Escuela Nacional de Música de la UNAM

Intérprete en la Grabación de Música Mexicana

Informe presentado para cumplir con los requisitos finales para la obtención del Título de Licenciado Instrumentista.

Autor: Daryl Antón Rodríguez

Asesor: Samuel Pascoe Aguilar

Agosto del 2012

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

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS
INTRODUCCIÓN
- Planteamiento y justificación del proyecto.
- Objetivos

PROGRAMA DE GRABACIÓN

I **"Sonata no tan breve"** para flauta y piano, de Leonardo Coral.
1.1 Referencias del Compositor.
1.2 Características relevantes de la obra.
1.3 Apreciación personal y recomendaciones.

II "**Visiones de Temporal**" para flauta y piano, de Marco A. Gil (Inédita)
2.1 Referencias del Compositor.
2.2 Características relevantes de la obra.
2.3 Apreciación personal y recomendaciones

III "**Fantasías para Flauta y Piano**" de Armando Luna Ponce.
3.1 Referencias del Compositor.
3.2 Características relevantes de la obra.
3.3 Apreciación personal y recomendaciones.

IV "**Aproximaciones al Son Huasteco**" para flauta y piano, de Horacio Uribe.
4.1 Referencias del Compositor.
4.2 Características relevantes de la obra.
4.3 Apreciación personal y recomendaciones.

V **Técnicas de Microfoneo utilizadas.**
5.1 Posicionamiento de micrófonos en ORTF
5.2 Ventajas del ORTF.
5.3 Uso de Micrófonos Direccionales.

CONCLUSIONES
BIBLIOGRAFIA
ANEXOS

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Dos personas me han brindado su apoyo incondicional, y han confiado en mí como pocos lo han hecho en toda mi vida.

Ellos, en los últimos casi 5 años, siempre me han acompañado, permitiéndome alimentarme de sus experiencias y dándome los consejos que me mantienen en el buen camino, disfrutando del crecimiento profesional que siempre he perseguido.

Son ejemplos inmejorables, triunfadores que esparcen su generosidad y su buena voluntad por todas partes, iluminando la vida de quienes los conocen.

Para Gabriel Ponzanelli, mi padre.

Para el Dr. Alejandro Escuer, el mejor maestro, el mejor amigo.

Para ambos, mi mayor respeto, cariño, admiración y agradecimiento.

INTRODUCCIÓN

Dadas las excelentes alternativas de obras propuestas por compositores mexicanos para mi instrumento, he decidido realizar mi proyecto de titulación como intérprete en la grabación de música mexicana.

México es cuna de muy buenos creadores, y todos, de una forma u otra, plasman en sus obras la riqueza cultural de su país. Como extranjero con la posibilidad de crecimiento que me ha permitido la Escuela Nacional de Música en los últimos años de mi carrera, creo conveniente que mi proyecto sea también tributo y agradecimiento a la oportunidad que me ha brindado la UNAM.

En los compositores que elegí para este proyecto, considero haber encontrado el equilibrio que me propuse desde un inicio. Todos tienen un lenguaje muy particular, con influencias diversas que, en síntesis, representan una idea muy completa de la música que se ha escrito recientemente para flauta en México.

Aunque varias de estas obras ya han sido grabadas, con mi experiencia propongo darles un enfoque personal donde pueda apreciarse el gusto, la admiración y el respeto que siento por esta música y sus creadores.

OBJETIVOS

- Promover el acercamiento auditivo a los repertorios de música para Flauta creada en México.
- Manifestar de manera concreta mi percepción sobre el material grabado.
- Aportar otra alternativa auditiva a los registros existentes de este repertorio.

PROGRAMA DE GRABACIÓN

Sonata no tan breve — **Leonardo Coral (1962)**

I. Moderato espressivo
II. Scherzo
III. Lamento
IV. Allegro con brio

Visiones de Temporal — **Marco A. Gil (1986)**

I. Visión Boreal
II. Visión Nocturna
III. Visión del Rio

Fantasías para Flauta y Piano — **Armando Luna**

I. Preambulum
II. Berceuse
III. Aquelarre
IV. Scherzo allucinante
V. Gospel
VI. Bacanal

Aproximaciones al Son Huasteco — **Horacio Uribe (1970)**

I.- Preludio
II.- Son

I - "Sonata no tan breve" para flauta y piano, de Leonardo Coral

1.1 Leonardo Coral

(México, 1962)

Estudió con Federico Ibarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Se graduó con mención honorífica. Obtuvo la maestría en composición en la UNAM (asesorado por María Granillo) con la obra sinfónica "*Ciclo de vida y muerte",* que se estrenó con la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por José Luis Castillo en el XXXIII Foro Manuel Enríquez.

Ha compuesto más de 100 obras que se han ejecutado en México, Europa, Estados Unidos, Asia, Australia y Latinoamérica. Ha recibido diversos apoyos del FONCA. En 2001 y 2010 ingresó al Sistema Nacional de Creadores. Existen 12 discos compactos con su música. Las principales orquestas y ensambles nacionales han estrenado sus obras sinfónicas y de cámara.

Destacados solistas como María Teresa Frenk, Mauricio Náder, Juan Carlos Laguna, Gonzalo Gutiérrez, Krisztina Deli y Omar Hernández-Hidalgo, han presentado sus conciertos para piano, guitarra y viola. Ha obtenido los premios Melesio Morales (2005), Sistema de Fomento Musical (2006, 2008) y SACM (2007).

"Sonata no tan breve"

I. Moderato espressivo
II. Scherzo
III. Lamento
IV. Allegro con brio

1.2 Características relevantes de la obra

La "*Sonata no tan breve*" fue compuesta en 2003 a petición de Héctor Jaramillo. La obra consta de cuatro movimientos contrastantes.

El primer movimiento está construido en forma sonata. Se exponen dos temas, se desarrolla el primer tema (a partir del compás 39), se re expone el segundo, y el movimiento finaliza con una síntesis del primer tema.

El segundo movimiento es un ágil y enérgico *Scherzo* con forma ABA.

El tercer movimiento, "*Lamento*", es breve, lento y melancólico.

En el último movimiento, "*Allegro con brio*", se percibe la influencia de sonoridades latinoamericanas, y aparecen dos motivos básicos que se alternan y se desarrollan; uno rítmico (compases entre 1 y 4) y otro melódico (compases entre 30 y 33).

En general, está impregnada del lenguaje impresionista. El acorde más importante en esta Sonata es el de Sol menor con séptima mayor
(Sol, Sib, Re, Fa#); este define el entorno armónico de las sonoridades que escuchamos. Sin embargo, apreciamos contactos con campos armónicos casi atonales (Mov.I), y convivencia con elementos cromáticos (Mov. II). En general, la Sonata se mantiene en el territorio tonal de Sol menor.

La primera versión, "*Sonata breve*", tenía solamente dos movimientos. Posteriormente, por razones de equilibrio formal, el compositor agregó los otros dos movimientos. La"*Sonata no tan breve"* fue estrenada en su versión actual por Rafael Urrusti en la flauta, y María Teresa Frenk al piano. Fue grabada por Evangelina Reyes y Camelia Goila en el CD: "*Invocaciones*".

1.3 Apreciación Personal y recomendaciones

Esta sonata no contiene exigencias técnicas que deban preocupar a su intérprete, al menos en el caso de la flauta. Encuentro la dificultad en lograr los colores musicales que propone el compositor en su elaboración, a partir de ideas concretas cuidadosamente estructuradas y enriquecidas con elementos como el fraseo, los contrastes dinámicos, los cambios de registro y las variaciones de carácter.

Son identificables los diálogos constantes que mantienen la flauta y el piano, en cada uno de los movimientos. Es una comunicación estupendamente lograda con una alternancia de pregunta y respuesta, notable desde los primeros compases de cada movimiento, donde descansa el éxito de su interpretación. Es importante que ambos instrumentistas conozcan la obra, hayan analizado profundamente su constitución, y logren un resultado con nuevos puntos de vista que no se desvíen del lenguaje y el contexto que propone su compositor.

Recomiendo al flautista considerar seriamente el trabajo del sonido. Ejercicios como los *Vocalises* de Philippe Bernold [1], y cualquier otro enfocado en la conexión de notas y frases, aportarán elementos para lograr un mejor resultado.

***II - "Visiones de Temporal"* para flauta y piano, de Marco A. Gil Esteva**
<u>Obra Nueva</u>

2.1 Marco Alejandro Gil Esteva
(México D.F. 1986)

Inició sus estudios de composición con el maestro Francisco Pedrazza, ingresando a la carrera de Composición de la ENM bajo la guía del Mtro. Ulises Ramírez, con quien estrenó y trabajó la mayoría de sus obras, siendo Ma. Teresa Frenk su maestra de piano y Música de Cámara.

Ha participado como ejecutante en las clases magistrales de los maestros Rodrigo B. Kortum, Ludovica Mosca, Jean-Paul Sevilla y Janos Kery, en las salas de concierto de la ENM y algunas facultades de la UNAM, en los Conciertos Radiofónicos de la Sala Julián Carrillo, Casa Museo Diego Rivera, Sala Wagner, Sala Chopin, entre otras. Laureado en el "*Concurso interno de piano 2007*" de la Escuela Nacional de Música y ganador de la beca *"Gabriel Ruiz"* para estudiantes de alto rendimiento. Participó como compositor y ejecutante en el "Taller de Arte Sonoro" con el grupo de maestría y doctorado del Mtro. Roberto Kolb, de la ENM.

[1] Philippe Bernold: La technique d'embouchure, para flauta travesera.

Su participación como compositor e improvisador se ha desarrollado dentro de la música de concierto, performance en vivo, cortometrajes y teatro. Actualmente es recién egresado y en proceso de titulación en la carrera de Composición de la ENM – UNAM.

"Visiones de Temporal"

I. Visión Boreal
II. Visión Nocturna
III. Visión del Río

2.2 Características relevantes de la obra

Obra en tres movimientos compuesta como parte de su proyecto de titulación en la ENM. "*Visiones de Temporal"* busca evocar las sutiles sensaciones que abrazan a quien contempla desde adentro lo que percibe de fuera, en un discurso de constante transformación, textura predominantemente contrapuntística, donde la repetición no es literal y la forma es un bosquejo lejano y caprichoso de la sonata tardía.

Cada movimiento sugiere el desarrollo del siguiente, tanto en carácter como en temática. El segundo movimiento es una síntesis y a la vez consecuencia del primero, incluyendo veladamente los temas del tercero.

2.3 Apreciación Personal y recomendaciones

Esta obra, desde el inicio en cada una de sus partes, es un despliegue constante de nuevas ideas que sorprenden en un discurso musical repleto de contrastes y variaciones, por lo que sugiero estar bien concentrado desde el inicio de su interpretación. Es un lenguaje netamente moderno, elaborado y complejo.

Lograr el ensamble que propone el compositor entre ambos instrumentos, es verdaderamente difícil. Se requiere mucho ensayo para entender, primero, su estructura armónica y melódica. Posteriormente, una buena lectura del texto musical es el factor más importante para plantar las bases que definen el resto de su evolución. Es una escritura muy contrapuntística, con hemiolas y alternancias de ritmos binarios y ternarios (notables, por especificar algunos, en los compases 29, 42 y 89 del primer movimiento). Es igual de indispensable conocer las partituras del piano, tanto como las de la flauta.

Mucho ensayo, es lo más importante; de ser posible, con la presencia del compositor. En mi caso, tuve el privilegio de que él mismo me acompañara al piano, lo que facilitó muchas cosas. Para quien no tenga esa posibilidad, nuestra grabación será una referencia de gran ayuda.

III - "*Fantasías para Flauta y Piano*" de Armando Luna Ponce

3.1 Armando Luna Ponce
(México)

Nace en Chihuahua, donde comienza su preparación musical con Juan Medina Díaz. En el año 1980, ingresa al Conservatorio Nacional de Música, asesorado por Salvador Jiménez y Gonzalo Ruiz Esparza, hasta que en 1984, Mario Lavista lo admite en su taller de composición.

La Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh, le paga una beca entre los años de 1989 a 1991, donde termina una maestría en Composición con ayuda del compositor español Leonardo Balada. En esta universidad, recibe la enseñanza de Reza Vali y Lukas Foss.

La Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez han interpretado muchas de sus composiciones, debido a que ha sido su compositor residente. Hasta la fecha, varios discos han sido editados con su música.

Pertenece al Sistema Nacional de Creadores de México desde el año 2000. Está a cargo de las cátedras de armonía e instrumentación, análisis, y composición, en el Conservatorio Nacional de Música, y en el Conservatorio del Estado de México.

"Fantasías para Flauta y Piano"

I. Preambulum
II. Berceuse
III. Aquelarre
IV. Scherzo allucinante
V. Gospel
VI. Bacanal

3.2 Características relevantes de la obra

En la estructura de estas piezas, predominan las estructuras binarias, ternarias (Fantasías I, III y IV) y de rondo (Fantasías II, V y VI). Los medios expresivos de ambos instrumentos son más elaborados en relación al material anterior, especialmente en la flauta, con frecuentes cambios de registro y articulación.

Las elaboraciones melódicas son ideas en constante movimiento, con temas repetitivos de gran fuerza rítmica y contrastes dinámicos. El contrapunto es bastante marcado en el tejido musical de ambos instrumentos, mientras que la armonía está en un segundo plano, subordinada a los cambios de carácter.

La segunda fantasía es la más contrastante en relación al resto. Además del notable cambio de tempo, es mucho más cantable y expresiva.

La sexta Fantasía es, sin duda, la más elaborada. Contiene un poco de todos los elementos utilizados en las anteriores, aunque ninguno de los temas melódicos están relacionados.

3.3 Apreciación Personal y recomendaciones

La música de Armando Luna reúne elementos muy sólidos tanto técnica como conceptualmente, sus obras representan un reto para los ejecutantes y un ejemplo de diseño para los creadores de su época. Recopilan todo tipo de recursos y sonoridades desde música popular y Jazz, hasta lo más complejo que se ha escrito. En palabras de Armando Luna: "*escribí en mis obras todo lo que me gusta, desde la Edad Media hasta el siglo XX*"[2].

No recuerdo haber tocado alguna obra donde aplicara tanto mi experiencia como instrumentista, en función de las posibilidades del instrumento. Este fue uno de esos retos que nos perfeccionan nuestro nivel técnico, y luego el resto de lo que tocamos nos parece fácil, o al menos mucho más sencillo que antes.

[2] Entrevista con el compositor. 22 de julio de 2012

Recomiendo prestar más atención al registro agudo y a la articulación. De igual forma, es indispensable mantener un buen ritmo de respiración, o podrían perderse sobre todo los finales de frase. La mayoría de estas frases suelen ser bastante largas, y las fracciones para respirar son cortas (característica predominante en la tercera Fantasía). Para esto creo convenientes los ejercicios de respiración y escalas de Trevor Wye[3]; dan buena orientación sobre cómo lidiar con estos detalles.

"*Usa digitaciones alternativas y armónicos"…* sugirió el Dr. Escuer. La ventaja de no utilizarlas es que podremos lograr sonidos de mayor claridad solo si los dedos nos responden lo suficientemente rápido. De no ser así, pasaremos mucho trabajo. Yo también las recomiendo. Pueden considerar esta versión ilustrada de Martin Auza[4]. (Fig. 1)

[3] *Teoría y Práctica de la Flauta*. Trevor Wye. Volumen 5. Respiración y Escalas. Consultar Bibliografía.

[4] Digitaciones Alternativas para Flauta de Martin Auza. Documento en PDF. www.flautistico.com.ar

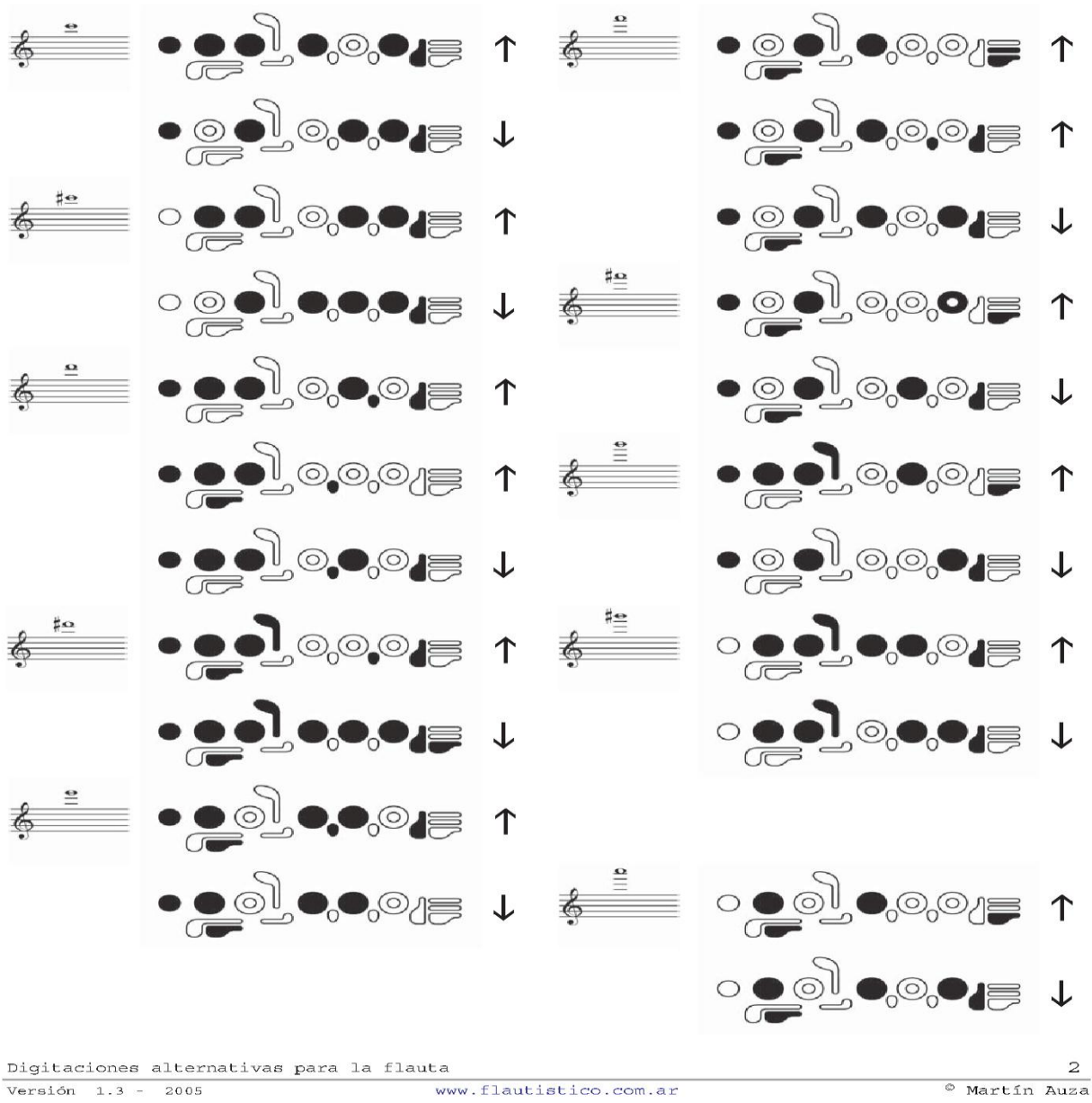


Fig. 1 – Digitaciones Alternativas para Flauta Transversa.

IV - "*Aproximaciones al Son Huasteco*" de Horacio Uribe Duarte.

4.1 Horacio Uribe Duarte
(México 1970)

Comienza estudios de música en el Centro de Investigación y Estudios Musicales (CIEM). Entre los años de 1989 a 1995 estudia composición en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, donde recibe el título de Maestro en Bellas Artes.

En dos ocasiones ha recibido por parte del FONCA, la beca de *Jóvenes Creadores*, que le ha permitido estudiar en el extranjero.

Fue segundo lugar en el Concurso *Silvestre Revueltas*, llevado a cabo en Durango. En su participación, fue reconocido por su Trío núm. 4.

Perteneció al grupo de profesores de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde impartió clases de orquestación, formas musicales y composición. Esto sucede entre los años de 1995 al 2000. En este último año le es entregado el reconocimiento "Mozart", medalla que otorga el Instituto Cultural Domecq a jóvenes destacados en el ámbito de la composición musical.

Actualmente labora en la Escuela Superior de Música del INBA como profesor de contrapunto, armonía, composición y orquestación.

***"Aproximaciones al Son Huasteco"*para flauta y piano**

I. Preludio
II. Son

4.2 <u>Características relevantes de la obra:</u>

El Son Huasteco es un género de música popular mexicana de la región de San Luis Potosí, Veracruz e Hidalgo. Esta música se caracteriza por sus ritmos complejos de 6/8 y 3/4, provenientes de la guitarra y el bajo. Tales características son más notables en la segunda parte de la obra.

El primer fragmento, "*Preludio*", es narrativo. En palabras de su autor: "*Intenté describir el entorno dentro de una fábrica abandonada*"[5].

En este discurso de distribución sencilla y bien estructurada, predomina el uso de los medios tonos, principalmente en la melodía de la flauta. Éstos aparecen por primera vez en el compás 22. El piano mantiene función de acompañamiento, secundando las progresiones de la flauta con una armonía basada en acordes, y octavas en la mano derecha que refuerzan las notas del instrumento solista, predominantes entre los registros medio y grave. Los intervalos más frecuentes son la segunda menor y mayor, utilizadas de tal manera que producen una atmósfera de estatismo y cansancio. Esta primera parte se caracteriza por ser primordialmente obscura, lúgubre e introspectiva.

La segunda parte, "Son", presenta un material mucho más rítmico, cercano a las sonoridades del tradicional Son Huasteco. El piano realiza una elaboración notablemente más desarrollada, que resulta semejante a un instrumento de percusión. La flauta, de igual forma, hace un despliegue bastante rítmico. En ambas partes, predominan las figuraciones sincopadas, en un diálogo donde resalta el contrapunto y la repetida alternancia de varios temas con sus elaboraciones. Una de las características fundamentales, es el ritmo con hemiolas de 3/4 y 6/8. El diálogo de materiales provoca el dramatismo en una especie de duelo hasta que la obra termina en la repetición de un mismo material.

[5] Entrevista con el compositor. Noviembre de 2011.

4.3 Apreciación Personal y recomendaciones

Esta obra es una de mis favoritas en este proyecto. No recuerdo haber interpretado algo anteriormente con características similares; su "*Preludio*" me ha cautivado de una forma muy singular.

A pesar de que la escritura es bastante simétrica y constante en esta primera parte, recuerdo que en la sesión de grabación el compositor me insistió mucho en darle libertad a los medios tonos; estos no debían ser tan iguales todo el tiempo. Debemos recordar que es un fragmento descriptivo, y enfocándonos en el contexto que propone, no debe pensarse tan estático. Estos medios tonos se pueden hacer tanto con el movimiento vertical de la embocadura causando desafinación hacia la nota sugerida, (opción que yo utilicé) o bien deslizando los dedos entre las perforaciones de las llaves. Esto, evidentemente, con las notas que lo permitan. A continuación, especifico la ubicación de estos medios tonos con el único fin de facilitar su localización.

1er grupo: Compases del 22 al 29.
2do grupo: Compases 36 y 37.
3er grupo: Compases del 42 al 47.
4to grupo: Compases del 50 al 62.
5to grupo: Compases del 103 al final.

Recomiendo prestar atención a las sonoridades del piano, para lograr (sobre todo en cuestión de matices) que se fusionen tanto las notas reales como los armónicos de ambos instrumentos. El buen resultado en la interpretación será inconfundible, y aún más admirable en una grabación de calidad.

El segundo movimiento es un diálogo mucho más elaborado que requiere invertir tiempo y dedicación en algunos pasajes que de repente llegan a ser complicados. Se deben cuidar las articulaciones, sobre todo aquellas en el registro agudo. Ayudaría practicar algunas escalas y arpegios en estos registros.

La afinación es otra cuestión de relevancia. Muchos finales de frase son a unísono con el piano, y éstos deben ser cuidados dentro de las posibilidades del intérprete.

En esta obra, nos damos cuenta de muchos elementos que pueden mejorarse si escuchamos algunas referencias auditivas, o bien, si analizamos la nuestra antes de aprobarlas como algo definitivo.

V - Técnicas de Microfoneo Utilizadas

5.1 Posicionamiento en ORTF:

ORTF, que significa "*Oficina de Radiodifusión-Televisión Francesa*", es una técnica de micrófono estéreo que fue desarrollada por Radio Francia en 1960. A diferencia de otras técnicas de estéreo populares, tales como XY estéreo y estéreo Blumlein, ORTF no es una configuración en la que las cápsulas de los dos micrófonos se colocan lo más cerca posible entre sí. En su lugar, están separadas una de la otra, lo que es conocido como una colocación: "*casi-coincidente*"[6]. Debe respetarse entre ambas cápsulas, una distancia en promedio de unos 17 centímetros. (Fig. 2)

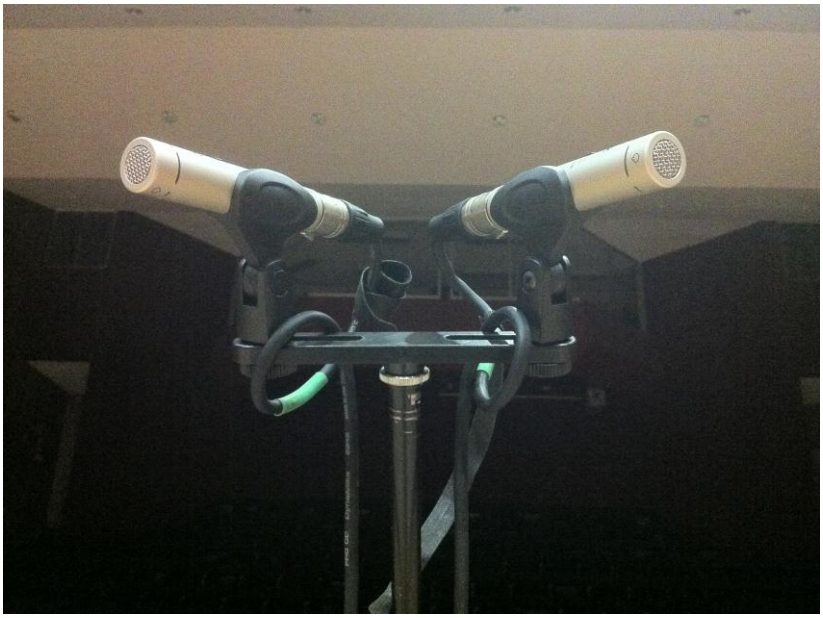


Figura 2 – Posicionamiento de micrófonos direccionales en ORTF.

[6] Referencias de: http://lossenderosstudio.com/stereo-microphone-techniques.php

5.2 Ventajas del ORTF:

Otras técnicas colocan las cápsulas de los micrófonos lo más cerca posible entre sí, lo que significa que, independientemente de qué dirección proviene el sonido, llega a las dos cápsulas prácticamente en el mismo instante. Sin embargo, con un par ORTF, el espaciamiento de 17 cm entre las cápsulas permite que los sonidos que vienen de ambos lados, lleguen a un micrófono fracciones de segundos antes que al otro. Esto se asemeja al proceso natural de nuestro sistema auditivo humano. Nos permite identificar de donde proviene cada emisión[7]. En nuestro proyecto, los ORTF aportaron una recopilación general de todo el audio dentro de la sala, desde la perspectiva de un director frente al ensamble. También permitió grabar la reverberación natural de la sala, sin necesidad de agregar alguna sintética en la masterización.

Si bien otras técnicas también utilizan típicamente un par de micrófonos de condensador cardioide, ORTF estéreo da una imagen más amplia y real de los sonidos que recibe. El resultado es una captación del sonido muy similar a la del oído humano.

5.3 Uso de Micrófonos Direccionales.

Un micrófono en configuración direccional es aquel que recoge el sonido de una determinada dirección, o varias al mismo tiempo, dependiendo del modelo en cuestión. Hasta cierto punto, todos los micrófonos pueden ser considerados como direccionales. Nosotros utilizamos micrófonos omnidireccionales, en configuración direccional. Esto nos permitió grabar adicionalmente a los ORTF, la Flauta y el Piano por separados, para luego reforzar en la ecualización la sonoridad de cada instrumento.

[7] Referencias de: http://www.bedroom-recording.com/stereo-recording-mic-techniques.html

En general, la colocación de los micrófonos ORTF y Direccionales en relación a los instrumentos, quedó estructurada de la siguiente forma: (Fig. 3).

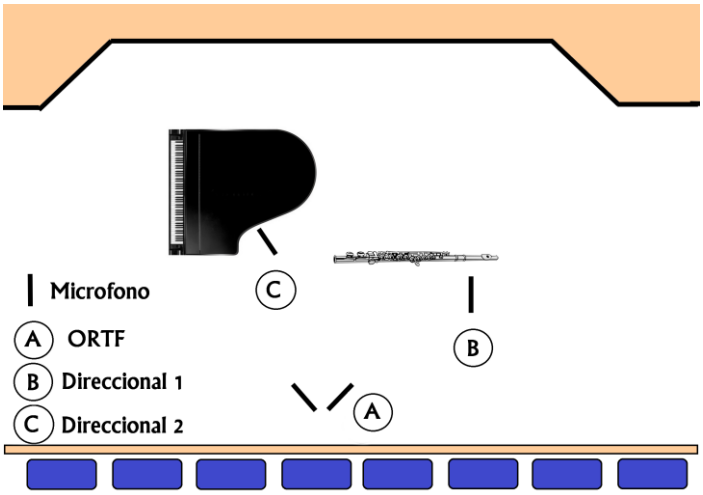


Figura 3 – Colocación de instrumentos y micrófonos en las sesiones de grabación.

CONCLUSIONES

Este proyecto representa un poderoso aprendizaje, una experiencia sin precedentes que sin duda, tendrá gran influencia en el resto de mi trayectoria como instrumentista. Me ha confirmado una vez más, que lograr la mejor interpretación de una obra requiere de tiempo, estudio, ensayo, y su ejecución tantas veces como sea posible.

En mi primera sesión, al notar la forma en que se escuchan absolutamente todos los detalles, entendí cuánto debía trabajar sonido, afinación, articulación y demás elementos tan determinantes al momento de realizar este tipo de proyectos. Escucharnos a nosotros mismos es la mejor forma de hacer noción sobre nuestro nivel interpretativo, y permite identificar las deficiencias en las que deberemos enfocar nuestro tiempo de estudio.

Me satisface con orgullo la elección de las obras grabadas. Encontré en ellas los desafíos que buscaba, y me complace haber recibido la aprobación y la amable participación de sus compositores. Ellos son, sin duda, grandes exponentes entre los creadores de música mexicana.

Es notable todo el conocimiento aprendido. Además de lo relacionado a las cuestiones interpretativas y de ensamble, vincular la tecnología me ha mostrado un nuevo universo hacia sus tantas posibilidades. En la evolución del proyecto, aprendí diversas técnicas de grabación, ecualización, edición y mezcla; otros complementos indispensables que me han permitido lograr resultados de calidad.

Estas obras son un importante punto de partida para la música para flauta en México. Con elementos que aportan una riqueza musical de solidez, proponen contenidos muy equiparados a los que hoy encontramos en lo que se escribe para este instrumento en el resto del mundo. Es música que debería expandirse y conocerse mucho más, a través de proyectos que excedan los límites de suelo mexicano. Estos compositores tienen una formación completa, nutrida incluso por influencias internacionales de gran importancia, que eventualmente les conducirán a gran reconocimiento. Queda en nosotros, los intérpretes, la responsabilidad de mantener con vida estos materiales y alimentar su trascendencia.

Contando con las herramientas que me ha heredado esta gran experiencia, los próximos proyectos tendrán un mejor resultado. Mientras, me complace dejar este trabajo en consideración de todo aquel a quién le pueda parecer interesante, o bien, le sirva de referencia.

BIBLIOGRAFÍA

1 – Entrevistas con los compositores.

2 – BERNOLD, Philippe. *La technique d'embouchure*. 4ta edición. Francia.

3 – WYE, Trevor. *A Trevor Wye Practice Book for the Flute* . Vol. 5. Respiración y Escalas. Versión en castellano por MUNDIMUSICA S.A. 1987.

4 - Digitaciones Alternativas para Flauta de Martin Auza. Documento en PDF. www.flautistico.com.ar

5 - *http://lossenderosstudio.com/stereo-microphone-techniques.php* Técnicas de microfoneo stereo. Consultado en Julio de 2012.

6 - *http://www.bedroom-recording.com/stereo-recording-mic- techniques.html* Técnicas de grabación con micrófonos stereo. Consultado en Julio de 2012.

ANEXOS

1 - Número de Tracks, títulos y duración del material grabado en el CD

Track 1 – I Moderato espressivo (Sonata no tan breve)	(3:11 min.)
Track 2 – II Scherzo (Sonata no tan breve)	(2:34 min.)
Track 3 – III Lamento (Sonata no tan breve)	(2:12 min.)
Track 4 – IV Allegro con brío (Sonata no tan breve)	(2:23 min.)
Track 5 – I Visión Boreal de Marco Alejandro Gil	(3:34 min.)
Track 6 – II Visión Nocturna de Marco Alejandro Gil	(6:55 min.)
Track 7 – III Visión de Río de Marco Alejandro Gil	(7:28 min.)
Track 8 – Fantasía I (Preambulum) de Armando Luna	(1:54 min.)
Track 9 – Fantasía II (Berceuse) de Armando Luna	(3:12 min.)
Track 10 – Fantasía III (Aquelarre) de Armando Luna	(1:56 min.)
Track 11 – Fantasía IV (Scherzo Allucinante) de Armando Luna	(2:33 min.)
Track 12 – Fantasía V (Gospel) de Armando Luna	(1:44 min.)
Track 13 – Fantasía VI (Bacanal) de Armando Luna	(3:55 min.)
Track 14 – I Preludio (Aproximaciones al Son Huasteco)	(5:06 min.)
Track 15 – II Son (Aproximaciones al Son Huasteco)	(6:07 min.)

Duración Total: 54:51 minutos.

2 - Personas que participaron en el proyecto

Daryl Antón Rodríguez
Flautista

Dr. Alejandro Sánchez Escuer
Asesor

Mtro. Samuel Pascoe Aguilar
Asesor

Arturo Fernández Méndez
Técnico de Grabación

José Alfonso Álvarez Domínguez
Pianista

Ulises Marcelo Hernández
Pianista

Marco Alejandro Gil
Pianista y Compositor

Leonardo Coral
Compositor

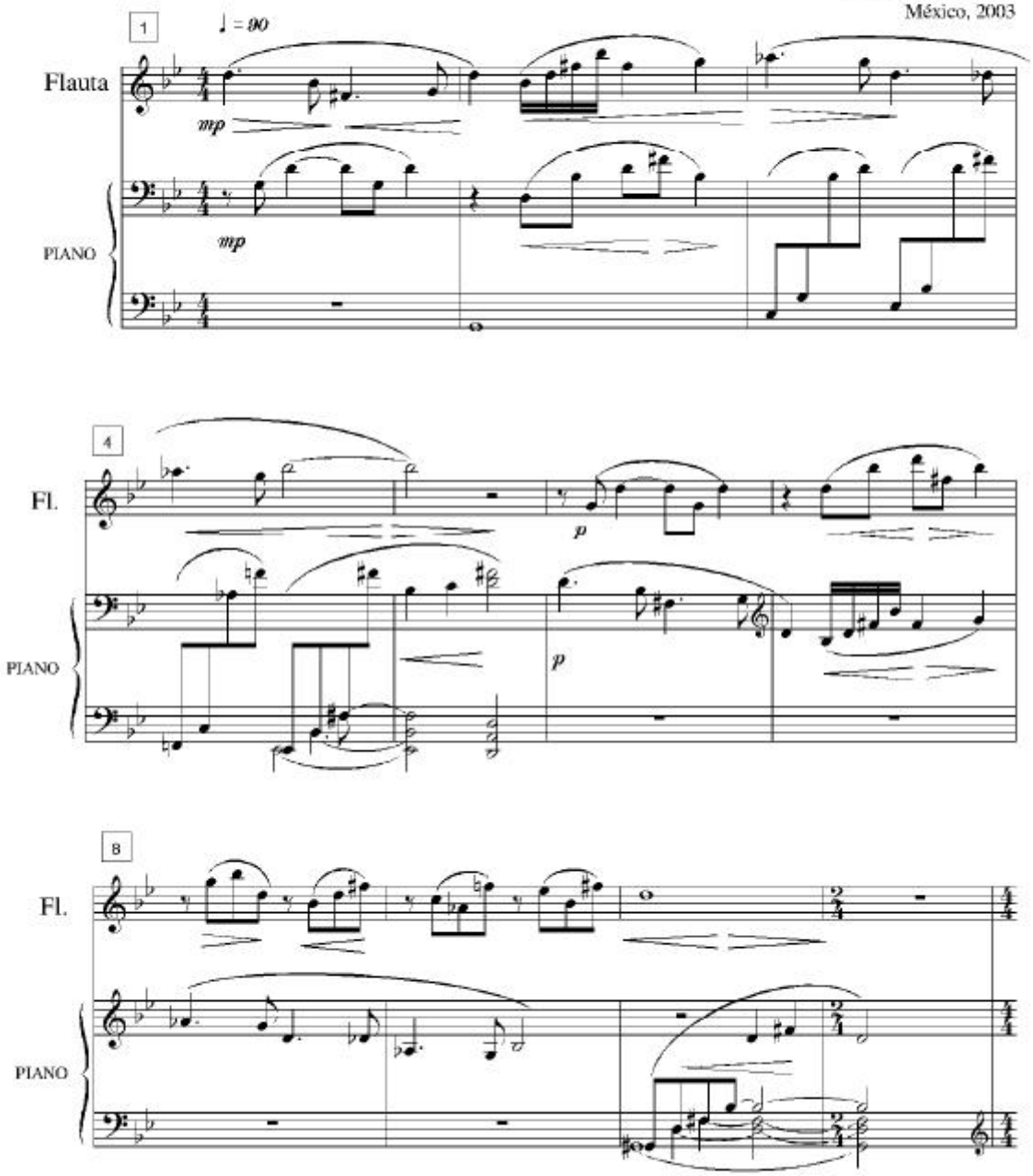
Horacio Uribe
Compositor

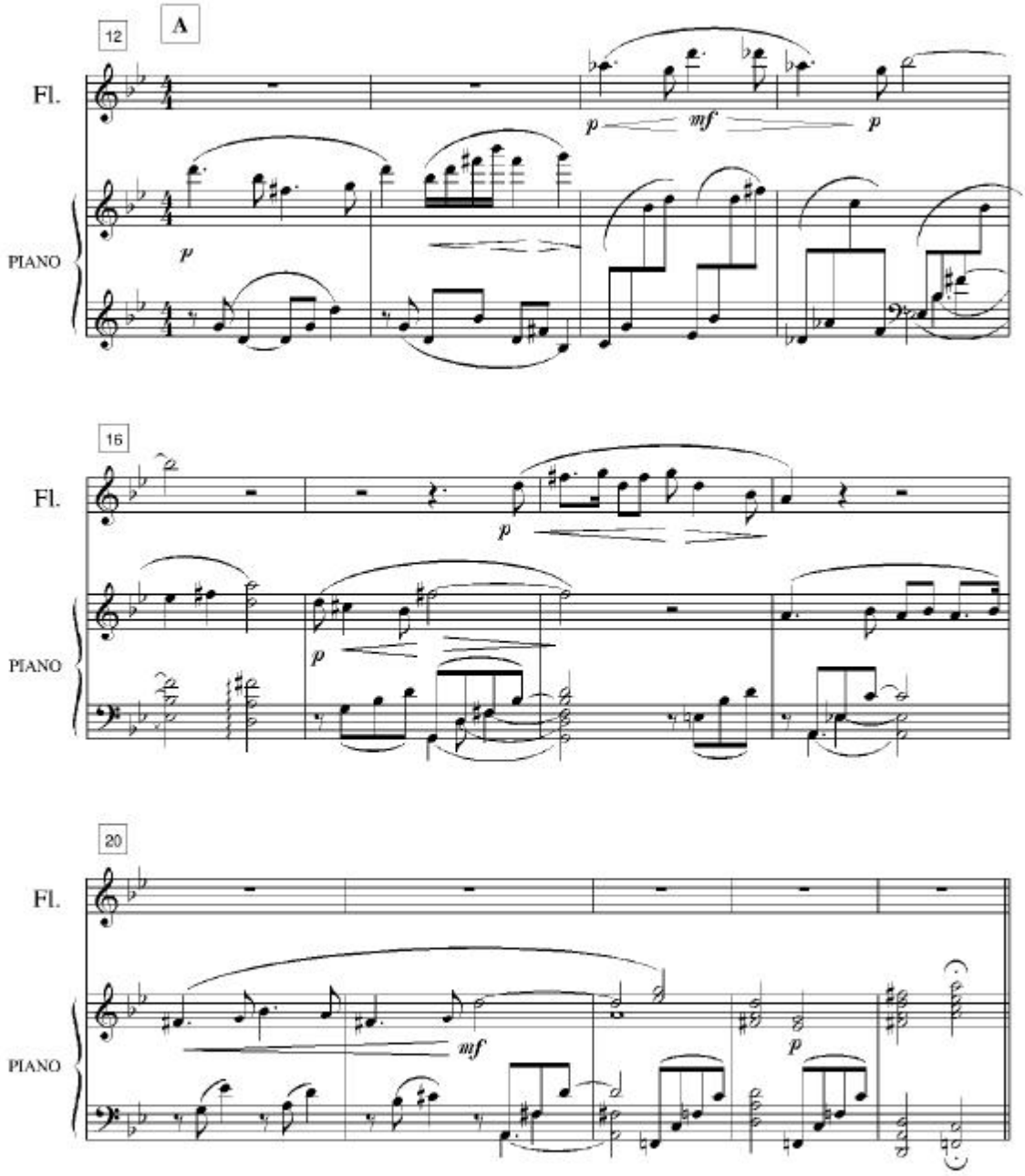
Armando Luna
Compositor

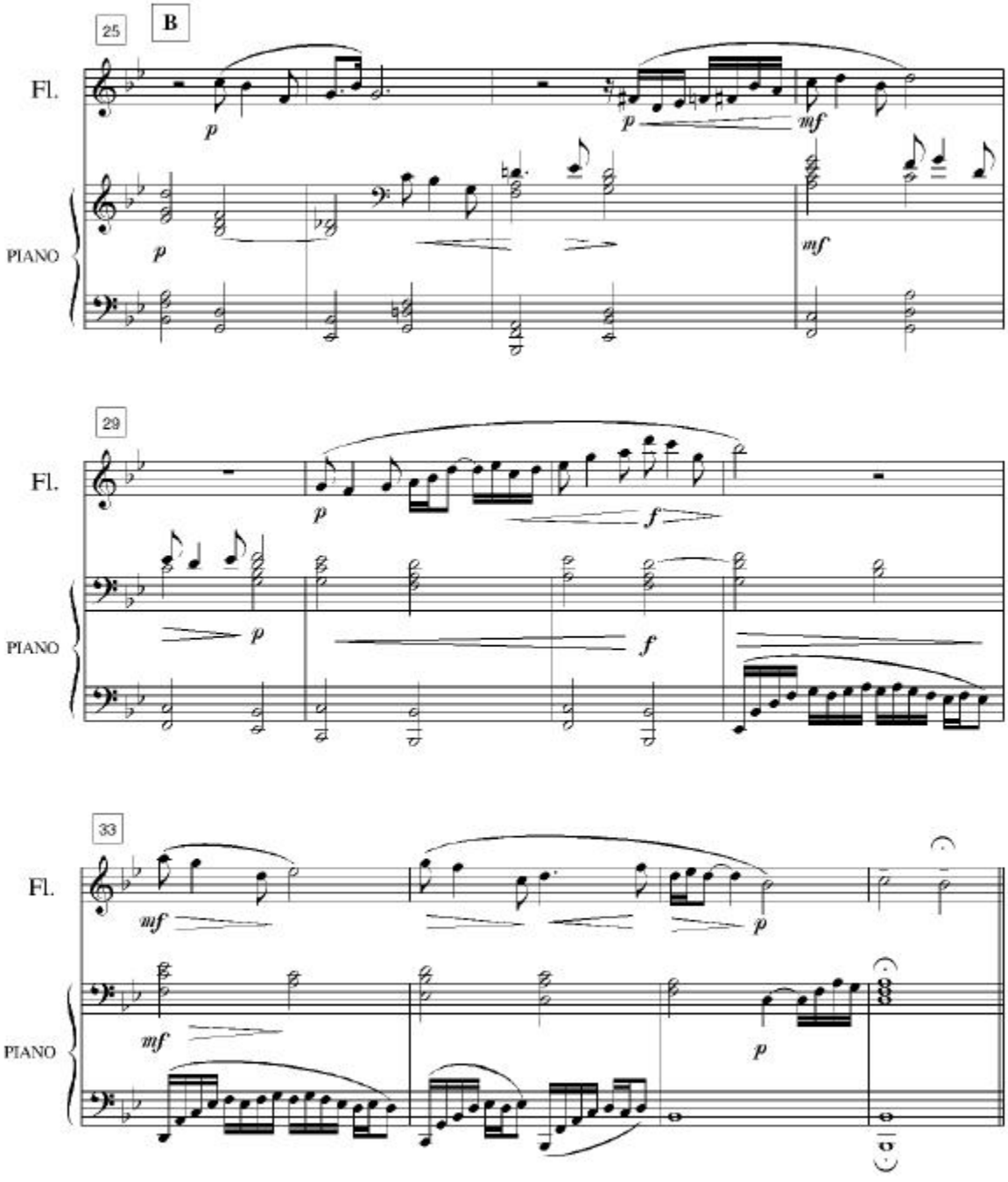
Sonata no tan breve

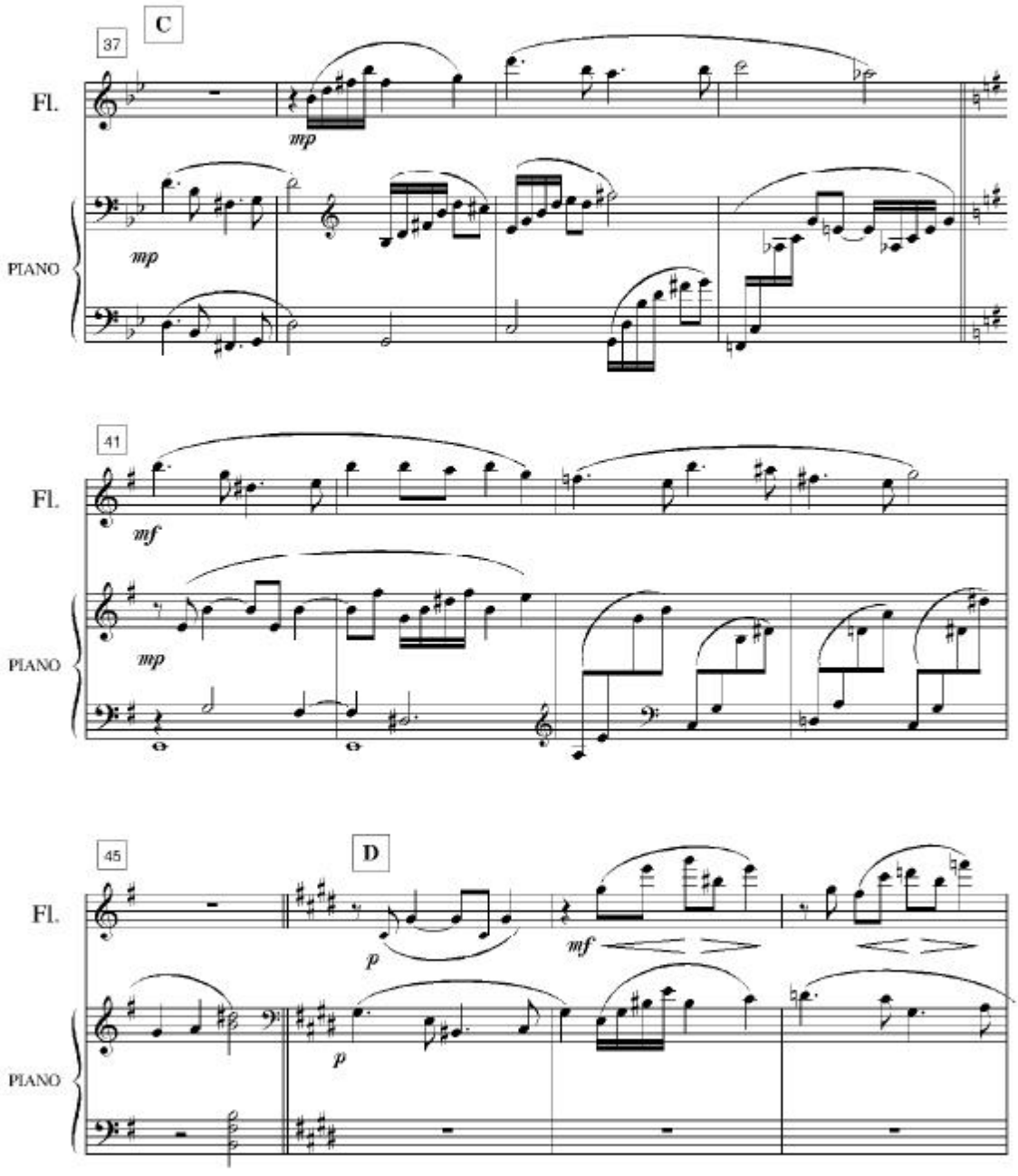
I.Moderato espressivo

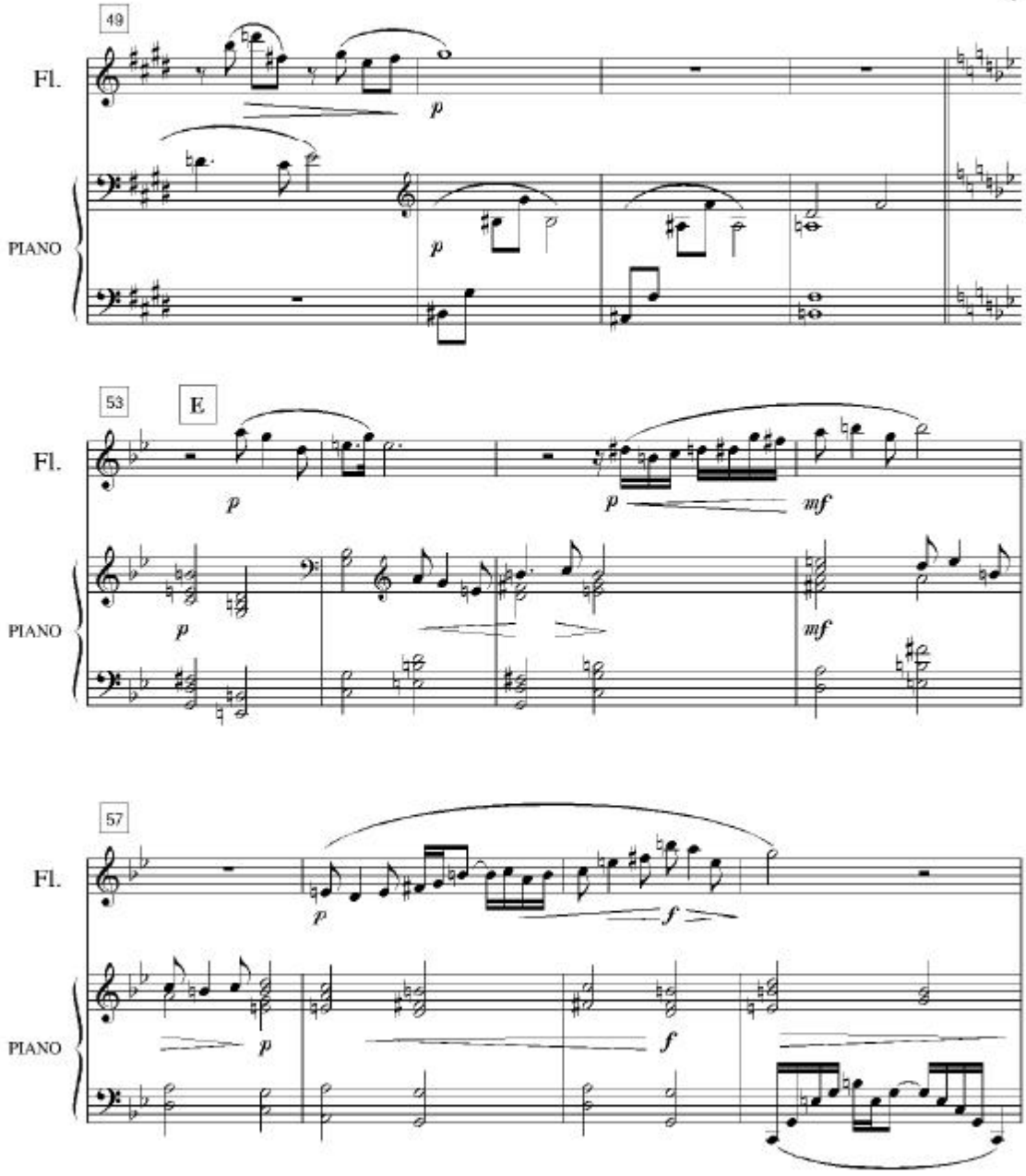
Leonardo Coral
México, 2003

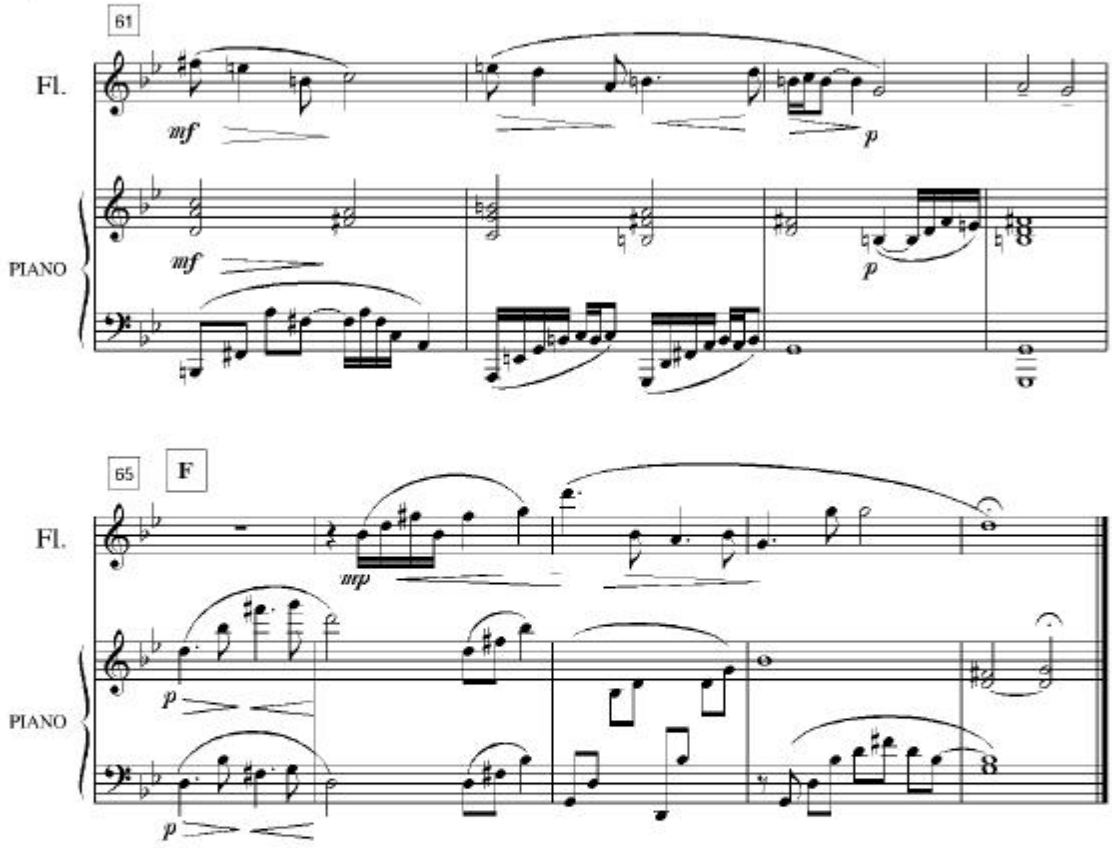


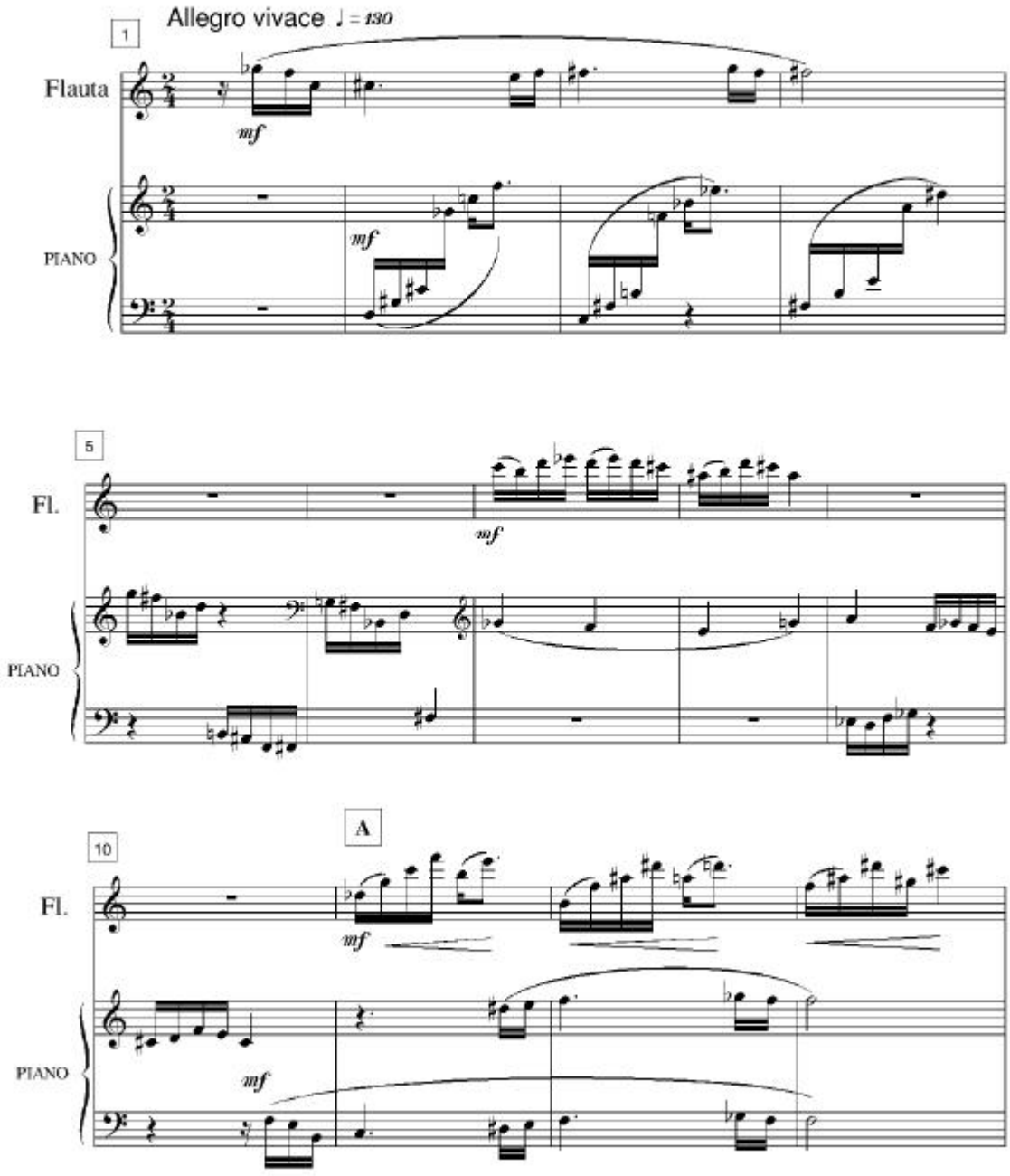

12
A
Fl.
PIANO
p
mf
p
p
16
Fl.
PIANO
p
p
20
Fl.
PIANO
mf
p

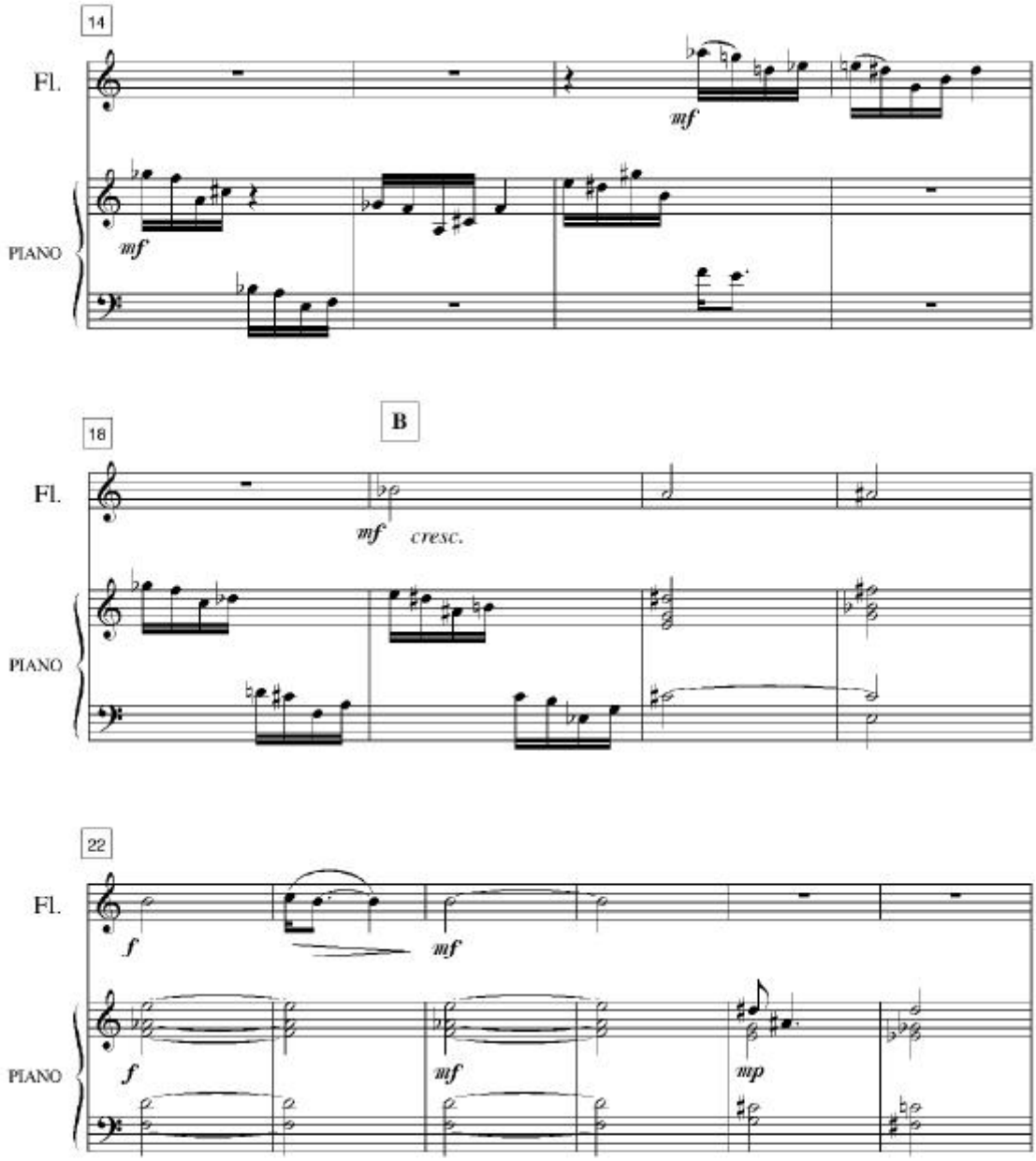

25
B
Fl.
PIANO
29
Fl.
PIANO
33
Fl.
PIANO

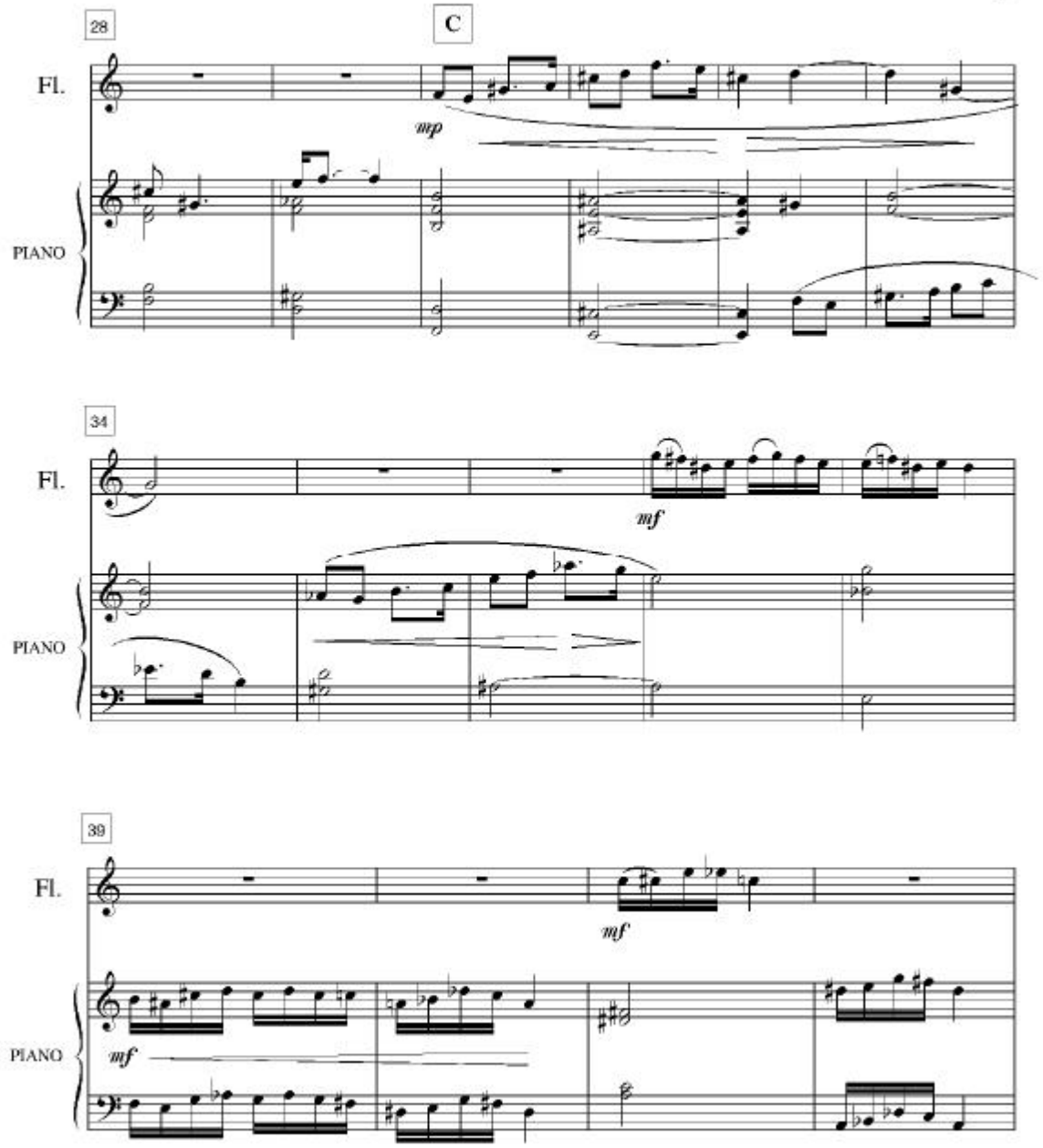

C
37
Fl.
mp
PIANO
mp
41
Fl.
mf
PIANO
mp
45
D
Fl.
p
mf
PIANO
p

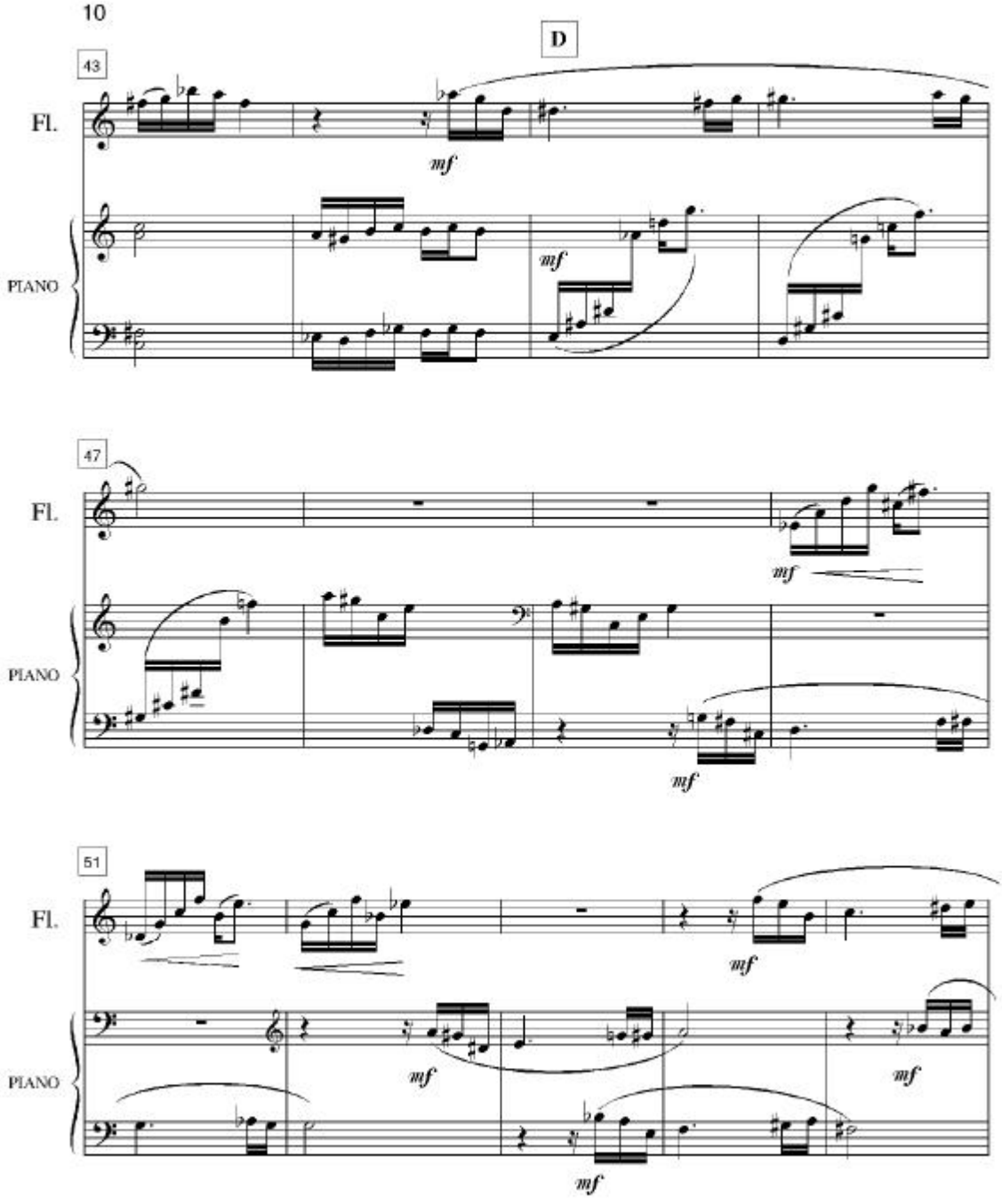

49
Fl.
PIANO
p
p
53
E
Fl.
PIANO
p
p
mf
p
mf
57
Fl.
PIANO
p
f
p
f

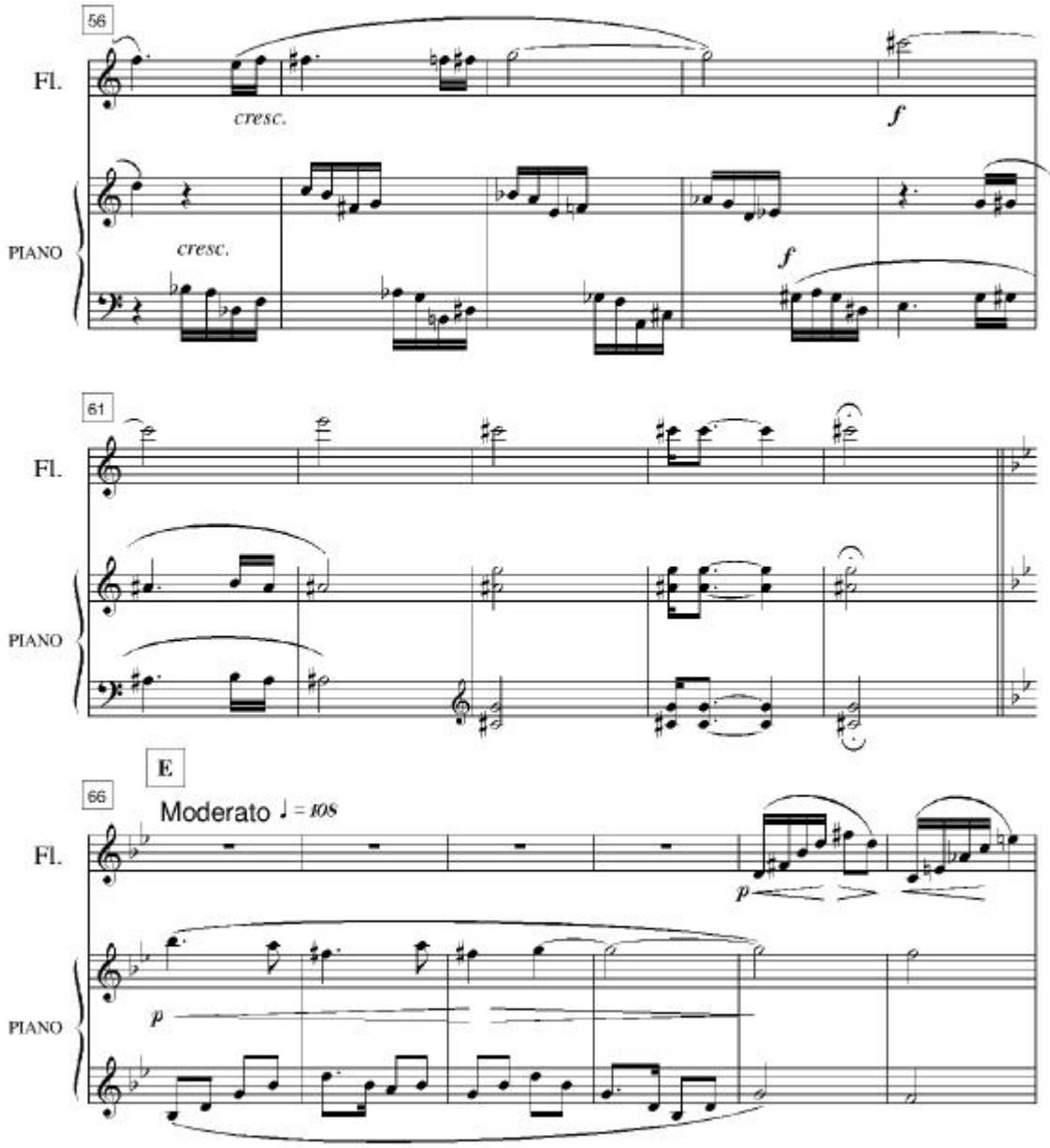

61
Fl.
mf
p
PIANO
mf
p
65
F
Fl.
mp
PIANO
p
p

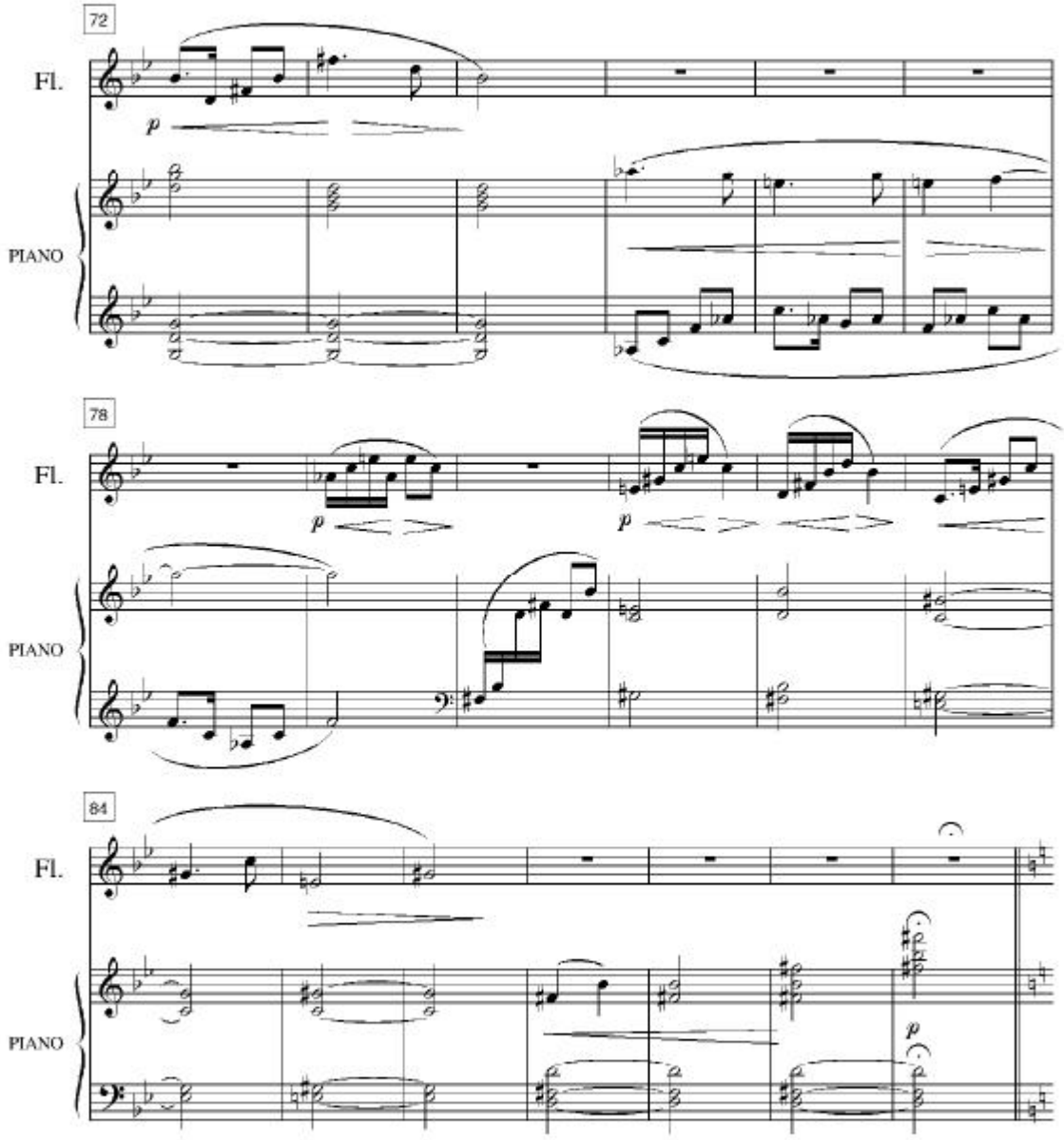

Allegro vivace ♩ = 130
1
Flauta
mf
PIANO
mf
5
Fl.
mf
PIANO
A
10
Fl.
mf
PIANO
mf

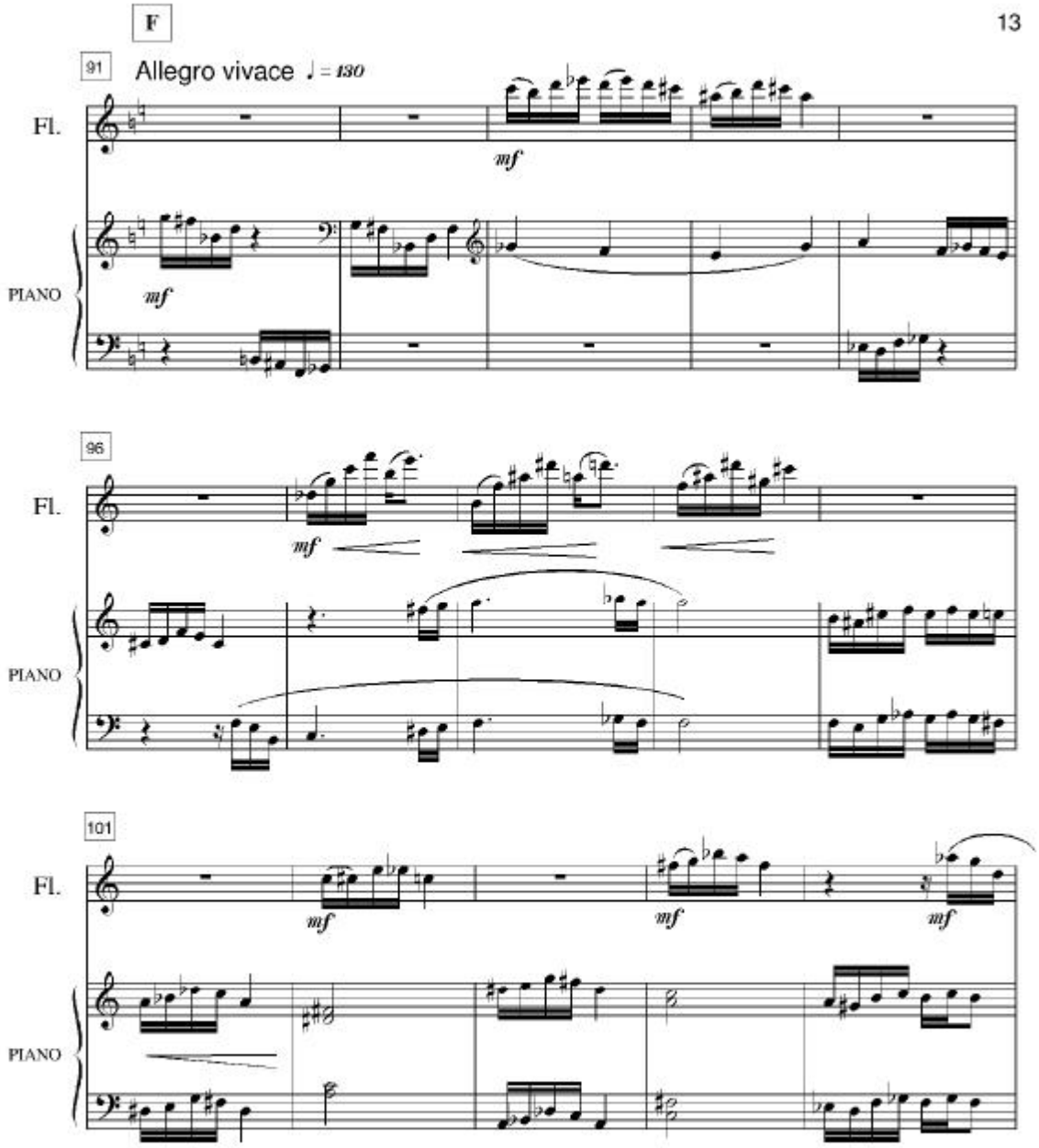

14
Fl.
mf
PIANO
mf
B
18
Fl.
mf
cresc.
PIANO
22
Fl.
f
mf
PIANO
f
mf
mp

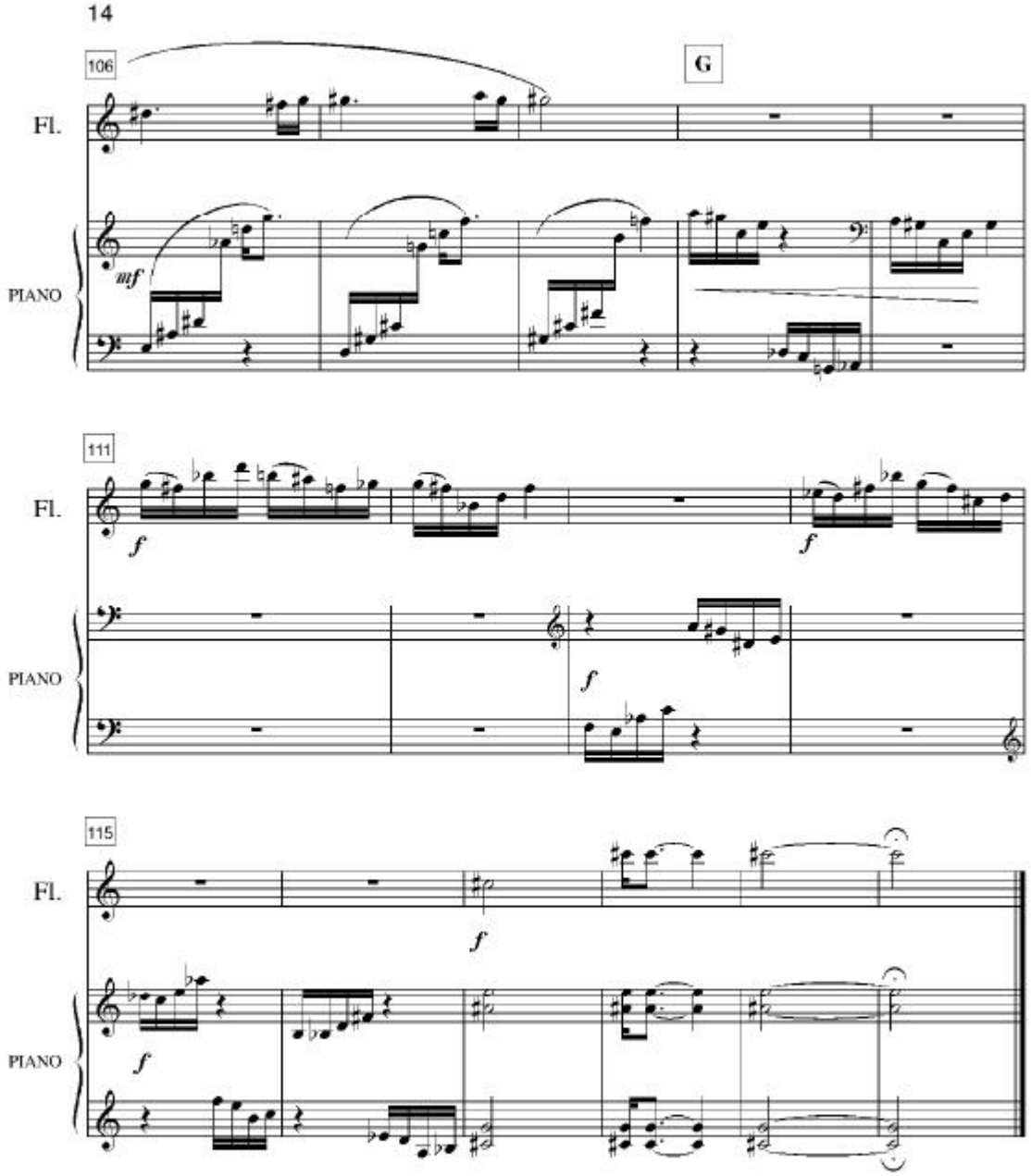

28
C
Fl.
mp
PIANO
34
Fl.
mf
PIANO
39
Fl.
mf
PIANO
mf

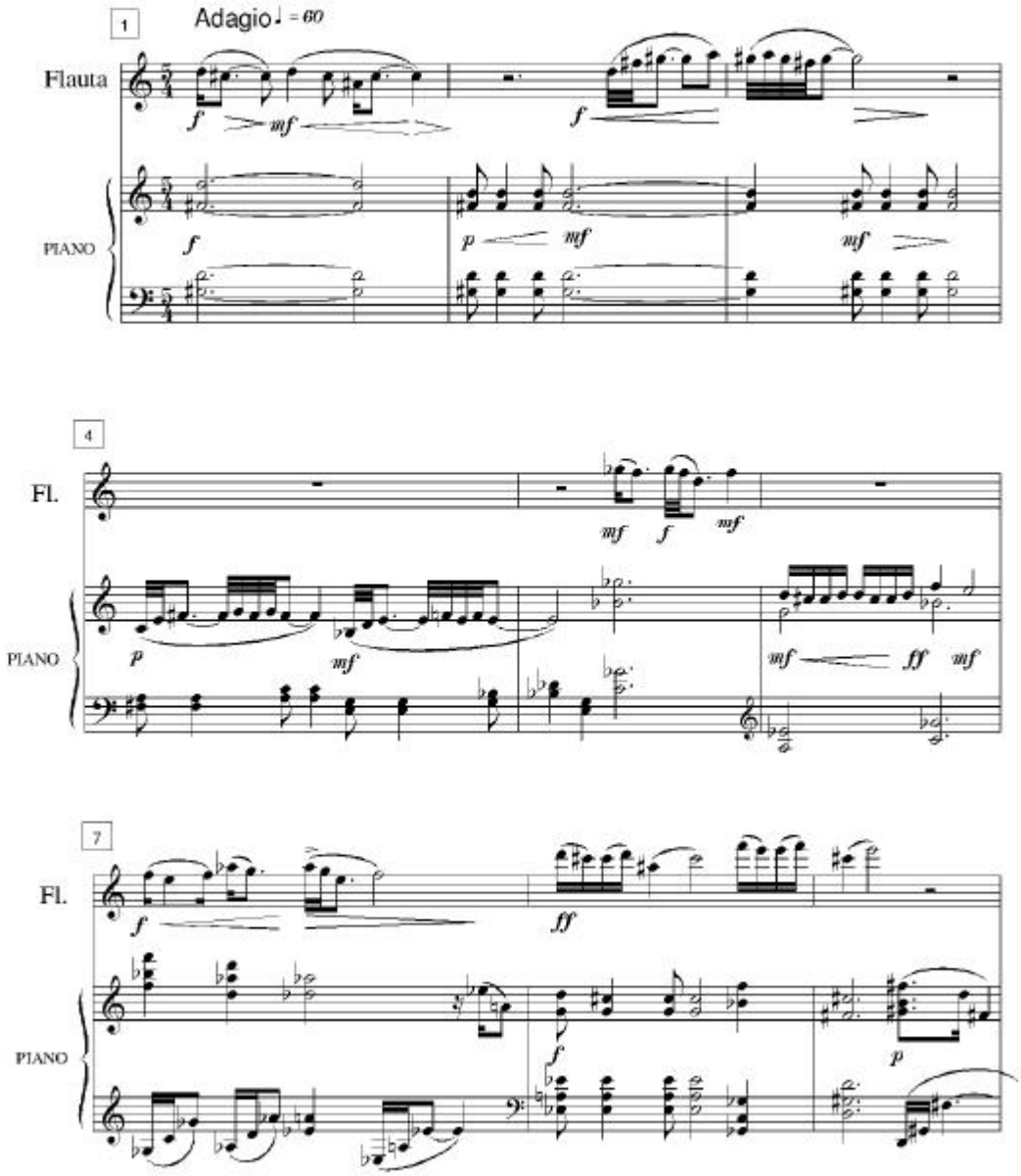

D
43
Fl.
PIANO
mf
47
51

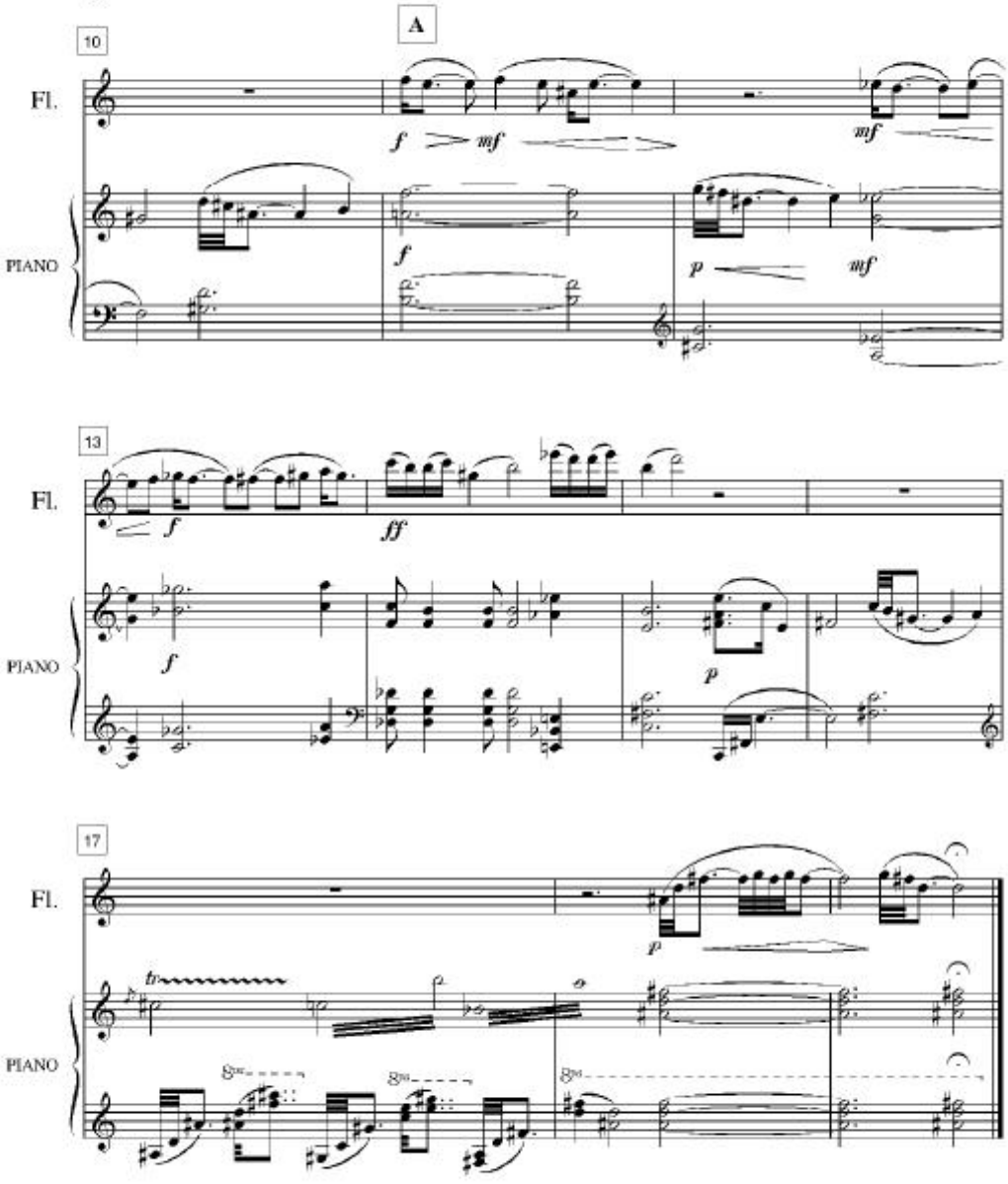

56
Fl.
cresc.
f
PIANO
cresc.
f
61
Fl.
PIANO
E
66
Moderato ♩ = 108
Fl.
p
PIANO
p

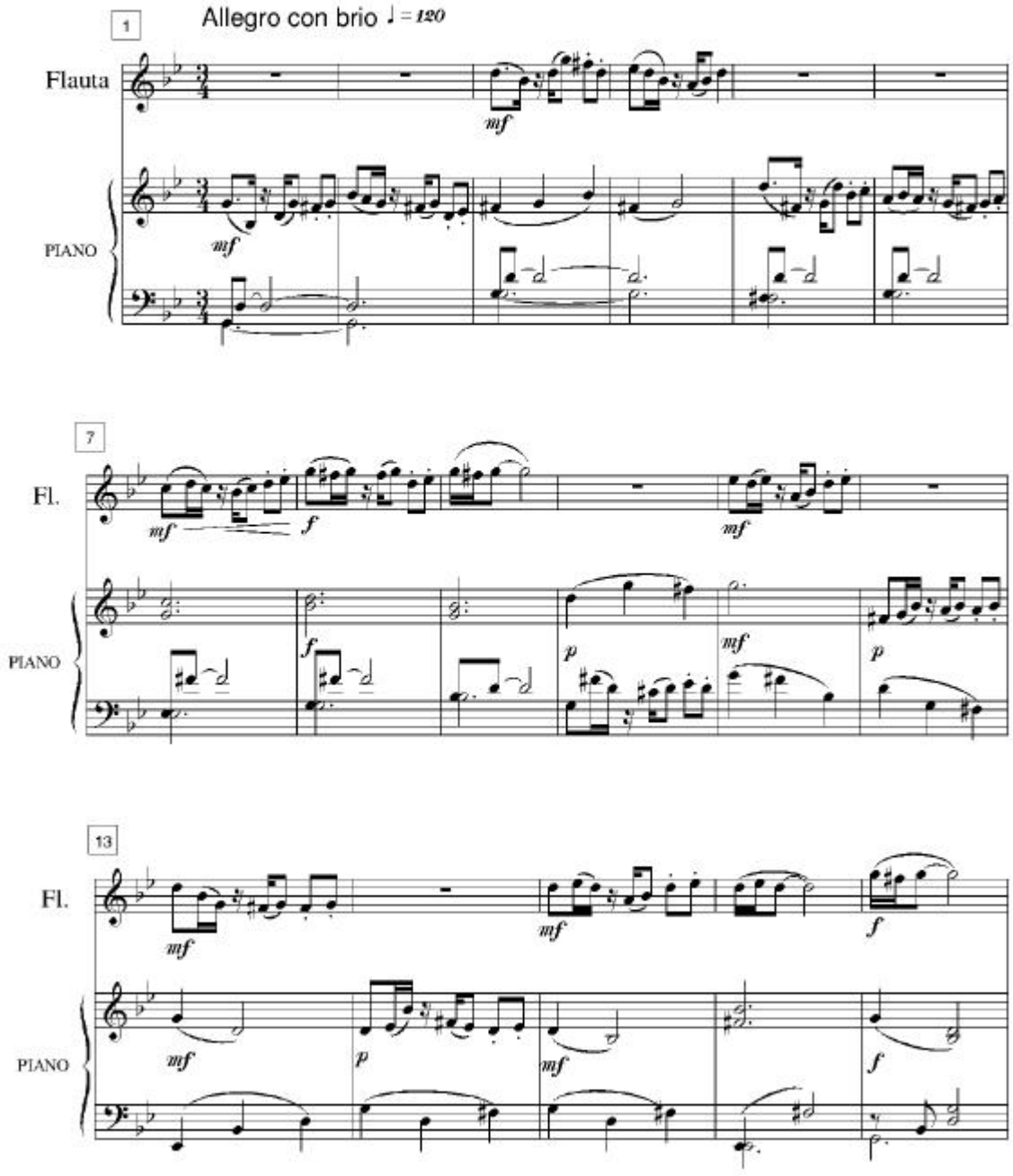

72
Fl.
p
PIANO
78
Fl.
p
p
PIANO
84
Fl.
PIANO
p

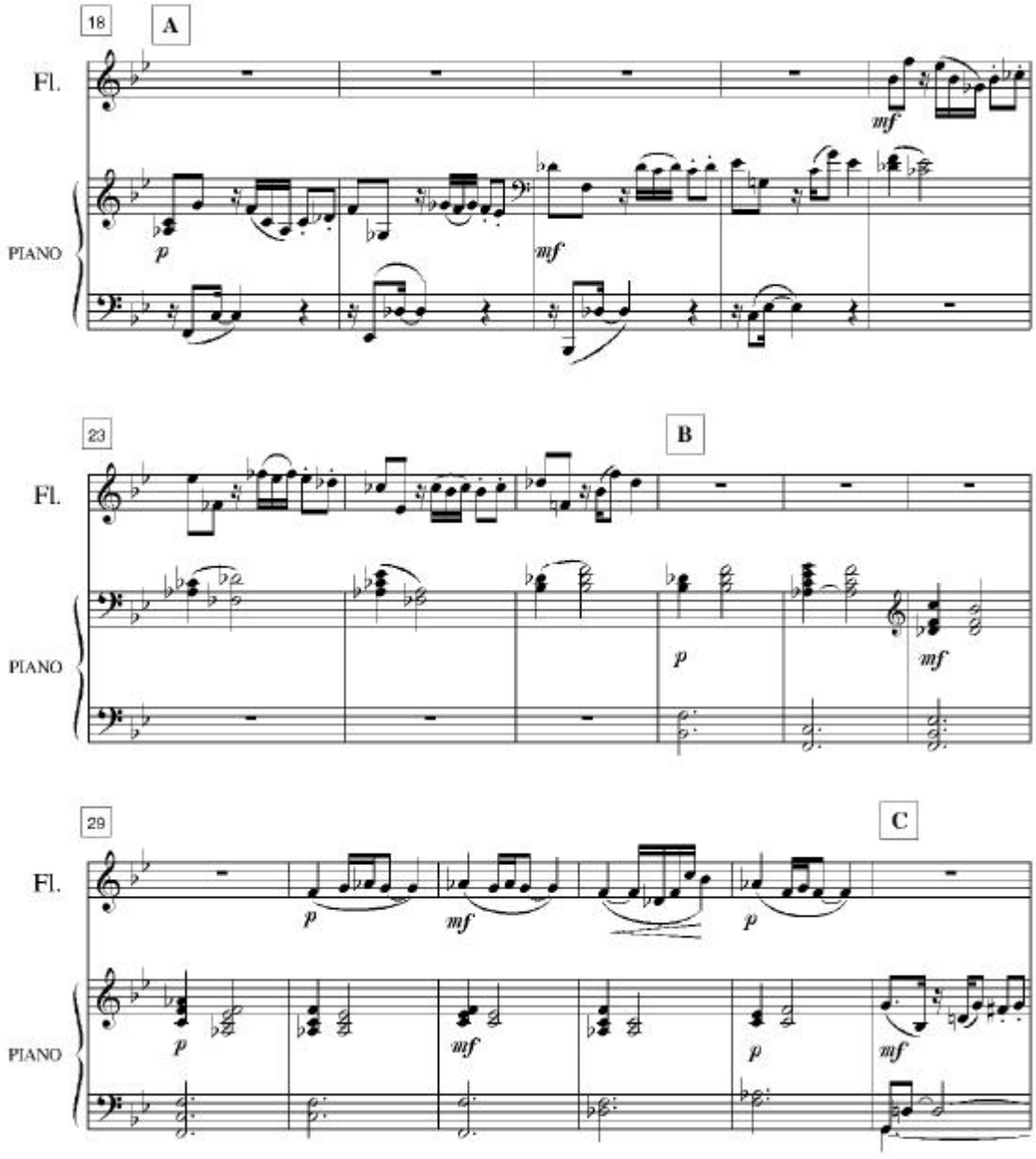

F
91
Allegro vivace ♩ = 130
Fl.
mf
PIANO
mf
96
Fl.
mf
PIANO
101
Fl.
mf
mf
mf
PIANO

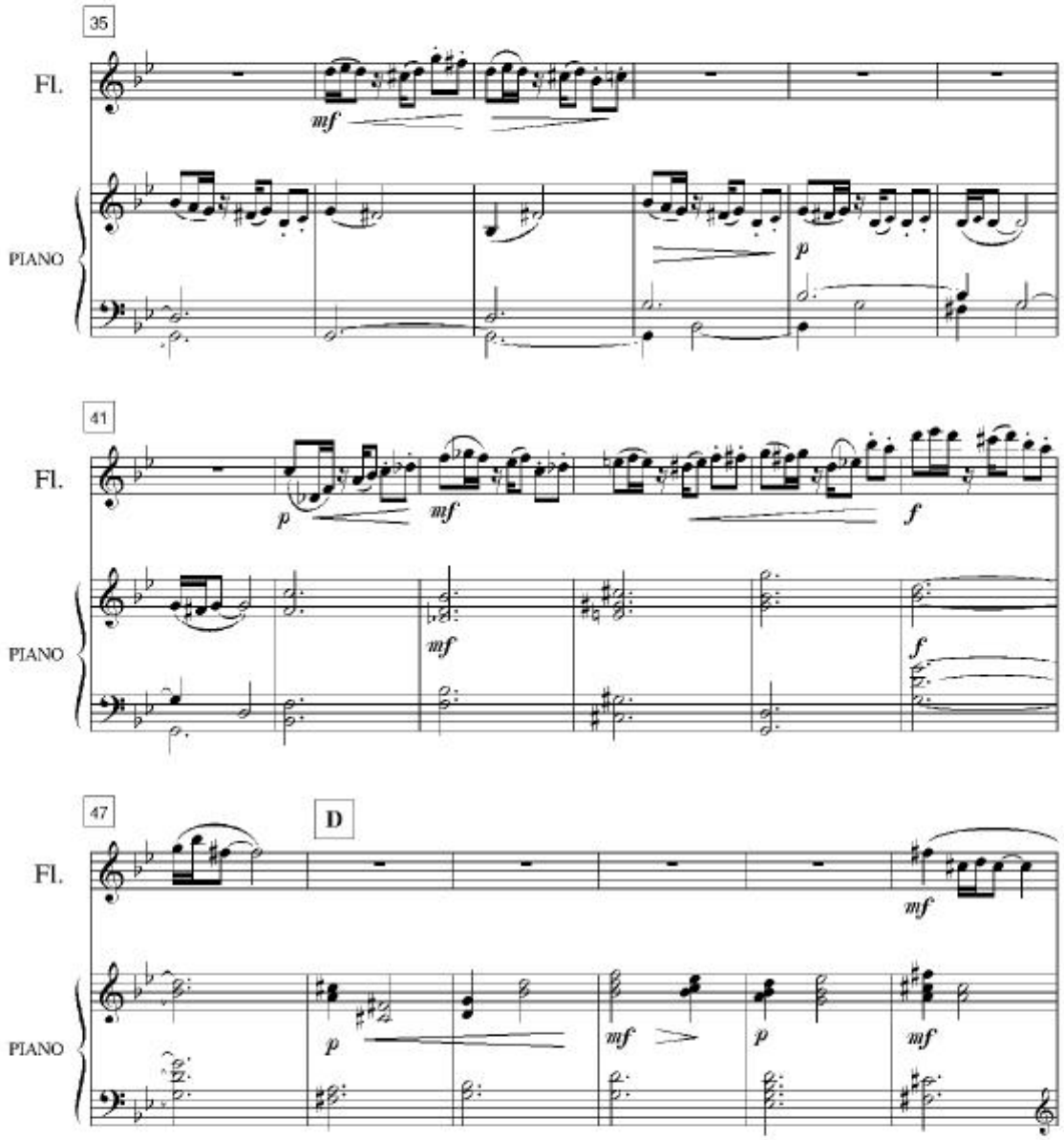

106
G
Fl.
PIANO
mf
111
Fl.
PIANO
f
f
f
115
Fl.
PIANO
f
f

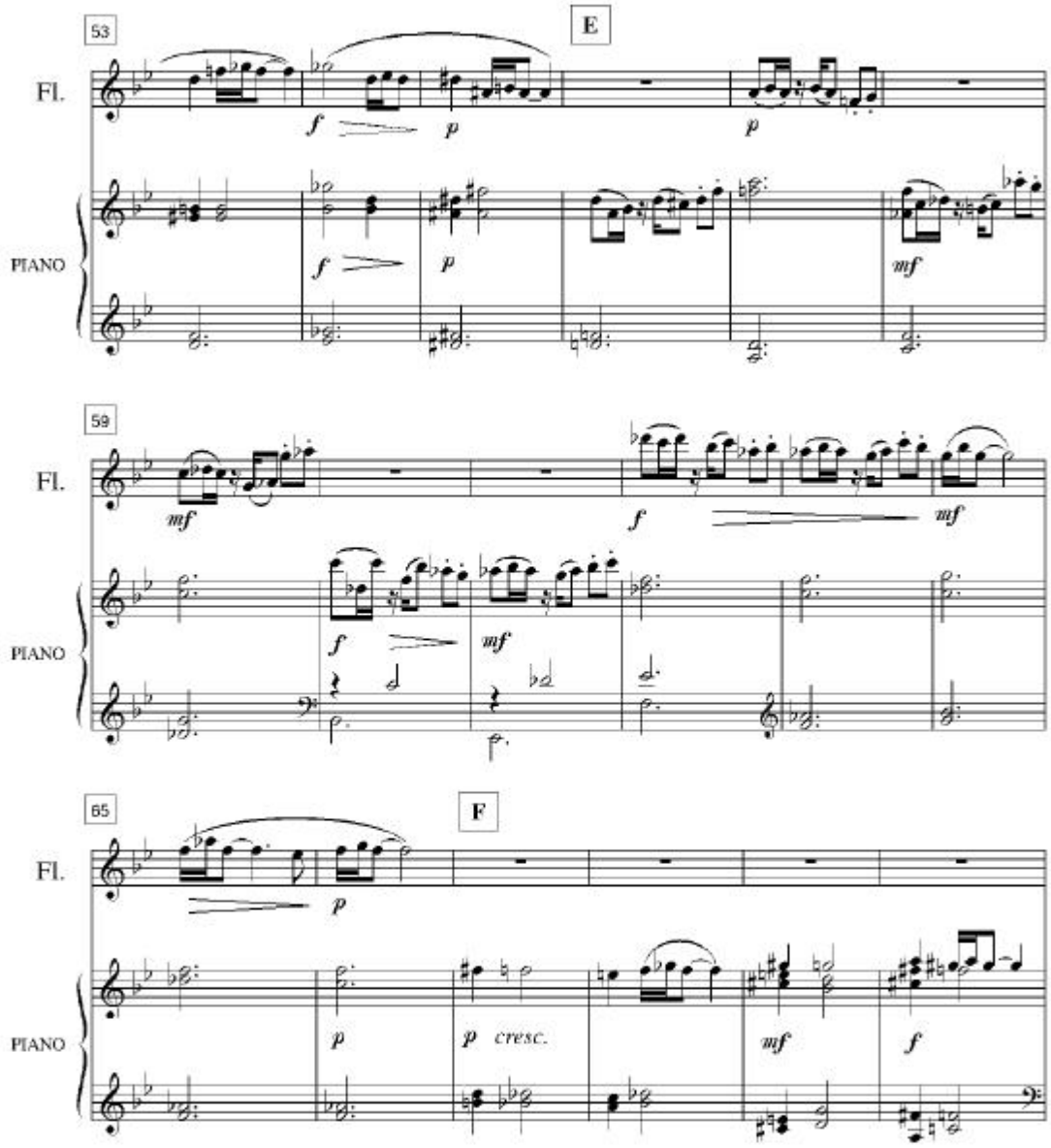

1
Adagio ♩ = 60
Flauta
PIANO
4
Fl.
PIANO
7
Fl.
PIANO

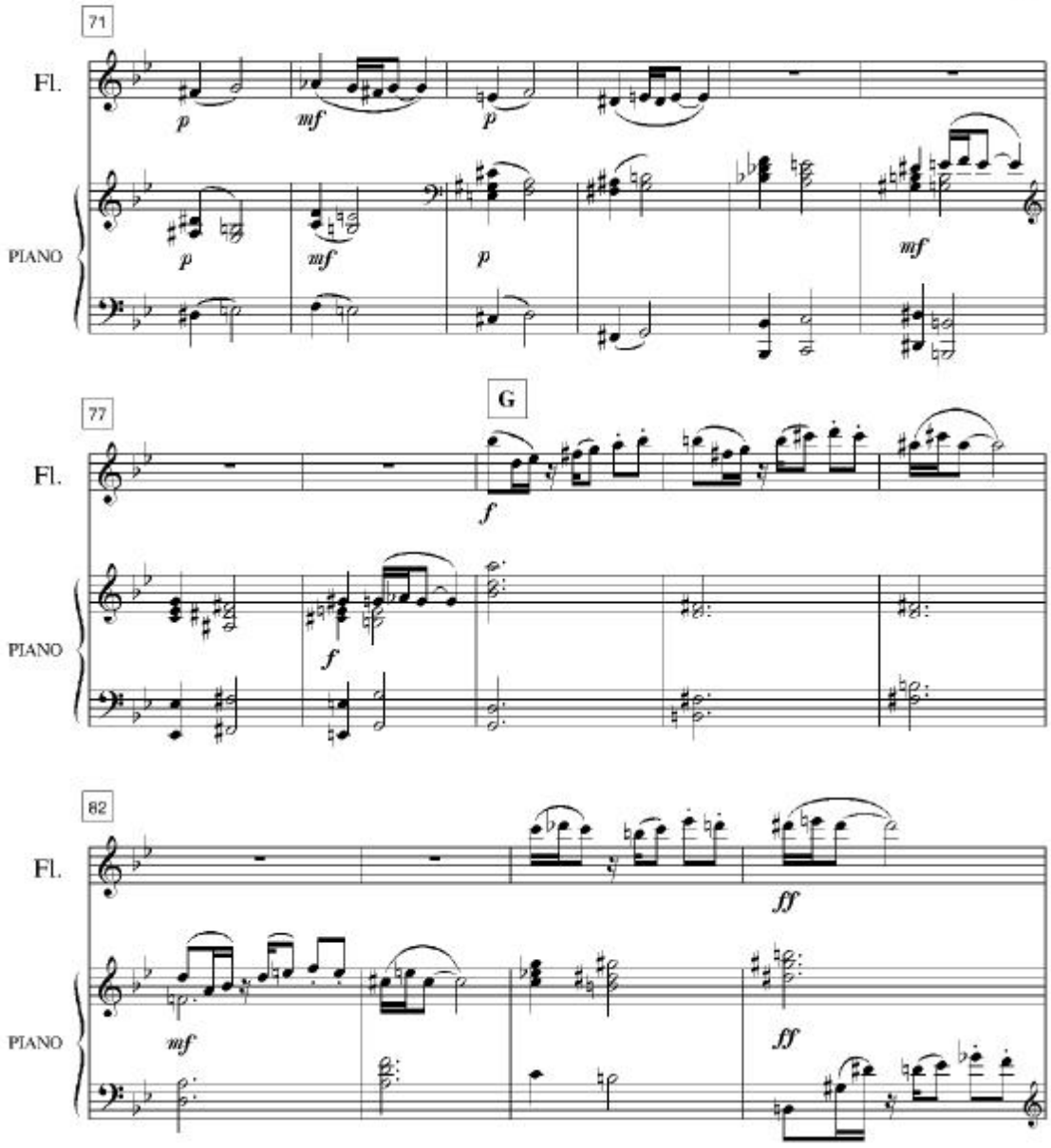

A
10
Fl.
PIANO
f
mf
mf
f
p
mf
13
Fl.
PIANO
f
ff
f
p
17
Fl.
PIANO
p
tr
8va
8va
8va

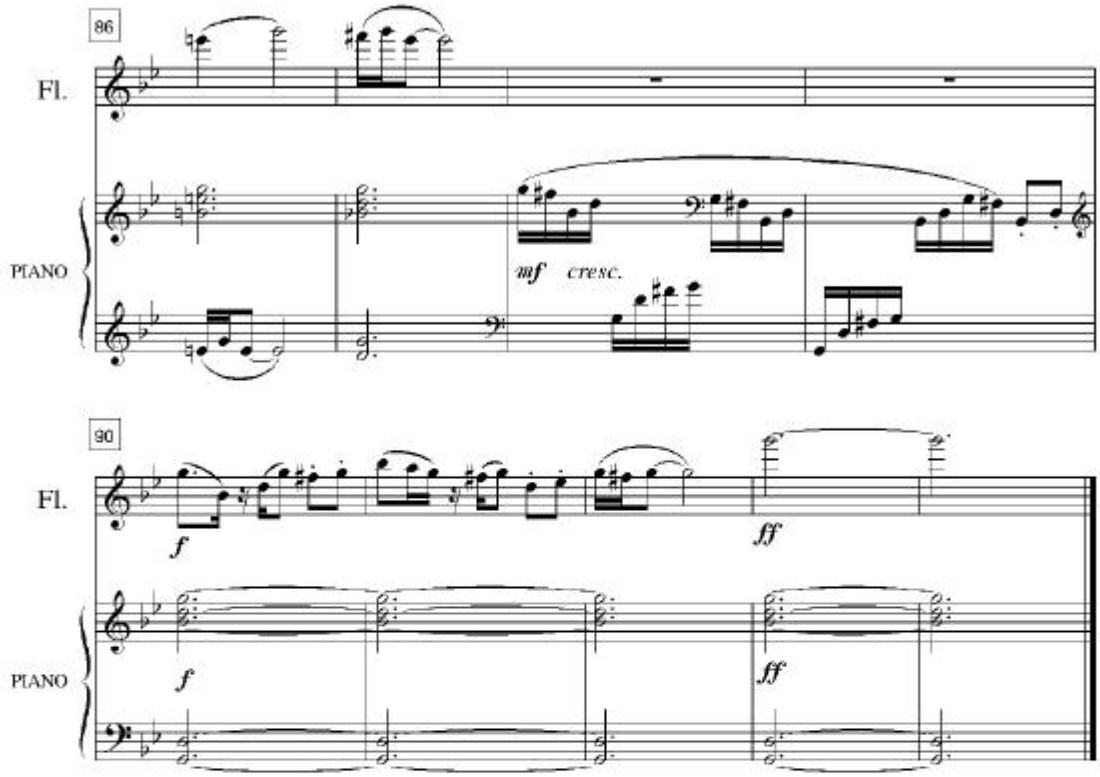

1
Allegro con brio ♩ = 120
Flauta
PIANO
mf
7
Fl.
PIANO
mf
f
p
13
Fl.
PIANO


18
A
Fl.
PIANO
p
mf
23
B
Fl.
PIANO
p
mf
29
C
Fl.
PIANO
p
mf
p
p
mf
mf


35
Fl.
mf
PIANO
p
41
Fl.
p
mf
f
PIANO
mf
f
47
D
Fl.
mf
PIANO
p
mf
p
mf


53
E
Fl.
PIANO
59
Fl.
PIANO
65
F
Fl.
PIANO
cresc.

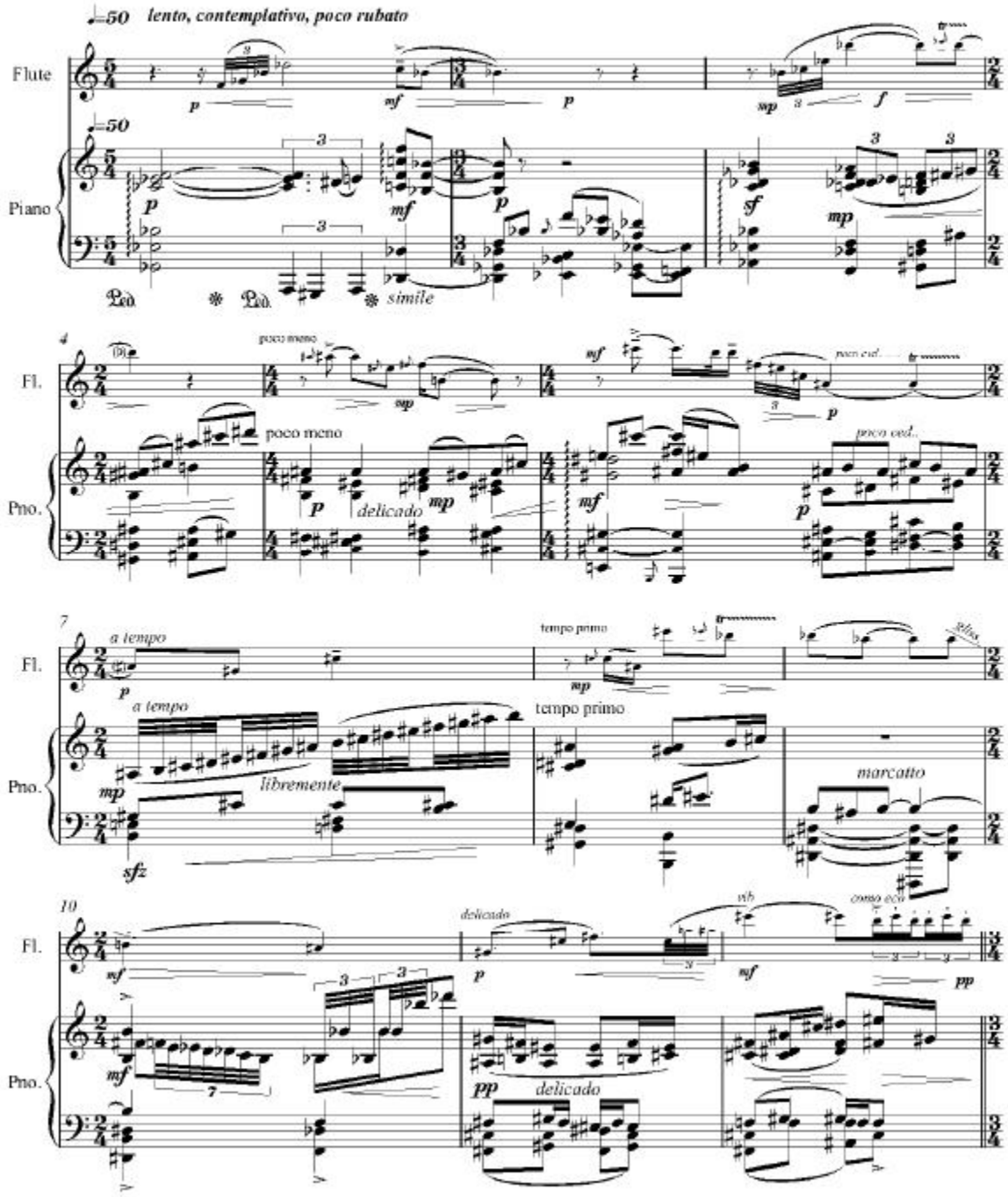

71
Fl.
PIANO
p
mf
p
p
mf
mf
77
G
Fl.
PIANO
f
f
82
Fl.
PIANO
mf
ff
ff

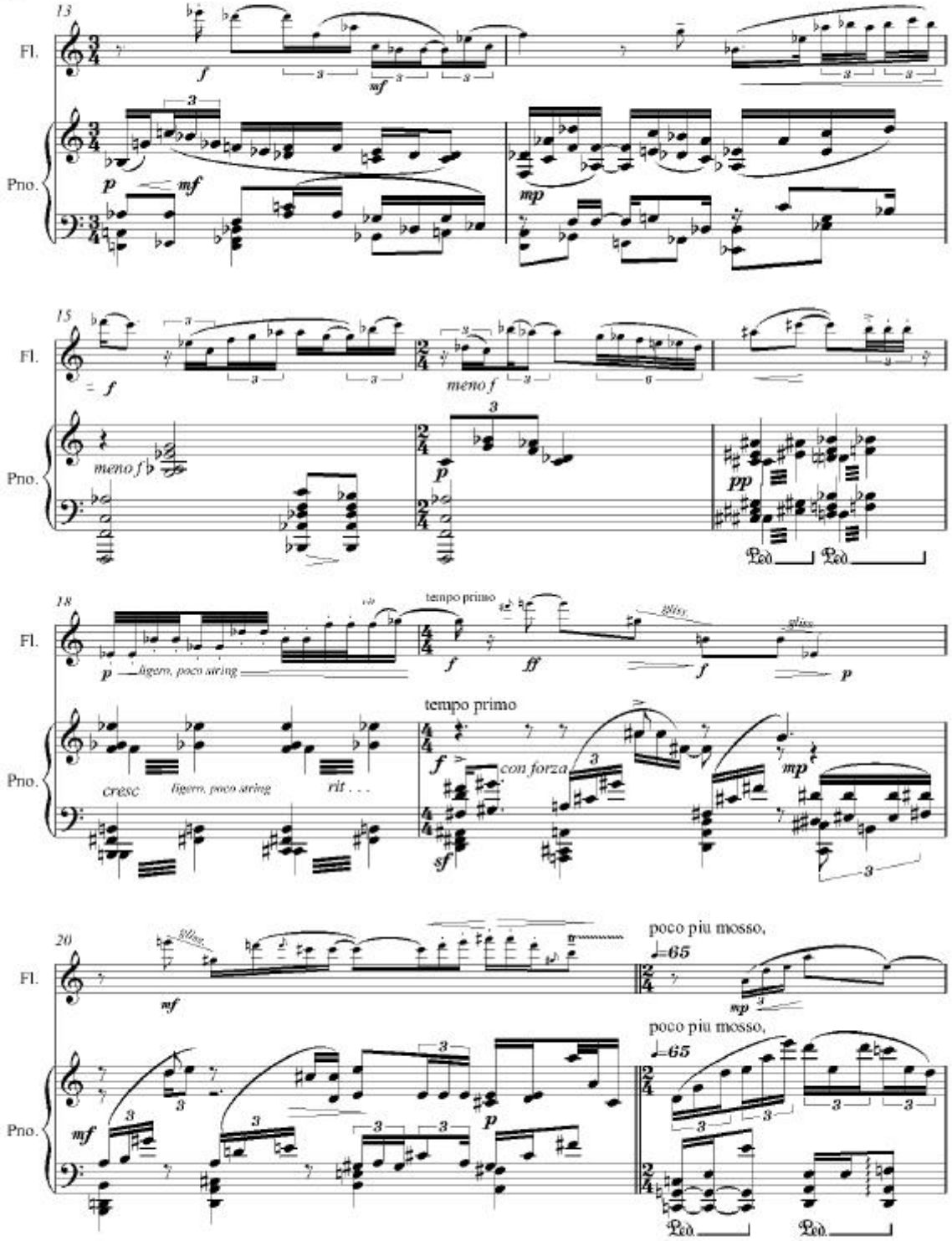

86
Fl.
PIANO
mf cresc.
90
Fl.
f
ff
PIANO
f
ff

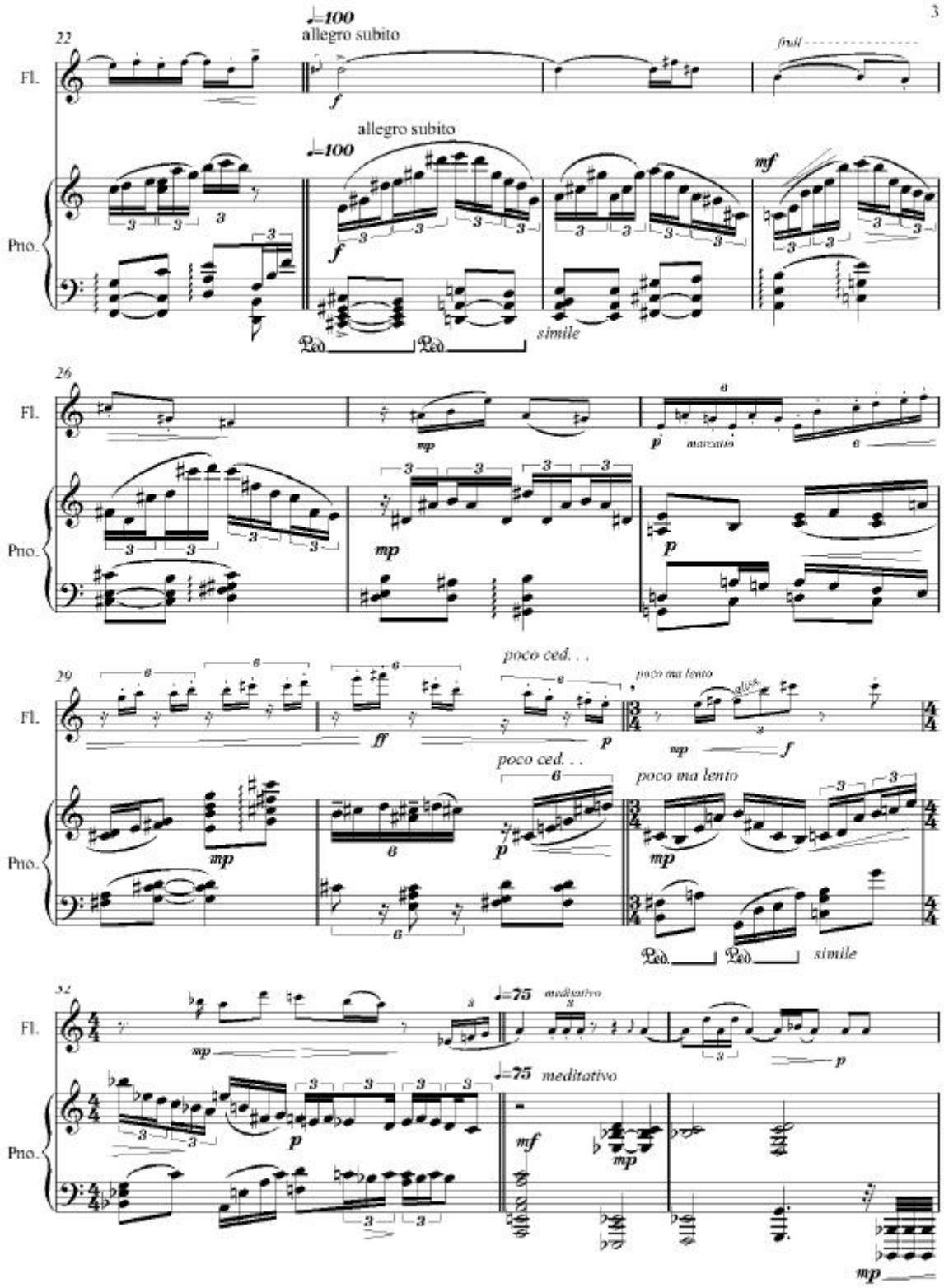
I - Vision boreal

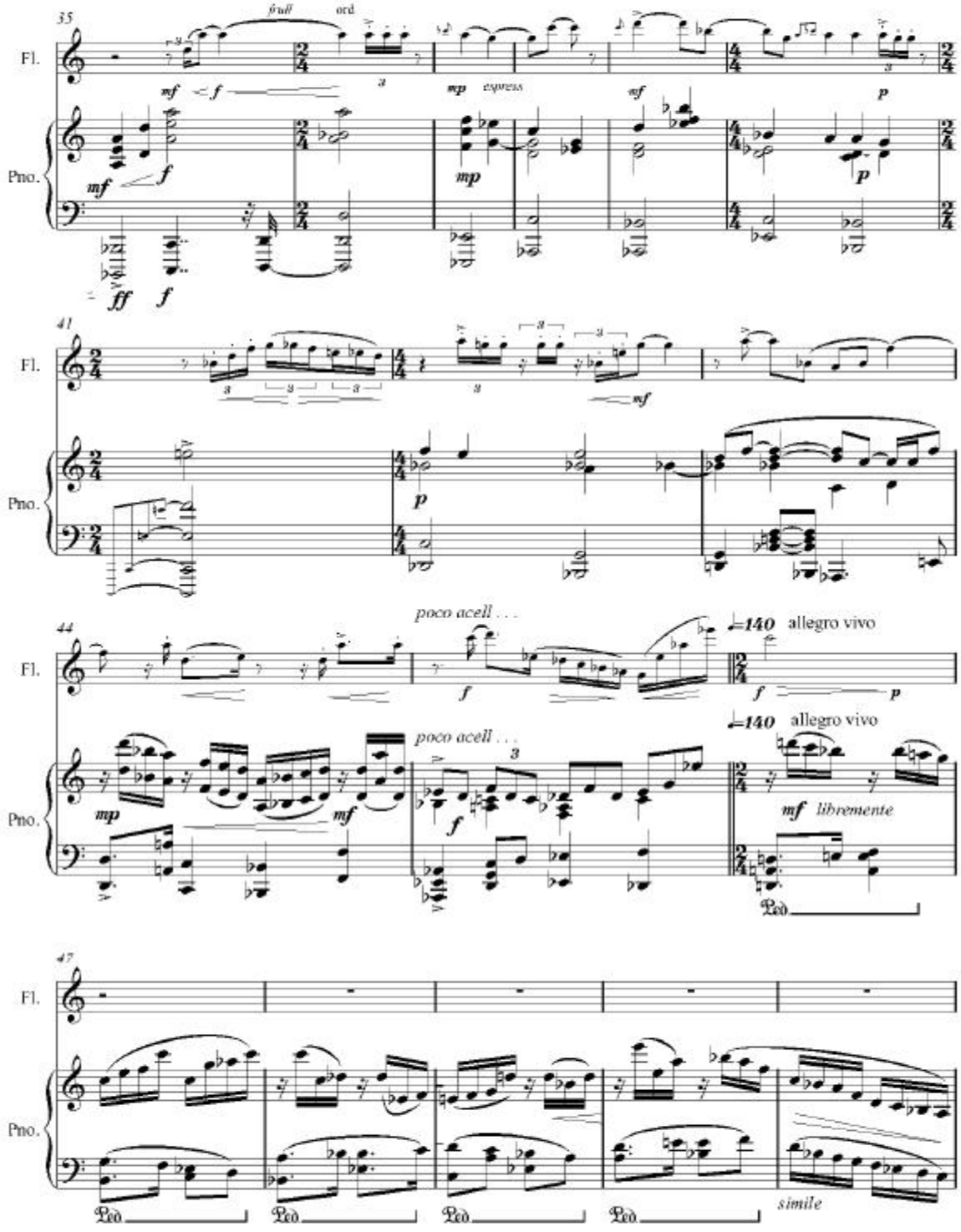
(a Miriam Rivera)

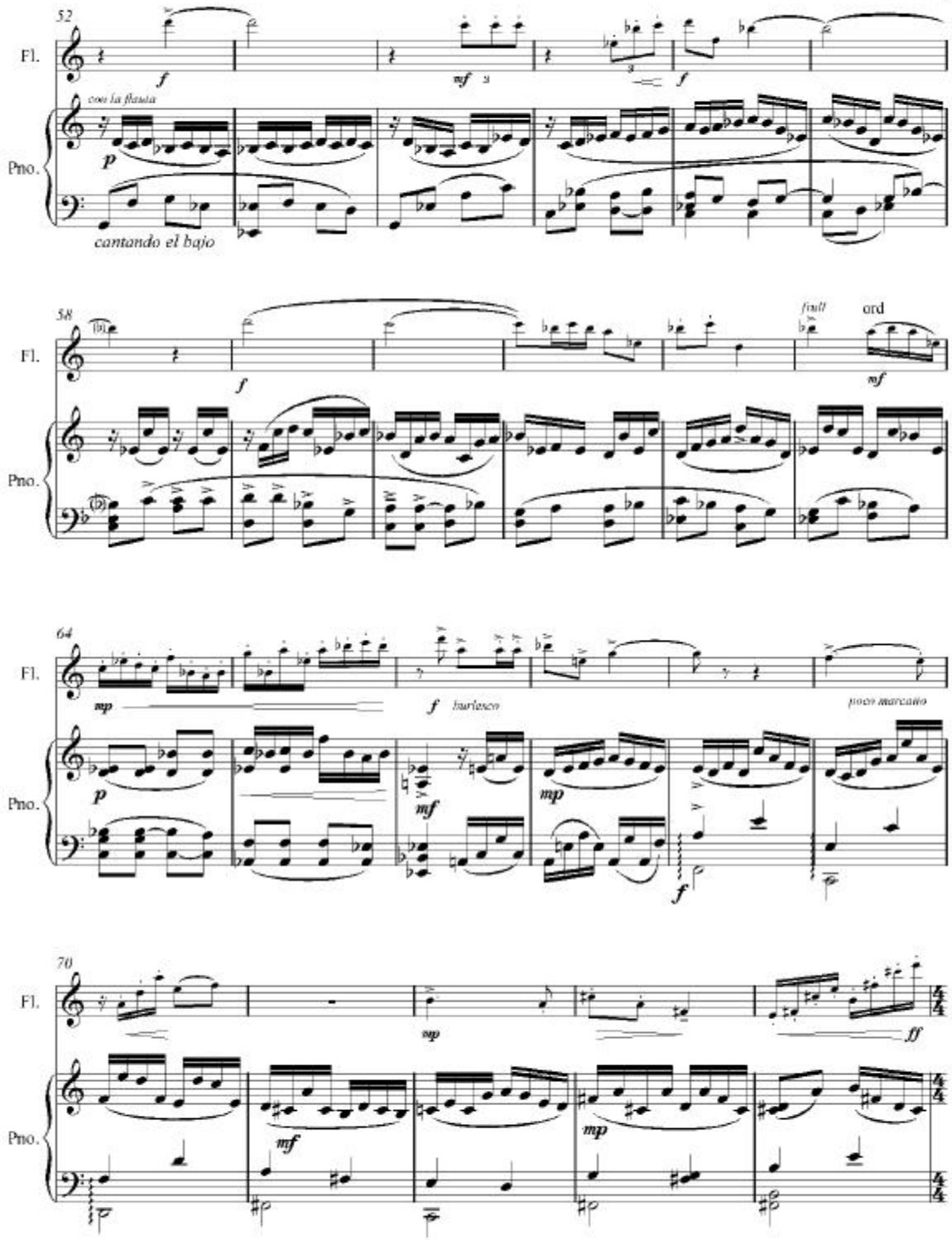
Marco Alejandro Gil
(2011)

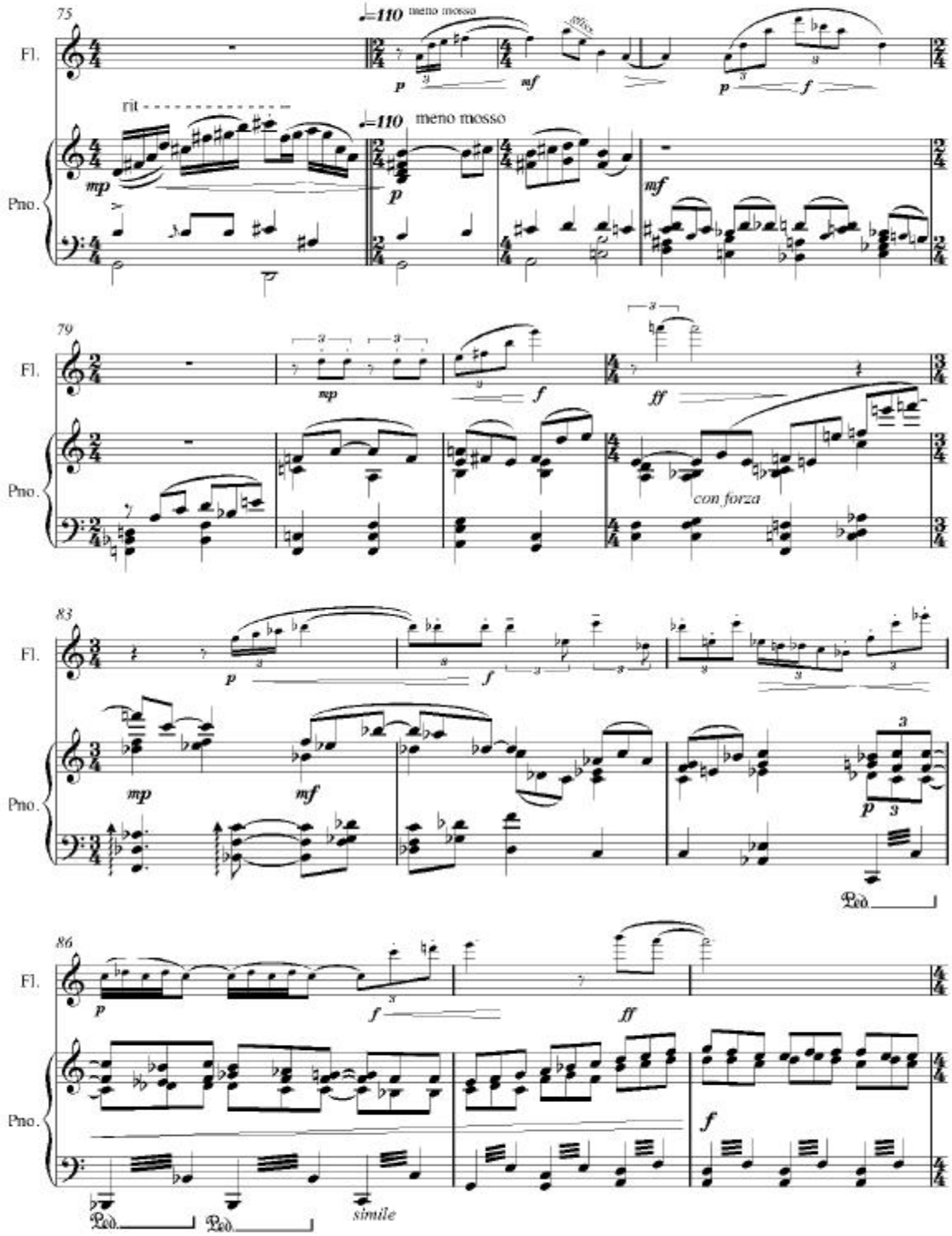


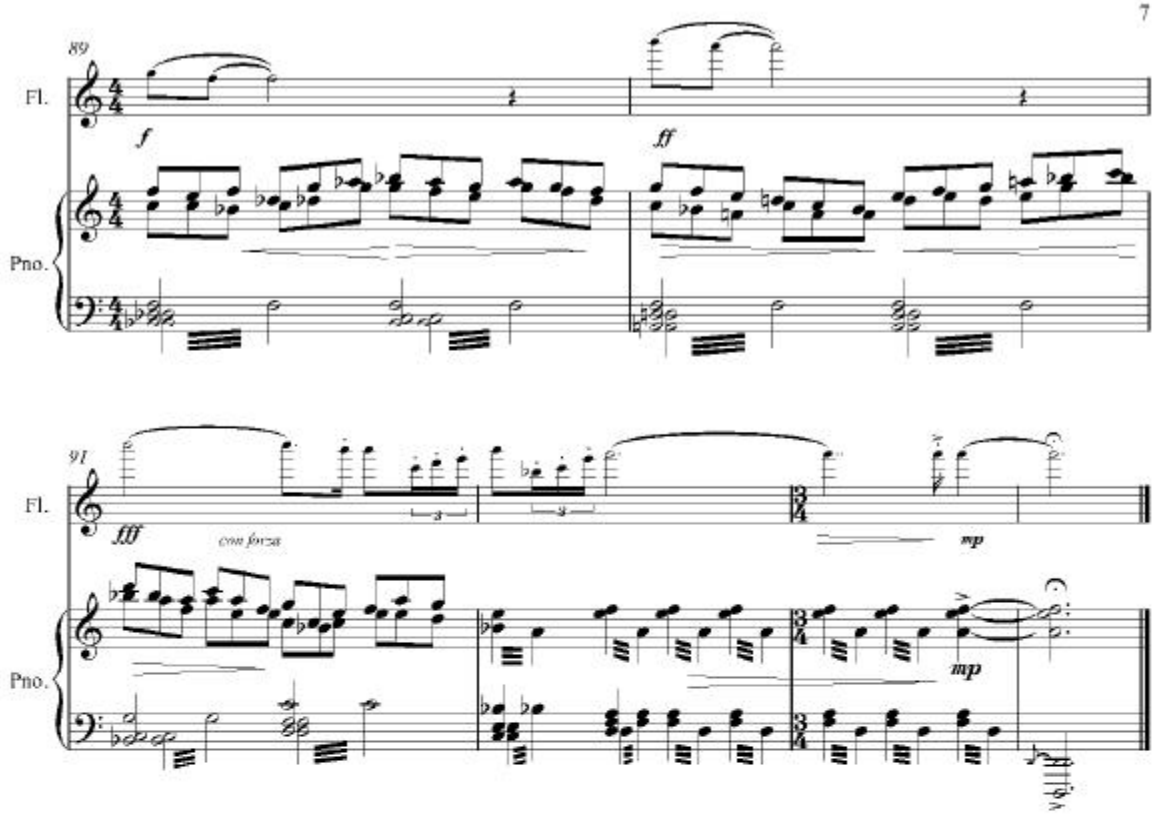

13
Fl.
Pno.
f
mf
p
mf
mp
15
Fl.
Pno.
f
meno f
meno f
p
pp
18
Fl.
Pno.
p
ligero, poco string
tempo primo
ff
f
p
tempo primo
f
con forza
mp
cresc
ligero, poco string
rit . . .
sf
20
Fl.
Pno.
mf
poco più mosso,
♩=65
mp
poco più mosso,
♩=65
mf
p


22
Fl.
Pno.
♩=100
allegro subito
f
frull
mf
simile
26
mp
p
marcato
29
poco ced. . .
ff
poco ma lento
gliss.
32
♩=75
meditativo
mf


35
Fl.
Pno.
frull
ord
mf
f
mp
espress
p
ff
41
44
poco acell . . .
♩=140 allegro vivo
mf libremente
47
simile

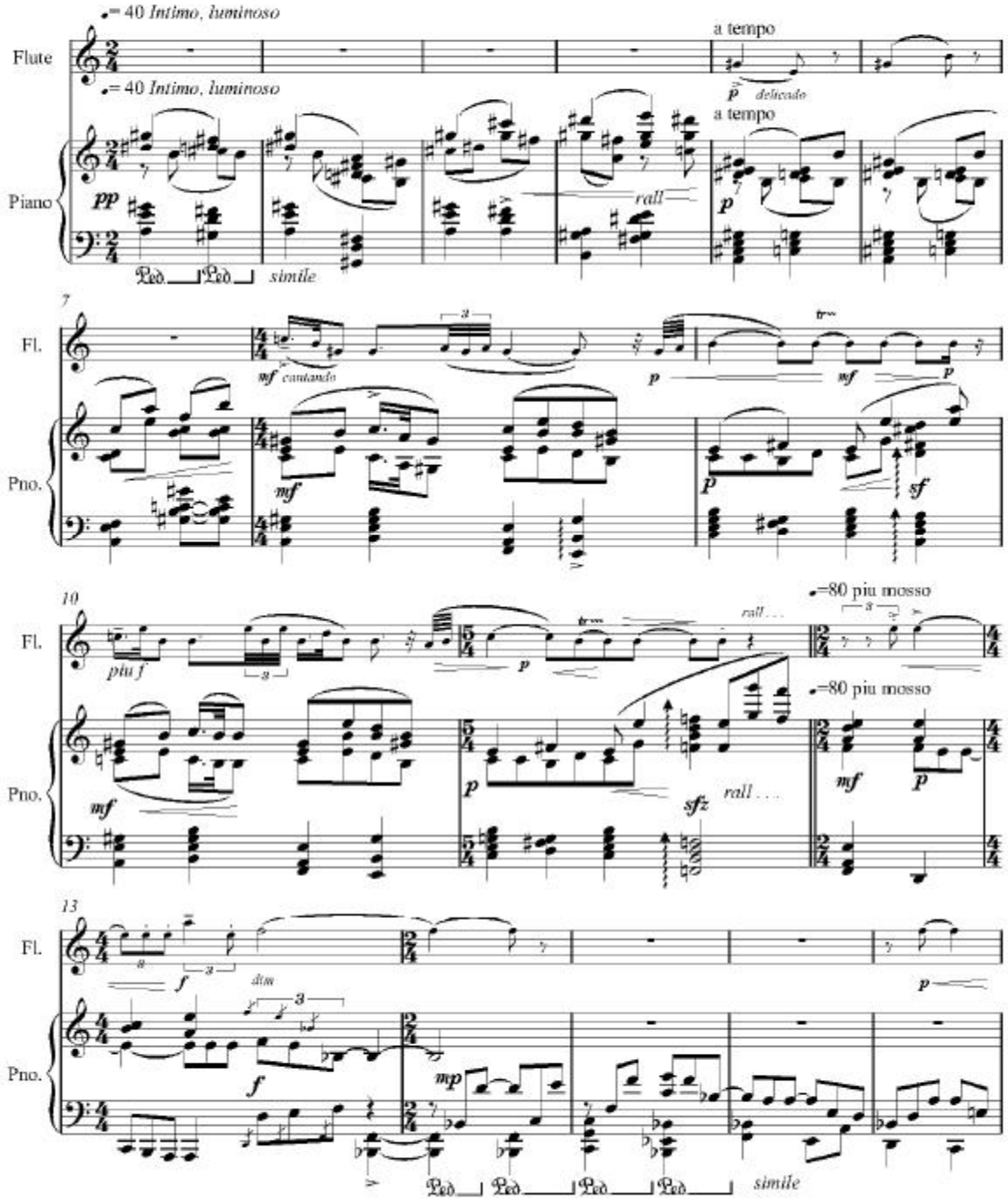

52
Fl.
f
mf
3
f
con la flauta
Pno.
p
cantando el bajo
58
Fl.
f
flaut
ord
mf
Pno.
64
Fl.
mp
f burlesco
poco marcato
Pno.
p
mf
mp
f
70
Fl.
mp
ff
Pno.
mf
mp
4/4

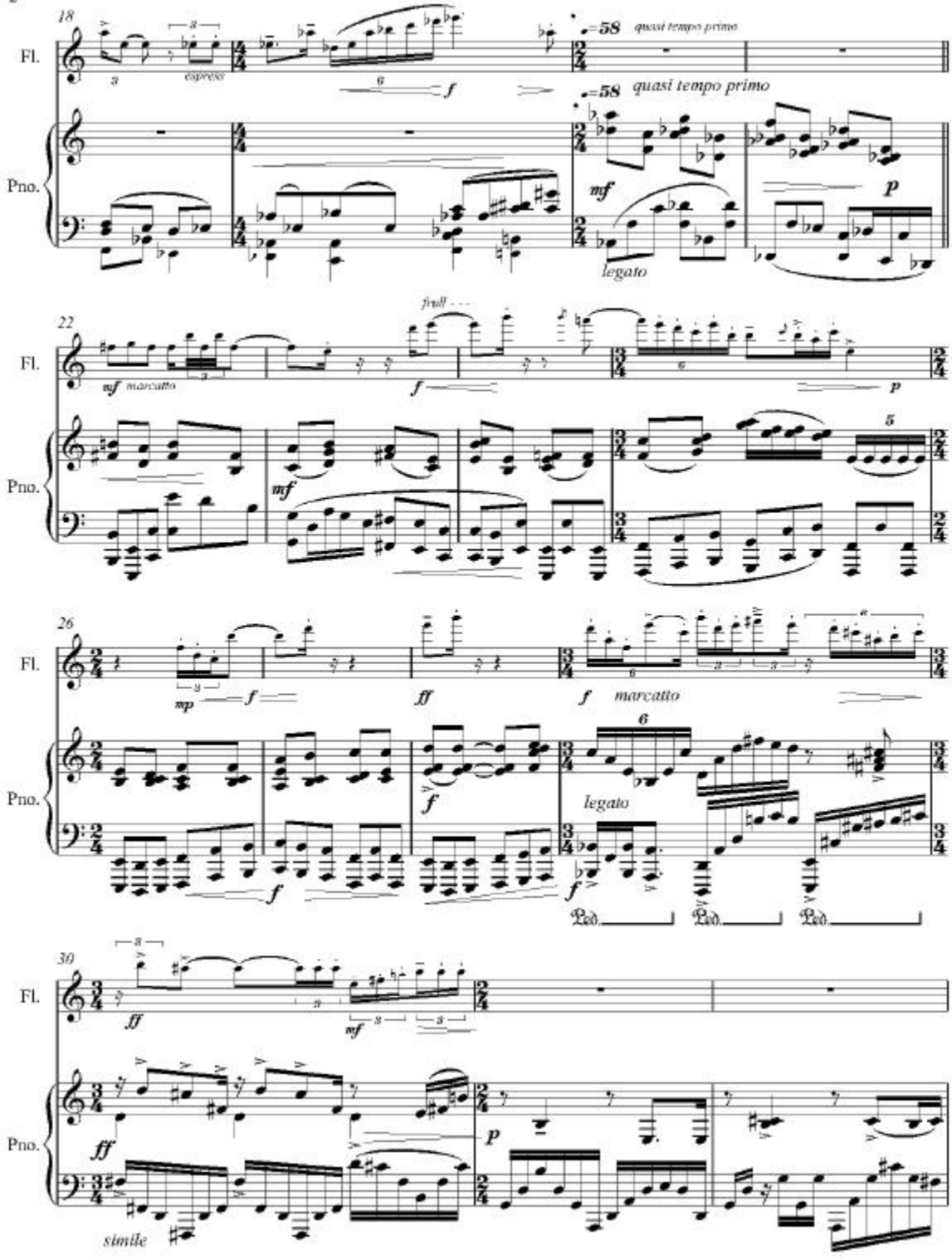

75
Fl.
Pno.
♩=110 meno mosso
rit
♩=110 meno mosso
79
con forza
83
86
simile

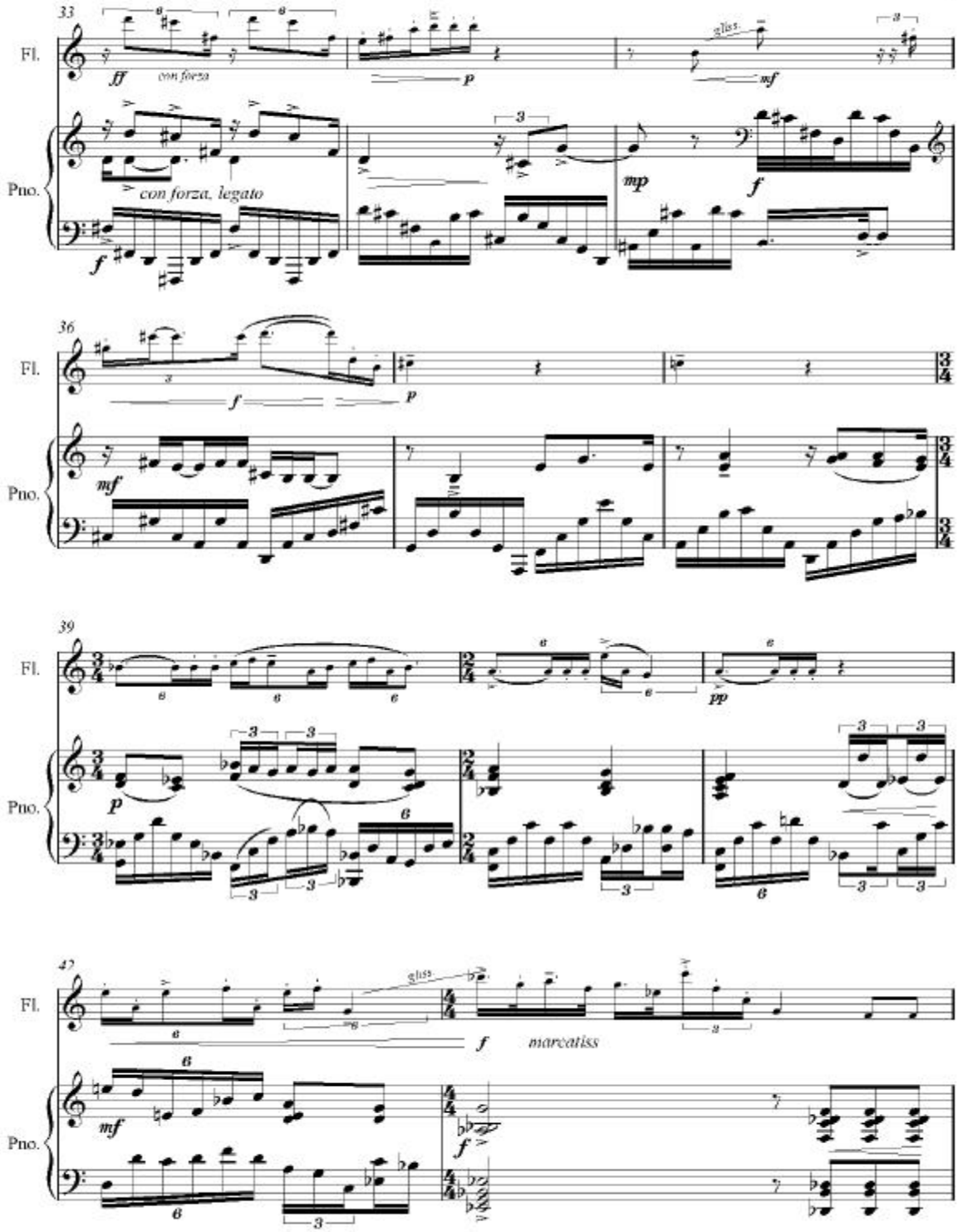

89
Fl.
Pno.
f
ff
91
Fl.
Pno.
fff
con forza
mp
mp

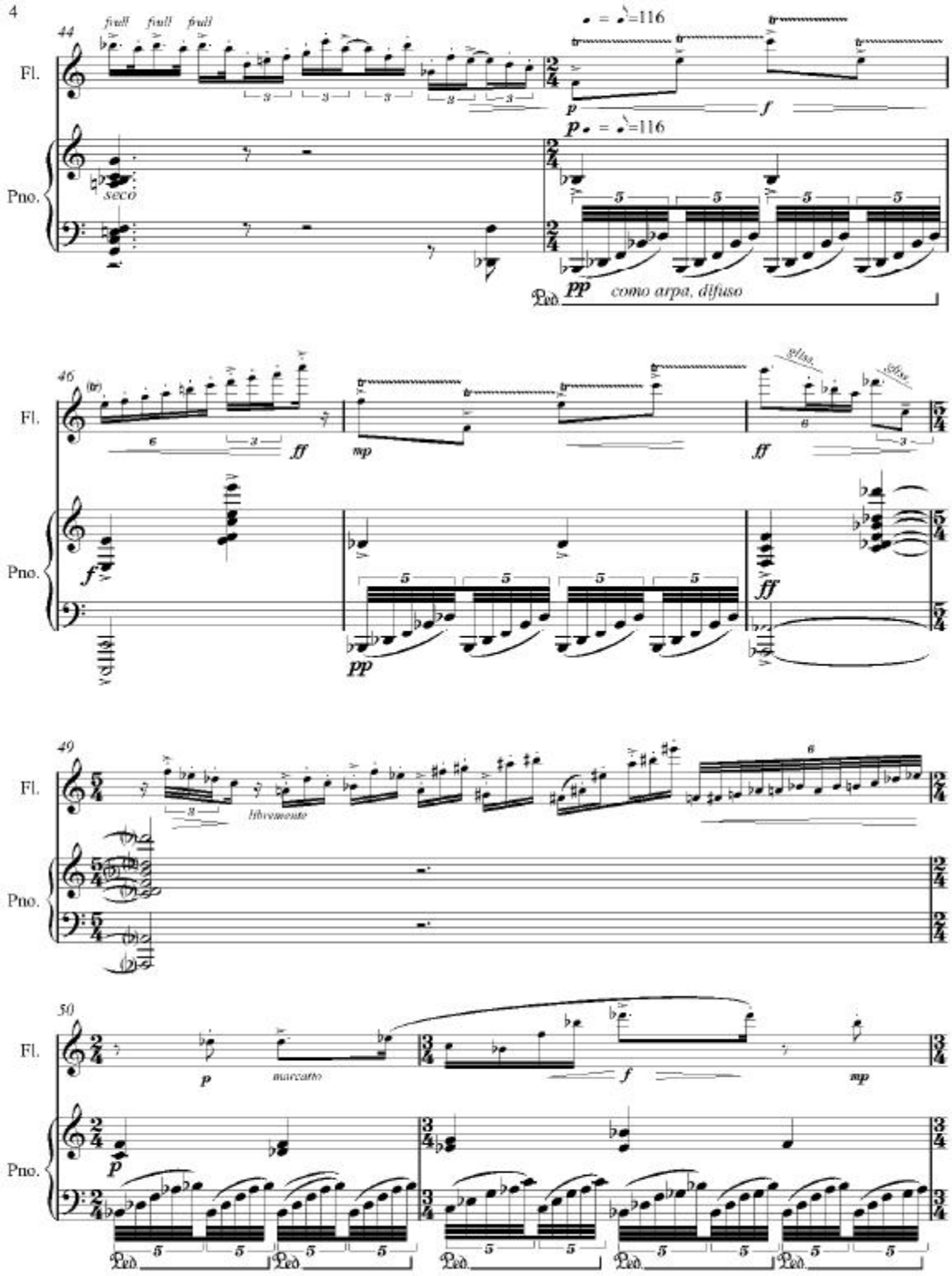
II - Visión nocturna

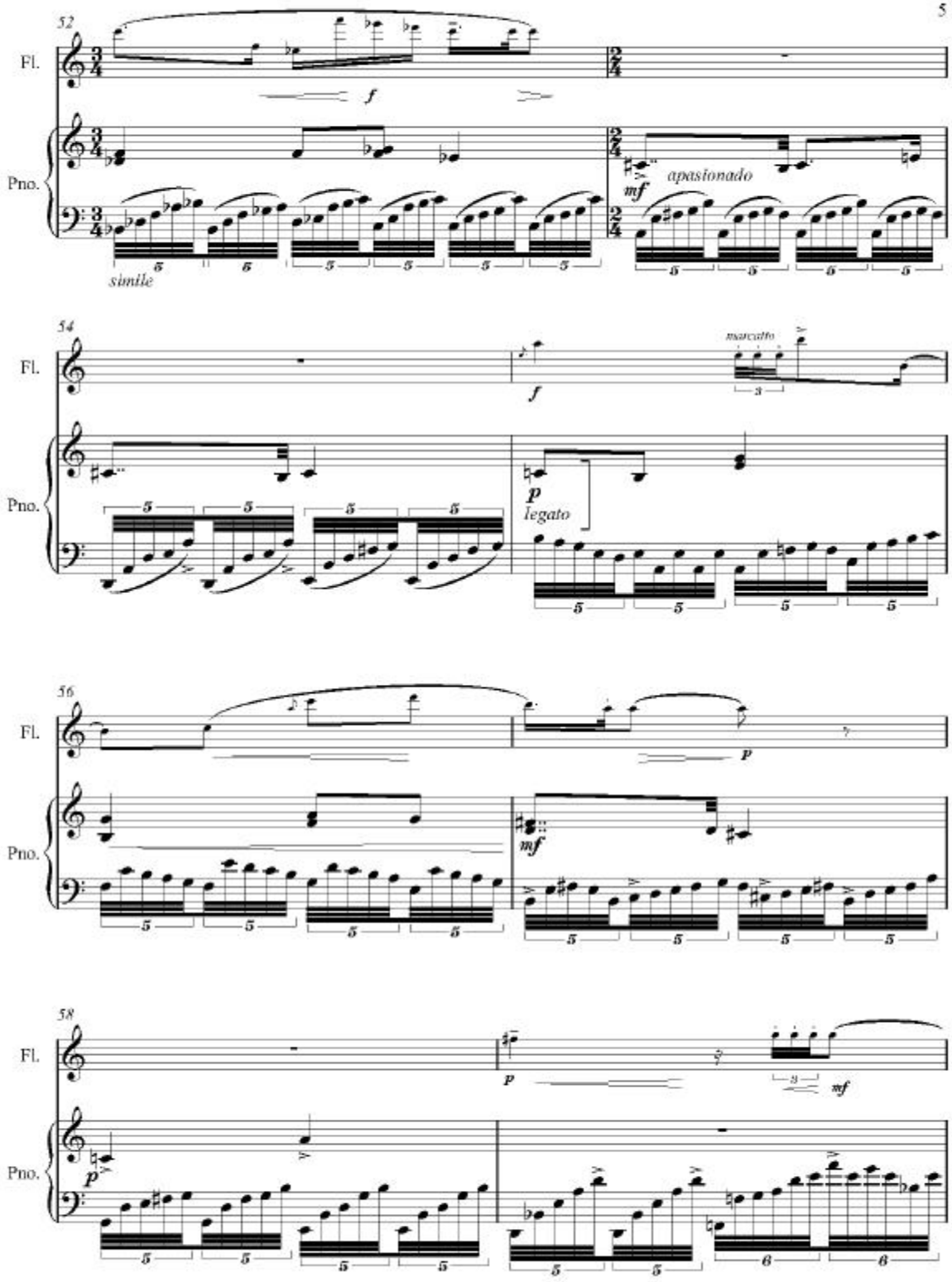
Marco Alejandro Gil
(2011)

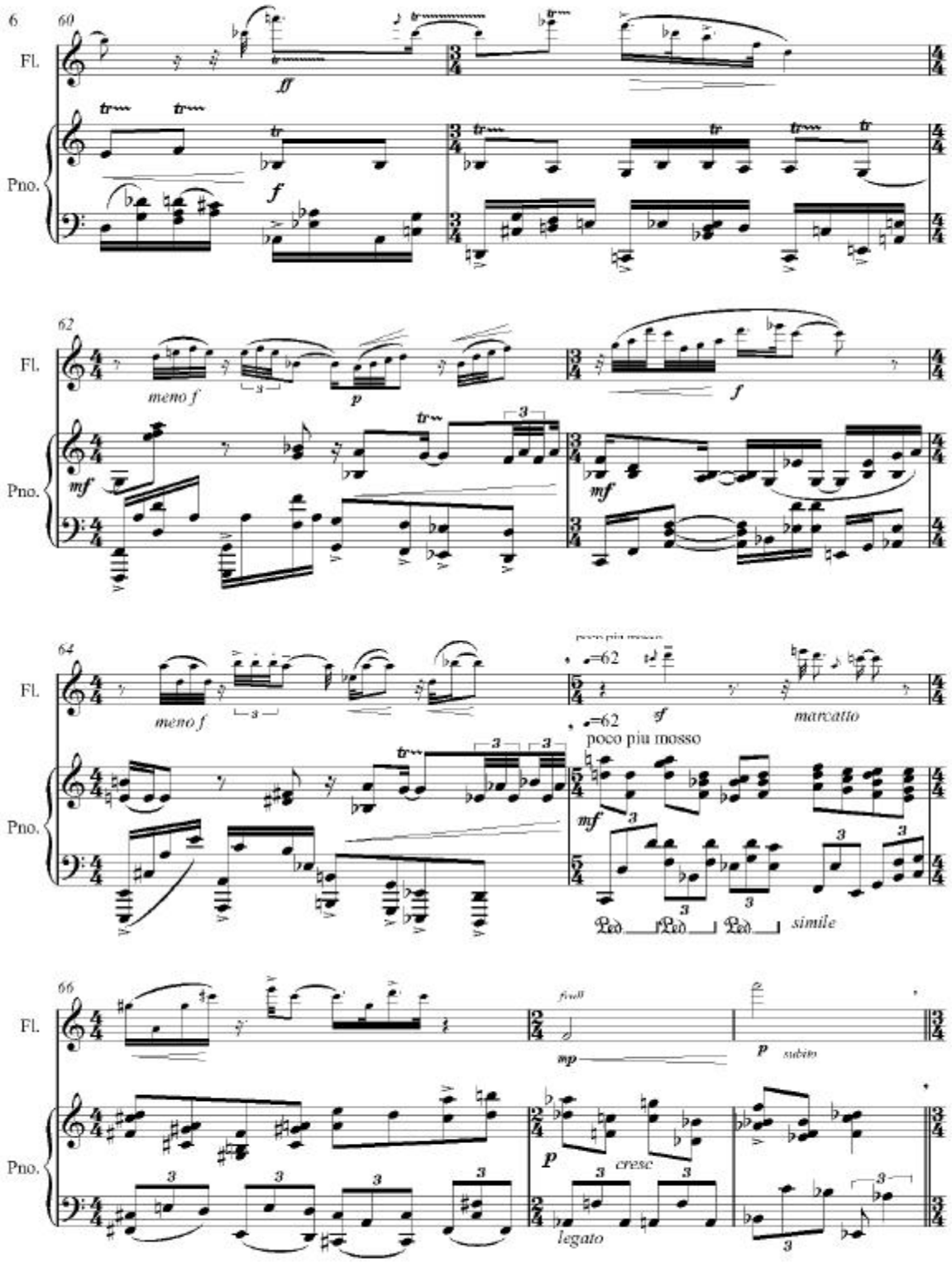


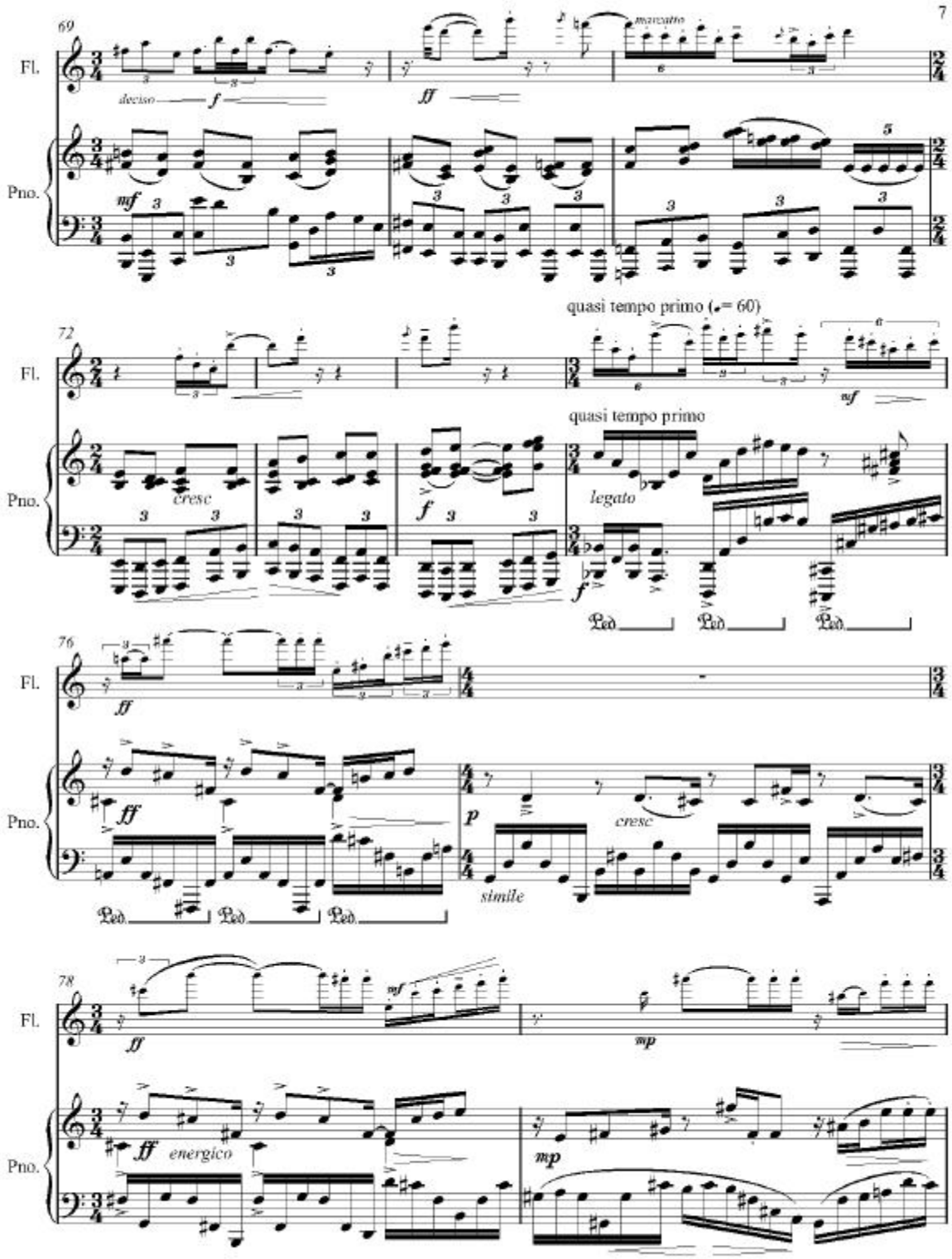

18
Fl.
espress
quasi tempo primo
quasi tempo primo
Pno.
mf
legato
p
22
Fl.
mf marcatto
frull
f
p
Pno.
mf
26
Fl.
mp
f
ff
f marcatto
Pno.
f
legato
f
Ped.
Ped.
Ped.
30
Fl.
ff
mf
Pno.
ff
p
simile

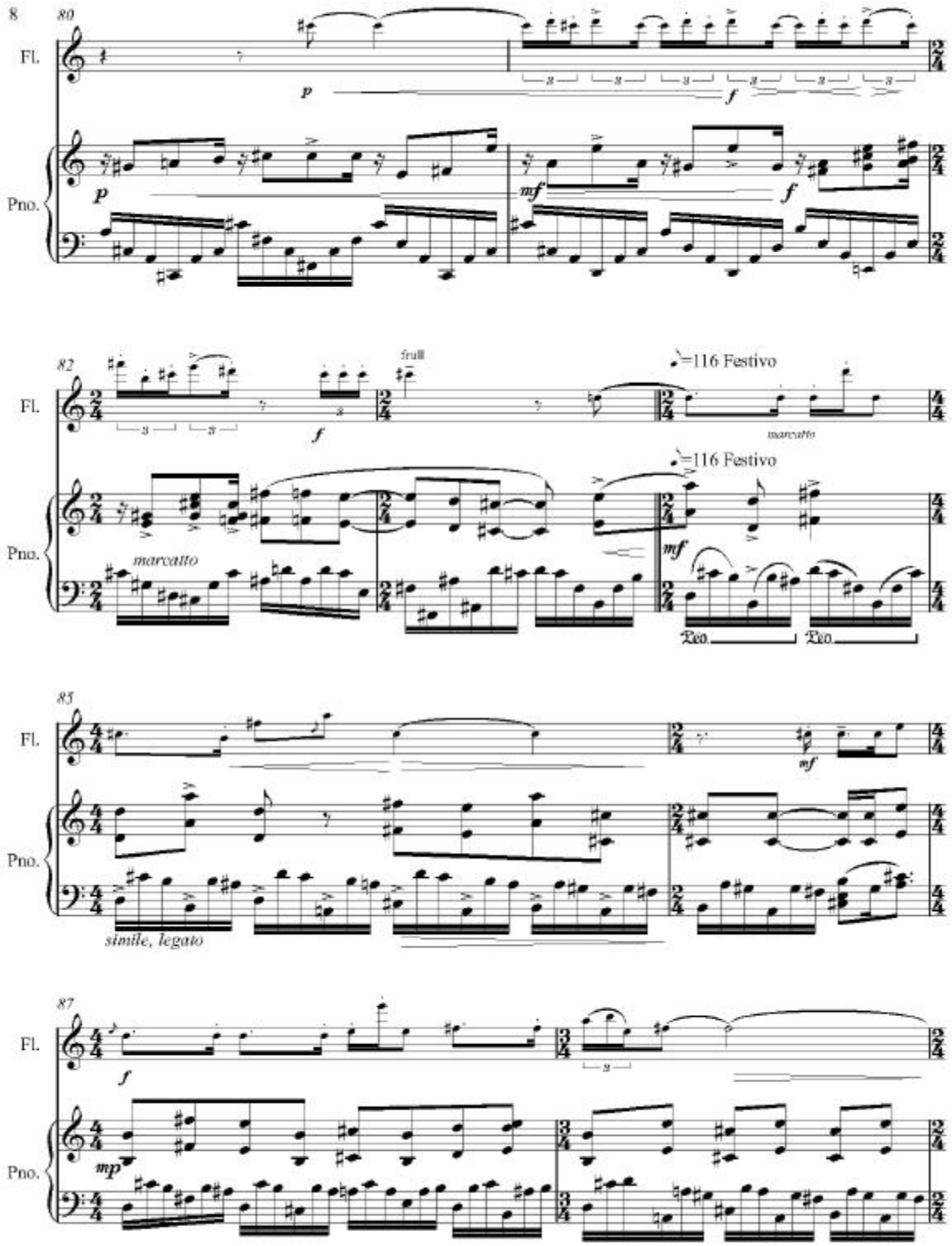

33
Fl.
Pno.
ff
con forza
con forza, legato
p
gliss.
mf
mp
f
36
Fl.
Pno.
f
p
mf
39
Fl.
Pno.
p
pp
42
Fl.
Pno.
gliss.
f
marcatiss
mf
f

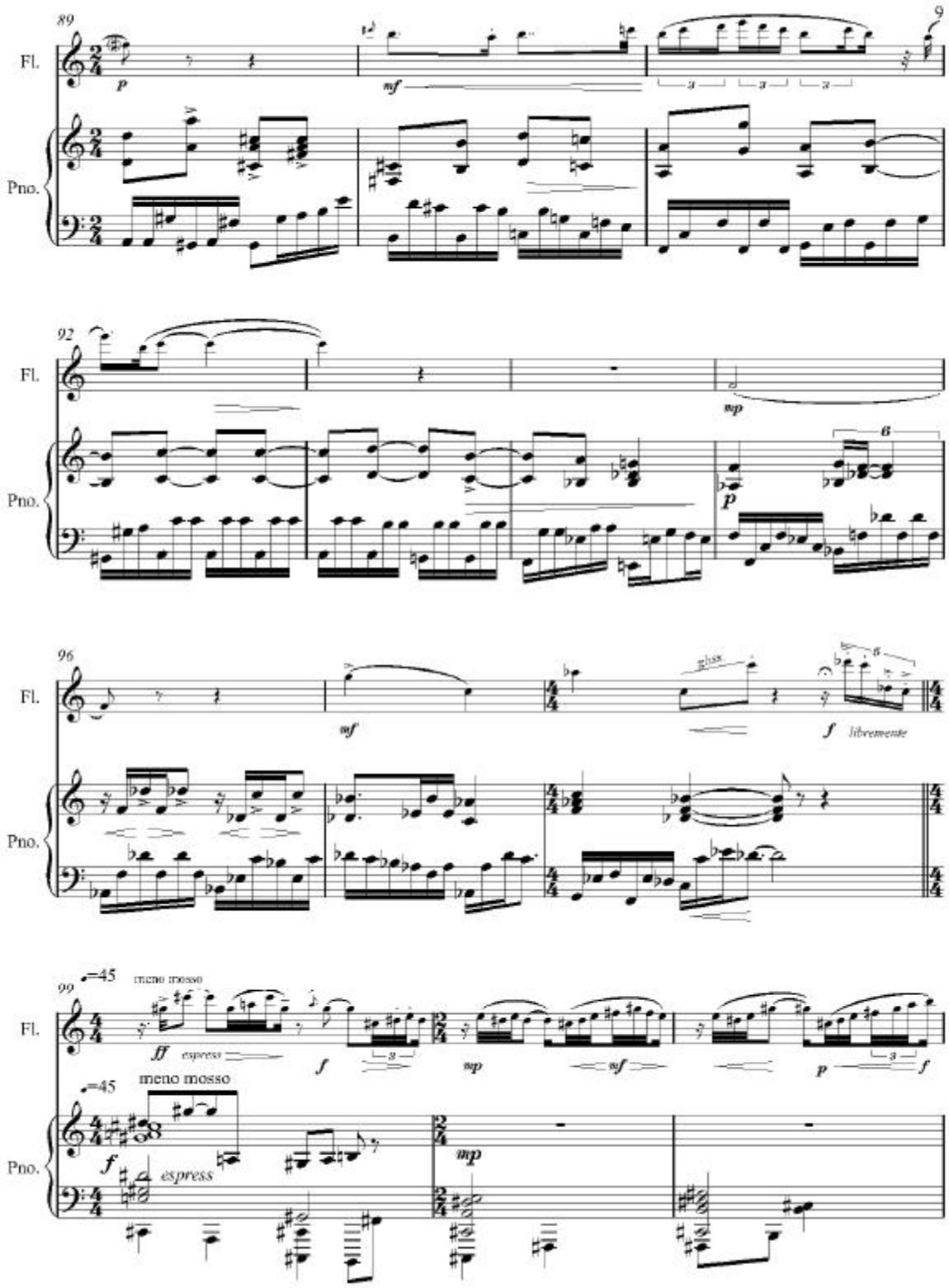

44
Fl.
Pno.
frull
frull
frull
seco
♩ = ♪=116
p
f
pp
como arpa, difuso
46
(tr)
ff
mp
gliss.
gliss.
pp
49
libremente
50
p
marcato
f
mp

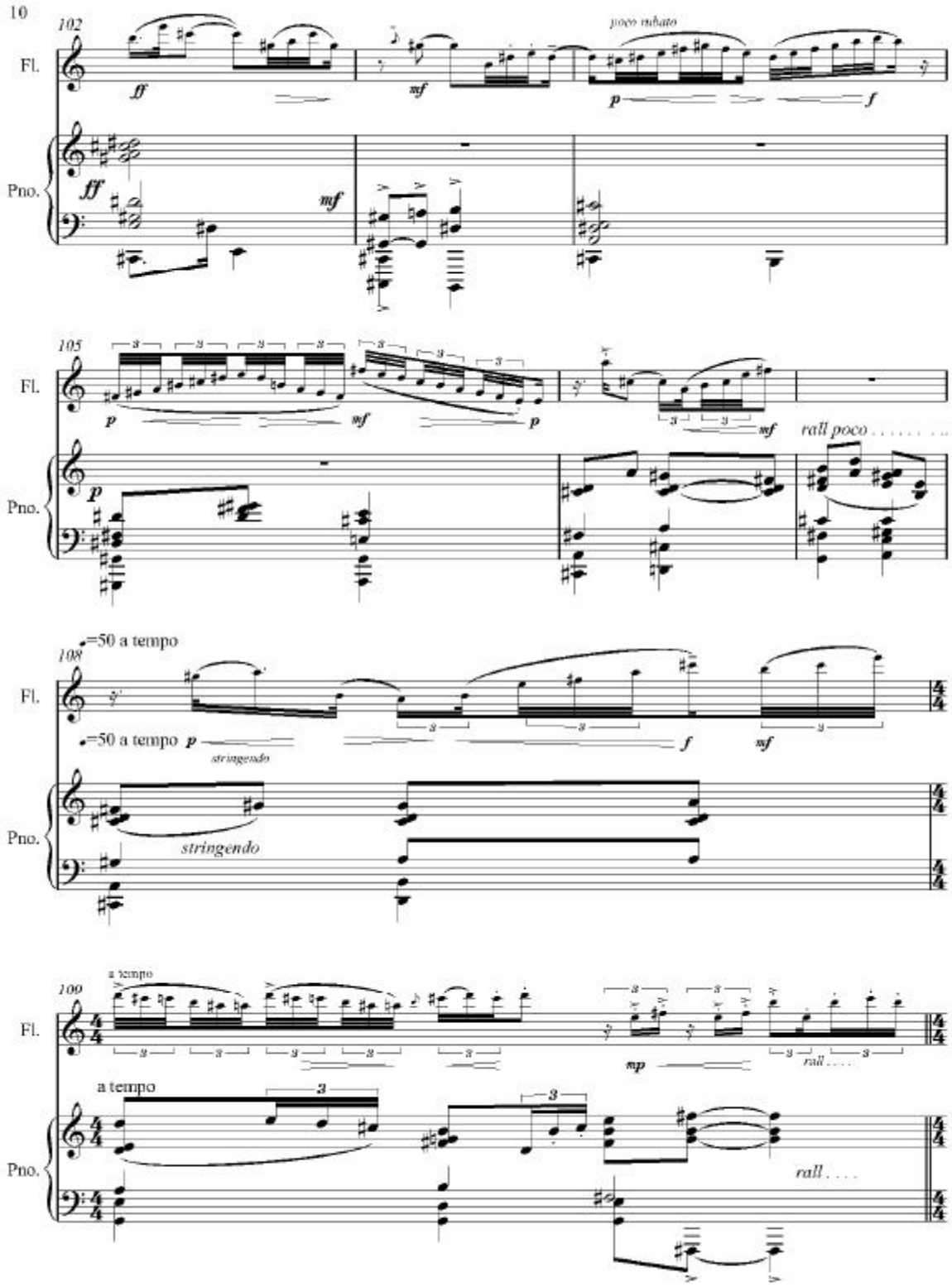

52
Fl.
Pno.
f
mf
apasionado
simile
54
marcatto
p
legato
56
mf
58
mf

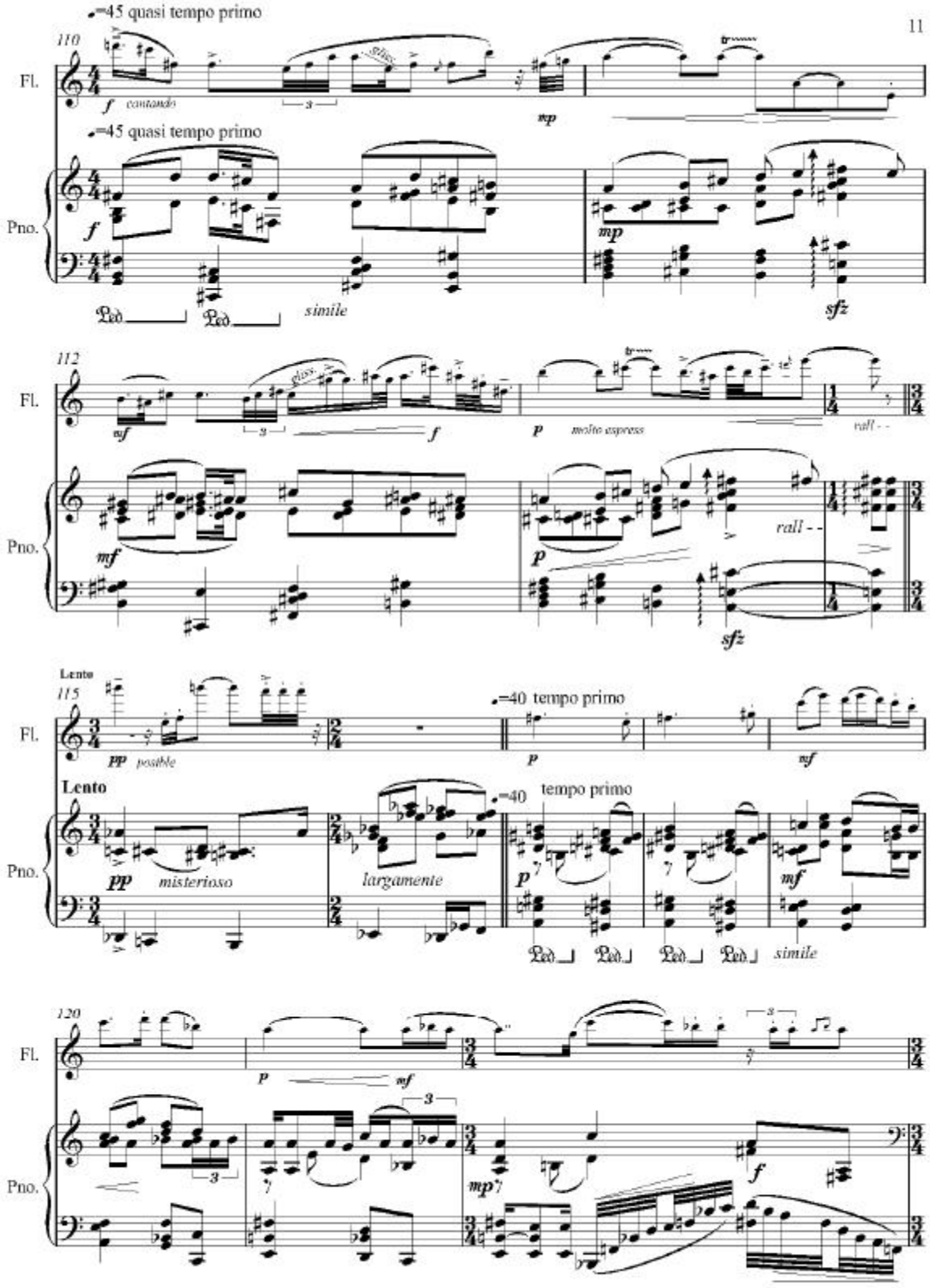

60
Fl.
Pno.
ff
f
62
meno f
p
mf
64
poco piu mosso
♩=62
sf
marcatto
poco piu mosso
simile
66
f coll
mp
p
subito
cresc
legato

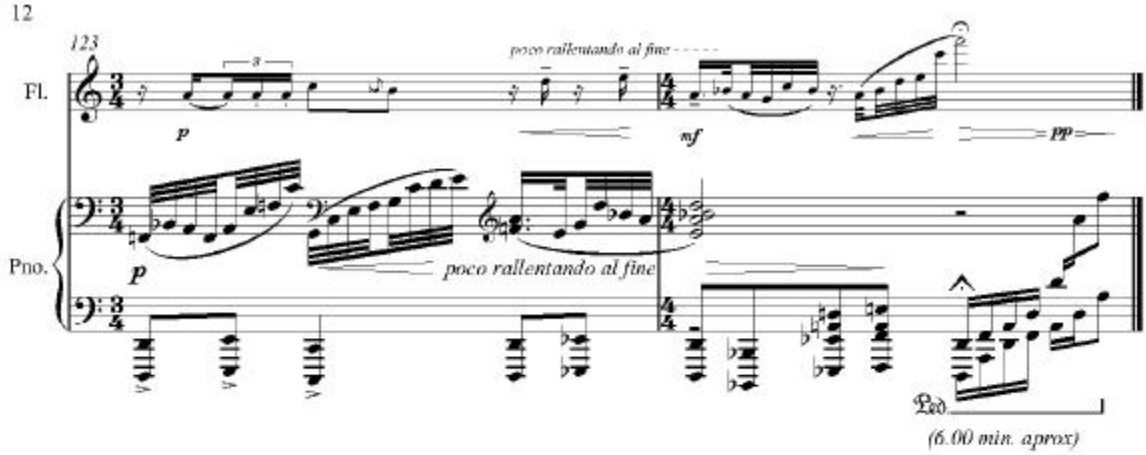

69
Fl.
Pno.
deciso
f
ff
marcato
mf
72
quasi tempo primo (♩= 60)
sf
quasi tempo primo
cresc
f
legato
Ped
76
ff
p
cresc
simile
78
energico
mp


80
Fl.
Pno.
p
f
mf
82
full
=116 Festivo
marcatto
85
simile, legato
87


89
Fl.
Pno.
92
96
ghss.
libremente
99
meno mosso
espress

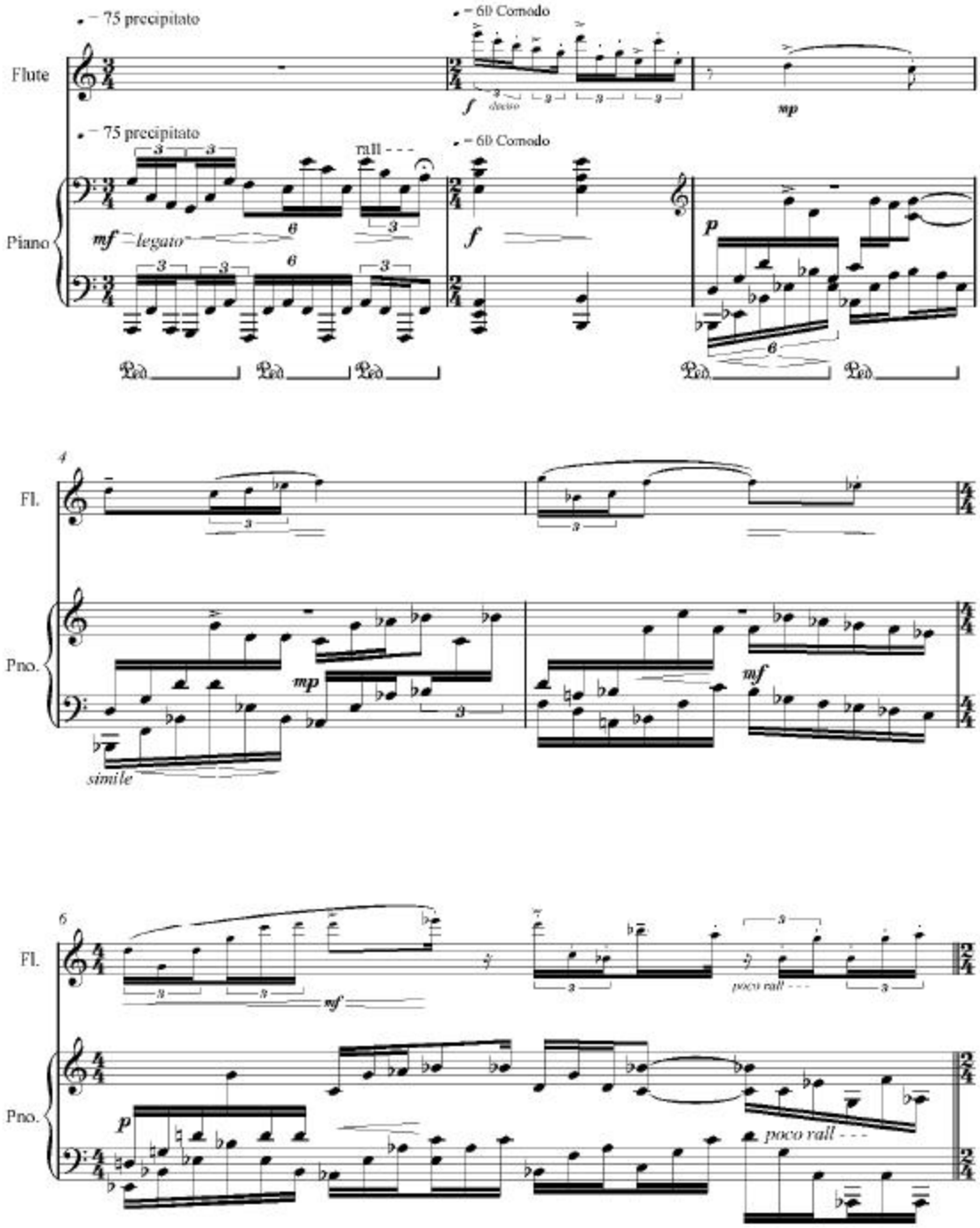

102
Fl.
Pno.
ff
mf
poco rubato
p
f
105
rall poco
108
♩=50 a tempo
stringendo
109
a tempo
mp
rall

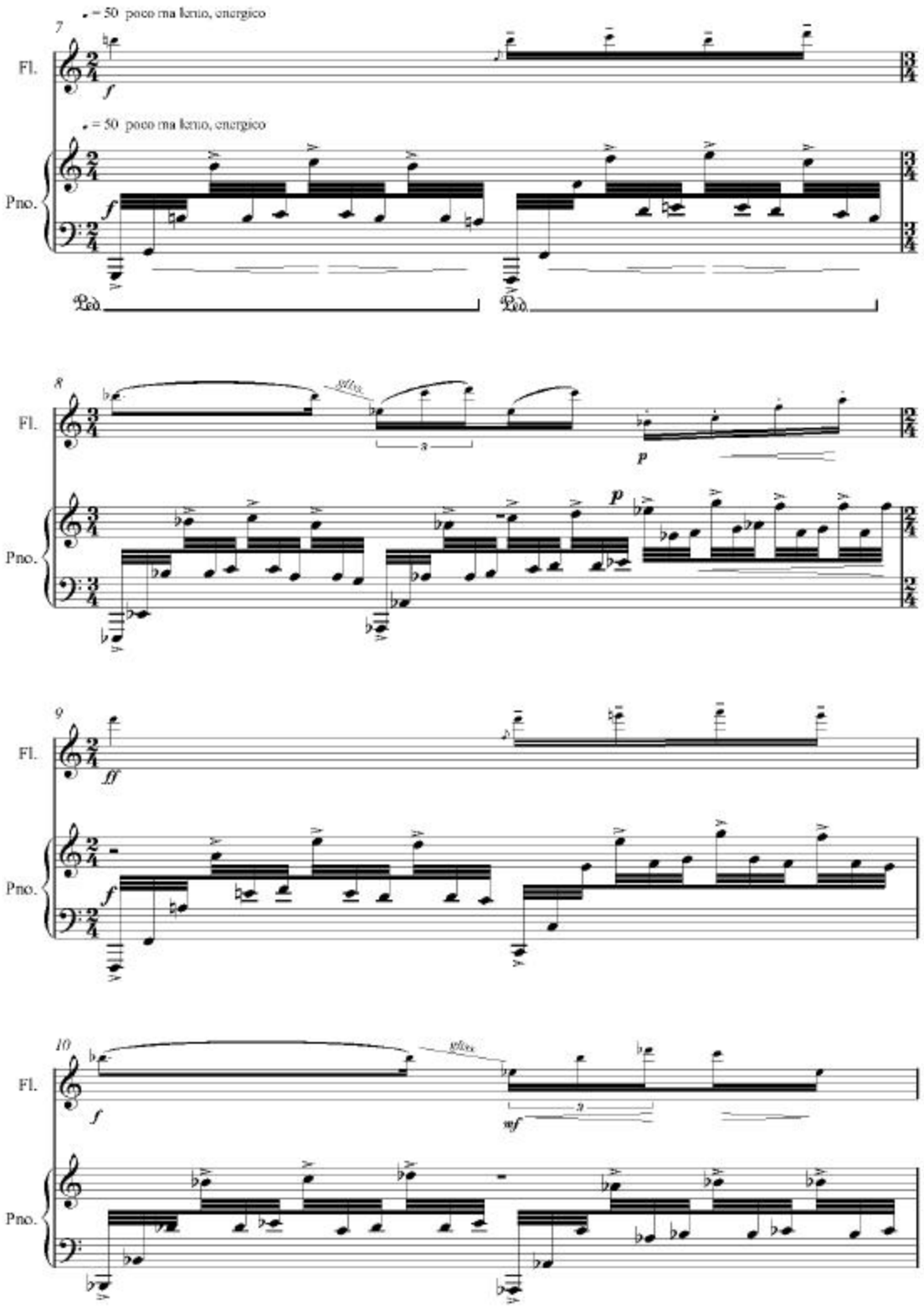

♩=45 quasi tempo primo
110
Fl.
f cantando
gliss.
mp
♩=45 quasi tempo primo
Pno.
f
mp
Ped
Ped
simile
sfz
112
Fl.
mf
gliss.
f
p molto espress
rall - -
Pno.
mf
p
rall - -
sfz
Lento
115
Fl.
pp possible
♩=40 tempo primo
p
mf
Lento
Pno.
pp misterioso
largamente
♩=40
tempo primo
p
mf
Ped
Ped
Ped
Ped
simile
120
Fl.
p
mf
Pno.
mp
f

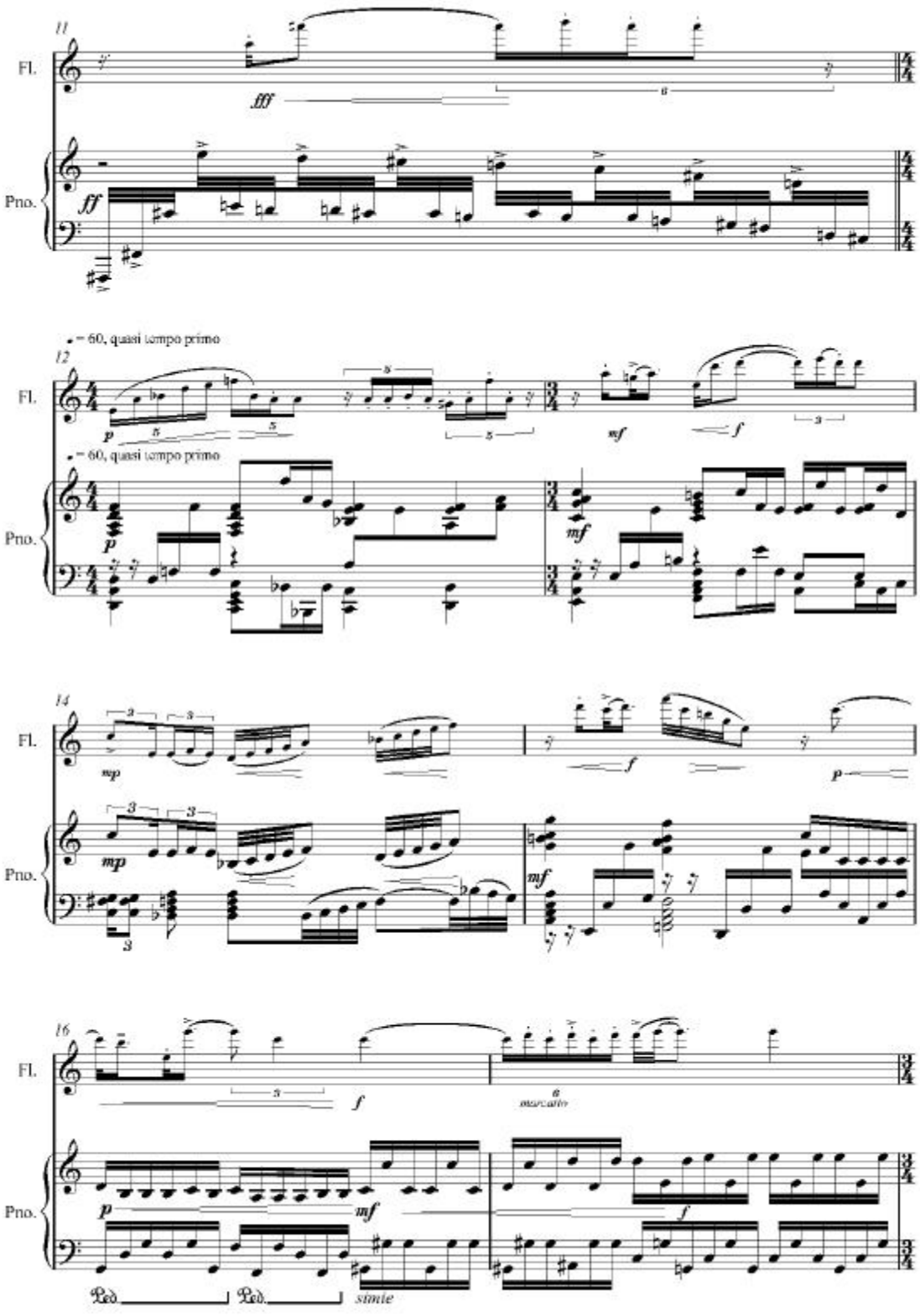

123
Fl.
Pno.
poco rallentando al fine
poco rallentando al fine
p
p
nf
pp
Ped.
(6.00 min. aprox)

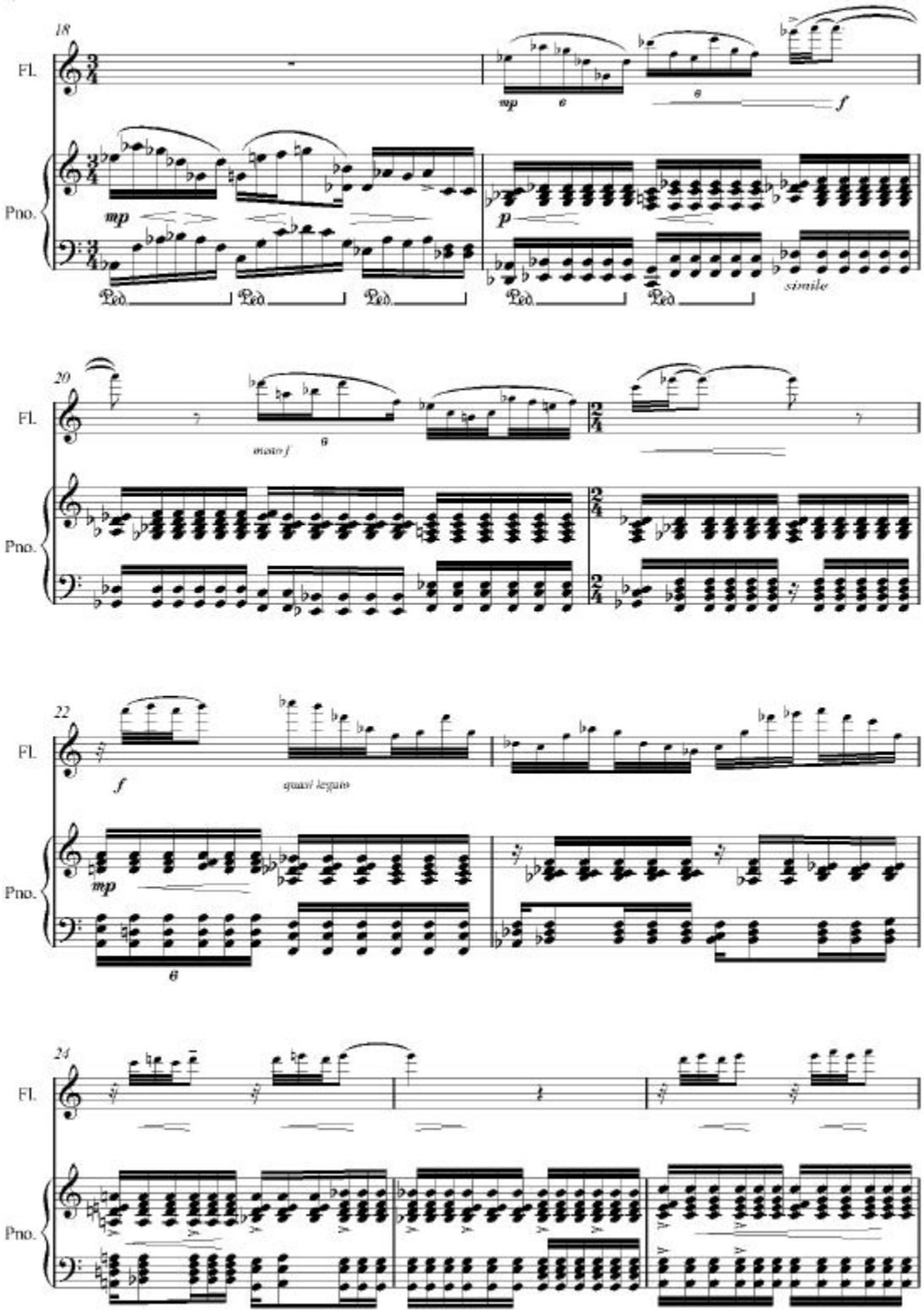
III - Visión de Río

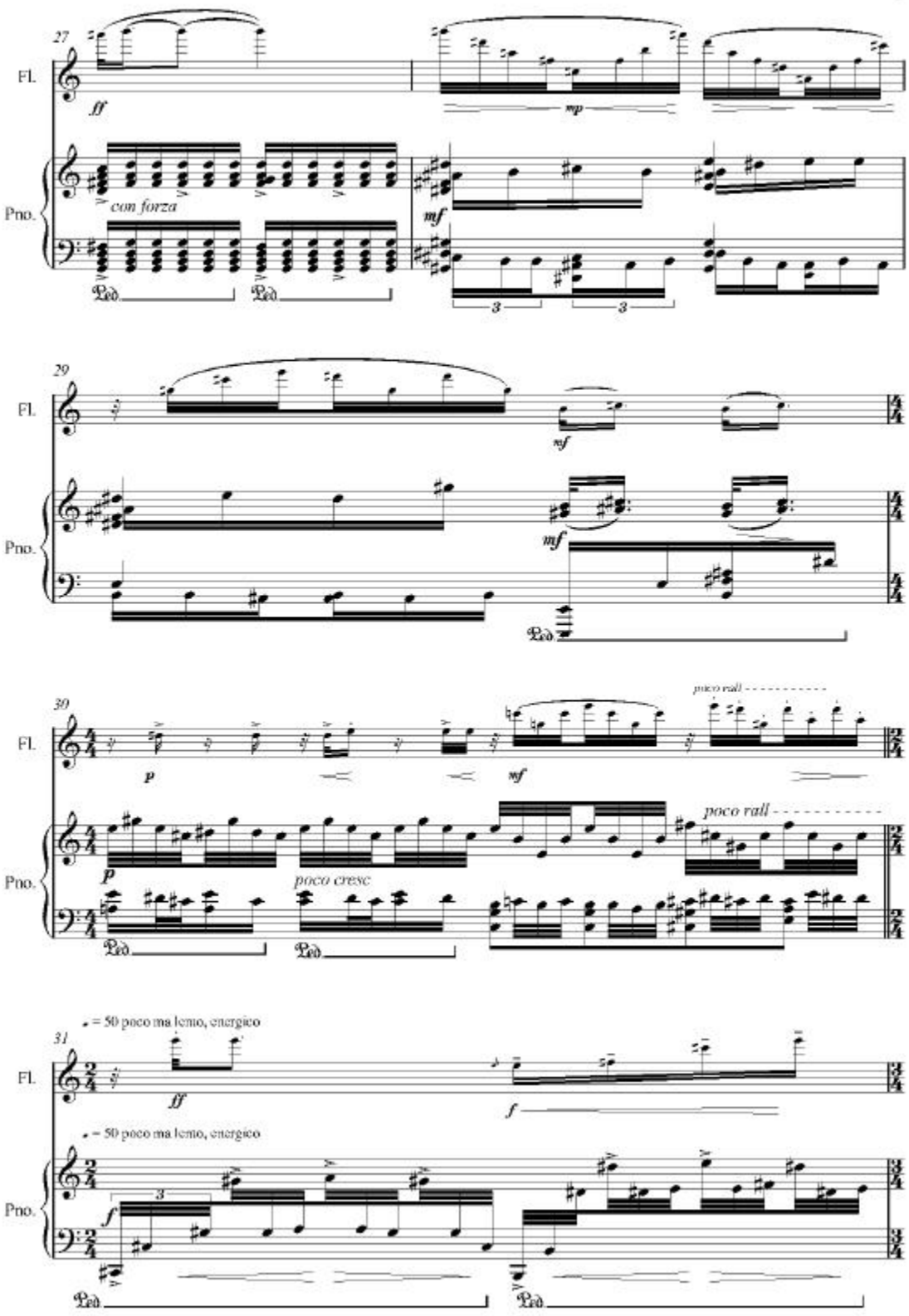
Marco Alejandro Gil

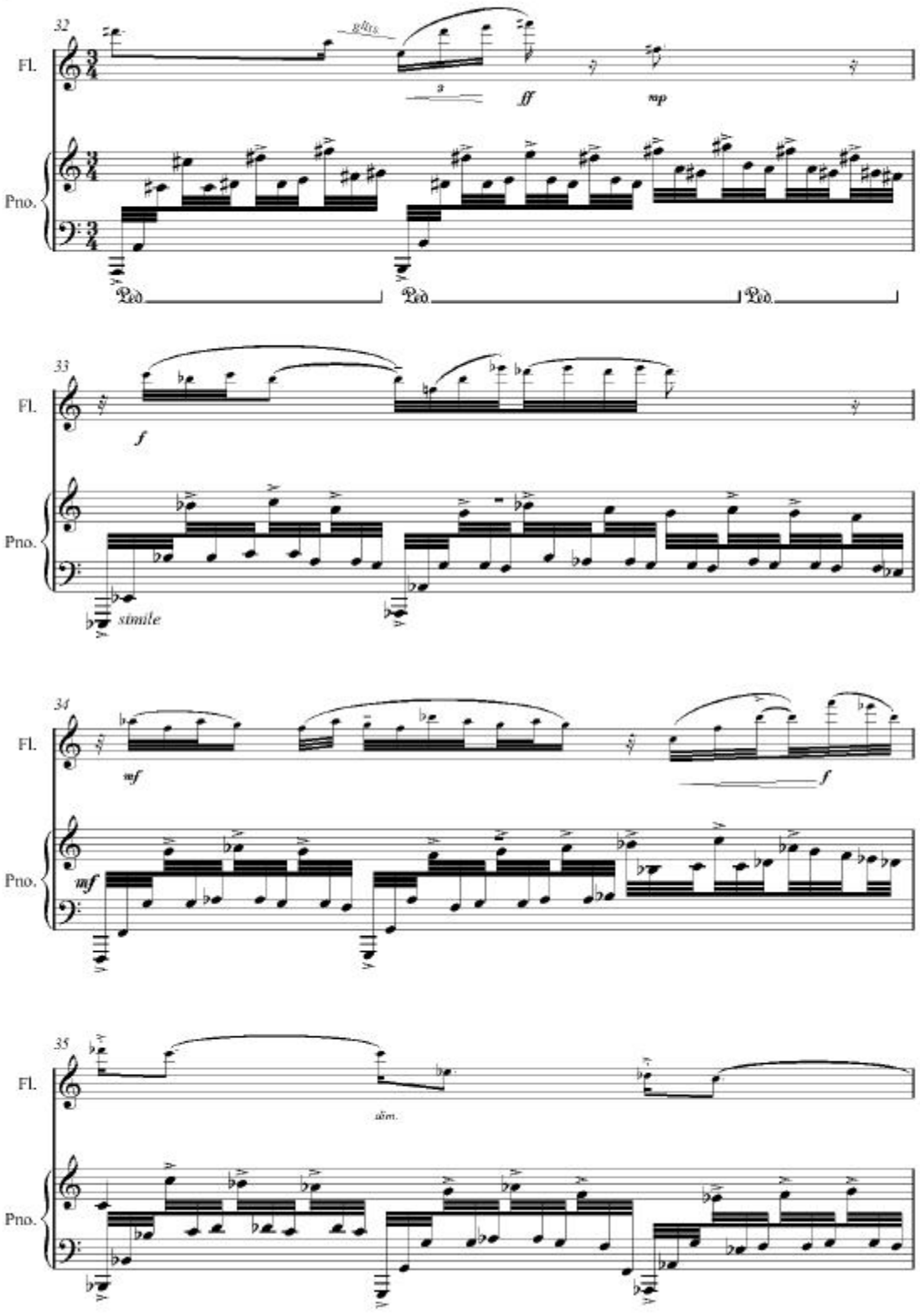


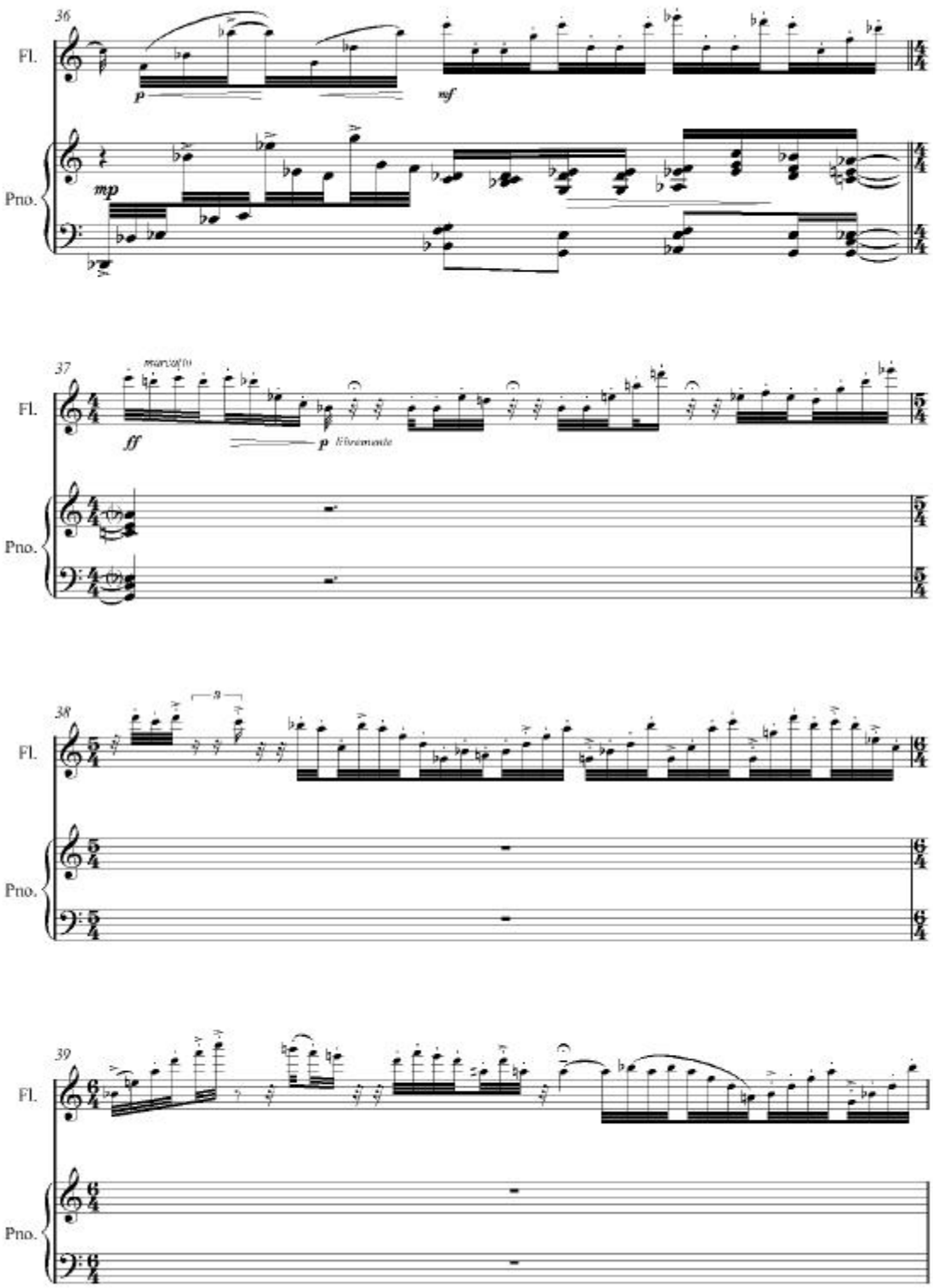

7
♩. = 50 poco ma lento, energico
Fl.
f
♩. = 50 poco ma lento, energico
Pno.
f
Ped
Ped
8
Fl.
gliss.
3
p
Pno.
p
9
Fl.
ff
Pno.
f
10
Fl.
f
gliss.
3
mf
Pno.

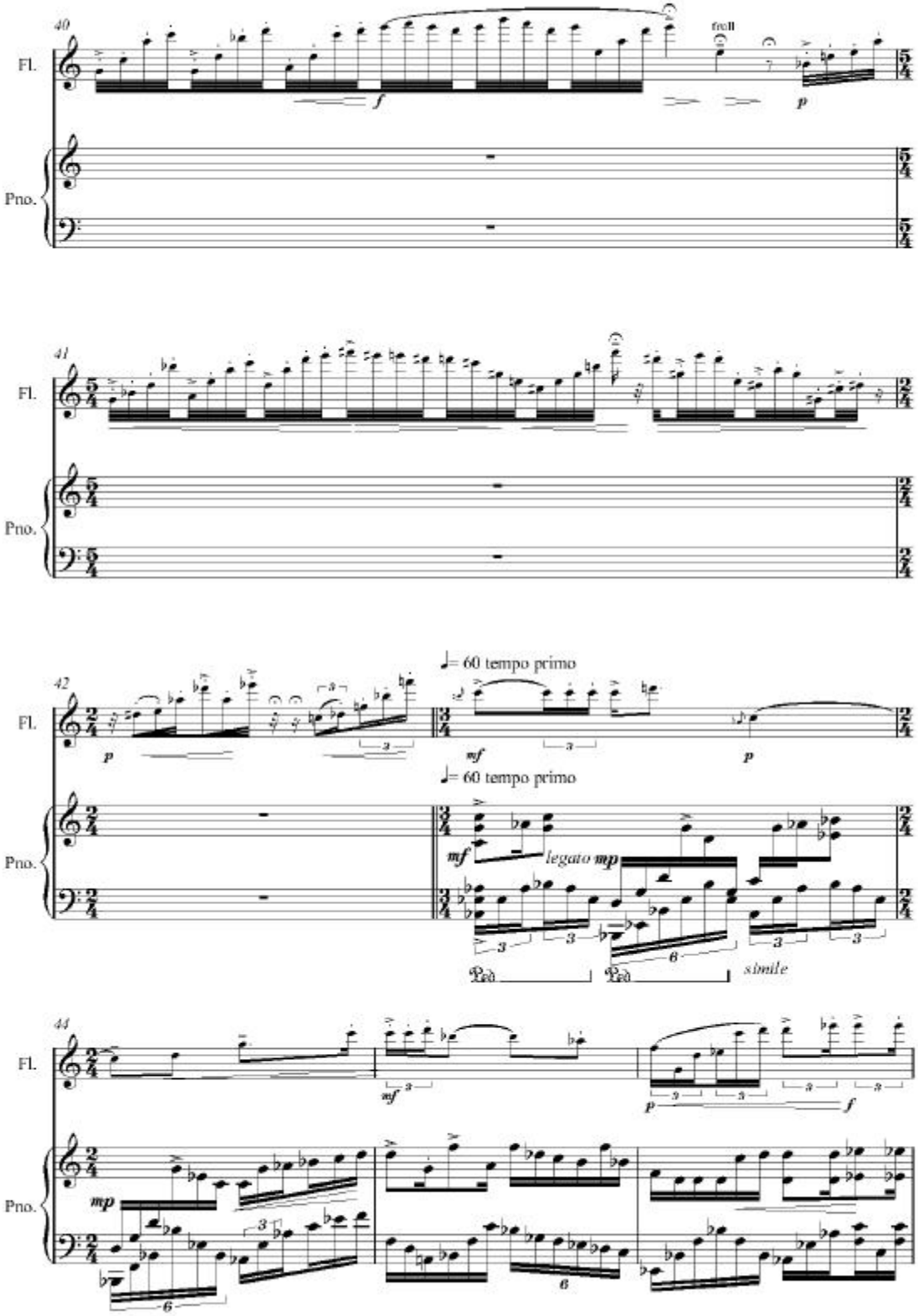

11
Fl.
fff
Pno.
ff
♩. = 60, quasi tempo primo
12
Fl.
p
mf
f
♩. = 60, quasi tempo primo
Pno.
p
mf
14
Fl.
mp
f
p
Pno.
mp
mf
16
Fl.
f
8
marcato
Pno.
p
mf
f
Ped.
Ped.
simile

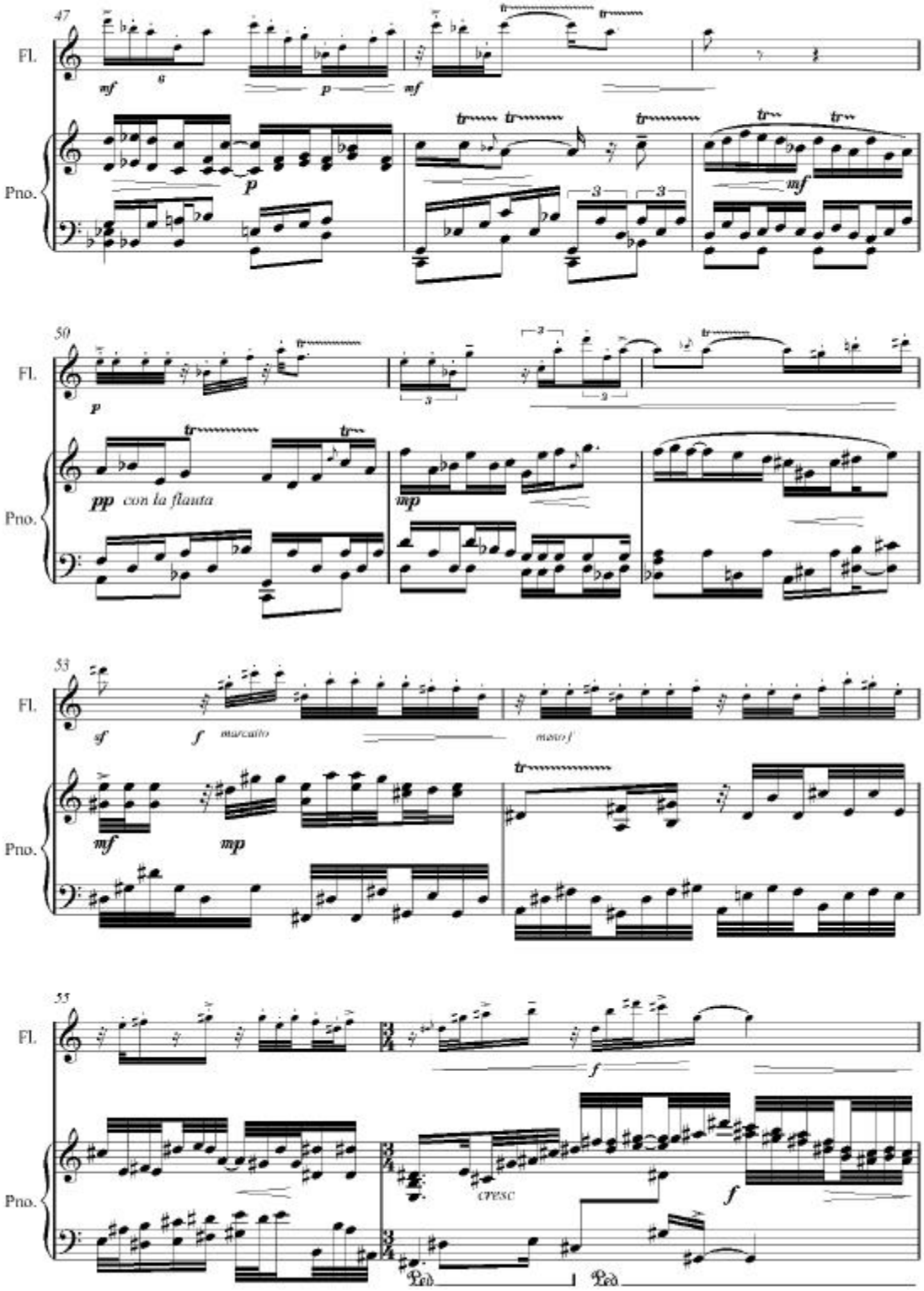

18
Fl.
Pno.
mp
e
e
f
p
simile
Ped.
20
molto f
22
f
quasi legato
mp
24

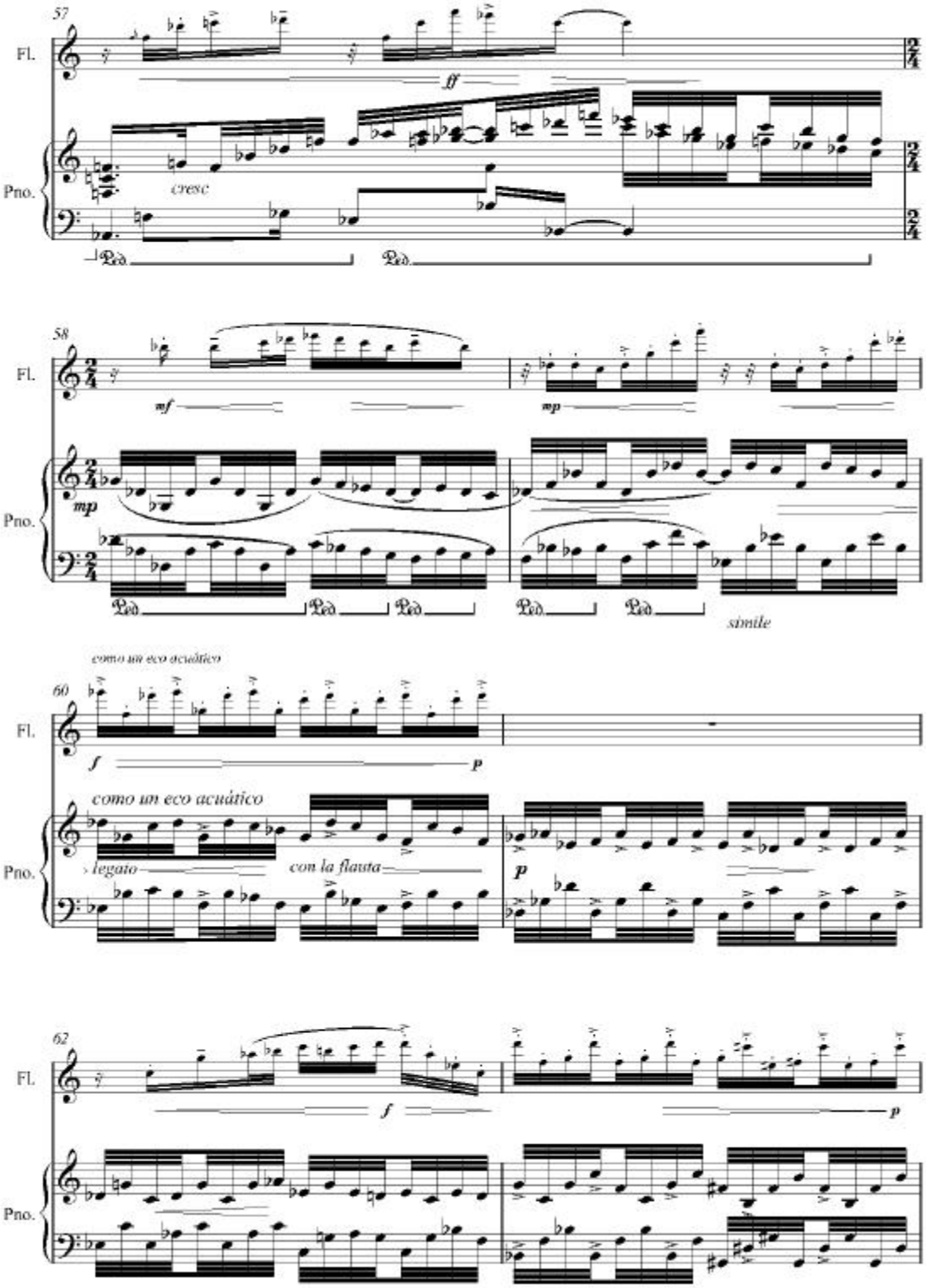

27
Fl.
Pno.
ff
mp
con forza
mf
3
3
29
Fl.
Pno.
mf
mf
30
Fl.
Pno.
p
mf
poco rall
poco rall
p
poco cresc
31
♩. = 50 poco ma lento, energico
Fl.
Pno.
ff
f
♩. = 50 poco ma lento, energico
f
3

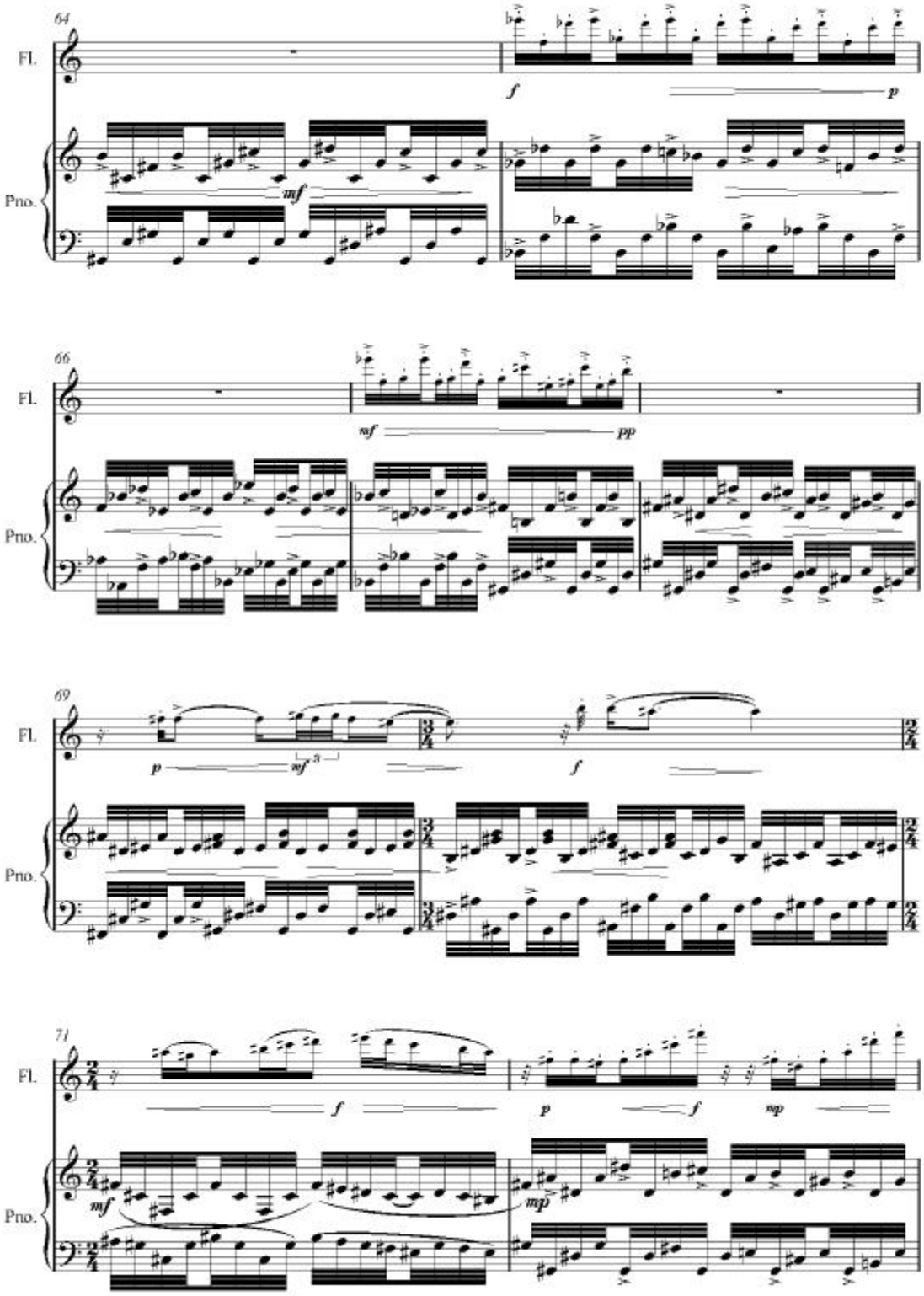

32
Fl.
Pno.
gliss.
ff
mp
Ped.
33
f
simile
34
mf
35
dim.

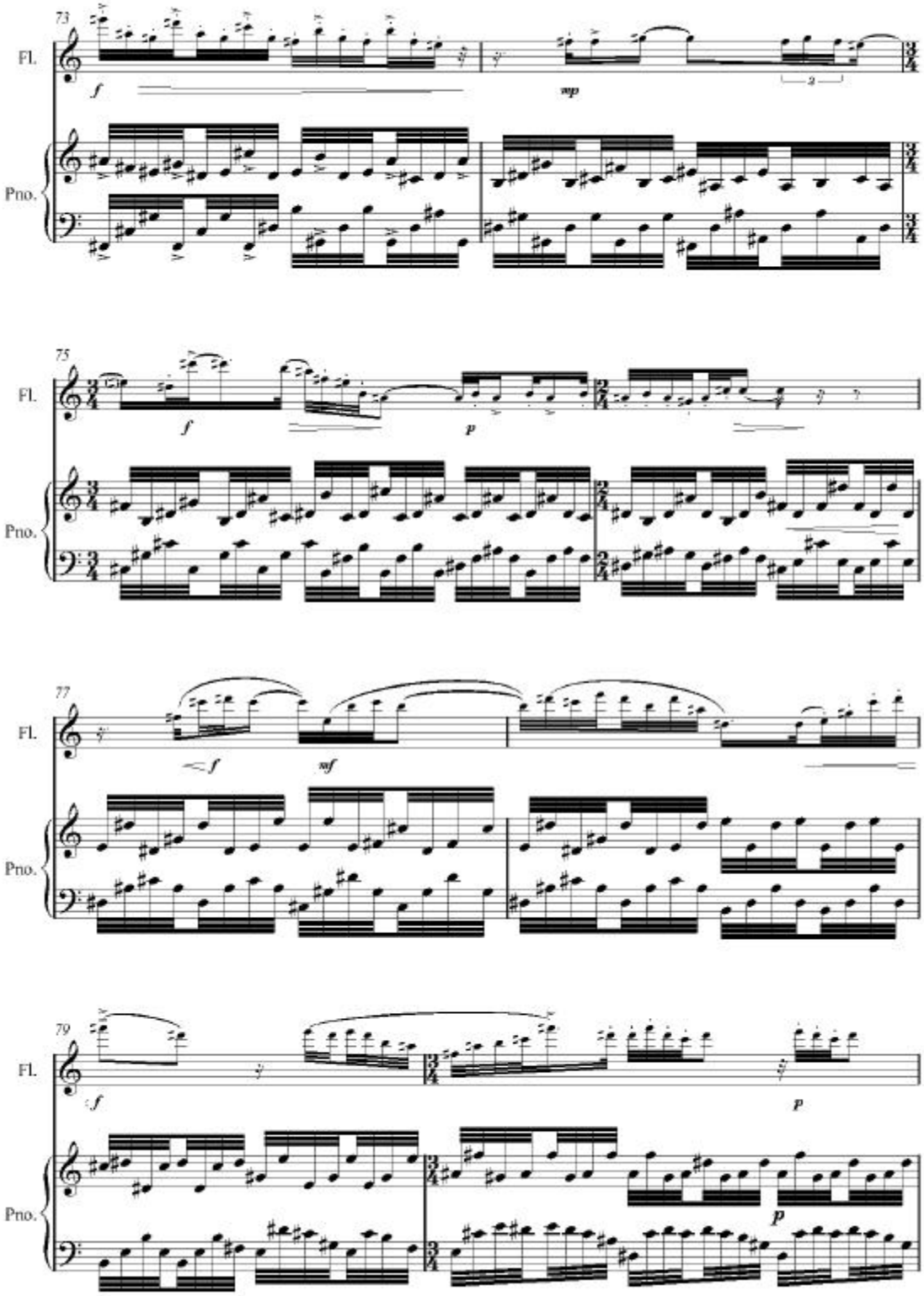

36
Fl.
Pno.
p
mf
mp
37
marcato
ff
p libremente
38
a
39

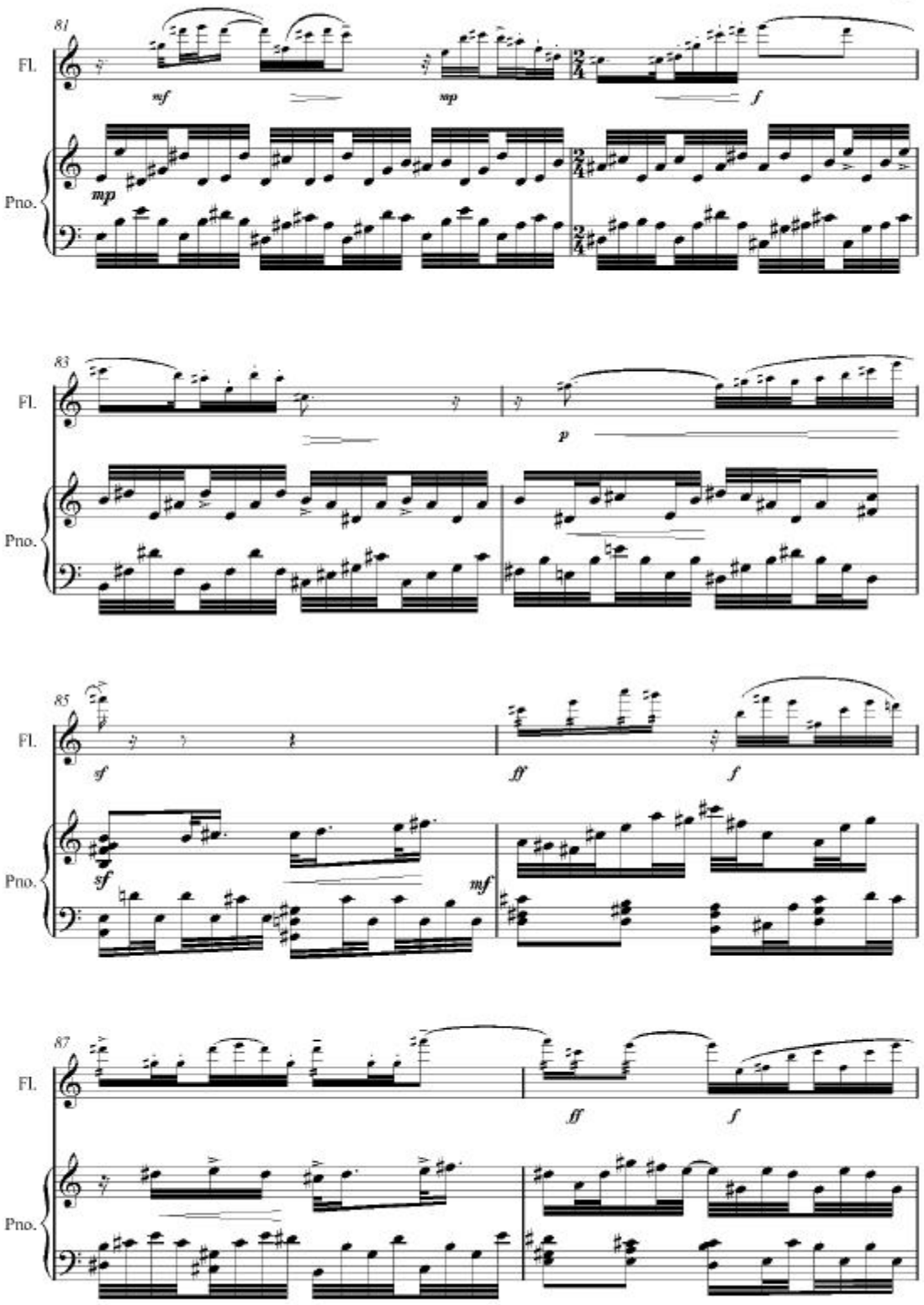

40
Fl.
Pno.
trill
f
p
41
42
♩= 60 tempo primo
mf
legato mp
simile
44
mp

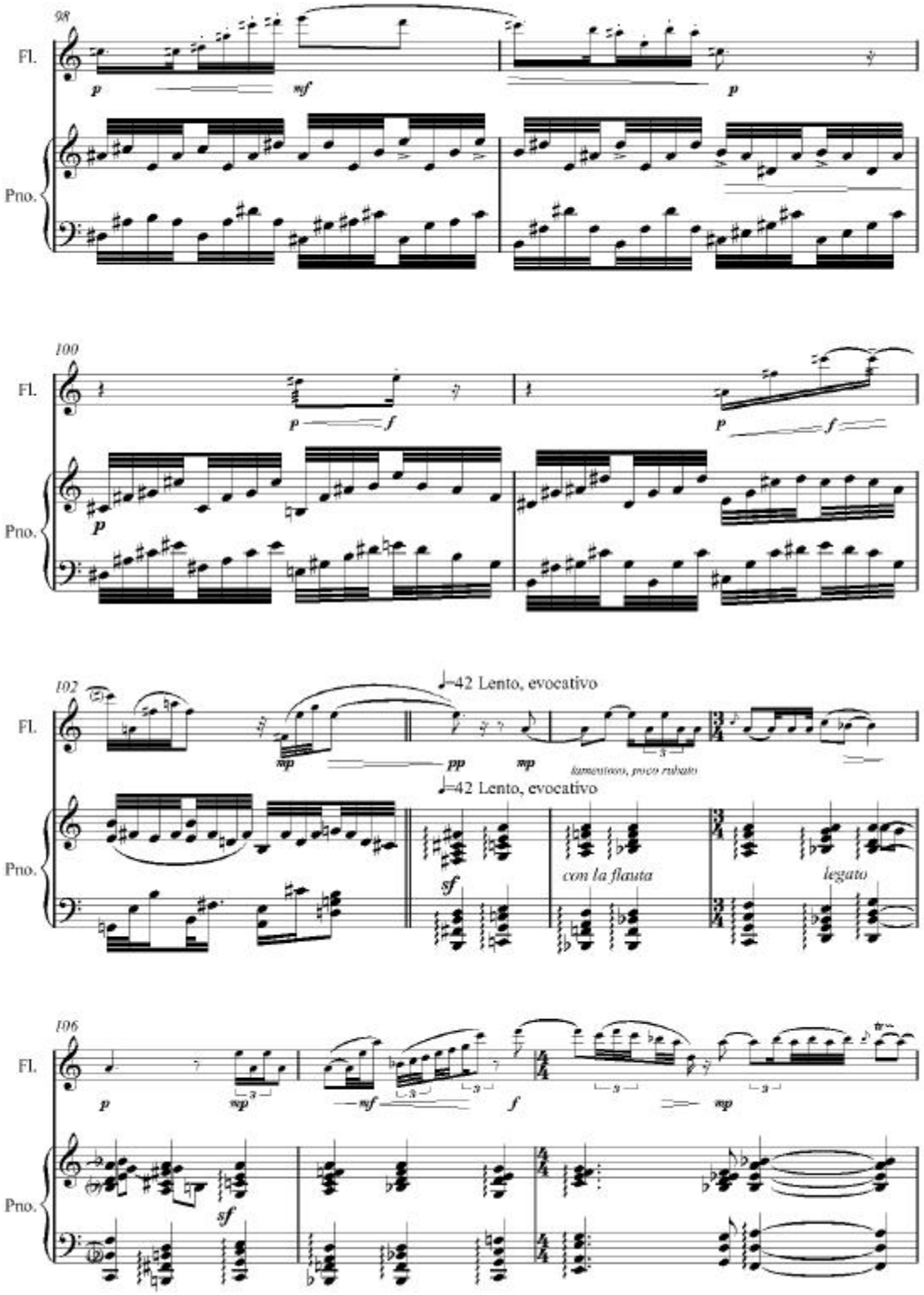

47
Fl.
Pno.
mf
p
mf
p
mf
50
Fl.
Pno.
p
pp con la flauta
mp
53
Fl.
Pno.
sf
f marcato
meno f
mf
mp
55
Fl.
Pno.
f
CRESC
f
Ped
Ped

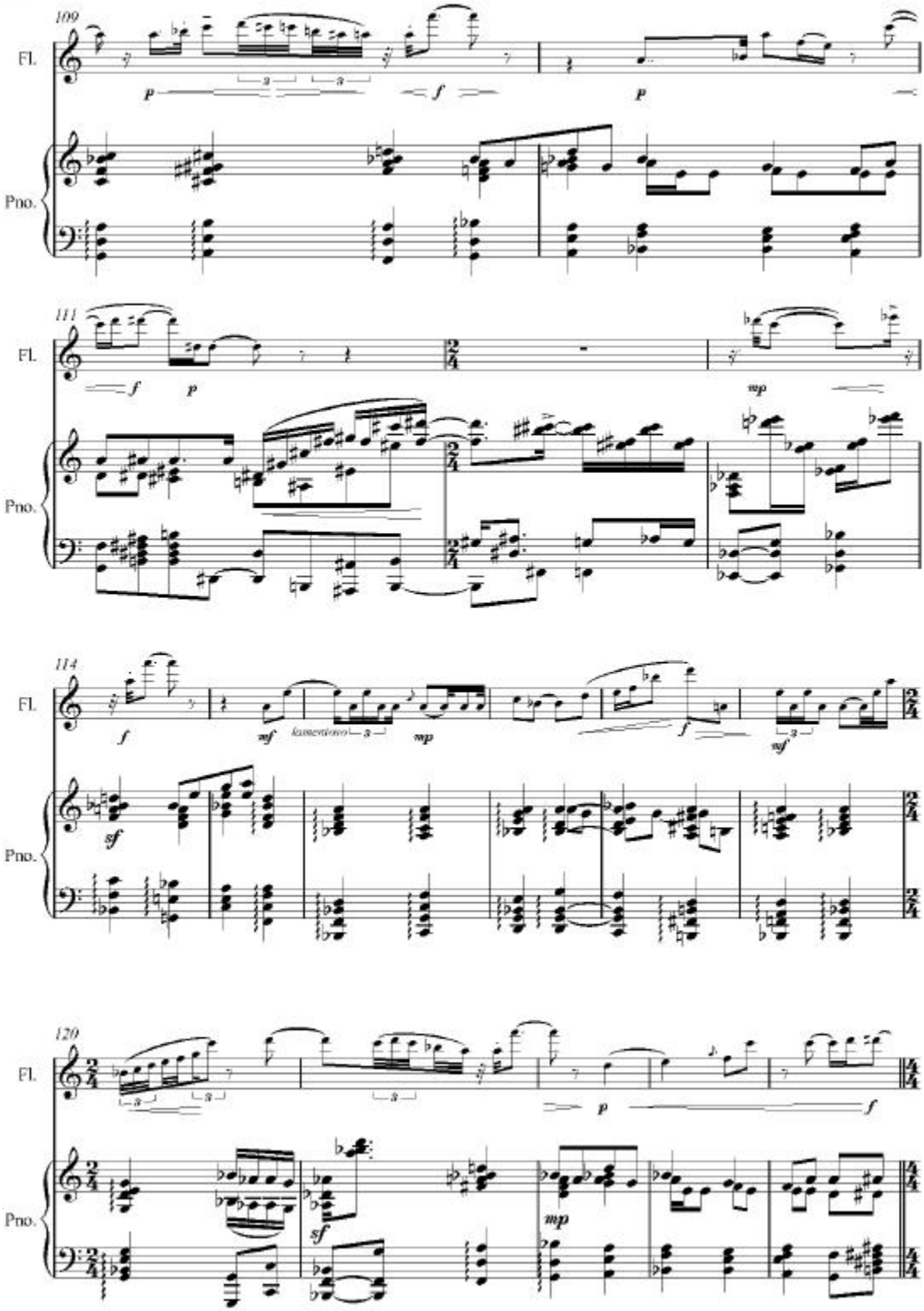

57
Fl.
ff
Pno.
cresc
58
mf
mp
simile
como un eco acuático
60
f
p
legato
con la flauta
62

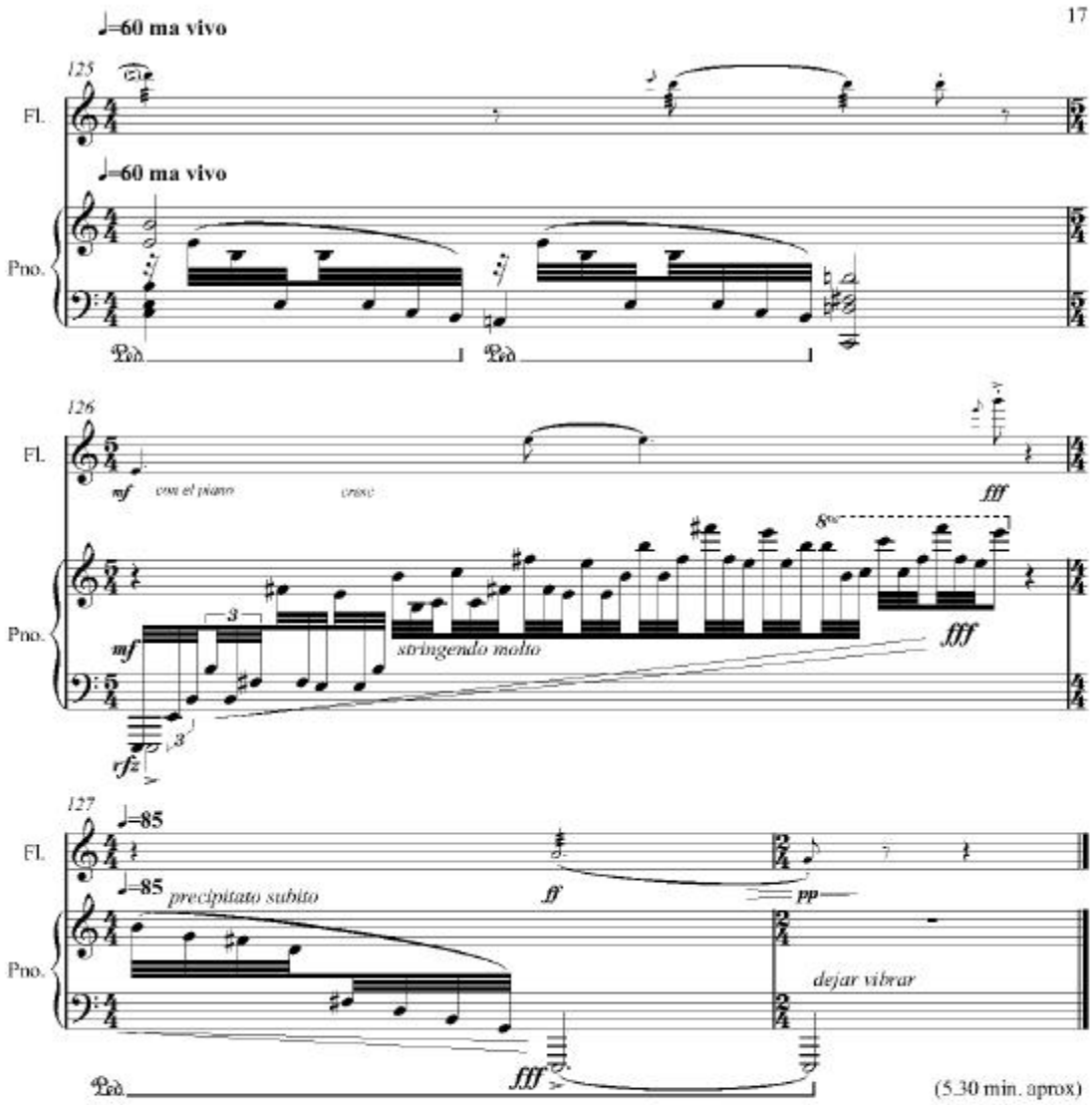

64
Fl.
Pno.
f
p
mf
66
Fl.
Pno.
mf
pp
69
Fl.
Pno.
p
mf
3
f
71
Fl.
Pno.
f
p
f
mp
mf
mp


73
Fl.
Pno.
f
mp
75
Fl.
Pno.
f
p
77
Fl.
Pno.
f
mf
79
Fl.
Pno.
f
p
p

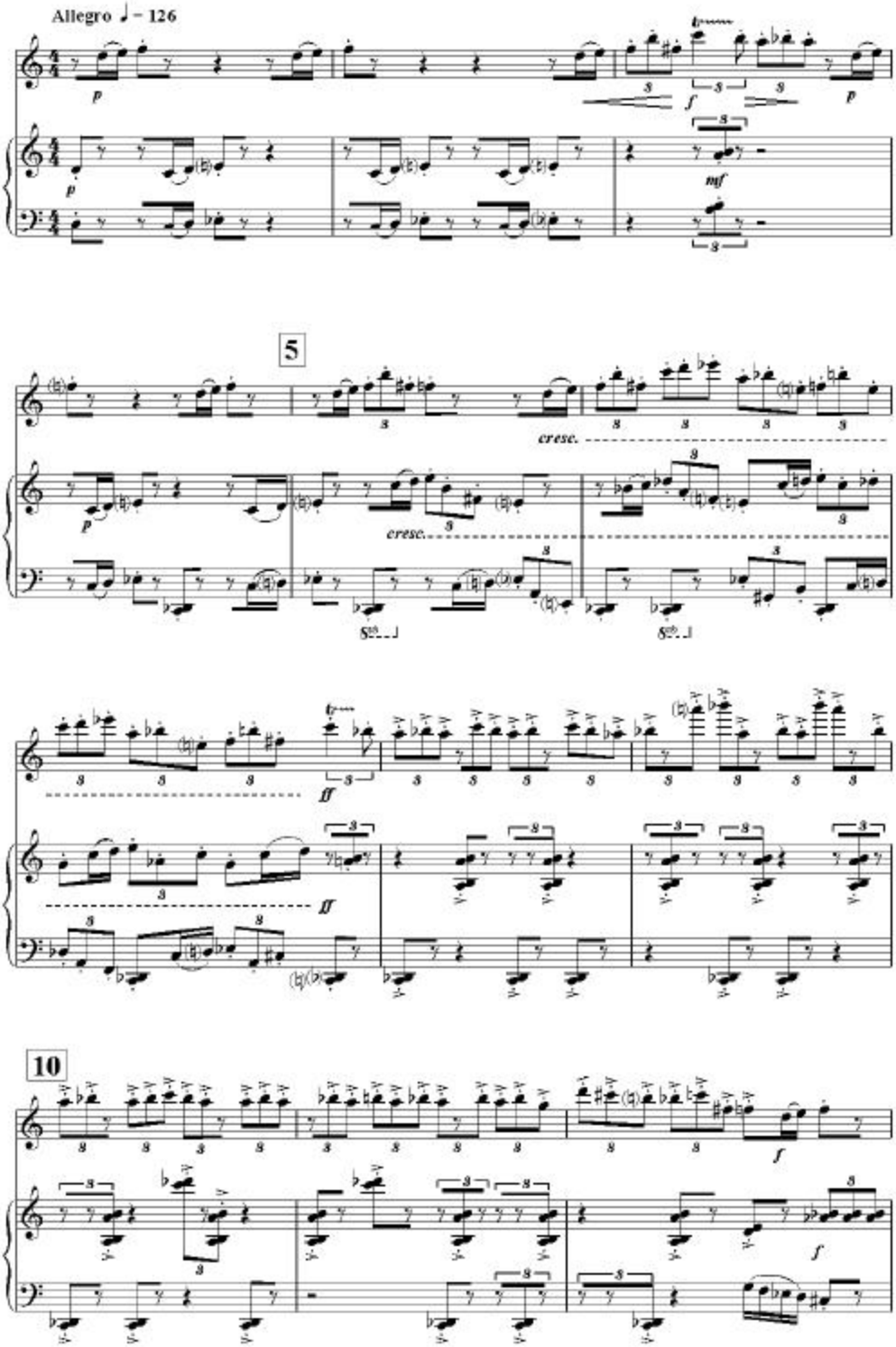

81
Fl.
mf
mp
f
Pno.
mp
83
Fl.
p
Pno.
85
Fl.
sf
ff
f
Pno.
sf
mf
87
Fl.
ff
f
Pno.

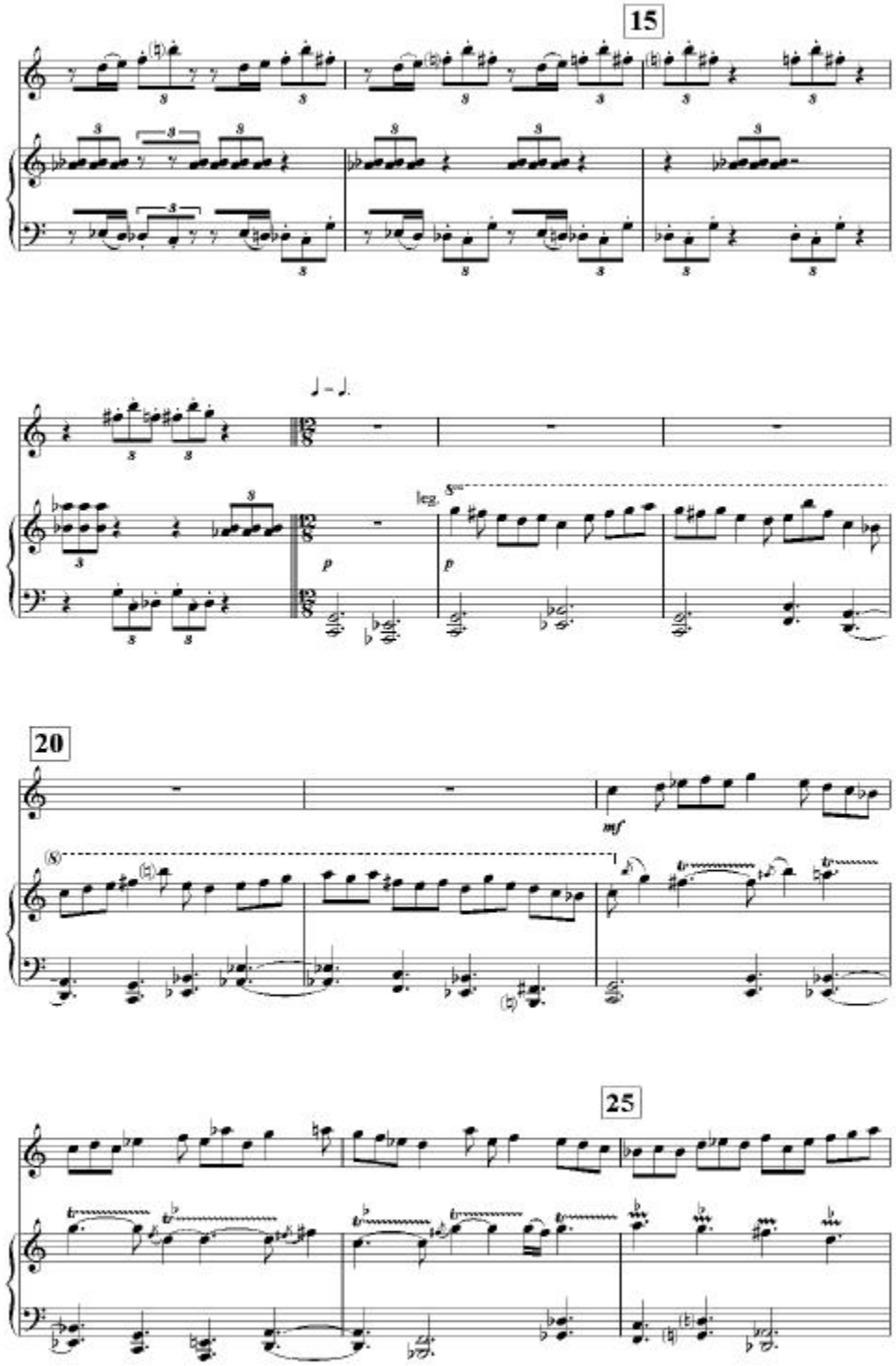

98
Fl.
Pno.
p
mf
p
100
Fl.
Pno.
p
f
p
f
p
102
Fl.
Pno.
mp
pp
mp
♩=42 Lento, evocativo
lamentoso, poco rubato
♩=42 Lento, evocativo
sf
con la flauta
legato
106
Fl.
Pno.
p
mp
mf
f
mp
sf

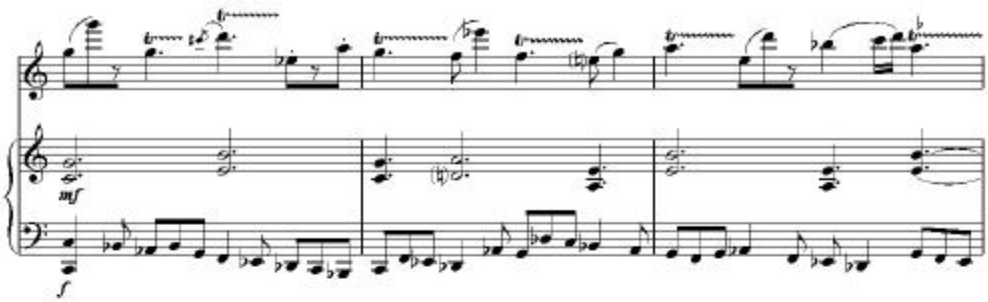

109
Fl.
Pno.
111
114
lamentoso
120

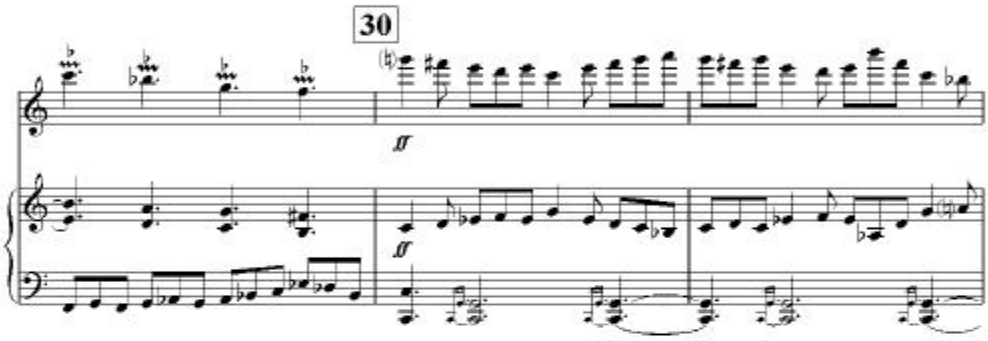

♩=60 ma vivo
125
Fl.
♩=60 ma vivo
Pno.
126
Fl.
mf
con el piano
cresc
fff
8va
Pno.
mf
3
stringendo molto
fff
rfz
127
♩=85
Fl.
♩=85
precipitato subito
ff
pp
Pno.
dejar vibrar
fff
(5.30 min. aprox)

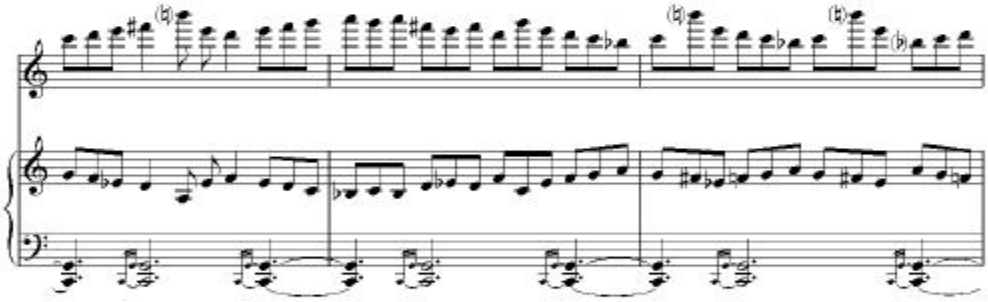
I. Preambulum

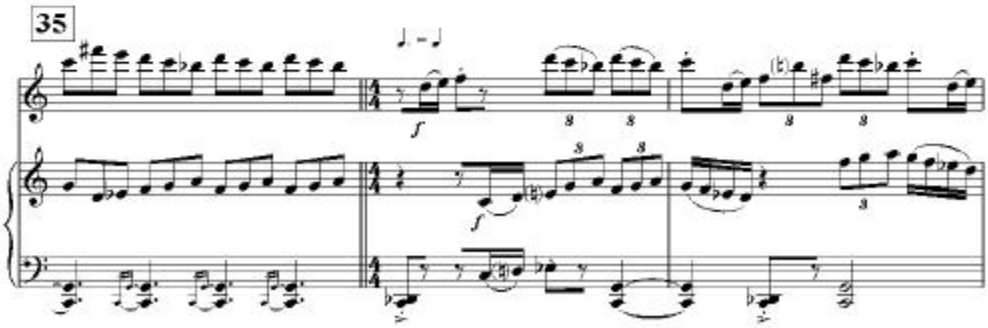


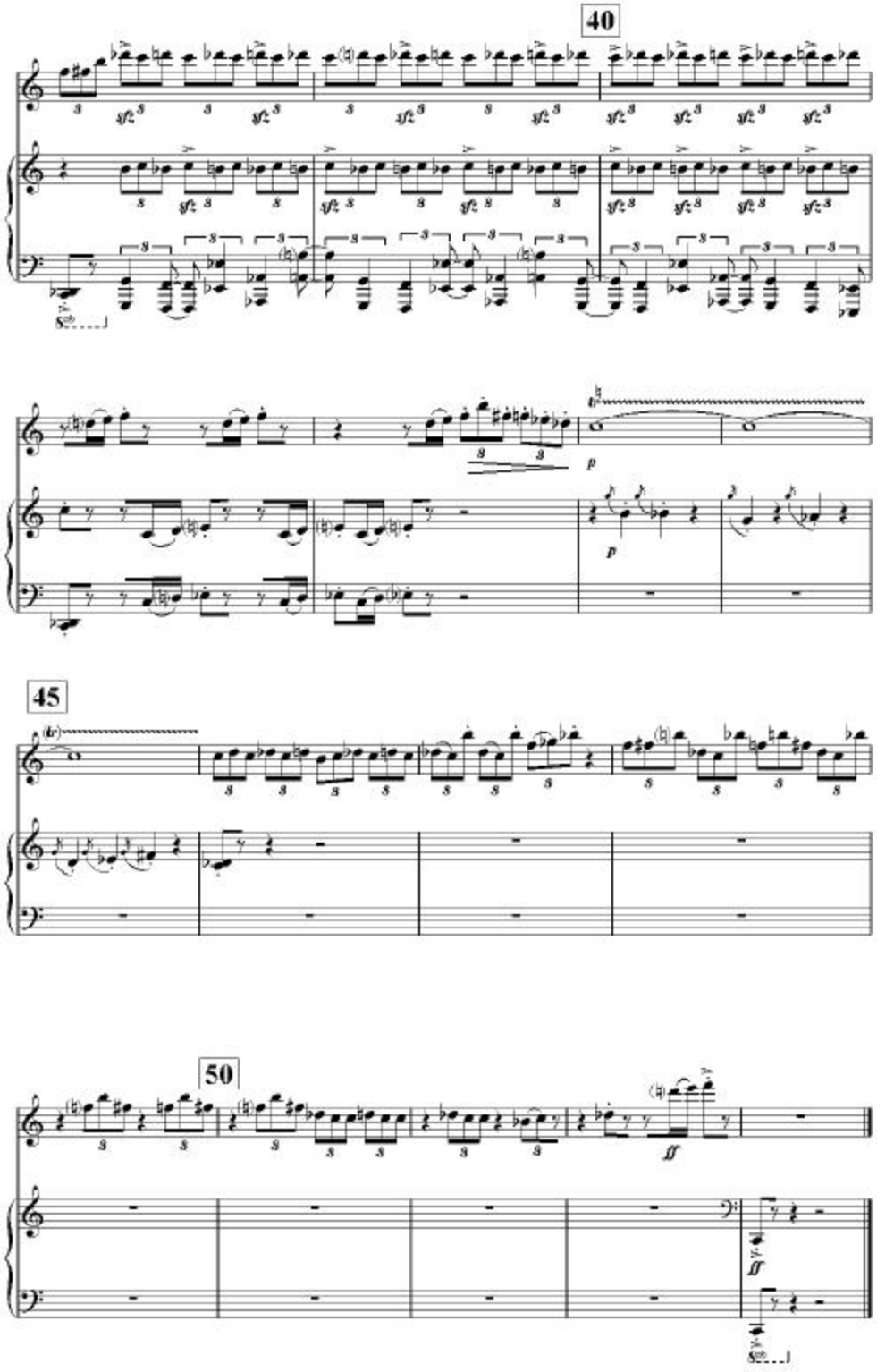

15
20
25
leg.
mf


mf
f

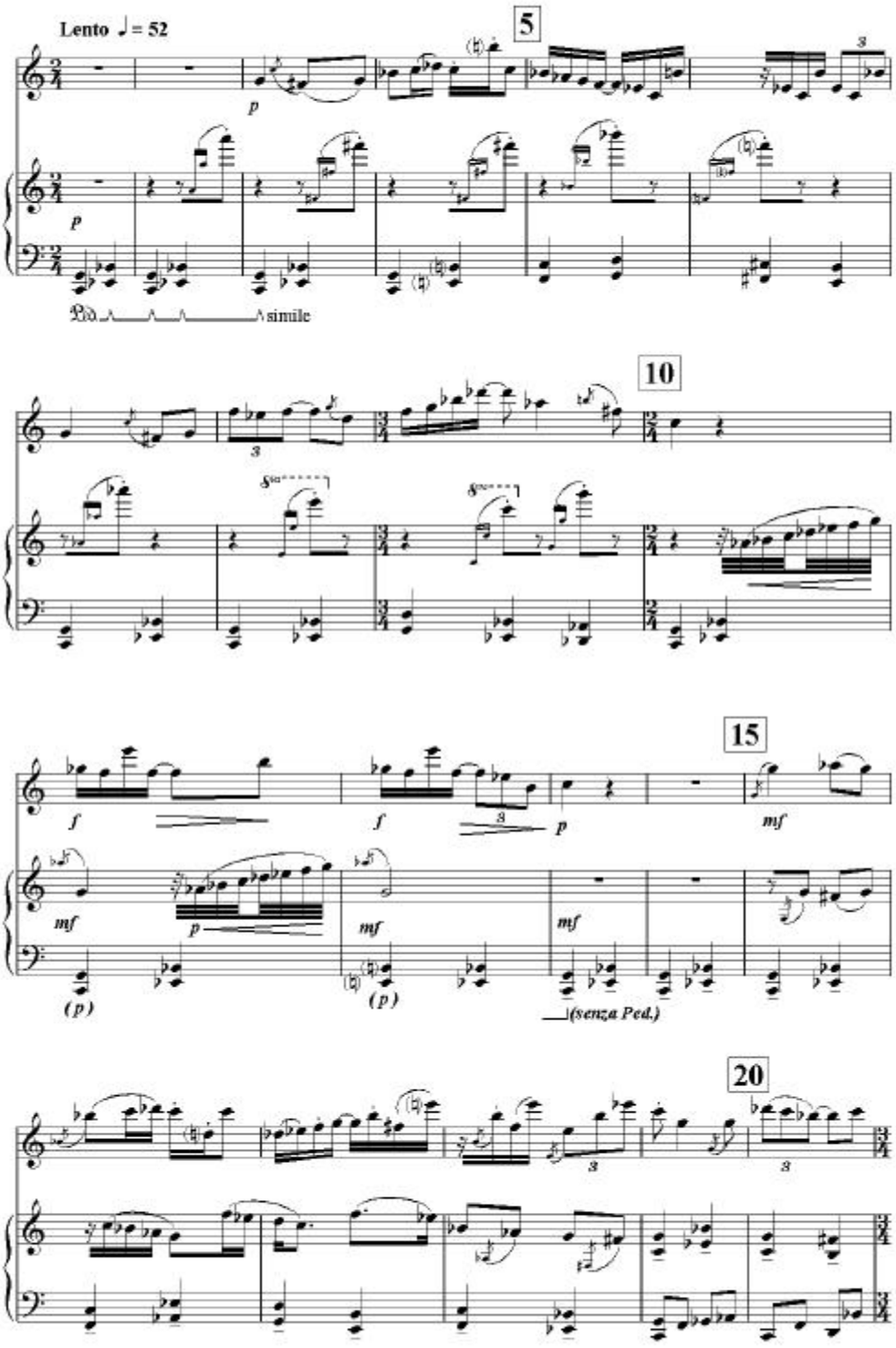

30
ff
ff

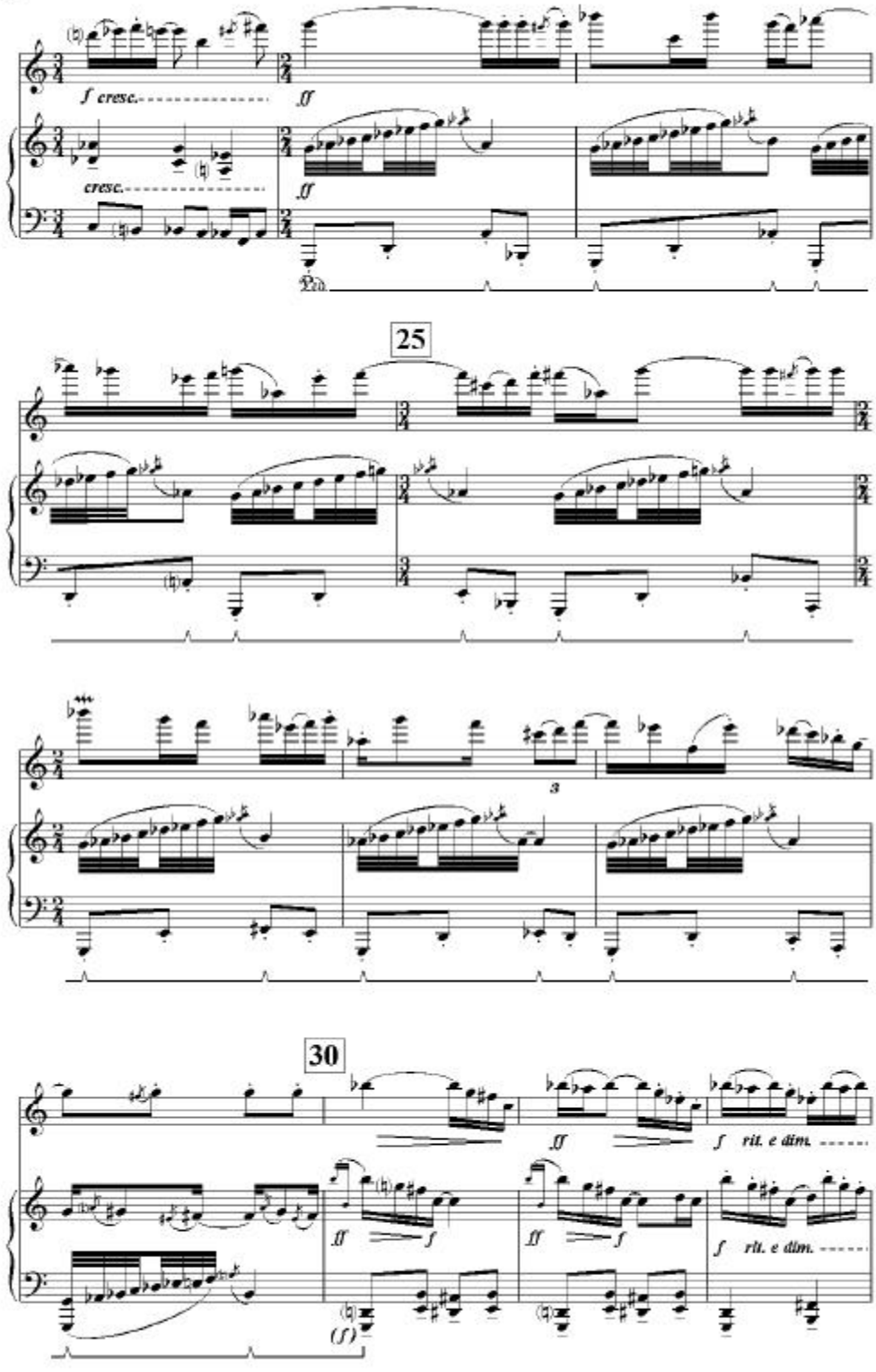


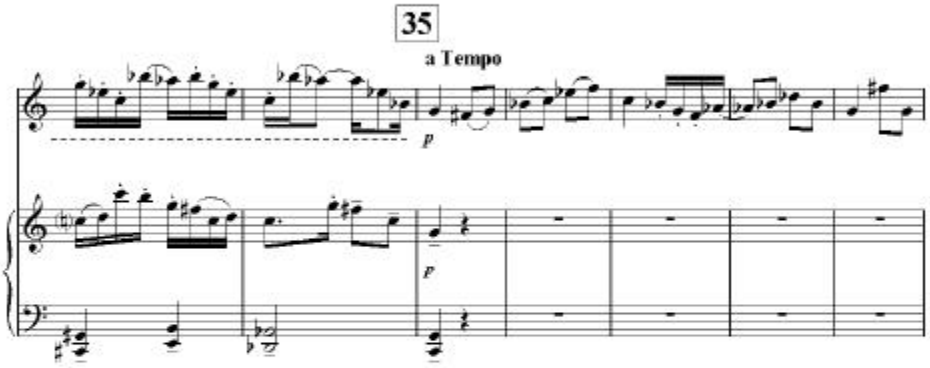

35
f
f

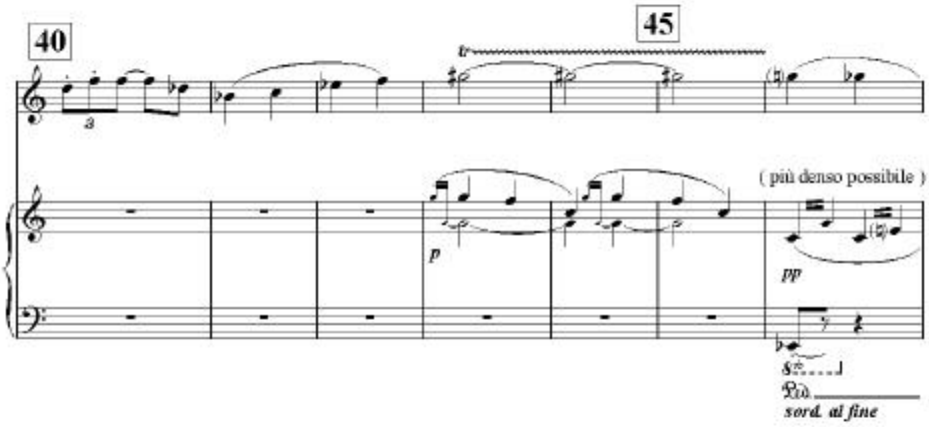

40
45
50

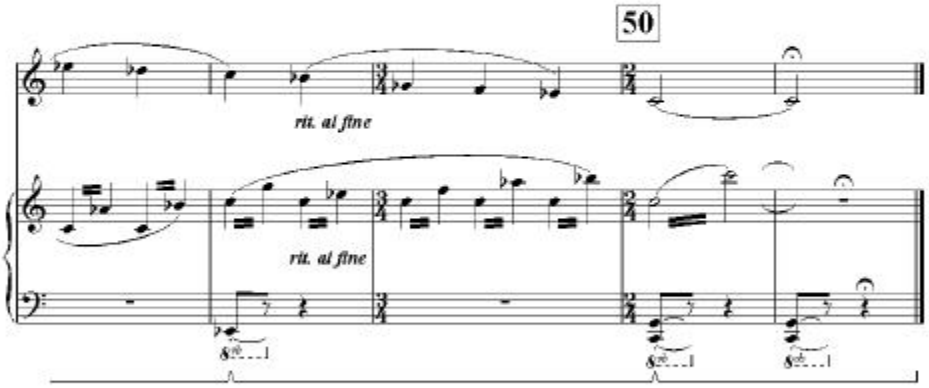
11. Berceuse



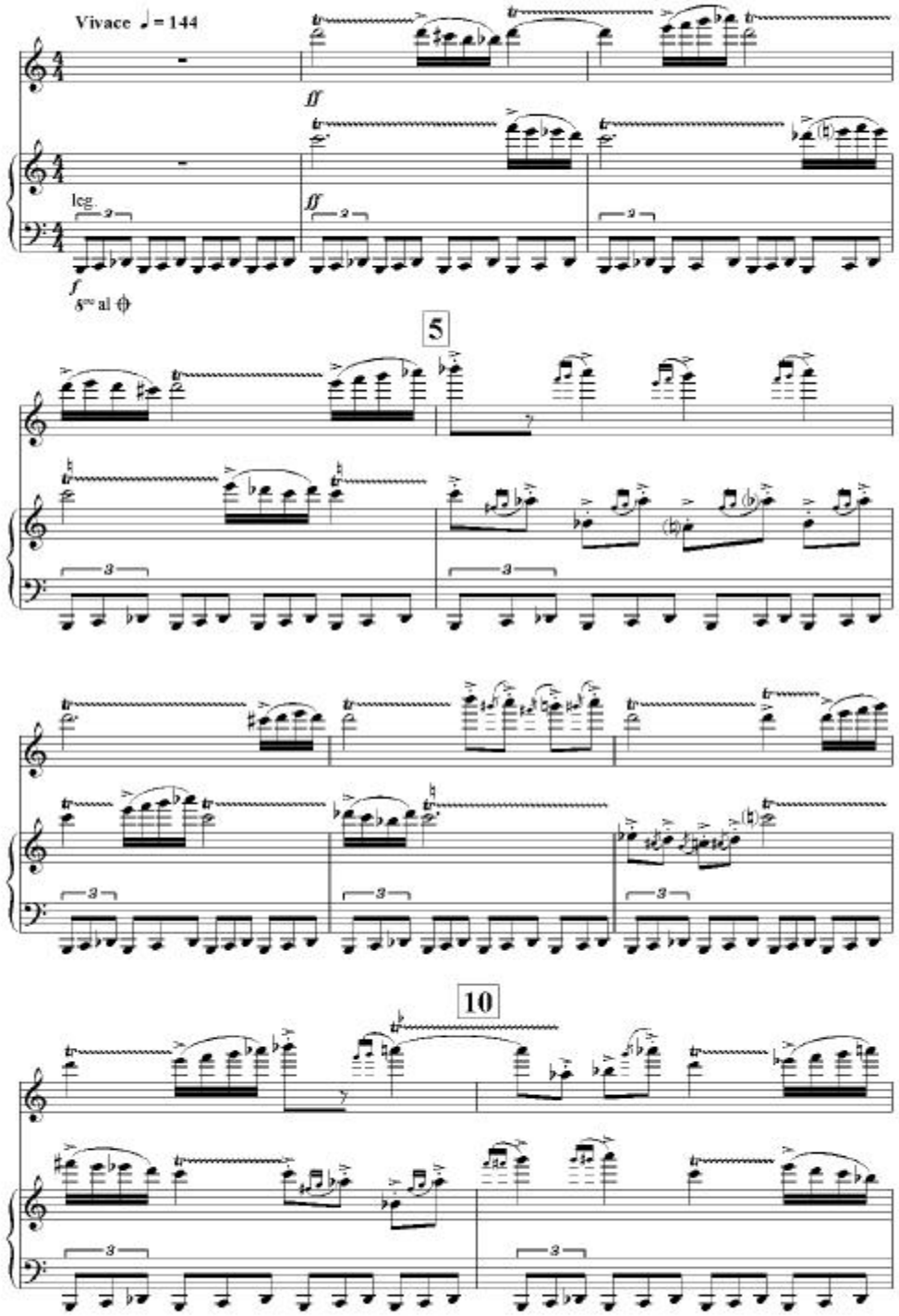

f cresc.
ff
cresc.
ff
25
3
30
ff
f rit. e dim.
ff
f
ff
f
f rit. e dim.
(f)

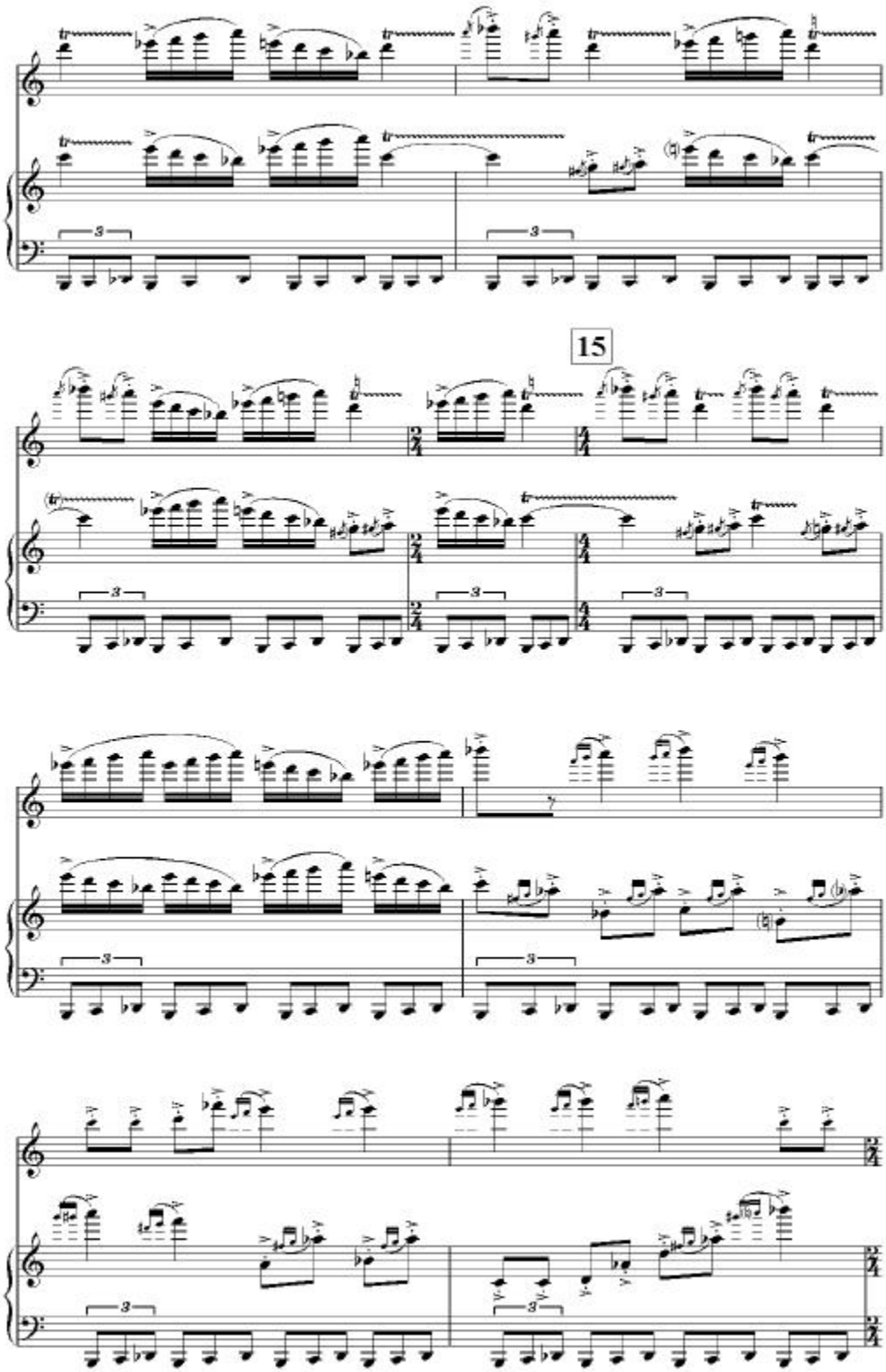

35
a Tempo
p
P

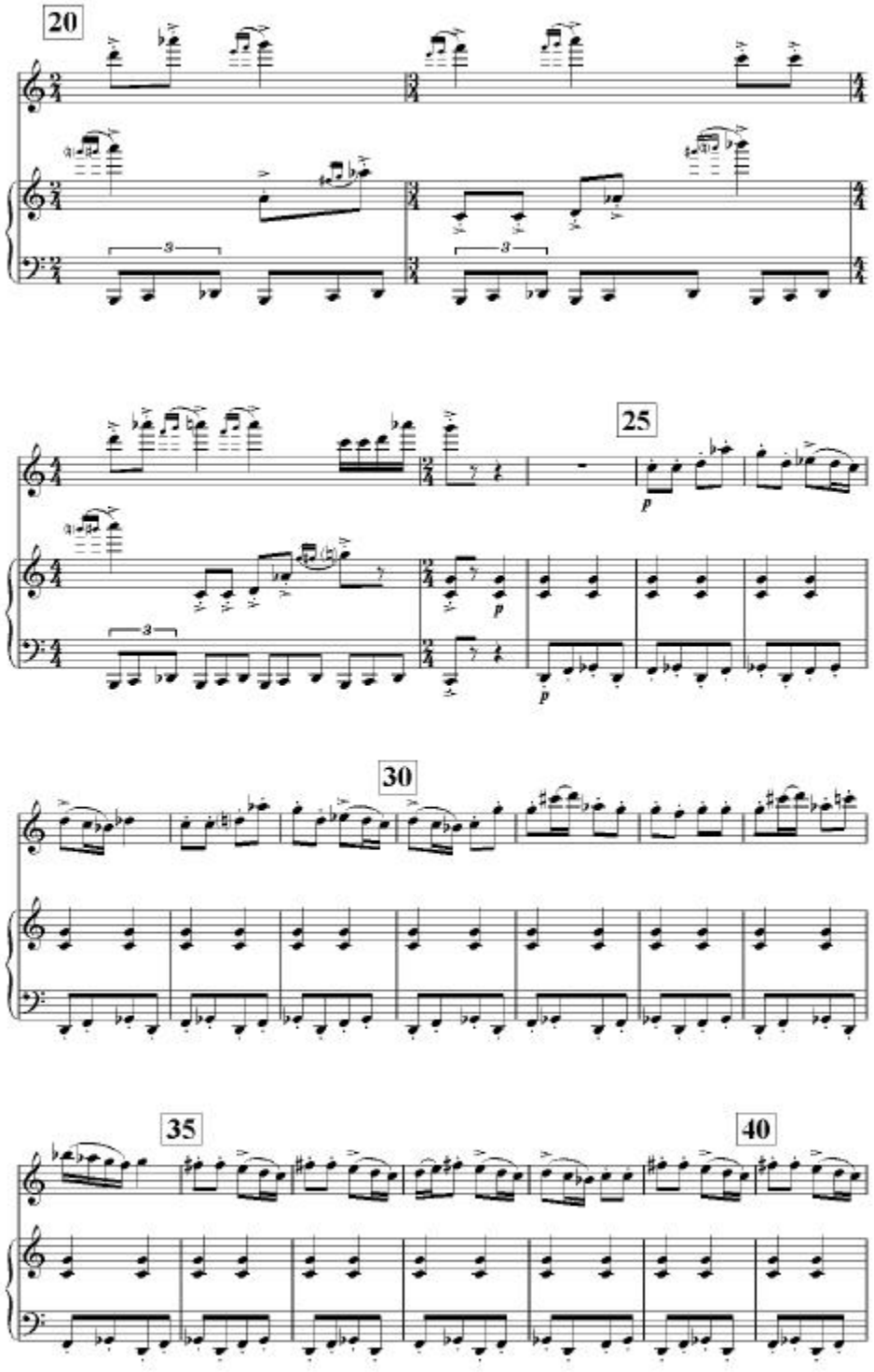

40
45
tr
a
(più denso possibile)
p
pp
sord. al fine

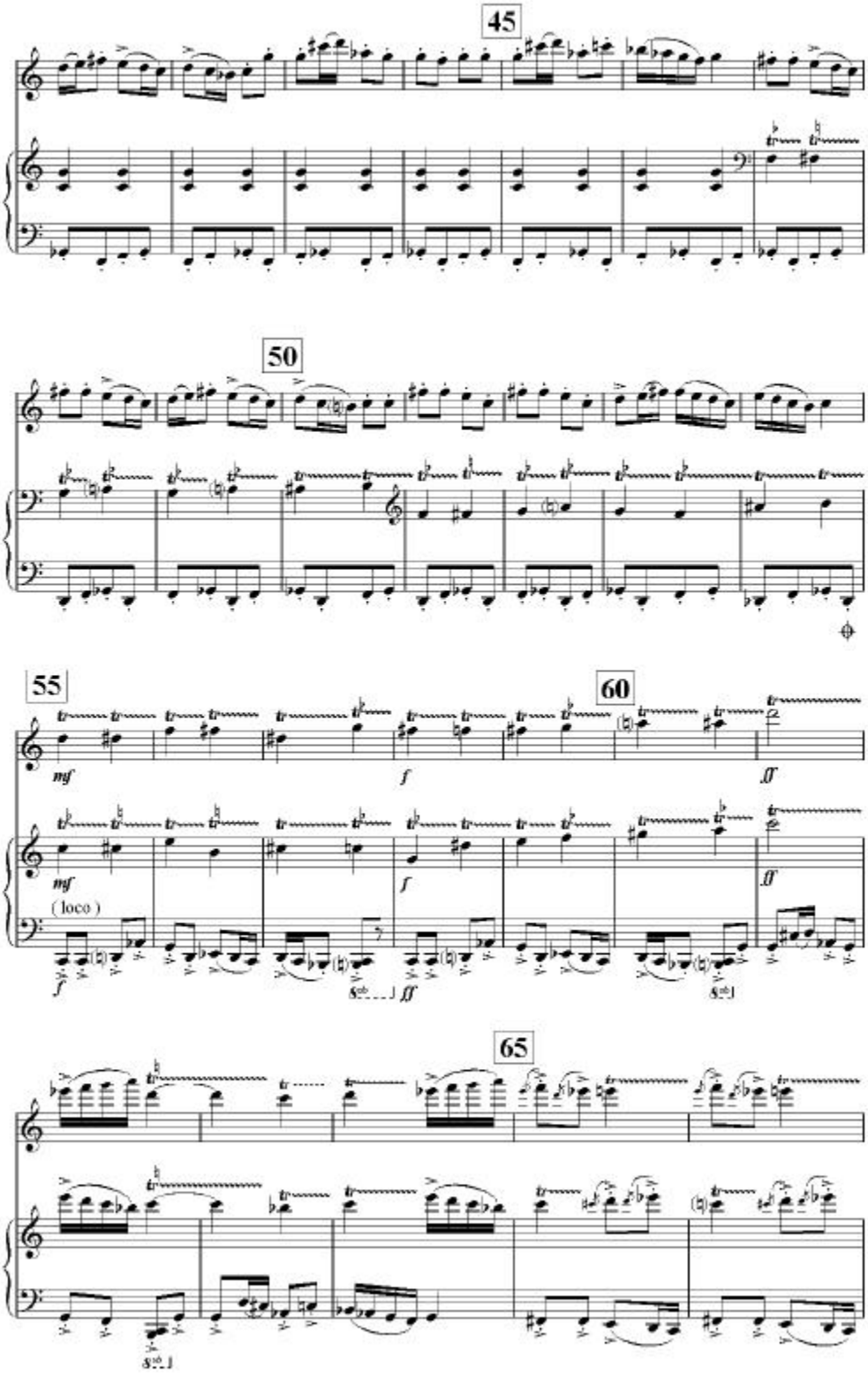

50
rit. al fine
rit. al fine

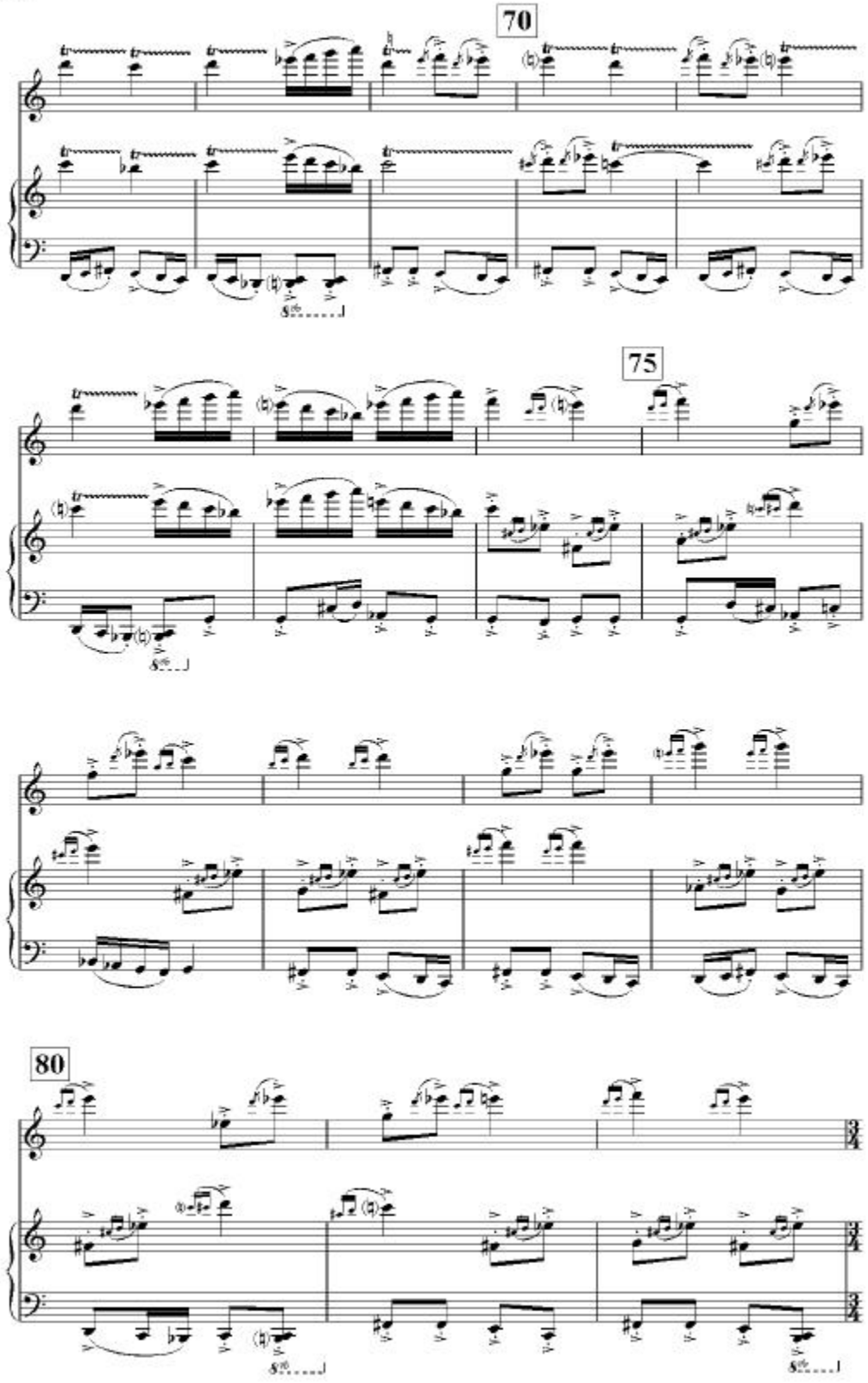
III. Aquelarre

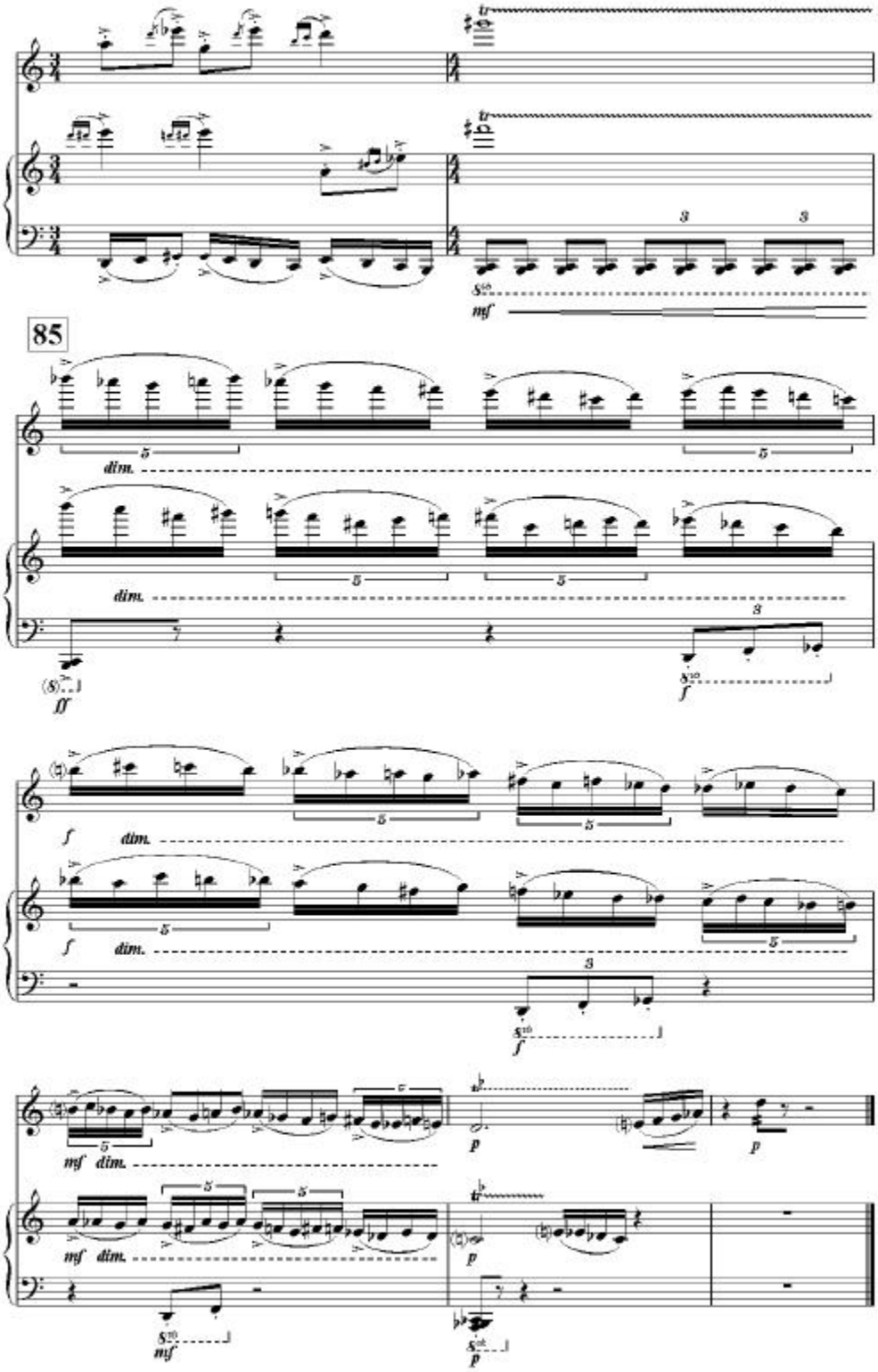



15

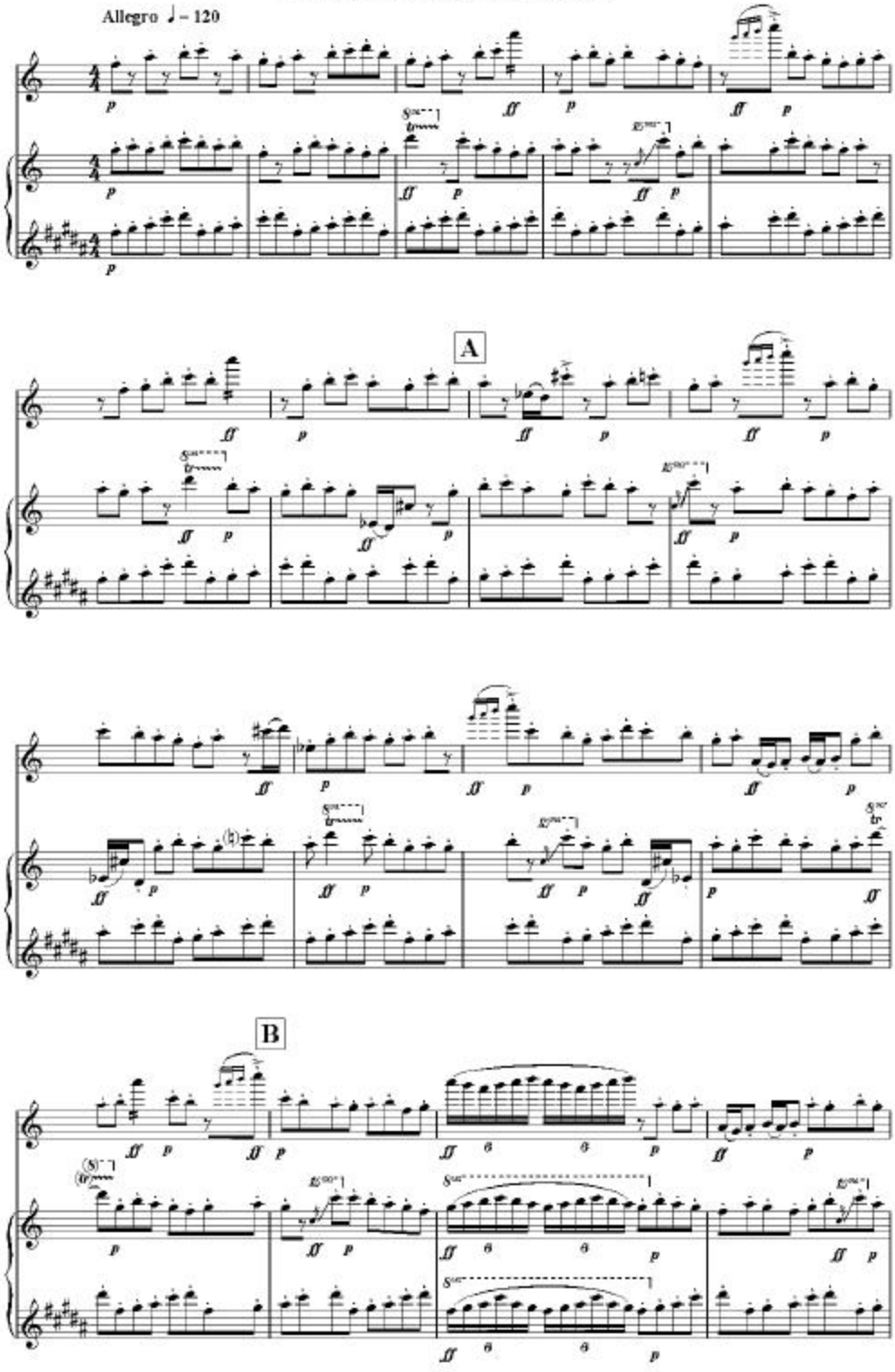

20
25
30
35
40

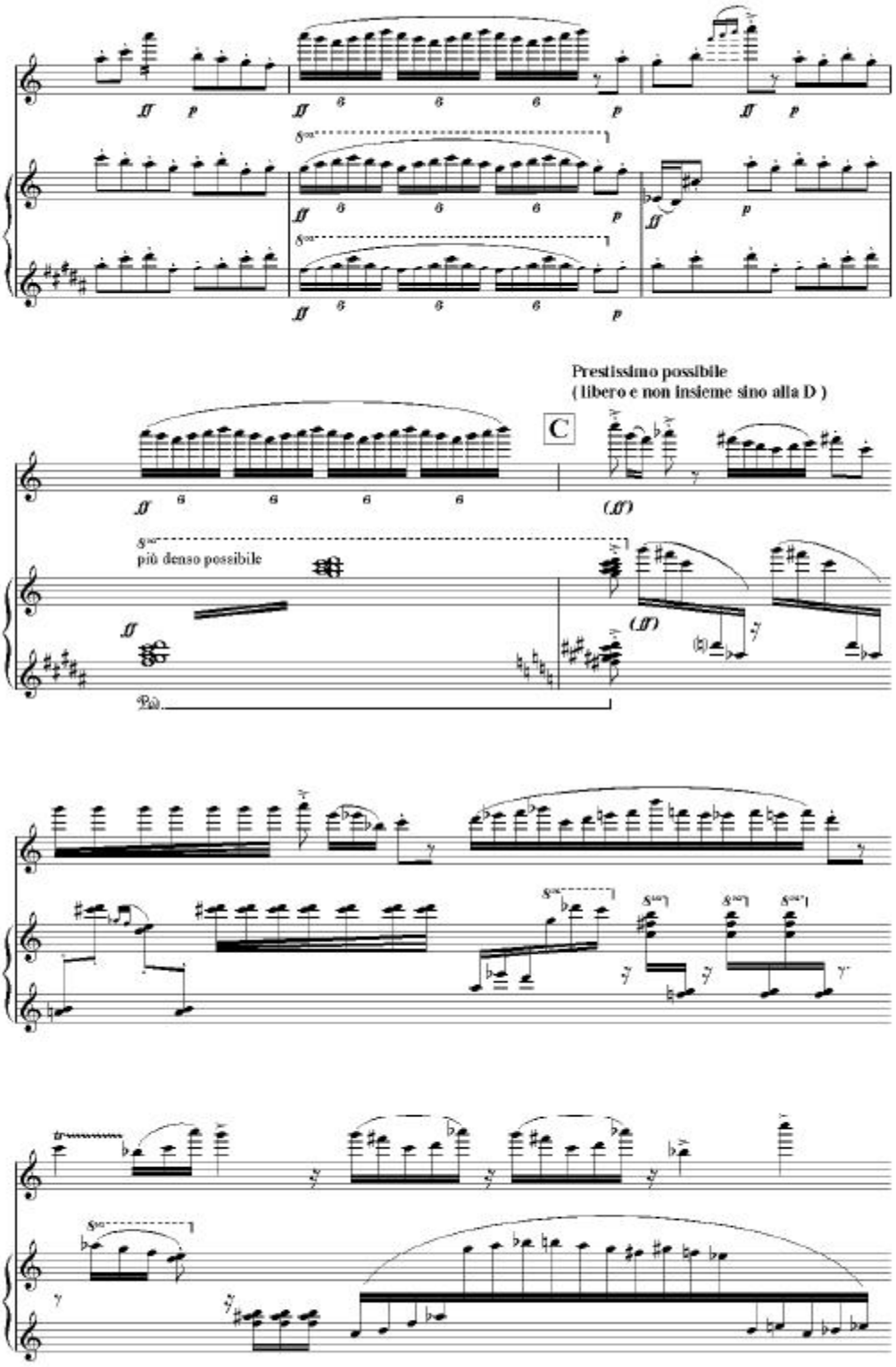

45
50
55
60
65
mf
f
ff
(loco)

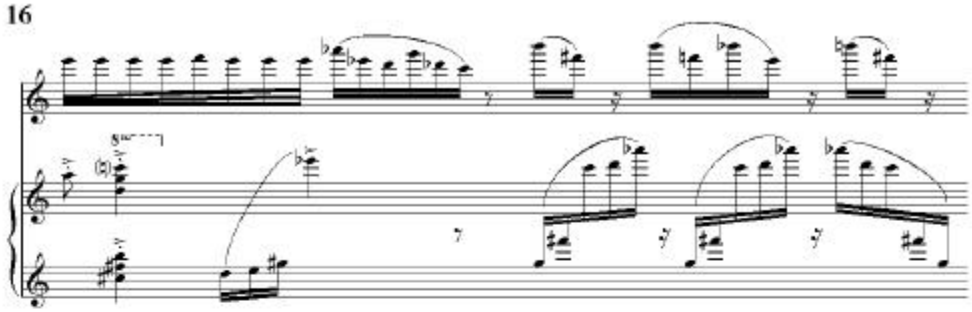

70
75
80

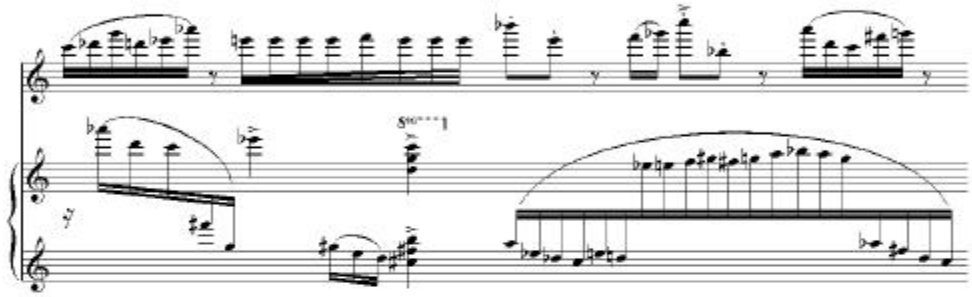

85
dim.
dim.
ff
f
dim.
f
dim.
mf dim.
mf dim.
p
p
p
mf

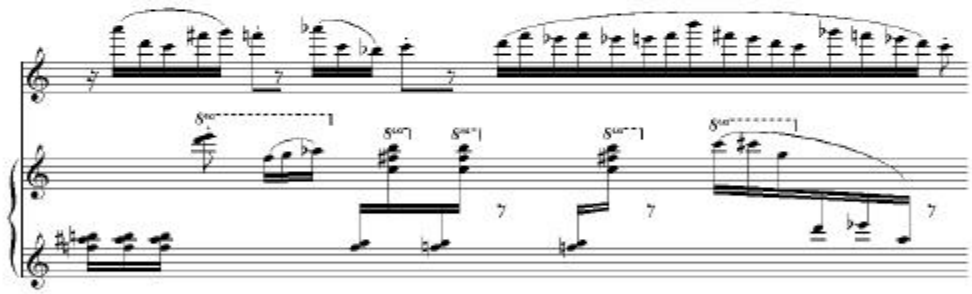
IV. Scherzo allucinante

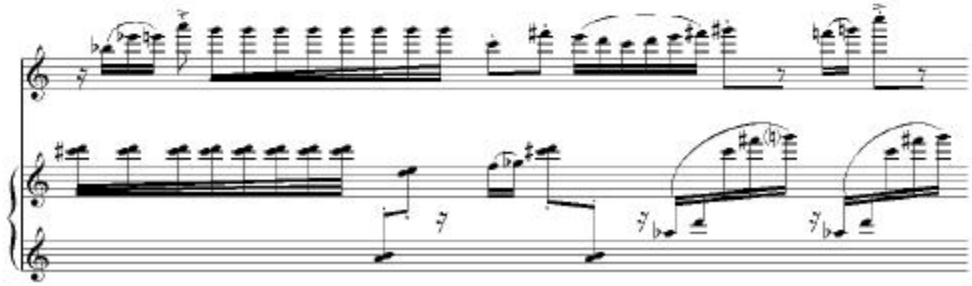


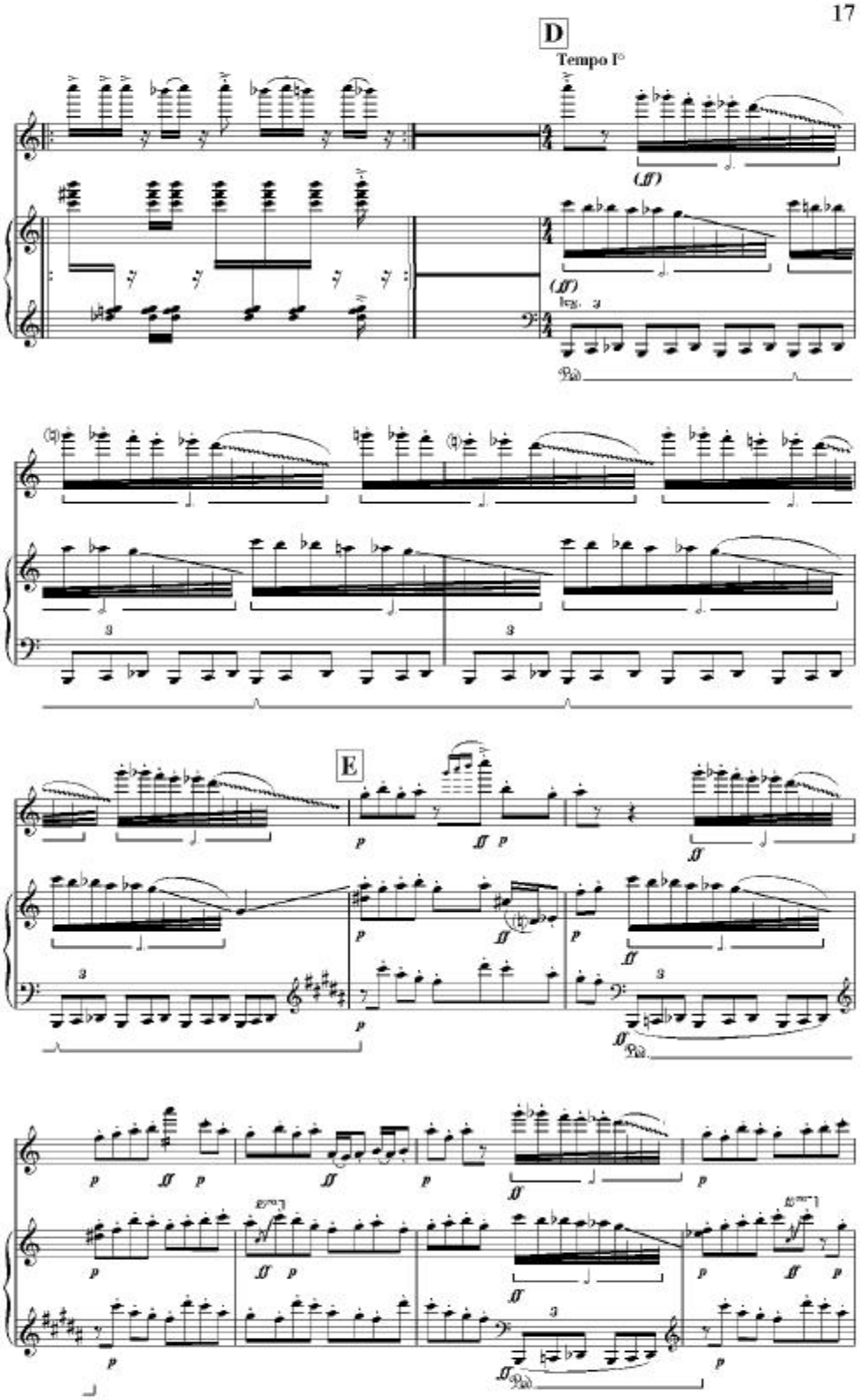

Prestissimo possibile
(libero e non insieme sino alla D)
C
più denso possibile

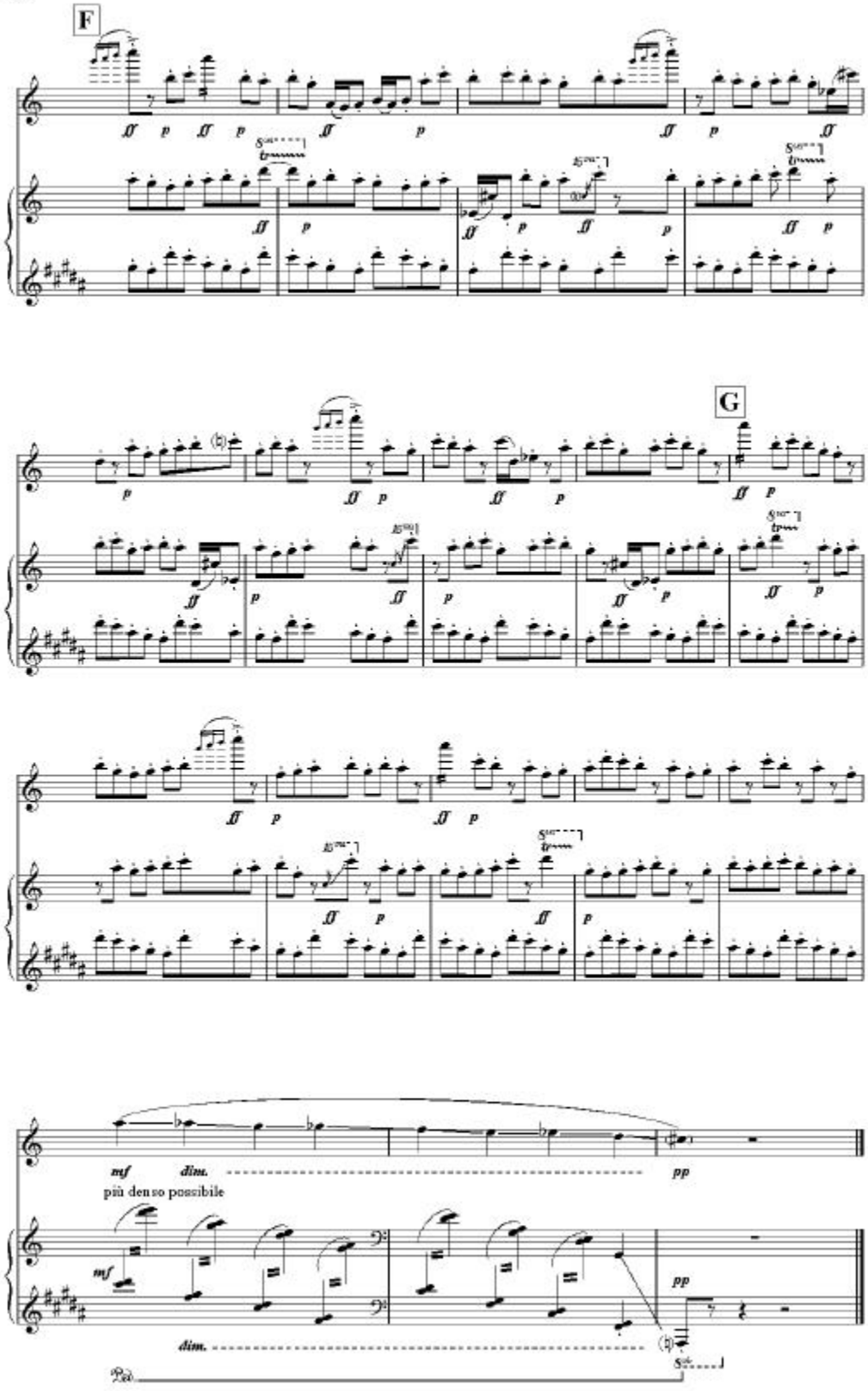




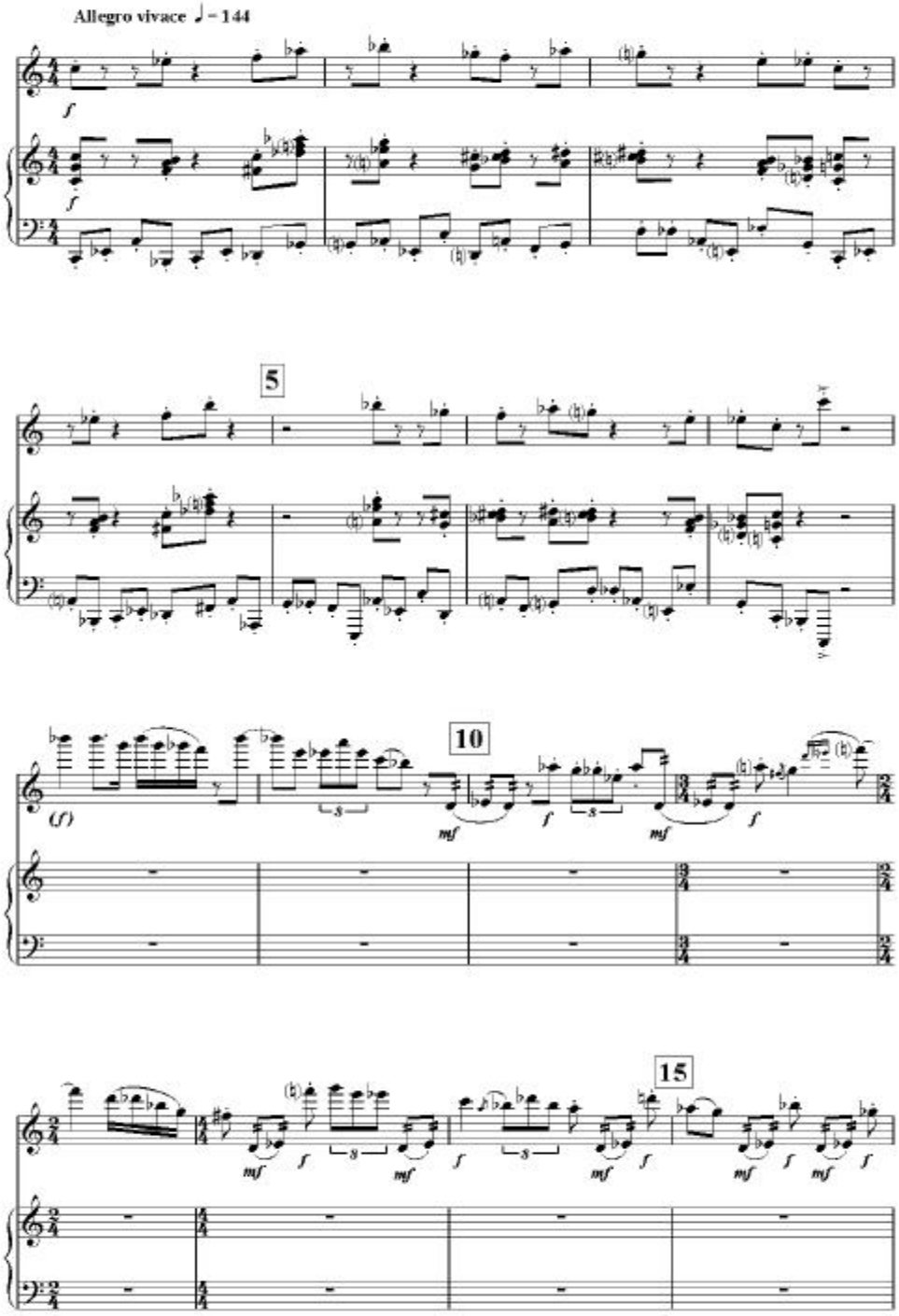


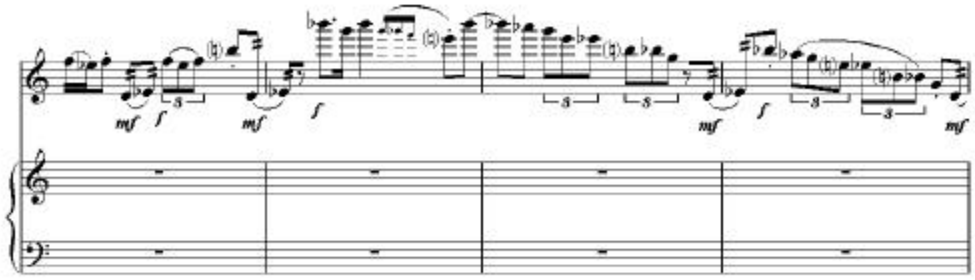


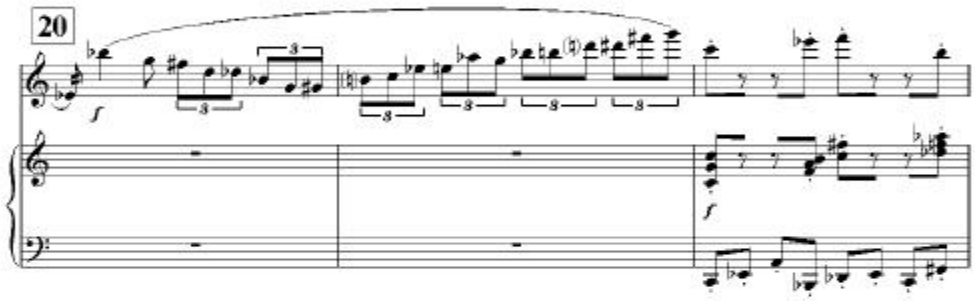

D
Tempo I°
(ff)
(ff)
E

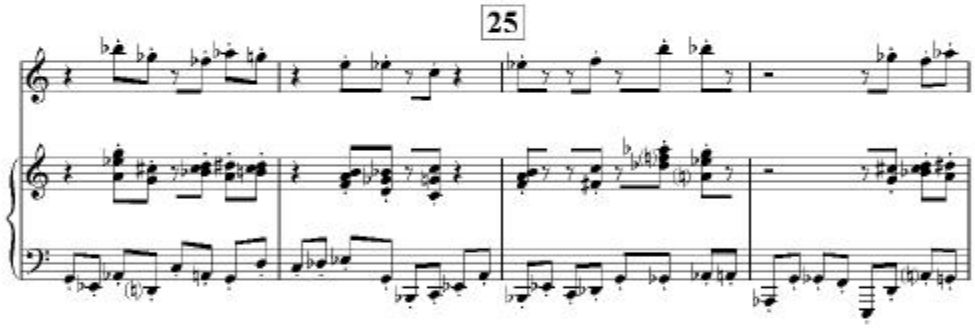

F
G
mf
dim.
più denso possibile
pp

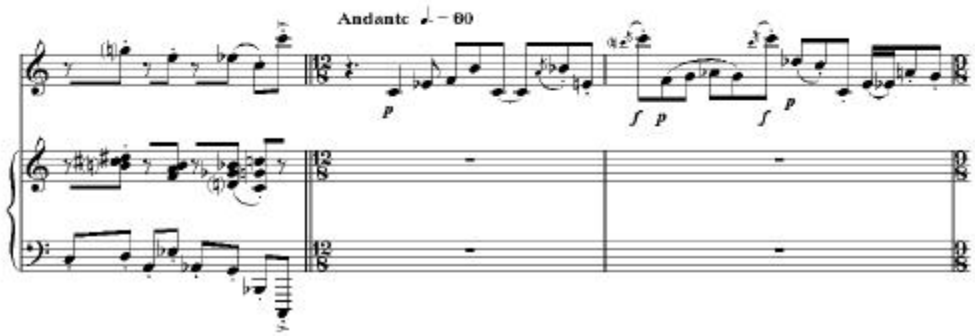
V. Gospel

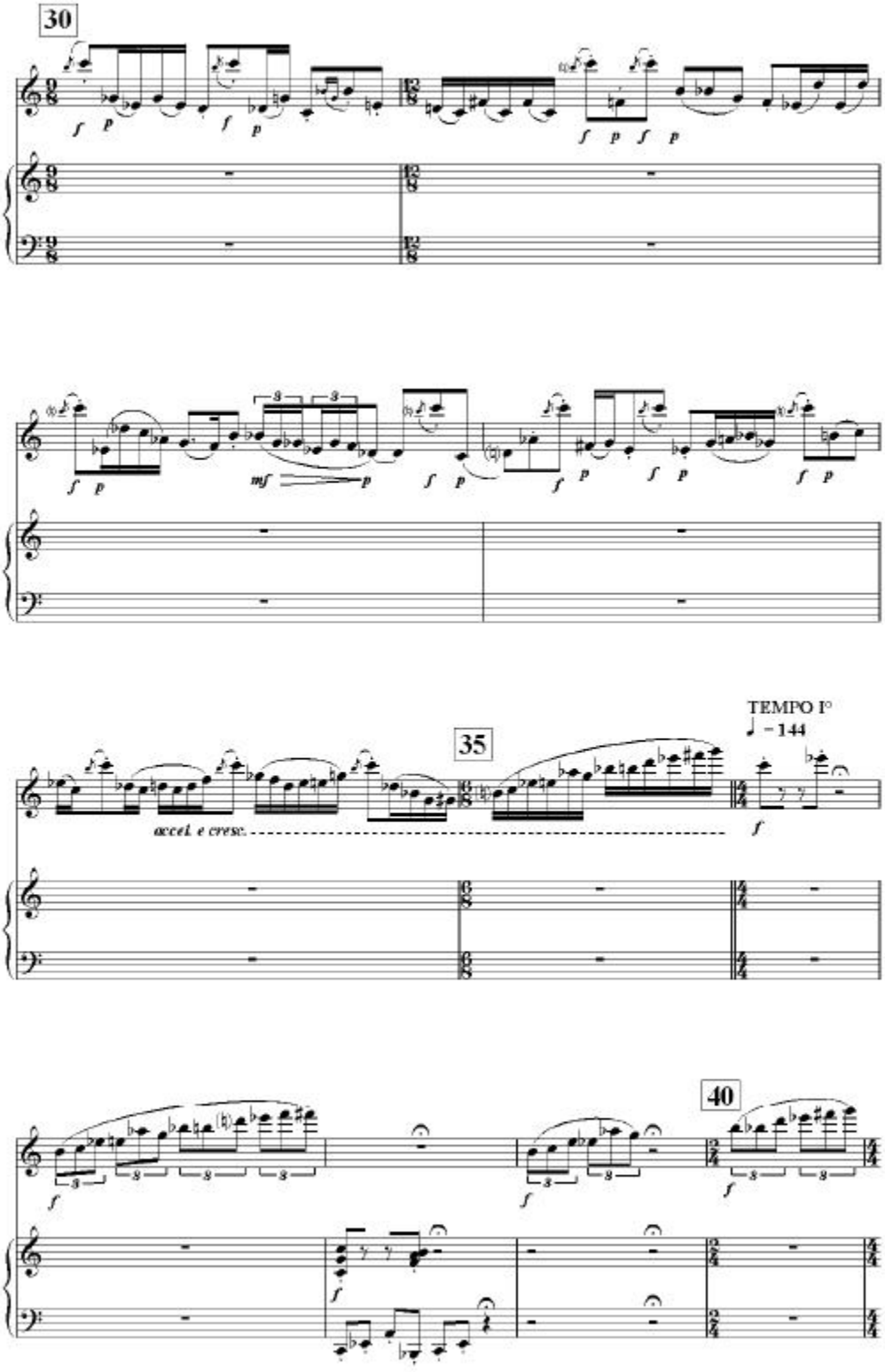


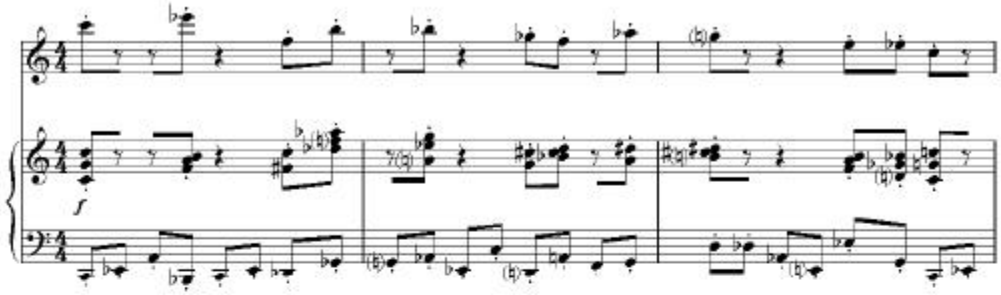


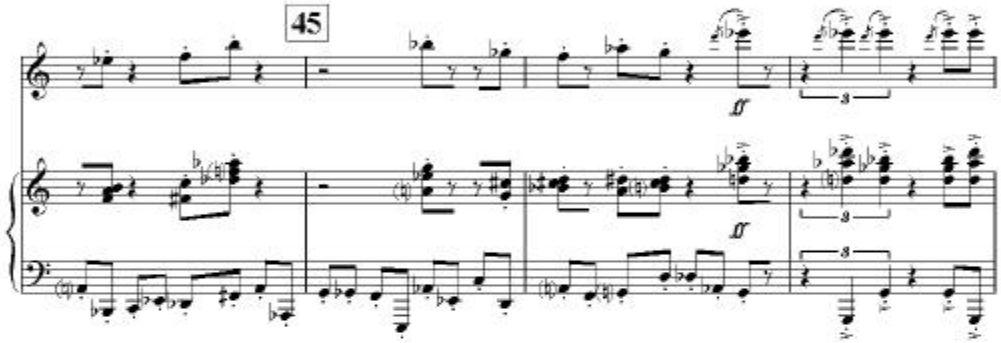

20

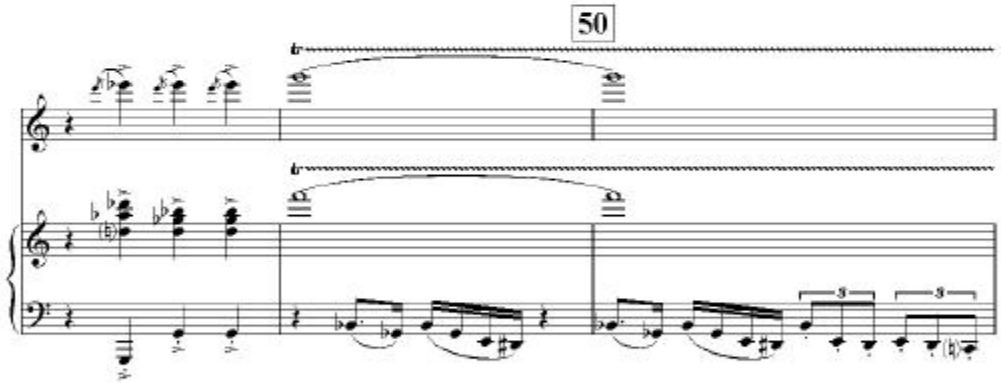

25

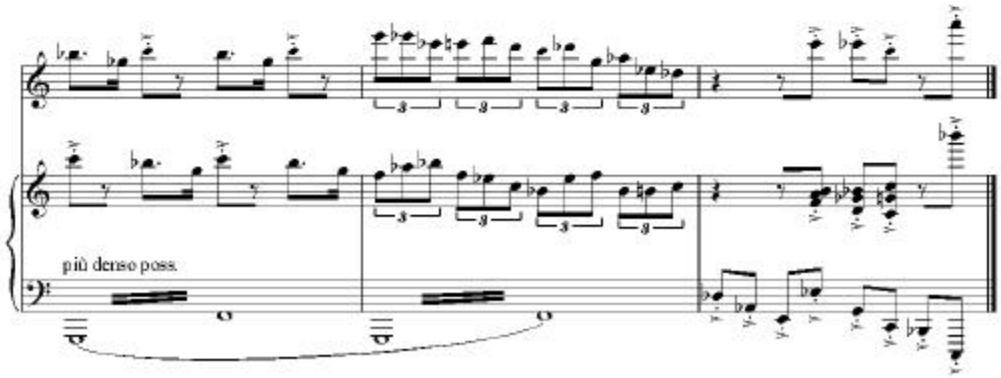

Andante ♩. = 80

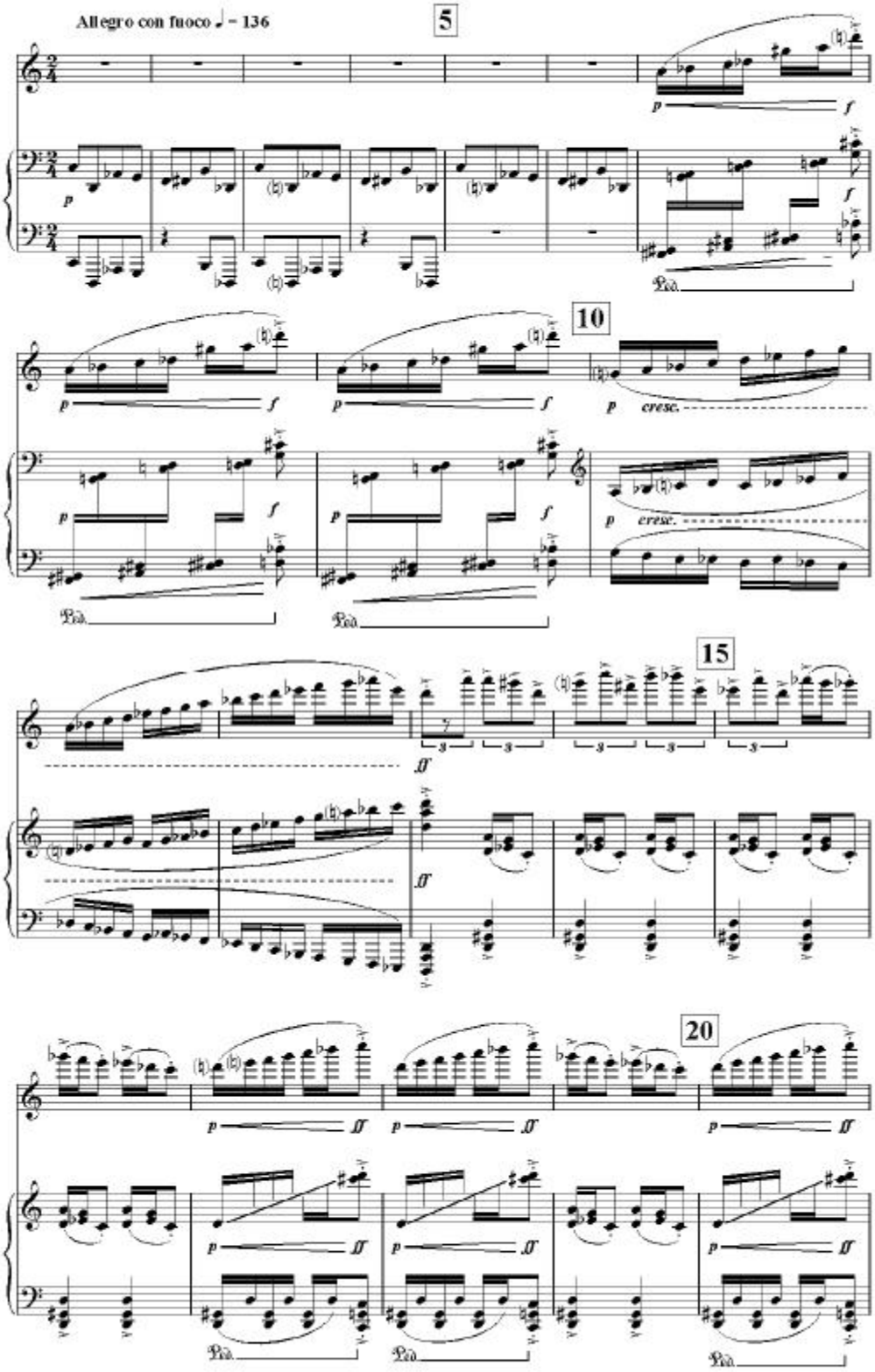

30
35
TEMPO I°
♩ = 144
accel. e cresc.
40

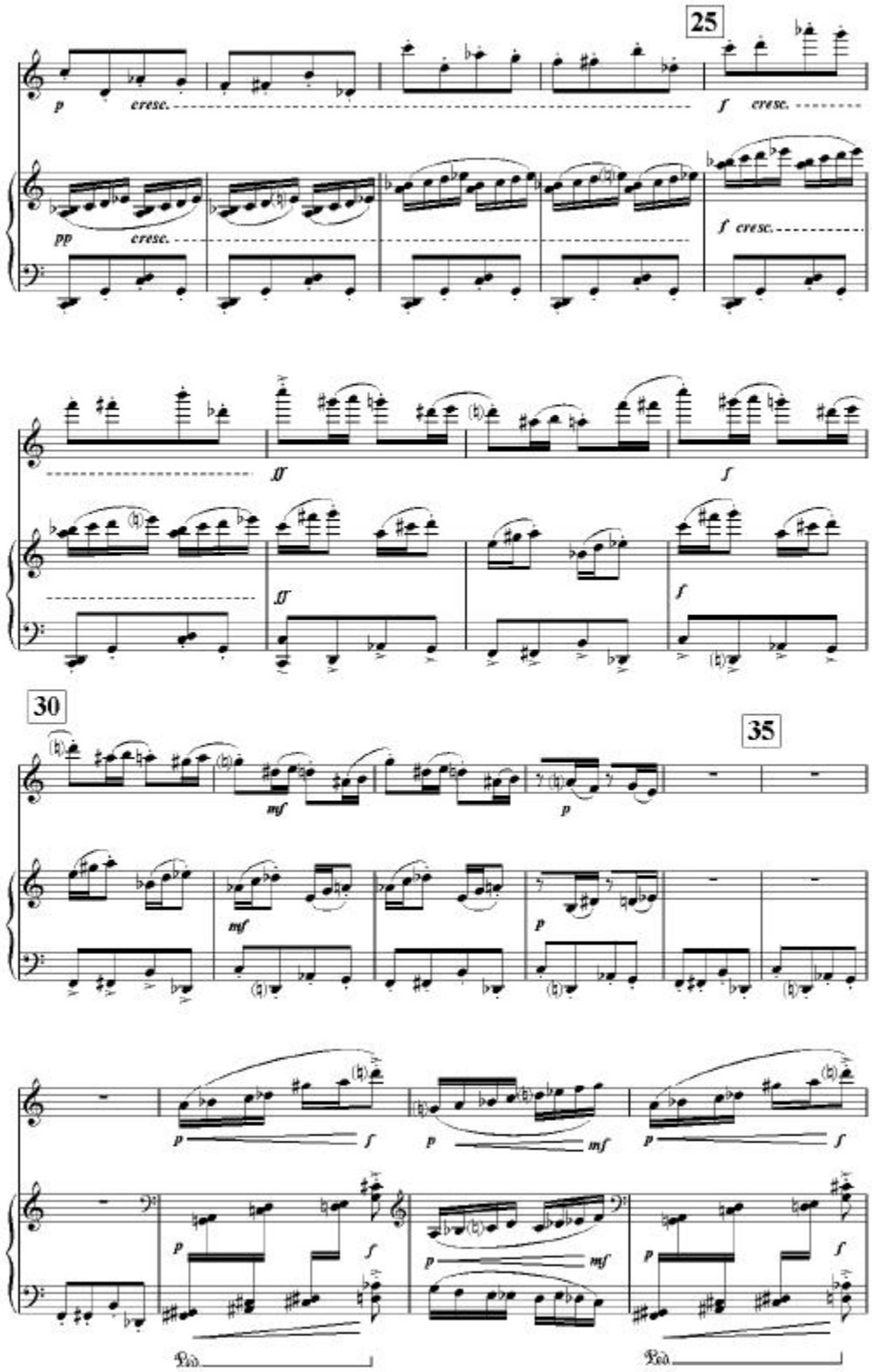

f

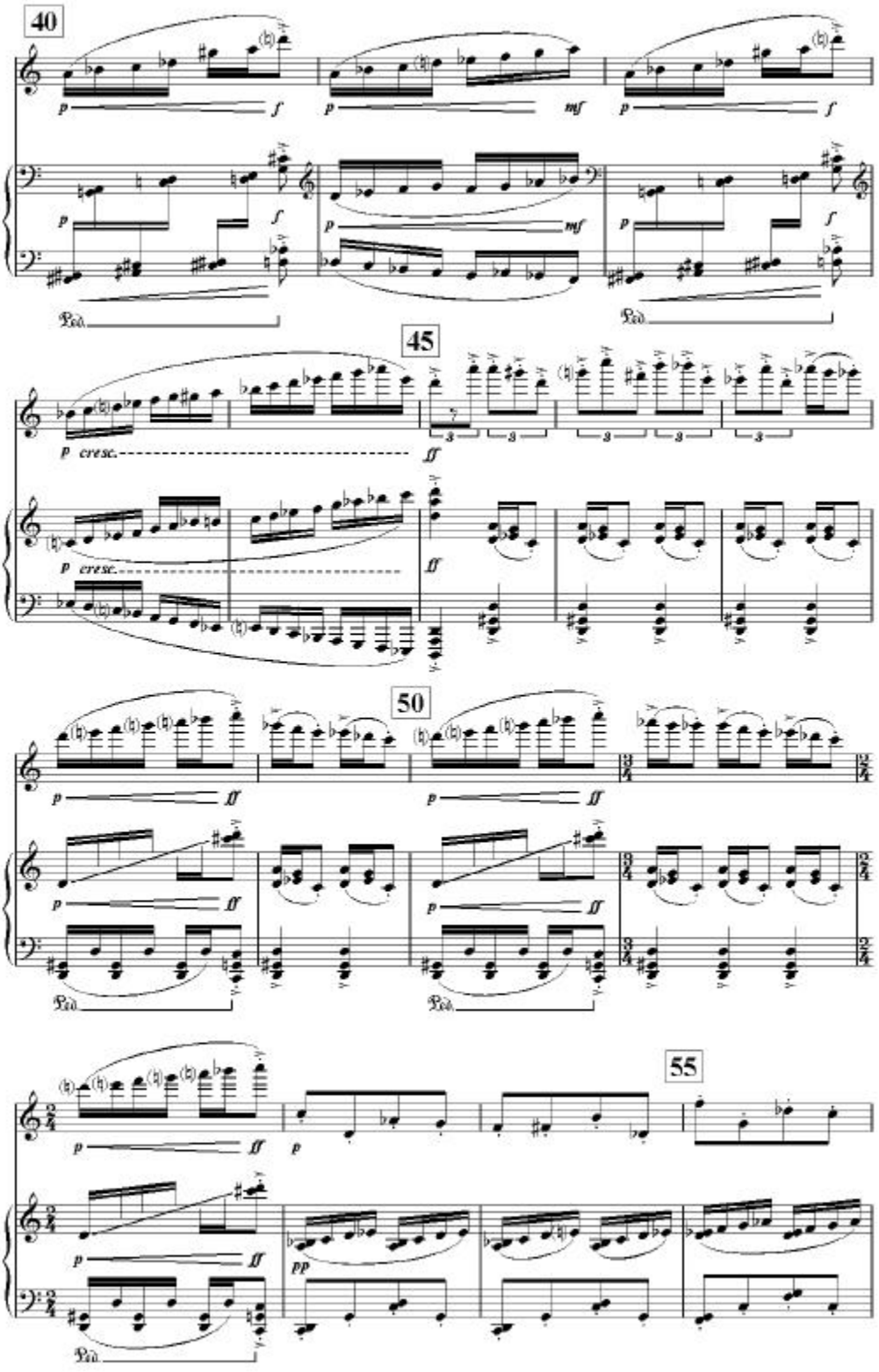

45
ff
ff

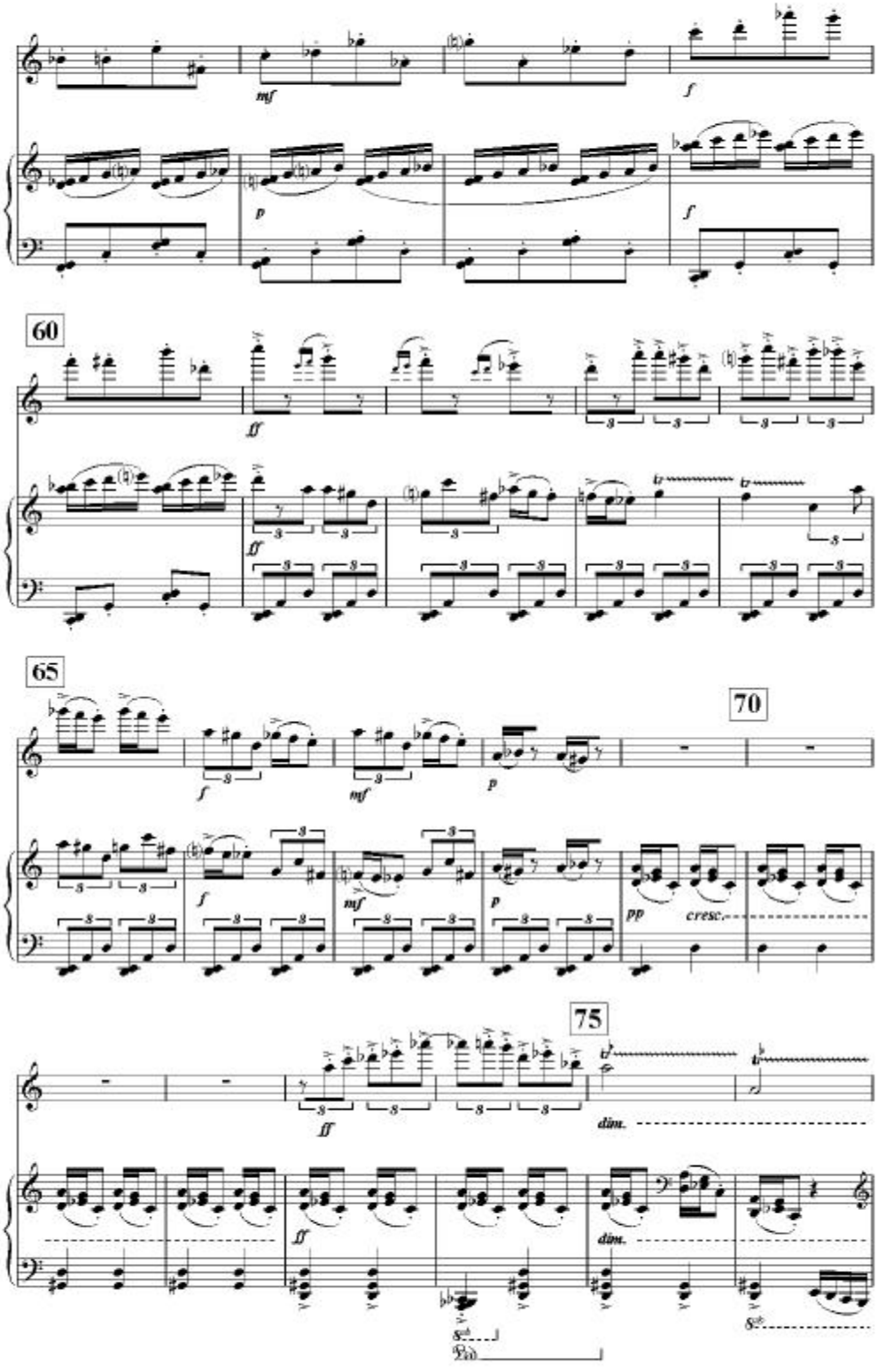

50
tr
tr

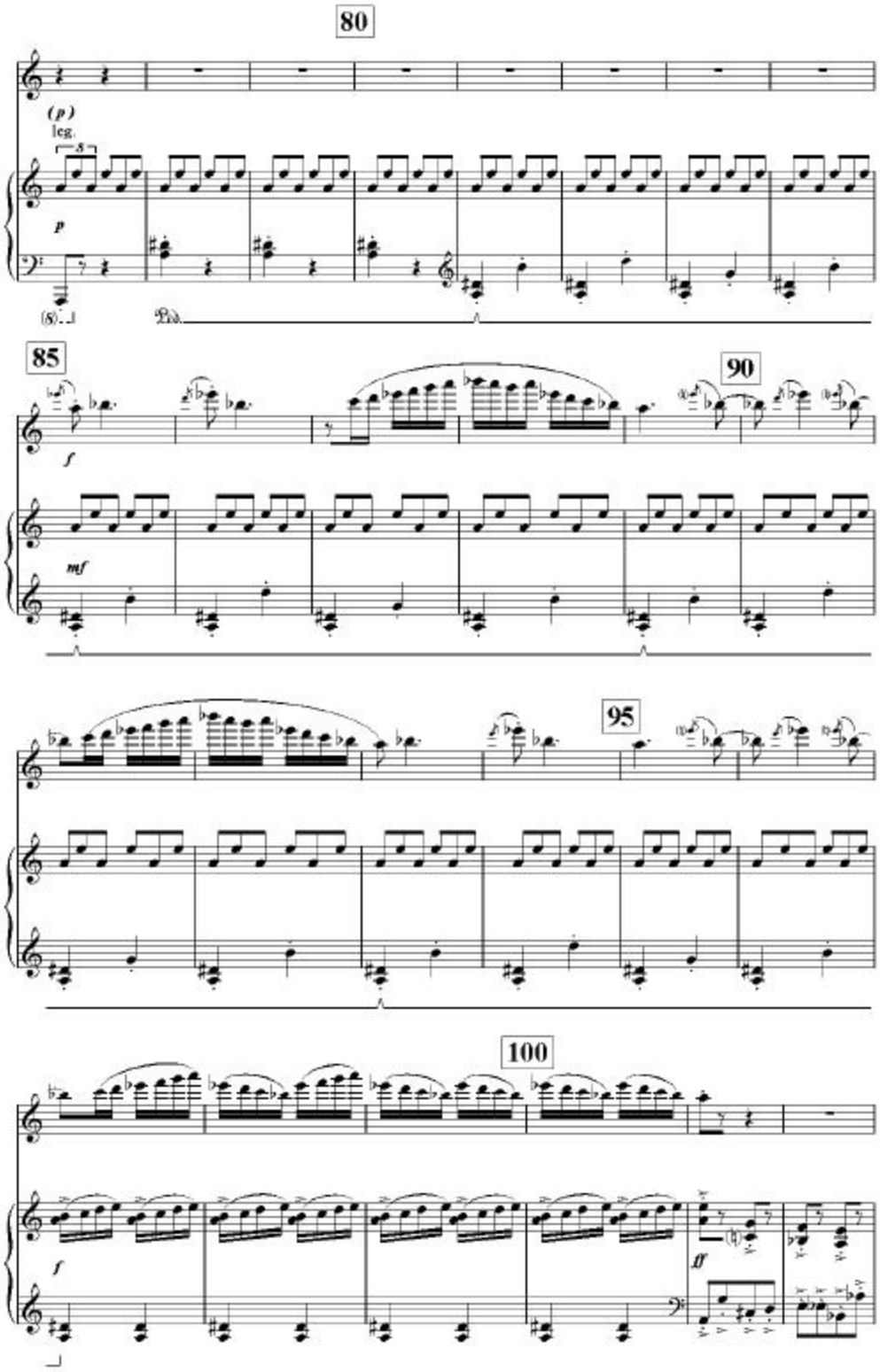

più denso poss.

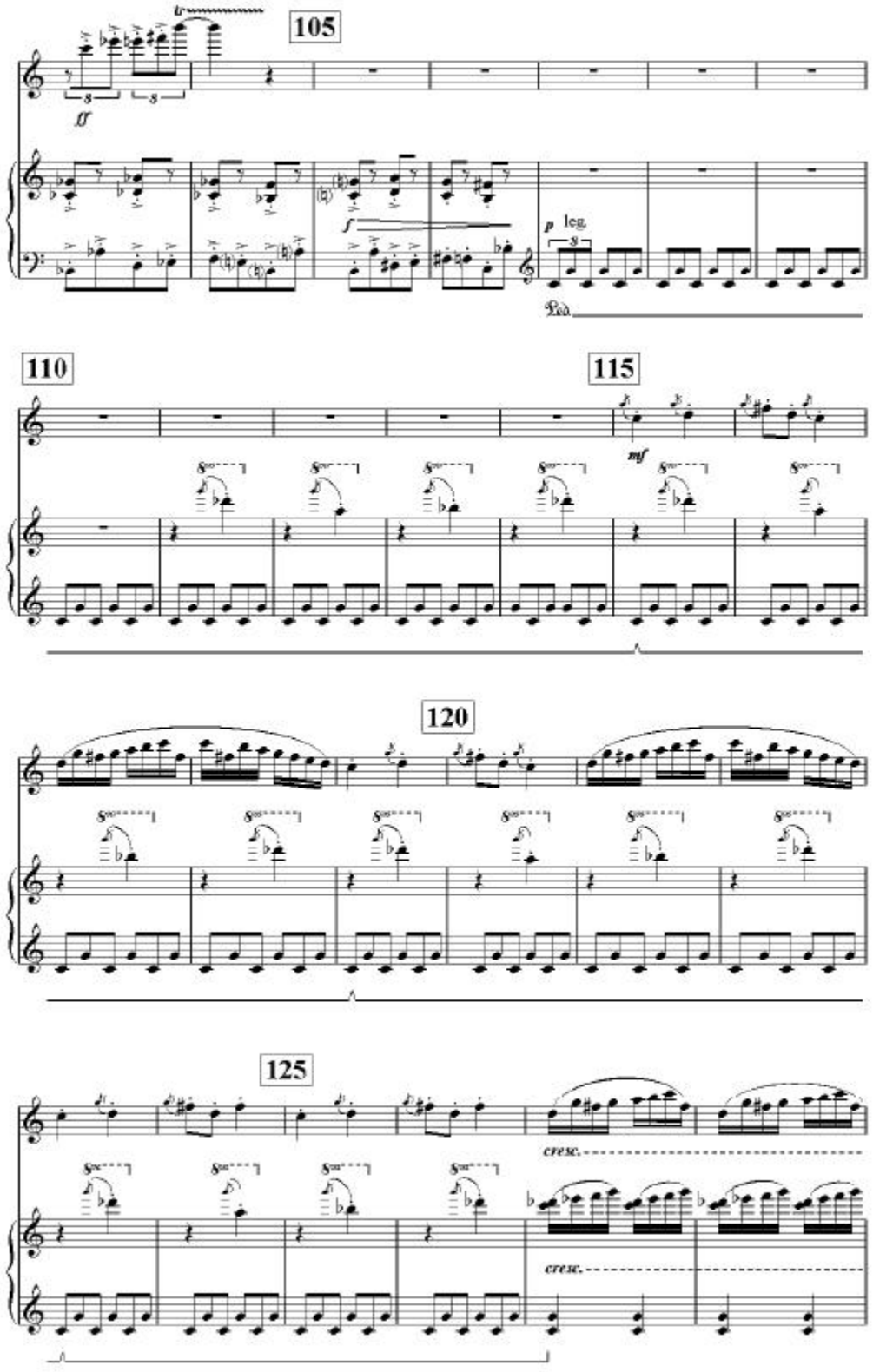

Allegro con fuoco ♩ = 136
5
10
15
20
cresc.
cresc.

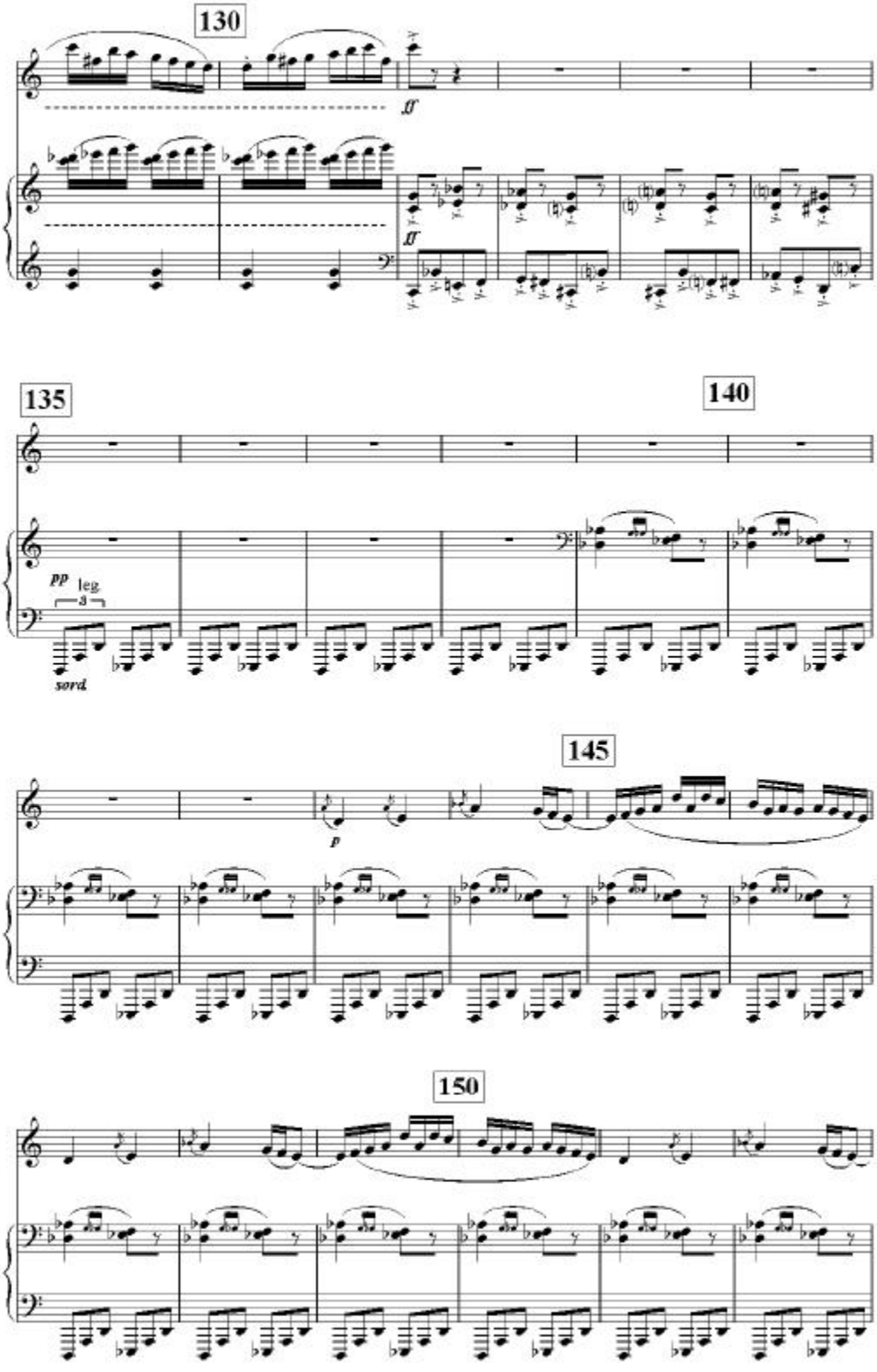

25
p
cresc.
f
cresc.
pp
cresc.
f cresc.
ff
f
ff
f
30
35
mf
p
mf
p
p
f
p
mf
p
f
p
f
p
mf
p
f
Ped.
Ped.

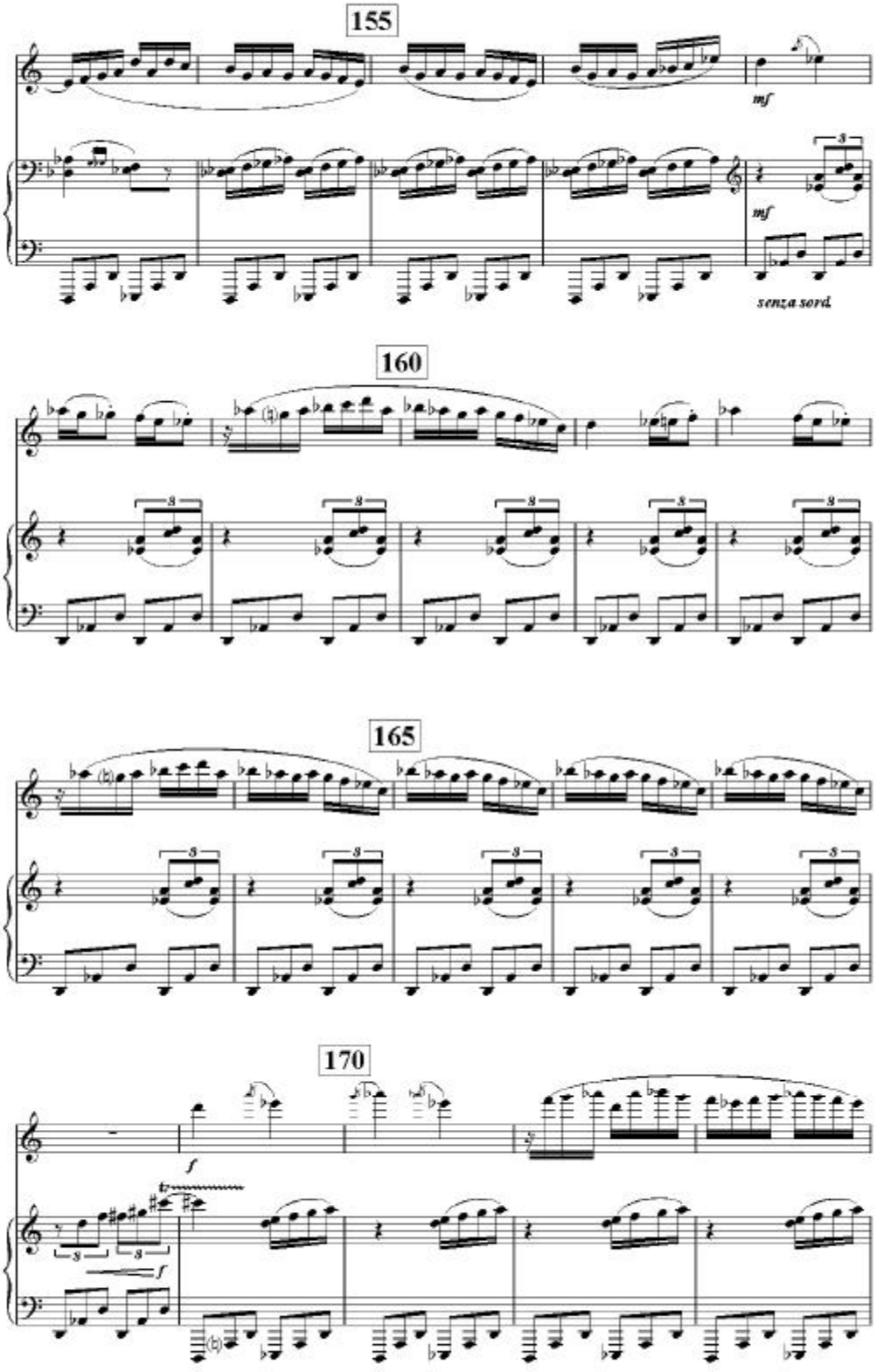

40
45
50
55

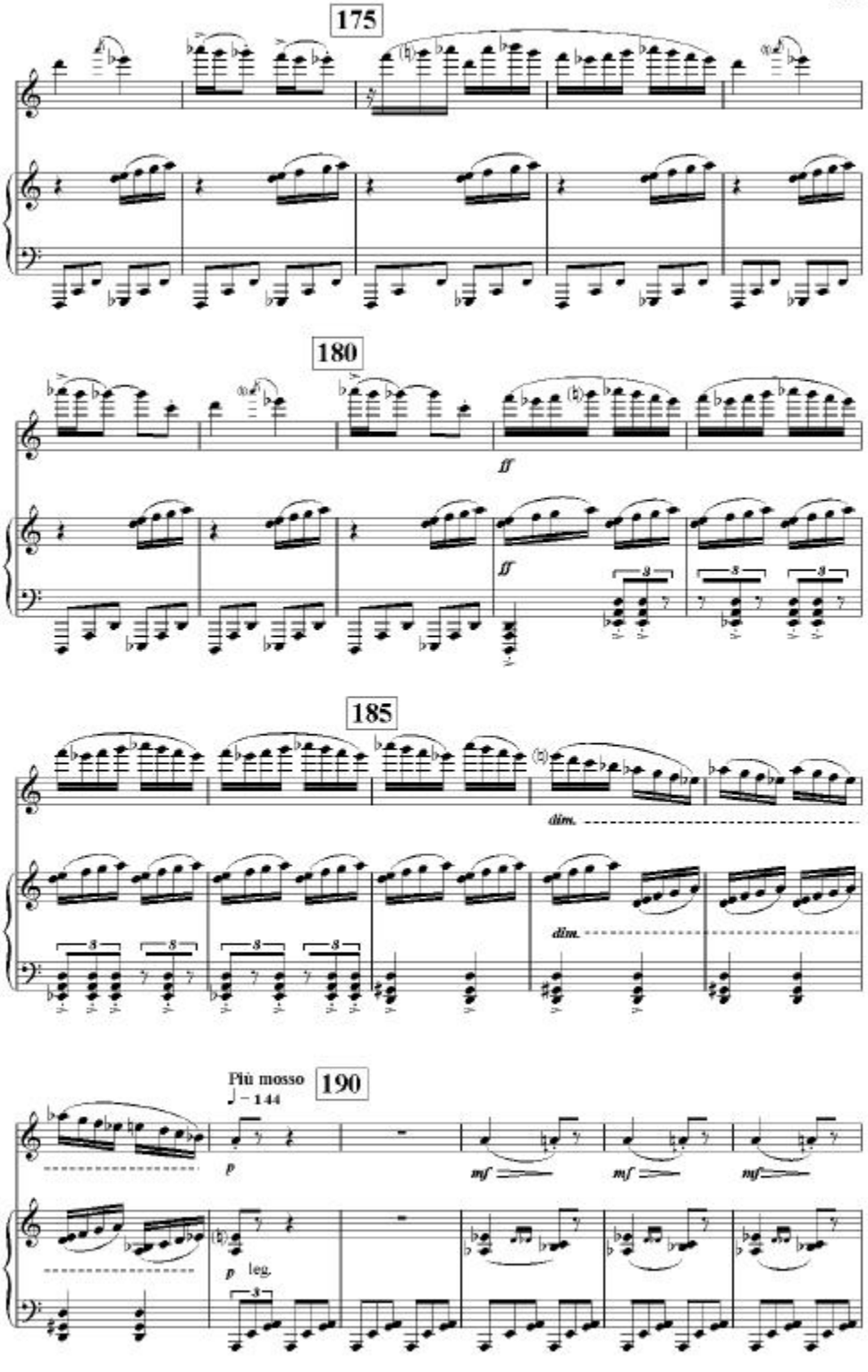

60
65
70
75
mf
f
p
ff
pp
cresc.
dim.

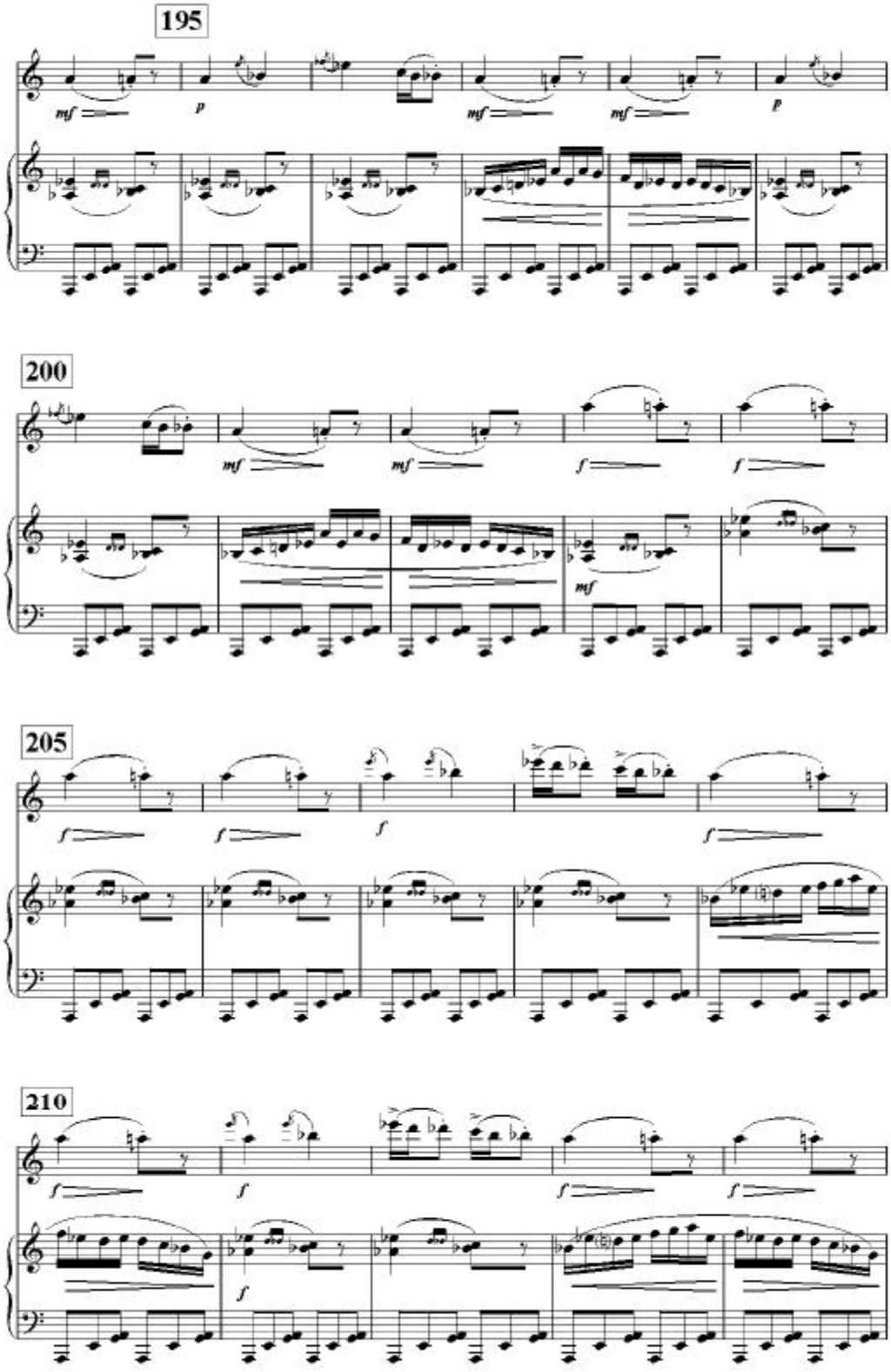

80
(p)
leg.
p
85
90
f
mf
95
100
f
ff

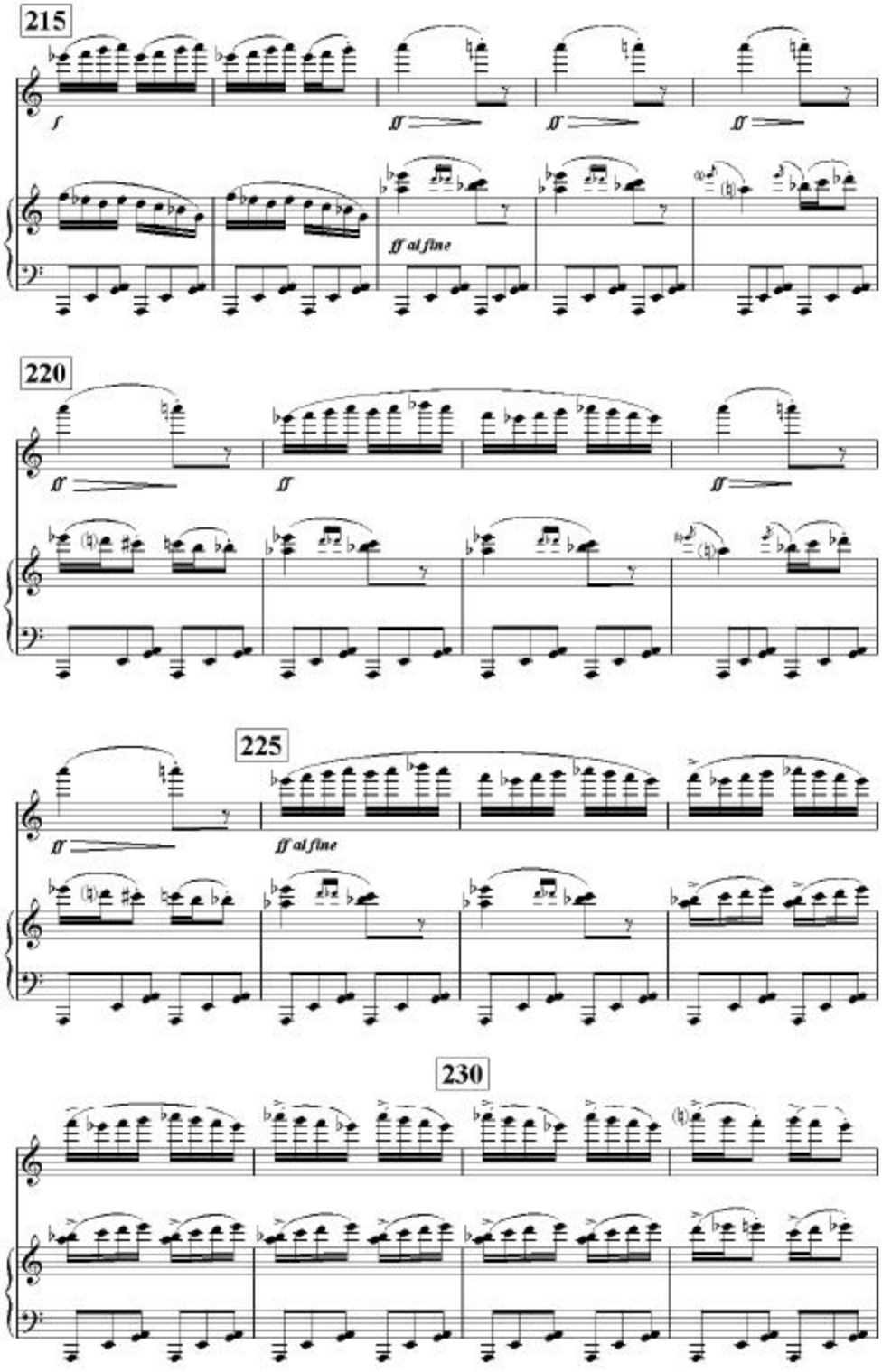

105
ff
f
p leg.
110
115
mf
120
125
cresc.
cresc.


130
ff
ff
135
140
pp
leg.
3
sord.
145
p
150

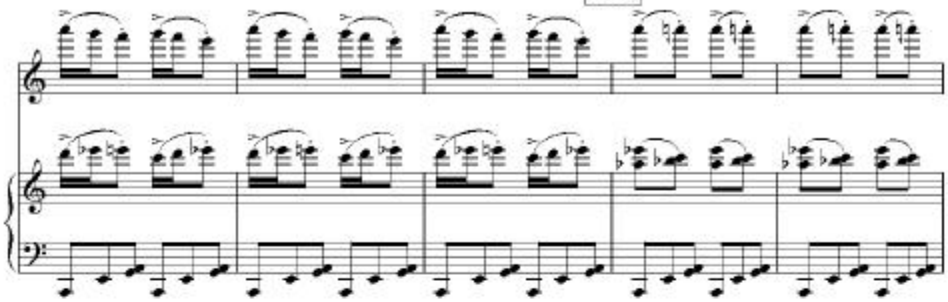

155
mf
mf
senza sord.
160
165
170
f
f


175
180
ff
ff
185
dim.
dim.
Più mosso
♩ = 144
190
p
mf
mf
mf
p
leg.

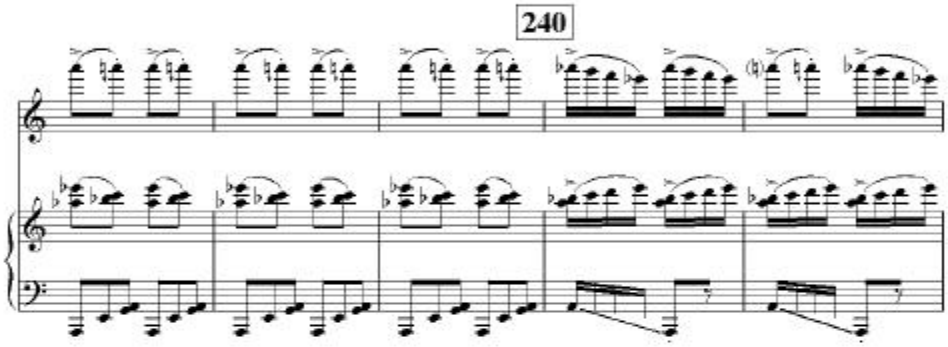

195
200
205
210

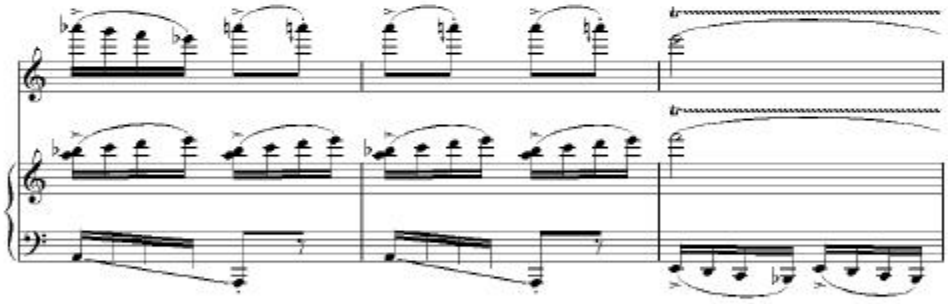

215
f
ff
ff
ff
ff al fine
220
ff
ff
ff
225
ff
ff al fine
230

235

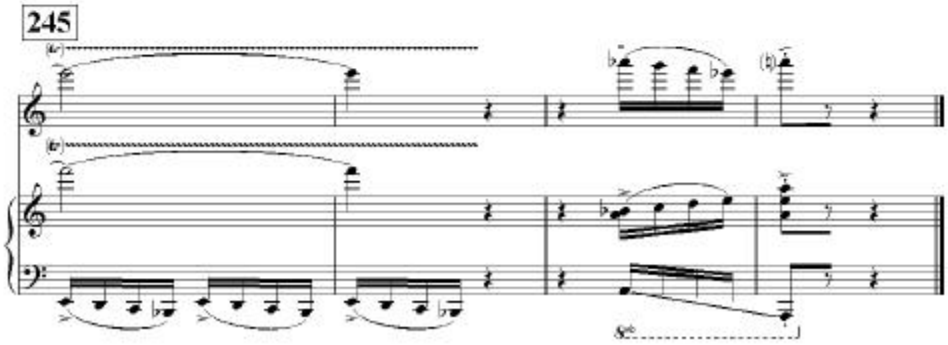


240





245

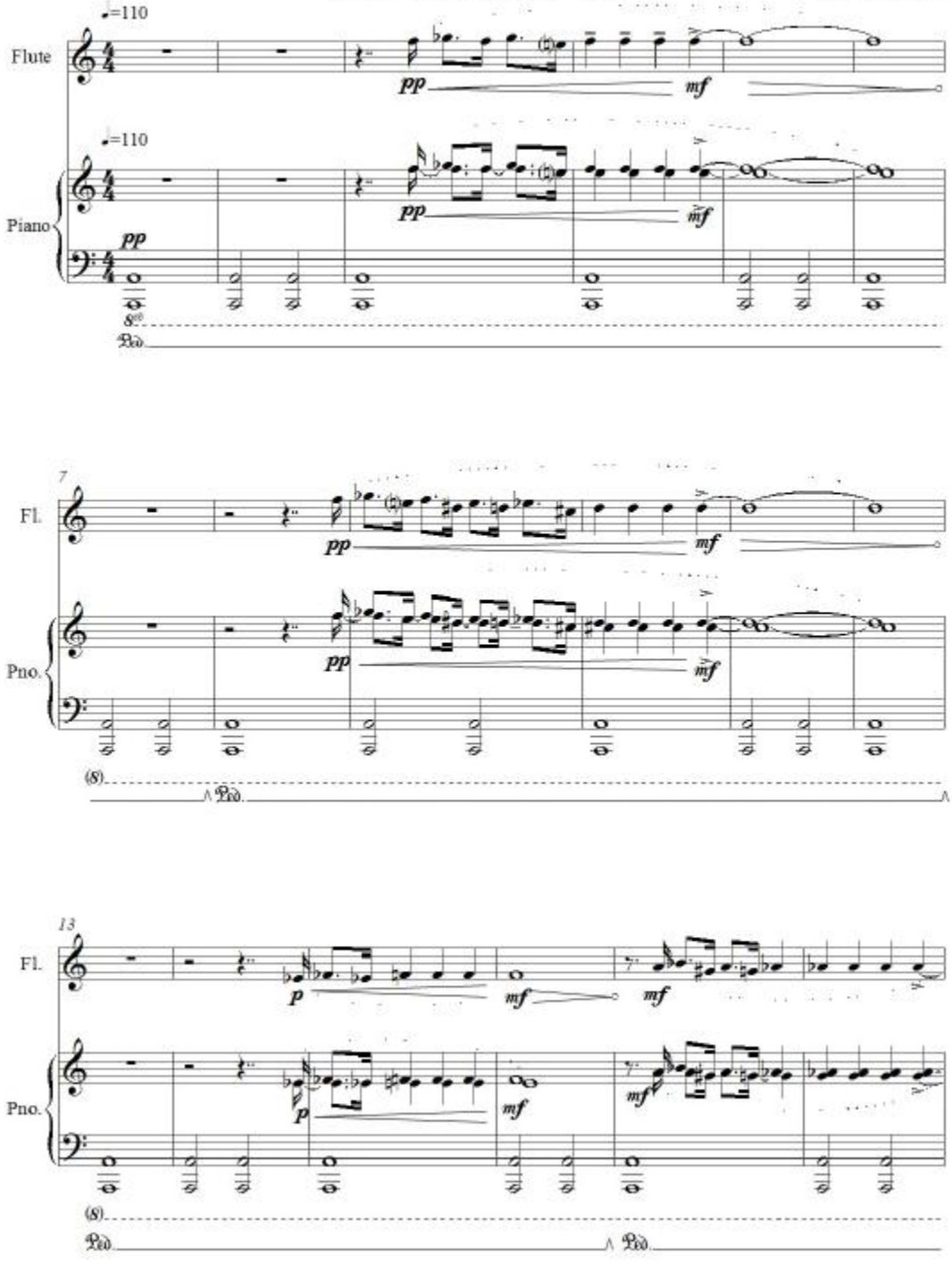


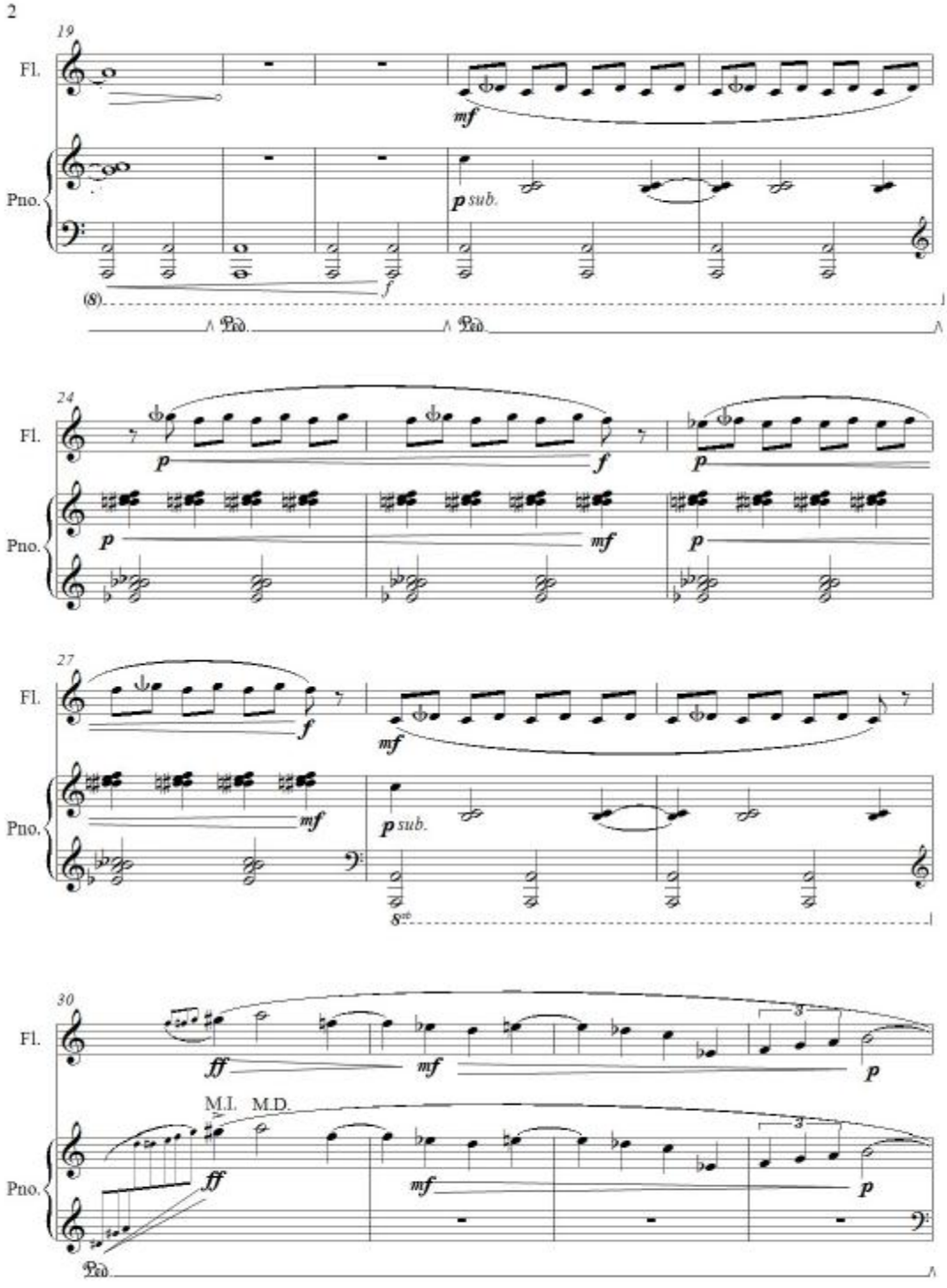
Aproximaciones al Son Huasteco
I.- Preludio

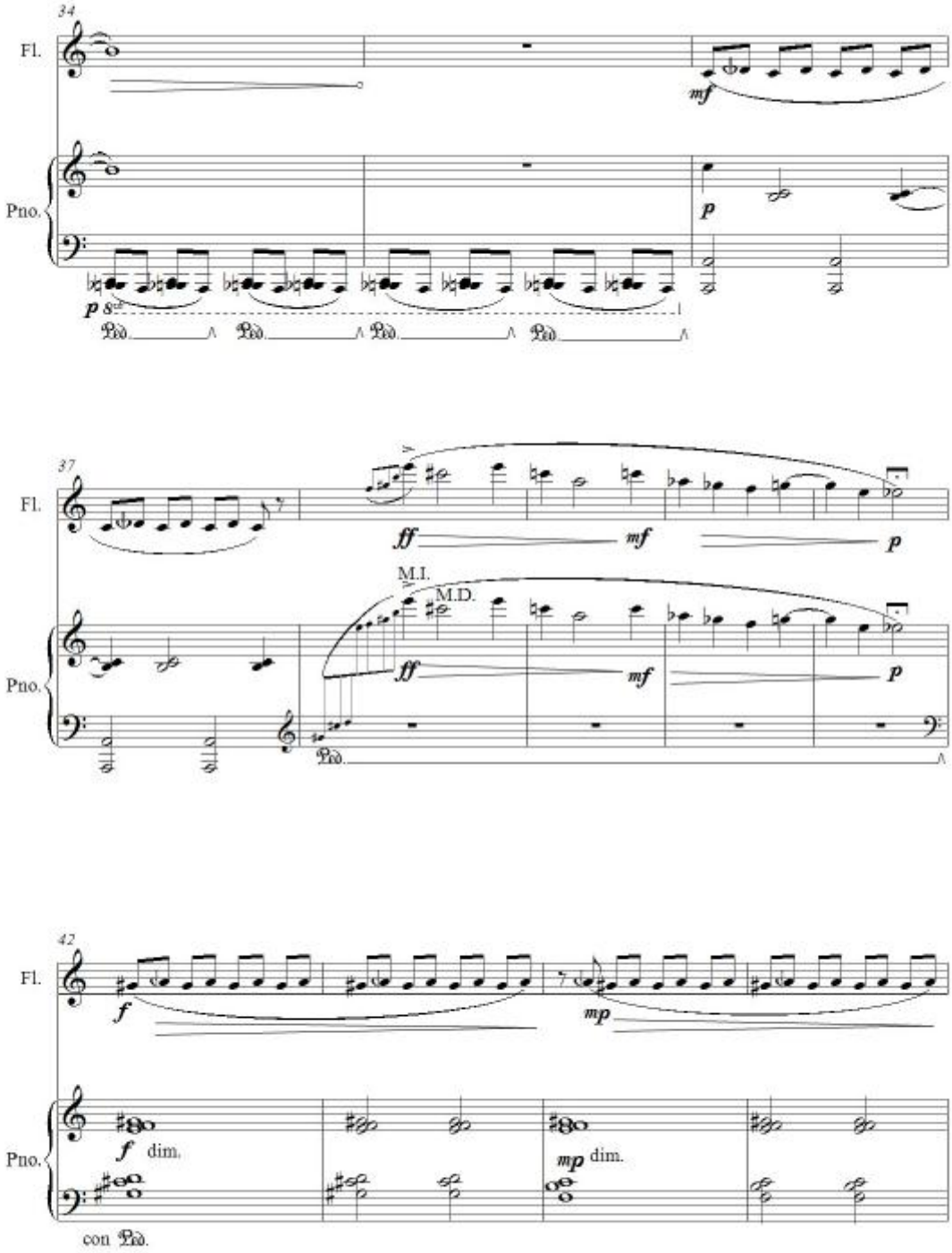
para flauta y piano

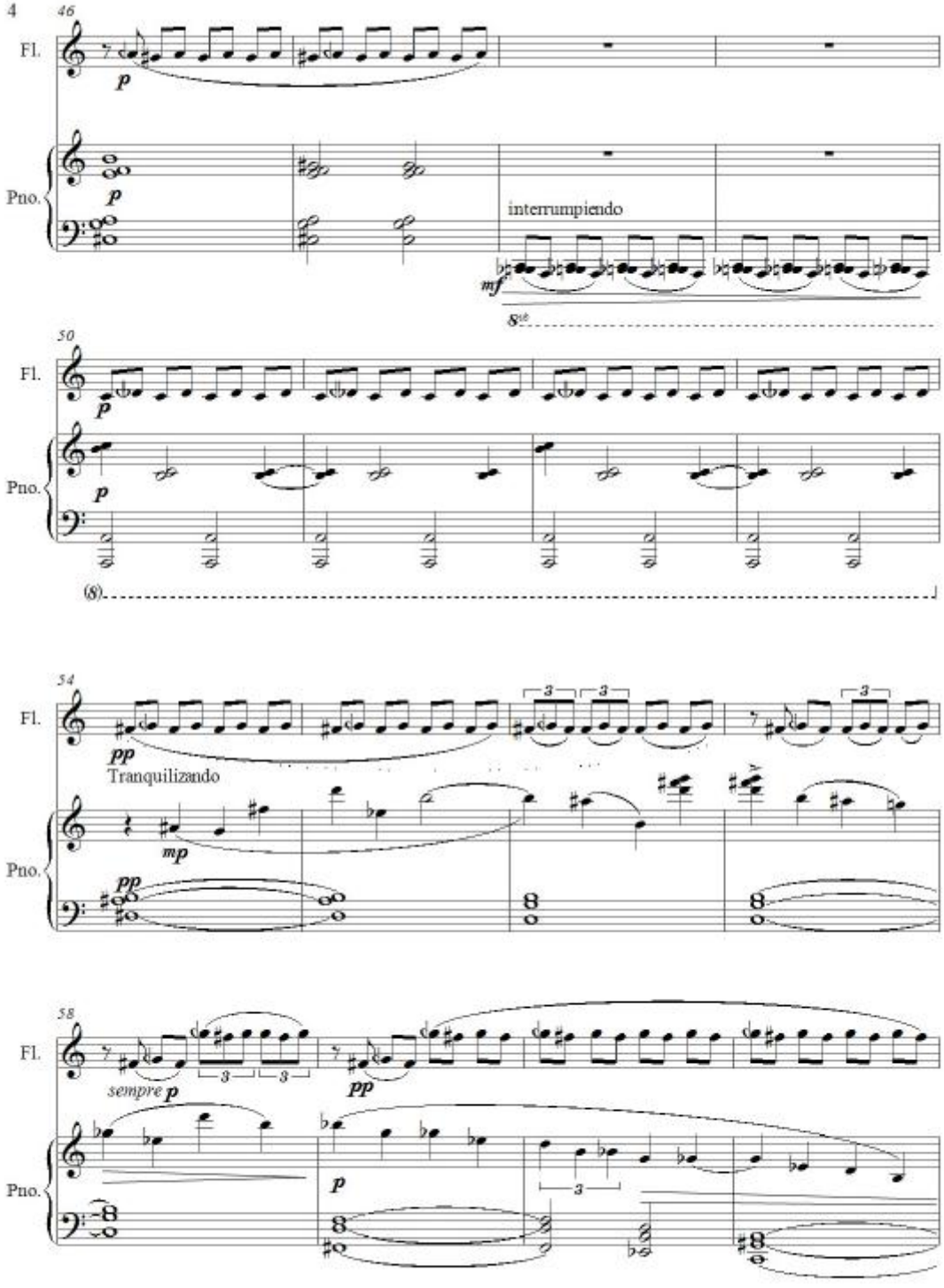
A Cristina Deli y Miguel Angel Villanueva

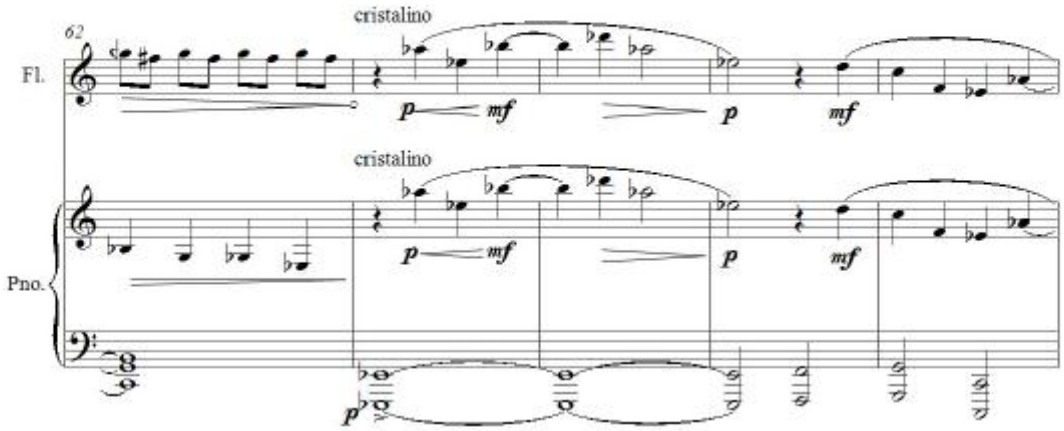
Horacio Uribe Duarte

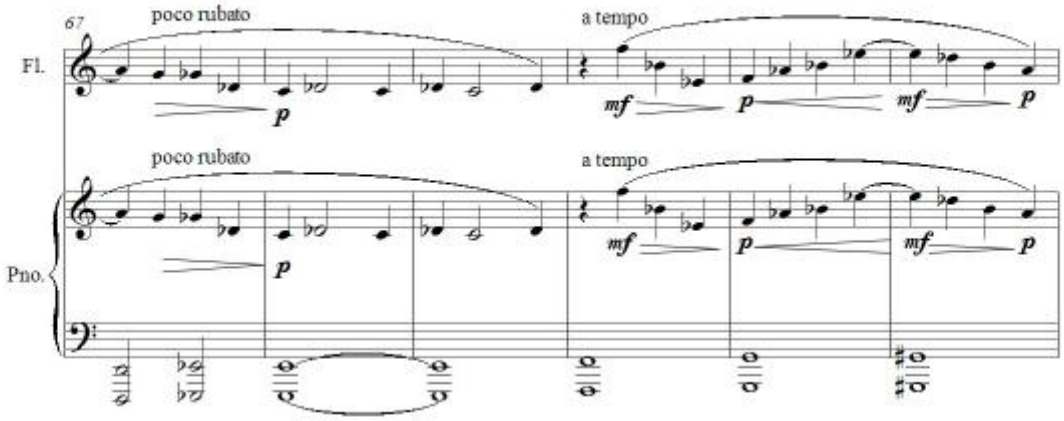


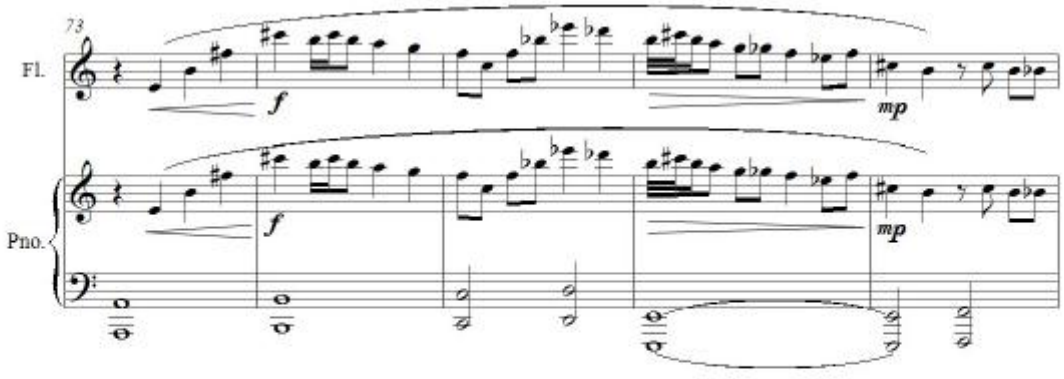

19
Fl.
Pno.
mf
p sub.
f
(8)
Ped.
Ped.
24
Fl.
Pno.
p
f
mf
27
Fl.
Pno.
mf
p sub.
8va
30
Fl.
Pno.
ff
mf
p
M.I.
M.D.
Ped.

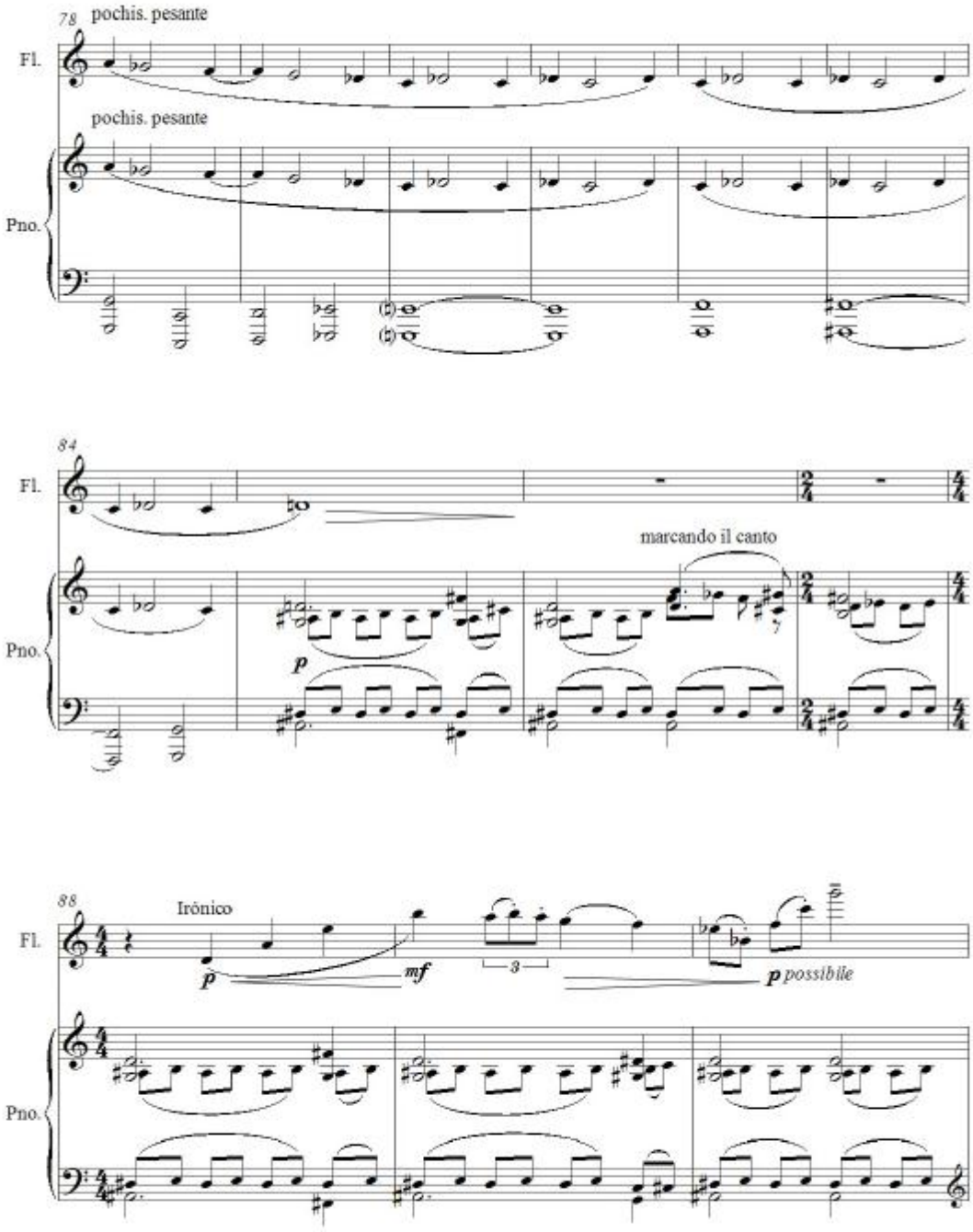

34
Fl.
Pno.
mf
p
p
37
Fl.
Pno.
ff
mf
p
M.I.
M.D.
ff
mf
p
42
Fl.
Pno.
f
mp
f dim.
mp dim.
con Ped.

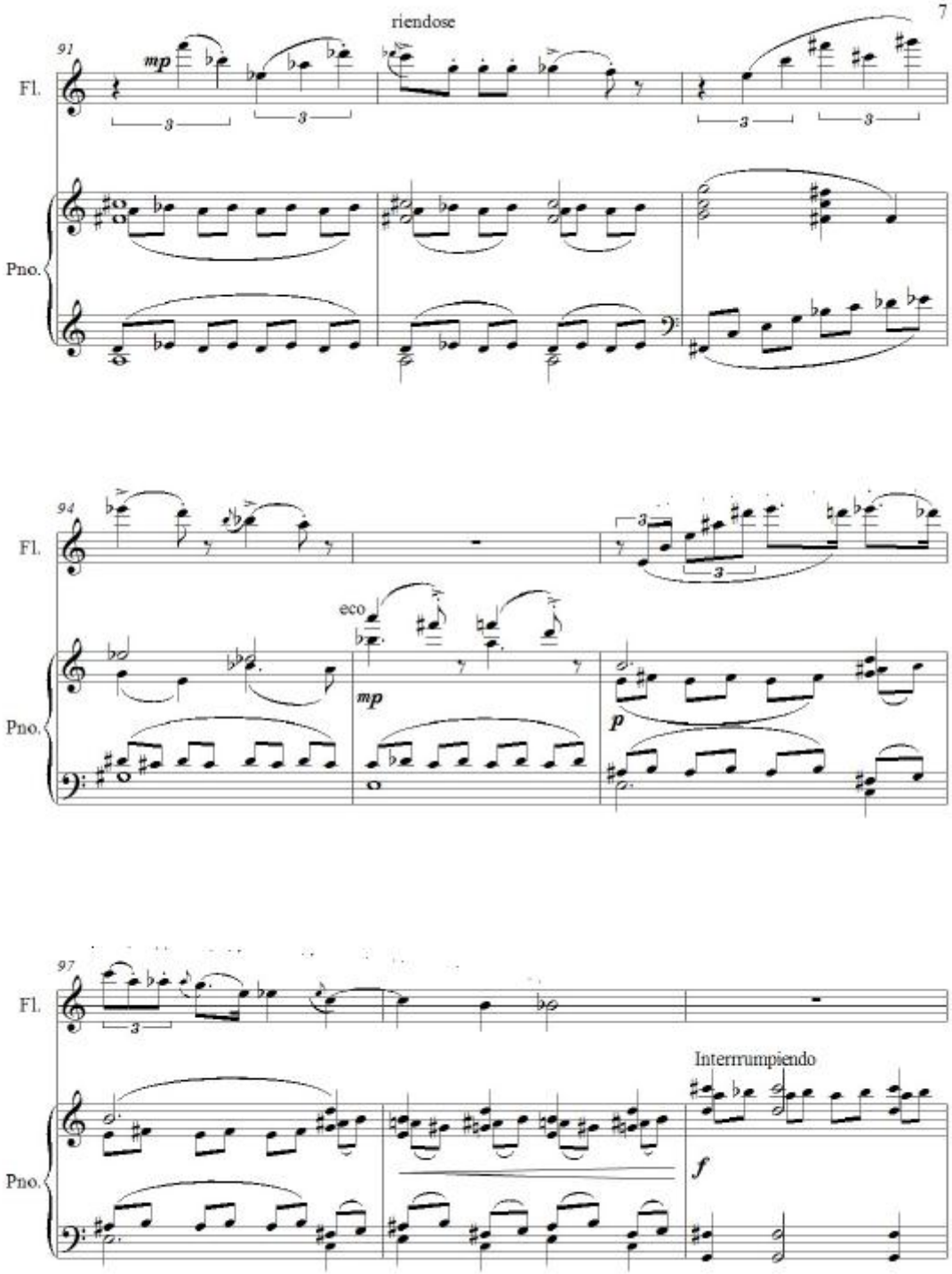

46
Fl.
p
Pno.
p
interrumpiendo
mf
8va
50
Fl.
p
Pno.
p
(8)
54
Fl.
pp
Tranquilizando
3
3
3
Pno.
mp
pp
58
Fl.
sempre p
3
3
pp
Pno.
p
3

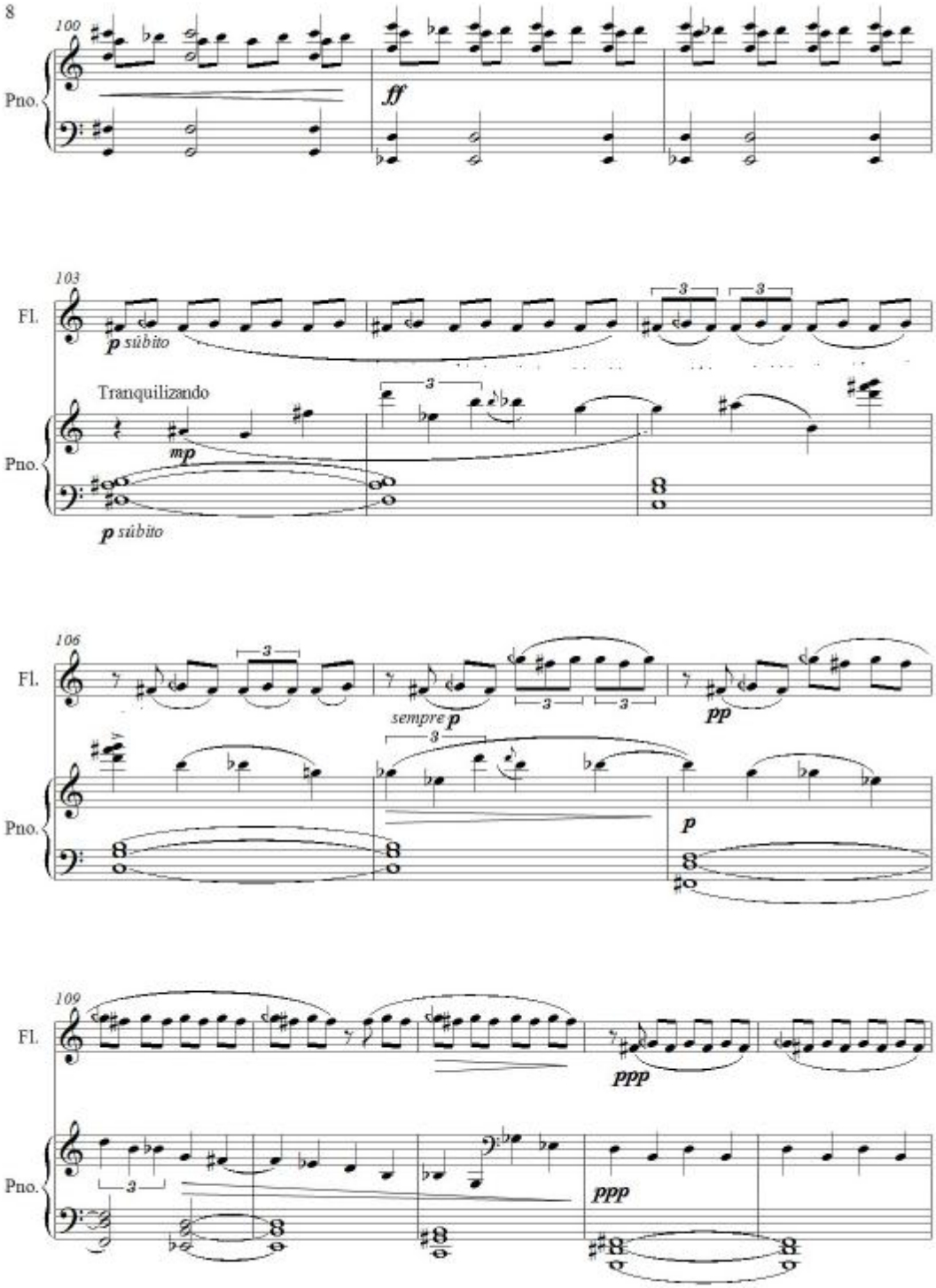

62
cristalino
Fl.
p
mf
p
mf
cristalino
Pno.
p
mf
p
mf
p

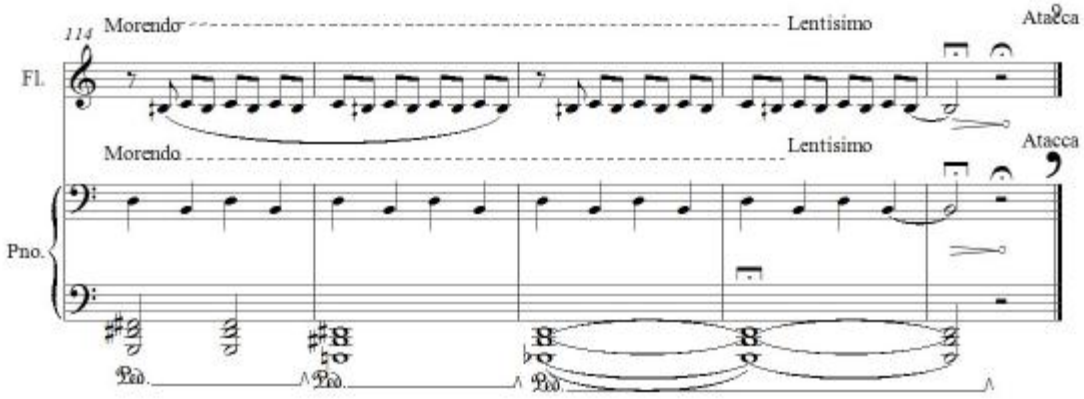

67
poco rubato
a tempo
Fl.
p
mf
p
mf
p
poco rubato
a tempo
Pno.
p
mf
p
mf
p


73
Fl.
f
mp
Pno.
f
mp

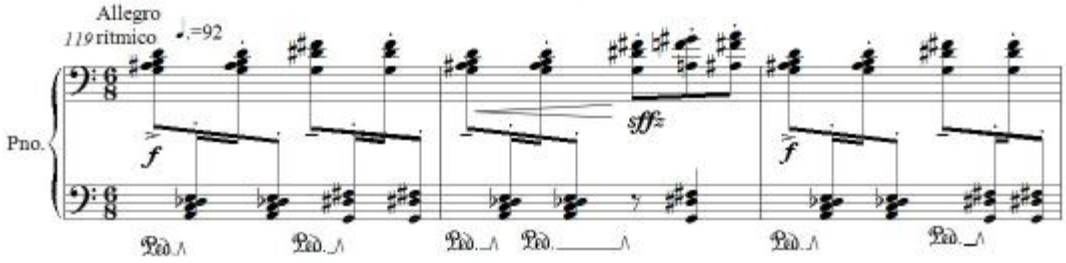

78
pochis. pesante
Fl.
pochis. pesante
Pno.
84
Fl.
marcando il canto
Pno.
p
88
Irónico
Fl.
p
mf
3
p possibile
Pno.

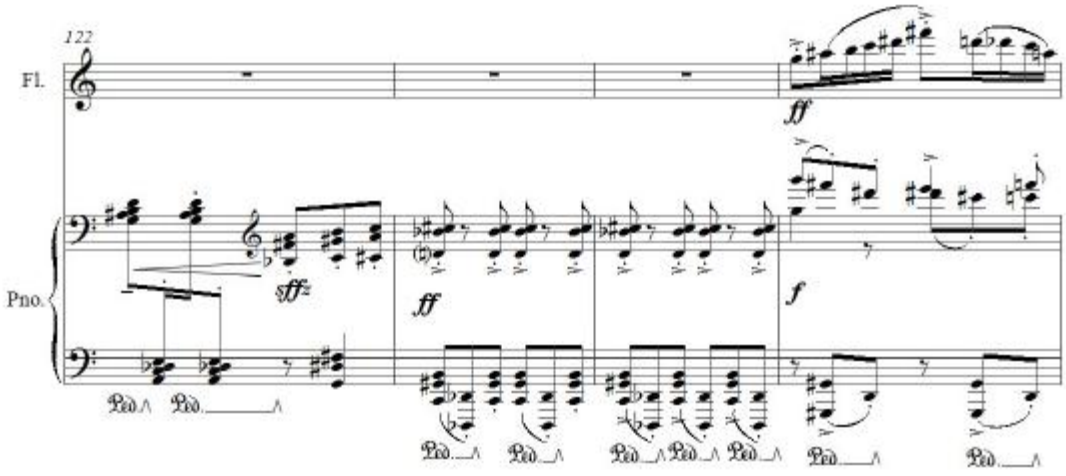

riendose
91
Fl.
mp
Pno.
94
Fl.
eco
mp
p
Pno.
97
Fl.
Interrumpiendo
f
Pno.

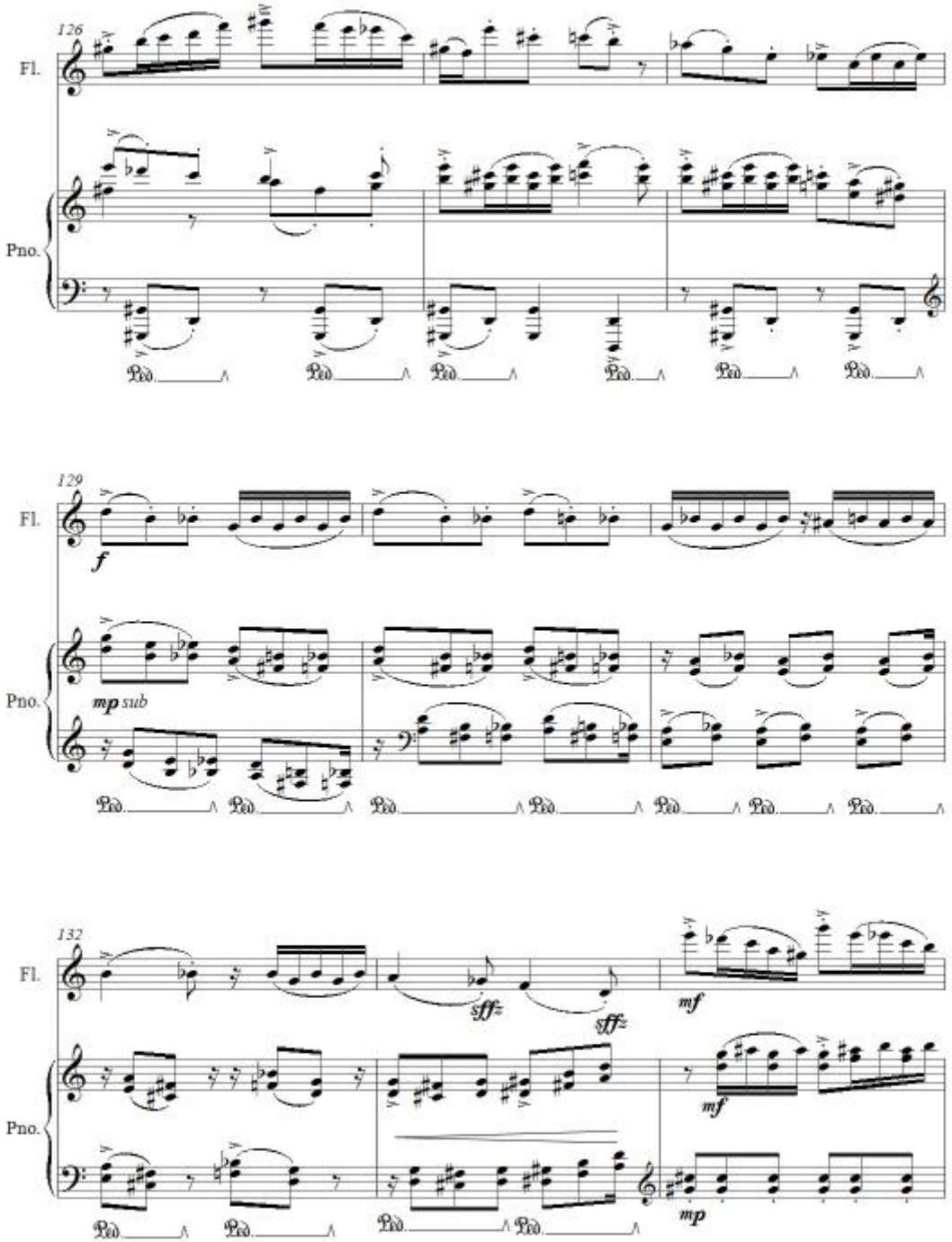

100
Pno.
ff
103
Fl.
p súbito
Tranquilizando
mp
Pno.
p súbito
106
Fl.
sempre p
pp
Pno.
p
109
Fl.
ppp
Pno.
ppp

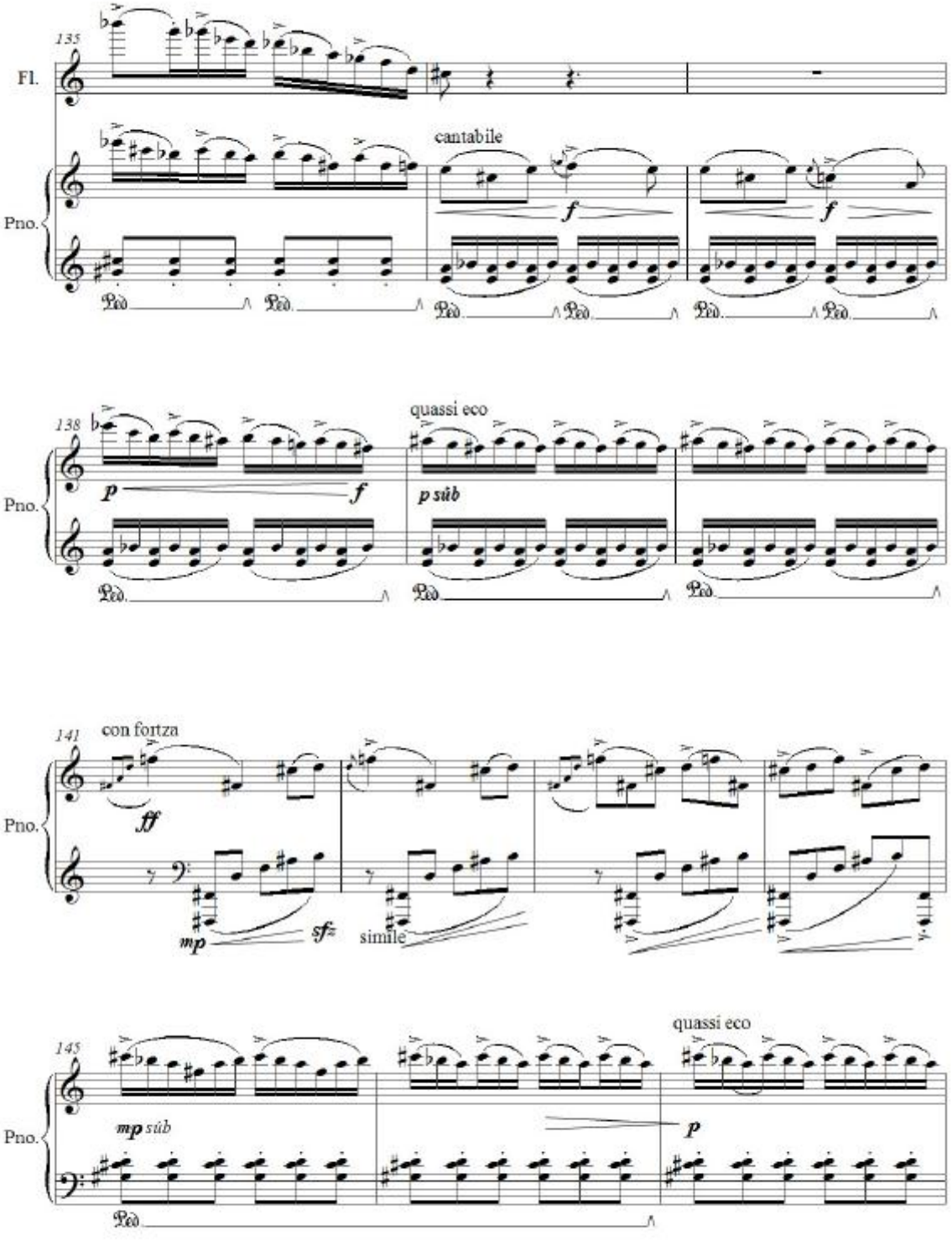

114
Morendo
Lentisimo
Ataca
Fl.
Morendo
Lentisimo
Atacca
Pno.

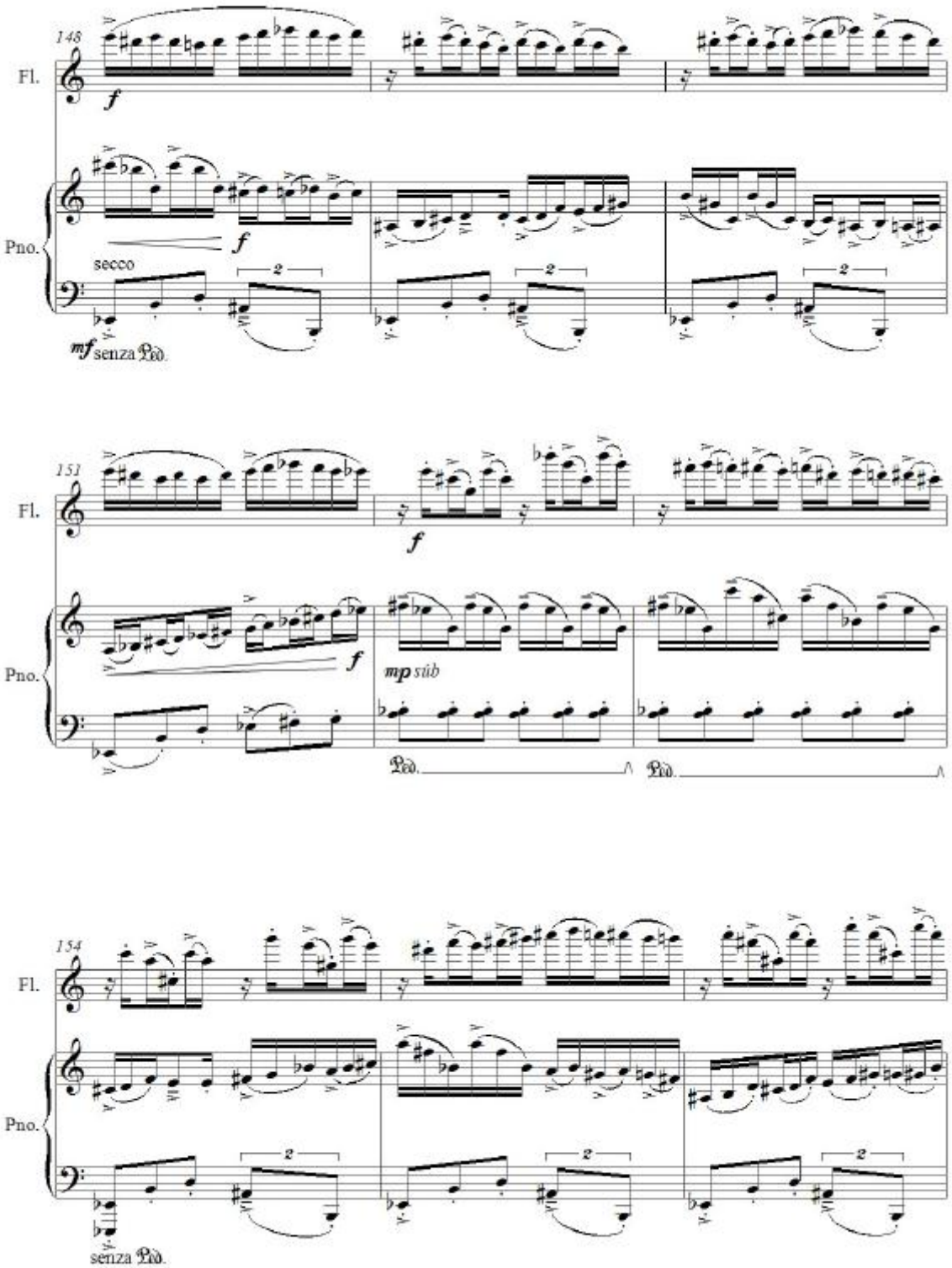
II.- Son

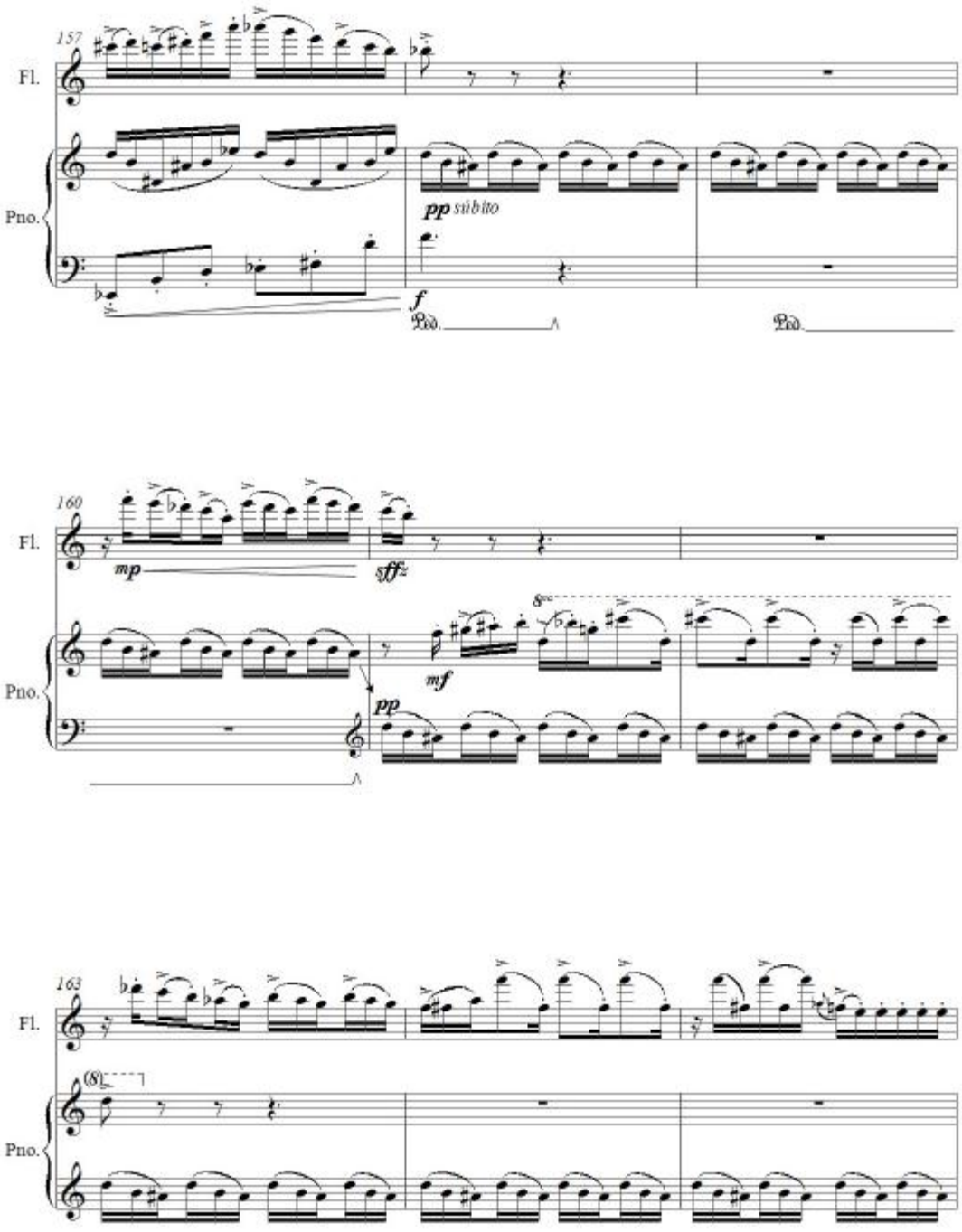

Allegro
119 ritmico
♩.=92
Pno.
f
sff

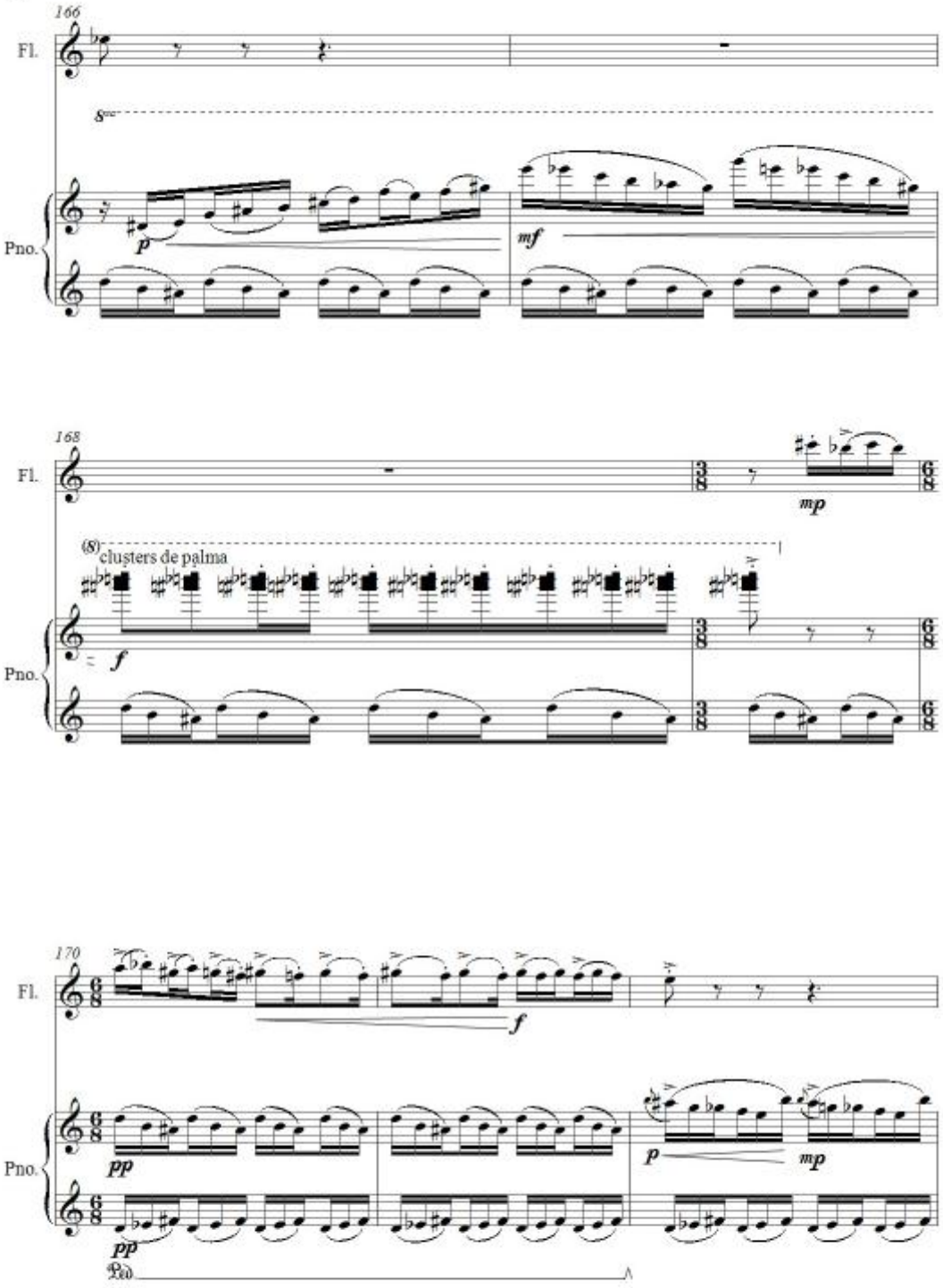

122
Fl.
ff
Pno.
sff
ff
f

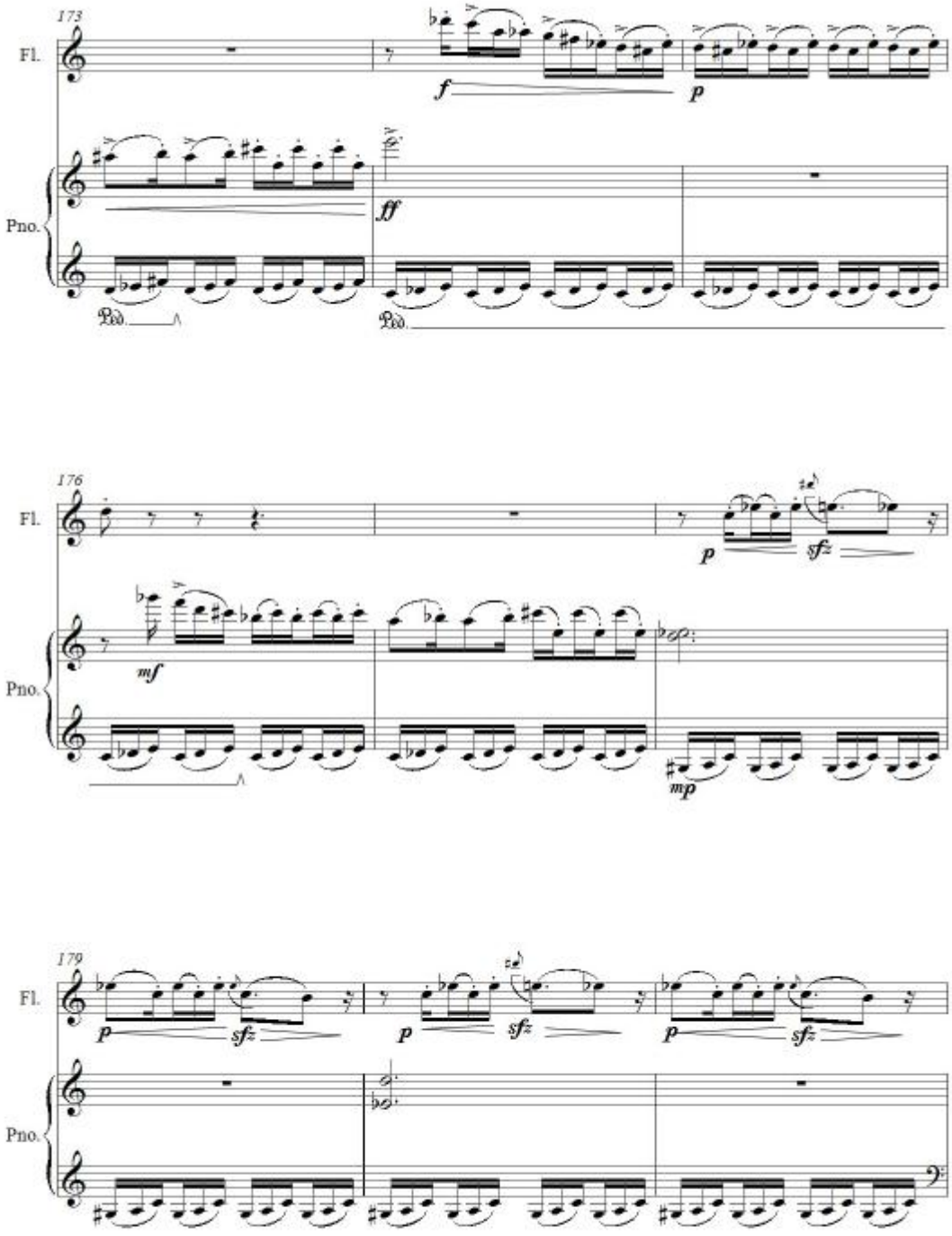

126
Fl.
Pno.
129
Fl.
f
Pno.
mp sub
132
Fl.
sfff
sfff
mf
Pno.
mf
mp

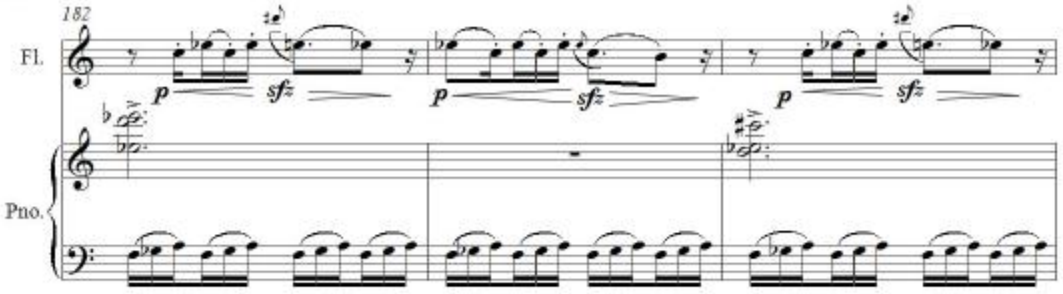

135
Fl.
Pno.
cantabile
f
f
138
Pno.
p
f
quassi eco
p sub
141
con fortza
Pno.
ff
mp
sfz
simile
145
Pno.
mp sub
quassi eco
p

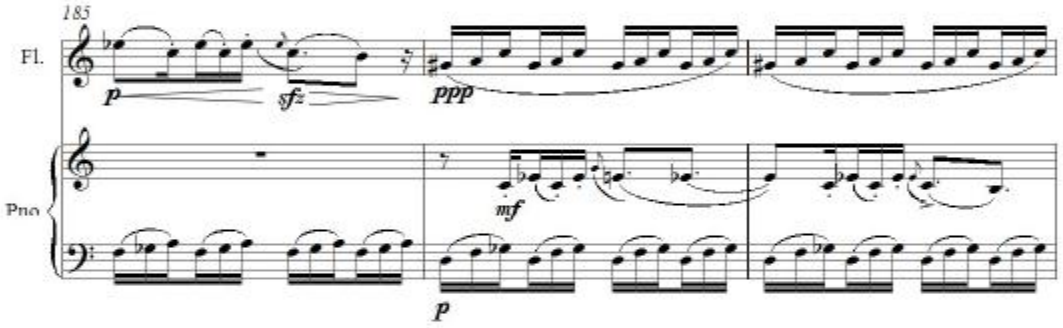

148
Fl.
f
Pno.
f
secco
2
mf senza Ped.
151
Fl.
f
Pno.
f
mp sub
Ped.
Ped.
154
Fl.
Pno.
2
senza Ped.

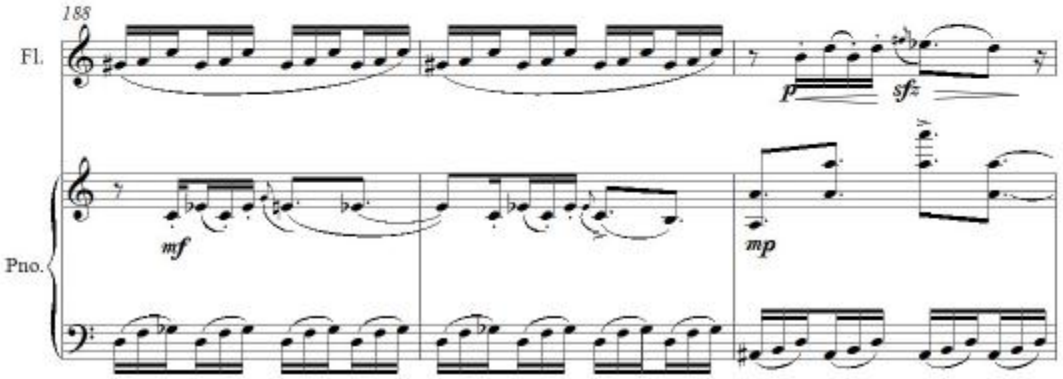

157
Fl.
Pno.
pp subito
f
Ped.
Ped.
160
Fl.
mp
sffz
8va
mf
pp
163
Fl.
(8)
Pno.

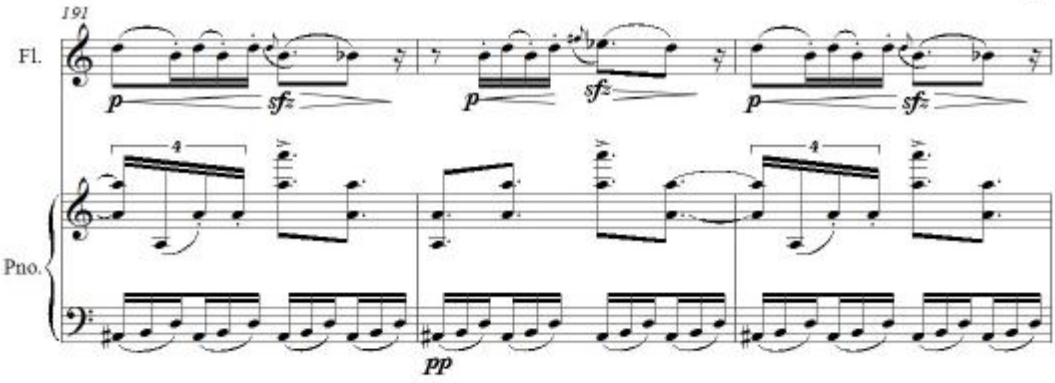

166
Fl.
8va
Pno.
p
mf
168
Fl.
mp
(8)
clusters de palma
Pno.
f
170
Fl.
f
Pno.
pp
pp
p
mp
Ped.

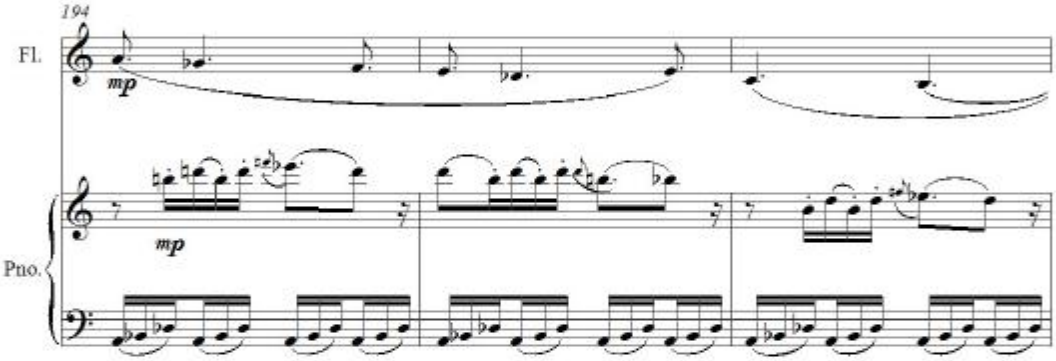

173
Fl.
Pno.
f
p
ff
176
mf
mp
179
sfz

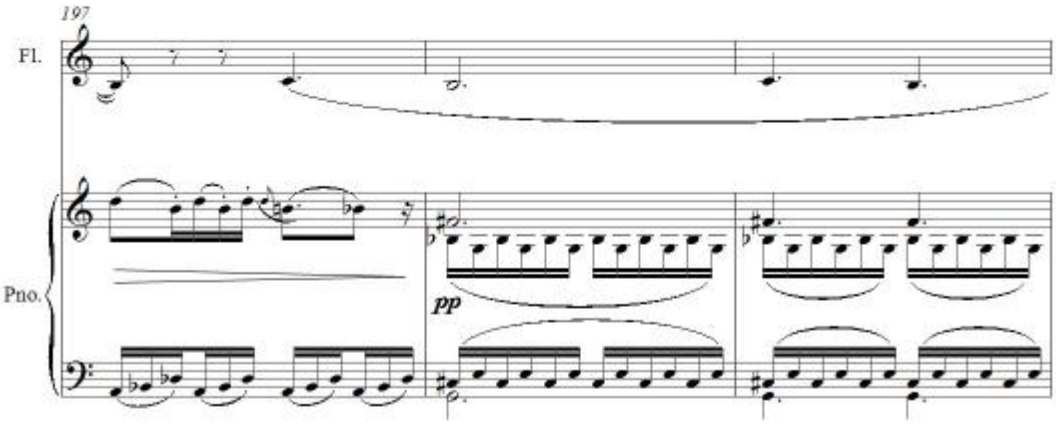

182
Fl.
Pno.
p
sfz
p
sfz
p
sfz

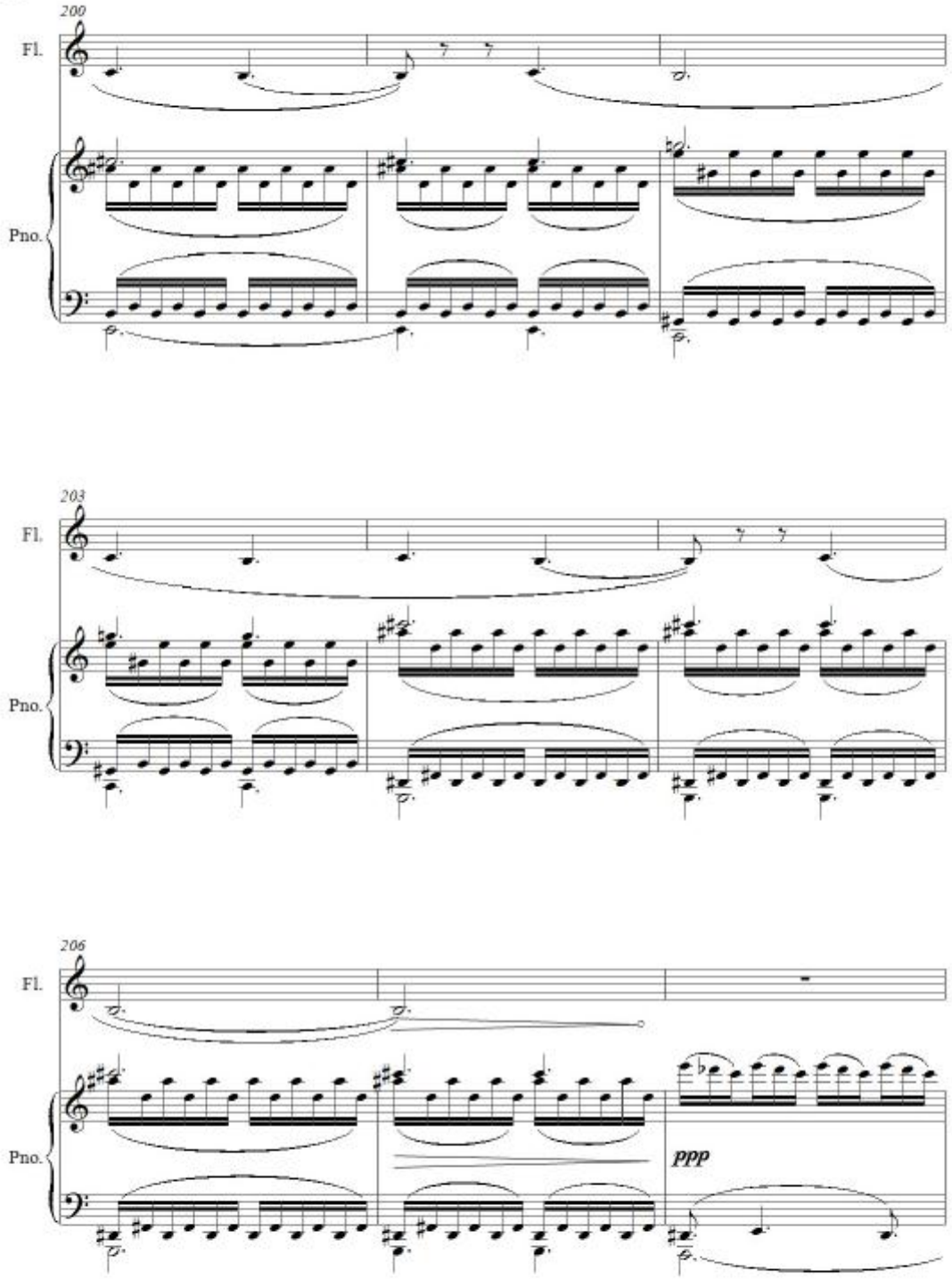

185
Fl.
Pno.
p
sfz
ppp
mf
p

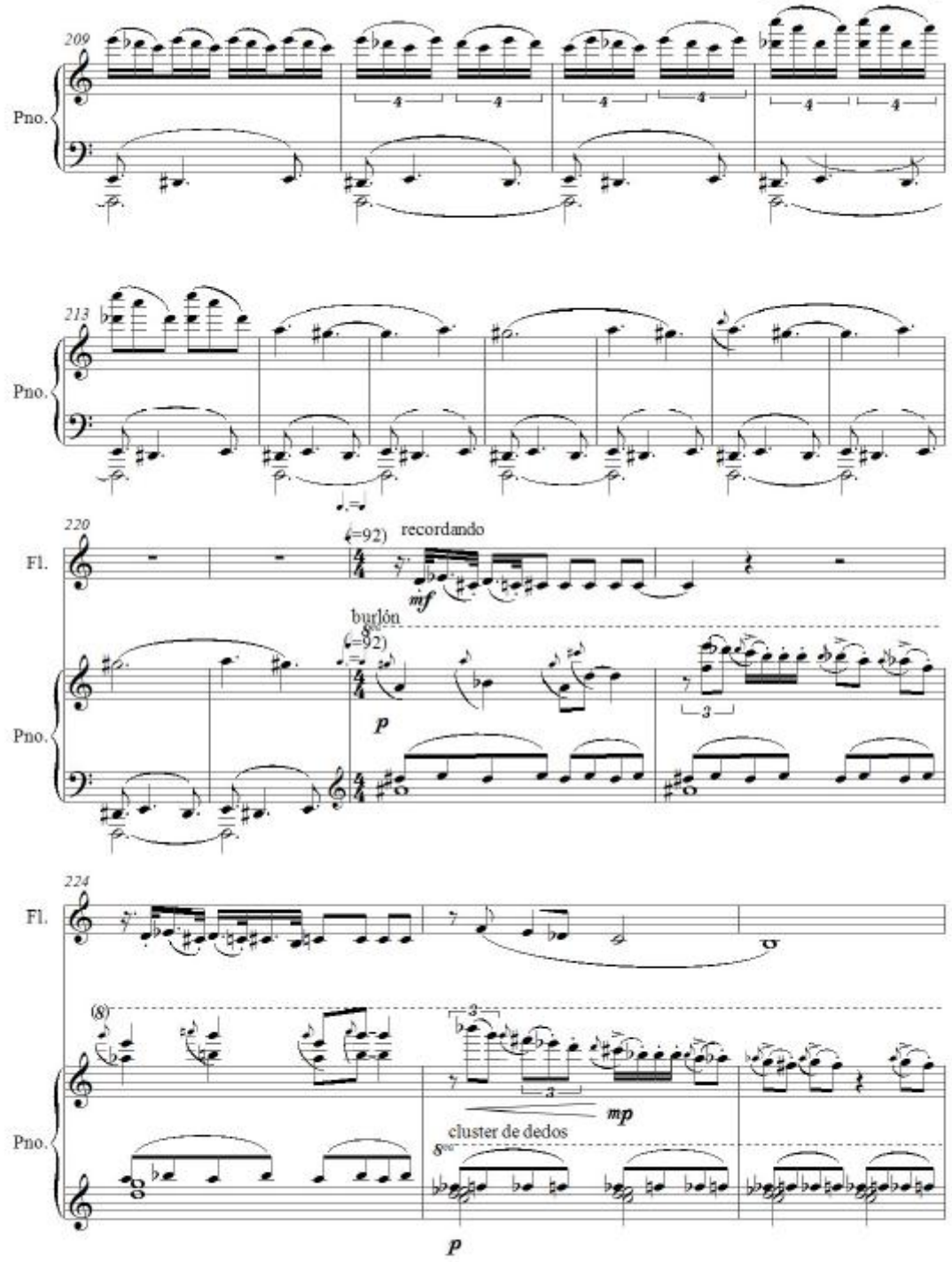

188
Fl.
Pno.
p
sfz
mf
mp

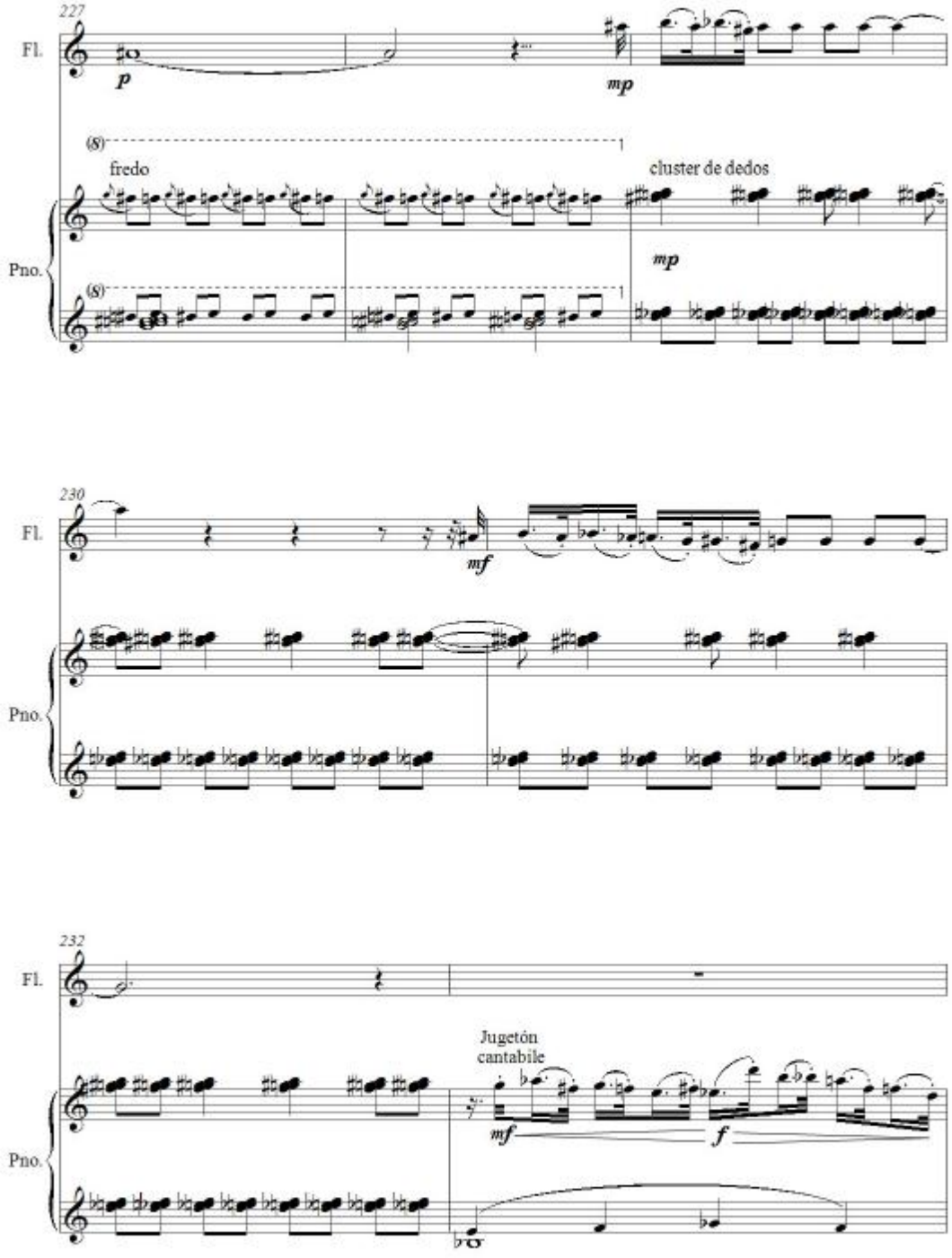

191
Fl.
p
sfz
p
sfz
p
sfz
4
4
Pno.
pp

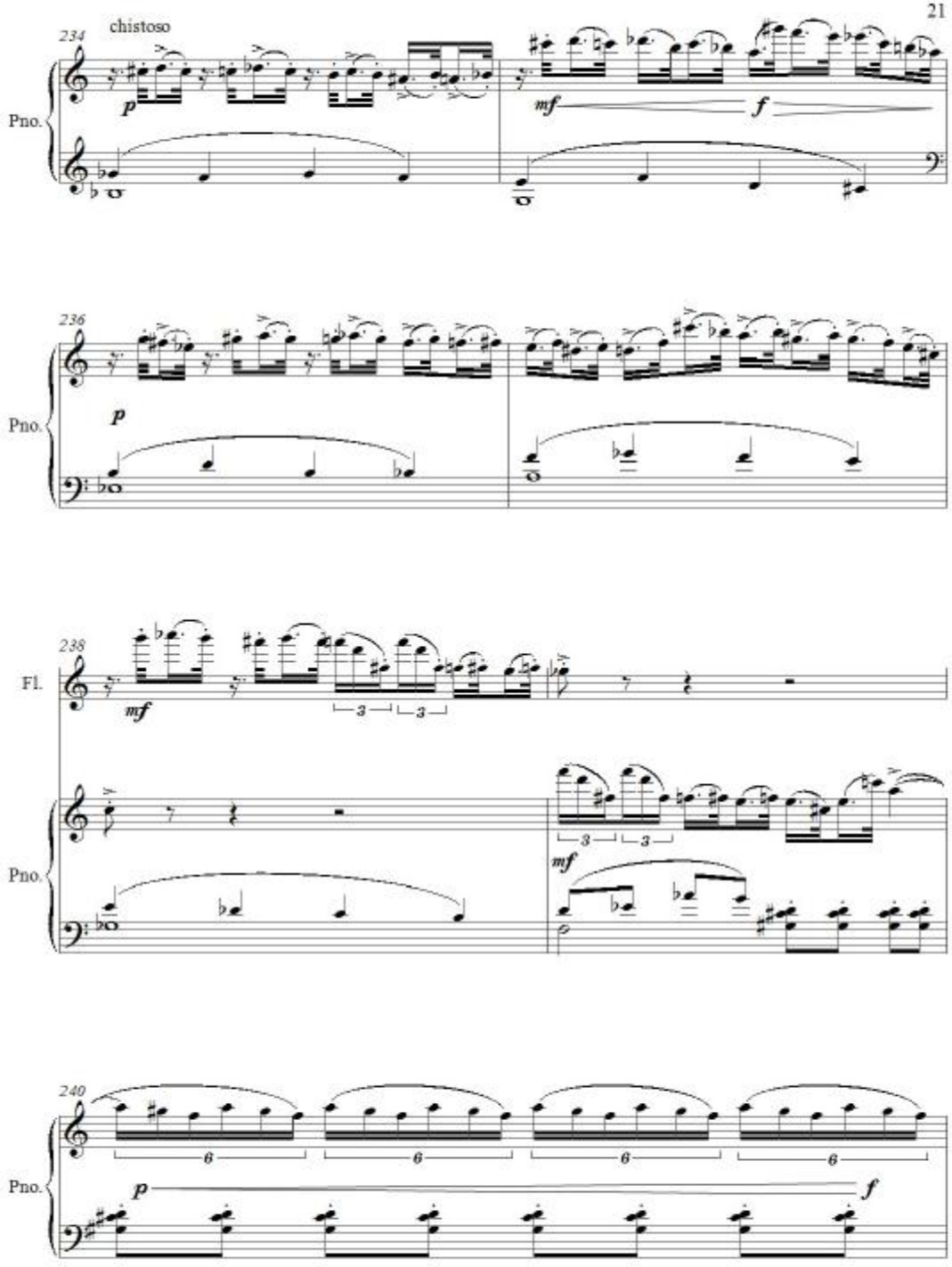

194
Fl.
mp
mp
Pno.

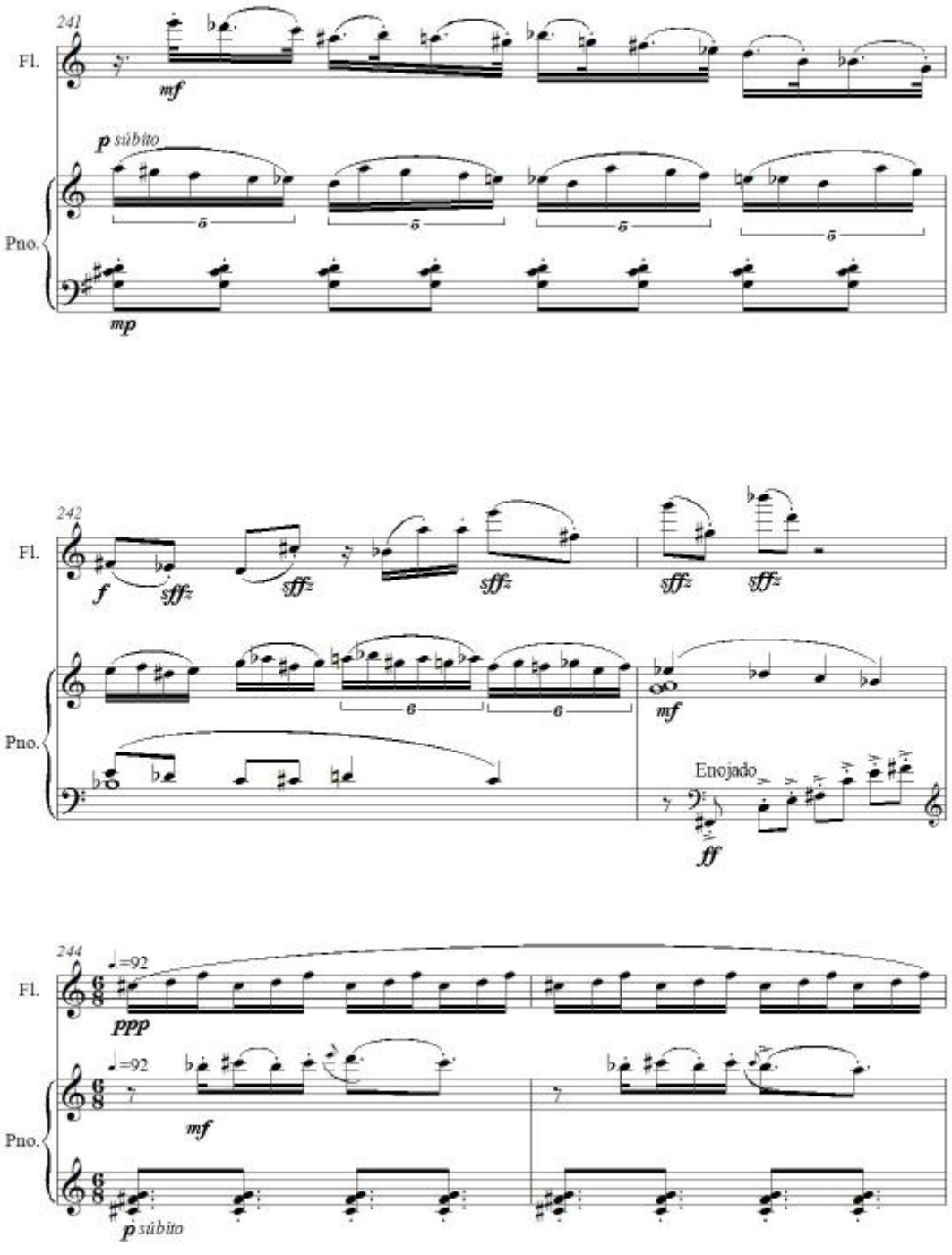

197
Fl.
Pno.
pp

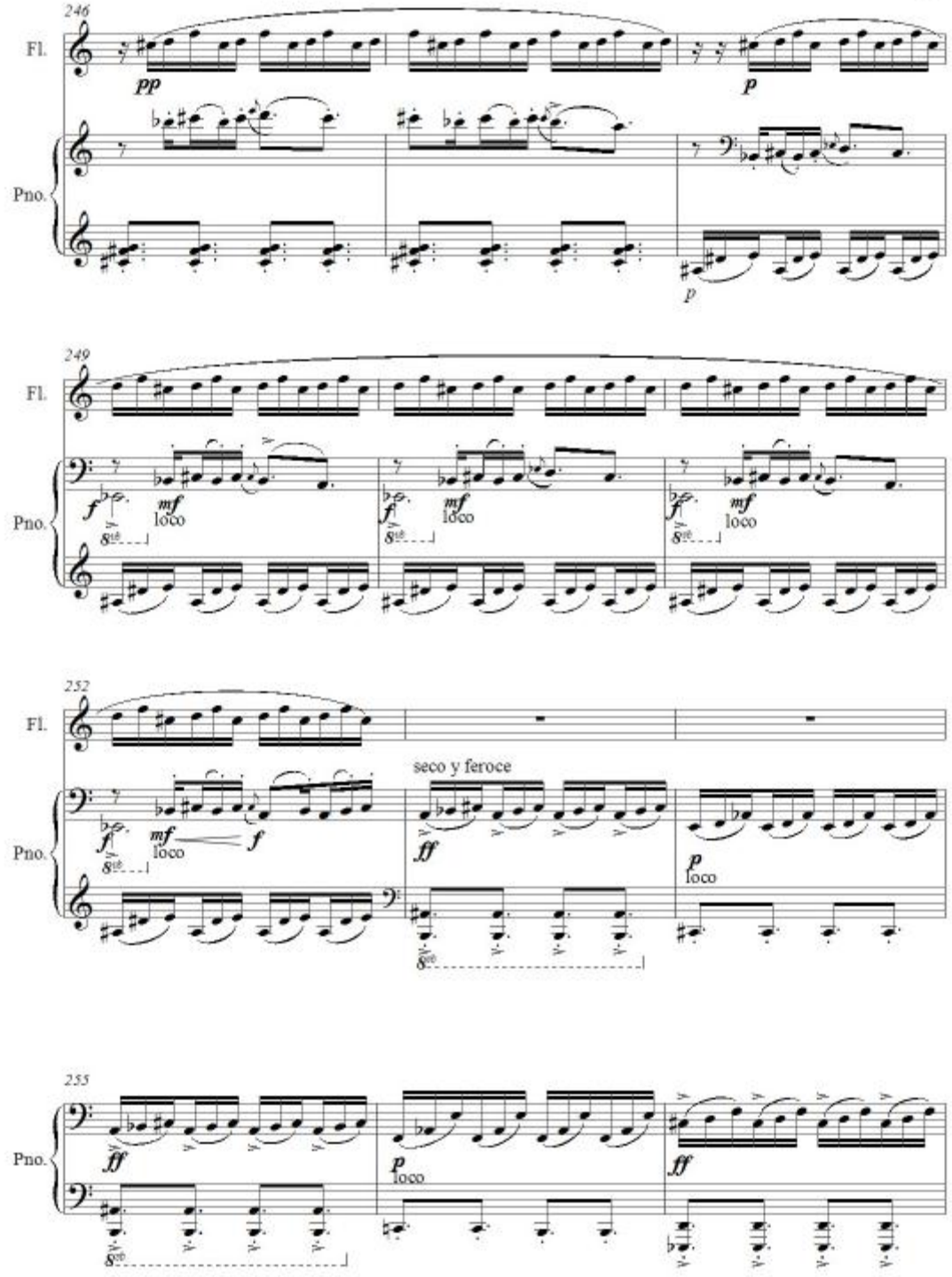

200
Fl.
Pno.
203
Fl.
Pno.
206
Fl.
Pno.
ppp

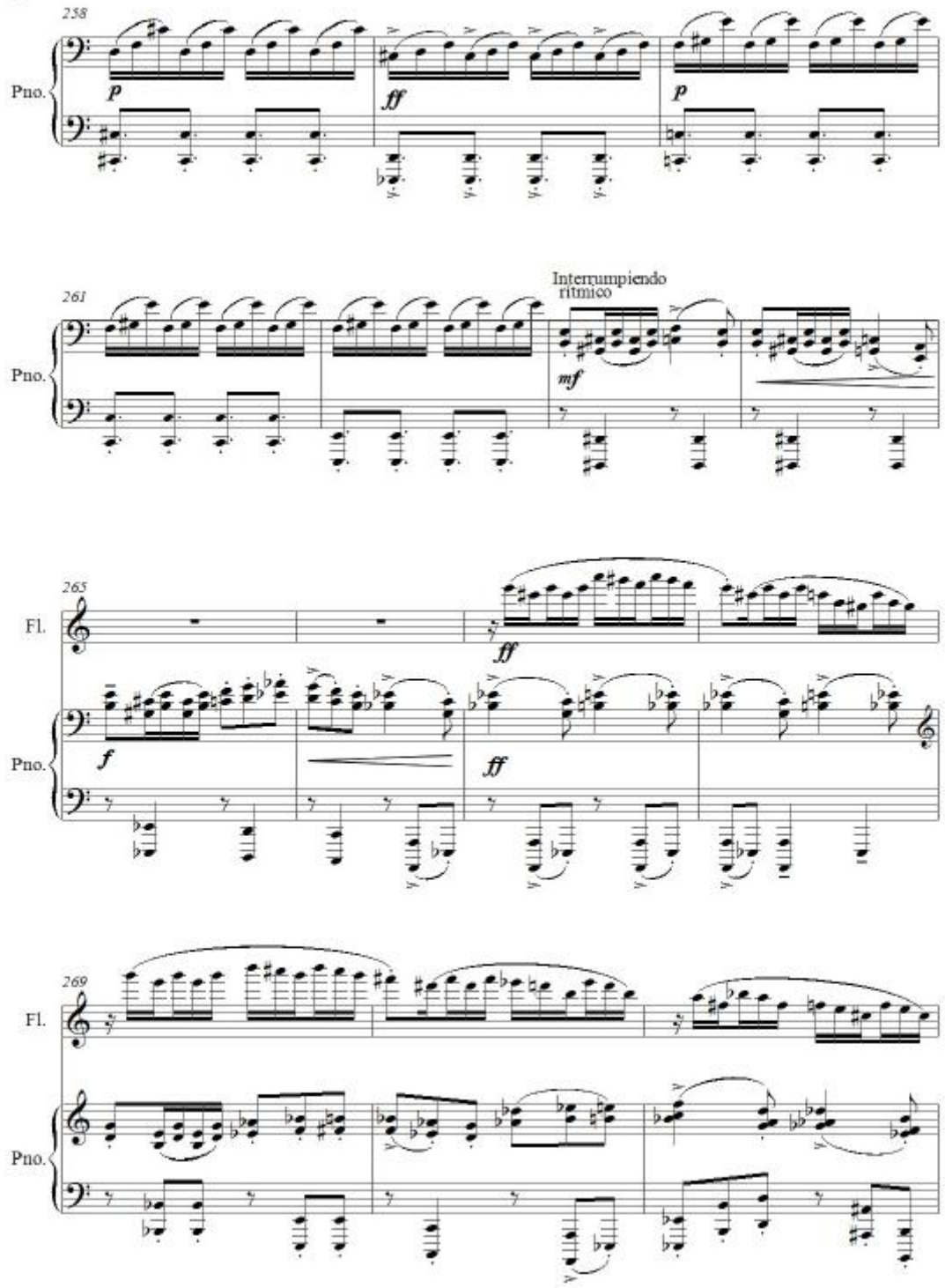

209
Pno.
213
Pno.
220
Fl.
recordando
mf
burlón
(=92)
p
Pno.
224
Fl.
(8)
mp
cluster de dedos
8va
Pno.
p

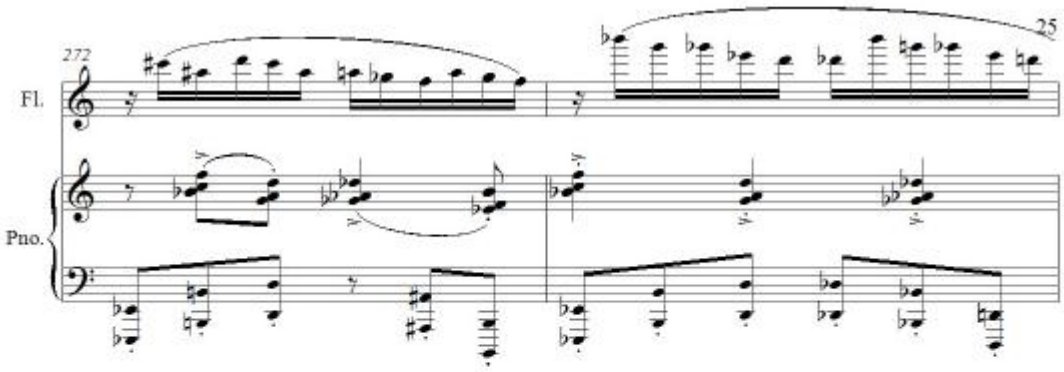

227
Fl.
p
mp
(8)
fredo
cluster de dedos
Pno.
mp
(8)
230
Fl.
mf
Pno.
232
Fl.
Jugetón
cantabile
mf
f
Pno.

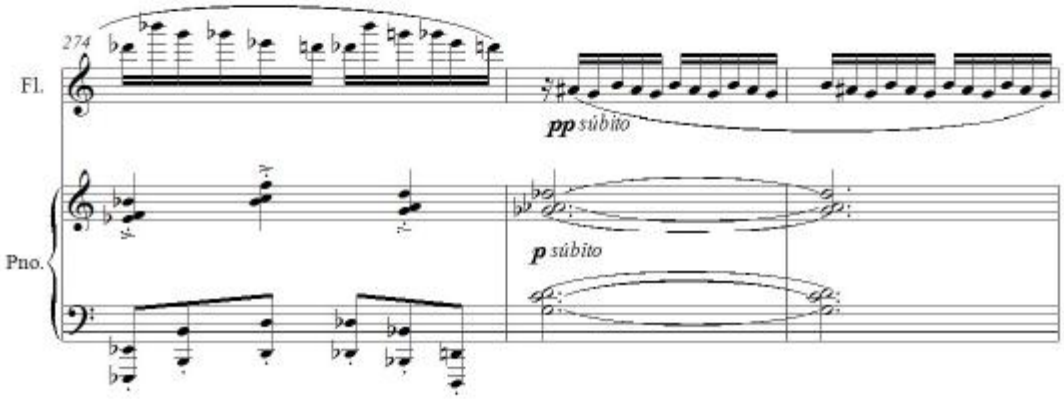

chistoso
234
Pno.
p
mf
f
236
Pno.
p
238
Fl.
mf
3
3
Pno.
3
3
mf
240
Pno.
6
6
6
6
p
f

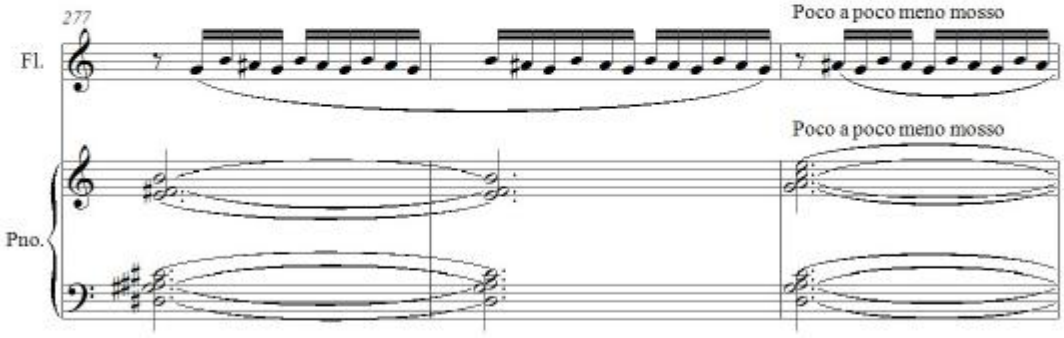

241
Fl.
mf
p súbito
Pno.
mp
242
Fl.
f
sffz
sffz
sffz
sffz
sffz
Pno.
mf
Enojado
ff
244
♩=92
Fl.
ppp
♩=92
mf
Pno.
p súbito

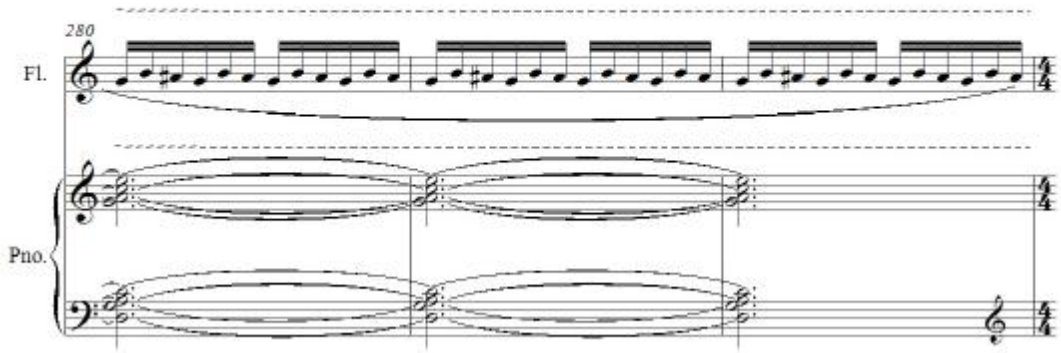

246
Fl.
pp
p
Pno.
p
249
Fl.
f
mf
loco
8va
Pno.
252
Fl.
seco y feroce
f
mf
loco
f
ff
p
loco
8va
Pno.
255
Pno.
ff
p
loco
ff
8va

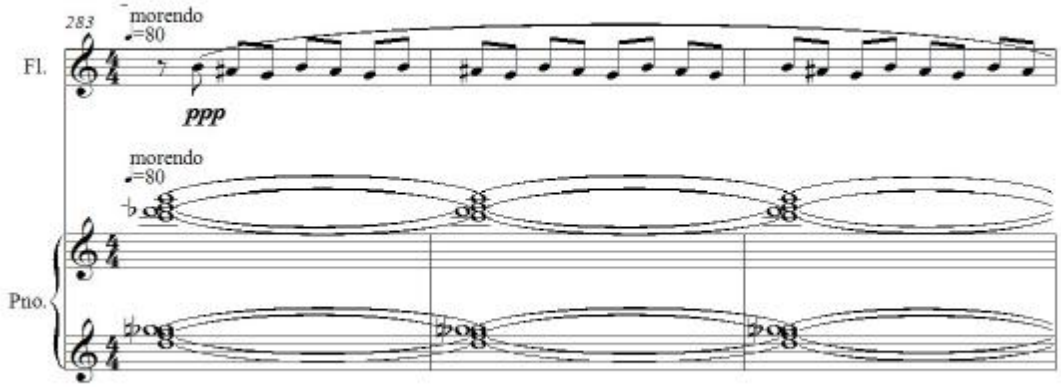

258
Pno.
p
ff
p
261
Pno.
Interrumpiendo ritmico
mf
265
Fl.
ff
Pno.
f
ff
269
Fl.
Pno.

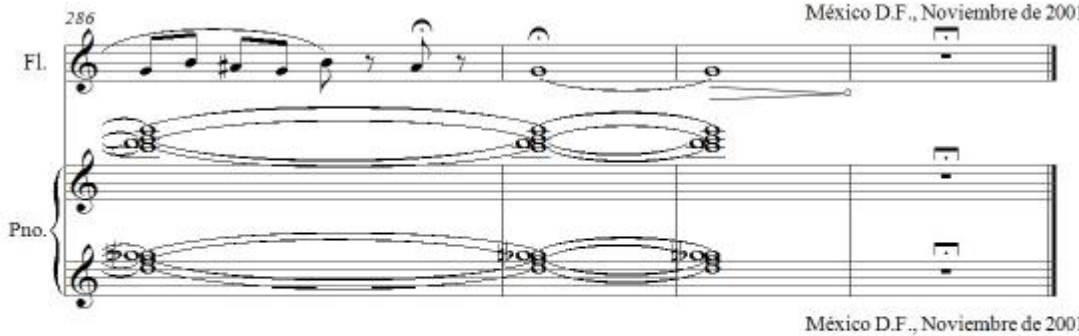

272
Fl.
Pno.


274
Fl.
pp súbito
Pno.
p súbito


277
Poco a poco meno mosso
Fl.
Poco a poco meno mosso
Pno.







México D.F., Noviembre de 2001

México D.F., Noviembre de 2001