

6
24°

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE
MEXICO

LOS COMPOSITORES UNIVERSITARIOS Y EL PIANO
GRABACION DE UNA HORA DE MUSICA MEXICANA INEDITA
LA MUSICA PARA PIANO DE COMPOSITORES DE LA
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM DE LOS AÑOS
1990 A 1996.

(Incluye audiocassette)

OPCION DE TESIS
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN PIANO
P R E S E N T A :
EDITH RUIZ ZEPEDA

MEXICO, D.F.

1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGIN

TESIS CON
FALLA DE ORIGIN

TESIS CON
FALLA DE ORIGIN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

TESIS

COMPLETA

**" VIVA JEHOVA, Y BENDITA SEA MI ROCA,
Y ENALTECIDO SEA EL DIOS DE MI SALVACION..."**

Salmo 18: 46

INDICE

Prólogo	2
Capítulo I	
Justificaciones y objetivos de la grabación	4
Capítulo II	
Sonata para Flauta y Piano de Héctor López	10
Capítulo III	
Preludio para Piano de Héctor Centeno	18
Capítulo IV	
Tema y Variaciones para Piano de Leonardo Coral	22
Capítulo V	
Magnas para Piano y Cinta Magnética de Salvador Rodríguez	30
Capítulo VI	
Reflejos para Piano de Jaime Ruiz	35
Capítulo VII	
El Héroe para Piano y Percusiones de Javier Martínez	41
Capítulo VIII	
Estudio en La Mayor para Piano de Arturo Valenzuela	49
Capítulo XIX	
Rapsodia Callejera de J.A. Rosado	54
Agradecimientos	61
Bibliografía	62

"Las más puras emociones e idealidades se encogen mortecinas al tener que revestirse de la torpe coraza de las palabras. Corren así por todas las manos, pero con bastedad de monedas usadas. ¡Qué dolor tener que concretar en vocablos de rígida caparazón esas intuiciones, esas ideas que alborean, que apenas son luz tierna! Y caen ya pesadas, arrastradas en la corriente del idioma como guijarros inertes. Frente a esta prosa, prosa siempre, que apenas nos permite adivinar los puros, los radiantes lirismos que palpitan como un corazón sofocado en la cómea materia de la palabra, está la música, siempre directa, siempre nueva, mostrándonos abiertas las entrañas de la emoción."

PREFACIO

Tomando esta frase de José Camón Aznar, quisiera comenzar este trabajo, reflexionando en cuán difícil es la tarea del músico cuando se le pide explique con palabras el arte que desarrolla. Tal vez sea esta la razón por la que muchos estudiantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en busca de obtener el Título en Licenciado en cualquiera de las áreas que esta institución ofrece, busquen o busquemos, para ser honestos, aquellas opciones de tesis en las que escribimos menos y hacemos prácticamente mas música. No quiero invalidar la importancia de la teoría musical y de los tantos textos que sobre la materia existen y que han sido de vital importancia en el curso de mi carrera. En realidad es sólo un pretexto o tal vez una justificación a las carencias literarias que pueda tener el presente trabajo, rogando al lector comprenda lo difícil que es reducir a concretas palabras el vasto y muchas veces subjetivo mundo de la música.

A manera de introducción diré que este escrito no es una tesis; yo más bien lo catalogaría como un complemento a la grabación que realicé, para aquellos que no conformes con escuchar la música que se ha grabado, buscan ahondar un poco en las razones y estructuras de su existencia.

En su esquema general, este escrito contiene un capítulo que aborda los objetivos que busco alcanzar con esta grabación, así como la justificación de su existencia. Ese mismo capítulo también menciona los criterios que utilicé en la selección del material de grabación y el hilo conductor de todo este trabajo. Los demás capítulos están ordenados por obra. Cada uno de ellos contiene una explicación de la forma musical, un breve análisis musical, los requerimientos técnicos que tiene cada obra según sea el caso, y un curriculum de cada compositor. En cuanto al análisis debo decir que no se trata de un análisis armónico compás por compás sino un análisis general donde se muestran los principales rasgos de cada obra, incluyendo un breve comentario personal de mi percepción como instrumentista acerca de cada composición.

Hasta aquí unas cuantas palabras a manera de introducción, esperando que el contenido de las subsecuentes páginas no se vuelva árido, pesado, ni vacío, sino que refleje aunque sea un poco el acervo de conocimientos que la Escuela Nacional de Música de la UNAM me ha regalado, así como el agradecimiento y cariño que siempre le tendré.

CAPITULO I

Una de las cosas que siempre me ha gustado y me ha llamado la atención es la artesanía, sin importar su país de origen. Siempre me maravillo de encontrar la expresión del ser humano en cosas tan pequeñas y aparentemente sencillas como lo son las artesanías. En especial, me gusta ver lo coloridas que suelen ser. De ese trabajo manual, arraigado al pueblo, una de mis favoritas son las colchas de colores. Pero no una colcha cualquiera, sino aquellas que se hacen a base de distintos pedazos de tela, de diferentes colores, texturas, grosores, estampados y tamaños. Estos trozos se van uniendo formando figuras o patrones. El resultado, a pesar de la diversidad es una armoniosa, colorida y muy bella colcha. Este mismo concepto traspuesto a la música me llevó a la idea de hacer este trabajo. Al meditar sobre qué tema podía grabar, decidí no abordar un sólo estilo, sino hacer una grabación que al combinar diferentes texturas, colores, conceptos, visiones y lenguajes lograra en su diversidad un buen resultado comparable a la colorida unidad que se percibe en esas colchas.

Tomando como únicas limitantes de tiempo y espacio la Escuela Nacional de Música y el periodo de 1990 a 1996, traté de reunir en esta grabación una gran variedad de compositores, cada uno con su propio lenguaje, su propia manera de expresión. El único hilo conductor o unificador, aquel que va hilvanando los trozos de tela, es el piano; el piano como un común denominador. Uno de los objetivos de esta grabación es mostrar cuán vastas son las posibilidades de tratamiento para el piano, mostrar distintas formas de abordar el instrumento, distintas visiones y acercamientos, enseñar distintas formas en que se puede utilizar el piano o componer para él.

Básicamente hay tres áreas de diversidad en las que se enfoca este trabajo: forma musical, lenguaje y tratamiento del instrumento.

En cuanto a la forma musical, me refiero a la estructura. Esta grabación incluye estructuras que se han utilizado durante siglos en el mundo de la música, pero que siempre tienen nuevas posibilidades para el compositor realmente creativo.

Así pues, se incluyen: un estudio, un preludio, una sonata, un tema y variaciones, una rapsodia, etc. ; cada una de estas formas musicales tratada especialmente para el piano.

En su libro "Cómo escuchar la música", Aarón Copland dice que la esencia de la comprensión está en la estructura, es decir, que para que un oyente asimile o entienda la música que escucha, debe asimilar la estructura, por lo menos en términos generales. En base a esta propuesta de Copland, con la cual estoy de acuerdo, uno de los criterios de selección para estas obras fue la forma musical. Existe mucha "música" que bajo la justificación de "libertad" navega sin ton ni son y sin coherencia, envuelta en sonidos que muchas veces se vuelven absurdos y pierden el propósito de su existencia. Uno de mis objetivos es el difundir la música que se hace en la Escuela Nacional de Música a un público no especializado en la materia. Por ello mismo, haber escogido música cuyos compositores no saben lo que quieren ni a dónde van, hubiera sido un error que haría más difícil la comprensión de la música contemporánea al nivel que me interesa difundirla. En consecuencia, incluí obras que sin perder la frescura de lo nuevo y contemporáneo, presentan una forma musical bastante digerible.

En segundo lugar, mencioné el lenguaje. Con este término quiero referirme a la muy particular manera de expresión de cada compositor. Presentar una obra de cada uno de ellos es como ofrecer al público un muestrario que le permita "echar un vistazo" sobre la producción artística que hoy en día se realiza en la Escuela Nacional de Música. Ya si algún oyente queda cautivado o interesado por el lenguaje de un compositor podrá personalmente o por otros medios profundizar en el conocimiento de su música. Esta grabación incluye visiones realmente contrastantes. Una muestra de ellas es comparar el Estudio en La Mayor de Arturo Valenzuela con el Tema y Variaciones de Leonardo Coral, o la Sonata para flauta y piano de Héctor López con los Reflejos de Jame Ruiz, etc. Hay quienes se expresan en un contexto tonal, otros en un contexto serial, otros atonal, y algunos mas en contextos pantonales y modales. En lo personal, como intérprete puedo decir que entender el lenguaje de cada uno de ellos requiere de gran ductilidad en la comprensión de la música.

Es necesario como intérprete amoldarse a cada una de sus expresiones y esto en lo particular me fue muy interesante, agradable y hasta divertido. Sólo espero que el mismo efecto se produzca en el oyente.

En tercer lugar, aunque no menos importante, está el tratamiento. Con ello me refiero a cómo utiliza el compositor al piano en su obra. Esta es una de las razones por las cuales incluí no sólo obras para piano solo, sino también en interacción con otros instrumentos. Así, el piano va cambiando de forma, sus sonoridades se van amoldando a los requerimientos de la música. A veces es un instrumento solista y cantador, que abarca toda la escena y en otro momento es sólo una base armónica que llena la expresión de otro instrumento, o veces más es un complemento inseparable de otro instrumento, indispensable en la expresión de aquel otro. A mi parecer esto es maravilloso y cautivante. El hecho de que un instrumento pueda tener tantas y más facetas es simplemente increíble y esto es algo que quiero mostrar al oyente a través de esta grabación.

Hablemos ahora de los compositores y el periodo de tiempo que abarca esta grabación: 1990 - 1996. La obiedad de esta última fecha no necesita explicación, pero la primera sí. ¿Por qué esta año y no cualquier otro? En primer lugar diré que yo formo parte de esa generación. Mi formación como músico en la Escuela Nacional de Música abarcó casi todo este periodo, y muchos de los compositores aquí presentados son contemporáneos. Pero en realidad esta no es la justificación más trascendental, aunque sí válida.

El año de 1990 marca la última década de un siglo. Lo que para algunos es causa de expectación, para otros lo es de augurios y para otros más, de preguntas sobre el porvenir, pero eso es algo a lo que la humanidad se ha de enfrentar muy pronto: los albores del siglo XXI, un hecho que ha causado gran revuelo. Y en estas fechas, que además cierran uno de los siglos más agitados en la vida del hombre, ¿qué están diciendo y expresando los compositores universitarios? Este trabajo es un granito de arena en la titánica tarea de conjuntar esas expresiones.

Este trabajo abre un espacio que brinda una oportunidad de difundir la expresión de los compositores jóvenes de la UNAM, de las más recientes generaciones, incluso aquellos que sin haber terminado aún sus estudios, ya ofrecen a la sociedad música de alta calidad artística.

Hemos llegado a un punto en el que es necesario hablar de la música contemporánea en México. ¿Qué ha sucedido en los últimos años? Quiero comentar dos entrevistas que me parecieron muy interesantes y complementarias al tema que estamos tratando. Una hecha en 1980 a Julio Estrada y la otra en 1981 a Kurt Pahlen. Ambas reflejan la situación de la música contemporánea en México diez años antes del periodo que interesa a este trabajo.

Para Julio Estrada hay varios problemas que enfrenta la música contemporánea en nuestro país en relación a su ejecución. Una es que los intérpretes interesados en hacer este tipo de música son escasos y no existe un interés colectivo y organizado entre ellos. En segundo lugar, las instituciones que debieran difundirla no lo hacen. Otro punto que comenta el compositor es en relación a la superficialidad que parece reinaba en ese tiempo: "Creo que hay una enorme superficialidad en el sentido de lo contemporáneo en México. Una superficialidad que quiere estar al día pero que no va a tocar tierra..." Y ya casi al final de esa entrevista dice una gran verdad: "...desechar la música contemporánea es desechar la educación." ¡Ojalá que muchos músicos actuales comprendieran la profundidad de esta frase y la asimilaran!

Por otro lado, Kurt Pahlen, vienes, habla de un fenómeno único en la historia de la música universal que se ha dado en este siglo: la ruptura de una estrecha relación entre la música que se produce y el pueblo. Su explicación es muy sencilla: "Después de la 1ª Guerra Mundial, la nueva generación estaba totalmente desilusionada de sus padres, de la política anterior, de lo que parecía un mundo de paz, de tranquilidad, pues lo único que tenía delante de sí era un porvenir de sombras, de modo que no es de extrañar que estalle una enorme revuelta cultural... Los artistas buscan expresiones para el estado de las cosas. Y el público que todavía acude a conciertos, a teatros, busca no la expresión de lo que sufre todo el día, sino que se refugia en el arte como una especie de consuelo. Y a partir de ese momento existe la tremenda escisión que subsiste hoy... entre el artista y su público."

7

Esta explicación nos lleva a entender porqué la mayoría de los conciertos que se ofrecen anualmente en la Ciudad de México como en otros países del mundo contienen una programación con autores de siglos pasados en su mayoría. Para Kurt Pahlen, el creador hoy en día es una figura trágica que no conoce a su público como lo pudo hacer Beethoven, Haydn o Mozart.

A este respecto, recuerdo muy claramente un concierto al que asistí el año pasado. Durante el Foro Internacional de Música Nueva "Manuel Enriquez", hubo en el Palacio de las Bellas Artes un magnífico concierto con música de Gorecki y Penderecki. Fue una experiencia maravillosa, desgraciadamente el poco público disgregado por toda la sala, no hubiera llenado, junto, ni siquiera el primer piso del Palacio. Sin embargo, cuando se hace el Mesías de Haendel o Carmina Burana de Carl Orff, los teatros y salas generalmente están a reventar. Éxito rotundo, y por supuesto mejores entradas. ¿A quién le va a interesar entonces hacer música contemporánea que muchas veces "no costea" los gastos? ¿Será cierto, como dice Kurt Pahlen, que el público actual no quiere escuchar al compositor moderno y prefiere refugiarse en obras pasadas, convirtiendo a los actuales compositores en "figuras trágicas del arte"? Parece que lo más que han hecho los que organizan las temporadas, por ejemplo de las orquestas, es insertar en algunos programas una obra nueva y todas las demás de siglos anteriores. Yo pienso que el problema radica en educar al auditorio para que comprenda la música contemporánea. Es mi esperanza que esta grabación ayude en esa labor pedagógica en aras del arte contemporáneo.

Otro problema que yo veo para los compositores es lo difícil que es lograr que sus obras sean incluidas en algún programa. Siendo sinceros, debemos reconocer que el ambiente musical está a veces demasiado viciado y las oportunidades de sobresalir están restringidas a unos cuantos que "sabiamente" buscan influencias casi siempre políticas y sociales para difundir su música. Es triste ver cuántos músicos jóvenes y talentosos luchan contra ese sistema sin resultado alguno. Por ello, para esta grabación busqué compositores muy jóvenes. Esta nueva generación que apenas empieza a darse a conocer, que no ha perdido la frescura de la música nueva. Su música es arte actual, expresa el mundo en que viven pero con un concepto muy bien definido de lo que quieren decir y cómo lo quieren decir.

7

Por último, hablemos del lugar. Esta grabación incluye músicos mexicanos estudiantes o egresados de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Hablar de la historia, el trayecto y la influencia de la UNAM en la sociedad mexicana sería interminable y no es precisamente el tema central de este trabajo, pero es indispensable mencionar que sus aportaciones a la cultura de el país han sido infinitas. Siendo la universidad más antigua de toda Latinoamérica, la UNAM a producido grandes logros artísticos a través de los siglos. La Escuela Nacional de Música es muy joven comparada con la UNAM, pero a su corta edad también ha hecho mucho por el arte en México, evidentemente por la música.

En lo particular le debo a la UNAM gran parte de mi formación como músico y profesionista, pues todos los conocimientos y experiencias que de ella adquirí han sido literalmente gratuitos y no teniendo otra mejor forma de corresponder, decidí hacer este trabajo para divulgación del desarrollo artístico que dentro de sus aulas y demás instalaciones se ha ido creando durante estos últimos años. Así pues, la presente grabación es un homenaje a la magna casa de estudios que hoy por hoy produce nuevos músicos a la sociedad mexicana.

¡ Por mi Raza hablará el Espíritu!

CAPITULO II
SONATA PARA FLAUTA Y PIANO
AUTOR: HÉCTOR LÓPEZ

I. LA FORMA MUSICAL

"La forma sonata para el auditor de hoy, tiene algo de la significación que las formas fugadas tuvieron para los auditores del siglo XVIII. A partir de aquellos tiempos, la forma básica de casi todas las piezas extensas de música ha estado ligada de algún modo a la sonata. Es asombrosa la vitalidad de esta forma. Está exactamente tan viva hoy como lo estaba en la época de su primer desarrollo. La lógica de la forma, tal como se practicó en los primeros tiempos, más su maleabilidad en manos de los compositores posteriores, explica, sin duda, su continuo dominio sobre la imaginación de los creadores musicales durante los últimos 150 años por lo menos." (A. Copland, Como escuchar la música)

Sonata es una palabra difícil de definir, pues su amplitud abarca principalmente tres acepciones:

1. Cuando la palabra sonata apareció en el mundo de la música, se utilizaba para diferenciar una obra para ser tocada, de una para ser cantada. Es decir, en el Barroco se utilizaba la palabra Cantata para todo aquello que requería de la voz, y Sonata (de *sonare*) para las piezas instrumentales. Actualmente este significado casi no se usa.
2. Sonata como un todo se utiliza para describir una obra entera que consta de tres o cuatro movimientos.
3. Forma sonata también es una estructura musical que contiene a grandes rasgos exposición, desarrollo y reexposición. Casi siempre es el primer movimiento de una sonata completa.

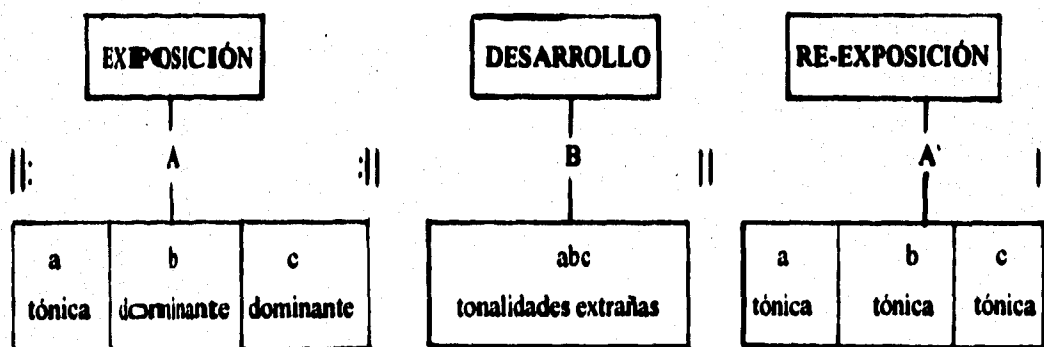
La sonata como la conocemos hoy en día inició con Carl Phillip Emmanuel Bach, pero se estableció como forma definitiva con Haydn y Mozart. Poco a poco se ha desarrollado y ha sufrido diversos tratamientos, pero hoy en día se sigue escribiendo. Pareciera que la sonata se utiliza principalmente para denotar una obra de tres o cuatro movimientos para un instrumento solista, pero de hecho todas las sinfonías, cuartetos, conciertos, oberturas, etc. son sonatas para más de un instrumento.

La sonata como un todo, como ya dije, es una obra que consiste en tres o cuatro movimientos. Casi siempre se combinan de la siguiente manera:

rápido - lento - rápido o bien, rápido - lento - moderadamente rápido - muy rápido

El primer movimiento casi siempre es un tiempo rápido, que podría ser un *allegro* y casi rigurosamente es una forma sonata, la cual explicaremos más adelante. El segundo movimiento cuando es lento puede ser un tema con variaciones o un *rondó* lento o una forma temaria. El tercer movimiento suele ser un *minueto* o un *scherzo*. Muchas veces el segundo y el tercer movimiento se invierten. El cuarto movimiento a veces es un *rondó* extenso o de nuevo una forma sonata.

Hablemos ahora de la forma sonata como estructura musical. En realidad se trata de una forma temaria muy extensa: ABA'. Si tomamos como ejemplo el esquema que da Aaron Copland en "Cómo escuchar la música", tenemos lo siguiente:



La exposición consta de tres "temas" aproximadamente. Comienza en tónica y termina en dominante. El primer tema suele ser masculino y el segundo femenino. El tercero es generalmente el que no lleva a la dominante además de ser el tema conclusivo. La reexposición es casi igual a la exposición, la diferencia radica en la tonalidad, pues la reexposición se mantiene en la tónica al final. Muchas veces dentro de la exposición o la reexposición hay puentes. Estos son las pequeñas o largas frases que permiten unir un tema con el siguiente. Antes era muy común que la exposición se repitiera integra una vez antes de pasar al desarrollo. Hoy ya casi no se usa esta repetición, a pesar de que en los inicios de la forma sonata era un requisito indispensable.

El desarrollo es la parte más libre de una sonata y por consiguiente donde el compositor tiene más oportunidad de probar su imaginación. A veces se usa como pretexto el material de la exposición pero sólo para hacer nuevas combinaciones y poder desarrollar la pieza. No hay reglas dentro del desarrollo. Esta libertad ha hecho que conforme pasan los años, el desarrollo de la forma sonata haya adquirido mayor importancia y longitud que en sus inicios.

Además de estas secciones elementales, el tiempo ha ido aumentando otras partes, como son : una introducción casi siempre lenta al inicio de toda la forma sonata y una *Coda* al final, que es un pretexto para alargar el material, dando mayor efecto conclusivo a la pieza. Las *Codas* son a veces muy largas, sobre todo en el romanticismo.

II. ANÁLISIS

Esta obra fue compuesta entre noviembre de 1993 y marzo de 1994 y está dedicada a Luz Arcelia Suárez, quien realizó esta grabación conmigo.

La sonata que nos ocupa en este trabajo consta de cuatro movimientos repartidos en la siguiente forma:

rápido - muy rápido - lento - rápido

7

En cuanto a la armonía es difícil definirla; parece ser que es una armonía tonal pero muy libre, incluso cromática. Utiliza muchos acordes sin terceras, pero recurre mucho a las quintas. La música es muy rítmica; sobre todo quiero hacer notar que la obra está llena de sincopas y que el bajo que realiza el piano tiene mucha importancia. El efecto que causa esta obra a final de cuentas es de mucha brillantez y frescura. Yo pienso que de la grabación, ésta es la obra más accesible al público en general. Es de ese estilo de música que es agradable escuchar. Según las palabras del propio compositor es música clásica con gran influencia de la música popular, sobre todo del rock y el jazz. Esta mezcla de elementos clásicos y populares, permite escuchar una obra que a veces suena a Prokofiev y a veces suena a Claude Bolling; pero debo confesar que el resultado me parece maravilloso.

Entrando en un análisis más concreto, el primer movimiento, *molto allegro*, es precisamente una estructura de forma sonata dividida de la siguiente forma:

- a) Introducción: de los compases 1 al 12
- b) Exposición: del los compases 13 al 61
- c) Desarrollo : de los compases 62 al 94
- d) Reexposición: del los compases 95 al final

La introducción la realiza el piano y respetando las reglas de composición, comienza en *adagio*, pero va acelerando poco a poco, dando paso a que la flauta inicie la exposición en *molto allegro*. Quiero hacer notar un detalle interesante: la reexposición del tema aparece en el piano en vez de en la flauta, lo cual es poco común. Siendo muy tolerantes con el tratamiento armónico, podemos decir que este movimiento está en DO MAYOR.

El segundo movimiento, *presto*, es una forma ternaria dividida así:

- A

- ◆ Introducción de los compases 1 al 4
- ◆ Primer material de los compases 5 al 14
- ◆ Segundo material de los compases 15 al 32
- ◆ Regreso al primer material de los compases 33 al 43

- B

- ◆ *Cantabile*, muy contrastante con la parte anterior debido al cambio de tiempo, de los compases 44 al 76.

- A'

- ◆ Puente de los compases 77 al 80
- ◆ Segundo material de los compases 81 al 96
- ◆ Primer material variado de los compases 97 al final

Es interesante notar que la reexposición está invertida, pues presenta primero el segundo material y luego el primero. La diferencia entre la forma sonata y esta forma ternaria radica en que la parte B no es un desarrollo de la exposición sino algo totalmente contrastante.

El tercer movimiento, *Larghetto*, también es una forma ternaria. Este es el movimiento más contrastante de la sonata, pues es el movimiento lento. Es un movimiento que crea una sensación desolada, como un paisaje helado y extenso, que en la parte central se vuelve agudo, casi punzante, para luego regresar a la misma sensación de su inicio. Armónicamente este movimiento da la sensación de estar en la tonalidad de RE MENOR. A diferencia de los dos movimientos anteriores esta vez la introducción la tiene la flauta sola y la primera aparición del tema está en el piano. El tema es muy pequeño en relación a la parte B, la cual se vuelve muy extensa en proporción a la A.

La división es la siguiente:

A

- ♦ Introducción de los compases 1 al 3
- ♦ Tema de los compases 4 al 12

B

- ♦ De los compases 13 al 52

A'

- ♦ Del compás 53 al final. Esta vez, el tema sí está en la flauta.

El cuarto movimiento, *allegro*, es un *Rondó*. Su esquema general es:

Introducción de los compases 1 al 14

A tema de los compases 15 al 24 en la flauta

B de los compases 25 al 32

A tema de los compases 33 al 43 en el piano

PUENTE de los compases 44 al 53

A tema de los compases 54 al 64 en el piano y luego en la flauta

C de los compases 65 al 81, la sección más contrastante

A tema de los compases 82 al 92

GRAN CODA del compás 93 al final

El nombre de *gran coda* lo doy porque no solo es un final para el cuarto movimiento sino para toda la sonata. Esto se hace evidente si vemos que lo primero que aparece en esta *coda* es el tema del primer movimiento de la sonata, luego en el compás 11 vuelve a aparecer el tema del *rondó* y viene la conclusión.

A pesar de ser un *rondó*, el tema no aparece estrictamente igual cada vez, sino más bien es un tema variado.

En cuanto al lenguaje del compositor, creo que logra una fusión perfecta entre ambos instrumentos, pues aunque a veces funge como acompañante del otro, la esencia de esta música no se logra si no están en perfecto acuerdo ambos instrumentos. En cuanto a su escritura, es muy "abemolada", es decir, el compositor usa muchas armonías llenas de alteraciones, pero principalmente de bemoles. Otra característica de su escritura es que muy al estilo de Debussy, es compositor escribe absolutamente todo lo que pide de un instrumentista. La partitura está plagada de indicaciones dinámicas y agógicas que no dejan la menor duda para el intérprete.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Primero que nada, esta obra requiere de una minuciosa y paciente lectura, debido a que tiene muchas alteraciones y es fácil caer en algún error de lectura tanto en la flauta como en el piano. En segundo lugar es muy importante el control rítmico y la absoluta comprensión de la síncopa, pues la obra está llena de ellas y otros elementos rítmicos de contraste, como el juego de acentos que es necesario dominar a la perfección en ambos instrumentos.

Técnicamente la flauta tiene muchas agilidades: escalas, mordentes, trinos, notas repetidas, etc. que sí requieren de mucho estudio. El piano no tiene tantas escalas difíciles, pues la dificultad pianística es más bien rítmica y colorística, pues es necesario que el pianista siga todas las instrucciones y dinámicas que escribió el compositor, y créame, amable lector, que son muchas.

Creo que el punto más importante de esta sección es que se requiere por parte de ambos instrumentistas un oído sensible a la música de cámara. Esta obra no es para flauta con acompañamiento de piano. Es una obra que requiere un buen nivel técnico y musical por parte de los dos instrumentos y requiere de muchas horas de estudio en conjunto, donde ambos músicos busquen un ensamble que haga de los dos instrumentos un solo lenguaje musical.

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

Héctor B. López González nació el 15 de marzo de 1972 en la Ciudad de México. Ingresó a la Escuela Nacional de Música en 1979 en el CIM. Inició sus estudios de composición en 1991 con el Maestro Salvador Rodríguez. En 1992 ingresó a la cátedra del Maestro Ulises Ramírez, con el que actualmente cursa el sexto semestre de la Licenciatura en Composición. Se han presentado sus obras en la Sala Xochipilli y en la Sala Manuel M. Ponce. En 1995 ganó el segundo lugar de composición para estudiantes del Segundo Encuentro Latinoamericano de Arpa, por lo cual presentó una obra en Veracruz, Veracruz. Desde 1989 paralelamente a sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música, ha tocado con varios grupos de Rock, por lo cual su música tiene influencias de la música popular.

CAPITULO III

PRELUDIO

AUTOR: HÉCTOR CENTENO

I. LA FORMA MUSICAL

Preludio es una palabra que viene del latín *PRE* que significa antes y *LUDERE* que significa jugar. Un preludio es una pieza musical que se ejecuta antes de otra, es una especie de introducción por ejemplo de una ceremonia litúrgica, de una suite o de una fuga como en los Preludios y Fugas de Bach. Este concepto de preludio es el más arraigado a su significado literal y el que se utilizó en gran parte de la historia de la música. Sin embargo, para el siglo XIX el significado de preludio cambió, o para ser más exactos se amplió. Surgió en ese siglo una gran variedad de piezas escritas casi siempre para piano con una estructura poco precisa, si no es que absolutamente libre. Como título, podía significar cualquier cosa, desde una pieza tranquila hasta una larga pieza virtuosística y aparatosa. Los más claros ejemplos los encontramos en los Preludios de Chopin, Scriabin y Debussy. Aunque existen preludios diversos, la mayoría son solos instrumentales, preferentemente para teclado o más antiguamente para laúd.

II. ANÁLISIS MUSICAL

Este preludio es una pequeña pieza que consta de 31 compases. Llamarla una pieza tonal o atonal sería arriesgado. Parece no estar muy fundada en ninguna de las dos vertientes. A mi percepción, parece más una pieza tonal, aunque con vastas libertades. Justifico esta idea diciendo que sí existe una tendencia en toda la obra hacia un centro tonal que es SOL MENOR, sin embargo el compositor no trata todas las armonías de la pieza en un contexto tonal tradicional, pues utiliza acordes y enlaces ajenos totalmente a la supuesta tonalidad que sería SOL MENOR.

En cuanto a su estructura, como buen preludio, no es algo muy definido, pero yo encuentro tres secciones, lo que nos da una especie de forma ternaria. En primer lugar tenemos una sección A en *andante nostálgico y rubato*; son 14 compases con su respectiva anacruza. Las frases surgen del mismo motivo



La última frase de la sección llega al climax de un *fortissimo* y con un intervalo de novena para después descender a un *ralentando y diminuendo* que cierra la sección. Este intervalo de novena es el más abierto de todo el preludio, lo que armónicamente ya le da validez como punto climático, además de que se refuerza con el choque armónico del acorde en la mano izquierda. La segunda sección, B, es *piu mosso* con la indicación de *enérgico* y matices fuertes. Son 7 compases muy contrastantes a la primera sección. Existe aquí otro climax, opuesto al de la sección A; éste se encuentra también en *fortissimo* pero en un registro mucho más grave que el anterior, lo que le da más sonoridad además de que la novena se reduce en este caso a una séptima. La tercera sección, A', vuelve al *tempo primo* e incluso inicia con el mismo motivo; son diez compases con anacruza que tienen el mismo carácter que de la primera, una especie de reexposición y conclusión de la obra que termina en un acorde de SOL MENOR quebrado en corcheas desde el antepenúltimo compás.

Este preludio es una obra muy dúctil y maleable, semejante al hule capaz de estirarse o contraerse según las necesidades de expresión.

7

El propósito de esta obra, según el propio compositor lo expresó, no es escuchar algo placentero, ni crear una sensación agradable al oyente. Es su concepto, que la música no sólo sirve para crear placer o para escribir cosas "bonitas", sino también aquello que nos duele y nos traiciona el alma. El autor dice que su música no busca resolver el conflicto, sólo mostrarlo y dejarlo así. El explica que todas sus obras hasta ahora producen esa sensación desolada y frustrada. El piensa en este preludio como el reflejo de un momento a solas en que el ser humano recuerda un lugar lejano en su pasado, un momento en el que se enfrentó a sí mismo, un recuerdo gris y helado. Cada oyente puede pensar en un momento así de su vida. A final de cuentas, tras el *piu mosso* de la parte central en que el recuerdo parece más palpable y doloroso, la música vuelve a la nostalgia de aquella tarde, día o noche sin solución.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Este preludio es una de las piezas técnicamente más fáciles de resolver en esta grabación. No necesita grandes saltos, virtuosismo, ni grandes velocidades o dedos ágiles. Lo único que necesita es la capacidad de la introspección. Mirar de manera introvertida cada tecla y fusionarla a una sensación interna. Técnicamente es necesario manejar con absoluto control las sonoridades, pues es necesario cambiar el color de cada frase sin alterar el sentido de la pieza, además de introducir la sorpresa que causan los motivos rápidos de dobles corcheas con un regulador abierto que sólo aparecen cuatro veces en la obra como una sonoridad fuerte pero fugaz. Hay que tener mucho control en esos cuatro puntos para que el sonido no se dispare del ambiente que crea todo lo demás. Fuera de esto es necesario un oído paciente que escuche y deje sonar los colores que la armonía y las frases crean en esta pieza.

IV. CURRÍCULO DEL COMPOSITOR

Héctor Manuel (Compo) García nació en la Ciudad de Puebla el 12 de octubre de 1971. A la edad de 13 años inicia sus estudios artísticos en piano, trombón, armonía y arreglo instrumental con maestros particulares y compo y composición de manera autodidacta. En 1989 ingresa al Conservatorio de Música y Declamación en la Ciudad de Puebla donde continúa sus estudios en ambos instrumentos.

En 1991 se trasladó a la Ciudad de México para ingresar a la Escuela Nacional De Música de la UNAM, donde continúa por tres años sus estudios de trombón e inicia los de composición. Actualmente está por concluir la Licenciatura en Composición en dicha escuela. Ha participado en cursos de composición impartidos por los maestros Franco Donatoni y Julio Estrada, además de asistir como oyente a diversas clases maestras impartidas por instrumentistas internacionales y a cursos de interpretación de música barroca impartidos por los cantantes Joseph Cabré y Nigel Rogers. Como trombonista ha participado activamente en cursos ofrecidos por el maestro Ralph Sauer.

Sus obras se han presentado en las Salas Xochipilli y Huehucóyotl de la Escuela Nacional de Música, en la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes y en el Estudio Bartók.

Fue seleccionado para participar con sus obras en la primera Feria Universitaria de las Artes, realizada por la UNAM en 1993.

Como trombonista ha participado en estrenos de obras de jóvenes compositores en las salas de la Escuela Nacional de Música de México y de la Universidad Iberoamericana.

CAPITULO IV

TEMA Y VARIACIONES

AUTOR: LEONARDO CORAL

I. LA FORMA MUSICAL

Variación viene del vocablo latino *varius* que significa diverso. Una variación, como su nombre lo dice, es cuando se hace una modificación o transformación de algo, en este caso de una idea musical. La única condición es que retenga algo reconocible de su versión original. Para lograr esto, el compositor puede recurrir a muchas técnicas como son el cambio de tiempo, de ritmos, la ornamentación, los trocados y demás recursos contrapuntísticos, cambios de tono, etc. Hay tres elementos básicos para lograr esta forma musical: melodía, armonía y estructura de la frase. Cualquiera de estas tres cosas sirve como base o hilo conductor de las variaciones. Cualquiera de esos elementos deben ser ese "algo" reconocible y constante en el desarrollo de las variaciones.

El tema con variaciones es una forma musical donde a partir de un material dado, se van aplicando continuamente distintas técnicas de variación. El tema y variación puede ser una obra por sí sola, como en este caso, o ser parte de una estructura más grande, por ejemplo, el movimiento de una sonata o sinfonía. En este último caso sería más un recurso compositivo que una forma musical independiente.

Generalmente el tema es muy sencillo en cuanto a su estructura armónica o melódica, incluso rítmica, pues ello permite que haya más posibilidades de variación. Cuando el tema es muy definido, con un final armónicamente conclusivo, las variaciones casi siempre son de sección, es decir cada una va concluyendo de igual manera. Sin embargo a veces el tema es una breve sucesión armónica que se repite sin interrupción, convirtiéndose las variaciones en variaciones continuas, como una *passacaglia* o *chacona*.

Parece ser que las variaciones más antiguas conocidas hoy en día son inglesas y españolas del siglo XVI. Ya en el siglo XVII las variaciones eran fundamentales en la tradición alemana. Este recurso fue complicándose, pues las variaciones barrocas eran por lo general muy rebuscadas. A diferencia de ellas, en el clasicismo se componían variaciones más sencillas y uniformes. El mejor ejemplo de ello lo encontramos en W. A. Mozart. Ya para el siglo XIX aparecen las primeras variaciones libres con los Estudios Sinfónicos de Robert Schumann. A partir de esta época, la estructura de tema y variaciones ha seguido una rápida evolución, cada vez más libre donde a veces es necesario un riguroso análisis armónico para encontrar el hilo conductor de algunas de estas composiciones.

II. ANÁLISIS

Esta pieza fue compuesta en 1995 y consiste en 18 variaciones de un material muy pequeño. Básicamente todas las variaciones son armónicas, es decir, el material base sobre el cual se desarrolló cada variación, el hilo conductor, es la armonía y no la melodía. La obra puede dividirse en cinco secciones:

- a) **Presentación:** Del tema a la variación III
- b) **Tensión:** De la variación IV a la VII
- c) **Reposo:** De la variación VIII a la XI
- d) **Clímax:** De la variación XII a la XVI
- e) **Resolución y Epílogo:** Variaciones XVII y XVIII

a) Presentación:

La función de esta sección es introducir al oyente en el color de la pieza. El tema, sencillo, es anacrúsico en 3/4; está construido a base de alternancias de intervalos de 7ª y de 4ª, finalizando con acordes hexáfonos. Maneja además dos voces en la mano derecha dobladas a la octava inferior por la mano izquierda.

La primera variación es un canon rítmico donde ambas manos hacen figuraciones de la armonía del tema. La mano izquierda transporta el esquema armónico a la 12ª inferior.

La segunda variación es otro canon pero esta vez en 9/8, a la 15ª inferior y superior a través de un trocado.

La tercera variación también es un canon a la 8ª inferior pero un tanto cuanto contrastante con las anteriores debido a que el valor constante en esta variación se reduce, de corcheas a tresillos de dobles corcheas.

Este bloque de presentación maneja principalmente un recurso contrapuntístico muy famoso: el canon, en diferentes distancias y ritmos. Además el tiempo del tema y las variaciones es bastante tranquilo, dando tiempo al oyente para que se vaya adentrando en el concepto de la obra.

b) Tensión:

La función de esta sección es llevar poco a poco el material a mayor tensión y movimiento, ampliando el registro. Hasta ahora el compositor sólo había utilizado el registro medio y superior del piano. En esta sección baja a un registro más grave para crear mayor tensión y un primer punto culminante de la obra en la variación VII.

La variación IV es rítmica y de textura del esquema armónico presentado en la variación I.

La variación V a diferencia del tema, es tética y en 2/4. Básicamente es un trocado del esquema armónico presentado en la variación IV.

La variación VI de nuevo es anacrúsica, pero la introducción de quintillos de semicorchea, la dinámica en *fortissimo* y los choques armónicos de 2ª menor logran a mi parecer la mayor tensión de la sección.

La variación VII es un trocado del esquema armónico de la variación VI pero con tresillos de semicorchea y los choques "tensionantes" de 2ª menor.

c) Reposo:

Esta sección es total y absolutamente contrastante con la anterior. Los tiempos bajan súbitamente y el ambiente que se crea es mucho mas tranquilo que el anterior.

La variación VIII es un *tempo adagio*, en 5/4 y anacrúsica. Es una variación de ritmo y textura que utiliza un trocado del esquema armónico de la variación VII. La armonía se enriquece agregando 3as y 7as. El color de la variación es muy suave a pesar de estar en el registro bajo y medio.

La variación IX vuelve a cambiar el compás, esta vez a 4/8 en matices muy suaves y con el mismo carácter tranquilo de la variación anterior. Aparecen tresillos de semicorcheas contrapuestos a ritmos de subdivisión binaria, sin que el sonido pierda su transparencia en el registro agudo del piano. Es un trocado del esquema armónico de la variación anterior.

La variación X alterna dos compases distintos, aumenta el volumen de los matices y es como un pequeño contraste dentro de la calma de esta sección.

La variación XI vuelve al *adagio expresivo* e incluso esta vez añadiendo el *rubato*. La textura de esta variación es homofónica y es la más larga del ciclo.

d) Clímax:

A través de cinco variaciones, el compositor llega al punto más alto de la obra.

La variación XII es un canon tético a la 8ª superior en 2/4 en un tiempo *allegro*, lo cual contrasta fuertemente con la sección anterior.

La variación XIII es un esquema rítmico armónico del tema simplificado, con una leve variación en la armonía. Es una variación que utiliza el recurso de pregunta y respuesta entre el agudo y el grave, con un relleno armónico de tresillos. Es una variación con mucha tensión y movimiento que requiere de un carácter fuerte y un tanto agresivo.

La variación XIV es muy energética y su principal característica es el ritmo. Armónicamente la tensión sigue en aumento, pues enfatiza los choques verticales de 7as. y 4as. justas y aumentadas, todo en un matiz *forte* y *fortissimo*.

La variación XV ya tiene una indicación de "vivo", lo cual sigue aumentando la tensión. Está elaborada a base de 2as. menores sucesivas y 7as. mayores simultáneas. Es una línea melódica y armónica que inicia en el registro agudo del piano y avanza hacia el grave rápidamente, para desembocar en la variación XVI.

La variación XVI tiene los matices más fuertes de la obra. La primera parte está elaborada con la disposición horizontal de la armonía del tema con una ampliación. En el centro la armonía se vuelve vertical y al final de la variación vuelve a lo horizontal.

e) Resolución y Epílogo:

La variación XVII vuelve al *tempo primo* de toda la obra , pero en 5/4. En la mano derecha aparece claramente una transposición del tema, levemente variado armónicamente. La mano izquierda utiliza trémolos. Al final de la variación el tiempo se hace más lento, convirtiendo esta variación en la resolución de toda la obra.

La variación XVIII es un *adagio* tético en 4/4 en matices *piano* y *piantissimo* a tres voces. Es la variación que hace la función de epílogo, creando una lejana remembranza del inicio.

Si hacemos un análisis más subjetivo, la obra presenta en sus inicios un color de presagio. Tienen las armonías un inicio tranquilo bajo el cual hierve algún suceso desconocido y agitado. Poco a poco se va desencadenando una especie de tormenta que llega hasta el climax de la variación XVI. Súbitamente la tormenta termina y vuelve esa especie de "paz" que se sentía al principio. Es una sensación , un ambiente húmedo, similar al que nos regala la naturaleza tras una densa tormenta.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

El Tema y Variaciones de este capítulo es una de las obras más difíciles de la grabación tanto técnicamente como en su comprensión. Siendo una obra muy densa, se requiere una lectura muy minuciosa, pues es muy probable que en las primeras lecturas se pasen por alto varias notas falsas. Una vez que se ha hecho una paciente y detallada lectura, debo decir que los requerimientos técnicos son muchos. Esta obra requiere de un absoluto dominio de dinámicas, colores y texturas del sonido, pues así como una variación requiere un *presto* agresivo, otra pide una sonoridad muy cristalina y otra más muy apagada, otras en *piano* y otras en *forte*, pero siempre con distintas intenciones. Se requiere un total control de sonoridades. También requiere agilidad, pues algunas variaciones son muy veloces y hay que buscar que las dobles corcheas o los tresillos además de rápidos sean muy parejos.

Hay algunas variaciones que tienen saltos muy abiertos en ambas manos, como es el caso de la segunda variación, para la cual es necesario mucha exactitud y reflejos muy bien dominados. La destreza rítmica del pianista también va en juego en esta pieza, pues el compás cambia constantemente, además de que las combinaciones rítmicas no son siempre las más comunes.

En cuanto a la comprensión, creo que el instrumentista debe tener muy claro el concepto del autor antes de poder buscar una interpretación. Es, como ya dije, una obra muy densa que requiere algunas horas de trabajo de análisis más que de horas de estudio al piano. Es necesario reconocer la armonía constante en cada variación así como la transformación que sufre en cada una de ellas, pues de otra manera el pianista corre el riesgo de perderse en un sin fin de notas sin sentido alguno.

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

Leonardo Flaviano Coral García nació en la Ciudad de México en 1962. Se inició en la música de forma autodidacta. Posteriormente ingresó a la Escuela Nacional de Música de la UNAM estudiando piano con el Mtro. Jesús Ma. Figueroa y composición con los maestros Juan Antonio Rosado, Radko Tichavsky y Federico Ibarra.

En 1984 obtuvo el segundo lugar en el concurso de composición "Círculo Disonus", en la categoría de música para piano.

Participó en el curso de composición impartido por el maestro Marco Stroppa en el Festival Internacional Bartók, en Zombathely, Hungría. llevado a cabo en julio de 1993.

Participó en el curso de composición impartido por Franco Donatoni en México en 1993 y 1994.

Su música se ha presentado en México, Cuba, Estados Unidos de Norteamérica y Rumania. Recientemente se tocó su quinteto para flauta, clarinete, piano, violín y cello en el XVIII Foro Internacional de Música Nueva "Manuel Enriquez".

Ha presentado música para percusiones, piano sólo, dos pianos, oboe y piano, flauta y piano, viola y piano, cello y piano, voz y piano, flauta sola, clarinete solo y conjunto de cámara (piano con cuarteto de cuerdas, flauta, clarinete y percusiones), quintetos de alientos, órgano y banda sinfónica.

Es miembro de la Liga de Compositores de México y su obra "Enigma" fue una de las obras editadas, con apoyo del FONCA, con motivo del XX aniversario de la Liga.

Para el periodo 1995-1996 le fue otorgada una beca del FONCA para jóvenes creadores, bajo la encomienda de hacer un concierto para piano y ensamble de cámara.

CAPITULO V
MAGMAS
AUTOR: SALVADOR RODRÍGUEZ

I. FORMA MUSICAL

“El más grande y vistoso problema de la posguerra está representado por la aparición de la música electrónica. Esta se presenta, al menos desde el punto de vista teórico, como el acto revolucionario más radical llevado a cabo en la tradición de la música occidental.”(Enrico Fubini, la estética Musical del siglo XVIII a nuestros días, pp. 164).

En este capítulo no hablaré de una estructura musical , pues la pieza no es en sí un modelo de alguna forma históricamente estudiada y conocida. Hablaré más bien de una corriente de composición característica de nuestro siglo. Se trata de la música electrónica.

En términos generales, música electrónica es toda aquella que se logra por la producción o modificación del sonido por cualquier medio eléctrico, electromecánico o electrónico. Podríamos sentar sus antecedentes en el siglo XIX cuando Thomas Alva Edison y Emil Berliner inventaron el fonógrafo. Ahí comenzó la búsqueda de la humanidad por reproducir sonidos grabados previamente. Después de ellos., aparecieron hombres como Thaddeus Cahill que inventó el Telarmonium (un dispositivo que convertía en sonidos tenues, las señales eléctricas) o Martenot que en 1928 dio a conocer su famoso instrumento Ondas Martenot, muy utilizado por Messiane, Jolivet y P. Donostia entre otros. Fue precisamente en la década de 1920 que se dio un rápido adelanto tecnológico en el ámbito de la electrónica, lo cual desarrolló ampliamente la música de esta corriente. Ya en la década de 1950 apareció la cinta magnética, la cual abrió todo un campo de probabilidades composicionales. La cinta magnética ha sido muy utilizada en conciertos de música de vanguardia.

De los inicios de la música electrónica, ~~podemos~~ hablar de la Escuela de Colonia, fundada por Herbert Eimer cerca de 1950, donde sobresalieron compositores como: Stockhausen, Ligeti y Koenig. En Italia comenzaron L. Berlio y B. Maderna. En Estados Unidos también se hicieron muchos estudios sobre electrónica en la década de los 50's y varios músicos representativos de la música de cinta aparecieron, como V. Ussachevsky, I. Rey, L. y B. Baron y J. Cage entre otros.

La principal idea de la música electrónica es poder manipular el sonido a gusto del compositor. Ya no hay más limitantes de color o timbre, pues existe una total libertad únicamente limitada por las posibilidades físicas de la recepción del oído humano.

La música electrónica pertenece a la época llamada posweberiana. A partir de esta época el compositor ya no compone sólo por intuición, sino que muchas veces sus obras son producto de una conciencia muy característica del siglo XX. Tras las guerras, el hombre busca asirse de cosas concretas, busca alimentarse más del pensamiento filosófico o simplemente del pensamiento que de un abandono lírico y romántico característico de siglos pasados. El músico muchas veces es también filósofo. De ahí que surgiera por ejemplo la música dodecafónica o serial, basada en un ordenamiento puramente intelectual. Muchas obras de compositores vanguardistas van plagadas de filosofía, incluso muchas de ellas son una manera de demostrar sus teorías en un mundo artístico donde la polémica y la estética son el pan de todos los días.

Según Enrico Fubini, hay dos formas de concebir la música electrónica: " Por una parte puede considerarse como el producto de una lógica evolución de la dodecafonia después de Weber, como última etapa de la disolución de la tonalidad. Por otra parte, es un acto de rebeldía también contra la misma dodecafonia, en la que prevalecía aún el principio constructivista, con la rigida formación de la composición mediante la serie de los doce sonidos. En el campo de la música electrónica hallase en cambio la máxima y total libertad..."(idem)

El desarrollo de las computadoras abre también un nuevo campo de posibilidades, pues es una gran herramienta en el proceso de componer música electrónica, a veces hasta es indispensable.

La música electrónica puede ejecutarse a través de medios electrónicos únicamente, como una grabación, o en vivo en combinación con instrumentos tradicionales u orquestas.

Para el oyente, la música electrónica abre una gama de posibilidades pues no se trata como en la música clásica de reconocer una forma familiar sino de explorar un mundo nuevo de sonoridades.

II. ANÁLISIS

¿Cómo fue el proceso de elaboración de esta obra?

Para hacer la cinta, se graban las armonías, motivos o cualquiera que sea el material musical que se va a trabajar. En este caso se grabaron en el piano Bosendorfer que está en la sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música. Sobre esta grabación, hecha en diferentes registros del piano, se trabaja para hacer la distorsión del sonido a través de medios electrónicos. Esta distorsión es algo similar a una fotografía ampliada. Sabemos que al ampliar una fotografía, los puntos de colores que forman la figura se separan y la máquina que amplía, rellena los huecos que se crean por esa distancia, logrando una fotografía más grande. Lo mismo sucede con el sonido. Cuando la máquina rellena los huecos de la ampliación, se logra la distorsión sonora. El compositor maneja la distorsión y el material a su gusto hasta dejar una especie de pista sobre la cual el pianista debe tocar.

La partitura del piano sólo lleva unos cuantos trazos de la cinta, siendo la principal guía que toda la partitura está medida y escrita en segundos y minutos.

Es evidente al oyente que esta obra no es tonal. Está concebida ante el efecto sonoro que se pueda crear entre ciertas armonías y su distorsión en la cinta. Las armonías utilizadas en este caso son muy cerradas, incluso casi siempre una mano está tocando sobre la otra. Aunque la obra contiene moldes repetitivos, algunas veces simétricos, incluso como un espejo entre una mano y otra, el principal enfoque del compositor es de registro. Es decir, el autor busca las diferencias entre tocar un registro agudo o uno más grave y la sensación sonora que esto produce.

7

Esta pieza está compuesta en una sola sección continua desde su inicio hasta el final, sin embargo tiene cuatro puntos importantes, cuatro toques evidentemente sobresalientes. Estos se encuentran en: 46" , 1'13 " , 1'32" y 1'50 ". De estos cuatro el más importante por ser el punto climático es el cuarto.

El principal propósito según las propias palabras del compositor es crear una atmósfera, una especie de nube sonora donde la cinta y el piano se fusionen. Se trata de no lograr una distinción sino una complementación de modo que el oyente no escuche a dos fuentes sonoras sino que capte la sensación sonora total y no la división de los elementos utilizados., en este caso, piano y cinta . Así pues combina los registros del piano con los de la cinta tratando de que no se distingan uno del otro.

En cuanto al nombre de la pieza, MAGMAS, diremos primero que es parte de un ciclo más grande de piezas que aún están en proceso de elaboración. MAGMA es el conjunto de rocas que existe debajo de la corteza terrestre cuya temperatura es superior a los 1000° . Estas rocas son una masa pastosa o semilíquida compuesta esencialmente por sílice y magnesio. El autor trata de reflejar precisamente el MAGMA, ese elemento líquido, pesado y viscoso que se escurre lentamente pero sin reposo. De ahí que la obra no tenga reposo sino que siga una armonía tras otra, continua como la lava de un volcán que escurre, cae o simplemente está en movimiento. Incluso ese elemento caliente y fogoso que germina en el interior del líquido explota repentinamente como haces de luz fugaces. Estas explosiones están en la música en los cuatro toques de los que hemos hablado previamente. El resultado sonoro no es ligero y claro como el agua sino pesado , brumoso y caliente como el Magma.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

El problema principal de esta obra es coordinar el piano con la cinta. Para ello se puede usar cronómetro, pues la partitura está marcada en cada segundo, o bien estudiar marcando los puntos claves.

Esta obra requiere de mucha habilidad de dedos: agilidad y rapidez para repetir patrones muy veloces. Tiene motivos muy cerrados por lo que se vuelve muy complicada para un pianista de manos grandes y definitivamente muy cómoda para alguien que tiene las manos muy pequeñas .

La otra dificultad de la obra consiste en mantener una sonoridad que se confunda con la cinta, evitando que sobrepase el volumen de la cinta o bien que la cinta se escuche por encima del piano. Cuidar este elemento puede convertirse en el éxito o fracaso de la obra.

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

Salvador Rodríguez nació en la Ciudad de México. Estudió la carrera de Composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM con los maestros J. A. Rosado y Radko Tichavsky. También ha tomado diversos cursos con Julio Estrada. Ha impartido diversas asignaturas en la Escuela Nacional de Música como Profesor de Tiempo Completo en las áreas de Contrapunto, Armonía y Análisis Musical. También tiene a su cargo un taller de introducción a la composición. Ha compuesto música de concierto, música para teatro y para cortos de cine.

Desde 1994 ha dirigido su búsqueda composicional a la creación de obras que combinen instrumentos acústicos y medios electrónicos, experimentando la manipulación de sonidos naturales a través de computadoras. En ese mismo año, estrenó su obra "Reflejos" para piano y cinta en el Festival de Música Contemporánea en la Habana , Cuba. En 1994 presentó una obra para Steel Drum y Cinta en el Festival Universitario de Arte. En 1996 le fue asignada la beca de Jóvenes creadores del FONCA en el área de composición con medios electrónicos. La presente obra , MAGMAS para piano y cinta fue realizada como parte del proyecto y forma parte de un ciclo de piezas en proceso de elaboración.

CAPITULO VI
REFLEJOS
AUTOR: JAIME RUIZ LOBERA

I. FORMA MUSICAL

Reflejos es un conjunto de tres piezas cuya forma musical aunque tratada un poco libremente ha sido muy conocida a través de los siglos: la forma por secciones. Estas secciones pueden ser utilizadas de varias maneras, por ejemplo: Binaria, Ternaria o Libre. La primera consiste en dos partes: A y B, la ternaria consiste en ABA'. La última, la forma por secciones libre, es aquella en la cual las partes de la pieza no tienen un acomodo convencional pero sí lógico. Por ejemplo: ABCBA o AABCCA o cualquier otra combinación que no encaje directamente en el *rondó*, la forma binaria o la forma ternaria.

En cuanto al conjunto, las tres piezas forman una colección. Las colecciones de piezas son muy antiguas. Nos podemos incluso remitir a la SUITE. La SUITE es una forma musical muy famosa sobretudo en el Barroco que consistía en varios movimientos, cada uno de ellos era una danza y todos estaban en el mismo tono. Esta forma se fue modificando a través del tiempo. Teniendo la misma idea de juntar varias piezas musicales, pero sin limitarse a que fueran danzas, comenzaron a aparecer obras con títulos muy variados que en realidad eran ciclos compuestos por varias piezas pequeñas. Un claro ejemplo de esto, lo tenemos en las Escenas Infantiles o en el Carnaval de Robert Schumann. En el siglo XIX fue muy común encontrar este tipo de composiciones. Debussy, Prokofiev, Kachaturian entre otros son ejemplos de compositores que han juntado varias piezas bajo un mismo título y con un sólo hilo conductor específico en cada colección.

II. ANÁLISIS

Como su nombre lo indica, estas tres piezas son un tanto etéreas y vagas, inasibles como un reflejo. Sobre todo el primer reflejo, tiene un carácter volátil, acuoso diría yo. Es fácil percibir en ella un reflejo en el agua. Es una piezas que utiliza la misma armonía y el mismo motivo sincopado todo el tiempo, constante como el agua. De ahí que esta pieza como las siguientes, sea difícil de acartonar en una estructura establecida, pero para efectos de un mejor entendimiento la podemos catalogar como una forma temaria:

- a) Introducción: compases 1 al 17
- b) A: de los compases 18 al 33
- c) B: de los compases 34 al 57
- d) A': y CODA de los compases 58 al final

Esta primera pieza está escrita en DO MAYOR. La parte B que en este caso no es contrastante con la A, solo es reconocible porque cambia a FA MAYOR. Es una pieza que utiliza los principales grados de una tonalidad: I, IV y V, escapando a veces a su homónimo menor al utilizar acordes como LA BEMOL y MI BEMOL.

El Reflejo No. 2 parece antiguo, salido del recuerdo de una catedral Gótica. Tiene un ambiente menos fresco que la anterior. Es más bien de carácter misterioso incluso a veces suena modal. Este efecto seguramente se debe a que la tonalidad que maneja es menor: LA MENOR. Es un tema recurrente pero levemente variado, como un *rondó*. El interés de esta segunda pieza radica en el juego de sincopas y de la acentuación en compás de 6/8 y 3/4 que a pesar de no estar indicado con cambios de compás, la escritura y estructura de la música hace evidente este cambio de acentuación. Como en el primer reflejo, es un mismo material, un mismo motivo sonando todo el tiempo y que sólo varía a través de las sincopas, los silencios, las ligaduras y las resoluciones armónicas.

El Reflejo No. 3 es el más alegre. Está ligado al reflejo anterior de una manera muy lógica.

La última nota de la pieza anterior fue un acorde *pianissimo* de la tonalidad de LA MENOR. Bajo esa sensación, la tercera pieza inicia con cuatro compases percutiendo la nota LA en dos registros diferentes. Después hay 4 compases con un bordado sobre el mismo LA que inevitablemente desenlaza en DO MAYOR, tonalidad en que está el último reflejo. Tal vez por ser la última, el compositor concibió un reflejo mucho más brillante y vivo que los dos anteriores. Incluso los valores rítmicos que utiliza son más veloces. Escribe más dobles corcheas que en las dos piezas anteriores. Armónicamente al igual que en los otros reflejos, se trata de una pieza absolutamente tonal. Se mantiene en DO MAYOR y sus principales acordes, pasando por muy breves momentos a acordes que pertenecen a su homónimo menor. De nuevo las síncopas son un elemento importante que le da vida a la pieza. En cuanto a su estructura, yo la catalogaría como una forma por secciones libre o variada, pues su estructura no es ni AB como las formas binarias ni estrictamente ABA como las ternarias. El compositor utiliza ABAB lo cual podría acercar esta pieza a una forma binaria pero para evitar problemas digamos que es lo que Aarón Copland llama una forma por secciones libre:

- a) Introducción: del compás 1 al 8
- b) A: de los compases 9 al 16
- c) B: de los compases 17 al 44
- d) A': de los compases 45 al 52
- e) B': del compás 53 al final. Esta última sección está variada y acortada para poder concluir.

El lenguaje del compositor es en este caso muy claro, sencillo y creo que uno de los más accesibles de esta grabación. Esto se debe a que armónicamente no es una obra complicada pues toda ella está lógicamente ligada de DO MAYOR a LA MENOR para regresar nuevamente a DO MAYOR. Además, todos los enlaces armónicos de las piezas son muy tradicionales, incluso clásicos. Sin embargo, a pesar de utilizar puros elementos básicos y sin aportar armónicamente nada nuevo o extraordinario, el autor logra tres piezas que sí tienen un aire de frescura y novedad y que se vuelven increíblemente accesibles al público, lo cual nos muestra que no todo lo que se produce en la Escuela Nacional de Música es música demasiado difícil de entender. Estas tres piezas hacen una obra perfectamente bien lograda, agradable, accesible y de calidad.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Esta es una obra que no necesita grandes agilidades, "saltos mortales", etc. No es una obra virtuosística, cuyo propósito sea mostrar las habilidades de rapidez y dificultad de un pianista. Sin embargo la aparente sencillez de las tres piezas es sólo un indicio de su verdadera dificultad.

El principal problema técnico de esta obra es el interpretativo. El pianista debe ser capaz de decir lo mismo muchas veces y nunca expresarlo igual, sino siempre darle una intención diferente.

Es necesario mucho, muchísimo control del sonido. El pianista debe buscar la claridad y la transparencia del mismo, cuidando sobre todo la gama de *planos* y *planísimos* que exige la partitura. Es una obra muy pianística en el sentido de que el intérprete necesita hacer una larga labor de búsqueda de sonoridades y ambientes que sea posible sacarle a un piano. También es de rigurosa importancia la musicalidad del pianista, pues la conducción melódica es uno de los elementos principales de la obra. Es una obra plagada de sincopas que es necesario sugerir sin marcar demasiado, de modo que se sientan claramente pero sin que rompan con la conducción melódica de las frases. El control del pedal también es fundamental, sobre todo para lograr efectos sonoros de color y ambiente.

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

Jaime Ruiz Lobera nació en la Ciudad de México el 9 de septiembre de 1974 . Actualmente cursa el último semestre de la Licenciatura en Composición en la Escuela Nacional de Música con un promedio de 9.62. Por motivo de la excelencia académica demostrada en sus estudios universitarios el rector de la UNAM le hizo entrega de la medalla Gabino Barreda al Mérito Académico en su vida universitaria. Ha tomado diversos cursos entre los que destacan un diplomado en dirección orquestal tomado en la Escuela Vida y Movimiento del Centro Cultural Ollin Yoliztli, los Cursos Historia de la Guitarra y Dirección Coral en la Escuela Nacional de Música y Perfeccionamiento en Dirección Coral con el maestro Marín Constantinov.

También participó en el Encuentro Nacional de Directores de Orquestas Juveniles en 1994. Por invitación del Instituto Politécnico Nacional ha dado las siguientes conferencias: "La música por computadora "y "La interpretación musical computarizada".

En 1988 recibió una mención honorífica en el Festival de Órgano Electrón Yamaha, en 1989 ganó el primer lugar como mejor técnica, interpretación e instrumentación en el curso de Órgano Veerkamp. En ese mismo año, representando a dicha academia ganó el primer lugar a nivel regional en el Festival de Órgano Electrón Yamaha. En 1992 Obtuvo el segundo lugar nacional en el Festival Nacional del Órgano Electrón Yamaha con la composición para orquesta Aventura 1492. La realización del poema sinfónico Aventura 1492 (del cual se hizo una grabación en el Festival de Triunfadores de la Academia Veerkamp) logró la participación de la Orquesta Sinfónica de la Escuela Nacional de Música y su radiodifusión en las estaciones OPUS 94 y Radio 620, además de un proyecto interuniversitario con la comisión del V Centenario y la Universidad Iberoamericana en un audio visual estrenado el 12 de octubre de 1992.

Sus obras son:

Aventura 1492 para orquesta (1992)

Trio para oboe, clarinete y fagot (1993)

Ensamble para percusiones (1993)

Sonata para cello y piano en sol menor (1994)

Ciclo de canciones para mezzosoprano, arpa y cello (1994)

Cuarteto No. 1 para cuerdas (1995)

Suite popular (Tango, Salsa y Danzón) para flauta, violín, cello , piano y percusiones (1995)

Quinteto No. 1 para alientos (1996)

Reflejos para piano(1996)

Actualmente están en proceso el Cuarteto No. 2 en Do menor y una pieza sinfónica. Todas sus obras han sido estrenadas en la sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Musica y su Sonata para cello fue tocada en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

7

CAPITULO VII

EL HÉROE

AUTOR: JAVIER MARTÍNEZ RAMÍREZ

I. FORMA MUSICAL

En el caso de esta obra, no estamos hablando de una forma musical con larga trayectoria histórica o una estructura definida a través de los siglos. Se trata más bien de una vertiente en la composición que surgió como consecuencia del desarrollo tecnológico y científico del ser humano: el cine. Y no sólo el cine, sino el cine hablado. Cuando surge la imagen en pantalla con sonido y música propia, surgen todas estas piezas subordinadas a la historia, al drama, a lo que sucede en la pantalla y cuyo principal objetivo es apoyar la imagen e incluso complementarla.

La historia del cine puede tener muchos antecedentes, pero podemos tomar como punto de partida el 28 de diciembre de 1895 cuando Louise y Antonie Lumiere presentaron la obra "La Salida de los Obreros de la Fabrica Lumiere" y "La Llegada del Tren " en el Gran Café del Bulevar de los Capuchinos en París. A partir de entonces se comenzó a desarrollar el cine mudo.

La música en el cine apareció primero con aquellas películas mudas en que un pianista se sentaba en cada función a tocar , casi siempre improvisar, según lo que iba apareciendo en pantalla. La imagen no tenía sonoridad propia. El cine sonoro apareció en Estados Unidos en 1927 con la producción "*The Jazz Singer*". A partir de entonces la industria del cine se revolucionó. Ya en la década de los 50's era tal la riqueza musical cinematográfica que la comedia musical tuvo un gran impulso. Una de las cintas más famosas de esa época fue precisamente el musical "*Singin' in the Rain*".

Hoy en día la música es un elemento tan importante en la pantalla que la venta de discos con música de las más famosas películas se ha vuelto toda una industria. Incluso actualmente se entregan premios a las mejores obras musicales de películas.

II. ANÁLISIS

La idea de realizar esta obra surgió durante el curso "La música en el Cine" impartido por la maestra Lucía Álvarez en la Escuela Nacional de Música. El trabajo final consistió en entregar una musicalización del cortometraje "El Héroe" de Carlos Carrera, ganador de la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1994. Este trabajo, realizado por el Instituto Mexicano de Cinematografía ya tenía su propia musicalización, pero la idea era utilizar las imágenes del cortometraje para que cada compositor mostrara su propia idea.

Es asombroso ver como cada persona puede tener visiones tan distintas sobre el mismo hecho, pues cada compositor entregó cosas muy diferentes y cada una de ellas a su vez muy disímiles de la música original.

Javier Martínez musicalizó el cortometraje con esta obra para dos pianos, timbales, tarola y plato suspendido. Desgraciadamente no tuvo la oportunidad de estrenarla. Cuando yo le ofrecí grabarla, él realizó una reducción de los dos pianos a uno sólo y esta es la versión que se presenta en esta grabación.

Por ser música para un cortometraje, es claro que ella está sujeta al desarrollo dramático. La historia muestra a un hombre común y corriente que está en el metro de la ciudad. En su travesía de la puerta al andén observa varias cosas comunes: un hombre anciano que no puede meter su boleto en la entrada, un niño corriendo, un ratón sobre las vías, etc. De repente se percata de que hay una muchacha que se quiere suicidar arrojándose a las vías del metro. Él intenta detenerla, pero al hacerlo ella pide auxilio. Un policía lo arresta creyendo que trata de lastimar a la muchacha y se lo lleva. El metro se acerca y finalmente la muchacha se arroja a las vías consumando el suicidio.

Un cortometraje sin final feliz, con un fin inesperado, duro, que deja al público con una sensación vacía y difícil de explicar.

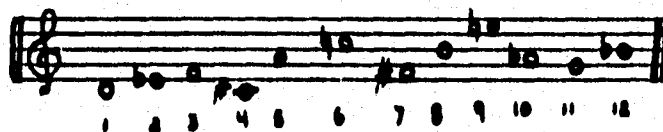
Los dibujos y el desarrollo del cortometraje muestran una sociedad deshumanizada, mecánica, indiferente ante el suicidio de aquella mujer o cualquier otra cosa que suceda a su alrededor. En lo personal, las caras de la gente en lo metro, del protagonista y de la muchacha traen a mi mente los cuadros expresionistas de Edward Munch, sobre todo "El Puente" y "El Grito".

La forma de la obra musical está subordinada a la narración de la historia, por lo que el compositor trató de mostrar en su música a esa sociedad mecánica, deshumanizada y obsesionante.

Entrando ya en un análisis meramente musical, esta obra de 109 compases está concebida y hecha en 5 partes:

- a) Introducción: de los compases 1 al 13
- b) Predominio del motivo A: de los compases 14 al 57
- c) Predominio del motivo B: de los compases 58 al 79
- d) Motivos A y B con clusters: de los compases 80 al 94
- e) Conclusión: de los compases 95 al 109

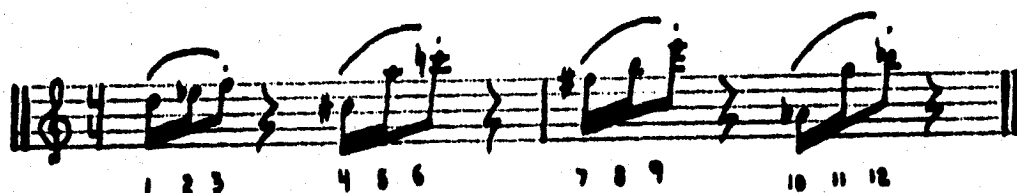
Los dos motivos que predominan en la pieza están basados en una serie de 12 sonidos:



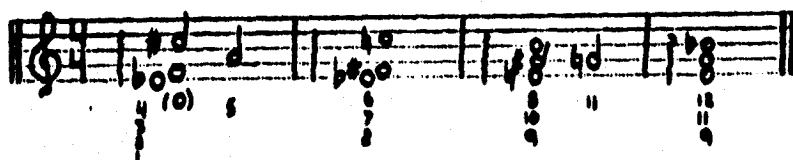
Estos sonidos se combinan de la siguiente forma:



El motivo A guarda relación con el personaje principal, la agitación y todo lo repentino que surge en el cortometraje:



El motivo B guarda relación con la muchacha, las cosas tristes y la indiferencia. En este último motivo, los números de la serie aparecen en orden, pero se mantienen sonando notas arbitrariamente escogidas a placer con el objetivo de crear una sensación tonal:

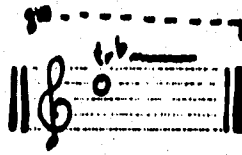


A parte de estos motivos principales hay otros que también tienen una función definida:

- a) Este motivo es una base rítmica que utiliza las primeras cuatro notas de la serie y cuya función es dar unidad a toda la pieza. Es el motivo que guarda una estrecha relación con lo mecánico.



- b) Este trino aparece no sólo en el piano, sino también en los timbales y en las percusiones:



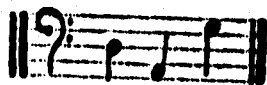
- c) Este es el único motivo que hay fuera de la serie y que sufre distintas alteraciones a través de la obra:



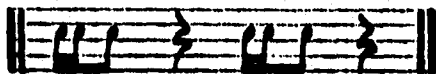
d) Este motivo se utiliza para lograr un efecto dramático y se usa sobre todo cuando aparece el motivo B



e) Es el motivo que suena en el timbal para jugar con los acentos rítmicos y la sensación tonal de la obra.



f) El ritmo de la tarola se deriva de la rítmica del motivo A y guarda una estrecha relación con éste. También surge en los timbales en algunas ocasiones.



g) Este último motivo que aparece aquí tiene una importancia equiparable a la de A y B , pues es el que representa el metro. No pertenece a la serie porque surge de un entorno distinto a los personajes, aunque inexorablemente se dirigen unos a otros hasta encontrarse en un punto climático: la muerte.



La introducción es un resumen que muestra todos los motivos juntos. La primera sección se refiere más al personaje del cortometraje, es decir el irónicamente llamado héroe. La segunda sección muestra la aparición de la muchacha y centra su atención en ella. La tercera sección es la que une ambos motivos. Esta tercera sección es la más tensionante pues al no levantar el pedal, las armonías se juntan y van chocando, creando cada vez mayor angustia la cual no resuelve y deja un vacío cuando llega a un largo silencio de 7 segundos. A juicio del compositor no hay sonido alguno que pueda expresar la expectación, angustia y tensión que puede crear el silencio. La última sección lleva irremediabilmente a la muerte cuando representada por un enorme cluster, la mujer se arroja a las vías del metro.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Lo que más pide esta obra es precisión dado que no es una obra para piano, el ensamble con los percusionistas es muy importante, y debido a la rítmica de la pieza, el preciso dominio del pulso es importantísimo. Se requiere sincronizar la obra con la imagen con total exactitud, por lo que la coordinación y dominio del pulso se hacen indispensables. En segundo lugar, pero no menos importante es necesario dominar pasajes de muchas 8vas. seguidas, tanto por grados conjuntos como por saltos. En cuanto a las 8vas. es difícil el pasaje del compás 53 al 57 por la rapidez del pulso ($\text{♩} = 120$). El pasaje técnicamente más difícil, debido a la amplitud de saltos que requiere la mano derecha, es la 4ª sección

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

Javier Martínez Ramírez nació en la Ciudad de México. Estudia composición en la Escuela Nacional de Música y canto con el reconocido maestro Enrique Jasso. Ha cantado con diversos coros que le han permitido participar en varios festivales como el Internacional Cervantino, el Internacional de Música de Morelia, "Europa Cantat" en Tabor, República Checa y "Europalia", este último como parte del intercambio estudiantil entre México y Bélgica. Como solista a cantado en las óperas: El Empresario de Mozart y La Cambiale di Matrimonio de Rossini, así como fragmentos de Carmina Burana de Carl Orff.

Tomó clases de dirección coral con los maestros José Antonio Ávila y Gabriel Saldivar, repertorio del siglo XX con la Mtra. Carmen Téllez y participó en el curso del gran director rumano Marin Constantin, donde obtuvo el grado "*Magna Cum Laude*".

Asistió el III Curso de Composición del Mtro. Franco Donatoni. Su interés por el trabajo escénico lo llevó a tomar cursos en Radio UNAM y en la Escuela Nacional de Música con la Mtra. Lucía Álvarez (La Música y el Cine). Ha escrito obras para diversos instrumentos, vocales, para conjuntos de cámara y sobre todo música coral. Actualmente desarrolla una importante actividad como arreglista y es el director del Cuarteto Vocal de la Ciudad de México.

7

CAPITULO VIII
ESTUDIO PARA PIANO EN LA MAYOR
AUTOR: ARTURO VALENZUELA REMOLINA

I. LA FORMA MUSICAL

El estudio es una obra musical casi siempre instrumental cuyo principal objetivo es ayudar al ejecutante a perfeccionar su técnica. Digo casi siempre instrumental pues los pocos estudios vocales que hay son más bien llamados solfeos o vocalizaciones. Los estudios sin embargo son para instrumentos y siempre tienen un fin pedagógico. Generalmente cada estudio se dedica a resolver un problema técnico específico como puede ser escalas, octavas, saltos, arpeggios, trinos, polirritmias, etc. El estudio no tiene una forma definida. Casi siempre se le clasifica dentro de las formas libres, aunque hay muchos que tienen la forma de aria con da capo o de forma temaria, pero estos casi siempre son de los primeros estudios que aparecieron en la historia de la música. El originador del estudio como lo conocemos hoy en día fue Muzzio Clementi (1752 - 1832) con sus libros *Préludes et Exercices* y *Gradus ad Parnassum*. Desde el principio del siglo XIX no hubo un sólo virtuoso o maestro que no publicara su colección de estudios. Tal vez el ejemplo más popular es Czerny, famoso por su colección de estudios. Era tal su afán de escribir que es el único compositor cuyas obras han llegado al opus 798. Claro está que muchas veces lo que importaba era la cantidad y no la calidad. Afortunadamente apareció en la historia de la música Federico Chopin, quien creó el estudio de concierto. Estas piezas no sólo estaban destinadas a vencer un problema técnico sino a ser ejecutadas en público, lo cual rompía con los tediosos y vacíos estudios sin lógica musical y abría una nueva visión a estudios que combinaban una dificultad técnica con alta calidad artística. Chopin escribió 27 estudios, los opus 10 y 25, y 3 piezas aisladas. Después de él, muchos otros compositores hicieron estudios para sus instrumentos. Siendo el piano un instrumento muy famoso en el siglo XIX, tenemos vastos ejemplos de estudios para piano. Entre los más famosos están los *Etudes d'exécution transcendante* de Franz Liszt, los 12 estudios de Claude A. Debussy y estudios opus 8, 48 y 65 de Alexander Scriabin. En México también tenemos ejemplos de estudios como los famosos estudios de concierto de Manuel M. Ponce.

II. ANÁLISIS

El Estudio en LA MAYOR para piano es una obra de forma libre que consta de 67 compases. Su finalidad técnica y pedagógica es evidente. El principal objetivo del estudio es trabajar el trémolo en distintas velocidades y dinámicas. Además, el enfoque del trémolo es para la mano derecha. En segundo plano hay otra dificultad técnica a resolver que es la polirritmia, ya que hay varias secciones donde los ritmos de ambas manos se contraponen. Debido a que no tiene una forma definida, dividí el estudio en 6 secciones con el único fin de analizar los elementos que utiliza, pero en ningún momento pretendiendo que esa sea su estructura o la forma musical que el compositor concibió.

La primera parte consta de 20 compases en los cuales el trémolo en la mano derecha exige un gran control de dinámicas, pues el autor pide distintos matices, casi en cada compás. Además la velocidad va en aumento en toda la sección.

La segunda parte, 12 compases, es la sección donde el autor se olvida del trémolo, tal vez con el fin de que la mano se relaje un poco. Sin embargo introduce un elemento de difícil dominio que es la polirritmia. Mientras la derecha maneja casi siempre un ritmo binario, la izquierda tiene arpegios en tresillos, quintillos, seicillos e incluso septillos.

La tercera parte abarca los siguientes 12 compases, los cuales retoman la idea original de hacer trémolos en la mano derecha. La diferencia con la primera idea es que esta vez el trémolo incluye terceras, mayor velocidad y un cruce de manos debido a los saltos de la mano izquierda. Todo esto hace el trémolo más complicado que al inicio.

La cuarta sección incluye sólo 9 compases que retoman la polirritmia como elemento principal, aunque se intercalan unos cuantos compases de trémolo en la derecha.

En esta sección se requiere un control sobre las diferentes acentuaciones que lleva cada mano y el control de las sincopas.

La quinta sección es lo que yo llamaría el climax de la obra. Esta maneja el mismo dibujo de un trémolo pero a una velocidad muy lenta que va en aumento hacia el *fortissimo* para continuar inmediatamente con un *piantissimo*. Son sólo 8 compases.

La sexta y última sección es un final dividido en dos partes. La primera consta de 2 compases que dan una "pincelada" como un recuerdo del primer motivo de todo el estudio. La segunda parte, de 4 compases es una *Coda*, donde el trémolo en la mano derecha va subiendo de registro dirigiéndose lentamente a la conclusión de la obra.

Armónicamente es un estudio tonal, incluso el mismo nombre de la obra, Estudio en LA MAYOR, nos da la primera impresión de que así es. Sin embargo, es maravilloso descubrir en el transcurso de la obra secciones modales y pantonales. Un claro ejemplo modal lo encontramos en los compases 17 al 20, donde el uso del IV grado se puede manejar en enlaces modales. El pantonalismo es mucho más sencillo de encontrar. La sección de trémolos con terceras y cruces de manos (lo que anteriormente llamé tercera sección) es un claro ejemplo de música pantonal. Entiéndase por música pantonal aquella en que los enlaces armónicos parecen no tener una relación directa entre uno y otro acorde. En esta sección, los acordes se van enlazando a través de una nota común y no a través de las reglas armónicas de la música tonal. Casi toda la obra se basa en acordes quebrados.

Esta obra inicia con una paz incontenible, una paz que se va transformando en un caudal que al no poder ser retenido convierte sus motivos en algo obsesivo que explota en lo que yo he llamado la segunda sección de la obra. Entonces la obra se desarrolla con fuerza y espíritu casi indomable pues no encuentra un reposo sino hasta el final de la cuarta sección, además de que este reposo es muy relativo porque de ahí mismo surge el más grande climax de la obra. El efecto armónico de la quinta sección se logra iniciando medio tono abajo de la nota culminante de la sección, iniciando en LA BEMOL y terminando en LA.

La lenta subida armónica que une a dos tonos tan distantes se logra con enlaces de V grado a tónica en segunda inversión hasta que llega al inesperado LA MAYOR como el acorde más luminoso de la frase. Es un efecto muy parecido al que nos ofrece la salida del sol en la Sinfonía Alpina Op. 64 de Ricardo Strauss. Después de esto el autor nos vuelve a sorprender con la misma trayectoria de LA BEMOL a LA, pero esta vez con otro carácter. El compositor nos lleva a un lejano recuerdo del inicio de la obra como lo hace Anton Dvóřak en el segundo movimiento de su Sinfonía del Nuevo Mundo. El final del estudio se va evaporando, subiendo como una nube etérea y volátil que nos vuelve a la paz del inicio, si no es que la sobrepasa.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Por ser un estudio, como ya hemos dicho, es una obra que si tiene una gran dificultad técnica. Aunque el énfasis del estudio es el trémolo, tiene otros retos para el pianista como son: polirritmia, acentuaciones, sincopas, octavas, agilidades, etc. La ventaja es que este estudio utiliza muchos moldes o patrones muy pianísticos. Yo más bien los llamaría posiciones muy recurrentes. Está lleno de arpeggios, de acordes quebrados muy utilizados en el repertorio pianístico, sobre todo del romanticismo, por lo que una buena opción para el intérprete es repasar su técnica en escalas, acordes y arpeggios antes de abordar esta obra.

Por otro lado, este estudio requiere de una gran fuerza interpretativa por parte del pianista, pues debe ser dúctil al enfrentar diversas secciones. Por un lado se requiere profundidad y fuerza en las partes climáticas, cuidando que el sonido no llegue a ser golpeado y por otro lado las partes más tranquilas requieren un toque cuya paz no se confunda con ligereza, sino que el sonido siga teniendo cuerpo. También es necesario cuidar el estudio de arpeggios y escalas en el sentido de que sean muy parejos, sin "dedos embarrados" y armonías falsas. A veces, en los grupos rápidos es fácil caer en notas falsas, por lo que hay que cuidar este tipo de secciones. Hay algunas partes de saltos que deben estudiarse de manera que la mano tenga un reflejo natural y busque la posición adecuada automáticamente, por ejemplo en los compases previos a la tercera parte del preludio.

Es una obra gratificante en el sentido de que el arduo trabajo que se realiza en ella se refleja y luce en su presentación pública.

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

Arturo Valenzuela Remolina nació en la Ciudad de México. Inició sus estudios de piano con el Mtro. Javier González Pichardo y posteriormente ingresó a la Escuela Nacional de Música en donde cursó los estudios profesionales con el Mtro. Aurelio León Platnick. Asistió a cursos extraordinarios de piano a cargo de Edith Picht-Axenfeld, Irene Schreier, Klaus Schilde y otros.

Como recitalista se ha presentado en diversas salas de la Ciudad de México, así como en Cuernavaca y Veracruz. En el campo del acompañamiento ha realizado una extensa labor que incluye desde la música de cámara hasta el lied. Desde 1990 es el pianista oficial del coro de niños de la Schola Cantorum de México con el cual ha efectuado giras tanto nacionales como internacionales (Cuba y Japón 1993).

Como pianista participó en el estreno de Las Bodas de Stravinsky en el Palacio de las Bellas Artes, así como en la puesta de Catulli Carmina de Carl Orff. También se ha desarrollado como director de orquesta, destacando su trabajo para estrenar y grabar la ópera Madre Juana de Federico Ibarra en 1994. En 1995 dirigió el empresario de Mozart y Catulli Carmina, la primera en la Escuela Nacional de Música y la segunda en la Sala Nezahualcóyotl.

Desde 1993 dirige la orquesta de percusiones AYOTL de la Escuela Nacional de Música con la cual se ha presentado en el Museo Nacional de Arte, el Antiguo Colegio de San Ildefonso y otros espacios. También ha incursionado en el campo de la composición con obras corales, para soprano solo, piano solo y cuarteto de cuerdas. Desde 1981 ha enseñado solfeo, piano, introducción al lenguaje de la música y entrenamiento auditivo en la Escuela Nacional de Música de la UNAM donde actualmente es profesor de carrera de tiempo completo.

CAPITULO XIX
RAPSODIA CALLEJERA
AUTOR: JUAN ANTONIO ROSADO

I. FORMA MUSICAL

La palabra Rapsodia ha sido tomada y adaptada de la literatura a la música. Rapsodia viene del griego *Rapto* que significa juntar, tejer o coser y de *Ode* que significa canto. La palabra se utiliza para describir la poesía épica que cantaban los RASPODAS griegos, aquellos hombres que iban por la Grecia antigua de pueblo en pueblo cantando y recitando poemas, siendo los más famosos los de Homero (por ejemplo la Iliada). Poco a poco a través del tiempo el término se fue ampliando a una mezcla libre de varios trozos de distintos poemas épicos que se unen en una especie de canto. El término fue traspuesto a la música en el siglo XIX cuando músicos como Liszt, Raff, Laló, Dvorák y Bartók usaron ese nombre para titular a sus obras. Estas piezas musicales tenían un carácter épico, nacionalista o heroico, con trazos de aires populares, muchas veces inspirado en poesía , otras en paisajes pintorescos y otras tantas en fantasías libres del compositor., que exaltaban siempre algo de su patria. Tal vez el ejemplo más claro y más famoso son las Rapsodias Húngaras de Franz Liszt. Otro ejemplo es la Rapsodia en Azul de George Gershwin, estrenada en 1924. Esta obra reúne temas negros del blues y el jazz. Como muchas obras de los siglos XIX y XX la rapsodia es un título que justifica una forma de composición libre y de una estructura muy variable. A veces es una colección de danzas o cantos tradicionales arreglados como una especie de popurrí, o en una forma ternaria o binaria, etc. No importa la forma utilizada, lo importante aquí es el carácter de la música.

II. ANÁLISIS MUSICAL

La Rapsodia Callejera fue compuesta entre junio y septiembre del año de 1956, mismo año en que se estrenó. Es una obra de conjunto de cámara para: clarinete, saxofón alto, saxofón tenor I y II, saxofón barítono, trompeta, contrabajo, xilófono, percusiones, batería de jazz y piano.

El lunes 10 de diciembre de 1956 esta obra se tocó. El programa incluía la siguiente nota sobre la Rapsodia: "No es una obra descriptiva sino de un ambiente popular representado a través de ritmos diferentes como el jazz, ritmos mexicanos y antillanos. La trama armónica es disonante en alto grado, abundando de preferencia los acordes de 7ª y de 11ª y 13ª con cuyos efectos el autor expresa el bullicio callejero y el ruido de las bocinas aglomeradas desordenadamente. El final de la obra Rapsodia Callejera, es una *coda* que libremente enlaza los temas. Como queda dicho, la obra no presume de contener altas ideas, ni profundos desarrollos, sino de un experimento de conjuntos rítmicos; una obra sin pretensiones pero con objetivos de buscar colorido instrumental y cierto ambiente musical, por medio de acordes plenos de disonancias, en instrumentos exóticos y sobre todo de gran variedad rítmica."

Este breve comentario es a mi juicio un excelente resumen de lo que la obra es en esencia. No habría mucho que aumentar en cuanto al concepto y carácter de la obra.

En cuanto a su estructura, la he analizado como una forma sonata, aunque tratada muy libremente.

Para una mejor comprensión, la podríamos dividir de la siguiente manera:

- a) **Introducción:** compases del 1 al 17, no incluye ningún instrumento percusivo y tiene un carácter muy melódico y sensual.
- b) **Exposición:** compases del 18 al 158 es un allegro dividido en dos:
 - ♦ primer material de los compases 18 al 123
 - ♦ segundo material de los compases 124 al 158
- c) **Puente:** de los compases 159 al 167, el tiempo se hace más tranquilo.
- d) **Desarrollo:** de los compases 178 al 204, es un material muy contrastante. La trompeta lleva la melodía y más adelante el piano.
- e) **Falsa Reexposición:** de los compases 205 al 221 con el segundo material de la exposición y algunos elementos del primero.
- f) **Reexposición y coda:** compases del 229 al 347.

Durante casi toda la obra, el piano es tratado como un elemento percusivo y rítmico, similar al tratamiento que le diera Carl Orff en su famosa obra Carmina Burana. Las únicas excepciones son: la parte del desarrollo y los puentes. Durante el desarrollo el piano juega un papel armónico y melódico, llenando la armonía cuando la trompeta tiene su solo y tocando la melodía en octavas en la última parte del desarrollo. En los puentes, el piano hace armonías de enlace entre una parte y otra, y juega un papel muy importante en la hilación de las secciones.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Técnicamente, para el piano no es una obra sumamente difícil. Hay que poner especial atención a los pasajes donde hay muchas octavas, aunque realmente no son tan difíciles.

El principal problema de esta obra es de ensamble debido a la gran variedad rítmica de todos los instrumentos y a los muchos cambios de tiempo que indica la partitura. Es una obra que requiere muchas horas de ensayo de coordinación. Una verdadera oportunidad de hacer música entre varios, una verdadera oportunidad de complementación entre músicos.

En esta obra, el piano no es un instrumento solista como en las otras obras de esta grabación, ni tan importante como en la sonata para flauta y piano. En esta obra el piano es un instrumento más en el conjunto, utilizado muchas veces sólo para dar un determinado color a la sonoridad que el compositor busca. No se trata de que el piano sobresalga, ni siquiera que se escuche claramente, sino sólo de que se fusione con los demás instrumentos y que inconscientemente el oyente sienta su presencia sin necesidad de precisarla.

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

"La música no es un lujo, forma parte de la sociedad."

Fue con este pensamiento que el maestro Juan Antonio Rosado vivió su profesión de músico. Nació el 10 de diciembre de 1897 en San Juan Puerto Rico, hijo de un pintor bohemio que inculcó desde muy temprana edad en su hijo el amor al arte. Pintaba al igual que su padre y sus primeras obras musicales las compuso a los 14 años. Formó un grupo dedicado al arte llamado L'atelier junto con Rafael Tufiño, Tony Maldonado, Luis García (Cellista) y Luis Burgos (pintor y cantante).

En 1948, tras dos años de estudiar arquitectura y una estancia breve en Nueva York, el maestro Rosado vino a México; estando aquí conoció a la pianista Ma. de Lourdes Zacarías con quien se casaría en 1961. La idea del maestro era tomar algunos cursos libres en la Escuela Nacional de Música, pero gracias a la influencia de la Mtra. Lourdes Zacarías, ingresó a la carrera de composición, estudiando con maestros como Juan D. Tercero. Obtuvo una beca del Instituto de Cultura Portorriqueña para estudiar con el maestro Rodolfo Halffter. Participó como tenor en la Sociedad Coral Universitaria y obtuvo premios en concursos de composición como el de 1960 organizado en la Escuela Nacional de Música. En 1963 obtiene el título de maestro en composición tras haber presentado la tesis "La influencia africana en el folklore musical de Latinoamérica" y su examen profesional.

Fue maestro de la Escuela Nacional de Música por más de 30 años, impartiendo clases como: solfeo, armonía, contrapunto, canon y fuga, técnicas estructurales del siglo XX, además del taller de composición. Realizó una gran obra didáctica, pues fue maestro de muchos compositores actuales como Federico Ibarra, Salvador Rodríguez, Leonardo Coral, etc.

Fundó y participó en muchas asociaciones y agrupaciones para compositores, entre las que destacan: Círculo Universitario de Compositores Silvestre Revueltas, el Grupo X-1, y el Círculo Disonus. Este último formado en la Escuela Nacional de Música en el año de 1980. El maestro Rosado siempre fue un ecléctico, pues nunca despreció ninguna influencia, tanto de música popular como de concierto. El mismo decía: "Mi meta como compositor es lograr dentro de la mayor verdad musical sin encerrarme en determinada escuela o tendencia, expresar mi ideal estético musical." (periódico el Día, 21 de agosto de 1969). Además, siempre prefirió la música de cámara que la orquestal. El pensaba que en una orquesta es más fácil disimular un error o carencia de talento, pero en la música de cámara es imposible. Tal vez fue con esta idea que el maestro compuso tanta música para grupos pequeños, siempre buscando la innovación de mezclas sonoras originales. Casi nunca escribía para un cuarteto de cuerdas o un trío, siempre buscaba combinar instrumentos poco comunes, raros u originales, como la misma Rapsodia Callejera.

El maestro Rosado falleció el 27 de agosto de 1993. El 27 de septiembre del mismo año se le hizo un homenaje póstumo con la develación de una placa en su honor en la Escuela Nacional de Música. El 27 de octubre, se realizó una Misa de Réquiem; ese día el coro de la Escuela Nacional de Música cantó el Réquiem de Mozart en el Iglesia Emperatriz de la Américas, templo donde reposan sus restos. Una lista de sus composiciones se menciona a continuación, aclarando que hay muchas obras que no se conoce su paradero y que las que aquí se mencionan son aquellas cuyas partituras se han rescatado de alguna manera:

a) OBRAS DE JUVENTUD (ESCRITAS EN PUERTO RICO)

34 obras, principalmente canciones y obras para piano

OBRAS ESCRITAS EN MÉXICO

- a) Para piano: 31 obras que incluyen varias suites con 5, 6 y hasta 8 piezas en cada una.
- b) Para guitarra sola: 1
- c) Canciones: 5
- d) Música de cámara: 29
- e) Ballet: 1 (La Rapsodia Callejera fue compuesta con la idea de hacer un ballet, aunque nunca se ha presentado como tal)
- f) Orquesta: 5
- g) Comedia musical: 26 piezas
- h) Piezas no localizadas: por lo menos 3

V. ACLARACIÓN

Hay dos cosas que seguramente el lector se pregunta, ¿por qué incluí a un compositor portorriqueño y cuyas composiciones no entran en la última década de este siglo ?

En primer lugar diré que todo el desarrollo como músico del maestro Rosado fue aquí en México y en la Escuela Nacional de Música. Desde que llegó en 1948 hizo su carrera , compuso, se casó, vivió, murió y dejó todas sus cosas aquí en México. Durante mucho tiempo el buscó obtener la nacionalidad mexicana por vías legales. Desgraciadamente, la corrupción y burocracia de nuestras autoridades mexicanas no se lo permitieron. Sin embargo el siempre dijo que era mexicano de corazón y actual mente se le considera como un compositor mexicano.

En segundo lugar diré que esta obra fue compuesta en 1956, lo cual está fuera del límite cronológico de este trabajo. Es prudente por tanto aclarar que esta obra y este capítulo están incluidos en el trabajo como un homenaje póstumo al maestro Juan Antonio Rosado, quien falleció el 27 de agosto de 1993. Esta fecha sí está dentro del periodo que estoy trabajando y es por eso que incluí esta obra, pues la última década del siglo XX vio morir a uno de los mejores compositores que ha tenido la Escuela Nacional de Música a través de toda su historia.

AGRADECIMIENTOS

Quiero hacer patente mi agradecimiento a todos los músicos que me apoyaron para esta grabación:

Flauta: Luz Arcelia Suárez (Sonata para flauta y piano)

Tarola y Platillo suspendido: Jacobo León Martínez (El Héroe)

Timbales: Gustavo Enrique Salas Hernández (El Héroe)

Clarinete: Ana Lilia Rodríguez Rodríguez (Rapsodia)

Saxofón alto: Fabiola Franyutti (Rapsodia)

Saxofón Tenor I: Julio Cesar Díaz Flores (Rapsodia)

Calixto Palafox (Rapsodia)

Saxofón Tenor II: Citlali Chávez Obregón (Rapsodia)

Saxofón Baritono: David González (Rapsodia)

Trompeta: Moisés García Espinoza (Rapsodia)

Contrabajo: Daniel Zorzano (Rapsodia)

Xilófono: Jacobo León Martínez (Rapsodia)

Batería de Jazz: Guillermo Castillo R. (Rapsodia)

Percusiones: David Espinoza (Rapsodia)

Director: Mtro. Cruz Rojas Carranco (Rapsodia)

Grabación: Héctor Centeno García

Grabación Realizada en la Sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música

Piano: Yamaha

Fecha de grabación: 20, 21 y 24 de junio de 1996

BIBLIOGRAFÍA

- Copland, Aarón

COMO ESCUCHAR LA MÚSICA

Fondo de Cultura Económica

8va. Reimpresión

México, D. F. 1984

-Roig, Jaime y del Río Remus, Gabriel

DICCIONARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

Ed. XELA Buena Música en México

México D. F. 1959

-Raendel, Don Mitchael

DICCIONARIO HARVARD DE MÚSICA

Editorial Diana

1a. edición

México, 1984

-Brenet, Michel

DICCIONARIO DE MÚSICA HIST. Y TEC.

Editorial Iberia S.A.

Barcelona, 1946

-Dufoureq, Norbert

LA MÚSICA

Editorial Planeta

Barcelona, 1976

Tomo II

-ENCICLOPEDIA HISPANICA

Ed. Encyclopaedia Británica de México S.A. de
C.V.

México, 1990

Tomos IV, V, X y XII

- Camón Aznar, José

LAS ARTES Y LOS DÍAS

Ed.. Sucesores de Rivadeneyra S.A.

Madrid, 1965

-LEXIPEDIA

De. Encyclopaedia Británica de México S.A. de
C.V.

México, 1990

Tomo II

- Roura, Víctor

EL VIEJO VALS DE CASA

Textos de Periodismo Musical

Universidad Autónoma de Puebla

Colección Extensión Universitaria No.3

Puebla, 1984

-García -Pelayo y Gross, Ramón

PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO 1990

Ed. Larousse

México D.F. , 1990

- Sánchez Vázquez, Adolfo

**ANTOLOGÍA DE TEXTOS DE ESTÉTICA
Y TEORÍA DEL ARTE**

UNAM

Col. Lecturas Universitarias No.14

4a. reimpresión

México, 1991

-Velazco, Jorge

LA MÚSICA POR DENTRO

UNAM

1a. edición

México, 1988

-Howeler, Casper

ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA

GUÍA DEL MELOMANO Y EL DISCOFILO

Ed. Noguer

SONATA PARA FLAUTA Y PIANO

(a Los Arcángel Sudres)

Héctor B. López
(Noviembre 98 -)
Marzo 99

I

ADAGIO

MODERATO *qual poco a poco*

ALLEGRO

TRISTE ALLEGRO

This page contains a handwritten musical score, likely for a piano or similar instrument. It consists of six systems, each with two staves. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes, slurs, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system continues the piece, with similar notation and some dynamic markings like *mf* and *pp*. The third system shows a change in the right-hand part, with more complex chordal structures. The fourth system continues the piece, with some dynamic markings like *mf* and *pp*. The fifth system shows a change in the right-hand part, with more complex chordal structures. The sixth system continues the piece, with some dynamic markings like *mf* and *pp*. The notation is handwritten and shows signs of being a working draft or a composer's sketch.

Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- Dynamic markings:** *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *pp* (pianissimo).
- Performance instructions:** *legato*, *no cantabile*, *dim.* (diminuendo).
- Staff markings:** *rit.* (ritardando) at the beginning of the first staff, and *rit.* at the end of the fourth staff.

The score concludes with a double bar line and a repeat sign at the bottom right.

Handwritten musical score on page 7, featuring multiple systems of staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

The score is organized into systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *molto*, *dim.*, and *forz.*.

Key markings and features include:

- System 1:** Starts with a vocal line marked *molto* and a piano accompaniment line. The piano part includes a *forz.* marking.
- System 2:** Continues the vocal and piano lines. The piano part features a *forz.* marking.
- System 3:** The vocal line has a *molto* marking. The piano part includes a *forz.* marking.
- System 4:** The vocal line has a *molto* marking. The piano part includes a *forz.* marking.
- System 5:** The vocal line has a *molto* marking. The piano part includes a *forz.* marking.
- System 6:** The vocal line has a *molto* marking. The piano part includes a *forz.* marking.
- System 7:** The vocal line has a *molto* marking. The piano part includes a *forz.* marking.

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Handwritten musical score, first system. The notation is on five staves. The first staff contains a melodic line with a fermata and the tempo marking *a tempo*. The second staff contains a bass line with a fermata and the tempo marking *a tempo*. The third staff is empty. The fourth and fifth staves contain a piano accompaniment. The tempo marking *a tempo* is written above the first staff.

II
PRESTO

Handwritten musical score, second system. The notation is on five staves. The first staff contains a melodic line with a fermata. The second staff contains a bass line with a fermata. The third staff is empty. The fourth and fifth staves contain a piano accompaniment. The tempo marking *PRESTO* is written above the first staff.

Handwritten musical score on a single page, featuring multiple systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations visible in the score include:

- mp** (mezzo-piano) at the beginning of the first system.
- cresc.** (crescendo) markings in the first and second systems.
- sf** (sforzando) markings in the first and second systems.
- pp** (pianissimo) markings in the third and fourth systems.
- subito dim** (subito diminuendo) marking in the fifth system.

The score is written in a single system of staves, with each system containing multiple staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

136

Measures 136-137. The top staff features a melodic line with a long slur and a *dim* marking. The bottom staff provides a complex harmonic accompaniment with various rhythmic patterns.

138

Measures 138-139. The top staff has a melodic line with a *mp cantabile* marking. The bottom staff continues the accompaniment.

140

Measures 140-141. The top staff includes a *mp cantabile* marking. The bottom staff features a melodic line with a *mp cantabile* marking and a *dim* marking.

142

Measures 142-143. The top staff has a melodic line with a *mp cantabile* marking. The bottom staff continues the accompaniment.

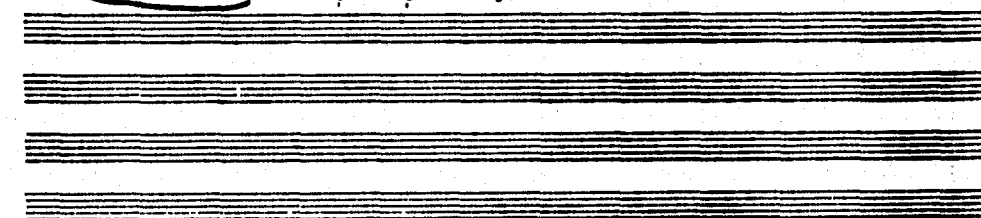
144

Measures 144-145. The top staff has a melodic line with a *mp cantabile* marking. The bottom staff continues the accompaniment.

Handwritten musical score on a single page, numbered 7 in the top right corner. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a square box containing the number 68. The second system is marked with a square box containing the number 69. The third system is marked with a square box containing the number 70. The fourth system is marked with a square box containing the number 71. The fifth system is marked with a square box containing the number 72. The notation is dense and includes many slurs and ties, suggesting a complex melodic line. The paper is aged and shows some staining.

Handwritten musical score on a single page, numbered 7 in the top right corner. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a square box containing the number 68. The second system is marked with a square box containing the number 69. The third system is marked with a square box containing the number 70. The fourth system is marked with a square box containing the number 71. The fifth system is marked with a square box containing the number 72. The notation is dense and includes many slurs and ties, suggesting a complex melodic line. The paper is aged and shows some staining.

Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. The first staff of the first system is marked with a small square containing the number '11'. The second staff of the second system is marked with a small square containing the number '12'. The third staff of the third system is marked with a small square containing the number '13'. The fourth staff of the fourth system is marked with a small square containing the number '14'. The fifth staff of the fifth system is marked with a small square containing the number '15'. The notation is dense and appears to be a complex piece of music, possibly a fugue or a similar contrapuntal work. The handwriting is in black ink on aged paper.



Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- piu mosso* (written above the first staff of the first system)
- Allegro* (written above the first staff of the third system)
- Andante* (written above the first staff of the fourth system)
- Allegro* (written above the first staff of the fifth system)

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript notation.

Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- Staff 1:** *al tempo*
- Staff 2:** *molto al. n.*, *meno cresc.*
- Staff 3:** *meno cresc.*, *meno cresc. a poco*
- Staff 4:** *meno cresc.*
- Staff 5:** *meno cresc.*
- Staff 6:** *meno cresc.*
- Staff 7:** *meno cresc.*, *meno cresc.*
- Staff 8:** *meno cresc.*, *meno cresc.*
- Staff 9:** *meno cresc.*, *meno cresc.*
- Staff 10:** *meno cresc.*, *meno cresc.*

The score concludes with a double bar line and a final key signature change to one flat.

7

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic phrase marked with a fermata. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The tempo marking 'moderato' is written above the first measure of the piano part.

Two empty musical staves, each consisting of a five-line staff with a single sharp key signature (F#).

ALLEGRO

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic phrase marked with a fermata. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The tempo marking 'ALLEGRO' is written above the first measure of the piano part.

The third system of the musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic phrase marked with a fermata. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring a steady eighth-note pattern.



Handwritten musical score on page 7, featuring multiple systems of staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

The score is organized into four systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*. The first system is marked with a circled '1' in the upper left corner. The second system is marked with a circled '2' in the upper left corner. The third system is marked with a circled '3' in the upper left corner. The fourth system is marked with a circled '4' in the upper left corner. The notation is dense and complex, suggesting a high level of musical skill and a detailed composition.

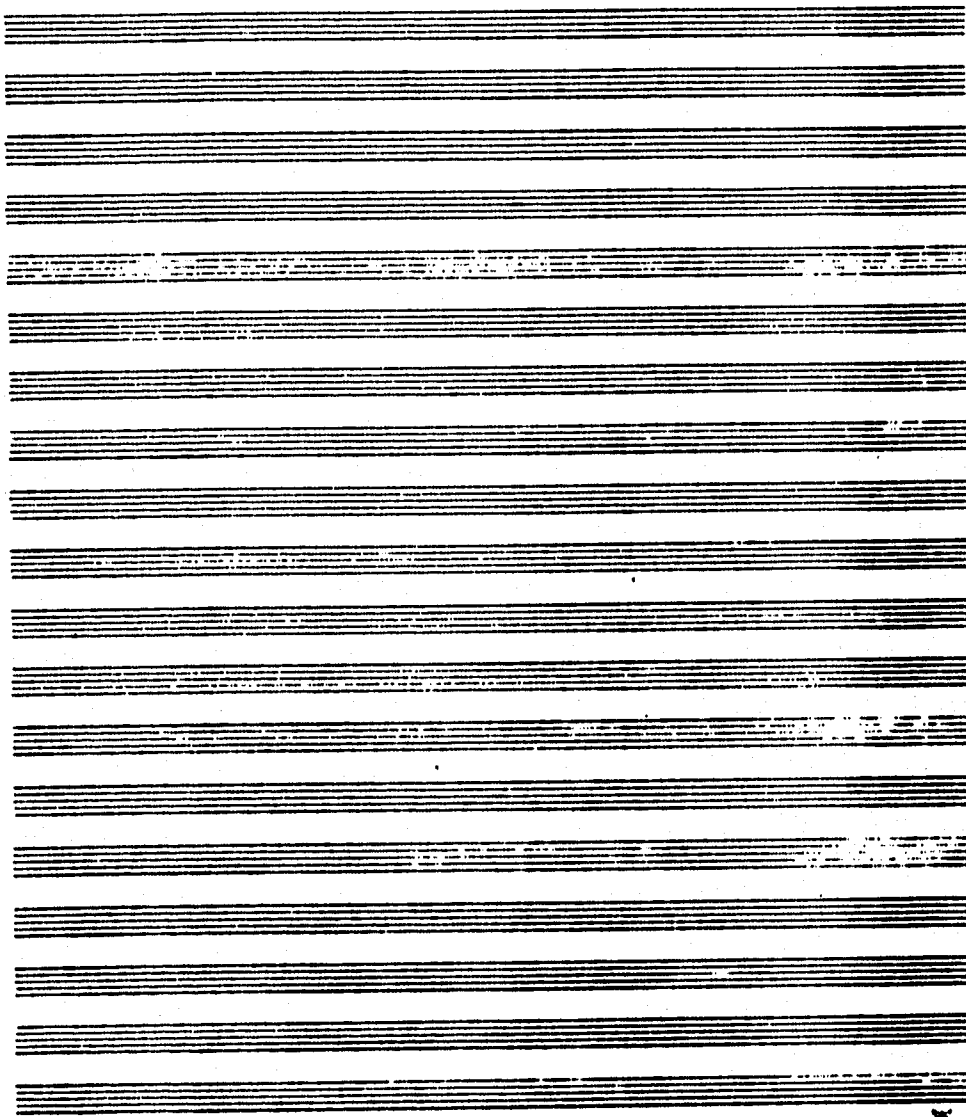


Handwritten musical score on a single page, featuring six systems of music. Each system consists of two staves, likely representing a piano and a vocal line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The systems are numbered in the left margin:

- System 1: Marked with a small box containing the number 1.
- System 2: Marked with a small box containing the number 2.
- System 3: Marked with a small box containing the number 3.
- System 4: Marked with a small box containing the number 4.
- System 5: Marked with a small box containing the number 5.
- System 6: Marked with a small box containing the number 6.

The notation is dense, with many notes and rests, suggesting a complex piece of music. The handwriting is clear and legible.



Preludio.

Andante nostálgico.

Héctor Centeno.

Piano

Rubato

mf

rit.

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins with a piano (Piano) instruction and a tempo marking of *Andante nostálgico.* The music is marked *Rubato* and *mf*. The second system continues the melody and accompaniment, with a *mf* dynamic marking. The third system features a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The fourth system concludes with a *Più mosso* tempo change, a *rall. e dim.* (rallentando e diminuendo) instruction, and a final *energico* (energetic) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings (e.g., 3, 5, 9).

17

5

mf *rit.*

21

Tempo I

mf

25

3 3 3

rit.

5

mf

29

rall.

And.

VARIACIONES

LEONARDO COBAL

1)

TEMA

(♩ : 70)

8. va. alto

PIANO

VAR. I

loco

VAR. II

8. va. alto

8. va. alto

VAR. III

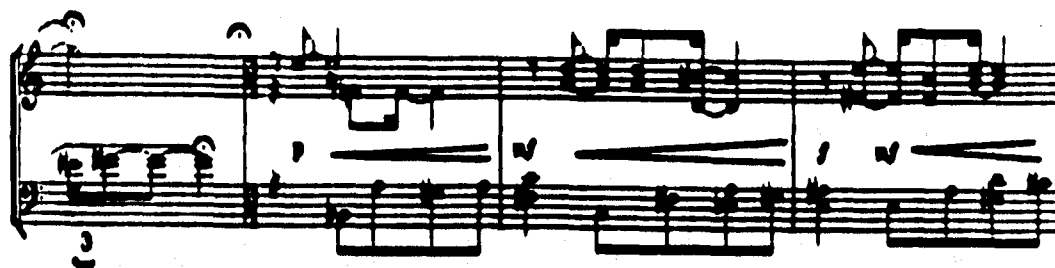
pp ligero

8. va. alto

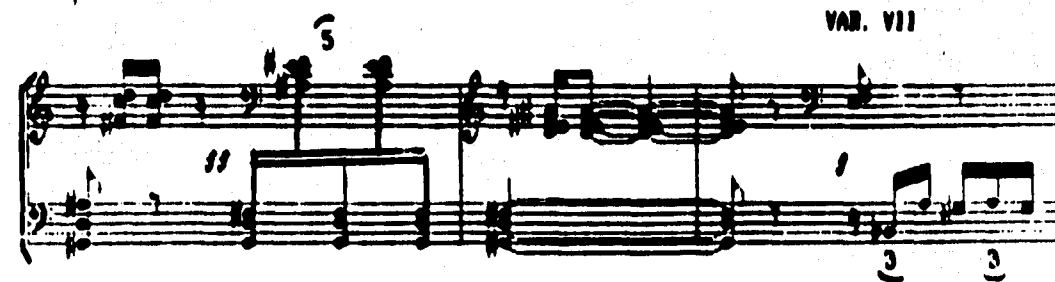
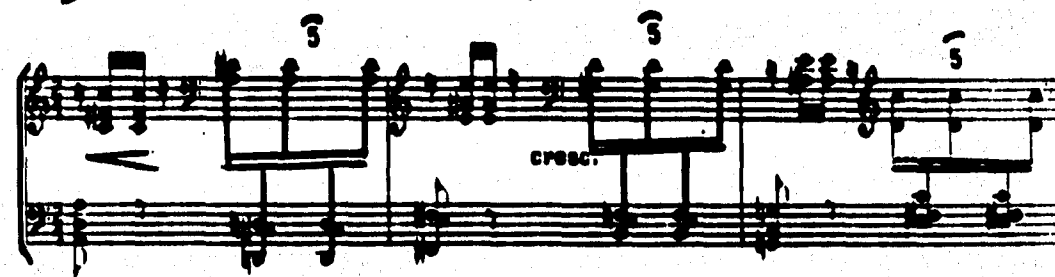
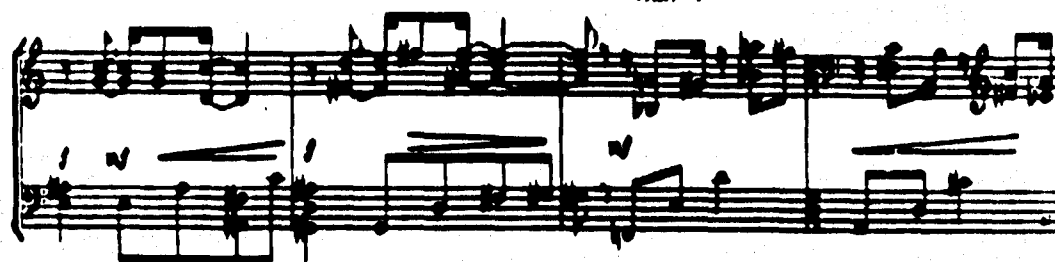
loco

2)

VAR. IV
Piu Mosso (♩ = 80)



VAR. V



3)

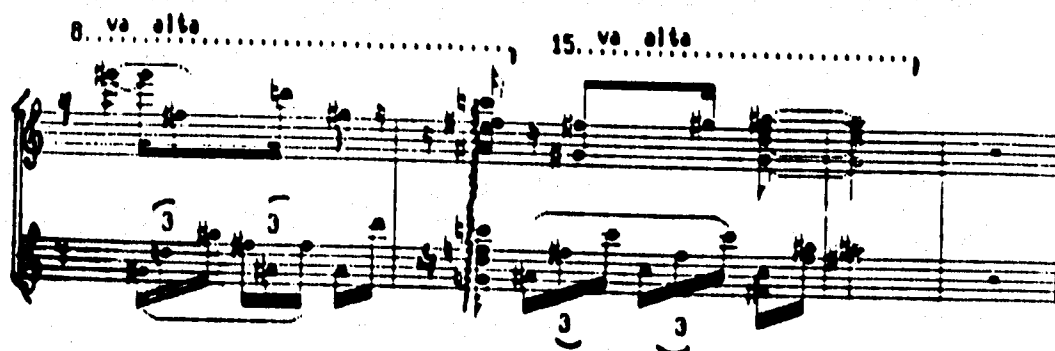
VAR. VIII

Adagio

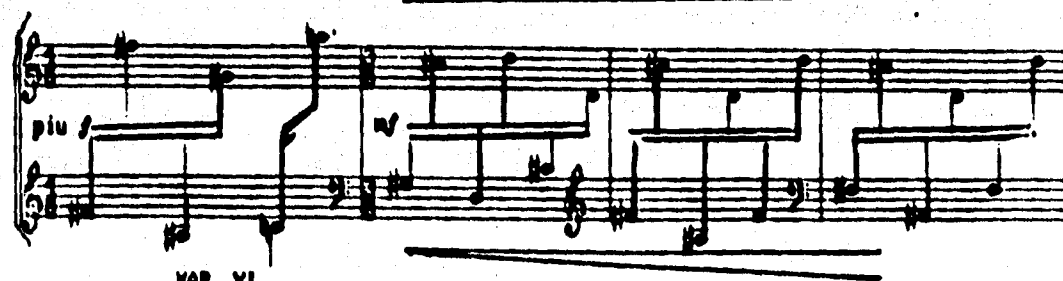
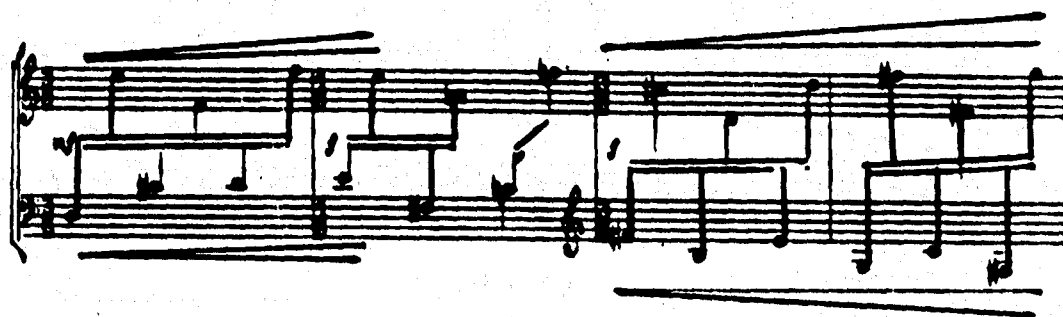
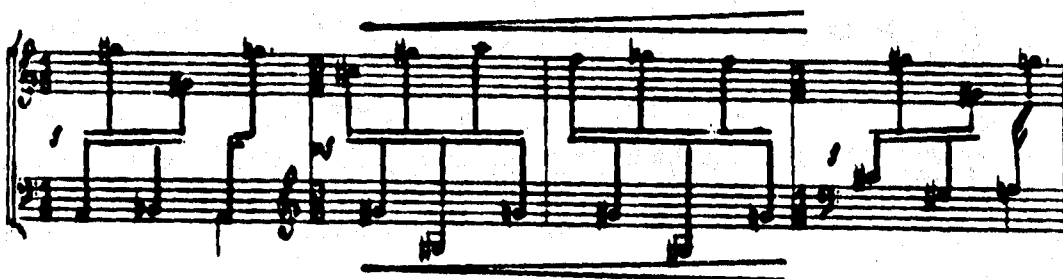
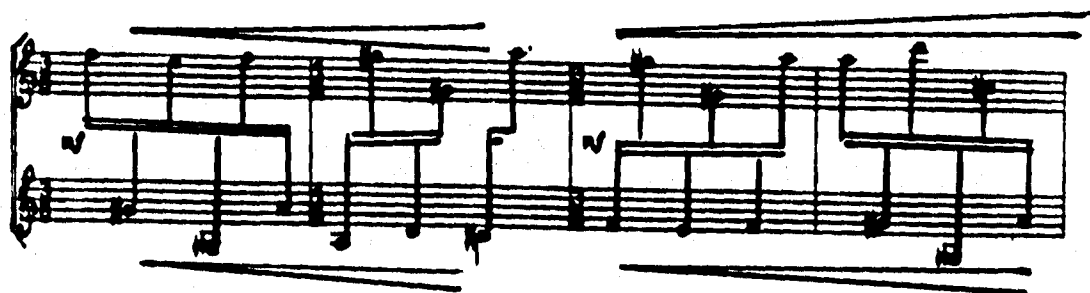
(♩ = 40)



VAR. IX
(♩ = 70)



4) VAR. X
(♩ = 80)

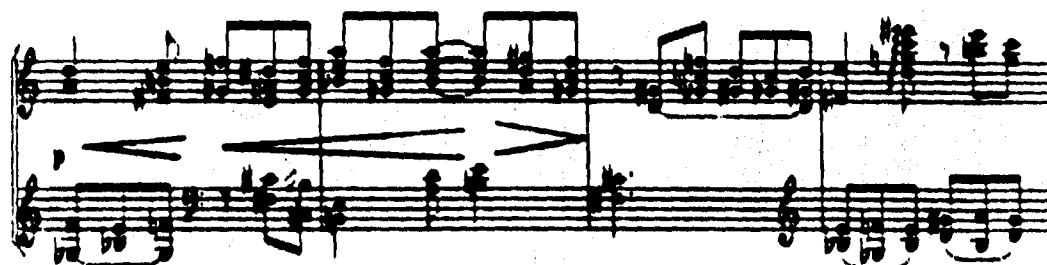


VAR. XI
Adagio Espresivo
Rubato
(♩ = 40)

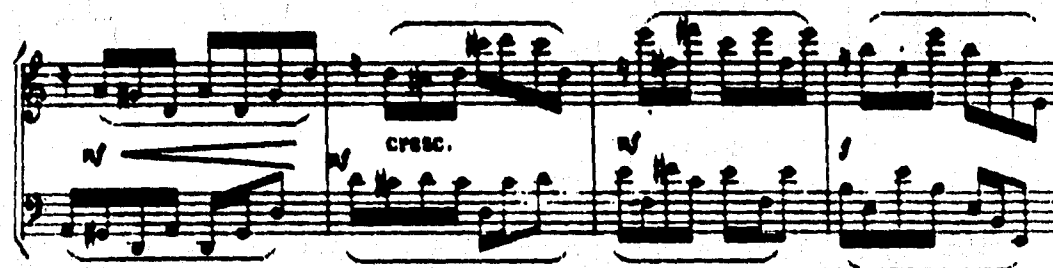


5)

g. va. alto loco



VAR. XII
Allegro
(♩ = 110)



6)

VAR. XIII

VAR. XIII

p cresc.

cresc.

1

cresc.

VAR. XIV (♩ = 75)

Energico

Cresc.

ff

VAR. XV
Vivo (♩ = 130)

cresc.

O. va. alto

cresc.

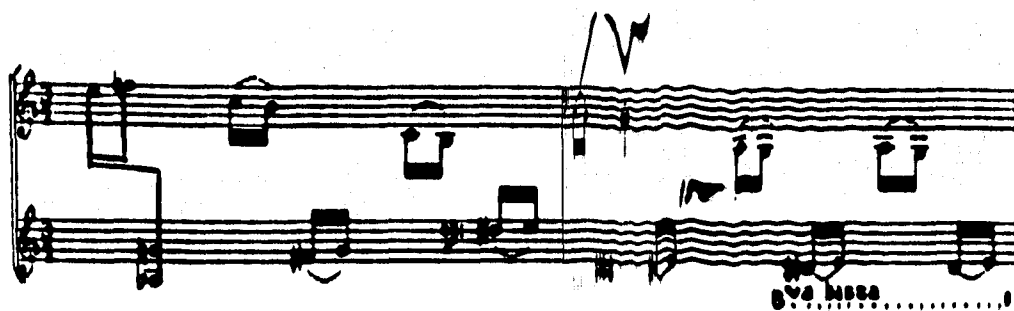
O. va. alto

loco

cresc.

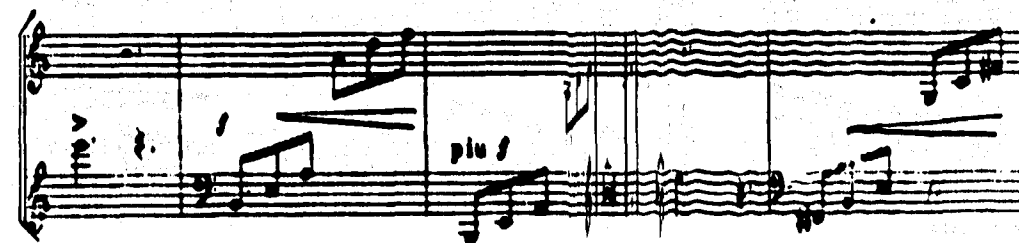
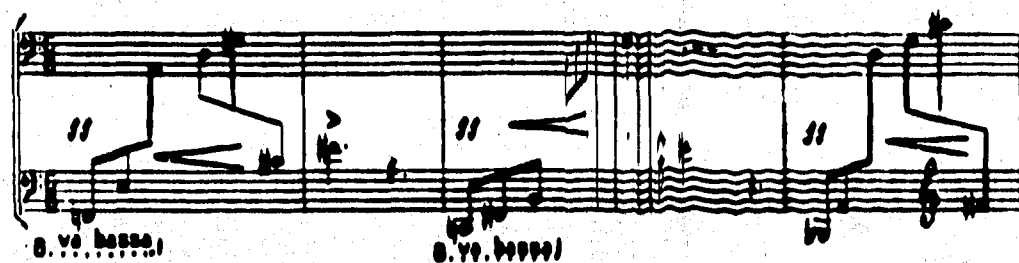
cresc.

71



VAR. XVI

Piu Mosso ($\text{♩} = 155$)



cresc.

va basso

VAR. XVII

Tempo I (♩ = 70)

loco

ritard

va basso

cresc.

p sub

pp

VAR. XVIII

Maggio (♩ = 35)

va alto

va alto

va alto

FIN

MAGMAS

Salvador Rodríguez

Handwritten musical score for "MAGMAS" by Salvador Rodríguez. The score is written on three systems of three staves each. The first system includes a tempo marking "♩ = 88-92". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and a boxed-in section with an arrow pointing right. The score is numbered 1 through 37 across the staves.

System 1: Measures 1-8. Includes tempo marking "♩ = 88-92".

System 2: Measures 9-18.

System 3: Measures 19-27. Includes a boxed-in section with an arrow pointing right.

System 4: Measures 28-37.

Handwritten musical score on four systems of three staves each. The notation includes treble, alto, and bass clefs, with various musical notes, rests, and bar lines. Measure numbers are written above the staves: 38-46 on the first system, 47-56 on the second, 57-64 on the third, and 65-72 on the fourth. Some measures are boxed, and there are arrows indicating musical flow. A circled '1' is present above measure 61. The bottom of the page shows empty staves and a small circular logo with the text '(R.M.)' and the number '11' below it.

13 14 15 16 17

Handwritten musical notation on a five-line staff. Measures 13 and 15 are empty. Measures 14 and 16 contain boxed musical phrases with arrows pointing right. Measures 17 and 18 are empty.

19 20 21 22 23 24

Handwritten musical notation on a five-line staff. Measures 19 and 20 are empty. Measures 21 and 24 contain boxed musical phrases with arrows pointing right. Measures 22 and 23 are empty.

25 26 27 28 29 30

Handwritten musical notation on a five-line staff. Measures 25 and 27 are empty. Measures 26 and 30 contain boxed musical phrases with arrows pointing right. Measures 28 and 29 are empty.

31 32 33 34 35 36 37

Handwritten musical notation on a five-line staff. Measures 31, 32, 33, 34, 36, and 37 are empty. Measure 35 contains a boxed musical phrase with an arrow pointing right.

38 39 40 41 42 43 44

45 46 47 48 49 50 51 52

53 54 55 56 57 58 59 2'

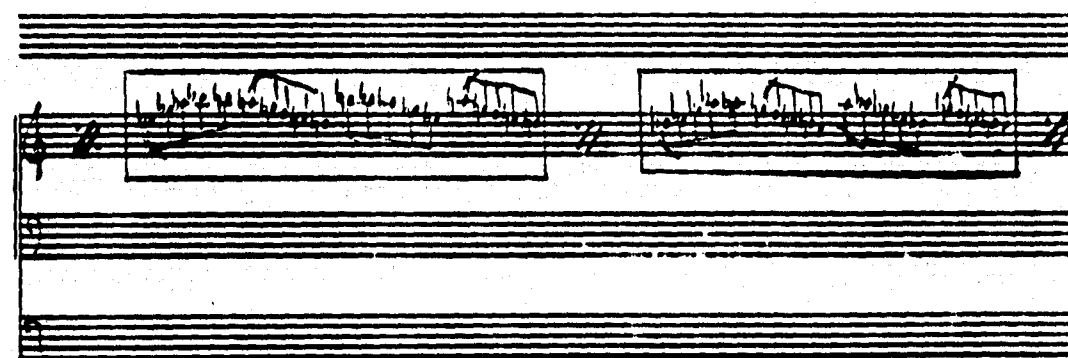
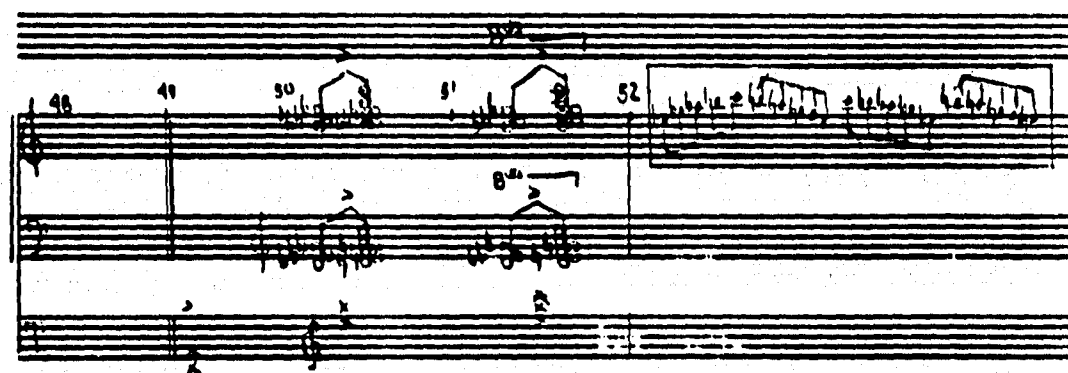
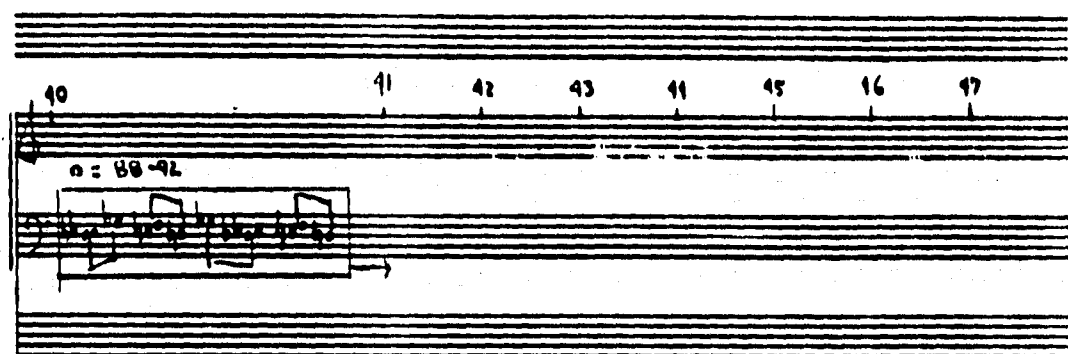
1 2 3 4 5 6 7

Handwritten musical notation on a three-staff system. The first staff contains a sequence of notes, with a box highlighting a specific section. Above the staff, the numbers 9, 10, 11, 12, and 12.5 are written. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation on a three-staff system. The first staff contains a sequence of notes, with a box highlighting a specific section. Above the staff, the numbers 13, 14, 15, 16, 17, 18, and 19 are written. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation on a three-staff system. The first staff contains a sequence of notes, with a box highlighting a specific section. Above the staff, the numbers 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, and 29 are written. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation on a three-staff system. The first staff contains a sequence of notes, with a box highlighting a specific section. Above the staff, the numbers 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, and 100 are written. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



Handwritten musical notation on a five-line staff. The first measure is enclosed in a rectangular box. The notation includes various note values, stems, and beams. A double bar line is present after the first measure. The staff is empty for the remainder of the system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The first and third measures are enclosed in rectangular boxes. The notation includes various note values, stems, and beams. A double bar line is present after the first measure. The staff is empty for the remainder of the system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The first, second, and third measures are enclosed in rectangular boxes. The notation includes various note values, stems, and beams. A double bar line is present after the first measure. The staff is empty for the remainder of the system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The first, second, and third measures are enclosed in rectangular boxes. The notation includes various note values, stems, and beams. A double bar line is present after the first measure. The staff is empty for the remainder of the system.

A five-line musical staff that is completely empty.

3'16 3'40

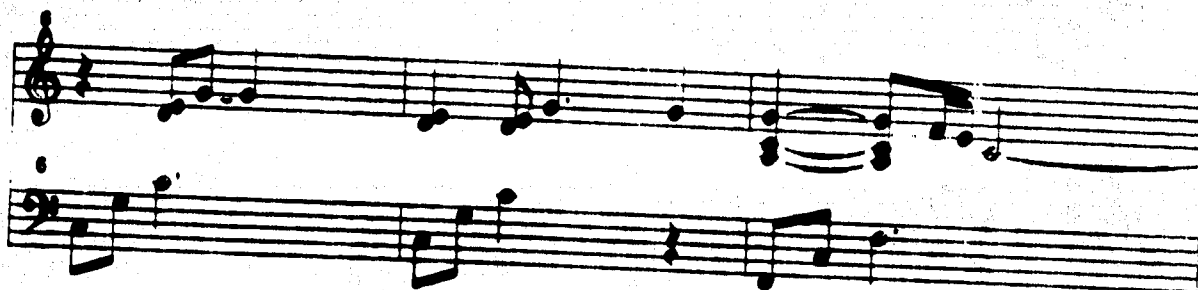
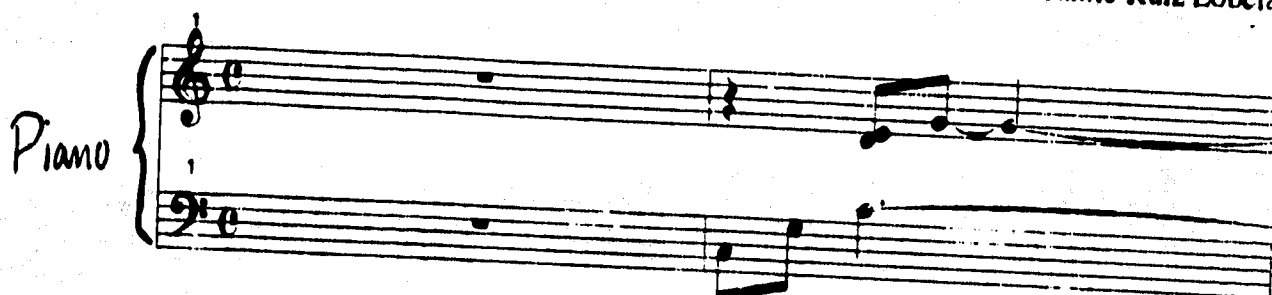
3'25 3'32

7

Reflejos

Pieza para Piano

Jaime Ruiz Lobera



12

12

This system contains measures 12 and 13. Measure 12 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass clef has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest. Measure 13 continues with a treble clef half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass clef has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest.

15

15

This system contains measures 15 and 16. Measure 15 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass clef has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest. Measure 16 continues with a treble clef half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass clef has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest.

18

18

This system contains measures 18 and 19. Measure 18 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass clef has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest. Measure 19 continues with a treble clef half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass clef has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest.

21

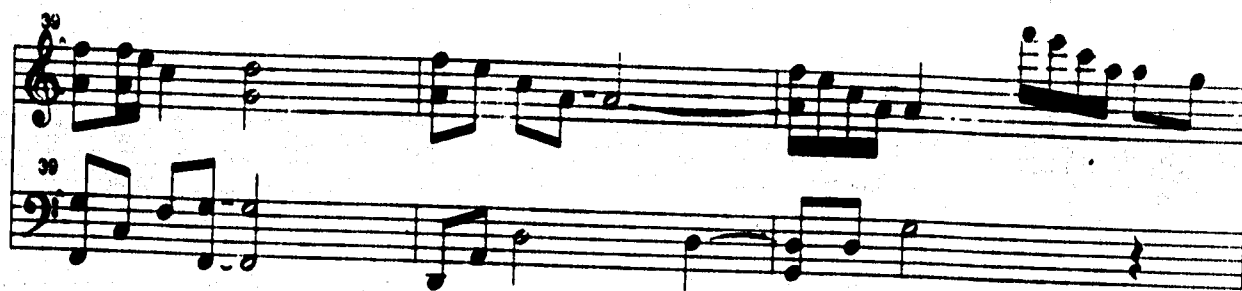
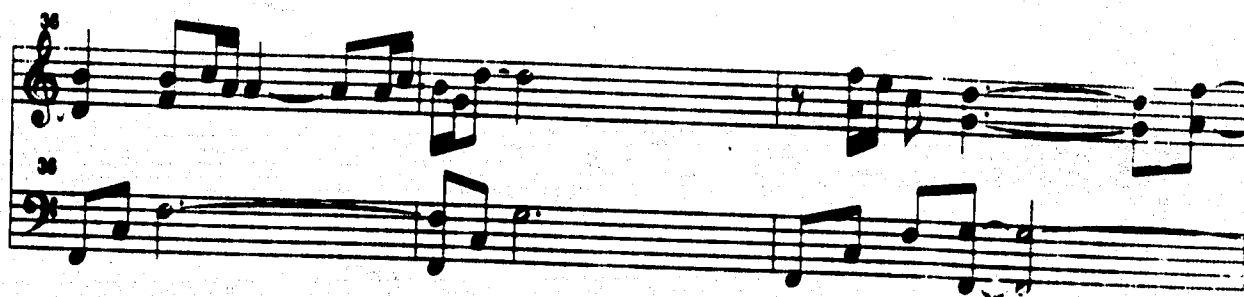
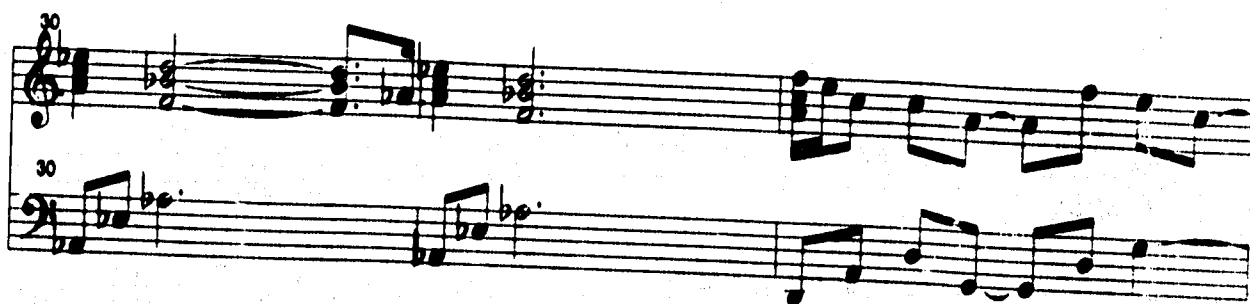
21

This system contains measures 21 and 22. Measure 21 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass clef has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest. Measure 22 continues with a treble clef half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass clef has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest.

24

24

This system contains measures 24 and 25. Measure 24 features a treble clef with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass clef has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest. Measure 25 continues with a treble clef half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a whole rest. The bass clef has a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3, followed by a whole rest.



42

42

45

45

48

48

51

51

54

54

57

57

This system contains measures 57 and 58. Measure 57 begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody in the treble staff starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The bass staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. Measure 58 continues the melodic line in both staves.

59

59

This system contains measures 59 and 60. Measure 59 features a treble staff with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff also continues the melody. Measure 60 concludes the system with a long note in the treble staff and a half note in the bass staff.

61

61

This system contains measures 61 and 62. Measure 61 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody in the treble staff includes a triplet of eighth notes. The bass staff continues the melody. Measure 62 continues the melodic line in both staves.

63

63

This system contains measures 63 and 64. Measure 63 features a treble staff with a key signature of two flats and a common time signature. The melody in the treble staff includes a triplet of eighth notes. The bass staff continues the melody. Measure 64 continues the melodic line in both staves.

65

65

This system contains measures 65 and 66. Measure 65 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody in the treble staff includes a triplet of eighth notes. The bass staff continues the melody. Measure 66 concludes the system with a long note in the treble staff and a half note in the bass staff.

72

Musical notation for measures 72-73. The system consists of a treble and a bass staff. Measure 72 begins with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff contains a half note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. Measure 73 continues the melody in the treble staff with a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff contains a half note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3.

75

Musical notation for measures 75-76. The system consists of a treble and a bass staff. Measure 75 begins with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff contains a half note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. Measure 76 continues the melody in the treble staff with a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff contains a half note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3.

78

Musical notation for measures 78-79. The system consists of a treble and a bass staff. Measure 78 begins with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff contains a half note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. Measure 79 continues the melody in the treble staff with a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff contains a half note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3.

81

Musical notation for measures 81-82. The system consists of a treble and a bass staff. Measure 81 begins with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff contains a half note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. Measure 82 continues the melody in the treble staff with a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff contains a half note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3.

Musical notation for measures 83-84. The system consists of a treble and a bass staff. Measure 83 begins with a treble staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff contains a half note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. Measure 84 continues the melody in the treble staff with a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff contains a half note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3.

87

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 87 starts with a treble clef and a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure 88 continues the melody in the treble and has a longer note in the bass.

89

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 89 starts with a treble clef and a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure 90 continues the melody in the treble and has a longer note in the bass.

91

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 91 starts with a treble clef and a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure 92 continues the melody in the treble and has a longer note in the bass.

93

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 93 starts with a treble clef and a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure 94 continues the melody in the treble and has a longer note in the bass.

Reflejos No. 2

Misterioso

Jaime Ruiz Lobera

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of grand staves. The first system (measures 1-5) begins with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 6-10) includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system (measures 11-15) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 16-20) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score features a variety of musical notations, including whole, half, quarter, eighth, and sixteenth notes, rests, and chords. Measure numbers 1, 6, 11, and 16 are indicated at the start of their respective systems.

21

21

26

26

31

31

36

36

41

41

46

46 *p*

51

51 *mf*

56

56

61

61

66

66

71

71

mp

76

78

p

81

81

pp

86

86

ppp

This musical score is for a piano piece, spanning measures 71 to 86. It is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations: eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Measure 71 shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. Measure 76 features a sustained chord in the treble. Measure 78 has a melodic line in the treble. Measure 81 shows a melodic line in the treble and a sustained chord in the bass. Measure 86 features a sustained chord in the treble and a melodic line in the bass. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo).

Reflejos No. 3

Allegro ma non troppo

Jaime Ruiz Lober

Piano

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro ma non troppo' and the dynamics are 'Piano'. The first system has a measure number '1' at the start of the treble staff. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 9 and features a melodic line in the treble staff with a trill-like figure at the end. The fourth system starts at measure 13 and continues the melodic line in the treble staff. The bass staff in all systems provides a steady accompaniment with eighth notes.

17

17

21

21

25

25

29

29

33

33

37

37

41

41

45

45

49

49

53

53

56

56

59

59

62

62

65

65

A Edith Ruiz Zepeda
con gratitud.

EL HÉROE

Música basada en el cortometraje "El Héroe"

de Carlos Carrera

Javier Martínez

Ramírez

Introducción (00:00:00)

Rápido. $\text{♩} = 120$

Piano

p misterioso

Ped

** Ped*

** Ped*

** Ped*

Baquetas de madera ³(3)

p como eco

mp

pp misterioso

2

Tulusteo (2:00)

Moderado. $\text{♩} = 80$

mf confuso

retardando...

f pesado

Ped

** Ped*

** Ped*

** Ped*

mf

retardando...

f pesado

mf

retardando...

f pesado

² Las indicaciones de las baquetas son, sobre todo, para el piano suspendido.



7

3ª
3ª Vista de la ciudad (00-29.00)

Lento. $\text{♩} = 60$

8ª

misterioso

corruso

Peo

Banquetas suaves.

Peo

PP



4ª Gente entrando al metro (30-37.00)

Rápido. $\text{♩} = 120$

mf mecánico

f

Banquetas de madera.

mf como eco

mf decidido

como eco



Handwritten musical score for the first system. The piano staff (top) contains several measures of music with notes and rests. The bass staff (bottom) contains a continuous line of notes. Dynamic markings include *f* decidido and *p* subito. There are also some handwritten annotations above the piano staff, possibly indicating fingerings or articulation.

Un viejito no puede in-
troducir su boletto. (01:07:00)

Handwritten musical score for the second system. The piano staff (top) contains several measures of music with notes and rests. The bass staff (bottom) contains a continuous line of notes. Dynamic markings include *f* subito, *mp* triste, *p*, *f*, and *mp* como era. There are also some handwritten annotations above the piano staff, possibly indicating fingerings or articulation.



Gente co

35 36 37 38 39 40 41

f deciso

minando (01.21.00) **Nino comendo (01.21.00)**

42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

p subito ligero *mf*

Gente (0.4.30)

Handwritten musical score for piano. The first system includes a grand staff with piano (p) and subito ligero markings, a crescendo hairpin, and a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system includes a 'meccanico' marking. The third and fourth systems are empty staves.

Elle e gosa o anan (0.49.00)

Handwritten musical score for piano. The first system includes a grand staff with a forte (ff) dynamic and a 'decidido' marking. The second system includes a mezzo-forte agitado (mf agitado) marking and a crescendo hairpin. The third system includes a forte agitado (ff agitado) marking and a 'decidido' marking. The fourth and fifth systems are empty staves.



Túnel Caracas (02.01.00)

(02:00:00)

Moderado. ♩ = 104.

Handwritten musical score for the first system, featuring piano, violin, and cello/bass staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- retardando* (written above the piano staff)
- f confuso* (written above the piano staff)
- Baquetas suaves* (written above the violin staff)
- retardando* (written below the violin staff)
- retardando* (written below the cello/bass staff)

The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for the second system, continuing the piano, violin, and cello/bass parts. This system features extensive use of slurs and ties across measures, indicating sustained or connected passages. The notation includes various musical symbols and dynamic markings consistent with the first system.

Batón (02:12:00)

Corast (02:22:00)

Aparece

Handwritten musical score for the first system. The piano part is on a grand staff with a treble clef. It includes dynamic markings: *p subito*, *f confuso*, and *p subito*. There are handwritten notes above the staff, including a sketch of a building. The percussion part is on a single staff with a bass clef, featuring a series of notes and rests. A *f* marking is present. Pedal markings (*Ped*) are indicated with a dashed line and a circle.

muñeca (02:30:00)

Niella se tambalea (02:40:00)

Finale (02:50:00)

Handwritten musical score for the second system. The piano part is on a grand staff with a treble clef. It includes dynamic markings: *mpf* and *p*. There are handwritten notes above the staff, including a sketch of a building. The percussion part is on a single staff with a bass clef, featuring a series of notes and rests. Pedal markings (*Ped*) are indicated with a dashed line and a circle. The system ends with a *p* marking.



10. Aparece melm.

(02.53.00)

11. Muchacha se va a arrojar (02.54.00)

Rápido. $\text{♩} = 120$

5 seg.

P

confuso

(Pedal se mantiene)

mf

5 seg.

mf

(Pedal se mantiene)

mf

mf

El lado de ella no le parece policía (03:22:00)
 tiene. auxilio (03:23:00) (03:40:00)

ff Silencio absoluto (10 seg.)

P

ff Silencio absoluto (10 seg.)

P

ff Silencio absoluto (10 seg.)

Ped

El personaje es detenido (03:50:00)
 Moderado. $\text{♩} = 60$.

ff pando

ff pando

ff pando

mf

Se marchan con 7 seg.



Willa Legato Viene el metro (04.01.00)
idiotia (04.03.00) Rápido. J:120

5 seg. 9 seg. P. *Ped. Rápido. 5 seg.* P. 5 seg. *P subito* ff

Willa mebacha se arroja (04.15.00)

7 seg. Cluster con los antebrazos abarcando lo mas posible del piano

Ped 7 seg. 7 seg. 7 seg. * (Roller silente) 7 de junio de 1995.

Estudio para piano (1990)

en La mayor

Miguel Arturo Valenzuela Remolina

Dolce ($\text{♩} = 55$) (a Odet Martínez)

obra registrada

a tempo più mosso ($\text{♩} = 50$)

mp *accél.* *f* *rall. pochiss.* *ppp* *accél. pochiss.* *poco rall.*

a tempo poco più mosso ($\text{♩} = 60$)

mp *riten.* *accél. poco* *rall. pochiss.* *ppp* *accél. pochiss.* *poco rall.*

a tempo

mp *riten.* *accél. poco* *rall. pochiss.* *ppp* *accél. pochiss.* *poco rall.*

a tempo poco più mosso ($\text{♩} = 63$)

mp *accél. e cresc.* *poco a poco* *ppp*

accél. e cresc. poco a poco

mp *accél. e cresc. poco a poco* *ppp*

più mosso (♩ = 72)

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system includes a tempo marking 'più mosso (♩ = 72)' and a dynamic marking 'mp sub.' with a slur over the first few notes. The second system features a 'senza ped.' marking and a 'mp sub' dynamic. The third system has a 'cresc.' marking with a dashed line. The fourth system is marked 'quasi f' and includes several 'Ped.' markings. The fifth system also includes 'Ped.' markings. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and slurs, with some notes beamed together. The overall style is that of a handwritten manuscript.

First system of musical notation. The piano staff (top) features a melodic line with a crescendo marking and a forte (f) dynamic. The bass staff (bottom) contains a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Pedal markings (Ped.) are present under the first and third measures.

meno mosso (J = 63)

Second system of musical notation. The piano staff includes markings for 'rall.' (rallentando), 'sempre forte' (always forte), and 'più forte' (stronger). The bass staff continues the rhythmic pattern with triplets and slurs. Pedal markings (Ped.) are present under the first and third measures.

Third system of musical notation. The piano staff continues the melodic line. The bass staff features complex rhythmic figures with triplets and slurs. Pedal markings (Ped.) are present under the first and third measures.

Fourth system of musical notation. The piano staff continues the melodic line. The bass staff features complex rhythmic figures with triplets and slurs. Pedal markings (Ped.) are present under the first and third measures.

* Al repetir este compás, la última nota del bajo (no es 3) puede ser omitida, convirtiendo el ritmo del último cuarto del compás en .

Ped. Ped. Ped.

più mosso ($\text{♩} = 84$)

rall. molto e cresc.

Ped. Ped.

meno mosso ($\text{♩} = 72$)

f accel. *accel. sempre*

8va Ped. Ped.

Vivo ($\text{♩} = 72$)

al tempo

mf *p*

8va Ped. Ped. Ped.

Handwritten musical score system 1. The system consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, many of which are beamed together. The lower staff contains a series of chords, some of which are beamed together. The dynamic marking *mf* is present. Pedal markings (*Ped.*) are indicated below the lower staff.

Handwritten musical score system 2. The system consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, many of which are beamed together. The lower staff contains a series of chords, some of which are beamed together. The dynamic marking *f* is present. Pedal markings (*Ped.*) are indicated below the lower staff.

Handwritten musical score system 3. The system consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, many of which are beamed together. The lower staff contains a series of chords, some of which are beamed together. The dynamic marking *pp* is present. Pedal markings (*Ped.*) are indicated below the lower staff. The system ends with the instruction *rall. pochisa*.

Handwritten musical score system 4. The system consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, many of which are beamed together. The lower staff contains a series of chords, some of which are beamed together. The dynamic marking *mp* is present. The tempo marking *meno mosso (♩ = 63)* is present. The system is divided into two measures, each with a bracket indicating a duration of 19 and 18 respectively. The system ends with the instruction *8va*. Pedal markings (*Ped.*) are indicated below the lower staff.

18

mp sub. *cresc.* *mf* *cresc.*

Ped. Ped. Ped.

più mosso (♩ = 72)

f *accel.* *sempre f*

Ped. Ped. Ped.

8va

poco ritenuto *vall.*

Ped. Ped. Ped.

8va

Molto tranquillo (♩ = 74)

pp *accel. y cresc.* *poco* *a* *poco*

Ped. Ped. Ped.

mf cresc. et accel. *f* *rall. molto*

Ped. *Ped.*

a tempo *a tempo (♩=92)*

ff *ff*

ff *poco accel.* *dim.* *mp* *rall.*

Ped. *Ped.*

a tempo meno mosso (♩=68)

p *dim. molto*

Ped. *Ped.*

Dolce (♩=55) *meno mosso*

p *riten.* *a tempo* *dim.* *dim.*

Ped. *Ped.*

a tempo ($\text{♩} = 60$)

poco meno mosso ($\text{♩} = 58$)

poco meno mosso ($\text{♩} = 50$)

8va

Laus Deo

Fecha de composicion: 1990

ultima revision y escritura: 1996

escritura: 30 horas

"RAPSDIA CALLEJERA"

J. A. Rosado ©
Jun. - sept. 1956
Mex.

INTRO

Quasi lento (ad. lib.)

Juan Antonio Rosado

Clar.
Eb

Sax.
Alto
Eb

Sax.
Ten.
Eb

Sax.
Ten.
Eb

Sax.
Bar.
Eb

Flauto
Dobla

Pan
Tupola

Xiló
fono

Piano

Contr.
Bajo

(TROMPETA EXTRA)

(en Sib)

solo.
Solo
gliss

Molto rubato e espressivo (a gusto)

p.

p.

arco

p.

Handwritten musical score for a full orchestra and vocal soloist. The score is written on 11 staves, each with a label on the left. The music is in 4/4 time, indicated by a 'C' in a circle at the end of the first staff. The key signature has one flat (B-flat).

Staff 1: Clarinet (clar.) - Features a melodic line with a 'solo' marking and a 'mp' (mezzo-piano) dynamic. The staff ends with a 'C' in a circle.

Staff 2: Alto Saxophone (S. ALT.) - Features a melodic line with a 'pp' (pianissimo) dynamic and a 'p.' (piano) dynamic. The staff ends with a 'C' in a circle.

Staff 3: Tenor Saxophone (TEN.) - Features a melodic line with a 'p.' (piano) dynamic. The staff ends with a 'C' in a circle.

Staff 4: Baritone Saxophone (B. TEN.) - Features a melodic line with a 'p.' (piano) dynamic. The staff ends with a 'C' in a circle.

Staff 5: Bass Saxophone (B. BAR.) - Features a melodic line with a 'p.' (piano) dynamic. The staff ends with a 'C' in a circle.

Staff 6: Flute (Fl.) - Features a melodic line with a 'p.' (piano) dynamic. The staff ends with a 'C' in a circle.

Staff 7: Bassoon (basso) - Features a melodic line with a 'p.' (piano) dynamic. The staff ends with a 'C' in a circle.

Staff 8: Trombone (Tbn.) - Features a melodic line with a 'p.' (piano) dynamic. The staff ends with a 'C' in a circle.

Staff 9: Trumpet (Tpt.) - Features a melodic line with a 'p.' (piano) dynamic. The staff ends with a 'C' in a circle.

Staff 10: Piano (piano) - Features a melodic line with a 'p.' (piano) dynamic. The staff ends with a 'C' in a circle.

Staff 11: Cello (C.B.) - Features a melodic line with a 'p.' (piano) dynamic. The staff ends with a 'C' in a circle.

Staff 12: Double Bass (T.B.) - Features a melodic line with a 'p.' (piano) dynamic. The staff ends with a 'C' in a circle.

The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The overall style is that of a handwritten musical manuscript.

Handwritten musical score for a full orchestra. The score is written on ten staves, each with a label on the left: Clar. (Clarinet), S. Alt. (Soprano Alto), T. Ten. (Tenor), III Ten. (Third Tenor), D. Bass (Double Bass), Fl. (Flute), Picc. (Piccolo), Vln. (Violin), Viola, and C. B. (Cello/Bass). The music is in 2/4 time, indicated by a '2' over the first staff. The tempo is marked 'Allegro Vivace (subito)' at the top right, with a circled 'A' below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'p. allor.....' (piano, all'ora...), 'pizz.' (pizzicato), 'mf cresc.' (mezzo-forte, crescendo), and '2da. volta. più f.' (second time, more forte). The score is numbered '15' at the top left and '22' at the top right.

15

Clar.

S. Alt.

T. Ten.

III Ten.

D. Bass

Fl.

Picc.

Vln.

Viola

C. B.

22

Allegro Vivace (subito)

A

p. allor.....

pizz.

mf cresc.

2da. volta. più f.

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring multiple staves and instruments. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The instruments listed on the left side of the score are:

- Clar. (Clarinet)
- FLT. (Flute)
- TEN. (Tenor)
- TEN. (Tenor)
- BAR. (Baritone)
- Fla. (Flauto)
- Bombo (Bombo)
- Pand. (Panderero)
- Tor. (Trombo)
- Viol. (Violino)
- piano
- C.B. (Cello)
- T.V. (Tromba)

The score includes dynamic markings such as *mp.* (mezzo-piano), *f* (forte), and *pp.* (pianissimo). The notation is dense, with many notes and rests, indicating a complex musical piece.

stesso tempo B1 35

clar. *mf*

S. alt. *mf*

Ten. *mf*

Bar. *mf*

Pla. *secco*

Bomb. *mp.*

Pand. *piano*

Tar. *secco (mp.)*

xilo *secco*

3da. volta

Flauto *mp.*

C. B.

TP.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 7. The score is written on ten staves, each with a clef and a label on the left. The instruments are: Clarinet (Clar.), Flute (Fl.), Piccolo (Piccolo), Piano (Piano), Cello (Cello), and Trombone (Trombone). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like *f* (forte) and *sf* (sforzando). The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring the following parts and instruments:

- clor.
- alt.
- ten.
- ten.
- bar.
- Pla. bom.
- Pond. Tar.
- xlic
- Piano
- C.B.
- TR.

The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *mf*, *sf*). The notation is dense and includes many handwritten annotations and corrections.

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring the following instruments and parts:

- clar.** (Clarinet)
- alt.** (Alto Saxophone)
- Ten.** (Tenor Saxophone)
- Bar.** (Baritone Saxophone)
- pl. dom.** (Piano and Double Bass)
- Pand.** (Piano)
- Tar.** (Trombone)
- xilo.** (Xylophone)
- piano** (Piano)
- C. B.** (Cello and Bass)

The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mp.* (mezzo-piano) and *f* (forte). The notation is handwritten and includes many accidentals and slurs.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system across the staves.

Key markings and annotations include:

- Gliss**: A marking above a note on the second staff.
- arco**: A marking above the first staff of the bottom system.
- stacc.**: A marking above a note on the first staff of the bottom system.
- sempre f**: A marking above a note on the second staff of the bottom system.

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by its handwritten style.

(10)

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score is written on 12 staves, each with a label on the left:

- Clar. (Clarinet)
- Alt. (Alto)
- Ten. (Tenor)
- Ten. (Tenor)
- Bar. (Baritone)
- Pla. (Piano)
- Dom. (Domino)
- Pand. (Piano)
- T.P. (Trompe)
- Solo (Soloist)
- Piano (Piano)
- C.B. (Cello/Bass)
- T.P. (Trompe)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *p*, *sf*, *mf*, *ff*). There are also handwritten annotations and corrections throughout the manuscript.

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring vocal parts and various instruments. The score is written on multiple staves, with the following parts labeled on the left:

- Clar. (Clarinet)
- alt. (Alto)
- ten. (Tenor)
- ten. (Tenor)
- bar. (Baritone)
- Fla. (Flute)
- ban. (Bassoon)
- Pand. (Pandeiro)
- Tar. (Tamborim)
- xilo (Xylophone)
- pian. (Piano)
- c.b. (Cello/Bass)
- tr. (Trumpet)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *sf* for *sforzando*). The tempo is marked *74* at the top left. The notation is handwritten and includes many corrections and annotations.

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The instruments and sections are: Clarinet (Clar.), Violin (Viol.), Viola (Viola), Cello (Cello), Double Bass (Double Bass), Piano (Pia.), Double Bass (Double Bass), Piano (Pia.), Double Bass (Double Bass), and Double Bass (Double Bass). The score is written in a single system, with measures grouped by vertical bar lines. Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are used throughout the score. The handwriting is in ink, and the paper appears aged.

87

clav. *mp.* *rit.* *allav.*

alt. *mp.* *rit.* *allav.*

ten. *mp.* *rit.* *allav.*

ten. *mp.* *rit.* *allav.*

bar. *mp.* *rit.* *allav.*

fla. *p.*

ob. *p.*

pod. *p.*

cor. *p.*

vilo. *p.*

pian. *p.* *mp.* *m.d.* *p.*

c.b. *p.*

tr. *p.*

67

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 67. The score includes staves for Clarinet (clar.), Alto (alt.), Tenor 1 (ten.), Tenor 2 (ten.), Baritone (bar.), Flute (fl.), Bassoon (bass.), Oboe (ob.), Violin (vilo.), Piano (pian.), C.B. (C.B.), and T.P. (T.P.). The music is in 3/4 time and features various dynamics (mp, mf, p, pp, m.f., m.d.) and tempo markings (rit., all., aban.). The piano part includes complex arpeggiated figures with slurs and dynamic markings.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring ten staves with various instruments and dynamic markings.

Staff 1: Clarinet (clar.) with tempo marking *a tempo* and dynamic *mp*.

Staff 2: Alto (alt.) with tempo marking *a tempo* and dynamic *mp*.

Staff 3: Tenor 1 (ten.)

Staff 4: Tenor 2 (ten.)

Staff 5: Baritone (bar.) with tempo marking *a tempo* and dynamic *mp*.

Staff 6: Flute (fl.)

Staff 7: Oboe (ob.) with dynamic *mp*.

Staff 8: Bassoon (bas.)

Staff 9: Violoncello (vcllo) with tempo marking *a tempo*.

Staff 10: Piano (pian) with tempo marking *a tempo* and dynamic *mp*.

Staff 11: Contrabass (c.b.)

Staff 12: Timpani (tp.)

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (*mp*, *a tempo*). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the manuscript.

This is a handwritten musical score for a band, consisting of ten staves. The instruments are labeled on the left side of each staff: Clarinet (clar.), Alto (alt.), Tenor (ten.), Baritone (bar.), Piano (piano), Bass (bass.), Trumpet (TP.), and Trombone (TB.). The score is written in treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are also dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *mar.* (marcato). The notation is somewhat informal, with some ink bleed-through and corrections. The staves are arranged in two groups of five, with a gap between the piano/bass section and the trumpet/trombone section.

10

clar.

alt.

ten.

ten.

bar.

pla.

bon.

pan.

tar.

vilo.

piano

c. b.

tr.

stacc.

113

poco a poco (torre)

Handwritten musical score for orchestra and voices, measures 113-118. The score is written on ten staves. The instruments and parts are labeled on the left: *cho.* (choir), *alt.* (alto), *ten.* (tenor), *bar.* (baritone), *fla.* (flute), *ban.* (bassoon), *pod.* (piano), *viol.* (violin), *pino* (piano), *co.* (cello), and *pp.* (piano). The music is in 4/4 time. The tempo is marked *poco a poco (torre)*. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are also some handwritten annotations and arrows.

[illegible]

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are numbered 1 through 10 on the left margin. The score is written in a single system, with measures connected by a brace on the left. The notation is dense and appears to be a working draft or a manuscript. The staves are labeled as follows:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 4/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The rest of the staff contains various musical notations, including a double bar line and a repeat sign.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The rest of the staff contains various musical notations, including a double bar line and a repeat sign.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The rest of the staff contains various musical notations, including a double bar line and a repeat sign.
- Staff 4: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The rest of the staff contains various musical notations, including a double bar line and a repeat sign.
- Staff 5: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The rest of the staff contains various musical notations, including a double bar line and a repeat sign.
- Staff 6: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The rest of the staff contains various musical notations, including a double bar line and a repeat sign.
- Staff 7: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The rest of the staff contains various musical notations, including a double bar line and a repeat sign.
- Staff 8: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The rest of the staff contains various musical notations, including a double bar line and a repeat sign.
- Staff 9: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The rest of the staff contains various musical notations, including a double bar line and a repeat sign.
- Staff 10: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The rest of the staff contains various musical notations, including a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring the following instruments and parts:

- Clarinet (clar.)**: Handwritten number 146 above the staff. Includes a first ending bracket labeled "2." at the beginning.
- Alto Saxophone (alt.)**
- Tenor Saxophone 1 (ten.)**
- Tenor Saxophone 2 (ten.)**
- Baritone Saxophone (bar.)**
- Flute (fl.)**
- Bombardone (bom.)**
- Piccolo (pico.)**
- Trumpet (T.T.)**
- Violin (vle.)**
- Piano (piano)**
- Conductor's Baton (c.b.)**
- Timpani (tp.)**

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *meno* and *f*. There are also handwritten annotations and corrections throughout the manuscript.

con fuoco

a tempo

molto tranquillo

leggero

a tempo

P. (poco cres.) mp.

P. mp.

P. mp.

a tempo

f (subito)

il

no

P.

tr.

(22) con bris

Handwritten musical score for multiple instruments. The staves are labeled on the left as follows:

- clar.
- alt.
- ten.
- ten.
- bar.
- Fla.
- ban.
- Pand.
- contr.
- viol.
- 1. piano
- 2. piano
- c. b.
- ...

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- molto tranquillo e legato.* (written above the clarinet staff)
- p poco cresc.* (written above the alto saxophone staff)
- mp.* (written above the alto saxophone staff)
- p.* (written above the tenor saxophone staff)
- mp.* (written above the tenor saxophone staff)
- p.* (written above the baritone saxophone staff)
- mp.* (written above the baritone saxophone staff)
- 1. piano* (written below the first piano staff)
- 2. piano* (written below the second piano staff)
- c. b.* (written below the cello/bass staff)

The notation is in a single system, with measures connected by a horizontal line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring staves for Violin I (v.), Violin II (v.), Viola (v.), Violoncello (v.), Double Bass (b.), and Piano (p.). The score includes dynamic markings (mp., p., pp., ppp., mf., f., ff., fff., pppp.), tempo markings (lento, poco allarg., andante, molto rubato), and performance instructions (ped., allarg.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

The score is written for a string quartet and piano. The staves are labeled as follows:

- v. (Violin I)
- v. (Violin II)
- v. (Viola)
- v. (Violoncello)
- b. (Double Bass)
- p. (Piano)

Key markings and instructions include:

- Tempo/Speed:** *lento*, *poco allarg.*, *andante*, *molto rubato*.
- Dynamics:** *mp.*, *p.*, *pp.*, *ppp.*, *pppp.*, *mf.*, *f.*, *ff.*, *fff.*, *pppp.*.
- Performance:** *ped.* (pedal), *allarg.* (allargando).

The score shows a complex arrangement of notes, rests, and slurs across the staves, indicating a detailed musical composition.

This is a handwritten musical score for a percussion ensemble, consisting of 11 staves. The instruments and parts are labeled on the left side of each staff:

- 1. Clar.** (Clarinet): Treble clef, C major key signature, 4/4 time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* (piano) dynamic.
- 1. alt.** (Alto Saxophone): Treble clef, C major key signature, 4/4 time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic.
- 1. ten.** (Tenor Saxophone): Treble clef, C major key signature, 4/4 time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic.
- 1. ten.** (Tenor Saxophone): Treble clef, C major key signature, 4/4 time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic.
- 1. bar.** (Baritone Saxophone): Treble clef, C major key signature, 4/4 time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic. Includes the handwritten instruction *marcato al tutto (p.)* above the staff.
- 1. Pa.** (Percussion): Treble clef, C major key signature, 4/4 time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic.
- 1. Pa.** (Percussion): Treble clef, C major key signature, 4/4 time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic.
- 1. Pa.** (Percussion): Treble clef, C major key signature, 4/4 time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic.
- 1. xilo** (Xylophone): Treble clef, C major key signature, 4/4 time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic.
- 1. piano** (Piano): Treble clef, C major key signature, 4/4 time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic. Includes the handwritten instruction *marcato al tutto (p.)* above the staff.
- 1. C.B.** (Cymbal): Treble clef, C major key signature, 4/4 time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic.
- 1. P.** (Piano): Treble clef, C major key signature, 4/4 time. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p* dynamic.

The score is written in C major, 4/4 time. The dynamics are primarily *p* (piano). The tempo/mood is indicated by the handwritten instruction *marcato al tutto (p.)* on the baritone saxophone and piano staves. The notation includes various note values, rests, and slurs.

dolce e legato

Clarinetto Chiaro

p. *p.* *p.* *p.* *p.* *p.* *p.* *p.* *p.* *p.* *p.*

(SORDINA)

M.R.C. *V.S.*

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. The instruments listed on the left are: Clarinet (Clar.), Alto Horn (alt.), Tenor Horn (Ten.), Baritone (bar.), Flute (Fla.), Oboe (Obo.), Violin (Vio.), Piano (Piano), Cello (Cello), and Double Bass (B.). The score includes dynamic markings such as *p.* (piano), *mp.* (mezzo-piano), and *mf.* (mezzo-forte). There are also markings for *marcato* and *arco*. The score is written in a single system, with the instruments grouped together. The notation is handwritten and appears to be a working draft or a composer's sketch. The score is written in a single system, with the instruments grouped together. The notation is handwritten and appears to be a working draft or a composer's sketch. The score is written in a single system, with the instruments grouped together. The notation is handwritten and appears to be a working draft or a composer's sketch.

Clarinet (Clar.)

alt.

Ten.

bar.

Fla.

Obo.

Vio.

Piano

Cello

B.

p.

mp.

mf.

marcato

arco

Coin sordina

Handwritten musical score for a symphony orchestra and piano. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or section on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Instrument Labels (from top to bottom):

- clar.
- alt.
- tr.
- tr.
- bar.
- fl.
- ob.
- cor.
- viola
- piano
- c. b.
- vr.

Dynamic Markings and Performance Instructions:

- clar.:** marc. (marked), *sf.* (sforzando), *sf*
- alt.:** *mp.* (mezzo-piano), *p.* (piano)
- tr. (first):** *mp.*, *p.*
- tr. (second):** *mp.*, *p.*
- bar.:** *mp.*, *p.*, *sf*
- fl.:** *p.*
- ob.:** *pp.* (pianissimo)
- cor.:** *p.*
- viola:** *marc.* (marked), *sf.*
- piano:** *mp.*, *sim.* (sostenuto), *ped.* (pedal), *legato*, *rit.* (ritardando), *pp.*, *marc.*, *sf.*
- c. b.:** *mp.*, *marc.*, *marc.*
- vr.:** *sf.*, *sf*

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses various articulation marks like slurs and accents. The handwriting is in ink on aged paper.

... con sorpresa ...

mp (espressivo)

p.

[Trompeta]

3

clar.

alt.

p.

sans p.

Ten.

p.

Ten.

p.

bar.

p.

Fla.
don.

Paed.
tra

p.

xilo

pian

mp.

ped. ped. (sim.) (sim.)

c.b.

marc.

(soprano)

... capriccioso

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score is written on 12 staves, with the following instruments and parts indicated on the left:

- Clar. (Clarinet)
- Alc. (Alto Clarinet)
- Ten. (Tenor Saxophone)
- Ten. (Tenor Saxophone)
- Bar. (Baritone Saxophone)
- Pla. (Piano)
- Con. (Conductor)
- Pand. (Pandeiro)
- Tri. (Trio)
- Xilo. (Xylophone)
- Pian. (Piano)
- Co. (Cello)
- Tr. (Trumpet)

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- sempre p.* (always piano)
- sf.* (sforzando)
- mp.* (mezzo-piano)
- marc.* (marcato)
- ped.* (pedal)
- meno* (meno)
- (sù sord.)* (sù sordina)

The score is written in a single system, with measures grouped by bar lines. The notation is in a standard musical staff format, with clefs and key signatures indicated at the beginning of each staff.

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloists. The score includes parts for Clarinet (clar.), Alto (alt.), Tenor (ten.), Baritone (bar.), Flute (fla.), Bassoon (bom.), Percussion (perc.), Cymbal (cilo), Piano (piano), and Violoncello (vcl.).

Key annotations and markings include:

- Clarinet:** *secco.* (multiple instances), *mp.*, *p.*, *CLAR. SIB.*
- Alto:** *sf.*, *sf.*, *p.*, *pp.*, *CAMBIAR a CLAR SIB* (with arrow), *b + do 72*
- Tenor:** *sf.*, *sf.*, *p.*, *pp.*
- Baritone:** *sf.*, *sf.*, *p.*, *pp.*
- Flute:** *man.*, *sf.*, *p.*, *pp.*, *(basso)*
- Bassoon:** *p.*, *mf*, *p.*
- Percussion:** *pp.*
- Cymbal:** *pp.*
- Piano:** *marc.*, *sostenuto senza pedale*, *mp.*, *marc.*, *ped. x*, *ped. x ped.*
- Violoncello:** *arco*

no. 140

Handwritten musical score for a large ensemble. The score is written on ten staves, each with a label on the left:

- Clar.** (Clarinet): *sempre p.*
- Alt.** (Alto Saxophone): *sempre pp.* (Cambi Sax)
- Ten.** (Tenor Saxophone): *pp.*
- Bar.** (Baritone Saxophone): *pp.*
- Pla. bom.** (Percussion/Bombardino): *p.*
- Pand. tria.** (Pandeiro/Triangular)
- Silo.** (Silo)
- piano** (Piano): Includes a section marked *pp.* and *ed.*
- C.B.** (Cello/Bass)
- 1p.** (First Trumpet): (Trompeta)

The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The piano part includes a section with a dotted line and the word "ed." below it. The first trumpet part has a bracketed section labeled "(Trompeta)".

10.000

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloists. The score includes staves for Clarinet (Clar.), Alto (Alto), Tenor (Ten.), Baritone (Bar.), Piano (Pia.), Bass (Bom.), Percussion (Perc.), Violin (Vio.), Viola (Vla.), Cello (Cel.), Double Bass (Cb.), and Timpani (Tp.). The music is written in a single system with various dynamics (sf, f, p, pp, mf, ff) and articulation marks. The tempo is marked 'Allegro' and the key signature is one flat (B-flat).

Stretto Tempo

Handwritten musical score for a large ensemble. The score is written on 12 staves, each with a label on the left:

- clar.
- alt.
- ten.
- ten.
- bar.
- plb. bom.
- pac.
- tra.
- alto
- piano
- ped.
- c-b.
- tr.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *mf*. There are also some handwritten annotations and markings throughout the score, including a large bracket under the piano part and some markings under the percussion parts.

Alleg.

Handwritten musical score for "Missa - V. 1888" by "L. M. 1888". The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or voice part: Clarinet (Clar.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), Bass (Ba.), Violin (Viol.), Viola (Vla.), Cello (Cel.), Double Bass (Kontrab.), Piano (Pia.), and Organ (Org.). The tempo is marked "Allegro Vivace" and the mood is "con brio". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "mf" and "cresc.". The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is for a full orchestra and voices. It includes staves for Soprano (sopr.), Alto (alt.), Tenor (ten.), Bass (bar.), Flute (Fla.), Bassoon (Bom.), Violoncello (Viol.), Double Bass (T. II.), Violin I (Vle.), Violin II (Vla.), and Piano (pp.). The score is in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as "P. subito cresc." and "f". The title "L'Espresso" is written at the top right.

Handwritten musical score for a large ensemble. The score is written on 15 staves, each labeled with an instrument or voice part on the left. The parts include:

- Clar. (Clarinet)
- alt. (Alto Saxophone)
- Ten. (Tenor Saxophone)
- Ten. (Tenor Saxophone)
- bar. (Baritone Saxophone)
- Pla. (Flute)
- bom. (Bassoon)
- Pond. (Pondus / Bassoon)
- Tar. (Trombone)
- xilo. (Xylophone)
- gva. (Glockenspiel)
- piano (Piano)
- c.b. (Cello/Bass)
- tp. (Trumpet)

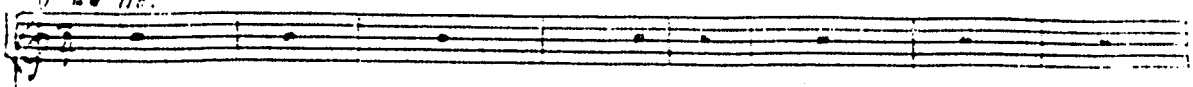
Key markings and annotations include:

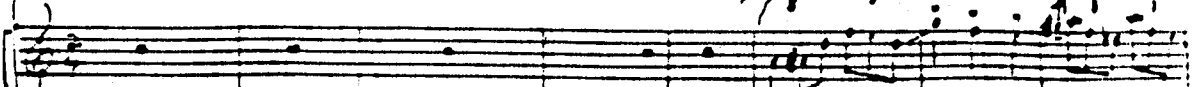
- Andante tranquillo* (top right)
- p. tranquillo* (baritone saxophone staff)
- (allarg.)* (flute staff)
- p. (allarg.)* (bassoon staff)
- (poco cresc. mp)* (bassoon staff)
- tranquillo* (piano staff)
- ped ... ped ... ped ...* (piano staff)

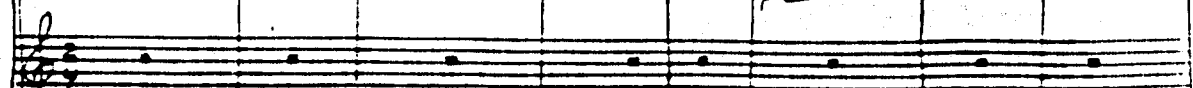
The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano).

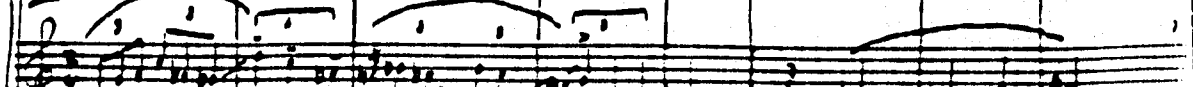
[illegible]

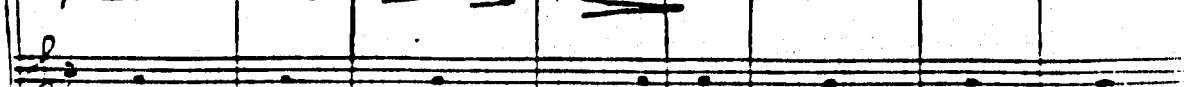
Allegro II (Crescendo)
ad lib.

Clar. 

Alt. 

Tru. 

Ten. 

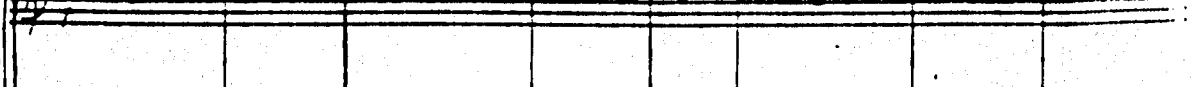
Bar. 

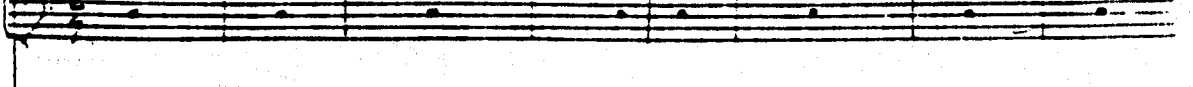
Pic. 

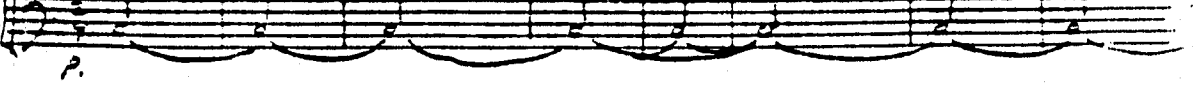
Flu. 

Ob. 

Cllo 

Viol. 

C. B. 

TP 

molto rubato e espressivo



Handwritten musical score for a large ensemble. The score is written on 12 staves, each with a label on the left:

- Clar.
- alt.
- ten.
- ten.
- bar.
- Pla.
- ban.
- and.
- Par.
- ilo
- in
- o
- TP.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. Key markings include:

- pp* (pianissimo) on the *alt.* staff.
- mf* (mezzo-forte) on the *ten.* staff.
- P. (a tempo)* and *and. p.* (andante piano) on the *bar.* staff.
- f* (forte) on the *o* staff.

The score is written in a single system, with measures grouped by vertical bar lines. The notation is dense, with many notes and rests across the staves.

Handwritten musical score for a large ensemble. The score is written on 14 staves, each with a label on the left:

- Clar.
- alt.
- ten.
- ten.
- bar.
- Flut.
- ob.
- Pand.
- Tar.
- Viol.
- Viol.
- Viol.
- C. B.
- Dr.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. Key markings include:

- mp* (mezzo-piano) in the tenor section.
- mf* (mezzo-forte) in the baritone section.
- sf* (sforzando) in the C. B. section.
- STACC.* (staccato) markings above the C. B. staff.
- more movido* in the tenor section.

The score is written in a single system, with measures grouped by vertical bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring multiple staves with various instruments and vocal parts. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, and *pp*, and tempo markings including *Allegro* and *Andante*. The notation includes notes, rests, and other musical symbols. The score is written on a single page with a vertical margin on the left.

Staves are labeled on the left side:

- Clarinet (Clar.)
- Alto Saxophone (alt. sax.)
- Tenor Saxophone (ten. sax.)
- Baritone Saxophone (bar. sax.)
- Flute (fla.)
- Bassoon (bass.)
- Trumpet (tr.)
- Drum (dr.)
- Violoncello (vcllo)
- Double Bass (db. bass)
- Piano (piano)
- Conductor (cond.)

Key markings and annotations:

- Allegro* (written above the Alto Saxophone staff)
- Allegro* (written above the Flute staff)
- Andante* (written above the Violoncello staff)
- mf*, *mp*, *f*, *pp* (dynamic markings throughout the score)
- Andante* (written above the Double Bass staff)
- Andante* (written above the Piano staff)
- Andante* (written above the Conductor staff)

Handwritten musical score for 'L'Alceste' by Gluck. The score is written on multiple staves, including staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instruments (Flute, Oboe, Bassoon, Violin, Viola, Cello, Double Bass). The notation is in a historical style, likely from a manuscript or early printed edition. The score includes dynamic markings such as 'p. (subito)', 'cresc.', 'poco più f', 'pp (subito)', and 'p.'. The notation is in a historical style, likely from a manuscript or early printed edition.

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring the following instruments and parts:

- clar.** (Clarinet): Staff with notes and dynamics *f*, *mf*, *p*.
- alt.** (Alto Saxophone): Staff with notes and dynamics *f*, *mf*, *p*.
- ten.** (Tenor Saxophone): Staff with notes and dynamics *f*, *mf*.
- ten.** (Tenor Saxophone): Staff with notes and dynamics *f*, *mf*.
- bar.** (Baritone Saxophone): Staff with notes and dynamics *f*, *mf*. Includes a *stacc.* (staccato) marking.
- Pla.** (Piano): Staff with notes and dynamics *mf*, *p*.
- bom.** (Bombardone): Staff with notes and dynamics *mf*, *p*.
- pan.** (Pandeiro): Staff with notes and dynamics *mf*, *p*.
- Tar.** (Tambourine): Staff with notes and dynamics *mf*.
- xilo** (Xylophone): Staff with notes and dynamics *mf*. Includes a *stacc.* (staccato) marking.
- piano** (Piano): Staff with notes and dynamics *f*, *ff*, *mf*.
- c. b.** (Cello/Bass): Staff with notes and dynamics *f*, *mf*. Includes an *arco.* (arco) marking.
- TR.** (Trumpet): Staff with notes and dynamics *f*, *mf*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*f*, *mf*, *p*, *ff*). It also features performance instructions like *stacc.* (staccato) and *arco.* (arco).

This is a handwritten musical score for a symphony orchestra, spanning 12 staves. The instruments and parts are labeled on the left side of each staff:

- C. w.** (Clarinet in C): The first staff, featuring a melodic line with dynamic markings *mp.*, *mf*, *f*, and *ff*.
- alt.** (Alto Saxophone): The second staff, with a melodic line and dynamic markings *f* and *ff*.
- ten.** (Tenor Saxophone): The third staff, with a melodic line and dynamic markings *mf*, *f*, and *ff*.
- ten.** (Tenor Saxophone): The fourth staff, with a melodic line and dynamic markings *mp.*, *mf*, *f*, and *ff*.
- bar.** (Baritone Saxophone): The fifth staff, with a melodic line and dynamic markings *mp.*, *mf*, *f*, and *ff*.
- pla.** (Piano): The sixth staff, with a melodic line and dynamic markings *f* and *ff*.
- ban.** (Banjo): The seventh staff, with a melodic line and dynamic markings *f* and *ff*.
- perc.** (Percussion): The eighth staff, with a melodic line and dynamic markings *mp.*, *mf*, *f*, and *ff*.
- TAR.** (Trombone): The ninth staff, with a melodic line and dynamic markings *mp.*, *mf*, *f*, and *ff*.
- nilo.** (Nylon): The tenth staff, with a melodic line and dynamic markings *mp.*, *mf*, *f*, and *ff*.
- piano** (Piano): The eleventh staff, with a melodic line and dynamic markings *mp.*, *mf*, *f*, and *ff*.
- c. w.** (Clarinet in C): The twelfth staff, with a melodic line and dynamic markings *mp.*, *mf*, *f*, and *ff*.
- tr.** (Trumpet): The thirteenth staff, with a melodic line and dynamic markings *mp.*, *mf*, *f*, and *ff*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamic markings (*mp.*, *mf*, *f*, *ff*) are used throughout to indicate volume changes. There are also some handwritten annotations and corrections visible on the staves.

Tempo

clar.

alt.

tra.

tra.

bar.

ola.
bon.

band

Ten.

alto

piano

c.b.

TP

mf

f marc.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring staves for various instruments and vocal parts. The score is written in a single system across two pages.

Instrumental Parts:

- clari.** (Clarinets): Staff 1, showing melodic lines.
- alt.** (Alto Saxophones): Staff 2, showing melodic lines.
- ten.** (Tenor Saxophones): Staff 3, showing melodic lines.
- bar.** (Baritone Saxophones): Staff 4, showing melodic lines.
- Pla. con.** (Piano Concerto): Staff 5, showing melodic lines.
- Pand. T.T.** (Piano and Trombone): Staff 6, showing melodic lines.
- xilo.** (Xylophone): Staff 7, showing melodic lines.
- piano** (Piano): Staff 8, showing complex harmonic accompaniment.
- co.** (Cello): Staff 9, showing melodic lines.
- pp.** (Percussion): Staff 10, showing melodic lines.

Vocal Parts:

- alt.** (Alto): Staff 11, showing vocal lines.
- ten.** (Tenor): Staff 12, showing vocal lines.

Dynamic Markings:

- mp.** (mezzo-piano): Marked on the Piano Concerto staff.
- man. c.** (manicando): Marked on the Baritone Saxophone staff.
- f** (forte): Marked on the Baritone Saxophone staff.
- ff** (fortissimo): Marked on the Cello staff.

The score is written in a single system across two pages. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring multiple staves with various instruments and vocal parts. The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, *mezzo*, and *f*, as well as performance instructions like *more.* and *302*.

The staves are labeled on the left side:

- Clar.
- Al.
- Ten.
- ten.
- Bar.
- Fl.
- Con.
- And.
- T.T.
- Xilo.
- Mar.
- C.B.
- T.D.

The score is written in a system of staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is handwritten and includes some corrections and annotations.

Key markings and annotations include:

- mf* (mezzo-forte)
- ff* (fortissimo)
- mezzo* (mezzo-forte)
- f* (forte)
- more.* (more)
- 302* (measure number)
- mf (mezzo.)*

The score is divided into measures by vertical bar lines, and the notation is written in a system of staves.

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments and sections visible are:

- Clar. (Clarinet)
- Fl. (Flute)
- Obo. (Oboe)
- Pond. (Pondus)
- Ten. (Tenor)
- bar. (Baritone)
- Pia. (Piano)
- Viol. (Violin)
- TP. (Trumpet)

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *sord.* (sordano). There are also handwritten annotations and arrows indicating specific performance instructions or phrasing.

This image shows a handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed on the left are: Clarinet (Clar.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Percussion (Perc.), and String (Str.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and markings, including a large arrow pointing to a specific measure in the Percussion part. The overall style is that of a handwritten manuscript, with some ink bleed-through visible from the reverse side.

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or section:

- Clar.** (Clarinet): Features a melodic line with dynamic markings *mp*, *p*, and *f*. A handwritten note "P. Clar. called" is present.
- alt.** (Alto): Features a melodic line with dynamic markings *mp*, *p*, and *f*.
- ten.** (Tenor): Features a melodic line with dynamic markings *mp*, *p*, and *f*.
- ten.** (Tenor): Features a melodic line with dynamic markings *mp*, *p*, and *f*.
- bar.** (Baritone): Features a melodic line with dynamic markings *mp*, *p*, and *f*.
- Fla.** (Flute): Features a melodic line with dynamic markings *mp*, *p*, and *f*.
- bas.** (Bassoon): Features a melodic line with dynamic markings *mp*, *p*, and *f*.
- Perc.** (Percussion): Features a rhythmic line with dynamic markings *mp*, *p*, and *f*.
- Xylo.** (Xylophone): Features a melodic line with dynamic markings *mp*, *p*, and *f*.
- piano** (Piano): Features a complex melodic and harmonic line with dynamic markings *mp*, *p*, and *f*.
- c.b.** (Cello/Double Bass): Features a melodic line with dynamic markings *mp*, *f*, and *mp*. A handwritten note "STAC" is present.
- TP.** (Trumpet): Features a melodic line with dynamic markings *mp*, *f*, and *mp*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*, *p*, *f*, and *stacc*. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for "Allegro" by Carlos Chávez. The score is written on multiple staves, including vocal parts (C. sop., alt., ten., bar., pla., bom., ror., xilo., piano, C. b., T. F.) and instrumental parts. The tempo is marked "Allegro" in large, stylized letters. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *pp*, *mp*, *cresc.*, and *decresc.*. Performance instructions are written in Spanish, including "(con baguetas de timbal)", "(con sordina)", and "pizz.". The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including a large arrow pointing to the right and a circled "pizz.". The notation is complex, featuring many accidentals and slurs.

A handwritten musical score for a 12-part ensemble. The parts are arranged vertically: Soprano (Sopr.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), Bass (Bass.), Violin (Viol.), Viola (Viola), Cello (Cello), Double Bass (Bass.), Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Piano (Pia.), and Harp (Har.). The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Dynamic markings are present, including 'mp.' (mezzo-piano) and 'sempre f' (sempre forte). The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The title "L'Espresso" is written in large, bold letters across the middle of the page. The score is in Italian, with lyrics written below the staves. The music is in 4/4 time, as indicated by the time signature at the top left. The score is a full orchestral arrangement, with parts for various instruments and voices. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical score for "Luz de la Patria" by Juan A. Pineda. The score is written on 15 staves. The first staff is for Soprano (Sopr.), followed by Alto (Alt.), Tenor 1 (Ten. 1.), Tenor 2 (Ten. 2.), Bass (Bass.), and Piano (Piano). The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The title "Luz de la Patria" is written in the center of the page. The composer's name "Juan A. Pineda" is written at the bottom right.

Ex: *Ammonia*

Juan S. Pineda
 Finis. Sept. 17/86 - H₂, Fed DF.

Fin. Sept. 17/86 - H. E. D. F.