



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

**Dos versiones del concierto para Flauta y orquesta (1960)
de Blas Galindo**

Edición Crítica

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN MUSICAL)

PRESENTA:

ERNESTO CABRERA PÉREZ

TUTOR

DR. GUSTAVO DELGADO PARRA

FACULTAD DE MÚSICA

. PROGRAMA POSGRADO EN MÚSICA

MÉXICO, D. F. NOVIEMBRE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Música
Maestría en Interpretación Musical

**Edición crítica de las dos versiones del Concierto para
flauta y orquesta (1960) de Blas Galindo**

Ernesto Cabrera Pérez

Miembros del Jurado:

Mtro. Miguel Ángel Villanueva, Presidente

Dr. Gonzalo Macías, Secretario

Dra. Consuelo Carredano, Vocal

Mtro. Víctor Vázquez, Vocal

Mtra. Ofelia Gómez, Vocal

Quiero expresar mi enorme agradecimiento:

A la Sra. Ernestina Mendoza, Vda. de Galindo y a sus hijos, Mtro. Carlos Blas Galindo y Dr. Luis Galindo, por su invaluable apoyo al permitirme el acceso a los documentos originales y otorgarme la autorización para incluir los facsímiles en el presente trabajo.

A la Mtra. Isolda Acevedo, quien, sin saberlo, cambió el rumbo de mi investigación hacia un destino inesperado.

A Xochiquetzal Ruiz, por su enorme apoyo y por darme a conocer el único registro fonográfico del Concierto para flauta y orquesta (1960) de Blas Galindo

A la Lic. Cristina Gálvez, Gerente de Ediciones Mexicanas de Música, por sus opiniones y gran apoyo al permitirme revisar los materiales de renta del concierto.

Al Dr. Gustavo Delgado por su apoyo y orientación en la realización y conclusión del presente trabajo.

A la Dra. Consuelo Carredano por su invaluable apoyo.

Asimismo, al Dr. Gonzalo Macías, por sus valiosas opiniones y aportaciones en el análisis musical del concierto.

Al Dr. Steven Loza, al Mtro. Danilo Lozano, al Mtro. Fernando Lipkau, al Mtro. Rafael Urrusti, al Mtro. Omar Acosta y al Mtro. Rubén Oscher, por la valiosa información que me ofrecieron en las entrevistas.

A Araceli Popoca, por su acompañamiento solidario y su ayuda en la fotografía y captura de las partituras.

A la Mtra. Gloria Cervantes, por sus observaciones referentes a la redacción.

Al Dr. Roberto Kolb, por impulsarme a concluir el presente trabajo.

Al Mtro. Miguel Ángel Villanueva por sus aportaciones a este trabajo y su guía en el seminario de Interpretación musical.

Al Director de la Escuela de Artes de la BUAP Mtro. Flavio Guzmán y al Secretario Académico, Lic. Alberto Mendiola, por las facilidades que me ofrecieron para realizar mis estudios de maestría.

Dedico este trabajo a:

Julián, mi hijo, con profundo amor.

Mis padres y hermanos.

Mis alumnos y ex-alumnos.

Mis amigos.

ÍNDICE	Pág.
Agradecimientos	7
Dedicatoria	9
I.- Introducción	13
II.- Problemática que plantea el objeto de estudio	16
III.- Objetivos e hipótesis	19
IV.- Marco teórico	19
IV. 1.- Proceso analítico	19
IV. 2.- Proceso editorial	24
IV. 3.- Contexto histórico	26
V.- Metodología	29
VI.- Acopio, revisión y comparación de las fuentes	30
VI. 1.- Un documento reciente: grabación discográfica	48
VI. 2.- La grabación discográfica, ¿una tercera y definitiva versión?	55
VII.- Análisis basado en las ideas semiológicas de J. J. Nattiez	57
VII. 1.- Nivel neutro (análisis inmanente)	57
VII. 1. 1.- Primer Movimiento	57
VII. 1. 2.- Segundo Movimiento	61
VII. 1. 3.- Tercer Movimiento	66
VII. 1. 3. 1.- Primera versión	66
VII. 1. 3. 2.- Segunda versión	71
VII. 2.- Dimensión poiética inductiva	77
VII. 2. 1.- Secuencias de 12 sonidos o series	78
VII. 2. 1. 1.- Tercer movimiento, primera versión	95
VII. 2. 1. 2.- Tercer movimiento, segunda versión	98
VII. 2. 2.- Armonía por cuartas, quintas y terceras	104
VII. 2. 3.- Trazos melódicos en los que las notas que los conforman, se suceden cromáticamente en movimiento contrario.	104
VII. 2. 4.- Escalas diatónicas y cromáticas	108
VII. 2. 5.- Contrapunto imitativo y no imitativo	110
VII. 2. 6.- Análisis estructural de las dos versiones del tercer movimiento	114
VII. 2. 6. 1.- Primera versión	114
VII. 2. 6. 2.- Segunda versión	118
VII. 3.- Poiética externa	124
VII. 4.- Dimensión estética (Inductiva y externa)	126
VIII.- Conclusiones	131
VIII. 1.- Alcances de la difusión del concierto para flauta y orquesta (1960)	133
IX.- Criterios editoriales	138
IX. 1.- Fuentes documentales primarias: Manuscritos y apógrafos	141
X.- Aparato crítico	145
X. 1.- Primera versión del tercer movimiento	226
X. 2.- Edición crítica del manuscrito (segunda versión)	(237)
X. 3.- Edición crítica de la copia heliográfica (primera versión)	(407)
XI.- Apéndices	(579)
XI. 1.- Autorización de Carlos-Blas Galindo Mendoza	(581)
XI. 2.- Facsímil del manuscrito	(585)
XI. 2.- Facsímil de la copia heliográfica	(677)
XII.- Referencias	(771)



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Edición crítica de las dos versiones del Concierto para flauta y orquesta (1960) de Blas Galindo

I.- INTRODUCCIÓN

Por su situación en el ámbito socio-cultural, el tema de la difusión de la música mexicana de arte como tal, particularmente en el siglo XX, ofrece en mi opinión, un campo fértil para una investigación de carácter sociológico, que describa las actitudes de los músicos y encargados de la programación musical en las agrupaciones orquestales de nuestro país, ante las obras de los autores nacionales e incluso de las políticas culturales que afectan directamente la actividad artístico-musical en México.

Este tema ha sido mencionado frecuentemente en comentarios informales y en algunos casos en documentos críticos de autores calificados y conocedores de la actividad musical en México. Como ejemplo cito un par de ellos:

El primero es un comentario extraído de una carta que Carlos Chávez le envió a su amigo Aaron Copland en 1931, en la que le escribe: “Las organizaciones musicales de América Latina insisten una y otra vez en las llamadas “obras maestras” de los europeos e ignoran por completo nuestra propia producción.”¹

El segundo caso es el comentario del investigador y crítico musical José Antonio Alcaraz quien en sus notas al disco “Blas Galindo-Rodolfo Halffter”, alude a la labor del maestro Jorge Suárez como pianista y a los criterios para la selección de su repertorio, un enfoque que en su opinión es “...opuesto a la paternalista condescendencia, cuando no criminal desdén o negligencia, con que suele ser considerada por buena parte de los instrumentalistas (sic) nacionales.”²

¹ Ávila, Norma, (1989) “El universo artístico y personal de Carlos Chávez, entrevista a Gloria Carmona”. *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical. Vol. VIII, no. 32*, pp. 17. Reseña del libro: Carmona, Gloria, (1989) *Epistolario Selecto de Carlos Chávez*, México: FCE

² Alcaraz, José Antonio, (1979) Nota al disco: Sonata para piano; Piezas 1 y 2 (de las Siete piezas para piano), [Grabada por Jorge Suárez, piano], en *Blas Galindo, Rodolfo Halffter*, Mexico D. F. Voz viva de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM MC-1072



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Es notable que, aunque estos dos comentarios fueran escritos con una diferencia de 48 años, la perspectiva que se describe en cada uno parece no haberse modificado. Incluso, hoy en día, si se consideran los casos que se dan en la programación de música mexicana en las salas de concierto, o de los estrenos, comisiones para la creación de nuevas obras, grabaciones que se han realizado, todo ello no parece ser suficiente como para cambiar la percepción de esa idea que circula entre comentarios personales, y que indiscutiblemente, requiere un estudio detallado de carácter sociológico que demuestre la realidad de esta situación. Ese estudio podría determinar, por ejemplo, qué repertorio es el que se programa de manera más recurrente en los conciertos de los artistas nacionales, asimismo, en cuanto al repertorio mexicano, cuáles son las obras que se escuchan más frecuentemente y qué disposición hay para programar piezas que no responden a criterios comerciales. ¿Qué sucede con la música contemporánea, cómo se percibe, qué tanto se acepta, cuál es la actitud de los intérpretes hacia ella y sus autores y cuáles son las razones de todo lo mencionado? Sin embargo, dar respuesta a estos planteamientos, rebasa las intenciones de este trabajo de carácter fundamentalmente editorial.

Justamente, en ese mismo contexto de limitada difusión, podemos ubicar a la música de arte mexicana para flauta, en la que se aprecia el mismo problema, el cual da como consecuencia el desconocimiento de muchas obras compuestas por los autores de nuestro país.

Las obras para este instrumento que se difunden a través de ediciones o grabaciones representan sólo una mínima parte de lo que existe, pues de acuerdo con los datos obtenidos hasta ahora, se infiere debe ser mucho más extensa. Destacamos aquí, entre otros, a autores como Manuel M. Ponce, Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Carlos Jiménez Mabarak, Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Lavista, Ana Lara, Arturo Márquez, Samuel Zyman, Eduardo Angulo, Jorge Córdoba cuyas obras para flauta han sido publicadas o se han hecho registros fonográficos.

El hecho de que tantas composiciones permanezcan prácticamente desconocidas responde a varias razones: no son pocas las obras que han quedado atrapadas en archivos personales, o incluso institucionales, por simple negligencia o bien por la falta de interés de los

intérpretes. Quizás algunas de estas obras no llegaron a generar en su día el impacto que les habría permitido mantenerse vigentes.³

También sucede que, aun cuando existen ediciones de algunas obras de nuestros autores, muy pocas corren con la suerte de ser interpretadas con frecuencia, menos aún, que formen parte del repertorio habitual, o que sean incluidas en el ámbito académico como parte de los materiales didácticos en las escuelas de música y conservatorios.

Debido a este estado de cosas me pareció de especial interés el estudio del concierto que el compositor jalisciense Blas Galindo (1910–1993) compusiera para flauta y orquesta en 1960, por encargo del Instituto Nacional de Bellas Artes. Dicho concierto, estrenado en Nueva Orleans en 1965, publicado en 1970 por Ediciones Mexicanas de Música en reducción para piano con la parte de la flauta solista, y reestrenado en México en 1971.⁴ Desde mi perspectiva como flautista, el tema me parece relevante por la originalidad de su lenguaje musical, por la importancia de la obra del autor, y por su situación dentro de la historia de obras concertantes para flauta escritas en nuestro país, es decir, resulta significativo que Galindo, haya escrito esta pieza en un momento en que el número de obras concertantes para flauta mexicanas –particularmente con orquesta sinfónica– no era muy amplio. En una rápida consulta al *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto del siglo XX*, producido en 1996 y publicado en 1998, se puede obtener una relación de once piezas concertantes escritas hasta ese entonces, registradas en ese texto, ocho de ellas con orquesta de cámara y tres con orquesta sinfónica⁵. De éstas tres últimas, la única obra publicada es la que nos ocupa como tema de investigación.

³ Existen algunos casos en esta situación que se hallan en los archivos del CENIDIM, por ejemplo, el *Scherzino* de Eduardo Hernández Moncada, recientemente publicado por Ediciones Mexicanas de Música, de la que, efectivamente, se conservaba sólo una fotocopia del manuscrito.

⁴ En 1979, Blas Galindo compuso otro concierto para flauta y orquesta sinfónica de viento, por encargo de la American Wind Symphony Orchestra; fue estrenado el 29 de junio de 1980 con Kenneth Andrews en la flauta bajo la dirección de Robert Austin Boudreau.

⁵ Soto Millán, Eduardo (compilador) (1996–1998) *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto del siglo XX*. Tomo I y II, México, SACM/FCE.

II.- PROBLEMÁTICA QUE PLANTEA EL OBJETO DE ESTUDIO.

El objetivo inicial de este trabajo, era contribuir a la difusión del concierto a partir de una propuesta interpretativa derivada del análisis musical. Sin embargo, durante el proceso de investigación, los documentos consultados plantearon una problemática que era ineludible atender e hizo necesario ajustar el curso de la investigación: al llevar a cabo el acopio de las fuentes, se obtuvo una fotocopia de la partichela de la flauta solista que Ediciones Mexicanas de Música ha utilizado para renta, la cual, no sólo era diferente en su diseño, sino que además, presentaba diferencias de contenido muy significativas con respecto a la partichela de la edición publicada por la casa editorial, lo que generó las primeras interrogantes. Más adelante, cuando se consultó la partitura manuscrita en el archivo personal del compositor, se encontró que ésta presentaba alteraciones (tachones y notas agregadas) en algunos pasajes del segundo movimiento. Asimismo, en ese archivo se hallaba una fotocopia heliográfica de la partitura, cuyo contenido mostraba el estado en el que se encontraba el manuscrito en algún momento anterior, y donde aparecía, en la voz de la flauta solista, el mismo contenido de la partichela perteneciente al material de renta, situación que dio paso a la suposición de que la copia heliográfica correspondía a otra versión, sobre todo, porque, el discurso que quedó asentado en el manuscrito con todas las modificaciones, coincide totalmente con el que aparece en la partitura publicada en 1970 por Ediciones Mexicanas de Música. Sin embargo, el dato más relevante surgido de estos dos documentos, fue que el tercer movimiento que se encuentra en la copia heliográfica, es totalmente diferente al del manuscrito, es decir, es otra música, y por los elementos que muestra este texto, se pudo inferir que este documento es el testimonio de la versión primigenia del concierto. Obviamente, esta circunstancia hizo necesario ajustar el desarrollo de la investigación y abordar un ineludible trabajo crítico. No obstante, debido a que las diferencias entre estos dos documentos son tan importantes –y en el caso del tercer movimiento, tan evidentes– puede considerarse que se trata de dos textos musicales distintos, lo cual presentó una problemática particular y compleja para un trabajo editorial, principalmente, porque no se trató de un caso en el que los pasajes controversiales provinieran de diferentes fuentes con un mismo discurso musical⁶ sino que el problema se

⁶ La fuente primaria de un texto musical es el manuscrito, sin embargo, en el proceso que se da hasta el momento de su publicación pueden aparecer inconsistencias, como por ejemplo: errores cometidos en los



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

planteaba a partir de dos versiones en la que los dos primeros movimientos tienen un discurso similar –aun con las modificaciones y alteraciones que aparecen en el segundo movimiento– sin embargo, con relación al tercero, cada versión presentaba un texto musical diferente, lo que dificultaba la producción de un texto único depurado. Por otra parte, hubo que considerar que en cada uno de ellos aparecen ciertos pasajes que generan dudas con respecto a las anotaciones de articulación, y también se observan algunas omisiones en la anotación de la dinámica y algunas notas que dan lugar a controversia en cuanto a su altura. Por lo tanto, se trata de un caso en el que el trabajo de edición debió enfocarse a la revisión y, en su caso, reparación de ciertos detalles controversiales hallados *en cada una* de las dos versiones de la obra, lo que suscitó la necesidad de realizar la edición de cada uno de los dos testimonios del concierto en cuestión –el manuscrito original y la copia heliográfica–.

Desde mi perspectiva como intérprete, y debido a las peculiares características del objeto de estudio, considero pertinente y de gran interés, dar a conocer la versión primigenia del concierto en tanto ésta muestra la idea inicial del autor, pero además, considero que recuperar esta versión es imprescindible, debido a que también se halló un registro fonográfico totalmente desconocido en México, grabado en 1988 y publicado en 2012. En esa grabación –hecha dieciocho años después de que Ediciones Mexicanas de Música publicara la reducción– puede escucharse una combinación de ambas versiones, de tal manera que dicho registro fonográfico presentó a su vez, un problema de definición, es decir, si éste podría ser considerado como la tercera y definitiva versión del concierto. De ahí que, la recuperación del texto primigenio sea necesaria para entender lo que se escucha en esa grabación, puesto que su existencia ha permanecido –como se verá más adelante– en el desconocimiento total, incluso de los intérpretes que participaron en esa producción.

En resumen, la problemática planteada por los documentos correspondientes a nuestro objeto de estudio –manuscritos, apógrafos, fotocopias y registro fonográfico–, los cuales muestran una serie de modificaciones que Galindo realizó en un lapso de veintitres años, involucra varios aspectos:

apógrafos, o incluso, hay casos en los que en los manuscritos hay errores que son corregidos en los apógrafos pero no en los manuscritos mismos. En un caso como éste, la edición crítica que pretendiera presentar un trabajo depurado del texto musical, se enfrenta a la revisión de todos los documentos que tienen el mismo discurso que permitirá hallar las inconsistencias.

a) Indagación de las razones por las cuales Galindo decidió hacer cambios en dos ocasiones, aunque sólo haya dejado plasmadas en el manuscrito las primeras modificaciones.

b) Definición del *status* del registro fonográfico.

c) Decisiones editoriales para cada una de las versiones de la obra.

Con relación a los dos primeros aspectos, nos enfrentamos a la falta de alguna declaración sobre las razones por las cuales el compositor hizo todos esos cambios, lo que nos hizo especular sobre algunas posibilidades que pudieron motivarlo para realizar tales ajustes y plantear un cuestionamiento hacia aspectos que nos pudieran conducir a una aproximación de las razones que Galindo tuvo para realizar los cambios en el manuscrito y la adaptación de las dos versiones que aparece en el registro fonográfico, por lo que se esbozaron las siguientes preguntas:

1. Si se toma en cuenta que el lapso que hay entre el estreno mundial de la versión primigenia en Nueva Orleans en 1965, y la publicación de la partitura con la parte orquestal reducida a piano, que presenta la segunda versión, es probablemente de cinco años, entonces, ¿Las razones de los cambios estuvieron relacionadas a sus propias etapas creativas?

2. Con relación a la técnica compositiva, ¿Fueron razones de contenido? O ¿La versión primigenia tenía problemas formales, estructurales o estilísticos?

3. ¿La adaptación de las dos versiones para la grabación fue resultado de otra búsqueda formal, estructural o estilística?

5. ¿Había problemas de ejecución en la parte orquestal o en la parte solista por cuestiones de idiomática instrumental?

El segundo aspecto, relacionado a la definición del *status* de la grabación, estuvo supeditado a las respuestas que se obtuvieron de las preguntas planteadas en el punto anterior.

Por último, con relación a la parte editorial, las correcciones y las aportaciones que realicé, estuvieron sujetas fundamentalmente al análisis musical basado en la perspectiva semiológica propuesta por Nattiez, basada en la teoría de Molino.

III.- OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Como consecuencia de lo expresado anteriormente, se definieron dos objetivos en la realización de esta investigación: El primero, corresponde a la edición crítica tanto de la versión primigenia del concierto, como del texto musical del manuscrito que presenta alteraciones muy importantes. El segundo objetivo es lograr una aproximación a las posibles razones que llevaron al autor a realizar cambios sustanciales a la versión primigenia y definir *status* del registro fonográfico, en el sentido de si se trata de una tercera versión. Estos propósitos, nos llevan a plantear la siguiente hipótesis:

Es probable que tanto el análisis musical basado en un modelo semiológico y estilístico de las dos partituras –manuscrito y copia heliográfica– como la revisión de las fuentes puedan dar respuesta a las preguntas relacionadas con las razones que tuvo el autor para hacer cambios en su manuscrito.

IV.- MARCO TEÓRICO

IV. 1.- Proceso analítico

No son muy abundantes los trabajos de análisis musical que aborden con rigurosidad las obras de nuestros compositores de música de concierto. El caso de Blas Galindo no es la excepción. Si bien fue posible detectar información valiosa sobre el compositor jalisciense en diversas fuentes como artículos, notas al programa, notas en discos, entrevistas y algunos de sus escritos, los cuales nos permiten conocer algunos aspectos importantes de sus elecciones artísticas, sus convicciones ideológicas y sus procedimientos compositivos, desafortunadamente resultan completamente insuficientes y extremadamente limitados si se pretende profundizar en el conocimiento de su obra en general. Por otra parte, la información con respecto al proceso de composición del concierto para flauta en particular resultó inexistente y por ello, la carencia de estudios profundos sobre la música del maestro jalisciense que sirvieran como punto de partida para



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.

abordar el análisis de esta obra, condujo a la necesidad de encontrar una perspectiva apropiada para resolver los problemas planteados tanto por el trabajo editorial, como por las interrogantes surgidas por los ajustes al concierto, no sólo en el manuscrito, sino también en el registro fonográfico. Se optó entonces, por el procedimiento de carácter semiológico propuesto por Nattiez, el cual está fundamentado en el modelo tripartito de Jean Molino. En este procedimiento, la obra plasmada en un texto (partitura) es vista como una forma simbólica que se materializa y adquiere el aspecto de una “huella” la cual está conformada por tres niveles:

a) De acuerdo a Nattiez (2011, p. 9), la dimensión poiética corresponde al proceso creador del compositor que deriva en la forma simbólica (en nuestro caso, la partitura), un proceso que es posible describir o reconstituir. La mayoría de las veces el proceso poiético va acompañado de significaciones que pertenecen al universo del emisor, que en este caso es el compositor. De ahí que las decisiones del autor en el proceso creativo (poiesis) pueden estar sujetas o no a un estricto plan compositivo.

La poiética puede no dejar huellas discernibles como tales en la forma simbólica misma. Según Molino, la poiética no tiene necesariamente una vocación hacia la comunicación. Al contrario, el “receptor” proyecta, hacia la forma simbólica, configuraciones independientes de las estructuras creadas por el proceso poiético.⁷

b) La acción de los receptores ante la forma simbólica se ubica en la dimensión estética, en la que la significación del mensaje (inexistente o hermético), es contruida en un “*proceso activo de percepción*.” (Nattiez, 2011, p. 9).

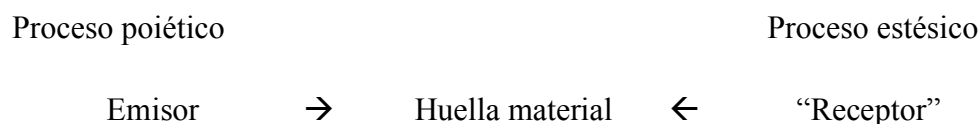
c) Por último, el nivel neutro.⁸ Es aquél en el que se describe a la forma simbólica del objeto estudiado que se manifiesta como una “huella”, sin profundizar en las estrategias de producción y de percepción ligadas a él. Justamente el nivel neutro representa una fase fundamental en el proceso analítico, por las implicaciones que tiene para los propósitos de

⁷ Nattiez, J. J. (2011). Semiología musical: el caso de Debussy. De la semiología general a la semiología musical. El Modelo tripartito ejemplificado en la *Cathédrale engloutie* de Debussy. en, González y Camacho, (coordinadores), *Reflexiones sobre semiología musical*, (p. 11) México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música.

⁸ Nattiez prefiere llamarlo “nivel material” o “nivel inmanente”.

este trabajo, en el cual al llevar a cabo el análisis de la obra, se seleccionaron algunos elementos que se aprecian en el texto musical, aislándolos de las estrategias de producción que las originaron para encontrar los elementos que Nattiez denomina “las configuraciones inmanentes de la obra”: “Para poder establecer con qué signos se relacionan las redes de significaciones, es necesario ser capaz de *identificarlos, delimitarlos y describirlos*” (Nattiez, 2011, p. 10).

En resumen, en el análisis del nivel neutro se describen formas y estructuras más o menos regulares que conforman a la forma simbólica a la que considera que se manifiesta como una huella material, a diferencia de los análisis poiéticos y estéticos en los que se describen e interpretan procesos. Por lo tanto, el esquema del modelo tripartito de comunicación queda de la siguiente manera:



Por otra parte, en la teoría de Molino, encontramos estas consideraciones:

- a) Una forma simbólica no es intermediaria de un proceso de “comunicación” que transmitiría a un auditorio significaciones producidas intencionalmente por un autor, sino,
- b) el resultado de un *proceso* complejo de creación (el proceso poiético) que concierne tanto a la forma como al contenido de la obra y
- c) el punto de partida de un *proceso* complejo de percepción (proceso estético) que *reconstruye el mensaje*;
- d) los procesos poiéticos y estéticos, por último, no coinciden necesariamente.

Por su parte, Nattiez (p.12) propone distinguir las siguientes situaciones analíticas aplicables a las obras musicales.

1. nivel neutro

análisis inmanente (o material)

2. proceso poiético ← nivel neutro

análisis poiético inductivo

3. nivel neutro → proceso estésico

análisis estésico inductivo

4. proceso poiético → nivel neutro

análisis poiético externo

5. nivel neutro ← proceso estésico

análisis estésico externo

6. proceso poiético = nivel neutro = proceso estésico

análisis de la comunicación musical

En este esquema, podemos ver que, en el nivel neutro se observa al objeto de estudio exclusivamente para describirlo, es decir, en el *análisis inmanente* (o *material*), se abordan, como ya se dijo antes, sólo los aspectos inherentes de la obra sin atender los procesos creativos o de recepción, que corresponden a los niveles poiético y estésico, respectivamente, tales como las simples configuraciones estructurales. Sin embargo, Nattiez aborda las relaciones del nivel neutro tanto con el nivel poiético como con el estésico, con otras cuatro situaciones analíticas, a saber, *análisis poiético inductivo*, *análisis poiético externo*, *análisis estésico inductivo* y *análisis estésico externo*. A través del *análisis poiético inductivo*, se observan los procedimientos recurrentes, que conducen a la suposición de que han sido utilizados intencionalmente por el compositor, es decir, dirige la atención a aquellos elementos que están plasmados en el texto musical que presentan características estructurales que se repiten de manera constante en una pieza o en un conjunto de piezas que difícilmente se podría dudar de que existe una intención clara del compositor en incluirlas en el discurso. El *análisis poiético externo* corresponde a la revisión de documentos vinculados al autor o a la obra, como apuntes, esbozos, comunicación epistolar, con el fin de apoyar la interpretación de los elementos inmanentes de la obra desde la perspectiva poiética. Por su parte, en el *análisis estésico inductivo*, el analista hace hipótesis sobre la manera en la que una obra es percibida basándose en la observación de sus estructuras así como en la introspección perceptiva o incluso en ideas

generales acerca de la percepción musical. A la inversa, la revisión de la información que se obtiene de los escuchas con relación a cómo perciben ellos la obra musical corresponde al *análisis estético externo*. Por último, en el *análisis de la comunicación musical* se comprueba que el análisis inmanente es realmente pertinente tanto para la poética como para la estética.

Nattiez reconoce, no obstante, que estas “*seis grandes situaciones del análisis musical*” tienen una estrecha relación con la literatura musicológica y analítica común, más que con los análisis de inspiración semiológica. Tomando en cuenta esta idea, encuentro en la descripción del nivel neutro, una estrecha correspondencia con la definición que La Rue (2004, p.XII) hace del concepto de estilo:

El estilo de una pieza, entendido desde el punto de vista exclusivamente musical, puede definirse como la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal (o quizá más recientemente, en la negación del movimiento o de la forma). Por extensión, podemos también percibir el particular estilo de un grupo de piezas a partir del uso continuo de un mismo tipo de elecciones; por lo demás, el estilo de un compositor, considerado como un todo, puede también ser descrito en términos estadísticos a partir del uso preferencial que hace, con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales.⁹

Por la similitud que hay entre estos conceptos, puede decirse que el nivel neutro aporta de manera directa a la descripción del estilo, particularmente en el aspecto compositivo de esta obra en específico.

Con los resultados obtenidos a través de un análisis basado en este procedimiento, se pretendió no sólo dilucidar las posibles razones que tuvo Galindo para realizar cambios o ajustes a la versión que él había concluido en 1961, sino también, que sirvieran de base para la realización de aclaraciones a las omisiones o inconsistencias encontradas en cada una de las versiones plasmadas tanto en la copia heliográfica como en el manuscrito, las cuales quedarán incluidas en la edición.

⁹ La Rue, Jan. (2004). *Análisis del estilo musical*, España, Idea Books.

IV. 2.- Proceso editorial.

Para la realización de la edición, se tomó como punto de partida los conceptos de Grier (2008), quien plantea una idea fundamental: editar es un acto de crítica. De ahí que la edición consista en un trabajo donde las decisiones deben estar fundamentadas de manera crítica e informada, como el mismo acto de la interpretación de tal manera que existe un vínculo inseparable entre ellas.¹⁰ Cada obra presenta una problemática específica, debido a que son creadas en contextos socio–culturales e históricos particulares, por lo tanto, cada pieza, cada fuente o cada edición son casos especiales, lo que provoca una dificultad para definir una metodología editorial que aplique en todos los casos, sin embargo, Grier propone cuatro principios básicos que conforman un marco conceptual que puede aplicarse a todos los trabajos editoriales:

- 1.- La edición es crítica por naturaleza
- 2.- La crítica, incluyendo la edición, se basa en la investigación histórica.
- 3.- La edición involucra la evaluación crítica del significado semiótico del texto musical; esta evaluación es también una investigación histórica.
- 4.- El árbitro final en la evaluación crítica del texto musical, es la idea del estilo musical del propio editor; esta idea también se arraiga en una comprensión histórica de la obra.

La propuesta de Grier está basada en la filología, pero vinculada al enfoque de Phillip Brett, de quien deriva el primero de los principios de su marco teórico, es decir, la edición es crítica por naturaleza. Asimismo, Brett plantea que para desaparecer la polémica que rodea la edición, es necesario dejar de utilizar la palabra “definitivo” en relación a cualquier texto editado, para reconocer y permitir las diferencias en la orientación editorial, y mostrar abiertamente las aportaciones editoriales, ya que muchas veces éstas no se reconocen debido a que los editores optan por no señalarlas. Por otra parte, Grier también fundamenta su marco teórico en las ideas de Jerome J. McGann, a partir de la teoría de la naturaleza social de la obra de arte, la cual, reemplaza el concepto de intenciones definitivas en la autoría, es decir, para McGann el proceso editorial deja de ser un esfuerzo psicológico que

¹⁰ Grier, James. (2008) *La edición crítica de Música, Historia, método y práctica*, Ediciones Akal Trad. Andrea Giráldez, Madrid.

intente explicar las intenciones del autor y se convierte en una tarea histórica, de tal manera que cada fuente y cada lección son consideradas como un fragmento de evidencia individual para la historia de la obra, por lo tanto, el texto escrito es fundamental para la comprensión de la obra y es la principal preocupación de la edición, la cual comienza y termina con esa entidad física. Las aportaciones del editor deben respetar las distinciones entre obra y texto así como entre textos escritos y sonoros, y muchas de las decisiones críticas tomadas por los editores dependerán de su comprensión de la obra aún cuando la edición depende principalmente de los textos de las fuentes de las obras, lo que lleva a producir un texto como producto.

Otro aspecto importante que señala Grier es el relacionado a las implicaciones vinculadas al tema de la autoría, es decir, en cómo interactúan en la edición la autoría del compositor y la autoría del editor. (Grier, 2008, p.12). Es decir, la autoría de los compositores está directamente vinculada a las fuentes creadas por ellos mismos, e incluso, a las que se hayan realizado bajo su supervisión directa, así como indirectamente, se extiende hasta las fuentes producidas sin su supervisión ya que existe en la reproducción un reconocimiento a dicha autoría. Por lo tanto, cuando el editor evalúa e interpreta a estos tipos de fuentes y emite juicios que cuestionan la exactitud o incluso, la veracidad sobre lo que dichos documentos muestran, apela a su propia autoría, lo que conduce al compromiso crítico del editor con la pieza editada y sus fuentes, y por esa razón, las aportaciones editoriales deben quedar claramente manifiestas. Si la edición es un acto crítico, es inevitable que haya diferencias entre las ediciones de una misma obra hechas por diferentes editores, aún cuando se hayan realizado en una rigurosa circunstancia académica. Esta circunstancia hace difícil el planteamiento de una metodología específica, sin embargo, la intención de Grier, es la de observar “los principios que conducen a una teoría crítica de la edición y en una discusión de cómo interactúa la crítica con la práctica y el método.” El objetivo editorial debe estar dirigido hacia la posibilidad de que tanto los teóricos como los intérpretes, aborden el estudio de las obras también con una actitud crítica, de tal manera que puedan tomar sus propias decisiones, particularmente en el caso en el que, ante algún pasaje controversial, no estén de acuerdo con la aportación del editor que ofrezca una alternativa de solución, cuando las fuentes no fueron suficientes para resolver los problemas planteados en la partitura.

Como ya se mencionó antes, aunque cada repertorio o cada pieza presentan dificultades particulares, Grier considera que hay un grupo de problemas comunes que están relacionadas al proceso de edición independientemente del repertorio que se trate:

–Cuál es la naturaleza y la situación histórica de las fuentes de trabajo?

–Cómo se relaciona la una con la otra?

–A partir de la evidencia de las fuentes, qué conclusiones pueden alcanzarse sobre la naturaleza y la situación histórica de la obra?

–Cómo determinan dichas evidencias y conclusiones las decisiones editoriales tomadas durante la elaboración del texto editado?

–Cuál es el modo más eficaz de presentar el texto editado?

Sin embargo, por el repertorio, los temas y los ejemplos que aborda en su texto, podemos decir que muchos de sus planteamientos están más relacionados a problemas que aparecen en obras de periodos y compositores anteriores, en su gran mayoría, al siglo XIX, para los cuales, los trabajos editoriales resuelven controversias en la escritura y problemas interpretativos. En nuestro caso, considero que la problemática particular que plantea el trabajo editorial del Concierto para flauta y orquesta (1960) de Blas Galindo, está vinculada fundamentalmente a la aclaración de dudas que surgen a partir de la notación, relacionadas a la articulación, a las alteraciones de ciertas notas, que en algunos casos fueron omitidos y en otros anotados de manera confusa. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo no es una propuesta interpretativa, en el sentido de cómo, en mi opinión, debiera ejecutarse la obra, sino más bien, en la de presentar dos partituras depuradas a partir de un análisis minucioso, que contribuyan a la difusión del concierto en sus dos versiones.

IV. 3.- Contexto histórico

Probablemente, la primera obra concertante para flauta escrita por un autor mexicano, sea el Concierto de Antonio Aduna, dicha obra se presentó en la inauguración del Gran Teatro Nacional (antes Teatro de Santa-Anna) ejecutada por el mismo autor, en 1844¹¹. Los textos

¹¹ Herrera y Ogazón, Alba. (1917). *El Arte Musical en México* México: Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, reimpr. Facsim. 1992 CNCA, INBA, CENIDIM, pp. 108: Asimismo,

hasta ahora consultados, no han arrojado información de obras concertantes anteriores, y tampoco de otras que se hayan escrito durante el siglo XIX. Sin embargo, Alba Herrera (1917, p. 144) menciona “un “solo” para flauta” compuesto por Juan Hernández Acevedo, flautista y compositor contemporáneo de Antonio Aduna, a quien ella describe como “sinfonista y flautista de primer orden” y señala que “estudió en París con el ilustre profesor Henri Altès y en México con Melesio Morales”. Posteriormente, en el siglo XX, en el catálogo de Julián Carrillo aparecen dos obras escritas en su propio sistema compositivo llamado Sonido 13. La primera es el *Concertino* para flautín, violín, guitarra y violonchelo en cuartos de tono, arpa en dieciseisavos de tono y orquesta escrito en 1927, y la segunda es el *Triple Concierto* para flauta, violín, violonchelo y orquesta, escrito en 1941 y estrenado por Jean-Pierre Rampal, Robert Gendre y Robert Bex.¹² El 25 de noviembre de 1935, en el primer concierto que ofrecieron Daniel Ayala, Salvador Contreras, José Pablo Moncayo y Blas Galindo en el Teatro Orientación se estrenó *Amatzinac*, compuesta por el autor del célebre “Huapango”. En una crónica periodística de dicho evento se bautizó a este conjunto de jóvenes compositores como el “Grupo de los Cuatro”. (Ruiz, 1999, p. 340). En aquella ocasión, *Amatzinac* se presentó como una pieza para flauta y cuarteto de cuerdas, posteriormente, apareció una segunda versión que actualmente se encuentra publicada por Ediciones Mexicanas de Música A.C. como una pieza para flauta y orquesta de cuerda.¹³ Asimismo, existe un *Concertino para flauta y orquesta sinfónica* de Luis Sandi, escrito en 1944, pero sin registro de estreno, publicación o grabación y que al parecer, sería la obra inmediata anterior al concierto que ocupa nuestro estudio. Una obra que pudo haber sido compuesta en México alrededor de la misma época que el concierto de Galindo (aunque ésta quedó inconclusa) es el concierto del compositor de origen puertorriqueño Juan Antonio Rosado,¹⁴ cuyo registro se considera de “fecha

este evento está registrado en los siguientes textos: Orta Velázquez, G. (1971) *Breve historia de la música en México*. México: Librería de Manuel Porrúa, S. A. (p. 278)

¹² Pareyón, Gabriel, (2007) *Diccionario enciclopédico de la Música en México*. México: Universidad Panamericana. Guadalajara, Jalisco. (p. 193)

¹³ Malmström, Dan. (2004) *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica (p. 122)

¹⁴ Profesor en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México desde 1960.

dudosa”¹⁵, sin embargo, en el catálogo de su producción sinfónica, está situada después de *Transmutaciones III* de 1961, de tal manera que la obra de Galindo representaría la primera pieza concertante específicamente para flauta con acompañamiento sinfónico escrita en nuestro país que ha sido publicada y estrenada .

En cuanto al concierto que nos ocupa, hay que decir que fue el primero de dos que el autor del ballet *La Manda* escribiera para dicho instrumento. El segundo concierto fue compuesto en 1979 por encargo del director de la American Wind Symphony Orchestra, Robert Austin Boudreau y estrenado en 1980 por ellos mismos con Kenneth Andrews como solista y reestrenado el 24 de mayo de 1981 en el Palacio de Bellas Artes por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por José Guadalupe Flores y como solista el maestro Rubén Islas. El manuscrito de este segundo concierto también se encuentra bajo el resguardo de Ediciones Mexicanas de Música A.C. (Ruiz, 1994). Como hemos podido observar, las características de los dos conciertos nos permiten ubicarlos en un conjunto reducido de obras que fueron creadas para flauta solista y orquesta sinfónica, ya que la gran mayoría son conciertos con acompañamiento de orquesta de cámara o con una categorización de *concertino* y por lo tanto, se puede decir que el Concierto para flauta y Orquesta de Blas Galindo de 1960 –aún en su segunda versión (1965-1970)– había sido, hasta el momento de su creación, el primer concierto para flauta y orquesta sinfónica mexicano.

Como parte del contexto histórico, hay que mencionar que de los textos biográficos en torno a Galindo, prácticamente no se encontró información que aportara datos relevantes para la comprensión, no sólo del concierto que es nuestro objeto de estudio, sino de la totalidad de su obra en sí, e incluso varios de ellos ofrecen datos imprecisos o incluso falsos. Sin embargo, el trabajo de investigación documental que trasciende las limitaciones de tales textos, es el libro de Xochiquetzal Ruiz¹⁶, el cual contiene la información más completa y actualizada escrita en torno a la vida y obra del autor que nos ocupa y que ha representado una fuente imprescindible para la realización de este trabajo. En dicho texto se

¹⁵ Rosado Zacarías, Juan Antonio, Juan Antonio Rosado Rodríguez (1922–1993). Puerta de tierra– San Juan. Recuperado de http://www.puertadetierra.info/figuras/gente/rosado2/rosado_rodriguez.htm

¹⁶ Ruiz Ortiz, Xochiquetzal *Blas Galindo, biografía, antología de textos y catálogo*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) 1994.

encuentra la biografía del compositor, una recopilación de sus escritos, comentarios a sus obras extraídos de diferentes fuentes como notas de programa o notas informativas en discos etc., un catálogo de sus obras completo y actualizado, en el que se puede obtener los datos más importantes, y finalmente un listado de las referencias documentales.

Prácticamente todos los textos consultados coinciden en los datos que se conocen del autor de *Sones de mariachi*, empezando por la fecha de nacimiento: el 3 de febrero de 1910 en San Gabriel, Estado de Jalisco (que hoy en día es Ciudad y en algún tiempo se le conoció como Venustiano Carranza). No obstante, también se han encontrado datos equivocados en algunos de ellos como el *Diccionario Biográfico de la Música* donde se menciona que “nació en la Cd. de Méjico, en 1911.”. Asimismo, en las notas al disco *Recital de Hermilo Novelo* realizadas por Gloria Carmona¹⁷, y en la entrada hecha por Otto Mayer Serra en *Panorama de la Música Mexicana* quienes establecen el año de 1911 como fecha de nacimiento, seguramente de manera involuntaria, puesto que ambos conocieron al maestro Blas. Tal vez la más llamativa, por lo que representa el autor y la razón de su nota es la de Alejo Carpentier, quien debido a una confusión escribió para el *Nacional* de Caracas el 27 de octubre de 1953 un pequeño artículo *In memoriam* haciendo una reseña de la vida de Galindo debido a su supuesto fallecimiento acaecido en un accidente aéreo.¹⁸ Entre las biografías, artículos y notas biográficas que tocan ese aspecto de la vida del compositor se encuentran los textos de Francisco Agea, quien menciona que Blas Galindo es de “sangre indígena pura”, el de Robert Stevenson que incluso señala su ascendencia huichola. En los muy breves textos de *Grandes Genios de la Música* y del *Diccionario Biográfico de la Música* destacan: “Compositor mejicano (sic), de raza india”.

V.- METODOLOGÍA

El enfoque metodológico que se le dio a la investigación fue de carácter documental, descriptivo y analítico. El aspecto documental y descriptivo consistió en la recopilación de

¹⁷ Carmona, Gloria. Notas al disco: Recital de Hermilo Novelo. Obras de Chávez, Enríquez, Galindo, Mata. Hermilo Novelo: VI, Ma. Elena Barrientos: pno. México: Musart, MCD-3067, [1969]. 33 1/3 rpm., estereofónico.

¹⁸ Carpentier, Alejo. (1987) *Ese músico que llevo dentro 1*, Obras completas de Alejo Carpentier vol. 10, pp. 64-65, Siglo veintiuno editores. México.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

materiales, lo que incluyó partituras, partichelas y registros fonográficos, así como en la revisión, cotejo y codificación de dichas fuentes, además del diseño de un cuadro en el que se registraron las diferencias, correcciones e intervenciones editoriales que se plasmaron en la edición crítica de las partituras, cuya captura se hizo con la ayuda del programa de escritura y diseño musical Finale.

La consulta de textos biográficos y sobre la obra del compositor, así como de bibliografía relacionada con los temas de análisis y de edición crítica, fueron de gran utilidad para la elaboración del marco teórico y el análisis musical del concierto. El enfoque analítico, basado en las propuestas metodológicas de Nattiez ya referidas, contribuyó de manera fundamental a la posibilidad de realizar intervenciones editoriales en pasajes controversiales, relacionados particularmente con las alteraciones de ciertas notas o su situación difusa en el pentagrama que afectaban las relaciones de los sonidos tanto melódicamente como armónicamente.

VI.- ACOPIO, REVISIÓN Y COMPARACIÓN DE LAS FUENTES

Para el presente trabajo de investigación, se tomó como punto de partida la partitura publicada por Ediciones Mexicanas de Música (EMM) con la parte orquestal en reducción para piano¹⁹. Más adelante, se tuvo acceso a la partitura orquestal, gracias a la autorización de la Sra. Ernestina Mendoza Vda. de Galindo, propietaria del archivo personal de su esposo. Debido a ello, la maestra Isolda Acevedo, entonces Gerente de Ediciones Mexicanas de Música (EMM), me entregó una fotocopia de la *partitura*, junto con una fotocopia de la *partichela de la flauta solista*. Ambos documentos han conformado parte de los materiales que se utilizan para renta desde 1986. Esta descripción un tanto anecdótica, es importante en el proceso de investigación, porque el carácter fortuito de la iniciativa de la maestra Isolda Acevedo al entregarme la copia de la *partichela de la flauta solista*, no preveía la conducción hacia el hallazgo de la copia heliográfica ya mencionada.

Debido a que la cantidad y variedad de documentos de los que se hizo acopio es numerosa, surge la necesidad de hacer un cuadro que clasifique los documentos descritos hasta este

¹⁹ Galindo, Blas, (circa 1970) *Concierto para flauta y orquesta*, México, Ediciones Mexicanas de Música, Colección Arion.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

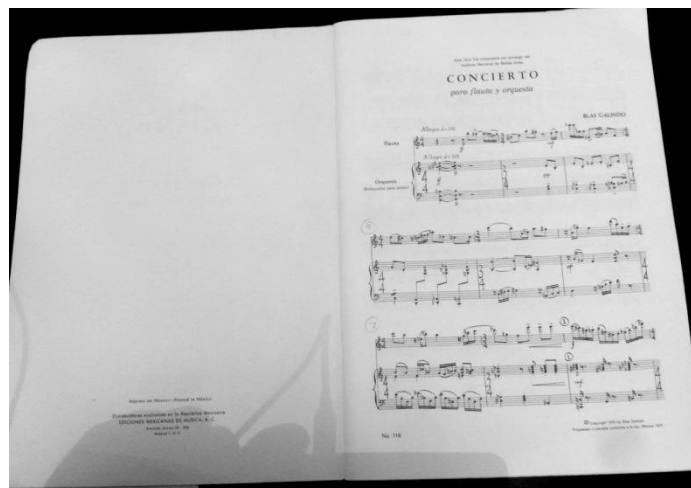
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

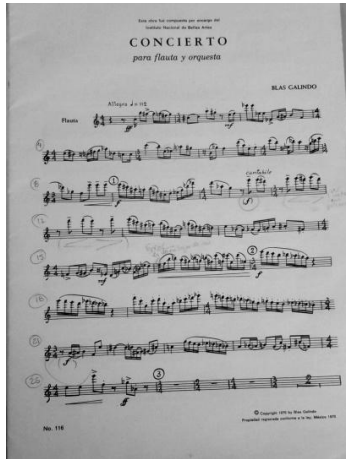
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

momento, porque las relaciones entre ellos, es algo intrincada y, por lo tanto, para hablar de cada uno, asignaré nombres con abreviaturas para identificarlos y diferenciarlos.

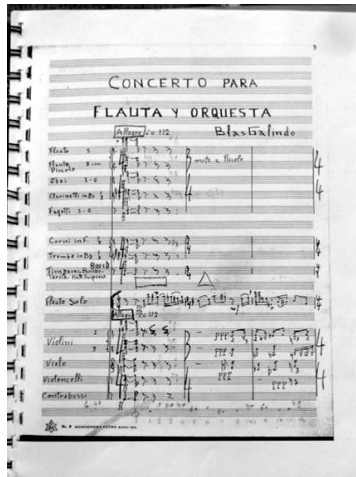
PARTITURAS	<i>Partitura Rnt.</i>	Fotocopia del manuscrito que es utilizada para renta por la editorial.
REDUCCIONES	<i>Reducción Edit.</i>	Parte de piano de la edición publicada por EMM.
PARTICHELAS DE LA FLAUTA SOLISTA	<i>partichela Fl. Edit.</i>	Partichela de la flauta solista incluida en la edición publicada por EMM.
	<i>partichela Fl. Rnt.</i>	Partichela de la flauta solista que se encontró en el material de renta de la editorial.



Reducción Edit. parte de piano de la edición publicada por EMM.



partichela Fl. Edit. partichela de la flauta solista de la edición publicada por EMM.



Partitura Rnt. fotocopia de la partitura que es utilizada para renta por la editorial.



partichela Fl. Rnt. partichela de la flauta solista que se obtuvo en la editorial y también es parte del material que se ha utilizado para renta.

A partir del acopio de estas fuentes, se inició un proceso de revisión y comparación de dichos documentos. En esa fase inicial del proceso, se hallaron algunas diferencias importantes en el segundo movimiento entre la *partichela Fl. Edit.* y la *partichela Fl. Rnt.*, sin embargo, la diferencia de mayor relevancia se encontró en el tercer movimiento, en el que la *partichela Fl. Rnt.* presenta un discurso totalmente diferente.

partichela Fl. Edit., 2do mov

partichela Fl. Rnt., 2do mov

partichela Fl. Edit 3er mov

partichela Fl. Rnt. 3er mov

Esa situación planteó un problema complejo y controversial, ya que los contenidos de la *Partitura Rnt.* y de la *Reducción Edit.* coinciden totalmente, mientras que el contenido de la *partichela Fl. Rnt.* difiere en algunos pasajes del segundo movimiento con la *partichela Fl. Rnt.* y completamente en el tercer movimiento. Esto nos llevó a suponer la existencia de otra versión distinta a la publicada, suposición que se corroboró cuando se tuvo acceso a los documentos originales en el archivo personal del autor.²⁰

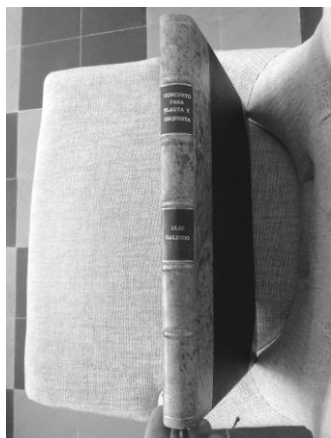
En el siguiente cuadro, se enlista todos los documentos relacionados al concierto que se encontraron en ese archivo.

PARTITURAS	– <i>Partitura Ms.</i>	–Partitura original (Manuscrito).
	– <i>Partitura Cop.Hel.</i>	–Copia heliográfica del manuscrito.
REDUCCIONES	– <i>Reducción Ms.</i>	–Manuscrito de la reducción.
PARTICHELAS DE LA FLAUTA SOLISTA	– <i>partichela Fl. Ceb.</i>	–Copia en papel cebolla de la partichela de la flauta solista (Primera versión, copiada por Isidro Pérez)
PARTES ORQUESTALES	– <i>partes Orq. vers.1 Ceb.</i>	–Copias en papel cebolla de las partes de la orquesta (Primera versión)
	– <i>partes Orq. vers.2 Ceb.</i>	–Copias en papel cebolla de las partes de la orquesta (Segunda versión)
	– <i>partes Orq. vers.2 Rnt.</i>	–Fotocopias de las partes de la orquesta que son utilizadas para renta por la editorial. (Segunda versión)

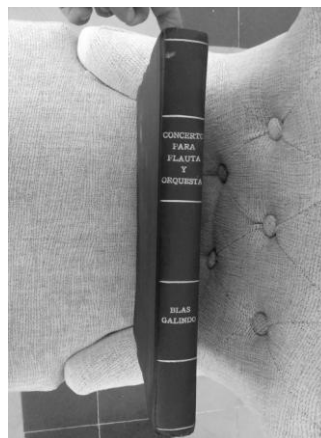
Como se puede apreciar, también se tuvo acceso al manuscrito de la reducción (*Reducción Ms.*) y a las copias en papel cebolla de las partes orquestales de las dos versiones (*partes Orq. vers.1Ceb.* y *partes Orq. vers.2Ceb.*), entre las cuales, se encontraba la “cebolla” de la flauta solista (*partichela Fl. Ceb.*) de la cual, proviene la fotocopia que se encuentra en el material de renta de la editorial, es decir, la *partichela Fl. Rnt.*

Una minuciosa revisión de todos los documentos permitió constatar la existencia de una versión diferente a la que aparece tanto en el manuscrito (*Partitura Ms.*) como en la reducción publicada (*Reducción Edit.*).

²⁰ Desde aquí agradezco al Mtro. Carlos Blas Galindo, hijo del compositor –quien junto con su hermano Luis, son los actuales responsables del resguardo del archivo– haberme permitido el acceso a todos los documentos relacionados al concierto.

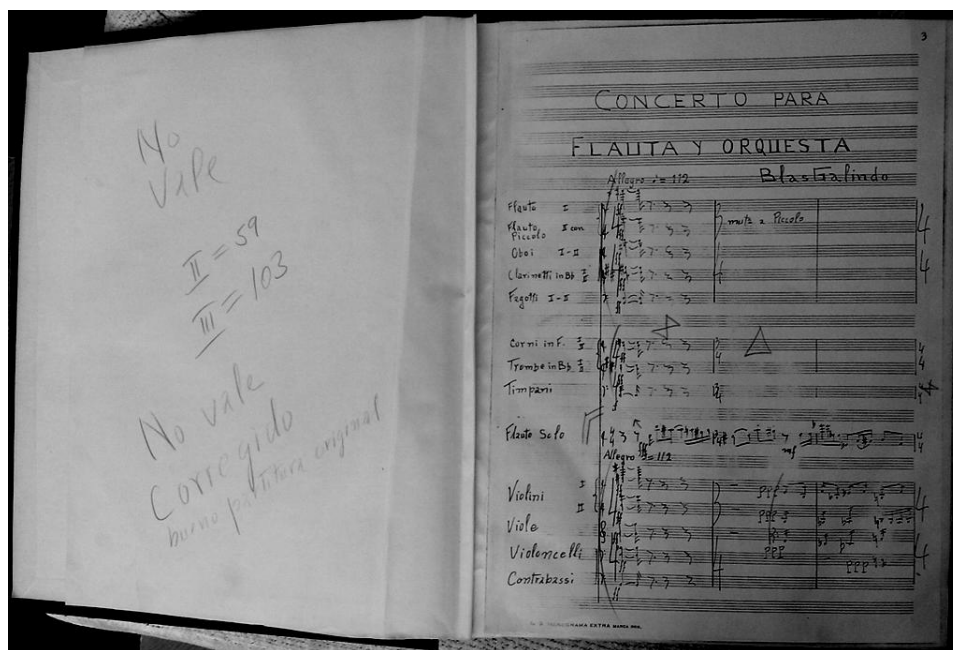


Partitura Ms.



Partitura Cop.Hel.

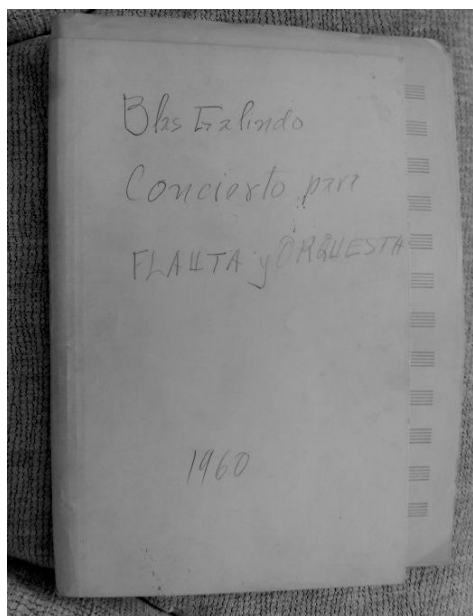
Al examinar las dos partituras fundamentales, se halló que en la *Partitura Cop.Hel.* aparece una nota al reverso de la primera hoja –probablemente escrita por el propio Galindo– que dice: “No vale, corregido, bueno partitura original” (ver imagen). Ese dato, permite determinar que dicha copia proviene del manuscrito y corresponde a una versión anterior, a la que justamente, pertenece la *partichela Fl. Rnt.*



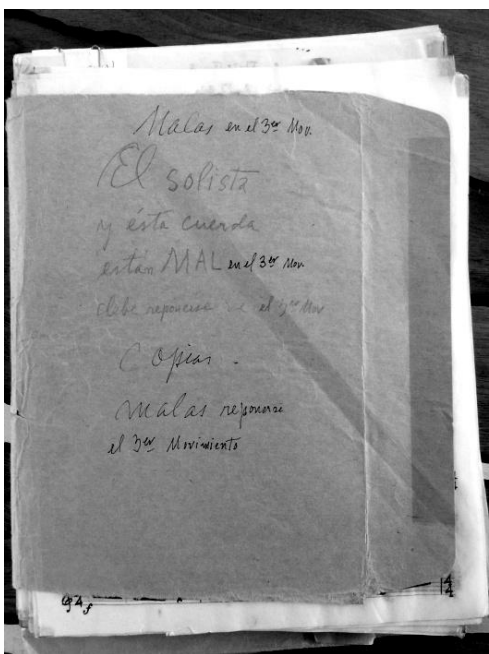
Partitura Cop.Hel.

Esto significa que Galindo hizo los cambios y correcciones directamente en el manuscrito (*Partitura Ms.*) para una segunda versión, por lo tanto, la copia heliográfica (*Partitura Cop.Hel.*), las cebollas de las partes orquestales (*partes Orq. vers.1 Ceb.*) así como las

cebollas de la partichela de la flauta solista (*partichela Fl. Ceb.*) quedaron como testimonio de la idea primigenia de 1960.



Reducción Ms.



partes Orq. vers.1 Ceb.



partes Orq. vers.2 Ceb.



partichela Fl sol. Ceb.

En el sobre que contiene las “cebollas” de las partichelas de la orquesta de la primera versión aparece una anotación que dice: “Malas en el 3er Mov. El solista y esta cuerda están MAL en el 3er Mov. Copias malas reponerse el 3er Movimiento.” Una nota similar aparece en el sobre correspondiente a las partichelas de la segunda versión: “Estas copias están Bien, Cebollas checadas, Concierto Flauta”. Es preciso aclarar que la *Partitura Rnt.* es una fotocopia de la *Partitura Ms.* en su segunda versión, es decir, con todos los cambios y correcciones incluidos; las partes de la orquesta que son utilizadas para renta, corresponden a esta última adaptación (*partes Orq. vers.2 Rnt.*). Por lo tanto, el total de partituras, partichelas de la flauta solista, partes orquestales y documentos de la reducción de los que se hizo acopio fueron:

PARTITURAS	– <i>Partitura Ms.</i>	–Partitura original (Manuscrito).
	– <i>Partitura Cop.Hel.</i>	–Copia heliográfica del manuscrito.
	– <i>Partitura Rnt.</i>	Fotocopia del manuscrito que es utilizada para renta por la editorial.
REDUCCIONES	– <i>Reducción Ms.</i>	–Manuscrito de la reducción.
	<i>Reducción Edit.</i>	–Parte de piano de la edición publicada por EMM.

PARTICHELAS DE LA FLAUTA SOLISTA	<p>–<i>partichela Fl. Edit.</i></p> <p>–<i>partichela Fl. Rnt.</i></p> <p>–<i>partichela Fl. Ceb.</i></p>	<p>–Partichela de la flauta solista incluida en la edición publicada por EMM.</p> <p>–Partichela de la flauta solista que se encontró en el material de renta de la editorial.</p> <p>–Copia en papel cebolla de la partichela de la flauta solista (Primera versión, copiada por Isidro Pérez)</p>
PARTES ORQUESTALES	<p>–<i>partes Orq. vers.1 Ceb.</i></p> <p>–<i>partes Orq. vers.2 Ceb.</i></p> <p>–<i>partes Orq. vers.2 Rnt.</i></p>	<p>–Copias en papel cebolla de las partes de la orquesta (Primera versión)</p> <p>–Copias en papel cebolla de las partes de la orquesta (Segunda versión)</p> <p>–Fotocopias de las partes de la orquesta que son utilizadas para renta por la editorial. (Segunda versión)</p>

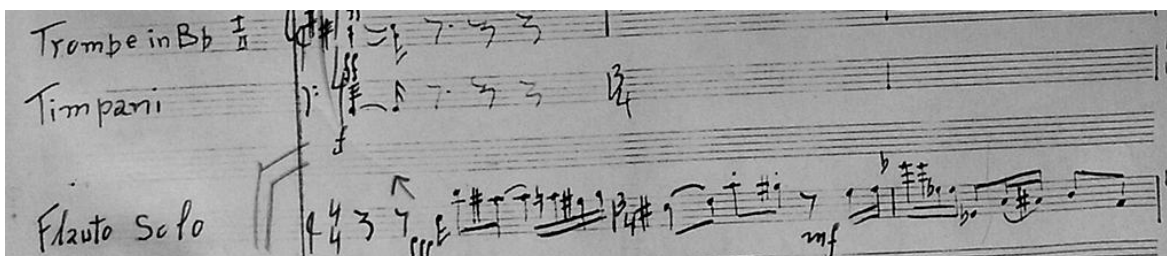
Después de reunir todos los documentos mencionados, se inició el análisis comparativo de las tres partituras (*Partitura Ms.*, *Partitura Cop.Hel.*, y *Partitura Rnt.*) del que se obtuvo información de diferentes temas relacionados tanto a los cambios y correcciones como a la difusión de la obra a través de conciertos, publicaciones e incluso un registro fonográfico.²¹

Con relación a la partichela de la flauta solista, encontramos una circunstancia extraña, debido a que la partichela de la primera versión (*partichela Fl. Rnt.*), permaneció incluida en el material de renta y no fue sustituida por la correspondiente a la segunda versión²², que es a la que pertenecen tanto la partitura como las partes orquestales de renta (*Partitura Rnt.*, *partes Orq. vers.2 Rnt.*), un tema que, como se expondrá más adelante, pudiera tener relación con el trabajo de los copistas. Por otra parte, la información que se obtuvo de los intérpretes que han tocado el concierto, no ayudó a dilucidar la razón por la que la *partichela Fl. Rnt* permaneció en el material de renta.

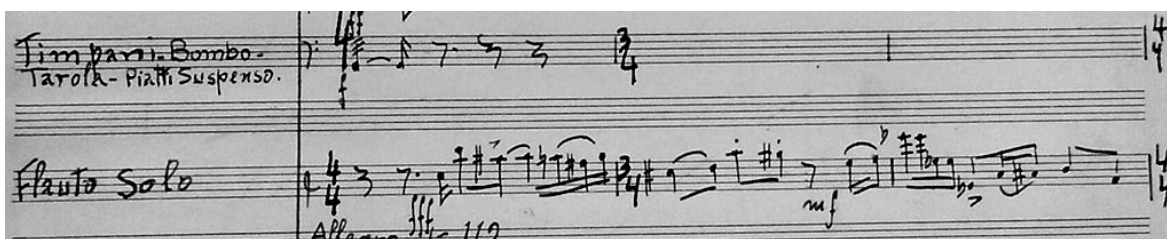
²¹ Galindo, Blas.(2012) Concerto for flute and Orchestra.[National Symphony Orchestra of Mexico, Danilo Lozano, flute, Abraham Chávez, conductor].En *Concertos from Mexico, Ponce, Halffter, Galindo.* [CD] Los Angeles, California. El Dorado records, UCLA Latin American Institute.

²² La gerente actual de la editorial, Lic. Cristina Gálvez, tomó nota de esta situación al conocer el presente trabajo y ha hecho el cambio de las partichelas de la flauta solista.

Respecto a las modificaciones en el manuscrito (*Partitura Ms.*), se encontró que, en el primer movimiento prácticamente no hubo correcciones, excepto algunos cambios en la articulación y en la dinámica, asimismo, añadió la participación del bombo, la tarola y el plato suspendido.

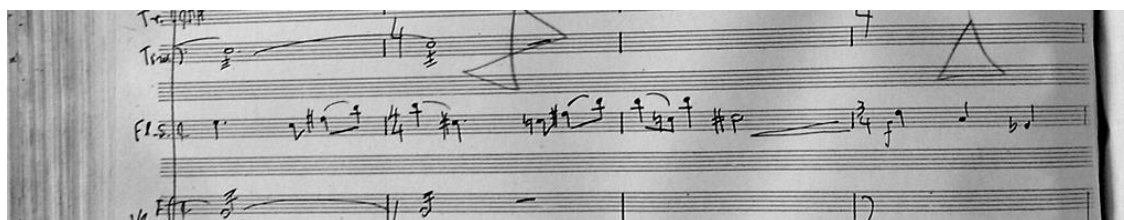


Partitura Cop.Hel

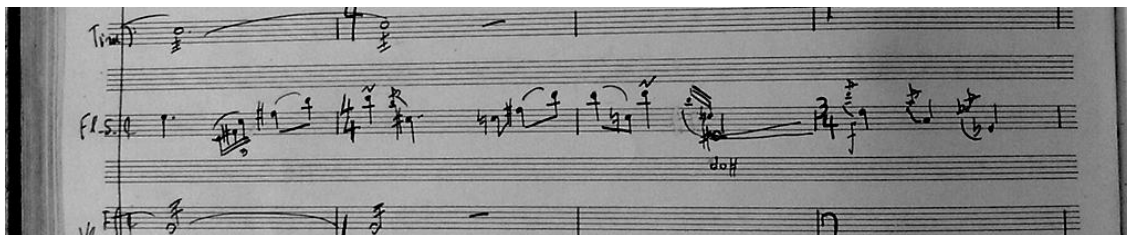


Partitura Ms.

En el segundo movimiento se encuentran algunos cambios importantes que están relacionados principalmente, con la parte de la flauta solista, donde el autor agregó una ornamentación a la melodía. Asimismo, alteró las notas en tres pasajes de la parte orquestal (introducción, parte previa a la sección intermedia y la re-exposición), lo que cambió el carácter modal original a uno cromático. Dichos cambios corroboran que la copia heliográfica corresponde a una versión anterior.



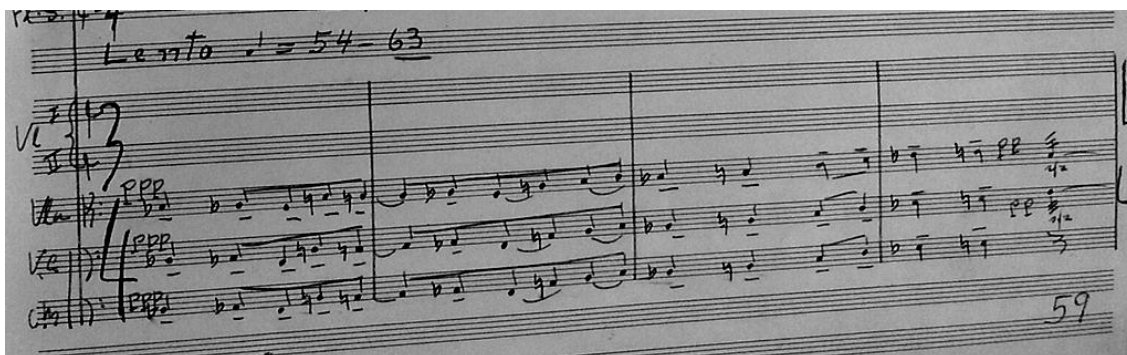
Partitura Cop.Hel. 2do mov



Partitura Ms. 2do mov

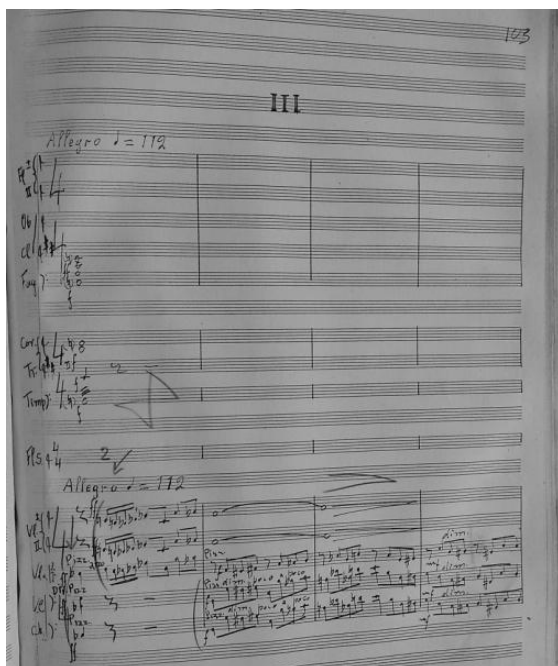


Partitura Cop.Hel. 2do mov

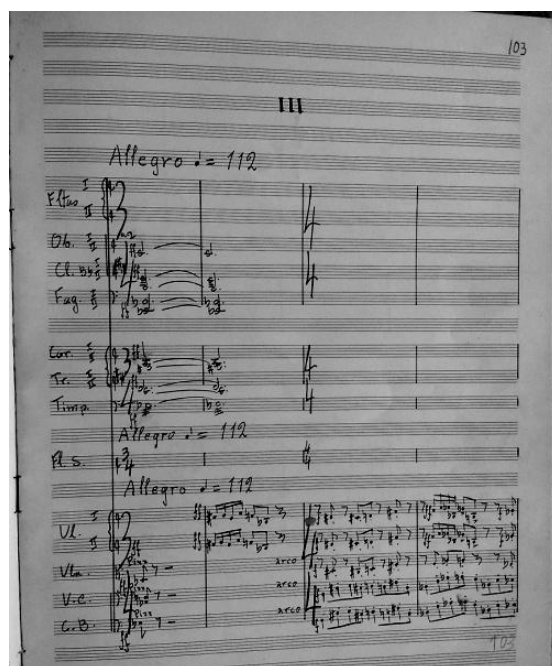


Partitura Ms. 2do mov

Por último, con relación al tercer movimiento, la *Partitura Ms.* incluye una versión totalmente diferente de la que se encuentra en la *Partitura Cop.Hel.* lo que significa que Galindo descartó completamente la primera versión de este movimiento. Incluso, es probable que haya desechado las páginas originales, puesto que no se encontraron en el archivo personal, situación que dificulta el descubrimiento y la definición de las razones por las cuales el autor decidió un cambio tan drástico como este.

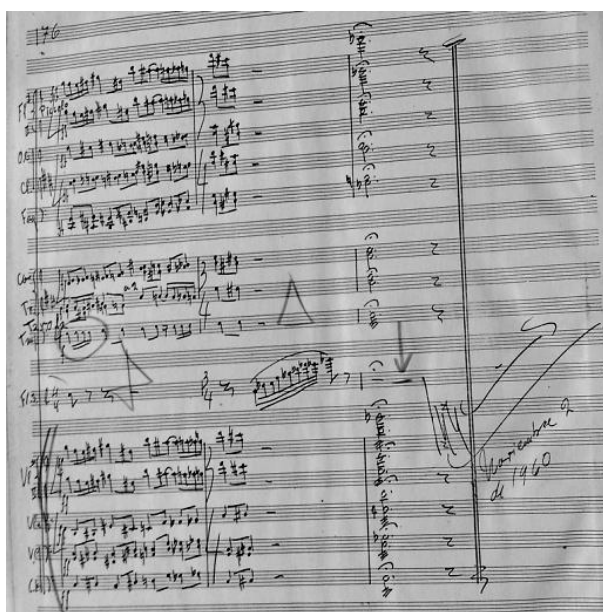


Partitura Cop.Hel.

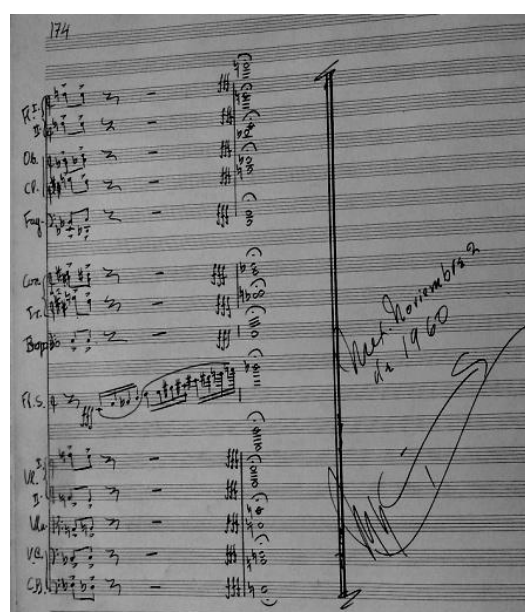


Partitura Ms.

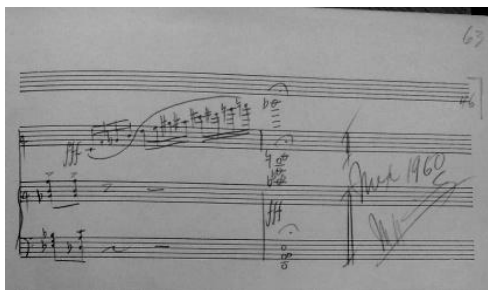
Con relación a los cambios, no se puede determinar con exactitud cuándo fueron hechos, debido a que, tanto en las partituras –Partitura Cop.Hel. y Partitura Ms.– como en el original de la reducción (Reducción Ms.), el autor anotó en todos los casos, la misma fecha de conclusión: noviembre de 1960.



Partitura Cop.Hel.

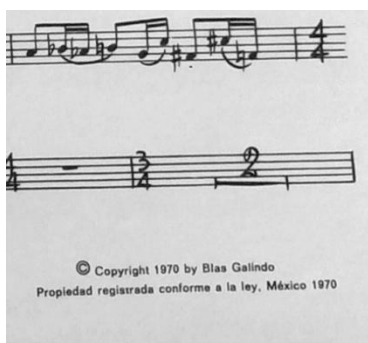


Partitura Ms.



Reducción Ms.

No obstante, podemos suponer que las modificaciones en la *Partitura Ms.* se realizaron entre 1965, el año en que se hizo el estreno mundial, y 1970, el año que aparece en el *copyright* de la edición.



partichela Fl sol. Edit.

Las razones para pensar que así sucedió, tienen relación con el orden cronológico de las dos partituras. De acuerdo a lo expresado por el Mtro. Carlos–Blas Galindo, hijo del compositor, su padre tenía la costumbre de no dar sus manuscritos para ensayos y conciertos. Eso explica la existencia de la *Partitura Cop.Hel.* lo que nos lleva a suponer que el estreno mundial que se realizó el 3 de abril de 1965 en Nueva Orleans (Ruiz 1994 p. 161)²³ de la versión primigenia de 1960, se haya hecho con dicho documento, porque que en ella se pueden apreciar anotaciones de dirección orquestal, probablemente de Werner Torkanowski. Por lo tanto, los cambios que aparecen en la *Partitura Ms.* tuvieron que

²³ Este dato también se encuentra registrado en la *Partitura Ms.*

hacerse posteriormente al estreno. Ya con esas modificaciones, Galindo hizo la reducción para la edición publicada por EMM, la cual lleva el año de 1970 en su “copyright”.

Me parece que con los datos relacionados a los documentos hasta aquí expuestos y a pesar de que no ha sido posible determinar con exactitud los momentos en los que fueron creados varios de ellos, es pertinente establecer una cronología aproximada, para una mejor ubicación de los mismos. Por lo tanto, tenemos:

–1960 Composición del concierto por encargo del Instituto Nacional de Bellas Artes (Ruiz 1994 p. 161).²⁴ El manuscrito (*Partitura Ms.*) fue finalizado el 2 de noviembre.

–Entre 1960 y 1965, Se hace la copia heliográfica del manuscrito (*Partitura Cop.Hel.*, testimonio de la versión original) y también la realización de las partes de la orquesta (*partes Orq. vers.1Ceb.*) por parte del copista Isidro Pérez.²⁵

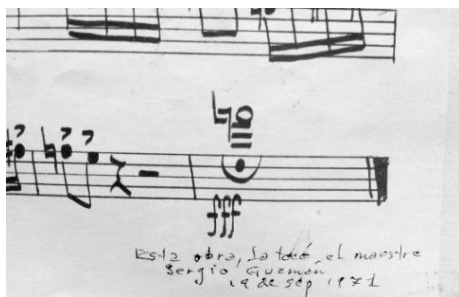
–Entre 1965 y 1970 Galindo hace modificaciones en la *Partitura Ms.* al segundo movimiento y sustituye el tercer movimiento por uno nuevo, lo que da como resultado una segunda versión. Sin embargo, en la última página también anota como fecha de terminación *2 de noviembre de 1960*. A partir de esta nueva versión, realiza la reducción de la parte orquestal a piano para su publicación por Ediciones Mexicanas de Música A.C. en su colección Arión.

– Finalmente, entre 1970 y 1971 es el periodo en el que debieron hacerse tanto la fotocopia de la partitura original ya modificada (*Partitura Rnt.*), como las nuevas copias de las partes orquestales (*partes Orq. vers.2Ceb.*), de las cuales se obtuvieron las fotocopias que se encuentran en EMM y han sido destinadas para renta (*partes Orq. vers.2 Rnt.*). De ahí se deriva que este mismo material fue utilizado para el re-estreno en México, el 19 de septiembre de 1971, (Ruiz, 1994, p. 161) es decir, en esa ocasión se interpretó la segunda versión, hecho que está corroborado a partir de las notas que el flautista Sergio Guzmán y

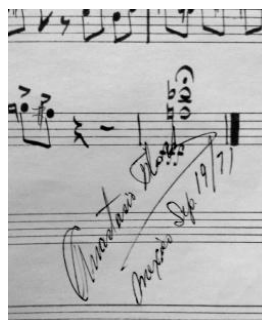
²⁴ Este dato también se encuentra registrado en la *Partitura Ms.*

²⁵ La información sobre los copistas se obtuvo de la Sra. Teresita, asistente de la Mtra. Isolda Acevedo.

el clarinetista Anastasio Flores dejaron en sus partichelas, en las que señalan la fecha en la que se presentó el concierto en Bellas Artes.²⁶



particella Fl. rnt. 2da versión



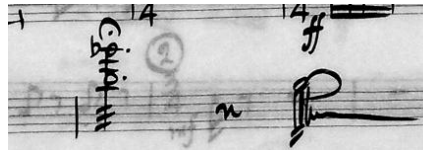
particella Cl. rnt 2da versión

Con relación a los documentos en papel cebolla que son producto del trabajo de los copistas, tanto de la flauta solista como de las partes orquestales de las dos versiones, tenemos lo siguiente:

En la *primera versión*, las partes de la orquesta, así como la partichela de la flauta solista, fueron copiadas por Isidro Pérez, quien en varios casos plasmó un trazo que lo identifica.



partichela Fl. Ceb. 1ª versión



"Cebolla" partichela violín I 1ª versión

Esto debió haber ocurrido entre 1960 y 1965, año en que se llevó a cabo el estreno mundial de la obra y donde debieron utilizarse la copia heliográfica de la partitura (*Partitura Cop.Hel.*) y fotocopias de las partes orquestales, las cuales no se encontraron ni en el archivo personal del compositor, ni en el archivo de la editorial.

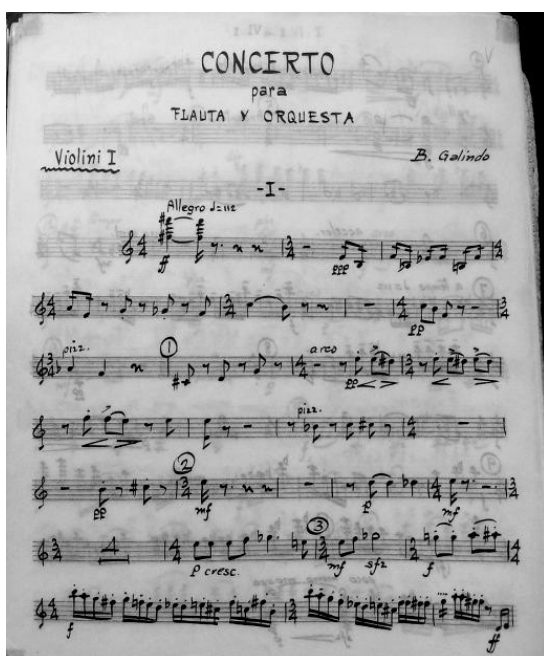
Posteriormente, quizás entre 1969 y 1970, Isidro Pérez se encarga de nueva cuenta de preparar la copia para la edición de la reducción hecha entre 1965 y 1970 cuyo manuscrito (*Reducción Ms.*) sólo incluye la parte de piano; por lo tanto, se infiere que la partichela de la flauta solista para este trabajo (*partichela Fl. Edit.*), debió haberla hecho él mismo a

²⁶ La fecha que los músicos anotaron y que aparece en la programación de la Academia de Artes, es 19 de septiembre de 1971, la cual, difiere del dato que se encuentra en Ruiz, (1994): 17 de septiembre.

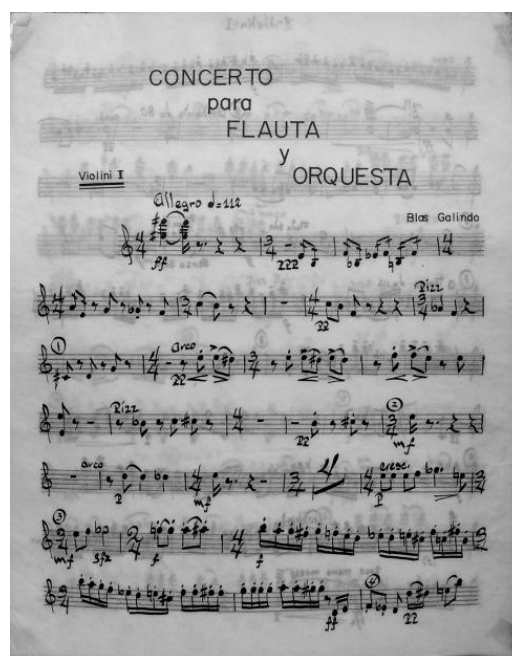
partir de la *Reducción Ms.* y de la *Partitura Ms.*, que ya incluyen los cambios de la *segunda versión*.

Desafortunadamente, tampoco se encontraron los documentos originales del copista que corresponden a la *Reducción Edit.* y a la *partichela Fl. Edit.*

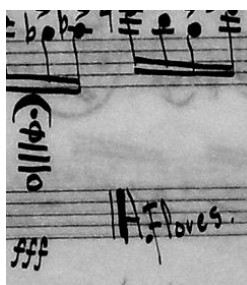
En lo que corresponde a la *segunda versión*, encontramos que las partichelas de toda la cuerda fueron hechas nuevamente por un copista de apellido Flores, quien en varias ocasiones también dibujó un trazo que lo identifica.



Parte violín I 1a versión



Parte violín I 2da versión



Trazo de R.(?) Flores²⁷, Parte violín I 2da versión

²⁷ La señora Teresita me informó en entrevista que el copista se llamaba Rodolfo, pero en su rúbrica el trazo parece una H, de ahí que decidí incluir sólo la inicial.

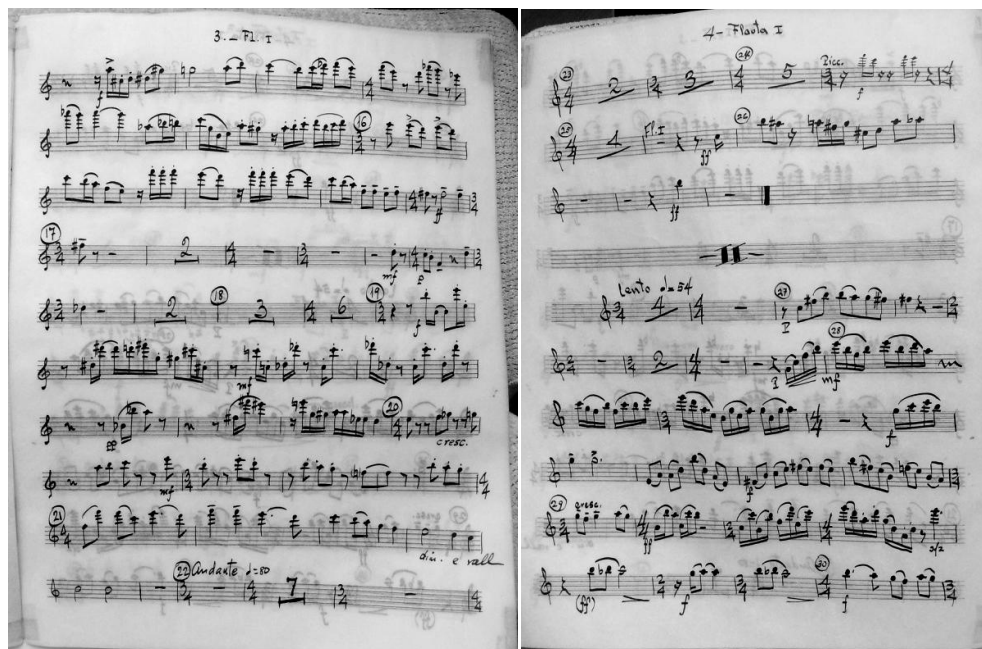
Pero en el caso de las partes de los alientos y de la percusión, este último copista reutilizó las copias del primer movimiento que había hecho Isidro Pérez para la *primera versión*, y en varios casos, también del segundo, y sólo añadió las “cebollas” de la nueva versión del tercero. Sin embargo, tal vez por cuestiones relacionadas con la compaginación, hay partes en las que también añadió páginas para el segundo movimiento. Esto sucedió posiblemente, entre 1970 y 1971.



Partichela de los fagotes hecha por Isidro Pérez para la primera versión y re-utilizada por R. Flores para la segunda versión.



Ejemplo en el que se muestra, con la parte de los fagotes, el cambio de punto: la página 10 es parte del trabajo de Isidro Pérez y la página 11 es parte del trabajo de R. Flores, quien, en este caso, sólo añadió las páginas del tercer movimiento.



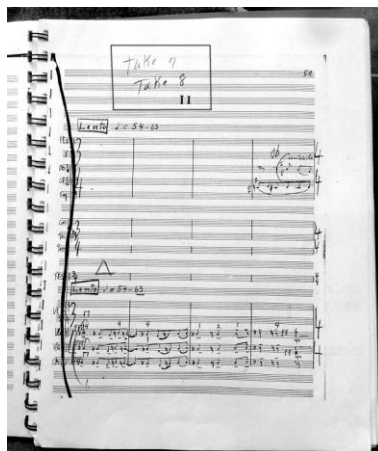
Ejemplo que muestra, con la parte de la flauta I, que el copista de la segunda versión sólo re-utilizó las páginas del 1er movimiento del trabajo de I. Pérez. También se puede notar que, en la parte superior de la página 3, I. Pérez utiliza abreviaciones, y en el caso de la página 4, R. Flores, el nombre completo del instrumento.

Con relación a la partichela de la flauta solista, nos encontramos ante una situación un tanto complicada: entre las copias en papel cebolla de la *segunda versión*, no se encontró documento alguno ni tampoco información sobre si existió alguna copia de esta partichela hecha por Flores. Bajo esta circunstancia, sólo queda especular sobre lo que pudo haber sucedido.

Es probable que, si Flores, copista de la segunda versión, tuvo conocimiento de la parte que Isidro Pérez había realizado anteriormente para la publicación de la reducción, también correspondiente a esa versión posterior, haya considerado innecesario hacer una nueva copia de la parte solista para el re-estreno en Bellas Artes en 1971, puesto que para ese entonces ya se había publicado la reducción y posiblemente el maestro Mojica preparó el concierto con esa partichela (*partichela Fl. Edit.*). Por lo tanto, quizás esa sea la razón por la cual, la editorial o incluso, el maestro Blas, no adjuntaran una copia de la *partichela Fl. Edit.* en el material de renta. Sin embargo, gracias a esa circunstancia, fue posible saber de la existencia de la versión primigenia que, al parecer, después de su estreno, ya no hubo oportunidad de volverla a escuchar, y tal vez, por las mismas razones que lo impulsaron a hacer cambios posteriormente, consideró innecesario mencionar la existencia de esa primera versión cuando ésta fue reestrenada e interpretada en otras ocasiones. Ciertamente resulta inaudito el hecho de que, en esas oportunidades en que el concierto fue rentado e interpretado, no haya surgido la sospecha a partir de las diferencias entre las partichelas de la flauta solista (*partichela Fl. Edit. y partichela Fl. Rnt.*), que podría existir una versión diferente a la publicada o al material de renta. De hecho, resultó una sorpresa para todas las personas entrevistadas, enterarse que existía una versión previa a la publicada.

VI. 1.- UN DOCUMENTO RECIENTE: GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

A partir del trabajo de revisión y comparación de las tres partituras (*Partitura Ms., Partitura Cop.Hel., y Partitura Rnt.*) se obtuvo un dato muy importante que podría redefinir el concierto propiamente: en la *Partitura Rnt.* en el segundo movimiento, página 59, se encontró la anotación “*take 7, take 8*”, la cual refería obviamente a una grabación de estudio, lo que condujo a la localización de un registro fonográfico del concierto producido en 1988 y publicado en 2012.



Partitura Rnt.



Registro fonográfico

Aunque el hallazgo de este documento resultaba totalmente relevante, puesto que generó una gran expectativa de que fuera la fuente que aclarara todos los cuestionamientos acerca de las dos versiones de las que se ha hecho mención, en realidad, provocó que la problemática se complicara, ya que en esta grabación se escucha en la parte de la flauta solista, un discurso en el que las dos versiones están combinadas, no obstante, el discurso de la parte orquestal corresponde únicamente a la segunda versión, una situación que aumentaba las preguntas con relación a todos los cambios, como descubrir si estos nuevos ajustes eran resultado de una decisión del propio Blas Galindo o una propuesta de los intérpretes con o sin la anuencia del compositor, un asunto que podría convertirla en todo caso, en una tercera versión.

De las entrevistas con el Dr. Loza, productor de la grabación, el solista Danilo Lozano y Rafael Urrusti, flautista de la Orquesta Sinfónica Nacional que participó en dicho registro fonográfico, se obtuvieron algunos datos importantes a partir de lo que recordaban de este suceso²⁸. Primeramente, ninguno de ellos tenía conocimiento de la existencia de una versión previa a la de la partitura que se utilizó en la grabación. No obstante, todos coincidieron en que, de haberse hecho ajustes para realizar ese registro fonográfico, habrían sido concertados entre Galindo y Abraham Chávez, ya que hubo mucha comunicación entre ellos. Urrusti, por su parte, comentó que la obra se ensayó en México sin el solista, y aunque no lo recuerda con precisión, tiene la idea de que Galindo estuvo, por lo menos, en

²⁸ Las entrevistas se hicieron vía telefónica y sólo se grabó la de Danilo Lozano.

un ensayo. Este dato puede estar relacionado con la información del Dr. Loza quien también mencionó que Abraham Chávez viajó a México para entrevistarse con Galindo. Por su parte, Danilo Lozano, recordaba que “en 1985 o 1986” había interpretado la obra en concierto, en un Festival del Mexican Arts Series (MAS)²⁹ organizado por el Dr. Loza. En esa ocasión, dijo que la obra se tocó con una “orquesta contratada” dirigida por el maestro Abraham Chávez. Al parecer, desde entonces, se hicieron las modificaciones para ese concierto, que posteriormente quedarían registradas en la grabación, porque en la entrevista mencionó:

“...todo esto estaba de acuerdo con el maestro Galindo y Abraham...pienso que a la mejor las partes orquestales las editó un poco más cuando se grabó con la sinfónica, pero él las editó primero con la orquesta contratada que tocó esta obra antes de que se hubiera grabado...”

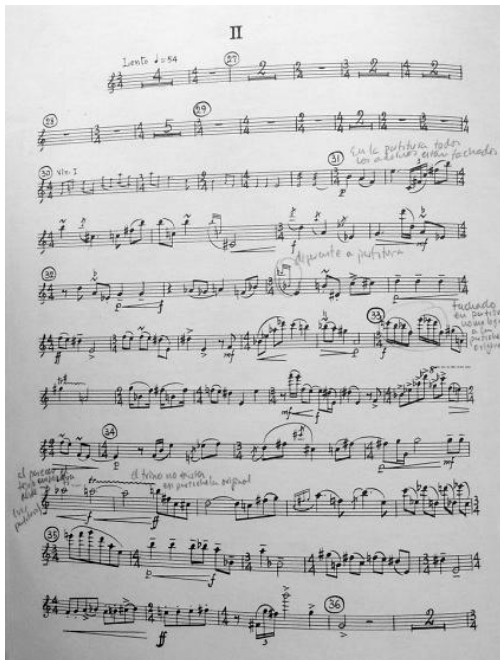
Más adelante, comentó:

“...la primera vez que lo toqué con la orquesta contratada aquí en UCLA, la parte mía estaba ya en concreto.”

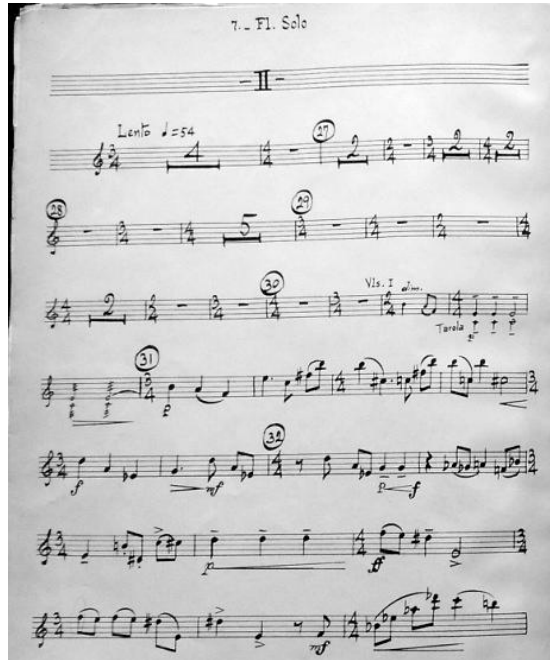
Para ese concierto de 1986, Lozano se había preparado con la parte de la flauta solista incluida en la partitura publicada por EMM (*partichela Fl. Edit.*), que, como ya se ha dicho, corresponde a la segunda versión –lo mismo que las partes de alquiler– lo cual hace suponer que, de haber utilizado esa *partichela*, no debía haber existido ninguna dificultad al ensamblar con la orquesta.

No obstante, se le indicó utilizar la *partichela Fl. Rnt.* con lo que no hubo problema para interpretar los dos primeros movimientos, pero, para el tercero, tuvo que recurrir a la parte editada (*partichela Fl. Edit.*); llegado el momento de la cadenza, regresó a la *partichela Fl. Rnt.*, para insertar la que ahí se encuentra y se descartó la que está en la *partichela Fl. Edit.*

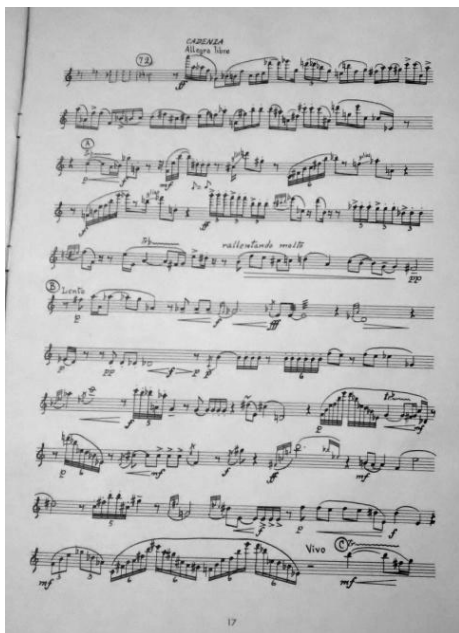
²⁹ Con los datos obtenidos en los registros de renta de EMM, corroboramos que fue en 1986.



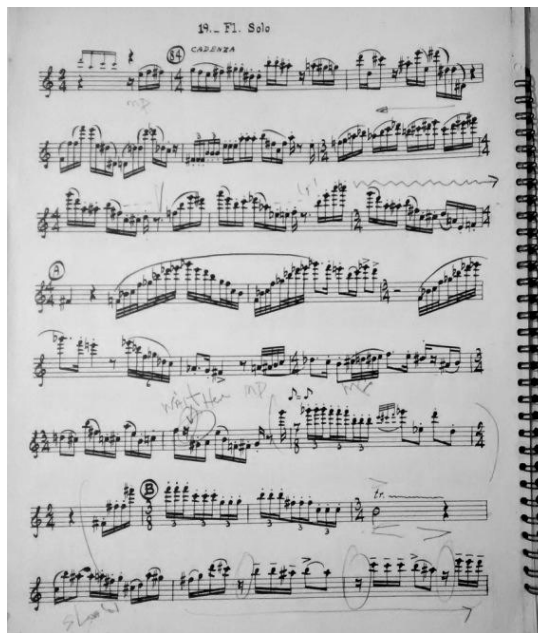
partichela Fl. Edit. que se descartó en la grabación en el 2do mov



partichela Fl. Rnt. que se incluyó en la grabación en el 2do mov



Cadenza de la partichela Fl. Edit. que se descartó en la grabación



Cadenza de la partichela Fl. Rnt. que se incluyó en la grabación

El maestro Lozano también comentó que notó las diferencias que había entre las partichelas de la flauta solista, pero no imaginó que la *partichela Fl. Rnt.* correspondiera a otra versión. Así lo manifestó en la conversación:

En “el 3er mov de la partichela que venía con las partes de la orquesta³⁰, esa parte no encajaba, no sé por qué, pero no encajaba con la orquesta, entonces yo tuve que recurrir al 3er movimiento de la parte que está impresa,³¹ y entonces pasó una cosa interesante en la cadenza.. En ese momento, el maestro Lozano hizo una pausa tratando de recordar lo que sucedió, por lo que consideré pertinente intervenir para mencionarle que esa cadenza fue cambiada por la que corresponde a la partichela de renta, entonces reaccionó y respondió:

¡Exactamente, eso fue lo que sucedió! Por lo tanto esos cambios los quiso así el maestro Galindo, o sea que éstas ediciones se hicieron mientras que se estaba tocando y ensayando, y así fue como lo grabamos”

Es evidente que la información que se obtuvo en las entrevistas, fue en gran medida a través de recuerdos vagos –situación comprensible por los casi treinta años que han pasado desde entonces– lo que da lugar a especulaciones difíciles de corroborar y dejan algunos vacíos e inconsistencias en los hechos. Por ejemplo, es difícil confirmar la participación del maestro Abraham Chávez en los cambios que se hicieron a partir de 1986, entre aquél concierto con la orquesta contratada mencionada por el maestro Lozano y la grabación de 1988. De acuerdo con los comentarios del Dr. Loza, del maestro Urrusti y del solista, referentes a que había mucha comunicación entre director y compositor, se puede entender que sí tuvo participación, pero tal vez, solamente se refieren a que Galindo daba a conocer al director los ajustes que había hecho. Tampoco podemos determinar por qué el maestro Danilo no fue informado de que la *partichela Fl. Rnt.*, que se le entregó para grabar el segundo movimiento y la cadencia del tercero, pertenecía a otra versión de la obra, sobre todo porque en la última página, al término de la cadenza en el último sistema de dicha partichela, se encuentra añadido un pequeño recorte de los compases finales del concierto, fotocopiado de la *partichela Fl sol. Edit.*, colocado ahí para que pudiera unirse con los compases finales de la parte orquestal correspondiente a la segunda versión.

³⁰ Se refiere a los materiales del alquiler.

³¹ Se refiere a la partichela que viene incluida en la publicación de Ediciones Mexicanas de Música.



Final del concierto en la partichela Fl. Edit.

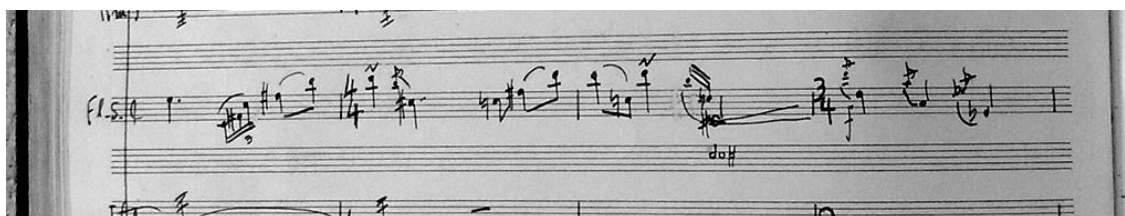


Final del concierto en la partichela Fl. Rnt. en la que se aprecia el recorte añadido de la partichela Fl. Edit.

Como ya se dijo anteriormente, para el concierto de 1986 el maestro Danilo tenía conocimiento de la partitura publicada por EMM y se preparó con la parte de la flauta solista que viene en esa edición (*partichela Fl. Edit.*), sin embargo, recibió instrucciones de utilizar la parte de la flauta solista que iba incluida en el material de renta, aunque no supo (o no recuerda) la razón de esa decisión. Al utilizar la *partichela Fl. Rnt.* en los ensayos, no hubo problema de ensamble en el primer movimiento, porque éste no sufrió algún cambio relevante en la segunda versión, a la cual pertenecen las partes orquestales de renta (*partes Orq. vers. 2 Rnt.*). Pero en el caso del segundo movimiento, como ya se sabe, el compositor añadió para la segunda versión una ornamentación en la voz de la flauta solista, la cual, no existe en la *partichela Fl. Rnt.* Por esa razón, esa ornamentación fue descartada con tachones en la *Partitura Rnt.* y así se hizo coincidir los dos documentos, una información imprescindible para la grabación. Sin embargo, la *Partitura Ms.*, mantiene intactos los cambios ornamentales.



Partitura Rnt. Donde se aprecia que la ornamentación está tachada.



Partitura Ms. Con la ornamentación que se añadió en la segunda versión.

En el tercer movimiento, como lo mencionó el solista, tuvo que recurrir a la *partichela Fl. Edit.*, para que hubiera coincidencia con la parte orquestal, no obstante, para la cadenza, volvió a la *partichela Fl. Rnt.*, la cual, con el recorte añadido coincide con el final de la segunda versión. Al preguntarle al maestro Lozano, si él era el responsable de la elección de la cadenza de la primera versión como una propuesta interpretativa, contestó que no, que él *creía* que había sido una indicación de Galindo. Todo lo descrito anteriormente sobre lo que pudo pasar en los ensayos y en la grabación del concierto, nos ha llevado a plantear dos posibilidades respecto de la autoría de los cambios. La primera es que por iniciativa propia autor hiciera los ajustes que quedaron registrados en la grabación; la segunda, que tales ajustes hubieran sido acordados con el director Chávez.

Si tomamos en consideración lo dicho por el solista en cuanto a que le indicaron hacer uso de la *partichela Fl. Rnt.* para el concierto de 1986, aún cuando él se había preparado con la *partichela Fl. Edit.*, esto nos lleva a inclinarnos en la primera posibilidad, es decir, que Galindo habría hecho los cambios para esa ocasión por iniciativa propia, ya fuera con anterioridad, o incluso, durante los ensayos, tal como lo recuerda el solista. Pero si tomamos en cuenta el caso del segundo movimiento, en el que aparecen descartados en la *Partitura Rnt.* los adornos de la flauta solista con tachones –muy probablemente puestos por el director Abraham Chávez–, podríamos pensar que, al notar éste las discrepancias

hubiera podido discutir las con el autor; de ahí podrían haber surgido los ajustes que dieron como resultado la versión que se encuentra grabada y que se interpretó en el concierto de 1986.

VI. 2.- LA GRABACIÓN DISCOGRÁFICA, ¿UNA TERCERA Y DEFINITIVA VERSIÓN?

De acuerdo, por una parte, a las características que presentó el registro fonográfico – el cual, al momento de conocerlo, parecía que se trataba de una tercera y definitiva versión– y por otra, al carecer de una información fehaciente sobre la autoría de los ajustes que en ella se escuchaban, surgió inevitablemente la pregunta: ¿cómo definir este documento? Para responder esa cuestión, se tomaron en cuenta, varios aspectos: primeramente, se consideró que el testimonio fundamental para la definición de una versión definitiva es el documento autógrafo, es decir, la *Partitura Ms.* Dicho documento es el que define históricamente la génesis y la versión concluyente del concierto³². En segundo lugar, se consideró que los ajustes que se realizaron sólo a la parte de la flauta solista³³ –puesto que la parte orquestal corresponde totalmente a la segunda versión en los tres movimientos–, no representan cambios que hayan modificado a la obra de una manera sustancial, como sucedió con las transformaciones entre la primera y la segunda versión. En tercer lugar, aún en la posibilidad de que Galindo mismo, considerara al registro fonográfico como el testimonio de su tercera y definitiva versión, y no haya considerado necesario anotarla en el manuscrito, nos encontraríamos ante una situación en la que, para que algún intérprete pudiera tocar el concierto de esa manera, tendría que tener conocimiento tanto de ese registro discográfico como de la *partichela Fl. Rnt.*, y saber que la edición publicada no es la última versión, lo que resulta algo complicado, porque el disco compacto no ha tenido una amplia difusión, y la partichela que forma parte del material de alquiler no es de fácil acceso. Por último, hacia el final de la investigación, me encontré con un documento que

³² El hecho de que en el manuscrito no se encuentren establecidos los cambios que se hicieron para la grabación –a pesar del tiempo que hay entre el concierto de 1986 y el fallecimiento del autor– sugiere que Galindo no los consideró como algo definitivo.

³³ Los ajustes para la grabación en la parte de la flauta solista, consistieron en sustituir la segunda por la primera versión en el segundo movimiento. De manera similar, se utilizó la cadencia de la primera versión en el tercer movimiento; en el caso del primer movimiento, no hubo cambios.

reveló una información que había quedado pendiente y de la que más adelante hablaré. Ese documento fue una grabación del concierto, interpretada por Fernando Lipkau, encontrada en la Fonoteca Nacional. En entrevista, el maestro Lipkau me informó que esa grabación la hizo como parte de su preparación para un evento de la Academia de Artes en 1989, en el que Galindo sería homenajeado, y para el cual, fue propuesto por el propio autor como intérprete del concierto con la Orquesta Sinfónica Nacional y Fernando Lozano en la dirección. Para este evento, es un hecho que él interpretó la segunda versión de la obra, y que se preparó con la música editada por EMM, lo cual quedó registrado en la grabación ubicada en la Fonoteca Nacional. Recordó de manera vaga que Galindo le mencionó la existencia de la primera versión, no para que la interpretara, sino sólo para que supiera de ella, pero Lipkau no pudo asegurar si en algún momento pudo ver la copia heliográfica del trabajo original. Asimismo, el autor del concierto le contó acerca del estreno en Nueva Orleans, del reestreno de 1971, y del concierto realizado en la UCLA con Danilo Lozano, pero no le mencionó los ajustes que para entonces, el concierto ya había tenido. Luego, en 1992 Lipkau tuvo un encuentro con el solista cubano, y éste le comentó acerca de la grabación de 1988, pero tampoco le mencionó la forma en que lo había grabado, es decir, con una combinación de las dos versiones, lo cual tiene sentido, porque él no sabía de la existencia de la versión primigenia.

Con este ejemplo, me parece que se cuenta con un elemento suficiente para descartar de manera contundente, a la versión que quedó plasmada en dicho registro fonográfico como una tercera y definitiva versión, puesto que, cuando Fernando Lipkau lo interpretó un año después de esa grabación, Galindo le dejó claro que tenía que tocar la segunda versión. Por otra parte, el hecho de que ya existía la música impresa publicada por EMM, tal vez influyó para que Galindo no diera a conocer, ni estableciera en la *Partitura Ms.* estos últimos ajustes. En consecuencia, se tomó la decisión para efectos editoriales, de considerar al registro fonográfico como un testimonio performativo y no como una tercera versión, aún cuando exista la posibilidad de que el propio autor haya decidido o aprobado tales cambios.

VII.- ANÁLISIS BASADO EN LAS IDEAS SEMIOLÓGICAS DE J.J. NATTIEZ

VII.1.- Nivel neutro (análisis inmanente)

Como ya se mencionó anteriormente, el análisis del nivel neutro es un procedimiento en el que se describe la forma simbólica del objeto estudiado, sin adentrarse en los procedimientos o el desarrollo del mismo, es decir, independientemente de las estrategias de producción y de las estrategias de percepción que están ligadas a él. A partir de esta idea, he seleccionado ciertos elementos en cada uno de los movimientos, que en mi consideración son fundamentales y representan los recursos que Galindo utilizó de manera recurrente para la construcción de su discurso.

VII.1.1.- Primer Movimiento

Como ya se sabe, los cambios que se realizaron en el primer movimiento no son significativos ni tienen mayor relevancia como para concluir que afectaron el discurso total en su estructura o en su estilo, es decir, que al modificar el primer movimiento hubiera la necesidad de hacer los ajustes al segundo movimiento y, sobre todo, descartar la versión primigenia del tercer movimiento, como la solución a un problema formal. Las modificaciones del primer movimiento en la segunda versión, tienen que ver principalmente con la articulación o las alteraciones, debido a que, en la versión primigenia habían quedado sin anotar y por lo tanto, la intención del autor fue corregir y no cambiar la idea. Asimismo, añadió algunas alteraciones de cortesía, para evitar confusiones y ajustó algunos matices que hacían falta, algunas veces para homologar con los demás instrumentos, y otras para ajustar el balance sonoro. Por último, agregó unas cuantas participaciones de instrumentos de percusión: tarola, platillos suspendidos y bombo, de los cuales, los dos últimos no estaban contemplados originalmente. Por esa razón, la descripción de los recursos utilizados por el compositor en este primer movimiento, aplica a las dos versiones. El primer elemento que nos encontramos, son las secuencias de 12 sonidos, por ejemplo, la que presenta la flauta solista en los compases iniciales (1 al 3):



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.

Flauto solo

Allegro ♩ = 112

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 (8) 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Otro elemento recurrente es la armonía por cuartas, ya sea en acordes o en arpeggios:

Flauto solo

Allegro ♩ = 112 *fff*

mf

Violini I *ff* *ppp*

Violini II *ff* *ppp*

Viola *ff* *ppp*

Violoncelli *ff* *ppp*

Contrabassi *ff*

Fl. solo

Vln. I *pp* pizz.

Vln. II *pp* pizz.

Vle. *pp*

Vc. pizz. *pp*

En muchos otros casos encontramos armonía por quintas:

A musical score snippet for woodwinds. The top staff is Oboe (Ob. I y II) in treble clef. The middle staff is Clarinet in B-flat (Cl. B. I y II) in treble clef. The bottom staff is Bassoon (Fag. I y II) in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bassoon part features a sequence of chords in the right hand, highlighted with a red box, showing a progression of perfect fifths: C2-G2, F2-C3, E2-B1, and D2-G1. Dynamics include *p* and *I*.

En algunos otros, también se hace uso de armonía por terceras:

A musical score snippet for a full orchestra. The top staff is Oboe (Ob. I y II) in treble clef. The middle staff is Clarinet in B-flat (Cl. B. I y II) in treble clef. The bottom staff is Bassoon (Fag. I y II) in bass clef. Below these are Flute solo (Fl. solo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vcl.), Cello (Ccl.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A red box highlights a section where the woodwinds play chords in thirds, with dynamics *p* and *mf*. The strings play pizzicato chords, with dynamics *pp* and *mf*.

Un elemento relevante que aparece frecuentemente es el trazo melódico, en el que las notas que lo conforman se mueven cromáticamente en dirección contraria:

A musical score snippet for a Flute solo (Flauto solo) in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute part features a melodic line with chromatic movement in the right hand, highlighted with a red box. The dynamics include *pp* and *mf*.

Flauto solo

Violini I

Violini II

Violoncelli

Violini I

pp

p cresc.

pp

p cresc.

pp

ppp cresc.

ff

Asimismo, se encuentran algunos pasajes melódicos diatónicos sin relaciones tonales, así como pasajes melódicos cromáticos:

Fagotti I y II

Corni in F I y II

Trombe in B \flat I y II

Timpani, Bombo, Tarola, Piatti suspenso.

Flauto solo

mf

mf

mf

f

2

Violini II

Violoncelli

pp

p

Por último, encontramos el uso de contrapunto de carácter imitativo:

The image shows a musical score with five staves: Fagotti I y II, Flauto solo, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The music is in 4/4 time and features imitative counterpoint. Red boxes highlight specific melodic motifs in the Flauto solo, Fagotti, and Violoncelli parts, with red arrows indicating the imitative relationship between them. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo).

Así como el uso de contrapunto no imitativo:

The image shows a musical score with three staves: Flauto solo, Violini I, and Viole. The Flauto solo part starts at measure 36 with dynamics *p* and *pp*, and includes markings for *espressivo*, *cresc. poco*, *mf*, and *p*. The Violini I and Viole parts start at measure 36 with dynamics *pp* and include markings for *sord.* (sordina). A box labeled '5' indicates a tempo change to *Andante* at $\text{♩} = 80$.

VII. 1. 2.- Segundo Movimiento

Debido a que las modificaciones que Galindo anotó en el manuscrito, afectaron sólo parte del discurso y no su totalidad, hemos de partir de la primera versión para hacer el análisis neutro, puesto que, las diferencias entre la versión primigenia y la segunda versión, consisten básicamente en alteraciones a las notas originales que Galindo añadió en tres pequeños pasajes de la parte orquestal, así como en los ornamentos o las modificaciones al dibujo melódico que en muy pocos casos agregó en la parte de la flauta solista, los cuales, serán analizados desde su dimensión poética.

Con relación a los elementos que fueron utilizados en la versión primigenia, el primer elemento que hay que mencionar, es el carácter modal, el cual será utilizado en buena parte del discurso.

Musical score for measures 27-30. The tempo is marked "Lento" with a quarter note equal to 54 (♩ = 54). The score includes parts for Flauto I & II, Oboe I & II, Clarinets in Bb I & II, Bassoons I & II, Violins, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 27 is highlighted with a green box containing the number 27. Dynamics include *p*, *mf*, *ppp*, and *sfz*. Performance instructions include "I *cresc. ab. ble*" and "a 2".

En contraste, también se hallan pasajes de un cromatismo manifiesto, como lo podemos ver en el siguiente ejemplo de los compases 45–49.

Musical score for measures 45-49. The score includes parts for Oboe I & II, Bassoons I & II, Cor Anglais I & II, Flauto solo, and Violini II. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 45 is marked with a blue box. Dynamics include *p*, *f*, and *pp*. Performance instructions include "sord." and "I".

También se observan algunos recursos que fueron utilizados en el primer movimiento, por ejemplo, el uso de secuencias de doce sonidos sin un estricto tratamiento serial:



Los intervallos de cuartas o quintas, tanto en acorde como en arpeggio, son el elemento armónico predominante en el transcurso de este movimiento:



Sin embargo, hay que mencionar que, en este caso, los arpeggios no sólo conforman el ámbito armónico, también, como se puede ver, cumplen una función melódica.

Por otra parte, los pasajes donde encontramos intervallos de tercera simultánea, son muy escasos, y la manera en que están escritos, no permite considerarlos como parte de una armonía por terceras propiamente, por el predominio de los intervallos de cuarta y quinta que se encuentran en la mayoría de la instrumentación.

En el caso de los trazos melódicos, en el que las notas que los conforman se desplazan cromáticamente en movimiento contrario, podemos encontrar algunos ejemplos:

Los pasajes donde encontramos el uso de escalas diatónicas sin relación tonal se reducen a dos, el primero es parte de la melodía de la flauta solista:

Flauto solo □
Violini II □
Violoncelli □

El segundo ejemplo es parte de una línea de acompañamiento a la flauta solista y vemos que tiene un carácter más bien modal:

Clarineti in B \flat I y II □

Hay algunos pasajes con imitaciones:

Violini I □
Violini II □
Viole □
Violoncelli □
Contrabassi □

Flauto solo □
Violini I □

Violini I □
Violini II □
Viole □
Violoncelli □

Encontramos varios pasajes donde se hace uso de contrapunto no imitativo:

The image shows a musical score for five instruments: Flauto solo, Violini I, Violini II, Violo, and Violoncelli. The score is divided into four measures, numbered 55 to 58. Measure 55 is marked with a green box containing the number 34. The Flauto solo part starts with a *p* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Violini I and II parts are marked with *pp* and *sord.* dynamics. The Violo and Violoncelli parts also start with *pp* and *sord.* dynamics. The score includes various dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *ff*, *pp*, *cresc.*, and *sord.* throughout the measures.

VII. 1. 3.- Tercer Movimiento

Puesto que en este caso existen dos versiones distintas, resulta pertinente el análisis de cada una de ellas en su dimensión neutra.

VII. 1. 3. 1.- Primera versión

Aparentemente el primer compás muestra una construcción basada en una secuencia de 12 sonidos, pero no es posible afirmar que este recurso haya sido utilizado como un elemento constitutivo en todo el movimiento, puesto que no hay ejemplos suficientes a nivel horizontal, ni vertical que lo demuestren. Sin embargo, se puede apreciar que éste se desenvuelve dentro de un plano de cromatismo total, lo que conforma un contexto atonal, como lo podemos ver al inicio de este movimiento:

Clarinet in B \flat I y II
 Fagot I y II
 Corni in F I y II
 Trombe in B \flat I y II
 [Timpani]
 Timpani Tarola
 Violini I
 Violini II
 Viola
 Violoncelli
 Contrabassi

ff
f
f
f
f
 [Timpani]
f
Allegro ♩ = 112
ff
ff
ff
 pizz. arco
ff
 Div. pizz.
ff
 pizz.
ff
f dim. poco a poco
 pizz.
f dim. poco a poco
 pizz.
f dim. poco a poco
f dim. poco a poco
mf dim.
mf dim.
mf dim.
mf dim.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

La sucesión de las tres primeras notas de la secuencia se definió arbitrariamente con base en un orden ascendente de la orquestación, es decir, de las voces de los contrabajos hacia los alientos.

Nuevamente, encontramos el uso de intervalos de cuartas y quintas de manera constante, tanto en forma de acordes (ej.1) como en forma de arpeggios (ej. 2), y estos últimos frecuentemente son parte de las ideas melódicas (ej. 3):

Comi in F
I y II

19 *sord.*
mf

Flauto solo

19

Ej. 1

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

99

Ej. 2

Flauto solo

12

Ej.3

En el caso del uso de armonía por terceras, sólo se encuentran tres pequeños pasajes:

Flauto I

Flauto II

Oboi I y II

Clarineti in B \flat I y II

Fagotti I y II

100

ff

ff

ff

ff

226

83

Flauto I

Flauto II

Oboi I y II

Clarineti in B \flat I y II

Fagotti I y II

ff

ff

ff

a 2

ff

231

Flauto I

Flauto II

Oboi I y II

Clarineti in B \flat I y II

La presencia de trazos melódicos en los que las notas que los conforman se mueven cromáticamente en movimiento contrario, es abundante, y aparecen desde la introducción:

Viole

Violoncelli

Contrabassi

pizz. arco

ff

pizz.

f dim. poco a poco

mf dim.

p

pizz.

Div. pizz.

ff

f dim. poco a poco

mf dim.

p

pizz.

ff

f dim. poco a poco

mf dim.

p

pizz.

ff

f dim. poco a poco

mf dim.

p

Flauto solo

14

55

58

Fagotti I y II

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

55

58

También encontramos escalas cromáticas:

Flauto solo

14

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

43

56

senza sord.

Flauto I

Flauto II

Oboi I y II

Clarineti in Bb I y II

57

Con relación a las escalas diatónicas, sólo hay dos pequeños pasajes en los que se hace uso de ellas, el primero en el compás 173, y el segundo en la cadencia final:

En cuanto al uso de contrapunto, encontramos algunos ejemplos tanto de carácter imitativo como no imitativo:

VII. 1. 3. 2.- Segunda versión

Ahora procederemos a describir los elementos recurrentes en la construcción del tercer movimiento de la segunda versión.

De la misma manera que el primer movimiento y el tercero del texto primigenio, el presente inicia haciendo uso de secuencias de 12 sonidos, pero en esta ocasión encontramos una cadena de ellas, en donde se van sucediendo una a otra, como lo podemos ver en los compases 1 al 5:

The image shows a musical score for a symphony, focusing on the string section. The score is written for Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked "Allegro" with a metronome marking of 120. The time signature is 3/4. The score is divided into measures, with the first five measures highlighted by colored boxes: a red box around the first measure, a green box around the second measure, and a blue box around the third measure. The numbers 1, 2, and 3 are written in red, green, and blue respectively, indicating the sequence of 12 sounds. The score also includes parts for Oboi, Clarineti in Bb, Fagotti, Corni in F, and Trombe in Bb, but these parts are mostly silent in the first five measures.

The image displays three musical staves, each labeled 'SERIE' followed by a number (1, 2, or 3). Each staff contains a sequence of 12 notes in bass clef, with fingerings indicated by numbers 1 through 12 below the notes. The notes are: SERIE 1: Bb, Bb, B, C, D, E, F#, G, A, Bb, Bb, Bb; SERIE 2: Bb, Bb, B, C, D, E, F#, G, A, Bb, Bb, Bb; SERIE 3: Bb, Bb, B, C, D, E, F#, G, A, Bb, Bb, Bb.

En cuanto a los intervallos de cuartas y quintas que, en los tres movimientos ya analizados, aparecían como una constante manera de armonizar, en este caso, esos intervallos surgen como resultado de la interacción contrapuntística de diferentes trazos melódicos, en los que también se incluyen otros intervallos:

The image shows a musical score for woodwinds. The instruments listed are Flauto I, Flauto II (with Piccolo), Oboi I y II, Clarineti in Bb I y II, and Fagotti I y II. The score is in 3/4 time and features a passage starting at measure 12. The dynamic marking 'f' (forte) is present. The woodwinds play a complex, chromatic passage with various intervals, including fourths and fifths.

Asimismo, encontramos ejemplos de acordes en los que aparecen intervallos de cuartas y quintas en combinación con otros intervallos (segundas menores y séptimas mayores, la mayor de las veces) pero como parte de un total cromático, y no se muestran como la base del sistema armónico:

26 51

Flauto I
Flauto II
Oboi I y II
Clarineti in B y II
Fagotti I y II

mf

22

Flauto solo
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli

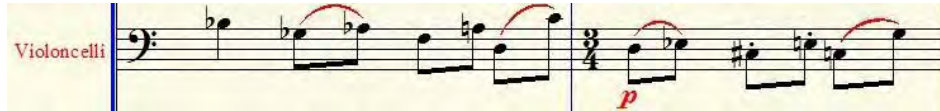
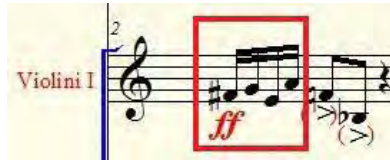
p

25

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

mf
Div.
mf
mf
mf

El recurso de los trazos melódicos donde las notas que lo conforman, se separan o se juntan en movimiento contrario, aparece escasamente, pero esta vez, no de manera cromática:



En cuanto a pasajes contruidos a base de escalas diatónicas o cromáticas, son escasos y muy breves:



El procedimiento de construcción predominante, es el contrapunto no imitativo, en el que los instrumentos de la orquesta interactúan con la flauta solista con melodías que dialogan:

A page of a musical score for a symphony, showing staves for Flauto I & II, Oboe I & II, Clarinet in B-flat I & II, Fagotto I & II, Corno I & II, Tromba in B-flat I & II, Flauto solo, Violini I & II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score includes dynamic markings such as f, mf, p, and pizz, and performance instructions like 'senza sord.' and 'sord.'

Asimismo, se encuentran pasajes en los que esas interacciones crean un efecto de interrupción en la fluidez del discurso de la flauta solista, como si la orquesta le obstaculizara el avance, de tal manera que la flauta presenta ideas breves con una orquestación de baja densidad sonora, la cual es contrastada de pronto por motivos pequeños por parte de la orquesta con una densidad sonora mayor.

VII. 2.- Dimensión poética inductiva

Dado que en la dimensión poética inductiva, el objetivo del análisis es encontrar las relaciones de los elementos ya descritos en el nivel neutro que evidencien las intenciones constructivas del autor, es claro que deben buscarse correspondencias de dichos elementos en todos los movimientos del concierto, lo que nos puede conducir también a definir aspectos formales y estilísticos:

...el estilo de una pieza, entendido desde el punto de vista exclusivamente musical, puede definirse como la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal (o quizá, más recientemente en la negación del movimiento o de la forma). (La Rue, 2004, p. XII)

Después de haber descrito los elementos recurrentes en el discurso de todo el concierto en sus dos versiones desde un nivel analítico neutro, pasaremos a exponer las relaciones que

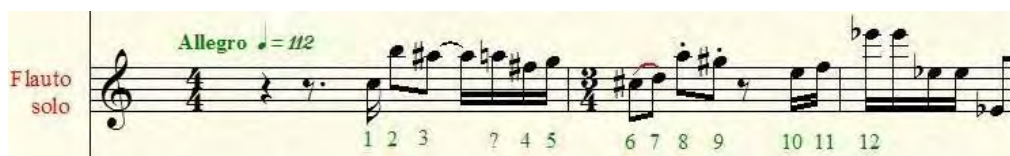
existen entre ellos, las cuales muestran una clara intención de diseño por parte del autor tanto en su construcción como en su aplicación en el discurso, una “situación analítica” que Nattiez denomina *análisis poiético inductivo*. Dichos elementos recurrentes fueron referidos en el siguiente orden:

- Secuencias de 12 sonidos.
- Armonía por cuartas y quintas.
- Armonía por terceras.
- Trazos melódicos en el que las notas que los conforman, se desplazan cromáticamente en movimiento contrario.
- Escala diatónicas y cromáticas.
- Contrapunto imitativo y no imitativo.

Siguiendo ese mismo orden, haremos un análisis de tales recursos, para mostrar la manera de cómo determinaron la construcción del discurso.

VII. 2. 1.- Secuencias de 12 sonidos o series.

Al inicio del primer movimiento, encontramos dos secuencias de doce sonidos cada una; la primera se encuentra en el tema presentado por la flauta solista en los compases del 1 al 3:



Entre el sonido 3 (*la#*) y el sonido 4 (*fa#*) hay un *la natural*, que en realidad corresponde al sonido 8 de la secuencia, como lo corroboran los dos pasajes siguientes, donde vuelve a

presentar la misma cadena de sonidos, el primero se encuentra en la segunda sección, entre los compases 39–46, en la línea de la flauta solista:



Primer movimiento, compases 39–36

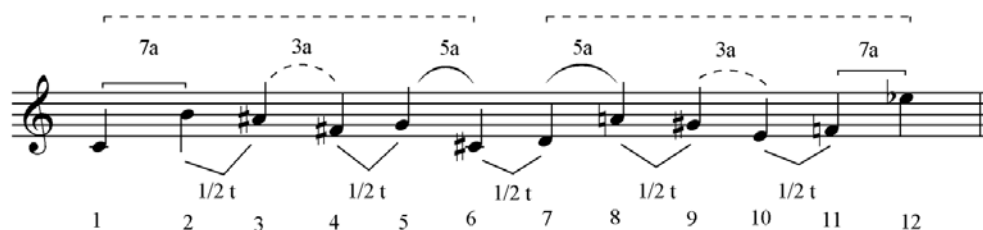
El segundo se encuentra en la reexposición variada de la segunda sección, entre los compases 73–76, en las voces del violín 2 y cello:

Primer movimiento, compases 73–76

A partir de lo que se observa en los dos últimos pasajes, parecería necesario replantear el orden de los sonidos 10, 11 y 12, puesto que el orden en estos casos es *fa, mi, mib (re#)*, en lugar de *mi, fa, mib* como lo fue en el primer caso. Sin embargo, el hecho de colocar el *la natural* después del sonido 3, aunado a esta otra situación, es una muestra de que el tratamiento de la secuencia de los doce sonidos no es serial.

La segunda secuencia de doce sonidos se localiza en los compases 3–4, como parte del tema principal:

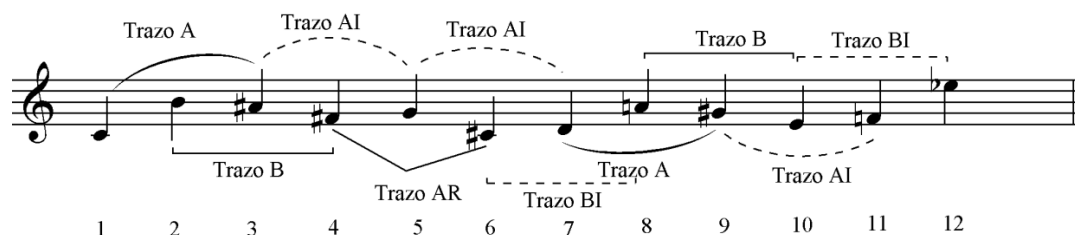
Al analizar la primera secuencia que presenta el tema principal, notamos que su estructura está conformada por intervalos de segunda menor, tercera mayor, quinta, y séptima, los cuales podemos agrupar en dos conjuntos de seis notas, unidos por un semitono, cuyo orden aparece en forma de espejo, es decir, séptima, (semitono), tercera, (semitono), quinta –((semitono))– quinta, (semitono), tercera, (semitono), séptima:



Los intervallos preponderantes en esta secuencia son los semitonos, los cuales se unen a una tercera nota formando trazos que denominaré “salto más semitono”, donde “salto” se refiere a intervallos mayores a la segunda menor, particularmente de tercera mayor a séptima mayor.

Tomando como punto de partida las cuatro primeras notas, definimos dos trazos principales, el primero contiene un intervalo ascendente (séptima mayor) unido a un semitono descendente y lo denominaremos “Trazo A”. El segundo trazo está conformado por dos intervallos descendentes (semitono–tercera mayor) y lo identificaremos como “Trazo B”.

De estos dos trazos, se derivan la inversión del Trazo A (AI) su retrógrado (AR) y, por último, la inversión del Trazo B (BI).



Se observa que los trazos, AI y AR no guardan la misma proporción interválica que el trazo A, es decir, el trazo A está formado por una séptima mayor ascendente y un semitono descendente. Por lo tanto, la inversión (AI) debería estar conformada por una séptima mayor descendente y un semitono ascendente, sin embargo, dos de los tres casos de inversión (AI) que se encuentran en la secuencia, están formados por una tercera mayor descendente y semitono ascendente y el tercero, por una quinta disminuida descendente y semitono ascendente. Lo mismo sucede con el trazo AR. Esto es porque lo que me interesa establecer fundamentalmente, es la dirección del giro melódico para poderlo aplicar en los casos donde se encuentren trazos con una dirección similar. De ahí que, aunque la serie presenta algunas de las posibilidades, habría que derivar las que no se incluyen, como se muestra en el siguiente cuadro:

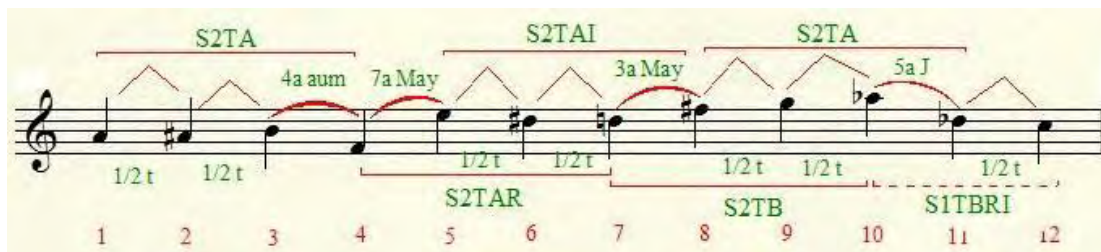
Secuencia 1

Trazo A (S1TA)	Salto / – Semitono \
Inversión de A (S1TAI)	Salto \ – Semitono /
Retrógrado de A (S1TAR)	Semitono / – Salto \
<i>Inversión del retrógrado de A (S1TARI)</i>	Semitono \ – Salto /
Trazo B (S1TB)	Semitono \ – Salto \
Inversión de B (S1TBI)	Semitono / – Salto /
<i>Retrógrado de B (S1TBR)</i>	Salto / – Semitono /
<i>Inversión del retrógrado de B (S1TBRI)</i>	Salto \ – Semitono \

Donde S1 significa Secuencia 1, TA significa Trazo A, / significa intervalo ascendente, y \ significa intervalo descendente.

Con el mismo propósito de definir rasgos a partir de trazos melódicos que se pueden identificar en el discurso, el análisis de la segunda secuencia, ubicada en los compases 3–4, muestra una estructura conformada por grupos de cuatro notas separadas básicamente por

intervalos de semitono–semitono–salto (S2TA), con una inversión (S2TAI) y un retrógrado (S2TAR), además un trazo formado por salto–semitono–semitono, y finalmente para incluir la nota final la agrupamos con el trazo de la secuencia 1 (S1TBRI):



De ahí obtenemos el siguiente cuadro:

Secuencia 2

Trazo A (S2TA)	Semitono / Semitono / Salto \
Inversión de A (S2TAI)	Semitono \ Semitono \ Salto /
Retrógrado de A (S2TAR)	Salto / Semitono \ Semitono \
<i>Inversión del retrógrado de A (S2TARI)</i>	Salto \ Semitono / Semitono /
Trazo B (S2TB)	Salto / Semitono / Semitono /
<i>Inversión de B (S2TBI)</i>	Salto \ Semitono \ Semitono \
<i>Retrógrado de B (S2TBR)</i>	Semitono \ Semitono \ Salto \
<i>Inversión del retrógrado de B (S2TBRI)</i>	Semitono / Semitono / Salto /

A partir de estas observaciones, podemos señalar los trazos similares que aparecen frecuentemente en el discurso, como parte de las ideas o motivos, elementos que evidencian los propósitos y procedimientos creativos del compositor.

De ahí que, por ejemplo, en los compases 5–9, podemos ubicar dichos trazos y deducir que su origen proviene del tema principal:

Primer movimiento, compases 5–9

En el compás 36, en la segunda sección del primer movimiento, por ejemplo, el tema está determinado inicialmente por el trazo melódico A de la primera secuencia, y continúa con motivos que provienen de las derivaciones de las dos secuencias:

Primer movimiento, compases 36–42

Por otra parte, en el segundo movimiento, hallamos algunos trazos que pudieran tener una familiaridad con dichos rasgos, aunque, como ya hemos dicho, su contexto es básicamente modal, por lo tanto, la estructura “salto más semitono” de la primera secuencia hay que adaptarla en ocasiones a una definición de “salto más segunda mayor”, con sus derivaciones, como es el caso del inicio, que en la primera versión se encuentra de esta manera:

Oboi I y II

Violino

Violoncello

Contrabassi

S1TB

S1TA

ppp

pp

sfz

Segundo movimiento, compases 1–4

Como ya es sabido, en la segunda versión el autor alteró las dos primeras notas, pero esto no afecta la idea anterior.

Otros ejemplos que podemos mostrar, son los siguientes:

Oboi I y II

Clarinetti in B \flat I y II

Fagotti I y II

Violini I

Violini II

S1TA

S1TB

S1TA

S1TA

S1TA

S1TA

S1TA

S1TARI

mf

mf

mf

mf sfz

mf sfz

f

f

f

28

Segundo movimiento, compases 13–15

Me parece pertinente hacer una acotación del siguiente detalle: la melodía del violín 1 en el compás 15 del ejemplo anterior, es similar a la melodía de la flauta solista en los compases 49–50 y 105–106 del primer movimiento:

Primer movimiento, compases 49–50 flauta solista

Compases 105–106 flauta solista, primer movimiento

De regreso al tema de los trazos, en los compases 18–19, 42–43, 45–46 del segundo movimiento, tenemos otros ejemplos que podemos relacionar con aquéllos trazos del primer movimiento:

Segundo movimiento compases 18–19

Segundo movimiento compases 42–43

Segundo movimiento compases 45-46

En cuanto al tercer movimiento de la primera versión, también encontramos algunos trazos similares:

Tercer movimiento, primera versión, compases 1-5

Flauto solo
8
mf
49
S1TA
S2TAI
S1TA

Violini I
8
pizz.
p
S1TA

Violini II
pizz.
p
S1TA

Viole
pizz.
p
S1TBR

Tercer movimiento, primera versión, compases 8–9

Por último, en la segunda versión del tercer movimiento, también se hallan algunos trazos similares a aquéllos que surgen de las dos secuencias del primer movimiento.

Allegro ♩ = 112
Violini I
ff
f
ff
f
S1TAR
S1TBI
S1TB

Violini II
ff
f
ff
f
S1TA

Viole
pizz.
ff
arco
f
S1TB
S1TB

Violoncelli
pizz.
ff
arco
f
S1TAR
S1TBR
S1TA
S1TA

Contrabassi
pizz.
ff
arco
f
S1TBR
S1TA
S1TA
S2TAR

Tercer movimiento, segunda versión, compases 1–6

Tercer movimiento, segunda versión, compases 11–13

Hay que recordar que el comportamiento de todos los elementos hasta aquí descritos se ha vinculado a un contexto secuencial, porque el tratamiento global demuestra que el campo de acción no es el serialismo. Además, con la diversidad de elementos –de los cuales se hizo relación en el análisis del nivel neutro– podemos ver que hay una convivencia simultánea de diferentes recursos composicionales no seriales, lo que nos lleva a pensar que el contexto de las secuencias de doce sonidos, corresponde a un cromatismo total, donde se percibe la intención de construir ideas evitando la repetición de sonidos, y, en muchas ocasiones, esas secuencias no alcanzan a constituirse por 12 sonidos, además de que rara vez presentan correspondencia en lo vertical o alguna transposición o forma retrógrada.

En el caso del segundo movimiento, por ejemplo, la mayor parte del discurso es de carácter modal (aún cuando el autor hizo modificaciones), sin embargo, se hallan dos pasajes en los que vuelve a utilizar secuencias de sonidos que tienen una función estructural. En la introducción, por ejemplo, podemos ver que hay una selección de sonidos que conforman una idea temática –sin que realmente sea un tratamiento serial– la cual inicia en la sección

de cuerda con las notas *si, la, fa*, que son las mismas notas con las que interviene el oboe en su entrada, y éstas se unen a un *mi natural*. Un poco más adelante, aparecen unos trazos melódicos con las notas *do, fa#, si*, primero en los fagotes e inmediatamente después en las flautas, el oboe y el clarinete 1.

The image shows a page of a musical score for the second movement, first version, measures 1-6. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flauto I, Flauto II, Oboe I y II, Clarinet in Bb I y II, Fagotti I y II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 54. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. Red boxes highlight specific melodic passages in measures 27-30 across various instruments. Dynamics include ppp, p, mf, and sfz.

Segundo movimiento, primera versión compases 1-6

Más adelante encontramos unos pasajes donde aparecen las notas *si, la, fa, mi*, en las voces de la flauta 1, oboe 1 y clarinete (compases 27-28), y un poco más adelante, en las voces del clarinete, violín 1 y viola (compases 29-30) que anticipan la entrada de la flauta solista:

The image shows a page of a musical score for the first movement, measures 27-34. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: Flauto I, Flauto II, Oboe I y II, Clarineti in Bb y II, Fagoti I y II, Flauto solo, Violini I, and Viola. Measures 30 and 31 are highlighted with red boxes. The Flauto solo part in measure 31 is also highlighted with a red box. Dynamics include f, dim., p, and ppp.

Segundo movimiento, primera versión compases 27–34

Con dichas notas (*si, la, fa, mi, do, fa# si*) será construido el tema inicial, presentado por la flauta solista en los compases 32–33:

The image shows a musical score for the Flauto solo part, measures 32-33. The score is in treble clef, 3/4 time signature, and starts with a dynamic marking of p. The notes are si, la, fa, mi, do, fa# si.

En la segunda versión de este movimiento, las modificaciones que Galindo hizo, afectaron estas relaciones, porque al alterar con bemoles las dos primeras notas de la introducción, presentada por las cuerdas, modificó la estructura interválica original, es decir, lo que era una secuencia de segunda mayor– tercera mayor, (*si, la, fa*) pasó a ser segunda mayor–tercera menor (*sib, lab, fa*):

Violino

Violoncelli

Contrabassi

ppp

pp *sfz*

ppp

pp *sfz*

ppp

Asimismo, en el compás 4, el primer *mi*, también lo alteró con un bemol, y luego, en el segundo tiempo, el *mi* vuelve a ser natural, de tal manera que regresa a la idea original, y de ahí en adelante, el discurso permaneció intacto hasta la entrada de la flauta solista, donde el autor añade a la melodía de la primera versión, una ornamentación que no altera el orden de las notas seleccionadas originalmente.

Flauto solo

p

Más adelante, en el compás 129 de las dos versiones, en las voces de las flautas, oboe 2 y violín 1, aparece el tema de la introducción en su estructura original, es decir, segunda mayor–tercera mayor (*mi, re, sib*), transportado a una cuarta justa superior, sin embargo, en las voces del oboe1, clarinete y violín 2, encontramos las notas *sib, la, fa*, es decir, el mismo tema –para cualquiera de las dos versiones–, pero variado. Por otra parte, en los compases 129–130, en las voces de los fagotes, cellos y contrabajos, los acordes contienen las notas *sib, la, fa, mi*, que son las que conforman el tema.

The image shows a page of a musical score for the second movement, measures 1-6. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are listed on the left: Flauto I, Flauto II, Oboi I y II, Clarineti in Bb I y II, Fagotti I y II, Violini I, Violini II, Violoncelli, and Contrabassi. The first six measures are highlighted with colored boxes: green for Flauto I and II, blue for Oboi I y II and Clarineti in Bb I y II, red for Fagotti I y II, Violoncelli, and Contrabassi, and a green box for Violini I. The dynamic marking 'f' is present in each part. The score is in 4/4 time and starts at measure 129.

Segundo movimiento, (ambas versiones) compases 1–6

Posteriormente, en el compás 152 encontramos una reexposición de la introducción, la cual, en la primera versión es idéntica, pero en la segunda, aparecen algunas notas alteradas de manera diferente a los compases iniciales.

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

152 47

cantabile
p
mf
mf

cantabile
p
mf
mf

ppp
sfz
mf

ppp
sfz
mf

ppp
mf

Segundo movimiento, segunda versión, compases 152–157

En esta ocasión, las tres primeras notas son naturales (como en la primera versión) y encuentran correspondencia en los violines que inician su participación con las mismas notas. Sin embargo, en el compás 155 las notas *mi*, fueron alteradas con bemoles, a diferencia del inicio de esta segunda versión, donde la primera era bemol y la segunda, natural. Por otra parte, las notas *mi* en los violines son naturales y son sucedidas por las notas *do*, *fa#* y *si*, ubicadas en los contrabajos, cellos y violas, y en el compás 157, por los violines mismos, completando la secuencia original: *si*, *la*, *fa*, *mi*, *do*, *fa#*, *si*.

Por las relaciones temáticas a partir de estos sonidos, nos hemos adelantado hasta el compás 157, pero debemos retroceder al compás 80 de este segundo movimiento, donde se encuentra un tema construido con una secuencia de doce sonidos, que en la primera versión aparece de esta manera:

Flauto solo

80

mf

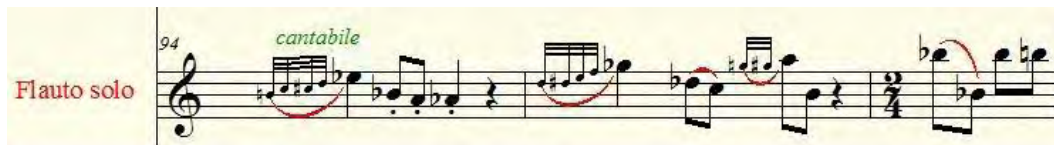
37 Andante ♩ = 80



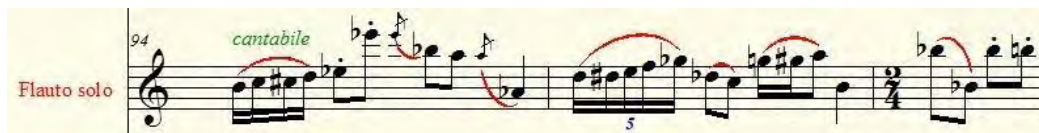
Y en la segunda versión lo modifica un poco, pero sin alterar el orden de las notas:



El desarrollo que presenta este elemento es una transposición a la quinta justa inferior en el compás 89 y luego, en el compás 94, de manera parcial, a una séptima menor inferior, que inmediatamente regresa a la transposición de quinta justa. En la primera versión aparece de esta manera:



Y en la segunda aparece así:



VII. 2. 1. 1 Tercer movimiento, primera versión

Aparentemente, la construcción del primer compás, en el que se presenta parte del tema principal que la flauta solista va a exponer más adelante, está en función de una secuencia, puesto que el número de notas involucradas en la primera idea es de 12:



Lo que hace difícil poder afirmar que se trata de una secuencia, es que en los siguientes compases no hay alguna correspondencia que lo corrobore, ni horizontal ni verticalmente, y las notas que forman el tema expuesto por la flauta solista no completan un orden de 12 sonidos, como se verá más adelante.

Haciendo una breve acotación, me parece importante señalar que el origen de esta idea temática se encuentra en el compás 110 del segundo movimiento, y en ese caso, tampoco tiene una construcción secuencial:

Compases 110–112 del segundo movimiento (aparece en las dos versiones).

The image shows a page of a musical score for measures 110 to 112. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flauto I, Flauto II (with Piccolo), Oboi I y II, Clarineti in B♭ I y II, Corni in F I y II, Trombe in B♭ I y II, Violini I, Violini II, Viole, and Violoncelli. A green box highlights the measure number '41' at the beginning of measure 110. Red annotations are present throughout the score, including slurs and dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *p*. The woodwind parts (Flauto I, Flauto II, Oboi, Clarineti) show a melodic line that begins in measure 110 and continues through measure 112. The string parts (Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli) provide a rhythmic accompaniment with a similar melodic contour. The Trombe part also has a melodic line that enters in measure 110.

Como ya se mencionó, la flauta solista expone el tema principal en el compás 8 del tercer movimiento:

Tercer movimiento, primera versión, compases 8–9.

The image shows a close-up of the Flauto solo part for measures 8 and 9 of the third movement. The measure number '49' is highlighted in a green box at the beginning of measure 8. The Flauto solo part is written in a single staff. A red box highlights the first five notes of measure 8, and a blue box highlights the first five notes of measure 9. The notes in the red box are G4, A4, B4, C5, and B4. The notes in the blue box are A4, G4, F4, E4, and D4. The Flauto solo part is the only instrument playing in this section.

Se puede observar que hay una gran similitud con el tema inicial de primer movimiento, porque ambos incluyen el trazo de salto y semitono, las notas *si-la#*, así como el semitono descendente en figuras de octavo, que en muchos casos indica cierre de motivos y de frases.

Sin embargo, el tema del tercer movimiento, primera versión, no está construido con una secuencia de 12 notas como lo fue el tema inicial del primer movimiento, porque la secuencia de notas se interrumpe en el sonido 9, en todo caso, la coincidencia de estos temas radica en la intención de evitar la repetición de notas, o en un contexto de cromatismo total. En cuanto al semitono que funge como cierre de motivos o frases, hablaré más adelante porque es un elemento que aparece en todos los movimientos. Por otra parte, en el andantino que aparece en el compás 123, encontramos que Galindo retoma el segundo tema del primer movimiento, el cual como ya vimos, está basado en la secuencia de sonidos del primer tema, sólo que ahora lo presenta a dos voces separadas por intervalos de cuarta superior o quinta inferior en las líneas de las flautas, oboes, violines y violas:

Tercer movimiento, primera versión compases 123–128

VII. 2. 1. 2 Tercer movimiento, segunda versión

La manera en la que inicia este movimiento es muy similar a la manera en la que comenzó el tercer movimiento de la primera versión, es decir, empieza con un acorde que es respondido con una idea en dieciseisavos, seguido de un pasaje de carácter rítmico en figuras de octavo que desembocan en el tema principal presentado por la flauta solista en el compás 9 (en el caso de la primera versión, la flauta solista entra en el compás 8). El discurso de este movimiento está construido igualmente con secuencias de 12 notas, pero en esta ocasión, éstas aparecerán de manera frecuente, ya sea a nivel horizontal, encadenándose una tras otra, o como textura a nivel vertical, además, muestran en varios casos, un tratamiento de técnica serial como lo podemos observar desde el inicio del movimiento donde encontramos la presentación de tres secuencias en la introducción:

The image shows a page of a musical score for the third movement, second version, measures 1-5. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time and marked 'Allegro'. A red box highlights measures 1-3, a green box highlights measures 4-5, and a blue box highlights measures 6-7. The numbers 1, 2, and 3 are placed in the center of these boxes respectively.

Tercer movimiento, segunda versión, compases 1-5

SERIE 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

SERIE 2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

SERIE 3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

El tema principal expuesto por la flauta solista (compases 9–10) está construido a partir de la secuencia 2, que se encuentra en la introducción en las voces de cellos y contrabajos (compases 3–4), y en los compases 11–12 presenta una transposición a la sexta mayor inferior. Asimismo, el fagot también muestra dos series, mientras que el contrabajo va doblando algunos de sus sonidos y al final, presenta el sonido 12 de la segunda secuencia que el fagot ya no incluyó.

Tercer movimiento, segunda versión, compases 9–12

Como se puede apreciar, las secuencias de sonidos de la flauta y el fagot son diferentes entre sí, no guardan alguna relación en la que pudiera hablarse de una inversión o retrógrado, ni entre ellas, ni con las anteriores que se encuentran en la introducción lo que, al parecer, conforma un ámbito atonal a partir de una cadena de secuencias. En adelante, el comportamiento del discurso será de manera similar, es decir, encontraremos temas contruidos a partir de secuencias, los cuales, no necesariamente guardarán alguna relación

verticalmente –en cuanto a inversiones o retrógrados se refiere– aunque pueden doblarse las voces con fines de orquestación. Sin embargo, se pueden hallar relaciones de transposición, generalmente en la misma voz:

Tercer movimiento, segunda versión, compases 57–60

Por último, cuando se señaló la similitud entre el tema principal del primer movimiento y el tercero de la primera versión, se mencionó también al semitono que aparece como cierre de motivos o frases, muchas veces en figuras de octavos, el cual es un elemento que adquiere una importancia discursiva relevante, pues lo encontramos en varios temas de las dos versiones del concierto. Recordemos que en el primer movimiento los semitonos eran los intervalos preponderantes en las secuencias con las que se construyó el tema principal, y es justamente de ahí de donde surge este elemento fundamental.

Primer movimiento, compases 1–5

Flauto solo

Violini I

Violini II

Virole

espressivo

p

5

Andante ♩ = 80

cresc. poco

sord.

pp

sord.

p

pp

Primer movimiento, compases 36–43

Flauto solo

mf

Segundo movimiento, compases 80–83

Flauto solo

10

Tercer movimiento, primera versión, compás 10

Flauto solo

24

poco meno mosso ♩ = 96

f

f

mf

Tercer movimiento, primera versión, compases 24–27

Fagotti I y II

Virole

Violoncelli

Tercer movimiento, primera versión, compás 49

Antes de continuar, quisiera mencionar que la idea que aparece en los compases 10–12 del primer movimiento (ej. A) —emparentada con el motivo de cierre que hemos estado viendo— aparece en las dos versiones del segundo movimiento en los compases 72–74, de maneras diferentes, con intervalos de segunda mayor, en algunos casos y en otros, una combinación de semitono–segunda mayor, (ejemplos B y C).

Ej. A, Primer movimiento, compases 10–12

Ej. B, Segundo movimiento, primera versión, compases 72–74

Ej. C, Segundo movimiento, segunda versión, compases 72–74

En el caso del tercer movimiento de la primera versión, encontramos el mismo motivo rítmico que incluye el semitono descendente en los compases 27 y 30:

Asimismo, este motivo lo encontramos en la segunda versión del tercer movimiento en los compases 77–81:

Tercer movimiento, segunda versión, compases 77–81

Este último pasaje está emparentado con el segundo tema del primer movimiento:

Primer movimiento, compás 36–38

El tema principal del tercer movimiento, segunda versión, incluye un cierre en figuras de octavo, pero en este caso, con un intervalo de séptima mayor descendente, es decir, una inversión del semitono que se encuentra en todos los ejemplos anteriores:

Tercer movimiento, segunda versión, tema principal, compás 9–10

Tercer movimiento, segunda versión, compases 13–14

VII. 2. 2.- Armonía por cuartas, quintas y terceras.

El sistema armónico que se aprecia en el concierto, particularmente en el primer y tercer movimiento (en sus dos versiones) está vinculado en gran medida a un ámbito atonal y cromático en el que hay presencia de diferentes recursos como los intervalos de cuartas y quintas, y escasamente de terceras, de los que vimos algunos ejemplos en el análisis del nivel neutro. En el caso del segundo movimiento de la primera versión, el sistema es principalmente modal, aunque como ya se vió anteriormente, para la segunda versión, Galindo alteró algunos pasajes convirtiendo su carácter modal en pasajes de carácter cromático. Asimismo, la utilización de cuartas y quintas en la textura armónica es frecuente, aunque encontramos algunos pasajes cromáticos y algunos intervalos de terceras que no establecen relaciones tonales, y no son preponderantes. Por la manera en que conviven e interaccionan de forma simultánea, ninguno de estos elementos define una función estructural o formal, pero sí pueden identificarse de manera diferenciada en las diferentes secciones determinadas por los temas que aparecen a lo largo del discurso, como recursos compositivos, de tal manera que su manifestación ocupa una dimensión total, en funciones de carácter armónico, contrapuntístico o de orquestación, lo que define en sí, el estilo y da unidad discursiva a la obra.

VII. 2. 3.- Trazos melódicos en los que las notas que los conforman, se suceden cromáticamente en movimiento contrario.

De la misma manera que los recursos armónicos, estos trazos tampoco cumplen una función formal, su comportamiento refleja, asimismo, ser parte de una serie de medios que conforman el discurso, corroborando el estilo y dándole unidad, lo cual se aprecia en una dimensión grande. Este elemento se encuentra presente en todos los movimientos, incluso en el tercero de la segunda versión –aunque de manera muy escasa–. Aparece de varias maneras, muchas veces como consecuente de una frase o idea que conduce a un cierre. En la mayoría de los casos, las notas de los trazos, se separan, pero también hay algunas ocasiones en las que se juntan.

Primer movimiento, compases 15–17

Primer movimiento, compases 23–25

Primer movimiento, compases 26–32

Segundo movimiento, compases 60–67

En el segundo tema del segundo movimiento, habíamos dicho anteriormente que esa idea está constituida por una secuencia de doce sonidos, pero también vemos que hay relación con el recurso que estamos abordando:

Segundo movimiento, compases 80–81

En cuanto al tercer movimiento de la primera versión, este elemento cobra una importancia relevante por la frecuencia con la que aparece, tanto en la parte orquestal –ya sea como acompañamiento, contrapunto o parte de las frases musicales– como en la línea melódica de la flauta solista.

Violino
Violoncelli
Contrabassi

pizz. arco
pizz.
ff
f dim. poco a poco
mf dim.
p
pizz.
Div. pizz.
ff
f dim. poco a poco
mf dim.
p
pizz.
ff
f dim. poco a poco
mf dim.
p

Tercer movimiento, primera versión compases 1–7

Flauto solo
Violoncelli

10

Tercer movimiento, primera versión compases 10–11

Flauto solo

13

Tercer movimiento, primera versión compases 13–14

Tercer movimiento, primera versión compases 55-56

En el caso del tercer movimiento de la segunda versión, encontramos algunas figuras similares. En ellas, las notas que las conforman se mueven en sentido contrario, tanto diatónicamente como cromáticamente, pero como aparecen en tan pocas ocasiones, no se les puede considerar como un recurso relevante en la construcción del discurso, aunque se les puede valorar como un vínculo con aquellos que fueron utilizados en los dos primeros movimientos:

Tercer movimiento, segunda versión compás 2

Tercer movimiento, segunda versión compases 6-8

Tercer movimiento, segunda versión compases 49-50



Tercer movimiento, segunda versión compás 144

VII. 2. 4.- Escalas diatónicas y cromáticas.

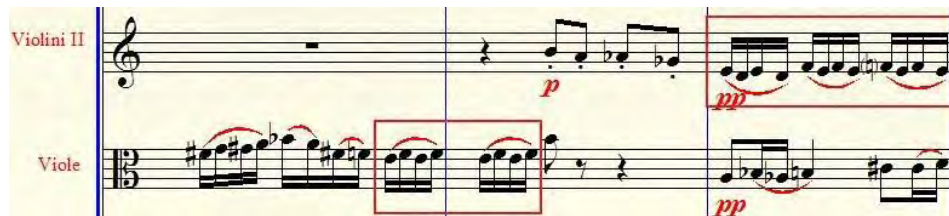
Este elemento normalmente se encuentra en todos los movimientos cuando aumenta la densidad agógica o la intensidad expresiva de las ideas musicales. Las escalas diatónicas, en ningún caso presentan relaciones tonales. La mayoría de las veces, las líneas melódicas de las que forman parte, no son muy extensas y combinan los grados conjuntos diatónicos o cromáticos con dibujos arpegiados los cuales son los trazos más recurrentes. Asimismo, complementan a los temas principales como una consecuencia de movimiento. En la primera versión, en el primer y tercer movimientos, su presencia es más frecuente en las secciones de tempo más veloz que en las lentas. Por su parte, en el segundo movimiento aparecen tanto en las secciones lentas como en las que el pulso aumenta de velocidad. En el caso del tercer movimiento de la segunda versión, aunque los trazos melódicos preponderantes están hechos por grados disjuntos, encontramos algunos pasajes con trazos melódicos hechos por grados conjuntos diatónicos, y más frecuentemente cromáticos. Entre los pasajes de escalas diatónicas encontramos un ejemplo en el compás 155 (en las voces de los violines y la viola) que llama la atención por su similitud con el pasaje del compás 20 del primer movimiento en la voz de la flauta solista.

Tercer movimiento, segunda versión, compás 155

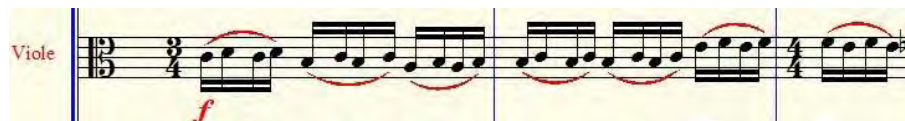


Primer movimiento, compás 20

En el primer ejemplo, es posible que su diseño se deba al recurso de las secuencias de doce sonidos, pero en el segundo ejemplo parece no aplicar la misma idea. Si se toma en cuenta el primer tiempo, sin embargo, la similitud en el trazo melódico a partir del segundo tiempo, es más clara y con esos últimos tres tiempos obtenemos una serie de doce sonidos. Estas similitudes son importantes por razones estilísticas que dan unidad al discurso en su dimensión total. También encontramos un dibujo melódico hecho con grados conjuntos que aparece en todos los movimientos, todos ellos con una función de acompañamiento:



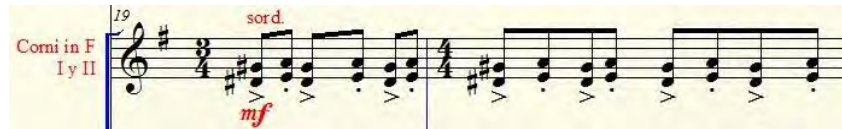
Primer movimiento, compases 22–24



Primer movimiento, compases 55–57



Segundo movimiento, compases 79–80



Tercer movimiento, primera versión, compases 19–20



Tercer movimiento, primera versión, compás 120



Tercer movimiento, segunda versión, compás 62



Tercer movimiento, segunda versión, compás 110

VII. 2. 5.- Contrapunto imitativo y no imitativo.

El recurso del contrapunto, está presente en todos los movimientos de las dos versiones. La manera de utilizarlo es similar en todos los casos: se encuentra particularmente en las secciones de *tempo* lento, sin embargo, también aparece con frecuencia en las secciones de *tempo* rápido, especialmente cuando hay una baja densidad en la orquestación. El contrapunto no imitativo es más recurrente que el de carácter imitativo, sin embargo, de este último encontramos algunos ejemplos canónicos:

Primer movimiento, compases 37–42, contrapunto no imitativo

Primer movimiento, compases 57–64, contrapunto imitativo

Segundo movimiento, compases 41–44, contrapunto no imitativo

Segundo movimiento, compases 63–65, contrapunto imitativo

En el tercer movimiento de la primera versión encontramos incluso la presentación del tema principal por aumentación haciendo contrapunto a la voz de la flauta solista:

Trombe in B♭ I y II *I sord*
 Flauto solo *mf*
 Violini II *arco pp*
 Viole *arco pp*
 Violoncelli *arco p*
 Tema principal
pp

Tercer movimiento, primera versión, compases 15–18

Y también en *stretto*:

Corni in F I y II *a 2*
 Trombe in B♭ I y II *a 2*
 Violoncelli *f*

Tercer movimiento, primera versión, compases 41–43

El segundo tema, también se presentó de manera fugada:

A full orchestral score for the third movement, first version, measures 49-56. The score includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat I and II, Bassoon I and II, Violin I and II, Viola, and Cello. The music is in 4/4 time and features a complex, fugue-like texture with multiple voices. Dynamics range from *pp* to *f*. There are markings for 'ritardando' and 'ritardando - *mf*'.

Tercer movimiento, primera versión, compases 49–56

Por último, en el tercer movimiento de la segunda versión, el procedimiento de construcción predominante es, como ya se mencionó anteriormente, el contrapunto no imitativo:

A musical score for the third movement, second version, measures 29-31. The score includes parts for Clarinet in B-flat I and II, Flute solo, Violini II, Viola, and Violoncelli. The music is in 4/4 time and features a non-imitative counterpoint. Dynamics range from *mf* to *f*. There are markings for *pp* and *f*.

Tercer movimiento, segunda versión, compases 29–31

VII. 2. 6.- Análisis estructural de las dos versiones del tercer movimiento.

De los ajustes que Galindo realizó a la versión primigenia, el que más llama la atención, es el relacionado con la sustitución total del tercer movimiento. Cuando se habló de la problemática que planteaba el tema de estudio, se plantearon algunas cuestiones relacionadas a las razones por las cuales el compositor había hecho los cambios; entre esas cuestiones se consideró la de un problema formal o estructural. Por esa razón, como parte del análisis a partir del nivel poético inductivo, por un lado, y por otro, como parte de la búsqueda de elementos que den luz sobre las posibles razones que el autor tuvo para tomar tal decisión, creí pertinente hacer un análisis estructural, con el objetivo de encontrar información acerca de si hubo problemas formales en el tercer movimiento de la versión primigenia y cómo fueron resueltos en la segunda versión. Debido a que los dos primeros movimientos mantuvieron su estructura, decidí abordar sólo las dos versiones del tercer movimiento puesto que es ahí donde se encuentra el problema y la solución que el autor encontró en su momento.

VII. 2. 6. 1.- Primera versión

El discurso de este movimiento presenta varias secciones conformadas por partes en las que se intercalan las intervenciones orquestales con las de la flauta solista, así como diferentes *tempi*:

Primera sección (compases 1–48)

Allegro, $\square = 112$ M. M.

–Primera parte, va del compás 1 al 23: Incluye la introducción a cargo de la orquesta (1–7) y la entrada de la flauta solista al compás 8 con las primeras ideas.

–Segunda parte, *poco meno mosso* ($\square = 96$), va del compás 24 al 40: El pasaje comprendido entre los compases 24–37, está formado por dos periodos, en el primero (compases 24–32), la flauta solista presenta nuevas ideas emparentadas con el tema inicial del primer movimiento, en cuanto al trazo de salto ascendente y semitono descendente. En el segundo periodo (compases 33–37), la flauta solista finaliza su primera participación,

presentando la cabeza del primer tema variado por aumentación y en *accelerando* para el regreso al *tempo primo*, que conduce a un puente muy breve (compases 38–40) a cargo de la orquesta, el cual, da paso a la tercera parte.

–Tercera parte (compases 41–48): Encontramos un pasaje de imitaciones utilizando el primer tema, aumentando gradualmente la densidad de la instrumentación hasta la inclusión de toda la orquesta y finaliza *rallentando* hacia otro pequeño puente (46–48) que enlaza a la siguiente sección con un motivo que anticipa un nuevo tema.

Segunda sección (compases 49–89)

Meno Mosso, □ = 96 M. M.

–Primera parte, va del compás 49 al 61: En la parte orquestal, en las voces del fagot, la viola y el chelo, se presenta –como ya se dijo antes– un nuevo tema, conformado por dos semifrases, el cual es tratado de manera fugada por otras voces, aumentando la densidad en la instrumentación hasta que toda la orquesta participa en la ejecución simultánea de las dos semifrases a manera de contrapunto: la primera semi-frase, variada por aumentación, es tocada por los metales, violas, chelos y contrabajos, y la segunda semi-frase en las flautas, oboes, clarinetes y violines. Esa gran sonoridad se desvanece con un acorde de toda la orquesta, en los últimos compases (59–61).

–Segunda parte, compases 62 al 89: La flauta solista hace su segunda aparición con el mismo tema del compás 49, a un tempo más lento (*Andante* □ = 72 M. M.) con una anacrusa que lo emparenta con aquélla idea que la flauta solista presentó en el compás 24 en la segunda parte de la primera sección. La primera semifrase del tema es presentada en cuatro ocasiones, la segunda a un intervalo de tercera mayor (compás 72), la tercera a la quinta justa (compás 74) y finalmente regresa a la altura original (compás 78). El motivo de la primera semi frase, es utilizada en varias ocasiones como un eslabón que une a cada presentación. Asimismo, intercala otras dos nuevas ideas, la primera aparece en la anacrusa al compás 65 y va hasta el tercer tiempo del compás 67 y la segunda, del cuarto tiempo del 67 al segundo del 71 que, en este caso, funciona como una consecuencia de la anterior, pero más adelante aparecen de manera independiente. De tal modo que tenemos la siguiente estructura:

Tema – idea 1 – idea 2 – tema a la 3a – tema a la 5ta – tema altura original – idea 2 – idea 1 variada – idea 2.

Tercera sección (compases 90–122)

–Primera parte, va del compás 90 al 95: En las voces de los clarinetes, fagotes, violas y cellos, la orquesta vuelve a la idea de la introducción (Primera sección), pero esta vez a un tempo más lento (*in tempo* cuarto = 72) que irá acelerando hasta la segunda parte.

–Segunda parte, compases 96 al 106, (***Allegro***, □ = 112 M. M.): Esta vez, el primer tema será desarrollado por la orquesta, con varios recursos como, el uso de la figura rítmica (octavo con puntillo y 16avo) vinculada al tema de la sección precedente, así como el tema inicial variado por aumentación.

–Tercera parte, va del compás 107 al 122: La flauta solista aborda el mismo tema y lo desarrolla con algunas unas variaciones, acompañada por una orquestación sencilla donde participan los instrumentos en un ambiente más de música de cámara. Finaliza su intervención haciendo un *rallentando* para enlazar con la siguiente sección.

Cuarta sección (compases 123–153)

Andantino, □ = 96 M. M.

–Primera parte, va del compás 123 al 132: Súbitamente se hace un contraste en la densidad de la instrumentación, la orquesta recapitula el segundo tema del primer movimiento en las voces de las flautas, oboes y violines, en un contexto totalmente diferente al contrapuntístico de la idea original y a un *tempo* más rápido, en una función introductoria a la siguiente parte.

–Segunda parte, va del compás 133 al 146 (***Andante*** cuarto = 80 M. M.): Ya introducido el tema mencionado por parte de la orquesta, la flauta solista continúa repitiendo lo que hizo en el primer movimiento, acompañada con las mismas líneas melódicas del contrapunto, pero instrumentadas de manera diferente. A partir del compás 143, hace una variación para finalizar esta intervención de la flauta solista.

–Tercera parte, del compás 147 al 153: Pasaje de transición donde encontramos al tema inicial variado por aumentación en las voces de los fagotes y los chellos, que en *accelerando* conduce al *tempo primo* en la siguiente sección.

Quinta sección (compases 154–184)

Tempo primo, □ = 112 M. M.

–Primera parte, del compás 154 al 157: La orquesta retoma el tema inicial para anticipar la entrada de la flauta solista.

–Segunda parte, del compás 158 al 177: La flauta solista vuelve a presentar los materiales del inicio, en un contexto de carácter casi cadencial, porque hay momentos en los que queda totalmente sola, y otros en los que tiene un acompañamiento muy discreto. Los últimos tres compases tienen características muy similares con el pasaje de los compases 35–37, el cual se unía a un pequeño puente, pero en este caso, conecta con la siguiente parte directamente.

–Tercera parte, del compás 177 al 184: Con las mismas características que la tercera parte de la primera sección (compás 41), esta parte es equivalente a aquella, y funge también como una transición a la siguiente sección.

Sexta sección (compases 185–217).

Toda esta sección es correspondiente a la segunda sección, de tal manera que se presentan los mismos elementos que encontramos en aquella.

Meno Mosso, □ = 96 M. M.

–Primera parte, del compás 185 al 195: Este pasaje es correspondiente a la primera parte de la segunda sección y procede de una manera similar, es decir, el tema, conformado por dos semifrases, es tratado de manera fugada por otras voces, aumentando la densidad en la instrumentación hasta que toda la orquesta se une en una gran sonoridad que se desvanece con un acorde en la cuerda, *rallentando* en los últimos compases (193–196).

–Segunda parte, (*Andante* $\square = 72$ M. M.) compases 196 con anacrusa al 217: Esta parte es correspondiente con la segunda de la segunda sección. De la misma manera, la flauta solista presenta el mismo tema del compás 49, pero esta vez inicia a una distancia de quinta justa del original. Hay algunos pasajes recortados y por esa razón la primera semifrase del tema es presentada sólo en tres ocasiones, en las mismas alturas que fueron ubicadas en la segunda sección, aunque esta vez no regresa a la altura original. Igualmente, el motivo de la primera semi frase es utilizado en varias ocasiones como un eslabón que une a cada presentación y también intercala las otras dos ideas. Finalmete, tenemos la siguiente estructura:

Tema – idea 1 – idea 2 – tema a la 3a – tema a la 5ta – idea 1 variada – idea 2.

Séptima sección (compases 217–280)

Esta sección, por los materiales que presenta, resulta correspondiente a la tercera sección.

–Primera parte (correspondiente a la primera parte de la tercera sección), va del compás 217 al 222: En las voces de las violas, cellos y contrabajos se vuelve a presentar la idea de la introducción al tempo que se estableció en la parte anterior ($\square\square = 72$) el cual irá acelerando hasta la segunda parte.

–Segunda parte, compases 223 al 233, (*Allegro*, $\square = 112$ M. M.): Nuevamente, el primer tema es desarrollado por la orquesta, de una manera similar a la segunda parte de la tercera sección.

–Tercera parte, va del compás 234 al 276: Aquí rompe con la correspondencia con la tercera sección, para incluir la cadenza de la flauta solista.

– Cuarta parte, va del compás 277 al 280: Pequeñísima coda o pasaje de cierre a cargo de la orquesta que incluye el tema principal.

VII. 2. 6. 2.- Segunda versión

Por las similitudes entre las dos versiones encontradas a partir del análisis poiético, me parece pertinente proceder de una manera similar para describir las características estructurales de este movimiento, cuyo discurso está conformado por ideas breves,

presentadas fundamentalmente por la flauta solista, la cuales interactúan con la orquesta, algunas veces con texturas contrapuntísticas y otras, en una dinámica en la que las frases de la voz solista son respondidas de manera abrupta y contrastante en la densidad sonora por la orquesta. Por otra parte, el discurso se desarrolla en función de la variación de los elementos motivicos y de su combinación, lo cual genera similitudes —raras veces como una repetición idéntica—, tanto en la voz de la flauta solista como en la parte orquestal, una característica que forma parte del estilo compositivo del autor. A continuación se describen por grupos de ideas, los temas y los motivos así como las combinaciones que conforman el discurso musical de este tercer movimiento.

Primera sección (compases 1–72)

Allegro, $\square = 112$ M. M.

- Primer grupo, va del compás 1 al 8: Incluye la introducción a cargo de la orquesta.
- Segundo grupo, va del compás 9 al 12: Entra la flauta solista con el tema principal.
- Tercer grupo, va del compás 13 al 17: En la flauta solista, se presentan otras ideas derivadas del tema principal. Este grupo en particular es relevante por la frecuencia con la que va a aparecer en el transcurso del movimiento.
- Cuarto grupo, va del compás 18 al 23: En la línea de la flauta solista, se repiten las ideas del tercer grupo transportadas a una cuarta justa descendente de distancia, con un contrapunto totalmente diferente en la parte orquestal.
- Quinto grupo, va del compás 24 al 28: En la flauta solista, encontramos la idea motivica del tema principal.
- Sexto grupo, va del compás 29 al 34: Nuevamente aparece el tema principal como antecedente de nuevos motivos.
- Séptimo grupo, va del compás 35 al 40: Pasaje de bravura para la flauta solista.

– Octavo grupo, va del compás 41 al 46: En la flauta solista, nuevamente encontramos la idea motivica del tema principal de manera similar a la del quinto grupo, sin embargo, la orquesta no guarda semejanza alguna.

– Noveno grupo, va del compás 47 al 51: En este caso, encontramos en la línea de la flauta solista, la misma temática que se presentó en el tercer grupo, transportada a una distancia de segunda mayor descendente, respecto al tema original. La orquesta por su parte, realiza un acompañamiento totalmente diferente al que se escuchó en ese pasaje.

– Décimo grupo, va del compás 52 al 56: Se observa el mismo procedimiento que se planteó en el cuarto grupo, es decir, se repite la misma temática transportada, esta vez, a una segunda menor descendente con relación a la altura del tema del noveno grupo (lo que es una variación de lo que se planteó en el cuarto grupo, donde el transporte fue a la cuarta justa) y a una tercera menor descendente de la altura original. El acompañamiento de la orquesta, también difiere de lo sucedido anteriormente. Con esto finaliza la primera intervención de la flauta solista.

– Undécimo grupo, va del compás 57 al 72: Pasaje orquestal de cierre de la primera sección de gran densidad instrumental, que inicia con el tema principal en los primeros compases (57 al 60), en cuyo consiguiente aparece dicho tema de manera modificada, cubierta por una línea melódica densa. En los últimos seis compases, (67–72), la densidad sonora se desvanece en una idea melódica más simple y en *rallentando* para enlazar con la sección siguiente.

Segunda sección (compases 72–119)

Lento, $\square = 60$ M. M.

En esta sección, encontramos un flujo de ideas cuya temática está vinculada en algunos casos, al tema principal, aún cuando no siempre tienen una correspondencia interválica idéntica a dicho tema, pero sí en su dirección y sus figuras rítmicas. Por ejemplo, los dos primeros motivos, incluyen el intervalo de séptima descendente que aparece como cierre del tema principal. Para describir el contenido de esta sección, se toma como punto de referencia a la voz solista, con la que haremos una aproximación de fraseo que servirá de

apoyo para describir ciertos pasajes característicos que agrupan algunas ideas motívicas que se repiten, los cuales, en algunos casos se transportan y otros sólo guardan relaciones de similitud por la dirección de sus trazos melódicos y sus figuras rítmicas.

Como podemos ver, el fraseo presenta algunas sobreposiciones temáticas, lo que genera ese fluir constante de ideas, pero podríamos decir que el primer conjunto de ideas va de la anacrusa al compás 73 al tercer tiempo del compás 77, sin embargo, este pasaje se repite transportado a la cuarta justa ascendente, a partir del tercer tiempo del compás 86 hasta el compás 91, e incluye en su cuarto tiempo la anacrusa de tres diesiseisavos que aparece también en el compás 77, y cada anacrusa se dirige hacia un motivo diferente.

La siguiente frase inicia en la anacrusa al compás 78 y el conjunto de motivos que incluye, se extiende hasta el segundo tiempo del compás 81.

La tercera frase va de la anacrusa al compás 82 hasta el tercer tiempo del compás 84, pero las dos últimas notas de esta frase también pertenecen al inicio de la siguiente frase la cual, llega hasta el segundo tiempo del compás 86, como lo corrobora la transposición a la cuarta justa ascendente que aparece en el compás 93 y llega hasta el segundo tiempo del compás 96.

La cuarta frase va del tercer tiempo del compás 86 hasta el primer tiempo del 92 y ya fue descrita anteriormente como una transposición de la primera.

La siguiente frase, también ya fue descrita como una transportación de la tercera frase.

La sexta frase va de la anacrusa al compás 97 al segundo tiempo del 100, y tiene vínculo con el motivo inicial de la sección.

La última frase de la flauta solista, va de la anacrusa al compás 101 al compás 103 y tiene un carácter cadencial.

En la anacrusa al compás 104, la orquesta inicia un pasaje de transición en la que se incluyen algunos motivos que expuso la flauta solista en las frases anteriores. Luego, para recuperar el *tempo primo* hace un *accelerando* que conecta con la siguiente sección.

Tercera sección (compases 120–194)

Tempo primo, □ = 112 M. M.

- Primer grupo, va del compás 120 al 130: La flauta solista inicia con el motivo expuesto en el tercer grupo de la primera sección e incluye variaciones a ideas provenientes del tema principal.
- Segundo grupo, va del compás 131 al 136: Las ideas expuestas corresponden a las mismas que se presentaron en el cuarto grupo de la primera sección, aunque el compás 131 difiere, los demás son idénticos.
- Tercer grupo, va del compás 137 al 140: Algo similar sucede en este grupo que se asemeja al quinto grupo de la primera sección.
- Cuarto grupo, va del compás 141 al 150: presenta nuevas ideas con un carácter de bravura.
- Quinto grupo, va del compás 151 al 155: Parte orquestal de contraste que, en las voces de los violines y violas, presenta una línea melódica en figuras de diesiseisavos la cual, fluye y enlaza directamente con la siguiente sección, y su inercia se pierde hasta el compás 159, de tal manera que funciona como un eslabón entre el final de la sección anterior y el inicio de la nueva.

Cuarta sección (compases 156–194)

- Primer grupo, va del compás 156 al 163: En las voces de los cellos, contrabajos, trompetas y cornos, inicia una reexposición del inicio del movimiento con algunas variaciones.
- Segundo grupo, va del compás 164 al 167: de las primeras ideas, de tal manera que este grupo es equivalente al segundo grupo de la primera sección.
- Tercer grupo, va del compás 168 al 171: Este caso es equivalente al tercer grupo de la primera sección, pero en el último octavo del compás 170 modifica la línea melódica y se

une a otro motivo en el compás 171, que funciona como un enlace más directo al siguiente grupo.

– Cuarto grupo, va del compás 172 al 176: Aunque este grupo es equivalente al cuarto grupo de la primera sección, omite el el motivo del compás 21 y el motivo del compás 22 lo modifica en las notas, pero las figuras rítmicas son prácticamente las mismas. En el compás 176, presenta el mismo motivo que en el compás 23.

– Quinto grupo, va del compás 177 al 178: Estos dos compases presentan ideas nuevas y reemplazan al quinto y sexto grupo (compases del 24 al 34) de la primera sección.

– Sexto grupo, va del compás 179 al 185: Variación del séptimo grupo de la primera sección con un carácter cadencial.

– Séptimo grupo, va del compás 185 al 194: Este pasaje orquestal, opera de manera similar al pasaje que se describe en el undécimo grupo de la primera sección, es decir, tiene los mismos elementos, funciona como cierre de sección y enlaza a la siguiente.

Quinta sección (compases 195–218)

Las primeras ideas que aparecen desde la anacrusa al compás 195 al tercer tiempo del compás 196, difieren parcialmente de la primera frase de la segunda sección, y su similitud empieza en el compás 197, que, con unas pequeñas variaciones, corresponde al compás 75. A partir del compás 197, la similitud de la línea melódica en la voz de la flauta solista, se mantiene con las mismas notas pero con figuras rítmicas diferentes, que en algunos casos afecta el fraseo, de tal manera que todo el pasaje que va del compás 197 al compás 207, es correspondiente al pasaje que va del compás 75 al segundo tiempo del compás 86 de la segunda sección.

De la misma forma que en dicha sección, en la anacrusa al compás 209, la orquesta inicia un pasaje de transición en la que se elaboran algunos motivos que expuso la flauta solista en el pasaje anterior. Luego, para recuperar el *tempo primo* hace un *accelerando* que conecta con la *Cadenza*.

Sexta sección (compases 219–226)

Cadenza y breve coda final.

VII. 3.- POIÉTICA EXTERNA

En cuanto a documentos vinculados al concierto, más allá de las partituras o de la música impresa, que pudieran aportar información relacionada a las intenciones creativas del autor –lo que Nattiez denomina *poiética externa*– no se encontró alguno que diera alguna orientación al respecto de manera específica. Por ejemplo, en una entrevista que le hicieron en 1989³⁴ con motivo de la presentación del concierto dentro de las actividades de la Academia de Artes, los comentarios se enfocaron principalmente a datos biográficos. Además, la información presentada es imprecisa, puesto que la reportera menciona que el concierto fue escrito en 1961 y que después del re–estreno en México, la obra no se volvió a interpretar. Ambos datos son erróneos. Por desgracia no hay alguna mención referente al proceso de creación del concierto mismo.

En otra entrevista³⁵, Galindo expresó: “Yo considero que de mis obras, unas de las mejor acabadas son la Segunda Sinfonía, el Segundo concierto para piano, el Concierto para flauta, el Concierto para violín.” Sin embargo, surge una duda, puesto que, Galindo escribió otro concierto para flauta y orquesta sinfónica de viento en 1979 y en este comentario no especifica a cuál de los dos se refiere. No obstante, ante una pregunta anterior en esa misma entrevista, de si en realidad no le importaba la repercusión de su obra, había mencionado: “...pero lo importante es lo que escribo en el presente. ¿Cómo voy a saber cuál es el inicio de mi *Concierto para violín* o el del *Concierto para flauta*?...”, lo que sugiere que está hablando de un pasado lejano. Por lo tanto, si se toma en cuenta la cronología que hay entre las obras que menciona –la Segunda Sinfonía es de 1957, el Segundo concierto para piano, de 1961, y si se refiere al concierto para violín y orquesta de 1962³⁶– podríamos suponer

³⁴ Vargas, Guadalupe. (1989) Reestrenan el concierto para flauta y orquesta de Blas Galindo, *Tiempo libre* 12–18 octubre, México D. F. p. 53.

³⁵ García Bonilla, Roberto y Ruiz, Xochiquetzal, (enero–marzo 1992) Entrevista a Blas Galindo, *Pauta vol. 41 CENIDIM–INBA*. pp. 51–68

³⁶ También compuso otro concierto para violín y orquesta de cámara en 1978.

que, está hablando del concierto para flauta y orquesta de 1960 y decir que el autor tenía a este concierto en alta estima, pero desgraciadamente no menciona nada, ni de su proceso de creación, ni de los cambios que realizó posteriormente. En esa misma entrevista, encontramos algunas revelaciones sobre su manera de componer, que de algún modo pudieran dar pistas de los procedimientos utilizados en la obra que estamos estudiando, como cuando se refiere a la forma en que se trabajaba en la clase de Creación Musical, menciona: “En la clase el maestro Chávez nos daba cinco sonidos, por ejemplo, y había que sentir el valor melódico de cada intervalo; había que gozarlo y apreciar su valor estético y emocional y la pureza de su sonoridad. También había que escribir melodías tonales, o pentáfonas. Desde entonces escribo sin compás; escribo las notas como las voy sintiendo. La melodía, el ritmo aparecen solos. Creo que el hombre debe seguir el impulso natural.” Ciertamente debemos considerar, que tales declaraciones están relacionadas con su etapa de formación, y no podemos perder de vista que el concierto pertenece a una etapa diferente, de madurez musical, sin embargo, cuando dice que “*desde entonces*” escribe sin compás, podemos inferir una forma de expresión que se mantuvo a lo largo de su trayectoria, que a su vez, sería posible relacionar con la manera en la que su música no se ajusta a un compás único –como se observa en muchas de sus obras y por supuesto en el concierto para flauta que nos ocupa– donde hay cambios constantes de metro. En otro momento de la entrevista, también recuerda: “Chávez tenía la teoría de que no había que repetir el tema...que ya no debía escribirse así. Su teoría era que un tema debía ser antecedente del siguiente y así sucesivamente.”³⁷ Como pudimos ver en el análisis, particularmente en la segunda versión del tercer movimiento, encontramos el recurso de la sucesión de secuencias de doce sonidos diferentes, lo que tal vez tenga relación con esa idea estilística de la que habla. Asimismo, comenta con relación al tema del dodecafonismo: “He escrito muchas cosas en los doce sonidos. Pero sin alinearme a ninguna de las reglas de Schoenberg ni de nadie.” Ante la pregunta específica de *¿Usted, cómo compone?*, Galindo menciona varios aspectos que a continuación resumo en forma de lista:

³⁷ Estas mismas ideas sobre la clase de Creación Musical, las expresa en: Loza, Steve (julio 1994 – junio 1995), Conversación con Blas Galindo y Manuel Enríquez, *Heterofonía 111–112*. pp. 43–53

–Ante un encargo, rechaza la imposición de una “expresión artística, ni de forma ni de contenido”.

–Surge la idea musical

–Toma de decisiones sobre la instrumentación que utilizará.

–Se cuestiona el inicio: “Quiero hacer una obra con sonoridad amplia o de otra forma”

–Búsqueda del tema: “Generalmente me cuesta mucho trabajo comenzar una obra. Pero ya iniciada tengo hasta veinte temas y por momentos no sé cuál escoger”. Más adelante, al responder otra pregunta, comenta: “Para el primer tema de una obra escribo a veces 20 temas o más, precisamente para analizarlos antes de emplearlos y evitar repetirme.”

Resulta evidente que toda esta información, sólo nos permite hacer especulaciones sobre lo que pudo haber sucedido en el proceso de la composición del concierto para flauta, pero no hay manera de decir con certeza y especificidad que sean los principios con los que haya operado Galindo para componerlo.

VII. 4.- DIMENSIÓN ESTÉSICA (Inductiva y externa)

La dimensión estética se refiere, como ya se dijo anteriormente, a los procesos de percepción del receptor. No obstante, la posición en la que se coloca el analista es diferente a quien se enfrenta a la obra musical a través de la audición en tiempo real, por lo que Nattiez (2009) hace referencia al metalenguaje con el que se desempeña quien examina la música desde una perspectiva analítica. Es decir, las conclusiones sobre una obra en particular a las que llega el analista, provienen de un ejercicio diferente a las que incluso, él mismo como oyente, pudiera obtener tan sólo con la percepción auditiva. Ese ejercicio está vinculado a aspectos teóricos que complementan la percepción de la obra que se tiene a partir de la simple audición. Es así que, a partir de lo observado en las dos primeras fases del análisis, (nivel neutro y dimensión poética) pudimos establecer algunas relaciones de los elementos que se consideraron fundamentales en la construcción del discurso musical, los cuales permiten hablar de unidad y de un estilo identificable, basado en un lenguaje atonal o de cromatismo total, en combinación con una armonía por cuartas y quintas, escalas diatónicas sin relaciones tonales, escalas cromáticas, contrapunto tanto imitativo

como no imitativo y secuencias de doce sonidos. También hay que mencionar los trazos derivados de las dos secuencias principales del primer movimiento. Toda esta serie de elementos aparecieron en el transcurso de la obra, incluso en la segunda versión del tercer movimiento, por lo tanto, de acuerdo a la definición de estilo de De la Rue (2004), podemos decir que, el concierto en sus dos versiones mantiene características estilísticas similares. Es más, las dos versiones del tercer movimiento guardan semejanzas importantes, como se observa en la manera en la que inician: en ambos casos, empiezan con un acorde, que es respondido por una idea temática acompañada por unos pasajes de carácter rítmico en figuras de octavos. De hecho, las ideas temáticas de las dos versiones, son muy parecidas entre ellas.

98

III

Tercer movimiento, primera versión

98

III

Tercer movimiento, segunda versión

Sin embargo, en el análisis se encontró que en la segunda versión del tercer movimiento había un tratamiento diferente de las secuencias de doce sonidos, puesto que éstas aparecían con mayor profusión y había relaciones tanto temáticas como de transposición, una influencia de la técnica serial dodecafónica. Ciertamente, también aparecieron relaciones temáticas de las secuencias de doce sonidos en los dos primeros movimientos, pero de

manera muy escasa. Como ya se ha dicho antes, la elección de los elementos de construcción conforman el estilo, pero también es cierto que la manera en que son utilizados esos recursos, pueden marcar diferencias estilísticas, de tal manera que las relaciones de los elementos que participan en el discurso de los tres movimientos en la versión primigenia, son en mi opinión, más coincidentes que en el caso de las relaciones entre los dos primeros movimientos y el tercero de la segunda versión, particularmente en los aspectos referentes a la manera de armonizar y del uso de las secuencias de doce sonidos. Desde esta perspectiva estilística, cabría la posibilidad de que los cambios que se realizaron al concierto, pudieran estar relacionados con diferentes etapas creativas, puesto que el lapso que va del año en que fue compuesta la obra y los cambios que realizó, es de alrededor de diez años, pero ciertamente, con este enfoque, el panorama se complica, porque se abre una línea de investigación musicológica muy extensa orientada a encontrar la relación entre etapas creativas y estilo en la obra de Galindo, de la cual, existe una escasa y muy escueta información relacionada a este tema en particular, que la mencionan en términos muy generales en pequeños textos de notas en discos o biografías, principalmente.

Francisco Agea (1948) por ejemplo, comenta en su artículo biográfico que Galindo contaba con una considerable producción de la que “haciendo de lado” las obras de su época de aprendizaje (piezas para coro, piano y pequeños conjuntos instrumentales) a las que él mismo retiró de su catálogo, se puede decir que “su producción verdaderamente profesional se inicia en 1939 y 40” cuando compone los *Sones de Mariachi* y los ballets *Entre sombras anda el fuego* y *Danza de las Fuerzas nuevas*. Evidentemente, por el año en que fue escrito, el ejemplo anterior no aporta alguna información con relación al periodo en que fue compuesto el concierto, pero establece una idea relacionada a la evolución estilística de Galindo. Por su parte, Ruiz (1994) habla de tres etapas en la producción del compositor jalisciense: la primera va de 1931 a 1939, a la que considera formativa y abarca su llegada a la Cd. de México, sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música y también su participación en el “Grupo de los Cuatro” que conformaba junto con José Pablo Moncayo, Daniel Ayala y Salvador Contreras. La segunda etapa se inicia hacia 1940 y llega hasta mediados de los años 60, y la considera como la más importante porque comprende los estudios que Galindo realizó con Aaron Copland, una experiencia que “Le ayudó a despojarse en gran medida, de una posible visión estrecha, circunscrita en los marcos

referenciales del nacionalismo. De esa manera su lenguaje sería más innovador, libre, flexible, y le permitiría una postura más abierta a nuevas técnicas.” En estos años desarrolla sus obras y actividades musicales más importantes. Por último, de 1965 hasta su muerte en abril de 1993 es el periodo que representa la tercera etapa, en la que, ya alejado de la docencia y las actividades como funcionario, se dedica completamente a la composición y un retorno a los marcos nacionalistas.

Una consideración diferente y más detallada con relación a las diferentes etapas creativas del autor de *Sones de Mariachi*, la encontramos en las notas de Uwe Frisch a la grabación fonográfica³⁸ del Segundo Concierto para piano y orquesta (1961), quien afirma que:

.... por lo regular la obra de Galindo tiene....un carácter sumamente introvertido y que, sea que alcance un hondo lirismo o un poderoso acento dramático, siempre se halla vuelto de espaldas a cualquier inclinación por los vanos fuegos de artificio que tanto aman cierta clase de autores y de público.

Las partituras del maestro muestran un equilibrado sentido de la forma, misma que se podría calificar como poseedora de un carácter un tanto “angular”, esto es, integrada por grandes bloques sonoros de naturaleza emotiva muy definida cuya sucesión despierta por asociación la imagen mental de una superposición de grandes monolitos, semejantes a los que nos legaron las viejas culturas prehispánicas

La obra de su primera fase creadora – que concluye aproximadamente a mediados de la década de los cincuentas– se caracteriza por la irregularidad en el ritmo, que muestra continuos desplazamientos en la acentuación, su frecuente superposición de ritmos diferentes o poliritmia, el carácter modal de sus melodías llenas de los llamados “intervalos disonantes”, su carencia casi total de cromatismos, el manejo contrapuntístico no sólo de las líneas melódicas, sino también de los agregados armónicos, además de cierta preferencia por las “posiciones abiertas” en las sucesiones acordales, misma que singulariza su lenguaje armónico.

³⁸ Frisch, Uwe, Notas al disco *Blas Galindo, Héctor Quintanar*, Orquesta de la Universidad, Eduardo Mata: dir., Carlos Barajas: pno. México: UNAM, MN-3,1970. (Voz viva de México, Música Nueva, 3) 33 1/3 rpm., estereofónico. También en Ruiz Ortiz, (1994), p.94-96.

Este panorama estilístico comienza a variar con la “Primera Sinfonía, *Breve*, para orquesta de cuerdas, obra de transición en la que apuntan ya algunas de las características de la música que hará el maestro en su segunda etapa creativa. Esta fase se manifiesta ya en forma definitiva en la Segunda Sinfonía, de 1957, y a ella pertenece este Segundo Concierto para Piano y Orquesta al que habremos de referirnos.

Las partituras de este periodo conservan el hondo sentido íntimo, introspectivo, y la gran austeridad que caracterizan a las del anterior, lo que ocurre sin menoscabo de la monumentalidad que llegan a alcanzar en algunos casos, pues cuando tal cosa sucede, el vasto despliegue de recursos sonoros de que se hace gala se halla plenamente justificado por las necesidades expresivas de la obra. Pero en cambio, el patrón rítmico de las partituras de esta fase creadora se torna más sencillo y transparente, aunque no abandone los frecuentes cambios métricos que ya lo caracterizaron en el periodo anterior; la estructura polifónica es más rica y compleja, y la escritura musical misma ya no muestra el diatonismo modal de antes, sino que se ha vuelto muy cromática y disonante –rozando frecuentemente el dodecafonismo– aunque nunca llega a perder un carácter que, así sea de lejos, le da un sentido definitivamente tonal.

Efectivamente, lo descrito en el último párrafo de esta nota, aplica en gran medida al concierto para flauta y orquesta, es decir, las dos versiones se pueden ubicar en la segunda etapa de la producción musical del autor de *Sones de mariachi*, y ambas presentan las características expuestas por Frisch, lo cual no ayuda a concluir que la sustitución de la primera versión se deba a una cuestión de etapas creativas. De hecho, en las notas de programa o a discos sobre obras que fueron compuestas alrededor de 1960, encontramos coincidencia entre las apreciaciones de los diferentes autores. Gloria Carmona (1952), por ejemplo, coincide con Uwe Frisch en que, a partir de la *Sinfonía Breve* de 1952, Galindo “abandona el nacionalismo, para darnos una música de lenguaje más universal”.³⁹ Asimismo, al hablar de la Segunda sinfonía de 1957, menciona: “...el primer motivo...de

³⁹ Nota de Gloria Carmona sobre la Sinfonía breve ((1952), en el disco *Música de José Pablo Moncayo, Rodolfo Halffter, Blas Galindo*. México, RCA Víctor, MRL/S002, 1970.) en Ruiz Ortiz, (1994), p. 87.

carácter rítmico y con quiebres de acentuación, típicos de la música de Galindo, se completará contrastando con el segundo motivo en un juego ininterrumpido de fragmentaciones y efectos contrapuntísticos.”⁴⁰ El propio Galindo, al referirse a su Quinteto (1960), inicia de esta manera: “La obra está basada en un sistema cromático en el que predominan los acordes por cuartas y las líneas melódicas en contrapunto.”⁴¹

VIII.- CONCLUSIONES

Como se pudo ver, hay coincidencia al definir la primera etapa creativa de Galindo, hasta el año 1940, a partir de entonces, comienza a abordar nuevos lenguajes que se manifiestan de manera más definida a partir de 1957. Por lo tanto, podemos decir que los elementos utilizados en el concierto para flauta, son parte de un lenguaje que Galindo exploró a partir de su Segunda Sinfonía y en algunas obras escritas alrededor del periodo 1957–1965. En esos trabajos, los recursos que el autor utilizó son similares, sin embargo, por la manera de presentarlos pudieran marcar diferencias estilísticas de obra a obra. Con esa perspectiva vinculada a una dimensión estética y tomando como base la información arrojada por el análisis, se puede considerar que el concierto guarda un estilo más homogéneo entre los tres movimientos de la versión original, que el que se aprecia con los ajustes, los cambios y la sustitución que se realizaron en la segunda versión. Podemos especular que esa discrepancia en el estilo entre la versión primigenia y la posterior se debe a un nuevo planteamiento de los elementos de construcción, pero desafortunadamente, no podemos decir con certeza cuál fue la razón que tuvo Galindo para hacer una nueva versión, particularmente del tercer movimiento. Por otra parte, también es evidente que había algo que no lo satisfacía, aún después de haber hecho esta última composición, puesto que en la grabación discográfica experimentó con la combinación de las dos versiones como parte de una búsqueda de la versión idónea, que finalmente resultó ser la que quedó plasmada en el manuscrito y esto se corrobora de alguna manera, con el hecho de que en el concierto de

⁴⁰ Nota de Gloria Carmona al programa. *X aniversario de la Academia de Artes*. 11 junio de 1978, en Ruiz Ortiz, (1994), p. 90–91

⁴¹ Nota de Blas Galindo al disco *Rodolfo Halffter, Blas Galindo*. México, UNAM, VVM no. 13, 1975, en Ruiz Ortiz, (1994), p. 91–92



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.

1989, Lipkau interpretó justamente esa versión, no obstante que un año antes se había grabado la versión combinada.

Finalmente, con relación a la estructura, resulta difícil concluir que existe algún problema de orden o de coherencia puesto que, en ambas versiones, la construcción del discurso tiene interrelaciones entre sus partes las cuales están bien diferenciadas y proporcionadas. Tampoco se puede concluir que hayan existido problemas de ejecución en la parte orquestal o en la parte solista por cuestiones de idiomática instrumental, pues el autor muestra su amplio conocimiento en la orquestación y las posibilidades instrumentales. De tal manera que, el análisis no pudo aportar elementos formales o discursivos que demostraran de manera incuestionable las razones por las cuales Galindo realizó tales cambios, los cuales, evidentemente demostraron en su momento una insatisfacción que quiso resolver y que finalmente decidió mantener como definitiva, la versión plasmada en el manuscrito. Sin embargo, quedan pendientes los cuestionamientos que surgen necesariamente a partir de los ajustes a la versión primigenia:

¿Tuvo razones de carácter estilístico para hacer los cambios en el segundo movimiento lo que dio como consecuencia que se descartara la versión primigenia del tercer movimiento, o viceversa, es decir, la creación de un movimiento nuevo, causaron los cambios en el segundo movimiento?

Si realizó ajustes estilísticos, ¿qué sucedió con el primer movimiento? ¿Por qué razón lo dejó prácticamente intacto?

¿Cuáles fueron sus consideraciones para volver a la idea primigenia del segundo movimiento y utilizar la cadenza del tercer movimiento de la misma versión de 1960 para el registro fonográfico?

¿Por qué razón no quedaron plasmados en el manuscrito los cambios que se hicieron para el registro fonográfico?

Finalmente, ¿acaso fue simplemente una cuestión de gusto, o de insatisfacción por el resultado sonoro que pudo escucharse en el estreno de 1965?

Evidentemente resulta difícil dar respuesta a este tipo de preguntas, ya que, están totalmente vinculadas al criterio del compositor –el único indicado para despejar esta clase de interrogantes– y por otra parte, no se cuenta con ningún documento que manifieste las razones por las que tomó tales decisiones.

VIII. 1.- Alcances de la difusión del concierto para flauta y orquesta (1960)

Se incluye en este trabajo de investigación el tema de la difusión de la obra como un asunto de interés, porque me parece que es un factor que puede afectar de alguna manera la vigencia y la valoración de cualquier obra como lo planteé anteriormente. En esa perspectiva, es claro que nuestro objeto de estudio no es ajeno a esa situación. A través de la *Reducción Edit.*, por ejemplo, se pudo saber el número de ejemplares que se imprimieron. Por otra parte, en el caso de la *Partitura Ms.*, se encuentra una nota escrita por el propio Blas Galindo, donde menciona que, fue compuesto por encargo del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1960 y estrenado el 3 de abril de 1965 en Nueva Orleans EU por la Philharmonic Symphony Orchestra bajo la dirección de Werner Torkanowsky y Harriet Edwards en la flauta.⁴² Es muy probable que, después de ese evento no haya habido más presentaciones, sino hasta el día en que se llevó a cabo el re–estreno en México, el 17 de septiembre de 1971 en el Palacio de Bellas Artes por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Carlos Chávez y como solista el maestro Gildardo Mojica. (Ruiz, 1994, p. 161)⁴³. De acuerdo a los registros de la propia editorial, la música no fue solicitada en renta durante el lapso entre el estreno y el re–estreno y el primer registro de alquiler aparece hasta 1986. A partir de ese año hasta el 2000, el concierto fue requerido en cinco ocasiones: del 1 de abril al 17 de septiembre de 1986, permaneció en California (sic). En 1988 fue rentado por la Universidad de California (sic), aunque no se definió el período; la Academia de Artes alquiló el concierto del 21 de septiembre al 14 de noviembre de 1989; del 20 de septiembre al 23 de noviembre de 1993 los materiales fueron a Venezuela y por último, del 17 de diciembre de 1999 al 25 de julio de 2000 fueron solicitados por la Orquesta Sinfónica de Guanajuato. Estos registros, no mencionan más detalles que

⁴² Estos datos también se encuentran señalados en: Ruiz Ortiz, (1994), p. 161.

⁴³ Recordemos que la fecha que aparece en el programa de mano y en las anotaciones en las partichelas de la flauta y del clarinete puestas por los propios ejecutantes, es 19 de septiembre.

describan el propósito de las rentas y tampoco hay noticia de otras solicitudes de alquiler a partir del año 2000 hasta los primeros meses de 2016. El 8 de mayo de 2016, el concierto fue interpretado por la flautista María Esther García Salinas con la Orquesta Sinfónica de Zacatecas bajo la dirección del maestro José Arturo González, como parte de las actividades de las Jornadas Candelario Huízar 2016 en la Ciudad de Jerez, Zacatecas.

No obstante, de manera circunstancial, se halló información de estos eventos:

-En 1986, la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA) rentó la obra para un concierto en un festival organizado por la Mexican Arts Series (MAS) a cargo del Dr. Steven Loza⁴⁴ y posteriormente, en 1988, volvió a solicitarla para incluirla en la producción discográfica de música mexicana.

-En el caso de la renta que hiciera la Academia de las Artes, no se encontró evidencia en sus archivos que revelara el uso que se le dio al material, sin embargo, el hallazgo de una grabación en la Fonoteca Nacional hecha por el flautista Fernando Lipkau, nos condujo hacia él, quien me informó que él fue el solista del concierto que se llevó a cabo el 15 de octubre de 1989 en el Alcázar del Castillo de Chapultepec, con la Orquesta Sinfónica Nacional y Fernando Lozano como director.

-En 1993, la obra fue rentada por la Orquesta Sinfónica de Venezuela y fue interpretada el 14 de octubre de ese año con Omar Acosta como solista, bajo la dirección de Germán Cáceres, en el marco del Festival Latinoamericano de Música a cargo del maestro Alfredo Rugeles. Posteriormente, en ese mismo año, los mismos intérpretes lo presentaron en El Salvador con la Sinfónica de ese país.⁴⁵

-Por último, respecto a la solicitud que hiciera la Orquesta Sinfónica de Guanajuato en 1999, no se encontró evidencia de ningún tipo en los archivos de la institución y no hubo manera de saber si en algún momento el concierto fue interpretado.

⁴⁴ Esta información se obtuvo en entrevistas telefónicas y a través de correo electrónico con el Dr. Loza y el flautista Danilo Lozano.

⁴⁵ En este caso, la información la obtuve del maestro Ruben Oscher, fagotista de la Sinfónica de Venezuela y del mismo Omar Acosta, a quienes entrevisté a través de Facebook.

Con relación a la difusión de la partitura publicada, la Gerente actual de Ediciones Mexicanas de Música, Cristina Gálvez, y la Sra. Teresita (asistente de la maestra Isolda Acevedo durante la gestión anterior), apoyadas en los registros de la editorial, me informaron que la obra se imprimió en una sola ocasión en 1970, con un tiraje de 100 ejemplares,⁴⁶ los cuales se encuentran agotados desde el 2012 a partir de la venta directa y la distribución por parte de la propia editorial, pero no se pudo saber si los ejemplares distribuidos a las tiendas y puestos ambulantes han sido vendidos en su totalidad. Como ya se mencionó anteriormente, en la Fonoteca Nacional existe una grabación hecha por Fernando Lipkau con la versión publicada (con flauta y piano), la cual se hizo como apoyo a su preparación, pero no con un objetivo comercial.⁴⁷ Asimismo, en la página web de YouTube, se encuentra un video del evento que se realizó en el Alcázar de Chapultepec organizado por la Academia de Artes en 1989, en la que aparece la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Fernando Lozano y Lipkau como solista interpretando el tercer movimiento del concierto.⁴⁸

Con los datos hasta aquí mencionados, se puede establecer una idea aproximada de la magnitud de la difusión que ha tenido la obra, (aún sin contar con la venta que se ha realizado en tiendas especializadas y puestos ambulantes en los que se vende música impresa) de tal manera que tomando en cuenta que el concierto se ha difundido a través de una distribución considerable de la edición, fue estrenado tanto en Estados Unidos como en México, ha sido interpretado en Venezuela y el Salvador y se ha hecho un registro fonográfico con un objetivo comercial, nos permite concluir que la situación de esta obra, no pertenece a un parámetro de amplio desconocimiento y comprueba que la idea relacionada a la escasa difusión con la que inició la investigación, era imprecisa. No obstante, aunque la obra ha tenido la suerte de trascender su estreno con esos eventos, hoy

⁴⁶ El dato de los 100 ejemplares, no se puede corroborar a través de un colofón, ya que la publicación no lo incluyó, sin embargo, de acuerdo a lo dicho por Cristina Gálvez, el tiraje de ejemplares que la editorial normalmente ha producido por obra, es de esa cantidad.

⁴⁷ Galindo, Blas, Concierto para flauta y orquesta / Fernando Lipkau, flauta, Registro FN10040015005, colección: Blas Galindo; tipo de soporte: cassette; estatus: digitalizado; tipo de grabación: analógico Fonoteca Nacional.

⁴⁸ Galindo, Blas: Concierto para flauta y orquesta de; Fernando Lipkau <https://www.youtube.com/watch?v=pK6wNjc-2uU>, publicado el 6 de agosto de 2015.

en día no es una obra que goce de una popularidad como otros conciertos o piezas en general, que son ejecutados con frecuencia y que normalmente forman parte del repertorio de todo flautista profesional, particularmente en México⁴⁹. Una situación como esa nos lleva a reflexionar sobre los factores que influyen en la vigencia y difusión de las obras, tales como el gusto que genere en oyentes e intérpretes, su publicación, la distribución, la publicidad, etc. Algunos de esos aspectos, están relacionados muchas veces a circunstancias económicas y culturales, variables que pueden beneficiar o perjudicar el devenir de una obra, sobre todo desde la perspectiva historicista, donde existe la tendencia a establecer como tema principal en la historia de la música, a las obras que perduran hasta nuestros días como el criterio principal de selección, y por lo tanto “...el tipo de historiografía, para ser adecuado, depende de la manera en que el objeto de la exposición “en cierto sentido, sigue siendo”: ya sea por su simple actualidad en materia de normas de conducta e instituciones actuales, como obra en las salas de conciertos o como pieza de museo”. (Dalhaus, 2003)⁵⁰

Además, si la comprensión de la obra representa la meta de la investigación histórica, como lo dice Dalhaus, y no un punto de partida, podríamos considerar que hasta que se supere ese ambiente de escepticismo –o incluso de rechazo– que se percibe entre músicos de nuestro país con relación a la música de arte mexicana, dé la posibilidad de que muchas obras que se encuentran en el desconocimiento sean reconsideradas y reconocidas.

Nuestro objeto de estudio es un claro ejemplo de cómo las circunstancias pueden afectar la difusión de una obra y de alguna manera su vigencia, como lo demuestra el caso de la grabación producida por la UCLA. Dicho registro fonográfico se grabó en 1988, pero el disco compacto se publicó en 2012, sin embargo, es una producción hasta ahora desconocida en nuestro medio. De hecho, en 2013 se iba a realizar una presentación en

⁴⁹ En los archivos de Ediciones Mexicanas de Música, se encontró que los materiales de “Amatzinac”, pieza para flauta y cuerdas de José Pablo Moncayo ha sido rentada en múltiples ocasiones. También podemos mencionar a la Sonata simple para flauta y piano de Joaquín Gutiérrez Heras, como una pieza ampliamente conocida e incluso, ha sido grabada más de una vez.

⁵⁰ Comentario sobre lo dicho por J. G. Droysen en su *Historik* “aquello que fue no nos interesa porque fue sino porque, en cierto sentido, sigue siendo, dado que aún produce efecto”.

México, en el Distrito Federal, pero, por razones desconocidas no se llevó a cabo.⁵¹ En mi opinión, resulta muy significativo el interés particular mostrado por el MAS (Mexican Arts Series) para conformar un proyecto de difusión del repertorio mexicano con dicha grabación, la cual representa una contribución importante a la discografía de música de arte de nuestro país. Otros ejemplos de los alcances en la difusión de nuestro objeto de estudio, son los tres videos publicados en el portal de Youtube, el primero, por la flautista estadounidense de ascendencia mexicana, Julia Barnett, donde interpreta solamente el primer movimiento del concierto en la versión con piano y lo modifica añadiendo la cadencia que corresponde al tercer movimiento⁵², un ejemplo performativo que está relacionado con el fenómeno de la socialización de la obra que afecta la composición y la interpretación misma. El segundo video fue publicado por el flautista Fernando Lipkau⁵³, en el que interpreta el tercer movimiento, con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Fernando Lozano. Este video corresponde al evento de la Academia de Artes que se realizó el 15 de octubre de 1989 en el Alcázar del Castillo de Chapultepec. Por último, el video que muestra el concierto —en la versión que se encuentra plasmada en el manuscrito—, interpretado por María Esther García Salinas en la flauta y la Orquesta Sinfónica de Zacatecas dirigida por José Arturo González.

Estos casos, son una muestra de índole circunstancial que envuelven los alcances de la difusión y su relación con los fenómenos de popularidad y vigencia, que muchas veces no tienen relación necesariamente con la calidad artística de la obras. Sin embargo, éste es un tema que rebasa las intenciones del presente trabajo.

⁵¹ La investigadora Xochiquetzal Ruiz, me informó en enero de 2014 de la existencia de la grabación y tanto ella como el Mtro. Carlos Blas Galindo me comentaron que el disco compacto iba a ser presentado en México, pero por razones ajenas a ellos se suspendió el evento que hasta el momento ha quedado en espera de realizarse.

⁵² Blas Galindo: Concierto para flauta, Allegro (Mvt 1) Julia Barnett, <https://www.youtube.com/watch?v=w5j9Q4AYHhU>, publicado el 31 de agosto de 2012.

⁵³ Blas Galindo: Concierto para flauta y orquesta (3er mov); Fernando Lipkau <https://www.youtube.com/watch?v=pK6wNjc-2uU>, publicado el 6 de agosto de 2015.

IX.- CRITERIOS EDITORIALES

El propósito de realizar la presente edición crítica del Concierto, surgió a partir del hallazgo de la copia heliográfica de una partitura que resultó ser el testimonio de una versión previa a la que se encuentra en el manuscrito, con diferencias al texto original muy importantes, lo cual hizo necesario la revisión y comparación de todos los documentos recopilados, para descubrir las concordancias y las discordancias, los cambios y ajustes que el autor hizo al texto original. Inicialmente, el trabajo crítico estaba enfocado solamente a la segunda versión, es decir, la que está plasmada en el manuscrito, por representar la idea final del autor, pero debido a que no se pudo encontrar una razón específica que explicara por qué Galindo decidió descartar y sustituir el tercer movimiento de la versión original, se consideró que era importante hacer también una edición de esa primera versión, sobre todo porque en el análisis tanto en la dimensión poética y la dimensión estética, se observó que el estilo de este movimiento descartado es consecuente con los dos primeros movimientos, por lo tanto, pienso que rescatar ese trabajo inicial es de gran interés interpretativo y musicológico. En consecuencia, los productos de la investigación son la edición crítica de las dos partituras, tanto de la primera versión –la cual permite conocer las ideas originales, del segundo y tercer movimientos, – así como de la versión realizada entre 1965 y 1970, con la cual se muestra la idea depurada y definitiva que el autor plasmó en el manuscrito en su estado final. A través de la revisión individual y la comparación de los documentos así como del análisis musical, se encontraron discordancias que dieron paso a la necesidad de realizar una corrección editorial en diferentes niveles, lo cual, generó una dinámica que permitía cuestionar, corroborar o descartar ajustes tanto del propio compositor como de las aportaciones críticas.

En cuanto a los ajustes que el autor hizo en el manuscrito, particularmente en los dos primeros movimientos, podemos diferenciar dos intenciones básicas que he definido de la siguiente manera:

–“Correcciones simples”: las que enmiendan a algunas omisiones que afectaban el discurso y tienen una razón obvia para ser corregidas sin cambiar para nada la idea original.

–“Modificaciones”: cuya razón de ser, son, cambiar la idea original por una nueva.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dichos ajustes, afectaron diferentes aspectos como la articulación, la dinámica, la altura del sonido a través de alteraciones, asimismo, hubo notas añadidas etc. Todos ellos están descritos en el aparato crítico y no están señalados con algún símbolo en la partitura capturada.

En el caso de las aportaciones editoriales, éstas también abarcan varios aspectos: articulación, dinámica, anotación de alteraciones, y en algunos casos, se hizo cambio de notas, todo ello como consecuencia de consideraciones interpretativas y del análisis musical, los cuales, siempre estuvieron fundamentadas en la información que se obtenía de las propias partituras y en todos los casos, están señalados con corchetes [] excepto en las ligaduras, las cuales están diferenciadas con líneas punteadas - - - - -.

Debo mencionar que, en algunas ocasiones el autor hizo uso de paréntesis () para destacar en algunas casos, alteraciones o matices de cortesía, y en otros, para reafirmar la alteración aplicada a una nota que apareciera en una voz y distinguirla del mismo sonido con otra alteración que apareciera en otra voz de manera simultánea, es decir, para diferenciarlas en una perspectiva vertical, por dichas razones, se decidió incluirlas en las partituras editadas. Muchos de esos paréntesis aparecen desde su origen en la primera versión y otros pertenecen al conjunto de correcciones y modificaciones hechas posteriormente por el autor. No se consideró importante mencionarlos en el aparato crítico, porque por una parte, el objetivo del cambio o modificación tiene que ver con el efecto que produce, y por otra parte, porque no hay lugar a confusión, puesto que todas las aportaciones editoriales, están señaladas con corchetes.

En resumen, tenemos.

- Todos los () que aparezcan en las partituras, pertenecen al autor.
- Los [] y las ———, señalan las alteraciones, los símbolos de articulación y las ligaduras que fueron añadidos o modificados como parte del trabajo crítico.

Otras decisiones que es importante mencionar son las siguientes:

- 1.- Los matices se acomodaron por debajo de las notas cuando estos estaban a un lado de ellas, en todos los casos en los que era posible.

- 2.- Se colocaron los símbolos dinámicos en la parte inferior de los pentagramas y los agógicos en la parte superior, en todos los casos en los que era posible.
- 3.- Se extendieron las ligaduras de fraseo hasta la última nota, en los casos en que éstas iniciaban en un sonido con una ligadura de unión.
- 4.- Se anotaron los valores reales en las abreviaciones rítmicas.
- 5.- Se anotó el registro real cuando estaba señalado con *8ava*
- 6.- En el caso de la voz del corno en *fa*, Galindo no apuntó armadura alguna, y todas las notas *fa* las alteró individualmente con el # correspondiente, o también, cuando aparecía un *fa* natural, no tuvo necesidad de marcarlo con un becuadro. Sin embargo, aunque es posible omitir la armadura con el software de escritura musical que se utilizó (Finale 2008), el cual la establece automáticamente, se decidió prescindir de la manera utilizada por el compositor por considerar que no afectaba en ningún sentido el discurso y sólo se aplicaron los becuadros a todas las notas *fa* que en el manuscrito aparecían como naturales.

En el caso particular de la primera versión, se consideró innecesaria una copia fiel de esta fuente debido a que también hubo necesidad de hacer ajustes al texto, y por esa razón su edición se hizo de manera crítica, tomando en cuenta lo siguiente:

- 1.- Se incluyen en esta versión primigenia, las correcciones que Galindo hizo para la segunda versión a las alteraciones accidentales que había omitido en la primera, como una aportación editorial, por considerar que tales ajustes eran necesarios para corregir tales omisiones obvias.
- 2.- De la misma manera, en cuanto a la articulación, hubo casos en los que se incluyeron todas aquellas que Galindo mismo cambió para la segunda versión. Asimismo aparecen algunas sugerencias como parte de un trabajo crítico.
- 3.- Para la captura de la primera versión, todos los ajustes mencionados en los puntos 1 y 2 basados en las propias ideas de Galindo, se señalan entre paréntesis (), y las aportaciones editoriales se señalan con corchetes []. Debo decir que para algunos ajustes editoriales, resultó difícil establecer los criterios que definían las razones por las cuales, ciertos

elementos se debían incluir o modificar y otros no, para justificar una versión crítica. Por ejemplo, en el compás 72 del primer movimiento, la articulación del tema difiere entre los instrumentos que lo presentan. Se podría pensar que el propio autor propuso esa variedad de articulaciones, pero como ese recurso no vuelve aparecer, se optó por hacer una propuesta que homologara la articulación a todos los instrumentos, teniendo en cuenta que siempre existe la posibilidad de que el intérprete decida qué hacer con esa sugerencia. Con esa misma idea, podría pensarse que los matices afectan el balance de las combinaciones instrumentales más que el sentido del discurso, y éste es otro elemento que los intérpretes pueden decidir, incluso, sin propuestas del autor. En cambio, la articulación, sí afecta el sentido del discurso y resulta un tema más controversial, porque la frontera que distingue a las correcciones de las modificaciones (en el sentido que planteé anteriormente) es muy difusa.

En el caso de las alteraciones accidentales, o de notas equivocadas, siempre que se ha realizado una propuesta crítica, se presentan argumentos que justifican esas modificaciones.

IX. 1- Fuentes documentales primarias: Manuscritos y apógrafos

A continuación presento una lista de las fuentes documentales involucradas en el presente trabajo.

Partituras.

- 1.- Copia heliográfica (Testimonio de la primera versión) (fotografías).
- 2.- Manuscrito (Versión que incluye los cambios en los dos primeros movimientos y la nueva versión del tercer movimiento). (fotografías).
- 3.- Copia, en reducción a tamaño carta del manuscrito, que se utiliza para renta (fotocopia).
- 4.- Copia, en reducción a tamaño carta del manuscrito, que se utiliza para renta (fotografías).

Partichelas orquestales.

1.- “Cebollas”⁵⁴ de las partichelas de la primera versión (violines 1 y 2, viola, cello y contrabajo) (fotografías).

2.- “Cebollas” de las partichelas de la segunda versión (flautas 1 y 2, oboes 1 y 2, clarinetes 1 y 2, fagotes 1 y 2, cornos en fa 1 y 2, percusión, violines 1 y 2, viola, cello y contrabajo). (Fotografías).

En las partichelas de las maderas, metales, y percusión se reutilizaron las “cebollas” de la primera versión para el primer y segundo movimientos y se añadieron hojas nuevas correspondientes al tercer movimiento. Las “cebollas” de las maderas, metales y percusión que se descartaron de la primera versión del tercer movimiento no se localizaron.

3.- Partichelas del material de renta, que son fotocopias de las “cebollas” de la segunda versión. (fotografías).

Reducción a flauta solista y piano.

1.- Manuscrito (Parte de piano con guía de la flauta solista pero sin partichela de la flauta solista, seguramente porque de eso se encargaría el copista en la preparación de la edición).

2.- Ejemplar de la edición publicada por Ediciones Mexicanas de Música A. C. (Parte de piano y partichela de la flauta solista).

(No se hallaron las “cebollas” con las que se preparó la edición.)

Partichela flauta solista.

1.-Copia que se ha incluido en los materiales de renta, (fotocopia).

2.- “Cebollas” de la partichela de la primera versión (fotografías).

3.- Partichela impresa de la edición.

(No se hallaron las “cebollas” con las que se preparó la edición.)

⁵⁴ El término “cebollas” se refiere a los apógrafos, es decir, a las copias manuscritas del escrito original.

Recordemos la manera en que estos documentos fueron denominados anteriormente:

PARTITURAS	<p>–<i>Partitura Ms.</i></p> <p>–<i>Partitura Cop.Hel.</i></p> <p>–<i>Partitura Rnt.</i></p>	<p>–Partitura original (Manuscrito).</p> <p>–Copia heliográfica del manuscrito.</p> <p>Fotocopia del manuscrito que es utilizada para renta por la editorial.</p>
REDUCCIONES	<p>–<i>Reducción Ms.</i></p> <p><i>Reducción Edit.</i></p>	<p>–Manuscrito de la reducción.</p> <p>–Parte de piano de la edición publicada por EMM.</p>
PARTICHELAS DE LA FLAUTA SOLISTA	<p>–<i>partichela Fl. Edit.</i></p> <p>–<i>partichela Fl. Rnt.-</i></p> <p>–<i>partichela Fl. Ceb.</i></p>	<p>–Partichela de la flauta solista incluida en la edición publicada por EMM.</p> <p>–Partichela de la flauta solista que se encontró en el material de renta de la editorial.</p> <p>–Copia en papel cebolla de la partichela de la flauta solista (Primera versión, copiada por Isidro Pérez)</p>
PARTES ORQUESTALES	<p>–<i>partes Orq. vers.1 Ceb.</i></p> <p>–<i>partes Orq. vers.2 Ceb.</i></p> <p>–<i>partes Orq. vers.2 Rnt.</i></p>	<p>–Copias en papel cebolla de las partes de la orquesta (Primera versión)</p> <p>–Copias en papel cebolla de las partes de la orquesta (Segunda versión)</p> <p>–Fotocopias de las partes de la orquesta que son utilizadas para renta por la editorial. (Segunda versión)</p>

En el capítulo II que se refiere al acopio, revisión y comparación de las fuentes, mencioné que la reducción fue realizada después de que se hicieran los cambios en el manuscrito, basándome particularmente en el hecho de que el contenido de la reducción corresponde a la segunda versión y por otro lado, en la fecha del *copyright*. Sin embargo, hay que mencionar que el proceso comparativo de todas las fuentes al realizar el aparato crítico, presentó una complejidad que iba más allá de las diferencias entre la copia heliográfica (*Partitura Cop. Hel.*), y la partitura manuscrita (*Partitura Ms.*), es decir, también se hallaron discrepancias entre la partitura manuscrita (*Partitura Ms.*) y la reducción manuscrita (*Reducción Ms.*), aún cuando ambas corresponden a la segunda versión. Asimismo, existen algunas discordancias entre el manuscrito de la reducción (*Reducción Ms.*) y la reducción publicada (*Reducción Edit.*). Esta circunstancia condujo a pensar en una posibilidad que se había pasado por alto: ¿Realmente la reducción es posterior a los ajustes que se hicieron en la partitura manuscrita, o será posible que los ajustes se hayan hecho primero al piano y luego se hubieran orquestado? De haber sido de esa manera, entonces tendríamos que considerar a la reducción como el primer documento del concierto del que después se haría la orquestación y posteriormente las correcciones. Sin embargo, tenemos por ejemplo, el caso particular del compás 47 del primer movimiento, el cual sirve para determinar con claridad que el manuscrito de la reducción es posterior a las modificaciones en el manuscrito, ya que tanto en la copia de la versión primigenia como en la partitura manuscrita, aparece un *sol* bemol en el 4to tiempo de los violines segundos, que no aparece alterado en el sistema superior del piano, es decir, ese bemol no se anotó en el manuscrito de la reducción y tampoco aparece en la reducción publicada. Pero también está el caso de las diferencias que aparecen entre la reducción original (*Reducción Ms.*) y la publicada (*Reducción Edit.*) donde se encontró que hubo correcciones en la versión publicada, en las que se tomó en cuenta directamente a la partitura manuscrita (*Partitura Ms.*) porque ¡no se anotaron en el manuscrito de la reducción! Existen otros ejemplos de esta situación como el del compás 1, con relación al acento que aparece en el tercer tiempo en la línea de la flauta solista, o de los compases 49 y 51. Evidentemente, estas correcciones corresponden a una iniciativa del propio copista pero no con una intención de trabajo crítico.

Por último, quisiera mencionar que hay casos en los que por cuestiones claramente idiomáticas, la reducción al piano no permite la misma articulación que aparece en los

diferentes instrumentos de la orquesta, y obviamente, tampoco aparecen todas las voces que se aprecian en la partitura, por tal razón no se hace mención de estas diferencias.

X.- APARATO CRÍTICO

Para la descripción de todos los cambios y modificaciones hechos por el compositor, así como de las observaciones y aportaciones editoriales, se eligió un formato por columnas en el que, por compás, se pueden observar de manera horizontal, las coincidencias y diferencias entre todos los documentos involucrados, así como todos los ajustes que se hicieron para la captura y su justificación.

Cada columna corresponde a un documento de todos los involucrados, diferenciados por colores para poder identificarlos más fácilmente en cada página. Asimismo, por razones de espacio, a las denominaciones establecidas anteriormente para identificar los documentos, se les asignó unas letras para localizarlas en las columnas.

<i>Partitura Ms.</i> Manuscrito que contiene la segunda versión.	PA
<i>Partitura Cop.Hel.</i> Copia heliográfica que es el testimonio de la primera versión.	PB
<i>Partitura Rnt.</i> Fotocopia del manuscrito que se encuentra en los archivos de EMM y que es utilizada para renta.	PC
<i>Reducción Ms.</i> Manuscrito de la reducción a piano	RA
<i>Reducción Edit.</i> Edición de EMM, publicada con la segunda versión.	RA
<i>partichela Fl. Rnt.</i>	psA (rent.)
<i>partichela Fl. Edit.</i> Incluida en la edición de EMM	psB (edit.)
<i>partes Orq. vers.1 Ceb.</i> (Sólo partes de la cuerda) y <i>partichela Fl. Ceb.</i>	plliA
<i>partes Orq. vers.2 Ceb.</i> y <i>partes Orq. vers.2 Rnt.</i>	plliB



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Las observaciones que se describen en las columnas también están diferenciadas por colores para identificar a qué aspecto corresponde, y son los siguientes:

Correcciones y cambios del autor en <i>Partitura Ms.</i> que no aparecen en <i>Partitura Cop.Hel.</i>
Observaciones sobre detalles controversiales que afectan el sentido y resultado sonoro
Aportaciones editoriales
Observaciones a similitudes entre fuentes
Observaciones sobre anotaciones ajenas a Galindo
Observaciones sobre detalles no controversiales
Observaciones relacionadas a la versión del registro fonográfico

Se utilizan abreviaciones para distinguir los instrumentos de la orquesta:

fl solo	Flauta solista
fl 1 y fl 2	Flautas 1 y 2
ob 1 y ob 2	Oboes 1 y 2
cl 1 y cl 2	Clarinetes 1 y 2
fgt 1 y fgt 2	Fagotes 1 y 2
cor 1 y cor 2	Cornos 1 y 2
trpt 1 y trpt 2	Trompetas 1 y 2
timp	Timpani
vl 1 y vl 2	Violín 1 y violín 2
vla	Viola
clo	Cello
cbjo	Contrabajo
tpo	Tiempo de compás

	<i>Partitura Ms. PA</i>	<i>Partitura Cop.Hel PB</i>	<i>Partitura Rnt. PC</i>	<i>Reducción Ms. RA</i>	<i>Reducción Edit. RB</i>	<i>partichela Fl. Rnt. psA (renta)</i>	<i>partichela Fl. Edit. psB (edit.)</i>	<i>partes Orq. vers.1 Ceb. y partichela Fl. Ceb. plliA</i>	<i>partes Orq. vers.2 Ceb. y partes Orq. vers.2 Rnt. plliB</i>
1er Mov Intro- ducción	Partitura original (manuscrito) que sufrió varios cambios posteriores a su conclusión el 2 de noviembre de 1960. De ésta se hizo una copia heliográfica (PB) en su forma primigenia, muy probablemente para el estreno en 1965. Su estado final incluye nuevas participaciones de la percusión que inicialmente contemplaba sólo los <i>Timpani</i> y la <i>tarola</i> y ahora incorpora a los platillos suspendidos y al bombo; asimismo añadió alteraciones accidentales en la parte de la orquesta, particularmente en el segundo movimiento donde también agrega una ornamentación a la línea de la flauta solista, y por último, la sustitución total del 3er movimiento por una nueva versión. También hay que mencionar que se pueden encontrar varias correcciones de alteraciones y articulaciones, y también trazos que repintan los trazos originales. Todos estos cambios, seguramente debieron haber sido hechos después del estreno antes mencionado y por lo tanto,	Copia que se obtuvo a partir del manuscrito (PA) tal como había quedado al término de su creación en noviembre de 1960, y representa el testimonio de la primera versión del concierto. En este ejemplar se aprecian anotaciones de dirección orquestal que posiblemente corresponden al estreno de 1965 en Nueva Orleans por la Philharmonic Symphony, dirigida por Werner Torkanowski y Harriett Edwards como solista. Posteriormente, Blas Galindo hizo correcciones directamente en el manuscrito.	Copia que Ediciones Mexicanas de Música ha utilizado para renta que a su vez se obtuvo del manuscrito ya en su segunda versión. En ella se pueden apreciar indicaciones de dirección orquestal totalmente diferentes de las que aparecen en la PB. Es muy probable que éstas pertenezcan al Mtro. Abraham Chávez quien dirigió a la Orquesta Sinfónica Nacional y al flautista Danilo Lozano para la grabación producida por la UCLA. En ella aparecen anotaciones que afectan la versión del manuscrito – particularmente en el segundo movimiento– en la que los ornamentos de la melodía de la flauta solista se tacharon de tal manera que el discurso quedó tal como la primera versión. Hay que mencionar que para la investigación, inicialmente sólo se trabajó con una fotocopia de esta copia (PC) y	Aunque esta reducción presenta como fecha de término “Mex 1960”, es evidente que no fue realizada el mismo año en que fue escrita la partitura en su versión primigenia (PB), ya que su contenido es totalmente equivalente al que se encuentra en el manuscrito en su segunda versión, es decir, ya incluye los cambios a la parte de la flauta solista en el 2do movimiento y la nueva versión del 3er movimiento. En relación con los comentarios que se hacen en este documento surgidos de la comparación de las fuentes, hay que mencionar que, en el caso de las reducciones RA y RB) no será prioritaria la comparación de la articulación entre la parte del piano y la parte orquestal por obvias razones, no así en la línea de la flauta solista, en la que incluso aparecen diferencias con la	Por su contenido, como ya se ha dicho anteriormente, totalmente equivalente al manuscrito en su segunda versión, es posible pensar que la reducción debió haber sido hecha entre 1965 y 1970 ya que el año del registro de autor (“copyright”) que presenta esta edición es justamente 1970. Así que, tal vez la reducción fue hecha en ese año o por lo menos no mucho tiempo antes, para su publicación. El manuscrito de la reducción fue copiado para la edición por Isidro Pérez quien realizó, tanto la parte de piano, como la partichela de la flauta solista. Desgraciadamente, no se encontraron las <i>cebollas</i> de ese trabajo.	Esta fotocopia me fue entregada por la Mtra. Isolda Acevedo. Su contenido corresponde a la primera versión de la obra, tal como aparece en la PB. Por alguna razón que ha sido imposible determinar, ha formado parte de los materiales que se han usado para renta aún cuando la partitura y las partes de la orquesta corresponden a la segunda versión. Pero justamente por esa circunstancia, ha sido posible saber de la existencia de una versión previa. Resulta difícil determinar las razones por las cuales no se incluyó una partichela de la flauta solista con la segunda versión en el material de renta, pero tal vez tenga que ver con alguna confusión en la que la parte de la flauta solista de la	Como ya se mencionó en la columna de la RB, Isidro Pérez fue quien se encargó de preparar las <i>cebollas</i> para la edición de la reducción. Esta partichela corresponde a ese trabajo, que probablemente también debía sustituir a la partichela que aún se encuentra en el material de renta y por alguna razón que no se pudo determinar, no se hizo el cambio. Como conjetura, es posible suponer que haya habido una confusión por parte del copista Rodolfo Pérez, quien reutilizó las partes de los alientos y la percusión de la primera versión para	Parte flauta solista: En esta columna me referiré a las <i>cebollas</i> , es decir, al manuscrito de Isidro Pérez, (copista de la primera versión del concierto) de las que se obtuvo la fotocopia que se encuentra en EMM y que se incluye en el material de renta. Esta partichela se conserva en su estado original y a diferencia de las demás partichelas de la orquesta, no fue re-utilizada. Partes de la cuerda: En esta versión sólo existen las <i>cebollas</i> de las partichelas de la cuerda, que fueron hechas por Isidro Pérez. Para la segunda versión, las partes de los	En esta versión, todas las partes de la cuerda se reescribieron y en el caso de las partes de los alientos y percusión, se reutilizaron las “cebollas” de la primera versión y se sustituyeron las hojas del 3er movimiento de la primera versión por la segunda. No se tiene conocimiento de si se conservan esas <i>cebollas</i> de la primera versión que fueron sustituidas. Las <i>cebollas</i> de la cuerda en su totalidad y del los alientos de manera parcial (generalment e a partir del segundo)

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
(Intro)	<p>podemos considerarlo como una segunda versión. Por otra parte, de este ejemplar (ya con todos los cambios) se obtuvo la copia que se encuentra en la oficina de EMM (PC) y se utiliza para renta.</p> <p>A manera de detalle, hay que mencionar que en el sistema correspondiente a los cornos en Fa, Galindo prescindió de anotar la armadura correspondiente.</p>		<p>posteriormente se tuvo acceso a la PC original en la que se puede apreciar que las anotaciones de dirección orquestal, algunas están coloreadas y otras solamente a lápiz.</p>	<p>partichela editada. Como es de esperarse, hay partes orquestales que por la complejidad de su textura, no aparecen en las reducciones. En el manuscrito de la reducción se encontraron varios casos en que aparecen diferencias con la PA y similitudes con PB, situación extraña porque, se supone que la reducción fue hecha con base en la PA.</p>	<p>Llama la atención que, en este documento podemos encontrar varios casos en que aparecen diferencias con la RA.</p>	<p>reducción, debía sustituir a ésta.</p>	<p>complementarlas con la segunda versión del tercer movimiento además de reescribir las partes de toda la cuerda, un trabajo que muy probablemente se hizo para el reestreno en México en 1971, es decir, un año después de haber sido publicada la reducción. Por lo tanto, es posible que Rodolfo (¿?) Flores haya prescindió de hacer la partichela de la flauta solista con la segunda versión, porque ya existía la de la edición, es decir, la que Isidro Pérez había hecho para la reducción</p>	<p>alientos y percusión fueron reutilizadas por Rodolfo (¿?) Flores añadiéndoles la nueva versión del 3er movimiento.</p> <p>De acuerdo al Mtro. Carlos–Blas Galindo, su padre tenía la costumbre de mantener intactos los originales y de proveer copias para su ejecución. Sin embargo no se encontraron las copias de las partes de la orquesta que fueron utilizadas para el estreno de 1965.</p> <p>Por otra parte, los comentarios de relacionados a las <i>cebollas</i> de los alientos y la percusión en el 1er y 2do. Movimiento se colocan en la siguiente columna (plliB), debido a que, como ya se mencionó anteriormente, esas partes</p>	<p>movimiento fueron realizadas por Rodolfo (¿?) Pérez.</p>

Compás (intro)	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
								fueron reutilizadas y se consideran por lo tanto, como la segunda versión junto con el tercer movimiento.	
C 1	<p>En el sistema correspondiente a los oboes, en las notas iniciales, aparece como corrección un borrón de la alteración # en la línea de <i>fa</i> que había sido anotado en la PB y que obviamente no afectaba a ninguna nota, sin embargo, para más claridad agrega un becuadro.</p> <p>Mismo caso que en PB En conclusión, es muy probable que el <i>do</i> natural que aparece en el primer compás de las partituras, en las voces de la fl2, cl2 y vl2 en realidad sean <i>do#</i>. Por lo tanto se alteran las notas correspondientes</p>	<p>En el sistema correspondiente a los oboes, en las notas iniciales aparece un sostenido en la línea de <i>fa</i> que obviamente no afecta a ninguna nota.</p> <p>En este compás se presenta una situación controversial: en las voces de la fl2, cl2 y vl2, aparece <i>do</i> natural. Como se verá posteriormente, en el compás 121, inicia una re-exposición de estas ideas iniciales y en el acorde correspondiente, las mismas voces tienen <i>do#</i>. Por otra parte, en la reducción, en los mismos compases tanto del inicio como de la reexposición, aparece <i>do#</i>. Se anota el cambio que se menciona en PA</p>	Mismo caso que en PB	<p>En el sistema superior de la parte del piano, aparece un <i>do#</i> en el acorde inicial que no tiene correspondencia en ninguna partitura (ni PA ni PB) y tampoco aparece en las partichelas, quizás sea una confusión con los <i>do#</i> que aparecen tanto en los cornos en Fa y las trompetas en Bb, pero que en ningún caso corresponden a un <i>do#</i> como sonido real.</p>	<p>En el sistema de la flauta, aparecen sólo <i>ff</i>, y es el único caso, pues en todos los demás se encuentran <i>fff</i></p> <p>La misma situación que en la RA</p>	<p>En el 3er tpo la figura rítmica es incorrecta (16avo–8avo en lugar de dos 8avos) (Sólo en este caso)</p>		<p>Parte fl solo, 3er tpo, la figura rítmica está corregida</p> <p>Parte de vl2 aparece <i>do</i> natural</p>	<p>En ningún caso, tanto de las <i>cebollas</i> como las partes de renta, aparece alguna corrección en los papeles de fl2, cl2 y vl2 y en todos los casos aparece <i>do</i> natural</p>

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	pliA	pliB
(C 1)	<p>En la flauta solista aparece un acento > en el <i>la#</i> del 3er tpo</p> <p>Línea fl solo, 4to tpo, aparece ligadura en 16avos</p>	<p>Aquí no aparece esa acento (> en <i>la#</i>)</p> <p>Línea fl solo, 4to tpo, no aparece ligadura en 16avos</p> <p>Aunque en otros casos se tomaron en cuenta los cambios a la articulación como parte del trabajo crítico, en este ejemplo se prescinde de los dos últimos cambios mencionados en <i>Partitura Ms.</i>, porque se consideró que muestra la idea primigenia del autor al tema inicial del concierto y, no hay elementos que establezcan precedentes o muestren un contexto en el que habría que homologar el sentido. De hecho, en esta misma versión, en la reexposición (C 121) este tema está presentado con la misma articulación.</p>	<p>El mismo caso que PA (> en <i>la#</i>)</p> <p>El mismo caso que PA</p>	<p>El mismo caso que PB (> en <i>la#</i>)</p> <p>El mismo caso que PA</p>	<p>El mismo caso que PA (> en <i>la#</i>)</p> <p>El mismo caso que PA</p>	<p>El mismo caso que PB (> en <i>la#</i>)</p> <p>El mismo caso que PB</p>	<p>El mismo caso que PA (> en <i>la#</i>)</p> <p>El mismo caso que PA</p>	<p>El mismo caso que PB (> en <i>la#</i>) (parte fl sol)</p> <p>El mismo caso que PB (parte fl solo)</p>	
C 2	<p>Línea fl solo, 3er tpo añadió una ligadura.</p> <p>El pasaje de dieciseisavos en las cuerdas que inicia en el 3er tpo,</p>	<p>Línea fl solo, 3er tpo no hay la ligadura que se encuentra en la PA.</p> <p>Lo mismo para la edición de esta partitura.</p>	<p>El mismo caso que PA</p>	<p>El mismo caso que PA</p>	<p>El mismo caso que PA</p>	<p>El mismo caso que PB</p>	<p>El mismo caso que PA</p>	<p>El mismo caso que PB (parte fl solo)</p>	

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
(C 2)	originalmente está escrito con valores abreviados y en varios pasajes que aparecerán a lo largo de todo el concierto el autor lo hizo de la misma manera. Para la presente edición decidí anotar los valores completos para mayor claridad particularmente en la articulación.								
C 2-3				En la parte del piano, a partir del 3r tpo comienzan a aparecer figuras rítmicas que difieren de las originales por tratarse de una reducción.	El mismo caso que RA				
C 3	Línea fl solo, 2do tpo, añadió un acento > en el <i>mib</i>.	Línea fl solo, 2do tpo no aparece el acento > en el <i>mib</i> que se encuentra en PA	El mismo caso que en PA	El mismo caso que en PB	El mismo caso que en PA	El mismo caso que en PB	El mismo caso que en PA	El mismo caso que PB (parte fl solo)	
C 4	Línea, vl1 4to tpo, añado un puntillo para igualar articulación con toda la cuerda	Se anota el cambio que se menciona en PA							
C 5			Línea cl, 2do tpo, propuesta de articulación. Línea cll, 3er tpo, tachada la ligadura para dejar sólo el <i>staccato</i> , podría ser una anotación de algún director				En el 2do tpo, en los 16avos hay un error, debe ser <i>re</i> en lugar de <i>mi</i> nat. Caso único.		
C 6	Línea fl solo, 3er tpo, en los dos últimos 16avos se agregó la articulación <i>staccato</i>	Línea fl solo, 3er tpo, en los dos últimos 16avos no aparece la articulación que se aprecia en PA	El mismo caso que en PA	El mismo caso que en PB Este caso particular llama la atención por el hecho de que esta omisión fue corregida en la reducción publicada y no en el manuscrito.	El mismo caso que en PA				

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
(C 6)			Línea vla, 2do tpo, ligadura tachada para dejar sólo el <i>staccato</i> , podría ser una anotación de algún director.						
C7			Línea ob, 2do y 3er tpo, propuesta de articulación de algún director						
C 10	Línea del fgt, 3er tpo, agregó un puntillo. Pero propongo cambiar la figura de negra por el de corchea para homologar los valores rítmicos con el cl1.	Se anota el cambio que se menciona en PA	El mismo caso que en PA						Parte de fgt, el puntillo aparece tanto en la <i>cebolla</i> como en la parte de renta
C 14	En la línea del fgt, 3er tpo, agregó un puntillo.	Se anota el cambio que se menciona en PA							Parte de fgt, el puntillo aparece tanto en la <i>cebolla</i> como en la parte de renta.
C 15	Línea obs 3er y 4to tpo, agregó puntillos. Línea fgt 2, 3er tpo, se añadió un becuadro Línea fgt , 3er y 4o tpo, añado puntillos para homologar la articulación con el ob1 y porque en el compás siguiente aparecen en el mismo fgt.	Se anota el becuadro que se menciona en PA		Sist. Inf. Pno, 3er tpo. Al <i>so/</i> le falta el becuadro como en PB (línea de fgt 2)	Sist. Inf. Pno, 3er tpo. Al <i>so/</i> se le añadió un becuadro como en PA (línea de fgt 2)				Parte de oboes, los puntillos aparecen tanto en la <i>cebolla</i> como en la parte de renta. Parte de fgt, no aparece el becuadro tanto en la <i>cebolla</i> como en la parte de renta
C 16	Línea fgt, 1er y 4to tpo, agregó puntillos.						Error en 1er tpo, 1er 16avo, <i>do</i> en lugar de		Parte de fgt, no aparecen los puntillos

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
(C16)	Líneas cillos y cbajos, se añade la indicación <i>pizz.</i> para homologar la articulación con violines y viola, que tienen la indicación desde el C 14 y la indicación de <i>arco</i> aparece hasta el C. 18–19.	Se anota el <i>pizz.</i> que se menciona en PA	Línea cbajo, Hay una indicación de <i>pizz.</i> , al parecer de algún director, para homologar la articulación con la demás cuerda que desde algunos compases anteriores lo tienen indicado.						tanto en la <i>cebolla</i> como en la parte de renta.
C17	Línea vla indicación de <i>arco</i> que seguramente incluyó como corrección. Se anota en el C18.	Se anota el cambio que se menciona en PA							
C18	Línea cor1, Debido a que BG no designó armadura desde el inicio del concierto, en el manuscrito aparece un <i>fa</i> natural en el 1er 8avo del 3er tpo., pero como en la partitura de la edición crítica sí se definió la armadura, se tuvo que agregar el becuadro. Líneas cbajos, se añade la indicación <i>arco.</i> para homologar la articulación con violines y viola, que tienen la indicación desde el C 14	Mismo caso que PA Se anota el cambio que se menciona en PA	Línea cbjo indicación de <i>arco</i> de algún director						
C19	Líneas vl 1 y 2 indicación de <i>arco</i> que seguramente incluyó como corrección.	Se anota el cambio que se menciona en PA						Partes vl 1 y 2, no tienen la indicación de <i>arco.</i>	Partes vl 1 y 2, tienen la indicación de <i>arco</i> tanto en la <i>cebolla</i> como en la parte de renta.
C22	Línea fgt 2do tpo indicación de <i>p</i> para el fgt2.	Se anota el cambio que se menciona en PA.							Parte de fgt, aparece la indicación <i>p</i> tanto en la <i>cebolla</i> como en la parte de renta.

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
C23	Línea cor 2do tpo becuadro de cortesía en el <i>do</i> .	Se anota el cambio que se menciona en PA							Parte de corno no aparece el becuadro (innecesario) tanto en la <i>cebolla</i> como en la parte de renta
C24	Línea vl2 3er tpo aparece un becuadro de cortesía en el <i>fa</i> .	Se anota el cambio que se menciona en PA							Parte de vl2 no aparece el becuadro (innecesario) tanto en la <i>cebolla</i> como en la parte de renta
C25	Línea cllo 1er tpo indicación <i>ppp</i> que seguramente incluyó como corrección porque en PB sólo aparece una <i>p</i> .	Todo el pasaje de los chelos en este compás estaba doblado por los bajos pero se aprecia un borrón que lo descartó.						Parte de cllo, aparece la indicación <i>p</i> como en PB	Parte de cllo, aparece la indicación <i>ppp</i> tanto en la <i>cebolla</i> como en la parte de renta
C26	Línea fgt 2do tpo agrega un becuadro de cortesía al <i>la</i> .	Se anota el cambio que se menciona en PA		Sistema superior, 3er tpo, último 16avo (<i>sol</i>) aparece un bemol de cortesía que no aparece en RB.	Con relación a lo que se menciona en la columna de RA no afecta para nada el sentido.				Parte de fgt, no aparece el becuadro (innecesario) tanto en la <i>cebolla</i> como en la parte de renta.
C28				Sistema inferior, 2do tpo, faltaron por omisión, los becuadros al <i>fa</i> y al <i>la</i> en el segundo octavo, porque sí aparecen en PA, PB (línea de fagotes) y en RB. Caso similar al del C6, que llama la atención por el hecho de que la omisión fue corregida en la reducción publicada y no en el manuscrito.	Sistema inferior, 2do tpo, aquí si aparecen los becuadros faltantes en RA tal como se encuentran en PA y PB (línea de fagotes).				

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
C29	<p>Mismo caso que PB Se corrige y se anota el <i>si</i> correspondiente.</p> <p>Línea cllos y cbjos, 1er tpo, añadido un [<i>f</i>] de cortesía. En el C30, el autor había anotado un (<i>f</i>) de cortesía para recordar el <i>forte</i> que quedó establecido desde el C27, pero me parece pertinente recordarlo en este compás en lugar del compás 30.</p>	<p>Línea vla 3er tpo, el último 16avo debe ser <i>si</i> becuadro, no <i>do</i> natural, porque como se puede ver, dobla la línea melódica que aparece en las flautas, oboes y violines.</p> <p>Se anotan los cambios que se mencionan en PA.</p>	Mismo caso que PB	Con relación a lo mencionado en la columna PB, en el sistema superior del piano se confirma que la nota en cuestión es un <i>si becuadro</i> .	Mismo caso que RA			En este caso hay dos errores: el antepenúltimo 16avo debe ser <i>do</i> natural no <i>do#</i> y el último debe ser <i>si</i> becuadro, no <i>do</i> natural	Mismo caso que en PA y PB
C30	<p>El mismo caso que PB, lo que quiere decir que los borrones mencionados se encuentran desde la primera versión. Al corregir las notas (<i>si-la#</i> por <i>la-sol#</i>) en la línea del ob, hay que alterar con un becuadro el <i>sol</i> del 3er tpo para que deje de ser afectado por el # del 2do tpo. De manera similar, en las líneas del cl y la trpt., hay que alterar con un becuadro el <i>la</i> (<i>sol</i> sonido real) del 3er tpo.</p>	<p>Líneas flautas 1 y 2, clarinetes, cornos, trompetas, violines 1 y 2, 2do tpo, TODOS tienen escrito <i>la-sol#</i> en los octavos, sin embargo, el oboe tiene escrito <i>si-la#</i>; probablemente una confusión con el clarinete. No obstante, hay algo extraño, porque se aprecian unos borrones en el espacio y la línea del <i>la</i> y <i>sol</i> y la alteración # se quedó en la línea del <i>sol</i>. Por otro lado, en la línea del oboe, en el 3er tpo, el <i>sol</i> y el <i>la</i> de los 16avos no tienen anotados ningún becuadro, así que aún siendo una confusión esto podría corroborar que los octavos son <i>la-sol#</i>,</p>	El mismo caso que PB	En este caso, en el sist. Sup. del pno., 2do tpo, sólo aparece <i>la-sol#</i> . En el 3er tpo, el <i>sol</i> tiene becuadro.	Mismo caso que RA.			Tanto en las <i>cebollas</i> de la partichela del oboe como la partichela de renta aparece <i>si-la#</i> .	

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB	
(C30)	<p>PROPONGO igualar la articulación en varios casos: la del vl2 (2do tpo) con las maderas y metales; vl2 y vl1 (3er tpo) con ob y cl; de la vla (2do y 3er tpo) con la de los cbjos; En el caso del 3er tpo en la línea de cellos, se propone usar la misma articulación del 1er y 2do tpo, para mantener el carácter ligero.</p> <p>Línea cllos y cbjos, 1er tpo, añade un (<i>f</i>) de cortesía. Omito la anotación de este último matiz porque lo añadí en el compás anterior.</p>	<p>porque de lo contrario, el <i>la</i> debería tener un becuadro. En el caso del clarinete, en el 3er tpo, el <i>la</i> de los 16avos debiera de tener un becuadro que no anotó en ninguna partitura pero que si se halla en las reducciones RA y RB.</p> <p>Se anotan los cambios que se mencionan en PA.</p> <p>Se prescinde de este ajuste porque yo lo añadí en el compás anterior.</p>								
C31	<p>Línea cl, la armadura está equivocada, falta un #.</p> <p>Línea fgt 1er y 2do tpo, PRPONGO igualar articulación con cbjos.</p> <p>Línea fgt, 3er tpo, mismo caso q en PB, por esa razón agrego el becuadro.</p>	<p>Línea fgt 3er tpo, el <i>mi</i> debe ser becuadro porque en la fl1 y fl2, cl, trpt (<i>fa#</i> escrito),</p>	Mismo caso que PB	Sist. Sup. pno., el <i>mi</i> mencionado en PB aparece en este cao con becuadro de	Mismo caso que RA			Mismo caso que PB	Mismo caso que PB	

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C31)	Línea vla 3er tpo, mismo caso q en PB, por esa razón agrego el becuadro.	vl1 y clo el <i>mi</i> es natural. Por la misma razón, en la línea de la vla 3er tpo, el <i>mi</i> debe ser becuadro Se anotan los cambios que se mencionan en PA	Mismo caso que PB	cortesía	Mismo caso que RA			Mismo caso que PB	Mismo caso que PB
C32	Línea de cornos, PROPONGO igualar articulación con maderas Línea trpt, PROPONGO igualar matiz con todos los demás instrumentos. Línea de clo, PROPONGO una articulación staccato para mantener la idea y el carácter de articulación de compases anteriores. Línea de cbajo, PROPONGO igualar articulación con las maderas.	Se anotan todos los cambios que se mencionan en PA							
C33	Línea fl2, 4to tpo, mismo caso q en PB, por esa razón agrego el becuadro. Línea cl, 4to tpo, mismo caso q en PB, por esa razón agrego el becuadro.	Línea fl2 el 4to tpo el primer <i>fa</i> de los 8avos está afectado por el sostenido que se encuentra en el 1er tpo, pero debe ser becuadro, porque, por una parte, va doblando a la fl1 que tiene <i>fa natural</i> , y por otra parte, para hacer que el <i>fa#</i> del segundo octavo tenga sentido. Línea cl, 4to tpo el primer <i>sol</i> (<i>fa</i> sonido real) de los 8avos	Línea cl, 4to tpo, mismo caso q en PA	Ninguno de los dos casos mencionados en las columnas de PA y PB se aprecian en la reducción.	(Sist. Sup, pno, 3er tpo, en el tercer 16avo (<i>mi</i>) le faltó el becuadro)				Partes de fl2 y cla, no se corrigió ni en las <i>cebollas</i> ni en la parte de renta y falta el becuadro.

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C33)	<p>Línea cornos, 1er tpo, <i>sol</i> nat por corrección (se aprecia un borrón)</p> <p>Línea timp, añade la advertencia de la entrada de los timp.</p> <p>Línea cllos, el <i>divisi lo</i> coloco en el 1er tpo 1er 8avo, en lugar de donde se aprecia en el manuscrito, es decir en el 2do 8avo.</p> <p>Línea de cilo y cbjos, PROPONGO una articulación staccato para homologar con maderas y metales.</p>	<p>debe ser becuadro por las mismas razones que se describen en el caso de la fl2.</p> <p>Línea cornos, 1er tpo, claramente se aprecia un <i>sol#</i> que se corrigió en PA. En el caso de la edición de esta versión, el <i>sol</i> también se deja natural por ser una corrección del propio autor que probablemente hizo por reconocer un error en el sostenido que había anotado y no por modificar el sentido de la idea musical.</p> <p>Línea cellos, 1er tpo, la indicación <i>div.</i> Aparece en el segundo 8avo.</p> <p>Se anotan todos los cambios que se mencionan en PA</p>	Mismo caso que PA						<p>Parte de cornos, en las <i>cebollas</i> se corrigió con borrón y así aparece en la parte de renta</p> <p>Parte cello, mismo caso que PB</p> <p>Parte cello, (<i>cebollas y de renta</i>) la indicación <i>div.</i> aparece en el primer 8avo.</p>
C34	Mismo caso que PB.	<p>Línea obs, 1er tpo, La colocación de la alteración # es poco clara, de hecho abarca tanto el espacio del <i>do</i> como la línea del <i>si</i>. En consulta de la reducción (tanto RA como RB), y de las <i>cebollas</i> de la parte de</p>							

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
(C34)	Mismo caso que PB.	oboe, se confirma que se trata de un <i>do#</i> . Línea vla. 1er tpo, se alcanza a apreciar que equivocó la nota, pero quedó notoria la octava de do							
C36	Línea timbales, se agregó un regulador <i>diminuendo</i> para homologar con los alientos. Añado el matiz <i>pp</i> para homologar con las maderas.	Se anotan los cambios que se mencionan en PA							Parte de timbales y perc., aparece el regulador <i>diminuendo</i> tanto en la <i>cebolla</i> como en la parte de renta
C37	Línea fl solo, 3er tpo se añadió una ligadura para unir con el C38	En este caso, incluyo las dos ligaduras, la que originalmente anotó el autor y la que añadió en PA porque, considero importante que se conozca el fraseo primigenio, pero también, desde una perspectiva interpretativa me parece acertado el cambio, y éste queda establecido como una sugerencia del propio Galindo.		Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PB	Mismo caso que PA	El mismo caso que PB (parte fl solo)	
C38				Aquí no parece una indicación dinámica (<i>cresc. poco</i>) CASO ÚNICO					
C40	Línea fl solo 4to tpo, fue agregado un becuadro de cortesía al <i>fa</i> . Línea vl1, 4to tpo, la articulación es una ligadura para los dos 8avos. En mi opinión debería homologarse con	Se anotan los cambios que se mencionan en PA		Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PB	Mismo caso que PA	El mismo caso que PB (parte fl solo)	

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
(C40)	la articulación de la fl solo (ligadura para los dos 8avos hasta la nota siguiente), porque es un motivo que se ha presentado de esa manera desde el compás anterior en las líneas de la vla y el propio vl1. Además, la línea melódica del vl1 va en movimiento paralelo con la fl sol.								
C41			Línea vl2, se agregó un regulador disminuyendo que no aparece ni en PA ni en PB seguramente por algún director						
C43			Línea fl sol, se agregó un regulador crescendo que no aparece ni en PA ni en PB seguramente por algún director						
C45			Línea vla, 2do y 3er tpo, sugerencia de algún director de ligar del do al si						
C46	Línea fl solo. En mi opinión, la articulación debiera homologarse con la que aparece en el C43, es decir, los 8avos del 4to tpo de este compás debieran ligarse hasta el cuarto con puntillo del C47. El mismo caso para el vl2. Mismo caso que PB	Mismo caso que PA Línea vl2 2do tpo, se aprecia un acento > que no tiene correspondencia en ninguna voz que presente el mismo motivo,		Con relación a lo mencionado en la columna PB, en este caso no aparece ningún acento.	Mismo caso que RA				

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C 46)	Línea vla, 3er y 4to tpo, en mi opinión, la articulación debiera homologarse con la del cello y que ha sido presentado en secuencia por la fl solo, y el vl2.	probablemente se pueda prescindir de él. Mismo caso que PA.							
C47	Línea fl solo, 4to tpo, en mi opinión, la articulación debiera homologarse con la del vl2, es decir los 8avos deberían ligarse.	Mismo caso que PA.	Al pie de la pág. Aparece la sugerencia de algún director, de ligar los octavos (<i>lab-solb-lab</i>) en la línea fl sol, 3er y 4to tpo.	Sist. Sup. Pno, 4to tpo, falta el bemol correspondiente al <i>sol</i> que debe hacer octava con la flauta y que sí aparece tanto en PA como en PB y PC en los violines segundos.	Mismo caso que en RA				
C48	Línea vl2 se añadió un regulador cresc. Caso único	Se anota el cambio mencionado en PA							
C49	Línea fl solo, 1ero y 2do tps, se añadieron acentos > a los 8avos y en el 3r tpo una ligadura.	Se hace caso omiso de los cambios mencionados en PA	Mismo caso que en PA	Caso similar a la PB, sólo que los octavos del 3er tpo tienen ligadura	Caso similar a la PA, sólo que el octavo del 2do tpo, no tiene el acento >	Mismo caso que en PB	Mismo caso que en RB	El mismo caso que PB (parte fl solo)	
C51	Línea fl solo, 2do, 3er y 4to tpos, agregó unas ligaduras. Línea de timb (perc), se añadió un pasaje a los platillos suspendidos que deben tocarse con baqueta blanda en cresc. hasta el C53. Este pasaje no existe en PB.	Se hace caso omiso de los cambios mencionados en PA	Mismo caso que en PA	Mismo caso que en PB	Mismo caso que en PA	Mismo caso que en PB	Mismo caso que en PA	El mismo caso que PB (parte fl solo)	Parte timb (perc), En la <i>cebolla</i> se aprecia cómo se añadió ese pasaje que también aparece en la parte de renta.
C52	Línea fgt, 2do tpo agregó una articulación – (tenuto).	Se hace caso omiso del cambio mencionado en PA							Parte de fgt, no aparece la articulación tenuto, tanto en la <i>cebolla</i>

Compás (C52)	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	pIIA	pIIB
C53	Línea fgt, 1er tpo agregó una articulación – (tenuto).		Línea cl, 3er tpo, sugerencia de algún director de ligar del <i>fa</i> hasta el <i>lab</i> del C53	Línea fl solo, 1er y 2do tpo, falta la ligadura que une <i>la-la#-si</i> que aparece en todos las demás fuentes.	Mismo caso que RA				como en la parte de renta
C54	Líneas maderas, 4to tpo, el grupo de 16avos originalmente (tal y como aparece en PB) contiene 7 notas pero se había anotado como seisillo y en esta PA se corrige el numeral por el siete correspondiente. Línea fgt, 2do tpo no se corrigió la falta del silencio. Se corrige Línea cbajo 4to tpo, añadido puntillo al <i>sib</i> para homologar la articulación con el <i>clo</i> .	Líneas maderas, 4to tpo, el grupo de 16avos contiene 7 notas pero el autor lo anotó erróneamente como seisillo, y lo corrigió en PA. Línea fgt, 2do tpo faltó el silencio. Se corrige	Mismo caso que PA Líneas vl 1 y 2 2do y 3er tpo, sugerencia de articulación de algún director	Sist. Sup. 4to tpo, en este caso, la figura efectivamente corresponde a un seisillo a diferencia de lo que aparece en la PA y en PB como septillo. En este documento se prescinde del <i>re</i> para ajustar el seisillo. En este único caso, no aparece la indicación <i>A tempo</i>	Mismo caso que RA				En las partes de fl 1 y2, oboes y clarinetes, el 4to, tpo aparece un sietillo.

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
C55	Línea timb (perc), añade la participación del platillo susp hasta el C57 que no aparece en PB		Línea timb (perc), algún director anotó: <i>cym or snare</i> y al pie de página <i>Question perc. Instr.</i>						Parte timb (perc), En la <i>cebolla</i> se aprecia cómo se añadió ese pasaje que también aparece en la parte de renta.
C57	Línea fl solo, 4to tpo, agregó una ligadura a los 16avos. Línea vla 3er tpo, alteró el <i>mi</i> del 2do octavo con un becuadro y se puede apreciar un aviso al pie de la página que pedía revisar las partes. Esto no se hizo en las cebollas de ninguna versión. En mi opinión, hay que homologar la articulación de la vla con la del cello en el 2do tpo y con el cbajo en el 3er tpo. En el 4to tpo, también	Se anota el cambio mencionado en PA. Se hace lo mismo que en PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PB	Mismo caso que PA	El mismo caso que PB (parte fl solo) Parte vla, mismo caso que PB	Parte vla, <i>cebolla</i> mismo caso que PB, a pesar de la nota que BG puso en el manuscrito. En el caso de la parte de renta, el becuadro está anotado por algún intérprete.
(C57)	sucede que, en las maderas, los metales, los vl1 y vl2 y en el cbjo, tienen un acento que no aparece en los platillos suspendidos, vl y clllo, habría que homologarlo.								
C58	Línea fl solo, 1er y 2do tpo, agregó puntillos en los 16avos. Línea clllo, 3er tpo, se añadió una <i>p</i> más a lo que era un doble <i>pp</i> en PB.		Mismo caso que PA Línea clllo, 3er tpo, algún director agregó un ligadura para homologar la articulación con la fl sol	Mismo caso que PB	Mismo caso que PA	Mismo caso que PB	Mismo caso que PA	El mismo caso que PB (parte fl solo) Parte clllo, mismo caso que PB	Parte clllo, mismo caso que PA
C59			Línea clllo 2do y 3er tpo, sugerencia de						

Compás (C59)	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	pIIA	pIIb
			articulación de algún director						
C60	Línea fl solo, 3er tpo, agregó una ligadura a los 16avos.	Se agrega para concordar con la idea del C57	Mismo caso que PA	Mismo caso que PB	Mismo caso que PB	Mismo caso que PB	Mismo caso que PA	El mismo caso que PB (parte fl solo)	
C61	Línea cl, 4to tpo, añadido ligadura para homologar con el motivo presentado por el vl2 y la vla	Se hace lo mismo que en PA	Línea cl, 4to tpo, sugerencia de articulación de algún director				1er tpo, faltó la barra para unir a los reb que deben ser octavos. Caso único		
C65	Línea de cl y de fgt, añade indicación de matiz <i>p</i> y regulador <i>cresc.</i> Línea de fgt, 4to tpo, añadido el becuadro al <i>fa</i> como se aprecia en el vl2 y en los cellos a los que va doblando. Línea vl1 y vl2, añadido puntillos para tener correspondencia con la articulación de las vlas y cellos que aparece en en el 1er tpo del compás siguiente. Línea vl2, 4to tpo, añade un becuadro. Línea vla, 4to tpo, añadido un regulador <i>cresc.</i> que conduce al <i>f</i> del siguiente compás como los reguladores de todos los demás instrumentos	Se anotan todos los cambios mencionados en PA.	Línea cl, sugerencia de articulación de algún director	Parte pno,Sist. Sup 4to tpo, falta un becuadro en el <i>fa</i> . Es el mismo caso de PB en línea vl2.	Parte pno, Sist. Sup 4to tpo, aparece un becuadro en el <i>fa</i> que no está en RA (seguramente por error). Es el mismo caso que PA en línea vl2.				En las partes de cl, tanto en las cebollas como en las partes de renta, no aparecen los matices que se describen en PA, pero si se encuentran en ambas partes de fgt.
C66	Líneas vl1 y vl2, 1er tpo, Añado puntillos para tener correspondencia con la articulación de las vlas y cellos. Línea vl1 3er tpo, añade un becuadro al <i>si</i> . Al parecer descartó un	Se anotan todos los cambios mencionados en PA						Parte vl 1, mismo caso PB	Parte vl 1, mismo caso PA en cebollas y en

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C66)	pasaje en los bajos que doblaba a los cellos o posiblemente equivocó el sistema								partes de renta
C67	<p>Línea cllo, 2do tpo, añadió las ligaduras en los 16avos para homologar con los fagts.</p> <p>Líneas vl1, vl2 y vla, Cambio la abreviación rítmica por los valores reales y añadí puntillos para mantener el carácter ligero que se estableció desde compases anteriores.</p> <p>Línea de cllos y cbjos, 4to tpo añadido puntillos para homologar articulación con cl, fgt y cor.</p>	Se anotan todos los cambios mencionados en PA			Parte pno, Sist. Sup. 1er al 4to tpo, la articulación de los octavos difiere de RA en la que aparecen sin ligaduras y no hay correspondencia con ninguna partitura				
C68	<p>Línea timb (perc) aparece una indicación de participación de una tarola que descartó porque se aprecian los borrones en los C68 y C69.</p> <p>Líneas fl1, fl2, ob, vl1, vl2 y vla. Cambio la abreviación rítmica por los valores reales y añadí puntillos para mantener el carácter ligero que se estableció desde compases anteriores y tener correspondencia con la articulación de cllo.</p>	Mismo caso que PA.			Parte pno, Sist. Sup 1er al 3er tpo, la articulación de los octavos difiere de RA en la que aparecen sin ligaduras y no hay correspondencia con ninguna partitura.				
C69					Parte de pno, la articulación es diferente de la				

Compás (C69)	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
					que aparece en RA y no hay correspondencia con ninguna partitura.				
C70	Líneas v1, v12 y vla. Cambio la abreviación rítmica por los valores reales.	Se anotan todos los cambios mencionados en PA	Línea fgt, 1er y 2do tpo, algún director agregó unas ligaduras para homologar la articulación con los anteriores pasajes similares (C67), pero al parecer Galindo voluntariamente lo decide así como una variación de articulación, sin embargo, lo pondría en duda la línea de los cellos donde se dobla al fgt y no aparece ninguna ligadura.		Parte de pno, la articulación es diferente de la que aparece en RA y no hay correspondencia con ninguna partitura.				
C71				Parte pno, sist. Sup, 2do y 4to tpo, aparece un sí natural que en las PA y PB, línea del ob 2, es sí#, seguramente una omisión involuntaria de Galindo.	Mismo caso que RA. En este caso el copista no hizo la corrección.				
C72	Aún cuando Galindo hizo correcciones y cambios en este manuscrito, no hay ninguna corrección de la situación descrita en PB que defina al <i>do#</i> de los cellos como <i>do natural</i> , no obstante, en la cebolla de la partichela correspondiente a esta 2da versión aparece como natural, así mismo en la RA, que debió hacerse a partir de este documento, el <i>do</i> correspondiente es becuadro. Por esa razón opté por alterarlo con el becuadro y anotar entre	Línea de clls, 1er tpo, la primera nota es un <i>do#</i> que difiere con el <i>do nat</i> de los bajos y del fagot, lo que provoca una situación controversial, pues todos esos instrumentos están presentando el tema de la nueva sección (<i>poco meno mosso</i>). Por otra parte, el acorde que se forma con los alientos incluye <i>do#</i> (el <i>do#</i> aparece también en	Mismo caso que PA Línea de clls y bjos, 1er y 4to tpo, algún director hizo ajustes a la articulación pues en el 1er tpo, añadió una ligadura a los 8tavos (para homologar con el fgt) y en el 4to tpo añadió unos acentos tenuto	El tema de la nueva sección (<i>poco meno mosso</i>) presentado en el sist. Inferior de la parte del piano (que en la orquesta aparece en las líneas de los fagotes, cellos y bajos) inicia claramente con <i>do becuadro</i> . Aunque esta reducción debió haber sido hecha a partir del manuscrito con todo y correcciones, llama la atención que se haya corregido tanto en	Mismo caso que RA			Parte de cello tiene <i>do#</i> ; parte de bajo tiene <i>do</i> becuadro	Parte de fgt, y cello, (cebolla y renta), tienen <i>do</i> natural; parte de bajo, (cebolla y renta) tienen <i>do</i> becuadro

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB	
(C72)	<p>corchetes uno más al <i>do</i> del fgt para confirmar esta idea aún cuando el manuscrito no lo contempla por innecesario. Hay que tomar en cuenta que las notas con las que inicia la fl sol en el C1 son justamente <i>do (nat)-sí la#</i>.</p> <p>Líneas cor1, cor2, trpt1, trpt2 y tímboles, 2do tpo. Añado el matiz <i>sfz</i> para homologar con las maderas y la cuerda.</p> <p>Líneas de cll y cbjo, 1er tpo. Añado ligadura para homologar articulación con el fgt.</p> <p>Hay que decir que, a partir de este compás, (en el que se hace una reexposición variada del pasaje presentado en el núm. 5 de ensayo), la articulación difiere, y en este caso se aprecian otras alternativas a las que se realizan en la exposición.</p>	<p>las violas). Esa situación que aparece en la partitura causa confusión, porque al revisar las partichelas (cebollas) que corresponden a esta primera versión encontramos que en la parte del cello efectivamente el <i>do</i> es sostenido, pero en las partes del fagot y contrabajo es natural. Sin embargo en el caso de las partichelas de la segunda versión, en la parte del cello aparece como natural de la misma manera que en la parte del fagot y del contrabajo.</p> <p>Finalmente, en la RA, el tema aparece claramente con el <i>do</i> becuadro, y sólo la armonía incluye <i>do#</i>.</p> <p>Se anotan todos los cambios mencionados en PA</p>		<p>este documento como en la partichela del cello y no en la partitura original (PA)</p> <p>Falta la indicación <i>poco meno mosso</i></p>	<p>En este caso SI aparece la indicación <i>poco meno mosso</i></p>					
C73	<p>Línea de clls, 1er tpo. Añado ligadura para homologar articulación con el fgt.</p>	<p>Se anotan todos los cambios mencionados en PA</p>	<p>El mismo procedimiento que en el compás anterior de ajustes en la articulación hechas por algún director</p>							
C74	<p>Línea fgt, 3er tpo, propongo una ligadura que vaya hasta el <i>la#</i> del siguiente compás para homologar articulación con los cellos.</p>	<p>Se anotan todos los cambios mencionados en PA</p>	<p>Línea vl2, 1er y 2do tpo, algún director agregó un regulador disminuyendo (incluso, al pie de la pág aparece una anotación señalando su agregado).</p> <p>Línea bjo, 1er tpo</p>							

Compás (C74)	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
			algún director agregó acentos tenuto a los 8avos						
C75					Sist. Sup. pno, 1er tpo, aparece un silencio de octavo en la voz inferior que Galindo omitió en RA pero que en ningún caso afecta el sentido.				
C77	Línea vl1, 3er tpo, agregó una ligadura. Línea vla, 1er y 3er tpo, agregó unas ligaduras. Línea cello, 1er y 3er tpo, agregó unas ligadura.	Se anotan todos los cambios mencionados en PA	Línea vl1, 2do tpo, algún director agregó una ligadura					Parte vl1, mismo caso que PB Parte vla, mismo caso que PB Parte cello, mismo caso que PB	Parte vl1, (<i>cebolla</i>), mismo caso PB Parte vl1, (<i>renta</i>), ligaduras agregadas al 2do y 3er tpo (como en PC) Parte vla, (<i>cebolla</i>), mismo caso PB Parte vla, (<i>renta</i>), ligaduras agregadas al 1er y 3er tpo (como en PA, pero puestas por el intérprete) Línea cello, (<i>cebolla</i>) mismo caso que PB. Línea cello, (<i>renta</i>) mismo caso que PB. (ii)

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
(C77)			Línea bajos, 3er tpo, algún director agregó un regulador disminuyendo para homologar con vl1						
C78	Línea vl2, 1er tpo, agregó una ligadura. Línea vla, 1er tpo, agregó una ligadura. Esta no coincide con la articulación del vl2 (con quien hace 8avas) donde se ligan dos octavos y separa el tercero, posiblemente por el trémolo que sigue en el 2do tpo.), pero si coincide con la articulación del cl y vl1, que unen tres octavos. Por esa razón se sugiere una ligadura.	Se anotan todos los cambios mencionados en PA						Parte vl2, Mismo caso que PB Parte vla, Parte vl2, (cebolla), mismo caso PA Parte vl2, (renta), Mismo caso que PA Parte vla, (cebolla), mismo caso PB Parte vla, (renta), Mismo caso que PA	
C79	Línea ob, 4to tpo, añadió un mf.	Se anota el cambio mencionado en PA			Sist. Sup. pno, 2do y 3er tpo, aparece una ligadura que no aparece en RA pero si está en PA, PB y PC (líneas cl, vl1 y vl2)				Parte de ob, (cebolla y renta) mismo caso que PA
C80			Al pie de la página, algún director anotó como duda un regulador cresc. Que desemboca en el ff del C82. (Me parece controversial esta sugerencia porque al parecer BG lo piensa como un cambio súbito a partir de la anacrusa de las maderas).						

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
C82	Líneas fls 1 y 2 y vl1, 3er tpo, agregó un # de cortesía al fa	Se anotan los cambios mencionados en PA							Partes fl1, fl2 y vl1, (cebollas y renta), en ningún caso aparece ese #
C84	En este documento (PA) no hay ninguna indicación agógica propia de Galindo.	Agún director anotó una espiral equivalente a un accell. que desemboca en el C87 (a Tempo)	Agún director anotó unas flechas equivalentes a un accell. que desembocan en el C87 (aTempo)						Varias de las partes, tienen anotado por los intérpretes indicaciones que sugieren un <i>accelerando</i> .
C85	Línea trpts, 2do tpo. Agrego la alteración # al sol, porque este compás es una repetición del anterior en el que el sol si está alterado.	Se anota el cambio mencionado en PA							
C86	Línea fgt, se añadieron acentos > en el 1er y 3er tpo, para homologar con los compases anteriores. Línea trp, se añade la indicación [simile] para homologar con los compases anteriores.	Se anotan los cambios mencionados en PA							
C89	Línea bajo, agregó la indicación pizz. que había omitido en PB	Se anota el cambio mencionado en PA						Parte bajo, mismo caso PB	Parte bajo mismo caso PA
C90	Mismo caso que PB, pero por lo expuesto en RA, se cambió el mi por el fa correspondiente.	Por lo que se puede apreciar en la construcción del pasaje de este compás, el vl1 y el vl2 van al unísono y se entiende que la viola y el cello también, pero en la línea de la viola, en el 2do tpo, el 1er 8avo, en lugar de un fa becuadro, como	Mismo caso que PB	En esta reducción se puede apreciar que la nota aludida en la voz de la vla en PB es claramente un fa natural.	Mismo caso que RA. Sist. Sup. pno, 1er tpo, aparece una ligadura que no			Mismo caso que PB	Mismo caso que PB tanto en las cebollas como en la de renta

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	pIIA	pIIb
(C90)		en el cello, aparece escrito un <i>mi</i> . Se anota el cambio mencionado en PA			aparece en RA pero si está en PA, PB y PC (en la cuerda)				
C91	Línea cl 1er tpo, agregó el matiz <i>p</i> que había omitido en PB	Se anota el cambio mencionado en PA							Parte clarinete, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>) mismo caso PA
C92	Línea fl solo 1er tpo, agregó un becuadro de cortesía	En realidad el becuadro es innecesario pero se anota el cambio mencionado en PA	Mismo caso PA	Mismo caso PB	Mismo caso PB	Mismo caso PB	Mismo caso PB	El mismo caso que PB (parte fl solo)	
C94					Sist. Sup. pno, 1er tpo, aparece un becuadro de cortesía que no está en RA pero si está en PA, PB y PC (línea de cl)				
C95	Línea timb (perc), 1er tpo, Añadió la participación de una tarola.								Parte timb (perc) (<i>cebollas</i> y <i>renta</i>), mismo caso PA. En las <i>cebollas</i> se aprecian claramente los añadidos posteriores
C98	Líneas cl y fgt, en las segundas voces cambió a octavos los cuartos que estaban escritos en PB.	Líneas cl y fgt, las segundas voces son cuartos. Línea fgt1, 1er tpo, aparece un bemol en el espacio del <i>mi</i> que pretende alterar al <i>fa</i> , pero en la línea del cello, que dobla la voz del fgt, el <i>fa</i> es natural. De hecho en PA se aprecia un borrón que descarta ese bemol. Por lo tanto, se deduce que fue un error y no una alteración deliberada.	Mismo caso PA	Mismo caso PB	Mismo caso PB				Partes cl2 y fgt2, <i>cebollas</i> y <i>renta</i> , mismo caso PA.

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C98)	Línea timb (perc) Añadió la participación de una tarola.	Por esa razón, se anota al fa como natural.							Parte timb (perc) (cebollas y renta), mismo caso PA.
C99	Línea, fl solo, 3er tpo, se añadió un becuadro de cortesía al <i>sol</i> .		Mismo caso PA	Línea, fl sol, 3er tpo, aparece un <i>si</i> en lugar de un <i>sol</i> , tal y como se encuentra en PA y PB	Línea, fl sol, 3er tpo. Al parecer en este caso se corrigió lo mencionado en la columna RA, porque aquí si aparece un <i>sol</i> tal como las PA y PB con todo y el becuadro de cortesía	Mismo caso que PA y RB	Mismo caso que PA y RB	El mismo caso que PA y RB (parte fl solo)	
C101	Línea fl2 (piccolo), 3er tpo, cambió el matiz <i>mf</i> que se encontraba en PB por <i>f</i> . Línea vl2, 1er tpo, cambió el matiz <i>mp</i> que se encontraba en PB por <i>mf</i> .		Mismo caso PA					Parte vl2, mismo caso que PA (i).	Parte fl2, <i>cebolla</i> y renta, mismo caso que PA. Parte vl2, (<i>cebolla</i>) mismo caso que PB (i). (renta), anotado un <i>mf</i> por intérprete.
C103	Línea fl solo, 4to tpo, añadió una ligadura a los dos últimos 16avos que no aparece en PB. Línea cello, 4to tpo, añadió el silencio que faltaba en PB	Se anota el cambio mencionado en PA.	Mismo caso que en PA Línea cl, 2do tpo, algún director propone una articulación en la que liga los dos últimos 16avos	Mismo caso que en PB	Mismo caso que en PA	Mismo caso que en PB	Mismo caso que en PA	El mismo caso que PB (parte fl solo) Parte cello, mismo caso que en PA	Parte cello, mismo caso que en PA

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
C105	Línea cl, 4to tpo, añadió el silencio que faltaba en PB								Mismo caso que en PA tanto en la cebolla como la de renta
C106	Línea timb (perc), agregó participación de platos susp hasta C107								Parte timb (perc) (cebollas y renta), mismo caso PA. En las cebollas se aprecian claramente los añadidos posteriores
C108	Línea timb (perc), 1er tpo, se aprecia un borrón que descarta el 16avo que había escrito, una extraña decisión porque tanto la cuerda como el fgt resuelven de esa manera.								
C110	<p>Línea trpt, 1er tpo, añadió los núm I y II que no aparecen en PB para aclarar las dos voces.</p> <p>Línea vl1 y vl.2, 2do tpo, está indicado puntillos (staccato) para los tres 16avos, pero en mi opinión, debe homologarse con la articulación que aparece en las demás voces, es decir poner un acento > en el segundo 16avo.</p> <p>Líneas vlas, cllos y bjos, 3er tpo, añadió un becuadro al sol que no aparece en PB y que de no haberlo hecho se entendería que serían afectados por los sol# anteriores.</p>	<p>Se anota el cambio mencionado en PA.</p> <p>Se anota el cambio mencionado en PA.</p> <p>Líneas vlas, cllos y bjos, 3er tpo, se entiende que el sol está afectado por los sol# anteriores. Pero, por lo que se aprecia en la estructura de varios trazos melódicos que aparecen a partir del</p>	<p>Mismo caso PA</p> <p>Mismo caso PA</p>		<p>Sist. Sup. pno, 2do tpo, aparece una articulación staccato en los 16 avos que no están en RA pero sí se encuentran en PA y PB en las maderas.</p>			<p>Parte vla, mismo caso PB</p> <p>Parte cello mismo caso PB</p> <p>Parte bajo mismo caso PB</p> <p>Parte vla, cebolla y de renta, mismo caso PA.</p> <p>Parte cello, cebolla, mismo caso PB!</p> <p>Parte cello de renta, en</p>	

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C110)		<p>2do tpo del compás anterior, (en la voz del cor, así como en la vla, cllos y cbjos,) donde los 16avos dibujan una línea cromática con carácter de anacrusa, unas veces descendente y otras en forma ascendente, hacen suponer que en realidad la corrección que Galindo hizo en la segunda versión, también aplica en esta versión, por lo tanto: Se anota el cambio mencionado en PA.</p>							<p>corregir con un becuadro, le anotaron el #! Parte bajo, cebolla y de renta, mismo caso que PB!</p>
C111	<p>Línea cl, 1er, tpo, está indicado puntillos (staccato) para los tres 16avos, pero en mi opinión, debe homologarse con la articulación que aparece en las demás voces, es decir poner un acento > en el segundo 16avo.</p> <p>Línea vla 1er tpo, mismo caso que el cl.</p>	<p>Se anotan los cambios mencionados en PA</p>		<p>Sist. Sup. pno, 2do tpo, aparece un sol con figura de redonda que no se encuentra ni en PA ni en PB.</p> <p>En el sist. Inf. 1er tpo, falta una ligadura que se encuentra en PA y PB en la parte de los cellos y bajos.</p>	<p>Sist. Sup. pno, 2do tpo, aparece un sol con figura de blanca que no está en RA, pero sí se encuentra en PA y PB en las maderas.</p> <p>En el sist. Inf. 1er tpo, aparece una ligadura que tampoco se encuentra en RA pero tiene correspondencia con la parte de los cellos y bajos en PA y PB.</p> <p>Ya se mencionó que las diferencias de articulación entre las reducciones y las partituras no iban a tener una mención prioritaria debido</p>				

Compás (C111)	PA	PB	PC	RA	RB	psA(Renta)	psB(edit)	plliA	plliB
					a razones un tanto obvias, relacionadas a las características "idiomáticas" instrumentales, pero en este caso se hace una observación debido a que, una vez más, este documento presenta semejanza con las partituras sin que el manuscrito de la reducción haya sido corregido.				
C114			Hay una sugerencia de articulación de algún director para fls. Obs, cls y vls que en mi opinión no es adecuada		Sist. Inf. Pno., 1er tpo, el primer 16avo debe ser un <i>si nat</i> y no el <i>la nat</i> que aparece escrito.				
(114)					Sin embargo, en RA está correcto.				
C115			Línea cor, 4to tpo, algún director homologó la articulación de los 16avos con la articulación de los violines lo que complementa el contraste con la articulación de las maderas que ligan las notas.						
C116	Mismo caso que PB Añado la ligadura y el acento	Línea cls, 3er tpo, falta el acento > y la ligadura que no se corrigió ni en PA ni en PC, aunque sí en las partichelas. Se anotan los cambios mencionados en PA							Parte de cla, corregida la ligadura tanto en <i>cebolla</i> como en parte de renta
C118	Línea timb (perc), añadió la advertencia de la entrada de los timbales								

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C118)	que no aparecía en PB.								
C120	<p>Línea fgt, 2do tpo, añadido articulación, que evidentemente hace falta.</p> <p>En toda la cuerda, se cambió la abreviación rítmica por los valores reales como se ha hecho en compases anteriores,</p>	Se anotan los cambios mencionados en PA							
C121	<p>Mismo caso que en PB. No obstante que en este manuscrito Galindo hizo correcciones, no hubo cambios a la situación planteada en PB, y esto puede apoyar la idea que el acorde del inicio no incluya el <i>do</i> natural que presenta.</p> <p>Línea fl solo. 3er tpo, añadió una ligadura en</p>	<p>En este compás, empieza una re-exposición de las ideas iniciales; el acorde que se forma en el primer tpo es equivalente al acorde inicial del concierto. Aunque difiere en la altura de los sonidos, prácticamente todos los instrumentos tocan las notas que les fueron asignadas en el acorde inicial, sin embargo, en el acorde de este compás que corresponde a la re-exposición, no aparece ningún <i>do nat</i>, excepto el de la flauta solista, así que es muy probable que los <i>do</i> naturales que se encuentran en el acorde inicial (fl2, cl2, vl2) sean en realidad <i>do#</i>. De hecho, en las reducciones RA y RB, tanto el acorde con el que inicia el concierto como el que aparece en este compás, no incluye el <i>do</i> natural.</p> <p>Se omite el cambio mencionado en PA</p>	Mismo caso que PB	<p>Como ya se mencionó en la columna de la PB, en esta reducción, el acorde con el que inicia el concierto <u>no incluye</u> ningún <i>do nat</i> como aparece en las partituras PA y PB. Lo mismo sucede en este compás en el que se presenta una re-exposición de las ideas iniciales, lo que serviría como argumento para decidir que los <i>do</i> naturales que aparecen en el acorde inicial de la partitura en las partes de fl2, cl2, y vl2 sea en realidad <i>do#</i>.</p>	Mismo caso que en RA.			Parte vl2 <i>do#</i>	Partes de fl2 y vl2 tienen <i>do#</i> tanto en las <i>cebollas</i> como en las de renta
			Mismo caso que PA	La articulación de la flauta solista es la	La articulación de la flauta solista es	La articulación de la flauta solista es la	La articulación de la flauta	El mismo caso que PB	

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C121)	16avos.	para corresponder con la articulación del C1 de esta primera versión.		misma que aparece en PB	La articulación de la flauta solista es la misma que aparece en PA	misma que aparece en PB	solista es la misma que aparece en PA	(parte fl solo)	
C122	Línea fl solo, 3er tpo, agregó una ligadura	Se omite el cambio mencionado en PA para corresponder con la articulación del C2	Mismo caso que PA	La articulación de la flauta solista es la misma que aparece en PB	La articulación de la flauta solista es la misma que aparece en PA	La articulación de la flauta solista es la misma que aparece en PB	La articulación de la flauta solista es la misma que aparece en PA	El mismo caso que PB (parte fl solo)	
C123					La articulación en la parte del piano, difiere de la RA y tiene cierta similitud con la que aparece en PA y PB.				
C125	Líneas cor y cillos modificó el matiz, de <i>p</i> (como se encontraba en PB) a <i>pp</i> .	Se omite el cambio mencionado en PA	Mismo caso que PA	Línea cillos, Algún director cambió la articulación quitando la ligadura y dejando sólo los puntillos staccato	La articulación en la parte del piano, difiere de la RA y tiene cierta similitud con la que aparece en PA y PB.			Parte de cellos mismo caso que PB	Parte de cor y cillos, tanto en <i>cebollas</i> como en la de renta mismo caso que PA
C126	Línea fl solo, 3er tpo, agregó unos puntillos staccato.	Se omite el cambio mencionado en PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PB!!	Parte piano, la articulación difiere de la RA y tiene cierta similitud con la que aparece en PA y PB.	Mismo caso que PB	Mismo caso que PA	Parte fl solo, Mismo caso que PA!!	
C127	Línea fl solo, cambios en la articulación: agregó una ligadura (1er tpo) y acentos > (1er tpo y 3er	Se omite el cambio mencionado en PA	Mismo caso que PA	Línea fl solo, la articulación es similar a la que aparece en PA sólo que falta la	Línea fl solo, la articulación es igual a la que aparece en PA.	La articulación es igual a la que aparece en PB.	La articulación es igual a la que aparece en PA.	Parte fl solo, La articulación es similar a la que aparece en	

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C127)	tpo).		Línea ob, 3er tpo, sugerencia de articulación de algún director	ligadura en los octavos del 1er tpo.	Parte de piano, la articulación difiere de la RA y de las PA y PB.			PA(!) sólo que, faltan los acentos > en el 1er y 3er tpo.	Parte oboe (<i>cebolla</i>) mismo caso que PA y PB. Parte de renta, mismo caso que PC (corregida por intérprete)
C128	Línea cl, 3er tpo, al parecer había anotado un bemol al sí (la sonido real), pero corrigio convirtiendo lo en un becuadro.		Mismo caso que PA						Parte cl (<i>cebolla</i> y renta) no hay tal becuadro
C129	Línea fl solo, la articulación difiere de la que presentó en el mismo pasaje que se encuentra en el compás 9	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	El mismo caso que PA (parte fl solo)	
C130			Línea fl solo, algún director sugiere homologar la	Línea fl solo, faltó la indicación <i>cantabile</i> . Caso único.	Sist. Sup. pno. 1er tpo. Aparece una				
			dinámica con la de la cuerda		ligadura que no está en RA y difiere con la que aparece en PA y PB en la línea del oboe.				
C132	Línea fgt, 1er tpo, añadió unos becuadros.	Se anota el cambio mencionado en PA	Mismo caso que PA						Parte de fagot, (<i>cebolla</i> y renta) mismo caso que PA
C134	Línea cbjos, añadió la	Línea fl solo, 1er tpo, algún director resaltó la importancia del acento > con una <i>f</i> .	Línea cbjos, mismo					Parte de bajo,	Parte de bajo,

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C134)	<p>indicación de <i>arco</i> que no se encuentra en PB.</p> <p>Mismo caso que PB, por esa razón se corrige y se anota el <i>si</i> natural.</p>	<p>Línea cllo, 2do tpo, aparece un <i>do</i> en lugar de un <i>si</i>, como se puede apreciar en las líneas del v11, v12 y v1a que demuestran que todos van al unísono.</p> <p>Se anotan los cambios mencionados en PA</p>	Mismo caso que PB	<p>En este caso se aprecia que la nota aludida en la PB y PA es efectivamente un <i>si</i> natural</p>	Mismo caso que RA			<p>mismo caso que PB.</p> <p>Parte cllo, mismo caso que PB, es decir no se corrigió.</p>	<p>(<i>cebolla</i> y <i>renta</i>) mismo caso que PA.</p> <p>Parte cllo, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>) mismo caso que PB, es decir no se corrigió.</p>
C136	<p>En el C 121, (núm. 17 de ensayo) inicia una reexposición variada de las ideas iniciales. En el pasaje que se encuentra a partir del C 17 (núm. 2 de ensayo) en la parte de la fl solo, vemos que está formado por una primera escala descendente (<i>mi, re, do, si, sib, lab, solb, fa</i>) en valores rítmicos de 16avos a la que sigue otra en el C18 (<i>sol, fa, mi, re, mib, reb, dob, sib</i>). Posteriormente, en el C 20, estas mismas notas, se unen en una sola escala descendente (<i>mi, re, do, si, sib, lab, solb, fa, sol, fa, mi, re, mib, reb, dob, sib</i>). Tomando en cuenta este antecedente, el pasaje que aparece en el compás 136, en la voz de la fl solo –que, como ya se mencionó anteriormente, corresponde a una reexposición– ofrece una situación controversial digna de mencionarse. En este caso tenemos que, en la línea de la flauta solista, como una variación,</p>	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIb
(C136)	<p>porque en todas las fuentes no hay ninguna corrección al respecto y las alteraciones accidentales que no coinciden con el pasaje inicial, están claramente establecidas, de tal manera que da la impresión de que han sido escritas deliberadamente por el autor.</p> <p>En el caso de que se tratara de una variación, ésta sucede en el 3er tpo del C 136, al incluir el <i>la</i> y el <i>sol</i> naturales en el segundo tresillo, lo cual rompe con lo esperado. De la misma manera sucede en el 3er tpo del compás 137, donde nuevamente se rompe la estructura con la inclusión del <i>do</i> natural en el segundo tresillo. Con estas características, podríamos decir que la variación aparece en los últimos tresillos de los pasajes lo que explicaría que en el C 139, el único tresillo fuera del orden esperado sea el segundo del 4to tpo.</p> <p>Con estos argumentos resulta muy difícil hacer cambios a las notas, por tal razón se decidió dejar el pasaje tal como aparece en todas las fuentes.</p> <p>Línea cor, 1er tpo, se aprecia un borrón con el que descarta un <i>mf</i> y lo sustituye por un <i>p</i>.</p> <p>Línea de Timb (perc),</p>	<p>Se omiten los cambios mencionados en PA</p>	<p>Línea cor, mismo caso que PA</p>						<p>Parte de corno, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>) mismo caso que PA</p> <p>Parte de</p>

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C136)	agrega la participación de platos (C136–137) con un matiz <i>p</i> .								timpani y percusión, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>) mismo caso que PA
C137	Líneas de toda la cuerda, 1er tpo, modificó el matiz, de <i>sfz-p</i> (como se encontraba en PB) a <i>sfz-pp</i> .	Se omite el cambio mencionado en PA	Mismo caso que PA					Partes cuerda mismo caso que PB	Partes vl1 y vl 2 (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>) mismo caso que PA; pero en los casos de vla, cilo, y bajos, mismo caso que PB.
C138	Línea de Timb (perc, 1er tpo, se aprecia un borrón con el que descarta un octavo escrito para los platos, y agrega la advertencia <i>Muta a Tarola</i>		Mismo caso que PA						Parte de timpani y percusión, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>) mismo caso que PA
C140	Línea cl, 3er tpo, se quita la ligadura que une al siguiente compás para homologar con ob y vl1.	Línea cl, 3er tpo, se quita la ligadura que une al siguiente compás para homologar con ob y vl1.	Línea cl, 3er tpo, hay una corrección que suprime la ligadura que va del 2do octavo al compás siguiente en PA y en PB. Esta corrección tiene sentido porque el ob y el vl1 tienen el mismo trazo melódico y no tienen esa ligadura		Sist. Sup. pno., la articulación difiere de RA y también de PA, PB y PC.				En las cebollas de la partichela de los clarinetes, aparece la ligadura mencionada en PC, tal como se encuentra en PA y PB, pero en las partes de <i>renta</i> aparece la corrección.
C141					Sist. Sup. pno., aparecen ligaduras que no están en RA pero son similares a PA y PB				
C142	Líneas fag, cello y bajos 3er tpo, agregó un becuadro innecesario. Línea cor1, 3er tpo, agregó un <i>mf</i> .	Se prescinde de ese cambio. Se anota el cambio mencionado en PA	Mismo caso que PA Mismo caso que PA					Partes fag, cilo y bajo, en ningún caso aparece el becuadro	Partes fag, cilo y bajo, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), en ningún caso aparece el

Compás (C142)	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
C143			Línea cor2 , 2do tpo, algún director propone una ligadura para homologar la articulación con la trompeta, y lo señala al pie de página.						becuadro
C144				Sist. Sup. pno., 2do tpo, el si debe ser bemol , tal como se indica en PA y PB. Por otra parte, en el 3er tpo en el segundo octavo, Galindo optó por <i>la</i> bemol en lugar del <i>sol #</i> que se indica en PA y PB	<u>Mismo caso que RA</u> En este caso, también aparecen ligaduras que no están en RA pero son similares a PA y PB				
C145					<u>Parte pno., aparecen ligaduras que no están en RA ni en PA ni PB, al parecer son del copista.</u>				
C146	Línea Timb (perc), aparece una advertencia para la entrada de la tarola.		Mismo caso que PA Algún director propone una articulación para toda la madera y la cuerda que liga del 3er 16avo del 1er tpo al 1er 16avo del segundo y lo mismo para el 3er y 4to tpo, En la PA y PB, este mismo pasaje no tiene ninguna ligadura.		<u>Parte pno., aparecen ligaduras que no están en RA ni en PA ni PB, al parecer son del copista.</u>				

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
C147	<p>En mi opinión el <i>lab</i> (<i>solb</i> sonido real) que aparece en la línea del cl, 4to tpo, genera controversia porque al parecer la lógica de la instrumentación, es doblar las voces de acordes por cuartas entre las maderas (fl, ob y cl), y, al parecer, el acorde que debiera formarse entre esos instrumentos debiera de ser <i>la-re-sol</i> como aparece en las reducciones RA y RB.</p> <p>Por esa razón cambio el <i>lab</i> (<i>solb</i> sonido real) por <i>la becuadro</i> (<i>sol becuadro</i> sonido real)</p>	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA	En relación con lo mencionado en PA, en esta reducción aparece en el sistema superior de la parte del pno., una secuencia de acordes por cuartas, y el último corresponde al acorde formado por las notas <i>la-re-sol</i>	Mismo caso que RA				
C148	Líneas de fl2 y cl1, 2do tpo, agrega un # al 2do 8avo, seguramente para corregir, porque en la línea de los violines y viola, el <i>fa</i> que aparece es #.	Se anota el cambio mencionado en PA	Mismo caso que PA						Parte flauta 2, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), aparece la corrección, pero en el caso del clarinete, no se encuentra en ningún caso.
C149	<p>Línea fag, 1er tpo, agregó un <i>mf</i>.</p> <p>Línea Timb (perc) agregó una advertencia de participación para la tarola.</p> <p>Línea cl, 1er tpo; cor 3er tpo; timp 2do y 3er tpo; se añade puntillos para homologar articulación con los demás instrumentos.</p> <p>Línea cllo, 1er tpo, se añade un <i>mf</i> para homologar matiz con la</p>	Se anota el cambio mencionado en PA	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA					Parte fagot, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA.

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C149)	cuerda.								
C 150	Línea trpt 2do tpo y timp 1er y 2do tpo, se añaden puntillos para homologar articulación con los demás instrumentos.	Se anotan los cambios mencionados en PA							
C152	Líneas fls 1 y 2, cl y vl1, 1er tpo, agregó becuadros que no aparecen en PB.		Mismo caso que PA						
C155	Línea cl, 1er tpo, la primera figura (blanca) es un trazo no muy claro que parece un intervalo de segunda menor (cl1–sol, cl2 fa#; sonidos reales fa–mi). Sin embargo, desde el compás 152, el clarinete hace octava con las flautas que resuelven a mi en este compás 155, lo cual hace pensar que la nota correcta en los clarinetes sería el fa#, y que el trazo que parece un sol, es una falla no corregida desde el origen. Al revisar la partichela se constató que entre los dos clarinetes efectivamente se forma un intervalo de segunda menor, sin embargo, en ninguna de las reducciones (RA y RB) aparece algún fa (sonido real que correspondería al sol que no se aprecia muy bien en PA). Por otra parte, desde el C149 se encuentra la indicación a2 y es hasta este compás que aparece en el 3er tpo la anotación / que indica que el que participa es sólo el cl1. De tal manera	Mismo caso que PA	Mismo caso que PA						Parte de clarinetes 1 y 2 (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), aparece sol para el cl1 y <i>fa#</i> para el segundo, pero como venían tocando al unísono, el clarinete 1 debió resolver también a <i>fa#</i>

Comp	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C155)	que si esa segunda mayor fuese el intervalo que escribió BG, debería de agregarse una anotación que indique cual de los clarinetes toca cada nota (I y II). De acuerdo a lo planteado anteriormente, se decide cambiar el sol (fa sonido real) por un fa# (mi sonido real).	Se anota el cambio mencionado en PA							
C157	Líneas de toda la cuerda, agregó tanto el matiz <i>p</i> como un regulador disminuyendo que no aparecen en las partichelas (innecesario, ya hay una indicación de <i>dim. e rall.</i>)		Mismo caso que PA						
C159			Línea de cl, algún director propone unos reguladores <i>cresc.-dim.</i>						
C160			Línea de vl, algún director propone una articulación diferente para los 8avos del 3er tpo ligándolos, para homologar con el vl1						
C161			Línea de vl, algún director propone una articulación diferente para el segundo 8avo del 1er tpo ligándolo al cuarto del 2do tpo, tal vez para homologar con la fl sol (tal vez innecesaria), y también propone ligar los 8avos del 3er tpo con el cuarto del 4to tpo pero en este caso no lo creo conveniente porque rompe con la articulación de la fl sol y el vl1.						

Comp	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
C164	Línea vl1, 2do tpo, añadió un # para hacer unísono con vl2 (como corrección a la omisión en PB).	Se anota el cambio mencionado en PA.	Mismo caso que PA Línea de vl1, algún director propone dos articulaciones diferentes para los 8avos del 3er tpo.	Sist. Sup pno, 3er tpo., en este caso, la melodía de la voz superior difiere de la original que, en la partitura corresponde a la parte de los violines primeros, pues aquí sólo aparece el <i>la</i> como figura de cuarto, mientras que en la partitura es parte de dos octavos (<i>la-si</i>).	Sist. Sup pno, 3er tpo., en este caso, el copista corrigió la línea melódica y ya aparece como se aprecia en la partitura, es decir, como octavos, (<i>la-si</i>).			Parte vl1, mismo caso que PB	Parte vl1, (<i>cebolla y renta</i>), mismo caso que PA
C165	Línea vl2, 2do tpo, añadió un # (como corrección a la omisión en PB). Posiblemente este ajuste se debe a que, desde el C158, el dibujo melódico en todas las voces tienen como característica enlaces de segunda menor descendentes, que pudieran provenir de la estructura del tema inicial en la flauta solista del C1 (<i>do-si-la#</i>). De tal manera que en el C161, en la fl sol, tenemos el dibujo <i>re-do#</i> y más adelante sucede lo mismo en el vl1. Por otro lado, la melodía presentada por el vl1 en los compases 160-162 finaliza con el dibujo <i>re-do#-do</i> becuadro. Esta melodía es imitada a partir del C163 por el vl2 y por esa razón, la nota que	Se anota el cambio mencionado en PA, porque la justificación ahí, también aplica en esta versión.	Línea de vl1, algún director propone una articulación diferente para los cuartos del 1er y 2do tpos ligándolos. Mismo caso que PA	Como esta reducción está hecha a partir de la PA, la nota en cuestión, es justamente <i>do#</i> .	Mismo caso que RA			Parte vl2, mismo caso que PA (i?!)	Parte vl2, (<i>cebolla y renta</i>), mismo caso

Comp	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C174)	Por lo tanto, se agrega la indicación A Tempo	Se anota el cambio mencionado en PA							
C176			Algún director anotó la indicación <i>pizz</i> a toda la cuerda sólo para recordar la señalada en el C173	Línea fl solo, 2do. Tpo. Aparece un do en el segundo 16avo, que no está en PA ni en PB. Caso único.	Línea fl solo, 2do. Tpo. El 2do 16avo es un silencio, como en PA y PB				
C181	Línea timb (perc), añade la advertencia de participación del bombo.		Mismo caso que PA		Sist. Inf. Pno., 1er tpo. Aparece un <i>so/3</i> que debe ser <i>fa</i>				
C182			Línea fl solo, 1er al 3er tpo. propuesta (tal vez de un ejecutante, o de algún director) de cambio de ritmo: en lugar de los 8avos escritos por BG, continuar con los tresillos de 16avos para seguir con el carácter virtuosístico del pasaje.	Línea fl solo, 1er al 3er tpo. faltan los acentos >	Línea fl solo, falta un acento > al primer octavo.				
C183	Línea ob1 y ob2, 4to tpo, Galindo hizo una corrección que al parecer, no concretó quedó un borrón que hace difícil reconocer bien las notas escritas; aparentemente se trata de un <i>mib</i> para el ob1 y de un <i>do</i> (natural?) para el ob2. A pesar de lo expuesto en PB, Galindo no hizo la corrección al <i>do#</i> del ob2 y al <i>re#</i> (<i>do# sonido real</i>) del cl2 que está afectado por la alteración del 3er tpo. Por esa razón se anota el	En este caso, no aparece el borrón que se menciona en PA, lo que quiere decir que, esa corrección es posterior a esta primera versión, en la que las notas que aparecen en el 2do 8avo del 4to tpo en los oboes son claramente ob1 <i>mib</i> -ob2 <i>do#</i> (el <i>do</i> es # porque está afectado por la alteración que aparece en el 3er tpo.) Lo mismo sucede en	Mismo caso que PA	Con relación a lo expuesto en las PA y PB, aquí se aprecia en el sist. Sup. que en el 2do 8avo del 4to tpo claramente el acorde está formado por las notas <i>do becuadro</i> - <i>mib</i> - <i>lab</i>	Mismo caso que RA				Parte ob1 y ob2, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), se encuentran anotadas claramente <i>mib</i> para el ob1 y <i>do</i> becuadro para el ob2. Parte cl1 y cl2, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), se encuentra anotado claramente <i>re</i> becuadro

Compás (C183)	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
		Con todas estas observaciones , se añade un becuadro a las voces del ob2 y del cl2.							
C184	<p>Líneas fl solo. 2do tpo. Añadió una ligadura</p> <p>Líneas de cllos y bjos, añadió los matices <i>pp</i>.</p> <p>La hoja que incluye las páginas 57 y 58 (donde se encuentran los compases 183 y 184), presenta unos detalles con relación a la numeración, pues se puede apreciar que el 7 del número 57 fue corregido, y el 8 del 58, originalmente era un 9 que posteriormente fue adaptado para quedar como 8. Menciono esto porque puede ser que tenga relación con el asunto de las ligaduras que se encuentran en las líneas de los chelos y cbajos, y a manera de especulación, tal vez pudiera suponerse que hubo otra hoja</p>	<p>Líneas de cllos y bjos, aparecen unas ligaduras que dan a entender que. provienen del compás anterior, pero no hay tal cosa en la página anterior. Posiblemente tiene sentido hacer esa ligadura para dar paso al pasaje de la fl solo</p>	<p>Mismo caso que PA</p> <p>Líneas de cllos y bjos, algún director anota la indicación correspondiente al ataque con la punta del arco precedida en su anacrusa con un ataque al talón, lo que descarta la ligadura mencionada en la columna de la PB</p>	<p>Mismo caso que PB</p>	<p>Mismo caso que PA</p> <p>Línea fl solo. 3er tpo. El 3er 16avo debe ser <i>sol</i></p>	<p>Mismo caso que PB</p>	<p>Mismo caso que PA</p>	<p>Mismo caso que PB (parte fl solo)</p>	
C185	<p>Líneas de cllos y bjos, añadió el matiz <i>f</i>.</p>								

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
2do Mov	<p>Como ya se mencionó anteriormente, en el 2do movimiento, aparecen algunos cambios relacionados con la alteración accidental de varias notas, particularmente en la introducción, en la re-exposición y en el cierre final, además de una serie de ornamentaciones en el discurso de la flauta solista, todo lo cual, podría considerarse una nueva versión. Llama la atención que los cambios hechos en el primer compás, modifican las notas y la estructura interválica que determinaba los temas en la aparición del oboe en el C4 y de la flauta solista en el C32, lo que provoca una discordancia a lo que originalmente era una concordancia formal.</p>	<p>En esta partitura, la parte de la flauta solista presenta un discurso llano y representa la idea original. Posteriormente fue alterado con ornamentos que dan como resultado un discurso diferente, tanto que da motivo para considerarse una segunda versión.</p>	<p>Por encima del numeral que establece el segundo movimiento, aparece un par de anotaciones que refieren a un registro fonográfico: <i>take 7</i> y <i>take 8</i>. Este dato dio paso a la suposición de la existencia de una grabación de estudio. Efectivamente, se hizo una consulta a la investigadora Xochiquetzal Ruiz, autora del libro "Blas Galindo, biografía, antología de textos y catálogo" y ella me informó de la existencia de una grabación producida por la UCLA, en la que se incluía el concierto para flauta, interpretado por la Orquesta Sinfónica Nacional de México, dirigida por Abraham Chávez y como solista Danilo Lozano.</p>						
C1	<p>La indicación del carácter para este 2do movimiento es la de <i>Lento</i>. Al parecer no pertenece a la idea inicial ya que presenta unos borroneos que descartaron otra indicación (tal vez <i>Andante</i>). Sin embargo, a la indicación metronómica que originalmente correspondía ♩ = 54 (tal como aparece en PB), le agregó la cifra 63 para</p>	<p>Los borroneos que se mencionan en la columna de la PA también se alcanzan a ver en esta copia, lo que hace suponer que el cambio se hizo desde la primera versión.</p>							

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C 1)	<p>establecer el rango agógico ♩ = 54–63.</p> <p>Líneas vla, cello y cbjos, inicia un pasaje que va del C1 al C4 en el que BG agrega alteraciones que le dan un giro total al carácter modal original que se aprecia en PB, convirtiéndolo en un pasaje atonal. lo que plantea un problema estético, y formal (composicional o de concepto) que desde una perspectiva interpretativa afecta a la ejecución particularmente en el carácter.</p> <p>Líneas vla, cello y cbjos: 1er tpo, el <i>si</i> lo altera con un bemol. 2do tpo, el <i>la</i> lo altera con un bemol. 3er tpo, altera con becuadro al <i>si</i> y el <i>la</i>.</p>	Líneas vla, cello y cbjos, presentan un tema modal que va del C1 al C4.						Partes de vla, cello y cbjos, mismo caso que PB.	Partes de vla, cello y cbjos, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA.
C2	Líneas vla, cello y cbjos: 1er tpo, el <i>la</i> lo altera con un bemol. 2do tpo, el <i>la</i> lo altera con un becuadro.							Partes de vla, cello y cbjos, mismo caso que PB.	Partes de vla, cello y cbjos, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA.
C3	Líneas vla, cello y cbjos: 1er tpo, el <i>si</i> lo altera con un bemol. 2do tpo, el <i>si</i> lo altera con un becuadro.							Partes de vla, cello y cbjos, mismo caso que PB.	Partes de vla, cello y cbjos, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA.
C4	Línea cl2, tpo2, BG agrega un # al <i>do</i> como parte de los cambios que hizo desde el C1. <p>Líneas vla, cello y cbjos: 1er tpo, el <i>mi</i> lo altera con un bemol. 2do tpo, el <i>mi</i> lo altera con un becuadro.</p>							Partes de vla, cello y cbjos, mismo caso que PB.	Parte cl2, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA. Partes de vla, cello y cbjos, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA.

(C4)	Al pie de la página, aparece el núm de pág 59 aparentemente autógrafa que no está anotado ni en PB ni en PC, por lo tanto, puede suponerse que la anotación en la PA es posterior a la fotocopia (PC) y que se incluyó por alguna revisión. Después de todo, no afecta en alguna manera el sentido del texto, aunque se podría especular sobre si las correcciones corresponden a una o más revisiones.							
C6	Línea cl2, 4to tpo, se agregó un # al si (la, sonido real). Se añade una ligadura para homologar con la articulación de todas las maderas, particularmente con el cl1.	Se anota el cambio mencionado en PA, porque en esta misma versión, en la reexposición (C157), sí aparece el la# en la línea de la vla.	Línea cor, 3er tpo, aparece una indicación de algún director como duda en relación con el sol# que está anotado de una manera imprecisa, porque por una parte, el trazo abarca el espacio del fa y por otra, el # está anotado en el espacio del fa, pero al revisar la reducción (RA) se corrobora que el trazo corresponde a un sol# (do# sonido real).	Esta reducción corrobora que el # corresponde a un sol	Mismo caso que RA			Parte cl2, (cebolla y renta), mismo caso que PA La partichela del corno corrobora que el #
C14	Línea obs, 1er tpo, no se puede apreciar con claridad la nota superior del acorde que forman los oboes (ni en PB ni en PC), pero al comprobar en la							Parte oboes, (cebolla y renta), Curiosamente aquí la nota que es confu-

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C14)	partichela, se corrobora que es un <i>sol</i> . Línea cla, 2do tpo, no se puede apreciar con claridad la nota superior del acorde que forman los clarinetes (ni en PB ni en PC), pero al comprobar en la partichela, se corrobora que es un <i>si</i> (<i>la</i> , sonido real).								sa es la nota inferior que corresponde a un <i>re</i> , porque el trazo ocupa el espacio correspondiente al <i>mi</i> . En la copia de renta, se puede apreciar que un intérprete le anotó que es un <i>re</i> Parte clarinetes, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), se aprecia claramente que el cl1 toca <i>si</i> y el cl2 toca <i>fa</i>
C16	Línea cor, 1er tpo, la grafía aunque no es clara, se aprecia que forman un acorde con las notas si-mi (mi-la sonidos reales)		Líneas de clo y cbjo, 3er tpo, algún director propone una ligadura para homologar con los fagotes						Parte cornos, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), se aprecia claramente que el cor1 toca <i>mi</i> y el cor2 toca <i>si</i> .
C17	Línea fl1, 3er tpo. Cambió un <i>sol</i> por un <i>si</i> , de tal manera que la fl1 hace unísono con ob1 y la fl2 hace unísono con ob2	Se hace caso omiso de este cambio.	Mismo caso que PA						Parte fl1, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C21	Línea de fgt2, 1er tpo, Debido a lo expuesto en PB, y reforzado por lo establecido en la reducción, se hace el cambio del <i>la</i> por el <i>sol</i> ,	Línea de fgt2, 1er tpo, en el segundo octavo aparece un <i>la</i> que, si se toma en cuenta lo que sucede en las líneas de los cellos y cbjos debe ser un <i>sol</i> , ya que, el fgt1 dobla a los cbjos y el fgt2 a los		Con relación a lo mencionado en PB, sobre el <i>la</i> que aparece en el fagot 2, vemos que en esta reducción, en el sistema inferior, no hay correspondencia y en todo caso	Mismo caso que RA				Parte fgt1 fgt2, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PB, habrá que corregirla.

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C21)		cellos. Por otra parte, las relaciones armónicas entre todas las voces predominan los intervalos de cuarta o quinta. Por esas razones, y por lo establecido en la reducción, se cambia el la por un sol.		corroboración que debe ser un sol.					
C27	Líneas cl y vla, 4to tpo, se aprecia que tanto el mi (re, sonido real) del cla, como el re de la vla son correcciones a las notas originales que correspondían a un re (do, sonido real) y a un do respectivamente. Sin embargo, las dos reducciones RA y RB presentan al do como la nota correspondiente. (ver las demás columnas). Por lo visto en las partichelas de las dos versiones, particularmente las de la viola, estas correcciones se hicieron para la segunda versión pero no se corrigieron ni en las reducciones (RA y RB) ni en la partichela del cla. En este último caso, la falta de corrección pudo deberse a que la partichela del cla de la primera versión, se reutilizó para la segunda, en la que sólo se sustituyó el 3er mov y tal vez se olvidó de corregir esta nota que se encuentra en el 2do mov, en el cual, la orquesta prácticamente no tuvo cambios.	En esta partitura tanto el clarinete como la vla tienen anotados re (do, sonido real) y do respectivamente. De esta misma manera aparece en las dos reducciones RA y RB, así como en la partichela del cl, que, aunque se ubica dentro de la segunda versión, hay que tomar en cuenta que en realidad pertenece a la primera versión y fue reutilizada agregándole sólo la nueva versión del 3er mov. Las correcciones que hizo el autor en este caso, tienen que ver con la línea melódica que todos los instrumentos presentan, y en el caso de las líneas del clarinete y la viola, éstas guardan una relación de terceras con las voces del oboe o la vla1, de tal manera que se hace necesario el cambio del re (do sonido real) por el mi (re sonido	Al pie de página, hay una anotación de algún director que señala que el clarinete tiene anotado en el 4to. Tpo un mi (re, sonido real). Sin embargo, atendiendo a la parte de la vla, se aprecia que también tiene las mismas notas que el clarinete, y ambas son correcciones como lo corrobora la partitura manuscrita PA. Línea trpt, 1er y 2do tpos, algún director propone ligadura para los octavos, al parecer para homologar con la articulación del clarinete. Por mi parte, coincido con esta propuesta y añado esas ligaduras.	En relación con el asunto de la nota del clarinete cuestionada en PC, y que involucra a la parte de la vla también, lo que se puede apreciar en esta reducción, es que debiera corresponder a un do, tanto para el clarinete como para la vla. Sin embargo en la PA se aprecia que fueron corregidas y sustituidas por un re.	Esta reducción presenta exactamente lo mismo q la reducción manuscrita.			En cuanto a la parte del cla, de esta primera versión, la respuesta está en la columna de plliB, pero en relación a la parte de la vla, la nota en cuestión es un do, tal como aparece en PB y en las RA y RB	En el caso de la parte de cl de esta 2da versión, la nota en cuestión efectivamente corresponde a un do. Pero en el caso de la vla, aquí sí aparece el re. Esto tal vez se explique porque las partes de los alientos fueron reutilizadas y la de las cuerdas fueron rehechas, así que la parte del clarinete mantiene la nota de la primera versión y la de la viola presenta la corrección

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C27)	<p>En conclusión, la duda planteada por el director debe ser respondida con la afirmación de que las notas (<i>mi</i> en el <i>cla</i> y <i>re</i> en la <i>vla</i>) que aparecen en esta partitura (PA) y en la PC son las correctas y sólo hay que corregir la partichela del <i>cla</i> sustituyendo el <i>re</i> por un <i>mi</i>.</p> <p>Este caso particular, revela la posibilidad de que los ajustes en esta PA, no fueron hechos todos en el mismo momento, es decir, si las RA y RB coinciden con la PB es porque este ajuste lo hizo después de haber realizado la reducción, que ya incluía la mayoría de los ajustes y cambios, y tal vez los haya hecho para la grabación.</p>	real).							
C32	Líneas vl1, vl2, vla y cilo, añadió ligaduras de union	Se anota el cambio mencionado en PA	Mismo caso que PA						
C33	Línea fl solo, a partir de este compás en adelante, aparece agregada una ornamentación que no se encuentra en PB y que puede ser considerada como una segunda versión, no obstante, la orquesta no tuvo algún cambio significativo. Con la ornamentación, el carácter meditativo de la melodía se ve afectado en su expresión y estilo.	Línea fl solo, presenta una línea melódica llana, de un carácter meditativo.	En el caso de esta partitura –que es una copia del manuscrito (PA) y que ha sido utilizada para renta– se aprecia en la línea de la fl solista, una serie de correcciones que descartan la ornamentación que Galindo había agregado y que aún se encuentran en la PA. Estas correcciones equivalen a un retorno a la primera versión tal como se encuentra en PB. Las correcciones seguramente	En el caso de la reducción, el discurso de la flauta solista corresponde a la segunda versión y es idéntico al que aparece en la PA .	El mismo caso que RA	El mismo caso que PB. Esta copia proviene del material de renta. Su origen son las cebollas que pertenecen a la primera versión (plliA) El discurso en este segundo movimiento es una melodía llana.	Mismo caso que PA	Parte fl solo, el mismo caso que PB. Cebollas originales e intactas.	

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C33)	Líneas vl1, vl2, vla y cilo, aparecen unas ligaduras de unión que provienen del compás anterior, pero que, en esta versión, como ya se dijo, fueron añadidos en el compás antecesor.	Líneas vl1, vl2, vla y cilo, aparecen unas ligaduras de unión que provienen del compás anterior, pero que, en esta versión, no aparecen en el compás antecesor.	pertenecen a la versión que quedara registrada en la grabación producida por la UCLA. Por otra parte, hay algunos adornos de los agregados en la 2da versión, como los mordentes, que aunque no fueron descartados en esta partitura, si lo fueron en la grabación.						
C41	Línea cl, se añadió un regulador (cresc.) para homologar con la intención que lleva la fl solista.	Se hace caso omiso de el cambio mencionado en PA.	Mismo caso que PA						Parte de clarinetes (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C42	Línea cl1, 3er tpo, 1.- mismo caso que PB 2.- Añadió un becuadro al <i>do</i> de la voz del cl1 independizando al becuadro que le corresponde al <i>do</i> del cl2	Línea cl1, 3er tpo, 1.- El trazo del <i>do becuadro</i> (<i>sib</i> sonido real) en la voz del cl2 presenta una línea que parece ser un <i>si</i> (<i>la</i> sonido real). Se anota el cambio mencionado en PA	Línea cl1, 3er tpo, 1.- mismo caso que PB	1.- Sist. Sup. Pno. 3er tpo, las notas que correponderían a aquéllas que aparecen en la PB en la voz del cl2, difieren en esta reducción. En la PB el cl2 tiene un <i>do becuadro</i> (<i>sib</i> sonido real) pero en esta reducción aparecen dos <i>las</i> . Posiblemente tengan relación con el trazo que acompaña al <i>do becuadro</i> (<i>sib</i> sonido real) y que aparentemente se trata de un <i>si</i> (<i>la</i> sonido real)	Mismo caso que RA				Parte de clarinetes (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), las notas del cl2 coinciden con las de la PB.

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C42)				Al parecer Galindo toma en cuenta a ese <i>si</i> (<i>la</i> sonido real) en esta reducción.					
C48	Línea de cor, 3er tpo. Añade un becuadro al <i>la</i> , (re sonido real) para diferenciar del <i>re#</i> del fagot2	Se anota el cambio mencionado en PA	Mismo caso que PA						Parte de corno (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), no aparece ese becuadro porque resulta innecesario como parte individual.
C58							3er tpo falta el bemol al trino. Caso único		
C61	Línea fl solo, 1er tpo, el trazo inicial de la apoyatura no es claro, pero la partichela de la edición muestra que se trata de un <i>do</i> .			Mismo caso que psB	Mismo caso que psB		Como se menciona en la columna de PA, la apoyatura claramente inicia con la nota <i>do</i> .		
C64	Línea fgt, aunque el trazo es confuso se puede afirmar que se trata de las notas <i>si-mi</i> para los fgts 1 y 2 respectivamente.	Mismo caso que PA	Con relación a lo mencionado en la columna PA, algún director anotó, incluso, los nombres de las notas.	Con relación a lo mencionado en la columna PA, aquí se aprecia claramente que las notas son <i>si-mi</i>	Mismo caso que RA				Parte fgt 1 y 2 (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), confirma que se trata de las notas <i>si</i> para el fgt1 y <i>mi</i> para el fgt2.
C66	Línea cl1, 3er tpo, está anotado un <i>la becuadro</i> (<i>sol</i> sonido real). Pero como se puede observar, va doblando la voz de la <i>vla</i> , y ambas van apoyando la línea de la flauta solista. Tanto la flauta como la <i>vla</i> , tienen anotado <i>fa becuadro</i> , lo que confirma con seguridad que el <i>la becuadro</i> del <i>cl</i> debe ser un <i>sol becuadro</i> (<i>fa</i> sonido real). Por esa razón	Se anota el cambio mencionado en PA							

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C66)	se cambia la nota.								
C 71	<p>Línea fl solo, 1er tpo, aunque es con la idea de los cambios ornamentales, cambia de registro al sol una octava abajo.</p> <p>Línea vl1, agrega alteraciones: <i>2do tpo</i>, al <i>mi</i> lo altera con un bemol; <i>3er tpo</i>, al <i>mi</i> lo altera con un becuadro; <i>4to tpo</i>, al <i>fa</i> del 1er 8avo lo altera con un sostenido y al segundo, con un becuadro.</p>		<p>Mismo caso que PA.</p> <p>Mismo caso que PA.</p>	Mismo caso que PA.	Mismo caso que PA.	Mismo caso que PB.	Mismo caso que PA.	<p>Mismo caso que PB (parte fl solo)</p> <p>Parte vl1, mismo caso que PB.</p>	<p>Parte vl1, (<i>cebolla y renta</i>), mismo caso que PA.</p>
C72	<p>Líneas fls, obs, cls, trps, cors, vl1 y vla, a todos les agregó alteraciones: <i>1er tpo</i>, líneas de vl1 y vla, bemol al <i>mi</i>; <i>2do tpo</i> al <i>mi</i> del 2do 8avo lo altera con un becuadro; <i>3er tpo</i>, al <i>fa</i> de la fl1, ob2, al <i>do</i> de la fl2, cor (<i>fa</i>, sonido real), al re del cl1, trp1 (<i>do</i>, sonido real) a todos los altera con un sostenido; <i>4to tpo</i>, <i>1er 8avo</i>, al sol del ob2 al <i>la</i> del cl2(<i>sol</i>, sonido real); <i>2do 8avo</i>, al <i>fa</i> de la fla1 al <i>do</i> de la fl2 al <i>fa</i> del ob2 al re del cl1 y al <i>sol</i> del cl2 (<i>do</i> y <i>fa</i>, sonidos reales), al <i>do</i> del cor (<i>fa</i>, sonido real) y al re del trp1, los alteró a todos con un becuadro.</p> <p>SIN EMBARGO, en el margen derecho, en la línea de los clarinetes se aprecia una anotación que dice: ver partes.</p> <p>Se refiere a una falla que se describe en la columna plliB.</p>	Se anotan los cambios mencionados en PA	Mismo caso que PA					Partes vl1 y vla mismo caso que PB	<p>Partes fls, obs, trps, cors, vl1 y vla, (<i>cebolla y renta</i>), mismo caso que PA, sin embargo en la parte de los clarinetes (<i>cebolla</i>) faltó anotar las alteraciones correspondientes en el 4to tpo.</p> <p>Aunque en la de renta fueron anotadas por algún intérprete.</p>

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C72)	Línea vla, 1er tpo, añade el matiz <i>mf</i> . Línea cbjo, 3er tpo, añade el matiz <i>mf</i> .								
C73	Líneas fgts, clls y cbjs, en todos agregó alteraciones: 1.- 2do tpo, fgt1, cll1 y cbjo, añadió bemoles al <i>mi</i> y al <i>re</i> ; al fgt2 y cll2, bemoles al <i>si</i> y al <i>la</i> . 2.- 4to tpo, añadió becuadros a todas las voces de los fagotes, cellos y cbjos.		Mismo caso que PA					Partes cll1 y cbjo, mismo caso que PB	Partes fgts, clls y cbjs, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C76	Líneas vl1, vl2 y vla, 1er y 2do tpo, añadió acentos >. Línea vla 1er tpo, añadió becuadro de cortesía. Líneas vl1, vl2 y vla, 3er tpo, añade ligaduras para homologar con maderas	Se anotan los cambios mencionados en PA	Mismo caso que PA					Partes vl1, vl2 y vla, mismo caso que PB	Partes vl1, vl2 y vla, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C77	Líneas vl1, vl2 y vla, añadió ligaduras para homologar articulación con las maderas.	Se anotan los cambios mencionados en PA	Mismo caso que PA					Partes vl1, vl2 y vla, mismo caso que PB	Partes vl1, vl2 y vla, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C79				Como ya se mencionó anteriormente, hay ciertas diferencias entre la reducción RA y la partitura PA que tienen que ver con las posibilidades instrumentales, sin embargo, me parece importante señalar que en este compás, en el 3er y 4to tpo, Galindo no apuntó el cambio armónico que se encuentra en la partitura, es decir, en el sistema superior de la parte del pno, en el	Mismo caso que RA				

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C79)				3er tpo, el <i>re</i> debiera cambiar a <i>reb</i> , y en el sistema inferior, la voz superior debiera cambiar a <i>lab-sib</i> y la inferior a <i>mib-fa</i> , lo cual no sucede y se mantienen las mismas notas en todo el compás.					
C80	Línea vl2, 3er tpo., añade un bemol al <i>re</i> que ya estaba alterado en los primeros tiempos, pero es para no confundir con el <i>re</i> natural que tiene el cello.	Se anota el cambio mencionado en PA	Mismo caso que PA					Parte vl2, mismo caso que PB	Partes vl2, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C82	Mismo caso que PB. Sin embargo, considerando que la reducción fue escrita por el propio autor tiempo después de haber finalizado la partitura, en la que ya se habían hecho los cambios al 2do movimiento e incluía la nueva versión del 3ero, es posible que haya considerado hacer directamente el ajuste del <i>mi</i> becuadro en la misma reducción y omitió hacer el cambio en la partitura. Al parecer, la razón del ajuste fue para enriquecer aún más, el cambio armónico que se ha dado cada dos tiempos como se puede ver desde el C80. Por lo tanto, añadido el becuadro, considerando por una parte que el propio Galindo lo anotó en su propia reducción realizada posteriormente a la partitura y por otra parte, porque los cambios armónicos se hacen cada dos tiempos y este cambio	Del pasaje mencionado en RA, la voz alterada corresponde al vl2, que en este caso el <i>mi</i> se mantiene bemol por la alteración puesta en el 1er tpo. Este ajuste se omite porque no aparece en PA sino en RA y en RB, los cuales son documentos posteriores a PA, además, con los elementos que hay, no se encuentra una razón armónica incuestionable que lo justifique.	Mismo caso que PB	En el sistema superior, se añadió un becuadro al <i>mi</i> de la voz inferior que no aparece en la partitura.	Mismo caso que RA			Parte vl2, mismo caso que PA y PB, en el pasaje mencionado en RA.	Partes vl2, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA y PB, en el pasaje mencionado en RA.

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C82)	lo enfatiza aún más.								
C83	Línea vl2, en este y el siguiente compás de esta partitura se mantiene intacta la articulación original: <i>staccato-legatto</i> .	Línea vl2, en este y el siguiente compás están tachadas por algún director las ligaduras que indican una articulación <i>staccato-legatto</i> para dejar sólo la articulación <i>staccato</i> .	Línea vl2, mismo caso que PB sólo que se trata de un director diferente.					Parte vl2, mismo caso que PA	Parte vl2, <i>cebolla</i> , mismo caso que PA. Parte de <i>renta</i> , mismo caso que PB y PC
C92	Añade la indicación métrica ♩ = ♩ para este compás de 7/8. Línea vla. Añade ligadura	Se anotan los cambios mencionados en PA						Parte vla, mismo caso que PB	Parte vla, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C96	Línea fl solo, 2do tpo, añadió puntillos <i>staccatto</i>	Se hace caso omiso del cambio							
C101	Líneas vla y cilo, añade reguladores disminuyendo y matices <i>pp</i>	Se anotan los cambios mencionados en PA. Interpretativamente son necesarios para hacer balance con la flauta solista.						Partes de vla y cello, mismo caso que PB	Partes de vla y cello, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C102	Línea vl2 añade matiz <i>p</i>	Se anota el cambio mencionado en PA						Parte de vl2, mismo caso que PB	Parte de vl2, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C105	Líneas vl2, vla y cilo. añade matiz <i>p</i>	Se anotan los cambios mencionados en PA						Partes de vl2, vla y cello, mismo caso que PB	Partes de vl2 y cello, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA. vla, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PB.
C110	Línea vl1 añade la indicación <i>senza sord.</i> Línea cbajo, añade la indicación <i>arco</i>	Se anotan los cambios mencionados en PA						Parte de vl1, mismo caso que PB Parte de cbajo, mismo caso que PB	Parte de vl1, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA Parte de cbajo, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
C111	Línea timb (perc), añade la indicación que anuncia la entrada de los timbales (<i>Timp.</i>) Línea vl2, 3er 8avo, se añade un becuadro para homologar con vl1 con quien va al unisono.	Se anotan los cambios mencionados en PA							Parte de timb (perc), (<i>cebolla</i> y renta), mismo caso que PA
C112	Línea trpt2, 3er tpo, añade becuadro al re	Se anota el cambio mencionado en PA, para homologar con las voces del vl2 y vla.							Parte de trpt2 (perc), (<i>cebolla</i> y renta), mismo caso que PA
C114	Línea vl2, 1er tpo, añade becuadro al fa	Se anota el cambio mencionado en PA						Parte de vl2, mismo caso que PB	Parte de vl2, (<i>cebolla</i> y renta), mismo caso que PA
C115	Línea fl solo, además de la ornamentación, añade puntillos staccato.	Se hace caso omiso del cambio mencionado en PA							
C116	Línea fl solo, 1er tpo, añade puntillos staccato.	Se hace caso omiso del cambio mencionado en PA							
C117	Línea fgt, todo el compás, añade un acompañamiento en octavos	Se hace caso omiso del cambio mencionado en PA							Parte de vl2, (<i>cebolla</i> y renta), mismo caso que PA. En la cebolla se aprecia el añadido con otra tinta.
C125	Línea vl1, vl2, vla, cilo y cbjo. 1er tpo, Añade becuadros de cortesía	Se anotan los cambios mencionados en PA						Partes de vl1, vla y cello, mismo caso que PB. Parte vl2, mismo caso PA	Partes de vl1, vl2, vla y cello, (<i>cebolla</i> y renta), mismo caso que PA.
C126	Línea vla y cilo. 1er tpo, Cambia el matiz <i>p</i> por <i>pp</i> .	Se hace caso omiso del cambio						Partes vla y cilo, mismo caso que PB	Partes de vla, (<i>cebolla</i> y renta), mismo caso que PA. Parte de cello, mismo caso que PB.
C129	Mismo caso que PB y se anota el bemol.	Línea vl 2, 1er tpo, el sí aparece como natural, pero en las		En este caso, el sí es natural	Mismo caso que RA			Mismo caso que RA	Partes de vl2, <i>cebollas</i> , mismo caso

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C129)		voces del ob1 y cl, está anotado <i>sib</i> , por lo tanto, se añade el bemol para homologar con los demás instrumentos.							que RA. Partes de vl2, renta, algún intérprete hizo la corrección y anotó el bemol al sí.
C 135	Líneas vla, cilo y cbjo, se añaden ligaduras para homologar articulación con el fgt.	Se anotan los cambios mencionados en PA	Algún director añadió ligaduras a las líneas de la vla, cilo y cbjo.					Partes vla, cilo y cbjo, en ningún caso aparecen ligaduras.	Partes vla, cilo y cbjo,(<i>cebollas</i>) en ningún caso aparecen ligaduras. En el caso de las partes de <i>renta</i> , en todos los casos los intérpretes agregaron las ligaduras.
C152	Reexposición de la introducción variada, pues al inicio el <i>si</i> y el <i>la</i> los había modificado con un bemol y ahora inicia con <i>si</i> y <i>la</i> naturales. El <i>sib</i> aparece hasta el 3er tpo Línea vla, cilo y cbjo. 3er tpo. El <i>si</i> de cada instrumento lo altera con un bemol.							Partes de vla, cilo y cbjo, mismo caso que PB	Partes de vla, cilo y cbjo, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C153	Línea vla, cilo y cbjo. 1er tpo. El <i>la</i> de cada instrumento lo altera con un bemol, 2do, tpo, añade becuadros a los <i>la</i> de cada instrumento, 3er tpo, añade becuadros a los <i>si</i> de cada instrumento							Partes de vla, cilo y cbjo, mismo caso que PB	Partes de vla, cilo y cbjo, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C154	Línea vla, cilo y cbjo. 1er tpo. El <i>si</i> de cada instrumento lo altera con un bemol y en el 2do tempo los altera con un							Partes de vla, cilo y cbjo, mismo caso que PB	Partes de vla, cilo y cbjo, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C154)	becuadro								
C155	Línea fgts, 1er tpo, altera con un bemol a los <i>si</i> y en el 2do tempo los altera con un becuadro. Línea vla, cilo y cbjo. 1er tpo. El <i>mi</i> de cada instrumento lo altera con un bemol							Partes de vla, cilo y cbjo, mismo caso que PB	Parte fgts, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA Partes de vla, cilo y cbjo, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C156	Línea fgts, 2do tpo, altera con un bemol a los <i>si</i> y en el 3er tpo los altera con un becuadro. Línea vla, 2do tpo. El <i>si</i> lo altera con un bemol y en el 4to tpo lo altera con un becuadro							Partes de vla, mismo caso que PB	Parte fgts, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA Parte de vla, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA
C161	Se añade la advertencia de la entrada de los timp.	Se anota el cambio mencionado en PA							
C162	2do tpo, 1er <i>8avo</i> , el <i>fa#</i> del cl1 (<i>mi</i> , sonido real) y el <i>mi</i> del vl1 los altera con un becuadro y un bemol respectivamente; 2do <i>8avo</i> , el <i>mi</i> del cl1, (<i>re</i> , sonido real), que en la 1era versión era un <i>fa#</i> (<i>mi</i> natural sonido real), el <i>re</i> del vl1, el <i>si</i> del vl2, y el <i>mi</i> de la vla, los altera con un bemol; el <i>do#</i> del cl2 (<i>si</i> natural, sonido real) lo altera con un becuadro. 3er tpo, 1er <i>8avo</i> , el <i>fa</i> del fgt2, celli y cbjos los altera con un sostenido; 2do <i>8avo</i> , el <i>do</i> del cl1, el <i>sol</i> del cl2 (<i>fa</i> sonido real), el <i>fa</i> del vl2 y de la vla, los altera con un sostenido; el <i>si</i> del vl1 lo altera con un becuadro de cortesía. 4to tpo, 1er <i>8avo</i> , el <i>sol</i> del cl1 (<i>fa</i> sonido real), el	Línea del cl1, se puede apreciar que va doblando la voz del vl1, y de la vla, pero en el 2do octavo del 2do tpo, en lugar del <i>re</i> que hace el vl1, el cl1 se mantiene en el <i>fa#</i> (<i>mi</i> sonido real). En mi opinión, se debe cambiar el <i>fa#</i> por un <i>mi</i> (<i>mi</i> por <i>re</i>, sonidos reales).						Partes de cl1y cl2, fgt 1y 2, vl1, vl2, vla, cilo y cbjo, mismo caso que PB	Partes de cl1y cl2, fgt 1y 2, vl1, vl2, vla, cilo y cbjo, (<i>cebolla</i> y <i>renta</i>), mismo caso que PA

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C162)	<p><i>fa</i> del v1, los altera con un sostenido; <i>2do 8avo</i>, el <i>fa</i> del c1 y el <i>do</i> del c2, los altera con un sostenido; el <i>mi</i> del v1 y el <i>si</i> del v2 los altera con un becuadro.</p> <p>Se añade la indicación de la participación de los timp.</p>	Se anota el cambio mencionado en PA							
C163	<p>1er tpo, <i>1er 8avo</i>, el <i>fa</i> del fgt2, celli y cbjos los altera con un becuadro de cortesía; <i>2do 8avo</i>, el <i>fa</i> de la vla, lo altera con un becuadro de cortesía.</p> <p>2do tpo, <i>1er 8avo</i>, el <i>mi</i> del ob1 y de v1, los altera con un bemol; el <i>fa#</i> del c1 (<i>mi</i>, sonido real), lo altera con un becuadro.</p> <p><i>2do 8avo</i>, el <i>re</i> del ob1, el <i>si</i> del ob2, el <i>mi</i> del c1 (<i>re</i>, sonido real), el <i>re</i> del v1, el <i>si</i> del v2 y el <i>mi</i> de la vla, los altera con un bemol; <i>fa#</i> del c2 (<i>mi</i>, sonido real), lo altera con un becuadro.</p> <p>3er tpo, <i>2do 8avo</i>, el <i>si</i> del ob1, del v1 y del v2, los altera con un bemol; el <i>do</i> del c1 y el <i>fa</i> de la vla los altera con un becuadro.</p> <p>4to tpo, <i>1er 8avo</i>, el <i>mi</i> del fgt2, celli y cbjos los altera con un bemol; <i>2do 8avo</i>, el <i>mi</i> del ob1, lo altera con un bemol, PERO al <i>si</i> del ob2 lo alteró con un becuadro, algo que seguramente es una falla porque debe concordar con el v2 que está alterado con un bemol, por esa razón hago la corrección; al <i>fa</i> del c1</p>	Se hace caso omiso de los cambios mencionados en PA						Partes de v1, v2, vla, c1lo y cbjo, mismo caso que PB	<p>1er tpo, <i>1er 8avo</i>, partes de fgt2, celli y cbjos, (<i>cebolla</i> y renta) mismo caso que PA;</p> <p><i>2do 8avo</i>, parte de vla, (<i>cebolla</i> y renta) mismo caso que PA;</p> <p><i>2do tpo, 1er 8avo</i>, partes de ob1 y de v1, (<i>cebolla</i> y renta) mismo caso que PA;</p> <p><i>2do 8avo</i>, partes de ob1, ob2, c1, c2, v1, v2 vla, (<i>cebolla</i> y renta) mismo caso que PA;</p> <p><i>3er tpo, 2do 8avo</i>, partes de ob1, c1, v1, v2, vla (<i>cebolla</i> y renta) mismo caso que PA;</p> <p><i>4to tpo, 1er 8avo</i>, partes de fgt2, celli y cbjos (<i>cebolla</i> y renta)</p>

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C163)	<p>que ya está afectado por el becuadro del 2do tpo, (<i>mib</i>, sonido real), lo altera con un becuadro de cortesía; el <i>mi</i> del vl1, el <i>si</i> del vl2 y el <i>re</i> de los celli y cbjos, los altera con un bemol.</p> <p>Sin embargo, en el fgt2, que va doblando la voz de los cllos y cbjos, le hace falta el bemol, y por esa razón se le añade.</p>								<p>mismo caso que PA; 2do 8avo, partes de ob1, ob2, cl1, vl1, vl2, celli y cbjos cebolla y renta) mismo caso que PA</p>
C164	<p>1er tpo, <i>1er 8avo</i>, el <i>sol</i> de la fl1, ob1, vl1, y el <i>la</i> (<i>sol</i>, sonido real) del cl2, los altera con un sostenido; <i>2do 8avo</i>, el <i>fa</i> de la fl1, ob1, vl1, y el <i>sol</i> (<i>fa</i>, sonido real) del cl2, los altera con un sostenido; 2do tpo, <i>1er 8avo</i>, EN LAS VOCES DE LA FL1, OB1 Y VL1, CAMBIA EL SOL, POR FA BECUADRO. EN LA VOZ DEL CL2, CAMBIA EL LA (SOL, SONIDO REAL) POR SOL BECUADRO (FA, SONIDO REAL).</p> <p>3er tpo, <i>1er 8avo</i>, EN LA VOZ DEL CL1, CAMBIA EL RE (DO, SONIDO REAL) POR DO# (SI, SONIDO REAL). EN LA VOZ DE LA VLA, CAMBIA EL DO, POR SI.</p> <p><i>2do 8avo</i>, el <i>sol</i> de la fl1, ob1, cl2 (<i>la</i>, nota escrita) y vl1 los altera con becuadro.</p> <p>EN LA VOZ DEL CL1, CAMBIA EL DO# (SI, SONIDO REAL) POR SI (LA, SONIDO REAL). EN LA VOZ DE LA VLA, CAMBIA EL SI, POR LA.</p>								<p>Partes de fl1, ob1, cl1, cl2 vl1, vl2 y vla (<i>cebollas y renta</i>) Mismo caso que PA</p>

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
C165	<p>1er tpo, 1er <i>Savo</i>, líneas fl1, fl2 y vl1 el <i>si</i> fue alterado con un bemol. 2do <i>Savo</i>, líneas fl1, fl2 y vl1 el <i>la</i> fue alterado con un bemol; líneas ob1 y vl2 el <i>mi</i> fue alterado con un bemol, sin embargo el cl1 que va doblando a estas voces le falta el becuadro para que el <i>fa#</i> (mi sonido real) corresponda al <i>mib</i>, por esa razón se hace el cambio; líneas ob2 y vla el <i>si</i> lo altera con un becuadro de cortesía, y el <i>do#</i> (si, sonido real) del cl2 le añade un (#) de cortesía. 2do tpo, 2do <i>Savo</i>, Líneas fl1, fl2 y vl1, el <i>si</i> lo altera con un becuadro.</p>								<p>Faltó anotar el cambio de compás a 4/4 (<i>cebolla</i>). En la de renta aparece corregida por el intérprete. 1er tpo 1er <i>Savo</i>, Parte fl1 (<i>cebolla</i>) falta el bemol al <i>si</i>. Parte de fl2 y vl 1, Mismo caso que PA. 2do <i>Savo</i> Partes fl1, fl2, ob1, ob2, cl2, vl1, vl2, vla, mismo caso que PA. Parte de cl1. Al parecer algún intérprete hizo la corrección y añadió el becuadro al <i>fa</i>. 2do tpo 2do <i>Savo</i> Partes fl1, fl2 y vl1, mismo caso que PA (<i>cebollas</i>)</p>
C166	<p>1er tpo, 1er <i>Savo</i>, líneas fl1, fl2, vl1 el <i>do</i> y el <i>re</i> (<i>do</i>, sonido real) de la trpt1 fueron alterados con un sostenido; línea de cellos y cbjos, altera el <i>fa</i> con un becuadro de cortesía. 2do <i>Savo</i>, el <i>fa</i> del ob2, vl2 y el <i>sol</i> del cl2 (<i>fa</i>, sonido real) fueron alterados con un</p>								<p>1er tpo, 1er <i>Savo</i>, Partes fl1, fl2, vl1, trpt1, cellos y cbjos. (<i>cebollas</i> y <i>renta</i>) Mismo caso que PA. 2do <i>Savo</i> Partes ob2, vl2 y cl2</p>

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIb
(C166)	<p>sostenido. 2do tpo, 1er 8avo, el <i>fa</i> de la fl1, fl2 y vl1, y el <i>sol</i> de la trpt1 (<i>fa</i>, sonido real) fueron alterados con un sostenido. 2do 8avo, el <i>sol</i> del cl2 lo altera con un sostenido de cortesía.</p>								<p>(<i>cebollas y renta</i>) Mismo caso que PA. 2do tpo, 1er 8avo, Parte fl1 (<i>cebolla</i>) faltó anotar el #. En la de renta aparece corregida por el intérprete. Partes fl2, trpt1 y vl1 (<i>cebollas y renta</i>) Mismo caso que PA. 2do 8avo Parte cl2, (<i>cebolla y renta</i>) Mismo caso que PA.</p>
C167	<p>Línea cl1, 1er y 2do tpo AGREGA LA NOTA <i>MI</i> (re sonido real) para formar un acorde con el cl2. Línea fl1, fl2, ob1 y vl1, 4to tpo, añade un becuadro de cortesía Línea vla, 1er tpo, CAMBIA el <i>la</i> por un <i>si</i>. Línea timp. 1er tpo. Elimino el trémolo. Línea timp. 2do tpo. Agrego trémolo para homologar con el C 168 que tiene la lógica de aplicarlo en la nota larga.</p>	<p>Se hace caso omiso de el cambio mencionado en PA porque se considera que aporta una sonoridad diferente al apoyar todos los <i>la</i> que están en la gran mayoría de los instrumentos.</p>							<p>Parte cl1, 1er y 2do tpo (<i>cebolla y renta</i>) Mismo caso que PA. Partes fl1, fl2, ob1 y vl1 4to tpo. (<i>cebolla y renta</i>) Mismo caso que PA. Parte vla 1er tpo, (<i>cebolla y renta</i>) Mismo caso que PA</p>
C168	<p>Línea fgt, vla, cello y cbjo, 3er y 4to tpo, cambia la articulación – por ></p>	<p>Se hace caso omiso de el cambio mencionado en PA</p>							<p>Partes fgt, vla, cello y cbjo 3er y 4to tpo (<i>cebolla y renta</i>) Mismo caso que PA.</p>

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
3er Mov	El tercer movimiento que aparece en esta partitura, es totalmente diferente del que se encuentra en la PB. Por otra parte, La reducción fue hecha con esta nueva versión. Por esas razones, las fuentes que son tomadas en cuenta para ser comparadas, son las que corresponden a las columnas PC, RA, RB, psB (edit) y plli B	El tercer movimiento de esta partitura se analiza y compara con los documentos que se refieren en las columnas psA (fotocopia) y plliA en otro apartado.							
C 1				En este caso, a diferencia de la PA, sólo aparece la indicación <i>Allegro</i> , sin cifra metronómica.	En este caso, sí aparece la cifra metronómica ♩ = 112 como en PA		Mismo caso que PA y RB		
C 2	Líneas vl1 y vl2, 2do tpo, los octavos no están acentuados, pero sugiero la acentuación > para homologar con la que aparece en el C 4 en un motivo similar a este. Es posible que tal articulación en el C 4, tenga la función de reforzar el desplazamiento de los acentos naturales del compás, pero también afectan el carácter del motivo, haciéndolo más rítmico que melódico.			Mismo caso que PA	Mismo caso que PA				
C 4				En este caso no aparecen los acentos anotados en PA	Mismo caso que RA				
C 7				Sist. Sup. 2do y 3er tpo, faltó la articulación	Mismo caso que RA				
C 8				Sist. Sup. 2do y 3er tpo, faltó la articulación	Mismo caso que RA				
C 14							4to tpo, 2do 8avo, faltó el becuadro, caso único		

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
C 35	Línea cl1 3er tpo, se añade un <i>mf</i> de cortesía porque el que está indicado en el 1er tpo corresponde al cl2.								
C 43	<p>Línea cor1, 4to tpo, 2do 8avo, el <i>sol</i> no tiene becuadro y se supondría que sigue afectado por el # del 1er tpo. pero en el manuscrito de la reducción, en el mismo lugar aparece el <i>do</i> que puede suponerse como natural, porque el <i>do#</i> del primer tiempo está en una tésitura a una octava superior. Por su parte, en la reducción publicada, ese <i>do</i> no aparece, ya que el copista no lo incluyó. En el caso de las partichelas, tanto las cebollas como las copias de renta, en ninguna aparece algún becuadro. Sin embargo, en una partichela de renta se alcanza a ver una corrección con un # pero está borrado. Por otra parte, la estructura del acorde que se forma en el 4to tpo, 1er 8avo entre los cornos y las trompetas, (<i>mi-fa-sib-mi</i>), es decir, segunda menor, cuarta justa, cuarta aumentada, podría ser el antecedente que determinara la estructura del acorde del 2do 8avo, de tal manera que si el <i>sol</i> (<i>do</i> sonido real), fuese becuadro, su estructura sería <i>si becuadro-do [becuadro]-fa# [sol</i></p>			Sist. Sup 4to tpo, 2do 8avo, aparece el <i>do</i> (correspondiente al <i>sol</i> del cor1) que puede suponerse como natural, porque el <i>do#</i> del primer tiempo está en una tésitura a una octava superior.	Sist. Sup 4to tpo, 2do 8avo, NO aparece el <i>do</i> (correspondiente al <i>sol</i> del cor1), el copista no lo incluyó.				Parte cor1, 4to tpo, 2do 8avo, (<i>cebollas y renta</i>) el <i>sol</i> no tiene becuadro y se supone sigue afectado por el # del 1er tpo.

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C 43)	<p><i>bemol</i>)–<i>si becuadro</i>, es decir, segunda menor, cuarta aumentada, cuarta justa. Aunque las cuartas están invertidas, contemplan los mismos intervalos, particularmente el de segunda menor donde participa el <i>do natural</i>. Por último, y de manera más contundente, el <i>sol#</i> del 1er tpo, pertenece al cor2, por lo tanto, tal como aparece en la partichela, el <i>sol#</i> no afecta al <i>sol</i> del cor1, lo que permite deducir que se trata de un <i>sol natural</i>. De ahí, a partir de los elementos que se aprecian en el manuscrito de la reducción y la estructura de los acordes, se tomó la decisión de añadir el becuadro al <i>sol</i> (<i>do</i> sonido real) del cor1 en el 2do 8avo del 4to tpo.</p>								
C 48	<p>Línea vl1 4to tpo, 4to 16avo, el <i>fa</i> no tiene becuadro y se supondría que sigue afectado por el # del 1er tpo. Es el mismo caso en la reducción tanto el manuscrito como en la edición. En cuanto a las partichelas, las cebollas tampoco se apunta el becuadro, pero en la de renta sí aparece como corrección por parte del intérprete. En todo caso, es prácticamente obvio que el <i>fa</i> es natural porque lo antecede un <i>sol b</i>, por esa razón se añade el becuadro.</p>		<p>Con relación al caso mencionado en la columna de PA, se aprecia en este documento que algún director anotó un becuadro abajo del <i>fa</i> mencionado.</p>	<p>Sist. Sup 4to tpo, 4to 16avo, Mismo caso que PA</p>	<p>Sist. Sup 4to tpo, 4to 16avo, Mismo caso que PA</p>				<p>Parte vl1, 4to tpo, 4to 16avo, en la <i>cebolla</i> es el mismo caso que PA, pero en la partichela de renta, algún intérprete anotó el becuadro.</p>

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
C 109	Línea cllo, 2do tpo, 2do 8avo, se añade becuadro de cortesía para reafirmar su altura ante el <i>reb</i> del <i>cbjo</i> .								
C 111	Línea cor1, se añade el matiz <i>f</i> de cortesía porque el matiz anterior corresponde al <i>cor2</i> Línea vl2, 3er tpo, 2do 8avo, se añade un becuadro al <i>mi</i> para diferenciarlo del <i>mib</i> que aparece en el 2do tpo, con la finalidad de mantener la proporción de cuarta justa que se hace con la voz del vl1. Línea vla, 2do tpo, por lo que se puede apreciar, la <i>vla</i> estaría doblando a la voz del vl1. Por esta razón, al <i>re</i> que aparece como <i>re#</i> se cambia por un <i>re becuadro</i> y por otra parte, se agrega el bemo al <i>la</i> , de tal manera que la relación entre las voces de la <i>vla</i> y el vl1 es de octava justa. Por su parte, en las reducciones (manuscrito y editada), las notas correspondientes son tal como aparecen en el vl1.			Con relación a lo mencionado en PA sobre el <i>mi</i> que aparece en la línea del vl2, esta reducción no aporta información que ayude a definir su altura, porque sólo contempla la línea del vl1, aunque esto si ayuda a definir la situación descrita con relación a la línea de la <i>vla</i> .					Partes cornos, vl2 y <i>via</i> (<i>cebollas</i> y <i>renta</i>), Mismo caso que PA. Ninguna presenta correcciones al respecto.
C 114	Línea cl1, 3er tpo, 3er 16avo, se añade un becuadro al <i>si</i> , que está afectado por el bemo que aparece en el 2do tpo, porque se aprecia que el pasaje en los oboes y clarinetes, está hecho con cuartas justas y en el cl2 aparece un <i>fa#</i> , por lo tanto, al cl1 le corresponde un <i>si</i> natural.								

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C114)	Por otra parte se aprecia que el cl1 va doblando la voz del ob2 donde el /a es becuadro.								
C 117	Línea cl1, 3er tpo, se añade un becuadro al re para diferenciar del re# que aparece en el 1er tpo en la voz del cl2. De hecho, en la partichela, que incluye a las dos voces, el re aparece como natural, porque no está afectado en el compás correspondiente.								
C 120	CASO COMPLICADO, línea fl solo, el motivo que aparece en este compás, <u>inicia con un trino sobre el sí natural el cual se debe batir con do#</u> . Así está anotado claramente por el autor. Sin embargo, la controversia surge porque en el <u>manuscrito de la reducción</u> , este mismo pasaje presenta el trino sobre un sib que se debe batir con un dob. De esta misma manera aparece en la parte del piano de la edición publicada, aunque en la partichela de la flauta solista al sí, le falta el bemol. Este motivo en específico, aparece en varias ocasiones (compases 13, 18, 47, 52, 168 y dos veces en la cadenza) y sólo en el caso del compás 52 el trino se hace con un intervalo de semitono. En otras muchas ocasiones aparece de manera variada (compases 19, 53, 131, 137, 138, 147, y 172,		Mismo caso que PA Este documento es una fotocopia del manuscrito, sin embargo, aparece una anotación (muy probablemente de algún director) por debajo del pentagrama de la flauta solista que señala: trb, que seguramente tiene que ver con lo indicado en la edición publicada.	Como ya se mencionó en la columna de PA, en la línea fl solo, el motivo que aparece en este compás, <u>inicia con sí bemol y el trino se debe hacer con dob</u> . Así está anotado claramente por el autor. En este documento, por la estructura interválica del pasaje del compás 120, se rompe la similitud con el compás 131, como sucede en la PA. En mi opinión, debido a que la reducción es un trabajo posterior a la partitura manuscrita, puede ser que ésta represente (como fuente primaria también) un testimonio de correcciones que pudieron haber sido omitidas en el texto original, y por esa razón, propongo que el motivo del compás	Mismo caso que RA		Mismo caso que RA, pero en este caso <u>falta el bemol al sí</u>		

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C120)	<p>173 y dos veces más en la cadenza)</p> <p>En este caso sólo en los compases 19, 131 y 172 el trino se hace con un intervalo de tono, todas las demás veces se hace con un semitono.</p> <p>En conclusión, no se puede establecer que el intervalo del trino sea de tono o de semitono para este motivo en particular. Por lo tanto, surge la posibilidad de que Galindo haya optado finalmente por un cambio de notas (de <i>si</i> a <i>sib</i>) en el manuscrito de la reducción sin haber hecho la corrección en la partitura manuscrita y por esa razón la edición publicada coincide con dicho texto.</p> <p>Finalmente, estamos ante un problema en el que se debe decidir a cuál de los dos manuscritos se debe tomar en cuenta para definir las notas con las que se debe hacer el trino.</p> <p>En mi opinión, debido a que la reducción es un trabajo posterior a la partitura manuscrita, puede ser que ésta represente (como fuente primaria también) un testimonio de correcciones que pudieron haber sido omitidas en el texto original, y por esa razón, propongo que el motivo del compás 120 inicie con <i>sib</i> y el trino se realice con <i>dob</i>.</p>			<p>120 inicie con <i>sib</i> y el trino se realice con <i>dob</i>.</p>					

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
C 147	<p>El 4to tpo, 1er octavo, presenta un acorde que por su estructura plantea un problema complicado para resolver una interrogante con relación al <i>re</i> que aparece en la voz del ob2. La duda surge en principio, porque si se toma en cuenta la relación de las notas que se encuentran en las voces de los clarinetes 1 y 2 entre el primer y segundo octavo del mismo 4to tpo, se puede apreciar que la tercera mayor que se forma en el 1er 8avo <i>lab-do</i>, (<i>solb-sib</i>, sonidos reales), se mantiene en el 2do 8avo. a la 8ava inferior.</p> <p>Pero en el caso de los oboes, la tercera que se forma en el primer 8avo es menor (<i>re-fa</i>) y en el 2do 8avo es mayor (<i>reb-fa</i>), es decir, el ob1 hace el salto de octava pero el ob2 lo hace de 8va aumentada. La dificultad para decidir si el <i>re</i> del 1er 8avo del 4to tpo del ob2 es natural o bemol proviene de la composición del acorde del que forma parte, que incluye a los dos sonidos: el <i>re natural</i> está en el <i>fgt2</i> y el <i>reb</i> en la voz superior del vl2, asimismo está el <i>do#</i> en la voz inferior de la vla y en el cor2. Si como ya se dijo, se toma en cuenta que, clarinetes hacen una tercera mayor que da un salto de octava</p>			<p>Con relación al caso mencionado en la columna de la PA, este manuscrito de la reducción, no sólo resulta de poca ayuda para resolver la controversia, sino además, la complica ya que, por una parte, el acorde correspondiente que se aprecia en el sistema superior, no incluye algún <i>re</i> natural (aunque sí incluye el <i>do#</i> (es decir, el enarmónico de <i>reb</i>) y el <i>re natural</i> aparece en el sistema inferior). Por otra parte, aparece un <i>si natural</i> que no existe en la versión orquestal.</p>	Mismo caso que RA				<p>Parte oboes, cebolla, con relación al caso mencionado en la columna PA, encontramos en este documento que el copista anotó un becuadro al <i>re</i> en cuestión. En el caso dela partichela de renta, no han ninguna corrección al becuadro anotado por el copista.</p>

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C 147)	<p>descendente, es probable que los oboes debieran hacer lo mismo, de tal manera que eso definiría al <i>re</i> del 1er 8avo en el ob2, como <i>re bemol</i>. Si así fuera, ese <i>reb</i> estaría doblando a la voz superior del vl2 y a los do# del cor2 y la voz inferior de la vla. La otra posibilidades, que duplicara el <i>re natural</i> del fagot, el cual, es el único en toda la orquestación que lo toca. En mi opinión, tiene más sentido doblar al vl2 que al fagot, y por esa razón sugiero que el <i>re</i> sea bemol.</p>								
C 151	<p>Línea cla y vla, se cambia el matiz <i>f</i> por <i>ff</i> para homologar con los demás instrumentos.</p>								
C172	<p>Línea fl solo, 3er tpo, el <i>re</i> que está después de la apoyatura no tiene alteración lo que implica que está afectado por el # del 2do tpo, PERO, tanto en el manuscrito de la reducción como en la reducción publicada, claramente aparece un becuadro, lo cual tiene sentido porque el modelo ha mostrado un salto de séptima mayor en las presentaciones anteriores (C13, C18 y C47) En consecuencia, se añade el becuadro al <i>re</i> del 3er tpo.</p>		Mismo caso que PA	Línea fl solo, 3er tpo, en este caso el <i>re</i> que está después de la apoyatura <u>SI</u> tiene un becuadro, lo cual tiene sentido porque el modelo ha mostrado un salto de séptima mayor en las presentaciones anteriores (C13, C18 y C47)	Mismo caso que RA		Mismo caso que PA		
C 180	<p>Línea fl solo y vla, 4to tpo 2do 8avo. En la flauta aparece un <i>sol natural</i> que se contrapone al <i>sol</i> de la viola, el cual</p>			En este caso, en el sistema superior del piano, donde aparece la parte de la viola en cuestión, tiene las	Mismo caso que PA y RA		Mismo caso que PA y RA		Parte vla, cebolla , mismo caso que PA, renta , algún

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C 180)	<p>está afectado por el bemol que aparece en el 2do tpo. (Lo mismo sucede en ambas reducciones, manuscrito y editada). En mi opinión es una situación controversial por las siguientes razones: En la mayoría de los casos, Galindo anota accidentes de cortesía para diferenciar notas del mismo nombre en diferentes instrumentos, pero una de ellas alterada. Asimismo, cuando se trata de las líneas en la que se incluyen dos voces (oboes, clarinetes, etc.), de tal manera que si en una voz se altera una nota y después, la otra voz toca el mismo sonido, este último es reforzado con la misma alteración. Otro aspecto que lleva a la suposición de que una de estas notas esté equivocada, es el hecho de que en el compás siguiente, los dos instrumentos resuelven a otra nota <i>sol</i> y en ambos casos, están alteradas con un becuadro. Desde una perspectiva horizontal, esta alteración de cortesía tiene sentido en la viola, pero no así en la flauta, por el cambio de compás que la haría innecesaria. Por otra parte, en el 4to tpo, ambos instrumentos tocan las notas <i>mib</i>, que en el caso de la flauta enlaza a un <i>sol natural</i>,</p>								<p>intérprete añadió un bemol al <i>sol</i> para reafirmar la alteración del 2do tpo.</p>

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C 180)	<p>mientras que en la viola enlaza con un <i>solb</i>. Con estos elementos podría suponerse que el <i>sol</i> de la flauta debería ser bemol y de esa forma, el becuadro en el <i>sol</i> del siguiente compás tendría sentido.</p> <p>Pero sucede que el pasaje del compás 179 tiene una estructura rítmico-melódica similar a la del compás que nos ocupa, como un antecedente que se repite a una quinta superior. Se puede observar que en este compás (179), la secuencia de sonidos forman una serie de doce notas. Por lo tanto, en el caso del compás 180, el <i>sol</i> en cuestión, tendría que ser natural para corresponder al modelo que lo precede. De esa manera, el becuadro en el <i>sol</i> del compás siguiente tendría sentido, porque la secuencia de sonidos en este compás 181, también forma una serie de doce notas y ese <i>sol</i> tiene que ser diferenciado del <i>sol bemol</i> que aparece en los cellos. Con esto podríamos establecer que el <i>sol</i> de la flauta es definitivamente <i>sol</i> natural. En el caso de la viola, definitivamente el <i>sol</i> en cuestión es <i>sol bemol</i>, porque en el manuscrito de la reducción así aparece y no hay becuadro alguno que lo cambie. Además, si la</p>								

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C 180)	<p>idea melódica que empieza en el compás 177, y desemboca en el compás 181 se considera que ha sido tratada igualmente con una estructura serial, el <i>sol becuadro</i> del compás 181 que corresponde a la nota final de la idea, es el sonido que hacía falta para completar una serie de doce sonidos. Por lo tanto, el becuadro en el <i>sol</i> del compás 181 cumple dos funciones: por una parte, horizontalmente resulta una alteración de cortesía que refuerza el hecho de que al cambio de compás el <i>solb</i> anterior dejó de serlo, y por otra, verticalmente diferencia del <i>solb</i> que aparece en los cellos.</p> <p>En conclusión, por todo lo expuesto, considero que es necesario añadir un becuadro de cortesía al <i>sol</i> de la flauta y un bemol de cortesía al <i>sol</i> de la viola.</p>								
C 189	Línea ob, 2do tpo, se añade un becuadro de cortesía al <i>mi</i> para homologar con las flautas y cuerdas.								
C 198	Línea vla, 2do tpo, se añade un puntillo para homologar articulación con los pasajes anteriores.								
C 199	Línea fl. solo, 2do tpo, En este caso el <i>la</i> parece como <i>natural</i> , pero en el compás 77, que es correspondiente, aparece como <i>lab</i> . La controversia		Mismo caso que PA.	Mismo caso que PA.	Mismo caso que PA.		Mismo caso que PA.		

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C 199)	<p>se complica aún más porque en la reducción, Galindo también anotó <i>la natural</i>. Sin embargo, si se toma en cuenta la construcción del discurso por secuencias de 12 sonidos diferentes, vemos que en el C75 inicia una secuencia (<i>la-mi-sib-si becuadro-re b-do-re nat-sol-mib-LAB-fa-fa sost</i>) que es similar a la que inicia en el compás 198, de tal manera que al <i>la</i> en cuestión le corresponde la alteración de bemol. Por esa razón, se añade el bemol respectivo.</p>								
C 204	<p>Línea fl1 4to tpo, el <i>sol</i> está afectado por el sostenido que aparece en el 2do tpo, pero se aprecia que esta línea melódica va apoyando a la línea de la flauta solista con notas enarmónicas (<i>la#-sib; sol#-lab</i>). En el 4to tpo, la fl solista presenta un <i>sol</i> natural que difiere del <i>sol#</i> de la fl1.</p> <p>En el caso de la reducción (RA) en la parte del piano, las notas correspondientes a la fl1 (<i>la#, sol#</i>) están anotadas como <i>sib</i> y <i>lab</i> respectivamente y por lo tanto el <i>sol</i> del 4to tpo resulta natural y coincide con el <i>sol</i> natural de la fl solista. Sin embargo, aquí hay un problema similar al que vimos en el C199, porque las notas que conforman la línea melódica que inicia en el C198 y termina en el 4to</p>		Mismo caso que PA.	En este caso las notas correspondientes a la fl1 (<i>la#, sol#</i>) están anotadas como <i>sib</i> y <i>lab</i> respectivamente.	Mismo caso que RA.		Mismo caso que RA.		

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	plliA	plliB
(C 204)	<p>tpo del C204 son correspondientes a las notas que conforman la línea melódica que va desde el C75 al 1er tpo del C80, de tal manera que en este C204 el <i>re</i> del 2do tpo y el <i>sol</i> del 4to tpo, les correspondería ser alterados con un bemol.</p> <p>De acuerdo con todo lo mencionado, propongo que las notas de la fl1 (<i>la#</i>, <i>sol#</i>) se cambien por las notas enarmónicas (<i>sib</i>, <i>lab</i>), tal y como aparecen en el manuscrito de la reducción para que todas, coincidan con la línea de la flauta solista. Asimismo, propongo que el <i>re</i> del 2do tpo y el <i>sol</i> del 4to tpo, se alteren con un bemol, lo que tendría como consecuencia que el <i>sol</i> del 4to tpo de la fl1 también se altere con un bemol para continuar con la idea de reforzar la línea de la fl solo.</p>								
C 207							<p>Línea fl solo, 4to tpo, el trino inicia en el <i>sib</i>, sin embargo, este debe iniciar en el <i>sol</i>, como lo demuestran todas las demás fuentes (PA, PC, RA y RB). Además, este trino es parte de un pasaje correspondiente al pasaje que incluye el compás 60,</p>		

Compás	PA	PB	PC	RA	RB	psA(focopia)	psB(edit)	pIIA	pIIB
(C 207)							donde el trino se halla sobre la nota <i>sol</i> .		
C 216	Línea perc, 2do tpo, se añade un acento > para homologar con los demás instrumentos.								
C 218	Línea fl1 y fl2 (picc), 4to tpo, se omiten los becuadros por innecesarios								
C 220	Línea trpt1, 4to tpo, se añade un # de cortesía al <i>do</i> , porque de no hacerlo estaría afectado por el becuadro que aparece en el 3er tpo en la trpt2. Línea vla, 4to tpo, Se añade ligadura para homologar articulación con los violines.								
C 221	Línea cl1, 2do tpo, se añade un becuadro de cortesía para homologar la notación con el oboe, al que va doblando.								
C 223	Línea cl1,4to tpo, se enarmonizan los sonidos (cl2, <i>solb</i> por <i>fa#</i> , cl1, <i>sib</i> por <i>la#</i> y cl2 <i>fa</i> becuadro por <i>mi#</i>) para homologar la notación con el oboe, al que va doblando.								

X.1.- Primera versión del tercer movimiento

En el diseño del aparato crítico de la primera versión del tercer movimiento, se procedió de manera similar que el anterior: para la descripción de los elementos controversiales así como de las observaciones y aportaciones editoriales, se eligió un formato por columnas en el que, por compás, se pueden observar de manera horizontal, las coincidencias y diferencias entre los documentos involucrados, así como todos los ajustes que se hicieron para la captura y su justificación.

Como ya hemos visto, de este movimiento sólo existe evidencia en la copia heliográfica de la partitura y las partichelas de la cuerda, por lo tanto, en este caso sólo encontraremos tres columnas, la primera que refiere los compases, la segunda los comentarios y justificaciones de las aportaciones editoriales, diferenciados por colores para poder identificarlos más fácilmente en cada página. De la misma manera que en el caso anterior, por razones de espacio, a las denominaciones establecidas anteriormente para identificar los documentos, se les asignó unas letras para localizarlas en las columnas.

<i>Partitura Cop.Hel.</i> Copia heliográfica que es el testimonio de la primera versión.	PB
<i>partes Orq. vers.1 Ceb.</i> (Sólo partes de la cuerda) y <i>partichela Fl. Ceb.</i>	plliA

Las observaciones que se describen en las columnas también están diferenciadas por colores para identificar a qué aspecto corresponde, y son los siguientes:

OBSERVACIONES SOBRE DETALLES NO CONTROVERSIALES
Observaciones sobre detalles controversiales que afectan el sentido y resultado sonoro
Aportaciones editoriales

Compás	<i>Partitura Cop.Hel. PB</i>	<i>partes Orq. vers.1 Ceb. (Sólo partes de la cuerda) y partichela Fl. Ceb. plliA</i>
3er Mov. 1era. Vers. Introducción	<p>Con relación a la primera versión del tercer movimiento (descartada por el compositor y sustituido por una nueva), las únicas fuentes que se pueden consultar son, por una parte, la copia heliográfica de la partitura (<i>Partitura Cop.Hel</i>) y por otra, las partes de la cuerda. Hay que recordar que para la nueva versión, se hizo una nueva copia de las partes de los violines, viola, cello y contrabajo, pero en el caso de los alientos y percusión, las partes originales fueron reutilizadas. Por desgracia, las páginas correspondientes al 3er movimiento en su primera versión, tanto de la partitura manuscrita como de las partes de los alientos y percusión, al parecer, fueron desechadas en algún momento porque, no fue posible localizarlas en el archivo personal de Galindo.</p> <p>Al realizar la captura de esta partitura en el software, se encontraron varios detalles controversiales, por lo que se consideró pertinente hacer ajustes.</p>	
C 1	<p>Línea timp. Se añade la indicación Timpani para evitar confusiones.</p> <p>Línea vla, 2do tpo, 2do 16avo, se añade un becuadro de cortesía para homologar con los violines 1 y 2.</p> <p>Línea vla, 3er tpo, el <i>do</i> que se encuentra en el segundo octavo estaría afectado por el bemol del <i>do</i> del 1er tpo, sin embargo, en las líneas del vl1 y del vl2, que doblan la voz de la vla a partir del 2do tpo, el <i>do</i> del 3er tpo, no está alterado por símbolo alguno, lo cual corrobora que se trata de un <i>do</i> natural. Al parecer, esta primera idea está contruida a partir de una secuencia de 12 sonidos, en la que los sonidos del acorde inicial, corresponden a los tres primeros de la serie, y los nueve restantes se suceden a partir del segundo tiempo en la melodía que presentan los violines y la viola hasta el <i>fa</i> del siguiente compás, de tal manera que el <i>dob</i> de la viola en el primer tiempo, corresponde al sonido tres y el <i>do</i> natural corresponde al sonido nueve. Este es, a mi juicio, un argumento suficiente para afirmar que el <i>do</i> en cuestión, es becuadro Por tal razón se añaden becuadros de cortesía a los vl1 y 2 y se anota el becuadro correspondiente a la vla.</p>	Parte vla. Presenta la misma situación que la PB
C 5	Línea vla, 1er tpo, faltó la alteración # al <i>re</i> . Esto se deduce del hecho de que la voz de la vla ha ido doblando las notas que tocan los cillos y los cbajos y en aquéllos el <i>re</i> es #. Por lo tanto se añade el #.	Parte vla. Mismo caso que PB
C 10	Línea fl solo, 3er tpo, se agregan puntillos <i>staccato</i>.	Parte Fl. solo Presenta la misma situación que la PB
C 16	Línea trpt, 3er tpo, en el 2do 8avo, aparece un <i>dob</i> que resulta una enarmonía con el <i>si natural</i> del 4to tpo. Al parecer, la intención de este pasaje es una línea cromática descendente, pero con el <i>dob</i>	

Compás	PB	plliA
(C 16)	<p>sucedido por el <i>si natural</i> se da una enarmonía que no se justifica. Por otra parte tenemos que este compás es prácticamente una repetición variada del compás anterior, de ahí que las notas coincidentes nos muestran que el tercer tiempo corresponde a <i>do natural</i> y el cuarto tiempo corresponde a un <i>si bemol</i>. Por lo tanto, considero que probablemente Galindo olvidó anotar un becuadro al <i>do</i> del primer 8avo y un bemol al <i>si</i> del 4to tpo. Por esa razón propongo esos cambios.</p>	
C 24	<p>Línea clllo, 2do tpo el trazo del 2do 8vo es confuso y aparentemente corresponde a un <i>solb</i>, que de ser así, afectaría a las siguientes dos notas del 3er tpo, la segunda de las cuales, también está alterada con un bemol. Al parecer se trata más bien de una escala cromática descendente, así que por esa razón, el primer <i>sol</i> se cambia por un <i>lab</i>, para que la secuencia quede: <i>la – lab – sol natural – solb</i>.</p>	<p>Parte del cello, misma situación que PB, es decir no hay corrección y la secuencia que aparece es la – sol b – sol (bemol por la alteración en la nota anterior) – sol b</p>
C 41	<p>Línea clllo, 2do tpo, el trazo del segundo 8avo es un tanto confuso, porque ocupa el espacio del <i>re</i>, pero si se toma en cuenta que va doblando a la voz de la <i>vla</i>, se confirma que es un <i>mi bemol</i>.</p>	<p>Parte cello, en este caso el copista optó por el <i>reb</i>, sin embargo, la parte de la <i>vla</i> presenta <i>mib</i>.</p>
C 42	<p>Línea trpt, el <i>do</i> del primer 8avo del 4to tpo, debe ser alterado con un #, por las siguientes razones: el <i>do</i> del 1er 8avo del 1er tpo es becuadro, y esta alteración afectaría al <i>do</i> en cuestión, pero se aprecia que el 2do 8avo del 4to tpo, también es becuadro, lo que hace suponer que el primer <i>do</i> del 4to tpo debería estar afectado por la armadura y por lo tanto debe ser sostenido. Por otra parte, a partir del 2do tpo se aprecia el mismo tema con el que la flauta solista inicia su discurso, cuya estructura interválica corrobora que esta nota debe ser sostenido.</p>	
C 44	<p>Línea clllo, 1er tpo, se añade el matiz <i>ff</i> para homologar con todos los demás instrumentos. Una omisión accidental del compositor, seguramente.</p>	<p>Parte del cello, misma situación que PB</p>
C 50	<p>Línea fgt, 3er tpo, se añade una ligadura para homologar la articulación con las violas y cellos. Una omisión accidental del compositor, seguramente.</p>	
C 52	<p>Línea cbjo, 2do tpo, aparece un <i>sib</i> que es enarmonía del <i>la#</i> que se encuentra tanto en la <i>vla</i> como en el <i>clllo</i>. Por razones de lectura (para el director particularmente) resultaría más claro que los tres instrumentos tuvieran la misma alteración, pero sobre todo, porque en la cuerda es más evidente la diferencia que se hace entre sostenidos y bemoles. Debido a esa circunstancia propongo que el <i>sib</i>, se cambie a <i>la#</i>.</p>	<p>Parte del cbjo, misma situación que PB</p>
C 53	<p>Línea <i>vla</i>, 2do tpo, Se añade becuadro de cortesía para homologar con <i>cllos</i> y <i>cbjos</i>.</p>	
C 54	<p>Líneas <i>clllo</i> y <i>cbjo</i>. 4to tpo, se añaden ligaduras para homologar con la articulación del fagot que es la misma que aparece en los violines (C52) al presentar este tema.</p>	

Compás	PB	pIIA
C 55	<p>Línea ob, 3er tpo, se añade un becuadro de cortesía al <i>mi</i> para homologar con el vl1 con quien va doblando el tema.</p> <p>Línea ob y vl1, 3er tpo, se añade un becuadro de cortesía para diferenciar de los <i>sib</i> que aparecen en los fagotes, cellos y cbajos.</p> <p>Línea ob y vl1, 4to tpo, en el segundo 8avo aparece un <i>reb</i> que rompe con el modelo de la primera frase del tema que se ha presentado desde el C49 con un carácter <i>fugatto</i> (primero con los fagotes, cellos y cbajos, luego con los violines a la quinta superior, etc.), cuyas notas finales forman siempre una segunda menor, pero en este caso aparece una segunda mayor (<i>mib-reb</i>). Resulta difícil determinar si se trata de una confusión del autor, puesto que, el hecho de que la alteración al <i>re</i> con el bemol aparezca en dos instrumentos que se encuentran separados en la partitura por varios sistemas (oboe y violín I), sugiere que es un acto premeditado. Por otra parte, del compás 185 al 194, se presenta una reexposición de este mismo pasaje (49 al 60) casi con las mismas características, y en el compás 190, equivalente al 55, el mismo tema presentado en la flauta y violines 1 y 2, también aparece la idea que cierra con una segunda mayor (<i>sib-lab</i>), de tal manera que se corroboraría que la variación en este intervalo es algo totalmente deliberado.</p> <p>Sin embargo, lo que en mi opinión resulta controversial, es que el giro melódico de semitono descendente como cierre de ideas es un elemento importante en la construcción del discurso de esta obra, el cual, aparece en varios pasajes temáticos a lo largo del todo el concierto, incluyendo el primer tema de este tercer movimiento. Tomando en cuenta esta consideración, se podría justificar que el intervalo debiera ser de segunda menor, y en consecuencia, la segunda mayor resultaría una inconsistencia en el propósito imitativo del pasaje. No obstante, ante la controversia, debo decir que esta variación genera de manera fugaz un efecto que matiza el color de la línea melódica, el cual no llega a modificar su sentido original de manera drástica.</p> <p>Línea vla, 4to tpo, se añade un becuadro en el <i>la</i> para homologar con los violines segundos con quienes va doblando la voz, porque de no hacerlo, estaría afectado por el bemol del 1er tpo. Una omisión accidental del compositor, seguramente.</p>	Parte del vl 1, misma situación que PB
C 58	Líneas vl1 y vl2, 4to tpo, se agrega un bemol de cortesía al <i>sol</i> para homologar con las flautas.	
C 59	Línea vla, 3er tpo, se añade un becuadro en el <i>si</i> , porque de no hacerlo, estaría afectado por el bemol del 1er tpo. Se aprecia que dobla a las voces del vl1 las cuales tienen la 4ta justa <i>fa#-si</i> .	Parte del vla, misma situación que PB
C 70	El contenido del compás 70 forma parte de una idea que empieza en la anacrusa al C 68 y que termina en el 2do tpo del C71, la cual se repite con algunas variaciones en los compases 80 con anacrusa al 83, 86 con anacrusa al 89 y en los compases 201 con anacrusa al 204. En dichos pasajes existe una correlación entre los compases 70, 82, 88 y 203. Pero en el caso del compás 70 y el compás 203	En la partichela de la fl solo se encuentra la misma situación que PB

Compás	PB	plliA
(C 70)	<p>surge la duda sobre la altura de dos notas: la primera es el <i>si</i> del 1er 16avo del 3er tpo, y la otra es el <i>mi</i> del 2do 16avo del 3er tpo en ambos compases. En cuanto al C70, el <i>si</i> estaría afectado por el bemol que está en el <i>si</i> correspondiente al 1er tpo, 4to 16avo, y por su parte, el <i>mi</i> del 3er tpo tiene anotado un becuadro. En el caso del compás 203, el mismo pasaje presenta una variación: en el 2do tpo, 2do 16avo, aparece un <i>si</i> becuadro el cual afecta al <i>si</i> del 1er 16avo del 3er tpo, y el <i>mi</i> estaría afectado por el bemol que aparece en el <i>mi</i> del 1er tpo. Por lo tanto el problema concreto es por una parte, decidir si el <i>si</i> del 3er tpo en el compás 70, es becuadro o bemol y por otra, decidir qué alteración debe llevar en el compás 203 el <i>mi</i> del 2do 16avo del 3er tpo.</p> <p>En el caso del C70, se considera que el <i>si</i> del 3er tpo debe ser becuadro por las siguientes razones: en primer lugar, la voz de la <i>via</i> presenta una melodía con las mismas notas con las que inicia cada grupo de 16avos en la <i>fl</i> solo. En segundo lugar en el compás 88 que es correspondiente, aparece claramente un <i>si</i> natural, lo cual corrobora lo que aparece en el compás 203. Con relación al <i>mi</i>, la similitud entre los compases 70 y 203 hace evidente que éste sea becuadro. Tomando en cuenta estas determinaciones, en el C70 se añade un becuadro al <i>si</i> del 3er tpo, y asimismo, en el C203, se añade un becuadro al <i>mi</i> del 2do 16avo del 3er tpo.</p>	
C 72	Línea <i>fl</i> solo, 1er tpo, se añade un bemol al <i>si</i> para homologar con todos los pasajes que refieren esta idea temática que siempre presenta una anacrusa de cuatro notas en segundas menores y que a su vez resuelven por semitono a la nota tética, lo cual, aparece en varias ocasiones (anacrusa a C 61, al C 73, al C 74, al C 77, al C 78).	Parte <i>Fl.</i> solo, misma situación que PB
C 75	Línea de <i>fl</i> solista, 4to tpo, el <i>si</i> no tiene alteración alguna que modifique su afectación por el bemol que aparece en el 1er tpo, sin embargo, este pasaje se repite idéntico en la parte de la flauta solista en el compás 208 y en ese lugar, el <i>si</i> está alterado con un becuadro. Por esa razón se corrige con la alteración correspondiente.	Parte <i>fl</i> solo. Mismo caso que PB
C 83	Línea de <i>fl</i> solista, 1er tpo, 4to 16avo, le falta la alteración de #, puesto que es un pasaje idéntico al que aparece en el compás 79. Se añade por lo tanto la alteración de #.	Parte <i>fl</i> solo. Mismo caso que PB
C 96	Líneas, <i>ob</i> y <i>trpt</i> , 3er y 4to tpo, se añaden puntillos para homologar con la articulación de los demás instrumentos.	
C 97	Línea <i>fgt</i> y <i>cllo</i> , 2do tpo, cambió el <i>re</i> # que debería ir en este octavo (de acuerdo al modelo original) por un <i>do</i> #. Al parecer, en este caso es resultado de variaciones al tema que va a realizar a partir de este compás.	Parte del cello, misma situación que PB
C 126	Línea <i>ob</i> , 4to tpo, se añade becuadro al <i>re</i> que estaría afectado por el # que aparece en el 2do tpo, para homologar con la voz de la <i>fl2</i> .	
C 128	Un elemento que aparece en el discurso de todo el concierto es la presencia constante del intervalo de semitono. Tomando en consideración esta observación, tenemos que este compás presenta, en las voces de los oboes y el violín 2, intervalos que generan duda. Por lo tanto tenemos: Línea <i>fl2</i> , 4to tpo. Se añade un becuadro al <i>re</i> que está afectado	

Compás	PB	pIIA
(C 128)	<p>por el # que aparece en el 2do tpo. basándose en el argumento arriba mencionado.</p> <p>Línea ob1, 4to tpo. Se añade un becuadro al <i>la</i>, porque de no hacerlo, estaría afectado por la alteración que aparece en el 2do tpo. De esta manera se homologa con la fl1, el vl1.</p> <p>Línea ob2, 4to tpo. Se añade un becuadro al <i>re</i> que está afectado por el # que aparece en el 2do tpo., basándose en el argumento arriba mencionado.</p> <p>Línea vl2, 4to tpo. Se añade un becuadro al <i>re</i> que está afectado por el # que aparece en el 2do tpo. basándose en el argumento arriba mencionado.</p>	Parte de vl2, misma situación que PB
C 130	<p>Línea fgt, 1er tpo, se agrega la articulación correspondiente. Una omisión accidental del compositor, seguramente.</p> <p>Línea vl2, aparece tanto en el 2do tpo, 2do 8vo como en el 4to tpo, 2do 8avo, la nota <i>sol</i>, que están afectadas en ambos casos, por el # del primer tpo., sin embargo, tomando en cuenta que el recurso armónico preponderante a lo largo de todo el concierto, es el uso de intervalos por cuartas, en particular, las cuartas justas, deduzco que esas notas <i>sol</i>, ambas deben ser <i>sol</i> natural, porque, por una parte, en el segundo tpo, se formarían intervalos de cuarta justa con la voz del vl1 y por otra, en el cuarto tpo, se formaría el unísono con la voz del vl1 y la octava justa con la vla porque de no ser así se formarían segundas menores en un contexto armónico de cuartas justas.</p>	Parte de vl2, misma situación que PB
C 131	<p>Línea fgt, 3er tpo, se agrega la articulación correspondiente. Una omisión accidental del compositor, seguramente.</p> <p>Línea vla, 1er tpo, se añade ligadura para homologar la articulación con los violines.</p>	
C 136	<p>Línea fl solo, tercer tpo. Como ya vimos anteriormente, en la presentación del segundo tema del primer movimiento (compás 37 con anacrusa) a partir del compás 39, se hace uso de la secuencia que se obtiene del tema inicial: <i>do, si, la#, fa#, sol, do#, re, la becuadro, sol#, fa becuadro, mi, re#</i>.</p> <p>En este movimiento, a partir del compás 133 con anacrusa, se hace una recapitulación de ese mismo tema con variantes en la instrumentación del acompañamiento, pero con las mismas líneas melódicas que hacen contrapunto a la voz de la fl. solo. Sin embargo, en este compás 136, en la línea de la fl. solo, aparece un <i>la#</i> que rompe con dicha secuencia, aunque hace unísono con la nota que toca la fl. 1. En este caso específico, es muy difícil considerar que el <i>la#</i> sea una falla y que debiera ser <i>sol#</i> para mantener el orden de la secuencia original, porque está claramente anotado, además, hace unísono con la fl. 1 y, sobre todo, porque podría considerarse una variante.</p>	
C 149	Línea cllo, 2do tpo, se añade becuadro para homologar con el fgt. y sobre todo, porque la estructura interválica del compás entero	Parte de cllo, misma situación

Compás	PB	plliA
(C 149)	corresponde a la estructura interválica del tema inicial.	que PB
C 150	Línea ob1 3er tpo, se añade un bemol al <i>re</i> porque, aunque ya aparece alterado en el 2do tpo, esa alteración corresponde a la voz del ob2 y en el 4to tpo, se añade un becuadro al <i>do</i> porque aparece alterado en el 2do tpo, y esa alteración corresponde a la voz del ob2. Línea cl2, 2do tpo, se añade un # al <i>fa</i> y en el 3er tpo, un bemol al <i>mi</i> , porque esta voz va doblando a la octava inferior la parte de la fl1 y del ob1.	
C 153	Línea vla, la mayoría de los elementos que participan en este compás dan a entender que la vla va doblando a la octava inferior al vl1, por esa razón se hacen las siguientes correcciones: 2do tpo, se agrega un becuadro al <i>sol</i> para que deje de estar afectado por el <i>sol#</i> del 1er tpo; el <i>la becuadro</i> que aparece en el 3er tpo, se cambia por un <i>si becuadro</i> , y por último, en el 4to tpo, el <i>si</i> se cambia por un <i>do natural</i> , de tal manera que queda homologada con la voz del vl1.	Parte vla. Mismo caso que PB
C 163	Línea de fl solista, 1er tpo, 1er 16avo, aparece un <i>do</i> natural, sin embargo, en los compases 13 y 116 que presentan pasajes similares, esta nota corresponde a un <i>mi</i> , por el dibujo de cuartas que forma el arpegio, por esa razón se cambia el <i>do</i> por la nota <i>mi</i> .	Parte fl solo. Mismo caso que PB
C 181	Línea cl1, se cambia el <i>sol natural</i> (<i>fa</i> sonido real) que aparece en el 1er tpo, por <i>sib</i> (<i>lab</i> sonido real) porque, como se puede ver, los clarinetes van doblando a los oboes, y de ahí se deduce que es una falla involuntaria. Línea cl2, 4to tpo, se añade un becuadro al <i>mi</i> (<i>re</i> sonido real) para diferenciar del <i>mi#</i> del 2do tpo. Línea trpt2, 4to tpo, se añade un becuadro al <i>mi</i> (<i>re</i> sonido real) para diferenciar del <i>mi#</i> del 2do tpo.	
C 183	Línea ob 1 y 2, se añaden bemoles de cortesía tal y como lo ha hecho en las demás voces de las maderas.	
C 185	Línea cllo, 2do tpo, Galindo anota un becuadro de cortesía al <i>sol</i> que por innecesario y para evitar confusión con la voz de la vla, se omite.	Parte de cllo, misma situación que PB
C 187	Líneas vla y cllo, 2do tpo se homologa la articulación con los violines	
C 188	Línea vl2, 1er tpo, se agrega ligadura para homologar articulación con el vl1. Línea cbjo, 1er tpo, se añade matiz <i>pp</i> para homologar con los demás instrumentos.	
C 189	Línea cbjo, 1er y 3er tpo, se agrega puntillos para homologar articulación con los demás instrumentos.	
C 191	Línea fl1, 2do tpo, el <i>lab</i> debe ser <i>solb</i> , porque se puede ver que es parte de una progresión descendente por semitonos de intervalos de cuarta justa. Además, el ob2 hace algo similar, pero su progresión es de quintas justas y los intervalos sucesivos que se van formando entre el ob2 y la fl1 son de 5ta J—4ta J, por lo tanto al	

Compás	PB	pIIA
(C 191)	<p><i>reb</i> del ob2 le correspondería un <i>solb</i> en la fl1.</p> <p>Línea fl1, 3er tpo, el <i>mi</i> está afectado por el bemol del 1er tpo, pero debe ser becuadro, para mantener la relación interválica con el ob2 de 4ta J en el que aparece un <i>si natural</i>. Por esa razón, se añaden becuadros, que en el caso del ob2 resulta de cortesía.</p> <p>Línea ob2, 3er tpo, de manera similar que en el caso de la fl1, el <i>mi</i> está afectado por el bemol del 1er tpo, pero debe ser becuadro, para mantener la relación interválica con la fl1 de 5ta J, en la que aparece un <i>si natural</i>. Por esa razón, se añaden becuadros, que en el caso de la fl1 resulta de cortesía.</p> <p>Línea vl1, 2do tpo, se añade ligadura para homologar articulación con los cors y las trpts.</p> <p>Líneas vl2 y vla, 3er tpo, se añade becuadro al <i>do</i> para hacer diferencia con el <i>do#</i> del 2do tpo. y homologar con los cllos y cbjos, que sí lo tienen escrito.</p> <p>Línea cllo, 4to tpo, se añade becuadro de cortesía al primer <i>si</i> para homologar con el vl2 y la vla que lo tienen anotado.</p> <p>Línea cbjo, 1er tpo, se añade matiz <i>f</i> para homologar con los demás instrumentos.</p> <p>Línea cbjo, 2do tpo, aparece un <i>lab</i> que es enarmonía del <i>sol#</i> que se encuentra tanto en la vla como en el cllo. Por razones de lectura (para el director particularmente) resultaría más claro que los tres instrumentos tuvieran la misma alteración, pero sobre todo, porque en la cuerda es más evidente la diferencia que se hace entre sostenidos y bemoles. Debido a esa circunstancia cambio el <i>lab</i> por un <i>sol#</i>.</p>	
C 192	<p>Líneas ob1 y cl1, 2do tpo, 4to 16avo. Se puede apreciar que las líneas del ob1, cl1 y vl2 van al unísono, sin embargo en el ob1 hace falta el becuadro que lo diferencie del <i>mib</i> que se encuentra en el 1er tpo. Lo mismo sucede en el caso del cl1 donde hace falta un # para diferenciarlo del <i>fa becuadro</i> (<i>mib</i> sonido real) para que ambos sean correspondientes con el <i>mi becuadro</i> del vl2.</p> <p>Por las razones expuestas se procede a:</p> <p>Línea ob1, 2do tpo, se añade un becuadro al <i>mi</i> para homologar con el vl2 donde sí está anotado.</p> <p>Línea cl1, 2do tpo, se añade un # al <i>fa</i> (<i>mib</i> sonido real que cambiaría a <i>mi</i> becuadro) para homologar con el vl2 donde está anotado un becuadro.</p> <p>Por otra parte, el ob2 y el cl2 doblan a la octava inferior la voz del vl1, y la línea melódica de cada uno de ellos, se encuentra a una distancia de quinta justa en el caso del ob1 y del cl1, y de cuarta justa en caso del vl2 respectivamente. Sin embargo, en el 3er y 4to tpo, esta relación se pierde, porque el <i>sol</i> de cada instrumento (<i>la</i> en el caso del cl1), está afectado por el bemol que se encuentra en el 2do tpo.</p>	

Compás	PB	plliA
(C 192)	<p>Por lo tanto:</p> <p>Línea ob1, 3er tpo, se añade un becuadro al <i>sol</i> para mantener la relación de 5ta J con el ob2.</p> <p>Línea cl1, 3er tpo, se añade un becuadro al <i>la</i> (<i>sol</i> sonido real) para mantener la relación de 5ta J con el cl2.</p> <p>Línea vl2, 3er tpo, se añade un becuadro al <i>sol</i> para mantener la relación de 4ta J con el vl1.</p> <p>Otros casos:</p> <p>Línea vla, 4to tpo, se añade un becuadro al <i>la</i> y otro de cortesía en el <i>re</i> para homologar con el fgt2 que sí lo tiene anotado y van doblando la voz.</p> <p>Línea clo, 4to tpo, se añaden becuadros de cortesía al <i>la</i> y al <i>re</i> para homologar con el fgt2 que sí los tiene anotados y van doblando la voz.</p> <p>Línea cbjo, 4to tpo, se añade un becuadro de cortesía al <i>re</i> para homologar con el fgt2 que sí lo tiene anotado y van doblando la voz.</p>	
C 193	<p>Línea ob1, 3er tpo, se añade un becuadro al <i>mi</i> para homologar con el vl2.</p> <p>Línea fgt, 1er tpo, se añade ligadura para homologar articulación con los cornos, las trpts, vlas, cellos y cbjos.</p>	
C 203	<p>Línea fl solo, 3er tpo, para homologar con un pasaje similar en el C 70, se añade un becuadro al <i>mi</i> del 3er tpo.</p> <p>Línea vl1, 3er tpo, es posible que esta nota sea un <i>si</i> natural en lugar de <i>la</i> natural, porque sería la correspondencia con lo que la viola presentó en el compás 70. Sin embargo, justamente la viola presenta un <i>si</i> natural en el 3er tpo y tal vez la intención del <i>la</i> natural sea la de hacer un intervalo de séptima, como una variante.</p>	Parte de vi1, misma situación que PB
C 205	Línea fl solo, 2do tpo, se añade becuadro al <i>si</i> para homologar con un pasaje idéntico en el C 72.	
C 209	Línea fgt, 1er tpo, se añade el matiz <i>p</i> , porque se trata ahora de la participación del fgt2 y la indicación anterior era para el fgt1.	
C 210	Línea de fl solista, 1er tpo, 4to 16avo, le falta la alteración de #, puesto que es un pasaje idéntico al que aparece en el compás 79. Se añade por lo tanto la alteración de #. (Es el mismo caso que encontramos en el compás 83, el cual se corrigió de la misma manera).	
C 217	Línea vla, 2do tpo, se añade la alteración # al <i>sol</i> por que este pasaje es una recapitulación de la introducción y en aquél pasaje el <i>sol</i> está alterado con #.	
C 221	Líneas vla, clo y cbjo, 4to tpo, difiere la anotación de la que aparece en la introducción; en este compás aparece <i>lab-mib</i> y en aquél es <i>sol#-re#</i> .	
C 226	Línea cor, 3er tpo, el trazo de la nota superior es difuso y abarca el espacio del <i>re</i> (<i>sol</i> sonido real) y también toca la línea del <i>mi</i> (<i>la</i> sonido real). Por lo que se puede ver en los demás tiempos del compás, se trata de una secuencia de intervalos de cuartas, eso define al <i>re</i> (<i>sol</i> sonido real) como la nota correcta.	No es posible corroborar porque no se cuenta con partichela.

Compás	PB	plliA
(C 226)	Como se puede apreciar en este compás, la viola va doblando la voz del cello, pero en el 2do tpo, el arpeggio de ambos difiere. La secuencia que presentan los arpeggios, tiene una relación por cuartas, sin embargo, en el caso de la vla en el 2do tpo presenta una relación por terceras. Por ser el único caso, considero que las notas <i>si</i> de la vla, deben cambiarse por <i>la</i> , para que quede homologado con el cello.	
C 229	Línea vl1, 3er tpo, se añade becuadro al <i>fa</i> para mantener la relación de cuartas justas con el vl2.	
C 231	Línea cellos, 3er tpo, los trazos del tercer y cuarto 16avos son muy difusos pero como toda la cuerda va al unísono, no cabe ninguna duda de que se trata de <i>do#</i> y <i>re#</i> respectivamente. Línea cbjos, 3er tpo, en este caso, se añade la alteración # al <i>do</i> y al <i>re</i> del tercer y cuarto 16avos, porque no fueron anotados.	
C 233	Línea cor, 1er tpo, se añade articulación > para homologar con las demás voces.	
C 243	Línea fl solo (cadenza), se añaden becuadros en el 3er y 4to tpo (<i>si</i> y <i>re</i> respectivamente) porque la estructura del motivo es con 4a justa (<i>mi-si</i>) y 2a menor (<i>mib-re</i>).	Mismo caso
C 249	Línea fl solo (cadenza), 3er tpo se añade becuadro al <i>sol</i> para homologar con la estructura interválica de pasajes similares en los compases 239 y 241–242, que provienen de las ideas que aparecen en compases 37–38, 176–177.	
C 252	Línea fl solo (cadenza) se ajustan las barras separando por tresillos para homologar con el C 250	
C 253	Línea fl solo (cadenza) se ajustan las barras separando por tresillos para homologar con el C 250	
C 262	Línea fl solo (cadenza), 3er tpo se añade becuadro al <i>fa</i> del segundo 16avo. para diferenciar del <i>fa#</i> que se encuentra en el 1er tpo. por dos razones: por una parte, evidentemente, se trata de dos líneas cromáticas, una ascendente y otra descendente, una idea que aparece constantemente en todo el concierto, y, por otra parte, el siguiente <i>fa</i> tiene anotado #, una razón que hace obvio que el anterior es natural.	Mismo caso que PB
C 278	Línea fgt2, 3er tpo, se añade un becuadro al <i>sol</i> , para diferenciar del <i>sol</i> sostenido que aparece en el fgt1 en el 1er tpo.	
C 280	Línea vla, 1er tpo, aparece un trazo pequeño de una forma parecida a un 4, que pudiera interpretarse de varias maneras: como un rayón accidental, o un becuadro mal dibujado, o como una pequeña clave de sol. Esta situación plantea un problema complicado para tomar una decisión editorial, porque, en todos los casos en los que Galindo anotó cambios de clave en la vla, siempre fue un trazo claro y de tamaño normal. Pero por otro lado, tenemos que el copista anotó la clave de sol en la partichela, y podría especularse que Galindo estuvo al tanto y así lo indicó, como también podría especularse que fue una interpretación del propio copista. La variedad de elementos que Galindo utilizó en el transcurso de toda la obra, (armonía por cuartas, segundas menores y mayores frecuentes, entre otros), no son de mucha ayuda para definir de qué sonido se trata, porque cualquiera de las	En el caso de la partichela, el copista anotó la llave de sol.

Compás	PB	pIIA
(C 280)	<p>posibilidades se explicaría con alguno de esos elementos. Es decir, el acorde que se forma en este compás, está compuesto por las siguientes notas: <i>do</i>, <i>solb</i>, <i>si natural</i>, <i>fa</i> y <i>mi</i>. Por lo tanto, en cualquier caso, se trate de la clave de sol o de la clave de do, las notas resultantes pertenecerían al acorde. La distribución de estas notas en la instrumentación es de la siguiente manera: el <i>do</i>, nota raíz del acorde, aparece en las voces de cbjos, cllos y cor2; el <i>solb</i>, en las voces cllos, vl1, fgt2, fl1 y picc; el <i>mi</i>, en el vl2, trpt1, cl2 y ob1; el <i>si</i>, en el vl1, trpt2, fgt1 y ob2 y el <i>fa</i>, en el cor1 y en el cl1. Como se puede apreciar, los sonidos con mayor densidad instrumental son, <i>solb</i>, <i>mi</i> y <i>si</i>, le sigue el <i>do</i> y el de menor densidad es <i>fa</i>. Si se tomara como argumento la densidad instrumental y su consecuente resonancia, haría falta reforzar al <i>fa</i>, pero en ningún caso, fuera en la clave de sol o en la de do, el sonido resultante es <i>fa</i>. Sin embargo, el <i>si</i> es de los sonidos más reforzados, aún más que el <i>do</i>, raíz del acorde, por esa razón, creo que el trazo no representa una clave de sol, y por lo tanto se trata de un <i>do</i>, que por razones de de orquestación y resultado sonoro con relación a la nota raíz, estaría reforzándola.</p>	

X. 2.- Edición crítica del manuscrito (segunda versión)

Concierto para Flauta y Orquesta (1960)

(Segunda versión, realizada probablemente entre 1965 y 1970)

Ernesto Cabrera P.
Editor

Blas Galindo Dimas
(1910-1993)

Allegro ♩ = 112

Flauto I
Flauto II
Oboi I y II
Clarineti in B \flat I y II
Fagotti I y II
Corni in F I y II
Trombe in B \flat I y II
Timpani, Bombo Tarola, Piatti suspenso.
Flauto solo
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
f
Allegro ♩ = 112 *fff*
mf
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp

muta a Piccolo

4

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. Bb
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr Bb
Iy II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

pp

p

pp

pp

1

7

Fl. I

Fl. II

Ob. I
y II

Cl. Bb
I y II

Fag.
I y II

Cor. F
I y II

Tr Bb
I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

mf

f

pp

pizz.

1

pp

10

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

10

Cor. F
Iy II

Tr. B♭
Iy II

Timp.

10

Fl. solo

cantabile
(f)

10

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

arco
pp

arco
pp

arco
pp

arco
pp

arco
pp

div.
unis.

arco
pp

14

Fl. I

Fl. II

Ob. I
y II

Cl. Bb
I y II

Fag.
I y II

Cor. F
I y II

Tr Bb
I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

p

mf

pizz.

pp

[*pizz.*]

[*pizz.*]

[*pizz.*]

2

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

mf

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

Timp.

mf

a 2

Fl. solo

f

2

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

p

arco

mp

arco

mf

mf

mf

[arco]

p

20

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

20

Timp.

20

Fl. solo

20

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

p

p

p

f

I

I

3

26

Fl. I *f*

Fl. II *piccolo* *f*

Ob. Iy II *a2* *f*

Cl. Bb Iy II *a2* *f*

Fag. Iy II *a2* *f*

26

Cor. F Iy II *mf sfz*

Tr Bb Iy II *mf*

Timp.

26

Fl. solo

3

26

Vln. I *mf sfz*

Vln. II *mf sfz*

Vla. *mf sfz*

Vc. *mf sfz*

Cb. *mf sfz*

Fl. I
Fl. II
Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

Timp.

Tarola

Fl. solo

Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

rall.

Fl. I
Fl. II
Ob.
Iy II
Cl. Bb
Iy II
Fag.
Iy II

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

Cor. F
Iy II
Tr Bb
Iy II

cresc. *f* *ff*

[*cresc.*] *f* *ff*

Timpani

f

Fl. solo

Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

rall.

[*div.*] *f* *ff*

unis. *ff*

5 Andante ♩ = 80

Fl. I
 Fl. II
 Ob.
 Cl. B♭
 Fag.

p \rightrightarrows *pp*

p \rightrightarrows *pp*

p \rightrightarrows *pp*

p \rightrightarrows *pp*

p \rightrightarrows *pp*

Cor. F
 Tr. B♭

p

p

Timp.

p \rightrightarrows *pp*

Fl. solo

p *espressivo* *cresc. poco* *mf* \rightrightarrows *p*

5 Andante ♩ = 80

Vln. I
 Vln. II
 Vle.
 Vc.
 Cb.

pp sord.

pp sord.

6

42

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

42

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

42

Timp.

42

Fl. solo

cresc.

f

6

42

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

sord.

p

mf

(?) >

sord.

mf

accelerando

This page of a musical score, numbered 16, features the tempo marking *accelerando* at the top. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. F.), Trumpet in B-flat (Tr. Bb.), and Timpani (Timp.). The second system includes staves for Flute solo (Fl. solo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 47-50 are shown. The time signature changes from 3/4 to 4/4 at measure 48. The Flute I part begins with a *mf* dynamic and ends with a *p* dynamic. The Oboe part starts with a *p* dynamic, moves to *mf*, and then back to *p*. The Clarinet in B-flat part starts with a *mf* dynamic. The Bassoon part starts with a *mf* dynamic. The Flute solo part features a *f* dynamic, a *ff* dynamic, and a *mf* dynamic. The Timpani part includes the instruction "Piaiti suspbachetta blanda" and a *pp* dynamic. The Violin II part starts with a *p* dynamic and moves to *mf*. The Violoncello part starts with a *p* dynamic. The Contrabass part is silent.

7 A tempo ♩ = 112

Fl. I
Fl. II
Ob.
Iy II
Cl. B♭
Iy II
Fag.
Iy II

52

f *a 2* *f*

7

Cor. F
Iy II
Tr B♭
Iy II

52

pp *a 2* *pp*

Timp.
Fl. solo

52

mf *f* *ff*

7 A tempo ♩ = 112

Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

52

senza sord. *mf* *mf* *mf* *mf* *f* *f*

This page of a musical score, numbered 18, contains measures 55 through 60. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I & II:** Flute I and Flute II parts, both starting at measure 55 with a dynamic of *f* (forte).
- Ob. Iy II:** Oboe I and Oboe II parts, also starting at measure 55 with a dynamic of *f*.
- Cl. B♭ Iy II:** Clarinet in B-flat I and II parts, starting at measure 55 with a dynamic of *f*.
- Fag. Iy II:** Bassoon I and II parts, starting at measure 55 with a dynamic of *f*.
- Cor. F Iy II:** Horns in F I and II parts, starting at measure 55 with a dynamic of *p* (piano), moving to *mf* (mezzo-forte) at measure 56, and marked *a 2* (second attack) at measure 57.
- Tr. B♭ Iy II:** Trumpets in B-flat I and II parts, starting at measure 55 with a dynamic of *p*, moving to *mf* at measure 56, and marked *a 2* at measure 57.
- Timp.:** Timpani part, starting at measure 55 with a dynamic of *p* and marked "Pto. susp." (Percussion suspended).
- Fl. solo:** Solo Flute part, which is silent until measure 59, where it enters with a dynamic of *mf*.
- Vln. I & II:** Violin I and Violin II parts, both starting at measure 55 with a dynamic of *f*.
- Vle.:** Viola part, starting at measure 55 with a dynamic of *f*.
- Vc.:** Violoncello (Cello) part, starting at measure 55 with a dynamic of *f*.
- Cb.:** Contrabass part, starting at measure 55 with a dynamic of *f*.

The score features various musical notations including dynamics (*f*, *p*, *mf*), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions like "Pto. susp." and "a 2". The time signature changes from 3/4 to 4/4 between measures 56 and 57.

8

58

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

mf

I

58

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

58

Timp.

58

Fl. solo

8

58

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

pp

ppp

62

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B \flat
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr B \flat
Iy II

62

Timp.

62

Fl. solo

62

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

9

65

Fl. I

Fl. II

Ob. Iy II

Cl. Bb Iy II

Fag. Iy II

Cor. F Iy II

Tr Bb Iy II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

piccolo

a 2

p

f

ff

mf

9

Detailed description: This page of a musical score, numbered 21, contains measures 65 and 66. A rehearsal mark '9' is placed above measure 66. The score is for a full orchestra. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in Bb I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, and Trumpet in Bb I and II. The percussion section includes Timpani. The string section includes Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The Flute solo part features a *ff* dynamic. The Clarinet and Bassoon parts include *a 2* markings. The Viola part has an *mf* dynamic marking. The rehearsal mark '9' is located above the Violin I staff in measure 66.

67 \flat $\bar{2}$

Fl. I f

Fl. II *piccolo* f

Ob. Iy II f

Cl. B \flat Iy II f

Fag. Iy II f

Cor. F Iy II

Tr B \flat Iy II

Timp.

Fl. solo

Vln. I f

Vln. II f

Vle. f

Vc. f

Cb. f

Detailed description: This page of a musical score, numbered 22, contains measures 67 through 70. The score is for a full orchestra. The key signature is one flat (B-flat major or F minor), and the time signature is 4/4. The instruments are arranged in staves from top to bottom: Flute I, Flute II (with piccolo), Oboe I and II, Clarinet B-flat I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, Trumpet B-flat I and II, Timpani, Flute solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measures 67 and 68 are marked with a dynamic of *f* (forte). Measure 69 features a *piccolo* marking for the second flute. Measure 70 continues the *f* dynamic. The score includes various musical notations such as rests, eighth and sixteenth notes, and slurs. The Flute solo part has a distinct melodic line in measure 70.

10

70 *f*

Fl. I

Fl. II

Ob. Iy II *f*

Cl. B \flat Iy II *f*

Fag. Iy II *f* a2

70 *mf*

Cor. F Iy II

Tr B \flat Iy II *mf*

70 *mf* Tarola

Timp.

Fl. solo

70 *f*

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 23, contains measures 70-71. It features a woodwind section with Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet B-flat I and II, and Bassoon I and II, all playing a melodic line starting on a B-flat. The brass section includes Horns in F and Trumpets in B-flat, which enter in measure 71 with a chordal accompaniment. The percussion section includes Timpani, which plays a rhythmic pattern labeled 'Tarola' in measure 71. The string section, consisting of Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass, provides a complex rhythmic and harmonic accompaniment with sixteenth-note patterns. A rehearsal mark '10' is placed above the first measure of the woodwind and string parts.

poco meno mosso

Musical score for woodwinds and strings (top section). The score is in 3/4 time and consists of 12 measures. The instruments are Fl. I, Fl. II, Ob. Iy II, Cl. B♭ Iy II, Fag. Iy II, Cor. F Iy II, Tr B♭ Iy II, and Timp. The Fl. I, Fl. II, Ob. Iy II, Cl. B♭ Iy II, and Timp. parts are marked with *sfz* and have a crescendo hairpin. The Fag. Iy II part starts with *ff* and *a2* markings, then moves to *mf*. The Cor. F Iy II and Tr B♭ Iy II parts are marked with *sfz*. The Timp. part is marked with *sfz*. The Fl. solo part is marked with *mf* in the final measure.

poco meno mosso

Musical score for strings and bassoon (bottom section). The score is in 3/4 time and consists of 12 measures. The instruments are Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., and Cb. The Vln. I, Vln. II, and Vle. parts are marked with *sfz* and have a crescendo hairpin. The Vc. and Cb. parts are marked with *ff* and *a2* markings, then move to *mf* and *p*. The Vln. I part is marked with *mf* in the final measure. The Vln. II part is marked with *mf* and *p*. The Vle. part is marked with *p*. The Vc. part is marked with *mf* and *p*. The Cb. part is marked with *mf* and *p*.

11

76

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

I
mf

I
mf

a2

76

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

76

Timp.

76

Fl. solo

11

76

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

p *mf*

pizz.

pizz.

mf

81

Fl. I *ff* 7

Fl. II *piccolo* *ff* 7

Ob. Iy II *a2* *ff* 7

Cl. B♭ Iy II *a2* *ff* 7

Fag. Iy II *ff*

81

Cor. F Iy II *f*

Tr B♭ Iy II *f*

81

Timp. *mf* Timpani

81

Fl. solo

81

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vle. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 26, contains measures 81 through 83. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Flute I and II (with piccolo), Oboe I and II, Clarinet B-flat I and II, and Bassoon I and II. The brass section includes Cor Anglais I and II, and Trumpet B-flat I and II. Percussion includes Timpani. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as fortissimo (ff) and mezzo-forte (mf), and includes performance markings like 'piccolo' and 'a2'. The time signature changes from 4/4 to 3/4 between measures 82 and 83.

84
Fl. I
Fl. II
Ob.
Iy II
Cl. B♭
Iy II
Fag.
Iy II
Cor. F
Iy II
Tr B♭
Iy II
Timp.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

div.
simile
simile
simile
a2
a2
[>] *[>]*
[simile]

87

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

mf

mf

mf

87

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

Timp.

87

Fl. solo

mf

f

ff

3 3 3 3

87

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

div. pizz.

mf

div. pizz.

mf

div. pizz.

mf

div. pizz.

mf

pizz.

mf

90

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

90

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

90

Timp.

90

Fl. solo

90

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

This musical score page, numbered 30, covers measures 94 to 96. The instrumentation includes Flute I and II, Oboe II, Clarinet Bb II, Bassoon II, Cor Anglais II, Trumpet Bb II, Timpani, Solo Flute, Violin I and II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 94 features a solo flute entry with a dynamic of *ff* and triplet markings. The woodwinds and strings provide accompaniment, with dynamics ranging from *mf* to *p*. Measure 95 continues the solo flute's melodic line, while the strings play sustained chords. Measure 96 concludes the section with a final flourish from the solo flute and sustained accompaniment from the strings.

94

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. Bb
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr Bb
Iy II

94

Timp.

Tarola

94

Fl. solo

94

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

ff

p

p

p

arco

arco unis.

arco

3

3

3

3

13

97
Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. Bb
Iy II

Fag.
Iy II

piccolo

f

mf

mf

mf

97
Cor. F
Iy II

Tr Bb
Iy II

97
Timp.

Tarola

97
Fl. solo

(*ff*)

13

97
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

p

mf

mf

100

Fl. I

Fl. II *piccolo* *f*

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

100

Timp.

100

Fl. solo *f*

100

Vln. I *p*

Vln. II *mp* *p*

Vle. *p*

Vc. *p*

Cb.

103

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. Bb
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr Bb
Iy II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

p

mf

p

14

15

106

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

106

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

106

Timp.

Piatti susp.

pp

106

Fl. solo

14

15

106

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

ppp

mf

f

110

Fl. I

Fl. II flauta II

Ob. Iy II a2

Cl. Bb Iy II a2

Fag. Iy II a2

110

Cor. F Iy II I

Tr Bb Iy II I II

110

Timp.

110

Fl. solo

110

Vln. I sfz

Vln. II sfz

Vle. sfz

Vc. sfz

Cb. sfz

113

Fl. I

Fl. II

Ob. Iy II

Cl. Bb Iy II

Fag. Iy II

Cor. F Iy II

Tr Bb Iy II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

f

I

mf

Detailed description: This page of a musical score, numbered 36, contains measures 113 through 116. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute I and II, Oboe Iy II, Clarinet Bb Iy II, Bassoon Iy II, Cor Anglais F Iy II, Trumpet Bb Iy II, Timpani, Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 113-115 feature a melodic line in the woodwinds and strings, with dynamic markings of *mf* and *f*. Measure 116 shows a change in the woodwind parts, with a first finger marking (*I*) and a *mf* dynamic. The bassoon part has a *mf* marking in measure 115. The violin II part has a *f* marking in measure 115. The viola and cello parts have a *f* marking in measure 115. The contrabass part has a *f* marking in measure 115.

16

115

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

Timp.

Fl. solo

115

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

115

a2

a2

a2

a2

a2

a2

(mf)

(mf)

16

simile

simile

simile

Detailed description: This page of a musical score contains measures 15, 16, and 17. The score is arranged in systems. The first system includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet B-flat I and II, Bassoon I and II, and Cor Anglais I and II. The second system includes Trumpet B-flat I and II, Timpani, and Flute solo. The third system includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time and G major. Measure 15 begins with a forte dynamic (*f*) and a first ending bracket. Measure 16 starts with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and features a first ending bracket. Measure 17 continues the music. Various performance markings are present, including accents, slurs, and dynamic changes. The woodwinds and brass parts are highly active, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

This musical score page, numbered 38, contains the following parts and markings:

- Fl. I & II:** Flute parts with *ff* dynamic markings.
- Ob. & Cl. B♭:** Oboe and Clarinet in B-flat parts, both marked *a2* and *ff*.
- Fag.:** Bassoon part with *ff* dynamic marking.
- Cor. F & Tr. B♭:** Horn and Trumpet parts with *f* dynamic marking.
- Timp.:** Timpani part with *f* dynamic marking.
- Fl. solo:** Flute solo part, currently silent.
- Vln. I & II:** Violin parts with *ff* dynamic markings.
- Vle.:** Viola part with *ff* dynamic marking.
- Vc.:** Violoncello part with *ff* dynamic marking.
- Cb.:** Contrabass part with *ff* dynamic marking.

The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The page includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

17

121

Fl. I

Fl. II

Ob. Iy II

Cl. Bb Iy II

Fag. Iy II

p *f*

I II

121

Cor. F Iy II

Tr Bb Iy II

121

Timp.

121

Fl. solo

fff

17

121

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

f *f* *f*

124

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

p

mf

mf

mf

mf

pp

pp

mf

pizz.

p

p

p

pizz.

p

arco

pp

pizz.

p

127

Fl. I *p*

Fl. II

Ob. Iy II *p* I II *mf*

Cl. Bb Iy II *p* *mf*

Fag. Iy II *p* *mf*

Cor. F Iy II

Tr Bb Iy II

Timp.

Fl. solo *f*

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb. *pp*

130

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

mf

130

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

130

Timp.

Pto. susp.

mf

130

Fl. solo

cantabile

130

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

arco

pp

mf

133

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

mf

pizz.

arco

f

pp

136

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

f

mf

p

mf

ff

f

sfz pp

ff

f

sfz pp

ff

f

sfz pp

ff

f

sfz pp

ff

Pto. susp.

Muta a tarola

19

139

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

139

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

Timp.

139

Fl. solo

19

139

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

This musical score page, numbered 46, covers measures 141 to 143. It features a full orchestral arrangement with the following parts:

- Fl. I & II:** Flute parts with *mf* dynamics.
- Ob. Iy II:** Oboe parts with *mf* dynamics.
- Cl. Bb Iy II:** Clarinet parts with *mf* dynamics.
- Fag. Iy II:** Bassoon parts with *f* dynamics.
- Cor. F Iy II:** Horn parts with *mf* dynamics.
- Tr Bb Iy II:** Trombone parts with *mf* dynamics.
- Timp.:** Timpani part.
- Fl. solo:** Flute solo part, which is silent in these measures.
- Vln. I & II:** Violin parts with *mf* dynamics.
- Vle.:** Viola part with *mf* dynamics.
- Vc.:** Violoncello part with *f* dynamics.
- Cb.:** Contrabass part with *f* dynamics.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The page concludes with a double bar line at the end of measure 143.

144

Fl. I *pp*

Fl. II *pp*

Ob. Iy II *pp*

Cl. Bb Iy II *pp*

Fag. Iy II *pp*

Cor. F Iy II

Tr Bb Iy II

144

Timp.

144

Fl. solo

144

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vle.

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 144, 145, and 146. The score is for a symphony orchestra. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet Bb I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, and Trumpet Bb I and II. The percussion section includes Timpani. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking *pp* (pianissimo) is used for the woodwinds and strings. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments are mostly silent.

20

Fl. I
Fl. II
Ob.
Iy II
Cl. B♭
Iy II
Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II
Tr B♭
Iy II

Timp.
147 Tarola
pp *cresc.*

Fl. solo

20

Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

Musical score for measures 149-152. The score includes parts for Flute I and II, Oboe II, Clarinet Bb II, Bassoon II, Cor Anglais II, Trumpet Bb II, Timpani, Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in several parts. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Flute solo part is marked with a rest for the duration of these measures.

21

152

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

152

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

Timp.

152

Fl. solo

21

152

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

dim. e rall.

22

Andante $\text{♩} = 80$

155

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

155

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

155

Timp.

155

Fl. solo

dim. e rall.

22

Andante $\text{♩} = 80$

155

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

160

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B \flat
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr B \flat
Iy II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

ppp

arco

ppp

pizz.

ppp

ppp

ppp

23

165

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. B.
Fag.

Musical score for woodwinds (Flutes, Oboe, Clarinet, Bassoon) with rests. The score is divided into four measures with time signatures 3/4, 4/4, 4/4, and 3/4.

165

Cor. F
Tr Bb.

Musical score for horns (Cornet, Trumpet) with rests. The score is divided into four measures with time signatures 3/4, 4/4, 4/4, and 3/4.

165

Timp.

Musical score for timpani with rests. The score is divided into four measures with time signatures 3/4, 4/4, 4/4, and 3/4.

165

Fl. solo

Musical score for flute solo with melodic line. The score is divided into four measures with time signatures 3/4, 4/4, 4/4, and 3/4.

23

165

Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

Musical score for strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) with melodic lines. The score is divided into four measures with time signatures 3/4, 4/4, 4/4, and 3/4. Includes markings for 'arco' and 'b'.

accelerando

24

170

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

Score for woodwinds from measure 170 to 24. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The woodwinds are mostly silent, with the Oboe (Iy II) playing a melodic line starting at measure 24, marked with a first finger (I) and piano (p).

170

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

Score for brass from measure 170 to 24. The key signature is one sharp (F#). The Cornet F (Iy II) and Trumpet B-flat (Iy II) are silent throughout this section.

170

Timp.

Score for Timpani from measure 170 to 24. The instrument is silent throughout this section.

170

Fl. solo

Score for Flute solo from measure 170 to 24. The key signature is one sharp (F#). The flute plays a melodic line with various ornaments and dynamics, including a forte (f) section.

accelerando

24

170

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

Score for strings from measure 170 to 24. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The strings play a rhythmic accompaniment, marked with piano (p) and pizzicato (pizz.).

[A Tempo ♩ = 112]

174

Fl. I

Fl. II

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

Timp.

Fl. solo

174

stacc.

ff

[A Tempo ♩ = 112]

Vln. I

mf

Vln. II

mf

Vle.

mf

Vc.

mf

Cb.

pizz.

mf

Detailed description: This page of a musical score covers measures 174, 175, and 176. The tempo is marked [A Tempo ♩ = 112]. The woodwind section includes Flutes I and II, Oboe I and II, Clarinet B♭ I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, and Trumpet B♭ I and II. The percussion section includes Timpani. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Solo Flute part (Fl. solo) begins at measure 174 with a staccato, fortissimo (ff) melodic line. The strings play a simple accompaniment of quarter notes, with the Contrabass part marked pizzicato (pizz.).

177

Fl. I

Fl. II *piccolo*

Ob.
Iy II

Cl. B♭
Iy II

Fag.
Iy II

Cor. F
Iy II

Tr B♭
Iy II

Timp.

Fl. solo

25

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 177 to 181. It features woodwind and string parts. The woodwinds include Flute I, Flute II with piccolo, Oboe I and II, Clarinet B-flat I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, and Trumpet B-flat I and II. The strings include Timpani, Flute solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time and changes to 4/4 time at measure 180. A rehearsal mark '25' is placed above measure 180. The Flute solo part has a complex melodic line with triplets and slurs. The string parts provide harmonic support with sustained notes and rests.

179

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B \flat I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr B \flat I y II

179

Timp.

179

Fl. solo

179

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

181

Fl. I *ff*

Fl. II *piccolo ff*

Ob. Iy II *ff*

Cl. B \flat Iy II *ff*

Fag. Iy II *ff*

Cor. F Iy II *ff*

Tr B \flat Iy II *f* a2

181 Bombo *f*

181 Timp.

181 Fl. solo *fff*

26

Vln. I *arco ff*

Vln. II *arco ff*

Vle. *arco ff*

Vc. *arco div. ff*

Cb. *arco ff*

184

Fl. I *ff*

Fl. II *ff*

Ob. Iy II *ff*

Cl. Bb Iy II *ff*

Fag. Iy II *ff*

Cor. F Iy II *ff*

Tr Bb Iy II *ff*

Timp. *p* *mf*

Fl. solo

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vle. *ff*

Vc. *pp* *f sfz* *ff*

Cb. *pp* *f sfz* *ff*

II

Lento ♩ = 54 - 63

Flauto I

Flauto II

Oboi I y II

Clarinetti in B \flat I y II

Fagotti I y II

Corni in F I y II

Trombe in B \flat I y II

Timpani, Bombo
Tarola, Piatti
suspenso.

Flauto solo

Lento ♩ = 54 - 63

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

p *mf* *cantabile* *p* *mf* *ppp* *pp* *sfz* *ppp* *ppp* *ppp*

27

6

Fl. I *p*

Fl. II *p*

Ob. I y II *a2 p*

B♭ Cl. I y II *p*

Fag. I y II *p*

Cor. F I y II *pp p*

Tr. B♭ I y II

6 Timpani *p*

Fl. solo

27

6

Vi. I *p*

Vi. II *p*

Vle. *p*

Vc. *p*

Cb. *pizz. arco p*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 27 through 30. The score is for a full orchestra. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II (marked 'a2'), Bass Clarinet I and II, Bassoon I and II, and Cor Anglais I and II. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The percussion section includes Timpani. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Measure 27 is marked with a box containing the number '27'. Dynamics include piano (*p*), pianissimo (*pp*), and pizzicato (*pizz.*) for the cello and double bass. The double bass part switches from pizzicato to arco in measure 30. The woodwinds play melodic lines, while the strings provide harmonic support. The timpani has a rhythmic pattern in measures 28 and 29.

Fl. I *p* *mf*

Fl. II *mf*

Ob. Ly II *p* *mf* a2

B♭ Cl. Ly II *p* *mf* a2

Fag. Ly II *p* *mf* a2

Cor. F Ly II *p cresc.* *mf* a2

Tr. B♭ Ly II

Timp. Timpani *p*

Fl. solo

Vi. I *pp cresc.* *mf sfz*

Vi. II *pp cresc.* *mf sfz*

Vie. *pp cresc.* *mf sfz*

Vc. *pizz.* *arco* *pp* *mf sfz*

Cb. *pizz.* *arco* *p* *mf*

14

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

Vi. I

Vi. II

Viola

Vc.

Cb.

f

f

a2

f

a2

f

a2

mf

()

(II)

mf

sfz

sfz

f

f

f

f

f

f

This musical score page, numbered 64, contains measures 17 through 19 of a piece in 3/4 time. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Fl. I & II:** Flute I and Flute II parts, both playing a melodic line with slurs and accents, starting at measure 17.
- Ob. I & II:** Oboe I and Oboe II parts, playing a similar melodic line with accents and slurs.
- B♭ Cl. I & II:** Bass Clarinet I and II parts, playing a rhythmic accompaniment.
- Fag. I & II:** Bassoon I and II parts, playing a rhythmic accompaniment.
- Cor. F I & II:** Cor Anglais I and II parts, with the first measure being a whole rest and the second measure playing a melodic phrase marked *mf*.
- Tr. B♭ I & II:** Trumpet B♭ I and II parts, with the first measure being a whole rest and the second measure playing a melodic phrase marked *mf*.
- Timp.:** Timpani part, which is silent throughout these measures.
- Fl. solo:** Flute solo part, which is silent throughout these measures.
- VI. I & II:** Violin I and Violin II parts, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Vi.:** Viola part, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Vc.:** Violoncello part, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Cb.:** Contrabass part, playing a sustained harmonic accompaniment.

Dynamic markings include *f* (forte) for the woodwinds and strings, and *mf* (mezzo-forte) for the Cor Anglais and Trumpet B♭ parts. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

20

Fl. I
cresc. *ff*

Fl. II
cresc. *ff*

Ob. I y II
cresc. *ff*

B♭ Cl. I y II
cresc. *ff* a2

Fag. I y II
cresc. *ff* a2

20

Cor. F I y II
f

Tr. B♭ I y II
f

20

Timp.
f

20

Fl. solo

29

20

Vi. I
cresc. *ff*

Vi. II
cresc. *ff*

Viola
cresc. *ff*

Vc.
cresc. *ff*

Cb.
cresc. *ff*

This page of a musical score, numbered 66, contains measures 23 through 26. The score is for a full orchestra and is written in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The measures are divided into four measures, with a 3/4 time signature change occurring at the beginning of the second measure.

The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I & II:** Flute I and Flute II. Both parts play a melodic line starting with a sforzando (*sfz*) dynamic. In measure 24, they play a fortissimo (*ff*) chord, followed by a forte (*f*) melodic phrase.
- Ob. Ly II:** Oboe Lyric II. Plays a melodic line similar to the flutes, with a *sfz* dynamic in measure 23 and *ff* in measure 24.
- B♭ Cl. Ly II:** Bass Clarinet Lyric II. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a *sfz* dynamic in measure 23 and *ff* in measure 24. An *a2* (second octave) marking is present in measures 24 and 25.
- Fag. Ly II:** Bassoon Lyric II. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a *sfz* dynamic in measure 23 and *ff* in measure 24. An *a2* marking is present in measure 24.
- Cor. F Ly II:** Cor Anglais Lyric II. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a *sfz* dynamic in measure 23 and *mf* (mezzo-forte) dynamics in measures 24, 25, and 26.
- Tr. B♭ Ly II:** Trumpet Lyric II. Remains silent throughout these measures.
- Timp.:** Timpani. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a *f* (forte) dynamic in measure 24.
- Fl. solo:** Flute solo part. Remains silent throughout these measures.
- VI. I & II:** Violin I and Violin II. Both parts play a melodic line starting with a *sfz* dynamic. In measure 24, they play a fortissimo (*ff*) chord, followed by a forte (*f*) melodic phrase.
- VI.:** Viola. Plays a melodic line starting with a *sfz* dynamic. In measure 24, it plays a fortissimo (*ff*) chord, followed by a forte (*f*) melodic phrase.
- Vc.:** Violoncello. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a *f* dynamic in measure 24.
- Cb.:** Contrabass. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a *f* dynamic in measure 24.

27 *f*

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

30

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

f

Div.

Div.

Div.

pizz.

pizz.

Tarola

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

Fl. I
Fl. II
Ob.
Ly II
B♭ Cl.
Ly II
Fag.
Ly II

Cor. F
Ly II
Tr. B♭
Ly II

Timp.

Fl. solo

31

VI. I
VI. II
Vie.
Vc.
Cb.

36

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

mf p

36

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

36

Timp.

36

Fl. solo

f mf p f

36

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc.

Cb.

This page of a musical score, numbered 70, contains measures 70 through 73. The score is written for a symphony orchestra and includes parts for Flute I and II, Oboe II, Bassoon I and II, Clarinet in B-flat I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, Trumpet in B-flat I and II, Timpani, Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The flute solo part includes dynamic markings of *p*, *ff*, and *mf*. The bassoon I and II parts have dynamic markings of *pp* and *p*. The score is divided into four measures, with a 3/4 time signature change occurring between measures 71 and 72. The first measure of each staff is marked with a rehearsal mark '41'.

33

45

Fl. I
Fl. II
Ob. I y II
B♭ Cl. I y II
Fag. I y II

p

Measures 45-48: Flute I and II are silent. Oboe I and II play notes in 4/4, 3/4, and 2/4 time signatures. Bass Clarinet I and II are silent. Bassoon I and II play chords in 4/4, 3/4, and 2/4 time signatures. Dynamics include *p*.

45

Cor. F I y II
Tr. B♭ I y II
Timp.
Fl. solo

sord.

p

f

Measures 45-48: Cor Anglais I and II play notes with 'sord.' marking. Trumpet I and II are silent. Trombone is silent. Timp. is silent. Flute solo plays a melodic line with dynamics *p* and *f*.

33

45

Vi. I
Vi. II
Vle.
Vc.
Cb.

sord.

p

Measures 45-48: Violin I and II play notes with 'sord.' marking. Viola is silent. Violoncello and Contrabasso are silent. Dynamics include *p*.

50

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

B♭ Cl. ly II

Fag. ly II

Cor. F ly II

Tr. B♭ ly II

Timp.

Fl. solo

Vi. I

Vi. II

Vi.

Vc.

Cb.

34

55

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

55

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

55

Timp.

55

Fl. solo

p *p* *mf* *f* *ff*

34

55

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

sord. *pp* *cresc.* *mf* *f*

sord. *pp* *cresc.* *mf* *f*

sord. *pp* *cresc.* *mf* *f*

sord. *pp* *cresc.* *mf* *f*

60

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

B♭ Cl.
Ly II

Fag.
Ly II

mf

mf

3/4 4/4 3/4

60

Cor. F
Ly II

Tr. B♭
Ly II

3/4 4/4 3/4

60

Timp.

3/4 4/4 3/4

60

Fl. solo

p

f

3/4 4/4 3/4

60

VI. I

VI. II

VIe.

Vc.

Cb.

sfz p

mf

mf

mf

mf

sfz p

mf

3/4 4/4 3/4

65

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

pp

pp

mf *p*

pizz. *p*

arco *f*

ff

Fl. I
Fl. II
Ob.
Ly II
B♭ Cl.
Ly II
Fag.
Ly II

Cor. F
Ly II
Tr. B♭
Ly II

Timp.

Fl. solo

VI. I
VI. II
VIe.
Vc.
Cb.

This page of a musical score, numbered 77, contains the following parts and markings:

- Fl. I & II:** Flute parts starting at measure 75 with a *ff* dynamic. The Fl. I part includes an *accel.* marking at the end of the section.
- Ob. I y II:** Oboe parts starting at measure 75 with a *ff* dynamic. The Ob. I part includes an *a2* marking.
- B♭ Cl. I y II:** Bass Clarinet parts starting at measure 75 with a *ff* dynamic.
- Fag. I y II:** Bassoon parts starting at measure 75.
- Cor. F I y II:** Cor Anglais parts starting at measure 75 with a *f* dynamic and an *a2* marking.
- Tr. B♭ I y II:** Trumpet parts starting at measure 75 with a *f* dynamic.
- Timp.:** Timpani part starting at measure 75 with a *f* dynamic, transitioning to *p* later in the section.
- Fl. solo:** Flute solo part starting at measure 75.
- Vi. I & II:** Violin parts starting at measure 75 with a *ff* dynamic. The Violin I part includes an *accel.* marking and a *p* dynamic at the end.
- Vi.:** Viola part starting at measure 75 with a *ff* dynamic. The Viola part includes a *p* dynamic at the end.
- Vc.:** Violoncello part starting at measure 75 with a *ff* dynamic. The Cello part includes an *un s.* marking and a *p* dynamic at the end.
- Cb.:** Contrabass part starting at measure 75 with a *ff* dynamic. The Contrabass part includes a *p* dynamic at the end.

79

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

79

79

37 Andante ♩ = 80

VI. I

VI. II

Vi.

Vc.

Cb.

mf

pp

ppp

pp

ppp

pp

ppp

3

82

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

pp

mf

38

88

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

88

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

88

Timp.

88

Fl. solo

f 3

f

38

88

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

sord.

p

sord.

p

sord.

p

sord.

p

92 $\text{♩} = \text{♩}$

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

B♭ Cl.
Ly II

Fag.
Ly II

Cor. F
Ly II

Tr. B♭
Ly II

Timp.

92 $\text{♩} = \text{♩}$

Fl. solo

cantabile

5

92 $\text{♩} = \text{♩}$

VI. I

VI. II

VIe.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 82, features a 7/8 to 4/4 time signature change. The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flutes I & II, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass section (Horns, Trumpets, Timpani) are mostly silent, indicated by rests. The Flute Soloist part begins at measure 82 with a melodic line marked *cantabile*. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) provides harmonic support with sustained chords and moving bass lines. The Flute Soloist part includes a fingering '5' under a note in measure 85. The page concludes with a 4/4 time signature.

96

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

mf

f

ppp

pp

senza sord.

senza sord.

39

101

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

40

VI. I

VI. II

Vi.

Vc.

Cb.

senza sord. pizz.

arco

mf

p

sfz

pp

pizz.

arco

p sfz

sfz

pp

pizz.

arco

p sfz

1

p

mf

p

mf

sfz

pp

pizz.

arco

p sfz

1

p

mf

p

mf

sfz

pp

pizz.

arco

p sfz

107

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

107

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timp.

107

Fl. solo

107

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

senza sord.

86

Fl. I *mf* *f*

Fl. II Piccolo *p* *f*

Ob. Ly II *mf* *f*

B♭ Cl. Ly II *mf* *f*

Fag. Ly II *mf* *f*

Cor. F Ly II *p* *f*

Tr. B♭ Ly II *mf* *f*

Timp. Timpani *p* *mf* *f*

Fl. solo

VI. I *mf* *f*

VI. II *mf* *f*

VIe. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. arco *p* *mf* *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 86, contains ten systems of staves. The instruments are: Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II) with Piccolo, Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. F), Trumpet in B-flat (Tr. B♭), Timpani (Timp.), Flute solo (Fl. solo), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (VIe.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 4/4 time and features dynamic markings of *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The Flute I and Flute II parts begin with a *mf* dynamic and transition to *f*. The Piccolo part starts *p* and goes to *f*. The Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor Anglais parts start *mf* and go to *f*. The Trumpet part starts *mf* and goes to *f*. The Timpani part starts *p* and goes to *f*. The Violin I and Violin II parts start *mf* and go to *f*. The Viola part starts *mf* and goes to *f*. The Violoncello part starts *mf* and goes to *f*. The Contrabass part starts *p* and goes to *f*. The Flute solo part is silent throughout the page.

42

114

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

114

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

114

115

116

117

f

p

mf

p

42

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 114 through 117. The score is arranged in a system of staves. At the top right, the page number '87' is printed. A rehearsal mark '42' is enclosed in a box at the top center. The staves are labeled as follows: Fl. I, Fl. II, Ob. I y II, B♭ Cl. I y II, Fag. I y II, Cor. F I y II, Tr. B♭ I y II, Timp., Fl. solo, Vi. I, Vi. II, Vle., Vc., and Cb. The music is written in 2/4 time. Measure 114 shows the beginning of the section with various instruments. Measure 115 features a dynamic change to *f* for the Flutes and *p* for the Bassoon. Measure 116 shows a dynamic change to *mf* for the Flute solo. Measure 117 concludes the section with a dynamic change to *p* for the Bassoon. The Flute solo part in measure 116 is marked with an accent (>) and a hairpin. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

119

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

B \flat Cl. ly II

Fag. ly II

mf

p

119

Cor. F ly II

Tr. B \flat ly II

119

Timp.

119

Fl. solo

mf

f

f

mf

119

VI. I

VI. II

VIe.

Vc.

Cb.

p sfz

p sfz

p sfz

p sfz

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

124

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timpani

Fl. solo

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

Piccolo

mf

mf

a 2

p *mf*

a 2

p *mf*

Timpani

p *mf*

f

arco

p cresc.

arco

p cresc.

arco

pp cresc.

arco

pp cresc.

mf

44

cantabile

Fl. I
Fl. II
Ob.
Ly II
B♭ Cl.
Ly II
Fag.
Ly II

f

Cor. F
Ly II
Tr. B♭
Ly II

mf

Timp.

Fl. solo

VI. I
VI. II
Vie.
Vc.
Cb.

f

cantabile

134 *rall.* 45

Fl. I
Fl. II
Ob. I y II
B♭ Cl. I y II *a2*
Fag. I y II
Cor. F I y II
Tr. B♭ I y II
Timp.
Fl. solo
Vi. I *rall.* 45 *dim.* *p*
Vi. II *p*
Vle. *p*
Vc. *p*
Cb. *p*

46 Lento ♩ = 54

139

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

B♭ Cl.
Ly II

Fag.
Ly II

Cor. F
Ly II

Tr. B♭
Ly II

Timp.

Fl. solo

139

46 Lento ♩ = 54

VI. I

VI. II

Vi.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: This page contains measures 139 through 146 of a musical score. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 54 beats per minute. The score is for a full orchestra and solo flute. Measures 139-146 are marked with a box containing the number '46'. The woodwind section (Flutes I and II, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet in B-flat, and Timpani) has rests in measures 139-146. The solo flute part (Fl. solo) begins in measure 139 with a piano (*p*) dynamic and continues through measure 146, ending with a forte (*f*) dynamic and a triplet. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) enters in measure 140 with a piano-piano (*pp*) dynamic. The strings play a melodic line in measures 140-142, with the first violin part marked with a piano-piano-piano (*ppp*) dynamic. The woodwinds and strings have rests in measures 143-146.

146

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

p *ff*

152

Fl. I
Fl. II
Ob.
Ly II
B \flat Cl.
Ly II
Fag.
Ly II

152

Cor. F
Ly II
Tr. B \flat
Ly II

152

Timp.

152

Fl. solo

152

VI. I
VI. II
Vie.
Vc.
Cb.

158

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

B♭ Cl. I y II

Fag. I y II

158

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

158

Timp.

158

Fl. solo

[Timpani]

158

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

162

Fl. I *mf* *f*

Fl. II *f*

Ob. *p* *mf* *f*

Cl. Bb *p* *mf* *f*

Fag. *p* *mf* *f*

Cor. F *p* *f*

Tr. Bb *f*

162 [Timpani] *pp* *mf* *f*

Fl. solo

162

VI. I *mf* *f*

VI. II *mf* *f*

VI. *mf* *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

III

Allegro ♩ = 112

Flauto I
Flauto II
Oboi I y II
Clarineti in B♭ I y II
Fagotti I y II
Corni in F I y II
Trombe in B♭ I y II
Timpani, Bombo Tarota, Piatti suspenso.
Flauto solo

This section of the score covers the woodwind and percussion parts. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, and Trumpets) are primarily playing sustained notes with a *ff* dynamic. The percussion part includes Timpani, Bombo Tarota, and Piatti suspenso, also marked *ff*. The Flauto solo part is currently silent.

Allegro ♩ = 112

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

This section covers the string parts. The Violini I and II parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a *ff* dynamic and transitioning to *f*. The Viola, Violoncelli, and Contrabassi parts also play a similar rhythmic pattern, starting with *ff* and *pizz.* (pizzicato) markings, then moving to *f* and *arco* (arco) markings.

6

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

p

p

ff

ff

f

ff

mp

mp

mp

mp

49

This musical score page, numbered 100, contains measures 10 through 12 of a piece. The score is arranged in a system of staves for various instruments. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I:** Measures 10-11 are silent. Measure 12 features a melodic line starting on Bb4, moving to C5, D5, E5, and F5, with a dynamic of *f*.
- Fl. II:** Measures 10-11 are silent. Measure 12 features a melodic line starting on Bb4, moving to C5, D5, E5, and F5, with a dynamic of *f*. A *Picc.* (Piccolo) marking is placed above the staff.
- Ob. I y II:** Measures 10-11 are silent. Measure 12 features a melodic line starting on Bb4, moving to C5, D5, E5, and F5, with a dynamic of *f*. A *a2* marking is placed above the staff.
- Cl. Bb I y II:** Measures 10-11 are silent. Measure 12 features a melodic line starting on Bb4, moving to C5, D5, E5, and F5, with a dynamic of *f*.
- Fag. I y II:** Features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass clef, with dynamics of *mf* and *f*.
- Cor. F I y II:** Measures 10-11 are silent. Measure 12 features a melodic line starting on Bb4, moving to C5, D5, and E5, with a dynamic of *f*.
- Tpt. in Bb I y II:** Measures 10-11 are silent. Measure 12 features a melodic line starting on Bb4, moving to C5, D5, and E5, with a dynamic of *f*. A *a2* marking is placed above the staff.
- Timp.:** Features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass clef, with a *Tarola* marking and a dynamic of *mf*.
- Fl. solo:** Features a melodic line in the treble clef with accents (>) and dynamics of *f* and *mf*.
- Vln. I & II:** Features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the treble clef with accents (>) and dynamics of *f*. Measure 12 includes a *pizz.* (pizzicato) marking and a dynamic of *f*.
- Vle.:** Features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass clef with accents (>) and dynamics of *f* and *mp*. Measure 12 includes a *pizz.* marking and a dynamic of *f*.
- Vc.:** Features a melodic line in the bass clef with dynamics of *mp* and *mf*. Measure 12 includes a *pizz.* marking and a dynamic of *mf*.
- Cb.:** Features a melodic line in the bass clef with dynamics of *f* and *mp*. Measure 12 includes a *pizz.* marking and a dynamic of *mf*.

13

Fl. I
p

Fl. II

Ob. I y II
p

Cl. Bb I y II
p a 2

Fag. I y II
p

13

Cor. F I y II
p

Tpt. in Bb I y II

13

Timp.

13

Fl. solo
mf \leftarrow *f*

13

Vln. I
arco
pp

Vln. II
arco
pp

Vla.
arco
p

Vc.
pizz.
p

Cb.
pizz.
p

76 50

Fl. I *p* *mf*

Fl. II *mf* Piccolo

Ob. *p* *mf*

Cl. Bb *p* *mf*

Fag. *mf*

Cor. F *p* *mf*

Tpt. in Bb *mf*

76 Plato susp. *mf*

Fl. solo *mf* *f*

76 50 *sord. b* *(p)* *pp*

sord. *(p)* *pp*

sord. *pp*

sord. arco *pp*

sord. arco *pp*

19

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

pp

p

f

mf

trill

6

3

3

22

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob. *mf*

Cl. B \flat *mf*

Fag. *mf*

Cor. F *mf* a2

Tpt. in B \flat *mf* a2

Timp.

Fl. solo *f*

Vln. I *p* *mf* senza sord.

Vln. II *p* *mf* senza sord. Div.

Vle. *p* *mf* senza sord.

Vc. *p* *mf* senza sord.

Cb. *mf* senza sord.

This musical score page contains 26 measures of music for an orchestra and a solo flute. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. F), Trumpet in B-flat (Tpt. in Bb.), Timpani (Timp.), and Solo Flute (Fl. solo). The second system includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 26 is marked with a box containing the number 51. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). There are also performance instructions like accents (>) and a sixteenth-note figure (6) in the solo flute part.

30

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

f

f

f

mf

senza sord.

mf

senza sord.

mf

Plato susp.

mf

p

sord.

p

pizz.

pizz.

p

33

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

f

f

mf

mf

p

pp

mf

mf

mf

mf

p

mf

mf

mf

p

mf

senza sord.

senza sord.

senza sord.

pizz.

arco

[*mf*]

52

This musical score page, numbered 108, contains measures 36 through 52. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. I & II):** Measure 36 starts with a *mf* dynamic. Measure 52 begins with a *f* dynamic.
- Oboe (Ob.):** Measure 36 starts with a *mf* dynamic. Measure 52 begins with a *f* dynamic.
- Clarinets in Bb (Cl. Bb I & II):** Measure 36 starts with a *mf* dynamic. Measure 52 begins with a *f* dynamic.
- Bassoon (Fag.):** Measure 36 starts with a *mf* dynamic. Measure 52 begins with a *f* dynamic.
- Cor Anglais (Cor. F):** Measure 36 starts with a *f* dynamic.
- Trumpet in Bb (Tpt. in Bb):** Measure 36 starts with a *f* dynamic.
- Timpani (Timp.):** Labeled "Tarola", it starts in measure 36 with a *mf* dynamic.
- Flute Solo (Fl. solo):** Features a complex melodic line starting in measure 36 with a *ff* dynamic.
- Violin I (Vln. I):** Starts in measure 36 with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *f* dynamic.
- Violin II (Vln. II):** Starts in measure 36 with a *pizz.* instruction and a *f* dynamic. From measure 52, it switches to *arco* (arco) playing with a *mp* dynamic.
- Viola (Vle.):** Starts in measure 36 with a *pizz.* instruction and a *f* dynamic.
- Violoncello (Vc.):** Starts in measure 36 with a *pizz.* instruction and a *f* dynamic. From measure 52, it switches to *mf* dynamic.
- Contra Bass (Cb.):** Starts in measure 36 with a *f* dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*, *ff*, *mp*), articulation (*pizz.*, *arco*), and performance markings like accents and slurs. The time signature is 3/4.

42

Fl. I

Fl. II

Ob.
1 y II

Cl. Bb
1 y II

Fag.
1 y II

Cor. F
1 y II

Tpt. in Bb
1 y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

p

f

mf

f

pp

f

mf

f

mf

f

f

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

54

46

F.l. I

F.l. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

Timp.

F.l. solo

46

54

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

f

p

pp

mf

arco 3

sord.

p

mf

mf

mf

arco

Div.

*mf*³

unis. sord.

p

*mf*³

49

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. Bb
Ly II

Fag.
Ly II

Cor. F
Ly II

Tpt. in Bb
Ly II

49

Timp.

49

Fl. solo

49

Vln. I

Vln. II

49

Vle.

49

Vc.

49

Cb.

49

p

p

sord.
p

sord.
p

p

p

52 55

F.l. I

F.l. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

Timp.

F.l. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

f

mf

p

senza sord.

6

3

3

mf

mf

mf

mf

p

p

56

This page of a musical score contains measures 55 and 56 for an orchestra and a solo flute. The score is arranged in a system with 13 staves. The instruments are: Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. F), Trumpet in B-flat (Tpt. in Bb.), Timpani (Timp.), Solo Flute (Fl. solo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 55 (measures 1-4 of the system) shows the beginning of the passage. The Flute I and II parts are marked *ff* and include a *Piccolo* instruction. The Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, and Cor Anglais parts are also marked *ff*. The Trumpet in B-flat part is marked *ff*. The Timpani part is marked *f*. The Solo Flute part has a melodic line starting with a *f* dynamic. The Violin I and II parts are marked *f*. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are marked *f*.

Measure 56 (measures 5-8 of the system) continues the passage. The Flute I and II parts are marked *ff*. The Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, and Cor Anglais parts are marked *ff*. The Trumpet in B-flat part is marked *ff*. The Timpani part is marked *f*. The Solo Flute part continues its melodic line. The Violin I and II parts are marked *ff*. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are marked *ff*.

59

Fl. I

ff

Piccolo

Fl. II

ff

Ob. I y II

ff

Cl. Bb I y II

ff

Fag. I y II

ff

59

Cor. F I y II

ff

Tpt. in Bb I y II

ff

59

Timp.

59

Fl. solo

59

Vln. I

ff

a la corda

Vln. II

ff

a la corda

Vle.

ff

a la corda

Vc.

ff

a la corda

Cb.

ff

a la corda

This page of a musical score, numbered 116, covers measures 62 and 63. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor. F). The brass section includes Trumpet in B-flat (Tpt. in Bb.) and Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A Solo Flute (Fl. solo) part is also present. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings such as *f* (forte) are used throughout. Performance instructions like *a2* and *||* are present in the Bassoon part. The woodwinds and strings play intricate melodic lines, while the brass and timpani provide harmonic support.

64

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

f

f

f

ff

a2

a2

a2

[>]

[>]

a2

a2

ff

ff

ff

ff

rallentando e diminuendo

This page of a musical score covers measures 66 to 70. The score is arranged in a system of staves for woodwinds, brass, and strings. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in Bb I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, and Trumpet in Bb I and II. The brass section includes Trombone I and II, and Timpans. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in 4/4 time and begins with a key signature of two sharps (D major). The tempo and dynamics markings are 'rallentando e diminuendo' and 'mf' (mezzo-forte). The string parts feature a prominent rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds have more melodic lines with various articulations. The score concludes with a double bar line at measure 70.

57 Lento ♩ = 60

71

F.I. I

F.I. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

Timp.

F.I. solo

57 Lento ♩ = 60

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

pp

ppp

pizz.

p

mf

5

76 *accel.*

Fl. I *f*

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B \flat I y II *p*

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B \flat I y II

Timp.

Fl. solo *tr* *crescendo e accel.*

Vln. I *accel.* *p*

Vln. II *p*

Vle. *p*

Vc. [*arco*] *p*

Cb. [*arco*] *pp*

58 a tempo

80

F.I. I

F.I. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

80

Timp.

F.I. solo

80

58 a tempo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

mf

f

mf

p

pp

pp

mp

pp

sord.

sord.

sord.

I

[-]

II

83

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

83

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

83

Timp.

83

Fl. solo

83

Vln. I

Vln. II

Vle. *p*

Vc. *pp*

Cb.

59

86

F.l. I

F.l. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

Timp.

F.l. solo

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is for measures 86 to 91. It features a solo flute part with a melodic line, including a trill in measure 86 and a five-measure rest in measure 89. The rest of the orchestra is mostly silent, with some activity in the strings and cello in the later measures. The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat.

89

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

Plato susp.

p

mf

p

pp

fff

3

6

5

92

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

92

Timp.

Fl. solo

92

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

mf

pp

p

mf

pp

p

mf

pp

mf

pp

60

accelerando poco

95

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

p

mf

mf

mf

mf

mf

mf

pp

p

p

pp

pp

60

accelerando poco

98 *rallentando* *cedendo*

F.I. I *p*

F.I. II

Ob. I y II *mp*

Cl. B♭ I y II *mp*

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

98 Timpani *p*

F.I. solo *f*

98 *rallentando* *cedendo*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vle.

Vc. *mp*

Cb. *mp*

poco mosso

a tempo

61

102

Fl. I
mf

Fl. II

Ob.
I y II
mf

Cl. B♭
I y II
mf

Fag.
I y II
mf *p*

Cor. F
I y II
mf sfz *p* *pp*

Tpt. in B♭
I y II
mf sfz *pp*

Timp.

102

Fl. solo
poco mosso *a tempo*

102

Vln. I
mf *ff*

Vln. II
mf *ff* Div.

Vle.
mf *mf*

Vc.
mf *p* *mf*

Cb.
mf *p*

61

Detailed description: This page of a musical score contains measures 102, 103, and 104. The score is for a full orchestra and a solo flute. The tempo changes from 'poco mosso' to 'a tempo' at measure 103. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The woodwind section includes Flutes I and II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, and Trumpets in B-flat I and II. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The solo flute part features a complex rhythmic pattern in measure 102, marked 'poco mosso', which transitions to 'a tempo' in measure 103. Dynamics range from *mf* to *pp* and *ff*. A rehearsal mark '61' is placed above measure 103.

105

F.l. I *ff*

F.l. II *ff*

Ob. I y II *ff* a2

Cl. Bb I y II *ff* a2

Fag. I y II *ff* a2

Cor. F I y II *ff* a2 > > > *ff* 3

Tpt. in Bb I y II *ff* a2 3 *ff*

Timp.

F.l. solo

Vln. I *f*

Vln. II *ff* unis. *f*

Vle. *ff* *f*

Vc. *ff* *f* *ff*

Cb. *f*

62

This musical score page contains measures 109 through 112. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. I & II):** Both parts play a melodic line starting in measure 109, marked *f* (forte).
- Oboe (Ob.):** Plays a melodic line starting in measure 109, marked *f*.
- Clarinets in Bb (Cl. Bb I & II):** Play a melodic line starting in measure 109, marked *f*.
- Bassoon (Fag.):** Plays a melodic line starting in measure 109, marked *f*, with a *ff* (fortissimo) dynamic in measure 112.
- Cor Anglais (Cor. F):** Plays a melodic line starting in measure 109, marked *f*, with a *ff* dynamic in measure 112.
- Trumpets in Bb (Tpt. in Bb I & II):** Play a melodic line starting in measure 109, marked *f*, with a *ff* dynamic in measure 112.
- Timpani (Timp.):** Remains silent throughout these measures.
- Flute Solo (Fl. solo):** Remains silent throughout these measures.
- Violins (Vln. I & II):** Play a melodic line starting in measure 109, marked *ff* in measure 109 and *f* in measure 110, then *ff* again in measure 111.
- Viola (Vle.):** Plays a melodic line starting in measure 109, marked *ff* in measure 109 and *f* in measure 110, then *ff* again in measure 111.
- Violoncello (Vc.):** Plays a melodic line starting in measure 109, marked *ff* in measure 109 and *f* in measure 110, then *ff* again in measure 111.
- Contra Bass (Cb.):** Plays a melodic line starting in measure 109, marked *ff* in measure 109 and *f* in measure 110, then *ff* again in measure 111.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A box containing the number '62' is located above the Flute I staff in measure 109.

accelerando poco a poco

713

F.l. I

Piccolo

ff

Ob. I y II

ff

Cl. B♭ I y II

ff

Fag. I y II

ff

713

Cor. F I y II

713

Tpt. in B♭ I y II

713

Timp.

713

F.l. solo

713

Vln. I

f

accelerando poco a poco

Vln. II

f

Vla.

pizz.

f

Vc.

pizz.

f

Cb.

pizz.

f

116

Fl. I

Fl. II

Ob.
I y II

Cl. Bb
I y II

Fag.
I y II

a 2

116

Cor. F
I y II

Tpt. in Bb
I y II

116

Timpani

f

116

Fl. solo

116

Vln. I

f

a la corda

Vln. II

f

a la corda

Vle.

f

arco a la corda

Vc.

arco a la corda

f

Cb.

f

ff

ff

ff

63 Tempo primo ♩ = 112

This musical score page contains measures 120 through 124. The top system includes staves for Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet in Bb I & II, Bassoon I & II, Cor Anglais I & II, Trumpet in Bb I & II, and Timpani. The bottom system includes staves for Flute solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Tempo primo' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The dynamic range is from *ff* to *p*. The Flute solo part features a complex melodic line with various articulations and dynamics. The string parts provide a rhythmic and harmonic foundation, with some parts using pizzicato and others arco.

This musical score page, numbered 134, covers measures 125 through 134. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The woodwind section includes Flute I & II, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, and Cor Anglais. The brass section includes Trumpet in Bb and Timpani. The string section consists of Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A Flute solo part is also present. The score is marked with various dynamics: fortissimo (f), mezzo-forte (mf), piano (p), and pianissimo (pp). The woodwinds and brass generally play sustained notes or chords, often with accents or breath marks. The strings provide harmonic support with sustained notes. The Flute solo part features a melodic line with dynamic markings of f and mf. The Timpani part has a rhythmic pattern with dynamic markings of f and mf.

125
Fl. I *f*
Fl. II *f*
Ob. *f*
Cl. B♭ *f*
Fag. *f* *mf* *a2*
Cor. F *f* *p*
Tpt. in B♭ *f* *pp*
Timpani *f*
Fl. solo *f* *mf*
Vln. I Div. *f*
Vln. II Div. *f*
Vle. Div. *f*
Vc. arco *f* Div. *f*
Cb. arco *f*

129

F.I. I
F.I. II
Ob. I y II
Cl. Bb I y II
Fag. I y II
Cor. F I y II
Tpt. in Bb I y II
Timp.

129

F.I. solo

129

Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

pp
mf
pp
mf
pp
mf
pp
mf
mf

unis.
pizz.

a2
a2
1
6

f
f
f
f
f
f
f
f
f
f

tr

The image displays a page of a musical score for measures 129, 130, and 131. The score is arranged in a system with multiple staves. The top section includes woodwinds: Flute I (F.I. I and II), Oboe (Ob. I y II), Clarinet Bb (Cl. Bb I y II), Bassoon (Fag. I y II), Cor Anglais (Cor. F I y II), and Trumpet in Bb (Tpt. in Bb I y II). The middle section features the Timpani (Timp.). The bottom section includes strings: Flute solo (F.I. solo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 3/8 time and D major. Dynamics range from pianissimo (pp) to fortissimo (f). Performance markings include 'unis.' (unison), 'pizz.' (pizzicato), and 'tr' (trills). Fingerings and breath marks are indicated with numbers and symbols like '>'. Measure numbers 129, 130, and 131 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

733

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. Bb
Fag.
Cor. F
Tpt. in Bb
Timp.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

p
p
p
p
mf
f

3 3 3

64

137

F.l. I

F.l. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

Timp.

F.l. solo

64

137

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

741

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

mf

a 2

mf

a 2

mf

a 2

mf

a 2

mf

741

741

741

arco

mp sord.

arco

mp sord.

f

Detailed description: This page of a musical score covers measures 741 to 743. It features a woodwind section with Flutes I and II, Oboe I and II, Clarinets in B-flat I and II, Bassoons I and II, Cor Anglais I and II, and Trumpets in B-flat I and II. The strings include Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A solo Flute part is also present. The woodwinds and solo flute play a melodic line starting in measure 741, marked *mf*. The strings play a sustained accompaniment, with Violins I and Violoncello marked *mp* and *sord.* (sordina). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings, articulation, and fingering.

144

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf senza sord.

mf senza sord.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 144 to 147. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section (Flutes I & II, Oboe I & II, Clarinet in B-flat I & II, Bassoon I & II, Horns in F I & II, and Trumpets in B-flat I & II) is mostly silent, with some activity in measures 145 and 146. The timpani part is also silent. The string section (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) has a melodic line starting in measure 144. The Flute solo part has a complex, fast-moving line in measures 144 and 145. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mf* senza sord. (mezzo-forte without mutes). The score is in 2/4 time and ends with a 4/4 time signature in measure 147.

Musical score page 140, measures 147-150. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. I
- Fl. II
- Ob. I y II
- Cl. Bb I y II
- Fag. I y II
- Cor. F I y II
- Tpt. in Eb I y II
- Timp.
- Fl. solo
- Vln. I
- Vln. II
- Vle.
- Vc.
- Cb.

Key features of the score include:

- Measure 147: Flute I, II, Oboe, Clarinet Bb, Bassoon, and Trombone Eb play a *f* dynamic line. Flute solo starts with a *f* dynamic. Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass play a *mf* dynamic line, marked *pizz.* and *arco*.
- Measure 148: Flute I, II, Oboe, Clarinet Bb, Bassoon, and Trombone Eb continue with *f*. Flute solo continues with *f*. Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass continue with *mf*.
- Measure 149: Flute I, II, Oboe, Clarinet Bb, Bassoon, and Trombone Eb continue with *f*. Flute solo continues with *mf*. Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass continue with *mf*.
- Measure 150: Flute I, II, Oboe, Clarinet Bb, Bassoon, and Trombone Eb continue with *f*. Flute solo continues with *mf*. Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass continue with *mf*.

Other markings include 'senza sord.' for Trombone Eb, 'Div.' for Violins and Viola, and various articulation marks like accents and breath marks.

*Re natural en el original

65

F.l. I
150 *ff*

F.l. II

Ob. I y II
150 *mf* *ff*

Cl. B♭ I y II
mf *ff*

Fag. I y II
ff a2

Cor. F I y II
150 *mf* *f*

Tpt. in B♭ I y II
mp *f* a2

Timp.
150 *f* Bombo

F.l. solo
150 *ff*

Vln. I
150 *ff* a la corda

Vln. II
ff a la corda

Vle.
ff a la corda

Vc.
ff

Cb.
ff

Detailed description: This page of a musical score, numbered 141, contains measures 150 to 152. It features a full orchestral ensemble. The woodwinds (Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets B♭ I & II, Bassoon I & II, and Cor Anglais I & II) are playing block chords, with dynamics ranging from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff). The brass section (Trumpets I & II) plays sustained notes, also marked fortissimo. The percussion section includes a timpani part with a 'Bombo' (bass drum) stroke. The strings (Violins I & II, Viola, Cello, and Contrabass) are playing a rhythmic, sixteenth-note pattern, with the Violins and Viola parts specifically marked 'a la corda' (sordina) and fortissimo. A box with the number '65' is placed above the strings in measure 151. The Flute I part has a 'solo' section in measure 150.

753

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

753 *sost.*
Cor. F I y II

753 *sost.*
Tpt. in B♭ I y II

753
Timp.

753
Fl. solo

753
Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

66

156

F.I. I

F.I. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

156

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

ff

156

Timp.

156

Fl. solo

66

156

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

This page of a musical score contains measures 158 through 160. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. I & II):** Both parts play a melodic line starting at measure 158, marked *ff* (fortissimo). Flute I has a first ending bracket labeled "I" over measures 159-160.
- Oboe (Ob.):** Plays a melodic line starting at measure 158, marked *ff*. It has a first ending bracket labeled "a2" over measures 159-160.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb.):** Plays a melodic line starting at measure 158, marked *ff*. It has a first ending bracket labeled "a2" over measures 159-160.
- Fagott (Fag.):** Remains silent throughout these measures.
- Cor Anglais (Cor. F):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Trumpet in B-flat (Tpt. in Bb.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Timpani (Timp.):** Remains silent throughout these measures.
- Flute Solo (Fl. solo):** Remains silent throughout these measures.
- Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II):** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Viola (Vle.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Violoncello (Vc.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Contrabasso (Cb.):** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The score is in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The woodwind parts feature complex phrasing with slurs and dynamic markings. The string parts provide a steady eighth-note accompaniment.

167 67

Fl. I
Fl. II
Ob. I y II
Cl. Bb I y II
Fag. I y II
Cor. F I y II
Tpt. in Bb I y II
Timp.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

ff
pizz.
f
pizz.
f
pizz.
f

a 2
p

165

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. B♭
Fag.
Cor. F
Tpt. in B♭
Timp.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vcl.
Vc.
Cb.

Tarola
Tarola

f
mf
mf — *f*
ff
f
pp
pp
pp
pp

arco
pizz.
sord. arco
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
sord. arco
sord. arco
sord. arco
sord. arco

Detailed description: This page of a musical score, numbered 146, covers measures 165 to 178. It features a full orchestra and a solo flute. The woodwinds (Flutes I & II, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor Anglais, and Trumpet in B-flat) play a melodic line starting at measure 165, marked *f*. The timpani part includes two 'Tarola' effects, marked *f* and *mf*. The solo flute part begins at measure 165 with a melodic line marked *mf*, which reaches *f* by measure 178. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass) plays a rhythmic accompaniment, marked *ff* in measures 165-177 and *pp* in measure 178. Various performance techniques such as 'arco' (bowed), 'pizz.' (pizzicato), and 'sord. arco' (sordina) are indicated throughout the score.

This musical score page covers measures 169 through 172. It includes staves for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, Trumpet in B-flat I and II, Timpani, Flute solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measures 169-171 are in 3/4 time, and measure 172 is in 4/4 time. The solo flute part (F1. solo) begins in measure 169 with a *mf* dynamic, featuring a sixteenth-note triplet, a sixteenth-note sextuplet, and a sixteenth-note triplet. The strings (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) enter in measure 169 with a *pp* dynamic, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The woodwinds (Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, and Trumpet in B-flat I and II) are silent throughout the entire passage.

68

Musical score for page 148, measures 172-174. The score is in 4/4 time and features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings.

172 **68**

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Ob. I y II *f*

Cl. B♭ I y II *f*

Fag. I y II *f* *mf*

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II *mf* *sord.*

Timp. *mf* *Tarola*

Fl. solo *mf* *f* *f* *6* *3* *3*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vle. *p*

Vc. *p*

Cb.

175

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

175

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

175

Timp.

175

Fl. solo

175

Vln. I

senza sord.

mf

Vln. II

senza sord.

mf

Vle.

senza sord.

f

Vc.

senza sord.

mf

pp

Cb.

179

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

ff

182

F.l. I

F.l. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

182

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

182

Timp.

182

F.l. solo

182

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

185 69

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

Timp. Tarola

Fl. solo

185 69

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

188

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

a 2

a la corda

Plato susp.

f

rallentando poco a poco

190

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

Timp.

Fl. solo

190

rallentando poco a poco

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This page of a musical score covers measures 190 to 194. The top system includes staves for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat I and II, Bassoon I and II, and Cor Anglais I and II. The middle system includes Trumpet in B-flat I and II and Timpani. The bottom system includes Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo marking 'rallentando poco a poco' is present at the beginning of the section. The Flute I and Oboe I parts play a melodic line starting at measure 190. The strings enter at measure 191 with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) are indicated for the strings and the Flute solo part.

70 Lento ♩ = 60

195

F.l. I

F.l. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

Timp.

F.l. solo

70 Lento ♩ = 60

195

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

p

pp

pp

pp

199 poco mosso rall. Tempo primo

Fl. I

Fl. II

Ob.
I y II

Cl. B♭
I y II

Fag.
I y II

Cor. F
I y II

Tpt. in B♭
I y II

Timp.

Fl. solo

199 poco mosso rall. Tempo primo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

mf

pp

mf

pp

pp

203

F.I. I

F.I. II

Ob. I y II

Ct. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

Timp.

F.I. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

p

f

3

206

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

206

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

206

Timp.

206

Fl. solo

206

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

71

mf

mf

mf

mf

210

F.I. I

F.I. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in B♭ I y II

Timp.

F.I. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a2

3

f

213

Fl. I

Fl. II

Ob.
I y II

Cl. B♭
I y II

Fag.
I y II

Cor. F
I y II

Tpt. in B♭
I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vcl.

Vc.

Cb.

This page of a musical score contains measures 213, 214, and 215. The score is for a symphony orchestra and includes a solo flute part. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Flute I, Flute II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, Trumpet in B-flat I and II, Timpani, Solo Flute, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 213 and 214 are marked with a forte (*ff*) dynamic. The solo flute part in measure 213 features a melodic line with slurs and accents. The woodwinds and strings provide harmonic support, with the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes.

accelerando poco a poco

216

F.I. I *ff*

F.I. II Piccolo *ff*

Ob. I y II a 2 *ff*

Cl. Bb I y II a 2 *ff*

Fag. I y II *ff*

Cor. F I y II *ff*

Tpt. in Bb I y II a 2 *ff*

Timp. Bombo *f*

F.I. solo

216

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vcl. *ff*

Cb. *ff*

72

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. Bb
Fag.
Cor. F
Tpt. in Bb
Timp.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

Gran pausa

Gran pausa

Gran pausa

Gran pausa

Gran pausa

Gran pausa

Gran pausa

Gran pausa

Gran pausa

Allegro libre. CADENZA

ff

3

72

Gran pausa

Gran pausa

Gran pausa

Gran pausa

Gran pausa

Fl. solo

A

p *f* *mf*

Fl. solo

gliss. *f*

Fl. solo

ff

Fl. solo

rallentando molto *pp*

Fl. solo

B Lento

p *f* *fff* *p* *pp* *f*

Fl. solo

p *f*

Fl. solo

p *mf*

Fl. solo

f *ff* *mf* *p*

F.I. solo

f

C *Vivo*

F.I. solo

mf *f* *ff*

F.I. solo

F.I. solo

F.I. solo

mf

D

F.I. solo

ff

F.I. solo

F.I. solo

F.I. solo

rallentando

fff

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. B♭
Fag.
Cor. F
Tpt. in B♭
Timp.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

The score consists of 13 staves. The Flute solo part features a melodic line with glissando markings. The first glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**). The second glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**). The third glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**). The fourth glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**). The fifth glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**). The sixth glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**). The seventh glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**). The eighth glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**). The ninth glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**). The tenth glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**). The eleventh glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**). The twelfth glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**). The thirteenth glissando is marked with a slur and a wavy line, with a note below it marked with a flat and a double asterisk (**).

gliss. lento
gliss. lento
gliss. lento
gliss. lento
gliss. lento
gliss. lento
gliss. lento
gliss. lento
gliss. lento
gliss. lento
gliss. lento
gliss. lento
gliss. lento

* Tomar el glisando desde la nota más grave.
** Llevar el glisando hasta la nota más aguda que sea posible.

73 Allegro ♩ = 112 a 120

This page contains the musical score for measures 220 through 224. The score is for a full orchestra and strings. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of ♩ = 112 a 120. The dynamic is *ff* (fortissimo). The score includes parts for Flute I and II (with Piccolo), Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Trumpet in Bb, Timpani (Bombo), Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music features complex rhythmic patterns with many accents and slurs. A key signature change to two flats occurs between measures 222 and 223. A 'Bombo' marking is present above the Timpani part in measure 220. A '2' marking is present above the Horn in F part in measure 222. A dashed line is used in the Viola part in measure 223 to indicate a continuation of a note.

222

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tpt. in Bb I y II

Timp.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

a 2

Detailed description: This page of a musical score covers measures 222, 223, and 224. The score is for a full orchestra. The woodwinds (Flutes I & II, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, and Horns) play melodic lines with various articulations and dynamics. The brass (Trumpet in Bb) provides harmonic support. The percussion (Timpani) has a steady rhythmic pattern. The strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass) play a rhythmic accompaniment. A 'Fl. solo' part is present but contains rests. A '2' above a note in the Trumpet in Bb part indicates a second ending. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This page of a musical score, numbered 168, covers measures 224 to 226. The score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. I & II):** Both parts play a complex, rhythmic melody with many slurs and accents. Measure 225 features a *fff* dynamic marking.
- Oboe (Ob.):** Plays a melodic line with slurs and accents. Measure 225 features a *fff* dynamic marking.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb.):** Plays a melodic line with slurs and accents. Measure 225 features a *fff* dynamic marking.
- Bassoon (Fag.):** Plays a melodic line with slurs and accents. Measure 225 features a *fff* dynamic marking.
- Cor Anglais (Cor. F):** Plays a melodic line with slurs and accents. Measure 225 features a *fff* dynamic marking.
- Trumpet in B-flat (Tpt. in Bb.):** Plays a melodic line with slurs and accents. Measure 225 features a *fff* dynamic marking.
- Timpani (Timp.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 225 features a *fff* dynamic marking.
- Flute Solo (Fl. solo):** Remains silent in measure 224 and 225, then enters in measure 226 with a melodic flourish. Measure 226 features a *fff* dynamic marking.
- Violin I (Vln. I):** Plays a melodic line with slurs and accents. Measure 225 features a *fff* dynamic marking.
- Violin II (Vln. II):** Plays a melodic line with slurs and accents. Measure 225 features a *fff* dynamic marking.
- Viola (Vle.):** Plays a melodic line with slurs and accents. Measure 225 features a *fff* dynamic marking.
- Violoncello (Vc.):** Plays a melodic line with slurs and accents. Measure 225 features a *fff* dynamic marking.
- Contrabass (Cb.):** Plays a melodic line with slurs and accents. Measure 225 features a *fff* dynamic marking.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*fff*). The page concludes with a double bar line and repeat signs.

X. 3.- Edición crítica de la copia heliográfica (primera versión)

Concierto para Flauta y Orquesta

(Versión 1960)

Ernesto Cabrera P.
Editor

Blas Galindo Dimas

Allegro $\text{♩} = 112$

Flauto I

Flauto II *muta a Piccolo*

Oboi I y II

Clarineti in B \flat I y II

Fagotti I y II

Corni in F I y II

Trombe in B \flat I y II

Timpani, Tarola

Flauto solo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

ff

ff

ff

ff

ff

f

Allegro $\text{♩} = 112$ *fff* *mf*

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

4

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. Bb I

Cl. Bb II

Fag. I

Fag. II

Cor. F I

Cor. F II

Tr Bb I

Tr Bb II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

pp

p

pp

pp

7 1

Fl. I

Fl. II

Ob. II

Cl. Bb II

Fag. II

Cor. F II

Tr. Bb II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

mf

f

pp

pizz.

1

pp

74

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. F ly II

Tr. Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

mf

pp

[pizz.]

[pizz.]

[pizz.]

[pizz.]

[pizz.]

2

Fl. I
 Fl. II
 Ob. ly II
 Cl. Bb ly II
 Fag. ly II
 Cor. F ly II
 Tr. Bb ly II
 Timp. Tar.
 Fl. solo
 Vln. I
 Vln. II
 Vle.
 Vc.
 Cb.

Musical score for measures 17-20. The score includes parts for Flute I and II, Oboe ly II, Clarinet Bb ly II, Bassoon ly II, Cor Anglais ly II, Trumpet Bb ly II, Timpani/Tam-tam, Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A boxed number '2' is present above measures 17 and 20. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *mp*. Performance instructions include *(arco)* and *a 2*.

Musical score for orchestra, measures 20-22. The score is written for a full orchestra with the following parts: Fl. I, Fl. II, Ob. ly II, Cl. Bb ly II, Fag. ly II, Cor. F ly II, Tr. Bb ly II, Timp. Tar., Fl. solo, Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. Measure 20 is in 4/4 time. Measure 21 is in 3/4 time. Measure 22 is in 3/4 time. The Fl. solo part has a dynamic marking of *f* in measure 21. The Vle. part has a dynamic marking of *pp* in measure 22. The Vln. I, Vln. II, Vc., and Cb. parts have a dynamic marking of *mf* in measure 20. The Cl. Bb ly II and Fag. ly II parts have dynamic markings of *p* and *(p)* in measure 21.

3

26

Fl. I *f*

Fl. II *piccolo* *f*

Ob. ly II *a2* *f*

Cl. Bb ly II *a2* *f*

Fag. ly II *a2* *f*

Cor. F ly II *mf sfz* *mf* *mf*

Tr Bb ly II *mf* *mf* *a2*

Timp. Tar.

Fl. solo

3

26

Vln. I *mf sfz* *f* *f*

Vln. II *mf sfz* *f* *f*

Vle. *mf sfz* *f* *f*

Vc. *mf sfz* *f* *f*

Cb. *mf sfz* *f* *f*

4

Fl. I
Fl. II
Ob. II
Cl. Bb II
Fag. II

29

a2

pp

ff

pp

pp

Detailed description: This block contains the staves for the woodwinds. Flutes I and II play a melodic line with slurs and ties. Oboe II and Bassoon II play accompaniment with *a2* markings. Clarinet Bb II has a *ff* dynamic. Bassoon II has a *pp* dynamic. A boxed number '4' is in the top right.

Cor. F II
Tr. Bb II

29

a2

ff

pp

(mf)

f

pp

Detailed description: This block contains the staves for Cor Anglais II and Trumpet Bb II. Cor Anglais II has *a2* markings and dynamics of *ff* and *pp*. Trumpet Bb II has *a2* markings and dynamics of *(mf)*, *f*, and *pp*.

Timp. Tar.

29

Tarola

mf

Detailed description: This block contains the Timpani staff. It features a *Tarola* marking and a *mf* dynamic. A long horizontal line spans across the measure.

Fl. solo

29

Detailed description: This block contains the Flute solo staff, which is mostly empty with some rests.

4

Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

29

ff

pp

pp

f

pp

f

pp

Detailed description: This block contains the string staves. Violins I and II play a rhythmic pattern with *ff* dynamics. Viola, Violoncello, and Contrabass play accompaniment with various dynamics including *f* and *pp*. A boxed number '4' is in the top right.

32 *rall.*

Fl. I *cresc.* *f* *ff*

Fl. II *cresc.* *f* *ff*

Ob. *cresc.* *f* *ff* a2

Cl. B. *cresc.* *f* *ff*

Fag. *cresc.* *f* *ff*

Cor. F. *cresc.* *f* *ff*

Tr. B. *[cresc.]* *f* *ff* a2

32 (Timpani) *f*

Fl. solo

32 *rall.*

Vln. I *cresc.* *f* *ff*

Vln. II *cresc.* *f* *ff*

Vle. *cresc.* *f* *ff*

Vc. *cresc.* *f* *ff* [div] unis.

Cb. *cresc.* *f* *ff*

Andante ♩ = 80

Fl. I
 Fl. II
 Ob.
 Cl. B.
 Fag.

36
p \rightrightarrows *pp*

Cor. F
 Tr. Bb.

36
p

Timp.
 Tar.

36
p (\rightrightarrows) *pp*

Fl. solo

36
p *espressivo* *cresc. poco* *mf* \rightrightarrows *p*

Andante ♩ = 80

Vln. I
 Vln. II
 Vle.
 Vc.
 Cb.

36
pp *sord.*
pp *sord.*

6

42

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

42

Cor. F ly II

Tr Bb ly II

42

Timp. Tar.

42

Fl. solo

cresc.

f

6

42

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

sord.

p

mf

[?] >

sord.

mf

accelerando

47

Fl. I
Fl. II
Ob.
ly II
Cl. B.
ly II
Fag.
ly II
Cor. F.
ly II
Tr. B.
ly II
Timp.
Tar.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

mf
p
p
mf
mf
mf
f
ff
mf
p
mf
p

accelerando

Detailed description: This page of a musical score, numbered 16, features the instruction 'accelerando' at the top. It contains 14 staves for various instruments. The Flute I staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, starting at measure 47. It has dynamics of *mf* and *p*. The Flute II staff is mostly silent. The Oboe staff starts at measure 47 with dynamics *p* and *mf*. The Clarinet in B-flat staff starts at measure 47 with a key signature of two sharps and dynamic *mf*. The Bassoon staff starts at measure 47 with a bass clef and dynamic *mf*. The Horn in F staff is silent. The Trumpet in B-flat staff is silent. The Timpani staff is silent. The Flute solo staff starts at measure 47 with a treble clef and key signature of one flat, featuring dynamics *f*, *ff*, and *mf*. The Violin I staff is silent. The Violin II staff starts at measure 47 with a treble clef and key signature of one flat, with dynamics *p* and *mf*. The Viola staff is silent. The Violoncello staff starts at measure 47 with a bass clef and key signature of one flat, with dynamic *p*. The Contrabass staff is silent. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

55

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Ob. II *f*

Cl. Bb II *f*

Fag. II *f*

Cor. F II *p* *mf* *a2* *a2*

Tr. Bb II *p* *mf* *mf* *a2* *a2*

55

Timp. Tar.

55

Fl. solo *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vle. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

58 8

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. F ly II

Tr Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

pp

62

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. F ly II

Tr. Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

9

65

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. F ly II

Tr. Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

f

piccolo

a2

(p)

f

f

a2

p

f

a2

f

ff

9

f

p

f

mf

f

p

f

p

f

67 $\flat \bar{2}$

Fl. I f

Fl. II f piccolo

Ob. I y II f

Cl. B \flat I y II f

Fag. I y II f

Cor. F I y II

Tr B \flat I y II

67

Timp. Tar.

67

Fl. solo

67 $\flat \bar{2}$

Vln. I f

Vln. II f

Vle. f

Vc. f

Cb. f

Detailed description: This page of a musical score, numbered 22, contains staves for various orchestral instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, Trumpet in B-flat I and II, and Timpani/Tam-tam. The second system includes Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score begins at measure 67. The flute parts (I, II, and solo) play a melodic line starting with a B-flat. The woodwinds (oboe, clarinet, bassoon) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The strings (violin I and II, viola, cello, and contrabass) play a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking f (forte) is used throughout. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

70 10

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Ob. ly II *f*

Cl. Bb ly II *f*

Fag. ly II *f* a2

Cor. F ly II *mf*

Tr. Bb ly II *mf*

Timp. Tar. *mf* Tarola

Fl. solo

10

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 70, 71, and 72. The score is for a full orchestra. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe ly II, Clarinet Bb ly II, Bassoon ly II, and Cor Anglais ly II. The brass section includes Trumpet Bb ly II and Trombone ly II. The percussion section includes Timpani and Tar. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. A rehearsal mark '10' is placed above measure 70. Dynamics include fortissimo (f) for the woodwinds and mezzo-forte (mf) for the brass and percussion. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

poco meno mosso

72 Fl. I *sfz*

72 Fl. II *sfz*

Ob. ly II *sfz*

Cl. Bb ly II *sfz*

Fag. ly II *ff* *mf* *mf* *a2*

72 Cor. F ly II [*sfz*]

Tr Bb ly II [*sfz*]

72 Timp. Tar. [*sfz*]

72 Fl. solo

poco meno mosso

72 Vln. I *sfz* *p* *mf*

72 Vln. II *sfz* *p* *mf* *p*

72 Vle. *sfz* *p* *p*

72 Vc. *ff* *mf* *p* *mf*

72 Cb. *ff* *mf* *p*

11

76

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Ci. B.
ly II

Fag.
ly II

mf

1

(mf)

a2

76

Cor. F
ly II

Tr B.
ly II

76

Timp.
Tar.

76

Fl. solo

11

76

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

pizz.

pizz.

mf

mf

81

Fl. I *ff* 7

Fl. II *piccolo* *ff* 7

Ob. ly II *a2* *ff* 7

Cl. B₃ ly II *a2* *ff* 7

Fag. ly II *ff*

81

Cor. F ly II *f*

Tr. B₃ ly II *f*

81

Timp. Tar. *mf* Timpani

81

Fl. solo

81

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vle. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 26, contains measures 81 through 83. The score is for a full orchestra. The woodwind section includes Flute I and II (with piccolo), Oboe II (marked 'a2'), Clarinet Bb II (marked 'a2'), Bassoon II, Cor Anglais II, and Trombone II. The percussion section includes Timpani and Tom-toms. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins at measure 81 with a 4/4 time signature. Measures 81 and 82 are in 4/4, and measure 83 is in 3/4. The woodwinds and strings play a complex rhythmic pattern, often marked with a '7' and 'ff' (fortissimo). The brass instruments play a steady accompaniment, with the timpani providing a rhythmic pulse marked 'mf' (mezzo-forte). The overall texture is dense and dynamic.

84

Fl. I
Fl. II
Ob.
ly II
Cl. B.
ly II
Fag.
ly II
Cor. F
ly II
Tr B.
ly II
Timp.
Tar.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

84

a2

a2

[>]

[>]

[simile]

div.

simile

simile

>

>

>

>

>

>

>

12

A tempo ♩ = 112

87

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Ci. B♭ ly II

Fag. ly II

mf

mf

mf

87

Cor. F ly II

Tr. B♭ ly II

Timp. Tar.

87

Fl. solo

mf

f

ff

3 3

12

A tempo ♩ = 112

87

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

div. pizz.

mf

mf

mf

mf

(pizz.)

mf

90
Fl. I
Fl. II
Ob. II
Cl. B♭ II
Fag. II
Cor. F II
Tr. B. II
Timp. Tar.
90
Fl. solo
90
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

3/4

p

cresc.

arco unis.
f

arco unis.
f

arco unis.
f

arco unis.
f

p

94

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Ci. B♭ ly II

Fag. ly II

Cor. F ly II

Tr B♭ ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

ff

p

p

mf

mf

arco

arco unis.

13

97
Fl. I
Fl. II *piccolo*
Ob.
Ly II *a2 mf*
Cl. B.
Ly II *mf*
Fag.
Ly II *mf*

97

97

97

97
Cor. F
Ly II
Tr. B.
Ly II

97

97

97
Timp.
Tar.
Fl. solo *(ff)*

97

97

97

13

97
Vln. I *mf*
Vln. II *mf*
Vle. *mf p*
Vc. *mf*
Cb. *mf*

97

97

97

97

97

100

Fl. I

Fl. II *piccolo* *mf*

Ob. ly II

Ci. Bb ly II

Fag. ly II *f*

Cor. F ly II

Tr. Bb ly II

100

Timp. Tar.

100

Fl. solo *f*

100

Vln. I *p*

Vln. II *mf* *p*

Vle. *p*

Vc. *p*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 32, contains ten staves. The top five staves are for woodwinds: Flute I, Flute II (with piccolo), Oboe II, Clarinet Bb II, and Bassoon II. The next three staves are for brass: Cor Anglais II, Trumpet Bb II, and Timpani/Tam-tam. The sixth staff is for the Solo Flute. The bottom five staves are for strings: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time. The woodwinds and solo flute have melodic lines, while the strings play rhythmic patterns. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*. A rehearsal mark '100' is placed above the first measure of each staff.

103

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. Bb
ly II

Fag.
ly II

103

Cor. F
ly II

Tr. Bb.
ly II

103

Timp.
Tar.

103

Fl. solo

103

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

p

mf

p

14

15

106

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Ci. B \flat ly II

Fag. ly II

106

Cor. F ly II

Tr. B \flat ly II

Timp. Tar.

106

Fl. solo

14

15

106

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

This musical score page contains measures 710 through 712. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I & II:** Flute I and Flute II parts, both starting at measure 710 with a forte (*f*) dynamic. Flute II is specifically labeled "flauta II".
- Ob. ly II:** Oboe II part, starting at measure 710 with a forte (*f*) dynamic and marked "a 2".
- Ci. B. ly II:** Clarinet in B-flat II part, starting at measure 710 with a forte (*f*) dynamic and marked "a 2".
- Fag. ly II:** Bassoon II part, starting at measure 711 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and marked "a 2".
- Cor. F ly II:** Cor Anglais II part, starting at measure 710 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and marked "a 2".
- Tr. B. ly II:** Trumpet in B-flat II part, starting at measure 710 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and marked "a 2".
- Timp. Tar.:** Timpani and Trombones parts, which are silent in these measures.
- Fl. solo:** Flute solo part, which is silent in these measures.
- Vln. I & II:** Violin I and Violin II parts, starting at measure 710 with a sforzando (*sfz*) dynamic.
- Vle.:** Viola part, starting at measure 710 with a sforzando (*sfz*) dynamic.
- Vc.:** Violoncello part, starting at measure 710 with a sforzando (*sfz*) dynamic.
- Cb.:** Contrabasso part, starting at measure 710 with a sforzando (*sfz*) dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mf*, *sfz*), articulation marks (>), slurs, and breath marks (b). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

113

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. F ly II

Tr Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

f

16

115

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. B \flat ly II

Fag. ly II

Cor. F ly II

Tr. B \flat ly II

115

Timp. Tar.

115

Fl. solo

16

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

a2

a2

a2

a2

a2

a2

(mf)

(mf)

simile

simile

simile

118

Fl. I
Fl. II
Ob. II
Cl. B_b II
Fag. II
Cor. F II
Tr. B_b II
Timp. Tar. (Timpani)
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

ff
ff
ff
ff
f
f
f
f
ff
ff
ff
ff
ff

a2
a2
[-]

118 119 120

17

121

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. F ly II

Tr. Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

17

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

f

ff

f

f

f

Detailed description: This page of a musical score covers measures 121 through 124. It features a full orchestral ensemble. The woodwind section includes Flutes I and II, Oboe II, Clarinet in Bb II, Bassoon II, Cor Anglais II, and Trumpet in Bb II. The percussion section includes Timpani and Tom-toms. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 121 shows the beginning of the section with various instruments. Measure 122 features a dynamic shift to *p* (piano) in the Clarinet and Bassoon. Measure 123 is marked *ff* (fortissimo) and contains a solo for the Flute. Measure 124 shows a return to *f* (forte) dynamics for several instruments. A boxed number '17' is present above measure 121 and below measure 123.

124

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. F ly II

Tr. Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

p

pp

pizz.

arco

Detailed description: This page of a musical score covers measures 124, 125, and 126. The score is for a full orchestra and a solo flute. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe ly II, Clarinet Bb ly II, Bassoon ly II, Cor Anglais ly II, and Trumpet Bb ly II. The percussion section includes Timpani and Tom-toms. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The solo flute part features a melodic line starting in 4/4 time at measure 124, moving to 3/4 time at measure 125, and returning to 4/4 at measure 126. Dynamics range from *mf* to *pp*. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) for strings and *arco* (arco) for the cello. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

127

Fl. I *p*

Fl. II

Ob. II *p* *mf*

Cl. Bb II *p* *mf*

Fag. II *p* *mf*

Cor. F II

Tr. Bb II

127

Timp. Tar.

127

Fl. solo *f*

127

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb. *pp*

18

130

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B.
Ly II

Fag.
Ly II

mf

130

Cor. F
Ly II

Tr. B.
Ly II

130

Timp.
Tar.

Pto. susp.

mf

Fl. solo

cantabile

18

130

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

arco

pp

mf

733

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. B.
ly II

Fag.
ly II

733

Cor. F
ly II

Tr B.
ly II

733

Timp.
Tar.

733

Fl. solo

733

Vln. I

pizz. *p* arco *f* *pp*

733

Vln. II

pizz. *p* arco *f* *pp*

733

Vle.

pizz. *p* arco *f* *pp*

733

Vc.

pizz. *p* arco *f* *pp*

733

Cb.

pizz. *p* (arco) *pp*

136

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Ci. B.
ly II

Fag.
ly II

Cor. F
ly II

Tr. B.
ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

f

mf

mf

f

mf

mf

mf

ff

f

sfz

ff

f

sfz

ff

f

sfz

ff

f

sfz

ff

19

139

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Ci. B♭
ly II

Fag.
ly II

139

Cor. F
ly II

Tr B.
ly II

Timp.
Tar.

139

Fl. solo

19

139

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

This page of a musical score, numbered 46, contains measures 141 through 143. The score is arranged in a system of staves for various instruments. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I:** Treble clef, starting with a rest in measure 141, then playing a melodic line with slurs and accents. Dynamic marking: *mf*.
- Fl. II:** Treble clef, playing a similar melodic line to Fl. I. Dynamic marking: *mf*.
- Ob. ly II:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamic marking: *mf*.
- Ci. B. ly II:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamic marking: *mf*.
- Fag. ly II:** Bass clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamic marking: *f*.
- Cor. F ly II:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamic marking: *mf*.
- Tr. B. ly II:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamic marking: *(mf)*.
- Timp. Tar.:** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic marking: *(mf)*.
- Fl. solo:** Treble clef, with a whole rest in all three measures.
- Vln. I:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamic marking: *mf*.
- Vln. II:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamic marking: *mf*.
- Vle.:** Bass clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamic marking: *mf*.
- Vc.:** Bass clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamic marking: *f*.
- Cb.:** Bass clef, playing a melodic line with slurs and accents. Dynamic marking: *f*.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The dynamic markings are *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The page number 46 is located at the top left, and the measure numbers 141, 142, and 143 are indicated at the beginning of each measure.

144

Fl. I *pp*

Fl. II *pp*

Ob. ly II *pp*

Cl. Bb ly II *pp*

Fag. ly II *pp*

Cor. F ly II

Tr Bb. ly II

144

Timp. Tar.

144

Fl. solo

144

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vle.

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 144, 145, and 146. The score is for a symphony orchestra. The top section includes Flutes I and II, Oboe II, Clarinet in Bb II, and Bassoon II, all playing a melodic line marked *pp* (pianissimo). The middle section includes Cor Anglais, Trumpet II, and Trombone II, which are silent. The bottom section includes Timpani/Tam-tam, Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violin I and II parts play a melodic line marked *pp*, while the Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a rhythmic accompaniment. The score is in 4/4 time and features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

20

147

Fl. I *cresc.* *mf*

Fl. II *cresc.* *mf*

Ob. ly II *cresc.* *mf*

Cl. Bb ly II *cresc.* *mf*

Fag. ly II

147

Cor. F ly II *mf*

Tr. Bb ly II *mf*

147 (Tarola)

Timp. Tar. *pp cresc.* *mf*

147

Fl. solo

20

147

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vle. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

149
 Fl. I
 Fl. II
 Ob. ly II
 Cl. Bb ly II
 Fag. ly II
 Cor. F ly II
 Tr. Bb ly II
 Timp. Tar.
 Fl. solo
 Vln. I
 Vln. II
 Vle.
 Vc.
 Cb.

mf

a2

mf

mf

mf

[mf]

mf

21

This musical score page, numbered 50, contains measures 152 through 154. A rehearsal mark '21' is placed above the first measure of the Flute I part. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl. I (Flute I)
- Fl. II (Flute II)
- Ob. ly II (Oboe II)
- Cl. B \flat ly II (Clarinet B-flat II)
- Fag. ly II (Bassoon II)
- Cor. F ly II (Coronet II)
- Tr. B \flat ly II (Trumpet B-flat II)
- Timp. Tar. (Timpani/Tam-tam)
- Fl. solo (Flute solo)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vle. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

The music is in 4/4 time. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics. The strings feature a rhythmic pattern of eighth notes in the lower registers. The Flute I part has a prominent melodic line with slurs and accents. The Flute solo part is currently silent.

dim. e rall.

22

Andante ♩ = 80

155

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Ci. B♭
ly II

Fag.
ly II

155

Cor. F
ly II

Tr. B♭
ly II

155

Timp.
Tar.

155

Fl. solo

p

mf

dim. e rall.

22

Andante ♩ = 80

155

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

pp

pizz.

160

Fl. I

Fl. II

Ob. II

Cl. Bb II

Fag. II

Cor. F II

Tr. Bb II

160

Timp. Tar.

160

Fl. solo

160

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vc.

Cb.

ppp

arco ppp

pizz. ppp

ppp

ppp

23

165

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timp. Tar.

Fl. solo

23

Vln. I

Vln. II

Vie. arco

Vc. *bo*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 165 to 168. The score is for a full orchestra with a solo flute. The instruments listed are Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, Trumpet in B-flat I and II, Timpani and Tom-tom, Flute Solo, Violin I, Violin II, Viola (marked 'arco'), Violoncello (marked 'bo'), and Contrabass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 165 is marked with a box containing the number '23'. The flute solo part begins in measure 165 with a melodic line. The strings enter in measure 166, with the cello and double bass playing a bass line. The woodwinds and brass are mostly silent in this section.

accelerando

24

170

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B.
Ly II

Fag.
Ly II

170

Cor. F
Ly II

Tr B.
Ly II

170

Timp.
Tar.

170

Fl. solo

accelerando

24

170

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vc.

Cb.

[A Tempo ♩ = 112]

174

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

174

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

174

Timp. Tar.

174

Fl. solo

stacc.

ff

[A Tempo ♩ = 112]

174

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

pizz.

25

177

Fl. I

Fl. II *piccolo*

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

177

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

177

Timp. Tar.

Fl. solo

25

177

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vc.

Cb.

179

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. Bb
ly II

Fag.
ly II

179

Cor. F
ly II

Tr. Bb.
ly II

179

Timp.
Tar.

179

Fl. solo

179

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vc.

Cb.

181

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. F I y II

Tr. B♭ I y II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vc.

Cb.

ff

piccolo

ff

ff

ff

ff

f

(Bombo)

fff

arco

ff

arco

ff

arco

div.

ff

arco

ff

26

26

a2

II

Lento ♩ = 54

Flauto I

Flauto II

Oboi I y II

Clarineti in B♭ I y II

Fagotti I y II

Corni in F I y II

Trombe in B♭ I y II

Timpani Tarola

Flauto solo

Lento ♩ = 54

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

27

6

Fl. I *p*

Fl. II *p*

Ob. Ly II *a2 p*

Cl. B♭ Ly II *p*

Fag. Ly II *p*

Cor. Ly II *pp p*

Tpt. B♭ Ly II

6 Timpani *p*

Fl. solo

27

6

VI. I *p*

VI. II *p*

Vle. *p*

Vc. *p*

Cb. *pizz. arco p*

28

Fl. I
Fl. II
Ob. I y II
Cl. B♭ I y II
Fag. I y II
Cor. I y II
Tpt. B♭ I y II

77
77
77
77
77
77
77

p *mf* *mf*
p *mf*
p *mf*
p *mf*
p *mf*
p cresc. *mf*

Timp. Tar.
Timpani

77
77

p

Fl. solo

77
77

p

28

Vi. I
Vi. II
Vle.
Vc.
Cb.

77
77
77
77
77

pp cresc. *mf sfz*
pp cresc. *mf sfz*
pp cresc. *mf sfz*
pizz. *arco* *pp* *mf sfz*
pizz. *arco* *p* *mf*

17

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

a2

a2

a2

f

f

f

f

f

17

Cor.
Ly II

a2

mf

17

Tpt. B♭
Ly II

mf

17

Timp.
Tar.

17

Fl. solo

17

Vi. I

f

Vi. II

f

Vle.

f

Vc.

f

Cb.

f

29

This musical score page contains two systems of staves, each starting at measure 20. The first system includes parts for Flute I & II, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet in B-flat, and Timpani. The second system includes parts for Flute solo, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 3/4 time and features a variety of dynamics including *cresc.*, *ff*, and *f*. The key signature has one sharp (F#). The first system concludes with a double bar line at measure 29, and the second system begins with a boxed measure number '29' at the start of its first staff.

This musical score page, numbered 66, covers measures 23 through 26. It is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Flutes I and II, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, and Cor Anglais. The brass section includes Trumpets in B-flat and Trombones. The percussion section features Timpani and Tom-toms. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins at measure 23 with a forte dynamic (sfz) and a 4/4 time signature. It transitions through 2/4 and 3/4 time signatures before returning to 4/4 at measure 26. Dynamics range from sfz to ff, with crescendos and decrescendos indicated by hairpins. Performance markings include accents, slurs, and breath marks (a2). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass and timpani provide harmonic support.

30

27

Fl. I *f*

Fl. II *f*

Ob. Iy II *f*

Cl. B \flat Iy II *f*

Fag. Iy II *f*

Cor. Iy II

Tpt. B \flat Iy II

27 Timp. Tar. Tarola

Fl. solo

30

27

Vi. I *f* dim.

Vi. II *f* Div. dim.

Vle. *f* Div. dim.

Vc. *f* Div. pizz. dim.

Cb. *f* Div. pizz. dim.

31

30

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. B♭
ly II

Fag.
ly II

30

Cor.
ly II

Tpt. B♭
ly II

30

Timp.
Tar.

30

Fl. solo

31

30

Vi. I

Vi. II

Vi.

Vc.
arco

Cb.

32

This page of a musical score contains staves for various instruments. The top section includes Flute I and II, Oboe II, Clarinet in B-flat II, Bassoon II, Cor Anglais II, Trumpet in B-flat II, and Timpani/Tam-tam. The middle section features a Flute Solo part with dynamic markings of *f*, *mf*, *p*, and *f*. The bottom section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A box with the number '32' is placed above the Flute Solo staff and below the Flute I staff. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

41

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. I y II

Tpt. B♭ I y II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

ff

mf

41 42 43 44

4/4 3/4 4/4 4/4

33

45

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B♭
Ly II

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B♭
Ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

33

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

34

55

Fl. I
Fl. II
Ob.
Ly II
Cl. B.
Ly II
Fag.
Ly II

55

Cor.
Ly II
Tpt. B.
Ly II

55

Timp.
Tar.

55

Fl. solo

34

55

VI. I
VI. II
Vle.
Vc.
Cb.

35

60

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. B♭
ly II

Fag.
ly II

Cor.
ly II

Tpt. B♭
ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

60

35

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

65

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B♭
Ly II

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B♭
Ly II

Timp.
Tar.

65

Fl. solo

65

Vi. I

Vi. II

Vi.

Vc.

Cb.

pp

pp

ff

pizz.

p

arco

f

mf

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 65 to 70. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute I and II, Oboe Ly II, Clarinet B♭ Ly II, Bassoon Ly II, Cor Anglais Ly II, Trumpet B♭ Ly II, Timpani and Tom-tom, Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter (3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4). The Flute solo part is particularly prominent, starting in measure 65 with a melodic line that reaches a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 70. The strings provide a steady accompaniment, with the Violoncello and Contrabass parts showing dynamic markings of *mf* and *p*. The Viola part includes *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings. The Clarinet and Bassoon parts also have *pp* markings in measure 65. The overall texture is dense and dynamic.

36

70

Fl. I *p* *f*

Fl. II *p* *f*

Ob. I y II *p* *f*

Cl. B♭ I y II *p* *f*

Fag. I y II *p* *mf*

Cor. I y II *p* *mf* senza sord. a2

Tpt. B♭ I y II *mf*

Timp. Tar.

Fl. solo *v*

36

70

Vi. I *mf* *f* senza sord.

Vi. II *mf* *f* senza sord.

Vle. *mf* *f* senza sord.

Vc. *mf* *f* senza sord. Div.

Cb. *(mf)* *f*

75 *ff* *accel.*

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II *ff* *a2*

Cl. B♭ I y II *ff*

Fag. I y II

75 *f* *a2*

Cor. I y II

75 *f* II

Tpt. B♭ I y II

75

Timp. Tar. *f* *p*

75

Fl. solo

75 *ff* *accel.* *p*

Vi. I

75 *ff* *p*

Vi. II

75 *ff* *p*

Vle. *ff* *p*

75 *un s.* *p*

Vc.

75 *p*

Cb.

p

Detailed description: This page of a musical score, numbered 77, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet B-flat I and II, Bassoon I and II, and Cor Anglais I and II. The string section includes Trumpet B-flat I and II, Timpani and Tom-toms, Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *un s.* (un sostenuto), and *p* (piano). Performance instructions include *accel.* (accelerando) and *a2* (second ending). The page number 75 is written at the beginning of several staves.

37 Andante ♩ = 80

79

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B♭
Ly II

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B♭
Ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

79

37 Andante ♩ = 80

79

Vi. I

Vi. II

Vie.

Vc.

Cb.

82

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. B \flat
ly II

Fag.
ly II

Cor.
ly II

Tpt. B \flat
ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

Vi. I

Vi. II

Vi.

Vc.

Cb.

p

pp

pp

Musical score for page 80, measures 85-87. The score is in 3/4 time and features the following instruments:

- Fl. I
- Fl. II
- Ob. I y II
- Cl. B♭ I y II
- Fag. I y II
- Cor. I y II
- Tpt. B♭ I y II
- Timp. Tar.
- Fl. solo
- Vi. I
- Vi. II
- Vle.
- Vc.
- Cb.

Measures 85-87 show a woodwind ensemble with the following parts:

- Cl. B♭ I y II: A continuous eighth-note pattern in G major, marked with *ff* and *ff* dynamics. It includes a first ending bracket over measures 86-87.
- Fag. I y II: A simple eighth-note accompaniment in G major.
- Fl. solo: A melodic line in G major, starting with a grace note and a dynamic marking of *p* at measure 87.
- All other instruments (Fl. I, Fl. II, Ob. I y II, Cor. I y II, Tpt. B♭ I y II, Timp. Tar., Vi. I, Vi. II, Vle., Vc., Cb.) are marked with rests, indicating they are silent during these measures.

38

88

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B \flat
Ly II

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B \flat
Ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

88

38

VI. I

VI. II

Vi.

Vc.

Cb.

f

f

sord.

p

sord.

p

sord.

p

sord.

p

92 (♩ = ♩)

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. B♭
ly II

Fag.
ly II

Cor.
ly II

Tpt. B♭
ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

92 (♩ = ♩)

Vi. I

Vi. II

Vi.

Vc.

Cb.

cantabile

39

96

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B♭
Ly II

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B♭
Ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

96

39

mf

f

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

pizz

ppp

senza sord.

pp

senza sord.

pp

Detailed description: This page of a musical score contains measures 96 through 100. The score is for a full orchestra and a solo flute. The instruments listed are Flute I and II, Oboe (Ly II), Clarinet B-flat (Ly II), Bassoon (Ly II), Cor Anglais (Ly II), Trumpet B-flat (Ly II), Timpani and Tom-tom, Solo Flute, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *ppp*. Performance instructions include *pizz* (pizzicato) for the cello and *senza sord.* (without mutes) for the violins and viola. A rehearsal mark '39' is present in a box above measure 99 and below measure 98. The page number '83' is in the top right corner.

101

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. B♭
ly II

Fag.
ly II

Cor.
ly II

Tpt. B♭
ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

mf

p

mf

senza sord. pizz. (*p*) arco (*p*) *sfz*

pizz. (*sfz*) (*pp*) arco (*p*) *sfz*

pizz. (*sfz*) (*pp*) arco (*p*) *sfz*

40

41

107

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B \flat
Ly II

Fag.
Ly II

107

Cor.
Ly II

Tpt. B \flat
Ly II

107

Timp.
Tar.

107

Fl. solo

107

41 (senza sord.)

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

73 74 75

Fl. I *mf* *f*

Fl. II Piccolo *p* *f*

Ob. I y II *mf* *f*

Cl. B♭ I y II *mf* *f*

Fag. I y II *mf* *f*

Cor. I y II *p* *f*

Tpt. B♭ I y II *mf* *f*

Timp. Tar. (Timpani) *p* *mf* *f*

Fl. solo

Vi. I *mf* *mf* *f*

Vi. II *mf* *mf* *f*

Vle. *mf* *mf* *f*

Vc. *mf* *mf* *f*

Cb. *p* *mf* *f*

(arco)

Detailed description: This page of a musical score, numbered 86, covers measures 73, 74, and 75. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute I and II (with Piccolo), Oboe I and II, Clarinet B-flat I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, Trumpet B-flat I and II, Timpani and Tom-toms, Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three measures. Measure 73 starts with a *mf* dynamic. Measure 74 continues with *mf* dynamics. Measure 75 features a crescendo to *f* dynamics. The Flute I and II parts have a *mf* dynamic in measure 73 and *f* in measure 75. The Piccolo part has a *p* dynamic in measure 73 and *f* in measure 75. The Oboe I and II parts have a *mf* dynamic in measure 73 and *f* in measure 75. The Clarinet B-flat I and II parts have a *mf* dynamic in measure 73 and *f* in measure 75. The Bassoon I and II parts have a *mf* dynamic in measure 73 and *f* in measure 75. The Cor Anglais I and II parts have a *p* dynamic in measure 73 and *f* in measure 75. The Trumpet B-flat I and II parts have a *mf* dynamic in measure 73 and *f* in measure 75. The Timpani and Tom-toms part has a *p* dynamic in measure 73, *mf* in measure 74, and *f* in measure 75. The Flute solo part is silent. The Violin I and II parts have a *mf* dynamic in measure 73 and *f* in measure 75. The Viola part has a *mf* dynamic in measure 73 and *f* in measure 75. The Violoncello part has a *mf* dynamic in measure 73 and *f* in measure 75. The Contrabass part has a *p* dynamic in measure 73 and *f* in measure 75. The Contrabass part is marked *(arco)* in measure 73.

42

This page of a musical score contains measures 114 through 117. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I and II, Oboe II, Clarinet Bb II, Bassoon II, Cor Anglais II, Trumpet Bb II, Timpani/Tam-tam, and Flute Solo. The second system includes parts for Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). A boxed measure number '42' is present above the first measure of both systems. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The Flute Solo part has a melodic line starting in measure 114. The woodwinds and strings provide harmonic support.

119

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B♭
Ly II

Fag.
Ly II

mf

p

119

Cor.
Ly II

Tpt. B♭
Ly II

119

Timp.
Tar.

119

Fl. solo

mf

f

f

mf

119

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

p sfz

p sfz

p sfz

p sfz

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

44

124

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B♭
Ly II

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B♭
Ly II

Timpani

Fl. solo

VI. I

VI. II

Viola

Vc.

Cb.

mf

Piccolo

mf

mf

a 2

p *mf*

a 2

p *mf*

f

arco

p cresc.

arco

p cresc.

arco

p cresc.

arco

p cresc.

mf

44

cantabile

This musical score page contains the following parts and markings:

- Fl. I:** *f*
- Fl. II:** *f*
- Ob. I y II:** *f*
- Cl. B♭ I y II:** *f*
- Fag. I y II:** *f*
- Cor. I y II:** *mf*
- Tpt. B♭ I y II:** *mf*
- Timp. Tar.:** (Silent)
- Fl. solo:** (Silent)
- Vi. I:** *f*
- Vi. II:** *f*
- Vle.:** *f*
- Vc.:** *f*
- Cb.:** *f*

The score includes dynamic markings (*f*, *mf*) and the tempo marking *cantabile*. The music is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The page number 129 is indicated at the beginning of each staff.

134 *rall.* 45

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Ct. B♭
Ly II *a2*

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B♭
Ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

134 *rall.* 45 *dim.*

Vi. I

Vi. II

Viola

Vc.

Cb.

p

46 Lento ♩ = 54

139

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B♭
Ly II

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B♭
Ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

46 Lento ♩ = 54

139

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

146

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B♭
Ly II

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B♭
Ly II

Timp.
Tar.

146

Fl. solo

146

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

p *ff*

47

152

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

p

152

Cor. I y II

Tpt. B♭ I y II

p

152

Timp. Tar.

152

Fl. solo

47

152

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

ppp

sfz

mf

cantabile

p

mf

48

158

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B \flat
Ly II

Fag.
Ly II

158

Cor.
Ly II

Tpt. B \flat
Ly II

158

Timp.
Tar.

[Timpani]

158

Fl. solo

48

158

Vi. I

Vi. II

Vi.

Vc.

Cb.

162

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B♭
Ly II

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B♭
Ly II

162 [Timpani]

Timp.
Tar.

162

Fl. solo

162

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

f

p

pp

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

Allegro ♩ = 112

Flauto I

Flauto II

Oboi I y II

Clarineti in B♭ I y II

Fagotti I y II

Corni in F I y II

Trombe in B♭ I y II

Timpani Tarola

Flauto solo

Allegro ♩ = 112

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Musical score for measures 48-50. The score includes staves for Flutes I and II, Oboe II, Clarinet Bb, Bassoon, Cor Anglais, Trombone Bb, Timpani/Tam-tam, Flute Solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measures 48 and 49 are mostly rests for most instruments. Measure 50 features a solo for the Flute Solo and pizzicato for Violin I and II, and a melodic line for Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include *mf* and *p*.

This musical score page, numbered 100, features a variety of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flute I and II (Fl. I, Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Trumpet in B-flat (Tpt. B \flat). The second system includes Timpani and Trombones (Timp. Tar.), Flute solo (Fl. solo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). A dynamic marking of *p* (piano) is present in the Oboe, Clarinet, and Bassoon parts. A *g* (forte) dynamic marking is present in the Flute solo, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts. The score shows a change in time signature from 3/4 to 4/4 at the beginning of the second measure of each system.

12

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. B♭
ly II

Fag.
ly II

Cor.
ly II

Tpt. B♭
ly II

12

Timp.
Tar.

12

Fl. solo

12

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

pp

Detailed description: This page of a musical score, numbered 101, contains staves for various instruments. The top section includes Flute I and II (both with rests), Oboe (playing a rhythmic eighth-note pattern with accents and slurs), Clarinet B♭ (playing a simple eighth-note line), Bassoon (playing a line with slurs and accents), Cor Anglais (rest), Trumpet B♭ (rest), Timpani/Tam-tam (rest), and a Flute solo (playing a complex, fast eighth-note passage). The bottom section includes Violin I and II (rest), Viola (rest), Violoncello (rest), and Contrabass (playing a simple eighth-note line starting with a *pp* dynamic marking). The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

50

15

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. B \flat
ly II

Fag.
ly II

Cor.
ly II

Tpt. B \flat
ly II

mf | sord.

15

Timp.
Tar.

15

Fl. solo

15

50

Vln. I

Vln. II

arco
pp

Vie.

arco
pp

Vc.

arco
p

Cb.

51

18

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. ly II

Tpt. Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

51

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

sord.

mf

pp

Detailed description: This page of a musical score contains staves for various instruments. The top section includes Flute I and II, Oboe ly II, Clarinet Bb ly II, Bassoon ly II, Cor Anglais ly II, and Trumpet Bb ly II. The middle section includes Timpani and a Flute solo part. The bottom section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into three measures. The first measure is in 3/4 time, and the second and third are in 4/4 time. The Flute solo part begins at measure 18. The Cor Anglais part includes a 'sord.' (sordina) marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The Violoncello part begins with a 'pp' (pianissimo) dynamic. A box containing the number '51' is located at the top right and middle right of the page.

21 *rall.*

Fl. I
Fl. II

Ob.
ly II

Cl. B \flat
ly II

Fag.
ly II

Cor.
ly II

Tpt. B \flat
ly II

Timp.
Tar.

21

Fl. solo

21 *rall.*

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

24 poco meno mosso ♩ = 96 52

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. Bb
ly II

Fag.
ly II

Cor.
ly II

Tpt. Bb
ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

Vin. I

Vin. II

Vie.

Vc.

Cb.

f

mf >

p

pp

pp

p

24 poco meno mosso ♩ = 96 52

33 *acell.* A tempo 54

Fl. I *p cresc.*

Fl. II *p cresc.*

Ob. II *(p) cresc.*

Cl. Bb II *p cresc.*

Fag. II

Cor. II

Tpt. Bb II

Timp. Tar.

Fl. solo *f acell.* A tempo *f cresc.*

Vln. I *pp cresc.*

Vln. II *pp cresc.*

Vie. *pp cresc.*

Vc. *sord.* *pp cresc.*

Cb.

Fl. I
Fl. II
Ob. I y II
Cl. B \flat I y II
Fag. I y II

Cor. I y II
Tpt. B \flat I y II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

dim. e rall. poco a poco

This page of a musical score contains measures 44 through 47 for an orchestra. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. I & II):** Fl. I starts at measure 44 with a *ff* dynamic. Fl. II is marked *Piccolo* and also starts at measure 44 with *ff*.
- Oboe (Ob.):** Starts at measure 44 with *ff*.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb.):** Starts at measure 44 with *ff*. A *a2* marking is present in measure 45.
- Bassoon (Fag.):** Starts at measure 44 with *ff*. A *a2* marking is present in measure 45.
- Cor Anglais (Cor.):** Starts at measure 44 with *f*.
- Trumpet in B-flat (Tpt. Bb.):** Starts at measure 44 with *f*.
- Timpani (Timp. Tar.):** Starts at measure 44 with *f*.
- Flute Solo (Fl. solo):** This part is silent throughout the measures shown.
- Violins (Vln. I & II):** Both start at measure 44 with *ff*.
- Viola (Vle.):** Starts at measure 44 with *ff*.
- Violoncello (Vc.):** Starts at measure 44 with *ff*.
- Double Bass (Cb.):** Starts at measure 44 with *ff*.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The tempo and dynamics change from measure 45 to 47, following the instruction *dim. e rall. poco a poco*.

57 *meno mosso* ♩ = 96

48 Fl. I 4/4 *meno mosso* ♩ = 96

48 Fl. II 4/4

48 Ob. 4/4

48 Cl. Bb 4/4

48 Fag. 4/4

48 Cor. 4/4

48 Tpt. Bb 4/4

48 Timp. 4/4

48 Fl. solo 4/4

48 Vln. I 4/4 *meno mosso* ♩ = 96

48 Vln. II 4/4

48 Vie. 4/4

48 Vc. 4/4

48 Cb. 4/4

Detailed description: This page of a musical score contains measures 48 through 57. The tempo is marked 'meno mosso' with a metronome marking of ♩ = 96. The score is for a full orchestra. Measures 48-51 are in 4/4 time, and measures 52-57 are in 3/4 time. The woodwind section (Flutes I & II, Oboe, Clarinet Bb, Bassoon) plays a melodic line with slurs and accents. The strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) provide a rhythmic accompaniment. The brass section (Trumpet Bb, Cor Anglais, Timpani) is mostly silent. The Flute solo part is also silent. The score includes dynamic markings such as *mf* and *fz* (for *forzando*), and articulation like accents and slurs.

52

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B \flat
Ly II

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B \flat
Ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

a2

mf

p

pp

mf

pp

mf

pp

mf

58

55

F.I. I *f*

F.I. II *f* Piccolo

Ob. I y II *f* a2 [?]

Cl. Bb I y II *f*

Fag. I y II *f*

Cor. I y II *mf*

Tpt. Bb I y II *mf*

55

Timp. Tar.

55

Fl. solo

55

Vln. I *f* [?]

58

Vln. II

Vie.

Vc.

Cb.

57

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B \flat I y II

Fag. I y II

Cor. I y II

Tpt. B \flat I y II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vle. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 114, contains measures 57 through 60. The score is for a full orchestra. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, and Trumpet in B-flat I and II. The percussion section includes Timpani and Tom-toms. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Flute solo part is marked with a rest. The strings are marked with a forte (*f*) dynamic. The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

59 Andante ♩ = 72

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flutes I & II, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon) and brass (Cor, Trumpet in B-flat, Trombones). The bottom section includes strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) and a Solo Flute. The score is in 3/4 time with a tempo of Andante (♩ = 72). Measure 59 is marked with a box containing the number 59. The tempo marking 'Andante' and the tempo indicator '♩ = 72' are present in two locations. The woodwind parts feature complex rhythmic patterns with slurs and ties. The brass parts provide harmonic support with sustained notes. The string parts play a steady accompaniment, with the lower strings marked *pp*. The Solo Flute part enters in measure 59 with a melodic line. The score concludes in measure 62.

63

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. B \flat
Fag.
Cor.
Tpt. B \flat
Timp.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vie.
Vc.
Cb.

pp
pp
p
pp
ppp
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco

3

67

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. ly II

Tpt. Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

4/4 3/4

tr

p

pizz. *arco*

p

pizz. *arco*

60

71

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. I y II

Tpt. B♭ I y II

Timp. Tar.

Fl. solo

71

Vln. I

Vln. II

Vcllo

Vc.

Cb.

p

cresc. poco a poco

71

60

74

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. Bb
Fag.
Cor.
Tpt. Bb
Timp.
Tar.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

74

ff

p

mf

77

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. B \flat
ly II

Fag.
ly II

Cor.
ly II

Tpt. B \flat
ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

mf

cresc.

mf

61

Detailed description: This page of a musical score, numbered 120, contains measures 77 through 80. The score is for a full orchestra with a solo flute. The instruments listed are Flute I and II, Oboe (left), Clarinet in B-flat (left), Bassoon (left), Cor Anglais (left), Trumpet in B-flat (left), Timpani and Tom-tom, Flute Solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. At measure 77, the Flute Solo part begins with a *cresc.* marking. The Bassoon part has a *p* marking at measure 79. The Cor Anglais part has a *mf* marking at measure 78. At measure 80, the Flute Solo part has a *cresc.* marking and a *mf* dynamic. The Flute I and II parts have a *p* marking at measure 80. A rehearsal mark '61' is placed in a box above measure 80. The page number '120' is in the top left, and '61' is in a box in the top right.

81

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

81

Cor. ly II

Tpt. Bb ly II

81

Timp. Tar.

81

Fl. solo

f

sempre f

81

Vln. I

Vln. II

Vie.

p

Vc.

Cb.

84

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B \flat I y II

Fag. I y II

Cor. I y II

Tpt. B \flat I y II

Timp. Tar.

84

Fl. solo

84

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf cresc. *ff*

p cresc. *mf*

p cresc. *mf*

mf

p *pizz.* *p cresc.* *mf*

62 in Tempo ♩ = 72 poco a poco accel.

38

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. I y II

Tpt. B♭ I y II

Timp. Tar.

38

Fl. solo

62 in Tempo ♩ = 72 poco a poco accel.

38

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vcl.

Cb.

63 Allegro ♩ = 112

This musical score page contains measures 93 through 124. It is for a symphony orchestra and is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of ♩ = 112. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet in Bb, and Timpani/Tarola. The second system includes parts for Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The Tarola part is marked with *f*. The string parts (Viola, Violoncello, and Contrabass) are marked 'arco' and *ff*. Measure numbers 93, 100, 107, and 114 are indicated at the start of their respective staves.

97

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. Bb
ly II

Fag.
ly II

Cor.
ly II

Tpt. Bb
ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Viola

Vc.

Cb.

ff

a2

[?]

a2

This page of a musical score, numbered 126, contains the following parts and markings:

- Fl. I & II:** Flute parts with a dynamic marking of *ff* and a rehearsal mark of 100.
- Ob. I & II:** Oboe parts with a dynamic marking of *ff*.
- Cl. B♭ I & II:** Clarinet in B-flat parts with a dynamic marking of *ff*.
- Fag. I & II:** Bassoon parts with a dynamic marking of *ff*.
- Cor. I & II:** Horn parts with a dynamic marking of *f* and a rehearsal mark of 100. The second horn part includes the marking "a2".
- Tpt. B♭ I & II:** Trumpet in B-flat parts with a dynamic marking of *f*.
- Timp. / Tar.:** Timpani and snare drum parts with a rehearsal mark of 100.
- Fl. solo:** Flute solo part with a rehearsal mark of 100.
- Vln. I & II:** Violin parts with a dynamic marking of *ff* and a rehearsal mark of 100.
- Vle.:** Viola part with a dynamic marking of *ff*.
- Vc.:** Violoncello part with a dynamic marking of *ff*.
- Cb.:** Contrabass part with a dynamic marking of *ff*.

64

102

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

102

Cor. I y II

Tpt. Bb I y II

Timp. Tar.

102

Fl. solo

64

102

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vc.

Cb.

104

Fl. I
Fl. II
Ob. I y II
Cl. B \flat I y II
Fag. I y II
Cor. I y II
Tpt. B \flat I y II
Timp. Tar.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

Measures 104-107 are shown. The score includes parts for Flutes I and II, Oboe I and II, Clarinet B \flat I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, Trumpet B \flat I and II, Timpani/Tam-tam, Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

65

107

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. ly II

Tpt. Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

107

65

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 107, 108, and 109. The score is for a full orchestra. The woodwind section includes Flute I and II, Oboe ly II, Clarinet Bb ly II, Bassoon ly II, Cor Anglais ly II, and Trombone Bb ly II. The percussion section includes Timpani and Tom-toms. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure 107 features a solo flute line with a dynamic marking of $>$ and a first ending bracket labeled 'I'. Measure 108 features a second ending bracket labeled 'II' for the bassoon and flute solo. Measure 109 continues the solo flute line. A rehearsal mark '65' is placed above the Violin I staff at the beginning of measure 107.

110

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B \flat
Ly II

Fag.
Ly II

110

Cor.
Ly II

Tpt. B \flat
Ly II

110

Timp.
Tar.

110

Fl. solo

110

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

Musical score for page 132, measures 116-118. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Fl. I:** Measures 116-118. Part 116 contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Part 117 is a whole rest. Part 118 is a whole rest.
- Fl. II:** Whole rests in measures 116, 117, and 118.
- Ob. / y II:** Whole rests in measures 116, 117, and 118.
- Cl. Bb / y II:** Whole rests in measures 116, 117, and 118.
- Fag. / y II:** Measures 116-118. Part 116 contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Part 117 contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Part 118 is a whole rest.
- Cor. / y II:** Whole rests in measures 116, 117, and 118.
- Tpt. Bb / y II:** Whole rests in measures 116, 117, and 118.
- Timp. / Tar.:** Whole rests in measures 116, 117, and 118.
- Fl. solo:** Measures 116-118. Part 116 contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Part 117 contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Part 118 contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Vln. I:** Whole rests in measures 116, 117, and 118.
- Vln. II:** Whole rests in measures 116, 117, and 118.
- Vle.:** Whole rests in measures 116, 117, and 118.
- Vc.:** Whole rests in measures 116, 117, and 118.
- Cb.:** Whole rests in measures 116, 117, and 118.

rall. poco a poco

Musical score for measures 119-122. The score is in 3/4 time and includes the following parts:

- Flutes (Fl. I, Fl. II):** Rests throughout.
- Oboe (Ob.):** Rests throughout.
- Clarinets (Cl. Bb I, Cl. Bb II):** Rests throughout.
- Bassoon (Fag.):** Rests throughout.
- Cor Anglais (Cor. I):** Rests throughout.
- Trumpets (Tpt. Bb I, Tpt. Bb II):** Rests throughout.
- Timpani (Timp. Tar.):** Rests throughout.
- Flute Solo (Fl. solo):** Melodic line starting at measure 119 with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Rests throughout.
- Viola (Vie.):** Rests in measures 119-120, then enters in measure 121 with a piano (*p*) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Violoncello (Vc.):** Rests throughout.
- Double Bass (Cb.):** Rests throughout.

67 Andantino ♩ = 96

123

Fl. I *p*

Fl. II *p*

Ob. I y II *p*

Cl. B♭ I y II *p* *mf*

Fag. I y II *p* *mf*

Cor. I y II *p* *mf* a2

Tpt. B♭ I y II *pp* *mf* a2

123 Timpani

Timp. Tar. *pp*

123 Fl. solo

67 Andantino ♩ = 96

123

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vcl. *p* *mf*

Vc. *p* *mf* Div.

Cb. *p* *mf*

130

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B♭ I y II

Fag. I y II

Cor. I y II

Tpt. B♭ I y II

130

Timp. Tar.

Fl. solo

68 Andante ♩ = 80

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

142

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B \flat I y II

Fag. I y II

Cor. I y II

Tpt. B \flat I y II

Timp. Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc. sord.

Cb.

70

poco a poco cresc. e accel.

147

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. Bb I y II

Fag. I y II

147

Cor. I y II

Tpt. Bb I y II

147

Timp. Tar.

147

Fl. solo

70

poco a poco cresc. e accel.

147

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

This musical score page, numbered 140, covers measures 151 to 153. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, and strings. The woodwind section includes Flutes I and II, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, and Cor Anglais. The brass section includes Trumpets in B-flat and Trombones. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The percussion section includes Timpani and Snare Drum. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The woodwinds and strings play active parts, while the brass and percussion are mostly silent or have minimal activity. The woodwinds play melodic lines with some ornamentation, while the strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

71 Tempo primo ♩ = 112

154

Fl. I

Fl. II

Ob. I/II

Cl. Bb I/II

Fag. I/II

Cor. I/II

Tpt. Bb I/II

Timp. Tar.

154

Fl. solo

71 Tempo primo ♩ = 112

Vin. I

Vin. II

Vie.

Vc.

Cb.

160

F.I. I

F.I. II

Ob.
I y II

Cl. B♭
I y II

Fag.
I y II

160

Cor.
I y II

Tpt. B♭
I y II

160

Timp.
Tar.

160

Fl. solo

160

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

163

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. B \flat
ly II

Fag.
ly II

163

Cor.
ly II

Tpt. B \flat
ly II

163

Timp.
Tar.

163

Fl. solo

163

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

73

169

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B \flat
Ly II

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B \flat
Ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

74

172

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. ly II

Tpt. Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

74

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

mf

Musical score for measures 175-177. The score is in 4/4 time and features a variety of instruments. Measures 175 and 176 are marked with a rehearsal sign '175'. Measure 177 is marked with a rehearsal sign '75'. The woodwind section (Flutes I & II, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet in B-flat) and the percussion section (Timpani, Tom-tom) are mostly silent in these measures. The string section (Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso) plays a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from *mf* to *p*. The Flute soloist (Fl. solo) plays a melodic line with a slur over measures 175 and 176, and a fermata at the end of measure 177. The string parts in measure 177 are marked 'arco'.

dim. e rall.

181

Fl. I *ff*

Fl. II *ff*

Ob. I y II *ff*

Cl. B_♭ I y II *ff*

Fag. I y II

181

Cor. I y II

Tpt. B_♭ I y II

Timp. Tar.

181

Fl. solo

181

Vln. I *dim. e rall.*

Vln. II *dim. e rall.*

Vle. *Div.*

Vc.

Cb.

76 meno mosso ♩ = 96

185

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. ly II

Tpt. Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

76 meno mosso ♩ = 96

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vc.

Cb.

pp

p

pp

p

pp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 185 to 187. The tempo is marked 'meno mosso' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flutes I and II, Oboe ly II, Clarinet Bb ly II, Bassoon ly II, Cor Anglais ly II, Trumpet Bb ly II) and Percussion (Timp. Tar.) are shown with rests for measures 185 and 186. The Flute solo part is also at rest. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) begins in measure 185. The Violins I and II parts start with a *pp* dynamic and play a melodic line. The Viola and Violoncello parts start with a *p* dynamic and play a more rhythmic accompaniment. The Contrabass part is at rest. The score concludes in measure 187 with a final chord for the strings.

188

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B \flat
Ly II

Fag.
Ly II

Cor.
Ly II

Tpt. B \flat
Ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

mf

mf

pp

pp

[.]

[.]

[*pp*]

77

This musical score page contains measures 190 and 191 for a symphony. The instruments and their parts are as follows:

- Flute I (Fl. I):** Measures 190-191, starting at measure 190 with a forte (*f*) dynamic.
- Flute II (Fl. II):** Measures 190-191, starting at measure 191 with a forte (*f*) dynamic.
- Oboe (Ob.):** Measures 190-191, starting at measure 190 with a forte (*f*) dynamic.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb.):** Measures 190-191, starting at measure 190 with a forte (*f*) dynamic.
- Bassoon (Fag.):** Measures 190-191, starting at measure 191 with a forte (*f*) dynamic.
- Cor Anglais (Cor.):** Measures 190-191, starting at measure 191 with a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Trumpet in B-flat (Tpt. Bb.):** Measures 190-191, starting at measure 191 with a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Timpani (Timp. Tar.):** Measures 190-191, showing rests.
- Flute Solo (Fl. solo):** Measures 190-191, showing rests.
- Violin I (Vln. I):** Measures 190-191, starting at measure 190 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, changing to fortissimo (*ff*) at measure 191.
- Violin II (Vln. II):** Measures 190-191, starting at measure 190 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, changing to forte (*f*) at measure 191.
- Viola (Vie.):** Measures 190-191, starting at measure 190 with a piano (*p*) dynamic, changing to forte (*f*) at measure 191.
- Violoncello (Vc.):** Measures 190-191, starting at measure 190 with a piano (*p*) dynamic, changing to forte (*f*) at measure 191.
- Contrabass (Cb.):** Measures 190-191, starting at measure 190 with a piano (*p*) dynamic, changing to forte (*f*) at measure 191.

78 Andante ♩ = 72

195

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. B♭ ly II

Fag. ly II

Cor. ly II

Tpt. B♭ ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

195

78 Andante ♩ = 72

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

p

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 195 to 200. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The woodwind section (Flutes I and II, Oboe ly II, Clarinet B♭ ly II, Bassoon ly II, Cor Anglais ly II, Trumpet B♭ ly II) and the percussion section (Timp. Tar.) are mostly silent, indicated by rests. The Flute soloist (Fl. solo) begins in measure 195 with a melodic line starting on a half rest, marked with a piano (*p*) dynamic. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) enters in measure 195 with a sustained chord, marked with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The score is divided into four measures, with a 3/4 time signature indicated at the end of each measure.

199

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B \flat
Ly II

Fag.
Ly II

199

Cor.
Ly II

Tpt. B \flat
Ly II

199

Timp.
Tar.

199

Fl. solo

199

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

79

203

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. ly II

Tpt. Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

203

Vln. I

Vln. II

Vi.

Vc.

Cb.

203

[?]

79

p

cresc.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 203 through 206. The score is for a full orchestra and includes a solo flute part. The instruments listed are Flute I and II, Oboe ly II, Clarinet Bb ly II, Bassoon ly II, Cor Anglais ly II, Trumpet Bb ly II, Timpani and Tom-tom, Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measures 203 and 204 are mostly rests for the woodwinds and strings. Measure 205 features a solo flute line starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The solo flute part consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. Measure 206 shows the continuation of the solo flute line and the entry of the Violin I and II parts. A bracketed question mark [?] is placed above the first measure of the Violin I part. A circled number 79 is placed above the second measure of the Violin I part. The page number 157 is in the top right corner, and a circled number 79 is in the top center.

207

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. B \flat
Fag.
Cor.
Tpt. B \flat
Timp.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.

p
[p]
f

207

80

210

Fl. I

Fl. II

Ob. ly II

Cl. Bb ly II

Fag. ly II

Cor. ly II

Tpt. Bb ly II

Timp. Tar.

Fl. solo

210

80

Vln. I

Vln. II

Vie.

Vc.

Cb.

81

214

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B \flat
Ly II

Fag.
Ly II

214

Cor.
Ly II

Tpt. B \flat
Ly II

214

Timp.
Tar.

214

Fl. solo

ff

dim.

81

214

Vln. I

Vln. II

Vle.
p

senza sord.

Vc.
p

senza sord.

Cb.
p

219 *cresc. e accel. poco a poco*

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. Bb
Fag.

Cor.
Tpt. Bb

Timp.
Tar.

Fl. solo

219 *cresc. e accel. poco a poco*

Vln. I
Vln. II
Vcl.
Cb.

82 Allegro $\text{♩} = 112$

223

Fl. I

Fl. II

Ob. I y II

Cl. B \flat I y II

Fag. I y II

Cor. I y II

Tpt. B \flat I y II

Timp. Tar.

223

82 Allegro $\text{♩} = 112$

223 senza sord.

Vln. I

Vln. II

Vcllo

Vc.

Cb.

228

Fl. I

Fl. II

Ob.
Ly II

Cl. B \flat
Ly II

Fag.
Ly II

228

Cor.
Ly II

Tpt. B \flat
Ly II

228

Timp.
Tar.

228

Fl. solo

228

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

231

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. Bb
Fag.
Cor.
Tpt. Bb
Timp.
Fl. solo
Vln. I
Vln. II
Vcl.
Cb.

This page of a musical score contains measures 231 through 234. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn, Trumpet in Bb, and Timpani/Tam-tam. The second system includes parts for Flute solo, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 231 and 232 are in 3/4 time, while measures 233 and 234 are in 4/4 time. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The Flute solo part has a brief melodic line in measure 234.

CADENZA

Fl. solo 234

Fl. solo 237

Fl. solo 239

Fl. solo 242 (A)

Fl. solo 244

Fl. solo 248

Fl. solo 251 (B)

Fl. solo 256

Fl. solo 259

Fl. solo 262 (C)

Fl. solo 265

Fl. solo 268

274

Fl. I

Fl. II

Ob.
ly II

Cl. B \flat
ly II

Fag.
ly II

Cor.
ly II

Tpt. B \flat
ly II

Timp.
Tar.

Fl. solo

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

277

Fl. I *ff*

Fl. II *ff* Piccolo

Ob. *ff*

Cl. Bb *ff*

Fag. *ff*

Cor. *f*

Tpt. Bb *f*

277 Timp. Tarola *f*

277 Fl. solo

277 Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vie. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

XI.- Apéndices

XI. 1.- Autorización Carlos –Blas Galindo Mendoza



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.

Carlos-Blas
GALINDO MENDOZA

Chihuahua, Chih., junio de 2018

Mtro. Ernesto Cabrera Pérez
Facultad de Artes, BUAP
P r e s e n t e

Estimado maestro Cabrera:

Con referencia al trabajo de tesis con el cual usted optará por el grado de Maestro en Interpretación Musical que otorga la UNAM, tesis que ha concluido y para la que ya cuenta con los votos aprobatorios necesarios, me es muy grato felicitarlo ampliamente, toda vez que con la investigación que culmina con la edición crítica del **Concierto para Flauta y Orquesta** (1960) del compositor mexicano Blas Galindo Dimas –quien fuera mi padre–, contribuye a ahondar en los pormenores del devenir de la música mexicana de concierto del siglo XX.

Respecto a su solicitud expresa de incluir, en su tesis de grado, las imágenes del manuscrito del referido **Concierto**, así como las de la copia heliográfica de la misma obra, ambas resguardadas en el Archivo Blas Galindo, tengo a bien comunicarle que cuenta con mi autorización para incorporarlas, en el entendido de que se trata de un producto académico y que, en caso de realizarse alguna publicación (comercial o no) de esta edición crítica, habríamos de realizar los trámites necesarios con la gerencia general de Ediciones Mexicanas de Música, A. C.

Sin otro particular, y con el deseo de estar presente en su examen de grado en la Facultad de Música de la UNAM, no me resta sino reiterarle mi gratitud por su interés en la obra de Galindo.

Cordialmente:

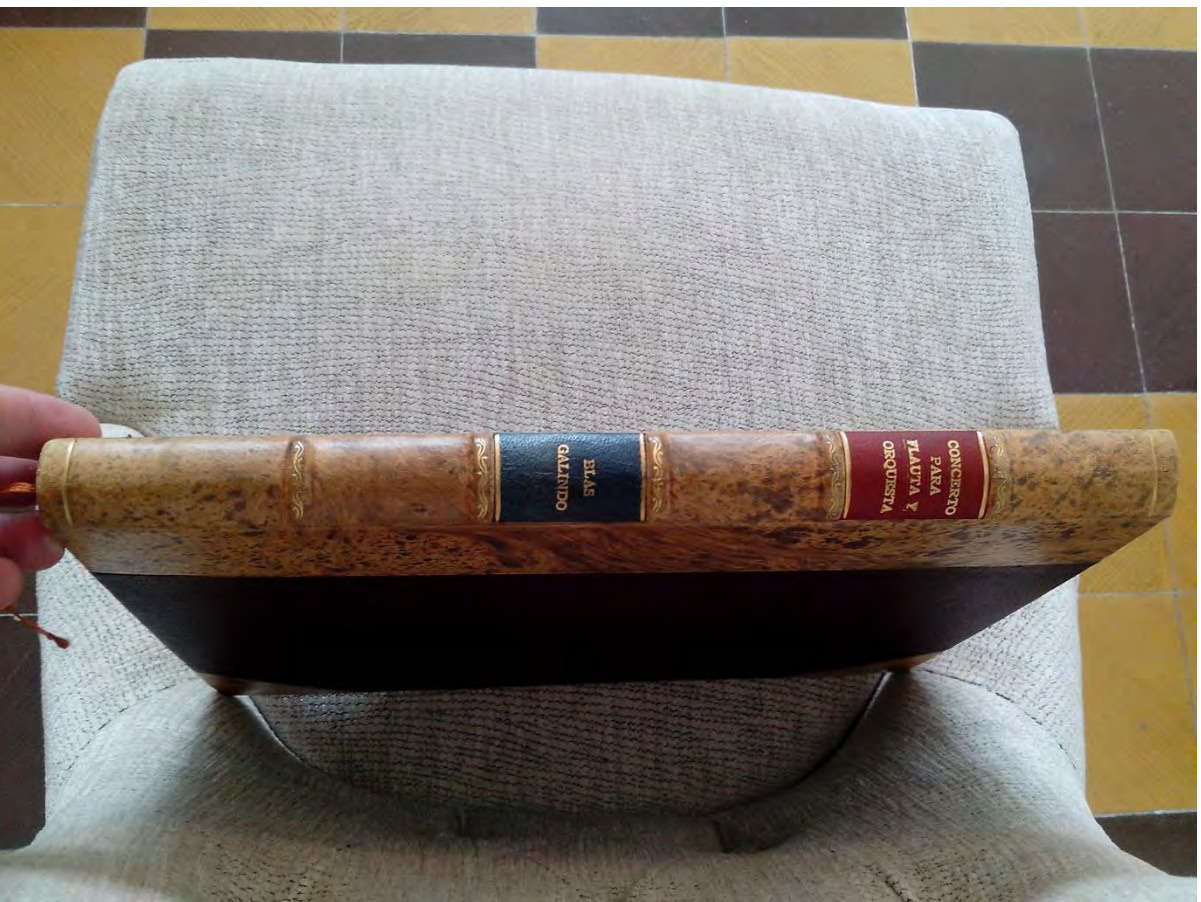


Carlos-Blas Galindo Mendoza

carlosblasgalindo@gmail.com

Calle Alaska # 2047. Colonia Las Águilas. 31214. Chihuahua, Chih. México
Calle Sur 71 A # 328. Colonia Banjidal. Delegación Iztapalapa. 09450. CDMX. México

XI. 2.- Facsímil del manuscrito



BLAS GALINDO

CONCERTO

para

FLAUTA y

ORQUESTA

México, Noviembre de 1960



M. D. MONOGRAMA, EXTRA MARCA REG.

Esta obra fue compuesta por encargo del
Instituto Nacional de Bellas Artes

- 1 Flauta 1^a
1 Flauta 2^a con Piccolo
2 Oboes
2 Clarinetes si b
2 Fagotes
2 Cornos en FA
2 Trompetas Si b
1 Percusionista con

Timpani
Bombo
Tambor
Plato suspendido

1 Flauta Solista
Cuerdas

Dur. apr. 27

Estreno mundial Abril 3 de 1965 en New Orleans con la

Orquesta Filarmónica-Sinfónica. Director Werner Torcanowsky

Solista Sra. Harriet Edwards.

I - Allegro $\text{♩} = 112$

II - Lento $\text{♩} = 54-63$. página 59

III - Allegro $\text{♩} = 112$ página 103

CONCERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTRA

Blas Galindo

Allegro $\text{♩} = 112$

Flauto I $\text{♩} = 112$

Flauto II con Piccolo $\text{♩} = 112$ *muta a Piccolo*

Oboi I-II $\text{♩} = 112$

Clarineti in Bb $\text{♩} = 112$

Fagotti I-II $\text{♩} = 112$

Corni in F $\text{♩} = 112$

Trombe in Bb $\text{♩} = 112$

Timpani, Bombo, Tambor, Plati Suspendo. $\text{♩} = 112$

Flauto Solo $\text{♩} = 112$

Allegro $\text{♩} = 112$

Violini I $\text{♩} = 112$ *PPP*

Violini II $\text{♩} = 112$ *PPP*

Viole $\text{♩} = 112$ *PPP*

Violoncelli $\text{♩} = 112$ *PPP*

Contrabassi $\text{♩} = 112$ *PPP*



Handwritten musical score on page 590. The page contains several systems of staves. The top system has four staves with notes and rests. The second system has two staves with notes and rests. The third system has two staves with notes and rests. The fourth system has two staves with notes and rests. The fifth system has two staves with notes and rests. The sixth system has two staves with notes and rests. The seventh system has two staves with notes and rests. The eighth system has two staves with notes and rests. The ninth system has two staves with notes and rests. The tenth system has two staves with notes and rests. The eleventh system has two staves with notes and rests. The twelfth system has two staves with notes and rests. The thirteenth system has two staves with notes and rests. The fourteenth system has two staves with notes and rests. The fifteenth system has two staves with notes and rests. The sixteenth system has two staves with notes and rests. The seventeenth system has two staves with notes and rests. The eighteenth system has two staves with notes and rests. The nineteenth system has two staves with notes and rests. The twentieth system has two staves with notes and rests. The page is numbered 590 on the left side.

Handwritten musical score on page 591. The page contains several systems of staves. The top system has four staves with notes and rests. The second system has two staves with notes and rests. The third system has two staves with notes and rests. The fourth system has two staves with notes and rests. The fifth system has two staves with notes and rests. The sixth system has two staves with notes and rests. The seventh system has two staves with notes and rests. The eighth system has two staves with notes and rests. The ninth system has two staves with notes and rests. The tenth system has two staves with notes and rests. The eleventh system has two staves with notes and rests. The twelfth system has two staves with notes and rests. The thirteenth system has two staves with notes and rests. The fourteenth system has two staves with notes and rests. The fifteenth system has two staves with notes and rests. The sixteenth system has two staves with notes and rests. The seventeenth system has two staves with notes and rests. The eighteenth system has two staves with notes and rests. The nineteenth system has two staves with notes and rests. The twentieth system has two staves with notes and rests. The page is numbered 591 on the right side.

6

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl.
Fag.
Cor
Tr.
Timp.

cantabile
(f)

arco
ppp
arco
ppp
arco
ppp
arco
ppp

7

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl.
Fag.
Cor
Tr.
Timp.

Sord.
p

Pizz.
arco
pp

mf

Handwritten musical score on page 7. The score consists of several systems of staves. The top system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Dynamic markings such as *f* and *arco* are present. The middle system features a single staff with a complex rhythmic pattern. The bottom system shows a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with accompaniment. The page is numbered '7' in the bottom left corner.

Handwritten musical score on page 8. This page continues the piece with multiple systems of staves. It includes treble and bass clef staves with notes, rests, and dynamic markings like *f* and *arco*. There are also some circled annotations and a double bar line. The page is numbered '8' in the bottom right corner.

Handwritten musical score for page 10, featuring staves for Flutes (Fl. I, II), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Timp.), Flute Solo (Fl. S.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *ppp*.

Handwritten musical score for page 11, featuring staves for Piccolo, Flutes (Fl. I, II), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Timp.), Flute Solo (Fl. S.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *pp*, and *ppp*. A circled number '3' is present above the Piccolo staff.



Handwritten musical notation on the top system of page 13, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *pp*.

7

Handwritten musical notation on the middle system of page 13, including a *dim.* marking and various rhythmic patterns.

Handwritten musical notation on the bottom system of page 13, with multiple staves and dynamic markings like *cresc.* and *pp*.

7

Handwritten musical notation on the top system of page 12, featuring complex rhythmic structures and dynamic markings such as *ff* and *f*.

Handwritten musical notation on the middle system of page 12, including a *ff* marking and a *tr* (trill) instruction.

Handwritten musical notation on the bottom system of page 12, with multiple staves and dynamic markings like *ff* and *f*.

14

rall.

Fl. I & II

Ob.

Cl.

Fag.

Cor

Tr.

Timp.

Fl. S.

Viol. I & II

Vla.

Vcl.

Cm.

Andante $\text{♩} = 80$

espressivo

rall.

Sord. pp

15

Viol. I & II

Vla.

Vcl.

Cm.

Andante $\text{♩} = 80$

cresc. poco

mf

p

Sord. pp

No. 0 MONOGRAMA EXTRA MARCA REG.

Handwritten musical score for page 17. The score includes a vocal line with lyrics "a coclevarado" and "a ccerfornelo", and piano accompaniment. The score includes dynamic markings like "f" and "sord.", and a circled number "9".

Handwritten musical score for page 16. The score includes a vocal line with lyrics "a coclevarado" and "a ccerfornelo", and piano accompaniment. The score includes dynamic markings like "f" and "sord.", and a circled number "9".

Fl. I *mf*

Ob.

Cl.

Fag. *mf*

Cor.

Tr.

Timp. *pp* *pp*
Piatte Susp. *pp* *pp*
bachelte blanda

Fl. S *ff* *mf* *ff*

U. I

U. II

Vc. I

Vc. II

Cb.

7 A tempo $\text{♩} = 112$

7 A tempo $\text{♩} = 112$

senza Sord.

Senza Sord.

Senza Sord.

Senza Sord.



Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Handwritten musical notation on a grand staff. It features a series of chords and melodic lines, with dynamic markings like 'f' and 'mf' (mezzo-forte). The notation is dense and includes many accidentals.

Handwritten musical notation on a grand staff, primarily consisting of chords and rests. It includes dynamic markings such as 'f' and 'mf'. The notation is less complex than the previous systems.

Handwritten musical notation on a grand staff. This system contains several measures of music with various note values and rests. It includes dynamic markings like 'f' and 'mf'.

Handwritten musical notation on a grand staff. It begins with a circled number '8' and a dynamic marking 'f'. The notation includes chords and melodic lines with various accidentals.

Handwritten musical notation on a grand staff. This system features a series of chords and rests, with dynamic markings like 'f' and 'mf'. It concludes with a circled number '8'.

Handwritten musical score for page 22. The score includes staves for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Percussion. The Flute parts are marked with a circled '3' and a circled '4'. The Clarinet and Bassoon parts have a circled '4'. The Percussion part has a circled '3' and a circled '4'. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*.

Handwritten musical score for page 23. The score includes staves for Piccolo, Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Percussion. The Piccolo part is marked with a circled '9'. The Flute parts are marked with a circled '3' and a circled '4'. The Oboe part has a circled '3' and a circled '4'. The Clarinet and Bassoon parts have a circled '3' and a circled '4'. The Percussion part has a circled '3' and a circled '4'. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *mf*.

Handwritten musical score for guitar, featuring a complex melodic line with many accidentals and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

0000 meno mosso

Handwritten musical score for guitar, consisting of several measures with notes and chords. It includes dynamic markings like *f* and *mf*.

Handwritten musical score for guitar, continuing the piece with various melodic and harmonic elements. Dynamic markings include *f* and *mf*.

0000 meno mosso

5%

Handwritten musical score for guitar, featuring a dense melodic passage with many accidentals and dynamic markings such as *f* and *ff*.

10

Handwritten musical score for guitar, showing a section with notes and chords. It includes dynamic markings like *f* and *mf*.

Handwritten musical score for guitar, continuing the piece with various melodic and harmonic elements. Dynamic markings include *f* and *mf*.

10

84

Handwritten musical score for page 20. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Violin (V.). The music is written in 4/4 time and features various dynamics such as *mf* and *mfz*. There are several measures of rests and some handwritten annotations.

Handwritten musical score for page 22. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Violin (V.). The music is written in 4/4 time and features various dynamics such as *mf*, *ff*, and *arco*. There are several measures of rests and some handwritten annotations. A circled number '11' is present above the first staff.

No. D MONOGRAMA EXTRA MARCHA REG. 24 PAUTAS

Handwritten musical score for page 87. The page contains five staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. There are dynamic markings such as *f* and *ad tempo*. A circled number 17 is written below the first staff. The bottom left corner of the page is numbered 87.

Handwritten musical score for page 88. The page contains five staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with rhythmic patterns. There are dynamic markings such as *f* and *ad tempo*. A circled number 18 is written below the first staff. The bottom right corner of the page is numbered 88.

Handwritten musical score for page 30. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. A large bracket groups the woodwind parts. The string parts are marked with dynamics like *mf* and *ff*. The bottom section of the page shows string parts with specific bowing techniques: *Pizz. Div.* (Pizzicato Diviso) and *Unis. arco* (Unison arco).

Handwritten musical score for page 31. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. A large bracket groups the woodwind parts. The string parts are marked with dynamics like *mf* and *ff*. The bottom section of the page shows string parts with specific bowing techniques: *Pizz. Div.* (Pizzicato Diviso) and *Unis. arco* (Unison arco). A *cresc.* (crescendo) marking is present above the string parts.



Handwritten musical score on page 33. The page contains several staves of music. The top two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The bottom two staves are also a grand staff. The music is written in a single system. There are dynamic markings such as *f* and *dim*. The word *Piccolo* is written in the lower right section of the page. The page number 33 is written at the bottom left.

Handwritten musical score on page 32. The page contains several staves of music. The top two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The bottom two staves are also a grand staff. The music is written in a single system. There are dynamic markings such as *f*, *arco*, and *pp*. The word *Piccolo* is written in the lower left section of the page. The page number 32 is written at the bottom right.

Handwritten musical score for page 34. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), and Violin (Vl.). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The Flute part has a dynamic marking of *mf*. The Clarinet part has dynamic markings of *f* and *pp*. The Violin part has a dynamic marking of *pp*. The score is mostly blank with some musical notation in the first system.

Handwritten musical score for page 35. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), and Violin (Vl.). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The Flute part has a circled number 14 above it. The Clarinet part has a circled number 14 above it. The Bassoon part has a circled number 14 above it. The Violin part has a circled number 14 above it. The score includes musical notation for the first system, with dynamic markings of *pp* and *mf*.

Handwritten musical score on page 606. The page contains three systems of music, each with multiple staves. The notation is dense, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The music appears to be a complex piece, possibly for a string ensemble or orchestra. The page number '606' is written vertically on the left side.

Handwritten musical score on page 607. The page continues the notation from the previous page. It features several systems of music with complex notation. At the bottom right, there are two circled numbers, '15' and '16', which likely indicate measure numbers or section markers. The page number '607' is written vertically on the right side.

Handwritten musical score for woodwinds on page 38. The system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). A circled number '16' is written above the first measure of the Flute part. The notation features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

Handwritten musical score for strings on page 38. The system includes parts for Violin (Viol.), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). The notation shows melodic lines with some dynamic markings like 'mf' and 'p'.

Handwritten musical score for strings on page 38. The system includes parts for Violin (Viol.), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). A circled number '16' is written above the first measure of the Violin part. The word 'simile' is written above the Viola and Cello parts. The notation shows melodic lines with some dynamic markings like 'mf' and 'p'.

Handwritten musical score for woodwinds on page 39. The system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The notation continues with complex rhythmic patterns.

Handwritten musical score for strings and timpani on page 39. The system includes parts for Violin (Viol.), Viola (Vcl.), Cello (Cb.), and Timpani (Timp.). The word 'Timp.' is written below the timpani part. The notation shows melodic lines and rhythmic patterns.

Handwritten musical score for strings on page 39. The system includes parts for Violin (Viol.), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). The notation shows melodic lines with some dynamic markings like 'mf' and 'p'.

Handwritten musical score on page 608. The page contains several systems of staves. The top system shows a complex melodic line with many sixteenth notes and rests, with a dynamic marking of *f*. Below it, there are more staves with similar notation, including some chordal textures. A large bracket on the right side of the page groups several staves together. The bottom system features a melodic line with a dynamic marking of *ff* and some rests. The notation is dense and detailed, typical of a composer's sketch or a detailed manuscript.

Handwritten musical score on page 609. This page continues the musical composition from page 608. It features several systems of staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. The notation is dense and detailed, with many sixteenth notes and rests. A large bracket on the right side of the page groups several staves together. The bottom system features a melodic line with a dynamic marking of *ff* and some rests. The notation is dense and detailed, typical of a composer's sketch or a detailed manuscript.

#2

18

Handwritten musical score for page 609. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.).

The top system shows woodwinds and strings with dynamic markings like *mf* and *f*. The Flute part is marked *cantabile*. The bottom system features a section with *arco* and *pizz* markings, and dynamic markings *pp* and *f*. A circled number 18 is present in the middle of the page.

43

Handwritten musical score for page 43. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.).

The top system shows woodwinds and strings with dynamic markings like *mf* and *f*. The Flute part is marked *cantabile*. The bottom system features a section with *arco* and *pizz* markings, and dynamic markings *pp* and *f*. A circled number 18 is present in the middle of the page.

Handwritten musical score on page 610. The page contains several systems of staves. The top system includes a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment. Dynamic markings such as *f* and *mf* are present. A circled number '61' is written at the end of the first system. The middle system features a vocal line with the word 'Tarola' written below it. The bottom system continues the musical notation with various notes and rests. The page number '610' is written vertically on the left side.

Handwritten musical score on page 611. The page contains several systems of staves. The top system includes a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment. Dynamic markings such as *f* and *mf* are present. A circled number '62' is written at the end of the first system. The middle system features a vocal line with the words 'Mitt a Tarola' written below it. The bottom system continues the musical notation with various notes and rests. The page number '611' is written vertically on the left side.

46

Handwritten musical score for page 46. The score includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The key signature has one sharp (F#).

47

Handwritten musical score for page 47. The score includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ppp* (pianississimo). The key signature has one sharp (F#). A circled number '20' is written above the first staff.

Handwritten musical score on page 612. The page contains two systems of staves. The first system consists of three staves with complex notation, including many sixteenth and thirty-second notes, and rests. A circled number '16' is written at the end of the first system. The second system also consists of three staves with similar complex notation. A circled number '17' is written at the end of the second system. The page number '612' is written vertically on the left side.

Handwritten musical score on page 613. The page contains two systems of staves. The first system consists of three staves with complex notation, including many sixteenth and thirty-second notes, and rests. A circled number '18' is written at the end of the first system. The second system also consists of three staves with similar complex notation. A circled number '19' is written at the end of the second system. The page number '613' is written vertically on the left side.

Handwritten musical score on page 614. The page contains several staves of music. The top section includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part features chords and melodic lines. There are dynamic markings such as *pp* and *ppp*. A circled number '53' is written at the bottom right of the page. The page number '614' is written vertically on the left side.

Handwritten musical score on page 615. This page continues the musical composition from the previous page. It features several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. A circled number '54' is written at the bottom right of the page. The page number '615' is written vertically on the left side.

54

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor
Tr.
Tromb.
Pis.

accelerando
stacc.
ff
Pizz.
p
mf

112

24

55

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor
Tr.
Tromb.
Pis.

Picc.
Pizz.
mf
p

24

Handwritten musical score on page 616. The page contains several systems of staves. The top system includes five staves with dense handwritten notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *arco* and *arco*. A circled number **96** is written below the first staff of this system. Below this system is a single staff with notes and rests, with the word *Basso* written above it. The bottom system consists of four staves with handwritten notation, including notes and rests. A circled number **96** is written below the second staff of this system. The page number **616** is written in the bottom left corner.

Handwritten musical score on page 617. The page contains several systems of staves. The top system includes five staves with handwritten notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *arco* and *arco*. A circled number **96** is written below the first staff of this system. Below this system is a single staff with notes and rests, with the word *Basso* written above it. The bottom system consists of four staves with handwritten notation, including notes and rests. A circled number **96** is written below the second staff of this system. The page number **617** is written in the bottom right corner.

58

Basso p

mf

58

59

II

Lento ♩ = 54-63

cantabile

ppp

ppp

ppp

ppp

Lento ♩ = 54-63

59

Handwritten musical score on page 618. The page contains several systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Dynamic markings include *p* and *arco*. The middle system shows a bass line with a 3/4 time signature. The bottom system features a piano accompaniment with various chordal textures. The page is numbered 618 at the top left.

Handwritten musical score on page 619. The page contains several systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Dynamic markings include *mp* and *f*. The middle system shows a bass line with a 3/4 time signature. The bottom system features a piano accompaniment with various chordal textures. The page is numbered 619 at the top left.

62

Fl. I

Ob.

C.

Picc.

aa cresc.

Bimp.

Fl. II

28

V.

V.

V.

U.

Handwritten musical score for page 62, featuring woodwinds and strings. The score includes parts for Flute I, Oboe, Clarinet, Piccolo, and strings. It contains dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, *mf*, and *mp*, and performance instructions like *Bimp.* and *arco*. A circled measure number '28' is present in the woodwind and string sections.

63

Handwritten musical score for page 63, continuing from page 62. It features woodwinds and strings. The score includes parts for Flute I, Oboe, Clarinet, Piccolo, and strings. It contains dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *pp*, and performance instructions like *arco*. A circled measure number '28' is present in the woodwind and string sections.

Handwritten musical score on page 620. The page contains three systems of music. The top system consists of two staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The middle system is a single staff with notes and rests. The bottom system consists of two staves with complex notation. The page is numbered '620' at the top left and 'II' at the bottom center.

Handwritten musical score on page 621. The page contains three systems of music. The top system consists of two staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The middle system is a single staff with notes and rests. The bottom system consists of two staves with complex notation. The page is numbered '621' at the top left and 'II' at the bottom center.

Handwritten musical score on page 621, marked with a Roman numeral II at the top. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), Flute (Fls.), Violin (V.), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Vcl.).

Measure 30 is circled in red. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance markings include *div.* (divisi) and *Pizz.* (pizzicato).

Handwritten musical score on page 622, marked with a Roman numeral II at the top. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), Tuba (Tuba), Percussion (Perc.), Violin (V.), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Vcl.).

Measure 31 is circled in red. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance markings include *dim.* (diminuendo), *arco*, and *ppp* (pianissimo).

Handwritten musical score on page 69. The page contains three systems of staves. The top system has a piano staff with a melodic line and a guitar staff with chords. The middle system has a piano staff with a melodic line and a guitar staff with chords. The bottom system has a piano staff with a melodic line and a guitar staff with chords. Measure numbers 31 and 32 are circled in the piano staves. The page number 69 is written at the bottom left.

Handwritten musical score on page 68. The page contains three systems of staves. The top system has a piano staff with a melodic line and a guitar staff with chords. The middle system has a piano staff with a melodic line and a guitar staff with chords. The bottom system has a piano staff with a melodic line and a guitar staff with chords. Measure numbers 33 and 34 are circled in the piano staves. The page number 68 is written at the bottom left.

70

II

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cello

Tromb.

Tromp.

Fl. II

Vln. I

Vln. II

Vcl.

71

II

33

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cello

Tromb.

Tromp.

Fl. II

Vln. I

Vln. II

Vcl.

Handwritten musical score on page 624. The page contains several staves of music. At the top, there are four staves with notes and chords, some labeled with "Sord." and "pp". A circled number "33" is written below the first staff. Below this, there is a single staff with a complex melodic line. Underneath are two pairs of staves, each pair consisting of a treble and bass clef staff, with notes and chords. A circled number "34" is written below the second pair of staves. At the bottom left, there is a small sketch of a hand holding a stringed instrument. The page is numbered "624" at the top left and "II" at the bottom center.

Handwritten musical score on page 625. The page contains several staves of music. At the top, there are four staves with notes and chords. Below this, there is a single staff with a complex melodic line. Underneath are two pairs of staves, each pair consisting of a treble and bass clef staff, with notes and chords. A circled number "35" is written below the second pair of staves. At the bottom right, there is a small sketch of a hand holding a stringed instrument. The page is numbered "625" at the top right and "II" at the bottom center.

74 II

Fl. 2

Oboe

Cl.

Fagot

Violin I

Violin II

Viola

Vcllo

Trpt.

Flauto

mf *f* *ff*

mezzo.

cresc.

mf *mp* *f* *sfz* *p*

75 II

35

35

mf *f*

Handwritten musical score on page 626, featuring multiple staves with musical notation and guitar chord diagrams. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. A circled measure number **36** is present. The page is numbered **77** in the bottom left corner and **II** at the bottom center.

Handwritten musical score on page 627, continuing the piece from page 626. It features multiple staves with musical notation and guitar chord diagrams. Dynamic markings include *arco*, *f*, and *pp*. A circled measure number **37** is present. The page is numbered **78** in the bottom left corner and **II** at the bottom center.

Handwritten musical score on page 627, marked with a Roman numeral **II** at the top center. The score is organized into two systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cello (Cello), and Double Bass (Fag.). The second system includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vcllo), and Violoncello (Vcllo). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *f*. The page number **78** is written in the top left corner.

Handwritten musical score on page 628, marked with a Roman numeral **II** at the top center. The score continues from the previous page and includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cello (Cello), and Double Bass (Fag.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *f*. The page number **79** is written in the top right corner. The word *accel.* is written above the first staff in the second system.

Handwritten musical score on page 87, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 87 in the bottom left corner and contains a Roman numeral II at the bottom center.

87

II

Handwritten musical score on page 80, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 80 in the bottom right corner and contains a Roman numeral II at the bottom center. A red circle with the number 80 is drawn on the right side of the page.

80

II

II

82

Fl.

Ob.

Cl.

Fagot.

Cor.

Tr.

Tromb.

II

83

38

Fl.

Ob.

Cl.

Fagot.

Cor.

Tr.

Tromb.

Viol. I

Viol. II

Vcllo

Bassi

Handwritten musical score on page 630. The page contains two systems of music, each with a circled measure number (39) at the beginning. The notation includes treble and bass clefs, various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *add*. There are also some handwritten annotations like "smax cord." and "add". The page is numbered "48" in the bottom left corner and has a Roman numeral "II" at the bottom center.

Handwritten musical score on page 631. The page contains two systems of music. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *p*. There are also some handwritten annotations like "smax cord." and "add". The page is numbered "49" in the bottom right corner and has a Roman numeral "II" at the bottom center.

Handwritten musical score on page 86. The page is marked with a Roman numeral "II" at the top center. The score includes staves for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trombone, Flute Solo (Fls.), Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Flute Solo part features a melodic line with a circled "40" above it. The strings are marked with "Senza Sord. Pizz." and "arco". The page number "86" is written in the top left corner.

Handwritten musical score on page 87. The page is marked with a Roman numeral "II" at the top center. The score includes staves for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trombone, Flute Solo (Fls.), Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Flute Solo part continues with a melodic line and a circled "40" above it. The strings are marked with "arco". The page number "87" is written in the top right corner.

Handwritten musical score on page 68. The page contains several systems of staves with complex notation, including chords and melodic lines. A circled '27' is visible near the bottom center. The page is numbered '68' in the bottom left corner and has a Roman numeral 'II' at the bottom center.

Handwritten musical score on page 88. The page contains several systems of staves with complex notation, including chords and melodic lines. A circled '27' is visible near the bottom center. The page is numbered '88' in the bottom right corner and has a Roman numeral 'II' at the bottom center.

Handwritten musical score on page 40, marked with a Roman numeral II. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin I (VI.), Violin II (V.), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *mf* and *f*. A red bracket highlights a section of the flute part. The page number 40 is written in the top left corner.

Handwritten musical score on page 41, marked with a Roman numeral II. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin I (VI.), Violin II (V.), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *mf* and *f*. A red bracket highlights a section of the flute part. The page number 41 is written in the top right corner.

Handwritten musical score on page 634, featuring three systems of staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *canzabile*, *mf*, and *ppicc.*. The page is numbered 634 at the top and 43 at the bottom left. A Roman numeral **II** is centered at the bottom of the page.

Handwritten musical score on page 635, featuring three systems of staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *arco cresc.*, *mf*, and *ppicc.*. The page is numbered 635 at the top and 44 at the bottom left. A Roman numeral **II** is centered at the bottom of the page.

Handwritten musical score on page 44, marked with a Roman numeral II. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The tempo marking *rall.* is written above the first system. A second *rall.* marking is circled in red above the lower system. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score on page 45, marked with a Roman numeral II. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). A circled number 45 is written above the first system. The tempo marking *rall.* is written above the lower system. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score on page 636. The page contains a central melodic line and four guitar accompaniment staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A Roman numeral 'II' is written at the bottom center of the page.

Handwritten musical score on page 637. The page contains a central melodic line and four guitar accompaniment staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A Roman numeral 'II' is written at the bottom center of the page. There are red annotations, including a circled '43' and a circled '44', and a large red '63' written vertically on the right side of the page.

Handwritten musical score for page 98, marked with a circled 'II' at the top center. The page number '98' is written in the top left corner. A circled '47' is written at the top right. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (V.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb.).

Rehearsal marks are present: a '3' above the Flute staff and a '4' above the Oboe staff in the first system; a '3' above the Flute staff and a '4' above the Oboe staff in the second system; and a circled '47' above the Flute staff and a '3' above the Oboe staff in the third system. The Flute part begins with a melodic line in the third system, starting with a fermata. The strings (Violins, Violas, Cellos, and Contrabass) play a rhythmic accompaniment in the third system, marked with 'ppp'.

Handwritten musical score for page 99, marked with a circled 'II' at the top center. The page number '99' is written in the top right corner. A circled '47' is written at the top left. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (V.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb.).

Rehearsal marks are present: a '4' above the Flute staff in the second system; a '4' above the Oboe staff in the third system; and a '4' above the Flute staff in the fourth system. The Flute part begins with a melodic line in the fourth system, starting with a fermata. The strings (Violins, Violas, Cellos, and Contrabass) play a rhythmic accompaniment in the fourth system, marked with 'ppp'. The Flute part continues with a melodic line in the fifth system, marked with 'cantabile' and 'mf'.

Handwritten musical score on page 638. The page contains three systems of music. The first system has three staves with notes and rests, including dynamic markings like 'f' and 'cresc.'. The second system has two staves with notes and rests, including a 'p' marking. The third system has three staves with notes and rests, including a 'p' marking. There are circled numbers '87' and '88' at the bottom of the first and second systems respectively. The page number '638' is written vertically on the left side.

Handwritten musical score on page 639. The page contains three systems of music. The first system has three staves with notes and rests, including dynamic markings like 'f' and 'p'. The second system has two staves with notes and rests, including a 'p' marking. The third system has three staves with notes and rests, including a 'p' marking. There are circled numbers '89' and '90' at the bottom of the first and second systems respectively. The page number '639' is written vertically on the left side.

102

II

Fl. I
Fl. II
Cl. B♭
Fag.
Cor.
Tr.
Timp.
Fls.
Vl. I
Vl. II
Vcl.
C.B.

102

103

III

Allegro ♩ = 112

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl. B♭
Fag.
Cor.
Tr.
Timp.
Fls.
Vl. I
Vl. II
Vcl.
C.B.

Allegro ♩ = 112

Allegro ♩ = 112

103

Handwritten musical score on page 640. The page contains several systems of staves. The top system has three staves with notes and rests, including dynamic markings like 'dim'. The middle system has two staves with notes and rests, including a 'Tutti' marking. The bottom system has two staves with notes and rests, including a 'dim' marking. There are two circled 'b7' markings at the end of the systems.

Handwritten musical score on page 641. The page contains several systems of staves. The top system has five staves with notes and rests. The middle system has five empty staves. The bottom system has five empty staves. On the right side, there is a list of instrument abbreviations: Fl. (Flute), Clar. (Clarinet), Viol. (Violin), Viola, Cello, and Bass.

Handwritten musical score for page 106, featuring multiple staves for various instruments:

- Piccolo:** *f* (forte) dynamic, with notes and rests.
- Ob. (Oboe):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Cl. (Clarinet):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Fag. (Bassoon):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Woodwinds:** *f* dynamic, with notes and rests.
- Fl. (Flute):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Violins (Vl.):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Violas (Vla.):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Violoncello (Vcl.):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Double Bass (Cb.):** *f* dynamic, with notes and rests.

Additional markings include *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato) for string parts, and *pp* (pianissimo) for some woodwind parts.

Handwritten musical score for page 107, featuring multiple staves for various instruments:

- Violins (Vl.):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Violas (Vla.):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Violoncello (Vcl.):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Double Bass (Cb.):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Flute (Fl.):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Clarinet (Cl.):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Bassoon (Fag.):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Oboe (Ob.):** *f* dynamic, with notes and rests.
- Piccolo:** *f* dynamic, with notes and rests.

Additional markings include *pp* (pianissimo) for some woodwind parts, and *Sord.* (Sordina) for string parts.

Handwritten musical score on page 642. The page contains several systems of staves. The top system features five staves with the instruction "Senza Sord." written above them. The notation includes various rhythmic values and accidentals. A dynamic marking "fm" is present. Below this system, there are two more systems of staves, each with a single staff and some notation. The bottom left corner of the page is marked "b31".

Handwritten musical score on page 108. The page contains several systems of staves. The top system features five staves with the instruction "Senza Sord." written above them. The notation includes various rhythmic values and accidentals. A dynamic marking "fm" is present. Below this system, there are two more systems of staves, each with a single staff and some notation. The bottom right corner of the page is marked "108".

Handwritten musical score on page 113, featuring multiple staves for various instruments. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and performance instructions like *arco* and *smorz. sord.*. A circled measure number **58** is visible in the middle section, and another circled **59** is at the bottom. The page number **113** is written in the bottom left corner.

Handwritten musical score on page 114, continuing the composition. It features staves for instruments including Violins (V.I., V.II), Viola (Vla.), Cello (Cello), Double Bass (Bass), and Percussion (Timp., Tam., Cong., Tom.). The score includes dynamic markings like *f* and *mf*, and performance instructions such as *arco* and *smorz. sord.*. A circled measure number **59** is present in the middle section. The page number **114** is written in the bottom right corner.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Handwritten musical score for page 114. The score includes staves for Flute I & II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Cello/Double Bass. The Flute I part features a complex melodic line with many accidentals. The Cello/Double Bass part includes markings for *arco* and *mp*. The score is written in a system with a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for page 115. The score includes staves for Flute I & II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Cello/Double Bass. The Flute I part features a complex melodic line with many accidentals. The Cello/Double Bass part includes markings for *arco* and *mp*. The score is written in a system with a 4/4 time signature.

Handwritten musical score on page 646. The score is written on five staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, and includes the lyrics "sunt. pios". The second staff contains a bass line with notes and rests, and includes the lyrics "sunt. pios". The third staff contains a bass line with notes and rests. The fourth and fifth staves contain bass lines with notes and rests. The score is marked with various dynamics and articulations, including "f", "p", "acc", and "rit". There are also some handwritten annotations in the margins.

Handwritten musical score on page 116. The score is written on five staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, and includes the lyrics "sunt. pios". The second staff contains a bass line with notes and rests. The third and fourth staves contain bass lines with notes and rests. The fifth staff contains a bass line with notes and rests. The score is marked with various dynamics and articulations, including "f", "p", "acc", and "rit". There are also some handwritten annotations in the margins.

55

Handwritten musical score on page 648. The page contains several systems of music. The top system has four staves with notes and rests, with the word "corda" written above the first two staves. The middle system has two staves with notes and rests, with the word "basso" written above the second staff. The bottom system has four staves with notes and rests, with the word "Pizzicato" written above the second staff. There are various musical notations including clefs, time signatures, and dynamic markings.

Handwritten musical score on page 649. The page contains several systems of music. The top system has four staves with notes and rests, with the word "corda" written above the first two staves. The middle system has two staves with notes and rests, with the word "Basso" written above the second staff. The bottom system has four staves with notes and rests, with the word "Pizzicato" written above the second staff. There are various musical notations including clefs, time signatures, and dynamic markings. The page number "190" is written at the bottom right.

Handwritten musical score for page 122, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tuba), Flute (Fl.), Violin (Vcl.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mfz*.

Handwritten musical score for page 123, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tuba), Flute (Fl.), Violin (Vcl.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mfz*. The word *rallentando e* is written in the right margin of the page.

Handwritten musical score on page 195. The score is written on multiple staves. It includes a tempo marking "Lento = 60" and a dynamic marking "f". There are circled numbers "15" and "60" in red. The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score on page 194. The score is written on multiple staves. It includes a tempo marking "Lento = 60" and a dynamic marking "diminuendo". The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for page 126. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Cb.).

Key markings and annotations include:

- accel.* (accelerando) above the Flute staff.
- cresc. e accel.* (crescendo and accelerando) above the Trombone staff.
- accel.* (accelerando) above the Violin and Viola staves.
- arco* and *pp* (pianissimo) markings for the Cello/Double Bass.
- Handwritten numbers *3* and *6* under the Trombone staff.
- Handwritten *Trombon* above the Trombone staff.

Handwritten musical score for page 127. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Cb.).

Key markings and annotations include:

- 2. 58 tempo* (second ending, tempo 58) above the Flute staff.
- 60* (tempo 60) written in red above the Trombone staff.
- 2. tempo* (second ending, tempo) above the Trombone staff.
- 58 tempo* (tempo 58) above the Violin and Viola staves.
- Sord.* (Sordina) markings for the Violin, Viola, and Cello/Double Bass.
- Dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo) are present throughout.

Handwritten musical score on page 128. The page contains two systems of staves. The upper system includes a piano part with a treble clef and a bass clef, and a string section with five staves. The piano part features complex rhythmic patterns with many beamed notes. A circled number '59' is written in the middle of the piano staff. The string section has a treble clef and a bass clef. The lower system consists of five empty staves. The page number '128' is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score on page 128. The page contains two systems of staves. The upper system includes a woodwind section with three staves and a string section with five staves. The woodwind part features complex rhythmic patterns with many beamed notes. A circled number '59' is written in the middle of the woodwind staff. The string section has a treble clef and a bass clef. The lower system consists of five empty staves. The page number '128' is written in the bottom right corner.

FL. I
II

Ob.

Cl.

Corn.

Tr.

Imp. Susp.

Pb. S.

Vcl. I

Vcl. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Handwritten musical score for page 130. The score includes parts for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Cornet, Trumpet, Percussion (Suspension), Bassoon, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is written in a key with one flat and a 4/4 time signature. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. The score shows a melodic line in the woodwinds and strings, with a prominent bassoon part in the lower register.

Handwritten musical score for page 131. This page continues the orchestral composition from page 130. It features similar instrumentation, including woodwinds, strings, and percussion. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The score shows a continuation of the melodic and harmonic material from the previous page, with some new entries for the woodwinds and strings.

Handwritten musical score on page 133. The page contains a piano accompaniment with two staves (treble and bass) and a vocal line. The piano part includes several measures of music with notes and rests. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The tempo markings *rallentando* and *accelerando poco* are present. The page number 133 is written at the bottom left.

Handwritten musical score on page 132. The page contains a piano accompaniment with two staves (treble and bass) and a vocal line. The piano part includes several measures of music with notes and rests. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The tempo markings *accelerando poco* and *accel. poco* are present. The page number 132 is written at the bottom right.

Handwritten musical notation on page 137, top system. It features a complex arrangement of staves with notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'pizz'.

accelerando poco a poco

Handwritten musical notation on page 137, middle system. It shows a continuation of the musical score with various notes and rests.

accelerando poco a poco

Handwritten musical notation on page 137, bottom system. It includes a section with 'Pizz.' marking and dense musical notation.

accelerando poco a poco

Handwritten musical notation on page 136, top system. It features a complex arrangement of staves with notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

69

Handwritten musical notation on page 136, middle system. It shows a continuation of the musical score with various notes and rests.

Handwritten musical notation on page 136, bottom system. It includes a section with '69' circled and dense musical notation.

69

Fl. I & II
 Ob.
 Cl.
 Fag.
 Cor.
 Tr.
 Timp.

Fls.
 Vln. I & II
 Vla.
 Vcl.
 Cb.

a la corda
arco
ff

(63)
 Tempo primo $\text{♩} = 119$

112
 Tempo primo $\text{♩} = 112$

(63)
 Pizz.
 Pizz. Div.
 Pizz.
 Pizz.

Handwritten musical score for page 141. The score includes staves for Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses. The Violin parts are marked with *mf* and *f*. The Viola part is marked with *mf*. The Cello/Double Bass part is marked with *mf* and *f*. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Handwritten musical score for page 140. The score includes staves for Violins I, Violins II, Violas, Cellos/Double Basses, Flutes, Clarinets, Trumpets, and Timpani. The Violin parts are marked with *mf* and *f*. The Viola part is marked with *mf*. The Cello/Double Bass part is marked with *mf* and *f*. The Flute part is marked with *mf*. The Clarinet part is marked with *f*. The Trumpet part is marked with *f*. The Timpani part is marked with *f*. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Handwritten musical score for page 145. The score consists of several staves. The top two staves appear to be for a string quartet, with notes and rests. The third staff contains a dense, fast-moving melodic line, possibly for a solo instrument or a specific string part, marked with a forte (f) dynamic. The bottom two staves show rhythmic patterns and rests, with dynamic markings such as 'arco' and 'Sord.' (Sordano). The notation is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Handwritten musical score for page 144. The score consists of several staves. The top two staves show melodic lines with notes and rests, marked with 'arco' and 'Sord.' (Sordano). The third staff contains a dense, fast-moving melodic line, possibly for a solo instrument or a specific string part, marked with a forte (f) dynamic. The bottom two staves show rhythmic patterns and rests, with dynamic markings such as 'arco' and 'Sord.'. The notation is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Handwritten musical score for page 146, featuring multiple staves for woodwinds, strings, and percussion.

- Flutes:** Fl. I and II parts with dynamics *mf* and *f*. Fl. I includes the instruction *Piccolo*.
- Oboes:** Oboe parts with dynamics *mf* and *f*.
- Clarinets:** Clarinet parts with dynamics *mf* and *f*.
- Trumpets:** Tr. parts with dynamics *mf* and *f*. Includes the instruction *Senza Sord.*
- Timpani:** Timpani part with dynamics *mf* and *f*. Includes the instruction *Bambo*.
- Violins:** Violin I and II parts with dynamics *mf* and *f*. Includes the instruction *Pizz.* and *arco*.
- Violas:** Viola part with dynamics *mf* and *f*. Includes the instruction *Pizz.* and *arco*.
- Celli:** Cello part with dynamics *mf* and *f*. Includes the instruction *Pizz.* and *arco*.
- Double Bass:** Bass part with dynamics *mf* and *f*. Includes the instruction *Pizz.* and *arco*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for page 147, featuring multiple staves for woodwinds, strings, and percussion.

- Flutes:** Fl. I and II parts with dynamics *mf* and *f*.
- Oboes:** Oboe parts with dynamics *mf* and *f*.
- Clarinets:** Clarinet parts with dynamics *mf* and *f*.
- Trumpets:** Tr. parts with dynamics *mf* and *f*.
- Timpani:** Timpani part with dynamics *mf* and *f*. Includes the instruction *Bambo*.
- Violins:** Violin I and II parts with dynamics *mf* and *f*. Includes the instruction *Pizz.* and *arco*.
- Violas:** Viola part with dynamics *mf* and *f*. Includes the instruction *Pizz.* and *arco*.
- Celli:** Cello part with dynamics *mf* and *f*. Includes the instruction *Pizz.* and *arco*.
- Double Bass:** Bass part with dynamics *mf* and *f*. Includes the instruction *Pizz.* and *arco*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number **(65)** is present at the top of the page.

Handwritten musical notation on the top system of page 662, featuring multiple staves with notes and clefs.

Handwritten musical notation on the middle system of page 662, featuring multiple staves with notes and clefs.

Handwritten musical notation on the bottom system of page 662, featuring multiple staves with notes and clefs.

b77

Handwritten musical notation on the top system of page 661, featuring multiple staves with notes and clefs.

99

Handwritten musical notation on the middle system of page 661, featuring multiple staves with notes and clefs.

99

Handwritten musical score for page 150, featuring multiple staves for various instruments:

- Fl.** (Flute) - Top staff with melodic lines and slurs.
- Ob.** (Oboe) - Second staff with melodic lines.
- Cl.** (Clarinet) - Third staff with melodic lines.
- Cor.** (Cor Anglais) - Fourth staff with melodic lines.
- Tr.** (Trumpet) - Fifth staff with melodic lines.
- Vi.** (Violin) - Sixth staff with melodic lines.
- Vc.** (Violoncello) - Seventh staff with melodic lines.
- Cb.** (Contrabasso) - Eighth staff with melodic lines.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Handwritten musical score for page 151, featuring multiple staves:

- Fl.** (Flute) - Top staff with melodic lines.
- Ob.** (Oboe) - Second staff with melodic lines.
- Cl.** (Clarinet) - Third staff with melodic lines.
- Cor.** (Cor Anglais) - Fourth staff with melodic lines.
- Tr.** (Trumpet) - Fifth staff with melodic lines.
- Vi.** (Violin) - Sixth staff with melodic lines.
- Vc.** (Violoncello) - Seventh staff with melodic lines.
- Cb.** (Contrabasso) - Eighth staff with melodic lines.

Additional markings include **Taroka** (Trombone), **Pizz.** (Pizzicato), **arco** (arco), and **arcoff** (arcoff). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Handwritten musical score on page 153. The page contains several staves of music. The top section features a complex melodic line with many notes and rests, including some slurs and accents. Below this, there are staves with dynamic markings such as *f* and *fm*. Two circled numbers, 88 and 89, are present, likely indicating measure numbers or section markers. The bottom part of the page shows more musical notation, including what appears to be a bass line or a different instrument part.

Handwritten musical score on page 152. The page contains several staves of music. The top section features a complex melodic line with many notes and rests, including some slurs and accents. Below this, there are staves with dynamic markings such as *pp* and *f*. Two circled numbers, 88 and 89, are present, likely indicating measure numbers or section markers. The bottom part of the page shows more musical notation, including what appears to be a bass line or a different instrument part.

Handwritten musical score for page 154, featuring staves for Flutes I and II, Oboe, Clarinet, Cor Anglais, and Percussion.

Flutes I & II: Staves with rests and dynamic markings.

Oboe: Staff with rests.

Clarinet: Staff with melodic line, dynamic marking *mf*, and articulation marks.

Cor Anglais: Staff with melodic line, dynamic marking *mf*, and the instruction *Sord.* (Sordano).

Percussion: Staff with rhythmic notation and the instruction *trb*.

Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso: Staves with rests.

Handwritten musical score for page 155, featuring staves for Flutes I and II, Oboe, Clarinet, Cor Anglais, and Percussion.

Flutes I & II: Staves with rests.

Oboe: Staff with rests.

Clarinet: Staff with melodic line, dynamic marking *mf*, and articulation marks.

Cor Anglais: Staff with melodic line, dynamic marking *mf*, and the instruction *Senza Sord.* (Senza Sordano).

Percussion: Staff with rhythmic notation and the instruction *trb*.

Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabasso: Staves with rests.

Handwritten musical score on page 157. The page contains a grand staff with two staves. A single melodic line is written across both staves, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The page number '157' is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score on page 156. The page contains a grand staff with two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking 'ff' is present. The page number '156' is written in the bottom right corner.

69

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl.
Fag.

Piccolo

Cor.
Tr.
Tamb.
Timp.

Fls.

69

Vi. I
Vi. II
Vla.
Vcl.
Cb.

arco

a la corda

rallentando poco

Plato Susp.

rallentando poco

rallentando poco

Handwritten musical notation on page 668, top system. It consists of two staves with notes and rests. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation on page 668, middle system. It features a single staff with a complex melodic line involving many sixteenth notes and slurs.

Handwritten musical notation on page 668, lower system. It shows two staves with vertical lines, possibly indicating rests or specific performance instructions.

Handwritten musical notation on page 668, bottom system. It shows two staves with vertical lines, similar to the system above.

Handwritten musical notation on page 669, top system. It consists of four staves with notes and rests. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

lento = 60

Handwritten musical score for page 162. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Timp.).

Tempo markings: *poco mosso* and *rall.*

Flute part: *poco mosso* and *rall.* dynamics. Includes a 3/4 time signature and a *mf* dynamic marking.

Violin (Vl.) and Viola (Vla.) parts: *poco mosso* and *rall.* dynamics. Includes *pp* dynamic markings.

Cello (Cl.) and Double Bass (Cb.) parts: *poco mosso* and *rall.* dynamics. Includes *pp* dynamic markings.

Handwritten musical score for page 163. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Timp.).

Tempo marking: *Tempo primo*

Flute part: *Tempo primo* dynamic. Includes a 3/4 time signature and *mf* dynamic markings.

Violin (Vl.) and Viola (Vla.) parts: *Tempo primo* dynamic. Includes *mf* dynamic markings.

Cello (Cl.) and Double Bass (Cb.) parts: *Tempo primo* dynamic. Includes *mf* dynamic markings.

Handwritten musical score on page 165. The score consists of a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is highly chromatic, featuring many accidentals (sharps and flats) and slurs. The accompaniment is dense, with many notes and slurs. There are two circled numbers, 15 and 17, marking specific measures. The page number 165 is written in the bottom left corner.

Handwritten musical score on page 164. The score consists of a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is highly chromatic, featuring many accidentals (sharps and flats) and slurs. The accompaniment is dense, with many notes and slurs. There are two circled numbers, 15 and 17, marking specific measures. The page number 164 is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score for page 166, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Bombarde), and Piano (P.F.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

Handwritten musical score for page 167, featuring staves for Piccolo (Piccolo), Piano (Piano), and Bombe. The score includes the instruction *accelerando poco a poco* written above the top staves. The notation is dense with many notes and rests.

Handwritten musical score for page 170. The score consists of ten staves of music. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *Vivo* and *Tribunum*. The notation includes slurs, accents, and specific fingering or articulation marks.

Handwritten musical score for page 171. The score continues from page 170 and consists of seven staves. It includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *fff*. Performance instructions include *rallentando* and *Tribunum*. The notation features complex rhythmic patterns and slurs. At the bottom of the page, there are two handwritten notes in Spanish:

- * Tomar el glisando desde la nota más grave.
- ** Llevar el glisando hasta la nota más aguda que sea posible.

 A circled number '3' is visible at the end of the seventh staff.

Handwritten musical score for page 173. The score is written on ten staves. The instruments listed on the right side of the staves are: Fl. S. (Flute Solo), Cor. (Cor Anglais), Tr. (Trumpet), Trombo (Trombone), Fag. (Bassoon), Cl. (Clarinet), Ob. (Oboe), and K. Picc. (Corno Piccolo). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical score for page 172. The score is written on ten staves. The instruments listed on the right side of the staves are: Fl. S. (Flute Solo), Cor. (Cor Anglais), Tr. (Trumpet), Trombo (Trombone), Fag. (Bassoon), Cl. (Clarinet), Ob. (Oboe), and K. Picc. (Corno Piccolo). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are two circled annotations: "33 Allegro $\text{♩} = 112 \text{ a } 120$ " and "34 Allegro $\text{♩} = 112 \text{ a } 120$ ".

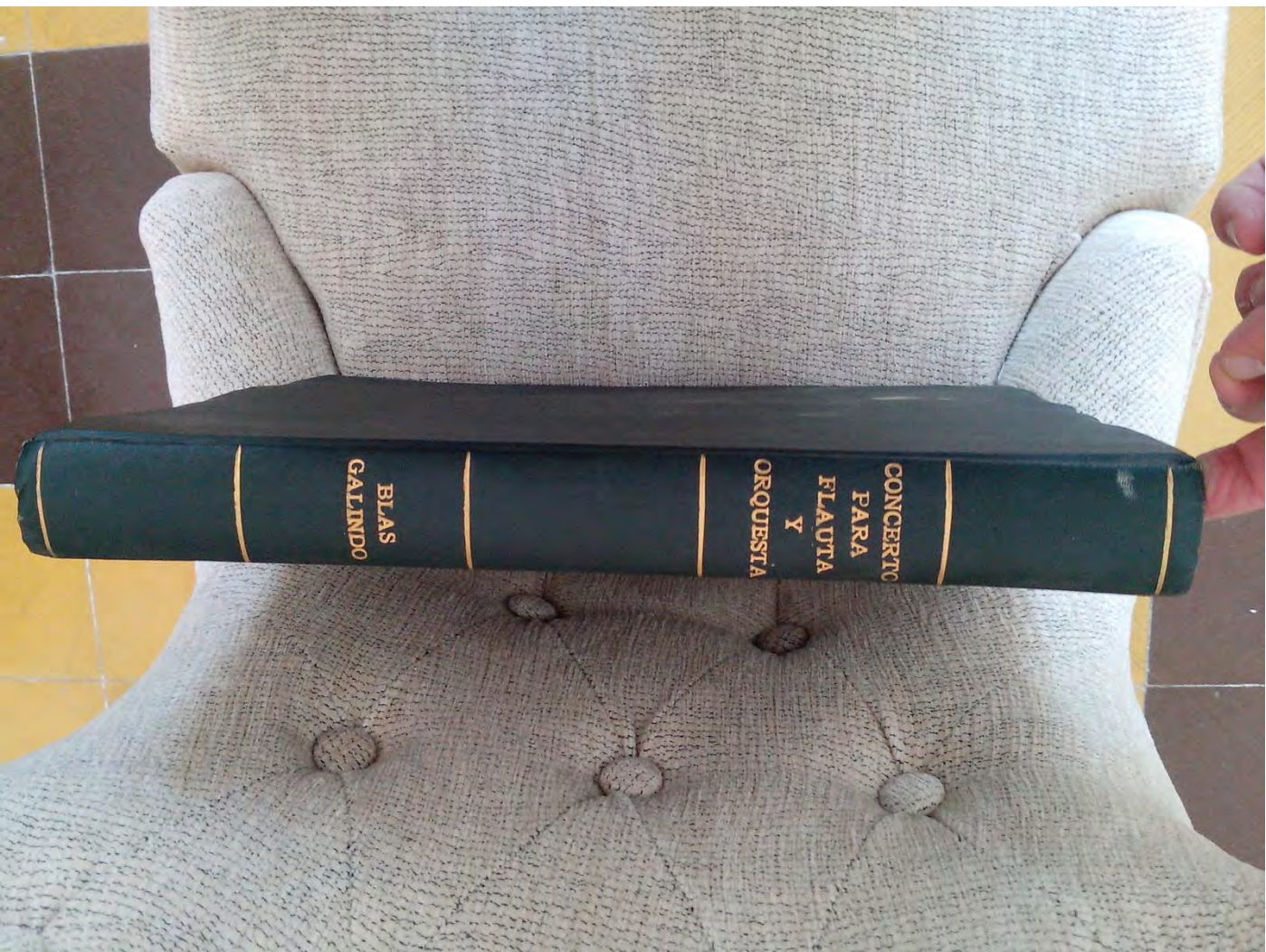
Handwritten musical score for various instruments. The notation includes clefs, key signatures, and notes. The instruments listed are:

- Fl. I (Flute I)
- Fl. II (Flute II)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Fag. (Bassoon)
- Cor. (Cor Anglais)
- Tr. (Trumpet)
- Bopp. (Bassoon)
- Fl. S. (Flute Solo)
- V. I. (Violin I)
- V. II. (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vcl. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

Each instrument part includes a staff with a clef, a key signature, and musical notation. Some parts have a measure with a fermata. The Fl. S. part has a circled section of notes. The bottom of the page shows empty staves.

Vertical line with handwritten text: *Nov. 1960*

XI. 3.- Facsímil de la copia heliográfica



No vale

II = 59

III = 103

No vale
Corregido
buena partitura original

683

CONCERTO PARA FLAUTA Y ORQUESTRA

Blast Galindo

Allegro $\text{♩} = 112$

Flauto I
Flauto Piccolo II con
Oboi I-II
Clarineti in Bb I-II
Fagotti I-II
Corno in F I-II
Trombe in Bb I-II
Timpani
Flauto Solo
Violini I-II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

muta a Piccolo

Allegro $\text{♩} = 112$

mf

ppp

Handwritten musical score on page 684. The page contains three systems of staves. The top system has four staves with notes and rests, including a circled '1' at the end. The middle system has two staves with notes and rests, featuring two red triangles and a red star. The bottom system has two staves with notes and rests, including a circled '1' at the end. There are various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings throughout the score.

Handwritten musical score on page 685. The page contains three systems of staves. The top system has four staves with notes and rests, including a circled '1' at the end. The middle system has two staves with notes and rests, featuring two red triangles and a red star. The bottom system has two staves with notes and rests, including a circled '1' at the end. There are various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings throughout the score.

6

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl.
Fag.
Cor
Fr.
Timp.
cambabile
pp
arco
ppp
arco
ppp
arco
ppp
arco
ppp
arco

7

Fl. I
Fl. II
Ob.
Cl.
Fag.
Cor
Fr.
Timp.
Pizz.
pp
arco
pp
arco
pp
arco
pp
arco

Handwritten musical score on page 686. The page contains several systems of staves. The top system features a melodic line with a blue bracket and dynamic markings such as *f* and *mf*. Below this, there are two systems of staves with red triangles and arrows indicating specific musical elements or corrections. The bottom system includes a bass line with a red circle around a measure. The page is numbered 'b' in the bottom left corner.

Handwritten musical score on page 687. This page continues the composition with multiple systems of staves. It includes complex rhythmic patterns and dynamic markings like *f* and *mf*. A circled '6' is visible at the bottom of the page, likely indicating a measure number or a section marker. The page is numbered '8' in the bottom right corner.

Handwritten musical score for page 10, featuring staves for Flutes I & II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpets, Timpani, Flute Solo, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Handwritten musical score for page 11, featuring staves for Flutes I & II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpets, Timpani, Flute Solo, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *Piccolo*, *cresc.*, *pp*, *mf*, and *f*. There are also red annotations including triangles and arrows.

Handwritten musical score on page 13. The page contains three systems of music. The top system features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and includes a large blue arrow pointing right and a red double-headed arrow. The middle system has a few measures of music with a 'cresc.' marking. The bottom system is more dense with many notes and includes a 'cresc.' marking. A circled '7' is at the bottom right of the page.

Handwritten musical score on page 12. The page contains three systems of music. The top system has several measures of music with a 'ff' marking and a large red arrow pointing right. The middle system features a 'pizz' marking and a circled 'ff' marking. The bottom system is very dense with many notes and includes a 'pizz' marking. A circled '7' is at the bottom right of the page.

14

rall.

Andante $\text{♩} = 80$

5

Fl. I, II, Ob., Cl., Fag., Cor., Tr., Timp., Fl. S., Vl. I, II, Vla., Vcl., Cb.

rall.

espressivo

Andante $\text{♩} = 80$

5

Sord.

15

cresc. poco

mf

Sord.

Handwritten musical score on page 690. The page contains several staves of music. At the top, there are two staves with notes and rests, featuring a circled chord and dynamic markings like *f* and *ff*. Below these are two more staves with notes and rests, with a circled chord and dynamic markings like *f* and *ff*. The word *accelerando* is written below the second staff. At the bottom, there are two staves with notes and rests, with a circled chord and dynamic markings like *f* and *ff*. The word *accelerando* is written below the bottom staff. There are red arrows pointing to various parts of the score, and a circled number 9 at the bottom right.

Handwritten musical score on page 691. The page contains several staves of music. At the top, there are two staves with notes and rests, featuring a circled chord and dynamic markings like *f* and *ff*. Below these are two more staves with notes and rests, with a circled chord and dynamic markings like *f* and *ff*. The word *accelerando* is written below the second staff. At the bottom, there are two staves with notes and rests, with a circled chord and dynamic markings like *f* and *ff*. The word *accelerando* is written below the bottom staff. There are red arrows pointing to various parts of the score, and a circled number 10 at the bottom right.

Handwritten musical score for page 18, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (Cor.), Trumpets (Tr.), Trombones (Timp.), Violins (Vl.), Violas (Vc.), and Cellos/Double Basses (Cb.).

Key annotations include:

- Fl.:** *mf*, *p*, *pp* markings.
- Ob.:** *p* marking.
- Cl.:** *mf* marking.
- Fag.:** *mf* marking.
- Cor.:** *pp* marking.
- Tr.:** *pp* marking.
- Timp.:** *pp* marking.
- Vl.:** *ff*, *mf*, *ff* markings.
- Violins/Celli:** A large red scribble at the bottom of the page.
- Violins:** A red triangle symbol in the lower right.
- Violins:** The text "Quasi TEMPO" written in red in the lower left.

Handwritten musical score for page 19, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (Cor.), Trumpets (Tr.), Trombones (Timp.), Violins (Vl.), Violas (Vc.), and Cellos/Double Basses (Cb.).

Key annotations include:

- Fl.:** *mf*, *pp* markings.
- Ob.:** *mf* marking.
- Cl.:** *mf* marking.
- Fag.:** *mf* marking.
- Cor.:** *pp* marking.
- Tr.:** *pp* marking.
- Timp.:** *pp* marking.
- Vl.:** *ff*, *mf*, *ff* markings.
- Violins/Celli:** A large red scribble at the bottom of the page.
- Violins:** A red triangle symbol in the lower right.
- Violins:** The text "A tempo = 112" circled in red at the top.
- Violins:** The text "Senza Sord." (without mutes) written in blue in the lower left.

Handwritten musical score on page 16. The page contains several staves of music. The top system shows a complex arrangement of notes and rests, with a red triangle pointing to a specific measure. Below this, there are more staves, some with red stars and other markings. The bottom system includes a circled section of music. The page number '16' is written in the bottom left corner.

Handwritten musical score on page 17. The page contains several staves of music. The top system shows a complex arrangement of notes and rests, with a circled section. Below this, there are more staves, some with red stars and other markings. The bottom system includes a circled section of music. The page number '17' is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score for page 22, featuring staves for Flutes (Fl I, Fl II), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trombones (Tr.), Trumpets (Timp.), Percussion (Pl. S.), Violins (Vl. I, Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red triangles are drawn on the Trombone and Trumpet staves, and a red circle highlights a measure in the Flute I staff.

Handwritten musical score for page 23, featuring staves for Flutes (Fl I, Fl II), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Piccolo, Percussion (Pl. S.), Violins (Vl. I, Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red arrow points to a measure in the Piccolo staff, and a red circle highlights a measure in the Flute I staff. A red triangle is drawn on the Percussion staff.

Handwritten musical score on page 694. The page contains two systems of music. The top system features a vocal line with lyrics "o so me no" and a piano accompaniment. The bottom system also features a vocal line with lyrics "o so me no" and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *ff*. There are several red annotations: a large red triangle pointing downwards in the first system, a red arrow pointing right in the second system, and a red circle around a measure in the second system. The page number "694" is written at the bottom left.

Handwritten musical score on page 695. The page contains two systems of music. The top system features a vocal line with lyrics "o so me no" and a piano accompaniment. The bottom system also features a vocal line with lyrics "o so me no" and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *ff*. There are several red annotations: a large red triangle pointing downwards in the first system, a red arrow pointing right in the second system, and a red circle around a measure in the second system. The page number "695" is written at the bottom left.

FC
OB
CB
F

Handwritten musical notation for Flute (FC), Oboe (OB), Clarinet (CB), and Bassoon (F) on page 26. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*.

Co
Tr
Timp
FRS

Handwritten musical notation for Cor Anglais (Co), Trumpet (Tr), Trombone (Timp), and French Horns (FRS) on page 26. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*. There are red triangles and a blue 'cpe.' marking.

V.
V.
V.
C.

Handwritten musical notation for Violin I (V.), Violin II (V.), Viola (V.), and Cello (C.) on page 26. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *Pizz.*

11

Picc.

Handwritten musical notation for Piccolo (Picc.) on page 27. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. There is a circled '11' above the staff.

Tromboni

Handwritten musical notation for Trombones (Tromboni) on page 27. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*. There are red triangles and a circled '11' above the staff.

11

arco

Handwritten musical notation for strings on page 27. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *arco*. There is a circled '11' above the staff.

Handwritten musical score on page 56. The page contains multiple staves of music. A large red star is drawn over the middle section of the score. The word "adagio" is written in the lower right area, with a circled number 17 next to it. The page number "56" is written in the bottom left corner.

Handwritten musical score on page 57. The page contains multiple staves of music. A large red scribble is drawn across the middle section of the score. The word "adagio" is written in the lower right area, with a circled number 18 next to it. The page number "57" is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score on page 33. The top system consists of two staves with piano notation, including dynamic markings 'f' and 'mf'. The bottom system features a piccolo part with a circled measure and a red arrow pointing to it. The word 'Piccolo' is written below the staff. The page number '33' is at the bottom left.

Handwritten musical score on page 32. The top system includes piano notation with dynamic markings 'f', 'mf', and 'ff', and circled measures. The bottom system features a piccolo part with a circled measure and a red arrow pointing to it. The word 'Piccolo' is written below the staff. The page number '32' is at the bottom left.

Handwritten musical score on page 34. The page is numbered "34" in the top left corner. It features multiple staves for various instruments:

- Flute (Fl.)**: Top staff, contains some notes and rests.
- Oboe (Ob.)**: Second staff, contains a melodic line with some notes circled in red.
- Clarinet (Cl.)**: Third staff, contains a melodic line with some notes circled in red.
- French Horn (Fag.)**: Fourth staff, contains a melodic line with some notes circled in red.
- Trumpet (Cora.)**: Fifth staff, contains rests.
- Trombone (Tr.)**: Sixth staff, contains rests.
- Tuba (Tuba)**: Seventh staff, contains rests.
- Piano (P.)**: Eighth staff, contains a complex rhythmic accompaniment with many notes.
- Violin I (Vl. I)**: Ninth staff, contains rests.
- Violin II (Vl. II)**: Tenth staff, contains rests.
- Viola (Vcl.)**: Eleventh staff, contains rests.
- Cello (Vcl.)**: Twelfth staff, contains rests.
- Double Bass (Cb.)**: Thirteenth staff, contains rests.

There are several red annotations: a red circle around a group of notes in the Oboe and Clarinet staves, and a red triangle drawn in the Trumpet/Trombone/Tuba area.

Handwritten musical score on page 35. The page is numbered "35" in the top right corner. It continues the musical score from page 34:

- Flute (Fl.)**: Top staff, contains notes and rests.
- Oboe (Ob.)**: Second staff, contains notes and rests.
- Clarinet (Cl.)**: Third staff, contains notes and rests.
- French Horn (Fag.)**: Fourth staff, contains notes and rests.
- Trumpet (Cora.)**: Fifth staff, contains rests.
- Trombone (Tr.)**: Sixth staff, contains rests.
- Tuba (Tuba)**: Seventh staff, contains rests.
- Piano (P.)**: Eighth staff, contains a complex rhythmic accompaniment.
- Violin I (Vl. I)**: Ninth staff, contains notes and rests.
- Violin II (Vl. II)**: Tenth staff, contains notes and rests.
- Viola (Vcl.)**: Eleventh staff, contains notes and rests.
- Cello (Vcl.)**: Twelfth staff, contains notes and rests.
- Double Bass (Cb.)**: Thirteenth staff, contains notes and rests.

There are several red annotations: a red circle around a group of notes in the Oboe staff, a red triangle drawn in the Trumpet/Trombone/Tuba area, and a red double line in the Tuba staff. A circled number "14" is written in the left margin.

Handwritten musical score on page 700. The page contains several systems of music. The top system has a dynamic marking of *f* and a red triangle. The middle system has a dynamic marking of *fm* and a blue arrow. The bottom system has a dynamic marking of *f*. The score is written in a complex, multi-staff format with various notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score on page 701. The page contains several systems of music. The top system has a dynamic marking of *zhu*. The middle system has a dynamic marking of *f* and a red triangle. The bottom system has a dynamic marking of *f*. The score is written in a complex, multi-staff format with various notes, rests, and accidentals. There are circled numbers 15 and 16 on the right side of the page.

Handwritten musical score for measures 16-18. The top system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). A red vertical line is drawn through the first measure of this system. A circled number '16' is written above the first measure of the Flute part.

Handwritten musical score for measures 16-18, continuing from the top system. It includes parts for Violin (Vn.) and Trumpet (Tr.).

Handwritten musical score for measures 16-18, continuing from the top system. It includes parts for Flute (Fl.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). A circled number '16' is written above the first measure of the Flute part. A red triangle is drawn above the first measure of the Flute part. The word "simile" is written above the Flute, Violin, and Viola parts.

Handwritten musical score for measures 19-21. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (Vn.), and Trumpet (Tr.).

Handwritten musical score for measures 19-21, continuing from the top system. It includes parts for Flute (Fl.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). A circled number '19' is written above the first measure of the Flute part. A red triangle is drawn above the first measure of the Flute part.

Handwritten musical score for measures 19-21, continuing from the top system. It includes parts for Flute (Fl.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Handwritten musical score on page 703. The score is written on multiple staves. At the top right, there is a circled number "78". The upper section includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tb.). The lower section includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.). The music features various dynamics such as *mf* and *pp*, and includes performance instructions like *arco* and *pizz*. A red triangle is drawn on the Flute staff, and a blue triangle is drawn on the Violin I staff. The number "78" is circled again in the lower section.

Handwritten musical score on page 43. The page number "43" is written in the top right corner. The score continues from the previous page. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tb.). The lower section includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.). The music features various dynamics such as *pp* and *mf*, and includes performance instructions like *arco* and *pizz*. A red triangle is drawn on the Flute staff, and a blue triangle is drawn on the Violin I staff. The number "78" is circled in the lower section.

Handwritten musical score on page 704. The page contains several systems of staves. The top system includes a large bracketed section with multiple staves of music. Below this, there is a section labeled "Tartaria" with a red triangle above it. The bottom system also features multiple staves of music. Various dynamic markings such as "f" and "mf" are present throughout the score. Some measures are circled in red.

Handwritten musical score on page 705. The page contains several systems of staves. The top system includes a large bracketed section with multiple staves of music. Below this, there is a section with a blue "ff" marking above it. The bottom system also features multiple staves of music. Various dynamic markings such as "f" and "mf" are present throughout the score. Some measures are circled in red.

Handwritten musical score on page 46. The page is numbered "46" in the top left corner. It features multiple staves for various instruments, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The notation includes complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo), and various articulation marks. There are several red annotations, including a large red circle around a measure in the upper right and a blue circle around a measure in the lower right. A large blue "pp" is written across the middle of the page.

Handwritten musical score on page 47. The page is numbered "47" in the top right corner. It continues the musical score from page 46, featuring staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The notation includes dynamic markings such as *cresc.* (crescendo) and *pp* (pianissimo). There are several red annotations, including a large red circle around a measure in the upper left, a large red triangle in the middle, and a red circle around a measure in the lower left. A blue circle is also present around a measure in the lower left.

MONOGRAMA EXTRA MARCA REG. S. VALTER

Handwritten musical score on page 706. The page contains two systems of music. The first system consists of three staves of music, with a circled number '16' at the end. The second system consists of four staves of music, with a circled number '17' at the end. A red triangle is drawn on the page between the two systems. The page number '706' is written vertically on the left side.

Handwritten musical score on page 707. The page contains two systems of music. The first system consists of three staves of music, with a circled number '18' at the end. The second system consists of four staves of music, with a circled number '19' at the end. A red triangle is drawn on the page between the two systems. The page number '707' is written vertically on the left side.

Andante $\text{♩} = 80$

Handwritten musical score for page 50, featuring multiple staves for various instruments. The score includes dynamic markings such as *dim.* and *rall.*, and tempo markings like *Andante* with a metronome marking of $\text{♩} = 80$. The notation includes notes, rests, and bar lines. There are several red annotations: a large red scribble with arrows pointing left, a red triangle, and a red circle around a section of the string part. A blue circle highlights a section of the string part. The bottom of the page shows empty staves.

Andante $\text{♩} = 80$

Handwritten musical score for page 51, featuring multiple staves. The score includes dynamic markings such as *mf* and *pppp*, and tempo markings like *Andante* with a metronome marking of $\text{♩} = 80$. The notation includes notes, rests, and bar lines. There are several red annotations: a large red scribble with arrows pointing left, a red triangle, and a red circle around a section of the string part. A blue circle highlights a section of the string part. The bottom of the page shows empty staves.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Handwritten musical score on page 708. The page contains several staves of music. The top section features a complex melodic line with various accidentals and a circled measure number (36). Below this, there are staves with red triangles and arrows pointing to specific notes, likely indicating corrections or performance instructions. The bottom section shows a bass line with a circled measure number (37) and a double bar line. The page is numbered 708 at the top.

Handwritten musical score on page 709. The page contains several staves of music. The top section features a complex melodic line with various accidentals and a circled measure number (36). Below this, there are staves with red triangles and arrows pointing to specific notes, likely indicating corrections or performance instructions. The bottom section shows a bass line with a circled measure number (37) and a double bar line. The page is numbered 709 at the top.

54

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor
Tr.
Tbn.
P.S.

Fl.
Ob.
Vln.
Vla.
Vcl.

Quasi TEMPO

accelerando

stacc.

Pizz.

55

Piccolo
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor
Tr.
Tbn.
P.S.

f

Pizz.

Handwritten musical score on page 710. The score consists of five staves. The top four staves contain dense, fast-moving musical notation with many notes and stems. The word "arco" is written in blue ink above the first four staves. The fifth staff contains a single melodic line with some notes and rests. A circled number "28" is written in blue ink below the fifth staff. A red arrow points from the circled "28" to the first staff. The word "A T E M P O" is written in red ink across the fifth staff. The bottom of the page has a circled number "29" and some faint markings.

Handwritten musical score on page 711. The score consists of five staves. The top four staves contain sparse musical notation, mostly consisting of rests and a few notes. The fifth staff contains a single melodic line with some notes and rests. A circled number "29" is written in blue ink below the fifth staff. A red arrow points from the circled "29" to the first staff. A large red triangle is drawn on the right side of the page, overlapping the fifth staff. The bottom of the page has a circled number "30" and some faint markings.

Handwritten musical score for page 58. The page contains several staves of music. The top section has a large red diagonal line through it. Below this, there are staves with notes and rests. A blue 'sp' marking is visible on the left. At the bottom, there are staves with notes and dynamic markings including 'p' and 'p/2'.

II

Lento ♩ = 54

Handwritten musical score for page 59, section II. The tempo is marked 'Lento ♩ = 54'. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor (Cor.), Tr. (Tr.), Perc. (Perc.), Fls. (Fls.), and Violins (Vl.). Dynamic markings include 'ppp' and 'crescibile'. A red triangle is drawn on the Percussion staff. The bottom section shows a rhythmic pattern for the strings.

Handwritten musical notation on page 712, top section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *arco* and *rit.*. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation on page 712, middle section. It includes a grand staff with treble and bass clefs. There are red annotations: a red triangle pointing down, a red triangle pointing up, and a red double-headed arrow. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation on page 712, bottom section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation on page 711, top section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation on page 711, middle section. It includes a grand staff with treble and bass clefs. There are red annotations: a red triangle pointing down and a red double-headed arrow. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation on page 711, bottom section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *Imp.* and *f*. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation on page 711, bottom section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for page 62. The score includes staves for Fl. I, Ob., Cor., Perc., Fl. II, and strings (Vc., Vla., Vcl., Cb.).

- Fl. I:** Starts with a circled measure number 28. Includes dynamic markings *p* and *mf*.
- Ob.:** Includes dynamic markings *mf* and *mfz*.
- Cor.:** Includes dynamic markings *mf* and *mfz*.
- Perc.:** Includes the instruction *Bimp.* and a circled measure number 28.
- Fl. II:** Includes a circled measure number 28.
- Strings:** Includes dynamic markings *pp*, *cresc.*, *mfz*, and *arco*.

Red annotations include a large triangle pointing right and a circled measure number 28.

Handwritten musical score for page 63. The score includes staves for Fl. I, Fl. II, and strings (Vc., Vla., Vcl., Cb.).

- Fl. I:** Includes dynamic markings *p* and *mf*.
- Fl. II:** Includes dynamic markings *mf* and *mfz*.
- Strings:** Includes dynamic markings *pp*, *cresc.*, *mfz*, and *arco*.

Red annotations include a large triangle pointing left and a circled measure number 28.

Handwritten musical score on page 714. The page contains three systems of music. The top system has two staves with notes and rests. The middle system has two staves with notes and rests, and includes several red annotations: a red circle around a note, a red triangle, and red arrows pointing up and down. The bottom system has two staves with notes and rests. The page is numbered '714' in the bottom right corner.

Handwritten musical score on page 715. The page contains three systems of music. The top system has two staves with notes and rests, and includes a red triangle and a blue 'X' mark. The middle system has two staves with notes and rests, and includes a red circle around a note and a red triangle. The bottom system has two staves with notes and rests. The page is numbered '715' in the bottom right corner.

66

Handwritten musical score for page 66. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), and Violins (Vls.). The woodwind parts are marked with circled numbers 30 and 31. The string parts include dynamic markings like *mf* and *mp*, and a section labeled "Tarola" with a circled 4. The violin part features red triangles and arrows indicating bowing directions. The bottom section includes parts for Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).

67

Handwritten musical score for page 67. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), and Violins (Vls.). The woodwind parts are marked with circled numbers 31 and 32. The string parts include dynamic markings like *ppp* and *p*, and a section labeled "Tarola" with a circled 4. The violin part features red triangles and arrows indicating bowing directions. The bottom section includes parts for Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).

Handwritten musical score on page 716. The page contains a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of two staves with chords and some melodic fragments. The vocal line is written on a single staff with notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. There are two circled numbers, 39 and 40, at the end of the vocal line. Red triangles and arrows are drawn on the page, pointing to specific notes and chords. The page number 716 is written vertically on the left side.

Handwritten musical score on page 717. The page contains a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of two staves with chords and some melodic fragments. The vocal line is written on a single staff with notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. There are two circled numbers, 41 and 42, at the end of the vocal line. Red triangles and arrows are drawn on the page, pointing to specific notes and chords. The page number 717 is written vertically on the left side.

70

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Cello/Double Bass
Trumpet
Trombone
Timpani
Piano/Strings

Handwritten musical score for page 70. The score includes staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cello/Double Bass, Trumpet, Trombone, Timpani, and Piano/Strings. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Flute part has a circled '33' above it. The Piano/Strings part has dynamic markings 'p' and 'mf'. There are red triangles and arrows on the Trombone and Timpani staves.

71

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Cello/Double Bass
Trumpet
Trombone
Timpani
Piano/Strings

Handwritten musical score for page 71. The score includes staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cello/Double Bass, Trumpet, Trombone, Timpani, and Piano/Strings. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Flute part has a circled '33' above it. The Piano/Strings part has dynamic markings 'p' and 'mf'. There are red triangles and arrows on the Trombone and Timpani staves.

Handwritten musical score on page 718. The page contains several systems of music. The top system shows guitar notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. A circled number '34' is written below the first system. The second system features a melodic line with red arrows indicating fingerings or phrasing. Below this are two systems of guitar notation, each with a circled number '34' at the end. The page is numbered '718' at the bottom left.

Handwritten musical score on page 719. The page contains several systems of music. The top system shows guitar notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. A circled number '34' is written below the first system. The second system features a melodic line with red arrows indicating fingerings or phrasing. Below this are two systems of guitar notation, each with a circled number '34' at the end. The page is numbered '719' at the bottom left.

Handwritten musical score on page 719. The page is numbered "74" at the top left. It features a grand staff with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tromb.). The Flute part is the primary focus, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*, along with crescendos and decrescendos. A red diamond-shaped annotation is present in the middle of the page. The bottom section of the page includes parts for Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).

Handwritten musical score on page 720. The page is numbered "75" at the top right. It features a grand staff with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tromb.). The Flute part is the primary focus, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes various dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*, along with crescendos and decrescendos. A red diamond-shaped annotation is present in the middle of the page. The bottom section of the page includes parts for Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).

Handwritten musical score on page 720. The page contains three systems of staves. The top system features three staves with the label "Suar-Sorok" and dynamic markings "mf" and "f". A circled number "36" is present below the first staff. The middle system includes a single staff with a "ff" dynamic marking and a red triangle annotation. The bottom system consists of two staves with a circled number "36" below the first staff and a large red bracket under the second staff. The page number "720" is written vertically on the left side.

Handwritten musical score on page 721. The page contains three systems of staves. The top system features three staves with dynamic markings "p", "f", and "ff". A circled number "36" is present below the first staff. The middle system includes a single staff with a "ff" dynamic marking and a red triangle annotation. The bottom system consists of two staves with a circled number "36" below the first staff and a large red bracket under the second staff. The page number "721" is written vertically on the left side.

Handwritten musical score for page 78, featuring staves for Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. There are several red annotations: a large red triangle on the Flute I staff, a red diamond on the Flute II staff, and a red circle on the Cello staff. A blue circle highlights a section in the Violin I staff.

Handwritten musical score for page 79, featuring staves for Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. There are several red annotations: the word *accel* written in red above the Flute I staff, the word *poco* written in red above the Bassoon staff with a red arrow pointing right, and the word *ANDANTE* written in red at the bottom right of the page. A blue circle highlights a section in the Violin I staff.

Handwritten musical score on page 87. The page contains several staves of music. The top system shows a complex rhythmic passage with many sixteenth notes, some of which are marked with red slurs. Below this, there are staves with rests and a large red 'X' drawn across them. The bottom system continues with a melodic line, also featuring red markings.

Handwritten musical score on page 88. The page contains several staves of music. The top system shows a complex rhythmic passage with many sixteenth notes, some of which are marked with red slurs. Below this, there are staves with rests and a large red 'X' drawn across them. The bottom system continues with a melodic line, also featuring red markings.

Andante = 80

82

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Tuba

pp. sf

83

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Tuba

38

Handwritten musical notation on page 724, featuring two staves. The upper staff contains notes with dynamic markings *pp* and *ppp*, and the instruction *Senza cord.* (without strings). Red arrows point to specific notes. A circled number 39 is present.

Handwritten musical notation on page 724, featuring two staves. The upper staff contains notes with dynamic markings *f* and *mf*. A red triangle is drawn below the staff. A circled number 39 is present.

Handwritten musical notation on page 724, featuring two staves. The upper staff contains notes with a circled section. A circled number 39 is present.

Handwritten musical notation on page 725, featuring two staves. The upper staff contains notes with dynamic markings *pp* and *ppp*. A circled number 39 is present.

Handwritten musical notation on page 725, featuring two staves. The upper staff contains notes with dynamic markings *f* and *mf*. A circled number 39 is present.

Handwritten musical notation on page 725, featuring two staves. The upper staff contains notes with dynamic markings *f* and *mf*. A circled number 39 is present.

86

Fl. B

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Fls.

Viol. I

Viol. II

Vcllo

Cb.

Senza Sord. Pizz

Pizz

arco

40

87

Fl. B

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Fls.

Viol. I

Viol. II

Vcllo

Cb.

arco

40

Handwritten musical score on page 68. The page contains several systems of staves. The top system has four staves with notes and rests. Below it, a single staff contains a complex rhythmic pattern with a circled measure number 67 and a dynamic marking 'fm'. The bottom system has four staves with notes and rests, with a circled measure number 69. The page number '68' is written at the bottom left.

Handwritten musical score on page 69. The page contains several systems of staves. The top system has four staves with notes and rests, with dynamic markings 'f' and 'fm'. Below it, a single staff contains a complex rhythmic pattern with a circled measure number 70 and a dynamic marking 'fm'. The bottom system has four staves with notes and rests, with a circled measure number 71 and the word 'Poco' written vertically. The page number '69' is written at the bottom right.

40

Fl. (p)

Ob.

Cl.

Fag.

V.

Va.

Cb.

43

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

V.

Va.

Cb.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a melodic line with various note values and rests. The tempo marking *cantabile* is written below the staff.

Two red triangles pointing towards each other, positioned below the musical staff.

Handwritten musical notation on a staff, continuing the melodic line. The tempo marking *cantabile* is visible at the bottom.

Handwritten musical notation on a staff, showing a more complex rhythmic pattern. The tempo marking *cantabile* is written at the bottom.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a melodic line with dynamic markings such as *arco* and *cresc.*

Handwritten musical notation on a staff, including a circled measure number (44) and dynamic markings like *f* and *mp*.

Handwritten musical notation on a staff, showing a melodic line with dynamic markings like *f* and *rit.* A circled measure number (44) is also present.

rall.

Handwritten musical score for page 94, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), and Cello/Double Bass (Csb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red annotations include triangles and arrows on the Csb. staff.

←oooo

rall.

Handwritten musical score for page 94, featuring staves for Violin I (Vi.), Violin II (Vla.), Viola (Vcllo), and Cello/Double Bass (Csb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for page 95, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), and Cello/Double Bass (Csb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red annotations include circles around notes and arrows.

Handwritten musical score for page 95, featuring staves for Violin I (Vi.), Violin II (Vla.), Viola (Vcllo), and Cello/Double Bass (Csb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red annotation "LENTO" is present at the bottom right.

LENTO

Handwritten musical score on page 730. The page contains five systems of staves. The first system includes a vocal line with a red arrow pointing to the start and three red triangles below it. The remaining systems consist of guitar accompaniment with vertical bar lines and chord diagrams.

Handwritten musical score on page 731. The page contains five systems of staves. The first system includes a vocal line with a red triangle below it and a circled number '97'. The second system includes a circled number '98' and a red scribble. The remaining systems consist of guitar accompaniment with vertical bar lines and chord diagrams.

48

Handwritten musical notation for measures 46-48. The notation includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vn.), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.).

Measure 46: Flute and Clarinet have a 3/4 time signature, while Violin, Viola, and Cello/Double Bass have a 4/4 time signature.

Measure 47: Flute and Clarinet have a 4/4 time signature, while Violin, Viola, and Cello/Double Bass have a 4/4 time signature.

Measure 48: Flute and Clarinet have a 3/4 time signature, while Violin, Viola, and Cello/Double Bass have a 4/4 time signature.

Handwritten musical notation for measures 49-51. The notation includes staves for Violin (Vn.), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.).

Measure 49: Violin, Viola, and Cello/Double Bass have a 4/4 time signature. Red triangles are drawn above the staves.

Measure 50: Violin, Viola, and Cello/Double Bass have a 4/4 time signature. Red triangles are drawn above the staves.

Measure 51: Violin, Viola, and Cello/Double Bass have a 4/4 time signature. Red triangles are drawn above the staves. The measure is circled in blue and labeled with a circled '47'.

Dynamic markings: *ppp* (pianississimo) are written below the staves in measure 51.

94

Handwritten musical notation for measures 52-54. The notation includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vn.), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.).

Measure 52: Flute and Clarinet have a 4/4 time signature. A red circle is drawn around the first measure.

Measure 53: Flute and Clarinet have a 4/4 time signature. A red circle is drawn around the first measure.

Measure 54: Flute and Clarinet have a 4/4 time signature. A red circle is drawn around the first measure.

Handwritten musical notation for measures 55-57. The notation includes staves for Violin (Vn.), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.).

Measure 55: Violin, Viola, and Cello/Double Bass have a 4/4 time signature. A red triangle is drawn above the staves.

Measure 56: Violin, Viola, and Cello/Double Bass have a 4/4 time signature. A red triangle is drawn above the staves.

Measure 57: Violin, Viola, and Cello/Double Bass have a 4/4 time signature. A red triangle is drawn above the staves.

Dynamic markings: *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte) are written above the staves. The word *cantabile* is written above the staves.

Handwritten musical notation on page 101, measures 1-4. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. There are some scribbles and corrections in the upper part of the page.

Handwritten musical notation on page 101, measures 5-6. A large red triangle is drawn over the first measure. A circled note with the letters "dd" is present in the second measure. A red "X" is drawn over the second measure. Dynamic markings *f* and *mf* are visible.

Handwritten musical notation on page 101, measures 7-9. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. There are some scribbles and corrections in the lower part of the page.

Handwritten musical notation on page 100, measures 1-4. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. There are some scribbles and corrections in the upper part of the page.

Handwritten musical notation on page 100, measures 5-6. A large red triangle is drawn over the first measure. A red arrow points down from the second measure, and another red arrow points up from the third measure. Dynamic markings *f* and *mf* are visible.

Handwritten musical notation on page 100, measures 7-9. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. There are some scribbles and corrections in the lower part of the page.

102

Fl. 1 & 2
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tromb.
Fls.
Vcl.
Vcl.
Cb.

Handwritten musical score for page 102, featuring multiple staves for woodwinds, strings, and brass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red annotations, including arrows and star-like symbols, are present throughout the score.

103

III

Allegro $\text{♩} = 119$

Fl. 1 & 2
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tromb.
Fls.
Vcl.
Vcl.
Cb.

Handwritten musical score for page 103, starting with a section marked "III". It includes staves for woodwinds and strings. The tempo is marked "Allegro" with a quarter note equal to 119. The score contains musical notation and dynamic markings like "pizz." and "dim.".

Handwritten musical notation on page 105. The notation is dense, featuring a complex melodic line with many accidentals (sharps and naturals). A circled measure number '177' is visible at the end of the first system.

Handwritten musical notation on page 105, showing a melodic line with a red triangle annotation.

Handwritten musical notation on page 105, showing two staves with red triangles and a red star annotation.

Handwritten musical notation on page 105, showing a melodic line with a red circle annotation.

Handwritten musical notation on page 104. The notation is dense, featuring a complex melodic line with many accidentals.

Handwritten musical notation on page 104, showing a melodic line with a red triangle annotation.

Handwritten musical score for page 106. The score includes staves for Flute (Fls.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The Flute part features a complex melodic line with many accidentals. The Violin and Viola parts have a rhythmic accompaniment. The Cello/Double Bass part is marked *pp* and has a simple rhythmic pattern. The score is written in a key with two sharps (F# and C#).

Handwritten musical score for page 107. The score includes staves for Flute (Fls.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The Flute part has a melodic line with a circled number 50 above it. The Violin and Viola parts have a rhythmic accompaniment. The Cello/Double Bass part is marked *arco* and has a simple rhythmic pattern. The score is written in a key with two sharps (F# and C#).

735

Handwritten musical score on page 736. The page contains several systems of staves. The top system shows rhythmic notation with stems and flags, possibly indicating fingerings or articulation. Below this is a system with a complex melodic line featuring many sixteenth notes, with a red triangle pointing to a specific measure. The middle system consists of a few notes with stems. The bottom system shows a melodic line with a red circle around a measure and a red bracket underneath. The page number '736' is written vertically on the left margin. There are circled numbers '51' and '51' at the bottom of the page.

Handwritten musical score on page 737. The page contains several systems of staves. The top system shows a melodic line with a red triangle pointing to a measure. Below this is a system with a complex melodic line featuring many sixteenth notes, with a red triangle pointing to a specific measure. The middle system consists of a few notes with stems. The bottom system shows a melodic line with a red circle around a measure and a red bracket underneath. The page number '737' is written vertically on the left margin. There are circled numbers '51' and '51' at the bottom of the page.

rall. poco meno mosso $\text{♩} = 96$ (52)

Violini I & II
Violini III & IV
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Flauto
Oboe
Clarinetti
Fagotto
Trombe
Tromboni
Tubi

Coro
Organo
Tastierini

Violini I & II
Violini III & IV
Viola
Violoncello
Contrabbasso

rall. poco meno mosso $\text{♩} = 96$ (52)

737

Handwritten musical score on page 113. The score is written on multiple staves. At the bottom, there are markings: *poco e poco accel.* and *a Tempo*. Above this, there is a section with *Tempo* and *accel.* markings. A large red scribble is present in the middle of the page, with the word **ATempo** written in red. A red arrow points from the **ATempo** text to the *Tempo* marking above. To the right, there are some notes and rests, with the word *Sord.* written vertically.

Handwritten musical score on page 119. The score is written on multiple staves. At the bottom, there is a circled number **53**. Above this, there are markings: *poco e poco accel.* and *a Tempo*. A large red scribble is present in the middle of the page, with the word **ATempo** written in red. A red arrow points from the **ATempo** text to the *Tempo* marking above. To the right, there are some notes and rests, with the word *Sord.* written vertically.

Handwritten musical score for page 114. The score includes five staves with various musical notations and dynamics. The first staff is circled in red and contains the number 54. The word "cresc." is written above the first staff. The second staff also has "cresc." written above it. The third staff has "cresc." written above it. The fourth staff has "cresc." written above it. The fifth staff has "cresc." written above it. There are also some markings like "pp" and "f-p". A red triangle is drawn on the right side of the page.

Handwritten musical score for page 115. The score includes five staves with various musical notations and dynamics. The first staff is circled in red and contains the number 65. The word "cresc." is written above the first staff. The second staff has "cresc." written above it. The third staff has "cresc." written above it. The fourth staff has "cresc." written above it. The fifth staff has "cresc." written above it. There are also some markings like "pp", "p", and "f". A blue arrow points down to the fifth staff. The text "Senza Sord." is written on the fifth staff.

MELO



Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation with red annotations: a downward-pointing arrow, a downward-pointing triangle, and an upward-pointing triangle.

Handwritten musical notation with a red circle around a specific note and a red bracket below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and accidentals.

117

Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation with red annotations: a downward-pointing triangle and a downward-pointing arrow.

Handwritten musical notation with a red circle around a specific note and a red bracket below the staff.

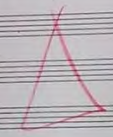
Handwritten musical notation on a five-line staff, including notes, rests, and accidentals.

118

57 *meno mosso* $\text{♩} = 96$

Handwritten musical score for the top system on page 118. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Bassoon (Fag.). The notation is in a key with one flat and 3/4 time. The Flute part has a circled '57' above it. There are some red markings on the Flute staff.

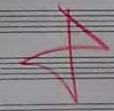
MENO



57 *meno mosso* $\text{♩} = 96$

Handwritten musical score for the bottom system on page 118. It includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), and Cello/Double Bass (Cb.). The notation is in a key with one flat and 3/4 time. There are some blue markings on the Violin I staff.

Handwritten musical score for the top system on page 119. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Bassoon (Fag.). The notation is in a key with one flat and 3/4 time. There are some red markings on the Flute staff.



Handwritten musical score for the bottom system on page 119. It includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), and Cello/Double Bass (Cb.). The notation is in a key with one flat and 3/4 time. There are some blue markings on the Violin I staff.

cello

rit

rit

rit

121

1

2

3

4

121

59 Andante $\text{♩} = 72$

Handwritten musical score for the first system on page 122. It includes staves for Flute 3, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trombone, and Trumpet. The music is mostly blank, with some faint markings.

Handwritten musical notation for a single melodic line, possibly for a solo instrument. It features a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A red bracket is drawn under the first few notes.

59 pp Andante $\text{♩} = 72$

Handwritten musical score for the second system on page 122. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The notation shows dynamics like pp and ppp , and includes some chordal structures. A red triangle is drawn above the Cello/Double Bass staff.

Handwritten musical score for the first system on page 123. It includes staves for Flute 3, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trombone, and Trumpet. The notation includes dynamics like pp and ppp , and some melodic lines. A red triangle is drawn above the Clarinet staff.

Handwritten musical notation for a single melodic line, similar to the one on page 122. It features a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals. A red bracket is drawn under the first few notes.

Handwritten musical score for the second system on page 123. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The notation includes dynamics like pp and ppp , and includes some chordal structures. A red triangle is drawn above the Cello/Double Bass staff.

Handwritten musical score on page 744. The page contains two systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. There are three red triangles drawn under the first three measures of the first system. A circled number '09' is written at the end of the first system. The second system has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. There is a red triangle drawn under the first measure of the second system. A circled number '09' is written at the end of the second system. The page number '744' is written vertically on the left side.

Handwritten musical score on page 745. The page contains two systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. There is a red triangle drawn under the first measure of the first system. A circled number '09' is written at the end of the first system. The second system has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. There is a red triangle drawn under the first measure of the second system. A circled number '09' is written at the end of the second system. The page number '745' is written vertically on the left side.

126

Handwritten musical score for page 126. The page contains several staves of music. The top staff has a treble clef and contains notes with stems. A red triangle is drawn on the second staff. The third staff has the word "cresc." written above it. The bottom staves show bass clef notation with notes and a bar line.

127

Handwritten musical score for page 127. The page contains several staves of music. The top staff has a treble clef and contains notes with stems. A red triangle is drawn on the second staff. The third staff has the word "cresc." written above it. A circled number "61" is written above the fourth staff. The bottom staves show bass clef notation with notes and a bar line.

Handwritten musical score on page 746. The page contains several staves of music. The top system features a melody with notes and rests, marked with *crasso* and *o*. A red triangle is drawn below the staff. The second system shows a more complex melodic line with notes and rests, marked with *fin* and *ascensio*. A red line is drawn below the staff. The bottom of the page has the handwritten number *686*.

Handwritten musical score on page 747. The page contains several staves of music. The top system features a melody with notes and rests, marked with *o*. A red triangle is drawn below the staff. The second system shows a more complex melodic line with notes and rests, marked with *f* and *scimus*. The bottom of the page has the handwritten number *821*.

Handwritten musical notation for the upper part of page 130, including staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vl.), and Viola (Vla.).

Handwritten musical notation for the lower part of page 130, including staves for Bassoon (Fag.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).

(62) $\text{♩} = 72$ poco a poco accel.

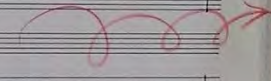
Handwritten musical notation for the upper part of page 131, including staves for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.).

Handwritten musical notation for the middle part of page 131, including staves for Violin (Vl.) and Viola (Vla.).

Handwritten musical notation for the lower part of page 131, including staves for Bassoon (Fag.) and Cello (Vcl.).

Handwritten musical notation for the bottom part of page 131, including staves for Double Bass (Cb.) and Piano (P).

Accel.



747

Handwritten musical score on page 132, featuring multiple staves with complex notation and a tempo marking of *Allegro* $\text{♩} = 118$.

Handwritten musical score on page 132, featuring multiple staves with complex notation and a tempo marking of *Allegro* $\text{♩} = 119$.

Handwritten musical score on page 132, featuring multiple staves with complex notation and a tempo marking of *Allegro* $\text{♩} = 119$.

132

Handwritten musical score on page 133, featuring multiple staves with complex notation and a tempo marking of *Allegro* $\text{♩} = 119$.

Handwritten musical score on page 133, featuring multiple staves with complex notation and a tempo marking of *Allegro* $\text{♩} = 119$.

Handwritten musical score on page 133, featuring multiple staves with complex notation and a tempo marking of *Allegro* $\text{♩} = 119$.

133

134

Handwritten musical score for page 134. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Saxophone (Sax.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Cello (Vcl.). The second system includes staves for Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Cello (Vcl.). The notation is dense, with many notes and rests, and includes dynamic markings such as *ff* and *f*. A red circle highlights a specific measure in the Saxophone part of the second system.

135

Handwritten musical score for page 135. The score continues from page 134. It features multiple staves for various instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A circled measure (64) is present in the upper part of the score. A red triangle is drawn at the bottom right of the page. At the very bottom of the page, there is a small logo and the text "N. D. MONOGHAMA EXTRA MARCA REG.".

Handwritten musical score on page 750. The page features several staves of music. A prominent section in the middle consists of a single staff with a complex melodic line, heavily annotated with red markings, including a large red 'X' and various red lines and dots. Above this section, there are two staves with musical notation, including a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom of the page shows the number '136' written in the left margin.

Handwritten musical score on page 751. The page contains multiple staves of music. A central section features a staff with a complex melodic line, annotated with red markings, including a large red 'X' and various red lines and dots. Above this section, there are two staves with musical notation, including a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom of the page shows the number '136' written in the right margin.

Handwritten musical score for page 138. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cu.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tbn.). The second system includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. There are several measures of music, with some notes circled in red and a red triangle drawn below the Trombone staff. The score is mostly blank, with only a few measures of music written in the first system.

Handwritten musical score for page 139. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cu.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tbn.). The second system includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. There are several measures of music, with some notes circled in red and a red triangle drawn below the Trombone staff. The score is mostly blank, with only a few measures of music written in the first system.

Handwritten musical score on page 147. The score includes piano and violin parts. The tempo is marked *Andantino* with a metronome marking of 90. There are several measures of music with notes and rests. A red circle highlights a measure with the number 67. A red arrow points from this measure to the right. Another red circle highlights a measure with the number 68. A red triangle is drawn below the score. The word *Rit.* is written in red ink. The page number 147 is written at the bottom left.

Handwritten musical score on page 148. The score includes piano and violin parts. The tempo is marked *Andantino* with a metronome marking of 90. There are several measures of music with notes and rests. A red circle highlights a measure with the number 69. The word *Rit.* is written in red ink. The page number 148 is written at the bottom right.

Handwritten musical score for page 142, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cora.), Trumpet (Tromp.), and Trombone (Tromb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *p*. A large red star is drawn on the Trombone staff.

Handwritten musical score for page 142, featuring staves for Violin I (Vi. I.), Violin II (Vi. II.), Viola (Va.), Violoncello (Vcllo.), and Contrabasso (Cb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *p*. A red circle highlights a specific passage in the Violin I staff.

Handwritten musical score for page 143, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cora.), Trumpet (Tromp.), and Trombone (Tromb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *p*. A red circle highlights a specific passage in the Oboe staff.

Handwritten musical score for page 143, featuring staves for Violin I (Vi. I.), Violin II (Vi. II.), Viola (Va.), Violoncello (Vcllo.), and Contrabasso (Cb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *p*. A red triangle is drawn on the Trombone staff.

ANDANTE

Handwritten musical score on page 754. The page contains several staves of music. The top system shows a melodic line with notes and rests, with the word "Sord." written below it. The middle system features a melodic line with notes, rests, and dynamic markings "mf" and "cresc.". The bottom system shows a melodic line with notes and rests. The page number "754" is written at the bottom left.

Handwritten musical score on page 755. The page contains several staves of music. The top system shows a melodic line with notes and rests, with the word "Andante = 80" written below it. The middle system features a melodic line with notes, rests, and dynamic markings "mf" and "cresc.". The bottom system shows a melodic line with notes and rests. The page number "755" is written at the bottom left.

146

69

Fl.

Oboe

Clarinet

Fag.

Coro

T. I

T. II

Viol. I

Viol. II

Vcllo

Violon.

Contra

Sord.

Sord.

147

70

70

70

Handwritten musical score on page 756. The page contains several systems of music. The top system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamic markings include *fm* and *ff*. A tempo change is indicated by *rit. a poco* and *admo*. A large red 'A TEMPI' is written across the middle staves, with arrows pointing to specific musical phrases. The bottom system includes a piano part with a circled section and a red arrow pointing to it. The page number '671' is written at the bottom left.

Handwritten musical score on page 757. The page contains several systems of music. The top system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamic markings include *ff* and *pp*. A tempo change is indicated by *rit. a poco* and *admo*. A large red 'A TEMPI' is written across the middle staves, with arrows pointing to specific musical phrases. The bottom system includes a piano part with a circled section and a red arrow pointing to it. The page number '671' is written at the bottom right.

150

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Tr.
Tromb.
Vcl. I
Vcl. II
Vla.
Vcl.
Cb.

79a

79

div.

151

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Tr.
Tromb.
Vcl. I
Vcl. II
Vla.
Vcl.
Cb.

Handwritten musical notation on page 158. The page features several staves. The top system includes a vocal line with lyrics "da" and piano accompaniment. The middle system shows a piano accompaniment with two red triangles drawn over it. The bottom system shows a piano accompaniment with two vertical lines drawn over it.

158

Handwritten musical notation on page 159. The page features several staves. The top system includes a vocal line with lyrics "da" and piano accompaniment. The middle system shows a piano accompaniment with two vertical lines drawn over it. The bottom system shows a piano accompaniment with two vertical lines drawn over it.

159

154

(77)

Fl. I

Fl. II

Ob.

Clar. B.

Clar. A.

Coro I

Coro II

Tromp.

Viol. I

Viol. II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Organo

Ped.

74

155

Fl. I

Fl. II

Ob.

Clar. B.

Clar. A.

Coro I

Coro II

Tromp.

Viol. I

Viol. II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Organo

Ped.

Pizz.

7 5 -

7 5 -

7 5 -

7 5 -

7 5 -

7 5 -

7 5 -

7 5 -

+

+

042W



Musical notation on a grand staff (treble and bass clefs) with various notes, rests, and dynamic markings.

dim. e rall.

Musical notation featuring large red arrows pointing up and down, and a red triangle, indicating specific performance techniques or dynamics.

Musical notation on a grand staff with various notes and rests.

Musical notation on a grand staff with various notes and rests.

157

dim. e rall.

Musical notation on a grand staff with various notes and rests.

Musical notation featuring large red arrows pointing left and right, and a red triangle, indicating specific performance techniques or dynamics.

Musical notation on a grand staff with various notes and rests.

Musical notation on a grand staff with various notes and rests.

156

158

(76)

meno mosso ♩ = 96

Fl. I

Fl. II

Cl. I

Cl. II

Corn I

Corn II

Tromb. I

Tromb. II

Tuba

Drum

Fl. III

(76)

meno mosso ♩ = 96

pp

159

pp

Handwritten musical score on page 161, measures 178-182. The score consists of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, and *f*. A large red arrow points from the first staff towards the second staff. Blue arrows are drawn above the staves, pointing in various directions.

Handwritten musical score on page 161, measures 183-187. The notation includes notes and rests. A large red arrow points from the first staff towards the second staff. The word "SLOW" is written in red above the first staff.

Handwritten musical score on page 161, measures 188-192. The notation includes notes and rests. The word "SLOW" is written in red above the first staff.

Handwritten musical score on page 161, measures 193-197. The notation includes notes and rests.

Handwritten musical score on page 161, measures 198-202. The notation includes notes and rests. The word "Andante" is written in black above the first staff.

161

Handwritten musical score on page 162, measures 203-207. The notation includes notes and rests. Blue arrows are drawn above the staves, pointing in various directions.

Handwritten musical score on page 162, measures 208-212. The notation includes notes and rests. A large blue circle is drawn around the first staff. The word "Andante" is written in black above the first staff.

Handwritten musical score on page 162, measures 213-217. The notation includes notes and rests. A large blue arrow points from the first staff towards the second staff.

Handwritten musical score on page 162, measures 218-222. The notation includes notes and rests. A large blue arrow points from the first staff towards the second staff.

Handwritten musical score on page 162, measures 223-227. The notation includes notes and rests.

Handwritten musical score on page 162, measures 228-232. The notation includes notes and rests. The word "Andante" is written in black above the first staff.

162

162

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cl.
Bsn.
Cor.
Tr.
T.
V. I.
V. II.
Vcl.
Cb.

163

Handwritten musical notation on a staff, showing a few notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a complex melodic line with many notes.

Handwritten musical notation on a staff, with two red triangles pointing downwards.

Handwritten musical notation on a staff, showing a melodic line with some rests.

491

Handwritten musical notation on a staff, with a blue bracket and red arrows.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a complex melodic line.

Handwritten musical notation on a staff, with two red triangles pointing downwards.

Handwritten musical notation on a staff, showing a melodic line with some rests.

491

166

(80)

Fl.

Cl.

Fag.

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Bass

Sord.

Cym.

(80)

Sord.

Sord.

Sord.

Cym.

167

Sord.

Sord.

Sord.

Cym.

dim.

p

Sord.

Sord.

Sord.

Cym.

No. D. MONOGRAMA EXTRA MARCA REG.

Handwritten musical score on page 766. The page contains several staves of music. At the top, there are two systems of staves with musical notation. Below these, there are two systems of empty staves. A large red arrow points from the text "A TEMPO" written in red across the middle staves to a circled number "87" in the left margin. Below this, there is another system of staves with musical notation, and a circled number "89" in the left margin. The tempo marking "Allegro" is written below the circled number. The page number "766" is written at the bottom left.

Handwritten musical score on page 767. The page contains several staves of music. At the top, there are two systems of staves with musical notation. Below these, there are two systems of empty staves. A large red arrow points from the text "cresce e accel. poco a poco" written in red across the middle staves to a circled number "88" in the right margin. Below this, there is another system of staves with musical notation, and a circled number "89" in the right margin. The tempo marking "Allegro" is written below the circled number. The page number "767" is written at the bottom right.

Handwritten musical score on page 170. The page contains several systems of music for multiple instruments, including strings and woodwinds. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. There are several red annotations: a circle around a specific chord in the lower system, and two red triangles drawn below the staves. The page number '170' is written in the top left corner.

Handwritten musical score on page 171. The page features two systems of music, each starting with a circled number '83'. The notation is dense with notes and rests. A red arrow points to the beginning of the first system. There are also red circles around specific notes in the first system. The page number '171' is written in the top right corner.

Handwritten musical score on page 768. The page contains six staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several annotations: a circled '1' above the first staff, a circled '2' above the second staff, and a circled '3' above the third staff. At the bottom of the page, the word 'CADENZA' is written in capital letters, with a circled '3' and a circled '1' next to it. The page number '768' is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score on page 769. The page contains six staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several annotations: a blue arrow pointing to the top right of the first staff, a red arrow pointing to the second staff, a red triangle pointing to the third staff, and a red circle around the fourth staff. The page number '769' is written in the bottom right corner.

174

Handwritten musical score for page 174. The score consists of approximately 10 staves. The first staff begins with a circled 'B' and a 3/8 time signature. It features a series of triplets and a 'Tr' (trill) marking. The second staff continues with similar rhythmic patterns. The third staff has a circled 'C' and a 7/8 time signature. The fourth staff has a circled '8' and a 7/8 time signature. The fifth staff has a circled '8' and a 3/8 time signature. The sixth staff has a circled '8' and a 3/8 time signature. The seventh staff has a circled '8' and a 3/8 time signature. The eighth staff has a circled '8' and a 3/8 time signature. The ninth staff has a circled '8' and a 3/8 time signature. The tenth staff has a circled '8' and a 3/8 time signature. The score is filled with complex rhythmic patterns, including many triplets and some trills.

175

Handwritten musical score for page 175. The score consists of approximately 10 staves. The first staff begins with a circled '85'. The second staff has a circled '85' and a red arrow pointing down. The third staff has a circled '85' and a red triangle. The fourth staff has a circled '85' and a red arrow pointing down. The fifth staff has a circled '85' and a red arrow pointing up. The sixth staff has a circled '85' and a red arrow pointing down. The seventh staff has a circled '85' and a red arrow pointing up. The eighth staff has a circled '85' and a red arrow pointing down. The ninth staff has a circled '85' and a red arrow pointing up. The tenth staff has a circled '85' and a red arrow pointing down. The score is mostly empty, with some faint markings and annotations.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and stems. A large vertical line is drawn across the first five staves, with handwritten notes '2', '2', '2', '2', and '2' written to its right. To the left of this line, there are handwritten annotations: '0 2/1 77' and '6 2/4 19/20'. A red arrow points upwards from the bottom staff towards the vertical line. In the middle section, there are red triangles and a red circle highlighting specific musical elements. The score concludes with a double bar line and a final note on the bottom staff.

XII. Referencias



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

XII.- Referencias

- Agea, Francisco, (1948) Blas Galindo, *México en el Arte*, no.5, vol. 11, p. 33
- Álvarez Coral, Juan. (1993). *Compositores mexicanos Biografías de 40 músicos desaparecidos*. (pp. 166-173). (sexta edición). México: EDAMEX.
- Ávila, Norma, (1989) El universo artístico y personal de Carlos Chávez, entrevista a Gloria Carmona. *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*. Vol. VIII, no. 32, pp. 17.
Reseña del libro: Carmona, Gloria, (1989) *Epistolario Selecto de Carlos Chávez*, México: FCE
- Alcaraz, José Antonio, (1979) Nota al disco: Sonata para piano; Piezas 1 y 2 (de las Siete piezas para piano), [Grabada por Jorge Suárez, piano] En *Blas Galindo, Rodolfo Halffter*, Mexico D. F. Voz viva de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM MC-1072
- Behague, Gerard. (1994). Galindo-Dimas, Blas. En *Dizionario enciclopédico universale della música e dei musicisti*. (Vol. 3, p. 99). Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Carmona, Gloria. (1969) Nota al disco: Suite para violín y piano [Hermilo Novelo: violín, Ma. Elena Barrientos, piano]. En *Recital de Hermilo Novelo, Obras de Chávez, Enríquez, Galindo, Mata* México: Musart, MCD-3067, , 33 1/3 rpm., estereofónico
- Carpentier, Alejo. (1987) Ese músico que llevo dentro 1, Obras completas de Alejo Carpentier vol. 10, pp. 64-65, Siglo veintiuno editores. México
- Dalhaus, Carl, (2003) Fundamentos de la historia de la música, Barcelona. Gedisa Editorial.
- Estrada R, Luis A. (1984). *Diccionario de compositores mexicanos del siglo XX*. (pp. 46-47). México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Música.
- Frisch, Uwe. Notas al disco *Blas Galindo, Héctor Quintanar*, Orquesta de la Universidad, Eduardo Mata: dir., Carlos Barajas: pno. México: UNAM, MN-3,1970. (Voz viva de México, Música Nueva, 3) 33 1/3 rpm., estereofónico.
- Galindo, Blas. (2012) Concerto for flute and Orchestra. [National Symphony Orchestra of Mexico, Danilo Lozano, flute, Abraham Chávez, conductor]. En *Concertos from Mexico, Ponce, Halffter, Galindo*. [CD] Los Angeles, California. El Dorado records, UCLA Latin American Institute.
- Galindo, Blas, (circa 1970) *Concierto para flauta y orquesta*, México, Ediciones Mexicanas de Música, Colección Arion.

Galindo, Blas: Concierto para flauta, Allegro (Mvt 1) Julia Barnett,
<https://www.youtube.com/watch?v=w5j9Q4AYHhU>, publicado el 31 de agosto de 2012

Galindo, Blas: Concierto para flauta y orquesta de; Fernando Lipkau
<https://www.youtube.com/watch?v=pK6wNjc-2uU>, publicado el 6 de agosto de 2015.

Galindo, Blas, Concierto para flauta y orquesta / Fernando Lipkau, flauta,
Registro FN10040015005, colección: Blas Galindo; tipo de soporte: cassette; estatus:
digitalizado; tipo de grabación: analógico Fonoteca Nacional.

García Bonilla, Roberto y Ruiz, Xochiquetzal, (enero-marzo 1992) Entrevista a Blas
Galindo, *Pauta vol. 41* México: CENIDIM-INBA. pp. 51-68.

Grial, Hugo de. (1970). *Músicos mexicanos*. (pp. 216-218). México: Diana.

Grier, James. (2008) La edición crítica de Música, Historia, método y práctica,
Ediciones Akal
Trad. Andrea Giráldez, Madrid.

Herrera y Ogazón, Alba. (1917). *El Arte Musical en México* México: Departamento
Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, reimpr. Facsim. 1992 CNCA,
INBA, CENIDIM, pp. 108

La Rue, Jean, (2004) *Análisis del estilo musical*. España: Idea Books S. A.

Loza, Steve (julio 1994 – junio 1995), Conversación con Blas Galindo y Manuel
Enríquez, *Heterofonía 111-112*. pp. 43-53

Malmström, Dan. (2004) *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México D.
F.: Breviarios del Fondo de Cultura Económica p. 122

Matas, J. Ricart. (1980). Galindo, Blas. *En Diccionario biográfico de la música*. (p.
377) Barcelona: Editorial Iberia.

Mayer-Serra, Otto. (1947). *Música y músicos de Latinoamérica*.(p. 403). México:
Editorial Atlante S. A.

Moncada García, Francisco (1966). *Pequeñas biografías de Grandes Músicos
Mexicanos, primera serie* (pp.103-108). México: Ediciones Framong.

Nattiez, J. J. (2011). Semiología musical: el caso de Debussy. De la semiología general
a la semiología musical. El Modelo tripartito ejemplificado en la *Cathédrale engloutie*
de Debussy. En González, Susana y Camacho, Gonzalo, (coordinadores), *Reflexiones
sobre semiología musical*, México: Universidad Nacional Autónoma de México,
Escuela Nacional de Música. La

Pareyón , Gabriel, (2007) *Diccionario enciclopédico de la Música en México*. México:
Universidad Panamericana. Guadalajara, Jalisco. pp. 193

Rosado Zacarías, Juan Antonio. Juan Antonio Rosado Rodríguez (1922-1993). Puerta de tierra- San Juan. Recuperado de http://www.puertadetierra.info/figuras/gente/rosado2/rosado_rodriguez.htm

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, (1994) *Blas Galindo, biografía, antología de textos y catálogo*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM).

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal. (julio 1994 – junio 1995). Hacer Música, reseña del libro *Hacer Música. Blas Galindo, compositor* de Antonio Navarro. *Heterofonía* 111-112. pp. 120-121

Soto Millán, Eduardo (compilador) (1996-1998) *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto del siglo XX*. Tomo I y II, México, SACM/FCE.

Stevenson, Robert. (1986). La música en el México de los siglos XVI al XVIII. En Julio Estrada, (Ed.). *La Música de México*, (pp. 9-74) México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Tapia Colman, Simón. (1991). *Música y músicos en México*. (p. 260) (Primera reimpresión 1992). México: Panorama Editorial.

Tapia, Gloria. (julio 1994 – junio 1995). Blas Galindo y la educación musical superior en México. *Heterofonía* 111-112. pp. 102-103

Vargas, Guadalupe. (12-18 octubre 1989). Reestrenan el concierto para flauta y orquesta de Blas Galindo. *Tiempo libre*. 12-18 octubre. México D. F. p. 53

_____ (1965). Blas Galindo-Dimas. En *Compositores de América, datos biográficos y catálogos de sus obras*. Washington, D. C. Unión Panamericana, Secretaría General, Organización de los Estados Americanos, Vol. 11, (pp. 33),

_____ (1978). Galindo, Blas. En *Baker's dictionary of musicians* (p.568). New York: Schirmer Books.

_____ (1991). Galindo, Blas. En *Grandes genios dela música, diccionario enciclopédico*. (vol. 2, p.479). La Llagosta, Baercelona: SARPE.