4
2 EJ

NOTAS EXPLICATIVAS DE LAS OBRAS

GRABADAS POR:

MAURICIO RAMOS VITERBO

GRABACION DE MUSICA MEXICANA

COMO PARTE DEL EXAMEN PROFESIONAL

PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO EN PIANO.

Incluye cassette

Escuela Nacional de Música
México D. F.
Diciembre de 1995.

FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

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

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INTRODUCCION

Para la realización de mi grabación de examen profesional, conté con la colaboración de cuatro compositores pertenecientes a la Escuela Nacional de Música: Leonardo Coral, Francisco Pedraza, Guillermo García de Mendía y Salvador Rodríguez.

Todos ellos tienen en común el haber estudiado recientemente, o aún seguir estudiando (como es el caso de Leonardo Coral), en dicha Escuela, y al igual que yo, han experimentado el ambiente de ella, y en particular, el del momento actual.

Esta similitud sin embargo, de ninguna manera hace que el trabajo de cada uno de ellos maneje un lenguaje igual al del otro, ni siquiera semejante, sino que por el contrario, crea marcadas diferencias que se perciben claramente en esta grabación.

Creo que la obra que han realizado, bien merece ser difundida no sólo dentro de la Escuela Nacional de Música, sino también fuera de ella, ya que en las composiciones se encuentran aportaciones verdaderamente valiosas, y son un reflejo del quehacer musical de la actual generación de egresados de la Escuela Nacional de Música.

Para concluir, únicamente mencionaré que este material es tan sólo una muestra de las diversas tendencias que están siguiendo los compositores, y que seguramente seguirán desarrollándose.

LEONARDO CORAL (1962)

Su lenguaje comprende dos mundos: uno es lírico con tendencias modales, el otro, en cambio, es más "visceral" (según palabras del propio autor), con ritmos contrastantes e intervalos disonantes como 4as. aumentadas, 7as. mayores, y 2as. menores. Ambos se contraponen y al mismo tiempo coexisten en una misma obra.

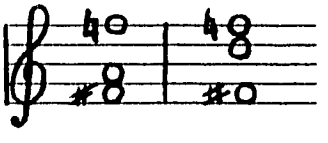
Influenciado por Debussy, Ravel, Scriabin y Bartók, su música busca diferentes texturas en base al cambio del color armónico.

PRELUDIOS (1994)

El mismo autor los define como "doce ventanas que se abren a pequeños mundos, algunos están muy interrelacionados, otros son muy contrastantes". Son doce formas monotemáticas en donde un pequeño material es desarrollado mediante diferentes procesos.

Los preludios del I al V constituyen una primera parte, en donde el preludio V aparece como punto culminante. Una segunda parte va del preludio VI al XII, aquí el clímax aparece en el preludio XI mientras que el preludio XII tiene la función de *coda*.

Un recurso empleado para darle unidad a todo el ciclo, es la utilización en forma recurrente de un mismo acorde, éste está formado por una 3a. menor y una 6a. también menor. Algunas veces aparece con la 3a. abajo y la 6a. arriba y otras veces viceversa, y siempre en un contexto diferente.

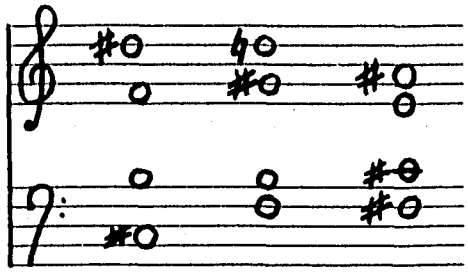


Preludio I. Este es el preludio de apertura, el tema se va dibujando poco a poco. Aquí ya aparece en sus dos disposiciones, el acorde del que ya hablé.

Preludio II. Preludio bimodal en donde se contrasta un modo frigio con una escala menor (de la cual no se usan todos los grados en un principio). El frigio aparece al principio sobre do sostenido en la mano derecha y luego se traslada a la mano izquierda. Mientras tanto aparece como contrapunto, otro dibujo en la escala de sol menor y el cual se desarrolla durante todo el preludio en forma similar. Más tarde (en el segundo compás de la página 3), aparece el frigio sobre sol sostenido en la parte de abajo, mientras que arriba, el contrapunto aparece en si bemol menor. El material que se presentó en un principio es ahora ampliado hasta el final.

Además del contraste entre un modo y otro, también hay el rítmico, produciéndose de esta manera, un color característico.

Preludio III. Este preludio está hecho en base a una secuencia armónica:



Esta secuencia se transporta a diferentes "tonalidades" a lo largo del preludio. La secuencia se repite seis veces en forma íntegra, a veces intercaldos con otros acordes que no forman parte de la secuencia (ver en la partitura, compases 6 y 8 de la página 7).

Debido al tratamiento que se le da siempre diferente, logra darle una sensación de cambio continuo.

Preludio IV. El tema de este preludio es presentado tres veces, variando en cada ocasión de registro y dinámica.

Preludio V. Este preludio contiene una gran tensión debida a los intervalos que maneja y al compás de 5/8. Melódicamente se compone de dos elementos: una figura de cinco corcheas, y un salto de séptima mayor.

El papel de la 4a. aumentada es de suma importancia, por ejemplo: las últimas dos corcheas del motivo de cinco, forman una 4a. aumentada, y siempre hay una distancia de 4a. aumentada entre mano izquierda y derecha cuando ambas manejan ese mismo motivo. Esta figura va cediendo terreno ante el salto de 7a. mayor que llega a estar solo por un momento.

Preludio VI. Se desarrolla en base a un coral armónico que es variado y ampliado. Aparece también una constante melódica en alguna de las voces.

Preludio VII. Este preludio se emparenta con el IV ya que el tema se presenta tres veces variando siempre la dinámica y el registro. El tema en sí mismo es un canon a distancia de 4a. aumentada con desfasamiento de un octavo.

Preludio VIII. Aquí aparece una vez más el acorde ya mencionado, con la diferencia de que se le inserta una 4a. justa en algunos casos. De nuevo hay tres presentaciones del tema, aunque en este caso la armonía - que utiliza 3as. y 4as. alternadas - varía en cada presentación.

Preludio IX. Presenta un continuo de semicorcheas que se va transformando por medio de una variación moderada de la armonía, creando así, un ambiente de expectación que nos deja entrever la aparición del preludio XI con toda su tensión.

Un elemento conductor importante en este preludio, es el acorde de 3a. y 6a. menores que aparece frecuentemente.

Preludio X. Una propuesta melódica es presentada tres veces, variando en cada ocasión la rítmica principalmente, aunque también se varía de registro y de dinámica. En la segunda presentación aparece un semitono arriba.

Este preludio es el punto de reposo entre los preludios IX y XI.

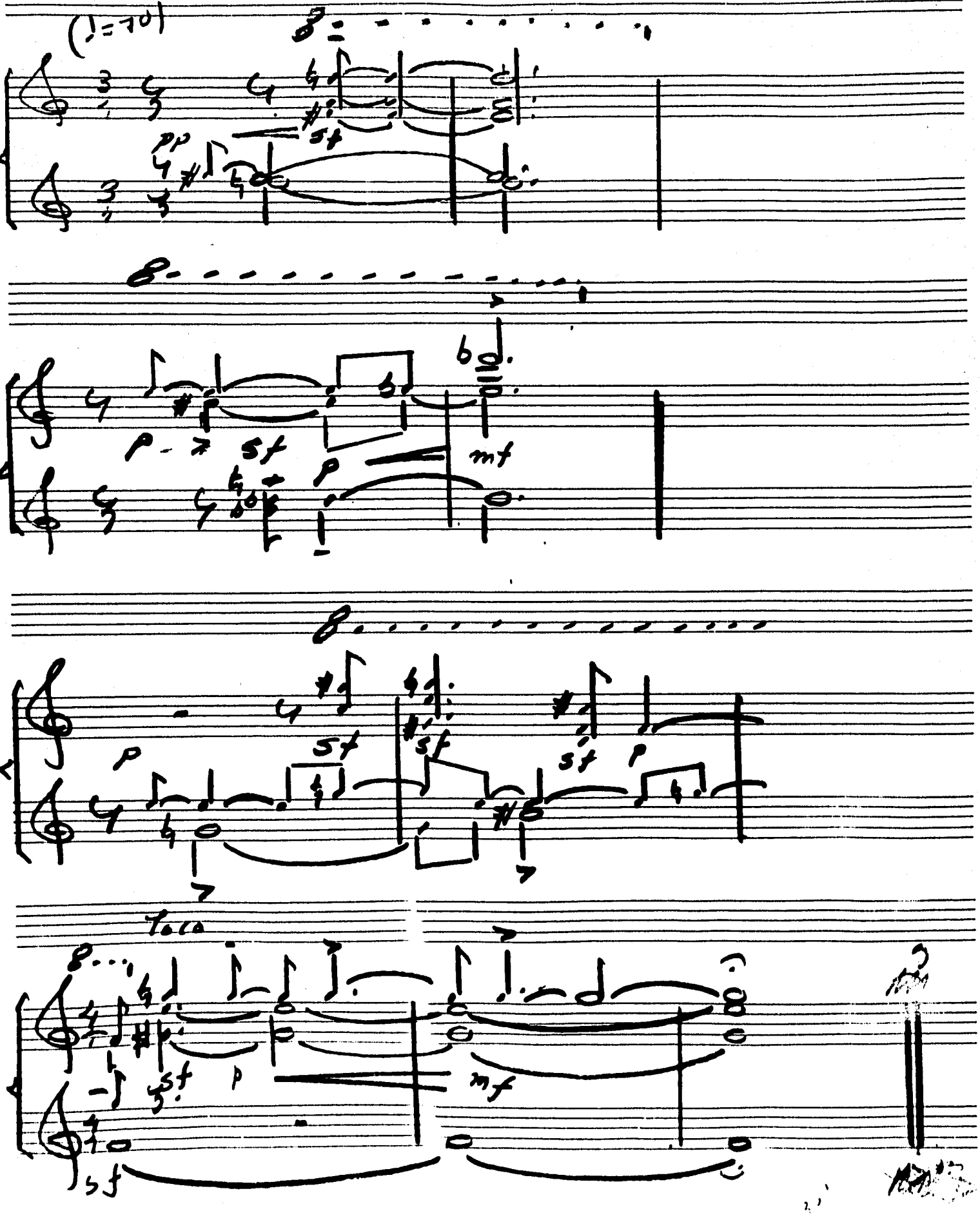
Preludio XI. El acorde de 3a. y 6a. menores es insertado entre otros acordes que se caracterizan en general por tener una 4a. aumentada.

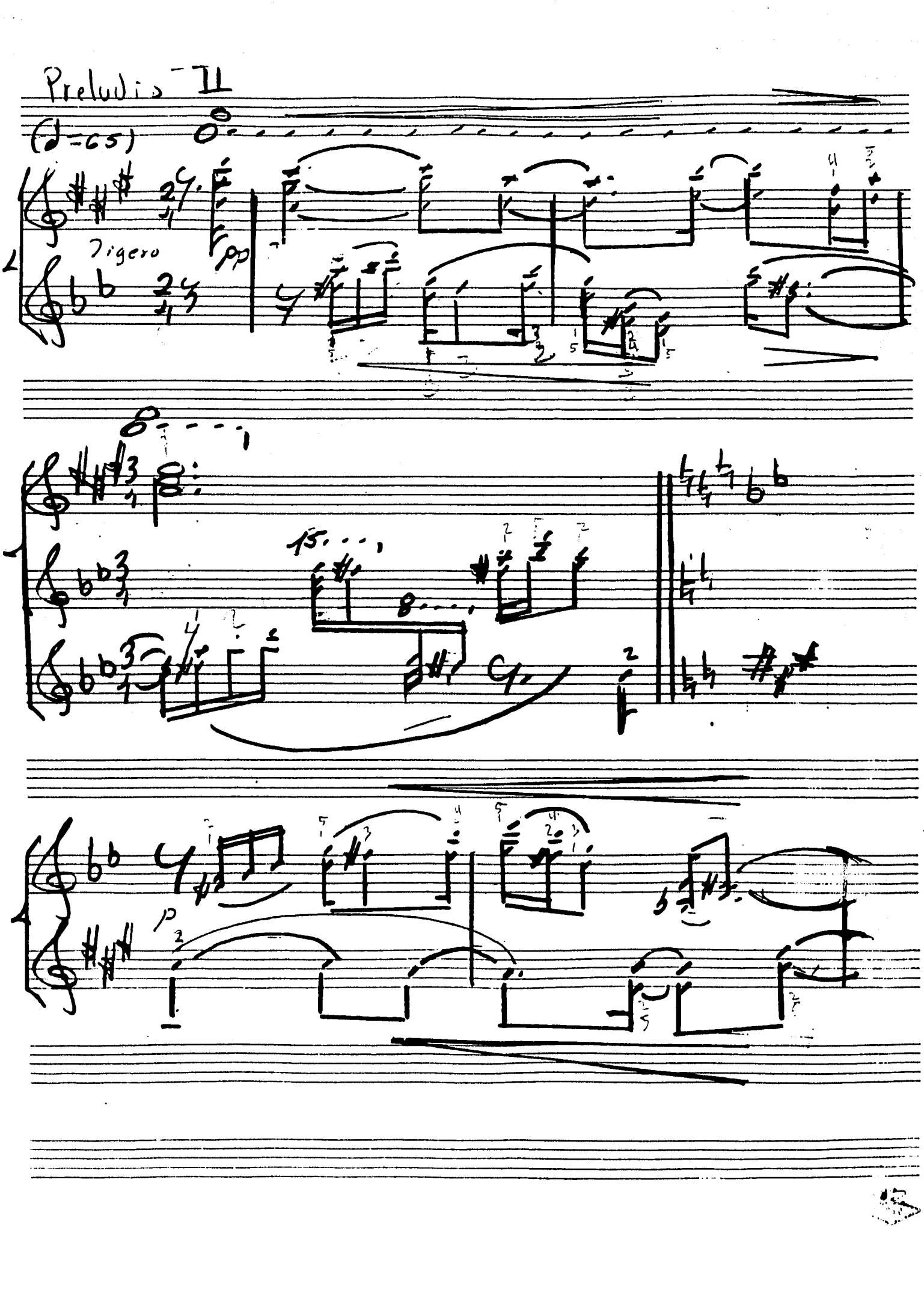
El compás irregular, las frases de duración variable, los choques armónicos y el ritmo muy marcado, hacen de este preludio un punto de gran tensión.

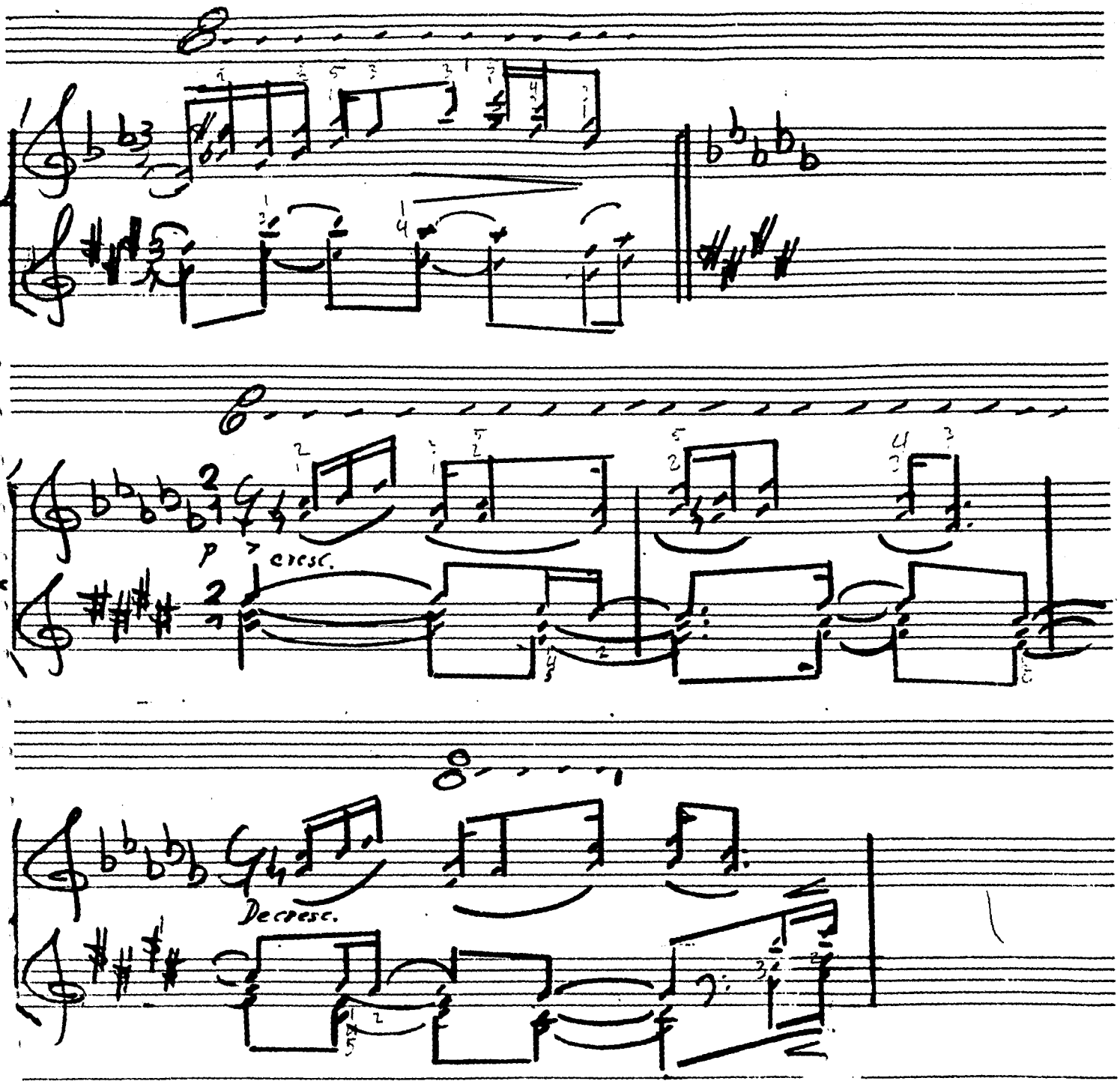
Preludio XII. Este preludio tiene la función de *coda*. Es un canon donde las imitaciones son muy libres, y sobretodo, hay variaciones por aumentación o disminución de valores.

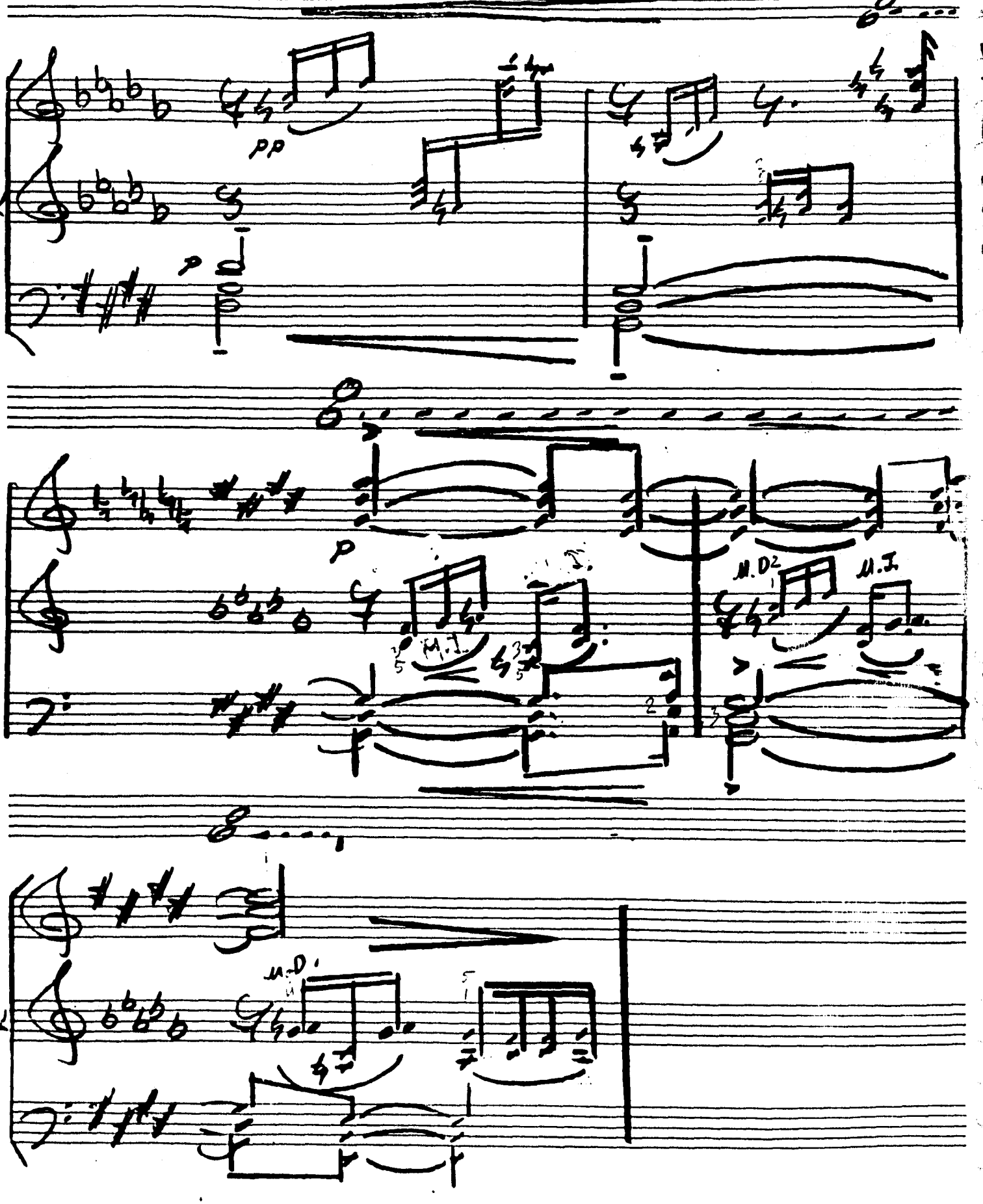
Preludio I

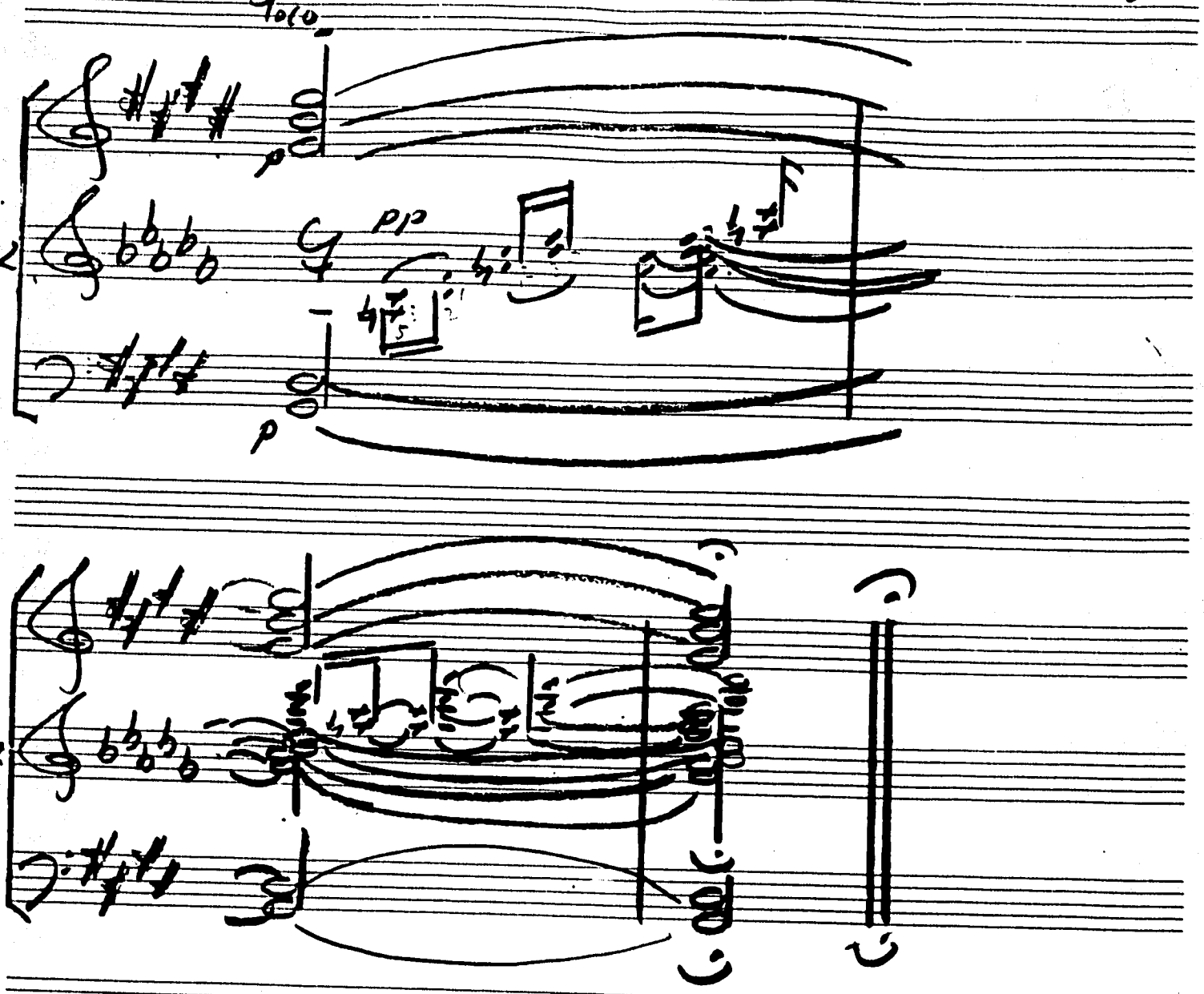
(♩=70)




Preludis - II
(♩=65)
Ligero
pp
15
p


p
cresc.
Decresc.

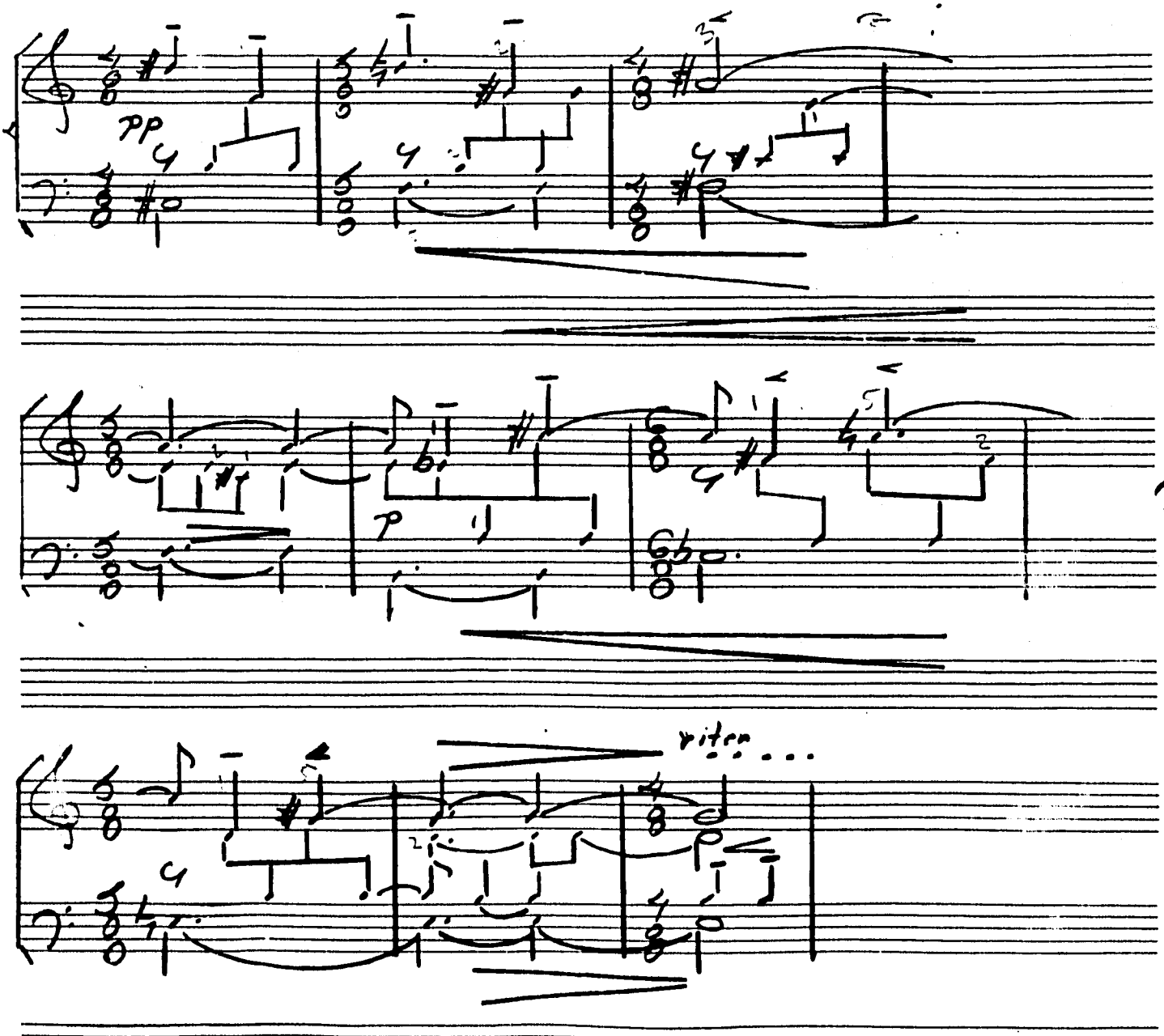

pp
p
M.D2
M.I
M.D1

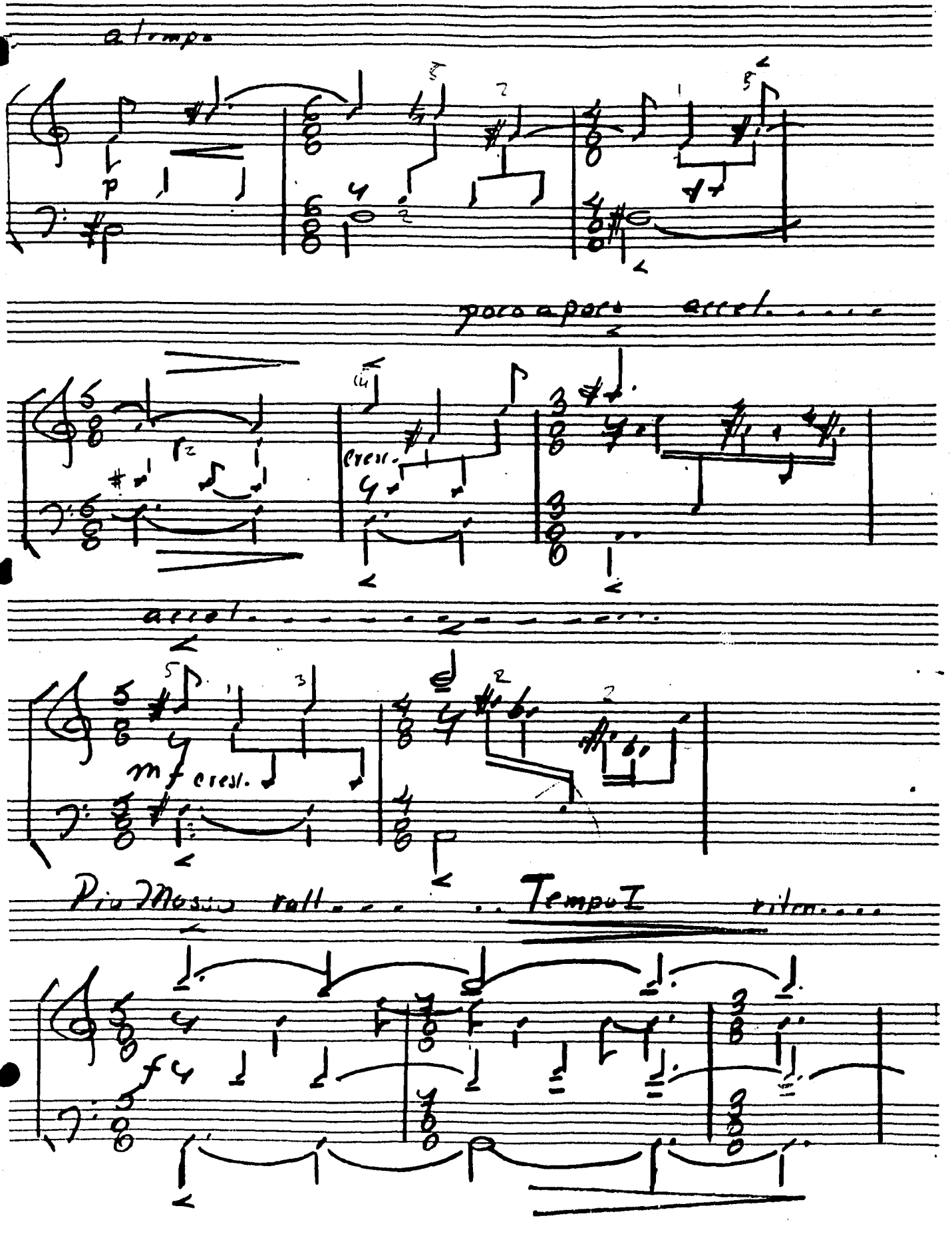

solo
p
pp
p

6)

Preludio III

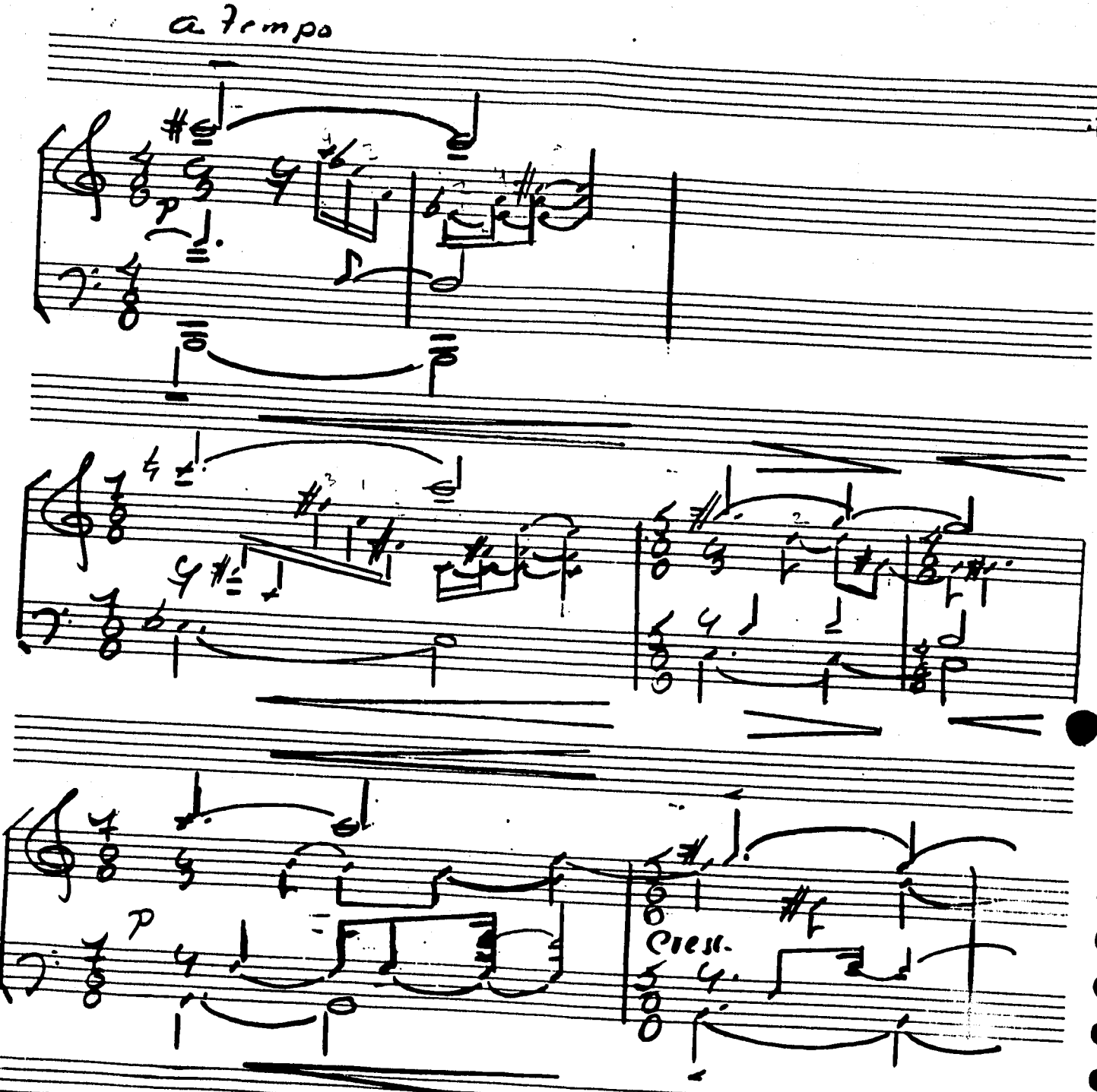
Expresivo (♩ = 60)

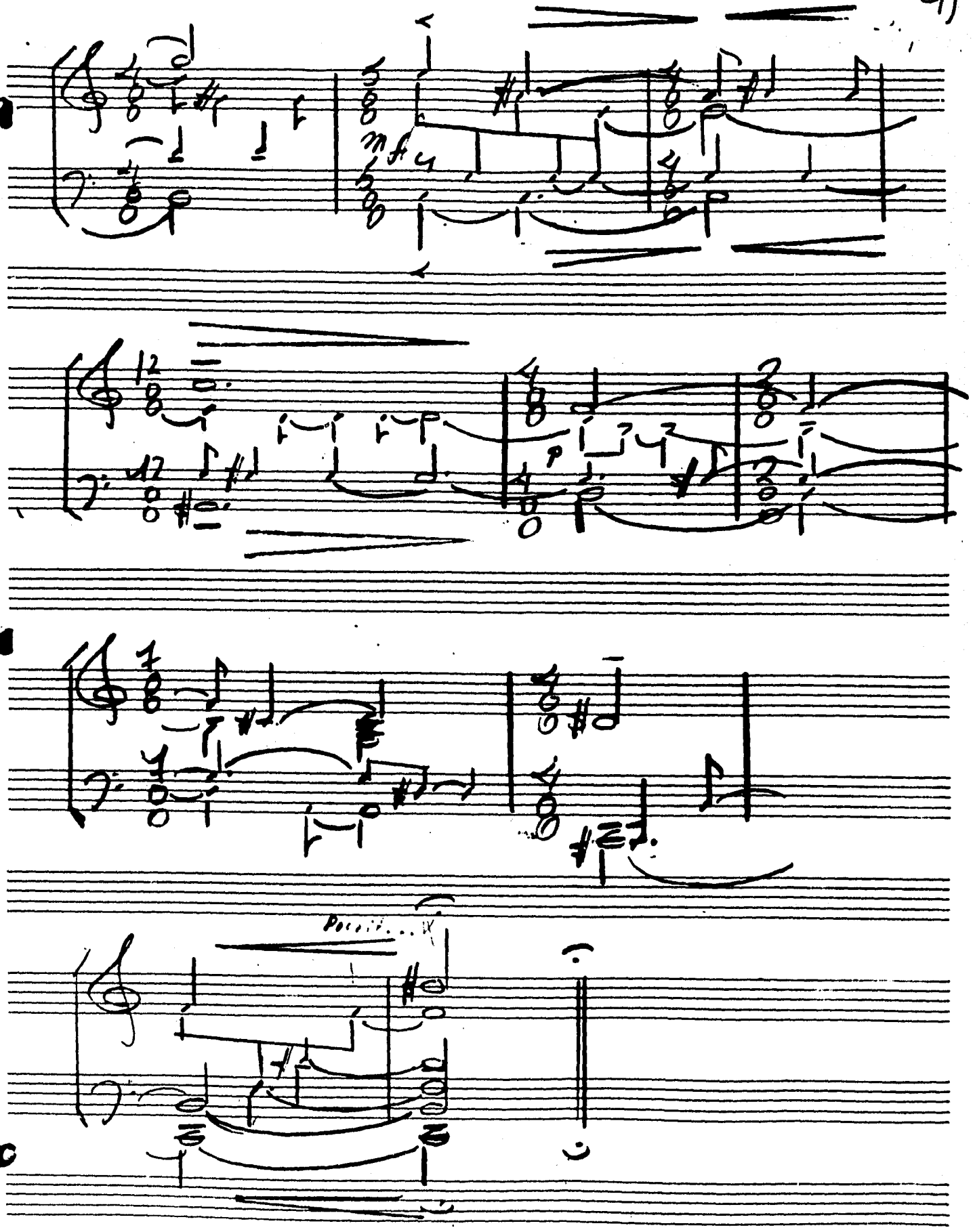



a tempo
p
poco a poco accel.
cresc.
accel.
mf cresc.
Più Mosso poco rall.
Tempo I
ritard.
f

8)

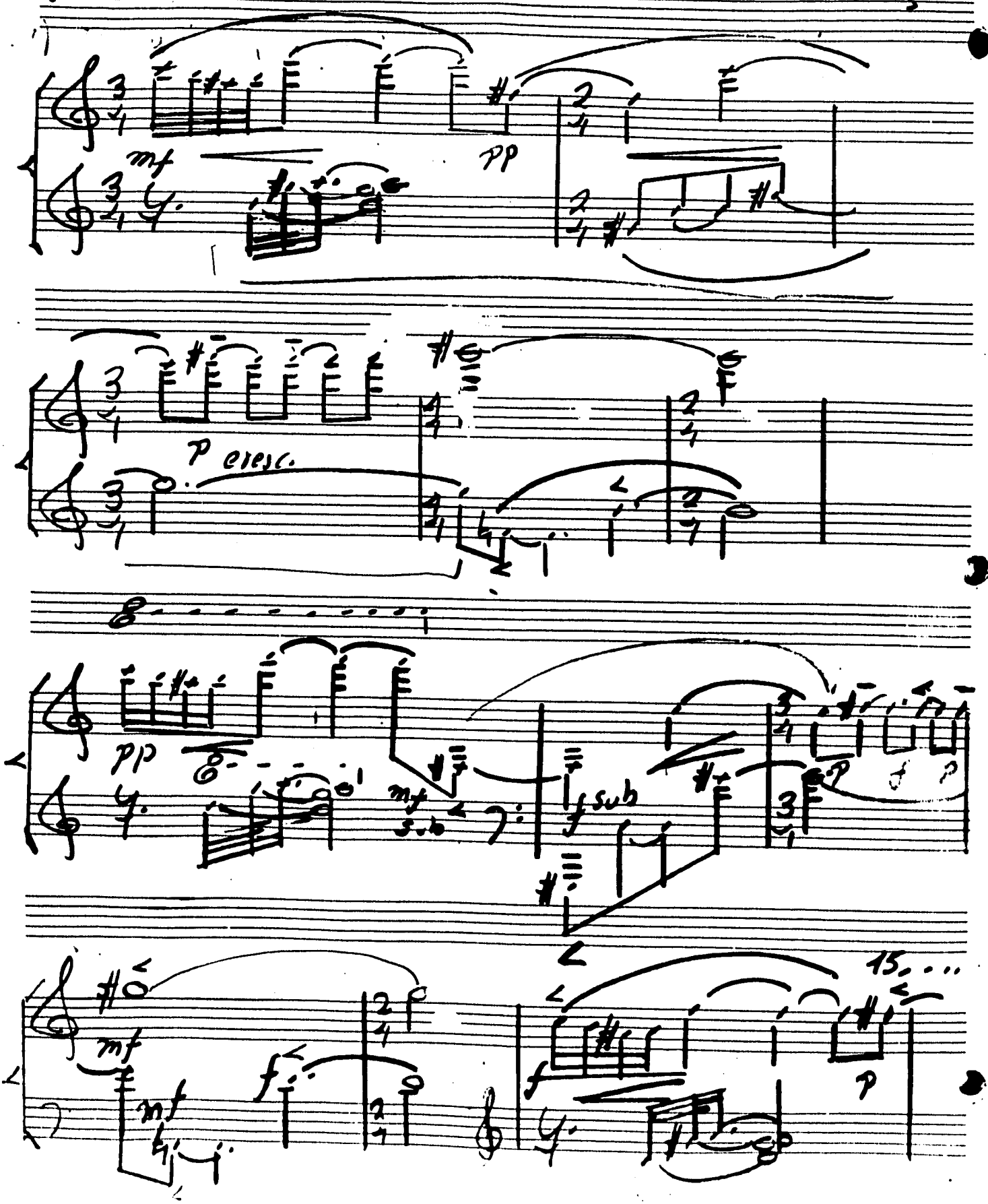
a Tempo

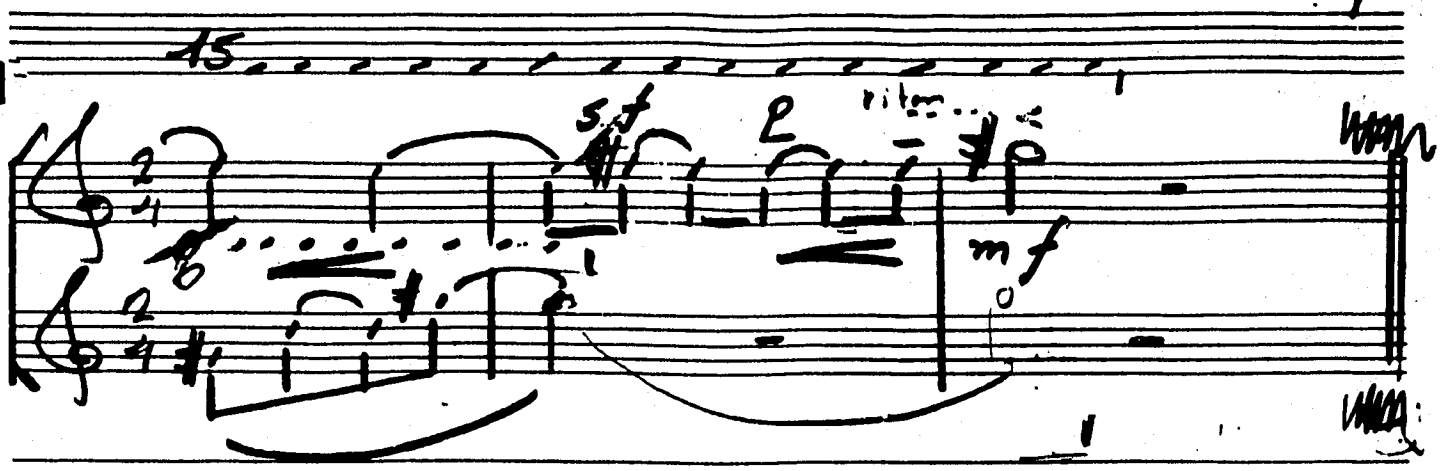



mf
p
Poco...

Preludio IV

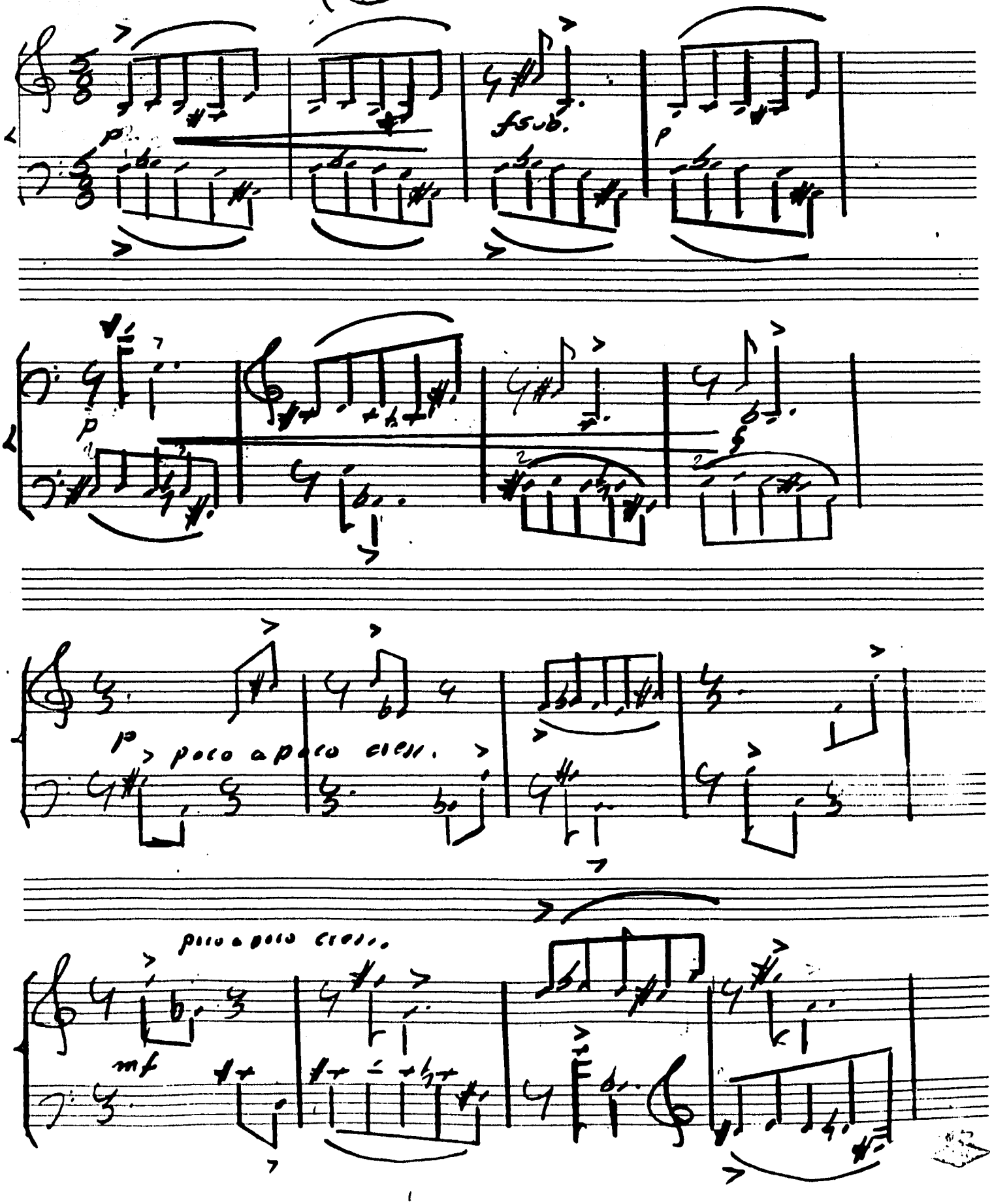
(♩=60)

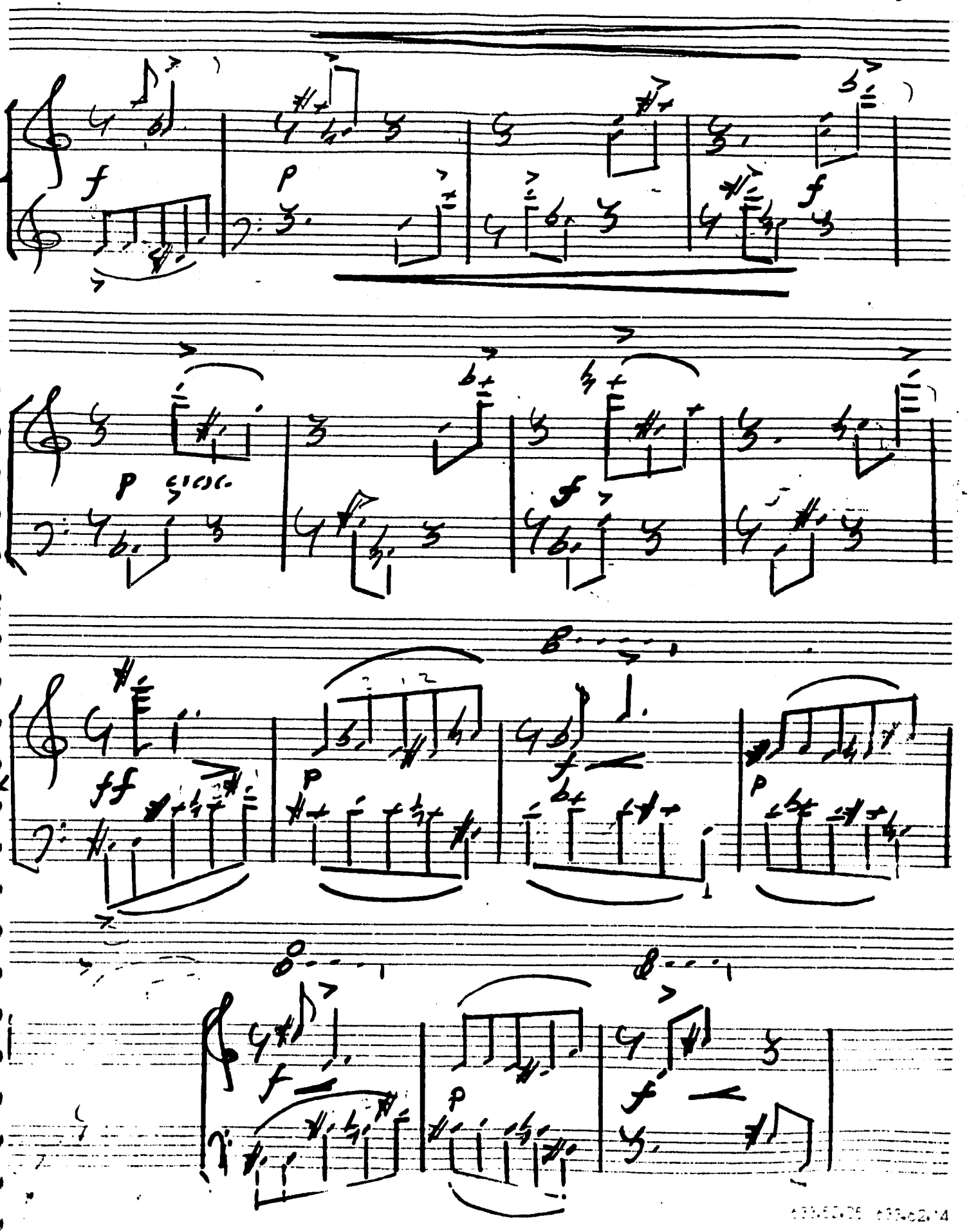


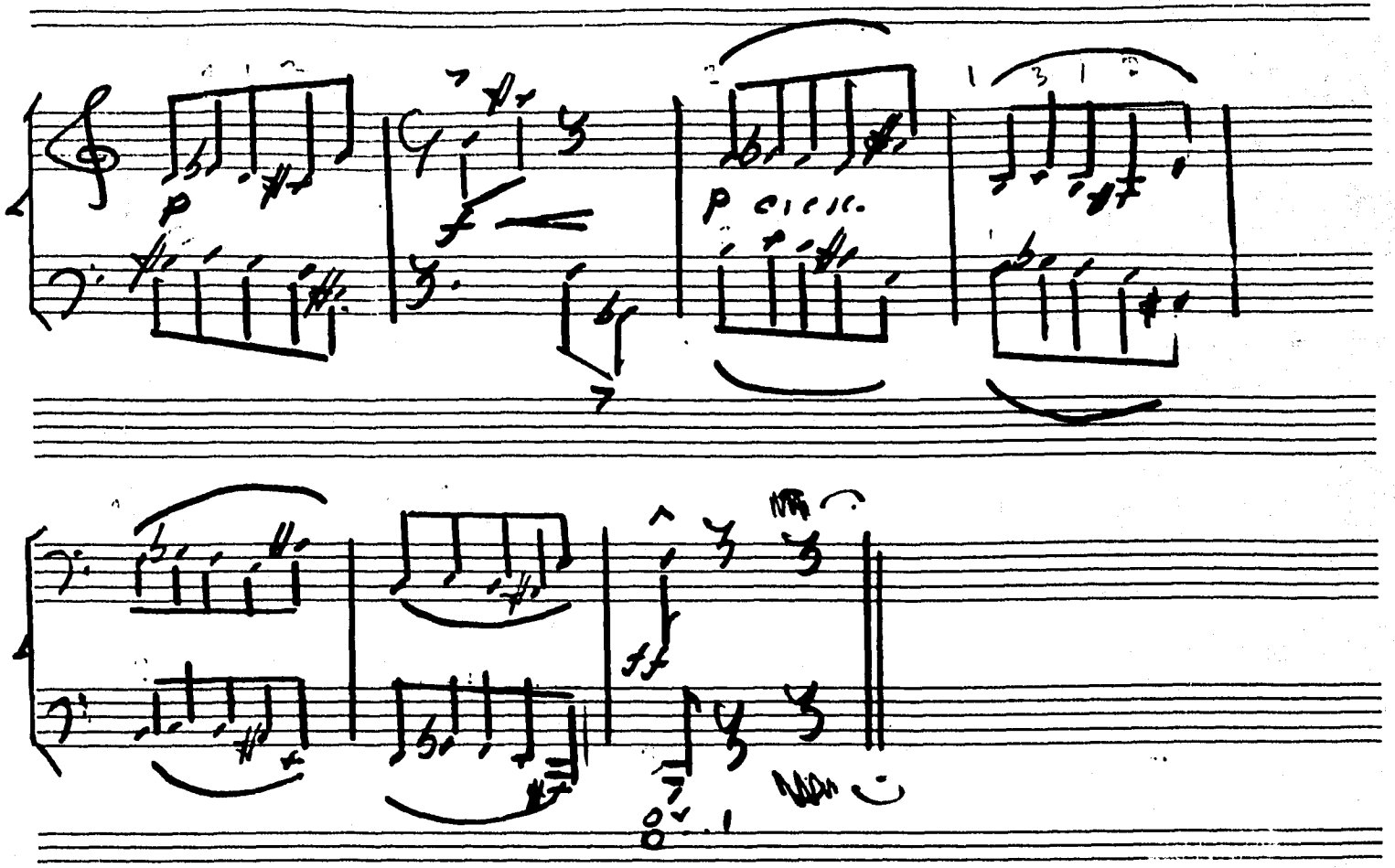

15
2
mf

Preludio V

Presto Energico (♩. ♩ = 83)

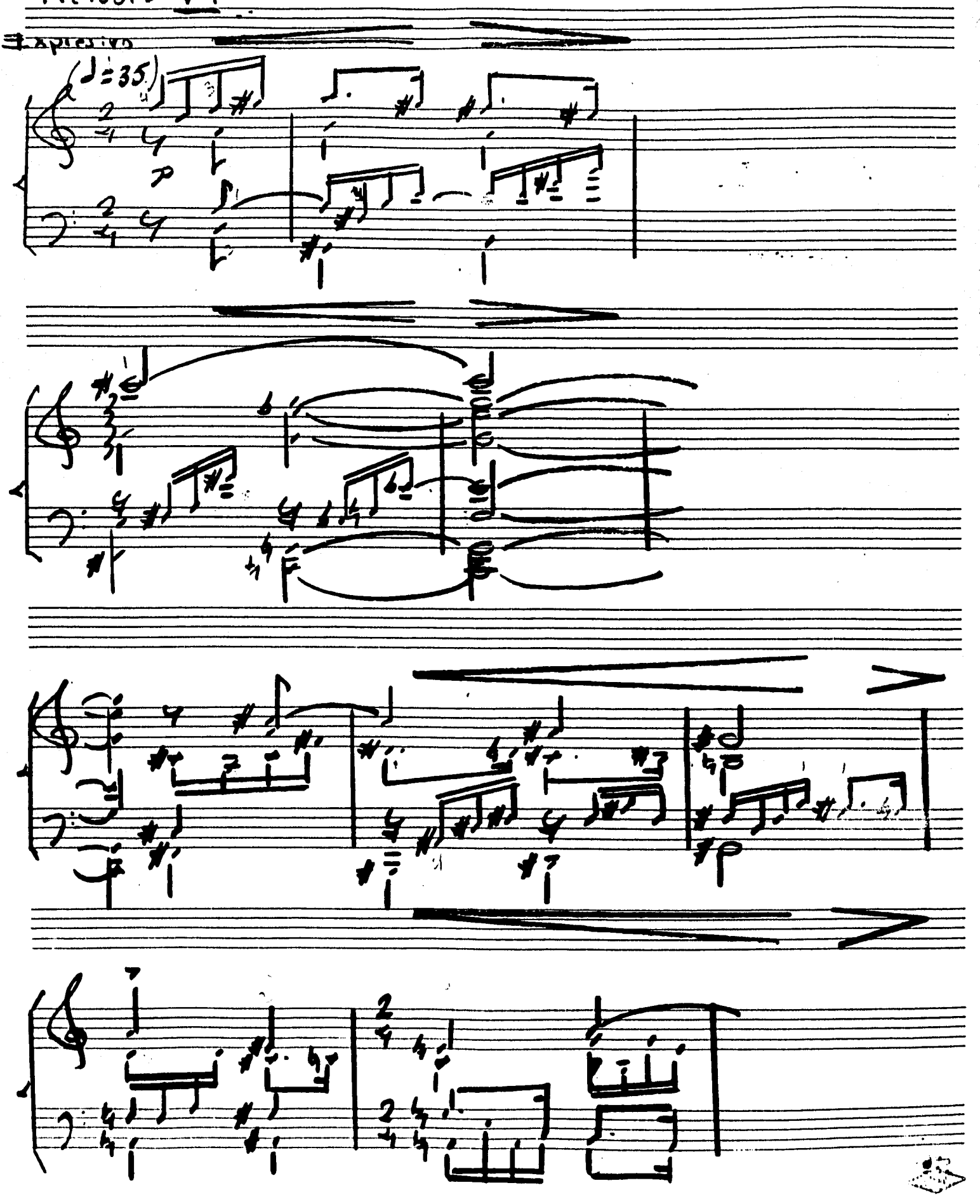


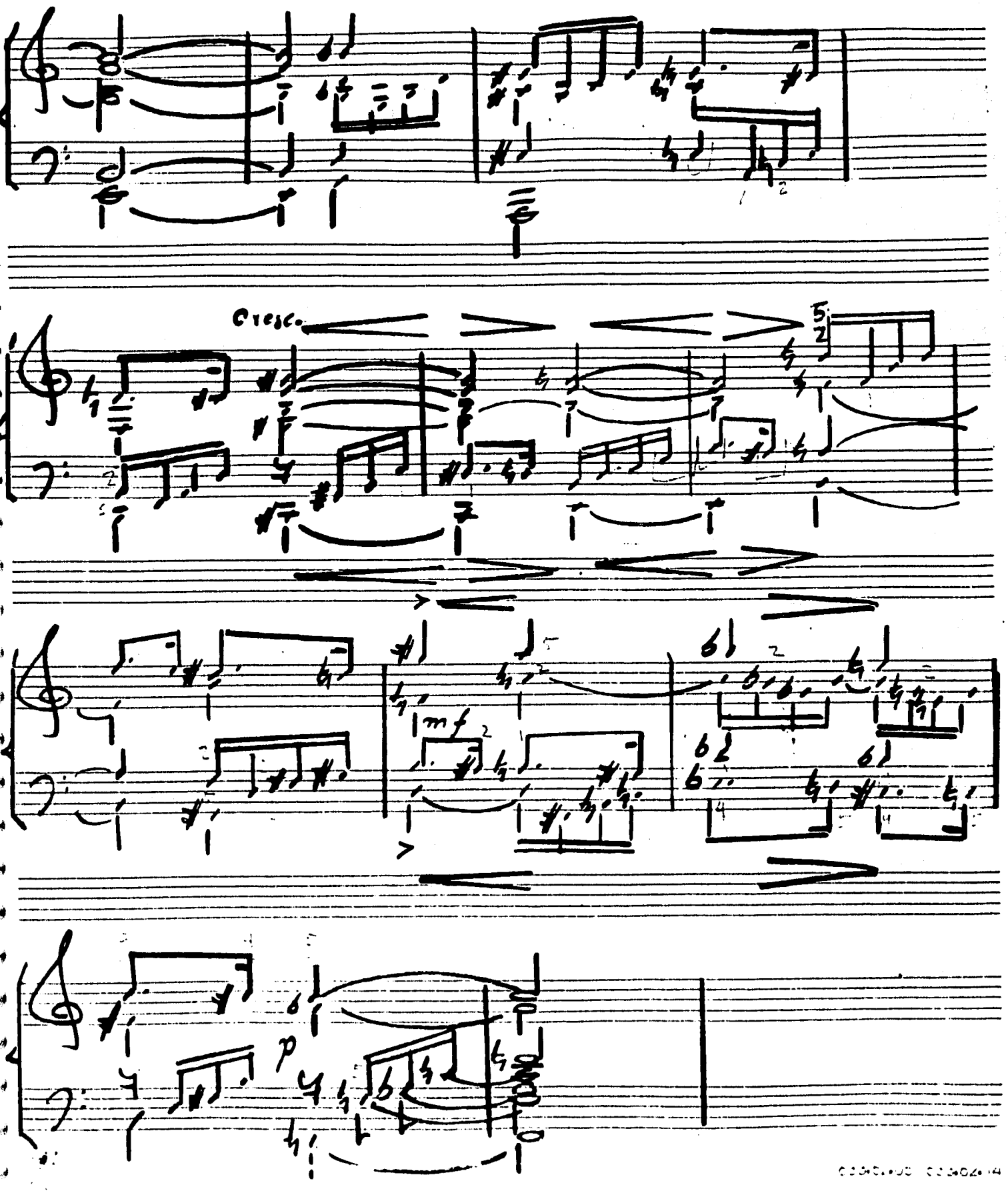

f
p
f
p
f
ff
p
f
p
f
p
f

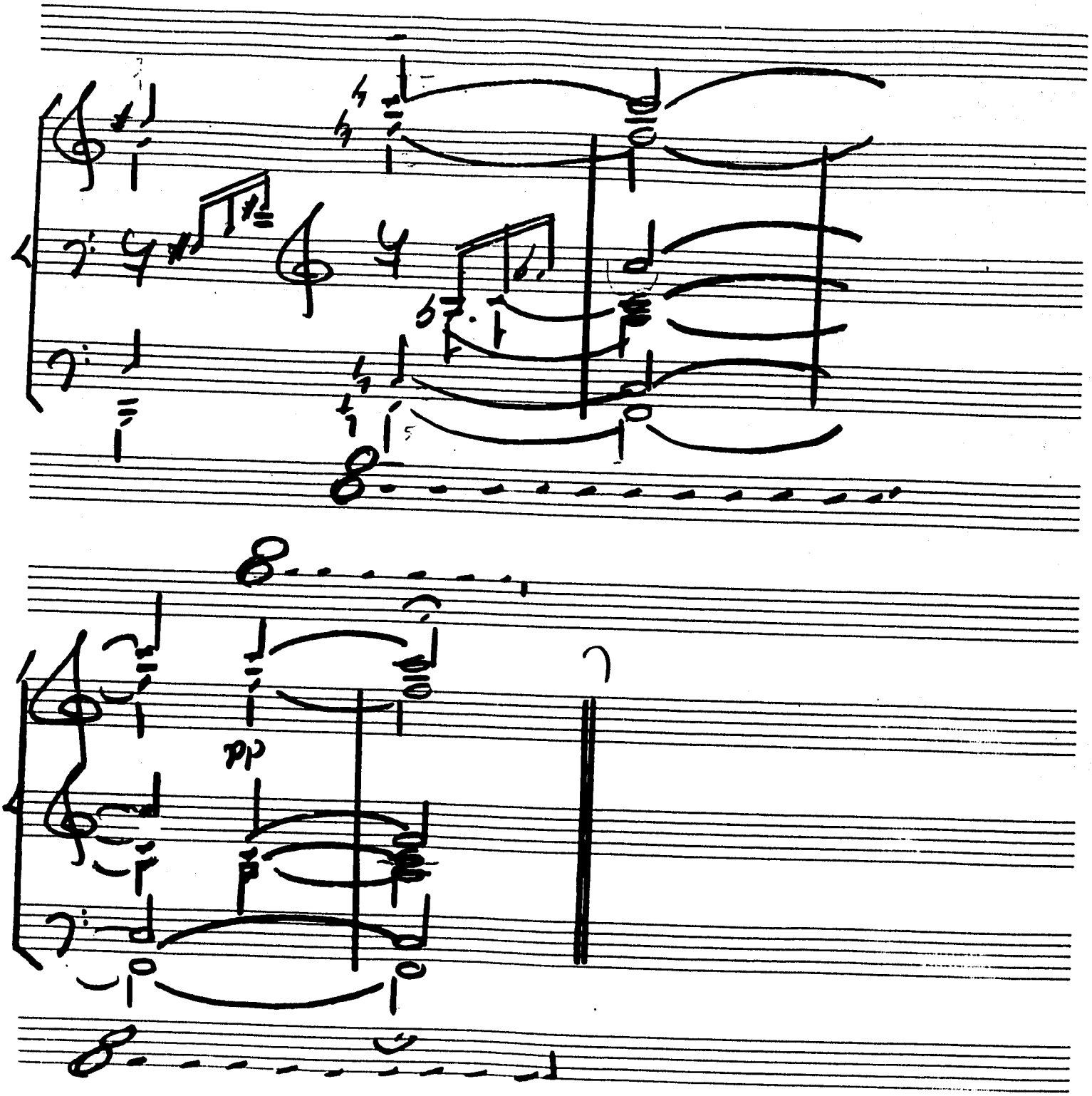

p
f
P cresc.

Preludio VI

Expresivo

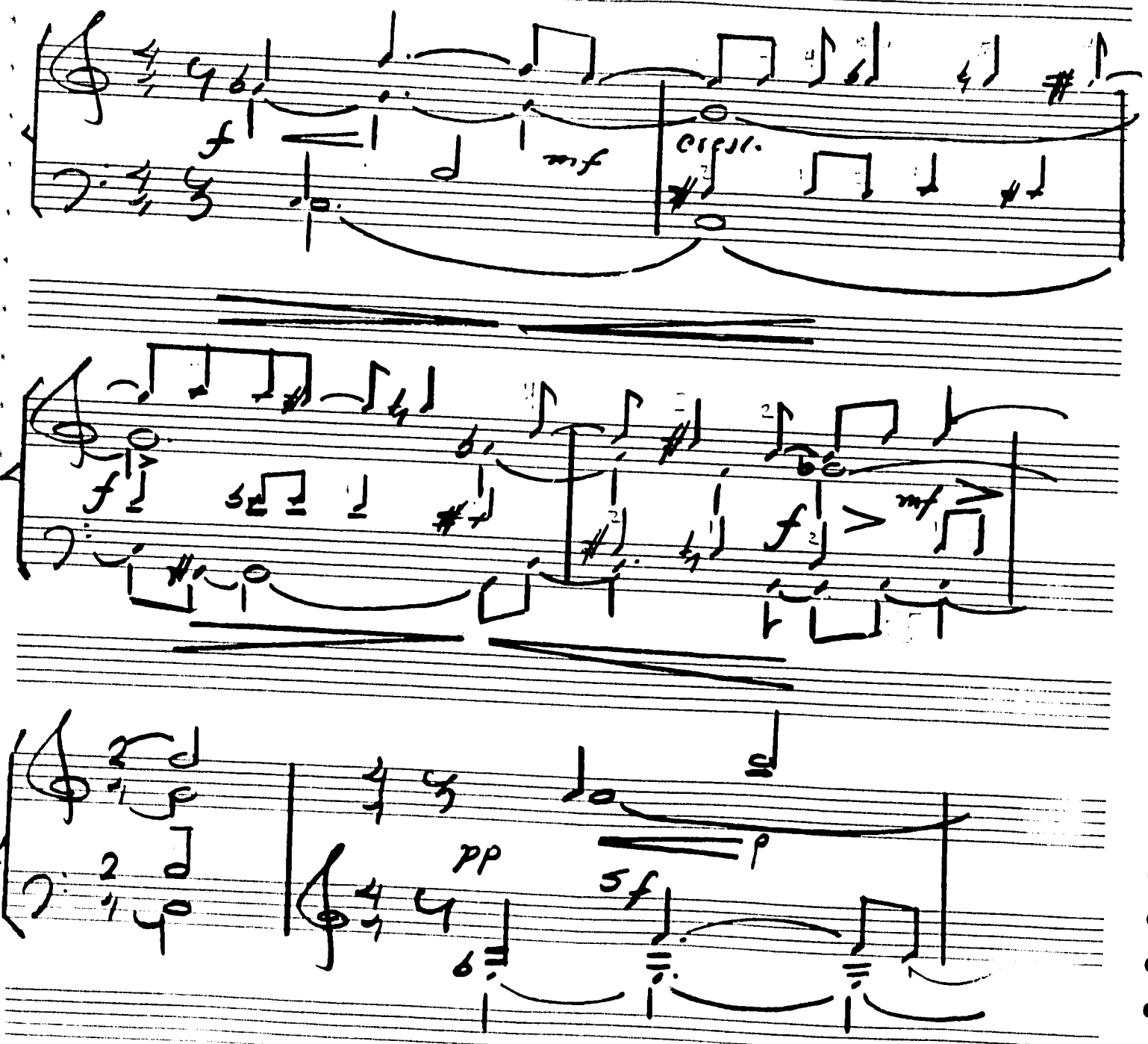


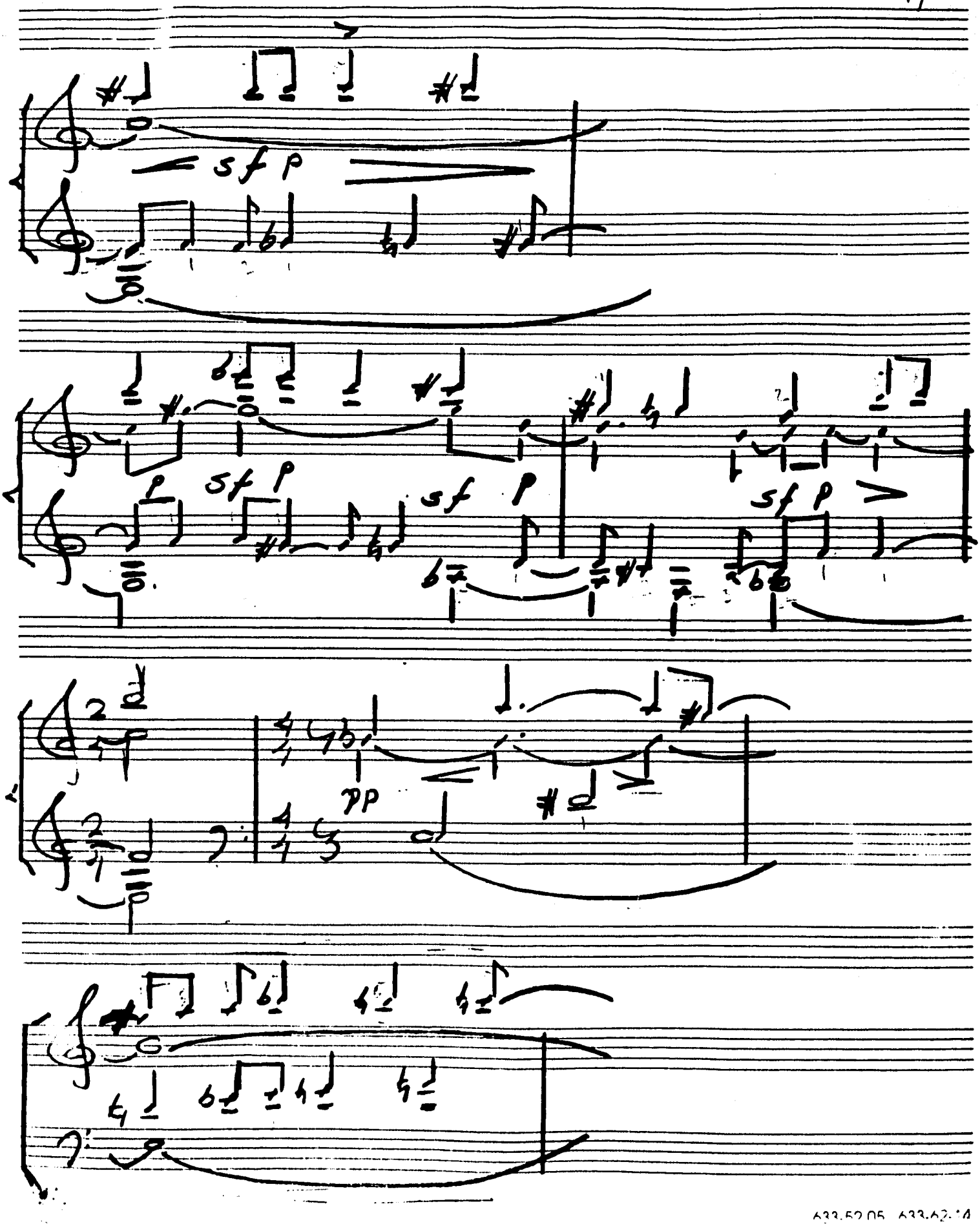

Cresc.
mf
p

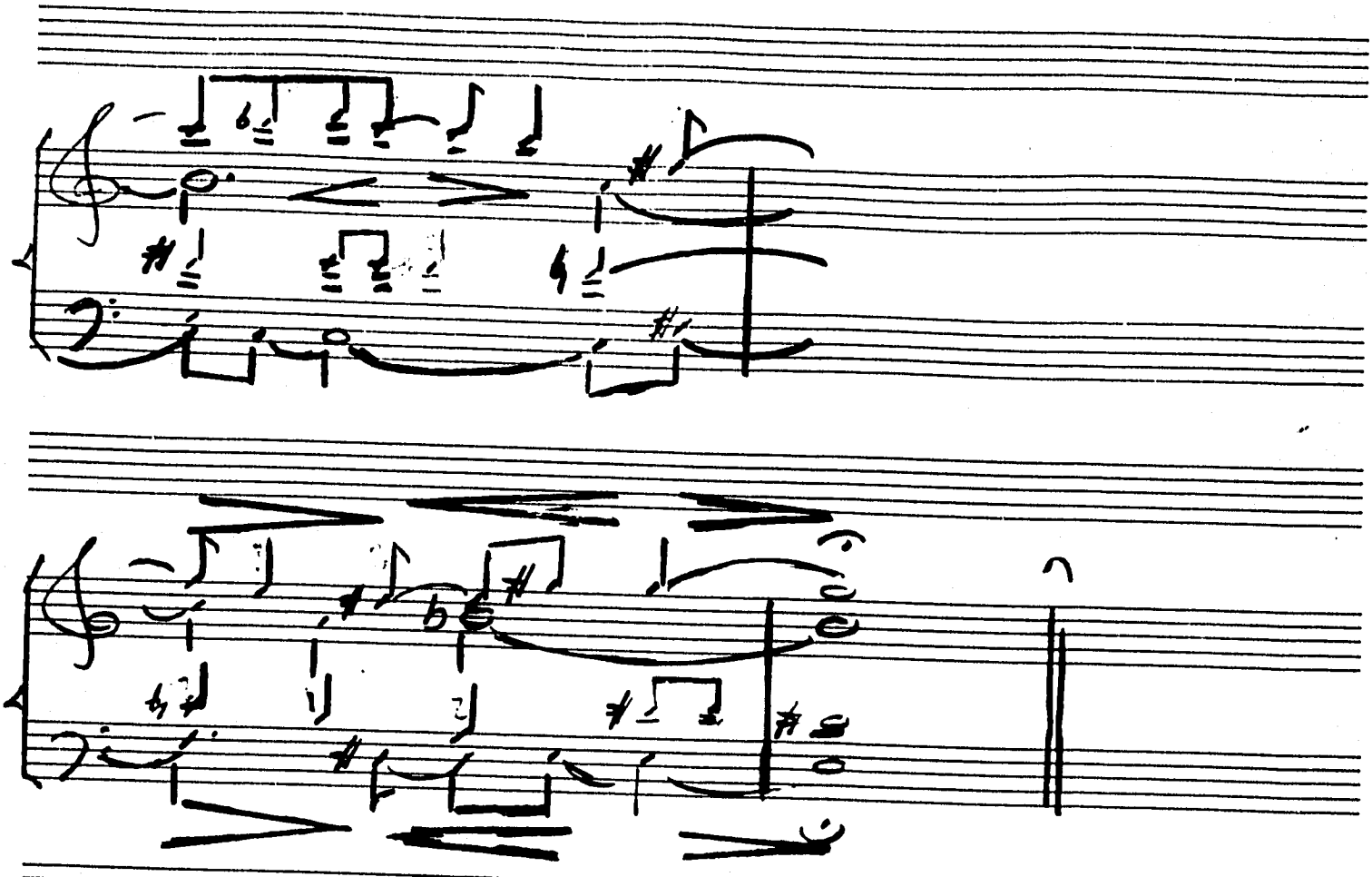

pp

Preludio VII

Sostenuto. (♩=60)

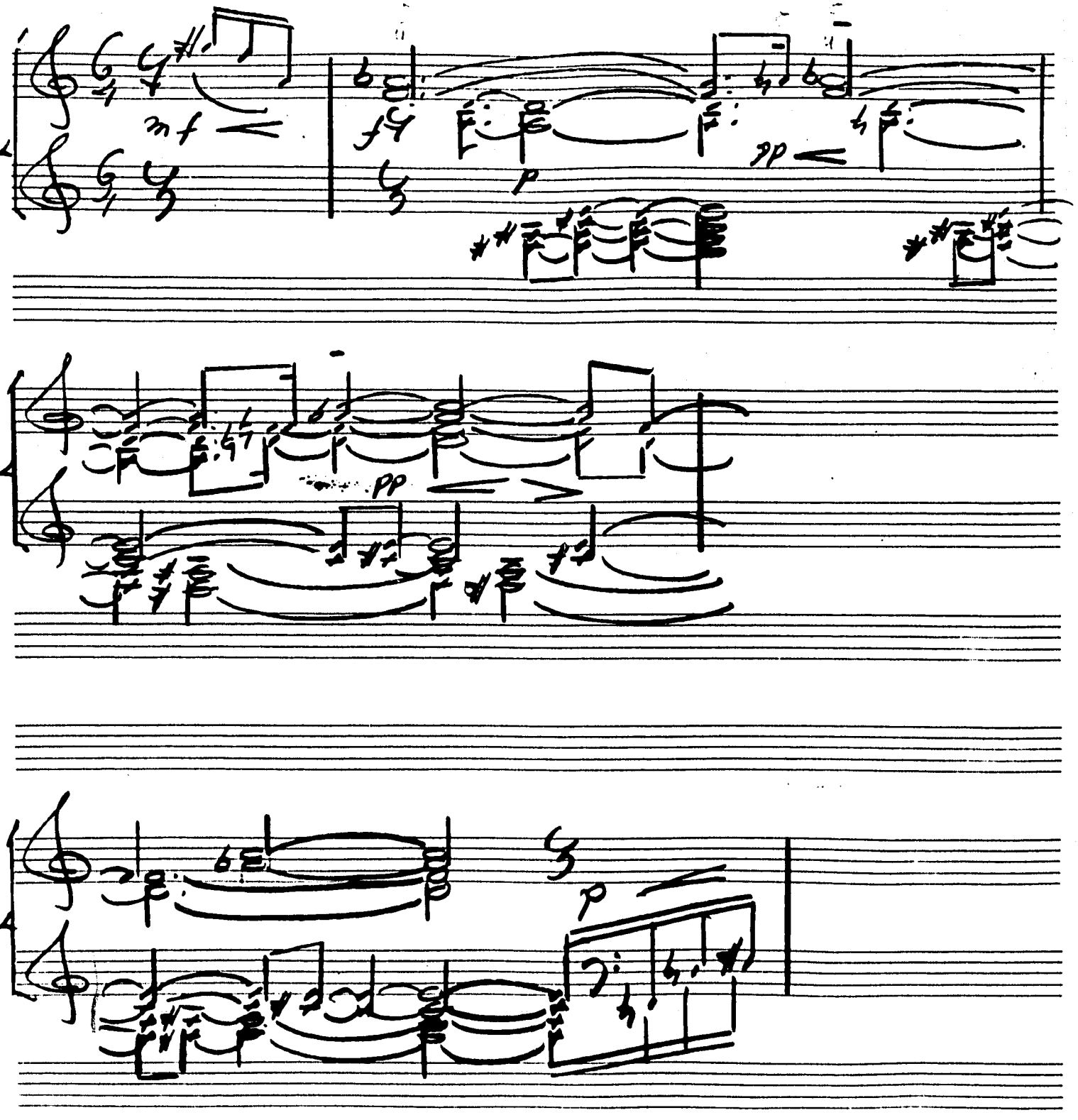


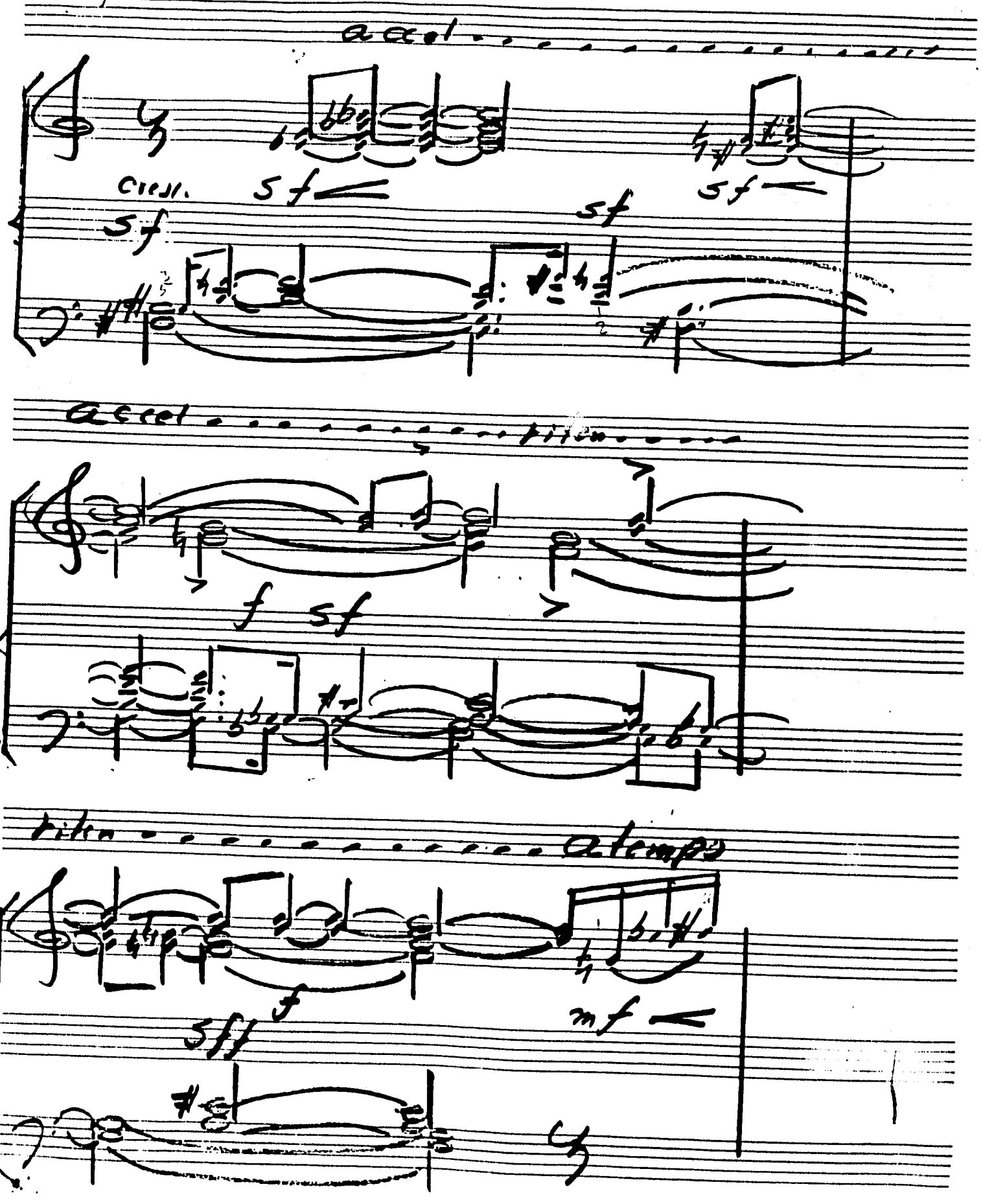

sf p
sf p
sf p
sf p
pp

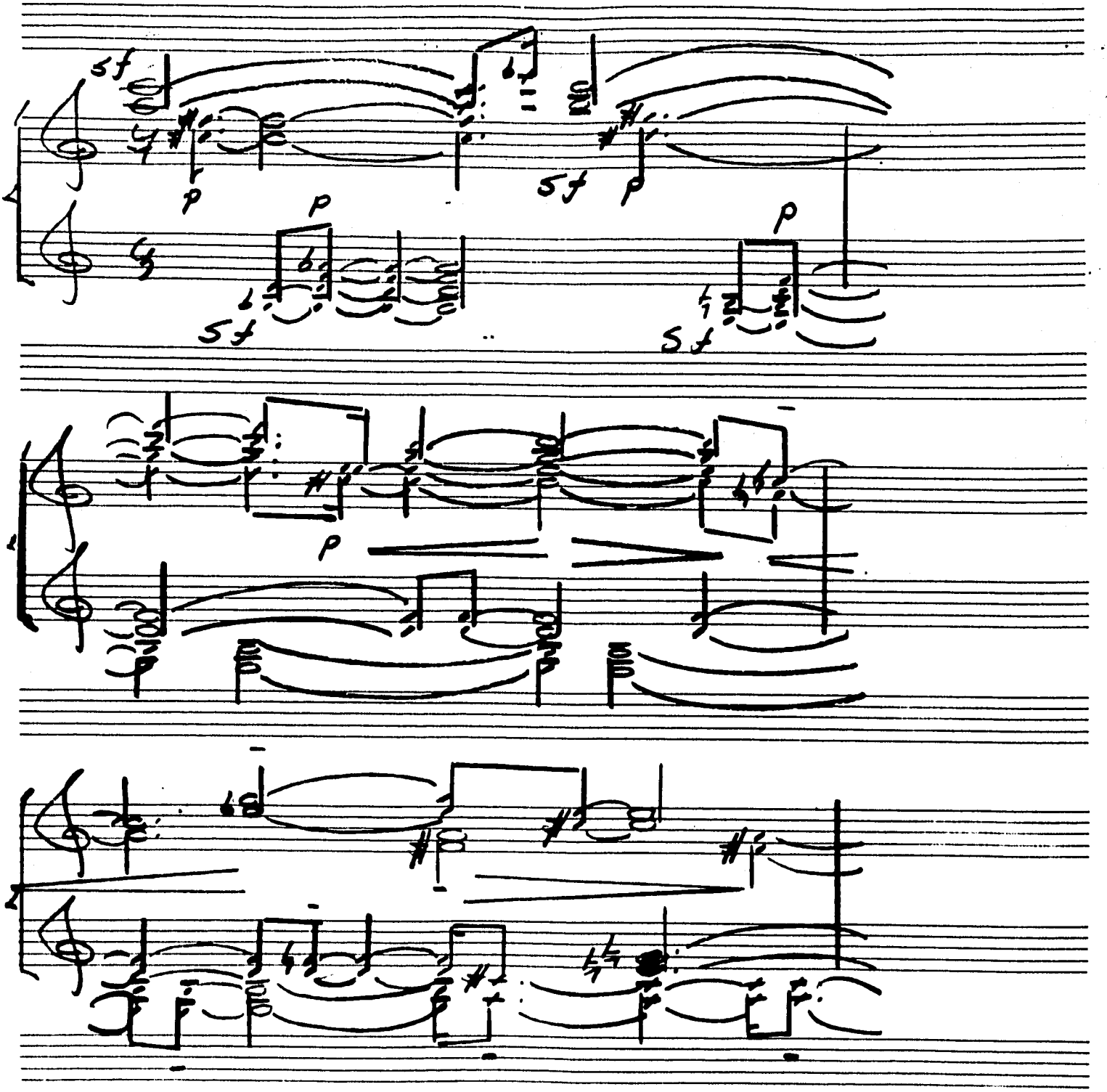


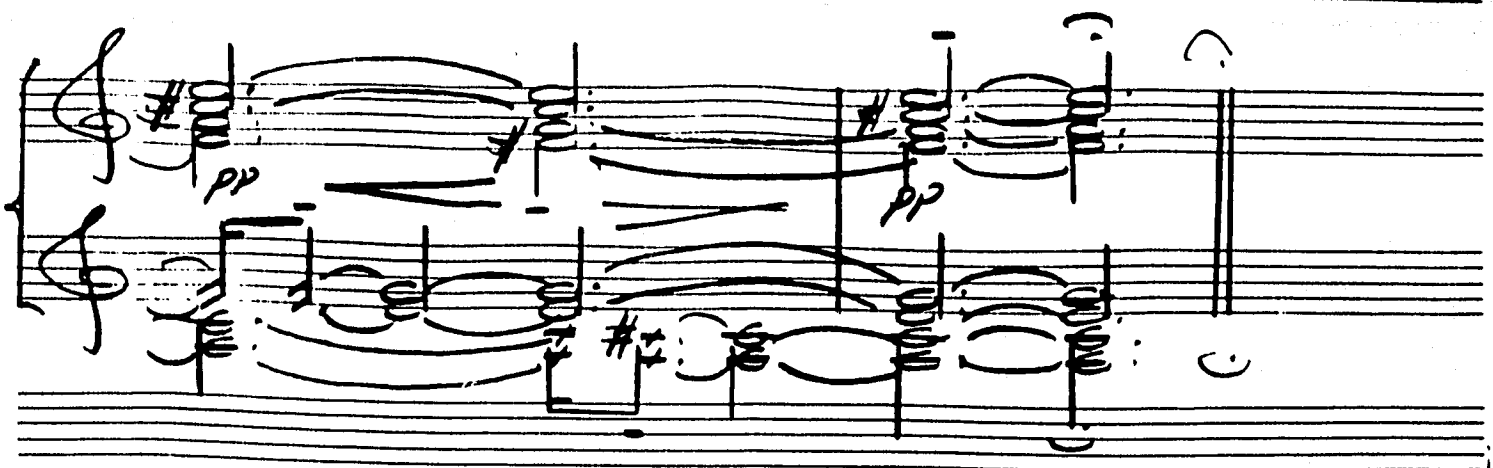
Preludio VIII

(♩=60)



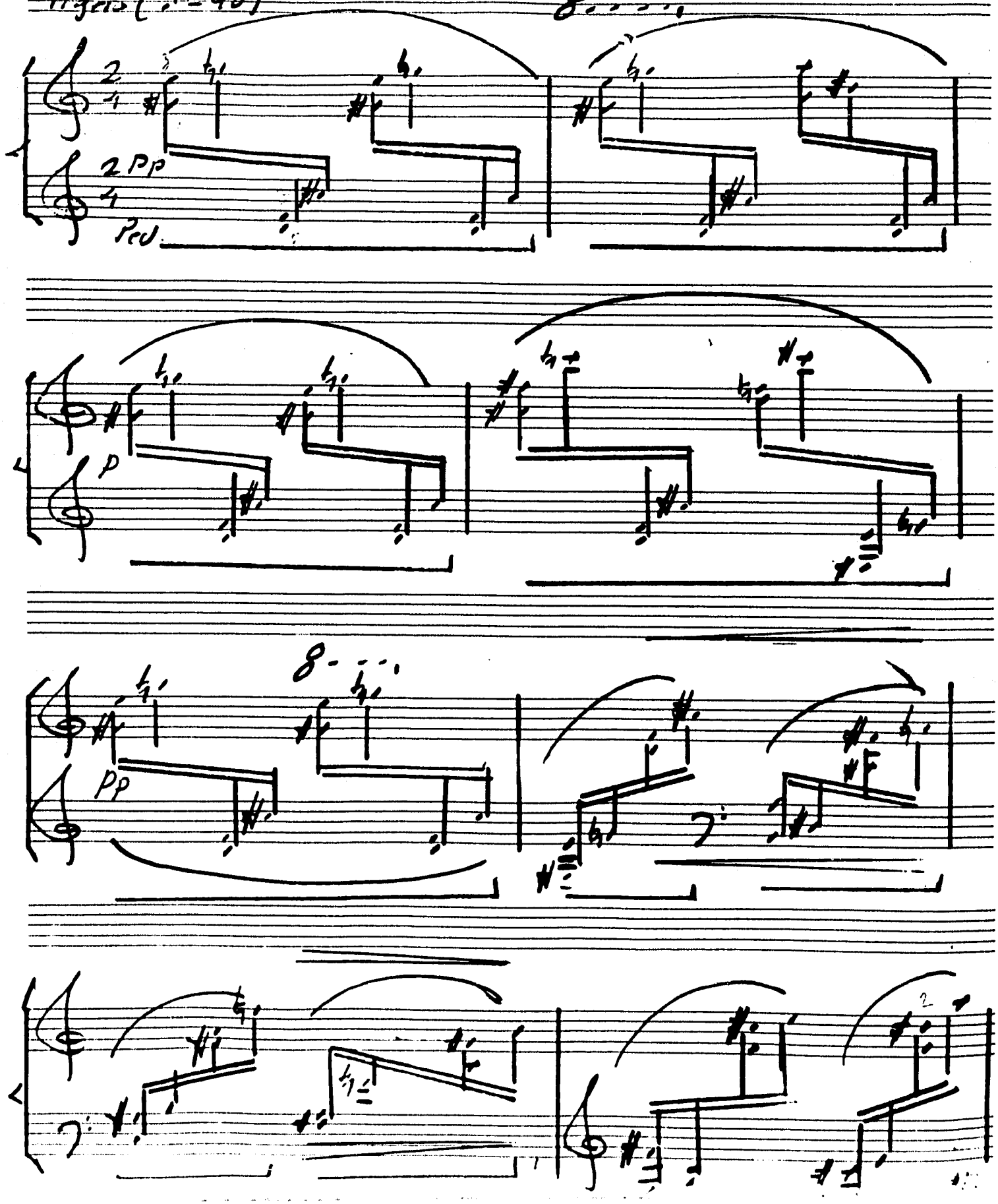

accel
cresc.
sf
sf
sf
sf
accel
riten
f
sf
riten
a tempo
f
sff
mf

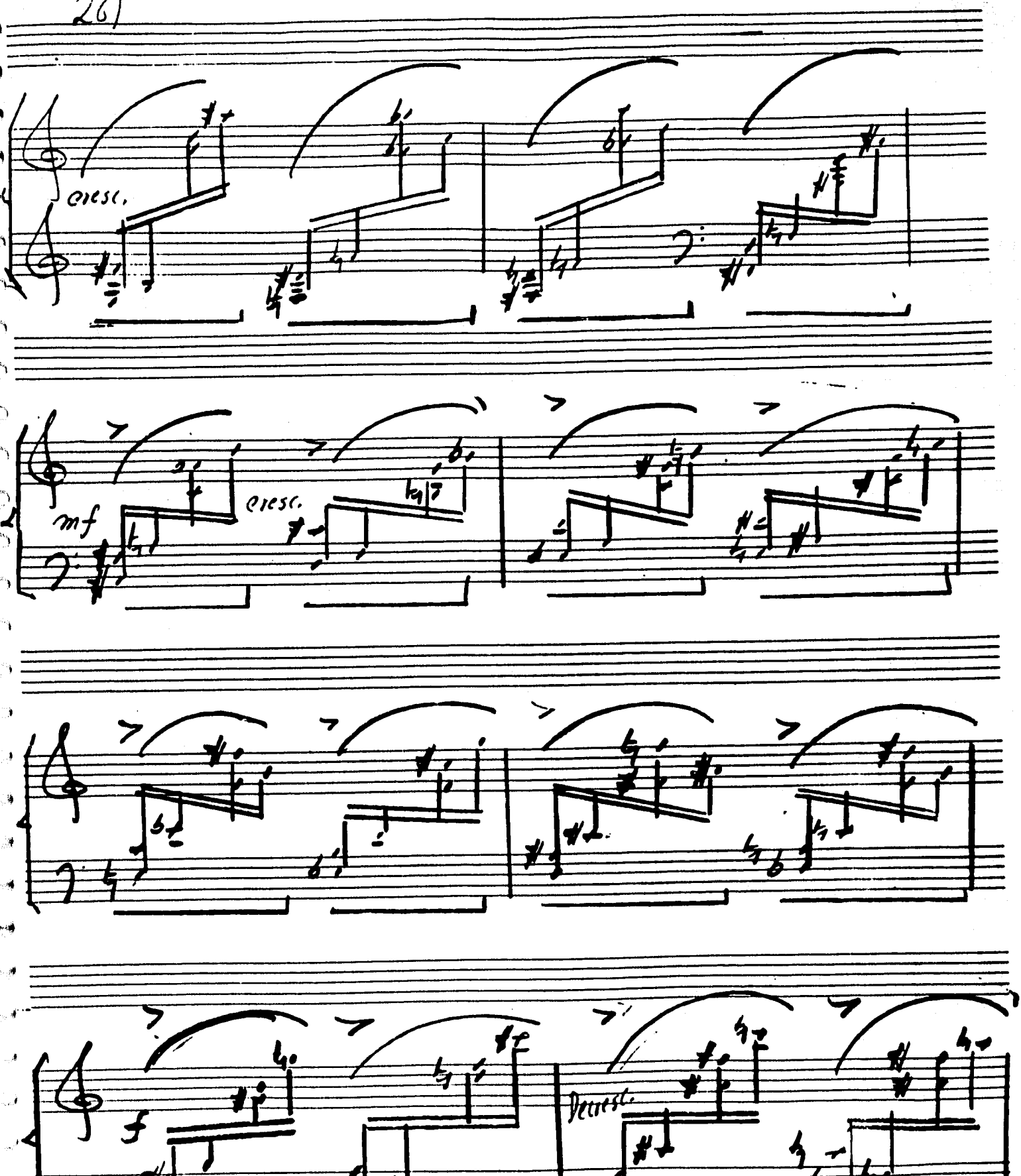

sf
p
p
sf
sf
p
sf
p
p


pp
pp

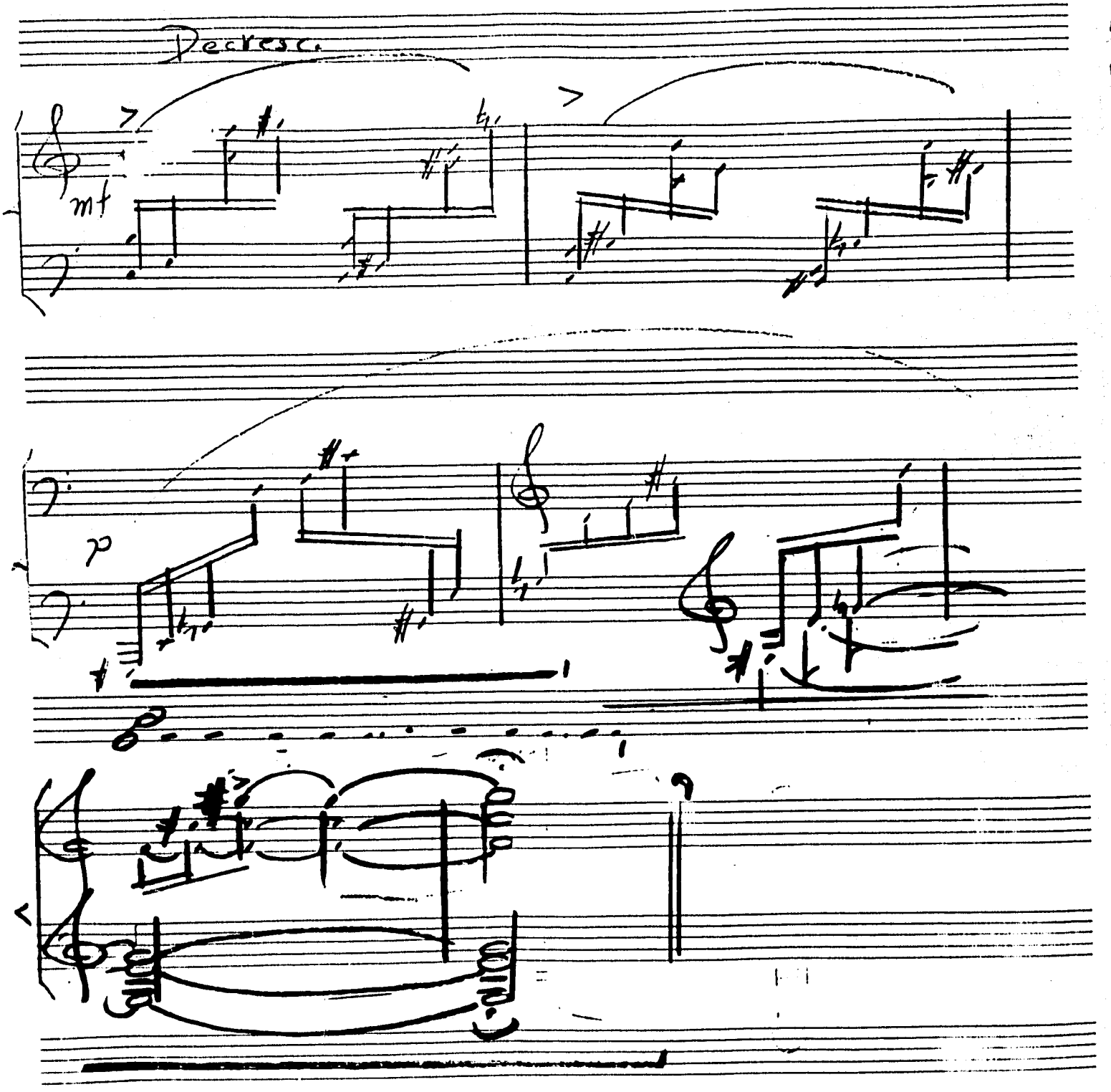
Prelude IX

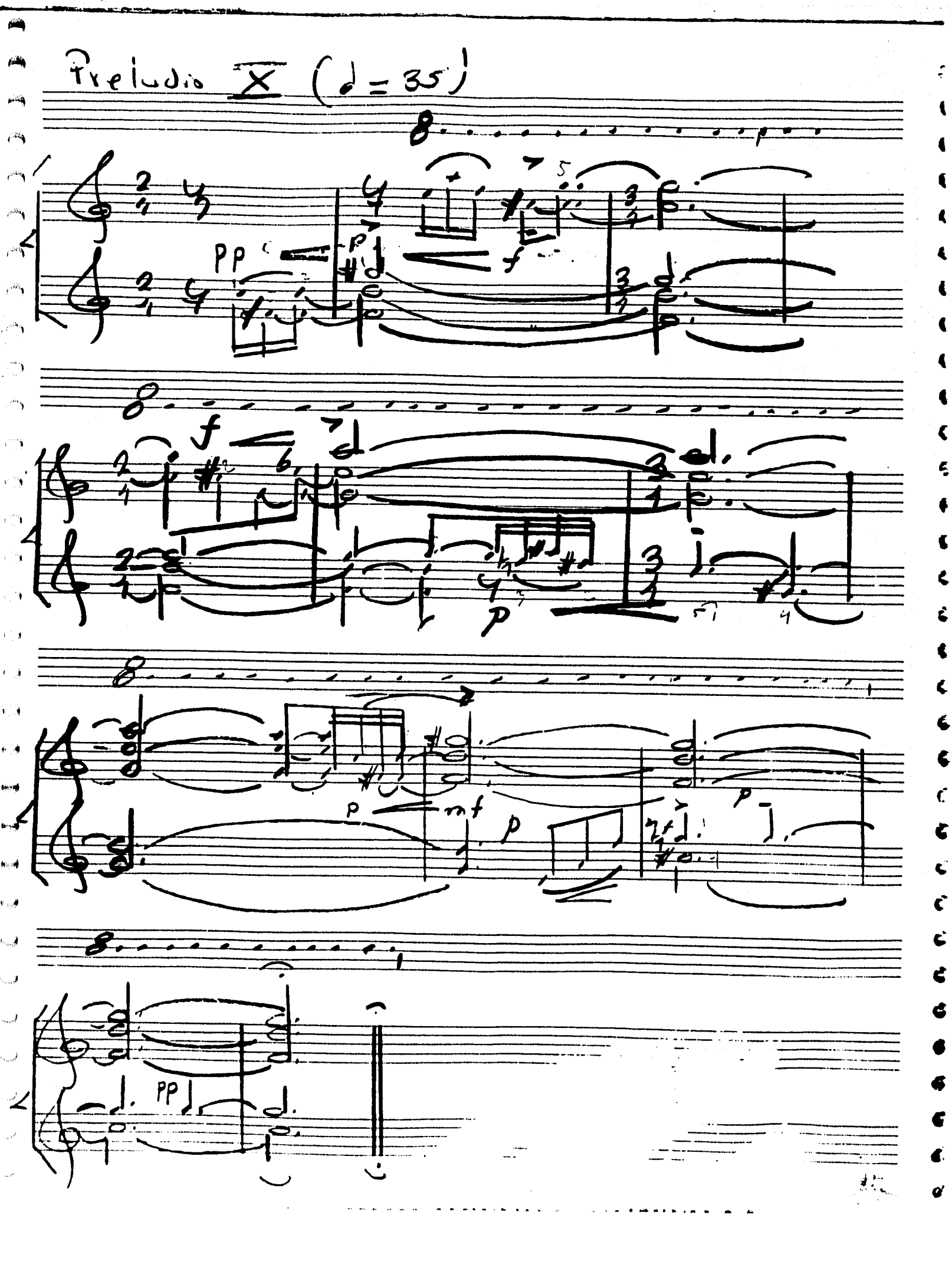
Allegro (♩ = 90)





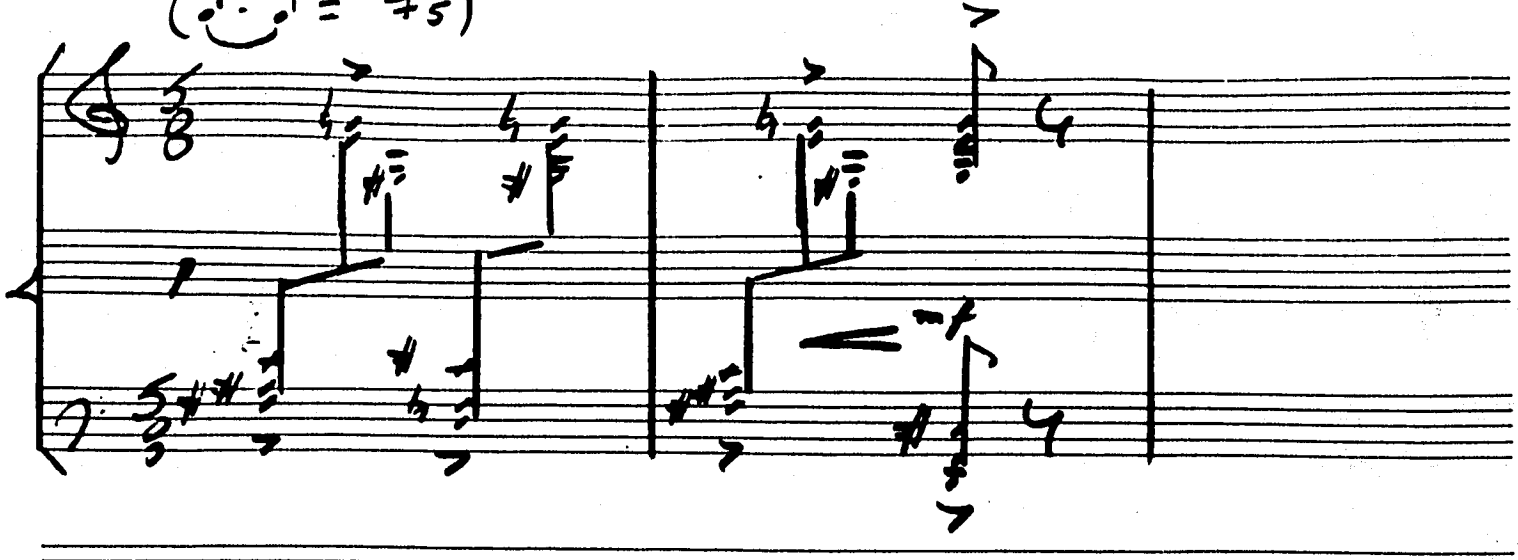
633.52.05 633.62.14

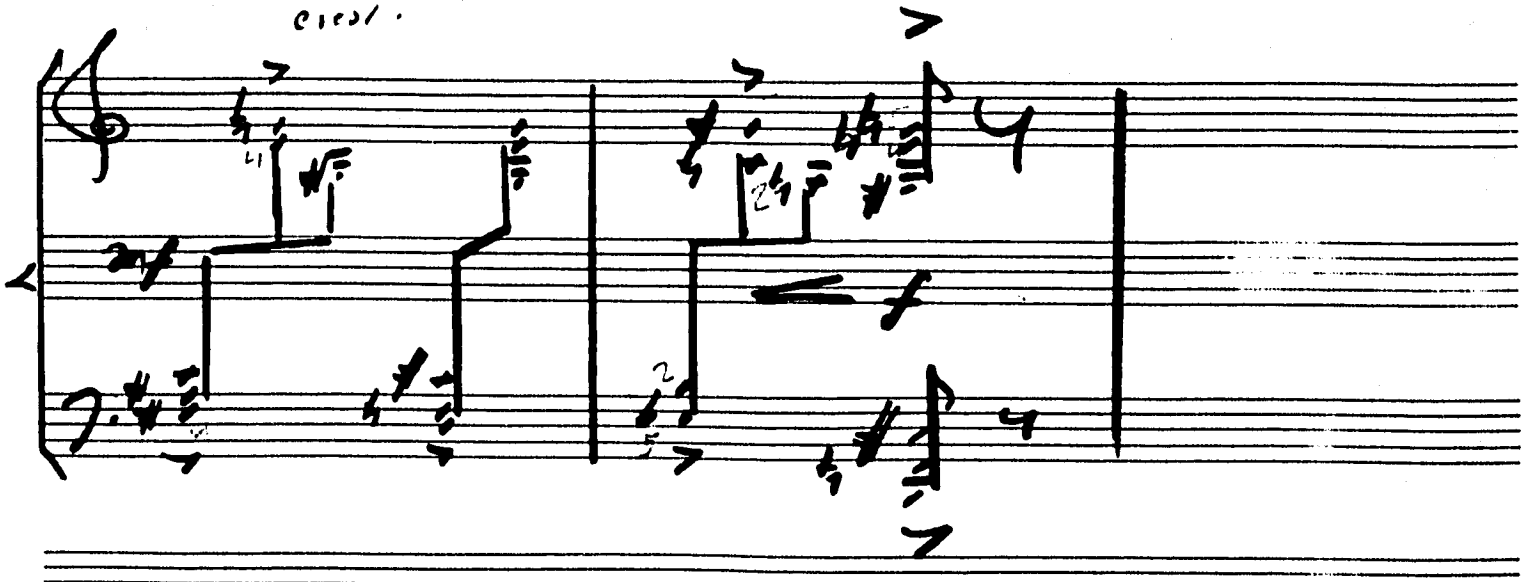

Decresc.
mf
p

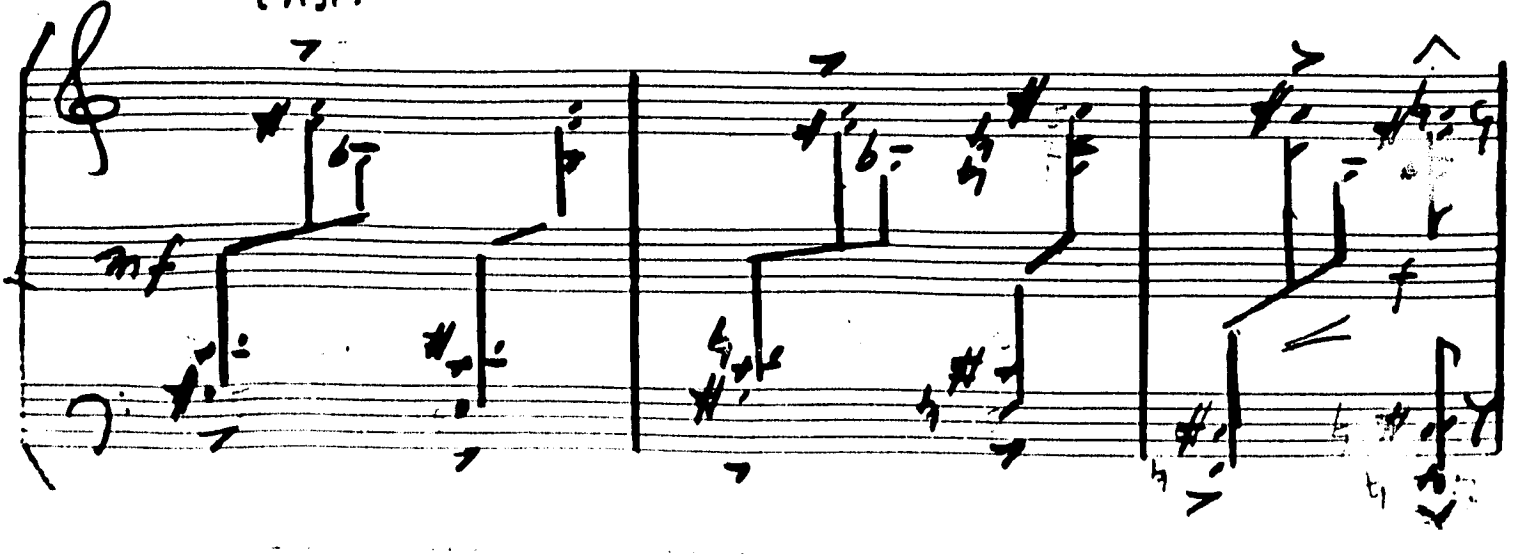

Preludio X (♩ = 35)
pp
p
f
f
p
p
mf
p
p
pp

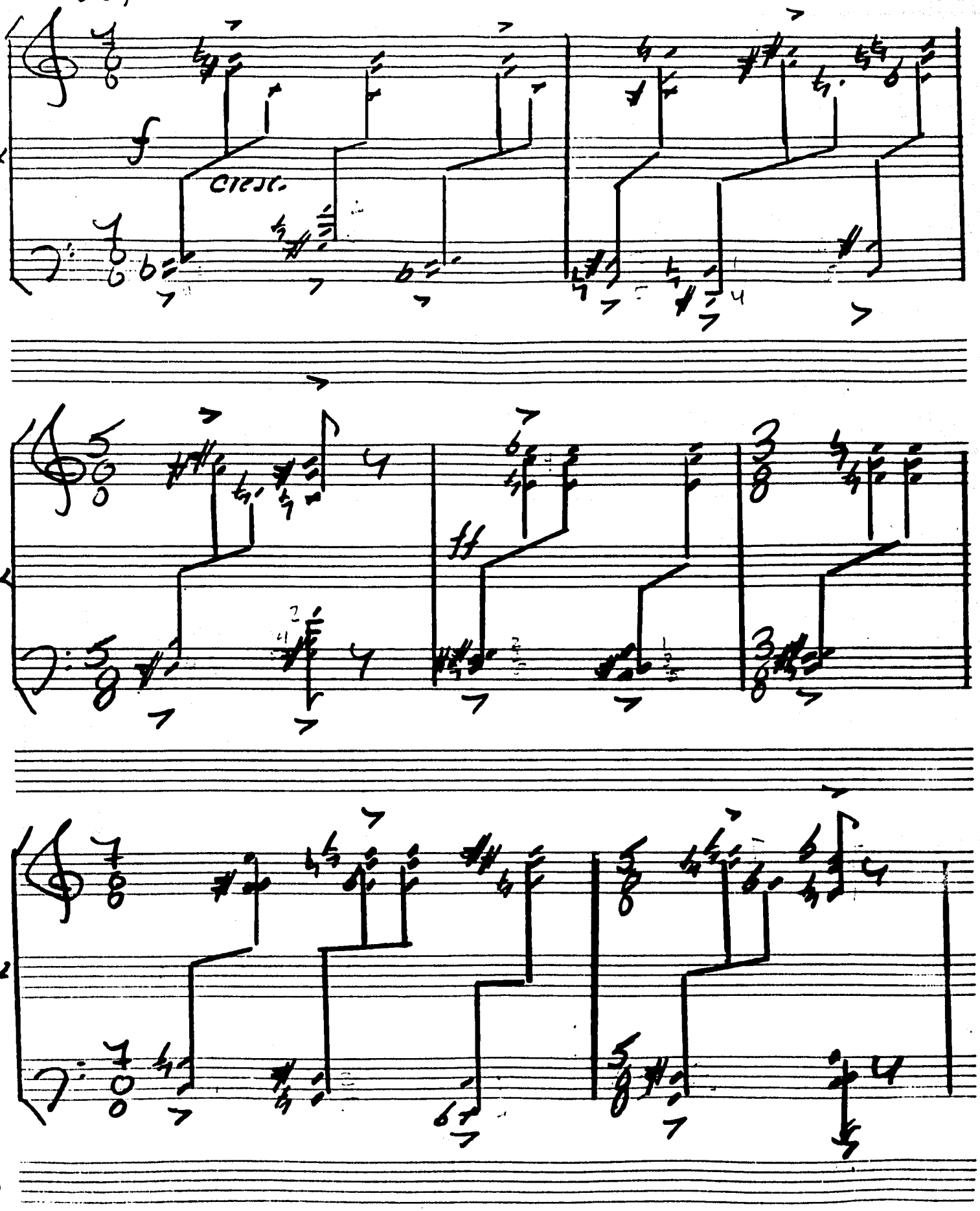
Preludio XI

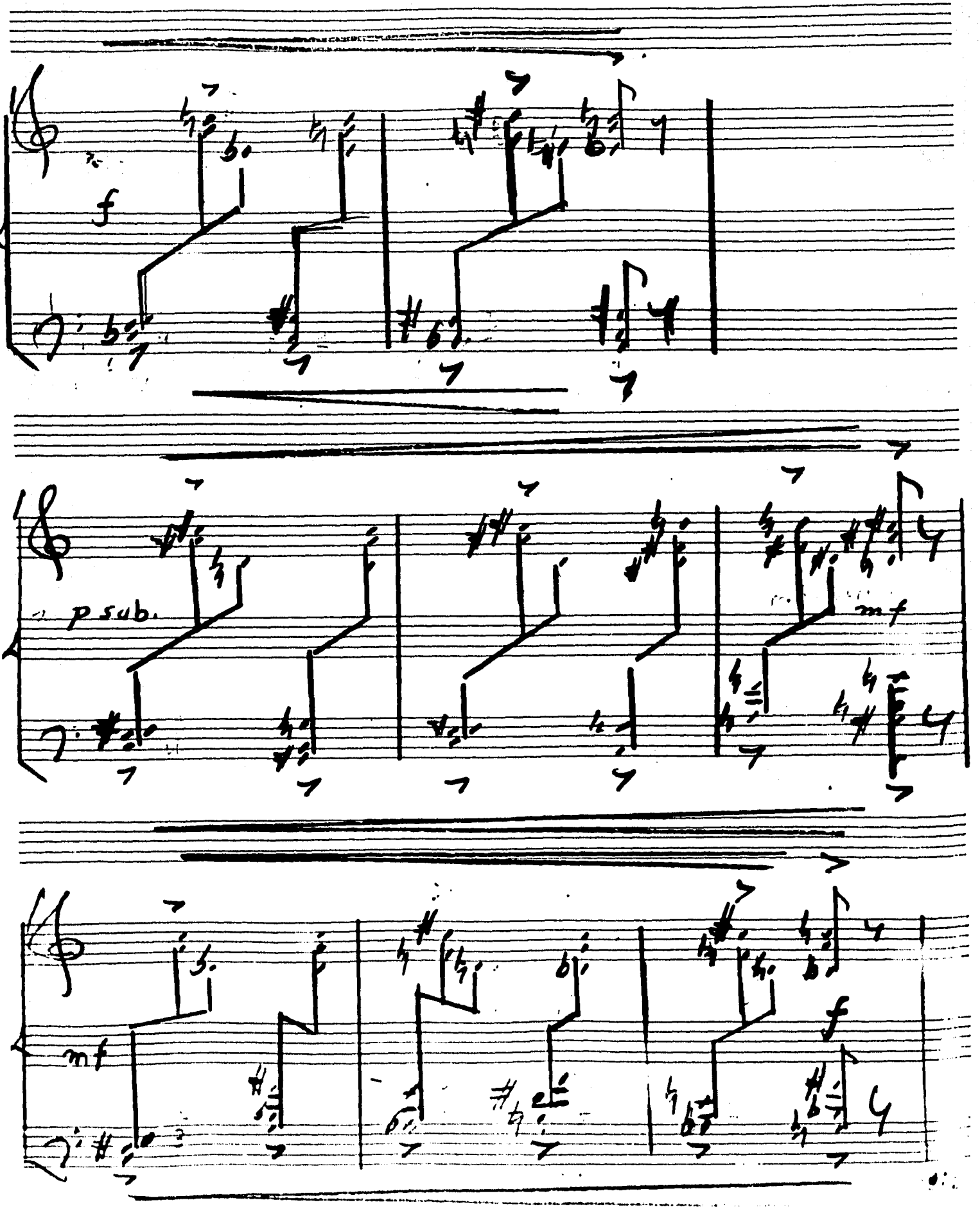
(♩.♩ = 75)

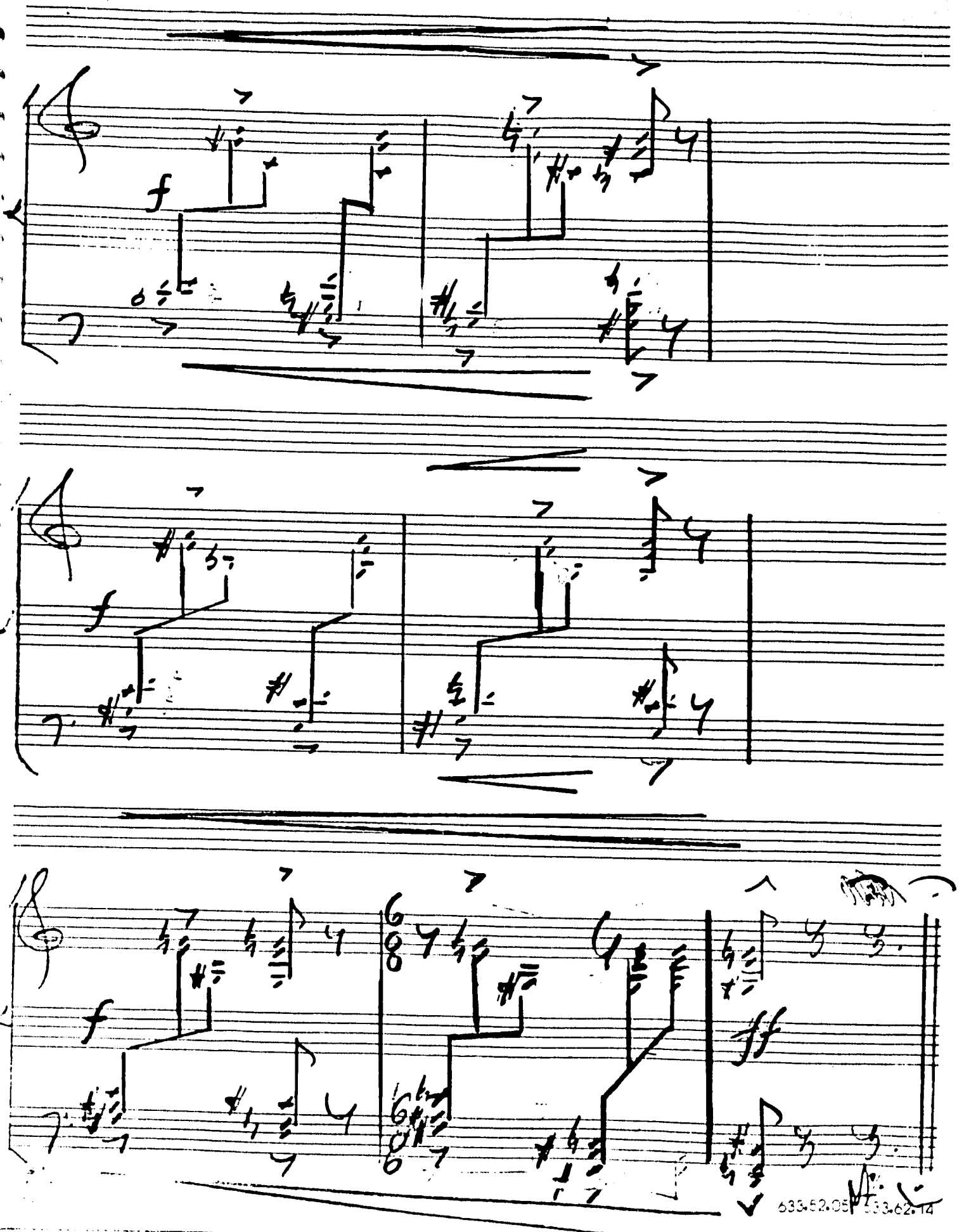




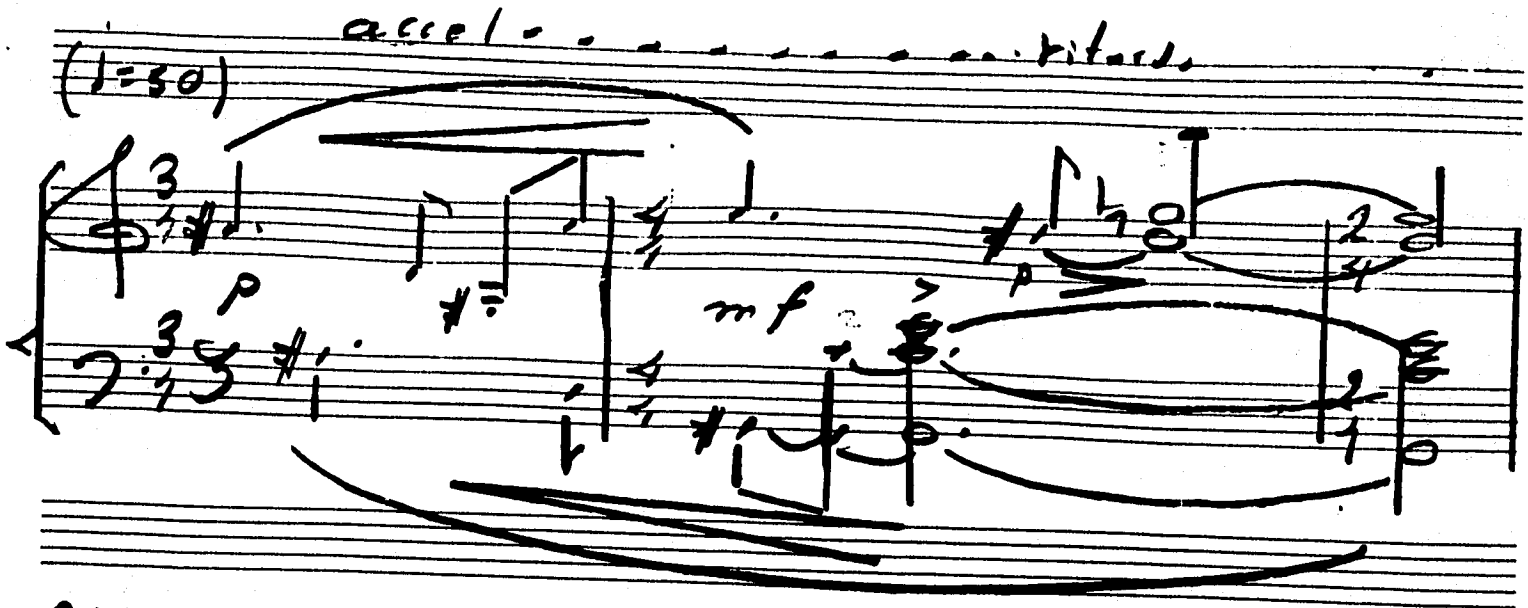


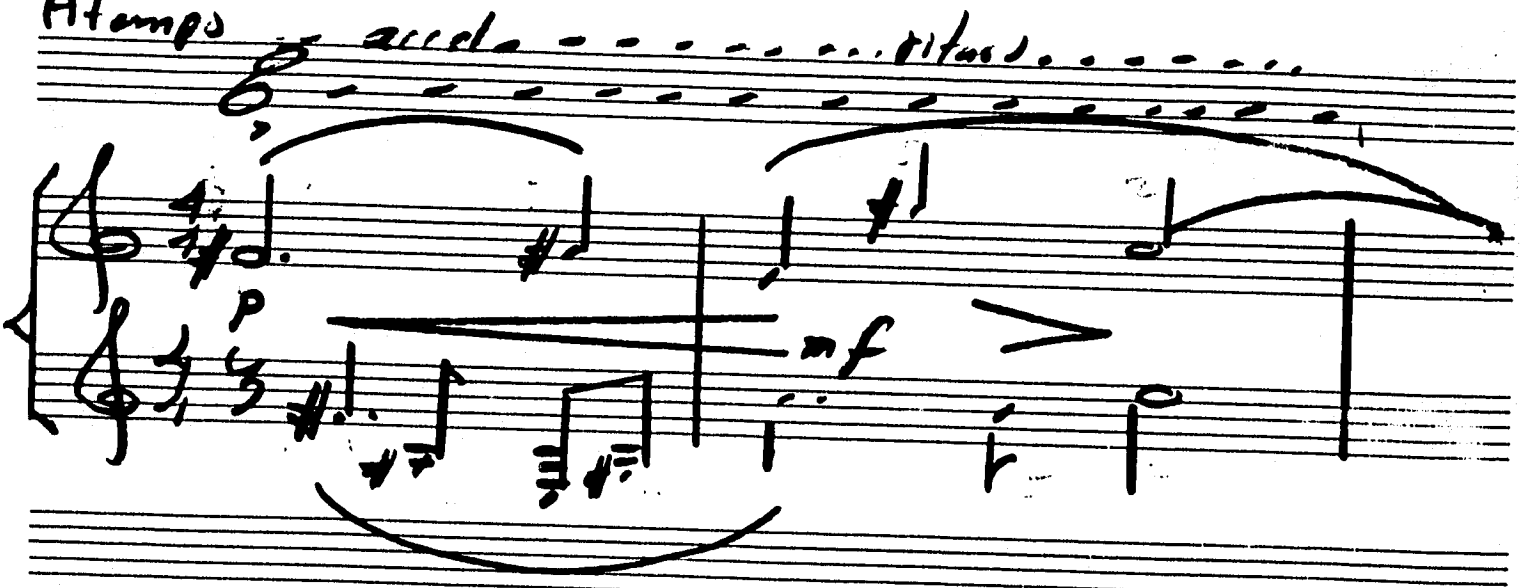

f
cresc.

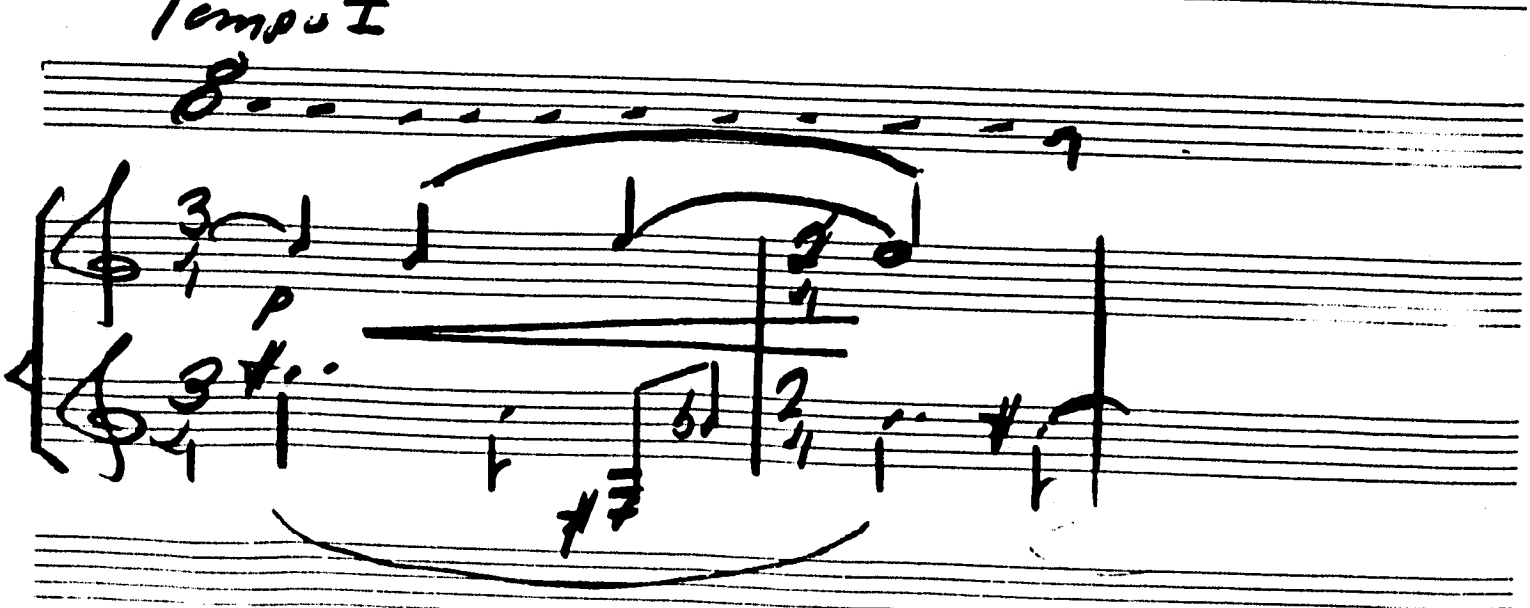

f
p sub.
mf
mf
f


f
f
f
ff

Preludio XII

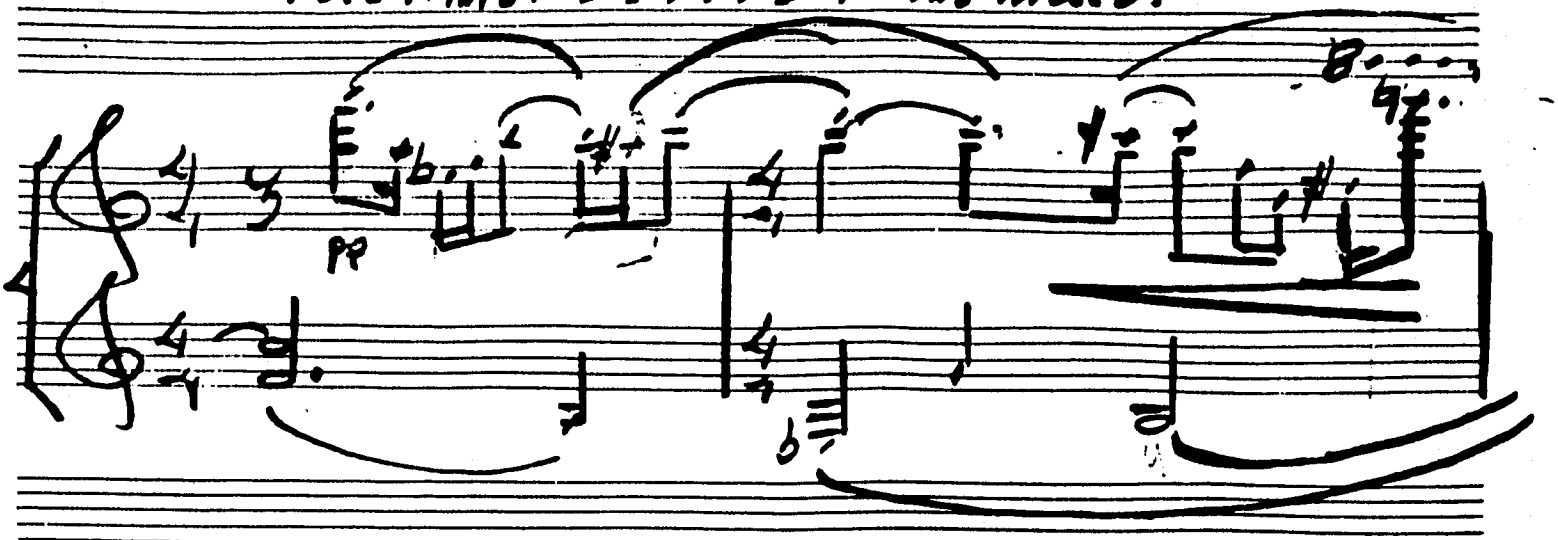




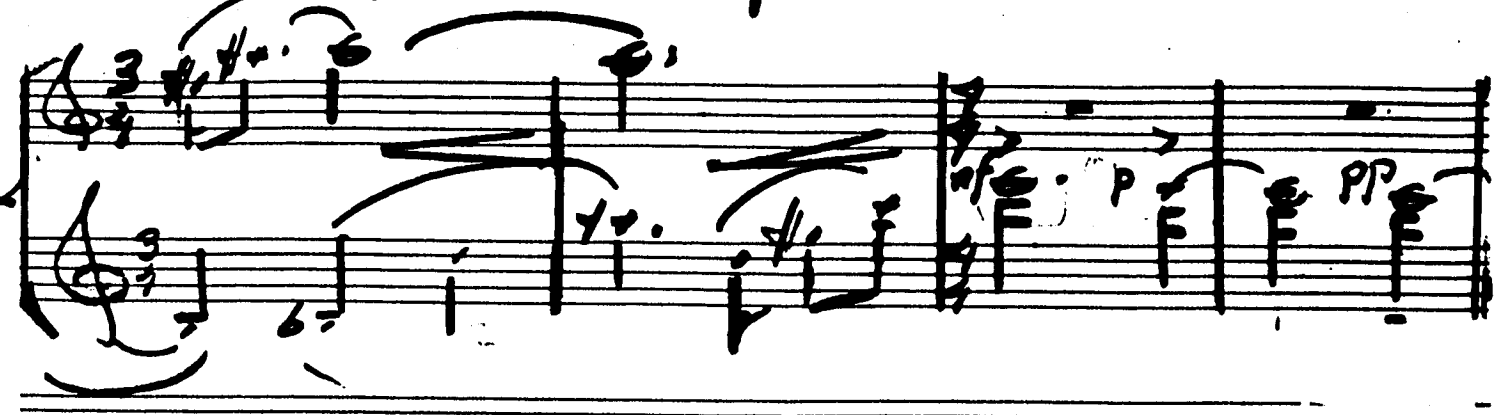


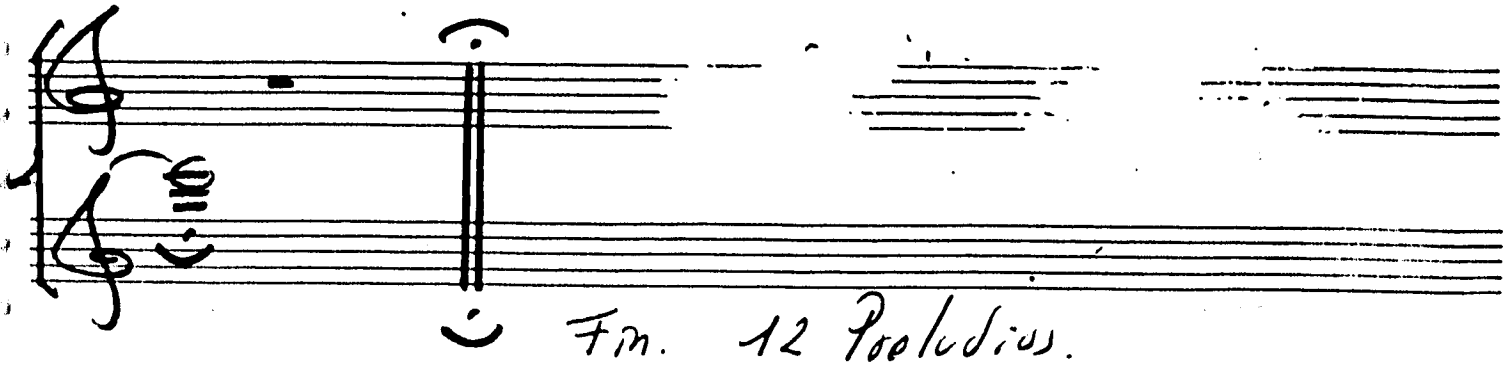
341

Poco ritard. . . . . Molto Mosso.



15





Fin. 12 Preludios.

Leonardo Coral.

A33.52.05 A33.52.14

GUILLERMO GARCIA DE MENDIA (1956)

Guillermo García se refiere a su técnica para componer como "concreta", y se siente influenciado por Schönberg de quien saca las series dodecafónicas como elemento para construir melodías; y por Bach y Beethoven, de cuyas obras toma el "molde" -sobre todo de Beethoven-, en lo que a forma se refiere.

Por otra parte, su experiencia en el jazz y la música afroantillana, lo ha ligado a una rítmica particular que queda plasmada en todas sus obras.

Retomando la influencia que recibe de Schönberg, cabe mencionar que aunque utiliza el recurso de la serie dodecafónica, no sigue todo el proceso serial de este autor, ya que hace un manejo más libre según el cual la serie no está siempre presente.

El compositor se remite a las formas tradicionales como la forma *Sonata, variaciones*, e incluso danzas de *Suites*, como las alemandas, gigas, etc.

SONATA "LA FUERZA DEL CORDERO" (1992)

El título de la sonata está tomado del sacrificio de Cristo; de la fuerza que adquiere el Cordero (Cristo, el hombre bueno) al ser crucificado.

La sonata se compone de tres movimientos a la manera tradicional:

Primer movimiento. Este primer movimiento es rápido con una introducción lenta (recurso empleado con frecuencia por Beethoven). De la introducción toma elementos que estarán apareciendo en el transcurso de toda la obra, por ejemplo, en la figura de treintaidosavos del segundo sistema de la primera página, aparece una serie seguida de la inversión de su retrógrado; ésta se repite constantemente en los otros dos movimientos, sobre todo en el segundo.

Inicia el primer tema en la mano derecha junto con el Allegretto, éste se repite en la mano izquierda cuatro compases después, y a continuación aparece lo que vendría a ser el puente, que es la serie ya mencionada. Surge un segundo tema que contrasta con el carácter del primero. La métrica de los dos temas es muy regular, a la manera tradicional.

Después aparece la sección conclusiva en cuyo esquema rítimico y melódico se intuye ligeramente el tema del tercer movimiento.

Una vez presentada la exposición de la Sonata, viene el desarrollo, el cual está hecho en base a elementos tanto del primero como del segundo tema, y con apariciones incidentales de la serie de la introducción.

La reexposición se presenta con algunos cambios, sobre todo en el primer tema que aparece con una ampliación de valores; y el segundo, que es transportado medio tono arriba en relación a su primera presentación. Para finalizar el movimiento, aparece una vez más el primer tema en fortissimo, lo cual viene a equilibrar la presentación incompleta que éste tuvo en la reexposición.

Segundo movimiento. Tiene un carácter meditativo y de mucha languidez. Se basa, en su mayor parte, en el desarrollo de la serie dodecafónica presentada en el movimiento anterior, ya sea variándola de ritmo, transportándola, o bien, ampliando el registro.

Tercer movimiento. El tercer movimiento es un *Rondó*, donde el tema principal tiene algunos rasgos tomados del primer movimiento, y con una rítmica de corte afroantillano en el bajo. Este tema - de cuatro compases de duración - aparece íntegro las tres veces que se retoma, no obstante, varía en cada presentación: en la segunda vez, hay un intercambio en el esquema rítmico-melódico, es decir, la melodía se encuentra en la clave de fa, mientras que la rítmica del bajo pasa a la voz superior. La tercera vez se presenta la inversión (casi textual) del tema.

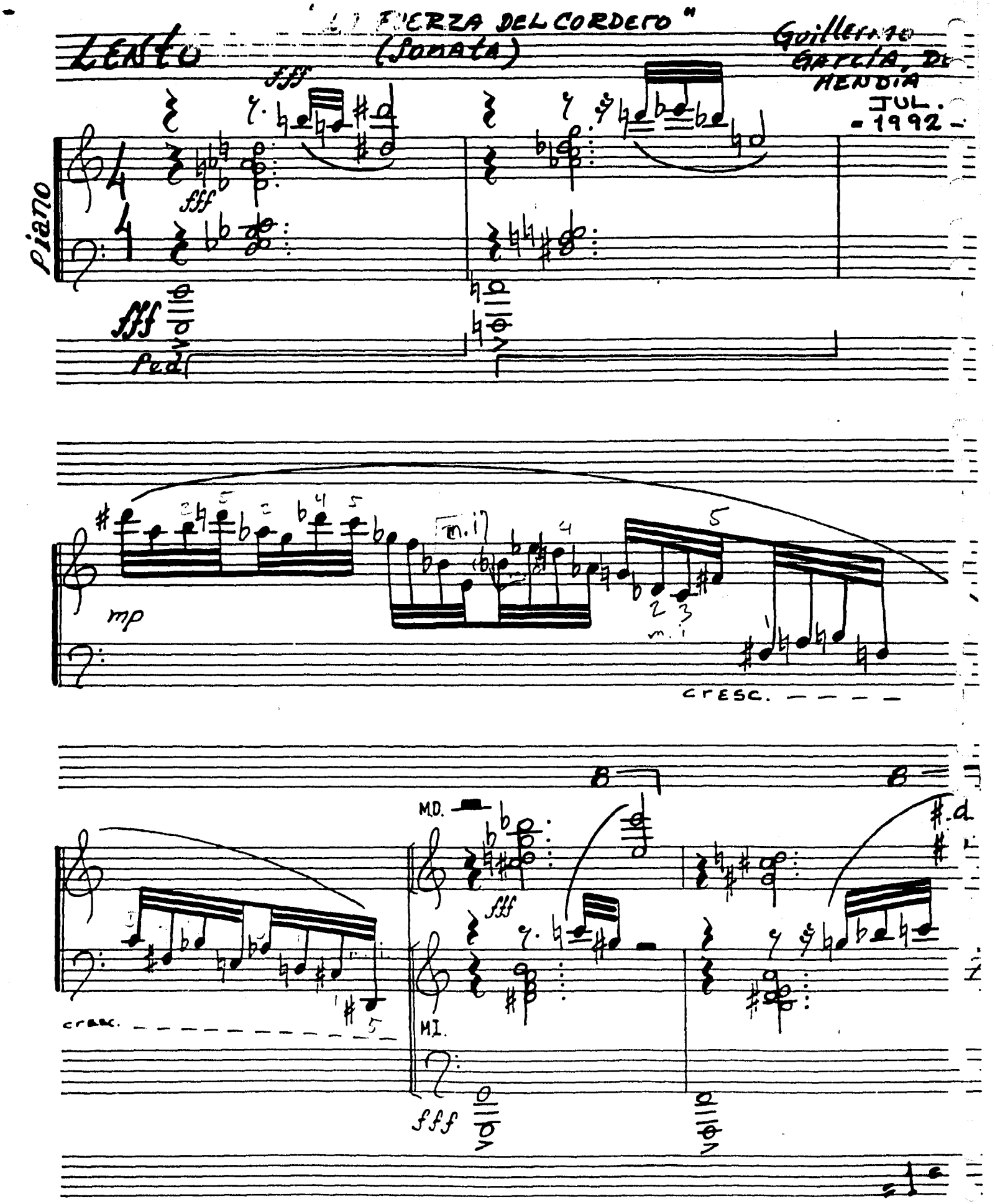
Carece de temas secundarios, ya que éstos son más bien desarrollos del primero; sólo en la página 17, segundo sistema, aparece un tema bien definido con elementos de la serie dodecafónica.

"LA FUERZA DEL CORDERO"

Lento (Sonata)

Guillermo García, Dr. Hendia

JUL. - 1992 -



"LA FUERZA DEL CORDERO"
(SONATA)

Guillermo García, De Mendía
JUL. - 1992 -

LENTO

Piano

fff

fff

fff

Ped.

mp

m.i

m.i

cresc.

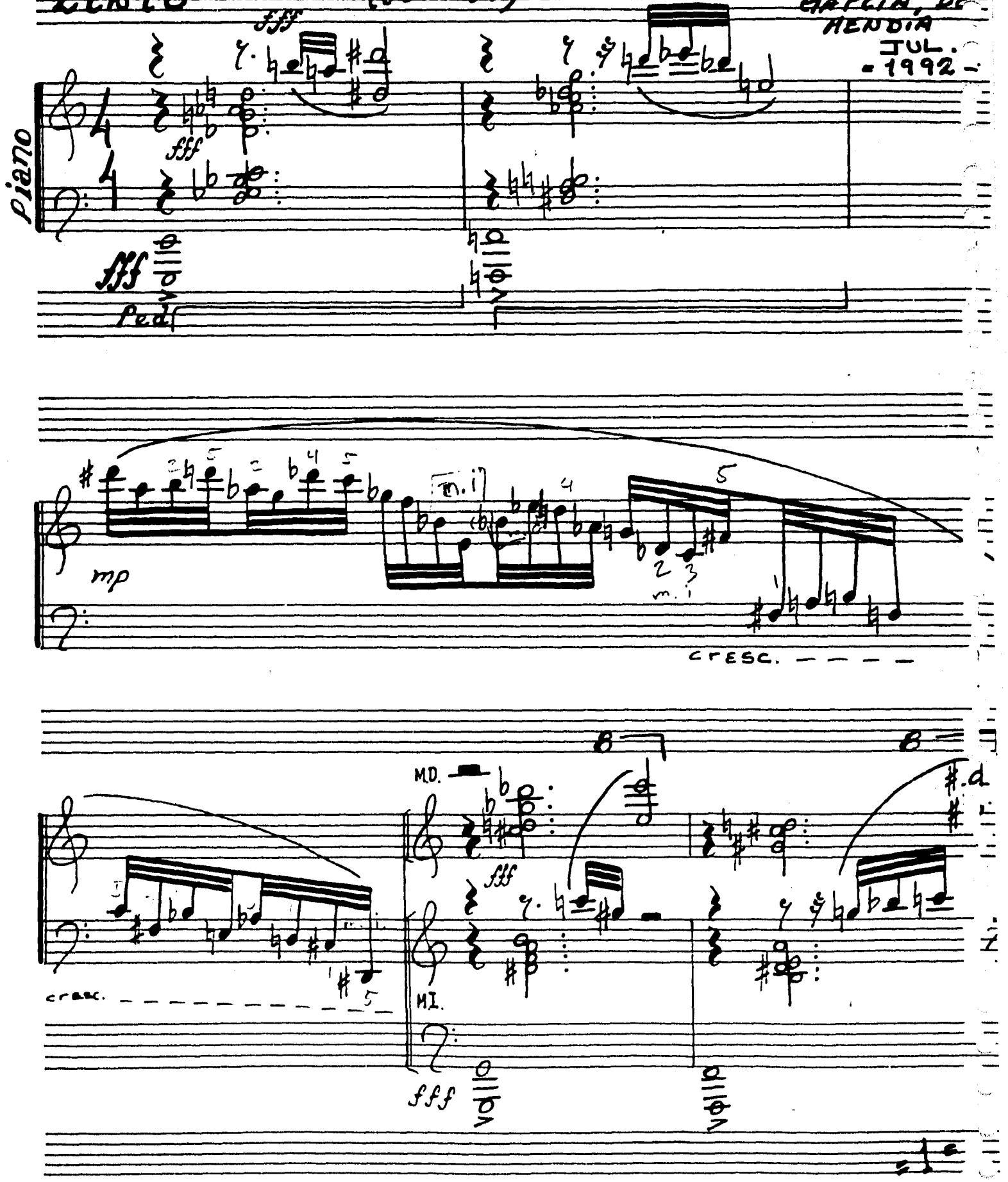
cresc.

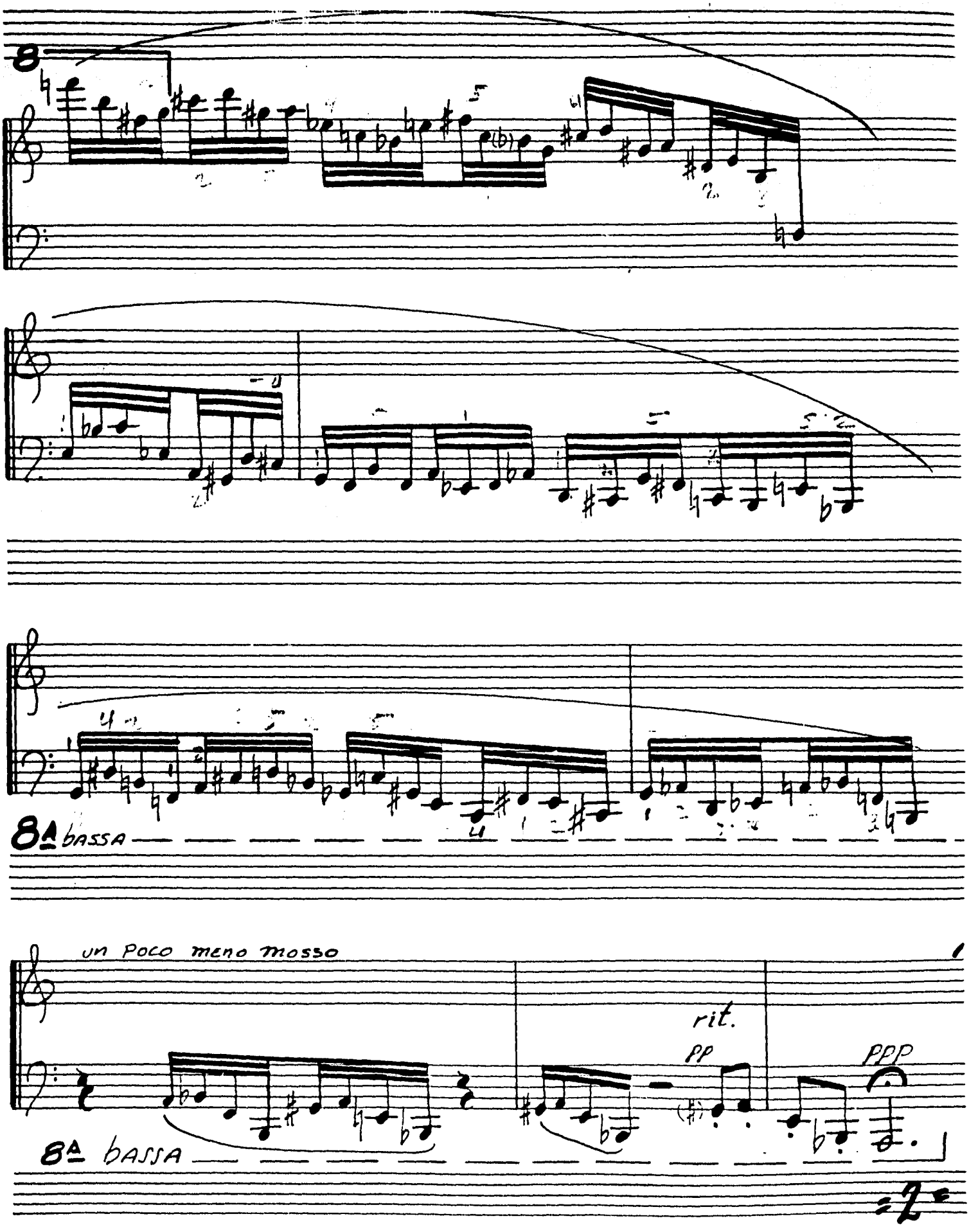
M.D.

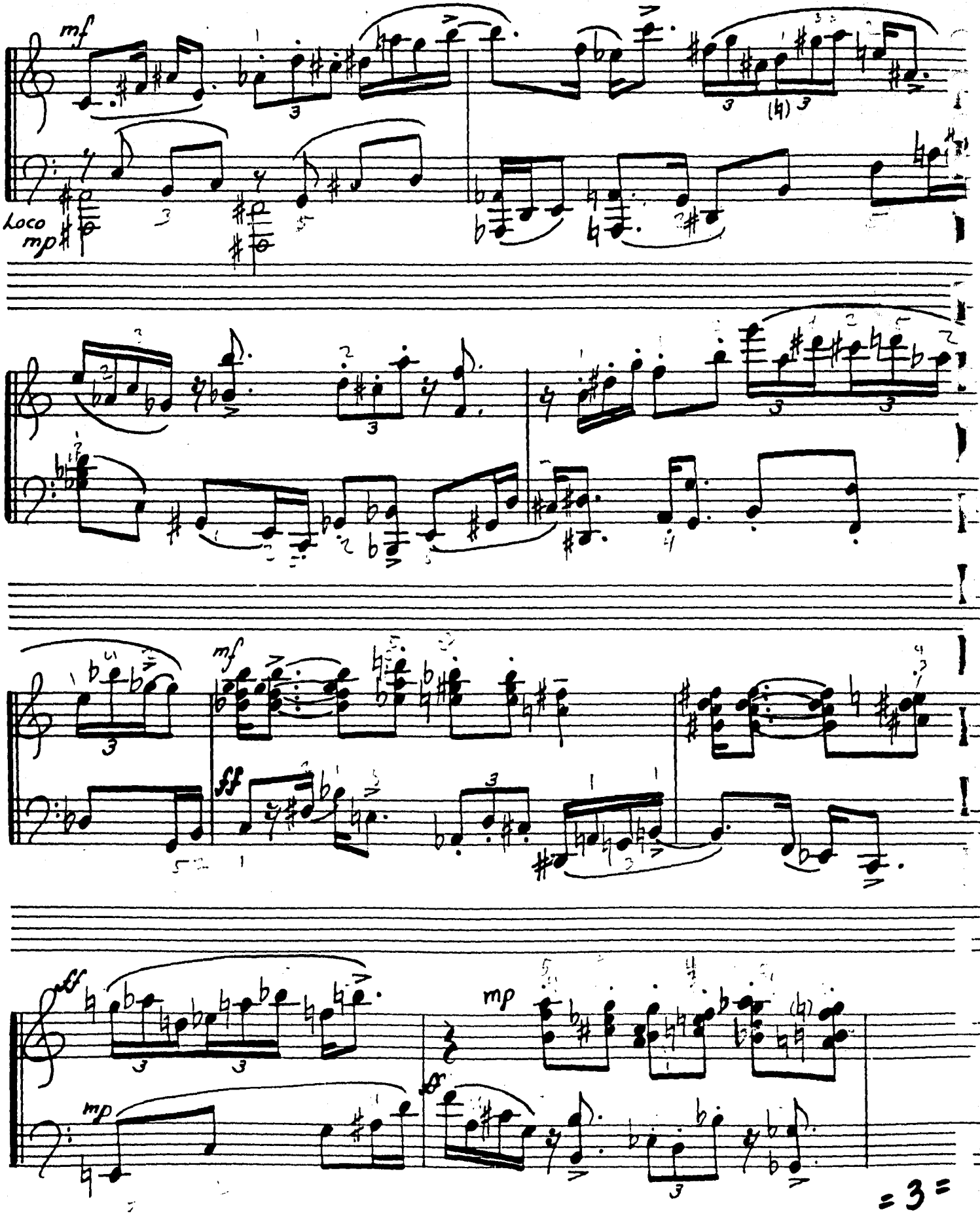
fff

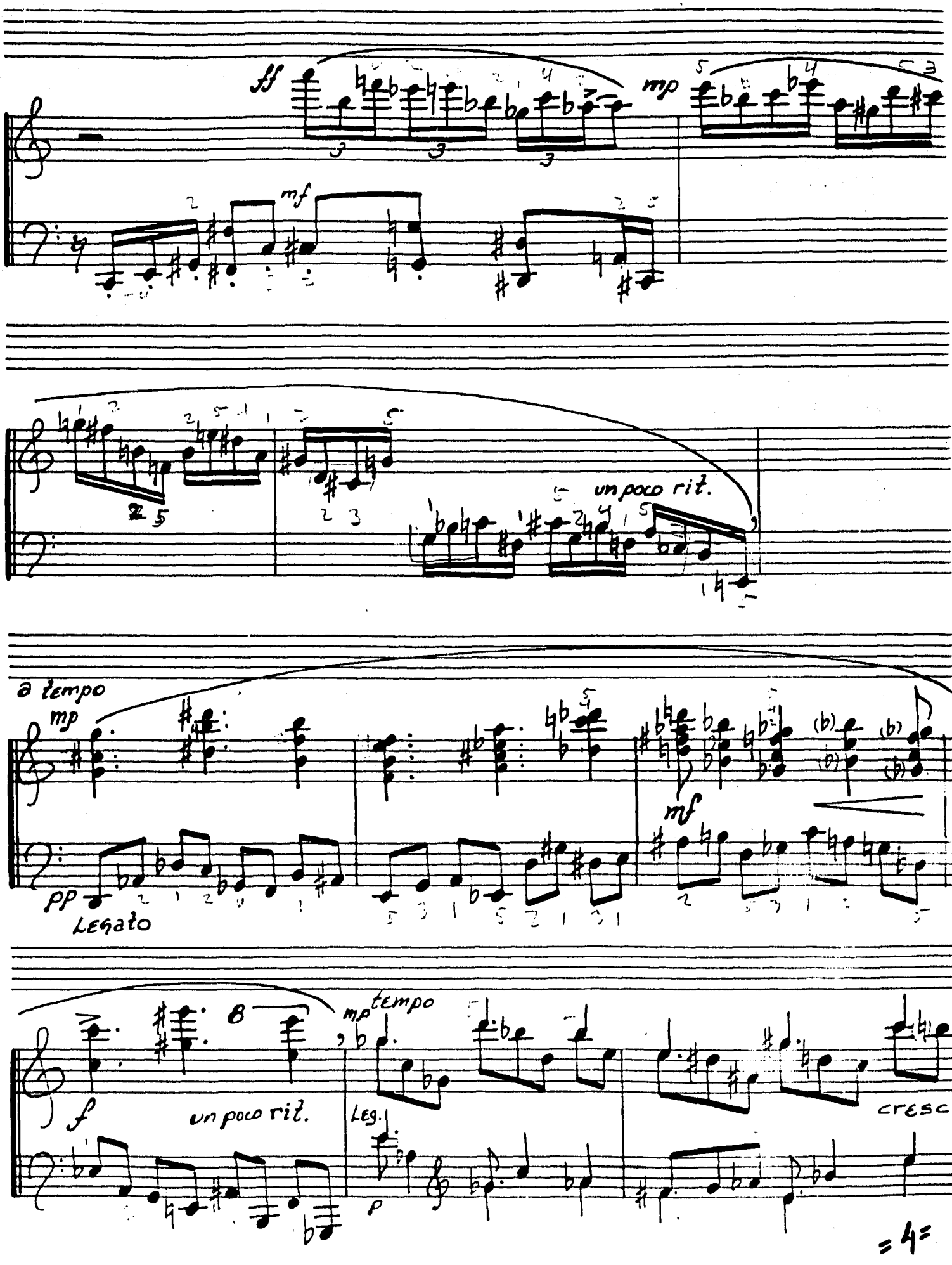
M.I.

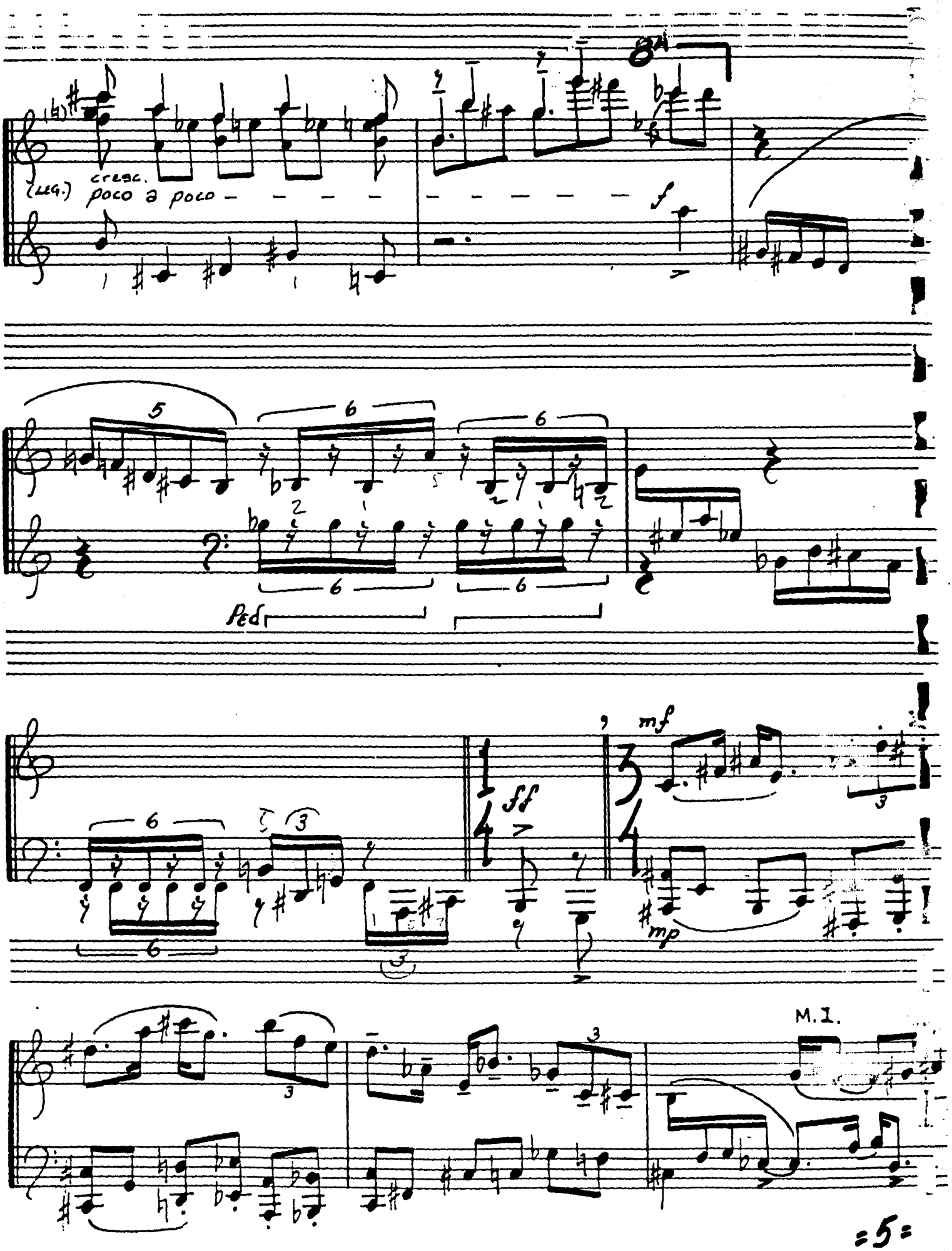
fff

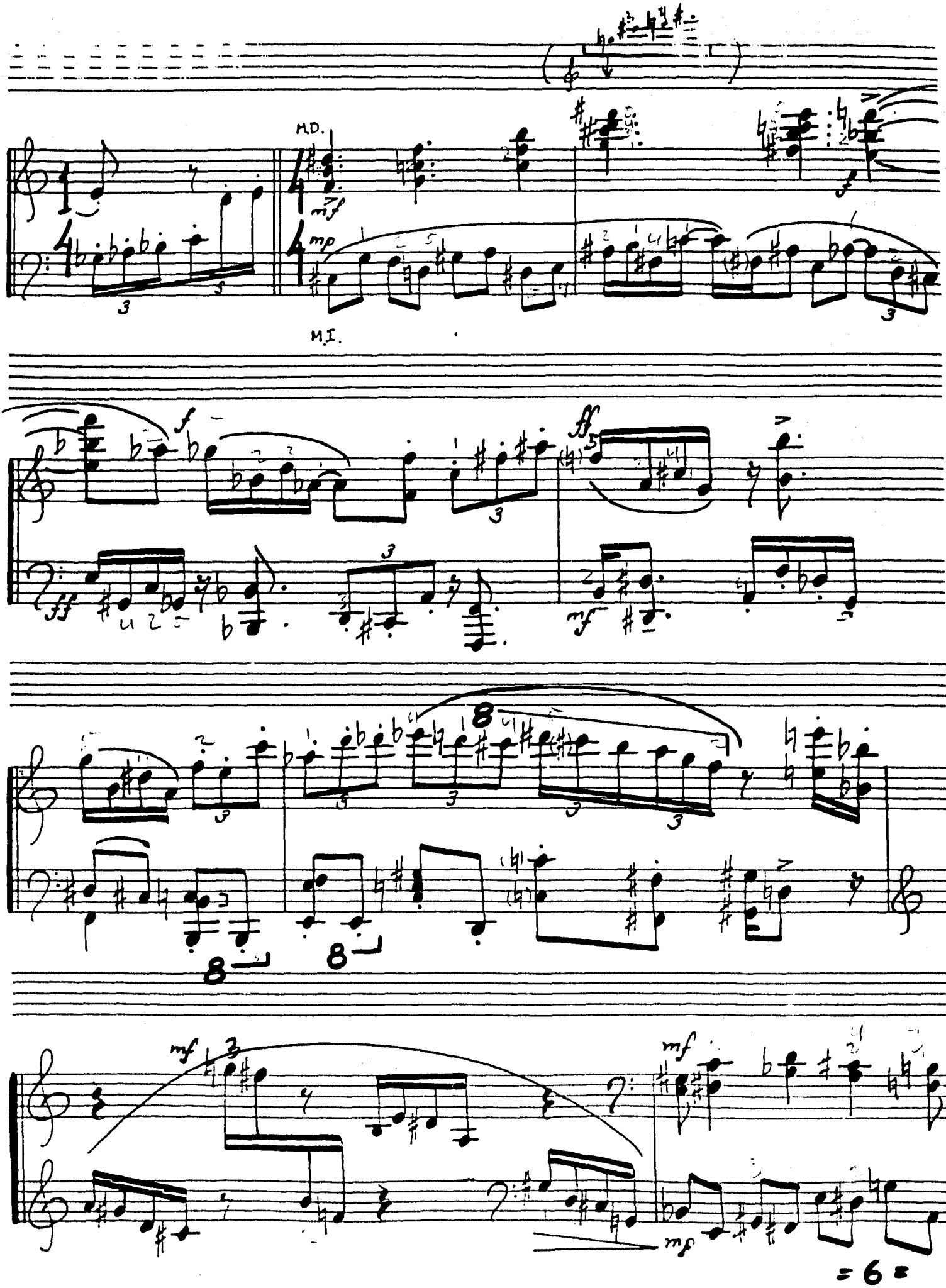


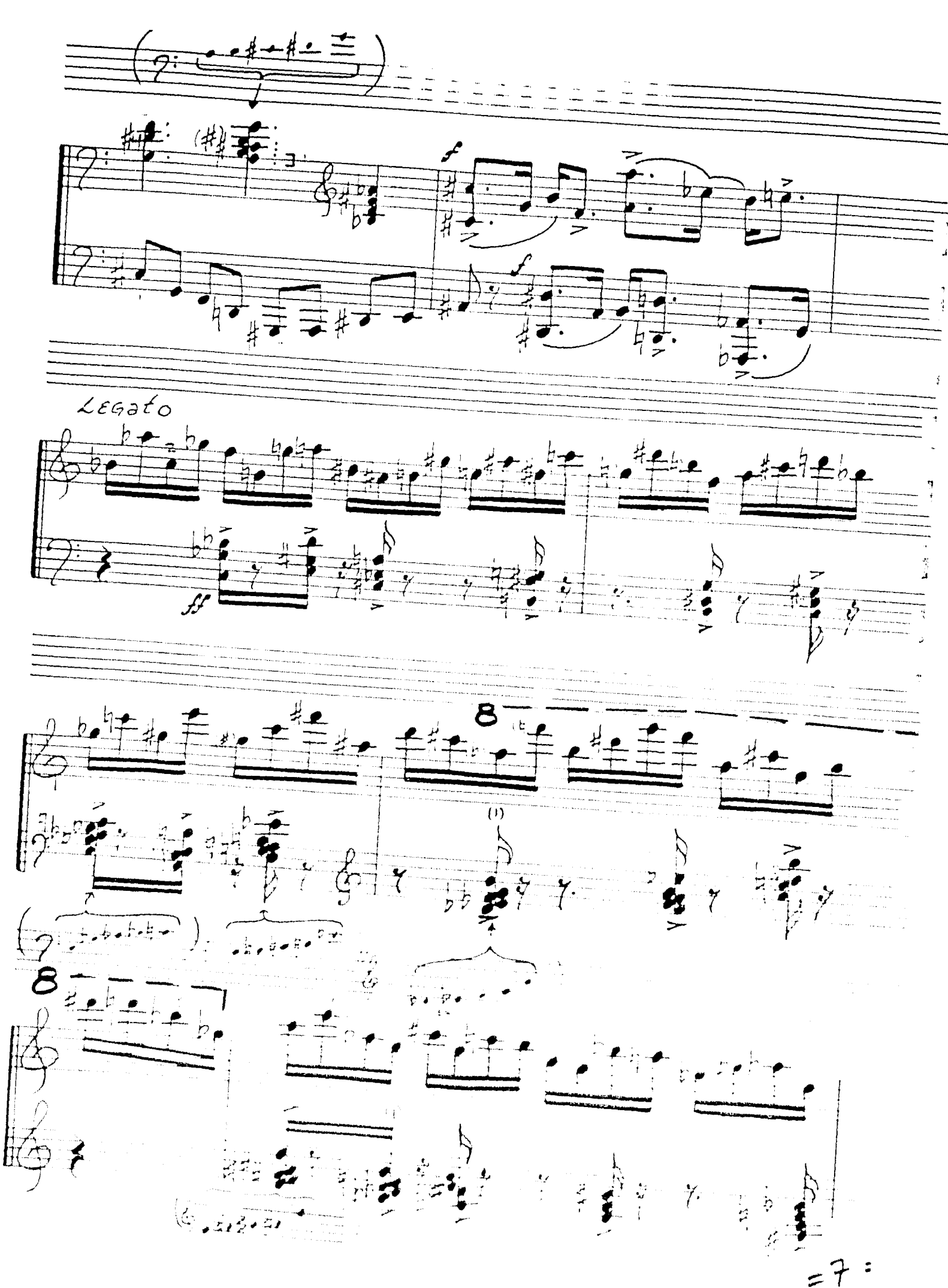

8
8va bassa
un poco meno mosso
rit.
pp
ppp
8va bassa

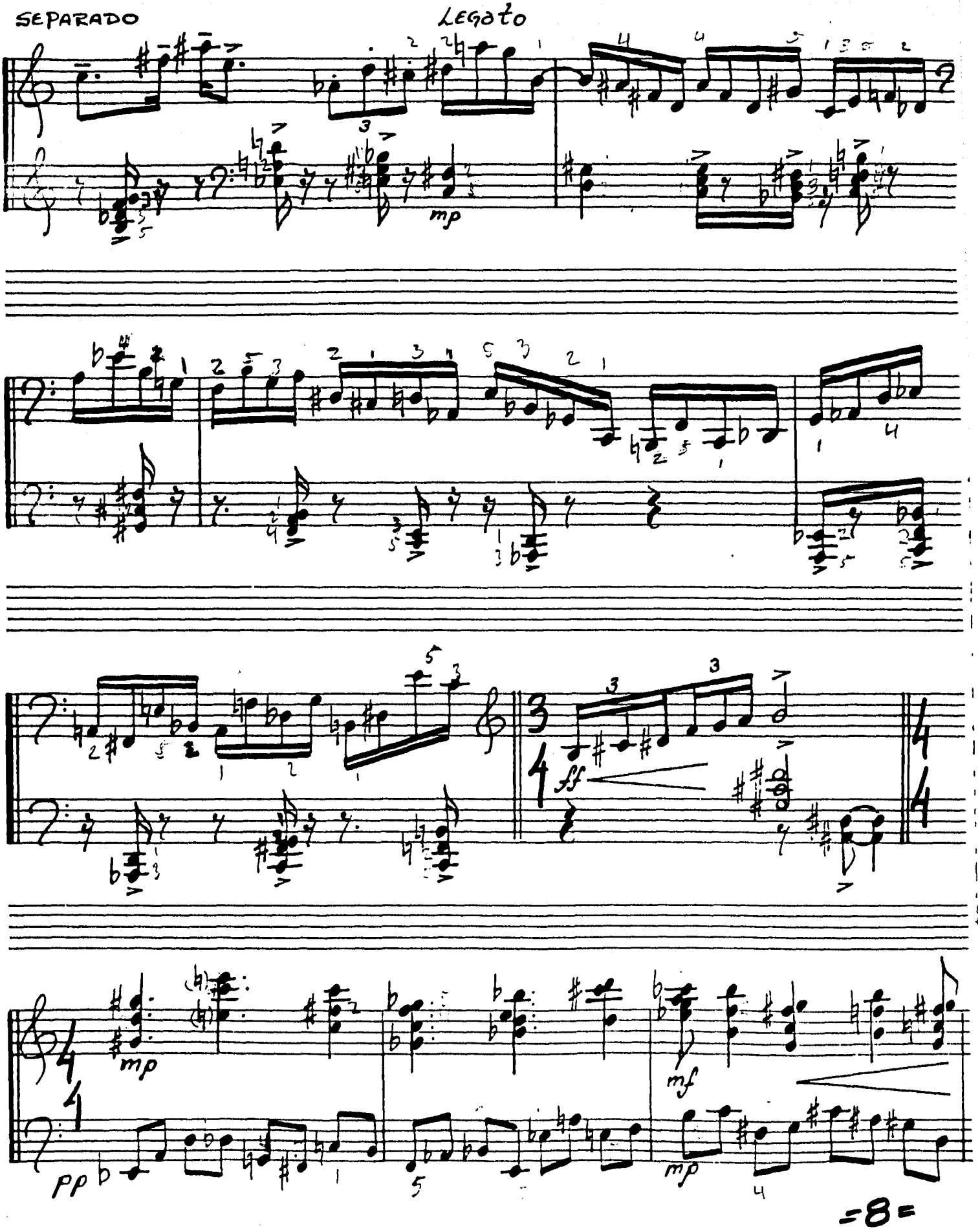

♩= 84 Allegretto
mf
Loco
mp
mf
ff
ff
mp
mp
ff

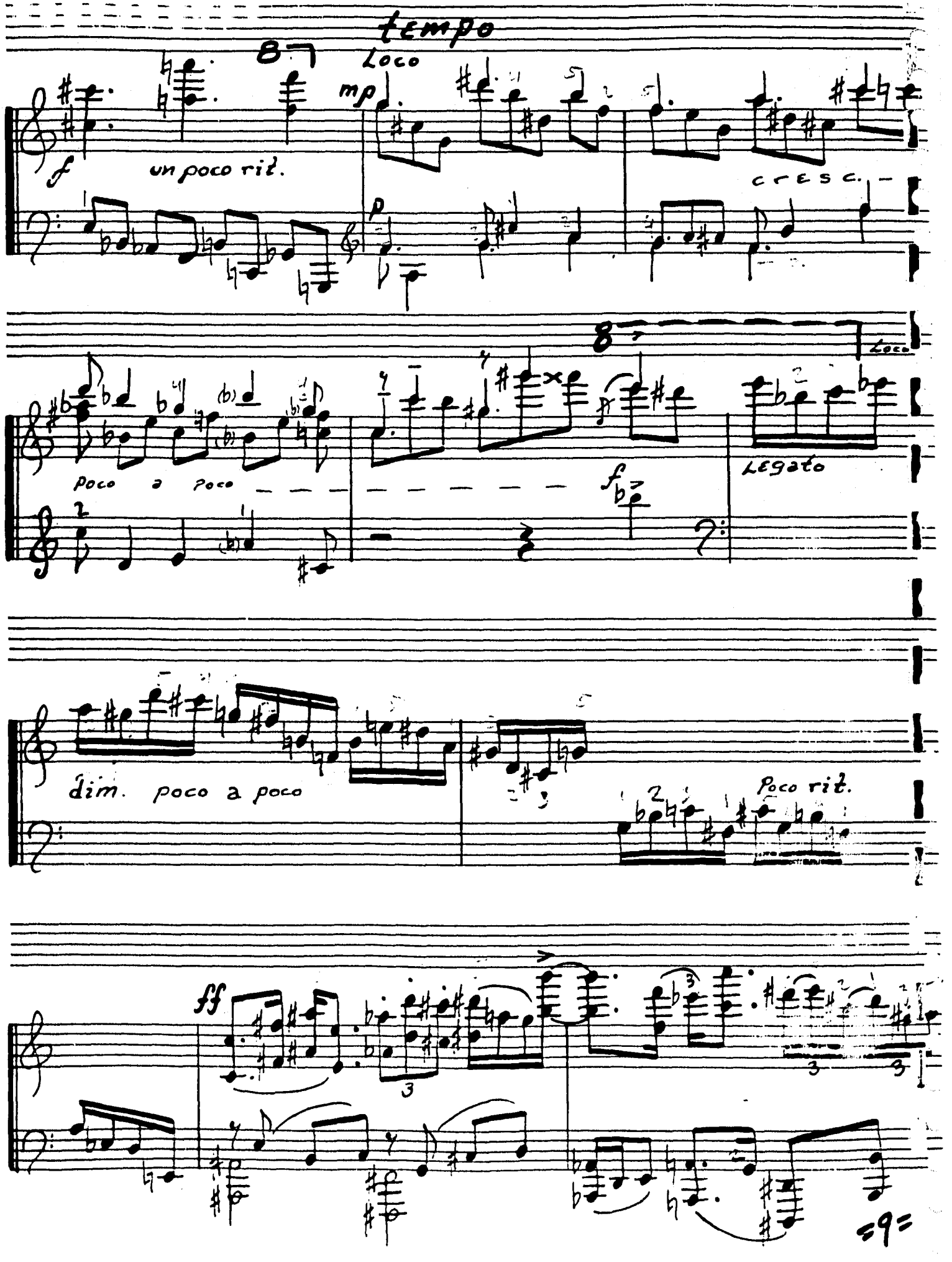

ff
mp
mf
un poco rit.
a tempo
mp
pp
Legato
mf
8
mp tempo
f
un poco rit.
Leg.
p
cresc

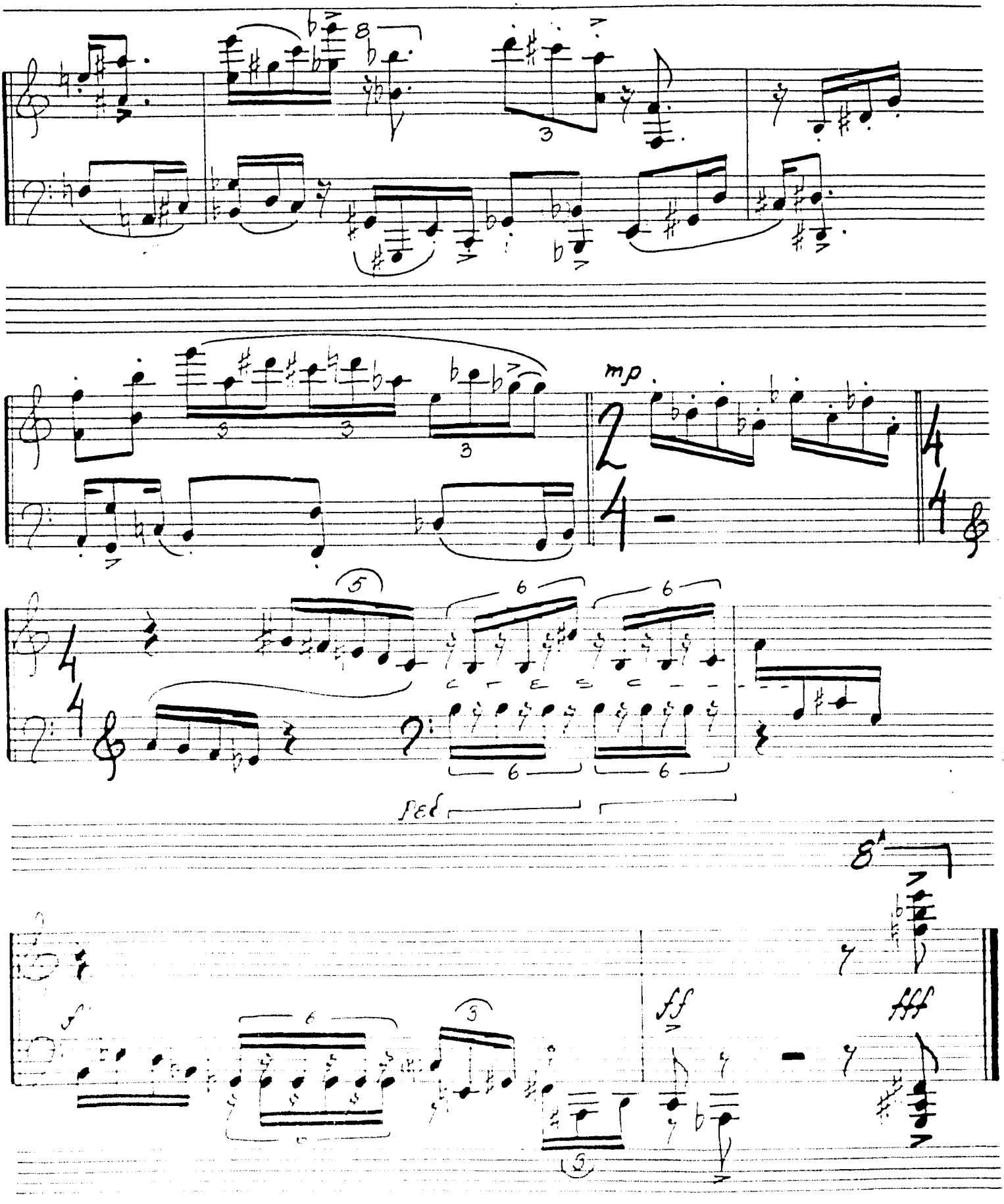

(leg.)
cresc.
poco a poco
f
Ped
ff
mf
mp
M.I.


M.D.
M.I.

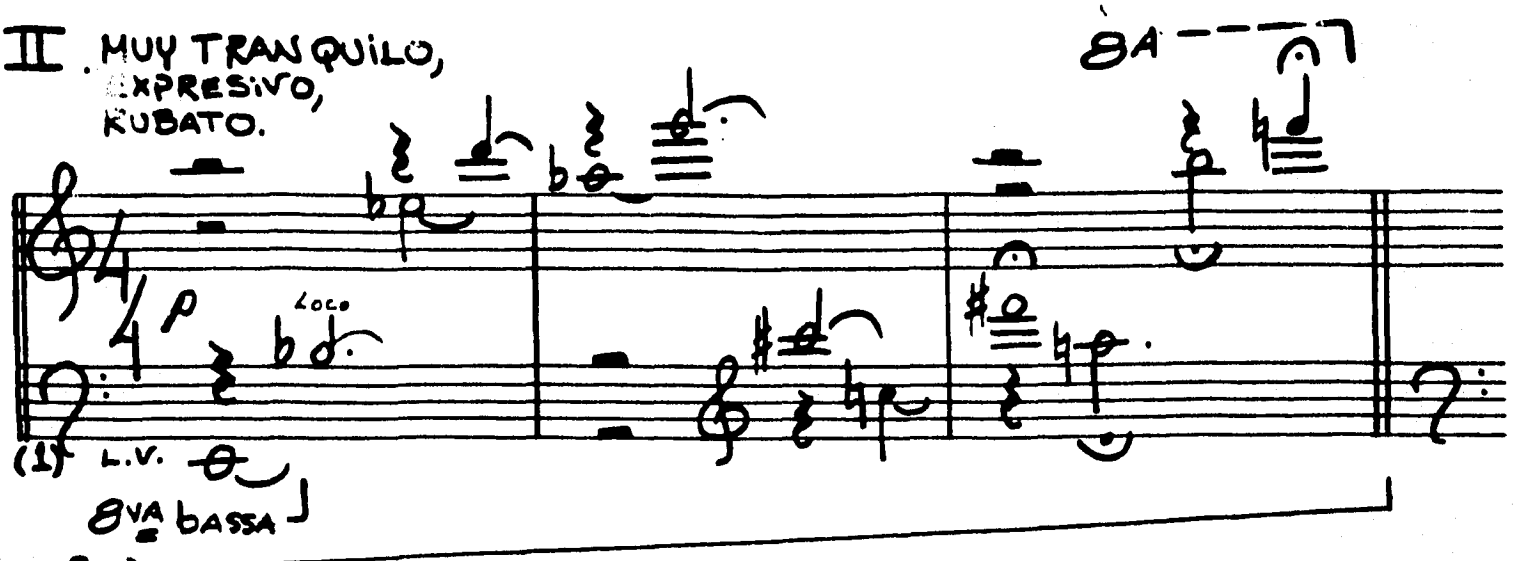

Legato
8
8


SEPARADO
Legato
mp
ff
mp
mf
pp
mp

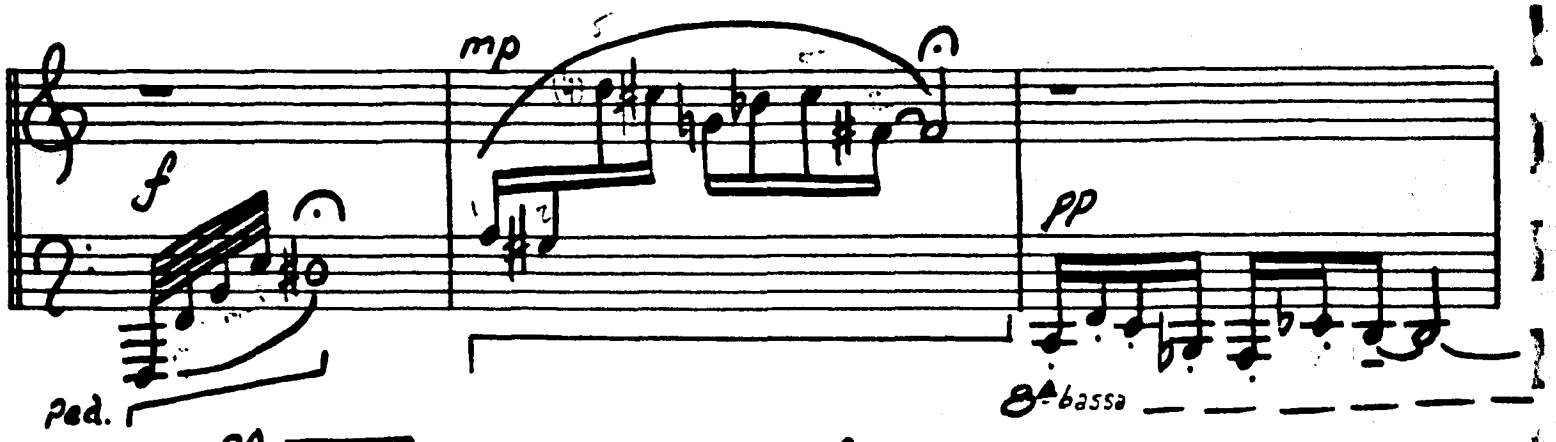

tempo
8
Loco
mp
f
un poco rit.
cresc.
8
Loco
poco a poco
fb
Legato
dim. poco a poco
Poco rit.
ff
=9=

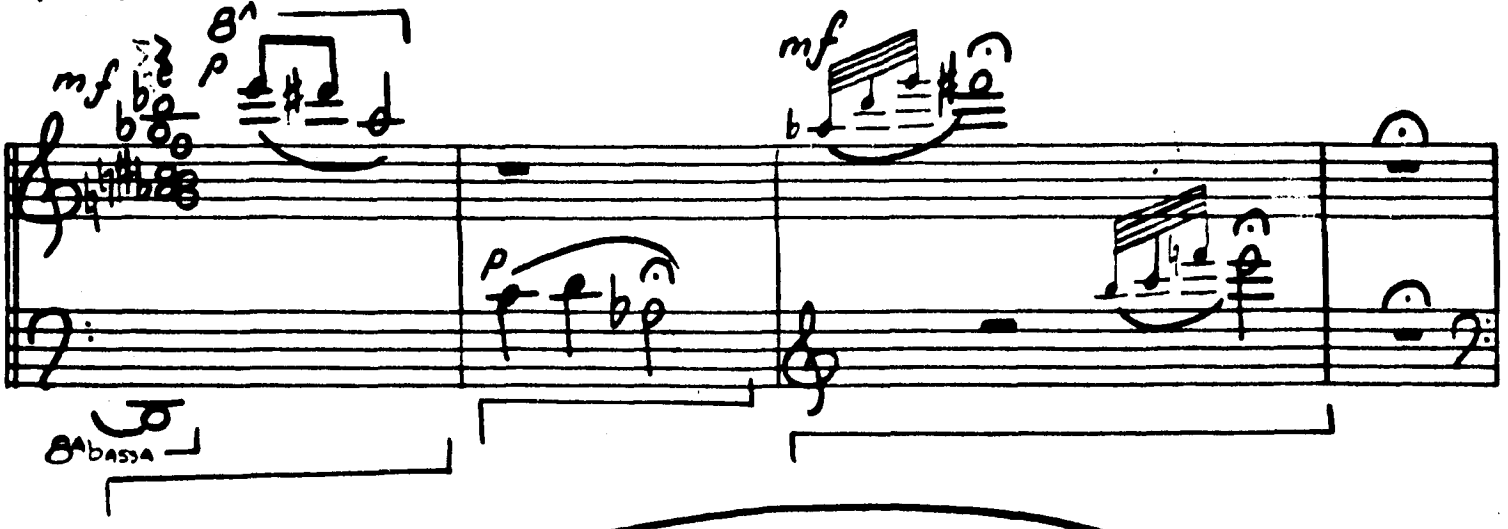

mp
ped
ff
fff

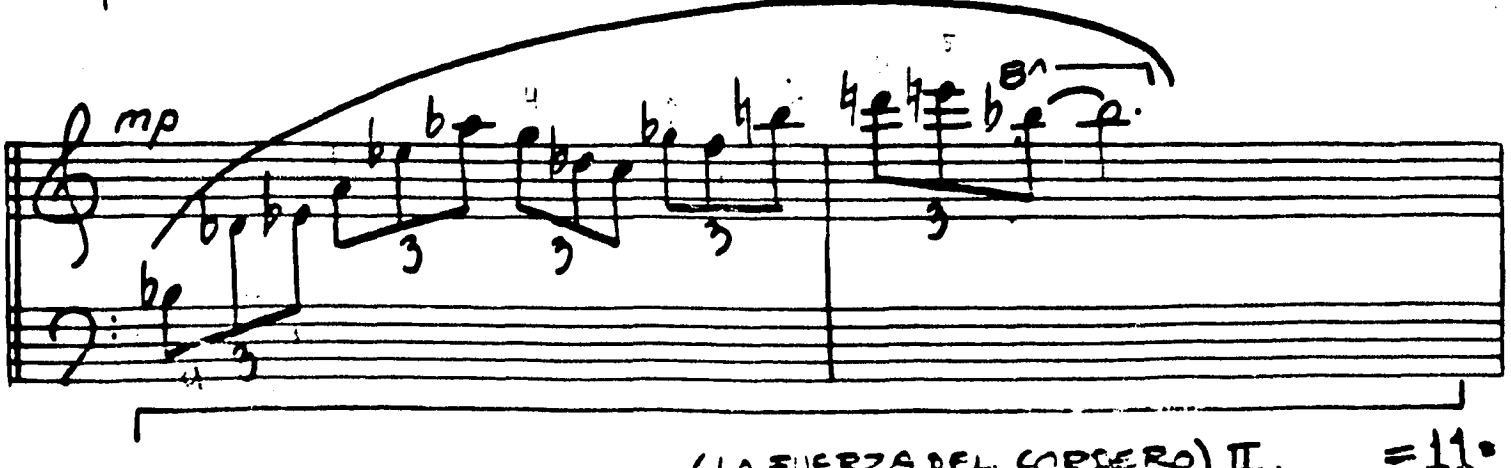
II. MUY TRANQUILO, EXPRESIVO, RUBATO.

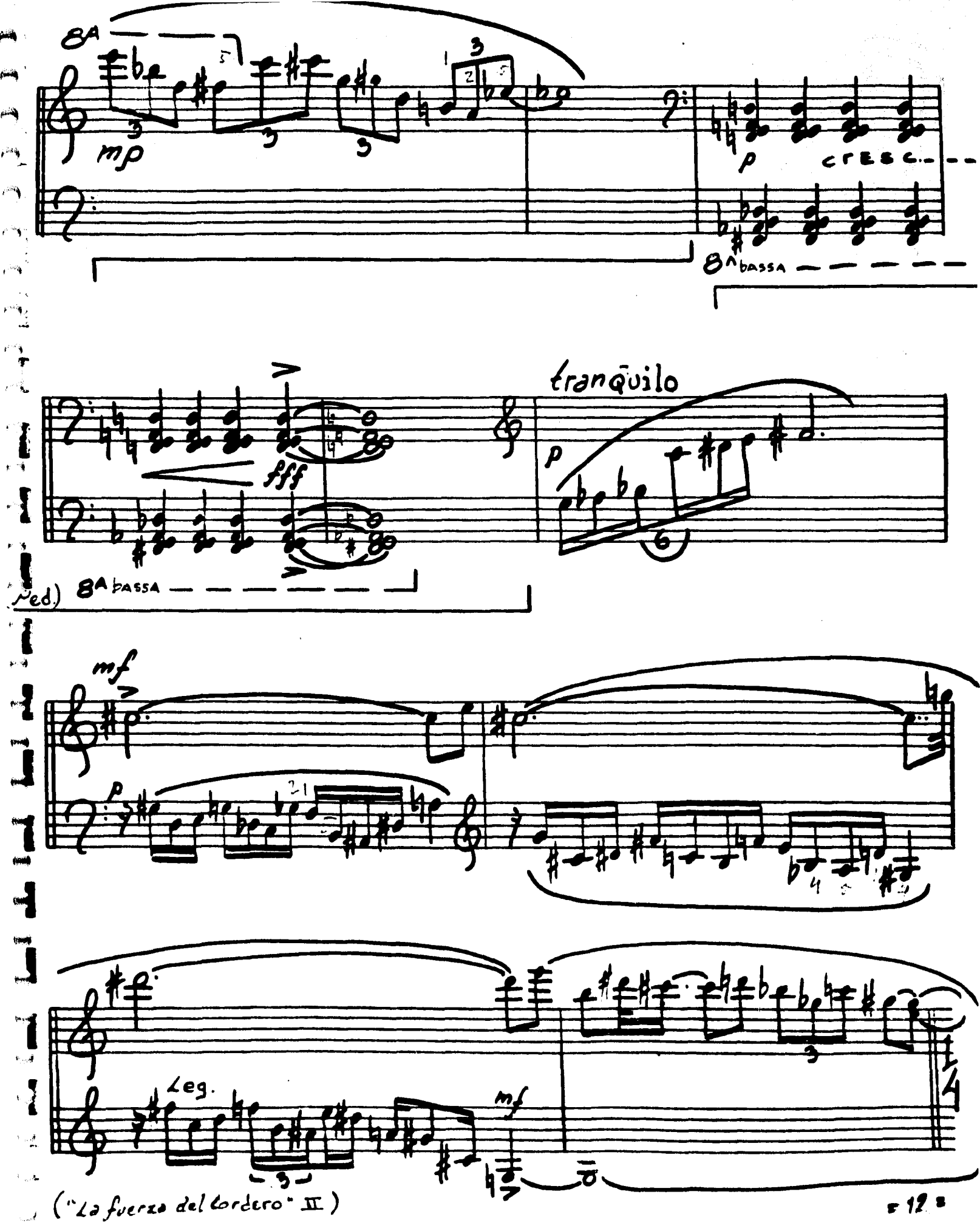


Ped (1) L.V. DEJAR SONAR ESTAS NOTAS MEDIANTE EL USO DEL PEDAL DE RESONANCIA.

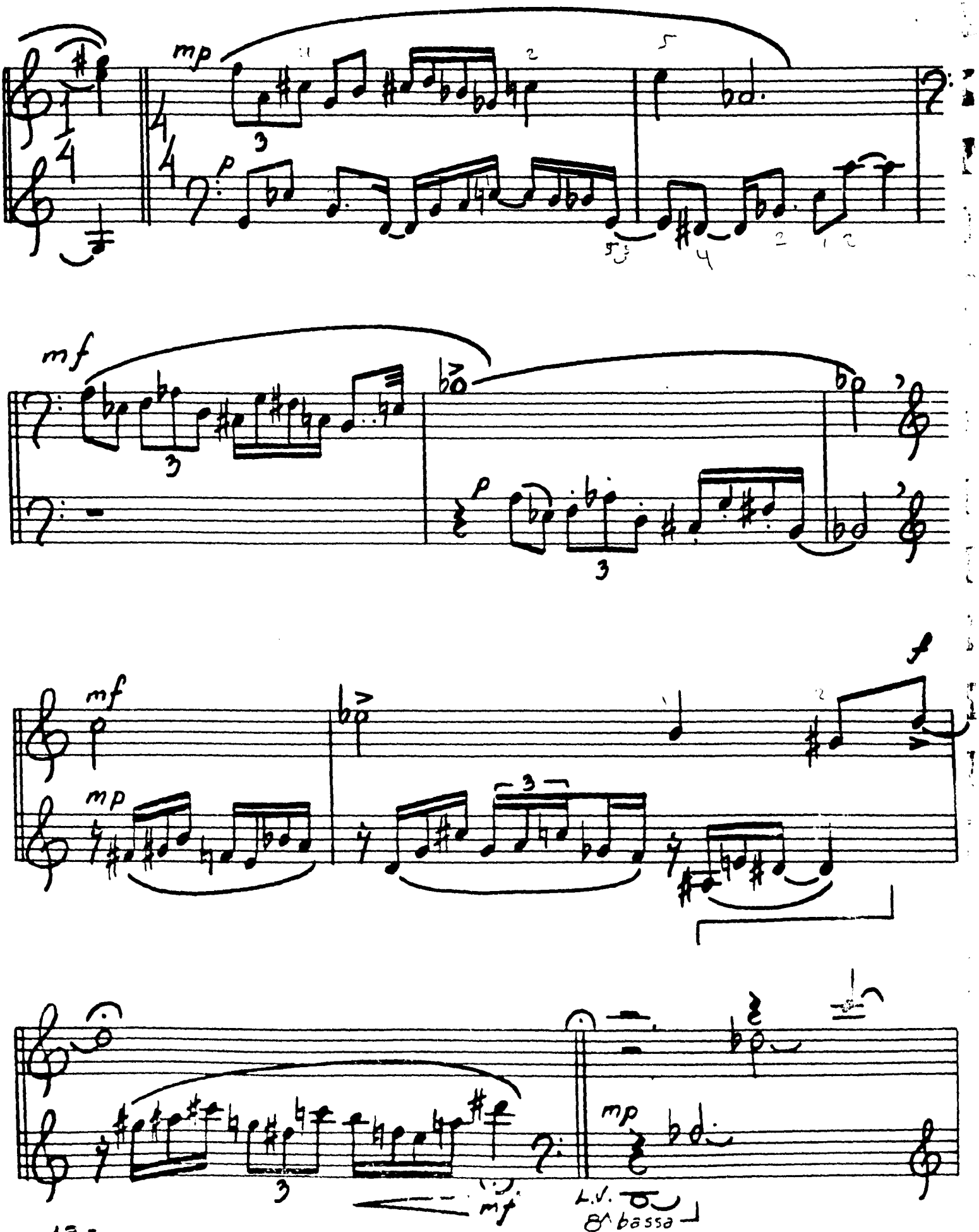


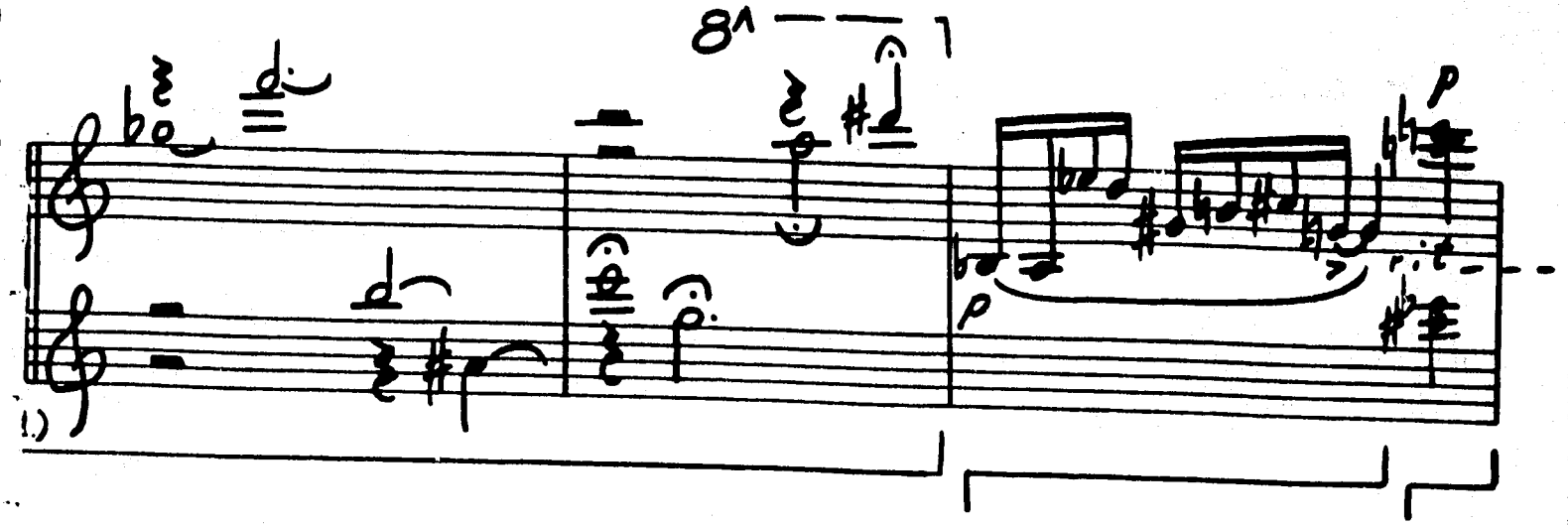


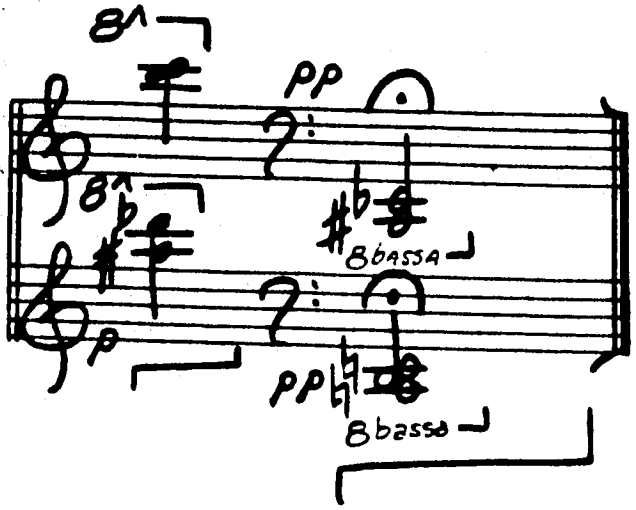




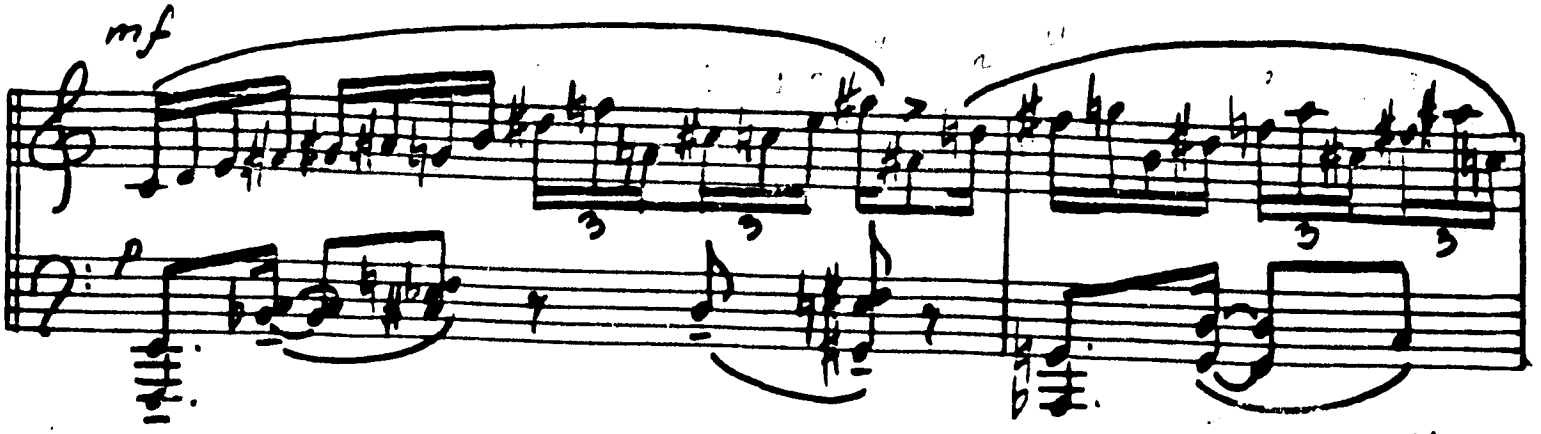
("La fuerza del tordero" II)

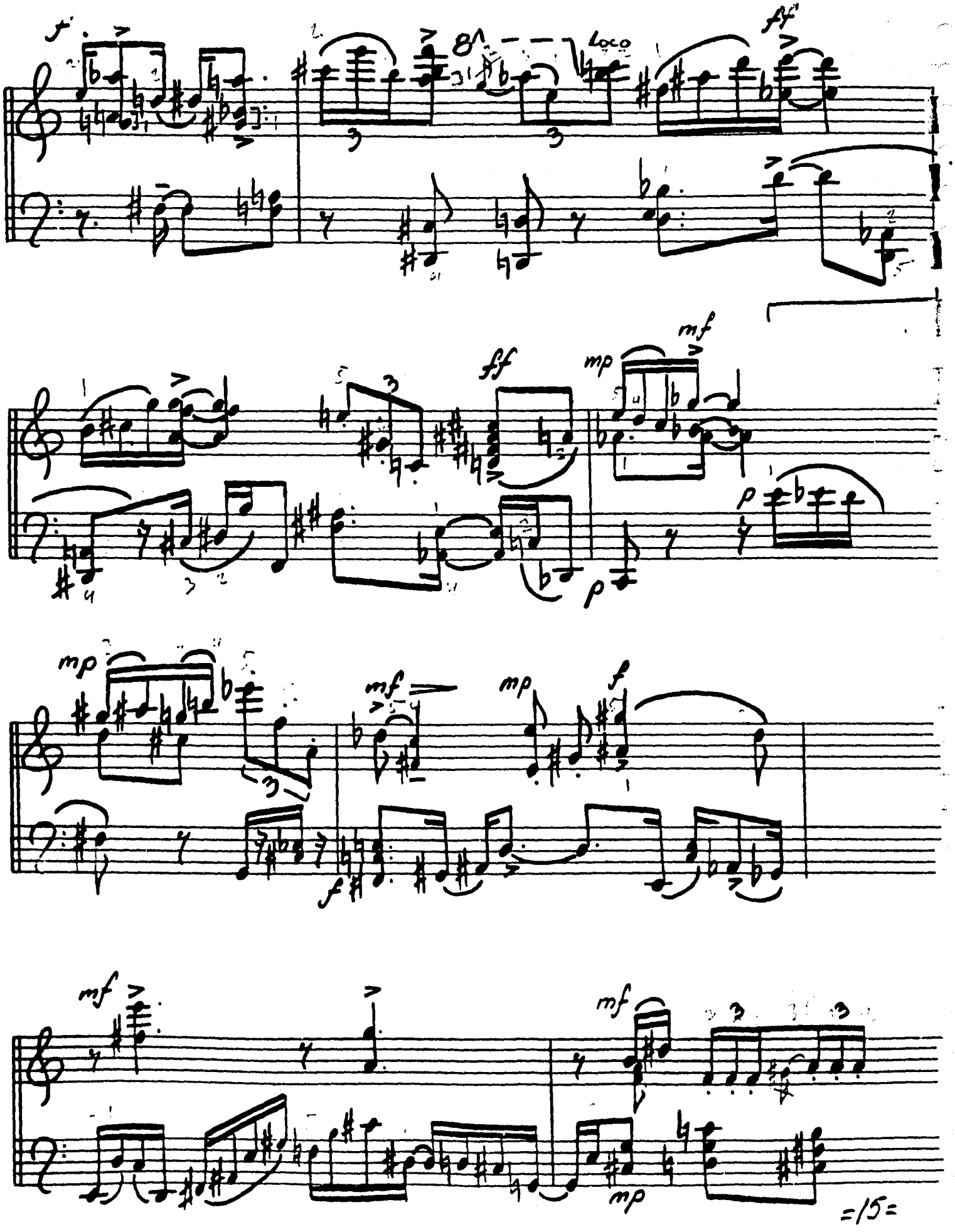

mp
p
mf
p
mf
mp
f
mp
mf
L.V.
8^ bassa

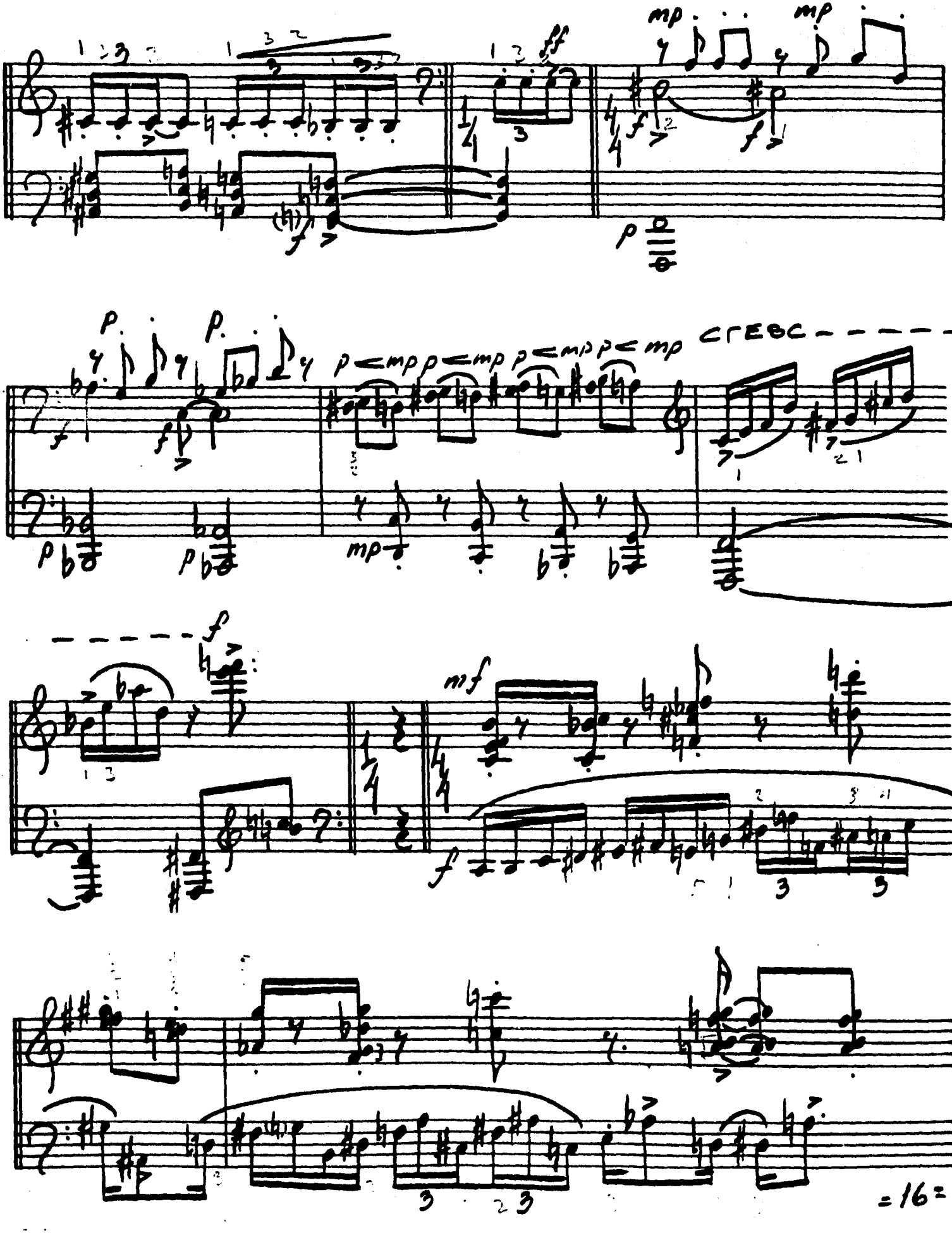


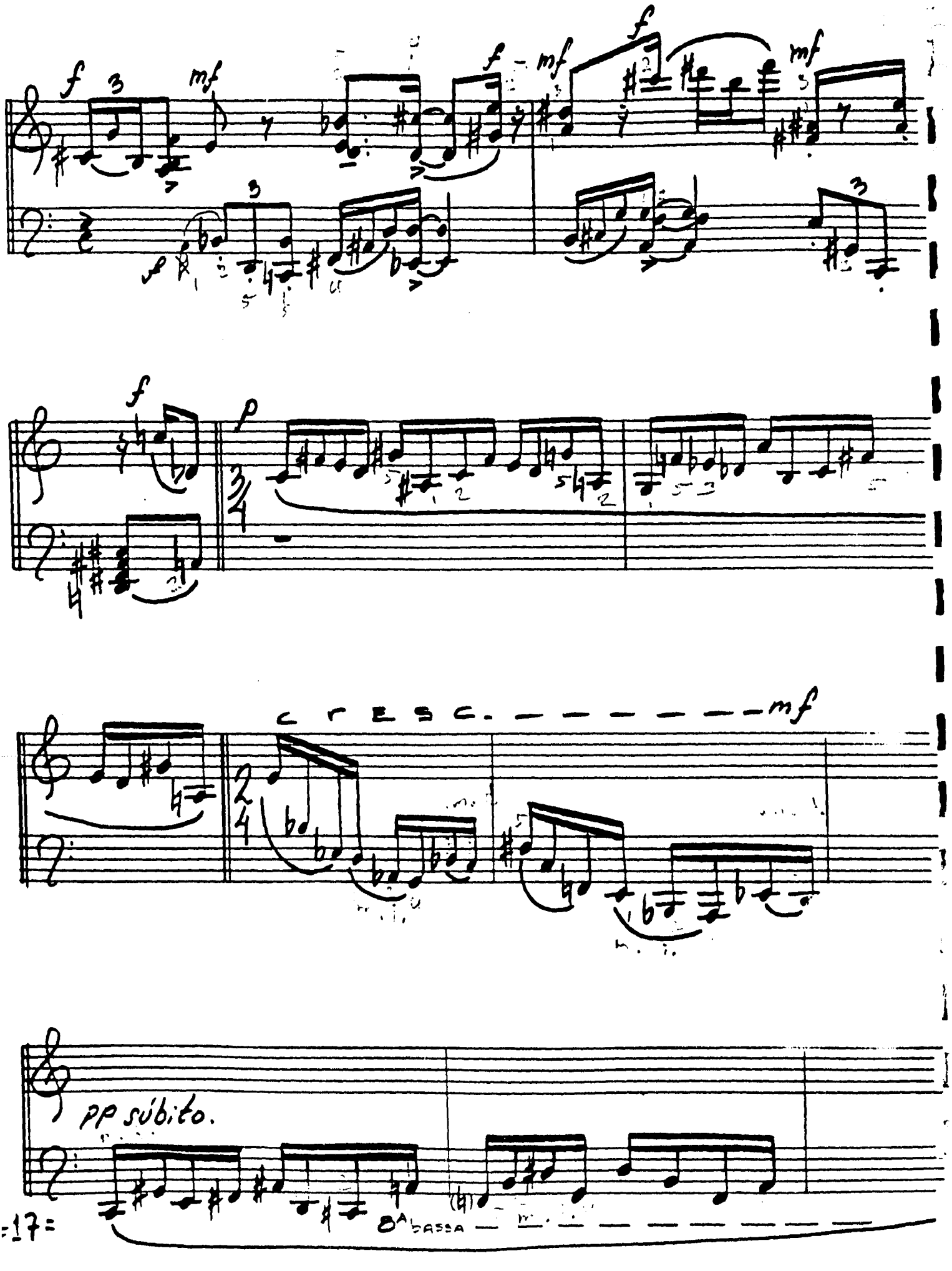


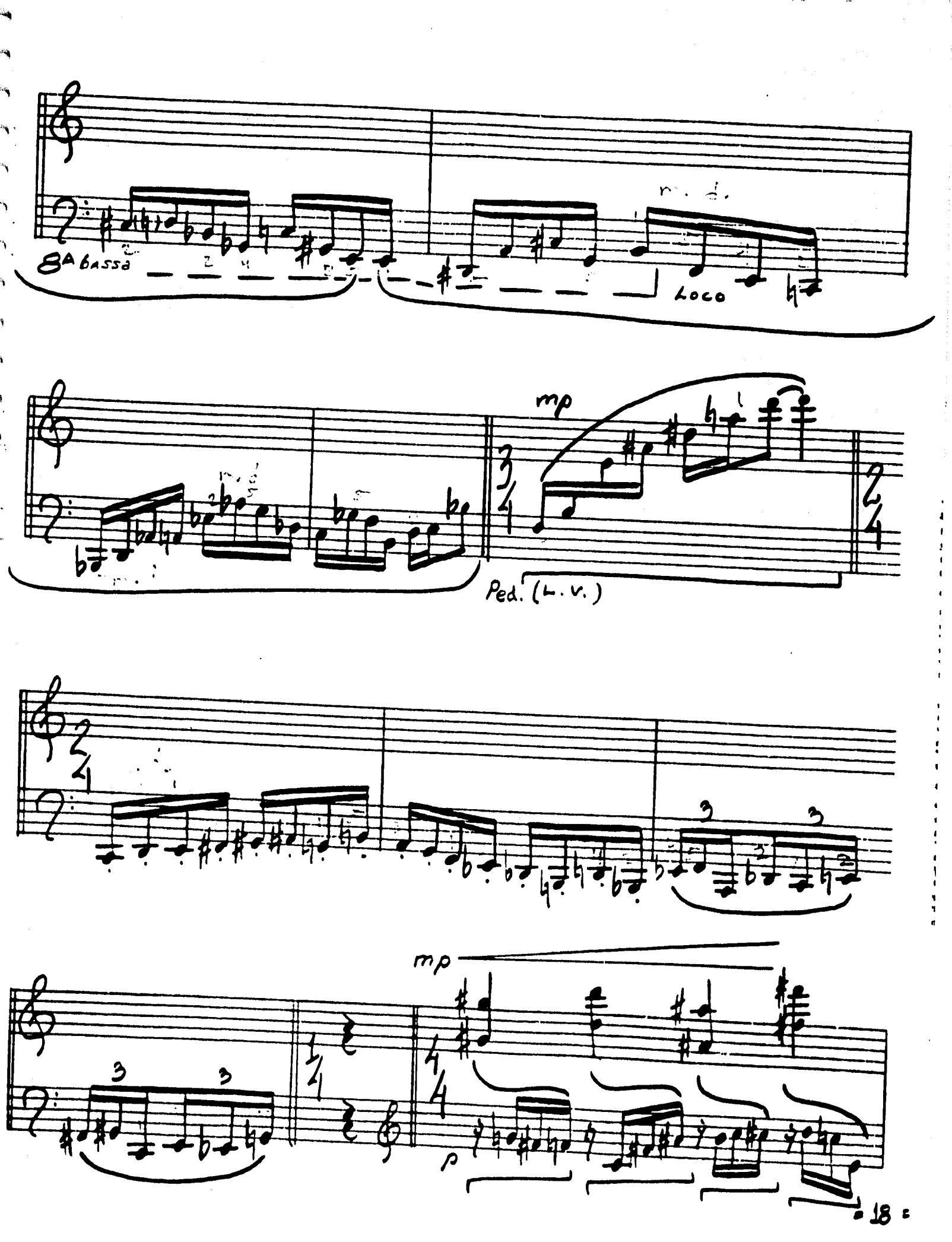
III VIVO.

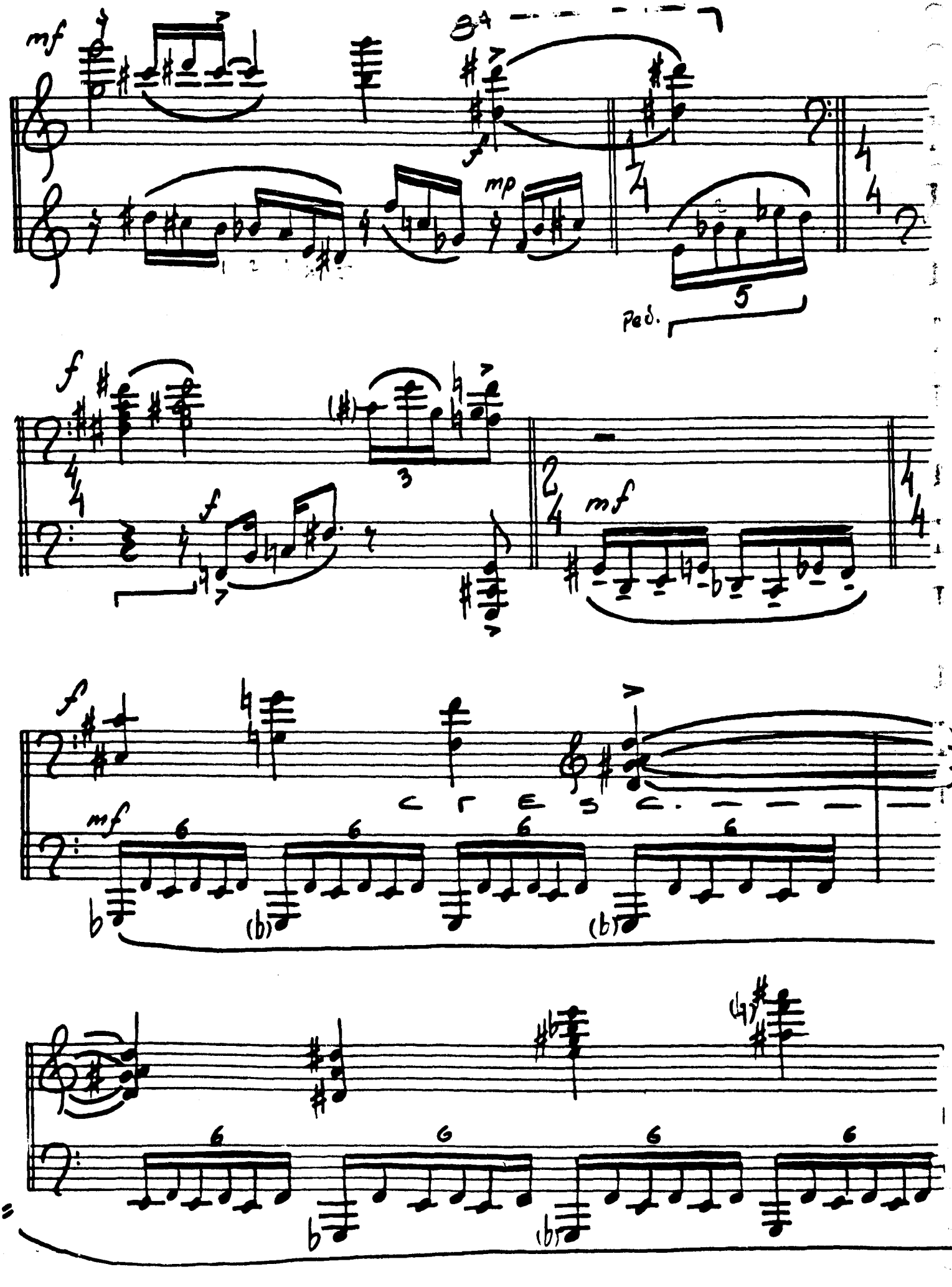


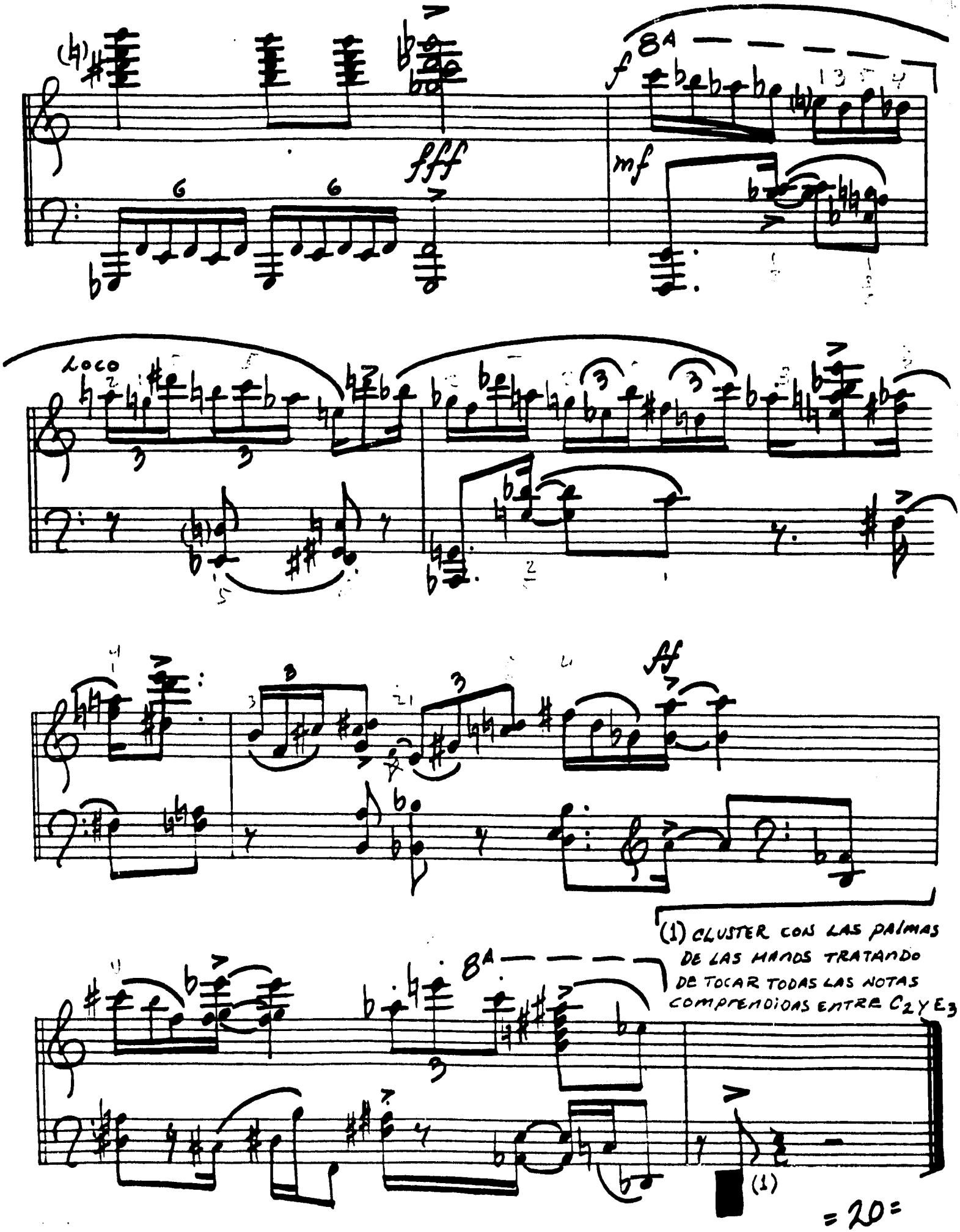

f
8
Loco
ff
ff
mp
mf
p
p
mp
mf
mp
f
f
mf
mf
mp


mp
mp
ff
p
p
p
p<mp p<mp p<mp p<mp
CRESC
mp
f
mf
f


f
mf
f
mf
f
mf
f
p
cresc.
mf
pp súbito.
8ª bassa


8A bassa
Loco
mp
Ped. (L. v.)
3
3
mp
p


mf
mp
Ped.
f
mf
cresc.



(1) CLUSTER CON LAS PALMAS DE LAS MANOS TRATANDO DE TOCAR TODAS LAS NOTAS COMPRENDIDAS ENTRE C_2 Y E_3

FRANCISCO PEDRAZA (1964)

La *Elegía* para piano, las *"Escenas de la casa de Tlalpan"*, y una obra instrumental para banda llamada *"Siempre hasta la noche"*, están muy relacionadas con vivencias de la infancia del autor, por lo tanto hay elementos que aparecen en una u otra obra.

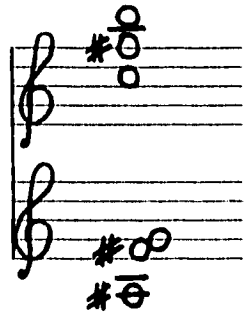
Entre los elementos más empleados están el ostinato y el "movimiento estático", llamado así por el compositor, y que consiste en conformar una serie de acordes, siguiendo un patrón de posición de la mano en el teclado, usando armonías obscuras, tonales y atonales.

ELEGIA (1985)

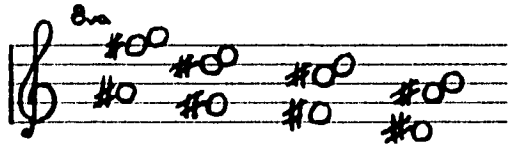
Obra para piano basada en el poema de Ramón López Velarde: *"Ser una casta pequeñez"*, el cual remite a la infancia. Esta obra fue escrita en 1985, muestra una idea persistente que cambia de matiz.

De los elementos a los cuales nos referimos con anterioridad, se ven claramente ejemplificados, en la página 4 tercer sistema:

1. Un acorde recurrente no sólo en esta pieza, sino también en *"Escenas de la casa de Tlalpan"*, donde aparece en la sección final.



2. Movimiento estático (mano izquierda).



"ESCENAS DE LA CASA DE TLALPAN" (1995)

Es un ciclo que consta de cinco escenas, y las cuales están relacionadas con las vivencias de su infancia. A grandes rasgos, es una forma ternaria (A-B-A), donde:

Parte A. Está formada por la primera escena. Aquí encontramos un ostinato (páginas 8 a 10) que

aparece también en su obra *"Siempre hasta la noche"*.

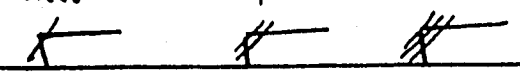
Parte B. Comprende las siguientes tres escenas: son muy cortas y contrastantes entre sí, además de ir creando un ambiente de tensión y expectación que culmina justo antes de empezar la reexposición.

Parte A. Es la última escena, una reexposición con una variación al final. El significado que el compositor da a esta reexposición, es similar a la idea general del poema de López Velarde, es decir, regresar a la niñez años después cuando ya se ha madurado.

Alteración por nota.

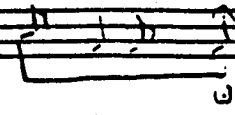
Grupo de notas

Lento rapido lo mas rapido posible



Duración exacta de corchete octava arriba 8

" abajo 8



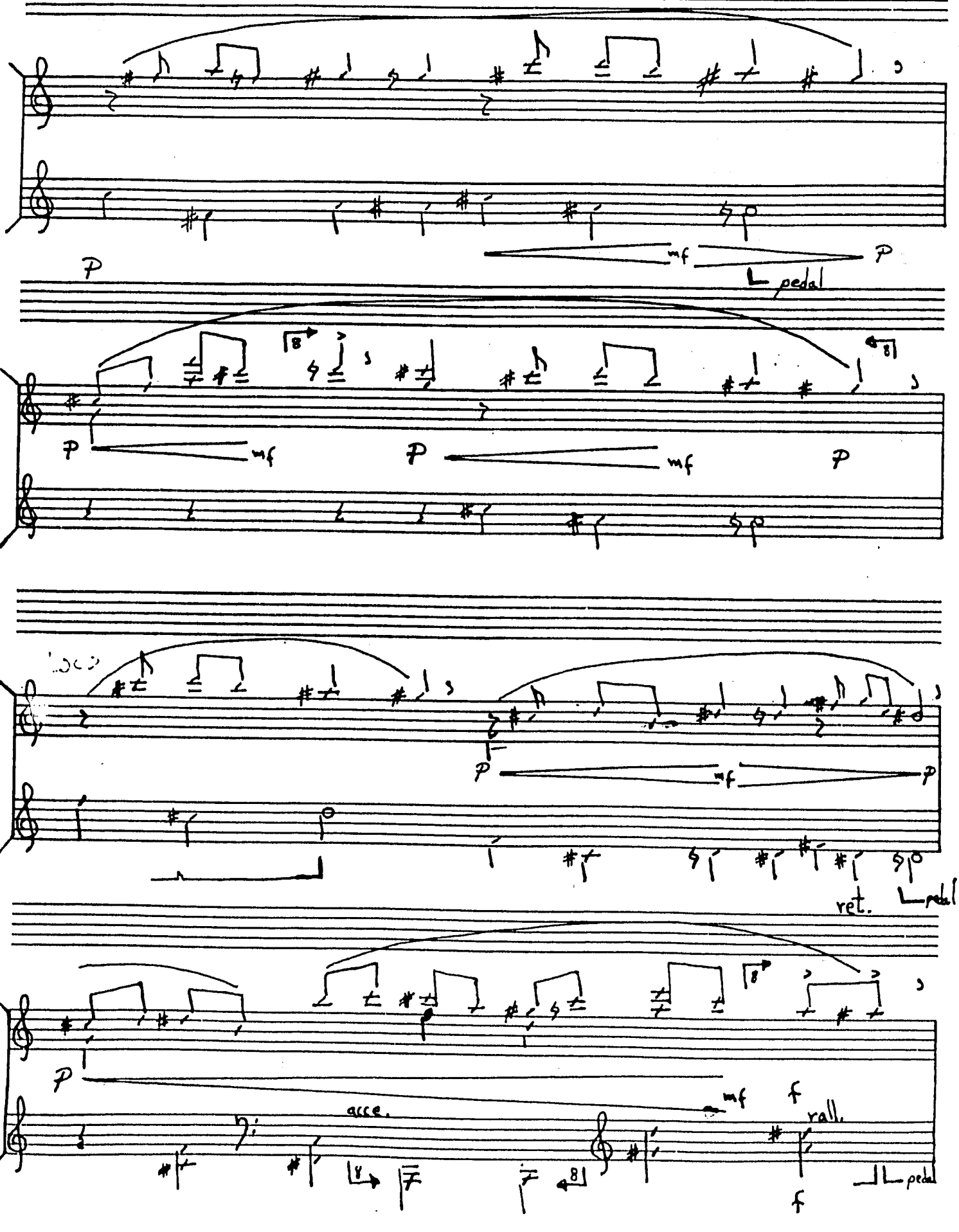
Pedalización , medio pedal ½

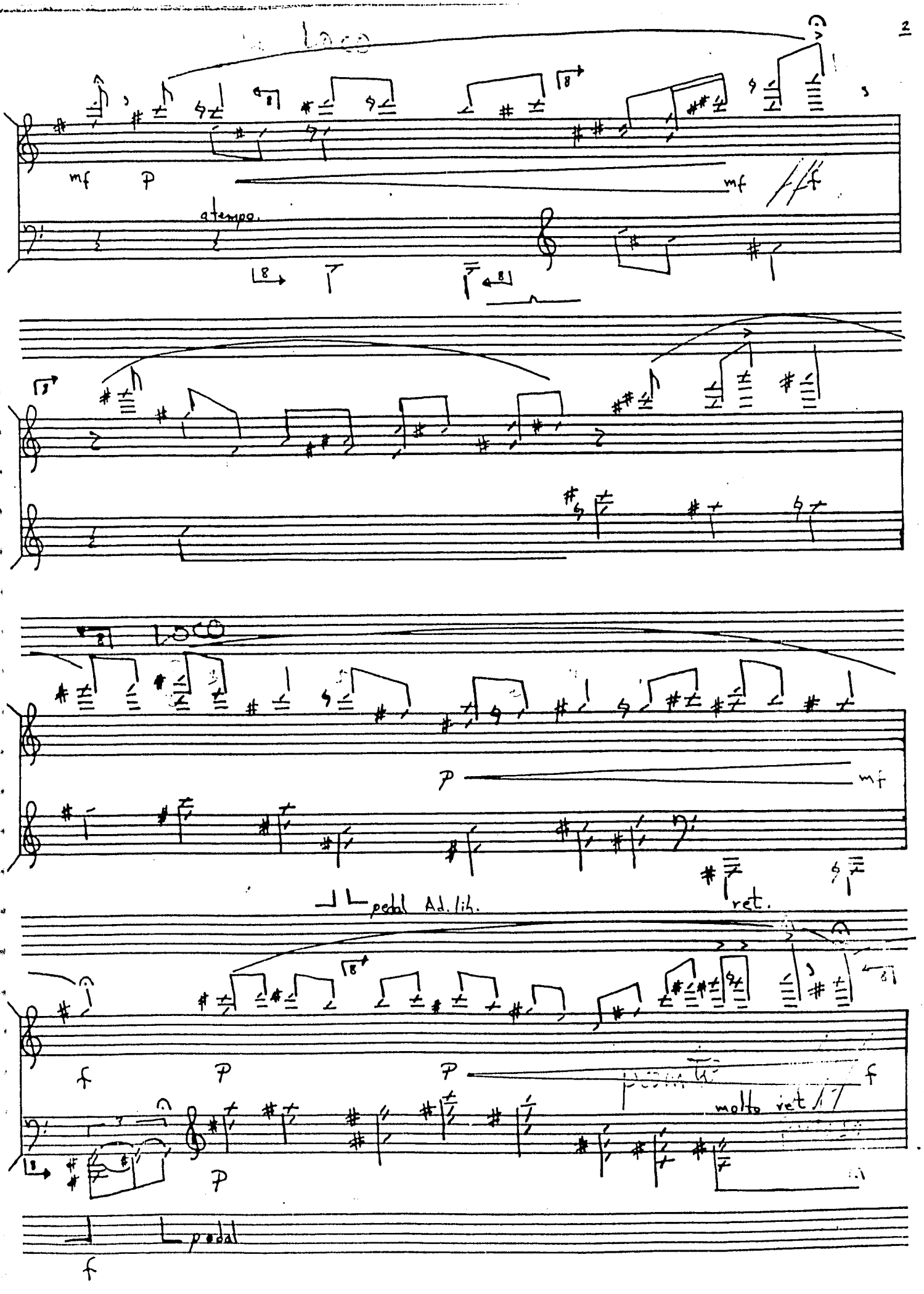
Calderones
- breve
- medio
- largo
- respirar.

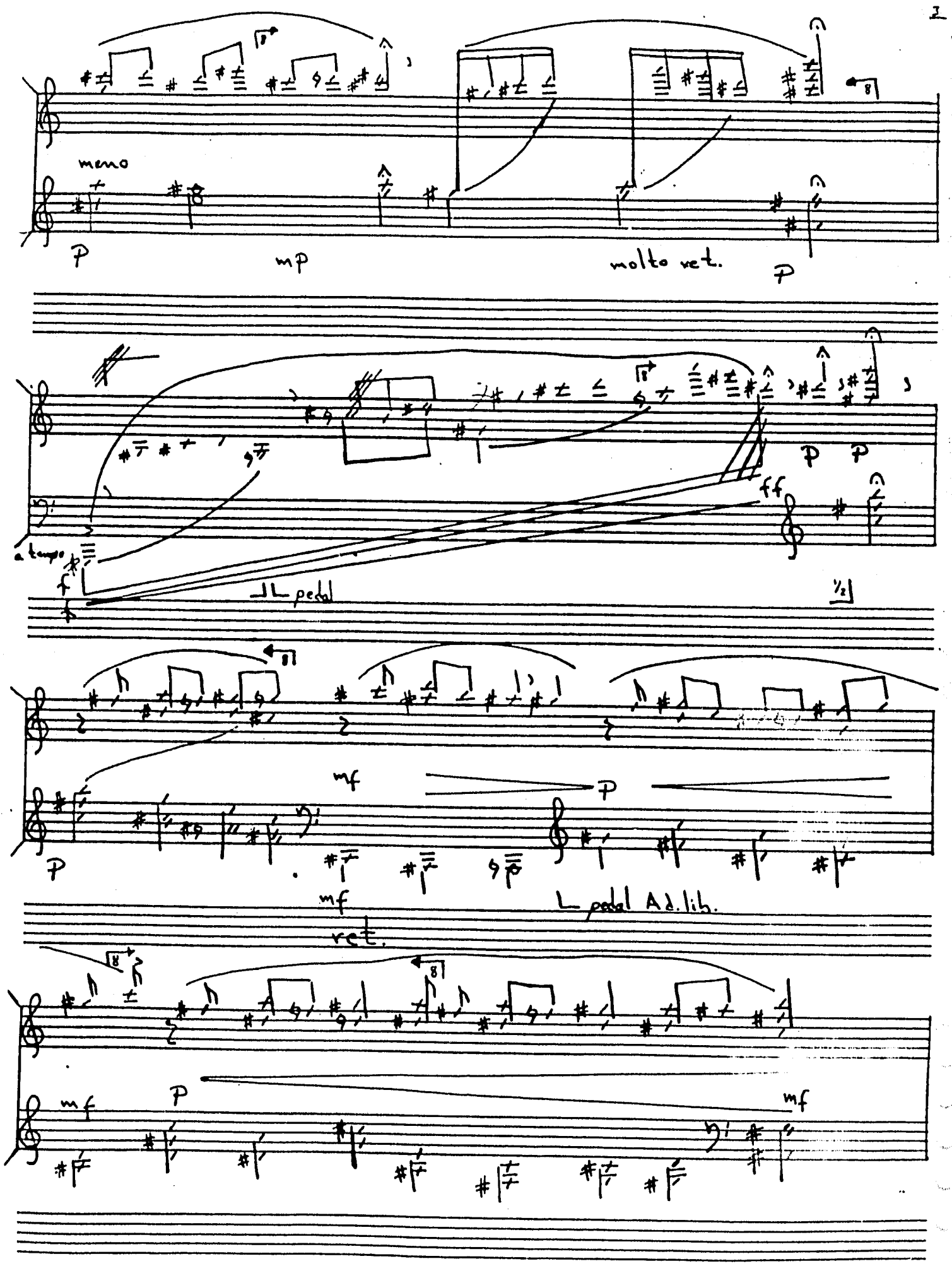
Pizzicato amortiguando la cuerda en el arpa con un dedo o con el costado de la mano y percutiendo la tecla.

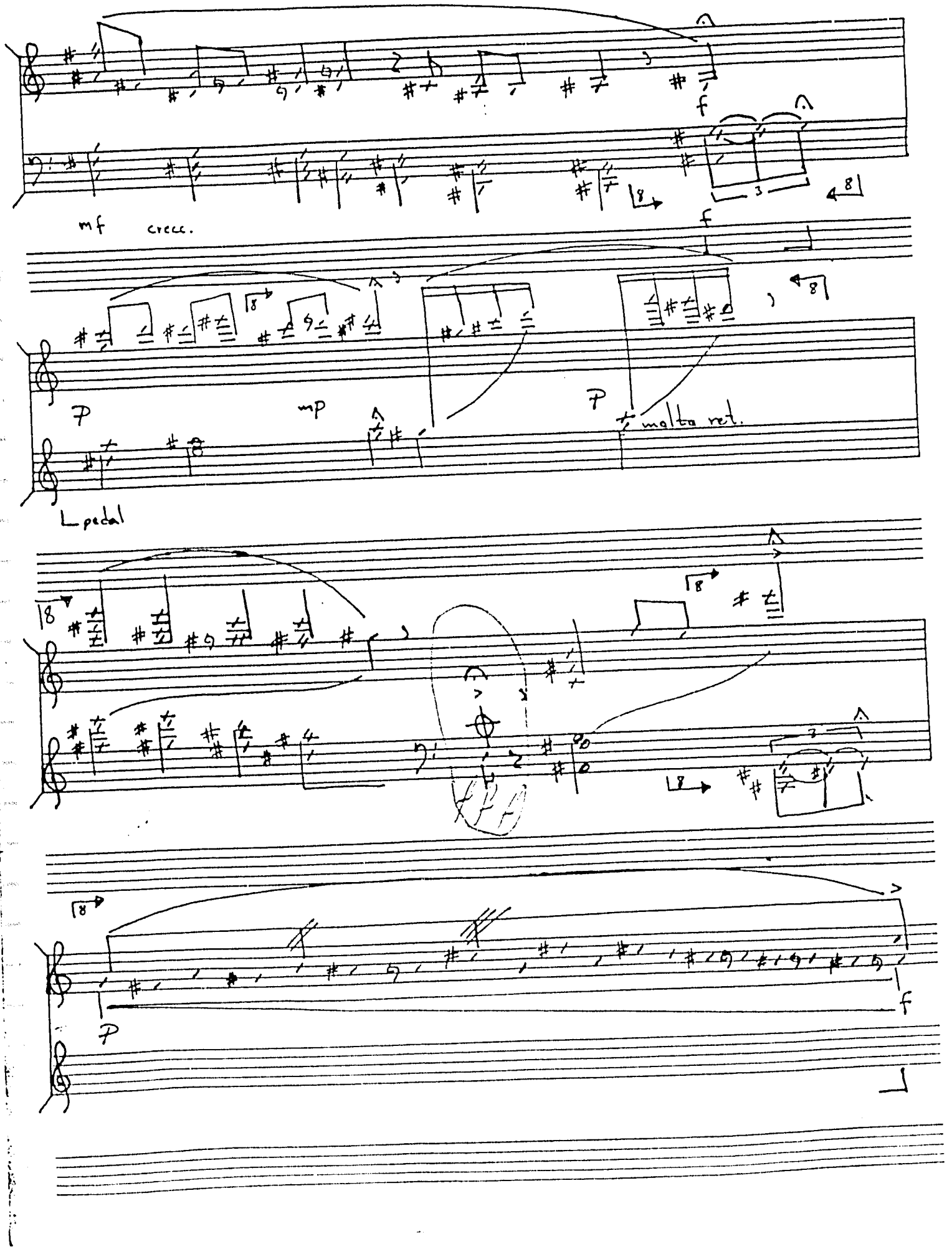
con dedo. con el costado de la mano.

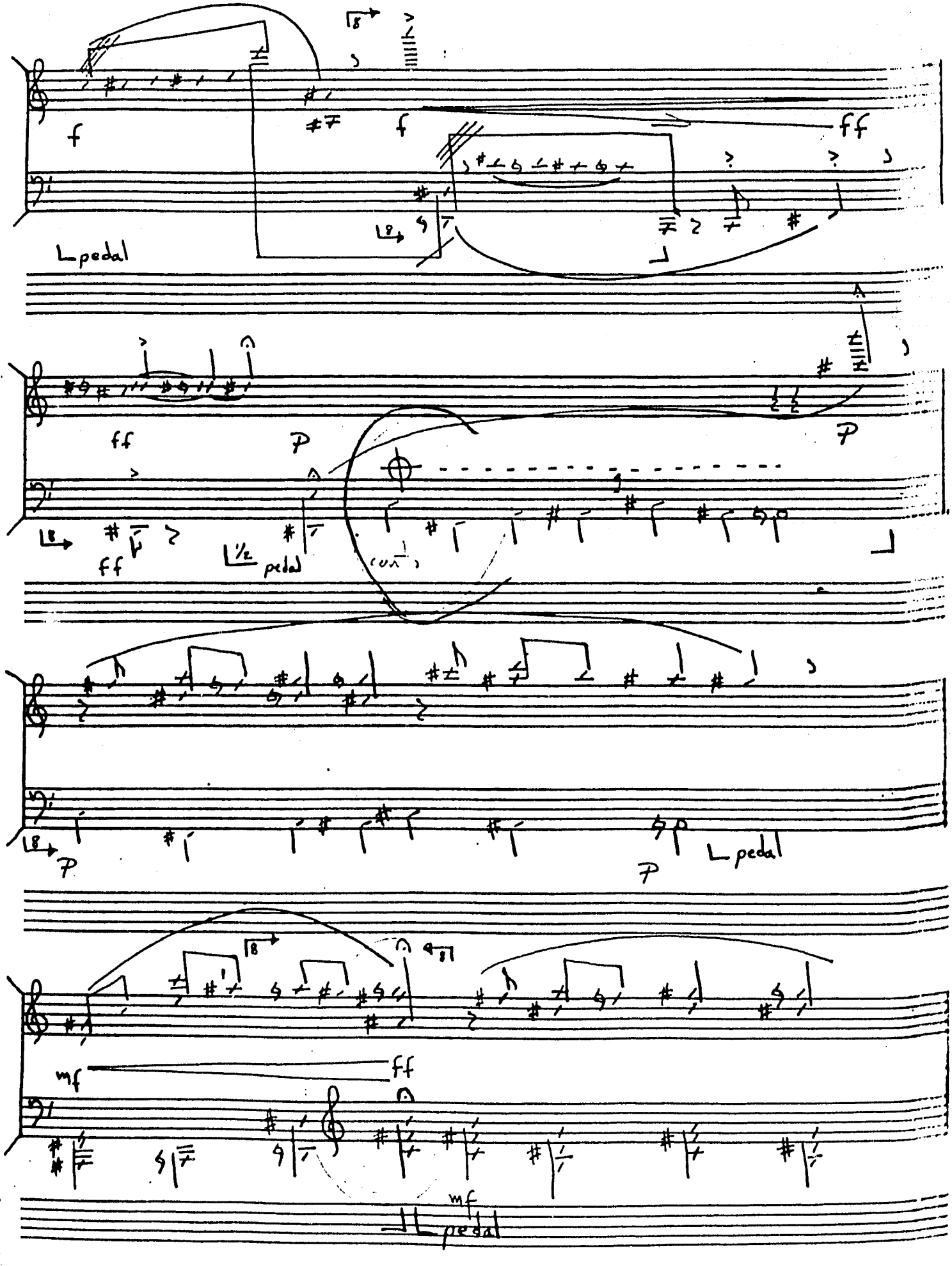
♩= 60 "Elegía" Francisco Petrarca Cortés.

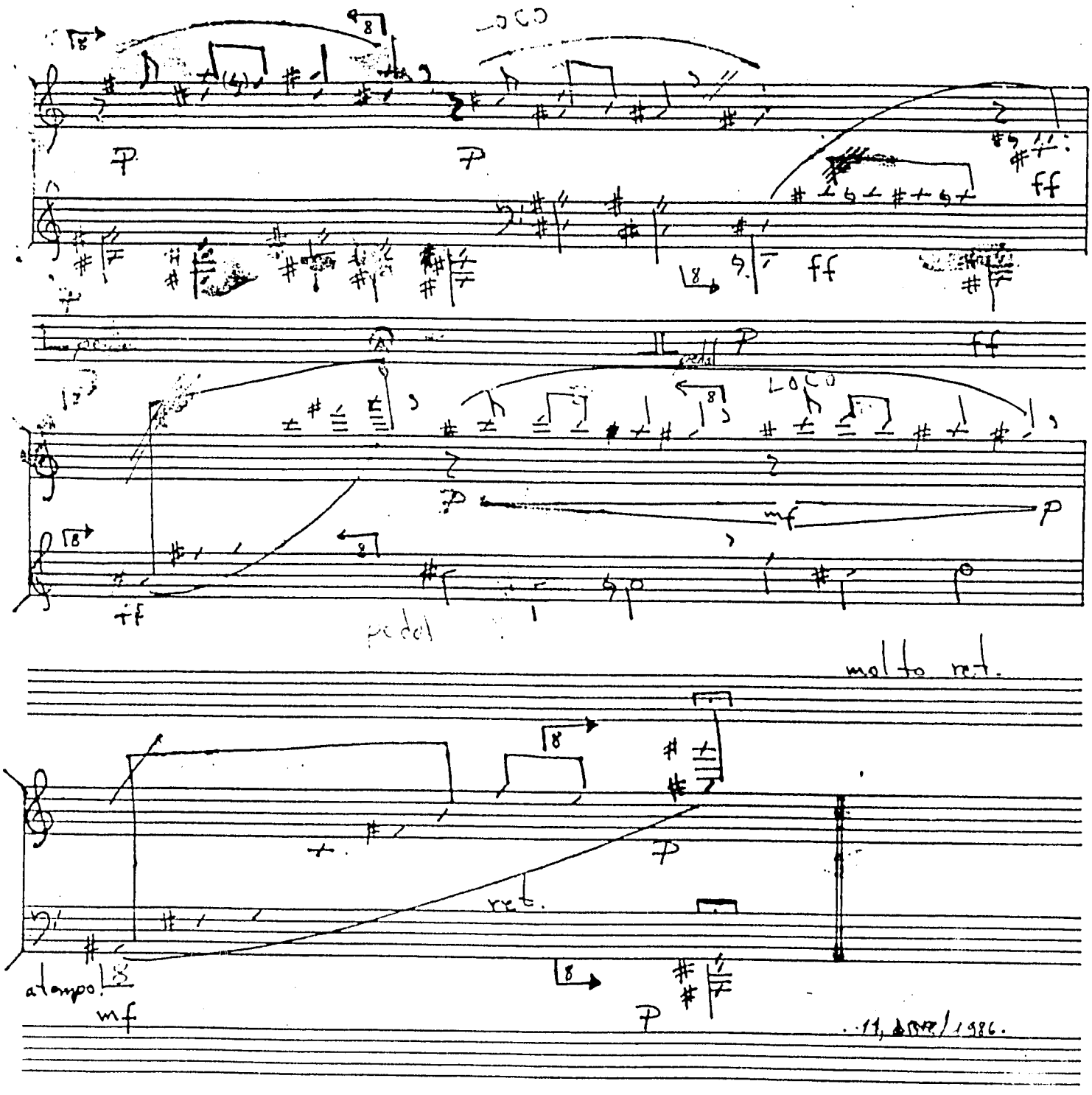



mf
p
mf
ff
a tempo.
8
8
p
mf
pedal Ad. lib.
ret.
f
p
p
f
molto rit
p
f
pedal


memo
p
mp
molto ret.
p
a tempo
f
L pedal
ff
mf
p
mf
L pedal Ad. lib.
ret.
mf
p
mf


mf
crecc.
f
p
mp
p
molto ret.
pedal
p
f


f
f
ff
pedal
ff
P
P
ff
½ pedal
(cont.)
P
P
pedal
mf
ff
mf
pedal



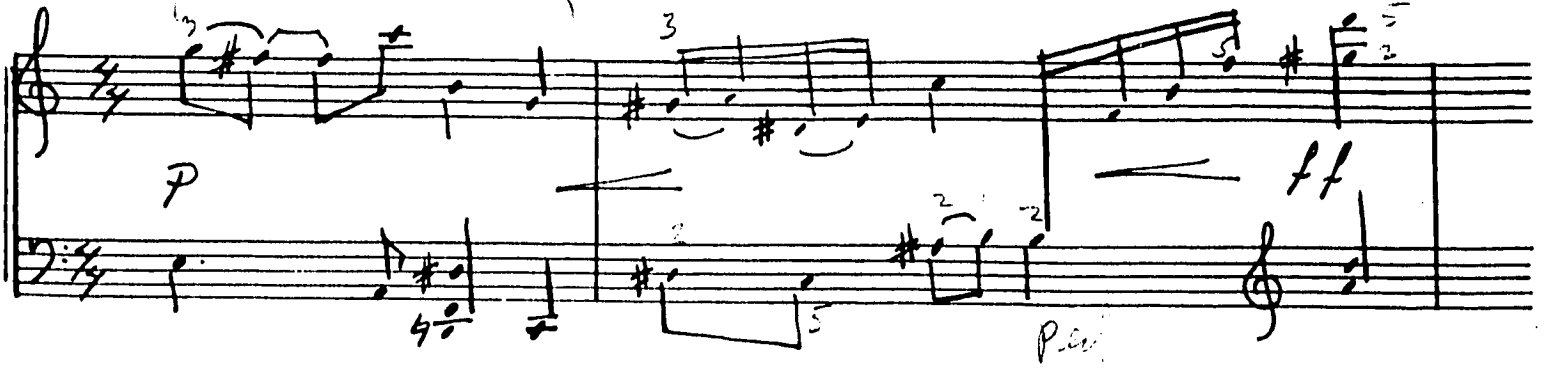
Punta Umbría Marbar. Francisco Pedraza Conde.

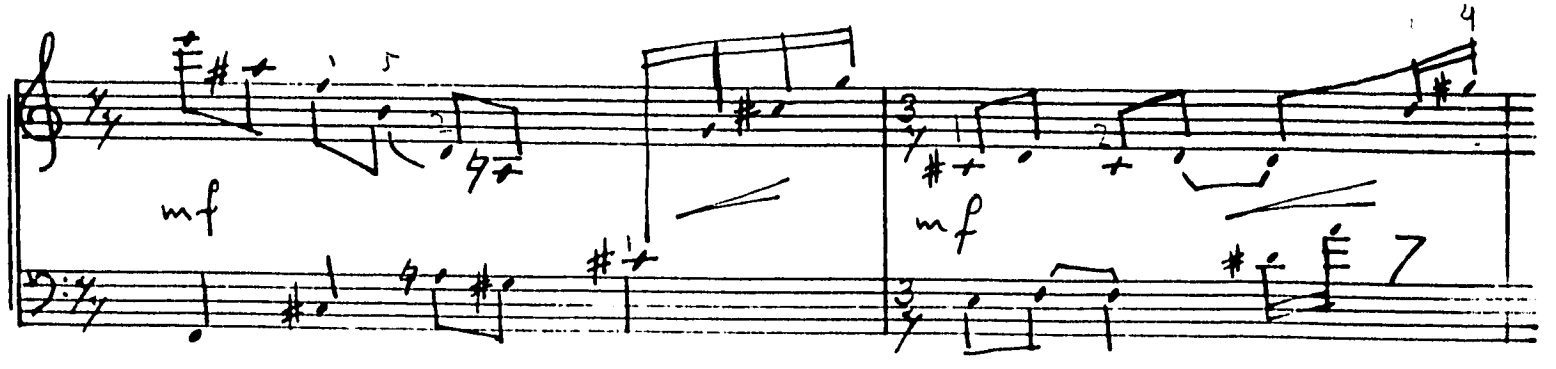
Escenas de la casa de Tlalpan

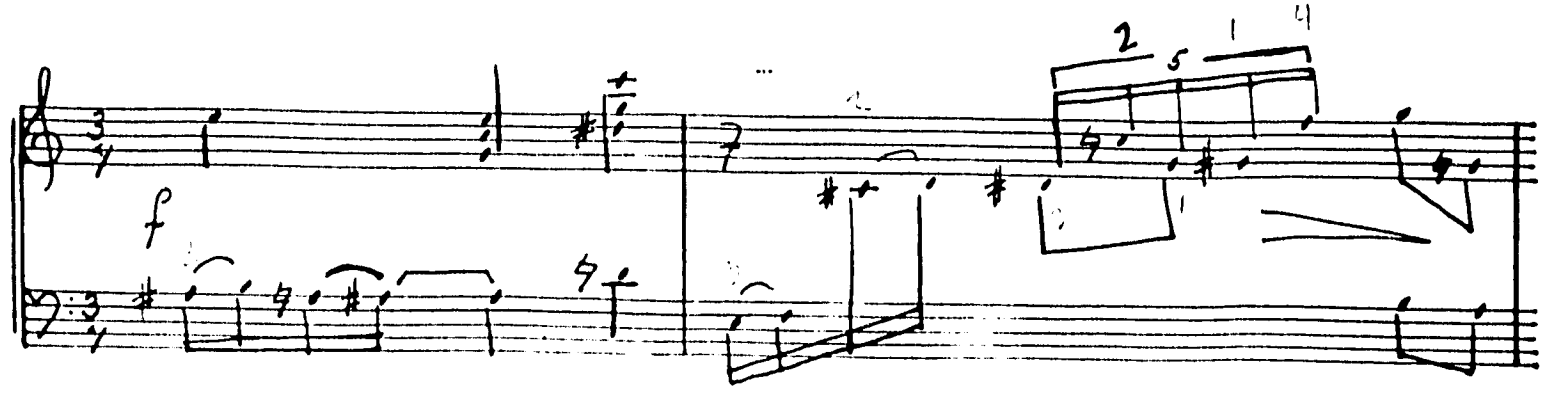
Para piano solo

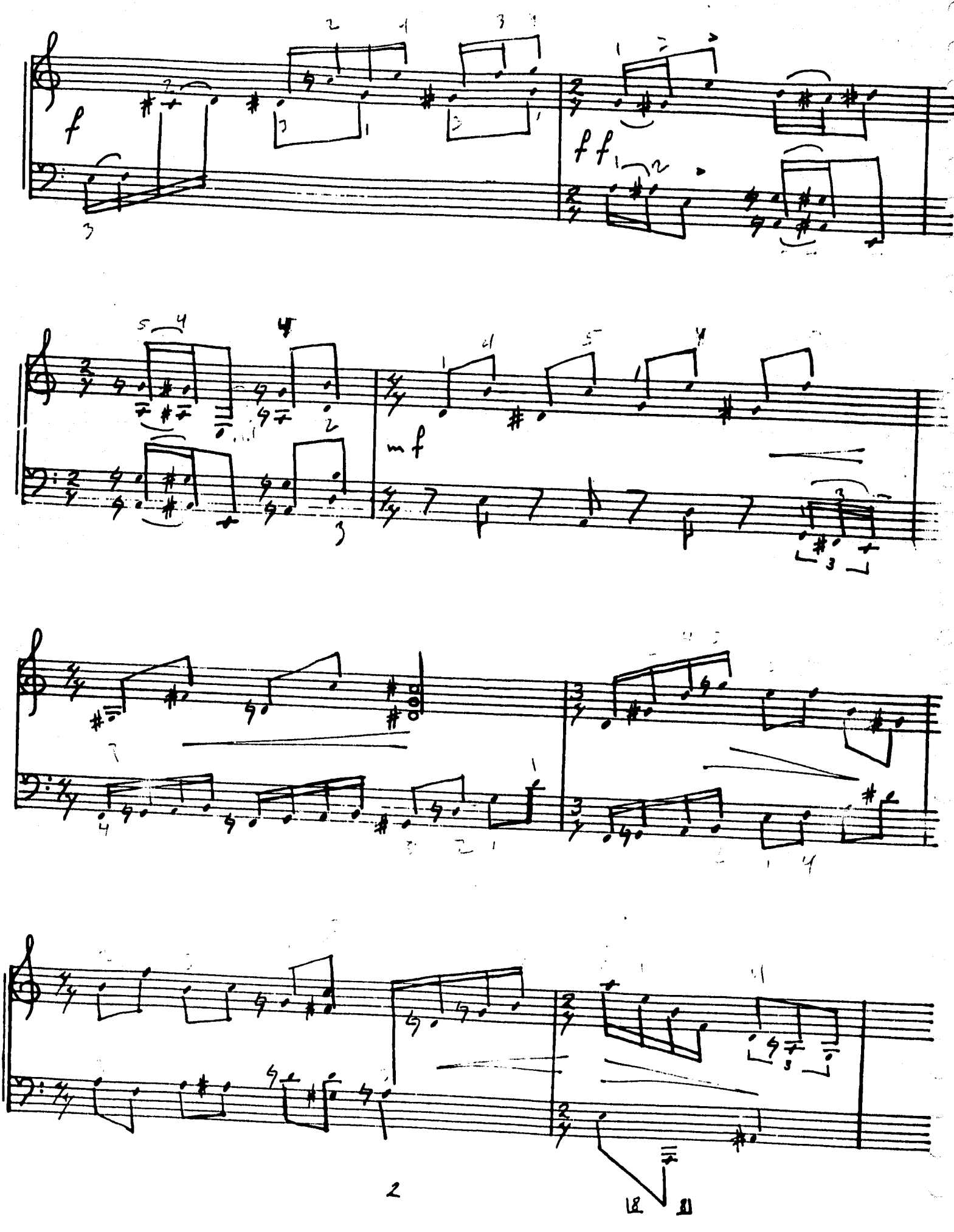
♩ = 120 allegro

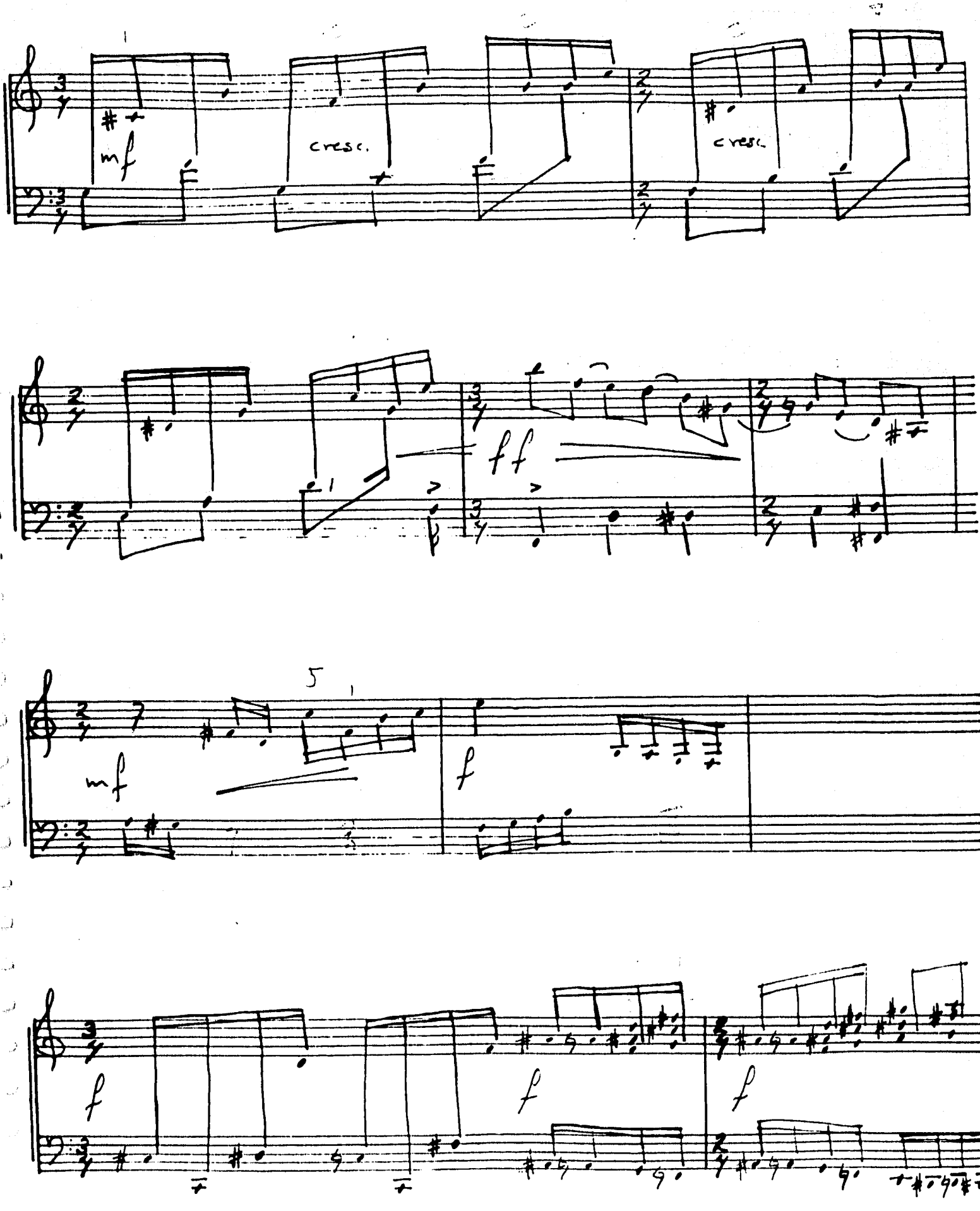
Francisco Pedraza Cortés.

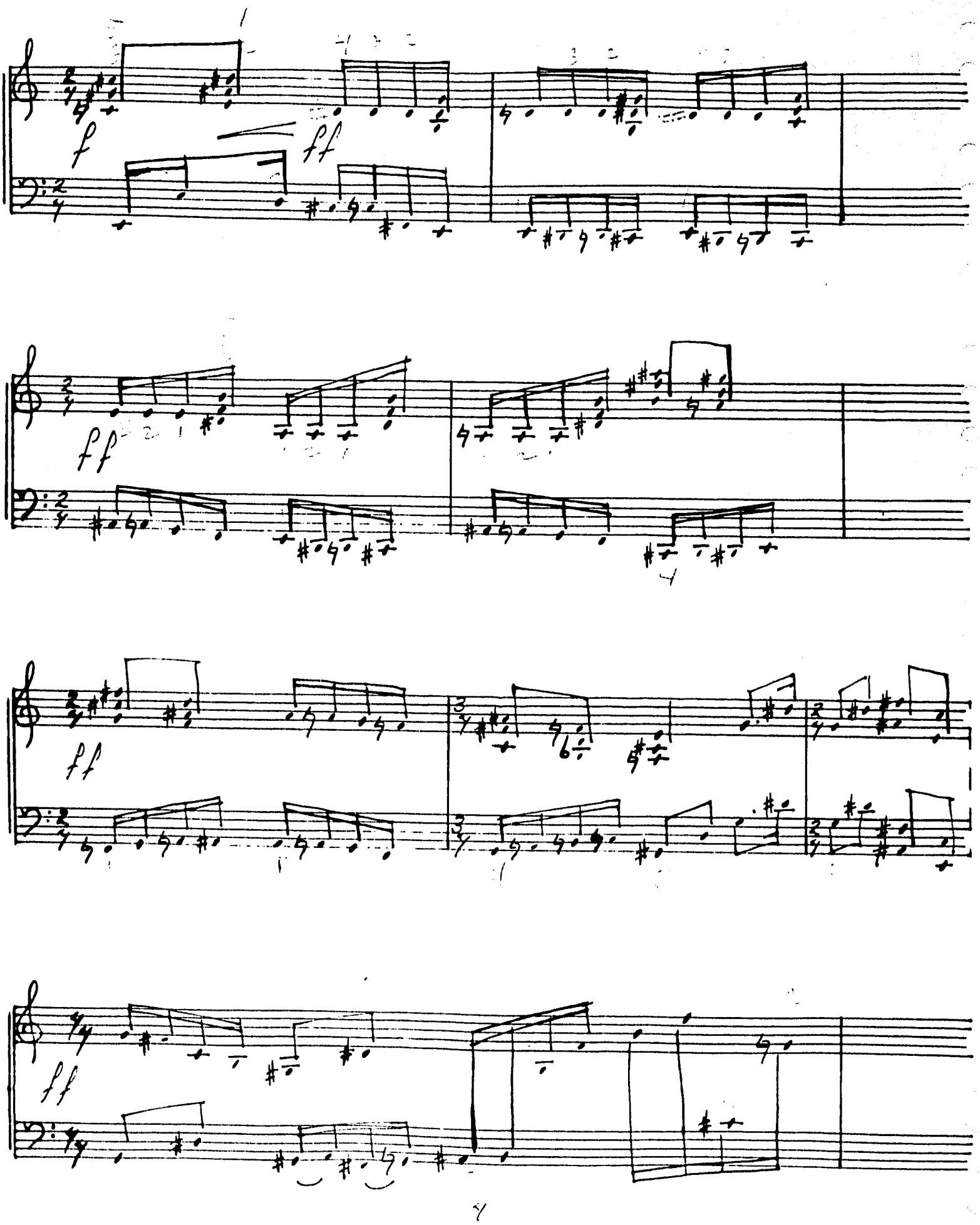


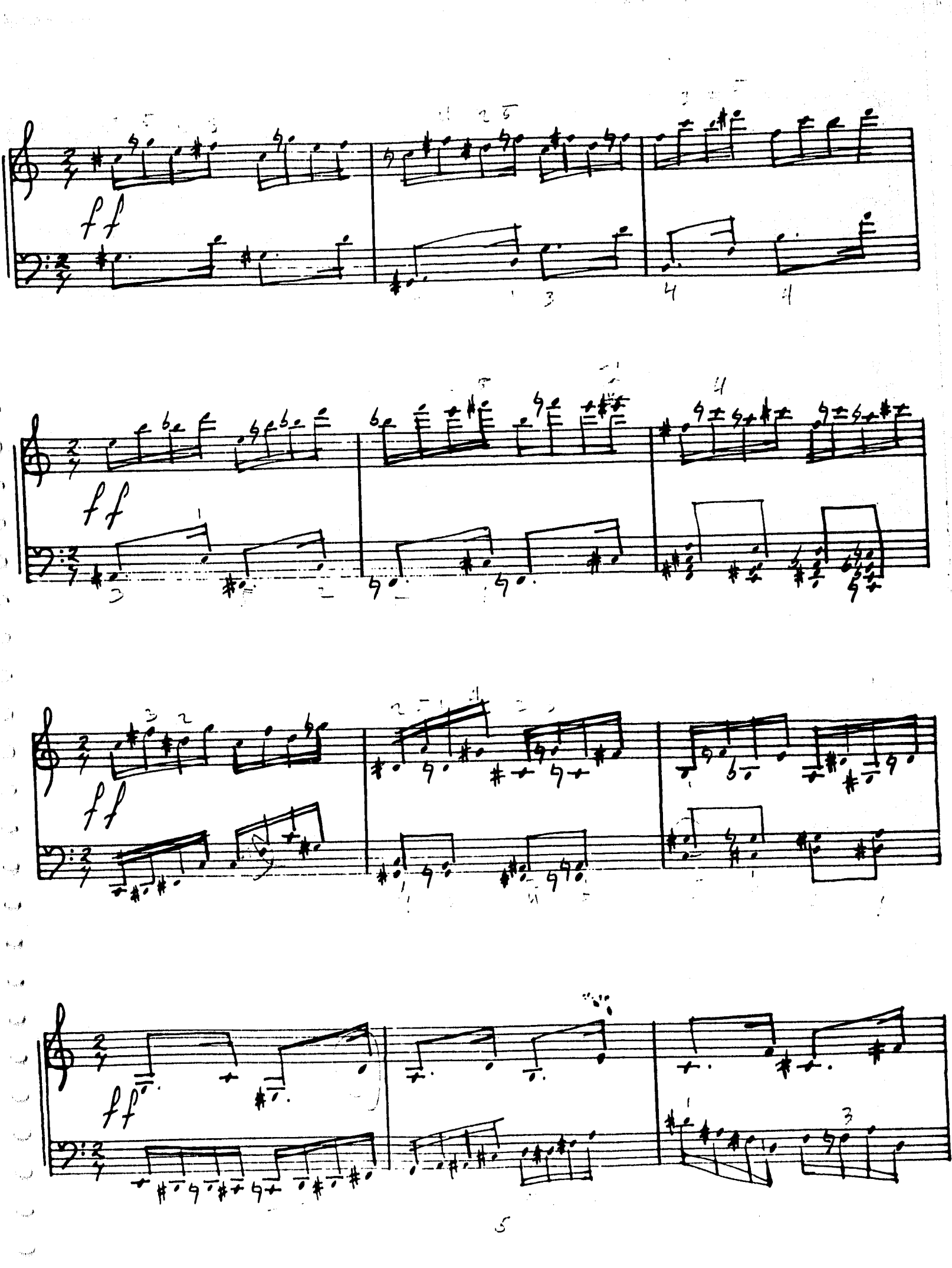


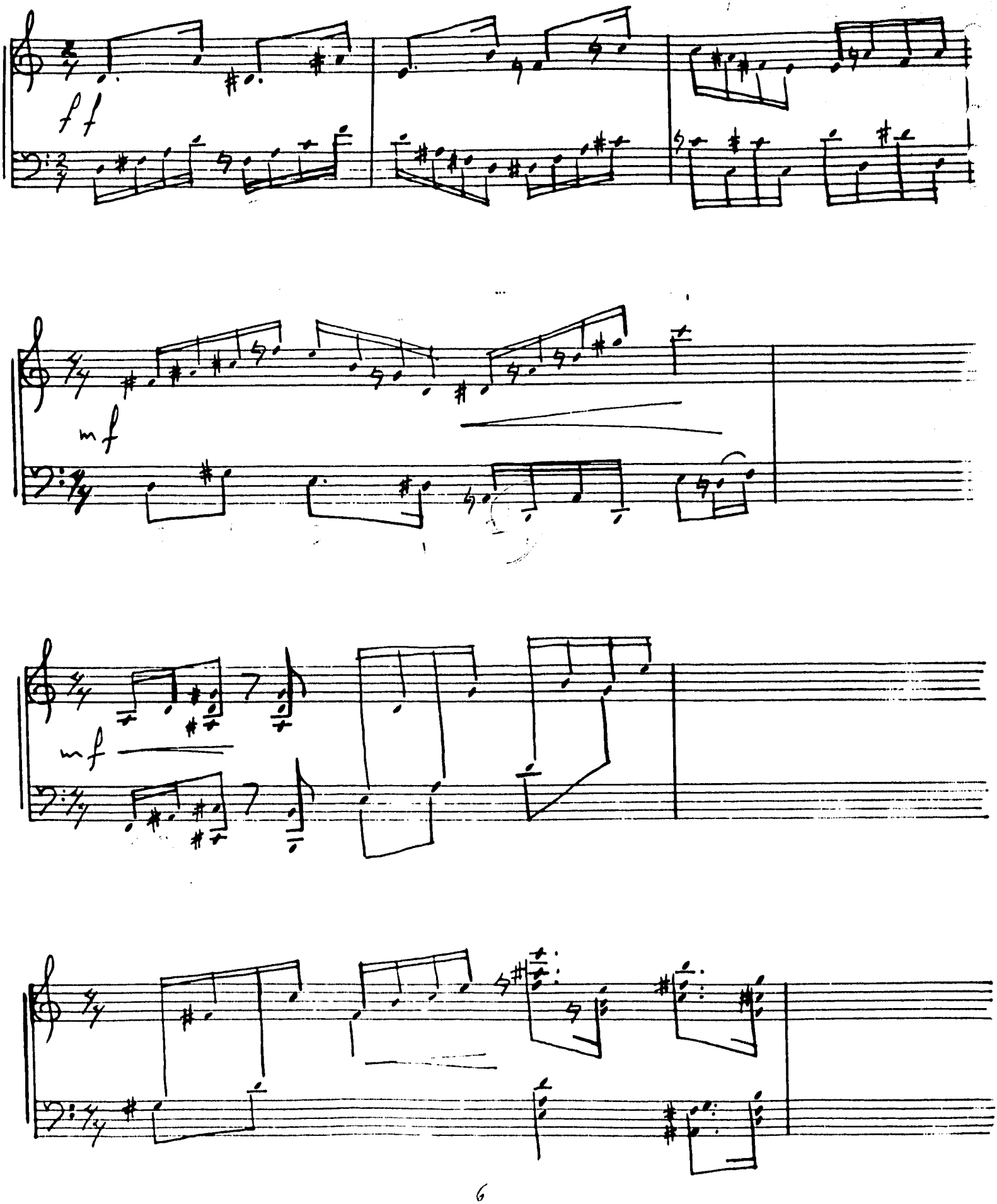


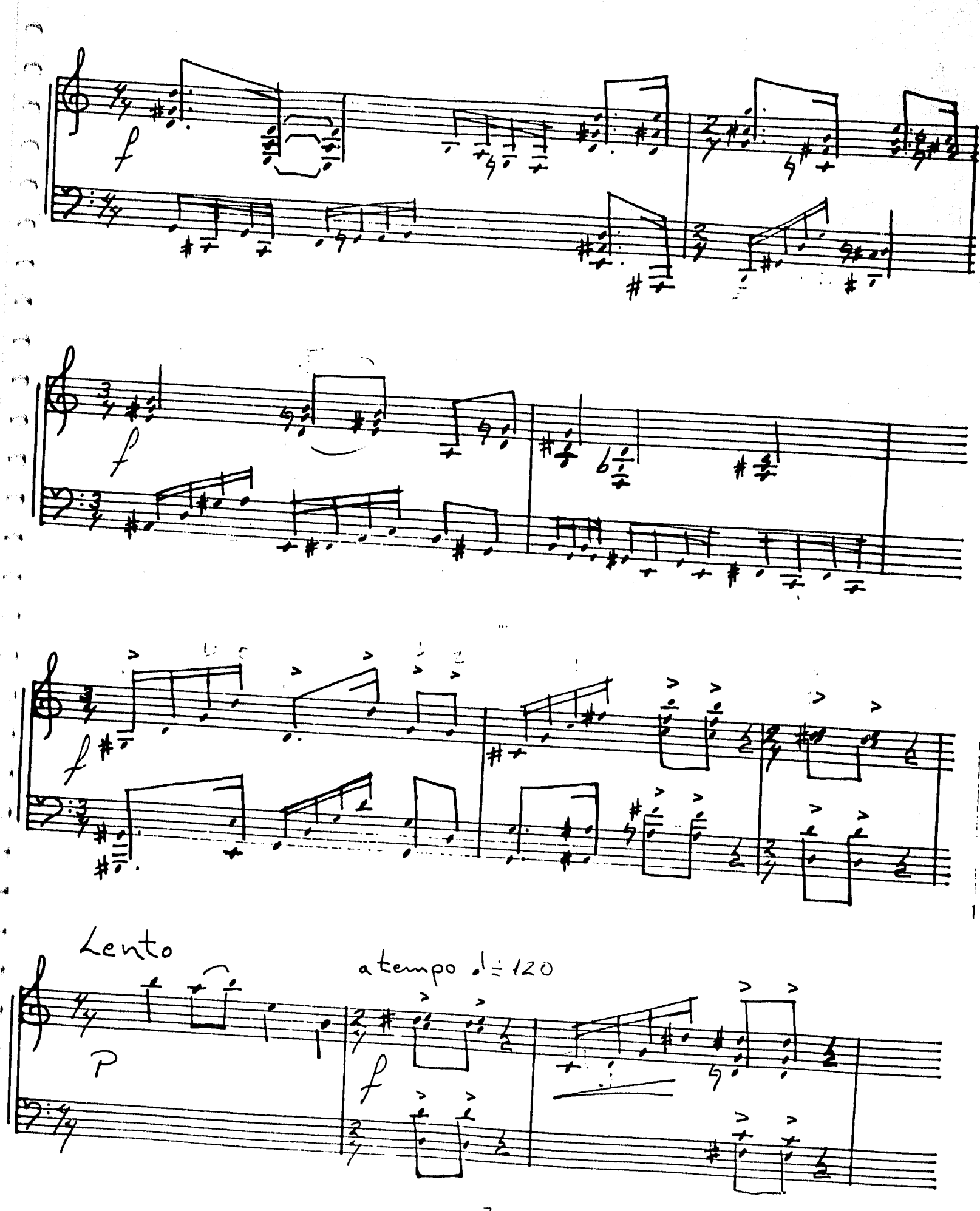

f
ff
mf

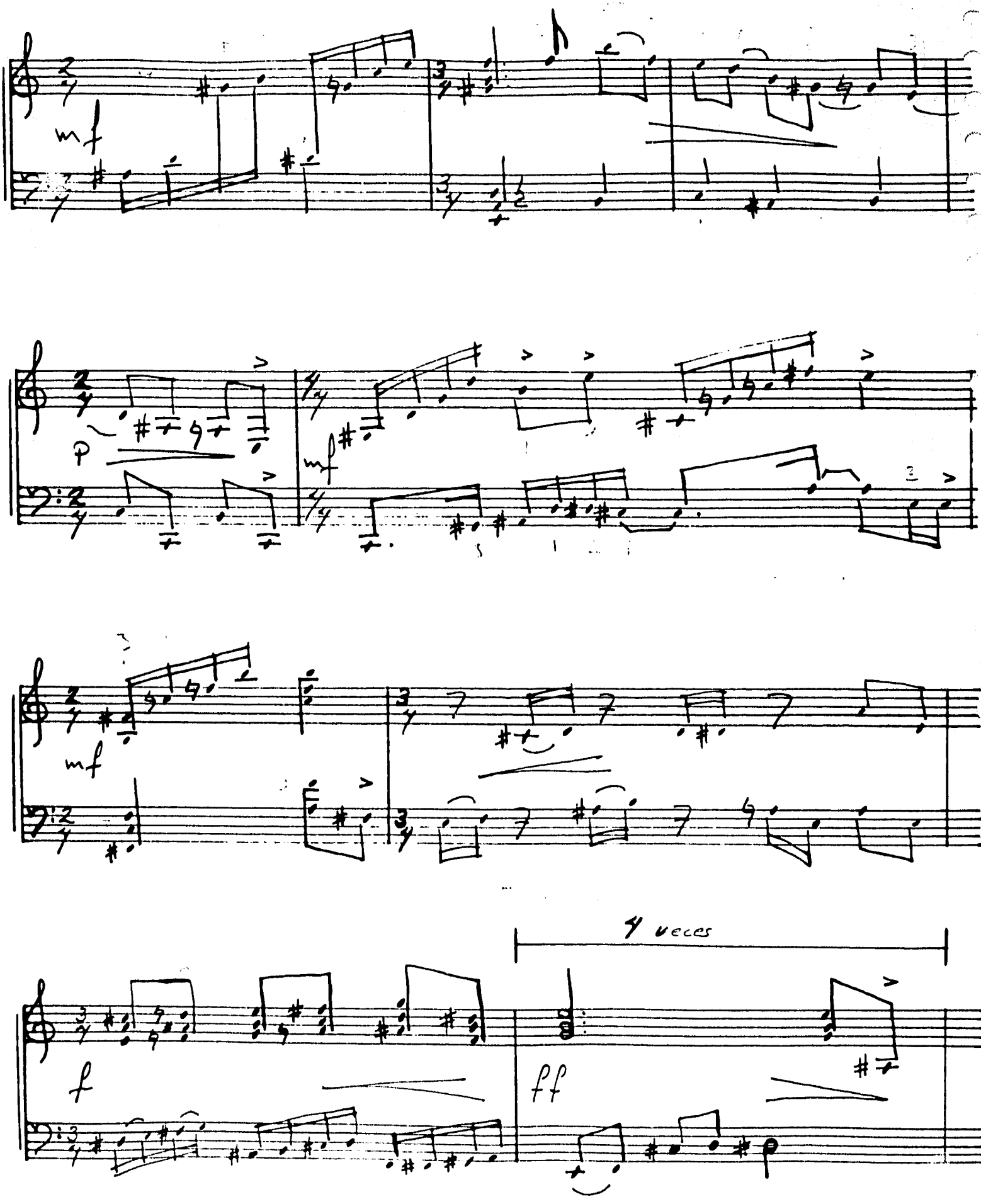

mf
cresc.
cresc.
ff
mf
f
f
f
f

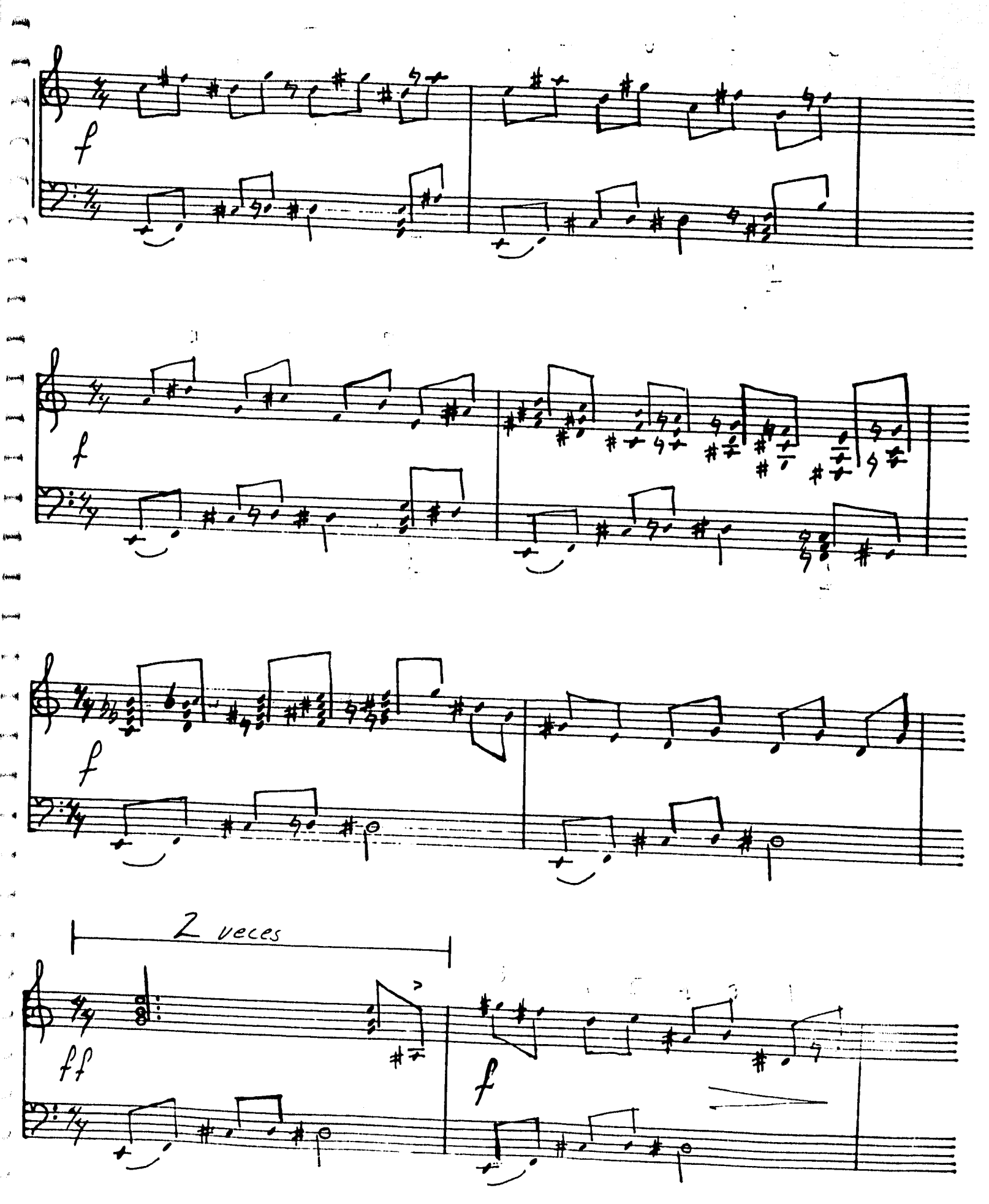

f
ff
ff
ff
ff
ff

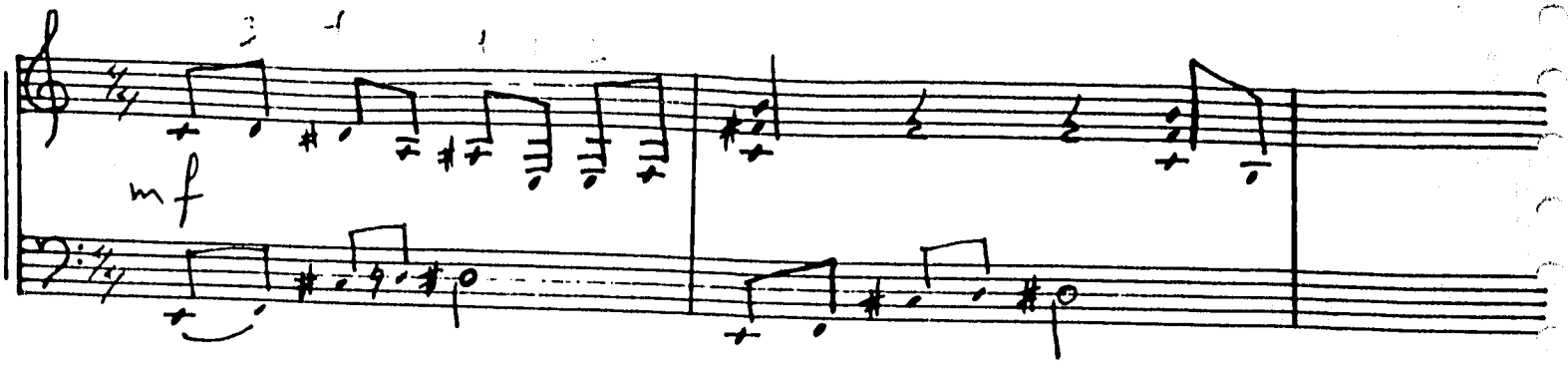

ff
ff
ff
ff

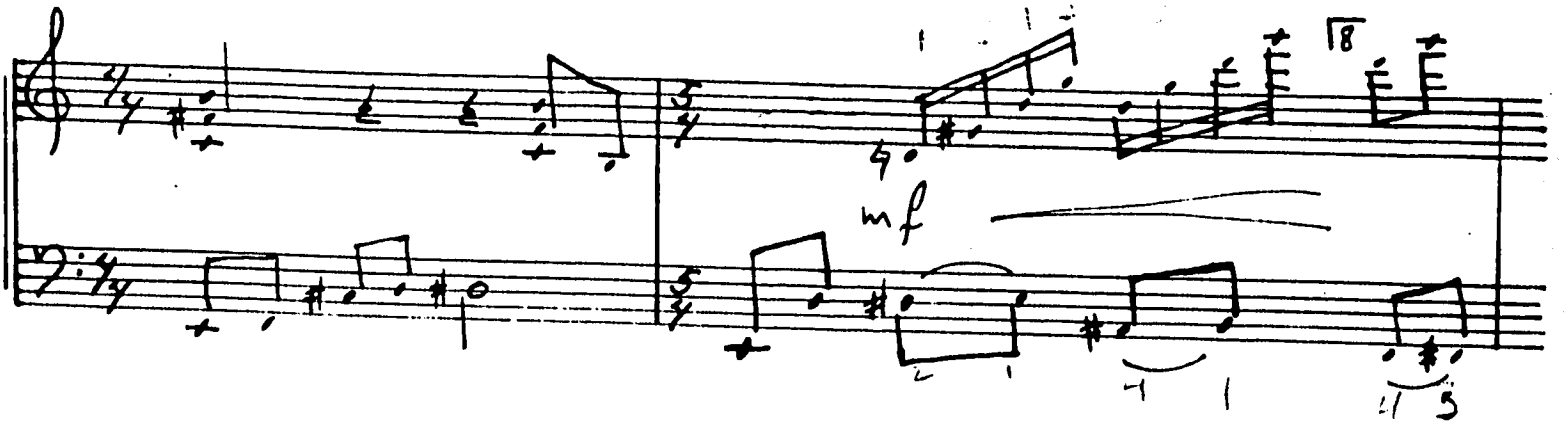

ff
mf
mf

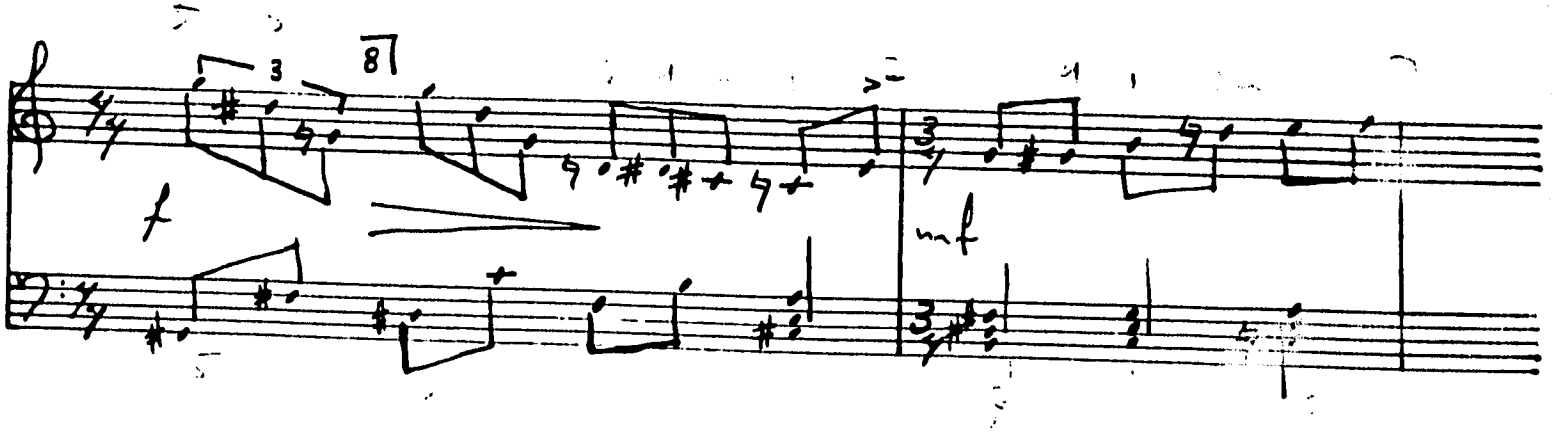

f
f
f
Lento
P
a tempo ♩= 120
f

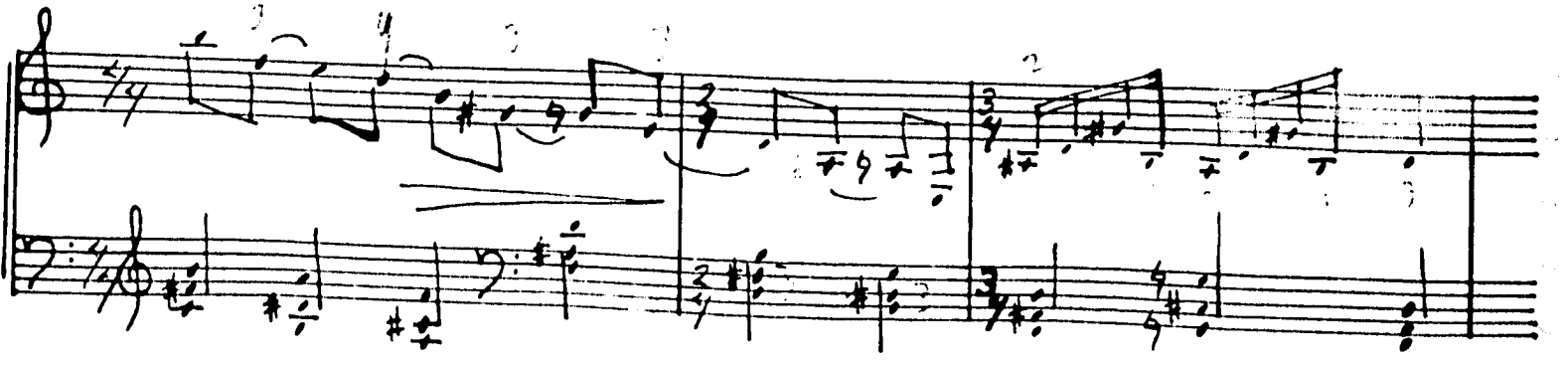

mf
p
mf
mf
4 veces
f
ff

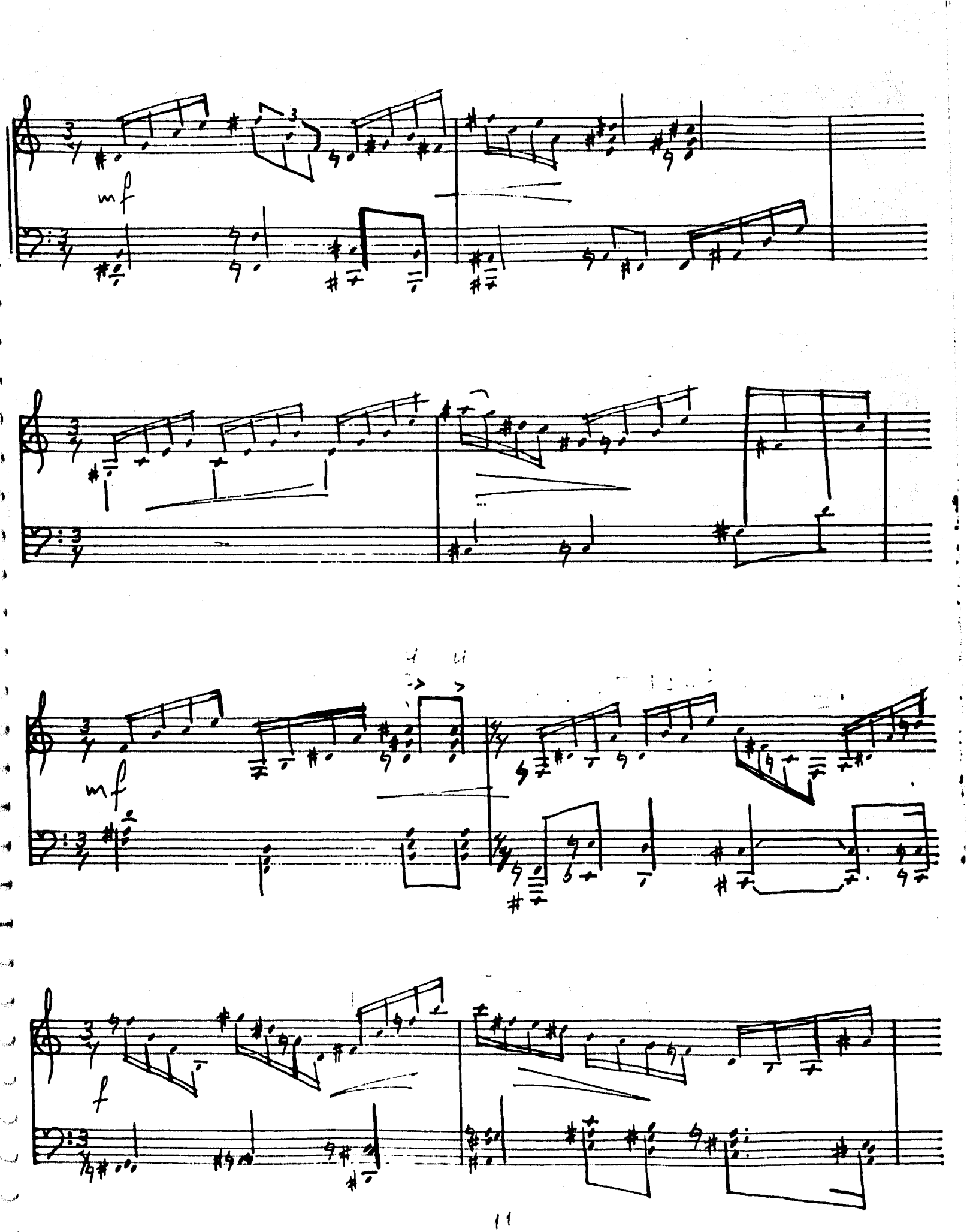

f
f
f
2 veces
ff
f

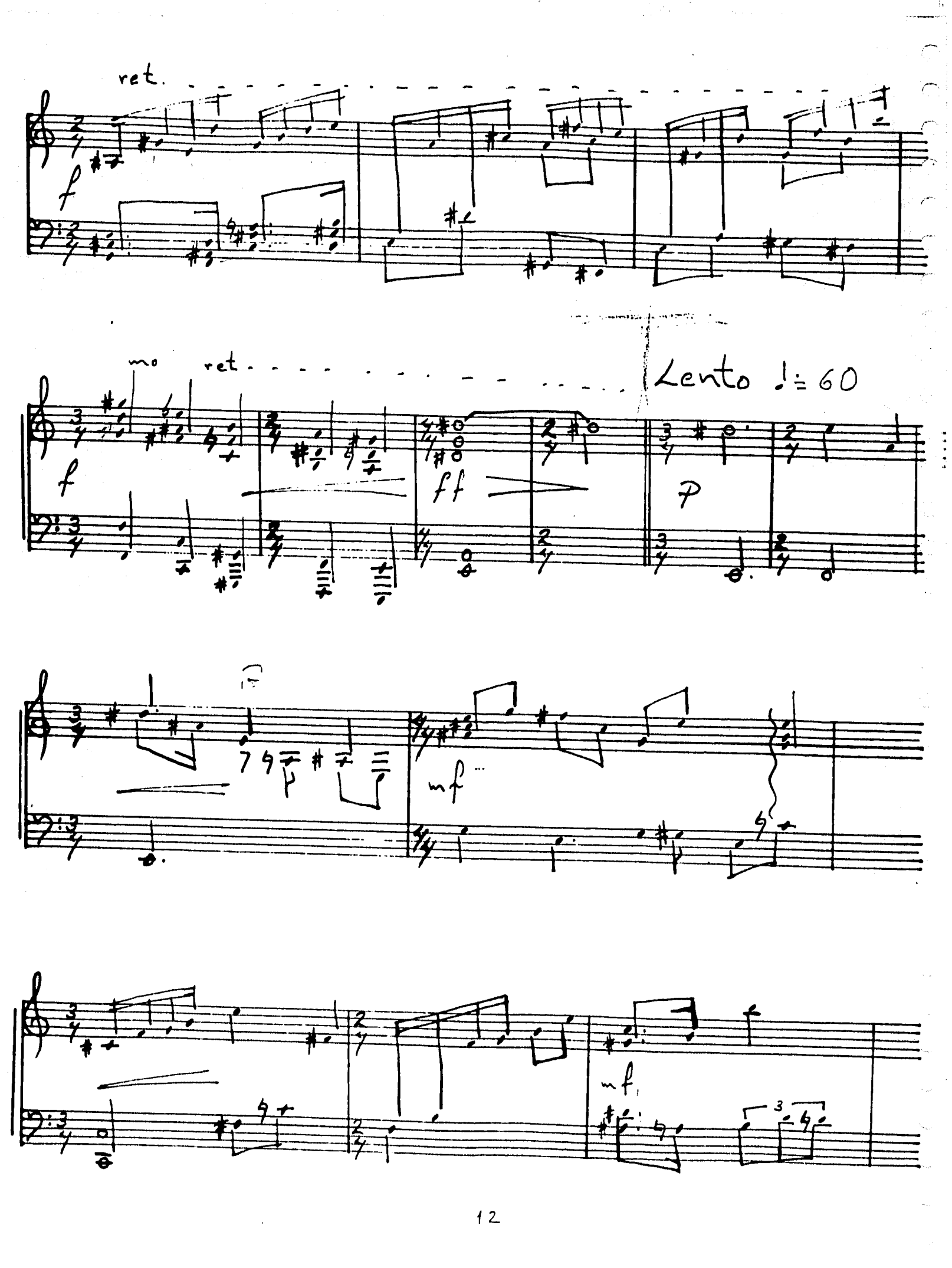

mf

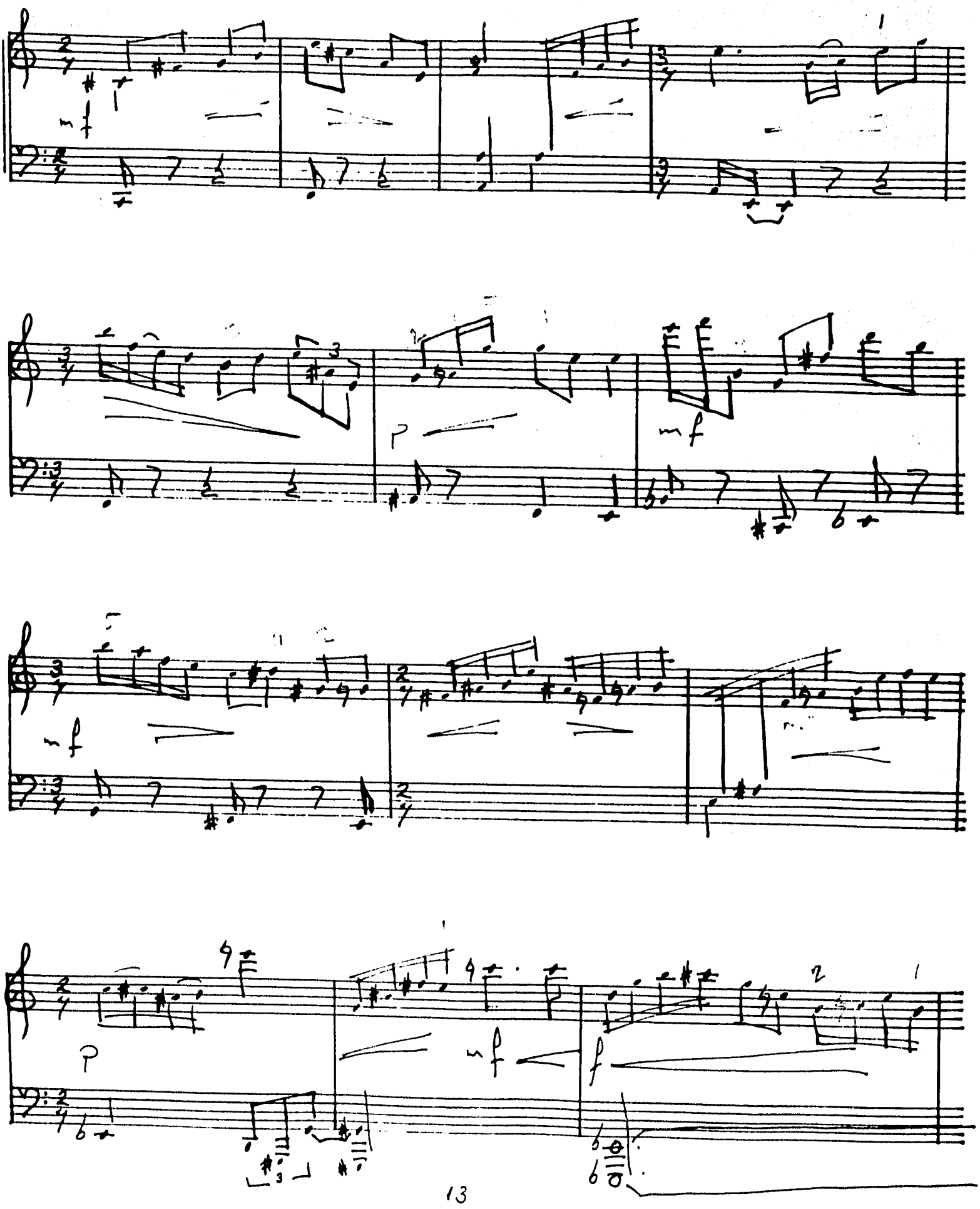

18
mf

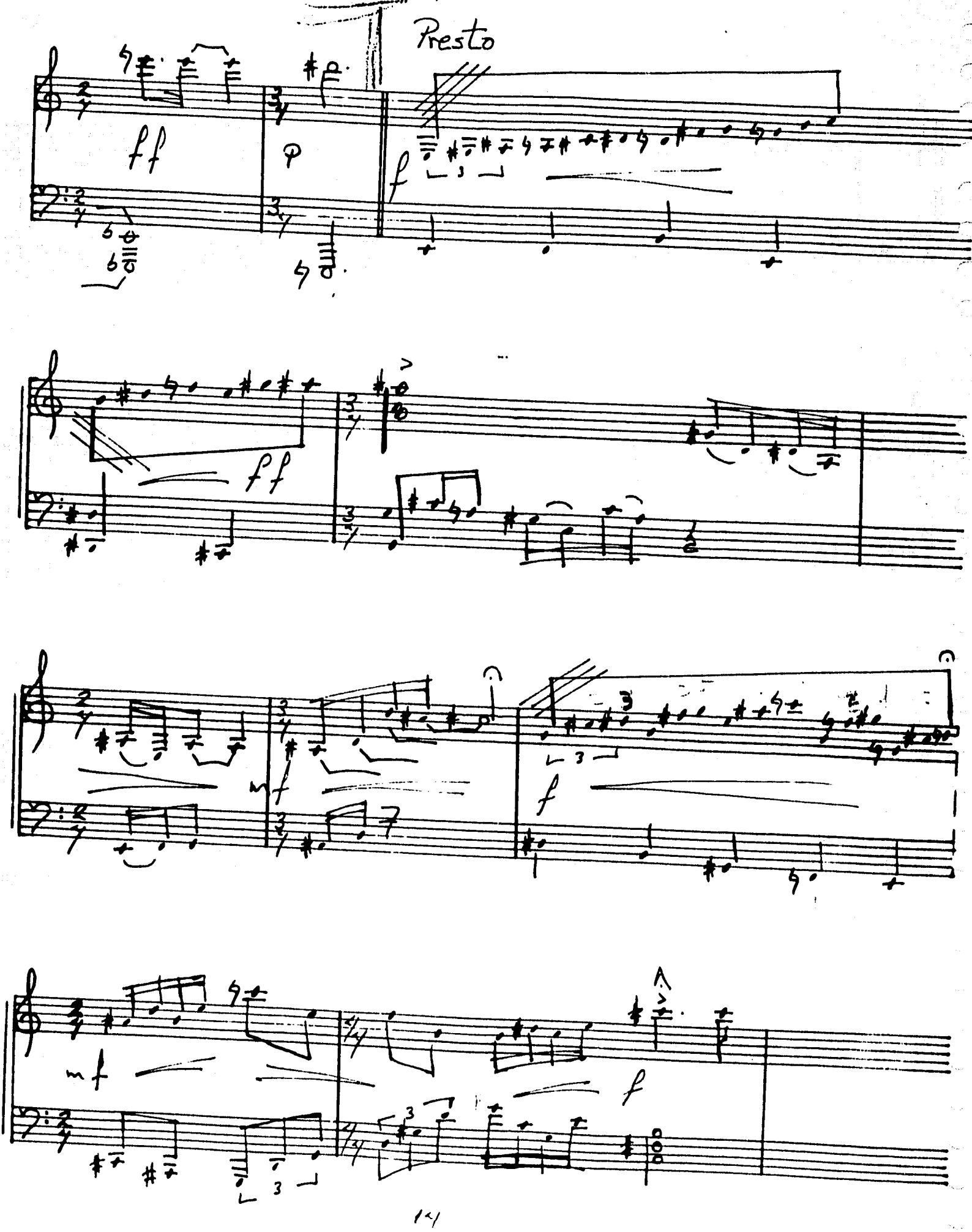

87
f
mf

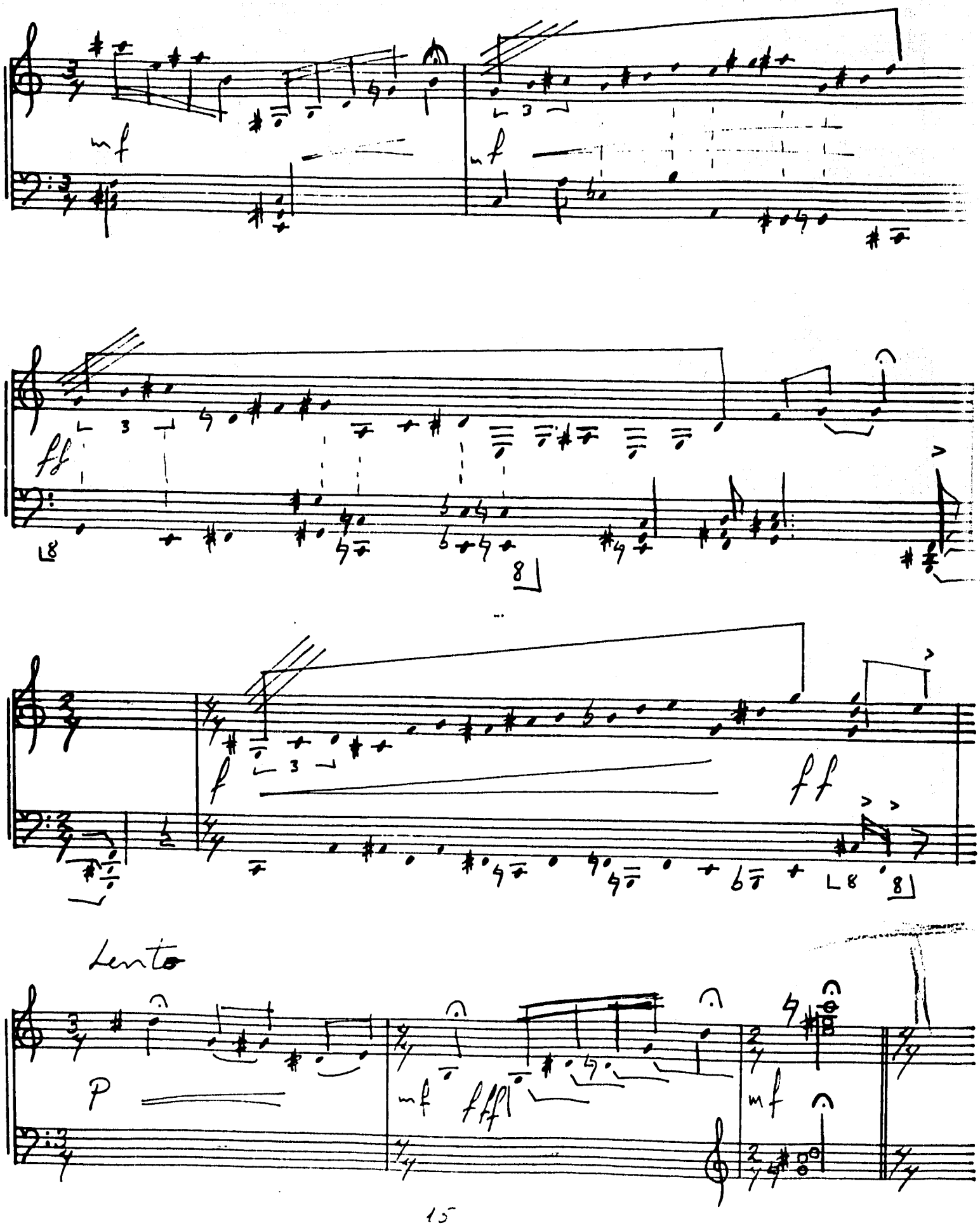


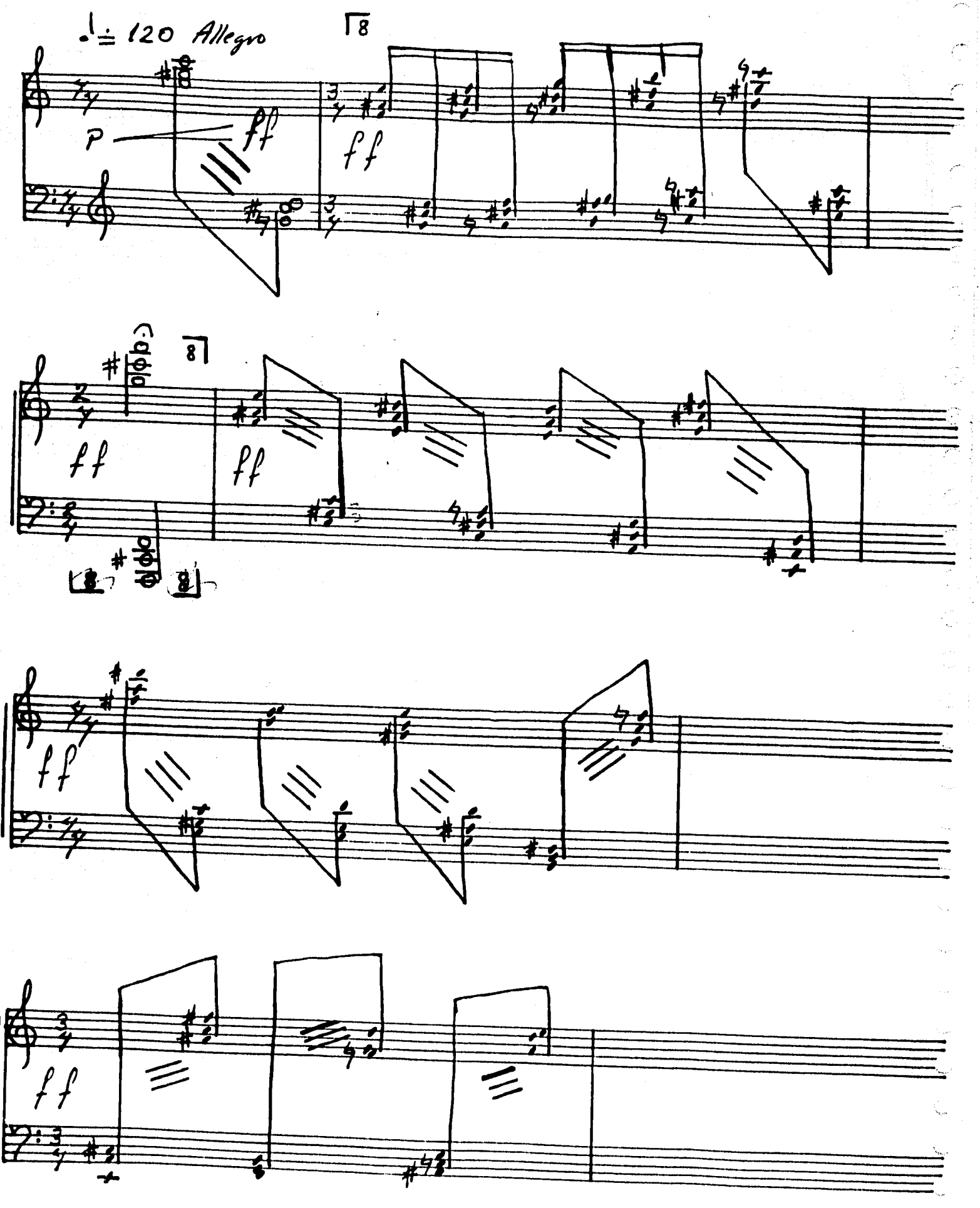

mf
mf
f

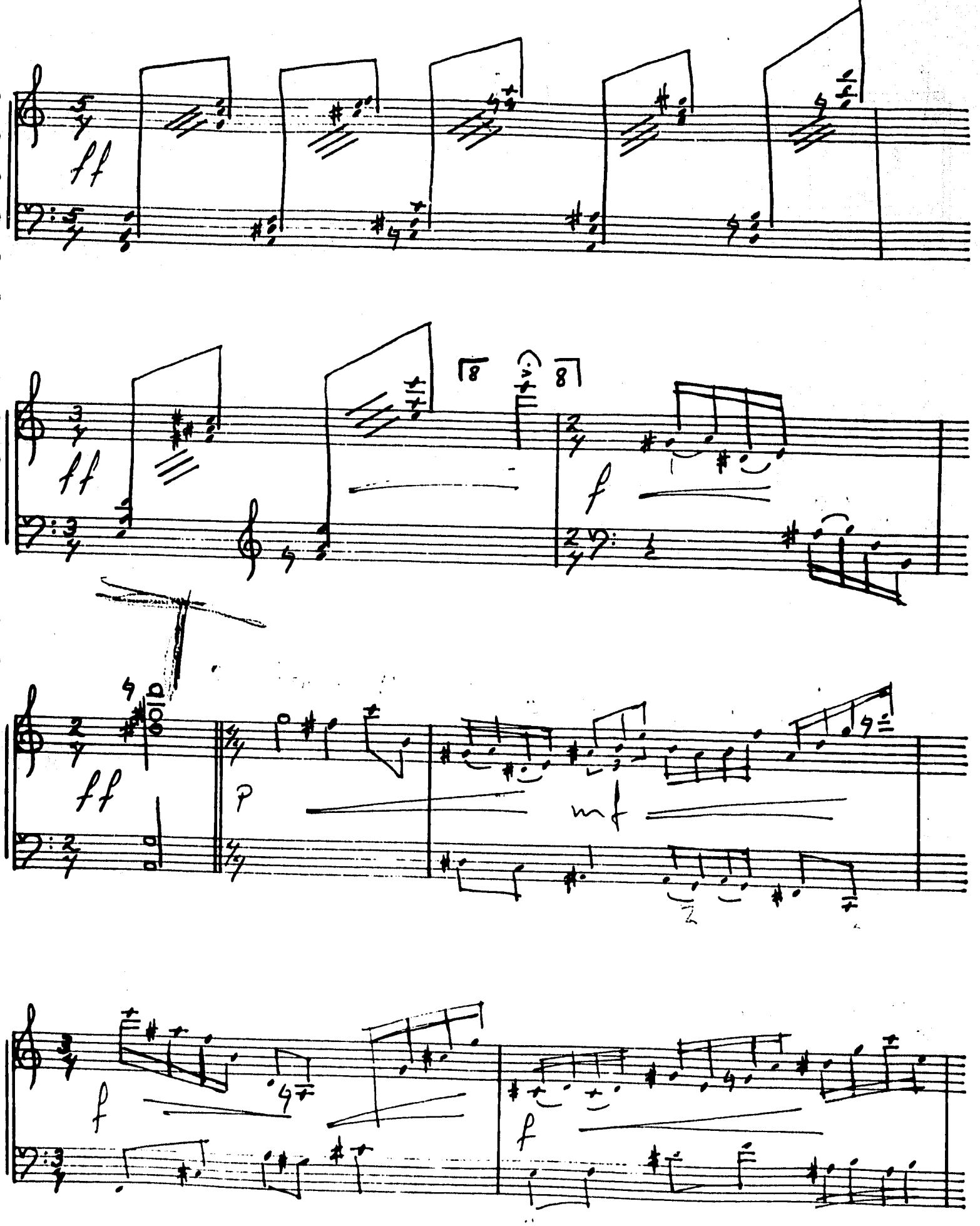

ret.
f
mo ret.
Lento ♩= 60
f
ff
p
mf
mf
3

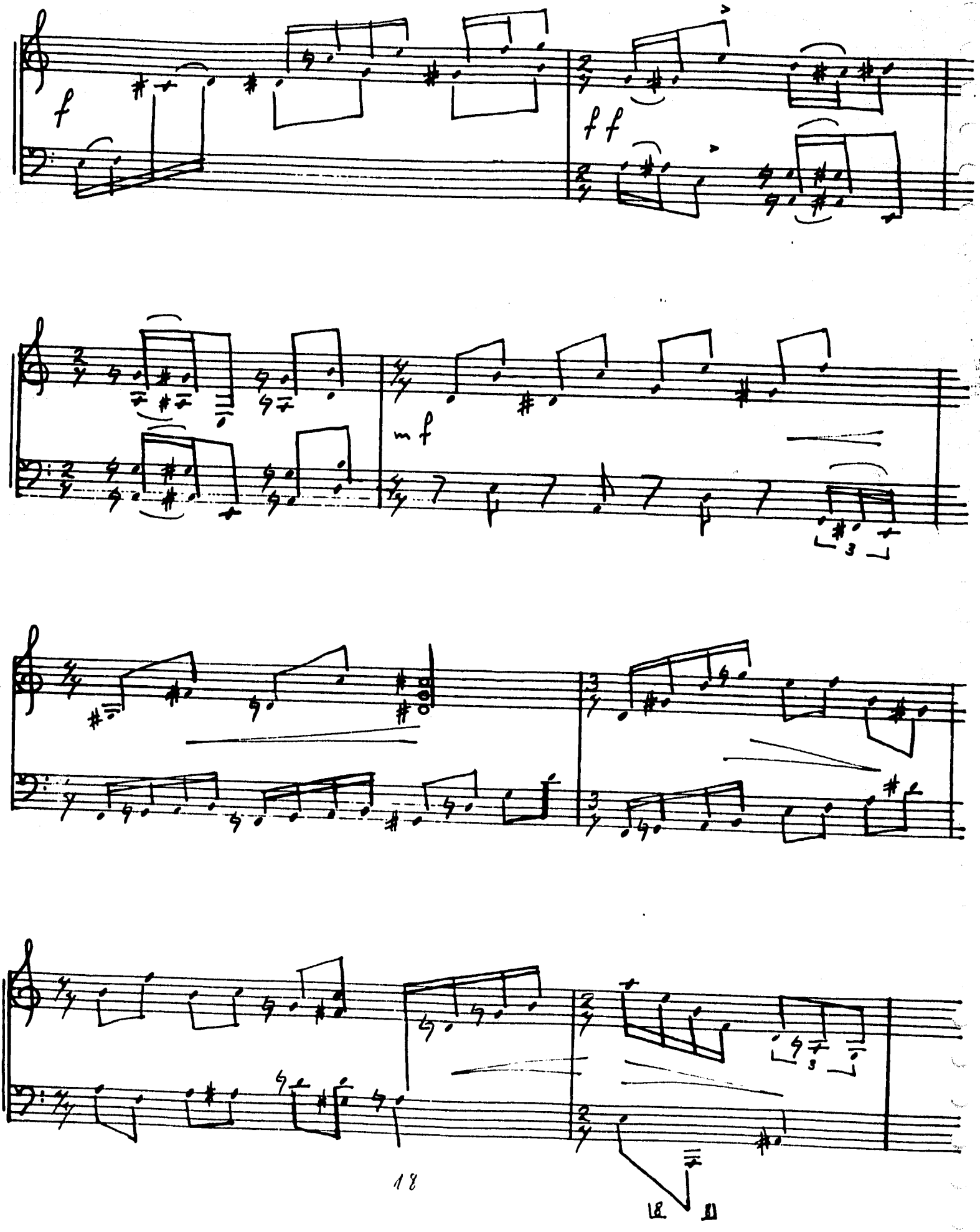

mf
P
mf
mf
P
mf
f

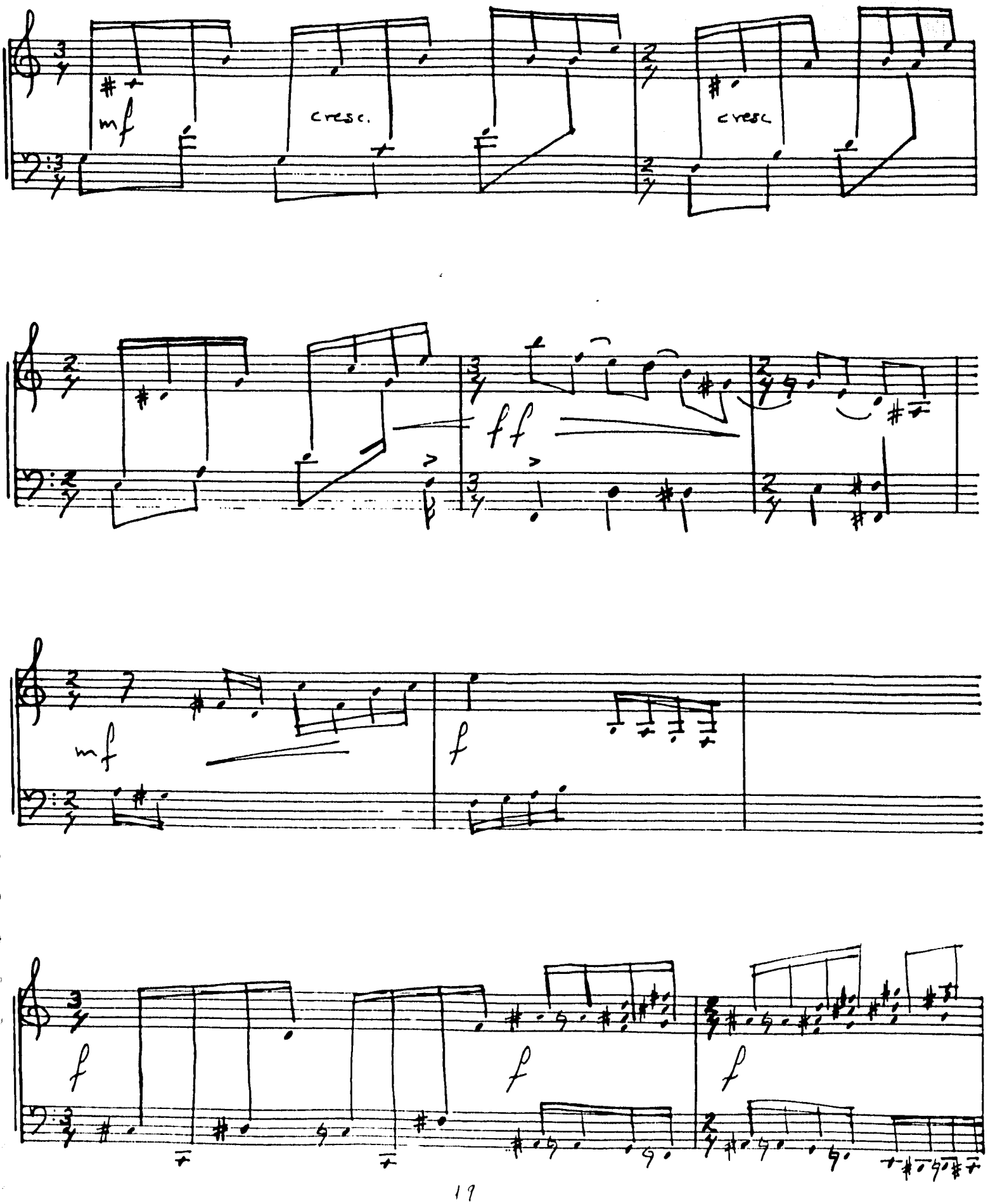

Presto
ff
p
f
ff
mf
f
mf
f

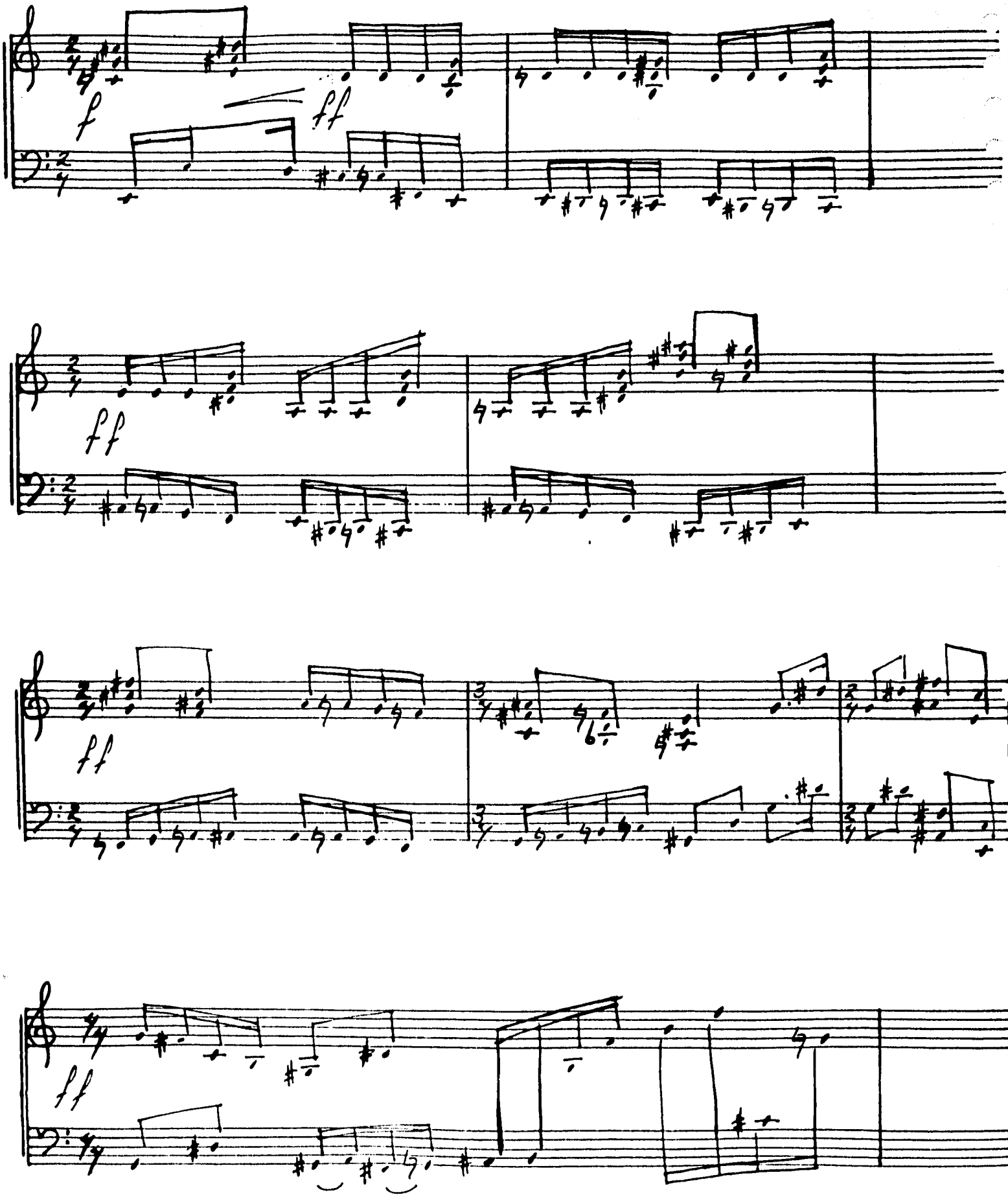

mf
mf
ff
f
ff
Lento
P
mf
fff
mf

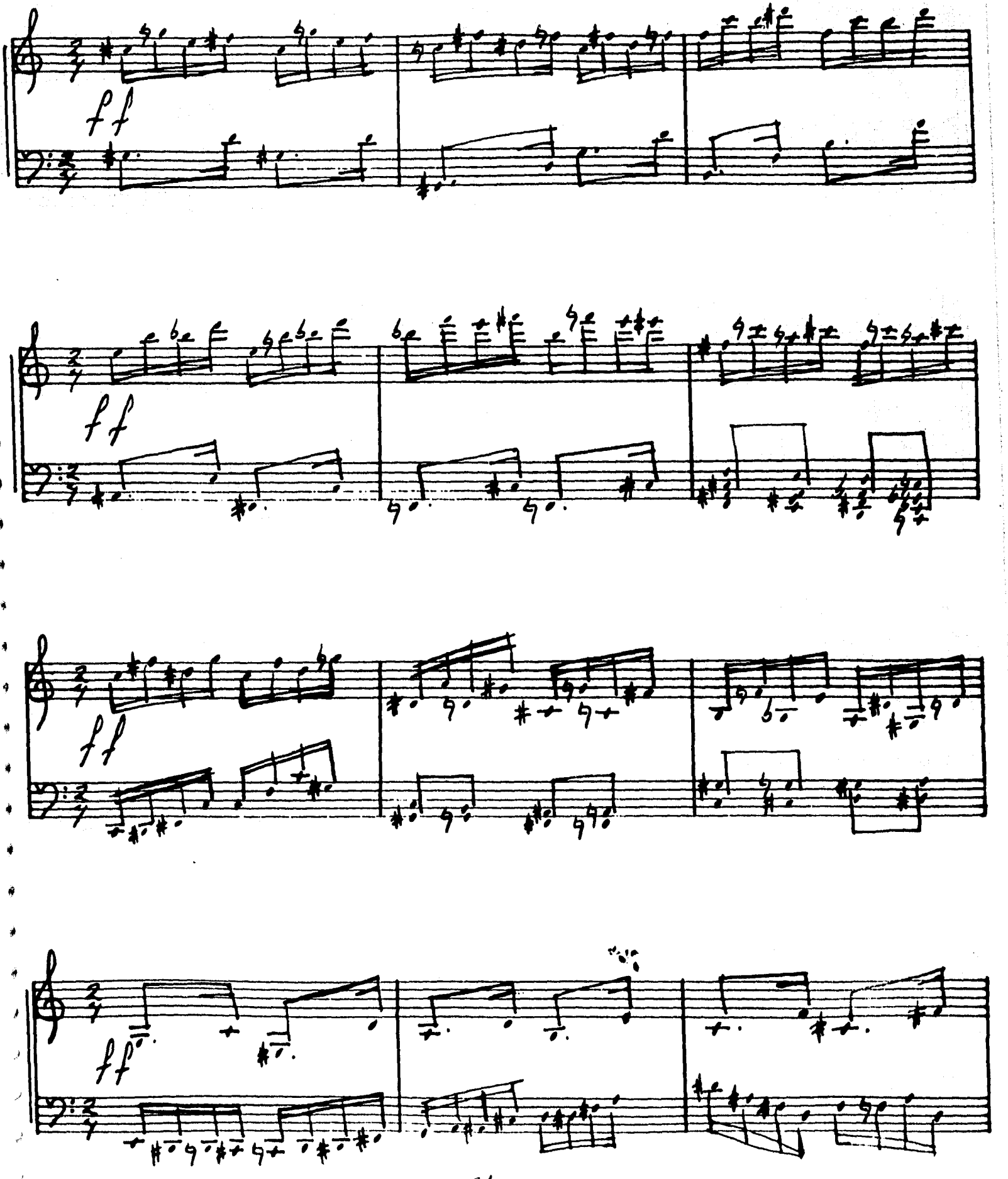

♩. = 120 Allegro
8
p
ff
ff
8
ff
ff
8
ff
ff

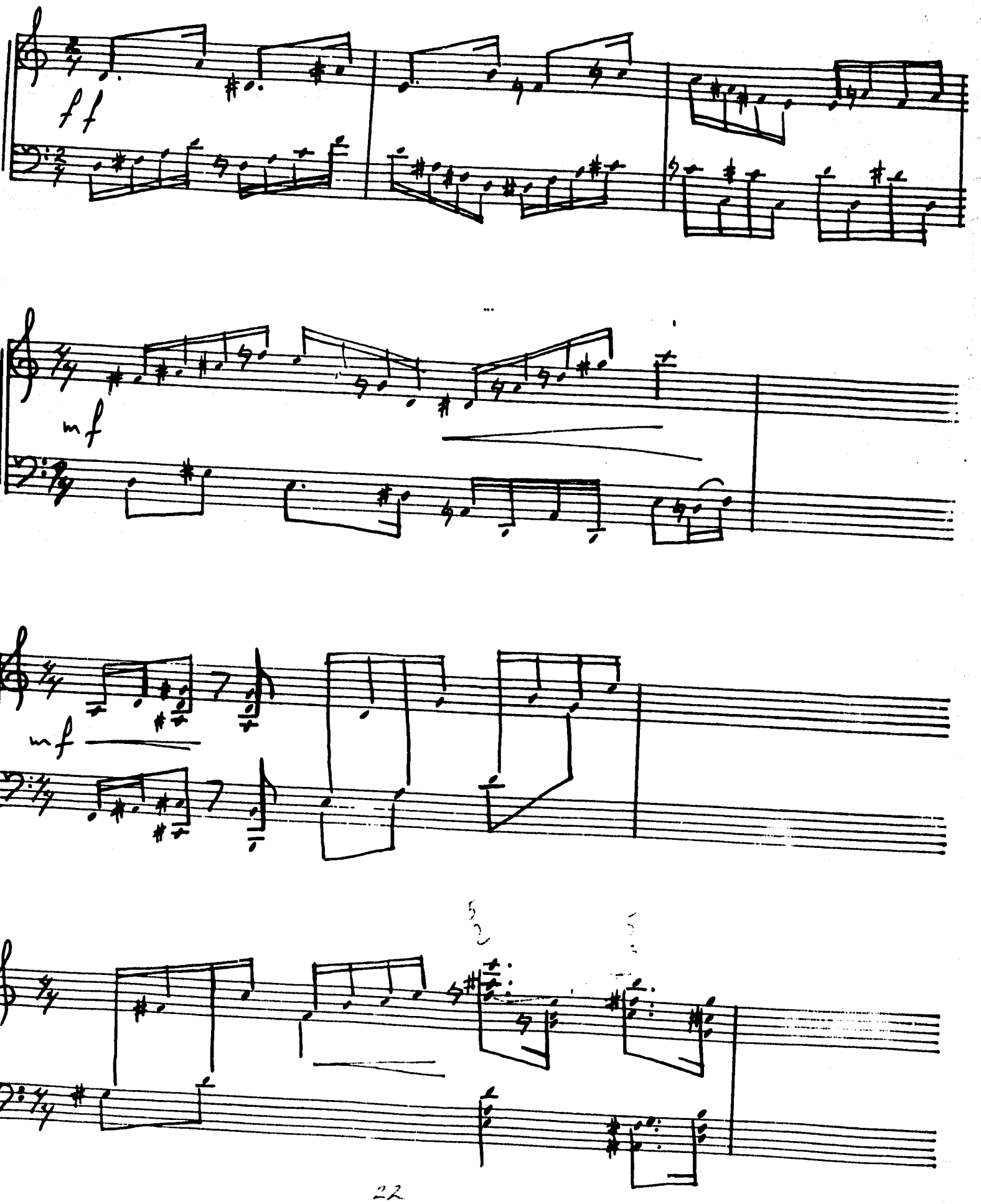

ff
ff
8
8
f
ff
p
mf
f
f

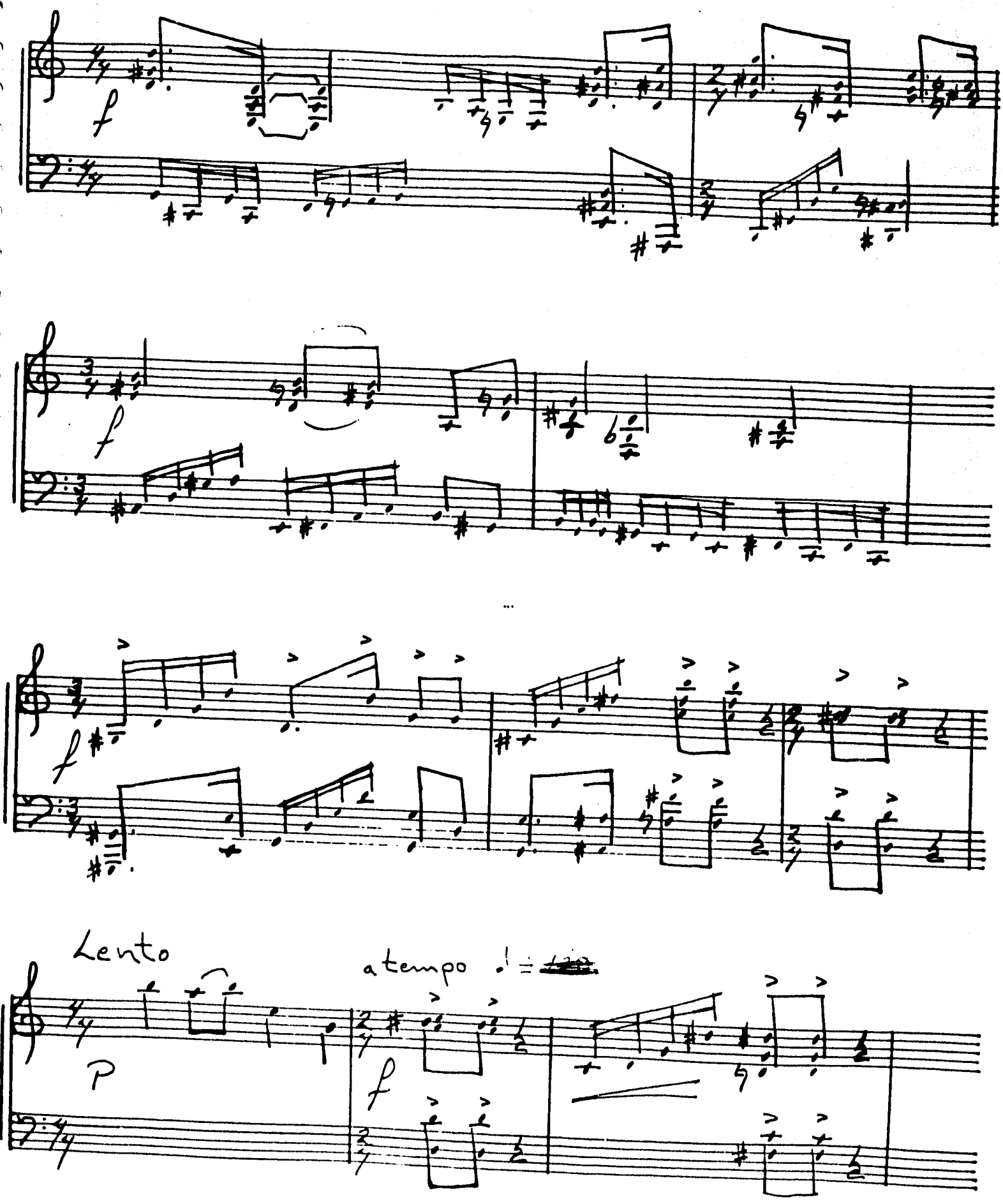

f
ff
mf

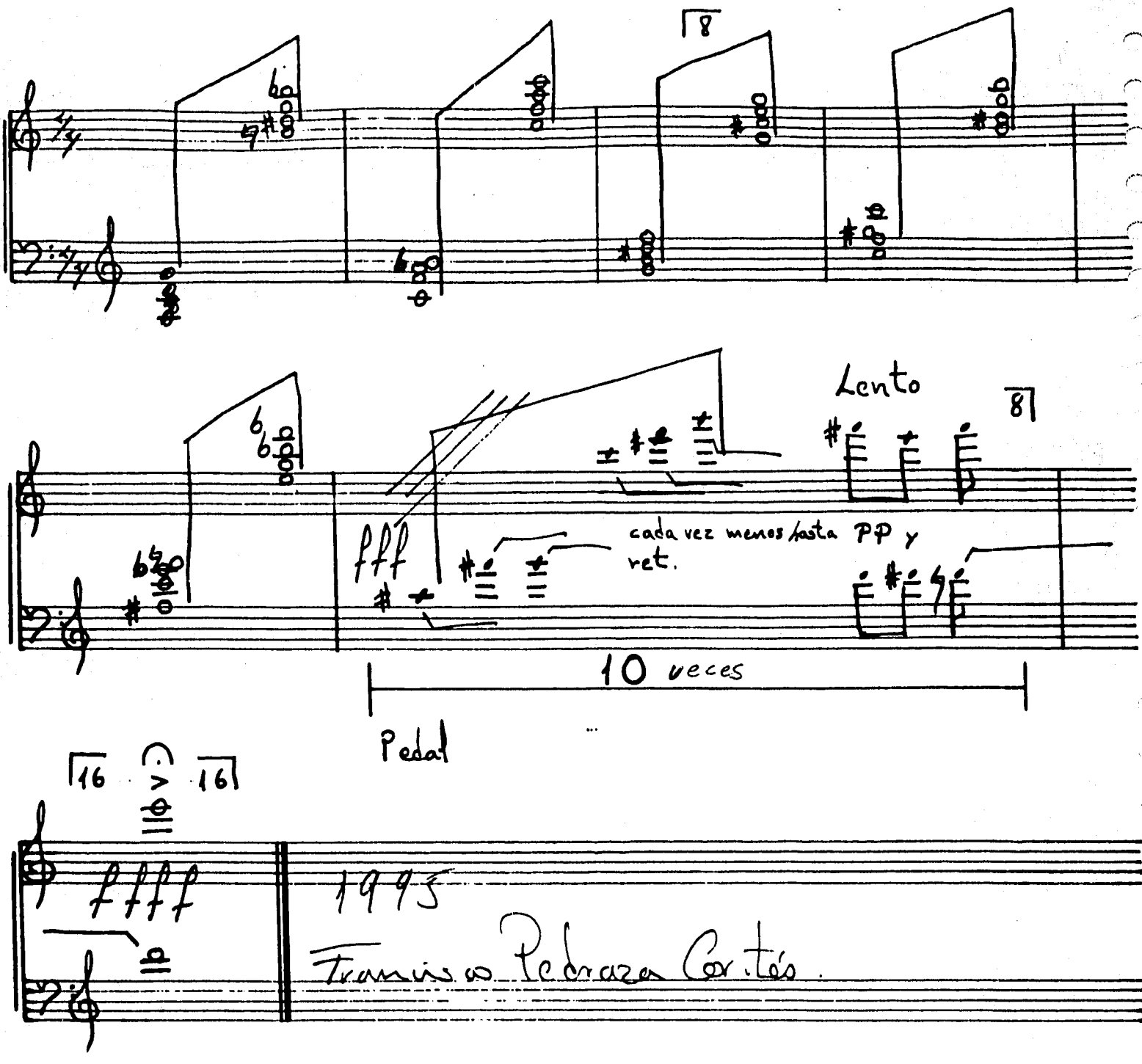

mf
cresc.
cresc
ff
mf
f
f
f
f


f
ff
ff
ff
ff


ff
ff
ff
ff


ff
mf
mf


f
f
f
Lento
P
atempo
f


8
Lento
87
fff
cada vez menos hasta PP y ret.
10 veces
Pedal
16
16
ffff
1995
Francisco Pedraza Cortés.

SALVADOR RODRIGUEZ (1960)

El estilo de este compositor, se encuentra influenciado por el trabajo que ha realizado en transcripciones y análisis de música de diferentes etnias del mundo. Actualmente, se encuentra explorando nuevas técnicas de composición, basadas en la fabricación de sonidos mediante una computadora, mezclándolos con instrumentos acústicos, y tratando que se logre unidad entre el elemento electrónico y la parte que se encomienda al instrumento acústico.

En su obra *"Reflejos"*, es perceptible la influencia tanto en rítmica como en sonoridad del irlandés Conlon Nancarrow, quien también busca nuevos caminos dentro de la música electrónica.

Un elemento en gestación - el cual aparece pocas veces en esta obra - que el compositor planea desarrollar más a fondo, es la *"espacialización"* del sonido, la cual consiste en intercambiar el punto de generación del sonido de una bocina a otra, y provocar así, un efecto de traslado del sonido a través del espacio.

"REFLEJOS" (1994)

Esta obra para piano y cinta, fue construida a partir del manejo de acordes simétricos, aprovechando la topografía particular del teclado, funcionando la bemol o re, como eje.

En esta pieza encontramos varios tipos de reflejos. Un primer nivel de reflejo es el movimiento contrario cuya condición es esa simetría topográfica; toda la parte del piano está elaborada de esta forma.

El proceso de elaboración de la cinta consistió, como primer paso, en la grabación digital de acordes distribuidos al espejo, en el piano, mediante una computadora, asignando la información de cada acorde a una nota determinada de un teclado MIDI. La información puede ser reproducida a lo largo de este teclado, y es variada según se trate de una nota más aguda o más grave. Este es otro nivel de reflejo.

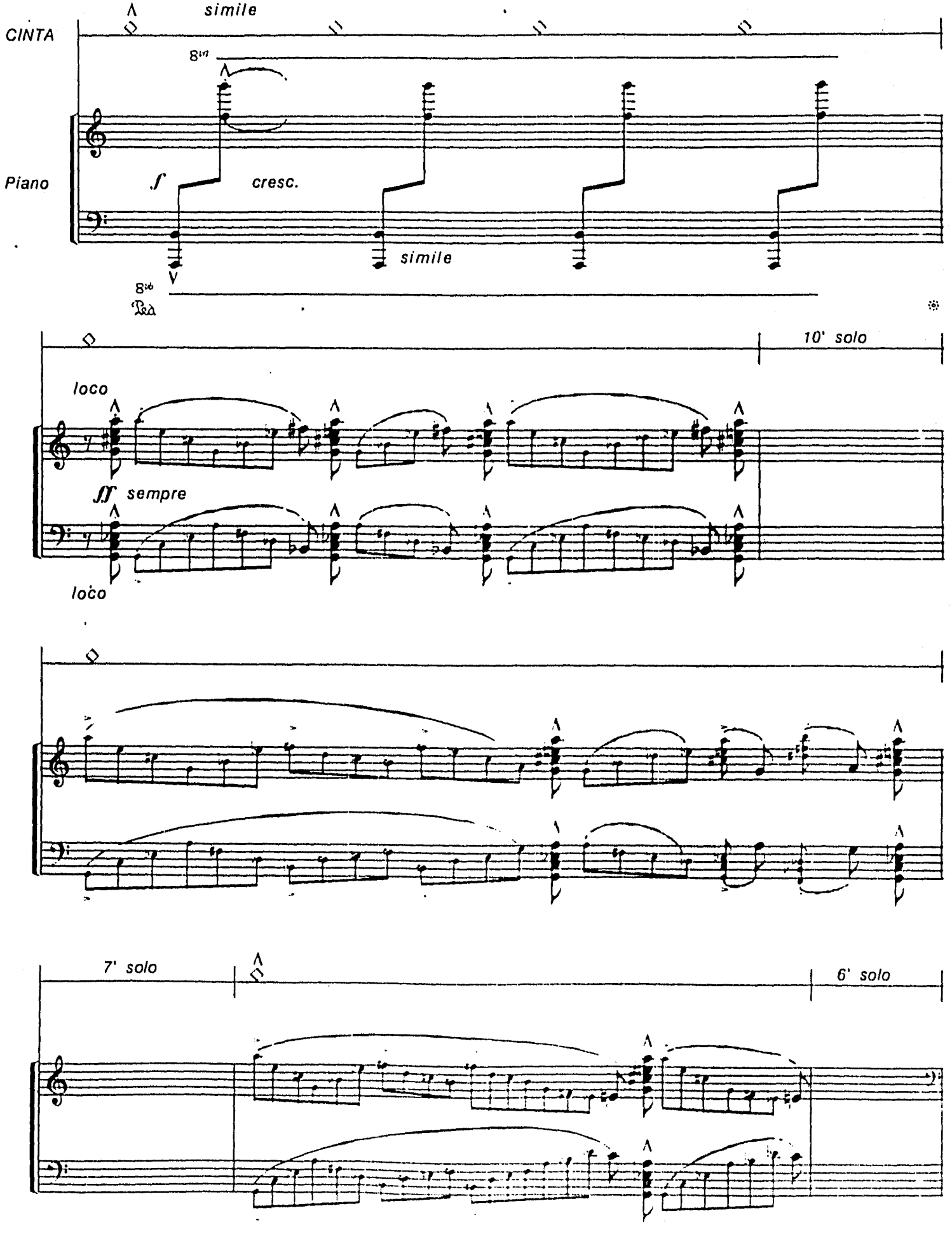
Mediante diversas envolventes, se puede modificar el ataque, la resonancia, el decaimiento, etc., de la información grabada, obteniendo de esta forma, timbres derivados de los acordes originales.

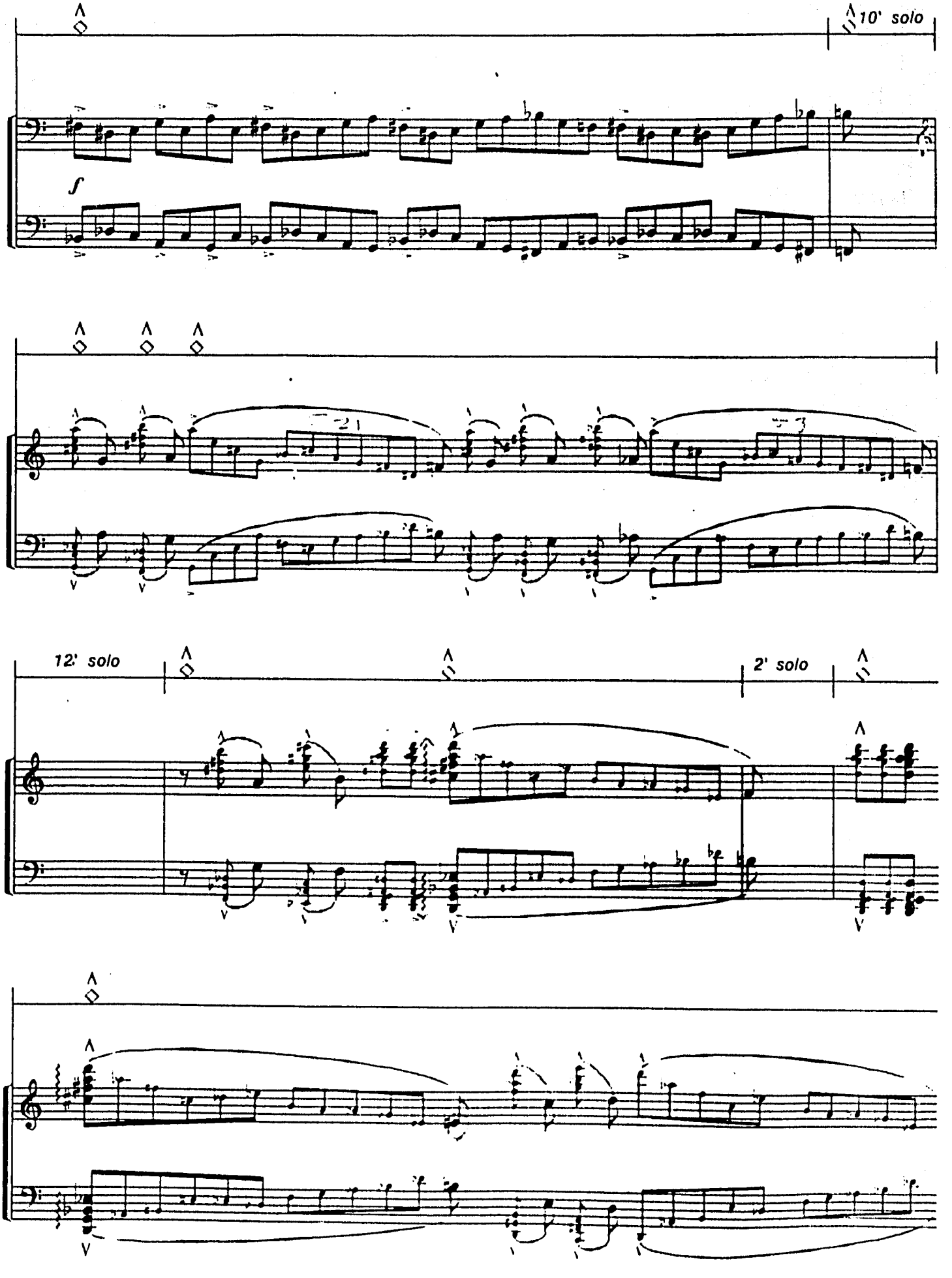
Por otra parte, la obra se divide en tres secciones claramente delimitadas (rápido-lento-rápido), de las cuales, la primera alternan piano y cinta, mientras que en las dos restantes, se exige una estrecha sincronización; y éste es un nivel más de reflejo, ya que las partes están elaboradas con las correspondientes secuencias rítmico-melódicas entre la parte del piano y la cinta.

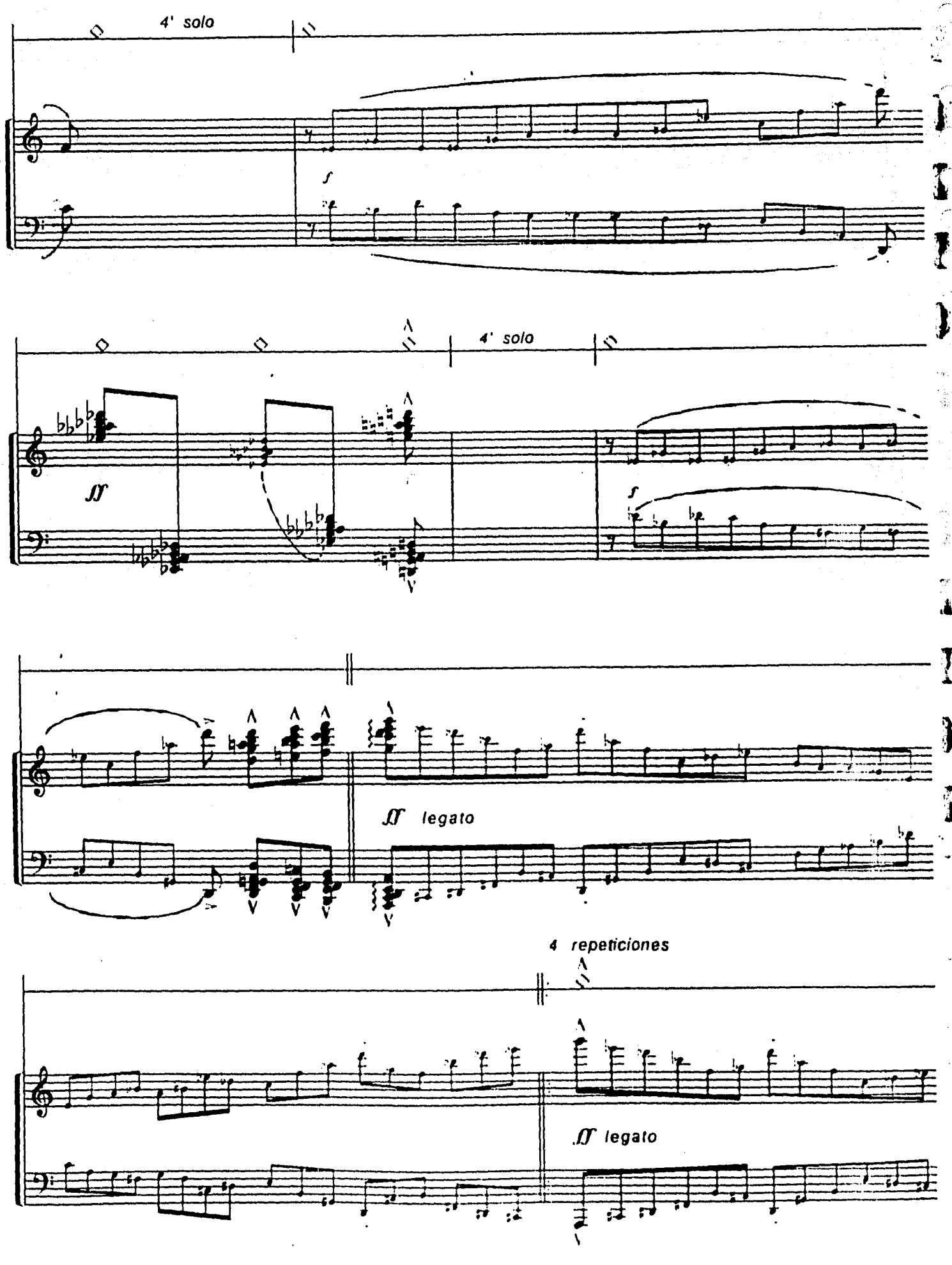
En general, la obra está construida a partir de elementos provenientes de un mismo material, pero tratados siempre de diferente manera, encontrando incluso, un canon en la última parte del piano.

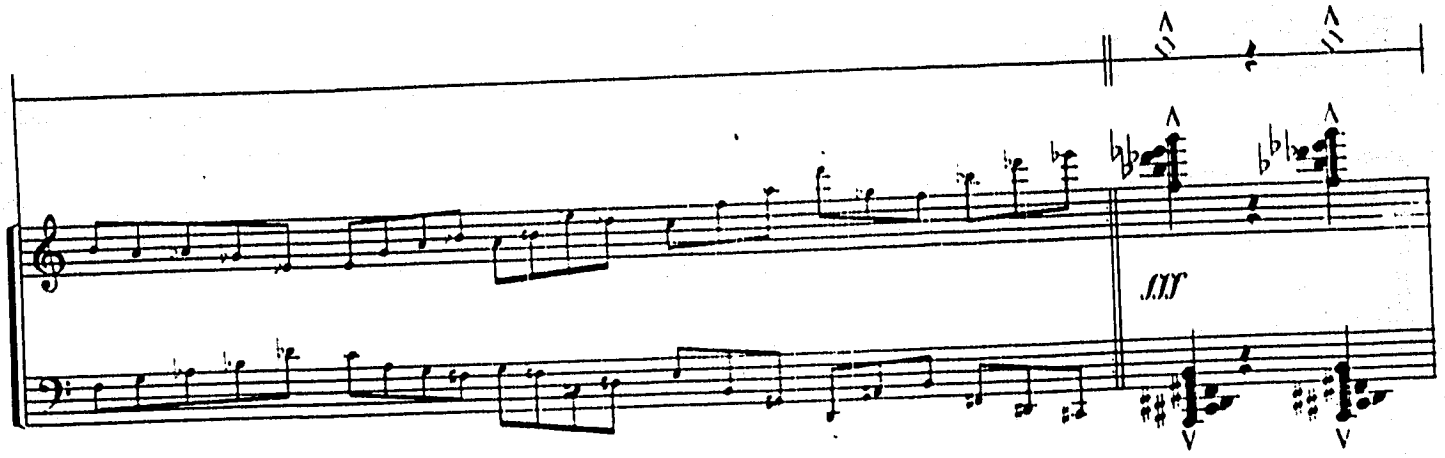
REFLEJOS

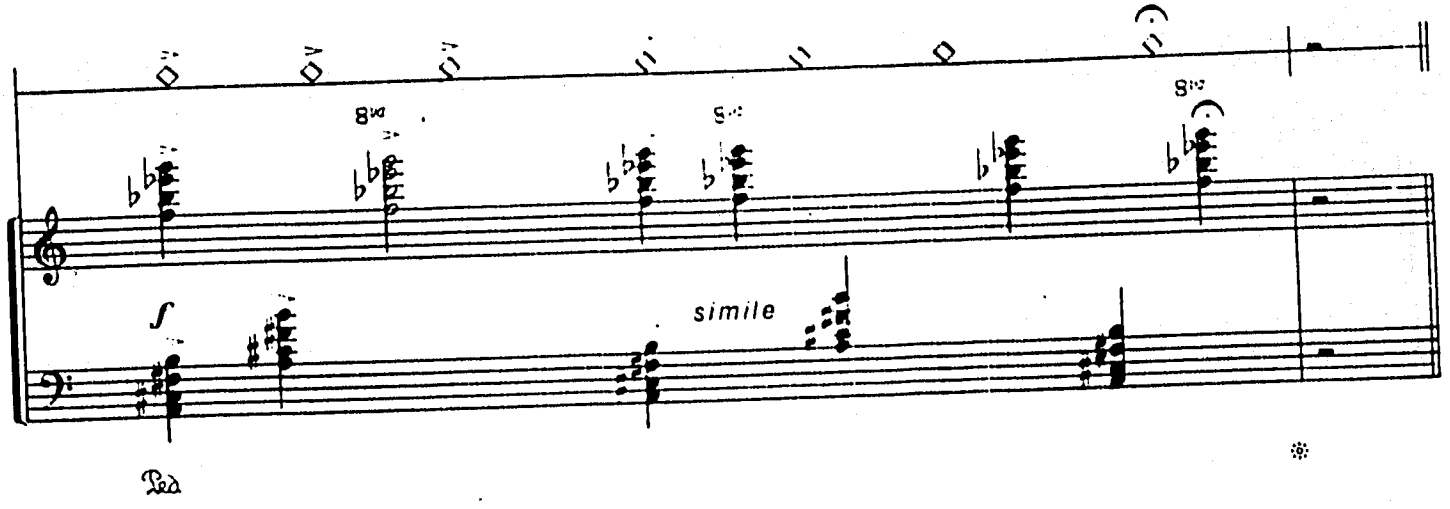
SALVADOR RODRIGUEZ

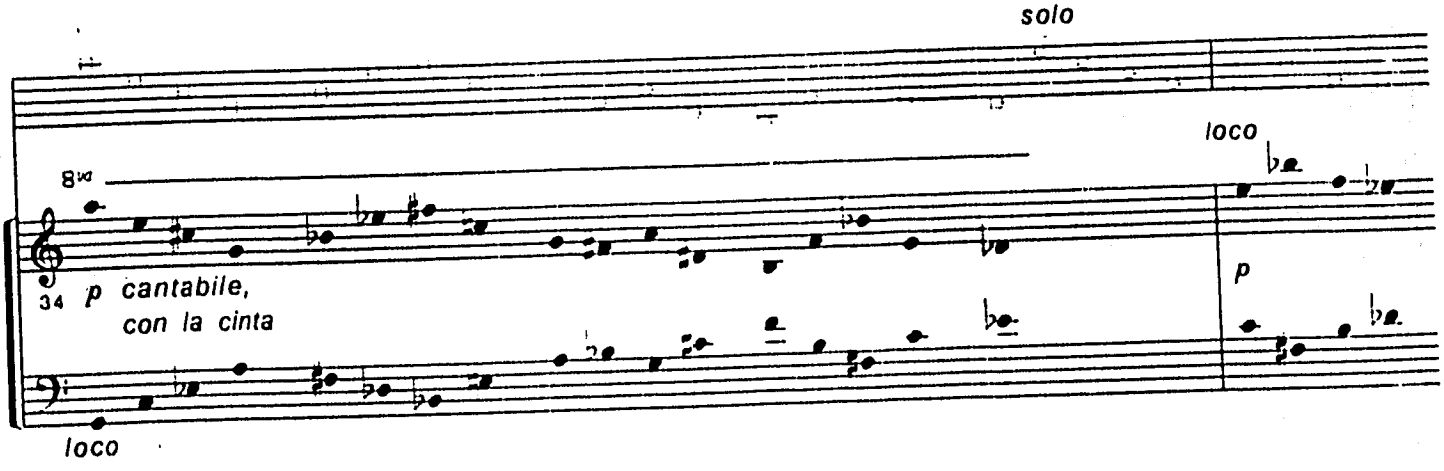


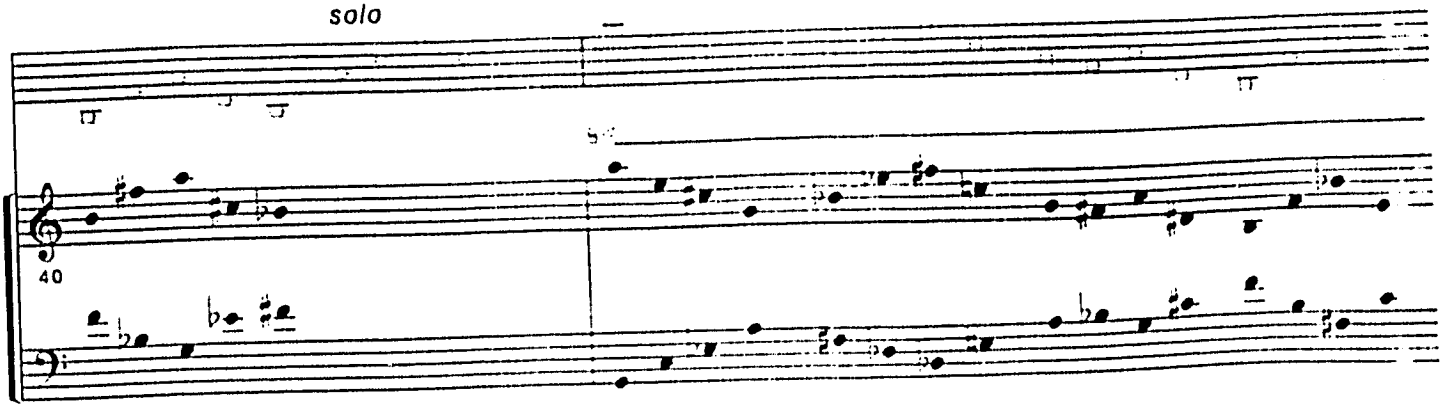

10' solo
f
12' solo
2' solo

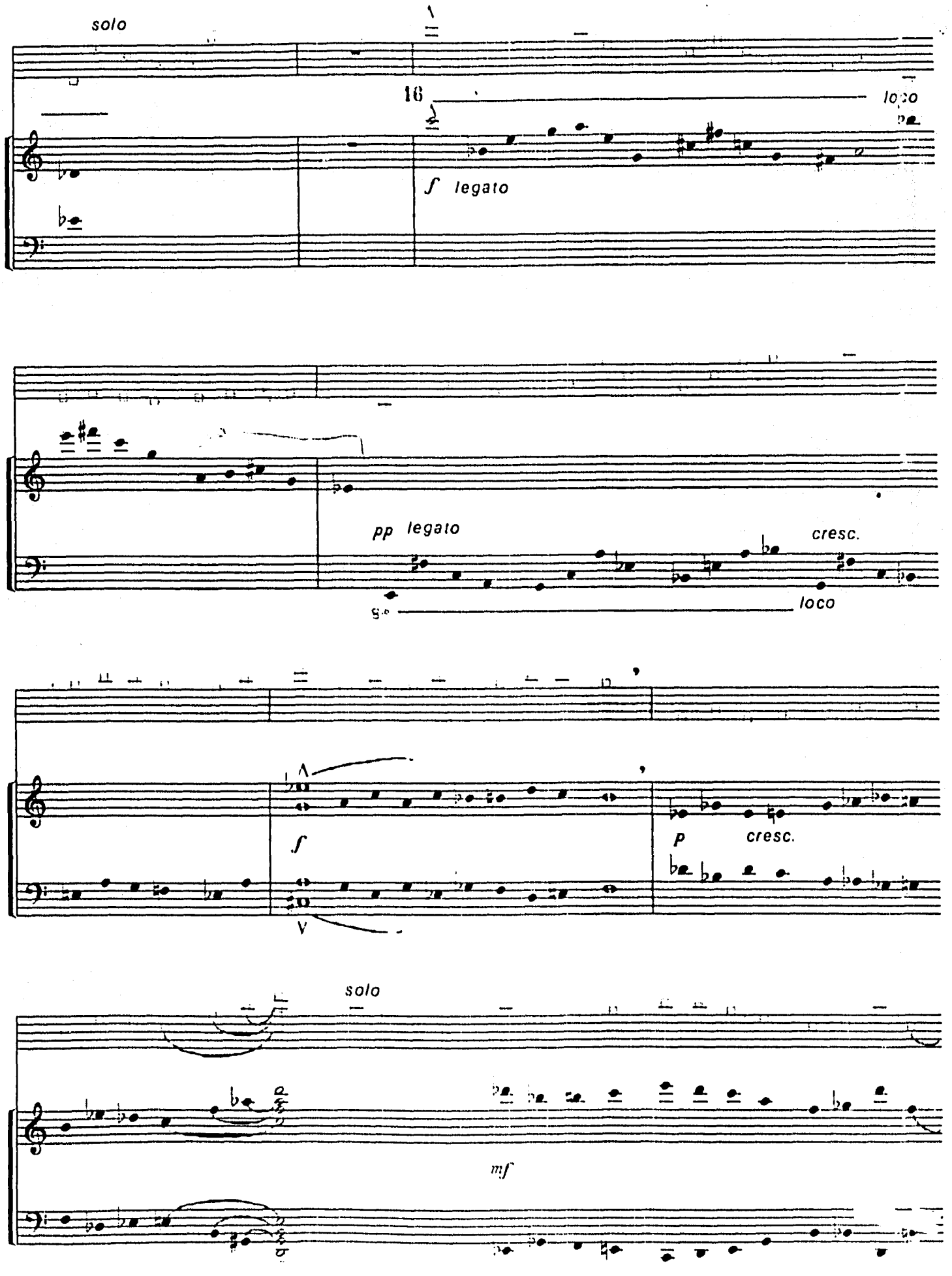

4' solo
f
4' solo
fff
f
fff legato
4 repeticiones
fff legato

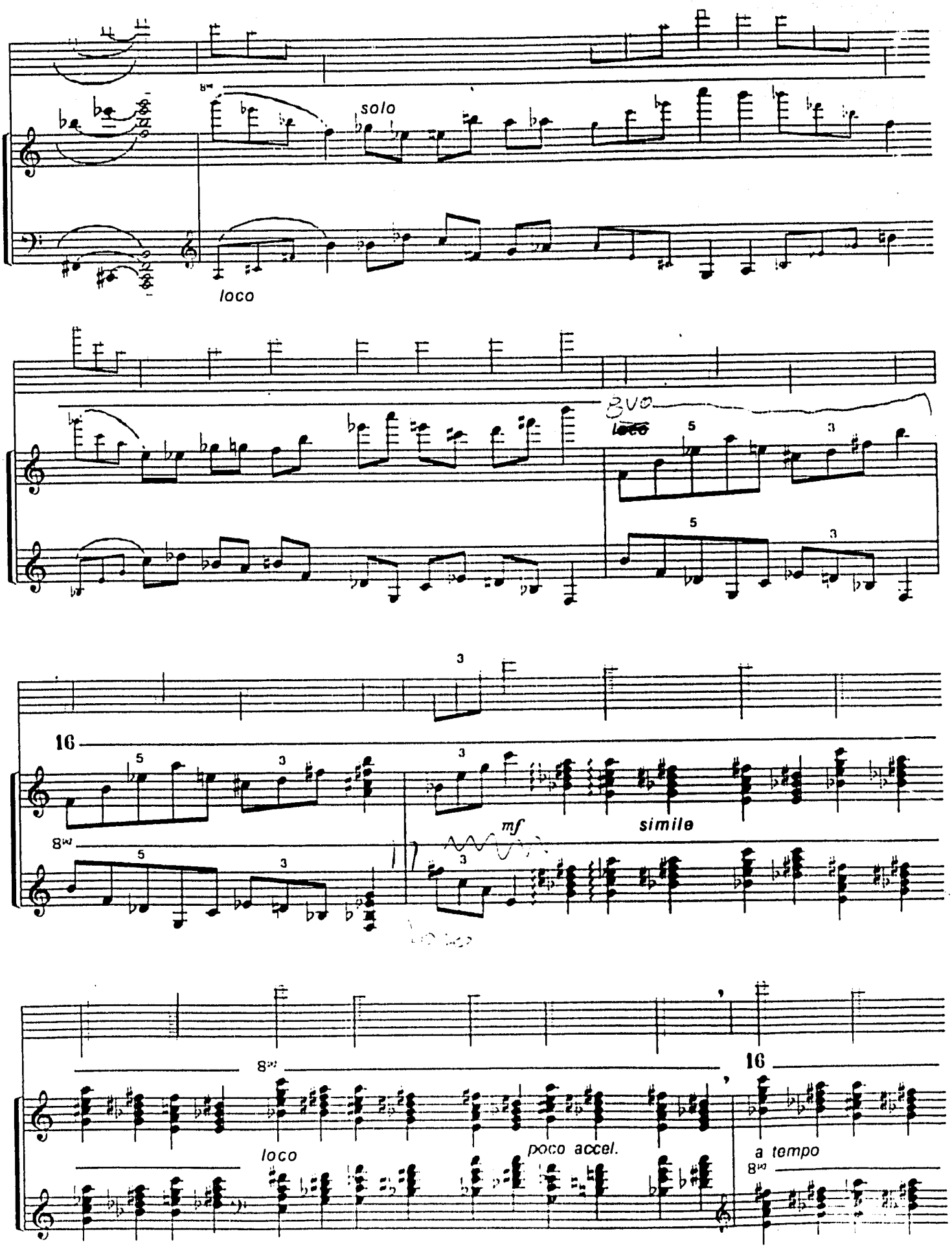

fff

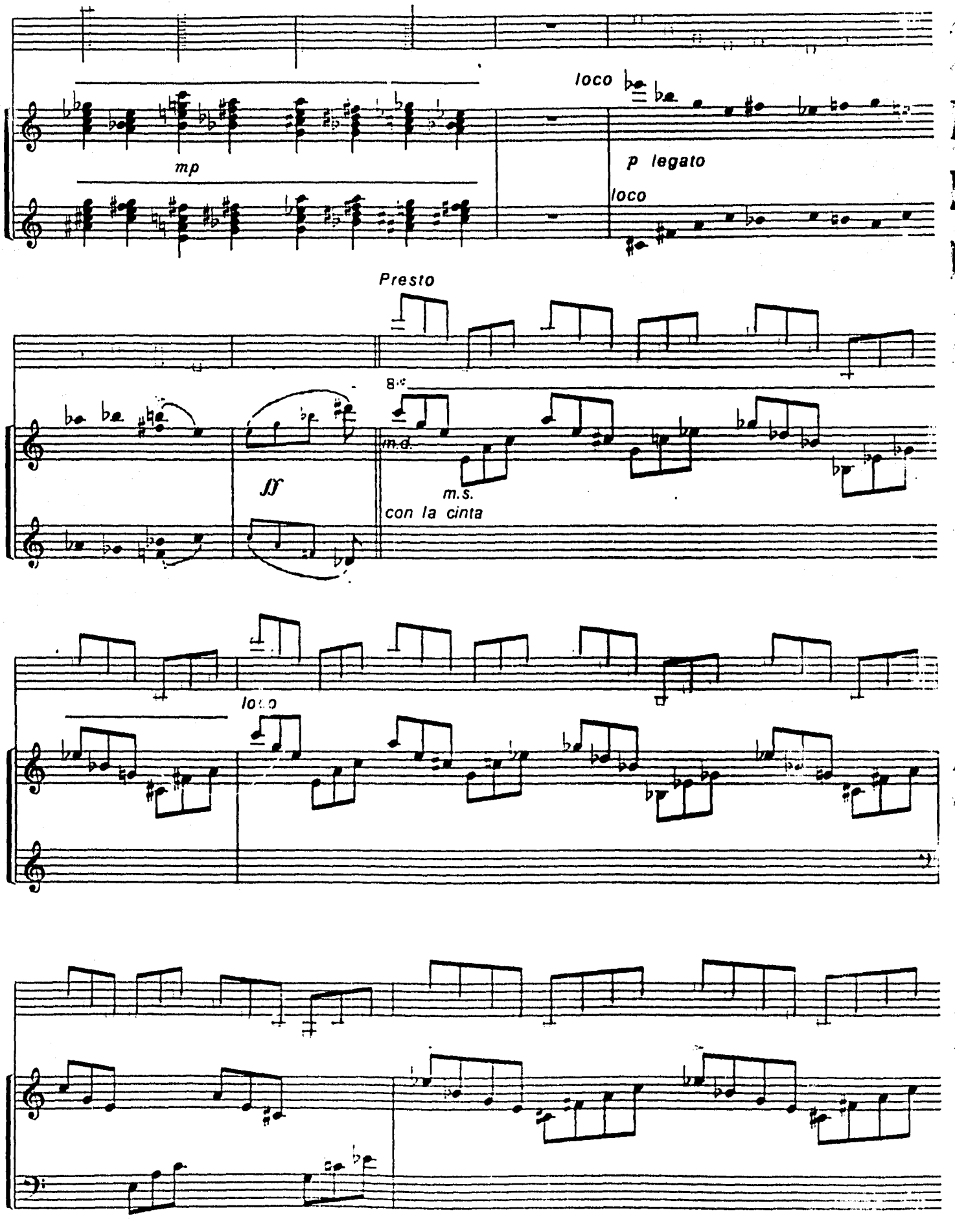

8va
f
simile
Ped.

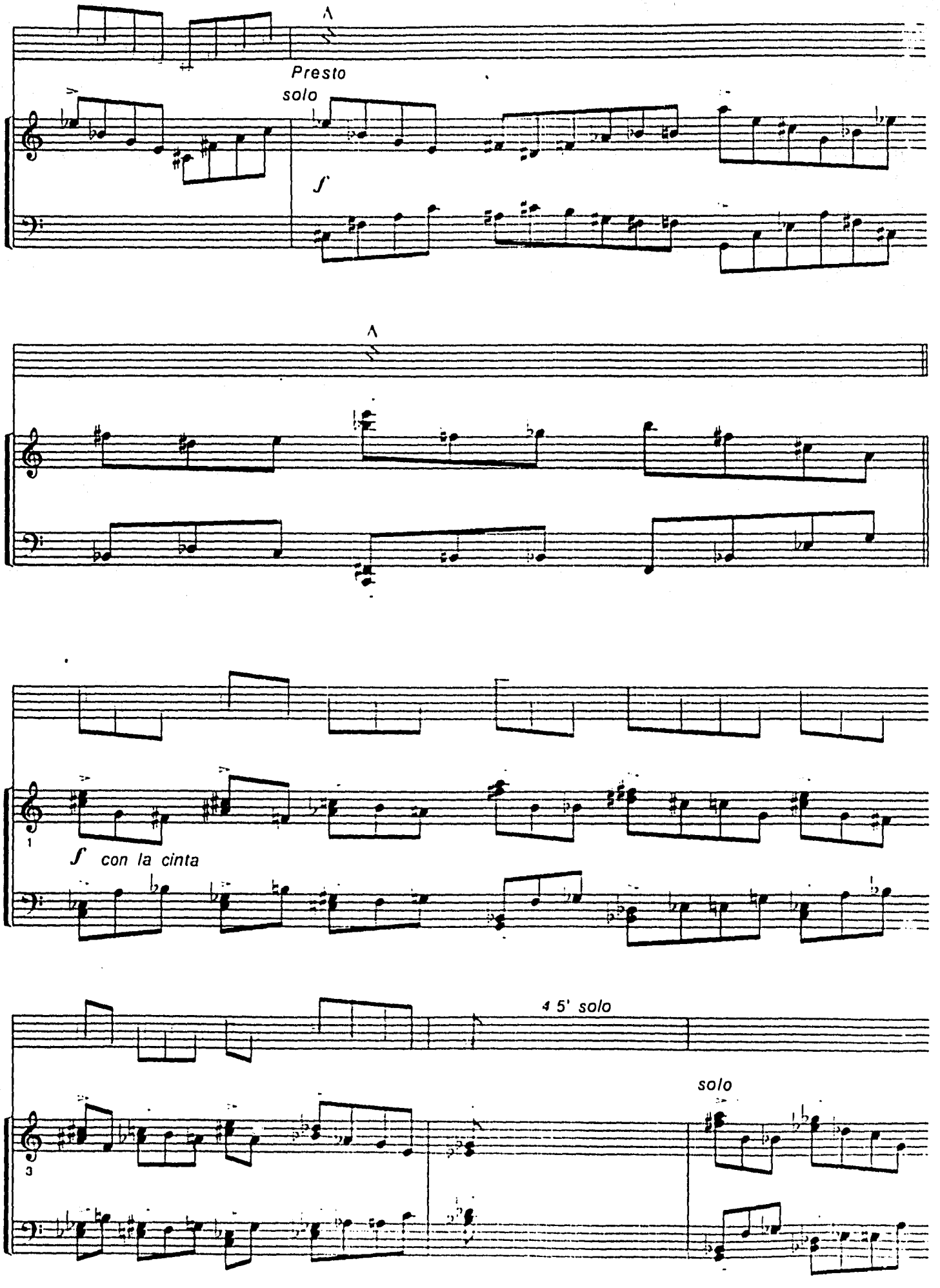

solo
8va
34
p cantabile,
con la cinta
loco
loco
p

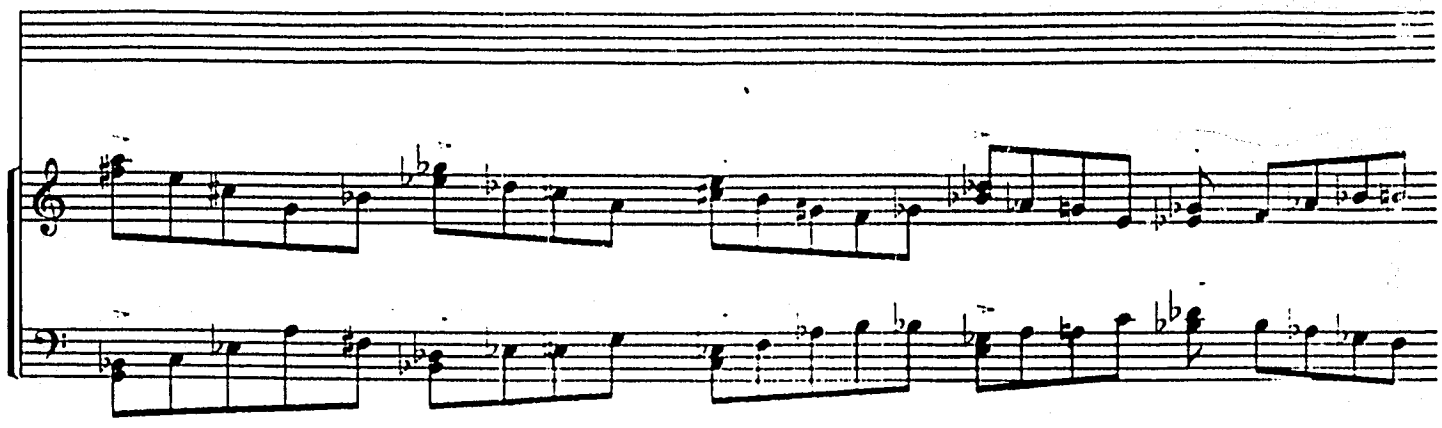

solo
40

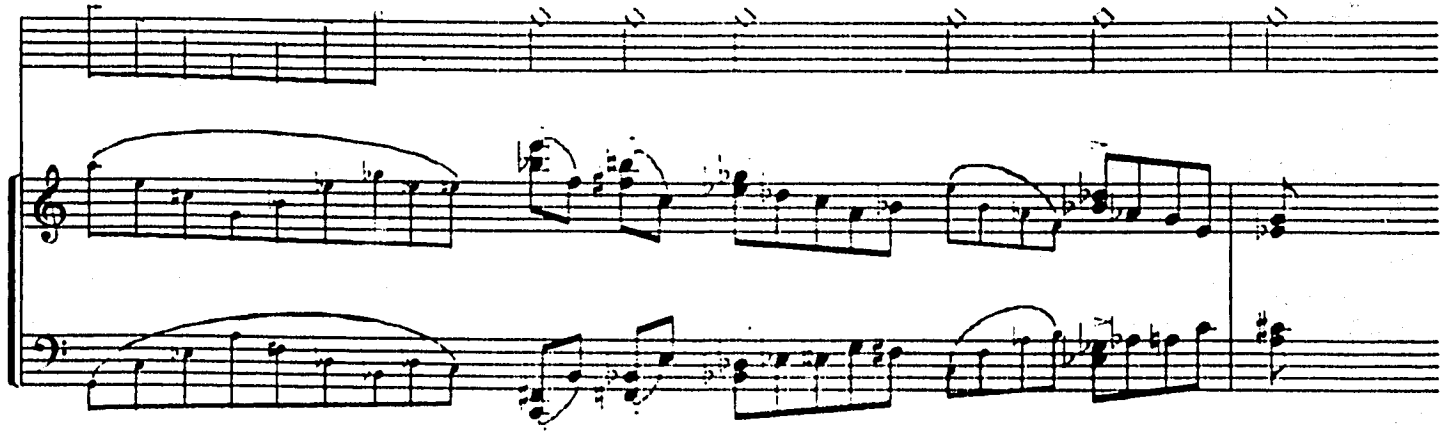

solo
16
loco
f legato
pp legato
cresc.
loco
f
p
cresc.
solo
mf

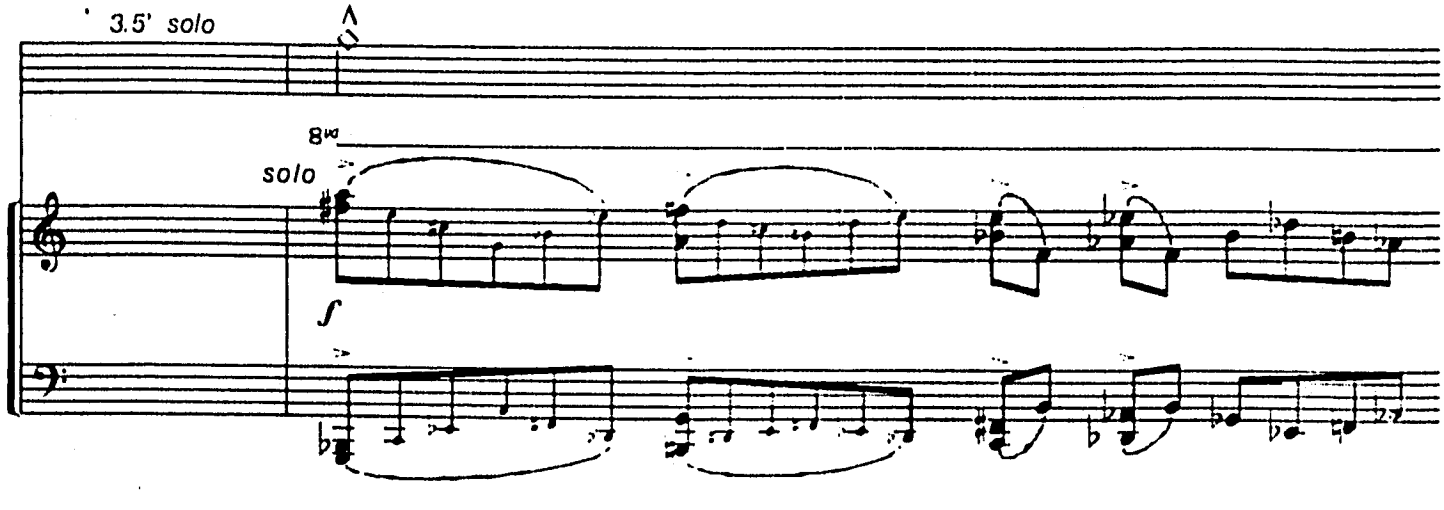

solo
loco
8va
loco
5
3
16
mf
simile
poco accel.
a tempo

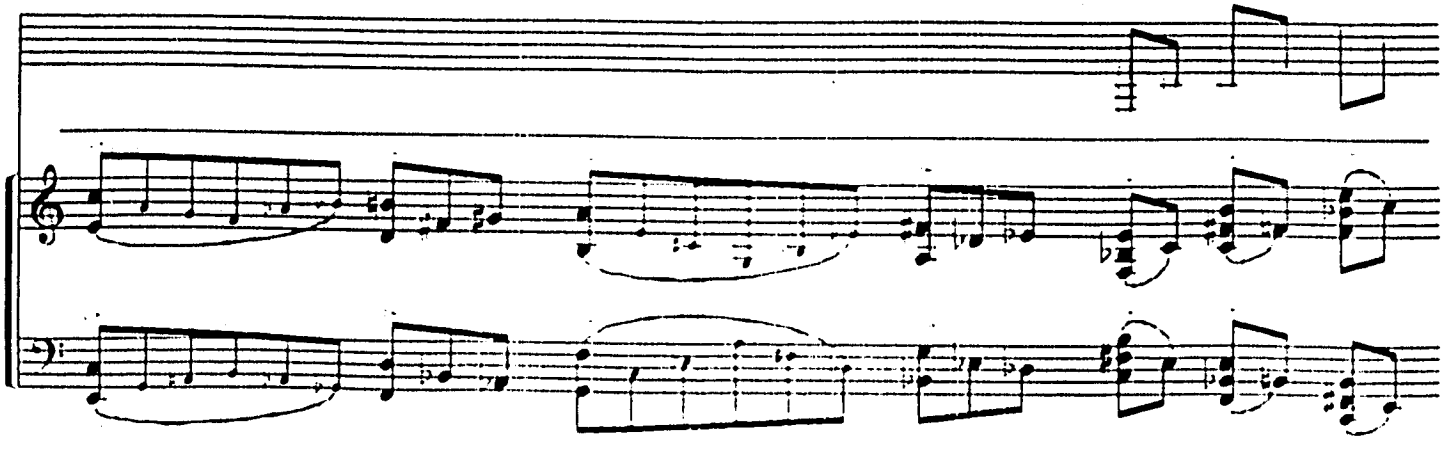

loco
mp
p legato
loco
Presto
8va
m.d.
m.s.
con la cinta
loco


Presto
solo
f
con la cinta
4 5' solo
solo

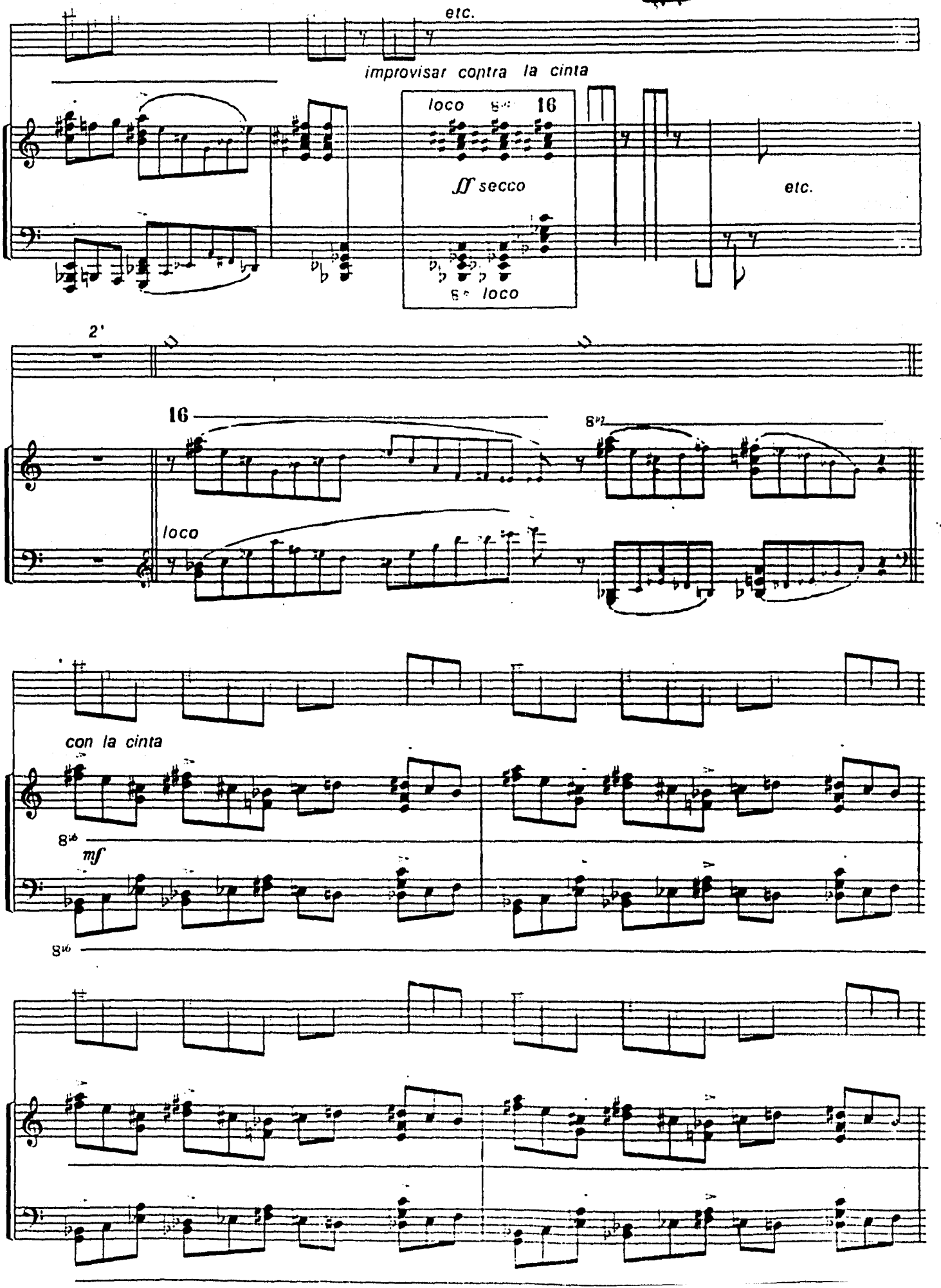


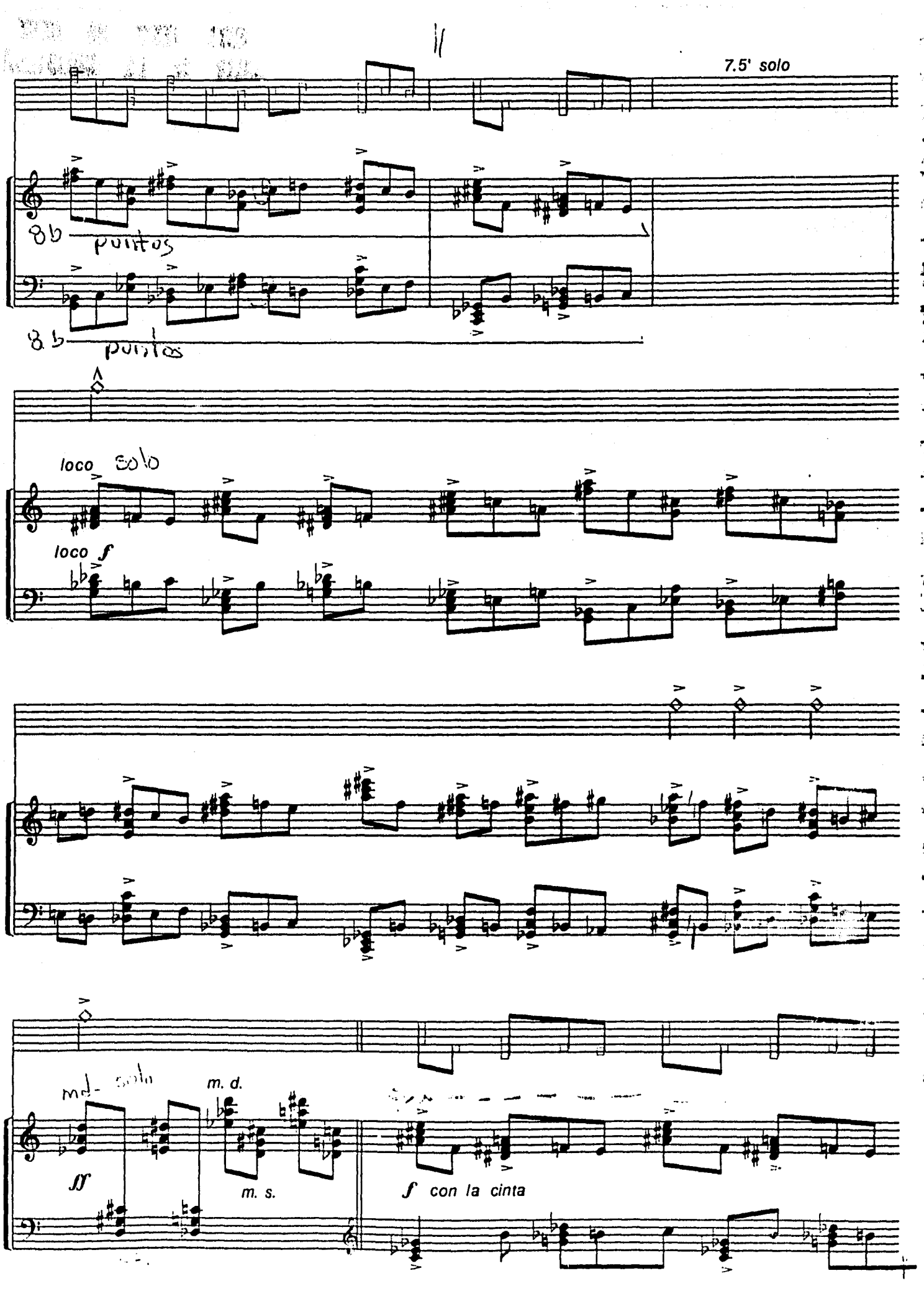


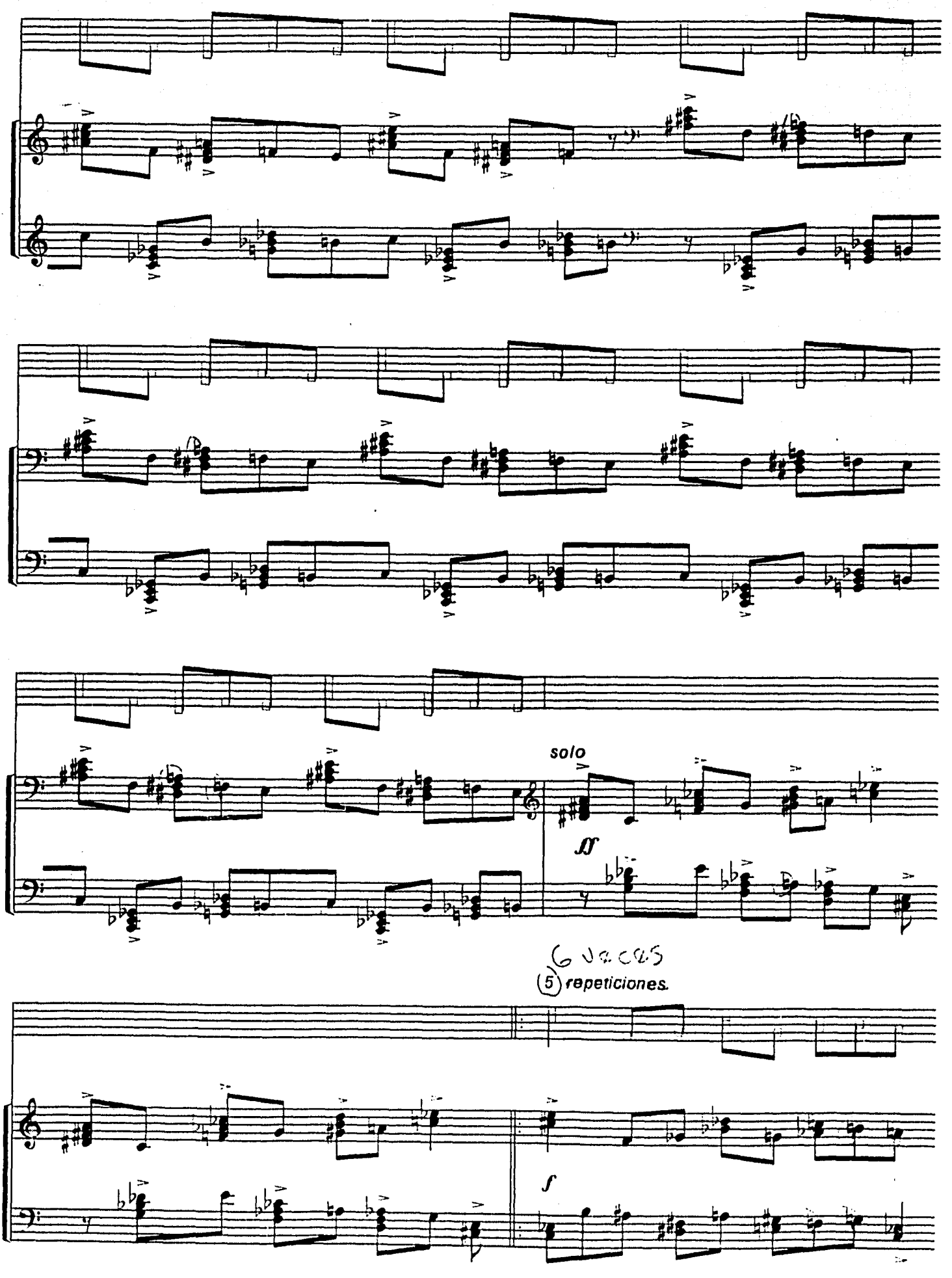

3.5' solo
8va
solo
f

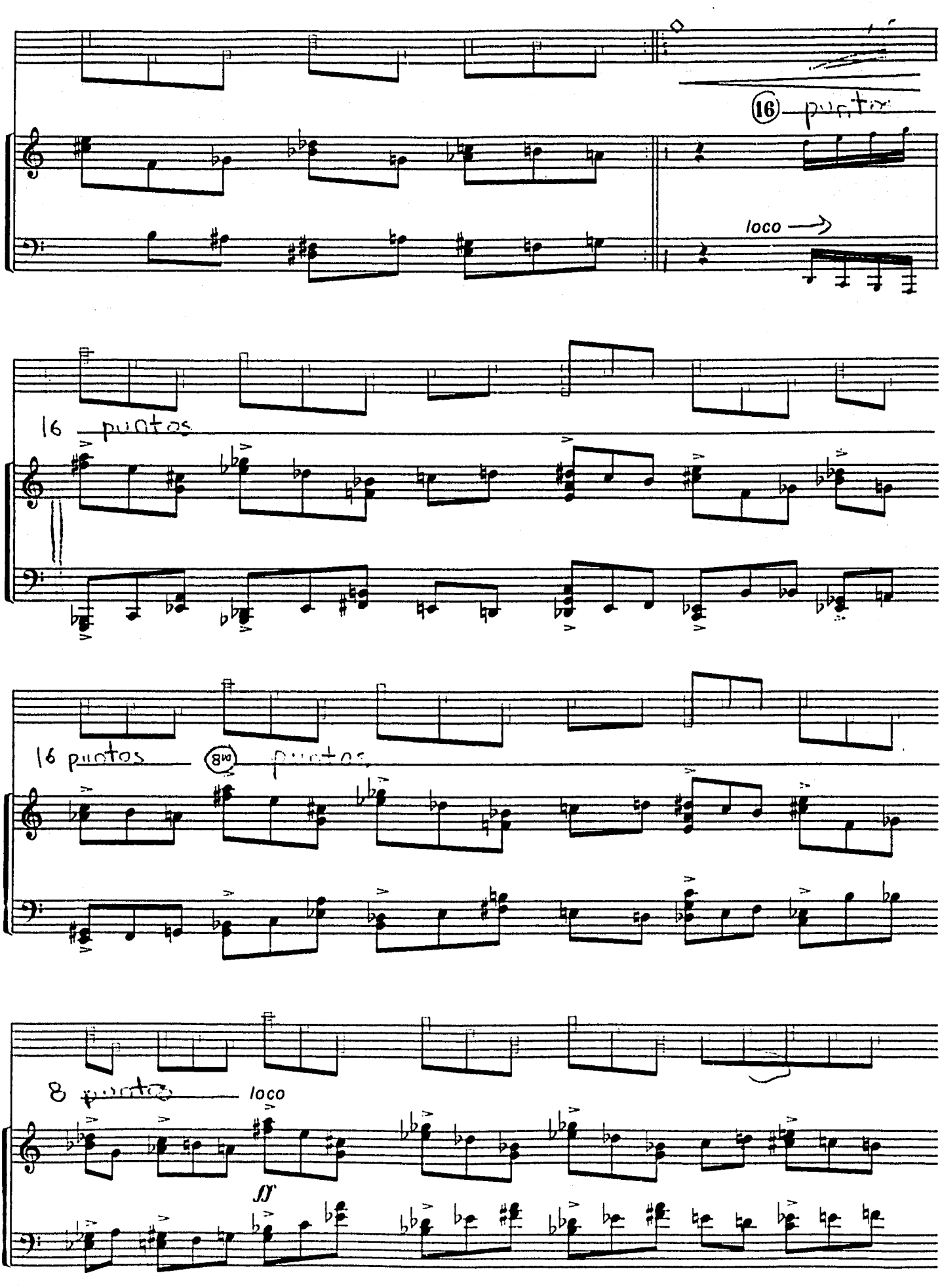


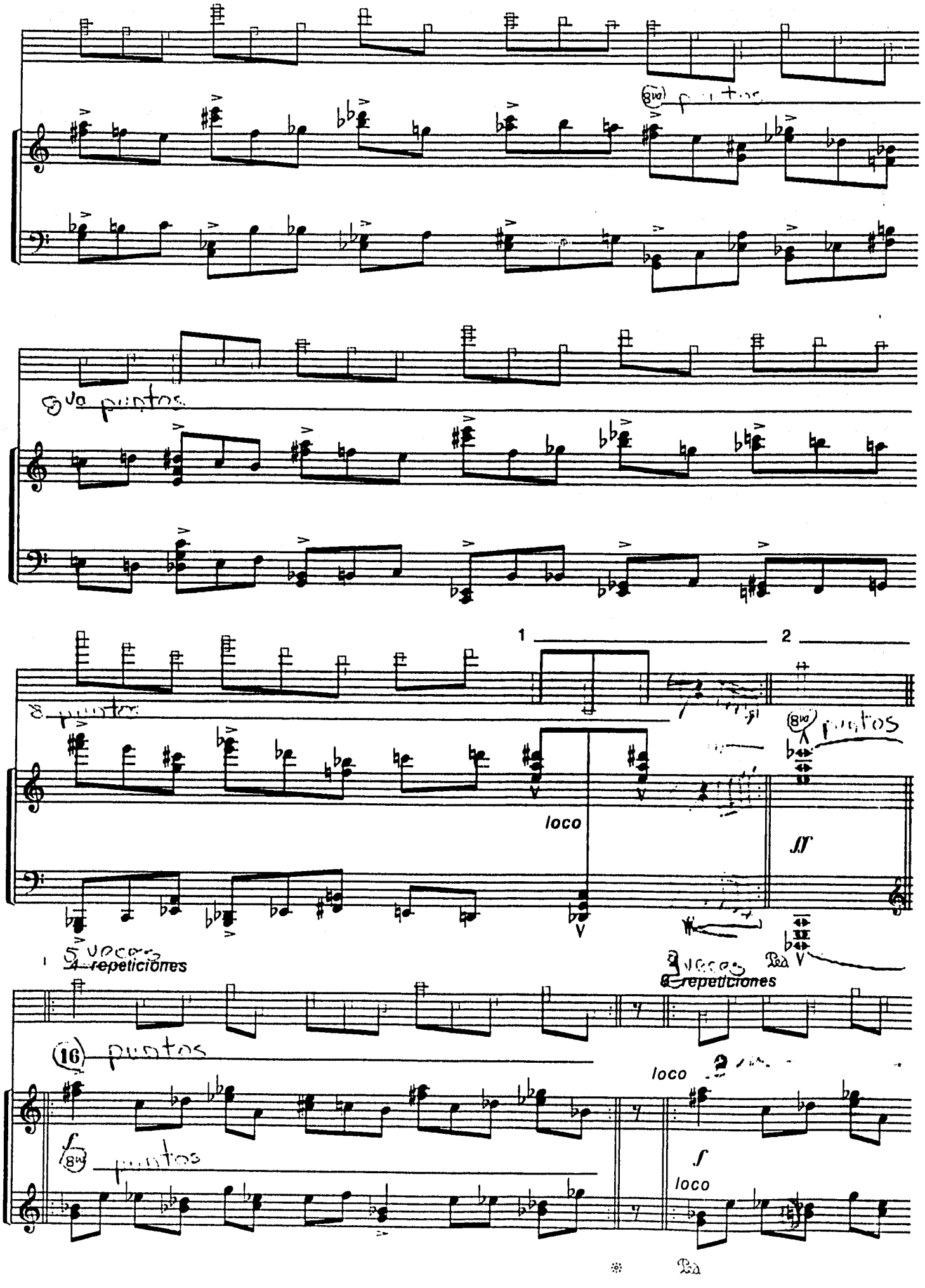
ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

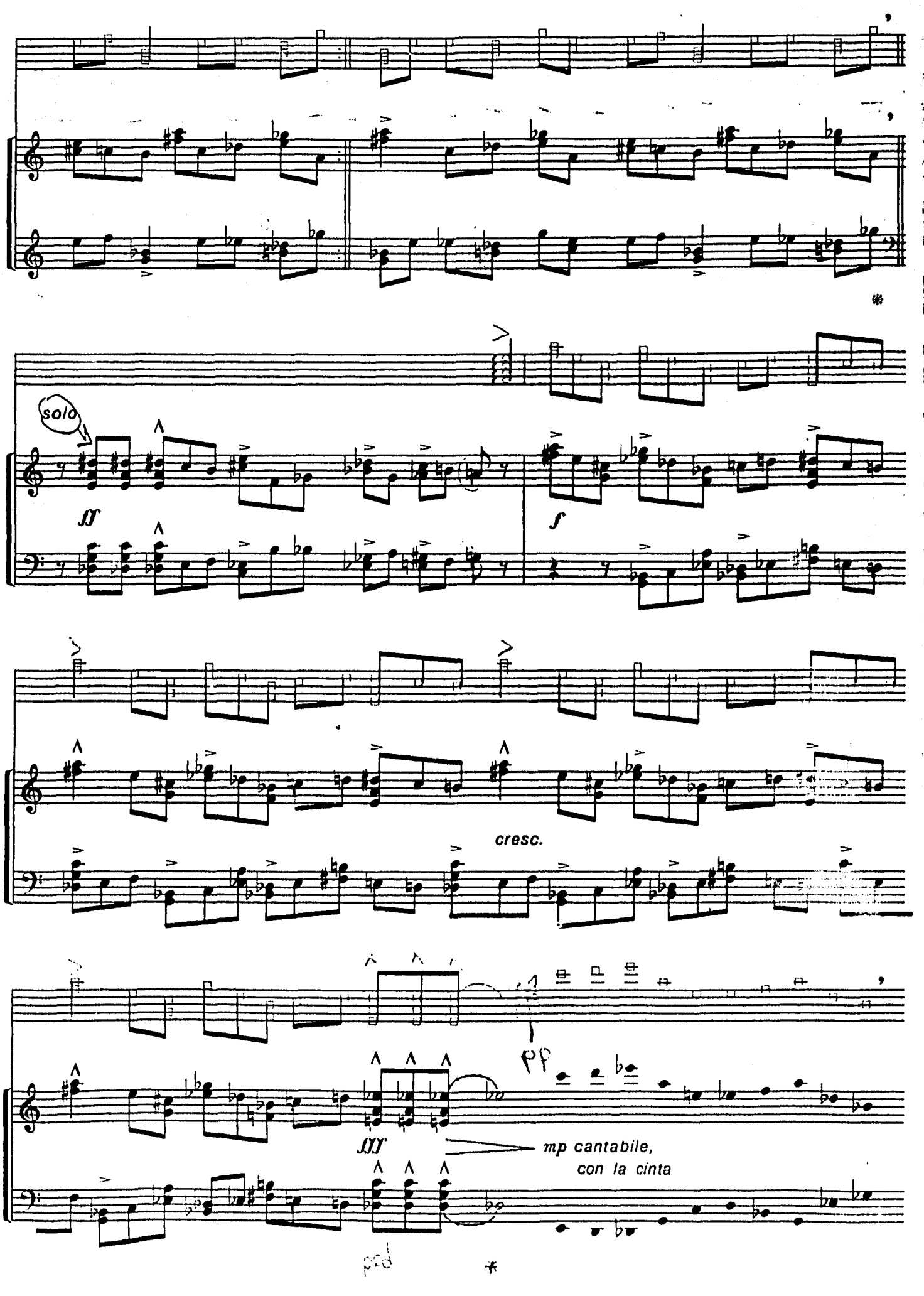


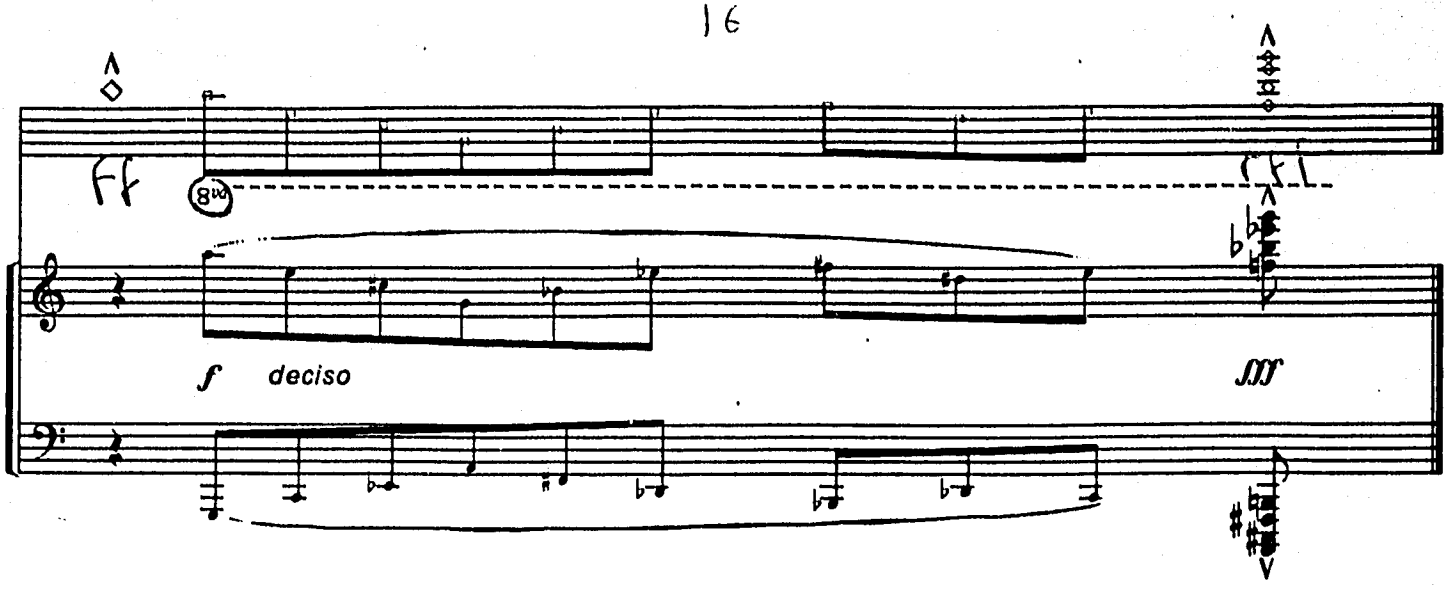

7.5' solo
8b
puntos
8b
puntos
loco solo
loco f
md- solo
m. d.
ff
m. s.
f con la cinta


solo
ff
6 veces
(5) repeticiones.
f


16 puntos
loco
16 puntos
8va
puntos
8 puntos
loco
ff


8va puntos
8va puntos
1
2
8va puntos
loco
ff
5 veces
4 repeticiones
3 veces
2 repeticiones
16 puntos
loco
f
8va puntos
f
loco
loco


solo
ff
f
cresc.
pp
fff
mp cantabile,
con la cinta
ped



México, D.F. Septiembre de 1994