01322
11

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

"NOTAS AL PROGRAMA"

OPCIÓN DE TESIS
QUE PRESENTA:

Roselina Moreno Vázquez

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA INSTRUMENTISTA-PERCUSIONES

Asesor de Tesis
Salvador Rodríguez

MÉXICO, D.F. Enero de 2003

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis Padres por todo el apoyo y amor que me han dado durante toda mi vida, a mi hermano Israel por el entusiasmo que siempre me brinda, a mi hermana y amiga Haydeé que siempre esta conmigo , a mi hermanito Amir por la alegría y amor que me refleja.

A mis maestros, Gabriela Jiménez, Alfredo Bringas, Salvador Rodríguez, Arturo Valenzuela, por sus enseñanzas, por su apoyo y su gran paciencia que me brindaron a lo largo de mi carrera.

A la familia Nandayapa, por su amistad y apoyo.

A toda la banda de percusionistas de la Escuela Nacional de Música, y en general a todos mis amigos y compañeros que conocí a lo largo de la carrera, un especial agradecimiento a Rosaura, por toda su confianza y amistad, a mis amigos percusionistas de Xalapa, Veracruz, por todos los momentos que hemos compartido juntos .

ÍNDICE

Introducción

BIOGRAFÍAS:

Thomas Andrew 4
Ortiz Gabriela 14
Carte Elliot 17
Sierra Roberto 22
Psathas John 25

ANÁLISIS MUSICAL:

Merlín 5

El Trompo 15

Siete Piezas para Timbales
Saëta 19
Moto Perpetuo 20
Canarias 21

Bongó-0 23

Matre´s Dance 26

CONCLUSIONES:

Merlín 13

El Trompo 16

Siete Piezas para Timbales 21
Saëta
Moto Perpetuo
Canarias

Bongó-0
Matre´s Dance 27
BIBLIOGRAFÍA 29

Programa de Examen Profesional de Roselina Moreno Vázquez
Para obtener el Título de Licenciado Instrumentista-Percusiones.

Tres piezas para cuatro timbales — **Elliott Carter**
(1968) E.U.A.(1908)
Saëta
Moto Perpetuo
Canarias

El Trompo — **Gabriela Ortiz**
(1994) México(1964)
Para vibráfono y cinta

Bongó 0 — **Roberto Sierra**
(1982) Puerto Rico(1953)
Sólo de bongó

Matre's Dance — **John Psathas**
(1991) E.U.A.
Sólo de percusión

Merlín — **Andrew Thomas**
(1985) E.U.A.(!939)
sólo de marimba

I.- Beyond the faint edge of the world
II.-Time's way.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Introducción.

A lo largo del siglo XX las percusiones han cobrado mayor importancia en el panorama de la música occidental, y cada vez más compositores se interesan en estos instrumentos debido al mundo de posibilidades que pueden abarcar. En la primera mitad del siglo nació la "Consagración de la Primavera" (1913) de Stravinsky , obra de capital importancia musical, y que demanda una sección de percusiones amplia, con una exploración rítmica muy novedosa para su época. "Ionización" (1930) de Varese, y "Tocata" (1942) de Chávez , fueron algunas de las primeras obras escritas exclusivamente para percusiones en este período.

En la segunda mitad del siglo XX, la marimba fue introducida por primera vez como solista en una Orquesta Sinfónica en 1940 por el compositor italo-norteamericano Paul Creston (1906-1983) con un Concertino en tres movimientos; la obra fue comisionada por la maestra Frederique Petrides. Posteriormente en 1947 el compositor francés Darius Milhaud (1892-1947) compuso un concierto para Marimba, Vibràfono y Orquesta. El maestro guatemalteco Jorge Sarmientos (n.1930) compuso un Concertino en tres movimientos en 1957. En ese mismo año el compositor norteamericano Robert Kurka (1921-1957) compuso un concierto para Marimba en tres movimientos, que fue estrenado en 1959; en el mismo año el compositor James Basta compuso un concierto para Marimba en tres movimientos. En 1965 el compositor Japonés Toshiro Mayuzumi (n.1929) compuso un concertino para xilófono y orquesta dedicado al maestro Yoichi Hiraoka .

Una de las figuras importantes de la Marimba solista es la maestra Vida Chenoweth (originara de Nueva Zelanda y nacionalizada norteamericana), quién se encargo de estrenar y difundir algunas de las obras antes citadas.

En cuanto al repertorio de "Marimba Solo" el compositor norteamericano Alfred Fissinger (n.1925) compuso en 1950 una Suite para Marimba en cuatro movimientos en la cual introduce por primera vez el recurso de utilizar las 4 baquetas de manera independiente (en los trabajos de C. Omar Musser las voces se mueven paralelamente).

En 1985 Andrew Thomas compuso la obra "Merlin" , que se ha convertido en una de las piezas obligadas en el repertorio de Marimba Solo.

ANDREW THOMAS

Nació en 1939 en Ithaca, N.Y., USA . estudió con Karel Husa en la Universidad de Cornell, con Nadia Boulanger en París y en la escuela de Música de Juilliard , donde obtuvo el doctorado en composición .En Juilliard también estudio con Luciano Berio, Elliot Carter , y con Otto Luening . Ha impartido clases de composición a nivel propedéutico en Juilliard por treinta años. En 1994, la Escuela Julliard lo designó director en la división de Propedéutico. El Maestro Thomas es además ejecutante de piano y director. Ha ganado

muchos premios incluyendo una beca del Fondo Nacional para las Artes. La comisión presidencial escolar de la Casa Blanca lo ha nombrado como Maestro distinguido.
En enero de 1997, Vladimir Ashkenazy, dirigió el concierto para Marimba *"Loving Mad Tom"*, interpretado por la Orquesta Sinfónica Alemana de Berlín, y Evelyn Glennie como solista.

Muchas orquestas de cámara y sinfónicas, tanto en los Estados Unidos como en otros países, han ejecutado obras del Maestro Thomas. *Wind,* obra para marimba solo, fue estrenada en Tokio por Makoto Nakura. En Junio del 2000 en el 20th *Century Unlimited*, un ensamble de Santa Fé, Nuevo México, estrenó *The Heroic Triad*, una obra escrita para Marimba, Guitarra y Orquesta de cuerdas.

MERLÍN (1985)

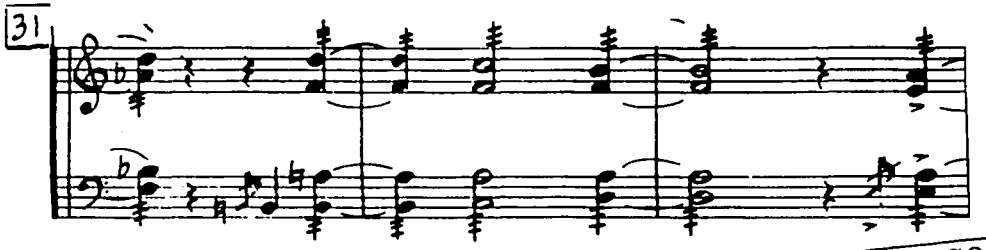
Está obra está dedicada a William Moersch y se basa en el poema *Merlín,* escrito por Edwin Arlington Robinson, que es un gran relato sobre la leyenda del Rey Arturo y de la destrucción de su corte.

Análisis musical .

Esta obra para marimba presenta dos movimientos que recuerdan las composiciones barrocas Preludio - Toccata, ya que el primer movimiento es un preámbulo , y está construído con las mismas escalas y acordes del segundo movimiento . La Toccata es una pieza elaborada para explorar las destrezas manuales y recursos virtuosísticos del instrumento; generalmente tiene una forma libre y frecuentemente es un solo de teclado (clavicímbalo u órgano en el contexto barroco).

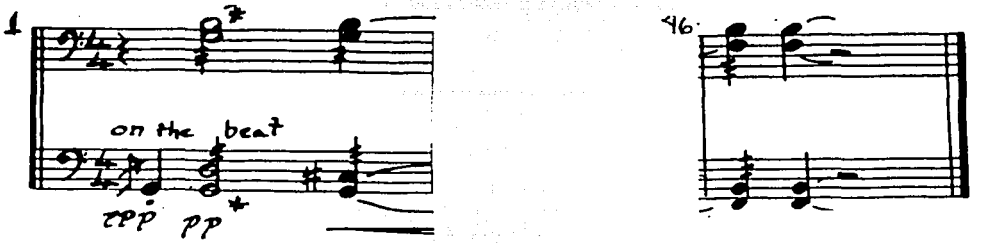
El autor hace uso de toda la extensión de la marimba , tomando en cuenta que tiene 4 ½ octavas , aprovecha al máximo su sonoridad, utilizando a la nota F índice 3 cómo la nota más baja y más importante junto con B índice 3 hasta el B índice 7.

El primer movimiento es una especie de coral, tiene 4 voces, siendo las principales las voces extremas, pues tienen una trayectoria con más sentido melódico, mientras que las voces medias sólo dan color armónico.Se emplea frecuentemente el intercambio de sonidos entre voces extremas (D,C,B, en soprano y B,C,D, en el bajo) en movimiento contrario (ejem. C.c 31-33).

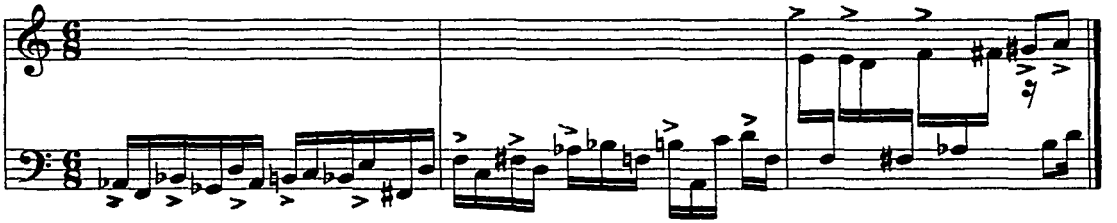


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

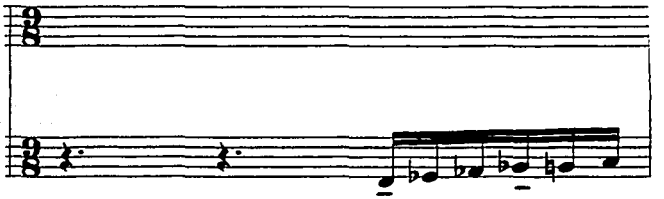
La nota D es un punto recurrente en la parte grave , y también se usa con frecuencia como nota pedal. Los sonidos de G–D, G-B al inicio y la nota de F natural hasta la parte final de este primer movimiento, delimitan las frases y adquieren una función cadencial.



El segundo movimiento inicia con una escala de F, G , Ab , Bb , B, C, que tiene intercalados otros sonidos:



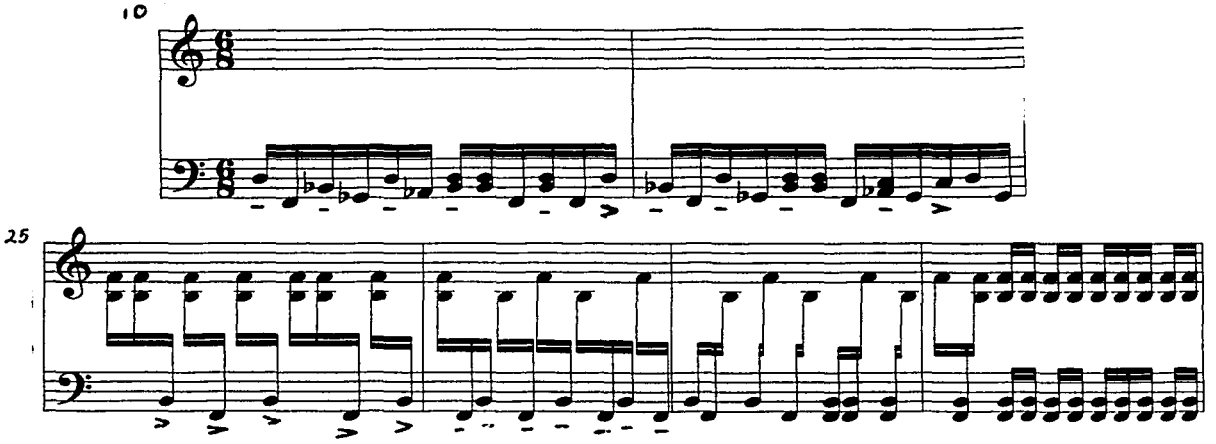
(en el compás 9 se puede ver claramente la escala).



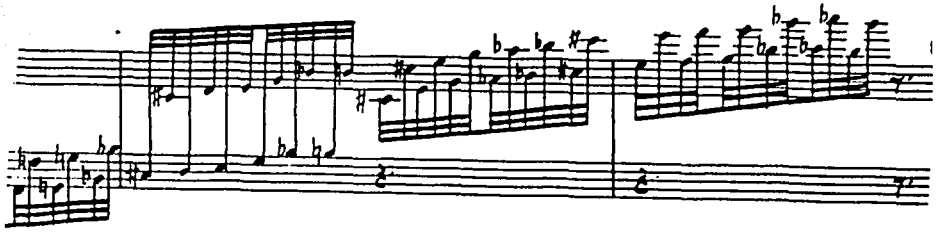
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En el proceso de la pieza juega con estas notas de modo alternado, y es muy frecuente encontrar grados conjuntos como son las notas de D, C, B, y B, C, D que funcionan como ejes melódicos, de los cuales se derivan variantes por interpolación.

Desde el compás 10 hasta el 24 hace uso de notas simultáneas, frecuentemente en terceras mayores; después aparecen en cuartas y quintas a partir del compás 25, que junto con la escala producen un color peculiar, con una jerarquización casi tonal.



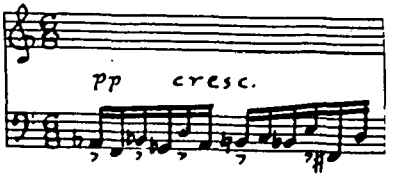
En la última sección encontramos sólo notas simultáneas y la última escala está escrita en un intervalo de octava, dando mayor densidad e intensidad hacia el final de la pieza, para construir un climax *fff.*



En los aspectos rítmico y métrico, la pieza presenta varios niveles de elaboración y complejidad, algunos incluso contradictorios.

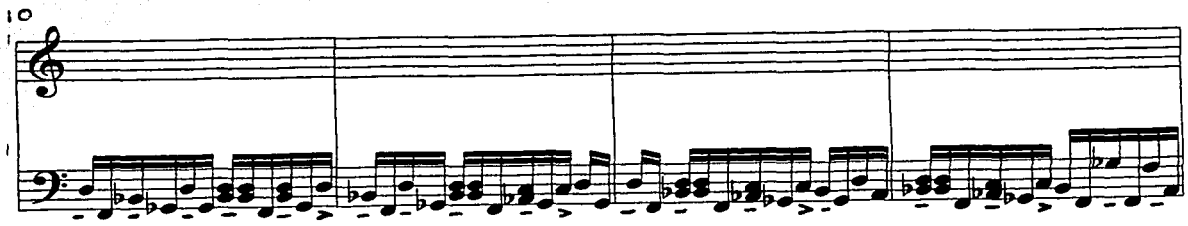
1.- Acentuación propia del compás (6/8), ejemplos:

a) El primer compás 6/8, presenta la agrupación regular de los corchetes con una acentuación de 2-2-2, 3-3.

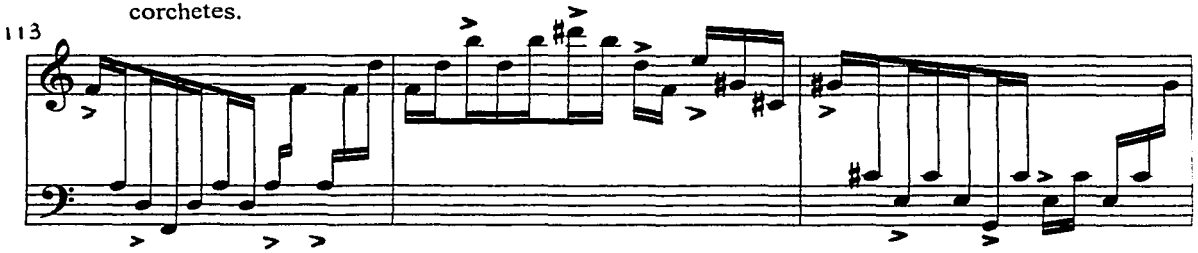


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

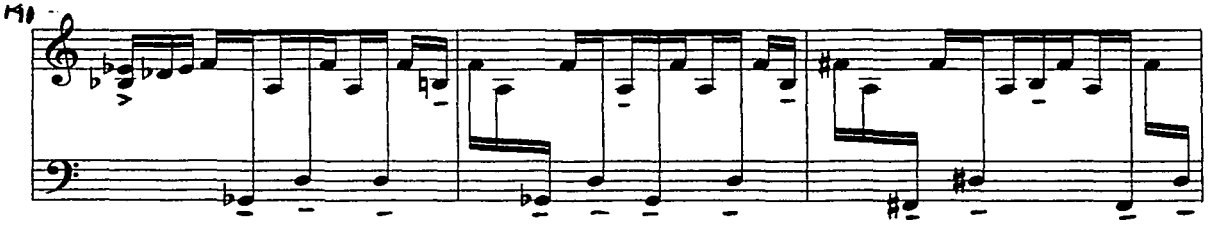
b) Hacia el compás 10 empieza a mover los acentos y el tenuto, llegando al compás 11 en 2-2-3-2-3 y perdiéndose la sensación de 6/8. Además presenta una contradicción entre acentuación y agrupación de corchetes.



c) Compás 113 al 118 , también se ve muy clara la contradicción de la acentuación propia del compás (2-3-2-2-3), pero es consistente con la agrupación de los corchetes.



d) El siguiente ejemplo (compás 141-143) es inconsistente, pues la acentuación no coincide con la agrupación.

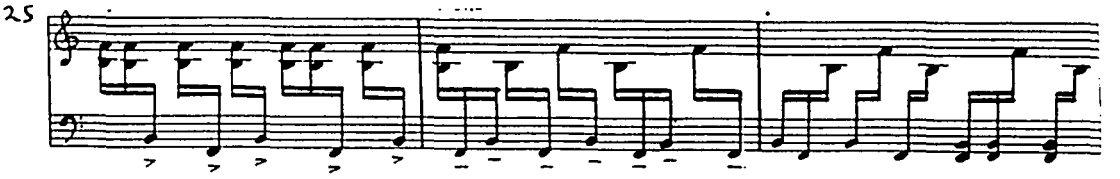


2.- De acuerdo a la distribución del grupo de corchetes:

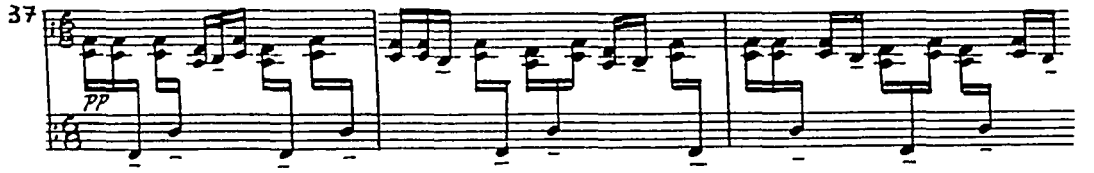
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los corchetes visualmente indican la agrupación de las notas y normalmente representan lo que escuchamos ritmicamente. Esta pieza, sin embargo, presenta contradicciones entre lo que se ve en la partitura y lo que se escucha. Ejemplos:

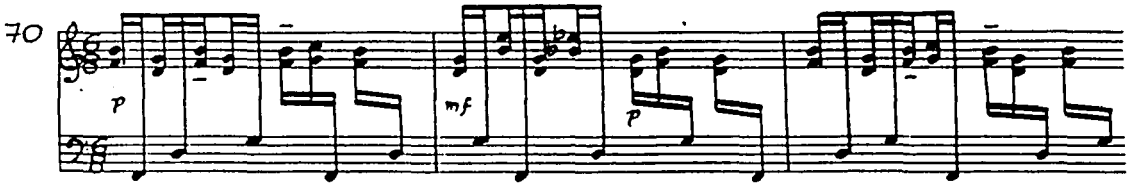
a) Compás 25 al 28 las notas simultaneas llegan a oírse como anacrusa a la nota B , que junto con el F destacan la línea melódica que escuchamos , es decir, que aunque esta escrito en una agrupación de 3-2-2-3-2 se escucha 2-2-2-3-2 y la última nota sería agrupada en el siguiente compás en un grupo de 2 .



b) El compás 37 al 42 , es similar, está escrito 3-2-3-2-2 , y se escucha 2- 2-2-3-2-, y la última nota se agrupa con el siguiente compás .



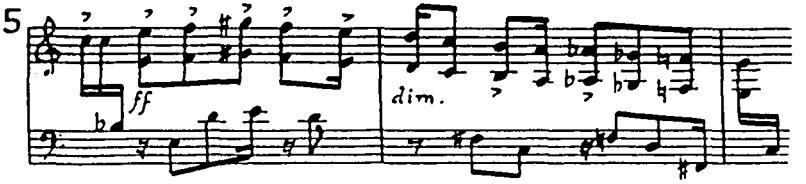
c) Compás 70 al 89 está escrito 2-3-2-3-2, y se escucha una anacrusa a la primera nota del bajo, una agrupación de 2-3-3-2 y la última nota forma un grupo de 2 del siguiente compás .



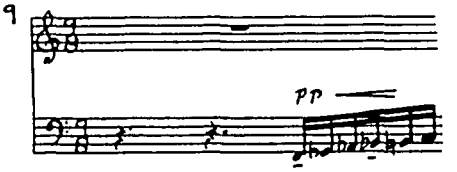
3.- Escalas que van intercaladas por grados conjuntos y saltos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

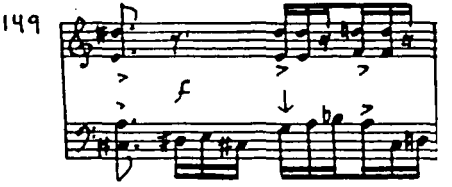
a) La escala de c.c. 1 al 6 si va intercala por algunos saltos y otras partes por grados conjuntos.



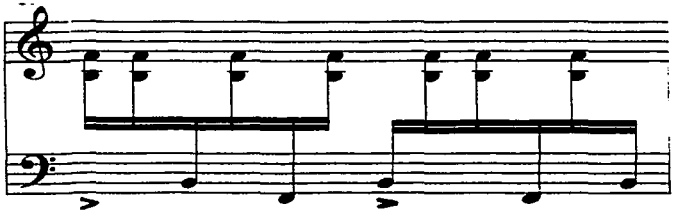
b) La escala del compás 9 no está intercalada.



4.-Los compases 149-150 tienen una acentuación que propone el compositor, en contradicción de el compás y grupos de corchetes, pero es consistente entre la acentuación y las agrupaciones, excepto en el G de la flecha.

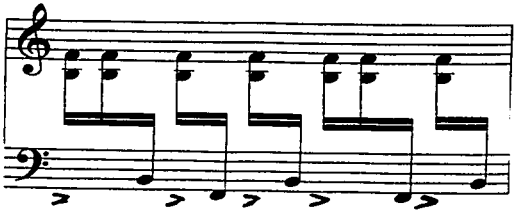


Como ejemplo de las lecturas posibles del texto musical, se presenta el compás 25. En el primer caso, transcribimos la agrupación que corresponde al compás propuesto por el compositor (6/8), con la acentuación que le es propia:

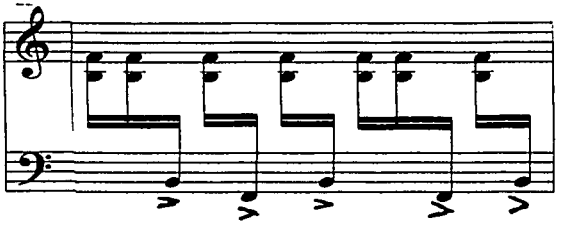


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

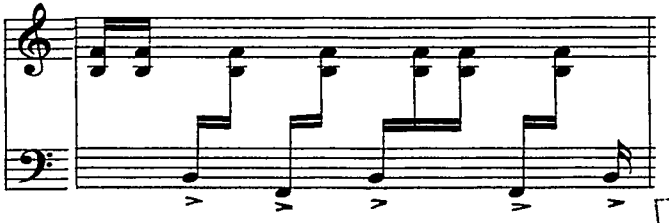
En el segundo caso, la acentuación corresponde a la agrupación de corchetes propuesta también por el compositor, tomando en cuenta que normalmente en el sonido inicial de cada grupo recae un acento:



En el tercer caso, tomamos el texto original de la obra, que presenta una acentuación desplazada respecto de los grupos de corchetes:



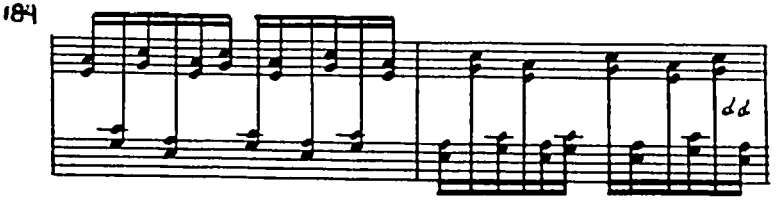
En el cuarto caso, transcribimos la agrupación rítmica que resulta de acentuar el ejemplo anterior; es notable la divergencia de la agrupación de corchetes:



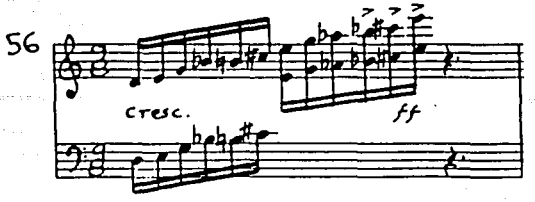
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

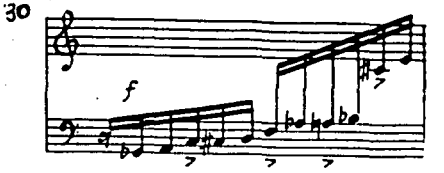
El material de está pieza tiene diferentes texturas:

NOTAS DOBLES.

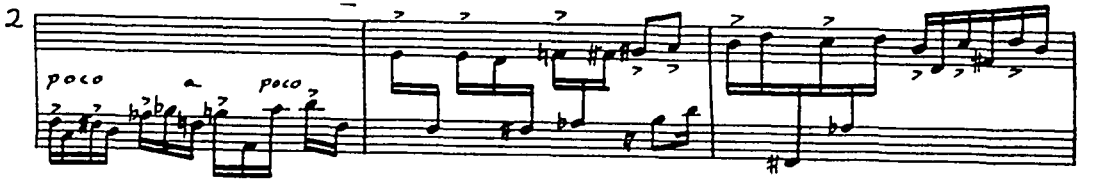


ESCALAS:



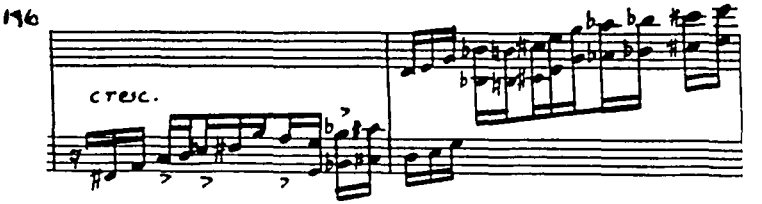


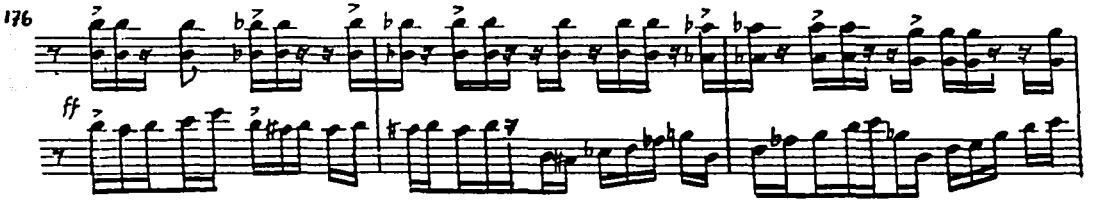
ZIGZAG:



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

COMBINACIONES DE LOS ANTERIORES:





Conclusión:

La manera en que el compositor escribió esta obra, obstaculiza hasta cierto punto la interpretación, pues la contradicción que hay entre métrica, agrupación de corchetes y acentos es intrincada. El efecto auditivo difiere hasta cierto punto de lo escrito. Aunque si la pieza se escribe de otra forma quizás perdiera un poco el trabajo de imaginación del intérprete, ó la tensión que provoca la acentuación divergente, que tal vez sea parte de la intención del compositor.

"EL TROMPO"

Es una obra para vibráfono y grabación que fue escrita por Gabriela Ortiz en 1994, siendo de las primeras obras con esta dotación escrita en México, y por lo que se ha convertido una pieza clave dentro del repertorio de música electroacústica mexicana con material pre-grabado e instrumentos de percusiones.

GABRIELA ORTÍZ

Nació en la Ciudad de México en 1964. Pertenece a las últimas generaciones de compositores mexicanos del siglo XX, su inquietud y su talento original se ha manifestado en sus obras (algunas de ellas premiadas) que van desde música de cámara, instrumentos solistas, música electroacúsitica, y orquesta sinfónica.

Presentó los exámenes teórico-prácticos de la Royal School of Music de Londres en el consejo británico bajo la dirección de la maestra María Antonieta Lozano. Estudió en Paris en el conservatorio de Rosy-en-Brie donde tomo cursos de análisis musical con Jean Castered. En 1984, continuó su formación musical en la escuela de Vida y Movimiento y en el conservatorio Nacional de Música, siendo sus principales maestros José Kahan en piano y Mario Lavista en composición y análisis. Posteriormente ingresò al taller colectivo de composición dirigido por los maestros Julio Estrada, Mario Lavista, Daniel Catán y Federico Ibarra. En 1990 obtuvo una beca por parte del Consejo Británico, con la cual se traslado a Londres, donde realizó estudios de posgrado en The Gulidhall School for Music and Drama bajo la supervisión de Robert Saxton. Posteriormente obtuvo el grado de doctorado en composición y música electroacúsitica en the City University, Londres, gracias a una beca otorgada por la UNAM.

Entre los reconocimientos obtenidos destacan: Primer premio de composición Alicia Urreta otorgado por el INBA, la beca de estímulo a Jóvenes Creadores del FONCA en México, becas para asistir a los siguientes cursos: the Dartington Internacional Electroacustic Music Course bajo la dirección de Jonathan Harvey, el Darmstadt 1994 Internationale Ferlenkurse Für Neue Musik en Alemánia, así como la beca para el concurso Internacional para Compositores y Coreógrafos Profesionales otorgada por Decreative Dance Artist, de Inglaterra. En 1994 recibió la beca del Sistema Nacional de Creadores otorgada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Análisis musical.

(A fin de relacionar con mayor facilidad el texto analítico con el texto musical, se sugiere tener a la vista el mapa analítico contenido en los sobres correspondientes a cada una de las obras).

La obra está escrita en 4/4, y está dividida en dos secciones principales, las cuales continuamente van proponiendo nuevos motivos melódicos; presenta una transición en medio de estás partes y una parte final o coda (ver mapa).

La primera parte se divide en pequeñas secciones, que van antecedidas por una introducción que realiza la parte electrónica durante 40 segundos, un glissando es el que da la entrada a la primera sección, en el tercer compás el vibráfono se integra a la obra mezclándose con los sonidos de la parte electrónica. Es hasta el compás 14 donde ocurre el primer unísono y se consolida un dialogo que termina en el unísono de los compases 19-21. En la segunda sección que empieza en el compás 22 , utiliza principalmente acordes de tipo jazzísitico y la pieza se vuelve más rítmica. La tercera sección comienza en el compás 39, va hacia un rompimiento de la integración del medio electrónico y el vibráfono, es estridente ya que utiliza acentos de notas muy agudas. Hacia el compás 50 aparece la siguiente sección donde el vibráfono tiene más libertad rítmica y conduce a el compás 56 donde inicia una transición que es una sección breve, donde la parte electrónica recrea atmosferas con timbres de sonidos procesados de metales, un gong da la entrada al vibráfono que realiza patrones melódicos de manera libre, con la guía de algunas notas de referencia propuestas por la compositora.

La segunda parte, formada también por secciones pequeñas, toma la idea musical del principio de la obra, inicia nuevamente con la parte pregrabada y posteriormente se vuelve a integrar el vibráfono buscando nuevamente mezclarse con el material sonoro de la grabación (c.69). La siguiente sección (c.88) genera un diálogo con una sensación de extensión del vibráfono dado por el medio electrónico; cada vez se vuelve más estridente y dinámica. En el compás 98, utiliza acordes con acentos en unísono con la grabación y un matiz más suave nos lleva a la ultima sección (c.107) que da un material nuevo conduciéndonos hacia la parte final (c.133).

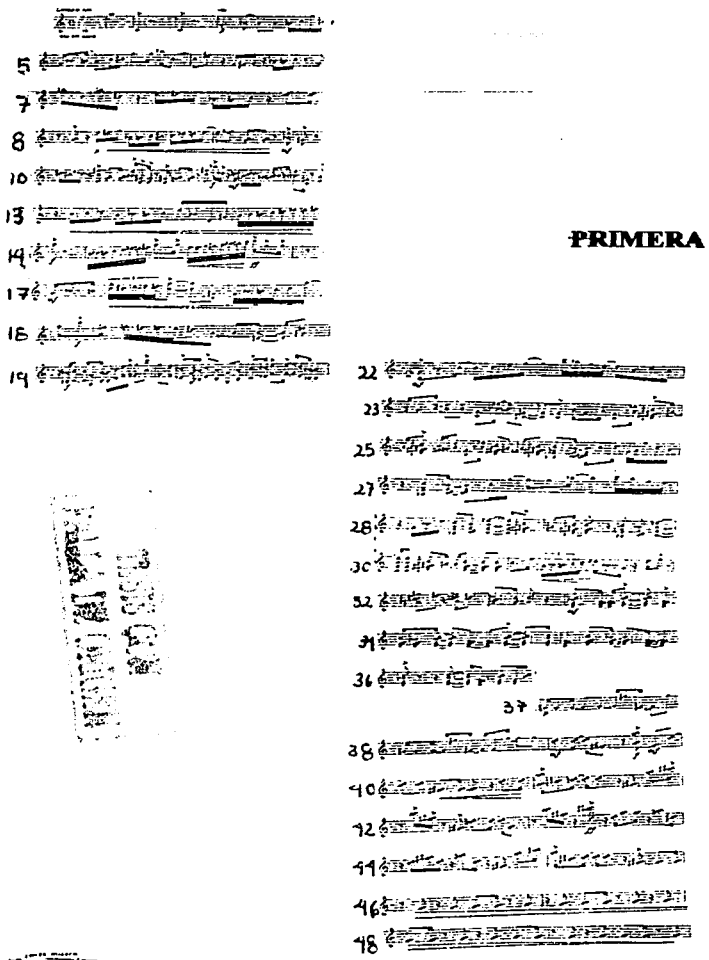
Primera parte:
Introducción: 40 segundos.
A(1-21), B(22-38), C(39-49), D(50-55).
Transición: compás 56-68.
Segunda parte:
A(69-87), B(88-97), C(98-106), D(107-133), E(133-140)
Coda: 140-142.

Conclusión:
Es una obra escrita de una forma sencilla, tiene dos partes, pero debemos observar que tiene varias secciones, cada sección se va desenvolviendo gradualmente para entrar a la siguiente, y no se delimita de forma muy precisa la transición, que es en lo que la compositora hace referencia al título de la pieza, pues los cambios de sección deben ser parecidos a las vueltas que da "El Trompo". En el mapa de análisis musical se puede ver esto con más detalle, pues no se presentan reiteraciones literales en la estructura de la obra.

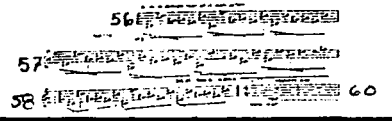
El Trompo

for tape and vibraphone

PRIMERA PARTE

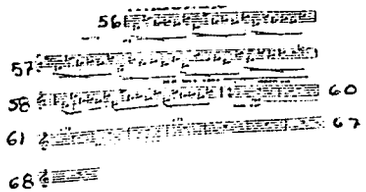


TRANSICIÓN



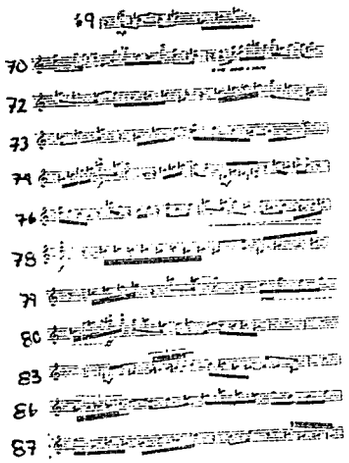
SEGUNDA PARTE

TRANSICIÓN

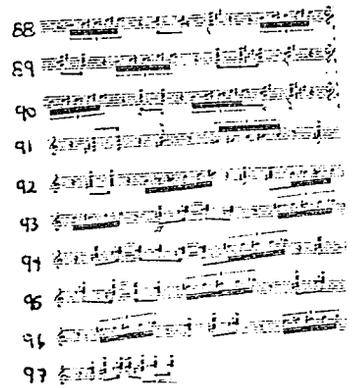


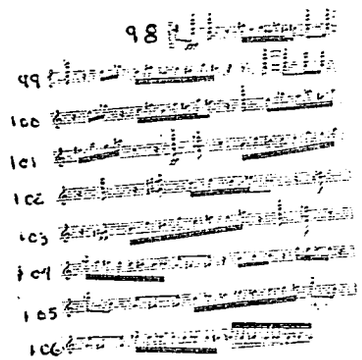
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

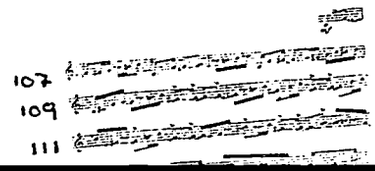
SEGUNDA PARTE



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN







TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Elliot Carter (1908-)

Nació en la ciudad de Nueva York, en Harvard se especializó en literatura inglesa. En su último año se decidió a estudiar música, permaneció como egresado y estudió con el compositor estadunidense Walter Piston. En 1932, Carter viajó a París, donde estudio durante tres años con Nadia Boulanger y después con el británico Gustav Holst. De esa época son sus primeras obras escuchadas en público: música incidental para representaciones de obras teatrales. Se estableció en la ciudad de Nueva York en 1936, y publicó artículos sobre música moderna, que le otorgaron la reputación de crítico profundo y riguroso.

En 1940 lo nombran profesor en el St. John's College en Maryland, Carter también enseño música en las universidades de Columbia y Yale.
Sin embargo, sus actividades como maestro, también interferían en las de compositor, de modo que renunció a su cargo y se dirigió a Santa Fe, Nuevo México, donde en 1942 concluyó su primera sinfonía .

De los compositores que surgieron a un primer plano en Estados Unidos a mediados de la década de 1940 en el terreno de la música de concierto, no hay ninguno más ampliamente admirado por los músicos que Elliot Carter. Sus obras no obtienen fácil popularidad, pero la seguridad de su línea, su profundidad de pensamiento y su madurez de oficio, hablan de un intelecto musical de primer orden.

Este compositor se inició con un lenguaje musical enraizado en la armonía diatónica modal. Su asimilación gradual de un cromatismo disonante coincidió con su reacción ante las influencias que gobernaron su evolución. Absorbió elementos tanto dodecafónicos como stravinskianos, pero empleó ambos de manera independiente. Su escritura contrapuntística muestra un oficio seguro y lógica constructiva. Su lenguaje es abstracto y su estilo es extremadamente controlado. Con todos estos recursos logra un tono muy personal.

Carter heredó el legado rítmico que hicieron a su generación Stravinsky y Bartók. También ha tomado los ritmos entrecruzados de los madrigales del renacimiento, que siguen una acentuación natural de idioma antes que un ritmo fijado. Tomó de Jazz el concepto de un bajo rítmico escrito con improvisaciones libres encima de él. Efectuó una novedosa tentativa de empelar fluctuaciones de tempo y de compás como elementos estructurales de la forma. Mediante el uso del desplazamiento de acentos y de una expansión irregular de las frases, consiguió el contrapunto polirrítmico que da a su música personalidad.

Desde allí llegó al concepto de *modulación métrica* , usado por primera vez en su sonata para violonchelo en 1948; es una técnica brillante, mediante la cual pasa de una velocidad metronómica a otra a través de alargamiento o acortamiento de la unidad fundamental. Antiguamente, esa clase de cambios implicaba transformaciones de velocidad basados en proporciones métricas sencillas: por ejemplo una unidad de negra en un pasaje equivalía a una unidad de blanca en otro. Carter ha llevado está clase de "modulaciones" al refinamiento y exactitud máximos en materia de tempos metronómicos.

La técnica de la modulación métrica desarrolló un nuevo aspecto composicional, donde elementos como tempo, ritmo, métrica e incluso la forma en sí misma existen en un movimiento o flujo perpetuo. En el tempo musical es visto como una dimensión de pequeñas capas que proyectan contrastes simultáneos de carácter, y se individualizan y resaltan las diversas texturas que se originan de este diálogo constante, donde los instrumentos tienen rol independiente, y donde cada uno se define a sí mismo como una entidad individual separada, pero que a su vez forma parte del todo.

Algunas de sus obras: Cuartetos de cuerda No. 1 y 2 (1951-1960), Las variaciones para orquesta (1955), cuarteto de cuerdas No. 3 (1971), Entre 1960 y 1980 compuso obras orquestales de grandes dimensiones como el Doble concierto para piano, clavecín, y dos orquestas (1961), Concierto para Orquesta (1969), Triple Duo (1983) Penthode (1985, para veinte interpretes agrupados de cuatro en cuatro), El cuarteto de cuerda No. 4 (1986) , Concierto par Oboe (1987), Three Occasions para orquestas (1986-1989) , un concierto para violín (1990), una Partita (1993), Shymphonia (1996), Concierto para clarinete (1996), entre otras.

Eight Pieces for Four Timpani.
(1968)

Dentro de la exploración del sonido "puro" que emprende Carter en su carrera como compositor, están las Eight Pieces for Four Timpani, comenzadas en 1949, y terminadas en 1965. Son estudios de sonoridad que revelan el aspecto más fantasioso del estilo del compositor. Originalmente no fueron hechas para ser tocadas en un sólo programa, sino para intercalarse dentro de otras obras del propio compositor en un extenso concierto. El compositor sugiere al intérprete hacer una Suite, escogiendo las piezas de manera variada y contrastante; además sugiere no tocar más de cuatro en un mismo concierto. Las ocho piezas fueron escritas para desarrollar nociones e ideas de modulaciones métricas como un experimento en una forma musical breve.

Análisis musical.

(Para observar con detalle lo que aquí se describe es conveniente el uso de los mapas de análisis musical que se anexan en el sobre).

Saëta

Está pieza está dividida en 3 partes antecedida de una pequeña introducción con la nota D, que es tocada con un accelerando y crescendo ad libitum. En el segundo compás inicia la primera parte y esta termina en el compás 24; en el compás 7 repite la parte de la introducción sólo que ahora usa la nota de A. Aquí sobresalen las notas de D y A, y usa a la nota E como acompañamiento, ya que es tocada con un sonido más oscuro en el centro de la membrana del timbal. Rítmicamente existen grupos de dos y grupos de tres y frecuentemente una nota sola que funciona como anacrusa al siguiente compás.
A partir de los compases 20-24 comienza a acentuar las notas de A y D cada 5 dieciseisavos originando una modulación métrica, y llegando al compás 25 en un nuevo tempo.

En los compases 25-38 se presenta una segunda seccieon con material rítmicamente nuevo; a partir del compás 39 comienza una pequeña transición o puente, y en el compás 40 acentúa la nota de D para provocar otra modulación métrica, y llegar al compás 41 en un nueva tempo. La nueva sección se extiende hasta el compás 51, donde agrupa a las notas en cinco, funcionando este compás como cadencia y enlace hacia la siguiente sección, que comienza en el compás 52. En esta parte utiliza material antes expuesto en la primera sección, como los grupos de corchetes de dos dieciseisavos y grupos de tres octavos; se extiende hasta el compás 62.

En la siguiente sección (del compás 63 al 71) el compositor pide otro tipo de baquetas, que deben de ser de madera o bambú, para dar un color diferente y contrastar con los colores de toda la pieza. Hacia el compás 69 resalta la nota A agrupándola en tres dieciseisavos, y tomando estos grupos como el nuevo tempo, en una transición que va del compás 72 al 75. En el compás 76 se presenta una reexposición de la primera parte en el tempo original, haciendo una última modulación a partir del compás 85 al 89; en el nuevo tempo presenta una coda en el compás 90 .

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Moto Perpetuo.

Esta es la segunda de las siete piezas para cuatro timbales de Carter. De acuerdo con el nombre, no contiene ningún silencio. Como se puede observar en el mapa de la partitura, el compositor no señala ninguna medida de compás, organiza las notas cambiando grupos de 4-3, 3-2, 5-3, y en ocasiones en grupos de 5, 6 y hasta 7 notas. La manera en que escribió el compositor está pieza , fue quizá la forma más sencilla, pues de otro modo cambiaría el fraseo y perdería el *moto perpetuo.* La pieza tiene variedad de colores pues las notas están cambiando constantemente del lugar de ataque en el timbal, algunas son tocadas en la orilla, en medio (como es tocado normalmente) y en el centro de la membrana del timbal.

Tiene tres partes. La primera de ellas va del compás 1 al compás 6, le sigue un pequeño puente que empieza en el compás 7 al 9, y en el compás 10 comienza la segunda parte que llega hasta el compás número 28, del compás 29-30 hace otro pequeño puente para entrar a la reexposición que va del compás 31 al 42 , hacia el compás 43 vuelve hacer otro puente , pero ahora más grande que los anteriores, llega a la parte final en el compás 47 y en el último compás las notas son tocadas en el centro de la membrana del timbal y además deben de ser apagadas al mismo tiempo de ataque para evitar la resonancia, sonido que es usado por única vez en esta sección.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

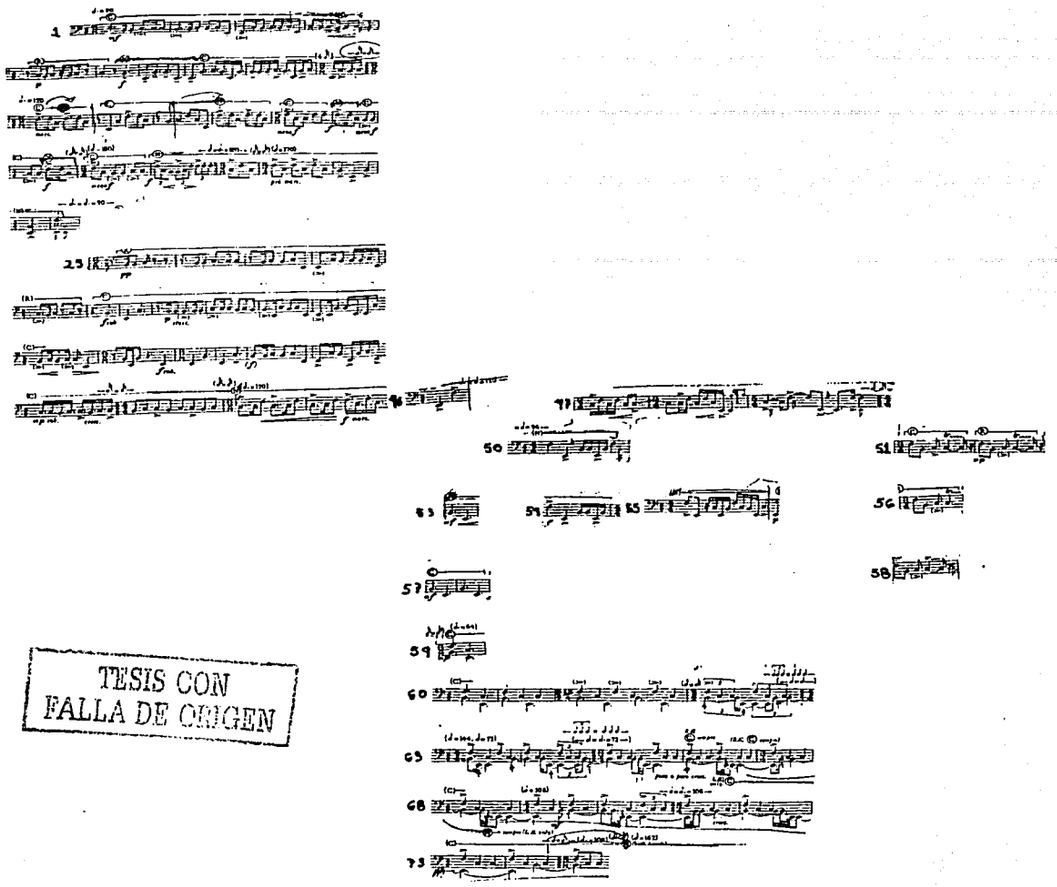
21. A

Canaries.

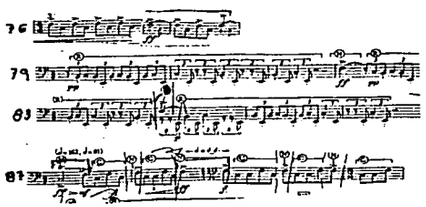
Esta pieza tiene modulaciones métricas constantemente. Al igual que las anteriores las notas son tocadas en diferente lugar de la membrana del timbal (orilla, centro, medio). Tiene cinco secciones, la primera sección está dividida a su vez en 2 partes, una va del compás 1 al 24, en esta parte suceden tres modulaciones métricas, desde el compás 7 al 10 acentúa cada octavo y medio, de manera que al llegar al compás 11 se establece el nuevo tempo. En el compás 18 ocurre otro cambio de tempo hacia el compás 19, y la tercera modulación métrica abarca del compás 20 al compás 21. Los compases 23 y 24 introducen a la segunda parte de esta sección que inicia en el compás 25 y termina en el 46. Esta parte es una variación de la primera parte de esta sección, sólo que aquí observamos una modulación métrica solamente, que ocurre en el compás 44. Del compás 47 al 75 retoma los elementos del compás 23, 24 y 46 para desarrollarlos: del compás 47 al 58 los va intercalando con otros elementos. En el compás 49 origina una modulación métrica para llegar al compás 50 en un nuevo tempo, desde el compás 59 al 75 existen constantes cambios de tempo, además de que el compositor hace uso de la polirritmia entre la voz superior y el sonido más grave. En el compás 76 da inicio otra sección con colores y texturas nuevas, que termina en el compás 90. En el compás 91 retoma elementos de la primera sección, pero es más elaborada: por ejemplo podemos observar que en el compás 95 y 96 , 101 y 102, 110 y 117 dos voces cantan al mismo tiempo, sólo que la nota baja es más oscura, en *piano*, y utiliza la resonancia de la nota alta, la cual sido tocada anteriormente en *forte*. A partir de compás 118 al 141 aparece la última sección, que es una parte con patrones combinados de las secciones anteriores. El compás 119 se parece al compás 106, el compás 121 es muy parecido al compás 117, y hay una polirritmia (como en la segunda sección) de 2 contra 3 entre la voz baja y la voz superior. Los compases 38 y 39 tendrían la misma función que los compases 23-24 y 46, que forman la parte principal desarrollada en la segunda sección. Por último presenta una pequeña coda del compás 141 al 144.

Conclusión:

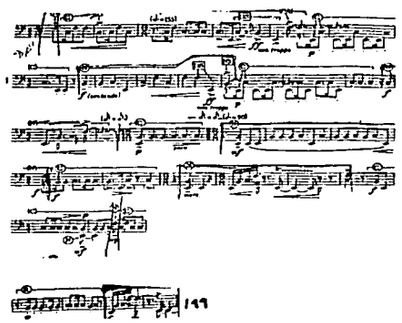
A diferencia de *Merlín,* esta obra está escrita de una forma muy clara. Carter tiene gran precisión para escribir y obtener el control rítmico de cada pieza. El mapa de análisis musical nos permite observar las frases que Carter toma como puntos cadenciales, y de esta manera podemos elegir un criterio estructural para la interpretación de cada una de las piezas.

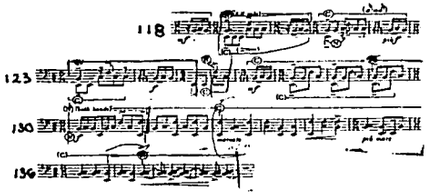


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





Roberto Sierra (1953)

El pianista, compositor, arreglista y director Roberto Sierra nació en Vega Baja, Puerto Rico en 1953, se graduó en la Universidad de Puerto Rico en el año de 1976, después viajo a Europa para continuar sus estudios en el Royal College of Music, en la Universidad de Londres y posteriormente en el Instituto de Sonología de Ultrecht. Entre 1979 y 1982 hizo trabajos avanzados en composición en el Hochschule für Musik en Hamburgo bajo la tutela del compositor Gyorgy Ligeti. En 1982 Sierra regresó a Puerto Rico para ocupar cargos administrativos en artes y educación superior; primero como director del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Puerto Rico y luego como Canciller del Conservatorio de Música Puertorriqueño. En este periodo de tiempo, se desempeño vigorosamente como compositor en la escena artística internacional.

Su "Salsa para los vientos" fue un trabajo premiado en Budapest Spring Festival en 1983, y su "Suite" ganó el primer lugar en el Alienor Harsichord Competiton. En 1987 el Almeleida Festival de Londres dedicó todo un concierto a sus trabajos de música de cámara. En esté mismo año Sierra aumentó su notoridad cuando su primera composición orquestal "Jubilo" fue interpretada en el Carnegie Hall por la Orquesta Sinfónica de Milwaukee.

En 1989 el músico puertorriqueño se convirtió en compositor de residencia de la Orquesta Sinfónica de Milwaukee. Igualmente ha contribuido al ámbito musical de la ciudad con un sinnúmero de trabajos, incluyendo piezas para distintas orquestas, coros y para músicos independientes.

Sus trabajos han sido interpretados por las orquestas más importantes de Filadelfia, Pittsburg, Atlanta, Houston, Dallas, Detroit, San Antonio y Phoenix, así como por el American Composers Orchestra, el New York Philarmonic, el National Symphony Orchestra, el cuarteto Kronos, Continuum, La Orquesta BBC de Inglaterra, el Santa Fe Chamber Music Festival, entre otros.

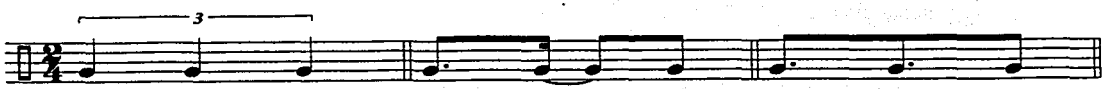
Las aportaciones con influencias de la música popular incluyen trabajos recientes como "Concierto evocativo" para la Orquesta de trompa francesa y cuerdas y el músico Soren Hermansson, "SASIMMA" compuesto para el 50 aniversario de la Sinfónica de San Antonio, "Idilio"y "Tropicalia" para la orquesta Sinfónica de Milwaukee; "Bayoán" para el Hostos Community College de Nueva York; "Concierto Caribe" para Carol Wincenc; "Imágenes" de violín y guitarra, para Frank Peter Zimmerman y Manuel Barrueco: "Evocaciones "para violín y Orquesta, "Cuentos" para Camerata de las Américas; "El jardín de las delicias"para Phoennix Symphony; "Con madera, metal y cuero" para Evelyn Glennie y Los Angeles Philharmonic, En 1999 se convirtió en el primer puertorriqueño nominado a premio Grammy en una categoría clásica. Dicho honor se le otorgó por la grabación de "Trio Tropical", una obra para piano, violín y violonchelo.

Roberto Sierra es actualmente maestro de composición en la Universidad de Cornell .

Bongó-0 (1982)

Esta obra de Roberto Sierra se divide en tres partes. Estas son determinadas por el contraste del juego tímbrico y por la diversidad rítmica, ya que el compositor trata de explorar mas gamas de sonidos en el bongó, a través de las baquetas, los ritmos tocados en la madera o vaso del bongó y la voz. Estos son elementos que comúnmente no son usados en la música tradicional-popular (por ejemplo en el son cubano), donde el bongó tiene un papel importante. Pero el compositor sí toma de referencia el patrón rítmico de la clave del son cubano, por ejemplo en la primera sección compás 2, podemos ver claramente el patrón rítmico de la *clave*. El compás 4 tiene el acento en la última nota, acento importante en la música cubana, el compás 8 de la primera sección tiene acentos que rítmicamente coinciden con los acentos importantes en el patrón rítmico llamado *"clave"*.

Células rítmicas afrocubanas



En la música tradicional existe una sección donde el ejecutante de cada instrumento puede jugar con su creatividad, puede variar el ritmo con tresillos, quintillos , etc., y con todo lo que su imaginación pueda crear sobre una base rítmica dentro de ciertos límites; a todo esto se le llama "solo", y en este caso se llamaría "solo de bongó". A partir del compás 12 hasta el 46 podemos ver que la rítmica ya no es estable, por lo cual podemos decir que el compositor toma patrones derivados de un *"solo de bongo"* . Los sonidos utilizados en está sección si son muy usuales en el bongó.

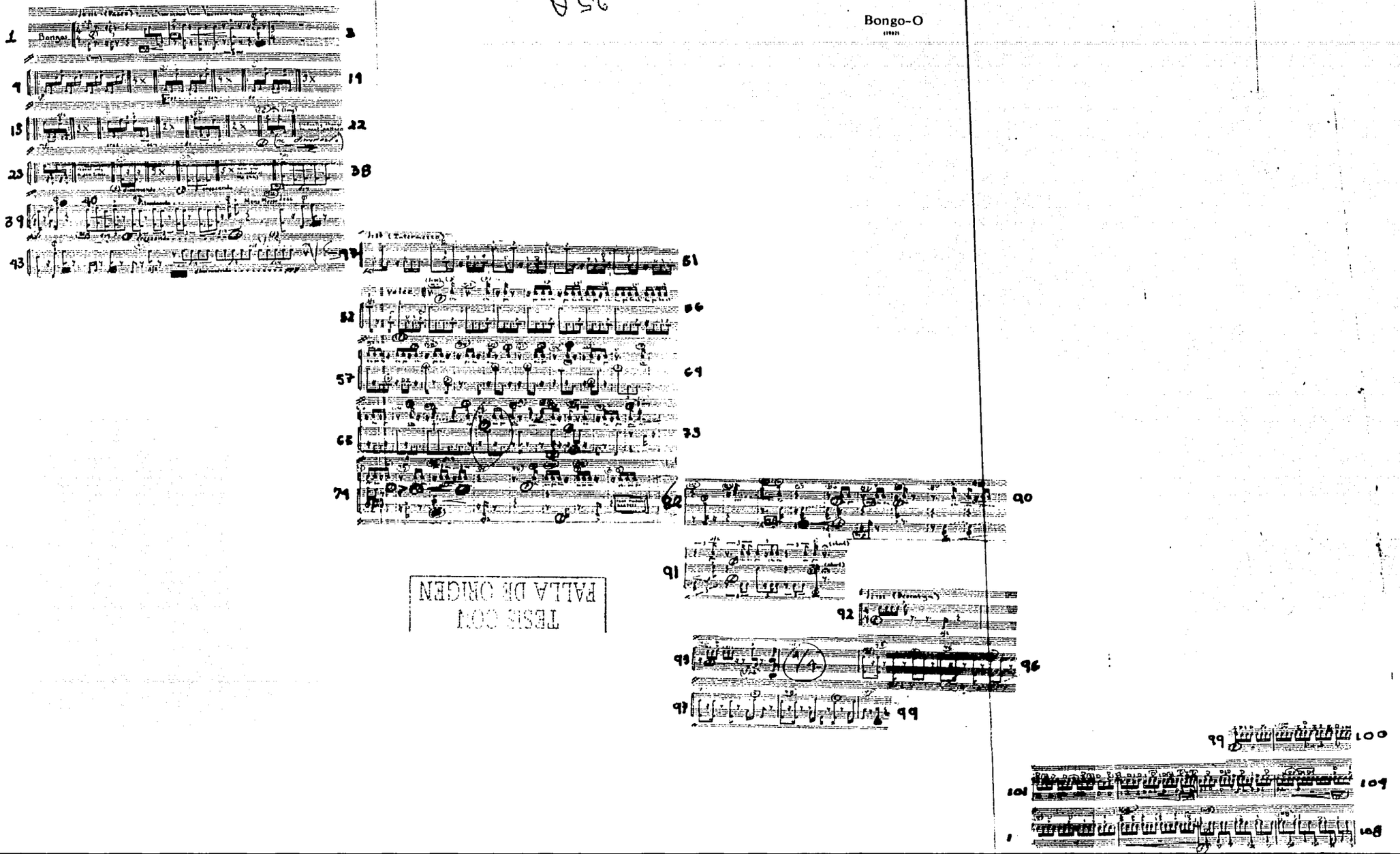
Tenemos la segunda sección donde hay un juego entre los sonidos producidos por la yema y la uñas de los dedos y la voz, la cual prácticamente trata de imitar los sonidos producidos por un patrón rítmico tradicional del bongó. Está sección abarca de el compás 47 al 81, y a partir del compás 82 al 91 aparece por primera vez el uso de la baqueta. Está sección constituye un pequeño puente para conducir a la tercera parte que el compositor llama *"descarga"* .

Para la "descarga" hay una pequeña introducción del compás 92 a la mitad del 99. Del compás 95 al 99 se escucha claramente la *"clave" cubana*, y hacia el compás 100 presenta una serie de dieciseisavos (como base rítmica) donde observamos variantes del patrón rítmico de la clave escrita en acentos. La descarga consiste en desarrollar una o varias células rítmicas expuestas en la parte del "solo"; se puede observar que a partir de compás 100 hasta el 119 juega con los acentos cambiándolos de lugar rítmicamente y también con otro color, pues empieza tocando en el aro del bongó, va a la orilla de la membrana, pasa a la parte media de la membrana , hasta llegar al golpe más estridente, el "rim- shot", que es un golpe de la baqueta abarcando del centro de la membrana del bongó hasta el "rim" o aro. Termina está sección con un redoble que está en el compás 121 al 123 y conduce a una coda que termina con un gesto teatral, pues el compositor indica no quitar las baquetas del bongó, y permanecer con la boca abierta casi 4 compases de silencio hasta el final que es el compás 138.

Conclusión:

Esta obra es una de las pocas escritas para bongó solo . Los contrastes de color nos guían con facilidad a determinar el inicio y final de cada sección. Sin embargo, a través del mapa de análisis musical tenemos un panorama amplio de la elaboración de la pieza, que permite al ejecutante tomar decisiones con mayor precisión de interpretación .

Bongo-O



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

John Psathas (1966)

Es uno de los compositores más famosos de Nueva Zelanda. En su repertorio ha hecho trabajos para músicos con un alto perfil como Evelyn Glennie, Michael Brecker, Pedro Carneiro, la Orquesta de Halle y otros, él ha logrado establecer un perfil sólido internacional en la música de Nueva Zelanda contemporánea. Después de su Maestría en composición en la Universidad de Victoria estudió composición y orquestación con Jacqueline Fontyn en Bélgica.

Escribió *Matre's Dance* en 1991, un dúo de máxima energía para la percusión y el piano. A través de ella, Psathas se ha hecho internacionalmente famoso. Este trabajo junto con *Drum Dances* se han consolidado rápidamente como parte del repertorio de los percusionistas de todo el mundo.

El 2 de agosto del 2000 en Bologna, Italia, se estrenó su Concierto para saxofón, donde asistieron cerca de 8000 personas, ya que fué al aire libre, con el saxofonista Michael Brecker . En el 2001, el concierto No. 1 para cuatro percusionistas y Orquesta se llevó a cabo en el Festival Klangspuren Contemporany Music en Austria. Después de este año Evelyn Glennie estrenó en el 2002 el *Concierto Doble* para percusión, piano y orquesta en la Comunidad de Naciones en Manchester. Actualmente trabaja sobre el concierto para el saxofonista Italiano Federico Mondeici, para ser estrenado en Milán en el 2003, y el concierto de piano para Michael Houstoun y la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda.

Matre's Dance (1991)

Matre's Dance esta escrita para percusión y piano. El título se refiere a una danza que realizaron un grupo de fanáticos de Frank Herbert alrededor de un montículo de sus libros, la danza no fue repetida, agotó a los bailarines, pues ellos se caían y morían antes de terminar la compleja y extensa rutina.

Está pieza se estreno en Wellington, Nueva Zelanda, en Abril de 1991, con David Guerin en el piano y Bruce McKinnon en la percusión.

El compositor sugiere dos diferentes "set's" ó instrumentaciones ; el primero consiste en 6 roto-toms, y el segundo en 4 toms y dos timbales en la parte grave.

Análisis musical.

Consta de cinco partes, cuya representación gráfica se presenta en el mapa:

A.-Primera parte: compás 1-59; 60-81 (transición I)

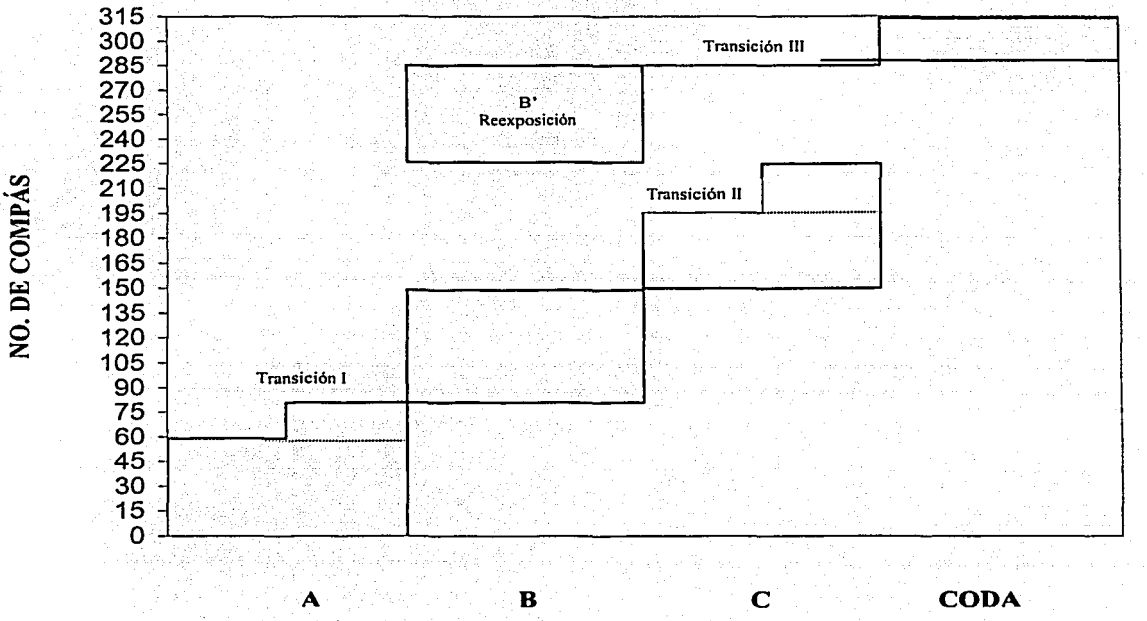
B.-Segunda parte: 81-149

C.-Tercera parte: 150-196; 197-225 (transición II)

Reexposición de B-C: 226-284; 285 288(transición III)
Final: 289-314

A-B-C-(B-C)-E.
D

MAPA-GRÁFICA MATRE´S DANCE



FALLA DE ORIGEN
CON

La primera parte abarca del compás 1 al 59 , la percusión realiza una serie de dieciseisavos con acentos que destacan la parte importante en la percusión. En esta sección; el piano comienza en el registro grave, utiliza un patrón rítmico con la nota C que a partir del compás 14 reafirma en octavas. Hasta el compás 30 por primera vez alcanza la nota F índice 5 donde repite esté mismo patrón .
En el compás número 42 aparecen acordes con terceras y comienza a abarcar un rango más amplio hasta llegar al compás 59 donde alcanza un registro que va de la nota C índice 2 en la parte grave y en la aguda C índice 8.

La siguiente sección es un preámbulo a la segunda parte, comienza en el compás 60 al 81 donde aparece un ostinato en el piano que desarrolla más adelante, la percusión utiliza por primera vez las notas dobles.

En el compás 81 el piano comienza la segunda parte con un ostinato en octavas y hacia el compás 84 inicia la percusión y se observa una nueva textura, la nota del tambor más grave cobra importancia, reforzada por el piano. En el compás 105 la percusión tiene su primer "solo" que llega al compás 107. Esta parte llega al compás 149.

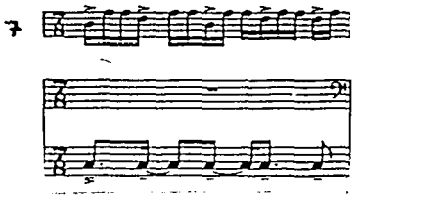
En la tercera parte comienza la percusión después de un calderón, en *piano*. En el compás 152 entra el piano, la percusión presenta un tema que va del compás 150 al 164; en el compás 165 reexpone el mismo tema con pequeñas variantes, que repite en el compás 175 - 185. El piano inicia una línea melódica con una sola voz en el compás 175 que se va desarrollando hasta el compás 196, y que nos lleva a una transición que desemboca en un punto climático donde la percusión y el piano presentan un unísono con un matiz de *fff* del compás 206 al 223. Hacia el compás 216 los silencios tienen cada vez más duración hasta llegar a una extensión de 4/4 (compás 224-225).

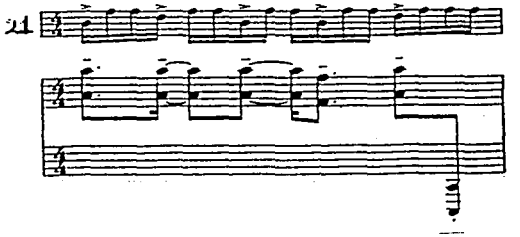
Hacia el compás 226 al 288 observamos una reexposición de la segunda y tercera parte con algunas variantes, con una extensión más corta, y también encontramos una transición del compás 285 al 288.

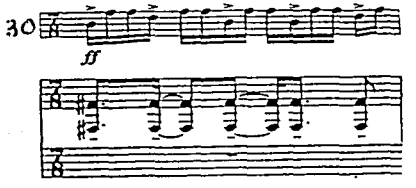
La parte Final o Coda se presenta a partir del compás 289, donde hay más densidad rítmica y melódica. Aparecen los seisillos expuestos en la percusión por primera vez, y más adelante hace unísonos con el piano, dando más fuerza hacia el final .

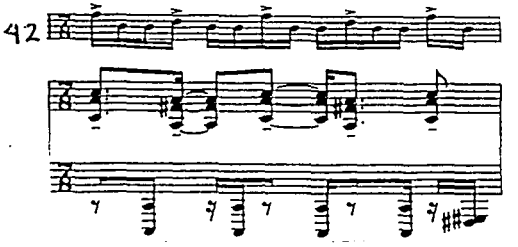
Conclusión:
En esta obra se incluyo un mapa gráfico, ya que es muy extensa y un mapa de análisis musical no sería tan claro como lo es la gráfica. Aquí se puede observar la forma de la obra, su plan general, así como la similitud de sus secciones. Es una obra con mucha energía, pues el piano y la percusión asumen la misma importancia y el juego rítmico adquiere mucha fuerza, intensificando cada nota del piano y de la percusión.

Tema repetido en la primera parte:



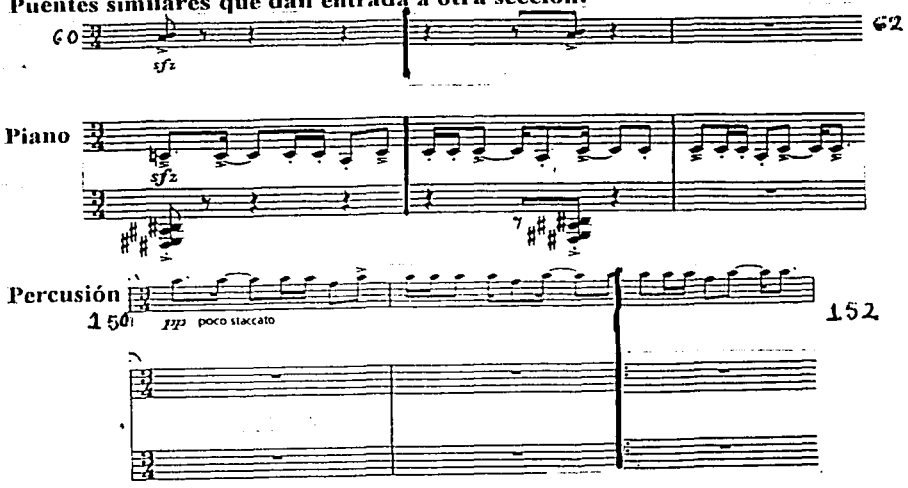




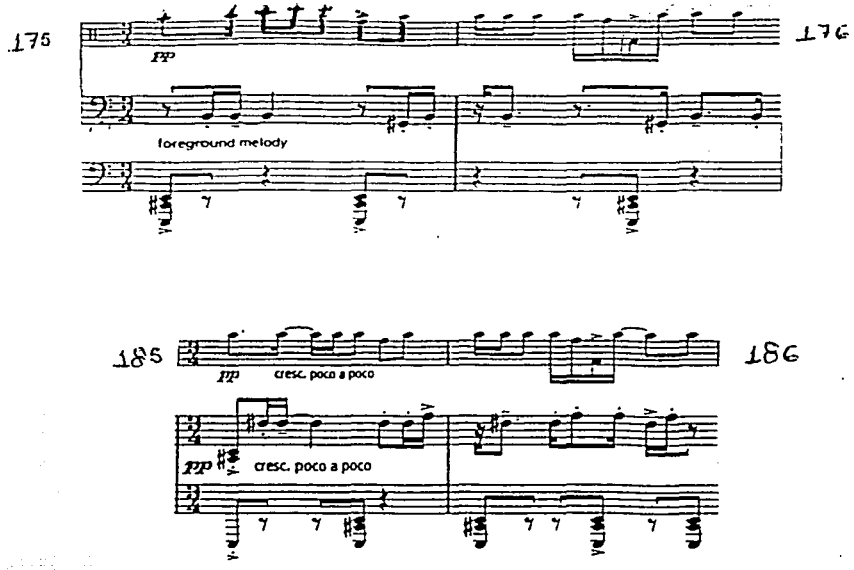


PÁGINA DE ORIGEN

Puentes similares que dan entrada a otra sección:



Compases repetidos de la segunda parte:



FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA:

Baines, Anthony,
Musical Instruments through the ages,
Penguin Books, Londres 1969.

Biblioteca Salvat de grandes temas.
La Música contemporánea,
Barcelona, Salvat Editores, 1979.

Ortiz, Fernando.
La Africanía de la música Folklórica de Cuba,
Editora Universitaria, La Habana Cuba 1965.

Moreno, Israel, y Nandayapa, Javier.
Método didáctico para Marimba,
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, primera edición 2002.

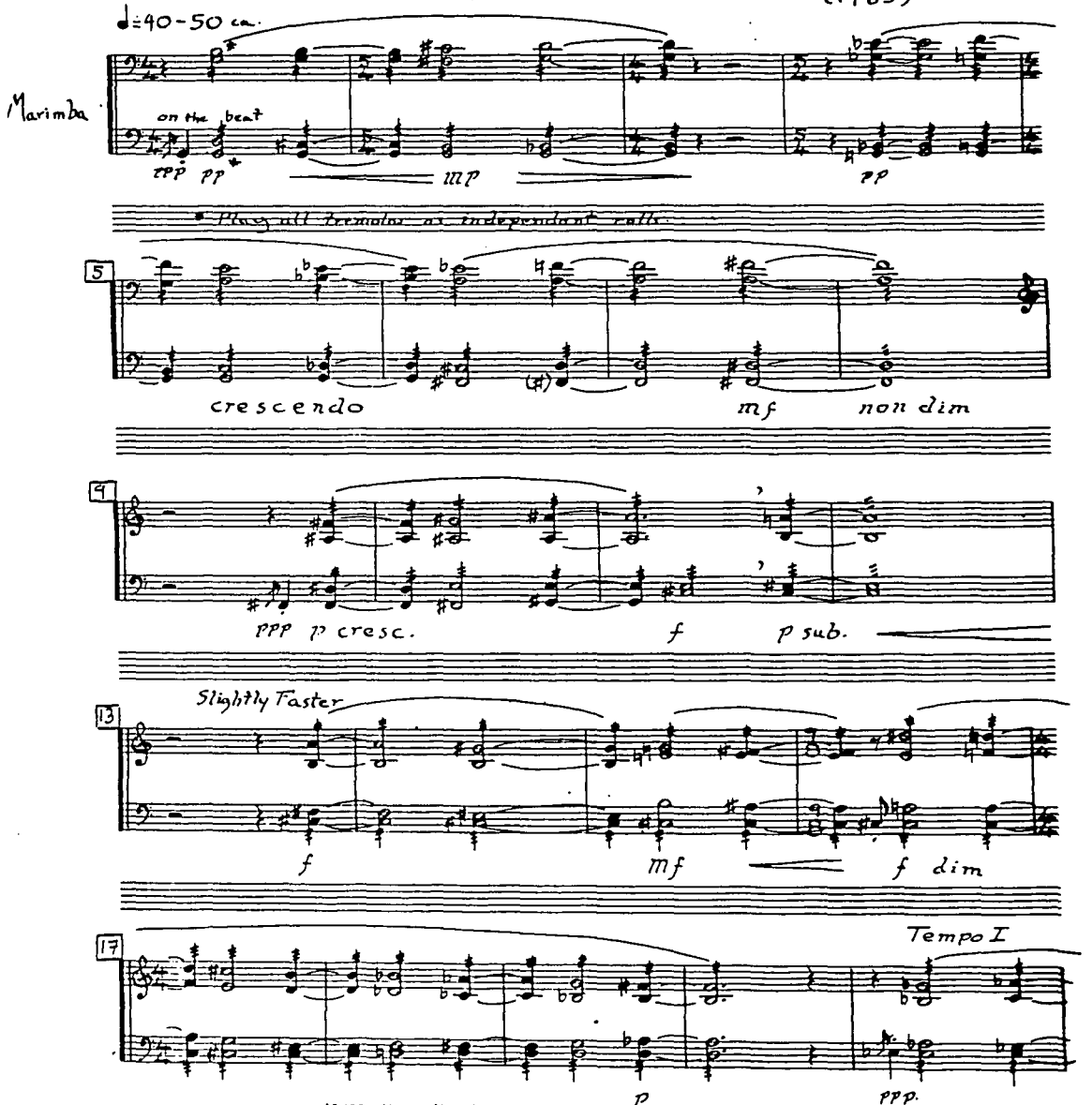
Moreno, Israel.
Música Electroacústica para percusiones de compositores mexicanos, Tesis para obtener la licenciatura de Instrumentista-Percusiones,
México, Universidad Nacional Autónoma de México. 2001

Schiff, David.
The music of Elliot Carter,
Eulenburg, Londres 1983.

Andrew Thomas

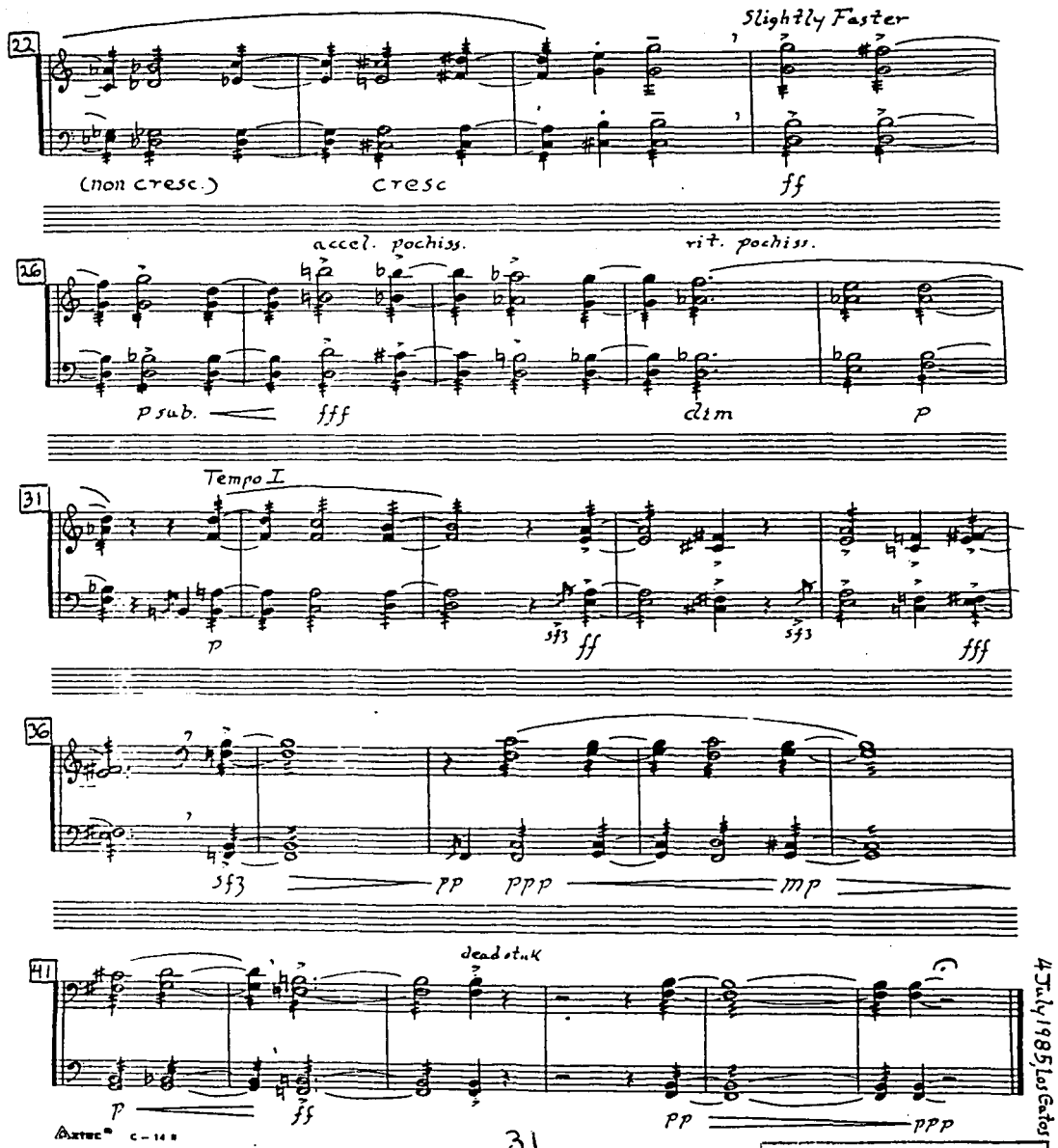
I

Merlin
(1985)



© 1989 Margun Music Inc.
All Rights Reserved

FALLA DE ORIGEN

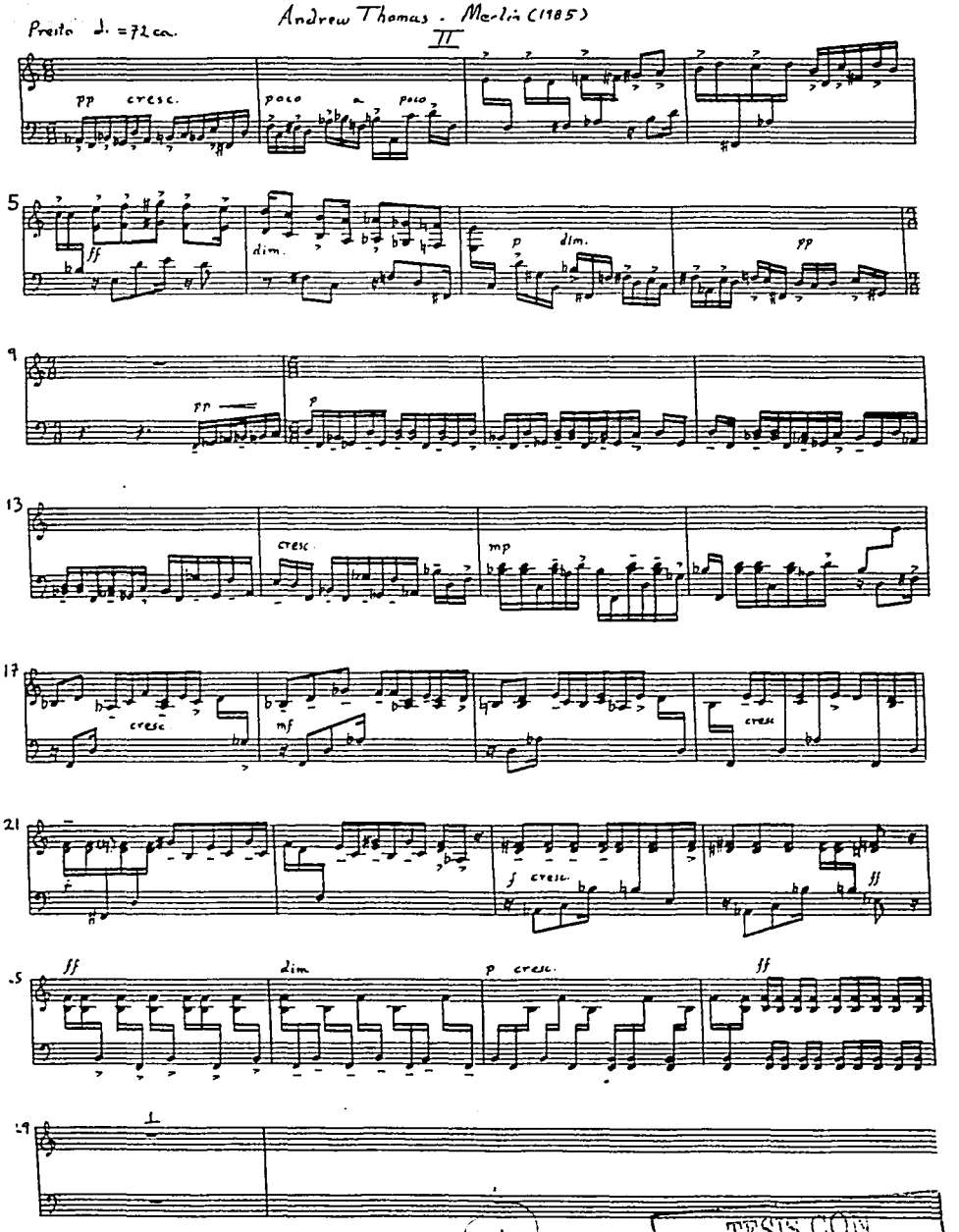


4 July 1985 Los Gatos

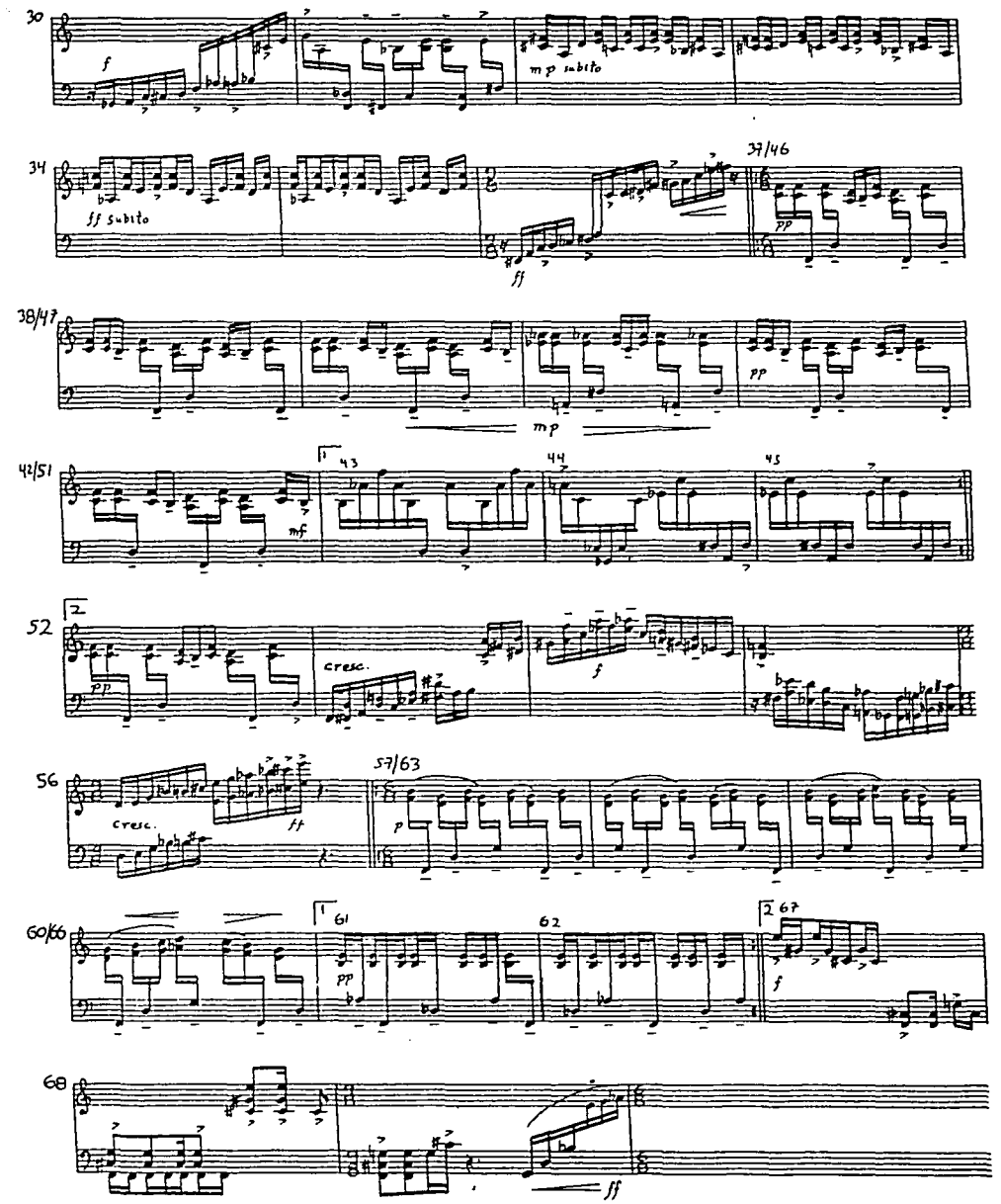
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PAGINACIÓN DISCONTINUA

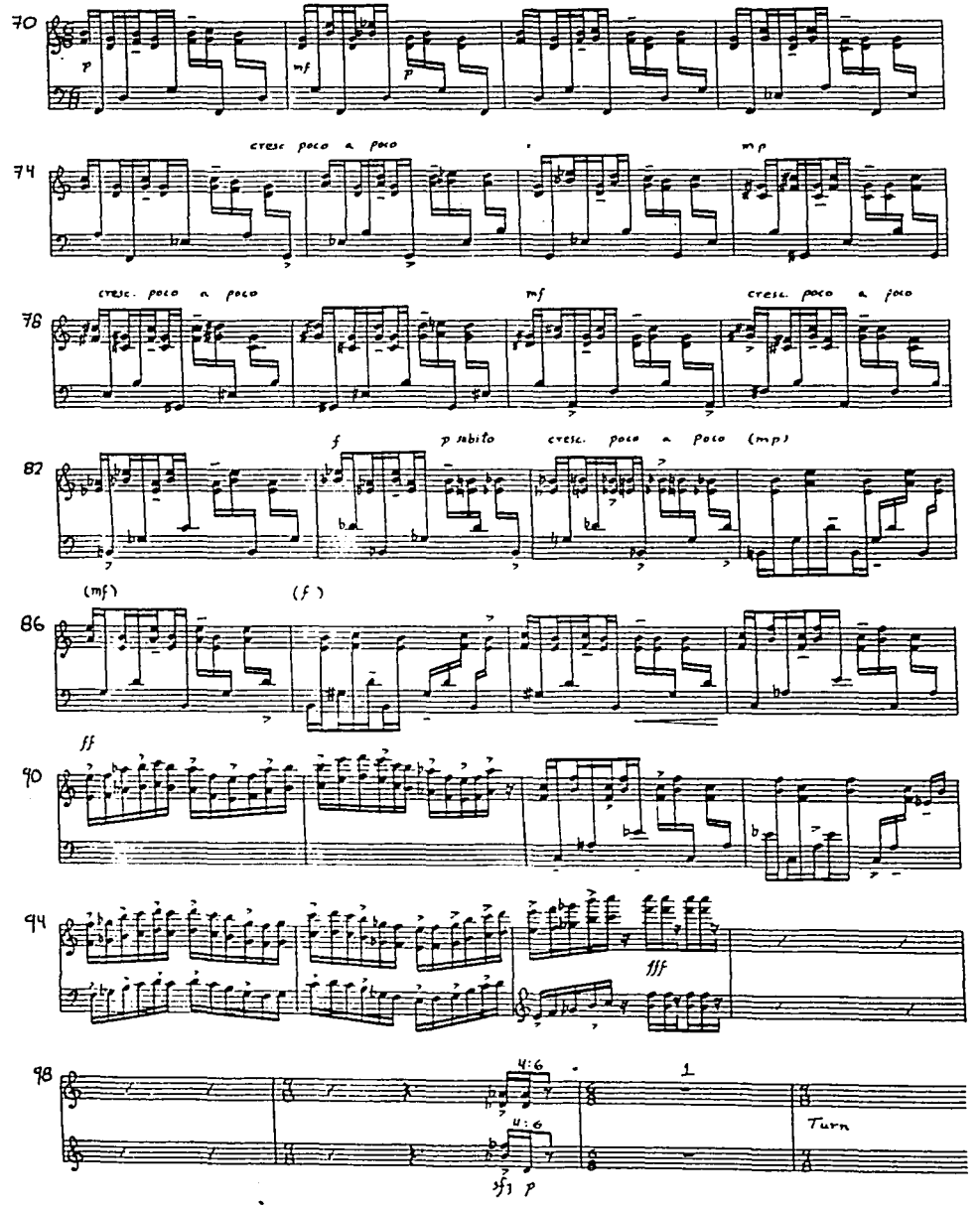
Andrew Thomas - Merlin (1985)



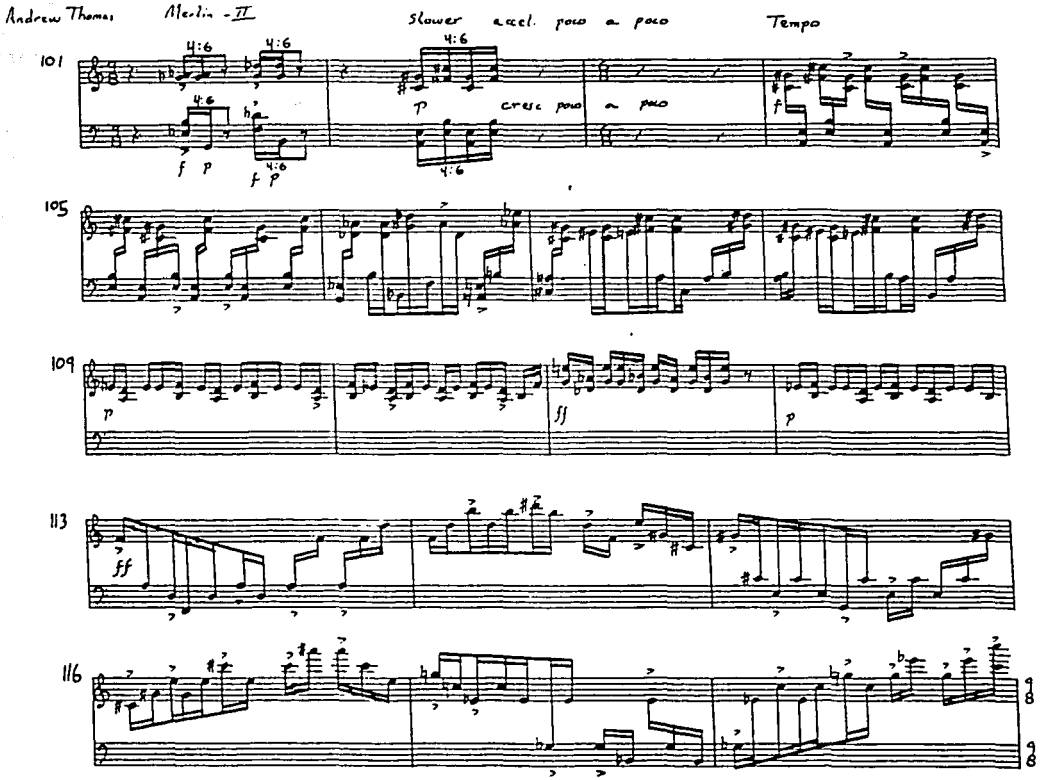
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



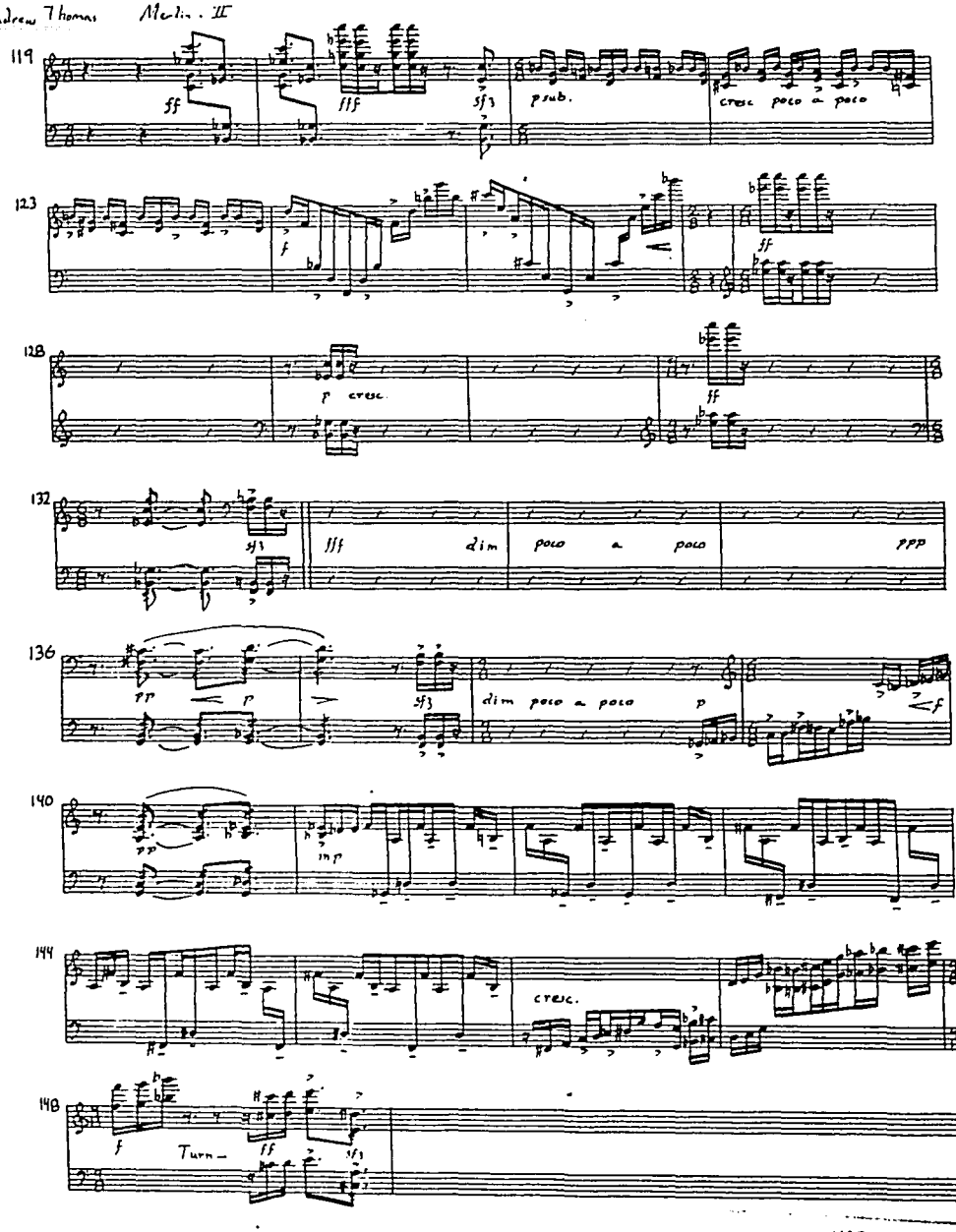
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Andrew Thomas Merlin . II

119 ff fff sf3 p sub. cresc poco a poco

123 f ff

128 p cresc. ff



132 sf3 fff dim poco a poco ppp

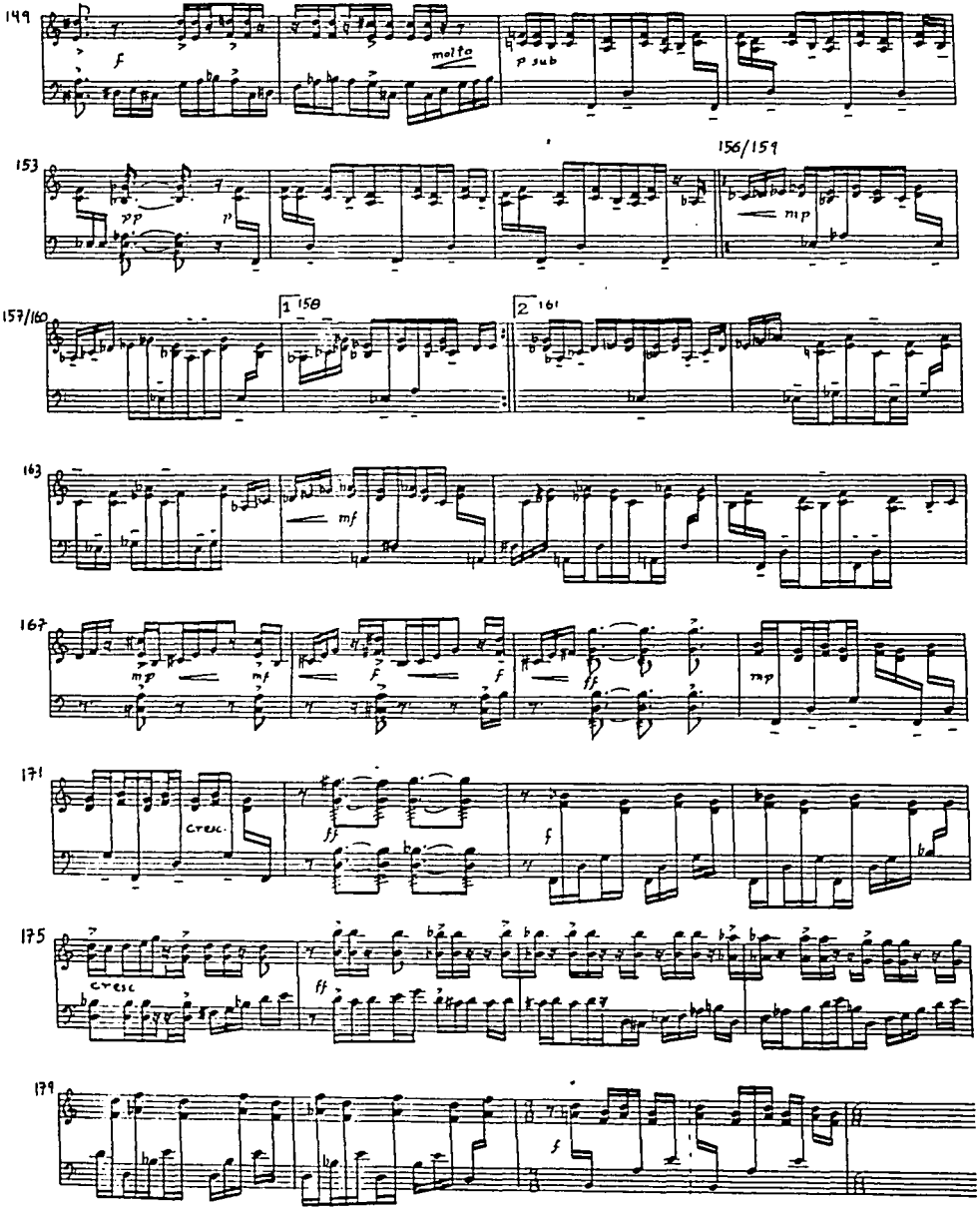
136 pp p sf3 dim poco a poco p f

140 pp mp

144 cresc.

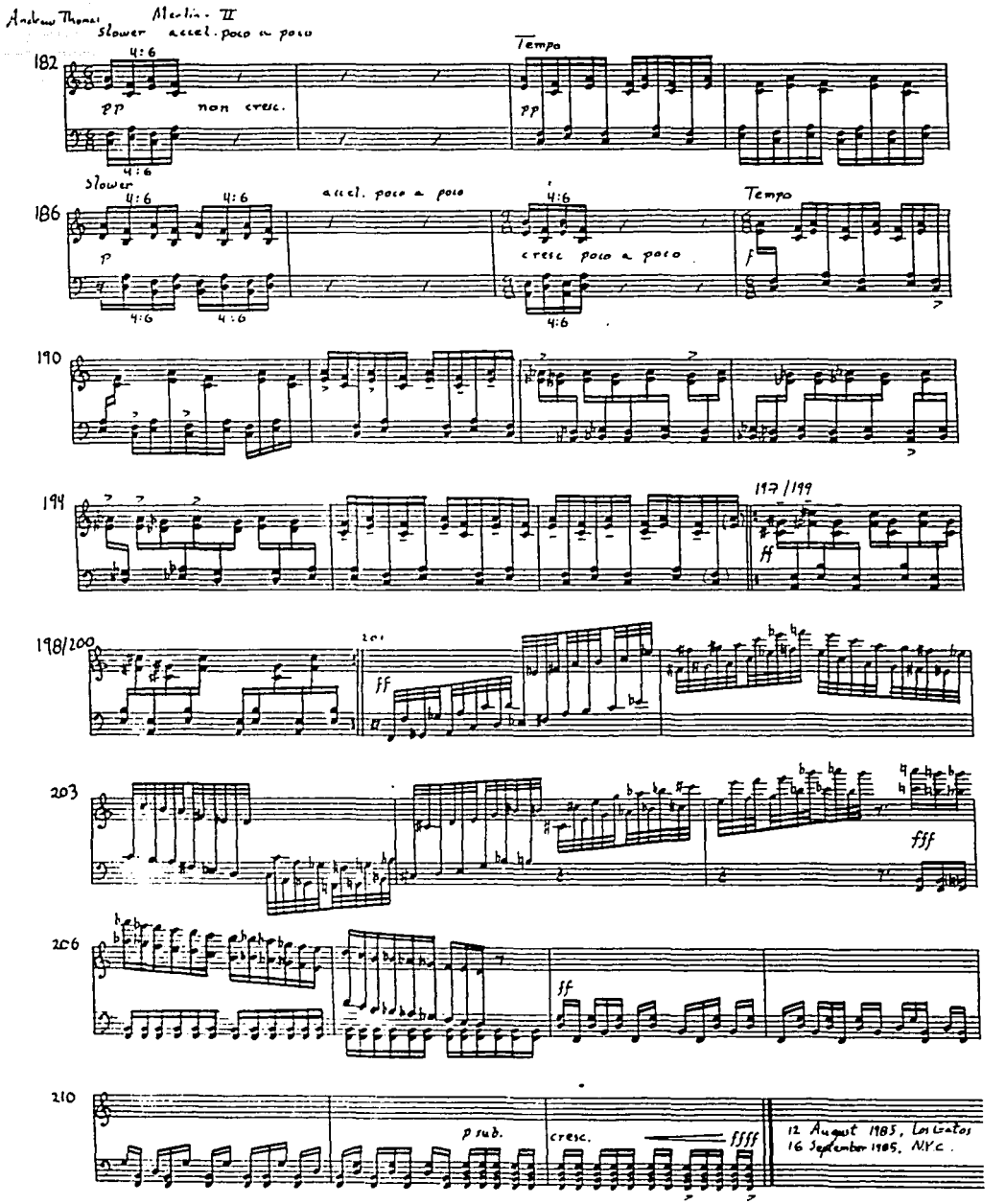
148 f Turn – ff sf3

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



FALL... ON ORIGEN

Andrew Thomas Merlin - II



FALLA DE ORIGEN

El Trompo 1

for tape and vibraphone

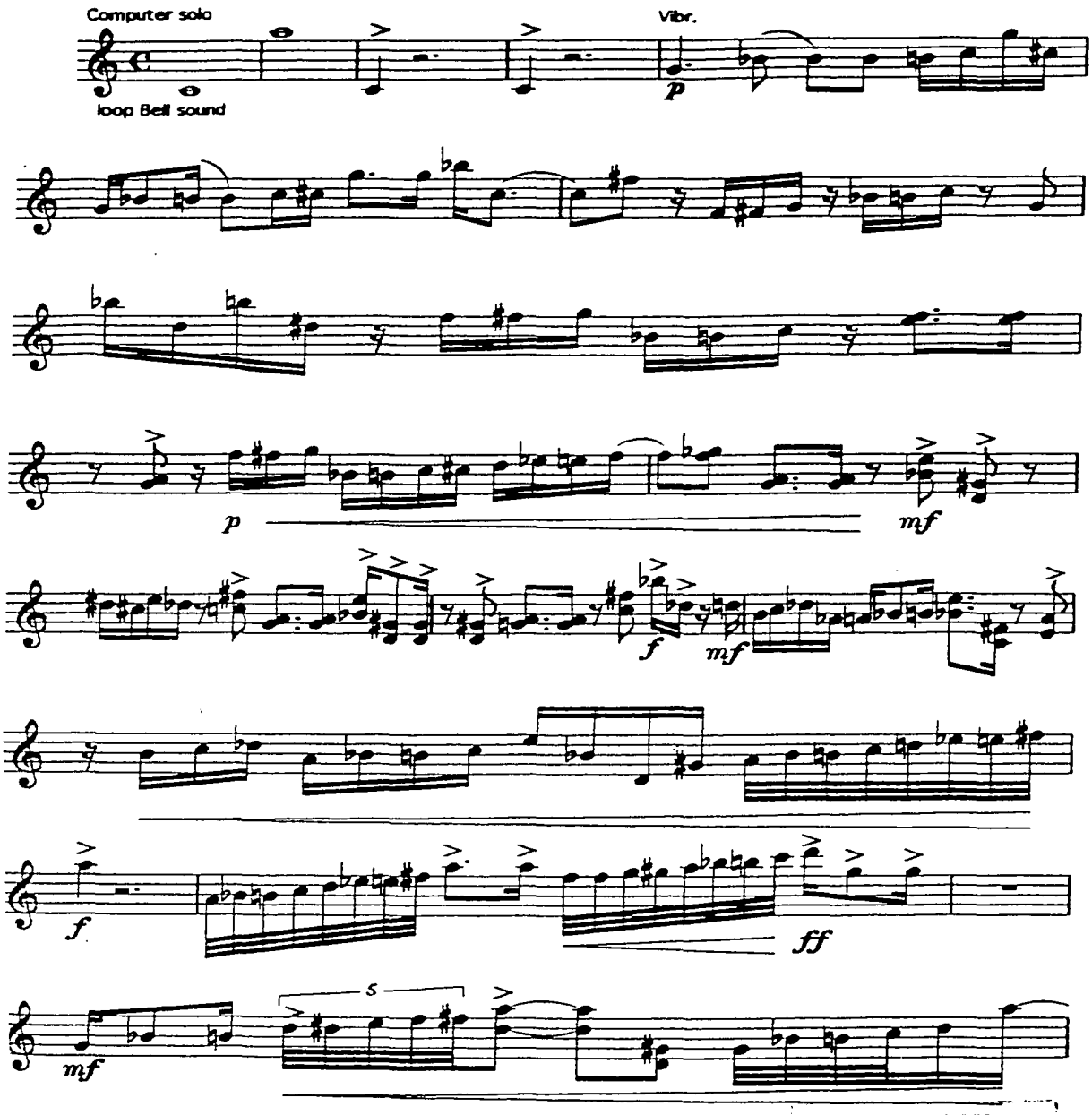
Gabriela Ortiz

♩ = 75

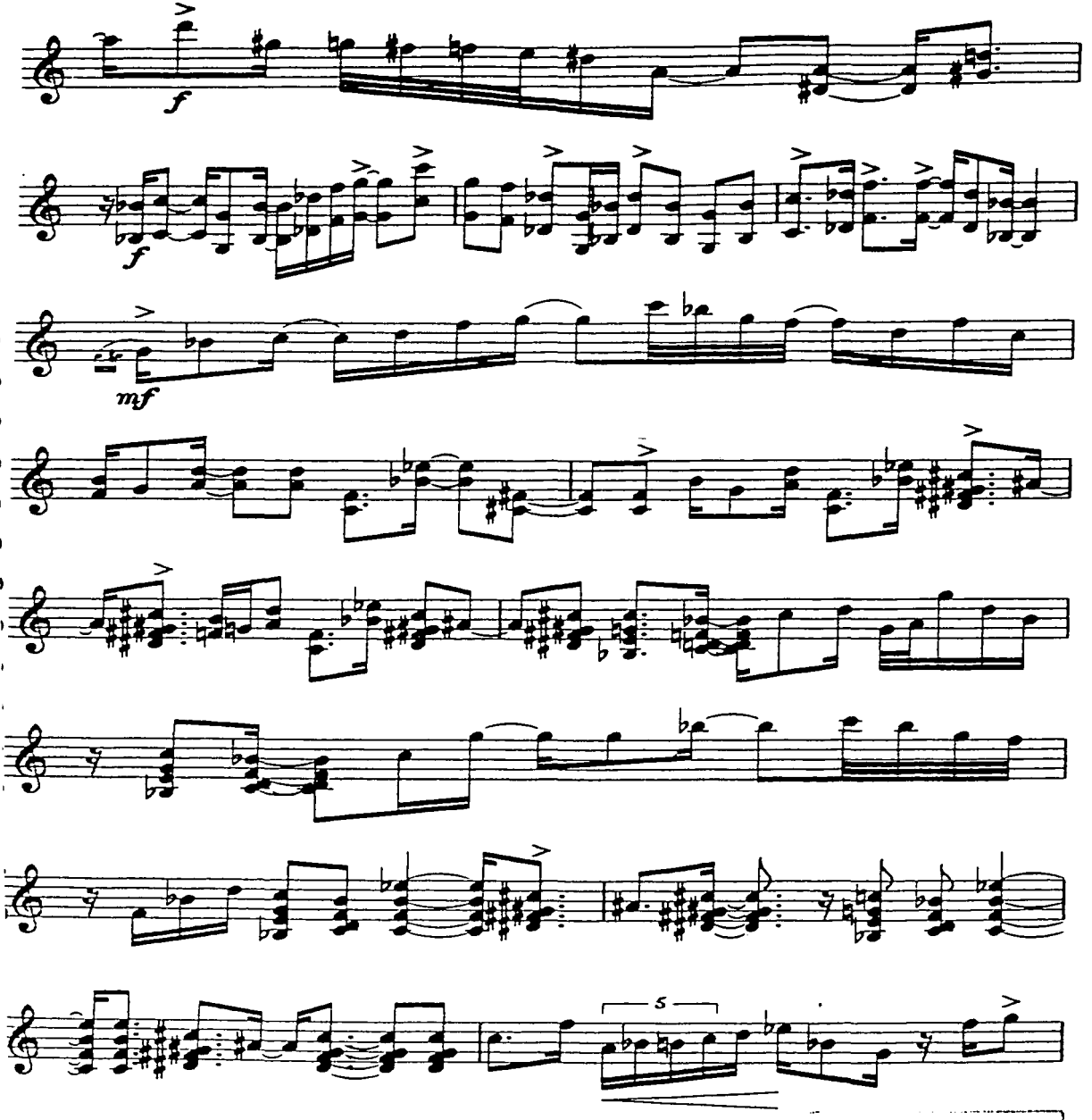
Computer solo

loop Bell sound

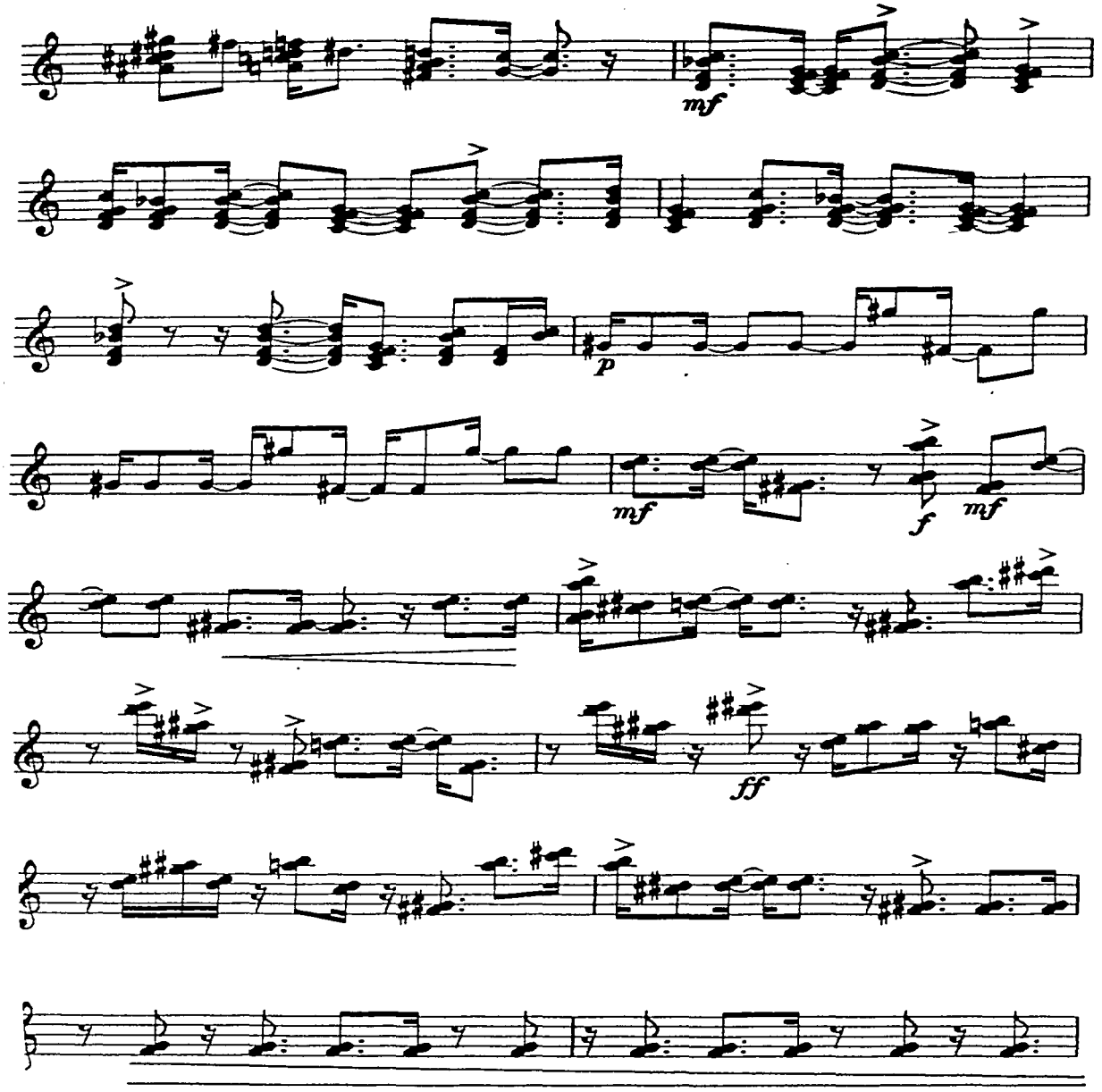
Vibr.



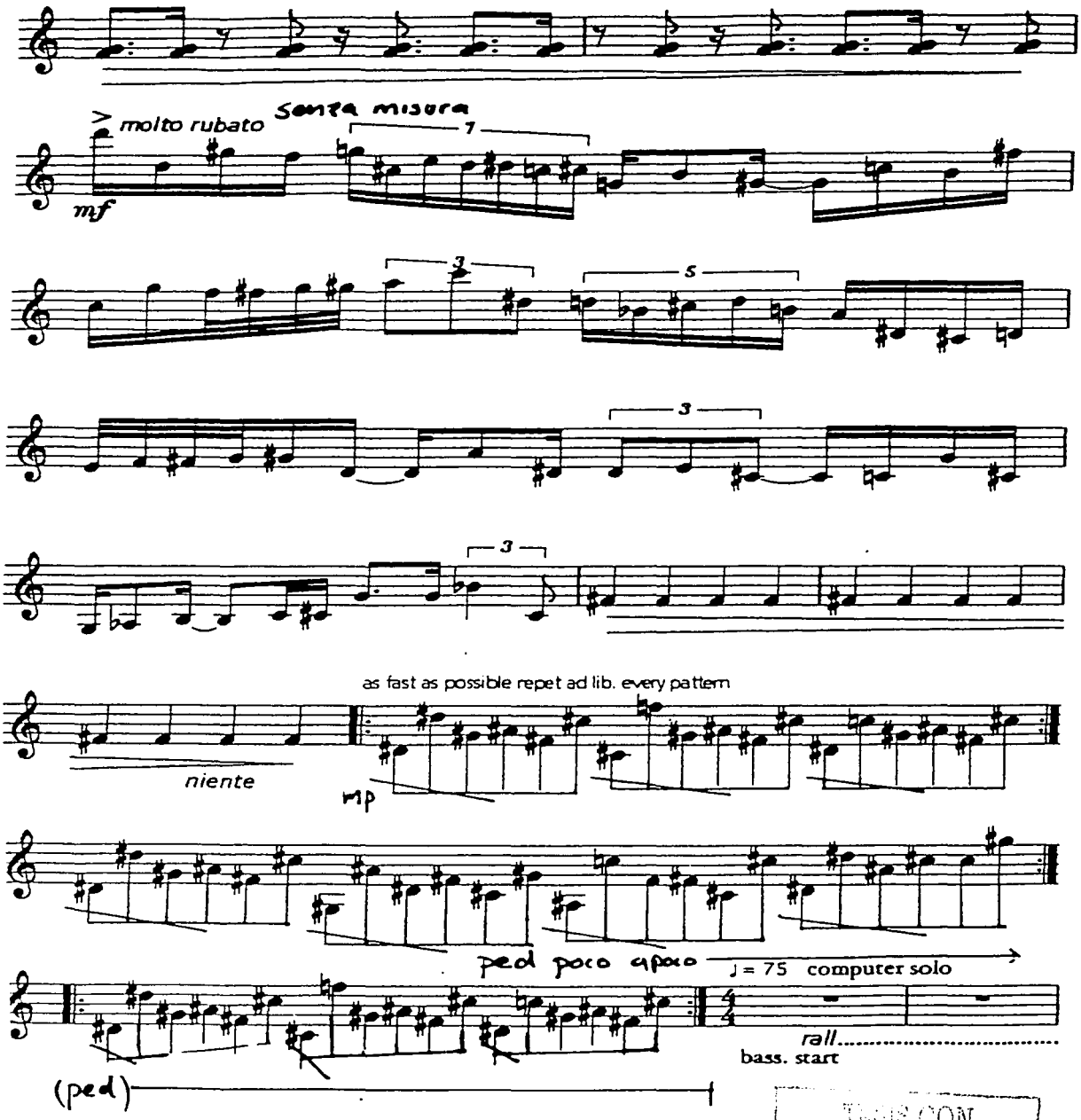
CON
FALLA DE ORIGEN



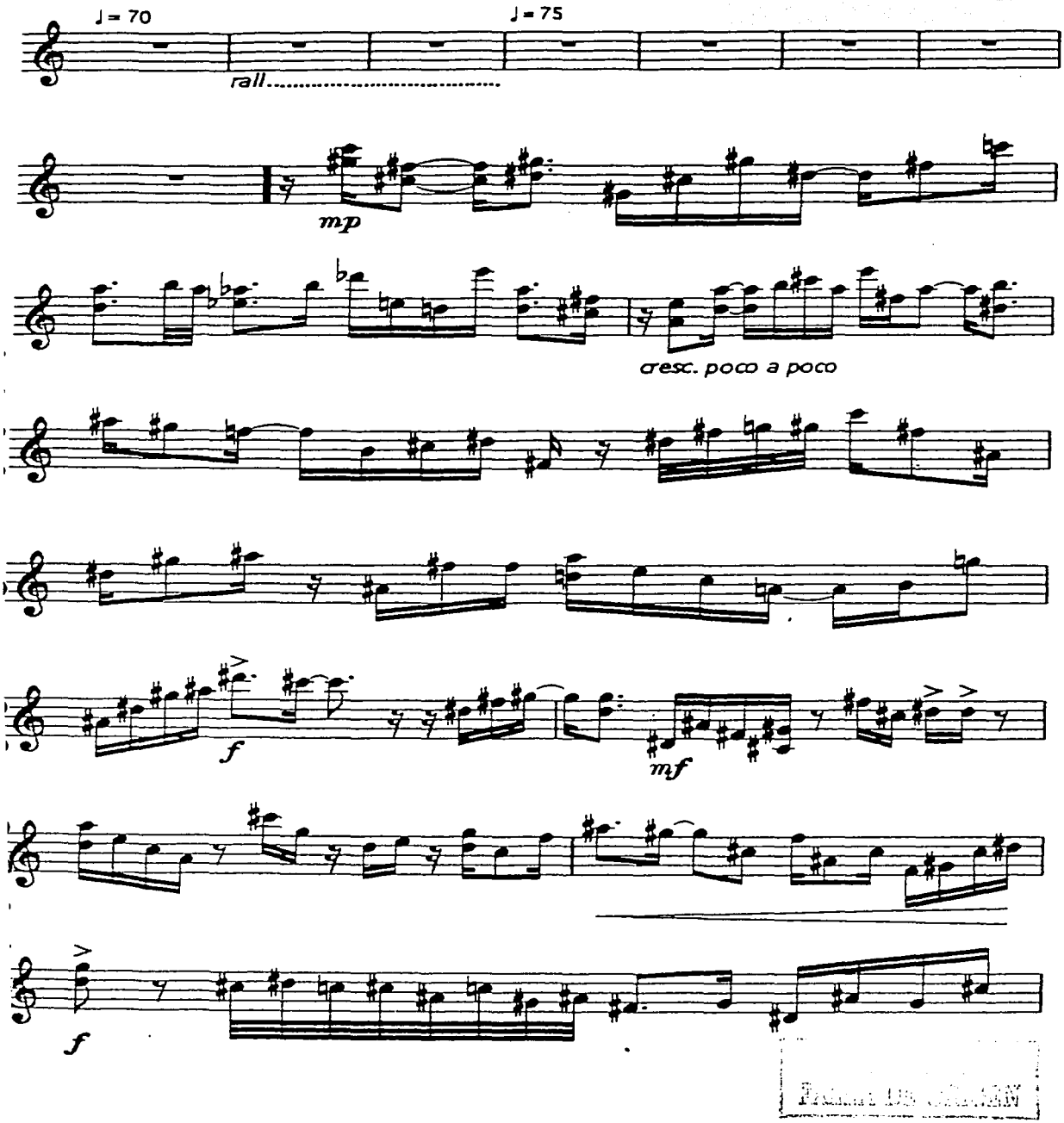
COPIA CON
FALTA DE ORIGEN

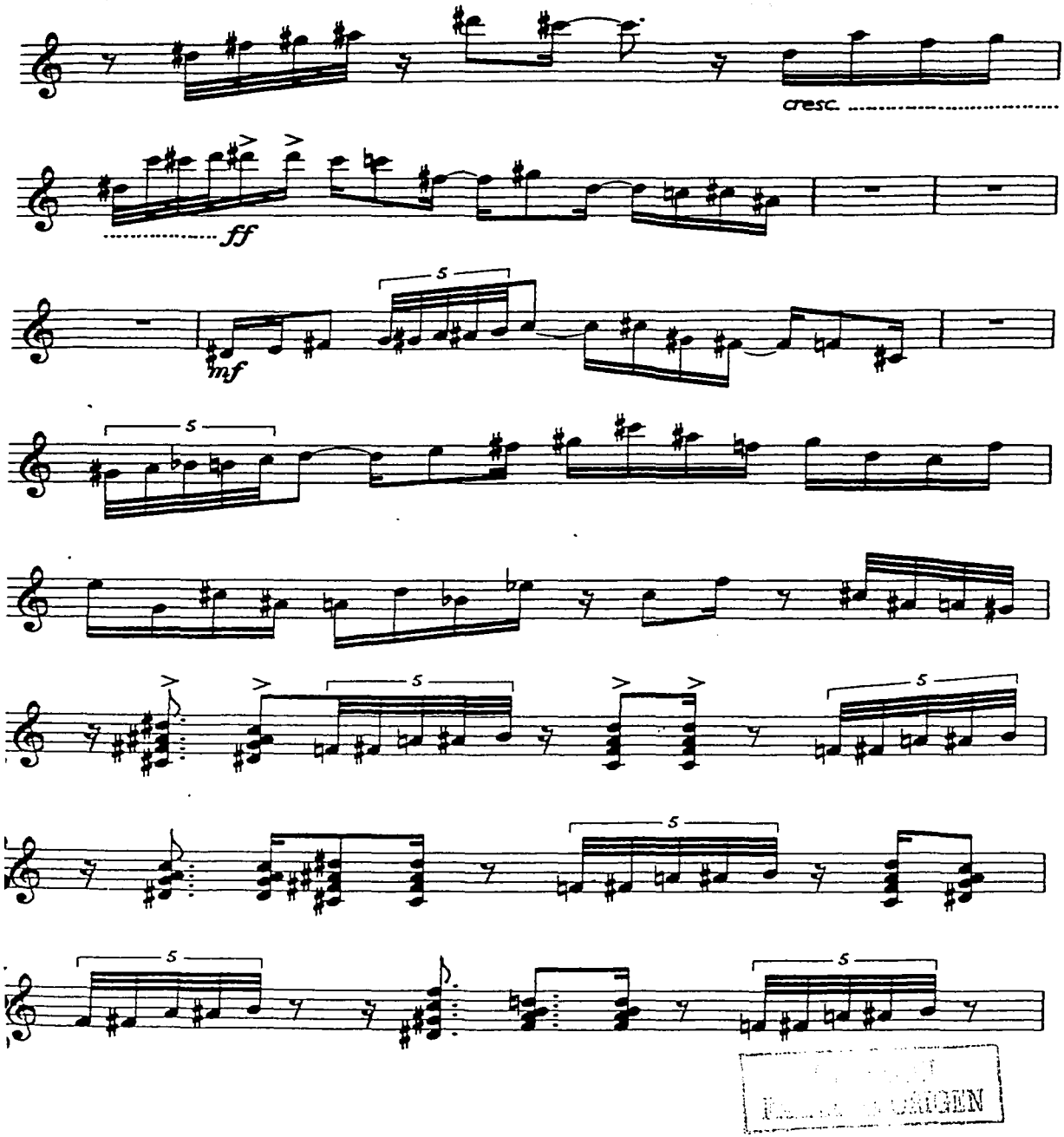


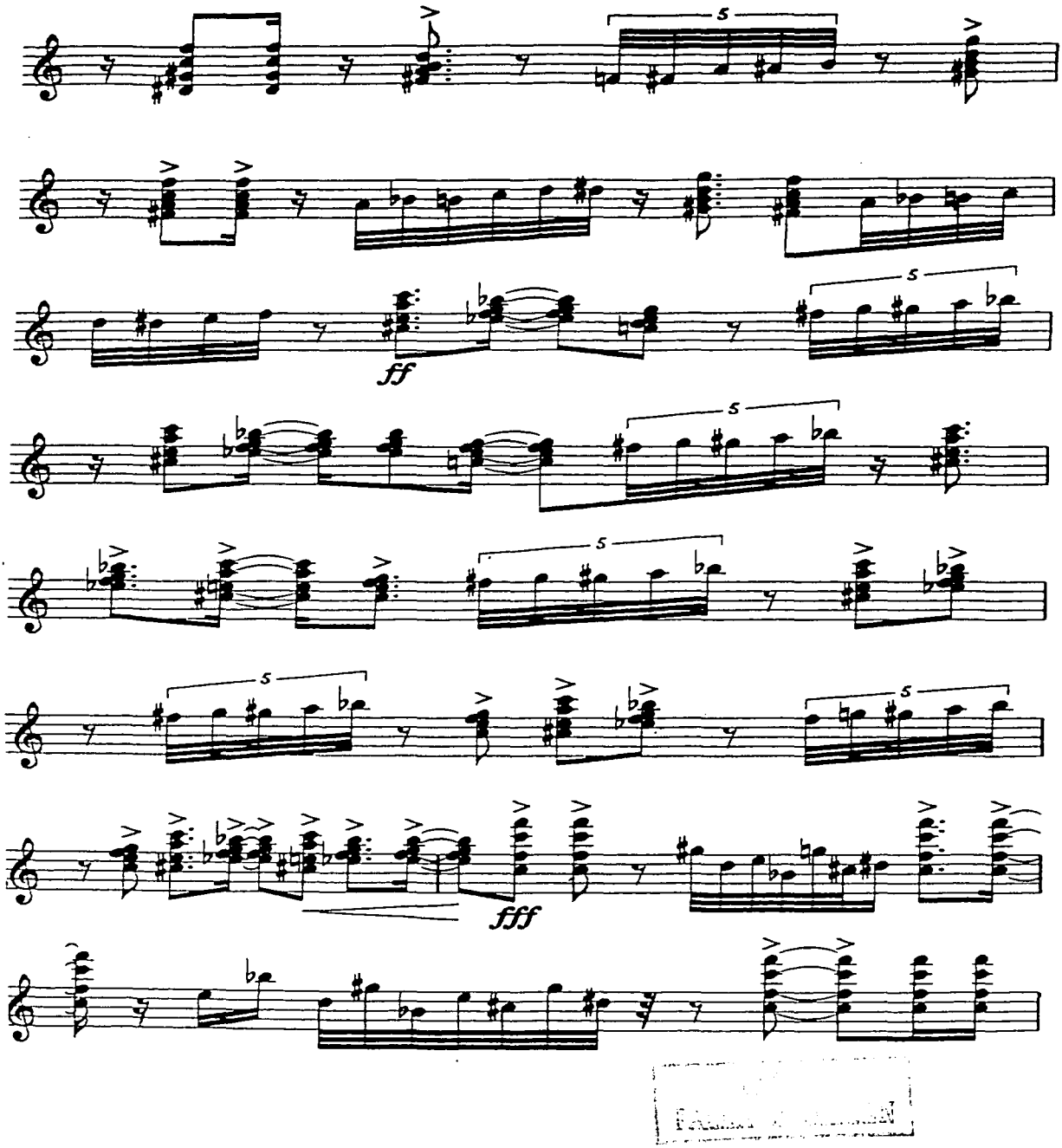
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

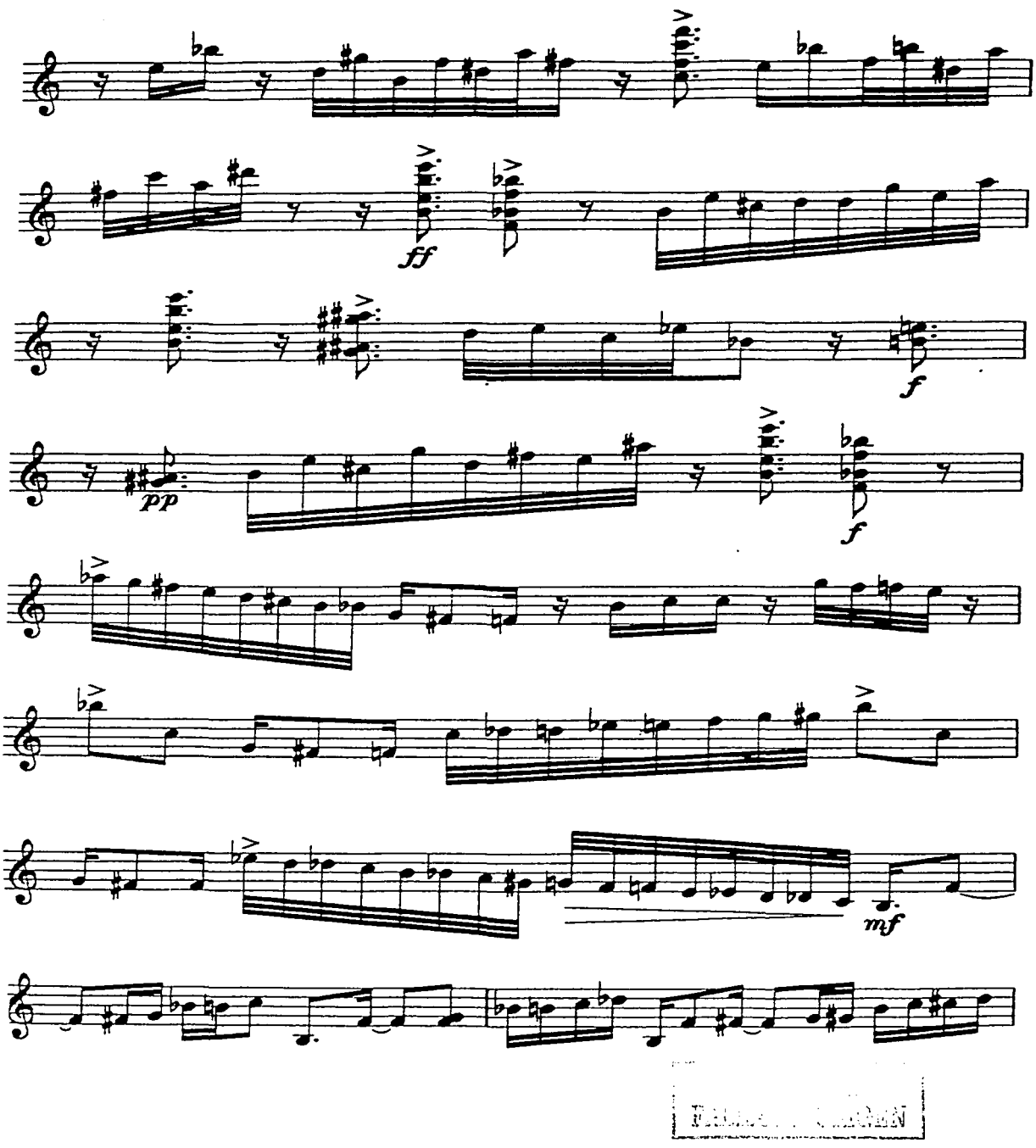


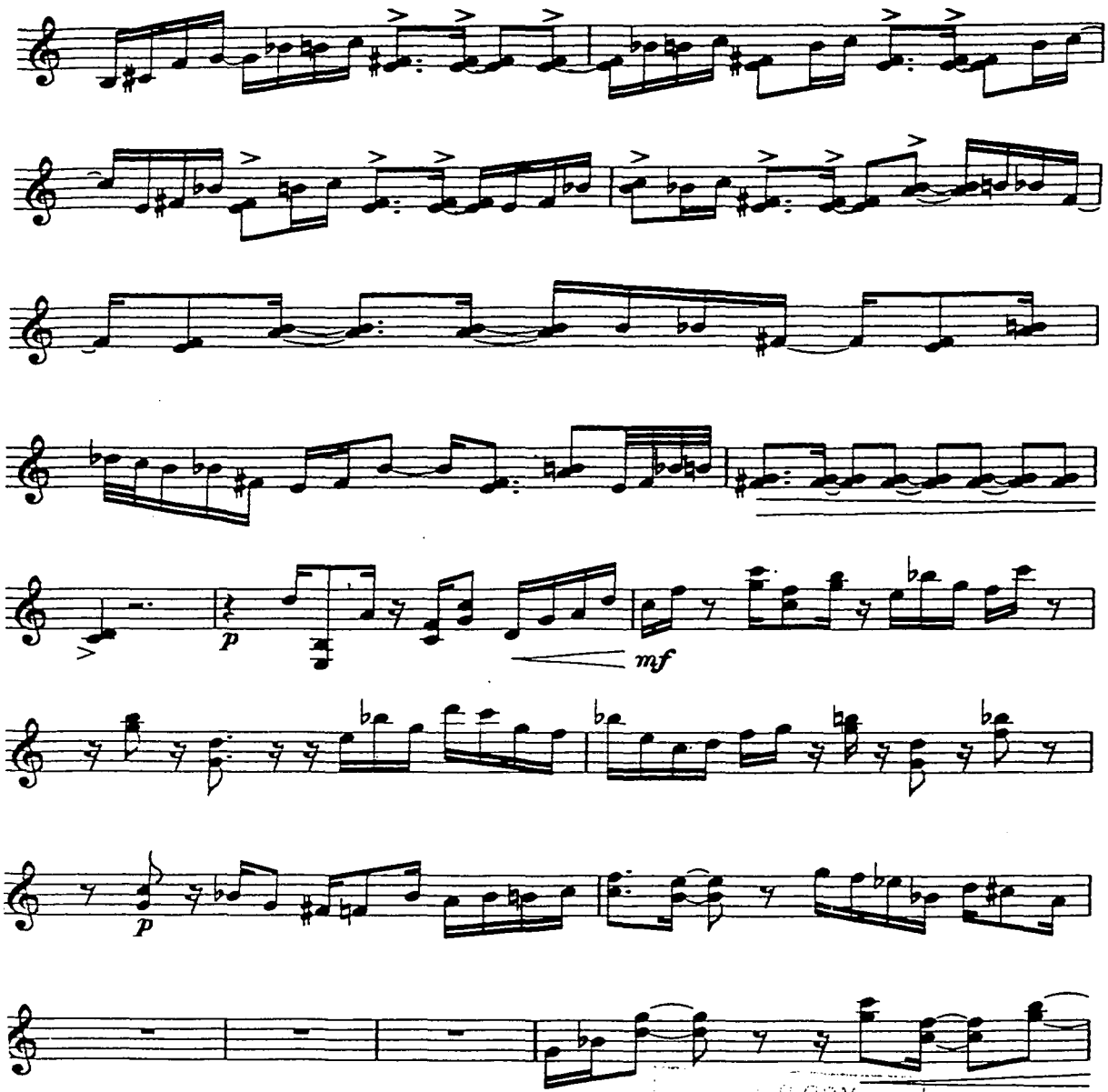
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN


♩= 70
♩= 75
rall.....
mp
cresc. poco a poco
f
mf
f


cresc.
ff
mf
5


5
ff
5
5
5
5
fff


ff
pp
f
f
mf

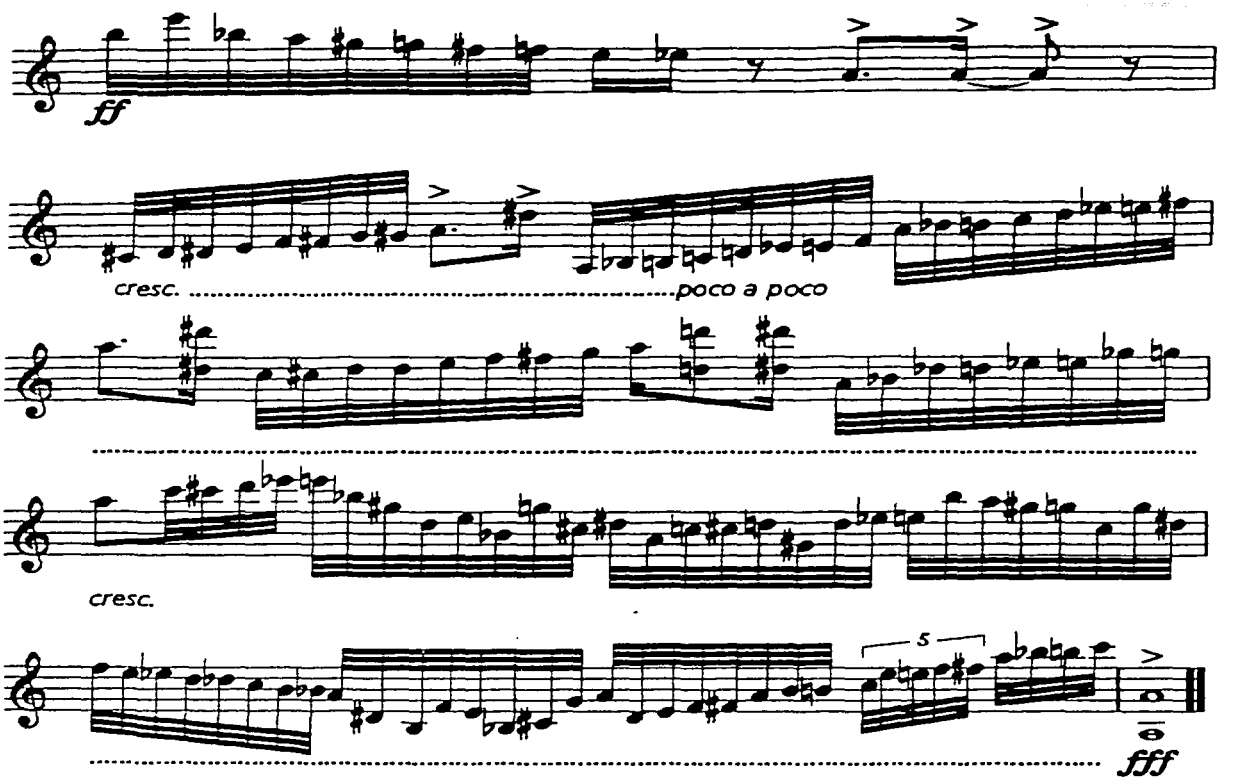


FALLA DE ORIGEN

FALTA

PAGINA

10



Londres 22 /Agosto / 94

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

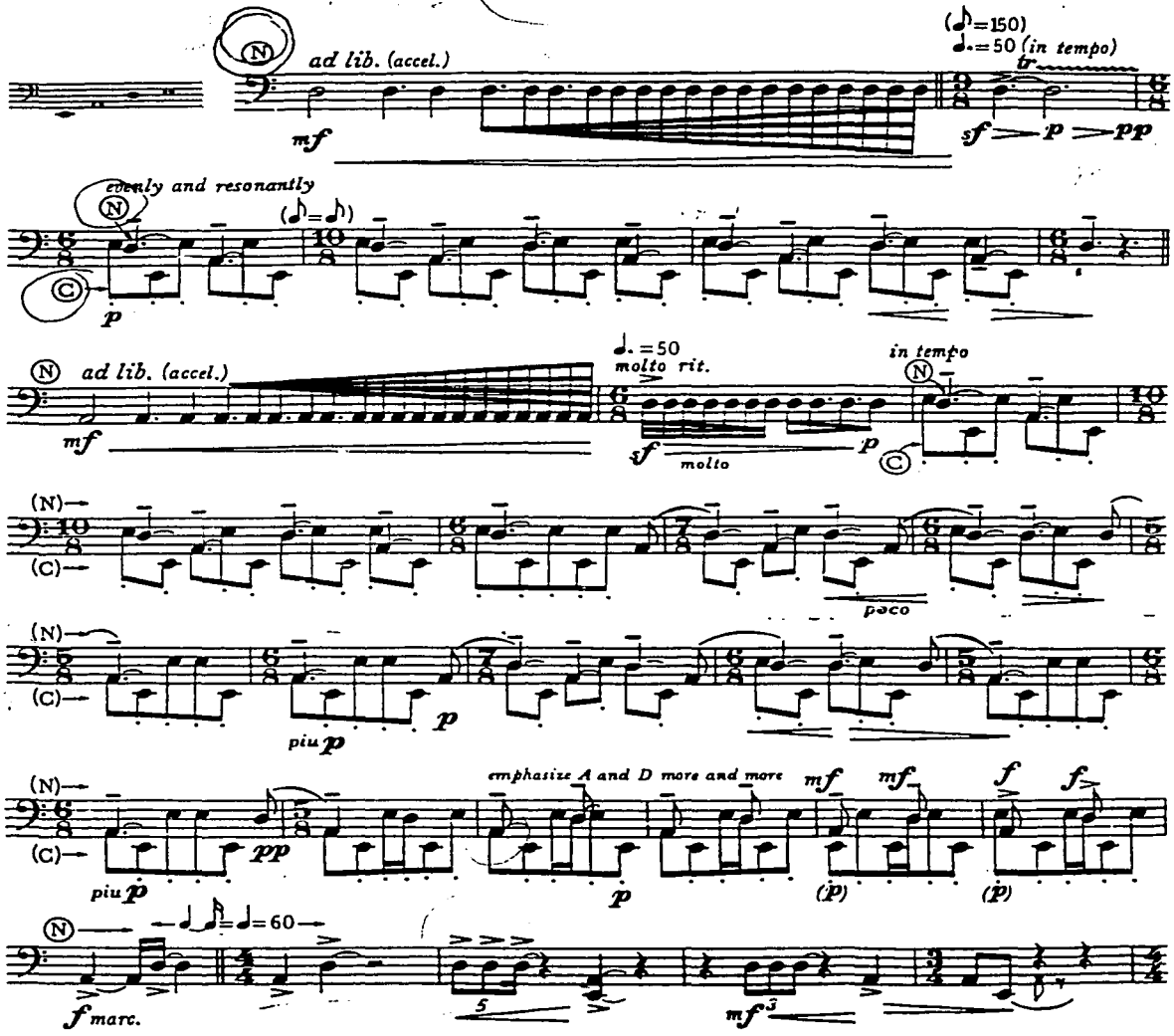
Cl. M175. T5/C374
Addenda J-2948

EIGHT PIECES
for Four Timpani
(one player)

to Al Howard

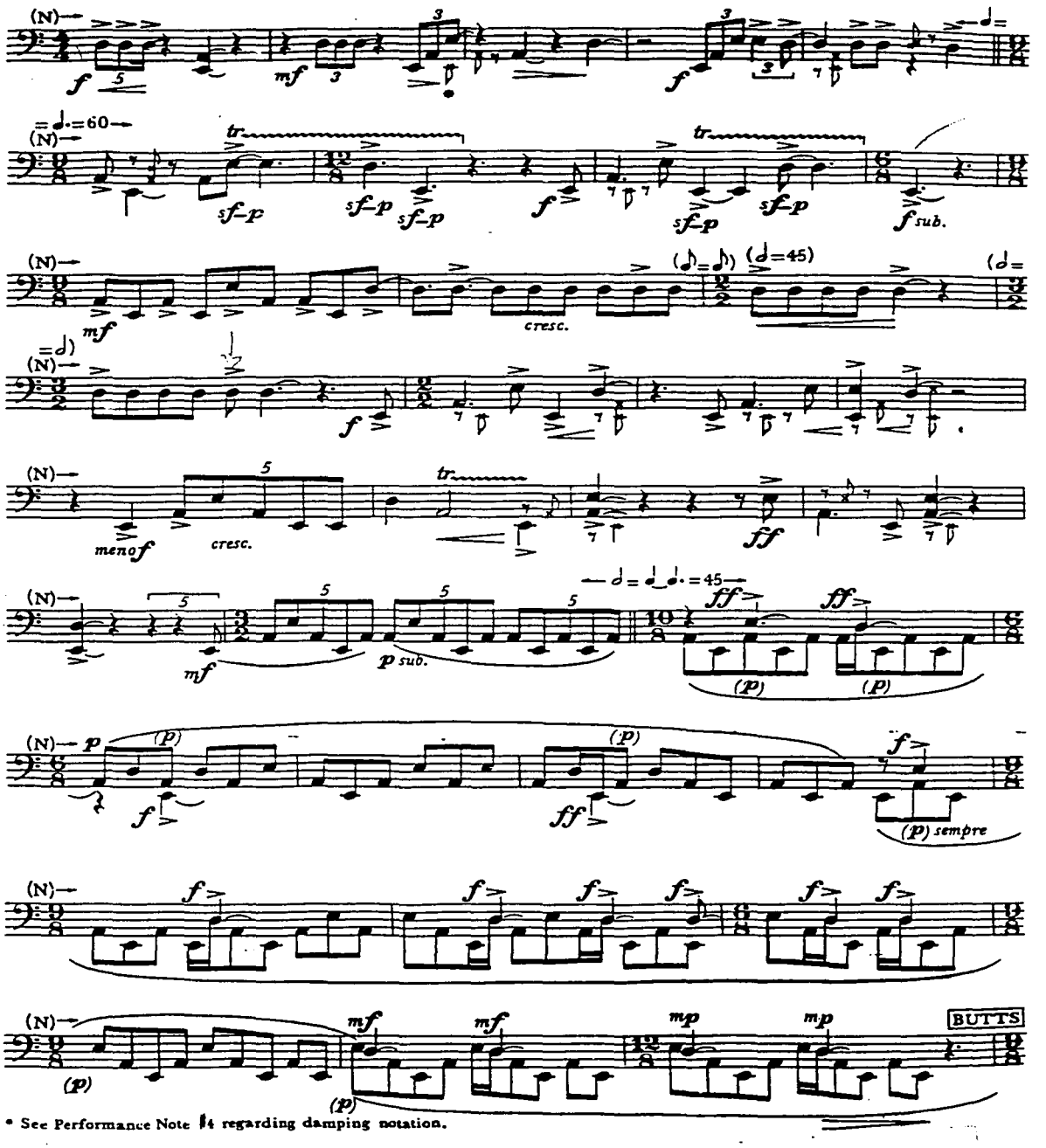
I. Saëta

Elliott Carter



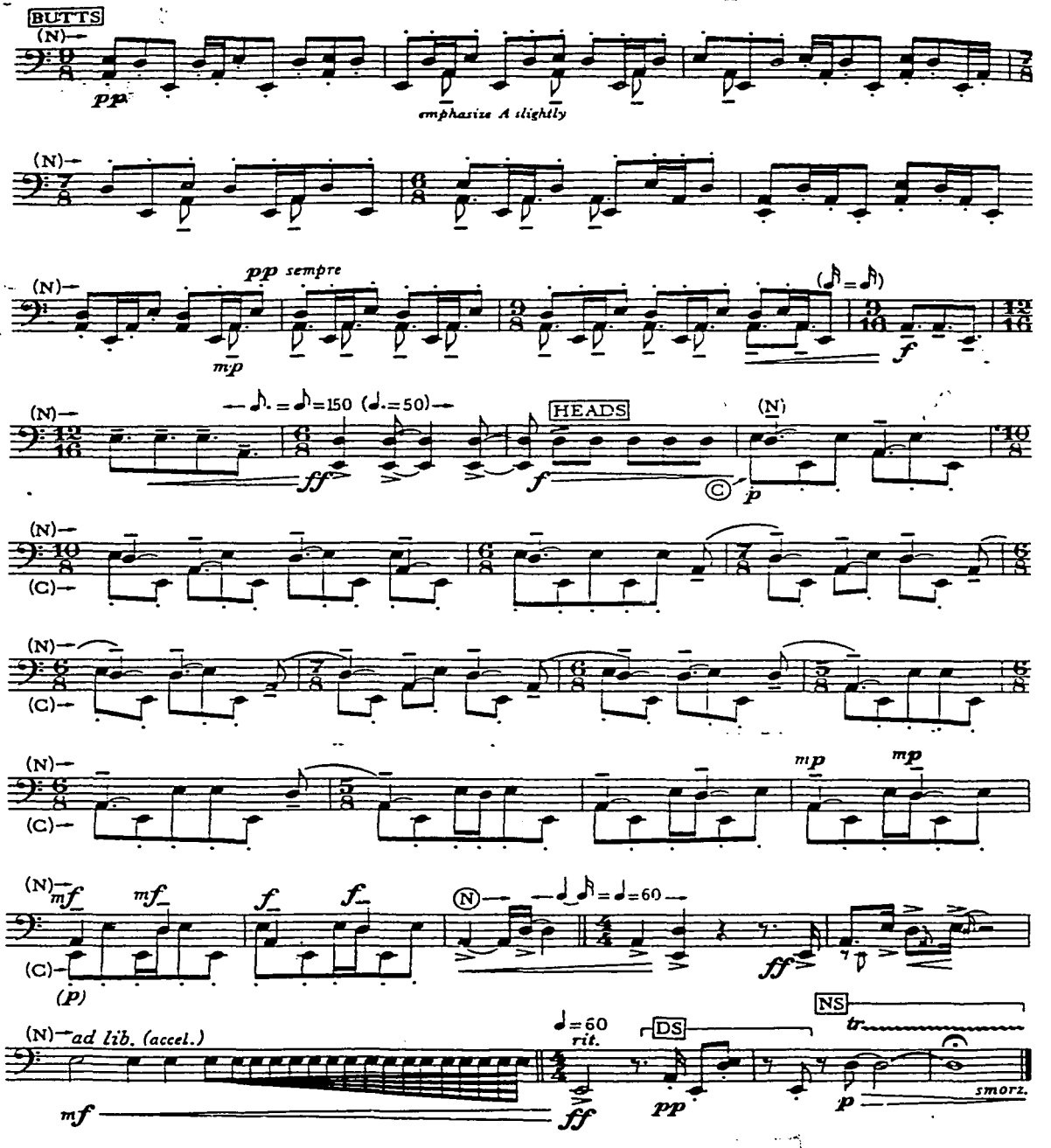
Copyright © 1968 by Associated Music Publishers, Inc., (BMI), New York, NY
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Warning: Unauthorized reproduction of this publication is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



* See Performance Note #4 regarding damping notation.

FALLA DE ORIGEN



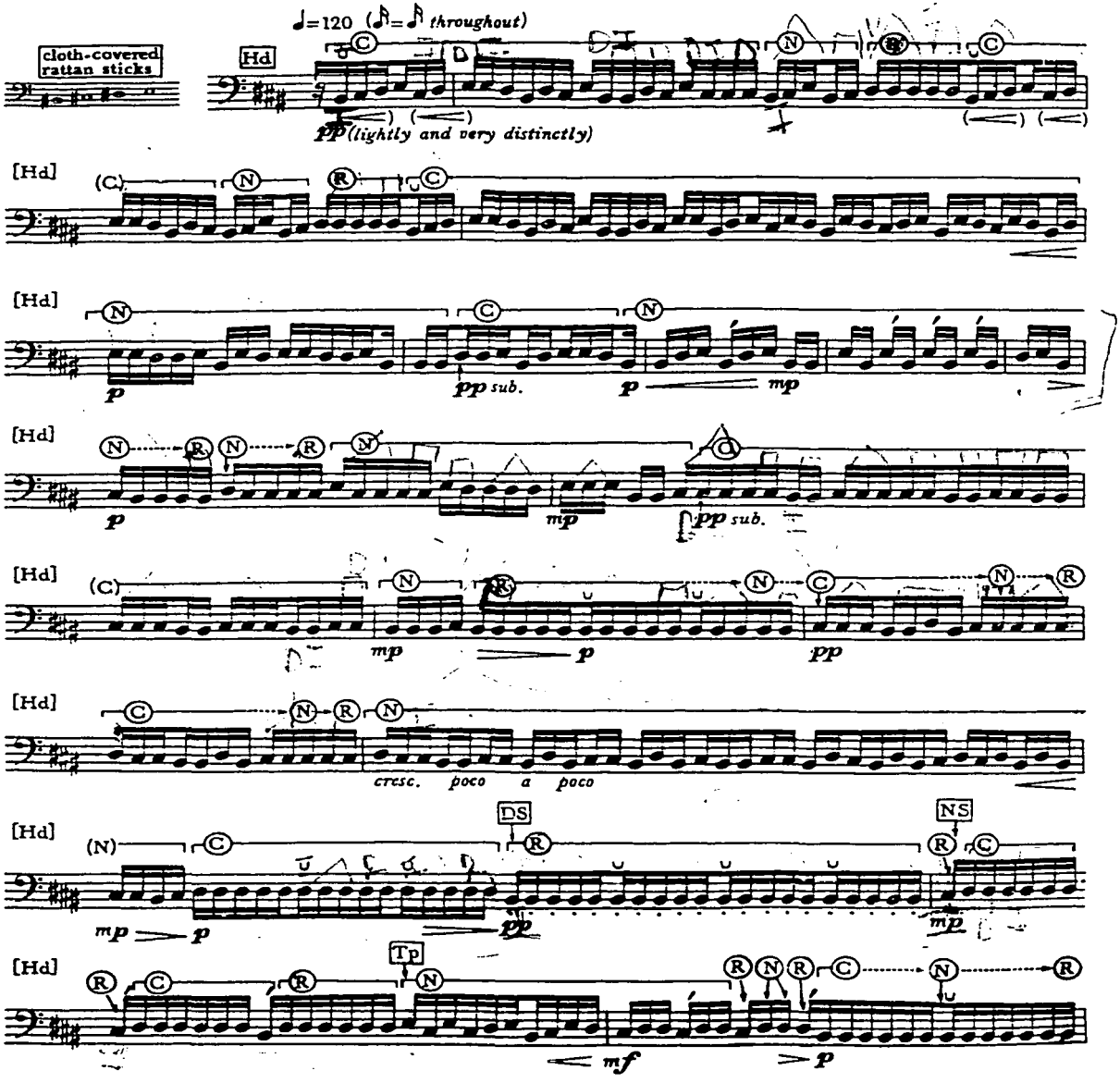
1950/1966

FALLA DE ORIGEN

to Paul Price

II. Moto Perpetuo*

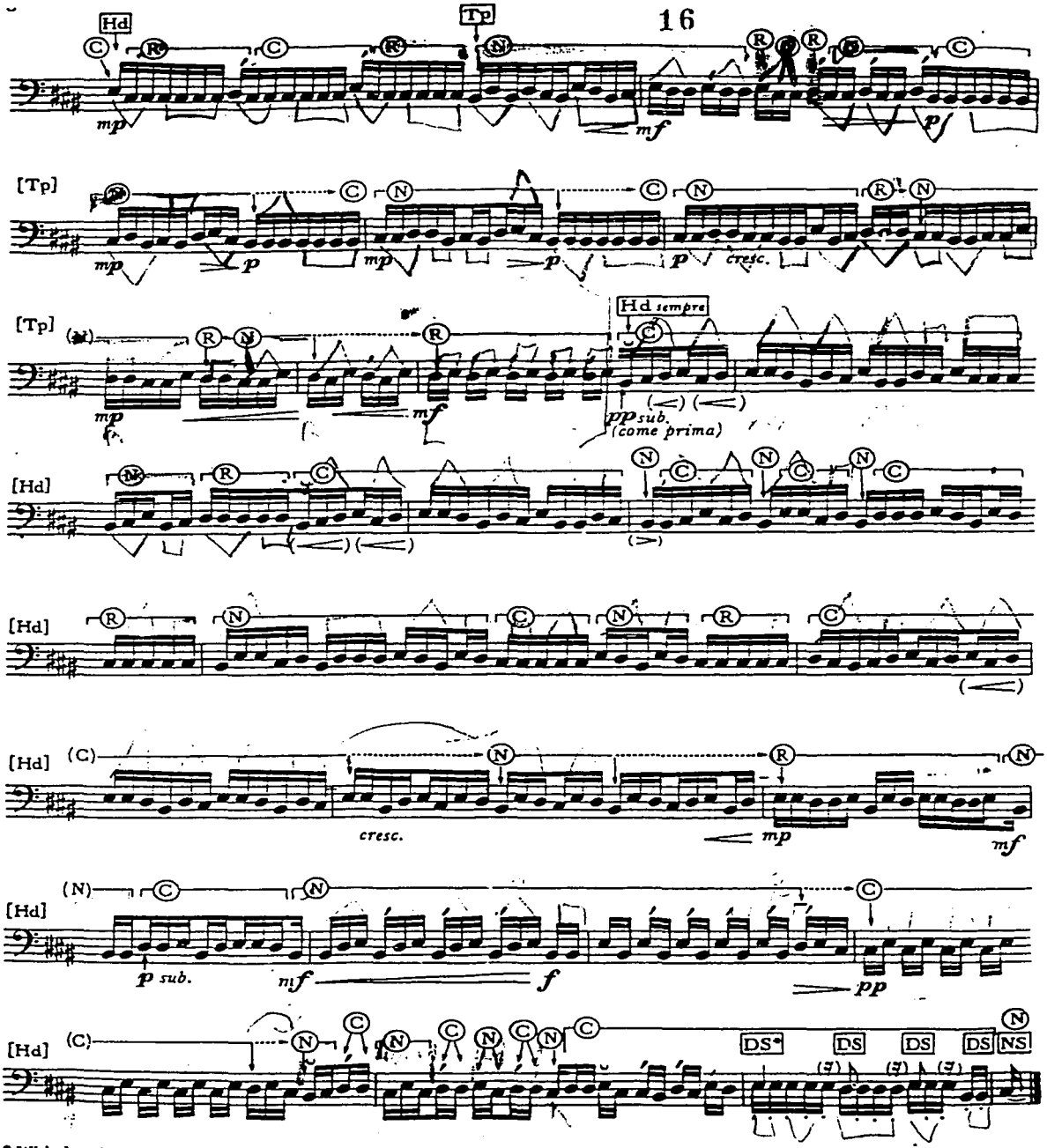
Elliott Carter



* See Performance Note #6 regarding accents and sticks.

© Copyright 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York

FALLA DE ORIGEN



* With the stick of one hand, strike and hold against drum head; the other stick plays the repeated notes.

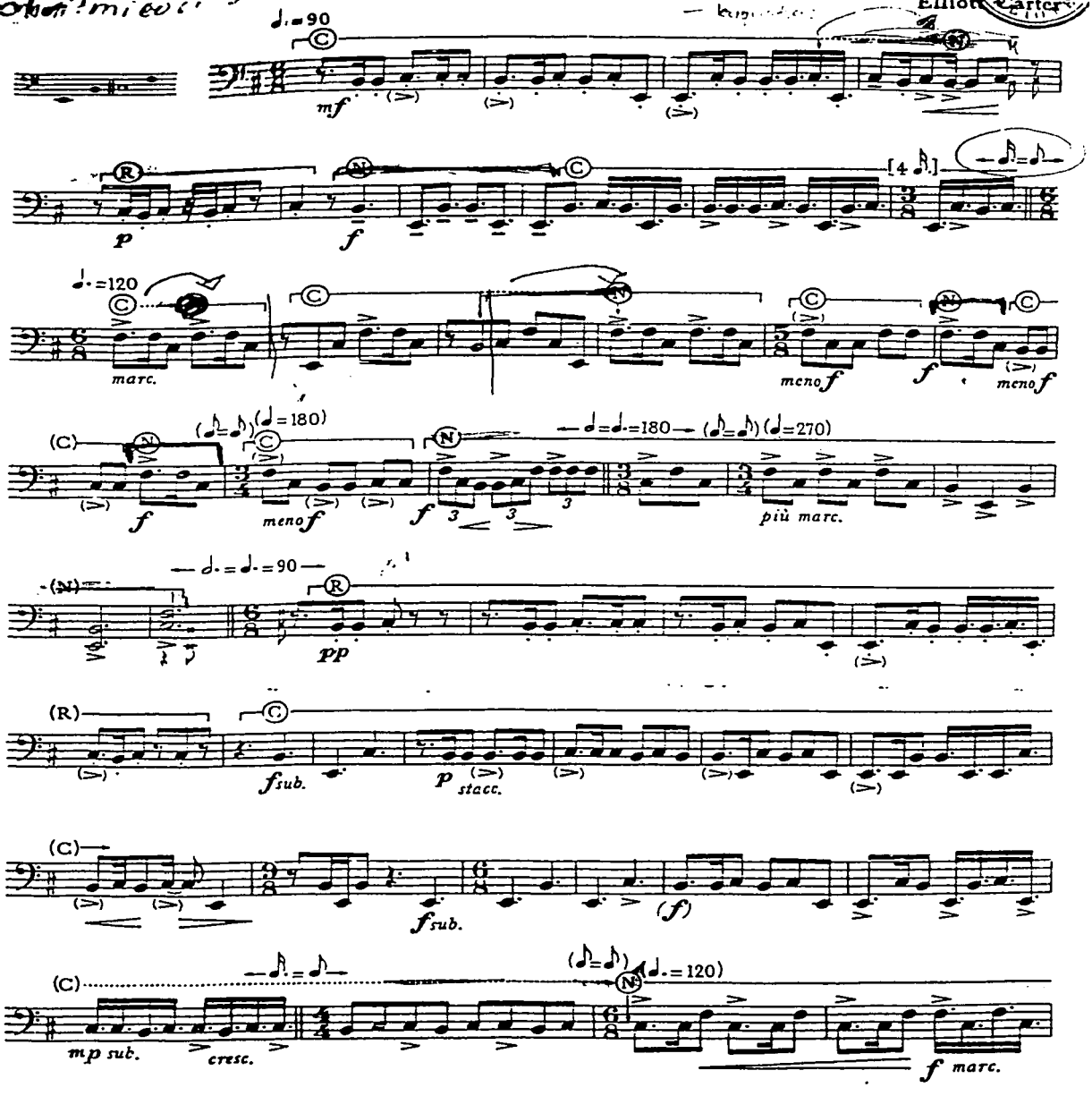
1950/1966

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

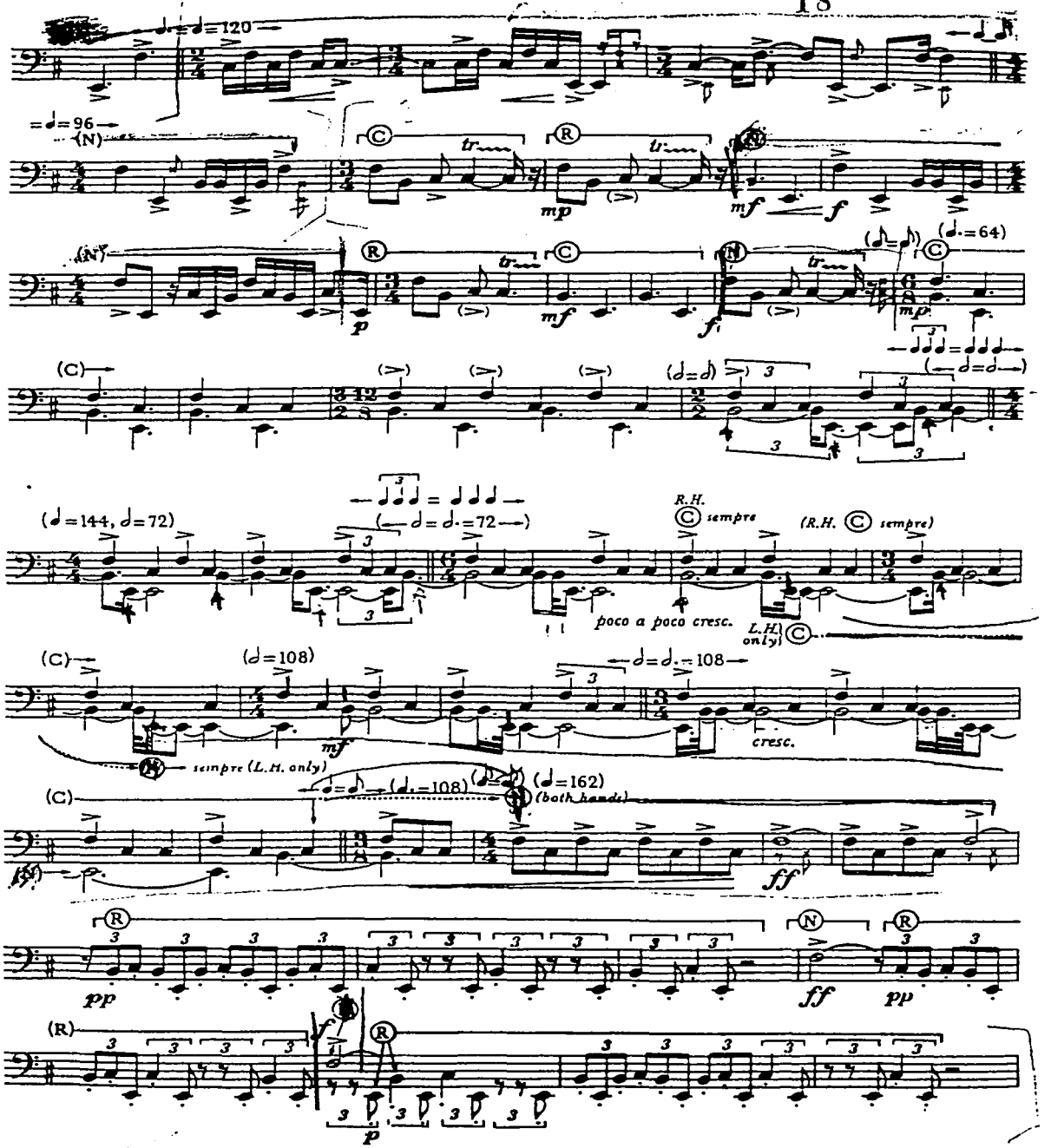
to Raymond DesRoches

VII. Canaries

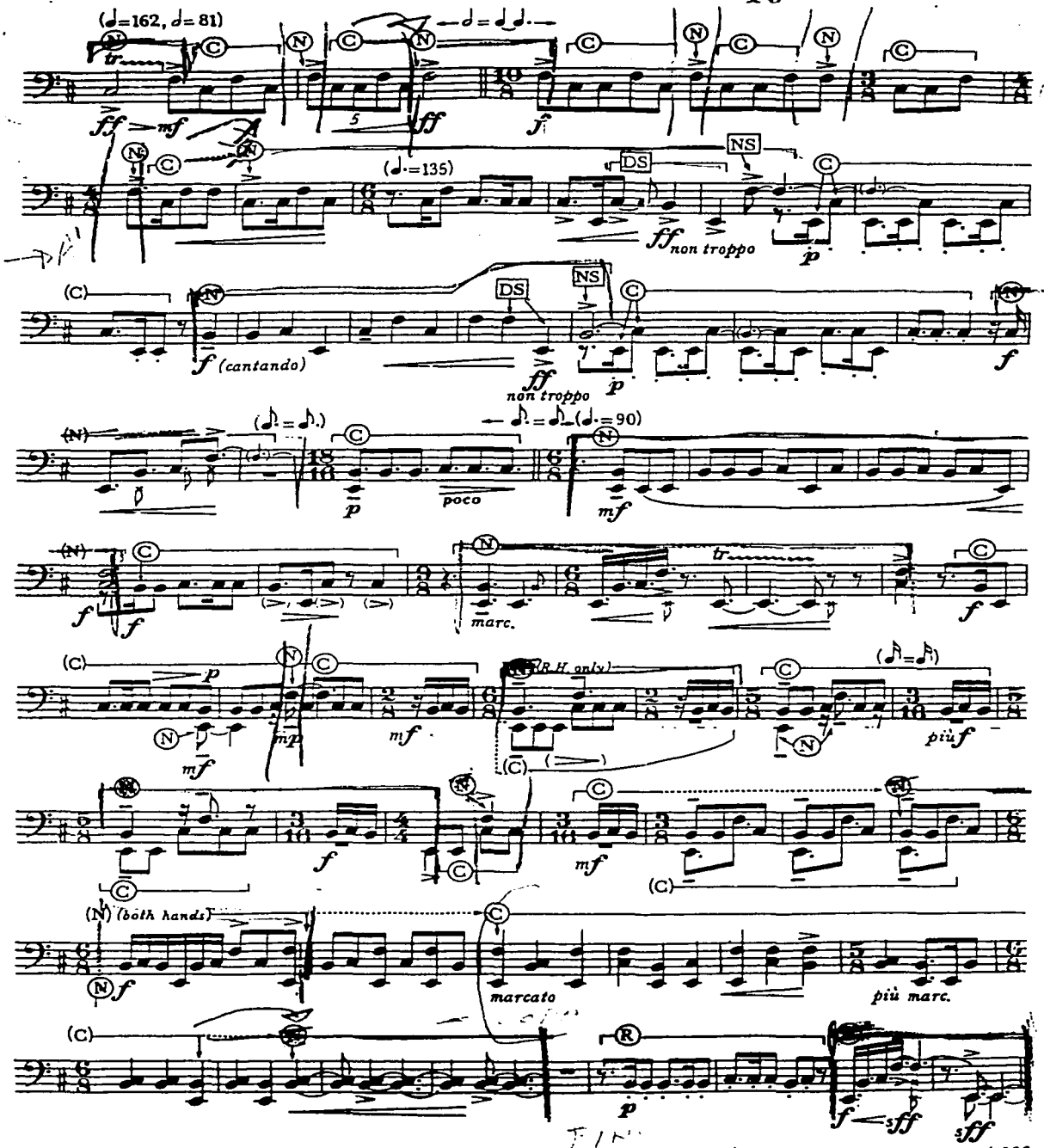
Elliott Carter



© Copyright 1968 by Associated Music Publishers, Inc., New York


18
♩=120
♩=96
(N)
(C)
(R)
mp
mf
f
p
(♩=64)
(♩=144, 𝅗𝅥=72)
(𝅗𝅥=𝅗𝅥.=72)
R.H.
sempre
(R.H. sempre)
poco a poco cresc.
L.H. only
(𝅗𝅥=108)
𝅗𝅥=𝅗𝅥.=108
cresc.
sempre (L.H. only)
(𝅗𝅥.=108)
(♩=162)
(both hands)
ff
pp

FALLA



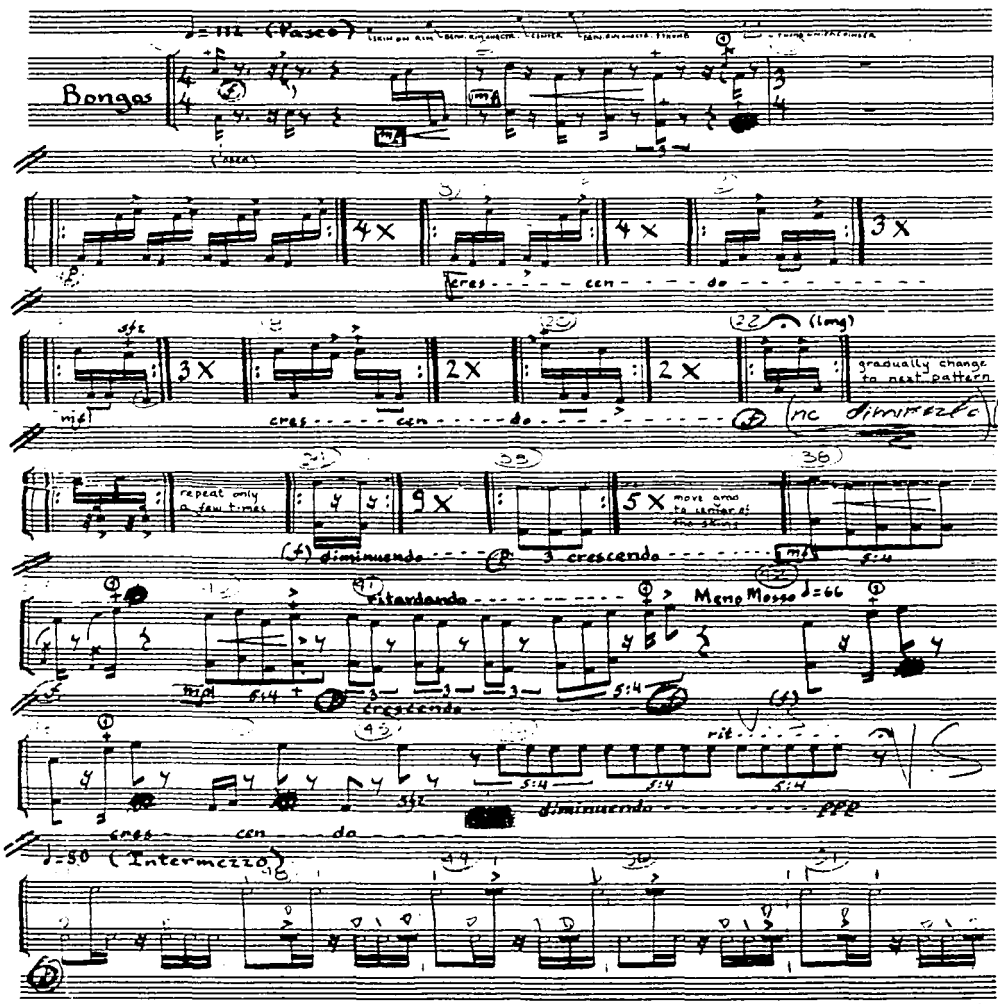
TESIS
FALLA DE

Bongo--O

for James WOOD

(1982)

R. SIERRA

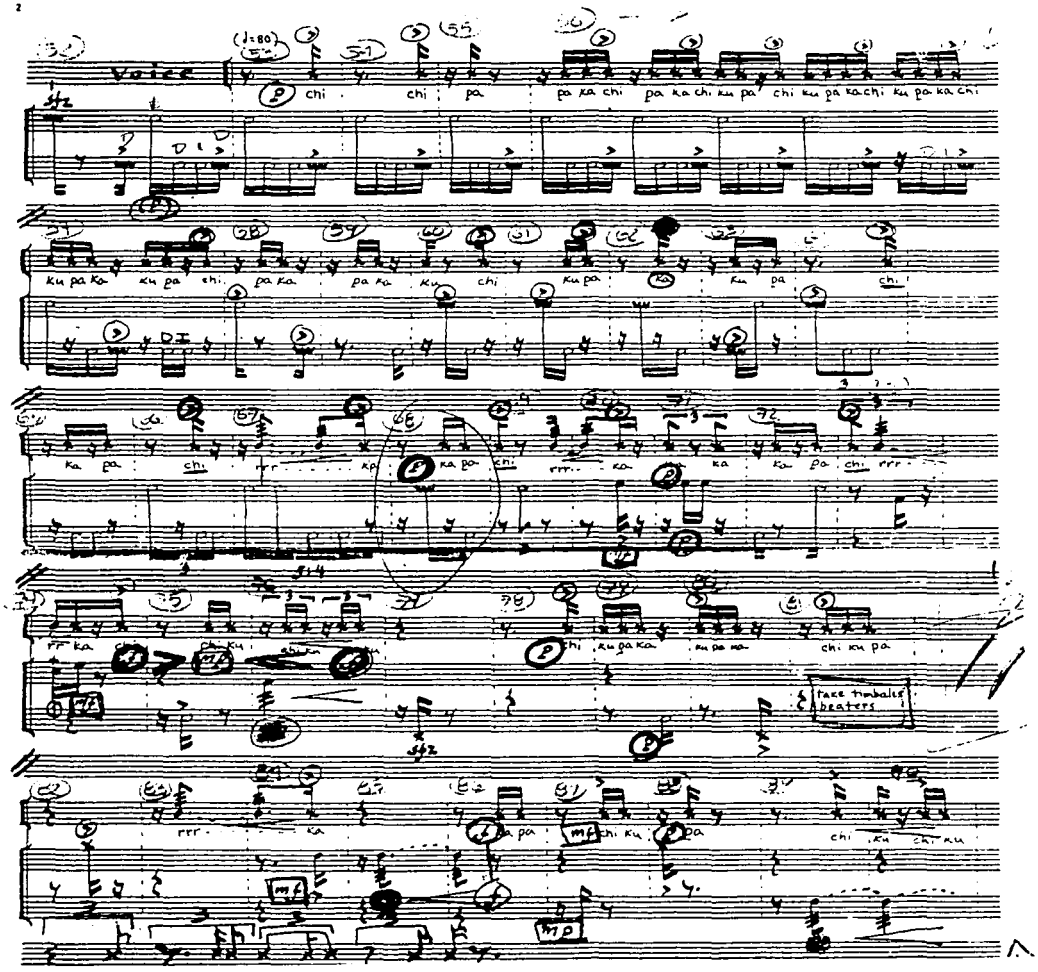


© 1985 by Editions Salabert, Paris
International copyright secured all rights reserved
EDITIONS SALABERT S.A. 22, rue Chaptal 75009 PARIS

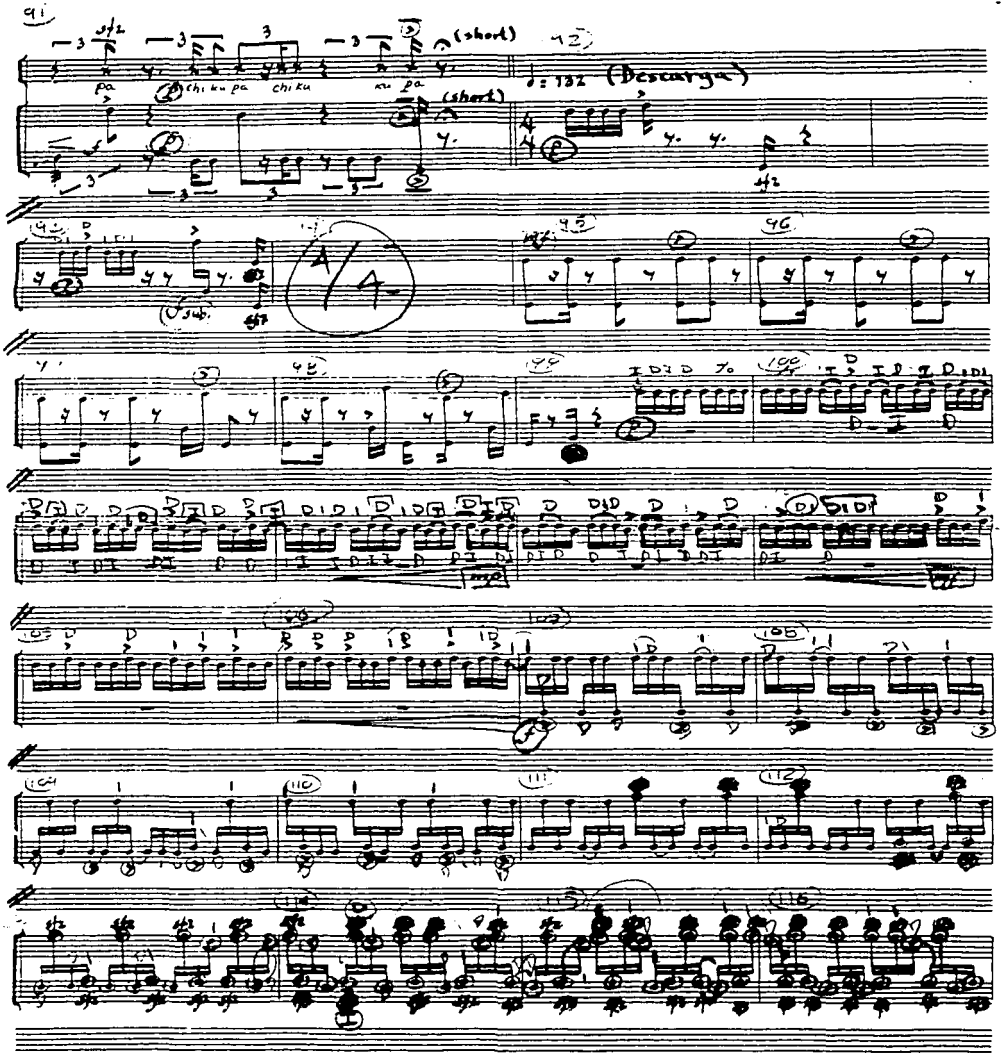
E.A.S. 18 2380

Tous droits réservés pour tous pays

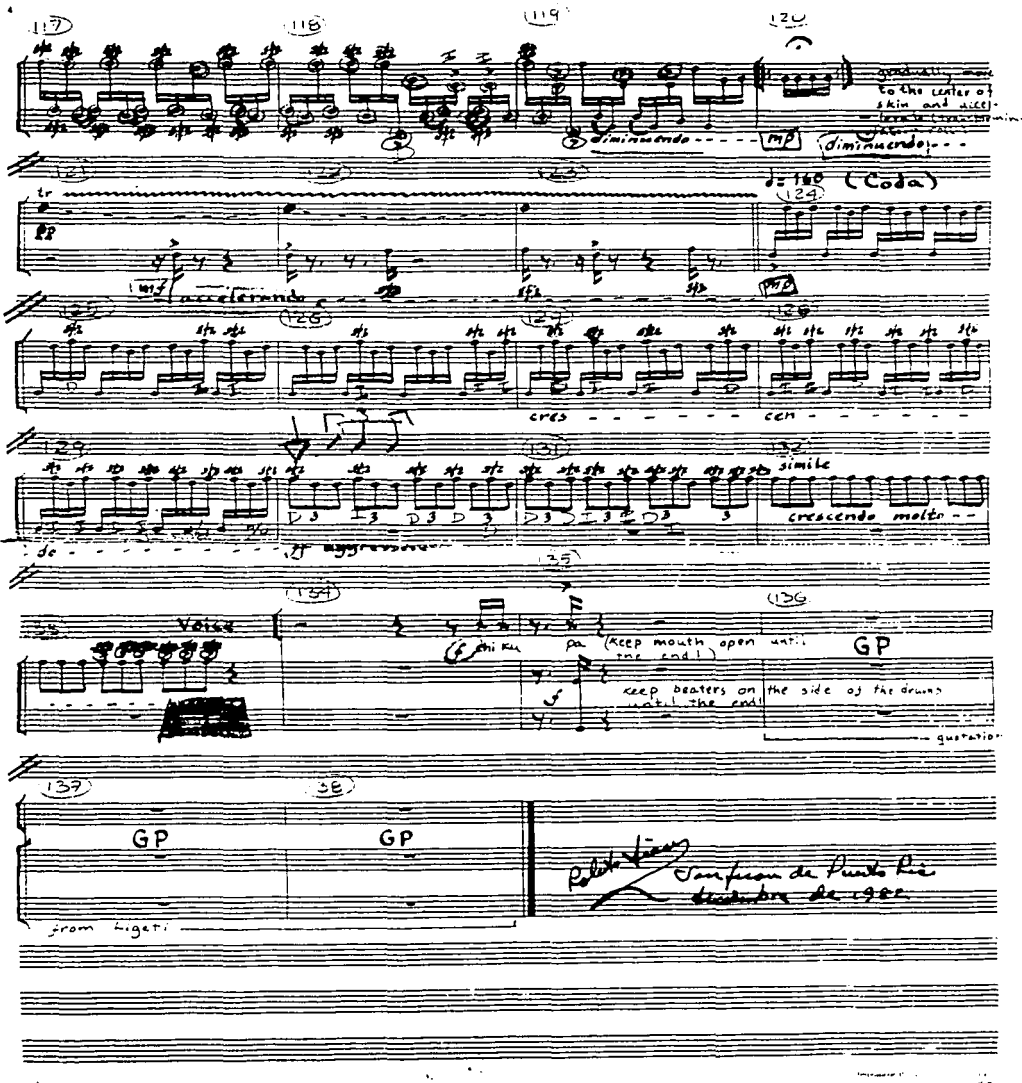
PROPIEDAD DE ORFEÓN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

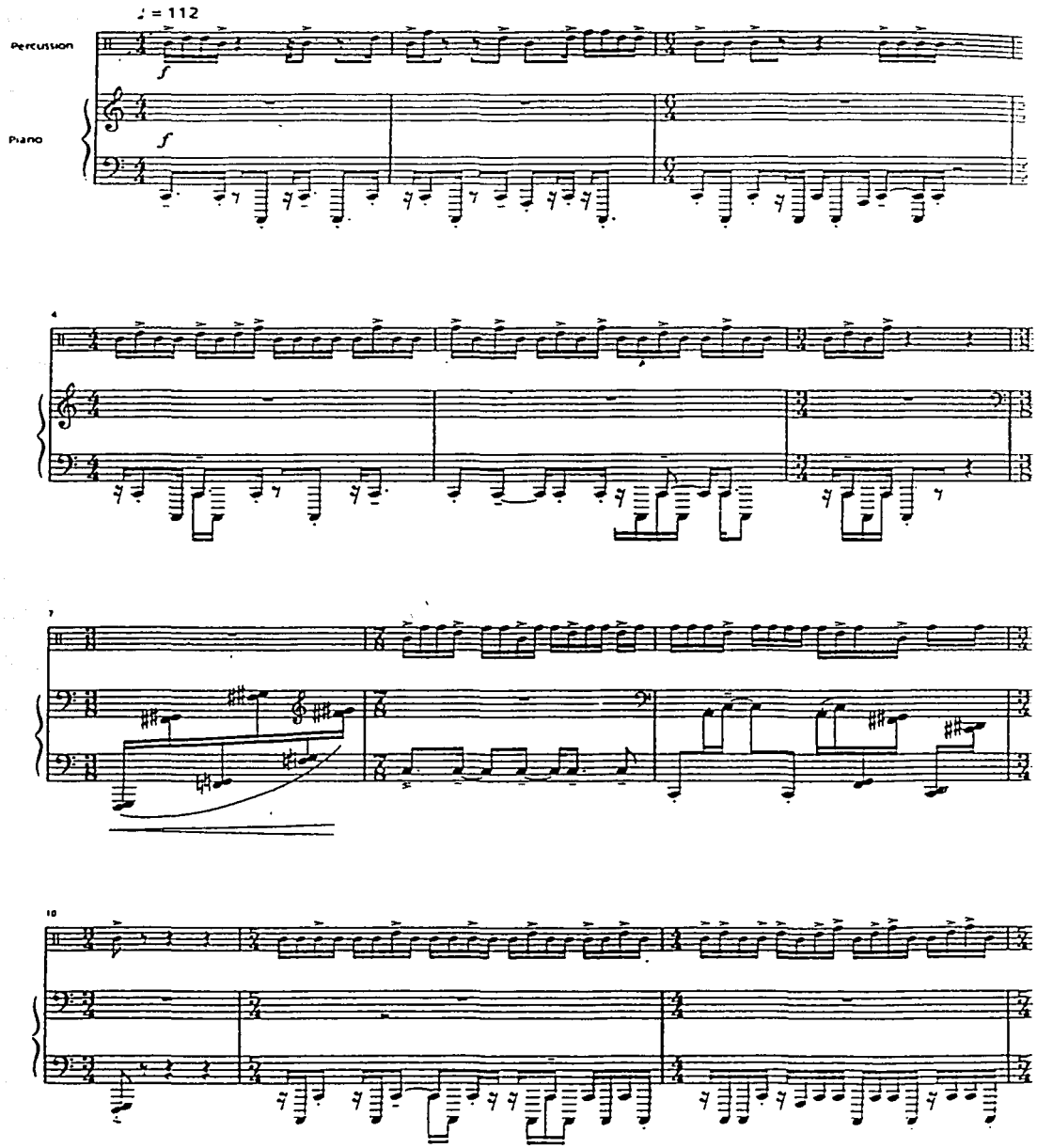


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

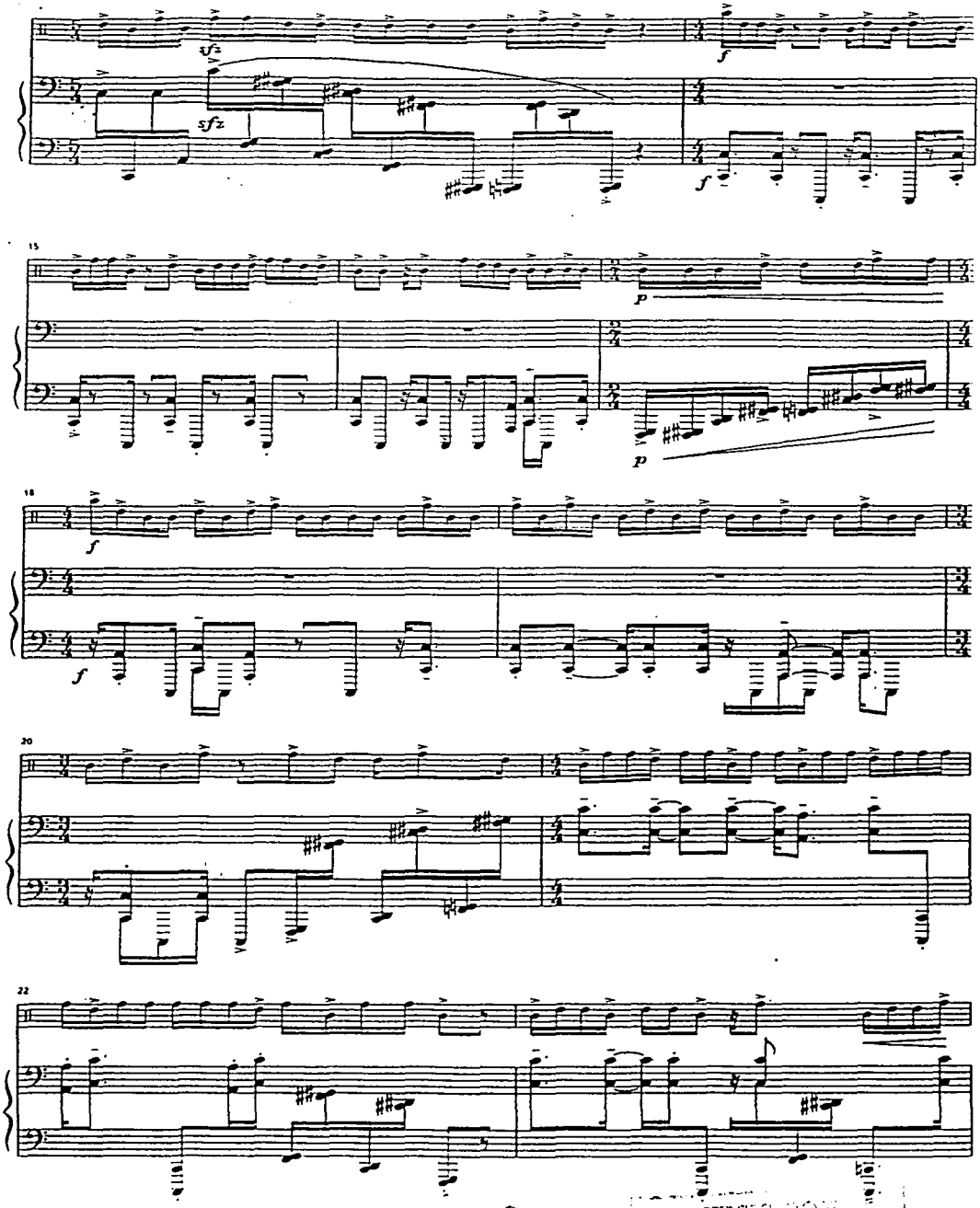


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

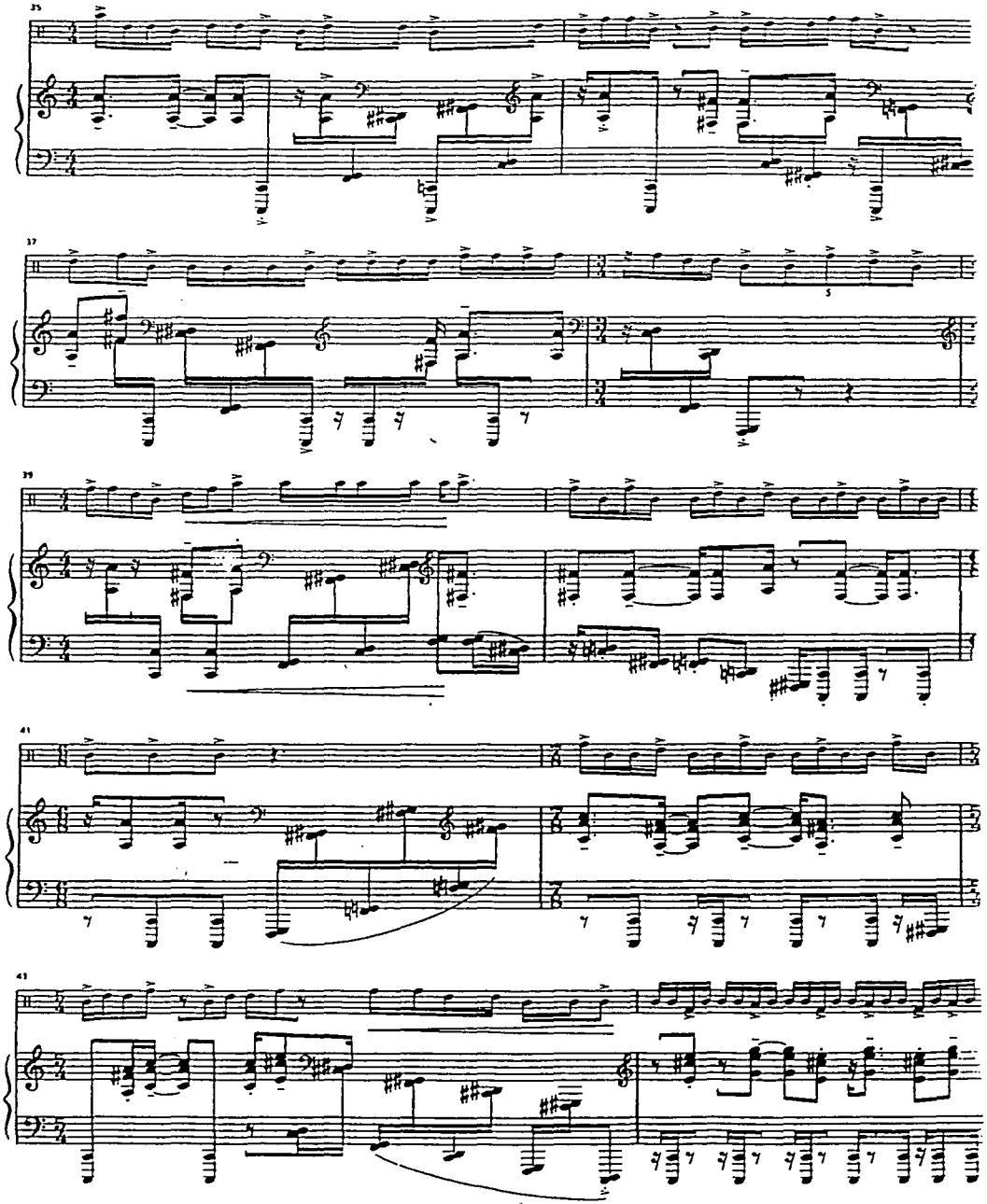
John Psathas



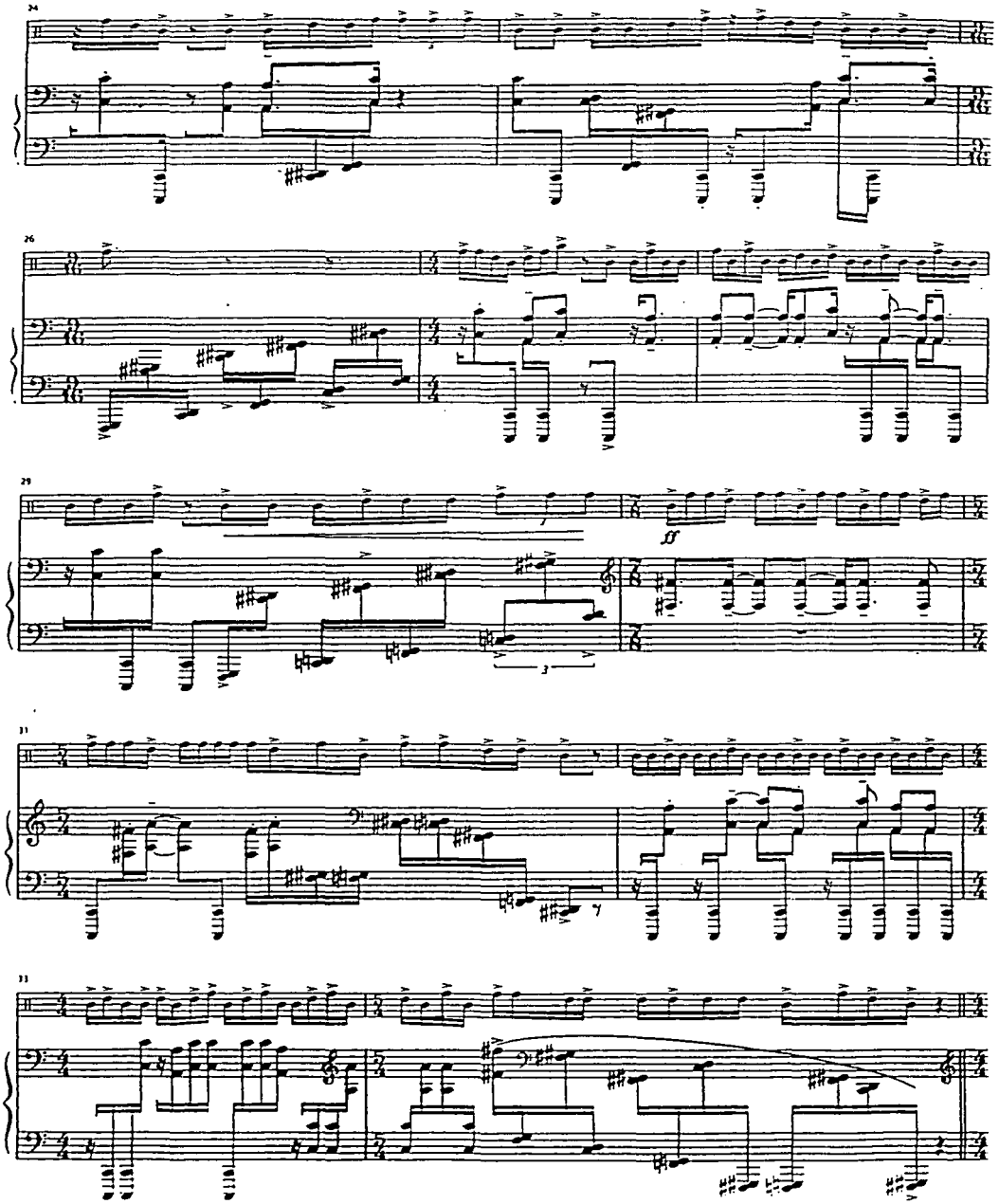
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



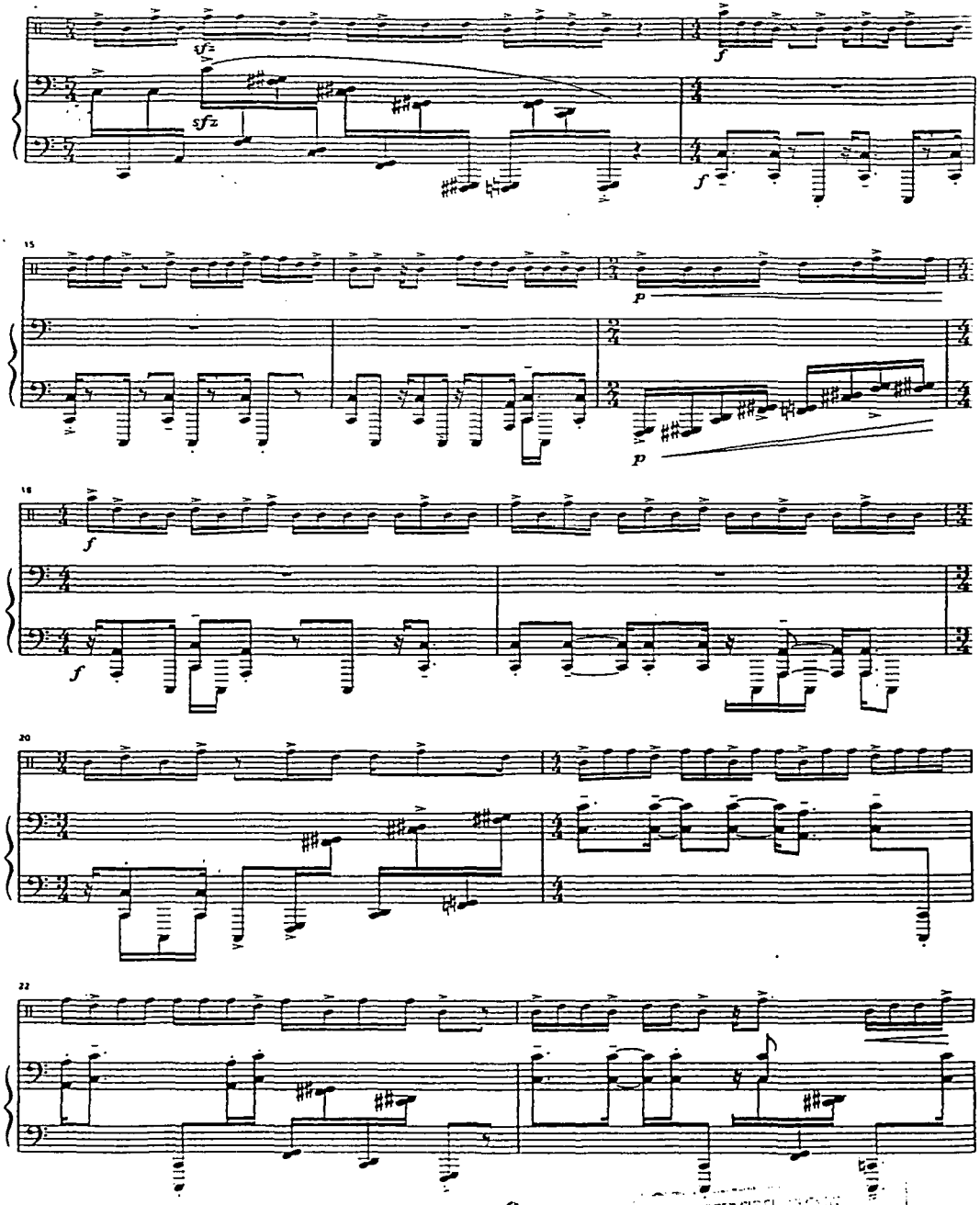
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



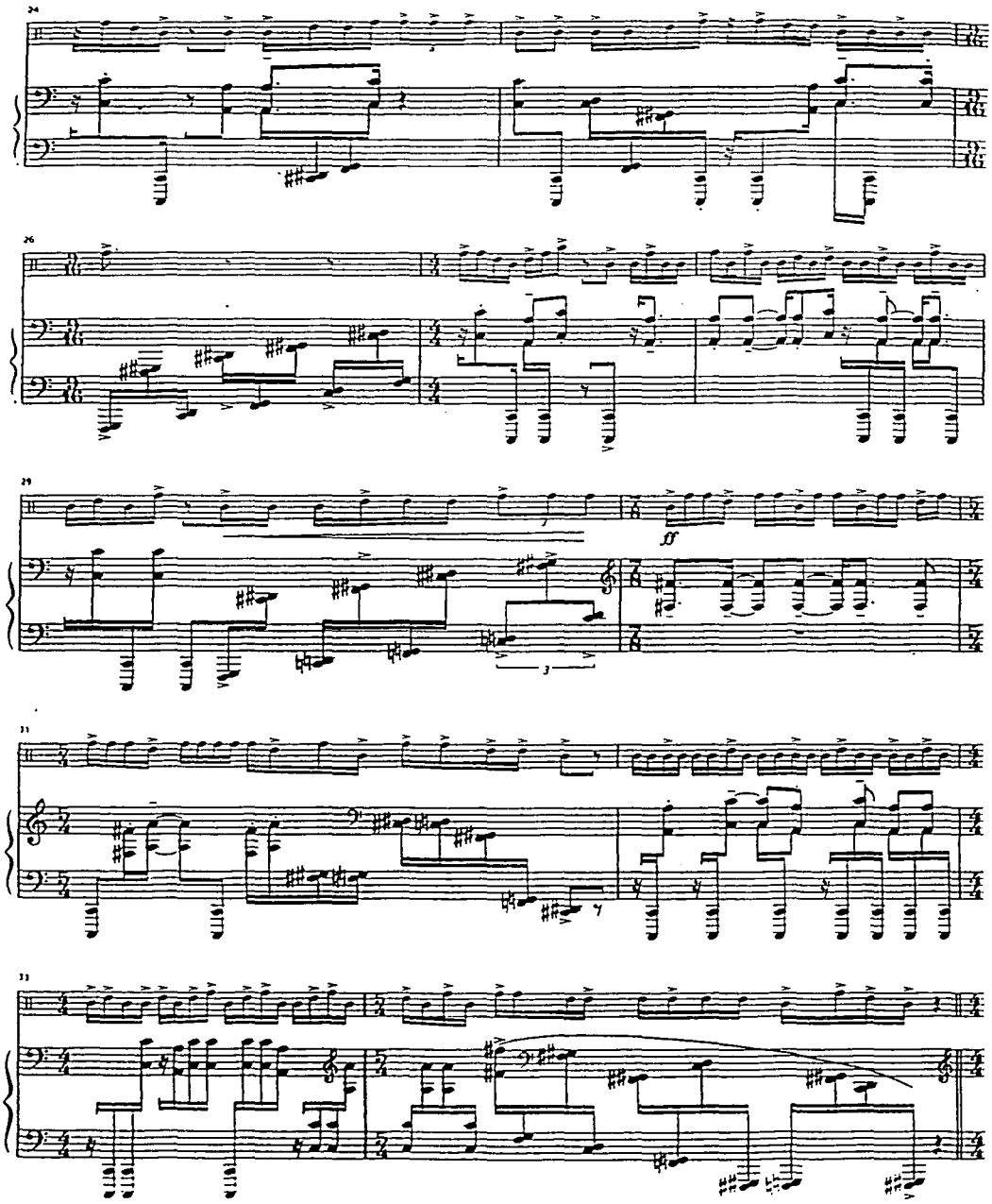
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



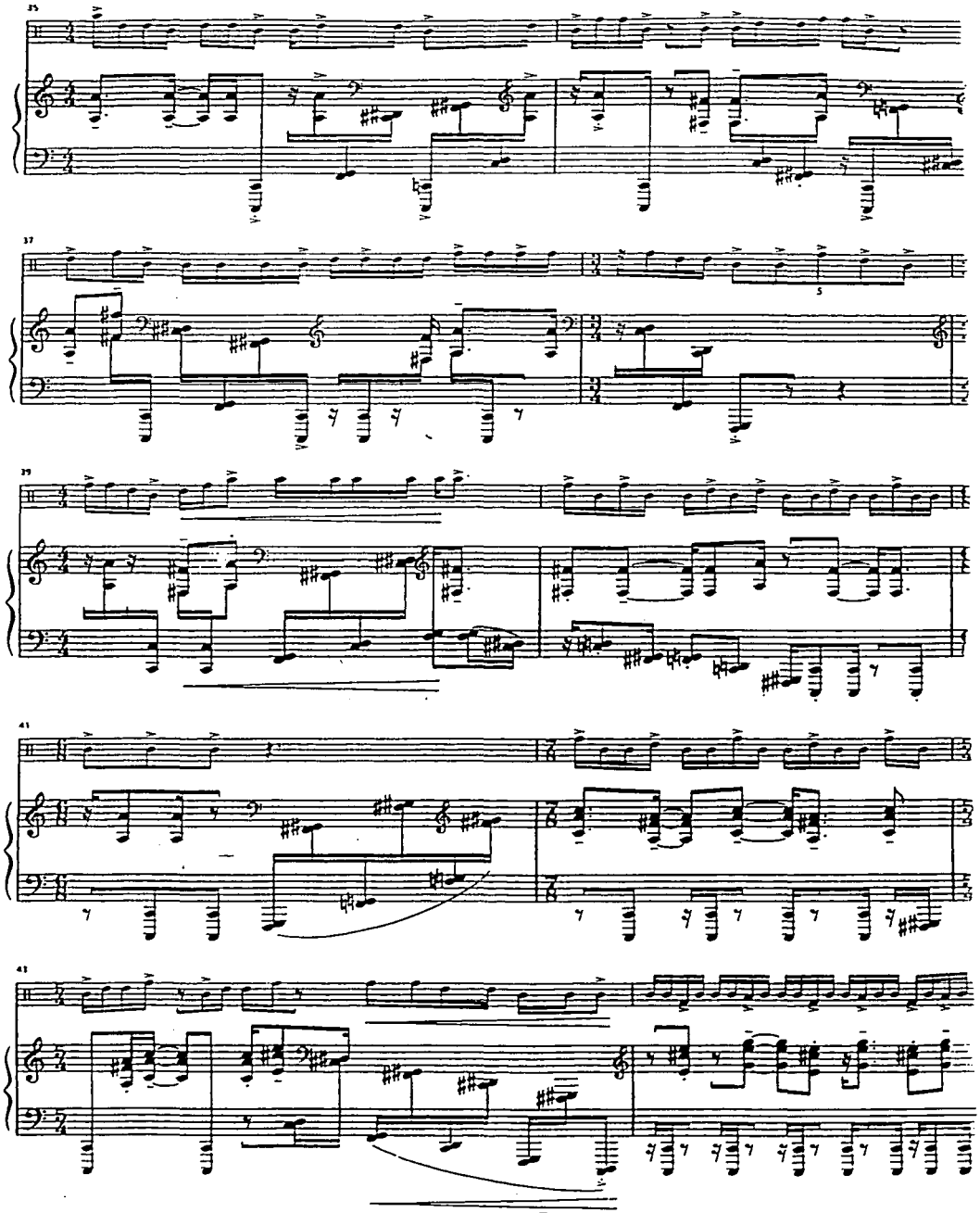
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



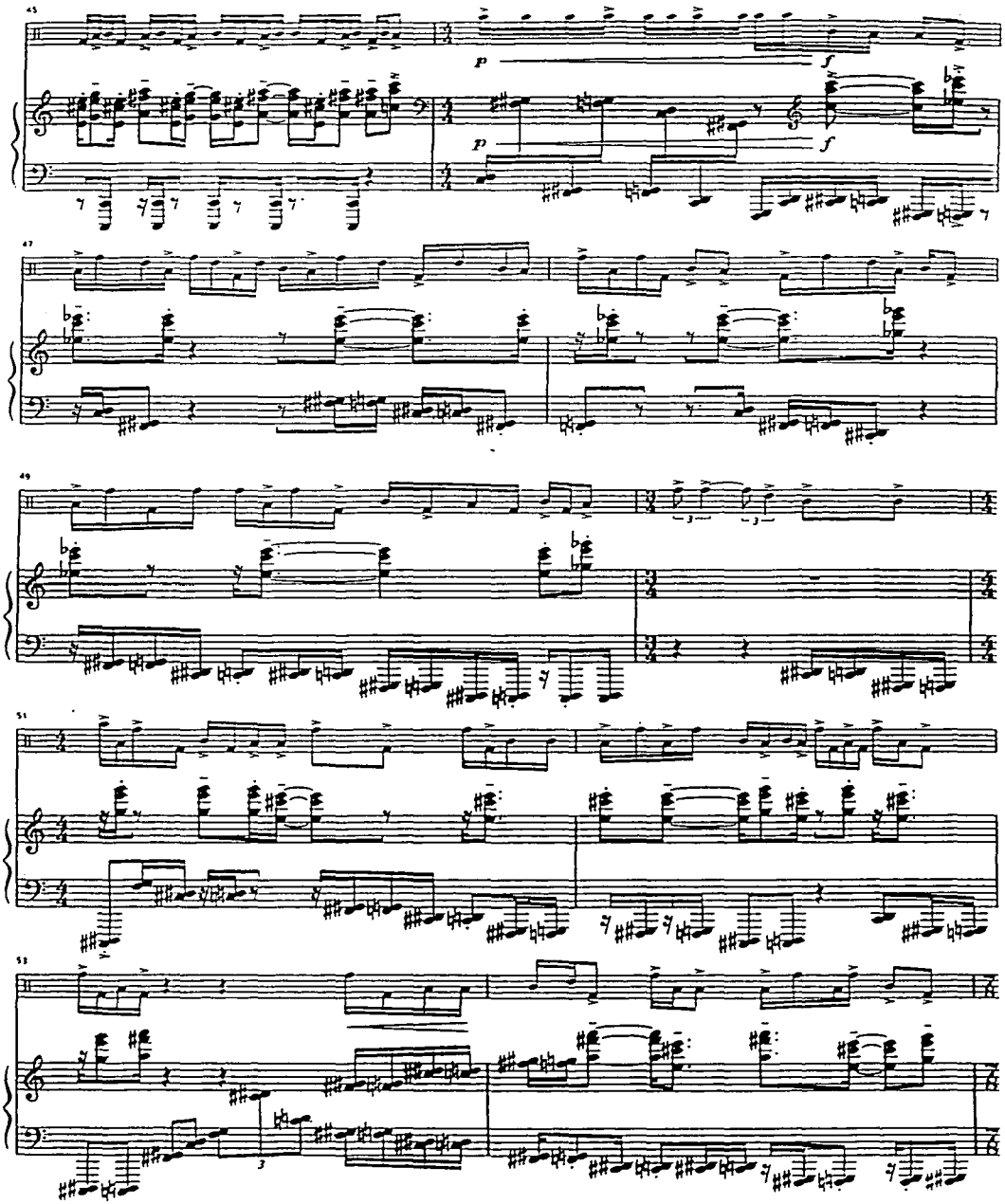
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



PE027 — 7
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



COPIA CON
MALLA DE ORIGEN

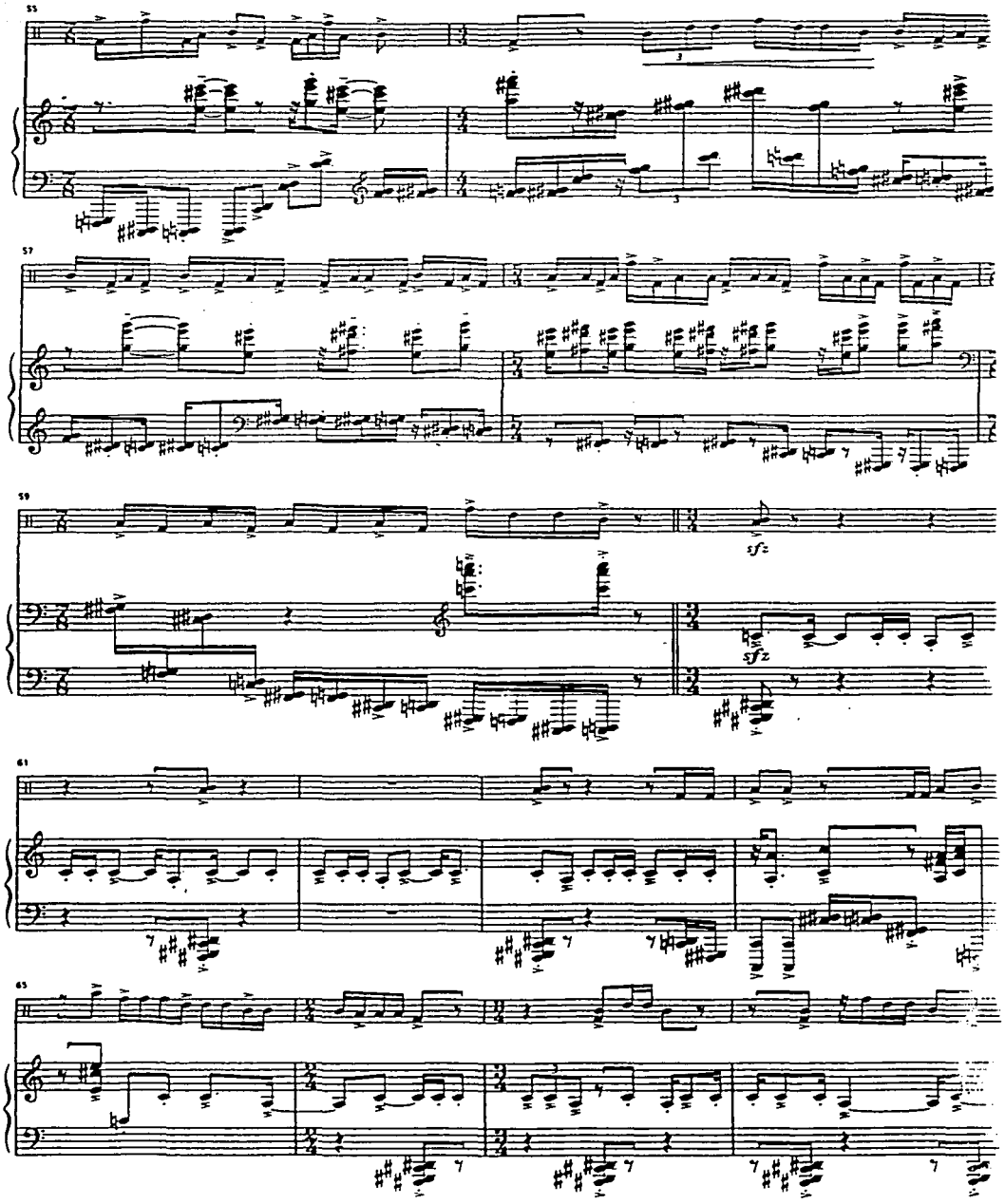
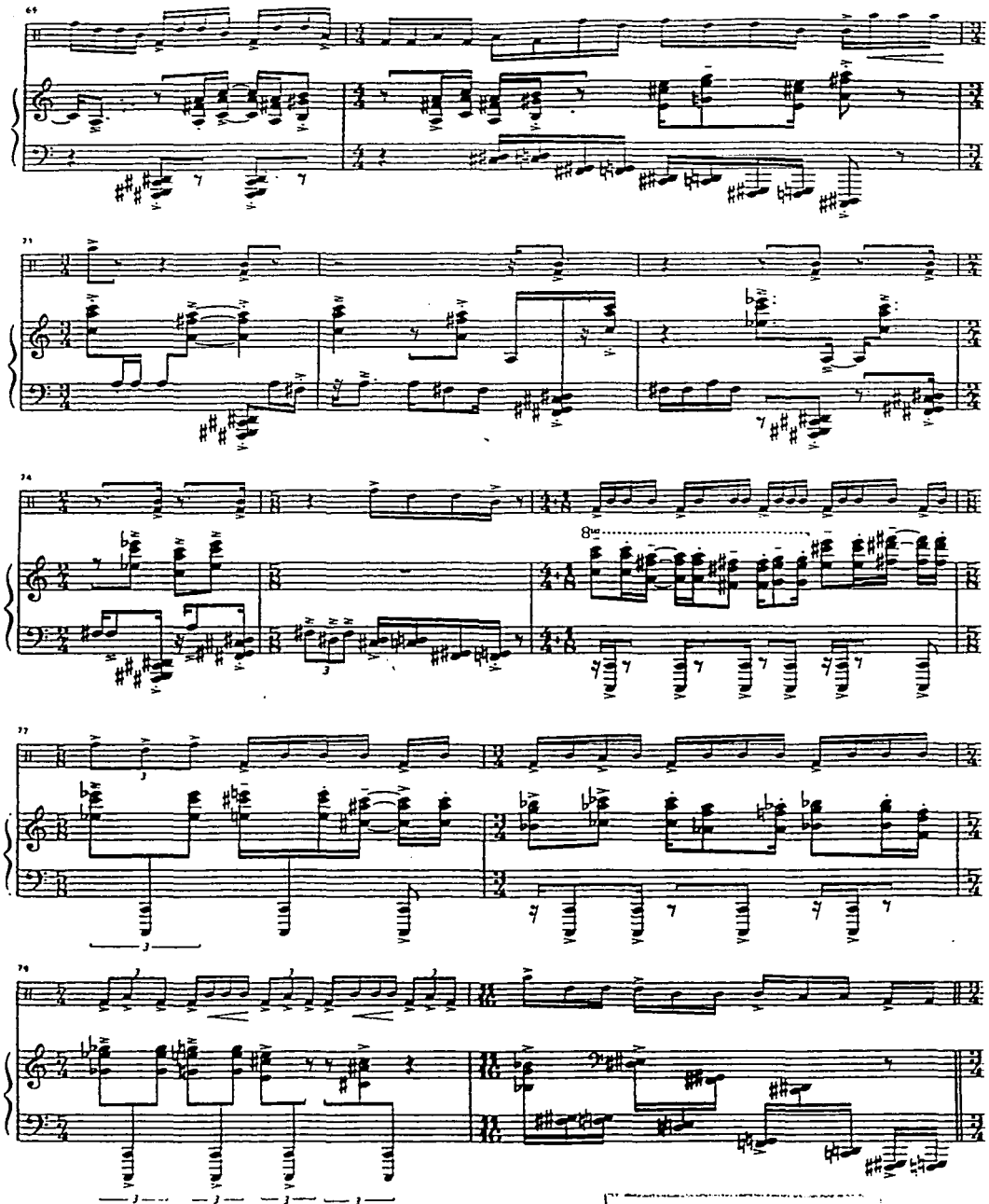
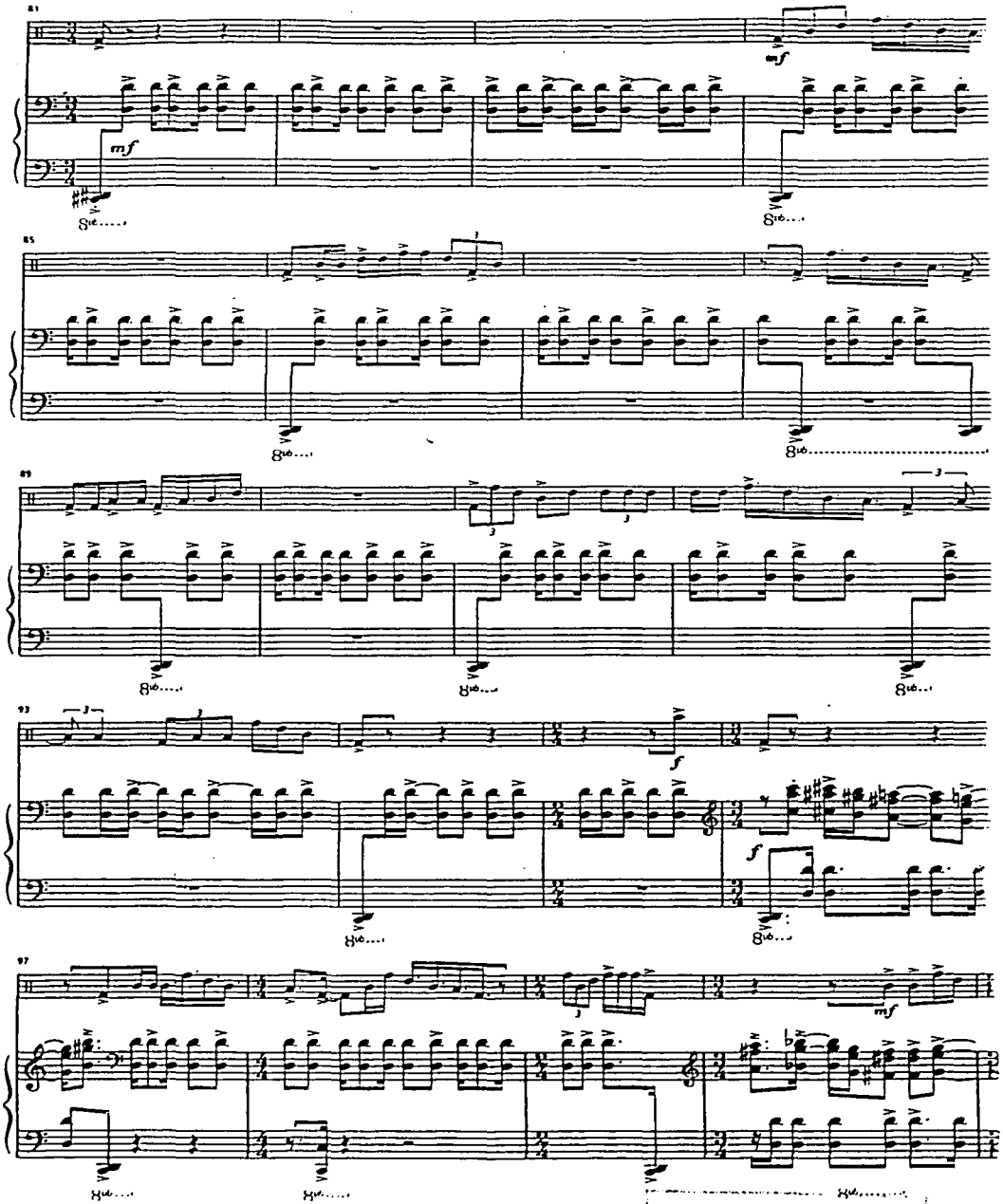


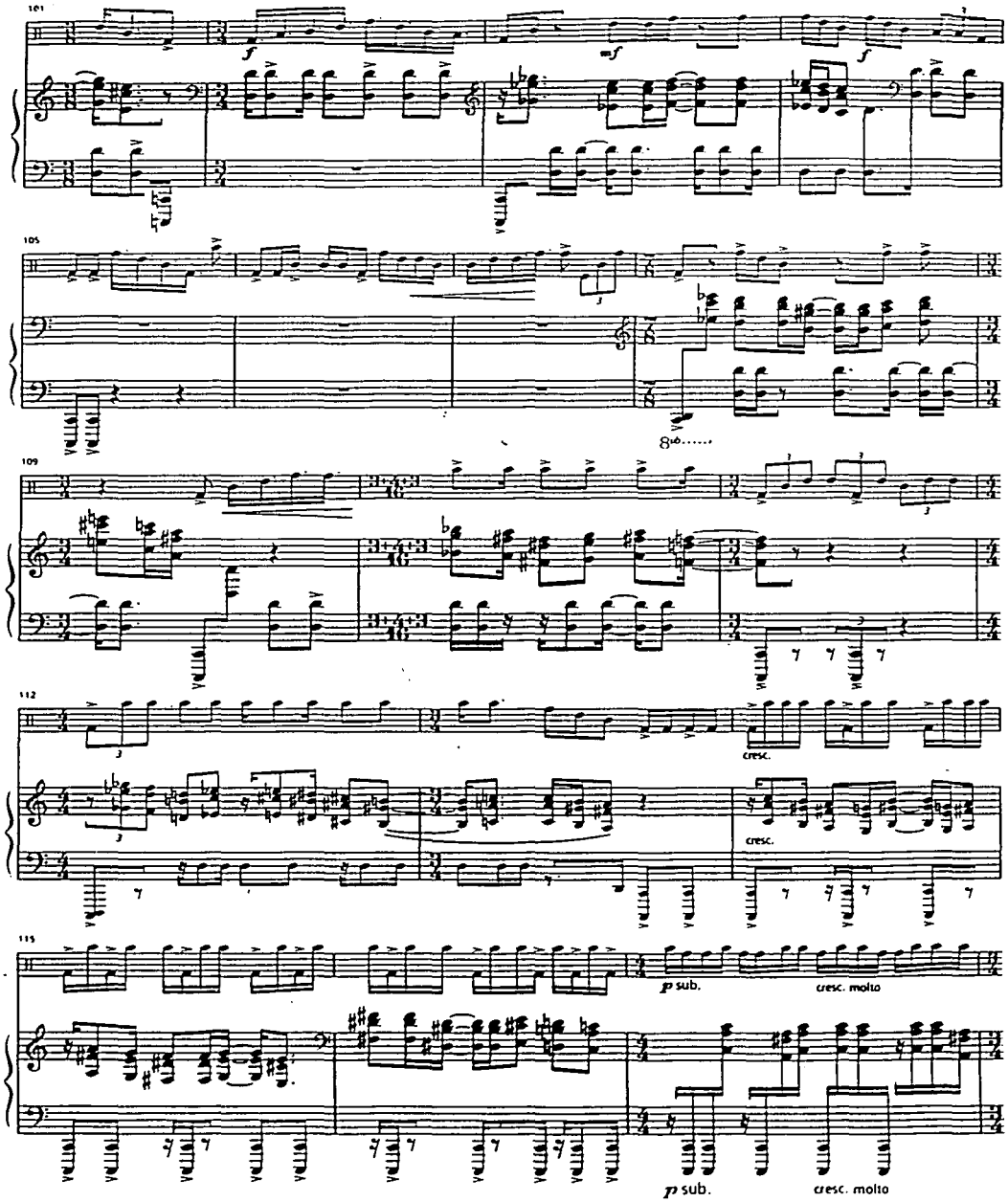
IMAGEN
FALLA DE ORIGEN



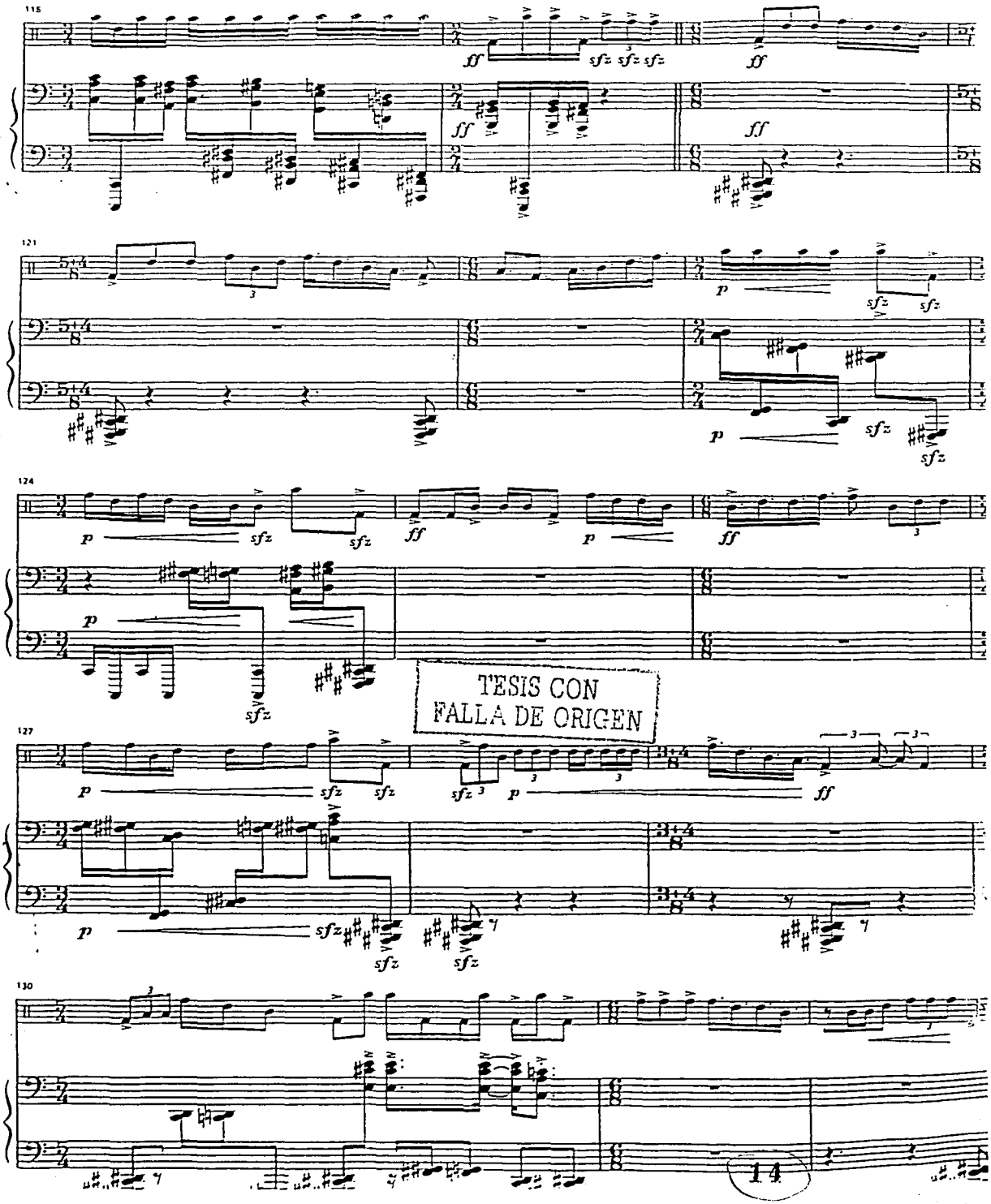
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



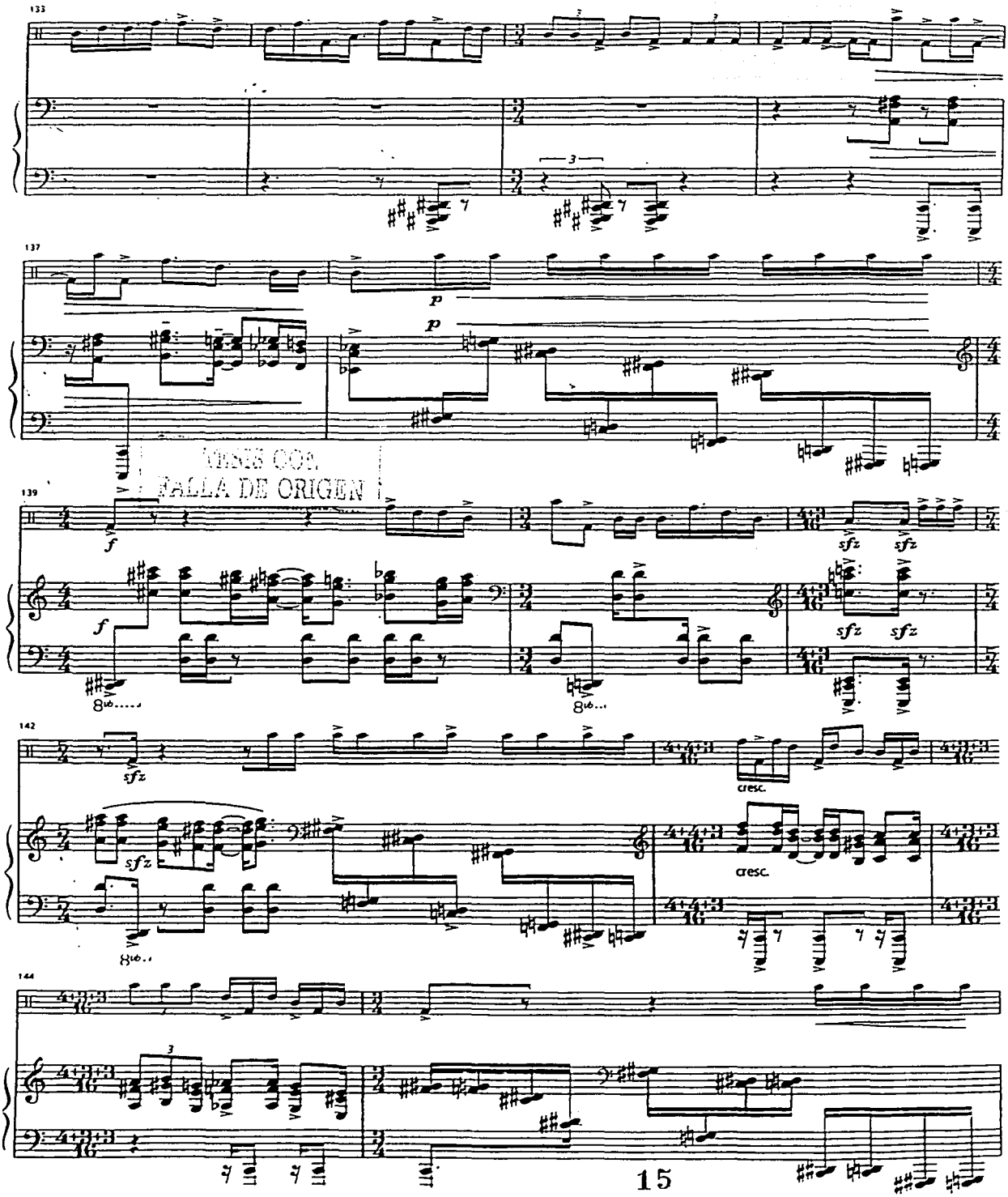
FALLA DE ORIGEN



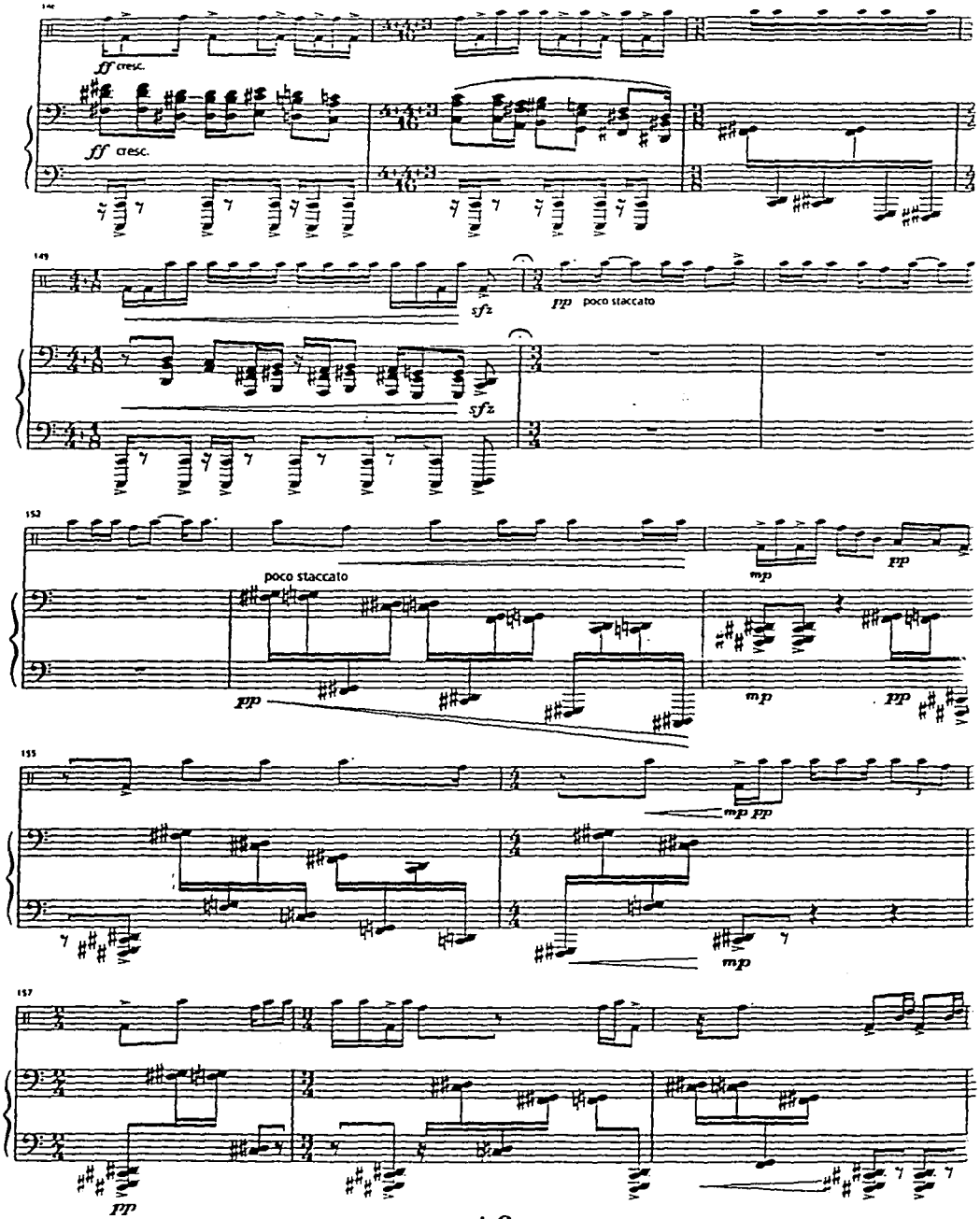
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



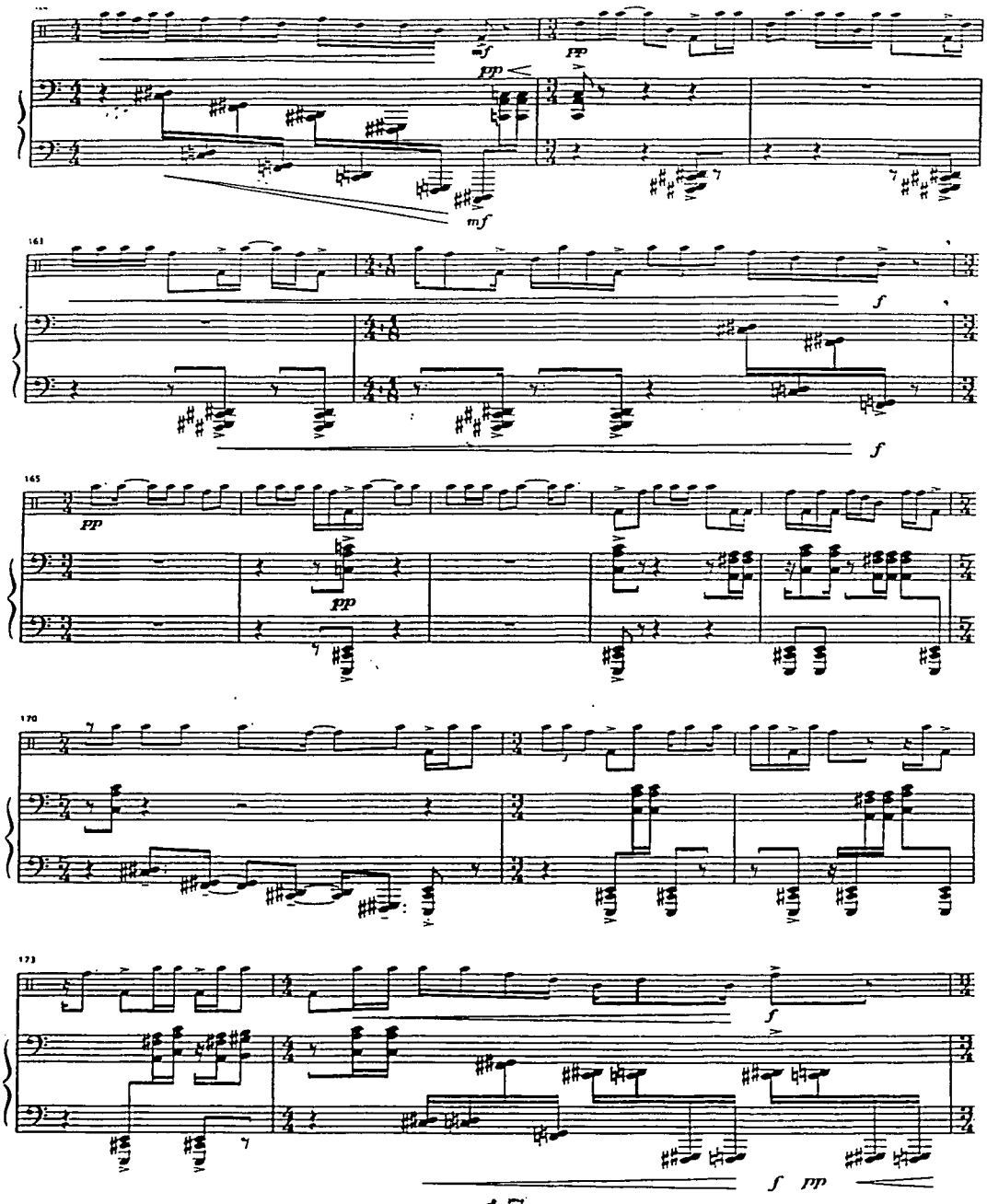
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



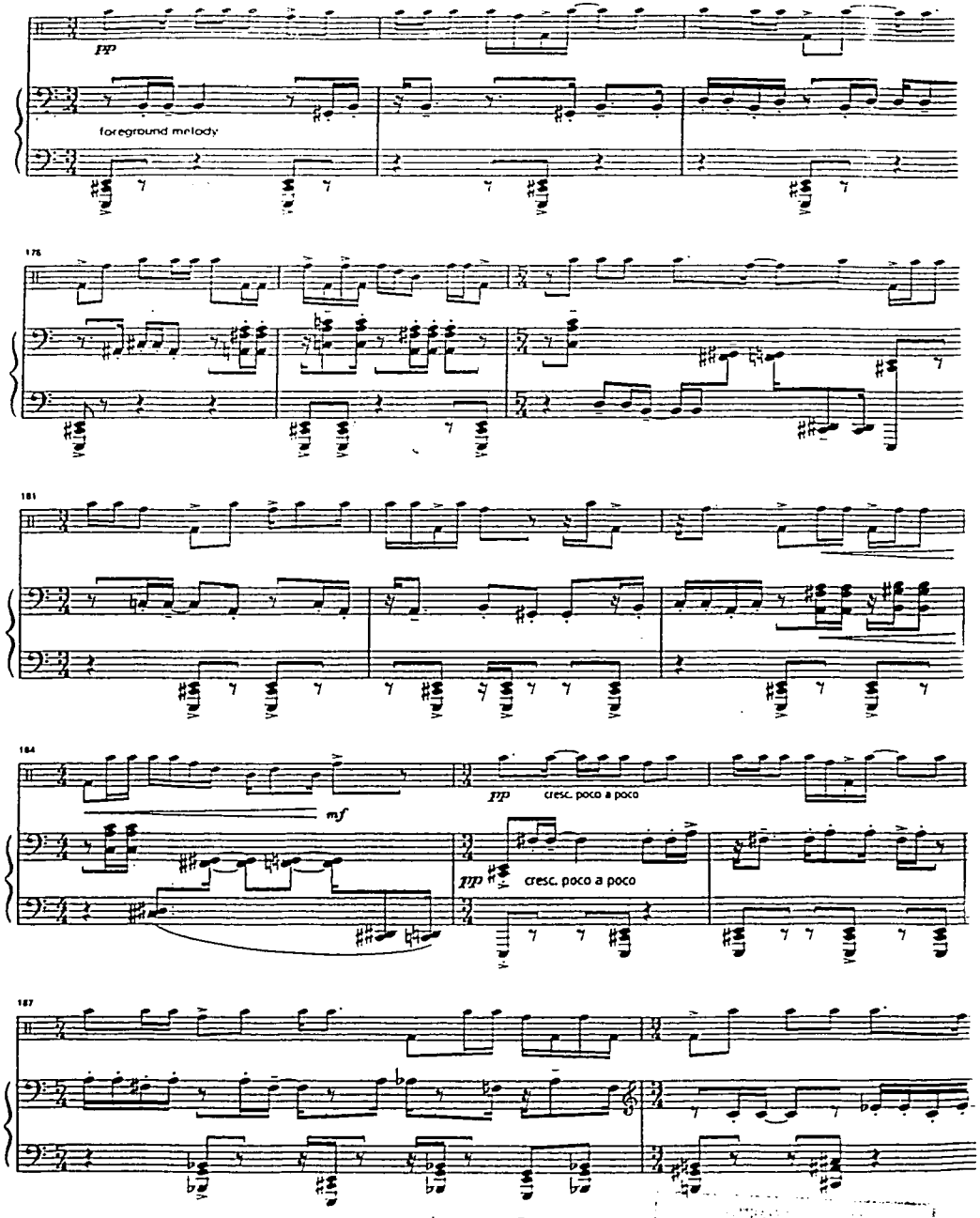
COPIA CON
FALLA DE ORIGEN



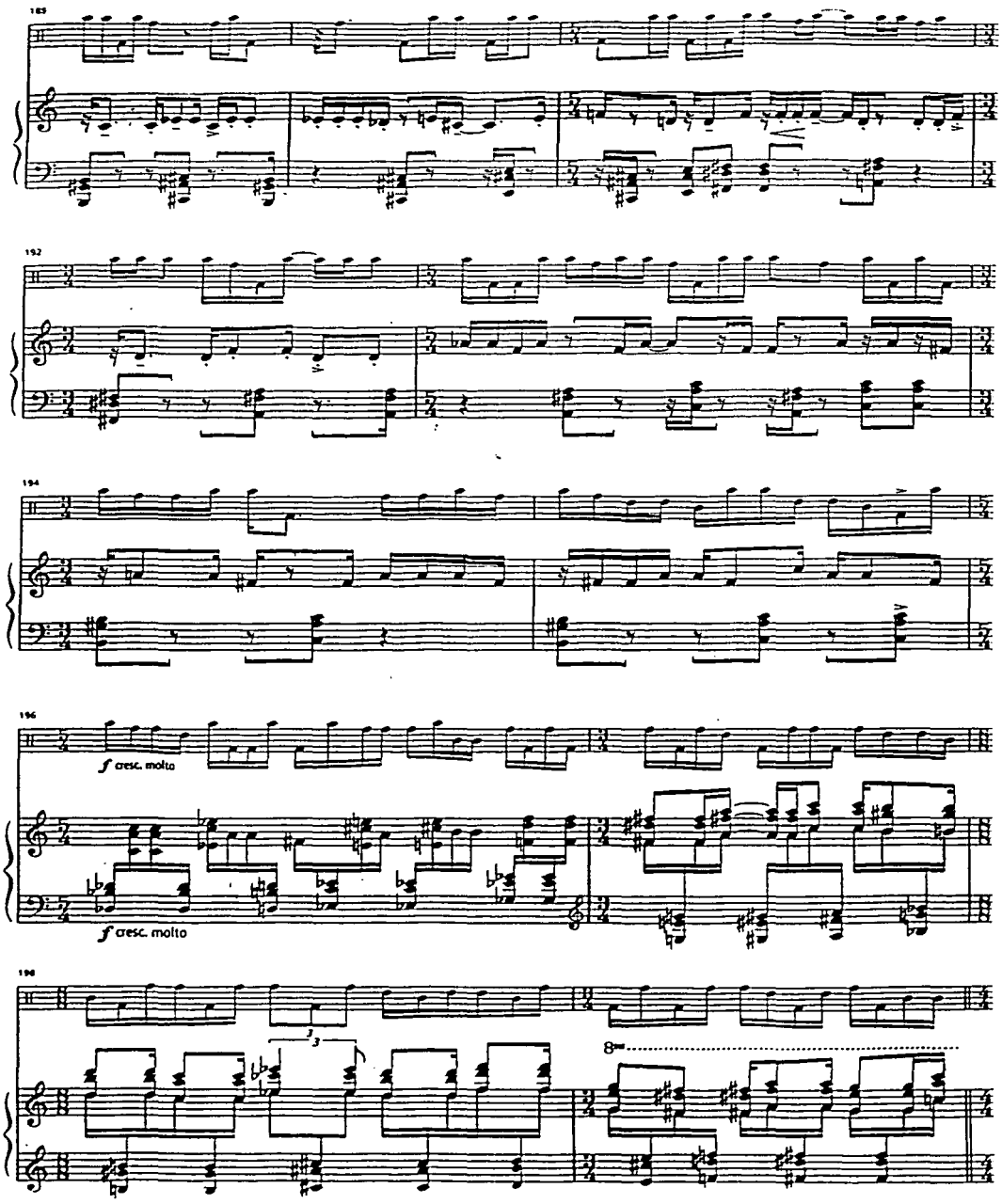
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



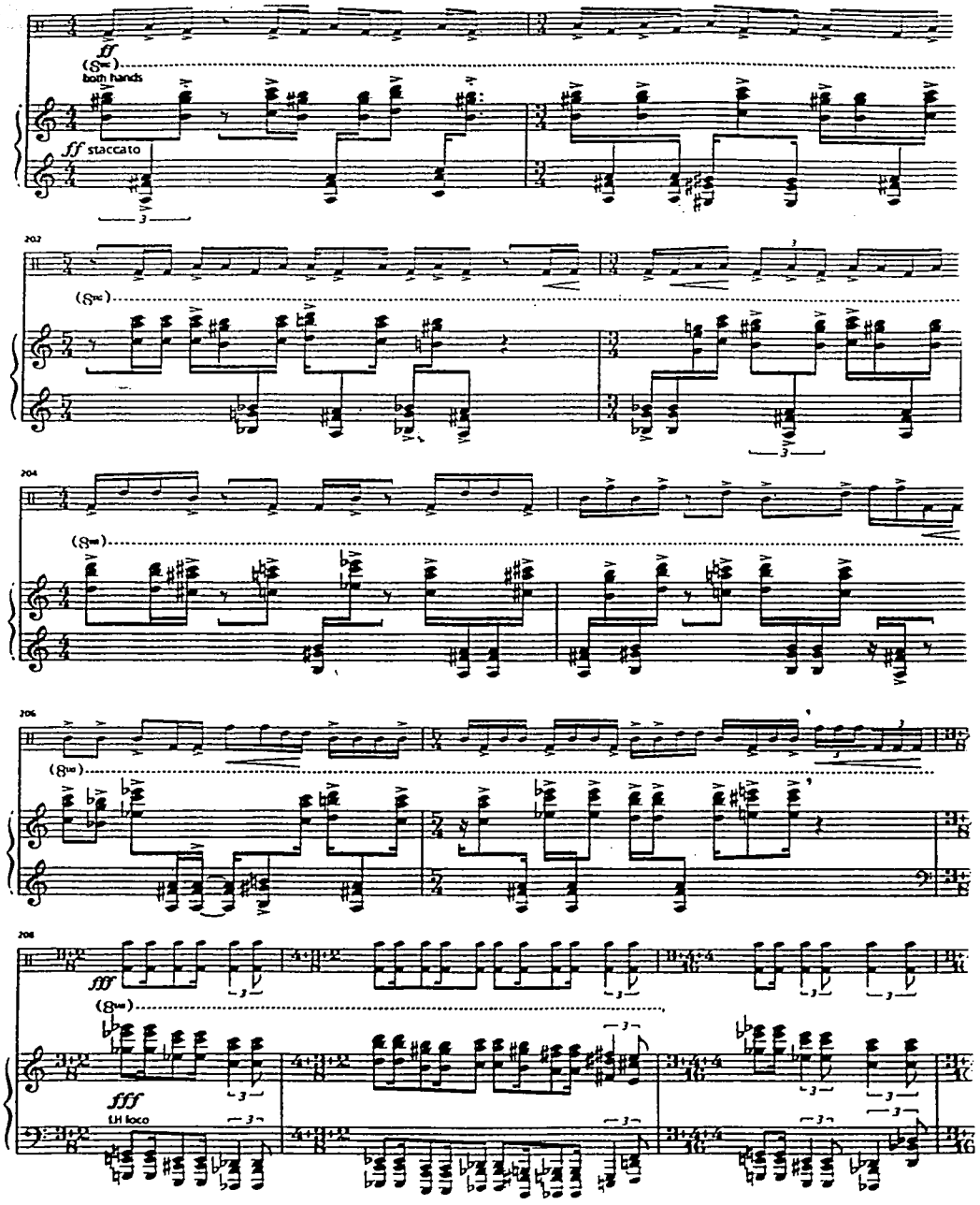
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



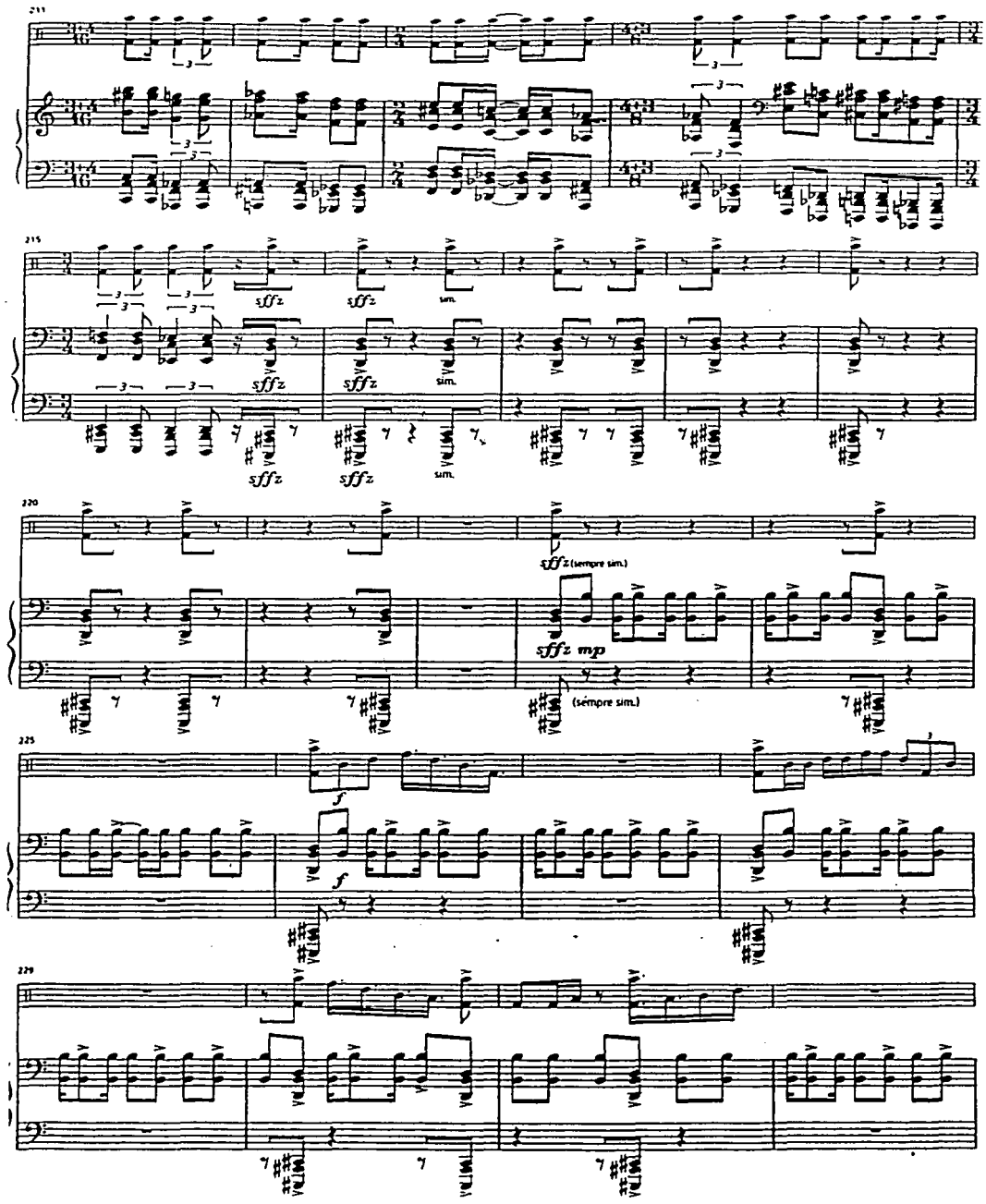
FALLA DE ORIGEN



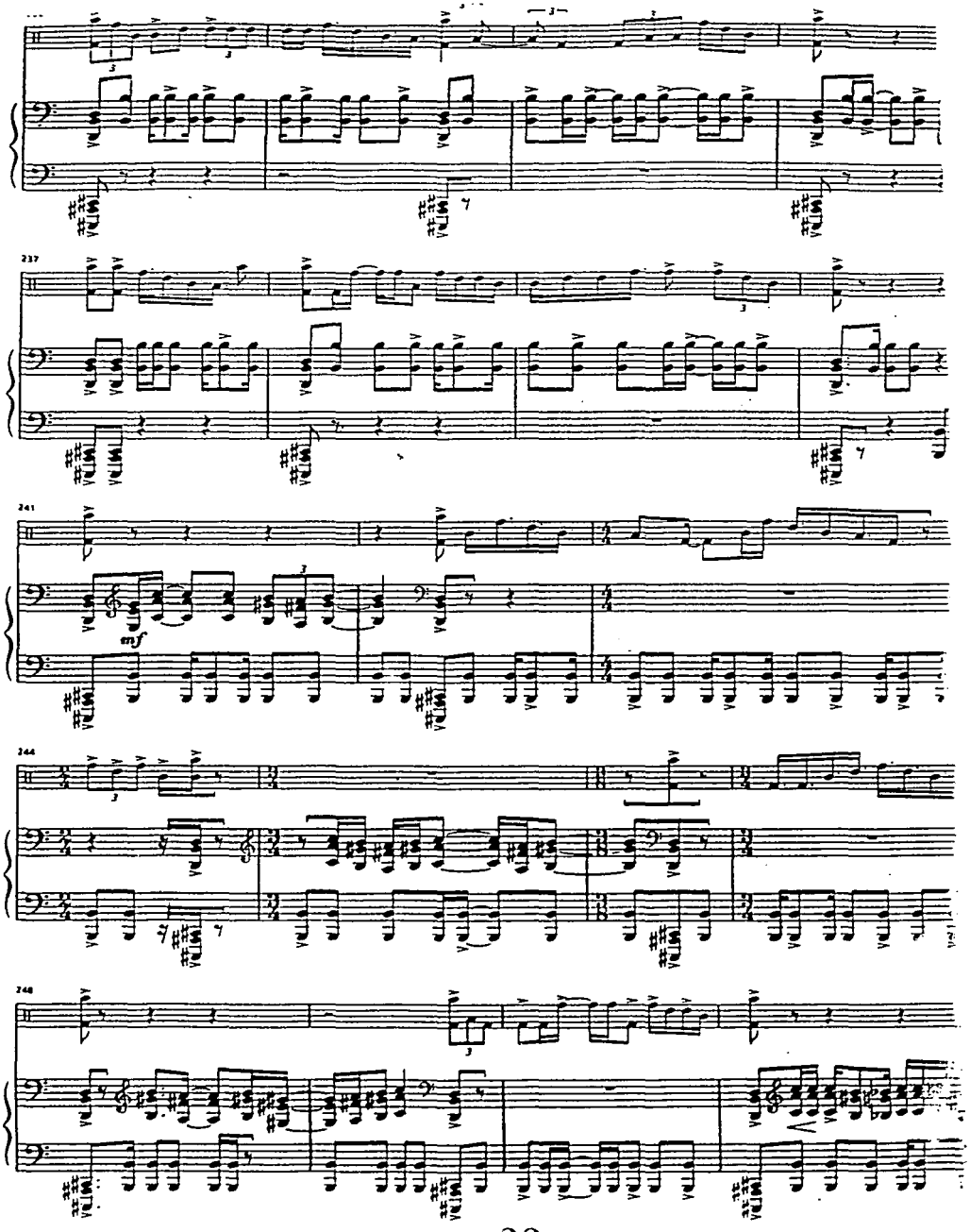
...SIS CON
FA... DE ...IGEN



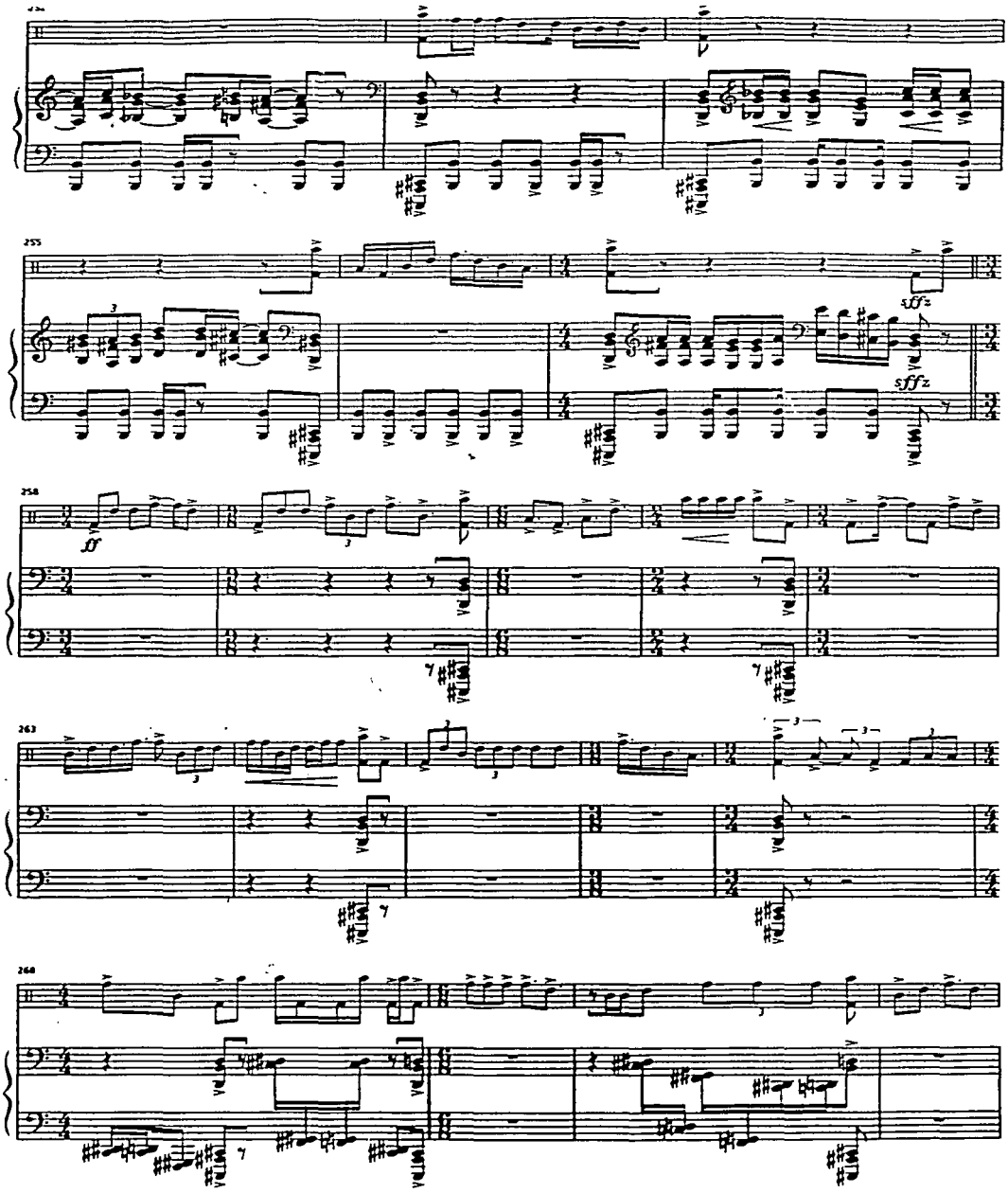
TALLA DE ORIGEN



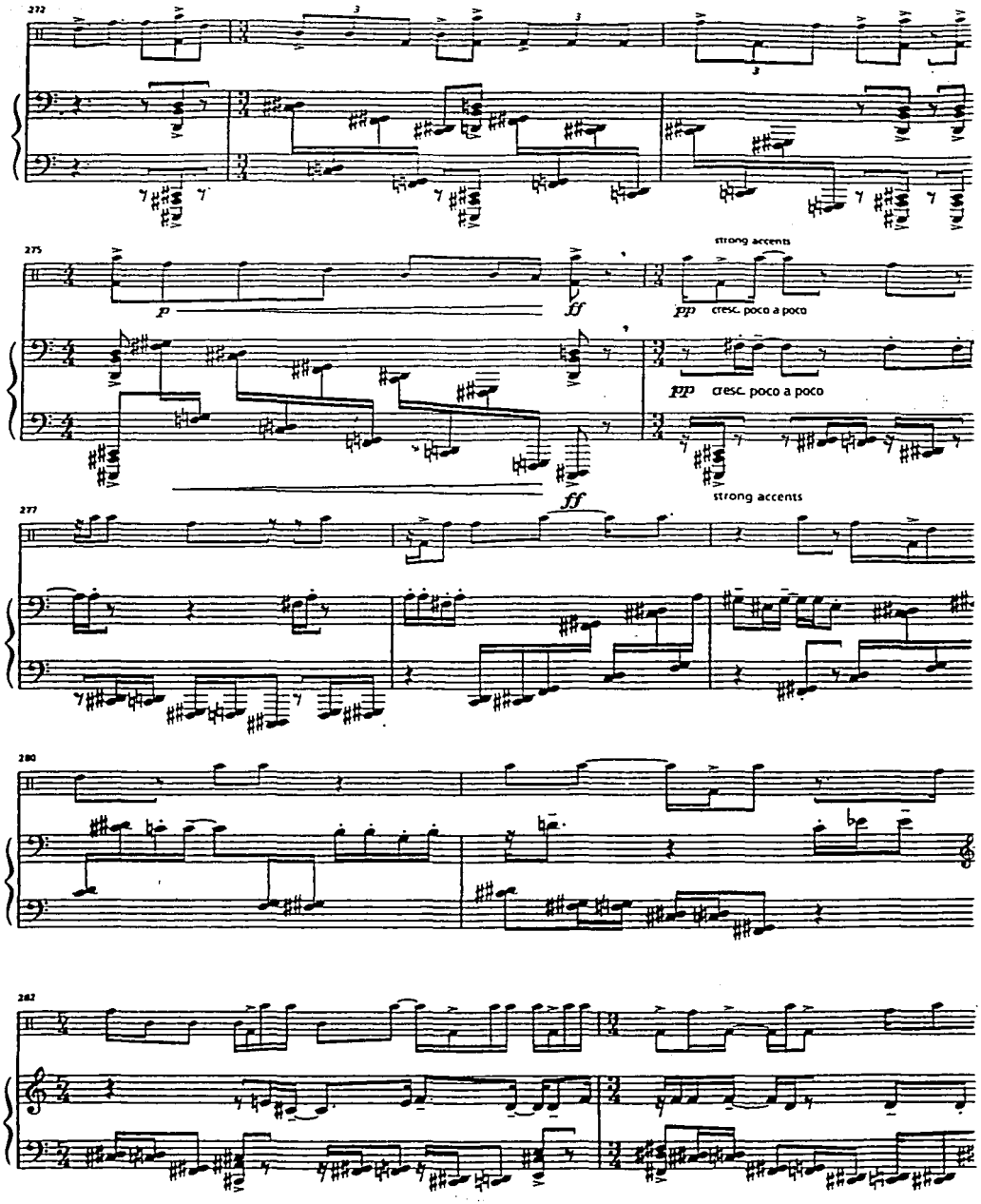
ESTA TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



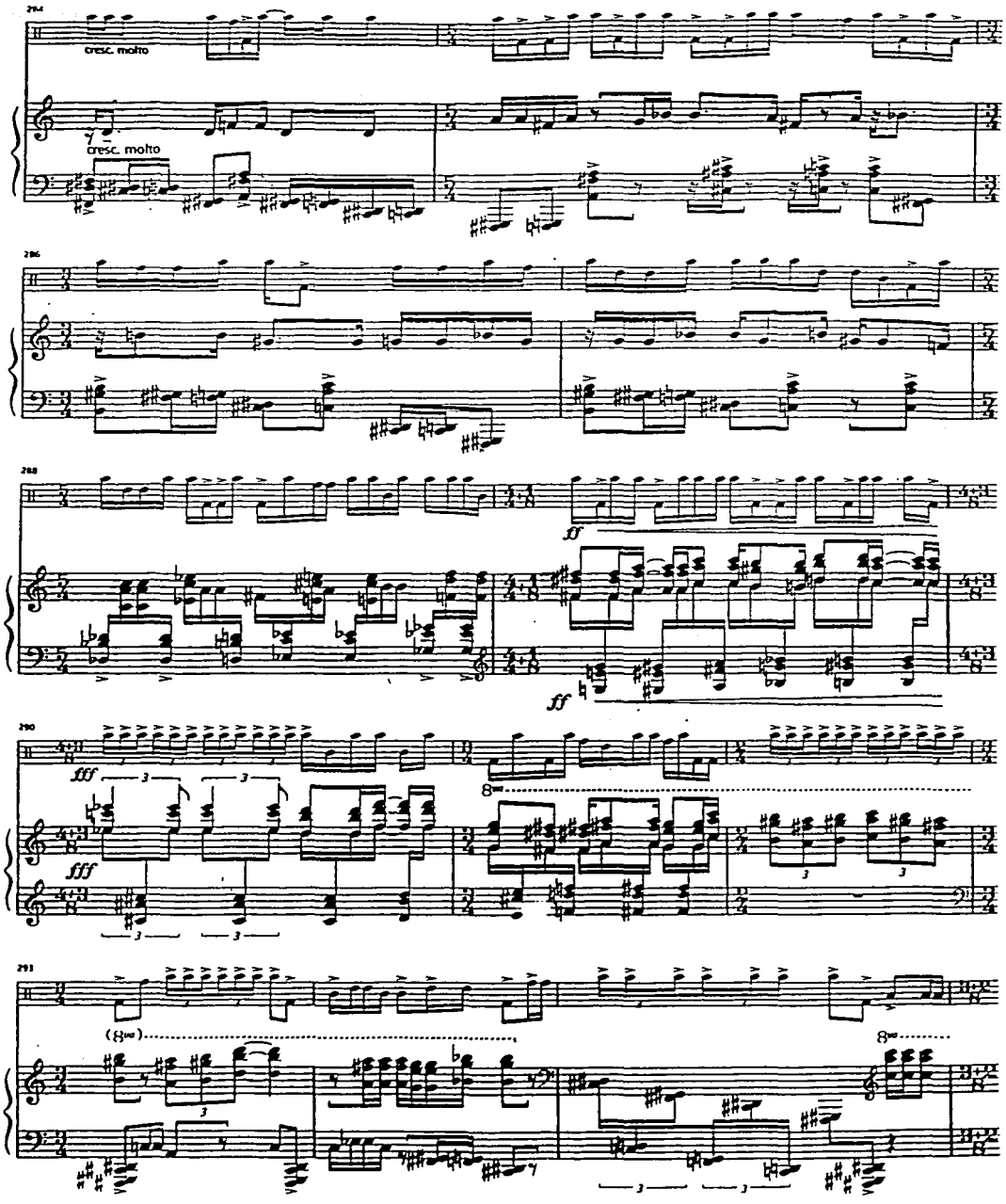
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



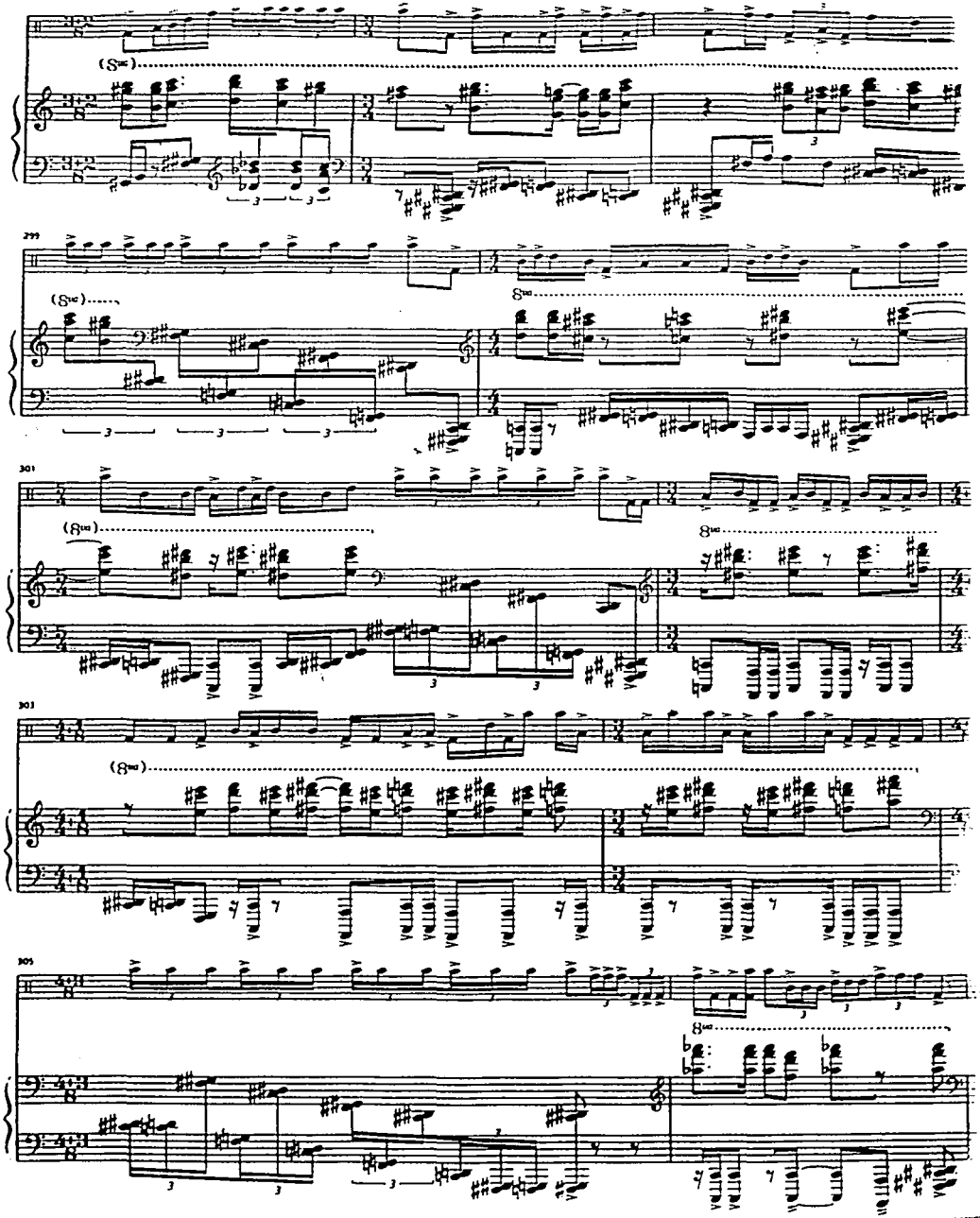
COPIA CON
FALTA DE ORIGEN



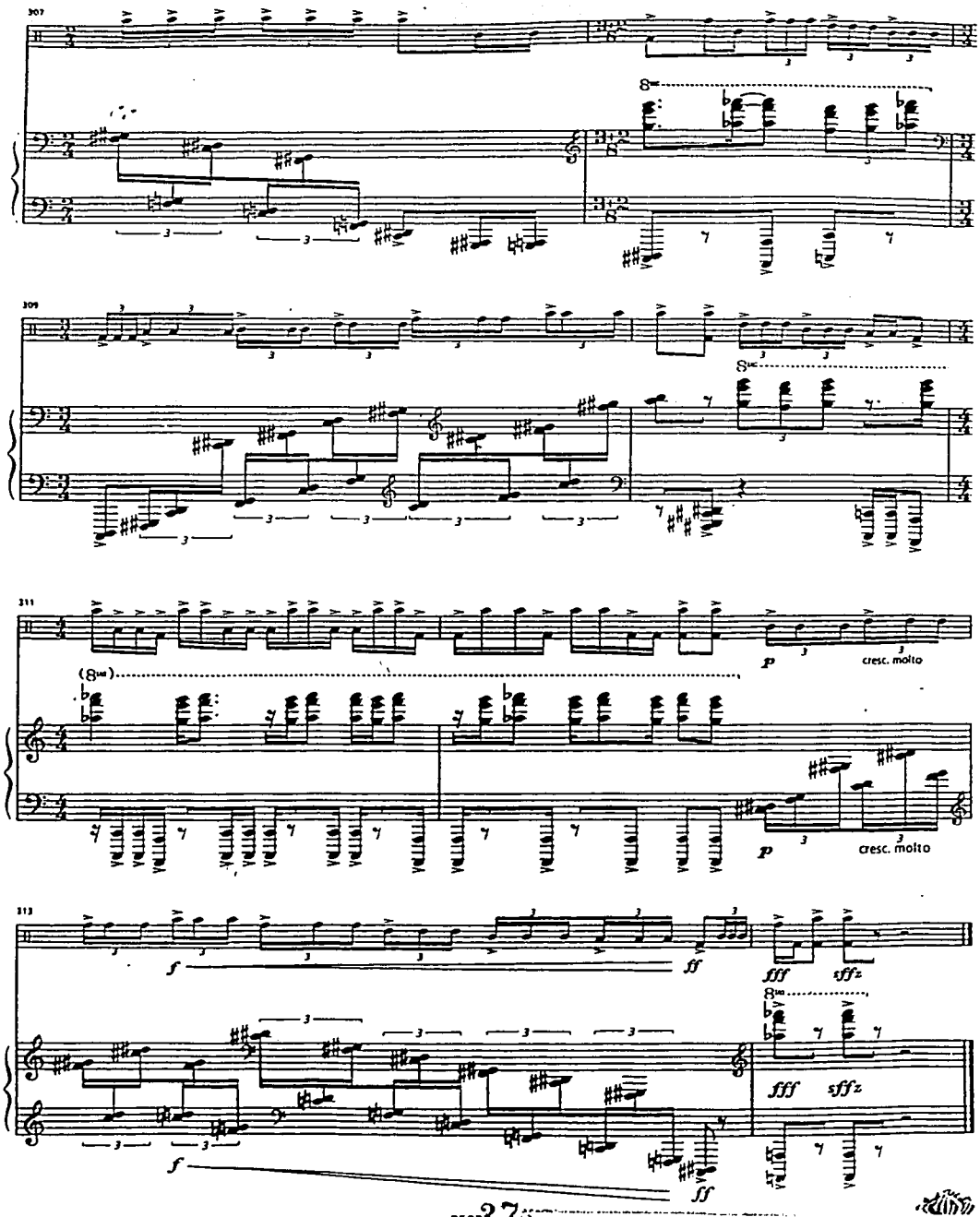
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN