

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 – 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
(1968)
Saëta
Moto Perpetuo
Canarias

Elliott Carter
E.U.A.(1908)

El Trompo
(1994)
Para vibráfono y cinta

Gabriela Ortiz
México(1964)

Bongó 0
(1982)
Sólo de bongó

Roberto Sierra
Puerto Rico(1953)

Matre's Dance
(1991)
Sólo de percusión

John Psathas
E.U.A.

Merlín
(1985)
sólo de marimba

Andrew Thomas
E.U.A.(1939)

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, Vibráfono 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 (originaria de Nueva Zelanda y nacionalizada norteamericana), quién se encargó 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 estudió 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 Juilliard 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)

Esta obra está dedicada a William Moersch y se basa en el poema *Merlin*, 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 construido 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 (clavicimbaló 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 como 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).

The image shows a handwritten musical score for marimba. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a style that suggests a specific register for the marimba, with notes and rests. A box containing the number '31' is located in the upper left corner of the score. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

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.

10

25

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.

pp cresc.

TESIS CON
FALLA DE CALIDAD

- 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.

10

- 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.

113

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

141

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

Los corchetes visualmente indican la agrupación de las notas y normalmente representan lo que escuchamos rítmicamente. 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 simultáneas 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.

25

- 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.

37

- 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.

70

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:



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:



El material de esta pieza tiene diferentes texturas:

NOTAS DOBLES.

184



TESIS CON
FALLA DE... EN

ESCALAS:

56

Musical notation for exercise 56, showing a scale with a crescendo and fortissimo dynamic.

30

Musical notation for exercise 30, showing a scale with a forte dynamic.

ZIGZAG:

2

Musical notation for exercise 2, showing a zigzag pattern with a poco dynamic.

COMBINACIONES DE LOS ANTERIORES:

TES. CON FALLA DE ON...

196

Musical notation for exercise 196, showing a scale with a crescendo.

176

Musical notation for exercise 176, showing a complex rhythmic pattern with a fortissimo dynamic.

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 pregrabado 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 electroacústica, 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 París 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 ingresó 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 electroacústica 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 Electroacoustic Music Course bajo la dirección de Jonathan Harvey, el Darmstadt 1994 Internationale Ferienkurse Für Neue Musik en Alemania, 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 estas partes y una parte final o coda (ver mapa).

La primera parte se divide en pequeñas secciones, que van anteceditas 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 diálogo 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 jazzístico 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 última 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)

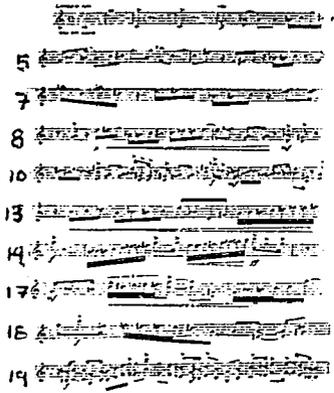
Coda: 140-142.

Conclusión:

Es una obra escrita de una forma sencilla, tiene dos partes, pero debemos observar que tiene varias secciones, cada sección se va desarrollando 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.

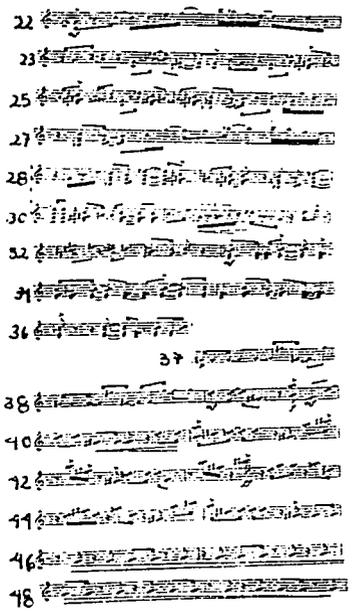
El Trompo

for tape and vibraphone

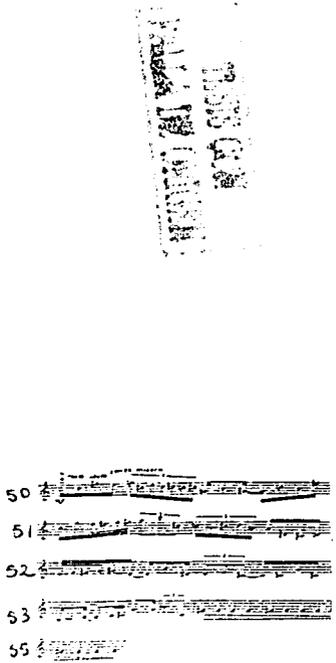


1
5
7
8
10
13
14
17
15
19

PRIMERA PARTE.

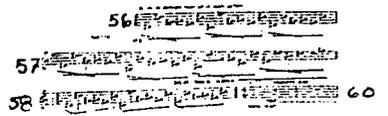


22
23
25
27
28
30
32
34
36
37
38
40
42
44
46
48



50
51
52
53
55

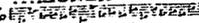
TRANSICIÓN

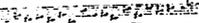


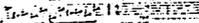
56
57
58 60

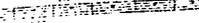
SEGUNDA PARTE

TRANSICIÓN

56 

57 

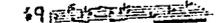
58  60

61  67

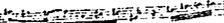
68 

SEGUNDA PARTE

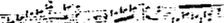
TERCEO CON
MAYOR DE OCHO

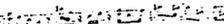
69 

70 

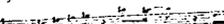
72 

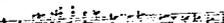
73 

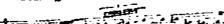
74 

76 

77 

78 

79 

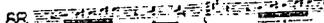
80 

83 

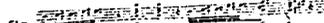
84 

87 

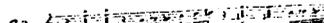
TERCEO CON
MAYOR DE OCHO

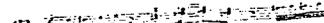
88 

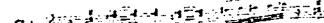
89 

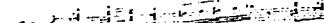
90 

91 

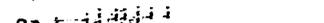
92 

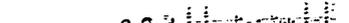
93 

94 

95 

96 

97 

98 

99 

100 

101 

102 

103 

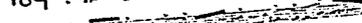
104 

105 

106 

107 

109 

111 

TESIS CON
PALLA DE CHILIPAN

107
109
111
113
114
116
117
119
121
123
127
129
131
133
136

100
101
102
103
104
105
106

TESIS CON
PALLA DE ORIGEN

136
137
138
139
140
141
142
143
143
144

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 estadounidense 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 enseñó 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 esta clase de "modulaciones" al refinamiento y exactitud máximos en materia de tempos metronómicos.

La técnica de la modulación métrica desarrolló un nuevo aspecto compositivo, donde elementos como tempo, ritmo, métrica e incluso la forma en sí misma existen en un movimiento o flujo perpetuo. En el tiempo 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) Pentode (1985, para veinte intérpretes agrupados de cuatro en cuatro), El cuarteto de cuerda No. 4 (1986), Concierto para 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 fantástico 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).

Saeta

Esta 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.

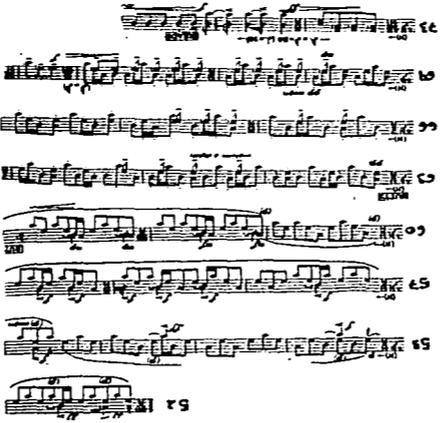
A partir de los compases 20-24 comienza a acentuar las notas de A y D cada 5 dieciseisavos originando una modulación métrica, y llegando al compás 25 en un nuevo tempo.

En los compases 25-38 se presenta una segunda sección 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 nuevo 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.

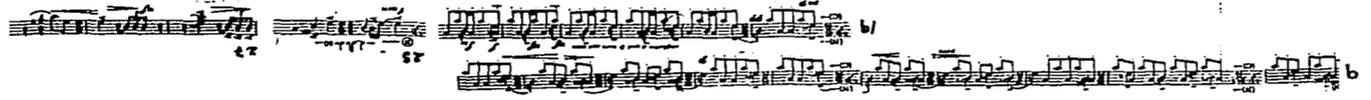
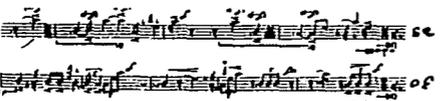
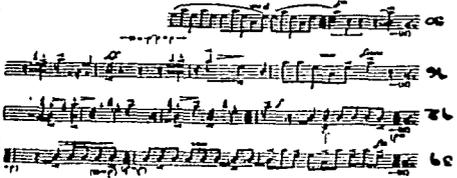
En la siguiente sección (del compás 63 al 71) el compositor pide otro tipo de baquetas, que deben de ser de madera o bambú, para dar un color diferente y contrastar con los colores de toda la pieza. Hacia el compás 69 resalta la nota A agrupándola en tres dieciseisavos, y tomando estos grupos como el 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 esta 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.

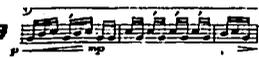
Tiene tres partes. La primera de ellas va del compás 1 al compás 6, le sigue un pequeño puente que empieza en el compás 7 al 9, y en el compás 10 comienza la segunda parte que llega hasta el compás número 28, del compás 29-30 hace otro pequeño puente para entrar a la reexposición que va del compás 31 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

4 

3 

5 

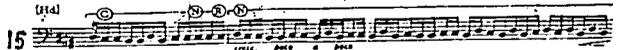
7 

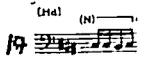
10 

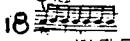
12 

13 

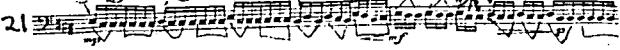
14 

15 

16 

18 

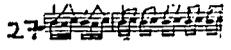
19 

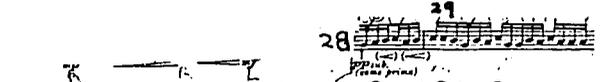
21 

23 

26 



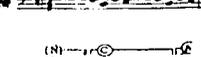
27 

28 

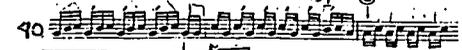
30 

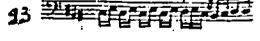
33 

36 

39 

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

40 

43 

44 

46 

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 *Merlin*, 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.

VII. Canaries

1

Musical notation for measures 1-10, including a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The notation features a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords.

20

Musical notation for measures 20-30, continuing the melody and bass line from the previous system.

40

Musical notation for measures 40-50, showing a continuation of the musical piece.

50

Musical notation for measures 50-55.

51

Musical notation for measure 51.

56

Musical notation for measure 56.

57

Musical notation for measure 57.

58

Musical notation for measure 58.

59

Musical notation for measure 59.

60

Musical notation for measures 60-65.

63

Musical notation for measures 63-68.

68

Musical notation for measures 68-73.

73

Musical notation for measure 73.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Musical notation for measures 110-115, showing a continuation of the musical piece.

111

Musical notation for measure 111.

76

Musical notation for measure 76.

79

Musical notation for measure 79.

83

Musical notation for measure 83.

87

Musical notation for measure 87.

118

Musical notation for measure 118.

123

Musical notation for measure 123.

130

Musical notation for measure 130.

136

Musical notation for measure 136.

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 viajó 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 Utrecht. 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 desempeñó 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 este 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 Philharmonic, el National Symphony Orchestra, el cuarteto Kronos, Continuum, La Orquesta BBC de Inglaterra, el Santa Fe Chamber Music Festival, entre otros.

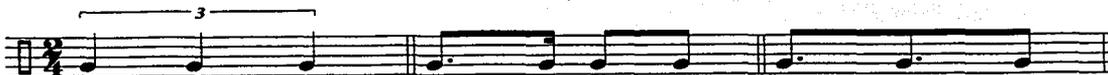
Las aportaciones con influencias de la música popular incluyen trabajos recientes como "Concierto evocativo" para la Orquesta de trompa francesa y cuerdas y el músico Soren Hermansson, "SASIMMA" compuesto para el 50 aniversario de la Sinfónica de San Antonio, "Idilio" y "Tropicalia" para la orquesta 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 Phoenix 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 bongó*". Los sonidos utilizados en esta 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. Esta 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. Esta 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 esta 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 .

25A

Bongo-O

1 Bongo

11

13

23

28

39

43

51

52

57

65

74

80

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

91

92

93

97

99

101

103

FALLA DE ORIGEN
TESIS CON

Musical score consisting of two systems of staves. The first system includes staves 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137. The second system includes staves 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'GP'. A circled '74' is present on staff 99 of the first system.

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 Contemporary 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.

Esta 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

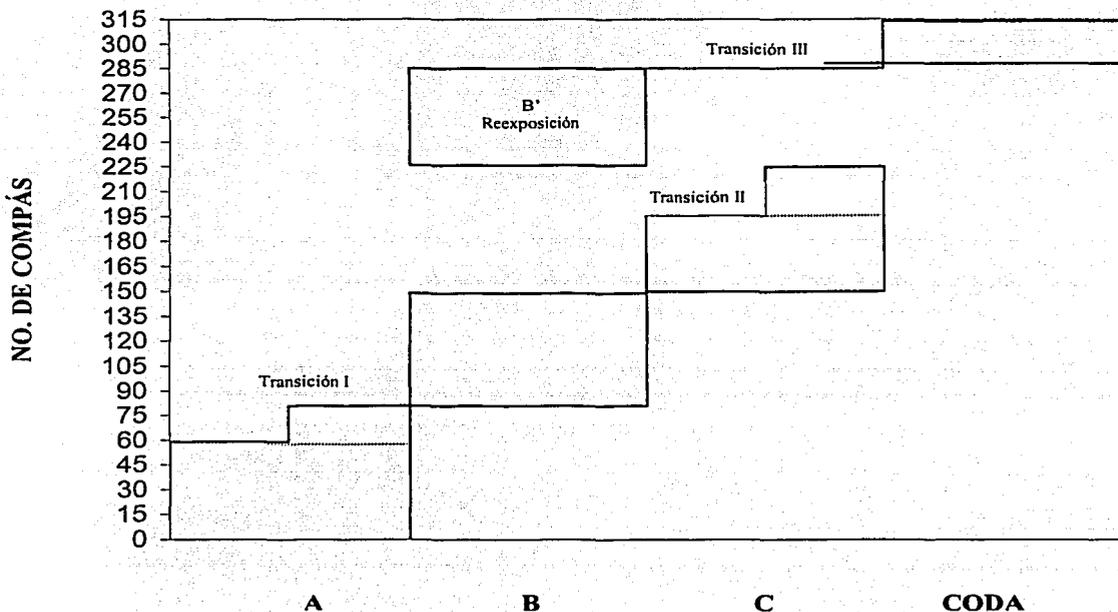
C.-Tercera parte: 150-196; 197-225 (transición II)

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



FALTA DE ORIGEN
NO SE PUEDE

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 este 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 incluyó 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:

7



21



30

ff



42



MUSEO DE VITTA
MUSEO DE VITTA

Puentes similares que dan entrada a otra sección:

60 *sfz* 62

Piano *sfz*

Percusión 150 *ppp poco staccato* 152

Detailed description: This block contains three staves of musical notation. The top staff is for Piano, starting at measure 60 and ending at 62, marked with *sfz*. The middle staff is for Percusión, starting at measure 150 and ending at 152, marked with *ppp poco staccato*. The bottom staff is also for Percusión, with a vertical line indicating a section break between measures 150 and 152.

Compases repetidos de la segunda parte:

175 *ppp* 176

foreground melody

185 *ppp cresc. poco a poco* 186

ppp cresc. poco a poco

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system shows measures 175 and 176, with a *ppp* dynamic marking and a 'foreground melody' label. The second system shows measures 185 and 186, with a *ppp cresc. poco a poco* dynamic marking. The notation includes various rhythmic patterns and chordal structures.

TESIS CON
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)

♩ = 40-50 ca.

Marimba

on the beat

ppp pp mp pp

* Play all tremolos as independent rolls.

5

crescendo mf non dim

9

ppp p cresc. f p sub.

13

Slightly Faster

f mf f dim

17

Tempo I

ppp

CON
FALLA DE ORIGEN

22 *Slightly Faster*

(non cresc.) cresc ff

26 *accel. pochiss.* *rit. pochiss.*

p sub. fff *dim* *p*

31 *Tempo I*

p *sfz* *ff* *sfz* *fff*

36

sfz *pp* *ppp* *mp*

41 *dead stick*

p *ff* *pp* *ppp*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4 July 1985 Los Gatos

PAGINACIÓN DISCONTINUA

Presto ♩ = 72 ca.

Andrew Thomas - Merli (1985)

II

Handwritten musical score for piano, measures 1-19. The score is written in 2/4 time and consists of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to approximately 72 beats per minute. The score is divided into systems, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated at the beginning of each system. The music features a variety of dynamics including *pp*, *cresc.*, *poco*, *ff*, *dim.*, *p*, *mp*, *f*, and *ff*. There are also markings for *poco* and *p* with a fermata-like symbol above the notes. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The score ends with a double bar line and a repeat sign at measure 29.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Andrew Thomas Merlin - II.

30 *f* *mp subito*

34 *ff subito* *ff* 37/46 *pp*

38/47 *mp*

42/51 *mf* 43 44 45

52 *pp* *cresc.* *f*

56 *cresc.* *ff* 57/63 *p*

60/66 *pp* 61 62 67 *f*

68 *ff*

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Andrew Thomas

Merlin - II

70 *p* *mf* *f*

74 *cresc. poco a poco* *mp*

78 *cresc. poco a poco* *mf* *cresc. poco a poco*

82 *f* *p subito* *cresc. poco a poco (mp)*

86 *(mf)* *(f)*

90 *ff*

94 *fff*

98 *4:6* *1* *ff* *p* *Turn*

Detailed description: This is a musical score for a piano piece titled 'Merlin - II' by Andrew Thomas. The score is written for two staves (treble and bass clef) and spans measures 70 to 98. The music is in a 3/4 time signature. The piece begins at measure 70 with a piano (*p*) dynamic. It features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*fff*). Performance instructions include 'cresc. poco a poco' (crescendo little by little) and 'p subito' (piano subito). There are also markings for '4:6' and '1' above the staff in measure 98, and a 'Turn' instruction. The score ends with a piano (*p*) dynamic.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Andrew Thomas *Merlin - II*

Slower accel. poco a poco

Tempo

101

Musical score for measures 101-105. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features a 4:6 time signature. The music includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *cresc. poco a poco*. There are also accents and slurs over the notes.

105

Musical score for measures 105-109. The score continues from the previous system, showing a continuation of the melodic and harmonic material with various rhythmic patterns and dynamics.

109

Musical score for measures 109-113. This system shows a change in texture with more rhythmic activity in the bass line and dynamic markings like *ff* and *p*.

113

Musical score for measures 113-116. The music features a prominent melodic line in the upper register with dynamic markings such as *ff* and various articulations.

116

Musical score for measures 116-120. The final system on the page, showing complex rhythmic patterns and dynamic markings, ending with a double bar line and repeat signs.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Andrew Thomas *Melvin. II*

119 *ff* *fff* *sfz* *sub.* *cresc. poco a poco*

123 *f* *ff*

128 *f cresc.* *ff*

132 *sfz* *fff* *dim* *poco a poco* *ppp*

136 *pp* *p* *sfz* *dim* *poco a poco* *p* *f*

140 *pp* *mp*

144 *cresc.*

148 *f* *Turn -* *ff* *sfz*

EDICIÓN CON
FALLA DE ORIGEN

Andrew Thomas: *Melita* - II

149 *f* *molto* *p sub*

153 *pp* *p* *mip* 156/159

157/160 1 159 2 161

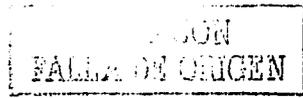
163 *mf*

167 *mp* *mf* *f* *ff* *mp*

171 *cresc.* *ff* *f*

175 *cresc.* *ff*

179 *f*



Andrew Thomas Merlin - II
slower accel. poco a poco

182 4:6 Tempo
pp non cresc. pp

186 4:6 4:6 accel. poco a poco 4:6 Tempo
p cresc. poco a poco f

190

194 197/199
ff

198/200

203 fff

206 ff

210 p sub. cresc. ffff

12 August 1885, Los Angeles
16 September 1885, NYC.

El Trompo

1

for tape and vibraphone

Gabriela Ortiz

♩ = 75

Computer solo

Vibr.

loop Bell sound

Computer solo

Vibr.

loop Bell sound

p

mf

f

mf

f

ff

mf

s

CON
FALLA DE ORIGEN

El Trompo/pg.2

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and includes a breath mark *v*. The second staff also starts with *f* and features several breath marks *v*. The third staff is marked *mf* and includes a breath mark *v* and a flat *b*. The fourth staff has a breath mark *v*. The fifth staff has a breath mark *v*. The sixth staff has a flat *b*. The seventh staff has a flat *b*. The eighth staff has a breath mark *v* and a slur *s*.

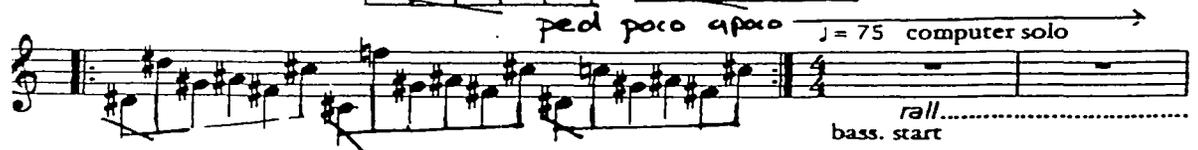
ELAS CON
FABRICA DE ORIGEN

El Trompo/pg.3

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a *p* dynamic. The fourth staff has *mf* and *f* dynamics. The fifth staff includes a *ff* (fortissimo) dynamic. The sixth and seventh staves continue the melodic line with various dynamics. The eighth staff is the final line of music on the page, ending with a double bar line.

TRABAJO CON
FALLA DE ORIGEN

El Trompo/pg.4



(ped)

bass. start

TARDE CON
FALLA DE ORIGEN

El Trompo/pg.5

$\text{♩} = 70$

$\text{♩} = 75$

rall......

mp

cres. poco a poco

f

mf

f

FRANKLIN D. SWANN

El Trompo/pg.6

The musical score consists of eight staves of music, all in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and dynamic markings. The dynamics are marked as *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). There are several slurs labeled with the letter 'S' above them, indicating specific musical phrases or sections. The music is written in a style typical of 20th-century Latin American music, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

W. W. NORTON & COMPANY
NEW YORK

El Trompo/pg.7

The musical score consists of eight staves of music, each beginning with a treble clef and a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff features a series of chords and a slur over a group of notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a forte (*ff*) dynamic and a slur. The fourth staff maintains the *ff* dynamic and includes a slur. The fifth staff features a slur and a dynamic marking of *ff*. The sixth staff includes a slur and a dynamic marking of *fff*. The seventh staff features a dynamic marking of *fff* and a slur. The eighth staff concludes the piece with a final chord and a slur.

Printed in Mexico

El Trompo/pg.8

The musical score consists of eight staves of music, each beginning with a treble clef and a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff has a *b* dynamic marking. The second staff features a *ff* dynamic marking. The third staff has a *f* dynamic marking. The fourth staff starts with a *pp* dynamic marking and ends with a *f* dynamic marking. The fifth and sixth staves have *b>* markings above the first notes. The seventh staff has a *mf* dynamic marking. The eighth staff continues the melodic line. The music is characterized by complex rhythmic patterns and frequent use of accidentals.

FRANCISCO GONZALEZ

El Trompo/pg.9

The musical score consists of eight staves of music. The first two staves feature a melodic line with eighth-note patterns and accents (>). The third staff continues this melodic line with some rests. The fourth staff shows a melodic line with a key signature change to one flat. The fifth staff begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a crescendo leading to *mf* (mezzo-forte). The sixth staff contains a bass line with chords and eighth notes, marked with *p* and containing flats. The seventh staff continues the bass line with a dynamic marking of *p*. The eighth staff concludes the piece with a final melodic phrase.

COPIA CON
FALLA DE ORIGEN

**FALTA
PAGINA**

10 |

El Trompo/pg. 11



Londres 22 / Agosto / 94

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cl. M175.75/C374

J-2948

EIGHT PIECES

12

for Four Timpani (one player)

to Al Howard

I. Saëta

Elliott Carter

(♩=150)
♩=50 (in tempo)

ad lib. (accel.)

mf *sf* *p* *pp*

cooly and resonantly

p

ad lib. (accel.) *molto rit.* *in tempo*

mf *sf* *molto* *p*

poco

piu p

emphasize A and D more and more *mf* *mf* *f* *f*

pp *p* *(p)* *(p)*

piu p *f marc.* *mf*

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 OREAS



• See Performance Note #4 regarding damping notation.

FALLA DE ORIGEN

BUTTS

(N)-



FAJLA DE ORIGEN

II. Moto Perpetuo

Elliott Carter

cloth-covered rattan sticks

J=120 (♩ = ♩ throughout)

[Hd] *pp* (lightly and very distinctly)

[Hd] *p* *pp sub.* *p* *mp*

[Hd] *p* *mp* *pp sub.*

[Hd] *mp* *p* *pp*

[Hd] *cresc. poco a poco*

[Hd] *mp* *p* *pp* *mp*

[Hd] *mf* *p*

• See Performance Note #6 regarding accents and sticks.

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

REGI VON
FALLA DE ORIGEN

[Hd] C R C R C N Tp R R C

mp *mf* *p*

[Tp] C N C N R N

mp *p* *cresc.*

[Tp] R M R Hd sempre C

mp *mf* *pp sub. (come prima)* *Hd sempre*

[Hd] M R C N C N C

[Hd] R N C N R C

[Hd] C N R N

cresc. *mp* *mf*

[Hd] N C N C

p sub. *mf* *f* *pp*

[Hd] C N C N C N C DS* DS DS DS NS

*DS** *DS* *DS* *DS* *NS*

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

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Handwritten notes: $A A^1 m B m A^1$
cristallo
poco marc.
B

to Raymond DesRoches
VII. Canaries

17
Elliott Carter



Musical score for VII. Canaries, featuring ten staves of music with various dynamics and markings.

Staff 1: $d. = 90$, mf

Staff 2: p , f , $[4 \text{ B}]$

Staff 3: $d. = 120$, $marc.$, $meno f$, f , $meno f$

Staff 4: (C) , (A) , (C) , (N) , $d. = 180$, $d. = 180$, $(d. = 270)$, f , $meno f$, f , $più marc.$

Staff 5: $d. = 90$, pp

Staff 6: (R) , (C) , $f sub.$, $p stacc.$

Staff 7: (C) , $f sub.$, (f)

Staff 8: (C) , $mp sub.$, $cresc.$, (N) , $d. = 120$, $f marc.$



Handwritten musical score for piano, consisting of ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Tempo and Rhythm:** The piece starts with a tempo of $\text{♩} = 120$. There are several changes in tempo, including $\text{♩} = 96$, $\text{♩} = 64$, $\text{♩} = 144$, $\text{♩} = 72$, $\text{♩} = 108$, and $\text{♩} = 162$. The time signature is $\frac{3}{4}$.
- Performance Instructions:**
 - tr*: trills
 - mp*, *mf*, *f*, *pp*, *ff*: dynamic markings
 - poco a poco cresc.*: gradual crescendo
 - cresc.*: crescendo
 - sempre (L.H. only)*: always (left hand only)
 - R.H. sempre*, *(R.H. C sempre)*: always (right hand)
- Technical Markings:**
 - Circle with 'C': *C*
 - Circle with 'R': *R*
 - Circle with 'N': *N*
 - Circle with 'M': *M*
 - Circle with 'LH only': *LH only*
 - Circle with 'both hands': *(both hands)*
 - Trills: *tr*
 - Accents: >
 - Slurs: —
 - Triplet markings: 3
 - Rehearsal marks: ||

TOBIAS
FALLA

(♩ = 162, ♩ = 81)

tr

ff *mf* *ff* *f*

(♩ = 135)

ff non troppo *p*

f (cantando) *ff non troppo* *p* *f*

(♩ = ♩) *p* *poco* *mf*

f *tr* *marc.* *f*

p *mf* *mf* *più f*

f *mf*

(N) (both hands) *f* *marcato* *più marc.*

p *f* *ff* *ff*

FIN

TESI
FALLA DE

Handwritten musical score for voice and percussion. The score is written on ten staves. The top staff is labeled "Voice" and contains the lyrics: "chi chi pa pa ka chi pa ka chi ku pa chi ku pa ka chi ku pa ka chi". The lyrics continue on the following staves: "ku pa ka ku pa chi pa ka pa ka ku chi ku pa chi", "ka pa chi rrr... ka pa chi rrr... ka ka pa chi rrr...", "rrr ka chi ku pa ka pa na chi ku pa", and "rrr ka pa chi ku pa chi ku pa". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "mp" (mezzo-piano). There are numerous handwritten annotations, including circled numbers (e.g., 50, 51, 55, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) and arrows pointing to specific notes. A box on the right side of the score contains the instruction "face timbales & beaters".

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

91 *sfz* *3* *3* *3* *3* (short) 92

pa chi ku pa chi ku nu pa (short)

1272 (Descarga)

93 *sub.* 94 95 96

97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

John Psathas

$\text{♩} = 112$

Percussion

Piano

Musical score for Percussion and Piano, measures 1-3. The Percussion part is on a single staff with a treble clef, and the Piano part is on two staves (treble and bass clefs). The tempo is marked as $\text{♩} = 112$. The key signature has one sharp (F#). The Percussion part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Piano part has a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

Musical score for Percussion and Piano, measures 4-6. The Percussion part continues with its complex rhythmic pattern. The Piano part maintains its accompaniment, with some melodic development in the treble staff.

Musical score for Percussion and Piano, measures 7-9. The Percussion part continues with its complex rhythmic pattern. The Piano part features a melodic line in the treble staff that moves across the measures, with some chromaticism.

Musical score for Percussion and Piano, measures 10-12. The Percussion part continues with its complex rhythmic pattern. The Piano part features a melodic line in the treble staff that moves across the measures, with some chromaticism.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

First system of a musical score, measures 1-4. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with slurs and accents. A dynamic marking of *sfz* is present in both hands.

Second system of a musical score, measures 5-8. The right hand continues the melodic line. The left hand features a more active accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in both hands.

Third system of a musical score, measures 9-12. The right hand continues the melodic line. The left hand features a more active accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in both hands.

Fourth system of a musical score, measures 13-16. The right hand continues the melodic line. The left hand features a more active accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in both hands.

Fifth system of a musical score, measures 17-20. The right hand continues the melodic line. The left hand features a more active accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in both hands.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

35

35

37

37

39

39

41

41

43

43

TRISSE CON
FALLA DE OROZCO

24

Musical score system 24, measures 24-25. It features a treble clef staff with a melody and a grand staff (bass and piano) accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piano part includes chords and arpeggiated figures.

26

Musical score system 26, measures 26-27. Similar to the previous system, it shows a treble clef staff and a grand staff accompaniment. The piano part continues with complex rhythmic patterns.

28

Musical score system 28, measures 28-29. This system includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) above the treble clef staff. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand.

31

Musical score system 31, measures 31-32. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The piano accompaniment is dense with chords and moving lines in both hands.

33

Musical score system 33, measures 33-34. The system concludes with a double bar line. The piano part has a final chord in the right hand.

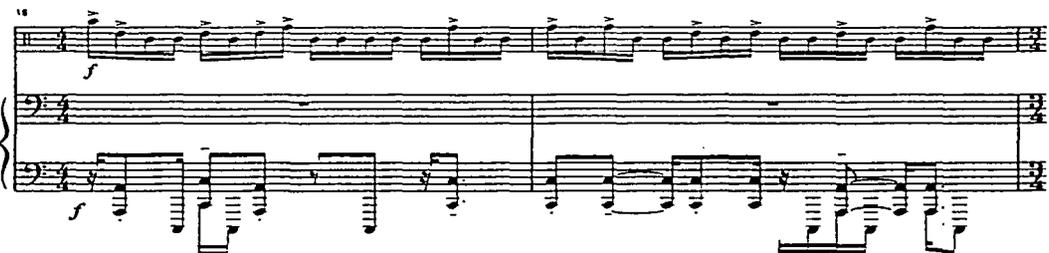
7
FALTA DE ORIGEM
TRISIS COM



First system of musical notation, measures 1-4. The score is written for a grand piano with treble and bass clefs. It features a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *sfz* (sforzando) and *f* (forte).



Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with a melodic line, while the left hand provides a steady accompaniment. A *p* (piano) dynamic marking is present.



Third system of musical notation, measures 9-12. The melodic line in the right hand is highly active. The left hand accompaniment consists of eighth-note patterns. A *f* (forte) dynamic marking is present.



Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand features a series of sixteenth-note runs. The left hand accompaniment is rhythmic and consistent. A *f* (forte) dynamic marking is present.



Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand continues with melodic development. The left hand accompaniment remains rhythmic. A *f* (forte) dynamic marking is present.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

24

Musical score system 24, measures 24-25. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (bass and piano) accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

26

Musical score system 26, measures 26-27. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (bass and piano) accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

28

Musical score system 28, measures 28-29. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (bass and piano) accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). A dynamic marking of *sf* is present.

30

Musical score system 30, measures 30-31. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (bass and piano) accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

31

Musical score system 31, measures 31-32. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (bass and piano) accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

25

System 1: Measures 25-26. Treble clef, 2/4 time. Melody in treble clef, accompaniment in bass clef. Measure 25 contains a fermata over the final note.

27

System 2: Measures 27-28. Treble clef, 2/4 time. Melody in treble clef, accompaniment in bass clef. Measure 27 contains a fermata over the final note.

29

System 3: Measures 29-30. Treble clef, 2/4 time. Melody in treble clef, accompaniment in bass clef. Measure 29 contains a fermata over the final note.

31

System 4: Measures 31-32. Treble clef, 2/4 time. Melody in treble clef, accompaniment in bass clef. Measure 31 contains a fermata over the final note.

33

System 5: Measures 33-34. Treble clef, 2/4 time. Melody in treble clef, accompaniment in bass clef. Measure 33 contains a fermata over the final note.

45

45

p *s*

47

49

51

53

55

System 55: Treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes. Bass clef with a complex accompaniment of chords and moving lines. Includes dynamic markings like *mf* and *f*.

57

System 57: Treble clef with a melodic line. Bass clef with a complex accompaniment. Includes dynamic markings like *mf* and *f*.

59

System 59: Treble clef with a melodic line. Bass clef with a complex accompaniment. Includes dynamic markings like *mf* and *f*.

61

System 61: Treble clef with a melodic line. Bass clef with a complex accompaniment. Includes dynamic markings like *mf* and *f*.

63

System 63: Treble clef with a melodic line. Bass clef with a complex accompaniment. Includes dynamic markings like *mf* and *f*.

65

Musical score for measures 65-70. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several accidentals and dynamic markings throughout the system.

71

Musical score for measures 71-76. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The music continues with complex rhythmic patterns and includes dynamic markings such as *mf* and *f*.

74

Musical score for measures 74-80. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. A dotted line labeled "8va" spans measures 78-80, indicating an octave shift. The music includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.

77

Musical score for measures 77-83. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The music features complex rhythmic patterns and includes dynamic markings such as *mf* and *f*.

79

Musical score for measures 79-85. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The music features complex rhythmic patterns and includes dynamic markings such as *mf* and *f*.

PE02/1

TEMA CON
FALLA DE ORIGEN

81

81

mf

81^b...

81^b...

This system contains the first two staves of music. The upper staff is a single melodic line. The lower staff is a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music is in 3/4 time. A dynamic marking of *mf* is present in the lower staff. The system ends with a repeat sign and the notation 81^b...

85

85

85^b...

85^b...

This system contains the second two staves of music. It continues the melodic line in the upper staff and the accompaniment in the lower grand staff. The system ends with a repeat sign and the notation 85^b...

89

89

89^b...

89^b...

89^b...

This system contains the third two staves of music. The upper staff features a melodic line with some triplet markings. The lower staff continues the accompaniment. The system ends with a repeat sign and the notation 89^b...

93

93

93^b...

93^b...

This system contains the fourth two staves of music. The upper staff has a melodic line with a *f* dynamic marking. The lower staff continues the accompaniment. The system ends with a repeat sign and the notation 93^b...

97

97

97^b...

97^b...

This system contains the fifth two staves of music. The upper staff has a melodic line with a *mf* dynamic marking. The lower staff continues the accompaniment. The system ends with a repeat sign and the notation 97^b...

TEC
FALLA DE ORIGEN

101

105

109

112

115

TEMAS CON
FALLA DE ORIGEN

115

ff sfz sfz sfz ff

ff

ff

Detailed description: This system contains measures 115 through 120. The top staff features a melodic line with dynamic markings *ff*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, and *ff*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands, with a *ff* marking in the right hand.

121

p sfz sfz

p sfz

Detailed description: This system contains measures 121 through 123. The top staff has a melodic line with dynamics *p* and *sfz*. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated patterns, with dynamics *p* and *sfz* indicated.

124

p sfz sfz ff p ff

p sfz

Detailed description: This system contains measures 124 through 126. The top staff features a melodic line with dynamics *p*, *sfz*, *sfz*, *ff*, *p*, and *ff*. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated patterns, with dynamics *p* and *sfz* indicated.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

127

p sfz sfz sfz³ p³ ff

p sfz sfz sfz

Detailed description: This system contains measures 127 through 129. The top staff has a melodic line with dynamics *p*, *sfz*, *sfz*, *sfz*³, *p*³, and *ff*. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated patterns, with dynamics *p*, *sfz*, and *sfz* indicated.

130

14

Detailed description: This system contains measures 130 through 132. The top staff features a melodic line with dynamics *ff*. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated patterns, with dynamics *ff* indicated. A circled number '14' is present at the bottom right of the page.

133

137

VENIS CON
TALLA DE ORIGEN

139

142

144

146

ff cresc.

ff cresc.

7

7

7

149

sfz

pp poco staccato

7

7

7

152

poco staccato

mp

pp

pp

mp

pp

7

7

7

155

mp pp

mp

7

7

157

pp

7

7

7

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

158

159

160

pp *mf* *pp*

This system contains measures 158, 159, and 160. It features a treble and bass clef with a grand staff. The music includes various dynamics such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also slurs and accents over the notes.

161

162

163

164

f

This system contains measures 161, 162, 163, and 164. It features a treble and bass clef with a grand staff. The music includes a dynamic marking of *f* (forte) and slurs over the notes.

165

166

167

168

pp *pp*

This system contains measures 165, 166, 167, and 168. It features a treble and bass clef with a grand staff. The music includes dynamic markings of *pp* (pianissimo) and slurs over the notes.

170

171

172

173

This system contains measures 170, 171, 172, and 173. It features a treble and bass clef with a grand staff. The music includes slurs over the notes.

174

175

176

177

f *pp*

This system contains measures 174, 175, 176, and 177. It features a treble and bass clef with a grand staff. The music includes dynamic markings of *f* (forte) and *pp* (pianissimo) and slurs over the notes.

PE0271-7

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

172

pp

foreground melody

176

181

184

mf

pp *cresc. poco a poco*

187

LIBRARY OF THE
FALLA DE ORIGEN

188

Musical score system 188, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand.

192

Musical score system 192, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand.

194

Musical score system 194, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand.

196

f cresc. molto

Musical score system 196, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand. The dynamic marking *f cresc. molto* is present.

198

Musical score system 198, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand.

LIBROS CON
TARJETA DE CANCELACION

200

ff
(S^{nc})
both hands

ff staccato

202

(S^{nc})

204

(S^{nc})

206

(S^{nc})

208

(S^{nc})

fff
LH loco

TESE CON
FALLA DE ORIGEN

211

Musical score for measures 211-215. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *sfz* and *mf*. There are also markings for *sm* (sordano) and *sm* (sordano).

215

Musical score for measures 215-220. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *sfz* and *mf*. There are also markings for *sm* (sordano) and *sm* (sordano).

220

Musical score for measures 220-225. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *sfz* (tempo sm) and *sfz mp*. There are also markings for *sm* (sordano sm).

225

Musical score for measures 225-230. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *sfz*.

230

Musical score for measures 230-235. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *sfz*.

PE027-21

ESSE CON
FALLA DE ORIGIN

First system of musical notation, measures 207-210. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff with a complex bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music includes various articulations like accents and slurs.

Second system of musical notation, measures 211-214. Similar to the first system, it shows a treble clef and a grand staff. The bass line continues with intricate patterns. Measure numbers 211, 212, 213, and 214 are indicated at the start of their respective staves.

Third system of musical notation, measures 215-218. The notation continues with a treble clef and a grand staff. The bass line features a mix of eighth and sixteenth notes. Measure numbers 215, 216, 217, and 218 are marked.

Fourth system of musical notation, measures 219-222. This system shows a change in the bass line's texture with more frequent sixteenth-note patterns. Measure numbers 219, 220, 221, and 222 are indicated.

Fifth system of musical notation, measures 223-226. The final system on the page, showing a continuation of the complex bass line. Measure numbers 223, 224, 225, and 226 are marked.

ISSUE CON
FALLA DE ORIGEN

250

253

256

261

264

PREMIUM CON
PALLA DE OBERGEN

272

275

strong accents

p *ff* cresc. poco a poco

ff cresc. poco a poco

277

strong accents

280

282

ELIS CON
FALLA DE ORIGEN

274

cresc. molto

276

282

ff

290

fff

291

(3me)

PE027 25

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

277

(Se).....

279

(Se).....

301

(Se).....

303

(Se).....

305

RESERVA
FALLA DE ORIGEN

307

309

311

(Qu).....

p *cresc. molto*

313

f *ff* *fff* *fffz*

PEO227

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

