UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Para obtener el titulo de:
Licenciado en Composición

Notas al programa que presenta:
Jorge Eduardo Ghenno Marchand

Asesores:
Ulises Ramírez Romero
Luis Gonzaga Pastor Farill

MAYO 2012

ENM
UNAM

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

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INTRODUCCIÓN **1**

CAPITULO I: EN TORNO A LA CREACIÓN MUSICAL **2**

El proceso creativo. 3
El estilo 5

CAPITULO II: QUINTETO DE ALIENTOS NO 2 ..... **7**

Andante Molto espressivo. 7
Allegro misterioso. 11
Allegro con brío. 13

CAPITULO III: MOMENTOS DE APRENDIZAJE. TRES OBRAS PARA PIANO SOLO **17**

No 1 Preludio en Si Mayor/menor. 17
No 2 Preludio en La Mayor. 19
No 3 Vals en Do sostenido menor 21

CAPITULO IV: DOS VERSIONES DEL ESTÁNDAR NO 1 ..... **23**

Estándar No 1. 24
Primera versión para Saxofón alto, Piano, Contrabajo y Percusiones. 24
Segunda Versión Para Big Band y Voz 25

CAPITULO V: ALTAR… EN EL DESIERTO. CUARTETO DE CUERDAS NO 1 ..... **30**

Adagio - Allegro 31
Elegía. Adagio contemplativo 34
Allegro agitato e tragico 36

CAPITULO VI: MINIATURA PARA ORQUESTA **40**

CONCLUSIONES. **47**

BIBLIOGRAFÍA. **48**

ANEXO 1. SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

ANEXO 2. PARTITURAS

DEDICATORIAS.

La música comienza donde el silencio termina. Germina a partir de una pequeña célula. El silencio donde mi vida comenzó y el lugar donde esta germinó fue en la sonrisa de mi madre. Paty simplemente sin ti, no lo hubiera logrado. Has sido y serás siempre mi máxima fuente de inspiración. Que Dios te guarde por muchos años más.

Bere: Desde que nací, tú has estado allí para vigilar mis pasos, para defenderme de aquellos que no me comprendían, para ayudarme a encontrar mi pluma perdida. Desde pequeños hemos sido un equipo que ha luchado contra muchas adversidades y lleno de orgullo hoy quiero decirte que lo hemos logrado una vez más. Daré lo mejor de mí para ser un apoyo en tu vida y una inspiración en la de Valentina.

El pasado es historia, el futuro un misterio pero el hoy es un regalo por eso se le llama presente. Porque tú eres mi presente y no hay mejor regalo que pudiera desear en el. Te amo Angi gracias por ser el ángel que vigila mis sueños.

A ti Ulises, por que has sido más que un Maestro en mi vida, has sido un gran mentor y amigo. Tus lecciones fueron siempre más allá de indicaciones musicales en clase; han sido consejos de vida. Por todo lo que me has brindado estaré por siempre agradecido. Estarás por siempre en mis oraciones.

Sifu Ninowska: Gracias por ser mi guía en dos de las más difíciles tareas que he tenido que enfrentar: el auto conocimiento y la superación. Es para mi un honor ser discípulo de una persona que con paciencia, dedicación y verdadera pasión por la vida y la música, me ha animado a ser mejor cada día. Daré lo mejor de mí como artista para así corresponder sus enseñanzas y todo lo bueno que ha hecho usted por mí.

Juan, recuerdo que una amiga en una ocasión me dijo refiriéndose a nosotros: *un amigo es un hermano que elegimos.* A ti, mí querido hermano, y a toda tu familia que ahora es mía también quiero dedicar este logro. Simplemente no lograría entender este éxito en mi vida si tú no hubieras estado ahí, para alentarme, distraerme para compartir tantos y

tan diversos momentos. Simplemente no tengo palabras con que describir lo que tú vida significa y da sentido a la mía. Gracias nachito… como no te voy a querer.

Jos mi hermanita. Por que no te quedaba de otra más que dejarme entrar en tu vida y tu ser parte de la mía. Tu alegría y cariño han estado ahí siempre cuando más lo he necesitado. Han sido tantos los momentos que hemos compartido que simplemente no hay ya un momento importante en mi vida en el que no estés presente. Te quiero mucho, yo se que lo sabes pero aun así quiero escribirlo… estaré siempre que me necesites.

Félix y Trux: que puedo decirles, jamás hubiera imaginado que esos jóvenes que llegaron a mi escuadra bajo mi tutela se convertirían después en unos de mis más entrañables hermanos que guardo de Escuadrón. Si bien no compartimos la misma sangre por nuestras venas, compartimos algo aun mejor: lealtad y sacrificio. Se que estaremos juntos por siempre

A mis hermanos que conocí por el Escuadrón ILLAMPU. Es un honor formar parte de este grupo selecto de hermanos. Me encanta el modo en cada uno de nosotros formamos parte de de la vida de los otros los quiero y a ustedes dedico este logro a ti Víctor García, Omar, Martín, Solano, mis padrinos, a Jorge, Aarón y su linda esposa Norma a quien debo el favor de conocer a una gran mujer que hoy llena mi vida. Klaus por supuesto, Saulo, Maiki, y no podemos olvidar al Chaman y a Rafa Arriaga. Pero no quiero dejar de lado Al buen Burelo, a ti Teacher, a Uriel y al buen Andrés Z. Son ustedes tantos y cada uno significa maravillosas cosas para mí. Este espacio es para ustedes simplemente gracias por ser parte de mi vida.

A mis tíos del bando materno: Fernando, Joaquín, Elo, Yolanda y Eli. Gracias por estar apoyándonos a mi mamá y a mí en esta gran misión. Sin ustedes, varios de estos sueños no hubieran podido materializarse y lo más importante, un hombre sin historia es un hombre sin sentido. Ustedes son esa gran historia que forma parte de mí, llena de contrastes y sobre todo de comedia añeja de la cual podrán pasar muchos años, pero jamás dejare de disfrutarla. Tengan por seguro que nunca cambiaré de teatro.

A ti Tío Víctor y tu leal familia Tía Rosi, Moni, Arturo, Gaby, el único legado de mi familia paterna y no podría pedir más. La distancias tristemente no nos permiten convivir como nos gustaría sin embargo, se que podré contar con ustedes siempre. Son un hermoso recuerdo de mi infancia y no saben cuanto los quiero. Para ustedes, este logro con cariño.

A mis queridos amigos del ITAM, Viole, Gabs, Sofí, Anita, Emilio, Alex, Aurea y por supuesto el buen Johny, Taylor y Mariana. Jamás imagine cuan importantes serían todos ustedes en mi vida. Gracias por estar ahí para apoyarme en todo momento los quiero mucho chicos, no saben cuanto. Es un honor y me considero privilegiado de tenerlos como amigos

A mis entrañables compañeros que hicieron de esta carrera un recuerdo inolvidable. Desde Solfeo con Iduna, hasta armonía con Quiñones y como olvidar las clases donde la impávida imagen de Ulises marcaba la pauta de tranquilidad. Porque este camino que forjamos fue una broma … pero en serio, con cariño a mis "school brothers" Lalo, Fer, Beto, Pato, Iskra, Violeta, Loana, Pili, Rodrigo y Almilcar.

Con cariño a mis primos, los que siempre me rescataron en nuestros innumerables juegos de policías y ladrones donde, casualmente, era yo siempre la victima. A ti José, Yara, Luis, Fer, Eri, Giova, Mirelle, Areli y Caro. Porque ustedes son también parte de mi vida y estoy muy orgullosa de ella.

A ustedes, quienes ayudaron a mí mama en la difícil tarea de guiarme en la vida jamás los olvidare. Todo lo bueno que hay en mi se los debo en gran medida a ustedes mi madre les estará por siempre agradecida a ti Ricardo, Romali, Tania, Ernesto, Luis, Javier San, Víctor N, Juan J.

Pablo a ti quiero darte una mención muy especial porque estuviste en el momento de más difícil transición en mi vida mi adolescencia. Saber ser amigo y consejero cuando estaba en contra de todo sistema y autoridad debió ser una tarea por demás difícil. Gracias por cuidar de mí en esos momentos, Paty tu mamá te lleva siempre en sus oraciones.

A mi maestro Shi Heng Yi y mis compañeros del Templo Shaolin de México. Gracias por recordarme al guerrero que hay en mí. Gracias Luis, Monny, Eylif, Karla, señor Carlos, maestro Sheng, Andrés y Edgar.

AGRADECIMIENTOS.

A Sofía Trejo. Gracias a tu decisión y entusiasmo, mi carrera profesional como compositor pudo iniciar de una forma con la cual sin ti, solamente hubiera podido soñar. Es un honor tenerte como madrina. Estaré por siempre agradecido contigo.

A mis profesores de la Escuela Nacional de Música Francisco Viesca, Iduna Tuch, Margarita Muñoz, Roberto Ruiz, Iván Jiménez, Douglas Bringas, Ricardo Fuentes, Luis Pastor. Por dar siempre lo mejor de ustedes en mí desarrollo como músico y más aun, porque siempre creyeron mí.

Luis muchas gracias por ayudarme en esta última etapa que finalmente hemos materializado con este trabajo. Gracias a ti resulto más fácil de lo que había imaginado.

Al maestro Octavio Iñigo y a la Big Band de la Escuela Nacional de Música. Por su invaluable apoyo en la realización de mi examen profesional chicos muchas gracias

Al quinteto de alientos *Artis Ventus*, gracias Pepe, Jazmín, Mariana, Stefanie y Alejandro.

Gracias por todas tus asesorías consejos, arcadas, porras pero sobre todo por tu sincera amistad. Te quiero mucho Pame.

A mi cuarteto de cuerdas Pame Ceci, Carlos y Ariadna. Por su compromiso solidaridad y disposición. En verdad son unas maravillosas personas, ejemplo de lo que este país necesita para evolucionar. Gracias

NOTAS DEL AUTOR

Los ejemplos musicales mostrados en el presente trabajo se encuentran escritos en Do es decir, el sonido escrito corresponde al sonido real.

Así mismo, el análisis armónico realizado, incluye el siguiente cifrado de acordes:

M7 = Acorde mayor con séptima mayor.

M6 = Acorde mayor con sexta mayor.

7 = Acorde de séptima de dominante.

7(b9#11) = Acorde de séptima de dominante con novena menor y oncena aumentada

m7 = Acorde menor con séptima menor.

m7b5 = Acorde disminuido con séptima menor.

o7 = Acorde disminuido con séptima disminuida.

CM7/E = Acorde referido con bajo en la nota indicada después de la barra diagonal. En el ejemplo mostrado se refiere al acorde Do mayor con séptima mayor en primera inversión.

M9 = Acorde mayor con séptima y novena mayor.

M9 #11 = Acorde mayor con séptima mayor, novena mayor y oncena aumentada.

M13#11 = Acorde mayor con séptima mayor, novena mayor, oncena aumentada y trecena mayor.

m9 = Acorde menor con séptima menor y novena mayor.

m11 = Acorde menor con séptima menor, novena mayor y oncena justa.

m13 = Acorde menor con séptima menor, novena mayor, oncena justa y trecena mayor.

C9 = Acorde novena de dominante. En el ejemplo se muestra el acorde de Do mayor novena de dominante.

C11 omit 3 = Acorde de oncena de dominante con la tercera omitida. En el ejemplo se muestra el acorde Do mayor con oncena de dominante al cual se le suprime la nota Mi

C7 #11 = Acorde de dominante con oncena aumentada

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por objeto ilustrar y describir los procesos mediante los cuales generé las obras musicales que presentaré en recital público para obtener el grado de Licenciado en Composición Musical. En Cada capitulo se abordará una obra, describiendo el contexto temporal y los objetivos específicos bajo los cales fueron creadas, así como los recursos composicionales empleados y por último los aspectos más destacados de cada una de las obras. Haré énfasis principalmente en los aspectos de armonía, forma, musical y ritmo ya que, son los elementos a través de los cuales, he desarrollado mi actual postura estética como compositor. Cada uno de los análisis, están acompañados por ejemplos musicales tomados de las obras analizadas los cuales, contribuirán a un mejor entendimiento de lo descrito en el trabajo. Por último estas notas al programa, son una reflexión personal entorno a mi formación profesional y los procesos creativos que se presentan en mi quehacer como compositor.

Capitulo I

En torno a la creación musical

La belleza perece en vida… pero es inmortal en el arte
Leonardo da Vinci

Desde mi perspectiva como músico he observado que los humanos a través del desarrollo de nuestras vidas, crecemos y vivimos con la necesidad imperante de expresión; manifestamos nuestras más profundas ideas referentes a religión, política, deportes y demás temas de la cotidianeidad, necesidades y sobre todo en nuestro actual contexto social, inconformidades. Ya en nuestros primeros momentos de vida podemos observar esta condición natural del humano; un bebé por ejemplo emplea gestos y llanto para comunicarse con el medio con el que interactúa, con el fin de sobrevivir en éste. Poco tiempo después, en nuestros primeros años de crecimiento, comenzamos a asimilar un lenguaje hablado y escrito, el cual nos permitirá comunicarnos de manera específica con el entorno en el que nos desenvolvamos. Para algunos individuos es necesario, además de emplear el lenguaje escrito y hablado como medio de expresión, optar por desarrollar uno artístico como la pintura, danza, teatro, escultura, música. Los motivos por los cuales se opta por desarrollar estos lenguajes, tienen infinitos orígenes así como también distintas aplicaciones. Sería vano tratar de explicar y describir todo aquello que motiva a las personas a desarrollar lenguajes artísticos. Tratándose de mi persona, explicar por qué decidí ser músico, es igualmente complicado. Puedo referir dos situaciones importantes que contribuyeron a tomar esta decisión. La primera de estas es una idea sencilla: en varias etapas de mi crecimiento observé que poseía una habilidad natural para el entendimiento musical y sobre todo afinidad. Lo segundo creo que viene de una necesidad intrínseca de expresión que va más allá de lo que las palabras me permiten expresar ¨si pudiera decirlo, no tendría que danzarlo¨, en palabras de la bailarina Isadora Duncan[1]. A esta necesidad la he llamado *La manifestación del alma a través del sonido.* La creción musical en mi persona, esta constituida por dos diferentes elementos, el proceso creativo y el estilo. El primero de ellos es todo aquello concerniente a los motivos que me llevan a genera textos musicales. El segundo

[1] Cfr. Gardner, Howard, *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*, Barcelona – México: Paidós, 2005. p 132

elemento, esta relacionado con mi desarrollo académico así como también, mis afinidades a determinadas estéticas musicales. A continuación daré una descripción detallada de cada uno de estos elementos.

El proceso creativo.

Al momento de abordar la elaboración de una obra, se me presentan, por lo general, dos procesos diferentes de creación. El primero de estos es un sobrevenir de espontaneidad, no considero que sea propiamente un momento de frenesí o algún otro estado mental fuera de mi conciencia, pero sí es un estado particular de ánimo del espíritu; en ocasiones impetuoso, alegre y en otras, puede ser nostálgico, melancólico y desolado. Me gusta identificarme con el siguiente comentario hecho por Wolfang A. Mozart en una de sus cartas, en la cual refiere el modo en que componía: "Cuando y cómo me vienen las ideas no lo sé; tampoco puedo forzarlas". Mas adelante en la misma carta el compositor comenta lo siguiente:

> Todo esto me enciende el alma, y siempre que no se me distraiga, mi tema se va agrandando, se torna metódico y delineado, y la totalidad aunque sea larga, aparece casi completa y terminada en mi mente, de tal modo que puedo inspeccionarla, como una buena pintura o una estatua hermosa, de una sola hojeada. En mi imaginación, no escucho las partes en forma sucesiva, sino que las oigo, por así decirlo, todas a la vez. ¡No puedo explicar cuán delicioso es esto![2]

Una vez que he comenzado a trabajar en una obra bajo este parámetro de espontaneidad, en ocasiones me es posible intuir la construcción formal de la misma, quizás no en su totalidad pero si a grandes rasgos. Es posible también sí el momento es propicio, escuchar los instrumentos que participarán en la composición. Una vez teniendo lo anterior, centro el trabajo en la búsqueda de los sonidos adecuados y en encontrar el carácter de la pieza. Finalmente ya que poseo con mayor claridad todos los elementos anteriormente mencionados, comienzo con un trabajo metódico. Experimento con varias posibilidades de desarrollo tanto en aspectos sencillos, como el acompañamiento en una frase, como en aspectos de mayor envergadura, como la forma musical o un color instrumental específico. El segundo modo en que concibo la creación de mi música, es mediante la elaboración de un plan con objetivos claros y definidos;

[2] *Cfr.* Gardner, H: *op. cit.* nota 1, p 451

establezco elementos como la instrumentación, armonía, forma y estilo, tratando de prever, en la medida de lo posible, los retos que vayan a presentarse así como sus soluciones. Esta forma de componer la aprendí después de leer el libro *"La filosofía de la composición"*, del escritor norteamericano Edgar Allan Poe. De este libro deseo compartir la siguiente reflexión, la cual considero pueden ser de gran utilidad a quienes dedicamos nuestra vida a la creación artística:

> Los poetas en particular prefieren hacer creer que el éxtasis intuitivo, o algo así como un delicado frenesí, es el estado en el que se encuentran cuando realizan sus composiciones, y se estremecerían de pies a cabeza si dejaran que el público echase una mirada tras los bastidores y presenciase las escenas de elaboración y las vacilaciones del pensamiento que tienen lugar en el proceso de creación[3].

En esta obra el autor, refiere que la creación de una obra no es producto de la casualidad o de un destello de inspiración, sino que es consecuencia de un plan muy bien elaborado donde la inspiración es un elemento no primigenio para su concepción. Cualquiera que sea el principio generador del texto artístico, ya sea espontaneidad o una concepción cuidadosamente planeada o quizás, un poco de ambas, resultaría difícil para mí y para cualquier artista basar toda la creación de un texto artístico en impulsos primarios de inspiración, o únicamente en un plan bien elaborado, se requiere técnica, método, disciplina y determinación para lograr con éxito la obtención de una obra. Desde sus comienzos y conforme se va desarrollando la obra musical y comienza ésta a tomar forma "a cobrar vida", se manifiestan todos los factores académico–formativos aprendidos hasta el momento. Conocimientos de armonía, forma musical, instrumentación y otros, son puestos al servicio de la elaboración del texto musical. Es en este momento cuando el segundo elemento que conforma la creación de una obra se manifiesta con mayor claridad. Brinda forma y personalidad a la pieza, para que ésta sea reflejo de su creador: *el estilo.*

[3] Poe, Edgar Allan, *La filosofía de la composición*, Ciudad de México: Ediciones Coyoacán 1999, p 11.

El estilo

Todo lo que somos es el resultado de lo que hemos pensado; está fundado en nuestros pensamientos y está hecho de nuestros pensamientos.

Siddhartha Gautama

La Real Academia de la lengua Española define la palabra estilo como el *Carácter propio que da a sus obras un artista plástico o músico.*[4] A esta definición del estilo, la cual en lo personal considero adecuada, quisiera añadir, que dicho carácter impreso en las obras del artista, es el reflejo puro de la personalidad del individuo que la realiza; la manifestación del espíritu creador del autor. En ella intervienen la experiencia artística del compositor, sus afinidades a determinados lenguajes artísticos propios de la disciplina que practica y otros. El estilo es el cúmulo de conocimientos, experiencias artísticas y sociales, es el reflejo del tiempo que el compositor está viviendo. Actualmente considero que mi estilo musical se encuentra aun en etapa formativa sin embargo, existen recursos que comienzan a ser recurrentes y dan ya personalidad a mis obras. Estos elementos son resultado de mis estudios profesionales de música y otros de carácter no formal que he realizado en diversas aéreas de la música popular. Para poder aproximarnos a un entendimiento de mi actual postura estética y la búsqueda que continuo realizando de ella, considero necesario dar una descripción mas detallada de mi formación como músico y así, poder brindar elementos suficientes que permitan al lector entender el modo en que hasta ahora ha surgido mi estilo musical así como también el rumbo que este esta tomando.

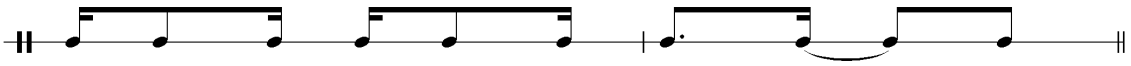
Previo a mis estudios musicales profesionales y durante los mismos, realicé estudios de carácter no formal, en academias de música popular y otros particulares, recibiendo instrucción en las áreas de análisis musical contemporáneo, composición popular y ejecución en guitarra eléctrica en diversos géneros como el rock, jazz y blues. Ya durante mis estudios en la Escuela Nacional de Música, me enfoqué principalmente en el aprendizaje de la orquestación, la forma musical y la armonía. Lo que denomino como mi *estilo musical* o lo que define mi actual postura estética, es resultado de la fusión entre mis conocimientos profesionales y populares de música. Como consecuencia de esta fusión podemos encontrar en mi estilo musical en el campo del

[4] *Diccionario de la lengua española Online,* s.v "Estilo," http://www.rae.es/. (acceso enero 16, 2012)

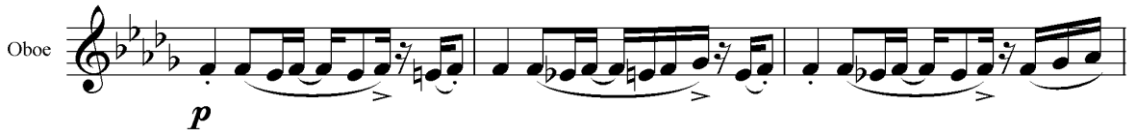
ritmo, una fuerte influencia de ritmos provenientes de géneros del *Jazz* y *Jazz Latino*, esto a través del uso frecuente de síncopas y anticipaciones rítmicas.

Ejemplo ritmo Bossa nova.

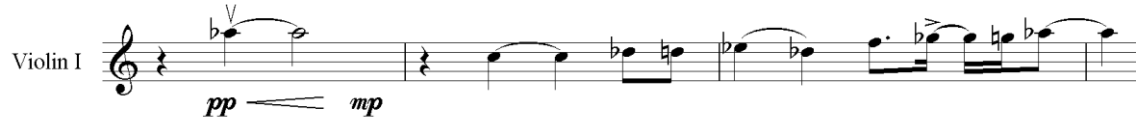
Ejemplo ritmo Samba.



Quinteto de Alientos No 2. 3er mov. Allegro con brío.

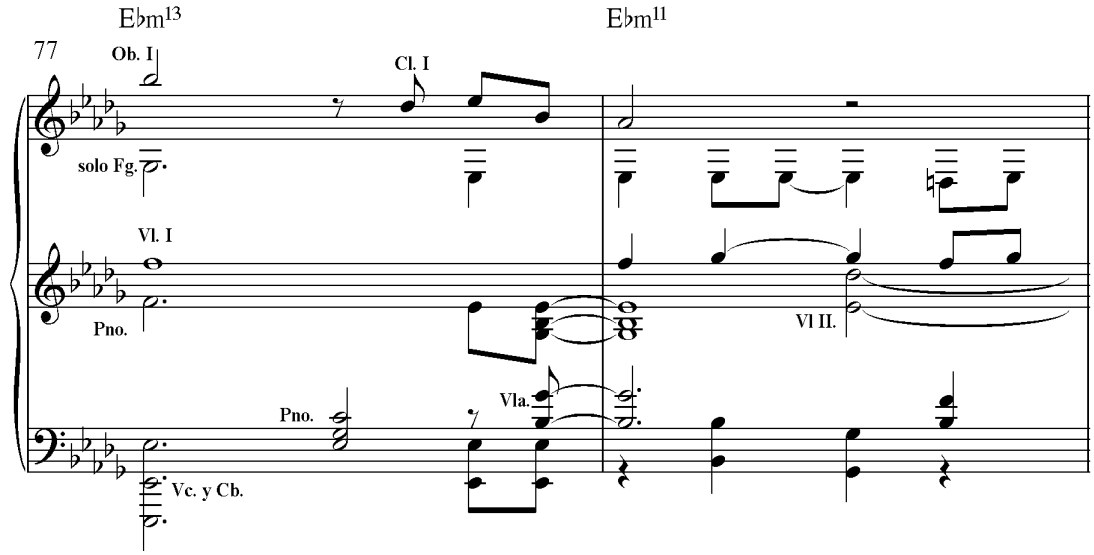


Miniatura para Orquesta.



Otro rasgo característico, es el uso recurrente de acordes de séptima en cualquier grado de la escala y la extensión de la estructura de los acordes al uso de intervalos de novena, oncena y trecena.

Miniatura para Orquesta.



Capitulo II

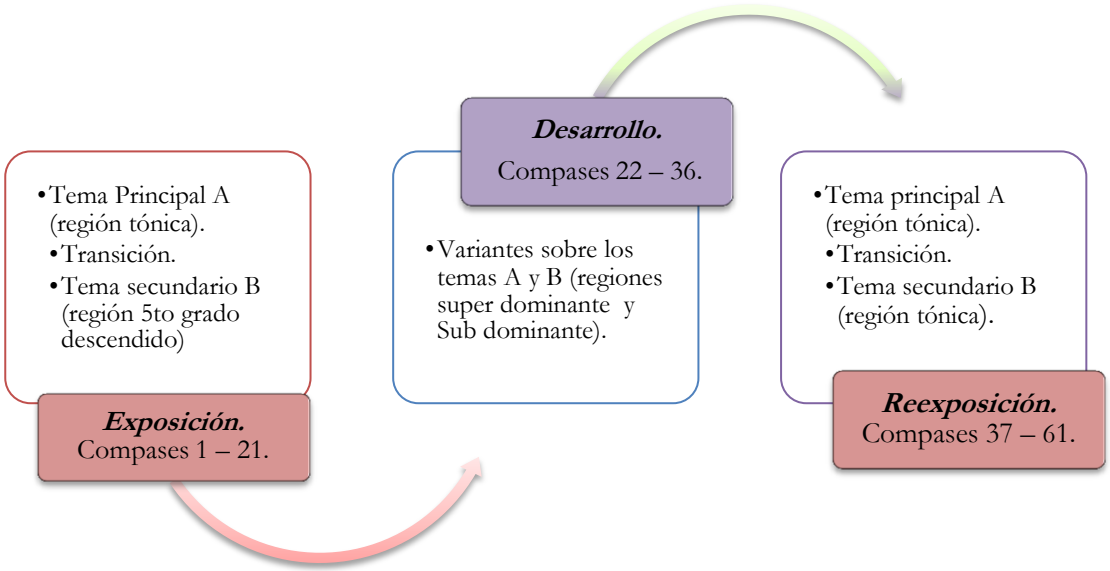
Quinteto de alientos no 2.

Para flauta transversa, oboe, clarinete, corno francés y fagot. Duración aproximada 8 min.

En el año 2007, realicé estudios de sonata clásica en la materia de Formas Musicales Aplicadas. Bajo la supervisión del maestro Leonardo Coral; el trabajo consistió, en realizar estudios profundos de la forma sonata y la composición de una obra de las mismas características formales. De manera simultanea a estos estudios, cursaba la materia de Alientos Madera con el maestro Francisco Viesca, materia en la cual estudiamos las posibilidades técnicas del quinteto de alientos, la correcta escritura para esta dotación además de realizar análisis de obras. Consideré por lo tanto adecuado, conjuntar los estudios realizados en estas dos materias y ponerlos en práctica mediante la creación de una sonata para quinteto de alientos. Dadas las características tímbricas que ofrece esta dotación, decidí experimentar en la obra en los campos de armonía y ritmo, esto mediante el uso de armonías con acordes de séptima y uso de figuras rítmicas que emularan ritmos característicos del *Jazz*.

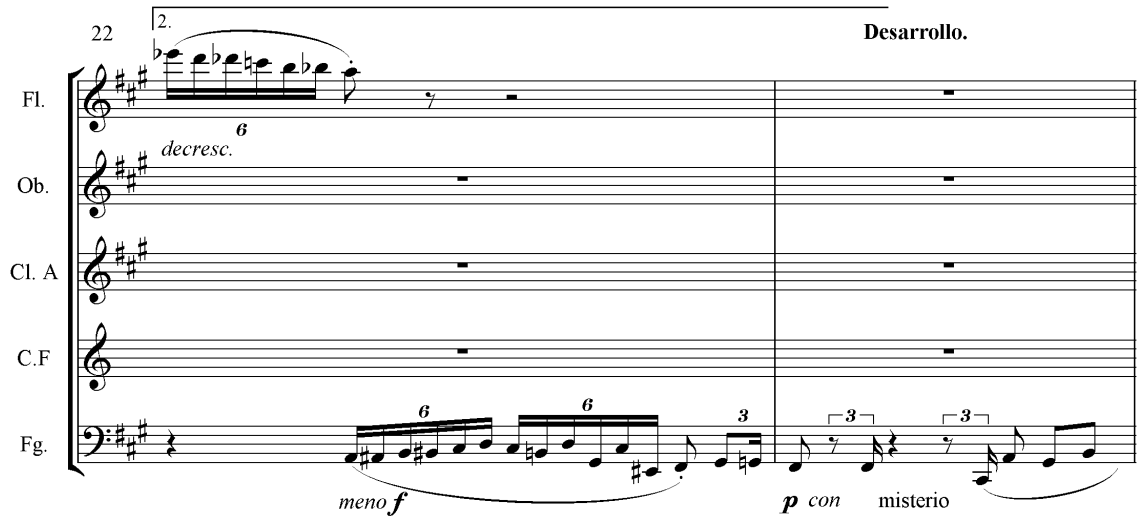
Andante Molto espressivo.

El primer movimiento del Quinteto de alientos no 2, en cuanto a forma musical, corresponde a una Sonata clásica, por lo tanto, tenemos tres secciones principales: Exposición – Desarrollo – Reexposición. Aunque en lo personal considero que lo más adecuado es clasificar la obra como Sonatina, por la extensión y el tiempo estrecho en el que transcurren los diferentes segmentos que conforman el movimiento. La articulación entre las tres secciones así como también la aparición de materiales temáticos y las regiones armónicas en las que están construidos, las ilustro con el siguiente esquema:

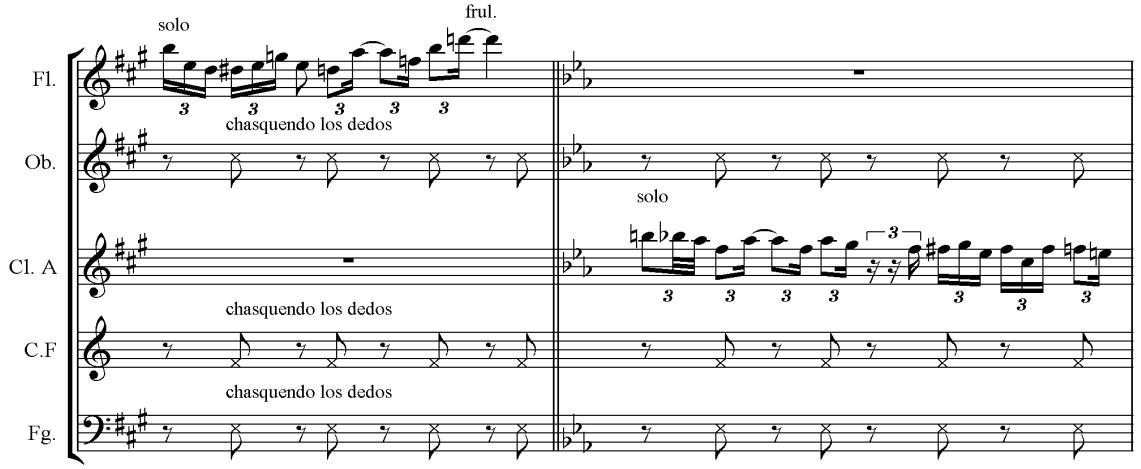


Al momento de abordar la elaboración de la obra, me encontraba en periodo de aprendizaje y asimilación de la forma sonata clásica, estudiando ciclos de sonatas para Piano de Mozart, Haydn y las primeras sonatas de Beethoven, de las cuales decidí abstraer un modelo sencillo de sonata que me sirviese de referencia para crear uno propio. Aunado a esto, los lineamientos dados por el maestro Leonardo Coral para la acreditación de la obra presentada, fueron respetar en medida de lo posible la estructura sonata consensuada en clase. El resultado que obtuve respetando estos lineamientos, aunado a los análisis personales que realicé entorno a otras sonatas fue, una estructura de sonata clara y equilibrada la cual, presenta una correcta proporción en cuanto a la presentación de materiales, contando además con secciones innovadoras que dan frescura y carácter a la obra apartándola de una simple imitación rigorista de una estructura sonata. Las innovaciones que realicé en la forma de esta obra fueron, incluir pasajes solistas con los cuales, articulé las distintas secciones que la integran. Estos pasajes los encontramos en los segmentos de transición entre el tema A y B y en los pasajes finales del tema B que conducen a la repetición de la exposición y elaboración respectivamente.

En el siguiente ejemplo se muestra el pasaje solista que corresponde a la transición entre el final de la exposición y el inicio del desarrollo:

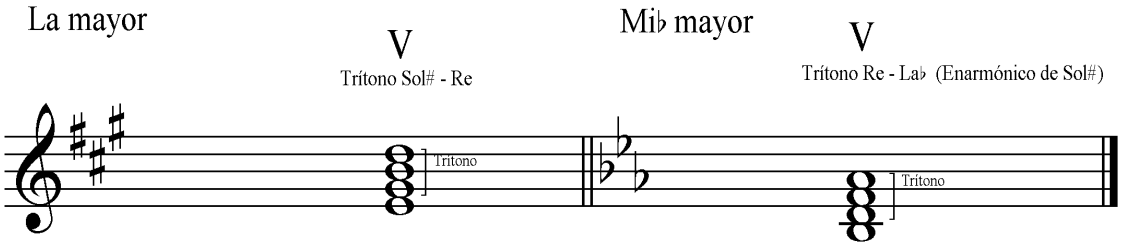


En particular quisiera resaltar dos pasajes que en lo personal considero de suma importancia ya que en ellos, los instrumentistas que realizan el acompañamiento a los instrumentos solistas, lo llevan acabo mediante sonidos percutidos con los dedos de la mano. Este acompañamiento es el resultado de la búsqueda de un modo diferente de disolver la tonalidad principal y aproximarme a la tonalidad de confrontación. Dado que el acompañamiento no posee sonidos determinados, la transición entre la tonalidad de La mayor y Mi bemol mayor se da de forma tenue. A continuación muestro el fragmento del pasaje citado:

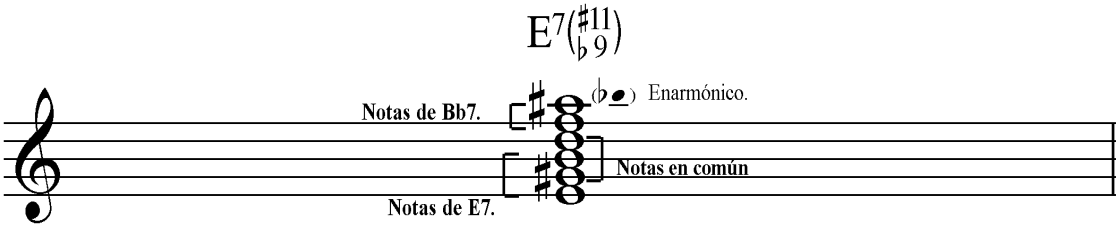


Las tonalidades principales de la sonata son La mayor y Mi bemol mayor; en la tonalidad La mayor se genera el tema principal A y en la tonalidad Mi bemol mayor, el tema secundario B. En ambas tonalidades tenemos que, en sus respectivos acordes de dominante, el intervalo de trítono que los conforman, es el mismo: Sol# – Re la

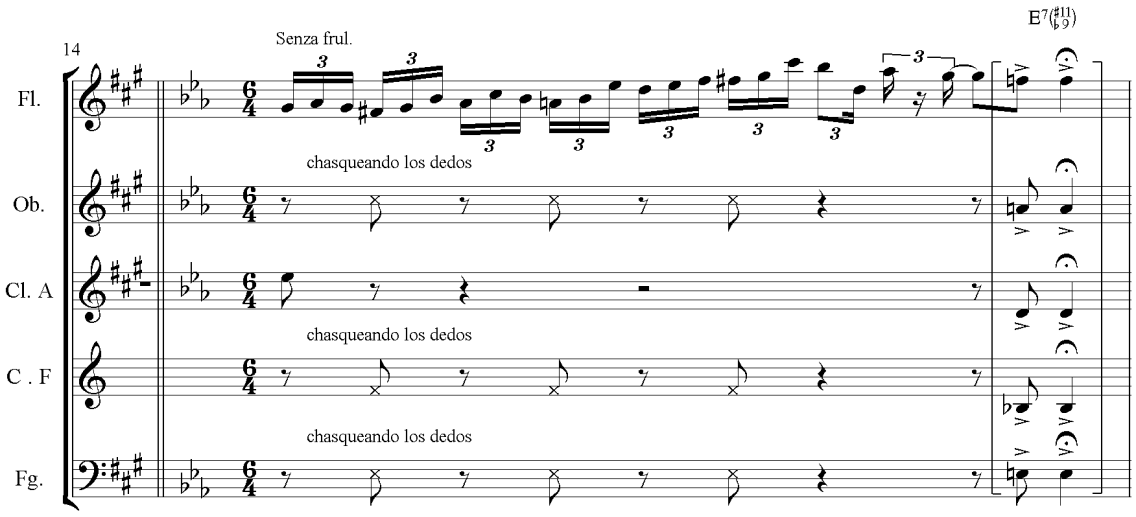
tonalidad de La mayor y Re – Lab (enarmónico de sol#) en la tonalidad de Mi bemol Mayor:



Partiendo de la relación que existe entre estos dos acordes, decidí generar un acorde de dominante común a las dos tonalidades para realizar la transición entre ellas en la sección de exposición de la sonata. El acorde lo obtuve anexando las notas del acorde Bb7 como tensiones para el acorde E7, el resultado que logre fue el acorde E7 (b9#11):

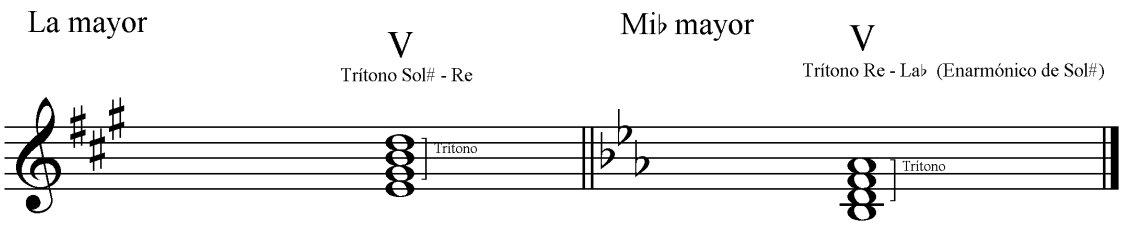


En el siguiente fragmento muestro el acorde E7 (b9#11) en la cadencia previa al inicio del tema B en la exposición:



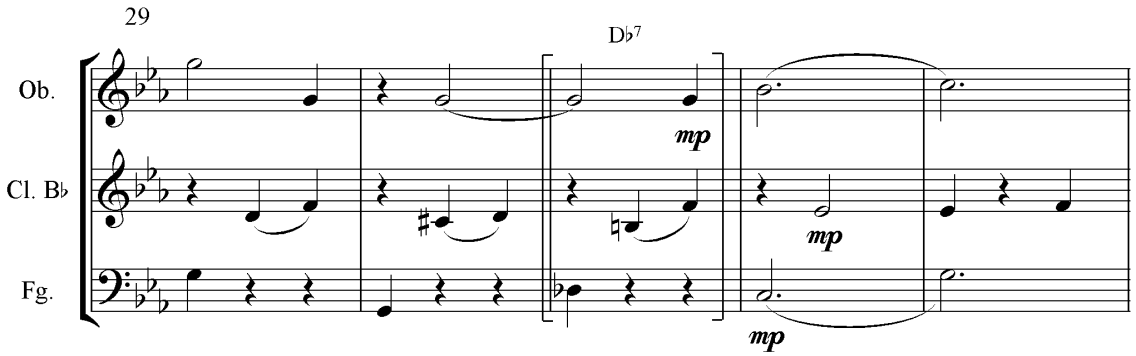
Allegro misterioso.

Consideré que el carácter de este segundo movimiento debía ser improvisatorio, ligero y ágil en contraste con el movimiento anterior. En este movimiento empleé un recurso armónico derivado del Jazz denominado sustitución de trítono, el cual, consiste en reemplazar un acorde de dominante por otro de la misma cualidad a distancia de un intervalo de trítono[5]. Esta sustitución se debe a que entre acordes de dominante que se encuentren a distancia interválica de 4ta aumentada o 5ta disminuida, las notas que producen el intervalo de trítono son las mismas. El siguiente ejemplo muestra los acordes G7 y Db7, en el primero, el intervalo de tritono lo forman las notas Si y Fa, en el segundo lo forman las notas Fa y Do bemol; esta última corresponde al enarmónico de Si.



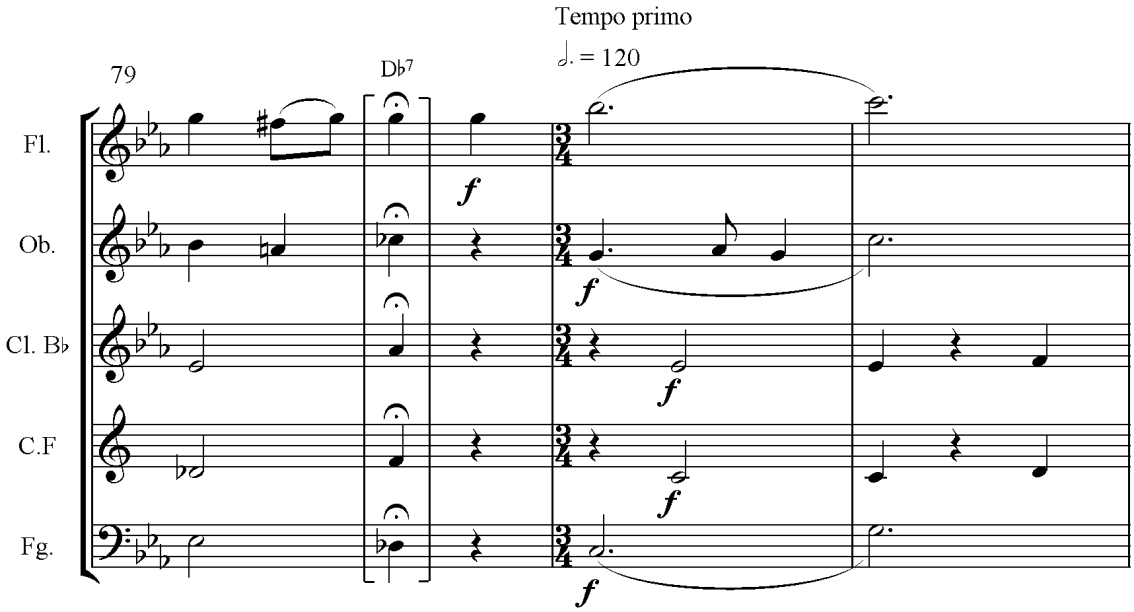
Este recurso lo empleo de manera recurrente a lo largo de la obra. A continuación muestro dos ejemplos extraídos de las secciones A y B respectivamente

Ejemplo 1 sección A

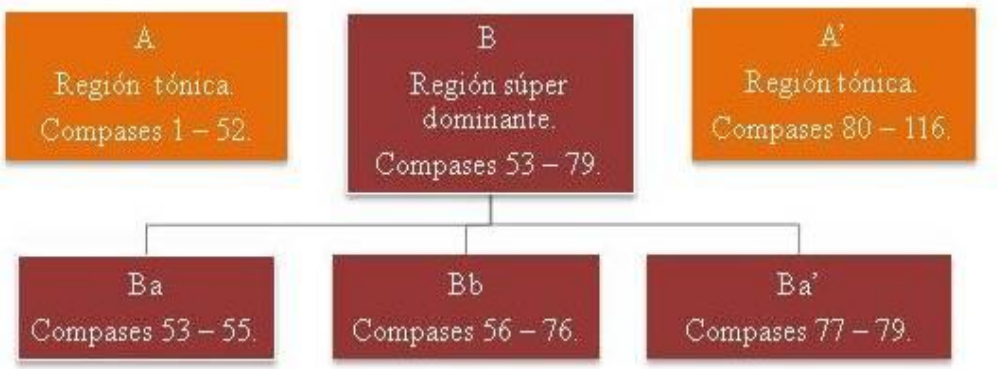


[5] Rawlins, Robert, Nor Eddine Bahha, *Jazzology*, Australia; Hal Leonard, p. 100.

Ejemplo 2 sección B

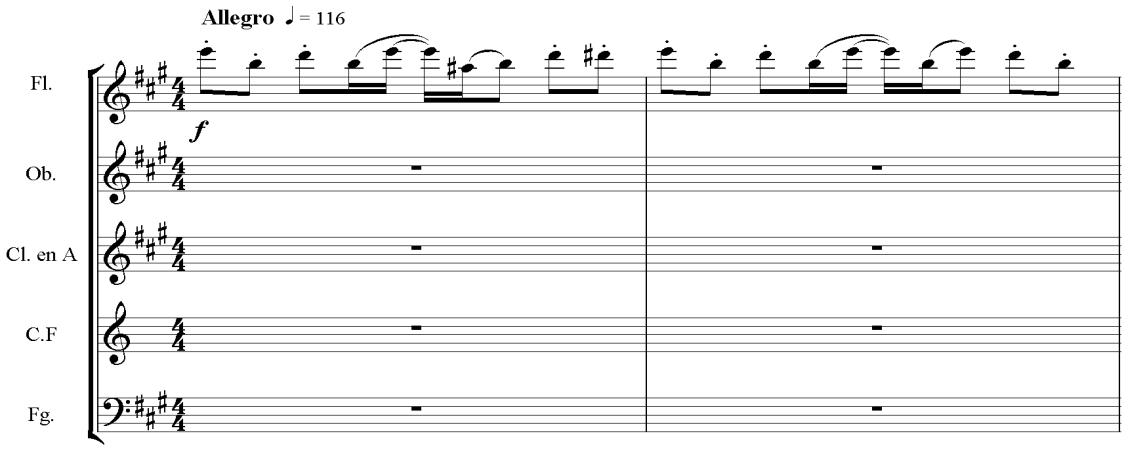


La forma musical del movimiento es ternaria ABA', la sección A inicia y concluye en la tonalidad de origen Do menor, por lo tanto la modulación a la sección B que está construida en la tonalidad La bemol mayor se da de forma súbita. Un rasgo importante de esta sección B es que se estructura de forma ternaria del mismo modo que el movimiento al que pertenece, por lo tanto, tenemos una forma musical ternaria a gran escala (todo el movimiento) y una forma musical ternaria a menor escala en la sección B. En el siguiente esquema ilustro el modo en que está construida y articulada la sección B y el movimiento:



Allegro con brío.

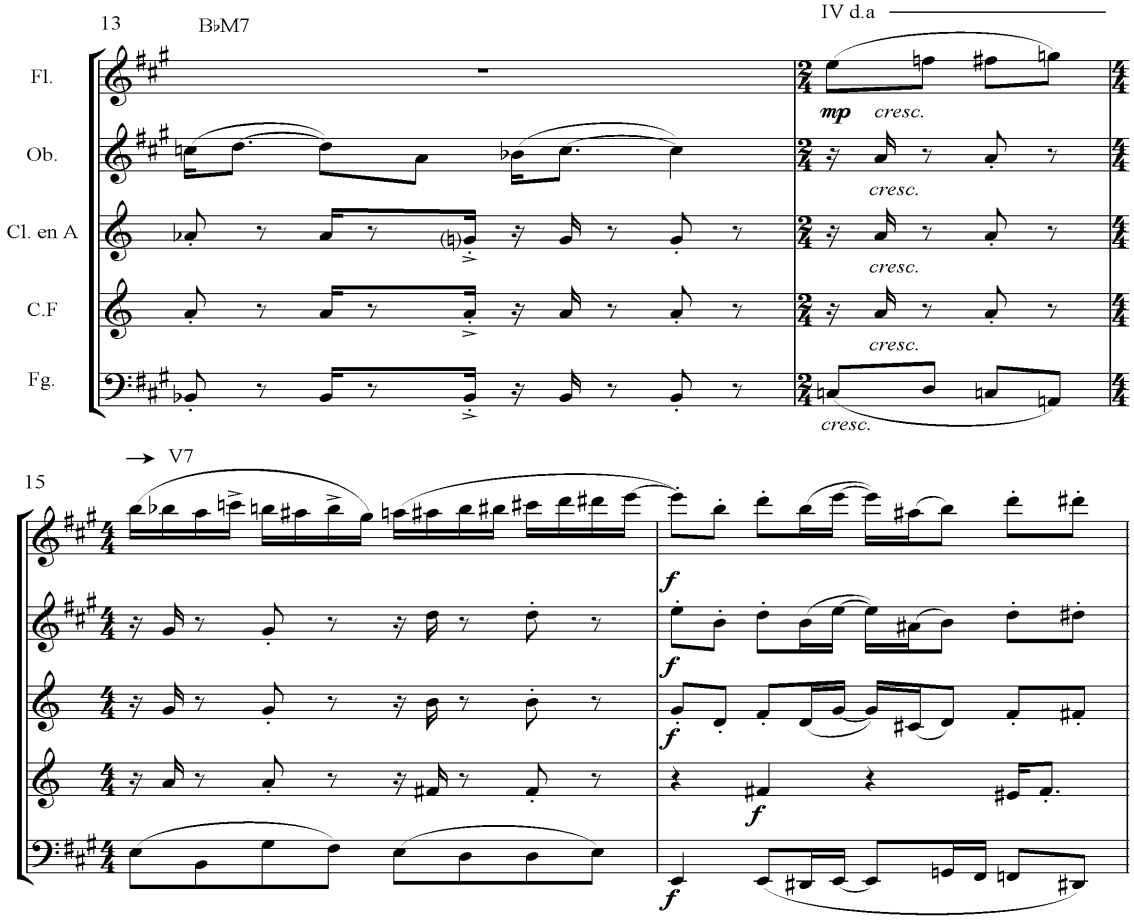
Para finalizar la sonata para Quinteto de Alientos No, 2 decidí escribir un rondó de estructura ABACA, en el cual, busqué poner de relieve mis influencias musicales del *Jazz latino*, aproximándome un poco en carácter y al estilo del Son cubano, la Samba y la Bossa Nova debido al uso frecuente de ritmos sincopados y fuertes contrastes armónicos. La obra inicia con una constante rítmico – melódica similar a un Tumbao.[6] Armónicamente, la sección está construida en la región de la dominante un planteamiento distinto al que comúnmente podemos encontrar en un rondó tradicional en donde la sección A inicia en la tónica. Dada la región armónica a la que pertenece así como su carácter reiterativo, esta sección da la impresión auditiva de ser material introductorio.



Este modo de estructurar la sección A del rondó genera tensión armónica y estructural, lo empleo de manera recurrente a manera de rasgo característico de mi estilo (compárese con 6. *Altar… en el desierto*. 3er movimiento *Allegro agitato e trágico* p. 37). La sección B que precede, plantea inicialmente una melodía en octavas, realizada por el oboe y clarinete. Esta sección armónicamente pertenece a la región de la tónica con lo cual se resuelve la tensión armónica generada a nivel estructural por la sección A

[6] Termino de procedencia africana que el músico popular se apropia para designar tipos de estructuras o modelos metrorrítmicos que se fijan a través de su reiteración cíclica. Aunque Su raíz etimológica lo emparenta con el vocablo ¨tumba¨, con el que suele nombrarse a la tumbadora, puede aparecer en cualquier instrumento, principalmente en el piano y en el bajo, donde se lo ha identificado comúnmente. Su procedencia genérica es indudablemente sonera; sin embargo, puede recrearse en otros géneros bailables. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo X, España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 508.

que le precede. Acorde con el carácter que deseé imprimir, esta sección presenta armonizaciones interesantes como la aparición del acorde de BM7 en el compás 13 y la cadencia IV7 (dominante auxiliar) – V7 compases 14 y 15 respectivamente.

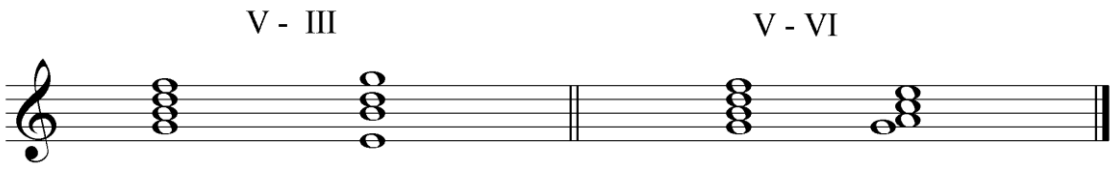


La sección C es un trío en Re bemol mayor para los instrumentos Oboe, Corno francés en fa y Fagot en la tonalidad de Re bemol mayor. En esta sección el carácter musical al que deseé aproximarme fue a la Bossa Nova. Los rasgos característicos de este género son el uso de ritmos sincopados derivados de la Samba, y los fuertes contrastes armónicos, los cuales, deben manifestarse principalmente en la línea melódica. Para generar el contraste armónico que me permitiera emular el estilo de la Bossa nova, me basé en un recurso armónico proveniente del Jazz. Los acordes de dominante en Jazz poseen además de la resolución que existe de manera inherente a la relación V – I, múltiples resoluciones denominadas "Resoluciones Engañosas".[7]

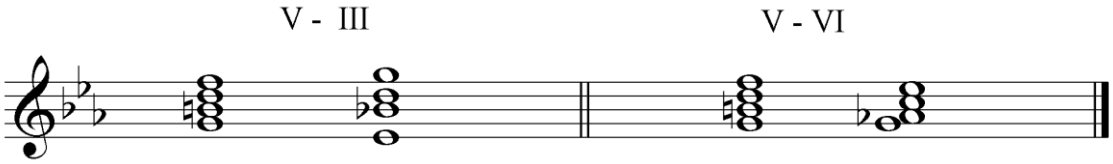
[7] Rawlins, R: *op. cit.* Nota 5, pp. 112 – 113.

Los siguientes ejemplos muestran algunas de las posibles resoluciones que un acorde de dominante puede realizar:

V – I Resolución a la tónica en mayor.- En este conjunto de resoluciones el acorde de V7 resuelve a los acordes que conforman la familia de tónica.

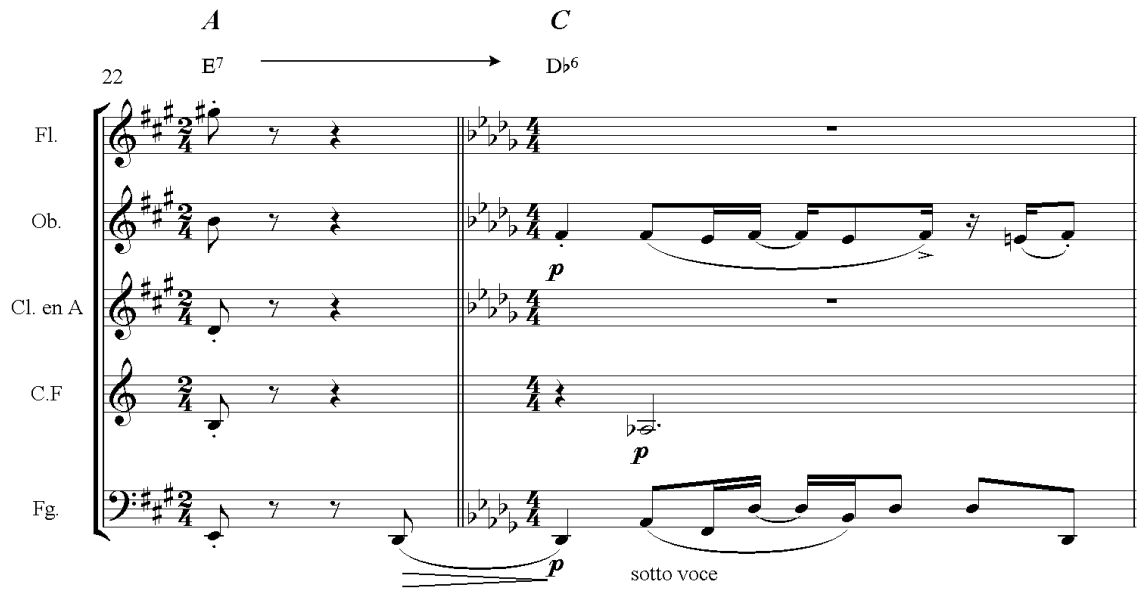


V – I Resolución a la tónica en menor.- En esta resolución se incluyen los acordes de la familia tónica en modo menor, grados III y VI respectivamente.



Otras posibles resoluciones:
Ascendiendo por intervalo de tercera menor a un acorde mayor o menor
Ascendiendo por intervalo de tercera mayor a un acorde mayor o menor
Ascendiendo o descendiendo por intervalo de trítono a un acorde mayor o menor
Ascendiendo por intervalo de tono.

Este elemento lo empleé como método modulatorio entre las secciones A – C del rondó. La sección A del rondo armónicamente esta construida como antes mencioné, en la región de la dominante E7, el segmento C inicia con la nueva armonía de primer grado DbM6 (C#M6 enarmónico). La modulación que desarrollo entre las secciones A – C se da ascendiendo por intervalo de tercera mayor a acorde mayor o como explique anteriormente a tonalidad mayor. En el siguiente fragmento de la obra muestro el pasaje donde está la transición entre las secciones A – C:



Finalmente la obra regresa una vez más a la sección A, en esta ocasión la sección conduce a la Coda de la obra; en este segmento se recapitula el tema principal del rondó y finalmente, la pieza concluye con una cadencia V – I en la tonalidad principal.

Capitulo III

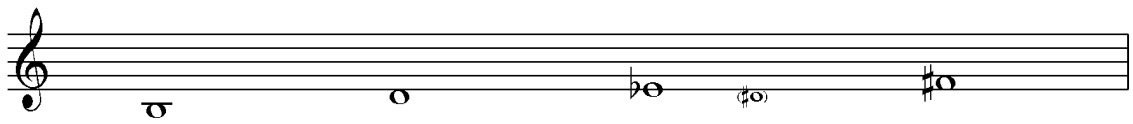
Momentos de aprendizaje. Tres obras para Piano solo.

Preludio en Si mayor/menor. Duración aprox. 2 min. Preludio en La mayor. Duración aprox. 3 min. Vals en Do sostenido menor. Duración aprox. 4 min.

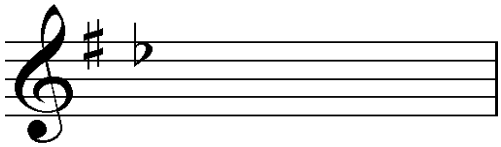
Los trabajos para piano contenidos en el ciclo *"Momentos de aprendizaje"* son resultado de mis estudios realizados con el maestro Leonardo Coral en la clase de *Formas musicales aplicadas.* Consisten en trabajos que realicé después de analizar obras para piano de compositores como Juan Sebastián Bach, Alberto Ginastera, Claude Debussy, Frédéric Chopin, Gyorgy Ligeti, por citar solo algunos. El trabajo en clase consistía en analizar obras para piano de los compositores antes mencionados y observar en ellas elementos formales, armónicos y melódicos entre otros, con la finalidad de establecer recursos composicionales que pudieran ser aplicados en nuestros trabajos. Este conjunto de piezas son una selección de los trabajos realizados en clase.

No 1 Preludio en Si Mayor/menor.

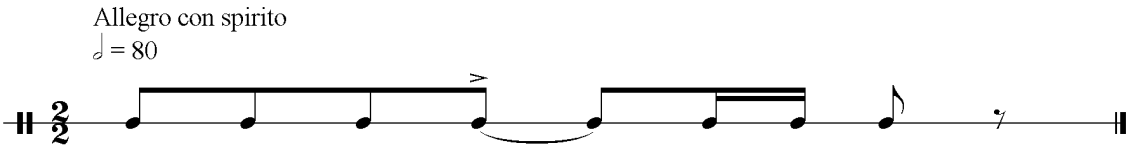
El preludio en Si es una obra monotemática, inspirada en los trabajos contenidos en el ciclo *Música Ricercata* del compositor György Ligeti. El trabajo realizado en este proyecto se centró en realizar una obra monotemática a partir del menor número posible de elementos. La obra posee dos células con las cuales se desarrolla toda la pieza; la primera de estas células esta formada por el conjunto de notas pertenecientes a las triadas Si mayor y Si menor.



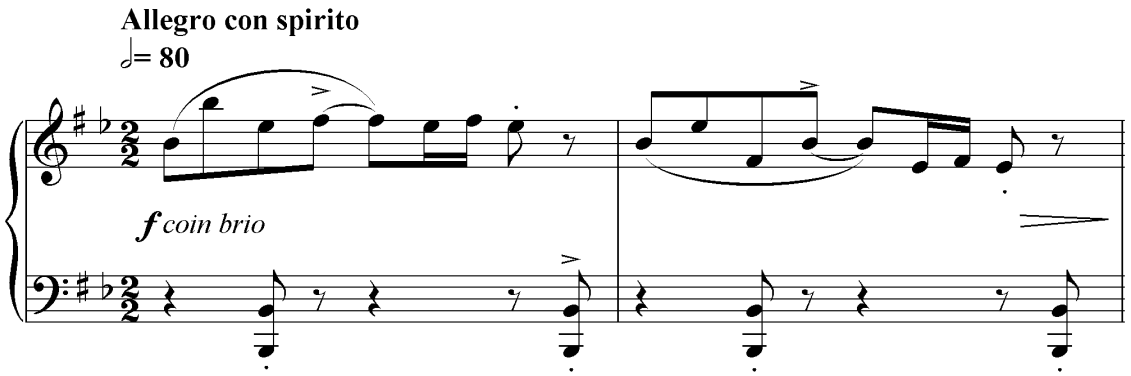
El motivo por el cual utilizo la nota Re sostenido enarmonizada como Mi bemol fue para simplificar las notas de las dos cualidades en una misma armadura, así evité, recurrir a cambios de armadura o al uso recurrente de becuadros y sostenidos. La armadura que obtuve fue la siguiente:



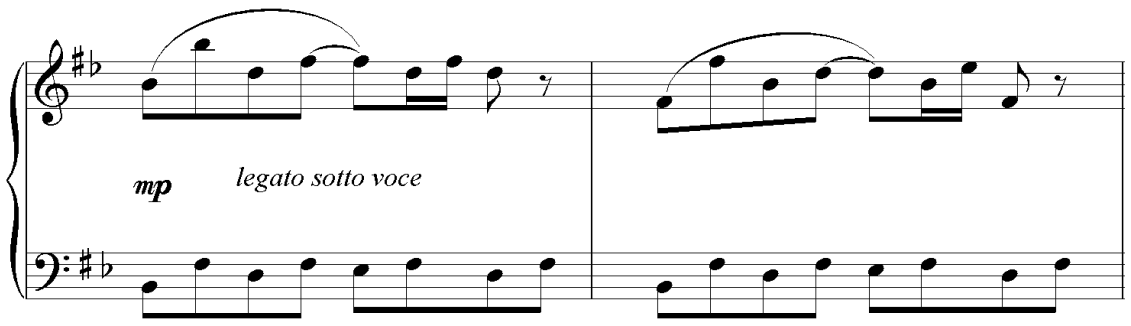
La segunda célula consiste en el siguiente esquema rítmico:



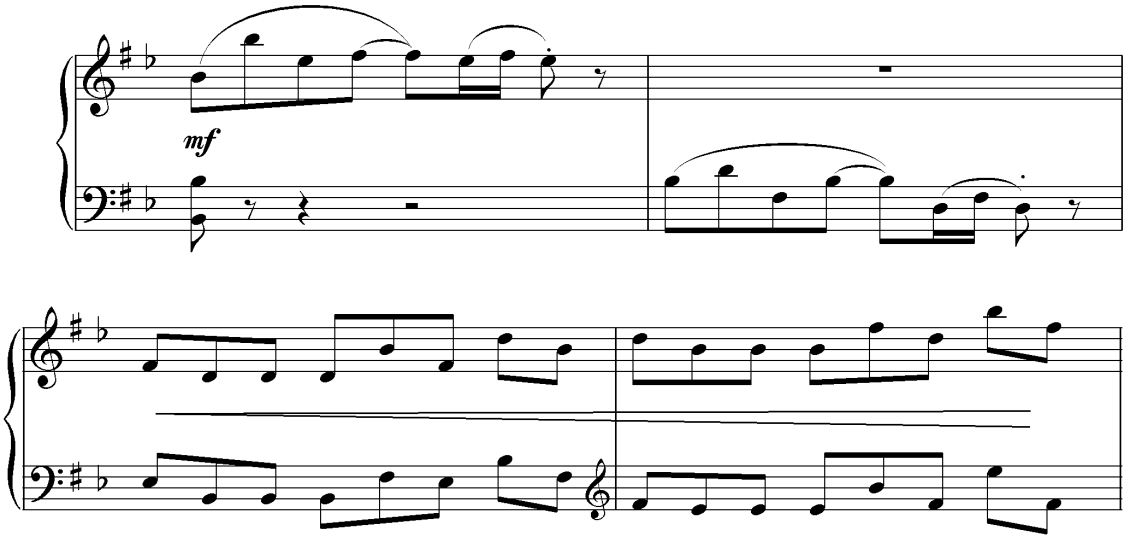
La obra está constituida por tres periodos, con una extensión de seis compases el primero y ocho compases el segundo y el tercero. El primer periodo comienza presentando y ampliando el esquema rítmico descrito anteriormente con las notas que pertenecen a la cualidad mayor del acorde Si.



En el segundo periodo la cualidad armónica se alterna constantemente aunque la sensación de cualidad menor es la que prevalece. Esta ambigüedad en la cualidad armónica se observa en el acompañamiento de la mano izquierda.



El último periodo consiste en un manejo simultáneo de las dos cualidades. Este periodo conduce a la conclusión de la obra.



No 2 Preludio en La Mayor.

El trabajo realizado en esta obra estuvo fuertemente influenciado por los preludios 1 y 2 del *Clave Bien Temperado* libro I de Juan Sebastián Bach. La obra es un preludio monotemático estructurado en cuatro periodos en donde la conducción y desarrollo se encuentran en la variación armónica. Este fue uno de los primeros proyectos en donde conjunté mis conocimientos académicos y populares de música. En el primer periodo se presenta el siguiente esquema armónico:

Grado	I	V	V	VI	II	III	VI	VIIb	VIb	IIb	Vb	V
Acorde	AM7	E7 /G#	Em 11/G	F#m7	Bm7	C#m7b5	F#7	GM7	Fm7 /Ab	Bb 7	Eb7	E7

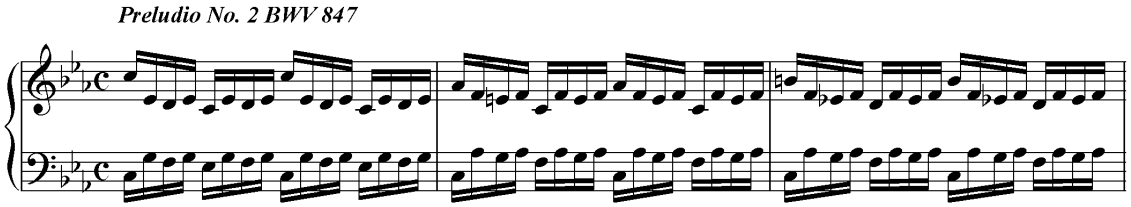
En el segundo periodo, se aumenta la sucesión armónica inicial:

Acordes 1er periodo.	AM7	E7 /G#	Em 7/G	F#m7	Bm7	C#m7b5	F#7	GM7	Fm7 /Ab	Bb 7	Eb7	E7
2do periodo	AM7	E7 /G#	Em 7/G	F#m7	Bm7 DM7	C#m7b5	F#7 B11 ; 3 Ab7	GM7 Bm7	Fm7 /Ab	Bb 7	Eb7	E7 E7 #11

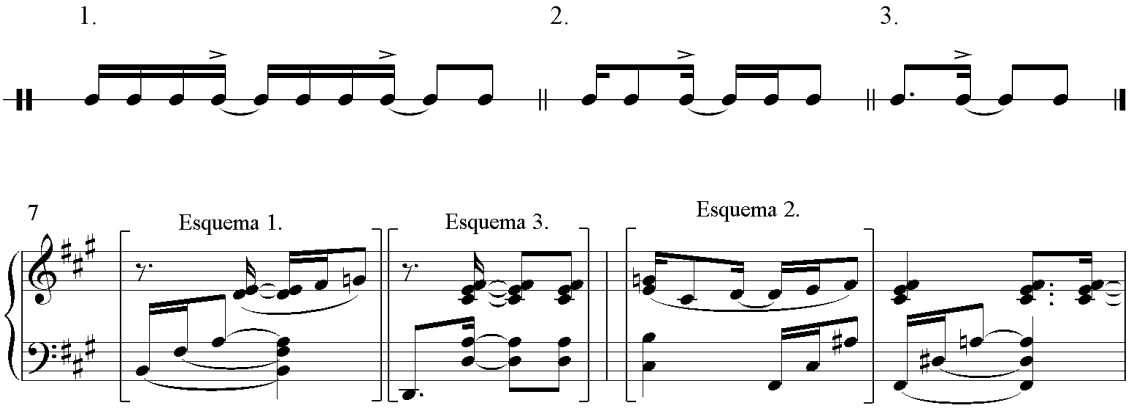
En el tercer periodo, el preludio modula a la tonalidad de Mi bemol menor; el esquema armónico es equivalente con respecto del planteamiento original, es decir, los grados tonales se mantienen, conservando sus respectivas cualidades armónicas. La excepción a esta generalidad la tenemos en el grado III, donde en lugar de presentarse el acorde GbM7 se presenta el acorde Gm7b5, con el objeto de mantener la relación cadencial II – V con el acorde C7.

Grado	I	V	V	VI	II	III	VI	VIIb	VIb	IIb	Vb	V
Acordes 1er periodo	AM7	E7 /G#	Em 7/G	F#m7	Bm7	C#m7b5	F#7	GM7	Fm7/Ab	Bb 7	Eb7	E7
3er periodo	Ebm7	Bb7	Bbm 7	CbM7	Fm7b5/C	Gm7b5	C7	DbM7	CbM7	E7 (Fb7)	A7	B7 Eb7 E7

Si bien la obra esta influenciada por los trabajos de Bach en los preludios 1 y 2 del *Clave Bien Temperado* libro I, mi pieza, posee dos diferencias sustanciales que la independizan de estas obras. La primera de estas es el empleo de acordes de sétima mayor, séptima menor y acorde disminuido con sétima menor. El segundo y más importante es el ritmo. En los preludios de Bach hay una constante rítmica en dieciseisavos que se mantiene en la mayor parte de las obras mencionadas:



En mi trabajo no existe una constante rítmica, lo que planteo es el uso constante de ritmos sincopados basados en los siguientes tres esquemas rítmicos:

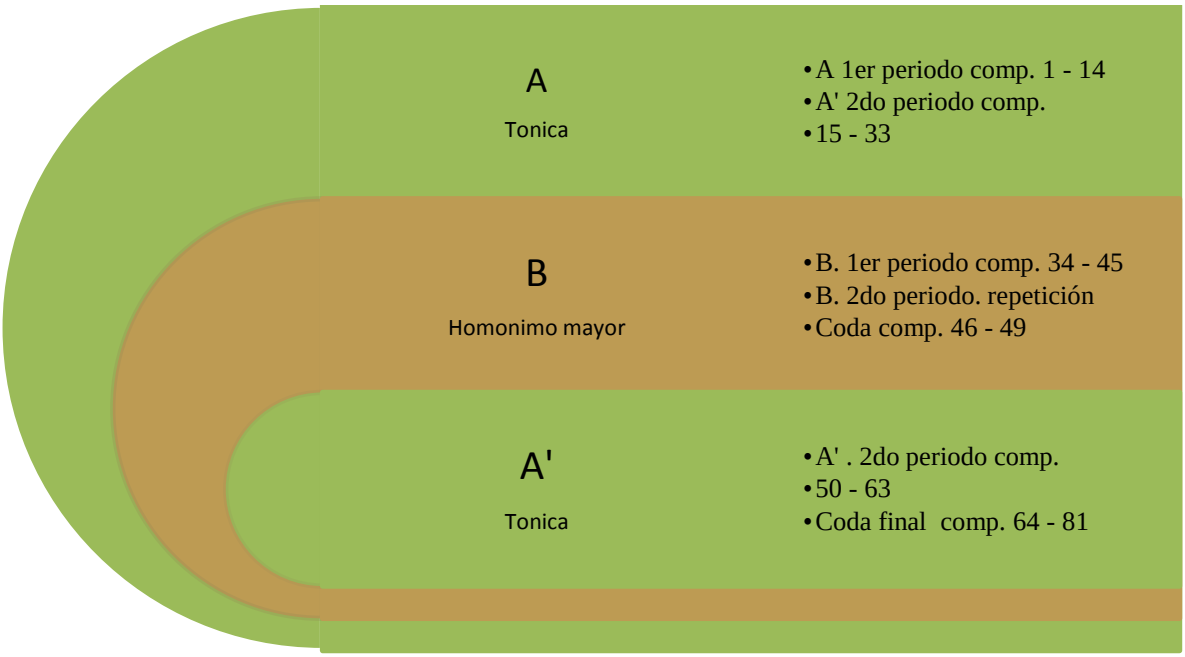


Estos dos rasgos otorgan a la obra independencia e identidad con respecto de los preludios de Bach.

No 3 Vals en Do sostenido menor

Cuando abordé la composición del Vals en Do sostenido menor, analizaba los 24 preludios op. 28 y principalmente el vals no7 op. 74 para piano del compositor F. Chopin como parte de mis actividades académicas en la clase de Formas musicales aplicadas con el maestro Leonardo Coral. Como resultante del análisis de estas obras, construí la forma musical de mi pieza Vals en do sostenido menor la cual es una estructura ternaria. Una estructura ternaria comúnmente se representan alfabéticamente con las letras ABA', donde A consiste en la primera sección de la estructura pudiendo ser está, conclusiva o modulatoria es decir, puede terminar en la región armónica en la que comenzó o bien modular. La letra B es una sección diferente por lo general de contraste armónico y de carácter. Finalmente la letra A' es la repetición con variantes no sustanciales de A. Partiendo de este esquema general, tenemos en mi trabajo, que la sección A se divide en dos periodos de extensión similar; en el primero de estos, se

presenta el tema principal de la obra y en el segundo se realizan variaciones melódicas y ornamentaciones sobre el tema principal. La sección B contrasta armónicamente (modulación al homónimo mayor) y en carácter con respecto de A; a diferencia de esta sección, el segundo periodo es una repetición exacta del primero. Al final de esta sección, se presenta un pequeño segmento de CODA que conduce a la repetición del segundo periodo de A. Al final de esta reexposición, se presenta una CODA con material del tema principal de la obra. La estructura musical por lo tanto queda de la siguiente forma:



Capitulo IV

Dos versiones del Estándar no 1.

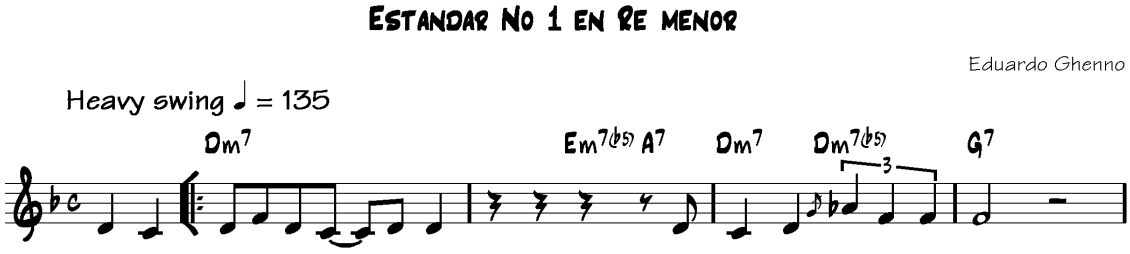
Priera versión para Saxofón contralto, piano, Contrabajo y Percusiones. Duración. 3 min. Segunda versión para Big Band y voz. Duración 5 min

El proyecto de *Estándares* esta dirigido a jóvenes músicos que deseen interpretar piezas con estilo Jazz y que no tengan los conocimientos ni la práctica de dicho género. Surge como una necesidad de interpretar músicas que se encuentran en un sistema y estilo distinto al que se me instruyó en la Escuela Nacional de Música. Aunado a esto, mis intereses profesionales se centran en la composición para cine y medios audiovisuales para lo cual, es necesario tener un amplio dominio en diversos géneros populares además de conocimientos de música clásica. El proyecto consiste en una serie de obras similares a los standards[8] contenidos en los libros *Real Book*, las obras contenidas en estos libros, se centran en las capacidades improvisatorias individuales y colectivas de los instrumentistas, tanto para generar acompañamiento espontáneo para la melodía, como improvisaciones y variaciones sobre el tema principal, basándose para esto, en el esquema armónico de la melodía o en alguna sucesión de acordes dispuesta por el compositor para este propósito. En *Estándares* planteo para cada obra del ciclo dos partituras: la primera de ellas contiene únicamente melodía, acordes cifrados que acompañan al tema, tempo y carácter. Esta partitura está diseñada para músicos Jazzistas que podrán interpretarla como consideren conveniente y también podrán adecuar la obra a cualquier dotación instrumental. La segunda partitura consiste en un posible planteamiento dirigido a músicos que no posean los conocimientos o la práctica suficiente en el género del Jazz. Contiene dotación, acompañamiento, así como también secciones solistas que sirven de guía a los músicos que deseen interpretarla.

[8] Composición musical, usualmente una canción popular que se establece como elemento dentro del repertorio que se espera un músico de Jazz deba conocer. Los estándares de Jazz incluyen canciones populares de finales del siglo XIX, canciones de musicales de Broadway y películas de Hollywood de compositores como George Gershwin, Jerome Kern, Harold Arlen, Irving Berlin, Cole Porter, y Richard Rogers, y obras recientes de músicos de Jazz (Round Midnight de Thelonious Monk, A night in Tunisia de Dizzy Gillespie, Giant steps de John Coltrane).*The New Grove Dictionary of Jazz*, Tomo II, London: Macmillan, 1998 pág. 487.

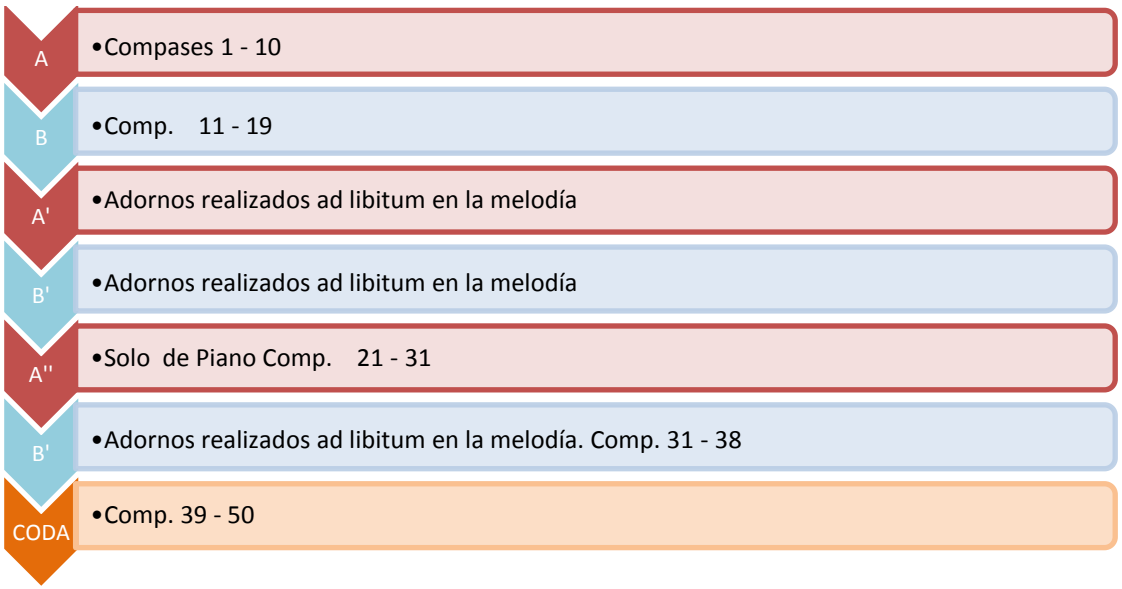
Estándar No 1.

El trabajo realizado para *Estándar No 1*, consistió en crear una pieza musical que asemejara un estándar del libro *Real Book*. La partitura de un standard contenida en este libro, posee melodía principal, cifrado de acordes que acompañan a la melodía y carácter de la obra. Creé mi obra emulando las características antes mencionadas, una vez terminada la pieza, desarrollé dos versiones de la obra con diferentes instrumentaciones. A continuación vemos un fragmento de la obra en su versión simple, en él podemos observar los elementos necesarios para que la pieza comparta las características de un standard:



Primera versión para Saxofón alto, Piano, Contrabajo y Percusiones.

Una vez concluida la partitura inicial, realicé la primera versión del estándar la cual, fue planteada con la instrumentación que corresponde a un cuarteto de Jazz: saxofón contralto en mi bemol, piano, contrabajo y percusiones. Generé además, una posible interpretación y estructura musical, ilustrada con el siguiente esquema:



El tema de la obra lo estructuré en dos partes: en la sección A hay un primer planteamiento melódico que es contestado a manera de coro en el segmento B. En el solo de piano, el trabajo se centró en realizar variantes sobre el fragmento del tema que corresponde al segmento A. En estas variaciones, lo más importante fue tratar de dar a la música un carácter improvisatorio.

Segunda Versión Para Big Band y Voz

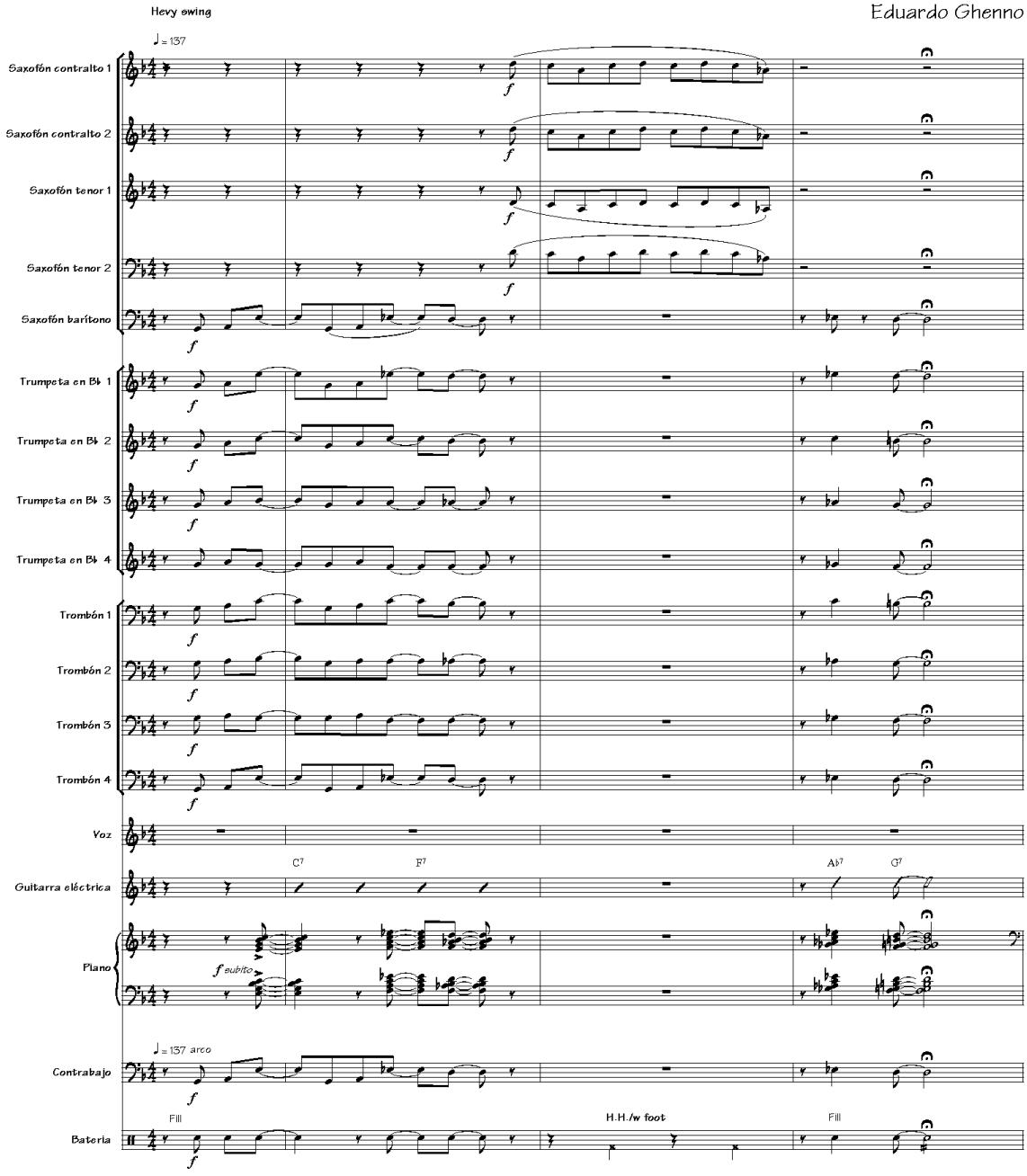
La obra *Estándar no 1* en re menor, fue concebida desde un principio para una Big Band. En los primeros bocetos de la partitura el acompañamiento de Piano da la impresión de ser una reducción de una dotación más amplia y no un acompañamiento. Decidí por lo tanto, conservar estos bocetos iniciales y crear un nuevo planteamiento para la obra, comenzando por escribir una sencilla melodía con acordes cifrados, la cual después me permitiría, dada su simpleza, desarrollar distintas versiones. Una vez terminada la partitura base del *Estándar no 1* y la primera versión para cuarteto de Jazz, di continuidad a los bocetos iniciales para Big Band. En esta segunda versión, la instrumentación cuenta además con guitarra eléctrica y voz. Asimismo, realicé cuatro modificaciones estructurales con respecto de la partitura base y la primera versión. Como algo nuevo, esta obra es presenta trece compases de introducción a la anacrusa del tema principal[9].

[9] Para facilitar la lectura, en los ejemplos correspondientes a la versión de Big Band y voz, el saxofón tenor II y el saxofón barítono están escritos en clave de Fa.

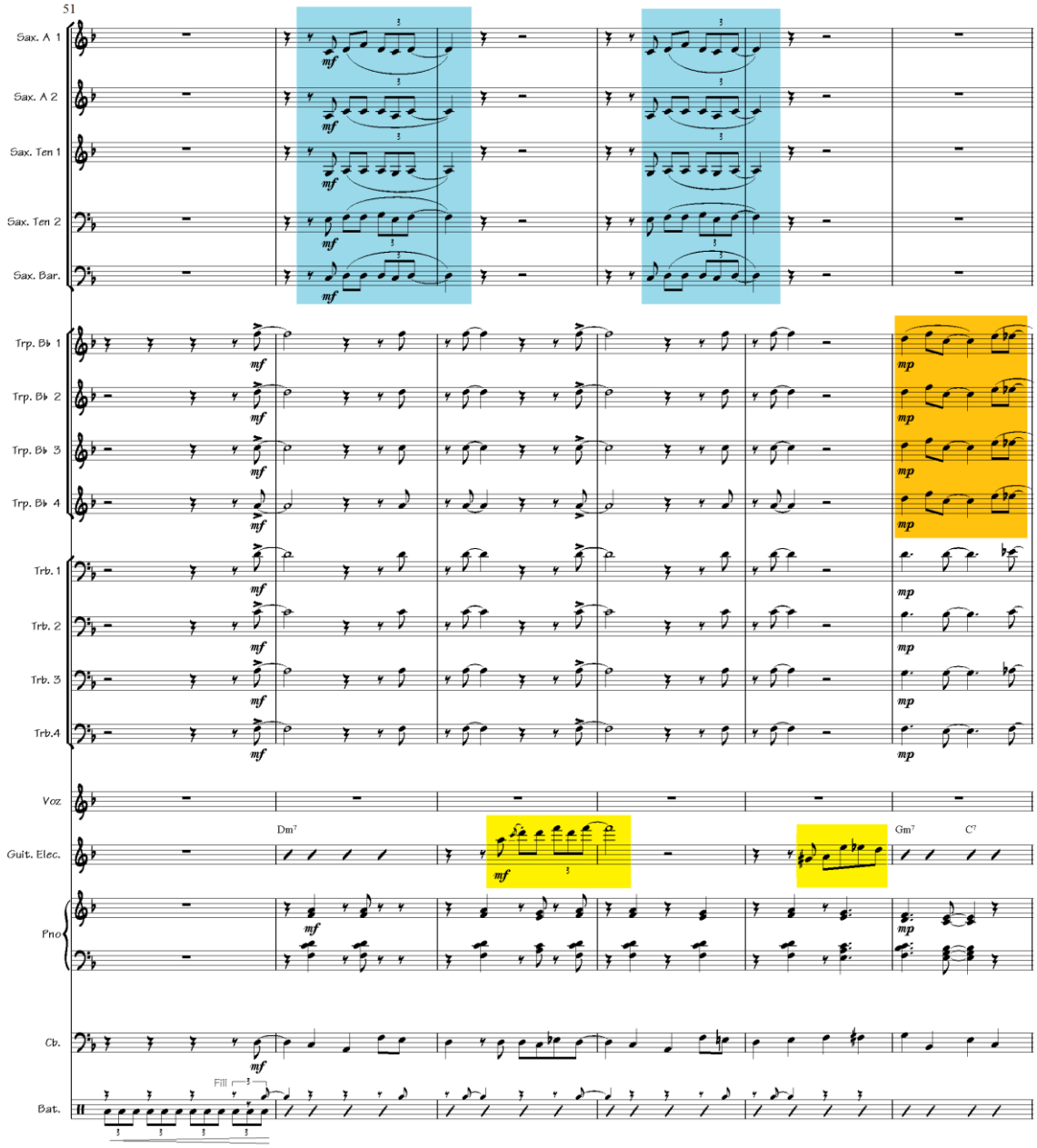
A los amores fugaces...

Estandar no 1 en D menor

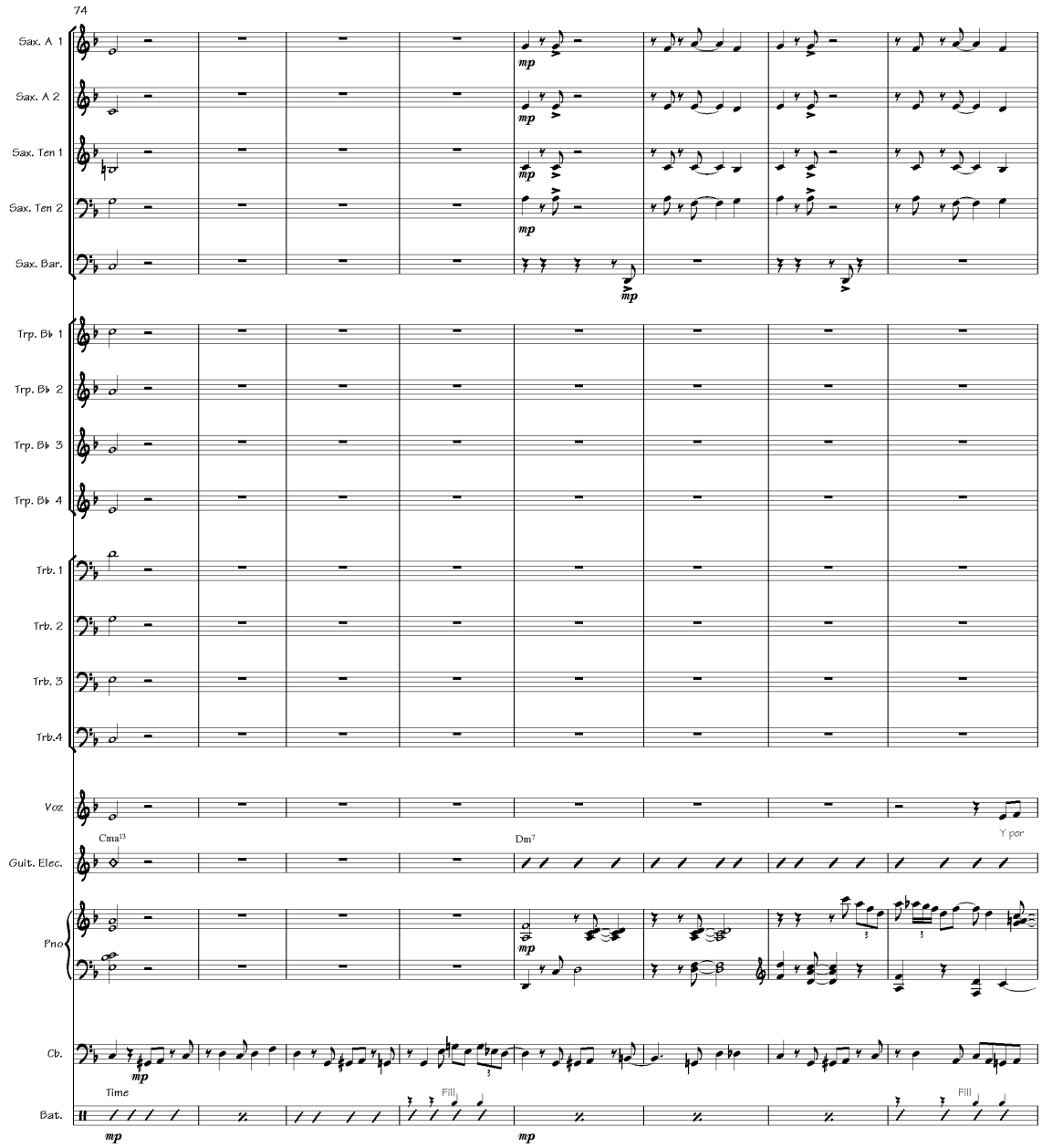
Versión para Big Band y voz



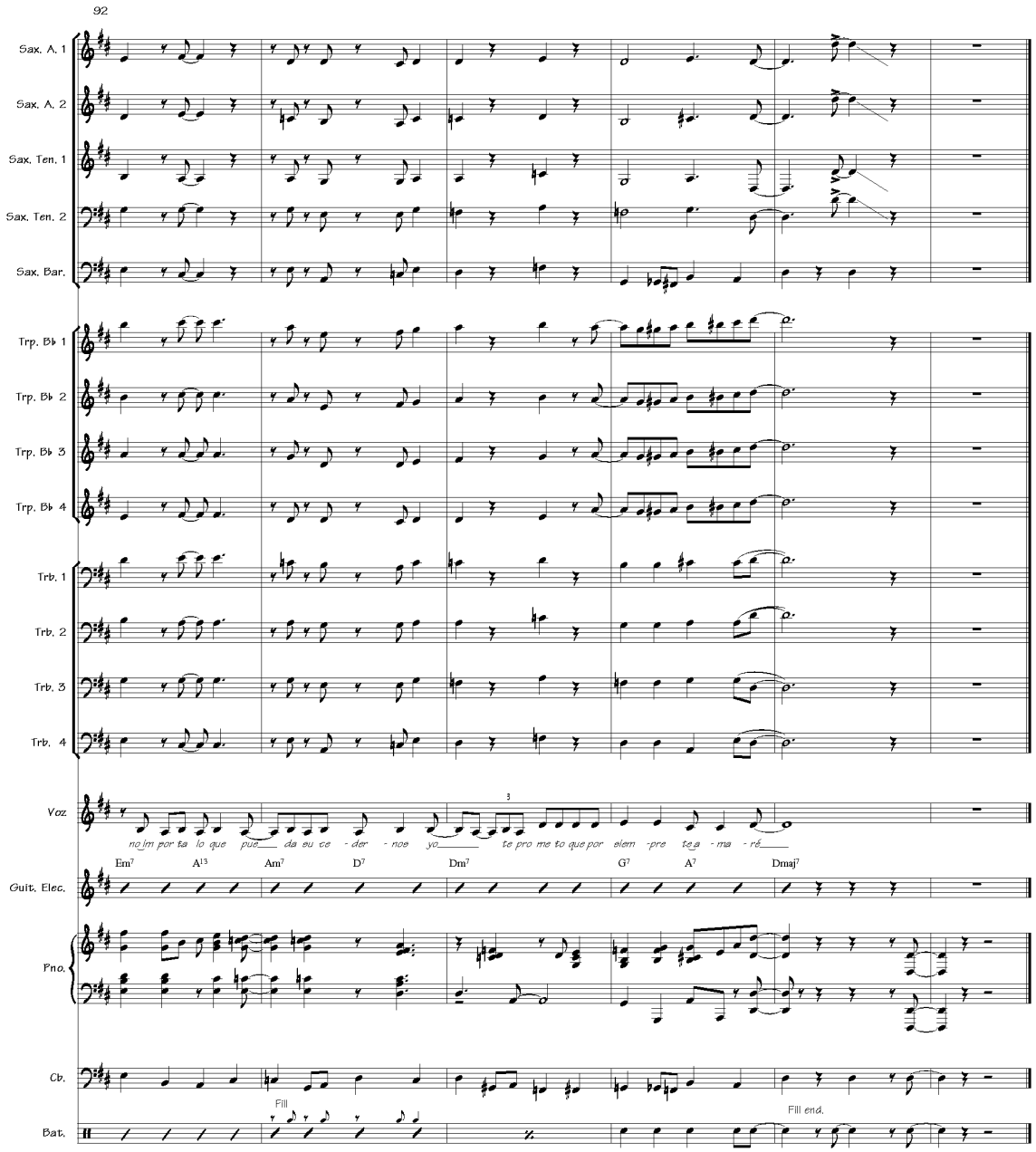
La siguiente modificación se presenta en los compases No 52 – 63 donde añado una nueva sección tanto armónica como melódica y donde el papel principal se alterna en pequeñas participaciones solistas entre la sección de trompetas, la guitarra y la sección de Saxofones.



La tercera modificación se presenta en los compases 72 – 80; este segmento de ocho compases cumple la función de anacrusa a la sección de coda.



La última modificación se da en la coda, la cual, tanto en la partitura base como en la primera versión tiene una extensión de catorce compases. En la versión para Big Band esta ampliada con cuatro compases más, en los que añado una nueva sucesión armónica además de dar continuidad y conclusión a la línea melódica.


92
Sax. A. 1
Sax. A. 2
Sax. Ten. 1
Sax. Ten. 2
Sax. Bar.
Trp. Bb 1
Trp. Bb 2
Trp. Bb 3
Trp. Bb 4
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Trb. 4
Voz
no lm por ta lo que pue da eu ce - der - noe yo te pro me to que por siem - pre te_a - ma - ré
Em7 A13 Am7 D7 Dm7 G7 A7 Dmaj7
Guit. Elec.
Pno.
Cb.
Fill
Fill end.
Bat.

Capitulo V

Altar… en el desierto. Cuarteto de Cuerdas No 1[10].

Duración aproximada 20 min.

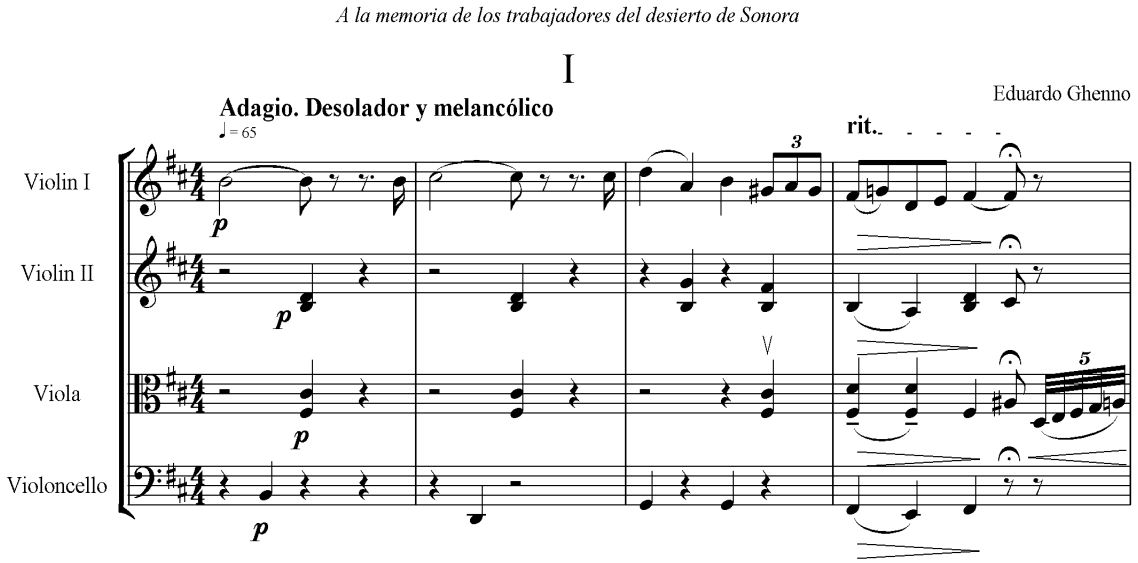
A finales del año 2008, realicé una serie de apuntes para cuarteto de cuerdas a manera de ejercicios de composición, con la finalidad de familiarizarme con la escritura para esta dotación. De esta serie de apuntes surgen dos en particular que llaman mi atención, ya que observé en ellos la posibilidad de desarrollarlos, a fin de obtener una obra de mayor dimensión. De estos apuntes se originaron el *Ave María* para cuarteto de cuerdas y soprano, y lo que después se convertiría en el primer movimiento del cuarteto No 1 *Altar… en el desierto.* Debido a compromisos laborales y otros proyectos musicales que demandaron mi atención, el trabajo en esta obra se vió interrumpido en varias ocasiones durante los años 2009 y 2010, y sólo generé nuevos apuntes musicales, de los que extraje los temas iniciales para los movimientos dos y tres, que integran al cuarteto. No es sino hasta mediados del año 2010, que pude trabajar de manera continua en la elaboración del cuarteto. Desde los inicios del proyecto, la música daba la impresión de estar representando alguna imagen, ya fuera un concepto o quizás alguna idea de carácter trágico, así que de forma paralela a la elaboración de la música busqué alguna idea o concepto que se adecuara plenamente al carácter de la música. A mediados del año 2011 surgió la convocatoria del **Segundo concurso de Composición Melesio Morales,** donde se convocaba a compositores profesionales y estudiantes a presentar obras para dotaciones de cámara y Orquesta sinfónica con la temática *El fenómeno de los Ferrocarriles en México*. Dicho tópico me otorgo la imagen perfecta que deseaba que representara mi cuarteto de cuerdas. El nombre de *Altar… en el desierto,* lo seleccione como homenaje a la memoria de cuatro trabajadores, un ingeniero y tres asistentes quienes perecieron en el desierto de Sonora en la localidad de Altar durante los trabajos de construcción del ferrocarril en dicha comunidad. Concluí la obra en julio y fue premiada con el primer lugar de su categoría. El cuarteto esta dividido en tres movimientos, *Adagio – Allegro, Elegía. Adagio contemplativo, Allegro agitato e tragico.*

[10] Obra ganadora del certamen ***Melesio Morales***, convocado por el **Museo Nacional de Los ferrocarriles Mexicanos**. CONACULTA año 2011.

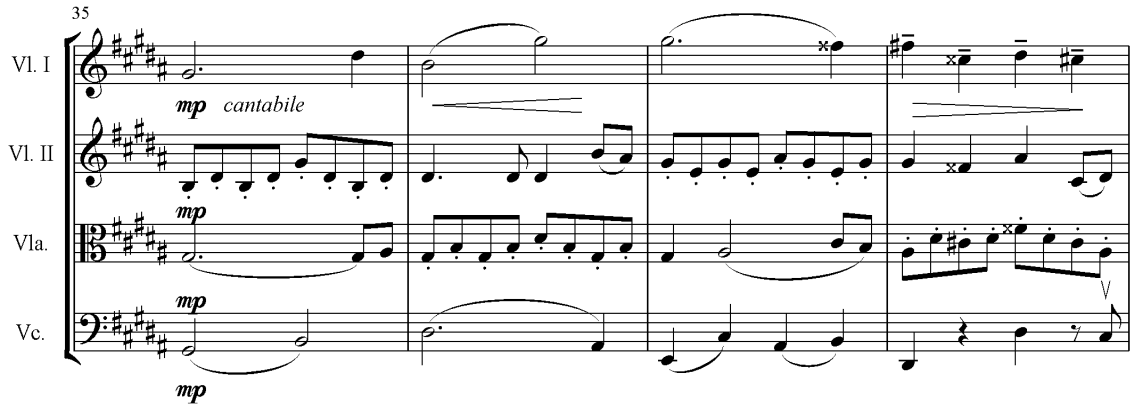
Adagio - Allegro

El primer movimiento quiere representar un estado de caos y desesperación, busque principalmente representar musicalmente una vorágine entre estas dos emociones. Uno de los aspectos más importantes en este movimiento fue el emanciparme de conceptos y reglas de armonía tanto tradicionales como contemporáneos para enfocarme únicamente en la percepción auditiva que dan los acordes y tonalidades, así como, las distintas impresiones que estos generan de manera intrínseca y al relacionarse entre si. A partir de esta exploración sonora, establecí las tonalidades principales por las que consideré debía de desarrollarse la obra, a través de las distintas secciones que la conforman. El manejo de las tonalidades, lo planteé a lo largo de todo el movimiento (y en general en la obra), de manera libre; realicé modificaciones en las cualidades de los acordes propios de cada tonalidad, incluí otros ajenos a las tonalidades, así como, busqué sonoridades fuera del concepto de triada. La estructura musical es Sonata Clásica, por lo tanto las principales secciones que la integran son Exposición, Desarrollo y Reexposición. Comencé el trabajo por plantear las tonalidades para el tema A principal y el tema secundario B, Las tonalidades que corresponden a estos dos segmentos son Si menor y Sol sostenido menor.

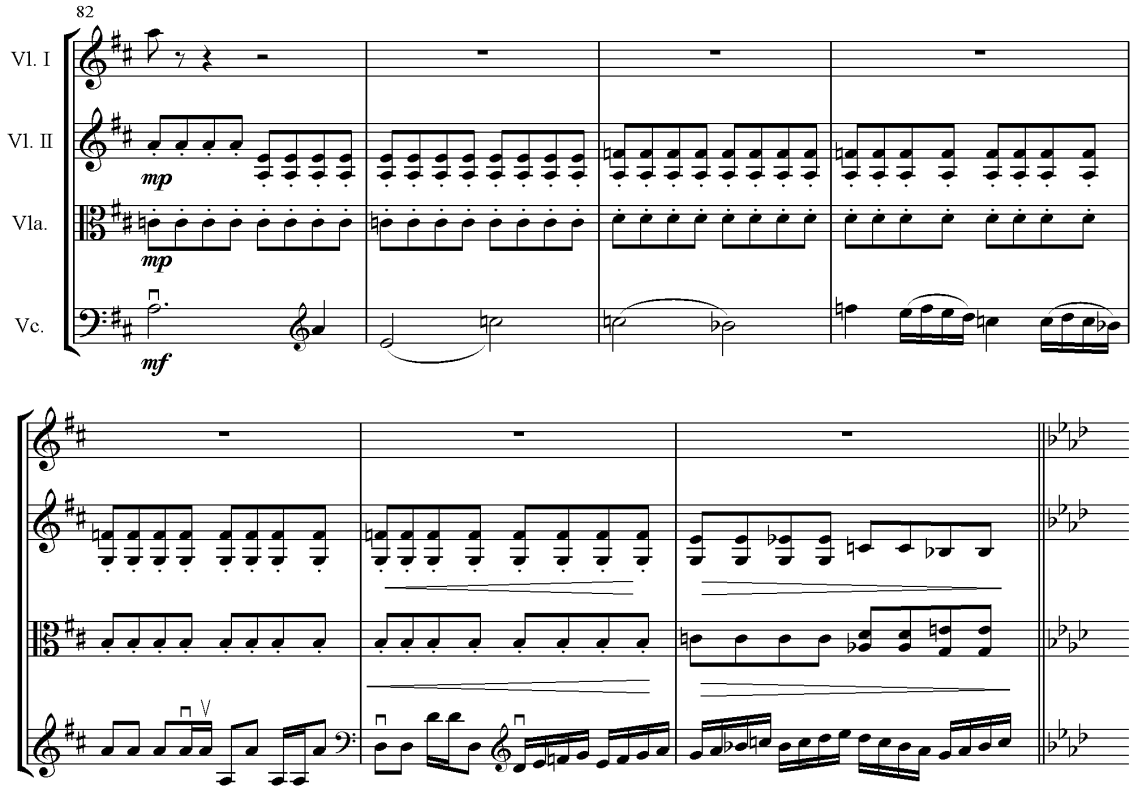
Tema A



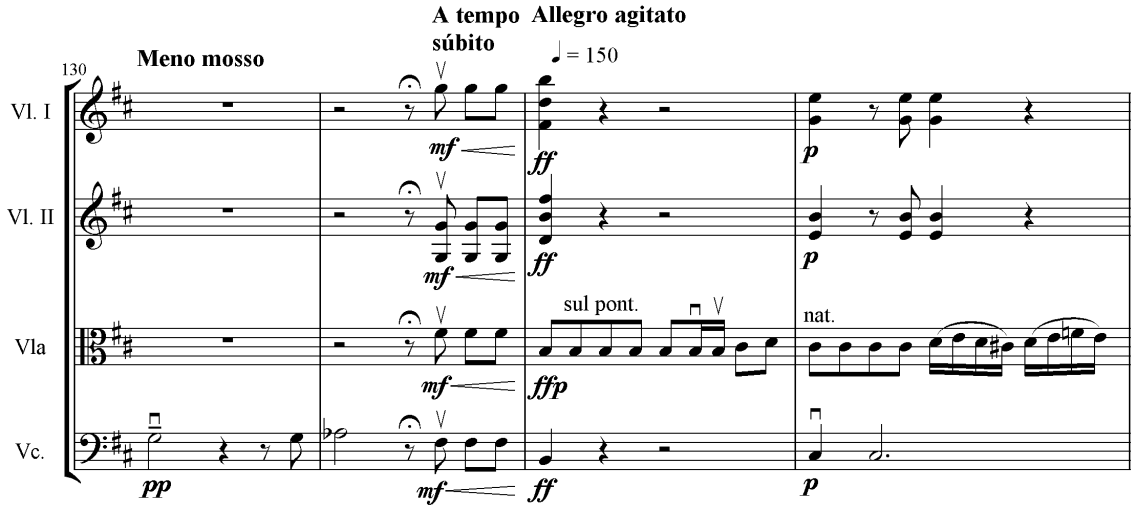
Tema B



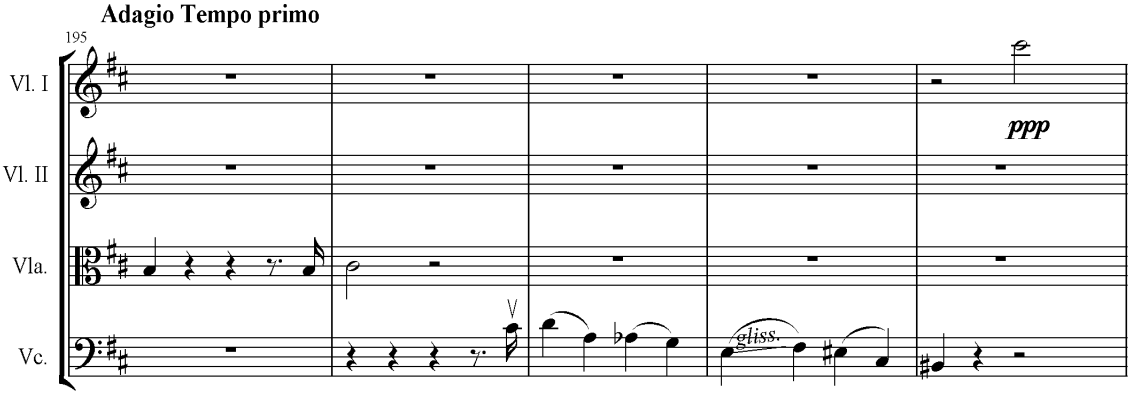
La elección de estas dos tonalidades se debe al color sonoro que me ofrecen, acorde con el estado emocional que deseo manifestar musicalmente. Una vez terminado el planteamiento tonal de la exposición, establecí las tonalidades por las cuales transitaría el segmento de elaboración. En esta sección utilicé la bimodalidad como recurso en los compases 81 – 87; la melodía que se desarrolla en el violonchelo está construida en el modo La Frigio mientras que el acompañamiento que realizan el violín segundo y la viola corresponde a armonías pertenecientes a la tonalidad Do mayor.



En los compases siguientes 88 – 103, empleé diversas inflexiones armónicas dentro del marco de la tonalidad Fa menor sin que ésta quede establecida de manera definitiva. Un rasgo importante de este movimiento es que al momento de elaboración me encontraba estudiando la *sonata para Piano No 8 op. 13* de L. Van Beethoven la cual, me influenció en gran medida, para determinar algunos aspectos de la construcción formal de la obra. Un ejemplo de esta influencia, podemos observarla en la transición entre las secciones Desarrollo – Reexposición, ya que la sección de la elaboración no conduce a la repetición del tema principal A, como ocurre con frecuencia en una forma Sonata, sino al desarrollo que concluye con la presentación del tema B en la tonalidad principal B menor.



Una vez concluida la reexposición del tema B, la obra presenta nuevamente el tema principal A. Esta repetición no es idéntica a la presentada en los primeros compases de la obra, aquí se presenta con variantes sustanciales en el acompañamiento y en el desarrollo melódico, con el fin de recapitular y conducir la obra a la cadencia final.

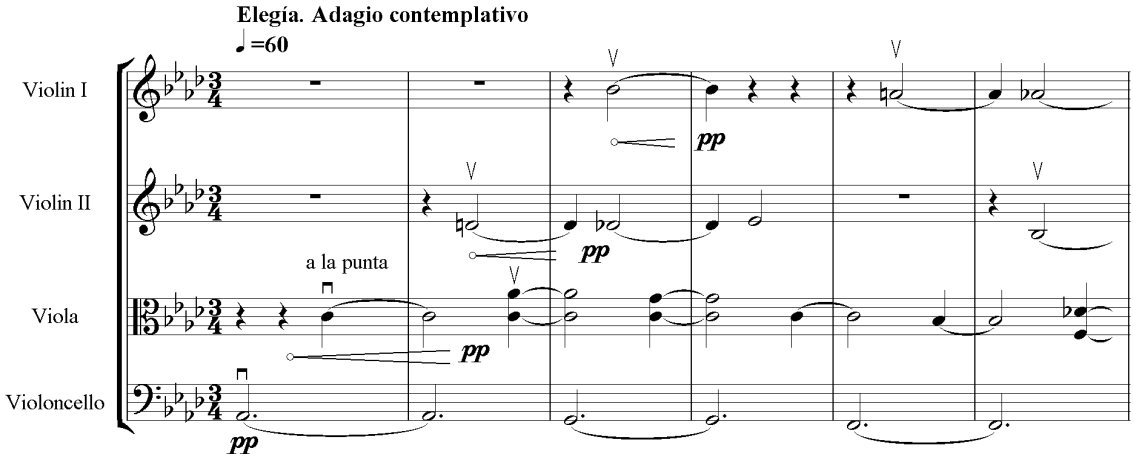


Elegía. Adagio contemplativo

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
Al que se fue por unas horas
y nadie sabe en qué silencio entró.
Octavio Paz

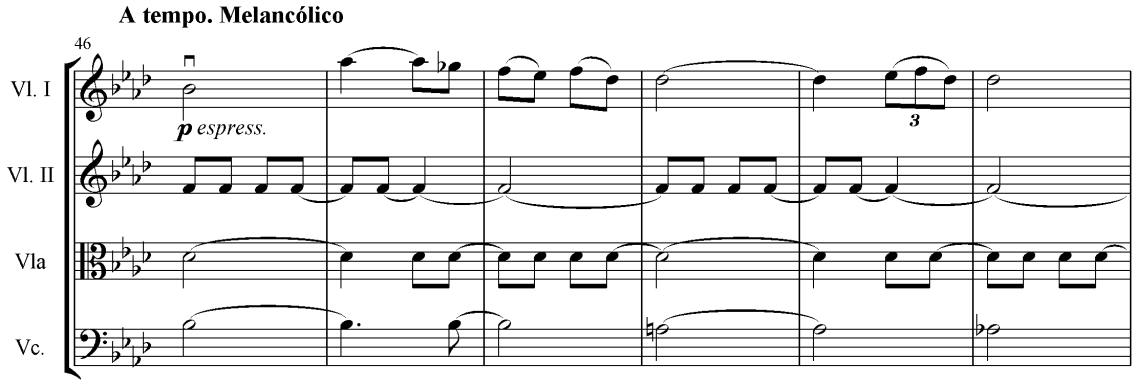
El segundo movimiento tiene un estadio nostálgico, desolador e incorpóreo. Los primeros veinte compases consisten en una sucesión armónica a manera de coral, en la que el aspecto más destacado es que métricamente busqué suprimir los acentos naturales del compás mediante el uso recurrente de síncopas, con el fin de reforzar el carácter etéreo y contemplativo de esta sección. Estos compases iniciales cumplen una función introductoria dentro la obra, posterior a ellos, se presenta el tema principal de la primera sección.

II

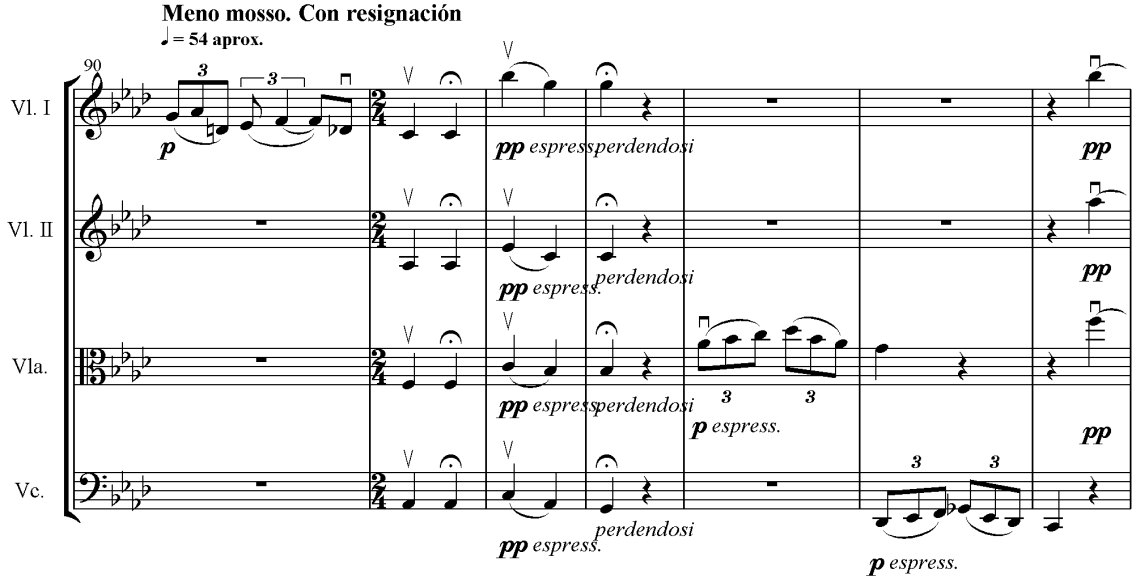


El movimiento esta estructurado en tres secciones representadas por las letras ABA', cada una de ellas son unidades completas y conclusas en si mismas y a su vez, son parte de una idea musical más amplia. Este modo de desarrollo formal contrasta radicalmente con respecto del movimiento que le antecede en el cual, el desarrollo estructural y armónico de las secciones que lo conforman está estrechamente vinculado. La sección B, si bien como ya mencioné es una entidad independiente en si misma, es también consecuencia del planteamiento realizado en los compases introductorios. La semejanza que comparten ambas secciones, es el desarrollo del acompañamiento dispuesto a manera de coral en el cual se omiten, en su mayoría, los acentos naturales

del compás. La diferencia sustancial entre la sección B y la introducción, es que en B hay un tema melódico del cual parte el desarrollo y conclusión de todo el segmento.



En una representación alfabética de secciones similares dentro de una composición por lo general, se entiende que entre secciones X y X' la diferencia consiste en ornamentaciones agregadas a la melodía principal o variaciones no sustanciales de la misma, conservando proporcionalmente la extensión de los compases. En el segundo movimiento del cuarteto Altar, la sección A' se diferencia de su antecesora A, por presentar ampliaciones melódicas del tema principal que dan un carácter conclusivo a la melodía principal y conducen el movimiento a su cadencia final.

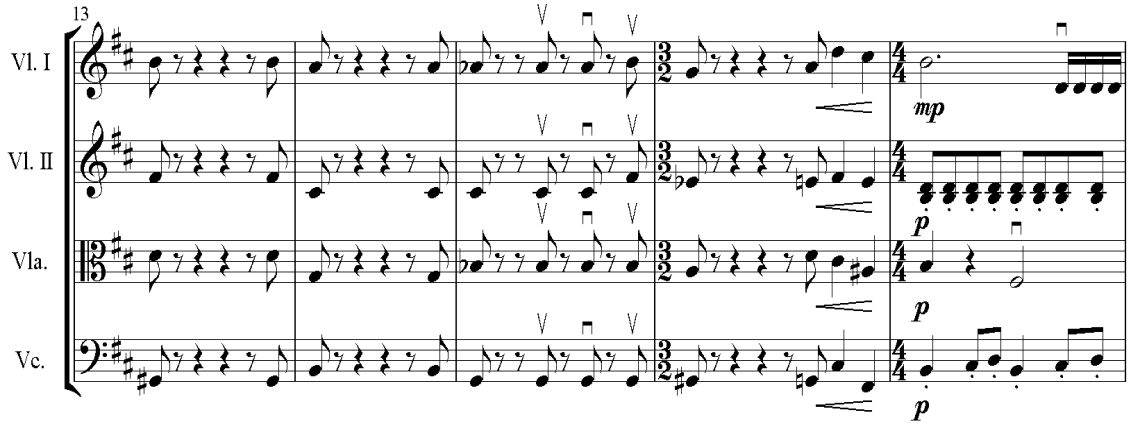


Allegro agitato e tragico

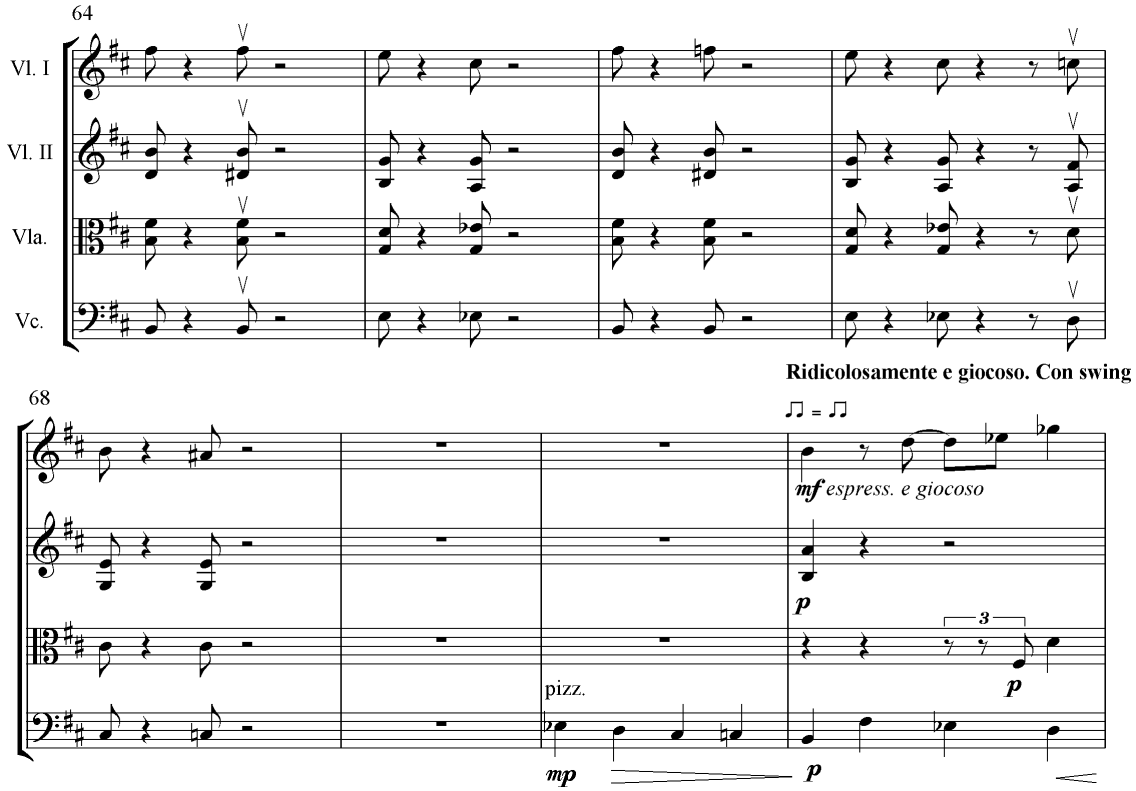
El tercer movimiento tiene un carácter musical frenético e iracundo, un estado de ánimo lleno de frustración y desesperación. En este trabajo expandí el planteamiento armónico propuesto para el primer movimiento, en donde busqué trabajar fuera de lineamientos armónicos derivados de armonía tradicional y contemporánea, pero sin separarme por completo del concepto tradicional de acorde y tonalidad. Como resultado, logré aproximarme a un lenguaje musical libre espontáneo e impetuoso y de gran colorido sonoro. La forma musical, en comparación con las desarrolladas en las obras que anteceden e integran a este cuarteto, es quizás la que más complejidad presenta. La estructura parte de un modelo de rondó ABACABA. Sin embargo realicé modificaciones en la disposición de las repeticiones de las secciones, quedando la estructura ABACBA y Coda. Existe en la obra un motivo rítmico de gran importancia, a partir de él, se originan, cadencias, desarrollos y segmentos de transición para las distintas secciones de la obra. El esquema rítmico es el siguiente:

Allegro agitato e tragico

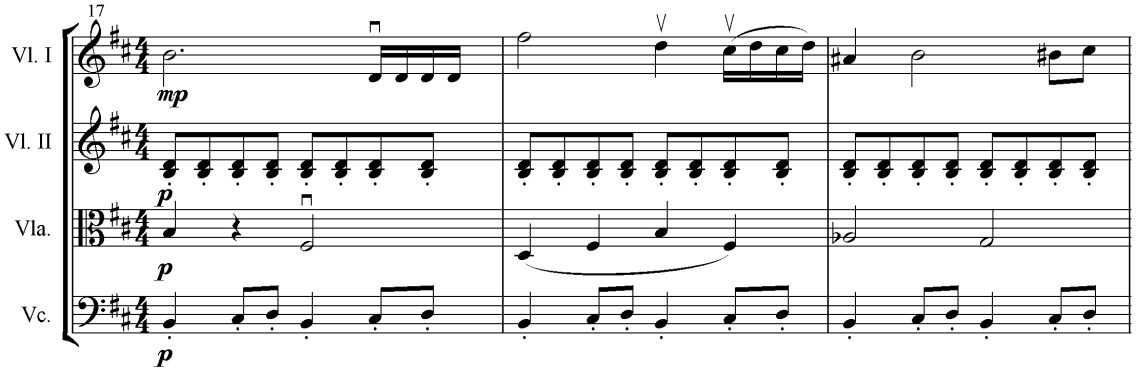
Este esquema rítmico aparece por vez primera en los compases 13 – 16 realizando la función de cadencia a la sección B de la obra.



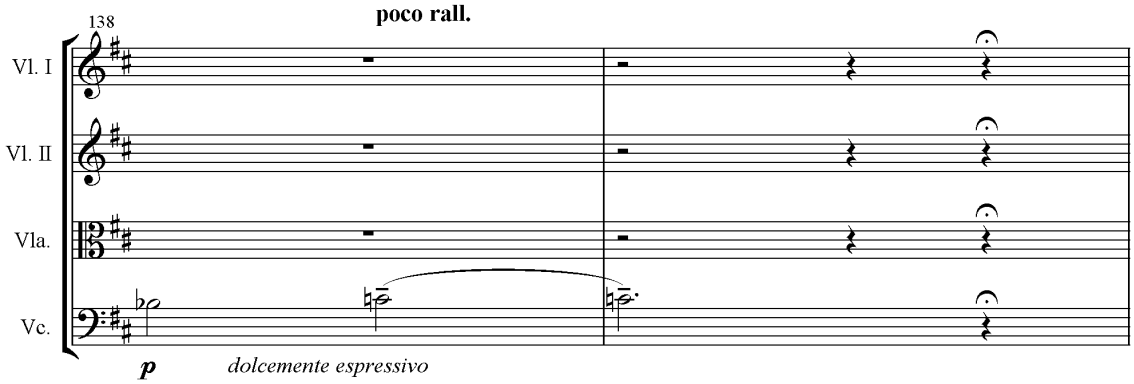
Este motivo rítmico aparece otra vez como cadencia al inicio de la sección C compases 64 – 68 y al interior de esta misma en los compases 79 – 88 como elemento de desarrollo.



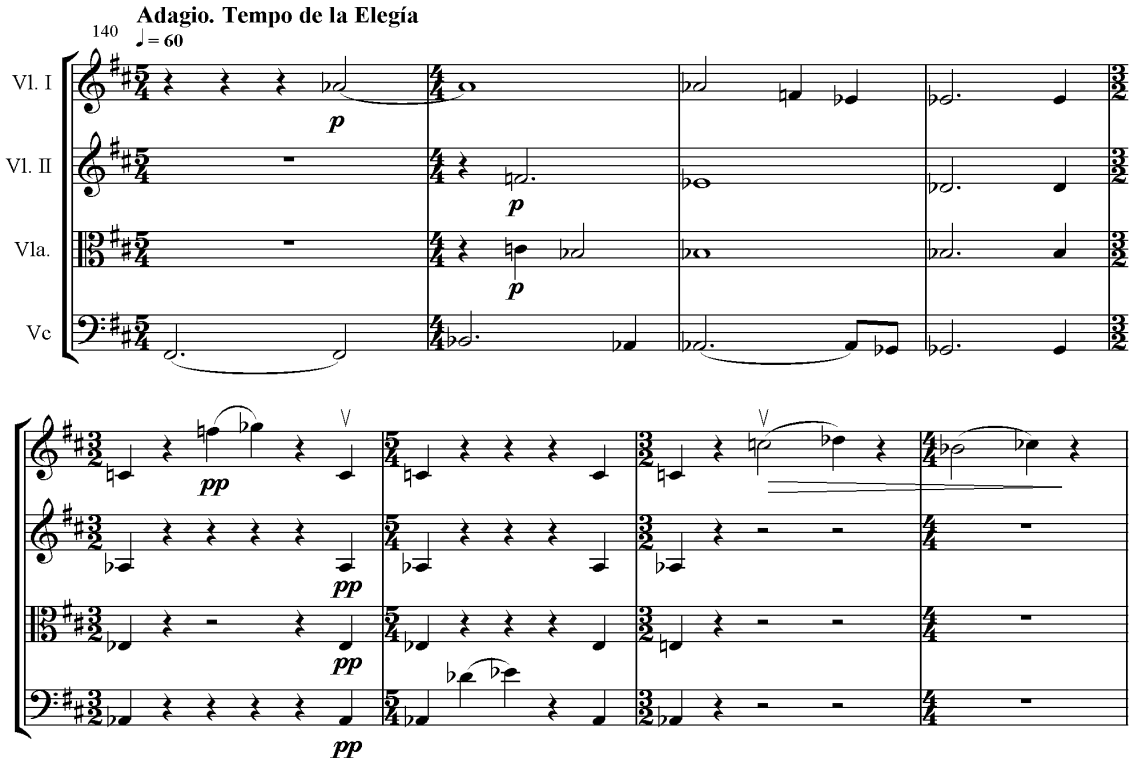
La sección A es de carácter introductorio, este segmento es de una extensión breve y carece de materiales melódicos. Es en la sección B donde recaé el peso temático de la obra, el tema que presento es la continuidad de los temas principales presentados a lo largo del todo el cuarteto.



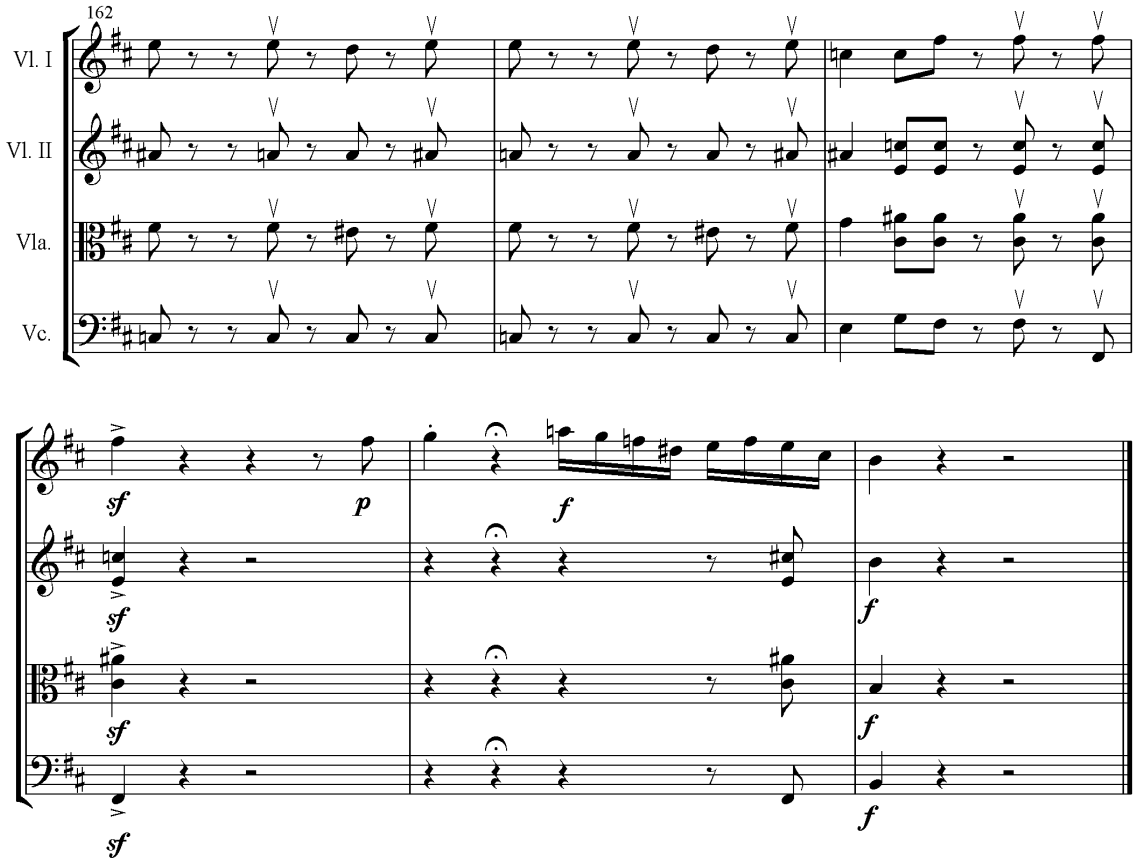
Un aspecto importante de este movimiento es que, al interior de las secciones C y en la repetición de B realicé cambios abruptos en el carácter y tempo de la obra en los cuales incluí frases musicales derivadas de los movimientos uno y dos, con la finalidad de recapitular los estadios mas importantes por los que ha transitado el cuarteto de cuerdas a lo largo de los tres movimientos. Esto podemos observarlo en la repetición de la sección B, en los compases 138 – 139 y 140 – 147, donde se establecen citas a dos motivos presentados en los movimientos anteriores. La primera corresponde a la melodía en el violonchelo, la cual, es una derivación del tema principal "A", del primer movimiento.



El segundo motivo lo encontramos en la sección B compases 138 – 148, estos acordes son una variante de los presentados en la introducción del segundo movimiento:



La conclusión de la obra se da de forma frenética y un tanto abrupta, una vez que es presentada la repetición de la sección B. Esta conclusión se da con una cadencia rítmico – armónica, la cual elaboré a partir de la célula rítmica descrita en la fig. 1.



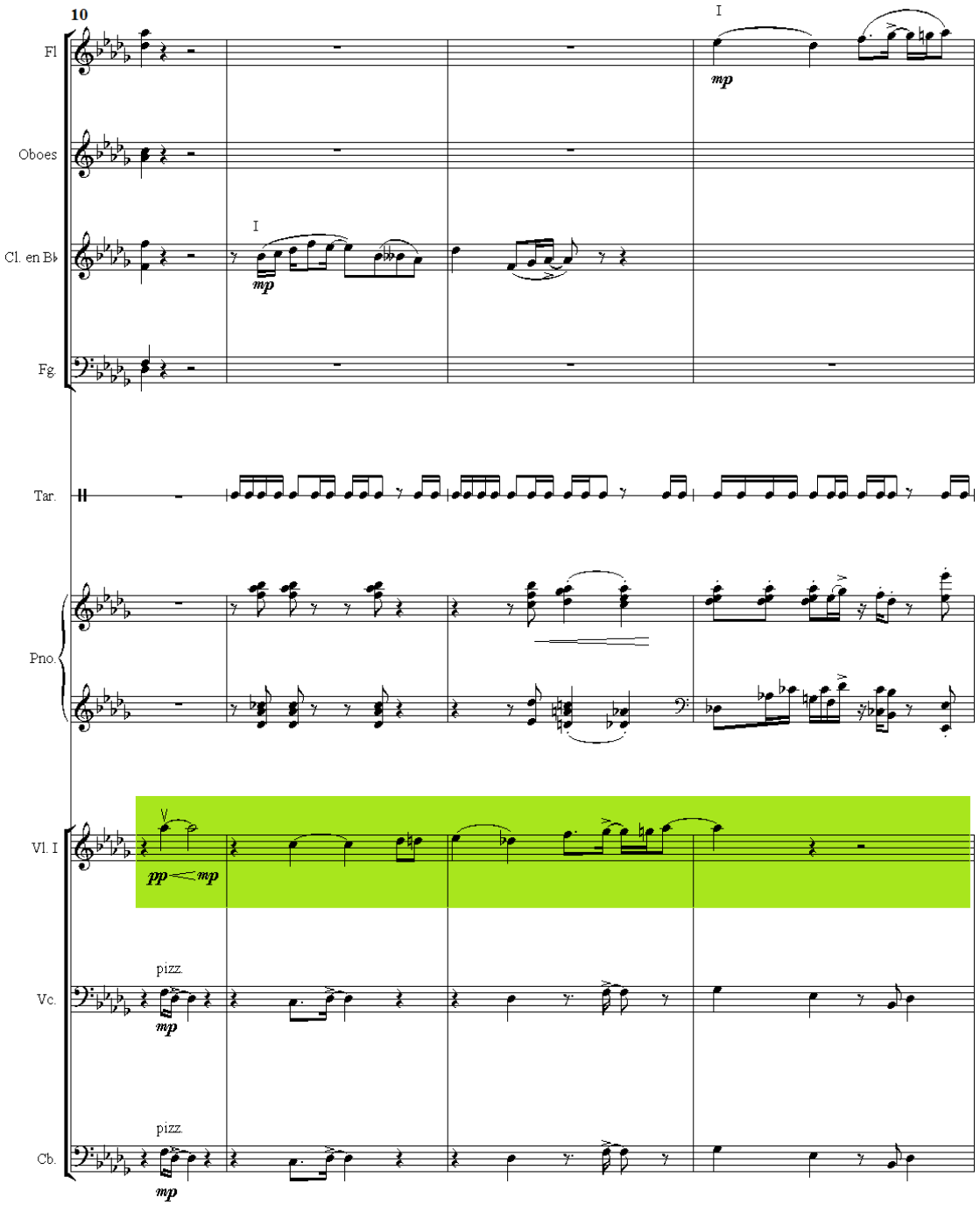
Capitulo VI

MINIATURA PARA ORQUESTA.

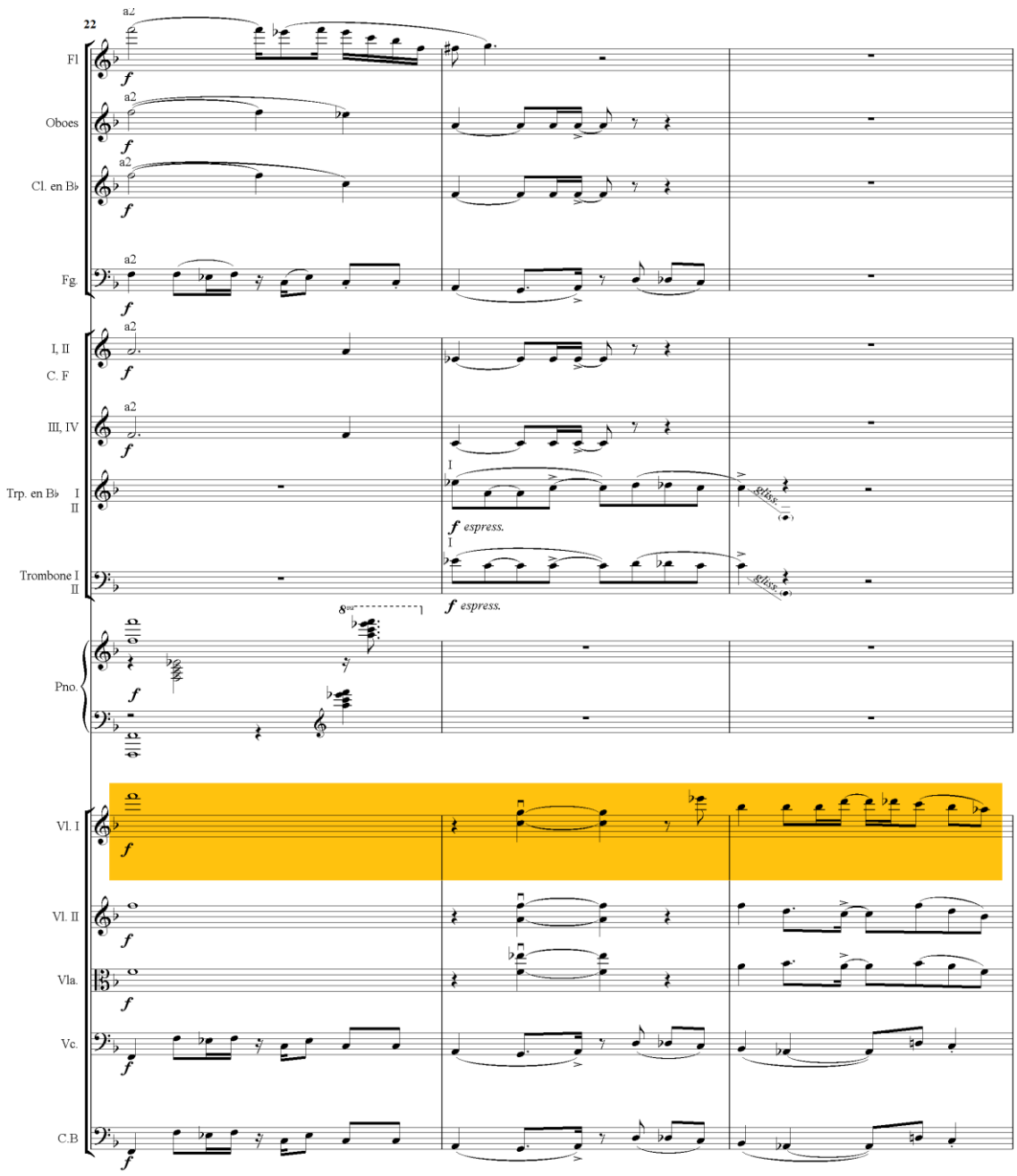
Duración 5 min.

La composición de la obra *Miniatura para Orquesta*, inicio como un proyecto para la clase de Orquestación en el año 2008. La cátedra estaba a cargo del Mtro. Ulises Ramírez Romero quien nos solicitó realizar apuntes musicales de no más de cinco compases escritos para piano, los cuales posteriormente orquestaríamos, esto con la finalidad de desarrollar un estilo propio de orquestación. El bosquejo de esta obra contaba en la dotación inicial con maderas a dos, metales, arcos y sección de saxofones. Tiempo después de elaborados estos primero apuntes, surgió en la Escuela Nacional de Música un concurso interno de composición donde, se convocaba a jóvenes creadores a presentar trabajos para orquesta de los cuales, se seleccionarían tres para que fuesen interpretados por la Orquesta Sinfónica de la Escuela Nacional de Música. Por tal motivo, decidí dar continuidad a los bosquejos desarrollados en clase de orquestación con la finalidad de participar en dicho certamen. La convocatoria para el concurso planteó restricciones en la instrumentación para los trabajos que desearan presentarse, por lo cual, fue necesario suprimir la sección de saxofones. A cambio, incluí una sección amplia de percusiones y piano concertante. Desafortunadamente el trabajo no quedo terminado para la fecha de entrega límite del concurso, no obstante, me dispuse a continuar trabajando en la obra ya que me encontraba con muy buenos avances de la partitura cuya primera versión quedó lista en Mayo de 2010. El desarrollo estructural de la obra es una estructura ternaria ABA' a la cual añado una introducción de seis compases de extensión, misma que se presenta a manera de recapitulación una vez terminada la presentación de A'. La sección esta estructurada de manera muy similar a un *allegro* de sonata, es decir, posee dos temas melódicos uno en la tonalidad de Re bemol mayor y el segundo en Fa mayor.

Primer tema

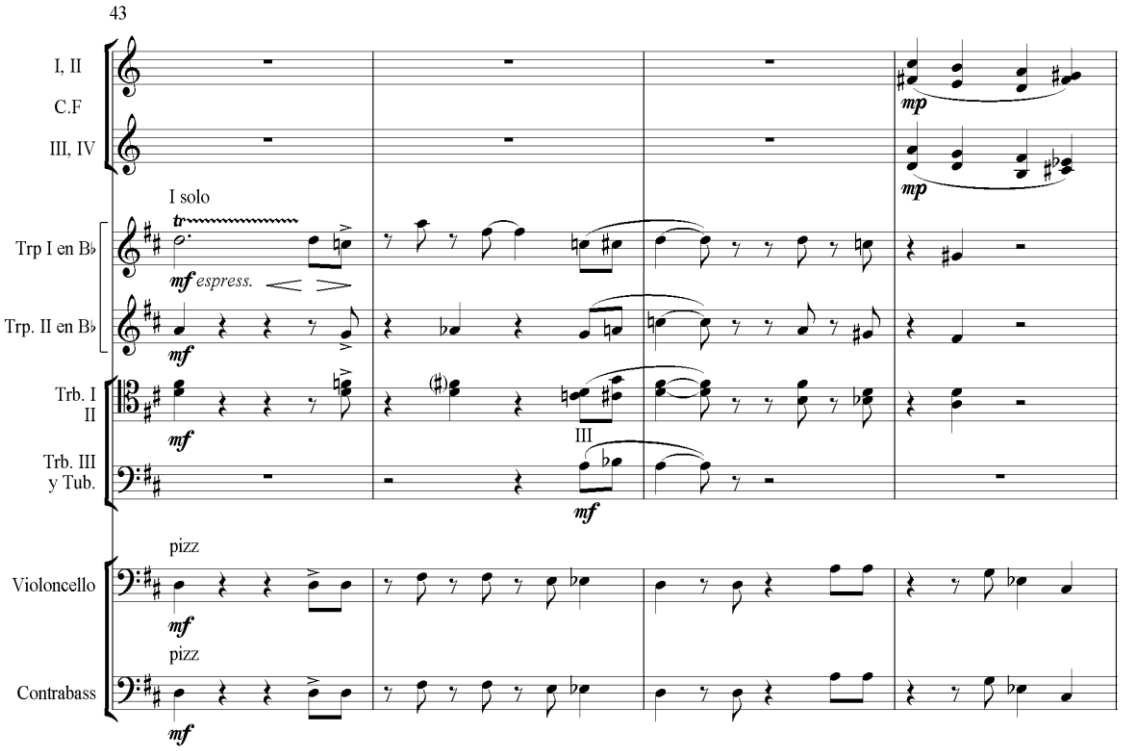

10
I
Fl
mp
Oboes
I
Cl. en Bb
mp
Fg.
Tar.
Pno.
V
pp < mp
Vl. I
pizz.
Vc.
mp
pizz.
Cb.
mp

Segundo tema

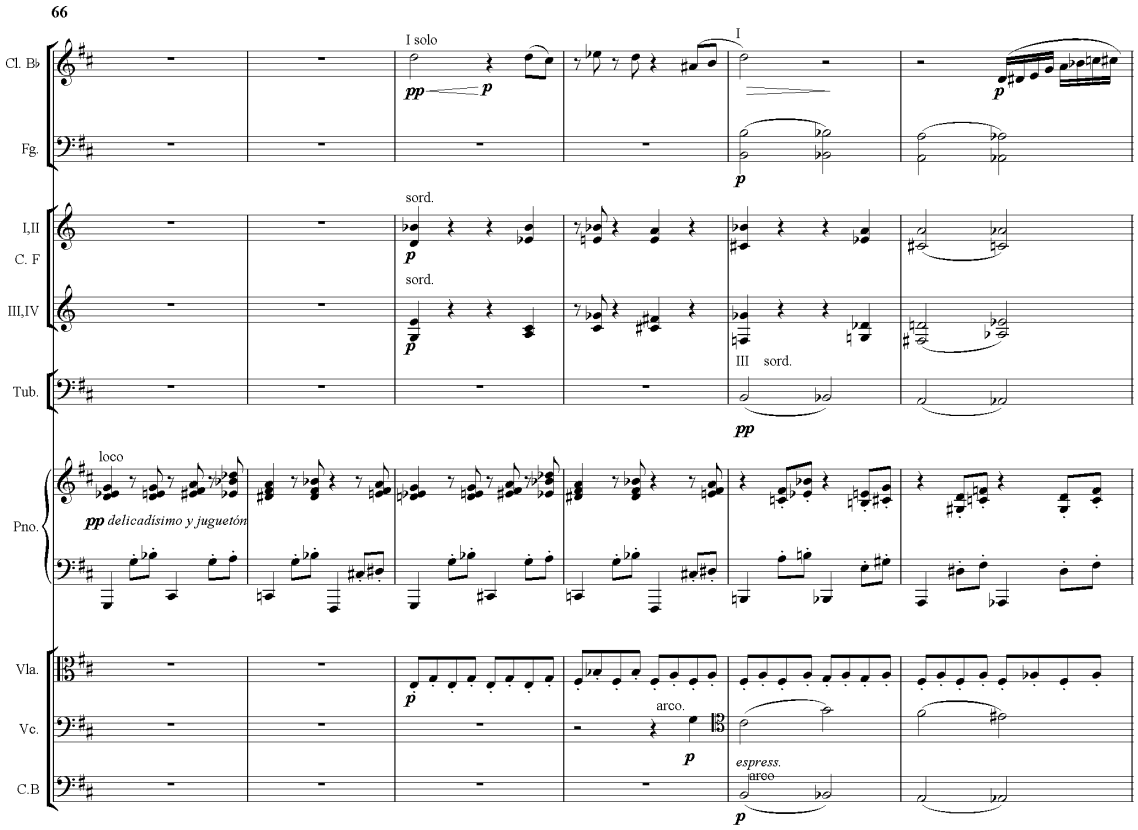


La diferencia formal de esta sección con respecto de un *allegro* de sonata clásica, consiste en que los dos temas mostrados anteriormente no se presentan como periodos independientes sino que conforman una unidad la cual comienza con el tema en re bemol y conforme se desarrolla y evoluciona, conduce al tema en Fa mayor. El desarrollo de la forma musical como se dijo, parte de un modelo ternario. Sin embargo, en la sección B aparecen de manera recurrente motivos melódicos presentados en la

sección A, en este sentido, el segmento B asemeja a una sección de desarrollo de un Allegro de sonata clásica. Armónicamente, la obra se desarrolla en un lenguaje tonal, en ella hago uso de acordes con séptima y novena entre otros característicos del género de Jazz. No obstante, mi objetivo no era imitar dicho género o algún otro. Las tonalidades de la obra son resultado de una búsqueda exclusivamente realizada para la misma. En el proceso de elaboración, el trabajo lo dividí por etapas, las cuales, corresponden a cada una de las secciones que integran la pieza. Estas etapas determinaron la tonalidad, textura y color sonoro que poseería la sección. Una vez asentado lo anterior continué elaborando los materiales temáticos que habrían de presentarse. Teniendo esto, proseguí a trabajar con estos elementos. La sección B que precede, esta constituida por dos subsecciones; la primera de estas está conformada por pasajes solistas de los grupos orquestales maderas, metales y arcos, elaborados a partir de un tema nuevo y desarrollo de los materiales temáticos presentados en A. El primer grupo en presentar pasaje solista es el de alientos Metal, la trompeta lleva la línea melódica, en tanto el resto de la sección, en conjunto con los violonchelos y contrabajos realizan las funciones de acompañamiento y bajo respectivamente:

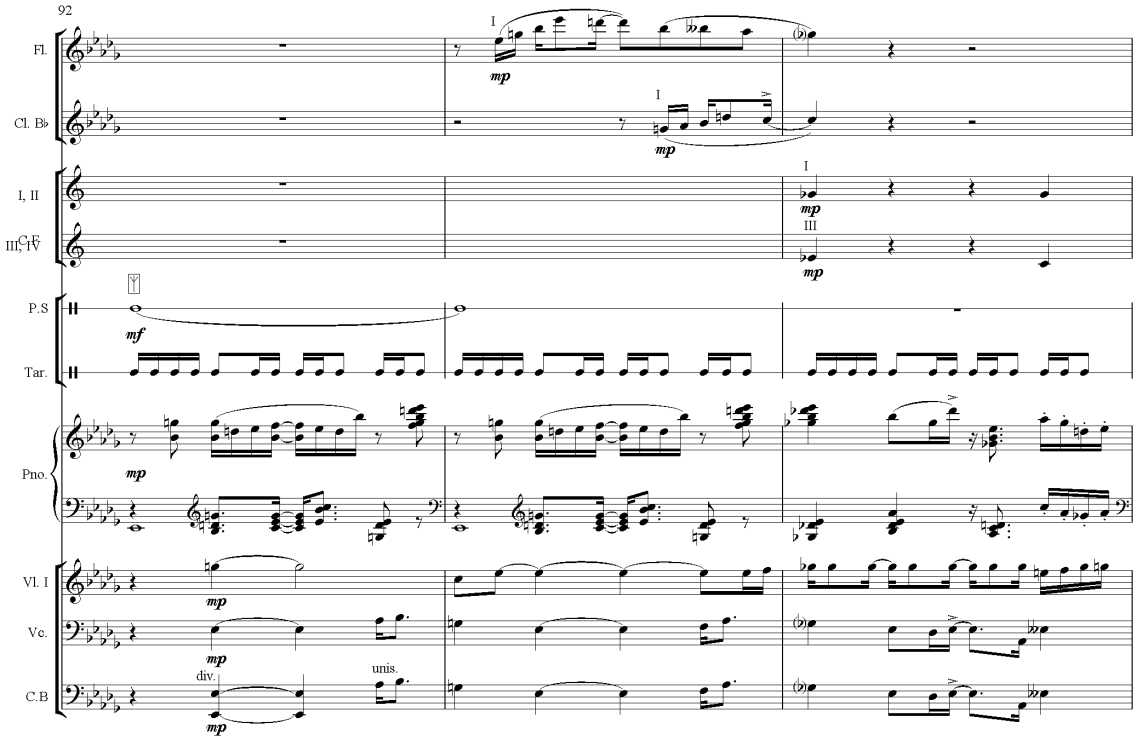


Después del solo de trompeta se presentan dos solos más en la sección de alientos madera en la flauta transversa y el segundo en los violines primeros. Terminadas estas presentaciones comienza la subsección dos de B la cual tiene un fuerte contraste en carácter con respecto de la anterior, y en general con respecto de la obra. Este contrastante cambio debe a tres factores: el primero es la instrumentación en la que recurrí al uso de cornos, tuba violonchelos, contrabajos, clarinete y fagot principalmente. El segundo, el acompañamiento generado por el piano y las violas. El tercer y último, el uso de la atonalidad tanto en la melodía como en la armonía.

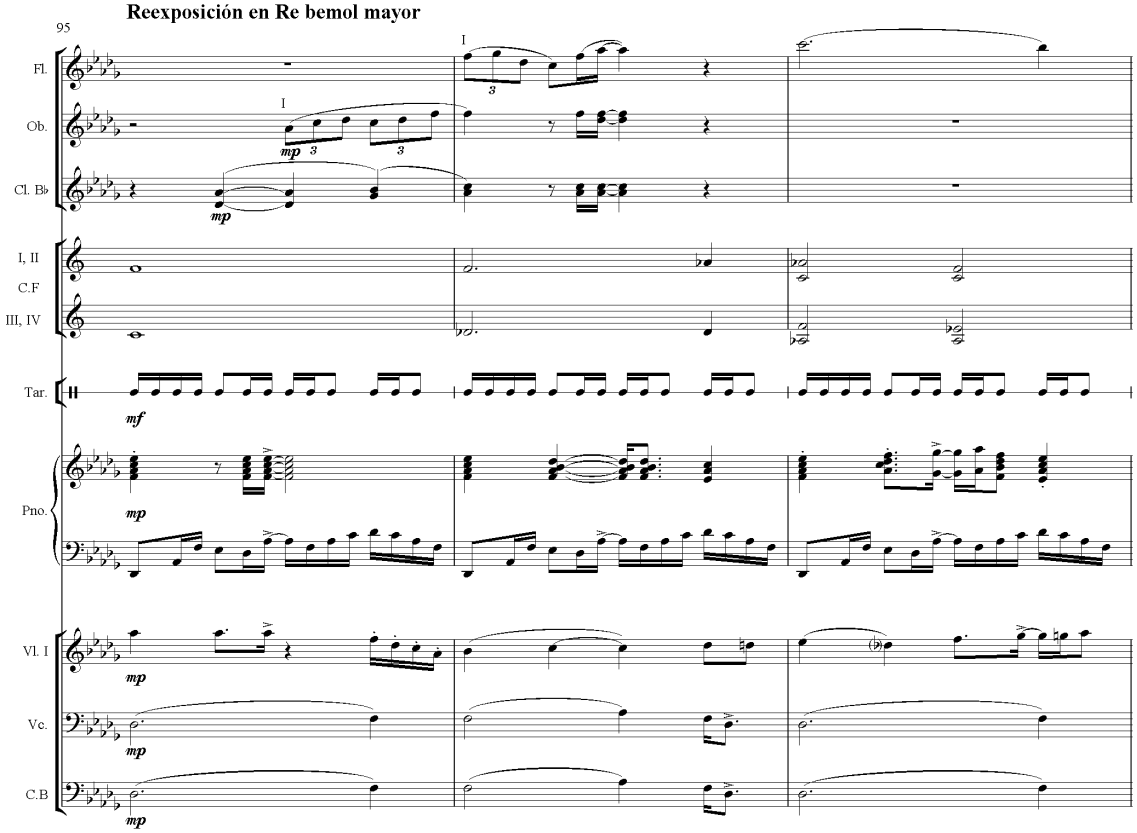


Finalmente, la presentación de A’ inicia con una falsa reexposición del primer tema en la tonalidad de Mi bemol mayor, que tiene sólo una duración de tres compases después de los cuales, se presenta nuevamente el primer tema en la tonalidad de origen: Re bemol mayor.

Falsa reexposición en Mi bemol mayor



Reexposición en Re bemol mayor



En esta sección, sólo presento el tema en Re bemol mayor y omito el segundo que originalmente la constituía. En esta ocasión el desarrollo del primer tema conduce a al Coda. Esta coda es una reexposición modificada y ampliada de los compases presentados en la introducción. Las modificaciones aquí realizadas consisten en la ampliación de la instrumentación con el uso de toda la sección de metales, gran cassa, timbales y piano.

Conclusiones.

A lo largo de la redacción de estas notas al programa, realicé numerosas reflexiones entorno a diversos factores que influyeron en mi desarrollo como compositor, mismas que me han ayudado a entender, el modo en que se ha estructurado mi actual postura estética y el rumbo que ésta ha tomando. Uno de los factores determinantes en el desarrollo de mi estética musical es, sin duda, mi experiencia con la música popular y mi interés en desarrollarme profesionalmente como compositor de música para cine. Como consecuencia de este interés personal, he conocido diversos géneros musicales populares, los cuales, han tenido una marcada influencia en mis obras. A través del estudio y práctica de la música popular, amplié varios de los conocimientos aprendidos en la Escuela Nacional de Música, en áreas como lo son la armonía, el ritmo y la instrumentación entre otros, con lo cual, he comenzado una búsqueda personal donde mi principal interés ha sido, desarrollar un *estilo* como compositor. Esta búsqueda me ha llevado a experimentar en mis obras a través de la combinación de recursos musicales tradicionales con elementos extraídos de la música popular, ejemplo de ello es la creación de la *sonata No 2* para quinteto de alientos la cual incluyo sistemas armónicos y ritmos derivados del género del *Jazz* o el *preludio para Piano No 2* en La mayor. Actualmente, el lenguaje de mi creación musical es tonal, sin embargo, no descarto la posibilidad de incluir recursos musicales contemporáneos como elementos estructurales dentro de mis obras. Esta posibilidad se debe a que en mi música, busco generar diferentes tipos de sensaciones auditivas a través de la exploración sonora, enfocada en el plano armónico, tanto en su relación intrínseca dentro de alguna tonalidad, como la impresión auditiva que brindan los acordes al combinarlos entre si. La posibilidad de emplear recursos contemporáneos sería consecuencia de una exploración sonora en la que, los recursos armónicos que empleo sean insuficientes para generar alguna impresión auditiva que esté buscando.

Por último quisiera añadir, que estas notas al programa han sido un trabajo de auto descubrimiento. Su elaboración me ayudo a comprender como he desarrollado hasta el momento mis habilidades como compositor y de este modo, ofrecer al lector una herramienta que le permita acercarse a una mejor comprensión auditiva de mi música.

Bibliografía.

Casares, Emilio, José Calo, Ismael Fernández, *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

De Pedro, Dionisio, *Manual de formas musicales*, Madrid: Real musical, 2004.

Gardner, Howard, *Arte mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*, Barcelona México: Paidos, 2005.

Kernfeld, Barry, *The new grove dictionary of jazz*, London: Macmillan, Tomo II 1998.

Kühn, Clemens, *Tratado de la forma musical*, Barcelona: Idea Books, 2003.

Poe, Edgar, *La filosofía de la composición*, Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 1999.

Rawlins, Robert, Nor Edinne, *Jazzology*, Australia: Hal Leonard, 2005.

Rosen, Charles, *Formas de sonata*, Barcelona: Cornellá de Llobregat, 2004.

Sadie, Stanley, *The new grove dictionary of music and musicians*, Tomo IV London: Macmillan, 2001.

Schoenberg, Arnold, *Fundamentos de la composición musical*, Villaviciosa de Odón: Real musical, 1993.

ANEXO 1. SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

Examen práctico que para obtener el grado de Licenciado en Composición

Presenta: Jorge Eduardo Ghenno Marchand

Quinteto de Alientos No 2 en La mayor. Duración 8 min

Andante molto espressivo.

Alegro misterioso

Alegro con brío

El quieto de Alientos No 2, es una obra que tuvo por objetivo, fusionar ritmos y armonías populares del género *Jazz* y *Jazz latino* con la forma musical Sonata clásica. Estructurada en tres movimientos, la obra manifiesta en carácter influencia de estilos como el Son, Ragtime y la Bossa nova entre otros. A través del uso de contrastes armónicos, ritmos sincopados y numerosos pasajes solistas, esta sonata, posee un carácter impetuoso ágil y espontaneo.

Quinteto Artis Ventus

José Alfredo Yañes, *Flauta Transversa*

Stefanie Sordo, *Oboe*

Jazmín Torres, *Clarinete*

Alejandro Cornejo, *Corno Francés*

Mariana Olaiz, *Fagot*

Momentos de aprendizaje: Tres obras para piano sólo.

Esta selección de obras, son una muestra de los trabajos realizados en mis primeros años en la carrera de composición. El objetivo de estas piezas, fue desarrollar obras monotemáticas como el preludio barroco y la forma ternaria a fin de desarrollar como compositor un mejor entendimiento de la forma musical. En estas piezas, muestro mis afinidades por la música de compositores como F. Chopin, G. Ligeti, J.S. Bach así como también, mi gusto por el *Jazz.*

Luis Castro Flores

Piano

Dos versiones del *Estándar No1* en re menor.

- Primera versión para Cuarteto de Jazz:

  Saxofón Alto, Piano, Contrabajos y

  Percusiones.

- Segunda versión para Big Band y voz

El proyecto de *Estándares*, surge de mi gusto personal por el género de *Jazz y Big band*. Son obras con las cuales busqué, desarrollar como músico un lenguaje musical distinto al que me instruyeron en la Escuela Nacional de Música. El trabajo en este proyecto, lo dividí en tres etapas: primero creé un tema melódico con acordes cifrados que asemejara a un estándar de *Jazz*. Posteriormente, desarrolle dos distintas instrumentaciones para este tema. En la versión para cuarteto el reto principal, fue dar a la obra un carácter improvisatorio y generar el sólo de piano. En la versión de Big Band los aspectos que presentaron mayor dificultad fueron la instrumentación y la estructura musical.

Cuarteto de Jazz

Fausto Balboa; *Saxofón alto*

Luis Castro, *Piano*

Israel Ramírez, *Contrabajo*

Carlos Bischoff, *Percusiones*

Big Band de la Escuela Nacional de Música

Director: Mtro. Octavio Iñigo

Voz: Alejandra Martínez

Altar… en el desierto. Cuarteto de cuerdas No 1.

Adagio – Allegro

Elegía. Adagio contemplativo.

Allegro agitato e trágico.

Obra ganadora del certamen ***Melesio Morales***, convocado por el **Museo Nacional de Los ferrocarriles Mexicanos**. CONACULTA año 2011 en la categoría estudiante música de cámara.

Esta cuarteto, es una obra programática en la que, recreo lo que considero, son los estados emocionales que enfrentaron tres trabajadores que perecieron en el desierto de Altar en el estado de Sonora durante la construcción de las vías férreas de esa demarcación. La obra esta dividida en tres movimientos; cada uno de ellos representa un estadio emocional diferente iniciando con un dramático heroísmo en el primer movimiento, para después manifestar una tensa y desolada calma en segundo y finalizar con una vorágine de desesperación en el tercero.

Pame Flores Morán, *primer violín*

Ariadna Vasco Bosques, *segundo violín*

Carlos Enrique Segura, *viola*

Cecilia Rivera Román, *violonchelo*

Miniaturas Para Orquesta.

El proyecto de *Miniaturas*, inicio como un ejercicio de orquestación en la clase del Mtro. Ulises Ramírez. El objetivo consistió en crear unos bocetos sencillos para piano que posteriormente serían orquestados buscando con ello, comenzar la búsqueda de un estilo propio como orquestador. La obra tiene una marcada influencia de ritmos provenientes del género de *Jazz* y *Jazz latino.* En ella hago un uso extenso de armonías con séptima ritmos sincopados, secciones con fuertes contrastes instrumentales y numerosas secciones solistas con los cual, la obra adquiere un carácter ligero lleno de dinamismo.

Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México

José Guadalupe Flores, *director*

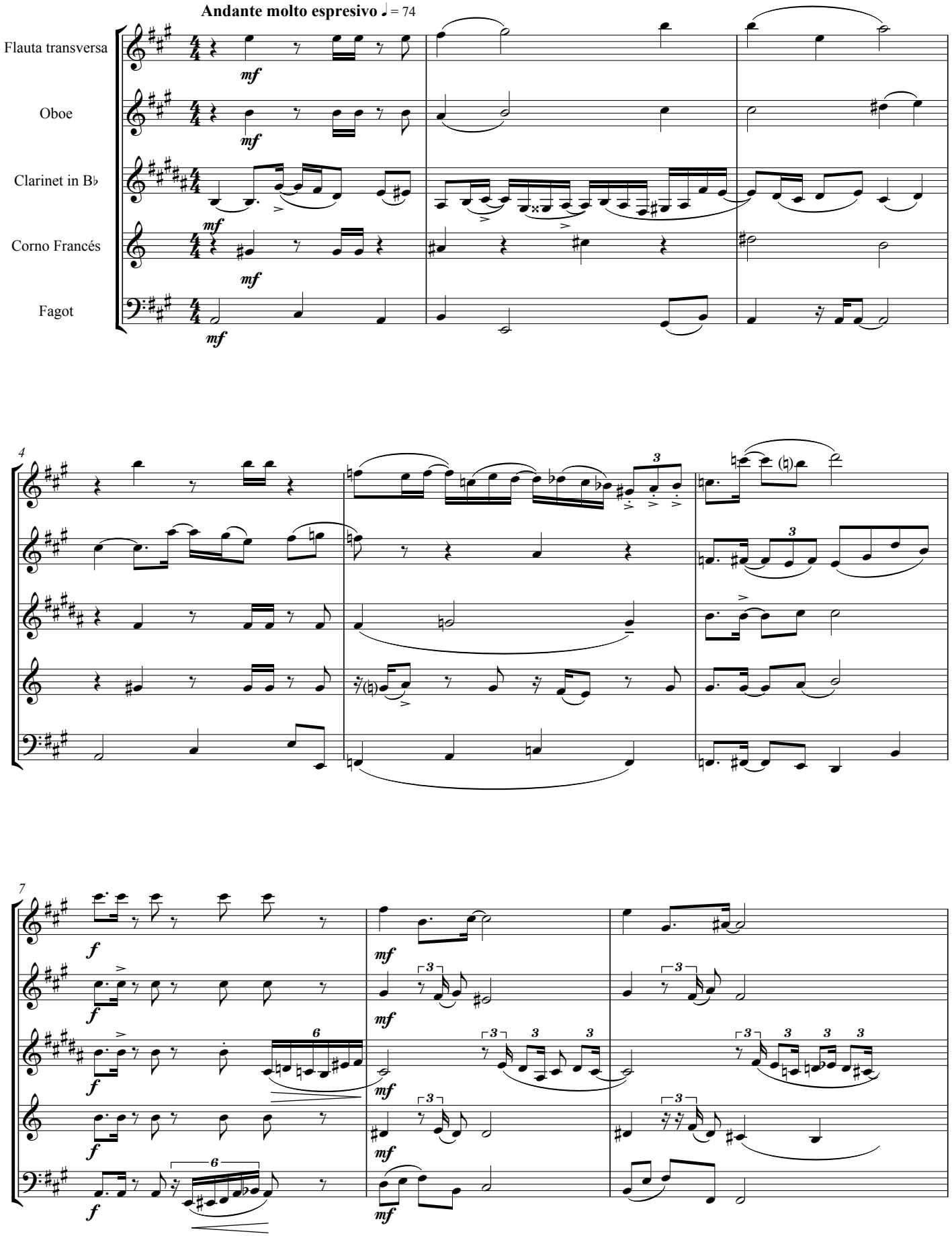
Estreno realizado el 19 de febrero de 2011 en la temporada de invierno de la OFCM

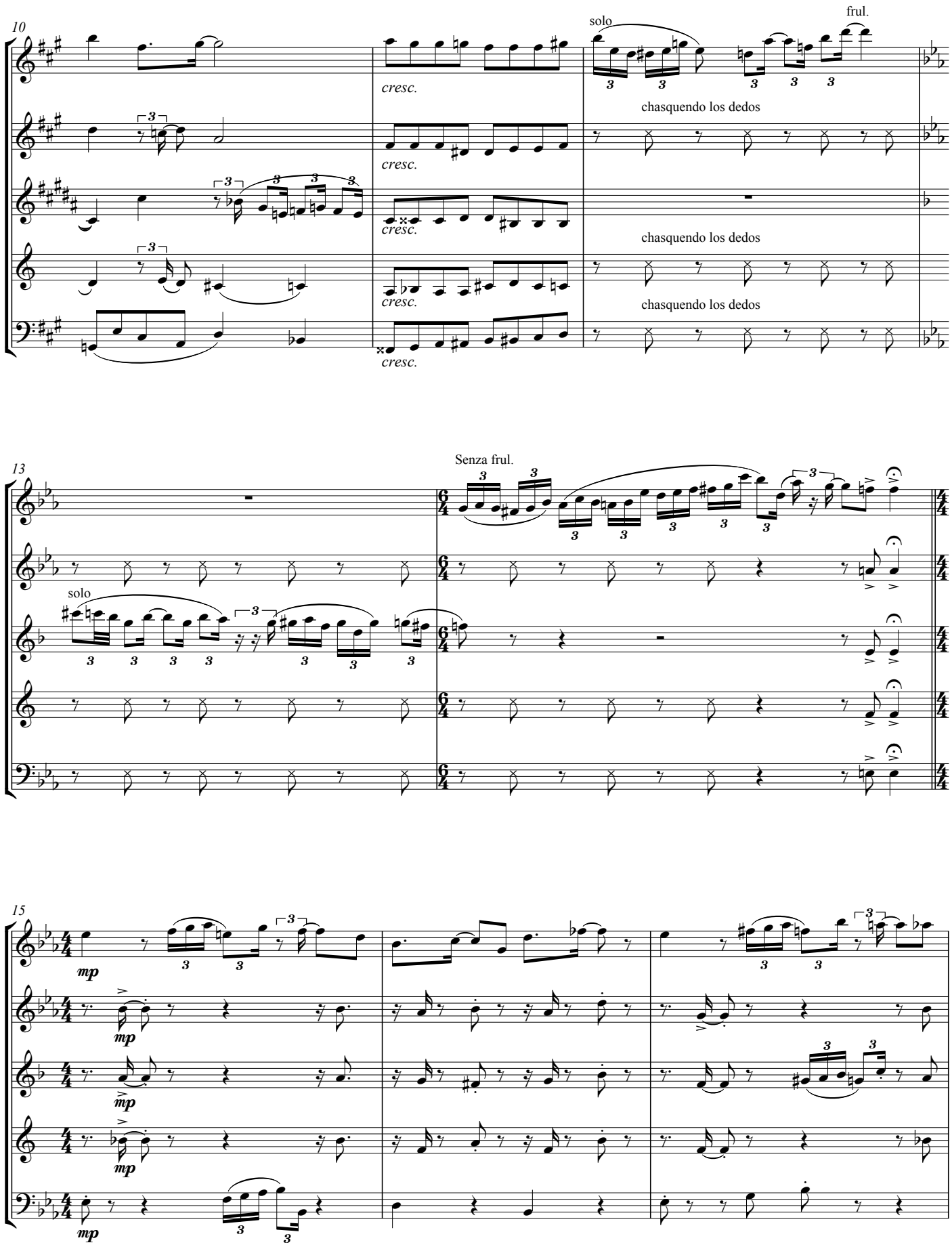
ANEXO 2. PARTITURAS

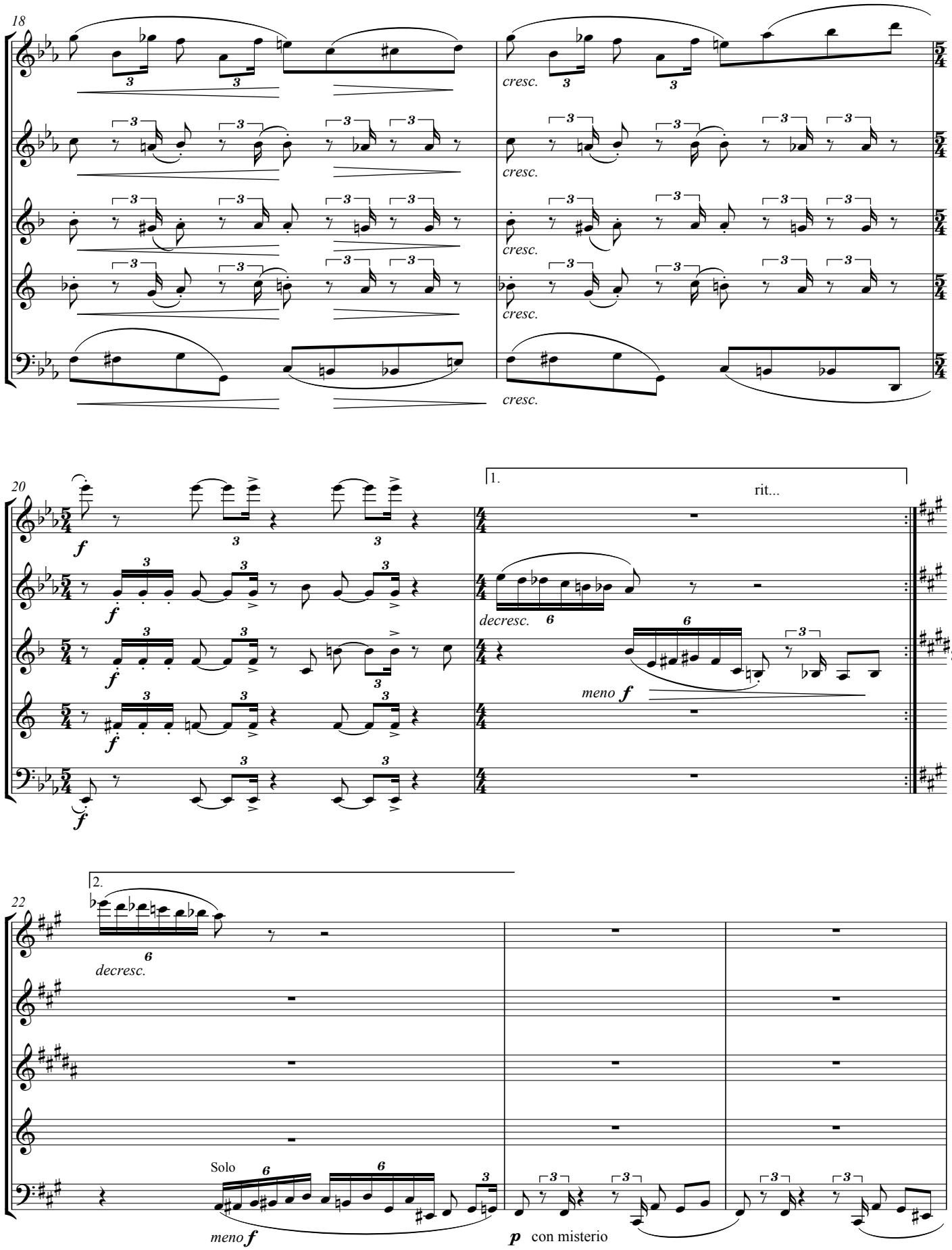
Quinteto de Alientos No. 2

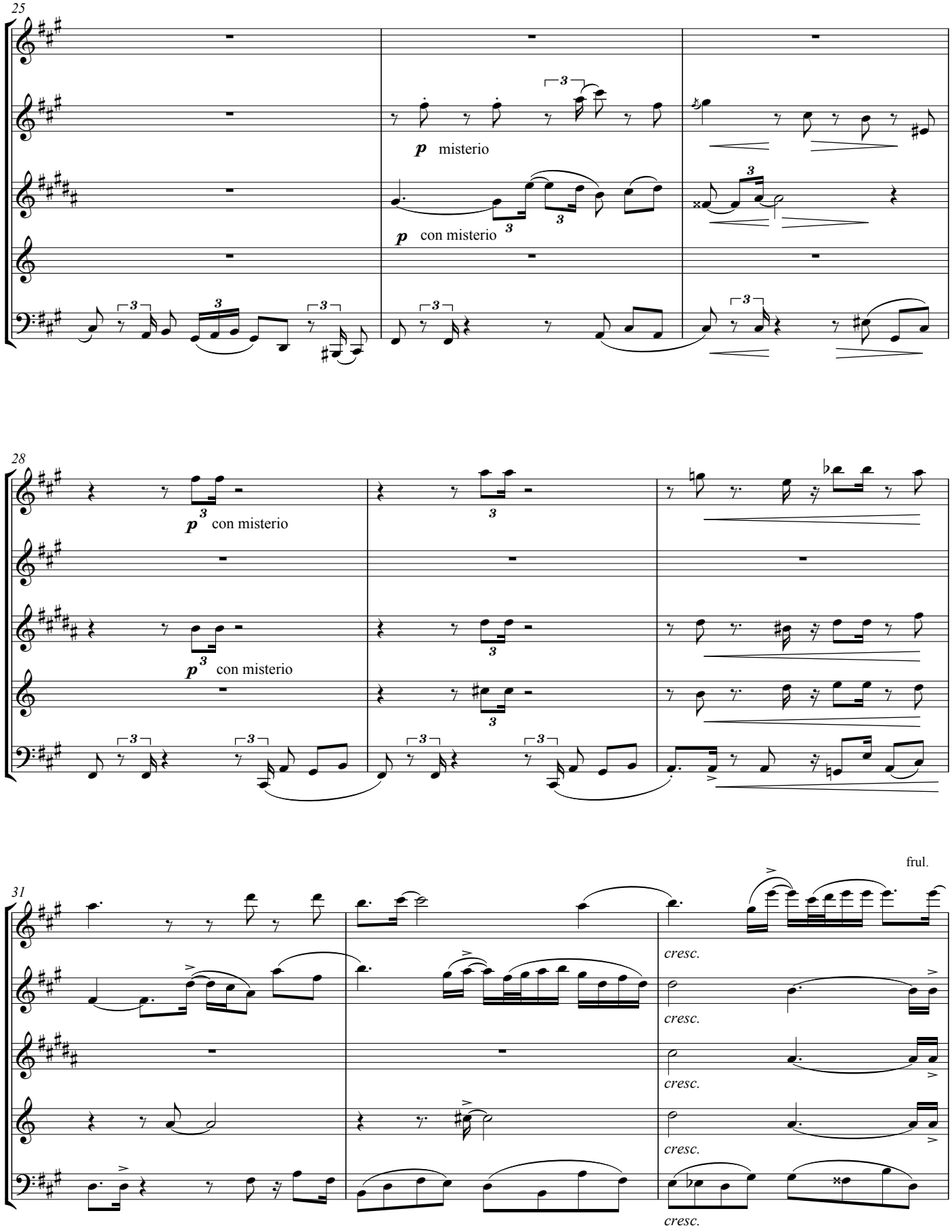
I

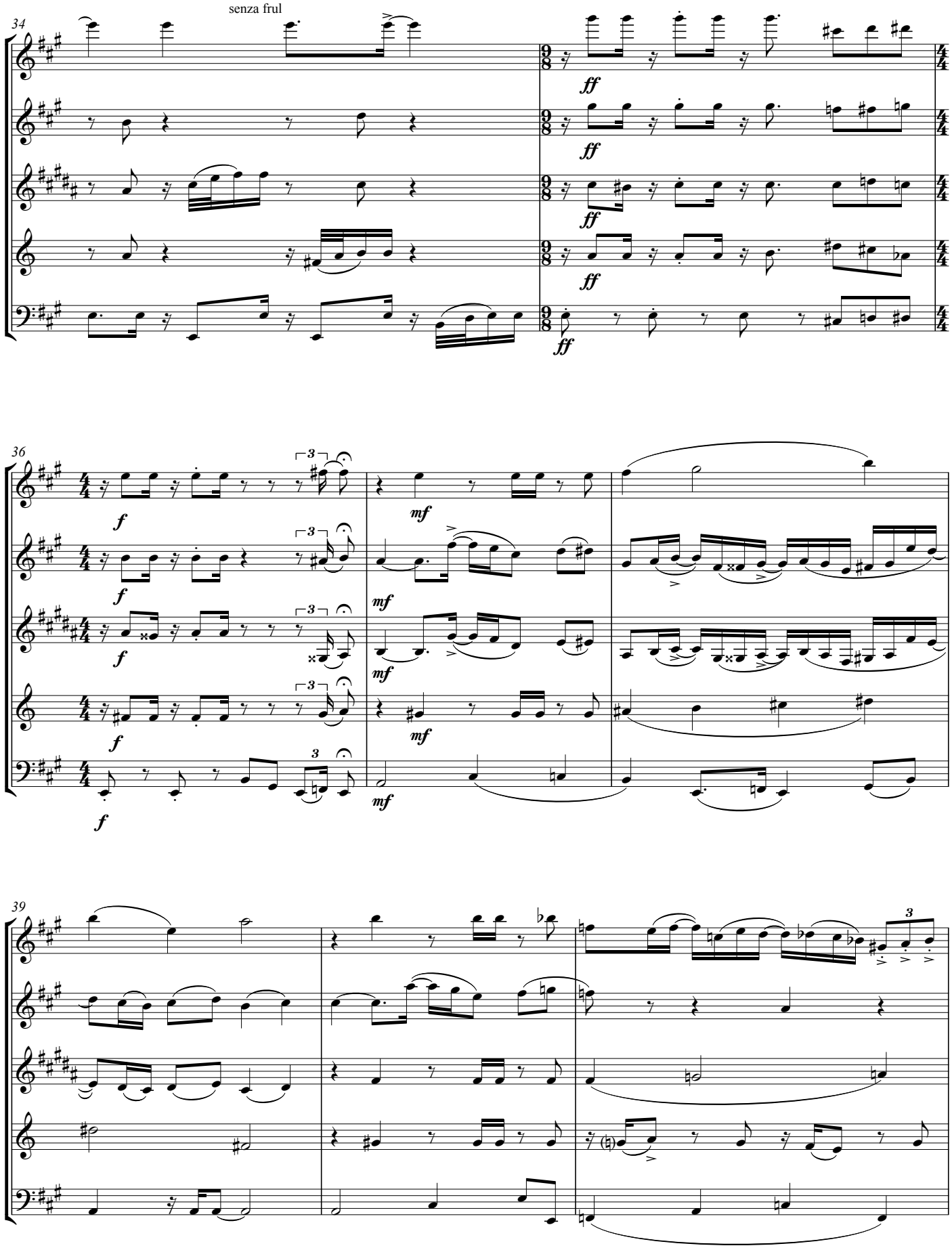
Eduardo Ghenno

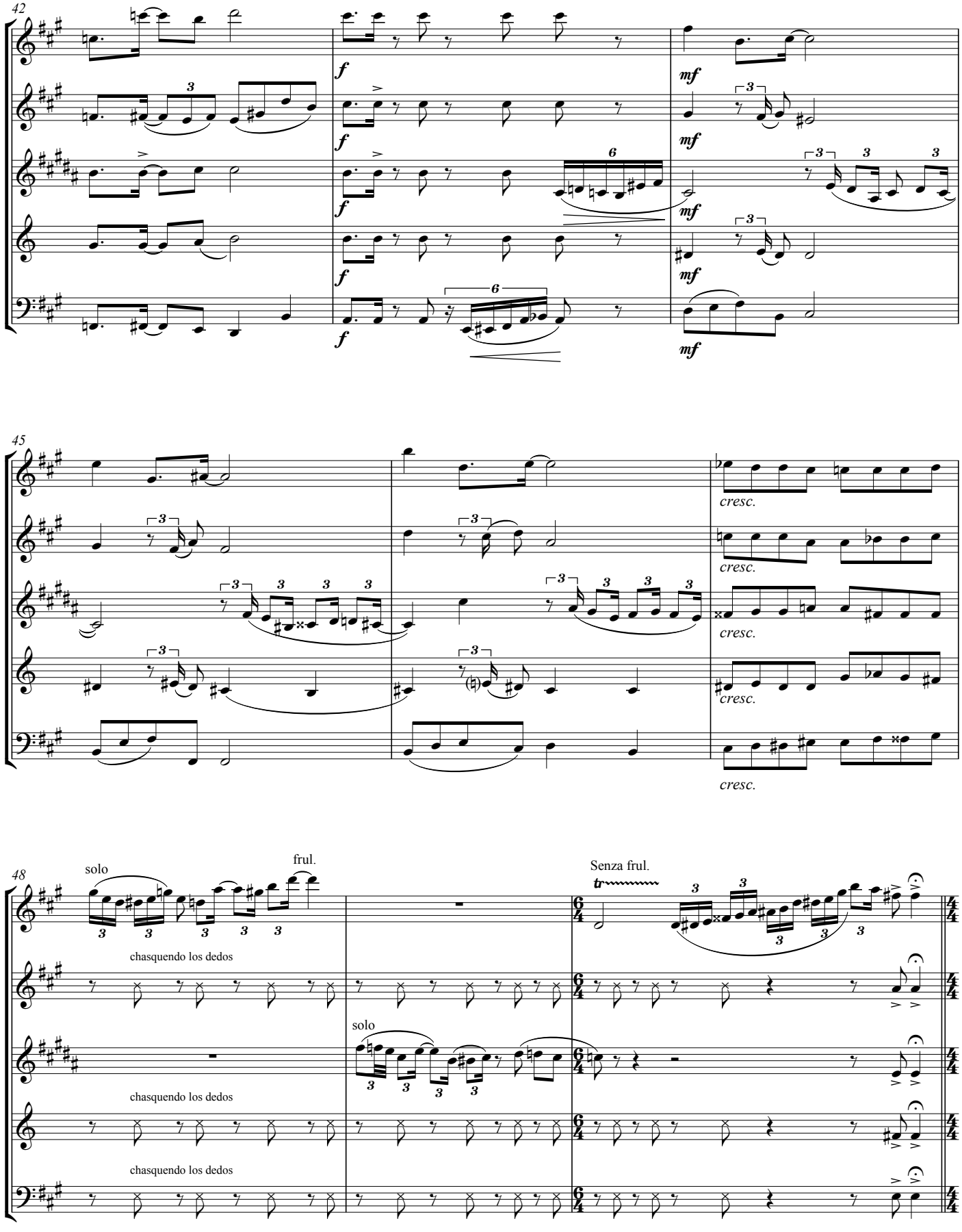


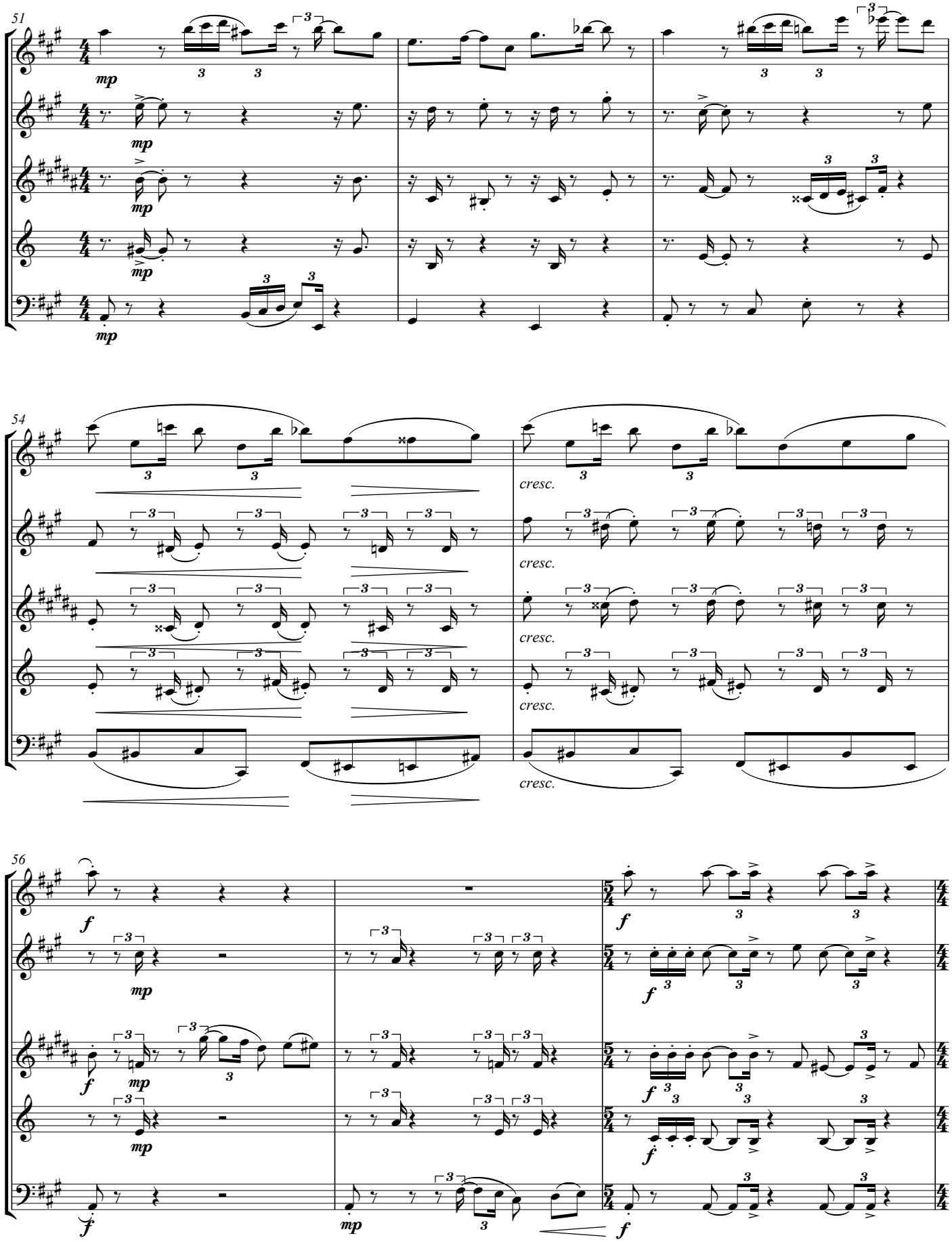

10
solo
frul.
cresc.
chasquendo los dedos
13
Senza frul.
solo
15
mp

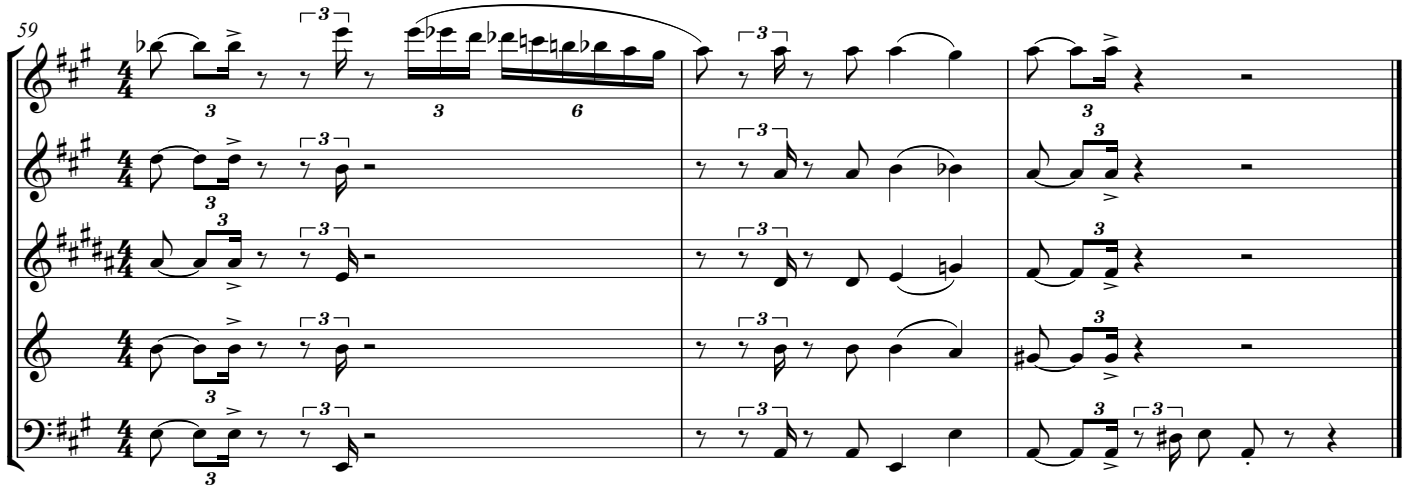

18
cresc.
20
f
1.
rit...
decresc.
meno f
2.
22
decresc.
Solo
meno f
p con misterio


25
p misterio
p con misterio
28
p con misterio
p con misterio
31
ful.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

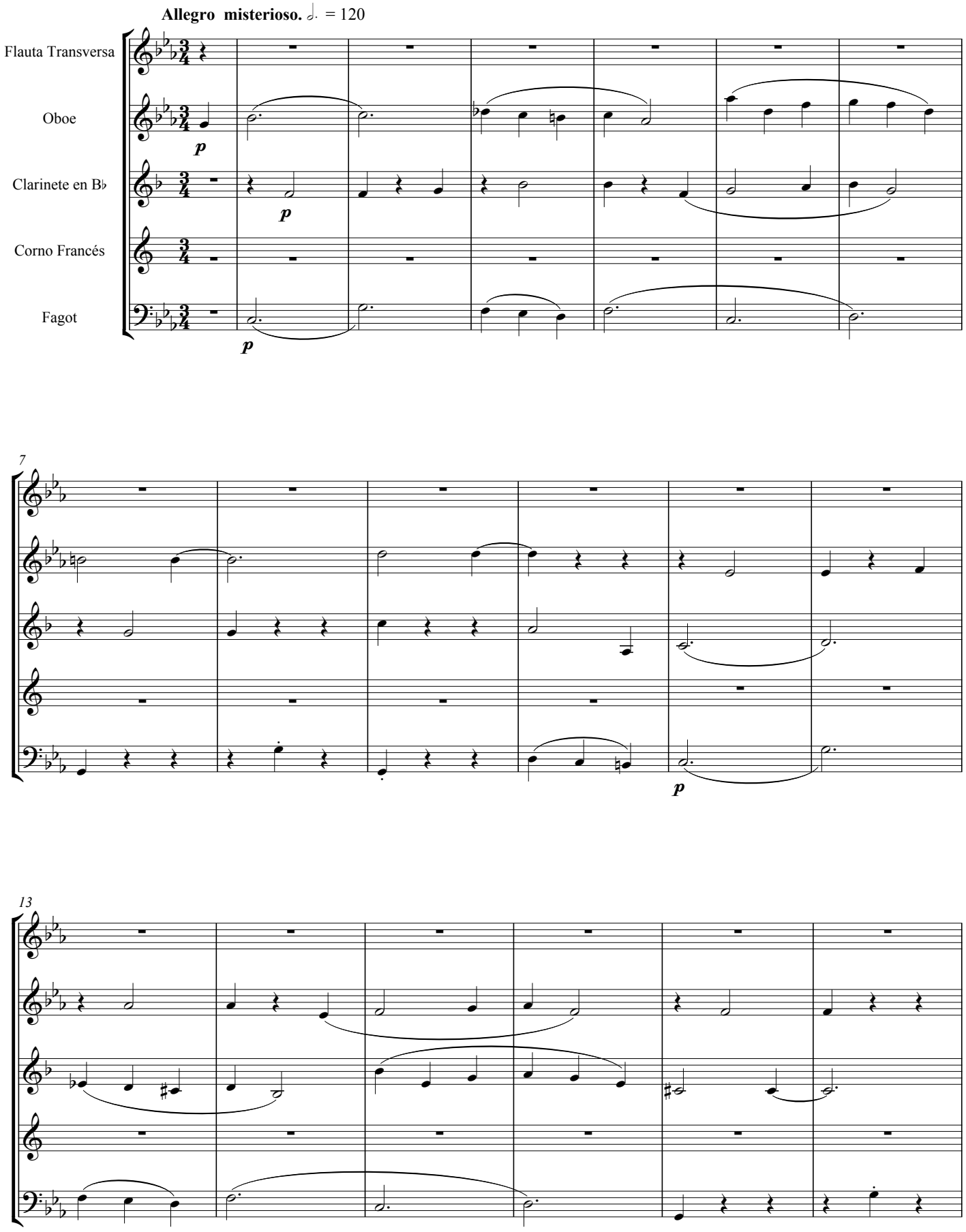

senza frul
34
ff
36
f
mf
3
39

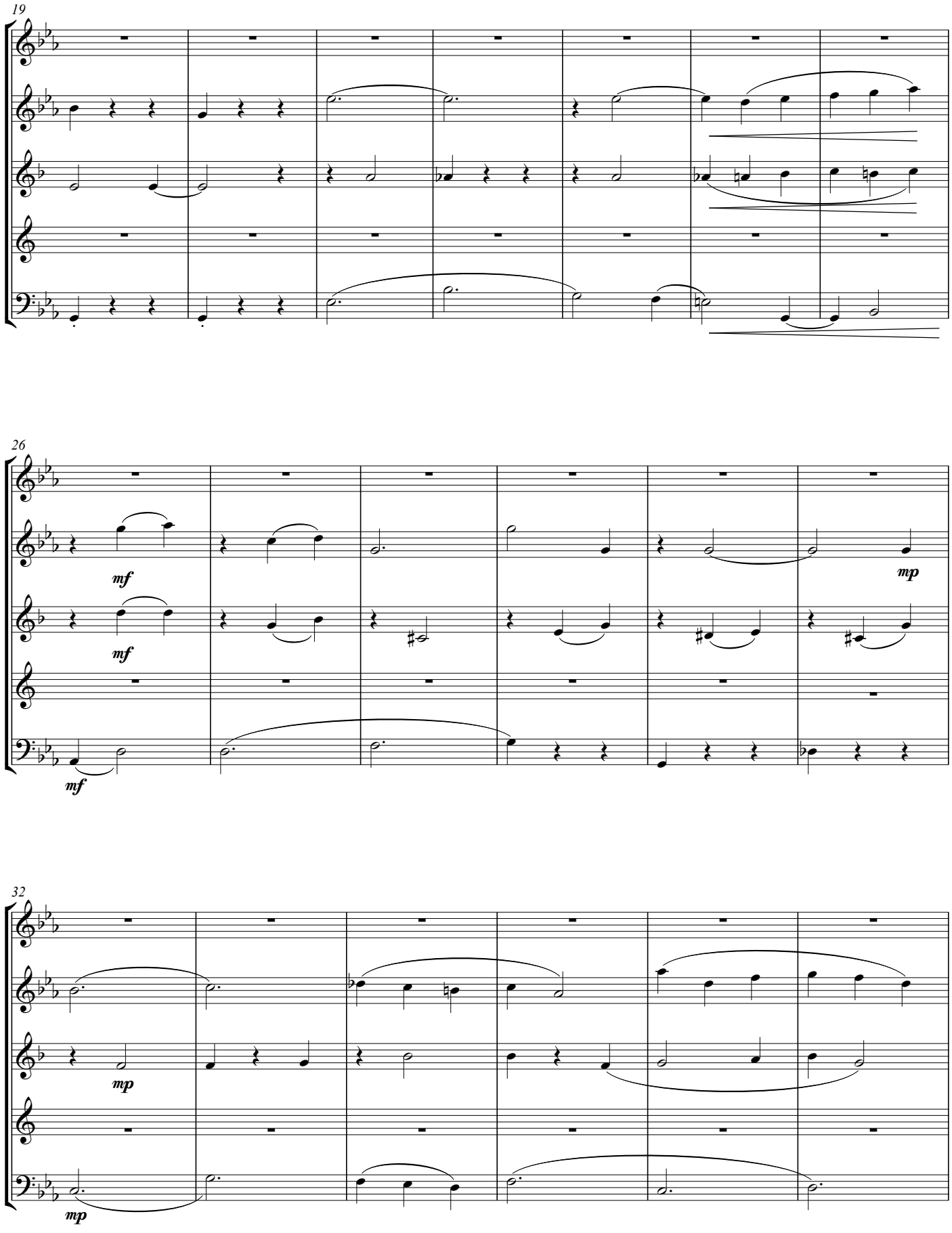

42
45
48
f
mf
cresc.
solo
frul.
Senza frul.
chasquendo los dedos
chasquendo los dedos
chasquendo los dedos
solo


51
54
56
mp
cresc.
f

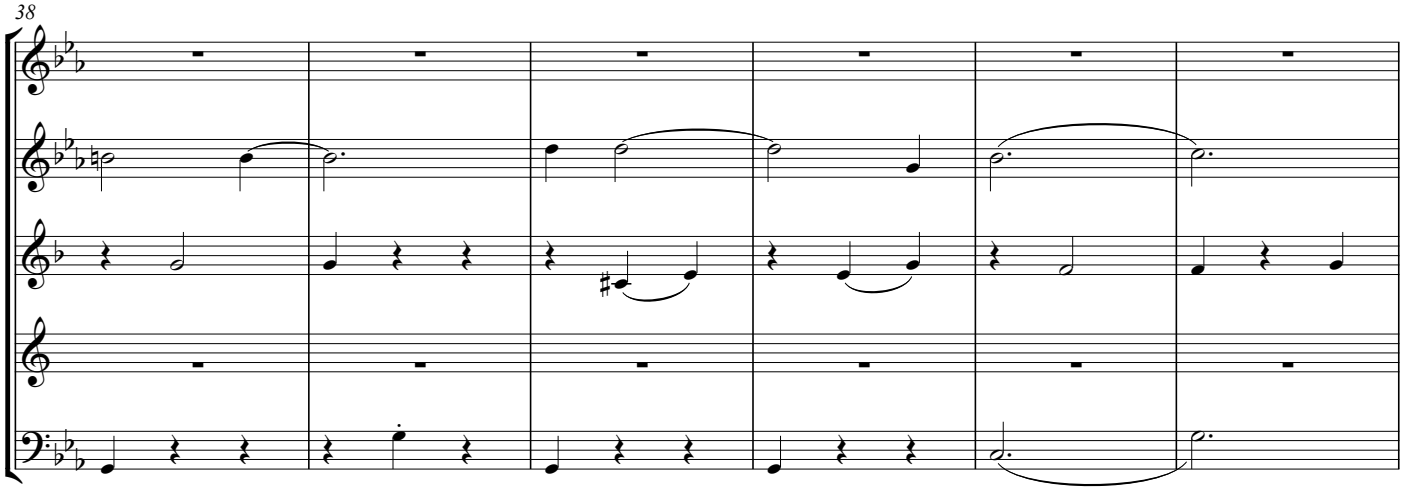

59

II

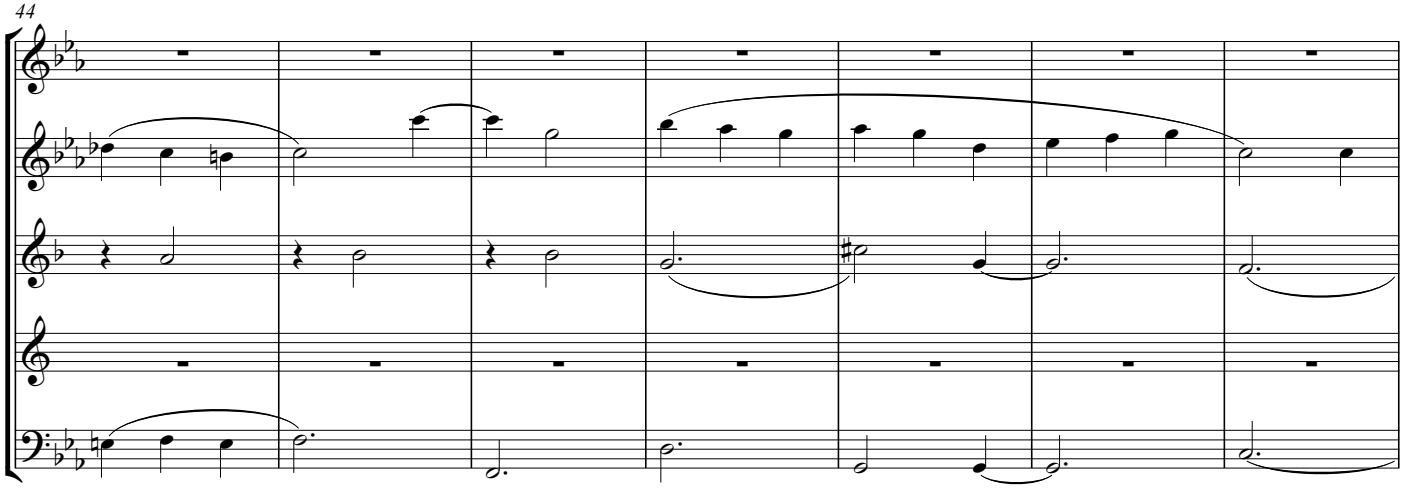

Allegro misterioso. ♩. = 120
Flauta Transversa
Oboe
Clarinete en B♭
Corno Francés
Fagot
p
7
13


19
26
mf
mf
mf
mp
32
mp
mp

38



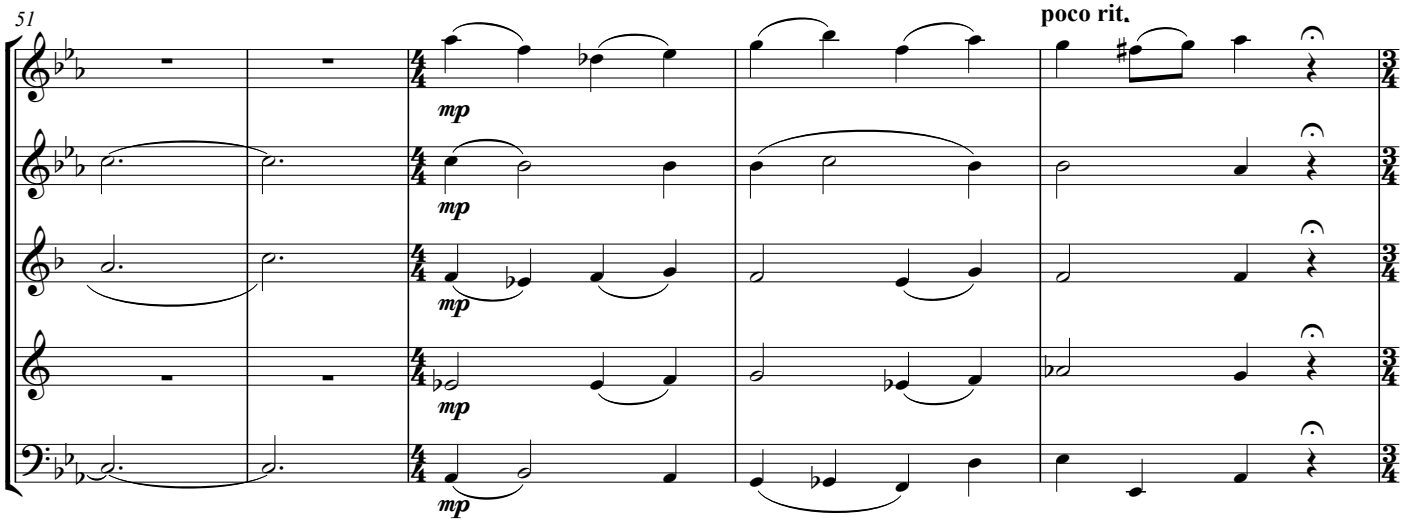
44



51

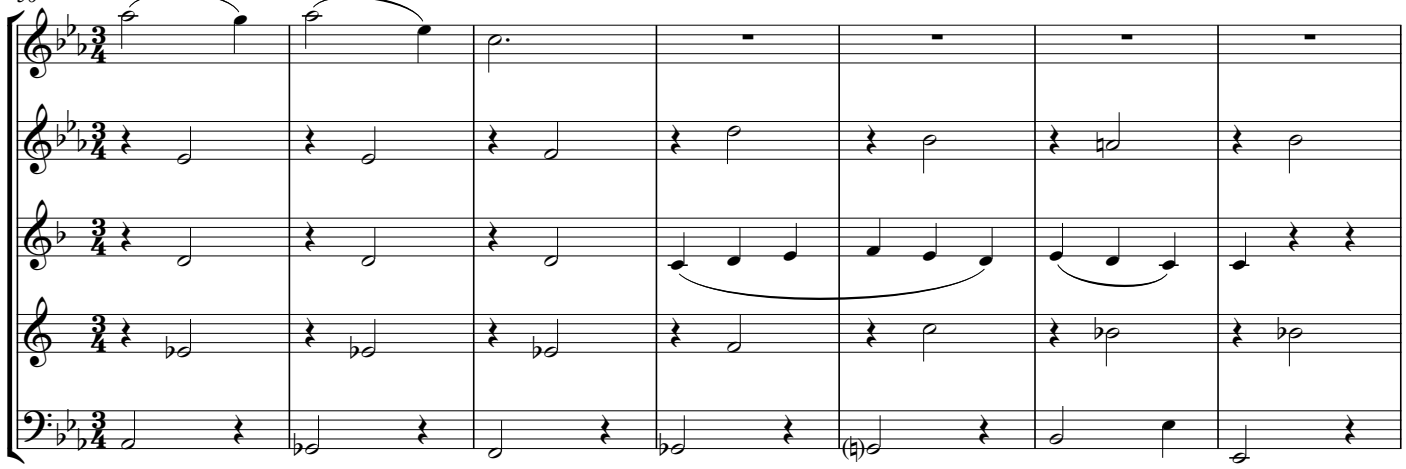
Solemne
♩ = 56

poco rit.

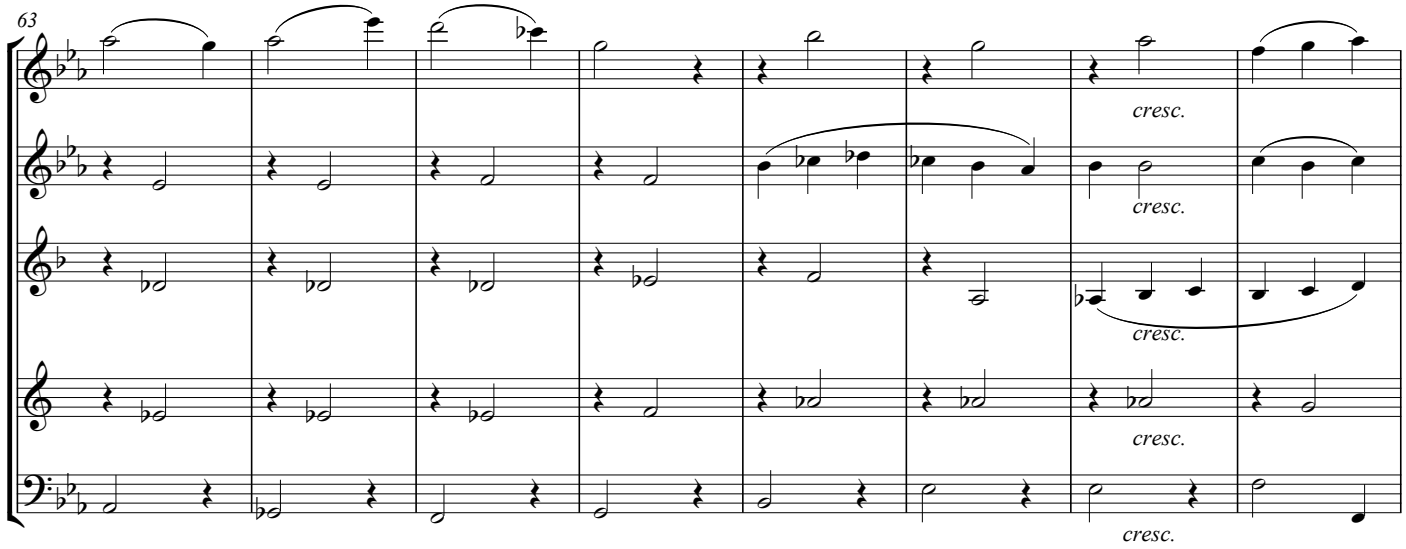


Allegretto giocoso.
♩. = 60

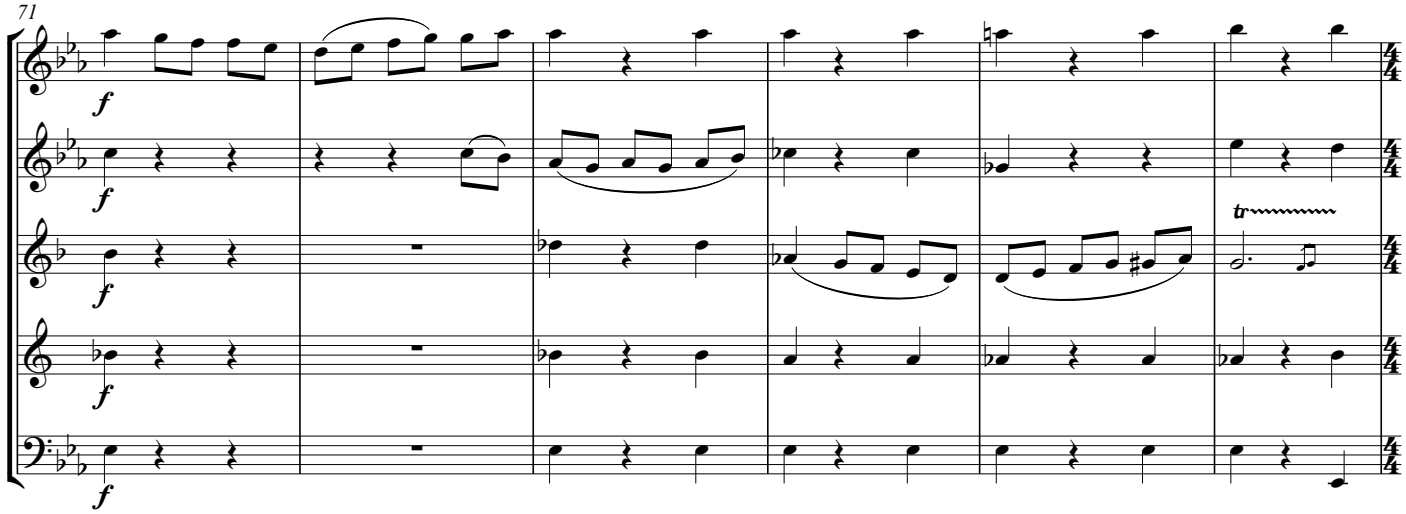
56

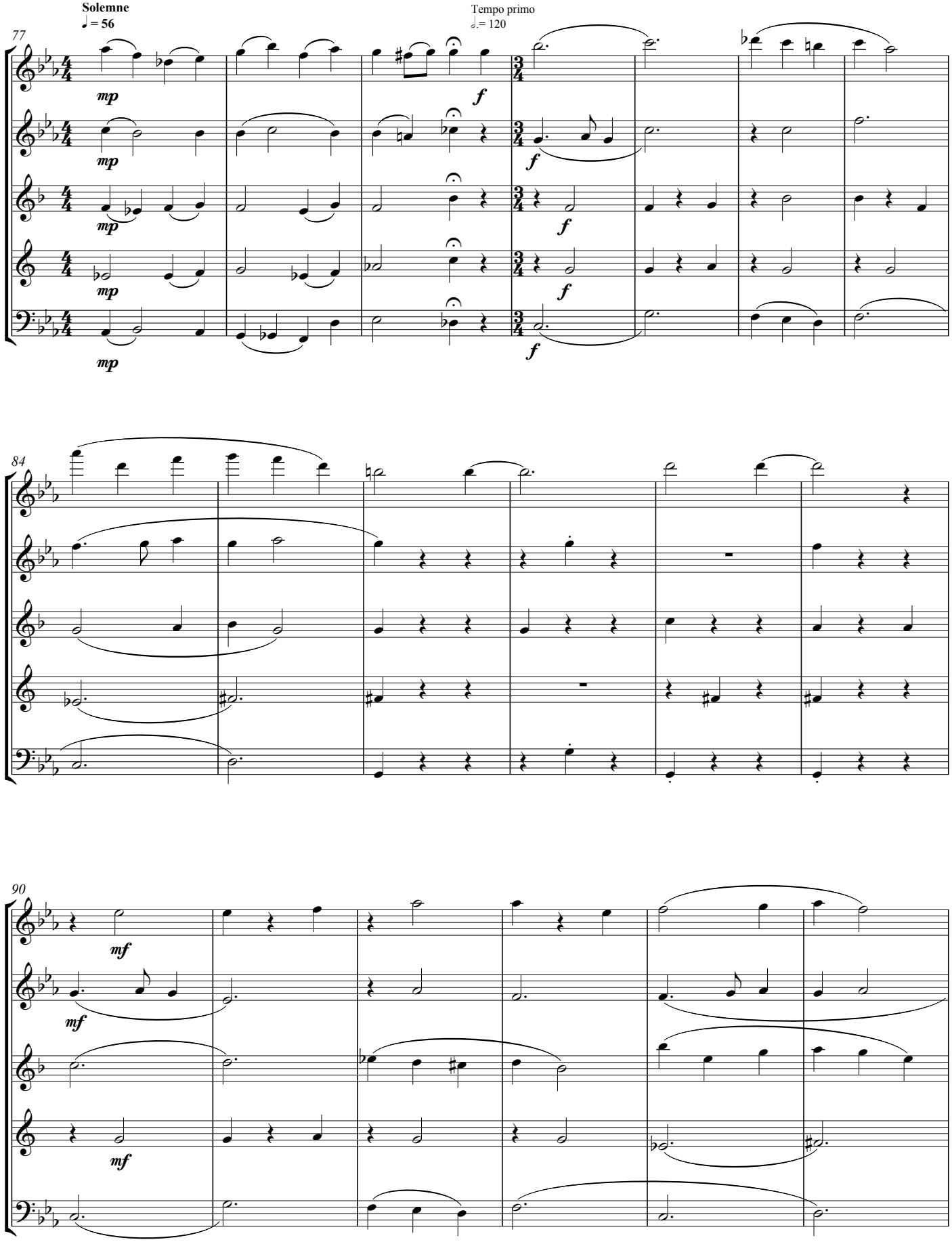


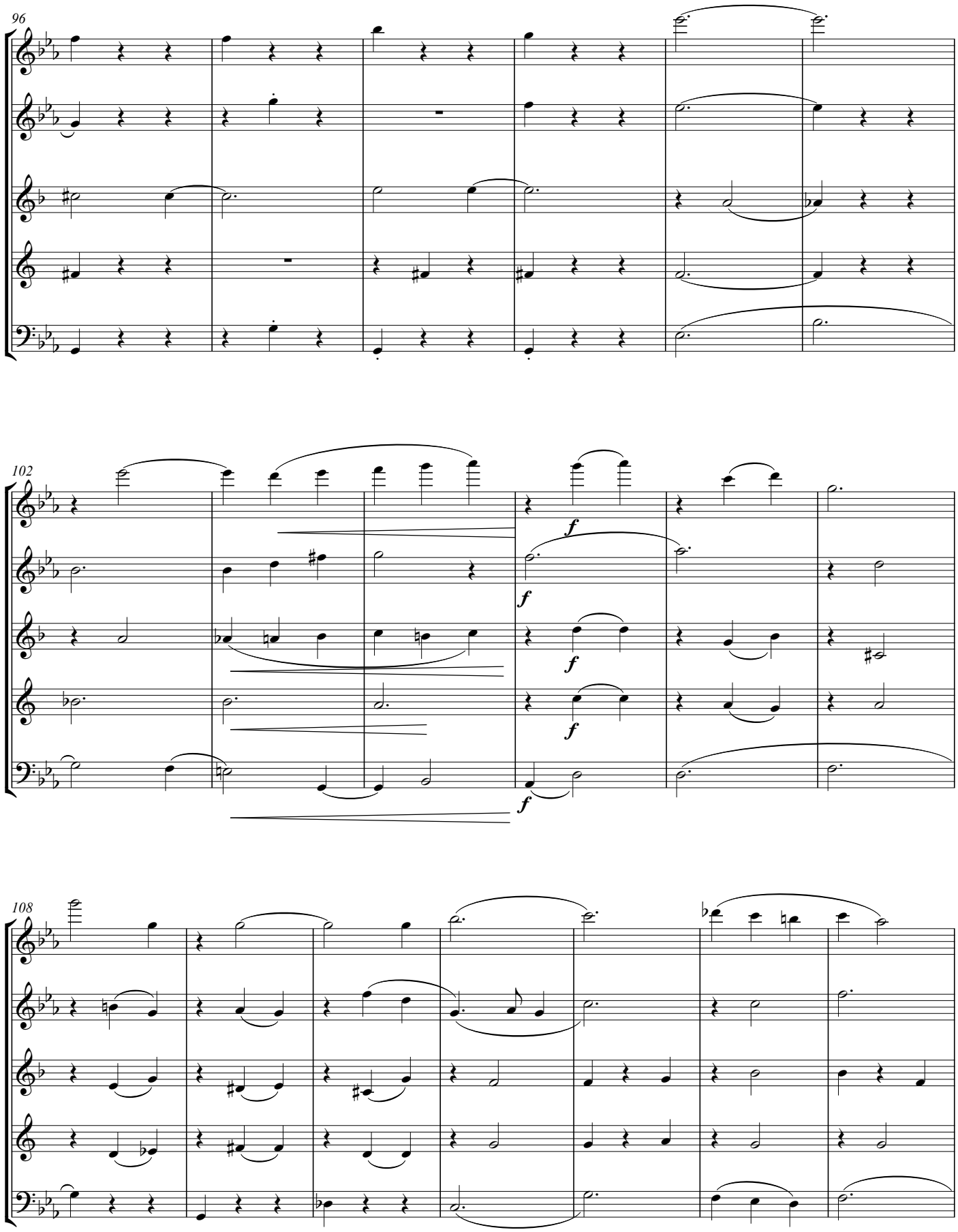
63

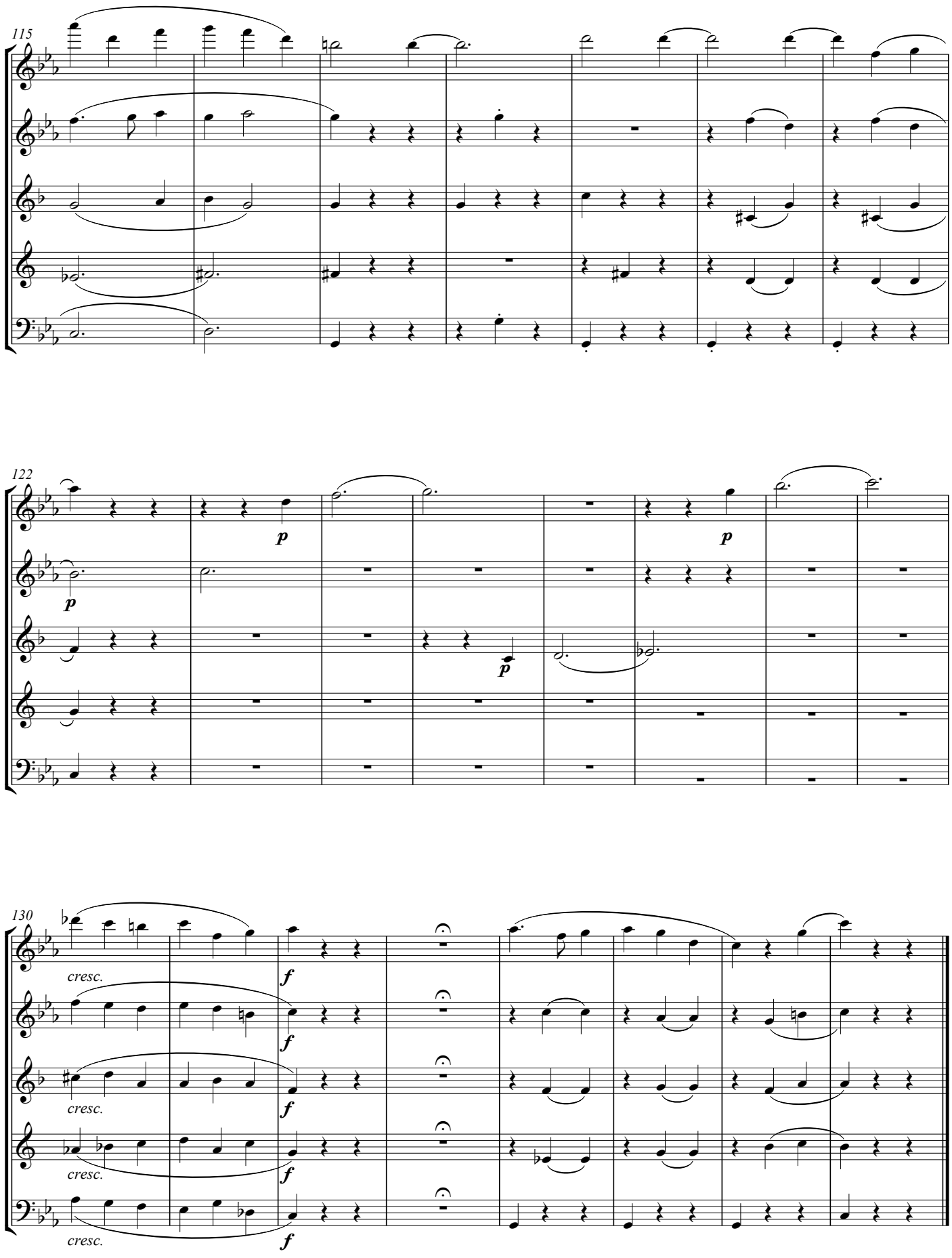


71

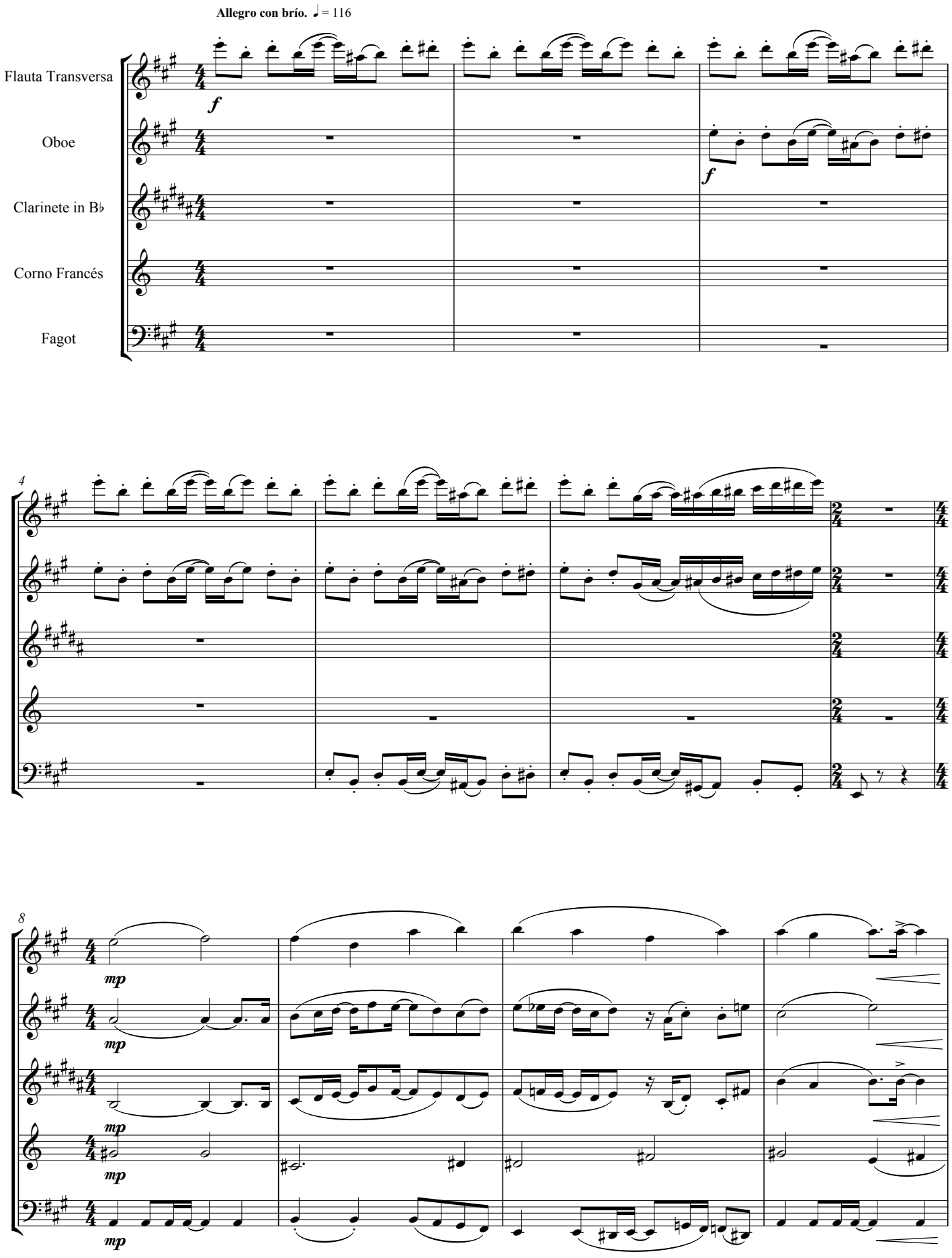


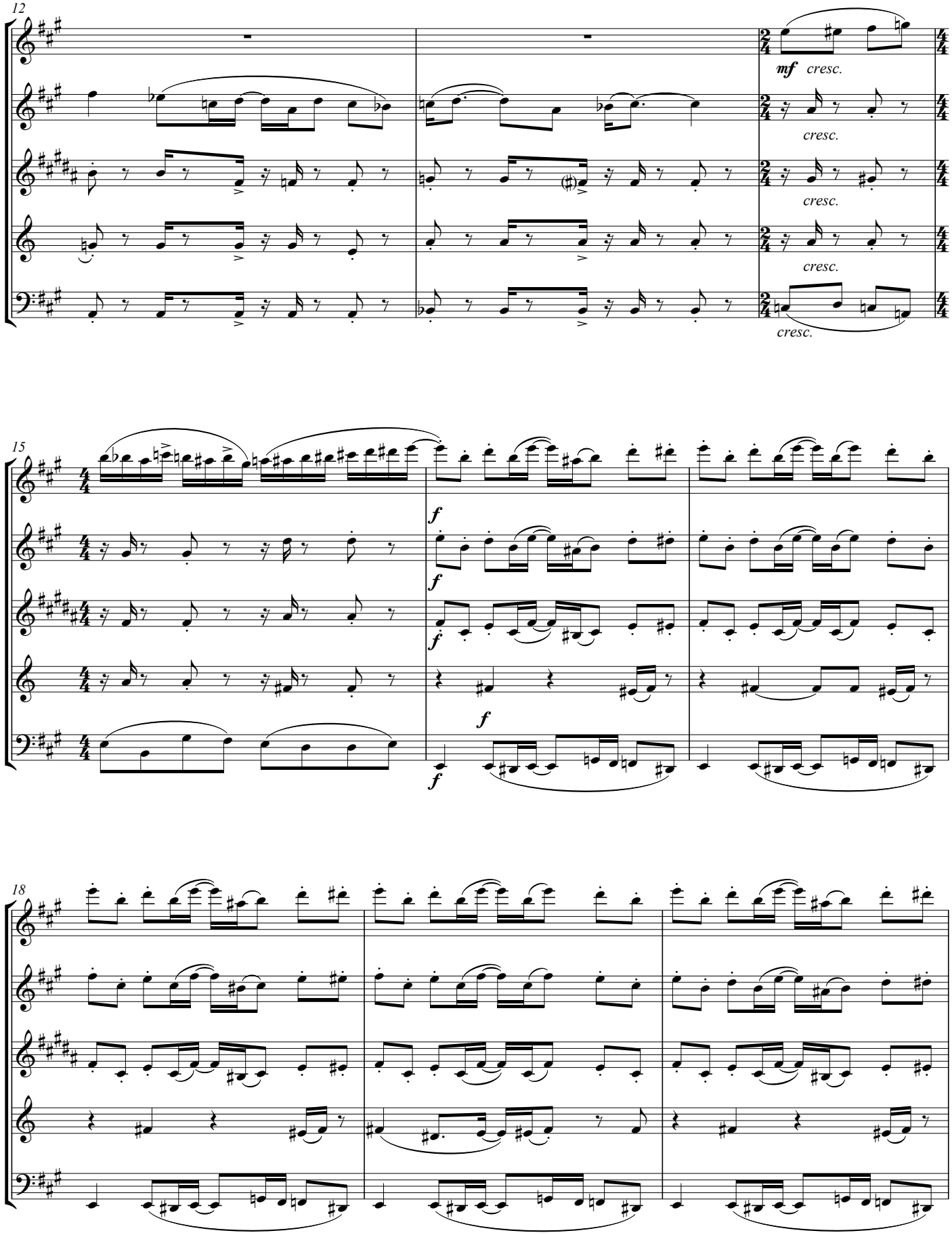

Solemne
♩ = 56
77
mp
Tempo primo
♩.= 120
f
84
90
mf

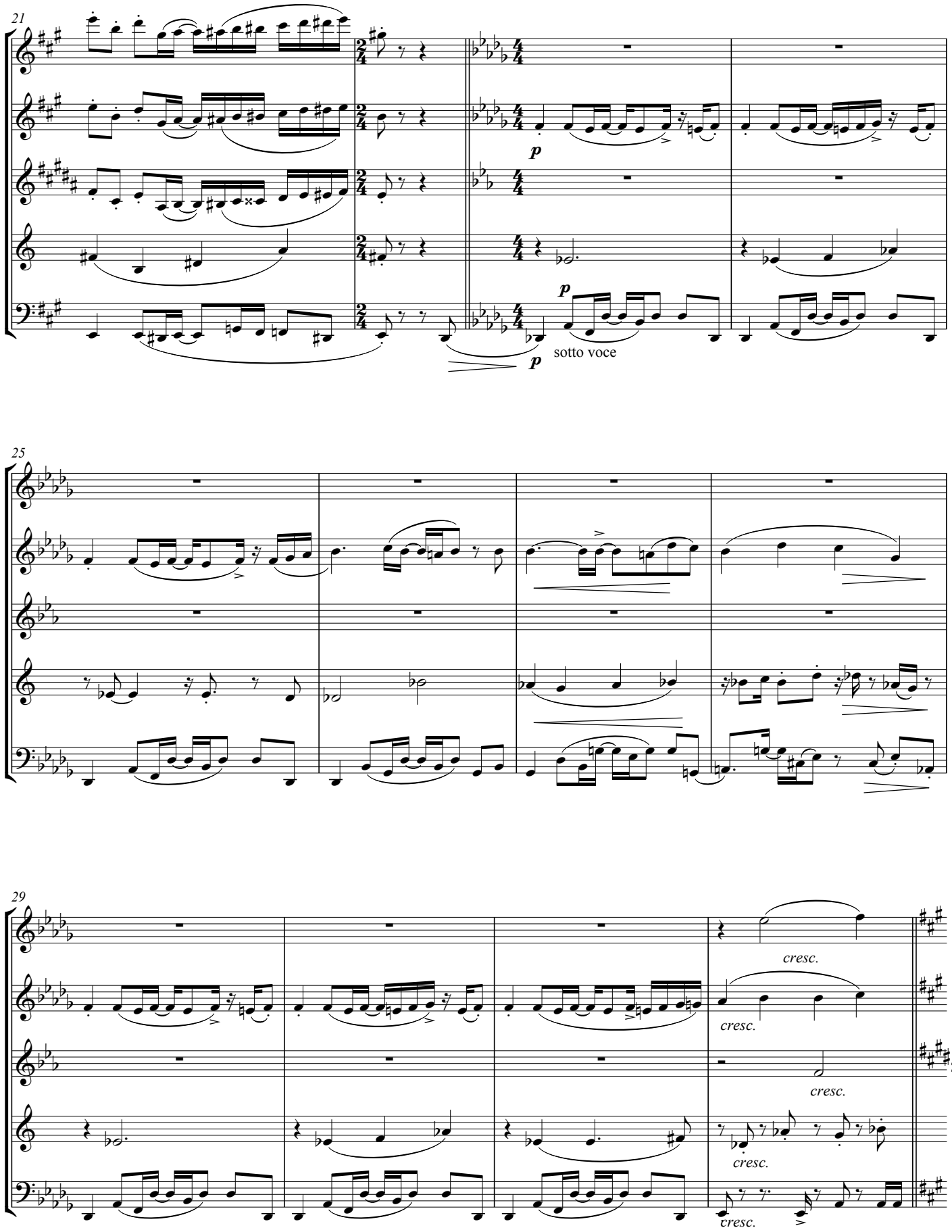

96
102
f
f
f
f
f
108

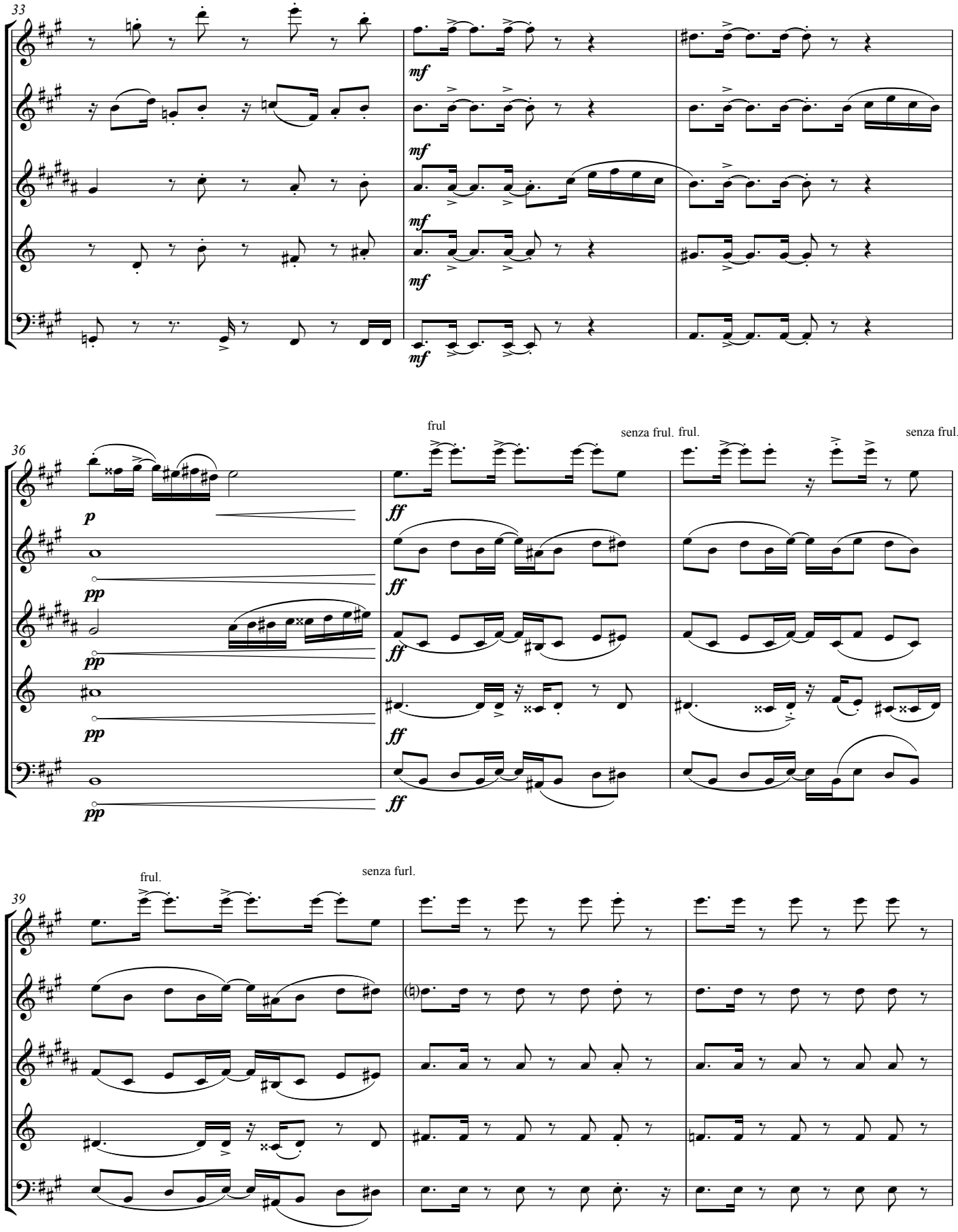

115
122
130
p
p
p
f
f
f
f
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

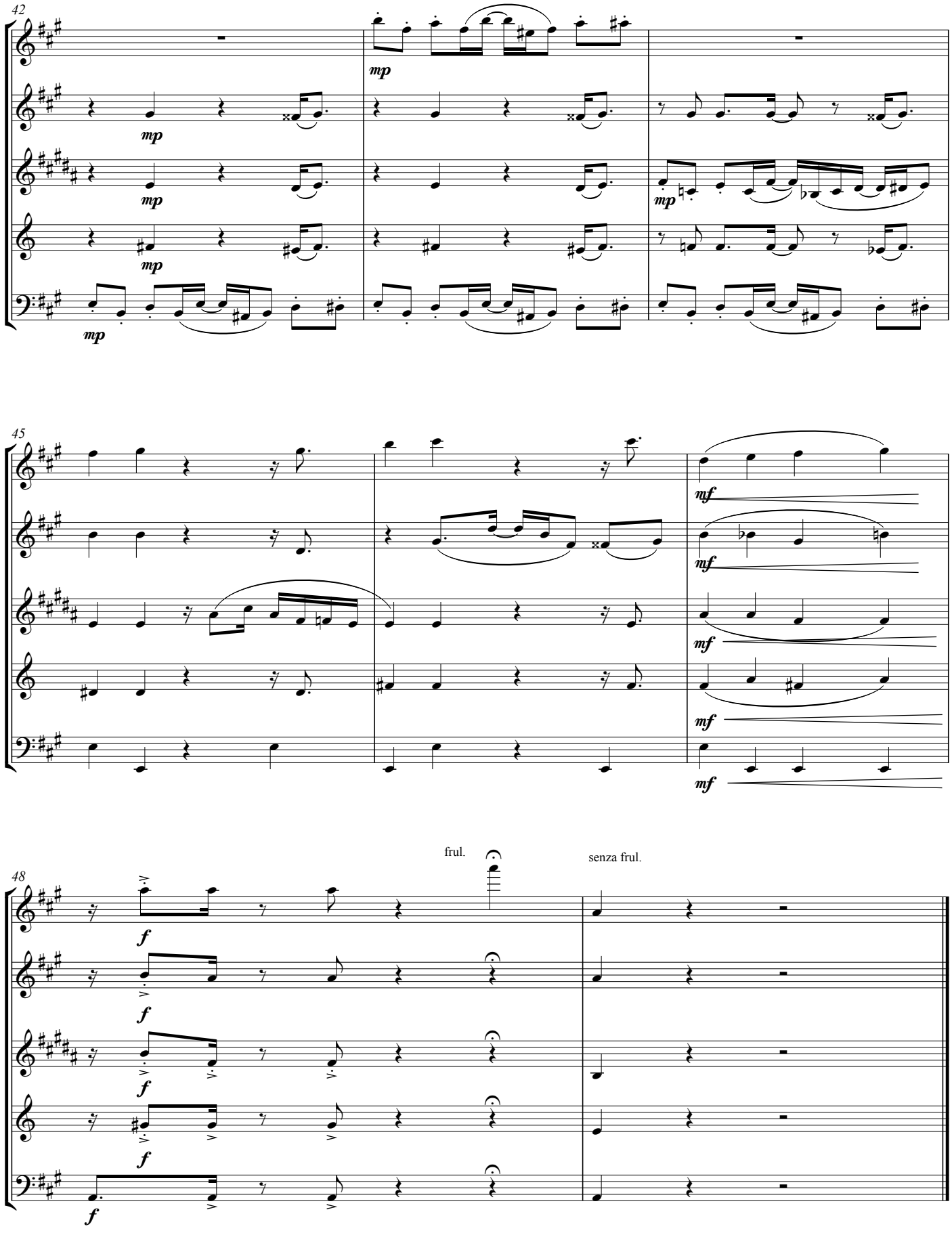
III


Allegro con brío. ♩ = 116
Flauta Transversa
Oboe
Clarinete in B♭
Corno Francés
Fagot
f
f
4
8
mp
mp
mp
mp
mp


12
mf cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
15
f
f
f
f
f
18


21
p
p
sotto voce
25
29
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

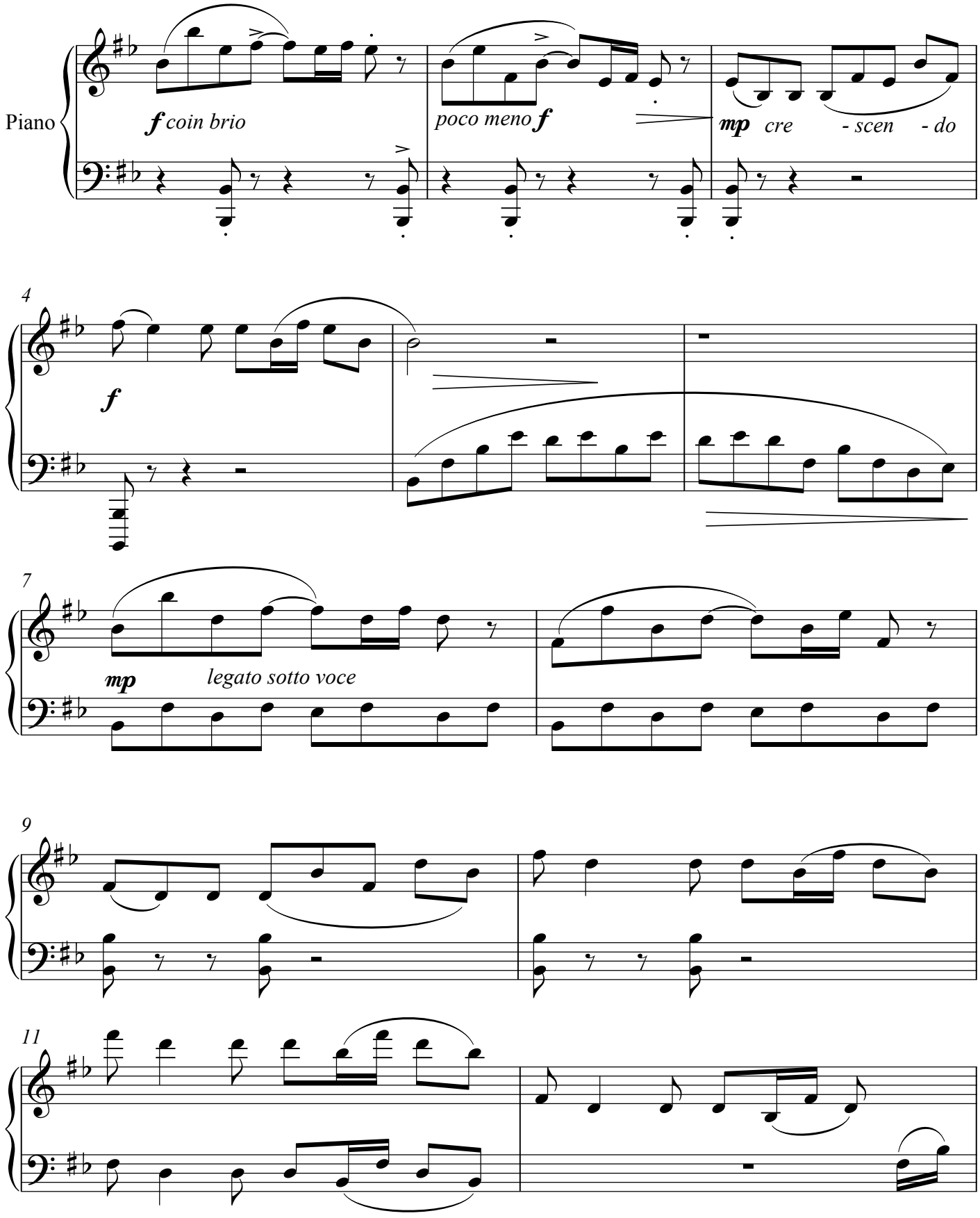

33
mf
mf
mf
mf
36
p
pp
pp
pp
frul
ff
ff
ff
ff
senza frul.
frul.
senza frul.
39
frul.
senza furl.

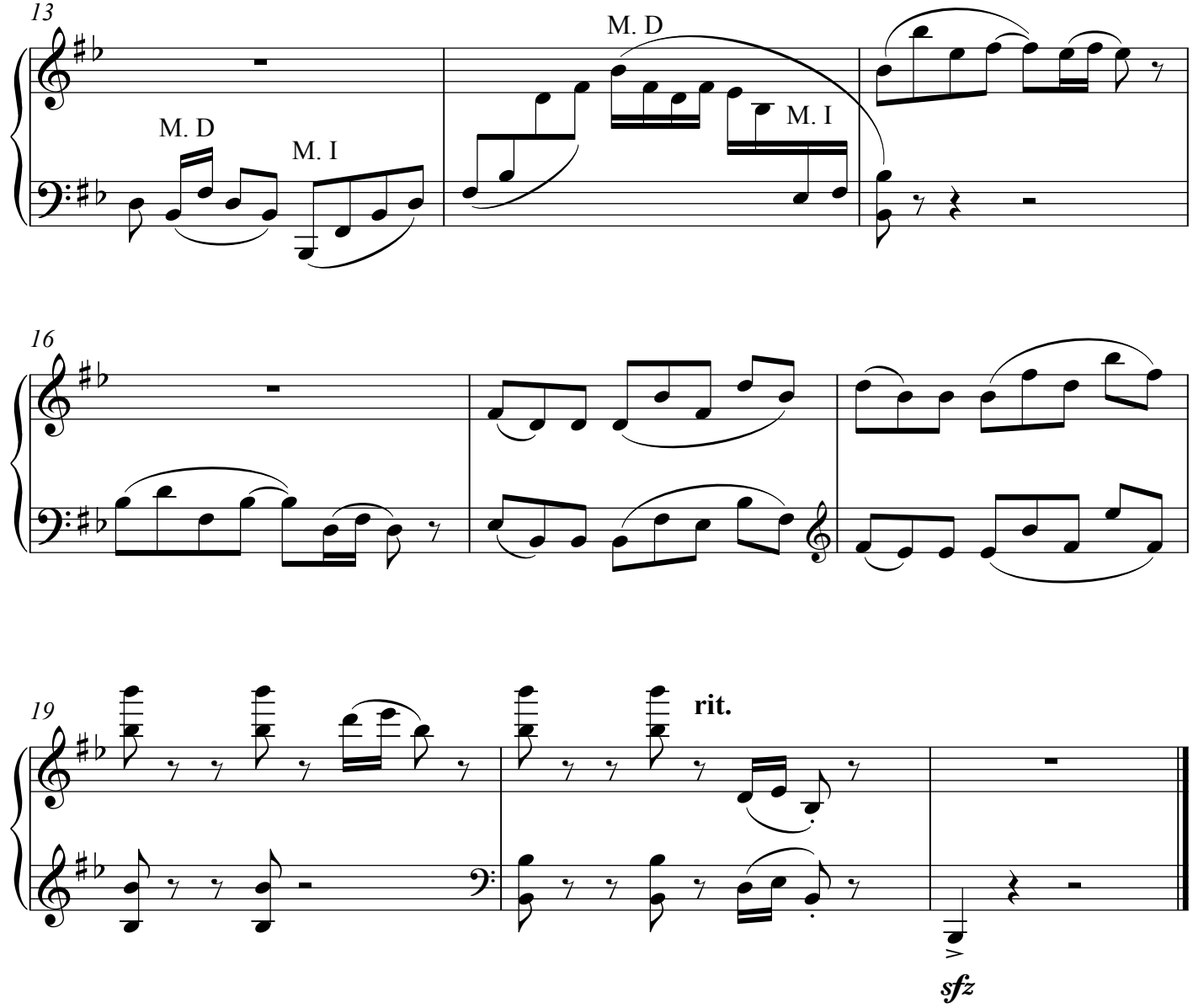

42
mp
mp
mp
mp
mp
45
mf
mf
mf
mf
48
frul.
senza frul.
f
f
f
f
f

Momentos de aprendizaje. Tres obras para Piano sólo.

Preludio en Si mayor/menor

Allegro con spirito.
♩ = 80

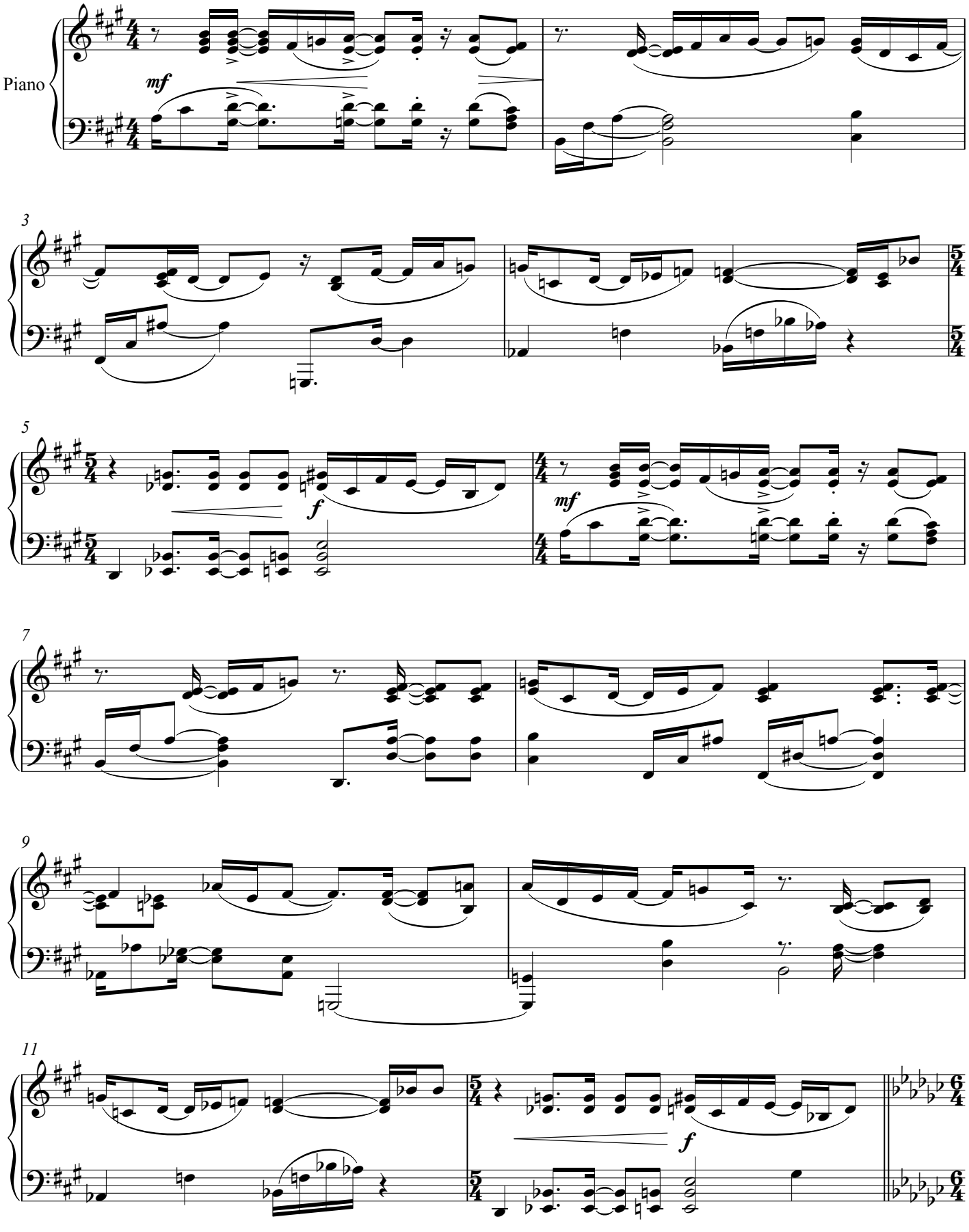



13
M. D
M. I
M. D
M. I
16
19
rit.
sfz

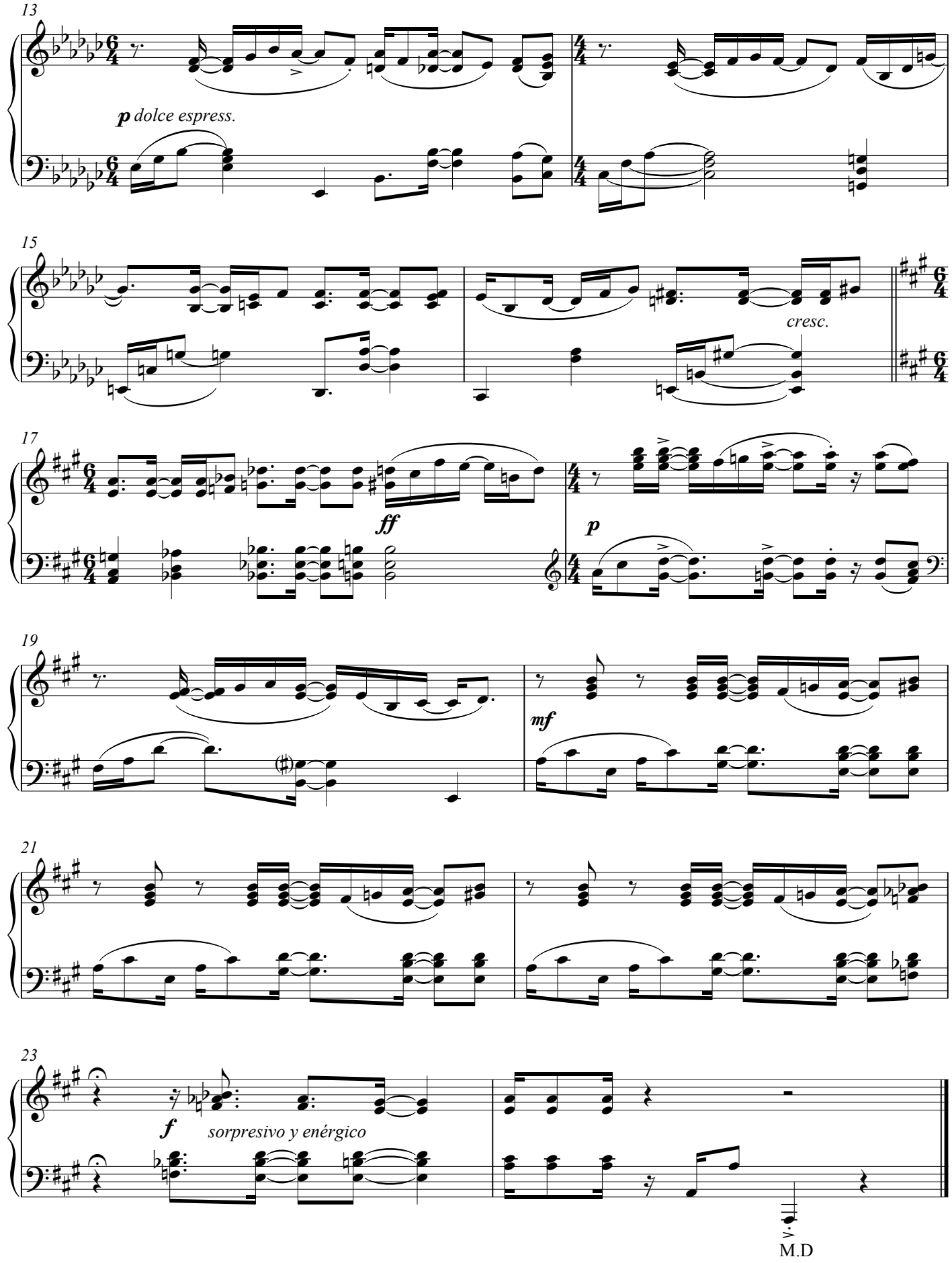
dedicado a J. S Bach

Preludio en La mayor

Allegretto ♩ = 80



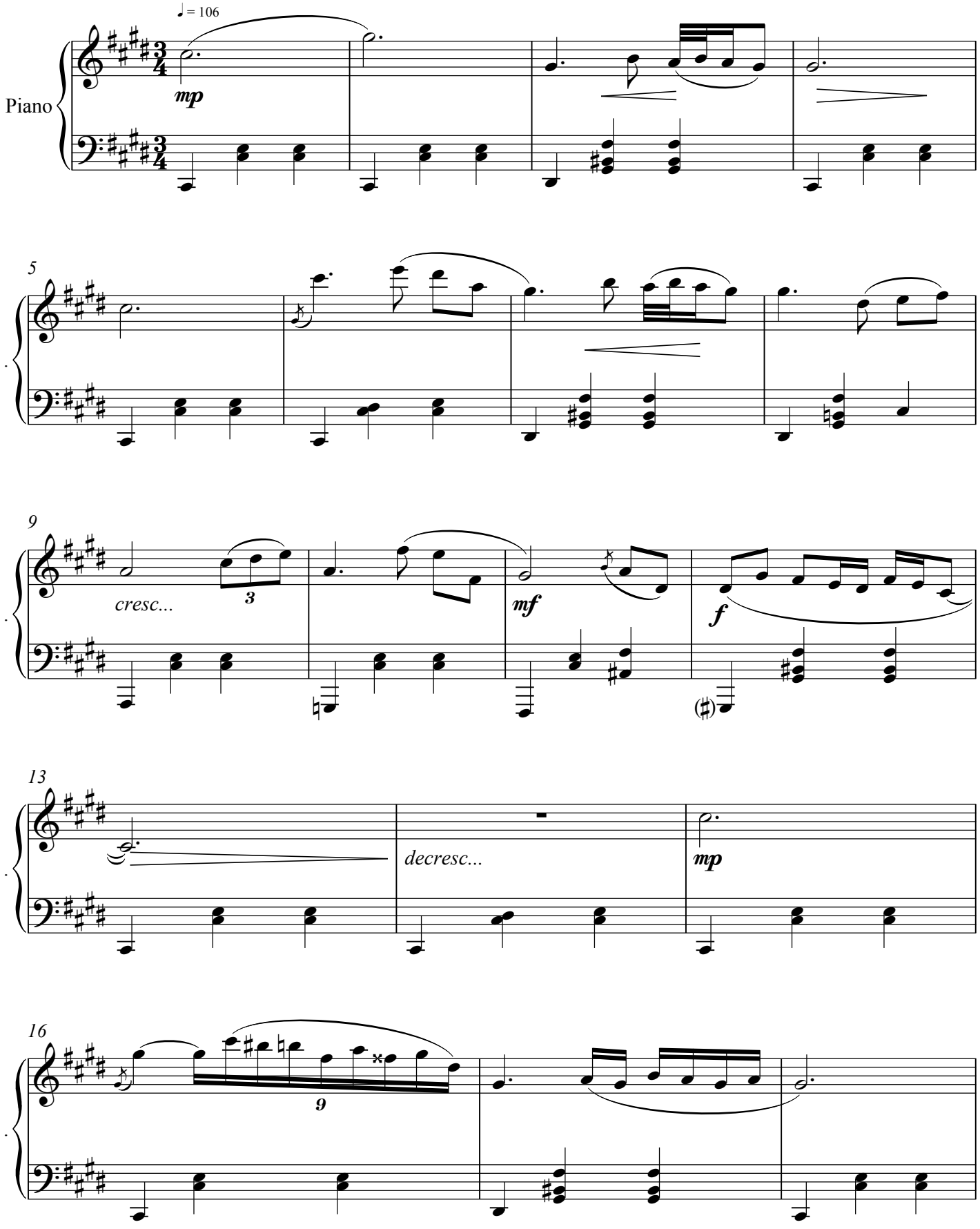
Agosto 2005


13
p dolce espress.
15
cresc.
17
ff
p
19
mf
21
23
f
sorpresivo y enérgico
M.D

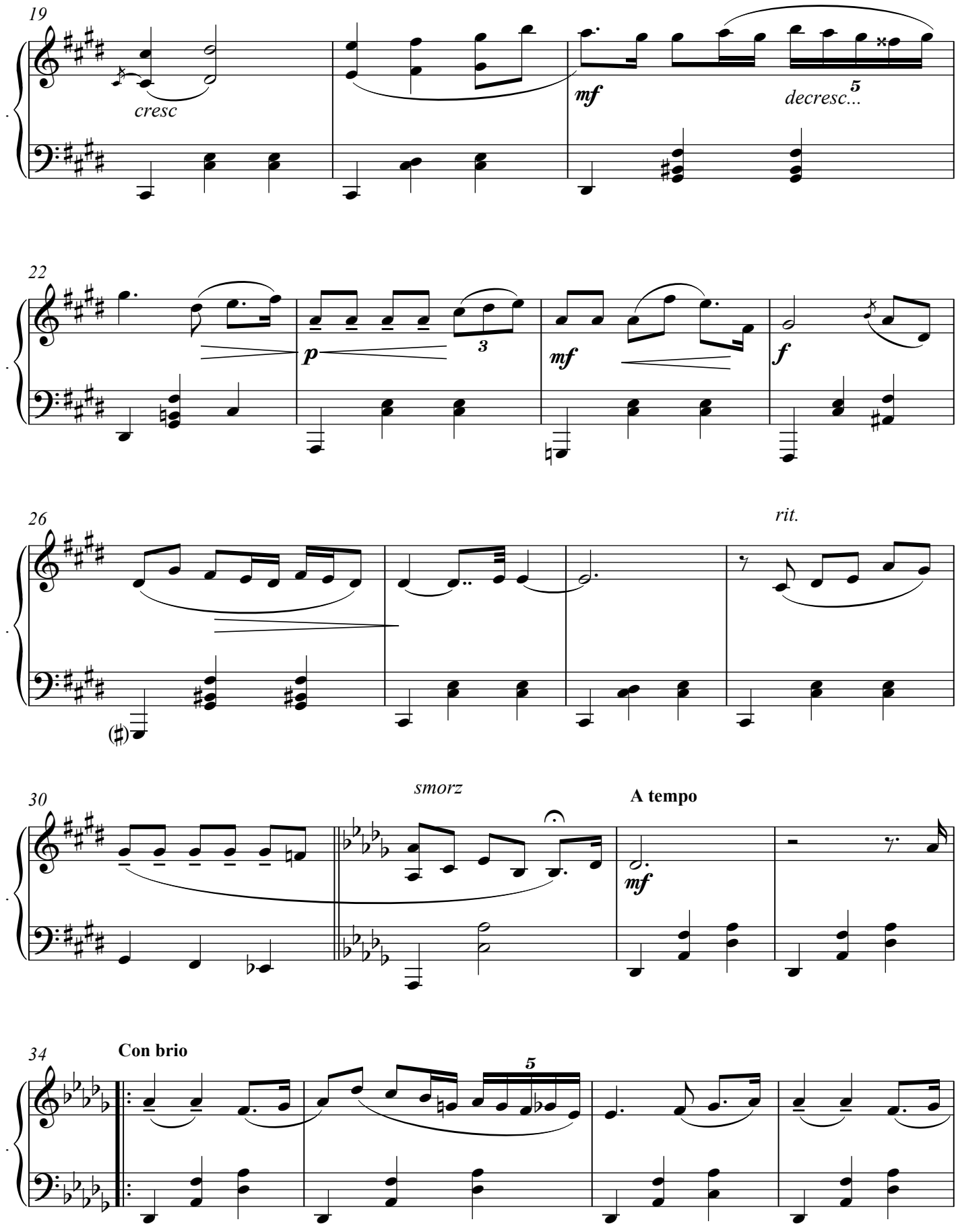
Vals No 1 en Do sostenido menor.

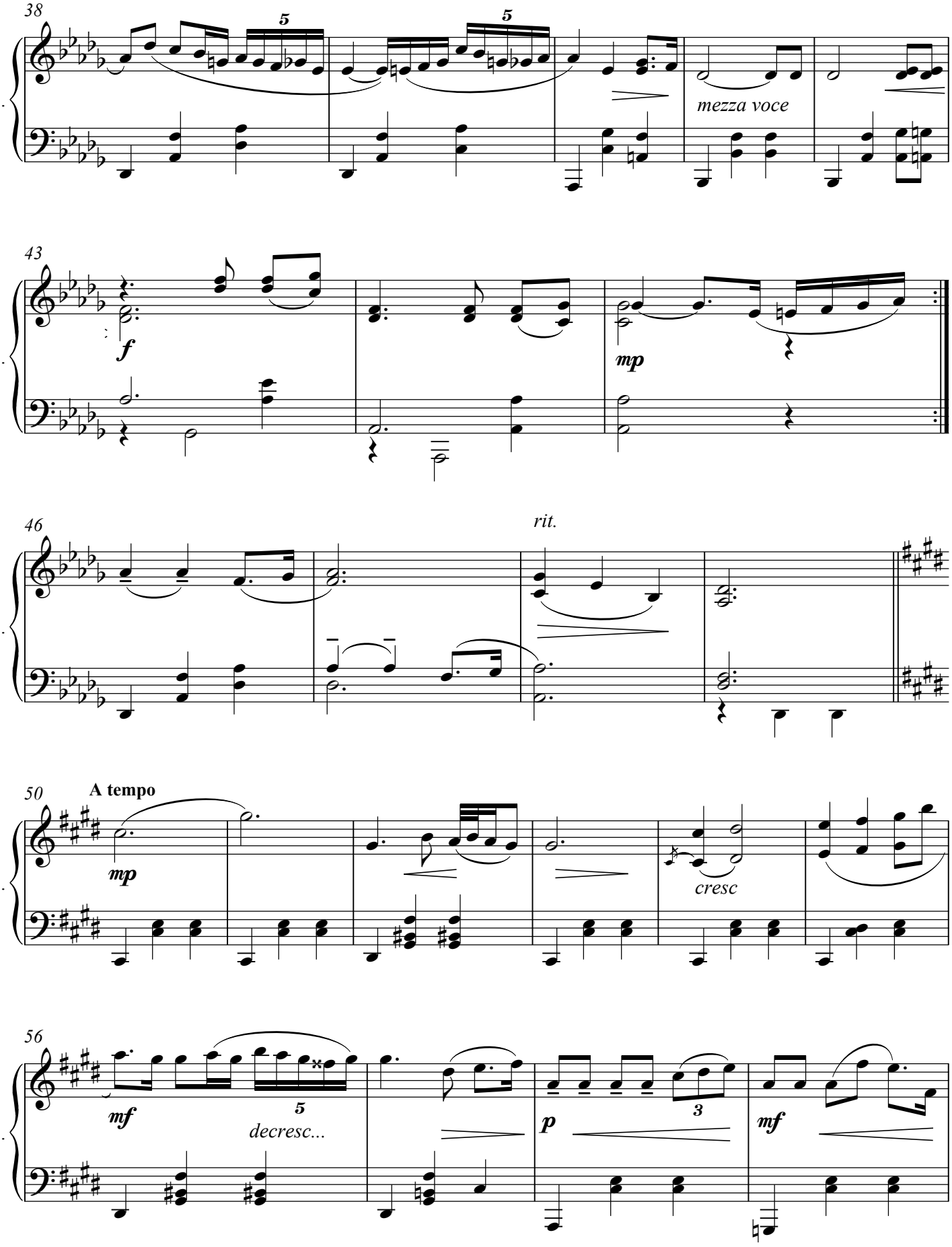
Melancólico cantabile

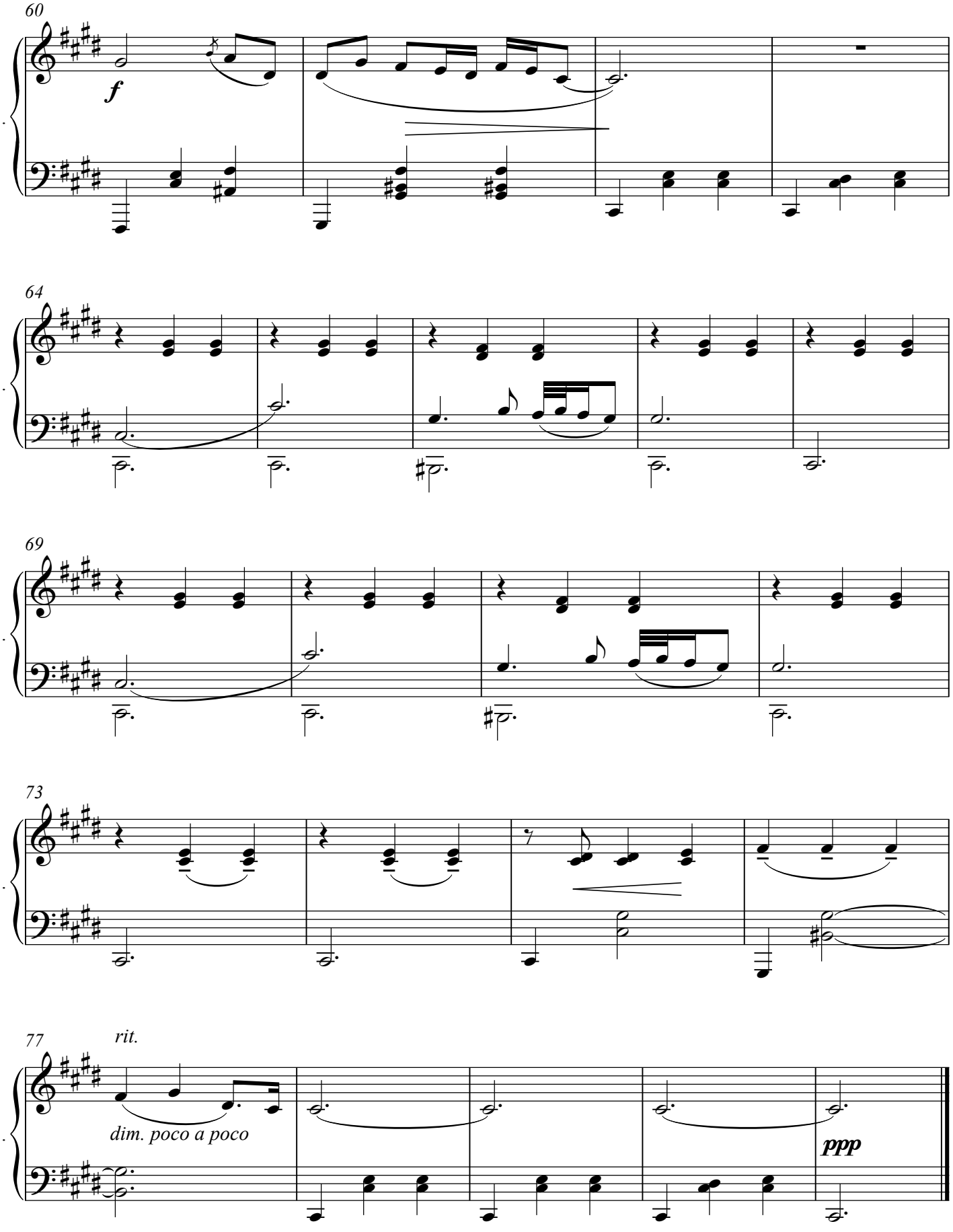
Eduardo Ghenno



Mayo 21 2005


19
cresc
mf
decresc...
22
p
mf
f
26
rit.
30
smorz
A tempo
mf
34
Con brio


38
5
5
mezza voce
43
f
mp
46
rit.
50
A tempo
mp
cresc
56
mf
5
decresc...
p
3
mf


60
f
64
69
73
77
rit.
dim. poco a poco
ppp

Dos versiones del Estándar No 1.

En Re menor

Primera versión para Cuarteto de Jazz.

Segunda versión para Big Band y Voz.

A los amores fugaces...

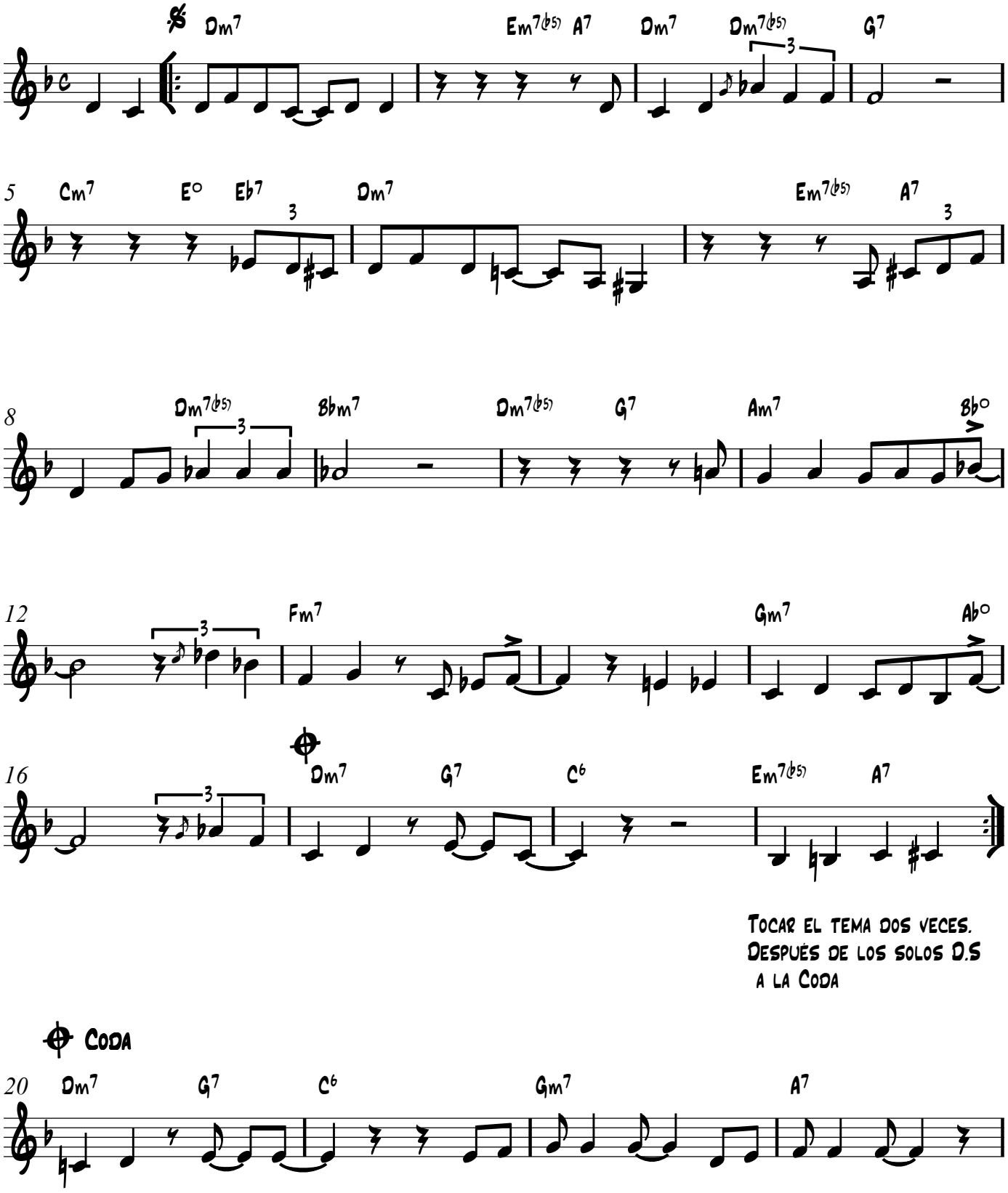
Todavía

Estándar no 1

Eduardo Ghenno

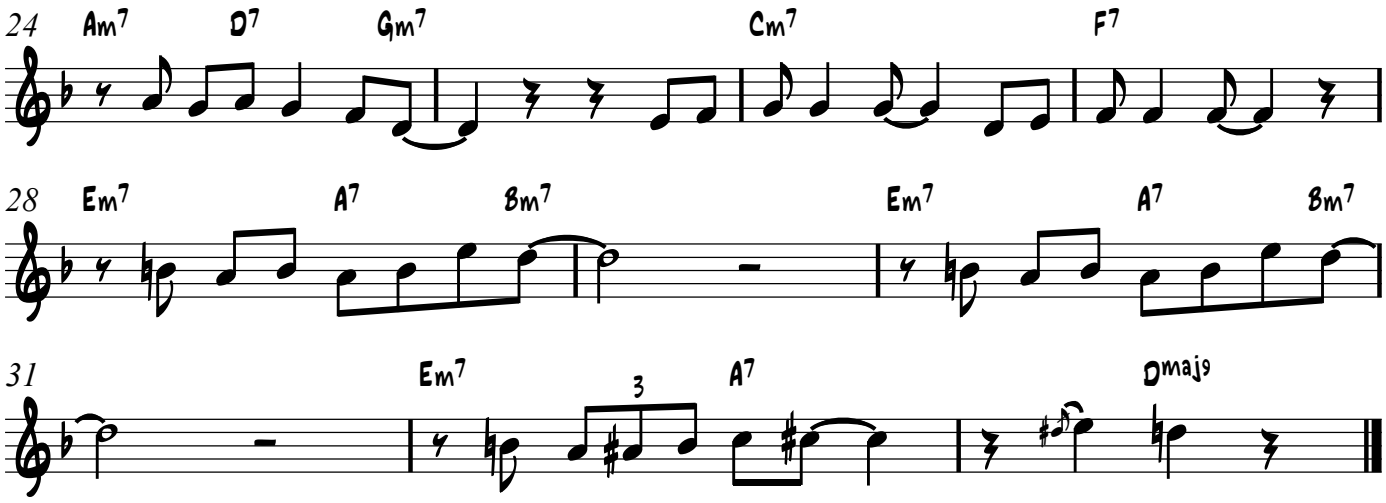
Medium swing

♩ = 135



Tocar el tema dos veces.
Después de los solos D.S
a la Coda

Coda


24
Am7
D7
Gm7
Cm7
F7
28
Em7
A7
Bm7
Em7
A7
Bm7
31
Em7
3
A7
Dmaj9

A los amores fugaces...

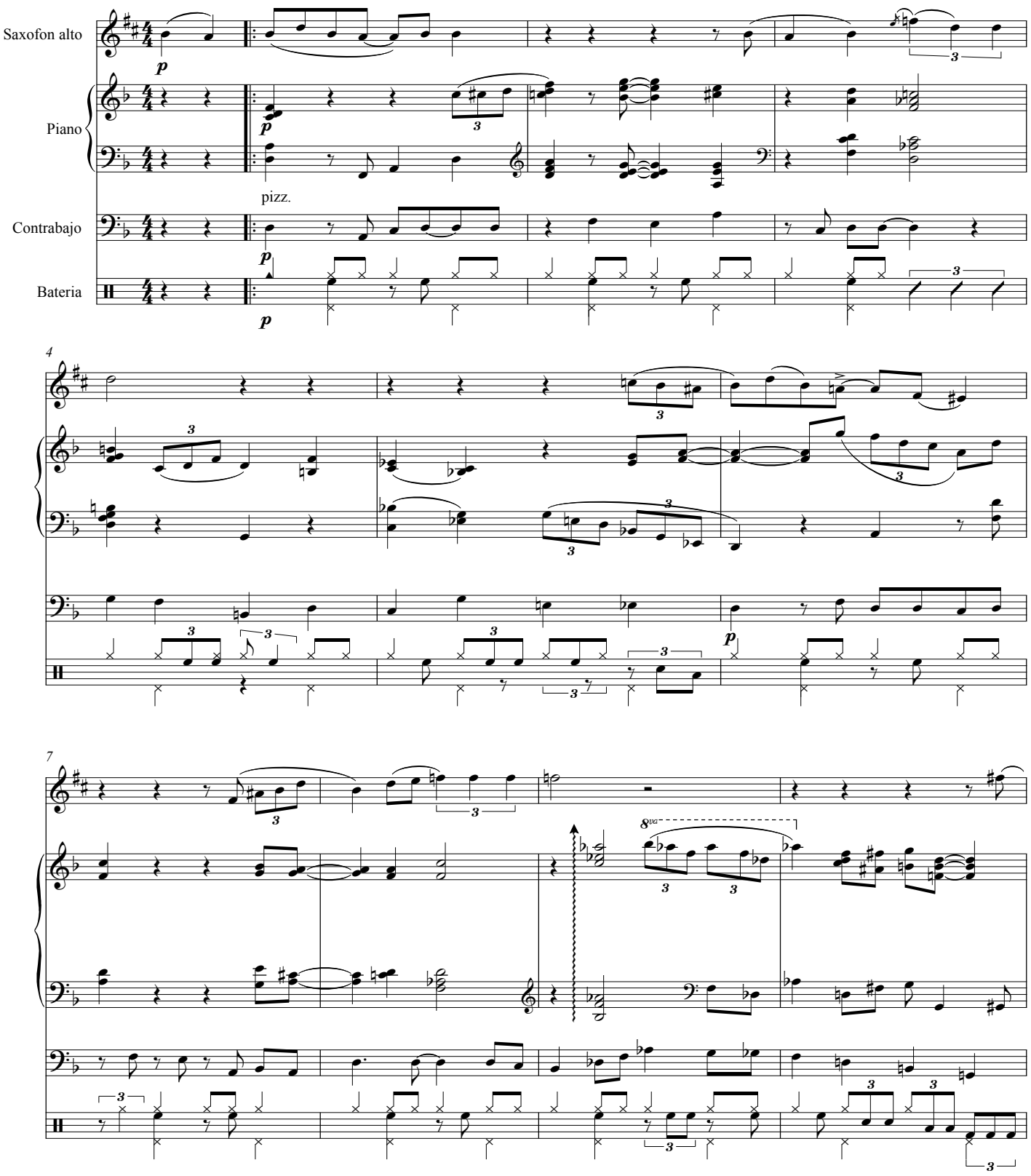
Todavía

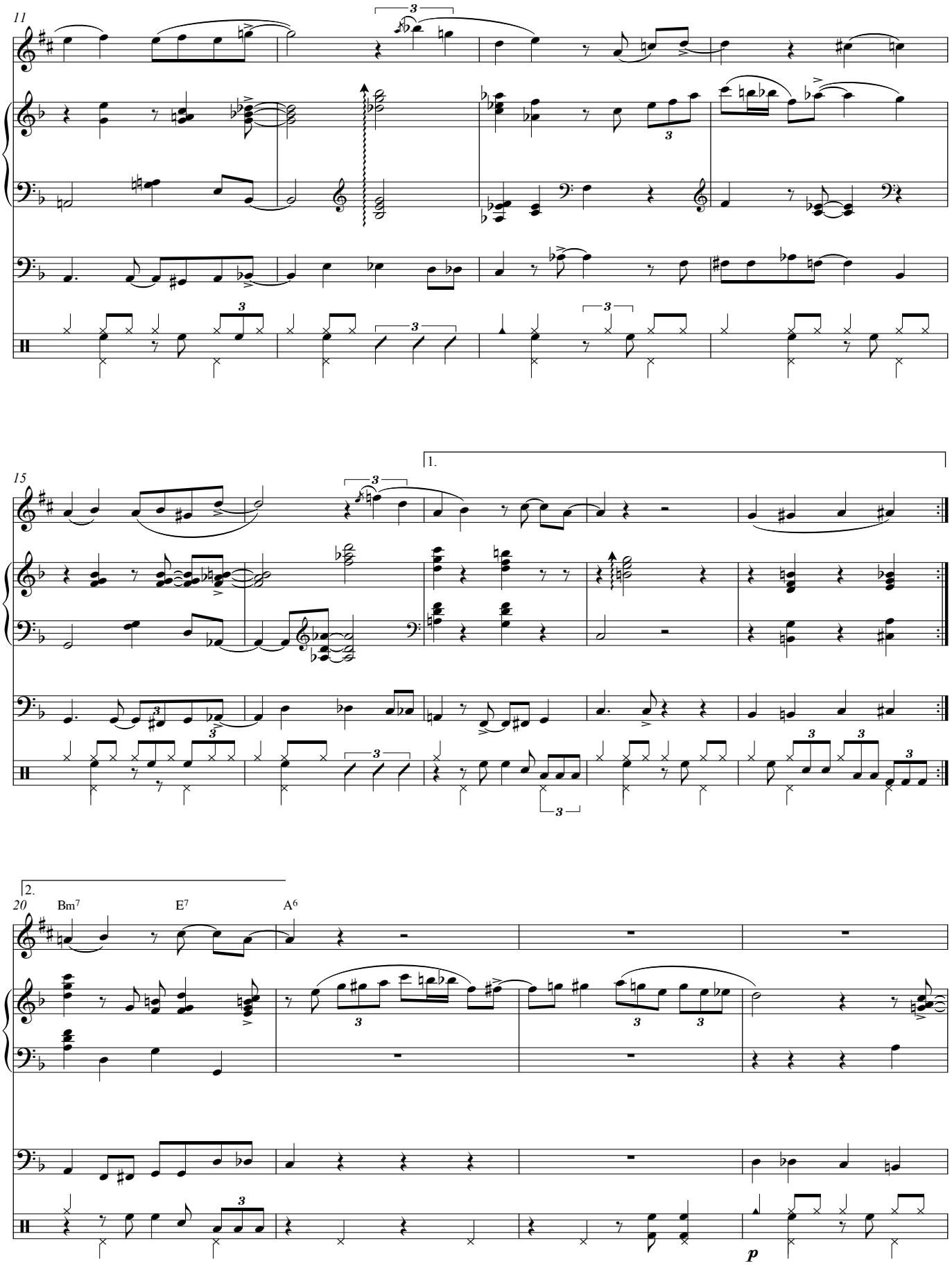
Estandar no 1. Sobre un poema de M Benedetti.

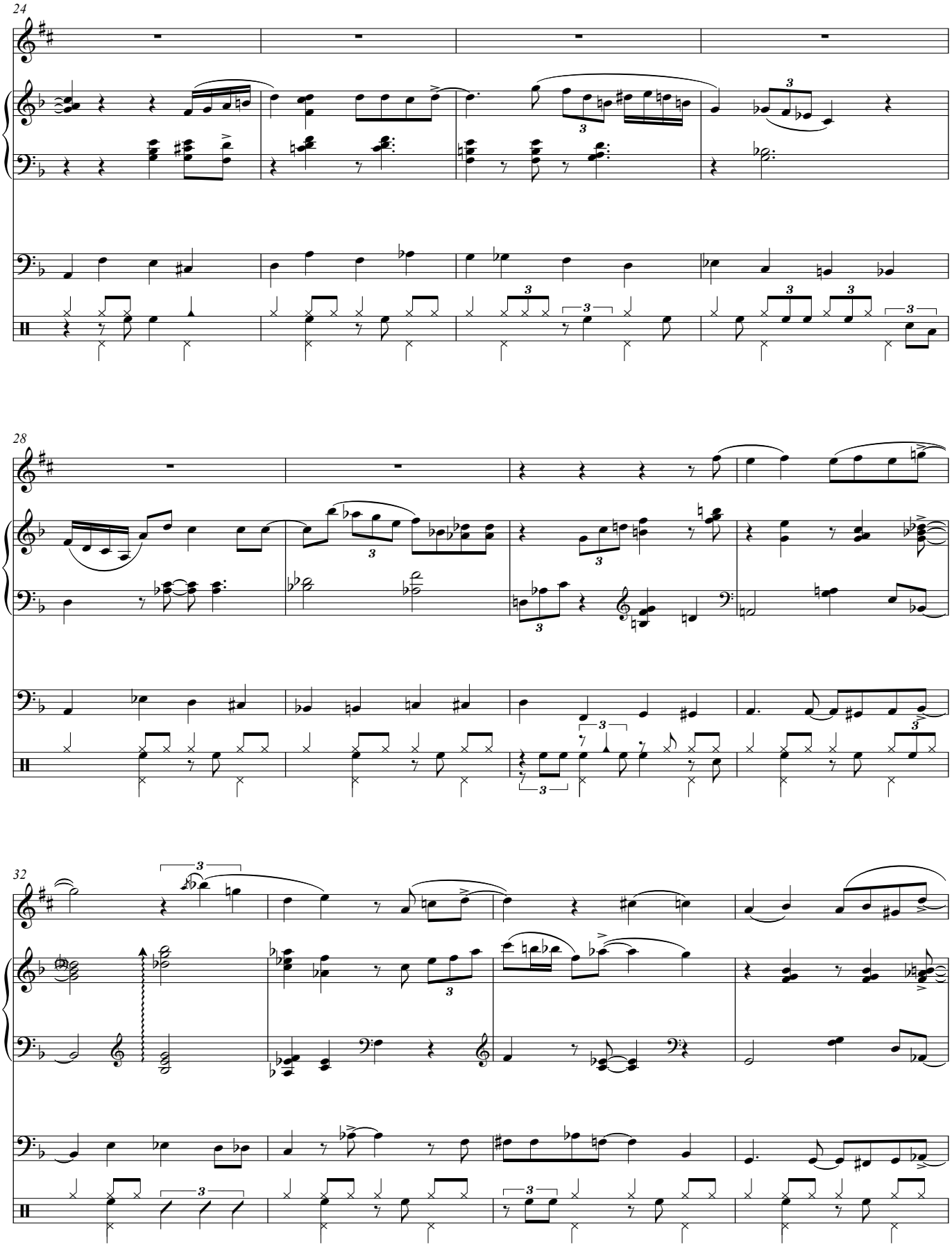
Heavy swing

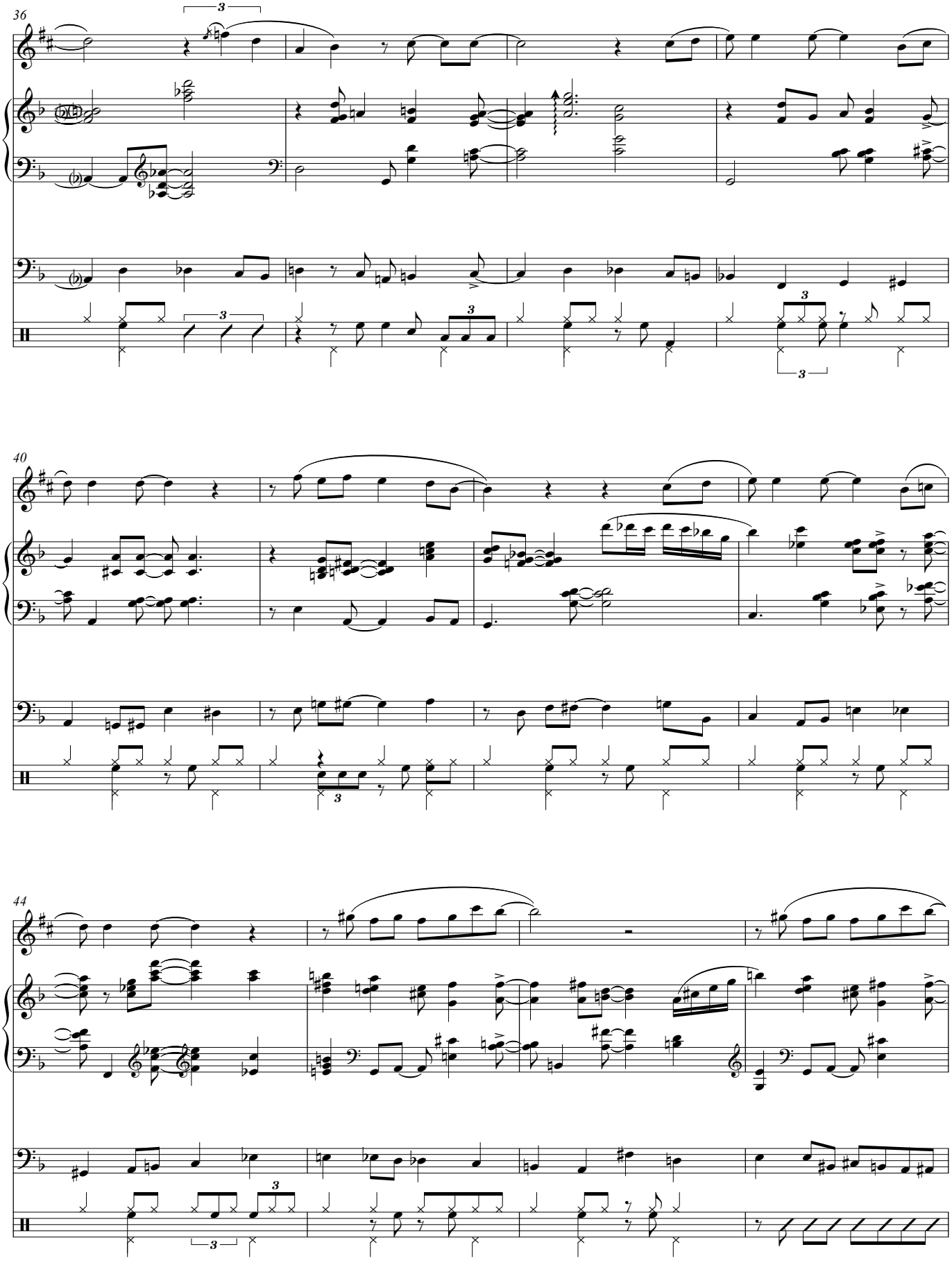
♩ = 135

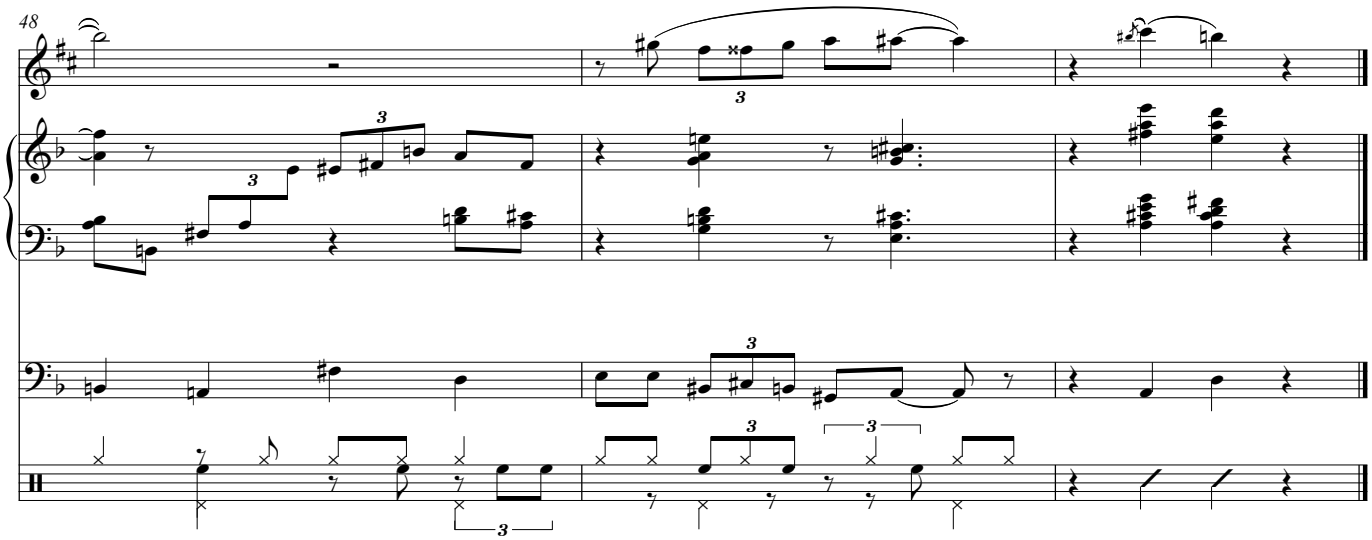
Eduardo Ghenno




11
15
1.
2.
20
Bm7
E7
A6
p


24
28
32


36
40
44


48

A los amores fugaces

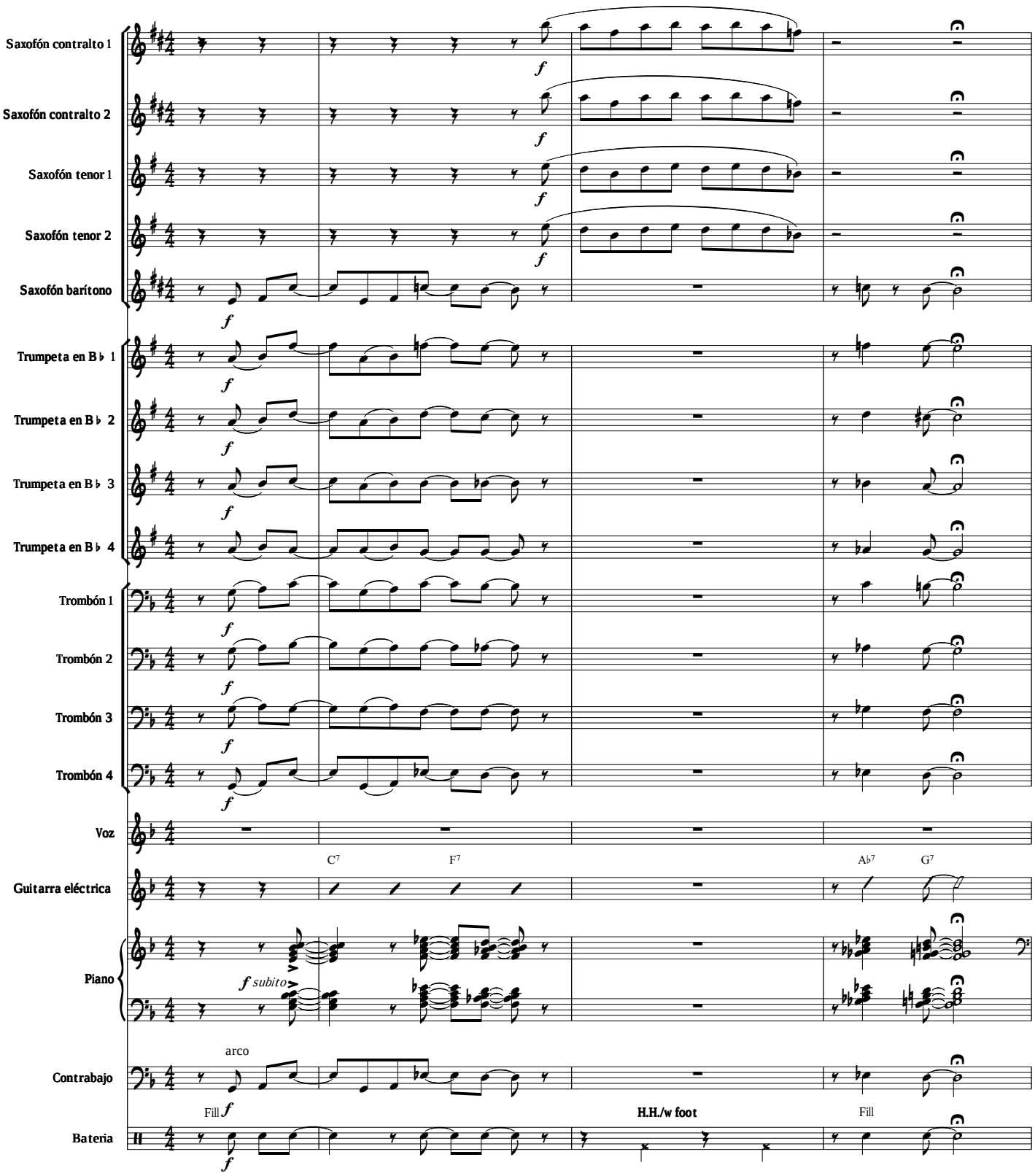
Estandar No 1 en D menor

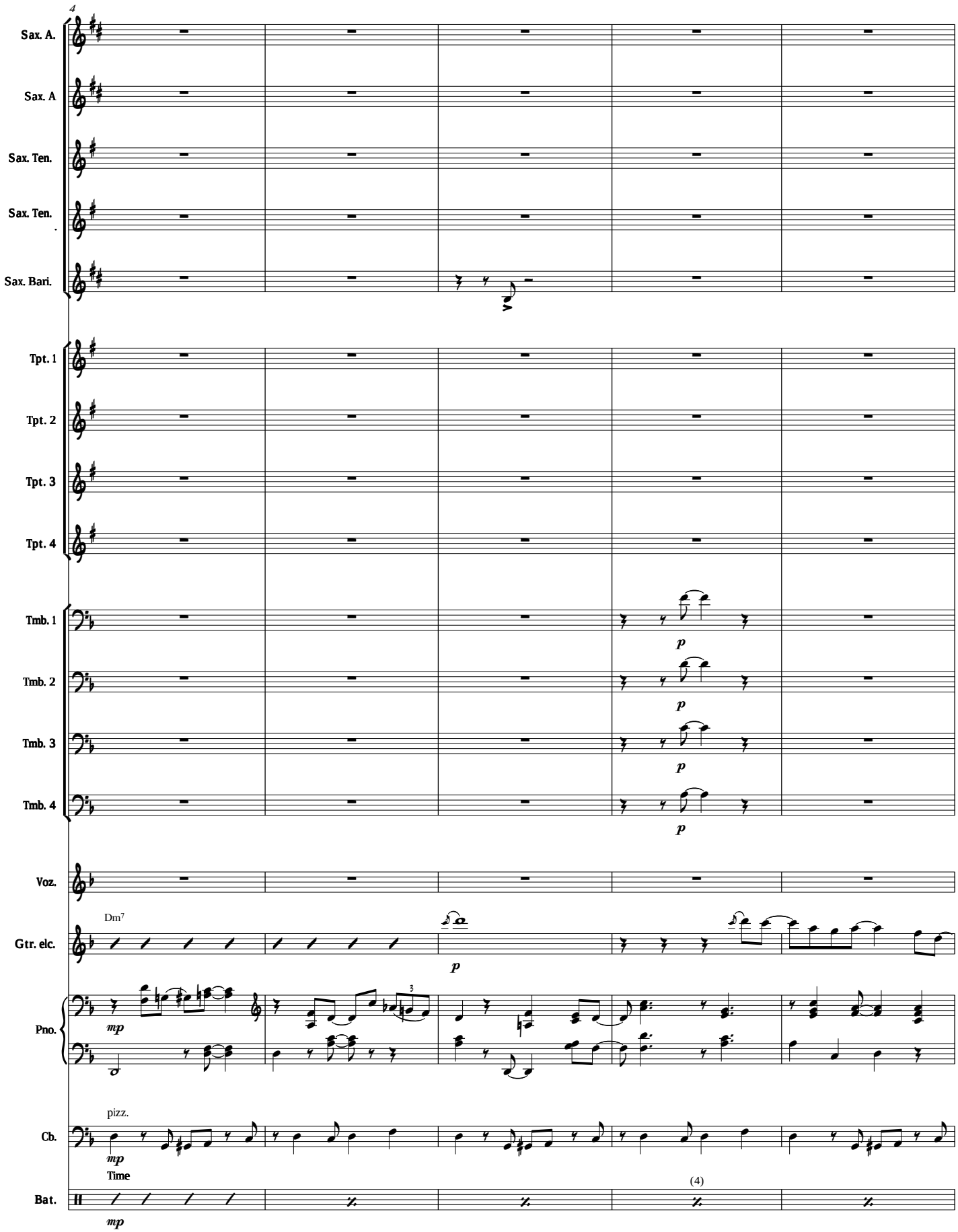
Version paraBig band y Voz

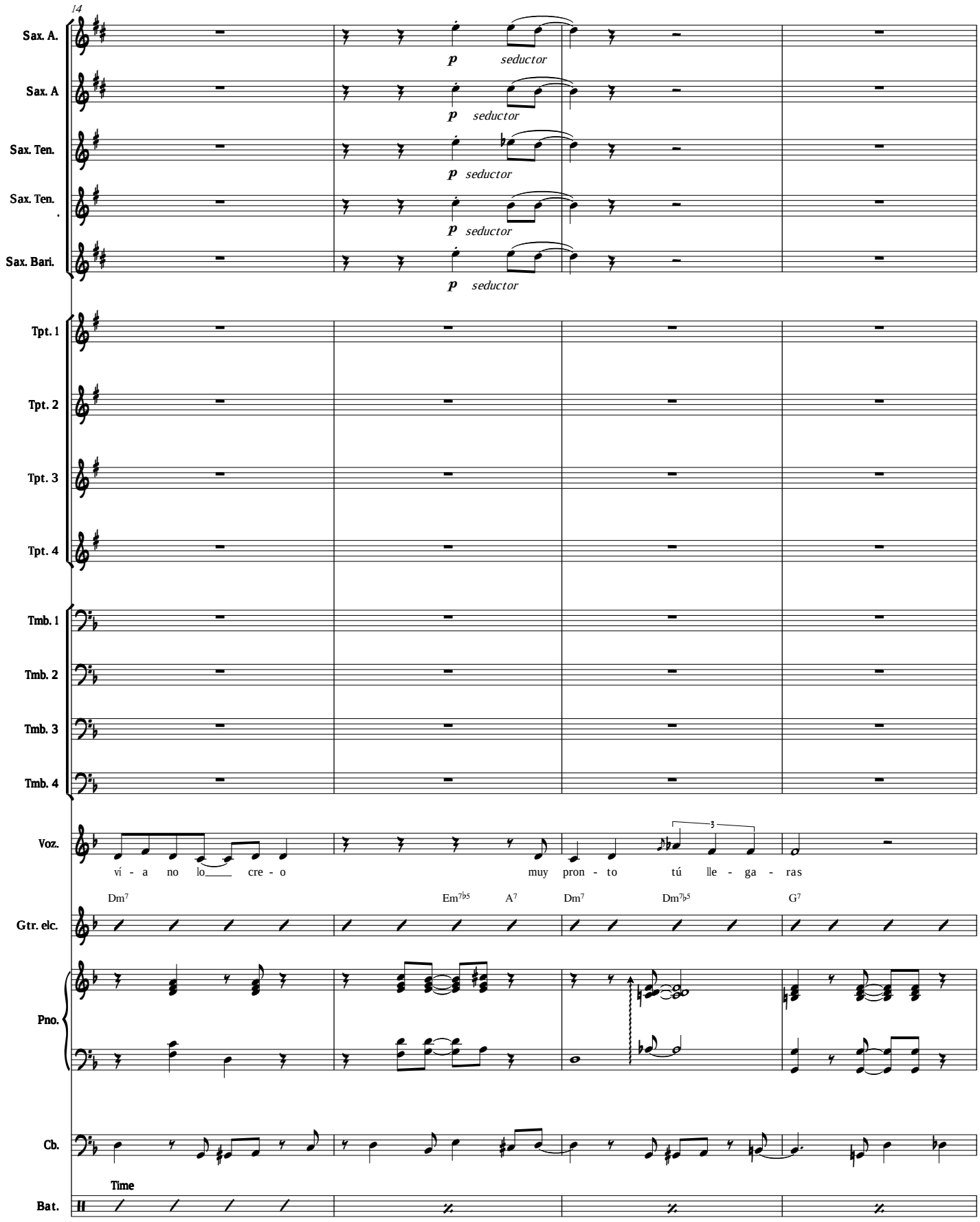
Hevy swing

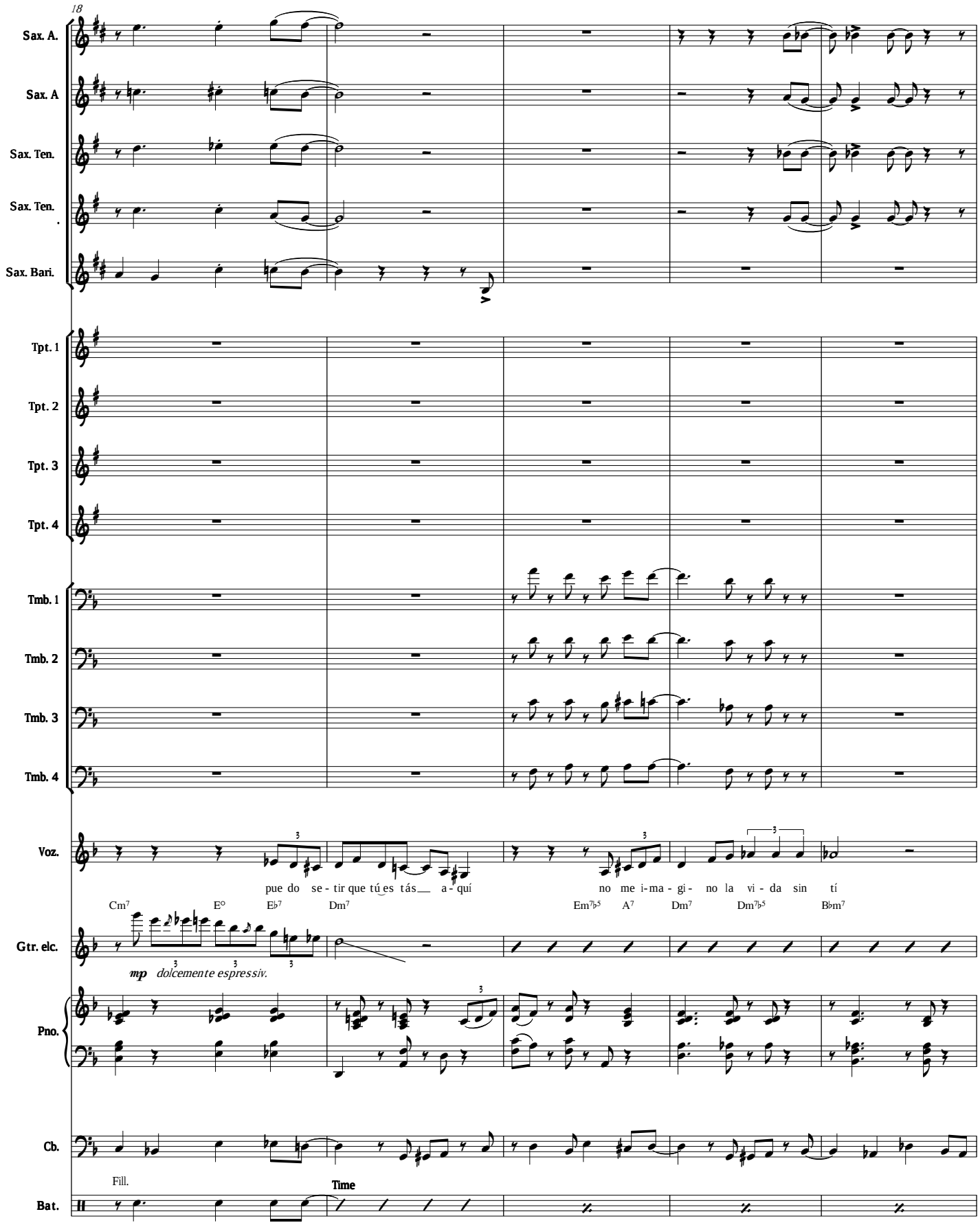
♩ = 137

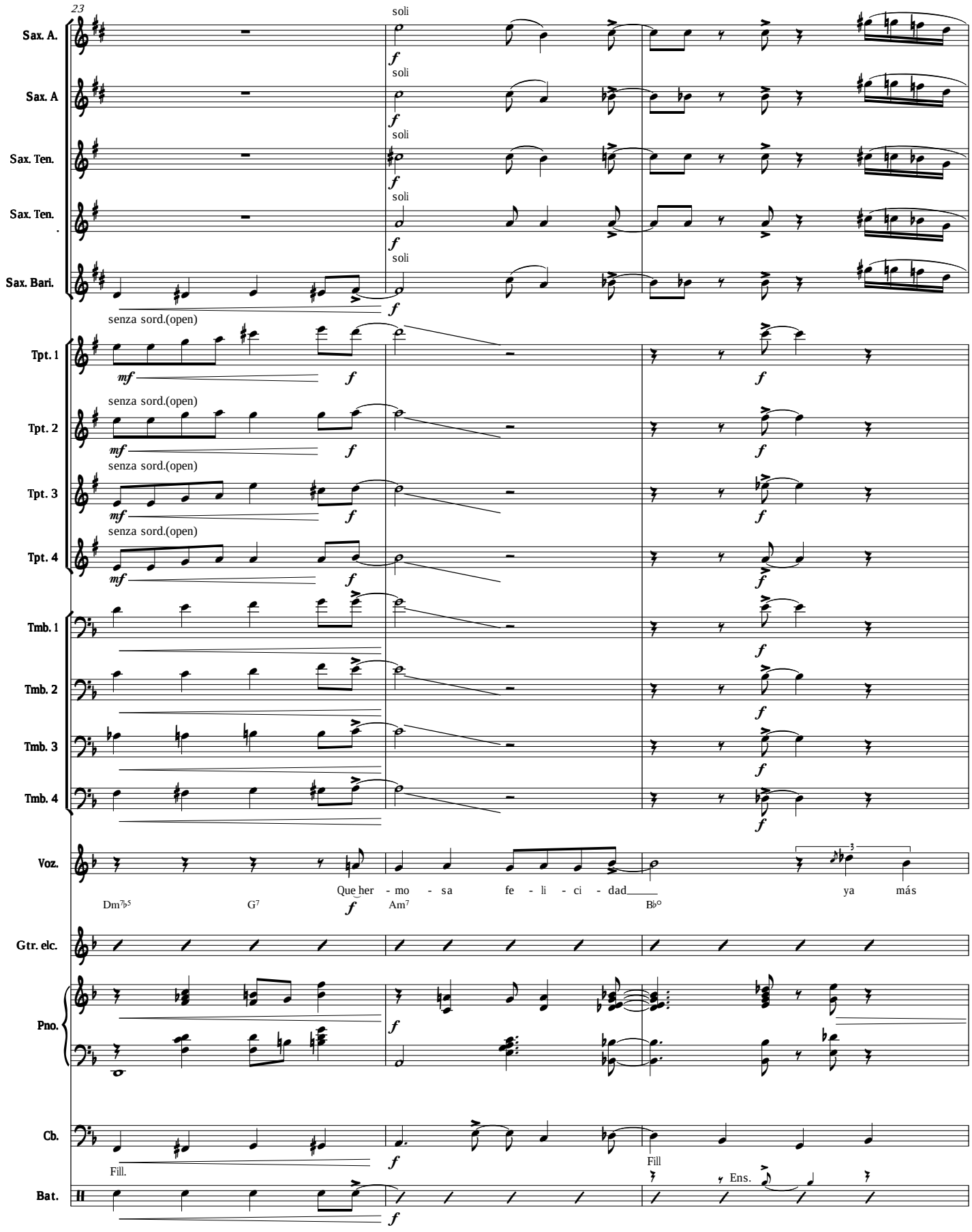
J. Eduardo Ghenno

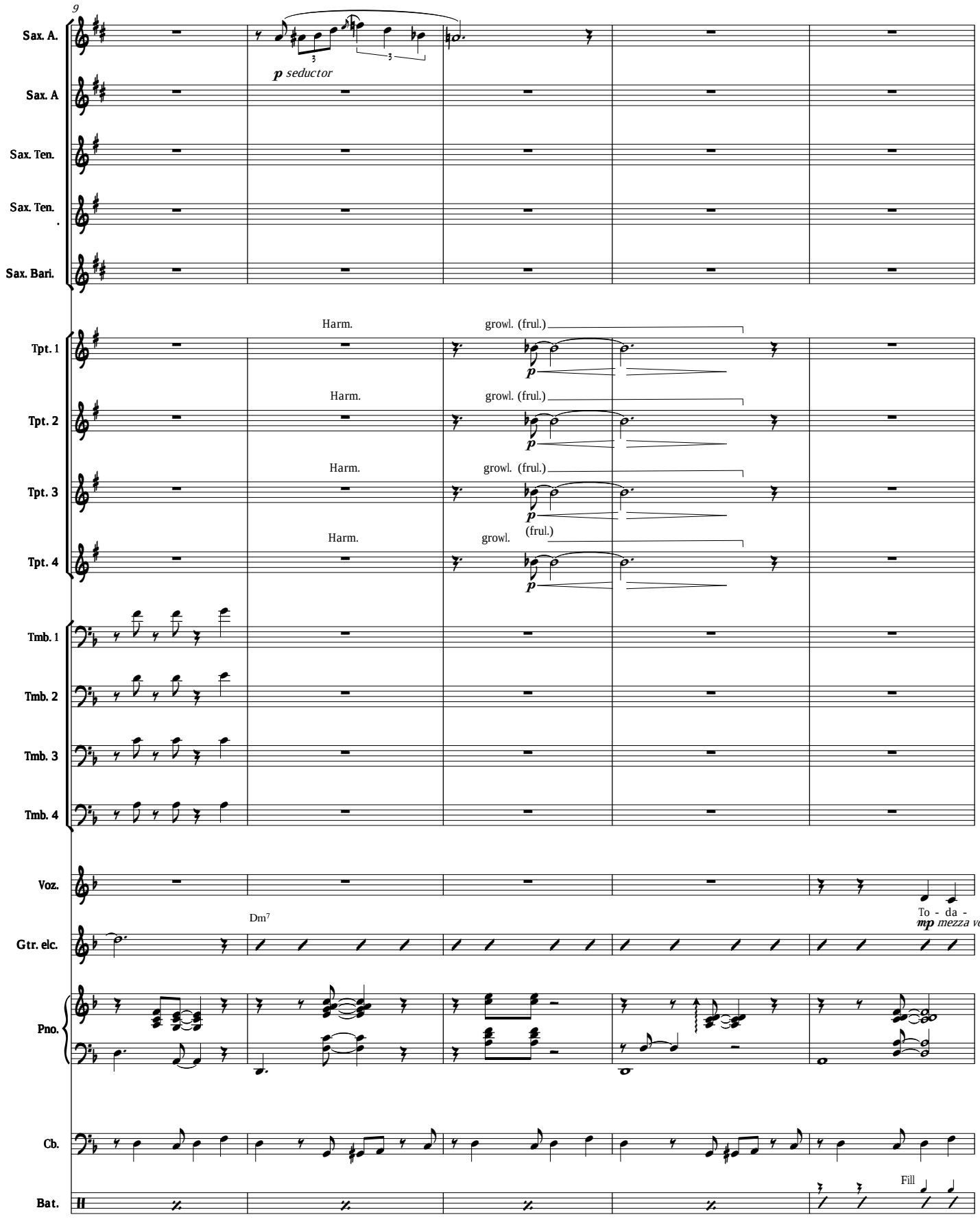


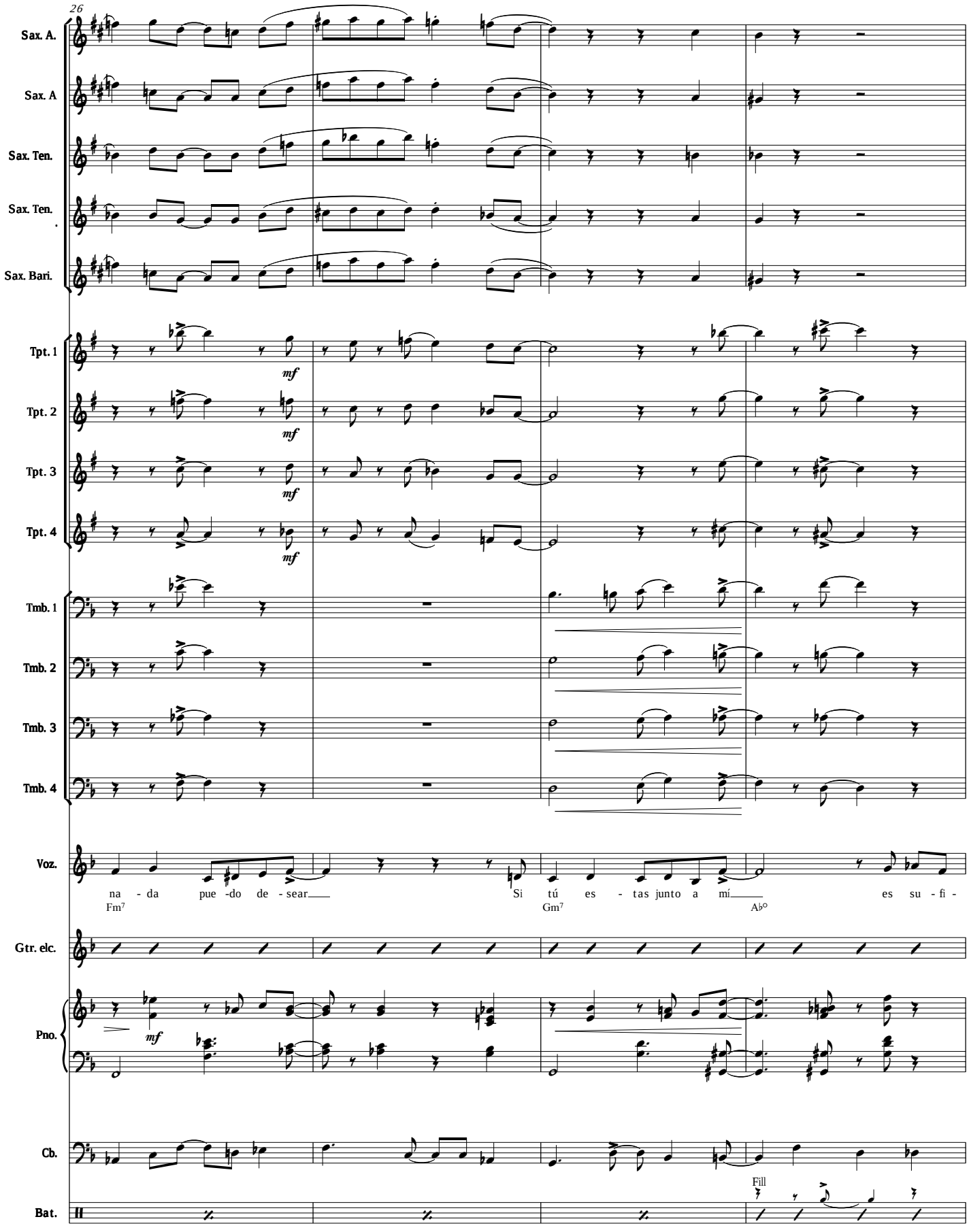

4
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
p
Voz.
Dm7
Gtr. elc.
p
Pno.
mp
3
pizz.
Cb.
mp
Time
(4)
Bat.
mp

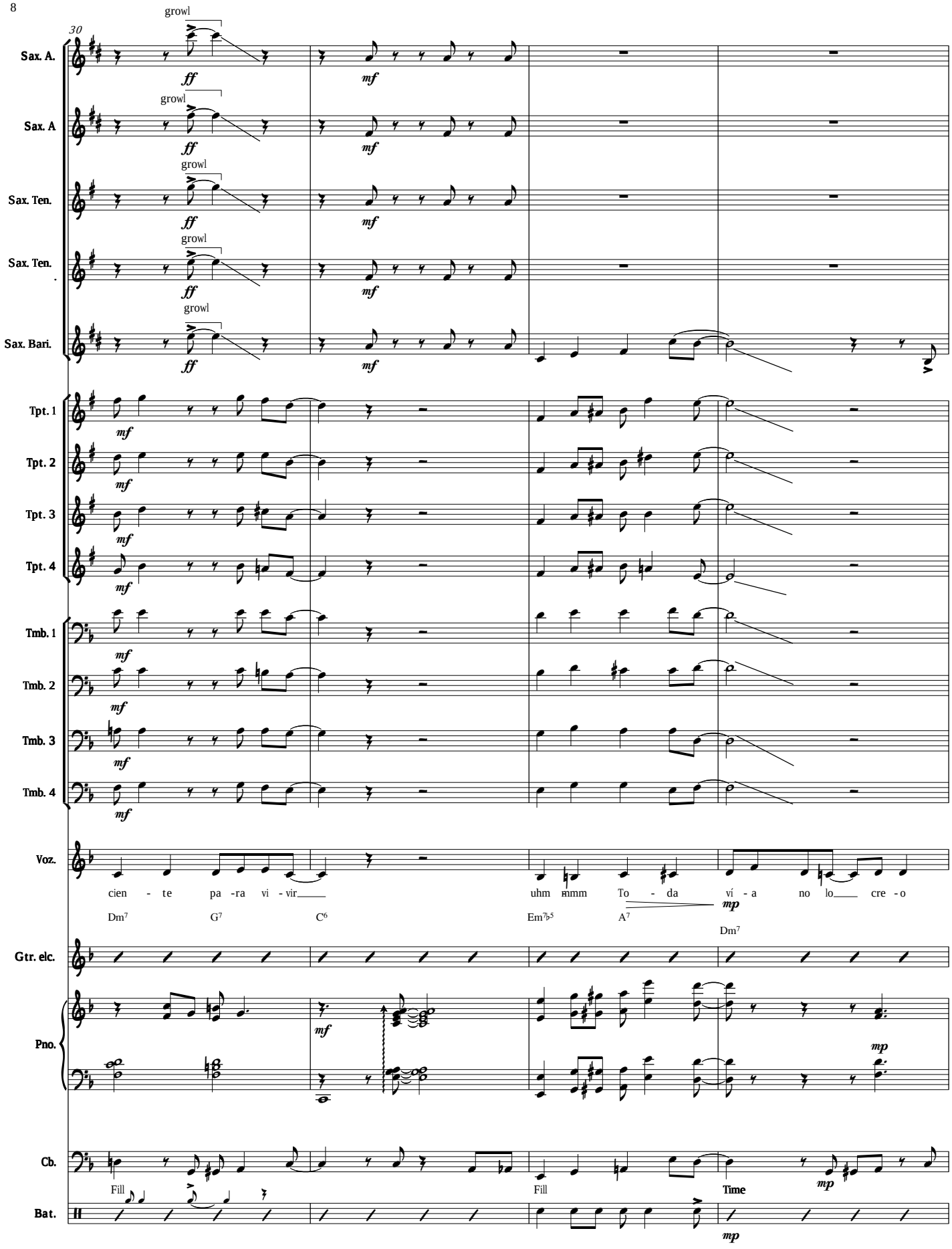

14
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
p seductor
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
ví - a no lo cre - o
muy pron - to tú lle - ga - ras
Dm7
Em7b5
A7
Dm7
Dm7b5
G7
Gtr. elc.
Pno.
Cb.
Time
Bat.

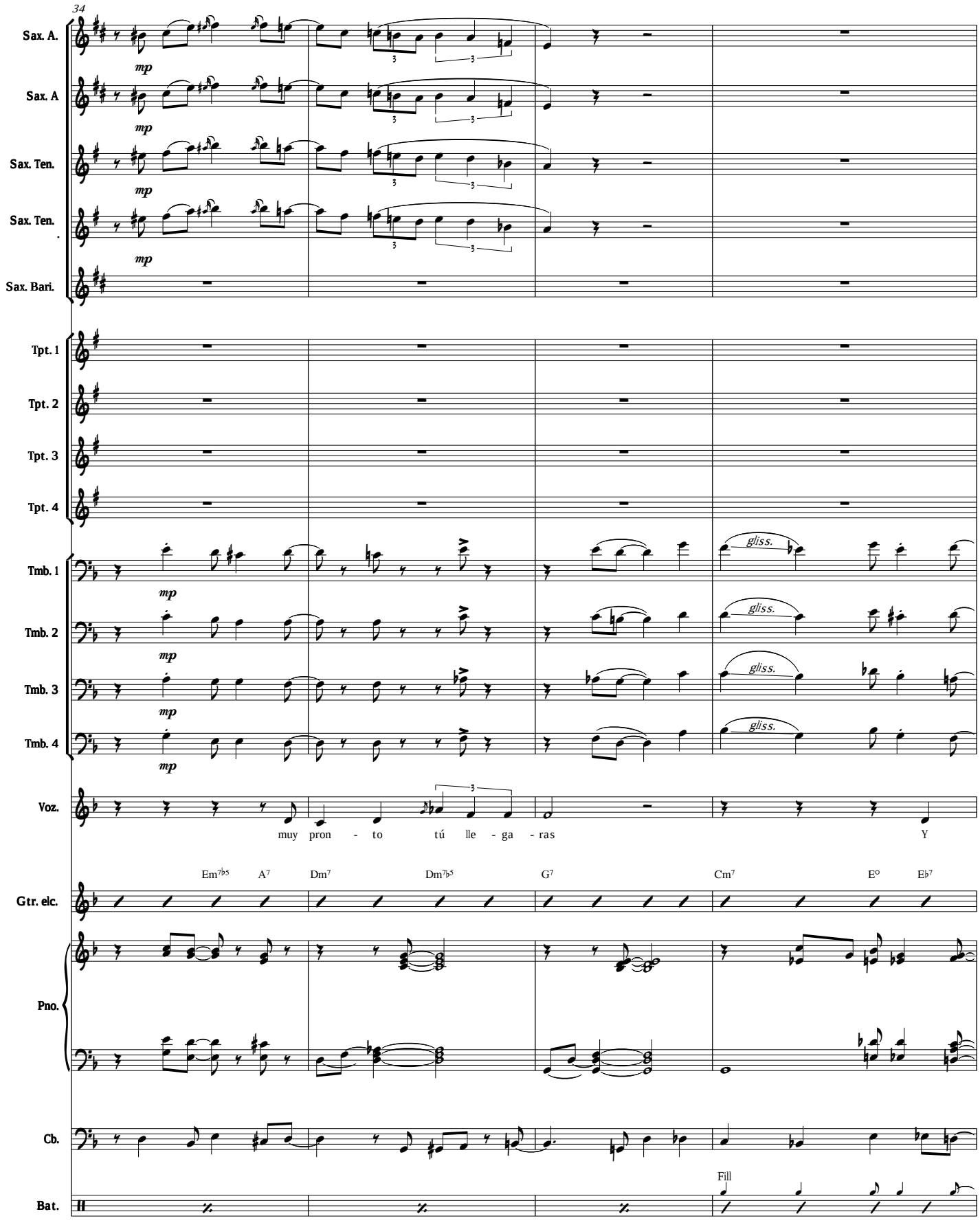

18
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
pue do se - tir que tú es tás a - quí
no me i-ma - gi- no la vi - da sin tí
Cm7 E° E♭7 Dm7 Em7♭5 A7 Dm7 Dm7♭5 B♭m7
Gtr. elc.
mp dolcemente espressiv.
Pno.
Cb.
Fill.
Time
Bat.

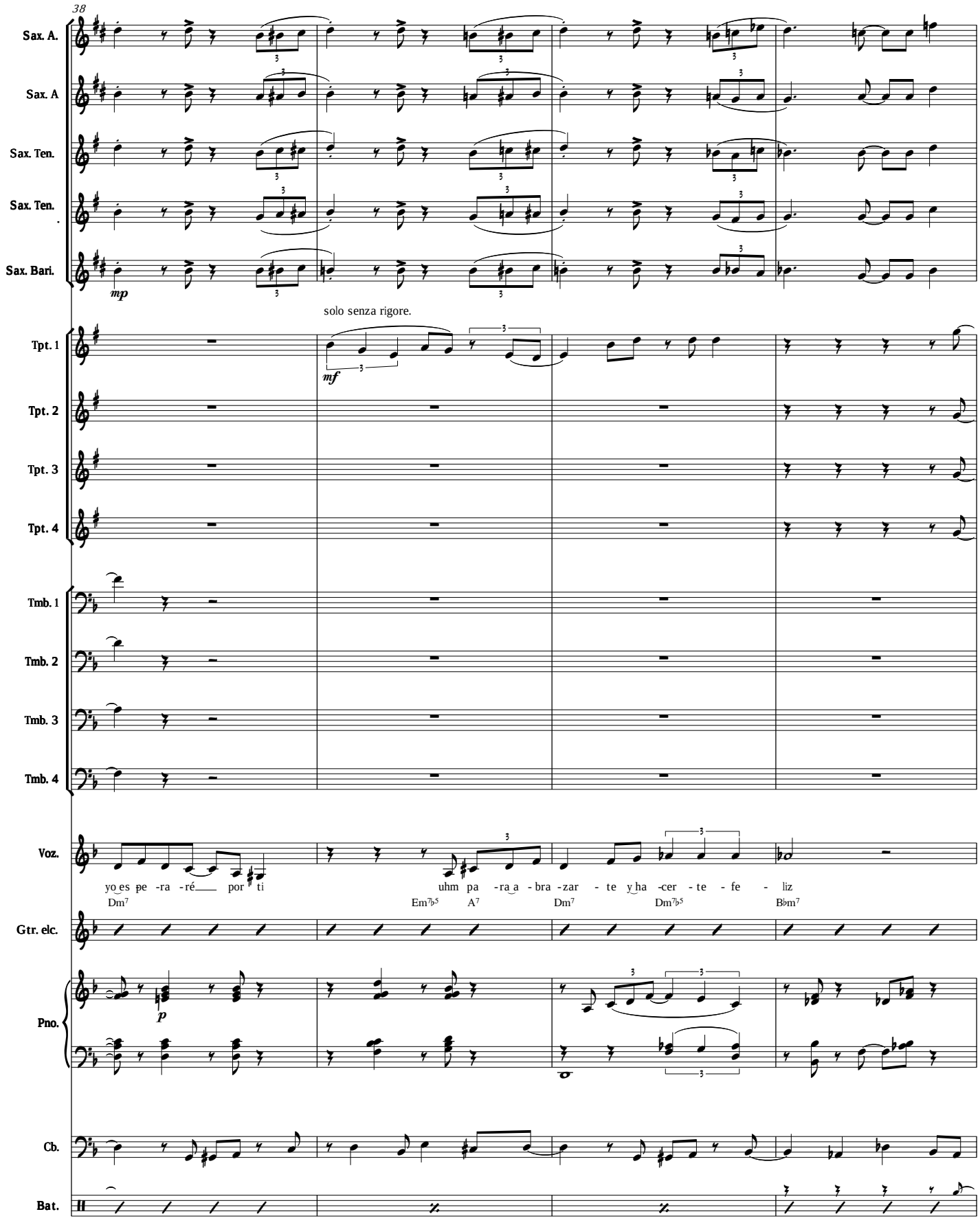

23
Sax. A.
soli
f
Sax. A
soli
f
Sax. Ten.
soli
f
Sax. Ten.
soli
f
Sax. Bari.
soli
f
senza sord.(open)
Tpt. 1
mf
f
Tpt. 2
senza sord.(open)
mf
f
Tpt. 3
senza sord.(open)
mf
f
Tpt. 4
senza sord.(open)
mf
f
Tmb. 1
f
Tmb. 2
f
Tmb. 3
f
Tmb. 4
f
Voz.
Que her - mo - sa fe - li - ci - dad ya más
Dm7♭5
G7
f
Am7
B♭°
Gtr. elc.
Pno.
f
Cb.
Fill.
f
Fill
Bat.
Ens.
f

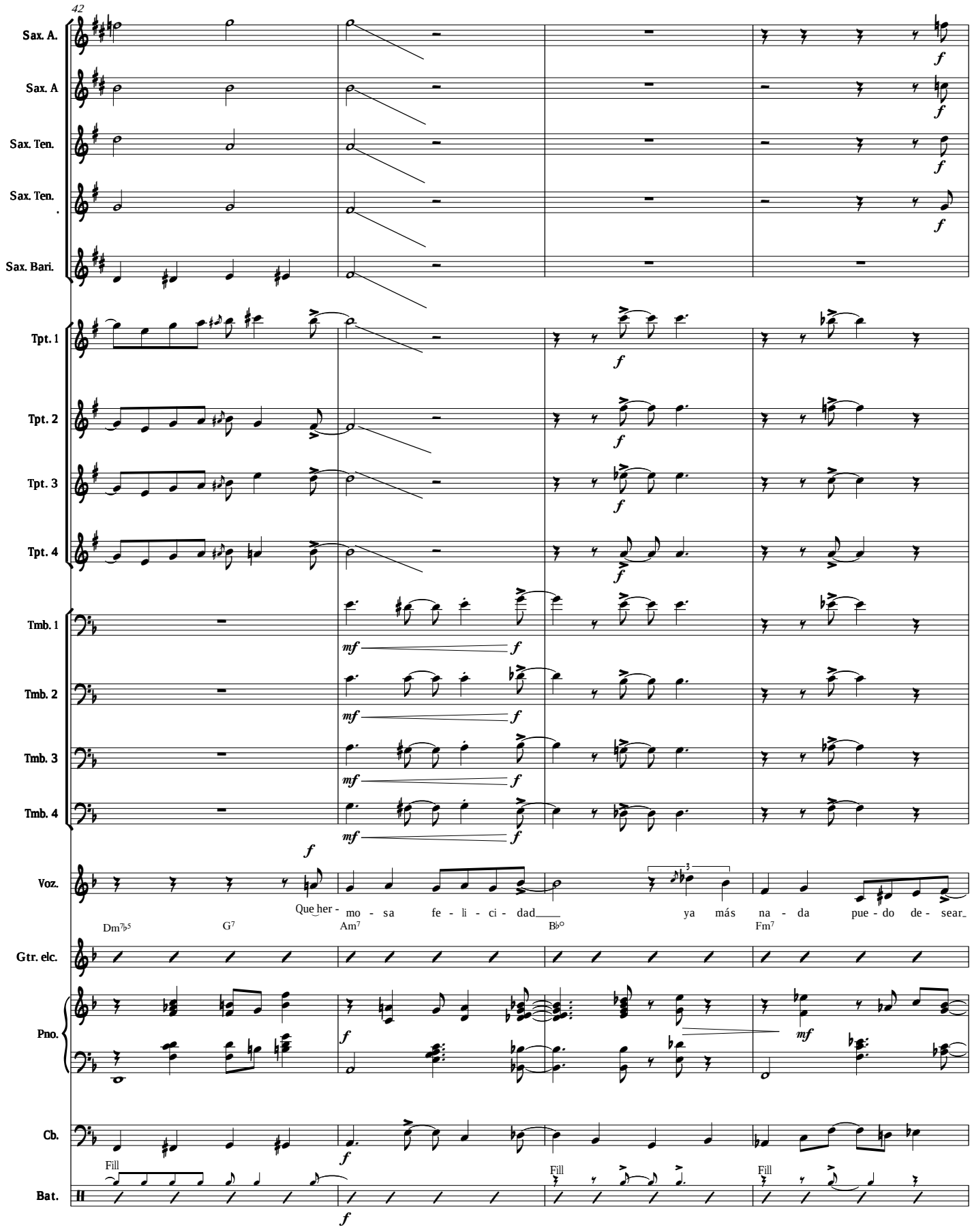

9
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
p seductor
Harm.
growl. (frul.)
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
Gtr. elc.
Pno.
Cb.
Bat.
Dm7
To - da -
mp mezza voce
Fill

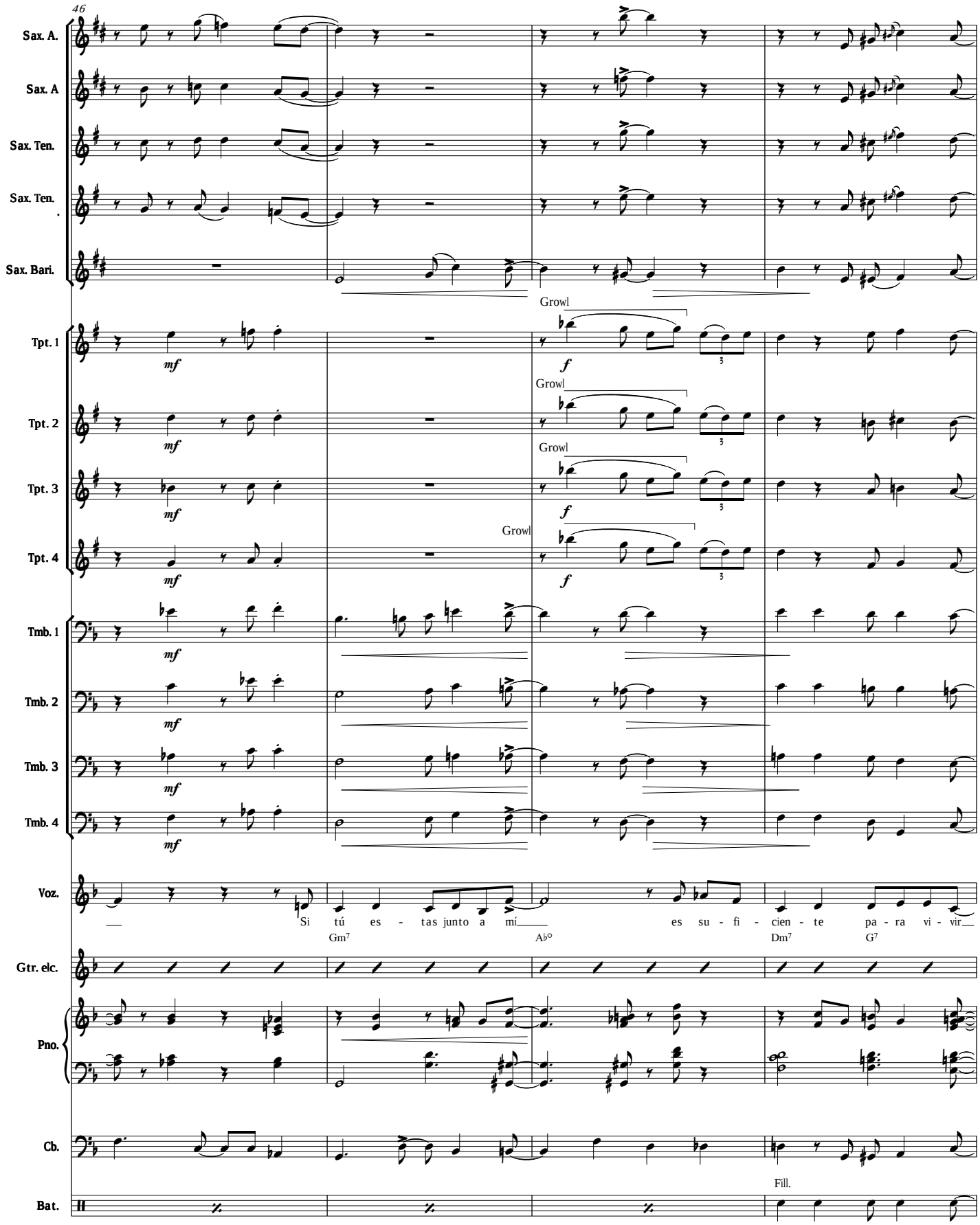

26
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
mf
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
na - da pue -do de - sear
Fm7
Si tú es - tas junto a mí
Gm7
es su - fi -
Ab°
Gtr. elc.
Pno.
Cb.
Bat.
Fill

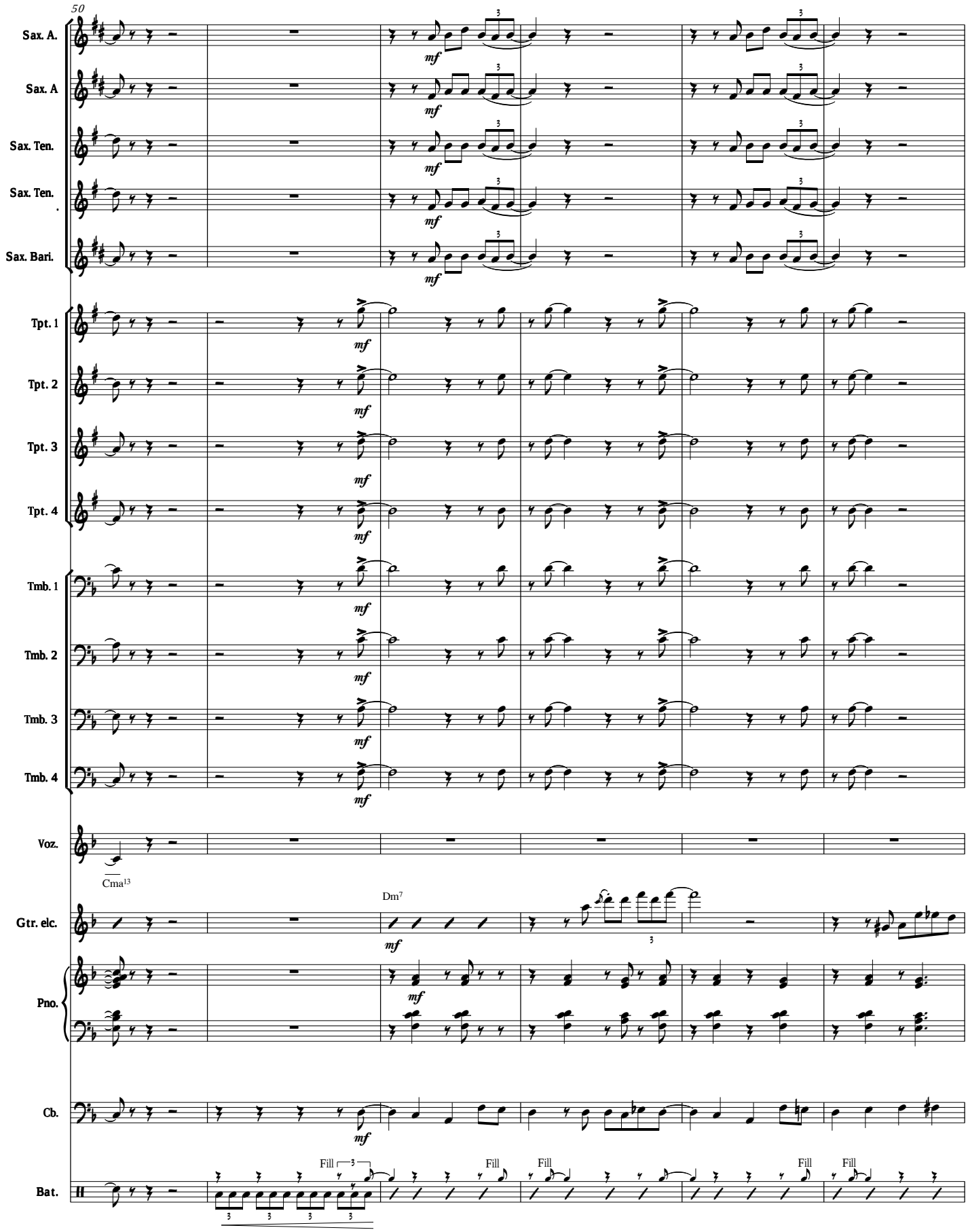

30
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
growl
ff
mf
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
cien - te pa - ra vi - vir
uhm mmm To - da ví - a no lo cre - o
Dm7 G7 C6 Em7♭5 A7 Dm7
mp
Gtr. elc.
Pno.
Cb.
Fill
Time
Bat.

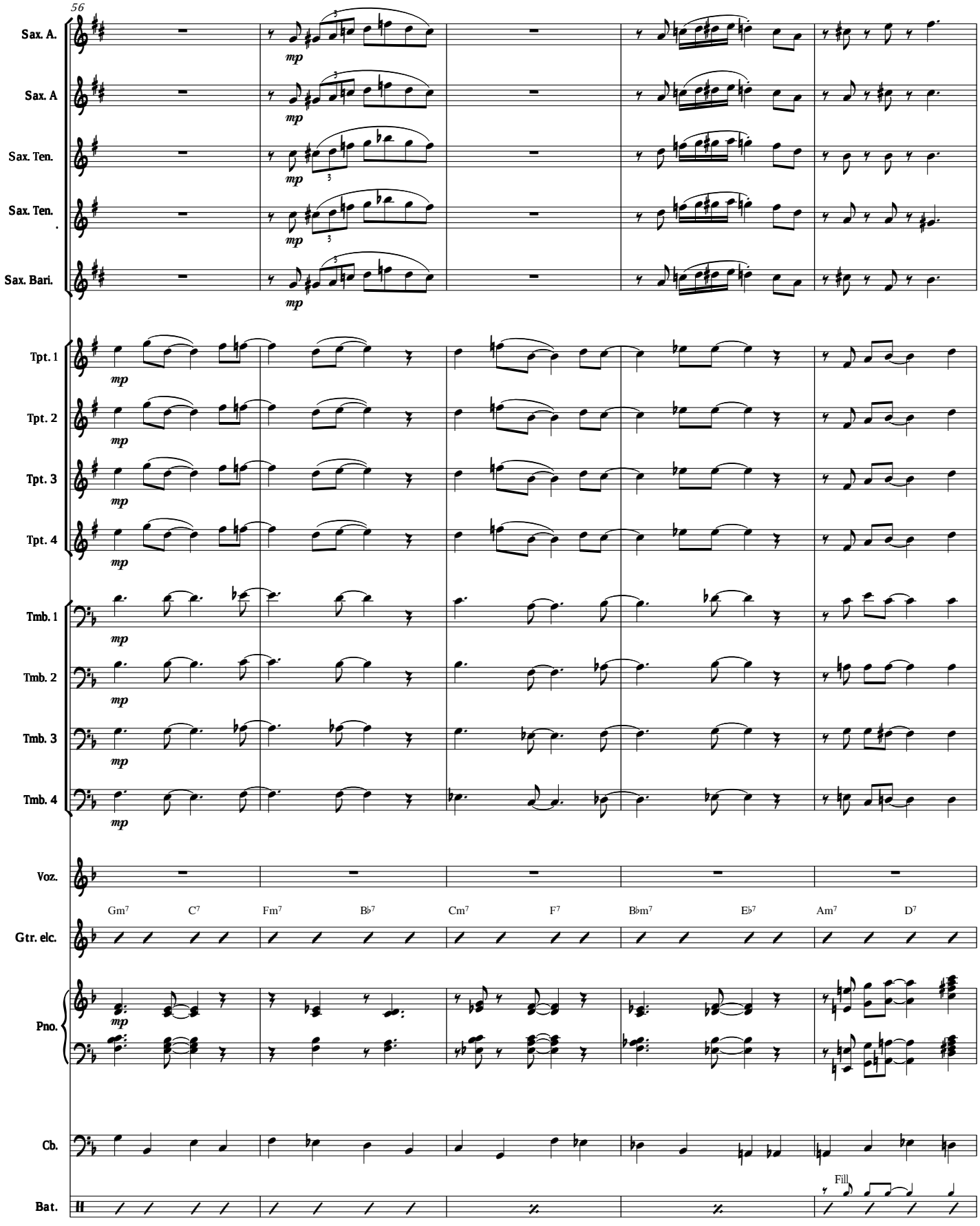

34
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
mp
gliss.
Voz.
muy pron - to tú lle - ga - ras Y
Em7♭5 A7 Dm7 Dm7♭5 G7 Cm7 E° E♭7
Gtr. elc.
Pno.
Cb.
Bat.
Fill

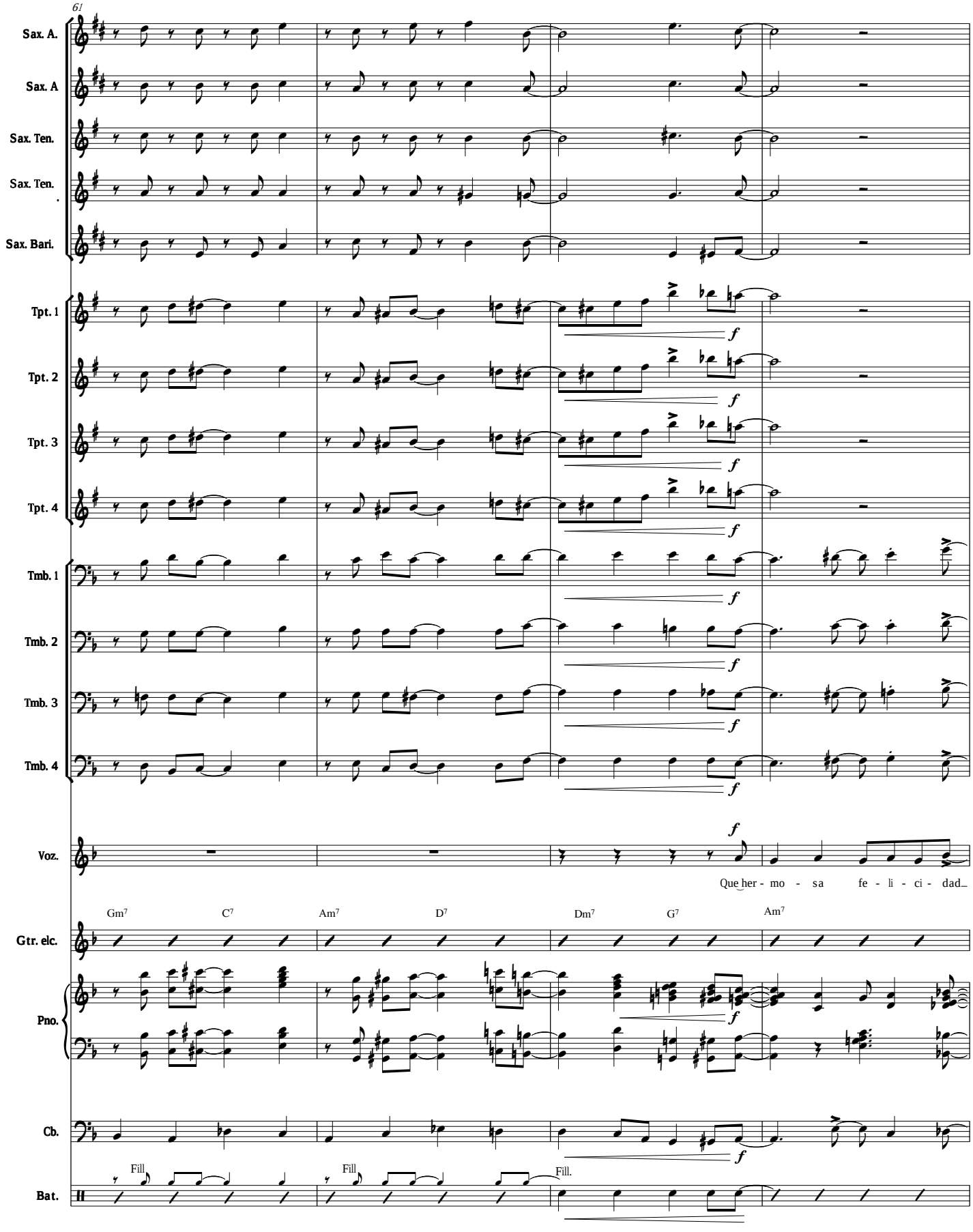

38
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
mp
solo senza rigore.
Tpt. 1
mf
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
yo es pe -ra -ré por ti
uhm pa -ra a -bra -zar - te y ha -cer - te - fe - liz
Dm7
Em7♭5
A7
Dm7
Dm7♭5
B♭m7
Gtr. elc.
Pno.
p
Cb.
Bat.

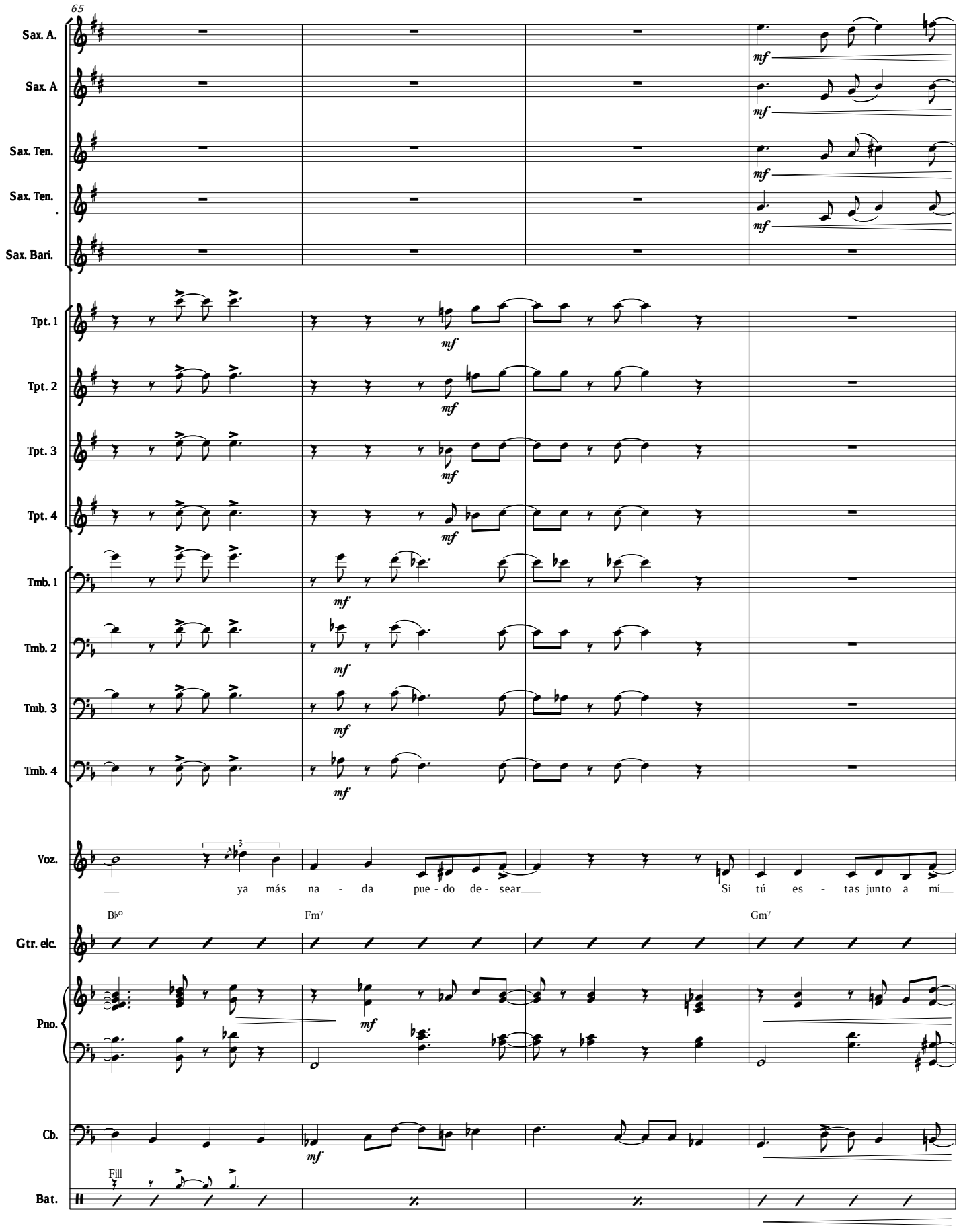

42
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
Que her - mo - sa fe - li - ci - dad ya más na - da pue - do de - sear
Dm7♭5
G7
Am7
B♭°
Fm7
Gtr. elc.
Pno.
Cb.
Fill
Fill
Fill
Bat.

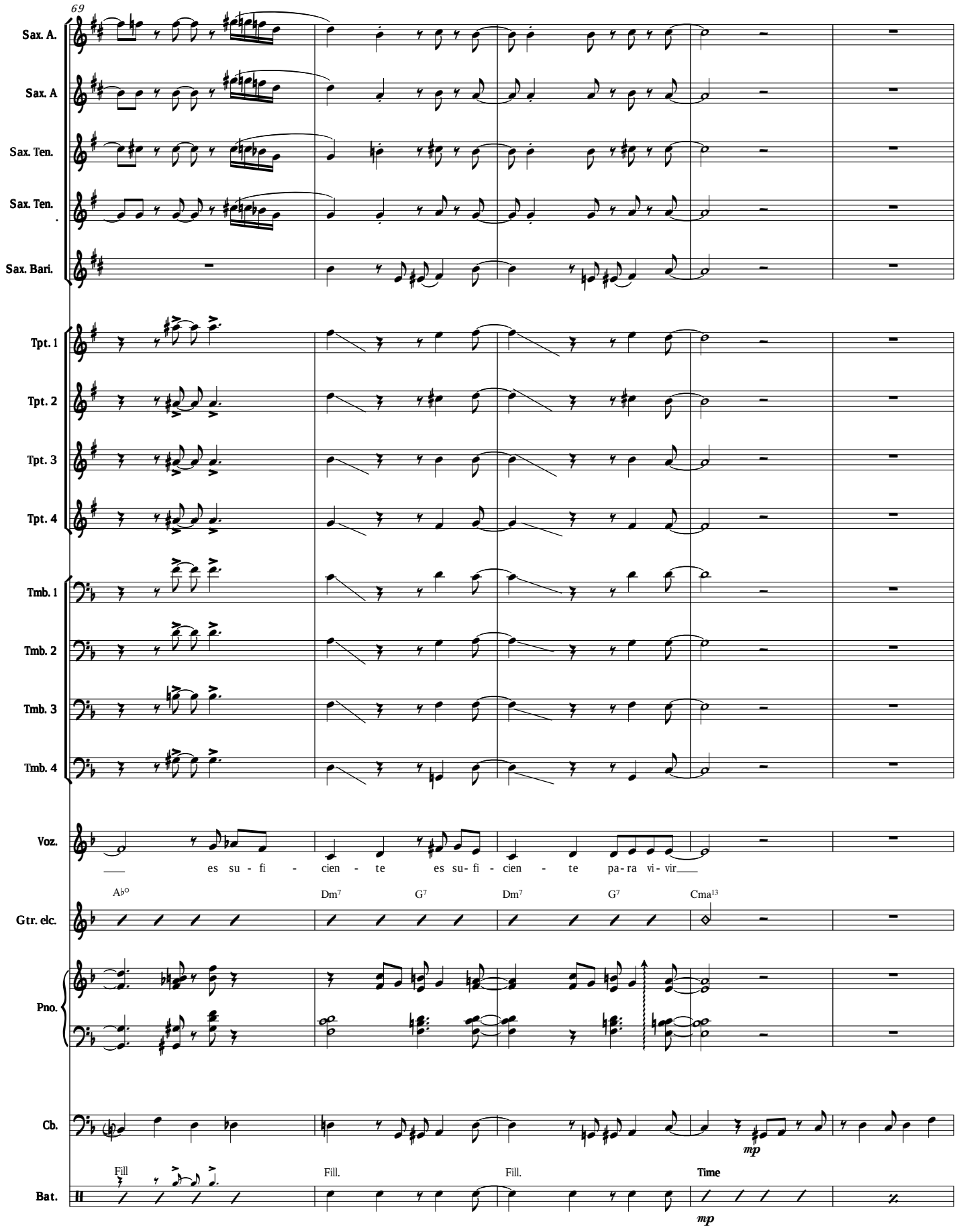

46
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Growl
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
mf
f
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
Si tú es - tas junto a mí
es su - fi - cien - te pa - ra vi - vir
Gm7
A♭°
Dm7
G7
Gtr. elc.
Pno.
Cb.
Fill.
Bat.

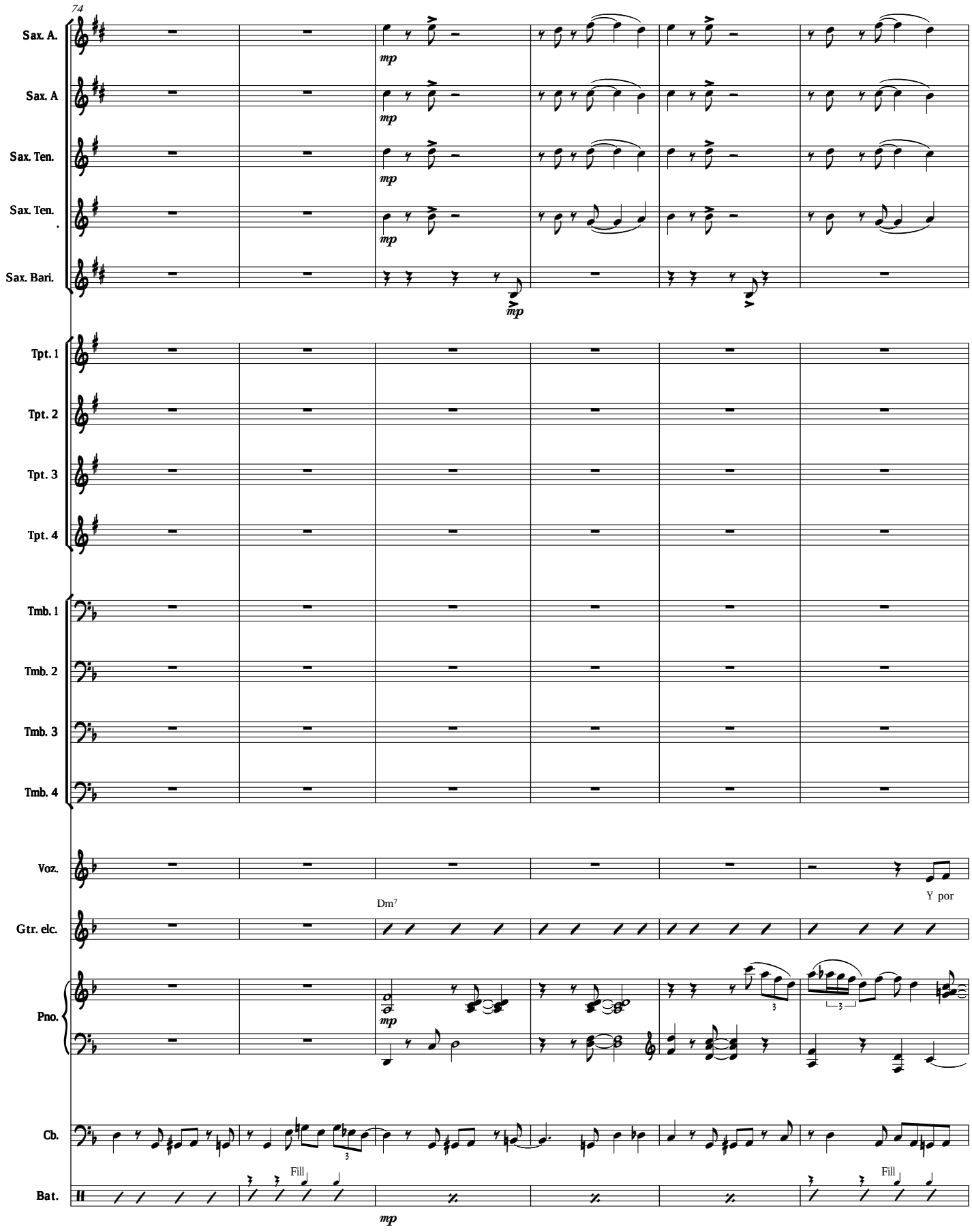

50
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
Cma13
Gtr. elc.
Dm7
Pno.
Cb.
Bat.
Fill
Fill
Fill
Fill
Fill
mf

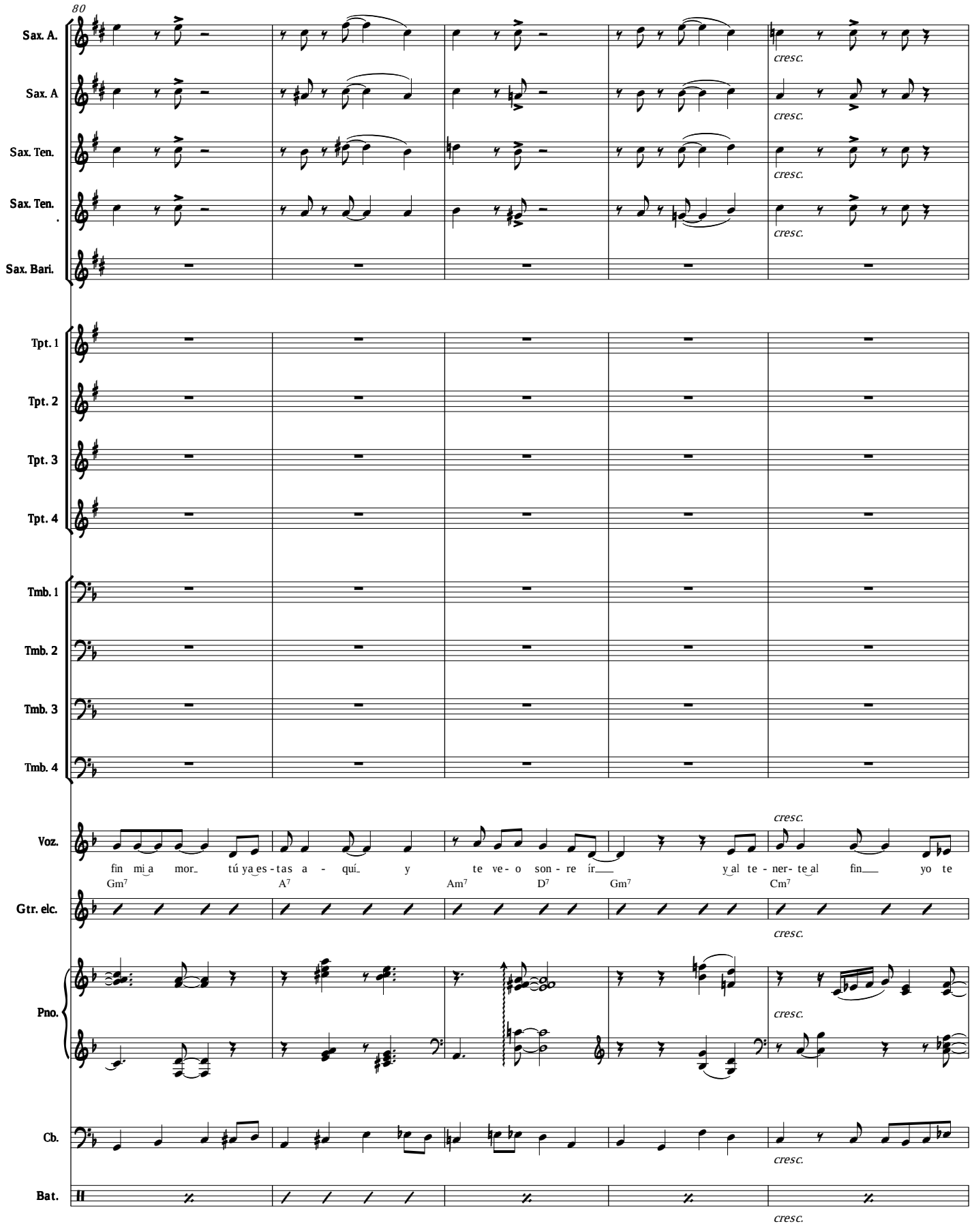

56
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
Gtr. elc.
Pno.
Cb.
Bat.
mp
Gm7 C7 Fm7 B♭7 Cm7 F7 B♭m7 E♭7 Am7 D7
Fill

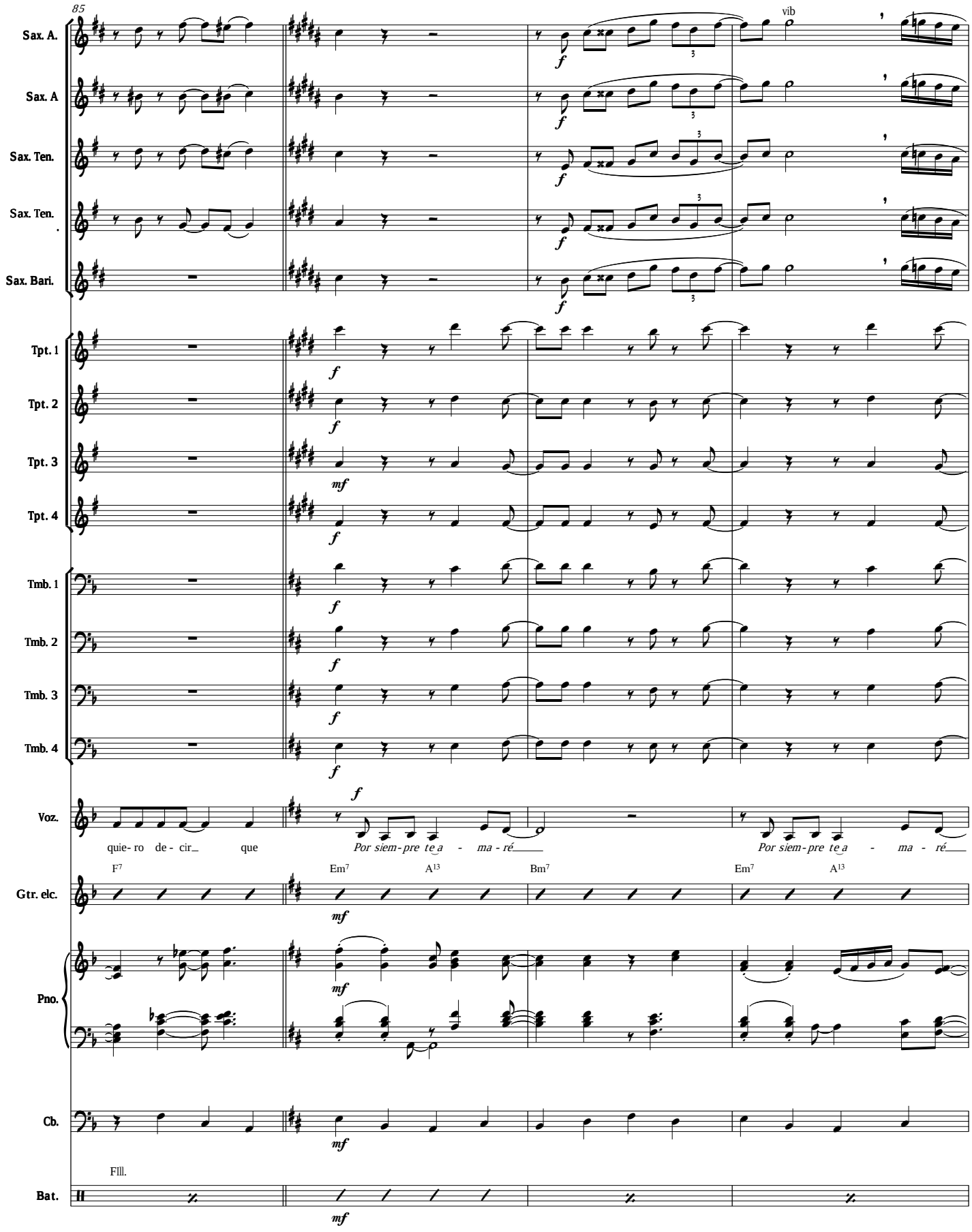

61
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
Que her - mo - sa fe - li - ci - dad
Gtr. elc.
Gm7 C7 Am7 D7 Dm7 G7 Am7
Pno.
Cb.
Bat.
Fill
Fill
Fill.

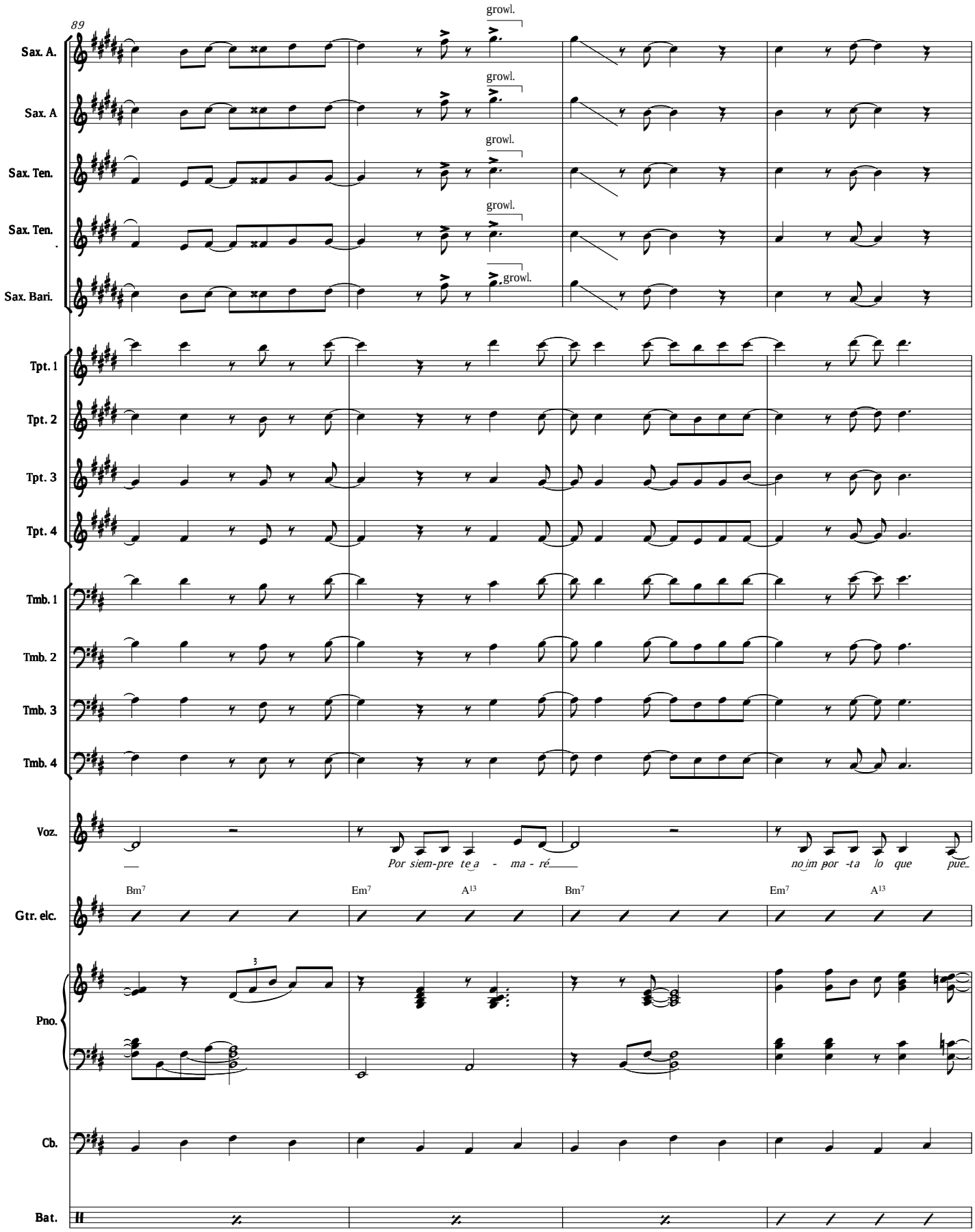

65
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
ya más na - da pue - do de - sear
Si tú es - tas junto a mí
B♭°
Fm7
Gm7
Gtr. elc.
Pno.
Cb.
Fill
Bat.
mf

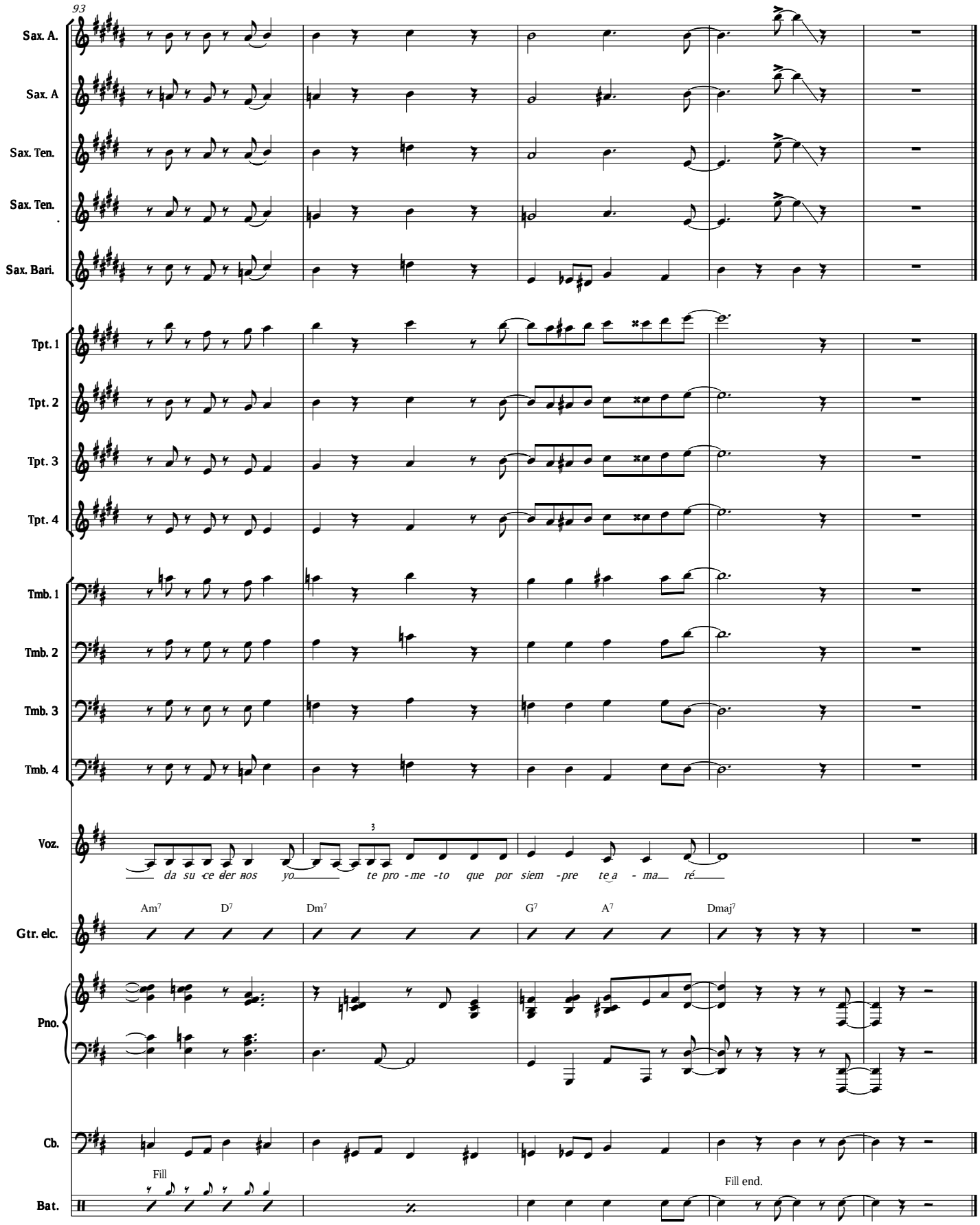

69
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
es su - fi - cien - te es su- fi - cien - te pa-ra vi- vir
Gtr. elc.
Ab° Dm7 G7 Dm7 G7 Cma13
Pno.
Cb.
mp
Bat.
Fill Fill. Fill. Time
mp


74
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
mp
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
Y por
Dm7
Gtr. elc.
Pno.
Cb.
Bat.
Fill
Fill


80
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
Gtr. elc.
Pno.
Cb.
Bat.
cresc.
fin mi a mor_ tú ya es - tas a - quí_ y te ve - o son - re ír___ y al te - ner - te al fin___ yo te
Gm7 A7 Am7 D7 Gm7 Cm7


85
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
vib
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
quie- ro de - cir_ que
Por siem - pre te_a - ma - ré___
Por siem - pre te_a - ma - ré___
F7
Em7
A13
Bm7
Em7
A13
Gtr. elc.
Pno.
Cb.
Flll.
Bat.


89
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
growl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
Por siem-pre te_a - ma - ré
no_im por -ta lo que pue_
Gtr. elc.
Bm7
Em7
A13
Pno.
Cb.
Bat.


93
Sax. A.
Sax. A
Sax. Ten.
Sax. Ten.
Sax. Bari.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tpt. 4
Tmb. 1
Tmb. 2
Tmb. 3
Tmb. 4
Voz.
da su ce der nos yo
te pro - me - to que por siem - pre te a - ma ré
Gtr. elc.
Am7
D7
Dm7
G7
A7
Dmaj7
Pno.
Cb.
Bat.
Fill
Fill end.

Altar… en el desierto.

Cuarteto de cuerdas No 1.

A la memoria de los trabajadores del desierto de Sonora

I

Eduardo Ghenno

Adagio. Desolador y melancólico

♩ = 65

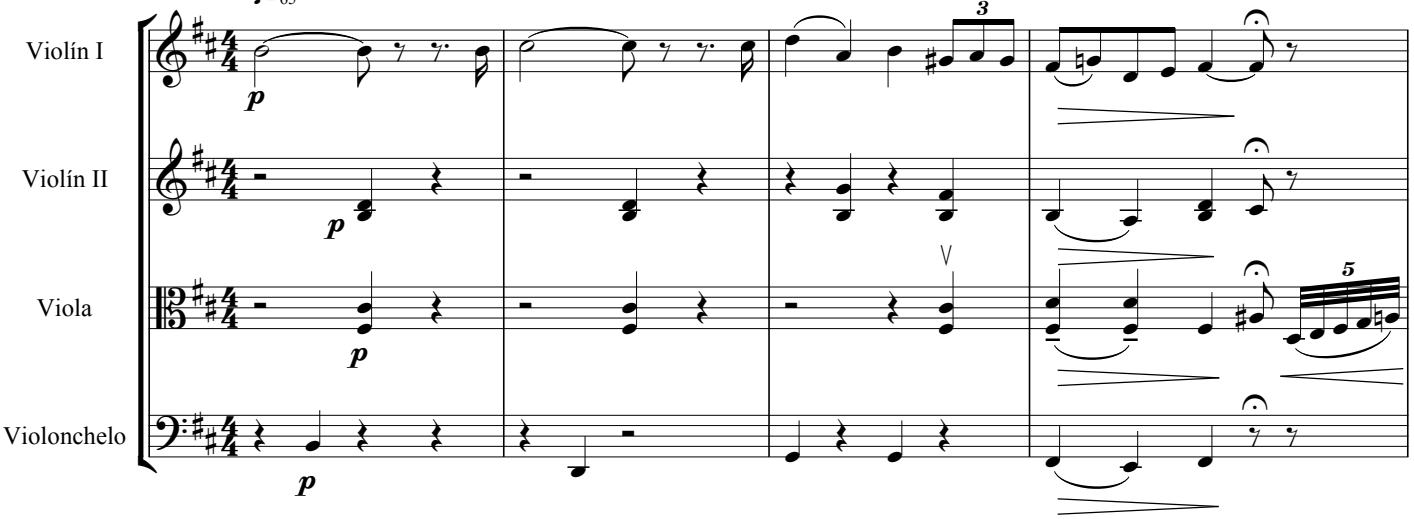
rit.

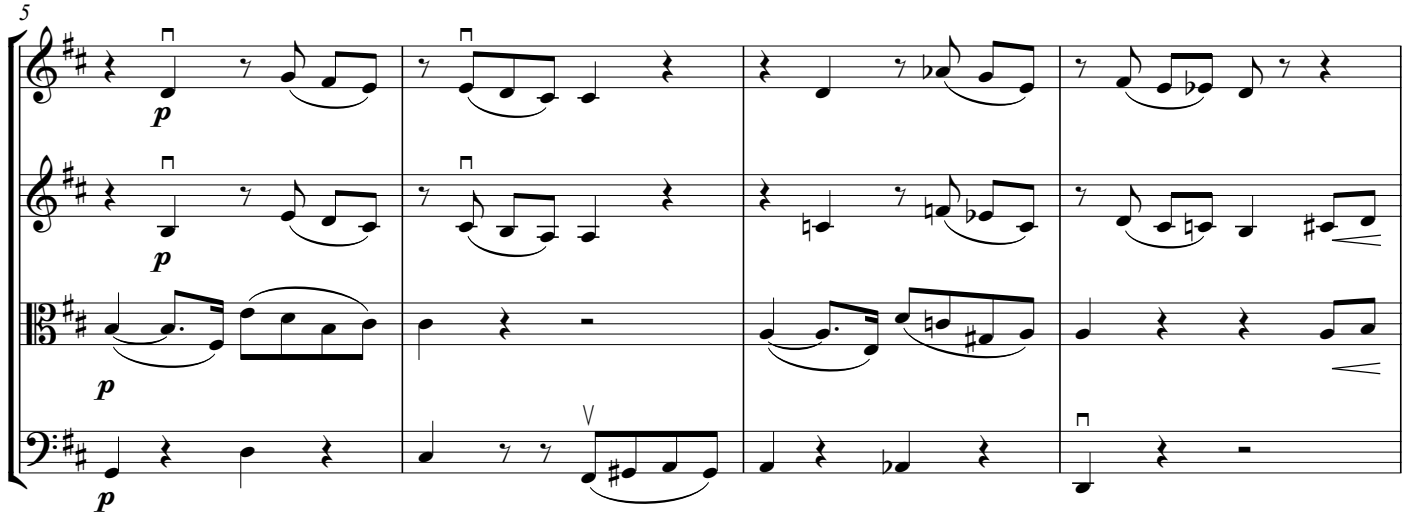
Violín I

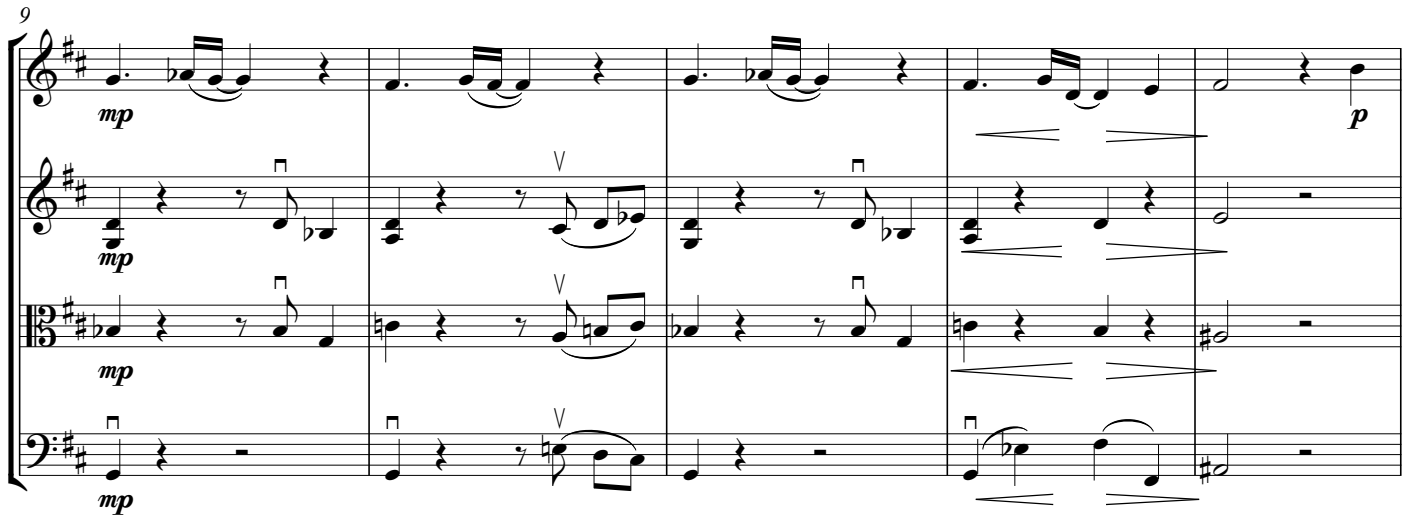
Violín II

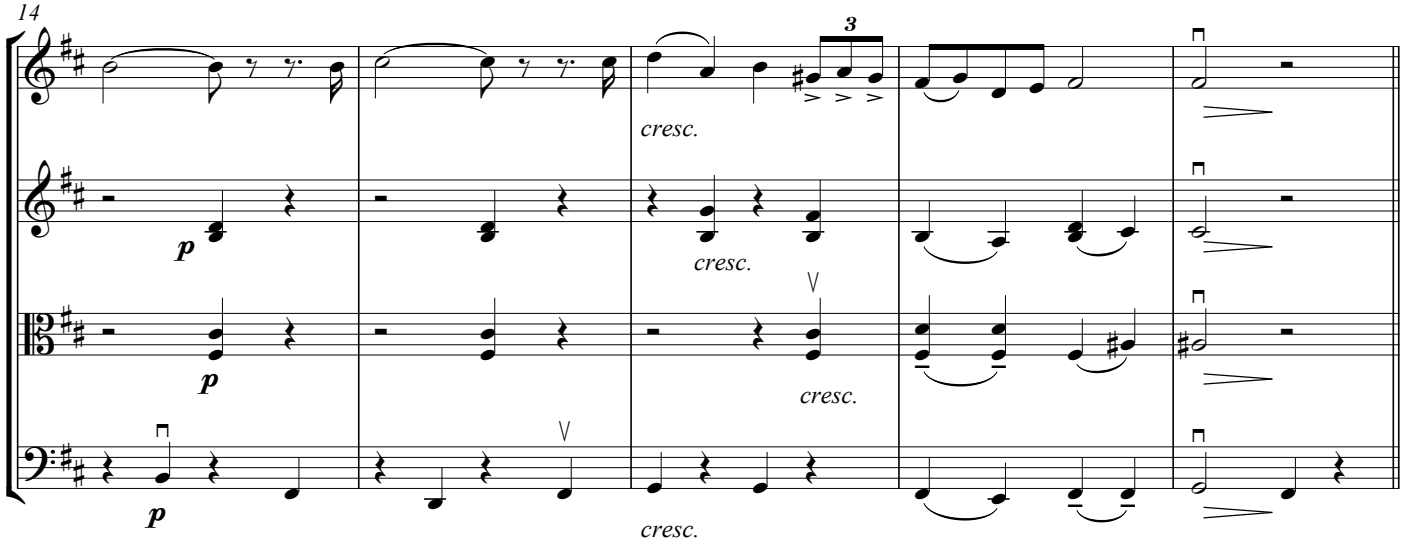
Viola

Violonchelo

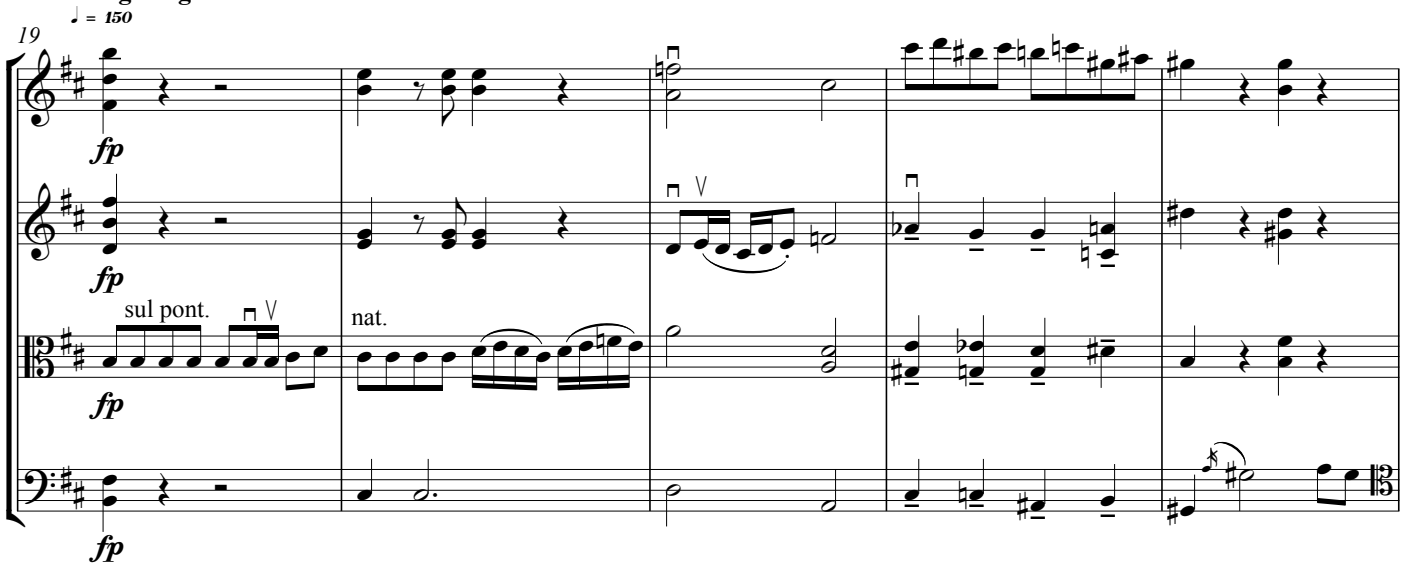


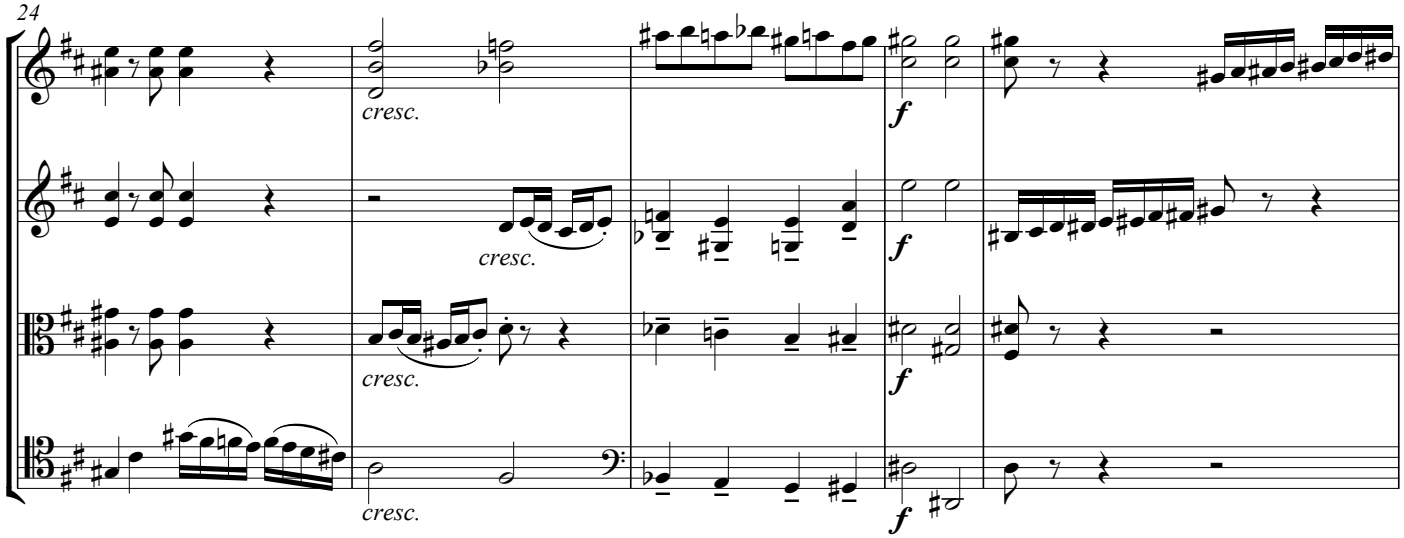


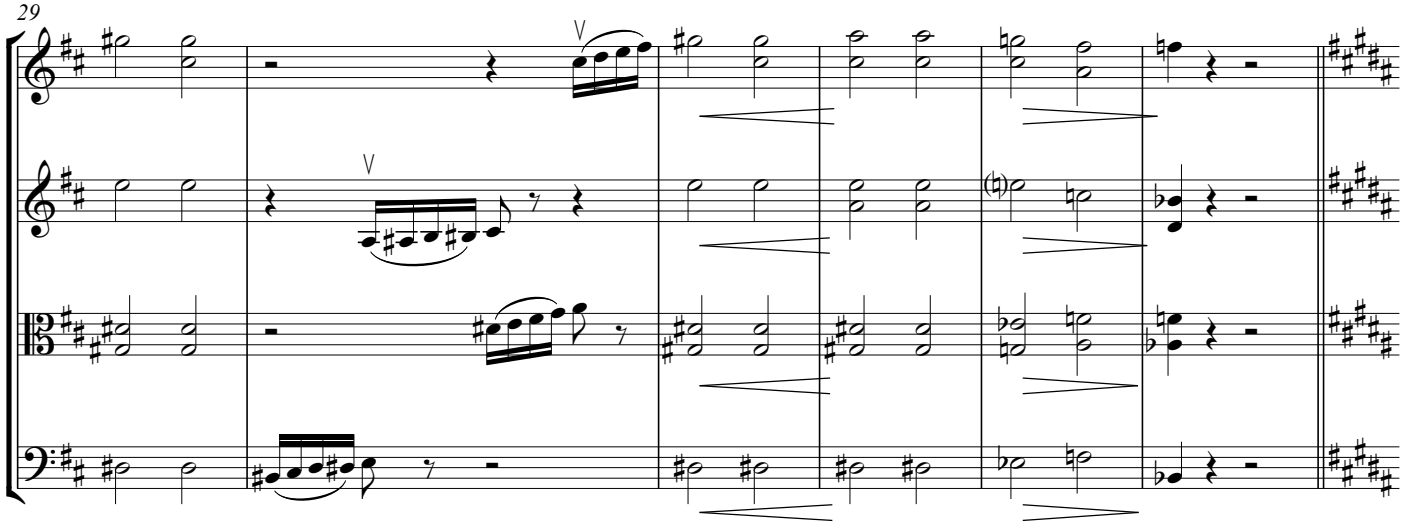


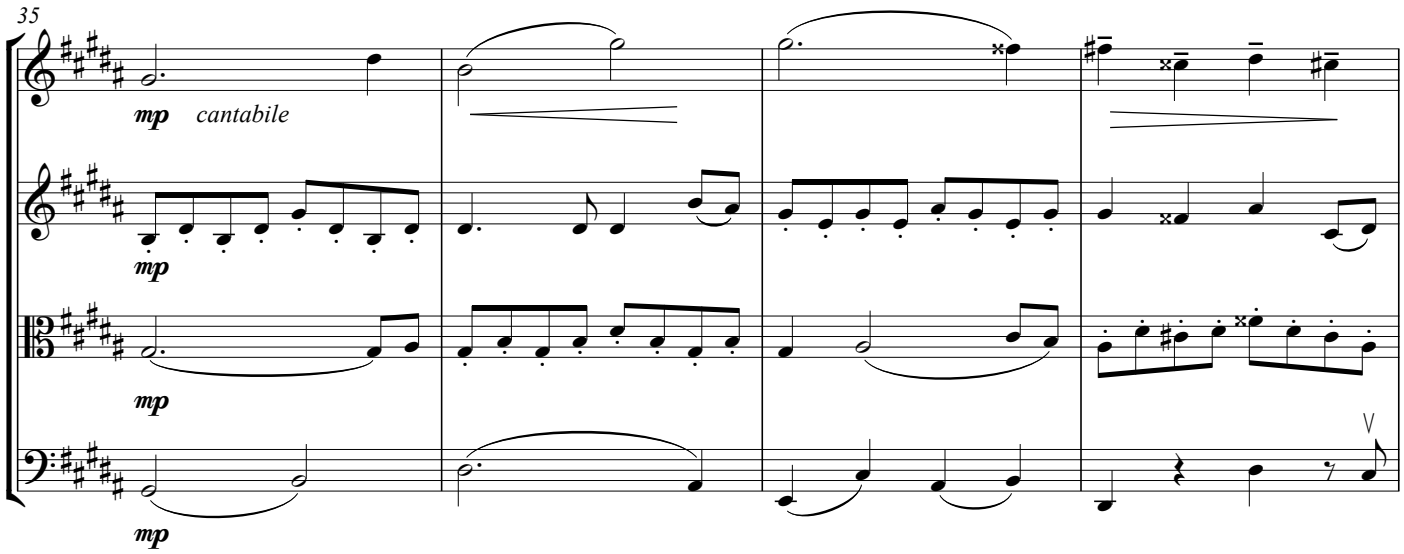


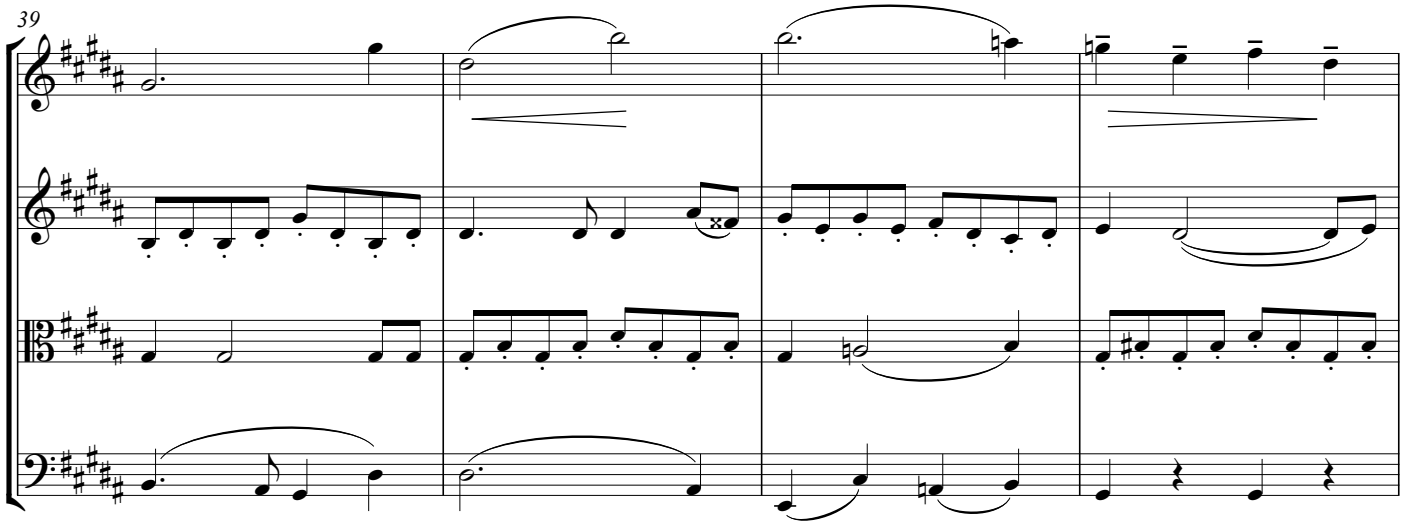
Allegro agitato

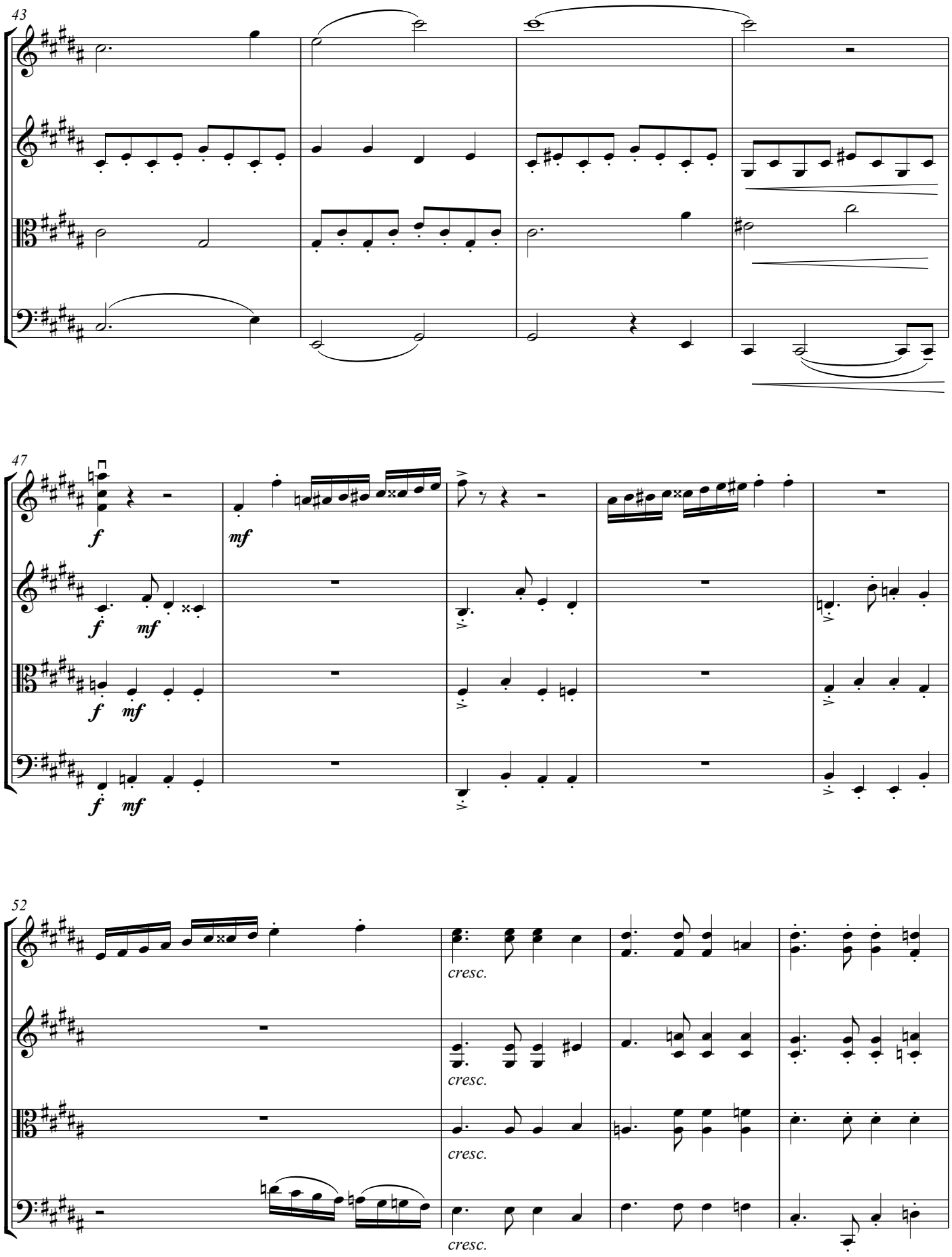


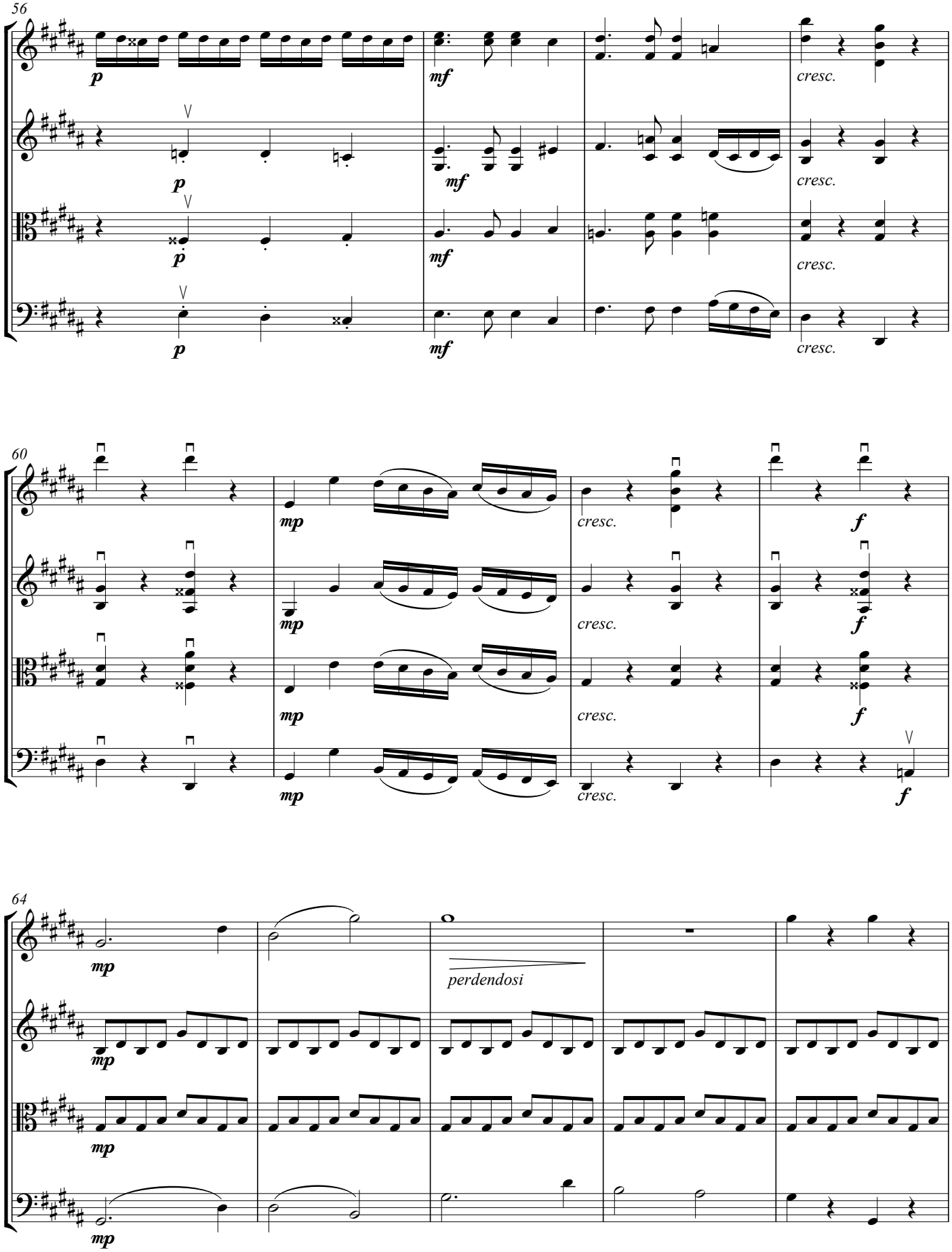


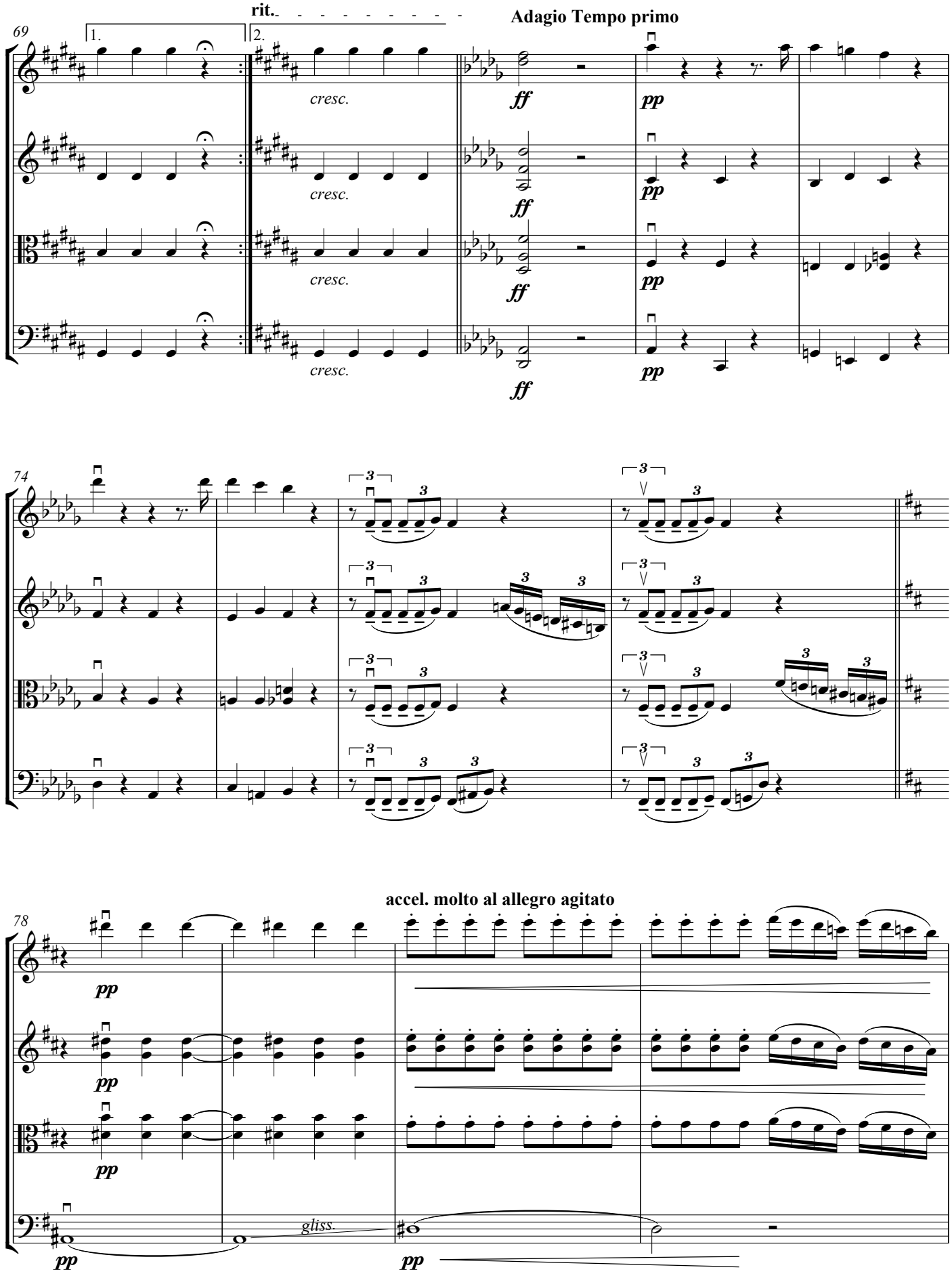

29
V
V


35
mp
cantabile
mp
mp
mp
V


39


43
47
f
mf
52
cresc.


56
p
mf
cresc.
60
mp
cresc.
f
64
mp
perdendosi


rit.
Adagio Tempo primo
69
1.
2.
cresc.
ff
pp
74
3
78
accel. molto al allegro agitato
gliss.

Allegro agitato. Desolador

82

mp

mp

mf

87

mf

mp

mp

mp

morendosi

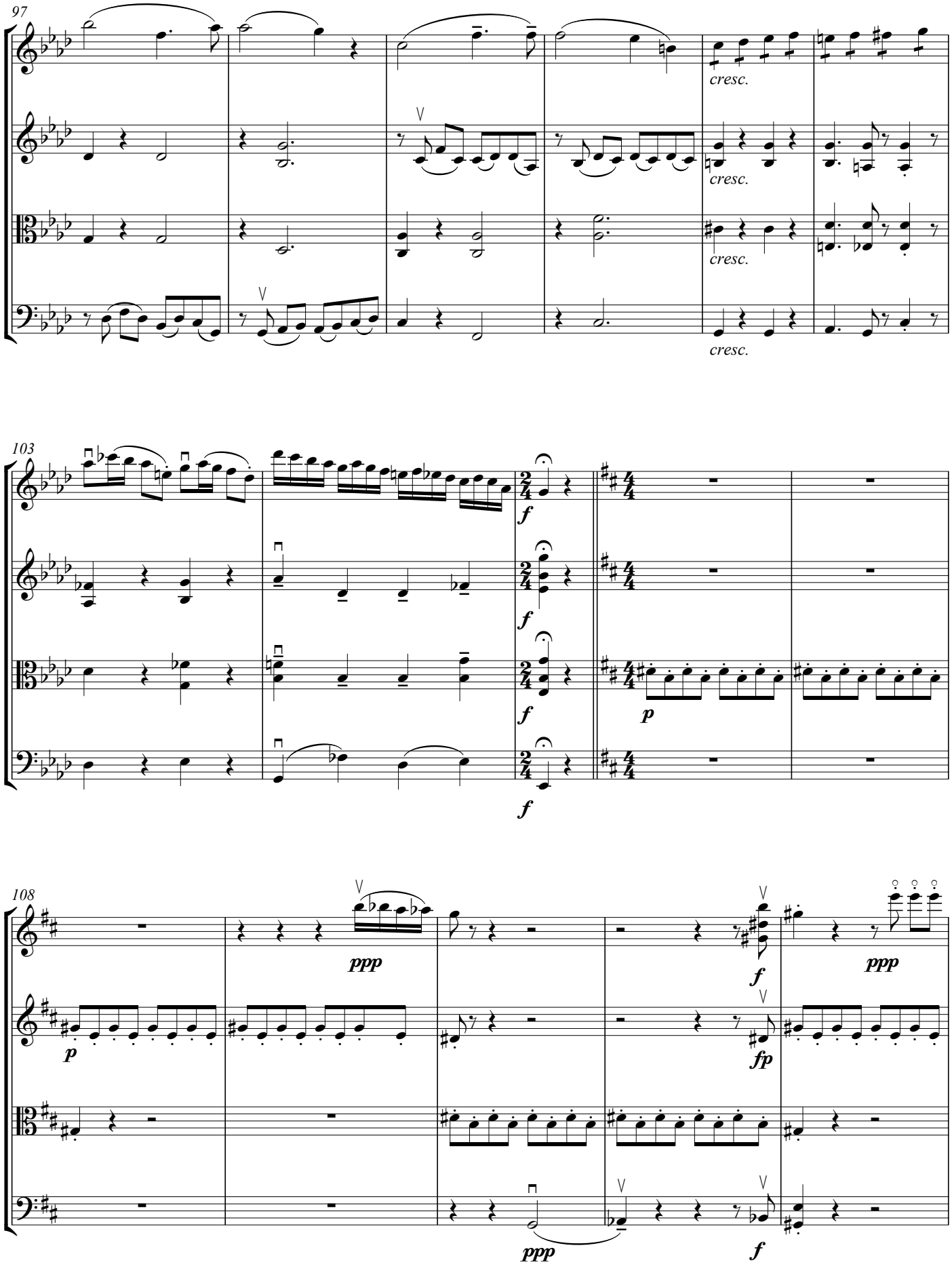
91

p dolce

p dolce

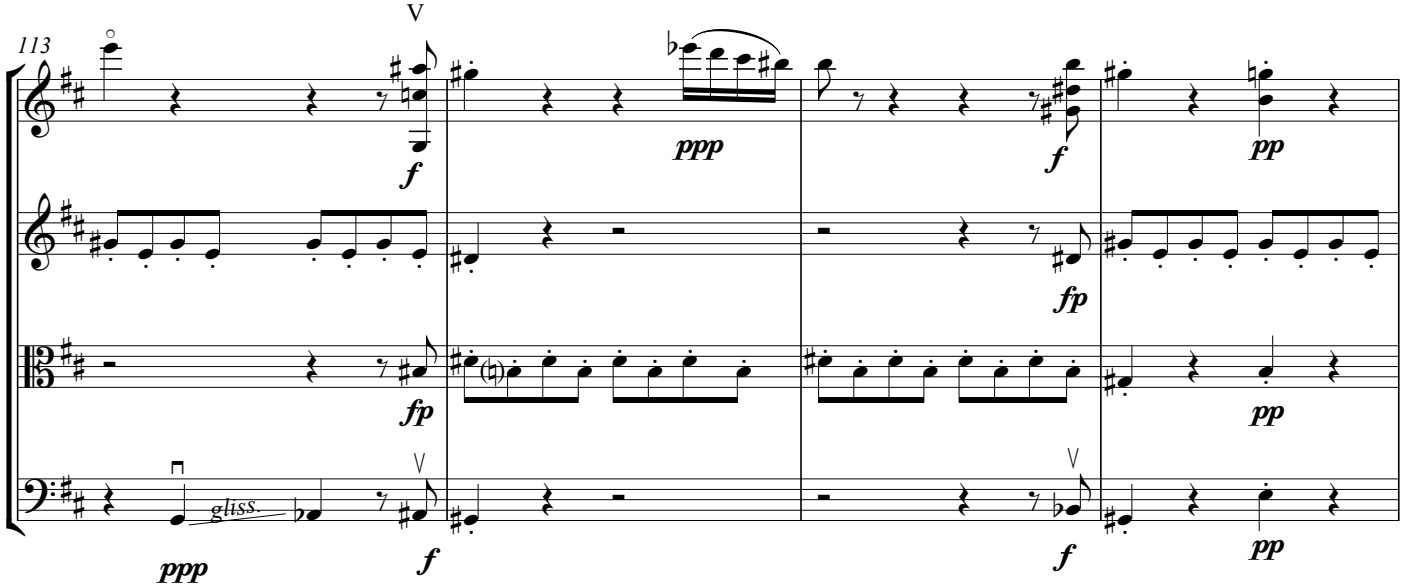
p dolce

p dolce

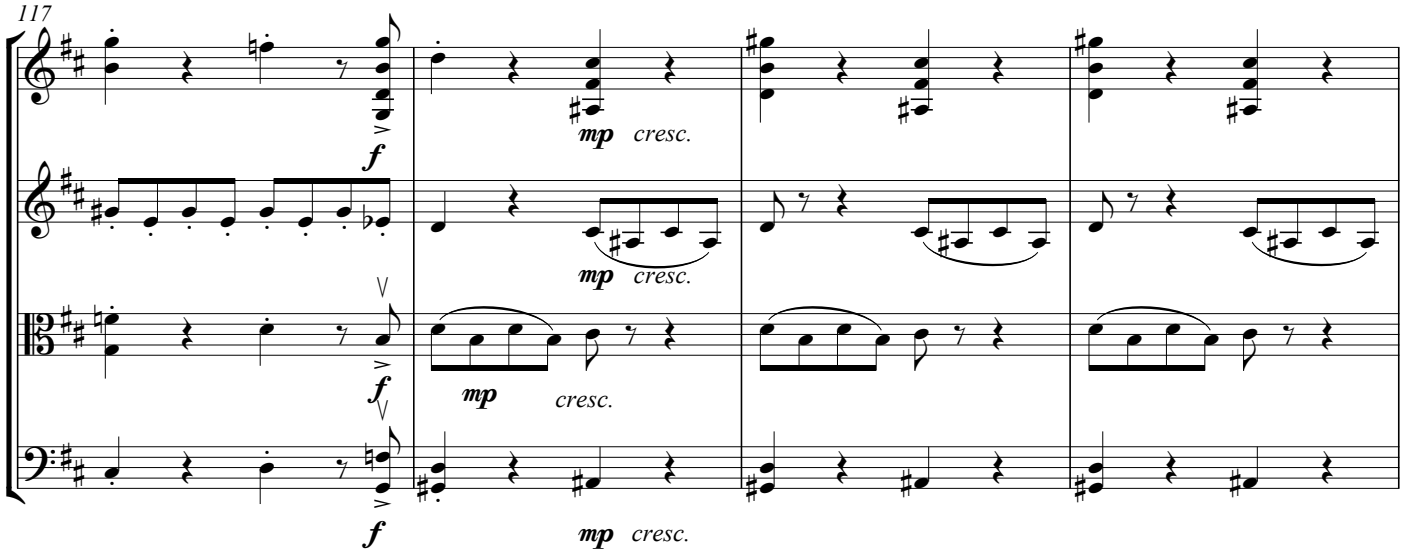

97
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
103
f
f
f
f
p
108
ppp
f
ppp
p
fp
ppp
f

V

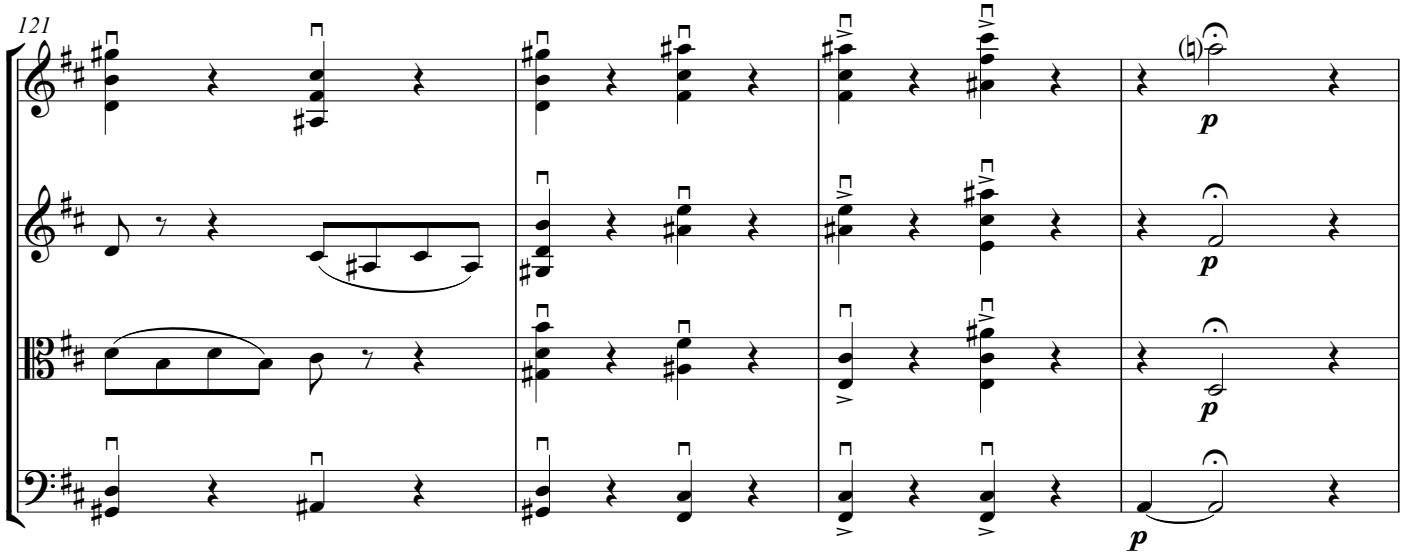
113

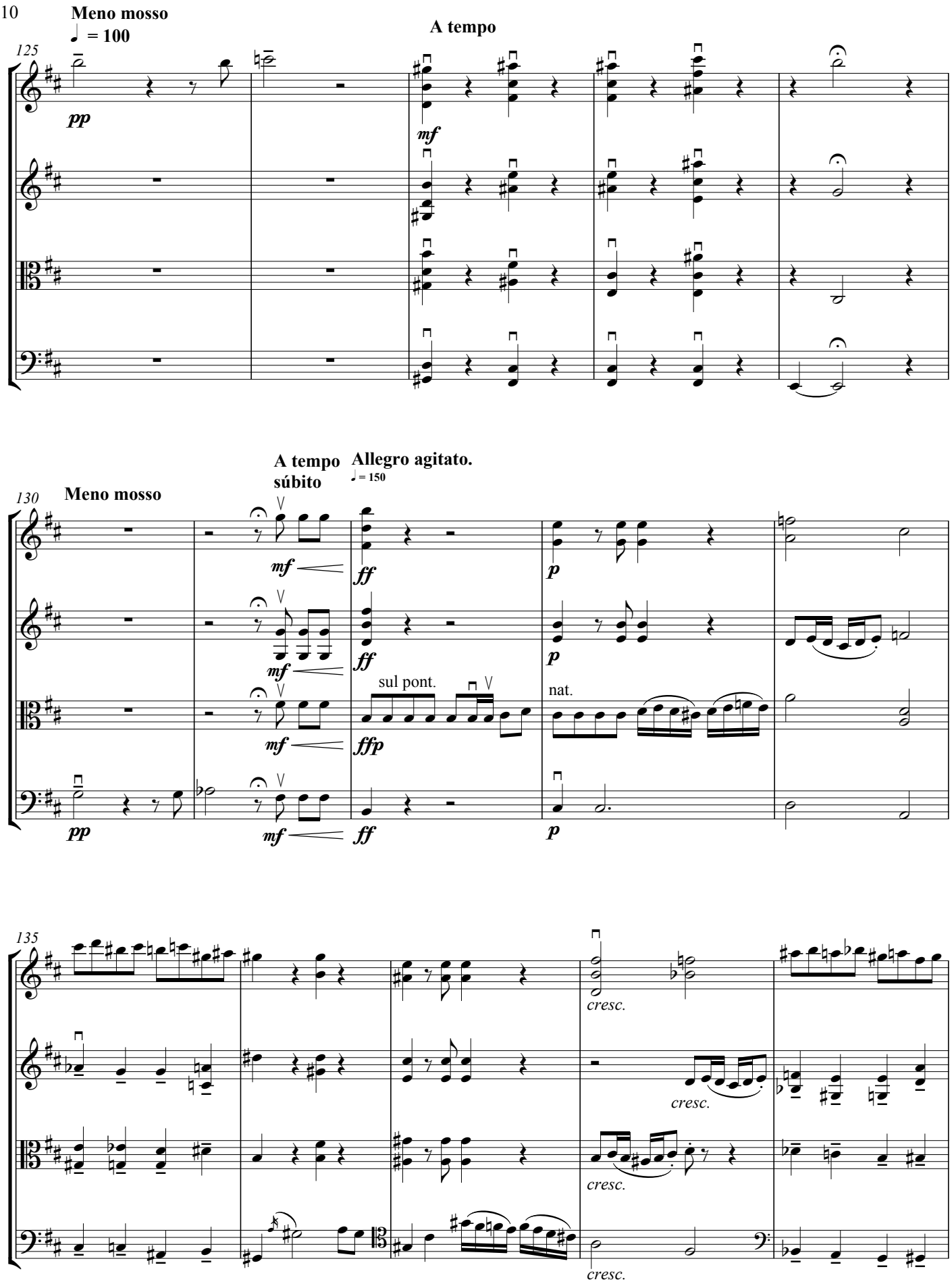

ppp
f
ppp
f
fp
pp
fp
pp
ppp
gliss.
f
f
pp

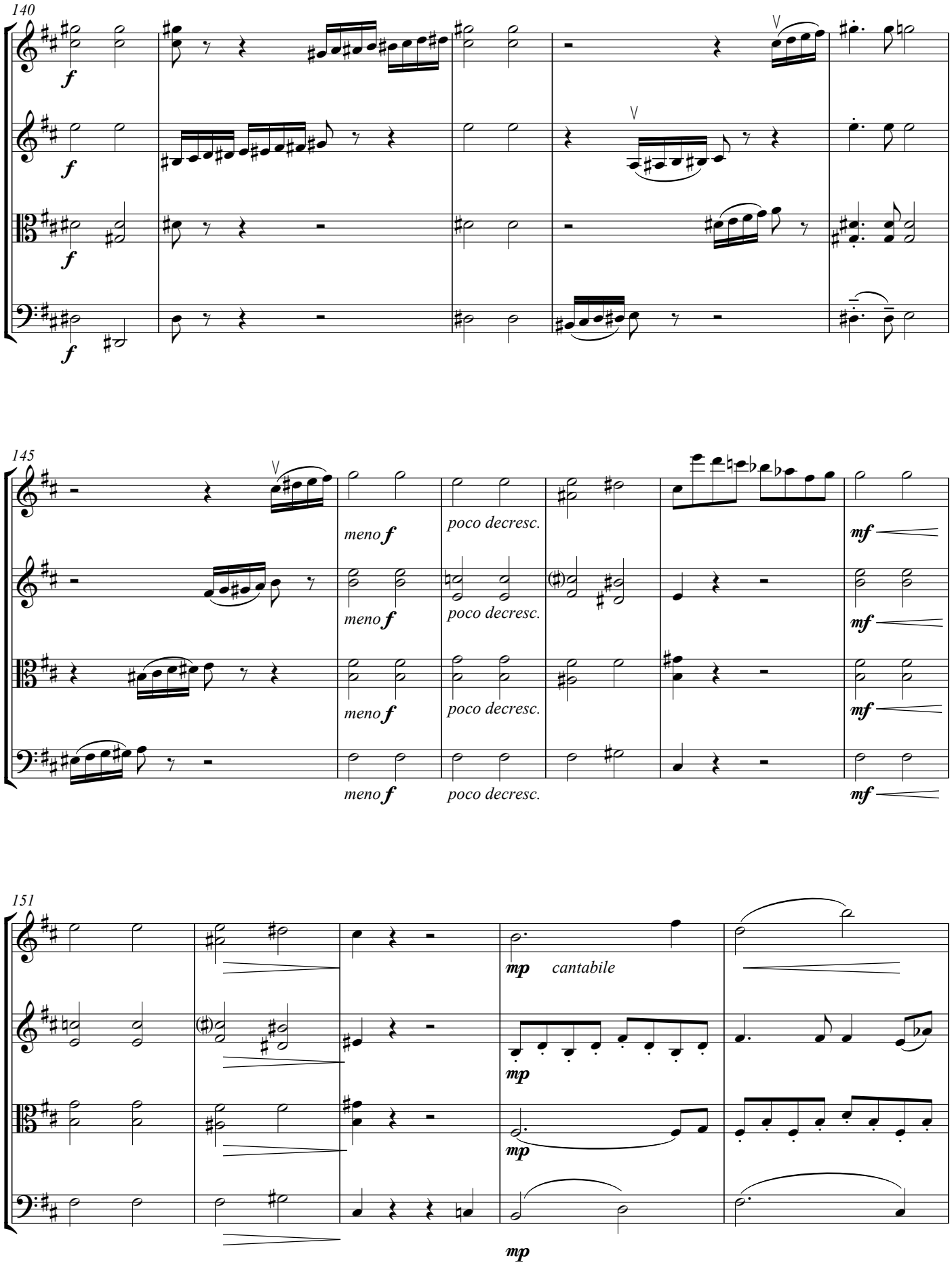
117

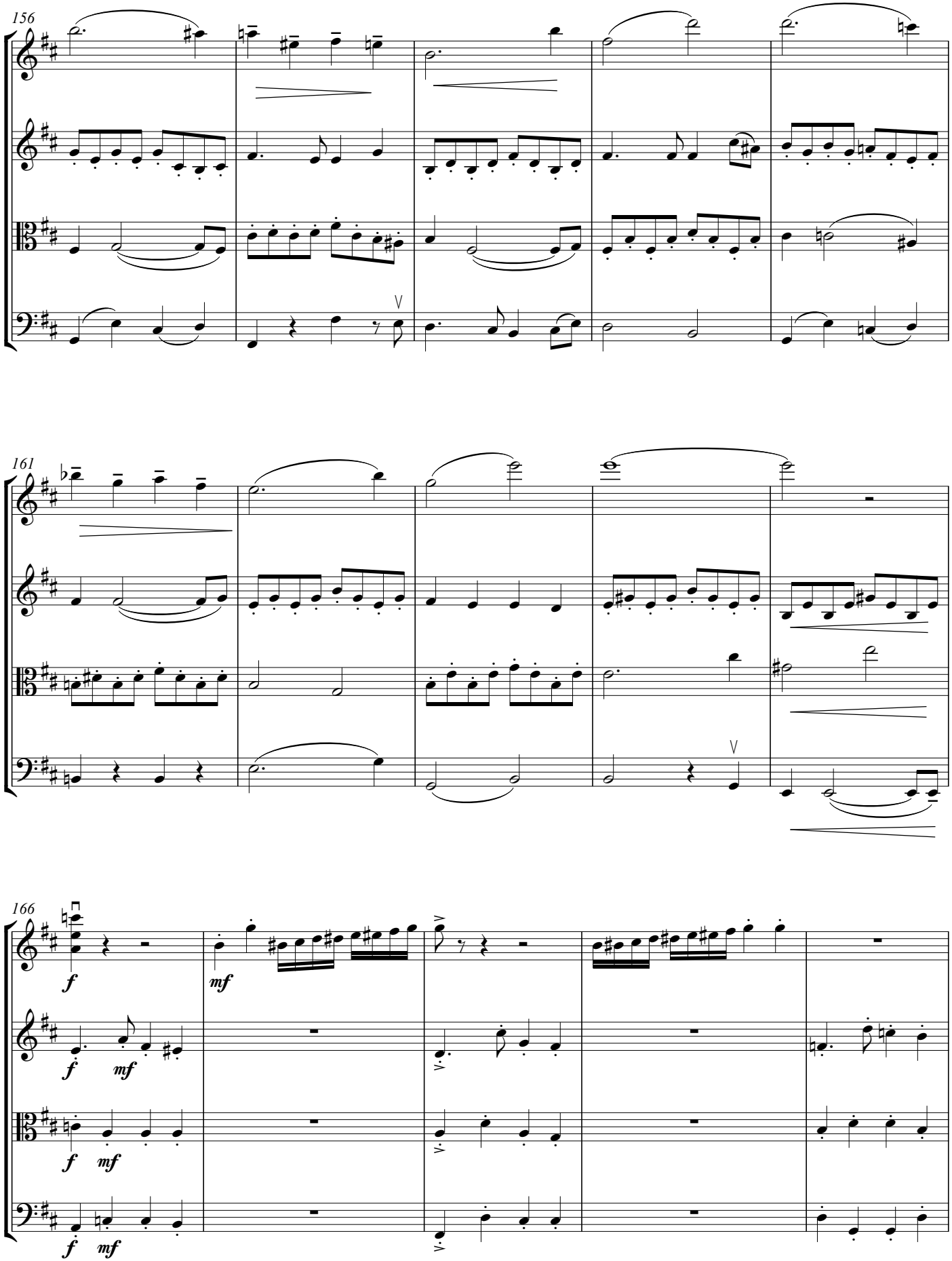

f
mp cresc.
mp cresc.
f
mp cresc.
f
mp cresc.

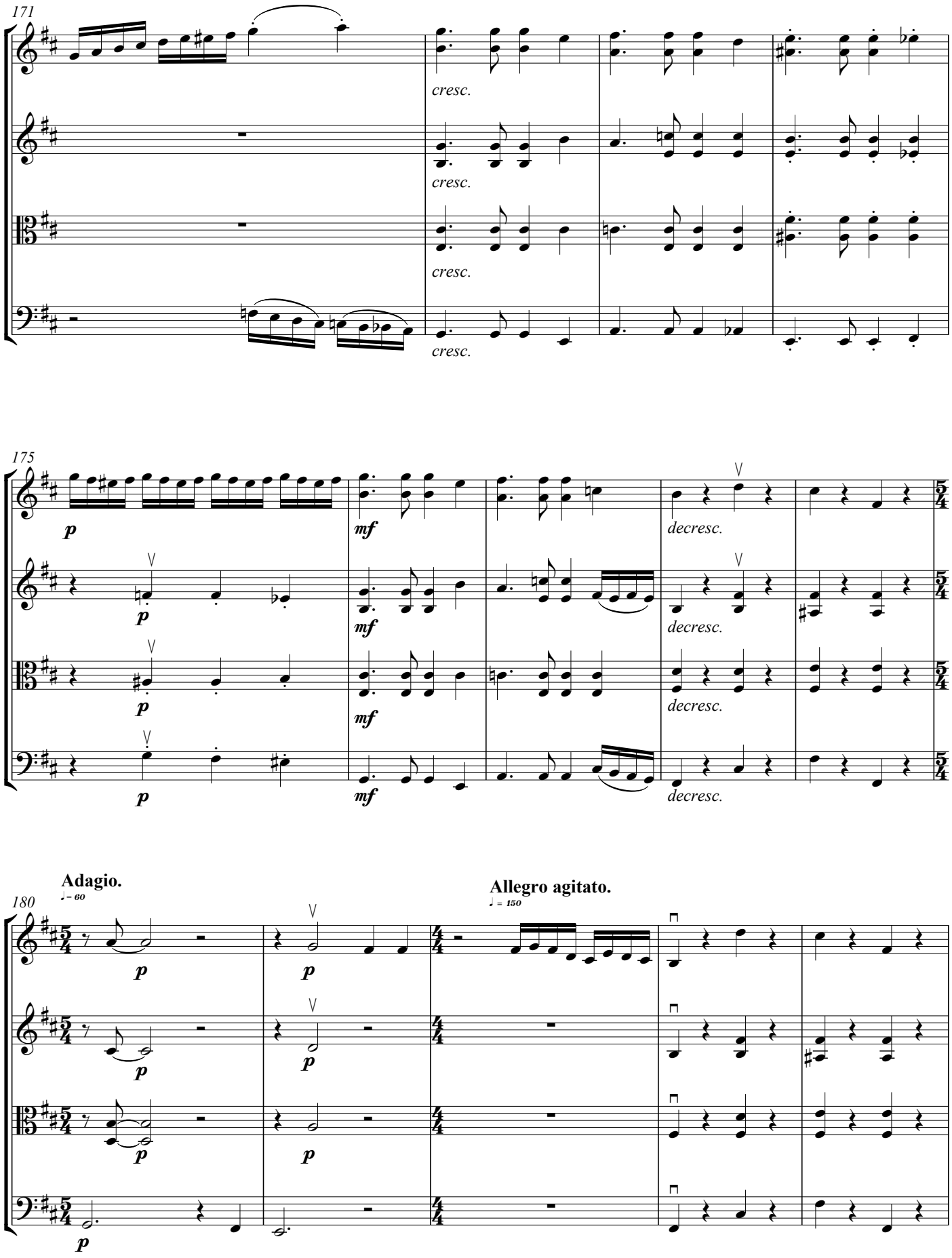
121

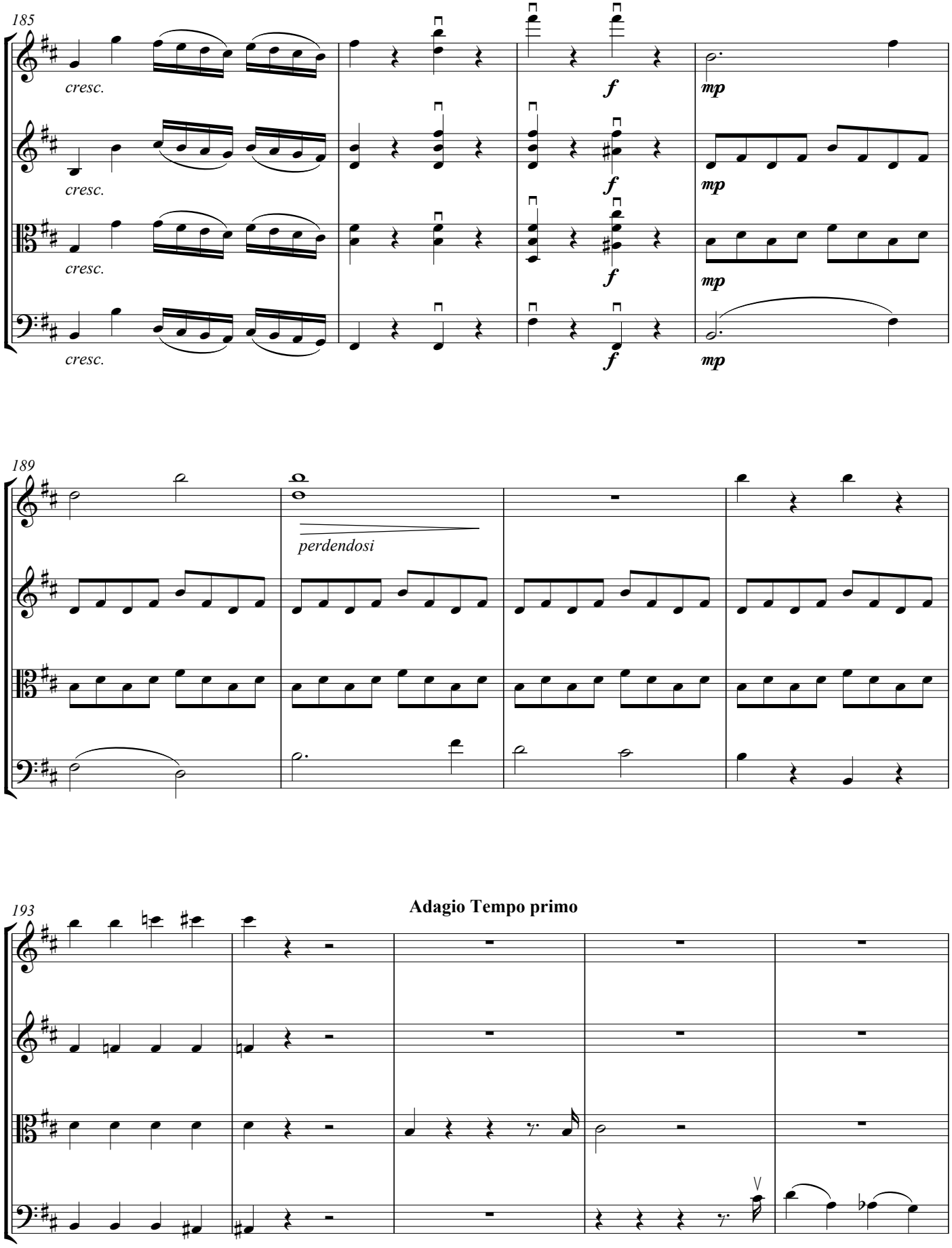

p
p
p
p

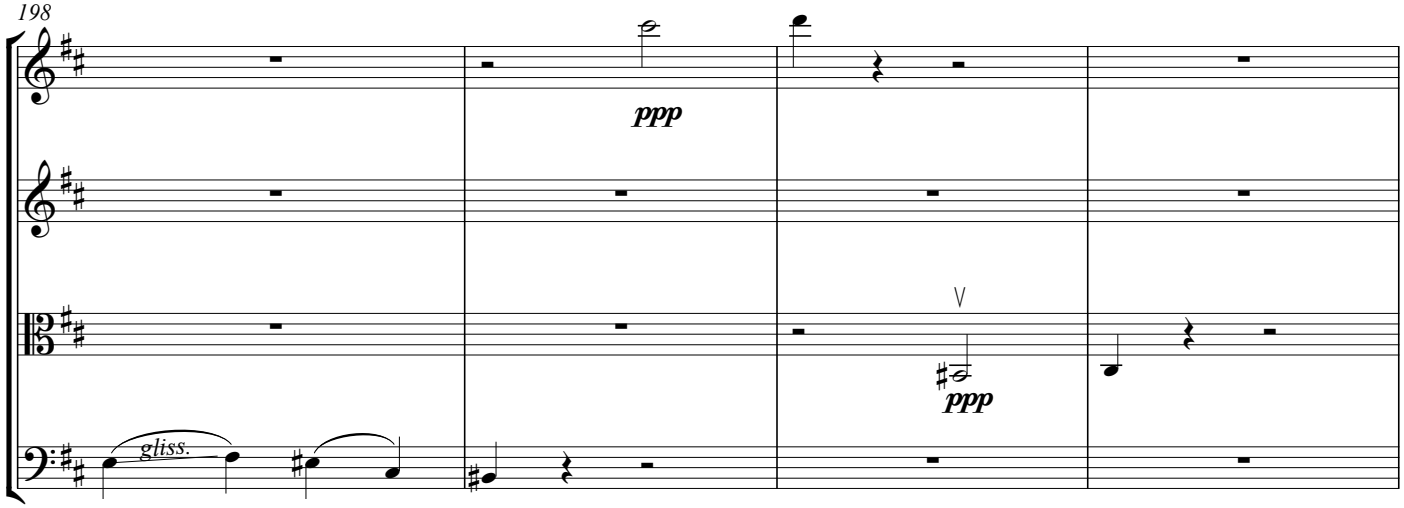

Meno mosso
♩ = 100
A tempo
125
pp
mf
A tempo
súbito
Allegro agitato.
♩ = 150
130
Meno mosso
mf
ff
p
sul pont.
nat.
ffp
135
cresc.

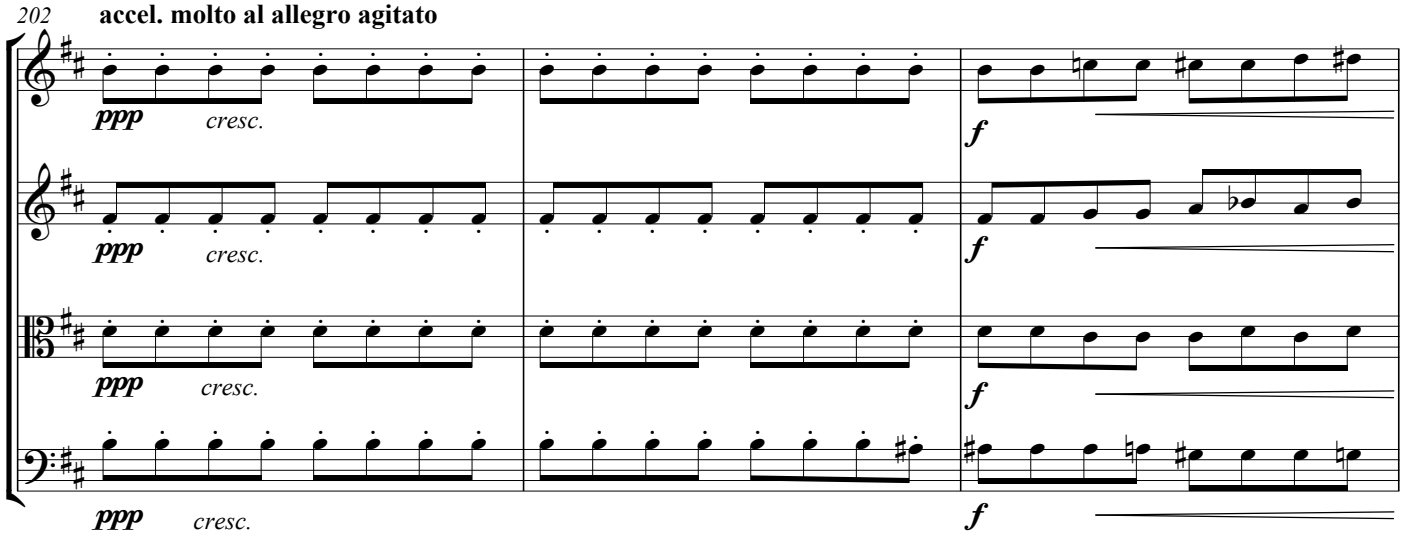

140
f
f
f
f
V
V
145
V
meno f
poco decresc.
mf
151
mp
cantabile
mp
mp
mp

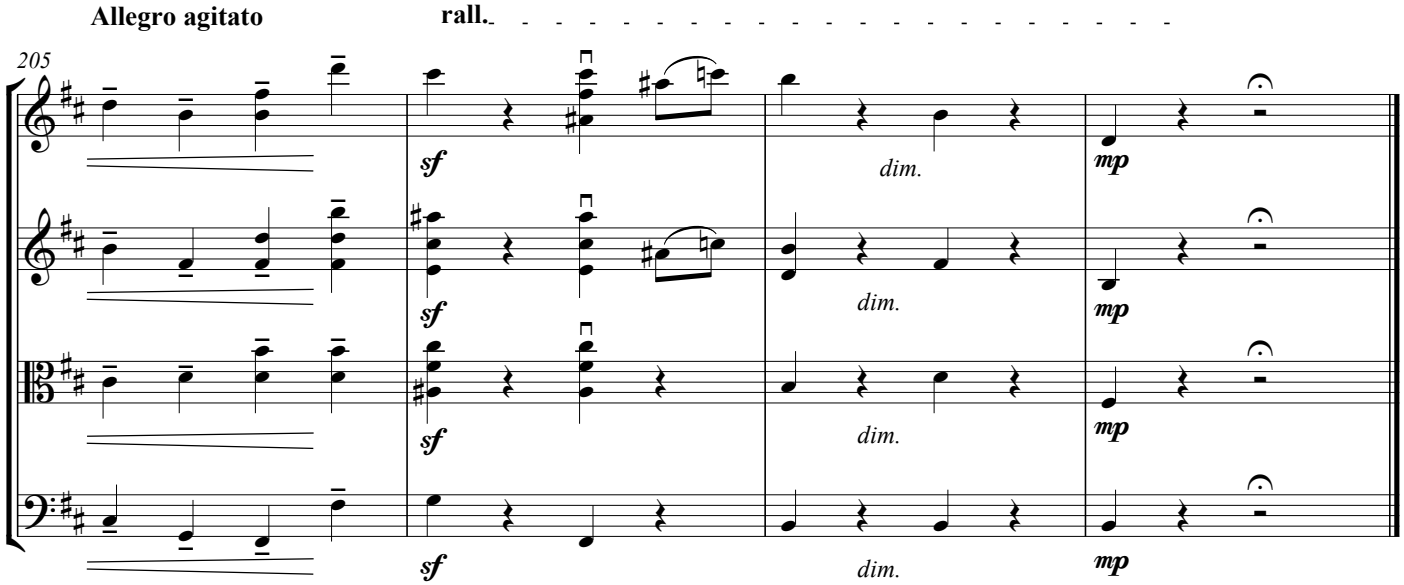

156
161
166
f
mf


171
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
175
p
mf
decresc.
Adagio.
180
Allegro agitato.


185
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
mp
mp
mp
mp
189
perdendosi
193
Adagio Tempo primo


198
ppp
V
ppp
gliss.

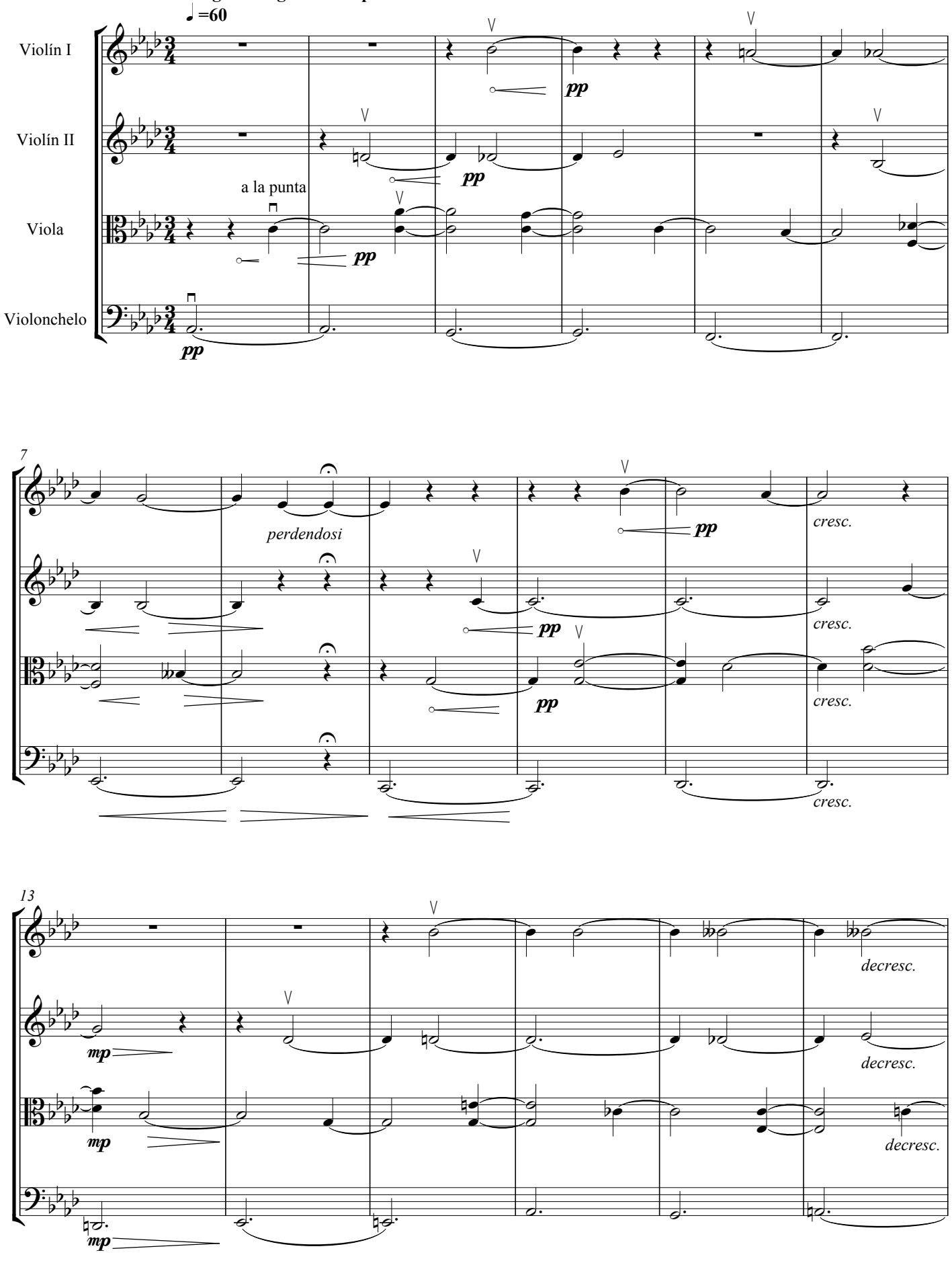

202
accel. molto al allegro agitato
ppp
cresc.
f

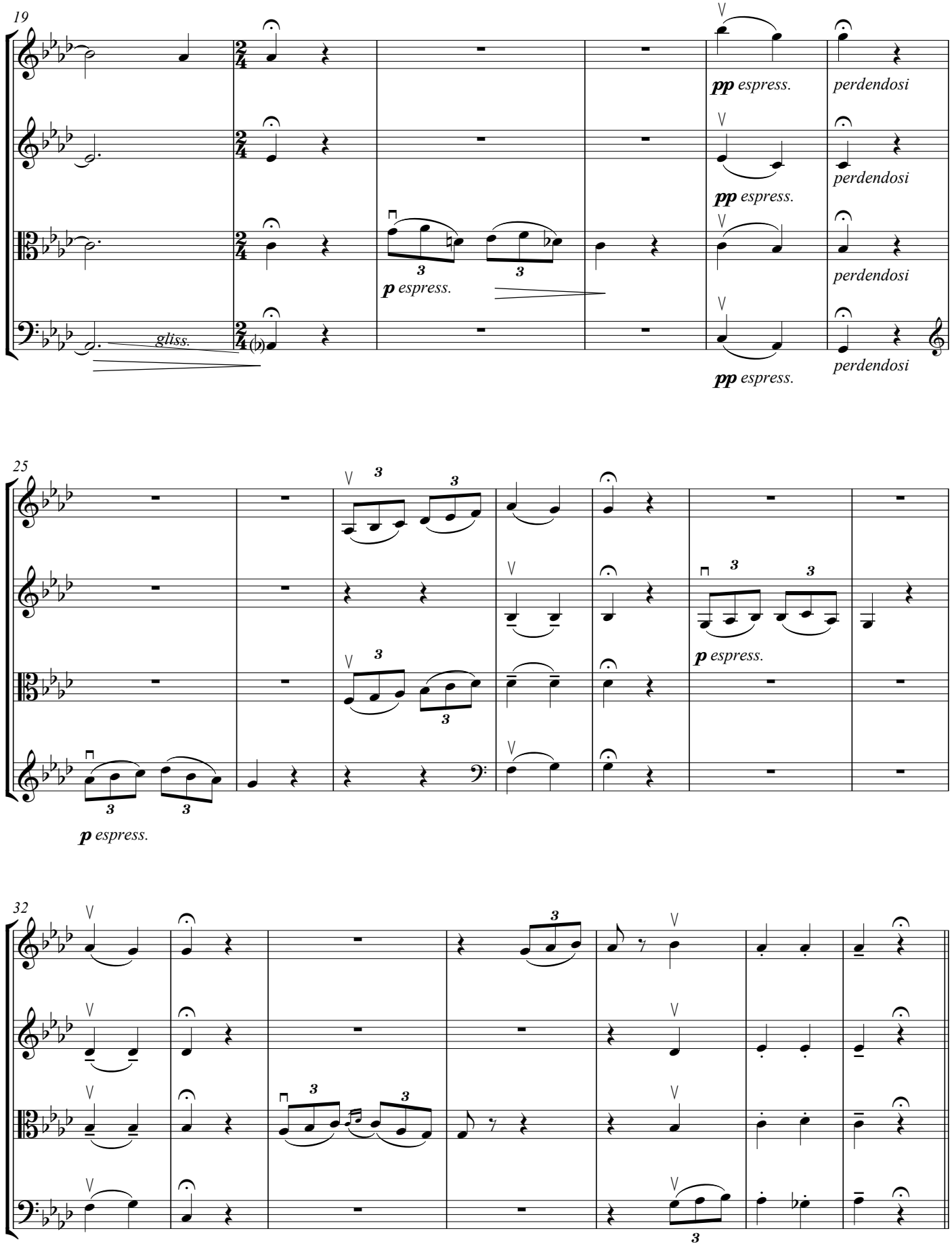

Allegro agitato
rall.
205
sf
dim.
mp

II

Elegía. Adagio contemplativo

♩=60




19
gliss.
p espress.
pp espress.
perdendosi
25
p espress.

Poco più mosso

39 ♩= 66

poco rit.

p *nostálgico*

p *nostálgico*

A tempo. Melancólico

46

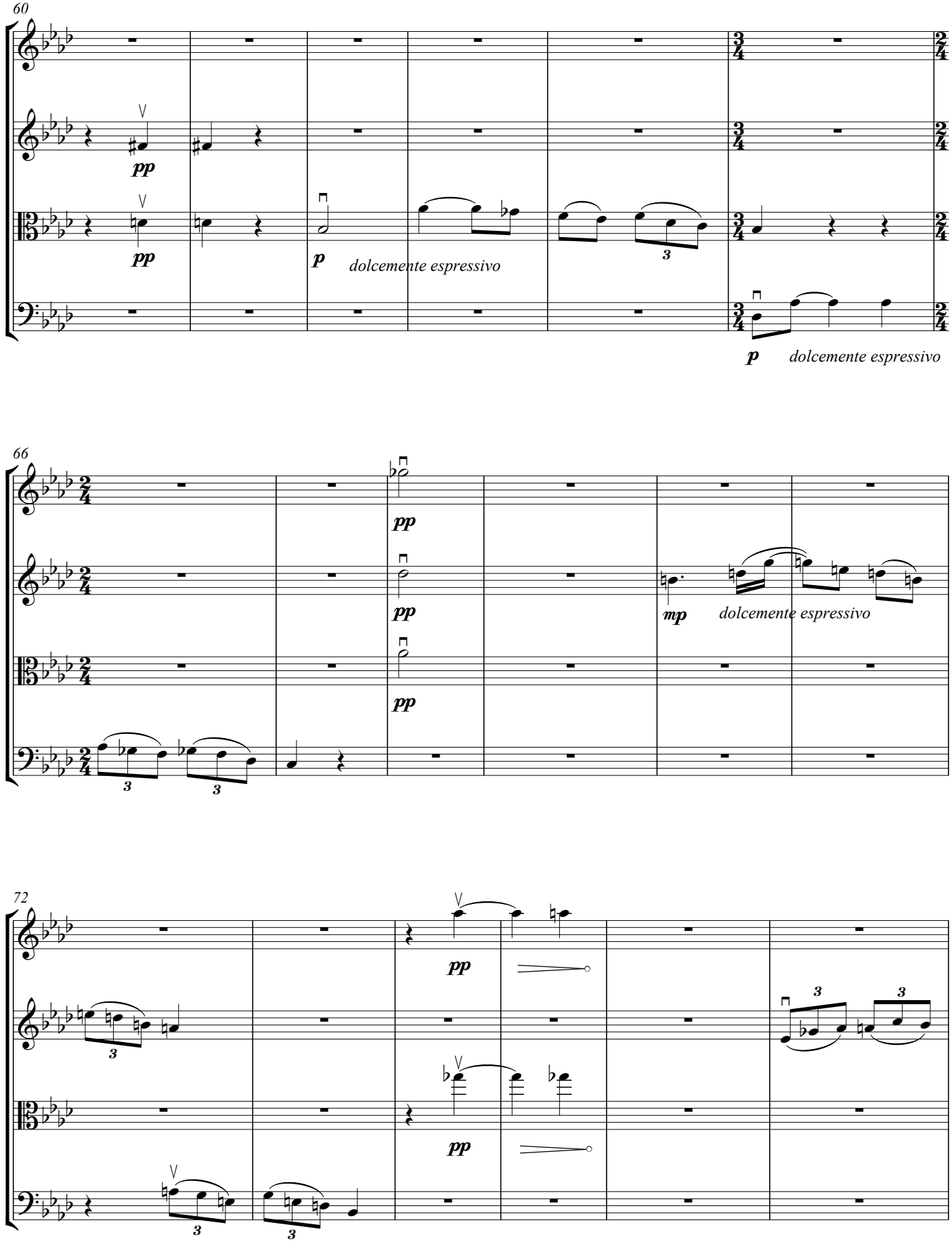
p *espress.*

3

53

decresc.

decresc.


60
pp
pp
p
dolcemente espressivo
3
p
dolcemente espressivo
66
pp
pp
pp
mp
dolcemente espressivo
3
3
72
pp
pp
3
3
3
3

Ritenuto **A tempo**

78

Rubato

apassionato

mp

mp

mp

83

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f resplandeciente

f resplandeciente

f resplandeciente

f resplandeciente

mf

mf

mf

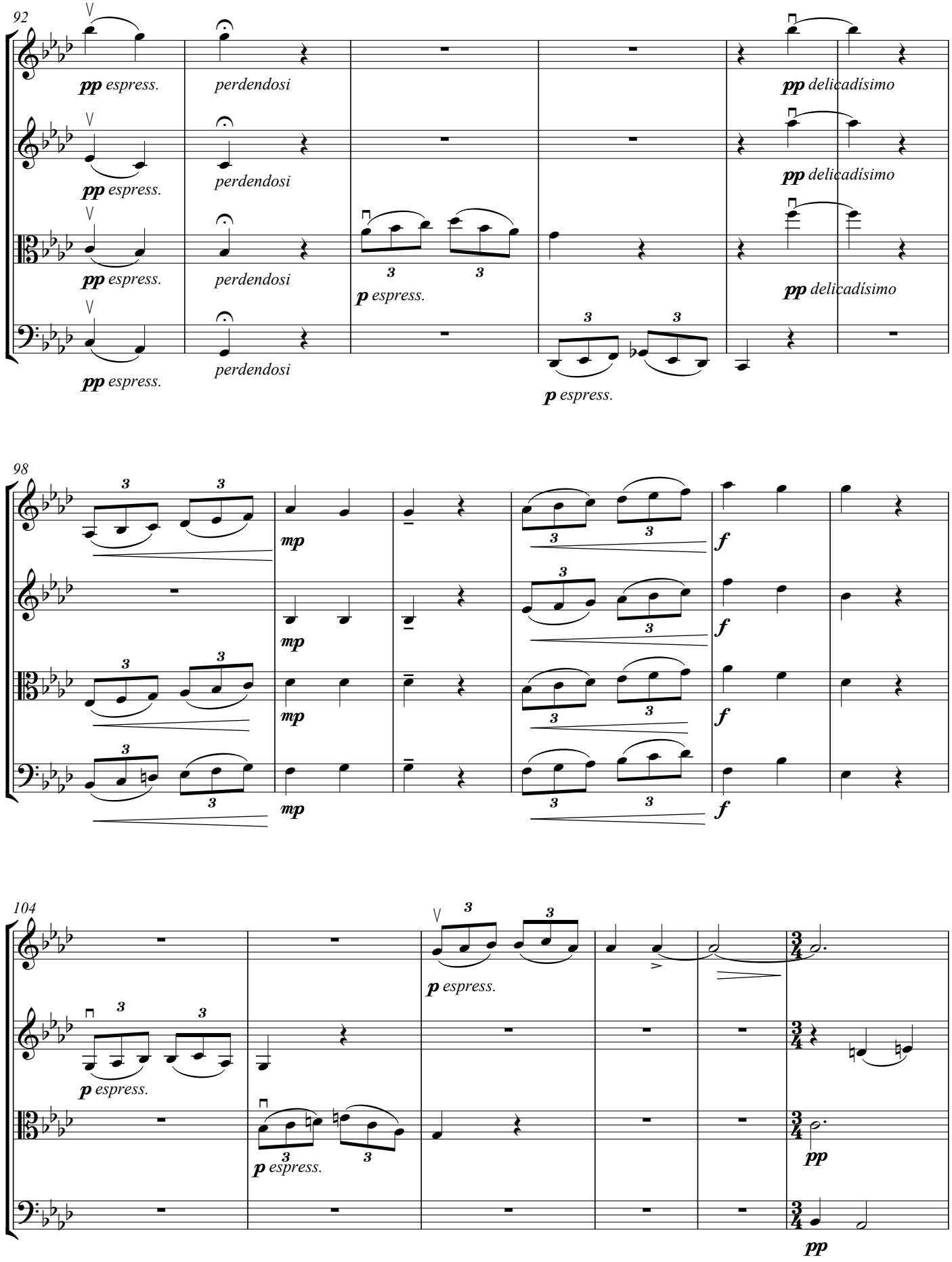
mf

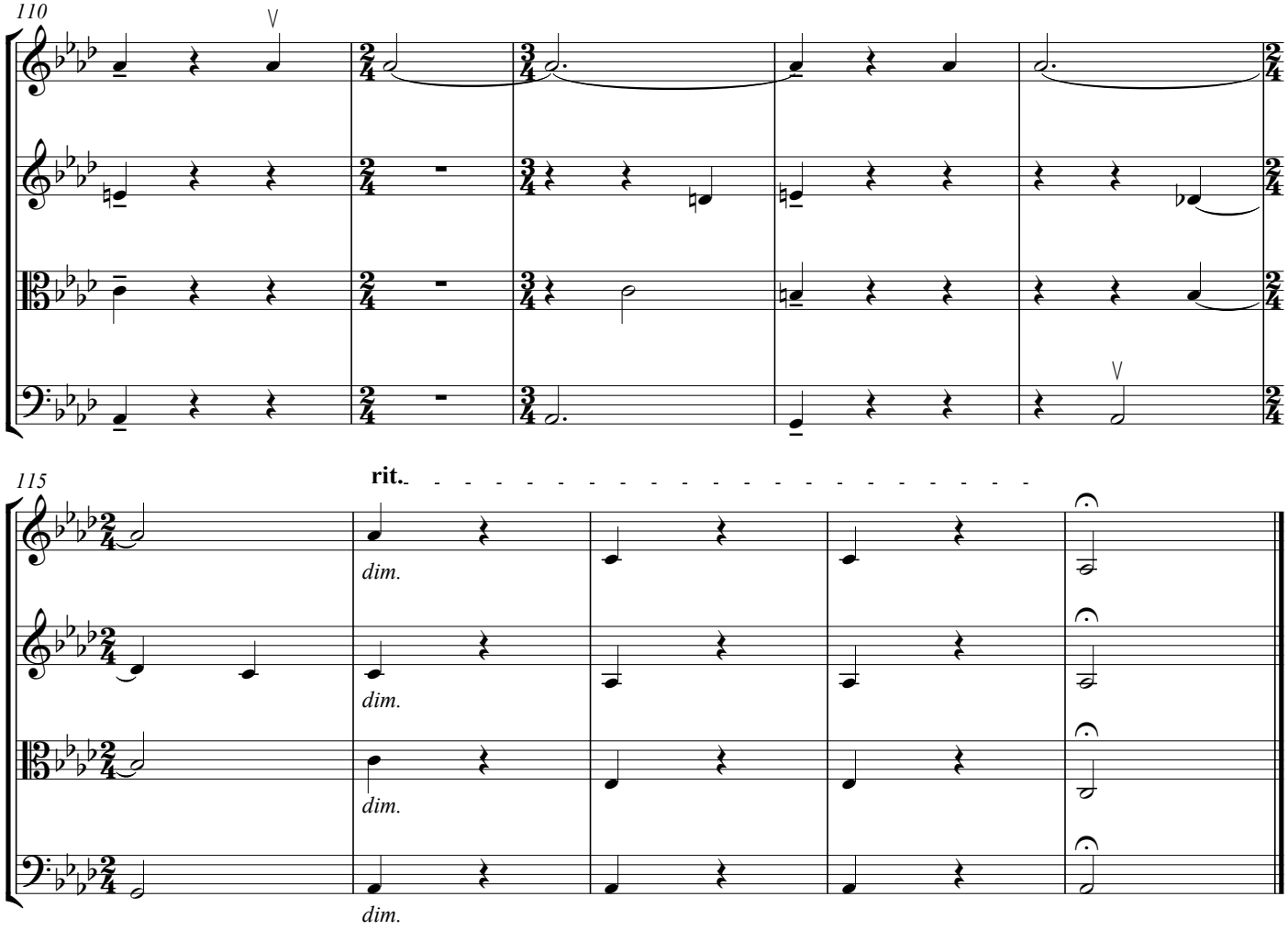
Meno mosso. Con resignación

♩ = 54 aprox.

87

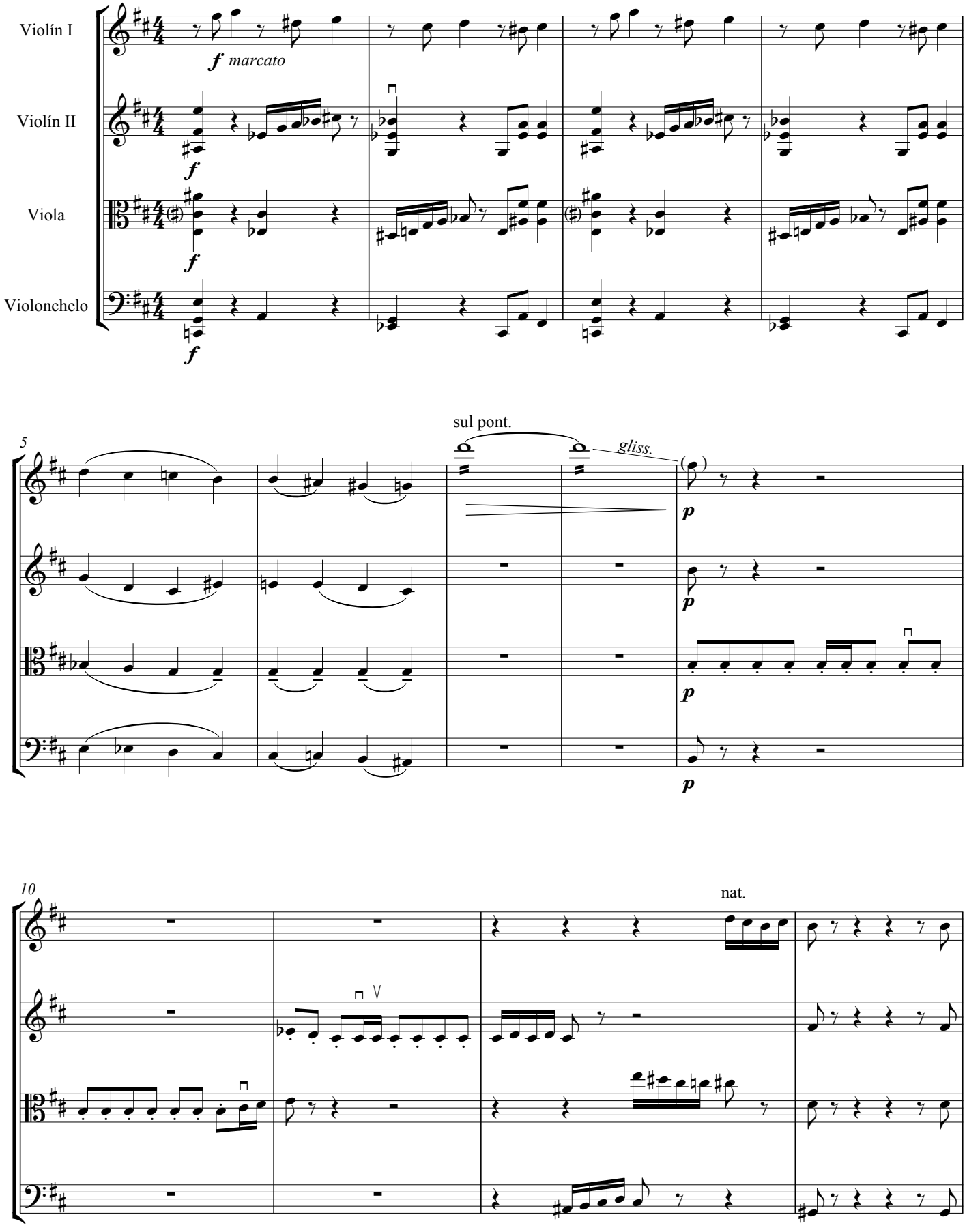
p

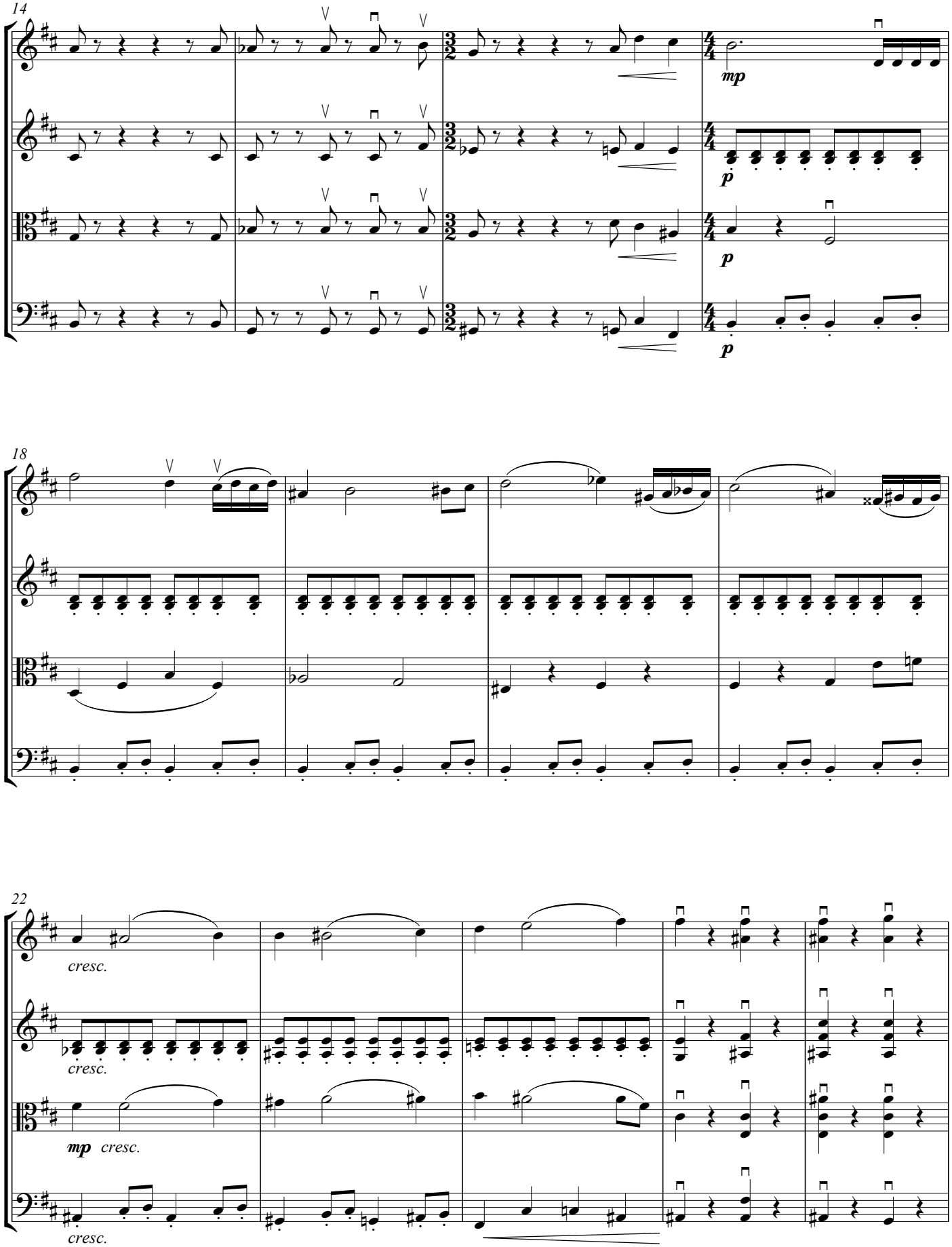

92
pp espress.
perdendosi
pp delicadísimo
p espress.
98
mp
f
104
p espress.
pp

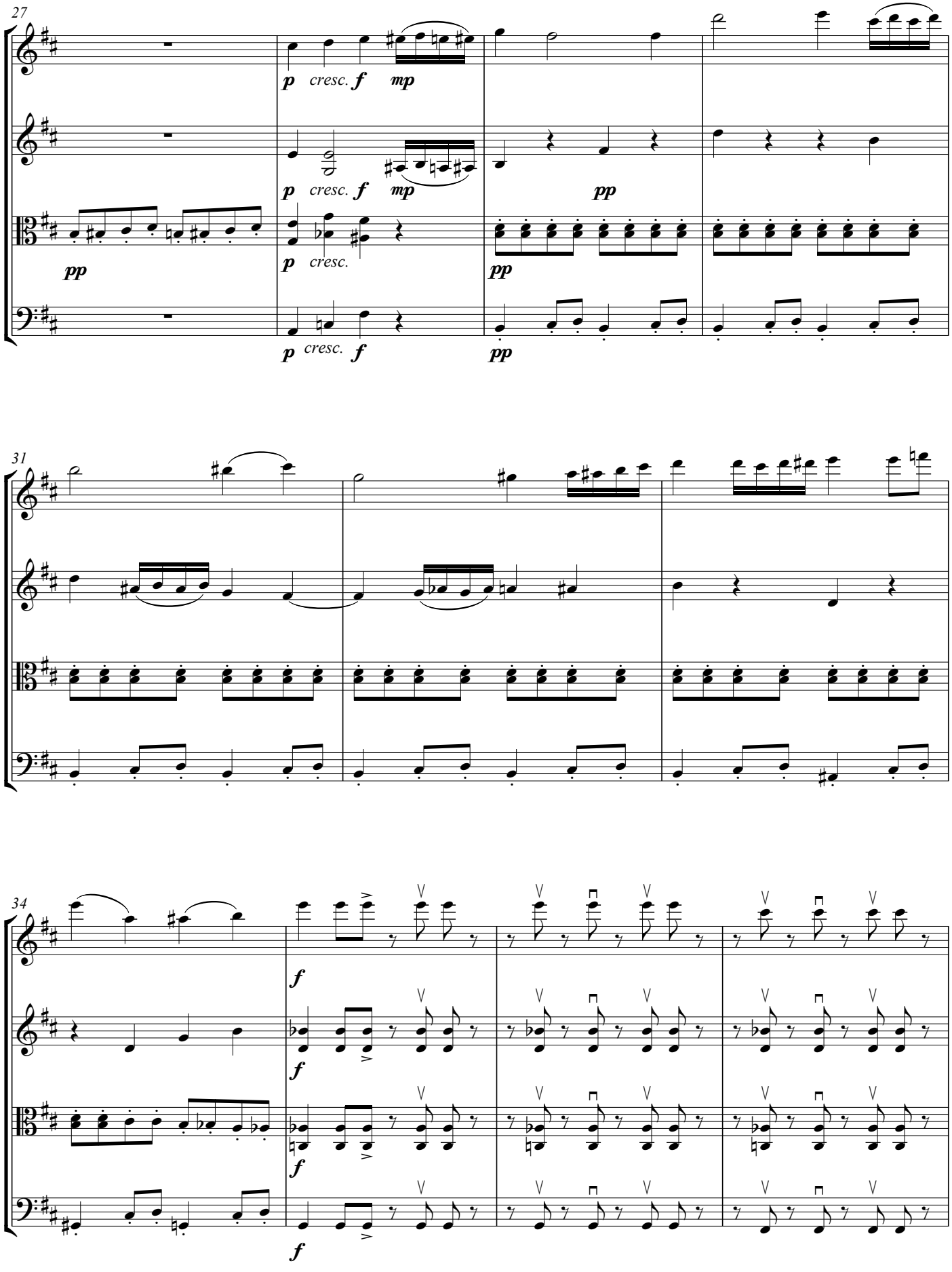

110
115
rit.
dim.
dim.
dim.
dim.

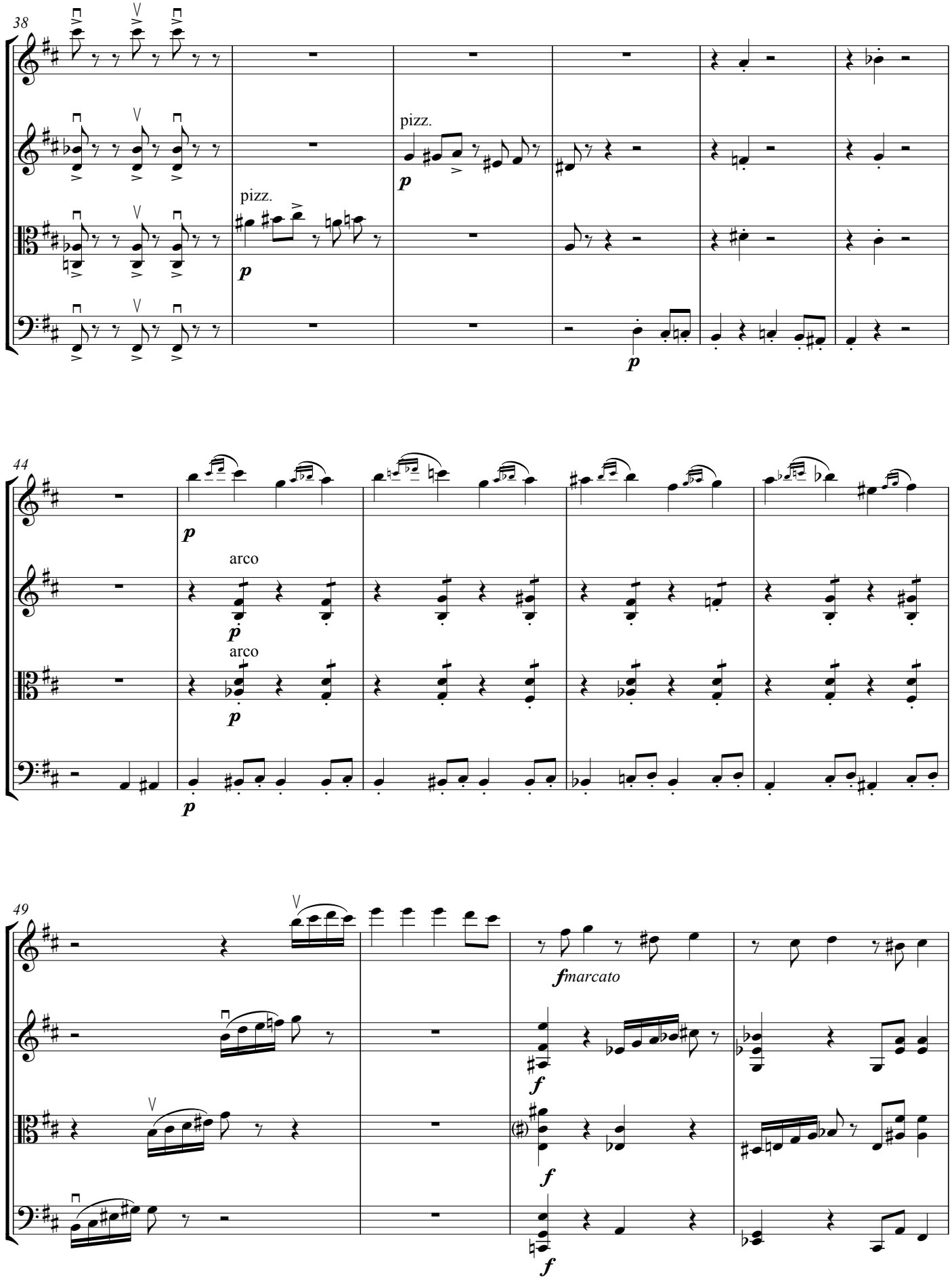
III

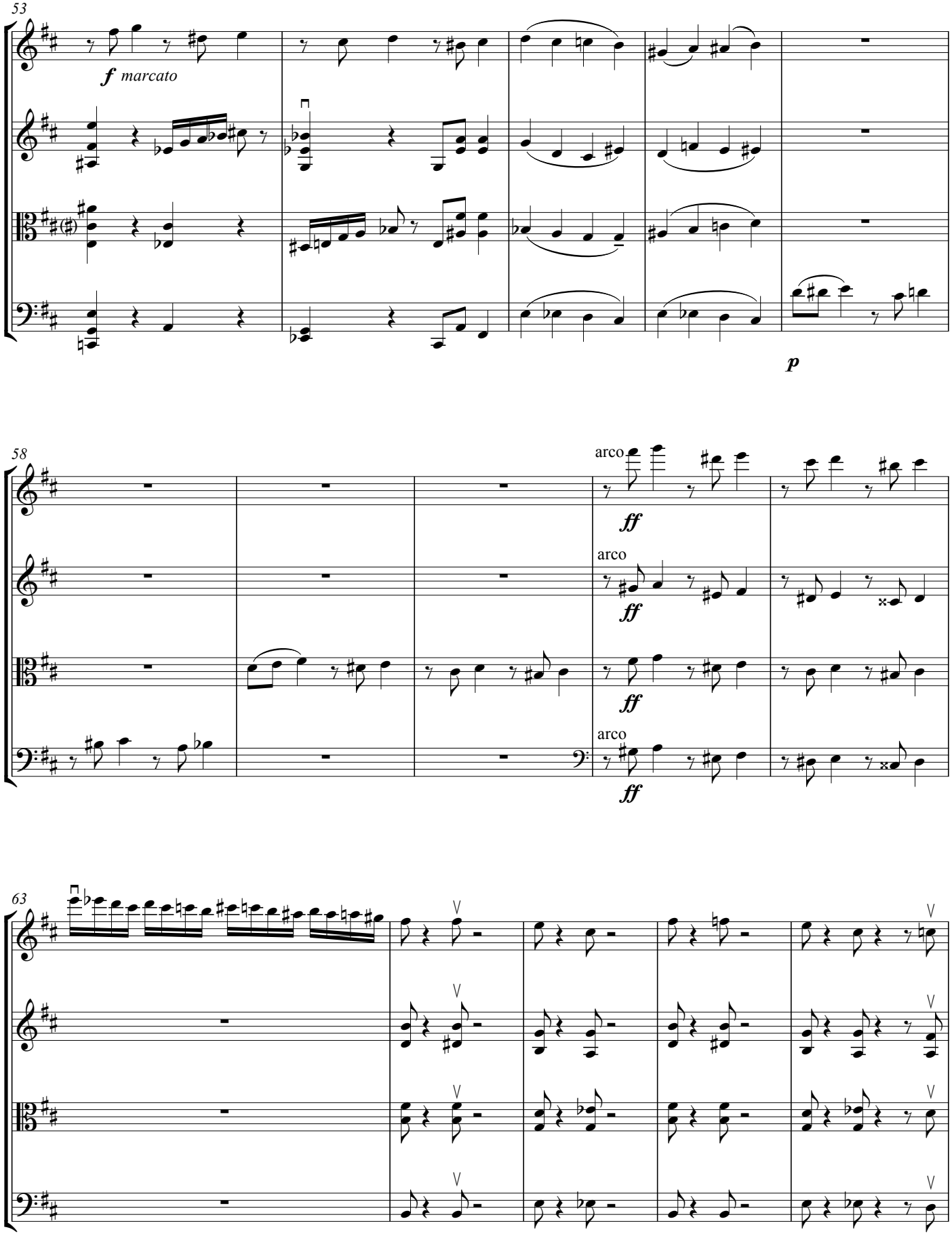
Allegro agitato e tragico



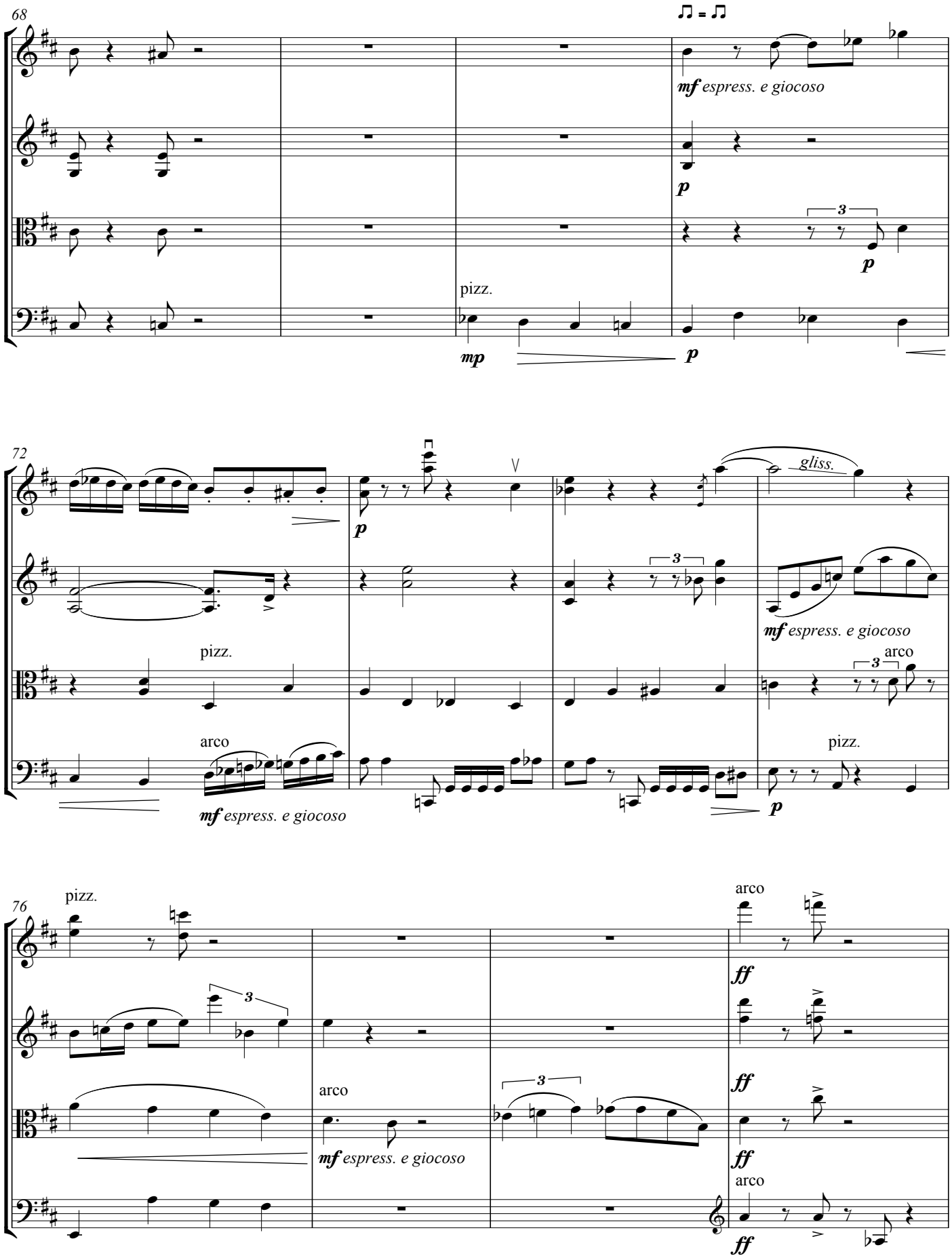

14
mp
p
p
p
18
22
cresc.
cresc.
mp cresc.
cresc.

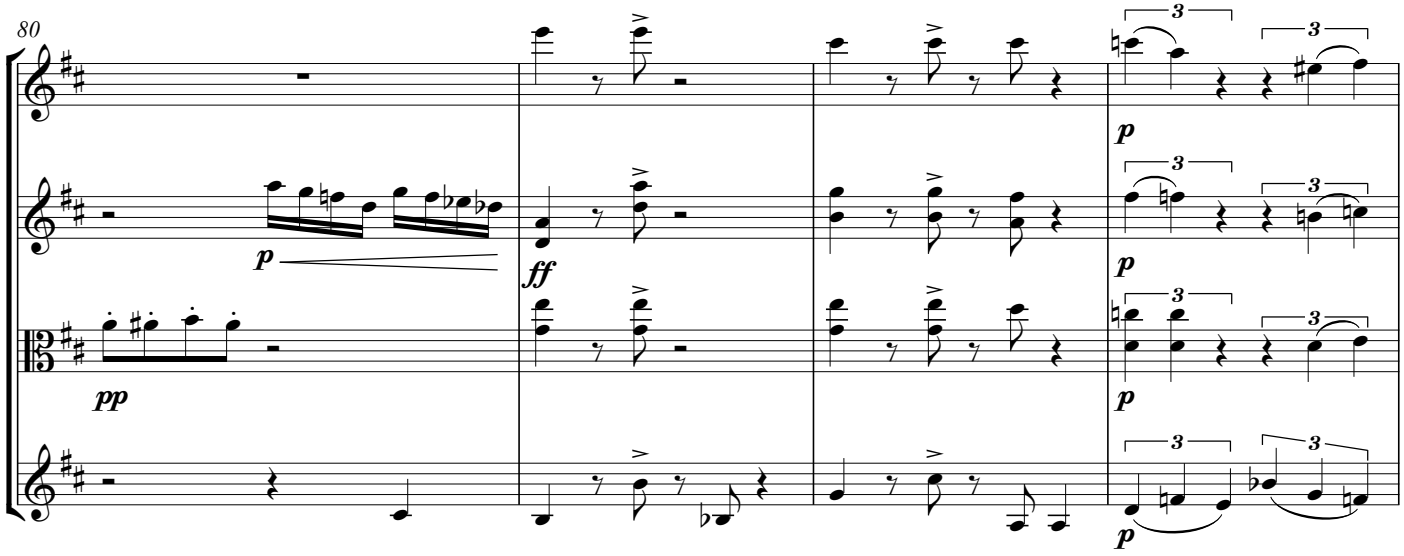

27
p cresc. f mp
p cresc. f mp
pp
pp
p cresc.
pp
p cresc. f
pp
31
34
f
f
f
f

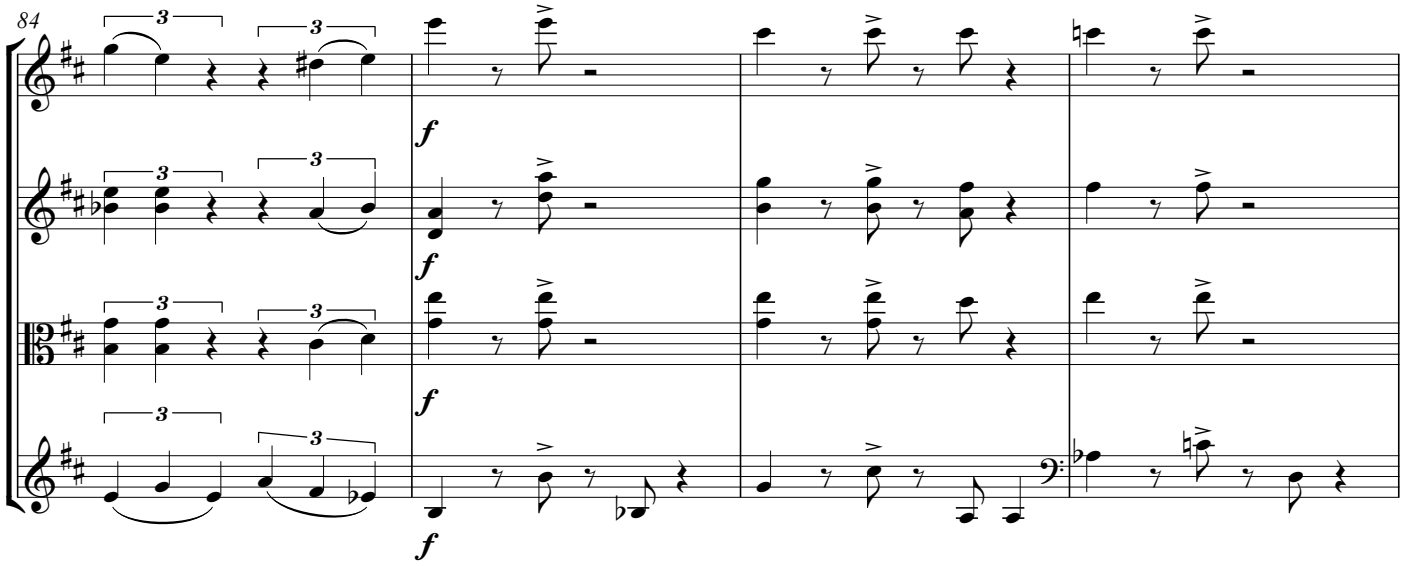

38
pizz.
p
pizz.
p
p
44
p
arco
p
arco
p
p
49
fmarcato
f
f
f


53
f marcato
p
58
arco
ff
arco
ff
ff
arco
ff
63

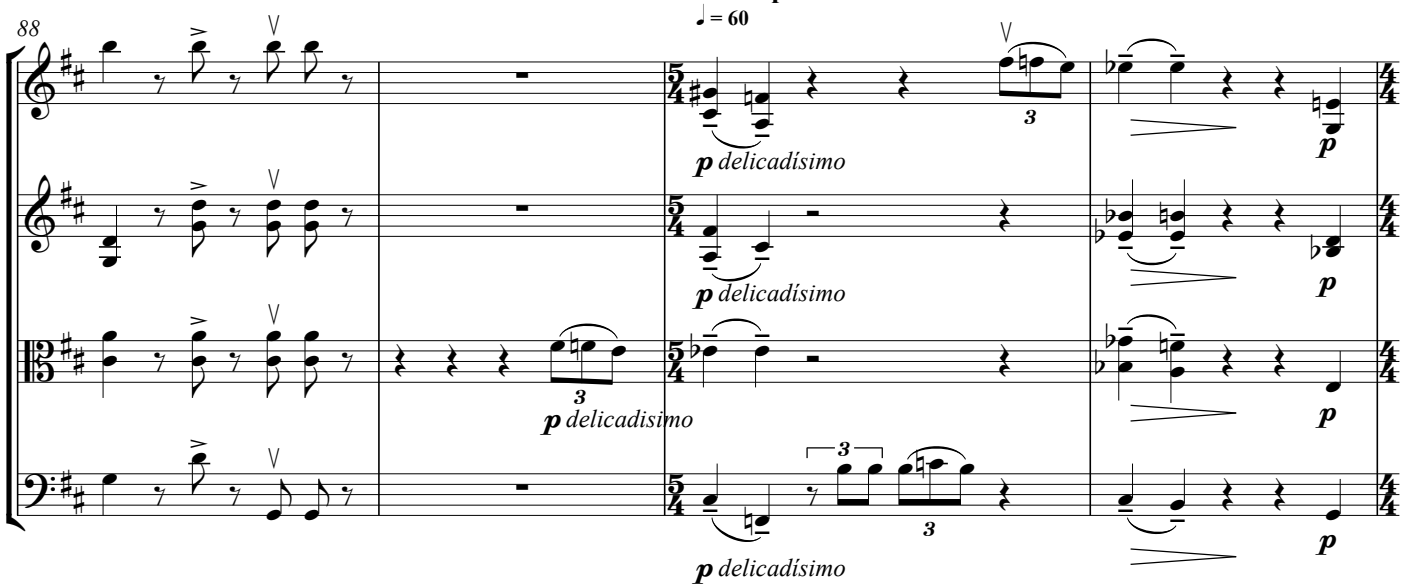
Ridicolosamente e giocoso. Con swing

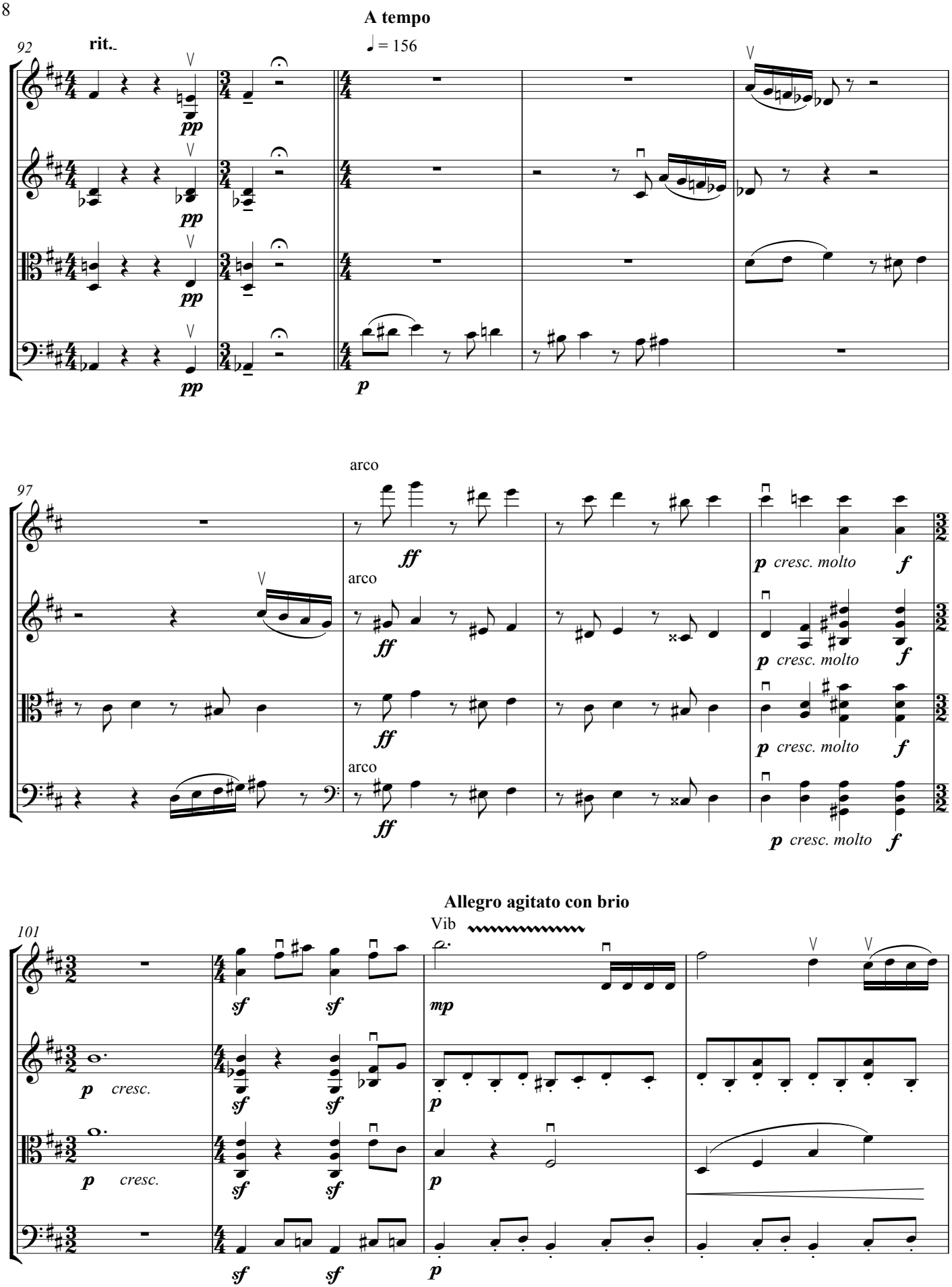


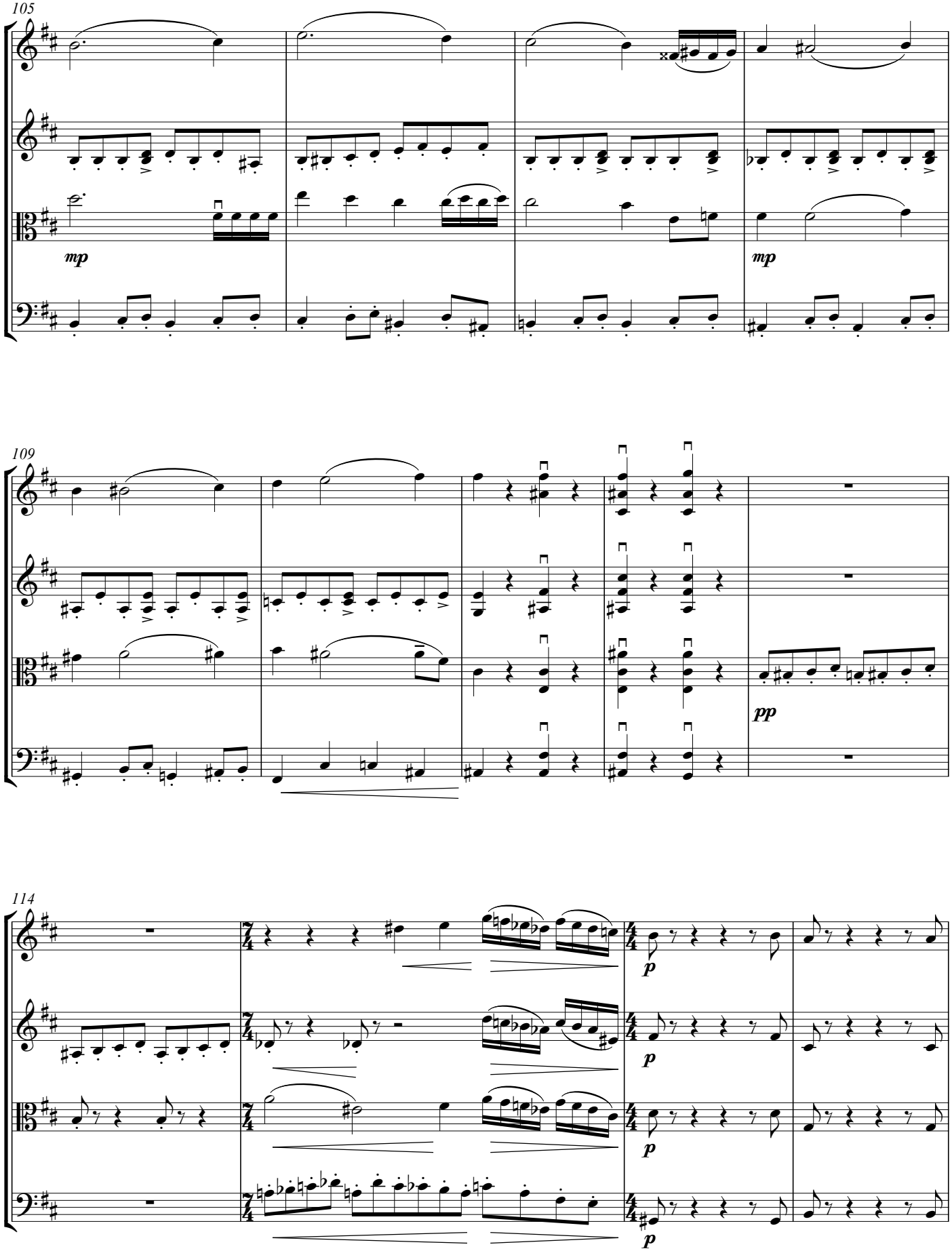


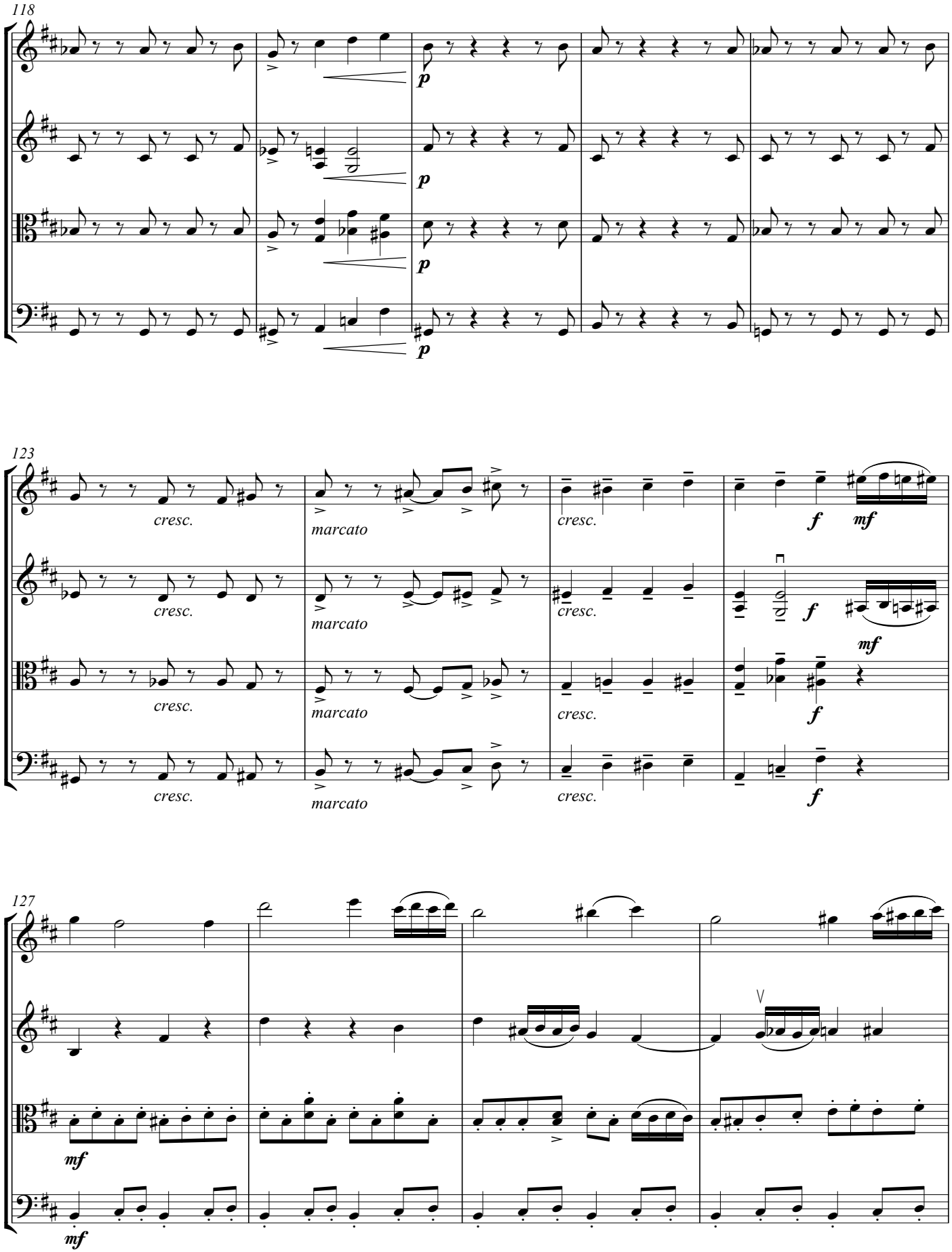


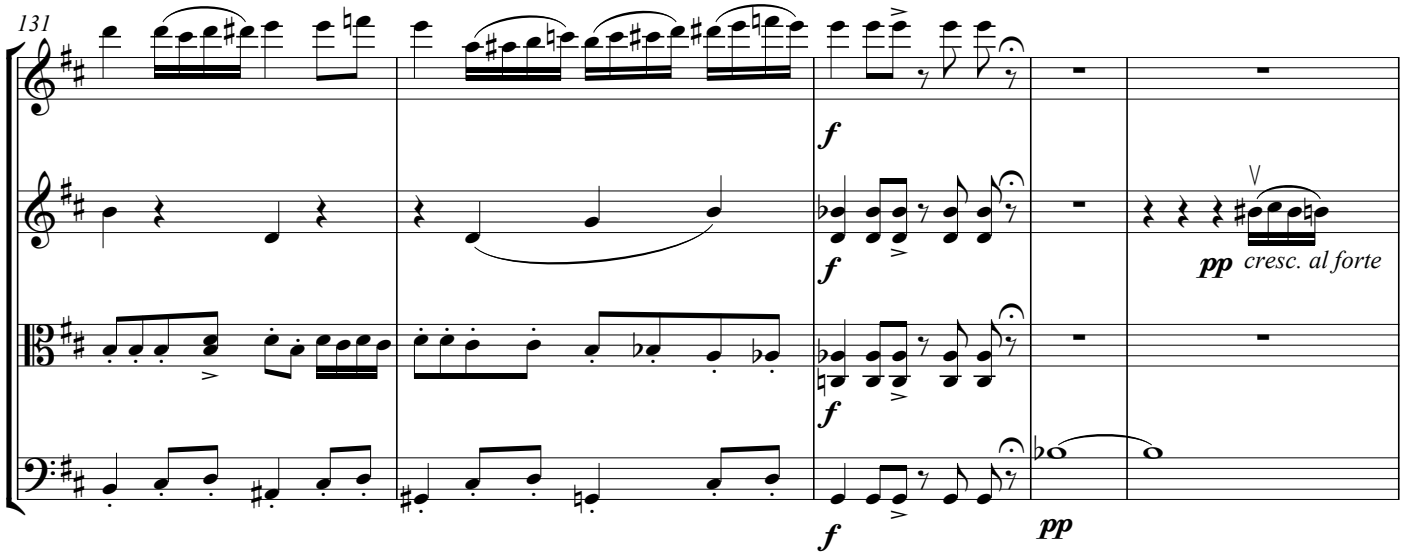
Smorzando **Lento pesante e lamentoso**

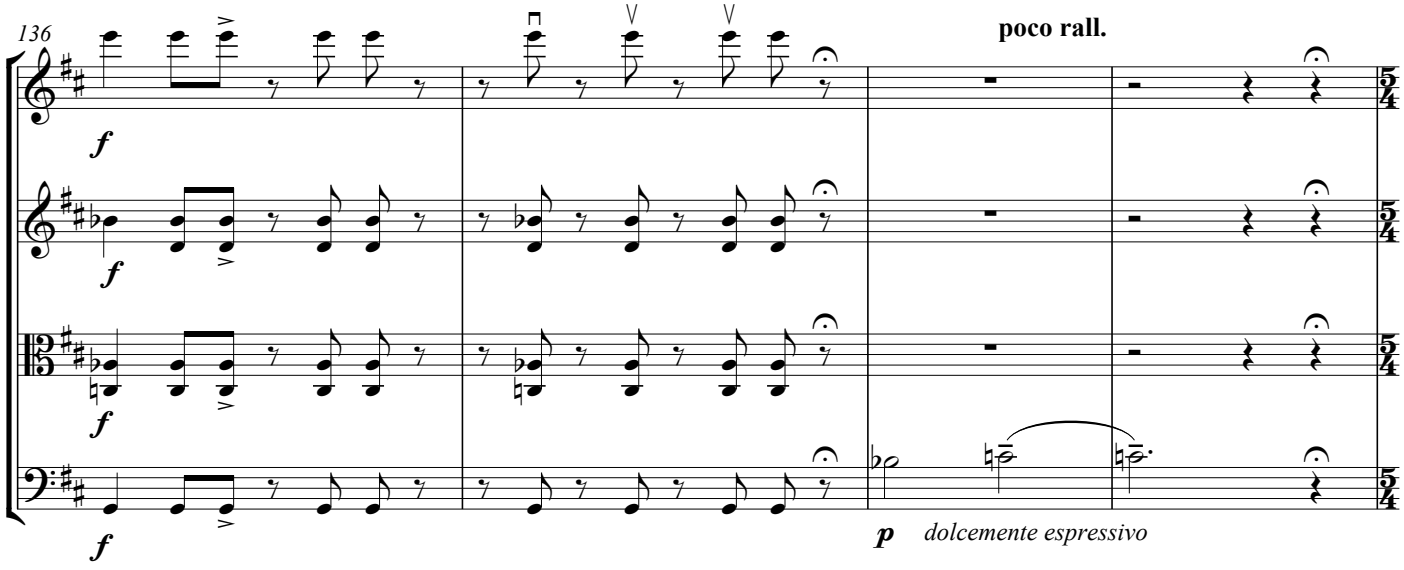


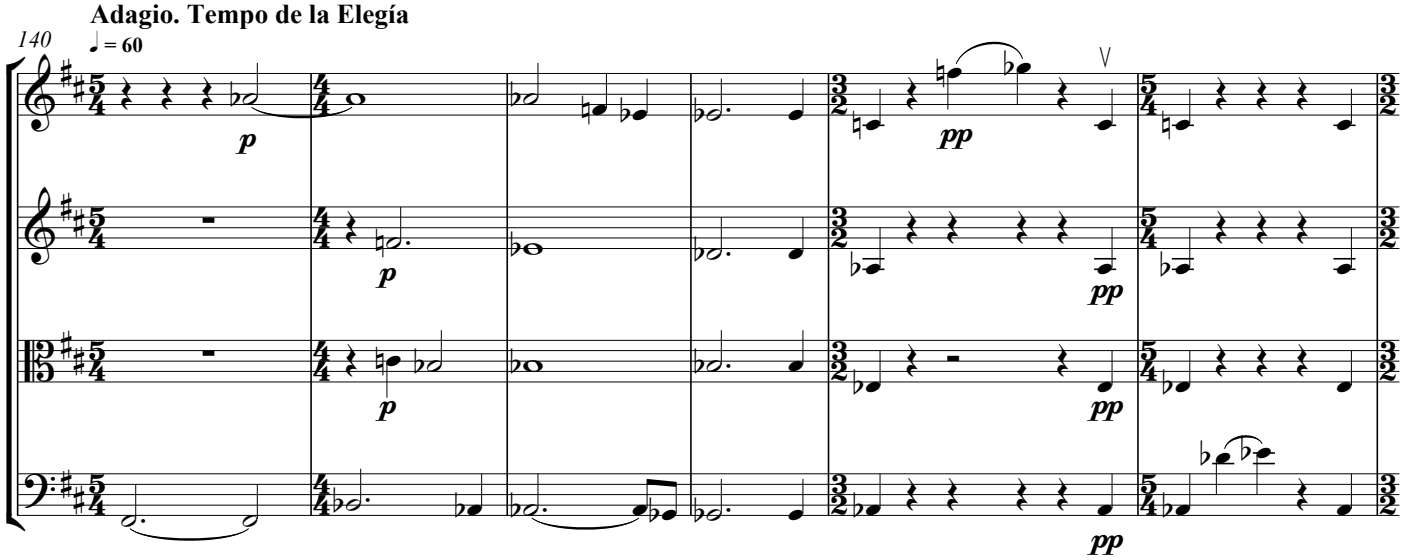

A tempo
92
rit.
♩ = 156
pp
p
97
arco
ff
p cresc. molto
f
101
Allegro agitato con brio
Vib
sf
mp
cresc.


105
mp
mp
109
pp
114
p
p
p
p


118
p
123
cresc.
marcato
f
mf
127
mf


131
f
pp
cresc. al forte


136
poco rall.
f
p
dolcemente espressivo


Adagio. Tempo de la Elegía
140
♩ = 60
p
pp

Allegro agitato ♩ = 156

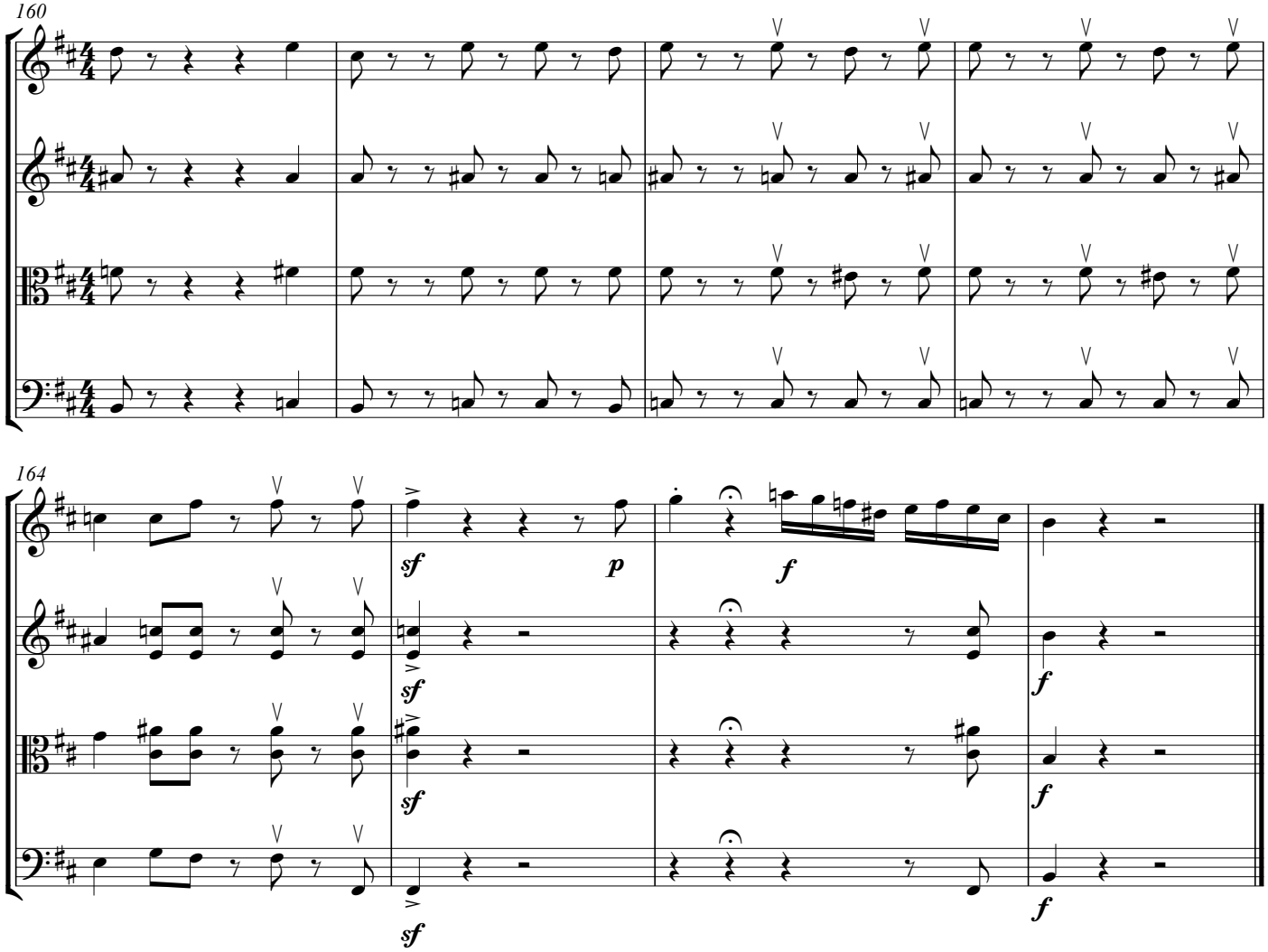
146

f subito

151

156

p


160
164
sf
p
f
sf
sf
sf
f
f
f

Miniaturas para Orquesta.

Miniatura para Orquesta

Dur. aprox. 4'

Allegro ♩ = 120. Juguetón con ánimo de fiesta

Eduardo Ghenno

2 Flautas

2 Oboes

2 Clarinetes en B♭

2 Fagotes

4 Cornos en F I II

vibr. possibile *simile*

III IV

vibr. possibile *simile*

2 Trompetas en B♭

Trombones I II

Trombón III Tuba

Timbales

Wood block

Platillo suspendido

Tarola

Güiro

Gran cassa

Piano

Allegro ♩ = 120. Juguetón con ánimo de fiesta

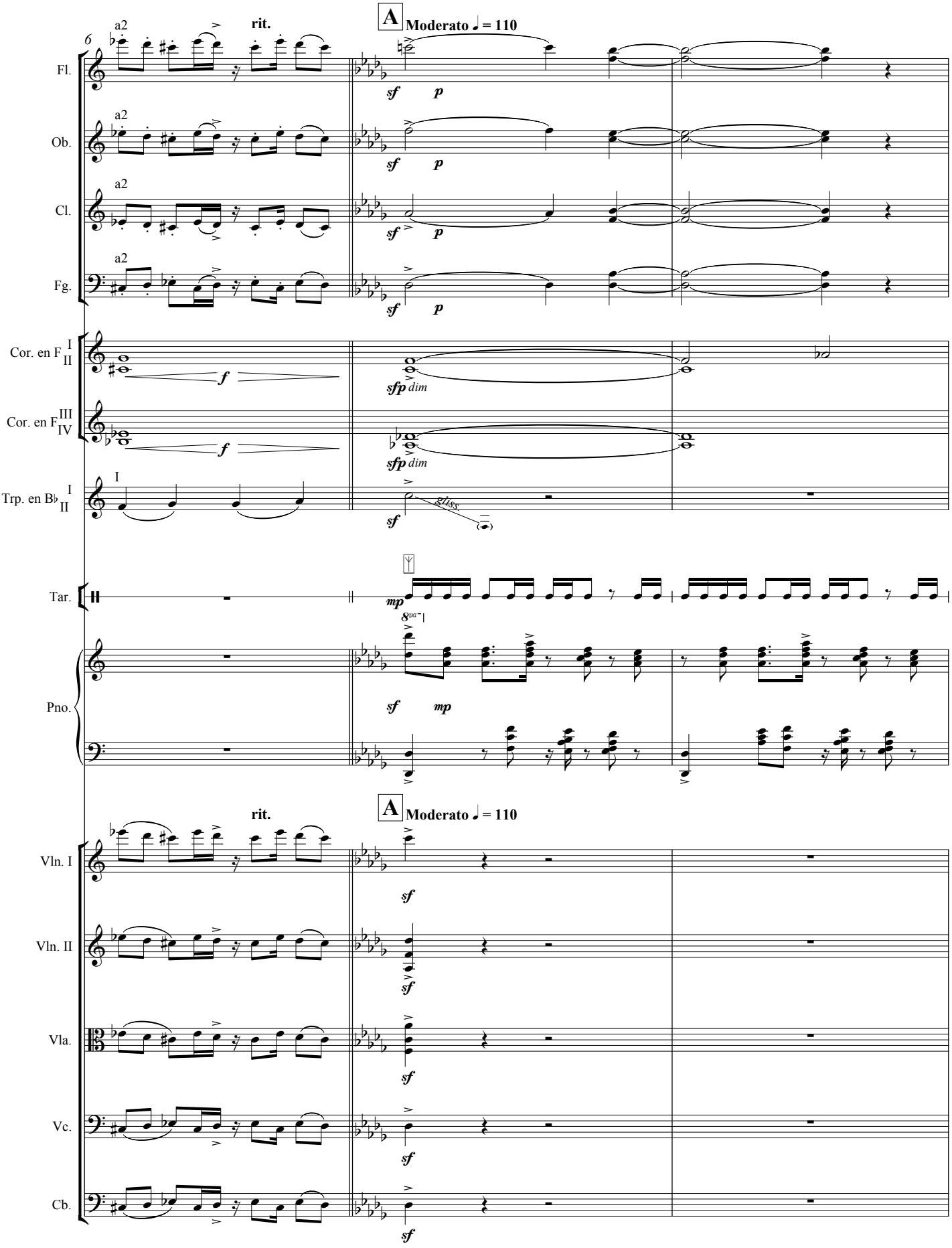
Violines I

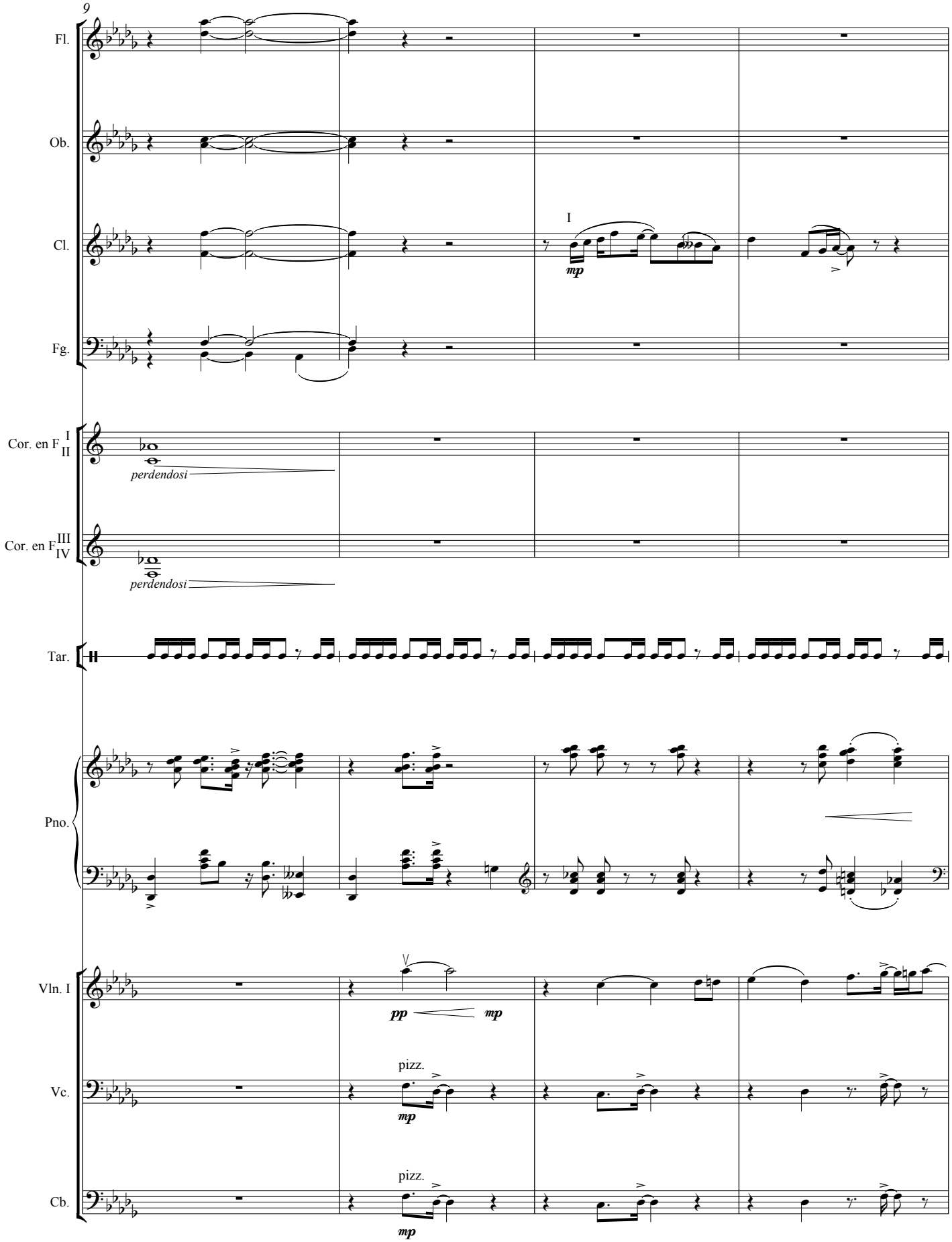
Violines II

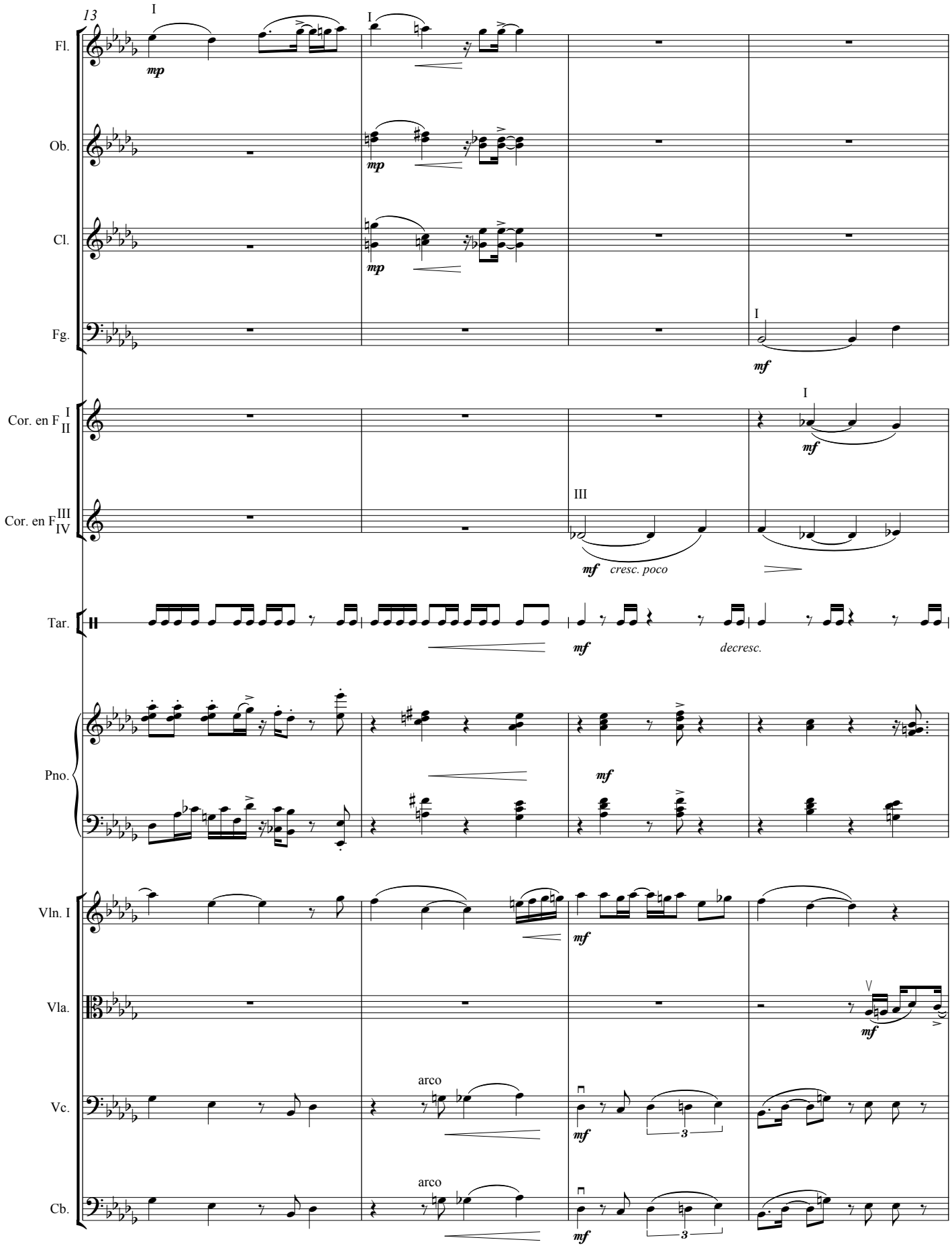
Violas

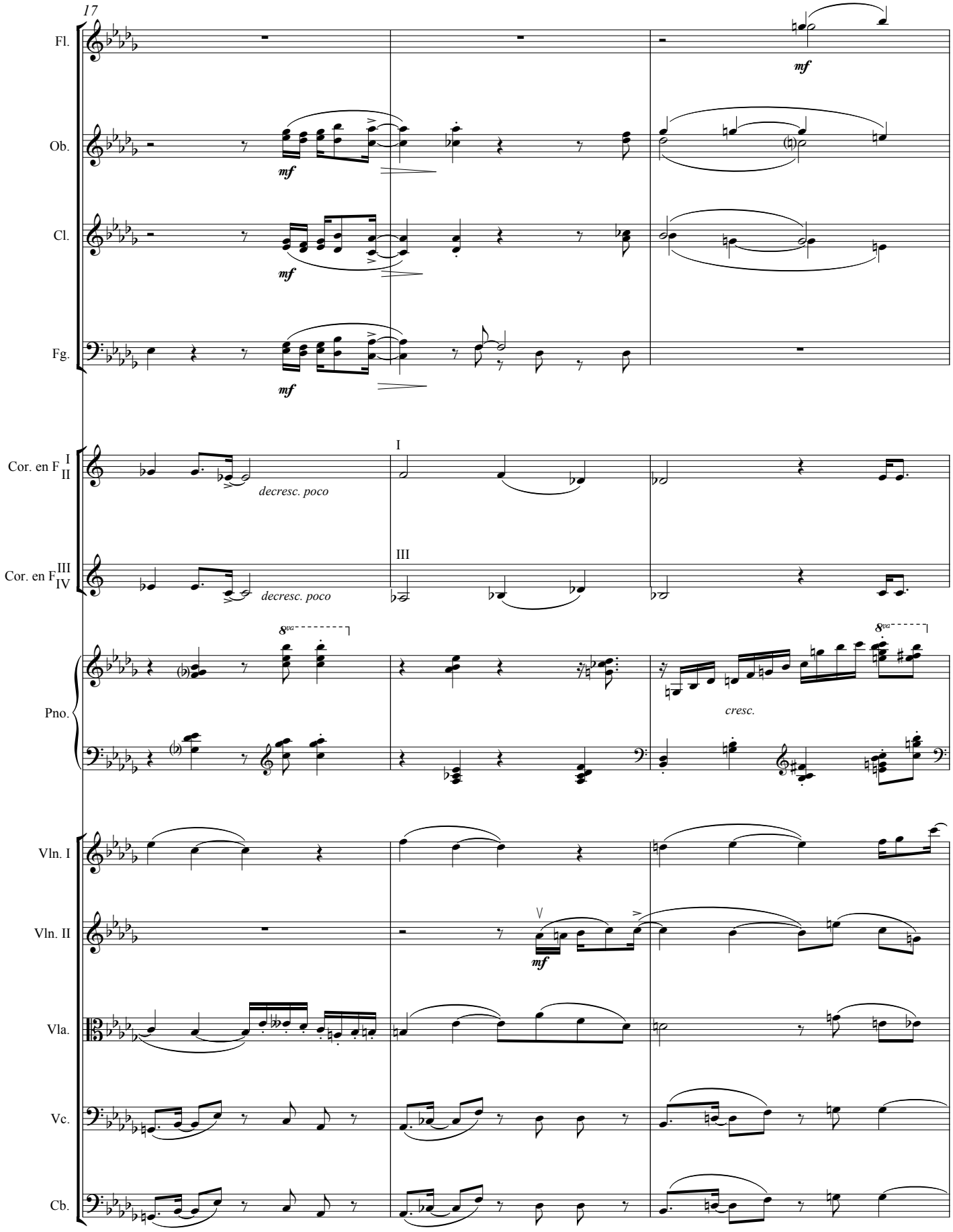
Violoncellos

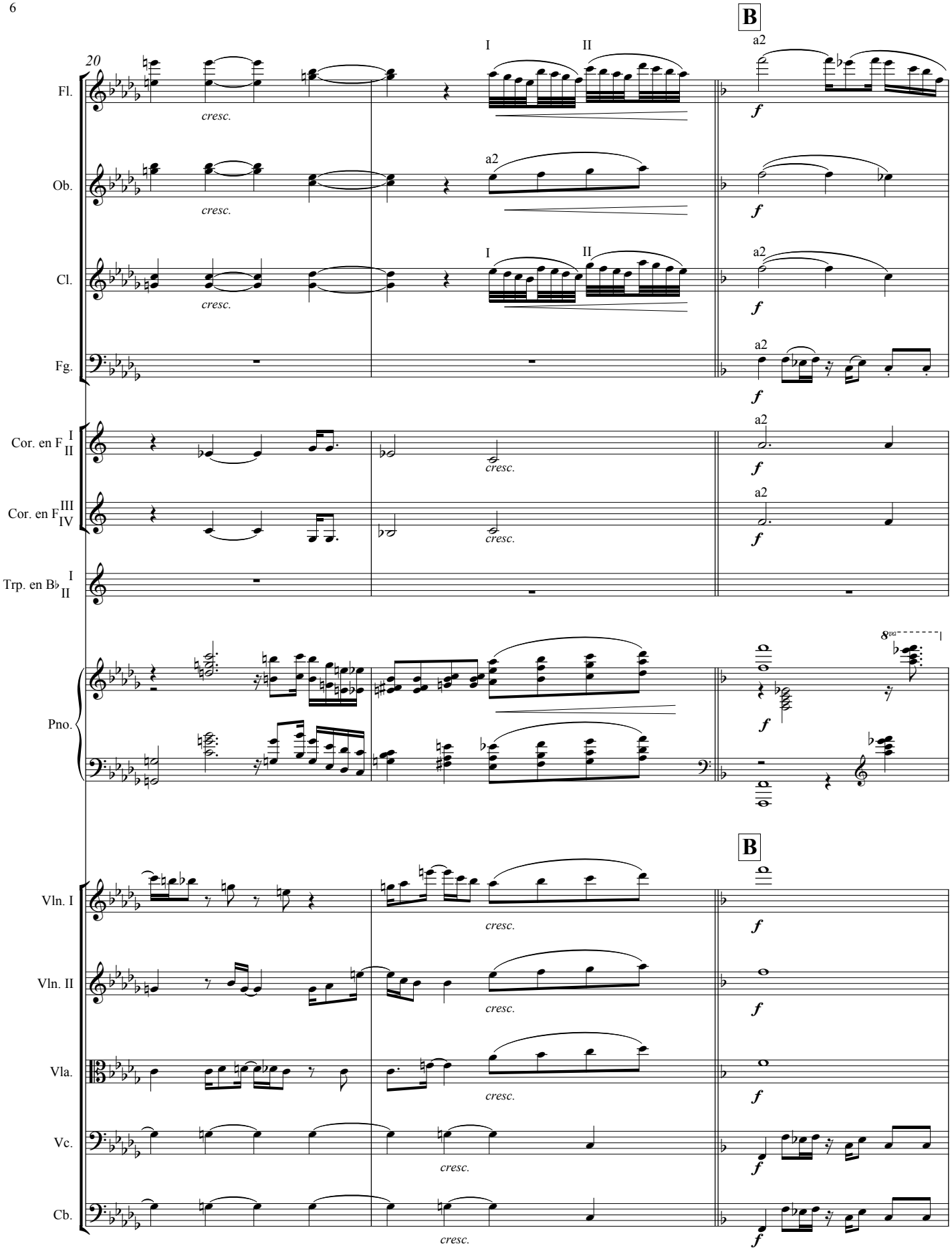
Contrabajos

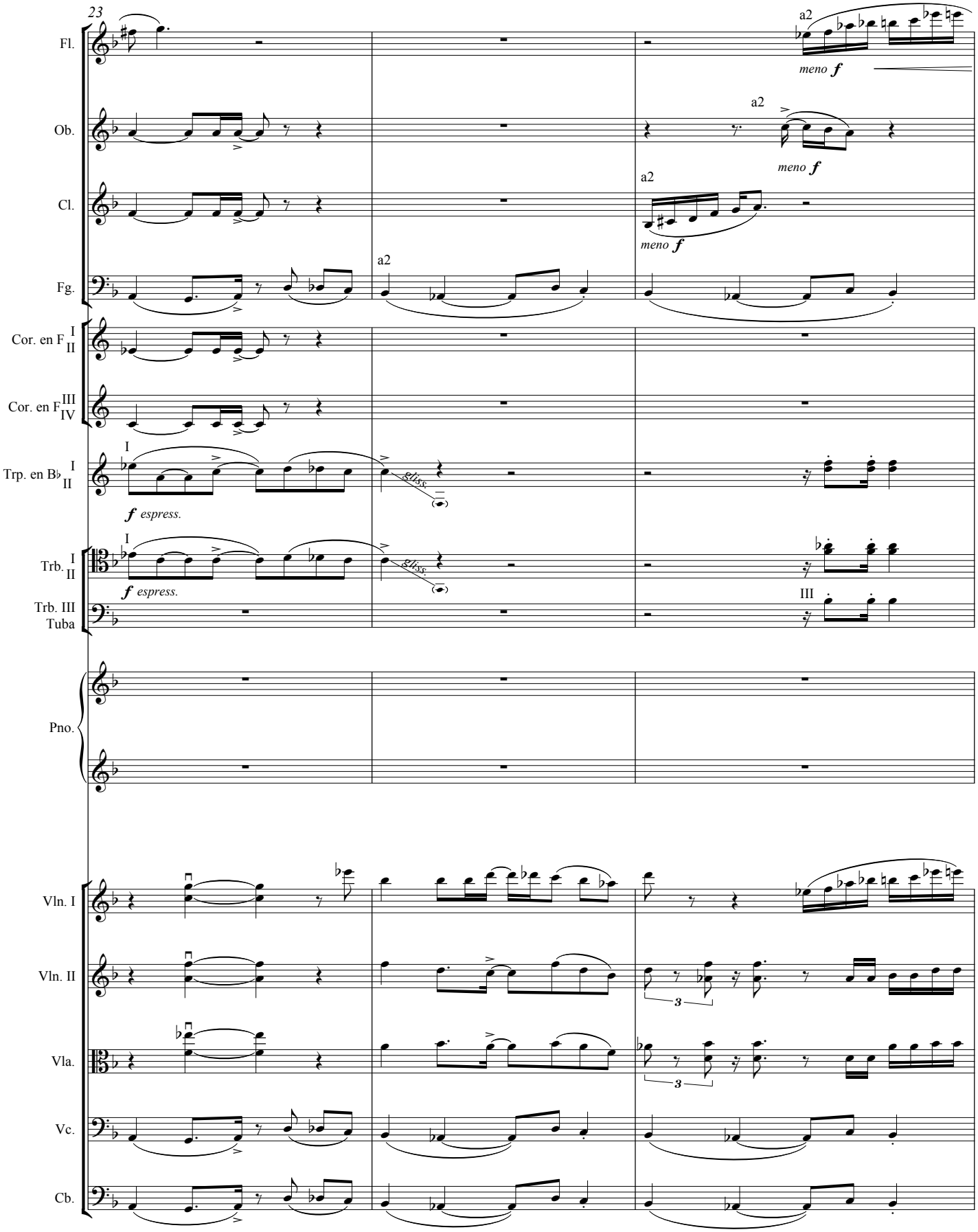

A
Moderato ♩ = 110
rit.
a2
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Tar.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sf
p
mp
f
sfp dim
gliss.
8va

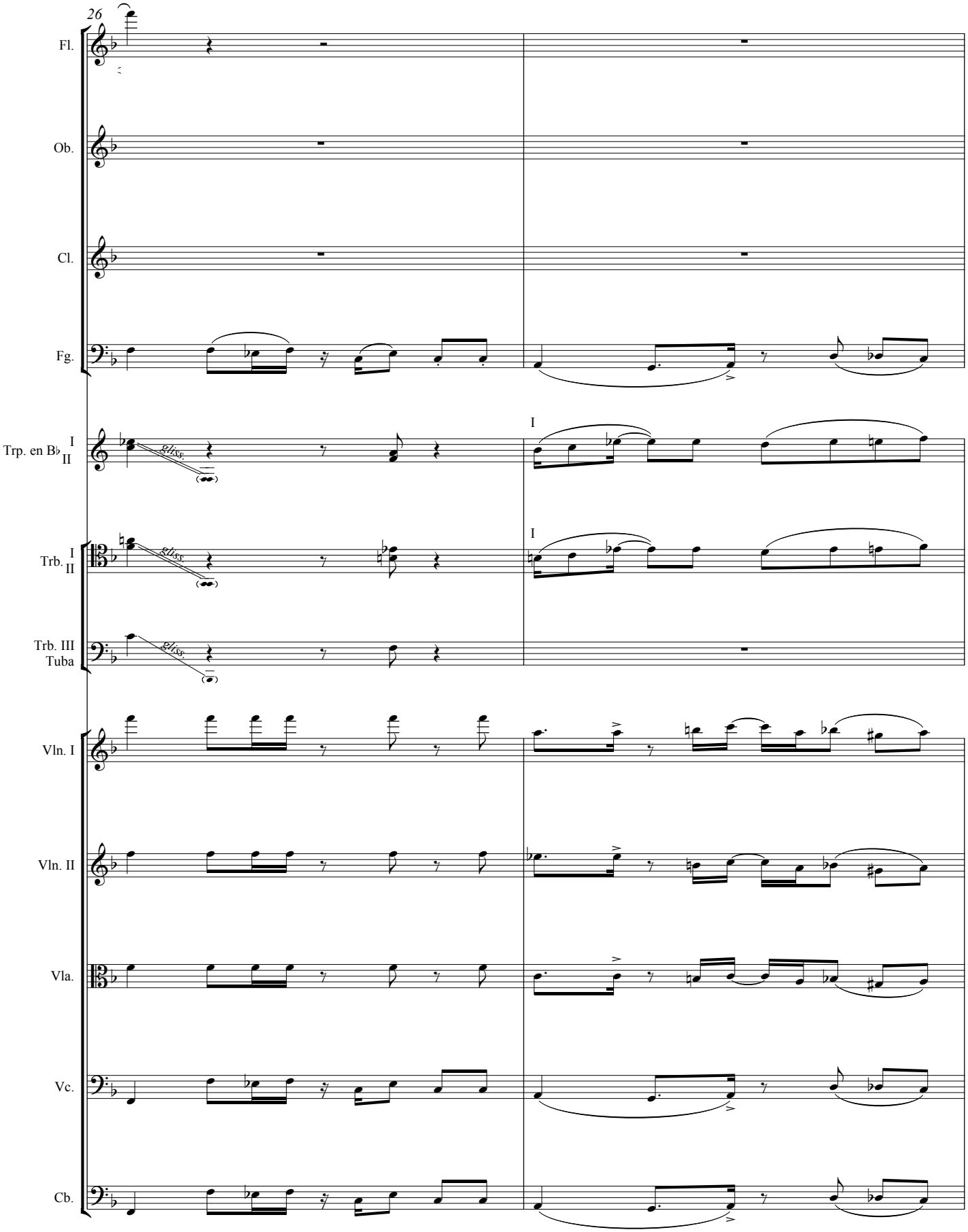

9
Fl.
Ob.
Cl.
I
mp
Fg.
Cor. en F I II
perdendosi
Cor. en F III IV
perdendosi
Tar.
Pno.
Vln. I
pp
mp
Vc.
pizz.
mp
Cb.
pizz.
mp

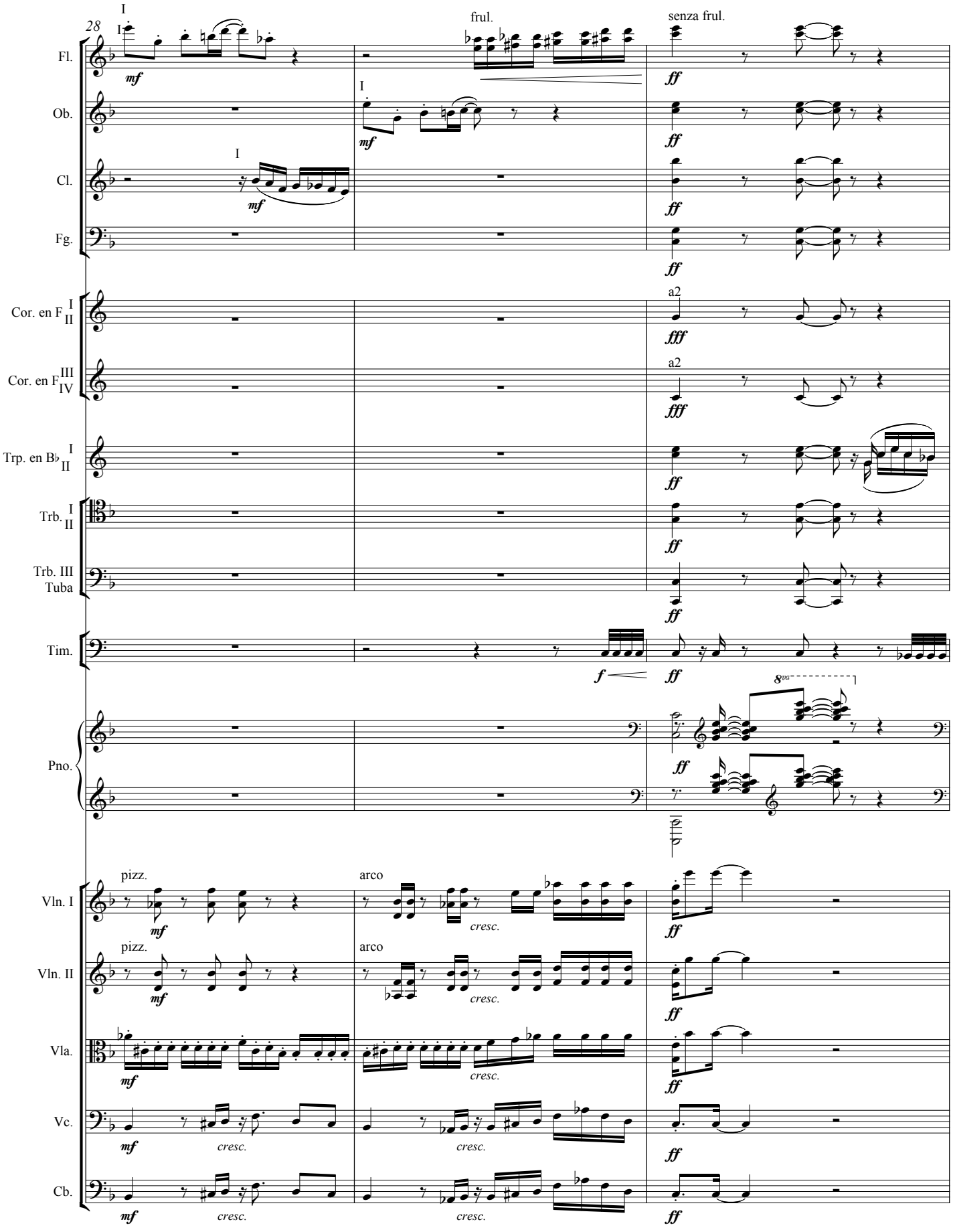

13
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Tar.
Pno.
Vln. I
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf
cresc. poco
decresc.
arco

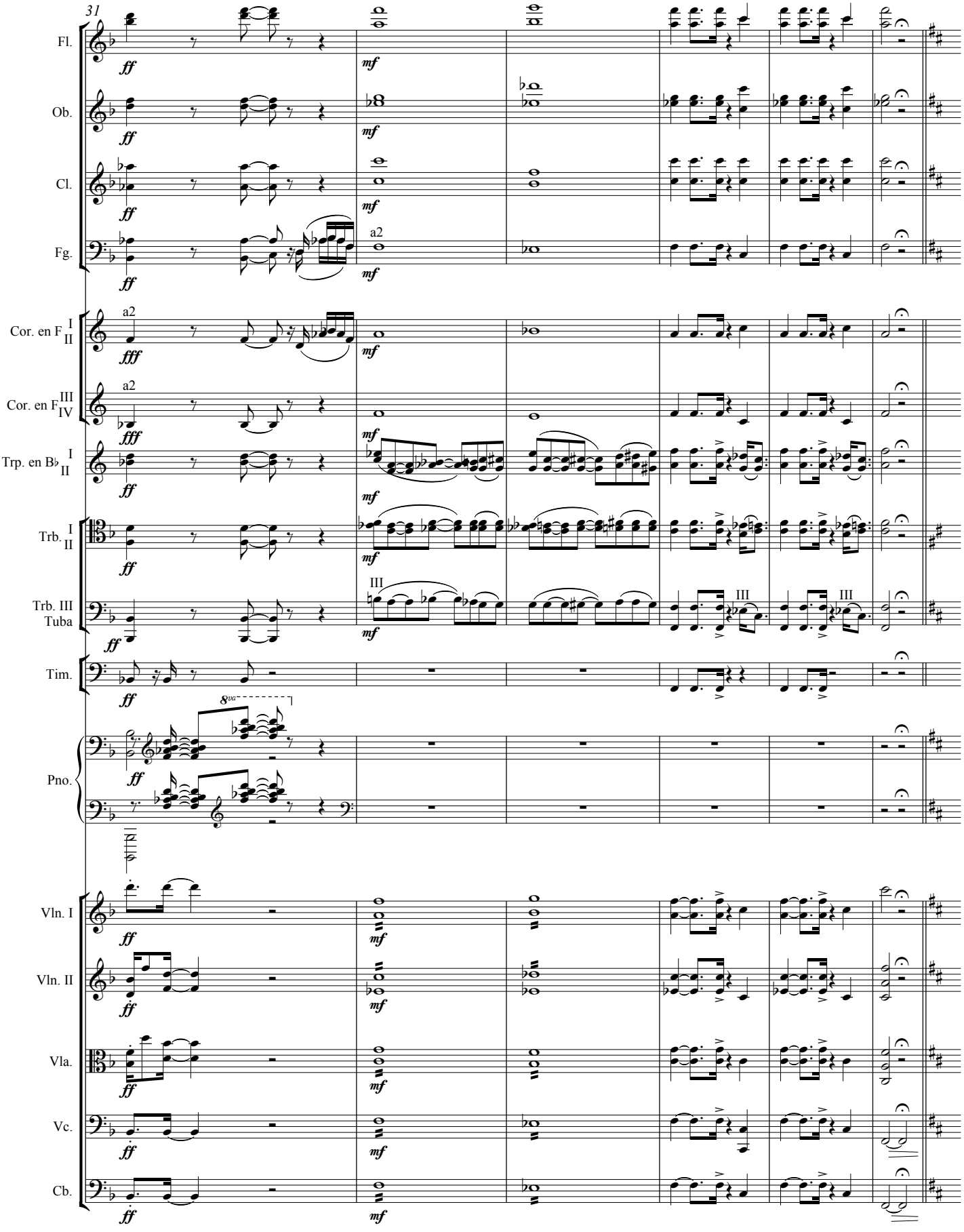

17
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
mf
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
decresc. poco
I
III
Pno.
8va
cresc.
Vln. I
Vln. II
V
Vla.
Vc.
Cb.

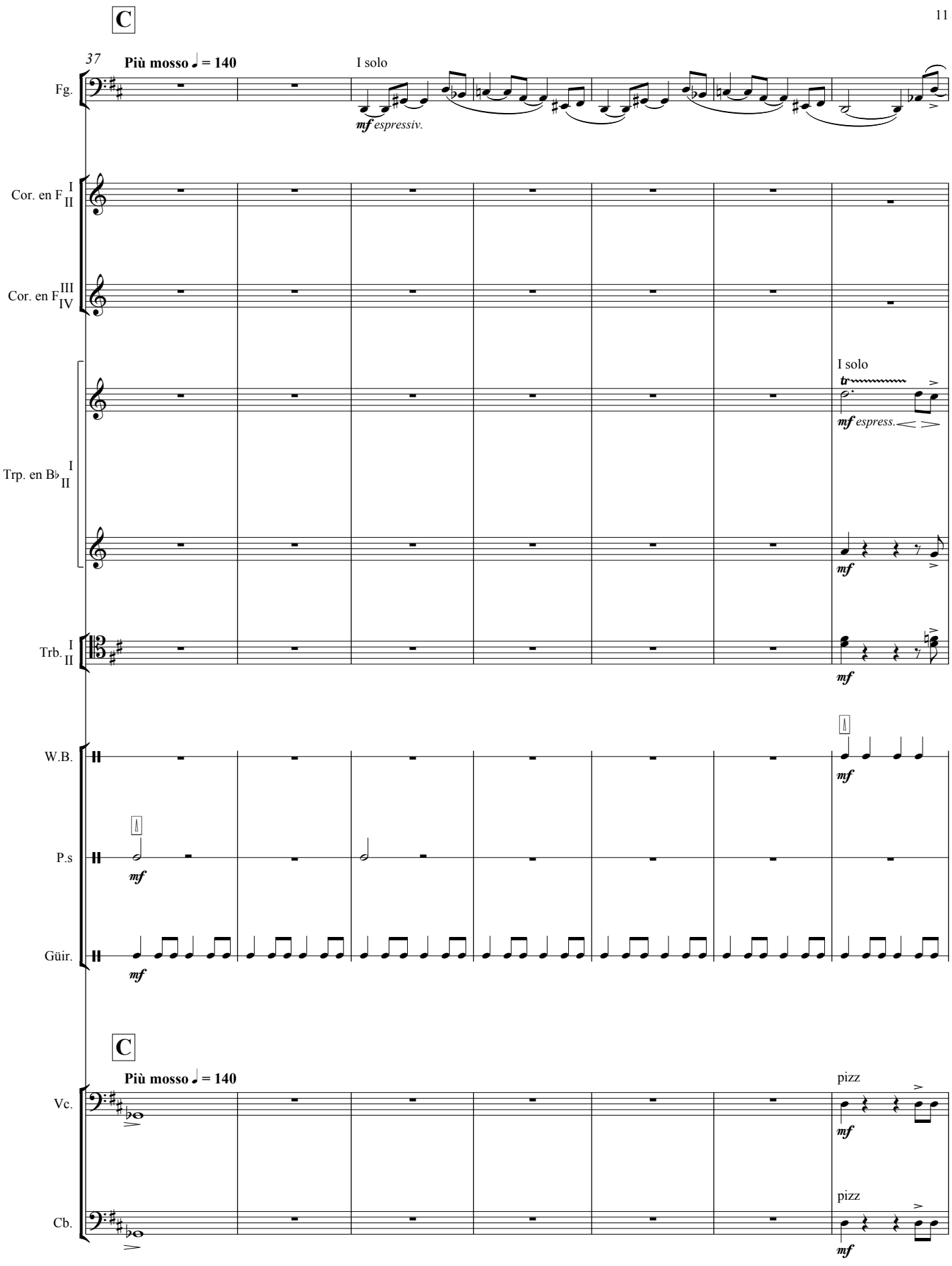

20
B
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
I
II
a2
cresc.
f
8va

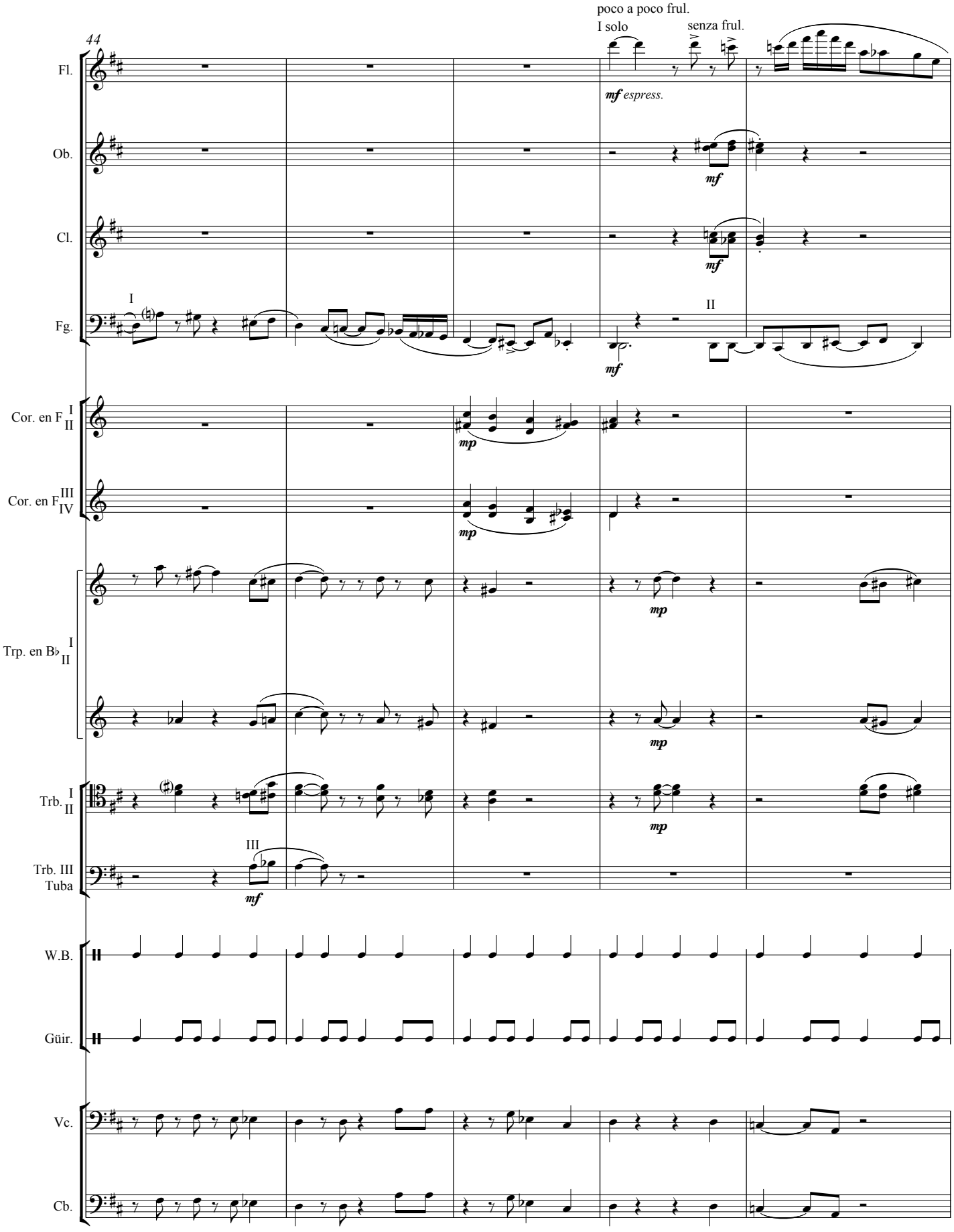

23
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Trb. I II
Trb. III Tuba
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
a2
meno f
f espress.
gliss.
III
3

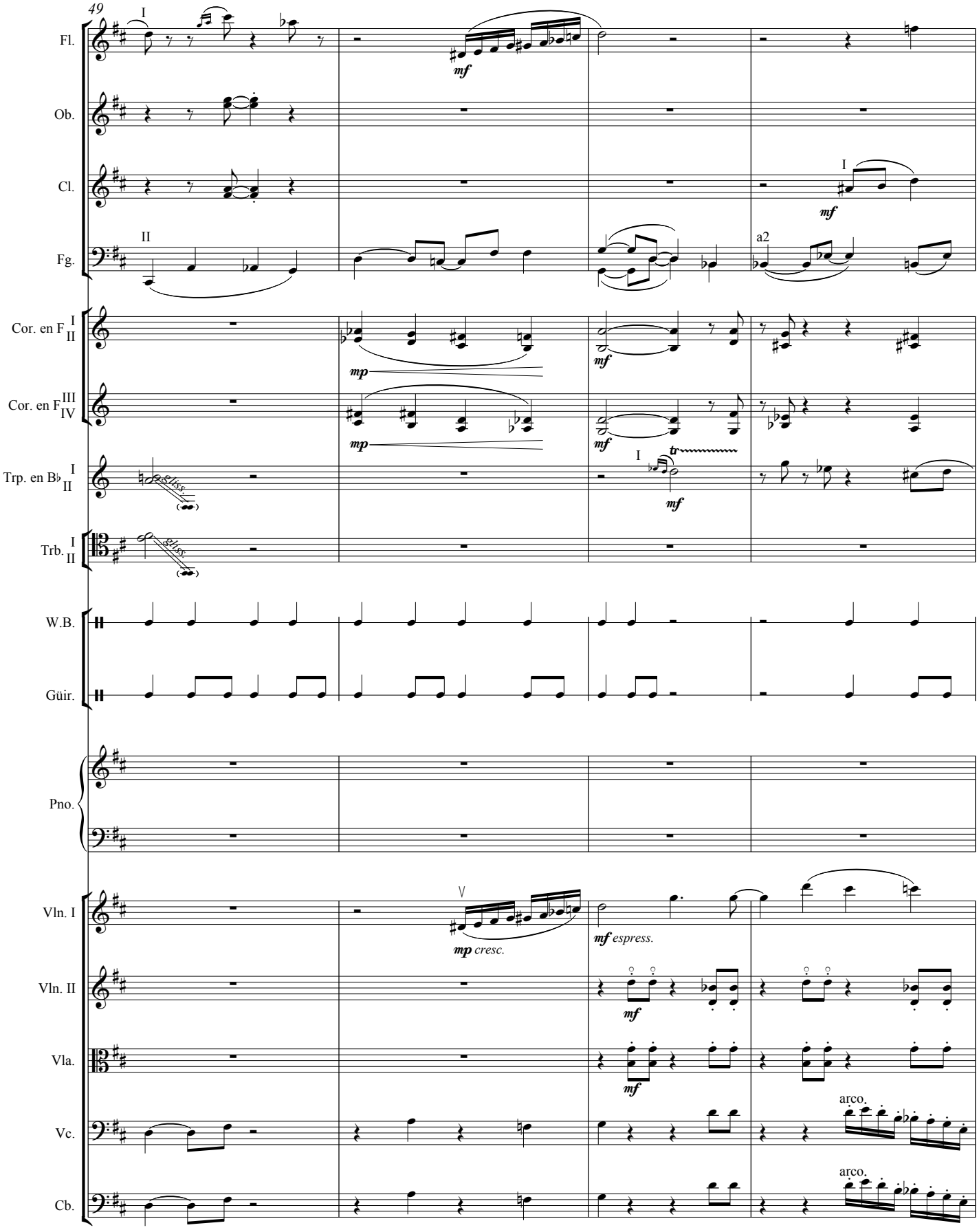

26
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Trp. en B♭ I II
Trb. I II
Trb. III Tuba
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
gliss.
gliss.
gliss.
I
I

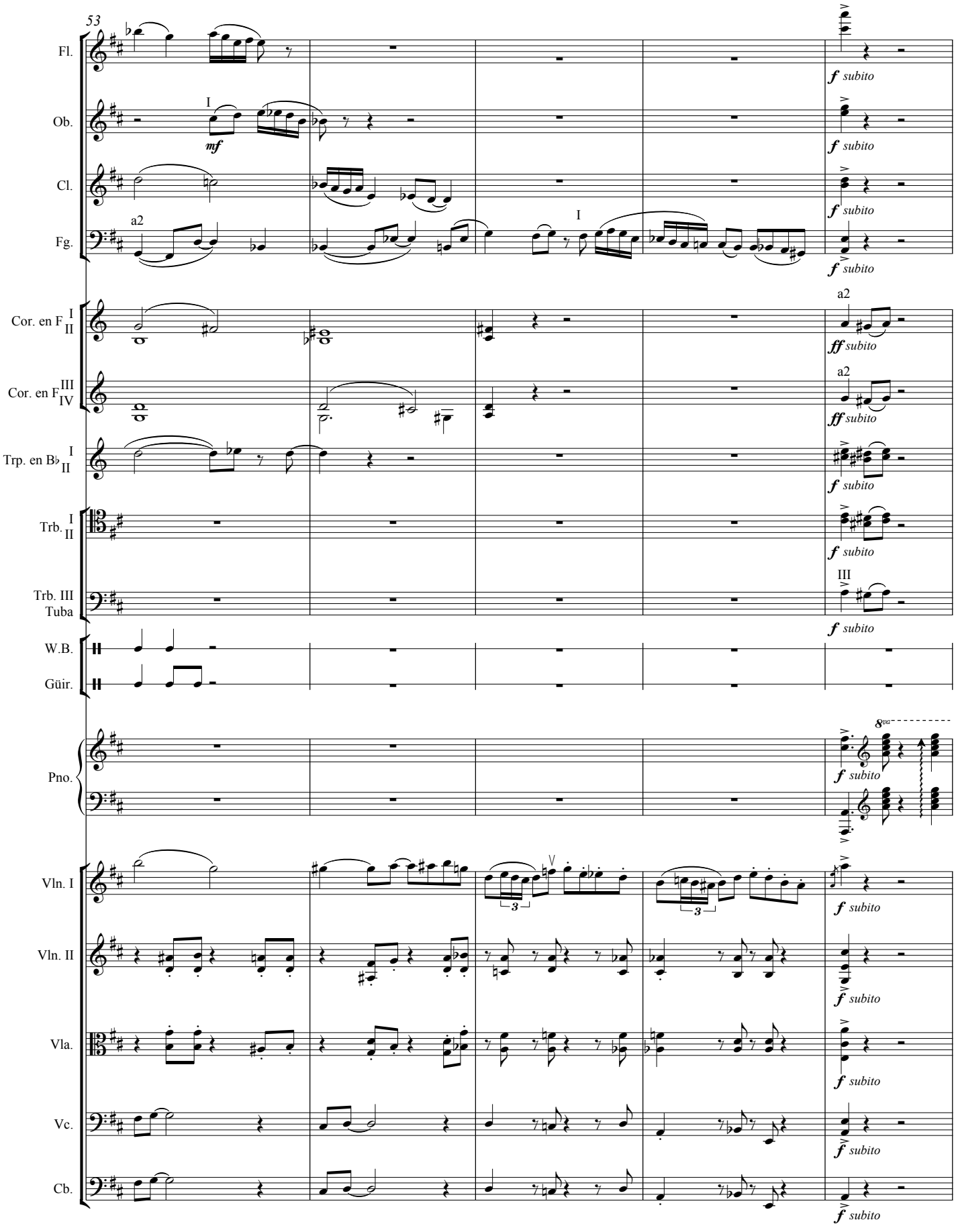

28
I
frul.
senza frul.
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Trb. I II
Trb. III Tuba
Tim.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
a2
pizz.
arco
cresc.
mf
f
ff
fff

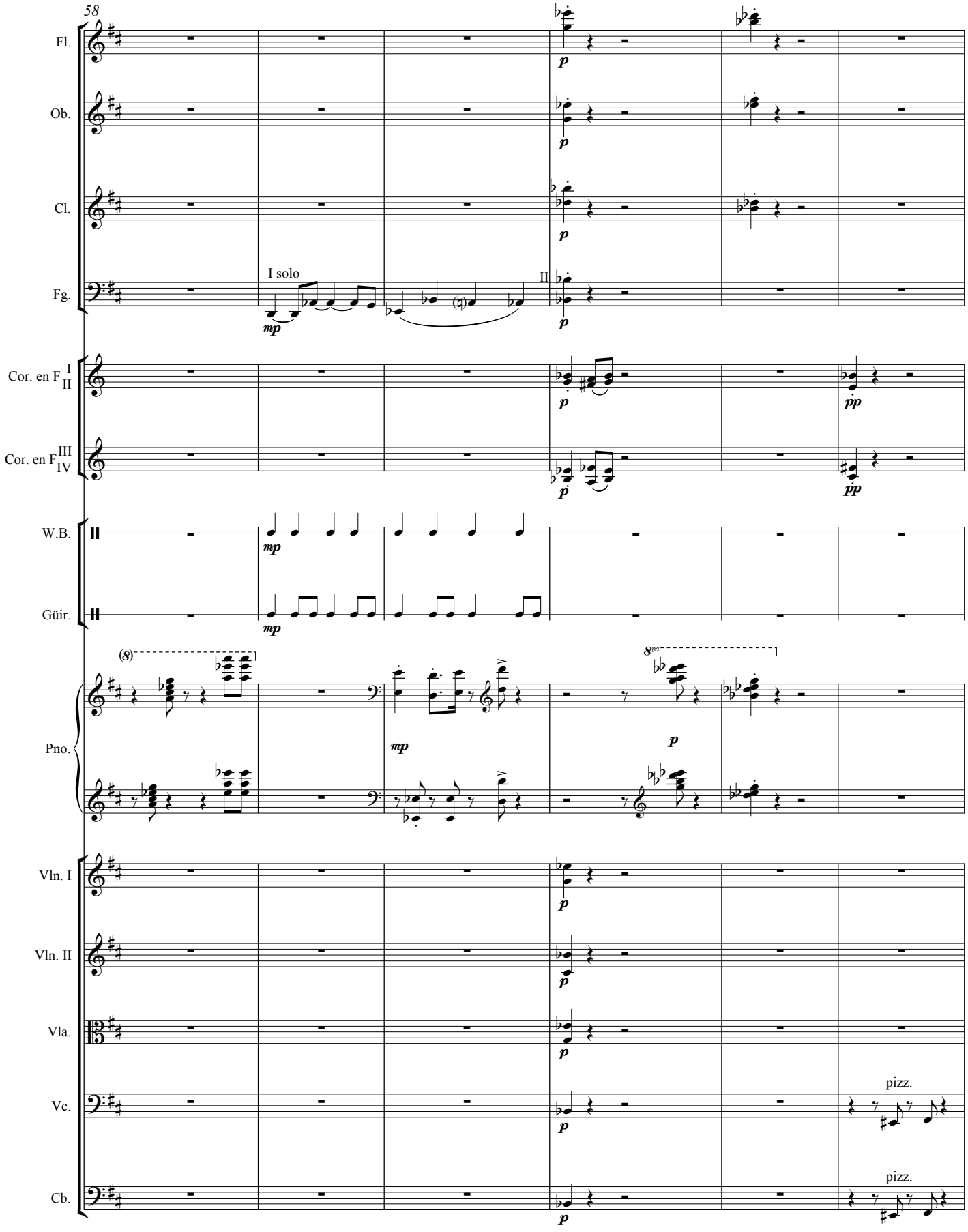

31
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
a2
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Trb. I II
Trb. III Tuba
Tim.
Pno.
8va
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
mf
fff

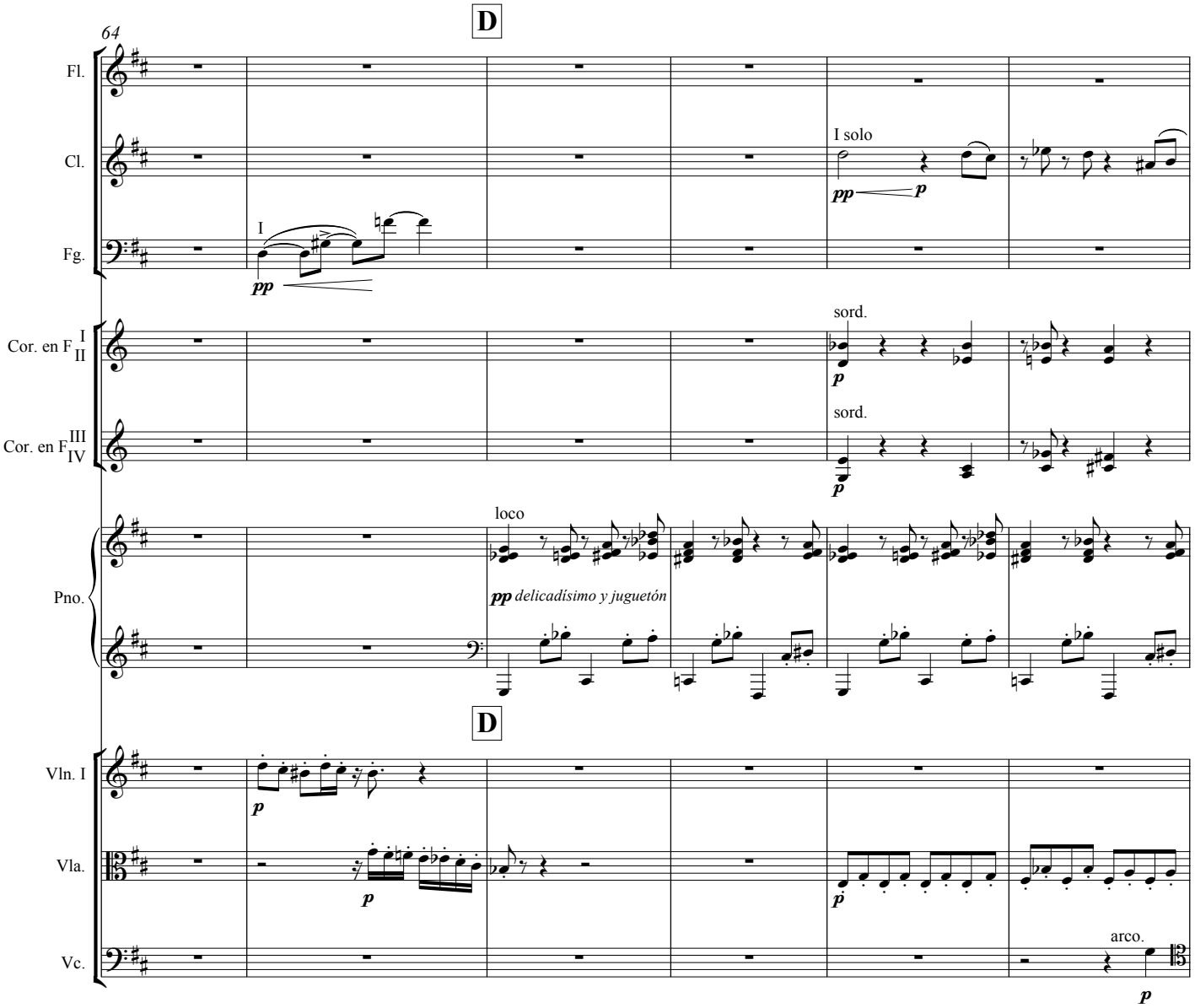

C
37
Più mosso ♩ = 140
I solo
Fg.
mf espressiv.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
I solo
tr
mf espress.
Trp. en B♭ I II
mf
Trb. I II
mf
W.B.
mf
P.s
mf
Güir.
mf
C
Più mosso ♩ = 140
pizz
Vc.
mf
pizz
Cb.
mf

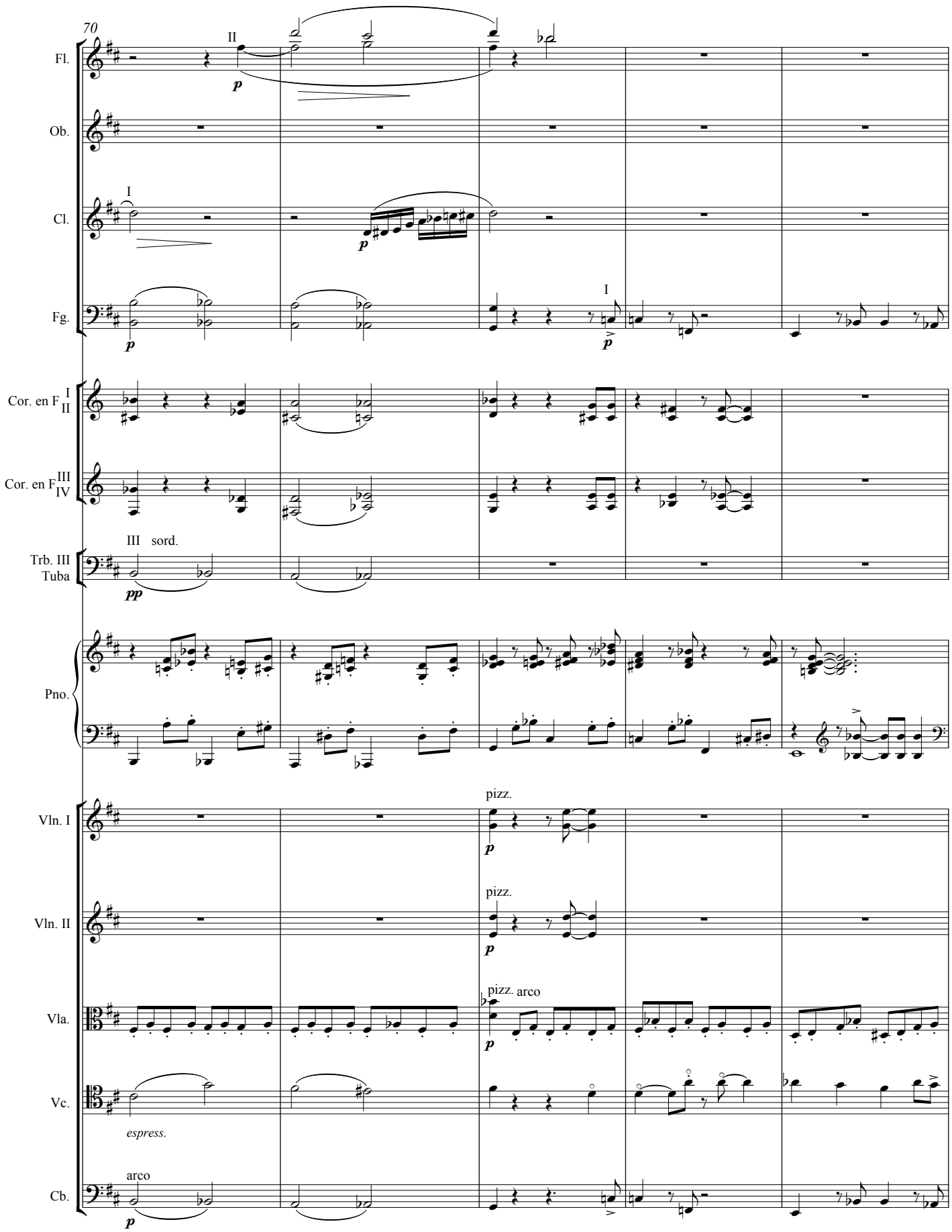

44
poco a poco frul.
I solo
senza frul.
Fl.
mf espress.
Ob.
mf
Cl.
mf
Fg.
I
II
mf
Cor. en F I II
mp
Cor. en F III IV
mp
Trp. en B♭ I II
mp
mp
Trb. I II
mp
Trb. III Tuba
III
mf
W.B.
Güir.
Vc.
Cb.

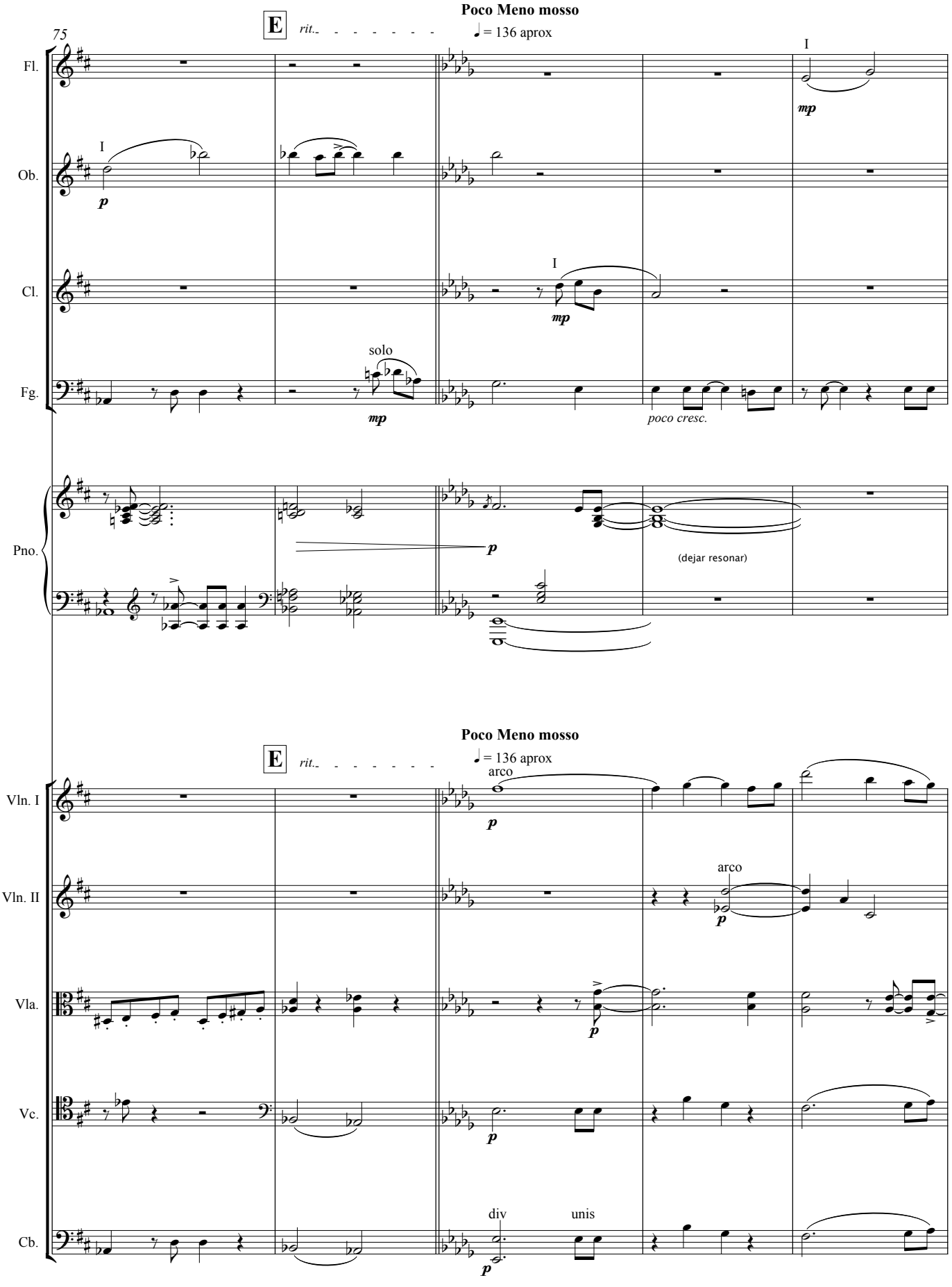

49
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Trb. I II
W.B.
Güir.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp
mp cresc.
mf espress.
a2
arco.
gliss.
tr

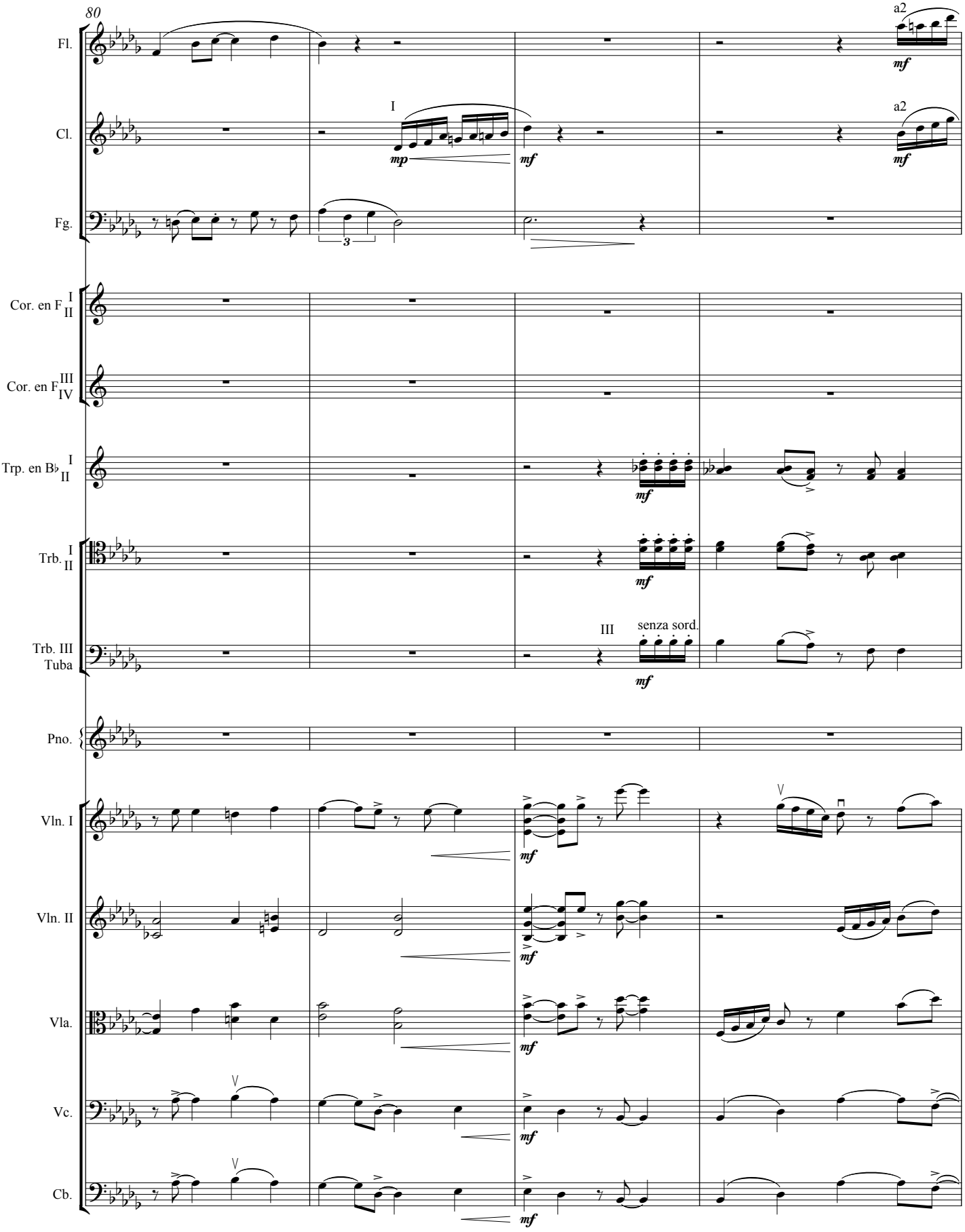

53
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Trb. I II
Trb. III Tuba
W.B.
Güir.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f subito
ff subito
a2
I
III
8va
3

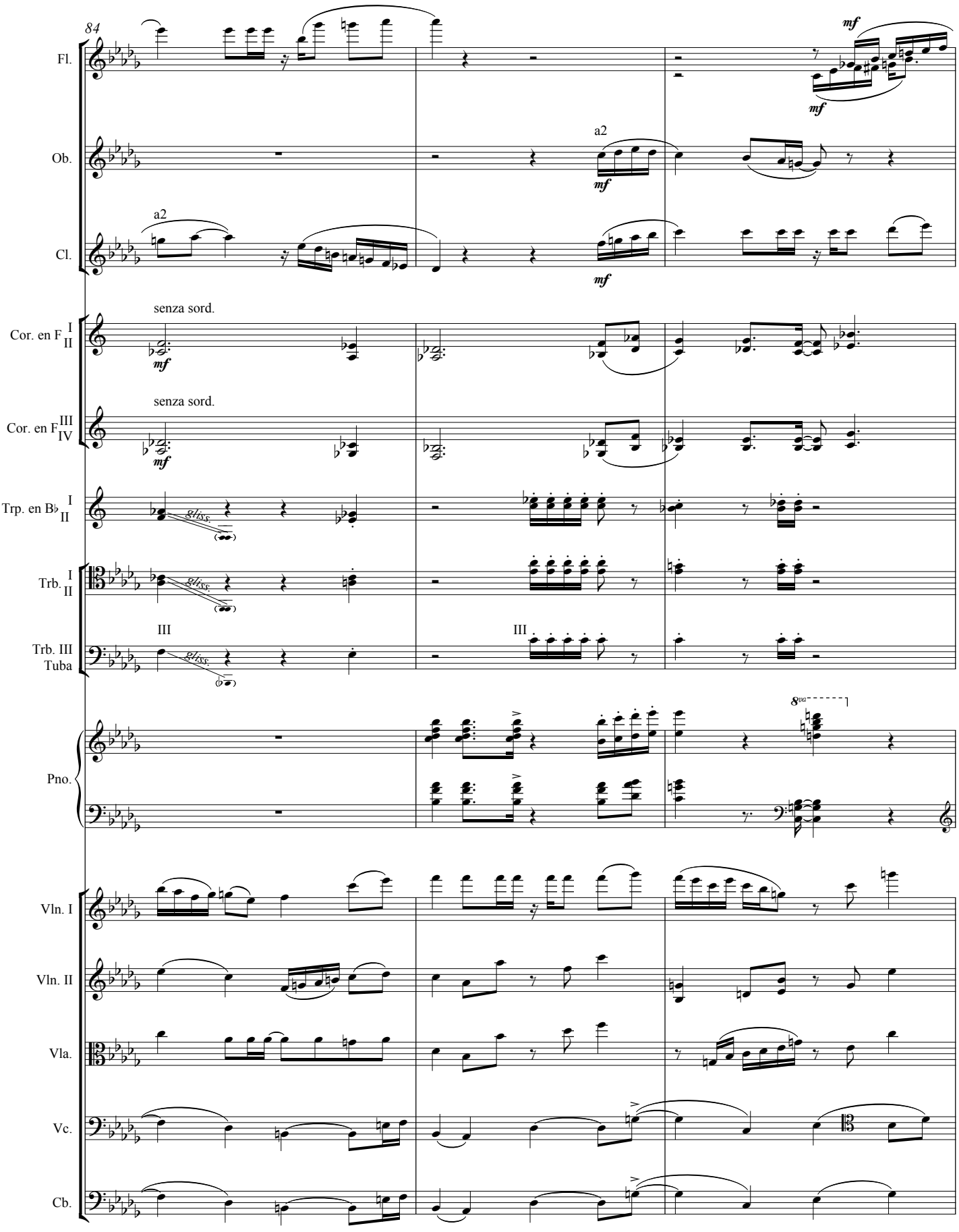

58
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
I solo
II
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
W.B.
Güir.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
pizz.

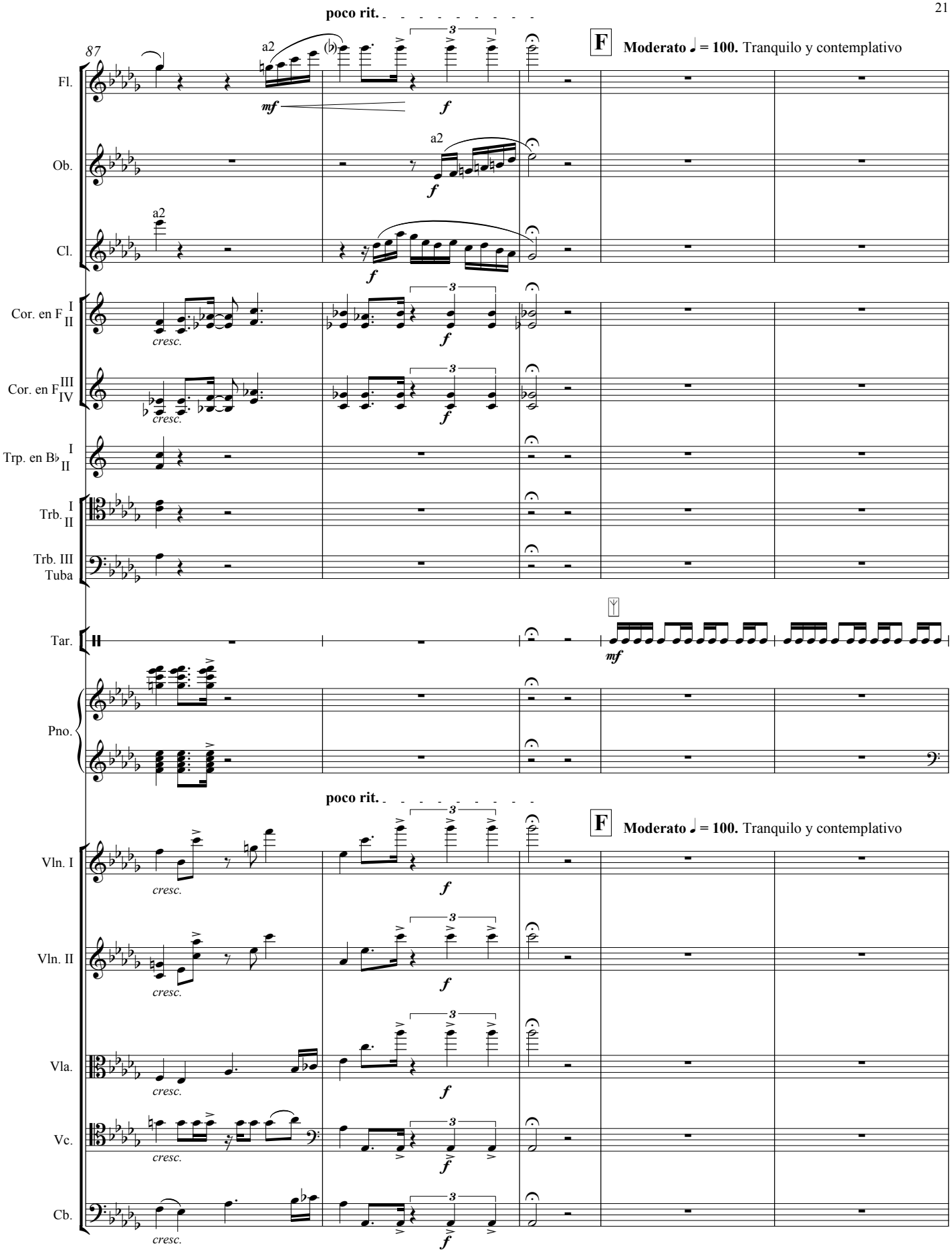

D
64
Fl.
Cl.
Fg.
I
pp
I solo
pp
p
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
sord.
p
sord.
p
Pno.
loco
pp delicadísimo y juguetón
D
Vln. I
p
Vla.
p
p
Vc.
arco.
p

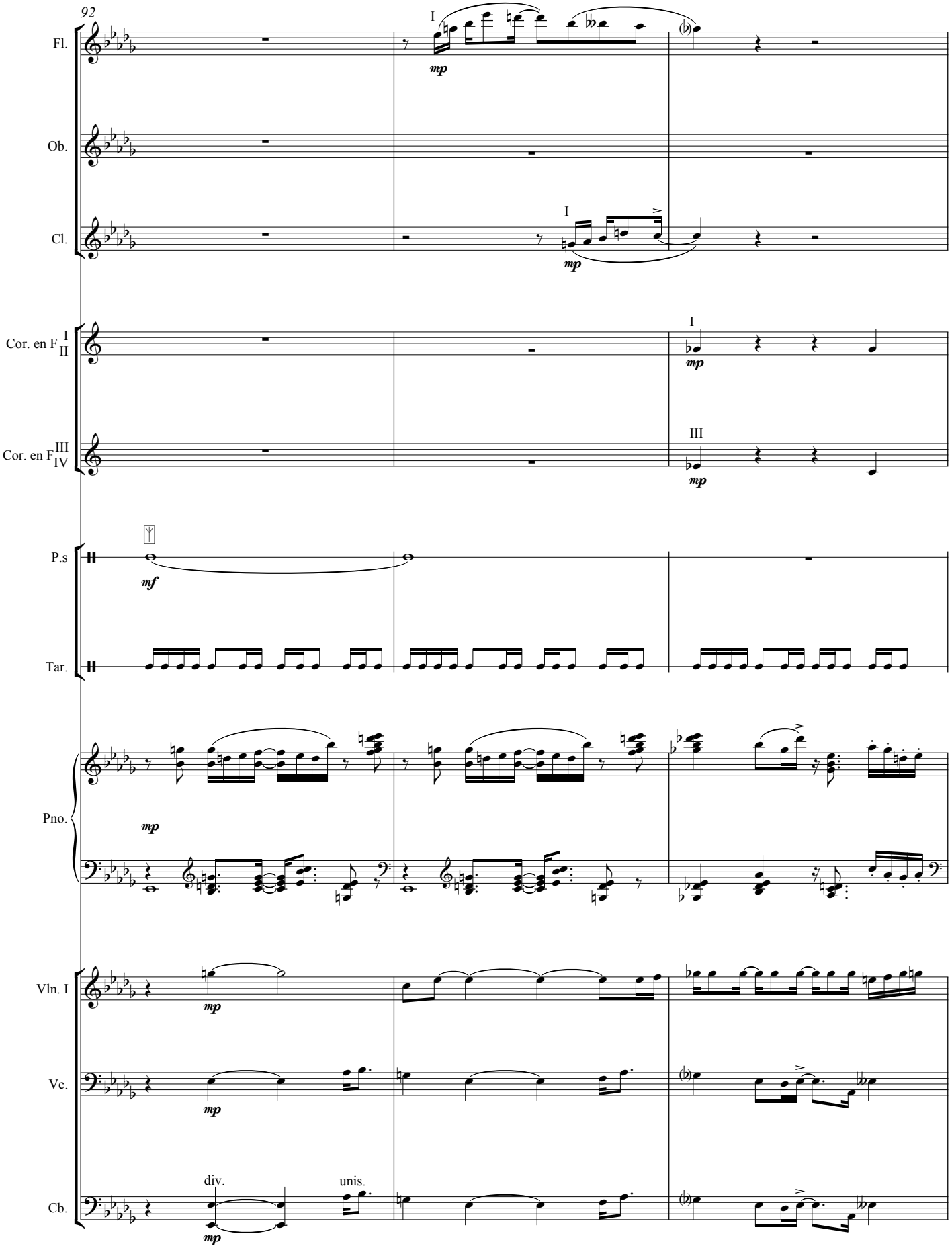

70
Fl.
II
p
Ob.
Cl.
I
p
Fg.
p
I
p
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trb. III
Tuba
III sord.
pp
Pno.
Vln. I
pizz.
p
Vln. II
pizz.
p
Vla.
pizz. arco
p
Vc.
espress.
Cb.
arco
p

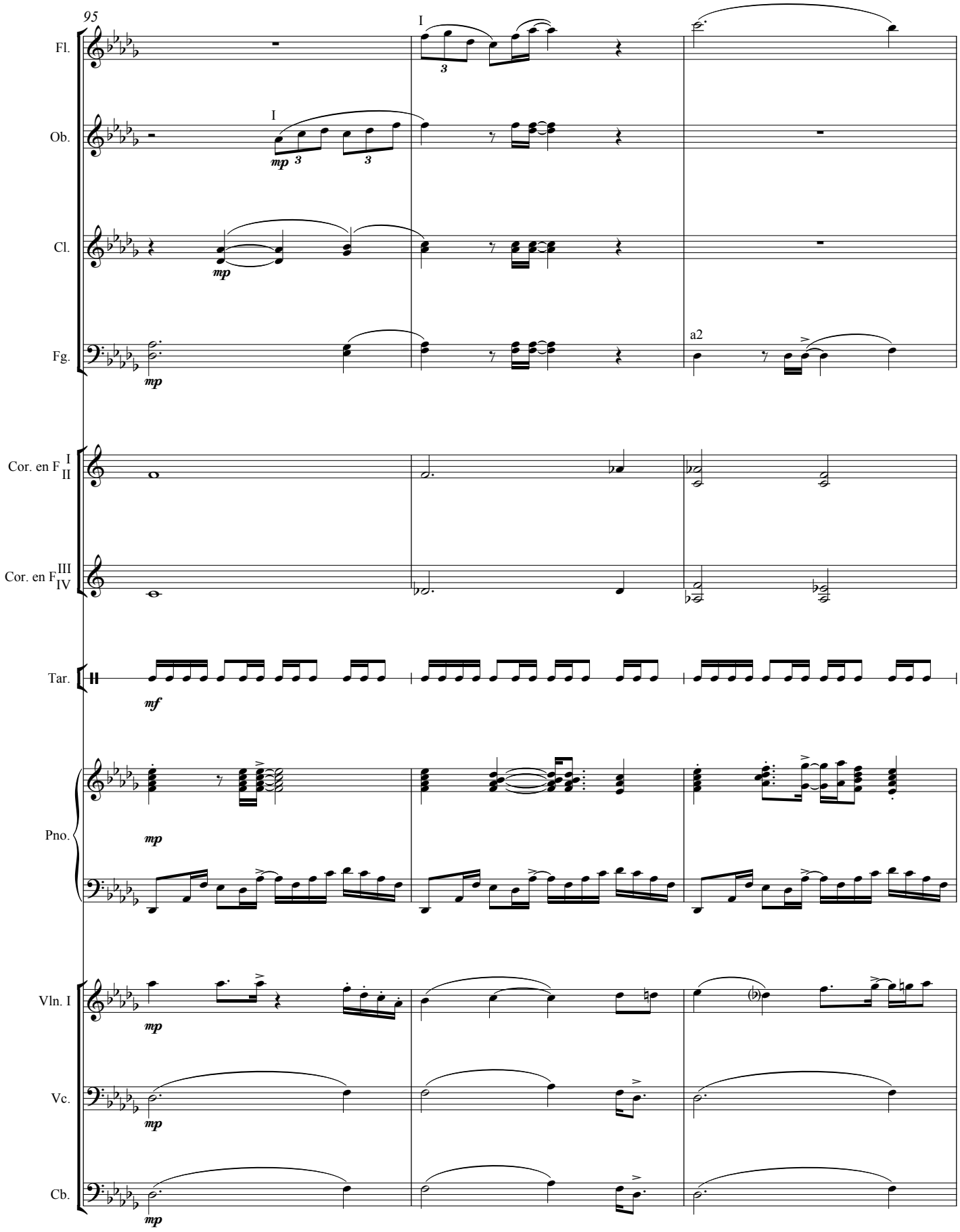

Poco Meno mosso
E
rit.
♩ = 136 aprox
75
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Pno.
I
p
mp
solo
poco cresc.
(dejar resonar)
Poco Meno mosso
E
rit.
♩ = 136 aprox
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
div
unis

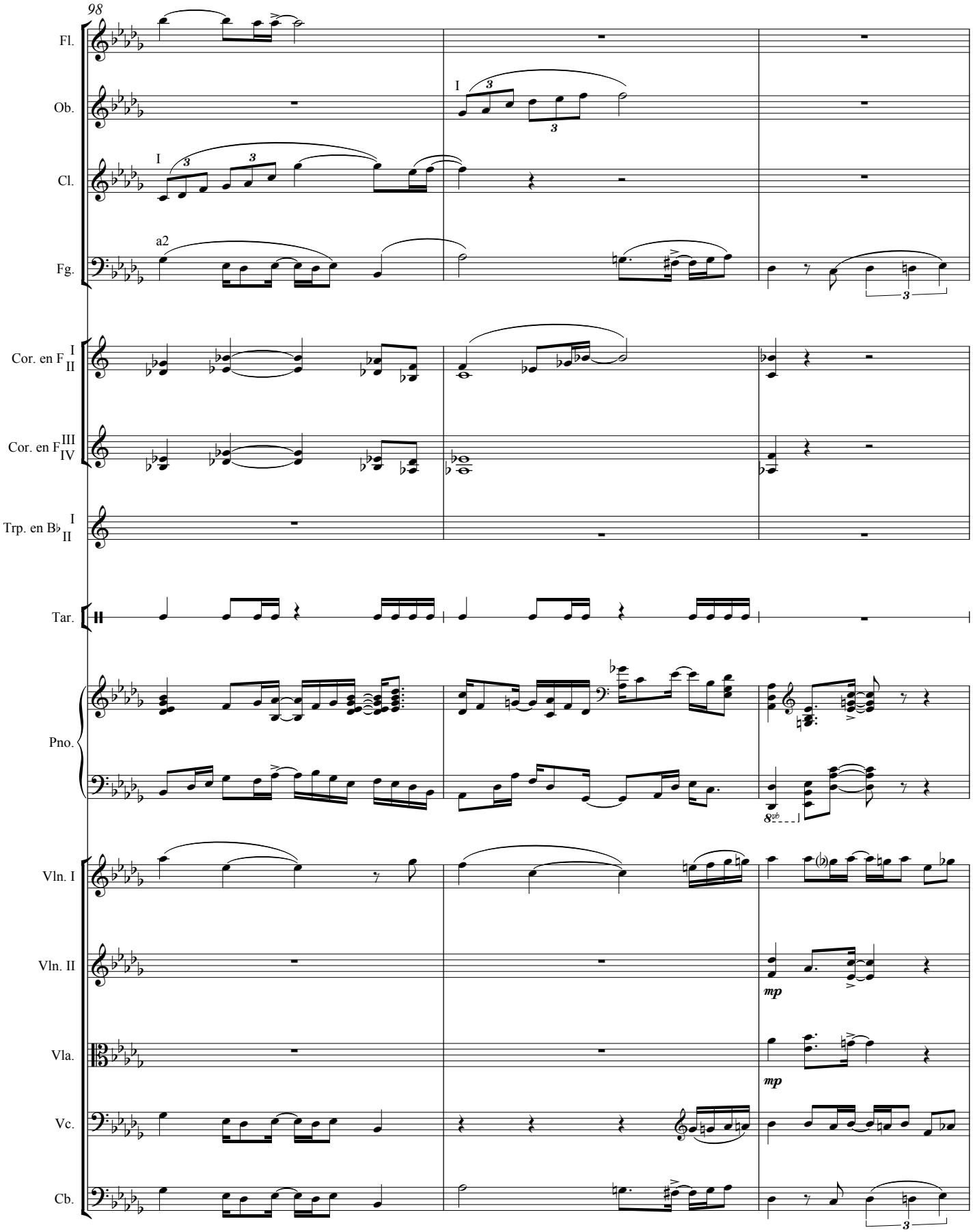

80
Fl.
Cl.
Fg.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Trb. I II
Trb. III Tuba
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
a2
I
mp
mf
III
senza sord.
3

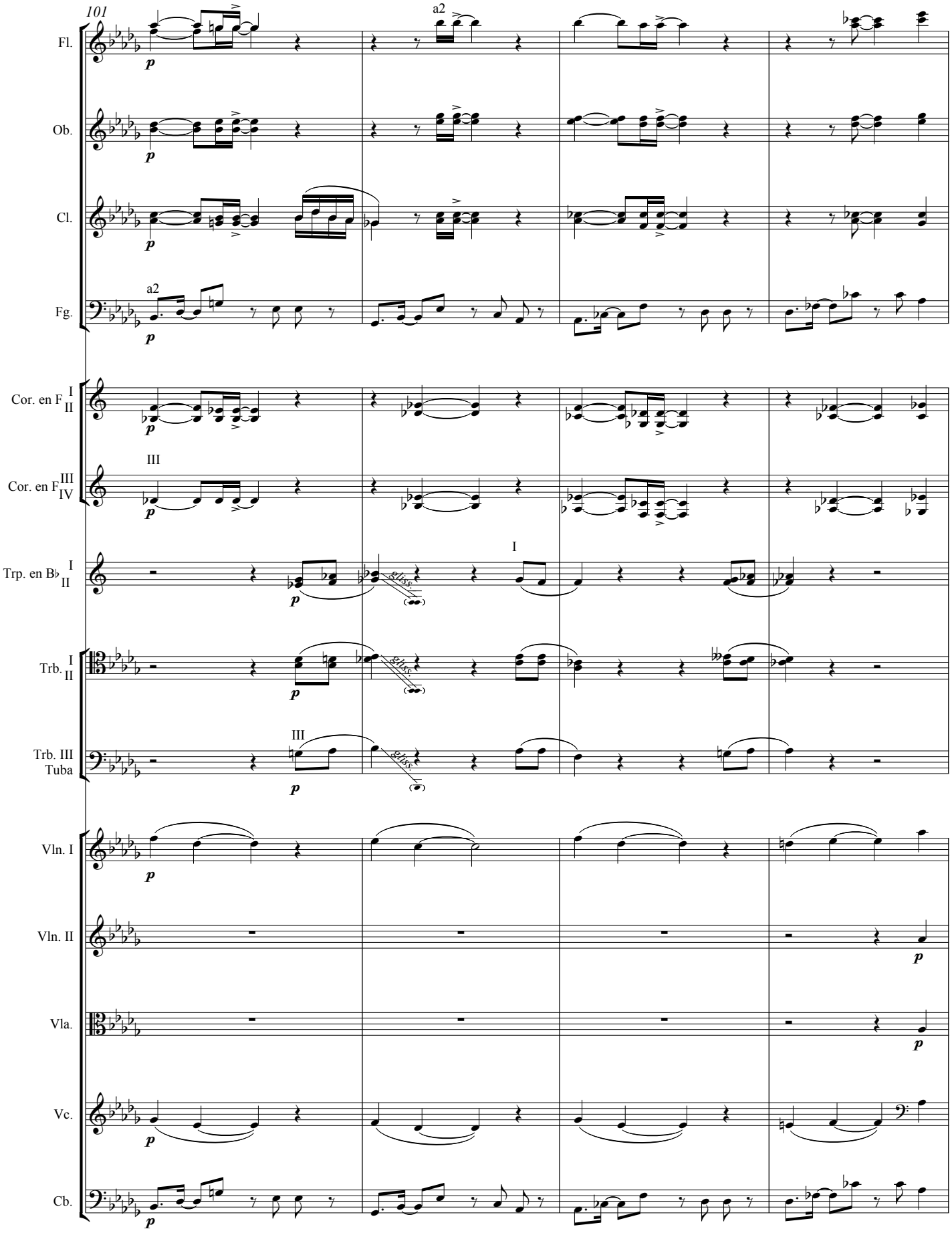

84
Fl.
Ob.
Cl.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Trb. I II
Trb. III Tuba
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
a2
senza sord.
III
mf
gliss.
8va

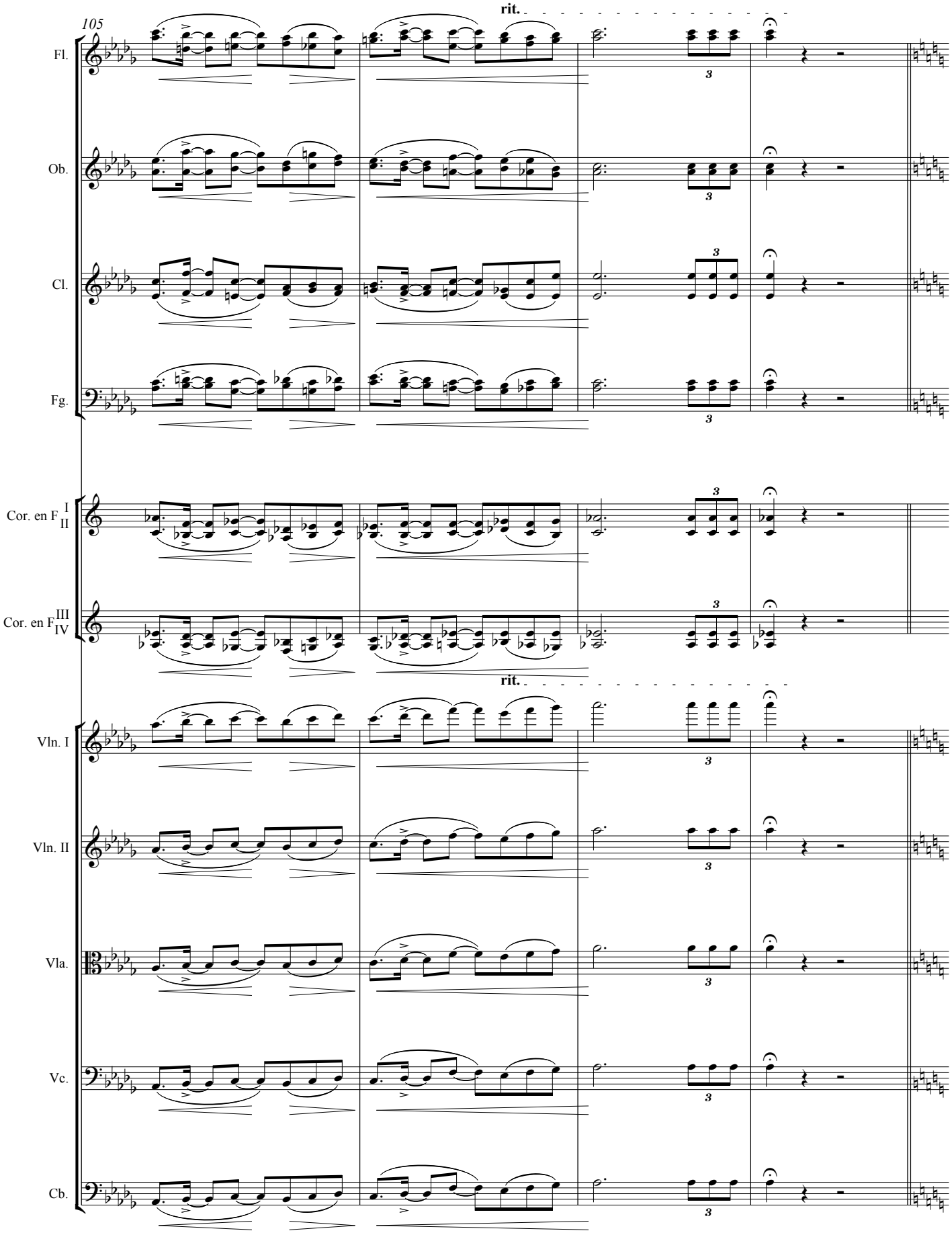

poco rit.
87
F
Moderato ♩ = 100. Tranquilo y contemplativo
Fl.
Ob.
Cl.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Trb. I II
Trb. III Tuba
Tar.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
a2
mf
f
cresc.
3


92
Fl.
Ob.
Cl.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
P.s
Tar.
Pno.
Vln. I
Vc.
Cb.
I
III
mp
mf
div.
unis.

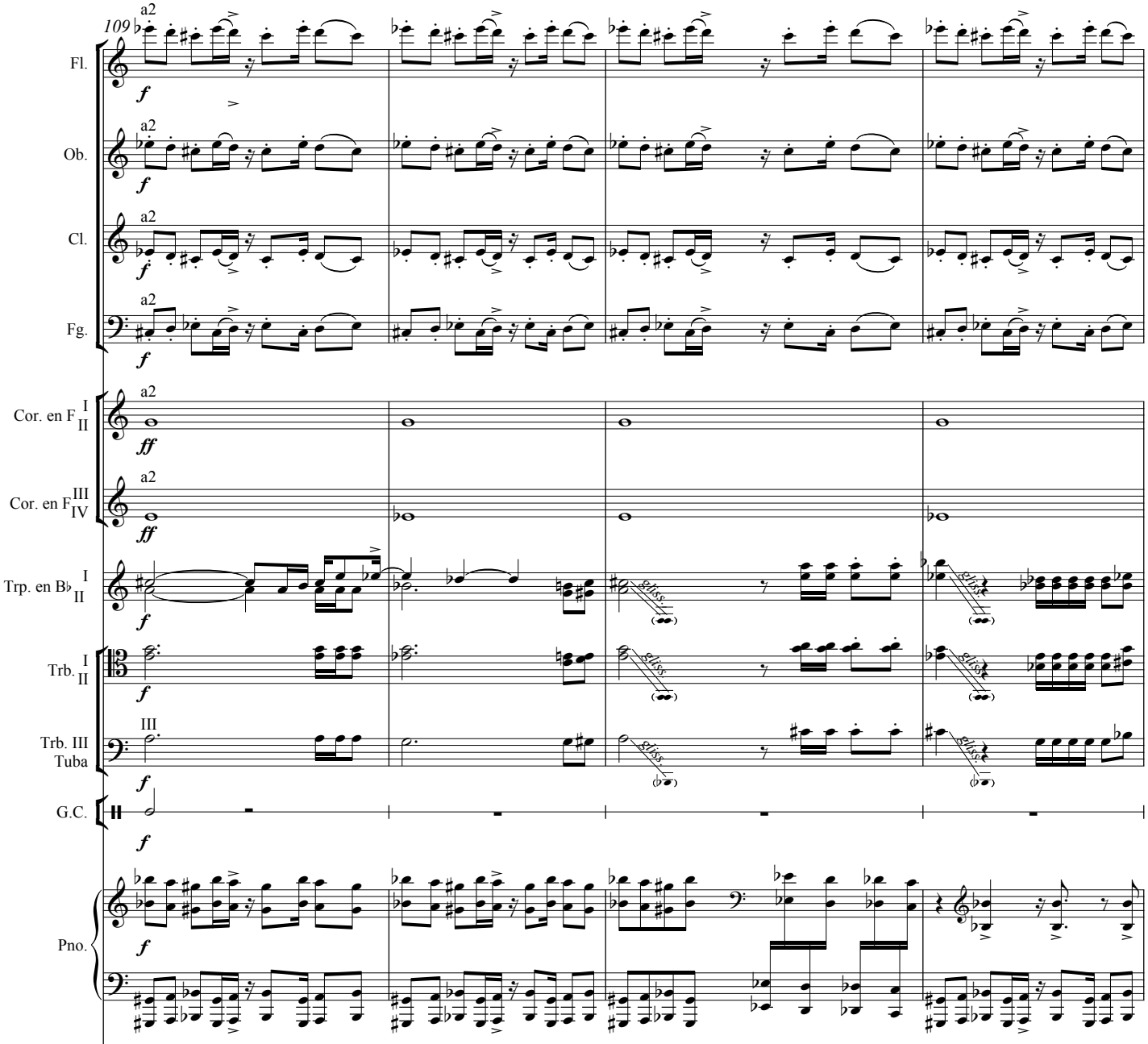

95
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Tar.
Pno.
Vln. I
Vc.
Cb.
I
mp
a2
mf


98
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
a2
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Tar.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp

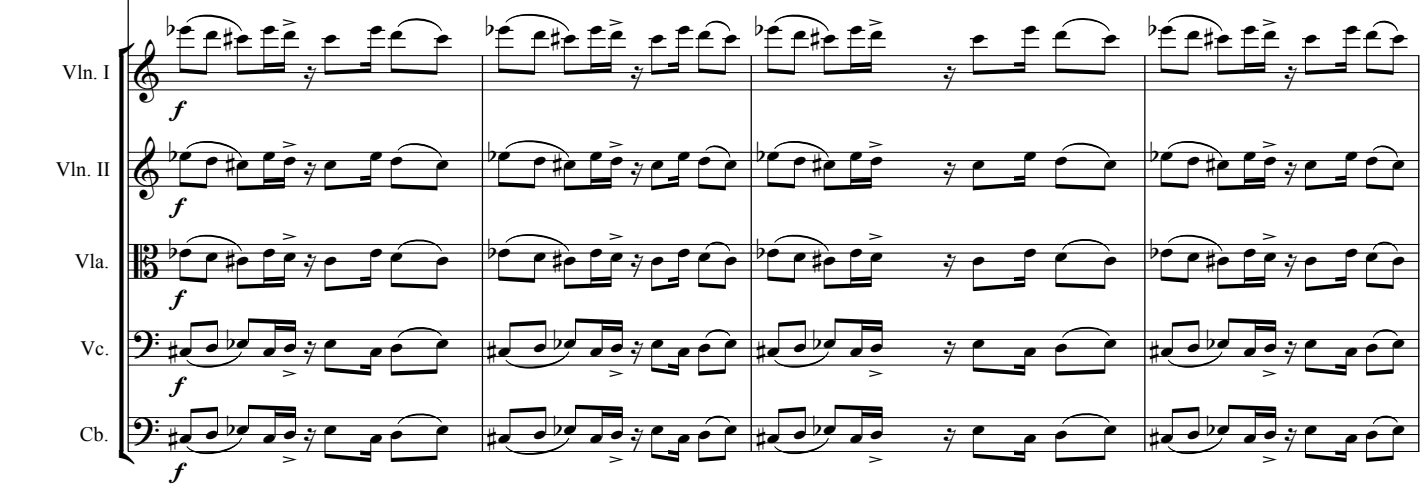

101
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
a2
Cor. en F I II
III
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
I
Trb. I II
Trb. III Tuba
III
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
gliss.

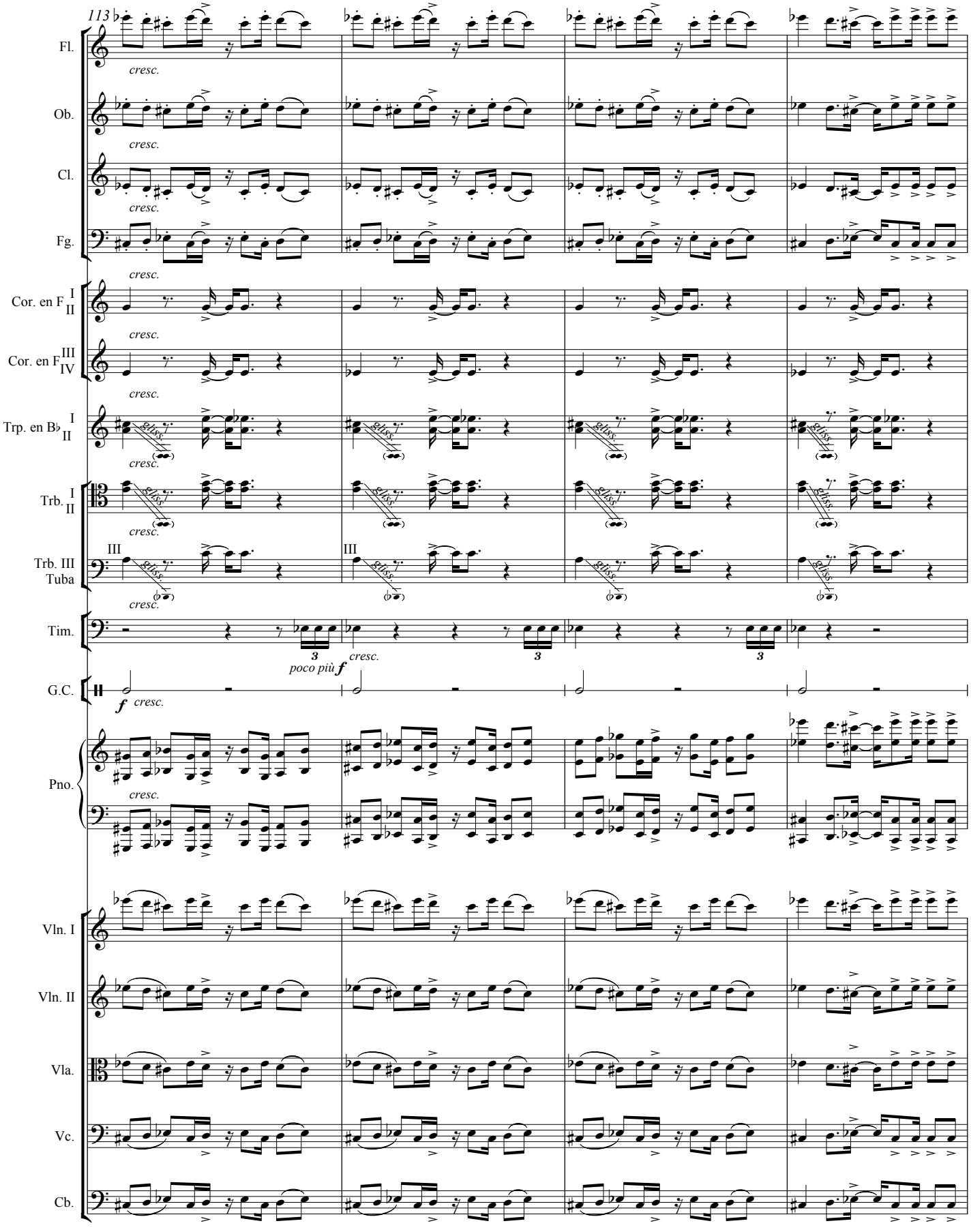

105
rit.
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

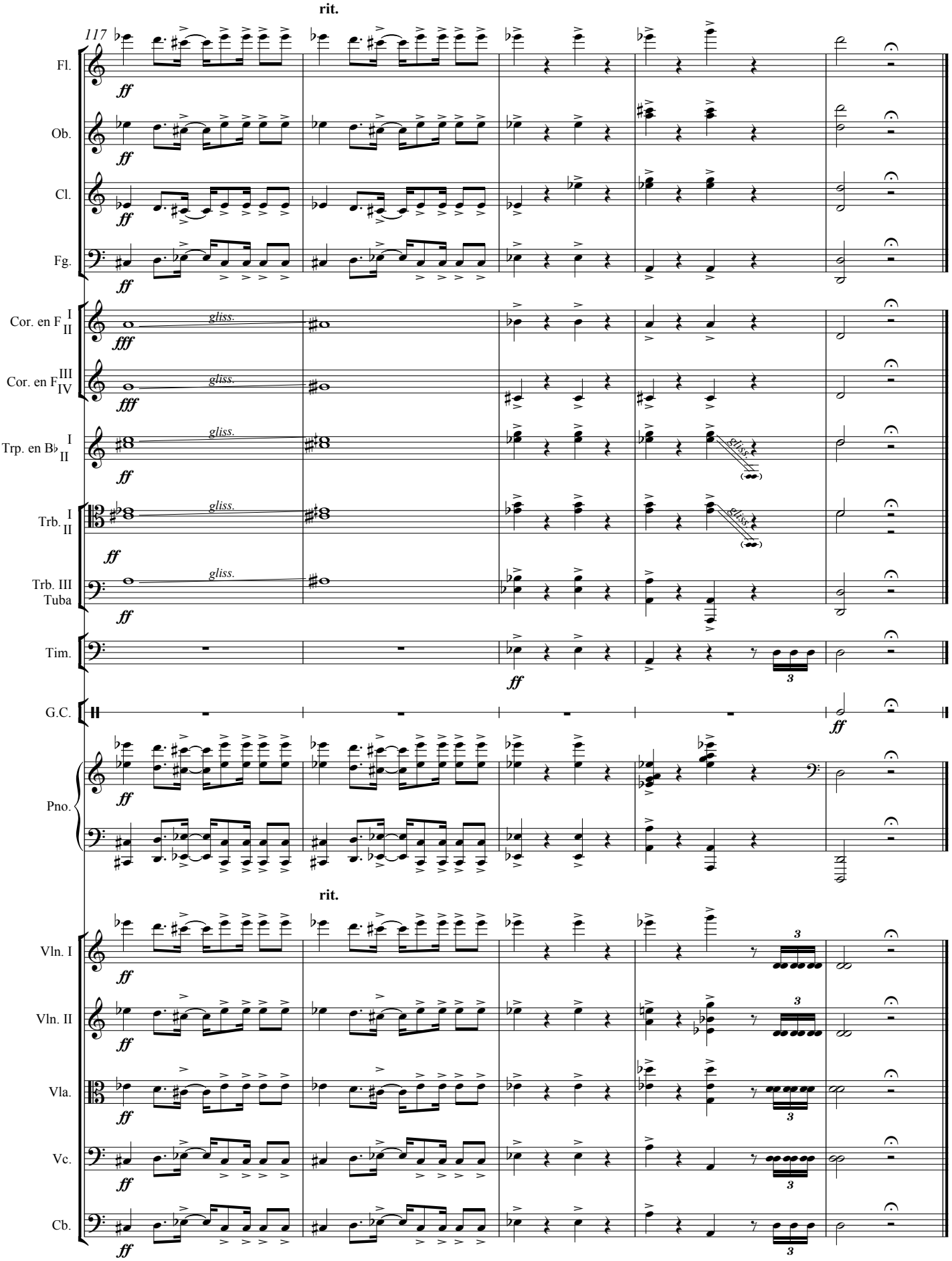
Allegro ♩ = **120.** Juguetón con ánimo de fiesta pero un poco más enérgico



Allegro ♩ = **120.** Juguetón con ánimo de fiesta pero un poco más enérgico




113
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Trb. I II
Trb. III Tuba
Tim.
G.C.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
gliss.
poco più f
f cresc.


rit.
117
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. en F I II
Cor. en F III IV
Trp. en B♭ I II
Trb. I II
Trb. III Tuba
Tim.
G.C.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
gliss.
ff
fff
3