



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

SINFONÍA No. 1

“Composición y análisis de obra sinfónica contemporánea con elementos de música tradicional del sureste de México”

TESINA

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA (COMPOSICIÓN)

PRESENTA:

ARTURO ALFONSO FLORES BARRAGÁN

TUTOR PRINCIPAL

DRA. MARÍA DEL CONSUELO GRANILLO GONZÁLEZ (COMPOSICIÓN)
FACULTAD DE MÚSICA

MÉXICO, D. F. NOVIEMBRE 2015



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.

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que, de alguna u otra forma, han contribuido a mi formación y a mi crecimiento como músico y como persona, les extiendo toda mi gratitud. A mis padres, a mis hermanos y a mis amigos, agradezco siempre su apoyo y su paciencia.

A mi tutora, la Dra. María Granillo, con quien estaré en deuda toda la vida. Su guía, sus consejos, sus enseñanzas y su apoyo incondicional han sido determinantes para mi crecimiento profesional y personal.

A los sinodales que dedicaron parte de su tiempo a la revisión de este trabajo. El Dr. Antonio Corona, la Dra. Gabriela Ortiz, el Dr. Alejandro Sánchez Escuer y el Mtro. Leonardo Coral. Agradezco sus valiosas observaciones y comentarios con los que contribuyeron a mejorar la presente tesina.

A todos los maestros que, a lo largo de mi carrera, me han extendido su mano y han sido una fuente inestimable de conocimientos. Aquilato enormemente su apoyo y sus enseñanzas.

Agradezco también a la Universidad Nacional Autónoma de México, de la que orgullosamente formo parte. Es un honor y un privilegio ser egresado de la Máxima Casa de Estudios del país.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. Poética.....	3
2. Postura estética.....	15
3. La forma.....	20
4. Lenguaje.....	23
5. Orquestación.....	31
Conclusiones.....	35
Bibliografía.....	39
Partitura (Score).....	41

Introducción

La Sinfonía no. 1 es resultado de mi trabajo de composición dentro del Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM. Este proyecto nace de mi interés por conjuntar materiales extraídos de la música tradicional del sureste mexicano y procesos compositivos propios de la música académica. El eclecticismo que se expresa en la obra deriva de un deseo personal por integrar corrientes y estilos distintos en un mismo trabajo, en el que la tradición, tanto popular como académica, y determinadas técnicas contemporáneas puedan convivir.

Durante mis estudios en el Programa de Maestría tuve la oportunidad de participar en diversos seminarios que me permitieron ampliar mis horizontes y mi visión acerca de la música contemporánea y de la orquestación, así como ahondar en temas filosóficos y musicológicos que fueron enriqueciendo mi proyecto compositivo. El debate y la discusión de tópicos, al interior del Posgrado, en relación al estado actual del arte desde distintas posturas estéticas han influido también en mi forma de concebir la composición; influencia que, en mayor o menor medida, se ve reflejada en la estética de la obra.

La presente tesina, dividida en cinco capítulos, constituye el marco teórico que explica y da sustento al trabajo compositivo llevado a cabo durante la Maestría. En el primer capítulo hago una descripción de lo que podemos llamar la Poética musical¹, en la que se incluye una explicación del papel de la música tradicional yucateca en la composición de la Sinfonía junto con una breve narración acerca del origen de esta música popular. En

¹ Por Poética musical me refiero a “la actividad poetizante, el *nous poetikós*”, es decir, “lo referente a la actividad creadora” (Stravinsky, *Poética musical*, pp. 11); término que, desde la perspectiva de la compositora María Granillo, abarca todas las ideas extra-musicales que intervienen en el proceso creativo.

adición a lo anterior, expongo de manera sucinta la idea del movimiento generado por la oposición y el contraste, idea que ha sido motivo de reflexión por un sinnúmero de pensadores desde la antigüedad griega hasta la época moderna, y que es parte esencial en la gestación de la obra. En el segundo capítulo, expongo mi postura en relación a la estética a la que responde la obra, haciendo énfasis en el valor de la tradición académica occidental, así como una reflexión en torno a la idea de la identidad. En los capítulos 3, 4 y 5 presento un análisis en el que describo, de forma general, la organización y la integración de los materiales utilizados en la composición en términos de la estructura, las ideas presentadas y la instrumentación. La sonata como idea estructuradora del primer movimiento, deriva de un interés personal por mantener vínculos con la tradición, sin por ello cesar en la exploración de nuevas formas de organización y de tratamiento del material sonoro, tratamiento que puede darse aún al interior de las formas tradicionales.

1. Poética

El contexto socio-histórico al que pertenece una obra, así como el gusto y los intereses personales de su autor pueden verse reflejados, en mayor o menor medida, en casi todas las disciplinas artísticas. Aunado a lo anterior, muchos otros aspectos de orden filosófico, cognitivo o emocional inciden también, de una u otra forma, en las diferentes etapas del proceso creativo. En el caso específico de la música, todos estos elementos, junto con otros de carácter intuitivo o imaginario, conforman lo que puede llamarse Poética musical. En palabras de la compositora María Granillo, la poética es “el universo imaginario, las imágenes sonoras, las sensaciones, conceptos, intuiciones, inspiraciones, interrelaciones o elementos extra-musicales que preceden, originan y acompañan la creación de una partitura²”. A todo ello pueden agregarse, desde mi perspectiva, ideas y conceptos implícitos en una obra, de los cuales en muchos casos se desprenden reflexiones y/o investigaciones ulteriores. En el caso de la Sinfonía no. 1, quiero destacar dos elementos que integran el marco conceptual de la misma: la música tradicional yucateca y la idea del movimiento generado por el contraste y la oposición.

Además de las implicaciones emocionales, relacionadas con la evocación de una música que formó buena parte del paisaje sonoro de mi infancia y de un patente sentido de identidad, la música tradicional yucateca tiene un papel importante en la generación de materiales rítmico-melódicos que constituyen parte fundamental de las distintas secciones

² Esta definición de Poética Musical fue brindada por la Dra. María Granillo durante una conferencia titulada “La poética en el proceso de la composición musical” el 22 de junio del 2012, en el marco del XXXIV Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez en la sala Adamio Boari del Palacio de Bellas Artes. Una crónica de la conferencia puede ser leída en la página web <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=21421#.U6tykpR5Oa4>

de la sinfonía. Por otra parte, el planteamiento de las ideas opuestas como generadoras del movimiento surge como una reflexión acerca de la contribución que determinados conceptos pueden hacer en el esclarecimiento de los diferentes momentos de una obra y en la interpretación de las ideas que se han vertido en ella, así como del papel que juega el contraste en la elaboración y en la percepción de la música.

1.1 La música tradicional yucateca como material compositivo

Mi interés por la música tradicional de Yucatán reside en su gran riqueza rítmica, a la que veo como una fuente de posibles materiales sonoros para la composición. Si bien hay implícito un sello de identidad en el uso de estos ritmos que siguen formando parte de la atmósfera sonora del sureste mexicano, no tengo interés alguno en resaltar valores “regionalistas” que pudieran ser adjudicados a esta música. El único afán es el de generar una propuesta basada en la transformación de estos materiales rítmicos bajo procesos propios de la música académica occidental. En cuanto al “sentido de identidad”, ahondaré en este tema en el capítulo cinco, debido a las implicaciones estéticas que considero que puede tener una postura relacionada con la apropiación de elementos provenientes de la música popular tradicional.

Antes de explicar el uso de los ritmos provenientes de la música tradicional yucateca en la Sinfonía no. 1, considero importante ofrecer un breve panorama acerca de los orígenes de esta música popular, recalcando el hecho de que, aunque se trata de una música que no nace

en la península, sí sufre un proceso de adaptación y termina por ser asimilada y considerada una forma de expresión que refleja el sentir de una comunidad.

“[...] sería hasta absurdo pensar que cada pueblo, incluido el más pequeño de la Tierra, posee un material de cantos absolutamente primordial y originario [...]. Allí donde el canto popular vive y florece todavía, no se presenta el caso de préstamos literales: sino que el material asimilado se altera siempre según el nuevo ambiente al que ha ido a encontrarse, y termina por asumir cada vez más un carácter local” (Bartók, *Escritos sobre música popular*, pp. 77).

1.1.1 Orígenes de la música tradicional yucateca

Hacia principios del siglo XX empieza a ganar popularidad, en la península yucateca, la musicalización de poemas de reconocidos letristas de la entidad. Compositores como Arturo Cosgaya Ceballos – músico de formación académica – se interesan por la unión de la poesía y la música y pronto comienzan a integrarse a las zarzuelas de la época letras como las de Lorenzo Rosado Domínguez y de otros poetas regionales. Con ello, se sientan las bases para el desarrollo de la canción yucateca, en un estilo que cultivarán autores como Cirilo Baqueiro Preve, Fermín Pastrana y Pedro Hoil, entre otros (Civeira, 1978). El auge de estas canciones coincide con la apertura del primer conservatorio yucateco, iniciando una nueva etapa para la música regional, según el musicólogo Álvaro Vega³.

³ En un texto que forma parte del libro *“Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca”*, editado por el Instituto de Cultura de Yucatán y publicado por el Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión musicales “Gerónimo Baqueiro Foster” en el 2007.

Por su cercanía con la península, Cuba ejerce una gran influencia sobre muchos músicos yucatecos. El bolero, el danzón, la guaracha y la criolla son algunos de los ritmos utilizados para musicalizar los versos de los poetas. La síncopa propia del montuno cubano y el denominado cinquillo empezaron muy pronto a escucharse y a tener un lugar importante en el escenario de la música popular yucateca. En poco tiempo los ritmos cubanos se adoptan y se adaptan al estilo de los trovadores yucatecos que en ese entonces se conformaban bajo distintos formatos instrumentales. Por ejemplo, el llamado bolero yucateco, también conocido como bolerito, es muy diferente al bolero que se asimila y se reproduce en el resto de la república mexicana. A diferencia del bolero que permea en buena parte del país, el bolero yucateco se distingue por su carácter más ágil y por una serie de síncopas típicas de la música cubana⁴:

♩ = 138 aprox.

The musical score is written in 4/4 time. The tempo is indicated as approximately 138 beats per minute. The score is arranged for three instruments: Guitarra (Guitar), Bajo (Bass), and clave. The Guitar part consists of chords in the treble clef. The Bass part consists of a simple bass line in the bass clef. The Clave part shows the characteristic clave rhythm with eighth and sixteenth notes.

Figura1. Bolero yucateco, también conocido como *bolero*, del cual existen un número importante de variantes que aún se tocan en la península. Transcripción: Arturo Flores Barragán

⁴ Desde el inicio de mis estudios musicales compaginé el estudio de la música académica con el de la música tradicional de mi ciudad natal con la ayuda de músicos locales y profesores de ambos tipos de música, de tal modo que desde temprana edad me familiaricé con las estructuras rítmico-armónicas que caracterizan a esta música popular.

La influencia de la música cubana se debe originalmente, según el catedrático Jesús C. Romero en un texto que forma parte de la Enciclopedia Yucatenense (1945)⁵, a los cuadros de bufos cubanos que con frecuencia visitaban Yucatán a mediados del siglo XIX. Estos cuadros de bufos estaban conformados por cubanos de raza negra que viajaban siempre en compañía de una orquesta compuesta, en la mayoría de los casos, por una flauta, dos clarinetes en do, cornetín, fígle u oficleido, timbales y percusiones menores como maraca, güiro y claves. Tales orquestas solían tocar antes y durante las funciones en las que se cantaban canciones cubanas con ritmo de bolero, clave, punto guajiro, etc., e interpretaban también temas bailables, por lo que en Yucatán tuvieron gran difusión el danzón, la rumba cubana, el montuno, entre otros.

Otro ritmo de gran arraigo dentro de la música tradicional yucateca es el bambuco, procedente de Colombia. Si bien algunos escritores como Jorge Isaacs han sugerido el origen africano del bambuco –en algunas regiones de la selva colombiana aún existen comunidades de ascendencia africana en donde el bambuco se baila y se toca únicamente con instrumentos de percusión- y aunque algunos investigadores como Paloma Muñoz y Enrique Naranjo han apoyado esta idea⁶, no hay un consenso al respecto. Lo que se tiene

⁵ La Enciclopedia Yucatenense consta de ocho volúmenes en su edición original de 1945. Tras su reedición en 1971 se agregaron más volúmenes. Esta Enciclopedia representa el esfuerzo de una generación de intelectuales yucatecos comprometidos con la difusión del patrimonio cultural de la península y fue concebida tras el IV centenario de la fundación de las ciudades de Mérida y Valladolid. El volumen 4 contiene un apartado dedicado a la Historia de la Música yucateca escrito por el Dr. Jesús C. Romero en colaboración con Daniel Ayala Pérez y Fernando Burgos Samada. En el capítulo XIV, página 797, el Dr. Jesús Romero aborda el tema de la canción popular en Yucatán y sus influencias, entre las que se encuentra la música cubana.

⁶ Paloma Muñoz aborda este tema en un escrito titulado “El bambuco patiano: evidencia de lo negro en el bambuco” publicado por la Universidad del Cauca. Por su parte, Enrique Naranjo sugiere un origen afrocolombiano del bambuco en un texto titulado “El origen del bambuco colombiano” que forma parte del libro *Puntadas de la historia*, de la editorial ABC.

claro es que el bambuco colombiano llega a Centroamérica, a las Antillas y a la Península Yucateca entre finales del siglo XIX y principios del XX, debido a las giras de un famoso dueto antioqueño conocido como “Pelón y Marín” integrado por los músicos Pedro León Franco Rave - mejor conocido como Pelón Santamarta- y Adolfo Marín. Las actuaciones que este dueto realizó en la ciudad de Mérida a principios del siglo pasado, junto con la popularidad que alcanzaron los discos que grabaron en la ciudad de México el mismo año que debutaron en Mérida, sembraron el interés de los compositores yucatecos por el bambuco. Entre los años 1919 y 1921 el compositor yucateco Ricardo Palmerín crea una serie de canciones utilizando este ritmo. A partir de entonces, el bambuco empezó a ocupar un lugar significativo dentro de la música tradicional yucateca y un número importante de compositores recurrieron a él, dando lugar a una época dorada que alcanzó su punto culminante con las aportaciones, que en el modo de la ejecución guitarrística de este ritmo, hiciera el compositor Pastor Cervera (Vega, 2002).

1.1.2 Uso de los ritmos tradicionales dentro de la obra y sus transformaciones

Como menciono al principio del capítulo, mi interés en los ritmos provenientes de la música popular reside en la susceptibilidad del material que puede ser utilizado y transformado bajo distintos procesos. Para ello, fue necesario identificar y aislar las células básicas que dan lugar a algunos de estos ritmos y que suelen conformar el ostinato rítmico que ejecuta el bajo:

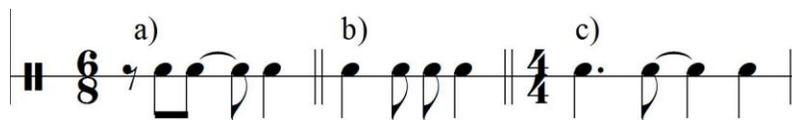


Figura 2. Células básicas pertenecientes a algunos ritmos tradicionales yucatecos ejecutadas por el bajo como ostinato rítmico :
a) bambuco, b) clave y c) son.

Aunque existen diversas variantes de los ritmos que se muestran en la figura 1, el uso frecuente de estas células rítmicas las convierte en modelos representativos que decidí utilizar como material para la composición. Las distintas modificaciones que estos tres ritmos van sufriendo a lo largo de la obra son generadoras de motivos insertos en diferentes momentos o secciones de la misma, cuya relación con las células rítmicas originales constituye un elemento unificador.

Desde un bajo ostinato hasta motivos rítmico-melódicos o como elementos que integran una determinada textura, los ritmos y sus variaciones van apareciendo en diferentes planos y jugando distintos papeles en el transcurso de la sinfonía y van fundiéndose y entremezclándose con los demás materiales.



Figura 3. Variaciones de las células rítmicas con distintos roles al interior de la obra:

- a) Como un bajo ostinato (Contrabajo, c. 3-4, I mov.)
- b) Como motivo rítmico-melódico (Vibráfono, c. 143-144, I mov.)
- c) Como parte constituyente de un proceso textural (Flauta, c.108-109, III mov.)

Aunque el término “variaciones” puede tener diversos significados, suele emplearse para hacer referencia a la creación de formas distintas derivadas de un motivo que se utilizan para producir contraste entre las secciones de la obra y variedad en las repeticiones (Shoenberg, 1990). Y es en este sentido en el que las variaciones son usadas en la sinfonía. Pero además, algunas de estas variaciones son diseccionadas para conformar fragmentos de las mismas que dan lugar a nuevos motivos que aparecen en otras secciones de la obra o en otro movimiento. Un ejemplo de esto último es mostrado en la siguiente figura. El motivo deriva de un fragmento de la variación que se muestra en el inciso b de la figura 3.



Figura 4. Motivo derivado de la fragmentación de una de las variaciones (Fagot, c. 132-134, I mov.)

En las figuras 8 y 14 (páginas 18 y 24 respectivamente) se observa también la conformación de texturas que caracterizan a determinados pasajes de la obra; texturas en las que los materiales rítmicos re-elaborados tienen un papel determinante, además de su incidencia sobre el pulso.

1.2 La idea de los opuestos y el movimiento

La idea de los opuestos y su relación con el movimiento es una idea muy antigua. Ya entre los filósofos presocráticos encontramos alusiones a tal idea. “Los primeros filósofos se

servieron de parejas de opuestos para interpretar la estructura cósmica y el proceso de la naturaleza: lo caliente y lo frío en Anaximandro; lo par y lo impar en Pitágoras; y la oposición misma como principio fundamental del mundo y de la vida en Heráclito” (Fernández, 2011). La afirmación de Heráclito sobre el movimiento, resumida en la famosa frase “No puedes entrar dos veces por el mismo río, pues otras aguas fluyen hacia ti”, surge en la convicción de este filósofo presocrático de que la vida misma se desarrolla entre estados opuestos que generan una dinámica constante, es decir, somos una mezcla de ser y no ser, de ausencia y de presencia, de pasado, presente y futuro. Y esto mismo ocurre con los objetos del mundo, por lo que Heráclito concluye que el mundo es movimiento y éste solo es posible si tienen lugar la desigualdad, el contraste y la oposición (Xirau, 2012).

Esta idea será replanteada más adelante por Platón y también por Aristóteles⁷, y retomada por muchos otros pensadores en los siglos venideros. La música no ha sido ajena a una visión del movimiento basada en la oposición de ideas; bajo esta premisa se ha desarrollado gran parte de la música occidental, ya sea de forma consciente o inconsciente, de forma intencional o no por parte de muchos compositores. Es así que la llamada forma sonata clásica se despliega y tiene su razón de ser por la oposición de ideas contrastantes.⁸ Ya desde mucho tiempo atrás, las nociones de consonancia y disonancia, ideas que se contraponen, fueron estableciéndose de forma gradual como aspectos medulares que generan el movimiento dentro del sistema tonal. La relación tónica-dominante, eje central

⁷ Para Heráclito, Platón y Aristóteles el movimiento es el paso entre estados contrarios. Sin embargo, Aristóteles trata este tema con mayor precisión, y un matiz muy importante es que el cambio o el movimiento no solo se da entre los contrarios extremos sino entre los contrarios intermedios. Pero Aristóteles va más allá e introduce los conceptos de *potencia* y *acto* para ahondar en la explicación acerca de las causas del cambio.

⁸ Si bien estas nociones de movimiento y oposición no son exclusivas de la forma sonata, hago énfasis en ella por el papel que juega en la idea estructural de mi Sinfonía.

de dicho sistema, está basada en la necesidad de resolución del tritono contenido al interior de la séptima de dominante. Estas tensiones y distensiones que nos generan una sensación de movimiento se producen entre materiales sonoros que contrastan en su conformación física- es el caso de las consonancias y disonancias y las relaciones que guardan con la serie de armónicos-, o en su forma y estructura, etc. Es el choque y la oposición de estos materiales la causa del movimiento. Durante el período de la práctica común, los compositores buscaban ideas y materiales que pudieran contraponerse, además de la oposición intrínseca que generaban a través de las progresiones armónicas subyacentes – es decir, de las constantes disonancias y resoluciones propias de la armonía tonal-. A medida que el sistema tonal se fue resquebrajando y la necesidad de resolución de la disonancia fue haciéndose menos imperiosa, la idea de los opuestos persistió manifestándose entre otros parámetros musicales.

Volviendo a la sonata, el contraste y oposición de las ideas planteadas en ella es lo que persiste cuando se abandona el sistema tonal. Habrá quien afirme que la sonata no puede entenderse fuera de la tonalidad, pero lo cierto es que muchos compositores siguieron componiendo bajo la idea estructural de la sonata, estableciendo la oposición de ideas como contenido central de la misma, su razón de ser. Tomemos como ejemplo la sonata número 7 de Sergei Prokófiev (1891- 1953):



Figura 5. Fragmentos de dos ideas contrastantes de la *Sonata para piano núm. 7* de S. Prokofiev:

a) compases 1 y 2, b) compases 124 y 125 (Plaza, 2003.)

La complejidad del lenguaje armónico de Prokófiev en esta sonata es tal, que el sistema tonal tradicional se encuentra rebasado. El concepto de funcionalidad armónica de la tonalidad está sustituido por un sistema basado en polaridades o centros de atracción. Sin embargo, persiste el contraste entre distintos grupos de ideas (Figura 5) característico de la forma sonata y esta oposición se extiende al tempo, a la dinámica y a la textura⁹ (Plaza, 2003).

Es bajo este concepto del choque y oposición constante de determinadas ideas que la Sinfonía No. 1 se desarrolla. La tonalidad está relegada a ser un actor más de entre varios otros que se contraponen. De manera particular, el primer movimiento transcurre a través de una insistente pugna entre un grupo de ideas proveniente de la música popular tradicional y arropada con una tonalidad vacilante y otro grupo de ideas claramente atonal

⁹ El contraste que se establece a través de ciertos elementos como el tempo, el timbre y la textura está presente también en la sonatas pertenecientes al sistema tonal tradicional, pero este contraste juega un papel aún más determinante cuando se abandona la tonalidad de la práctica común, pues al no existir la oposición tonal, el contraste se centra en otros parámetros como los ya mencionados.

(ver figura 6, pp. 17). Se trata de materiales que, por su origen y su naturaleza, representan ideas claramente opuestas. La intención es suscitar una inevitable colisión generada a través de la naturaleza contrastante de ambos tipos de materiales, lo tonal por un lado y lo atonal por otro. A propósito de la naturaleza contrastante de la música popular y la música atonal, Béla Bartók dice lo siguiente en sus *Escritos sobre música popular*:

“La música popular es exclusivamente tonal y prácticamente resulta inconcebible una música popular atonal. Por otro lado, la música atonal, [...], no puede fundarse sobre la música popular tonal: sería como sostener la cuadratura del círculo” (Bartók, *Escritos sobre música popular*, pp. 86)

Este choque es el que mueve a la música. Por medio de él se gesta el movimiento, se genera un impulso y una necesidad de ir hacia adelante. Este concepto de contraposición como motor del movimiento puede trasladarse a toda la Sinfonía en su conjunto, estableciéndose el contraste entre los distintos movimientos por los materiales presentados en cada uno de ellos y a través del tratamiento que se le da a parámetros como el tempo, el timbre y la textura, de manera análoga al ejemplo de Prokofiev presentado anteriormente.

2. Postura estética

La composición musical, al igual que la creación en otras expresiones artísticas, consiste en la manipulación y transformación de un material primario, en este caso, de un material sonoro. Tal y como entendemos la música en nuestro tiempo, este material puede provenir de prácticamente cualquier fuente. No es su origen lo que importa, sino sus cualidades y los procesos de transformación a los que se ve sometido. Tales procesos son el resultado de la conjunción de técnicas encaminadas a explorar el potencial y las posibilidades de un material dado. Las configuraciones rítmicas, las definiciones de estilo y de lenguaje, así como determinados parámetros, son limitaciones necesarias para la expresión clara de una idea; la libertad creadora solo puede ejercerse dentro de unos límites autoestablecidos:

“Si todo me está permitido, lo mejor y lo peor, si ninguna resistencia se me ofrece, todo esfuerzo es inconcebible; no puedo fundarme sobre nada y toda empresa desde entonces es vana [...]. Mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas” (Stravinsky, *Poética musical*, pp. 86-87)

Ateniéndonos a lo anterior, los métodos tienen un papel relevante como parte del proceso creativo y en la significación misma del arte, pues a través de ellos -sean métodos inventados o producto de la tradición- es que pueden trazarse vías para la obtención de un resultado determinado.

Con independencia de la postura que se tome, la tradición tiene un peso que no se puede ignorar. Su influencia es palpable en muchos compositores actuales que, en mayor o menor medida, mantienen vínculos con los compositores que los antecedieron; vínculos que se

manifiestan a través de la utilización de tal o cual forma –con o sin modificaciones-, en el replanteamiento de un estilo o de un lenguaje, en la apropiación de determinados métodos o técnicas o en el diálogo con ciertas ideas del pasado.

En los siglos anteriores se podía hablar de una continuidad de la historia del arte. A pesar de que dicha continuidad se construyese sobre la ruptura, ésta daba una respuesta alternativa a aquello con lo que se rompía. Por el contrario, un número importante de artistas contemporáneos no están interesados en formar parte de una secuencia compartida como ocurrió en los siglos precedentes, manifestando así, el individualismo característico de nuestra época (García Leal, 2002). La pluralidad de posturas caracteriza al arte contemporáneo. La mía defiende la tradición como un cúmulo invaluable de experiencia, de conocimientos y de propuestas que enriquecen mi propia concepción del arte. El eclecticismo que se manifiesta en la diversidad de recursos técnicos y de estilos en combinación con el uso de materiales provenientes de la música popular, forma parte de una búsqueda personal que, valorando la tradición, intenta hallar modos distintos de experimentar la música.

Respecto al uso de materiales rítmicos tomados de la música tradicional de mi tierra natal, me parece pertinente hacer algunos comentarios en este capítulo, centrados en dos tópicos: la apropiación de dichos materiales y el sentido de identidad que pueden o no proporcionar los mismos. En la Sinfonía no. 1, los ritmos de origen popular se presentan de forma literal en algunas secciones del primer movimiento, pero en el transcurrir de la obra van transformándose e integrándose a la textura y a los demás materiales presentados, de forma tal que ya no son fácilmente reconocibles en su morfología, pero el pulso, la esencia misma

de los ritmos, prevalece y configura el carácter propio de cada uno de los movimientos. Creo que si a un oyente familiarizado con los ritmos populares que utilizo en la Sinfonía – mencionados en el capítulo 1.1.2- se le presentan de forma aislada el segundo y tercer movimientos, no le será fácil identificarlos, pues como he señalado, no aparecen de forma literal ni como un elemento más, sino que se encuentran íntimamente integrados a los parámetros y a los materiales que conforman estos movimientos. Pero es muy probable que este hipotético escucha, aún sin poder identificar con exactitud la naturaleza de los ritmos, pueda percibir o intuir, en alguna medida su presencia. Es decir, más allá de las variaciones a las que hago alusión en el primer capítulo, existe una apropiación de los ritmos y un intento, a través de esta apropiación, de capturar y transmitir la esencia de la música tradicional de mi tierra en el contexto de la llamada música académica, generando una propuesta personal. En este sentido, coincido con las palabras del escritor Alejo Carpentier cuando, haciendo una crítica a lo que él consideraba un uso “superficial” y “pintoresco” de la música popular por parte de ciertos compositores latinoamericanos del siglo pasado, destaca el valor y la riqueza de esta música en lo que denomina como “elementos de estilo”:

“Sin que ignoremos los aciertos de un Béla Bartók –para quien la recopilación constituyó, por cierto tiempo, un método de trabajo- debemos tener consciencia de que el *tema*, el *melos*, no es lo más importante ni lo más valioso en una música popular, sino los elementos que se constituyen en *elementos de estilo* –la rítmica, la sonoridad, las variaciones espaciales- que pueda presentar.” (Carpentier. “Del folklorismo musical”, ensayo publicado en el libro *Tientos y diferencias*, editorial Calicanto, pp. 41).

Ahora bien, la apropiación de la música popular, independientemente del modo en la que ésta se dé y de sus resultados estéticos, ha sido asociada a un sentido de identidad que, para el caso de los compositores latinoamericanos, considero de gran importancia. Sin embargo, no se trata de algo que busque plasmar de forma explícita en mi propio trabajo, sino más bien es consecuencia de una necesidad expresiva. Aunque no menosprecio ni subestimo el valor de la música popular tradicional ni el peso que puede tener en la conformación de un sentido de pertenencia y en el reflejo de una identidad – tanto latinoamericana como de una identidad más regional-, no tengo como intención enfocar mi quehacer creativo en esa dirección. Mis primeros contactos con la música, al menos de los que soy consciente, se dieron justamente con la música popular de mi entorno. Sones, guarachas, bambucos y demás ritmos tradicionales y de fuerte arraigo en Mérida, mi ciudad natal, conformaron el mundo sonoro en el que me desarrollé. El gusto y las experiencias compartidas a través de esta música permiten experimentar de forma muy directa una fuerte sensación de comunidad que ha llegado a articular un particular orgullo colectivo aún muy palpable en una buena parte de la sociedad meridana que se identifica y se reconoce a sí misma por medio de una música que considera propia. Es así como la música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva (Frith, 2001). Sin embargo, tras mis estudios formales, comencé a experimentar la música de otras maneras y ampliar mis horizontes sonoros. Durante la Maestría tuve también la oportunidad de contrastar ideas, estilos y posturas estéticas. El mayor contacto con compositores de posturas tan diversas, opuestas en muchos casos, ha tenido una influencia positiva en mi formación. Abrevando de variadas fuentes, puedo decir que mi visión actual de la música, mis expectativas y mis inquietudes se han ampliado de forma considerable. Y es así como

en la Sinfonía no. 1 esas inquietudes se ven reflejadas en la búsqueda de una estética más personal. El uso de los ritmos populares responde a un impulso expresivo, como algo que brota de forma natural porque ya está allí desde tiempo atrás, como parte de un cosmos imaginativo en efervescencia. Y es por eso que afirmo, en relación a mi propia música, y en particular a mi Sinfonía, que no acudo a lo popular para dar una especie de sello de identidad a la obra. Mi preocupación reside más bien en qué hacer y cómo tratar ese material producto de mis contactos y experiencias iniciales con la música; cómo darle cauce a mis necesidades expresivas que inevitablemente pasan por el filtro de los condicionamientos enraizados en mi psique y que se funden con la fantasía y la capacidad de imaginar texturas, atmósferas, colores y ambientes.

“[...] en la música como en la literatura, la escultura y la pintura, no tiene importancia alguna saber y conocer el origen del sujeto o del tema, pero sí la tiene ver cómo ha sido tratada aquella materia. En este *cómo* reside justamente toda la preparación, la fuerza expresiva, la capacidad de construir; en fin, la personalidad del artista.” (Bartók, *Escritos sobre música popular*, pp. 88)

Creo, resumiendo lo expresado anteriormente, que la identidad cultural es consecuencia de una manifestación expresiva honesta y, aunque la asumo por ello como algo inherente a mi trabajo creativo, no está en función de representar ni defender alguna bandera ideológica o política. Al menos esa es mi postura.

3. La forma

La obra es una sinfonía en tres movimientos. En cada movimiento los materiales atraviesan por procesos distintos pero mantienen un vínculo por el origen mismo de los materiales y por determinados gestos que comparten.

El primer movimiento está basado en la idea de la forma sonata. A diferencia de la sonata clásica en la que se contrastan grupos de ideas en distintas tonalidades, aquí la tonalidad en la que se encuentra el primer grupo de ideas juega un papel secundario. El conflicto entre tonalidades característico de la sonata clásica es sustituido en la obra por el contraste y oposición de dos grupos de ideas que corresponden a dos lenguajes distintos, el tonal y el atonal. La sonata, utilizada en la obra como una especie de “molde estructural”, es la forma que me permite vincular la obra con la tradición y establecer un orden para el desarrollo de las ideas, pero al mismo tiempo se hace patente una ruptura con la organización clásica de los materiales.

Exposición	Desarrollo	Reexposición invertida
c.1-123	c.124-203	c.204-276
Se establecen dos grupos de ideas contrastantes (tonal y atonal).	Desarrollo de los materiales. Yuxtaposición de los dos grupos de ideas.	Reexposición de los dos grupos de ideas en orden inverso. Conducción hacia un clímax final.

Cuadro 1. Estructura del primer movimiento

El segundo movimiento se desarrolla a través de un pequeño motivo melódico que sobresale de un constante fondo armónico al que se une en determinados momentos. Se caracteriza por las graduales transformaciones que van teniendo los materiales presentados al inicio, transformaciones tanto morfológicas como tímbricas. Puede dividirse en tres secciones – A, B y A1 - y una coda.

A	transición	B	A1	coda
c.1-51	c.52-79	c.80-101	c.102-127	c.128-144
Motivo melódico que transcurre del agudo al grave con constantes cambios de timbre y una acumulación gradual que genera un primer clímax.		Una variante del motivo inicial ahora se encuentra en el registro grave haciendo eco de una célula rítmica propia de la música tradicional.	Repetición de la primera sección con algunas variantes. Segundo clímax.	

Cuadro 2. Estructura del segundo movimiento

Tanto en la transición que conduce a la sección B como en la coda se reiteran los motivos característicos de este movimiento, estableciendo una conexión entre secciones en el caso de la transición y una conducción hacia el final en el caso de la coda.

El tercer movimiento tiene una estructura un poco más complicada que los anteriores. Algunas secciones se traslapan –tal y como ocurre con los dos grupos de ideas del primer movimiento durante el desarrollo- y todo el movimiento está organizado en función de un proceso que prioriza la textura y está conformado por materiales derivados de otros que han sido expuestos en los movimientos previos.

A	c. 1-30	Un corto motivo melódico aumenta gradualmente su periodicidad generando una textura homogénea
B	c.23-39	Superposición de disonancias
transición	c.34-42	
C	c.43-62	Reunión de materiales diversos
D	c.63-111	Disminución de la velocidad –conservando el tempo inicial- destacando el fondo armónico, haciendo eco del segundo mov.
B1	c.112-117	Reexposición de la sección B con mayor intensidad dinámica
A1	c.108-130	Reexposición de la textura homogénea de la sección inicial con aumento de la densidad
AB	c.131-138	Yuxtaposición de texturas

Cuadro 3. Estructura del tercer movimiento

Así como cada uno de los movimientos está estructurado para destacar un proceso determinado –con un contraste entre los lenguajes tonal y atonal, el desarrollo de una atmósfera armónica y la exploración de texturas, respectivamente- del mismo modo puede considerarse a los tres movimientos en su conjunto como un solo proceso por el que van atravesando los distintos materiales, transformándose y dando lugar a nuevas sonoridades.

4. Lenguaje

Los dos grupos de ideas que conforman la exposición del primer movimiento corresponden a ideas que se contraponen y que están en pugna.

The image shows a piano reduction of two musical ideas, labeled 'a)' and 'b)'. Idea 'a)' is in 6/8 time with a tempo marking of quarter note = 88. It features a treble clef staff with a melody starting on G4, moving up stepwise to D5, and a bass clef staff with a bass line starting on G2, moving up stepwise to D3. The dynamics are marked *mp* and *mf*. Idea 'b)' is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 66. It features a treble clef staff with a melody starting on G4, moving up stepwise to D5, and a bass clef staff with a bass line starting on G2, moving up stepwise to D3. The dynamics are marked *p* and *mf*.

Figura 6. Fragmentos de los dos grupos de ideas (a y b respectivamente) en una reducción para piano.

El primer grupo de ideas, elaborado con motivos provenientes del bambuco, establece una frágil tonalidad en Mi menor que oscila frecuentemente entre el primero y el quinto grado. Ambos grados aportan dos notas –la tónica y la quinta en el caso del primero y la quinta y la séptima en el caso del quinto- que se acoplan dando lugar a un gesto conformado por intervalos de segundas, con una nota proveniente de cada uno de los grados, el cual es expuesto por el piano desde los compases iniciales y que será recurrente y de gran relevancia en toda la obra.

The image shows a musical score for a piano, consisting of a single treble clef staff in 6/8 time. The melody starts on G4, moves up stepwise to D5, and then down stepwise to G4. The dynamics are marked *pp*.

Figura 7. Gesto disonante conformado por intervalos de segundas, característico de los tres movimientos (Piano, c. 6-7, I mov.)

Este gesto tiene un papel importante como parte del segundo grupo de ideas, donde la tonalidad inicial es interrumpida. En su lugar, parámetros como la dinámica, la densidad y el registro son los que proporcionan un sentido de dirección. Breves motivos cromáticos que se suceden sobre una atmósfera disonante contrastan con el carácter melódico y rítmico del primer grupo de ideas. Durante este segundo grupo de ideas, un *crescendo* gradual y un constante aumento de la densidad van conduciendo hacia un punto climático del que la tonalidad emerge de nuevo para dar paso al desarrollo. El contraste se hace más evidente durante esta sección, caracterizada por la inestabilidad tonal y la convivencia simultánea de materiales pertenecientes a los dos grupos de ideas, los cuales atraviesan por constantes transformaciones morfológicas y armónicas. La consonancia y la disonancia, lo tonal y lo atonal conviven, chocan, se transforman, sin que alguno prevalezca por encima del otro.

Figura 8. Fragmento del desarrollo del primer movimiento en una reducción a dos pianos, c.164-167

La reexposición de los dos grupos de ideas ocurre en orden inverso. Es decir, el desarrollo da paso a la sección atonal de cuya atmósfera característica surgen de manera repentina el

grupo de materiales tonales presentados durante la exposición y el motivo melódico que gradualmente será conducido a un punto climático final.

Las diferentes secciones se encuentran entrelazadas por una serie de puentes elaborados con escalas descendentes que se superponen unas a otras. Estos puentes ayudan a mantener cierta unidad así como a proporcionar la sensación de una tonalidad que, aunque se desvanece en varios momentos, sigue manteniendo un destacado papel hasta el final del movimiento.



Figura 9. Ejemplo de puente que entrelaza dos secciones, en reducción para dos pianos (c. 76-77)

Una línea melódica diluida frente a una atmósfera armónica vaporosa caracterizan al segundo movimiento. La armonía está conformada por distintas inversiones de cinco acordes básicos. Los tres primeros acordes se construyen a partir de una disposición por cuartas tal y como se muestra en la siguiente figura:

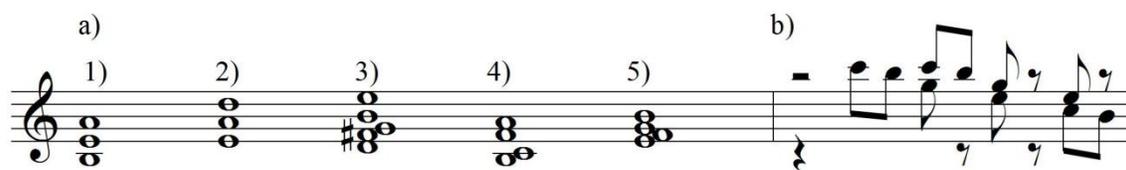


Figura 10. a) Acordes a partir de los cuales se construye el fondo armónico del segundo movimiento.

b) Línea melódica descendente que se superpone al fondo armónico.

El tercer acorde es un acorde mixto que se forma por los intervalos de cuarta que existe entre el Re y el Sol, entre el Fa sostenido y el Si, y entre el Si y el Mi. Los dos restantes son los acorde de Mi menor y Si séptima con notas añadidas. También aparecen en diferentes inversiones.



Figura 11. Algunas inversiones de los acordes utilizados en el segundo movimiento

Estos acordes crean la atmósfera que caracteriza a las secciones A y A' del segundo movimiento. El lento ritmo armónico es el telón de fondo sobre el que un motivo melódico (figura 10), derivado de una célula rítmica de la música tradicional (inciso b de la figura 2) y que es independiente del fondo armónico, va transcurriendo del registro agudo al grave con un constante cambio tímbrico y una acumulación gradual hasta generar un primer punto climático. En la sección B, otra variante del motivo melódico, ahora en el registro

grave, es armonizada por cuartas y por quintas en combinación con los intervallos de segunda que permean toda la obra.

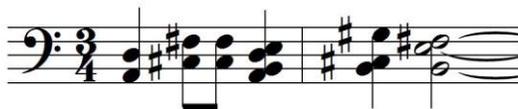


Figura 12. Armonización por cuartas y quintas, en combinación con intervallos de segunda, del motivo rítmico-melódico perteneciente a la sección B del segundo movimiento (Piano, c. 86-87, II mov)

Según Persichetti (1961), “los acordes por cuartas justas son ambiguos debido a que [...] cualquier miembro del acorde puede funcionar como fundamental.” Esto genera una suerte de incertidumbre y una dirección armónica muy difuminada, la cual es reemplazada por el sentido de dirección que proporcionan los cambios de densidad y de registro de los motivos melódicos. En este sentido, el segundo movimiento es una especie de expansión del segundo grupo de ideas del primer movimiento.

Si el contraste entre lo tonal y lo atonal caracterizan al primer movimiento y la vaguedad armónica al segundo, la prominencia de la textura por sobre otros elementos organizadores distingue al tercero. Parámetros como la periodicidad, la continuidad, el grado de saturación, la profundidad y el timbre son los determinantes tanto de la forma como de la transformación de los materiales propios de este último movimiento.

Tradicionalmente la textura musical se ha comprendido en términos de la forma en que pueden relacionarse las diferentes voces que integran una pieza, así como en el modo en que se combinan los materiales melódicos, rítmicos y armónicos:

“La textura es el resultado sonoro de la disposición, características y jerarquías internas de los elementos que integran el discurso musical [...] Puede tener diversos grados de complejidad y variantes de color, densidad, intensidad o transparencia” (Coral. “*Ciclo de vida y muerte, ballet para orquesta sinfónica*”. Tesis de Maestría. Escuela Nacional de Música, UNAM)

Los tipos más comunes de textura, entendida en el modo tradicional, son la monofonía, la homofonía, la polifonía, la melodía acompañada, la heterofonía, entre otros. Sin embargo, diversos compositores, entre los que podemos mencionar a Ligeti o a Lustowlaski, han ampliado el concepto de textura. Estos compositores, y muchos otros contemporáneos, han experimentado y explorado nuevas formas de interrelación de los elementos musicales en las que se considera a la música como un objeto sonoro, unitario y global. La textura en el contexto contemporáneo emerge de la interacción de la altura, el ritmo, el timbre, la duración, la intensidad, y otros parámetros, pero va más allá de ellos y no puede reducirse a ninguno en particular. Se trata de una sonoridad compleja que integra de manera global los distintos materiales musicales de acuerdo con su disposición y a las relaciones e interacciones espaciales y temporales. Es así como en la música contemporánea se habla de capas, de franjas de alturas, de puntillismo, y muchos otros adjetivos que intentan describir estas nuevas formas de entender el tejido musical. Y es en este sentido, en el contexto de la música contemporánea, como debe entenderse la textura del tercer movimiento de la sinfonía.

The image shows a musical score for woodwinds, specifically for Flutes (Fl. 1 and Fl. 2), Oboes (Ob. 1 and Ob. 2), and Clarinets (B.-Cl. 1 and B.-Cl. 2). The score is written in a key signature of two flats and a common time signature. It features a complex polyphonic texture with multiple melodic lines. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are indicated throughout the piece. The notation includes various rhythmic patterns and articulations, creating a rich and intricate sound.

Figura 14. Fragmento del tercer movimiento. Textura conformada por la sección de maderas (c. 20-22)

El dinamismo de la textura polifónica antes descrita, difiere de la temporal detención provocada por los bloques sonoros constituidos por el segundo gesto, la cual solo se ve contrarrestada por el ritmo establecido en las percusiones. Esta sensación de avanzar en contraposición con la sensación de dilación es una manera de establecer contraste y generar expectativa, y al mismo tiempo se convierte en una característica que unifica toda la obra. Es algo que se hace evidente entre los dos grupos de ideas expuestos en el primer movimiento, entre el motivo melódico y el estático fondo armónico del segundo y entre los materiales principales del tercero que se muestran en la figura 13, así como entre las distintas secciones. La confrontación de lenguajes, de ideas y de procesos disímiles conforma la trama de la obra en su conjunto.

Las secciones C y D del tercer movimiento (cuadro 3) reúnen materiales diversos que también derivan de otros que ya han sido expuestos. A manera de rememoración, estas secciones hacen eco de los movimientos anteriores con sus materiales transformados. Finalmente, los gestos iniciales se yuxtaponen y se expanden a toda la orquesta, dirigiéndose hacia la culminación de la obra.

5. Orquestación

La plantilla instrumental de la Sinfonía no. 1 consta de dos flautas (la segunda cambia a píccolo), 2 oboes (el segundo cambia a corno inglés), dos clarinetes (el segundo cambia a clarinete bajo), dos fagots (el segundo cambia a contrafagot), cuatro cornos, dos trompetas, dos trombones, una tuba, un timbal sinfónico, percusiones (que incluyen vibráfono, marimba, Gran Cassa, bongoes y otras percusiones menores), arpa, piano y cuerdas.

La orquestación está supeditada a los diferentes lenguajes y procesos que tienen lugar en cada uno de los movimientos, pero también está orientada a remarcar los materiales que forman parte de las variadas secciones así como a distinguir entre los diferentes planos, haciendo énfasis en el timbre, pues como bien señala Samuel Adler (2006), “[...] el timbre y la textura dan claridad a la forma”. El juego y el contraste tímbrico tienen un papel muy destacado como elementos de enriquecimiento de los materiales y favorecedores de la variedad. El uso de *glissandi*, de armónicos y de la indicación “detrás del puente” en las cuerdas, es un ejemplo de esto último.

Es importante señalar que la orquestación fue hecha a partir de un boceto de la obra en escritura para dos pianos. Por lo que, además de la asignación de color a los materiales, la diferenciación de planos y la individualización de los movimientos, otro elemento a considerar es la orquestación de determinadas resonancias que emergen de los motivos conformados por los intervalos de segunda, los cuales son parte fundamental del segundo movimiento y del segundo grupo de ideas del primero. Estas resonancias componen el tenue fondo armónico de las partes mencionadas, y como tal, ocupan un segundo plano

sobre el que otros eventos se van sucediendo, sin que por ello se demerite su importancia como elementos constituyentes del ambiente sonoro que identifica a las secciones de las que forman parte.

The musical score for Figure 15 shows the orchestration of resonance with the string section at the beginning of the second group of ideas. The score includes parts for Arpa, Pno., Vln. 1 div., Vln. 2, Vla., Vc., and C.B. The key signature has two flats and the time signature is 4/4. The score starts at measure 87. The Arpa part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Pno. part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Vln. 1 div. and Vln. 2 parts play a sustained, resonant chord with artificial harmonics. The Vla. part is silent. The Vc. part plays a sustained, resonant chord with artificial harmonics. The C.B. part plays a sustained, resonant chord with artificial harmonics. The dynamic marking is *pp* (pianissimo).

Figura 15. Ejemplo de orquestación de la resonancia con la sección de cuerdas al inicio del segundo grupo de ideas de la exposición del primer movimiento (Arpa, piano y cuerdas c.87-93, I mov.)

Como puede verse en la figura anterior, la resonancia es orquestada utilizando inicialmente la sección de cuerdas con armónicos artificiales y *divisi* en los primeros violines, siendo

éstos octavados hacia abajo por los violines segundos y los violonchelos. A esta atmósfera sonora iniciada en las cuerdas se le suma la sección de maderas –a excepción del fagot- de manera escalonada, en una modulación tímbrica, como si el sonido de las maderas brotara de las cuerdas para eventualmente suplir a estas últimas, haciendo manifiesto el cambio de color. Esta modulación tímbrica es un recurso de orquestación que exploro también en otros momentos de la obra.

Figura 16. Ejemplo de modulación tímbrica (sección de maderas, c.90-95. I mov.)

Por otra parte, las percusiones contribuyen a enfatizar determinados acentos rítmicos y añaden color a numerosos pasajes, pero también develan el origen popular de los materiales que se presentan en el primer y tercer movimiento. Esto es especialmente cierto en el caso de las tumbadoras y de otras percusiones menores. El vibráfono y la marimba contribuyen a enriquecer la gama de timbres que se despliegan a lo largo de la obra y tienen una participación muy activa en la transformación de los materiales.

En el caso del tercer movimiento, donde la textura tiene un papel prominente, la orquestación ayuda a distinguir entre los dos gestos más importantes que caracterizan a este movimiento (figura 11), remarcando su transformación tímbrica y los cambios de densidad. El primer gesto, más dinámico, constituye una textura polifónica que va adquiriendo amplitud en su registro y un aumento gradual de la densidad a través de la sección de maderas para luego irse expandiendo a través de las cuerdas, mezclándose los timbres de ambas secciones. En contraposición, los bloques sonoros formados por los intervalos de segunda son asignados a los metales, que con su brillo característico y la potencia de su sonoridad, se imponen al resto de la orquesta. Así, la orquestación de la obra en su conjunto está al servicio de las ideas que ésta contiene, delineando su estructura y diferenciando los lenguajes contrastantes que tienen lugar en los distintos movimientos.

Conclusiones

El legado de los compositores que nos antecedieron es vasto y difícilmente alcanzaría una vida para escudriñar todo el trabajo creativo desplegado a lo largo de los siglos pasados. Los compositores de hoy que valoran la tradición ponen especial atención en aquellos compositores con los que se identifican o que simplemente juzgan como más importantes por su impacto en la historia de la música. En ese sentido, la influencia de compositores tan disímiles como Debussy, Mahler, Bartók o Lutoslawski es algo presente en mi propio trabajo. La confrontación y la combinación de variados estilos e ideas en la Sinfonía no. 1 es un reflejo de esa influencia, así como un osado intento de forjar una especie de “sincretismo musical”. Ello sin dejar de atender a los movimientos y corrientes actuales, aprendiendo también de ellos y sumándome a su deseo de generar nuevas propuestas estéticas.

La composición de la Sinfonía no. 1 durante la Maestría ha tenido un fuerte impacto en mi concepción estética del arte musical y ha significado también una etapa de crecimiento y de apertura hacia otros estilos y formas de organización de los materiales sonoros. Durante estos dos años tuve la oportunidad de conocer y de aprender del trabajo de compositores de muy variadas e incluso contrastantes posturas estéticas e ideológicas. Más allá de las diferencias que puedan existir entre estas posturas encontradas, la pluralidad de ideas y la diversidad de técnicas me han permitido enriquecer mi propio trabajo. De tal modo que la tradición y la búsqueda de nuevas formas de concebir la música conviven con igual importancia en la Sinfonía no. 1, complementándose y generando un estilo personal que no es más que la suma de todas estas influencias que se funden al calor de la imaginación. Sin

tratar de “etiquetar” mi trabajo creativo, creo que el término ecléctico es un adjetivo que en alguna medida lo describe al tratarse de un trabajo que se alimenta de fuentes diversas y que las reinterpreta y re- contextualiza dotándolas de un significado nuevo y más personal.

Intentar conjugar estilos tan diversos y en combinación con elementos rítmicos de la música popular me llevó a plantear la idea de la oposición como un aspecto primordial en la obra, como “catalizador” del movimiento y la transformación. A su vez, la inserción de esta idea como eje conductor al interior de una estructura que remite, hasta cierto punto, a la forma de la “Sinfonía” es una manera de dialogar con la tradición académica. Por su parte, el uso de ritmos característicos de la música tradicional yucateca –ritmos que han pasado por tradición oral de una generación a otra y que subsisten con gran vitalidad hasta nuestros días- es resultado de la influencia que éstos han tenido en la conformación de mi imaginario sonoro. La apropiación de tales ritmos me condujo a integrarlos al resto de los materiales de tal manera que no fueran una simple reminiscencia a la música popular de la que provienen sino elementos determinantes del pulso y la textura. No niego el sentido de identidad que puede desprenderse de esta música:

“Lo que distingue y diferencia la música de tradición oral es la capacidad de contener y condensar en poquísimos rasgos, aspectos significativos y valores de lo imaginario íntimamente ligados a la identidad social y cultural. Al acompañar las actividades del hombre en el ciclo de su vida, así como en el transcurso del calendario, la música se convierte en un medio de integración social”. (Scharnecchia, *Música popular y música culta*, pp. 12).

Pero reafirmar tal sentido de identidad –que puede ser una interpretación válida como resultado de la presencia de estos ritmos e incluso considerarse como un rasgo distintivo de mi trabajo- no es un objetivo explícito en mi quehacer creativo. A pesar de ello, reconozco las consecuencias de orden estético e incluso sociológico que pueden derivarse de la apropiación de los ritmos mencionados.

En nuestro medio musical, sobre todo en la programación de nuestras orquestas, predomina un exacerbado eurocentrismo que interpreto como un desdén hacia los compositores mexicanos –y latinoamericanos por extensión- tanto vivos como del pasado. En este contexto, la composición de una música que se erija con una voz propia y distintiva, con una visión particular que se alimenta de un sentir colectivo y que se encuentre siempre abierta a nutrirse de las propuestas estéticas de su tiempo, tomando de ellas lo que mejor convenga a la definición de su carácter y su personalidad, resulta un esfuerzo propositivo pero a contracorriente, y a pesar de esto último, es así como vislumbro mi trabajo en el futuro cercano, como la búsqueda de una música plural, ecléctica y anclada en las raíces de la tradición tanto popular como académica. Y si bien algunos términos tales como “plural”, “diversa”, “ecléctica”, con frecuencia son utilizados para referirse a la música del presente siglo, los mismos adjetivos eran usados para describir a la música de principios del siglo XX en tanto que podía encontrarse una gran variedad de estilos entre los compositores de aquella época. Sin embargo, hoy puede decirse que, visto a la distancia, “casi todos enfrentaban el dilema común de encontrar un lenguaje alternativo a la tonalidad” (Granillo, 2007). Tal vez ocurra algo similar con la música de este joven siglo, pero será solo a través

de la distancia que impone el tiempo que se podrán dilucidar con claridad las divergencias y las búsquedas en común de los compositores de nuestro tiempo.

Finalmente, aunque siempre resulta difícil hablar sobre algo tan impredecible como el futuro, creo que es importante trazar rutas y objetivos que sirvan como guía para el desarrollo personal y profesional. En ese sentido, contemplo hacer un doctorado en un futuro cercano, en el que pueda acrecentar y consolidar mis habilidades creativas así como mi capacidad para problematizar y conducir una investigación relacionada con mi quehacer musical. Por otra parte, la composición de música orquestal es uno de mis mayores intereses y por ello no cejaré en la búsqueda de espacios y oportunidades que me permitan exponer mis ideas y compartir mi visión sobre la música para orquesta, así como crecer y mejorar en mi capacidad compositiva, tratando siempre de generar proyectos cada vez más sólidos y obras de mejor factura. Lo anterior, manteniendo siempre una actitud abierta hacia otras estéticas, corrientes e ideas sin por ello renunciar a una postura crítica que considero debe de tener todo profesional de nuestro tiempo.

La Maestría ha significado un paso muy importante en mi carrera y ha sido también un período de crecimiento y de madurez, aunque sin lugar a dudas aún falta mucho camino por recorrer; un camino de incesantes búsquedas, de abandono de certezas, de incertidumbres, pero también de consolidaciones y de constante aprendizaje. Mi forma de abordar y concebir la composición es distinta ahora a como lo era antes de hacer la Maestría, y es muy probable que sea muy distinta en un futuro. Y espero que este proceso dinámico de crecimiento y de acumulación de conocimientos y experiencia me permita hacer propuestas estéticas cada vez más creativas, más originales, e incluso arriesgadas.

Bibliografía

Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Primera edición en español. Traducción: Jaime Fatás y Luis María Fatás. Barcelona: Idea Books.

Bartók, Béla (2006). *Escritos sobre música popular*. Sexta edición en español. Traducción: Roberto V. Raschela. México, D.F: Siglo XXI editores.

Carpentier, Alejo (1984). “Del folklorismo musical”, ensayo publicado en el libro *Tientos y diferencias*. Primera edición. Buenos Aires: Editorial Calicanto, pp. 41.

Civeira Taboada, M. (1978). *Sensibilidad yucateca en la canción romántica*. Toluca, Edo. De México: Fonapas

Coral, Leonardo (2009). “Ciclo de Vida y muerte, ballet para orquesta sinfónica”. Tesis de Maestría. Escuela Nacional de Música, UNAM

Fernández Pérez, G. (2011). “La lógica de la oposición en la física de Anaximandro, Pitágoras y Heráclito”. España: Revista de Filosofía *Thémata*, Núm. 44

Frith, Simon (2001). “Hacia una estética de la música popular”, artículo publicado en *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Traducción: Silvia Martínez. Madrid: Trotta, pp. 413.

García Leal, J. (2002). *Filosofía del arte*. Madrid: Síntesis.

Granillo, M. (2007). “Música y Postmodernidad”. México: Revista *Pauta*, no 101, pp. 41

Martín Briceño, E.; Vega Díaz, A. (2007) *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca*. Mérida, Yuc., México: Instituto de Cultura de Yucatán y Centro Regional de Investigación, Documentación y difusión musicales “Gerónimo Baqueiro Foster”.

Persichetti, V. (1961). *Armonía del siglo XX*. Traducción: Alicia Santos. Madrid: Real Musical

Plaza Stüve, Eduardo F. (2003). “Influencia del régimen soviético sobre las sonatas de la guerra de Segei Prokofiev”. Tesis de Maestría. Universidad Simón Bolívar, Decanato de Estudios de Posgrado.

Romero, Jesús (1945). *Enciclopedia Yucatenense. Volumen 4: Historia de la música*. Primera edición. Gobierno del Estado de Yucatán, pp. 798.

Scarnecchia, Paolo (1998). *Música popular y música culta*. Traducción: Ana Sedano Ruiz. Barcelona: Editorial Icaria.

Schoenberg, A. (1990). *Fundamentos de la composición musical*. Primera edición en español. Traducción: Miguel Ángel Centenero. Madrid: Real Musical

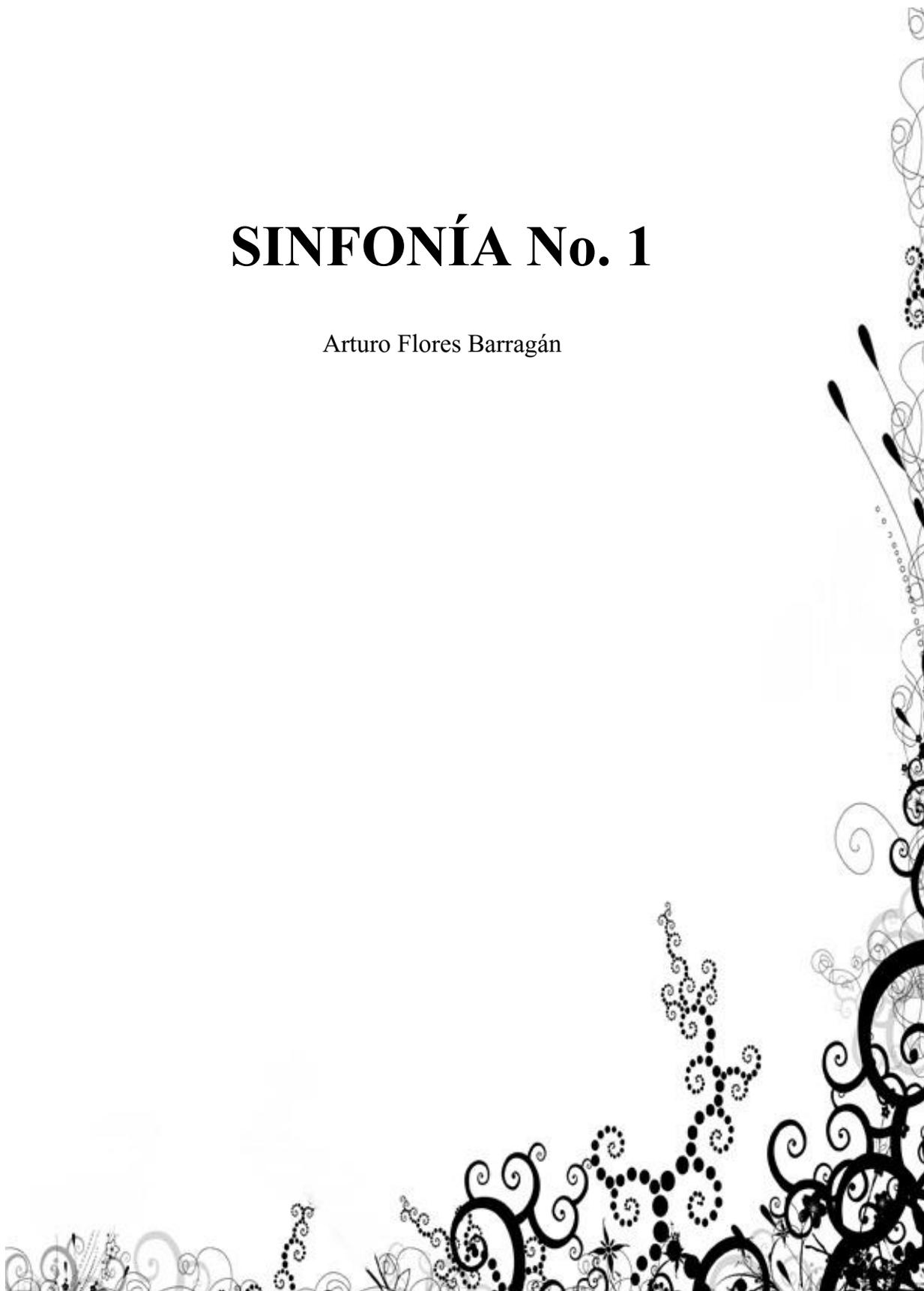
Stravinsky, I. (2006). *Poética musical*. Tercera edición en español. Traducción: Eduardo Grau. Barcelona: El acantilado

Vega, A. (2002). “Como el lucero claro de la mañana: los bambucos de Pastor Cervera”. México: Revista *Heterofonía*, No. 127, CENIDIM

Xirau, Ramón (2012). *Introducción a la historia de la filosofía*. Decimotercera edición. México: UNAM

SINFONÍA No. 1

Arturo Flores Barragán



INSTRUMENTACIÓN

2 Flautas (la segunda muta a piccolo)

2 Oboes (el segundo muta a corno inglés)

2 Clarinetes en Bb (el segundo muta a clarinete bajo)

2 Fagotes (el segundo muta contrafagot)

Cornos I y II

Cornos III y IV

Trompetas I y II

Trombones I y II

Timpani

Percusiones 1 (Vibráfono, Glockenspiel, 2 toms, güiro y platillos suspendidos)

Percusiones 2 (Conga y tumba, cabasa, platillos suspendidos y triángulo y claves)

Percusiones 3 (Gran Cassa, gong, tam-tam, Marimba, claves, cabasa y platillos)

Arpa

Piano

Violines 1

Violines 2

Violas

Violonchelos

Contrabajos

Fl. *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

Cor. Ing. *mp* *mf*

Cl. B. *p* *mp* *mf*

Cl. B. *p*

Fg. *mf* *mf*

Cfg. *mf*

Perc. 1

Arpa *mp*

Pno. *mp*

Vln. I

Vc. *mf*

C.B. *mf*

Detailed description: This page of a musical score contains 13 staves. The top staff is for Flute (Fl.), starting with a dynamic of *p* and moving to *mf*. The Oboe (Ob.) staff has dynamics of *p* and *mf*. The Cor Anglais (Cor. Ing.) staff has dynamics of *mp* and *mf*. The Clarinet Bass (Cl. B.) staff has dynamics of *p*, *mp*, and *mf*. The second Clarinet Bass (Cl. B.) staff has a dynamic of *p*. The Bassoon (Fg.) staff has dynamics of *mf* and *mf*. The Contrabass (C.B.) staff has a dynamic of *mf*. The Percussion 1 (Perc. 1) staff is mostly silent. The Arpa (Arpa) staff has a dynamic of *mp*. The Piano (Pno.) staff has a dynamic of *mp*. The Violin I (Vln. I) staff has a dynamic of *mf*. The Viola (Vc.) staff has a dynamic of *mf*. The Cello (C.B.) staff has a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Pic. *mf* *f*

Fl. *f*

Ob. *mf* *f*

Cor. Ing. *mf* *f*

Cl. B. *mp* *mf* *f*

Cl. B. *mf* *f*

Fg. *mf* *f*

Cfg. *f*

Trpt. B. I & II *mp* *mf* *a2*

Trb. I & II *mp* *mf* *a2*

Timp. *pp* *p*

Perc. 1 Vib. con motor apagado baquetas blandas *f* *mf* *f*

Perc. 2 *tumba* *p*

Perc. 3 *claves* *p*

Pno. *mf* *f* *mf* *f* *p*

Vln. 1 *mf* *f* *ord.*

Vln. 2 *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *f* *p*

C.B. *f* *p*

This musical score page, numbered 26, features a variety of instruments. The Flute (Fl.) part begins with a dynamic marking of *mf* and includes a second ending (II) with a fermata. The Oboe (Ob.) part also starts with *mf*. The Clarinet in B-flat (Cl. Bb) and Clarinet in B (Cl. B) parts begin with a dynamic marking of *p*, while the Bassoon (Fg.) part starts with *mf*. The Percussion 1 (Perc. 1) part includes a section for toms, starting with *p* and moving to *mp*. Percussion 2 (Perc. 2) and Percussion 3 (Perc. 3) have rhythmic patterns. The Arpa part starts with *mf* and includes a section with a tremolo effect. The Piano (Pno.) part begins with *mf*. The Violoncello (Vc.) part starts with *mf*. The Contrabasso (C.B.) part begins with *mf*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the time signature changes from 6/8 to 7/8 and back to 6/8.

This page of a musical score, numbered 33, contains the following instruments and parts:

- Fl.:** Flute part with dynamics *f* and *p*.
- Ob.:** Oboe part with dynamics *f* and *pp*.
- Cl. B.:** Bass Clarinet part with dynamics *f* and *p*.
- Cl. B.:** Bass Clarinet part with dynamics *f*.
- Fg.:** Bassoon part with dynamics *f*, *pp*, and *p*.
- Cfg.:** Contrabassoon part with dynamics *f* and *p*.
- Trpt. B. I, II:** Trumpet parts with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Trb. I, II:** Trombone parts with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Timp.:** Timpani part with dynamics *mp* and *mf*.
- Perc. 2, 3:** Percussion parts.
- Pno.:** Piano part.
- Vln. 1, 2:** Violin parts with dynamics *mp* and *f*.
- Vla.:** Viola part with dynamics *mp* and *f*, and the instruction *div.*
- Vc.:** Cello part with dynamics *f* and *p*, and the instruction *unis.*
- C.B.:** Double Bass part with dynamics *f* and *p*.

rit.

a tempo

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

- Fl.** (Flute): *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *a 2* (second octave), *mp* (mezzo-piano).
- Ob.** (Oboe): *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *a 2* (second octave).
- Cl. B♭** (Clarinet in B-flat): *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *f* (forte), *1* (first ending), *mp* (mezzo-piano).
- Fg.** (Fagotto): *f* (forte).
- Cfg.** (Corno Fagotto): *f* (forte).
- Timp.** (Timpani): *p* (piano), *mf* (mezzo-forte).
- Perc. 1** (Percussion 1): *f* (forte), Vib. (Vibraphone).
- Perc. 2** (Percussion 2): *mf* (mezzo-forte), platillo sus. (suspended cymbal).
- Arpa** (Arpa): *f* (forte).
- Pno.** (Pianoforte): *f* (forte).
- Vln. 1** (Violin 1): *mp* (mezzo-piano), *f* (forte).
- Vln. 2** (Violin 2): *mp* (mezzo-piano), *f* (forte).
- Vla.** (Viola): *mp* (mezzo-piano), *f* (forte).
- Vc.** (Violoncello): *f* (forte).
- C.B.** (Contrabbasso): *arco* (arco), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte).

Musical score for measures 50-57. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Cor. I. II, Cor. III. IV, Percussion 1 (Perc. 1) with güiro, Percussion 2 (Perc. 2) with Tumba, Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute part features a trill marked 'a2' and dynamic markings of *mp* and *mf*. The Clarinet in B-flat part has a dynamic marking of *mf*. The Cor. I. II part has dynamic markings of *p* and *mp*. The Cor. III. IV part has a dynamic marking of *p*. The Perc. 1 part has a dynamic marking of *p*. The Perc. 2 part has a dynamic marking of *p*. The Viola part has dynamic markings of *p* and *mp*. The Vc. part has dynamic markings of *mp* and *mf*, and includes markings for *pizz.*, *div.*, and *unis.*.

Musical score for measures 58-65. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Percussion 1 (Perc. 1) with Glock, Percussion 2 (Perc. 2) with triángulo, Piano (Pho.), Violin 1 (Vln. 1), and Violin 2 (Vln. 2). The Flute part has dynamic markings of *p* and *p*. The Oboe part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet in B-flat part has dynamic markings of *mp* and *p*. The Clarinet in B-flat part has a dynamic marking of *p*. The Bassoon part has a dynamic marking of *p*. The Perc. 1 part has a dynamic marking of *p*. The Perc. 2 part has a dynamic marking of *p*. The Pho. part has a dynamic marking of *mf*. The Vln. 1 part has a dynamic marking of *p*. The Vln. 2 part has a dynamic marking of *p*. The score includes markings for *pizz.*, *Glock.*, and *triángulo*.

Fl. *a2*
mp *mf* *mf*

Ob. *a2*
mp *mf* *pp*

Cl. B^o *1*
mp *mf* *pp*

Cl. B. *mf* *p*

Fg. *a2*
mf *mf* *p*

Cfg. *mf*

Cor. I, II *a2*
mp *mf*

Cor. III, IV *a2*
mp *mf*

Trpt. B^o I, II *mf* *mf*

Perc. 1 Glock.
mf

Perc. 2 Conga y tumba
mp

Arpa *mp*

Pno. *p*

Vln. 1 *arco* *mp* *div.* *unis.* *mp* *div.* *pp*

Vln. 2 *arco* *mp* *div.* *pp*

Vla. *f*

Vc. *div.* *mf* *unis.* *f*

C.B. *pizz.* *mf* *f*

Fl. *pp* *p*

Ob. *p*

Cl. B^b *p*

Cl. B *p*

Fg. *p*

Cor. I, II *pp*

Cor. III, IV *pp*

Perc. 1 Vib. *f* *mp*

Arpa *mf*

Pno. *mf* *mp* *mf*

Vln. 1 *pp* *pp* con sord.

Vln. 2 *pp*

Detailed description of the musical score for page 77. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet B-flat (Cl. B^b), Clarinet B (Cl. B), Bassoon (Fg.), Cori I and II (Cor. I, II), Cori III and IV (Cor. III, IV), Percussion 1 (Perc. 1) with Vibraphone (Vib.), Arpa (Arpa), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), and Violin 2 (Vln. 2). The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Flute and Oboe parts begin with a *pp* dynamic and a *sfz* (sforzando) marking. The Clarinet B-flat part has a *p* dynamic. The Bassoon part has a *p* dynamic. The Cori I and II parts have a *pp* dynamic. The Percussion 1 part has a *f* dynamic for the Vibraphone and a *mp* dynamic for the other percussion. The Arpa part has a *mf* dynamic. The Piano part has a *mf* dynamic in the right hand and a *mp* dynamic in the left hand. The Violin 1 part has a *pp* dynamic and a *con sord.* (con sordina) marking. The Violin 2 part has a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The musical score for page 86 is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts and dynamics:

- Pic.**: Piccolo, dynamics *p*
- Fl.**: Flute, dynamics *mp* and *p*
- Ob.**: Oboe, dynamics *p*
- Cl. B.**: Clarinet Bassoon, dynamics *mp* and *p*
- Fg.**: Bassoon, dynamics *mp* and *mp* (with *a 2* marking)
- Cor. I & II**: Cor Anglais, dynamics *pp*, *p*, and *pp*
- Perc. I**: Percussion, dynamics *mp*
- Arpa**: Harp, dynamics *mp* and *mf*
- Pno.**: Piano, dynamics *mp* and *mf*
- Vln. 1**: Violin I, dynamics *pp*
- Vln. 1**: Violin I (second staff), dynamics *pp*
- Vln. 2**: Violin II, dynamics *pp*
- Vc.**: Viola, dynamics *pp* (with *arco* marking)
- C.B.**: Cello/Bass, dynamics *pp* (with *arco* marking)

Fl. *p*

Ob. *a2*
p

Cor. Ing. *pp*

Cl. B. *pp*

Fg. *p*
pp

Cor. III. IV *pp*

Perc. I *p*

Arpa *p*

Pno. *p*

C.B. *mp*

This page of a musical score, numbered 104, contains the following instruments and parts:

- Pic.** (Piccolo): Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *mp* and *pp*.
- Fl.** (Flute): Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p*, *mp*, and *pp*.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *mp* and *pp*.
- Cor. Ing.** (Cor Anglais): Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p*, *mp*, and *pp*.
- Cl. B.** (Clarinet Bass): Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p* and *pp*.
- Fg.** (Bassoon): Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p* and *pp*.
- Cor. III. IV.** (Cor Anglais III & IV): Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p* and *a2*.
- Tuba**: Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *p*.
- Perc. I**: Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *mp* and *mf*.
- Arpa** (Arpeggiator): Treble and Bass clefs, 4/4 time signature. Dynamics include *mf*.
- Pno.** (Piano): Treble and Bass clefs, 4/4 time signature. Dynamics include *mf*. Includes performance markings like ** sc*.
- Vln. 1** (Violin I): Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *pp*.
- Vln. 2** (Violin II): Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *pp*.
- Vla.** (Viola): Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *pp*.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics include *pp*.

This page of a musical score, numbered 111, contains the following instruments and parts:

- Pic.** Piccolo: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *mf* dynamic.
- Fl.** Flute: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *p* dynamic, transitioning to *mf* and *f*.
- Ob.** Oboe: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *p* dynamic, transitioning to *mf* and *f*.
- Cor. Ing.** Cor Anglais: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *p* dynamic, transitioning to *mf* and *f*.
- Cl. Bb.** Clarinet Bb: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *p* dynamic, transitioning to *mf* and *f*.
- Cl. B.** Clarinet B: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *mp* dynamic, transitioning to *mf*.
- Fg.** Bassoon: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *mf* dynamic.
- Cfg.** Contrabassoon: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *mp* dynamic, transitioning to *mf*.
- Cor. I. II.** Horns I & II: Starts with a rest, then plays a chordal part starting at measure 4 with a *mp* dynamic, transitioning to *mf*.
- Cor. III. IV.** Horns III & IV: Starts with a rest, then plays a chordal part starting at measure 4 with a *mp* dynamic, transitioning to *mf*.
- Trpt. Bb I. II.** Trumpet Bb I & II: Starts with a rest, then plays a chordal part starting at measure 4 with a *mf* dynamic.
- Trb. I. II.** Trombone I & II: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *mf* dynamic, featuring triplets and a *a2* marking.
- Tuba.** Tuba: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *mp* dynamic, transitioning to *mf*.
- Timp.** Timpani: Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern starting at measure 4 with a *mp* dynamic, transitioning to *f*.
- Perc. 3.** Percussion 3: Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern starting at measure 4 with a *f* dynamic, including a *gong* and *gran cassa* marking.
- Pno.** Piano: Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern starting at measure 4 with a *ff* dynamic.
- Vln. 1.** Violin I: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *p* dynamic, transitioning to *mf*.
- Vln. 2.** Violin II: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *p* dynamic, transitioning to *mf*.
- Vla.** Viola: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *p* dynamic, transitioning to *mf*.
- Vc.** Violoncello: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *mf* dynamic.
- C.B.** Contrabass: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *mp* dynamic, transitioning to *mf*.

This page contains the musical score for measures 118 through 122. The score is written for a large orchestra and woodwind section. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo I' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The woodwind section includes Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. Ing.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in B (Cl. B.), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (Cf.). The brass section includes Trumpet in B-flat I and II (Trpt. B♭ I II), Trombone I and II (Trb. I II), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), and Percussion 2 (Perc. 2). The string section includes Arpa (Harp), Piano (Pno.), Violin I (Vln. 1), Violin II (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (C.B.). The score features various dynamics such as *mf*, *f*, *p*, and *plattilo sus.* (plattillo suscitato). There are also performance markings like 'a 2' and '1+1+1+1+1'. The music is characterized by complex rhythmic patterns and melodic lines across the woodwinds and strings.

Fl. *mf* *p*

Ob. *mf*

Cor. Ing. *mp* *mf*

Cl. Bb. *mp* *mf* *p*

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

Fg. *p* *mp* *mf* *p*

Cfg.

Cor. I & II *pp* *mp* *con sord.*

Trpt. Bb I & II *mp*

Perc. 1 *p* *mp* *p* Glock.

Perc. 3 *pp* *claves*

Vc. *pizz.* *mp* *div.*

C.B.

Fl. *mf* *p* *mp*

Ob. *p*

Cl. B \flat *mp* *mf*

Cl. B. *mf*

Fg. *mf*

Trpt. B \flat I, II *p*

Trb. I, II *mp*

Tuba *mp*

Perc. 1 Vib. *p*

Perc. 3

Arpa *mp* *mf* *mp*

Pno. *mp* *mf* *p*

Vln. 1 *div. pizz.* *mp*

Vln. 2 *div. pizz.* *mp*

Vla. *div. pizz.* *mf*

Vc. *unis.* *mf* *div.* *mf*

C.B. *div. pizz.* *mf*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cor. I. II *pp*

Cor. III. IV *p*

Trpt. B♭ I. II *p* senza sord.

Perc. 1 *mp*

Perc. 2 *p* cabasa

Perc. 3 *p* claves

Arpa *mf*

Pno. *mf* *p* *arco*

Vln. I *pp*

Vc. *p* unis.

C.B. *p* unis.

This musical score page, numbered 153, features a variety of instruments. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts begin with a *mp* dynamic and transition to *mf* later. The Clarinet in B-flat (Cl. Bb) and Bassoon (Fg.) parts also start at *mp*, with the Bassoon part including *a2* markings and a *p* dynamic later. The Cor Anglais (Cor. I & II) part is marked *pp*. The Trumpet in B-flat (Trpt. Bb I & II) part is marked *mp*. The Percussion (Perc.) section includes three parts: Perc. 1 is marked *mf*, Perc. 2 has dynamics of *mf*, *p*, and *mf*, and Perc. 3 is marked *f*. The Violin I (Vln. I) part is marked *f*. The Viola (Vla.) part is marked *mf*. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (C.B.) parts are marked *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score page, numbered 163, features seven staves. The top staff is for Flute (Fl.), followed by Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Cello/Bass (C.B.). The score is written in 7/8 time and includes various dynamics such as *p*, *mf*, and *mp*. Performance markings include *a2*, *arco*, and *div.*. The percussion parts are labeled "Conga y tumba".

This page of a musical score, numbered 172, contains the following parts and markings:

- Fl.**: Flute part with dynamic markings *mf* and *mp*, and articulation marks *a 1* and *a 2*.
- Ob.**: Oboe part with dynamic marking *mp* and articulation mark *a 2*.
- Cl. B.**: Clarinet in B-flat part with dynamic marking *mp* and articulation mark *a 2*.
- Fg.**: Bassoon part with dynamic marking *mp* and articulation mark *a 2*.
- Trpt. B. I, II**: Trumpets in B-flat part with dynamic markings *mp* and *mf*.
- Trb. I, II**: Trombones part with dynamic marking *mf*.
- Timp.**: Timpani part with dynamic marking *p*.
- Perc. 2**: Percussion 2 part with dynamic marking *p*.
- Perc. 3**: Percussion 3 part with dynamic marking *p*.
- Pno.**: Piano part with dynamic markings *f* and *mf*.
- Vln. 1**: Violin 1 part with dynamic marking *pp* and the instruction *unis.*
- Vln. 2**: Violin 2 part with dynamic marking *mp*.
- Vla.**: Viola part with dynamic marking *mf* and the instruction *arco*.
- Vc.**: Cello part with dynamic marking *mf*, and instructions *arco* and *pizz.*
- C.B.**: Double Bass part with dynamic marking *mf* and the instruction *arco*.

Cl. B. *mp*

Cl. B. *mp* *mf*

Fg. *mf*

Cor. I II *pp*

Trb. I II *pp*

Perc. 1 *mf* *mp*

Perc. 2

Perc. 3

Arpa *mp* *mf*

Pno. *mf* *mp* ^{8va}

Vln. 1 *mf* pizz. div.

Vln. 2 *mf* pizz. div.

Vla. *mf* pizz. div.

Vc. *mf* *f* pizz.

C.B. *mf* *f* pizz.

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cor. Ing. *mf* *f*

Cl. B♭ *mf* *f*

Cor. I, II *mf*

Cor. III, IV *mf*

Trpt. B♭ I, II *mf* *f*

Trb. I, II *mf* *f*

Tuba *mf* *f* *mp*

Timp. *pp* *mf* *f*

Perc. 1

Arpa

Pno.

Vln. 1 *f* *mf*

Vln. 2 *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

C.B. *f* *mf*

Fl. *pp* *p* *mf* *a2*

Ob. *pp* *p*

Cor. Ing. *p* *1*

Cl. B. *p* *p*

Cl. B. *p*

Fg. *p* *1* *p*

Cfg. *p*

Perc. 1 *p* *pp* *pp* Glock.

Perc. 3 *mf* *plaitillos*

Arpa *p* *pp*

Pno. *p* *pp* *8va*

Vln. 2 *pp*

Vla. *ppp* *mf* *p* *unis.*

Vc. *pp* *ppp* *mf* *p* *unis.* *unis.*

C.B. *pizz.* *p*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cor. Ing. *mp*

Cl. B. *mp*

Cl. B. *p*

Fg. *mf*

Cfg. *mf*

Perc. 1 tom-toms *p* *mp*

Perc. 2 Conga y tumba *p* *mp*

Perc. 3 cabasa *p*

Arpa *mp* *p*

Pno. *p* *mf*

Vln. 1 *mf* *div.* *arco unis* *mp*

Vln. 2 *p* *arco* *mf* *div.* *mp* *unis*

Vla. *mp* *arco*

Vc. *mf* *div. pizz.* *mf* *pizz.*

C.B. *mf* *pizz.*

This page of a musical score contains 20 staves for various instruments. The instruments and their parts are as follows:

- Pic.**: Piccolo, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Fl.**: Flute, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Ob.**: Oboe, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Cor. Ing.**: Cor Anglais, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Cl. Bb.**: Clarinet Bb, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Cl. B.**: Clarinet B, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Fg.**: Bassoon, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Cfg.**: Contrabassoon, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Cor. I, II**: Horns I and II, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Cor. III, IV**: Horns III and IV, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Trpt. Bb I, II**: Trumpets Bb I and II, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Trb. I, II**: Trombones I and II, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Perc. 2**: Percussion 2, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Perc. 3**: Percussion 3, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Vln. 1**: Violin I, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Vln. 2**: Violin II, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Vla.**: Viola, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Vc.**: Violoncello, starting with a forte (*f*) dynamic.
- C.B.**: Contrabass, starting with a forte (*f*) dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*, *mp*, *p*), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions like *arco* and *pizz.* (pizzicato). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8.

Pic. *mf* *f*

Fl. *mf* *f* *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. B. *f*

Cl. B. *p*

Fg. *p* *f*

Cfg. *p* *f*

Cor. I, II

Cor. III, IV

Trpt. B. I, II *mf* *f*

Trb. I, II *f* *mf* *f*

Tuba *mf*

Perc. 2 *p* *f*

Vln. 1 *f* *mf* *f* *div.*

Vln. 2 *f* *mf* *f* *div.*

Vla. *mf* *f* *div.*

Vc. *pizz.* *mp* *f* *arco*

C.B. *pizz.* *mp* *f* *arco*

Pic. *mf*

Fl. *mf* *f*

Ob. *a 2* *mf* *f*

Cl. B. *a 2* *mf* *f* *f*

Fg. *p* *mf* *f*

Cfg. *mf*

Timp. *p* *mf*

Perc. 1 *f* Vib. *f*

Perc. 2 *pp* *mp* *mf* platillo sus.

Arpa *f*

Pno. *f* *mf* *f*

Vln. 1 *mf* *f*

Vln. 2 *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *pizz.* *p* *arco* *mf* *f*

C.B. *pizz.* *p* *arco* *mf*

This page of a musical score, numbered 273, contains the following instruments and parts:

- Pic.** (Piccolo): Treble clef, dynamic markings *mf* and *ff*.
- Fl.** (Flute): Treble clef, dynamic marking *mf*.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, dynamic marking *mf*.
- Cl. B.** (Clarinet Bass): Treble clef, dynamic marking *mf*.
- Fg.** (Bassoon): Bass clef, dynamic markings *mf* and *ff*.
- Cfg.** (Contrabassoon): Bass clef, dynamic markings *mf* and *ff*.
- Cor. I. II** (Cor Horns I & II): Treble clef, dynamic marking *mp*.
- Cor. III. IV** (Cor Horns III & IV): Treble clef, dynamic marking *mp*.
- Tuba**: Bass clef, dynamic marking *f*.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, dynamic markings *ff* and *p*.
- Perc. 2** (Percussion 2): Percussion clef, includes *triángulo* (triangle) and dynamic marking *mp*.
- Arpa** (Arpa): Treble and Bass clefs.
- Pno.** (Piano): Treble and Bass clefs.
- Vln. 1** (Violin I): Treble clef.
- Vln. 2** (Violin II): Treble clef.
- Vla.** (Viola): Bass clef.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, dynamic marking *ff*.
- C.B.** (Contrabasso): Bass clef, dynamic marking *f*.

II

♩ = 68

Fl. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cor. Ing. *p*

Cl. B. *p*

Cl. B. *p*

Fg. *p*

Vib. *p*
con motor apagado
baquetas blandas

Mrb. *mp*
baquetas blandas

Arpa *p* *mp*
+++++
+ + + + +

Pno. *p* *mp* *8va*

Vln. 1 *pp* *div.*

Vln. 2 *pp* *div.*

Vla. *pp* *div.*

Vc. *pp* *div.*

This page of a musical score, numbered 15, features a variety of instruments. The Flute parts (Fl.) begin with a *pp* dynamic and later move to *mp*. The Oboe (Ob.) starts with *pp* and then *p*. The Cor Anglais (Cor. Ing.) and Clarinet in B-flat (Cl. Bb) both play *pp*. The Bassoon (Cb.) and Bassoon (Fg.) play *p*. The Vibraphone (Vib.) and Arpa (Arpa) play *pp*. The Piano (Pno.) part is marked *p* and includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts play *ppp*. The Viola (Vla.) part starts with *ppp*, includes a *div.* (divisi) instruction, and then plays *pp*. The Violoncello (Vc.) part plays *ppp* and then *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This page of a musical score, numbered 23, features a variety of instruments. The top section includes two Flute parts (Fl.), an Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. Ing.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in B (Cl. B.), and Bassoon (Fg.). The middle section includes Mridangam (Mrb.), Harp (Hp.), and Piano (Pno.). The bottom section includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (C.B.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains dynamic markings such as *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*, along with performance instructions like accents and hairpins. A specific performance instruction 'a 2' is noted above the first Flute staff. The piano part features a complex rhythmic pattern in the left hand and a melodic line in the right hand.

This musical score page, numbered 34, contains the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Two staves. The first staff has a melodic line starting in the second measure, with a *mf* dynamic marking at the end of the page.
- Ob. (Oboe):** One staff with a melodic line starting in the second measure, with a *mf* dynamic marking at the end of the page.
- Cor. Ing. (Cor Anglais):** One staff with a melodic line starting in the second measure, with a *mf* dynamic marking at the end of the page.
- Cl. B. (Clarinet Bass):** One staff with a melodic line starting in the second measure.
- Cl. B. (Clarinet Bass):** One staff with a melodic line starting in the fourth measure.
- Fg. (Bassoon):** One staff with a melodic line starting in the fourth measure, with a *p* dynamic marking in the fourth measure and a *mf* dynamic marking at the end of the page.
- Tuba:** One staff with a melodic line starting in the sixth measure, with a *mp* dynamic marking at the end of the page.
- Hp. (Harp):** Two staves with a melodic line starting in the fourth measure, with a *mp* dynamic marking in the fourth measure.
- Pno. (Piano):** Two staves with a complex accompaniment featuring triplets and chords, with *mf* and *f* dynamic markings.
- Vln. I (Violin I):** One staff with a melodic line starting in the sixth measure, with *p* and *mf* dynamic markings.
- Vla. (Viola):** One staff with a melodic line starting in the first measure, with *p* and *mp* dynamic markings.
- Vc. (Violoncello):** One staff with a melodic line starting in the first measure, with *p* and *mf* dynamic markings.
- C.B. (Contrabass):** One staff with a melodic line starting in the fourth measure, with *p*, *mp*, and *mf* dynamic markings.

This page of a musical score, numbered 40, features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. Ing.), Clarinet Bass (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Horns I and II (Cor. I, II), Horns III and IV (Cor. III, IV), Trumpets I and II (Trpt. B \flat I, II), Trombone (Trbn.), Tuba, and Timpani (Timp.). The string section includes Piano (Pno.), Violins I and II (Vln. 1, 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (C.B.). The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It consists of four measures. The woodwinds and strings play sustained notes with various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, and *ff*. The strings feature triplet patterns in the first two measures. The piano part includes a *gr.* (grace note) in the first measure. The timpani part has a *f* dynamic in the first measure. The brass instruments have rests in the first two measures and enter in the third measure with various dynamics.

Fl. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *p* *pp*

Cor. Ing. *pp*

Cl. B. *pp*

Fg. *p*

Trbn. *f* *mp* *p*

Tuba

Timp.

Platillos *f* *plattilos*

Tam-tam *f* *tam-tam*

Vib. *pp* *p* *Vib.*

Hp. *pp*

Pno. *p* *pp* *p* *8va*

Vln. 1 *ppp* *pp* *div.*

Vln. 2 *ppp* *pp* *div.*

Vc. *mf* *mp* *p* *pp*

C.B. *mf* *mp* *p* *ppp*

Fl. *a 2* *p* *a 2*

Ob. *a 2* *p* *a 2*

Cl. B♭ *a 2*

Cor. I, II *a 2* *p* *pp*

Trpt. B♭ I, II *a 2* *p* *a 2* *con sord.*

Trbn. *a 2* *con sord.* *p*

Harp *mp*

Piano *(8va)*

Vln. 1

Vln. 2

Viola *pp* *p*

Vcllo *pp* *p*

C.B. *p*

This page of a musical score, numbered 73, contains the following instruments and parts:

- Fl.:** Flute part with dynamics *p*, *pp*, and *mp*. Includes a first ending bracket labeled "a 2".
- Ob.:** Oboe part with dynamics *p* and *pp*.
- Cl. B.:** Bass Clarinet part with dynamics *p* and *pp*.
- Cl. B.:** Bassoon part with dynamic *p*.
- Fg.:** Bassoon part with dynamic *p* and a first ending bracket labeled "1".
- Trpt. B. I, II:** Trumpet parts with dynamic *pp* and the instruction "senza sord." (without mutes).
- Vib.:** Vibraphone part with dynamic *pp*.
- Mrb.:** Maracas part with dynamic *pp*.
- Hp.:** Harp part with dynamic *mp*.
- Pno.:** Piano part with dynamic *f* and a *rit.* (ritardando) marking.
- Vln. 1:** Violin I part with dynamics *p* and *pp*.
- Vln. 2:** Violin II part with dynamics *pp* and *p*.
- Vla.:** Viola part with dynamics *pp* and *p*.
- Vc.:** Cello part with dynamics *pp* and *mp*.
- C.B.:** Double Bass part with dynamic *pp*.

Fl.

Ob. *a 2*
p

Cl. B♭
p

Cl. B.
mp *mf*

Fg.
mp *mf* *p*

Cor. I, II
a 2
p *pp* *p*

Cor. III, IV
a 2
p

Trbn.
mp

Tuba
mp

Vib.
pp

Mrb.
pp

Hp.
mp *mf*

Pno.
mp *f*

Vln. 1
pp

Vln. 2
pp

Vla.
pp *pp*

Vc.
pp *mf* *f* *mf*

C.B.
mf *f* *mf*

Fl. *p* *a2* *p* *mf*

Fl. *p*

Ob. *p* *mf*

Cor. Ing. *p* *mf*

Cl. B. *p*

Cl. B. *p*

Fg. *p* *a2* *p* *mf*

Tuba *mp*

Hp. *mf* *mf*

Pno. *mf* *mp* *mf*

Vln. I *p* *mp*

Vla. *p* *pp* *p* *p* *mp*

Vc. *pp* *p* *p* *mp*

C.B. *pp* *p* *mp*

This page of a musical score, numbered 111, contains the following instruments and parts:

- Pic.** Piccolo: *mf* (mezzo-forte)
- Fl.** Flute: *mf*
- Ob.** Oboe: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte)
- Cor. Ing.** Cor Anglais: *mf* and *f*
- Cl. B.** Clarinet Bass: *mf* and *f*
- Fg.** Bassoon: *mf* and *f*
- Cor. I, II** Horns I and II: *mf*
- Cor. III, IV** Horns III and IV: *mf*
- Trpt. B. I, II** Trumpet Bass I and II: *mp* (mezzo-piano) and *f*
- Trbn.** Trombone: *mf*
- Tuba**: *mf* and *f*
- Timp.** Timpani: *f*
- Pno.** Piano: *ff* (fortissimo) and *gr.* (grace notes)
- Vln. 1** Violin I: *mp* and *f*
- Vln. 2** Violin II: *mp* and *f*
- Vla.** Viola: *f* and *ff*
- Vc.** Violoncello: *f* and *ff*
- C.B.** Contrabass: *f* and *ff*

Fl. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cor. Ing. *ff*

Cl. B. *ff*

Trbn. *pp* *mp* *mf*

Tuba

Timp.

Platillos *f*
plátillos

Tam-tam *f*
tam-tam

Hp. *f* *gliss. ad libitum* *p*

Pno. *p*

Vc. *mf* *mp* *p*

C.B. *mf* *mp* *p* *pp*

Fl. *pp* *p*

Ob. *pp* *p*

Fg. *pp*

Cor. I. II *p* a 2

Cor. III. IV *pp*

Trpt. B♭ I. II *pp*

Hp. *mp*

Pno. *mp*

Vln. 2 *pp*

C.B. *pp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 126, contains ten staves for various instruments. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts begin with a *pp* dynamic and a crescendo to *p*. The Bassoon (Fg.) part also starts at *pp*. The Cor. I. II part has a *p* dynamic and includes a first ending bracket labeled 'a 2'. The Cor. III. IV and Trpt. B♭ I. II parts are marked *pp*. The Harp (Hp.) part is marked *mp*. The Piano (Pno.) part is marked *mp*. The Violin 2 (Vln. 2) part is marked *pp* and features a rapid sixteenth-note pattern. The Cello/Bass (C.B.) part is marked *pp* and consists of sustained chords.

Musical score for measures 132-134. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Cor. I, II, Cor. III, IV, Trumpet in B-flat I, II (Trpt. Bb I, II), Trombone (Trbn.), Violin I (Vln. 1), Violin II (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Starts with a rest, then plays a rapid sixteenth-note pattern starting at measure 132. Dynamics: *p*.
- Cl. B.:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 133. Dynamics: *p*.
- Fg.:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 133.
- Cor. I, II:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 133.
- Cor. III, IV:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 133.
- Trpt. Bb I, II:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 133. Dynamics: *pp*.
- Trbn.:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 133. Dynamics: *pp*.
- Vln. 1:** Starts with a rest, then plays a rapid sixteenth-note pattern starting at measure 132. Dynamics: *pp*.
- Vln. 2:** Starts with a rest, then plays a rapid sixteenth-note pattern starting at measure 132. Dynamics: *pp*.
- Vla.:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 133. Dynamics: *pp*.
- Vc.:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 133. Dynamics: *pp*.

Musical score for measures 135-137. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Cor. I, II, Cor. III, IV, Trumpet in B-flat I, II (Trpt. Bb I, II), Trombone (Trbn.), Violin I (Vln. 1), Violin II (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Continues with the rapid sixteenth-note pattern from measure 132.
- Cl. B.:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 135.
- Cor. I, II:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 135. Dynamics: *p*.
- Cor. III, IV:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 135. Dynamics: *p*.
- Trpt. Bb I, II:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 135. Dynamics: *p*.
- Trbn.:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 135. Dynamics: *p*.
- Vln. 1:** Continues with the rapid sixteenth-note pattern from measure 132.
- Vln. 2:** Continues with the rapid sixteenth-note pattern from measure 132.
- Vla.:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 135.
- Vc.:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 135.

This musical score page, numbered 138, features the following instruments and parts:

- Fl.**: Flute part with a dynamic marking of *p* (piano) starting in the second measure.
- Trpt. Bb I, II**: Trumpet parts, both of which are silent throughout the page.
- Vib.**: Vibraphone part with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a vibrato line above the staff.
- Mrb.**: Maracas part with a dynamic marking of *mp*.
- Hp.**: Harp part with a dynamic marking of *mp*.
- Pno.**: Piano part with a dynamic marking of *mp*.
- Vln. 1**: Violin I part with a continuous sixteenth-note pattern.
- Vln. 2**: Violin II part with a continuous sixteenth-note pattern.
- Vla.**: Viola part with a continuous sixteenth-note pattern.
- Vc.**: Violoncello part with a continuous sixteenth-note pattern.

This musical score page, numbered 141, contains the following parts and details:

- Fl. (Flute):** Features a continuous sixteenth-note melodic line across the first two measures.
- Cor. I, II (Cor. I & II):** Plays a sustained chord starting in the second measure, marked *pp* (pianissimo).
- Cor. III, IV (Cor. III & IV):** Plays a sustained chord starting in the second measure, also marked *pp*.
- Hp. (Harp):** Shows a few notes in the first measure, followed by rests.
- Pno. (Piano):** Features a melodic line in the first measure with a *8va* (octave) marking, and a sustained chord in the second measure.
- Vln. 1 (Violin 1):** Plays a sustained chord with a *8va* marking.
- Vln. 2 (Violin 2):** Plays a sustained chord.
- Vla. (Viola):** Plays a sustained chord.
- Vc. (Violoncello):** Plays a sustained chord.
- C.B. (Cello/Bass):** Plays a sustained chord.

III

♩ = 136

+++++

Harp

pp *gliss.* *p* *p*

Violin 1

de trás del puente *pp* *pp*

Violin 2

de trás del puente *pp*



7

Fl.

pp

Bs. Cl.

pp

Perc.

conga *pp*

Arpa

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

pp

Fl. *p*

Fl. *p*

Bs. Cl. *p*

Bs. Cl. *p*

Arpa

Pno. *p*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc. *pp* *detrás del puente*

Vib. *mp* *baquetas blandas motor apagado*

Mrb. *mp*

Arpa

Pno.

Vla.

Vc.

This musical score page, numbered 17, features a variety of instruments including two Flutes (Fl.), two Bass Clarinets (B. Cl.), Vibraphone (Vib.), Maracas (Mrb.), Arpa (Arpa), Piano (Pno.), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is organized into three measures. The Flute parts begin with a melody marked *mp* in the first measure, which then changes to *mf* in the third measure. The Bass Clarinet parts enter in the second measure with a melody marked *mp*. The Vibraphone and Maracas parts also enter in the second measure with a melody marked *mp*. The Arpa part features a sustained chord that rises in volume from *mp* to *mf* across the measures. The Piano part consists of a complex, rhythmic accompaniment. The Violin 2, Viola, and Violoncello parts play a steady, rhythmic accompaniment throughout the page, with dynamic markings of *mp* and *mf*.

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B. Cl. *mf*

B. Cl. *mf*

Fg.

Vib.

Mrb.

Arpa

Pno.

Vln. 1 *mp*

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B. *f* pizz. div.

The musical score for page 20 is arranged in a standard orchestral format. It features 15 staves, each labeled with an instrument. The top two staves are for Flutes (Fl.), the next two for Oboes (Ob.), followed by two for Bass Clarinets (B. Cl.), one for Bassoon (Fg.), one for Vibraphone (Vib.), one for Maracas (Mrb.), one for Arpa, one for Piano (Pno.), and the bottom four for Violins (Vln. 1 and 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The Double Bass part includes a *pizz. div.* (pizzicato diviso) instruction and a *f* (forte) dynamic marking at the end of the page. The overall texture is dense and intricate, typical of a late 20th-century or contemporary orchestral work.

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

- Flutes (Fl.):** Two staves, both with a whole rest in the first measure.
- Oboes (Ob.):** Two staves, both with a whole rest in the first measure.
- Bass Clarinets (B♭ Cl.):** Two staves, both with a whole rest in the first measure.
- Bassoon (Fg.):** One staff with a whole rest in the first measure.
- Trumpets (B♭ Tpt.):** One staff with a melodic line starting on a whole note, marked *p*. It features slurs and accents.
- Trombones (Tbn.):** One staff with a melodic line starting on a whole note, marked *p*. It features slurs and accents.
- Percussion (Perc.):** One staff with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.
- Arpa:** One staff with a melodic line starting in the third measure, marked *mp*.
- Piano (Pno.):** Two staves with a complex melodic and harmonic texture. The first measure has a whole rest. The second measure is marked *f*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *mp* and includes a *div.* (divisi) marking.
- Viola (Vla.):** One staff with a melodic line starting in the third measure, marked *pp*.
- Double Bass (D.B.):** One staff with a melodic line starting in the third measure, marked *mp*. It includes *unis.* (unison) markings.

Fl. *mf* a 2

Ob. *mf* a 2

B> Cl. *mf*

B> Cl. *mf*

Fg. *mf* a 2

B> Tpt. *mp*

Tbn. *p*

Vib. *mf*

Perc. *mf*

Mrb. *mf*

Arpa *mp* *p*

Pno. *mf* (8^{va})

Vln. 1 *p* *pp* ord. div.

Vln. 2 *mp* *pp* ord. div.

Vla. *pp* *pp* 3

Vc. *f* pizz. div. unis. div.

D.B. *f*

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

- Fl. (Flute):** Two staves, both starting with a rest and playing a melodic phrase in the fifth measure with a *p* dynamic.
- Ob. (Oboe):** Two staves, both starting with a rest and playing a melodic phrase in the fifth measure with a *p* dynamic.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** One staff, starting with a rest and playing a melodic phrase in the fifth measure with a *p* dynamic.
- Vib. (Vibraphone):** One staff, playing a rhythmic pattern with a *p* dynamic in the second measure and a *pp* dynamic in the fifth measure.
- Perc. (Percussion):** One staff, playing a rhythmic pattern with a *pp* dynamic.
- Mrb. (Maracas):** Two staves, playing a rhythmic pattern with a *pp* dynamic in the second measure and a *p* dynamic in the fifth measure.
- Arpa (Harp):** Two staves, starting with a rest and playing a melodic phrase in the second measure.
- Pno. (Piano):** Two staves, playing a rhythmic pattern with a *pp* dynamic.
- Vln. 1 (Violin 1):** One staff, playing a melodic phrase in the first measure.
- Vln. 2 (Violin 2):** One staff, playing a melodic phrase in the first measure.
- Vla. (Viola):** One staff, playing a melodic phrase in the first measure with a *pp* dynamic.
- Vc. (Violoncello):** One staff, playing a melodic phrase in the first measure with a *pp* dynamic, and a pizzicato phrase in the fifth measure with a *p* dynamic.
- D.B. (Double Bass):** One staff, playing a melodic phrase in the first measure with a *pp* dynamic, and a pizzicato phrase in the fifth measure with a *p* dynamic.

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

- Fl.:** Flute part with dynamics *mp* and *mp*. Includes a first ending bracket labeled '1'.
- Ob.:** Oboe part with dynamics *mp* and *mp*. Includes a first ending bracket labeled '1'.
- B. Cl.:** Bass Clarinet part.
- Vib.:** Vibraphone part with dynamics *mp* and *mf*.
- Perc.:** Percussion part with dynamic *pp*.
- Mrb.:** Maracas part with dynamics *mp* and *mp*.
- Pno.:** Piano part with dynamics *mp* and *f*.
- Vc.:** Violoncello part with dynamics *mf* and *mp*. Includes a 'div.' (divisi) marking.
- D.B.:** Double Bass part with dynamic *mf*.

This musical score page, numbered 44, features a variety of instruments. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Double Bass) have active parts with dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, and *f*. The brass section (Horns, Trombones, Tuba) is mostly silent, with some *mp* markings. The percussion section (Timpani, Vibraphone, Maracas, Piano) includes rhythmic patterns and dynamic markings like *f* and *mf*. The score includes performance instructions like *arco* for the cello and *div.* for the violins. The page concludes with a *f* dynamic marking on the Double Bass staff.

Fl. *f* *mp* *mp*

Ob. *f* *mp*

B> Cl. *f*

Fg. *mf* *a2*

Hn. 1 *p* *mf*

Hn. 2 *p* *mf*

B> Tpt. *a2* *mf*

Tbn. *a2* *mf*

Timp.

Vib. *f*

Perc. *cabasa* *mf* *mp* *p*

Mrb. *f* *mp*

Pno. *f* *mf*

Vln. 1 *sul pont.* *pp*

Vln. 2 *p*

Vc. *pizz.* *f* *mp*

D.B. *mp*

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B. Cl. *mp* *mf*

Fg. *mf*

Vib. *f* *mf*

Perc. *p* *claves*

Mrb.

Pno.

Vln. 2

Vc. *mp*

D.B. *mp*

Detailed description: This page of a musical score contains 13 staves. The Piccolo (Picc.) and Flute (Fl.) parts play a melodic line with a dynamic of *mf*. The Oboe (Ob.) also plays a similar melodic line with *mf*. The Bass Clarinet (B. Cl.) has a melodic line starting with a first finger (*1*) and a dynamic of *mp*, then *mf*. The Fagotto (Fg.) plays a rhythmic accompaniment with *mf*. The Vibraphone (Vib.) plays a complex rhythmic pattern with *f* and *mf* dynamics. The Percussion (Perc.) part includes a *p* dynamic and a section marked *claves*. The Maracas (Mrb.) and Piano (Pno.) parts provide a steady rhythmic accompaniment. The Violin 2 (Vln. 2) part features a triplet of chords. The Viola (Vc.) and Double Bass (D.B.) parts play a rhythmic accompaniment with *mp* dynamics.

B. Cl. *pp*

Fg. *pp*

Tuba *pp*

Vib. *mf* *p* *pp*
con arco

Mrb. *p*

Pno. *f* *mp* *p*

Vla. *ppp*
gliss. lento senza misura

Vc. *ppp*
arco gliss. lento senza misura

D.B. *pp* *pp* *pp*
arco

B. Cl. *pp*

Vib. *pp* *pp*
con baquetas

Mrb. *pp*

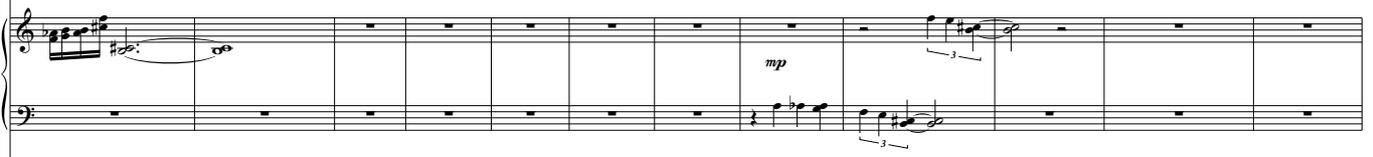
Pno. *pp* *p*
mp

Vla. *ppp*
gliss. lento senza misura

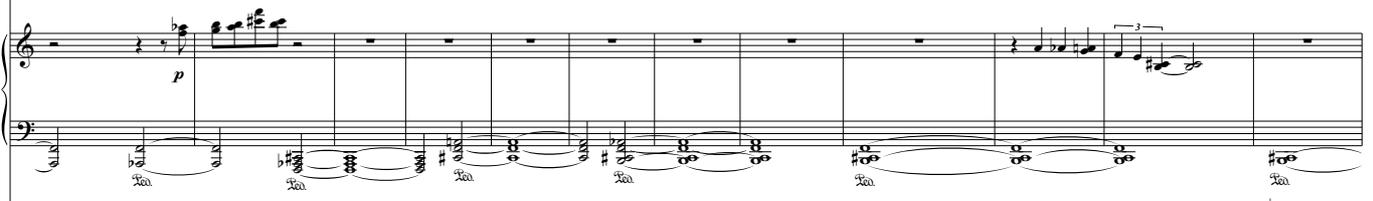
Vc. *ppp*
gliss. lento senza misura

D.B. *pp* *pp*

Vib. 

Mrb. 

Arpa 

Pno. 

Vc. 

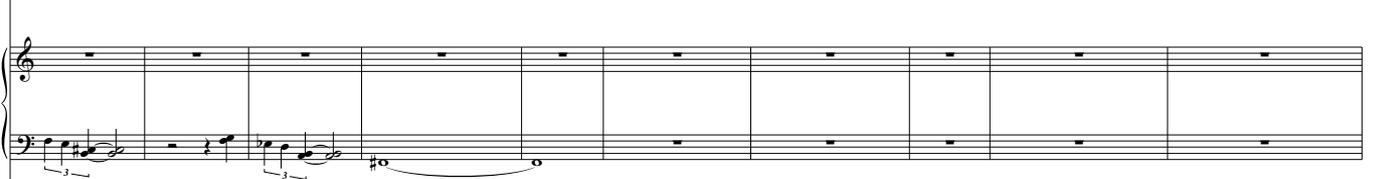
D.B. 

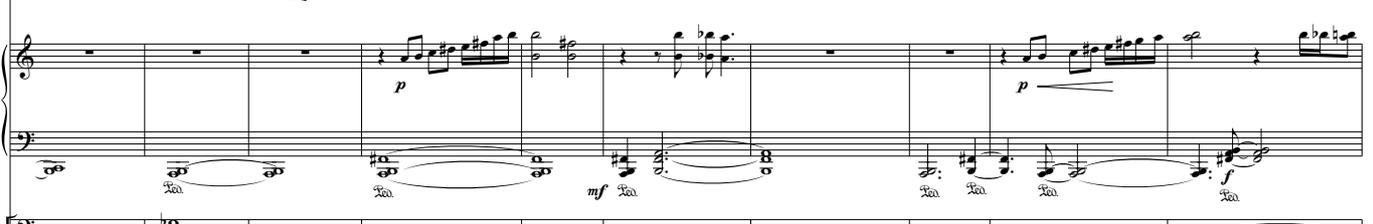
Fl. 

Fl. 

Vib. 

Mrb. 

Arpa 

Pno. 

Vc. 

D.B. 

This page of a musical score, numbered 103, features a variety of instruments including two Flutes (Fl.), two Bass Clarinets (B> Cl.), two Horns (Hn. 1 and Hn. 2), Violin (Vla.), Violoncello (Vc.), Arpa (Harp), and Pno. (Piano). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures, with dynamic markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo) indicating volume levels. The Flute parts have melodic lines with slurs and accents. The Clarinet parts have more rhythmic, eighth-note patterns. The Horns play sustained notes, with the second horn part marked *pp*. The Violin part has a melodic line with a *p* marking and a *ff* marking. The Violoncello part has a sustained bass line with a *p* marking. The Arpa and Pno. parts provide harmonic support with chords and arpeggios. The Pno. part includes a *ff* marking and a *sul pont.* instruction. The score concludes with a *pp* marking in the final measure.

This page of a musical score, numbered 109, contains the following parts and markings:

- Flutes (Fl.):** Two staves, both marked *mf*.
- Oboes (Ob.):** Two staves, both marked *mf*.
- Bass Clarinets (B> Cl.):** Two staves, both marked *mf*.
- Horn 1 (Hn. 1):** One staff, marked *pp*.
- Horn 2 (Hn. 2):** One staff, marked *pp*.
- Trumpet (B> Tpt.):** One staff, marked *p*.
- Trombone (Tbn.):** One staff, marked *p*.
- Vibraphone (Vib.):** One staff, marked *mf*, with the instruction "tom-toms".
- Percussion (Perc.):** One staff, marked *mf*, with the instruction "conga y tumba".
- Musical Instruments (Mrb.):** One grand staff, marked *mf*.
- Arpa:** One grand staff, marked *mf*.
- Piano (Pno.):** One grand staff, marked *mf*.
- Violin 1 (Vln. 1):** One staff, marked *p*, with "sul pont." and "ord. div." markings.
- Violin 2 (Vln. 2):** One staff, marked *p*, with "sul pont." and "ord. div." markings.
- Viola (Vla.):** One staff, marked *p*, with "div." markings.
- Violoncello (Vc.):** One staff, marked *pizz.* and *unis.*, with "div." markings.
- Double Bass (D.B.):** One staff, marked *f*.

This page of a musical score, numbered 114, contains the following parts and markings:

- Flutes (Fl.):** Two staves. Both start with a rest and then play a melodic line starting at measure 3. Dynamic marking: *f*.
- Oboes (Ob.):** Two staves. Both start with a rest and then play a melodic line starting at measure 3. Dynamic marking: *f*.
- Bass Clarinets (B♭ Cl.):** Two staves. Both start with a rest and then play a melodic line starting at measure 3. Dynamic marking: *f*.
- Bass Trombone (B♭ Tpt.):** One staff. Plays a melodic line with dynamics *p* and *mf*.
- Tuba (Tbn.):** One staff. Plays a melodic line with dynamic marking *p*.
- Vibraphone (Vib.):** One staff. Plays a rhythmic pattern.
- Percussion (Perc.):** One staff. Plays a complex rhythmic pattern.
- Violins (Vln.):** Two staves. Both start with a rest and then play a melodic line starting at measure 3. Dynamic markings: *mp* and *mf*.
- Viola (Vla.):** One staff. Plays a melodic line with dynamics *p* and *mp*.
- Violoncello (Vc.):** One staff. Plays a melodic line with dynamics *unis.*, *div.*, and *unis.*.
- Double Bass (D.B.):** One staff. Plays a melodic line.

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

- Flutes (Fl.):** Two staves with complex melodic lines.
- Oboes (Ob.):** Two staves with melodic lines.
- Bass Clarinets (B> Cl.):** Two staves with melodic lines.
- Timpani (Timp.):** Bass clef staff with dynamic markings *mp*, *mf*, and *ff*.
- Percussion (Perc.):** Single staff with rhythmic patterns.
- Violins (Vln.):** Two staves (Vln. 1 and Vln. 2) with dynamic markings *mf* and *f*.
- Viola (Vla.):** Single staff with dynamic marking *f*.
- Violoncello (Vc.):** Single staff with markings *unis.*, *div.*, and *arco*.
- Double Bass (D.B.):** Single staff with a bass line.

This page of a musical score, numbered 123, contains ten staves of music. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Flute 1 (Fl.), Flute 2 (Fl.), Oboe 1 (Ob.), Oboe 2 (Ob.), Bass Clarinet 1 (B. Cl.), Bass Clarinet 2 (B. Cl.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The woodwind and string parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often with slurs and accents. The brass parts (B. Cl.) have fewer notes, appearing primarily in the first two measures. The bottom two staves (Vc. and D.B.) provide a steady bass line with eighth and sixteenth notes. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Picc. *ff*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B. Cl. *mf*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves. The Piccolo part begins with a rest and then plays a sixteenth-note pattern starting at measure 3, marked *ff*. The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts enter at measure 1 with a sixteenth-note pattern, marked *mf*. The Violin 1 and Violin 2 parts play a sixteenth-note accompaniment throughout. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts also play a sixteenth-note accompaniment, with the Double Bass part being an octave lower than the others. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

This page of a musical score, numbered 131, contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo flute, playing a melodic line with slurs.
- Fl.**: Flute, playing a melodic line with slurs.
- Ob.**: Oboe, playing a melodic line with slurs.
- Ob.**: Oboe, playing a melodic line with slurs.
- B> Cl.**: Bass Clarinet, playing a melodic line with slurs.
- B> Cl.**: Bass Clarinet, playing a melodic line with slurs.
- Fg.**: Bassoon, playing a melodic line with slurs, marked *mp*.
- Hn. 1**: Horn 1, playing a melodic line with slurs, marked *mp*.
- Hn. 2**: Horn 2, playing a melodic line with slurs, marked *mp*.
- B> Tpt.**: Trumpet in B-flat, playing a melodic line with slurs, marked *mp*.
- Tbn.**: Trombone, playing a melodic line with slurs, marked *mp*.
- Tuba**: Tuba, playing a melodic line with slurs, marked *mp*.
- Vib.**: Vibraphone, playing a rhythmic pattern, marked *f*.
- Perc.**: Percussion, playing a rhythmic pattern, marked *f*.
- Mrb.**: Maracas, playing a rhythmic pattern, marked *f*.
- Vln. 1**: Violin 1, playing a melodic line with slurs.
- Vln. 2**: Violin 2, playing a melodic line with slurs, marked *ff* in the final measure.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line with slurs, marked *ff* in the final measure.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with slurs, marked *ff* in the final measure.
- D.B.**: Double Bass, playing a rhythmic pattern, marked *arco* and *mf*.

This page of a musical score, numbered 136, contains the following parts and markings:

- Picc.**: Piccolo flute, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Fl.**: Flute, starting with *f*, then moving to mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*) in the later measures.
- Ob.**: Oboe, starting with *f*, then moving to mezzo-piano (*mp*).
- Ob.**: Second Oboe, starting with *f*.
- B> Cl.**: Bass Clarinet, starting with *f*, then moving to *mp*.
- B> Cl.**: Second Bass Clarinet, starting with *f*.
- Hn. 1**: Horn 1, starting with *p*, moving to *f*, then *p* and *f*.
- Hn. 2**: Horn 2, starting with *p*, moving to *f*, then *p* and *f*.
- B> Tpt.**: Bass Trumpet, starting with *p* (marked "con sond."), moving to *f*, then *p* and *f*. Includes a "a 2" marking.
- Tbn.**: Trombone, starting with *p*.
- Tuba**: Tuba, starting with *p*.
- Timp.**: Timpani, starting with *mp*, moving to *f*, then *mf*.
- Vib.**: Vibraphone, starting with *f*.
- Perc.**: Percussion, starting with *mp* (marked "platillos susp."), moving to *f*.
- Mrb.**: Maracas, starting with *f*.
- Vln. 1**: Violin 1, starting with *f* (marked "div."), then moving to *mp*.
- Vln. 2**: Violin 2, starting with *mp*.
- Vla.**: Viola, starting with *mp*.
- Vc.**: Violoncello, starting with *f*.
- D.B.**: Double Bass, starting with *f*.

accel.

Picc. *mf* *ff*

Fl. *mf* *ff*

Ob. *a2* *mf* *ff*

B♭ Cl. *a2* *mf* *ff*

Fg. *a2* *mf* *ff*

Hn. 1 *p*

Hn. 2 *p*

B♭ Tpt. *mp*

Tbn. *mp* *f*

Tuba *mp* *f*

Timp. *pp* *mp* *ff*

Vib. *mf* *ff*

Perc. *plattilos susp.* *mp*

Mrb. *mf* *ff*

Arpa *mf* *ff*

Pno. *mf* *ff*

Vln. 1 *unis.* *p* *mf* *ff*

Vln. 2 *unis.* *pp* *p* *mf* *ff*

Vla. *unis.* *pp* *mf* *ff*

Vc. *unis.* *p* *mf* *ff*

D.B. *p* *mf* *ff*