



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA – COMPOSICIÓN

PRESENTA

CARLOS ALBERTO GARAY ALLEGRETTI

ASESOR DE NOTAS:

MTRO. LEONARDO FLAVIANO CORAL GARCÍA

CIUDAD DE MÉXICO, 2018





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Dedicatoria

A mi mamá y papá que lo dieron todo por verme crecer. Gracias infinitas; son mi modelo a seguir. Los amo con todo mi corazón.

A Vovó, Lala, Liliana, Sergio, Carla, Agustín, Maricarmen, Emmanuel, Gaby y Beatriz, que me enseñaron que la unión es todo lo que queda en la adversidad. Gracias por estar siempre ahí.

A Leonardo Coral, de quién aprendí a entender la música de otra manera. Maestro, usted ha sido una guía en mi caminar.

A Ilse, Oliver, Pablo, Luis Ángel y Maddá Rujaní. Ustedes han sido mis pilares al pasar de los años. Nada de esto sería posible sin su apoyo constante. Mil gracias por levantarme cuando me he caído.

A Aurora, mi musa. Pintas mi cielo de colores. Gracias por formar parte tan fundamental de mi vida.

A Leo, Dana, Sandy, Nanz y Clara por ayudarme a crecer fuera de mi zona de confort. Nuestro año en Canadá está siempre en mi corazón.

A Francisco, François, y Diana. Gracias por tomar mis inquietudes con tanto cariño.

Al Coro de la UNAM- Canadá porque con ustedes redescubrí mi vocación.

A ti que estás leyendo esto y me has acompañado en este proceso.

No tengo forma de expresar el agradecimiento que tengo hacia ustedes.

Las lágrimas que corren por mi rostro me lo impiden.

Los abrazo a todos desde lo más profundo de mi corazón.

Tabla de contenido

1.- Programa	- 1 -
2.- Introducción	- 2 -
3.- Semblanza Artística	- 3 -
4.- Piezas Para Violín	- 4 -
<i>I. Moderato</i>	- 4 -
<i>II. Presto</i>	- 5 -
<i>III. Largo</i>	- 7 -
<i>IV. Allegro</i>	- 8 -
5.- Brief Poe-m	- 10 -
6.- Autoretrato	- 13 -
<i>I. Raíces</i>	- 13 -
<i>II. Carácter</i>	- 16 -
<i>III. Reflexões</i>	- 18 -
<i>IV. Panorama</i>	- 20 -
7.- Ágape	- 26 -
8.- Metanoia	- 31 -
9.- L´Automne	- 37 -
10.- Shapeshift	- 44 -
11.- Conclusiones Generales.	- 51 -
Bibliografía.	- 53 -
Lista de Figuras.	- 54 -
Anexos	- 57 -
1.- <i>El Cuervo</i>	- 57 -
2.- <i>Versión Abreviada de las Notas Al Programa</i>	- 61 -
Piezas Para Violín.....	- 61 -
Brief Poe- m.....	- 61 -
Autoretrato.....	- 61 -
Ágape.....	- 62 -
Metanoia	- 62 -
L´Automne	- 63 -
Shapeshift.....	- 63 -
3.- <i>Partituras</i>	- 64 -

1.- Programa

Piezas para violín	9´ aprox.
<ul style="list-style-type: none">• <i>I. Moderato</i>• <i>II. Presto</i>• <i>III. Largo</i>• <i>IV. Allegro</i>	
Brief Poe-m para arpa	3´ aprox.
<ul style="list-style-type: none">• <i>Obra en un movimiento</i>	
Autoretrato para Piano, Violín y Cello	16´ aprox.
<ul style="list-style-type: none">• <i>I. Raíces</i>• <i>II. Carácter</i>• <i>III. Reflexões</i>• <i>IV. Panorama</i>	
Ágape para octeto mixto	5´ aprox.
<ul style="list-style-type: none">• <i>Obra en un movimiento</i>	
Metanoia para piano a cuatro manos	8´ aprox.
<ul style="list-style-type: none">• <i>Obra en un movimiento</i>	
L'Automne	5´ aprox.
<i>para flauta, Clarinete en Bb, Cello y Piano</i>	
<ul style="list-style-type: none">• <i>Obra en un movimiento</i>	
Shapeshift¹ para Gran Orquesta	7´ aprox.
<ul style="list-style-type: none">• <i>Obra en un movimiento</i>	

Duración total del programa: 53´aprox.

¹ Se presentará una grabación hecha con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de California-Berkeley.

2.- Introducción

Las piezas elegidas para el trabajo escrito y para el concierto público fueron compuestas mientras cursaba mis estudios de licenciatura, por lo que son un reflejo de los conocimientos adquiridos en este periodo. Escogí estas obras porque cada una contiene problemas composicionales que fueron abordados de distintas maneras.

Cada una de las obras seleccionadas utiliza predominantemente un tipo específico de lenguaje o sistema. Ejemplos de estos lenguajes o sistemas son el tonal, el modal y el atonal. Esto significa que cada obra fue diseñada con una lógica interna a seguir, pero que dicha lógica es lo suficientemente flexible para incorporar otros tipos de elementos.

En cuanto a los problemas formales, estas obras proponen soluciones a modelos establecidos como la forma sonata, la suite y el preludio. También se proponen soluciones utilizando formas libres. A través de esta selección, se pueden apreciar tanto trabajos conformados por varios movimientos como obras escritas en uno sólo.

En cuanto al tema de la instrumentación, cada obra cuenta con su propio diseño, lo que muestra reflexión sobre las capacidades idiomáticas de cada instrumento, y la solución a problemas de balance y color. En esta selección de obras podemos encontrar música para instrumento solo, dúo, trío, cuarteto y gran orquesta. Además, encontramos la utilización de instrumentos de cuerda frotada, maderas, metales, percusiones, piano, arpa y voz.

En resumen, estas obras muestran de una forma práctica y desde distintos ángulos los conocimientos que he adquirido a lo largo de la carrera.

3.- Semblanza Artística

Carlos Garay Allegretti

(México, 1990)

Realizó sus estudios de licenciatura en la Facultad de Música de la UNAM y en UC-Berkeley, en Estados Unidos. Tomó clases de composición, orquestación y análisis con Leonardo Coral, María Granillo, Gaby Ortiz y Linda Bouchard. Tomó clases de piano con Arturo Uruchurtu y Krisztina Deli, y de dirección con Samuel Pascoe, David Milnes y Kenneth Kiesler.

En 2015 ganó el segundo lugar en los concursos "Joaquín Gutiérrez Heras de Composición Orquestal" y el "Concurso de Composición Para Arpa Académica". Su música ha sido interpretada en México, Canadá, Cuba y Estados Unidos por intérpretes y agrupaciones como Ana Gabriela Fernández de Velasco, Rodrigo Acevedo Traba, Diego Sánchez Villa, Diana Taylor, Francisco Fernández del Castillo, Ensemble Leteo, Ensemble Azul, Cuarteto Iyari, el Coro de la UNAM-CANADÁ, la OSEM-UNAM y la Orquesta Sinfónica de UC-Berkeley.

Como director, fundó el coro "Saudade-Axé" para el Centro Cultural Brasil-México, rama cultural de la Embajada Brasileña en México. Ha dirigido también a la Banda de UC- Berkeley y al coro de la UNAM-Canadá. Con esta última agrupación participó en diversos festivales como el Festival Emergent de l'Outaouais y los festejos por el 150 aniversario de Canadá.

4.- Piezas Para Violín

(2013 – 2015)

Esta obra consta de 4 piezas. Han sido tocadas en Toronto, Ottawa y Ciudad de México. Dos de las piezas son monotemáticas (I, III), mientras que las otras dos tienen forma *A-B-A'* (II, IV). Los movimientos están organizados de forma similar a una suite.

En cada una de estas piezas se plantean problemas técnicos específicos del instrumento. La pieza I se enfoca en la combinación de distintas articulaciones. La pieza II explota las arcadas repetidas. La pieza III pide movimientos lentos y precisos del arco, así como una gran capacidad expresiva. Finalmente, la pieza IV combina técnicas de *pizzicati* para conseguir mayor agilidad en su uso.

I. Moderato

Esta pieza está construida a modo de preludio en donde todo deriva del material presentado en el primer compás. El ritmo, la densidad, la melodía y la armonía de este motivo serán descompuestos y transformados a lo largo del movimiento.



Figura 1. Motivo generador del primer movimiento.

El material se transforma por disminución rítmica:



Figura 2. Transformación por disminución rítmica.

Melódicamente²:

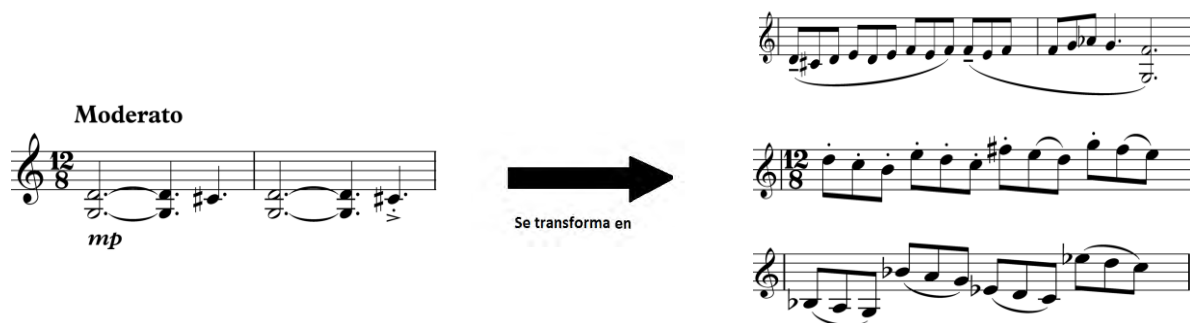


Figura 3. Transformación melódica.

²Este ejemplo también muestra cómo cambian las articulaciones del motivo.

Variación rítmico-melódica:

Figura 4. Variación rítmico-melódica.

II. Presto

Este movimiento está construido en forma *A-B-A'*. Las secciones están organizadas de la siguiente manera:

Sección	Compases	Tonalidad	Tempo
A	1 – 13	Sol menor	Presto
B	14 – 29	Sol menor	Adagio Cantabile
A'	30 - 47	Sol menor	Presto

Figura 5. Organización de los materiales del movimiento II.

La primera sección está conformada por tres elementos. El primero es rítmico-melódico, el segundo es melódico y el tercero es rítmico.

Figura 6. Elementos 1, 2 y 3 en los lados izquierdo, derecho e inferior, respectivamente.

La segunda sección está escrita sobre Sol menor. Esta sección está conformada por una melodía en el registro medio y otra en el registro grave. A diferencia de las secciones *A* y *A'* que son de carácter rítmico y vivo, esta sección tiene un carácter más melódico y *cantabile*. El material de la segunda sección no está relacionado con el de la primera.

A continuación, presento un esquema comparativo del inicio de las secciones A y B. Los tempi, materiales, densidad y carácter son contrastantes.








Frase	A	B
1	<p>Presto</p> 	<p>.Adagio Cantabile</p> 
2	<p>3</p> <p>Sul C</p> <p>Sul C</p> 	<p>18</p> <p>sul tasto</p> 
3	<p>5</p> 	<p>24</p> <p>ff subito</p> <p>pp</p> 

Figura 7. Tabla comparativa de las primeras tres frases de cada sección.

La tercera sección es un pequeño desarrollo de A. El desarrollo funciona diferente para cada elemento. En el primer elemento, se refuerza el primer ataque de cada tiempo con un Sol bajo. El segundo elemento pasa por una pequeña ornamentación. El tercer elemento se expande y pasa por distintas dinámicas hasta llevar al clímax y fin del movimiento.

Presto




Se transforma en

↓

Tempo primo
ord.

30



Se transforma en

→




Figura 8. Evolución de los elementos 1 (arriba) y 2 (abajo) en A'.



Figura 9. Evolución del elemento 3 en A'.

III. Largo

La pieza tiene un tema en modo locrio que consta de pregunta y respuesta. Estos dos elementos se encuentran separados por dos compases de silencio:

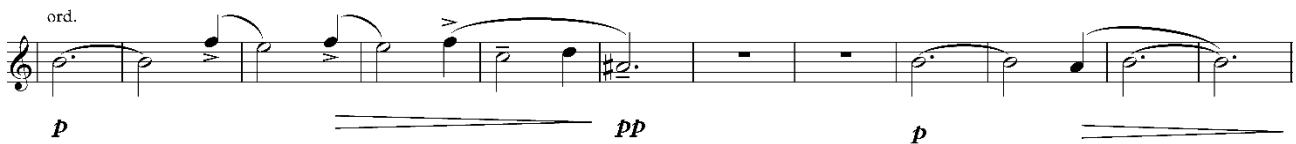


Figura 10. Tema del tercer movimiento. La pregunta y respuesta se encuentran separadas por dos compases de silencio.

Este tema se presenta en 4 ocasiones. En cada presentación, el tema pasa por algún tipo de transformación:

Presentación	Compases	Tipo de transformación	Cambios de color	Comentarios adicionales
1	16 – 27	Rítmico- melódica	Arco <i>sul tasto</i>	Uso de disminución rítmica en la presentación del tema.
2	28 – 37	Melódica	Arco <i>sul ponticello</i>	Se toma el paso de segunda descendente y se genera una progresión ascendente por terceras.
3	38 - 43	Retrógrado sobre 2nda variación	Arco ordinario, c/Sordina	Repetición literal en retrógrado.
4	44 - 59	Retrógrado sobre el tema	c/Sordina	Repetición literal en retrógrado.

Figura 11. Transformaciones del tema en cada presentación.



Figura 15. El motivo se repite en intervalos de tiempo más chicos para generar el tema.

La segunda sección consta de 2 frases con 4 compases. El registro, la densidad y la armonía cambian con respecto a la primera sección, sin embargo, la estructura rítmica permanece similar:



Figura 16. Estructura rítmica de la segunda sección.

La tercera sección es una versión más densa de la primera sección:



Figura 17. Se agregan notas en donde antes había silencios para generar un sentido de densidad.

Conclusiones

Estas piezas pueden tener carácter didáctico por el manejo de los aspectos idiomáticos del instrumento: distintos tipos de arcadas, articulaciones, cuerdas dobles y *pizzicati*.

También, las piezas conforman un ejercicio de forma y economía de medios ya que transforman sus respectivos materiales utilizando procesos como el uso de inversiones y retrógrados de los motivos originales y sus transformaciones, aumentación/disminución rítmica y la transformación rítmico-melódica a partir de intervalos característicos del motivo generador.

Por último, gracias a la estructura interna de las piezas, así como la forma en la que están dispuestas, podemos vislumbrar un aspecto dual en cuanto a la forma de la obra, ya que las piezas pueden funcionar por sí solas a modo de preludios o pueden funcionar en conjunto a manera de suite.

5.- Brief Poe-m

Esta pieza fue escrita en 2015. Ganó el segundo lugar en el *Primer Concurso de Composición para Arpa Académica*. La idea dramática de la obra proviene del poema "El Cuervo"⁴ de Edgar Allan Poe. En este poema, un cuervo que representa a la muerte impone su presencia sobre el narrador, quien aparece lleno de angustias y nostalgia. Mientras el narrador escudriña los lugares más recónditos y oscuros de su psique, el cuervo se mantiene inmutable pronunciando repetidamente las palabras "Nevermore, nevermore"⁵.

La pieza está hecha a partir de la siguiente escala artificial:



Figura 18. Esta escala es la base de la obra.

Y está conformada por dos elementos contrastantes: un *ostinato* y una melodía *cantabile*. Ambos elementos se presentan de manera simultánea:

Figura 19. La melodía se toca con la mano derecha mientras que el ostinato se toca con la mano izquierda.

El *ostinato* tiene tres funciones:

- establecer una constante rítmica
- generar un ambiente tenso y estático
- buscar no alterar la posición de los pedales.

Este se desarrolla a partir de acentos que no concuerdan con aquellos de la melodía ni del compás. Los acentos son generados a través del doblamiento a la octava de ciertos ataques. De esta manera, podemos encontrar acentos cada 2 o 3 tiempos:

⁴ El poema se encuentra traducido en la sección de anexos.

⁵ Traducción del inglés: "Nunca más, nunca más."

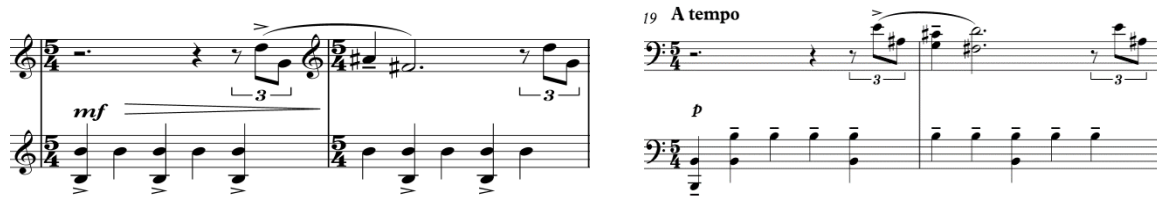


Figura 20. Acentos por doblamiento a la octava cada dos o tres tiempos (izquierda y derecha, respectivamente).

La melodía consta de tres partes:



Figura 21. La melodía está dividida en tres partes.

Esta se desarrolla de manera rítmico-melódica. Gracias a este desarrollo, las frases se vuelven más largas o más cortas, generando una sensación de libertad en la melodía:



Figura 22. Desarrollo rítmico melódico de la melodía.

En algunos momentos la melodía será apoyada por quintas justas, terceras mayores y segundas mayores. También se utilizan las inversiones de estos intervallos.



Figura 23. La melodía se ve apoyada por terceras y quintas en el primer ataque de cada tempo.

En cuanto a la armonía, la obra se encuentra escrita sobre Si. Sin embargo, esto no significa que se utilicen funciones cadenciales del tipo V-I. En su lugar, se da preferencia a los grados IV y VI. Debido al doblamiento en octavas, el ostinato no tiene movimiento armónico. Por este motivo, las cadencias se generan desde la melodía:

Figura 24. La armonía se mueve gracias a los giros melódicos.

Durante el clímax, en el compás 29, la melodía continúa siendo apoyada por terceras y sextas, mientras que el ostinato se convierte en un *thunder glissando* en el registro grave del arpa. El *glissando* está comprendido entre dos Si, que son la nota base del ostinato:

Figura 25. El mismo apoyo se puede encontrar también durante el clímax.

Conclusiones

Así como en el poema, la pieza cobra vida gracias a la interacción de dos personajes contrastantes que siguen su propio camino. La melodía se desarrolla generando frases de métrica irregular, mientras que el ostinato aporta cambios de densidad y cambios de compás a través de la acentuación.

6.- Autoretrato

Este trío para violín, cello y piano fue escrito en 2013. Tiene cuatro movimientos, de los cuales se han estrenado tres durante la *Semana de la Composición* de 2014 en la entonces Escuela Nacional de Música.

El nombre de la obra viene de la idea de representar musicalmente algunas cosas que considero características de mi persona. Por ejemplo, el primer movimiento tiene sonoridades que remiten al género *Bossa Nova*. Este es un género de música popular brasileña. El movimiento se llama *Raízes*⁶, porque al ser hijo de una brasileña, crecí oyendo mucha *Bossa Nova*. El segundo movimiento se llama *Caráter* porque es un reflejo de mi personalidad sarcástica. El tercer movimiento se llama *Reflexões* porque es una representación de mi lado introspectivo. Finalmente, el cuarto movimiento se llama *Panorama* porque pretende juntar los elementos de los movimientos anteriores en un *Autoretrato musical*.

I. Raíces⁷

El primer movimiento está construido en forma sonata, con la singularidad de que el desarrollo está a su vez subdividido en tres secciones:

Sección		Compases	Tonalidad	Tempo
Exposición	Tema 1	1 – 10	La menor	Adagio
	Puente	11 – 24	Modulante	Adagio
	Tema 2	25 - 37	Mi mayor	Moderato
Desarrollo	A	39 – 52	Modulante	Moderato
	B	53 - 65		Adagio
	A'	66 - 76		Moderato
Re-exposición	Tema 1	77 – 80	La menor	Adagio
	Puente	81 – 92		Adagio
	Tema 2	93 – 109		Moderato

Ilustración 26. Estructura formal del primer movimiento.

El tema 1 es una melodía cantabile conformada por tres partes. La melodía está escrita sobre La9 menor, es tética y se presenta en un *tempo* lento:

⁶ Los nombres de los movimientos están escritos en portugués.

⁷ La palabra *Raízes* significa *Raíces*.

Violin **Adagio** ♩ = 72

Primera Parte Segunda Parte Tercera parte

Figura 27. Estructura del tema uno.

El puente es modulante y está hecho con elementos del tema 1. En el encontramos una progresión con acordes de dominante que resuelven a acordes de novena y un desarrollo melódico de la tercera parte de la melodía a modo de canon:

15

mp f mp

Primera Parte Segunda Parte Tercera parte

Figura 28. El puente está hecho a partir del tema uno.

El tema 2 es contrastante con el tema 1. Está construido sobre el acorde de Mi9 mayor. Es anacrúsico y se presenta en un *tempo* más rápido:

Moderato ♩ = 109

Primera Parte Segunda Parte Tercera Parte

Figura 29. Estructura del tema dos.

El desarrollo utiliza principalmente el tema 2 a lo largo de sus tres secciones. El tema 2 se fragmenta y se desarrolla armónicamente en la primera sección del desarrollo:

Figura 30. El desarrollo comienza con el último compás del tema dos.

En la segunda sección del desarrollo, el piano presenta una versión por aumentación rítmica del tema 2:

Figura 31. El tema se presenta por aumentación rítmica, doblado por sextas.

Finalmente, la tercera sección del desarrollo es similar a la primera, con la diferencia de que el piano apoya con acordes y escalas cromáticas:

Figura 32. El piano apoya con escalas cromáticas y acordes. El punto climático del primer movimiento se encuentra entre el final el desarrollo y el principio de la re-exposición.

El punto climático se encuentra al final del desarrollo. La re-exposición tiene apenas dos diferencias con respecto a la exposición. La primera diferencia es que el tema 1 se encuentra

condensado, por lo que esta sección es más corta. La segunda diferencia es que el tema 2 se presenta ahora en La9 menor:



Figura 33. El tema dos se presenta ahora en la tónica del movimiento.

II. Carácter⁸

El segundo movimiento es monotemático y está dividido en dos secciones repartidas de la siguiente manera:

Sección	Compases
1	1 – 35
2	36 - 125

Figura 34. Estructura formal del movimiento.

El tema es el siguiente:



Figura 35. Tema del segundo movimiento.

Sin embargo, este movimiento es ambiguo a la hora de presentar el tema, ya que este no aparece completo sino hasta el compás 105. Todo lo que aparece antes de este punto, son transformaciones y deformaciones del tema. Cabe mencionar que las transformaciones son altamente cromáticas.

⁸ La palabra *Carácter* significa Carácter.

En la primera sección, el tema aparece por disminución rítmica en el piano. Se toca primero con la mano derecha a modo de ostinato y luego junto con la mano izquierda, que entra a distancia de tercera mayor:



Figura 36. El tema aparece esbozado primero en la mano derecha y luego en la mano izquierda.

La segunda sección comienza con una versión estilizada del motivo de la primera sección:



Figura 37. Versión estilizada del tema.

A partir de este punto, las transformaciones del material harán que el tema vaya apareciendo poco a poco. Entre las transformaciones podemos encontrar variantes rítmicas y melódicas:

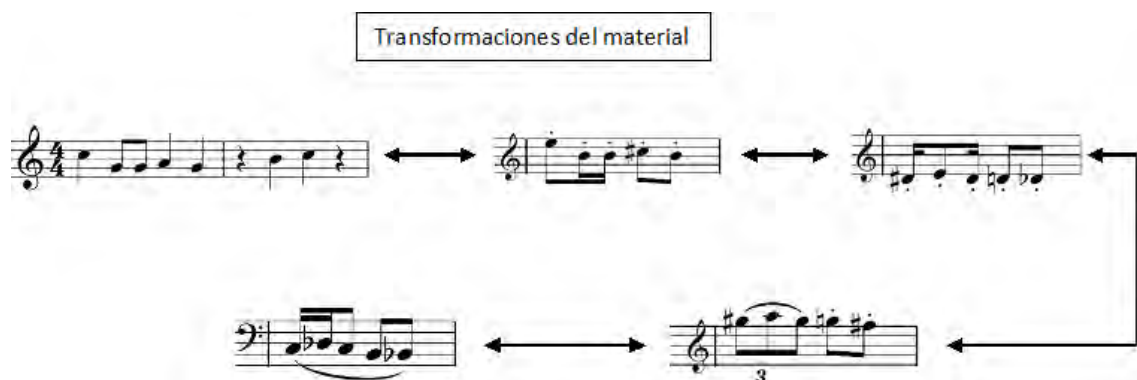


Figura 38. En esta figura observamos distintas transformaciones del material.

El clímax se presenta al final del movimiento, con los tres instrumentos tocando fragmentos reiterativos del tema en un rango de seis octavas:



Figura 39. El clímax del movimiento aparece en el último compás.

III. Reflexões⁹

El tercer movimiento está construido en forma *A-B-A'*. A continuación, presento el esquema formal del movimiento:

Sección	Compases	Tonalidad
A	1 – 16	Mi menor
B	17 – 44	
A'	44 - 48	

Figura 40. Estructura formal del movimiento.

Este cuenta con un elemento melódico y un elemento armónico. Durante la primera sección se presentan estos elementos dos veces:



Figura 41. Elemento melódico.

⁹ La palabra *Reflexões* significa *Reflexiones*.



Figura 42. Elemento armónico.

La segunda sección funciona como un desarrollo. Aquí, la melodía se fragmenta y se presenta por ornamentación:

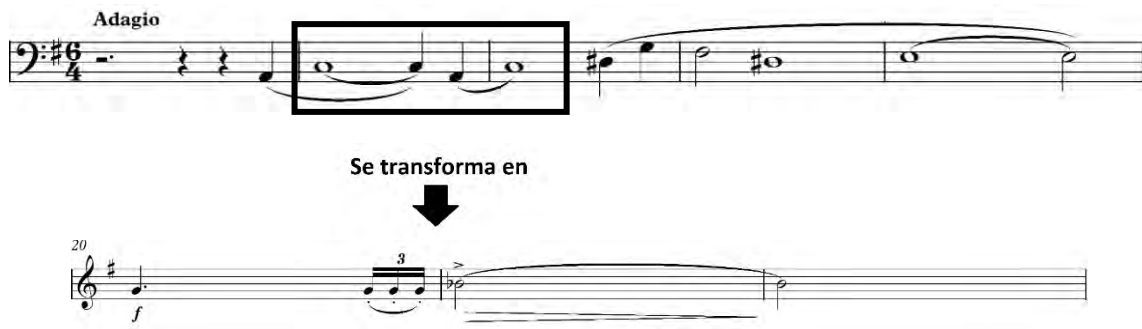


Figura 43. Transformación del elemento melódico.

Mientras tanto, el material armónico se fragmenta y se presenta con acordes mayor-menor, cuartas sobrepuestas con quintas y *clusters*:



Figura 44. Armonías en las que se descompone el elemento rítmico-armónico.

En la preparación al clímax, el violín y el cello hacen *glissandi* de armónicos en tanto que el piano toca bloques de acordes. Durante el clímax, el piano y el violín llegan al unísono mientras que el cello toca la quinta del acorde Mi menor:

Figura 45. El violín y el cello tocan glissandi de armónicos mientras el piano toca bloques de acordes.

Para acabar el movimiento, el piano mantiene la resonancia del clímax mientras que el violín y el cello tocan la melodía usando armónicos artificiales:

Figura 46. El violín y cello tocan la melodía usando armónicos artificiales.

IV. Panorama¹⁰

El cuarto movimiento está construido en forma rondó. Su estructura es la siguiente:

¹⁰ La palabra *Panorama* tiene el mismo significado en español y en portugués.

Durante la primera sección se establece el tema a través de la repetición del mismo. En la segunda sección, el motivo característico del cuarto movimiento se desarrolla de forma tal que se convierte en una melodía:



Figura 50. El motivo característico del cuarto movimiento se convierte en una melodía.

En la tercera sección, la segunda parte del tema se presenta ornamentado:



Figura 51. Ornamentación de la segunda parte del tema.

Durante la cuarta sección, el motivo de la segunda parte del tema que remite al segundo movimiento se desarrolla rítmico-melódicamente:



Figura 52. Desarrollo rítmico-melódico del motivo que hace referencia al segundo movimiento.

La quinta sección muestra una versión menos densa de la primera parte del tema. Esta se intercala con arpeggios que remiten a las sonoridades del desarrollo en el primer movimiento:

76

mp

mp

5 5 5 5

Reminiscencia del desarrollo del movimiento I

Figura 53. El elemento rítmico se intercala con un gesto tomado del movimiento I.

La sexta sección está escrita en un *tempo* lento. Cuenta con un ostinato que es una simplificación de la primera parte del tema y una melodía que es una variación por aumentación de algunos de los elementos de la segunda parte del tema:

Moderato

3/4

3/4

6/4

4/4

6/4

4/4

(Motivo tomado por inversión)

Figura 54. Origen del material de la sexta sección.

La séptima sección es básicamente una re-exposición de la primera sección, con la diferencia de que el elemento rítmico-armónico será reiterado repetidas veces hasta llegar al clímax:

The image shows a musical score for a piano piece, starting at measure 144. It consists of four staves: two for the right hand (treble and bass clefs) and two for the left hand (bass and treble clefs). The music features a steady increase in volume and intensity, culminating in a final chord marked with a forte-fortissimo (*ff*) dynamic. A dashed line at the bottom indicates a section that repeats, marked with a circled 8.

Figura 55. El clímax llega al final de la obra, después de un crescendo constante.

Conclusiones:

Esta obra es el producto de reconsiderar las maneras en que pueden trabajarse algunas formas tradicionales. Por ejemplo, en el primer movimiento, la exposición y la re-exposición comienzan en un *tempo* lento, mientras que el desarrollo comienza en un *tempo* moderado. Durante las tres secciones del desarrollo, este orden se invierte. En la primera y última sección del desarrollo el *tempo* empieza moderado, mientras que en la sección media, el *tempo* es lento. Esto crea una inversión en la organización de los *tempi* en el movimiento:

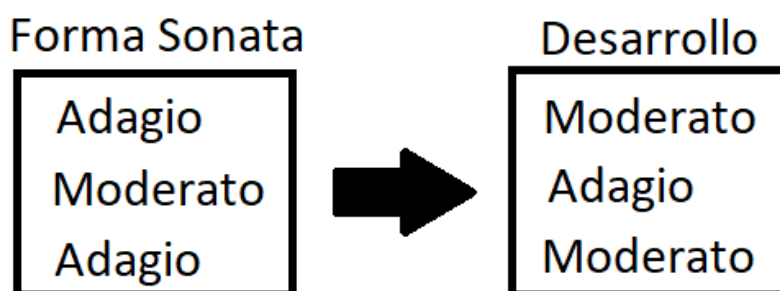


Figura 56. Cuadro comparativo de los tempi. Durante el desarrollo se invierten los tempi utilizados en la forma sonata.

Otro ejemplo se da con los siguientes dos movimientos, ya que ambos están relacionados motivicamente. El tercer movimiento contiene una referencia al tema del segundo. Esta referencia está transpuesta a la tonalidad de Mi menor y se presenta por aumentación rítmica y movimiento contrario:



Figura 57. Relación motivica entre el segundo y tercer movimiento.

Además, estos dos movimientos se tocan en *attaca*. Tomando en cuenta estos factores, es posible considerar estos movimientos como dos grandes secciones de un mismo movimiento.

Finalmente, el cuarto movimiento está construido en forma rondó y tiene un tema construido en dos partes. Ambas partes están hechas con base en elementos de los movimientos anteriores. Gracias a estas estructuras cíclicas, la obra mantiene coherencia a lo largo de sus cuatro movimientos.

7.- Ágape

Esta obra fue escrita para el Coro de la UNAM-Canadá en 2016. La palabra *Ágape*, viene del griego *ἀγάπη*, agápē. Según Lidell y Scott (2010)¹¹, "Ágape es la forma más pura del amor, de Dios al hombre y del hombre a Dios." La música está basada en un poema escrito por mí mismo, el cual tuvo que ser ligeramente modificado para encuadrar algunas de las frases musicales. A continuación, presento dicho texto:

Ágape

Buscando salida encontré una puerta, Color verde mar Era un recinto, bello y sencillo Como un amanecer. Su puerta soltaba una luz cegadora, Era lindo, de llorar.	Tal vez sofocándolo, porque se alejó. Nos miramos hasta que entró un ladrón. Y el ruiseñor voló junto a su captor. El recinto me amarró, sin poderlos detener Mientras huían hacia el atardecer.	Cada terrón fue muerte Asfíxiate y amarga. Morí de amor. Morí de ti, amor. Tu corazón voló hacia quién Buscaba tenerte en temor. No querías lastimarme, Pero poco importó. Y no puedo perdonarte. No hay qué perdonar.
Dentro un ruiseñor cautivo. Entre espinas lo vi dudar. Buscaba su libertad. Decidí solo observar.	Pasaron dos mil lunas Cuando regresó solo, en dolor. Y la pesadilla se repitió. ¿Cuántas veces? Siempre más...	Sin conocerte, te busqué. Sin conocerte, me encontraste. Sin encontrarte, te amé. Sin tenerte, te amaré.
Forcejeó hasta romper sus amarres Con amor procuré Cuidar sus alas cortadas Tal vez lastimándolo.	Cada ladrón fue tierra Que caía en mi ataúd.	

En cuanto a lo musical, la obra cuenta con dos materiales contrastantes que evolucionan, se transforman e interactúan entre sí de forma tal que las ideas musicales representan lo que está sucediendo en el texto. Por ejemplo, cuando el texto presenta al ruiseñor, la melodía se vuelve más libre. Cuando el texto habla sobre muerte, los materiales se transforman en una marcha fúnebre.

Dividí el poema en seis secciones y una coda para establecer una mejor relación entre la música y el carácter de cada estrofa. A cada estrofa le corresponde un estado de ánimo, y con ello un proceso compositivo:

Sección	Compases	Tonalidad	Textura	Tempo
1	1 - 28	Mi b	Polifónico	Pesado Expresivo ♩ = 68
2	29 - 51	Modulante	Homofónica	Ansioso ♩ = 110
3	52 - 61	Atonal	Polifónica	Pesado ♩ = 52
4	62 - 71	Cromático con pedal en Mi b	Homofónica	Pesado ♩ = 52
5	72 - 77	Mi b	Monofónica	Meno Mosso
6	78 - 85	Mi b	Polifónica	Doloroso ♩ = 60
Coda	85 - 96	La	Homofónica	Doloroso ♩ = 60

Figura 58. Estructura formal de la obra.

¹¹ H.G. Lidell:Robert Scott. 2010. *An Intermediate Greek-English Lexicon: Founded Upon The Seventh Edition of Lidell and Scott's Greek-English Lexicon*. Bendediction Classics. p.4

El primer elemento es anacrúsico y avanza principalmente en octavos. Es una melodía y está conformada por una pregunta y una respuesta:



Figura 59. La primera melodía es anacrúsica.

El segundo material es tético y abarca dos compases. Está conformado por un gesto melódico y otro armónico:

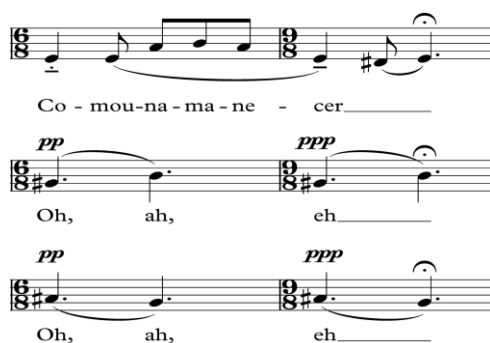


Figura 60. Las contraltos cantan el elemento melódico mientras que tenores y bajos delimitan la armonía.

Durante la primera sección, el primer material se desarrolla por ornamentación. La textura de esta sección es principalmente contrapuntística:



Figura 61. El material uno se desarrolla melódicamente a partir de las primeras notas, para luego ser ornamentada.

La segunda sección desarrolla principalmente al segundo material. Aquí, las transformaciones son armónicas y melódicas. Desde el comienzo de la sección se puede observar como el elemento melódico y el elemento armónico del segundo material se separan para formar dos entidades distintas.

Ansioso ♩ = 110

mp

For - ce - jeó_ has - ta rom - per.

mp *p*

For - ce - jeó_ has - ta rom - per sus a - ma - rres.

mp *p*

For - ce - jeó_ has - ta rom - per sus a - ma - rres.

Figura 62. El elemento melódico del motivo se separa del elemento armónico, generando así una pregunta y respuesta.

Armónicamente, el pasaje es altamente cromático y modulante. Esta característica permite que la sección funcione como puente hacia un mundo armónico más disonante.

La tercera sección presenta el primer material ahora en un lenguaje atonal. Para conseguir este efecto, la melodía se presenta con un ritmo y una dirección muy similar a la original, sin embargo, los intervalos que componen a la misma, así como su contexto armónico evitan las referencias tonales. Esta sección se caracteriza por el uso recursos colorísticos como susurros y *glissandi*.

Pesado ♩ = 52 **Ansioso** ♩ = 100

mp

Pa - sa - ron dos mil lu - nas cua - ndo re - gre - só ____

Ah Ah

p

Ah So - lo y en do -

p

Ah So - lo y en do -

Figura 63. Se respeta el ritmo y la dirección de la melodía, sin embargo, los intervalos mutan hacia un lenguaje atonal.

En la cuarta sección se desarrolla principalmente el segundo material. Aquí la melodía mantiene el cromatismo de la sección anterior mientras que el bajo canta un pedal sobre Mi bemol. Este pedal es el cimiento para el regreso a Mi bemol como tonalidad. La textura de esta sección es homofónica.

Musical score for Figure 64. It consists of four staves. The top staff is for Soprano, the second for Alto, the third for Tenor, and the fourth for Bass. The lyrics are: "Que ca - i - a en mia - ta - úd." and "Ca - da la - drón fué tie - rra. Que ca - i - a en mia - ta - úd." The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The vocal lines show a call-and-response pattern between the soprano and alto parts.

Figura 64. Las melodías presentadas en las sopranos y las contraltos se separan por movimiento contrario.

La densidad de esta sección aumenta con cada frase. En la melodía, las sopranos apoyan a las contraltos realizando una versión en espejo del material, mientras que el bajo empieza a apoyar a los tenores.

La quinta sección es un puente de regreso a la tonalidad. Aquí, se presentan dos variantes del primer material. En la primera variante, encontramos el esqueleto rítmico de la melodía presentado en una especie de pedal sobre Mi bemol. En la segunda variante encontramos solamente el comienzo de la melodía. Estos dos elementos se presentan a manera de pregunta- respuesta.

Musical score for Figure 65. It features a tempo marking of "Meno Mosso" and a "rit." (ritardando) section. The score is divided into two variants of a melody. The first variant is marked *p* (piano) and the second *pp* (pianissimo). The lyrics are: "Mo - ri de a - mor." and "Mo - ri de ti, a - mor." The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The vocal lines show a call-and-response pattern between the two variants.

Figura 65. Las dos variantes de la primera melodía generan un juego de pregunta – respuesta.

Es gracias a esta sección que la pieza regresa a Mi bemol de manera orgánica.

La sexta sección es una re-exposición no literal de la primera. El texto cambia y la música se encuentra condensada, en comparación con la primera sección.

La *Coda* comienza en la anacruza al compás 86, simulando el curso natural de la frase en la primera sección, sin embargo, el material se transforma rápidamente en una especie de coral. Dicho coral toma como base la estructura rítmica de la primera melodía, sin embargo, cuenta con un carácter modulante.

The image shows a musical score for four staves. The top staff is the vocal line, starting with a piano (*p*) dynamic and a 'sempre cresc.' marking, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a 'rit.' marking. The lyrics are: 'Sin co - no - cer - la me en - con - tró. Sin en - con - trar - te, te a -'. The second and third staves are piano accompaniment, and the fourth staff is the bass line. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes, creating a dense, coral-like texture.

Figura 66. La *Coda*, de carácter modulante, desarrolla el comienzo de la primera melodía.

La obra termina en la tonalidad de La mayor, en una alegoría al estado de redención y aceptación del proceso transcurrido. Es en el primero de estos cuatro compases que encontramos el clímax de la obra.

The image shows a musical score for four staves titled 'Añorante' with a tempo of 54. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: '- te Tea - ma ré.'. The score consists of four staves: two vocal staves (soprano and alto) and two piano staves (treble and bass). The piano accompaniment features a dense, block-like chordal structure with many notes beamed together, creating a 'luminous' sound as described in the caption.

Figura 67. La disposición y densidad de los acordes permiten una sonoridad "luminosa" durante el clímax.

Conclusiones

La construcción musical de *Ágape* estuvo determinada principalmente por el texto. Las secciones funcionan a modo de frases y están delimitadas principalmente por los cambios de color y los procesos compositivos que las conforman.

8.- Metanoia

Esta pieza fue comisionada por el Ensamble Azul en 2015 y se estrenó en la Sala Carlos Chávez el 21 de noviembre del mismo año. El ensamble Azul se especializa en música contemporánea y está conformado "por cualquier número de pianistas y pianos"¹². Tomando en cuenta la predilección de los intérpretes por la música contemporánea y de vanguardia, decidí experimentar en cuanto al lenguaje, los procesos y los efectos que utilizaría en la obra.

La palabra *metanoia* viene del griego μετανοῖεν, metanoiēn, y significa “cambiar de parecer transformativo; una conversión espiritual”¹³ (Webster 2017). Carl Jung (1960)¹⁴, utiliza el término para describir un proceso psíquico donde la mente se destruye y deconstruye a sí misma para buscar su sanación.

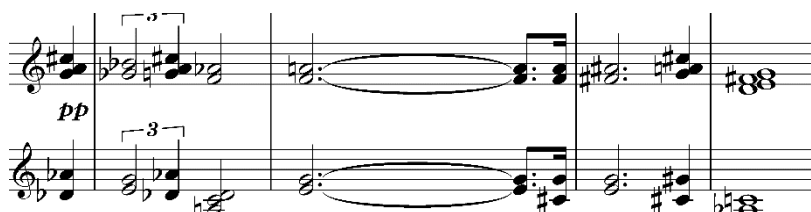
La obra está conformada por cuatro motivos:

- Una idea rítmica, en *clusters*
- Una idea armónica, atonal
- Una idea melódica basada en Sol mayor/menor
- Una idea de movimiento a modo de trino medido

Presto con moto ♩ = 160



Idea rítmica.



Idea armónica atonal.



Idea melódica.



Idea de movimiento a modo de trino medido.

¹² Descripción proporcionada por Diego Sánchez Villa, fundador del Ensamble Azul.

¹³ Traducción libre. La fuente original dice “a transformative change of heart, specially; a spiritual conversion”.

¹⁴ Jung, Carl. (1960), *The Structure And Dynamics Of The Psyche*, CW 8. Princeton, NJ. Princeton University Press.

Metanoia cuenta con tres secciones. La primera y la segunda sección son las más extensas, mientras que la tercera es relativamente corta. Sin embargo, el interés de esta pieza no radica en la forma, sino en la deconstrucción, transformación y reorganización de los materiales sonoros. La interacción entre estos genera una gran cantidad de colores, texturas y caracteres. Estos elementos son los que definen el verdadero rumbo formal de la obra.

Secciones	Compases
1	1 – 65
2	66 – 125
3	126 – 176

Figura 68. Tabla de organización de las secciones.

Entre los procesos utilizados para transformar los materiales, podemos encontrar:

- Aumentación y disminución rítmica.
- Descomposición del material armónico en arpeggios.
- Presentación de materiales en canon.
- Transformación de lenguaje atonal a lenguaje tonal.
- Superposición de materiales.
- Cambios de color mediante el uso de técnicas extendidas.

A continuación, podemos observar gráficamente algunas de las transformaciones por las que pasan los materiales. El primer ejemplo corresponde al proceso de aumentación y disminución rítmica de los materiales:

Transformación



27



mp



Figura 69. Transformación por aumentación y disminución rítmica de la idea armónica.

Descomposición de un acorde en distintos tipos de arpeggios:

The diagram illustrates the decomposition of a chord into four different arpeggio patterns. On the left, a chord is shown in a 7/8 time signature with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Four large black arrows point from this chord to four different musical examples on the right:

- Top right:** A treble clef staff showing a triplet of eighth notes in the upper register and a triplet of eighth notes in the lower register, both beamed together.
- Second from top:** A treble clef staff showing a sequence of eighth notes in the upper register, with a triplet of eighth notes in the lower register.
- Third from top:** A bass clef staff showing a sequence of eighth notes in the lower register, with a triplet of eighth notes in the upper register. The dynamic is *ppp sempre* and the tempo marking is *molto accel.*
- Bottom:** A treble clef staff showing a sequence of eighth notes in the upper register, with a triplet of eighth notes in the lower register. The tempo marking is *Mysterious . = 90*.

Presentación de materiales en canon, que generan colores armónicos más complejos:

The musical score for piano shows a canon in three voices. The score is in 4/4 time, marked *mf*. It features complex harmonic textures with triplets and overlapping lines. The score is divided into three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 39. The second system starts at measure 42. The third system starts at measure 45. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and overlapping lines, which create a rich and complex harmonic color.

Figura 70. La presentación en canon permite que se empalmen sonoridades.

Transformación de lenguaje atonal a lenguaje tonal:

Presto con moto ♩ = 160

I

II

Atonal

Tonal

Se transforma en

Figura 71. En este ejemplo, los clusters (sin tonalidad) pierden su densidad y se convierten en una melodía. La melodía sigue el ritmo y la dirección general del rasgo propuesto por los clusters. El elemento se vuelve tonal ya que la melodía hace referencia a Sol mayor/menor.

Superposición de materiales:

Nostalgic ♩ = 70 **Confused** ♩ = 90 **Ideia melódica** **Nostalgic** ♩ = 70

I **Sempre a tempo**

Nostalgic ♩ = 70 **Confused** ♩ = 90 **Nostalgic** ♩ = 70

II **molto rubato**

Idea rítmica **Transformación del material armónico** **Idea rítmica**

p *pp* *mf*

almost without pedal

Figura 72. El pianista I toca el material 3, mientras que el pianista II alterna entre los materiales 1 y 2.

Y cambios de color mediante el uso de técnicas extendidas:

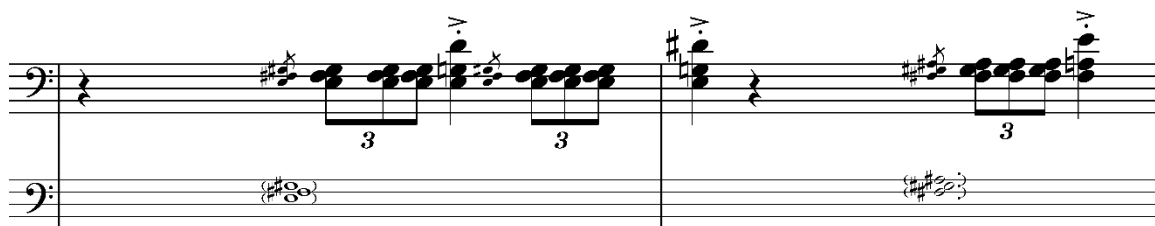


Figura 73. El pianista II presiona su mano izquierda sobre las cuerdas, mientras que la mano derecha toca un esbozo del primer material.

Sobre este mismo punto, cabe resaltar que la interpretación de *Metanoia* requiere el uso de dos tipos de técnicas extendidas. Para la primera, se solicita al Pianista II que realice *pizzicati*. Para este efecto, el intérprete debe meter su mano a la caja del piano, para poder jalar con la uña la nota requerida. Este efecto se encuentra marcado de la siguiente manera:



Figura 74. Ejemplo de notación del pizzicato sobre las cuerdas del piano.

Para la segunda técnica extendida, el Pianista II debe reposar su mano izquierda sobre las cuerdas del piano, mientras que acciona los martinetes de las mismas cuerdas con la mano derecha. Esta técnica se encuentra notada de la siguiente manera:

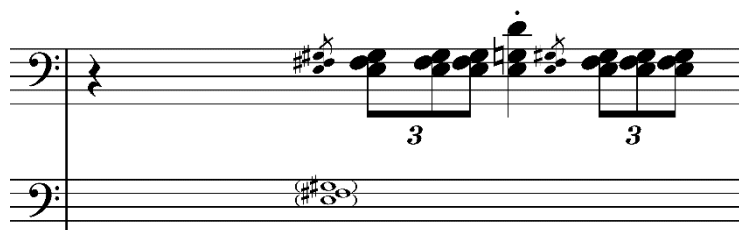


Figura 75. Las notas que deben ser apagadas por la mano izquierda se encuentran entre paréntesis. Por su parte, la mano derecha se encuentra notada de manera ordinaria.

Durante el punto climático, la idea rítmica por *clusters* es presentada nuevamente a partir de dos transformaciones simultáneas. En la primera, la idea se vuelve mucho más densa, expandiendo el registro donde se tocan los *clusters*. En la segunda, el material se toca a un *tempo* más lento. La combinación de estas transformaciones generan un sentido de pesadez que será dispersada poco a poco a través de la inserción gradual del elemento tonal:

9.- L'Automne

Esta obra fue escrita entre finales de 2016 y principios de 2017 como encargo por parte del Ensemble Leteo. *L'Automne* fue estrenada en el marco del festival *La Cátedra Sumergida* de 2017. *L'Automne* significa *el otoño* en francés. La obra es un homenaje al otoño en Quebec. En ella mostramos elementos tonales y atonales en la búsqueda de diversos colores armónicos e instrumentales. La obra está escrita para piano, flauta, clarinete en Sib y cello. Tiene dos materiales generadores. El primero es el siguiente:



Figura 78. Primer material generador.

Mientras que el segundo es el siguiente:

Figura 79. Segundo material generador.

La primera presentación de estos dos materiales sucede de manera simultánea:

Figura 80. Primera presentación de ambos materiales.

La obra cuenta con cuatro secciones distribuidas de la siguiente manera:

Sección	Compases	Característica Armónica
1	1 – 25	Sol menor
2	26 – 60	Modulante
3	61 – 95	Atonal
4	96 – 138	Modulante/Sol menor

Figura 81. Estructura formal de la obra.

Toda la obra está basada en la transformación y evolución de los materiales generadores. El primero de ellos tiene un desarrollo rítmico-melódico:

Se presenta en modo menor:

Se presenta por aumentación rítmica¹⁵:

¹⁵ Este ejemplo nos muestra también como el primer material se presenta atonalmente.

Por fragmentación:



Y por reiteración:



En cuanto a las transformaciones del segundo material generador, podemos encontrarlo presentado por disminución rítmica:

A musical score for three instruments: Flauta (Flute), Cello, and Piano (mano izq., left hand). The score is in 2/4 time and starts at measure 29. The Flute part has a dynamic marking of *pp* and plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Cello part has a dynamic marking of *pp* and a *pizz.* (pizzicato) marking. It plays a series of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The Piano part has a dynamic marking of *pp* and plays a series of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The notes in the Cello and Piano parts are aligned with the notes in the Flute part.

Figura 82. El segundo material se presenta por disminución.

Alterando el patrón rítmico, pero conservando la base armónica:

A musical score for two staves. The top staff is in the treble clef and the bottom staff is in the bass clef. The key signature has one flat (Bb). The top staff has a dynamic marking of *mp*. The melody in the top staff consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff has a dynamic marking of *mp* and plays a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The notes in the bottom staff are aligned with the notes in the top staff.

Figura 83. El ritmo cambia, pero la idea de una acentuación corta permanece.

Por ornamentación:

The image shows three staves of music in 8/8 time. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The first staff has dynamics *p*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf* and includes the instruction "slap" above the first two measures and "sempre cresc." above the third. The second staff has dynamics *p*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf* and includes "slap" above the first measure and "sempre cresc." above the second. The third staff has dynamics *p*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf* and includes "pizz." above the first measure and "sempre cresc." above the second.

Figura 84. Este pasaje es un desarrollo del ejemplo anterior. Nótese el uso de slaps en las maderas.

Cambiando las acentuaciones cortas por una resonancia, pero manteniendo la base armónica:

The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The Violoncello part is in bass clef, 8/8 time, with dynamics *mp* and a *pizz.* instruction above the first measure. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs) in 8/8 time, with dynamics *mp*. The tempo is marked "Con brio" with a quarter note equal to 82. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Se transforma en



The image shows three staves of music in treble clef, 8/8 time, starting at measure 99. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The first staff has dynamics *p* and the instruction "ord." above the first measure. The second staff has dynamics *p* and the instruction "ord." above the first measure. The third staff has dynamics *p* and the instruction "arco" above the first measure. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Figura 85. En vez de acentuar brevemente, el acompañamiento aparece a modo de resonancia.

Las transformaciones de ambos materiales pueden presentarse de manera simultánea:

Figura 86. El primer material se presenta por desarrollo rítmico-melódico mientras que el segundo material se presenta por disminución.

E inclusive podemos encontrar tres transformaciones sucediendo en una misma frase. En el siguiente ejemplo, podemos observar el primer material presentado por fragmentación (en la flauta, el clarinete y el cello) y por aumentación rítmica (mano izquierda del piano). El segundo material aparece por ornamentación en la mano derecha del piano y las maderas:

Figura 87. El primer material se presenta por aumentación rítmica en la mano izquierda del piano y por fragmentación primero en la flauta, luego en el clarinete y finalmente en el cello. Simultáneamente, el segundo material se presenta por ornamentación en la mano derecha del piano y las maderas.

L'Automne cuenta con una amplia paleta de colores. Esta fue obtenida gracias al uso de amalgamas tímbricas y de técnicas extendidas como *frulattos*, *slaps* y multifónicos en el clarinete y la flauta. En el cello se usan armónicos, *pizzicati* y *glissandi* de armónicos:

The image displays four musical excerpts. The top-left excerpt, labeled 'Flauta', shows a flute part with a 'frulatto' technique, marked with a dynamic of *f*. The top-right excerpt, labeled 'Clarinete', shows a clarinet part with a 'frulatto' technique, also marked with a dynamic of *f*. The bottom-left excerpt shows two staves with 'slap' techniques, marked with dynamics *p* and *sf*. The bottom-right excerpt, labeled 'Flauta', shows a flute part with a multifonic technique, marked with a dynamic of *mf*.

Figura 88. Arriba, *frulattos* para flauta y clarinete. Abajo (izq.) *slaps* en ambos instrumentos. También abajo (derecha) multifónico en la flauta.

The image shows a musical score for a passage starting at measure 49. It features four staves. The top staff is a flute part with a melodic line, marked with dynamics *mp* and *mf*. The second staff is a clarinet part with a multifonic technique, marked with a dynamic of *mf*. The third staff is a cello part with a glissando of harmonics, marked with dynamics *mp* and *mf*. The bottom staff is a bass line with a rhythmic pattern, marked with dynamics *mp* and *mf*.

Figura 89. En este pasaje, el cello hace un *glissando* de armónicos, mientras el clarinete toca un multifónico.

De hecho, es gracias a lo multifónicos que se llega al clímax, en el compás 134:

Figura 90. El choque entre los multifónicos ayuda a generar tensión durante el clímax.

Conclusiones

L'Automne está construida a partir de dos materiales contrastantes. Al desarrollarse, estos materiales interactúan entre sí para generar distintas texturas y colores armónicos. Hay momentos dentro de la obra donde podemos encontrar tres de estas transformaciones ocurriendo de manera simultánea.

Esta obra cuenta con diversos colores armónicos e instrumentales, entre los cuales encontramos el uso de amalgamas tímbricas y de técnicas extendidas. Entre las técnicas extendidas encontramos el uso de *glissandi* de armónicos, *slaps*, *frulatos* y multifónicos. Todos estos recursos fueron utilizados con el fin de explorar la paleta de colores ofrecida por el ensamble.

10.- Shapeshift

Pensada para gran orquesta, esta obra fue escrita en 2016 durante mi estancia en la Universidad de California- Berkeley, como proyecto para la cátedra de Linda Bouchard. Dentro de este curso, Linda Bouchard nos pidió que pensásemos en la orquestación como un proceso de diseño. Para lograr esto, fue necesario hacer una guía gráfica de cómo evolucionaría la pieza.

A continuación, presento la guía utilizada. Aquí, el tiempo se representa horizontalmente mientras que la altura se representa verticalmente. El grosor de las líneas y los sombreados indican *densidad*:

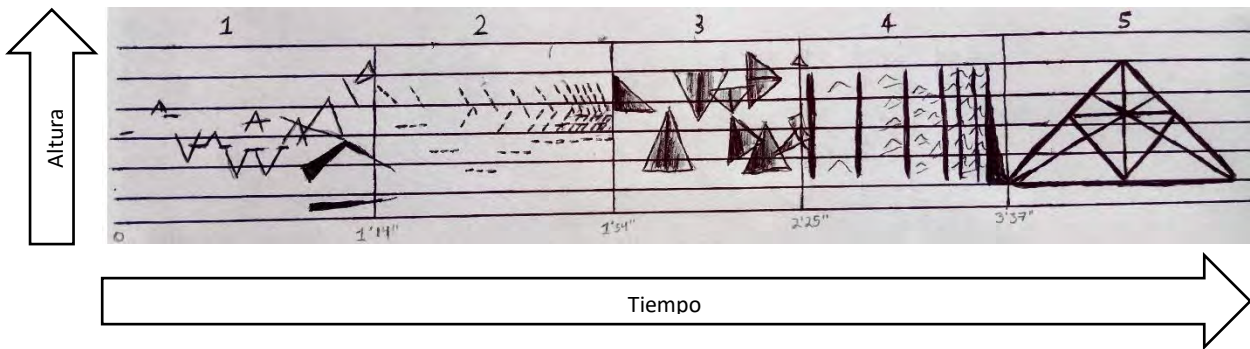


Figura 91. Boceto de la estructura de la obra.

El presente diagrama funcionó solamente como referencia para la creación de la obra, por lo que fue necesario hacer ajustes al escribir la música. No se guardaron las alturas ni las proporciones entre las secciones. Los gestos, densidades y las ideas de movimiento observadas en el diagrama son el material con el cual está escrita la obra.

Para representar musicalmente los triángulos, hay dos voces que empiezan en la misma nota. Mientras una voz se aleja y después regresa a la nota de origen, la otra se mantiene siempre en la misma altura. La primera voz se mueve usando *glissandi*, escalas cromáticas o escalas de cuartos de tono:

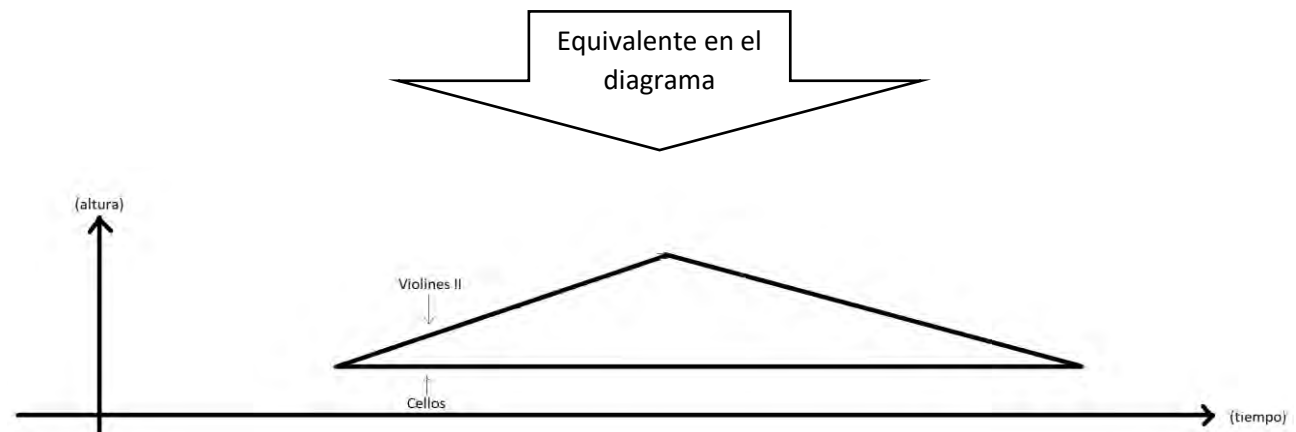


Figura 92. En esta figura podemos observar cómo se representan musicalmente los triángulos.

Las amalgamas tímbricas son un aspecto fundamental de la obra. Estas fueron conseguidas a través de la combinación de ataques con decaimiento rápido y ataques con decaimiento lento. Dicha combinación puede observarse en el siguiente ejemplo, donde la flauta II y la mitad de los violines I (en *pizzicato*) tocan al unísono. Lo mismo sucede con el Glockenspiel y la otra mitad de Violines I (en armónicos artificiales):

The musical score for Figure 93 is in 4/4 time. It features three staves: Flute II, Percussion III, and Violin I. The Flute II staff starts with a *mf* dynamic and plays a half note. The Percussion III staff uses a Glockenspiel with a soft mallet, playing a half note. The Violin I staff is split into two parts: stands 1-4 play *pizz.* (pizzicato) with a *p* dynamic, and stands 5-9 play *senza vibrato* with a *p* dynamic. The notes for all parts are aligned in the first measure.

Figura 93. La flauta y la mitad de los violines I (en *pizzicato*) tocan en unísono. La otra mitad de los violines I y el glockenspiel también tocan al unísono, pero a distancia de doble octava con respecto a la otra amalgama.

Otras formas de amalgamas incluyen el uso de timbres similares para entrar y salir de unísonos:

The musical score for Figure 94 shows two staves: Flute I and Flute II. Both flutes play a melodic line with a triplet of eighth notes. The Flute I part has a slur over the triplet, and the Flute II part has a slur over the corresponding notes. The triplet is marked with a '3'.

Figura 94. Una segunda voz "aparece" al desprenderse del unísono y "desaparece" al regresar a el.

Y con dos gestos de movimiento en la misma dirección, pero con articulación distinta:

The musical score for Figure 95 shows two staves: Violin I (Vno. I) and Violin II (Vno. II). The Violin I part is marked *solo arco* and *p*, playing a glissando. The Violin II part is marked *solo* and *mf*, playing a chromatic scale with slurs and triplets. The glissando in Violin I is marked with *gliss.* and the chromatic scale in Violin II is marked with *gliss.*.

Figura 95. El violín primero se mueve en glissandi mientras que el Violín II se mueve articulando una escala cromática.

Una combinación de los últimos dos procesos permite la creación de *clusters rítmico-armónicos*:

The musical score for Figure 96 consists of ten staves. The top six staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, triplets, and sixths. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *p* (piano). The score includes glissandos in the bass clef staves and various articulation marks like accents and slurs. The overall texture is dense and rhythmic, transitioning from a complex cluster to a more unified sound.

Figura 96. Los instrumentos van de un gran cluster hacia el unísono. En cuanto al ritmo, así como se presenta un cluster armónico, podemos observar una textura con mucho movimiento interno que se convierte gradualmente en una textura con poco movimiento interno.

A través del uso de *unísonos accidentales*¹⁶ con el fin de generar un efecto similar al de los batimentos:

The musical score for Figure 97 shows six staves for different instruments: B. Cl. (Bass Clarinet), Cbsn. (Contrabassoon), B. Trb. (Bass Trombone), Tba. (Tuba), Vc. (Violoncello), and Db. (Double Bass). The score is in 4/4 time and features a series of rhythmic attacks. The B. Cl., Cbsn., and B. Trb. parts have accents and slurs, while the Vc. and Db. parts have long, sustained notes. The overall effect is one of rhythmic synchronization and dynamic contrast.

Figura 97. Los ataques del clarinete bajo, contrafagot, trombón III y tuba generan un efecto similar al de un batimento cuando son colocados contra las notas largas del contrabajo y cello.

¹⁶ Henry Brant (2009) define estos como “la altura de una melodía a la que se le permite coincidir con una altura que forma parte del acompañamiento”. Estos generan un incremento en el volumen de dicha altura. Brant, Henry. (2009) *Textures and Timbres: An Orchestrator’s Handbook*. Carl Fischer Music. New York.

La obra cuenta con cinco secciones delimitadas de la siguiente manera:

Sección	Compases
1	1 – 16
2	17 – 39
3	40 – 49
4	50 - 71
5	72 - 113

Figura 98. Estructura formal de la obra.

En la primera se presentan los materiales. Los colores y texturas utilizados aquí son transparentes y delicados.

Steady ♩ = 60

Flute I

Flute II

Figura 99. En este registro, las flautas tienen un sonido delicado.

La segunda sección es un puente entre la primera y tercera sección. Esta sección está caracterizada por tener un *accelerando* escrito, así como la presentación de motivos de manera cada vez más recurrente.

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

Trp. 1

Trp. 2

Trp. 3

Trb. 1

Figura 100. Los materiales se presentan en intervalos de tiempo cada vez más cortos engrosando la textura orquestal en preparación para la tercera sección.

La tercera sección forma y disipa *clusters* rítmicos y tonales a través de la incorporación gradual de instrumentos. Debido a la gran cantidad de información generada por los clusters, la amalgama de colores se da entre instrumentos de la misma familia. Esto resulta contrastante con los timbres delicados de la primera sección.

La cuarta sección se caracteriza por el contraste entre acordes en *tutti* y melodías de instrumentos solistas. Aquí, vuelven a aparecer las amalgamas tímbricas:

The musical score for Figure 101 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The first system includes Percussion, Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets (Cl. 1, Cl. 2), Bassoon (B. Cl.), and Contrabassoon (Cbass.). The second system includes Horns (Hr. 1, Hr. 2, Hr. 3, Hr. 4), Xylophone, Cymbals (Cs.), and Glockenspiel (Glock.). The third system includes Piano (Pno.), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc./Db.). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *mp*, and *sf*, and performance instructions like *solo* and *pizz.*. The music is characterized by a contrast between large sonorities and delicate melodies, with some instruments playing solo parts.

Figura 101. Contraste entre sonoridades grandes y delicadas. Las melodías son tocadas por solistas.

La quinta sección comienza con el uso de los *unísonos accidentales*. En esta sección, la textura orquestal se engrosa hasta el climax.

18

The musical score for Figure 102 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The score is characterized by dense, intricate textures, particularly in the woodwind and string sections. The woodwinds play complex rhythmic patterns with frequent accidentals, while the strings provide a rich, textured accompaniment. The dynamics are marked with *ff* (fortissimo) and *mp* (mezzo-piano), indicating a climactic section. The score is divided into three measures, with a *decresc.* (decrescendo) marking at the end of each measure. The overall texture is highly detailed and dynamic, reflecting the climactic nature of the section.

Figura 102. El punto climático cuenta con mucho movimiento interno, especialmente en las maderas.

Los últimos 4 compases son una re-exposición de los primeros compases de la obra.

Conclusiones

El enfoque de esta obra es el de explotar las capacidades expresivas de los conceptos de densidad y color, a través del uso de escalas. Dichas escalas pueden presentarse como *glissandi*, como escalas cromáticas o como escalas por cuartos de tono. El planteamiento de un esquema gráfico como guía de la dirección de la obra permite que este abordaje sea posible.

Uno de los mayores retos planteados por Shapeshift es el de conseguir un balance adecuado. Por ejemplo, en la tercera sección, la separación de voces y la diferencia de potencia sonora entre familias no permiten el uso de amalgamas tímbricas entre instrumentos de distintas familias.

11.- Conclusiones Generales.

Las obras incluidas en este trabajo son un testimonio de como he incorporado los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera. En ellas, se puede observar cómo internalicé cada clase de composición, análisis, armonía, etc., ya que cada una de estas obras plantea problemas de forma, instrumentación y lenguaje. He buscado solucionar estos problemas de distintas maneras:

En cuanto a la forma, podemos observar obras escritas en uno y en varios movimientos. En estas utilizo tanto formas libres (L'Automne, Metanoia), como tradicionales. Entre las tradicionales encontramos preludios (primer movimiento de las piezas de violín), obras con forma A-B-A (tercer movimiento del Trío), una sonata y un rondó (primer y cuarto movimiento del trío, respectivamente). Cabe mencionar que en la forma sonata, el desarrollo está a su vez dividido en tres secciones.

También podemos encontrar diversos acercamientos a la cuestión de la instrumentación. En este trabajo he mostrado obras para instrumento solo (Piezas para violín, Brief Poe-m), obras para ensambles (Autorretrato, Metanoia, Ágape, L'Automne) y una obra para orquesta (Shapeshift). Entre estas dotaciones se encuentra comprendido el uso de percusiones, piano, arpa, voces, cuerdas y alientos (tanto maderas como metales).

Cabe mencionar que obras como Ágape, Brief Poe-m y las Piezas Para Violín fueron concebidas con fines didácticos, en tanto que L'Automne y Metanoia fueron escritas para demostrar las habilidades de los intérpretes que comisionaron las obras. Con esto, podemos observar que las obras comprendidas en este trabajo fueron cuidadosamente pensadas con relación a los intérpretes.

En obras como Shapeshift, Ágape y L'Automne, podemos observar una búsqueda constante por nuevas combinaciones tímbricas. Todo esto muestra reflexión sobre problemas de balance, color y las capacidades idiomáticas de cada instrumento.

Para hablar sobre el lenguaje, podemos observar a lo largo de estas obras una búsqueda constante por incorporar elementos tonales y modales con elementos atonales. Prueba de esto es la utilización de *clusters* armónicos a la mitad de una pieza relativamente tonal (Brief Poe-m), así como la incorporación de técnicas extendidas que generan disonancias fuera de la tonalidad (tercer movimiento de Autorretrato, L'Automne). También podemos encontrar que el material se transforma progresivamente de tonal a atonal (Ágape) o de atonal a tonal (Metanoia).

Bibliografía.

Adler, Samuel. (2016). *The Study of Orchestration*. W. W. Norton and Co. 6th Edition. New York.

Brant, Henry. (2009). *Textures and Timbres: An Orchestrator's Handbook*. Carl Fischer Music. New York.

H.G. Lidell:Robert Scott. (2010). *An Intermediate Greek-English Lexicon: Founded Upon The Seventh Edition of Lidell and Scott's Greek-English Lexicon*. Benediction Classics.

Jung, Carl. (1960). *The Structure And Dynamics Of The Psyche*, CW 8. Princeton, NJ. Princeton University Press.

Merriam-Webster. (2017). *Metanoia*. Encontrado en **Merriam-Webster.com**

Tomado el 15 de noviembre de 2017 del sitio: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/metanoia>

Poe, Edgar Allan. (1969). *Complete Tales and Poems*. Castle Books. Estados Unidos 2013

Poe, Edgar Allan. (2017). *El Cuervo y Otros Poemas. Antología Poética Bilingüe*. Alianza Editorial. Madrid, España

Lista de Figuras.

Figura 1. Motivo generador del primer movimiento.....	- 4 -
Figura 2. Transformación por disminución rítmica.	- 4 -
Figura 3. Transformación melódica.	- 4 -
Figura 4. Variación rítmico-melódica.....	- 5 -
Figura 5. Organización de los materiales del movimiento II.	- 5 -
Figura 6. Elementos 1, 2 y 3 en los lados izquierdo, derecho e inferior, respectivamente.....	- 5 -
Figura 7. Tabla comparativa de las primeras tres frases de cada sección.....	- 6 -
Figura 8. Evolución de los elementos 1 (arriba) y 2 (abajo) en A´.	- 6 -
Figura 9. Evolución del elemento 3 en A´.	- 7 -
Figura 10. Tema del tercer movimiento. La pregunta y respuesta.	- 7 -
Figura 11. Transformaciones del tema en cada presentación.	- 7 -
Figura 12. Rango y registro de los movimientos II. y III., respectivamente.....	- 8 -
Figura 13. Organización de las secciones en el movimiento IV.....	- 8 -
Figura 14. Motivo generador del cuarto movimiento.	- 8 -
Figura 15. El motivo se repite en intervalos de tiempo más chicos para generar el tema.	- 9 -
Figura 16. Estructura rítmica de la segunda sección.	- 9 -
Figura 17. Se agregan notas en donde antes había silencios para generar un sentido de densidad.....	- 9 -
Figura 18. Esta escala es la base de la obra.....	- 10 -
Figura 19. La melodía se toca con la mano derecha mientras que el ostinato se toca con la mano izquierda. -	10 -
Figura 20. Acentos por doblamiento a la octava cada dos o tres tiempos (izquierda y derecha, respectivamente).....	- 11 -
Figura 21. La melodía está dividida en tres partes.	- 11 -
Figura 22. Desarrollo rítmico melódico de la melodía.	- 11 -
Figura 23. La melodía se ve apoyada por terceras y quintas en el primer ataque de cada tempo.....	- 11 -
Figura 24. La armonía se mueve gracias a los giros melódicos.	- 12 -
Figura 25. El mismo apoyo se puede encontrar también durante el clímax.....	- 12 -
Ilustración 26. Estructura formal del primer movimiento.....	- 13 -
Figura 27. Estructura del tema uno.	- 14 -
Figura 28. El puente está hecho a partir del tema uno.	- 14 -
Figura 29. Estructura del tema dos.....	- 14 -
Figura 30. El desarrollo comienza con el último compás del tema dos.	- 15 -
Figura 31. El tema se presenta por aumentación rítmica, doblado por sextas.....	- 15 -
Figura 32. El piano apoya con escalas cromáticas y acordes. El punto climático del primer movimiento se encuentra entre el final del desarrollo y el principio de la re-exposición.	- 15 -
Figura 33. El tema dos se presenta ahora en la tónica del movimiento.	- 16 -
Figura 34. Estructura formal del movimiento.	- 16 -
Figura 35. Tema del segundo movimiento.	- 16 -
Figura 36. El tema aparece esbozado primero en la mano derecha y luego en la mano izquierda.....	- 17 -
Figura 37. Versión estilizada del tema.....	- 17 -
Figura 38. En esta figura observamos distintas transformaciones del material.	- 17 -
Figura 39. El clímax del movimiento aparece en el último compás.	- 18 -
Figura 40. Estructura formal del movimiento.	- 18 -
Figura 41. Elemento melódico.....	- 18 -
Figura 42. Elemento armónico.	- 19 -

Figura 43. Transformación del elemento melódico.	- 19 -
Figura 44. Armonías en las que se descompone el elemento rítmico-armónico.....	- 19 -
Figura 45. El violín y el cello tocan glissandi de armónicos mientras el piano toca bloques de acordes....	- 20 -
Figura 46. El violín y cello tocan la melodía usando armónicos artificiales.....	- 20 -
Figura 47. Estructura formal del movimiento.	- 21 -
Figura 48. Primera parte del tema.	- 21 -
Figura 49. Segunda parte del tema.	- 21 -
Figura 50. El motivo característico del cuarto movimiento se convierte en una melodía.....	- 22 -
Figura 51. Ornamentación de la segunda parte del tema.....	- 22 -
Figura 52. Desarrollo rítmico-melódico del motivo que hace referencia al segundo movimiento.....	- 22 -
Figura 53. El elemento rítmico se intercala con un gesto tomado del movimiento I.	- 23 -
Figura 54. Origen del material de la sexta sección.....	- 23 -
Figura 55. El clímax llega al final de la obra, después de un crescendo constante.	- 24 -
Figura 56. Cuadro comparativo de los tempi. Durante el desarrollo se invierten los tempi utilizados en la forma sonata.	- 24 -
Figura 57. Relación motivica entre el segundo y tercer movimiento.....	- 25 -
Figura 58. Estructura formal de la obra.....	- 26 -
Figura 59. La primera melodía es anacrúsica.	- 27 -
Figura 60. Las contraltos cantan el elemento melódico mientras que tenores y bajos delimitan la armonía. .	- 27 -
Figura 61. El material uno se desarrolla melódicamente a partir de las primeras notas, para luego ser ornamentada.	- 27 -
Figura 62. El elemento melódico del motivo se separa del elemento armónico, generando así una pregunta y respuesta.	- 28 -
Figura 63. Se respeta el ritmo y la dirección de la melodía, sin embargo, los intervalos mutan hacia un lenguaje atonal.	- 28 -
Figura 64. Las melodías presentadas en las sopranos y las contraltos se separan por movimiento contrario. -	- 29 -
Figura 65. Las dos variantes de la primera melodía generan un juego de pregunta – respuesta.	- 29 -
Figura 66. La Coda, de carácter modulante, desarrolla el comienzo de la primera melodía.....	- 30 -
Figura 67. La disposición y densidad de los acordes permiten una sonoridad “luminosa” durante el clímax. .	- 30 -
Figura 68. Tabla de organización de las secciones.	- 32 -
Figura 69. Transformación por aumentación y disminución rítmica de la idea armónica.....	- 32 -
Figura 70. La presentación en canon permite que se empalmen sonoridades.	- 33 -
Figura 71. En este ejemplo, los clusters (sin tonalidad) pierden su densidad y se convierten en una melodía. La melodía sigue el ritmo y la dirección general del rasgo propuesto por los clusters. El elemento se vuelve tonal ya que la melodía hace referencia a Sol mayor/menor.	- 34 -
Figura 72. El pianista I toca el material 3, mientras que el pianista II alterna entre los materiales 1 y 2... -	- 34 -
Figura 73. El pianista II presiona su mano izquierda sobre las cuerdas, mientras que la mano derecha toca un esbozo del primer material.	- 35 -
Figura 74. Ejemplo de notación del pizzicato sobre las cuerdas del piano.	- 35 -
Figura 75. Las notas que deben ser apagadas por la mano izquierda se encuentran entre paréntesis. Por su parte, la mano derecha se encuentra notada de manera ordinaria.	- 35 -
Figura 76. El elemento rítmico se vuelve más denso y pesado gracias al cambio de tempo.....	- 36 -
Figura 77. Los acordes atonales se transforman gradualmente en Do mayor.....	- 36 -
Figura 78. Primer material generador.	- 37 -
Figura 79. Segundo material generador.....	- 37 -
Figura 80. Primera presentación de ambos materiales.....	- 37 -

Figura 81. Estructura formal de la obra.....	- 38 -
Figura 82. El segundo material se presenta por disminución.	- 39 -
Figura 83. El ritmo cambia, pero la idea de una acentuación corta permanece.....	- 39 -
Figura 84. Este pasaje es un desarrollo del ejemplo anterior. Nótese el uso de slaps en las maderas.	- 40 -
Figura 85. En vez de acentuar brevemente, el acompañamiento aparece a modo de resonancia.	- 40 -
Figura 86. El primer material se presenta por desarrollo rítmico-melódico mientras que el segundo material se presenta por disminución.	- 41 -
Figura 87. El primer material se presenta por aumentación rítmica en la mano izquierda del piano y por fragmentación primero en la flauta, luego en el clarinete y finalmente en el cello. Simultáneamente, el segundo material se presenta por ornamentación en la mano derecha del piano y las maderas.	- 41 -
Figura 88. Arriba, frulattos para flauta y clarinete. Abajo (izq.) slaps en ambos instrumentos. También abajo (derecha) multifónico en la flauta.	- 42 -
Figura 89. En este pasaje, el cello hace un glissando de armónicos, mientras el clarinete toca un multifónico.	- 42 -
Figura 90. El choque entre los multifónicos ayuda a generar tensión durante el clímax.	- 43 -
Figura 91. Boceto de la estructura de la obra.	- 44 -
Figura 92. En esta figura podemos observar cómo se representan musicalmente los triángulos.....	- 44 -
Figura 93. La flauta y la mitad de los violines I (en pizzicato) tocan en unísono. La otra mitad de los violines I y el glockenspiel también tocan al unísono, pero a distancia de doble octava con respecto a la otra amalgama.	- 45 -
Figura 94. Una segunda voz “aparece” al desprenderse del unísono y “desaparece” al regresar a él.....	- 45 -
Figura 95. El violín primero se mueve en glissandi mientras que el Violín II se mueve articulando una escala cromática.	- 45 -
Figura 96. Los instrumentos van de un gran cluster hacia el unísono. En cuanto al ritmo, así como se presenta un cluster armónico, podemos observar una textura con mucho movimiento interno que se convierte gradualmente en una textura con poco movimiento interno.	- 46 -
Figura 97. Los ataques del clarinete bajo, contrafagot, trombón III y tuba generan un efecto similar al de un batimento cuando son colocados contra las notas largas del contrabajo y cello.	- 46 -
Figura 98. Estructura formal de la obra.....	- 47 -
Figura 99. En este registro, las flautas tienen un sonido delicado.	- 47 -
Figura 100. Los materiales se presentan en intervalos de tiempo cada vez más cortos engrosando la textura orquestal en preparación para la tercera sección.....	- 47 -
Figura 101. Contraste entre sonoridades grandes y delicadas. Las melodías son tocadas por solistas.	- 48 -
Figura 102. El punto climático cuenta con mucho movimiento interno, especialmente en las maderas. .	- 49 -

Anexos

1.- El Cuervo De Edgar Allan Poe

Traducción de Julio Cortázar

Una vez, al filo de una lúgubre media noche,
mientras débil y cansado, en tristes reflexiones embebido,
inclinado sobre un viejo y raro libro de olvidada ciencia,
cabeceando, casi dormido,
oyóse de súbito un leve golpe,
como si suavemente tocaran,
tocaran a la puerta de mi cuarto.
**“Es —dije musitando— un visitante
tocando quedo a la puerta de mi cuarto.
Eso es todo, y nada más.”**

¡Ah! aquel lúcido recuerdo
de un gélido diciembre;
espectros de brasas moribundas
reflejadas en el suelo;
angustia del deseo del nuevo día;
en vano encareciendo a mis libros
dieran tregua a mi dolor.
Dolor por la pérdida de Leonora, la única,
virgen radiante, Leonora por los ángeles llamada.

Aquí ya sin nombre, para siempre.
Y el crujir triste, vago, escalofriante
de la seda de las cortinas rojas
llenábame de fantásticos terrores
jamás antes sentidos. Y ahora aquí, en pie,
acallando el latido de mi corazón,
vuelvo a repetir:
**“Es un visitante a la puerta de mi cuarto
queriendo entrar. Algún visitante
que a deshora a mi cuarto quiere entrar.
Eso es todo, y nada más.”**

Ahora, mi ánimo cobraba bríos,
y ya sin titubeos:
**“Señor —dije— o señora, en verdad vuestro perdón
imploro,
mas el caso es que, adormilado
cuando vinisteis a tocar quedamente,
tan quedo vinisteis a llamar,
a llamar a la puerta de mi cuarto,
que apenas pude creer que os oía.”**

Y entonces abrí de par en par la puerta:
Oscuridad, y nada más.

Escrutando hondo en aquella negrura
permanecí largo rato, atónito, temeroso,
dudando, soñando sueños que ningún mortal
se haya atrevido jamás a soñar.
Mas en el silencio insondable la quietud callaba,
y la única palabra ahí proferida
era el balbuceo de un nombre: “¿Leonora?”
Lo pronuncié en un susurro, y el eco
lo devolvió en un murmullo: “¡Leonora!”
Apenas esto fue, y nada más.

Vuelto a mi cuarto, mi alma toda,
toda mi alma abrasándose dentro de mí,
no tardé en oír de nuevo tocar con mayor fuerza.
“Ciertamente —me dije—, ciertamente
algo sucede en la reja de mi ventana.
Dejad, pues, que vea lo que sucede allí,
y así penetrar pueda en el misterio.
Dejad que a mi corazón llegue un momento el silencio,
y así penetrar pueda en el misterio.”
¡Es el viento, y nada más!

De un golpe abrí la puerta,
y con suave batir de alas, entró
un majestuoso cuervo
de los santos días idos.
Sin asomos de reverencia,
ni un instante quedo;
y con aires de gran señor o de gran dama
fue a posarse en el busto de Palas,
sobre el dintel de mi puerta.
Posado, inmóvil, y nada más.

Entonces, este pájaro de ébano
cambió mis tristes fantasías en una sonrisa
con el grave y severo decoro
del aspecto de que se revestía.
“Aun con tu cresta cercenada y mocha —le dije—,
no serás un cobarde,
hórrido cuervo vetusto y amenazador.
Evadido de la ribera nocturna.
¡Dime cuál es tu nombre en la ribera de la Noche Plutónica!”
Y el Cuervo dijo: “Nunca más.”

Cuánto me asombró que pájaro tan desgarbado
pudiera hablar tan claramente;
aunque poco significaba su respuesta.
Poco pertinente era. Pues no podemos
sino concordar en que ningún ser humano

ha sido antes bendecido con la visión de un pájaro
posado sobre el dintel de su puerta,
pájaro o bestia, posado en el busto esculpido
de Palas en el dintel de su puerta
con semejante **nombre: “Nunca más.”**

Mas el Cuervo, posado solitario en el sereno busto.
las palabras pronunció, como virtiendo
su alma sólo en esas palabras.
Nada más dijo entonces;
no movió ni una pluma.
Y entonces yo me dije, apenas murmurando:
**“Otros amigos se han ido antes;
mañana él también me dejará,
como me abandonaron mis esperanzas.”**
Y entonces dijo el pájaro: “Nunca más.”

Sobrecogido al romper el silencio
tan idóneas palabras,
**“sin duda —pensé—, sin duda lo que dice
es todo lo que sabe, su solo repertorio, aprendido
de un amo infortunado a quien desastre impío
persiguió, acosó sin dar tregua
hasta que su cantinela sólo tuvo un sentido,
hasta que las endechas de su esperanza
llevaron sólo esa carga melancólica
de ‘Nunca, nunca más’.”**

Mas el Cuervo arrancó todavía
de mis tristes fantasías una sonrisa;
acerqué un mullido asiento
frente al pájaro, el busto y la puerta;
y entonces, hundiéndome en el terciopelo,
empecé a enlazar una fantasía con otra,
pensando en lo que este ominoso pájaro de antaño,
lo que este torvo, desgarbado, hórrido,
flaco y ominoso pájaro de antaño
quería decir granzando: “Nunca más.”

En esto cavilaba, sentado, sin pronunciar palabra,
frente al ave cuyos ojos, como-tizones encendidos,
quemaban hasta el fondo de mi pecho.
Esto y más, sentado, adivinaba,
con la cabeza reclinada
en el aterciopelado forro del cojín
acariciado por la luz de la lámpara;
en el forro de terciopelo violeta
acariciado por la luz de la lámpara
¡que ella no oprimiría, ¡ay!, nunca más!

Entonces me pareció que el aire
se tornaba más denso, perfumado

por invisible incensario mecido por serafines
cuyas pisadas tintineaban en el piso alfombrado.
**“¡Miserable —dije—, tu Dios te ha concedido,
por estos ángeles te ha otorgado una tregua,
tregua de nepente de tus recuerdos de Leonora!
¡Apura, oh, apura este dulce nepente
y olvida a tu ausente Leonora!”
Y el Cuervo dijo: “Nunca más.”**

“¡Profeta!” —exclamé—, ¡cosa diabólica!
¡Profeta, sí, seas pájaro o demonio
enviado por el Tentador, o arrojado
por la tempestad a este refugio desolado e impávido,
a esta desértica tierra encantada,
a este hogar hechizado por el horror!
Profeta, dime, en verdad te lo imploro,
¿hay, dime, hay bálsamo en Galaad?
**¡Dime, dime, te imploro!”
Y el cuervo dijo: “Nunca más.”**

“¡Profeta! —exclamé—, ¡cosa diabólica!
¡Profeta, sí, seas pájaro o demonio!
¡Por ese cielo que se curva sobre nuestras cabezas,
ese Dios que adoramos tú y yo,
dile a esta alma abrumada de penas si en el remoto Edén
tendrá en sus brazos a una santa doncella
llamada por los ángeles Leonora,
tendrá en sus brazos a una rara y radiante virgen
**llamada por los ángeles Leonora!”
Y el cuervo dijo: “Nunca más.”**

“¡Sea esa palabra nuestra señal de partida
pájaro o espíritu maligno! —le grité presuntuoso.
¡Vuelve a la tempestad, a la ribera de la Noche Plutónica!
No dejes pluma negra alguna, prenda de la mentira
que profirió tu espíritu!
Deja mi soledad intacta.
Abandona el busto del dintel de mi puerta.
Aparta tu pico de mi corazón
y tu figura del dintel de mi puerta.
Y el Cuervo dijo: “Nunca más.”

Y el Cuervo nunca emprendió el vuelo.
Aún sigue posado, aún sigue posado
en el pálido busto de Palas.
en el dintel de la puerta de mi cuarto.
Y sus ojos tienen la apariencia
de los de un demonio que está soñando.
Y la luz de la lámpara que sobre él se derrama
tiende en el suelo su sombra. Y mi alma,
del fondo de esa sombra que flota sobre el suelo,
no podrá liberarse. ¡Nunca más!

2.- Versión Abreviada de las Notas Al Programa.

Piezas Para Violín.

(2013 – 2015)

Esta obra consta de 4 piezas diseñadas de forma tal que pudieran servir como piezas didácticas. Han sido tocadas en Toronto, Ottawa y Ciudad de México. Dos de las piezas son monotemáticas (I, III), mientras que las otras dos tienen forma *A-B-A'* (II, IV). Los movimientos están organizados de forma similar a una suite.

En cada una de estas piezas se plantean problemas técnicos específicos del instrumento. La pieza I se enfoca en la combinación de distintas articulaciones. La pieza II explota las arcadas repetidas. La pieza III pide movimientos lentos y precisos del arco, así como una gran capacidad expresiva. Finalmente, la pieza IV combina técnicas de *pizzicati* para conseguir mayor agilidad en su uso.

Brief Poe- m.

(2015)

Esta pieza ganó el segundo lugar en el *Primer Concurso de Composición para Arpa*, llevado a cabo en la Ciudad de México en 2016. La idea dramática de la obra proviene del poema "El Cuervo" de Edgar Allan Poe. La pieza está conformada por dos elementos contrastantes: un *ostinato* y una melodía *cantabile* y está escrita en un solo movimiento.

Autoretrato

(2013)

La está escrita para trio de violín, cello y piano. La obra cuenta con cuatro movimientos. Los primeros tres, son representaciones musicales de mi forma de comportarme o de reconocermé. El último movimiento es una síntesis de los primeros tres. La idea detrás de esto es ver los pequeños rasgos que conformarían *un cuadro* por separado para después ver dicho *cuadro* en su totalidad, generando así *una pintura musical*.

Ágape (2016)

Esta obra fue escrita para el Coro de la UNAM-Canadá. Ágape, viene del griego *ἀγάπη*, agápē. Según Lidell y Scott (2010), "Ágape es la forma más pura del amor, de Dios al hombre y del hombre a Dios." La música está basada en un poema escrito por mí mismo, el cual tuvo que ser ligeramente modificado para encuadrar algunas de las frases musicales.

La obra cuenta con dos materiales contrastantes que evolucionan, se transforman e interactúan entre sí de forma tal que las ideas musicales representan lo que está sucediendo en el texto. Por ejemplo, cuando el texto habla sobre muerte, los materiales se transforman en una marcha fúnebre.

Metanoia (2015)

Esta pieza fue comisionada por el Ensamble Azul en 2015 y se estrenó en la Sala Carlos Chávez el 21 de noviembre del mismo año. El ensamble Azul se especializa en música contemporánea y está conformado "por cualquier número de pianistas y pianos". Tomando en cuenta la predilección de los intérpretes por la música contemporánea y de vanguardia, decidí experimentar en cuanto al lenguaje, los procesos y los efectos que utilizaría en la obra.

La palabra *metanoia* viene del griego *μετανοῖεν*, metanoiēn, y significa "cambiar de parecer transformativo; una conversión espiritual" (Webster 2017). Carl Jung (1960), utiliza el término para describir un proceso psíquico donde la mente se destruye y deconstruye a sí misma para buscar su sanación.

Metanoia cuenta con cuatro materiales sonoros y está construido en tres secciones. La primera y la segunda sección son las más extensas, mientras que la tercera es relativamente corta. Sin embargo, el interés de esta pieza no radica en la forma, sino en la deconstrucción, transformación y reorganización de los materiales sonoros. La interacción entre estos genera una gran cantidad de colores, texturas y caracteres. Estos elementos son los que definen el verdadero rumbo formal de la obra.

L'Automne (2017)

Esta obra fue escrita entre finales de 2016 y principios de 2017 como encargo por parte del Ensemble Leteo. *L'Automne* fue estrenada en el marco del festival *La Cátedra Sumergida* de 2017. *L'Automne* significa *el otoño* en francés. La obra es un homenaje al otoño en Quebec, para lo cual utilizo elementos tonales y atonales en la búsqueda de colores armónicos e instrumentales.

La obra está escrita para piano, flauta, clarinete en Sib y cello. Tiene dos materiales generadores: un elemento melódico y un elemento rítmico-armónico. Toda la obra está basada en la transformación y evolución de los materiales generadores.

Shapeshift (2016)

Pensada para gran orquesta, esta obra fue escrita como proyecto para la cátedra de Linda Bouchard durante mi estancia en la Universidad de California- Berkeley. El proyecto consistía en *diseñar* una obra musical antes de empezar a hacer la música. Para estos propósitos, hice un diagrama ilustrando como quería que sonase la música. Este diagrama estaba hecho apenas por triángulos colocados de distintas formas. Los gestos, densidades y las ideas de movimiento observadas en el diagrama son el material con el cual está escrita la obra. El atractivo de Shapeshift no se encuentra en una melodía o en acordes llamativos, sino en el movimiento de masas sonoras y los colores orquestales utilizados a lo largo de la obra.

3.- Partituras

(en orden del programa)

Carlos G. ALLEGRETTI

Piezas Para Cuerdas

versión de Violín solo

I.

C. G. Allegretti

Moderato

Violin

mp

5 *p* *mf* *f*
sul G

8 *p* *mf* subito *pp*

12 *mp* *p*

18 *mf* *p* *mp* cresc.

23 *f*
1 4 1 4 1 4 1 4

26 *molto accel.*
mf subito *f*

29 *b* *tr* *A tempo*
p *dim.*

33 *pizz.*
pp

II.

Presto

Musical notation for measures 1-2. Treble clef, 12/8 time signature. Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic and contains a series of eighth notes. Measure 2 continues with eighth notes and includes accents (*>*) under several notes.

Musical notation for measures 3-4. Treble clef. Measure 3 is marked *mf* and includes the instruction "Sul C". Measure 4 includes the instruction "Sul G" and features a slur over the notes. A double bar line is present at the end of the system.

Musical notation for measures 5-6. Treble clef. Measure 5 is marked *p*. Measure 6 is marked *mf* and includes the instruction "Sul D". The time signature changes from 12/8 to 6/8.

Musical notation for measures 7-10. Treble clef. Measure 7 is marked *p*. The time signature changes from 6/8 to 12/8. Measure 10 ends with a fermata.

Musical notation for measures 11-12. Treble clef, 12/8 time signature. Measure 11 is marked *mf* and includes the instruction "rit.". A dashed line indicates a continuation from the previous system. A double bar line is present at the end of the system.

Musical notation for measures 13-17. Treble clef. Measure 13 is marked *mp* and includes the instruction "Adagio Cantabile". The time signature changes from 12/8 to 2/2. A double bar line is present at the end of the system.

Musical notation for measures 18-21. Treble clef. Measure 18 is marked *p* and includes the instruction "sul tasto". Measure 20 is marked *mp* and includes the instruction "ord.". A double bar line is present at the end of the system.

24 *flautando*

p subito *pp*

Tempo primo

30 *ord.*

f

32

mf

34

mp *mf*

37 *poco accel. al fine*

mp *f*

41

mp *p* sempre cresc.

44

f

III.

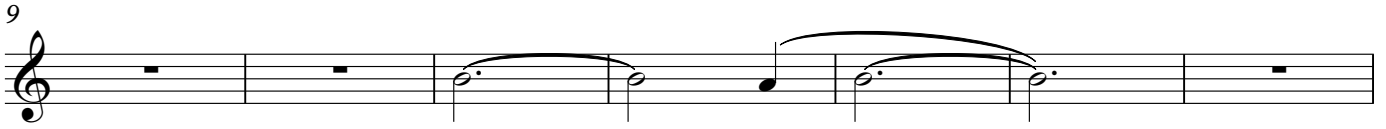
Largo

tenere l'arco in modo drammatico ord.

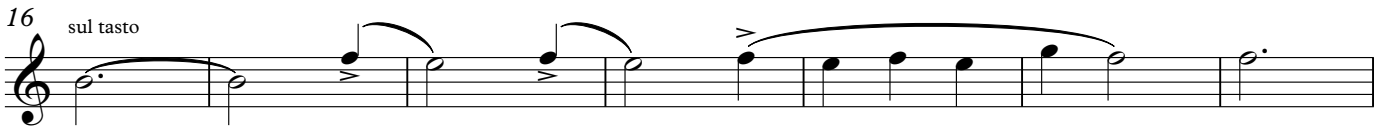


p

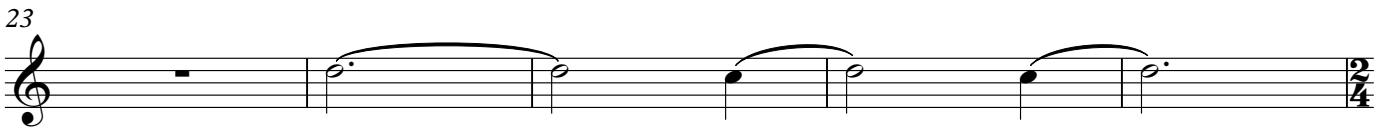
pp



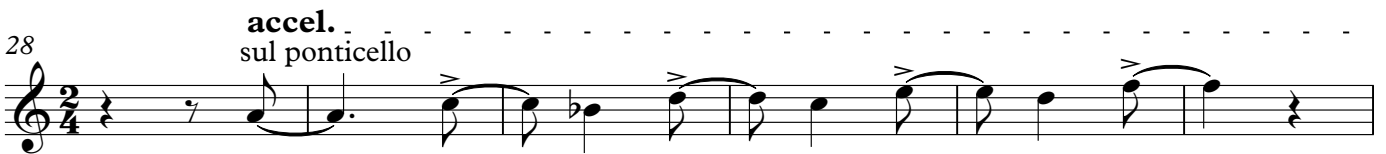
p



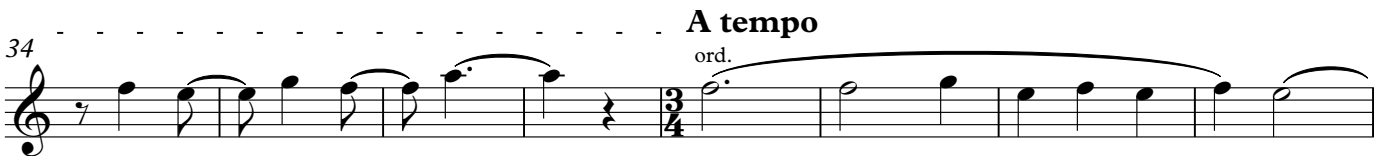
p



mf



f subito



A tempo

ord.

mf



sordina

p



pp

Ⓝ

Carlos G. ALLEGRETTI

Brief Poe-m

Para Arpa

Brief Poe-m

C.G. Allegretti

Harp

Mysticly ♩ = 60

p *simile*

5

pp *mf*

9

F#

12

8va

8va

15

8va

8va

8va

simile

17 8^{va}

Musical score for measures 17-18. Measure 17 is in bass clef with a treble clef for the right hand. Measure 18 is in bass clef with a treble clef for the right hand. The right hand has a dashed line above it labeled '8va'.

18 *Cadenza* **molto rall.**

Musical score for measures 18-19. Measure 18 is in treble clef with a bass clef for the left hand. Measure 19 is in treble clef with a bass clef for the left hand. The right hand has a dashed line above it labeled 'molto rall.'

19 **A tempo**

Musical score for measures 19-22. Measure 19 is in bass clef with a treble clef for the right hand. Measure 20 is in bass clef with a treble clef for the right hand. Measure 21 is in bass clef with a treble clef for the right hand. Measure 22 is in bass clef with a treble clef for the right hand. The right hand has a dashed line above it labeled 'A tempo'.

22

Musical score for measures 22-25. Measure 22 is in bass clef with a treble clef for the right hand. Measure 23 is in bass clef with a treble clef for the right hand. Measure 24 is in bass clef with a treble clef for the right hand. Measure 25 is in bass clef with a treble clef for the right hand. The right hand has a dashed line above it labeled '22'.

26

Musical score for measures 26-29. Measure 26 is in treble clef with a bass clef for the left hand. Measure 27 is in treble clef with a bass clef for the left hand. Measure 28 is in treble clef with a bass clef for the left hand. Measure 29 is in treble clef with a bass clef for the left hand. The right hand has a dashed line above it labeled '26'.

29 *ff* *rit.* *decresc.*

1) \sharp \flat \sharp \flat

8^{vb}

33 *A tempo* *p*

36

39 *pp*

1)Thunder Glissando

Duration: 3' 15''

Carlos G. ALLEGRETTI

Autoretrato

para Violín, Cello y Piano

Piano Trio

I.

C.G. Allegretti

Adagio ♩ = 72

Violin *mf*

Violoncello *mf*

Piano *mf*

4

mf

mp

8va

9

8va

mf

13

III-----

mp

p

19

f

mp

mf

f

mf

25 **Moderato** ♩ = 109

Moderato ♩ = 109

f

f

29

mf *f* *mf* *f*

33

mp *mp*

37

1. 2.

mf *mp* *mp*

42

f *mf* *f*

47

molto rit.

f

molto rit.

52

Adagio ♩ = 72

p

p

Adagio ♩ = 72

mp

56

8va

59

8va

f

62

molto accel. . . .

ff

ff

molto accel. .

8va

65 *Moderato* ♩ = 112

Moderato ♩ = 112

68

72

poco rall.

Adagio ♩ = 80

Musical score for measures 75-78. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. Measure 75 starts with a forte (*f*) dynamic. A dashed line above the staff indicates a tempo change to Adagio (♩ = 80) starting at measure 78. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*) subito at measure 78. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes with slurs.

poco rall.

Adagio ♩ = 80

Musical score for measures 79-83. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. Measure 79 starts with a forte (*f*) dynamic. A dashed line above the staff indicates a tempo change to Adagio (♩ = 80) starting at measure 82. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*) subito at measure 82. The notation includes chords, quarter notes, and half notes with slurs.

Musical score for measures 84-87. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. Measure 84 starts with a piano (*p*) dynamic. A circled measure number (8) is above the staff. The tempo changes to Adagio (♩ = 80) starting at measure 86. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*) subito at measure 86. The notation includes chords, quarter notes, and half notes with slurs. Triplet markings (3) are present in measures 86 and 87.

Musical score for measures 88-91. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. Measure 88 starts with a piano (*p*) dynamic. The tempo changes to Adagio (♩ = 80) starting at measure 90. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*) subito at measure 90. The notation includes chords, quarter notes, and half notes with slurs. Triplet markings (3) are present in measures 90 and 91.

89

3

p

3

p

93

Moderato ♩ = 112

pp

pp

Moderato ♩ = 112

f subito

3

96

f

mf

p

mf

3

mf

3

99

mf

3

103

8^{va}

f

f

8^{va}

molto rit.

106

f

molto rit.

f

II.

Allegretto Sarcástico ♩ = 130

Musical score for measures 1-8. The piece is in 2/4 time. The first system shows empty staves for the piano and bass. The second system begins with the piano part in the treble clef, marked *molto rubato*. The bass part enters in the third measure with a treble clef and a fermata. The piano part features a melodic line with slurs and sharp accidentals, while the bass part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 9-17. The piano part continues with a melodic line of eighth notes, marked *p* and *sempre cresc.*. The bass part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with flat accidentals. The piano part has slurs and sharp accidentals, while the bass part has slurs and flat accidentals.

Musical score for measures 18-25. The piano part continues with a melodic line of eighth notes, marked *p*. The bass part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with flat accidentals. The piano part has slurs and sharp accidentals, while the bass part has slurs and flat accidentals.

27

ff

ff

ff

8vb

35

mp *f* *mp* *p*

mp *f* *mp* *p*

43

pp *mp* *f* *ff*

pp *mp* *f* *ff*

f

51

mf *p*

mf *p*

58

f *p*

f *p* *pp*

67

f *f*

ff

74

mf *f*

82

mf *f*

8^{vb}]

89

pp *f* *pp* *f*

97

Musical score for measures 97-102. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 97 features a melodic line in the upper staff with accents and a triplet in the lower staff. Measures 98-100 are mostly rests. Measure 101 has a forte (*ff*) dynamic. Measure 102 continues the melodic line in the upper staff and the triplet in the lower staff.

103

Musical score for measures 103-109. The system consists of two staves. Measure 103 has a piano (*p*) dynamic. Measures 104-105 show a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. Measure 106 has a *subito pp* dynamic marking. Measures 107-109 continue the melodic and bass lines.

110

Musical score for measures 110-115. The system consists of two staves. Measure 110 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measures 111-112 continue the melodic line in the upper staff and the bass line in the lower staff. Measure 113 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 114-115 continue the melodic and bass lines. At the bottom of the page, there is a dashed line with the marking *8^{vb}*.

117

Musical score for measures 117-121. The first system (measures 117-120) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system (measures 118-121) features a grand staff with a treble and bass staff. Dynamics include *f* and *ff*. The key signature has one sharp (F#).

122

Musical score for measures 122-125. The first system (measures 122-124) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system (measures 123-125) features a grand staff with a treble and bass staff. Dynamics include *ff*. An *8vb* marking is present in the bass staff of the second system. The key signature has one sharp (F#).

Attacca

III. Reflexões

Adagio

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 6/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff (treble clef) contains a series of chords, each marked with a circled 'o' above it, and is marked *ppp*. The lower staff (bass clef) contains a series of chords, also marked with a circled 'o' above it, and is marked *ppp*.

Second system of musical notation, measures 5-8. The upper staff is mostly silent. The lower staff begins with a rest, followed by a melodic line starting on a whole note G4, moving to F#4, E4, and D4, then a half note C4. It is marked *p*.

Third system of musical notation, measures 9-12. The upper staff has rests. The lower staff has rests in measures 9 and 10, followed by a melodic line in measure 11 (G4, F#4, E4, D4) and a half note C4 in measure 12. It is marked *mp*.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The upper staff contains chords, marked *mf* in measure 13 and *p* in measure 16. The lower staff contains a melodic line with an *8vb* marking in measures 13 and 14.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The upper staff has rests. The lower staff contains a melodic line with an *8va* marking in measure 18 and *pp* markings in measures 19 and 20.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The upper staff has rests. The lower staff contains a melodic line with an *ppp* marking in measure 21 and *ppp* markings in measures 22 and 23.

Meno mosso

Musical score for measures 14-16. The score is in G major and consists of three systems. The first system (measures 14-16) features a treble and bass clef with dynamics *ppp*, *mf subito*, and *p*. It includes triplet markings and a *Meno mosso* tempo change. The second system (measures 14-16) shows a grand staff with the instruction "una corda, sordina" in the treble clef. The third system (measures 14-16) continues the grand staff with the instruction "mf senza sordina" and "sempre legato".

Musical score for measures 17-19. The score is in G major and consists of three systems. The first system (measures 17-19) shows a grand staff with rests in the treble clef. The second system (measures 17-19) shows a grand staff with a bass clef and a dynamic marking of *f*. The third system (measures 17-19) shows a grand staff with a bass clef and a dynamic marking of *f*. A marking "8^{va}." is present in the second system.

Musical score for measures 20-22. The score is in G major and consists of three systems. The first system (measures 20-22) features a treble and bass clef with a dynamic marking of *f* and a triplet marking. The second system (measures 20-22) shows a grand staff with a bass clef and a dynamic marking of *f*. The third system (measures 20-22) shows a grand staff with a bass clef and a dynamic marking of *f*.

23

f

3

26

3

29

mf

mf

f

8vb

32

f

8va

38

ff

ff

IV VI VI VI VI VI

44

fff *p* *ppp* al niente

fff *p* *ppp* al niente

fff

IV. Panorama

Vivace

Vivace

22

8^{va}

p

27

f

f

30

f

34

ff

38

pizz.
p cresc.

42

mf
8va
mf

46

arco
mf
arco
mp
3 3 3
(8)

49

mp
mf
3 3
p
mp

53

mf
mf
3
mf
3 3
3 3

57

3 *f*

61

3 *mf* *p*

66

mf sempre cresc. *mf* sempre cresc.

70 (8)

Musical score for measures 70-72. The top system shows a treble clef with a melodic line and a grand staff with a bass clef. The bass clef contains a complex triplet-based accompaniment. Dynamics are not explicitly marked in this section.

73 (8)

Musical score for measures 73-76. The top system shows a treble clef with a melodic line. The grand staff below shows a bass clef with a complex accompaniment. Dynamics include *ff* and *mp*.

77

Musical score for measures 77-80. The top system shows a treble clef with a melodic line. The grand staff below shows a bass clef with a complex accompaniment. Dynamics include *mp*. The bottom system shows a grand staff with a bass clef and a treble clef, featuring a complex accompaniment with five-finger patterns.

80

mf *mp* *mf*

mf *mp*

84

f *f*

rit. *rit.*

Moderato

88

pp

Moderato

p

92

101

Musical score for measures 101-106. The score is in 4/4 time and consists of three systems. The first system has a treble and bass clef with dynamics *p* and *pp*. The second system has a treble clef with dynamics *p* and *pp*. The third system has a treble and bass clef with dynamics *pp*.

Vivace

107

Musical score for measures 107-112. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system is mostly empty with a few notes. The second system is a dense, rhythmic passage with dynamics *p subito*.

113

Musical score for measures 113-118. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system has a treble and bass clef with dynamics *p* and *mp*. The second system has a treble and bass clef with dynamics *p* and *mp*. The third system has a treble and bass clef with dynamics *mp* and *mp*. A fingering number '5' is present above the final note in the second system.

120

p *cresc.* *cresc.*

5

5

5

5

125

p *p* *p* *f* *f*

3

5

5

130

p *p* *pp* *pp* *pp*

f *f*

135

p *mf*

140

f

8^{va}

144

ff *ff*

8^{va}

(8)

Carlos G. ALLEGRETTI

Ágape

para Octeto Vocal Mixto

Ágape

C. G. Allegretti

Pesado Expresivo ♩ = 68

poco rit. . .

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

mf Bus - can - do sa - li - daen - con - tré u - na puer - ta. *mp* E - ra un re - cin - to be - lloy - sen -

mf Co - lor ver - de mar. *mp* Ah

5 **Añorante** ♩ = 54

Tempo Primo

pp Co - mou - na - ma - ne - cer *ppp* *mp* Oh

pp ci - llo. Oh. Oh, ah, eh *ppp* *mp* Su puer - ta sol - ta - bau - na luz ce - ga -

pp Oh. Oh, ah, eh *ppp* *mp* Ah

9 *mf* Oh, Ah, *f* E - ra lin - do, pa - ra llo - rar. *p*

mf Oh, Ah, *f* Oh *p* Den - trou rui - se -

mf do - ra *f* E - ra lin - do, pa - ra llo - rar. *p*

mf Oh, Ah, Oh *f* *p*

12

cau - ti - vo es - tá. *p*

ñor cau - ti - vo es - tá. *p*

Oh cau - ti - vo es - tá. *mf*

16

mp Las - ti - ma - do es - tá. *mf* En - tre es - pi - nas lo *p* ví du - dar. *mf* Bus -

mp Las - ti - ma - do es - tá. *mf* En - tre es - pi - nas lo *p* ví du - dar. *mf* Bus -

mp Las - ti - ma - do es - tá. *mf* En - tre es - pi - nas lo *p* ví du - dar.

mp Las - ti - ma - do es - tá. *mf* En - tre es - pi - nas lo *p* ví du - dar. *mf* Bus -

20

f ca li - ber - tad *mf* li - ber -

f ca Ih *mf* li - ber -

mf su li - ber -

f ca - ba su li - ber - *mf*

24 *mp* *p*

tad. De - ci - dí so - loob - ser - var.

tad. De - ci - dí so - loob - ser - var. De - ci - dí so - loob - ser -

tad. De - ci - dí so - loob - ser - var. Ah

tad. De - ci - dí so - loob - ser - var. Ah

Ansioso ♩ = 110

28 *pp* *mp* *mf* subito **2**

For - ce - jeó has - ta rom - per. Con a - mor pro - cu - ré cui - dar

pp *mp* *p* *mf* subito **2**

var en si - len - cio. For - ce - jeó has - ta rom - per sus a - ma - rres. Con a - mor pro - cu - ré cui - dar

pp *mp* *mf* subito **2**

For - ce - jeó has - ta rom - per. Con a - mor pro - cu - ré cui - dar

pp *mp* *p* *mf* subito **2**

For - ce - jeó has - ta rom - per sus a - ma - rres. Con a - mor pro - cu - ré cui - dar

32 *pp* *p* sempre cresc. **2** **2**

Sus a - las cor - ta - das. Tal vez las - ti - mán - do - lo, tal vez so - fo - cán - do - lo.

pp *p* sempre cresc. **2** **2**

Sus a - las cor - ta - das. Tal vez las - ti - mán - do - lo, tal vez so - fo - cán - do - lo.

pp *p* sempre cresc. **2** **2**

Sus a - las cor - ta - das. Tal vez las - ti - mán - do - lo, tal vez so - fo - cán - do - lo.

pp *p* sempre cresc. **2** **2**

Sus a - las cor - ta - das. Tal vez las - ti - mán - do - lo, tal vez so - fo - cán - do - lo.

36

Tal vez las - ti - mán - do, tal vez so - fo - cán-do No sé si fui de-ma-sia-do an so. so.

Tal vez las - ti - mán - do, tal vez so - fo - cán-do No sé si fui de-ma-sia-do an so. so.

Tal vez las - ti - mán - do, tal vez so - fo - cán-do No sé si fui de-ma-sia-do an - sio - so. An - sio - so.

Tal vez las - ti - mán - do, tal vez so - fo - cán-do No sé si fui de-ma-sia-do an - sio - so. An - sio - so.

40

Ah Ah Y el rui-se-ñor vo - ló jun - toa su cap -

Nos mi-ra-mos has-ta queen-tró un la - drón Y el rui-se-ñor vo - ló jun - toa su cap -

Nos mi-ra-mos has-ta queen-tró Ah Y el rui-se-ñor vo - ló jun - toa su cap -

Ah Ah un la - drón Y el rui-se-ñor vo - ló jun - toa su cap -

44

tor. Y sin po-der-los de - te-ner Los vi co-rrien-do, sí, los vi co-rrien

El re-cin-to me a - ma-rró Y sin po-der-los de - te-ner Los vi co-rrien-do, sí, los vi co-rrien

El re-cin-to me a - ma-rró Y sin po-der-los de - te-ner Los vi co-rrien-do, sí, los vi co-rrien

tor. Los vi co-rrien-do, sí, los vi co-rrien

rit.

47

ff *mf*

do ha-cia el a-tar-de-cer, a-tar-de - cer ha-ciael a-tar-de-cer. Ser ha-ciael a-tar-de-cer.

ff *mf*

do ha-cia el a-tar-de-cer, a-tar-de - cer ha-ciael a-tar-de-cer. Ser ha-ciael a-tar-de-cer.

ff *mf*

do ha-cia el a-tar-de-cer, a-tar-de - cer ha-ciael a-tar-de-cer. Ser ha-ciael a-tar-de-cer.

ff *mf*

do ha-cia el a-tar-de-cer, a-tar-de - cer ha-ciael a-tar-de-cer. Ser ha-ciael a-tar-de-cer.

Pesado ♩ = 52

Ansioso ♩ = 100

50

p *pp* *mp*

Ser ha-ciael a-tar-de cer. Pa - sa-ron dos mil lu-nas cua-ndo re - gre - só

p *pp*

Ser ha-ciael a-tar-de cer. Ah Ah

p *pp* *p*

Ser ha-ciael a-tar-de cer. Ah So - lo y en do-

p *pp* *p*

Ser ha-ciael a-tar-de cer. Ah So - lo y en do-

Pesado Estático ♩ = 52

55

mp

Y la pe - sa - di - - -

fp *mp*

susurrado So-lo yen do-lor. Pe - sa - di - lla. Pe - sa - di - lla.

p *fp* *mp*

susurrado lor. So-lo yen do - lor. So-lo yen do-lor. Pe - - - sa - - -

p *fp* *mp*

susurrado lor. So-lo yen do - lor. So-lo yen do-lor. Pe - - - sa -

58

mf *f*

- lla se re - pi - tió. ¿Cúan - tas ve - ces más? Siem -

mf *cantado* *f*

Pe - sa - di - lla. Pe - sa - di - lla. ¿Cúan - tas ve - ces más? Siem -

mf *f* *ord.*

di - lla. Ah Siem -

mf *f* *ord.*

di - - - - - lla. Ah Siem -

61

pre más

pre más

Ca - da la - drón fué tie - rra.

pp *p*

pre más Pom pom pom pom pom pom

pre más

65

p *mp*

Que ca - í - a en mia - ta - úd. Ca - da te - rrón fué mue -

p *mp*

Que ca - í - a en mia - ta - úd. Ca - da te - rrón fué mue -

mp

pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

mp

Pom pom pom pom pom pom pom pom

Meno Mosso

69

- - te. As - fix - ian - te ya - mar - - ga.

- - te. As - fix - ian - te ya - mar - - ga. Mo - rí de a -

pom pom pom pom pom pom pom pom.

pom pom pom pom pom pom pom.

73

rit.

mor. Mo - rí de ti, a - mor. Mo -

Mo - rí de a - mor. Mo - rí de a - mor, mo - rí de a - mor.

77

Doloroso $\text{♩} = 60$

rí de a - mor.

No que - rí - as la - sti - mar - me. Y no pue - do per - do -

Pe - ro po - co im - por - tó. Pue - do

Añorante $\text{♩} = 54$ accel.
ppp

81

Na - da.

pp Por - que no hay qué per - do - nar. *mp* Sin co - no - cer -

pp nar - te Ah ah Na - da. Na - da.

pp Pue - do. Ah ah Na - da. Na - da.

Doloroso $\text{♩} = 60$

86

mp Eh Sin co - no - cer - *p* sempre cresc.

mp te te bus - qué. *p* sempre cresc. Sin co - no - cer -

mp Eh te bus - qué. *p* sempre cresc. Sin co - no - cer -

mp Eh te - bus - qué. *p* sempre cresc. Sin co - no - cer -

89

mp la me en - con - tró. Sin en - con - trar - te, *rit.* te a -

mp la me en - con - tró. Sin en - con - trar - te, te a -

mp la me en - con - tró. Sin en - con - trar - te, te a -

mp la me en - con - tró. Sin en - con - trar - te, te a -

Añorante $\text{♩} = 54$

92 *f*

mé. Sin te - ner - te Tea - ma - ré.

mé. Sin te - ner - te Tea - ma - ré.

8 mé. Sin te - ner - te ré.

mé. Sin te - ner - te ré.

Carlos G. ALLEGRETTI

Metanoia

para Piano a Cuatro Manos

Metanoia

dedicated with any amount of blessings to Ensemble Azul

C.G. Allegretti

Presto con moto ♩ = 160

I

II

Mysterious ♩ = 113

10

Mysterious ♩ = 113

second pedal

second pedal

*) Play both black and white keys

2 18

pp

ppp

This system contains measures 18 through 26. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The upper two staves have a melodic line with dynamics *pp* and *ppp*. The lower two staves feature a complex, multi-layered accompaniment with many notes beamed together, creating a dense texture.

mp

This system contains measures 27 through 33. The upper two staves continue the melodic line with various dynamics. The lower two staves feature a complex, multi-layered accompaniment with many notes beamed together, creating a dense texture. A dynamic marking of *mp* is present.

ppp

This system contains measures 34 through 40. The upper two staves feature a melodic line with triplets and a dynamic marking of *ppp*. The lower two staves feature a complex, multi-layered accompaniment with many notes beamed together, creating a dense texture.

p

mf

This system contains measures 41 through 47. The upper two staves feature a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The lower two staves feature a complex, multi-layered accompaniment with many notes beamed together, creating a dense texture. A dynamic marking of *mf* is present.

55

8va

sf

f

second pedal

8va

61 (8)

poco rit.

mf 3

poco rit.

mf 3

ped.

Mysterious ♩ = 90

66

p

Mysterious ♩ = 90

p

3

3

3

*

68

69

72

I Sempre a tempo

77

Nostalgic ♩ = 70 **Confused** ♩ = 90

I Sempre a tempo

Nostalgic ♩ = 70

Confused ♩ = 90
I Sempre a tempo

84

Musical score for measures 84-88. The top system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line. The bottom system shows the left hand with a complex accompaniment of chords and triplets. Dynamics include *mf* and *p*. Performance instructions include *rit.* and *p sempre*.



Nostalgic ♩ = 70

89

Musical score for measures 89-94. The top system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line. The bottom system shows the left hand with a complex accompaniment of chords and triplets. Dynamics include *mf* and *simile*.



95

Musical score for measures 95-98. The top system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line. The bottom system shows the left hand with a complex accompaniment of chords and triplets. Dynamics include *pp*, *mf*, and *p*.



99

Musical score for measures 99-104. The top system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line. The bottom system shows the left hand with a complex accompaniment of chords and triplets. Dynamics include *sf* and *pp subito*.

103

Still at last tempo Creeping ♩ = 60

110

116

122

Ped. * *tre corde*



Anxious ♩ = 150

125

f *sf*

Anxious ♩ = 150



130

p



135

f

140

p

mf

3 3 3



145



148

151 *8va*-----] *8va*-----]

ff 3 3

ff 3 3

ff 3 3

3 3

3 3

155

3 3

3 3

3 3

3 3

3 3

3 3

3 3

159 rit.

p

162 Like an epiphany ♩ = 60

fff

ff

second pedal to the end

164

mf

fff

(8) 8^{va} 8^{vb}

Stalking from behind ♩ = 110

170

pp *sempre* *simile*

Stalking from behind ♩ = 110

poco rall.

p



172

ppp

Carlos G. ALLEGRETTI

L'Automne

pour flûte, clarinette en sib, violoncelle et piano

Composée spécialement pour l'Ensemble Leteo

8

mp mp subito mp subito mp subito

Detailed description: This system contains measures 8 and 9. It features five staves: two for the upper voice (treble clef), one for the lower voice (bass clef), and two for the piano (treble and bass clef). The upper voice staves have a melodic line with slurs and accents. The lower voice staff has a bass line with slurs and accents. The piano part consists of chords and single notes. Dynamic markings include *mp* and *mp subito*. A key signature change from one flat to two flats occurs between measures 8 and 9.

10

mf mp mf mp mf

Detailed description: This system contains measures 10 and 11. It features five staves: two for the upper voice (treble clef), one for the lower voice (bass clef), and two for the piano (treble and bass clef). The upper voice staves have a melodic line with slurs and accents. The lower voice staff has a bass line with slurs and accents. The piano part consists of chords and single notes. Dynamic markings include *mf* and *mp*. Fingerings of 5 are indicated in the upper voice staves. A key signature change from two flats to one flat occurs between measures 10 and 11.

12

p pp mp p pp

Detailed description: This system contains measures 12 and 13. It features five staves: two for the upper voice (treble clef), one for the lower voice (bass clef), and two for the piano (treble and bass clef). The upper voice staves have a melodic line with slurs and accents. The lower voice staff has a bass line with slurs and accents. The piano part consists of chords and single notes. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *mp*. Fingerings of 5 are indicated in the upper voice staves. A key signature change from one flat to two flats occurs between measures 12 and 13.

15

5 5

f subito *mf* subito

pp *mf* subito

pp *mf* subito

18

p subito *mf* subito *mp* subito

p subito *mf* subito *mp* subito

pizz. *arco* *pizz.*

p subito *mf* subito *mp* subito

p subito *mf* subito *mp* subito

21

mf *f* *mp* cresc.

mf *f* *mp* cresc.

mf *f* *mp* cresc.

arco

mf *f* *mp* cresc.

24

Musical score for measures 24-25. The system consists of four staves. The top two staves are for a string quartet (Violin I, Violin II), and the bottom two are for a piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. A long slur covers the first two measures of the string parts. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

26

Musical score for measures 26-28. The system consists of four staves. The top two staves are for a string quartet, and the bottom two are for a piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The string parts have a dynamic marking of *ff*. The piano part has a dynamic marking of *ff* in the first measure and *fp* in the second measure. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

29

Musical score for measures 29-31. The system consists of four staves. The top two staves are for a string quartet, and the bottom two are for a piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The string parts have a dynamic marking of *pp*. The piano part has a dynamic marking of *pp* and includes a *pizz.* (pizzicato) marking in the first measure. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

32

p
p
arco
p
p

This system contains measures 32, 33, and 34. It features five staves: two for the violin (top), two for the viola (middle), and one grand staff for the piano (bottom). The music is in 6/8 time and D major. The violin and viola parts are marked *p* (piano). The piano part includes an *arco* instruction for the first two measures. The key signature has one sharp (F#).

35

mp
mp
mp
mp

This system contains measures 35, 36, and 37. It features five staves: two for the violin (top), two for the viola (middle), and one grand staff for the piano (bottom). The music is in 6/8 time and D major. The violin and viola parts are marked *mp* (mezzo-piano). The piano part includes a *pizz.* instruction for the first measure of measure 36. The key signature has one sharp (F#).

38

p
p
p
p
mf
mf
mf
mf

This system contains measures 38, 39, and 40. It features five staves: two for the violin (top), two for the viola (middle), and one grand staff for the piano (bottom). The music is in 6/8 time and D major. The violin and viola parts are marked *p* (piano). The piano part includes a *pizz.* instruction for the first measure of measure 39. The key signature has one sharp (F#).

41

mp

arco

tr

tr

mp

mp

Detailed description: This system contains measures 41 and 42. The top staff is a single melodic line starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth notes with a dynamic marking of *mp*. The middle staff is a double bass line starting with a bass clef and a key signature of one sharp. It includes a trill marked *arco* and *tr*, followed by a dotted quarter note and a half note. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a dynamic marking of *mp*. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand is mostly silent.

43

f

mf

f

f

mf

f

f

mf

f

Detailed description: This system contains measures 43, 44, and 45. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The middle staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The bottom staff is a grand staff with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The right hand plays chords and melodic fragments, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

46

p

gliss. sul G

p

Detailed description: This system contains measures 46, 47, and 48. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with a glissando marked *gliss. sul G* and a dynamic marking of *p*. The middle staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is a grand staff with a dynamic marking of *p*. The right hand plays chords and a glissando, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

49

mp *mf* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

52

f *f* *f* *f* *mf* *mf*

54

mf *mf* *mp subito* *mp subito* *mp subito* *mp subito*

rit.

57

ff *decresc.*

ff *decresc.*

ff *decresc.*

rit.

ff *decresc.*

61

Meno mosso **A tempo**

p

p

pizz.

slap

sotto voce

Meno mosso **A tempo**

p

64

Meno mosso

pp

ord.

pp

arco

pp

Meno mosso

pp

68 **A Tempo** frulatto *p*

A Tempo *p*

8vb

73 sotto voce frulatto *mp* *mf* *mf*

sotto voce frulatto *mp* *mf* *mf*

gliss.

mp *mf* *mf*

8vb

78 *mp* *mp* *fp* *fp* *fp* *fp* *mp* *mp*

8 *mp* *mp*

sul ponticello *fp* *fp* *fp* *fp* *mp* *mp*

8

83 (8)-----|

slap sempre cresc.

p sf sf sf sf sf sf

slap

p sf sempre cresc. sf sf sf sf sf

pizz.

p sf sempre cresc. sf sf sf sf sf

sempre cresc.

p sf sf sf sf sf sf

(8)-----|

88

ord. slap

pp sf sf sf sf sf sf

ord. slap

sf pp sf sf sf sf sf

sul D arco

sf sf p sf sf sf

sf sf sf sf sf sf

92

sf sf sf sf sf sf

sf sf sf sf sf sf

mf sf sf sf

mf

96 **Piu mosso**

mp subito *ord.* *p*

mp subito *pizz.* *ord.* *p* *arco*

mp subito *ord.* *p*

Piu mosso

mp subito

sans accentuer quelque note du bass

100

mp

mp

mp

mp

mp

104

mf

mf

mf

mf

mf

119

ord.

p

mp subito

8^{vb}

123

p

mp subito

p

mp

8^{vb}

127

mf

mf subito

mf

mf subito

8^{vb}

130

Musical score for measures 130-131. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. Measure 130 features a piano (*p*) dynamic. Measure 131 includes a trill (*tr*) and a piano (*p*) dynamic. Fingerings 5, 6, and 3 are indicated for the right hand.

132

Musical score for measures 132-134. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. Measure 132 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 133 features a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 134 includes a fortissimo (*ff*) dynamic and a *8va* marking. The bass line includes a *8va* marking and a dashed line.

135

Musical score for measures 135-137. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. Measure 135 features a fortissimo (*f*) dynamic. Measure 136 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 137 includes a piano (*p*) dynamic, a slap marking, and a *8va* marking.

Carlos G. ALLEGRETTI

Shapeshift

for large orchestra

Fl. 1 *p* *mf* *mp*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *p* *mf*

Ob. 2 *p* *mf*

Cl. 1 *p* *mf* *mp*

Cl. 2 *mf* *mp*

Bsn. *mf* *mp*

Hr. 1 *mp*

Hr. 2 *mp*

Hr. 3 *mp*

Hr. 4 *p* *mp*

Trp. 1 *mf*

Trp. 2 *mf*

Trp. 3 *mf*

Trb. 1 *mf* *gliss.*

Trb. 2 *gliss.* *mf* *mp*

B. Trb. Tba. *p* *mf* *mp*

Perc. I *mf*

Perc. II *mf*

Vno. I *ppp* *p* *mp* *1st violin*

Vno. II *ppp* *p* *gliss.*

Vla. *p* *gliss.* *mp*

Vc. *p* *gliss.* *mf* *mp*

Db. *p* *gliss.* *mf*

Change to triangle

Musical score for woodwinds and brass instruments. The score includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon (Bsn.), Horn 3 (Hr. 3), Horn 4 (Hr. 4), Trumpet 3 (Trp. 3), Trumpet 2 (Trb. 2), Bass Trumpet (B. Trb. Tba.), and Glockenspiel (Glock.). The music is in 3/4 time and features various dynamics such as *p*, *pp*, and *ppp*. The tempo is marked *Allegretto* with a metronome marking of ♩ = 120. An *accel.* marking is present at the top of the page.

Musical score for string instruments. The score includes parts for Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The music is in 3/4 time and features various dynamics such as *pp*, *p*, and *ppp*. The tempo is marked *Allegretto* with a metronome marking of ♩ = 120. An *accel.* marking is present at the top of the page. Performance instructions include *tutti pizz.*, *arco*, and *pizz.*.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Bsn.

Cbsn.

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

Trp. 1

Trp. 2

Trp. 3

Trb. 1

Trb. 2

B. Trb
Tba.

Prec. I

Tri.

Glock.

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vla.

Vc.

Db.

Picc. *pp*

Fl. 1 *pp*

Fl. 2 *pp*

Ob. 1 *pp*

Ob. 2 *pp*

Cor in. *pp*

Cl. 1 *pp*

Cl. 2 *pp*

B. Cl. *pp*

Bsn. *pp*

Hr. 1 *mf* *pp*

Hr. 2 *mf* *pp*

Hr. 3 *mf* *pp*

Hr. 4 *mf* *pp*

Trp. 1 *mf* *pp*

Trp. 2 *mf* *pp*

Trp. 3 *mf* *pp*

Trb. 1 *mf* *pp* *gliss.*

Trb. 2 *mf* *pp* *gliss.*

B. Trb. Tba. *p* *pp*

Prec. I *pp* Change To Xylophone.

Cx./tr. *pp*

Glock. *pp*

Pno.

Vno. II *mf* *p*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *gliss.*

Db. *mf* *gliss.*

This musical score page includes the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Cor Anglais (Cor in.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabassoon (Cbsn.).
- Brass:** Horns 1 through 4 (Hr. 1-4).
- Percussion:** Xilophone (Xil.) with Hard Mallets, Cymbal/Tramplers (Cx./tr.), and Glockenspiel (Glock.).
- Keyboard:** Piano (Pno.).
- Strings:** Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

The score features various musical notations including dynamics (mf, p, mp, sf, sfp), articulation (pizz., solo, gliss.), and performance instructions (solo arco). It also includes fingerings (6, 5) and a triplet (3) in the Xilophone part.

Picc. *mf* *p* 3 3 3 3 3

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 *mf* *p* 3 3

Ob. 2 *mf* *p*

Cor in. *mf* *p* 3 3 3 3 3

Cl. 1 *mf* *p*

Cl. 2 *mf*

B. Cl. *mf* *p* 3 3

Bsn. *mf* *p* 3 3 3 3 3

Cbsn. *mf* *p*

Hr. 1 *mf*

Hr. 2 *mf*

Hr. 3 *mf* *p*

Hr. 4 *p*

Trp. 1 *p*

Xil. *mf*

Pno. *mf* *p*

Vno. I *pizz.* *tutti* *mf* *p*

Vno. II *pizz.* *tutti* *mf* (pizz.) *p*

Vla. *tutti* *mf* (pizz.) *p*

Vc. *pizz.* *tutti* *mf* *p*

Db. *pizz.* *mf* *p*

Picc. *mf* *f* *p* *mf* *p*³ *3*
 Fl. 1 *mf* *f* *mf*
 Fl. 2 *mf* *f* *mp* *mf*
 Ob. 1 *mf* *f* *mf*
 Ob. 2 *mf* *f* *mf*
 Cor in. *mf* *f* *mf* *p* *3* *3* *3* *3* *3*
 Cl. 1 *mf* *p* *mp*
 Cl. 2 *mf* *f* *mp*
 B. Cl. *mf* *f* *mf*
 Bsn. *mf* *f* *p*³ *3*
 Cbsn. *mf* *mf*
 Hr. 1 *f* *mf*
 Hr. 2 *f* *mf*
 Hr. 3 *f* *mf* *p*
 Hr. 4 *p*
 Xil. *mf* *f*
 Cx./tr. *mf* *p*
 Pno. *mf* *mf* *mf* *mf* *cresc.*
 Vno. I *mf* *p* *arco*
 Vno. II *mf* *p*
 Vla. *mf* *p*
 Vc. *mf*
 Db. *mf*

This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Picc.**: Piccolo, starting with triplets and *mf*.
- Fl. 2**: Flute 2, starting with triplets and *mf*.
- Ob. 1**: Oboe 1, starting with triplets and *mf*.
- Ob. 2**: Oboe 2, starting with triplets and *mf*.
- Cor in.**: Cor Anglais, starting with triplets and *mf*.
- Cl. 1**: Clarinet 1, starting with triplets and *mf*.
- Cl. 2**: Clarinet 2, starting with triplets and *mf*.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, starting with triplets and *mf*.
- Bsn.**: Bassoon, starting with triplets and *mf*.
- Cbsn.**: Contrabassoon, starting with triplets and *mf*.
- Hr. 1-4**: Horns 1-4, starting with triplets and *f*, then *mf*.
- Trp. 1-3**: Trumpets 1-3, starting with triplets and *p*, then *mf*.
- Trb. 1-2**: Trombones 1-2, starting with *p*, then *mf*.
- B. Trb. Tba.**: Bass Trombone/Tuba, starting with *p*, then *mf*.
- Cx./tr.**: Cymbal/Tam-tam, starting with *pp* *sempre cresc.*
- Pno.**: Piano, starting with *f*.
- Vno. I**: Violin I, starting with *p*, then *mf*, with *8va sul E* marking.
- Vno. II**: Violin II, starting with *p*, then *mf*, with *8va sul A* marking.
- Vla. (top)**: Viola (top), starting with *p*, then *mf*, with *8va sul D* marking.
- Vla. (bottom)**: Viola (bottom), starting with *p*, then *mf*, with *8va sul G arco* marking.
- Vc.**: Violoncello, starting with *p*, then *f*.
- Db.**: Double Bass, starting with *p*, then *f*.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor in.

Cl. 1

Cl. 2

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

Trp. 1

Trp. 2

Trp. 3

Trb. 1

Trb. 2

B. Trb
Tba.

Cx./tr.

Pno.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vla.

Vc.

Db.

Approaching ♩ = 92

This musical score page, numbered 80, features 13 staves for various instruments. The instruments listed on the left are Picc., Cl. 1, Cl. 2, B. Cl., Bsn., Cbsn., Hr. 1, Hr. 2, Hr. 3, Hr. 4, Trp. 1, Trp. 2, Trp. 3, B. Trb. Tba., Glock., Pno., Vno. I, Vno. II, Vla., Vc., and Db. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs. Performance techniques such as *gliss.* and *tr* (trill) are also indicated. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The page contains complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, triplets, and sixteenth-note chords. The Piccolo part has a triplet of eighth notes. Clarinet 1 has a sixteenth-note run. Clarinet 2 has a triplet of eighth notes. Bassoon has a sixteenth-note run. Horn 3 has a sixteenth-note run. Horn 4 has a sixteenth-note run. Trumpet 1, 2, and 3 have a sixteenth-note run. Trombone has a sixteenth-note run. Piano has a sixteenth-note run. Violin I has a sixteenth-note run. Violin II has a sixteenth-note run. Viola has a sixteenth-note run. Violoncello has a sixteenth-note run. Double Bass has a sixteenth-note run. The score is arranged in a standard orchestral format with woodwinds, brass, percussion, and strings.

Picc. *mp* *p* *mp*

Fl. 1 *mp* *p* *mp*

Cl. 1 *6* *p* *mp*

Cl. 2 *p*

Bsn. *3*

Hr. 1 *6*

Hr. 2 *6*

Hr. 3 *6*

Hr. 4 *6*

Trp. 1 *mf* *p*

Trp. 2 *mf* *p*

Trp. 3 *mf* *p*

Trb. 1 *mf* *p*

Trb. 2 *mf* *p*

B. Trb. Tbn. III *mf*

Perc. I Chinese Cymbal soft mallet *pp* *mp*

Pno. *p*

Vno. I *div.* *gliss.* *mp* *fp*

Vno. II *div.* *fp*

Vla. *div.* *fp* *ppp*

Vc. *gliss.* *ppp*

Db. *gliss.* *ppp*

Picc. *ppp* *mp*

Fl. 1 *ppp* *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *mp*

Cor in. *p*

Cl. 1 *ppp*

B. Cl. *ppp* *pp* *p*

Bsn. *ppp* *pp* *p*

Cbsn. *ppp* *pp* *p*

Hr. 1 *pp* *p*

Hr. 2 *pp* *p*

Hr. 3 *ppp* *pp* *p*

Hr. 4 *ppp* *pp* *p*

Perc. I *pp*

Perc. II *p* *mf*

Pno. *mf*

Vno. I *sempre detache* *p*

Vno. II *sempre detache* *ppp* *pp* *p*

Vla. *sempre detache* *pp* *p*

Vc. *sempre detache* *pp* *p*

Db. *sempre detache* *pp* *p*

Picc. *mp*

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Ob. 1 *p* *mp*

Ob. 2 *p* *mp*

Cor in. *mp*

Cl. 1 *p* *mp*

Cl. 2 *p* *mp*

B. Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Cbsn. *mp*

Hr. 1 *mp*

Hr. 2 *mp*

Hr. 3 *mp*

Hr. 4 *mp*

Trp. 1 *mp*

Trp. 2 *mp*

Trp. 3 *mf*

Trb. 1 *mf*

Trb. 2 *mp* *f* *mf*

B. Trb. Tba. *mf*

Perc. II

Perc. III *mp* *f*

Pno.

Vno. I *mp*

Vno. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Db. *mp*

Picc. *ff* 5 5 5 5 *mf* 5
 Fl. 1 *ff* 6 6 6 6 *mf* 6 6
 Fl. 2 *ff* 3 3 *mf* 3
 Ob. 1 *ff* 3 3 *mf* 3
 Ob. 2 *ff* 3 3 *mf* 3
 Cor in. *ff* *mf*
 Cl. 1 *ff* 6 6 6 6 *mf* 6 6
 Cl. 2 *ff* 3 3 3 3 *mf* 3 3
 B. Cl. *ff* 3 3 *mf* 3 3
 Bsn. *ff* 3 3 *mf* 3 3
 Cbsn. *ff* 3 3 *mf* 3 3
 Hr. 1 *ff* 6 6 6 6 *mf* 6 6
 Hr. 2 *ff* 5 5 5 5 *mf* 5 5
 Hr. 3 *ff* 5 5 *mf* 5 5
 Hr. 4 *ff* 3 3 *mf* 3 3
 Trp. 1 *ff* *mf*
 Trp. 2 *ff* *mf*
 Trp. 3 *ff* *mf*
 Trb. 1 *ff* *mf*
 Trb. 2 *ff* *mf*
 B. Trb. Tba. *ff* *mf*
 Perc. II change to Bass Drum
 Perc. III *mp* *f*
 Pno. *f*
 Vno. I *ff* *mf* *gliss.*
 Vno. II *ff* *mf* *gliss.*
 Vla. *ff* *mf* *gliss.*
 Vc. *ff* 3 3 3 3 *mf* 3 3
 Db. *ff* 3 3 3 3 *mf* 3 3

Picc. *cresc.* 5 5 5 *ff* 5 5 5

Fl. 1 *cresc.* 6 6 6 *ff* 6 6 6

Fl. 2 *cresc.* 3 3 3 *ff* 3 3 3

Ob. 1 *cresc.* 3 3 3 *ff* 3 3 3

Ob. 2 *cresc.* 3 3 3 *ff* 3 3 3

Cor in. *cresc.* *ff*

Cl. 1 *cresc.* 6 6 6 *ff* 6 6 6

Cl. 2 *cresc.* 3 3 3 *ff* 3 3 3

B. Cl. *cresc.* 3 3 3 *ff* 3 3 3

Bsn. *cresc.* 3 3 3 *ff* 3 3 3

Cbsn. *cresc.* *ff*

Hr. 1 *cresc.* 6 6 6 *ff* 6 6 6

Hr. 2 *cresc.* 5 5 5 *ff* 5 5 5

Hr. 3 *cresc.* *ff*

Hr. 4 *cresc.* 3 3 3 *ff* 3 3 3

Trp. 1 *cresc.* *ff*

Trp. 2 *cresc.* *ff*

Trp. 3 *cresc.* *ff*

Trb. 1 *cresc.* *ff*

Trb. 2 *cresc.* *ff*

B. Trb. Tba. *cresc.* *ff*

Perc. I Crash Cymbals

Perc. II Bass Drum *ff* bass drum mallet

Perc. III *mp* *ff*

Pno. *mp* *cresc.* *ff*

Vno. I *gliss.* *cresc.* *ff*

Vno. II *gliss.* *cresc.* *ff*

Vla. *gliss.* *cresc.* *ff*

Vc. *gliss.* *cresc.* *ff*

Db. *cresc.* 3 3 3 *ff*

molto rall. .

Picc. *decresc.* 5 5 5

Fl. 1 *decresc.* 6 6 6 6 *mf* (decresc.) 6 6

Fl. 2 *decresc.* 3 3 5 5 *mf* (decresc.) 5 5 5

Ob. 1 *decresc.* 3 3 *mf* (decresc.)

Ob. 2 *decresc.* 3 3 *mf* (decresc.)

Cor in. *decresc.* *mf* (decresc.)

Cl. 1 *decresc.* 6 6 6 *mf* (decresc.) 6 6

Cl. 2 *decresc.* 3 3 5 5 *mf* (decresc.) 5 5

B. Cl. *decresc.* 3 3 3 3 *mf* (decresc.) 3 3

Bsn. *decresc.* 3 3 3 3 *mf* (decresc.) 3 3

Cbsn. *decresc.* *mf* (decresc.) 3 3

Hr. 1 *decresc.* 6 6 6 *mf* (decresc.) 6 6

Hr. 2 *decresc.* 5 5 *mf* (decresc.) 5 5

Hr. 3 *decresc.* *mf* (decresc.) *p*

Hr. 4 *decresc.* 3 3 *mf* (decresc.)

Trp. 1 *decresc.* *p*

Trp. 2 *decresc.* *p*

Trp. 3 *decresc.* *p*

Trb. 1 *deccres.* *p*

Trb. 2 *decresc.* *p*

B. Trb. Tba. *decresc.* *p*

Perc. I

Perc. II *p* change to Triangle

Perc. III *mp* *p* tr

Pno.

Vno. I *decresc.* *molto rall. .* 3 3 3 3 *mf* 3 (decresc.) 3 3

Vno. II *decresc.* *mf* (decresc.) 3 3 3 3

Vla. *decresc.* 3 3 3 3 *mf* (decresc.) 3 3

Vc. *decresc.* *mf* (decresc.)

Db. *decresc.* *mf* (decresc.)

Steady ♩ = 60

Picc. *mp*

Fl. 1 *p* 3 *ppp* *mp* 5 5 *ppp*

Fl. 2 *p* *ppp*

Ob. 1 *p* *ppp*

Ob. 2 *p* *ppp*

Cor in. *p* *mp* *mp*

Cl. 1 *p* *ppp*

Cl. 2 *p* 3 3 *ppp*

B. Cl. *p* *mp*

Bsn. *p* *ppp*

Cbsn. *p* *ppp*

Hr. 1 *p* 3 3 *ppp* 3 3 3

Hr. 2 *p* 3 3 *ppp*

Hr. 3 3 3 3 *ppp*

Perc. II Triangle *mp*

Perc. III *> pp*

Steady ♩ = 60

Vno. I *pizz.* *p*

Vno. II *pizz.*

Vla. *pizz.* *p*

Vc. *pizz.* *p* *p*

Db. *ppp*