



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

**FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES**

ECO

“La persistencia de la memoria”

para orquesta sinfónica

**MICHAEL PÁEZ NAVARRO
COMPOSICIÓN ERUDITA – COMPOSICIÓN COMERCIAL
ASESOR: JUAN ANTONIO CUELLAR**

2018

TABLA DE CONTENIDO

1. INFORMACIÓN GENERAL

1.1 Objetivos

1.2 Justificación y planteamiento del problema

1.3 Metodología para la elaboración de la obra

2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DEL ARTE

3. SUSTENTACIÓN ESCRITA DE LA OBRA

2.1 Reflexiones preliminares

2.2 Análisis de la idea básica

2.3 Características generales de la obra

2.3.1 Forma y curva dramática

2.3.2 Planteamiento armónico

2.3.3 Sobre la Orquestación

2.4 Análisis del desarrollo de la pieza

2.5 Bibliografía

4 PARTITURA DE LA OBRA

1. Información General

Objetivo General:

El proyecto tuvo como finalidad la composición de una pieza para orquesta sinfónica, en donde se incorporaron los recursos técnicos y estéticos adquiridos durante el curso de los énfasis de composición erudita y composición comercial. Lo anterior acompañado del presente documento escrito con carácter analítico, que busca por una parte, dar cuenta del trabajo compositivo en cuanto a características, procesos de desarrollo y transformaciones de la obra a partir de una idea básica; mientras por otra, busca visibilizar los parámetros estéticos e históricos que inspiraron la construcción de la obra en cuestión.

Para el buen direccionamiento y construcción de una pieza que permitiera vincular y desarrollar de forma efectiva los énfasis de composición comercial y composición erudita, se trazaron los siguientes objetivos específicos.

Objetivos específicos:

- Llevar a cabo una exploración que de cuenta de los parámetros técnicos adquiridos a partir del estudio de música académica y de alta difusión, y de un criterio estético construido a partir del análisis de los fenómenos culturales consecuentes a las corrientes artísticas de vanguardia.
- Atenuar la línea divisoria entre música académica y música de alta difusión, la cual se vio intensificada durante la primera mitad del siglo XX, dada la poca aceptación de las propuestas artísticas de vanguardia, la desvinculación de las mismas con el criterio del público y la poca incentivación y ejecución de dicho repertorio. De este modo, se pretende fomentar una mayor acogida y circulación del repertorio para orquesta y de la obra en cuestión, por medio de la inclusión de un público amplio allegado a cánones estéticos más tradicionales.
- Elaborar un producto sonoro de óptima calidad, que mediante la implementación de instrumentos virtuales y la grabación de instrumentos solistas, permita dar cuenta de la forma más fiel posible las intenciones musicales inherentes a la obra. Lo anterior debido a las grandes dificultades que implica la interpretación y grabación una pieza para formato sinfónico y en aras de permitir la circulación de la misma.

Justificación y planteamiento del problema:

Durante el tiempo de experimentación musical vivido en el modernismo, fueron común denominador las continuas discusiones y disputas entre artistas y el público consumidor de música académica. Los compositores afirmaban inconformidad con la audiencia burguesa y su visión del arte como un medio de entretenimiento reconfortante y placebo, la cual los hacía “incapaces y poco dispuestos a confrontar las características únicas, el poder transformador y el carácter ético del verdadero arte musical” (Leon Botstein, 2017). Por otro lado, la audiencia acusaba de esnobismo, intolerancia, elitismo y aversión por la democratización de la cultura a los compositores y sus piezas musicales. A raíz de dicha discrepancia, se genera una desagregación de un público numeroso consumidor de música académica y la nueva música o música de vanguardia. Dicha desvinculación es vigente hoy en día e imposibilita la fácil, rápida y eficaz circulación y creación de nuevo repertorio en el campo académico. De este modo, entendiendo la presunta superación de los preceptos modernistas, y adoptando algunas reflexiones estéticas propias del periodo posmoderno en el cual se suele enmarcar nuestro tiempo, el presente proyecto aspira lograr una reivindicación con el nicho de audiencia previamente mencionado, y la inclusión de los nuevos nichos construidos en favor de la música de vanguardia.

Metodología empleada para la elaboración de la obra:

El Proceso de creación de la pieza fue concebido en siete etapas explicadas a continuación.

1. Un primer momento de preparación y estudio de orquestación, en el cual se realizaron ejercicios de análisis y orquestación que permitieron realizar un primer acercamiento a la escritura para orquesta. Para esta primera instancia, fue muy importante la recolección y estudio de referentes representativos de las corrientes compositivas propias del posmodernismo mencionadas con anterioridad.
2. Seguido de ello, se procedió a crear una idea germinal (“idea básica”, en términos de A. Schoenberg) que, de forma compacta, permitiera identificar el sentido expresivo y los materiales musicales a trabajar a lo largo de la obra.
3. De su análisis se derivó la proyección de un plan preliminar de composición de la obra.
4. Posteriormente se elaboraron algunos bocetos que permitieron profundizar en posibles desarrollos de los materiales contenidos en la idea básica y que aportaron claridad sobre la dirección de la obra, sus posibles contrastes, técnicas de desarrollo y potencialidades.
5. A continuación se procedió a la escritura lineal de la obra.
6. Una vez finalizada la pieza se hizo una revisión detallada de la edición de la partitura
7. Finalmente se procedió a la elaboración del producto sonoro a partir del trabajo con bancos de sonido de alta calidad, la grabación de instrumentos solistas y la elaboración de una mezcla coherente con el formato de orquesta sinfónica.

2. Marco teórico y Estado del arte

Para adentrarnos en la corriente posmoderna, y basándonos en el texto de Leon Botstein publicado en *Grove Music Online*, es importante entender que esta surge como respuesta a la corriente vanguardista o modernista, cuyo origen se remonta a los años inmediatamente anteriores a la primera guerra mundial en 1914, cuando compositores e intérpretes, emprendieron una búsqueda para la implementación de un lenguaje musical que diera cuenta del positivismo, la mecanización y la urbanización, así como del progreso de la ciencia, la tecnología y la industria que se vivía en ese entonces. De este modo, se desarrolla una mayor sensibilidad hacia el aislamiento y la alienación del individuo, por tanto, fue el sentido de la singularidad, novedad y discontinuidad de los supuestos básicos subyacentes a las tradiciones compositivas del siglo XIX, el espíritu que acompañaría los primeros años del siglo.

La modernidad exigiría la ruptura de expectativas, convenciones y límites, mediante la experimentación empírica que se desarrollaba en el campo de la ciencia; por tanto, el uso de la tonalidad, la regularidad rítmica y motivica, el uso de instrumentación convencional, el vínculo entre música y narración, y el uso de formas compositivas altamente estandarizadas, fueron algunos de los mecanismos musicales a los cuales se enfrentaron y combatieron dicha generación de compositores, de modo que las expectativas relativas a la belleza en la música, el sonido y el timbre se vieron constantemente enfrentadas, siendo las desviaciones estilísticas, mucho más bruscas y contundentes que en los precedentes históricos inmediatos.

A partir de este precedente y de las discrepancias y el distanciamiento con el público, surgen nuevas corrientes musicales frecuentemente denominadas como posmodernistas. Sin embargo, se debe hacer salvedad en que debido a lo reciente de su acontecer, su pluralidad y a la falta de perspectiva en torno a la misma, aún no hay un criterio establecido para brindar una clasificación y caracterización precisa de lo concerniente a la posmodernidad. No obstante, existen reflexiones y algunas generalidades que permiten diferenciarla de la modernidad. En primera instancia, se debe notar el abandono de las preocupaciones por la originalidad autoral (*anxiety of influence*) la comprensión de que la multiplicidad de voces y diferentes perspectivas proporcionan un reflejo más legítimo de las realidades culturales, más aún en un contexto de globalización como el que presenciamos. (Jencks, 1986)

Otras varias características del posmodernismo, son determinadas por oposición a la vanguardia; en este sentido, el posmodernismo se caracterizaría por el rechazo al formalismo e intelectualismo propios del modernismo, postulando nuevas estrategias para la coherencia expresiva, enfatizando la importancia del lector (oyente) durante el proceso creativo y rechazando la complejidad como factor esencial para el proceso compositivo, en pro de lograr una mayor accesibilidad. En virtud de esta intención, es clave mencionar la reincorporación de la

tonalidad y el diatonismo a manera de respuesta a la emancipación desmesurada de la disonancia durante gran parte del siglo XX.

“Composers’ “return” to tonality (whether explicit and rhetorical, as in the case of David Del Tredici, or more nuanced within a redefinition of parameters of consonance, as in the work of John Corigliano or Ellen Taaffe Zwilich) has been characterized as a “postmodernism of reaction,” a neoconservative turn in response to the sonic challenge of modernist dissonance (Foster, 1983). A second strand, called by some “radical postmodernism” (Kramer, 2002) or a “postmodernism of resistance” (Foster, 1983) has been characterized as providing a critique rather than an embrace of tonal and formal convention through the use of irony or defamiliarization.” (Dell’Antonio, 2017)¹

Un ejemplo claro de algunos de los métodos compositivos para la reincorporación de la tonalidad, fue la música denominada “minimalista”, propia de compositores como John Adams, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, quienes, en un lenguaje armónico diatónico o pan-diatónico, y mediante la implementación de patrones repetitivos, distorsionan los procedimientos convencionales de la armonía funcional, aunque, en muchos casos, conservan estructuras triádicas y consonantes propias de la armonía tonal más tradicional.

“Along these lines, some of John Adams’s work (e.g. his Chamber Symphony) juxtaposes elements of “high” and “low” culture with the effect of destabilizing the hierarchical opposition.” (Dell’Antonio, 2017)²

Vale la pena mencionar algunas corrientes afines posteriores como el postminimalismo, el cual aparece en los años 80s y 90s, como una serie de respuestas individuales al minimalismo temprano; algunos de los compositores más representativos de dicho movimiento son David Lang, Michael Gordon, Louis Andriessen, Beth Anderson, Peter Garland y Paul Dresher. Dicha corriente nunca se consolidó como una escena centrada en algún punto geográfico específico, y “los compositores involucrados abarcan desde Maine hasta México y desde Florida hasta Hawai” (Gann, 2001). Esta es una de las razones por las que el postminimalismo no se ha percibido como un movimiento como tal, no obstante algunos analistas sugieren la existencia de un estilo

¹ “El retorno de los compositores a la tonalidad (ya sea explícita o retórica, como en el caso de David Del Tredici, o matizado dentro de una redefinición de parámetros de consonancia, como en la obra de John Corigliano o Ellen Taaffe Zwilich) se ha caracterizado como una "reacción posmodernista", un giro neoconservador en respuesta al desafío sónico de la disonancia modernista o un segundo capítulo, llamado por algunos "postmodernismo radical" (Kramer, 2002) o "postmodernismo de resistencia"(Foster, 1983) se ha caracterizado como una crítica más que un abrazo de la convención tonal y formal mediante el uso de la ironía o desfamiliarización.”(Dell’Antonio, 2017)

² “En esta línea, parte de la obra de John Adams (por ejemplo, su Sinfonía de Cámara) yuxtapone elementos de la cultura "alta" y "baja" con el efecto de desestabilizar la oposición jerárquica.” (Dell’Antonio, 2017)

unificado, aun cuando estos compositores nunca escucharon el trabajo de sus respectivos colegas.

Adicionalmente y de forma paralela, se desarrollan corrientes de corte neoclásico que permiten ratificar la existencia de una inquietud generalizada sobre la reincorporación de la tonalidad y la consonancia, la búsqueda de nuevas estrategias para la coherencia expresiva, la importancia del espectador durante el proceso creativo y el rechazo de la complejidad intelectual como eje fundamental de la composición. Un claro referente e impulsor de dichas reflexiones en el campo académico, es el compositor estonio Arvo Pärt, quien luego de un periodo de afinidad con corrientes musicales más asociadas a las vanguardias y la modernidad, se concentró en la exploración de la monodía tonal y el contrapunto simple a dos voces; lo anterior basándose en ejercicios inspirados en el estudio de música antigua y canto gregoriano. En el año 1976 comenzó a componer fluidamente haciendo uso de una técnica de composición de su creación a la que llamaría "tintinnabuli" (Hillier, 1997).

Quizá uno de los autores que mejor representa el fenómeno anteriormente descrito, es el compositor polaco Krzysztof Penderecki, quien a partir de mediados de los años setenta, da un giro a nivel estético en el cual abandona notablemente los densos clusters, notación gráfica, indeterminismo, el atonalismo como eje armónico dentro del discurso musical, y los recursos propios del racionalismo a los que estaba asociada su música. De este modo, se ve mayormente interesado por la exploración melódica y armónica desde una postura más tradicional, permeando la música de orden más clásico con algunos procedimientos compositivos desarrollados durante el modernismo. Algunas de las obras que permiten visibilizar dicha transición, son las *Sinfonías n.º 2* o su pieza para soprano, coros y orquesta, *Lacrymosa*; las cuales en contraposición con obras como *Threnody to the Victims of Hiroshima*, por hacer alusión a su pieza más representativa de periodos anteriores, muestran un drástico cambio de enfoque, herramientas compositivas y un claro interés por brindar al público nuevas experiencias sensibles.

Un referente complementario es Henryk Górecki, compositor también polaco quien desató una serie de reflexiones y controversias importantes a raíz de su tercera sinfonía (Sinfonía de las lamentaciones) compuesta en el año 1976. Esta obra ocupa un lugar prominente en la historia de la música posterior a la Segunda Guerra Mundial, debido a su elaboración en memoria de los traumas de las Insurrecciones de Silesia y la Segunda Guerra Mundial. Lo anterior desde una postura fuertemente maternalista que da lugar a un tributo desde su perspectiva religiosa. El ethos de la sinfonía subyacente de la reflexión y la trascendencia y su combinación sincera de franqueza emocional y técnica, sin embargo esta ha sido descartada por algunos académicos, particularmente en Europa occidental, por "carecer" de sustancia musical e intelectual, acosandola incluso de ser creada desde una perspectiva demasiado dependiente del sentimiento,

personal y religioso.

Finalmente, es preciso señalar, como un último precepto posmodernista, la adopción, la yuxtaposición intercultural, la movilidad y heterogeneidad como fundamento para la ejecución de procesos de creación que den cuenta de un reflejo más legítimo de las realidades culturales. Dentro de los autores más representativos de este movimiento, se debe mencionar la obra del compositor argentino Osvaldo Golijov, la cual ha logrado reflejar algunos de sus orígenes multiculturales en un contexto académico, mediante la utilización de formatos y materiales musicales híbridos, en donde vincula elementos propios de músicas tradicionales y da cuenta de su formación académica en el conservatorio de La Plata y la Universidad de Pennsylvania.

3. Sustentación escrita de la obra

“Eco - La persistencia de la memoria” es una pieza orquestal, que mediante la exploración técnica, tímbrica, rítmica y armónica inherentes a al formato en cuestión, buscó la construcción de una obra musical a partir del fenómeno de la resonancia como consecuencia de la repetición y desfase de ondas sonoras. Por otro lado, “la persistencia de la memoria”, es una cita a la obra emblemática de Salvador Dalí que aporta un componente temporal que habla sobre la reiteración y la deformación de la percepción del tiempo a partir de la misma. La obra fue asesorada por el maestro Juan Antonio Cuellar en el marco de la clase de proyecto de grado y tiene una duración aproximada de 11’30”.

Idea Básica

La idea germinal para la construcción de la pieza, consiste en la implementación de dos secciones contrastantes (A y B), elaboradas a partir de la exposición, reinterpretación y desarrollo de tres materiales comunes. En primera instancia, hay un material melódico (X) elaborado a partir de un contrapunto a dos voces, el cual funciona a manera de resonador, generando una estela armónica (R) que se va superponiendo conforme ocurren los eventos melódicos. Una particularidad clave sobre dicha resonancia, es la idea de aparición y disolución progresiva de los materiales, determinada por la dinámica creciente y decreciente en las cuerdas, en contraste con la idea de oscilación proporcionada por el motor del vibráfono, conceptos que se ven unificados con la aparición del trémolo en el platillo en el c. 3.

Score in C

Idea básica

♩ = 52
Tímbrido, dolor e medio expresión

Michael Pérez

Sección (A)

Adicionalmente, es clave mencionar la repetición y variación del material contrapuntístico al cual se le empiezan a superponer pequeños ataques (T) en la sección de percusión, los cuales sirven como conectores entre las secciones y poco a poco desdibujan la sensación métrica de la idea.

En cuanto a la parte B, es esencial entender que su elaboración está determinada por la reinterpretación de los principios que gobiernan la primera sección. De este modo, encontramos un bloque textural en la sección de maderas y pizzicato en cuerdas, elaborado a partir del material melódico (X), el cual partiendo de su ámbito contorno y subdivisión más pequeña, pretende mostrar de forma más explícita y reiterada la idea de repetición propuesta con anterioridad. Por otra parte, la idea de resonancia y oscilación planteada en (R) y valiéndose de la definición proporcionada por Campbell para Grove Music Online “*A large amplitude of oscillation built up when a vibrating system is driven by an outside periodic force of frequency close to a natural frequency of the system*” (Campbell, 2001), fue desarrollada mediante la creación de una línea en el clarinete 2 con propósito de generar un desfase a manera de delay con respecto a la línea del primer clarinete. Finalmente es importante señalar cómo mientras el material (R) se ve expuesto a una aumentación y por tanto a una menor actividad armónica y rítmica, el bloque textural es el resultado del fenómeno opuesto, el cual se ve reforzado por la implementación de un tempo al doble del de la parte A.

The image displays a musical score for section B, starting at measure 6. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Bas. 1), Bassoon 2 (Bas. 2), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Viola 1 (Vla. I), Viola 2 (Vla. II), Cello (Vcl.), Double Bass (Vcl. b.), and Percussion (Perc.).

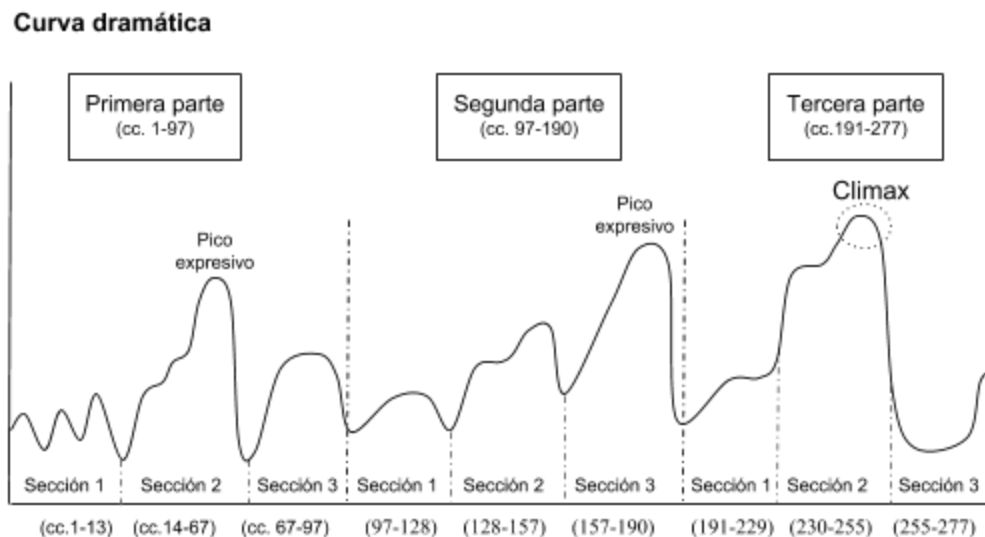
Key features of the score include:

- Tempo:** A tempo marking of $\text{♩} = 104$ is shown at the top.
- Section B:** A bracket at the bottom of the score spans from measure 6 to measure 10, indicating the duration of section B.
- Bloque textural (X'):** A box highlights a specific rhythmic and melodic pattern in the woodwinds and strings, labeled "Bloque textural (X')". This pattern is repeated in the Clarinet 1 and 2 parts, and in the Violin 1 and 2 parts.
- Material (R):** A dashed box encloses the Viola 2, Cello, and Double Bass parts, which feature a melodic line labeled "(R)".
- Material (T):** A small box labeled "(T)" is located in the Clarinet 2 part, indicating a specific rhythmic element.
- Dynamic markings:** Various dynamics are used throughout, including *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianissimissimo).
- Articulation:** The score includes slurs, accents, and other articulation marks to guide the performer.

Características generales de la obra

Forma y curva dramática

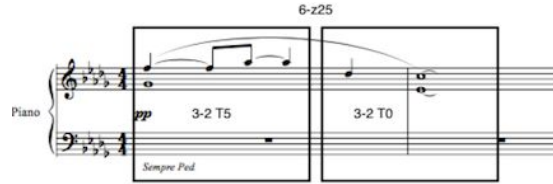
A nivel macro, la obra está dividida en tres secciones estructurales determinadas por el grado de lejanía y nivel de desarrollo que en ellas se presenta con respecto a la idea básica. A su vez, cada una de ellas está dividida en tres secciones y contiene un pico expresivo significativo, ubicando el clímax general de la obra en la tercera sección.



En cuanto a la curva dramática, es relevante señalar la tendencia hacia la acumulación y densificación textural, armónica, y dinámica dirigida a puntos coyunturales de la obra. En este orden de ideas, es el constante ascenso a nivel general en cuanto a la expresividad de la pieza, una tendencia significativa para el entendimiento de la obra y que se deriva del principio de densificación evidenciado en la parte A de la idea básica.

Planteamiento Armónico

La armonía de la pieza está determinada por el fenómeno de superposición armónica propuesto en la idea básica a partir del concepto de resonancia y la construcción de sonoridades complejas dentro de contextos mayoritariamente consonantes, que cobran diversas connotaciones armónicas según el bajo que acompaña al conjunto de notas superiores. Así pues, el material contrapuntístico generador de la pieza, está elaborado a partir del conjunto 3-2 [0,1,3] en una disposición abierta. Sin embargo la armonía general resultante de la interacción entre los materiales, tiene un carácter pan-diatónico, entorno a la escala diatónica de Re bemol mayor y más concretamente al hexacordo 6-z25 [0,1,3,5,6,8].



De otro lado, y refiriéndonos a los bajos que acompañan los conjuntos de notas superiores; hay una innegable presencia de centros armónicos que guían la construcción y desarrollo de la pieza. No obstante se debe aclarar que estos no obedecen a funciones estrictamente tonales y que por el contrario generan disonancia en casos como el de cc. 157 a 159 o cc. 189 a 190 en los que el bajo contradice por completo conjunto de notas presente en la estructura superior, formando así conjuntos que exceden 9 notas dentro de su forma normal. A continuación podremos observar un diagrama de la estructura tonal que da cuenta de varios de los puntos de llegada a nivel armónico y otros de gran relevancia diferenciados por la utilización cabezas de redondas (puntos de llegada) y de negra (puntos relevantes).



Adicionalmente, la gráfica nos permite visibilizar el recorrido armónico iniciado hacia el final de la primera parte, determinada por una modulación hacia un conjunto diatónico de sol lidio, y a partir de la cual se empezarán a introducir alteraciones conforme al círculo de quintas hasta llegar al punto de mayor disonancia de la pieza y retornar al conjunto diatónico de Reb.

Sobre la orquestación

En un nivel general, la obra se elaboró pensando en la implementación de un formato orquestal que fuera consecuente con la intención de facilitar la circulación de la obra, de modo que fue la orquesta impresionista la que mejor se acopló a este precepto, teniendo en cuenta que, como lo afirma Gardner en su texto *Style and orchestration* “for just as beethoven in an earlier epoch classicist, so debussy freed symphonic instrumentation from the excesses of romanticism” (Read, 1979)³, la instrumentación se ve simplificada con respecto a la orquesta romántica y se enfoca en una exploración del timbre “thus, a new approach to instrumental color was the primary

³ “porque igual que Beethoven en su periodo clásico, debussy libera la instrumentación sinfónica de los excesos del romanticismo” (Read, 1979)

hallmark of the orchestral impresionism” (Read, 1979).⁴ No obstante, el timbre de la idea básica se derivó del análisis de obras como la *Sinfonía n.º 3* segundo movimiento de Henryk Górecki (Górecki, 1976), en la cual piano, orquesta de cuerdas y arpa, realizan en un mismo gesto melódico al unísono buscando la orquestación del pedal de sustain del piano.

Adicionalmente se debe recalcar la idea de densificación planteada en la idea básica, como un recurso fundamental para la construcción y desarrollo de texturas más afines a la parte B de la idea básica. Esta densificación y acumulación energética desemboca en texturas de alta densidad inspiradas en el estilo primitivista de Igor Stravinsky y más específicamente en el análisis de la *Le Sacre du printemps*, del cual se deriva la construcción de secciones como los cc. 186 a 190.

Por otro lado, el desarrollo tímbrico de la pieza a nivel general, se vio bastante influenciada por el análisis de piezas de corte postminimalistas como *Short ride in a fast machine* (Adams, 2004) y *Variations for winds, strings and keyboards* (Reich, 1993), motivo por el cual, la inclusión extensiva de metalófonos de altura definida e indefinida como vibráfono glockenspiel, crócalos y platillos, y el uso extensivo de la sección de maderas, fueron de vital importancia para el desarrollo tímbrico de la pieza. Lo anterior se vio afectado e introducido en la idea básica a partir de la inclusión del vibráfono con el motor encendido apoyando la línea del piano, y la implementación el glockenspiel, y crócalos en el material T.

Finalmente, un recurso adicional que permeó la construcción de la pieza, fue el análisis de obras propias del impresionismo francés como *La damoiselle élue* (Debussy, 1887) y *Daphnis et Chloé suite N° 2*, (Ravel, 1913), obras mediante los cuales se inspiraron varias de las texturas de carácter figurativo, y obras post románticas como *Gurre-lieder* (Schönberg, 1948) las cuales contribuyeron a la la construcción de la sección climática de la pieza cc. 230-255.

Análisis de las diferentes partes y de sus desarrollos

La pieza está estructurada a partir de una forma tripartita, la cual como pudimos observar en la gráfica de la curva dramática, ubica su punto climático hacia el final de la tercera parte. A continuación una breve explicación de los procesos involucrados en el desarrollo de cada una de sus partes.

Primera parte (cc. 1 a 96)

La primera parte se divide en tres secciones. Contiene desarrollos cercanos a la idea básica, donde se identifican cada uno de los elementos constitutivos de la pieza.

⁴ “por lo tanto, un nuevo enfoque del color instrumental fue el principal sello distintivo del impresionismo orquestal” (Read, 1979)

Primera sección (cc. 1-13): la primera sección de la pieza está elaborada a partir de una pequeña expansión del material expuesto en la sección A de la idea básica y funciona a manera de introducción de la pieza dada su corta duración en contraste con el desarrollo expuesto en la segunda sección.

Segunda sección (cc. 14-66): Corresponde al clímax de la primera parte de la obra. Durante esta sección se pretende una expansión del material restante de la idea básica (B) y es elaborada bajo la idea de resonancia y oscilación planteada en (R). Así mismo, plantea de manera más explícita la idea de aumentación rítmica ubicada en la sección de maderas, en contraposición con una disminución rítmica en el fondo armónico; motivo por el cual, el ritmo armónico se ve ralentizado, siendo el bloque textural figurativo (X'), el foco de atención dada su variedad tímbrica, rítmica y armónica.

Tercera sección (67-97): Consiste en una reaparición del material melódico, elaborado a partir de una densificación, rearmonización y ornamentación del material. A diferencia de la primera aparición, el timbre predominante es proporcionado por la sección de cobres y coexiste levemente con el material figurativo propio de la sección de maderas. Hacia el final de la sección hay una modulación métrica que busca acelerar la textura figurativa sin desdibujar la sensación melódica. Dicha aceleración servirá de impulso para conectar con la parte dos de la obra y fomentar la tendencia ascendente a nivel energético inherente a la pieza.

Segunda parte (cc. 97-190)

La segunda parte es quizá la sección con mayor inestabilidad de la pieza, dado que presenta los desarrollos más lejanos con respecto a la idea básica y a la búsqueda de un constante crecimiento y aumento en la tensión armónica y dinámica. A raiz de esta premisa, se plantearon tres etapas o secciones para la constante evolución de la misma.

Primera sección (cc. 97-128): Parte de una variación tímbrica del material figurativo (sección de percusión), al cual de forma paulatina, se le empieza a incorporar una sensación de pulso estable derivada de la hibridación entre el material de T, los materiales figurativos, y la idea de repetición expuestos con anterioridad. Así pues, el material repetitivo es expuesto en dos niveles. Un primer nivel que subdivide en tiempos de negras y un segundo nivel elaborado a partir de una subdivisión de corcheas. Dichos materiales repetitivos, serán los responsables de llevar la estructura armónica, no obstante, es clave señalar que los cambios armónicos no coinciden respectivamente entre subdivisión de negras y subdivisión de corcheas, favoreciendo así el principio de superposición armónica expuesto con anterioridad.

Segunda sección (cc.128-157): Pese a mantener el comportamiento descrito anteriormente, su articulación está demarcada por un engrosamiento armónico y orquestal, el cual es enfatizado por la entrada de una línea en el contra fagot, que pese a apoyar la sensación de pulso estable de

corcheas, es constantemente interrumpido y acentúa los pulsos débiles del compás. Adicionalmente, es crucial para el entendimiento de esta sección, la reincorporación e intensificación de fragmentos melódicos a partir del c. 137. Este comportamiento será un hilo conductor a lo largo de la sección, mediante el cual se busca un crecimiento paulatino hasta el c.153, en donde se llega a un pequeño clímax a partir de la inclusión de acentos en la sección de maderas, percusión y metal, a manera de desarrollo de T y los acentos expuestos por el contra fagot.

Tercera sección (cc.157-190): A partir del c. 157 se construye el clímax de la segunda parte de la obra, iniciando con un rompimiento súbito a nivel dinámico y textural con respecto a la sección 2, incorporando figuraciones en la sección de cuerdas y maderas e intensificando la aparición de acentos en la sección percusión (platillo) y la sección de cuerdas y trombones. Como se ha mencionado en el numeral referente a la armonía, esta es la sección más disonante de la pieza, por lo que el tránsito entre consonancia y disonancia es un elemento crucial en su elaboración.

Tercera parte (cc. 191-277)

La tercera parte de la obra está elaborada a partir del material melódico y una expansión del mismo. Por otro lado, y pese a tener un carácter re-expositivo, durante la misma se encuentra el clímax general de la obra.

Transición (cc. 191-199): dada la fuerte articulación experimentada en el c. 190 en la sección anterior, la tercera parte arranca con un componente armónico que busca conectar de forma efectiva con la primera sección de la misma.

Primera sección (cc. 200-229): Durante la primera sección se presenta el material melódico en la sección de maderas, acompañado de una densidad orquestal y contrapuntística sutil que permite resaltar planos como el expuesto en el arpa, el cual se derivó del patrón ejecutado por el piano entre cc. 178 a 190 y que es utilizado para llevar a cabo la modulación métrica que conecta la transición con la primera sección. Por otra parte esta sección finaliza introduciendo una variación del material figurativo propio de B en la idea básica (X') en oboe y corno inglés, el cual crecerá hasta conectar con la segunda sección.

Segunda sección (cc. 228-254): Corresponde al clímax de la obra y está elaborado a partir de una ligera expansión de los materiales de la primera sección, pero sobre todo por la re-orquestación planteada en la misma, en donde se pretende en primera instancia, la coexistencia del material melódico X con los materiales figurativos; generando así un punto de encuentro entre las partes A y B de la idea básica. Adicionalmente se debe enfatizar en el engrosamiento experimentado a nivel melódico y el aumento en la actividad contrapuntística con respecto a la sección de cobres.

Pequeña coda (cc. 255-277): Finalmente, hay una disolución del clímax de la pieza y un último cambio de tempo, el cual da cabida a una sección de cierre en donde se pretende condensar algunos de los principios que rigieron la pieza. En ese orden de ideas, es clave la presencia del pedal en Lab derivado de la introducción de la pieza, la reincorporación de los golpes sutiles en lo crócalos, los cuales fueron eje fundamental para desarrollar el concepto de desestabilización métrica, y las semicorcheas que oscilan sobre una sola nota en aras de recordar el material repetitivo con subdivisión de corcheas en la segunda parte. Así mismo, hay un solo de arpa en armónicos y celesta que busca dar un cierre definitivo al componente melódico presente a lo largo de la pieza, el cual desemboca en dos acordes resolutivos con los que finaliza la obra.

Bibliografía

- C. Jencks: *What is Post-Modernism?* London. 1986.
- D. Fischerman: "Música (aún) contemporánea," *Letras Libres*. 2009.
- H. Foster, ed.: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, WA, 1983
- H. Lachenmann: "Música como imagen del hombre" Universidad de Chile. 1974
- J. Kramer: "The Nature and Origins of Musical Postmodernism," *Postmodern Music/Postmodern Thought*, ed. J. Lochhead and J. Auner, New York. 2002, pg 13–26.
- Read, G: *Style and Orchestration*, (Schirmer G Books, 1979)
- Hillier, P. Arvo Pärt, Oxford University press inc, New york. 1997. pg 64-98.
- Web
- Thomas, A. "Górecki, Henryk Mikołaj." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 27 Oct, 2017.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11478>>.
- Dell'Antonio, A. "Postmodernism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed September 13, 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2259137>
- Campbell, M. (2001). Resonance. *Grove Music Online*. Retrieved 25 May. 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023236>.
- Botstein, L. "Modernism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed September 12, 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625>.
- Griffiths, P. "modernism." *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed September 12, 2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4473>.
- Gann, K. "Minimal Music, Maximal Impact: Minimalism's Immediate Legacy: Postminimalism". *New Music Box: The Web Magazine from the American Music Center* . 2001.
Accessed october 22, 2017.
<http://www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=1536>

Hillier, P . "Pärt, Arvo." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press.
Web. 27 Oct. 2017. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20964>>.

Discografía

Arvo Pärt: *Für Alina*, (1976).

Arnold Schönberg: *Gurre-lieder* (1948)

Brodmann / Schmidt: *String quartet for four Percussionists*, (2001).

Claude Debussy: *La damoiselle élue*, (1887).

David Lang: *Child*, (2003).

György Ligeti: *Lux Aeterna*, (1966).

Gérard Grisey: *Vortex Temporum*, (1995).

Gérard Grisey: *Partiels for 16 players*, (1975).

Henryk Górecki: *Sinfonía n.º 3 «Sinfonía de las lamentaciones» Op. 36 para soprano solo y orquesta* (1976).

Igor Stravinsky: *Rite of Spring* (1913).

John Adams: *China Gates*, (1977).

John Adams: *Short Ride in a Fast Machine* (2004)

John Adams: *Shaker Loops*, (1986).

Louis Andriessen: *De Stijl* , (1994).

Morton Feldman: *Coptic Light*, (1986).

Maurice Ravel: *Daphnis et Chloé suite N° 2*, (1913).

Samuel Barber: *Adagio for strings*, (1938).

Steve Reich: *New York Counterpoint*, (1987).

Steve Reich: *Variations for winds, strings and keyboards*, (1993).

4. Partitura de la obra.

Eco

La persistencia de la memoria

Para orquesta sinfónica

Michael Páez

2018

Instrumentation

3 Flutes
(3 = Piccolo)
3 Oboes
(3 = English horn)
3 Clarinets
(3 = Bass clarinet)
3 Bassoons
(3 = Contrabassoon)

4 Horns in F
3 Trumpets in Bb
4 Tenor trombone
Tuba

Timpani
Percussion (3 players)
*see below

Harp

Grand piano - Celesta

Strings (16.14.12.10.8 players)

The score is noted in C

PERCUSSION REQUIREMENTS

Player 1

Timpani

3 Timpani

Ranges:



Player 2

Vibraphone

Gran cassa

Player 3

Crotales

triangle

Ride Suspended cymbal

Crash suspended cymbal

Player 4

Glockenspiel

Marimba

Bass drum

ECO

la persistencia de la memoria

Michael Pérez

♩ = 52
Tranquilo, dulce e molto espressivo.

Vibráfono
motor on

Percusión I

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*emerge out of nowhere as a resonance

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

A

$\text{♩} = 104$

ff

Fl. 1 2
3
Ob. 1 2
E. Hn.
Cl. 1
2 3
Bsn. 1 2
C. Bn.

ff

Hn. 1 3
2 4
B. Tpt.
Tbn.
Tuba

ff

Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

A

$\text{♩} = 104$

ff

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

17

Fl. 1 2

Ob. 1 2

E. Hn.

Cl. 1 2 3

Bsn. 1 2

C. Bn.

pp

pp

solo
p

p

17

Hn. 1 3 4

Bs. Tpt.

Tbn.

Tuba

17

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

[Crotalos]
p

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Div. pizz.
p

pp

pp

22

Fl. 1 2

Ob. 1 2

E. Hn. 1

Cl. 1 2 3

Bsn. 1 2

C. Bn. 1

22

Hn. 1 2 3 4

B. Tpt. 1 2 3 4

Tbn. 1 2 3 4

Tuba 1 2 3 4

22

Timp. 1 2 3 4

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

22

Vln. I

Vln. II

Vla. 1 2

Vc. 1 2

D.B.

27

1 Fl. 2

3

Ob. 1 2

E. Hn.

1 Cl. 2

3

1 Bsn. 2

C. Bn.

27

1 Hn. 3

2 4

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

27

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

p Let ring...

Crotalos

27

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

p

p

32

B

Fl. 1 *mf*

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

E. Hrn.

Cl. 1

Cl. 2 *mp*

Cl. 3

Bsn. 1

Bsn. 2

C. Bn.

32

Hrn. 1

Hrn. 2

Hrn. 4

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

32

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

32

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

37

1 Fl. 2

3

Ob. 1
2

E. Hn.

1 Cl. 2

3

1 Bsn. 2

C. Bn.

37

1 Hn. 3

2 Hn. 4

Bs. Tpt.

Tbn.

Tuba

37

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

42

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
E. Hn.
Cl. 1
Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
C. Bn.

mf

This system contains the first nine staves of the score. Flute 1 and Flute 2 have melodic lines with accents and triplets. Oboe 1 and English Horn are silent. Clarinet 1 and Clarinet 2 play rhythmic patterns with triplets. Bassoon 1 and Bassoon 2 play similar rhythmic patterns. Contrabassoon plays a steady triplet accompaniment. The dynamic marking *mf* is present.

42

Hn. 1
Hn. 2
B. Tpt.
Tbn.
Tuba

This system contains the next five staves. Horn 1 and Horn 2 play sustained chords. Baritone Trumpet, Trombone, and Tuba are silent.

42

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

Crotalos
[to Bass Drum]

This system contains the next three staves. Percussion 1 has a crotal part. Percussion 2 and Percussion 3 have parts with specific markings: 'Crotalos' and '[to Bass Drum]'.

42

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

This system contains the final five staves. Violin I and Violin II play sustained chords. Viola plays a rhythmic accompaniment. Violoncello and Double Bass play a steady triplet accompaniment.

47

1 *f*

Fl. 2

3

Ob. 1
2

E. Hn.

1 *cresc.*

Cl. 2 *mf*

3 *cresc.*

Bsn. 1

2

C. Bn.

47

Hn. 1 *p*

2 *p*

B. Tpt.

Tbn.

Tuba

47

Perc. 1 *mf*

Perc. 2

Perc. 3 [Bass Drum]

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

C

1 FL 2

3

Ob. 1 2

E. Hn.

1 Cl. 2

3

1 Bsn. 2

C. Bn.

52

1 Hn. 3

2 4

B. Tpt.

Tbn.

Tuba

1 Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

52

C

1 Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

57

1 Fl. 1

2 Fl. 2

3 Fl. 3

1 Ob. 1

2 Ob. 2

E. Hn.

1 Cl. 1

2 Cl. 2

3 Cl. 3

1 Bsn. 1

2 Bsn. 2

C. Bn.

57

1 Hn. 1

2 Hn. 2

3 Hn. 3

Bs. Tpt.

Tbn.

Tuba

57

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

63

1 *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Fl. 2

3 *[Flute 3 to piccolo]* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Ob. 1

2

E. Hn.

1

2 *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3

Bsn. 1 *pp* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

2

C. Bn.

63

Hn. 1

2

4

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

63

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

63

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

69

1 2 Fl.

3

1 2 Ob.

E. Hn.

1

2

3

Bsn.

1 2

C. Bn.

69

1 3 Hn.

2 4

B. Tpt.

Tbn.

Tuba

69

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

D

Fl. 1 2

Ob. 1 2

E. Hn. 1 2

Cl. 1 2 3

Bsn. 1 2

C. Bn. 1 2

Hn. 1 2 3 4

B. Tpt. 1 2

Tbn. 1 2

Tuba 1 2

Perc. 1 2 3

Hp.

Pno.

D

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

79

E

Fl. 1 2

Picc. Piccolo solo
p molto espressivo

Ob. 1 2 *p* *pp* *pp* *p*

E. Hn. *p* *pp* *pp* *p*

Cl. 1 2 3

Bsn. 1 2 *a2* *p*

C. Bn.

79

E

Hn. 1 2 3 4 *a2* *mf*

B♭ Tpt. *p* *pp* *pp* *p*

Tbn. *p* *pp* *pp* *p*

Tuba

79

Timp. *mf*

Perc. 1

Perc. 2 Ride Cymbal *mf*

Perc. 3

Hp. *p*

Pno. *Ped.*

79

E

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *p* *pp* *pp* *p*

D.B. *p* *pp* *pp* *p*

1 2

Fl.

Picc. *mf* *pp* *p* Piccolo to flauta 3

Ob. 1 2 *pp* *p*

E. Hn. *pp* *p*

Cl. 1 2 3

Bsn. 1 2

C. Bn.

84

Hn. 1 3 4 *pp* *pp* *p*

Bs. Tpt. *p*

Tbn. *pp* *pp* *p*

Tuba

84

Perc. 1 *p*

Perc. 2

Perc. 3 Bass Drum *p*

Hp.

Pno. *pp* *pp* *p*

** Ped.*

84

Vln. I Senza sord. *pp*

Vln. II Senza sord. *pp*

Vla. Senza sord. *pp*

Vc. *pp* *pp* *p* *pp* *pp* *pp* *pp*

D.B. *pp* *pp* *p*

88 $\text{♩} = 78$

1 *mf* *p*

Fl. 2 *mf* *pp*

Picc.

Ob. 1 *mf*

Ob. 2

E. Hn. *mf* *p* *mf*

1 *mf* *p* *pp*

Cl. 2

3

Bsn. 1 *p* *pp*

Bsn. 2

C. Bn.

88

1 *pp*

Hn. 3

Hn. 2 *pp*

4

Bs. Tpt. *mf* *pp*

Tbn. *pp*

Tuba *pp*

88

Perc. 1 *mf* *pp*

Perc. 2 [Crash Cymbal] *pp*

Perc. 3 [to Marimba] *mf*

Pno.

88 $\text{♩} = 78$

Vln. I *mf* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *mf* *pp*

Vc. *p* *pp*

D.B. *p* *pp*

93

F

1 Fl. 2

Picc.

Ob. 1
2

E. Hn.

1 Cl. 2

3 [clarinet 3 to bass clarinet]

Bsn. 1
2

C. Bn.

1 Hn. 3

2 Hn. 4

B. Tpt.

Tbn.

Tuba

93

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

[Crotalos]

[Marimbs]

[Triangle]

Senza Ped.

93

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

F

98

Fl. 1
Fl. 2
Picc.
Ob. 1
Ob. 2
E. Hn.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Bsn. 1
C. Bn.

Dynamic markings: *p*, *mp*, *pp*, *p*

Measure numbers: 98, 99, 100, 101, 102

98

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba

Measure numbers: 98, 99, 100, 101, 102

98

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Cel.

Measure numbers: 98, 99, 100, 101, 102

98

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Dynamic markings: *pp*, *p*, *pp*, *pp*

Measure numbers: 98, 99, 100, 101, 102

103

G

Fl. 1 *pp*

Fl. 2 *p* *mf* *pp*

Flauta

Ob. 1

Ob. 2

E. Hn.

Cl. 1 *mf* *pp* *p*

Cl. 2 *p* *mp* *pp*

Cl. 3

Bsn. 1

C. Bn.

103

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

B. Tpt.

Tbn.

Tuba

103

Perc. 1

Triangle

Perc. 2 *p*

Perc. 3

103

G

Cel. *pp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *p* *pp*

D.B. *p* *pp*

107

1 Fl. 2

3 Ob. 1 2

E. Hn.

1 Cl. 2

Bs Cl.

1 Bsn. 2

C. Bn.

p *mf* *pp*

107

1 Hn. 3

2 4

Bs. Tpt.

Tbn.

Tuba

pp

107

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Cel.

mf

p *mf*

107

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Tutti

D.B.

Tutti

lll

1 Fl. 2 Fl. 3 Fl.

1 Ob. 2 Ob.

E. Hn.

1 Cl. 2 Cl.

Bs Cl.

1 Bsn. 2 Bsn.

C. Bn.

lll

1 Hn. 3 Hn. 4 Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

lll

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Cel.

lll

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

115

1 Fl. 2 Fl. 3 Fl.

1 Ob. 2 Ob.

1 E. Hn. 2 E. Hn.

1 Cl. 2 Cl.

1 Bs. Cl. 2 Bs. Cl.

1 Bsn. 2 Bsn.

1 C. Bn. 2 C. Bn.

115

1 Hn. 3 Hn.

2 B. Tpt. 4 B. Tpt.

1 Tbn. 2 Tbn.

1 Tuba 2 Tuba

115

1 Perc. 1 2 Perc. 1

1 Perc. 2 2 Perc. 2

1 Perc. 3 2 Perc. 3

1 Hp. 2 Hp.

Vibrafono

Glockenspiel

115

1 Vln. I 2 Vln. I

1 Vln. II 2 Vln. II

1 Vla. 2 Vla.

1 Vc. 2 Vc.

1 D.B. 2 D.B.

119

Fl. 1, 2, 3
Ob. 1, 2
E. Hn.
Cl. 1, 2
Bs. Cl.
Bsn. 1, 2
C. Bn.

pp, pp, pp, p

119

Hn. 1, 2, 3, 4
B. Tpt.
Tbn.

pp, mp, p

119

Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Pno.

mf, pp, p, mf, p

Ped. Let ring..

119

Vln. I
Vln. II
Via.
Vc.
D.B.

mf

H

124

Fl. 1, 2, 3
Ob. 1, 2
E. Hn.
Cl. 1, 2
Bs Cl.
Bsn. 1, 2
C. Bn.

124

pp mf
f
p
mf pp pp mp
mf pp p pp p
pp
solo f

124

Hn. 1, 2, 3, 4
B. Tpt.
Tbn.
Tuba

124

mp pp

124

Timp.
Perc. 1, 2, 3
Cel.

124

p f

H

124

Vln. I, II
Vla.
Vc.
D.B.

124

p mf p mf mf

129

1 Fl. 2 Fl. 3 Fl.

Ob. 1 2

E. Hn.

1 2 Cl.

Bs. Cl.

Bsn. 1 2

C. Bn.

129

1 3 Hn.

2 4

B. Tpt.

Tbn.

Tuba

129

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pno.

Cel.

129

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

134

1 Fl. 2

3

Ob. 1 2

E. Hn.

1 2 Cl.

Bs Cl.

1 2 Bsn.

C. Bn.

f *pp*

pp *mp*

p *molto espressivo*

134

1 3 Hn.

2 4

Bs Tpt.

Tbn.

Tuba

pp *mp* *pp*

pp

134

Timp.

134 Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

pp

Pno.

p

Let ring...

134

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mp *mf* *mp*

mp *mf* *mp*

mp *mf* *mp*

f *mf* *f* *mf* *f* *mf*

f *mf* *f* *mf* *f* *mf*

139

1 2
Fl.

3

1 2
Ob.

E. Hn.

1 2
Cl.

Bs Cl.

1 2
Bsn.

C. Bn.

Solo
mf molto espressivo
f
mf

pp
pp
pp
mf

139

1 3
Hn.

2 4

B♭ Tpt.

1 3
Tbn.

2 4

Tuba

p
mp
mp
pp
mp

139

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

mf
mf
mf
mf

139

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf
mp
mf
mp
f
mf
f
mf

I

1

FL 1 2 3

Ob. 1 2

E. Hn.

CL 1 2

Bs. Cl.

Bsn. 1 2

C. Bn.

pp p mp p

[to Bb. Cl.]

p

143

Hn. 1 2 3 4

Bs. Tpt. 1 2 3

Tbn. 1 2 3 4

Tuba

mf p

mf

mf

p

143

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

p

RH LH

Hp.

Pno.

mf

p

mf

p

Ped.

143 I

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf mp mf mp

mf mp

mf mp

f mf

f mf

f mf

f mf

f mf

f mf

1 *mf* *pp* *mf* *p*

Fl. 2 *pp* *mf* *p*

Ob. 1 2

E. Hrn.

1 *mf*

Cl. 2 *mf*

Bs Cl.

Bsn. 1 2 *mp* *p*

C. Bn.

148

Hn. 3 *f* *p* Solo *mf*

4 *mf*

B. Tpt. 1 2 *pp* *mf*

3 *mf*

Tbn. *mp*

Tbn. *mf*

148

Perc. 1 *p* *mp*

Perc. 2

Perc. 3 *pp*

Perc. 3 [Glk to Marimba]

Hp.

148

Vln. I *mf* *mp* *f*

Vln. II *mf* *mp* *f*

Vla. *mf* *mp* *f*

Vc. *mf* *mp* *f*

D.B. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

153

J

Musical score for Flutes (Fl. 1, 2, 3), Oboes (Ob. 1, 2), English Horns (E. Hn.), Clarinets (Cl. 1, 2, 3), Bassoons (Bsn. 1, 2), and Basses (C. Bn.). The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features various dynamics such as *f*, *mf*, and *p*, and includes articulation marks like accents and slurs. A section marked 'J' begins in the fifth measure of the first system.

153

Musical score for Horns (Hn. 1, 2, 3, 4), Trumpets (B. Tpt. 1, 2, 3), Trombones (Tbn. 1, 2, 3, 4), and Tubas. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps. It includes dynamics like *mf*, *f*, and *ff*, and features long melodic lines for the horns and rhythmic patterns for the trumpets and trombones.

153

Vibrafono to Bombo

Musical score for Percussion (Perc. 1, 2, 3) and Harp (Hp.). Percussion 1 includes a section labeled 'Vibrafono to Bombo'. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps. It features rhythmic patterns and dynamics such as *p* and *f*.

153

J

Musical score for Violins (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps. It includes dynamics like *mf*, *f*, and *p*, and features melodic lines for the strings. A section marked 'J' begins in the fifth measure of the first system.

158

1 Fl. 1

2 Fl. 2

3 Fl. 3

1 Ob.

2 Ob.

1 E. Hn.

2 Cl. 1

3 Cl. 2

1 Bsn.

2 Bsn.

C. Bn.

This system contains the musical notation for the woodwind and string sections. It includes parts for Flute 1, Flute 2, Flute 3, Oboe 1, Oboe 2, Horn 1, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 1, Bassoon 2, and Contrabass. The notation features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are numerous slurs and phrasing marks throughout the score.

158

1 Hn.

2 Hn.

3 Hn.

1 B. Tpt.

2 B. Tpt.

3 B. Tpt.

1 Tbn.

2 Tbn.

3 Tbn.

4 Tbn.

This system contains the musical notation for the brass instruments. It includes parts for Horn 1, Horn 2, Horn 3, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, and Trombone 4. The notation is mostly rests, indicating that these instruments are silent during this section.

158

1 Perc. 1

2 Perc. 2

Hp.

Cel.

This system contains the musical notation for percussion and keyboard instruments. It includes parts for Percussion 1, Percussion 2, Harp, and Celesta. The Harp part features a complex melodic line with dynamic markings such as *f*, *p*, and *mf*. The Celesta part has a rhythmic accompaniment with dynamic marking *p*.

158

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

solo molto espressivo

mp

This system contains the musical notation for the string instruments. It includes parts for Violin, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The Violin part is marked *solo molto espressivo* and *mp*. The other string parts provide a steady rhythmic accompaniment.

163

K

FL 1, 2, 3

Ob. 1, 2

E. Hn.

Cl. 1, 2, 3

Bsn. 1, 2

C. Ba.

p *mf*

163

Hn. 1, 2, 3, 4

B♭ Tpt.

Tbn. 1, 2, 3, 4

p *mf*

163

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Cel.

to ride cymbal

Ride Cymbal non let ring

p *mf* *f*

163

K

Vln. 1, 2

Vla.

Vc.

D.B.

cresc. *mf* *f*

168

1 *mf* *p*

Fl. 2 *mf*

3 *mf* *p* [Flute 3 to piccolo]

Ob. 1 *mf* *f*

E. Hn. *mf* *f* *p*

Cl. 1 *p*

Cl. 2 *p*

Cl. 3 *p*

Bsn. 1 *mf* *f*

Bsn. 2 *mf* *f*

C. Bn. *mf* *f* *p*

168

Hn. 3

B. Tpt. *mf* *f* *mf* *mf* *mf*

Tbn. 1 *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Tbn. 3 *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Tbn. 4 *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Tuba *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

168

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3 *mf* *p*

Pno. *p* *mf* *Ped.*

Cel. [Celesta to Piano]

168

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

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

Vla. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

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

D.B. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

L

Musical score for woodwinds and brass instruments. The score includes parts for Flute 1 and 2, Piccolo, Oboe 1 and 2, English Horn, Clarinet 1, 2, and 3, Bassoon 1 and 2, and Contrabass. The music is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Dynamics include *p*, *f*, *mf*, and *ff*. A *Picc.* marking is present for the Piccolo part.

Musical score for brass instruments. The score includes parts for Horn 1, 2, 3, and 4, Trumpet in B-flat, Trombone 1, 2, and 3, and Tuba. The music is in 4/4 time with a key signature of three sharps. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. A *a2* marking is present for the Horn 1 part.

Musical score for percussion and piano. The score includes parts for Percussion 1, 2, and 3, and Piano. The music is in 4/4 time with a key signature of three sharps. Dynamics include *p*, *f*, and *mf*. A *173* marking is present for Percussion 1.

L

Musical score for string instruments. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 4/4 time with a key signature of three sharps. Dynamics include *f*, *mf*, and *ff*. A *173* marking is present for Violin I.

178

Fl. 1 *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Fl. 2 *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Picc. *mf* *f* *mf*

Ob. 1 *f* *p*

Ob. 2 *f* *pp*

E. Hn. *mf* *f* *pp*

Cl. 1 *f* *mf* *mf* *f*

Cl. 2 *mf* *f* *mf* *f*

Cl. 3 *mf* *f* *f* *mf*

Bsn. 1 *p* *f*

Bsn. 2 *mf* *f*

C. Bn. *f* *mf*

178

Hr. 1 *cresc.*

Hr. 2 *cresc.*

Hr. 3 *cresc.*

Hr. 4 *cresc.*

Bv. Tpt. *cresc.*

Tbn. 1 *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Tbn. 2 *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Tuba *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

178

Timp. *cresc.*

Perc. 1 *cresc.*

Perc. 2 *cresc.*

Perc. 3 *Marimba* *p* *mf*

Pao. *p*

178

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

Vln. II *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *ff* *f* *ff* *mf*

Vla. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *ff* *f* *ff* *mf*

Vc. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *ff* *f* *ff* *mf*

D.B. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *ff* *f* *ff* *mf*

M

Fl. 1 *f* *mf* *f* *mf*

Fl. 2 *f* *mf* *f* *mf* *f*

Picc. *mf* *f* *mf* *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

E. Ha. *f*

Cl. 1 *f* *mf* *f* *mf*

Cl. 2 *f* *mf* *f* *mf*

Cl. 3 *mf* *f* *mf* *f*

Bsn. 1 *pp*

Bsn. 2 *pp* *mf* *mf*

C. Bn. *ff*

182

Hr. 1 *f*

Hr. 2 *f*

B. Tpt. 1 *f*

B. Tpt. 2 *f*

B. Tpt. 3 *f*

3 *f* *mf*

4 *f*

Tuba *f*

182

Timp. *p*

Perc. 1 *f* *f*

Perc. 2 *f*

Perc. 3 *f* *p* *f*

Pno. *f*

182 M

Vln. I *f* *mf* *f* *mf* *ff* *f*

Vln. II *f* *mf* *f* *mf* *ff* *f*

Vla. *f* *mf* *f* *mf* *ff* *f*

Vc. *f* *mf* *f* *mf* *ff* *f*

D.B. *f* *mf* *f* *mf* *ff* *f*

186

[N]

1 Fl. 1 *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

2 Fl. 2 *f* *ff* *f* *ff* *f* *f*

Picc. *f* *ff* *f* *ff* *f* *f*

Ob. 1 *ff*

Ob. 2 *ff*

E. Ha. *ff*

1 Cl. 1 *f* *ff* *f* *ff* *f* *f*

2 Cl. 2 *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

3 Cl. 3 *f* *ff* *f* *ff* *f* *f*

1 Bsn. *f*

2 Bsn. *f*

C. Bn. *f*

186

3 Ha. 1 *ff*

4 Ha. 2 *ff*

1 B. Tpt. *ff*

2 B. Tpt. *ff*

3 B. Tpt. *ff*

1 Tbn. *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

2 Tbn. *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

3 Tuba *ff*

186

Timp. *f*

Perc. 1 *ff*

Perc. 2 *ff*

Perc. 3 *ff*

Pno. *ff*

186

[N]

Vln. I *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

Vln. II *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

Vla. *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

Vc. *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

D.B. *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

190

Fl. 1

Fl. 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

E. Hn.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

Bsn. 1

Bsn. 2

C. Bn.

190

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 4

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 4

Tuba

190

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Pno.

190

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Sul tasto

pp

pp

pp

pp

195

1 2

Fl.

Picc.

1 2

Ob.

E. Hn.

1 2

Cl.

3

1 2

Bsn.

C. Bn.

195

1 3

Hn.

2 4

B. Tpt.

1 3

Tbn.

2 4

Tuba

195

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Ride Cymbal

p

Hp.

mf

Pno.

195

Vln. I

Vln. II

Tutti

Vla.

Vc.

D.B.

P $\overset{-3}{\curvearrowright} \text{♩} = \text{♪}$ ($\text{♩} = 117$)

1 2
Fl.
Picc.
Ob. 1 2
E. Hn.
Cl. 1 2
3
Bsn. 1 2
C. Bn.

200
Hn. 1 3
2 4
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba

200
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

Hp.

P $\overset{-3}{\curvearrowright} \text{♩} = \text{♪}$ ($\text{♩} = 117$)

200
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

206

Fl. 1 2

Picc.

Ob. 1 2

E. Hn.

Cl. 1 2 3

Bsn. 1 2

C. Bn.

Detailed description: This system contains the woodwind and string parts. The Flute (Fl.) part has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering (1) indicated above the first measure. The Piccolo (Picc.) part has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering (1) indicated above the first measure. The Oboe (Ob.) part has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering (1) indicated above the first measure. The English Horn (E. Hn.) part has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering (1) indicated above the first measure. The Clarinet (Cl.) part has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering (1) indicated above the first measure. The Bassoon (Bsn.) part has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering (1) indicated above the first measure. The Contrabass (C. Bn.) part has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering (1) indicated above the first measure.

206

Hn. 1 2 3 4

Bb Tpt.

Tbn.

Tuba

Detailed description: This system contains the brass parts. The Horn (Hn.) part has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering (1) indicated above the first measure. The Trombone (Tbn.) part has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering (1) indicated above the first measure. The Tuba part has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering (1) indicated above the first measure.

206

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Detailed description: This system contains the percussion parts. The Timpani (Timp.) part has a dynamic marking of *pp* and a dynamic marking of *p* indicated above the first measure. The Percussion 1 (Perc. 1) part has a dynamic marking of *p* indicated above the first measure. The Percussion 2 (Perc. 2) part has a dynamic marking of *p* indicated above the first measure. The Percussion 3 (Perc. 3) part has a dynamic marking of *p* indicated above the first measure.

Hp.

Detailed description: This system contains the piano part. The piano part has a dynamic marking of *mf* and a dynamic marking of *p* indicated above the first measure.

206

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Detailed description: This system contains the string parts. The Violin I (Vln. I) part has a dynamic marking of *pp* indicated above the first measure. The Violin II (Vln. II) part has a dynamic marking of *pp* and a dynamic marking of *Tutti* indicated above the first measure. The Viola (Vla.) part has a dynamic marking of *pp* indicated above the first measure. The Violoncello (Vc.) part has a dynamic marking of *pp* indicated above the first measure. The Double Bass (D.B.) part has a dynamic marking of *pp* indicated above the first measure.

212

1 2

Fl.

Picc.

Ob. 1 2

E. Hn.

1 2

Cl.

3

Bsn. 1 2

C. Bn.

This block contains the musical notation for woodwinds and brass instruments. It includes parts for Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabassoon (C. Bn.). The notation features various note values, rests, and dynamic markings across six systems.

212

1 3

Hn.

2 4

B \flat Tpt.

Tbn.

Tuba

This block contains the musical notation for brass instruments. It includes parts for Horn (Hn.), Trumpet (B \flat Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The notation features various note values, rests, and dynamic markings across six systems.

212

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

This block contains the musical notation for percussion instruments. It includes parts for Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The notation features various note values, rests, and dynamic markings across six systems.

Hp.

This block contains the musical notation for the piano (Hp.). It features a complex melodic and harmonic structure with various note values, rests, and dynamic markings across six systems.

212

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

This block contains the musical notation for string instruments. It includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The notation features various note values, rests, and dynamic markings across six systems.

218

Fl. 1 2

Picc.

Ob. 1 2

E. Hn. *mf*

Cl. 1 2 3 *mp*

Bsn. 1 2

C. Bn.

218

Hn. 1 2 3 4 *pp*

B. Tpt.

Tbn.

Tuba

218

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

218

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B. *pp*

Q

224

Fl. 1 *mp* *f*

Fl. 2 *mf* *f*

Picc. *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

E. Hn. *f*

Cl. 1 *f*

Cl. 2 *f*

Cl. 3

Bsn. 1

Bsn. 2

C. Bn.

224

Hn. 1 *p* *f*

Hn. 2 *p* *f*

B. Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tuba *f*

224

Timp. *pp* *f* Let ring...

Perc. 1 *f* Let ring...

Perc. 2 *pp* *f* Let ring...

Perc. 3

224

Hp. *f*

Q

224

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

229

1 *p* *mf* *f*

Fl. 2 *p*

Picc. *p*

Ob. 1 2

E. Hn. *f*

Cl. 1 *mf* *f*

Cl. 2 *mf* *f*

Cl. 3 *mf* *f*

Bsn. 1 2 *mf* *f*

C. Bn.

229

Hn. 1 3 4

B. Tpt.

Tbn.

Tuba

229

Timp.

Perc. 1 *Vibrafono* *p* *f*

Perc. 2 *p* *f*

Perc. 3 *p* *f*

229 *(8^{ma})*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

234

Fl. 1, 2
Picc.
Ob. 1, 2
E. Hn.
Cl. 1, 2, 3
Bsn. 1, 2
C. Bn.

mf, *f*, *p*, *pp*, *f*, *mf*

Detailed description: This block contains the musical notation for woodwind and brass instruments. The Flute 1 and 2 parts feature a continuous sixteenth-note pattern with dynamics *mf* and *f*. The Piccolo part mirrors this pattern. The Oboe 1 and 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The English Horn part has a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The Clarinet 1, 2, and 3 parts have melodic lines with dynamics *p* and *f*. The Bassoon 1 and 2 parts play a rhythmic pattern with dynamics *pp* and *f*. The Contrabassoon part is mostly silent.

234

Hn. 1, 2, 3, 4
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba

p

Detailed description: This block contains the musical notation for Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The Horns 1, 2, 3, and 4 parts play sustained chords with dynamics *p*. The Trumpets (B♭), Trombones, and Tuba parts are mostly silent.

234

Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3

f, *f*

Detailed description: This block contains the musical notation for Percussion instruments. The Timpani part is silent. Percussion 1 plays a continuous sixteenth-note pattern with dynamics *f*. Percussion 2 and 3 play sustained chords with dynamics *f*.

234

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

mf

Detailed description: This block contains the musical notation for Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Violin I and II parts play sustained chords with dynamics *mf*. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts play sustained chords.

238

1 *f*

Fl. 2 *p* *mf* *f*

Picc. *f*

Ob. 1 *a2* *mf* *f*

Ob. 2 *mf* *f*

E. Hn. *f* *mf* *f* *mf*

Cl. 1 *f* *mf* *f* *mf*

Cl. 2 *mf* *f* *mf* *f*

Cl. 3 *mf* *f* *mf* *f*

Bsn. 1 2

C. Bn.

238

Hn. 1 2 3 4

Bs. Tpt. 1 2 3 *a2* *f* *f*

Tbn.

Tuba

238

Timp.

Perc. 1 *p*

Perc. 2

Perc. 3

238

Vln. I *8^{ma}*

Vln. II *8^{ma}*

Vla. *8^{ma}*

Vc. *8^{ma}*

D.B. *8^{ma}*

242

1 2

Fl.

Picc.

Ob. 1 2

E. Hn.

Cl. 1 2 3

Bsn. 1 2

C. Bn.

242

Hr.

B♭ Tpt. 1 2 3

Tbn. 1 2 3 4

Tuba

242

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Cel.

242

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

246

1 Fl. 2 Fl. Picc. Ob. 1 Ob. 2 E. Hn. Cl. 1 Cl. 2 Cl. 3 Bsn. 1 Bsn. 2 C. Bn.

246

1 Hn. 2 Hn. 3 Hn. 4 Hn. Bb Tpt. 1 Bb Tpt. 2 Bb Tpt. 3 Bb Tpt. 4 Bb Tpt. Tbn. 1 Tbn. 2 Tbn. 3 Tbn. 4 Tbn. Tuba

246

Timp. Perc. 1 Perc. 2 Perc. 3

Cel.

246

Vln. I Vln. II Vla. Vc. D.B.

250

1 FL 2

Picc.

1 2 Ob.

E. Hn.

1 2 Cl.

3

1 2 Bsn.

C. Bn.

pp

p

p

p

p

250

1 2 3 4 Hn.

1 2 3 B♭ Tpt.

1 2 3 4 Tbn.

Tuba

p

p

p

p

250

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

ff

ff

p

pp

[to crotales]

[Crotales]

Cel.

250

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

pp

pp

pp

pp

pp

R

♩ = 88

1
2
3
4

Cl.

1
3
2
4

Hn.

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Cel.

pp

p

p

p

pp

p

Solo

p Dolce e molto espressivo.

Solo

p Dolce e molto espressivo.

R

♩ = 88

255

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

261

1
2

Fl.

Picc.

1
2
3

Cl.

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

pp

pp

266

1 2

Fl.

Picc.

1 2

Cl.

3

Perc. 2

Perc. 3

Hp.

Cel.

266

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

271

1 2

Fl.

Picc.

1 2

Cl.

3

Bsn. 1 2

C. Bn.

271

Vln. I

Vln. II

Vla. Div.

Vc.

D.B.