1

2 ej

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

SEIS OBRAS PARA VIOLONCELLO DE COMPOSITORES DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

GRABACION Y NOTAS

Que para obtener el título de:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA
VIOLONCELLO

P r e s e n t a :

Edgardo Espinosa Hernández

México, D. F. 1990

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 está 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.

I N D I C E

INTRODUCCION		4
I.	CUARTETO PARA VIOLONCELLOS (Gonzalo Macías)	6
II.	"NO NOMBRES AL CIELO" (Germán Bringas)	9
III.	DUO DE CELLOS (Alvar Castillo)	11
IV.	"VOCALES" (Francisco Pedraza)	12
V.	SONATA PARA VIOLONCELLO Y PIANO (Verónica Tapia)	14
VI.	SONATINA PARA VIOLONCELLO Y PIANO (Rafael Olvera)	17
CONCLUSIONES		20
APENDICE		21

INTRODUCCION.

A mediados de marzo de 1989, al comenzar a pensar en la posible realización de una grabación de obras inéditas mexicanas para violoncello, me dirigí a la biblioteca del CENIDIM (Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información Musical), que era el lugar más adecuado para buscar obras mexicanas de reciente creación, y me encontré con la existencia de solamente cinco o seis partituras para violoncello, de las cuales una era prácticamente ilegible, y otra estaba incompleta.

Fue entonces que surgió la idea que da cuerpo al presente trabajo: la de estimular, en la medida de lo posible, la creación de obras para violoncello que enriquecieran el repertorio ya existente y que, además, fueran representativas de lo que pasa en el terreno de la composición en la Escuela Nacional de Música.

Vale decir aquí que, cuatro de las seis obras que conforman la selección final, fueron escritas específicamente para este trabajo (el cuarteto para violoncellos, "No nombres al cielo", "Vocales" y el dúo de violoncellos), una más fue rescatada del archivo del compositor (la sonatina), y únicamente la obra de Verónica Tapia ya había sido revisada y tocada con anterioridad.

Con respecto a los compositores, sería importante precisar que Gonzalo Macías, Verónica Tapia y Rafael Olvera, han egresado de la Escuela Nacional de Música en años recientes, Alvar Castillo y Francisco Pedraza cursan actualmente sus estudios en la propia escuela, y Germán Bringas hizo buena parte de sus estudios

allí mismo, aunque actualmente transita por los caminos del jazz.

El intercambio de opiniones con algunos de los compositores resultó muy enriquecedor y la incursión, como intérprete, en los diversos lenguajes utilizados, ha sido, en la mayoría de los casos, muy importante como experiencia personal, como vivencia.

Al final del trabajo se anexan, en un apéndice, las partituras de todas las obras grabadas (no se incluyen particellas); en el caso de "No nombres al cielo", como se trata de una obra de improvisación, se incluyen únicamente los borradores utilizados para organizar el ensamble. En el caso de "Vocales", se incluye el manuscrito original en que se trabajó para la grabación, así como la versión definitiva.

El contenido de la grabación, su orden y las duraciones aproximadas, están especificadas en el apéndice.

I. CUARTETO PARA VIOLONCELLOS (Gonzalo Macías).

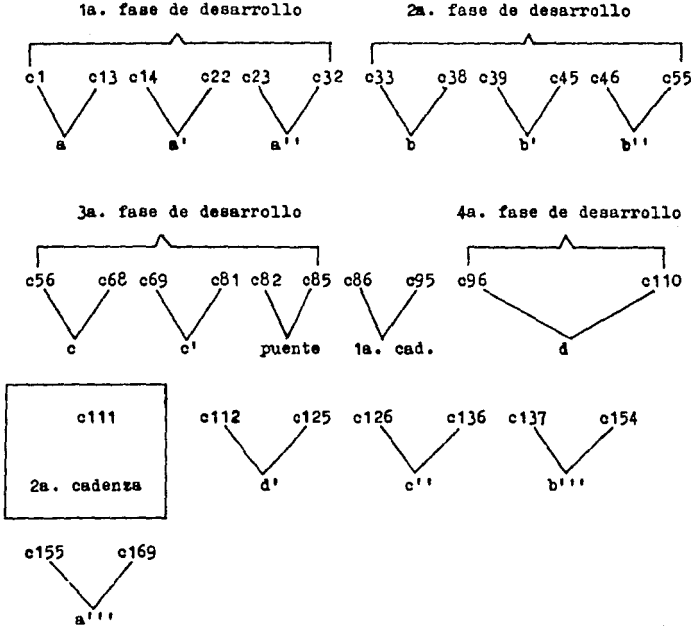
Se trata de una obra muy interesante por la correspondencia que logra crear entre forma y contenido. En ella, la forma es una consecuencia directa del contenido que podría plantearse en los siguientes términos: un proceso constante de transformación del sonido.

En términos generales, el cuarteto transcurre de una manera cíclica y pasa por diversas etapas de tratamiento sonoro, hasta llegar a un punto en el cual todo el desarrollo desemboca y se detiene, para de ahí, comenzar un camino de regreso en el cual la obra se repliega en sí misma hasta llegar al punto de partida que, sin embargo, ya no es el mismo.

Básicamente, la obra está escrita sobre una serie original y tres transposiciones que son manejadas al principio muy rigurosamente y luego, conforme la obra transcurre, sufren modificaciones sustanciales de secuencia y contenido hasta desaparecer, dejando paso a una exploración tímbrica muy intensa y a un tratamiento armónico muy expresivo aunque carente de cualquier connotación serial.

Es muy interesante el procedimiento de regresión, ya que la serie se pierde en el momento en que el desarrollo llega a su punto culminante, y es entonces cuando la construcción de ambientes se convierte en el elemento conductor; se prescinde de la serie y, no obstante, se mantienen las equivalencias ambientales entre los pasajes homólogos.

Para hacer más clara esta idea, se presenta a continuación un breve análisis estructural:



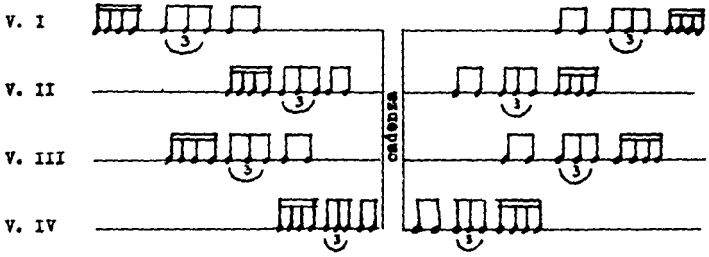
Las secciones posteriores a la segunda cadenza ya no utilizan la serie y no obstante son equivalentes a sus secciones homólogas de exposición.

Las series utilizadas son las siguientes:

serie original.- C♯ G♯ D♯ A♯ A E F♯ B F C D G
1a. transposición.- G D A E E♭ B♭ C F B F♯ G♯ C♯
2a. transposición.- D A E B B♭ F G C F♯ C♯ E♭ A♭
3a. transposición.- D♯ A♯ F C B F♯ G♯ C♯ G D E A

En c' comienzan a darse las modificaciones en las series; en la 1a. cadenza la aparición de notas extrañas es ya un recurso de desarrollo; en d la serie se diluye hasta desaparecer. En la 2a. cadenza la serie es sustituída por la búsqueda tímbrica.

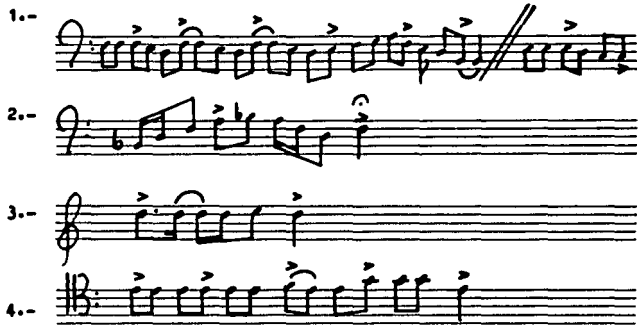
Para resaltar la importancia estructural de la 2a. cadenza, se llega a ella por medio de una progresión rítmica en canon y se sale en orden (rítmico y de aparición) invertido:



Conforme la obra avanza su delimitación se va haciendo más difícil; sus fronteras estructurales se vuelven más y más difusas. La última sección (c155) es una síntesis de toda la obra. Se genera de una doble disminución de a y contiene ambientes y motivos recogidos a lo largo de toda la obra.

II. " NO NOMBRES AL CIELO " (Germán Bringas).

En esta obra para violoncello y piano el principio estructural básico, es la improvisación. Lo esencial aquí es la búsqueda de una atmósfera general adecuada que se genera de cuatro motivos que son, de hecho, lo único textual en la pieza.



Los tres primeros se pueden agrupar en un ambiente homogéneo y definido (tienen su origen en la huella que la visión de un cielo nocturno deja en nosotros), y el cuarto es de carácter muy contrastante.

El esquema general es el siguiente: improvisación del violoncello - improvisación del piano - aparición de los tres primeros motivos - improvisación sobre el tercero de ellos - aparición del cuarto motivo e improvisación - regreso a la atmósfera inicial.

La obra es en general muy libre y es por esto que nunca dos ejecuciones darán como resultado la misma obra. Es por este motivo que en el presente trabajo se incluyen las dos grabaciones que fueron realizadas. De ambas, la que se presenta en último lugar ("No nombres al cielo" II) es sin duda, la más auténtica.

La pieza se recrea de una manera muy curiosa: de atrás hacia adelante; es decir que las primeras improvisaciones están condicionadas por los motivos escritos que aparecen después, y deben tender a ellos.

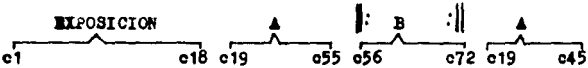
El compositor aconseja atender a los sonidos internos, esto es, hacer silencio y volver los ojos hacia adentro; de esta visión introspectiva debe salir lo real. Vale decir, entonces, que lo que se busca es una improvisación visceral, no una improvisación técnica.

III. DUO DE CELLOS (Alvar Castillo).

Se trata de una obra muy condensada en la que se presentan dos temas que después son objeto de distintos tratamientos de tipo elaboracionista. Es interesante señalar esta característica del dúo: en él prácticamente no existe desarrollo, es decir que los temas presentados no crecen dando lugar a discursos largos o a nuevos materiales temáticos. Ambos temas son parcos y son trabajados bajo ese criterio.

El esquema de la obra es el siguiente:

c1-18 .- Exposición de temas a y b.
c19-31.- Primera elaboración de a (a'). ┐
c32-45.- Segunda elaboración de a (a''). } A
c46-55.- Tercera elaboración de a (a'''). ┘
c56-72.- Elaboración de b (b' y b''). ——— B



Como se puede apreciar, la obra es básicamente ternaria.

En a' se utiliza el esquema rítmico del primer tema y su inversión, así como contrapunto invertible. En a'' se utiliza la disonancia como elemento característico (hasta este momento el tratamiento del tema ha sido consonante), la conducción de las voces lleva a cadencias sorpresivas y se hecha mano de recursos tales como la imitación y el movimiento contrario. En a''' se utiliza la aumentación y un tipo de consonancia no conducente.

Sería importante resaltar la clara intención contrapuntística que se puede apreciar en esta obra.

En b' el diseño descendente de la melodía es respetado aunque con algunos cambios armónicos. Para b'' dicho diseño se sigue respetando, aunque la composición rítmica del tema se fragmenta, dando lugar a una melodía mucho más característica.

IV. " VOCALES " (Francisco Pedraza).

Esta obra para violoncello solo está inspirada en un soneto homónimo de Jean Arthur Rimbaud (1854-91), de significados muy intrincados y enigmáticos, pero con una carga erótica muy definida (curiosamente, aunque su significado es mas bien críptico, su forma es la de un soneto clásico). Rimbaud establece una analogía entre cada vocal y distintas partes del cuerpo de una mujer; de esta forma la A es el pubis, la E son los senos, la I la boca, la O los ojos y la U es el cabello.

"Vocales" es un canto erótico, pero lo es de una manera muy peculiar: sin connotaciones de ternura, sin lugares comunes. Lo erótico, como todo en el hombre es misterioso y es justamente esta atmósfera la que Pedraza quiere poner de manifiesto: el espacio lleno de significados ocultos.

La articulación de toda la obra es declamada, llena de fisuras y articulaciones cortas, llena de interrogantes. La búsqueda de colores y contrastes es motor en ella. Los ataques son agresivos y la armonía es áspera, llena de disonancias. La obra no hace concesiones al ejecutante y está llena de dificultades

técnicas debido a que sólo toma en cuenta los recursos expresivos que requiere, sin contemplar las posibles dificultades en su emisión; esto la hace tan auténtica como incómoda. Hacia el final aparece un pasaje consonante, en total oposición a todos los ambientes precedentes, que parece significar un atisbo, una intuición.

Esta obra ofrece mucha libertad para su ejecución, pero ésta es rítmica, no melódica. Aunque no hay barra de compás, constantemente se están utilizando figuraciones rítmicas, lo cual aporta gran ambigüedad al conjunto. Hay algunos rasgos de aleatorismo controlado en grupos de notas que se articulan lenta, rápida y muy rápidamente, y calderones largos, medianos y breves.

Cabe señalar que la grabación que se presenta en este trabajo es la del manuscrito original de "Vocales", ya que la versión definitiva contiene pequeñas variantes que, sobre todo al final, establecen una diferencia importante. De cualquier forma ambas partituras van anexadas al final del trabajo.

V. SONATA PARA VIOLONCELLO Y PIANO (Verónica Tapia).

El lenguaje de que se vale esta obra es tonal, con un uso constante de disonancias que buscan crear una variedad de colorido armónico.

Los recursos básicos son los siguientes:

- Utilización de acordes de séptima, novena y oncena.
- Cuartas (aumentadas y justas), sextas y segundas, añadidas.
- Uso constante de anticipaciones y retardos.
- Acordes con tercera mayor y menor simultánea.
- Aparición de disonancias que no requieren justificación armónica, y que son utilizadas solamente por el ambiente sonoro que crean.

A esto hay que agregar que la obra es a ratos marcadamente polifónica y atiende prioritariamente al desarrollo horizontal, creandose así, en lo vertical, conjuntos de notas difíciles de ser agrupadas en una misma filiación.

El ambiente general de la obra es ligero, transparente, con sonoridades muy delicadas. La tonalidad básica es re menor.

El preludio es una pequeña forma ternaria en la que se establece la atmósfera que prevalecerá a lo largo de toda la sonata; para ir a la sección media, se vale de un breve puente (c.12) hecho a base de síncopas que, posteriormente, será utilizado como material temático en el segundo movimiento (c. 4-8), y en el tercero estará variado (por aumentación).

El segundo movimiento, rápido, es muy poco previsible armónicamente y contrasta con el primero por su carácter activo. Es

una forma ternaria cuya primera parte está estructurada con un tema y un contracanto y con el uso alternativo del contrapunto y del unísono. La segunda sección está hecha con el contracanto de la primera parte y con un nuevo material (c. 10-11) que volverá a ser utilizado en el cuarto movimiento de la sonata (c. 21-23). Para finalizar esta sección se utiliza una especie de cadencia suspendida a la dominante, que será utilizada nuevamente para concluir el movimiento.

El tercer movimiento, trote, es de forma ternaria compleja, ya que en su parte intermedia implica un principio de construcción binaria. La primera sección está hecha con frases de 8 y 7 compases en una melodía que transcurre plácidamente; mediante un puente (c. 31-35) se llega a la muy contrastante segunda sección, que parece desarrollarse en la región de la dominante y del relativo mayor de ésta. Esta sección tiene dos impulsos básicos, uno en el c. 36 y el otro en el c. 50. El regreso a la primera sección es casi literal.

El cuarto movimiento, lento, está lleno de lirismo. Es aquí donde se manifiesta más claramente el uso de las disonancias como color, con intenciones ambientales. Este es el único movimiento que se aleja de la tonalidad original; está escrito en sol sostenido menor y contiene una pequeña sección contrastante, en mi menor.

El último movimiento, allegro, implica en su construcción principios de forma rondó, aunque no se trata exactamente de uno. No existe estribillo; lo que hay es una exposición ternaria y en lugar del estribillo se utiliza la última parte de la exposición.

La estructura del movimiento es la siguiente:

1.- Exposición ternaria (abcc').

2.- Primer desarrollo.

3.- "Estribillo" (c).

4.- Segundo desarrollo.

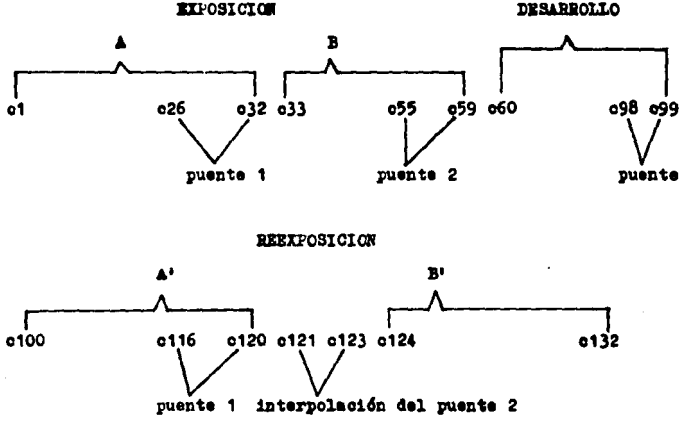
5.- "Estribillo" (c).

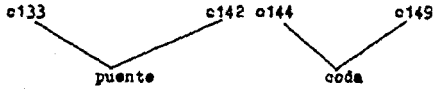
6.- Coda.

VI. SONATINA PARA VIOLONCELLO Y PIANO (Rafael Olvera).

Consta de tres movimientos de sonoridad muy homogénea y particular, derivada del tratamiento armónico; la constante a lo largo de toda la obra es la utilización de armonía por quintas, lo cual proporciona al conjunto mucha cohesión. Hay también un gran apego a lo estructural. De esta obra podría decirse que es conservadora en sus planteamientos (aunque esto lo señalo como una característica y no como un defecto) y de mucho poder expresivo.

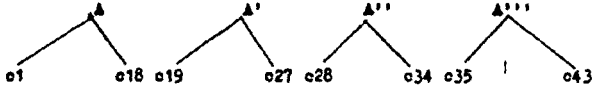
El primer movimiento, allegro con brio, es una forma sonata con exposición de dos temas muy definidos, desarrollo con utilización de ambos materiales, reexposición y coda. El esquema es como sigue:





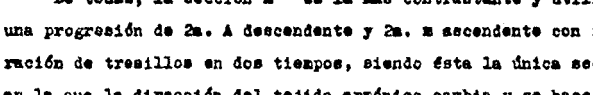
El segundo movimiento, nocturno intermezzo (moderato cantabile), está construido con frases de cuatro compases subdivisibles casi siempre en dos. El tejido armónico está hecho a base de quintas arpegiadas de abajo hacia arriba con figuración de dieciseisavos y que se rearticulan cada dos tiempos (el compás es 4/4).

Este movimiento es de forma unitaria:



De todas, la sección A'' es la más contrastante y utiliza una progresión de 2a. A descendente y 2a. m ascendente con figuración de tresillos en dos tiempos, siendo ésta la única sección en la que la dirección del tejido armónico cambia y se hace descendente. En la última sección, la frase experimenta su máxima expansión, produciéndose así, un clímax muy expresivo.

El último movimiento, allegretto scherzando, está construido en base a la superposición de tres motivos rítmicos básicos:



Estos motivos se van agregando en períodos de cuatro compases y de esta forma se crea un tejido polirrítmico muy rico. Dichos motivos están intercambiándose entre el cello, la mano derecha y la mano izquierda del piano.

El movimiento tiene una parte central (vivace) muy breve y contrastante con lo anterior, en la cual la polirrítmia se suspende para dar paso a un diálogo muy incisivo entre piano y cello; mediante un puente de carácter expansivo se retorna a la primera sección en la que el orden de presentación de los motivos rítmicos, se invierte: en la primera parte fueron cello, mano izquierda y mano derecha, ahora son mano derecha, mano izquierda y cello.

Este movimiento, de forma ternaria, tiene además cierto carácter cíclico; se tiene la sensación de que parte de nada, desarrolla, y regresa a nada.

CONCLUSIONES.

Este trabajo finalmente ha dado como resultado un conjunto de obras muy distintas unas de otras, llegando a ser, en algunos casos, totalmente opuestas en sus proposiciones. Pero si algún mérito tiene el presente trabajo es justamente el de querer coadyuvar a los jóvenes compositores, cualquiera que sea la dirección estética que sigan, a volver sus ojos hacia el violoncello y a sus posibilidades expresivas; si este objetivo se cumpliera, el esfuerzo hecho se vería altamente recompensado.

Por otra parte, si además de la atención de los jóvenes compositores, se lograra ganar alguna obra que perdurara en el repertorio y lo enriqueciera de una manera práctica, es decir como partitura a la cual recurrir para su estudio y ejecución, entonces las expectativas iniciales de este trabajo se verían más que satisfechas.

A P E N D I C E

LADO A:

CUARTETO PARA VIOLONCELLOS (15'20'')
(Gonzalo Macías)
"NO NOMBRES AL CIELO" (I) (8'45'')
(Germán Bringas)
DUO DE CELLOS (3'01'')
(Alvar Castillo)
"VOCALES" (5'24'')
(Francisco Pedraza)
SONATA PARA VIOLONCELLO Y PIANO (11'45'')
(Verónica Tapia)
- Preludio (1'45'')
- Rápido (1'35'')
- Trote (2'54'')
- Lento (2'33'')
- Allegro (2'58'')

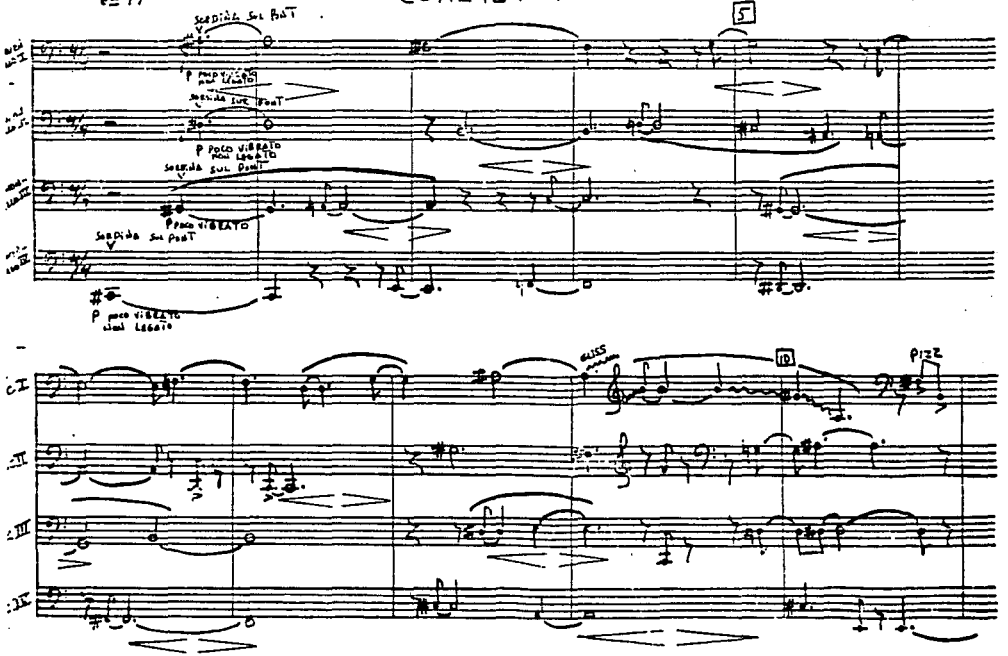
LADO B:

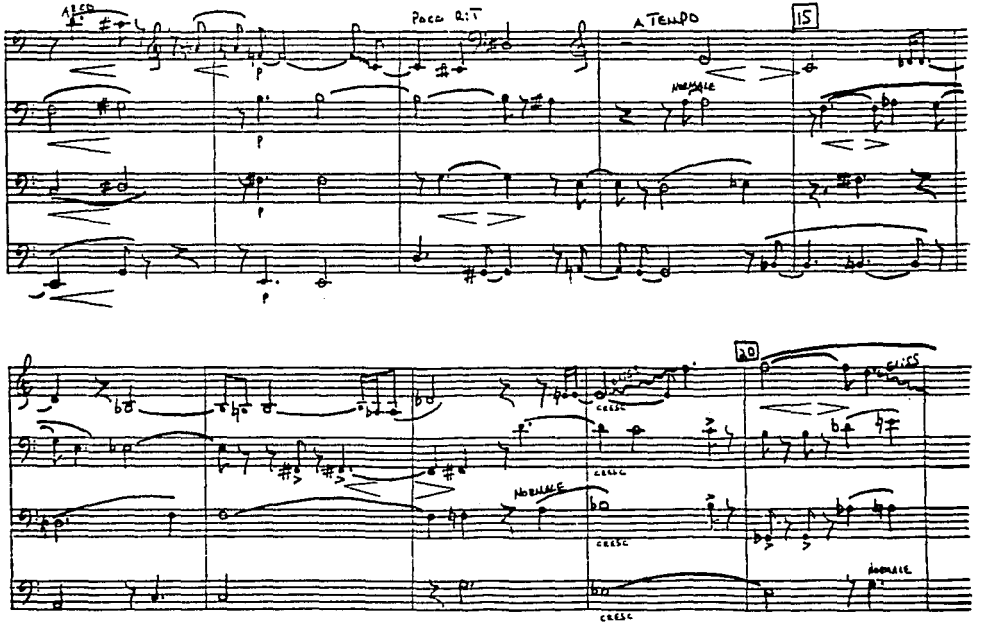
SONATINA PARA VIOLONCELLO Y PIANO (8'54'')
(Rafael Olvera)
- Allegro con brio (2'52'')
- Nocturno intermezzo (3'58'')
  (Moderato cantabile)
- Allegretto scherzando (2'04'')
"NO NOMBRES AL CIELO" (II) (7'42'')
(Germán Bringas)

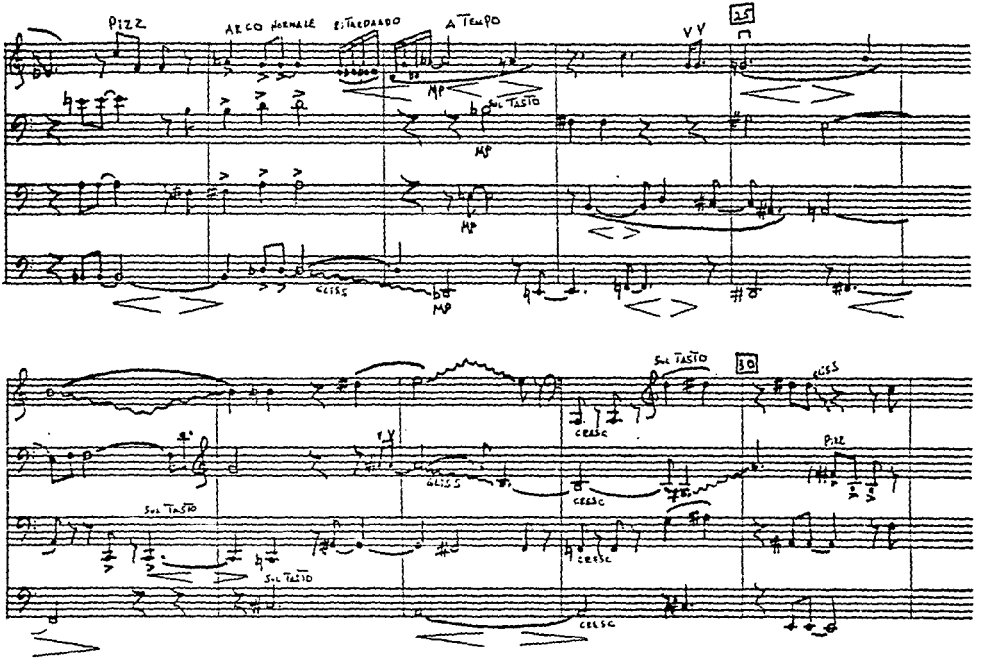
♩= 74

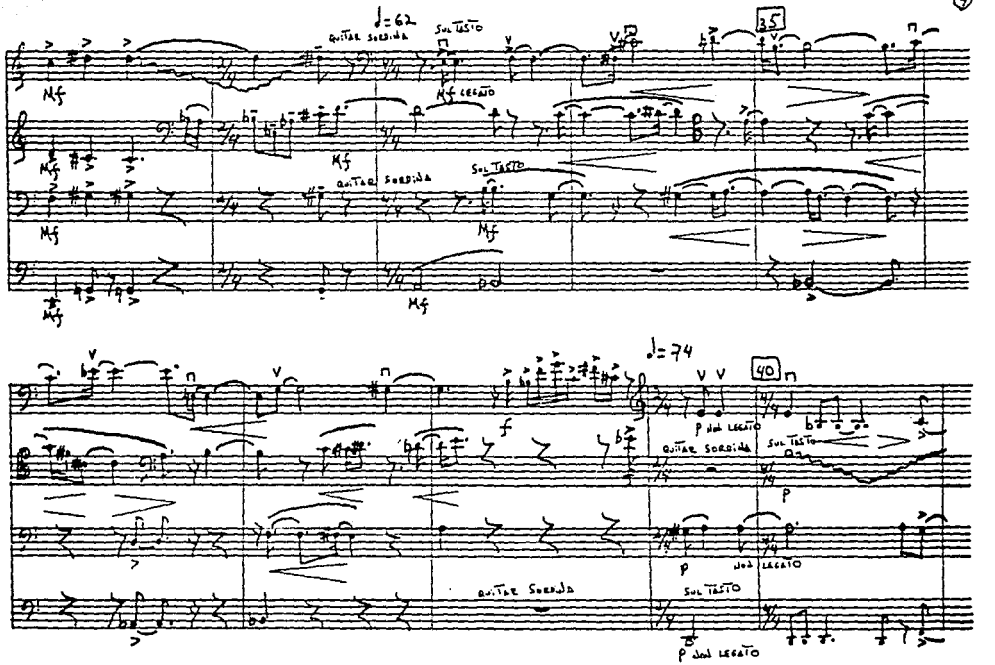
CUARTETO.

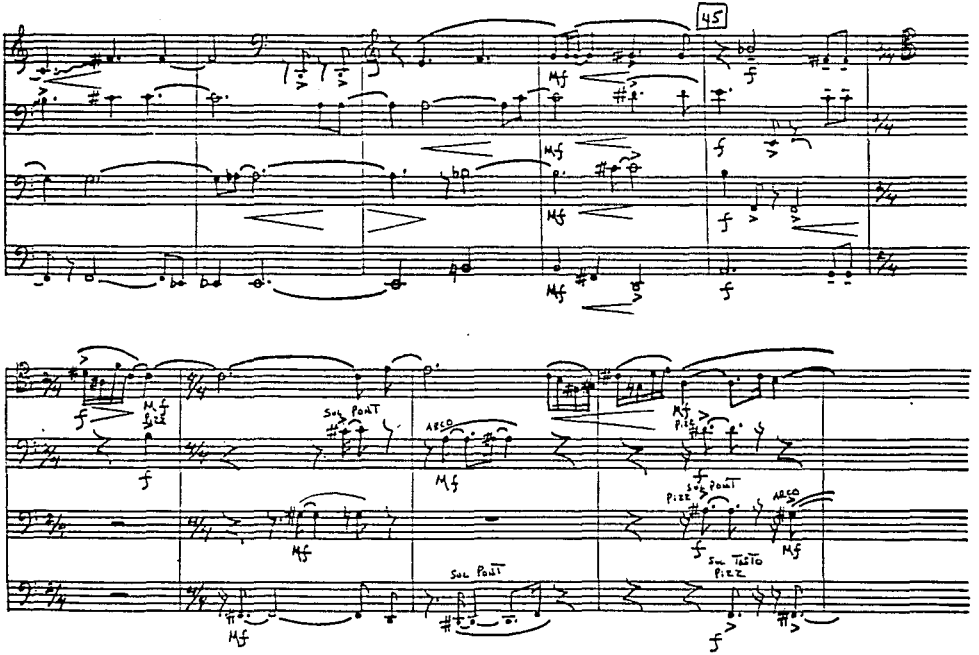
GONZALO HACKS.

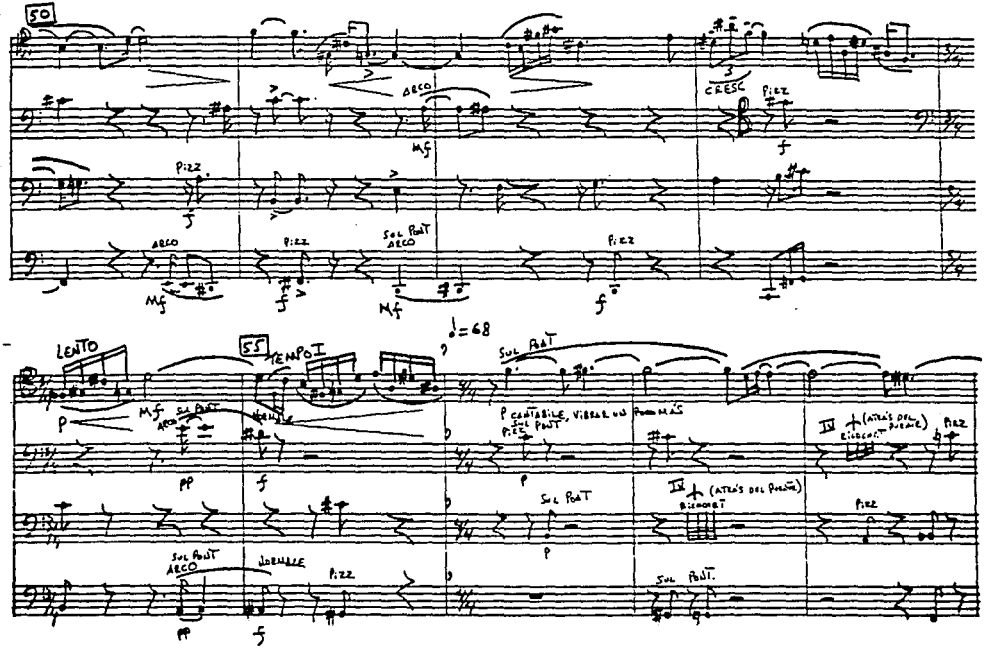


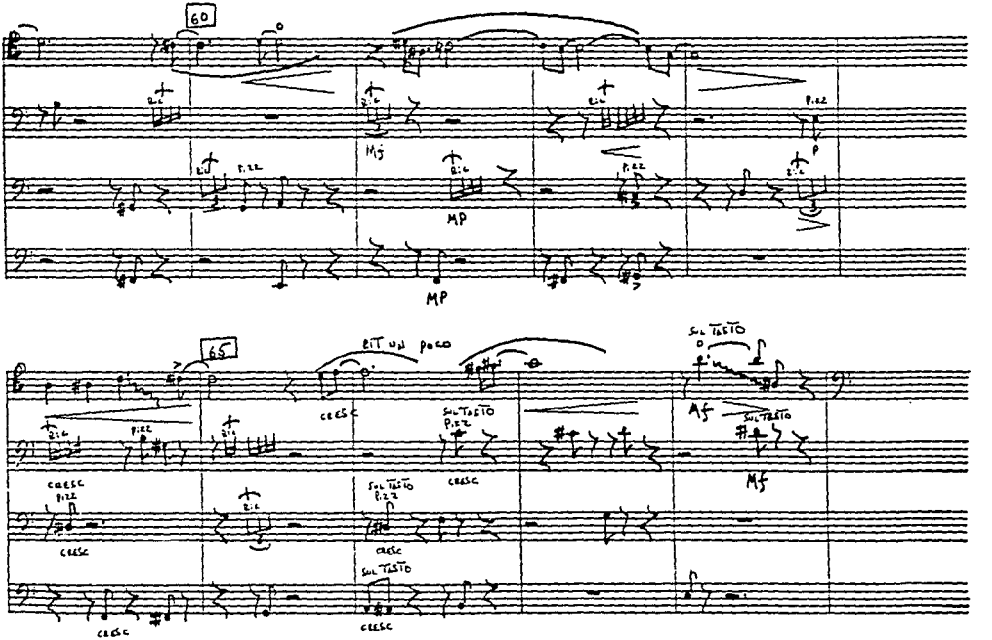

ARCO
POCO RIT
A TEMPO
15
NORMALE
20
CRESC
NORMALE

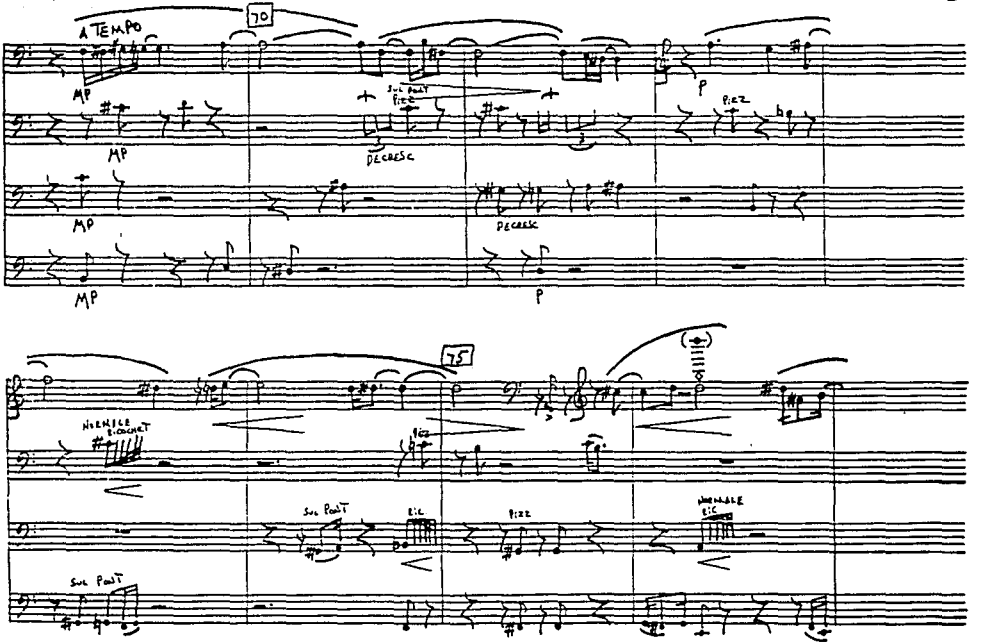

PIZZ
ARCO NORMALE
E TREPIDANDO
A TEMPO
V V
25
MP
SUL TASTO
MP
MP
GLISS
MP
SUL TASTO
30
GLISS
CRESC
V V
GLISS
CRESC
PIZZ
SUL TASTO
SUL TASTO
CRESC
CRESC

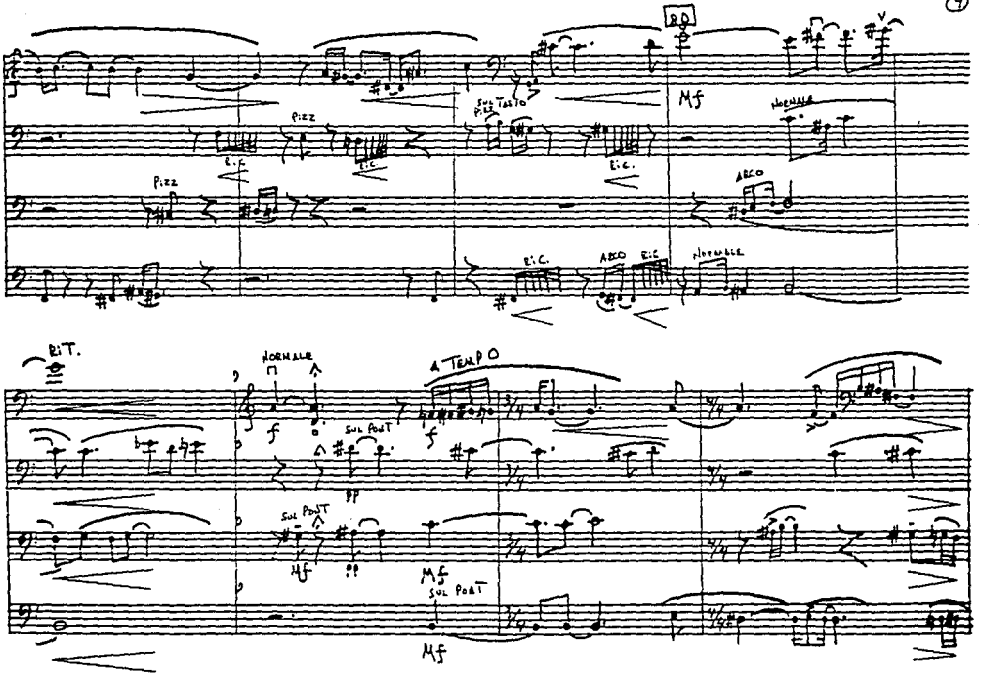

♩= 62
QUITAR SORDINA
SUL TASTO
35
Mf
Mf LEGATO
QUITAR SORDINA
SUL TASTO
♩= 74
40
p NON LEGATO
QUITAR SORDINA
SUL TASTO
p
NON LEGATO
QUITAR SORDINA
SUL TASTO
p NON LEGATO

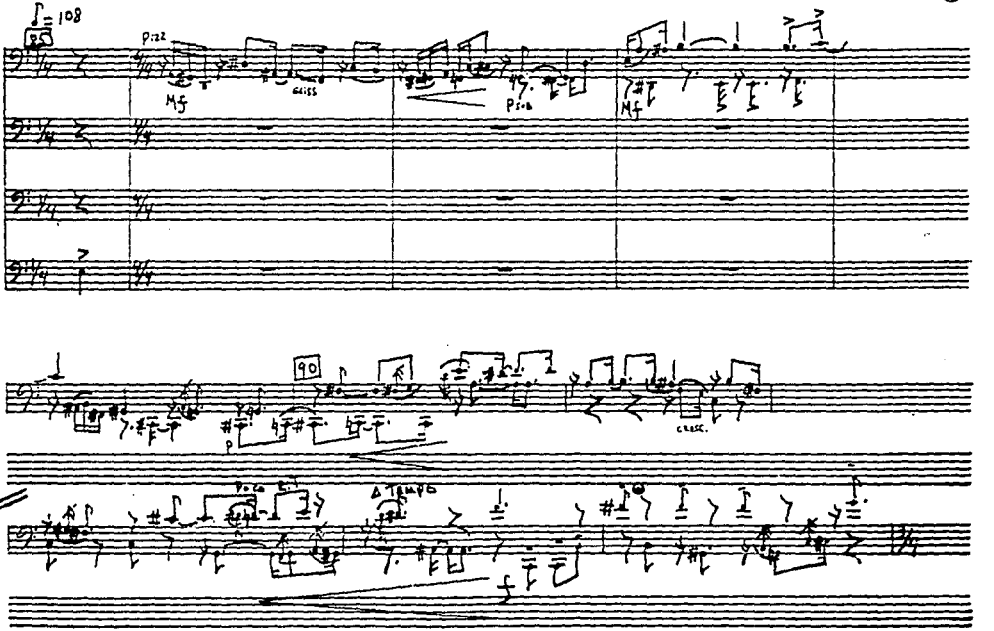

45
Mf
f
Mf
Pizz
Sul Pont
Arco
Mf
Pizz
Sul Pont
Pizz
Arco
Sul Tasto
Pizz
Sul Pont


50
ARCO
CRESC
PIZZ
SUL PONT
ARCO
LENTO
55
TEMPO I
♩=68
SUL PONT
P CANTABILE, VIBRAR UN POCO MÁS
IV (ATRÁS DEL PUENTE)
RICOCHET
NORMALE
SUL PONT.

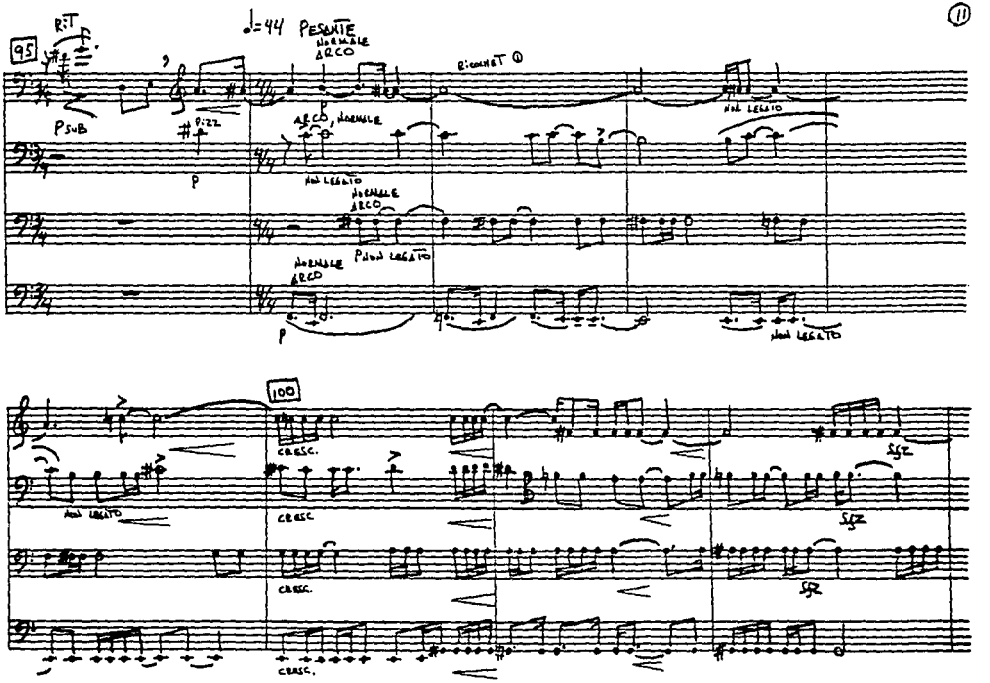

60
Mf
MP
MP
65
RIT UN POCO
CRESC
SUL TASTO
PIZZ
Mf
Mf


A TEMPO
70
MP
MP
MP
MP
SUL PONT
PIZZ
DECRESC
DECRESC
P
P
PIZZ
75
NORMALE
ELOCHET
PIZZ
SUL PONT
ELC
PIZZ
NORMALE
ELC
SUL PONT


RD
Mf
Sul Tasto
Pizz
Pizz
Pizz

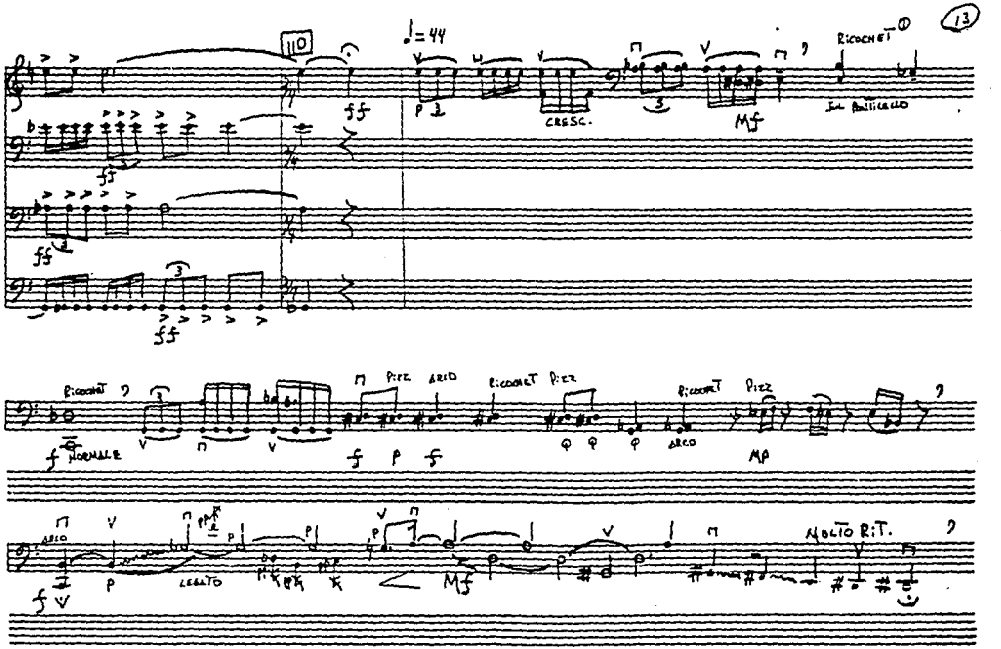


⊕ LAS 3 FA SOSTENIDOS, LO MÁS LEGATO POSIBLE.

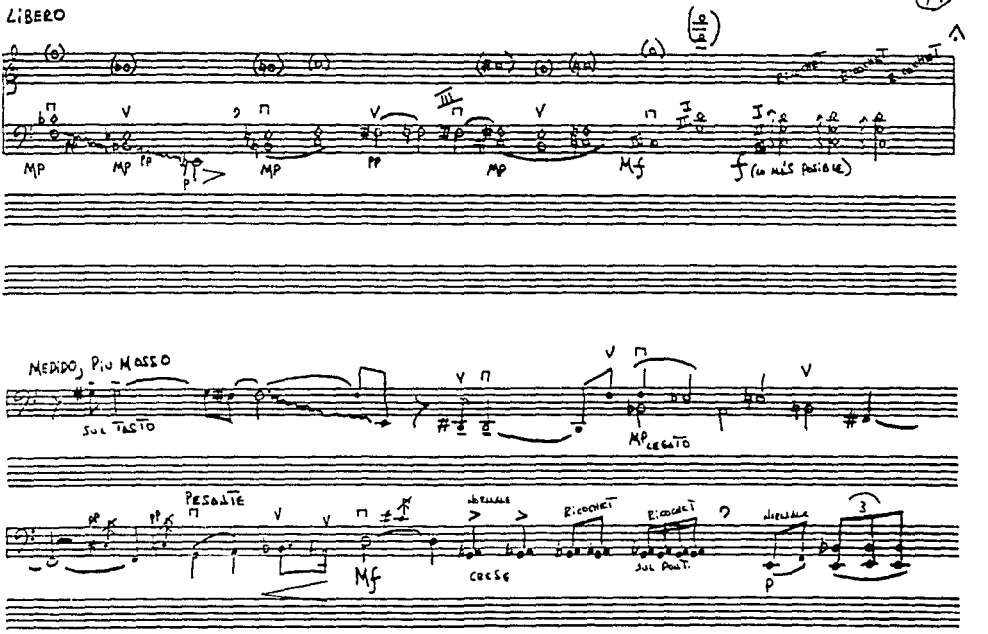


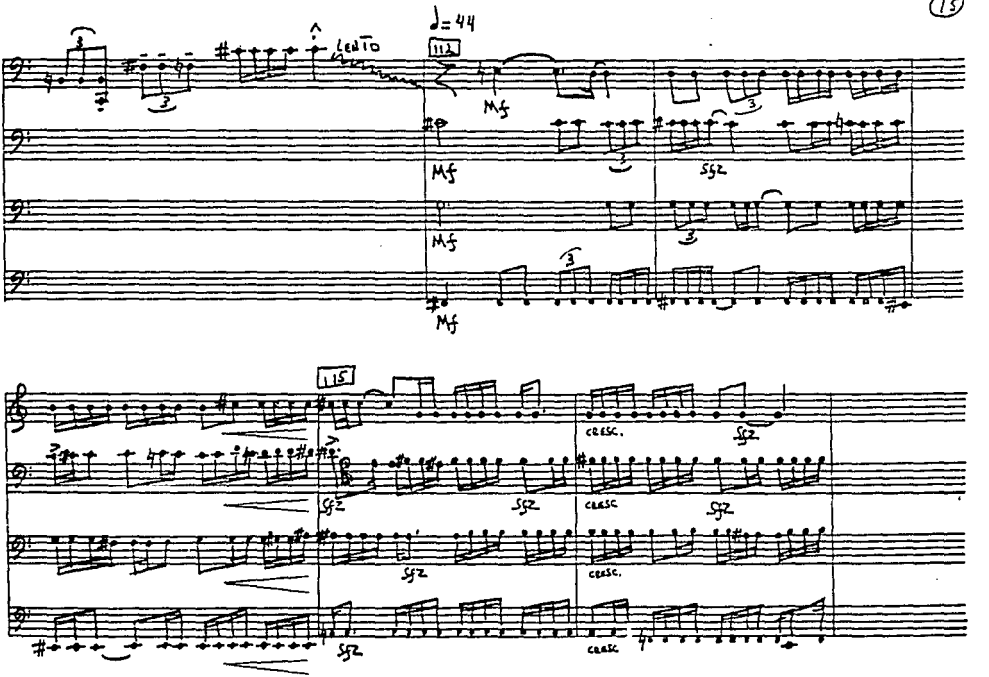
① AD LIBITUM, SOBRE LES NOTES LARGES

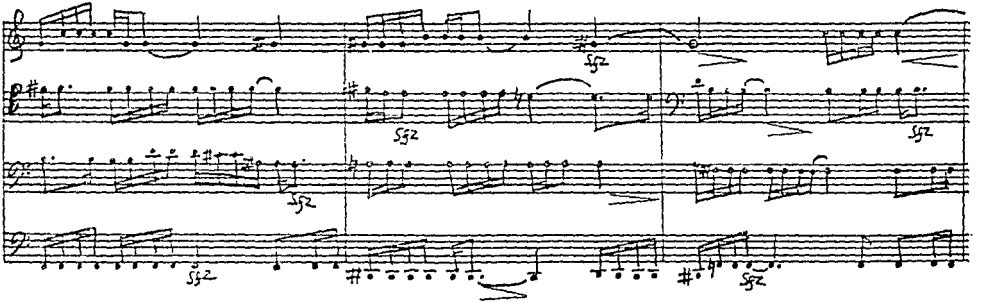
105

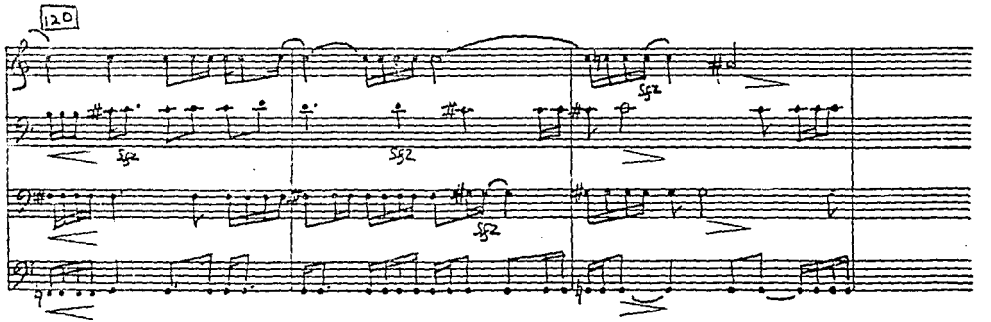


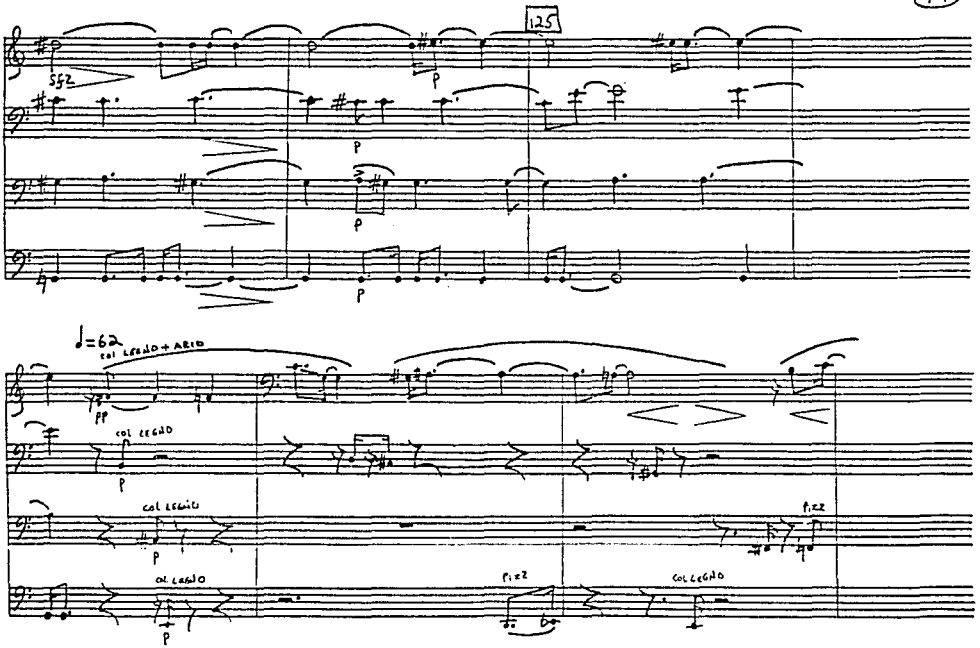
① RITMO "AD LIBITUM"

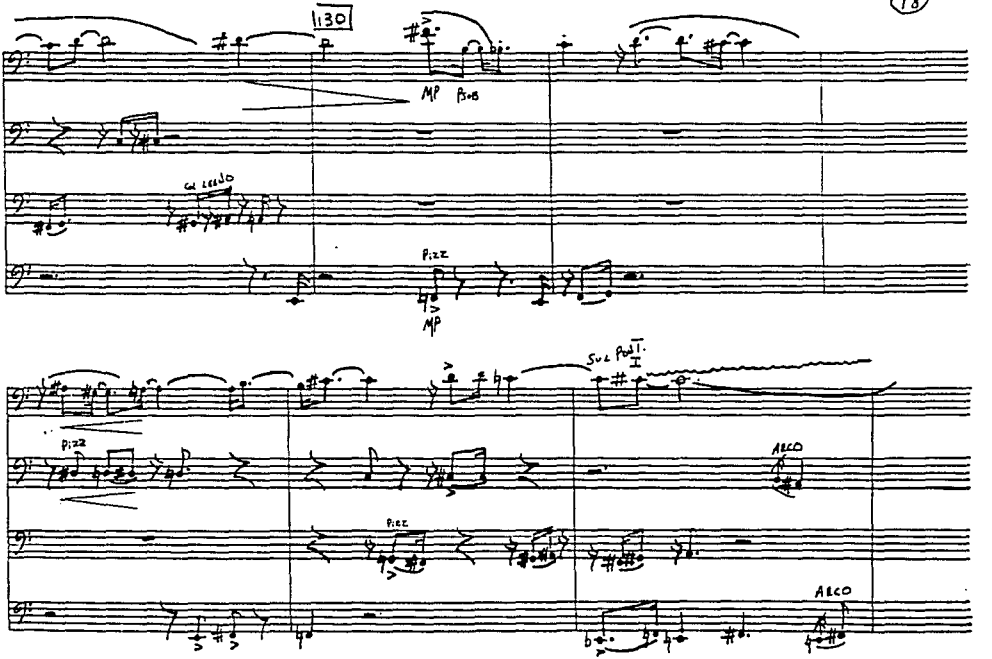

LIBERO
MP
MP
PP
MP
PP
MP
Mf
f (lo más posible)
MEDIDO, PIU MOSSO
SUL TASTO
MP LEGATO
PESANTE
Mf
NORMALE
CRESC
RICOCHET
RICOCHET
SUL PONT.
NORMALE
P

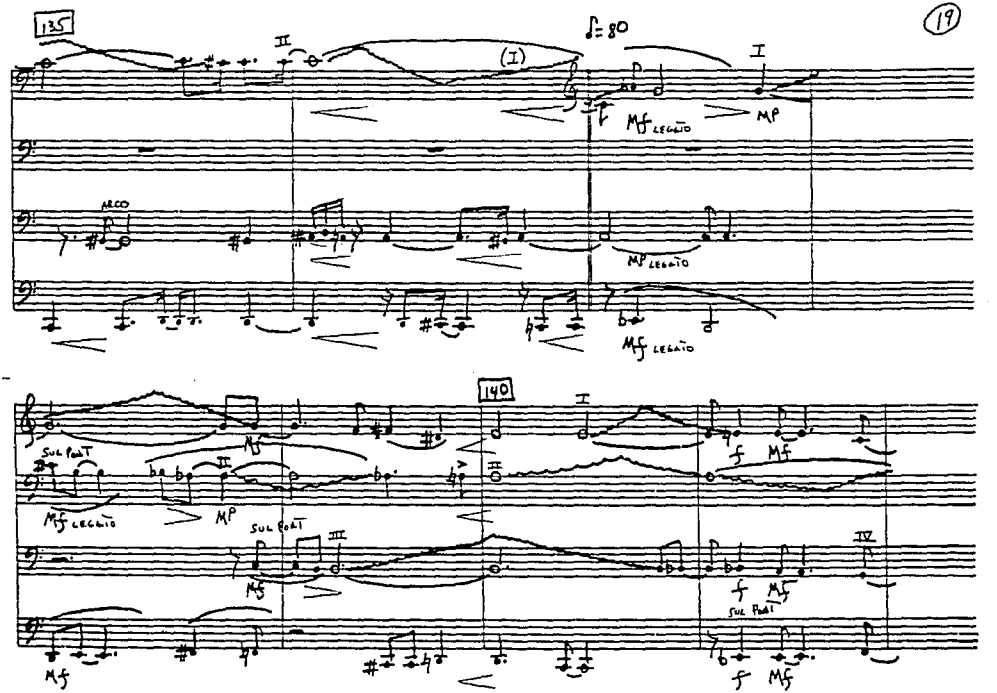

♩= 44
LENTO
112
Mf
Mf
Mf
Mf
sfz
115
sfz
sfz
sfz
sfz
cresc.
cresc
cresc.
cresc
sfz
sfz
sfz

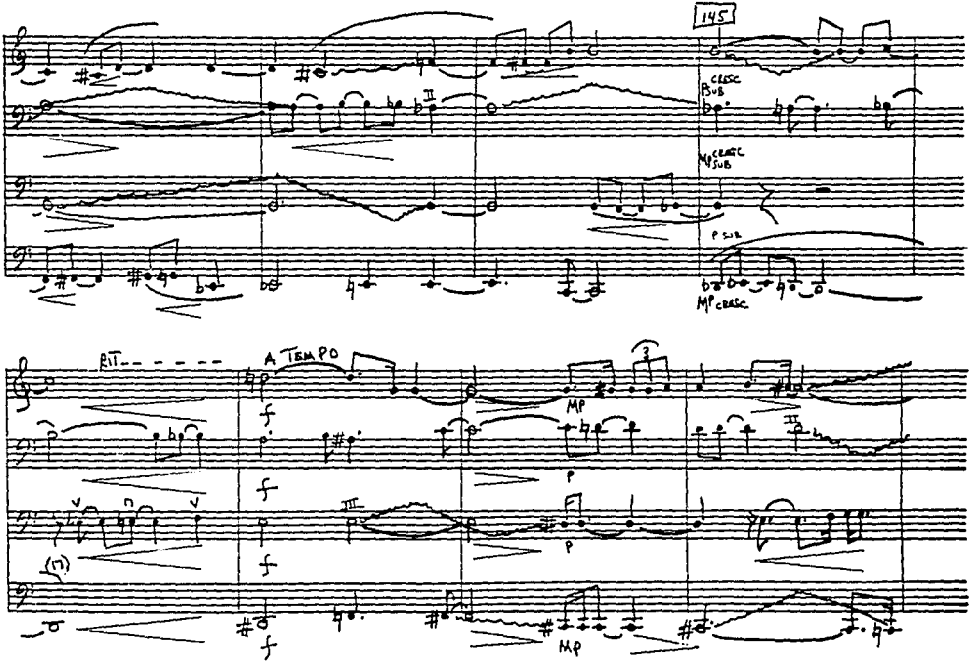

sfz
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz

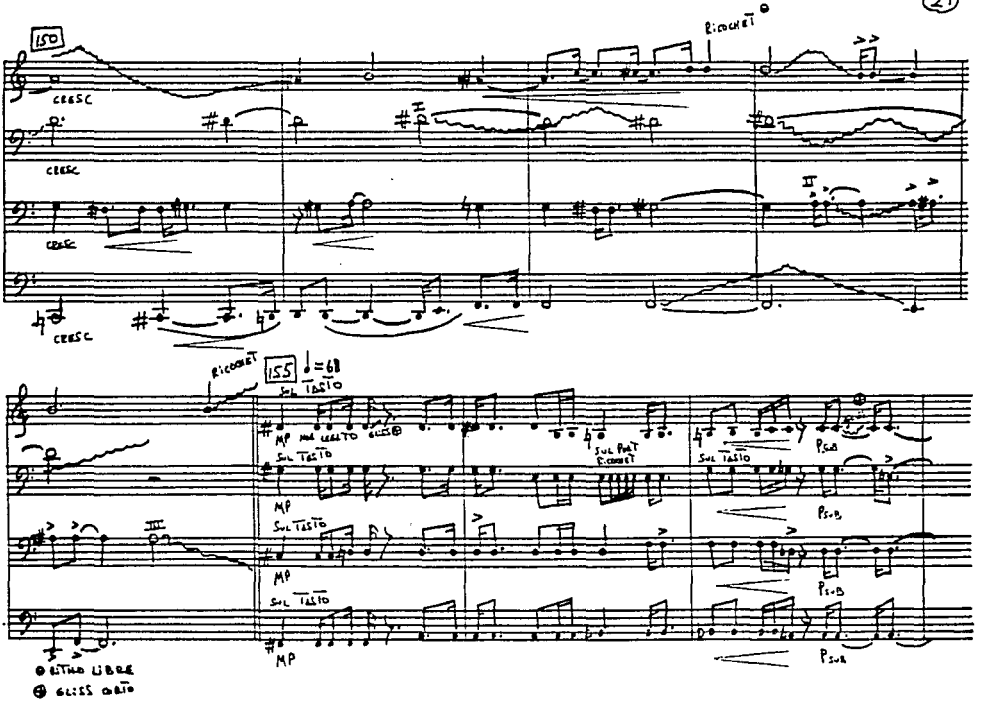

120
sfz
sfz
sfz
sfz

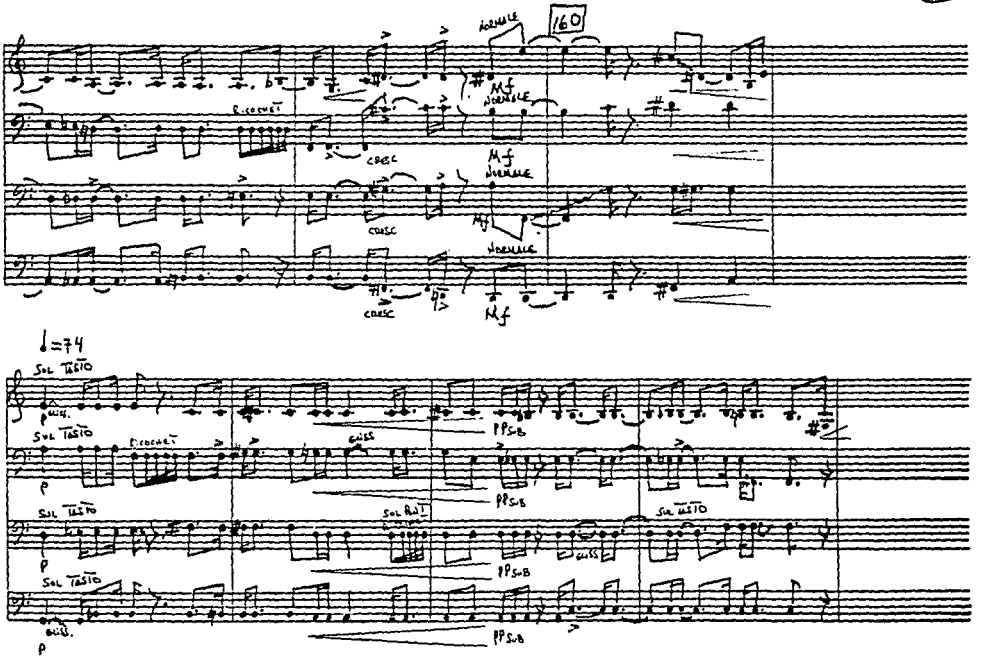

125
552
P
P
P
P
♩=62
col legno + arco
pp
col legno
P
col legno
P
pizz
col legno
P
pizz
col legno


130
MP
Pizz
MP
Pizz
Pizz
Sul Pod I.
ARCO
ARCO


135
II
(I)
♩= 80
I
f
Mf LEGATO
MP
MECO
MP LEGATO
Mf LEGATO
140
I
SUL PONT
Mf
II
f
Mf
Mf LEGATO
MP
SUL PONT
III
Mf
IV
f
Mf
SUL PONT
Mf
f
Mf


145
CRESC
SUB
MP CRESC
SUB
P SUB
MP CRESC
RIT
A TEMPO
f
MP
P
f
P
f
MP


150
CRESC
CRESC
CRESC
CRESC
RICOCHET
I
II
RICOCHET
155
♩=68
SUL TASTO
MP
SUL TASTO
MP
SUL TASTO
MP
SUL TASTO
MP
SUL PORT
RICOCHET
SUL TASTO
PSUB
PSUB
PSUB
PSUB
III
RITMO LIBRE
GLISS CORTO


160
NORMALE
Mf
RICOCHET
CRESC
♩=74
SUL TASTO
GLISS.
p
PP SUB
SUL PUNT

165

RIT

NORMALE

CRESC. POCO

MP

DIM

NORMALE

CRESC. POCO

MP

DIM

NORMALE

CRESC. POCO

MP

DIM

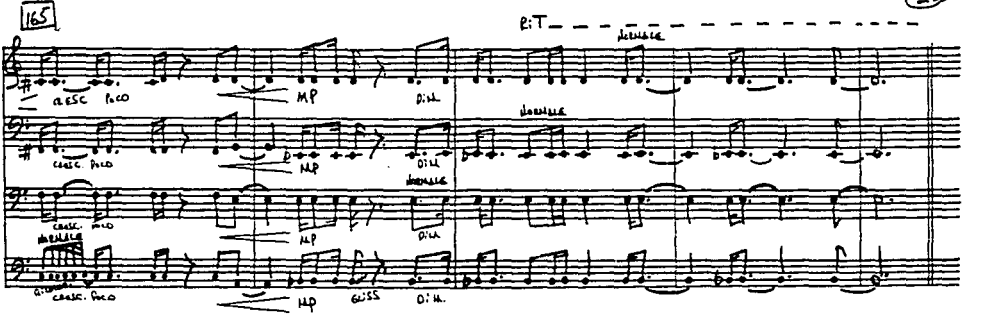
NORMALE

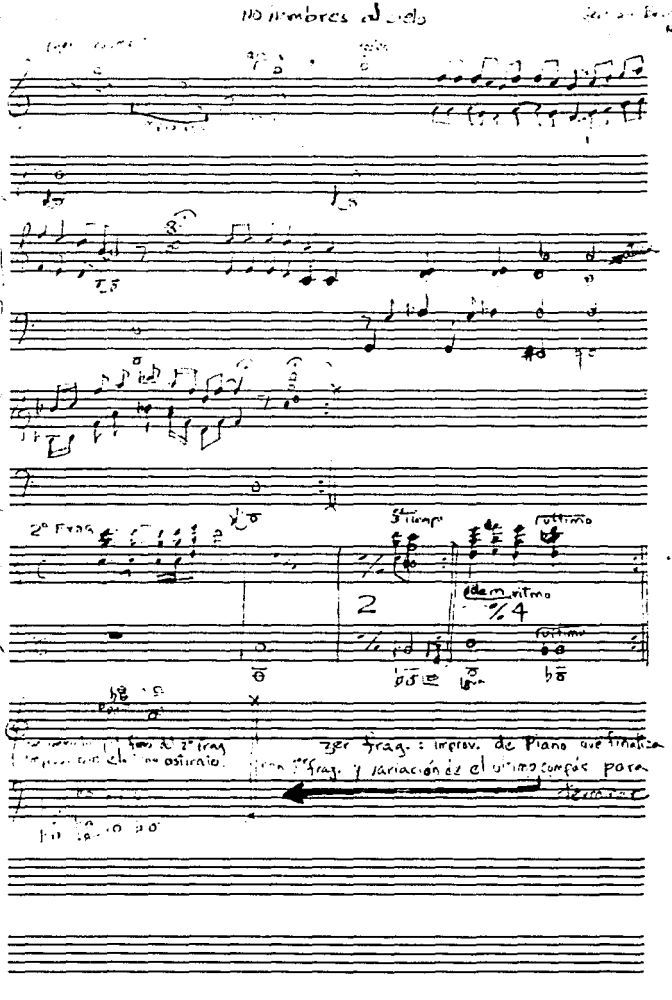
CRESC. POCO

MP

GLISS

DIM.





No hombres al cielo

Nov. 31

2º Frag.

3er tiempo

ultimo

2

idem ultimo

4

ultimo

[illegible] fin del 2º frag. [illegible] ostinato.

3er frag.: improv. de Piano que finaliza con 1er frag. y variación de el ultimo compás para [illegible]

NO NOMBRES AL CIELO

GB
Nov 87.

CELLO

1er frag.

un sonido

impro puro

acordes en pizz

fin 1er Frag.

2e frag.

1er acorde DO superior RE en quinto

Escala FA Mayor, Sol Mayor y Re menor

fin

repetir 1er frag.

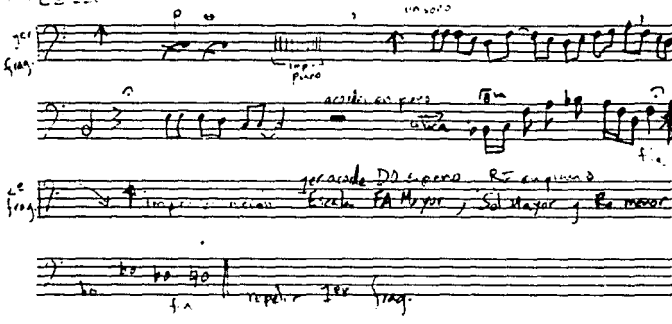


TABLA DE EQUIVALENCIAS.

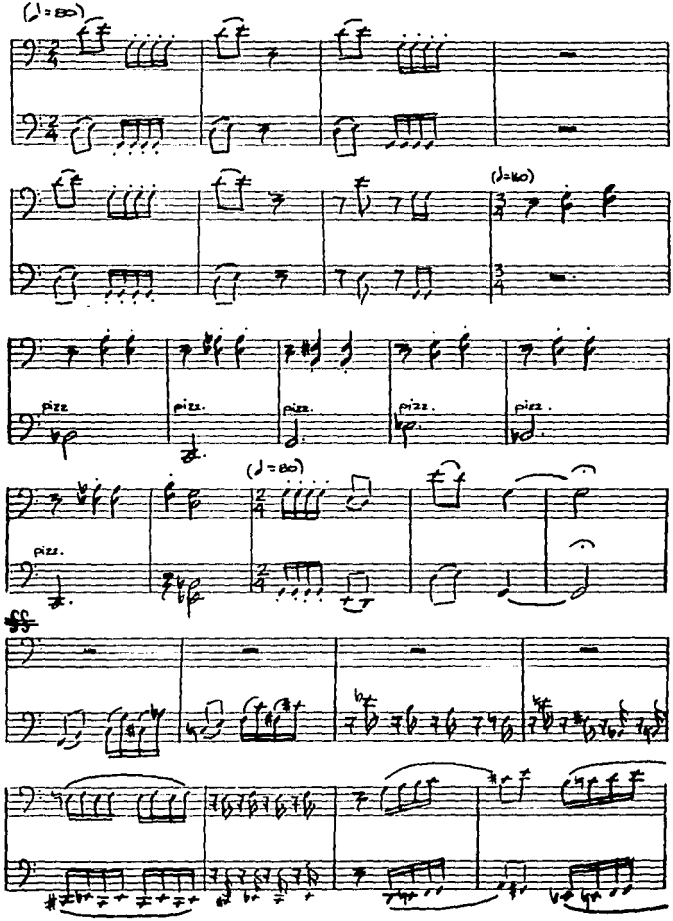
↑ Glisando de Armonicos Ascendente

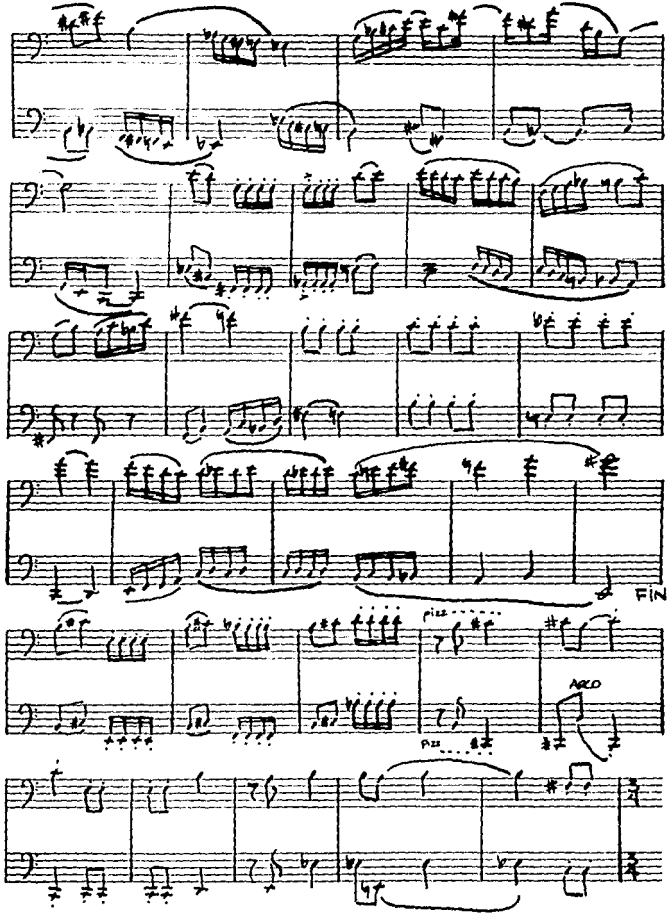
× Ruptura de un sonido ó mordente superior con su quinta, gruñido.

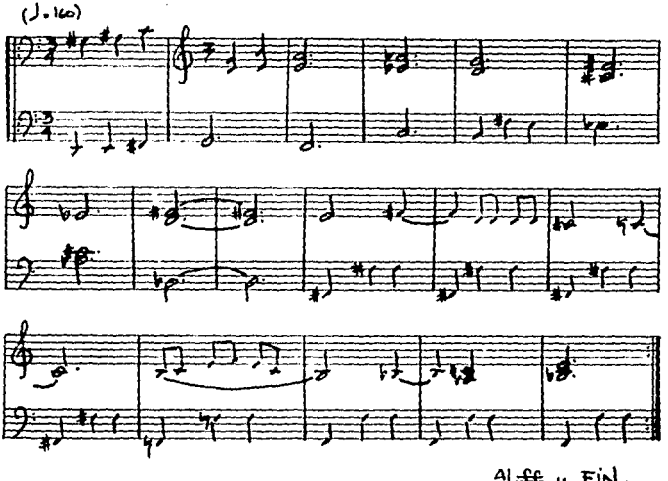
||||| Simulacro con el arco de un helicoptero

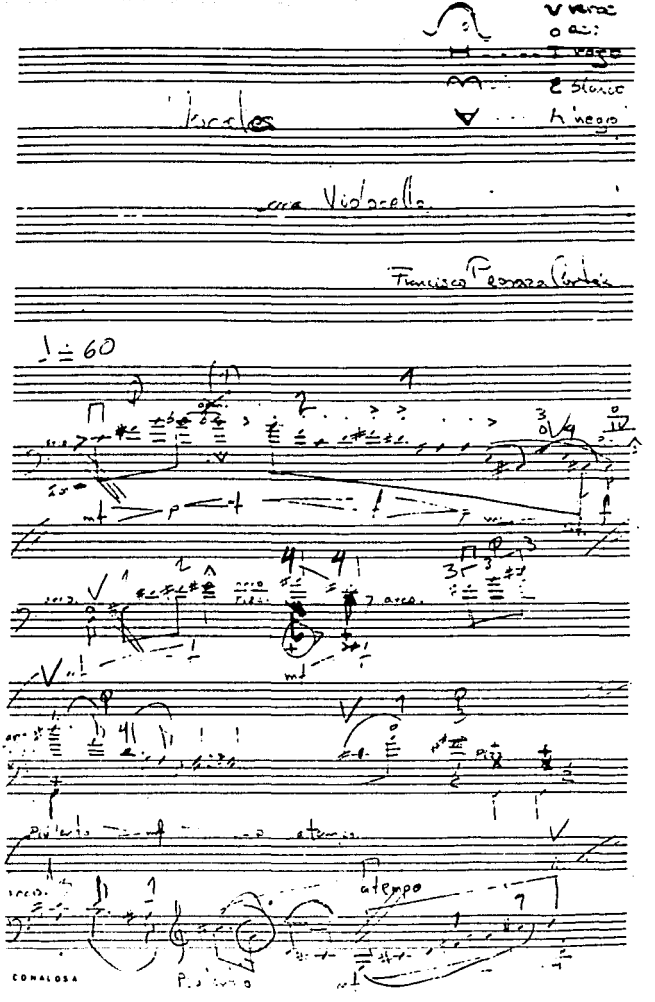
↘ Imitación decendente agudo del canto de una ballena.

Día de cellos




FIN.
pizz.
ARCO
pizz.


(♩.160)
Al ff y FIN.



V vero
o ai:
I vago
E stanco
A negro

Vocales

para Violoncello

Francisco Pessoa Cortés

♩ = 60

mf p f f

arco

arco

arco

pizz

pizz

pizz

pizz

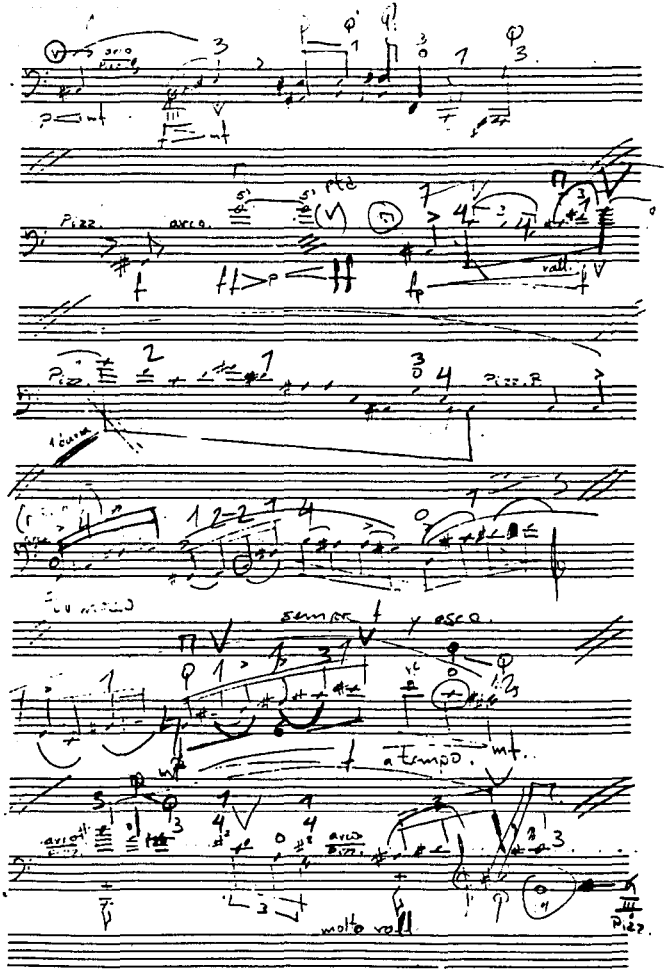
arco

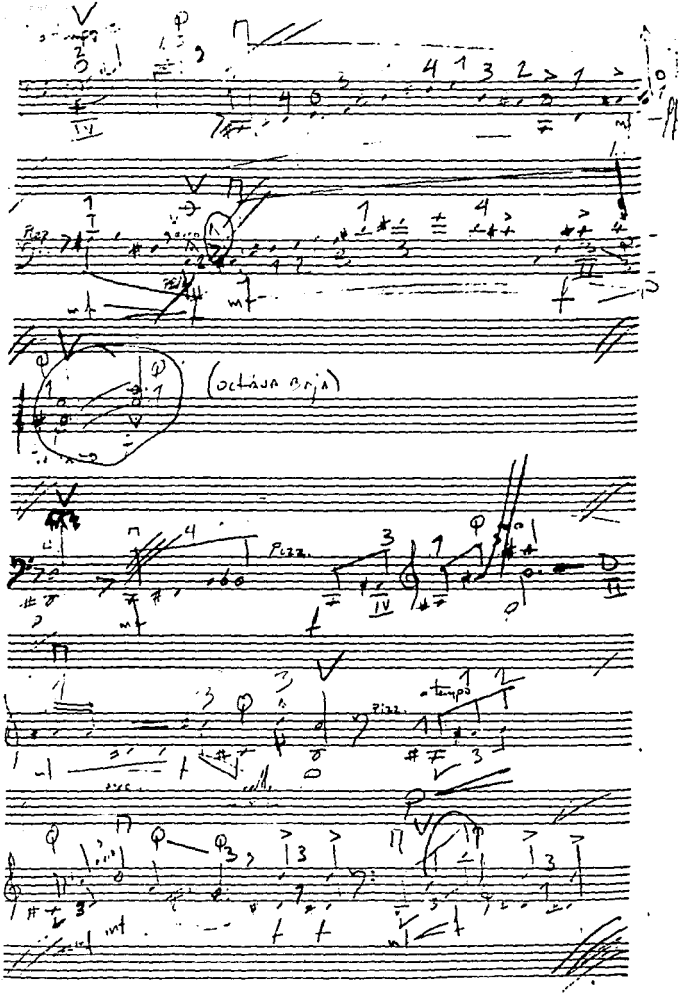
atempo

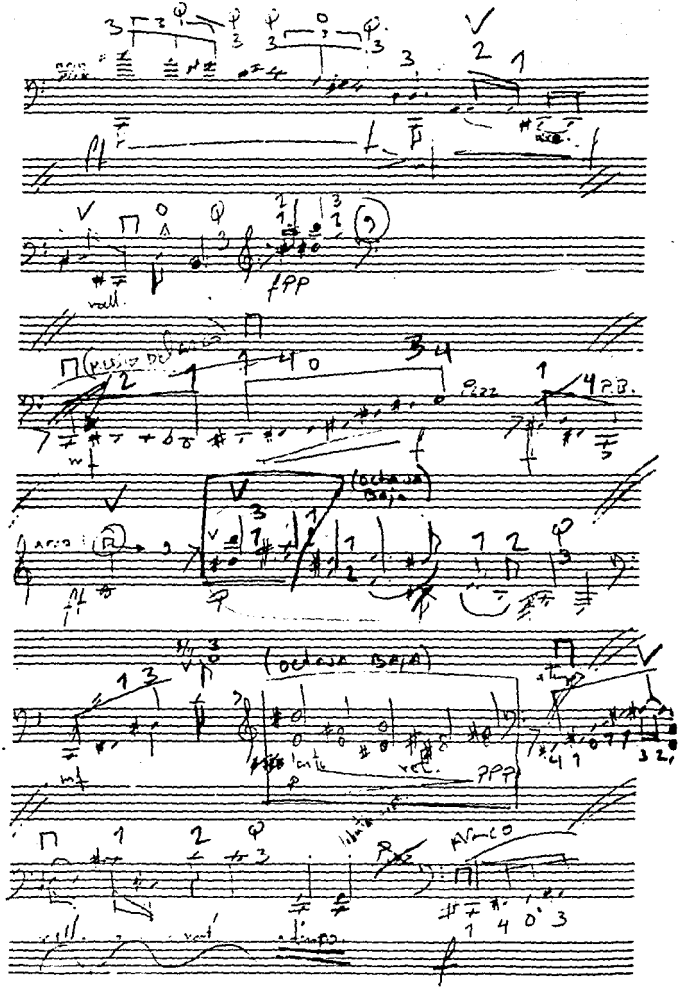
arco

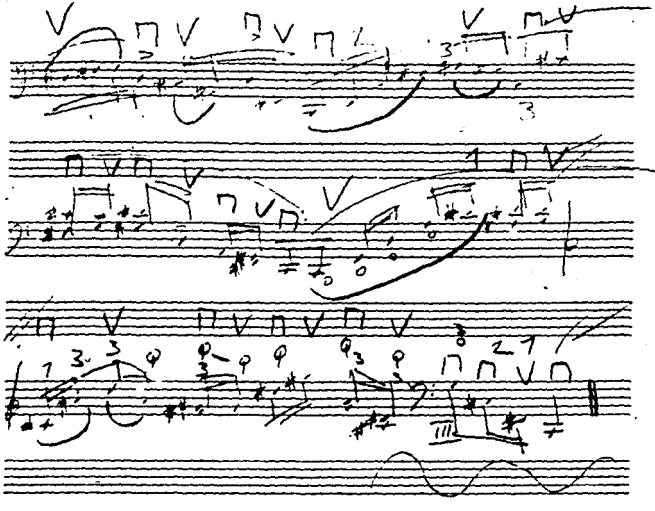
pizz

CONALOSA


arco
Pizz.
arco.
rall.
Pizz.
Pizz. R
sempre f y esco.
a tempo.
mf.
molto rall.
Pizz.


(octava arja)
Pizz.
Pizz.
tempo


(Octava Baja)
(Octava Baja)
rall.
rall.
a tempo



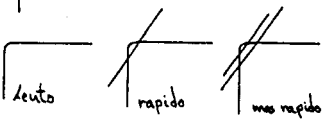
Vocales

Violoncello

Francisco Palmer Cortés.

Guia

grupo de notas:



calderones: ∧ breve ⊓ medio ∩ largo

duración en proporción al largo de la barra.

Claves: 𝄞 plica ascendente en clave de sol

𝄢 plica descendente en clave de Fa

en un mismo sistema se tocan en las dos claves.

duración cinco segundos

Pizz. B- pizz. a la Bartók.

pizz. con mano izquierda

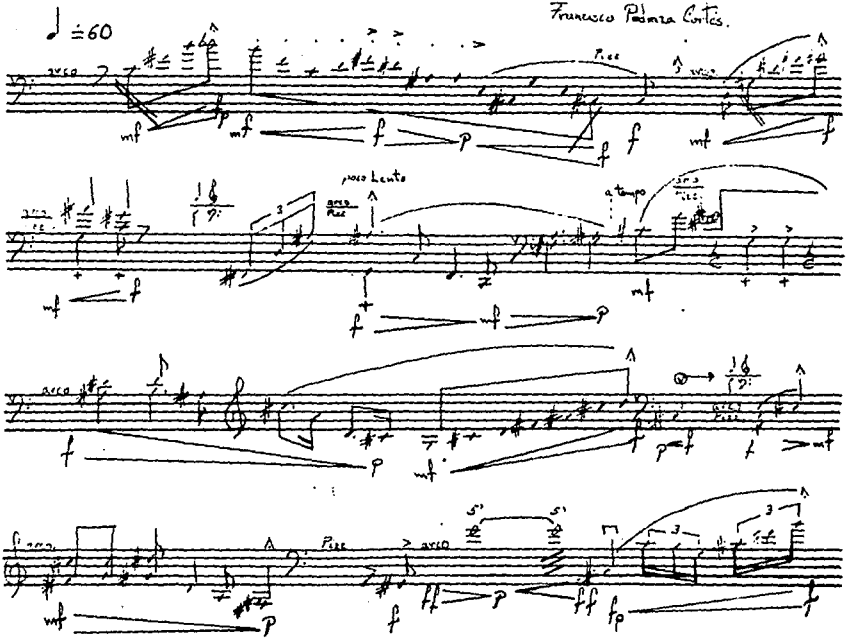
arco: arco / Pizz. simultáneos.

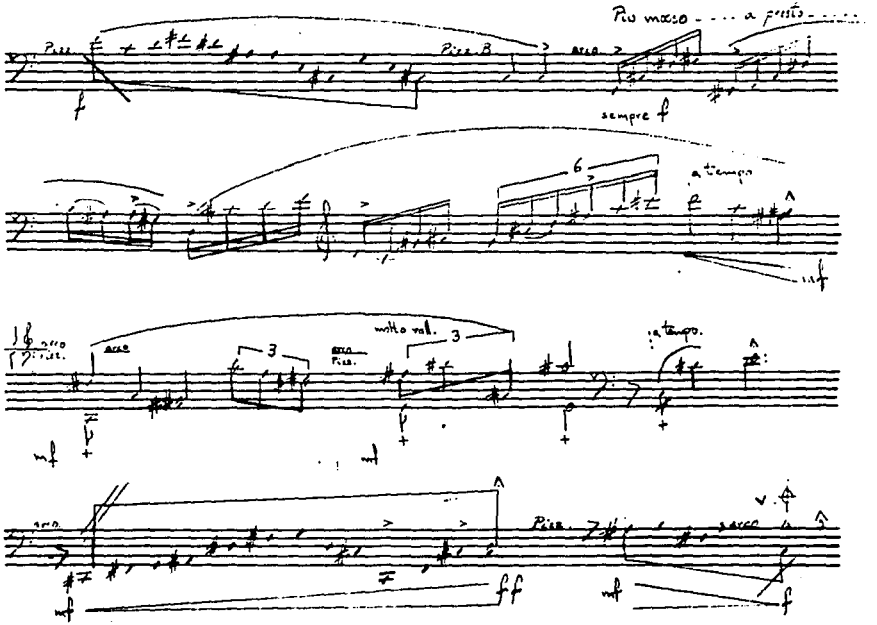
de punta a talon lo mas rapido posible

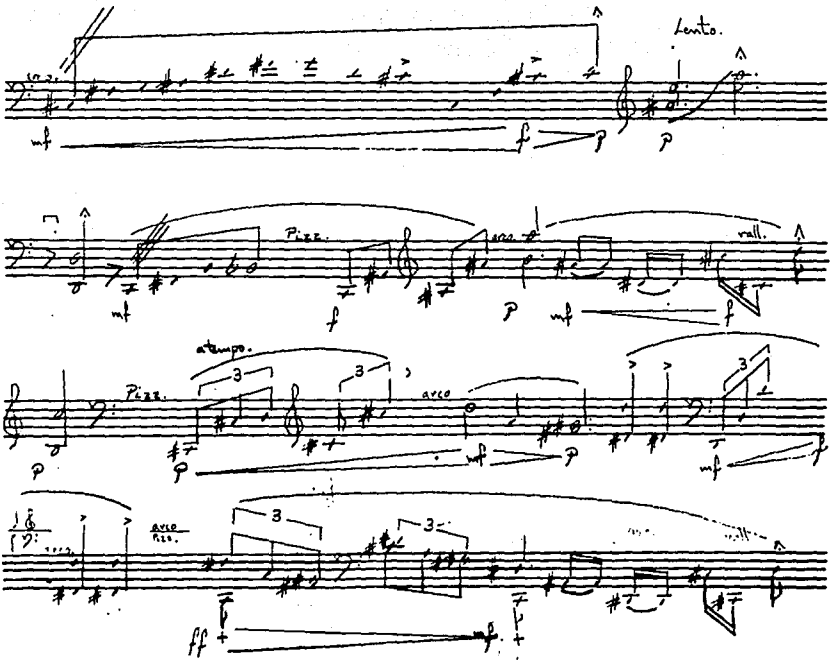
de talon a punta lo mas rapido posible

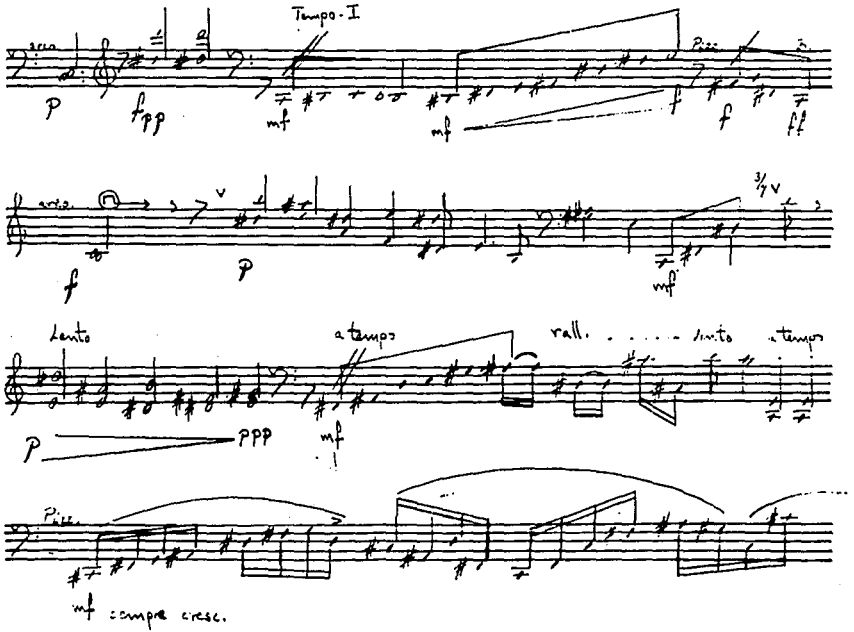
"Vocales"

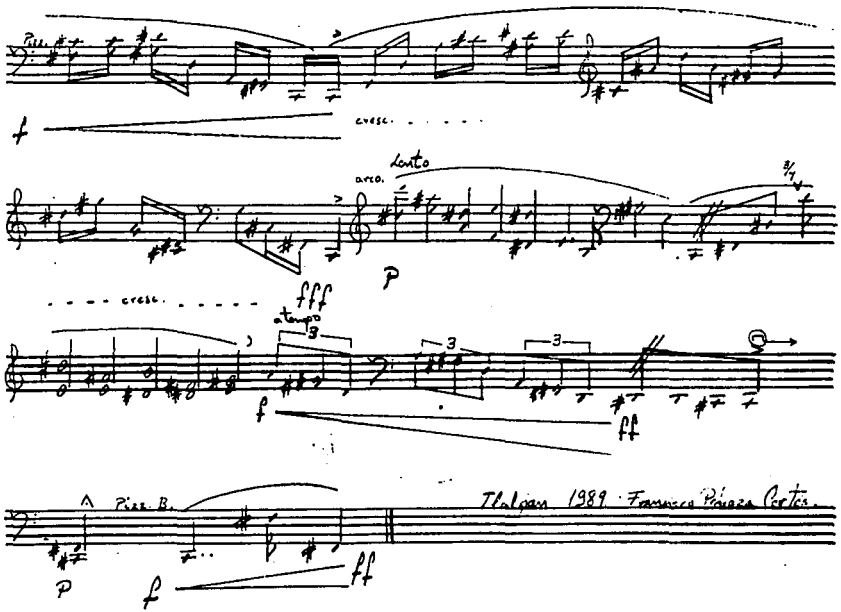
Francesco Palma Cortés.




Piu mosso - - - - a presto - - - - -
Pizz.
Pizz. B
arco
sempre f
6
a tempo
mf
arco
Pizz.
3
molto rall.
3
a tempo
mf
mf
arco
mf
ff
Pizz.
arco
mf
f


Lento.
mf
f
p
p
Pizz.
arco
mf
f
p
mf
rall.
a tempo.
Pizz.
arco
p
p
mf
p
mf
arco
Pizz.
ff
mf


Tempo - I
arco
Pizz.
p
fpp
mf
mf
f
f
ff
arco
f
p
mf
3/4 V
Lento
a tempo
rall.
lento
a tempo
p
ppp
mf
Pizz.
mf sempre cresc.

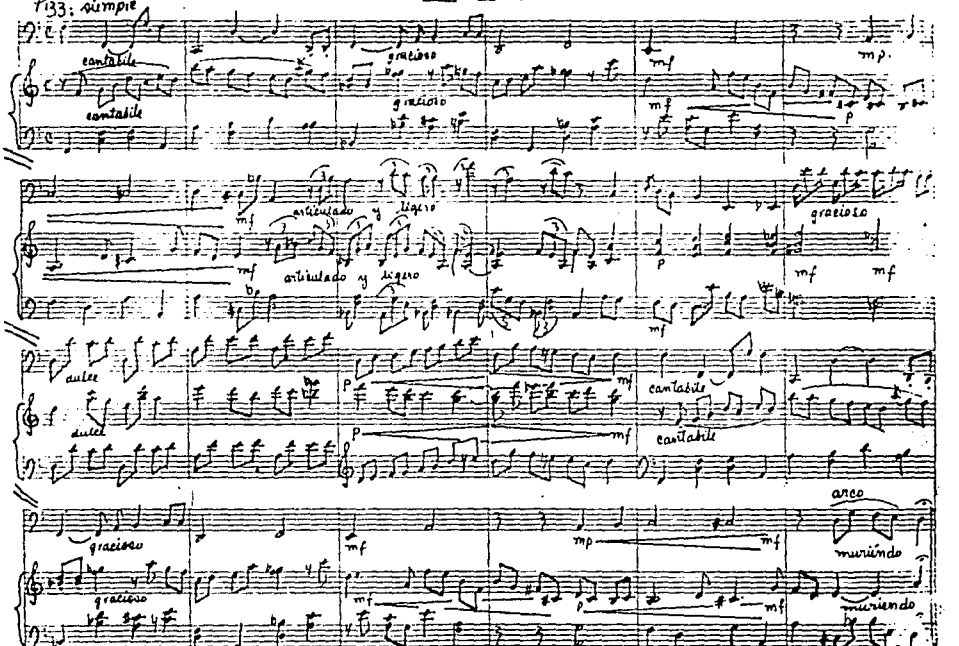

Pizz.
cresc.
arco.
Lento
p
cresc.
fff
a tempo
3
3
3
f
ff
Pizz. B.
Tlalpan 1989 · Francisco Pineda Portes
p
f
ff

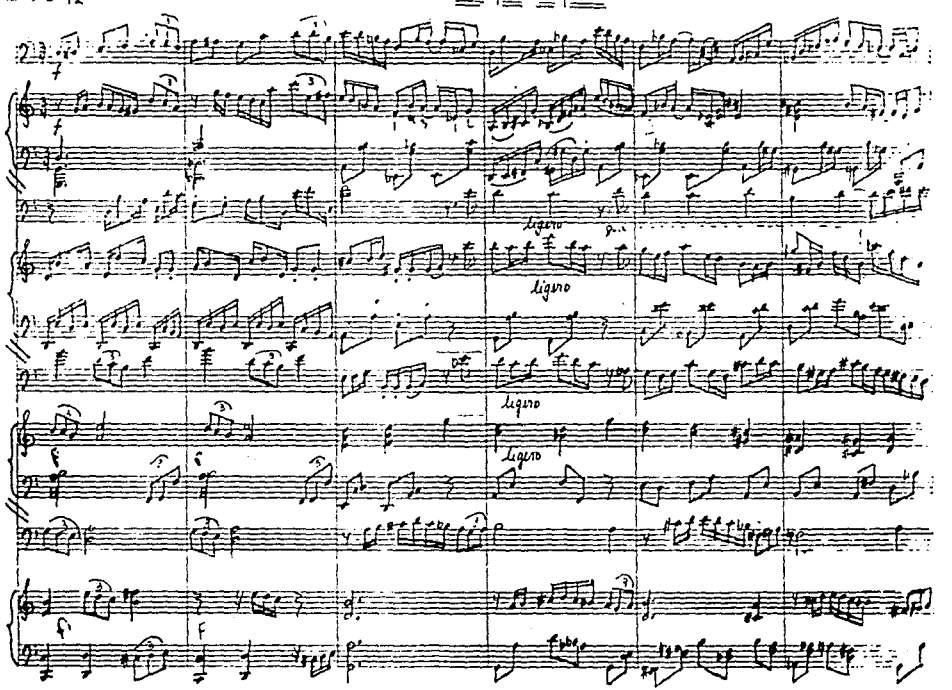
Mel. ♩ = 63

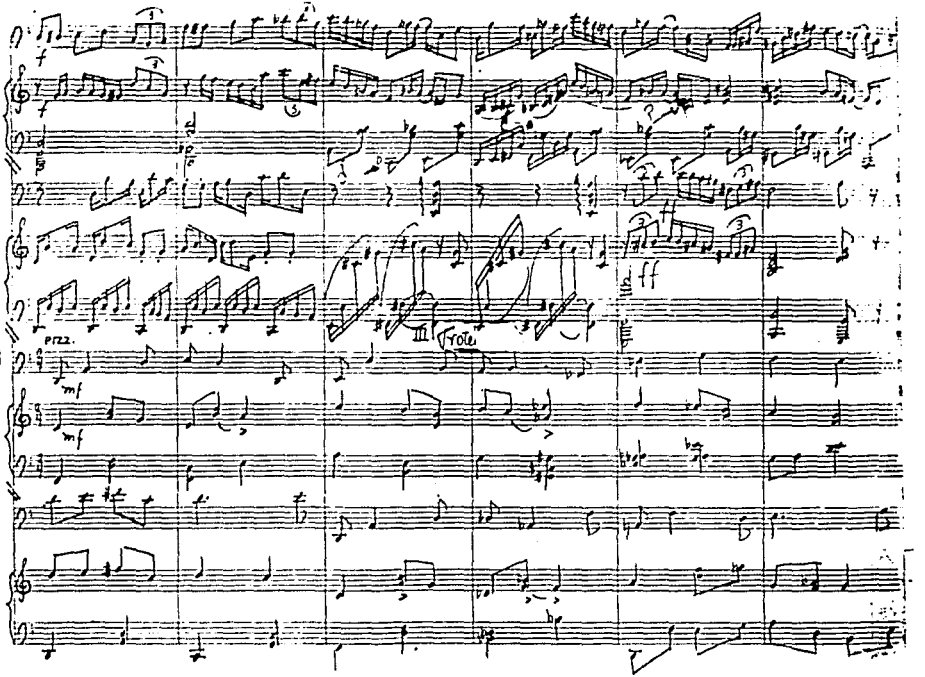
SONATA

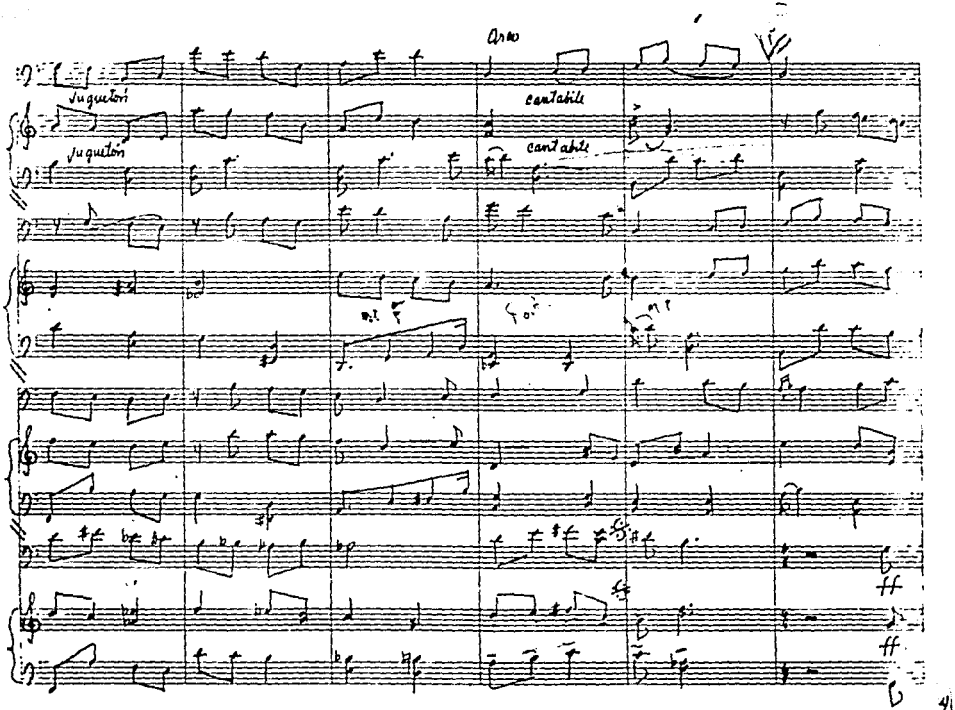
I Tiempo Lento

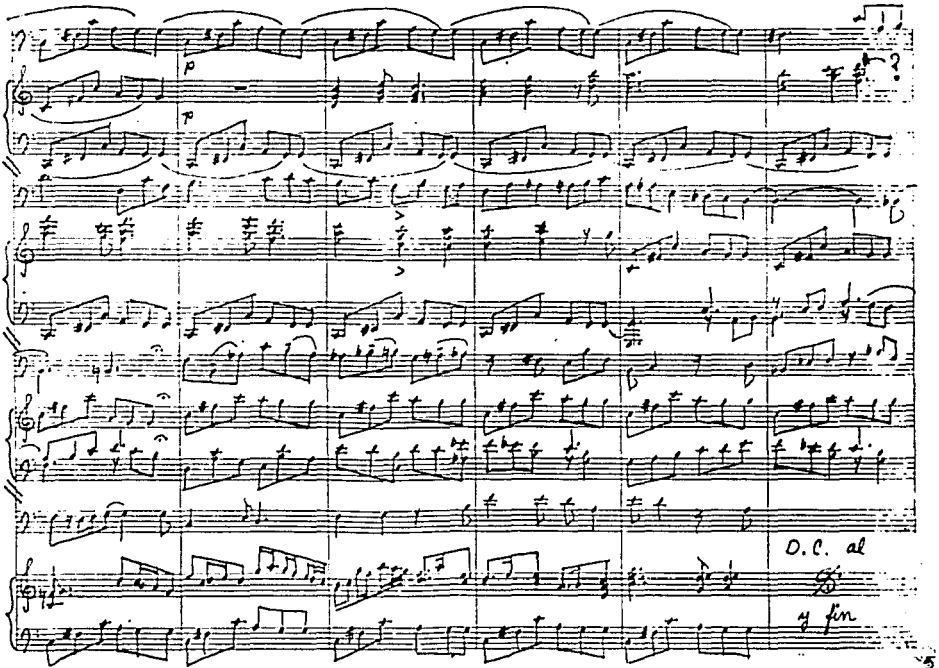
Verónica Tapia.

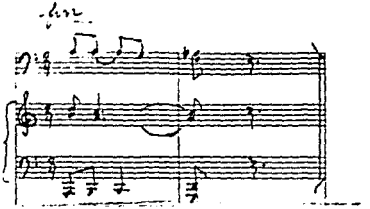



II Tempo Rápido
ligero
ligero
ligero
ligero


pizz.
mf
mf
ff
Trote


Arco
Juguetón
cantabile
Juguetón
cantabile
ff
ff

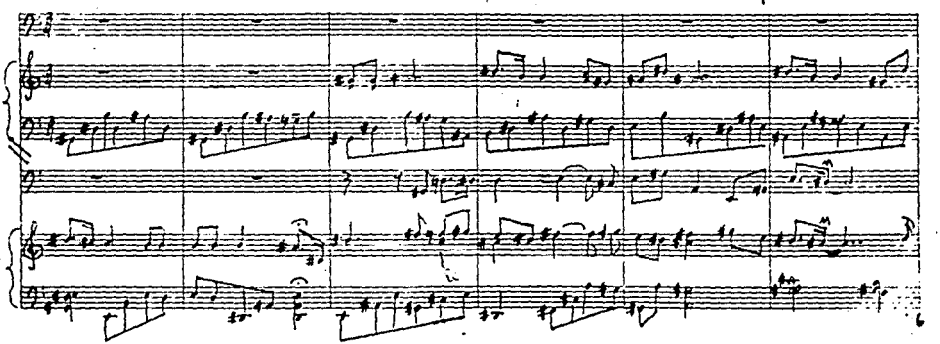

p
D.C. al
y fin

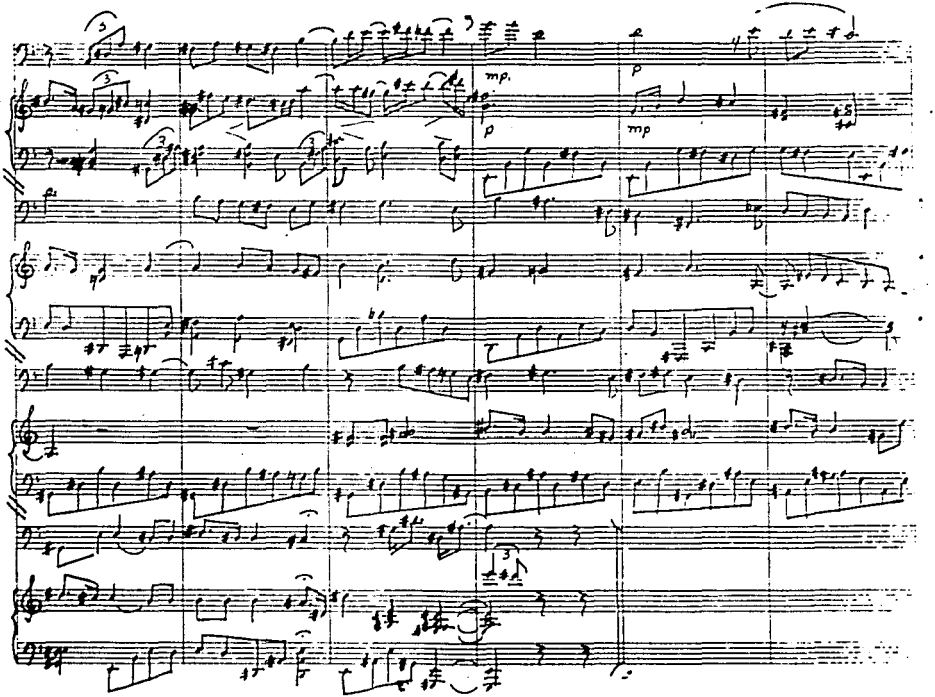


IV

3 con 4 lento

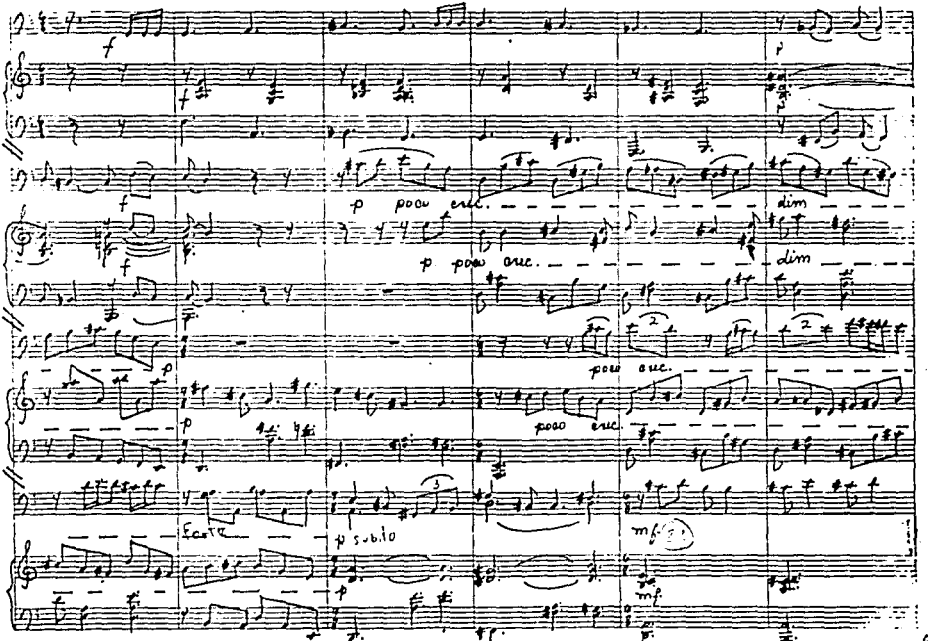
Mot. ♩= 63

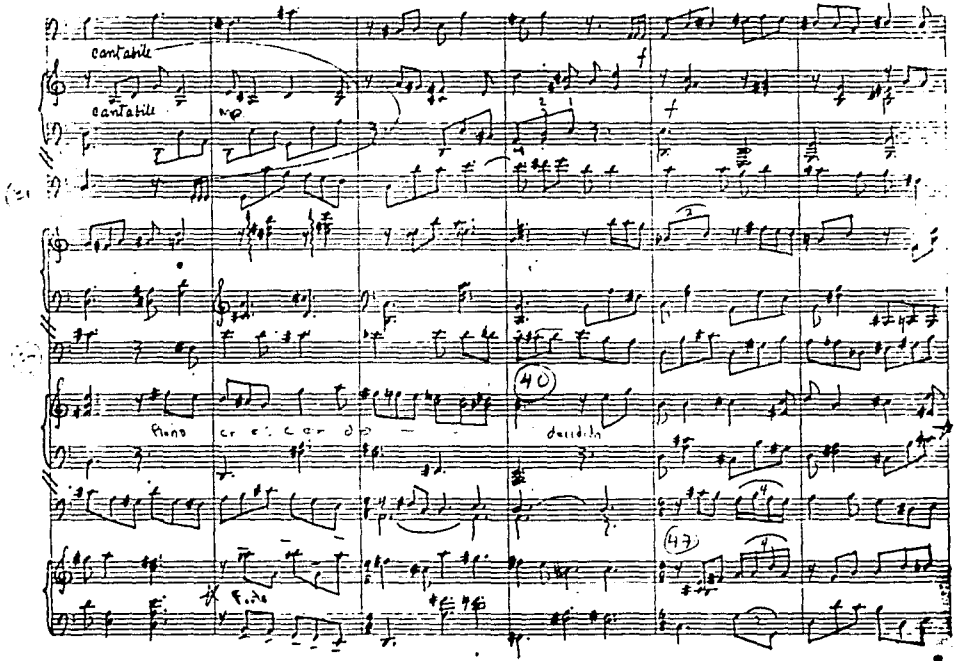


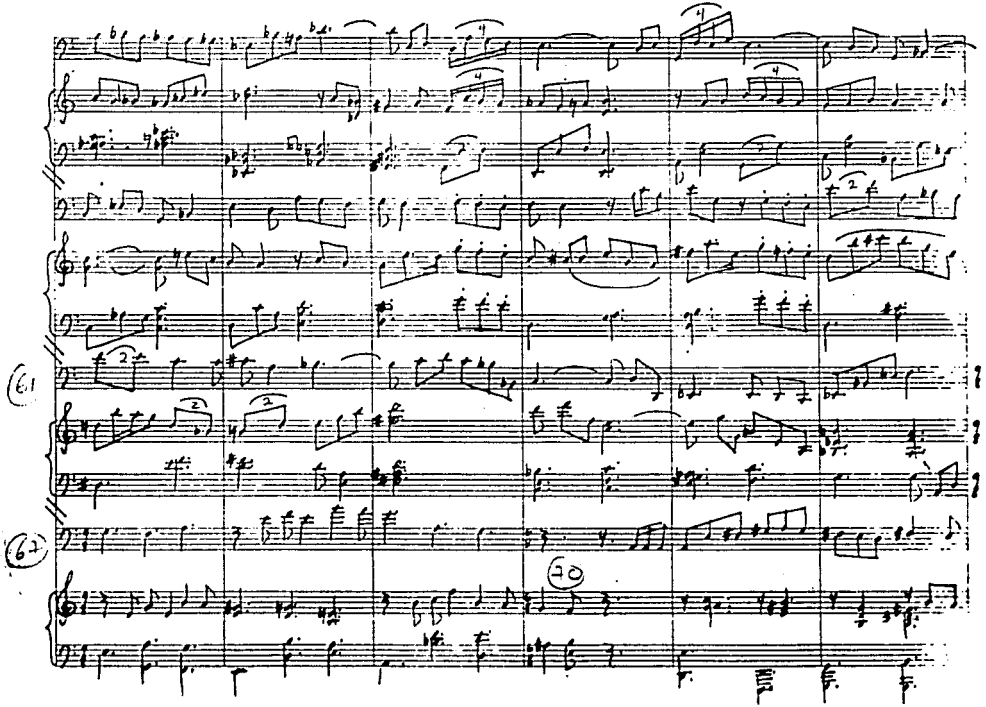

mp
p
p
mp

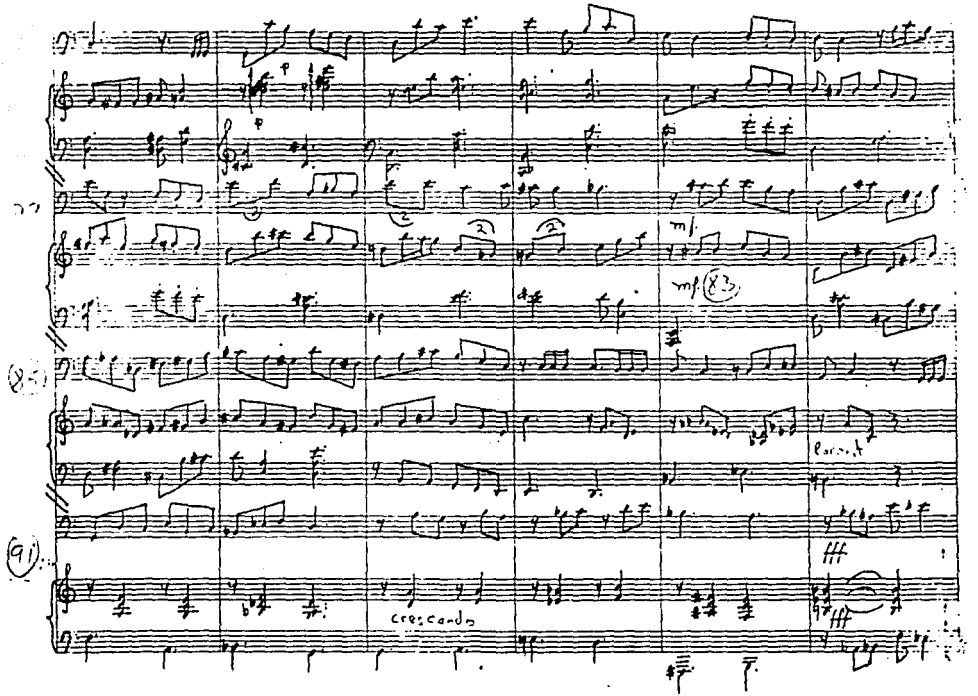
Mat ♩. = 104

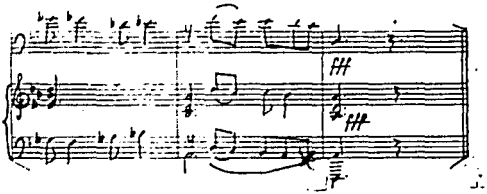
V 6/8 Allegro




cantabile
cantabile
mp
f
f
40
47
Forte


(61)
(62)
70


mf
mf (83)
(85)
(91)
crescendo



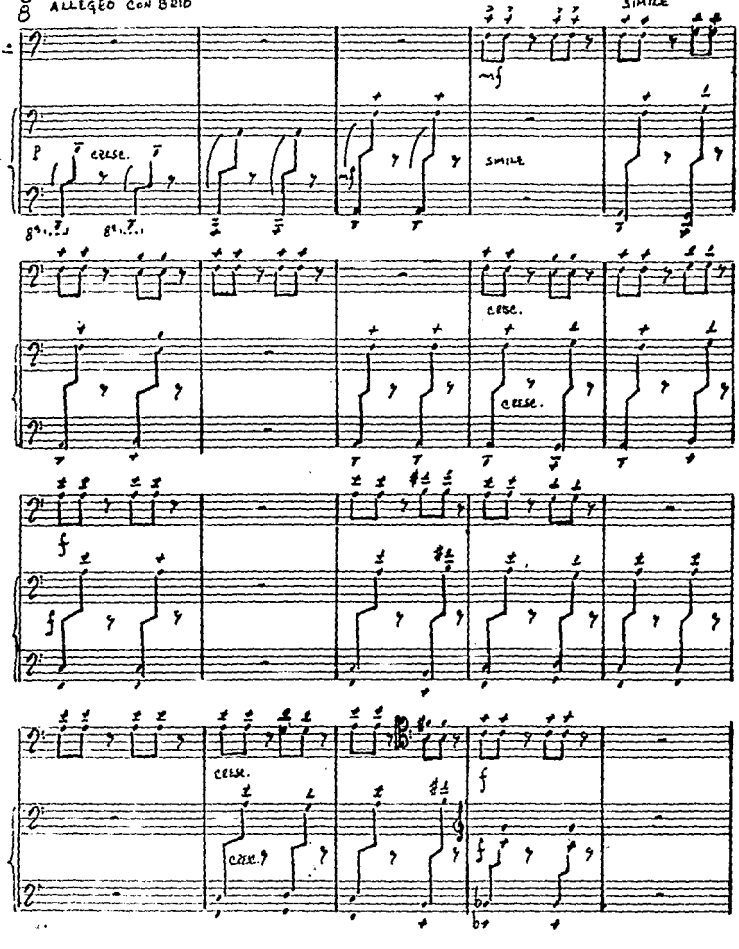
12

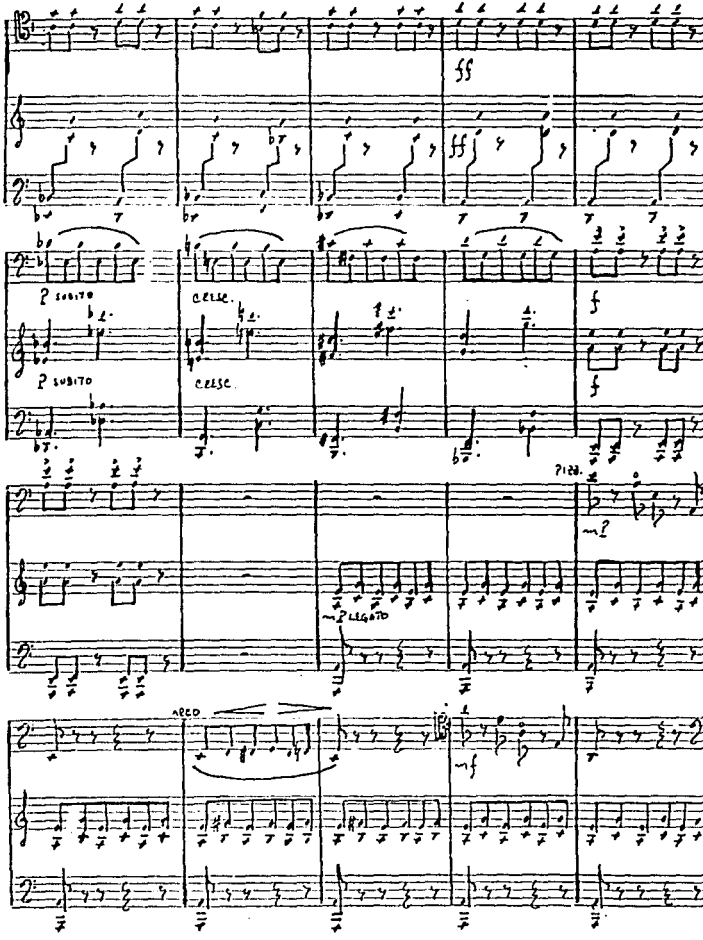
Nota: Las alteraciones afectan sólo a las notas de la misma pauta.

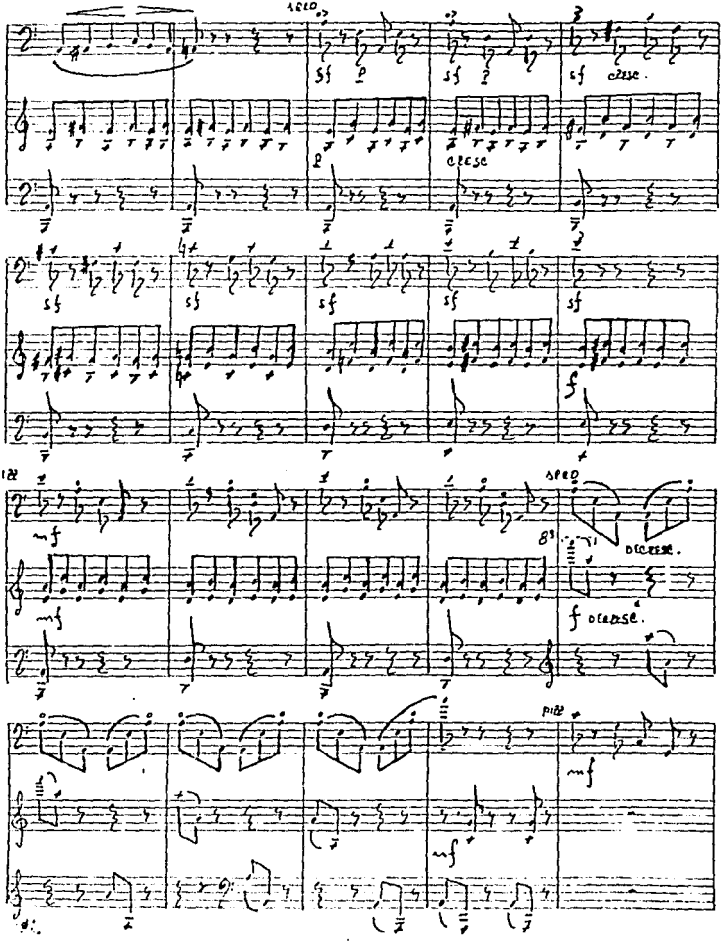
SONATINA

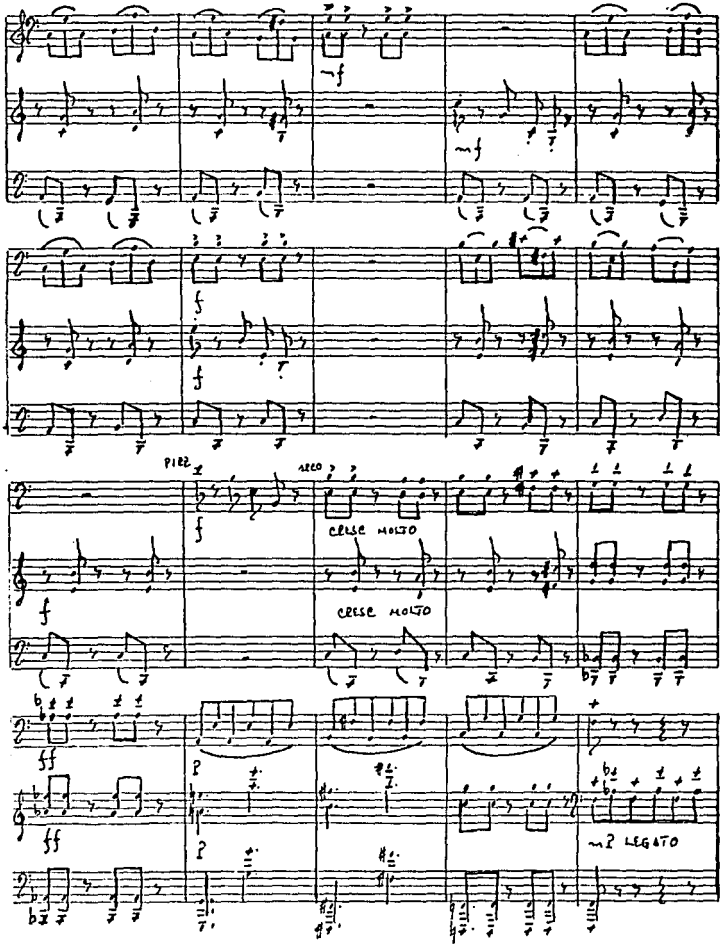
RAFAEL OLVERA G.
(1983)

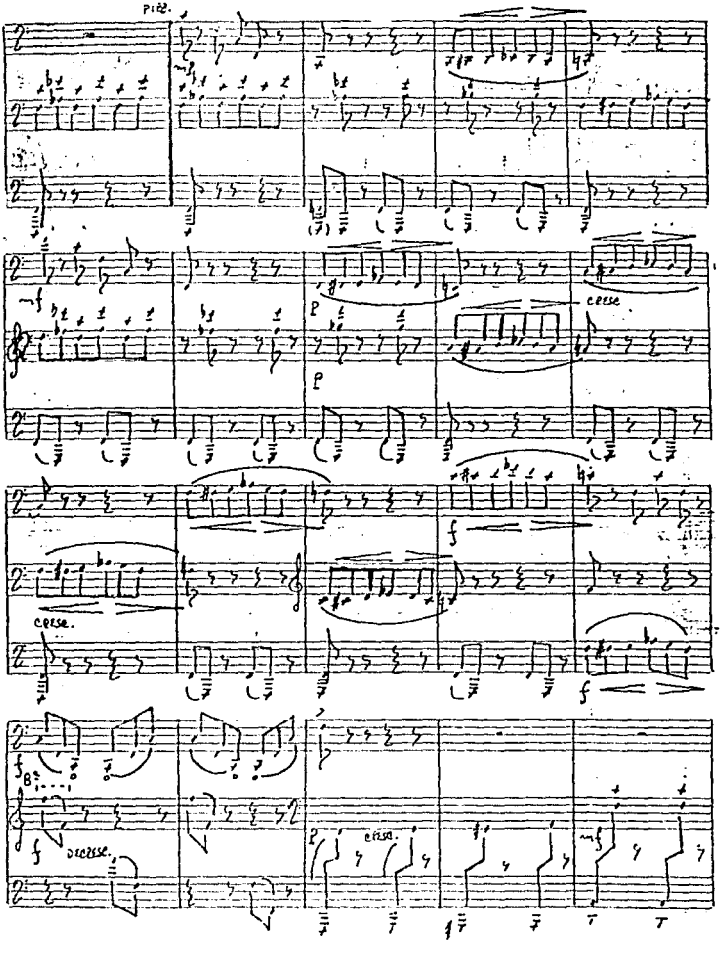
6/8 ALLEGRO CON BRIO

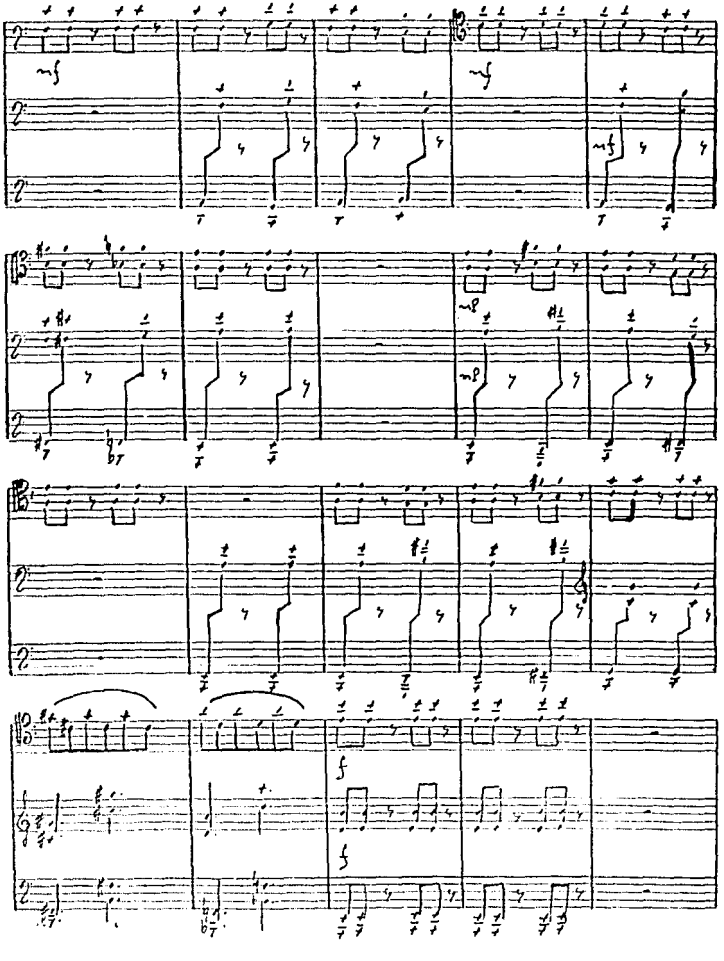


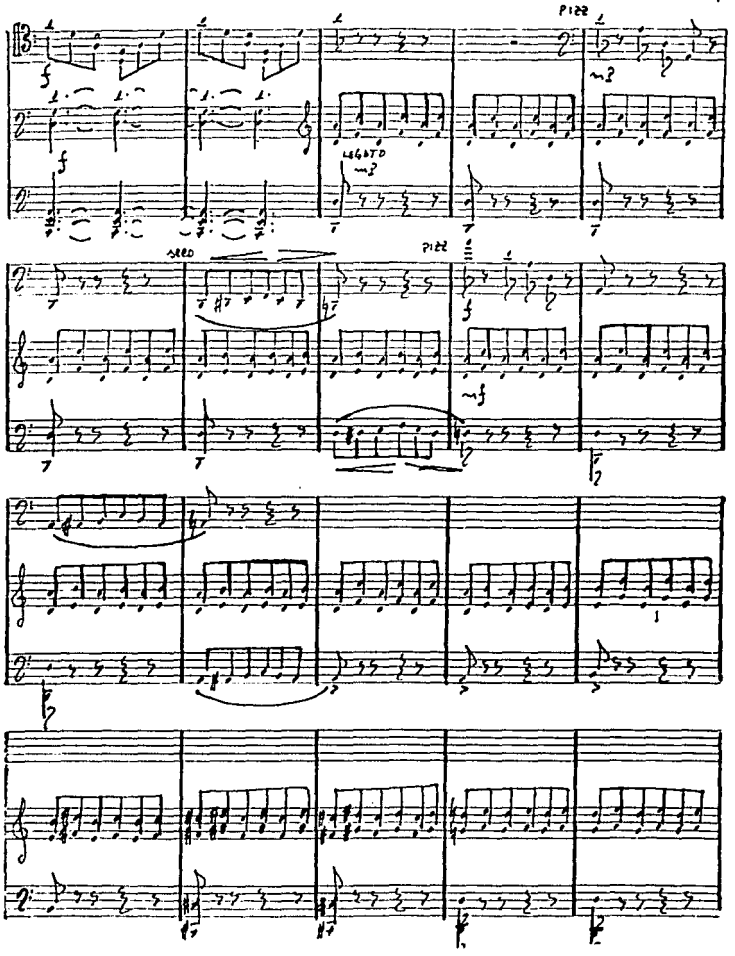

ff
ff
p subito
cresc.
p subito
cresc.
f
f
pizz.
mp
mp legato
arco
mf

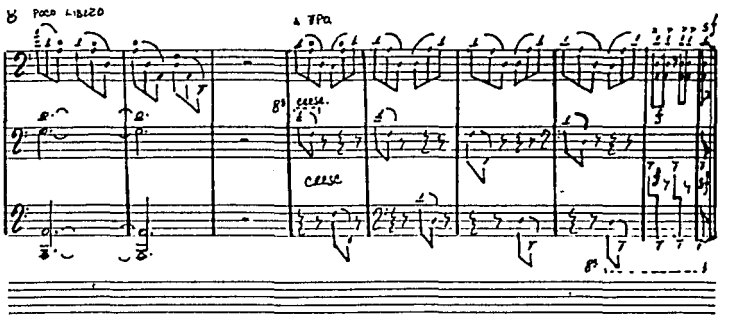

cresc.
sf
cresc.
sf
sf
sf


PIÙ
CRESC MOLTO
CRESC MOLTO
mP LEGATO


pizz.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

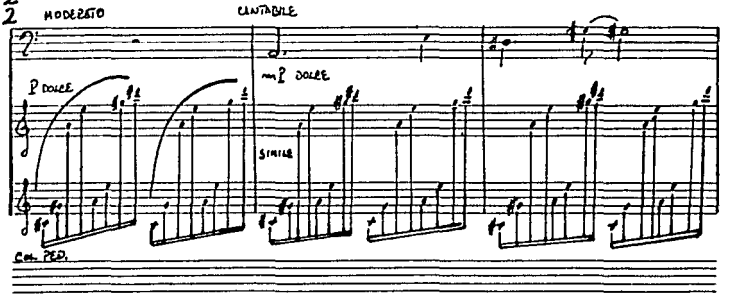


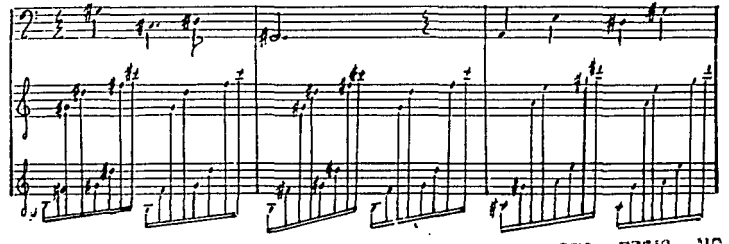

PIZZ
LEGATO
SRED
PIZZ



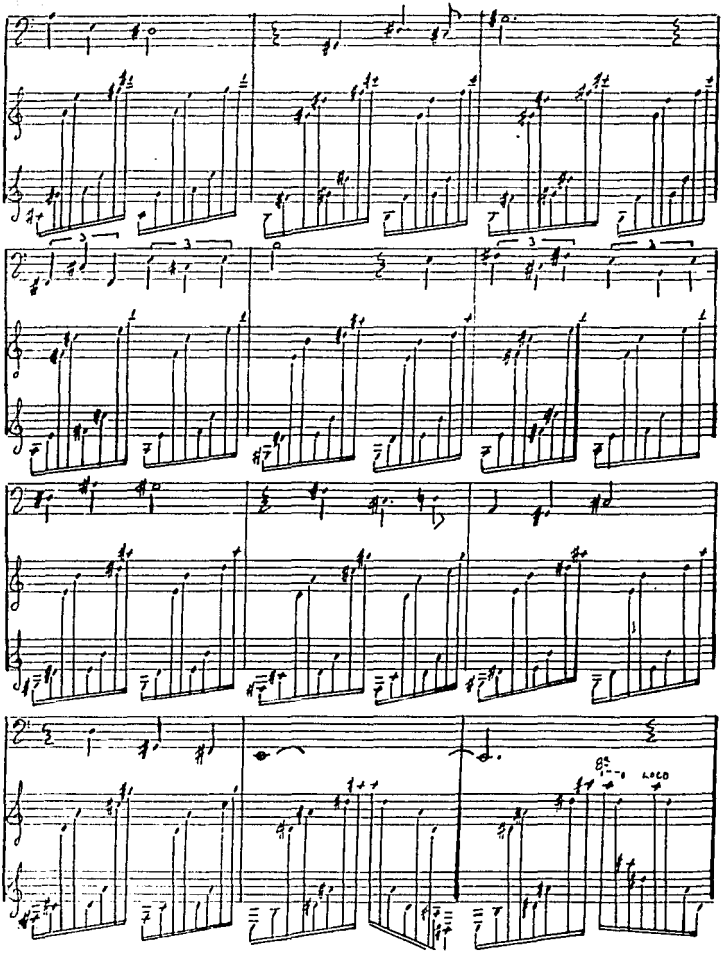
II

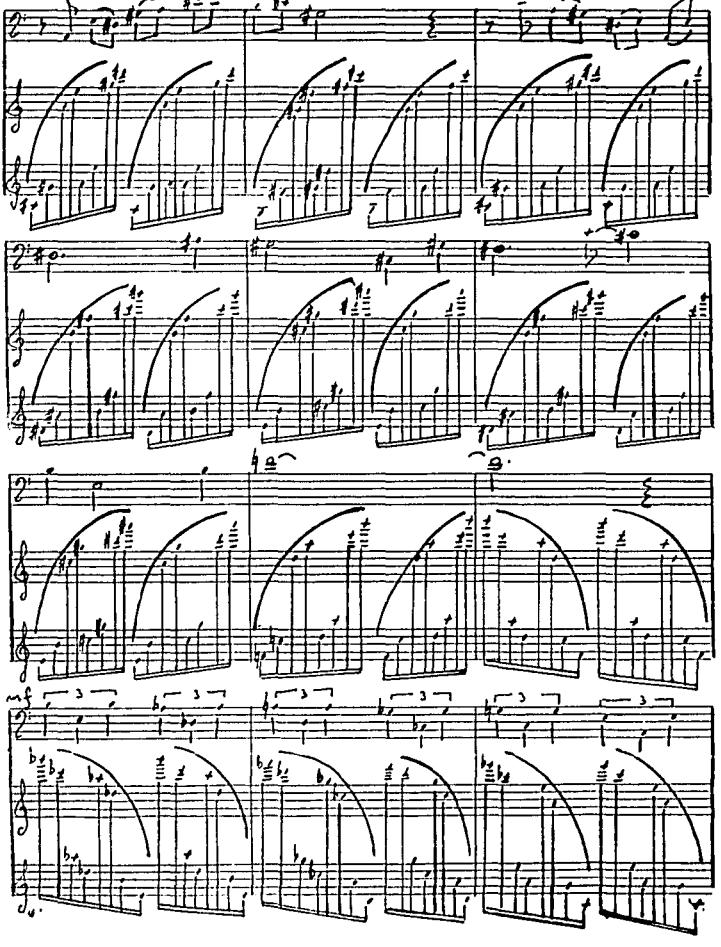
NOCTURNO INTERMEZZO

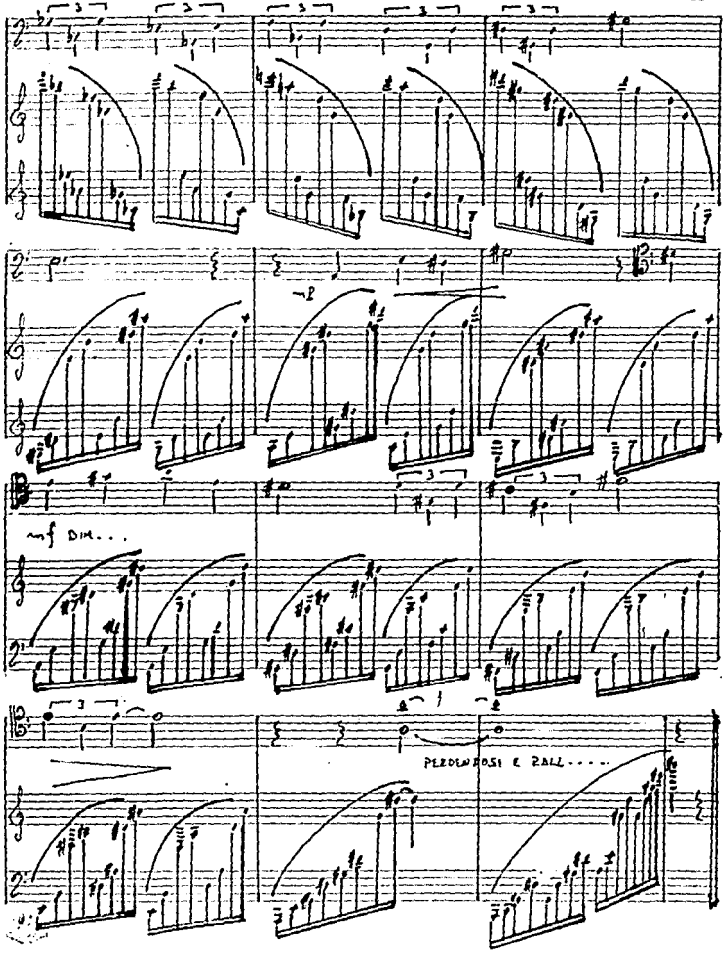




ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

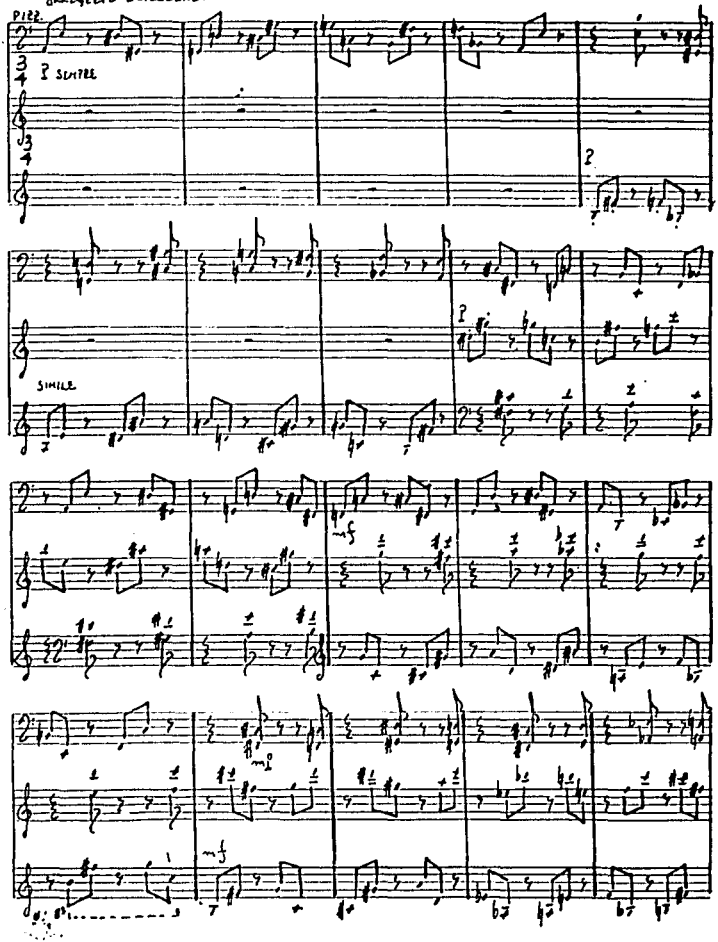

8va
LOCO

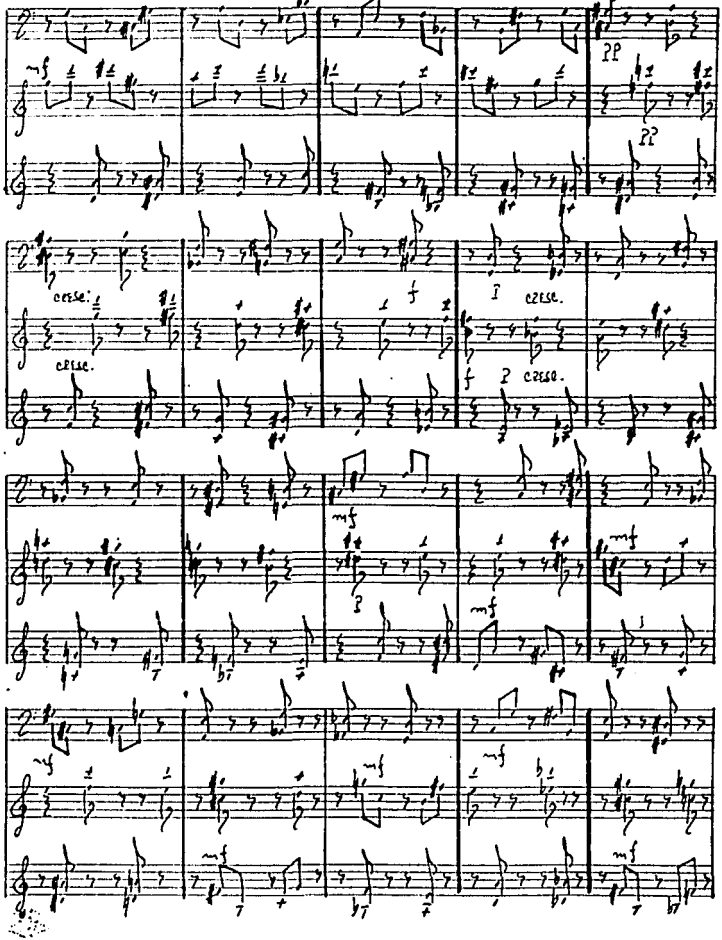

mf

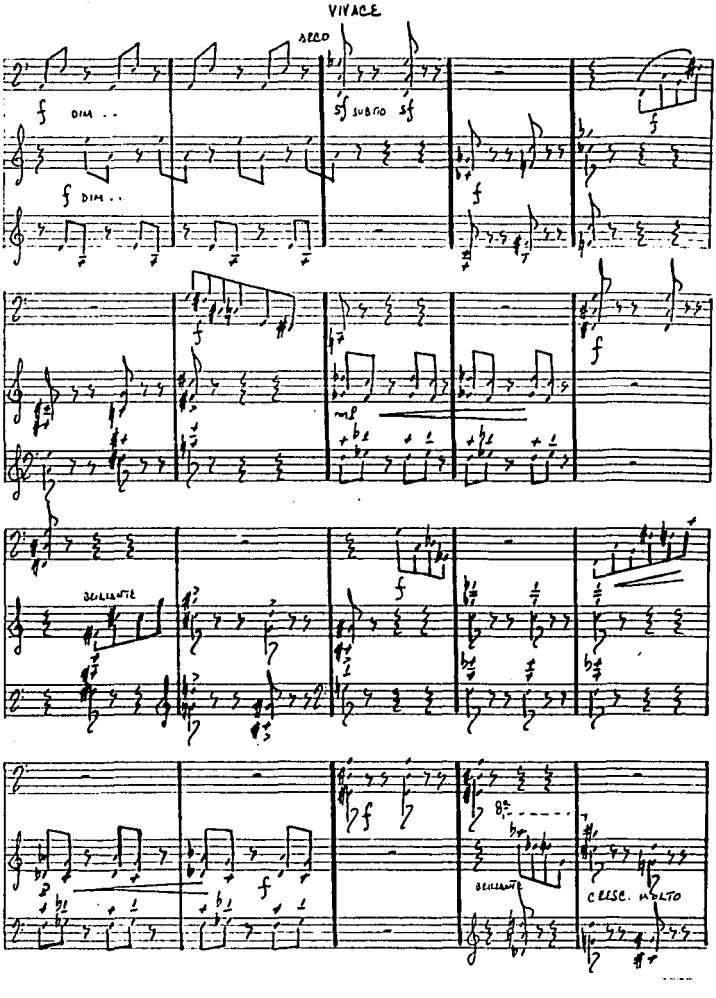

mf DIM...
PERDENDOSI E RALL.....

III

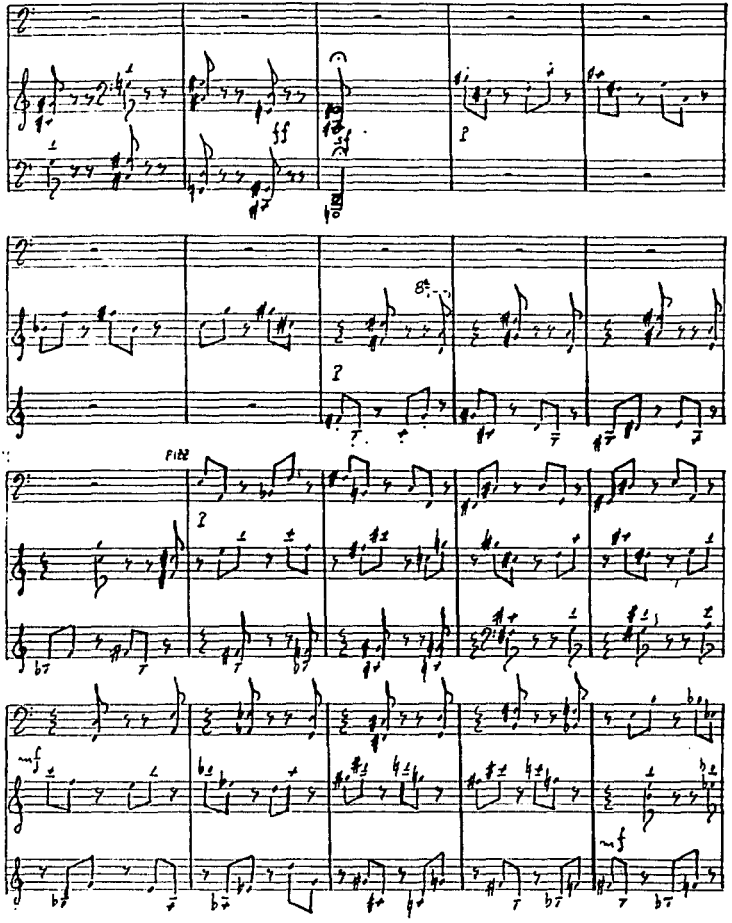
ALLEGRETTO SCHERZANDO

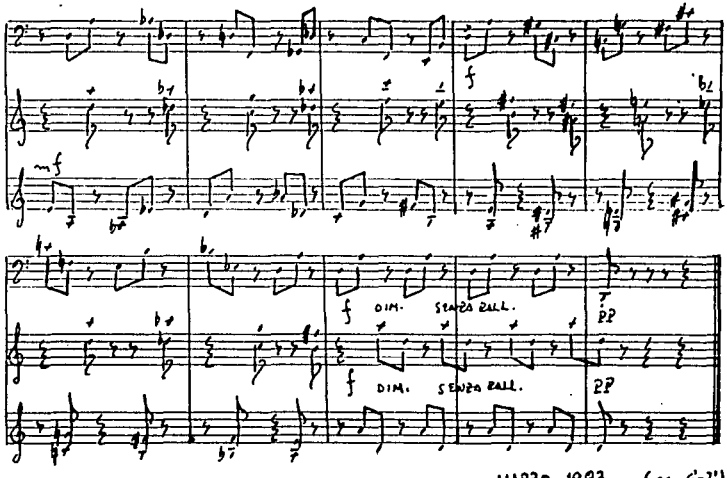



pp
pp
cesse.
cesse.
cesse.
cesse.

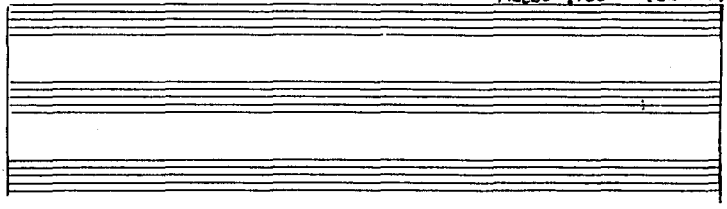

VIVACE
SECCO
f DIM..
f DIM..
sf SUBITO sf
f
f
mf
BRILLANTE
f
8va
BRILLANTE
CRESC. MOLTO

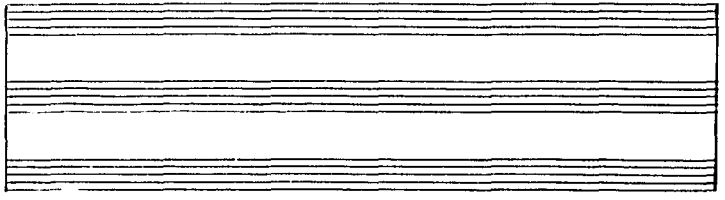
TEMPO I





MARZO 1983 (ca 6'a1')





EL CLARINETE A TRAVES DEL TIEMPO

Panorama general del origen, desarrollo,
Características y literatura musical del
Clarinete, de 1700 a la actualidad.