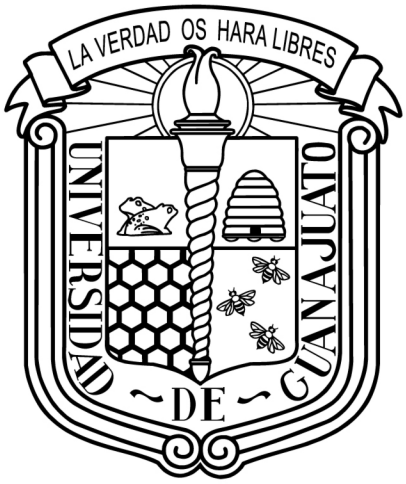
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



Campus Guanajuato

División de Arquitectura, Arte y Diseño

Genitum Non Factum©

Trabajo de Titulación en la modalidad de ejecución de Obra Artística para obtener el grado de Maestro en Composición, NMST.

presenta:

Ramses Lara Alvarez

Director:

Mtro. Ignacio Alcocer Pulido

Sinodales:

Dr. Francisco Javier García Ledesma

Dr. Luis Flores Villagómez

Diciembre de 2022

Agradecimientos.

A mi Madre y Hermanos; incondicionales. Al Mtro. Ignacio Alcocer Pulido, director de esta obra y catedrático de todas mis materias de especialidad en composición, por su labor de especializarme en varias de las materias musicales. A mis sinodales; Dr. Francisco Javier García Ledesma, Dr. Luis Flores Villagómez y a todos mis maestros a lo largo de 8 años de estancia en DEMAE, en especial al Maestro Abel Gustavo Huerta García, ya que sin su formación intensiva nada hubiera sido posible, sin solfeo, entrenamiento auditivo y conjuntos corales, no hay músico, sin olvidar su humanidad y fortaleza que para mi persona son puntos clave.

INDICE

Agradecimientos…….……...….Pag. 3

Indice…….Pag. 4

Descripción de la obra ……..Pag. 5

Análisis de la fuga, Misa Breve – Credo parte 1……..Pag. 10

Partituras ……...Pag. 25

Bibliografía……Pag. 235

Datos de audiovisual en internet……Pag. 235

Anexo

Protocolo para realización técnica de la obra ……..….....Pag. 237

GENITUM NON FACTUM

descripción de la obra

Genitum Non Factum, titulo de la obra, nombre que tiene origen en el credo católico o credo de Nicea que en español se tradujo; *Engendrado No Creado***,** haciendo alusión directa a la concepción artística de la composición de este trabajo, así mismo referenciando la tradición de los primeros conservatorios donde se enseñaba música, que estuvieron estrechamente relacionados al catolicismo, en donde fueron formados músicos muy sobre salientes en varias etapas de la historia musical. La obra es una demostración técnica al modo de la tradición escolástica donde los principales sistemas formales; las instrumentaciones usuales y las técnicas de la practica común le dan forma. El cuerpo de dicha obra está compuesto de 21 piezas: 60 minutos, las cuales se detallan en: - Tres piezas contrapuntistas estilo barroco para piano. - Una misa breve completa de siete piezas para coro a 4 voces con acompañamiento de orquesta de cuerdas, órgano, alientos y cantantes solistas en algunos momentos. - Dos Lied para voz solista y piano, - Bagatela para trompeta y piano. - Variaciones sobre un tema creado con la estructura armónica de Schumman. -Sonata para clarinete y piano de cuatro movimientos. -Orquesta de cuerdas en forma libre con dos movimientos, y. Un conjunto de orquesta de cuerdas, piano y órgano que es un tema incidental.

Sinopsis de las piezas.

1.-*Preludio Perpetuo para Piano*. **Allegretto** con forma preludio[1] en la técnica de contrapunto instrumental a tres (3) voces del estilo de J. S. Bach. En la formación académica del compositor, los grados intermedios estudian profundamente la lectura e interpretación de este estilo para entrenar el oído y la técnica de escritura tonal, por lo cual, es una obligación componer algo en esta forma para abrir la obra, en esta resalta la práctica de la técnica de la modulación transitoria para darle variante al motivo, como es usual en la forma citada, resultando una introducción escolar a la imitación contrapuntística.

2.-*Sinfonía No.1 para piano*. La invención a 3 voces o dicha Sinfonía en el periodo barroco, es la forma de composición en la textura del *contrapunto armónico* del estilo de J.S. Bach. La Sinfonía No.1 es una pieza de carácter sobrio en tempo de **Adagio** para demostrar el contrapunto imitativo donde el motivo y los contra motivos tienen una tendencia a ser la técnica preparatoria para aprender la estructura de la fuga.

3.-*Sinfonía No.2 para piano*. Misma técnica, contexto y carácter de la Sinfonía no.1 pero esta vez se empleó un motivo principal más extenso para hacer la práctica del modo previo a la fuga ya mencionado; esto le da un aire temático más extenso al motivo, dando un resultado distinto y satisfactorio.

[1] En el presente trabajo se toma en cuenta la definición de preludio que proporciona el Diccionario Enciclopédico de la Musica -Oxford: Una pieza de carácter improvisatorio, con motivos rítmicos y melódicos contados (obstinato), desarrollados en una tonalidad y con modulaciones transitorias.

4.-*Misa Breve – Kyrie Eleison*. El Oboe resulta característica melódica que junto con el acompañamiento orquestal forma la textura homofónica que se equilibra y se complementa con partes de orden polifónico, así resulta ser la configuración para darle el sonido solemne que es usual en los *Kyrie Eleison* siendo este la apertura de la *Misa Breve*. La forma de esta pieza es ternaria, la medida de sus partes está dirigida por la letra preestablecida, la cual es el elemento principal.

5.- *Misa Breve – Gloria*. Una pieza apegada al texto con su carácter festivo y brillante sin perder lo solemne es el canon que domina esta pieza, la introducción instrumental con la sección de trompetas que da paso al coro en textura homofónica y su acompañamiento de la orquesta de cuerdas para dar realce sonoro es la fórmula de la primera parte. La segunda parte de la pieza a manera de motete de textura mixta el cual tiene mayor envergadura en duración, para luego regresar al tema y textura inicial, así es como se conforma su forma tripartita (A-B-A).

6.- *Misa Breve – Credo*, primera parte. Esta pieza es una fuga de escuela con todas sus partes. En esta la música es ajustada al texto y no el texto a la música, la técnica de una fuga vocal con texto definido es un ejercicio de composición que requirió de bastante análisis y reflexión técnica. El carácter de la fuga es un **Allegro** sin perder lo sobrio, en textura completamente contrapuntista donde la orquesta apoya al coro en sus 4 voces[2].

7.- *Misa Breve – Credo*, segunda parte. Es una de las piezas de mayor duración en la obra. Las características principales de esta son: está escrita en tonalidad relativa menor (sol m) para asegurar su carácter dramático, aunque esto no sería definitivo por eso se utilizó una dotación de protagonismo en la sección de bajos y de tenores, ya que los registros bajos contribuyen a reforzar el drama, así como darle momentos de protagonismo al órgano el cual va equilibrando la textura con armonías y melodía en registro agudo con su característica intensidad. Asimismo, la orquesta de cuerdas lleva refuerzo armónico en el registro agudo para asegurar la textura de manera completa. Se resalta el uso de las armonías en posiciones invertidas procurando el uso técnico funcional y en ocasiones un empleo sutil del acorde disminuido. Debo mencionar que de la Misa Breve es donde se introducen licencias creativas de carácter personal.

8.- *Misa Breve – Sanctus*. Con la inquietud de perfeccionar el estudio del contrapunto vocal con letra predefinida, fue la primera pieza elaborada del conjunto, con una temática en su totalidad original, pero con grandes influencias de Johann Sebastian Bach, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Franz Schubert, es pues la primera demostración de composición sobre el coro, la orquesta de cuerdas y *continuo* de órgano.

9.- *Misa Breve - Benedictus*. Se trata de un tema derivado pues la potencialidad de la pieza original es de mucho impacto en la formación académica del compositor, con el mismo proceso de derivación descrito en la *Sonata I*[3], pero ahora con la *Misa Sancti Joannes de Deo* (*San Juan de Dios*) de Joseph Haydn, Hob XXII:7 (Novello 8) como modelo, se trata de una obra con gran influencia en el mundo y significativa en compositores posteriores como Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert y Felix Mendelssohn.

---

2 Esta pieza es analizada ampliamente en la sección siguiente, pag. 7.

3 Ver descripción no.15 en la pag.5.

10.- *Misa Breve - Agnus Dei*. Para terminar el conjunto de la misa y reforzar el ciclo, se inicia la pieza con un tema tratado bajo esquemas contrapuntísticos libres que en lo personal es uno de los mayores gustos y retos de estudio, se re-expone el tema y la armonía del Kyrie Eleison, pero con la letra de *Agnus Dei*, para finalizar el ciclo, pero reduciéndolo a solo órgano para recordar el estilo de la capilla mexicana que se desarrolló bajo influencias de esquemas formales de los Cecilianos[4] en los años 90 donde se ejecutaba un *solo* de órgano.

11.- *Lied – Ausencia*. En *tempo* **Grave** y en tonalidad Fa sostenido menor, esta pieza fue de las primeras creaciones de este proyecto, de ahí su cualidad orgánica; planeando que se ajustara a casi cualquier tesitura de voz femenina, también planeando entrenar una composición donde la música se ajustara al texto. El texto se encargó a un letrista sobre la temática de la ausencia del padre, de donde viene el título de la pieza, que dio como resultado una simbiosis intelectual entre poeta y compositor, bajo esta premisa se puede aseverar que la obra está bien lograda. Musicalmente su carácter dramático muestra la inquietud sin salir del estilo académico y con influencias de los lieder de F. P. Schubert, Robert Schumann y J. Brahms y dio como resultado una estructura morfológica ternaria (A-B-A)

12.- *Lied – Luna*. Un proceso creativo desde la lírica, comenzando por escribir una letra que expresara los sentimientos de un artista al enfrentarse a la sociedad que presiona sobre una realización económica y no la personal, es aquí donde se ubica a la luna como símbolo pues es lúgubre, pero refleja una sutil luz suficiente para ver en la oscuridad, esta es la idea base de la lírica de esta pieza; escrita la letra, se compuso la melodía contemplando a la voz de tenor para su materialización, donde tuviera más campo de ser expresivo que ágil apegándose a las estructuras y texturas clásicas de la forma tradicional del romántico, en este caso se recurrió a la forma ternaria tradicional A-B-A.

13.- *Bagatela para Trompeta y Piano – Orígenes*. Señalada como favorita por Ludwing van Beethoven, la tonalidad de Do menor, fue el material tonal usado aquí, donde resulta místico. Es una pieza donde se ha buscado adaptar melodías exóticas a un contexto didáctico y expresivo, para integrarlo en mi propio estudio artístico e influir en estudiantes que llegasen a leer este texto, sin complicaciones en su forma para que resulte atractiva e influya hacia las formas y trabajo armónico de la música académica en una forma libre, es decir disposición libre de partes.

14.-*Variaciones de modelo armónico de Schumann*. Un trabajo de demostración técnica en donde el fin es hacer un viaje de variantes un tema compuesto sobre la base armónica de las *Escenas Infantiles* de Robert Schumann (Op.15 No.1). Se hace énfasis en el trabajo técnico en la cual se realizan modulaciones a medio tono y un tono de distancia a partir de la tonalidad de partida pero que en el circulo armónico son lejanas: de Re a Mib y de Re a Mi es decir relaciones indirectas cerradas, de acuerdo a lo que establece Arnold Schoenberg en las Funciones Estructurales de la Armonía.

[4] Cecilianos. El Diccionario Oxford de la Música define como: Movimiento del siglo XIX para la reforma de la música de iglesia donde se busca establecer el estilo de Palestrina como patrón a seguir junto con sus texturas polifónicas y contrapuntísticas, para diferenciar de la música de carácter operistico, Lorenzo Perosi, Marco Enrico Bossi, Raffaele Manari, Raffaele Casimiri, Césare de Sanctis, entre otros, pertenecieron a este movimiento.

15.-*Sonata para Clarinete y Piano, I*. Una labor de derivación sobre el trabajo de Camile Saint Saëns, de su Sonata para Clarinete y Piano en Mi bemol Mayor Op.167. En el aprendizaje y formación del compositor así como de cualquier músico es imposible dejar de estudiar obras maestras y aprender todo lo posible de ellas. Para realizar la derivación se trabajó todo un desglose, análisis y comprensión de su forma, armonía, ritmo, melodía y contrapunto, posteriormente se realizaron temas similares a los originales, así como adecuaciones armónicas no tan alejadas del sistema original. La obra es un ejercicio tanto para la asimilación de la forma sonata así como ejercitar la escritura integrada del clarinete con el piano, de acuerdo a los parámetros formales de la Sonata.

16.-*Sonata para clarinete y piano, II - Scherzo.* Entender el carácter artístico y técnico de un Scherzo es la condición de esta pieza, es una pieza relajada y alegre pero con una forma muy establecida en el estilo clásico, un reto de disciplina, la modulación que contiene su parte central, hacia el Tercer Grado Mayor (Mediante Cromática) resulta muy contrastante, no solo por su cambio de tonalidad, sino también por su carácter.

17.- *Sonata para clarinete y piano, III - Intermezzo.*Para reforzar el carácter de ciclo de la sonata se tomaron los temas compuestos en la parte I para dar un aire de re-exposición, pero ahora liberándose en la parte B donde se aleja hasta llegar a la influencia de la armonía de César Franck en la *Sonata para Violín y Piano*; los acordes con séptima sin preparar y finalmente retornar al tema principal.

18. *Sonata para clarinete y piano, IV - Rondó Finale.* Lo complejo de recapitular el estribillo contrastando con la copla en un parentesco muy cercano, pero sin entrar en el carácter minimalista, aprendido por nuestra generación expuesta al radio con música popular donde se usa esta forma, sin ser la misma muchas veces pero a la cual estuvimos sometidos durante tanto tiempo fue el gran reto de realizar esta pieza.

19.-*Orquesta de Cuerdas – I, Aquarius Mass.* **Allegreto Dramatico** escrito en tonalidad de Do menor y en forma libre, es de los estilos más personales plasmados en *Genitum Non Factum*. Se hizo puramente siguiendo un dictado mental, esto es siguiendo las melodías, armonías y ritmos que suenan en la mente, posteriormente se le dio un tratado formal y lógico, su principal característica es que la orquesta se mantiene en el registro grave, el *divisi* en los primeros violines del primer fragmento para lograr equilibrar la textura así como la melodía armonizada en el segundo fragmento que resultan en parentesco.

20.-*Orquesta de Cuerdas – II, Marionette 6.16.* La búsqueda de un carácter cinematográfico se logró visualizando los contextos de la música con aires circenses popularizada en bastantes obras cinematográficas de suspenso del siglo pasado. Para darle contraste al primer movimiento se realizó la búsqueda de una armonía más abierta que la de la anterior pieza buscando el brillo, los usos de técnica van desde lo tradicional hasta lo libre. Fragmentos previos de esta pieza están incluidos como parte del Soundtrack del cortometraje 6.16*.

21.-*Tema incidental del *Cortometraje 6.16.* Con un ambiente dramático y misterioso conforme al Cortometraje escrito y realizado por el cineasta Hiram G. Rodríguez. La creación de la pieza fue encargada por el cineasta describiendo su contexto. La primera versión terminada de la obra es la que se incluye en la banda sonora. El cortometraje ha ganado al rededor del mundo diversos concursos de cine independiente y ha sido transmitido en el presente año por el Canal 22 uno de los canales culturales de México. La composición se hizo buscando la sonoridad del conjunto establecido por una orquesta de cuerdas, piano y órgano buscando el sonido profundo, seleccionando así un segundo grado como centro tonal y finalizando la pieza en su quinto grado como recurso de suspenso.
https://www.facebook.com/616cortometraje

Análisis – Credo Parte 1 – Fuga

Consideraciones previas.

La composición y análisis de esta Fuga sigue las convenciones formales de la llamada f*uga de escuela,* que es una esquematización[5] encaminada al entrenamiento, estudio que poco a poco debe dar como resultado un entendimiento y composición madura en la que el compositor siga una estructura que vaya dirigida por la propia musicalidad del espíritu del contrapunto en donde el tema, en este caso el S*ujeto,* daría la pauta de todo el desarrollo estructural de la llamada Fuga. Así pues la forma musical de la fuga de escuela contiene un conjunto de recomendaciones nutricias en la formación, que vale la pena incluir en este apartado.

En la normalidad de las formas musicales se generaliza un punto clave: cada frase y periodo van delimitadas por cadencias y su rigor depende de *"mientras mas perfecta sea la cadencia es mas definitivo su carácter conclusivo"*[6]. Esta normativa es bien aclarada en la técnica de la fuga de escuela pues en el espíritu del contrapunto se recomienda *evitar dar exceso de conclusión en cada frase*[7] pues esto daría una percepción de intermitencia, percepción que debe ser reducida usando recursos cadenciales sutiles, pues la fuga tiene un notorio carácter de continuidad.

Otra recomendación compositiva muy notoria en la fuga de escuela, es que el fragmento encaminado a ser la *Respuesta* "se debería mantener dentro de la tonalidad de origen" por eso se recomienda evitar usar el acorde de *dominante de la dominante* en este fragmento, es decir la respuesta tonal, pues esto daría un carácter de modulación aunque posiblemente transitoria, no es recomendada en esta forma escolar.

Reitero que estas recomendaciones y esquemas no son una regla, pues habrá musicólogos, compositores y teóricos en general que no las puntualizan.

---

5 Ver pagina 232, Protocolo Técnico: tercer párrafo de la; Forma musical tradicional.

6 Gedalge Andre, Tratado de Fuga. Pagina 228, punto 395; La continuidad en la escritura solo se podrá asegurar si nos abstenemos totalmente de las cadencias perfectas.

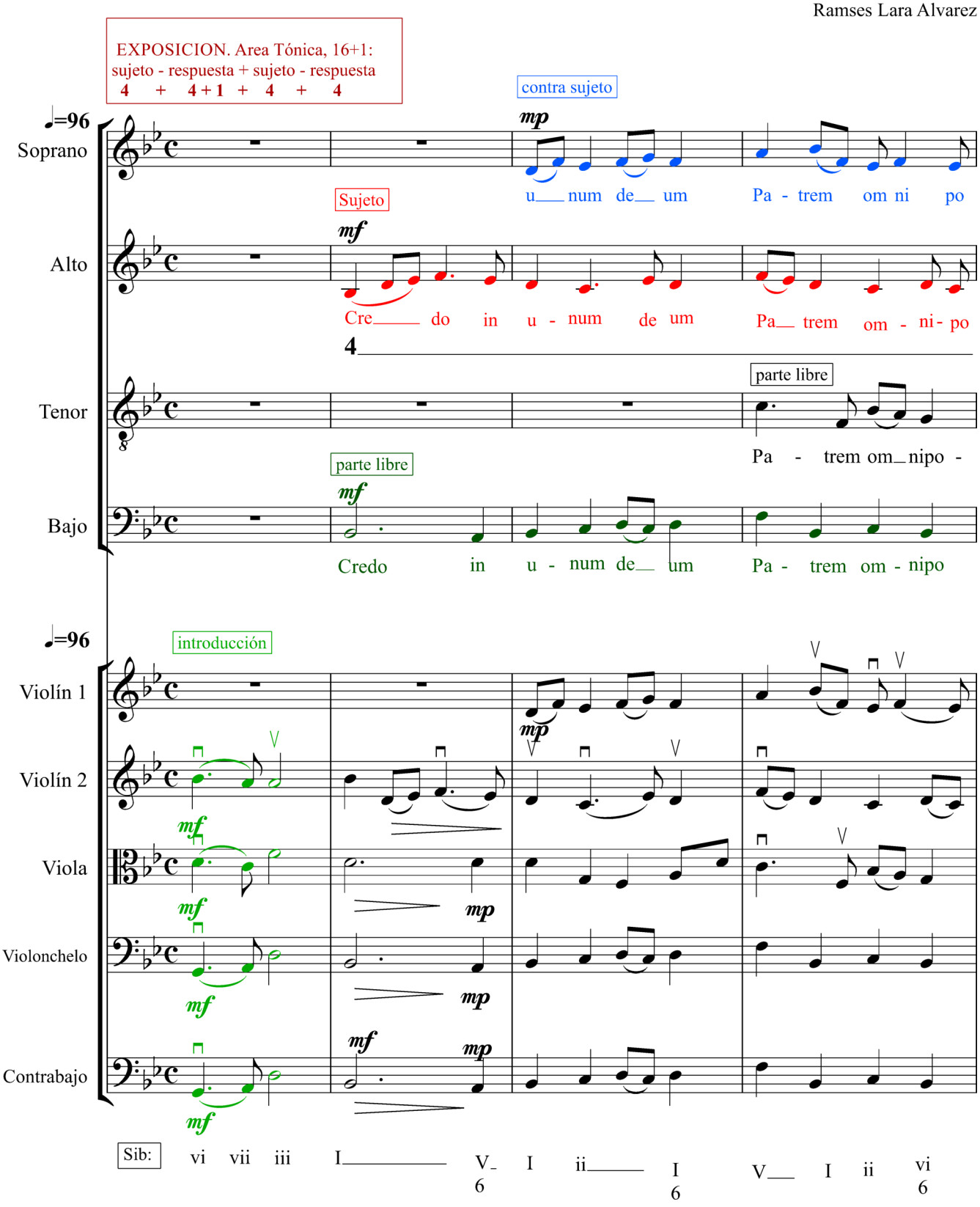
7 Ibídem, pag, 228, punto 394; La cadencia perfecta se reservaría unicamente para conclusión.

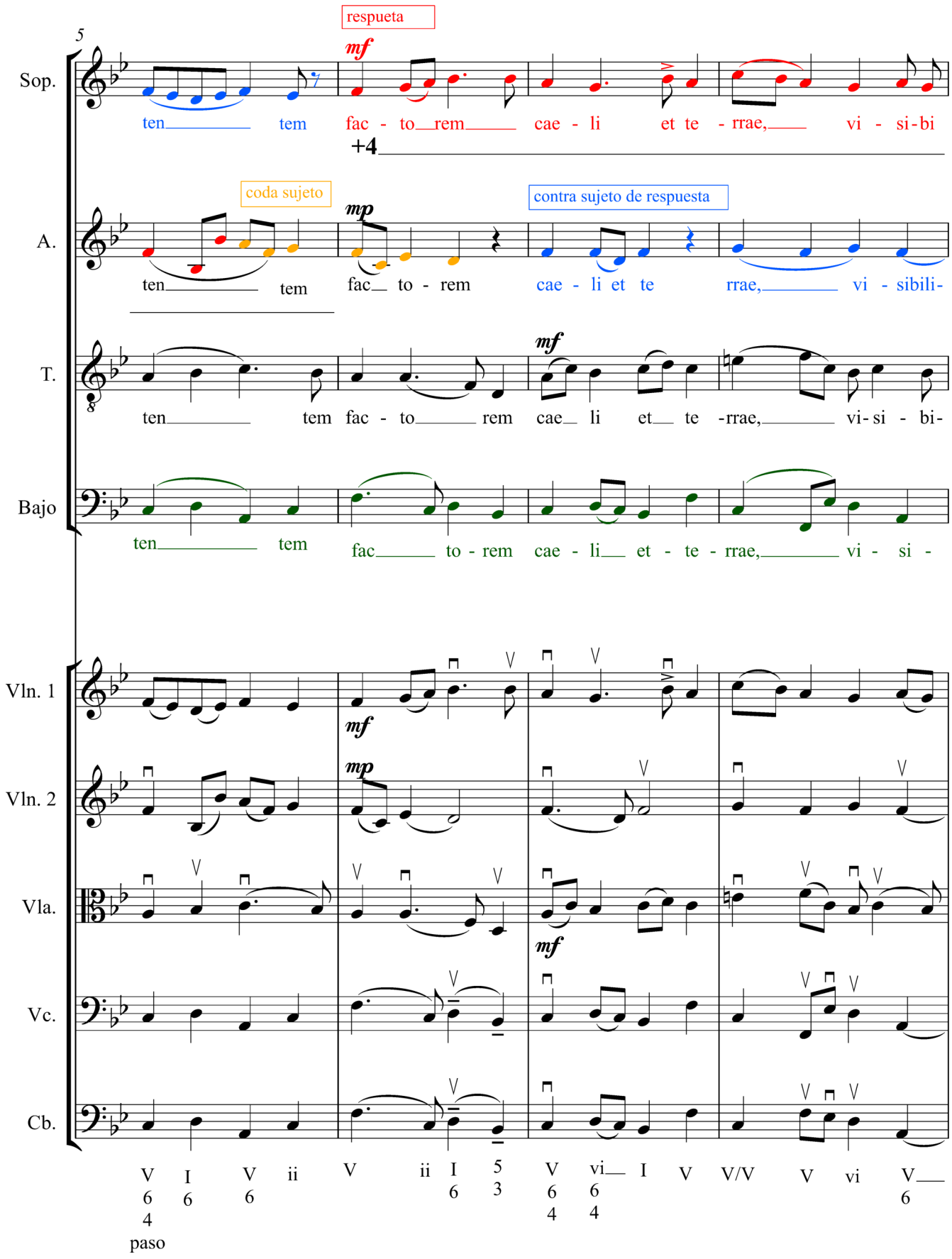
Misa Breve - Credo

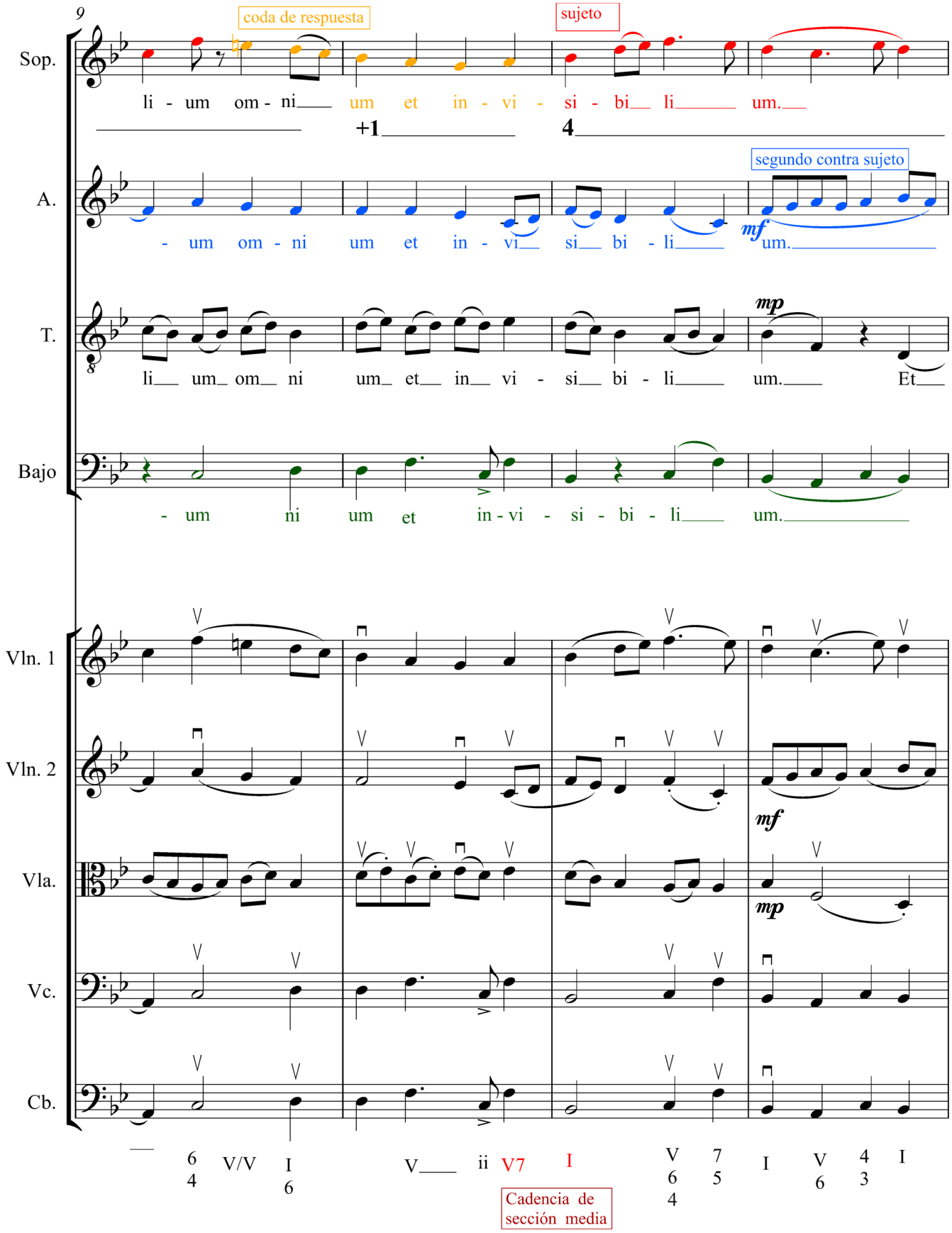
Fuga.

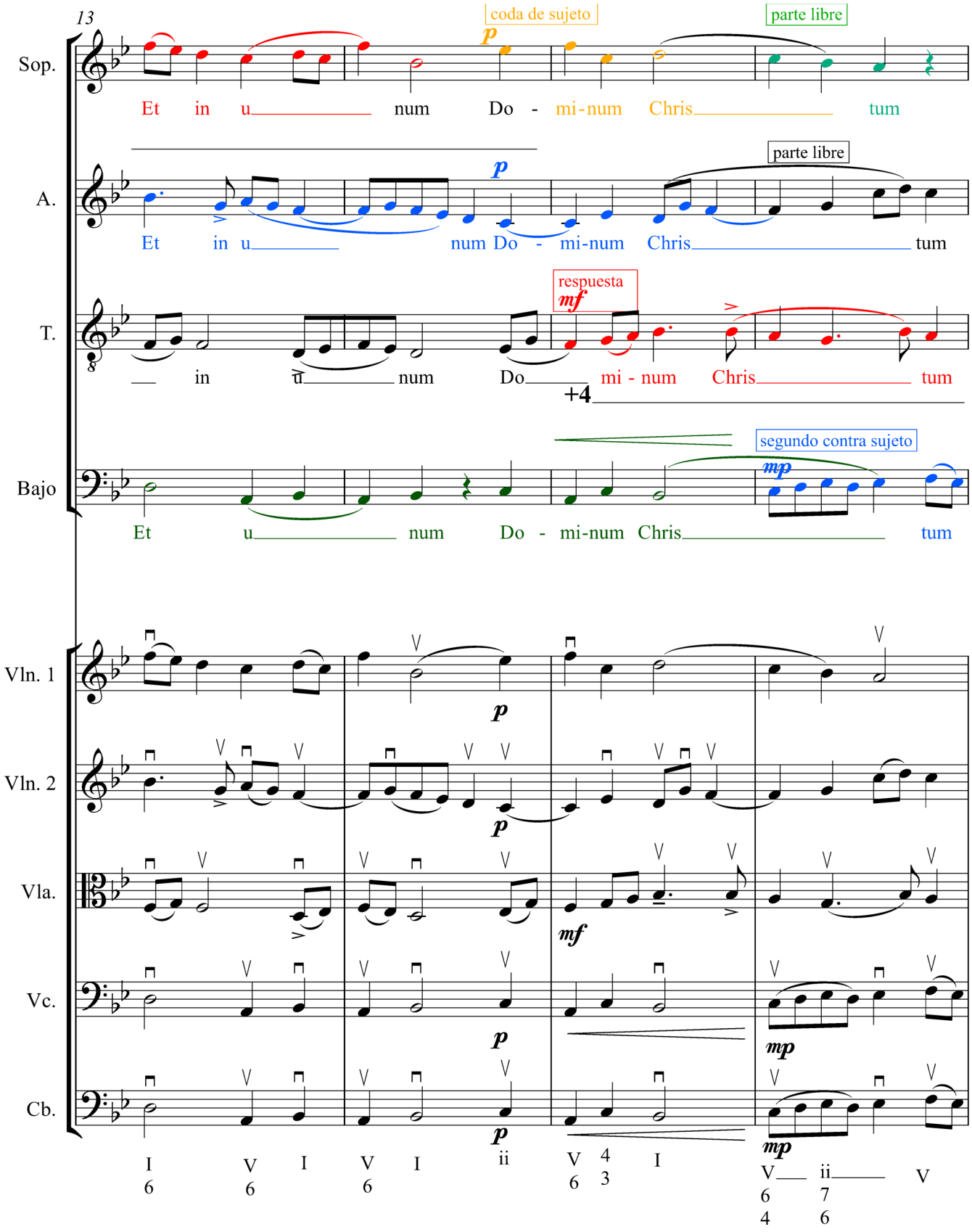
ANALISIS

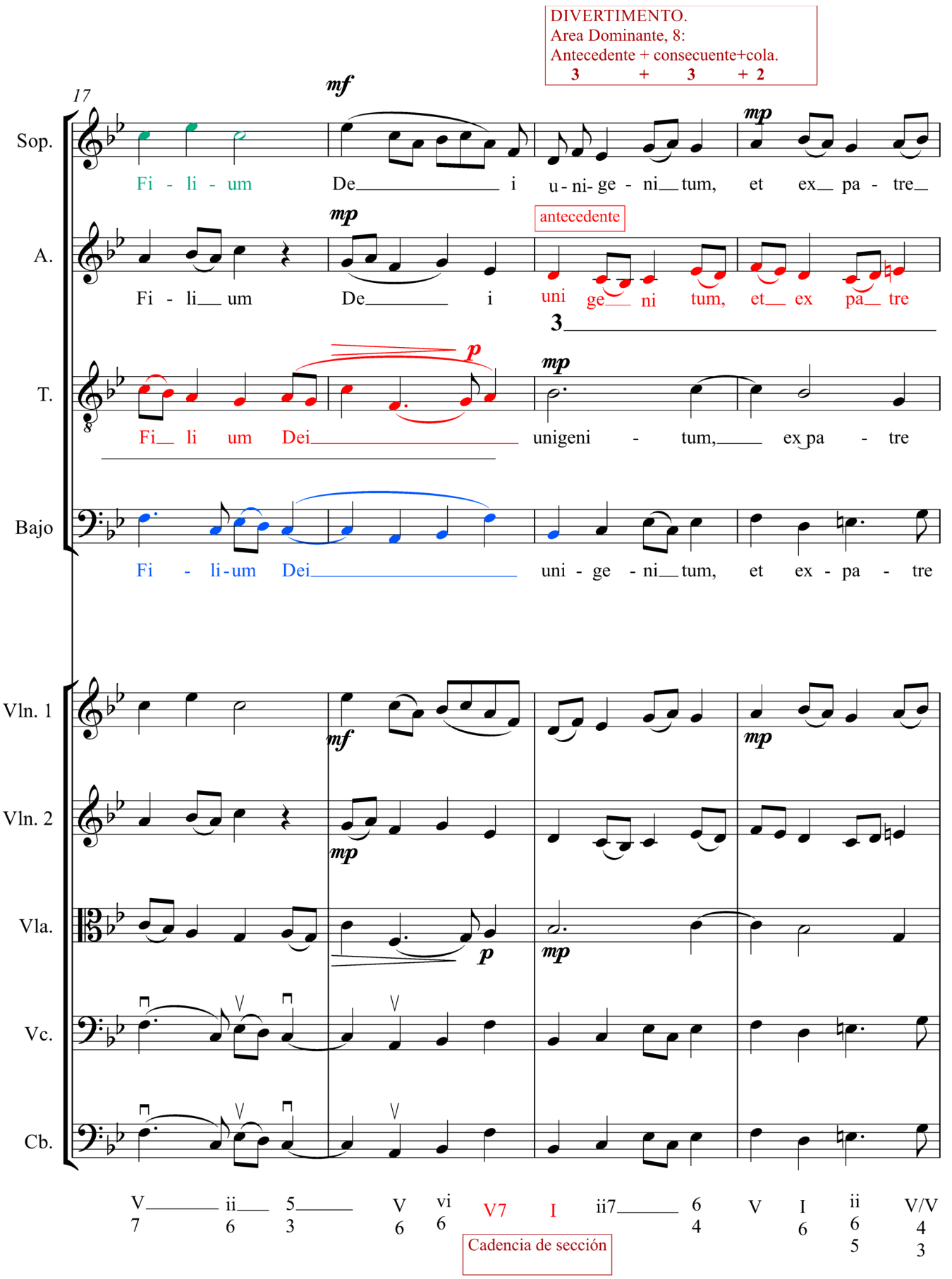
Ramses Lara Alvarez

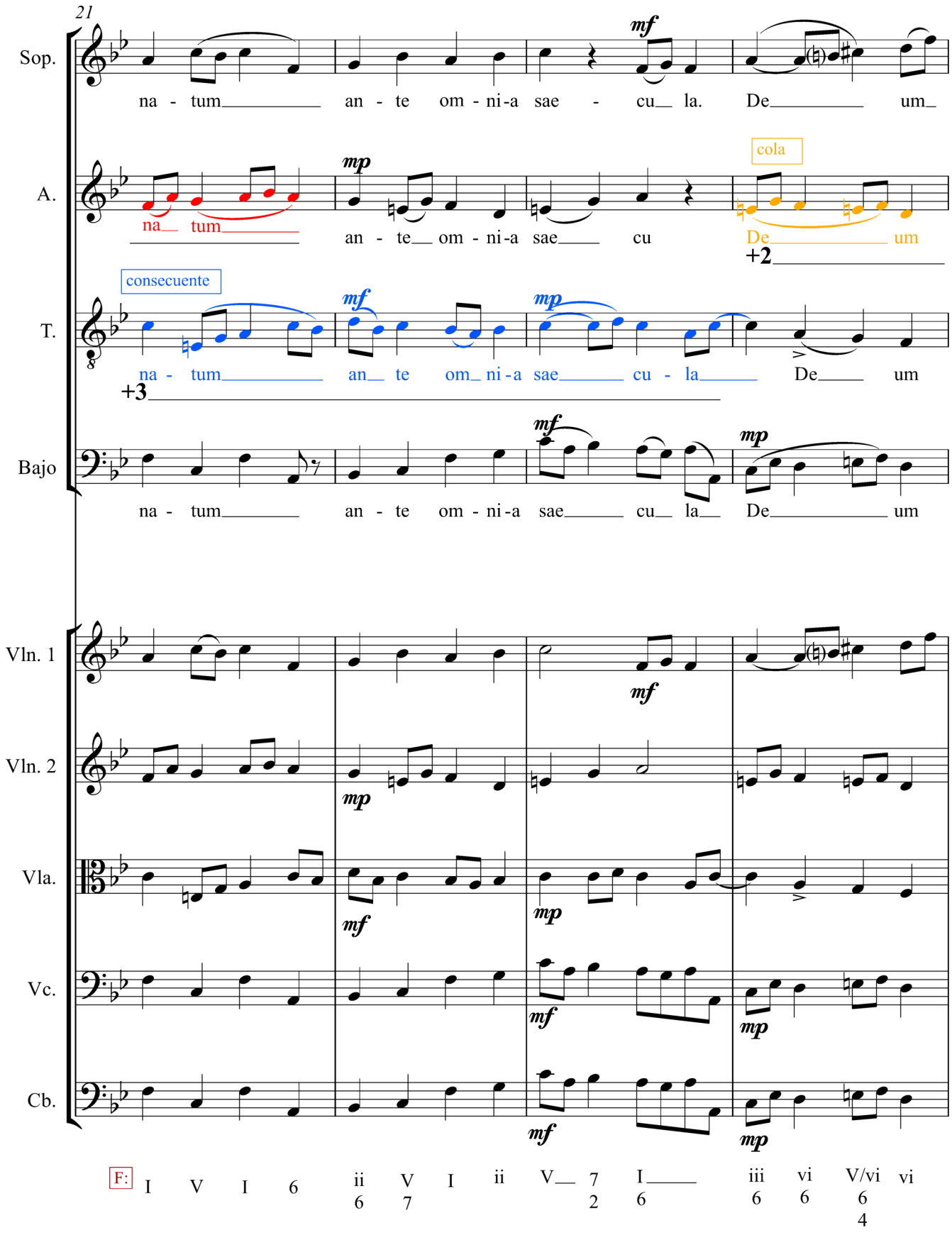


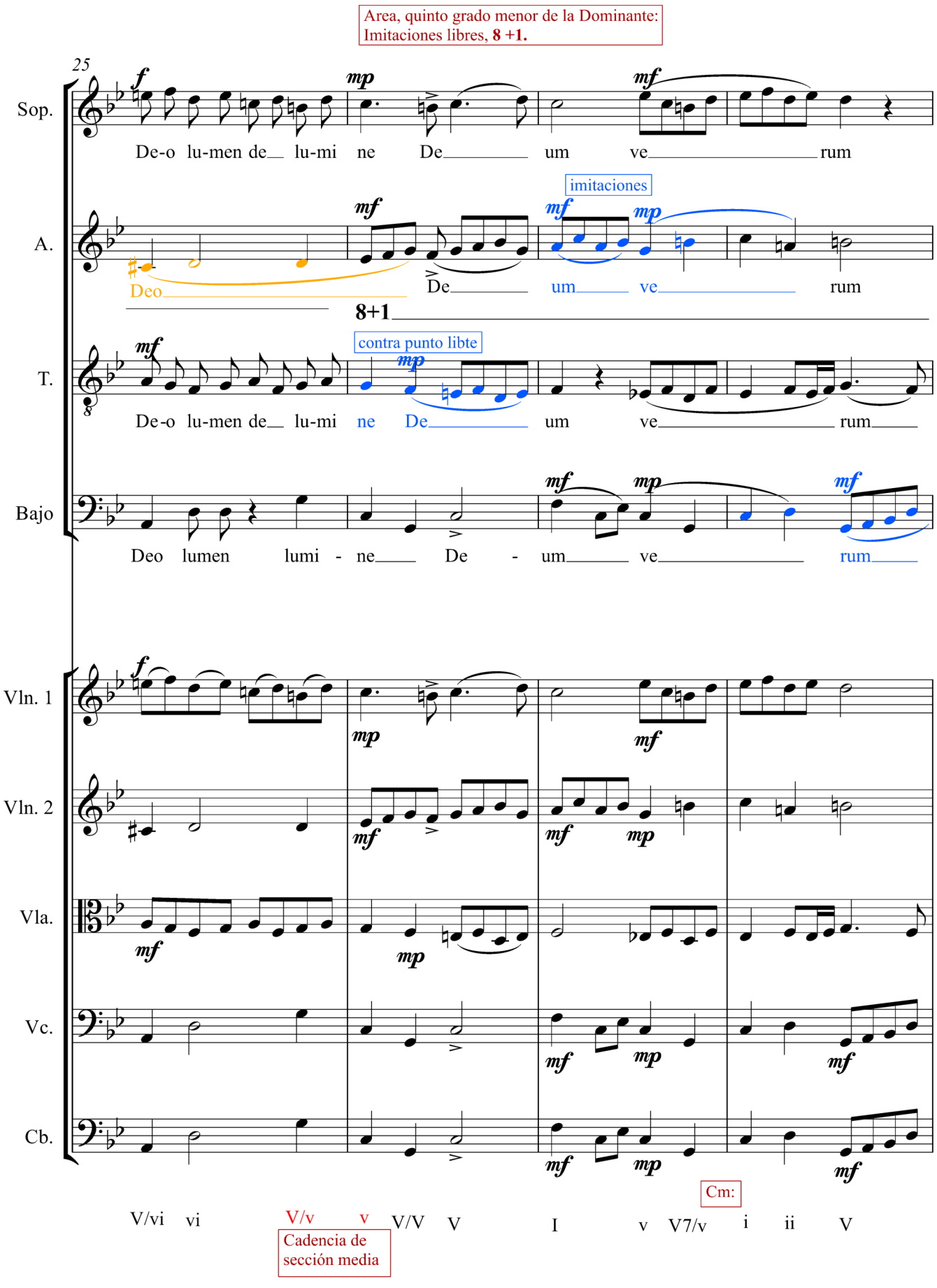

5
respueta
Sop.
mf
ten tem fac - to rem cae - li et te - rrae, vi - si - bi
+4
coda sujeto
contra sujeto de respuesta
A.
mp
ten tem fac to - rem cae - li et te rrae, vi - sibili-
T.
mf
ten tem fac - to rem cae li et te -rrae, vi- si - bi-
Bajo
ten tem fac to - rem cae - li et - te - rrae, vi - si -
Vln. 1
mf
Vln. 2
mp
Vla.
mf
Vc.
Cb.
V I V ii V ii I 5 V vi I V V/V V vi V
6 6 6 3 6 6 6
4 4
paso

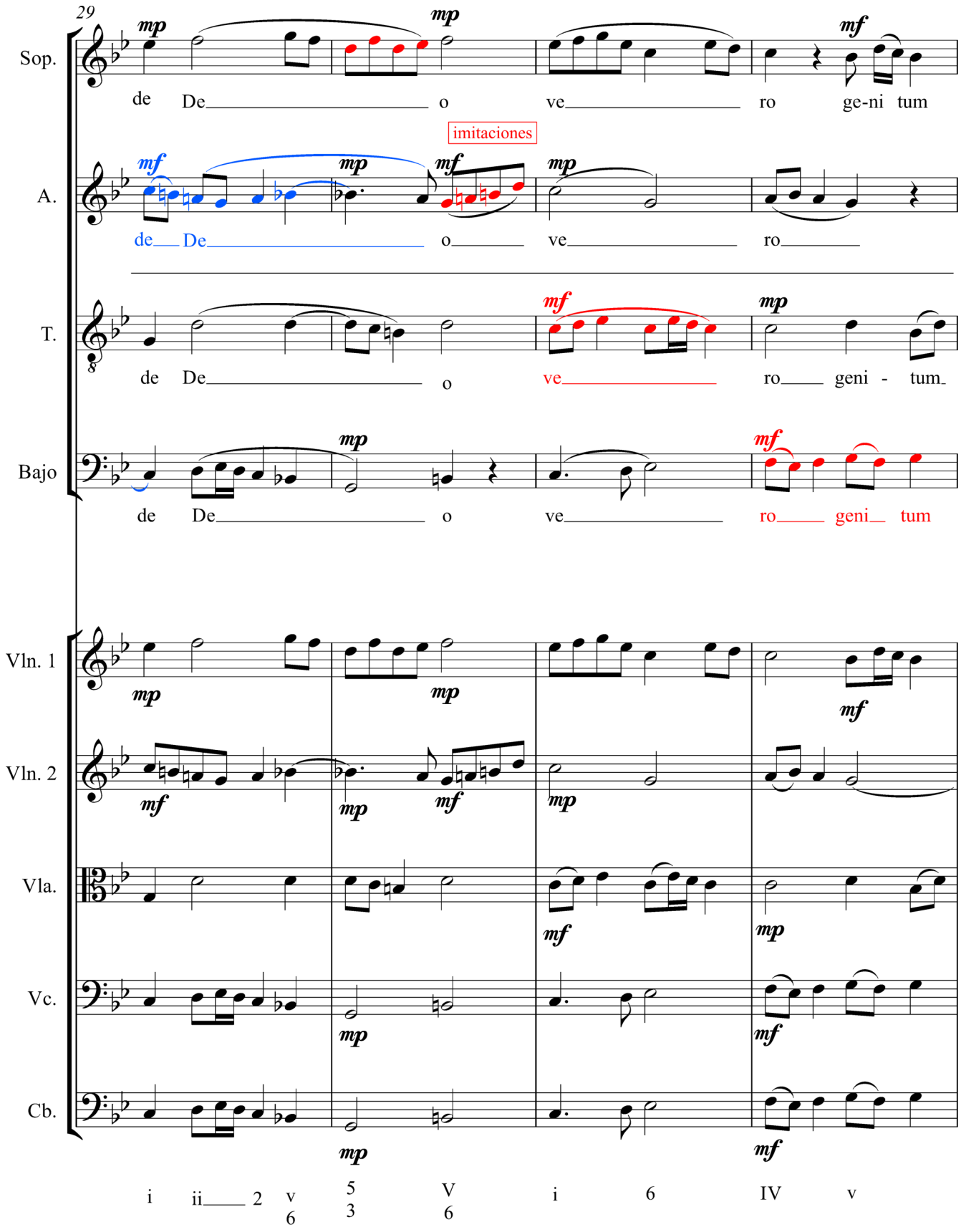

9
coda de respuesta
sujeto
Sop.
li - um om - ni um et in - vi - si - bi li um.
+1
4
segundo contra sujeto
A.
- um om - ni um et in - vi si bi - li mf um.
T.
mp
li um om ni um et in vi - si bi - li um. Et
Bajo
- um ni um et in - vi - si - bi - li um.
Vln. 1
Vln. 2
mf
Vla.
mp
Vc.
Cb.
6/4 V/V I/6 V ii V7 I V6/4 7/5 I V6 4/3 I
Cadencia de sección media

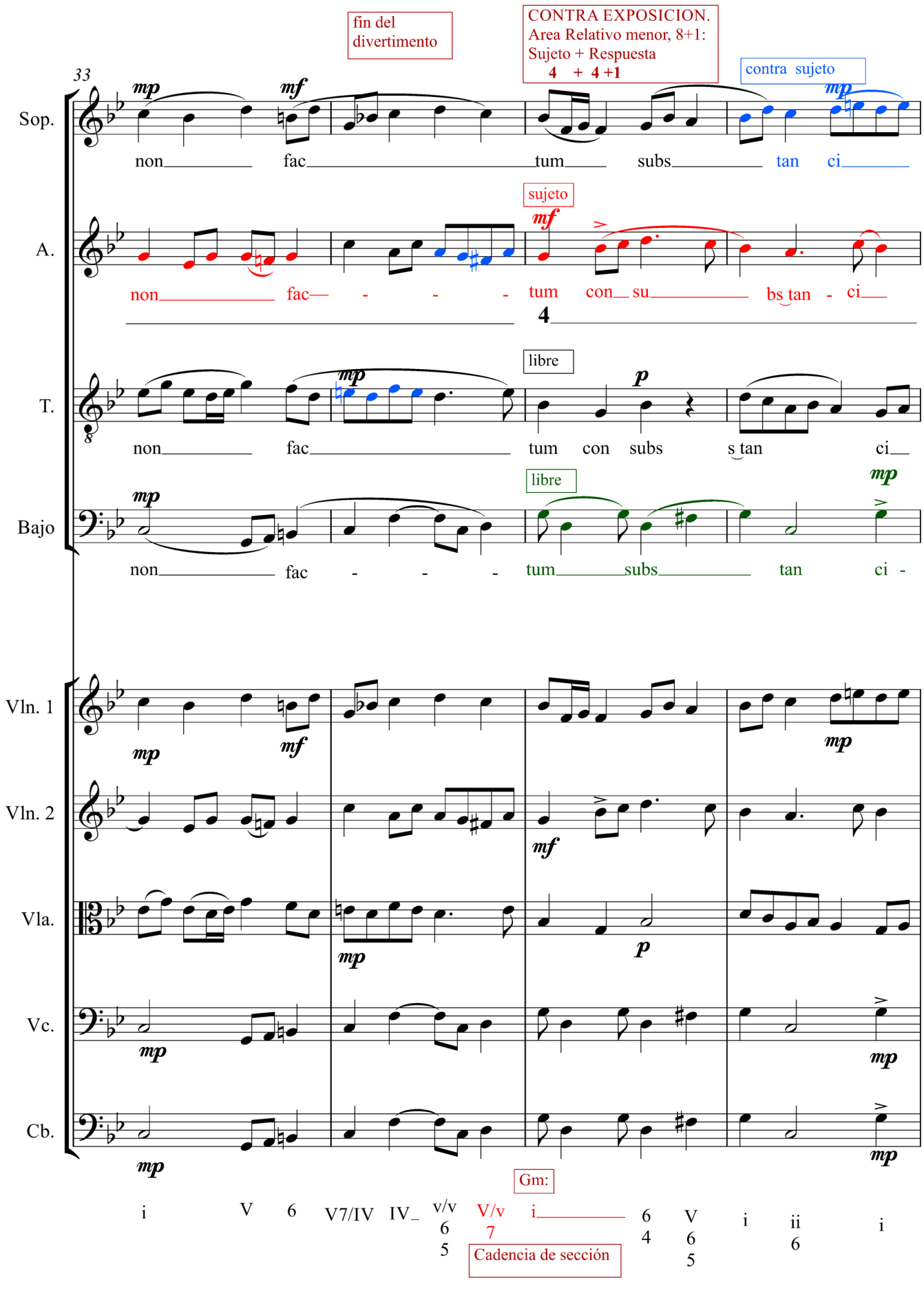

13
coda de sujeto
parte libre
Sop.
Et in u num Do - mi-num Chris tum
A.
parte libre
Et in u num Do - mi-num Chris tum
respuesta
T.
in u num Do mi - num Chris tum
+4
segundo contra sujeto
Bajo
Et u num Do - mi-num Chris tum
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
I V I V I ii V 4 I V ii V
6 6 6 6 3 6 7 6
4

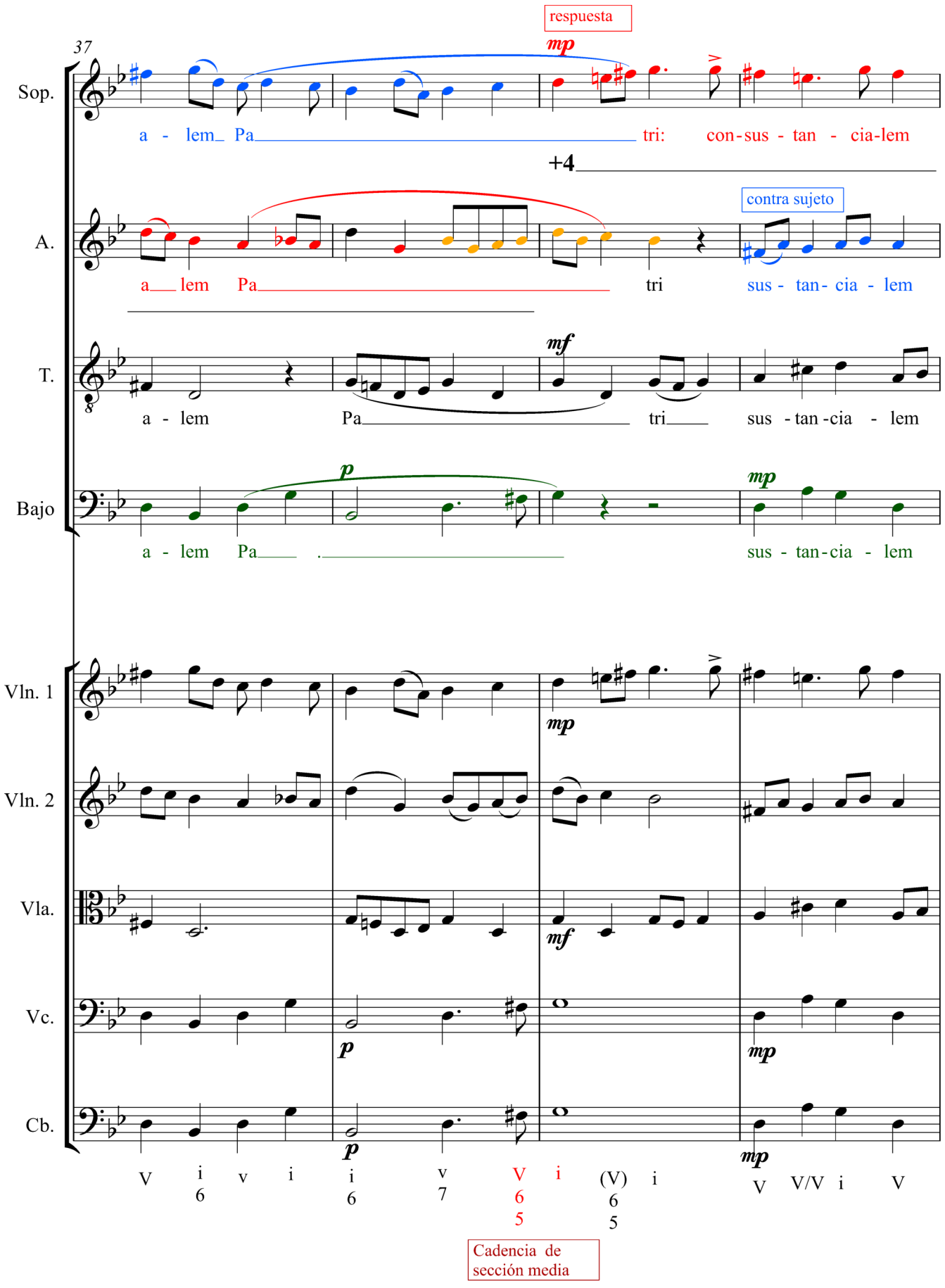

DIVERTIMENTO.
Area Dominante, 8:
Antecedente + consecuente+cola.
3 + 3 + 2
17
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
Fi - li - um De i u - ni- ge - ni tum, et ex pa - tre
antecedente
Fi - li um De i uni ge ni tum, et ex pa tre
Fi li um Dei unigeni - tum, ex pa - tre
Fi - li-um Dei uni - ge - ni tum, et ex - pa - tre
V 7 ii 6 5 3 V 6 vi 6 V7 I ii7 6 4 V I 6 ii 6 5 V/V 4 3
Cadencia de sección

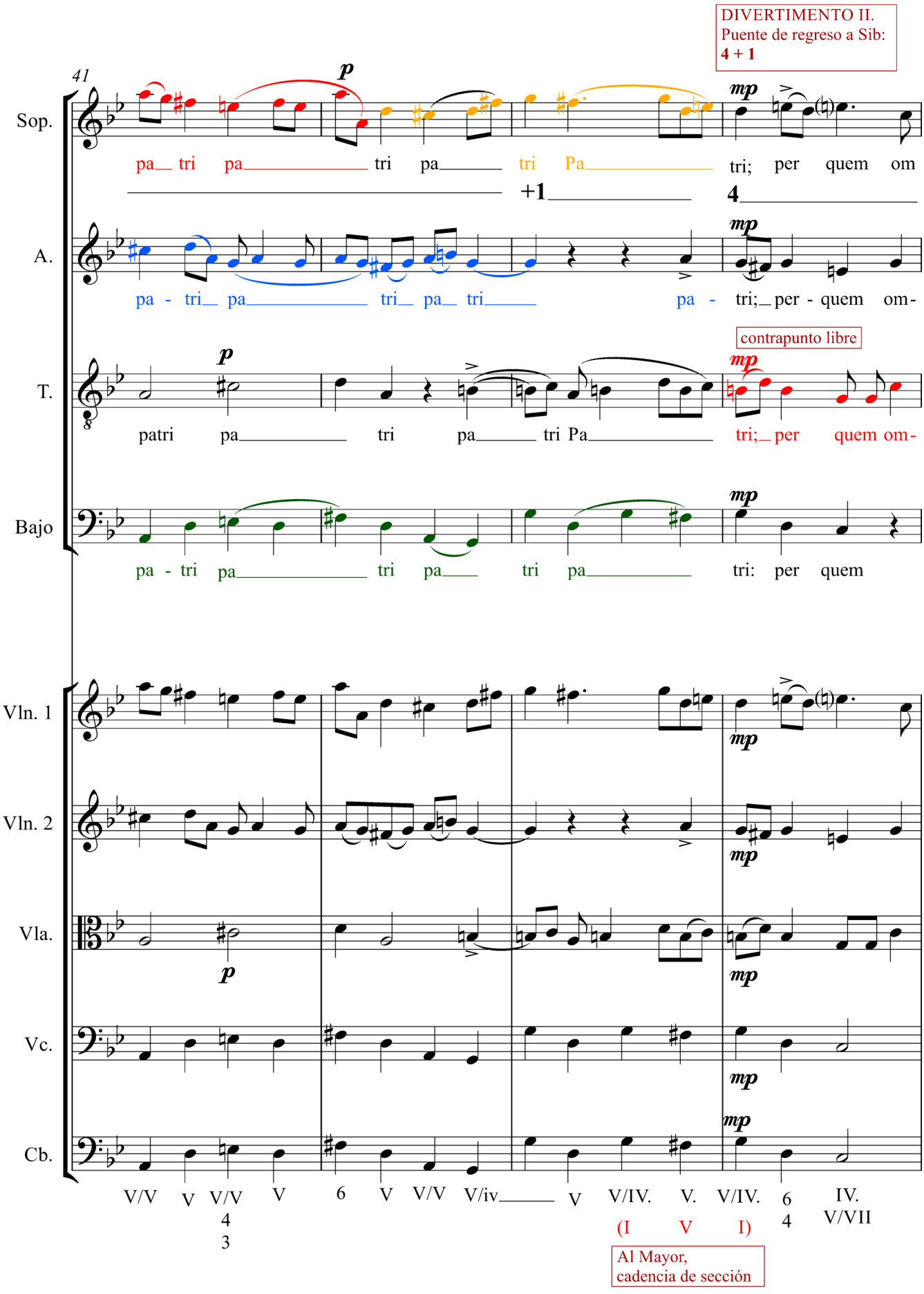

21
Sop.
na - tum an - te om - ni-a sae - cu la. De um
A.
na tum an - te om - ni-a sae cu
cola
De um
+2
T.
consecuente
na - tum an te om ni-a sae cu - la De um
+3
Bajo
na - tum an - te om - ni-a sae cu la De um
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp
F: I V I 6 ii V I ii V 7 I iii vi V/vi vi
6 7 2 6 6 6 4

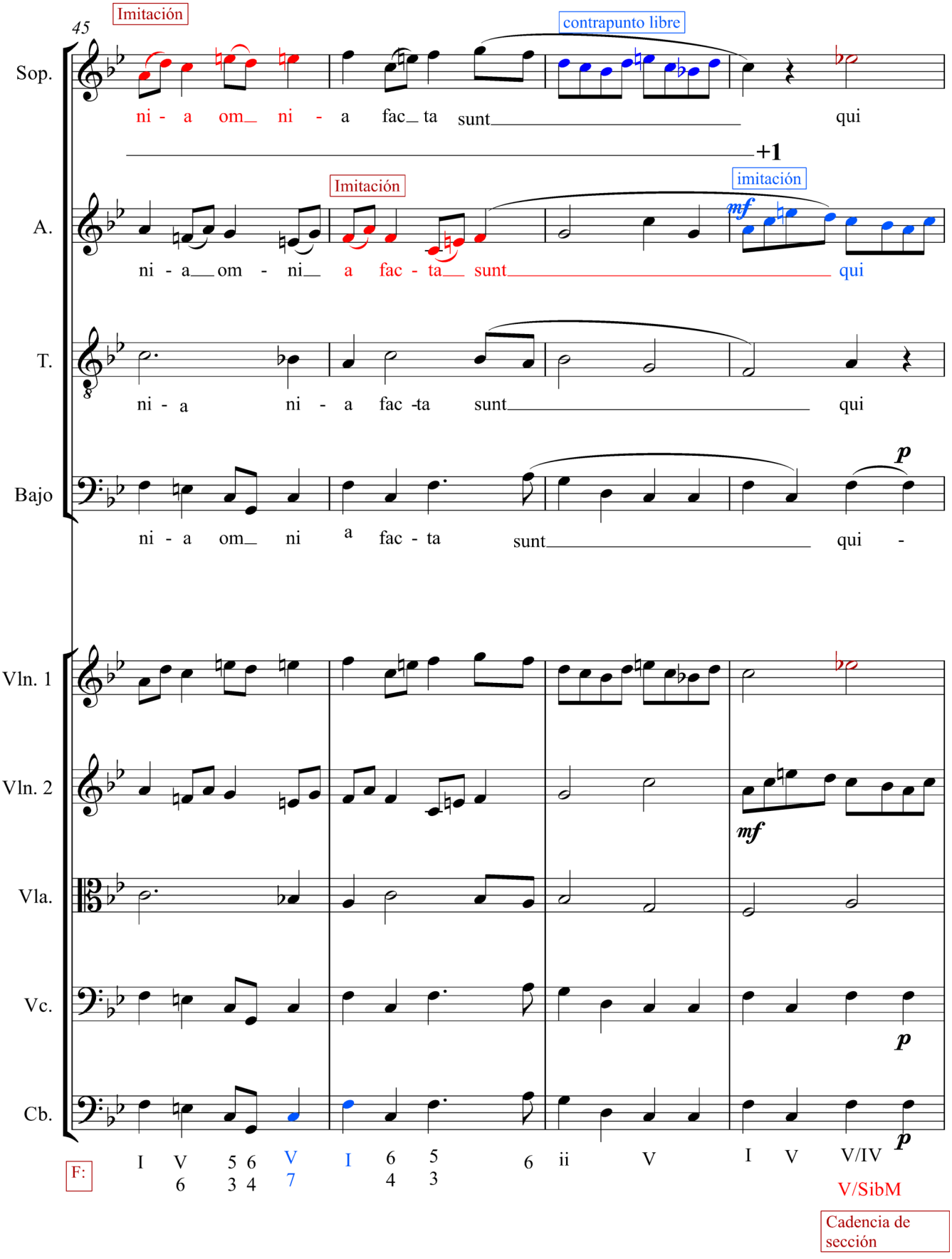

Area, quinto grado menor de la Dominante:
Imitaciones libres, 8 +1.
25
Sop.
De-o lu-men de lu-mi ne De um ve rum
imitaciones
A.
Deo
De um ve rum
8+1
T.
contra punto libte
De-o lu-men de lu-mi ne De um ve rum
Bajo
Deo lumen lumi - ne De - um ve rum
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
Cm:
V/vi vi V/v v V/V V I v V7/v i ii V
Cadencia de sección media

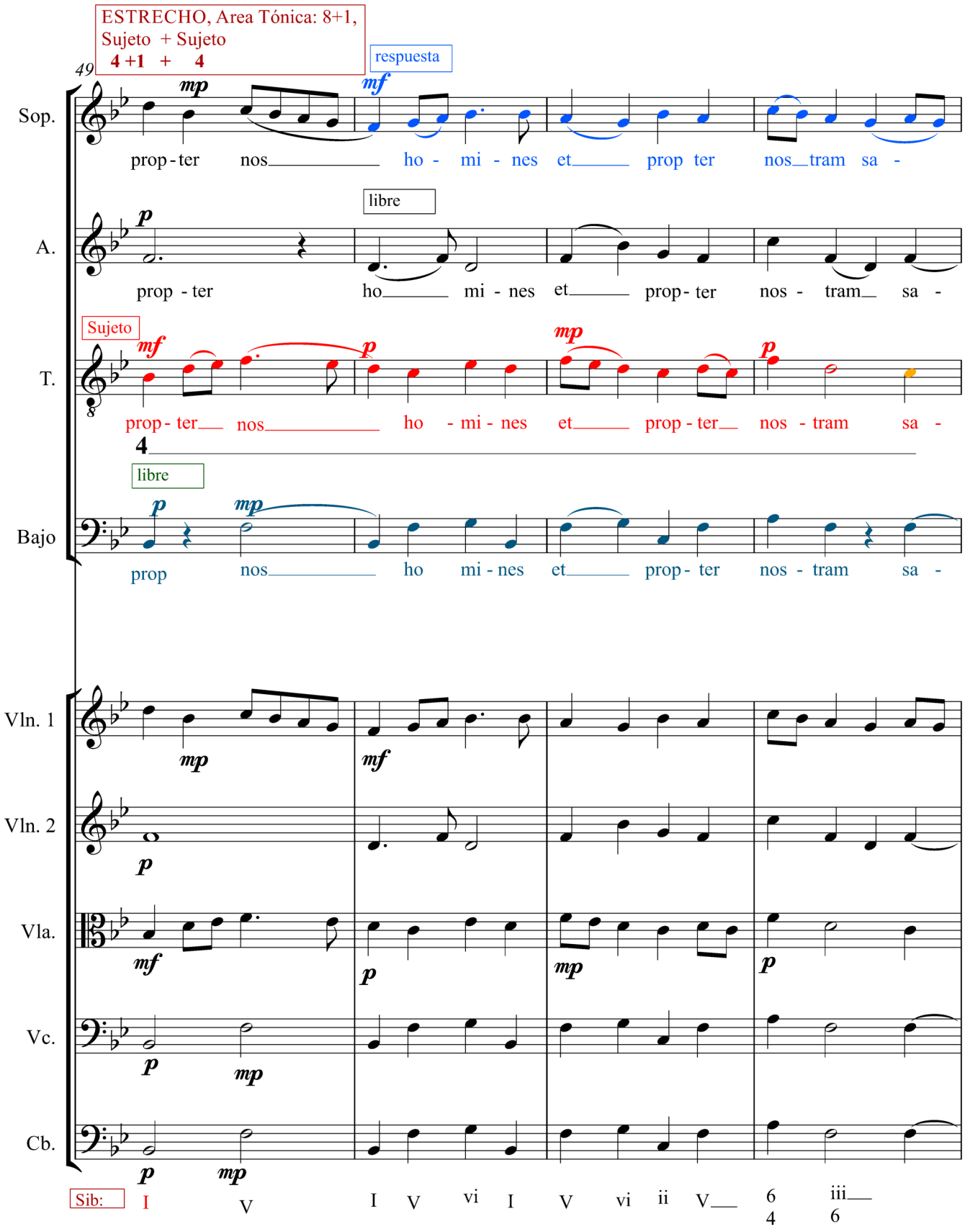

29
Sop.
de De o ve ro ge-ni tum
imitaciones
A.
de De o ve ro
T.
de De o ve ro geni - tum
Bajo
de De o ve ro geni tum
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
i ii 2 v 6 5 3 V 6 i 6 IV v

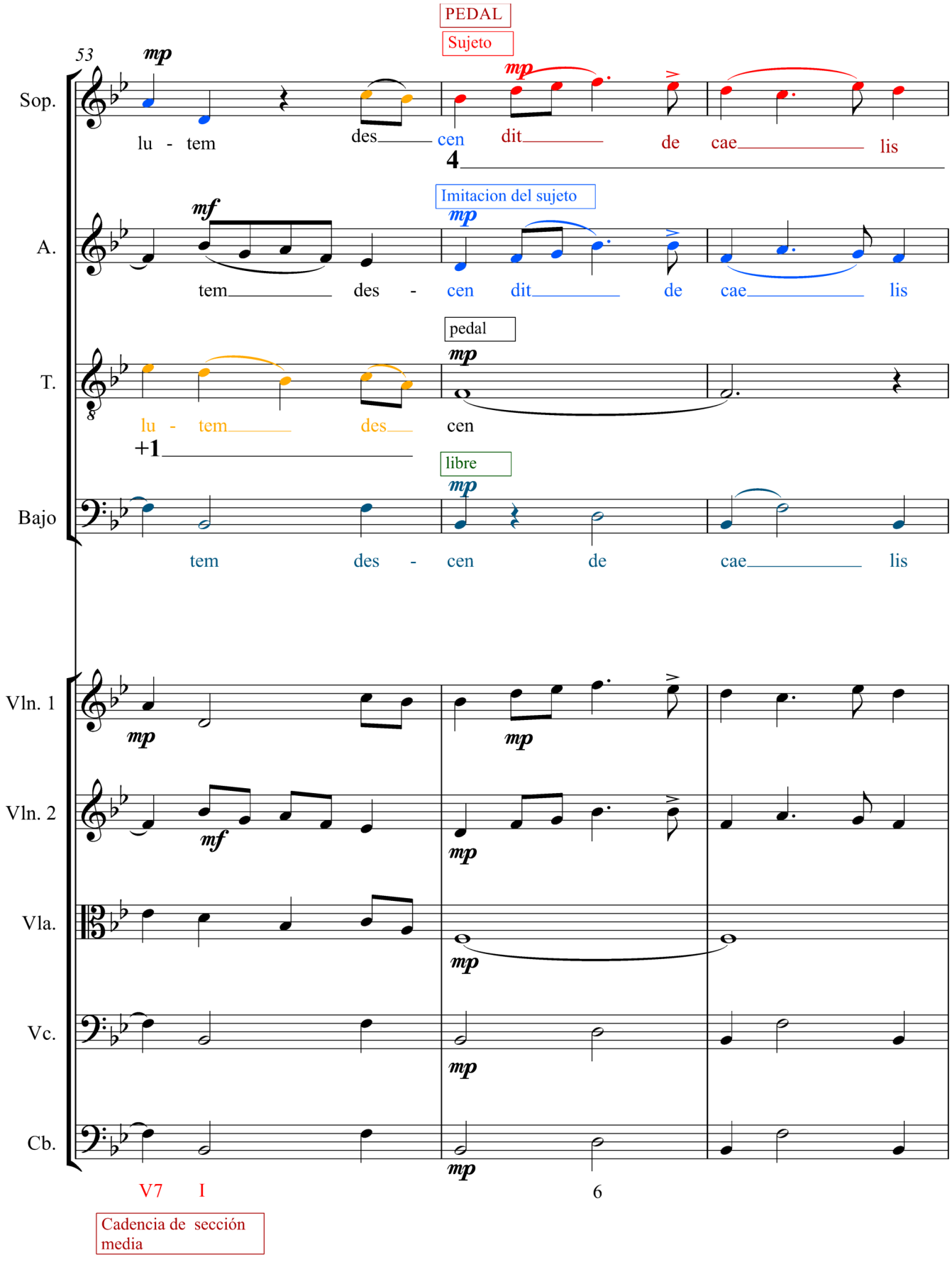

fin del divertimento
CONTRA EXPOSICION.
Area Relativo menor, 8+1:
Sujeto + Respuesta
4 + 4 +1
contra sujeto
33
Sop.
non fac tum subs tan ci
sujeto
A.
non fac - - - tum con su bs tan - ci
4
libre
T.
non fac tum con subs s tan ci
libre
Bajo
non fac - - - tum subs tan ci -
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
Gm:
i V 6 V7/IV IV_ v/v 6 5 V/v 7 i 6 4 V 6 5 i ii 6 i
Cadencia de sección

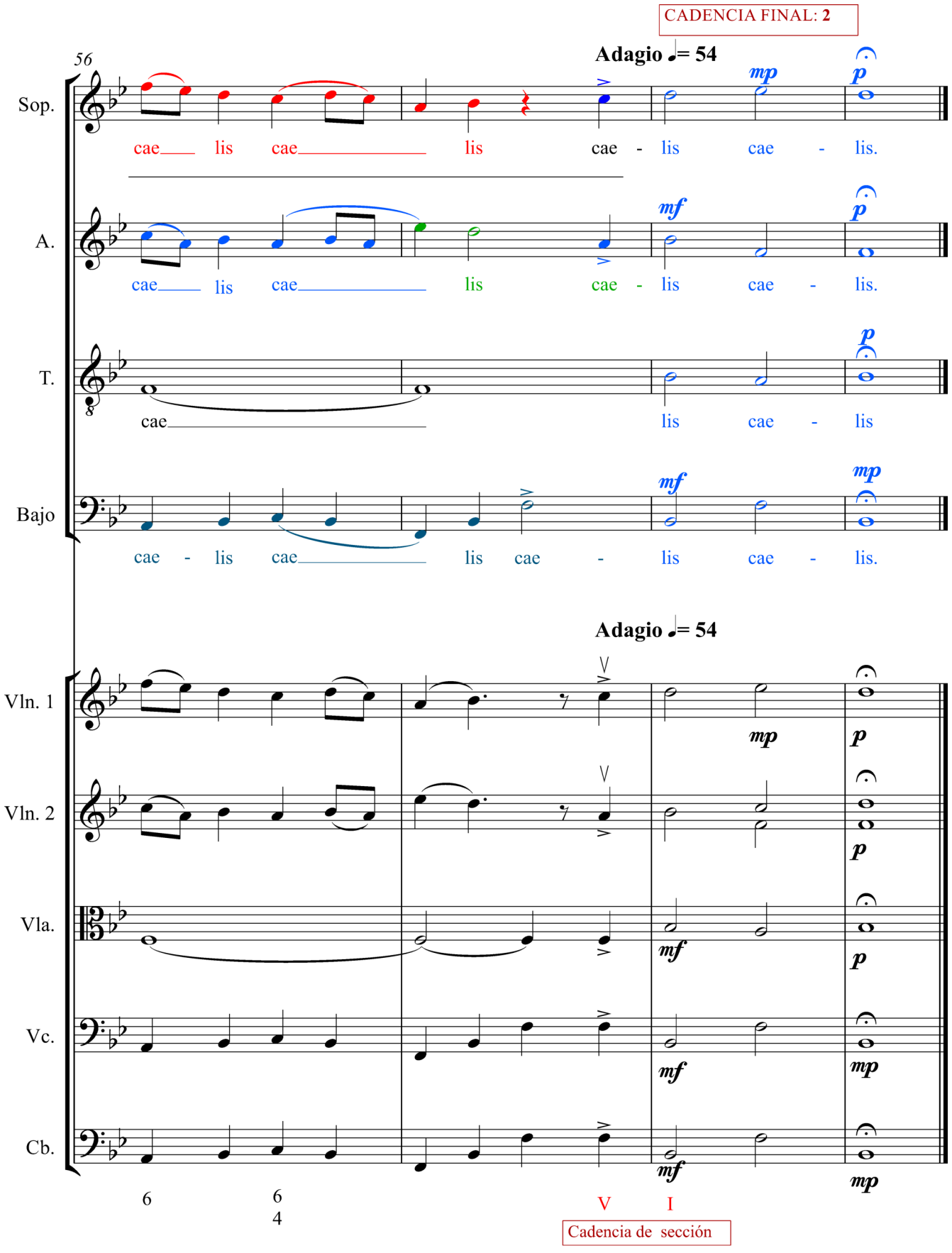

respuesta
37
Sop.
a - lem Pa tri: con-sus - tan - cia-lem
+4
contra sujeto
A.
a lem Pa tri sus - tan- cia - lem
T.
a - lem Pa tri sus - tan-cia - lem
Bajo
a - lem Pa sus - tan-cia - lem
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
V i v i i v V i (V) i V V/V i V
6 6 7 6 6 5 5
Cadencia de sección media


DIVERTIMENTO II.
Puente de regreso a Sib:
4 + 1
41
Sop.
pa tri pa tri pa tri Pa tri; per quem om
+1
4
A.
pa - tri pa tri pa tri pa - tri; per - quem om-
contrapunto libre
T.
patri pa tri pa tri Pa tri; per quem om-
Bajo
pa - tri pa tri pa tri pa tri: per quem
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
V/V V V/V V 6 V V/V V/iv V V/IV. V. V/IV. 6 IV.
4 4 V/VII
3
(I V I)
Al Mayor,
cadencia de sección


45
Imitación
contrapunto libre
Sop.
ni - a om_ ni - a fac_ ta sunt qui
+1
Imitación
imitación
A.
ni - a_ om - ni_ a fac - ta_ sunt qui
T.
ni - a ni - a fac -ta sunt qui
Bajo
ni - a om_ ni a fac - ta sunt qui -
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
F:
I V 5 6 V I 6 5 6 ii V I V V/IV
6 3 4 7 4 3
V/SibM
Cadencia de sección


ESTRECHO, Area Tónica: 8+1,
Sujeto + Sujeto
4 +1 + 4
respuesta
49
Sop.
prop - ter nos ho - mi - nes et prop ter nos tram sa -
libre
A.
prop - ter ho mi - nes et prop - ter nos - tram sa -
Sujeto
T.
prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nos - tram sa -
libre
Bajo
prop nos ho mi - nes et prop - ter nos - tram sa -
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
Sib:
I V I V vi I V vi ii V 6 iii
4 6

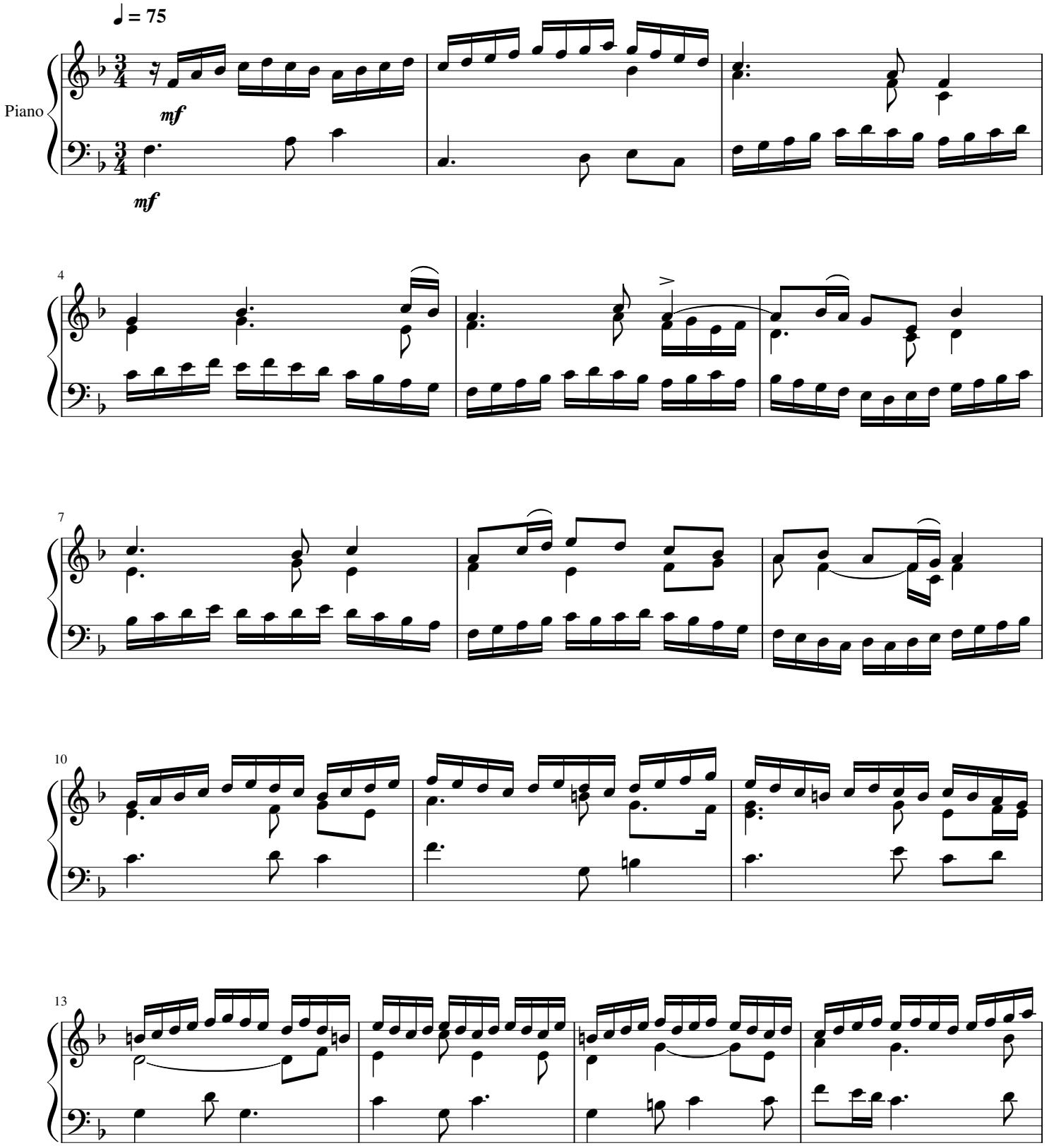

PEDAL
Sujeto
53
mp
Sop.
lu - tem
des
cen
dit
de
cae
lis
4
Imitacion del sujeto
mf
mp
A.
tem
des -
cen
dit
de
cae
lis
pedal
mp
T.
lu - tem
des
cen
+1
libre
mp
Bajo
tem
des -
cen
de
cae
lis
Vln. 1
mp
mp
Vln. 2
mf
mp
Vla.
mp
Vc.
mp
Cb.
mp
V7
I
6
Cadencia de sección media

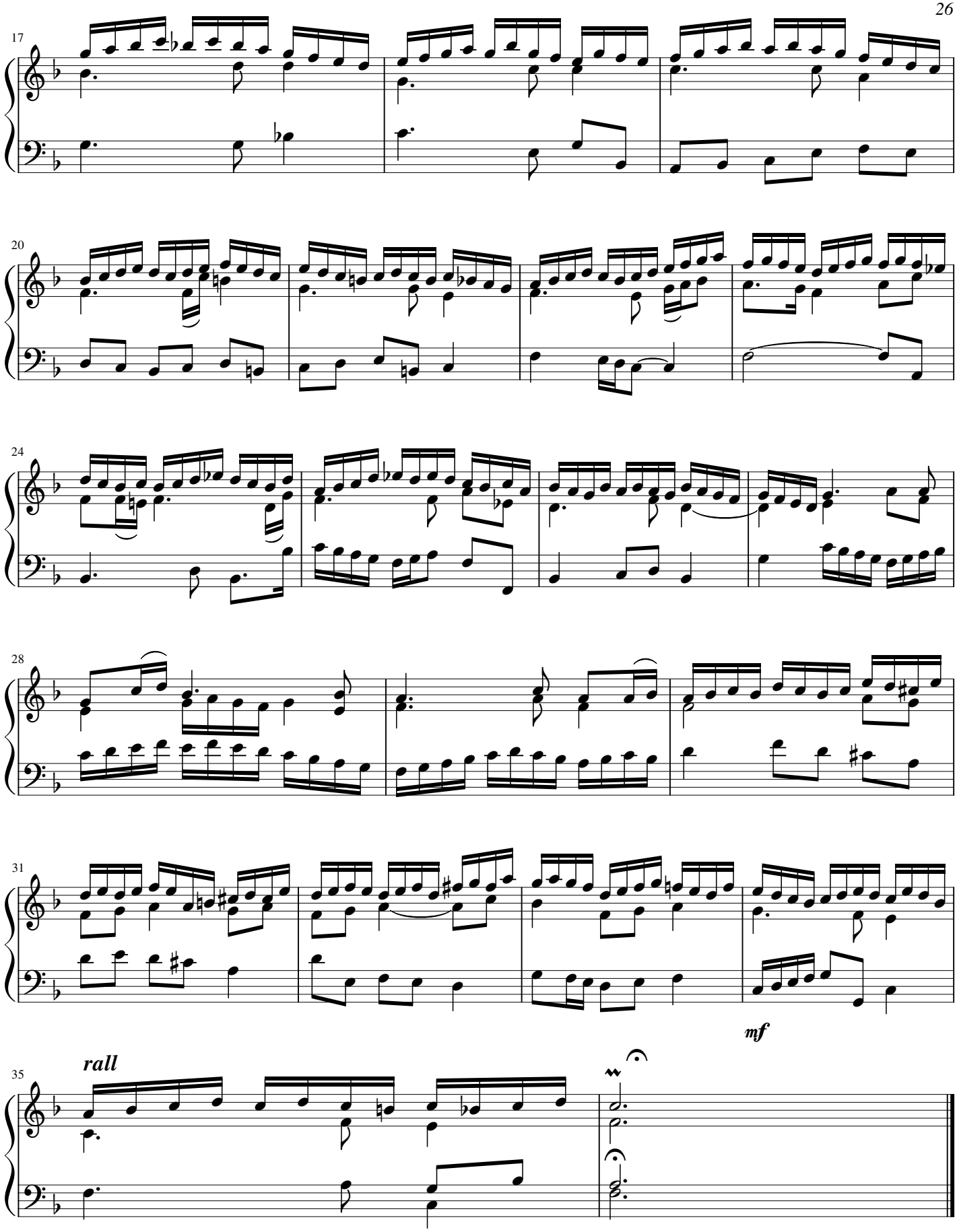

CADENCIA FINAL: 2
56
Adagio ♩= 54
Sop.
A.
T.
Bajo
cae lis cae lis cae - lis cae - lis.
cae lis cae lis cae - lis cae - lis.
cae lis cae - lis
cae - lis cae lis cae - lis cae - lis.
Adagio ♩= 54
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
6
6 4
V
I
Cadencia de sección

Preludio perpetuo

A Ignacio Alcocer

Ramses Lara Alvarez

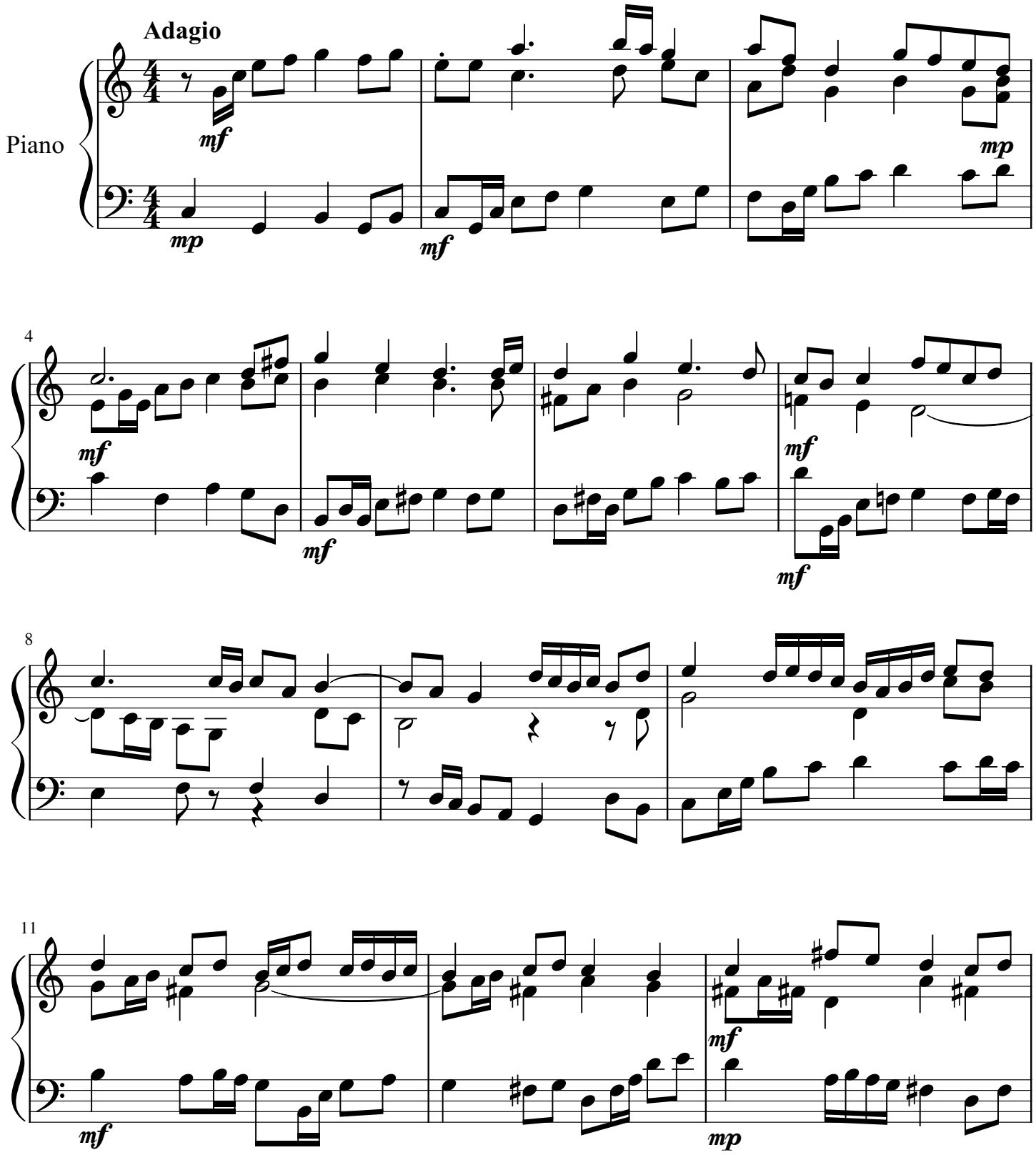


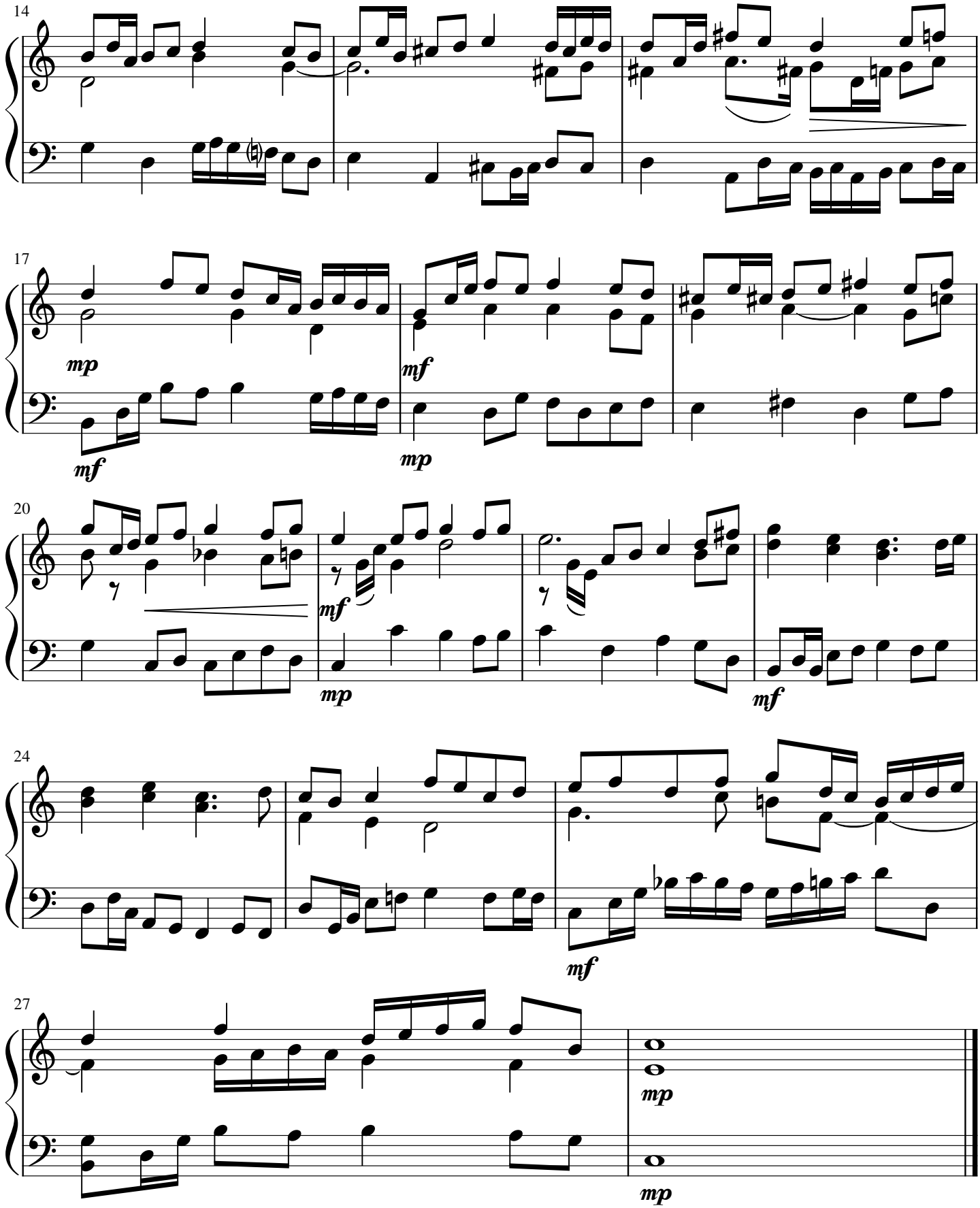

17
20
24
28
31
mf
35
rall

Sinfonia No.1

(Invención a 3 voces)

Ramses Lara Alvarez

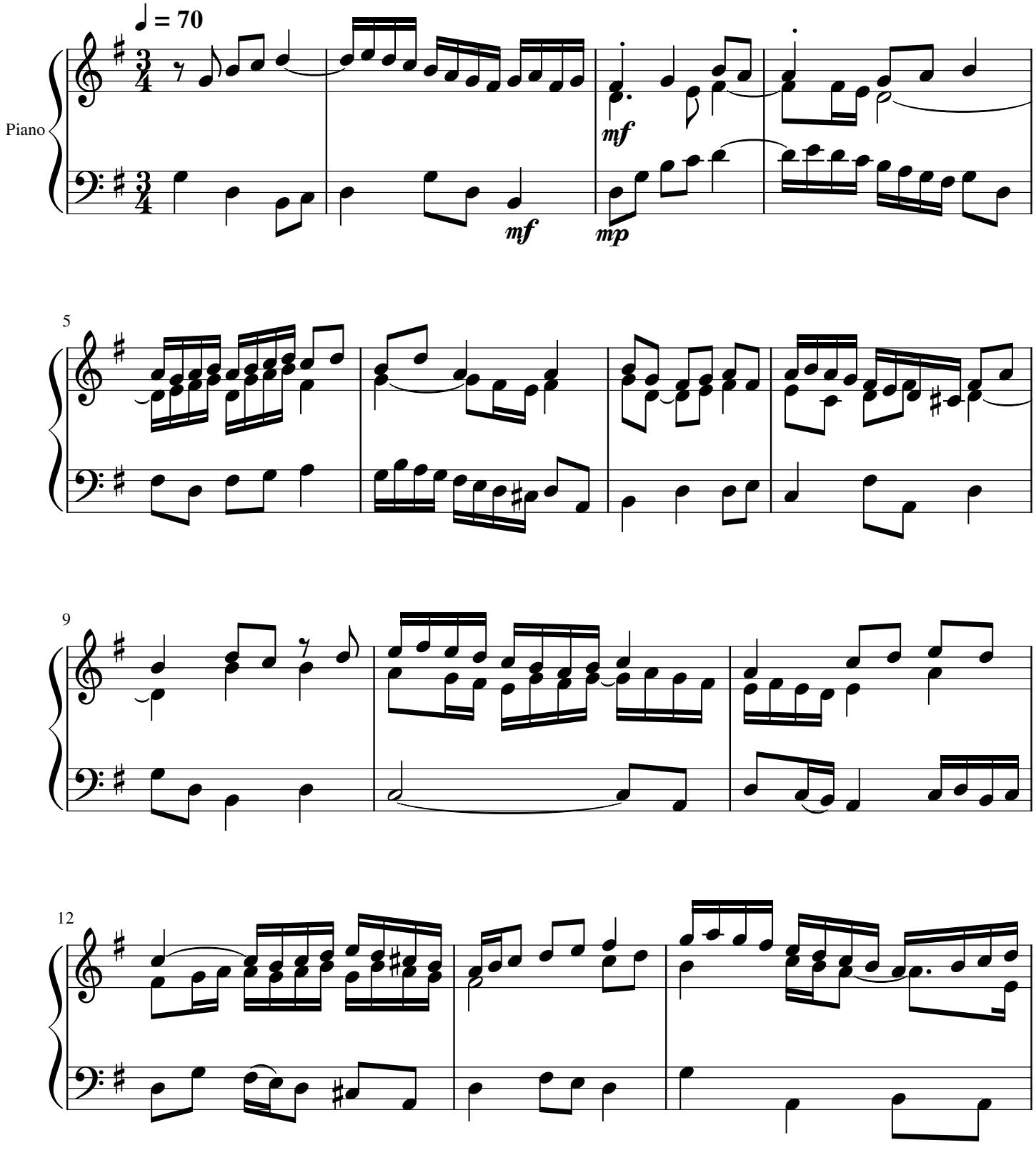


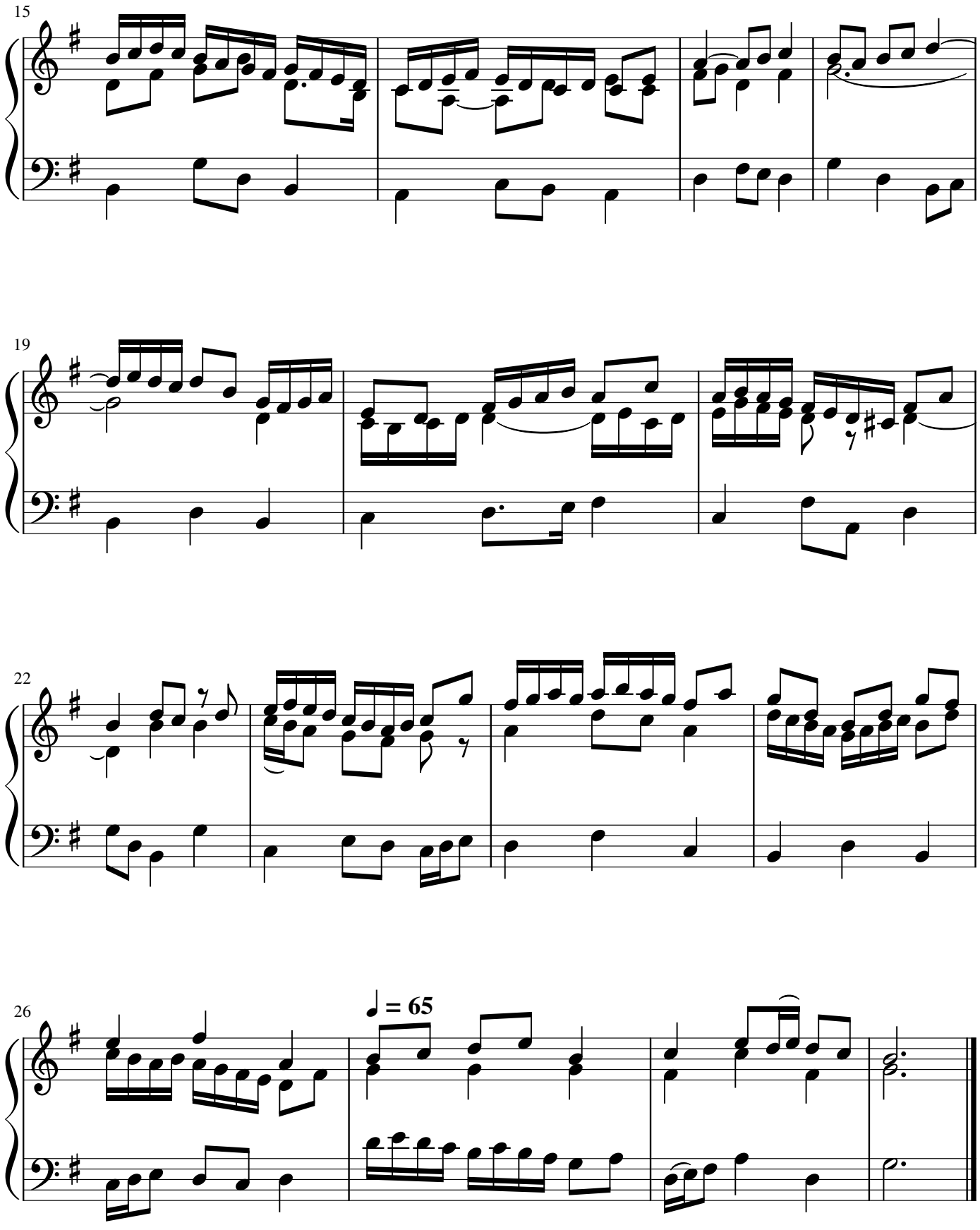

14
17
mp
mf
mf
mp
20
mf
mp
mf
24
mf
27
mp
mp

Sinfonia No.2

(Invencion a 3)

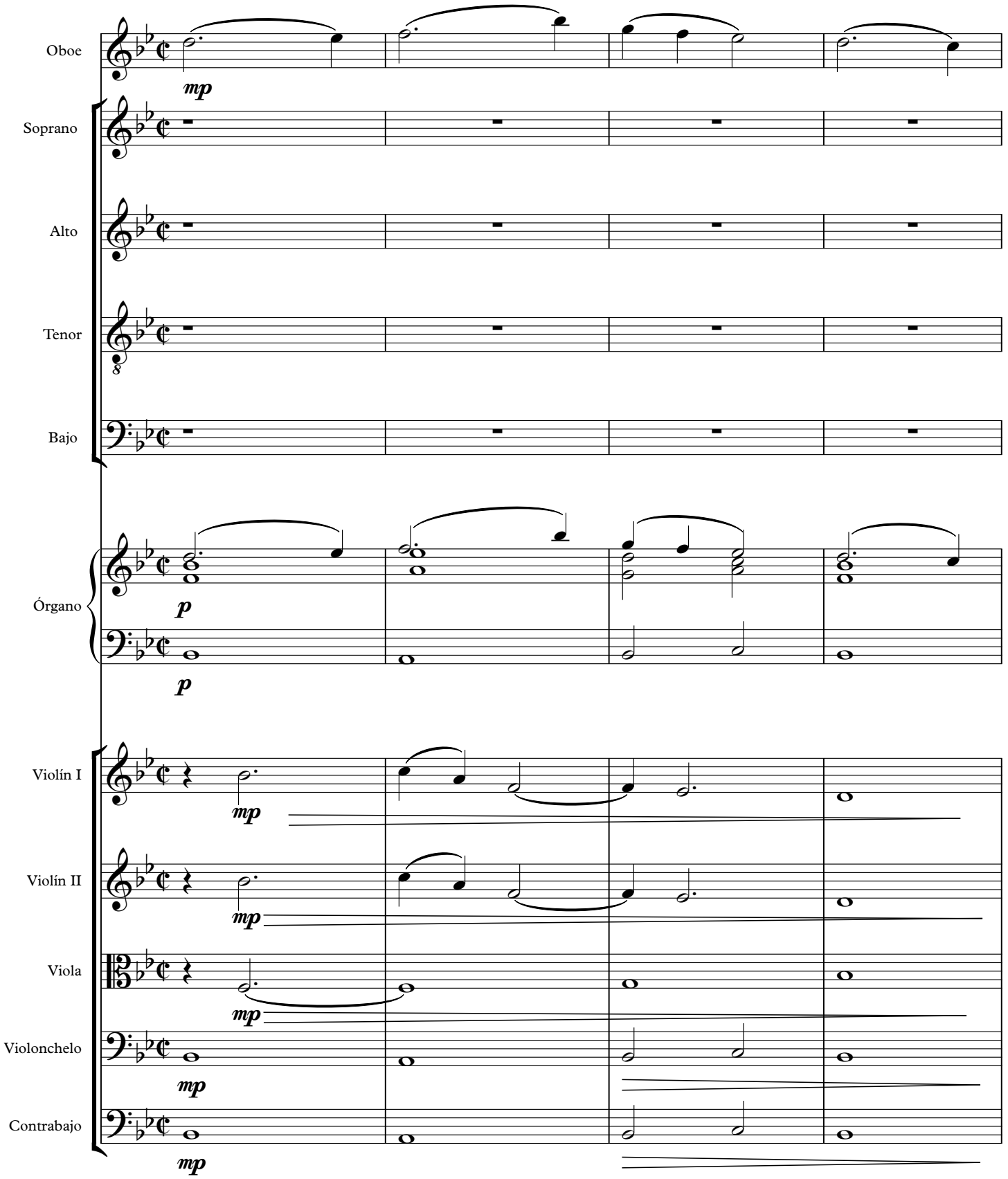
Ramses Lara Alvarez

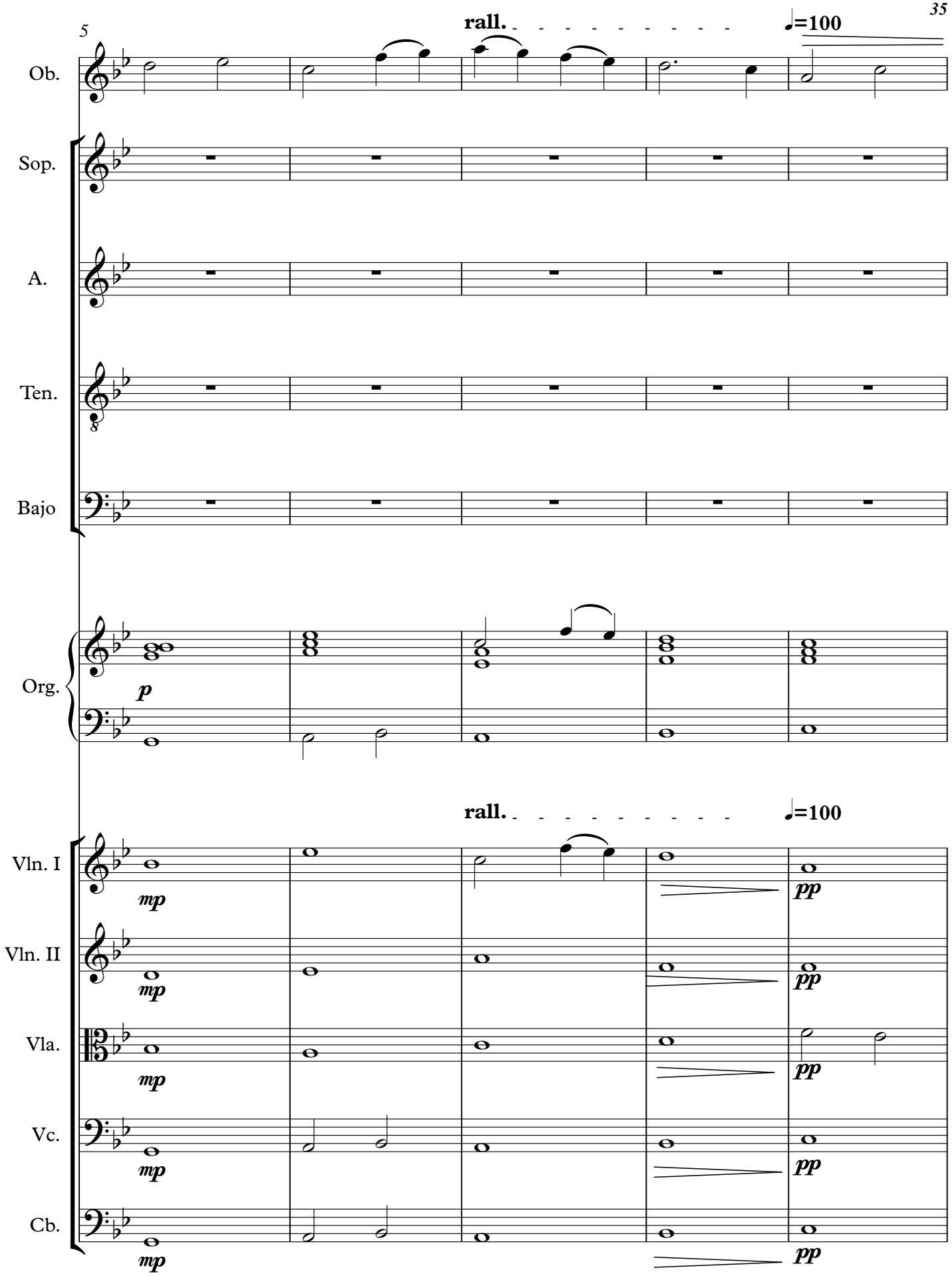


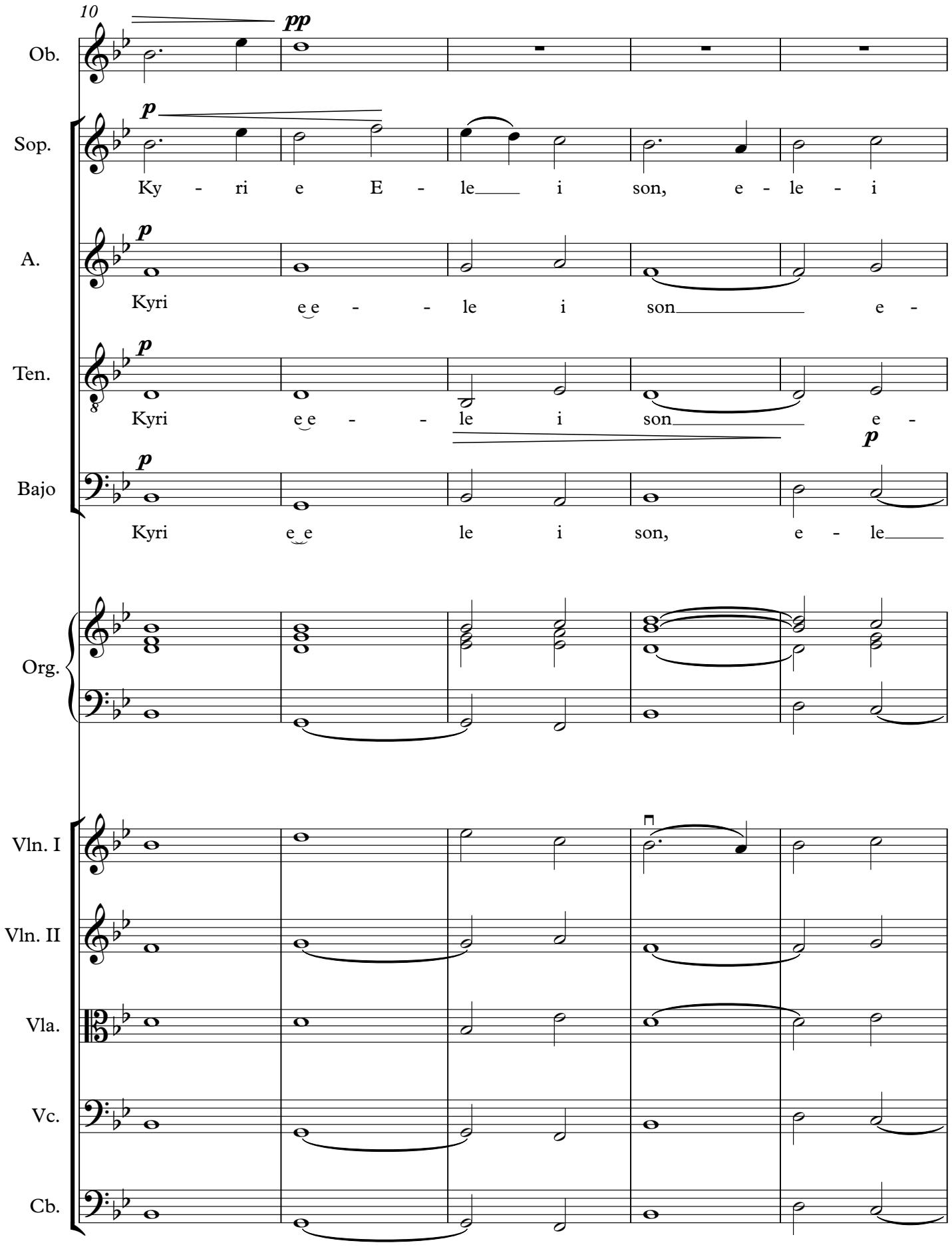

15
19
22
26
♩ = 65

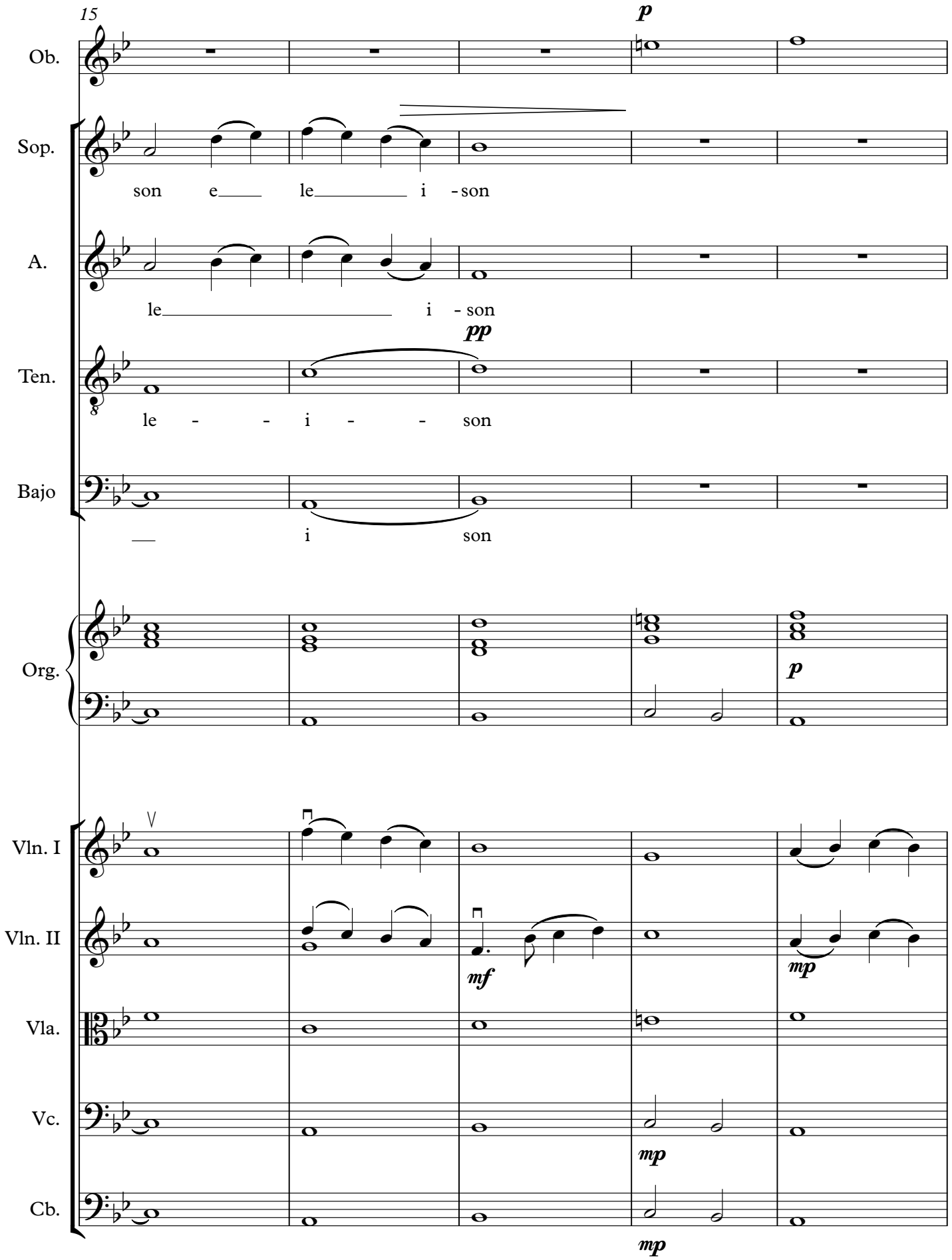
Misa Breve
Kyrie Eleison

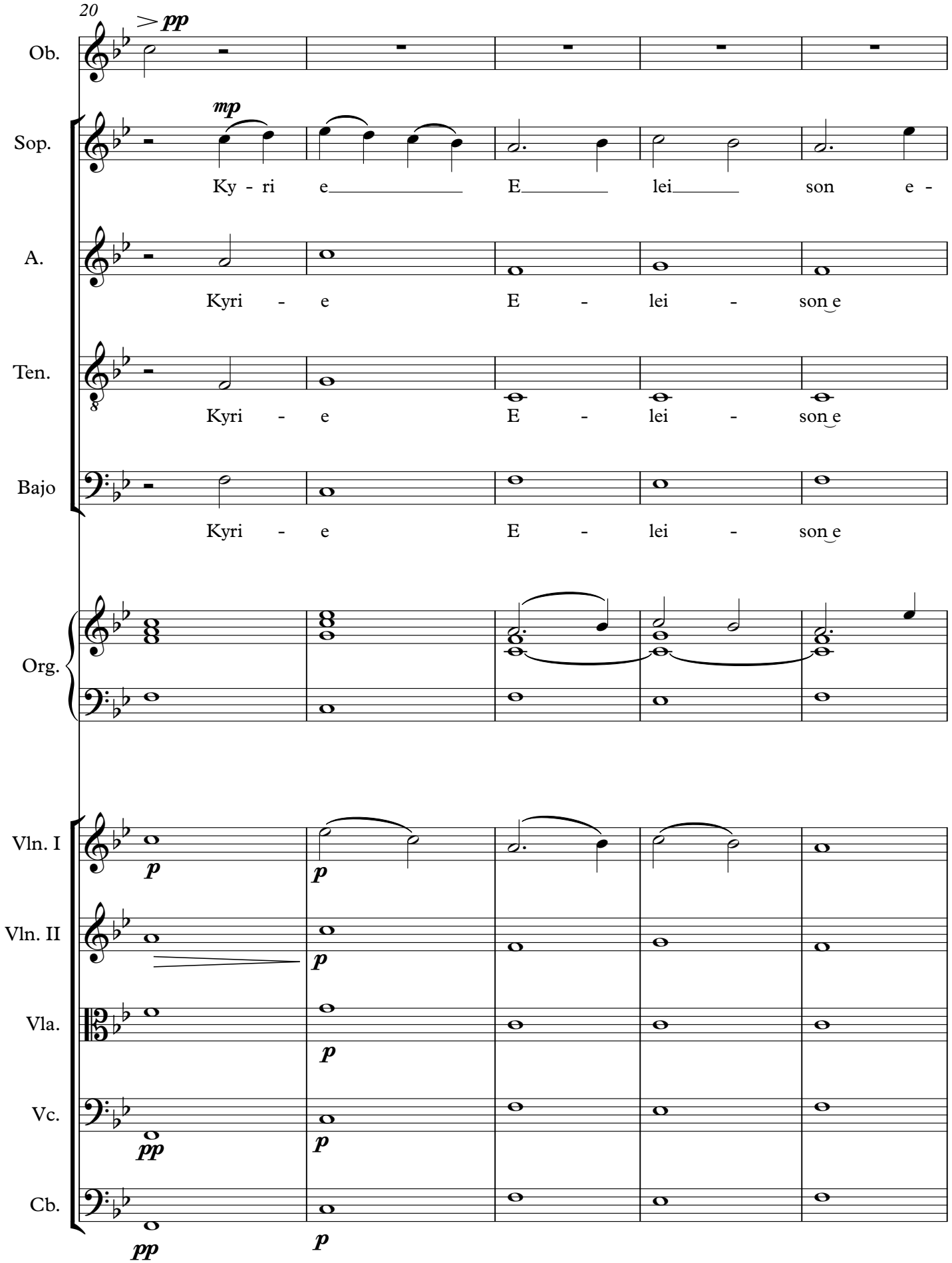
Ramses Lara Alvarez

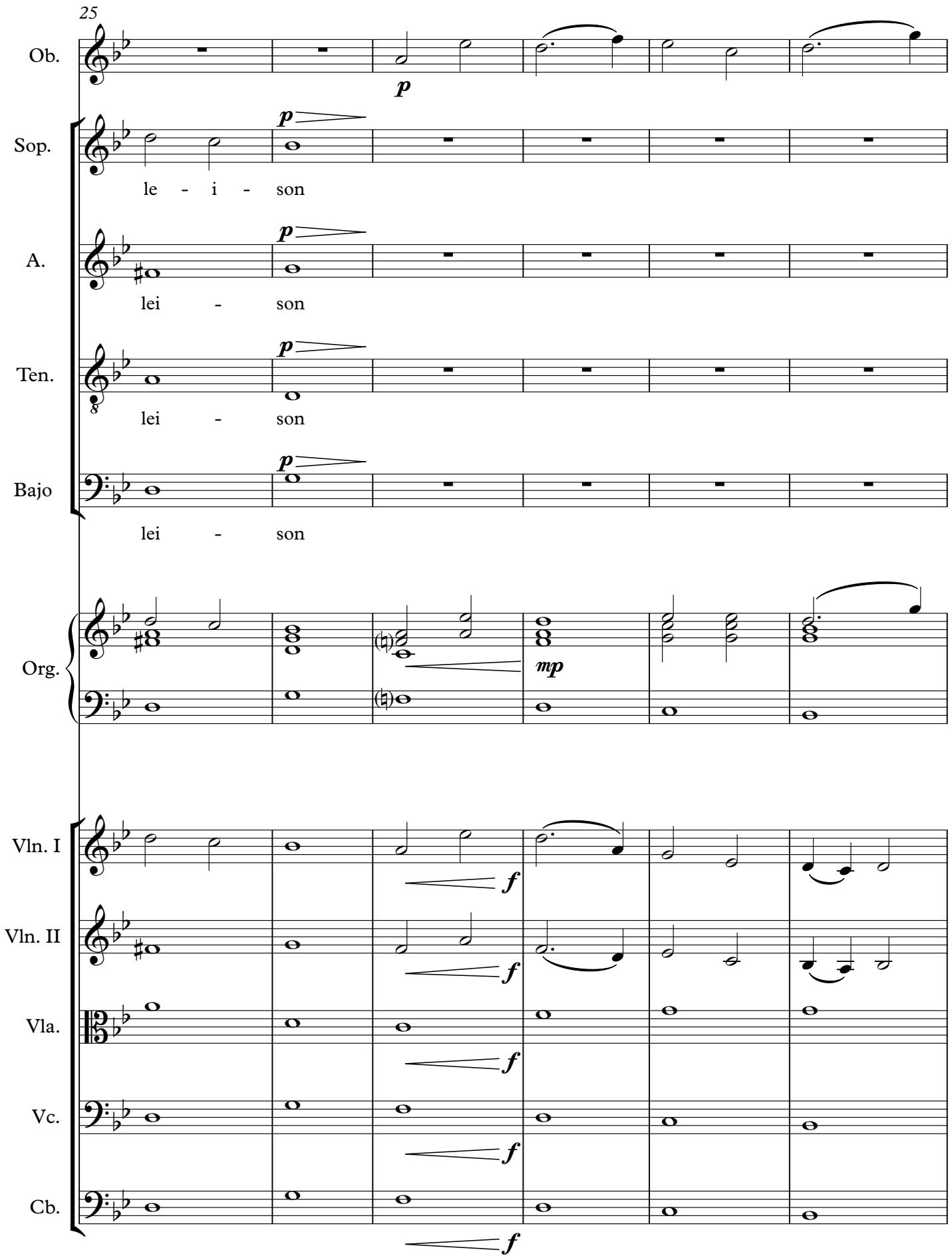


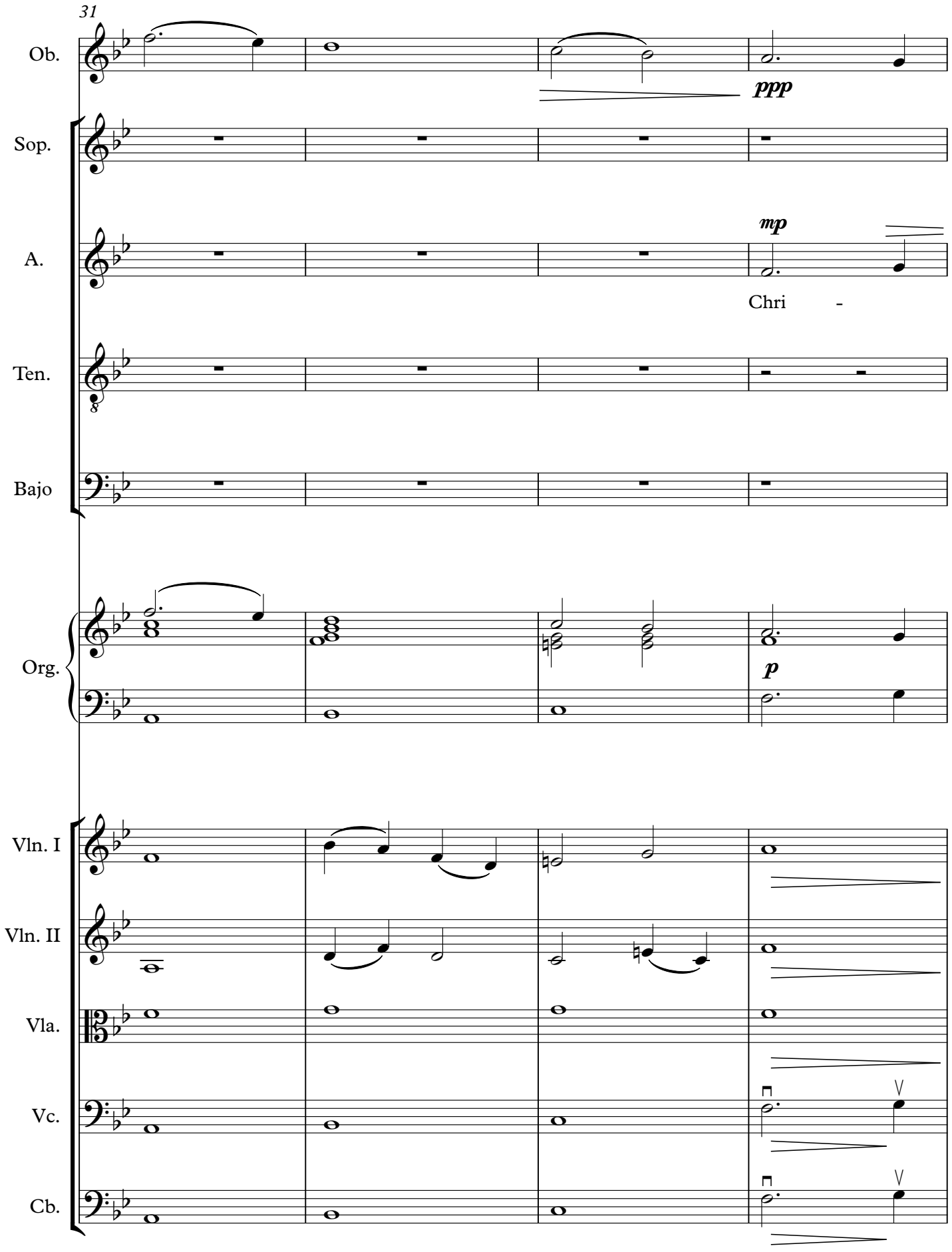

5
rall.
♩=100
Ob.
Sop.
A.
Ten.
Bajo
Org.
p
rall.
♩=100
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
pp

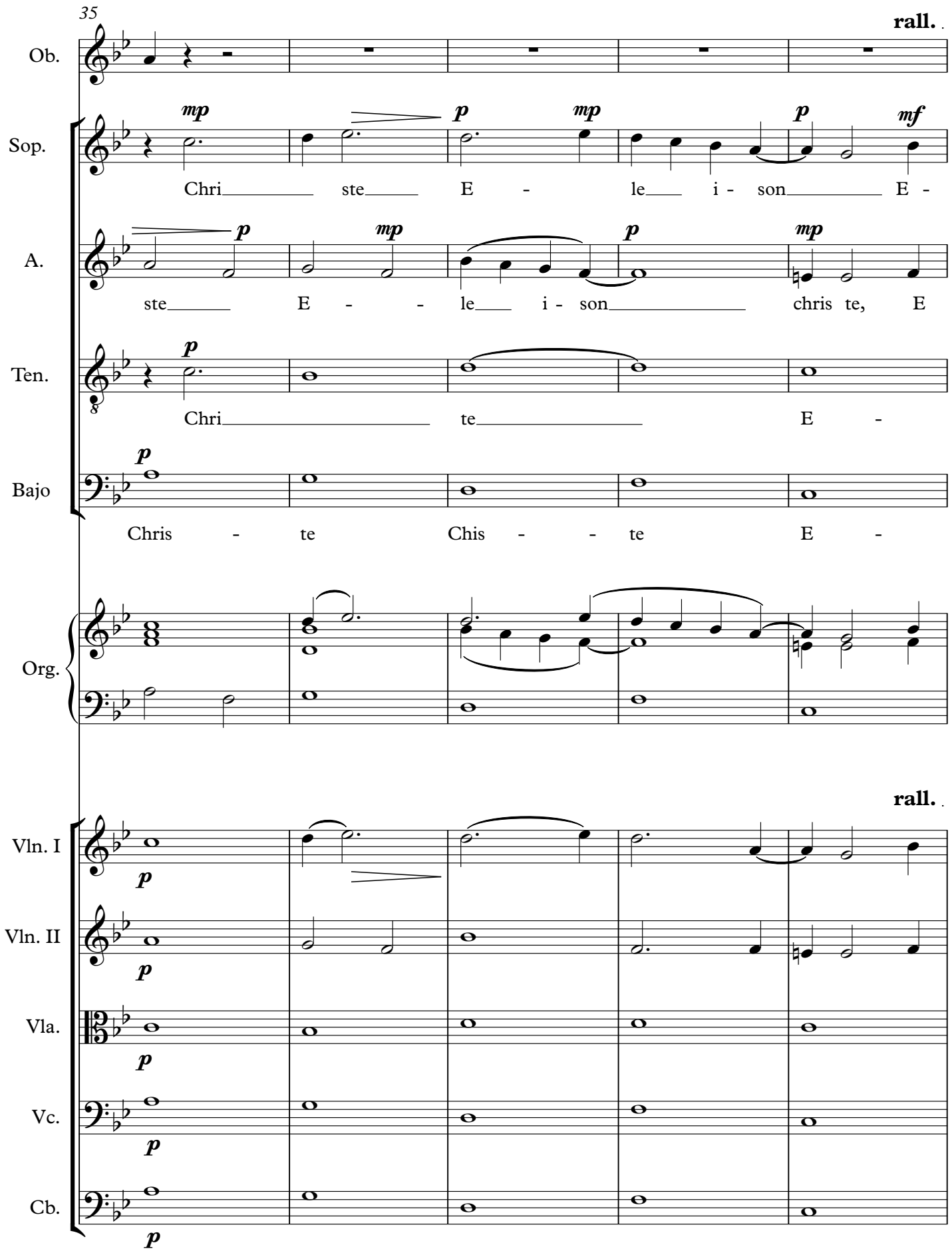

10
Ob.
pp
Sop.
p
Ky - ri e E - le i son, e - le - i
A.
p
Kyri e e - - le i son e -
Ten.
p
Kyri e e - - le i son e -
p
Bajo
p
Kyri e e le i son, e - le
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

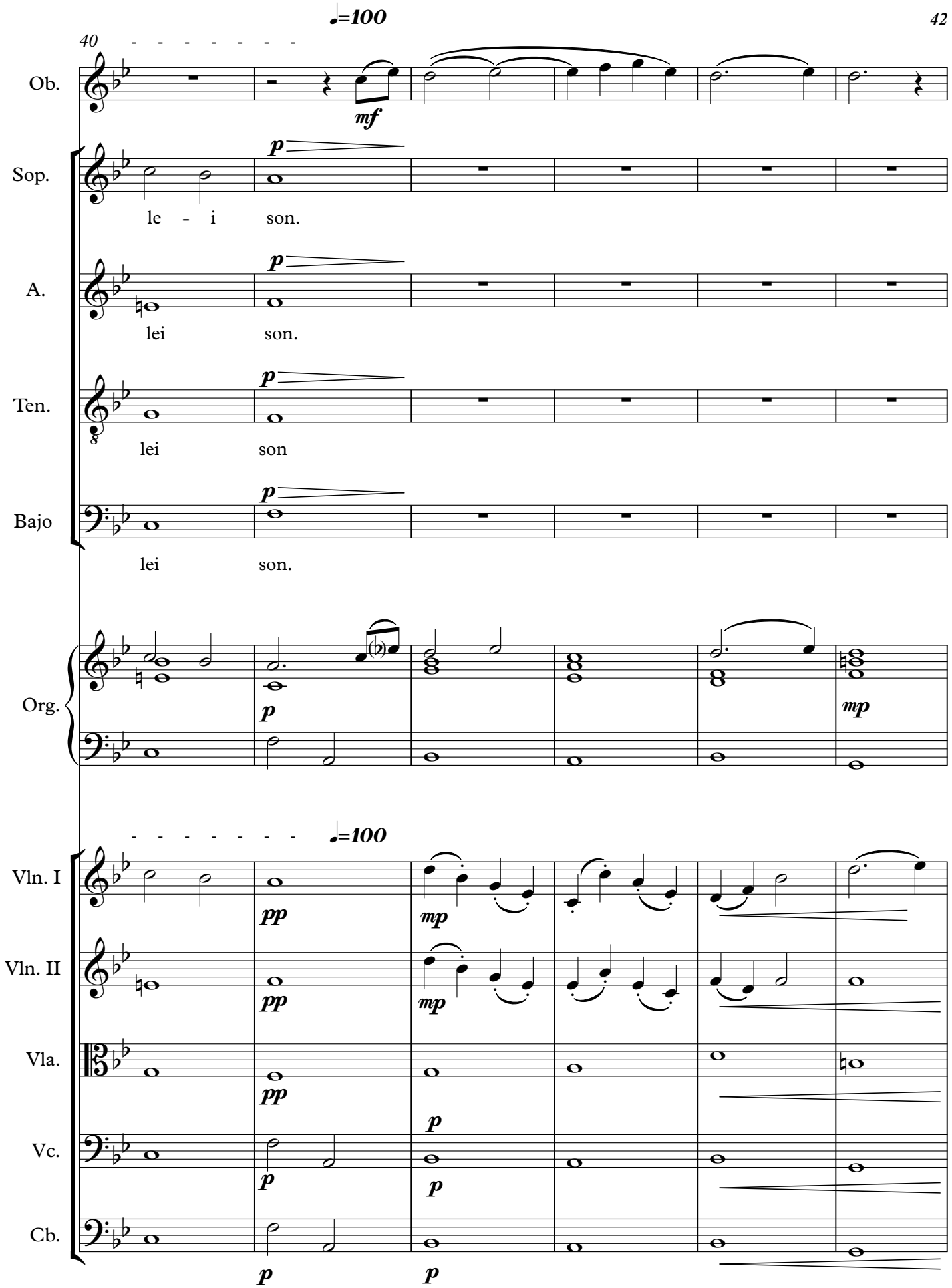

15
Ob.
Sop.
son e le i - son
A.
le i - son
Ten.
pp
le - - i - - son
Bajo
i son
Org.
p
Vln. I
Vln. II
mf
mp
Vla.
Vc.
mp
Cb.
mp

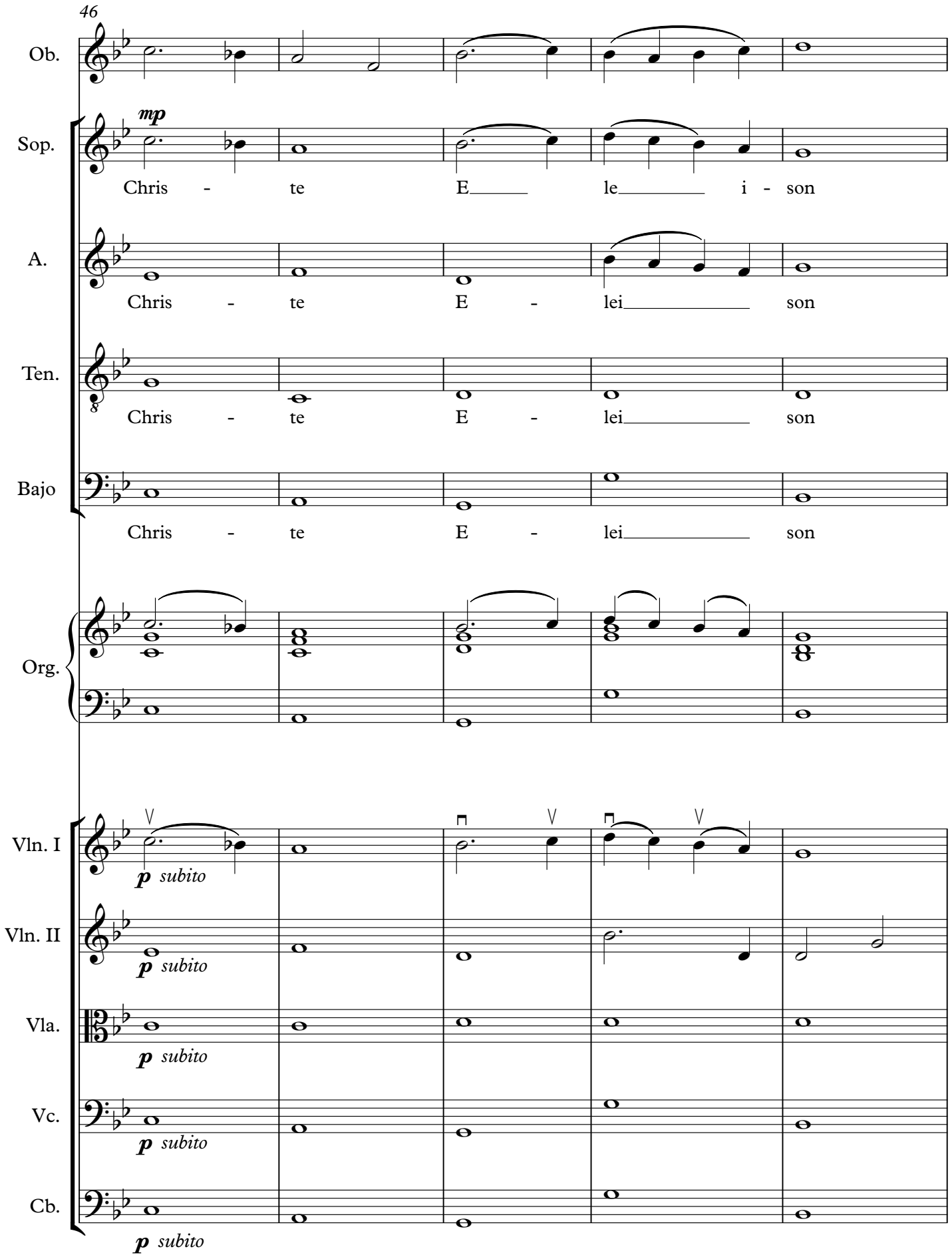

20
Ob.
Sop.
A.
Ten.
Bajo
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
mp
Ky - ri e E lei son e -
Kyri - e E - lei - son e
Kyri - e E - lei - son e
Kyri - e E - lei - son e
p
pp

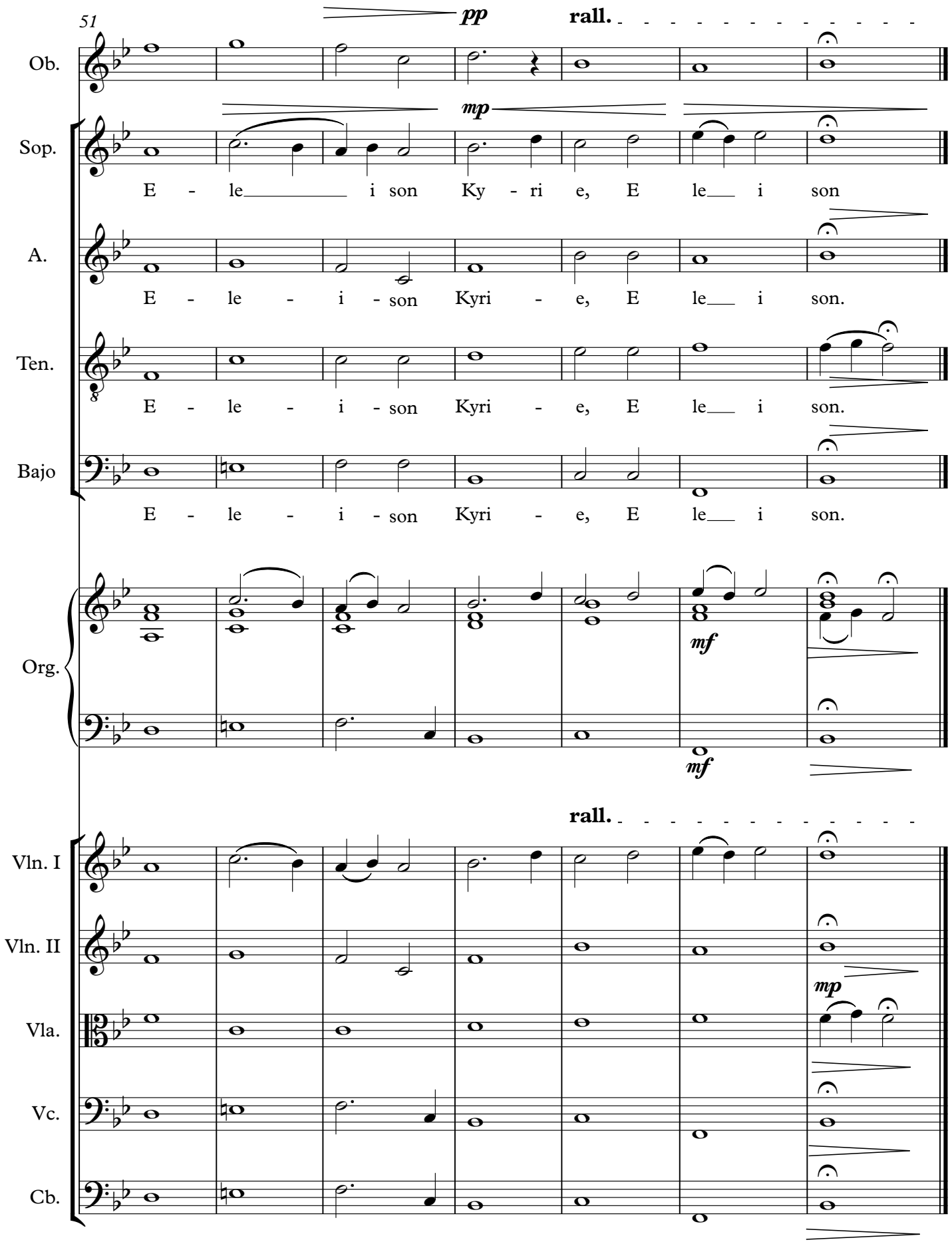

25
Ob.
Sop.
le - i - son
A.
lei - son
Ten.
lei - son
Bajo
lei - son
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


31
Ob.
ppp
Sop.
A.
mp
Chri -
Ten.
Bajo
Org.
p
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


35
rall.
Ob.
Sop.
Chri ste E - le i - son E -
A.
ste E - - le i - son chris te, E
Ten.
Chri te E -
Bajo
Chris - te Chis - - te E -
Org.
rall.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


♩=100
40
Ob.
mf
Sop.
p
le - i son.
A.
p
lei son.
Ten.
p
lei son
Bajo
p
lei son.
Org.
p
mp
♩=100
Vln. I
pp
mp
Vln. II
pp
mp
Vla.
pp
p
Vc.
p
p
Cb.
p
p


46
Ob.
Sop.
mp
Chris - te E le i - son
A.
Chris - te E - lei son
Ten.
Chris - te E - lei son
Bajo
Chris - te E - lei son
Org.
Vln. I
p subito
Vln. II
p subito
Vla.
p subito
Vc.
p subito
Cb.
p subito


51
pp
rall.
Ob.
mp
Sop.
E - le i son Ky - ri e, E le i son
A.
E - le - i - son Kyri - e, E le i son.
Ten.
E - le - i - son Kyri - e, E le i son.
Bajo
E - le - i - son Kyri - e, E le i son.
Org.
mf
mf
rall.
Vln. I
Vln. II
mp
Vla.
Vc.
Cb.

Misa Breve
Gloria

♩=108

Ramses Lara Alvarez

Allegro moderato

Trompeta I en Sib

Tpt. II y III en Sib

f

f

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Allegro moderato

Violín I

ff

Violín II

ff

Viola

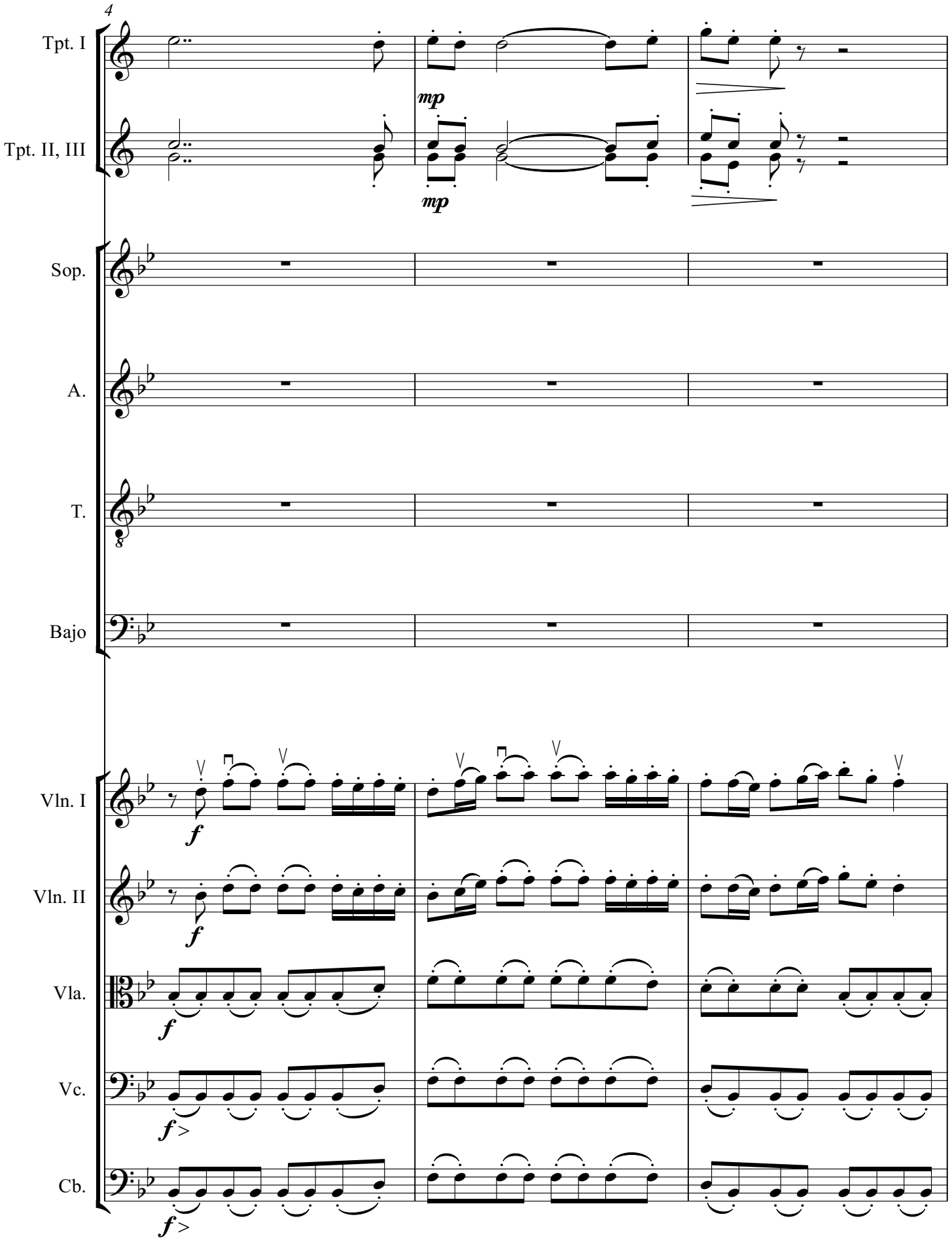
ff

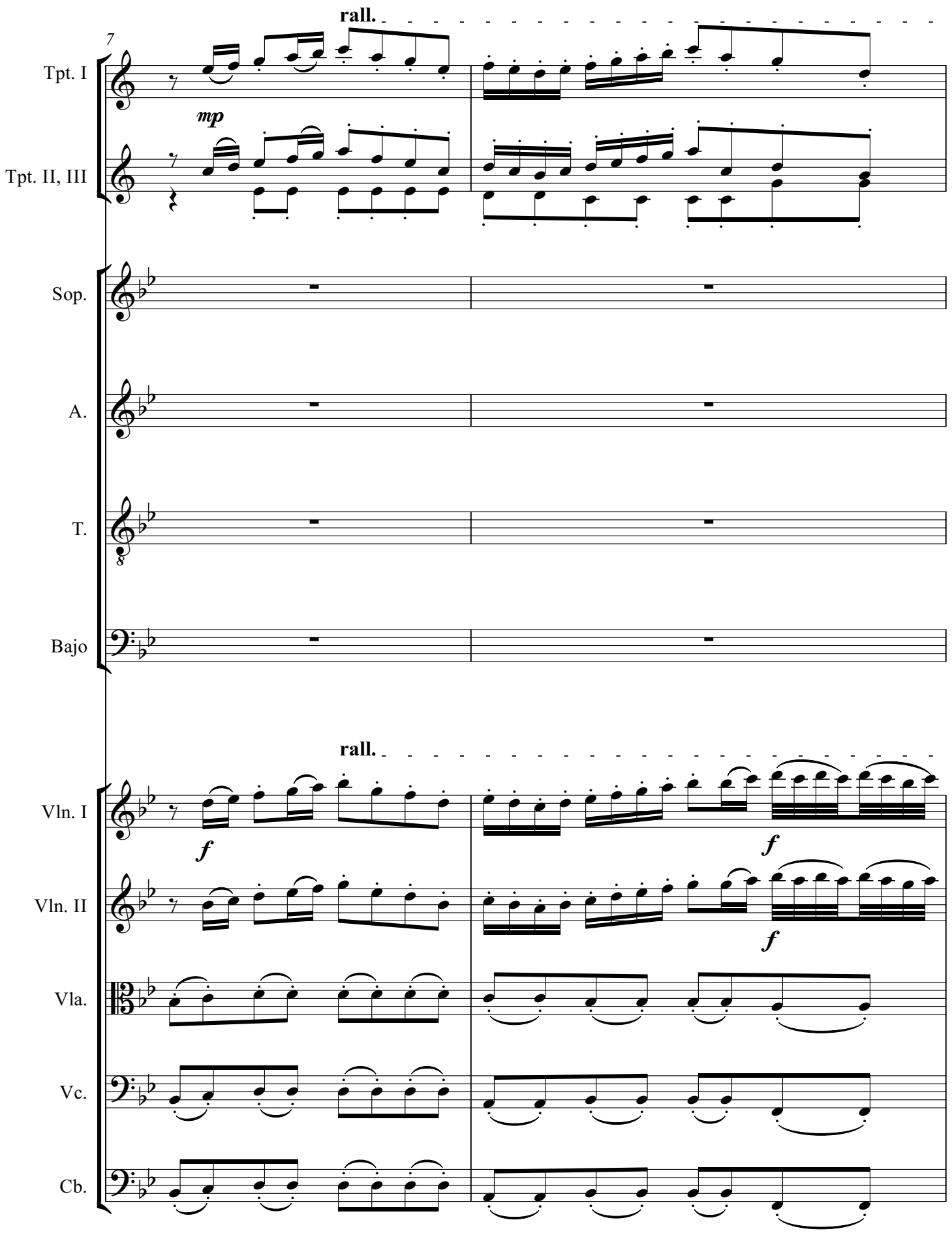
Violonchelo

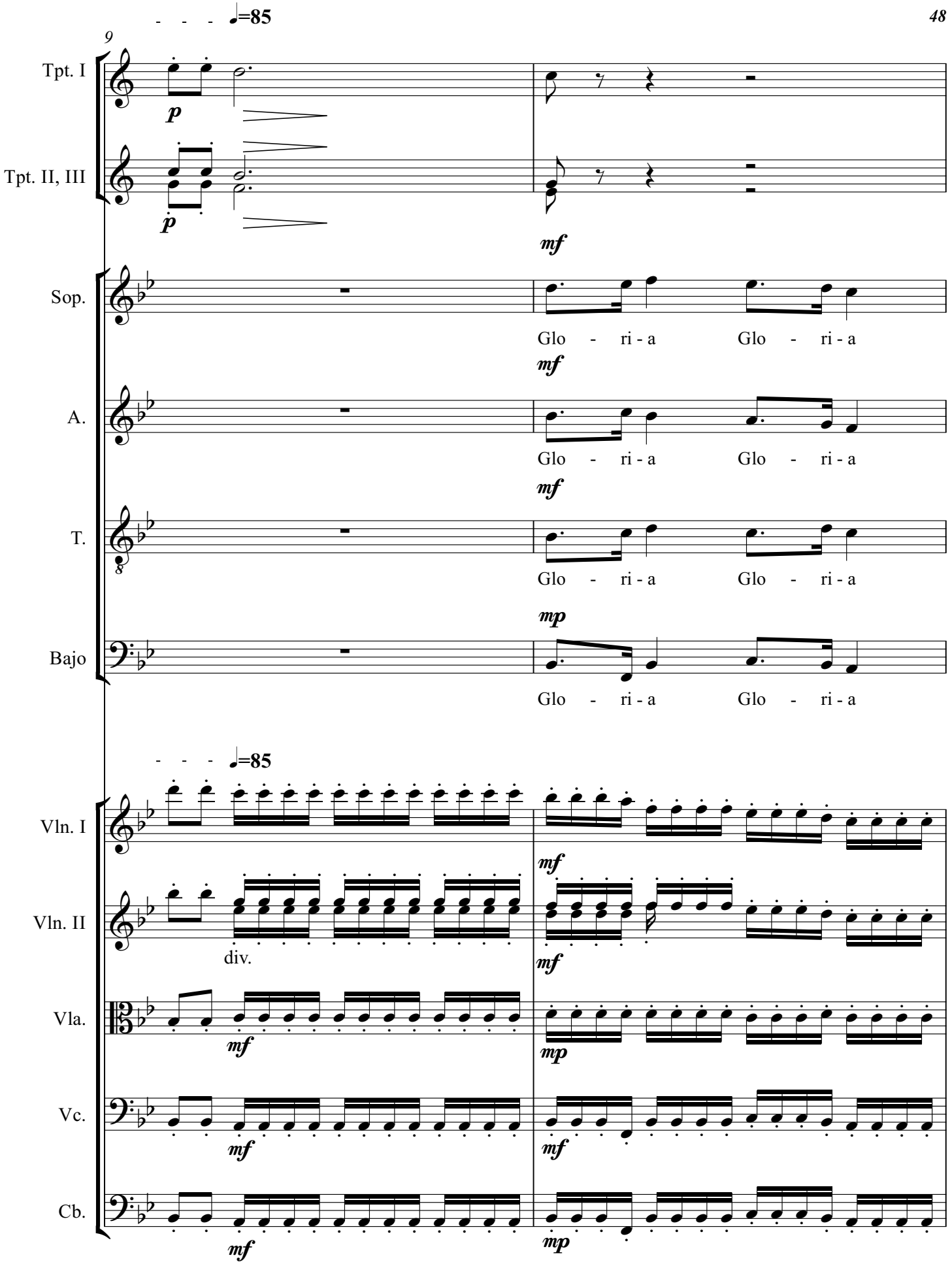
ff

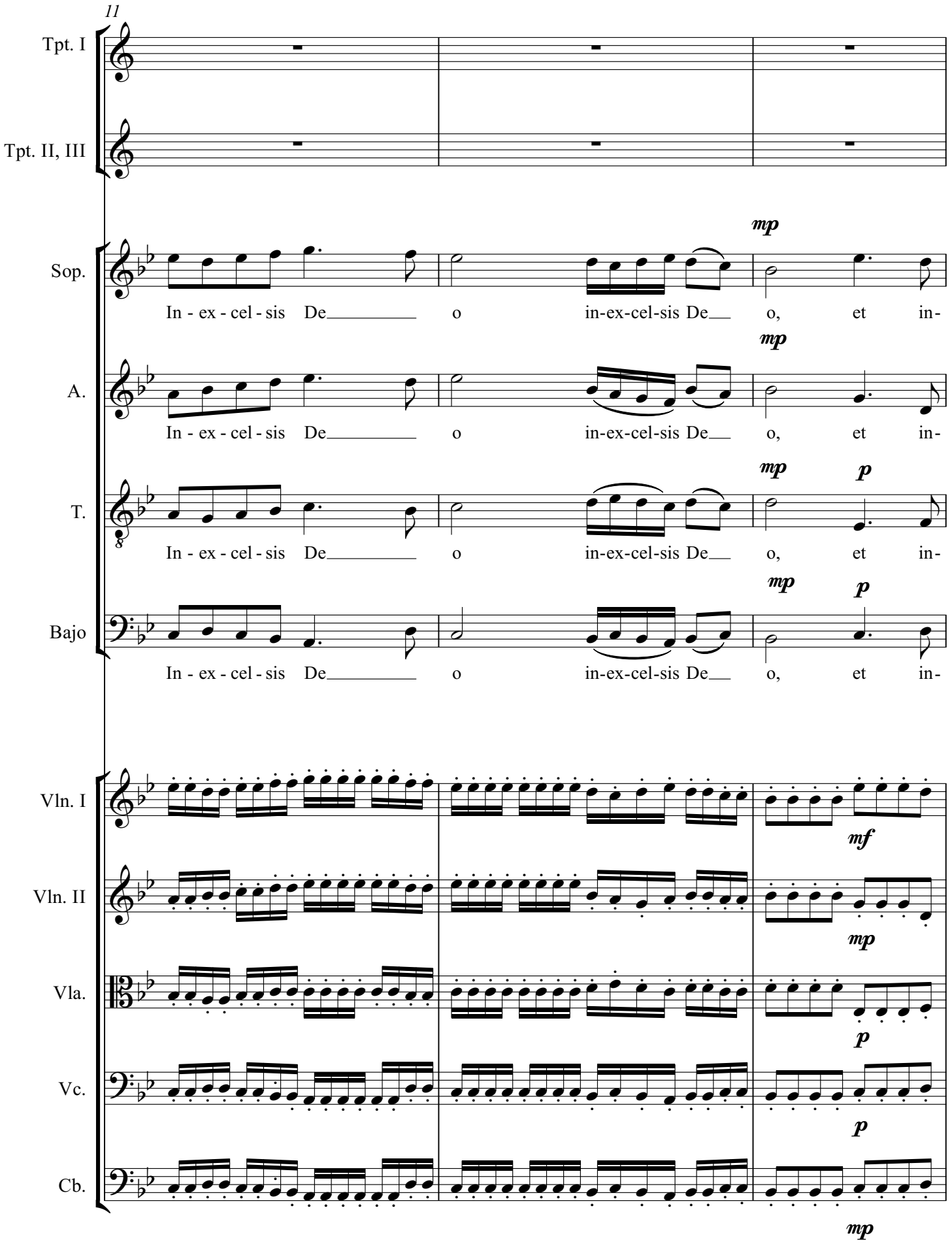
Contrabajo

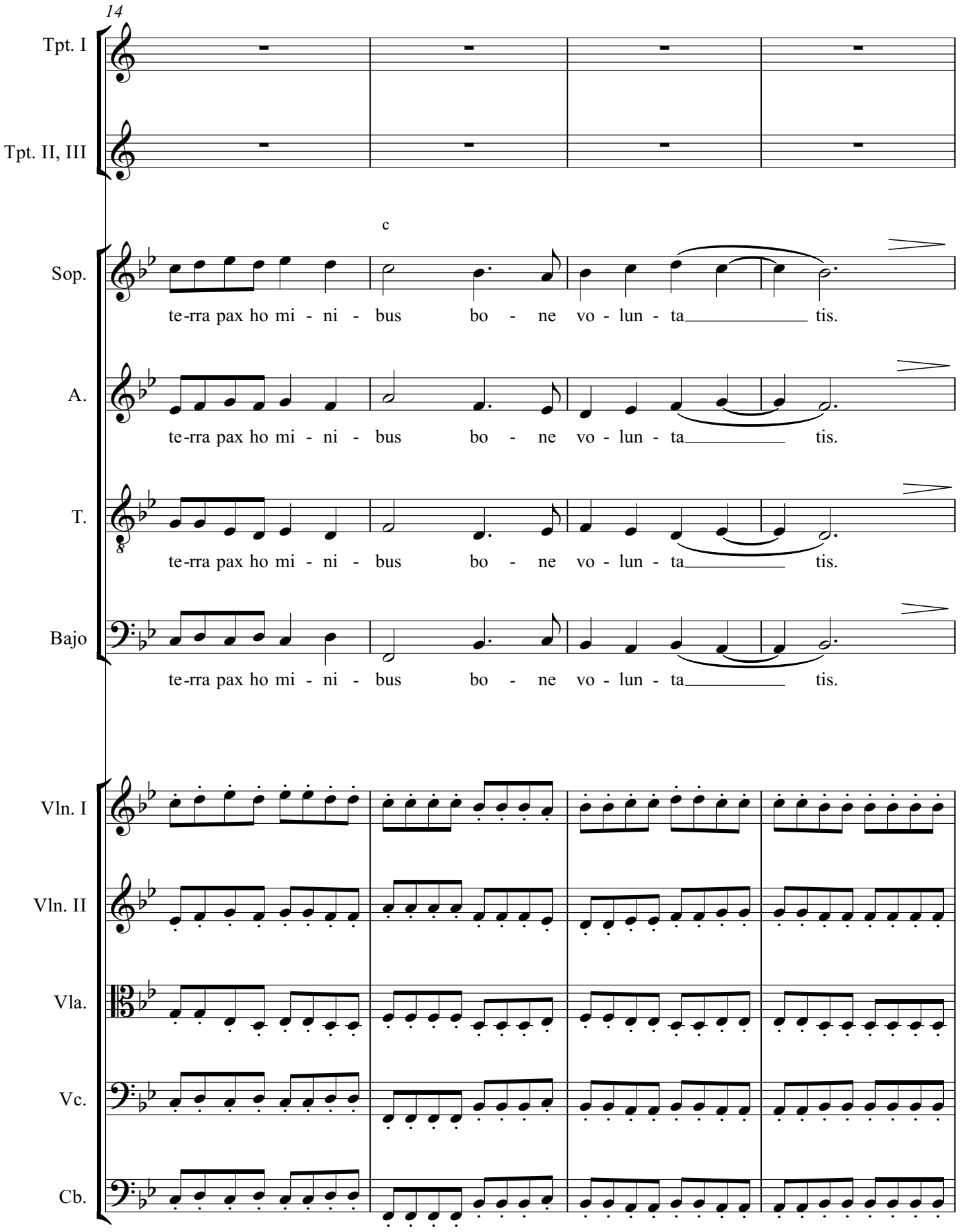
ff

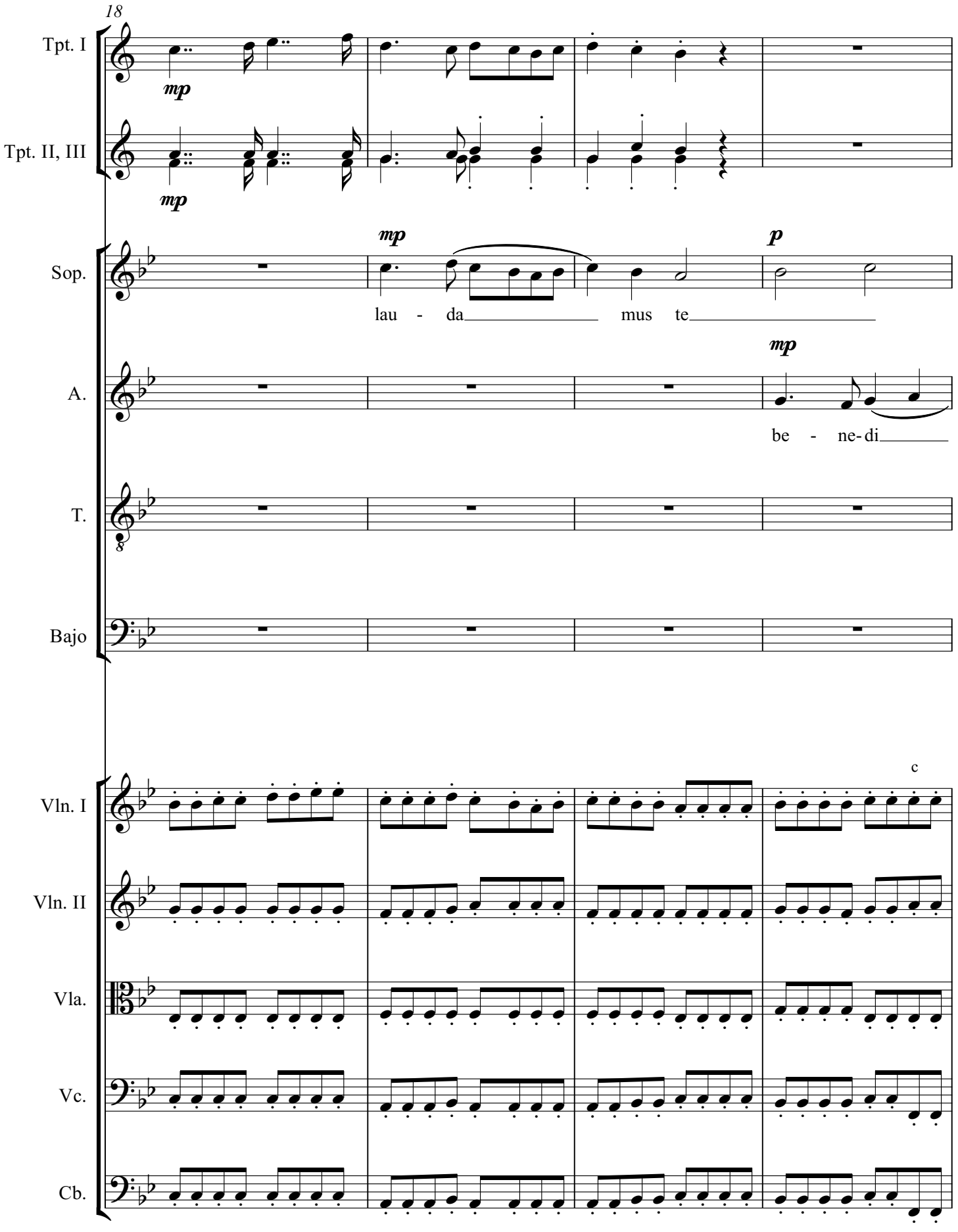

4
Tpt. I
Tpt. II, III
mp
mp
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
f
f
f>
f>

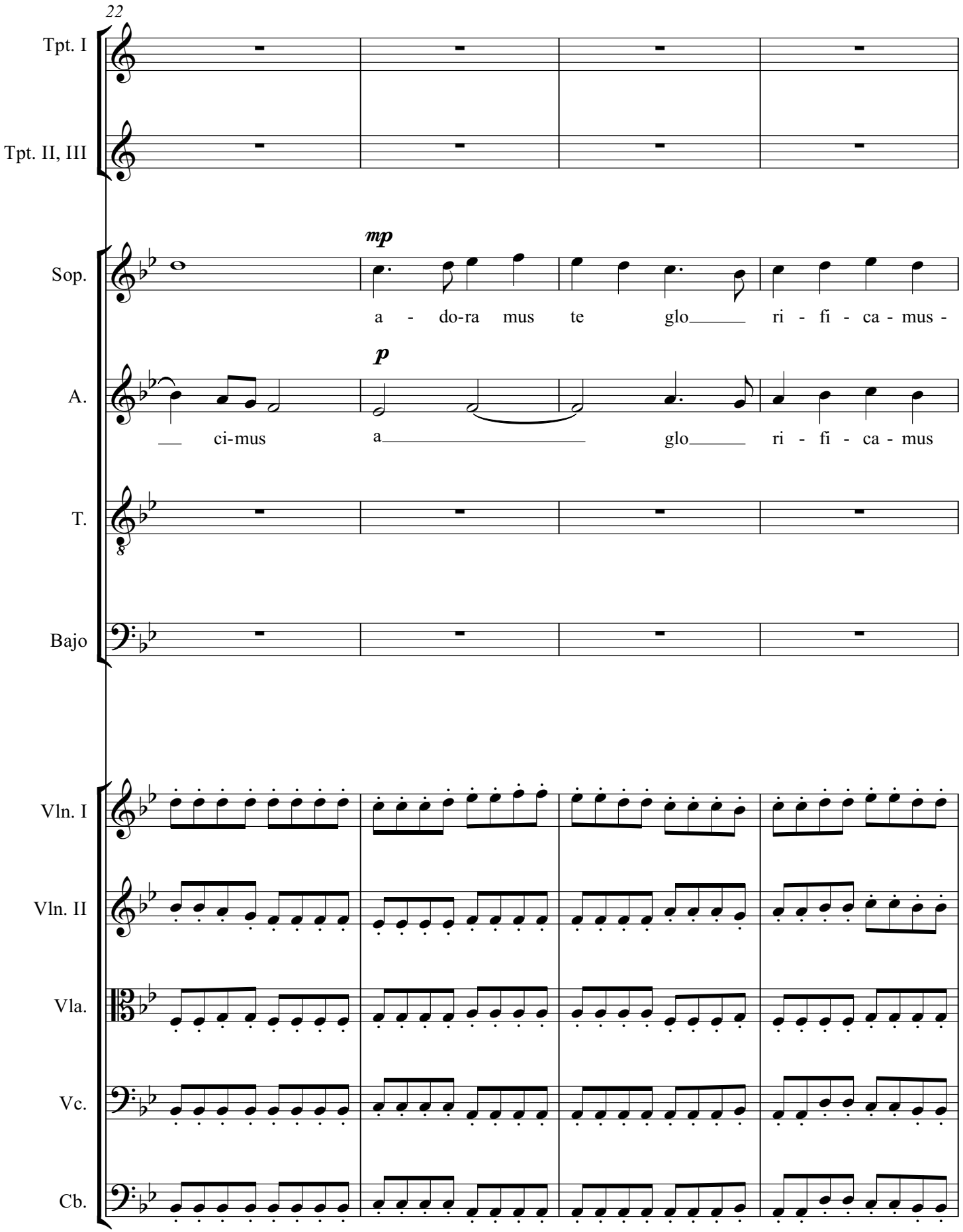

rall.
7
Tpt. I
mp
Tpt. II, III
Sop.
A.
T.
Bajo
rall.
Vln. I
f
f
Vln. II
f
Vla.
Vc.
Cb.

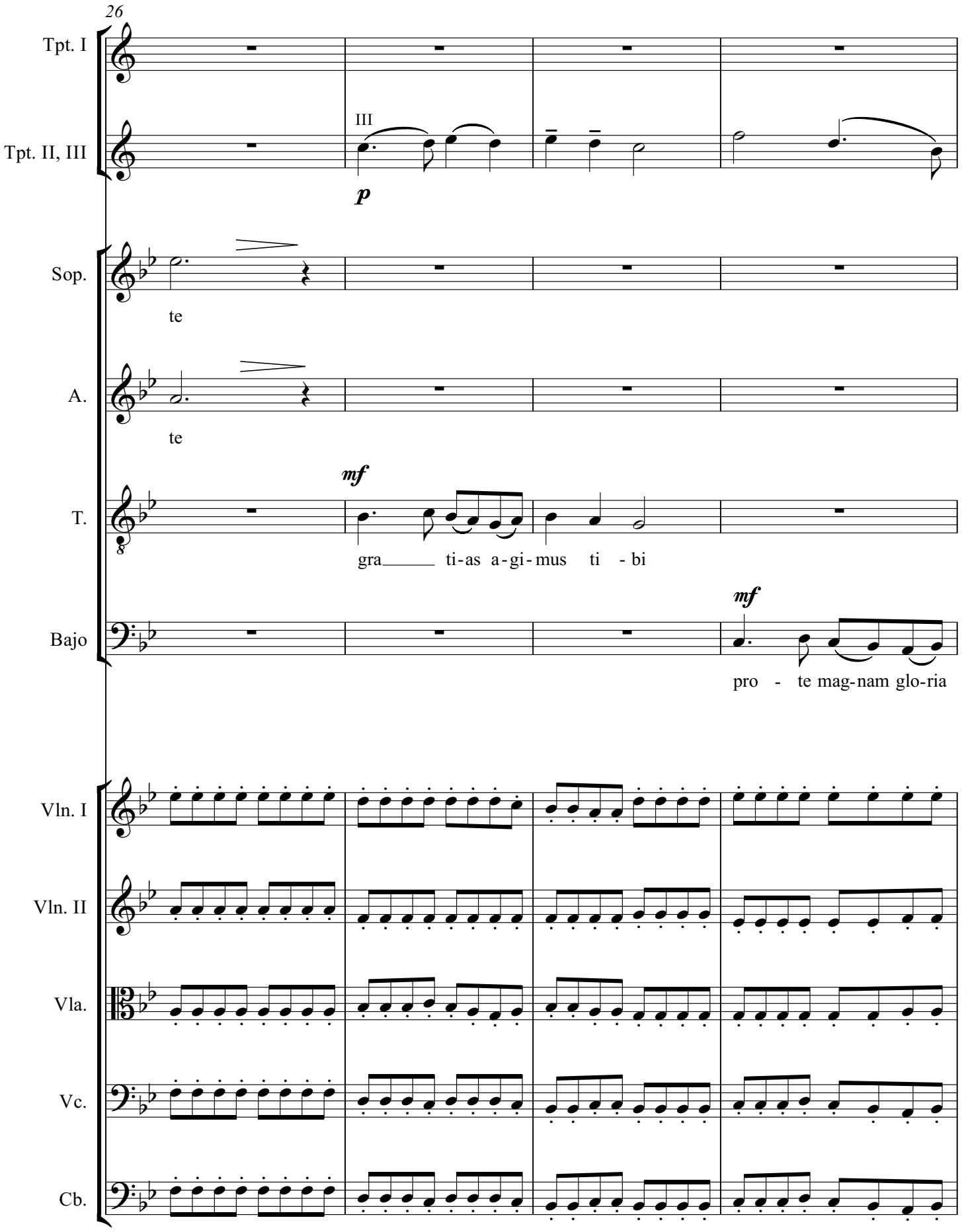

♩=85
9
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
A.
T.
Bajo
p
mf
mp
Glo - ri - a Glo - ri - a
♩=85
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

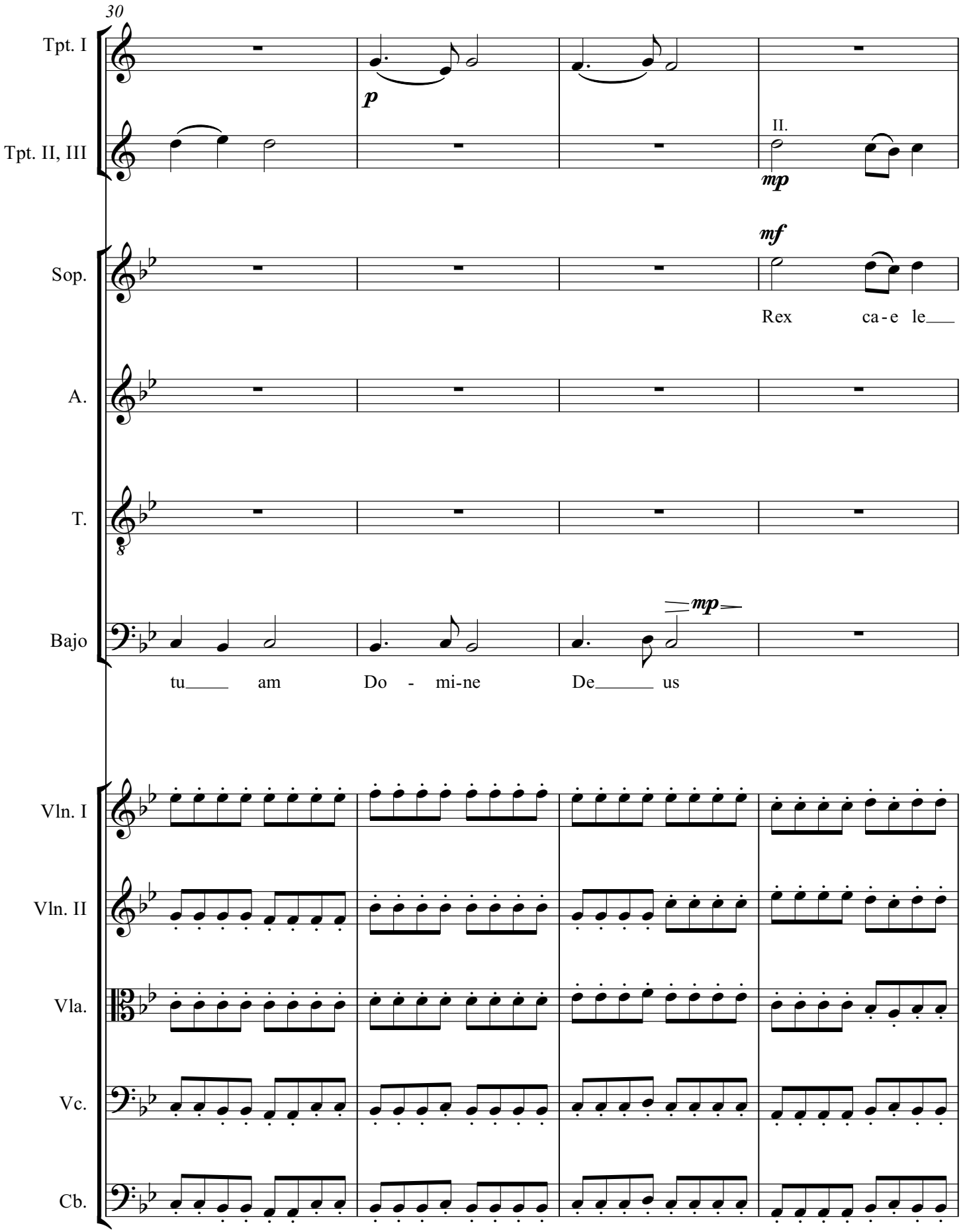

11
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
In - ex - cel - sis De
o
in-ex-cel-sis De
o, et in-
p
mf

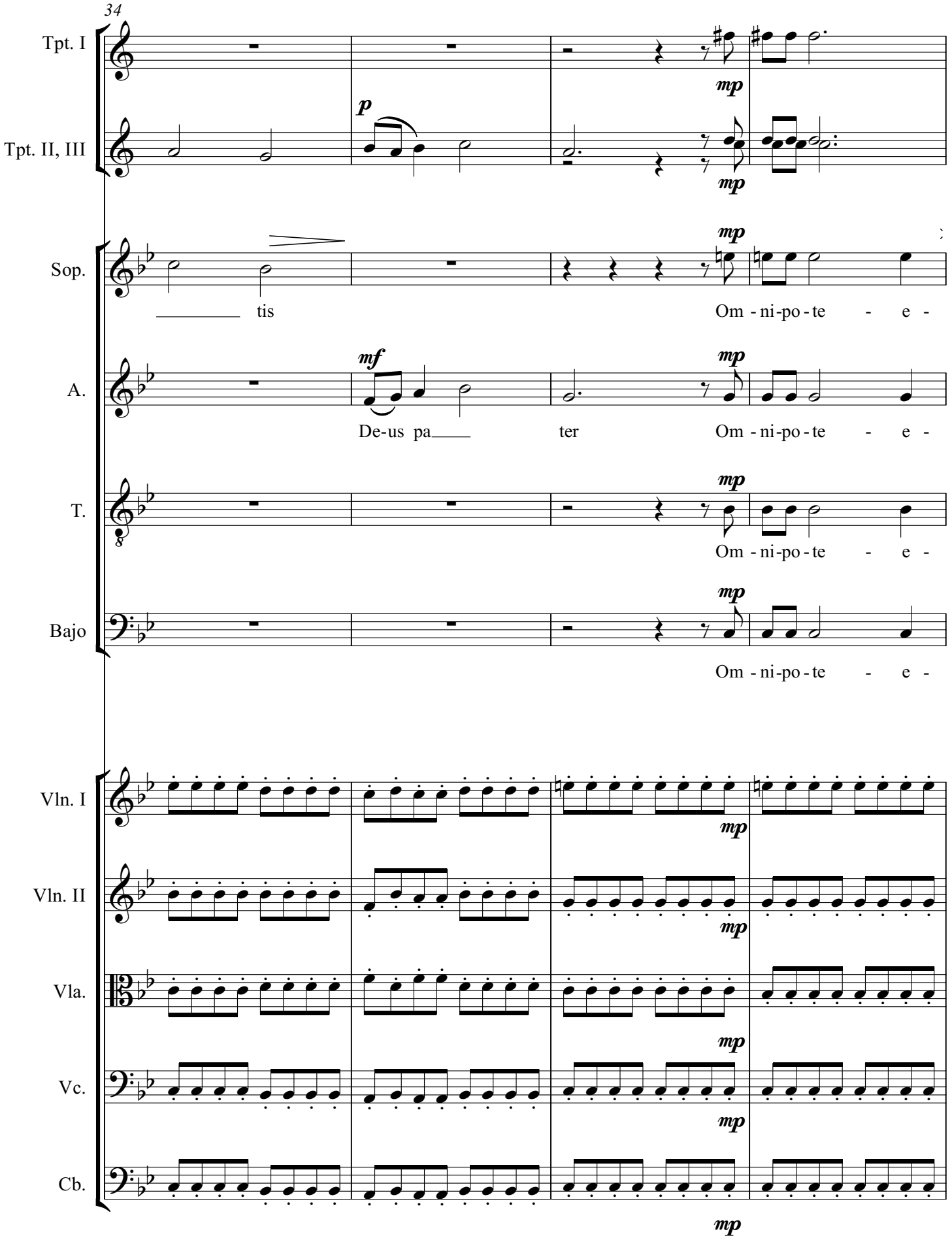

14
Tpt. I
Tpt. II, III
c
Sop.
te-rra pax ho mi - ni - bus bo - ne vo - lun - ta tis.
A.
te-rra pax ho mi - ni - bus bo - ne vo - lun - ta tis.
T.
te-rra pax ho mi - ni - bus bo - ne vo - lun - ta tis.
Bajo
te-rra pax ho mi - ni - bus bo - ne vo - lun - ta tis.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

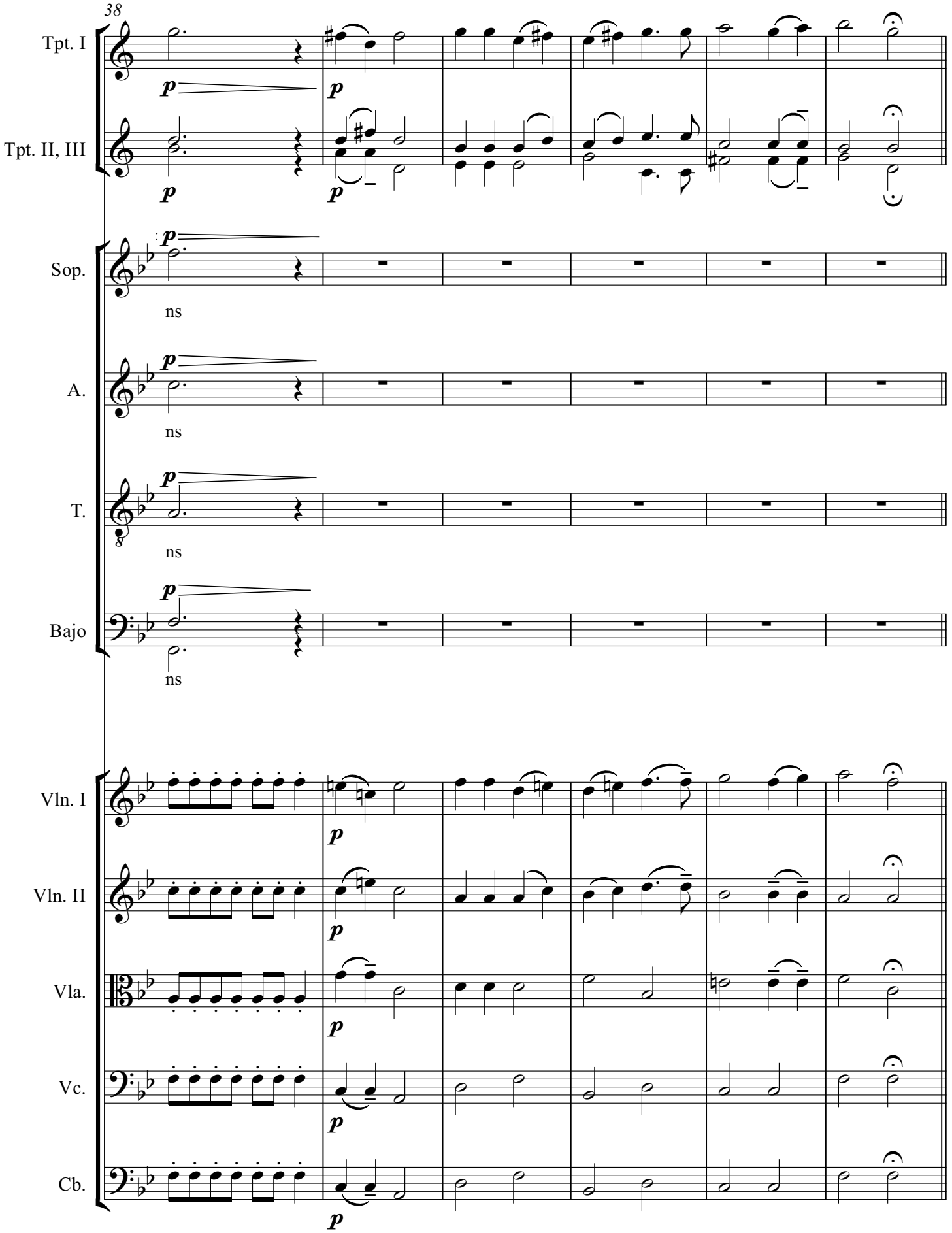

18
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
mp
p
mp
lau - da mus te
be - ne- di
c

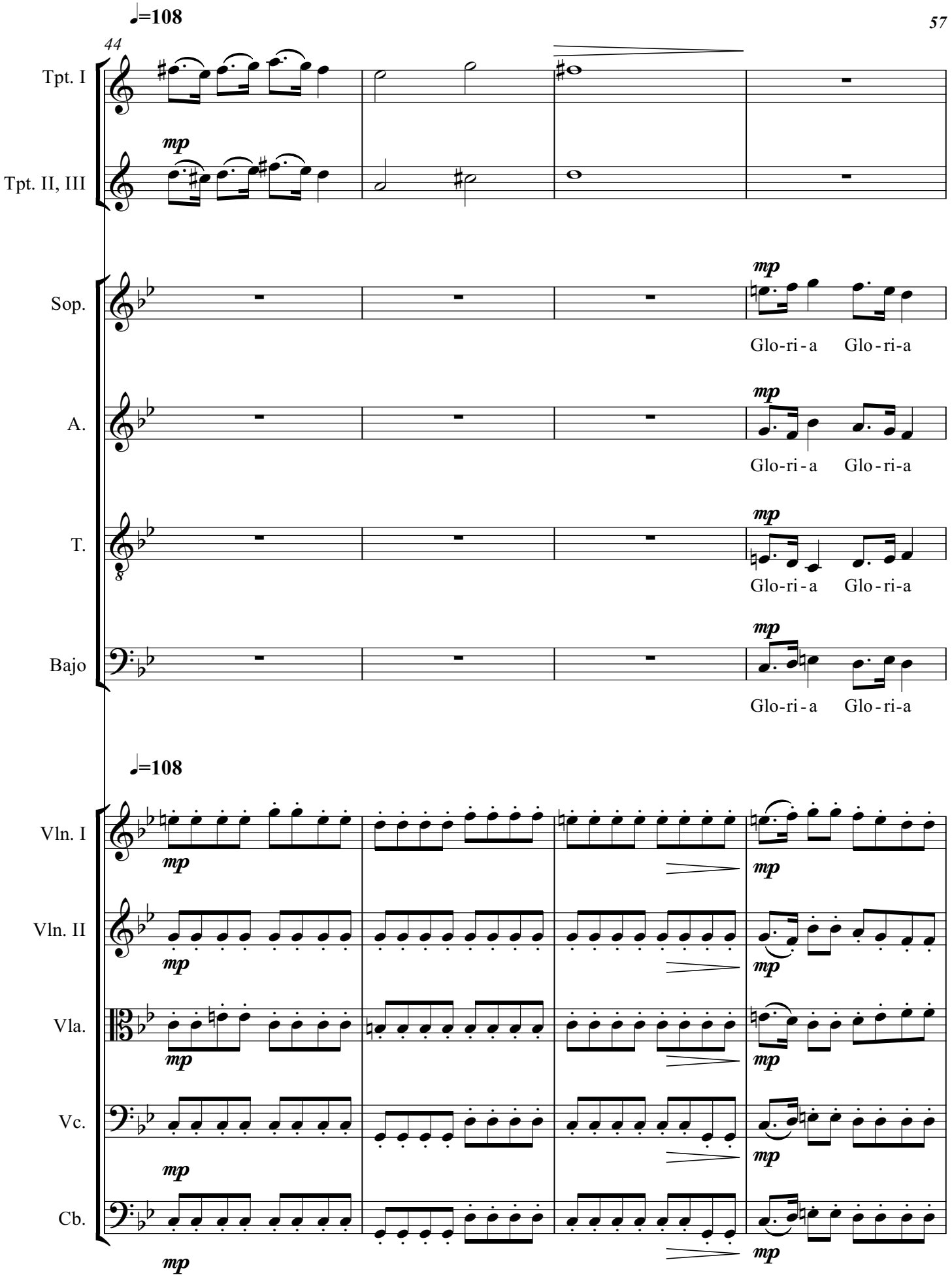

22
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
mp
a - do-ra mus te glo ri - fi - ca - mus -
A.
p
ci-mus a glo ri - fi - ca - mus
T.
Bajo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

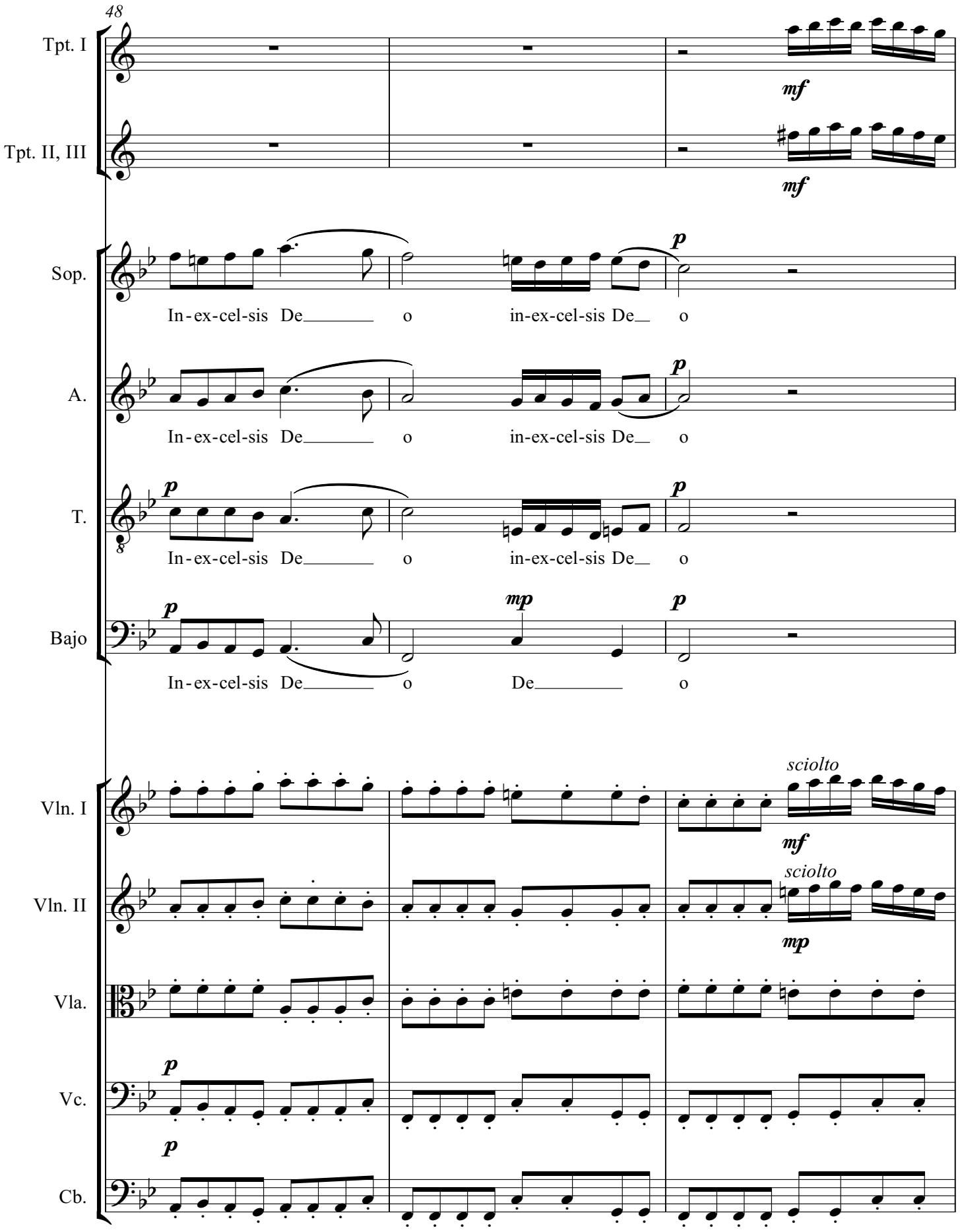

26
Tpt. I
Tpt. II, III
III
p
Sop.
te
A.
te
mf
T.
gra ti-as a-gi-mus ti - bi
mf
Bajo
pro - te mag-nam glo-ria
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

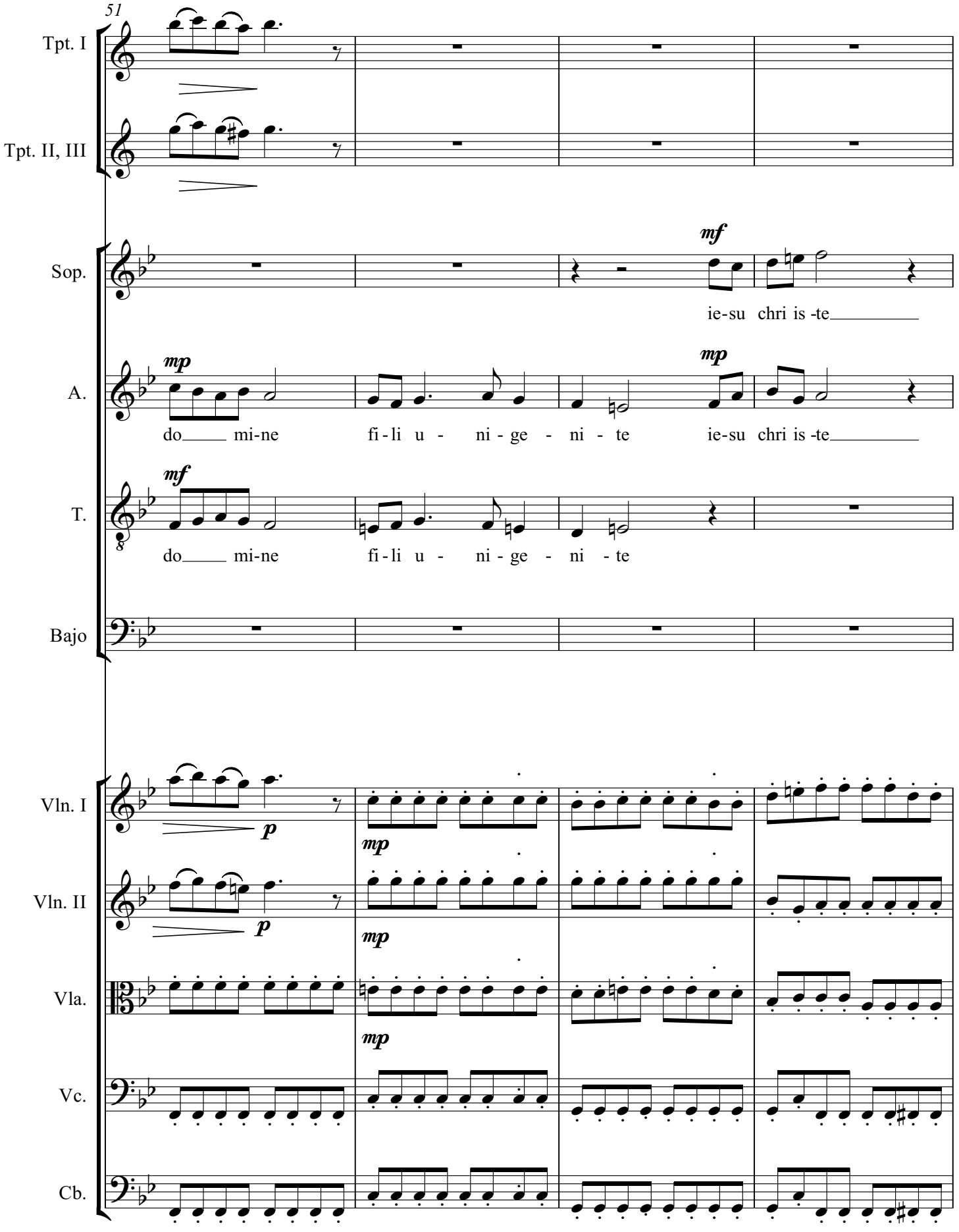

30
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
II.
mp
mf
Rex ca-e le
mp
tu am Do - mi-ne De us

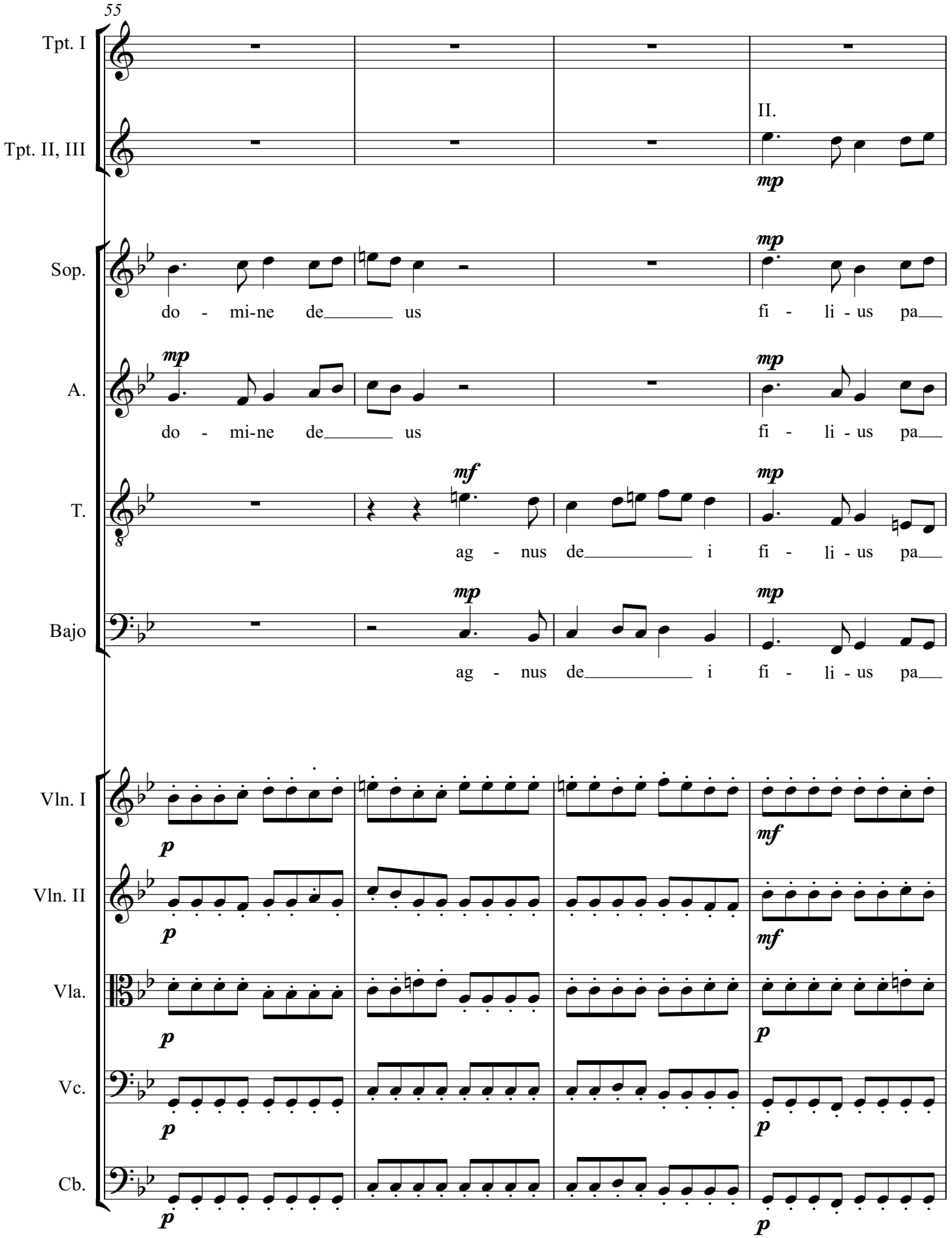

34
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
mp
tis
De-us pa
ter
Om - ni-po - te - e -

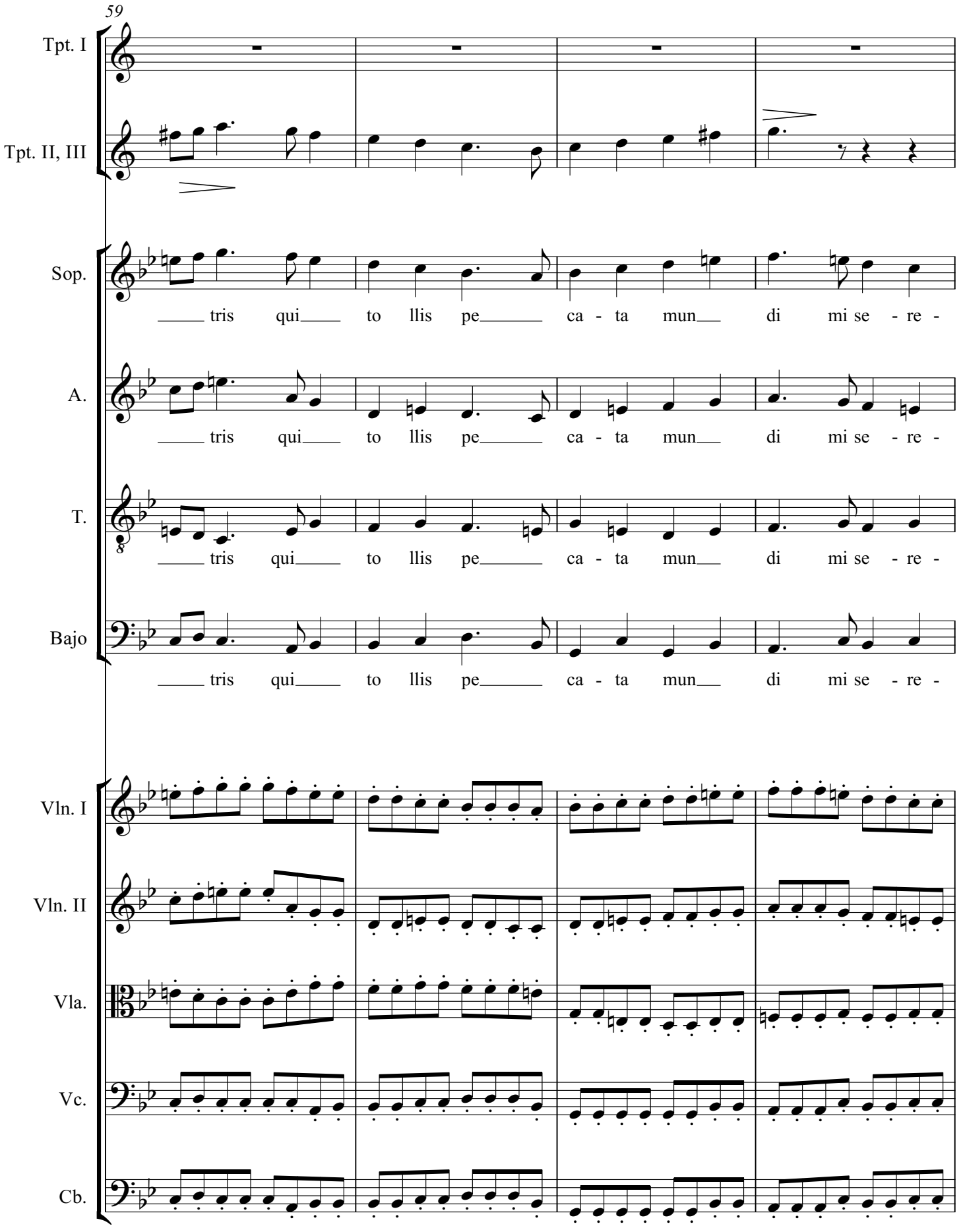

38
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
A.
T.
Bajo
ns
ns
ns
ns
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

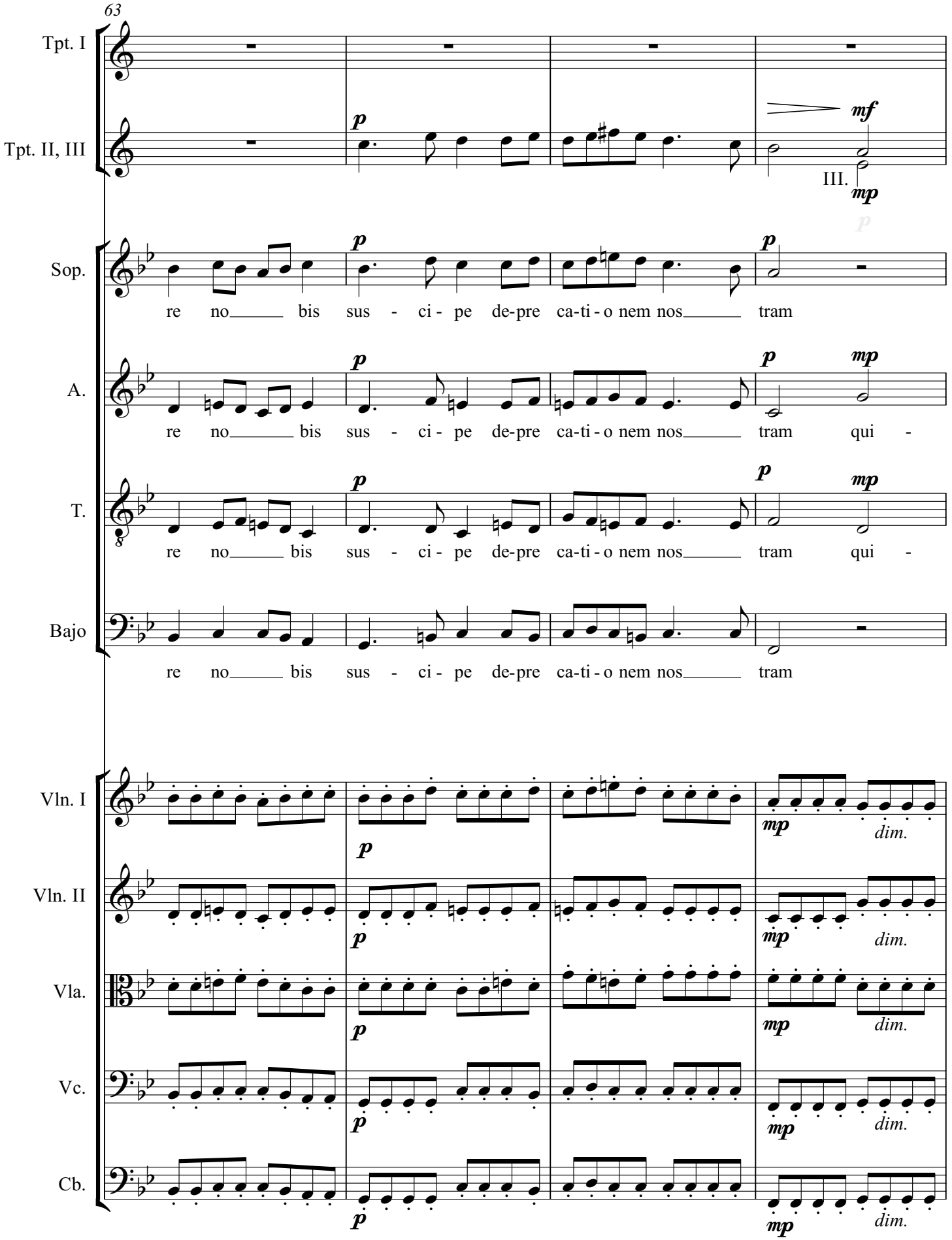

♩=108
44
Tpt. I
Tpt. II, III
mp
Sop.
A.
T.
Bajo
Glo-ri-a Glo-ri-a
♩=108
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

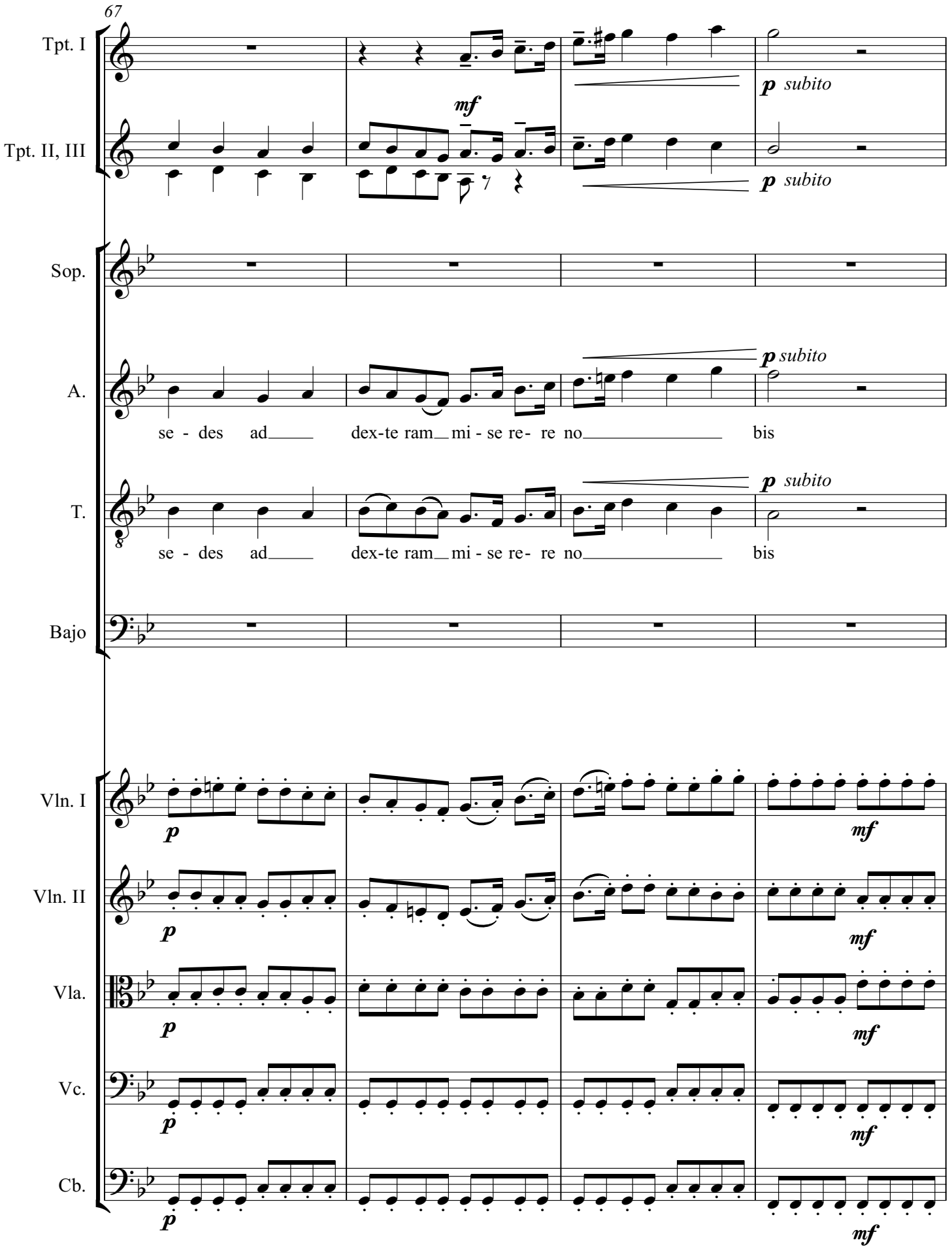

48
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
p
mp
sciolto
In-ex-cel-sis De o in-ex-cel-sis De o
In-ex-cel-sis De o in-ex-cel-sis De o
In-ex-cel-sis De o in-ex-cel-sis De o
In-ex-cel-sis De o De o

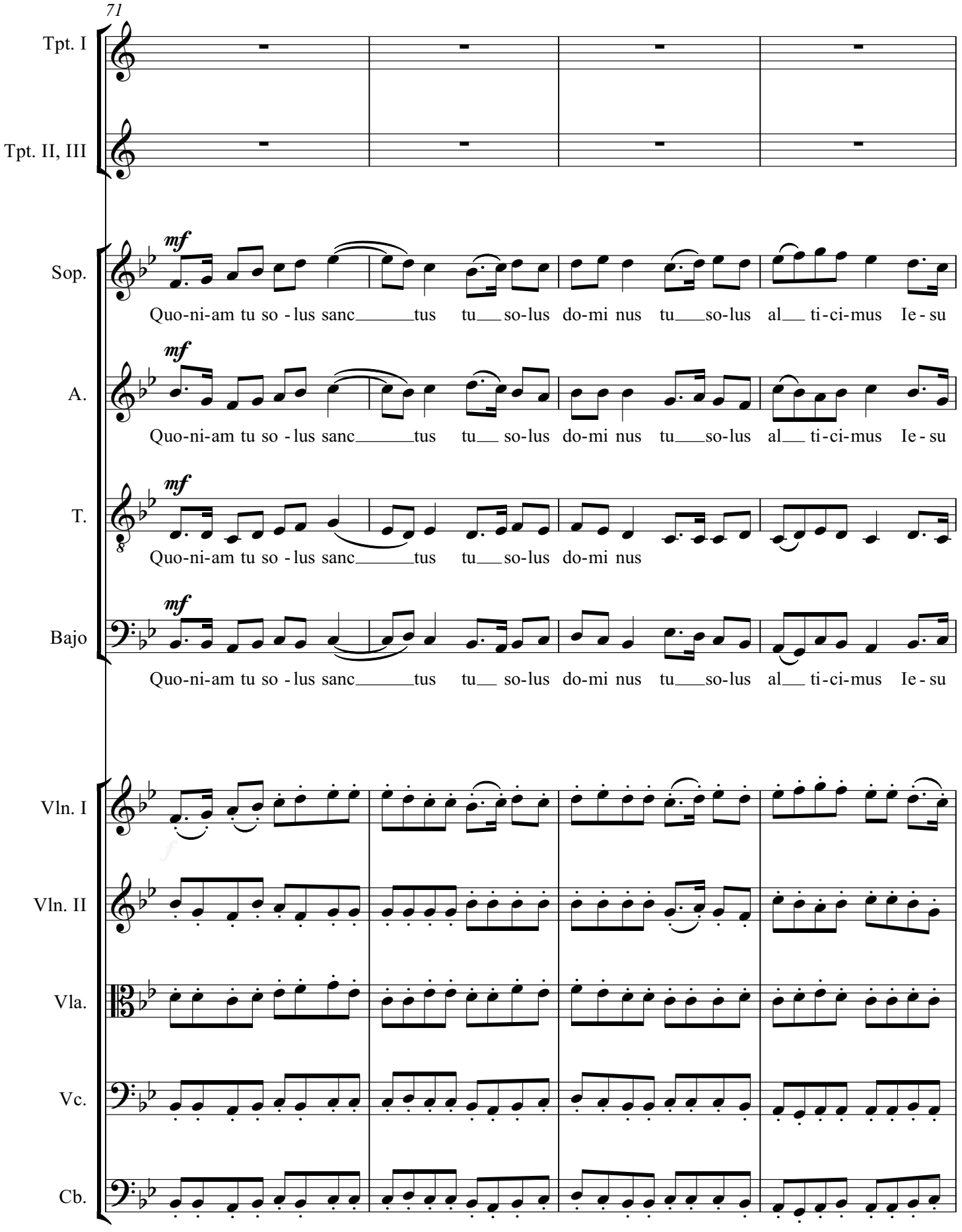

51
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
mf
ie-su chri is -te
A.
mp
do mi-ne fi - li u - ni - ge - ni - te
mp
ie-su chri is -te
T.
mf
do mi-ne fi - li u - ni - ge - ni - te
Bajo
Vln. I
p
mp
Vln. II
p
mp
Vla.
mp
Vc.
Cb.

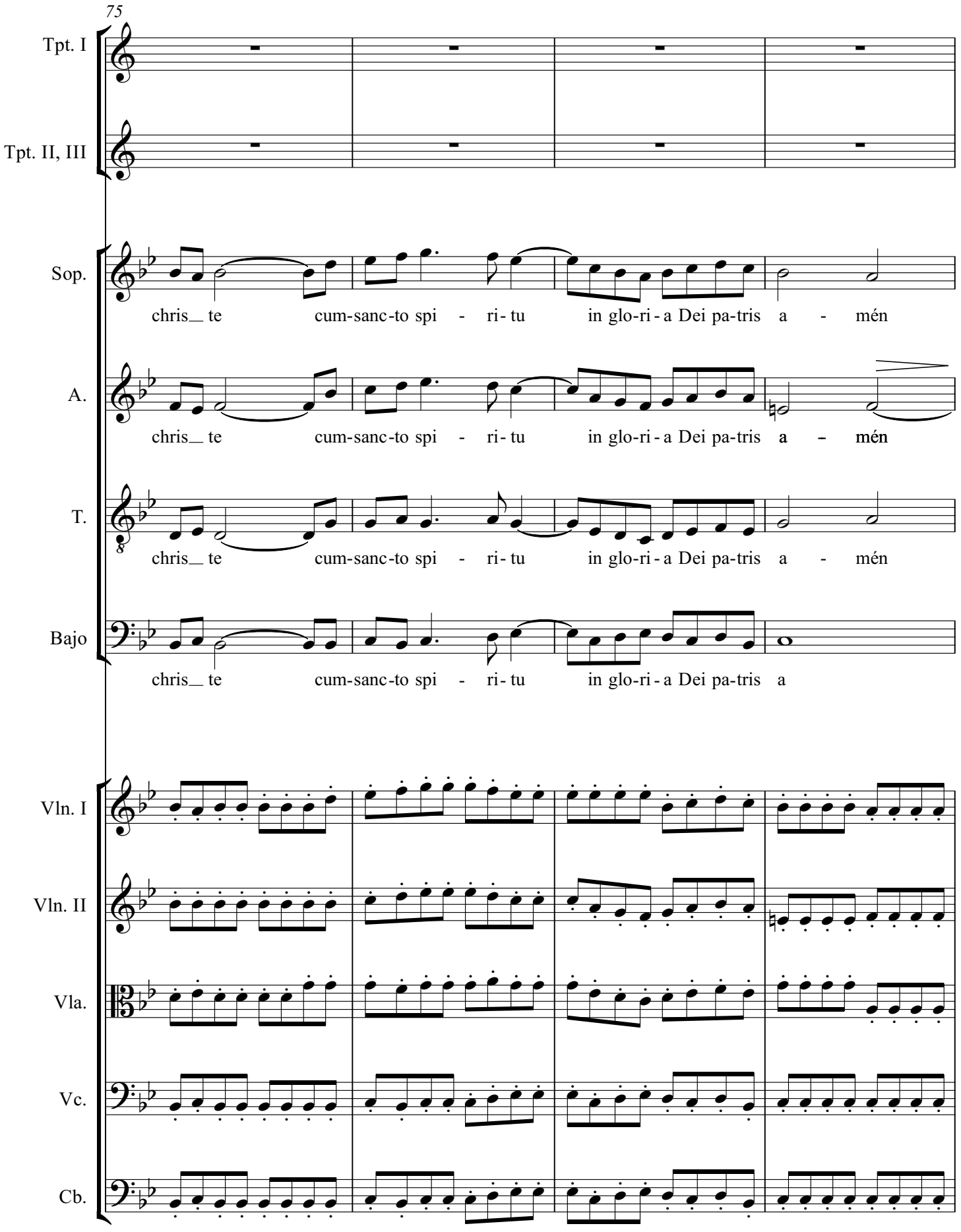

55
Tpt. I
Tpt. II, III
II.
mp
Sop.
do - mi-ne de_____ us
fi - li - us pa__
A.
do - mi-ne de_____ us
fi - li - us pa__
T.
mf
ag - nus de_____ i
fi - li - us pa__
Bajo
ag - nus de_____ i
fi - li - us pa__
Vln. I
p
mf
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

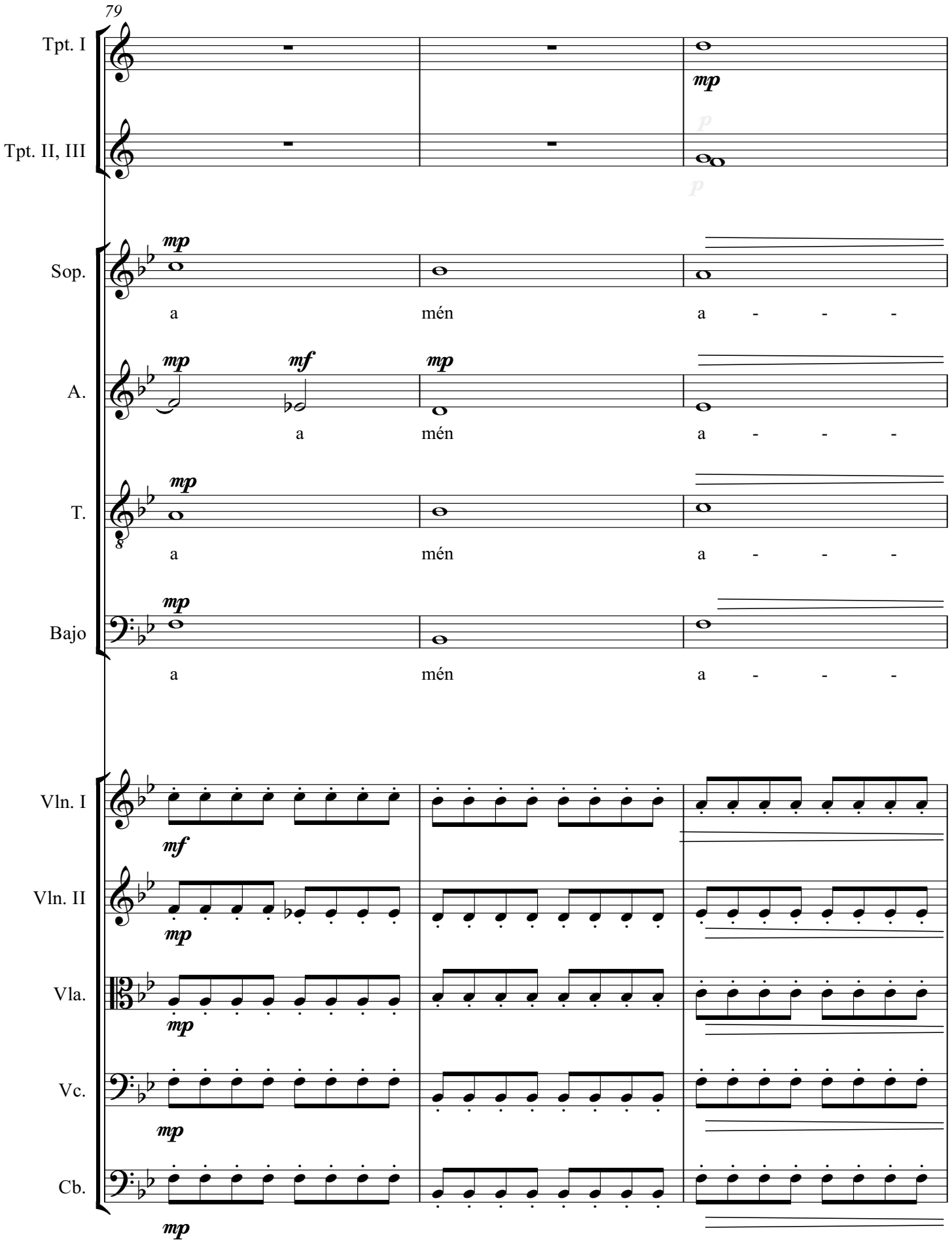

59
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
tris qui to llis pe ca - ta mun di mi se - re -
A.
tris qui to llis pe ca - ta mun di mi se - re -
T.
tris qui to llis pe ca - ta mun di mi se - re -
Bajo
tris qui to llis pe ca - ta mun di mi se - re -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

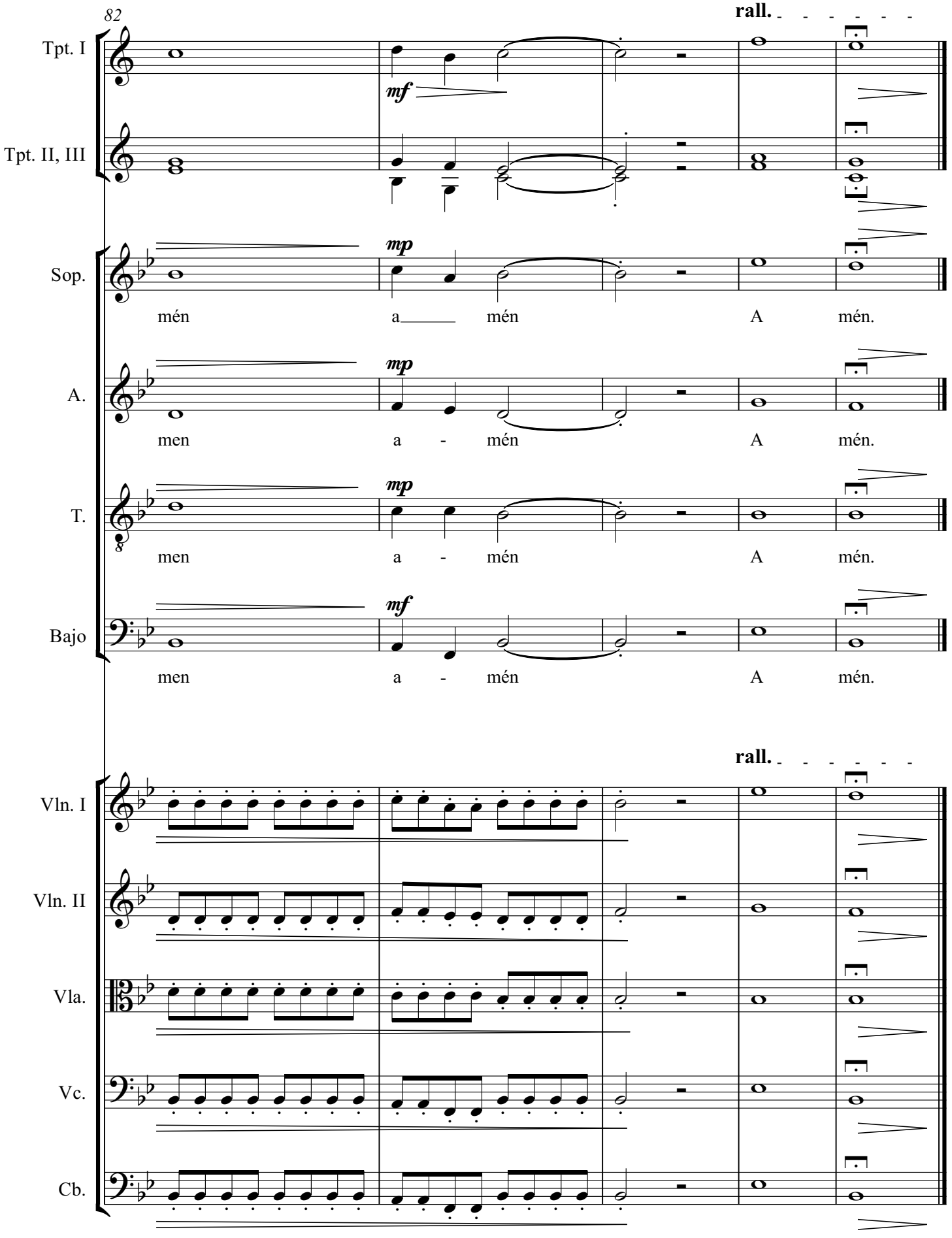

63
Tpt. I
Tpt. II, III
III.
Sop.
re no bis sus - ci - pe de-pre ca-ti - o nem nos tram
A.
re no bis sus - ci - pe de-pre ca-ti - o nem nos tram qui -
T.
re no bis sus - ci - pe de-pre ca-ti - o nem nos tram qui -
Bajo
re no bis sus - ci - pe de-pre ca-ti - o nem nos tram
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
dim.


67
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
p subito
se - des ad dex-te ram mi - se re- re no bis
p
mf


71
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
mf
Quo-ni-am tu so - lus sanc_____tus tu__ so-lus do-mi nus tu__so-lus al__ ti-ci-mus Ie - su
A.
mf
Quo-ni-am tu so - lus sanc_____tus tu__ so-lus do-mi nus tu__so-lus al__ ti-ci-mus Ie - su
T.
mf
Quo-ni-am tu so - lus sanc_____tus tu__ so-lus do-mi nus
Bajo
mf
Quo-ni-am tu so - lus sanc_____tus tu__ so-lus do-mi nus tu__so-lus al__ ti-ci-mus Ie - su
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


75
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
chris_ te cum-sanc-to spi - ri- tu in glo-ri - a Dei pa-tris a - mén
A.
chris_ te cum-sanc-to spi - ri- tu in glo-ri - a Dei pa-tris a - mén
T.
chris_ te cum-sanc-to spi - ri- tu in glo-ri - a Dei pa-tris a - mén
Bajo
chris_ te cum-sanc-to spi - ri- tu in glo-ri - a Dei pa-tris a
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


79
Tpt. I
Tpt. II, III
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf
a
mén
a - - -


82
rall.
Tpt. I
Tpt. II, III
mf
Sop.
mp
mén a mén A mén.
A.
mp
men a - mén A mén.
T.
mp
men a - mén A mén.
Bajo
mf
men a - mén A mén.
rall.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Misa Breve
Credo
(fuga)

Ramses Lara Alvarez

Allegro ma non tanto ♩=96

Soprano: *mp* u num de um Pa - trem om-ni po-

Alto: *mf* Cre do in u - num de-um Pa trem om - ni-po-

Tenor: Pa - trem om nipo -

Bajo: *mf* Credo in u - num de um Pa - trem om - nipo -

Allegro ma non tanto ♩=96

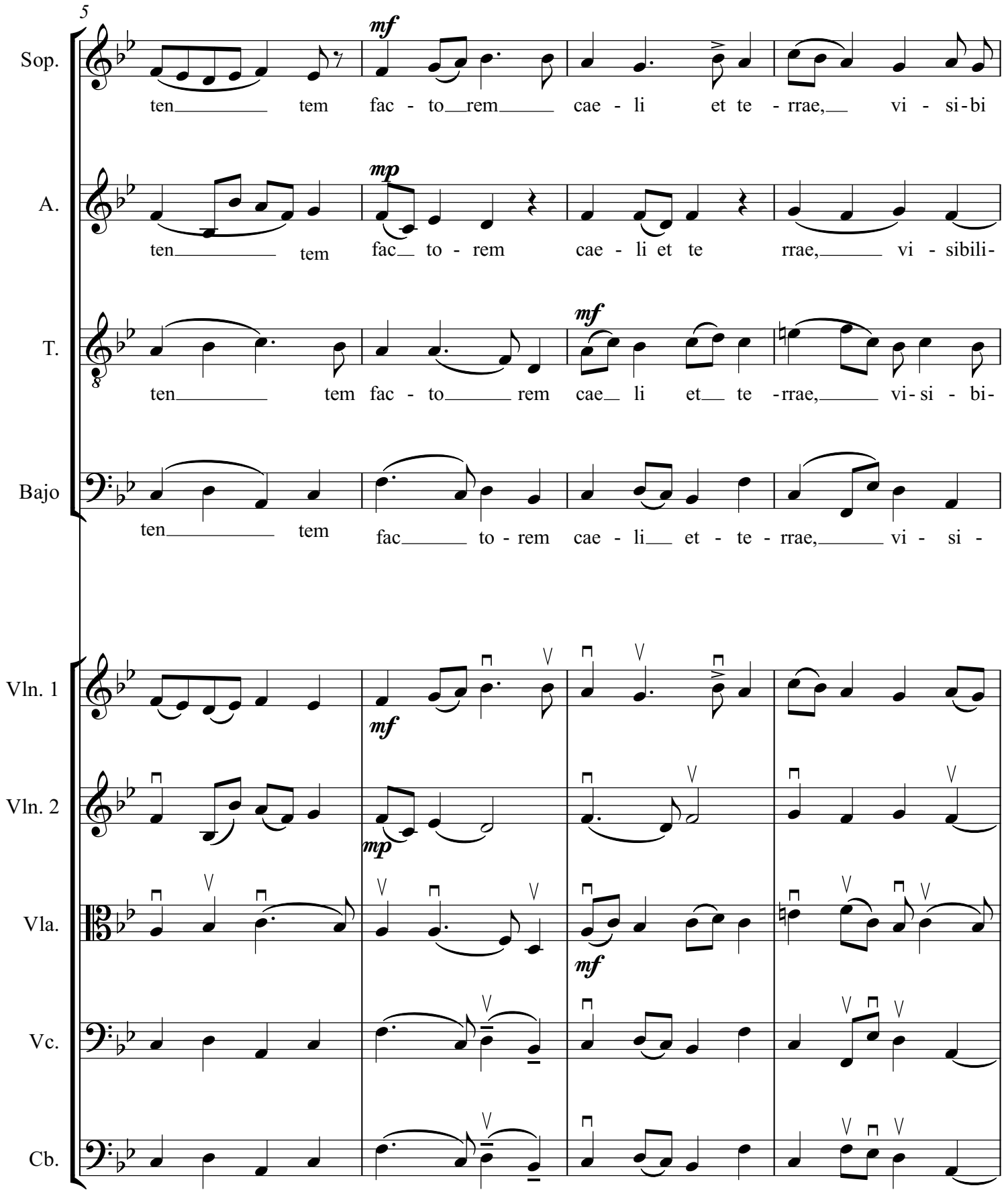
Violín 1: *mp*

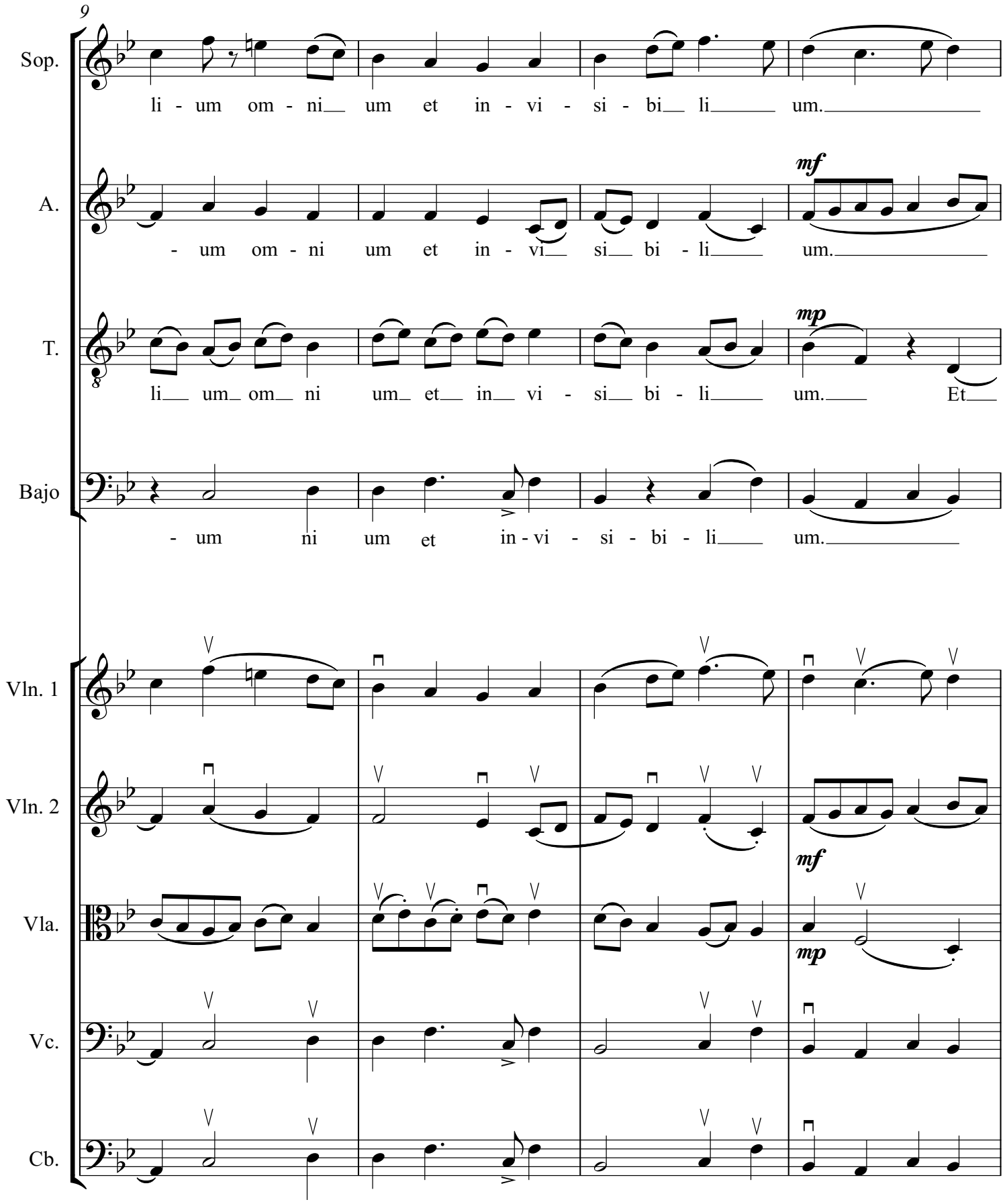
Violín 2: *mf* *mp*

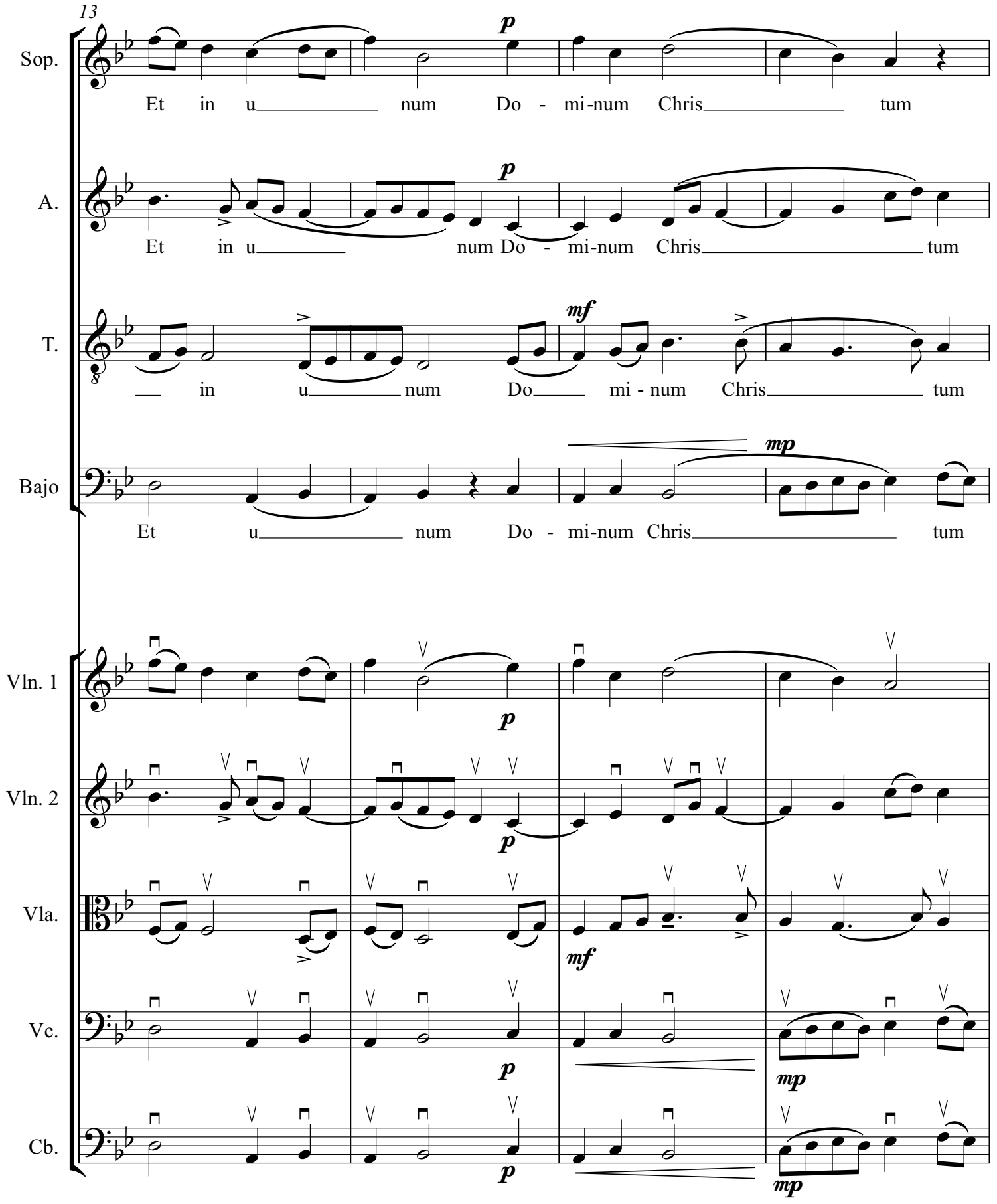
Viola: *mf* *mp*

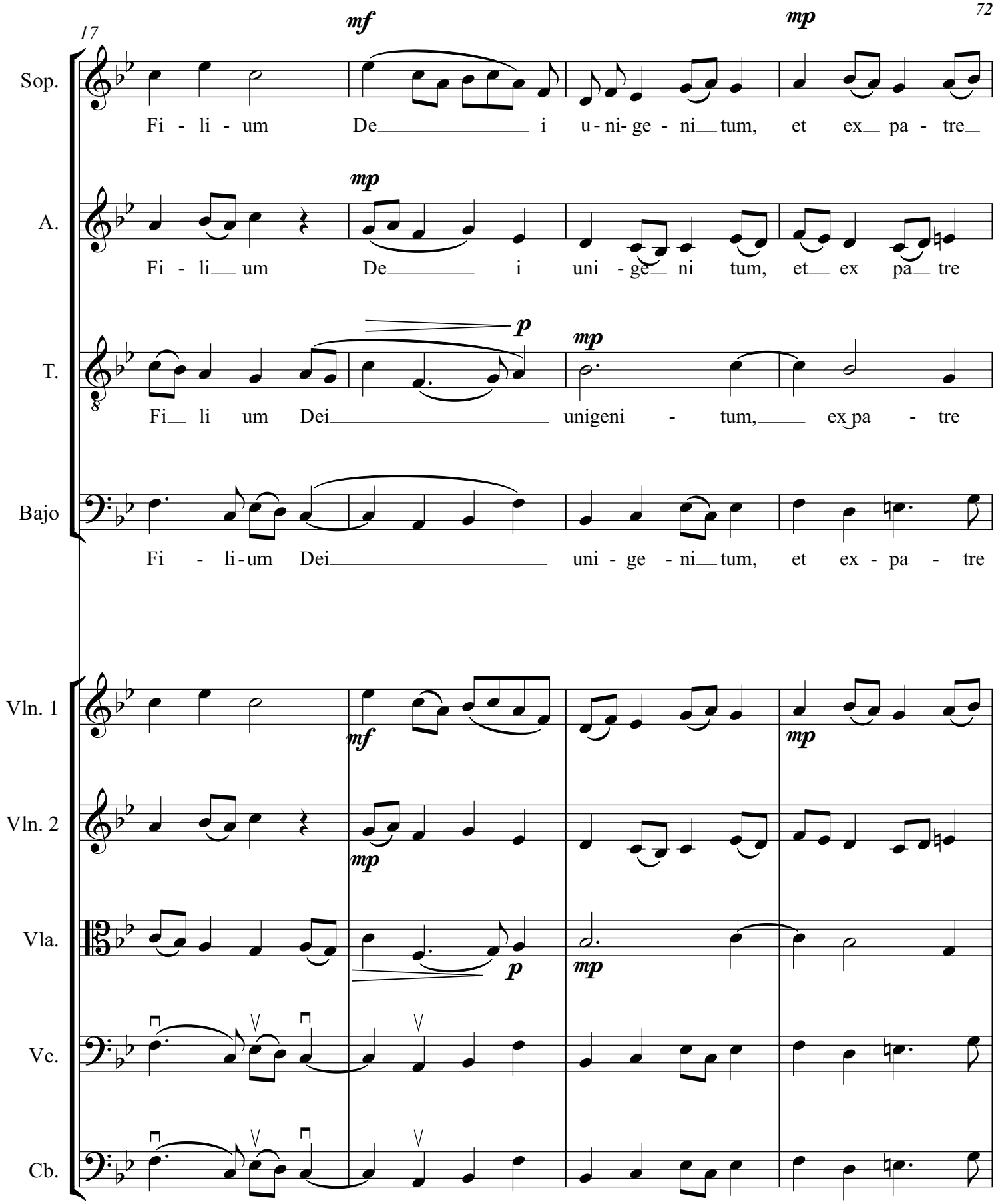
Violonchelo: *mf* *mp*

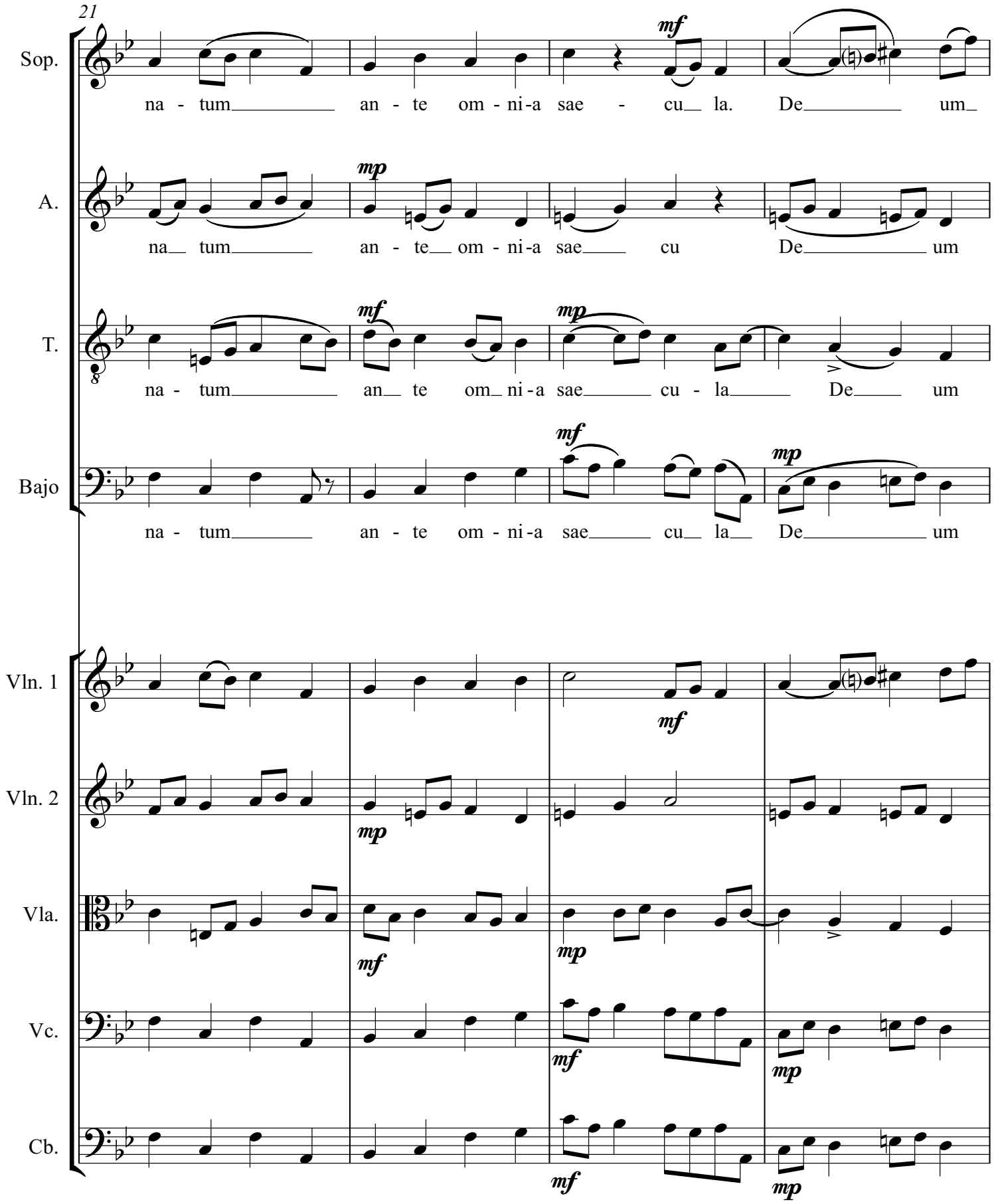
Contrabajo: *mf* *mf* *mf* *mp*

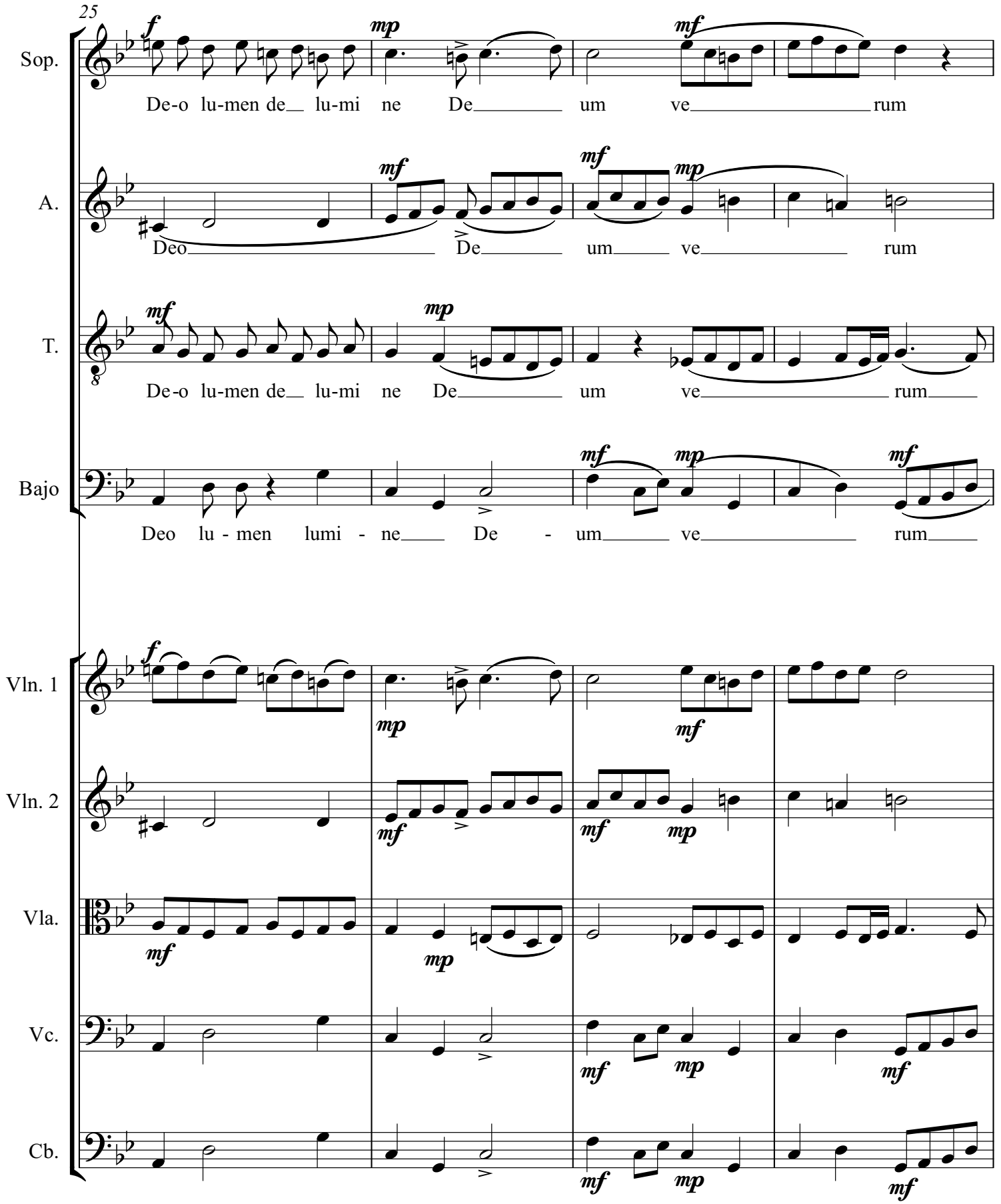

5
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp
ten tem fac - to rem cae - li et te - rrae, vi - si-bi
ten tem fac to - rem cae - li et te rrae, vi - sibili-
ten tem fac - to rem cae li et te -rrae, vi-si - bi-
ten tem fac to - rem cae - li et - te - rrae, vi - si -

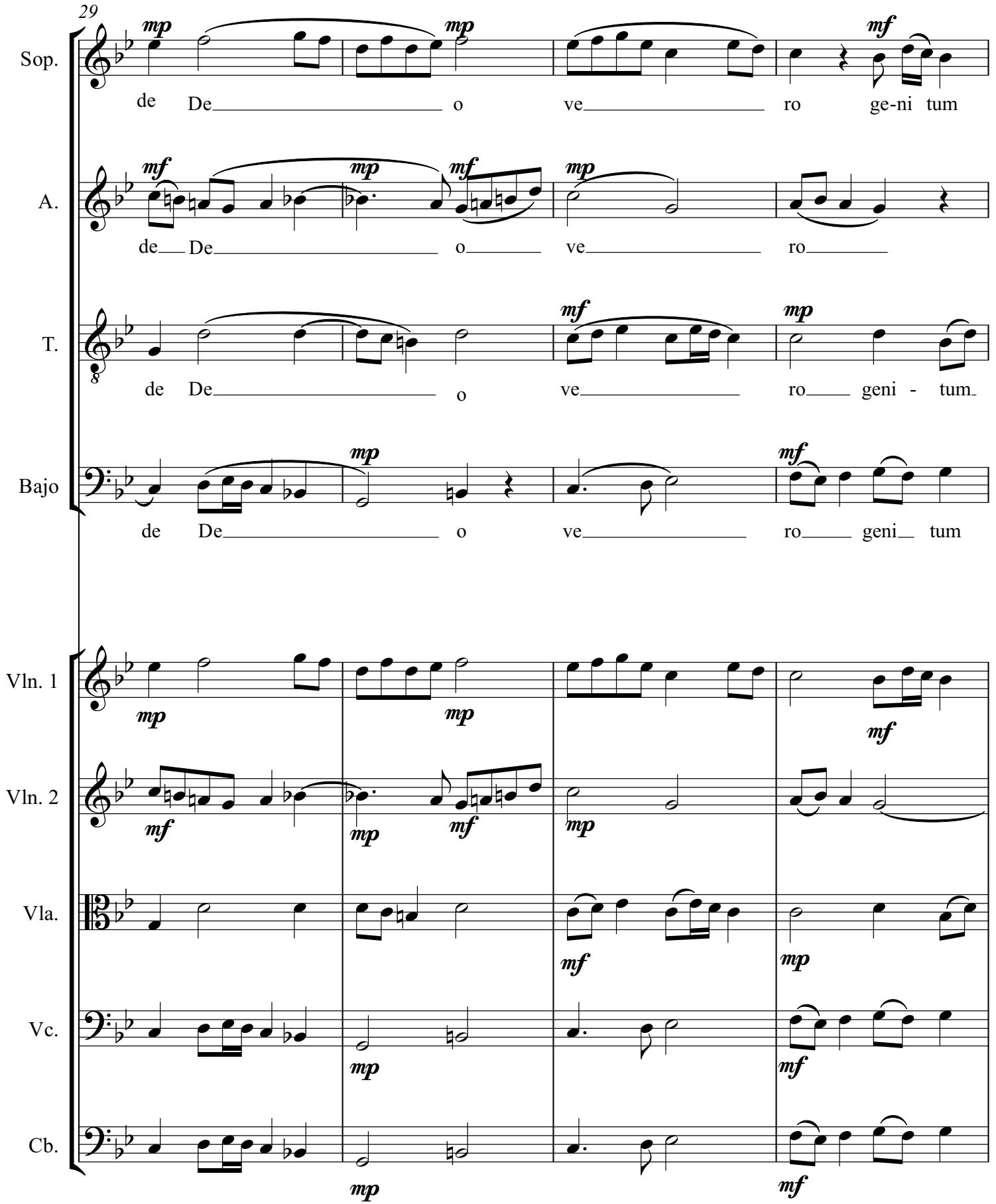

9
Sop.
li - um om - ni um et in - vi - si - bi li um.
A.
mf
- um om - ni um et in - vi si bi - li um.
T.
mp
li um om ni um et in vi - si bi - li um. Et
Bajo
- um ni um et in - vi - si - bi - li um.
Vln. 1
Vln. 2
mf
Vla.
mp
Vc.
Cb.

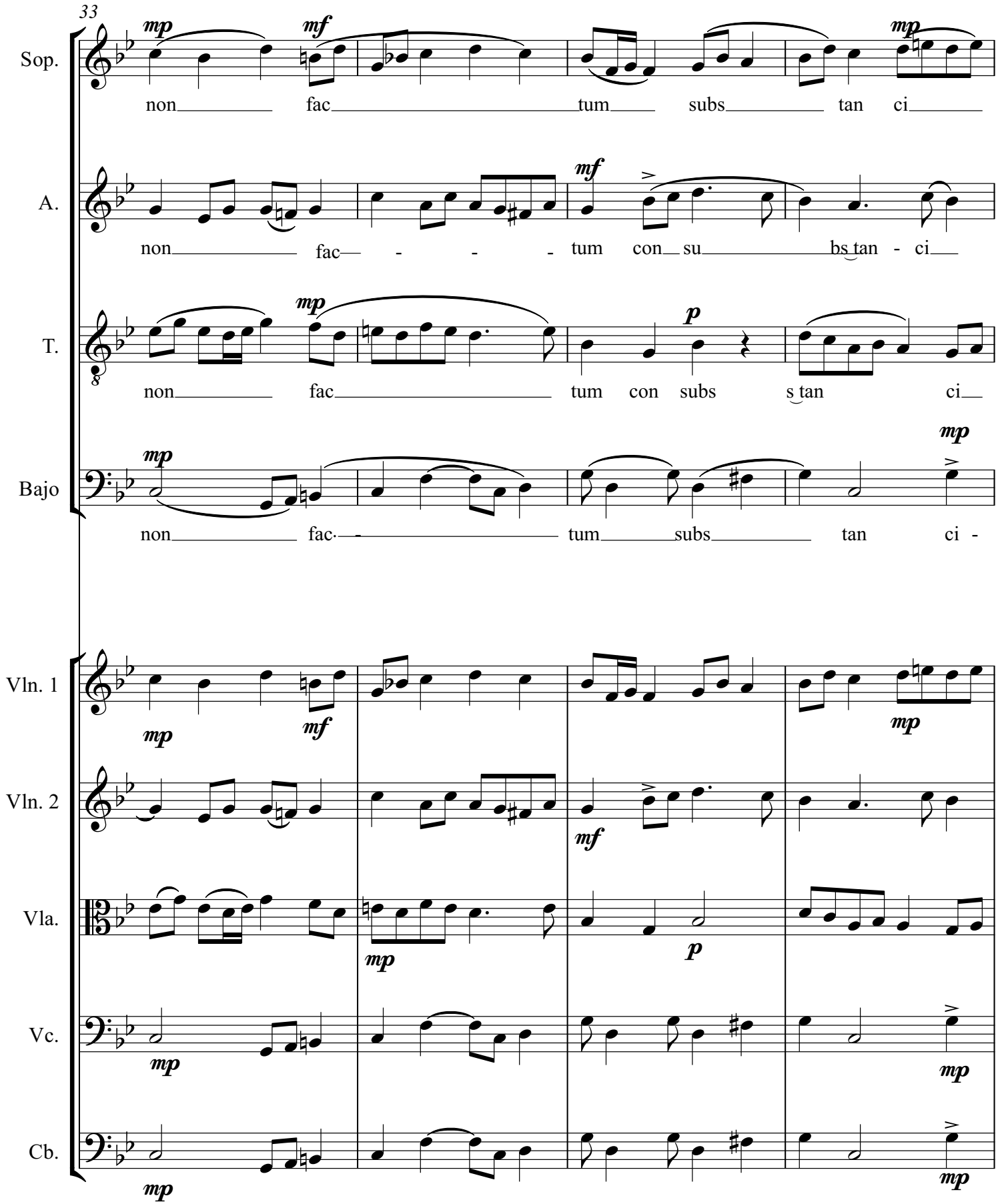

13
Sop.
Et in u num Do - mi-num Chris tum
A.
Et in u num Do - mi-num Chris tum
T.
in u num Do mi - num Chris tum
Bajo
Et u num Do - mi-num Chris tum
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
mp

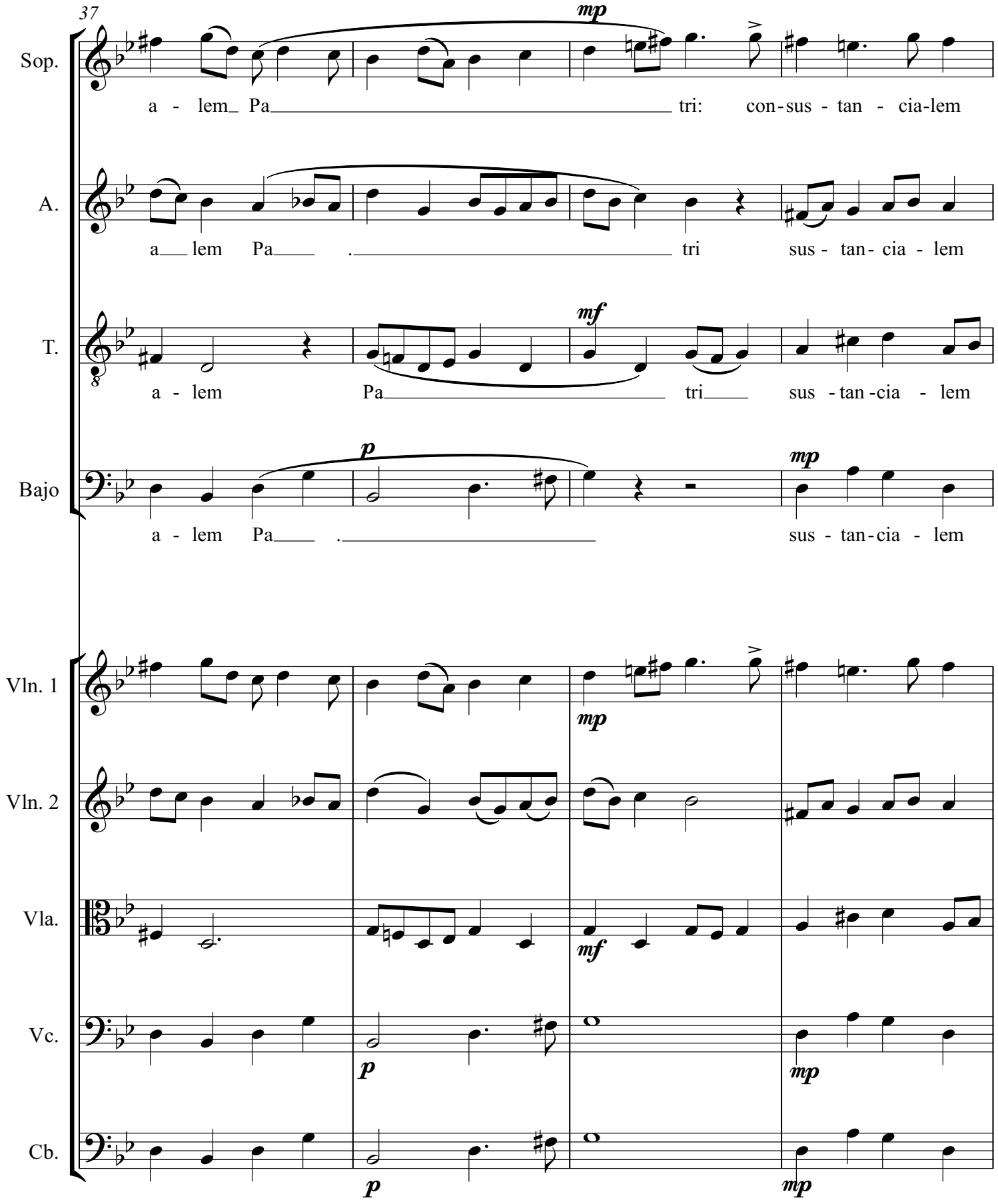

17
mf
mp
Sop.
Fi - li - um De i u - ni - ge - ni tum, et ex pa - tre
A.
mp
Fi - li um De i uni - ge ni tum, et ex pa tre
T.
p
mp
Fi li um Dei unigeni - tum, ex pa - tre
Bajo
Fi - li - um Dei uni - ge - ni tum, et ex - pa - tre
Vln. 1
mf
mp
Vln. 2
mp
Vla.
p
mp
Vc.
Cb.

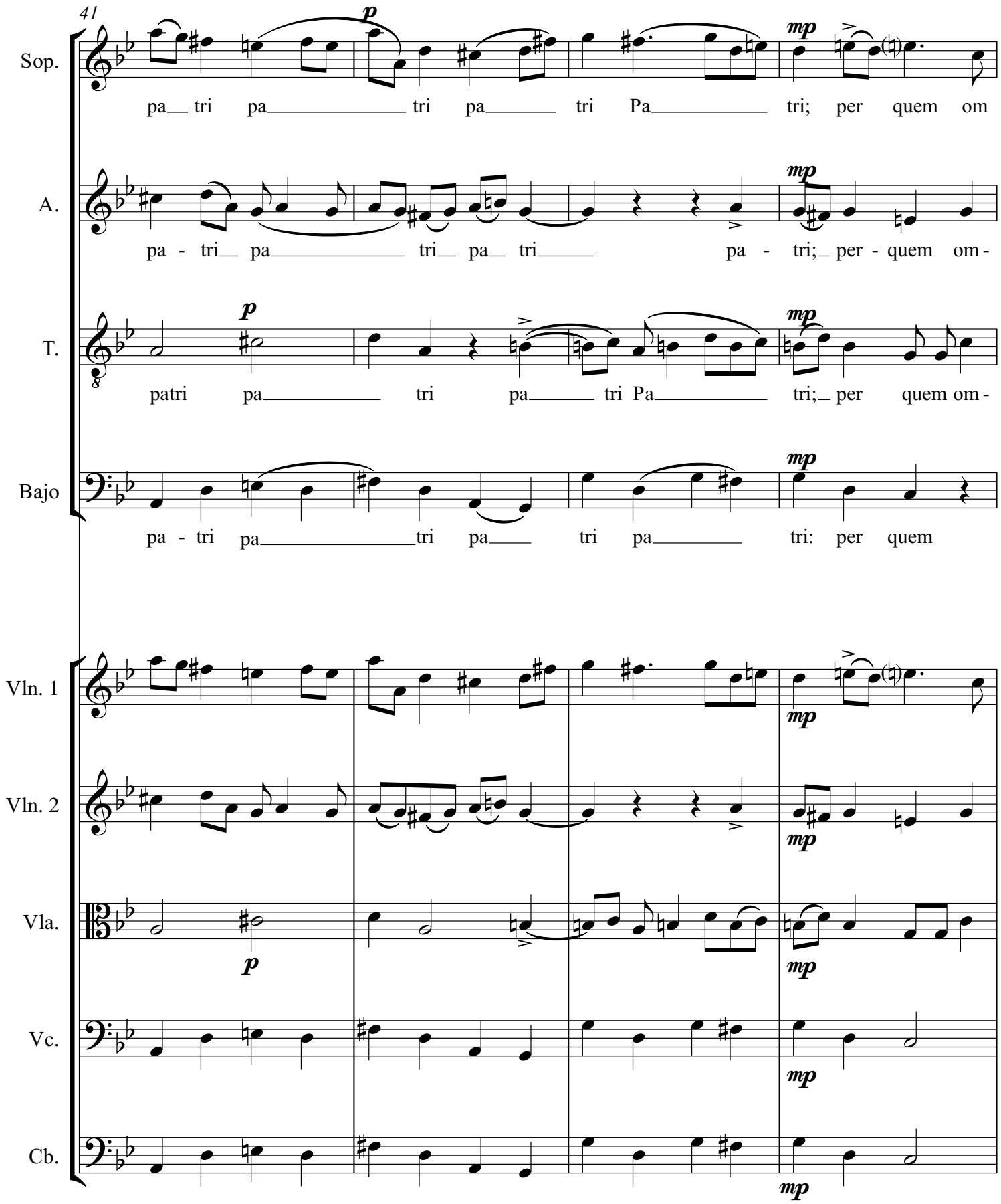

21
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
na - tum an - te om - ni-a sae - cu la. De um
na tum an - te om - ni-a sae cu De um
na - tum an te om ni-a sae cu - la De um
na - tum an - te om - ni-a sae cu la De um
mf
mp

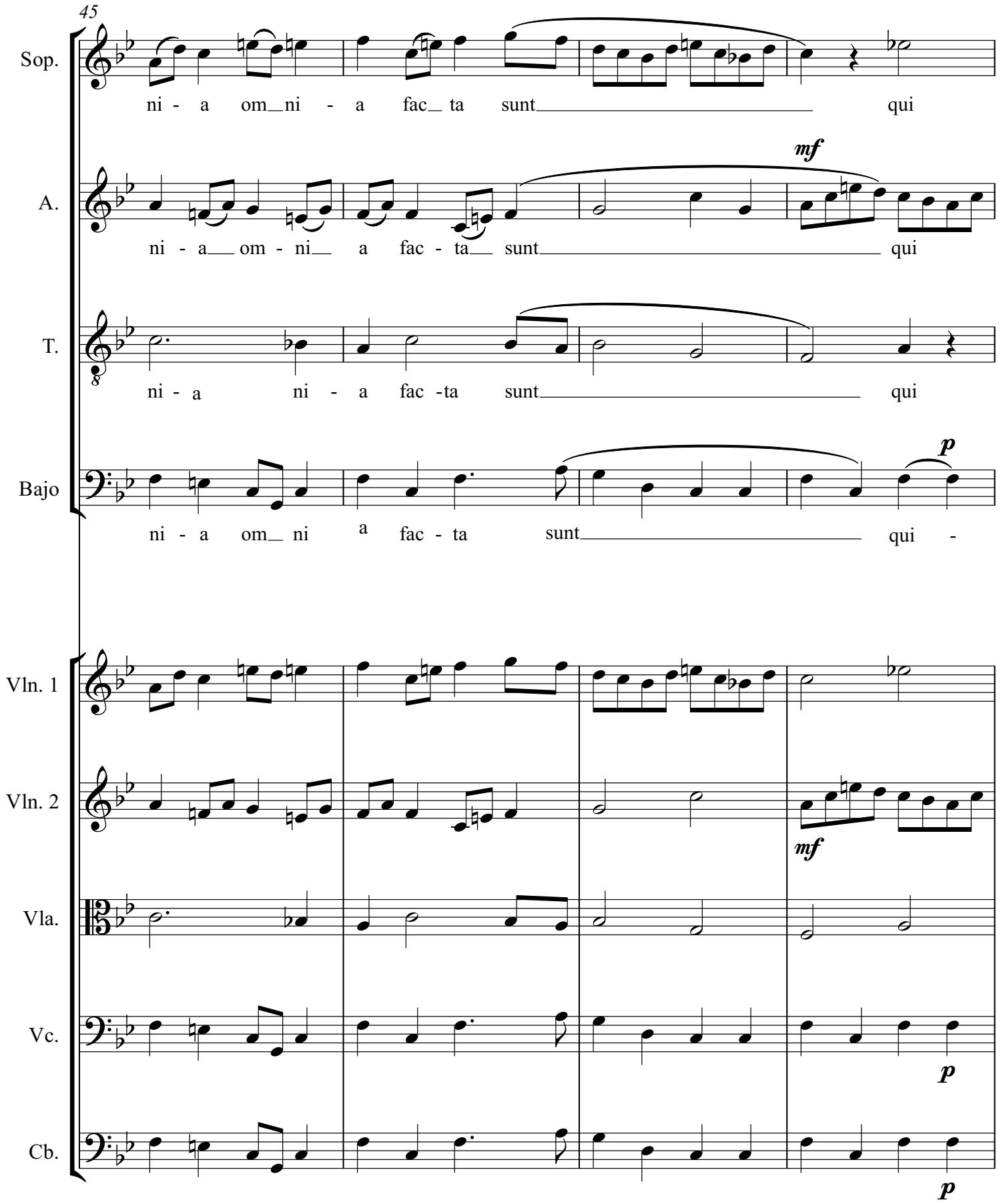

25
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
De-o lu-men de lu-mi ne De um ve rum
Deo De um ve rum
De-o lu-men de lu-mi ne De um ve rum
Deo lu - men lumi - ne De - um ve rum

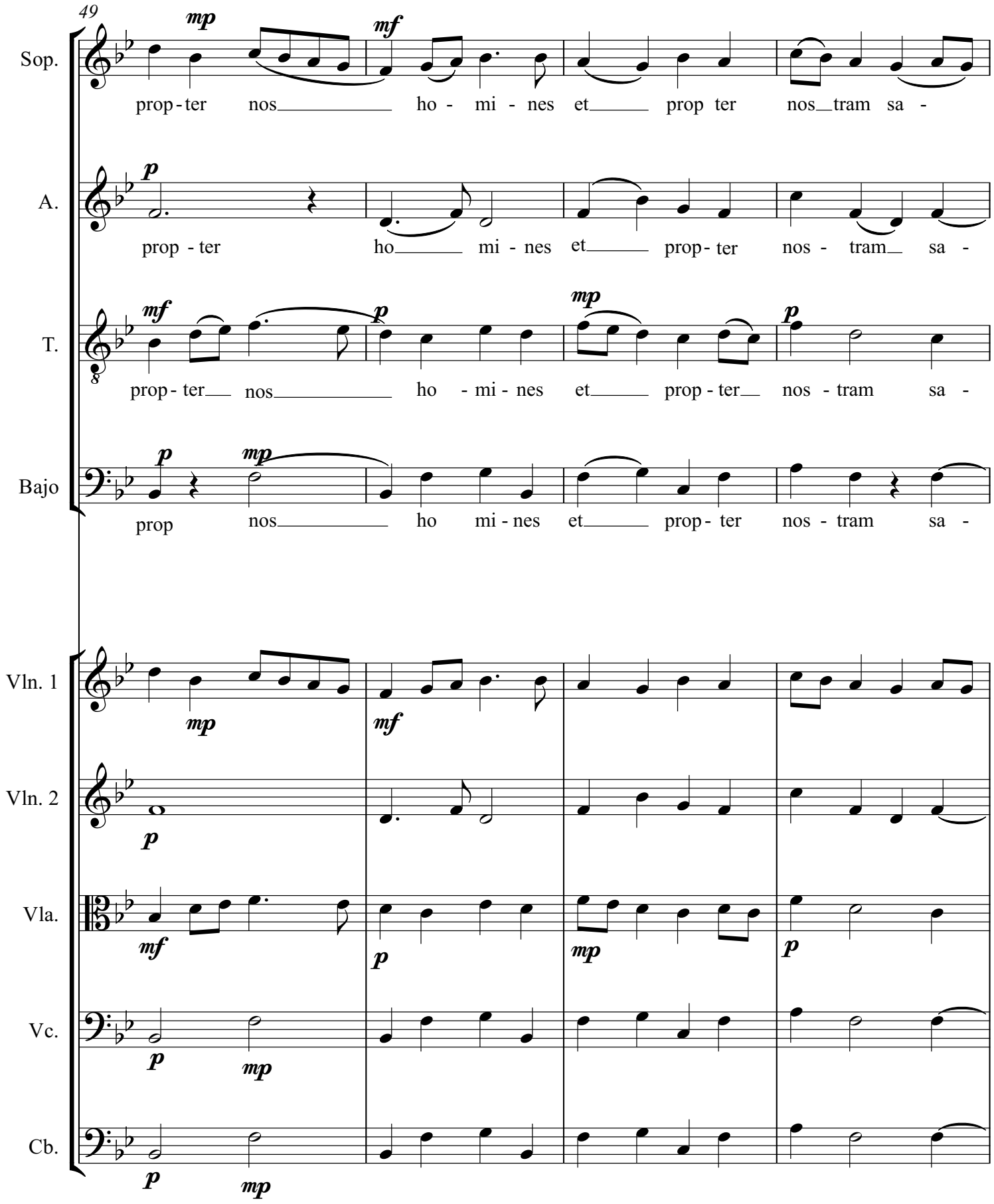

29
Sop.
de De o ve ro ge-ni tum
A.
de De o ve ro
T.
de De o ve ro geni - tum
Bajo
de De o ve ro geni tum
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

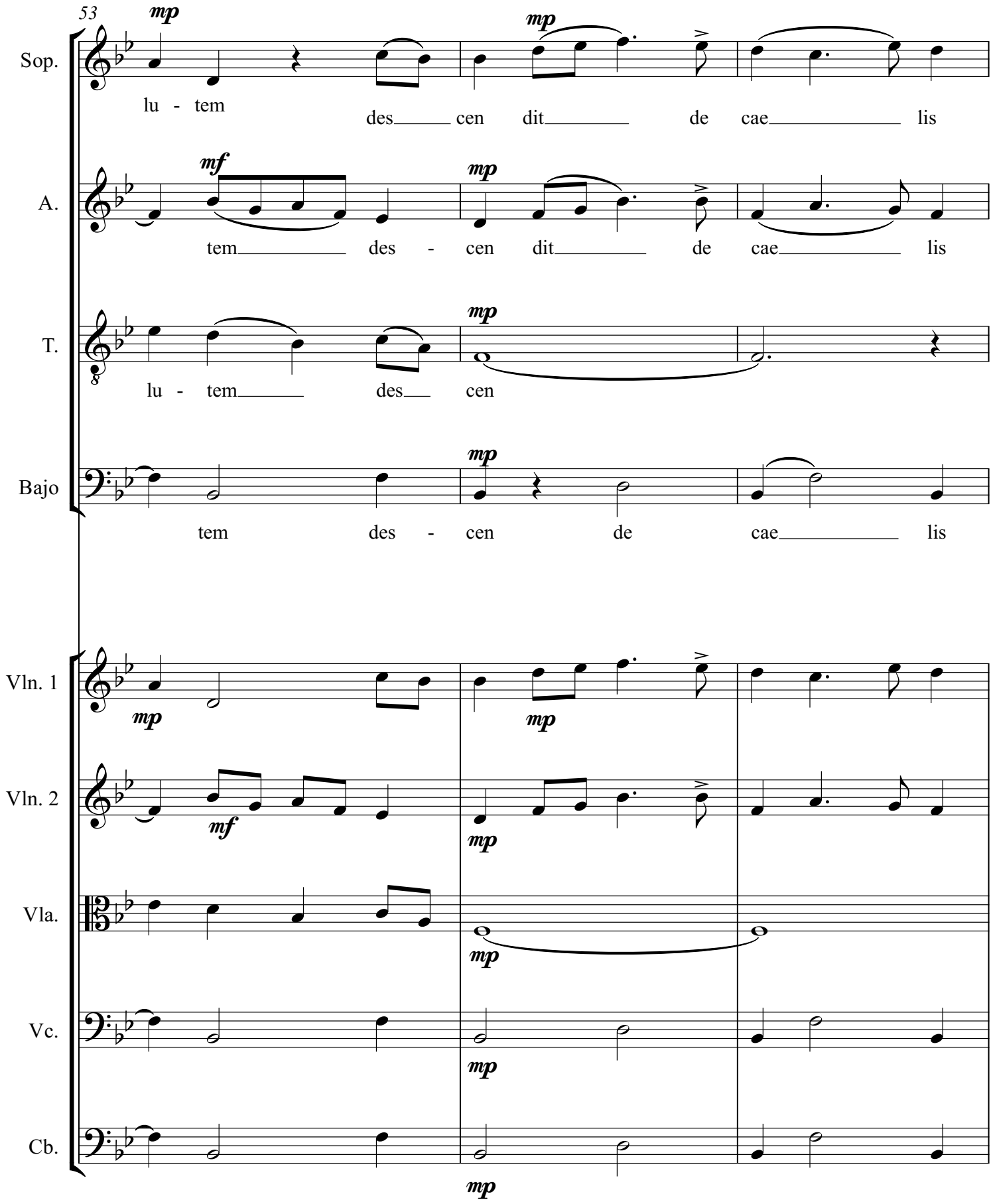

33
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf
p
non fac tum subs tan ci
non fac - - - tum con su bs tan - ci
non fac tum con subs s tan ci
non fac - tum subs tan ci -

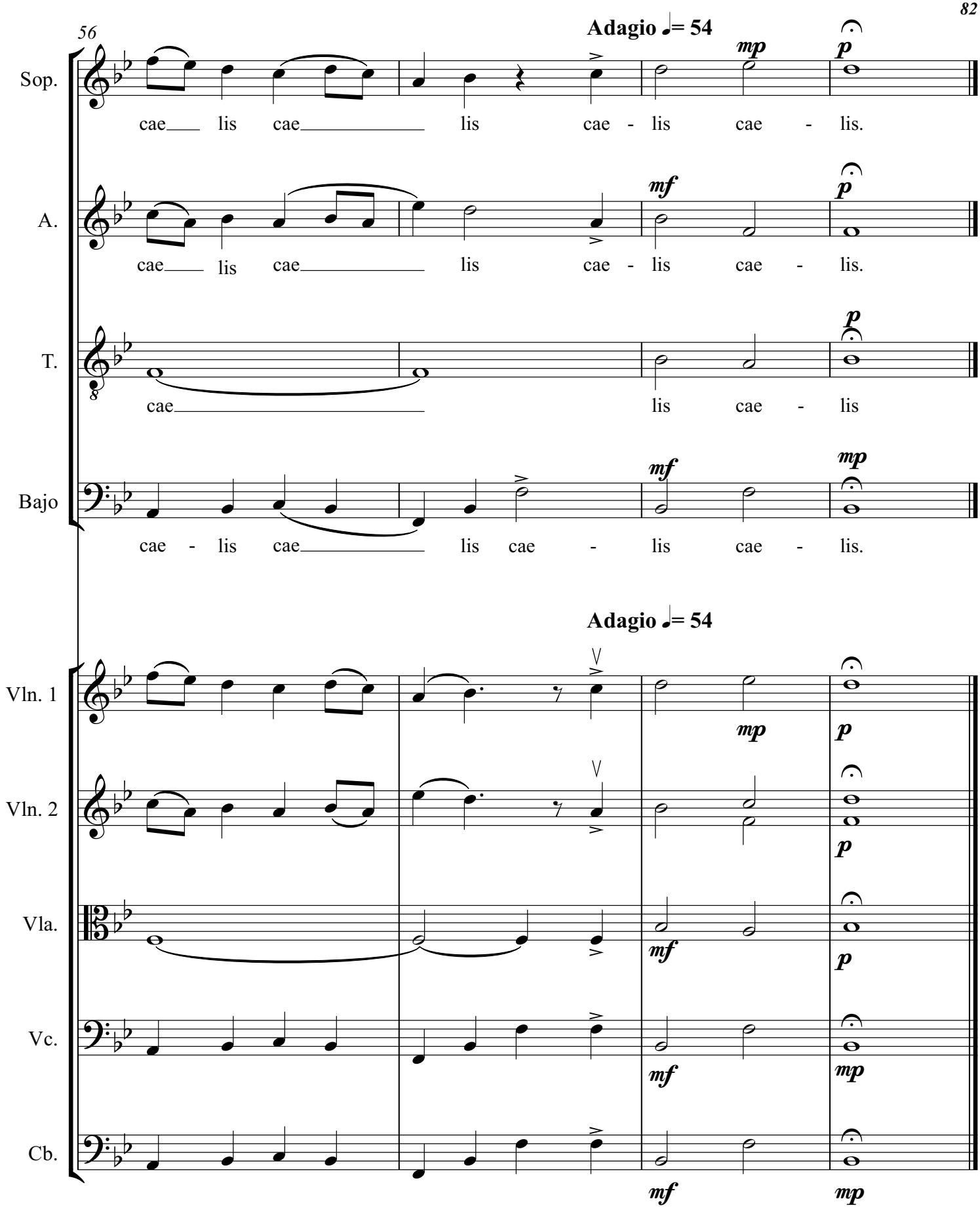

37
Sop.
mp
a - lem Pa tri: con-sus - tan - cia-lem
A.
a lem Pa . tri sus - tan - cia - lem
T.
mf
a - lem Pa tri sus - tan-cia - lem
Bajo
p
mp
a - lem Pa . sus - tan-cia - lem
Vln. 1
mp
Vln. 2
Vla.
mf
Vc.
p
mp
Cb.
p
mp


41
Sop.
pa tri pa tri pa tri Pa tri; per quem om
A.
pa - tri pa tri pa tri pa - tri; per - quem om -
T.
patri pa tri pa tri Pa tri; per quem om -
Bajo
pa - tri pa tri pa tri pa tri: per quem
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.


45
Sop.
ni - a om_ni - a fac_ ta sunt_____ qui
A.
mf
ni - a__ om - ni__ a fac - ta__ sunt_____ qui
T.
ni - a ni - a fac -ta sunt_____ qui
Bajo
p
ni - a om_ ni a fac - ta sunt_____ qui -
Vln. 1
Vln. 2
mf
Vla.
Vc.
p
Cb.
p


49
Sop.
mp
mf
prop - ter nos ho - mi - nes et prop ter nos tram sa -
A.
p
prop - ter ho mi - nes et prop - ter nos - tram sa -
T.
mf
p
mp
p
prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nos - tram sa -
Bajo
p
mp
prop nos ho mi - nes et prop - ter nos - tram sa -
Vln. 1
mp
mf
Vln. 2
p
Vla.
mf
p
mp
p
Vc.
p
mp
Cb.
p
mp


53
Sop.
A.
T.
Bajo
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf
lu - tem des cen dit de cae lis
tem des - cen dit de cae lis
lu - tem des cen
tem des - cen de cae lis


56
Adagio ♩= 54
Sop.
A.
T.
Bajo
cae lis cae lis cae - lis cae - lis.
cae lis cae lis cae - lis cae - lis.
cae lis cae - lis
cae - lis cae lis cae - lis cae - lis.
Adagio ♩= 54
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Misa breve
Credo 2a parte

Ramses Lara Alvarez

Moderato ♩=85

Soprano
Et in-car-na-tus est de spi-

Alto
Et est de spi-

Tenor
Et est de spi-

Bajo
Et est de spi -

Órgano
pedal

Moderato ♩=85

Violín I

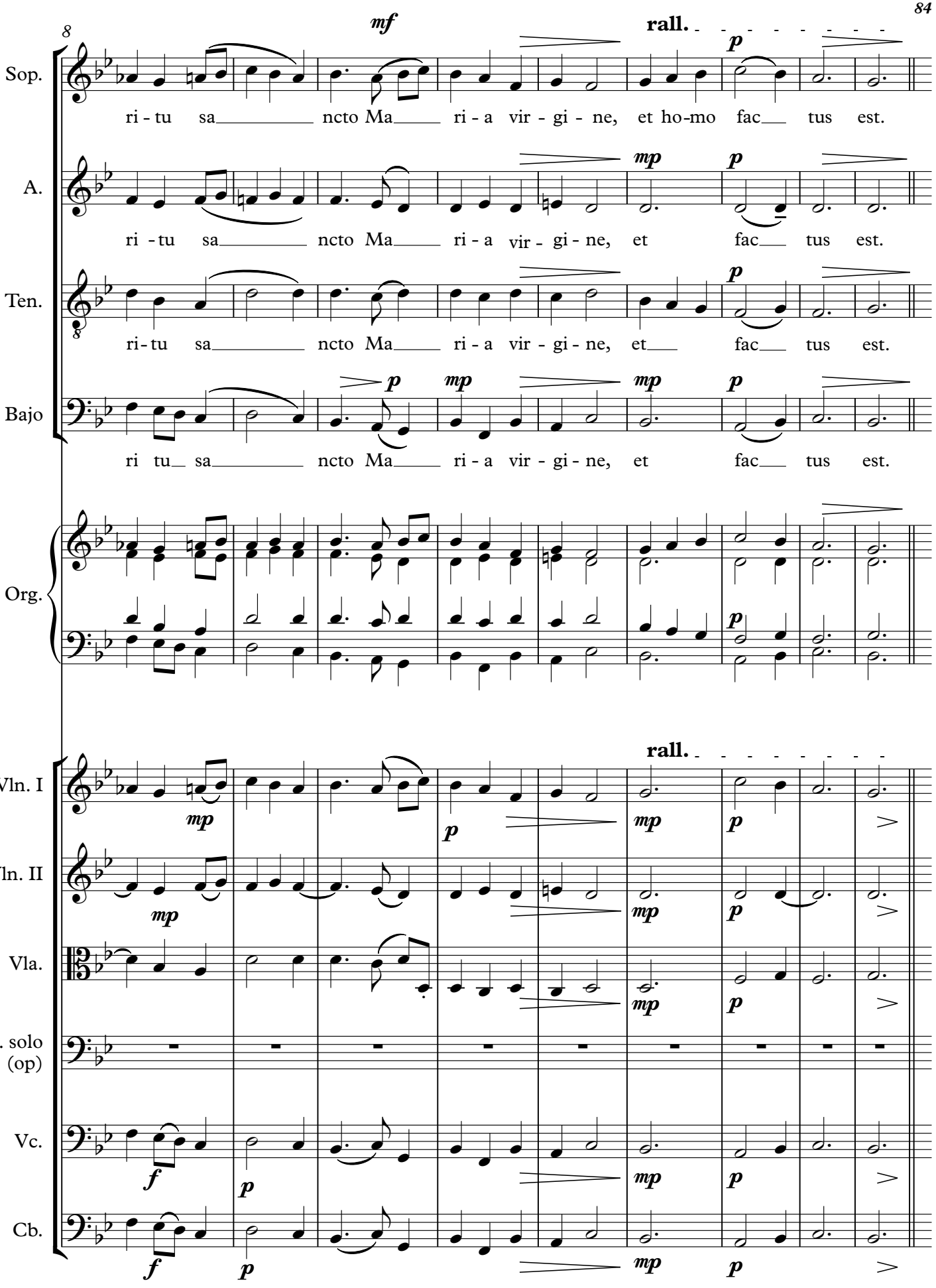
Violín II

Viola

Violonchelo

Violonchelo

Contrabajo


8
mf
rall.
p
Sop.
ri - tu sa ncto Ma ri - a vir - gi - ne, et ho-mo fac tus est.
A.
mp
p
ri - tu sa ncto Ma ri - a vir - gi - ne, et fac tus est.
Ten.
8
p
ri - tu sa ncto Ma ri - a vir - gi - ne, et fac tus est.
Bajo
p
mp
mp
p
ri tu sa ncto Ma ri - a vir - gi - ne, et fac tus est.
Org.
rall.
Vln. I
mp
p
mp
p
Vln. II
mp
mp
p
Vla.
mp
p
Vc. solo (op)
Vc.
f
p
mp
p
Cb.
f
p
mp
p

♩=75 **Sostenuto**

17

Sop.

A.

Ten.

Bajo

solo

f

cru - xi - fi__xus

Org.

p

pedal

p

♩=75 **Sostenuto**

Vln. I

p

pp

Vln. II

mp

come sopra

p

Vla.

mp

Vc. solo (op)

solo

mf

Vc.

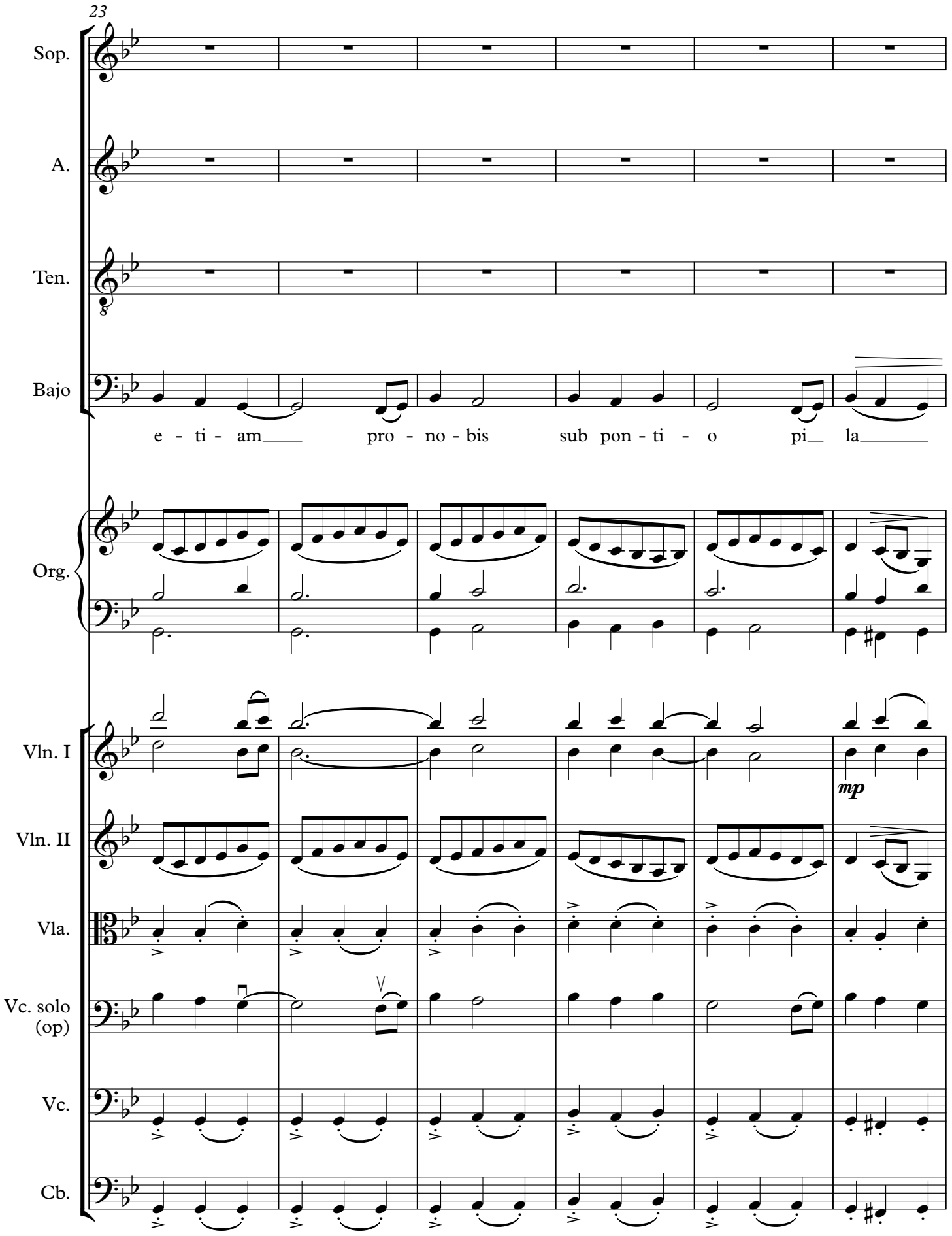
mp

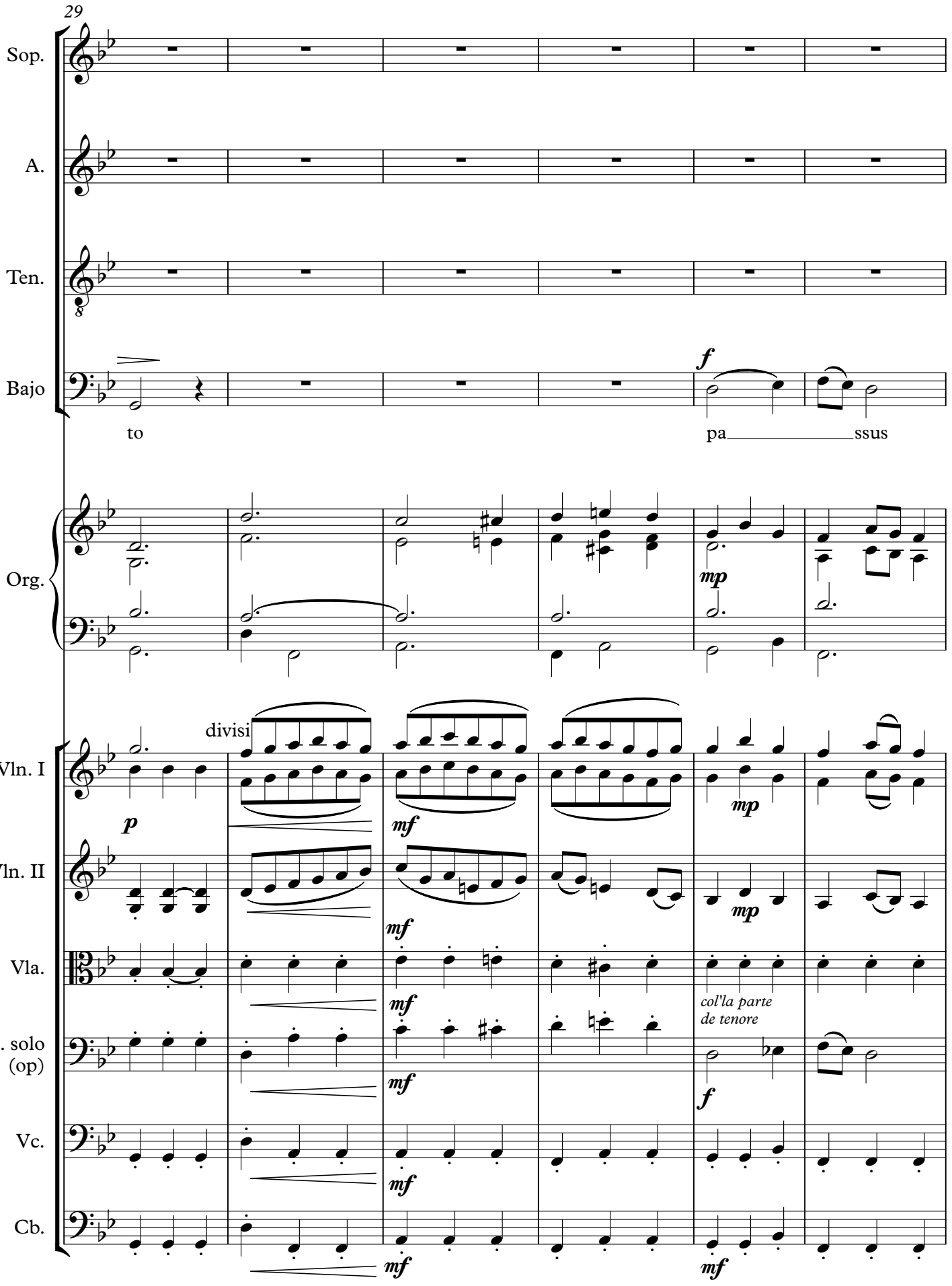
come sopra

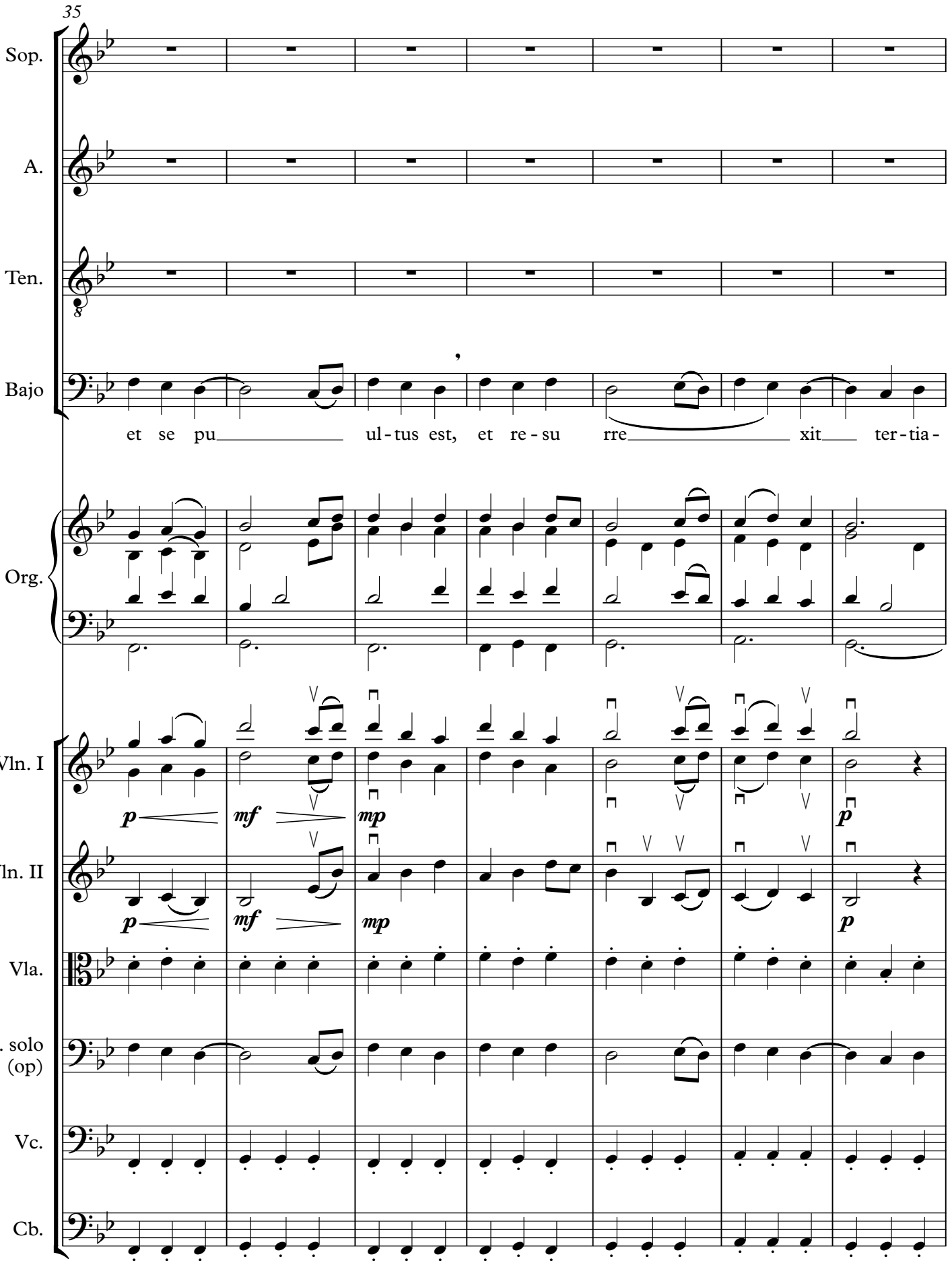
Cb.

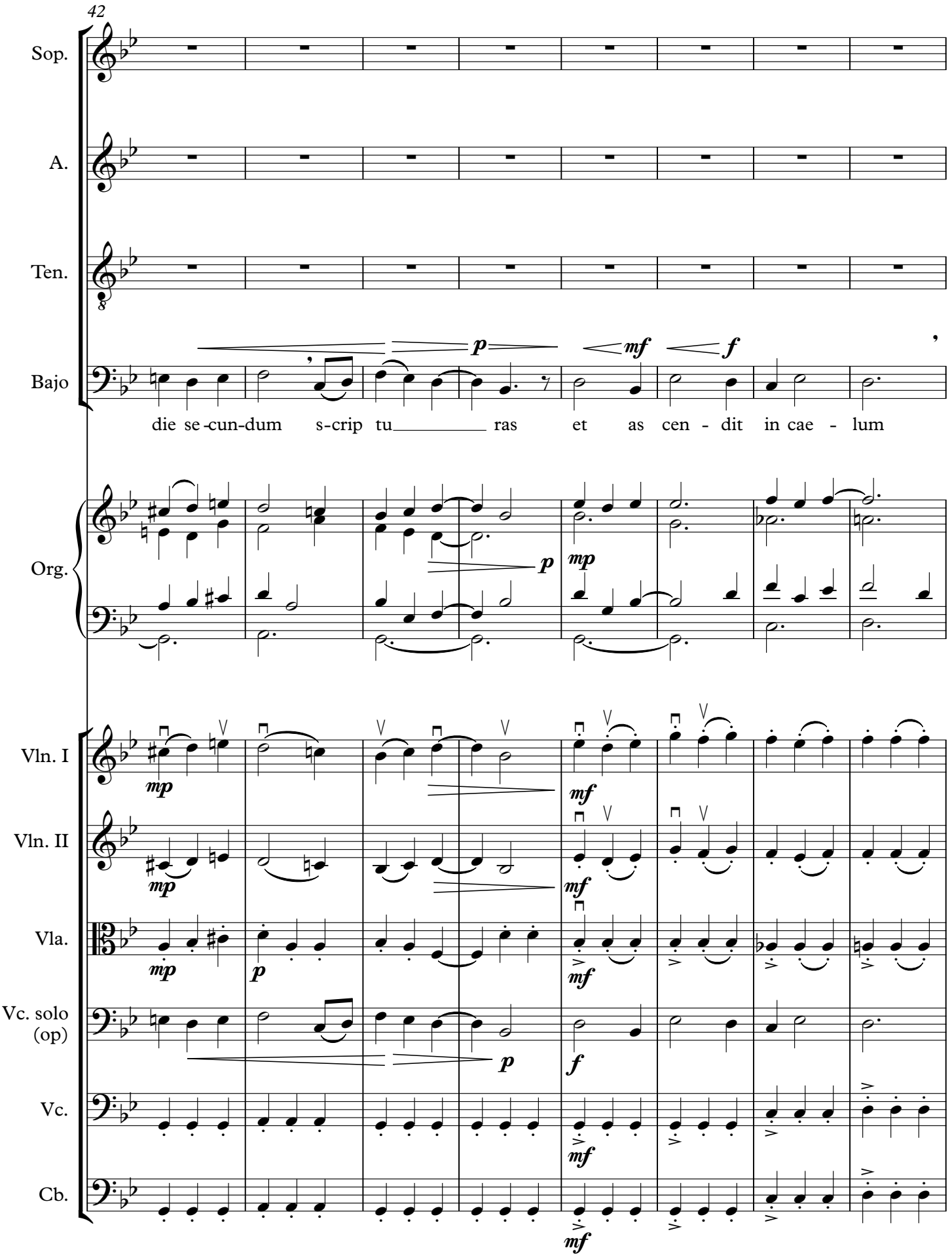
mp

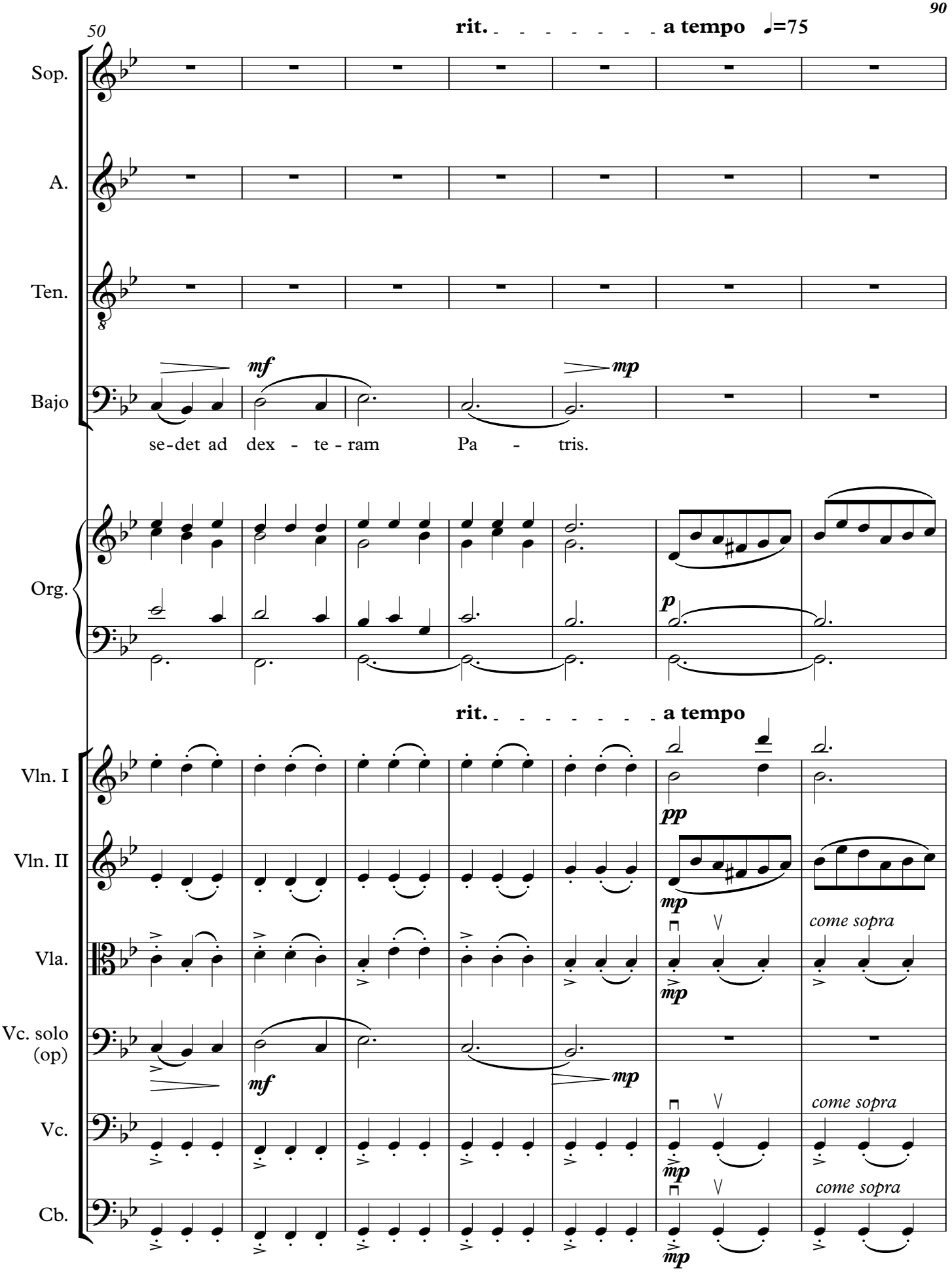
come sopra

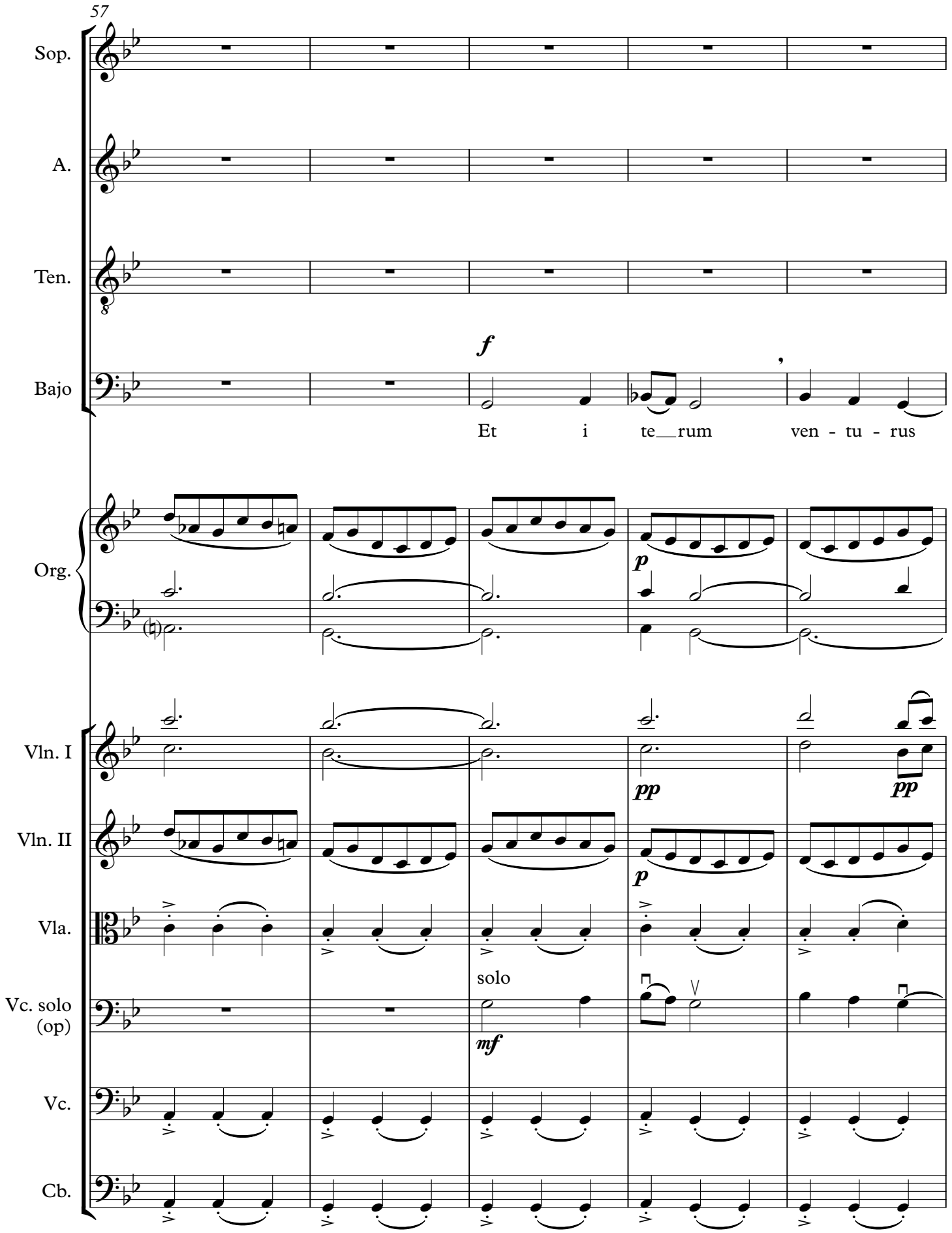

23
Sop.
A.
Ten.
Bajo
e - ti - am pro - no - bis sub pon - ti - o pi la
Org.
Vln. I
mp
Vln. II
Vla.
Vc. solo (op)
Vc.
Cb.

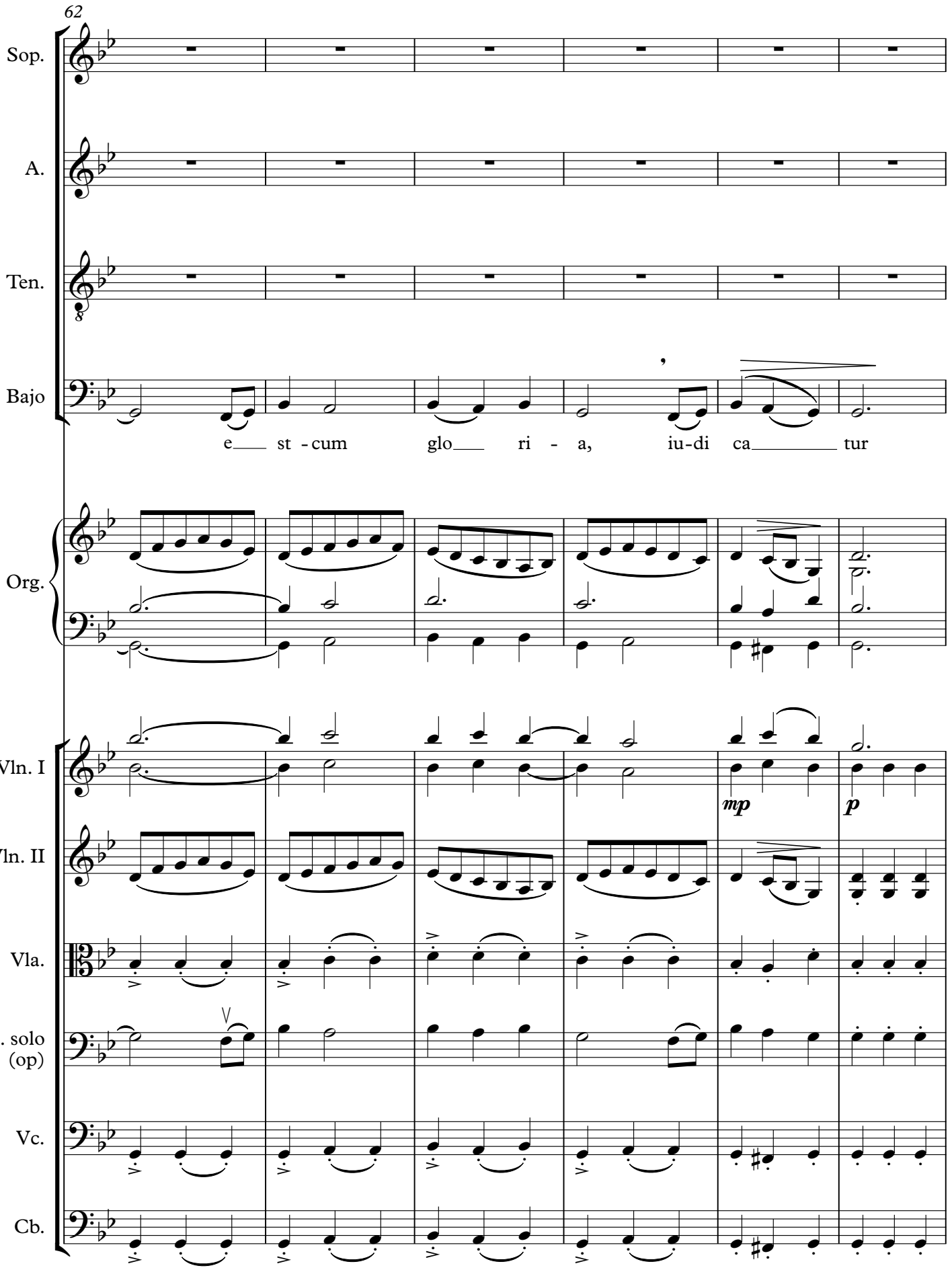

29
Sop.
A.
Ten.
Bajo
to
pa ssus
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. solo (op)
Vc.
Cb.
divisi
col'la parte de tenore

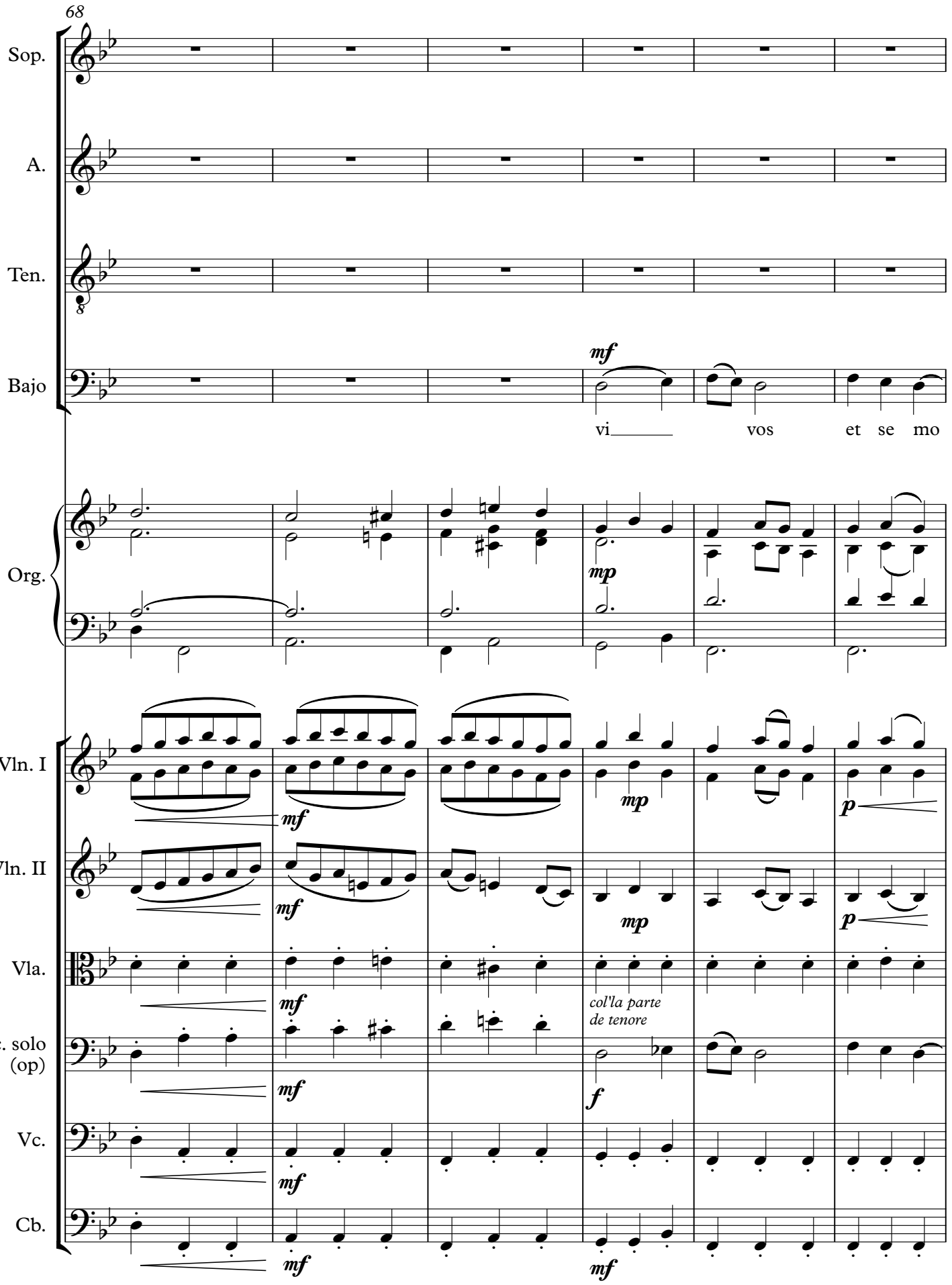

35
Sop.
A.
Ten.
Bajo
et se pu ul-tus est, et re-su rre xit ter-tia-
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. solo (op)
Vc.
Cb.
p
mf
mp
p
p
mf
mp
p


42
Sop.
A.
Ten.
Bajo
p
mf
f
die se-cun-dum s-crip tu ras et as cen - dit in cae - lum
Org.
p
mp
Vln. I
mp
mf
Vln. II
mp
mf
Vla.
mp
p
mf
Vc. solo (op)
p
f
Vc.
mf
Cb.
mf


50
rit. a tempo ♩=75
Sop.
A.
Ten.
Bajo
mf
mp
se-det ad dex - te - ram Pa - tris.
Org.
p
rit. a tempo
Vln. I
pp
Vln. II
mp
Vla.
come sopra
Vc. solo (op)
mf
mp
Vc.
Cb.


57
Sop.
A.
Ten.
Bajo
f
Et i te__rum ven - tu - rus
Org.
p
Vln. I
pp
pp
Vln. II
p
Vla.
solo
Vc. solo (op)
mf
Vc.
Cb.


62
Sop.
A.
Ten.
Bajo
e st - cum glo ri - a, iu-di ca tur
Org.
Vln. I
mp
p
Vln. II
Vla.
Vc. solo (op)
Vc.
Cb.


68
Sop.
A.
Ten.
Bajo
mf
vi vos et se mo
Org.
mp
Vln. I
mf
mp
p
Vln. II
mf
mp
p
Vla.
mf
col'la parte
de tenore
Vc. solo
(op)
mf
f
Vc.
mf
Cb.
mf
mf

74

rall.

Sop.

A.

Ten.

Bajo

rtu_ u - os cu - ius re - gni no-on e___ rit___ fi_____

Org.

rall.

Vln. I

mf mp p

Vln. II

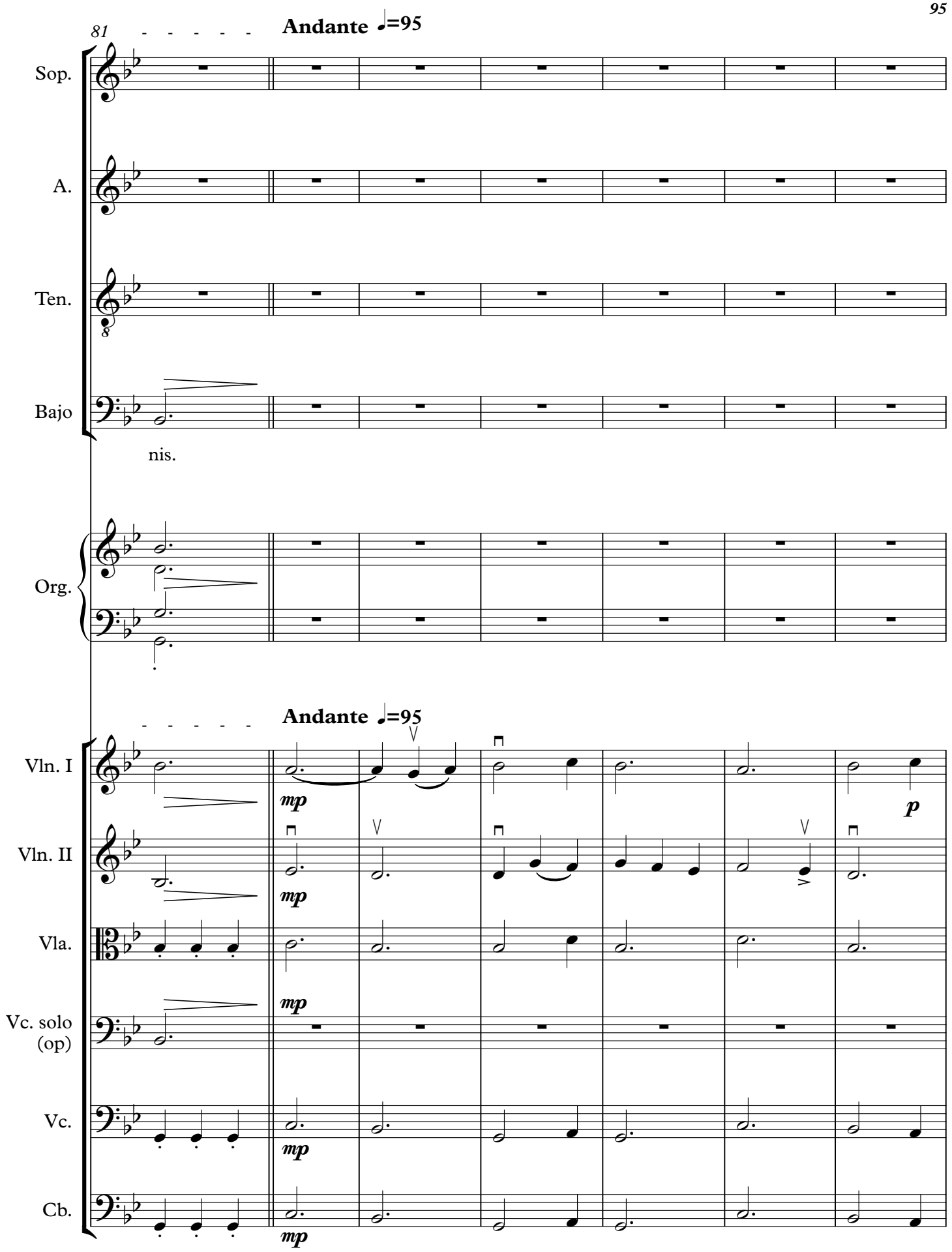
mf mp p

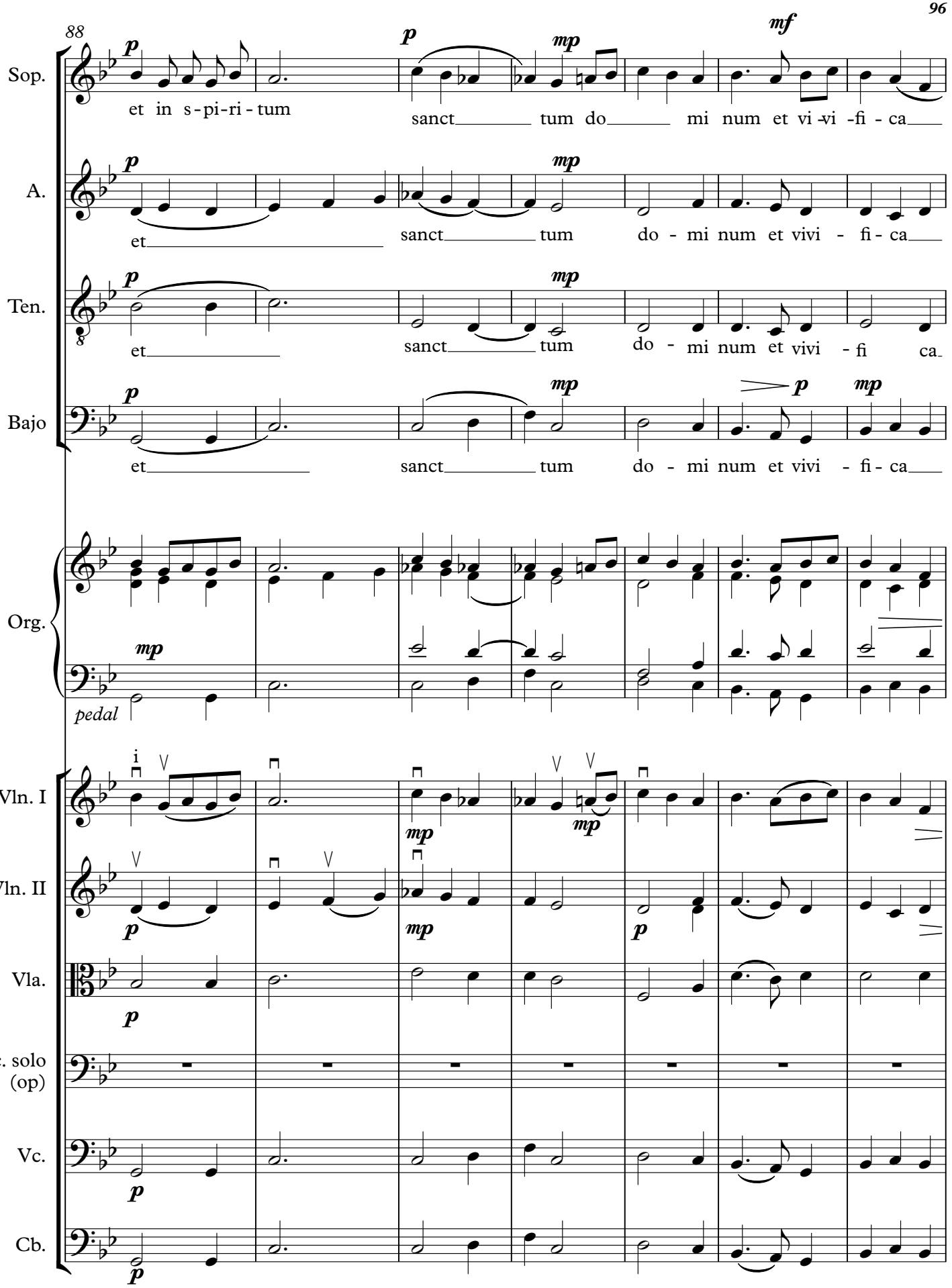
Vla.

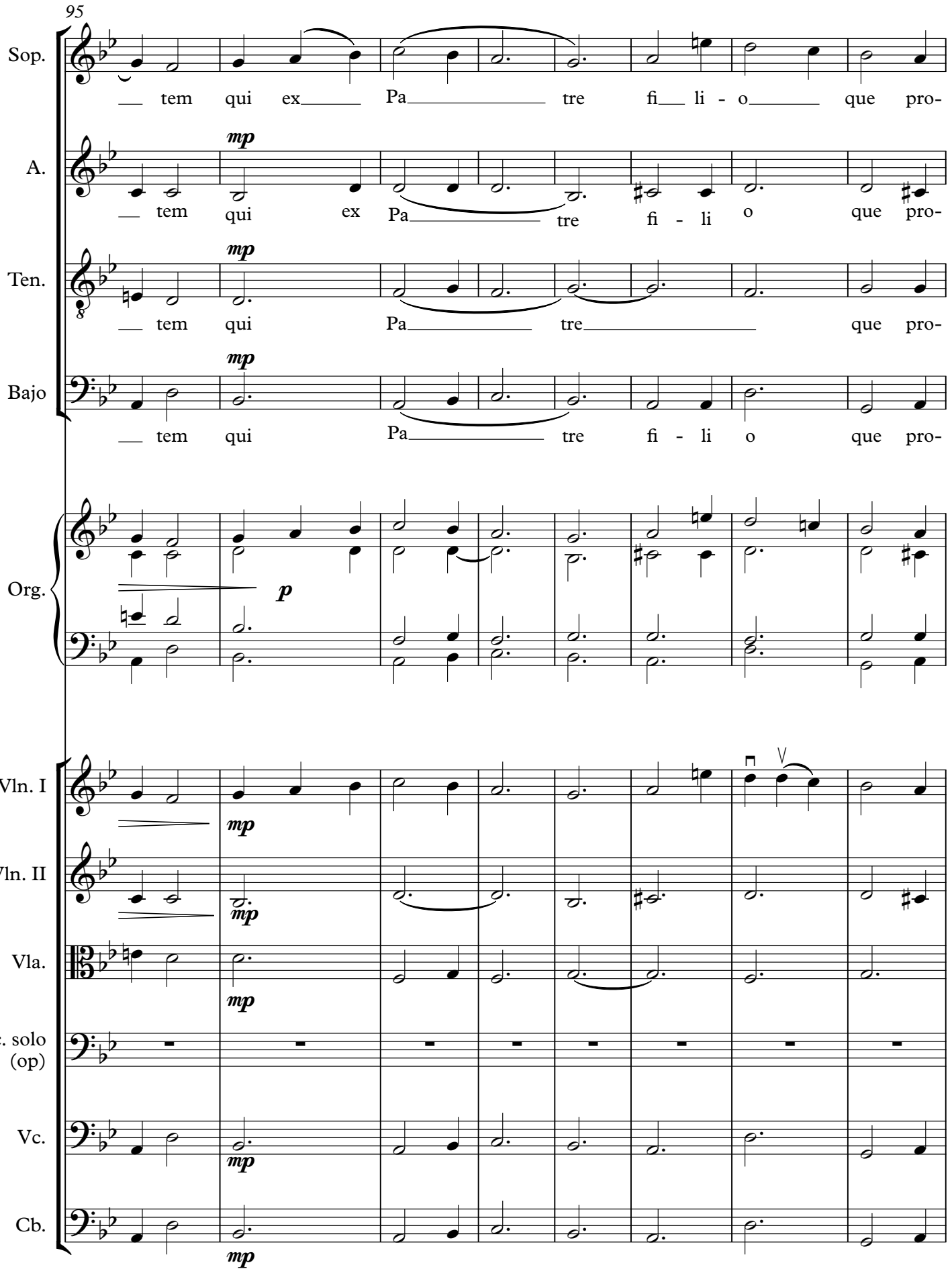
Vc. solo (op)

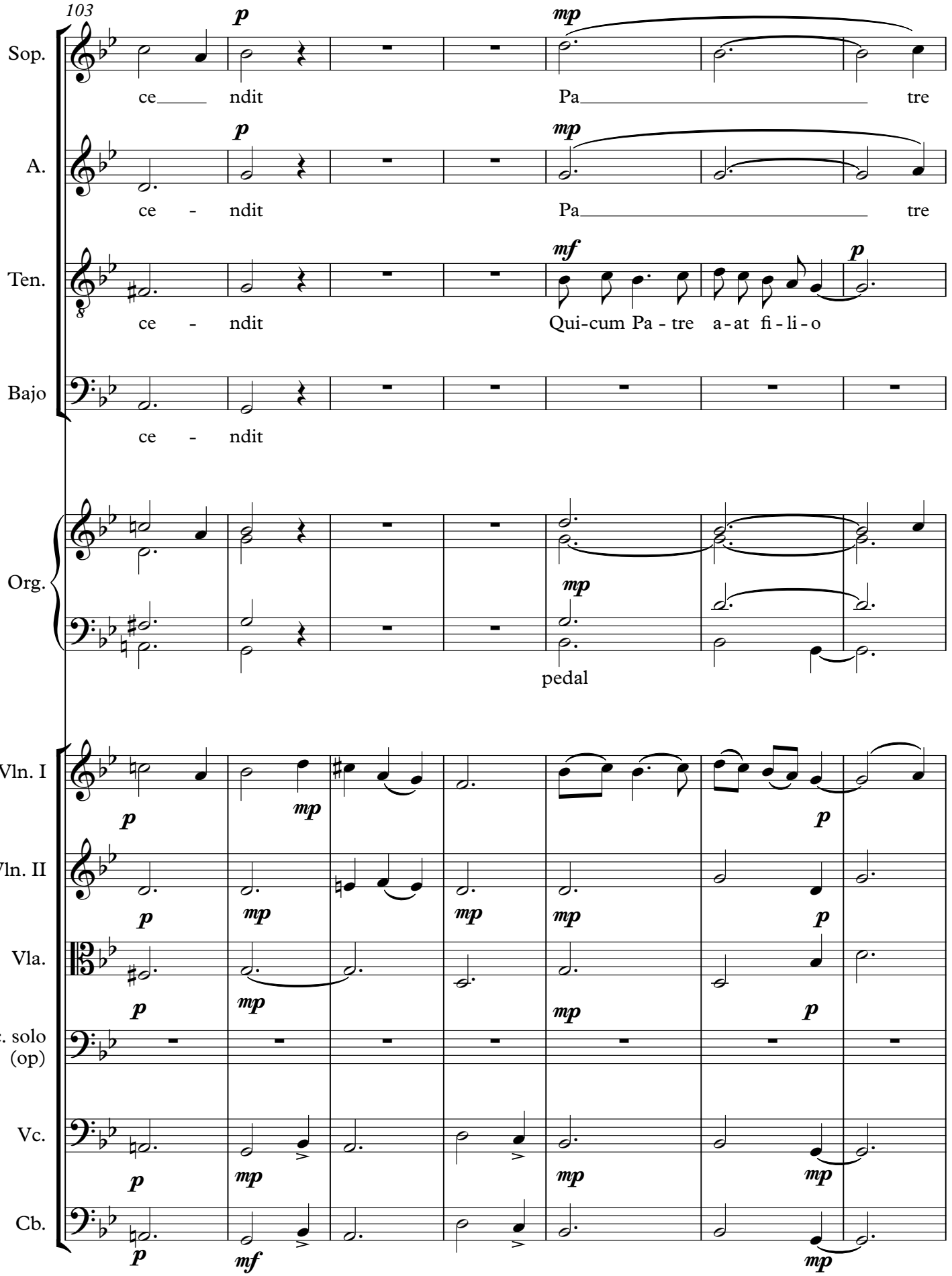
Vc.

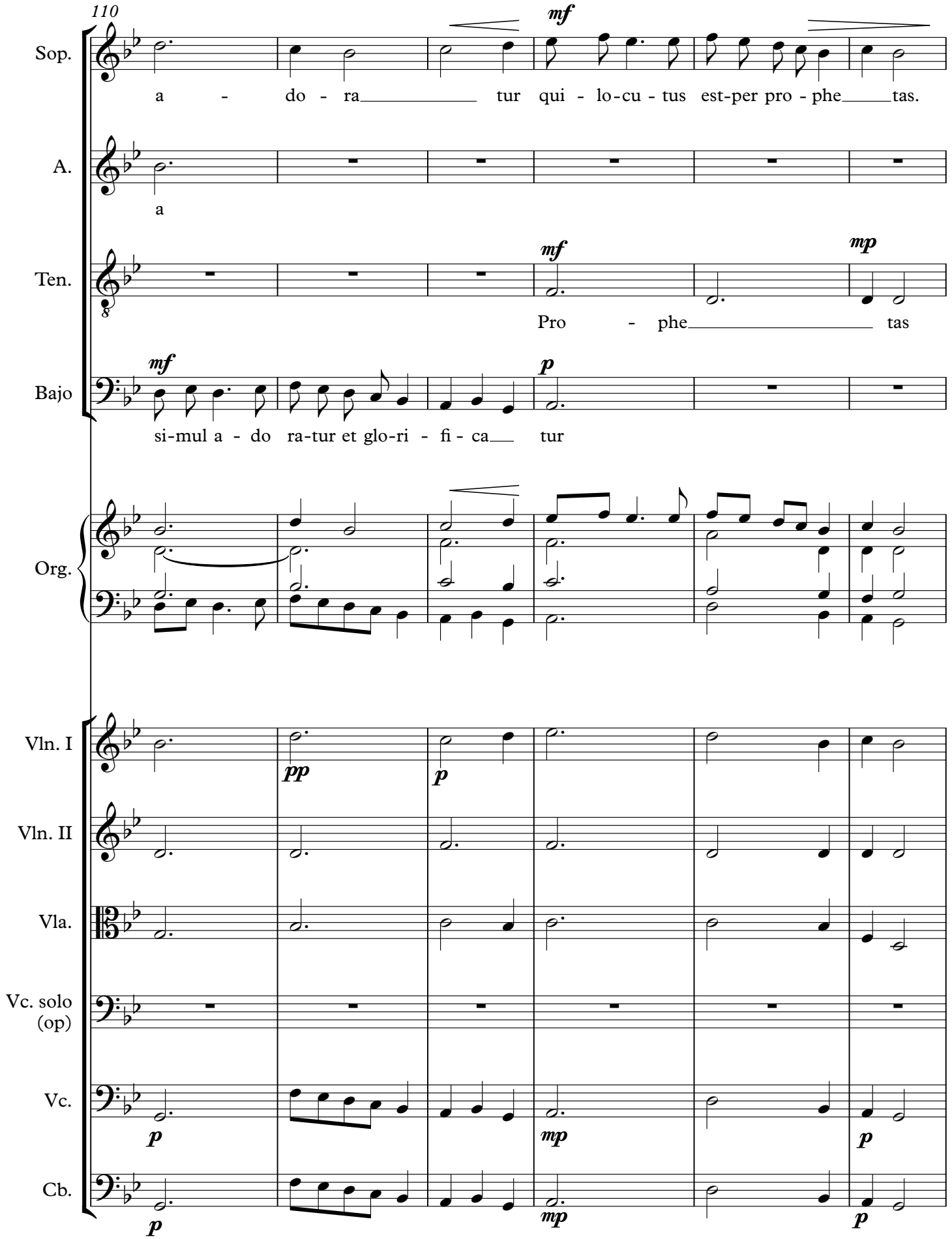
Cb.

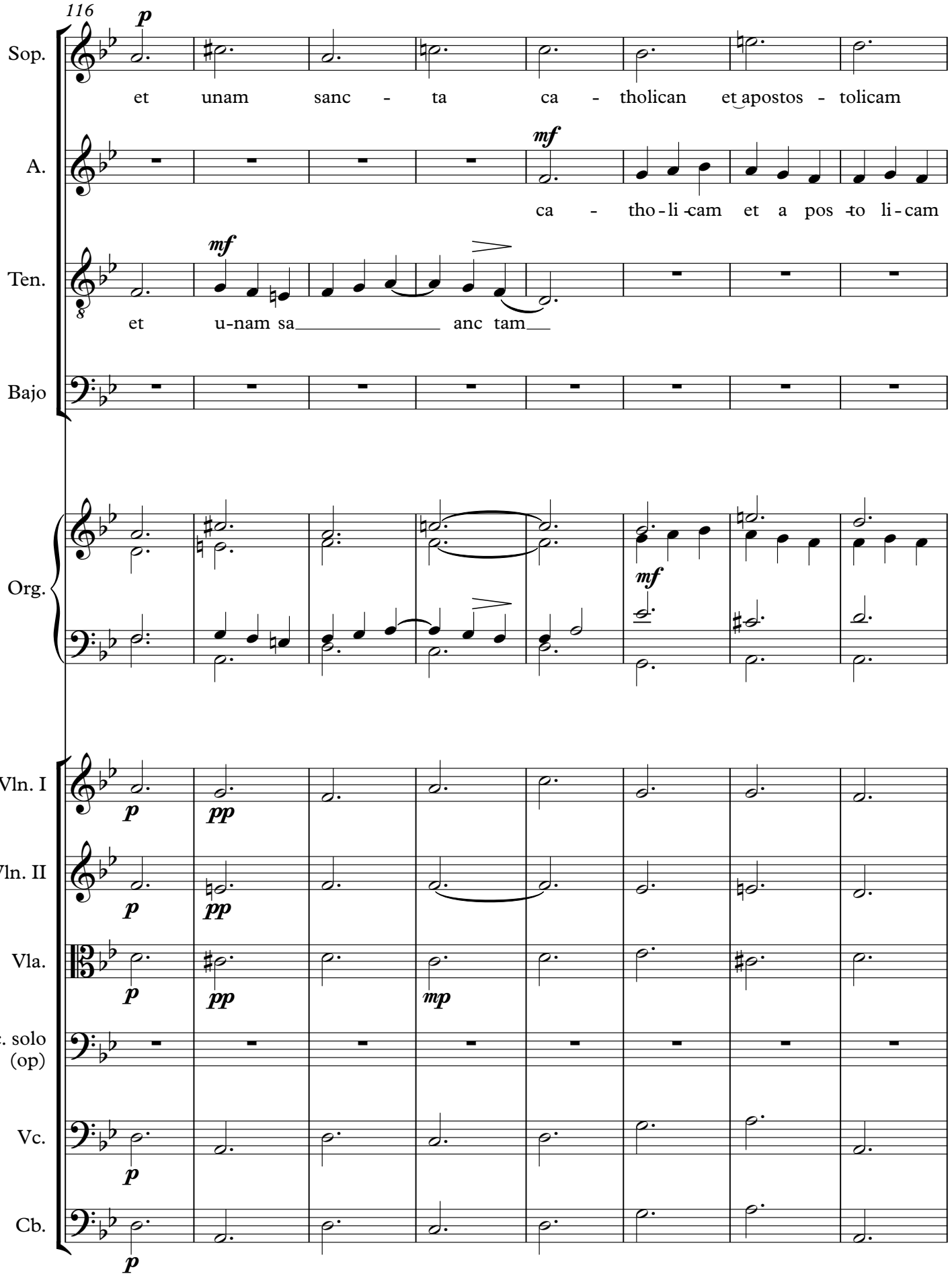

81
Andante ♩=95
Sop.
A.
Ten.
Bajo
nis.
Org.
Andante ♩=95
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. solo (op)
Vc.
Cb.
mp
p

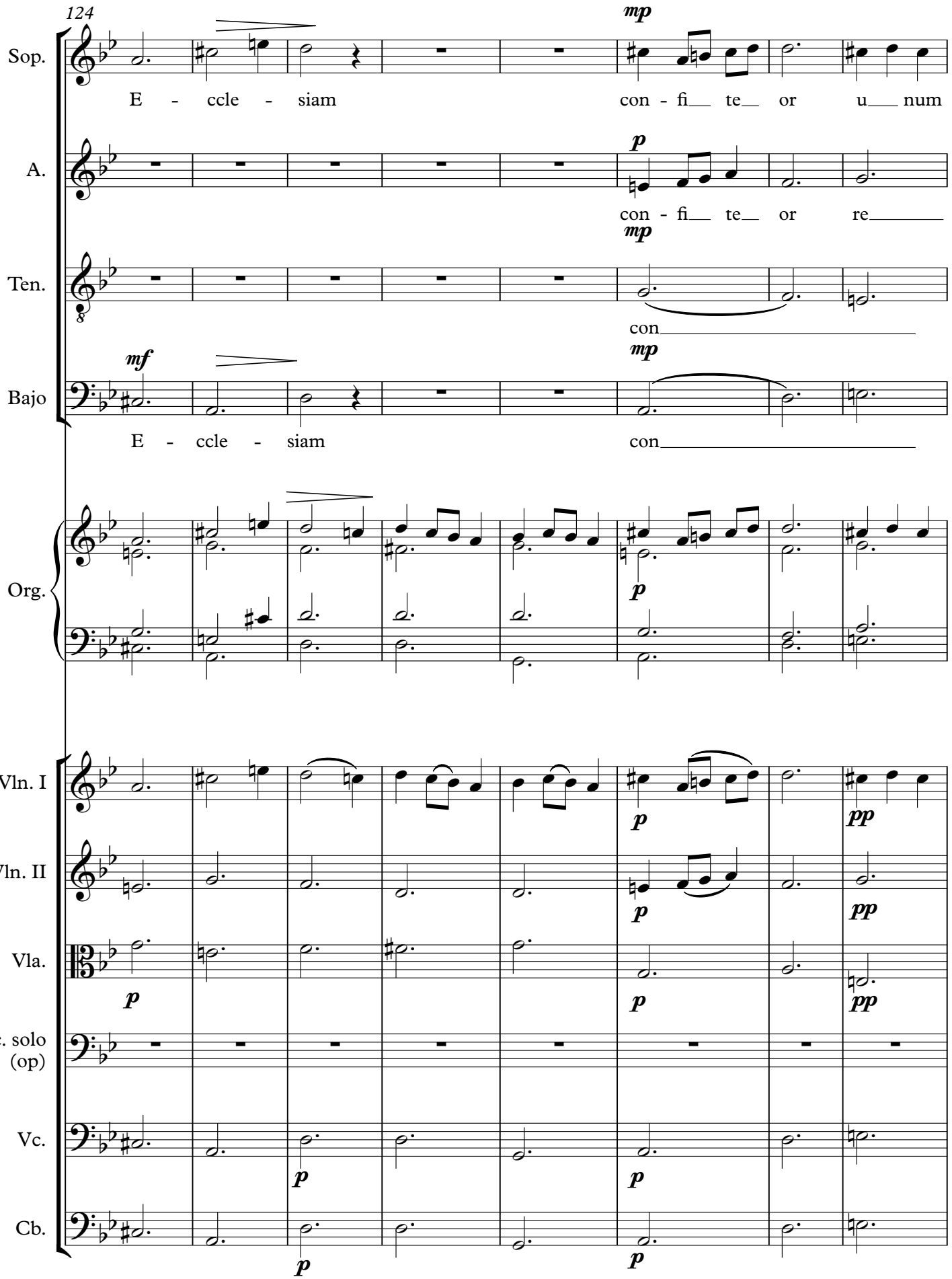

88
Sop.
et in s - pi - ri - tum
sanct tum do mi num et vi -vi -fi - ca
A.
et
sanct tum do - mi num et vivi - fi - ca
Ten.
et
sanct tum do - mi num et vivi - fi ca
Bajo
et
sanct tum do - mi num et vivi - fi - ca
Org.
pedal
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. solo (op)
Vc.
Cb.

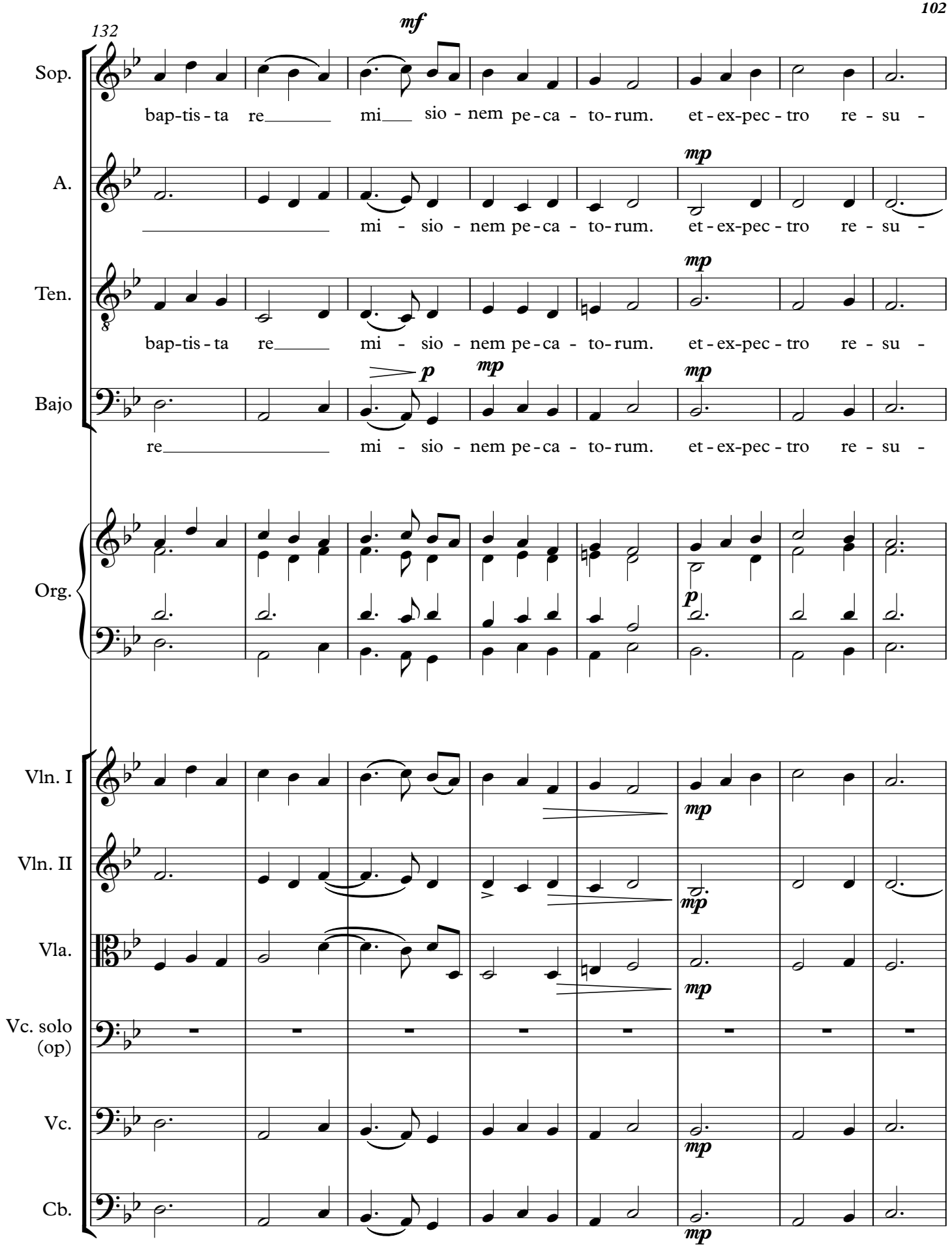

95
Sop.
tem qui ex Pa tre fi li - o que pro-
A.
mp
tem qui ex Pa tre fi - li o que pro-
Ten.
mp
tem qui Pa tre que pro-
Bajo
mp
tem qui Pa tre fi - li o que pro-
Org.
p
Vln. I
mp
Vln. II
mp
Vla.
mp
Vc. solo (op)
Vc.
mp
Cb.
mp

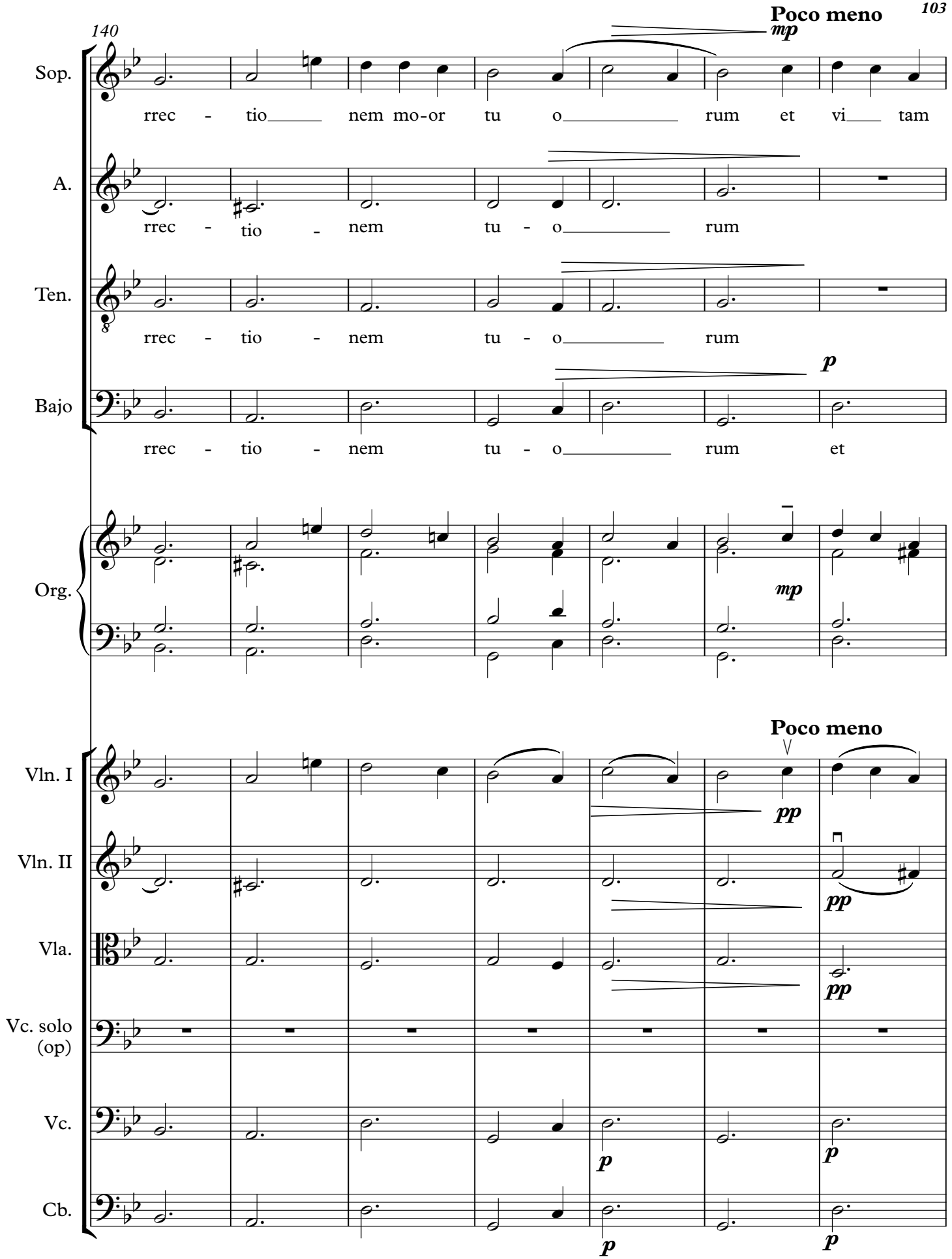

103
Sop.
A.
Ten.
Bajo
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. solo (op)
Vc.
Cb.
ce ndit Pa tre
ce - ndit Pa tre
ce - ndit Qui-cum Pa - tre a-at fi - li - o
ce - ndit
pedal

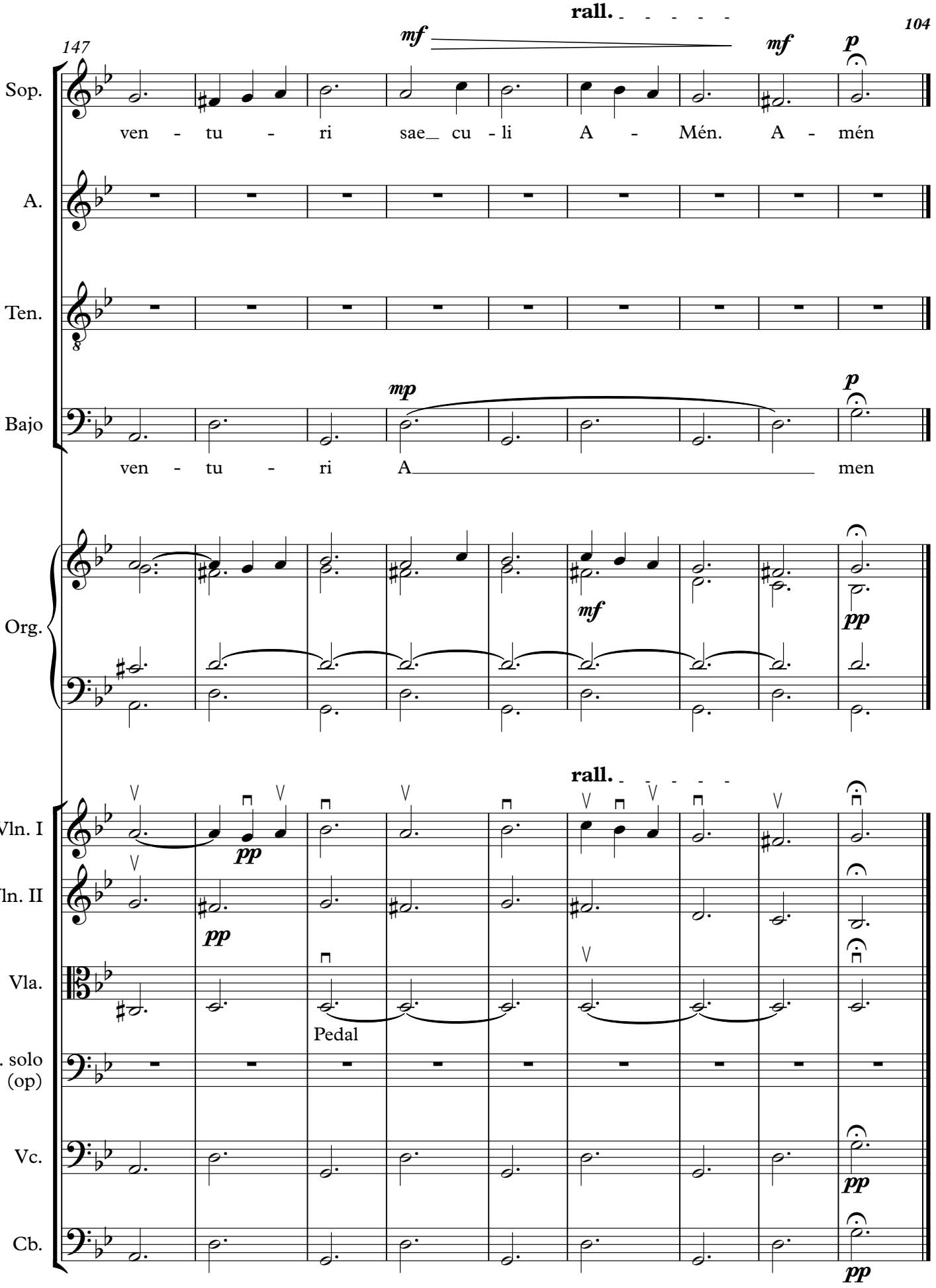

110
Sop.
mf
a - do - ra tur qui - lo-cu - tus est-per pro - phe tas.
A.
a
Ten.
mf
mp
Pro - phe tas
Bajo
mf
p
si-mul a - do ra-tur et glo-ri - fi - ca tur
Org.
Vln. I
pp
p
Vln. II
Vla.
Vc. solo (op)
Vc.
p
mp
p
Cb.
p
mp
p


116
Sop.
et unam sanc - ta ca - tholican et apostos - tolicam
A.
ca - tho - li - cam et a pos - to li - cam
Ten.
et u-nam sa anc tam
Bajo
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. solo (op)
Vc.
Cb.


124
Sop.
E - ccle - siam
mp
con - fi__ te__ or u__ num
A.
p
con - fi__ te__ or re_____
Ten.
mp
con_____
Bajo
mf
E - ccle - siam
mp
con_____
Org.
p
Vln. I
p
pp
Vln. II
p
pp
Vla.
p
p
pp
Vc. solo (op)
Vc.
p
p
Cb.
p
p

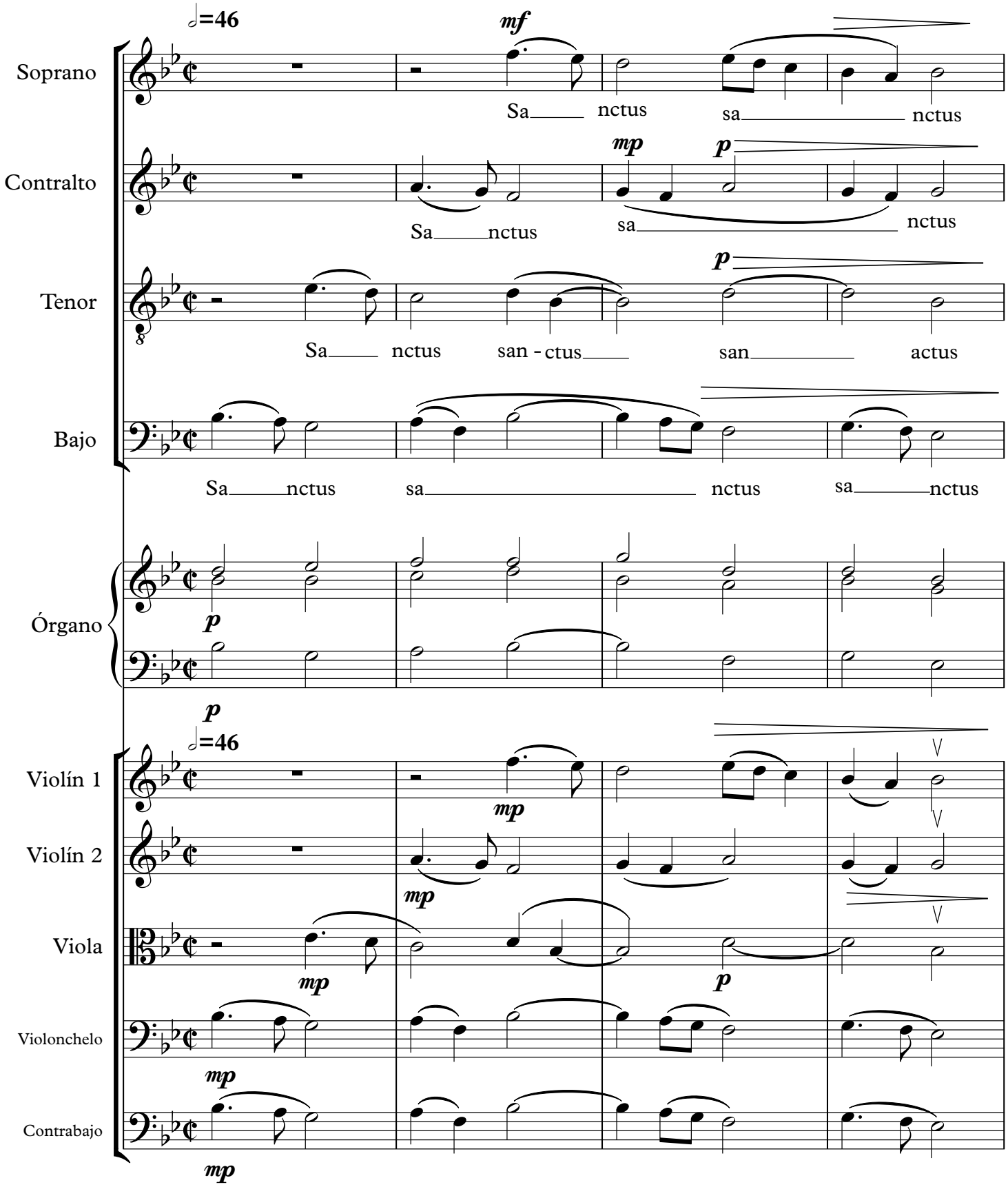

132
Sop.
A.
Ten.
Bajo
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. solo (op)
Vc.
Cb.
bap-tis-ta re mi sio - nem pe-ca - to-rum. et-ex-pec-tro re - su -
mi - sio - nem pe-ca - to-rum. et-ex-pec-tro re - su -
re mi - sio - nem pe-ca - to-rum. et-ex-pec-tro re - su -
mf
mp
p


140
Poco meno
mp
Sop.
rrec - tio nem mo-or tu o rum et vi tam
A.
rrec - tio - nem tu - o rum
Ten.
rrec - tio - nem tu - o rum
p
Bajo
rrec - tio - nem tu - o rum et
Org.
mp
Poco meno
Vln. I
pp
Vln. II
pp
Vla.
pp
Vc. solo (op)
Vc.
p
p
Cb.
p
p


147
rall.
mf
mf
p
Sop.
ven - tu - ri sae_ cu - li A - Mén. A - mén
A.
Ten.
mp
p
Bajo
ven - tu - ri A_____ men
mf
pp
Org.
rall.
pp
Vln. I
pp
Vln. II
Vla.
Pedal
Vc. solo (op)
pp
Vc.
pp
Cb.

Misa Breve
Sanctus

Ramses Lara Alvarez



5

S: *mp* Domi - nus dominus De - us

C: *pp* Domi - nus dominus De - us

T: *pp* Dominus - do - minus De - us

B: *f* Do - mi - nus do - mi nus De - us

Org.

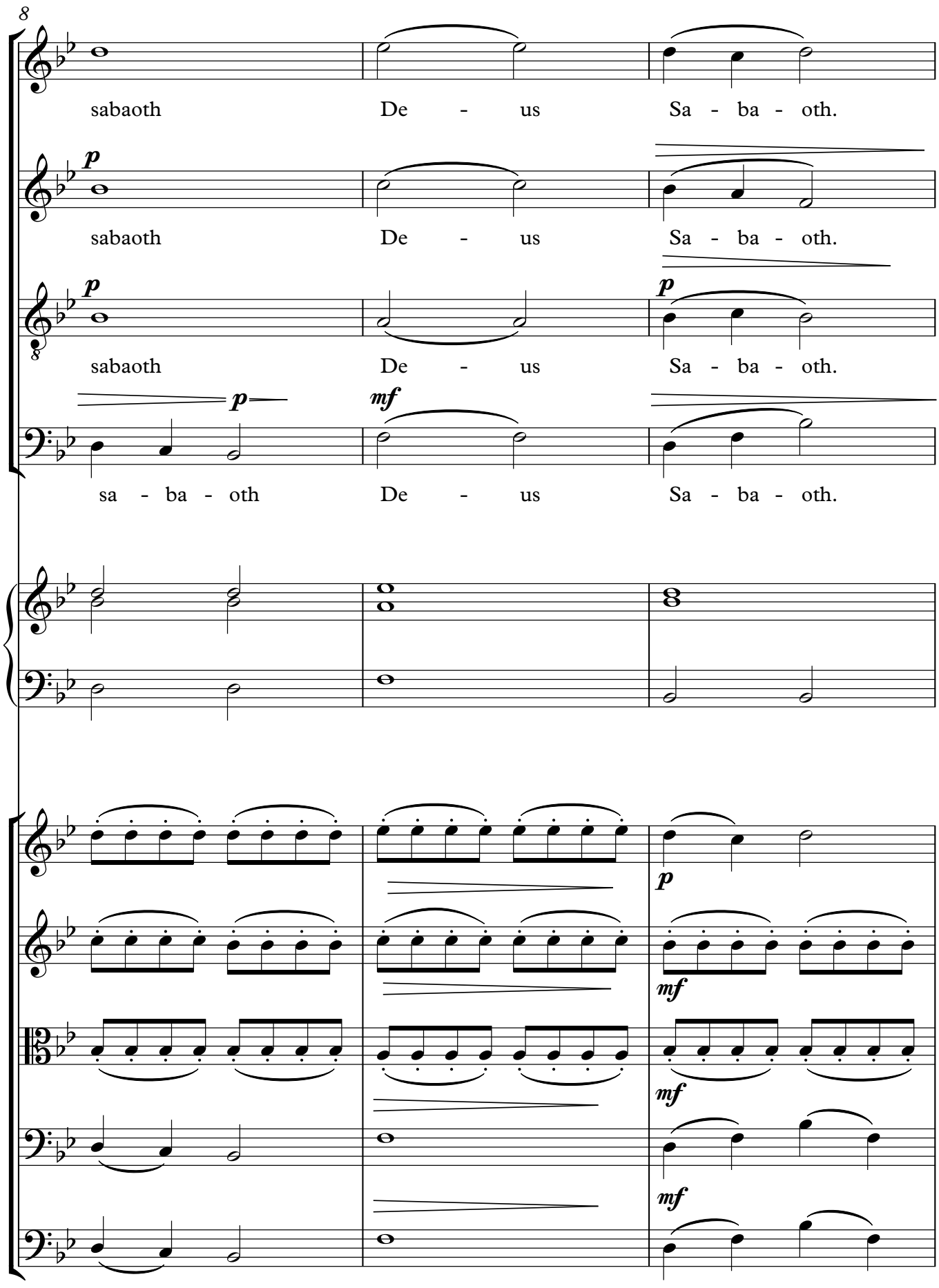
Vln. 1: *mf* *mp*

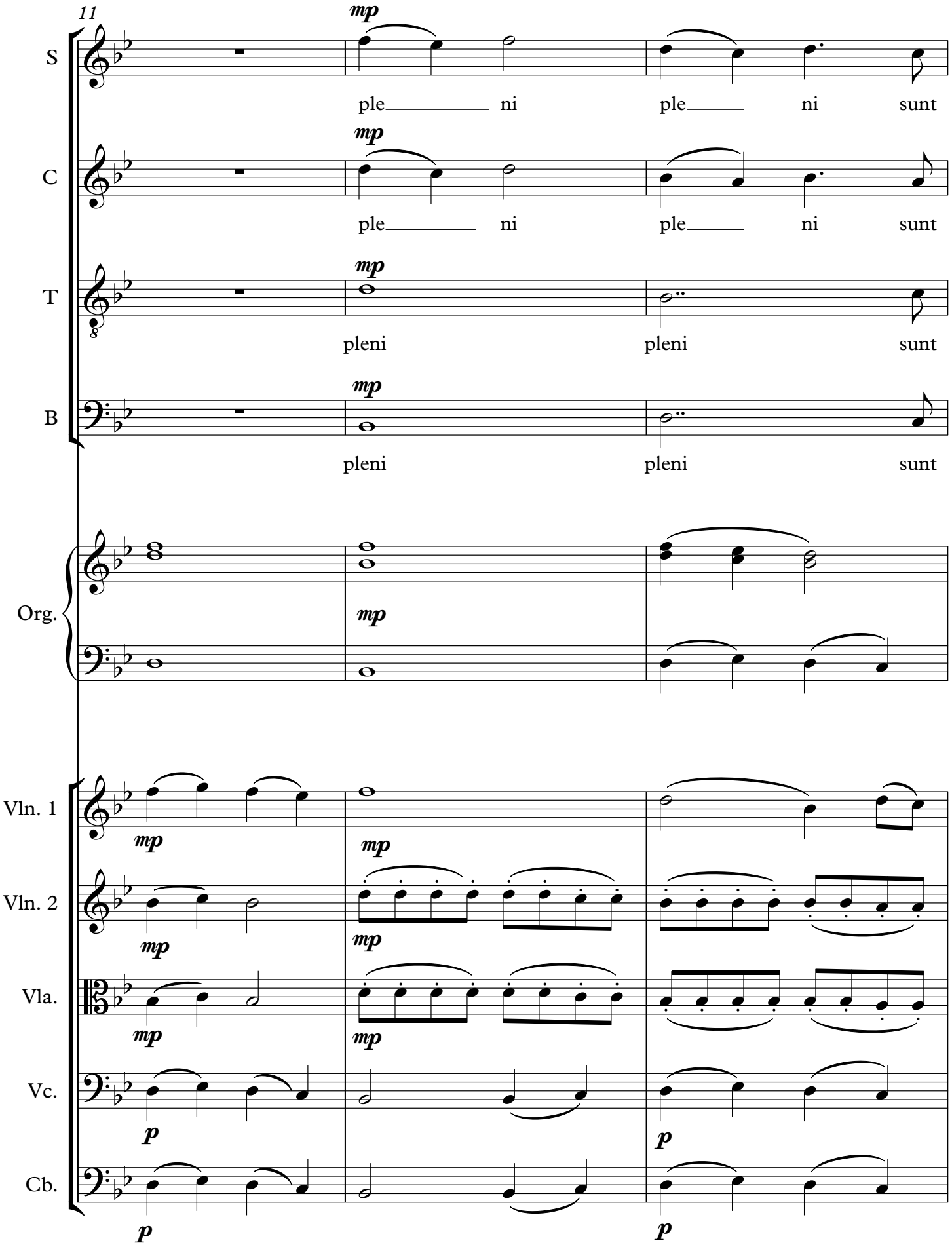
Vln. 2: *mp* *mp*

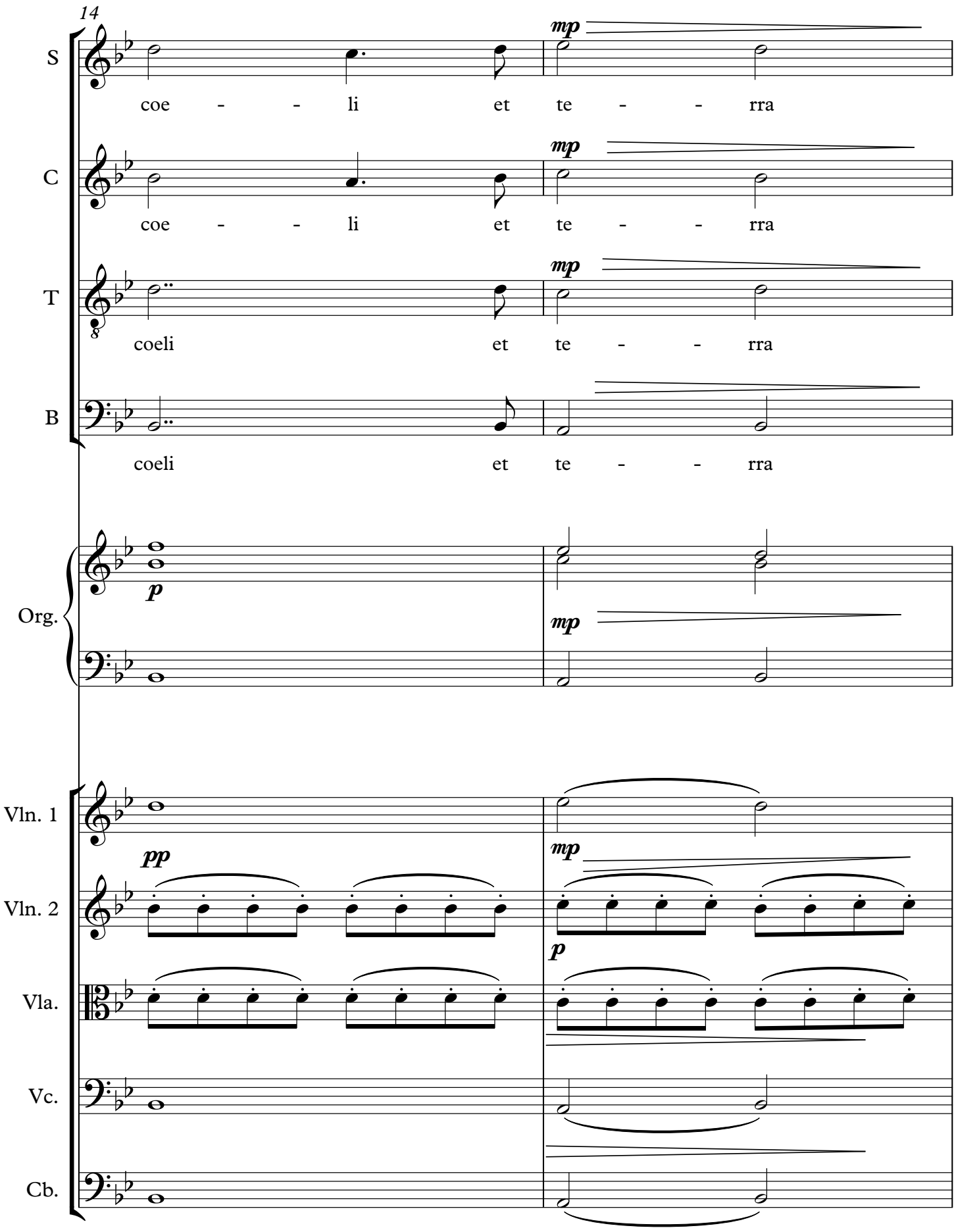
Vla. *mp*

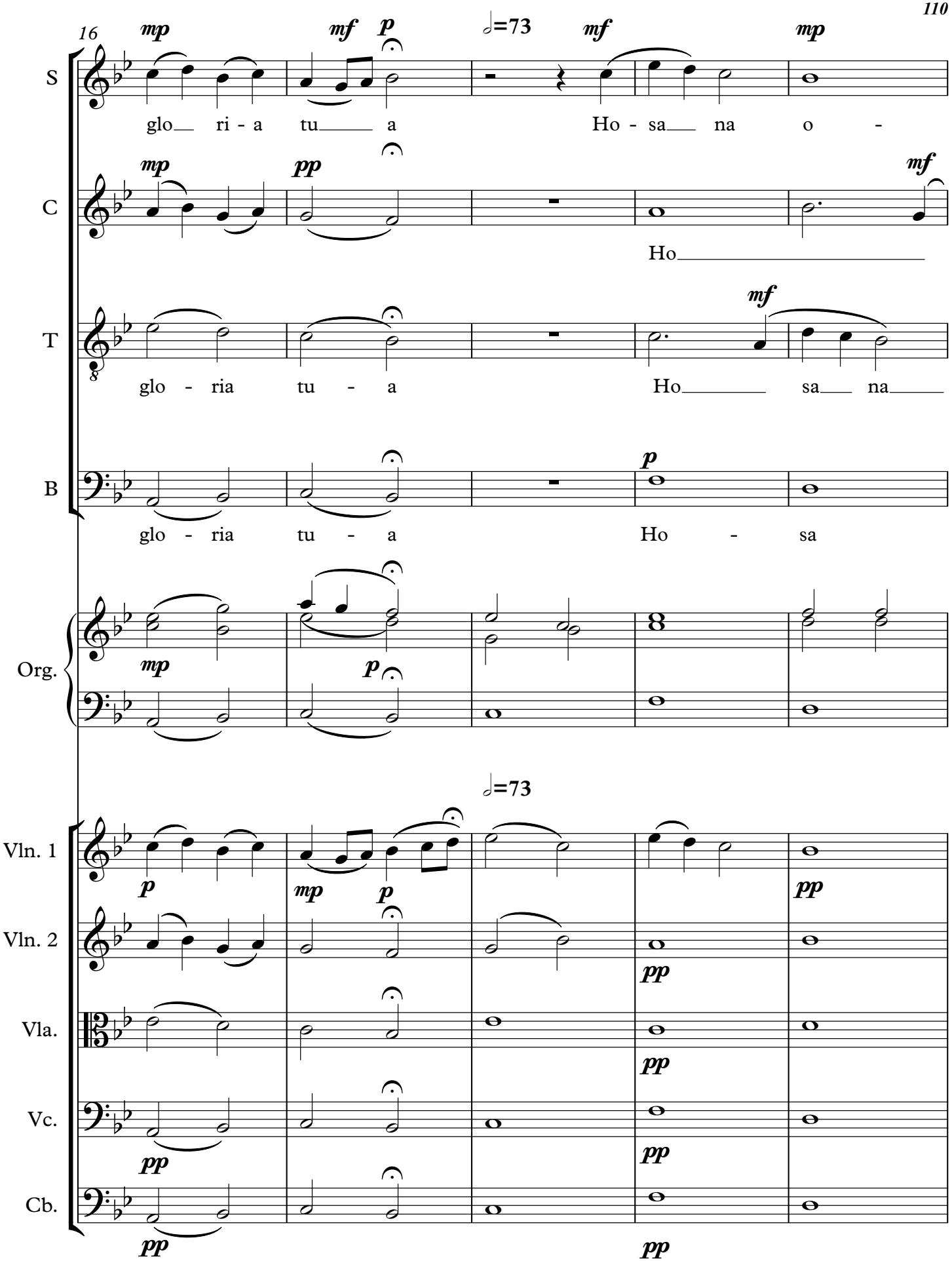
Vc. *p*

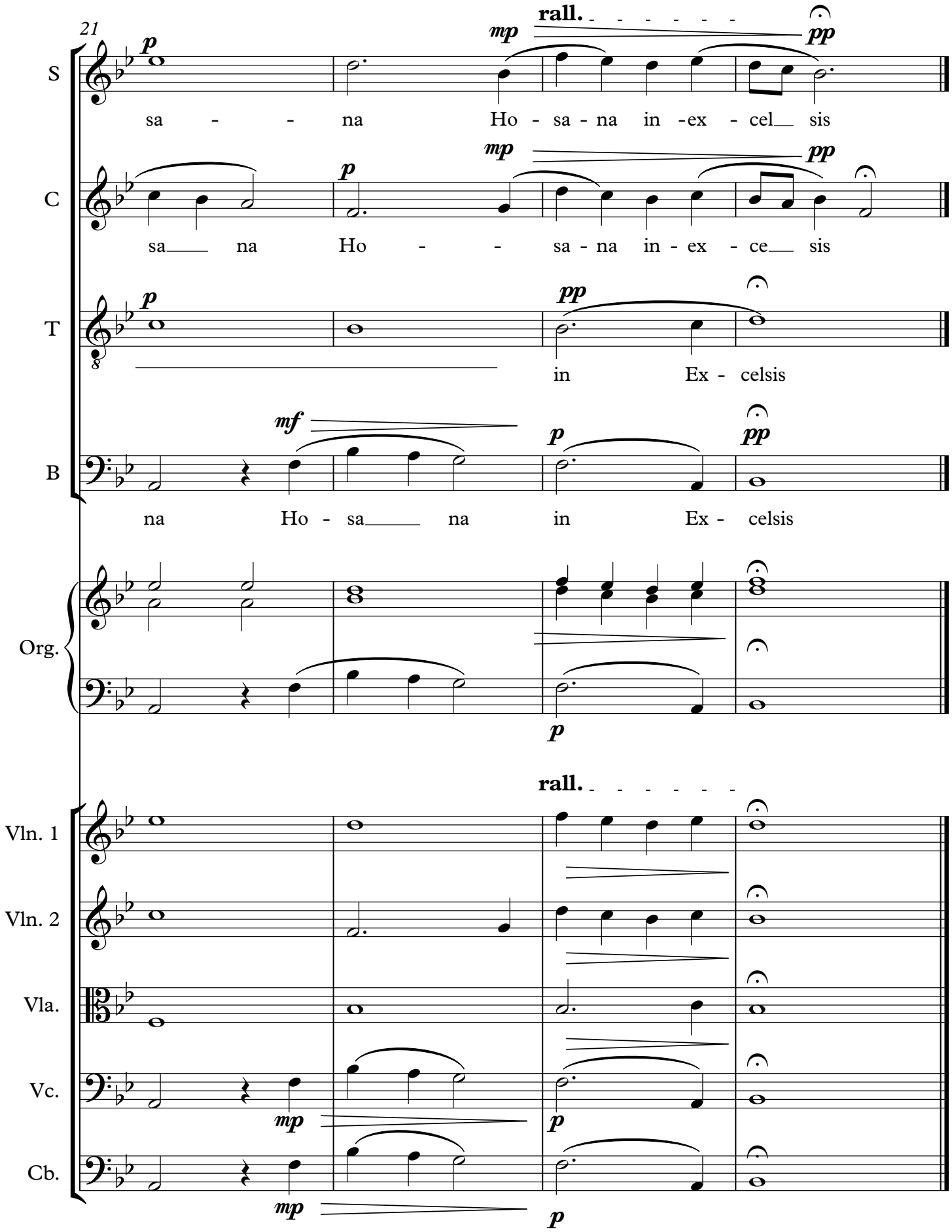
Cb. *p*


S
sabaoth De - us Sa - ba - oth.
C
p
sabaoth De - us Sa - ba - oth.
T
p
p
sabaoth De - us Sa - ba - oth.
B
p
mf
sa - ba - oth De - us Sa - ba - oth.
Org.
Vln. 1
p
Vln. 2
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
Cb.


11
S
C
T
B
Org.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
mp
p
ple ni ple ni sunt
pleni pleni sunt


14
S
coe - - li et te - - rra
mp
C
coe - - li et te - - rra
mp
T
coeli et te - - rra
mp
B
coeli et te - - rra
Org.
p
mp
Vln. 1
pp
mp
Vln. 2
p
Vla.
Vc.
Cb.

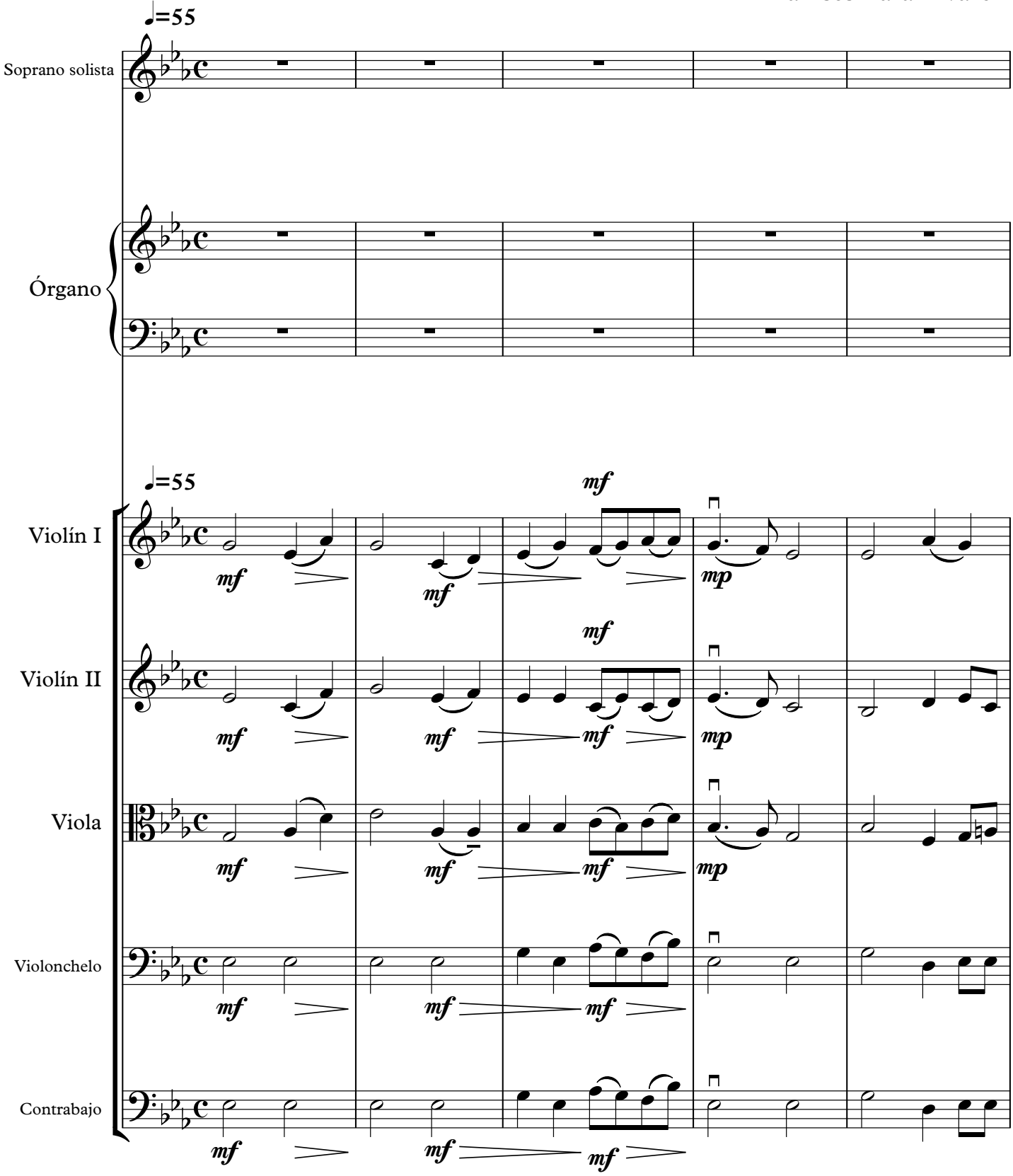

16
mp
mf
p
𝅗𝅥=73
mf
mp
S
glo ri - a tu a Ho - sa na o -
C
mp
pp
mf
Ho
T
mf
glo - ria tu - a Ho sa na
B
p
glo - ria tu - a Ho - sa
Org.
mp
p
𝅗𝅥=73
Vln. 1
p
mp
p
pp
Vln. 2
pp
Vla.
pp
Vc.
pp
pp
Cb.
pp
pp

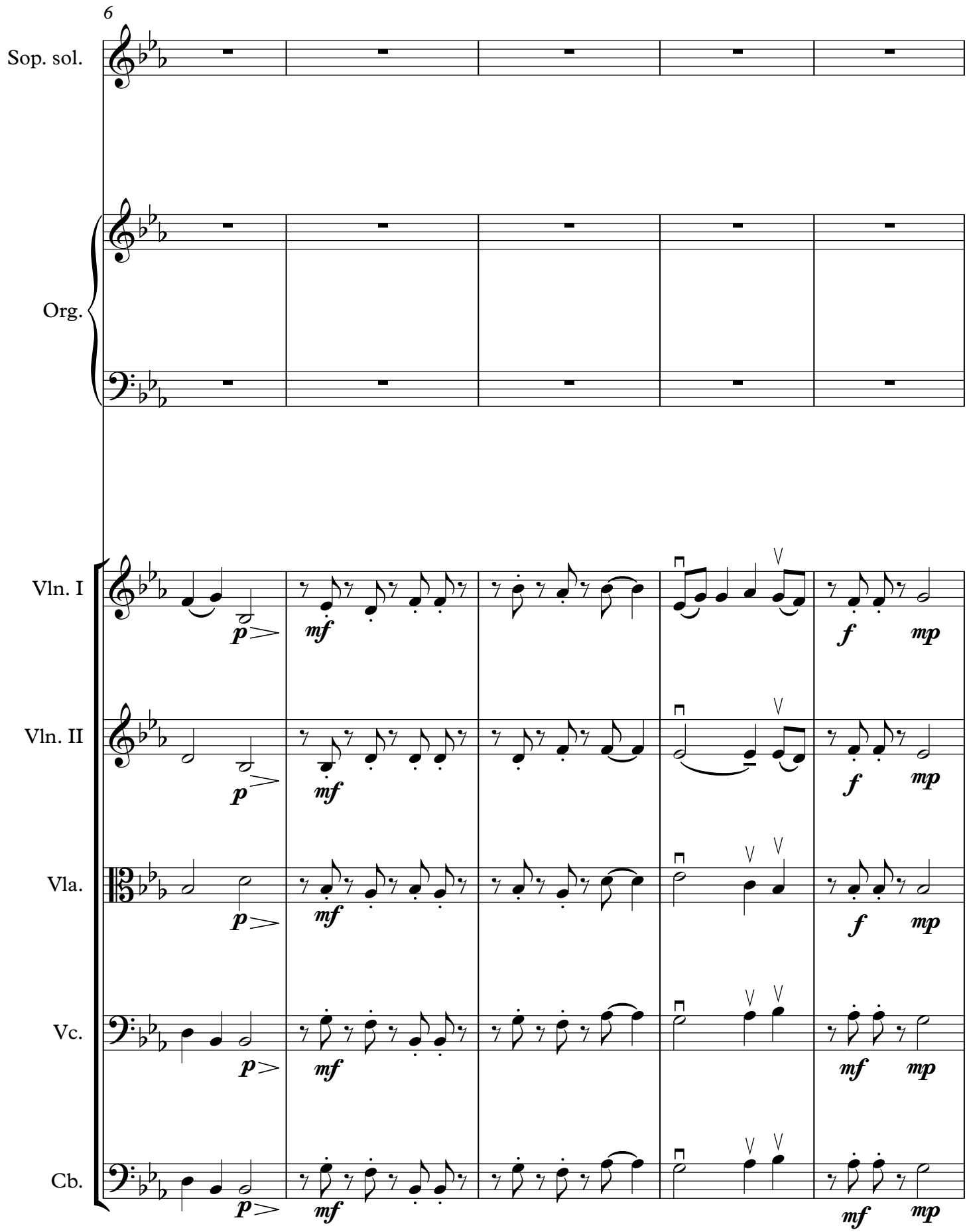

21
S
C
T
B
Org.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
rall.
sa - - na Ho - sa - na in - ex - cel sis
sa na Ho - - sa - na in - ex - ce sis
in Ex - celsis
na Ho - sa na in Ex - celsis

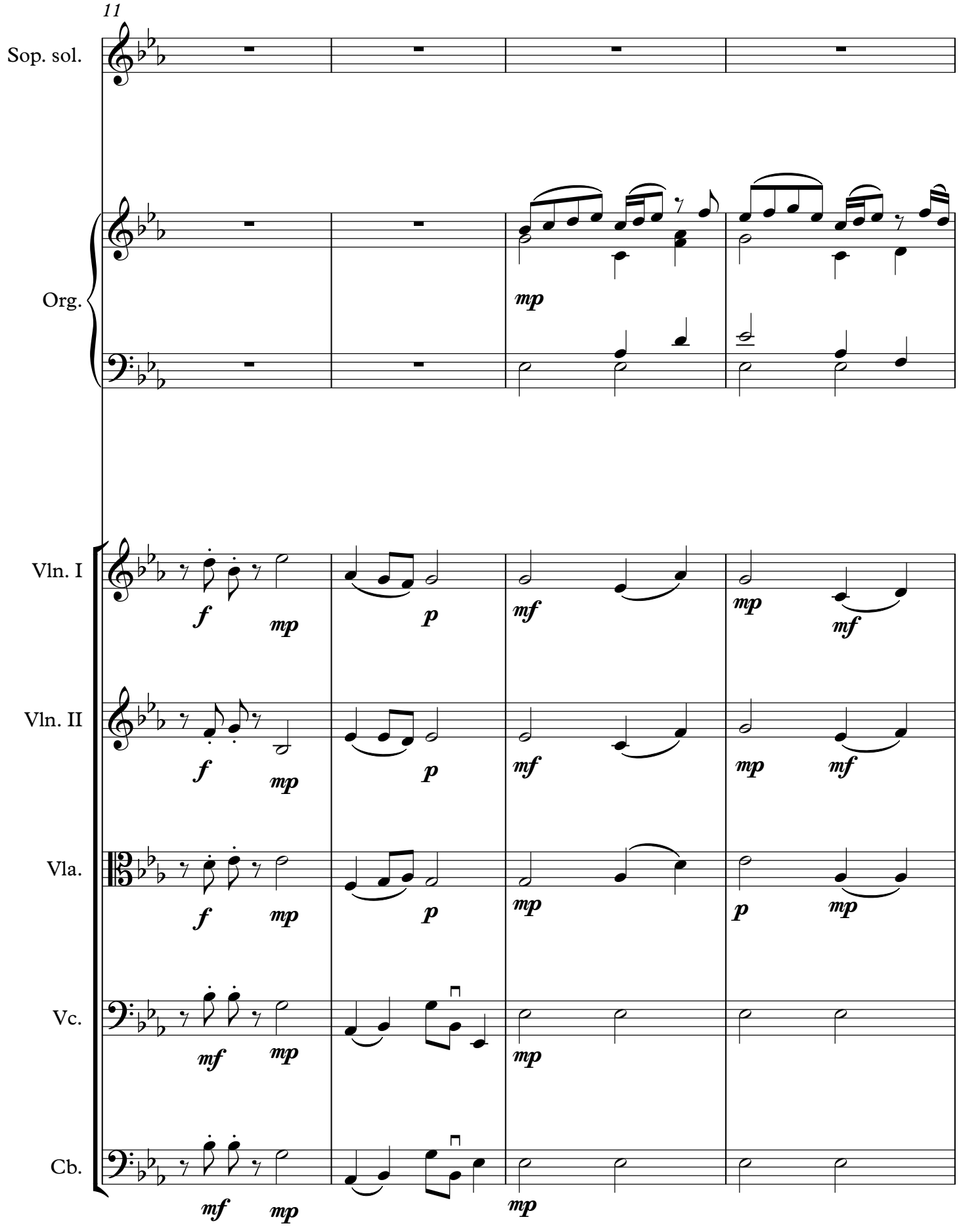
Misa Breve - Benedictus

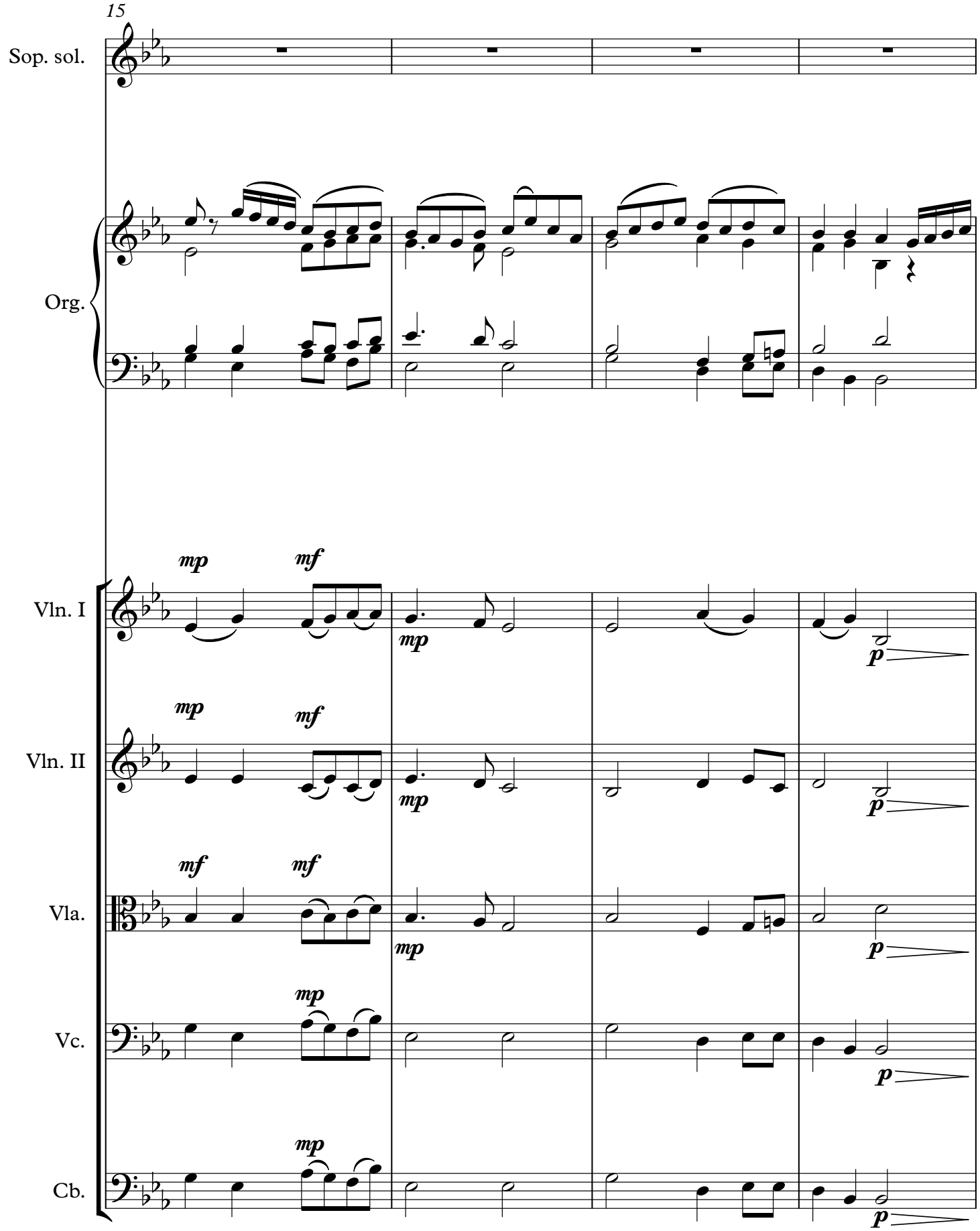
derivada de F. Haydn Hob. XXII:7, Novello 8.

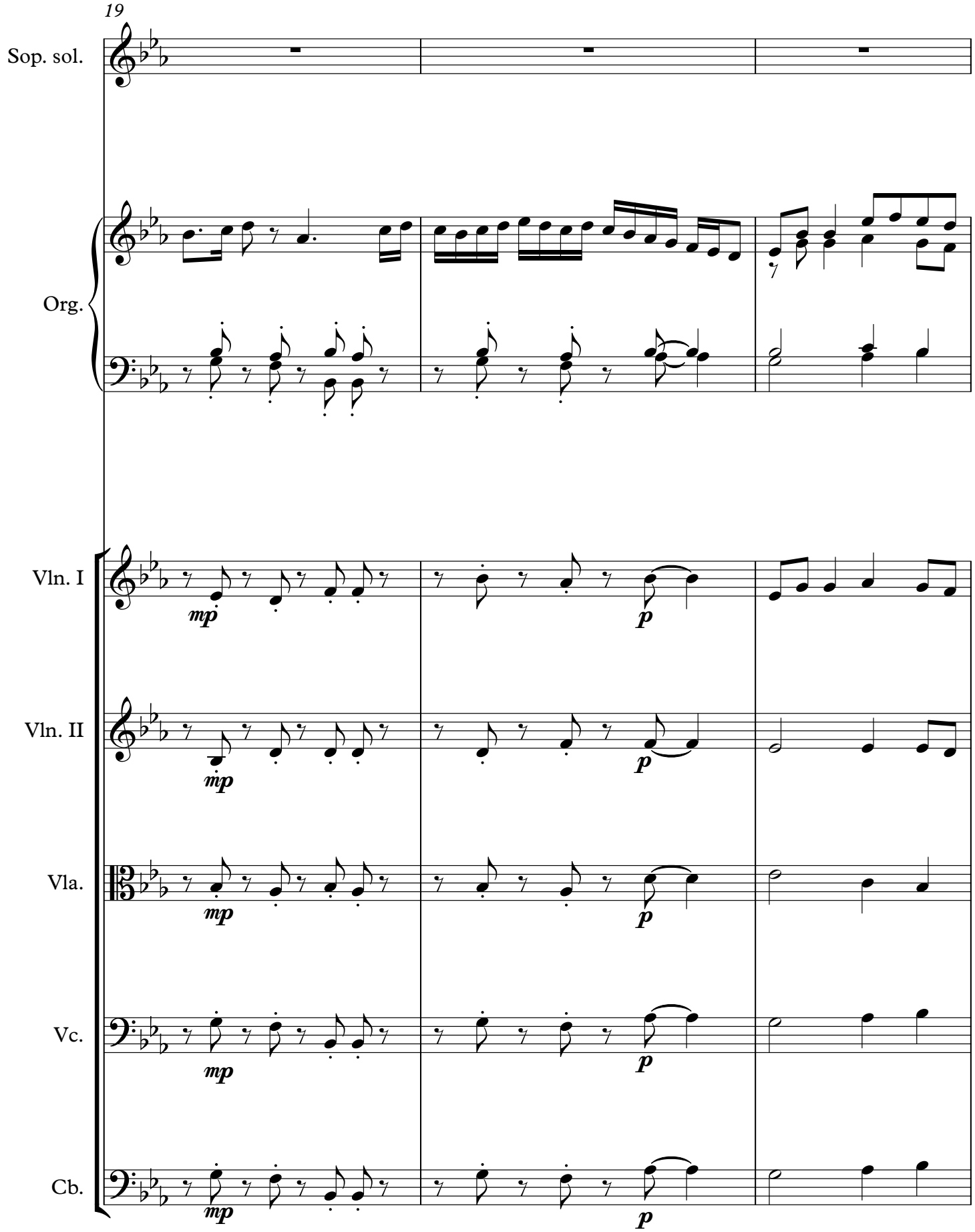
Ramses Lara Alvarez

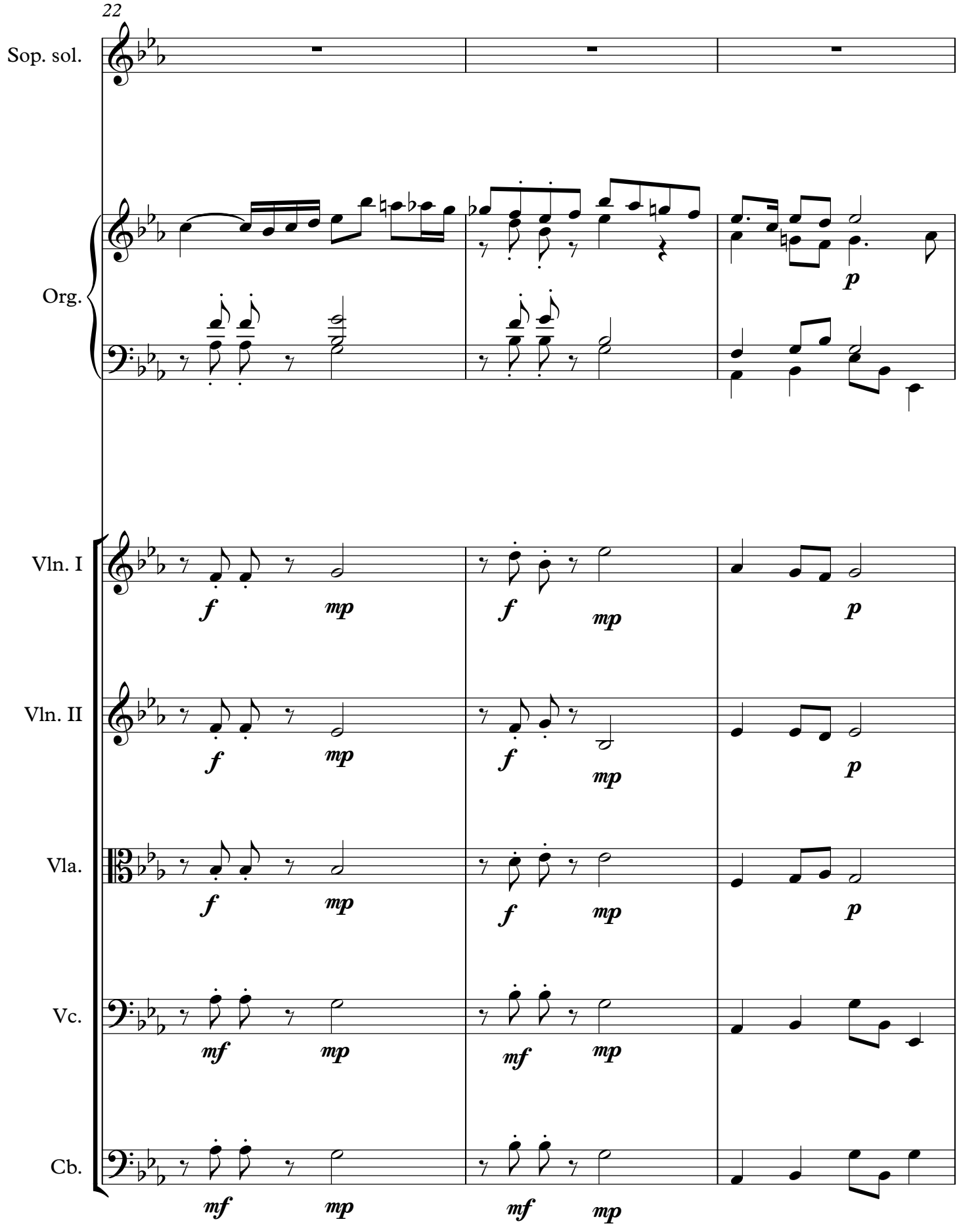


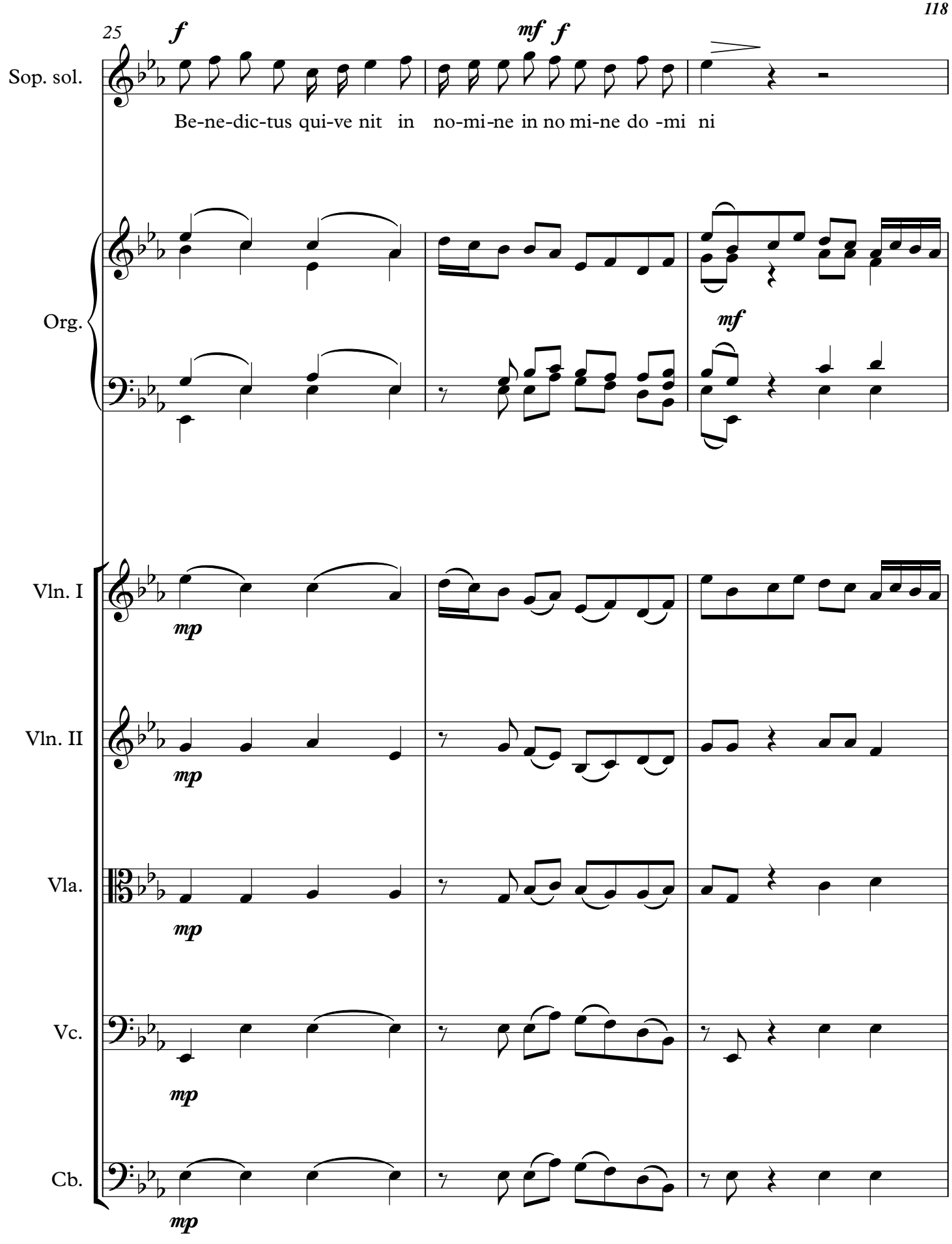

6
Sop. sol.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
f
mp

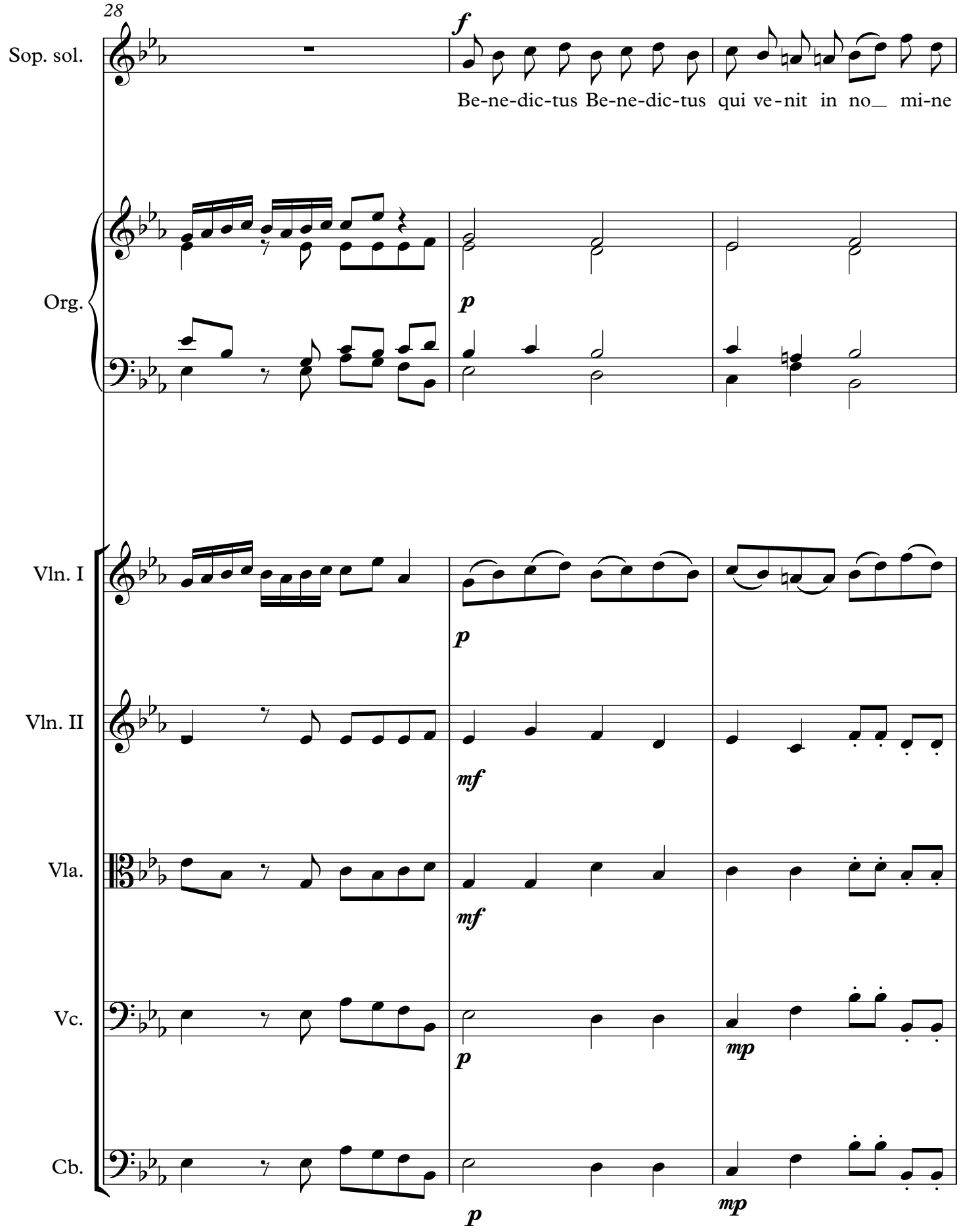

11
Sop. sol.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mp
p
mf

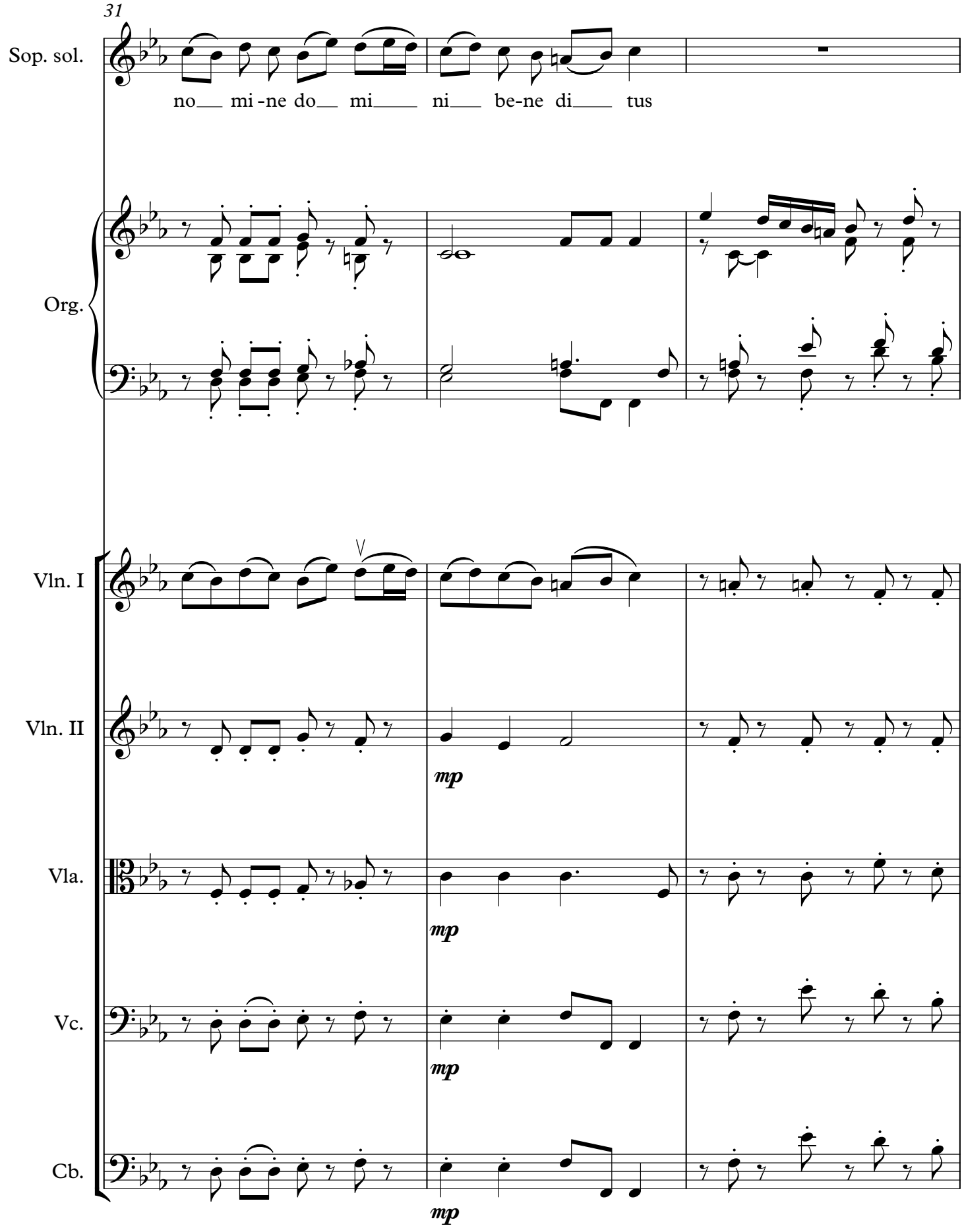

15
Sop. sol.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf
p

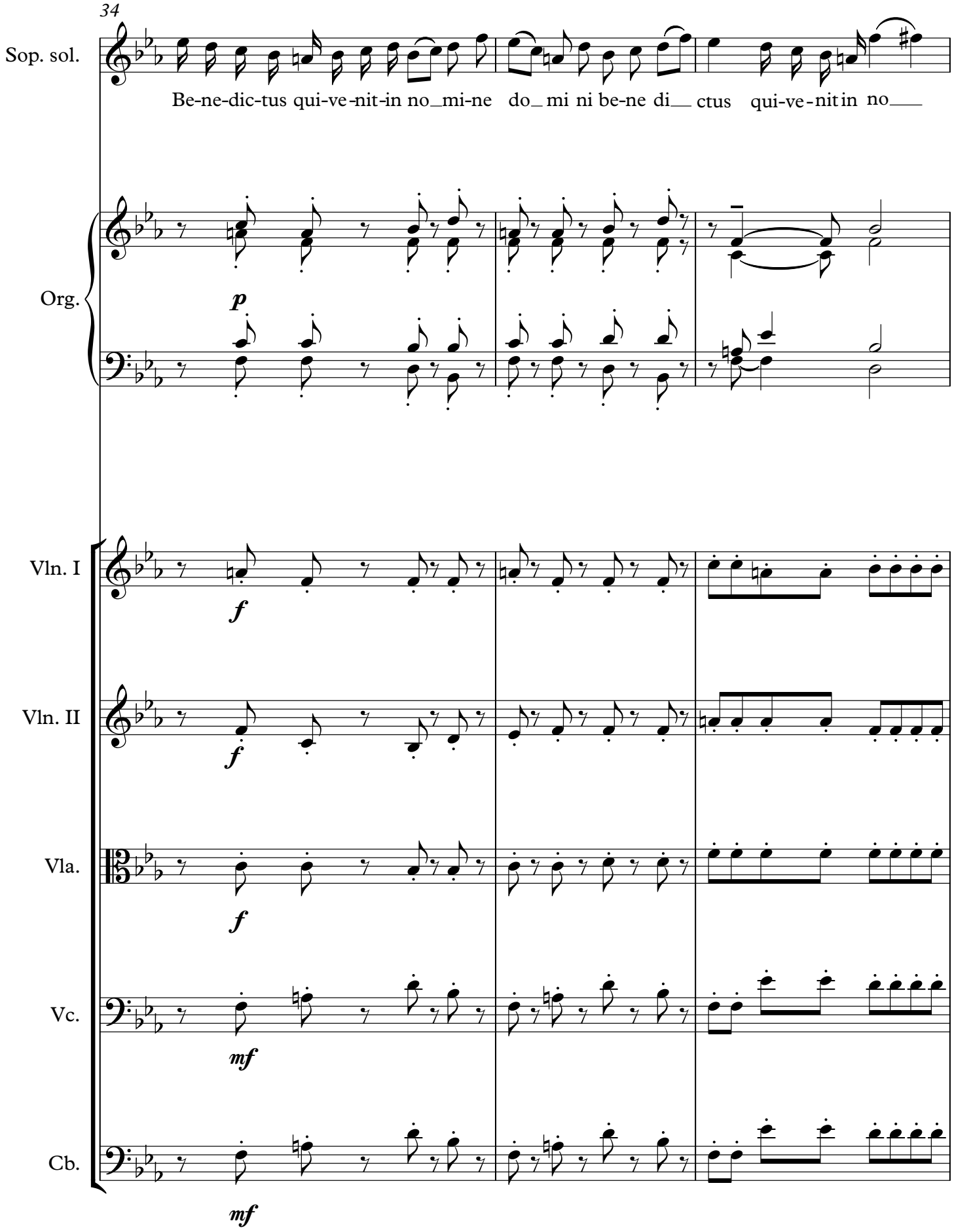

19
Sop. sol.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
p

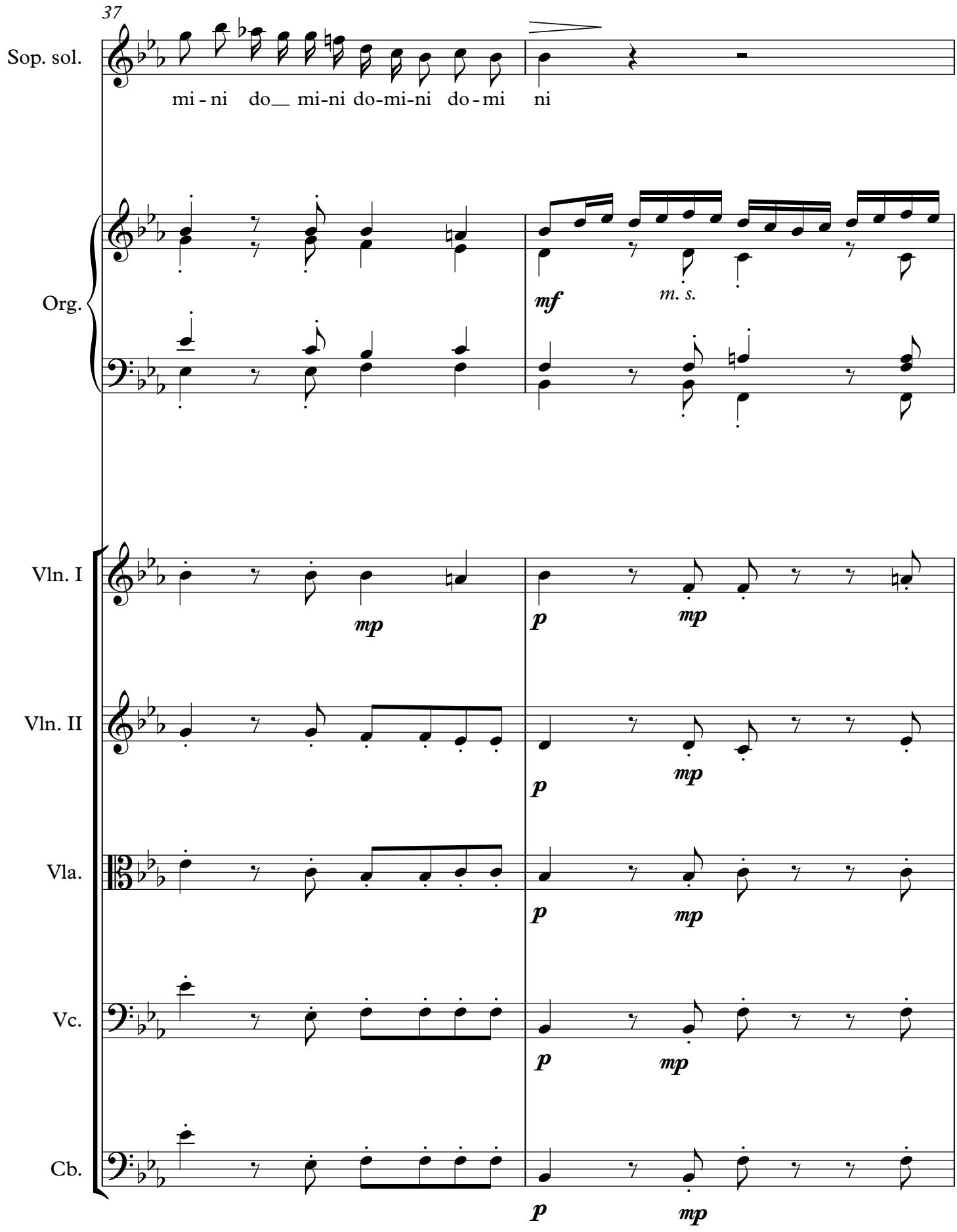

22
Sop. sol.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mp
p
mf

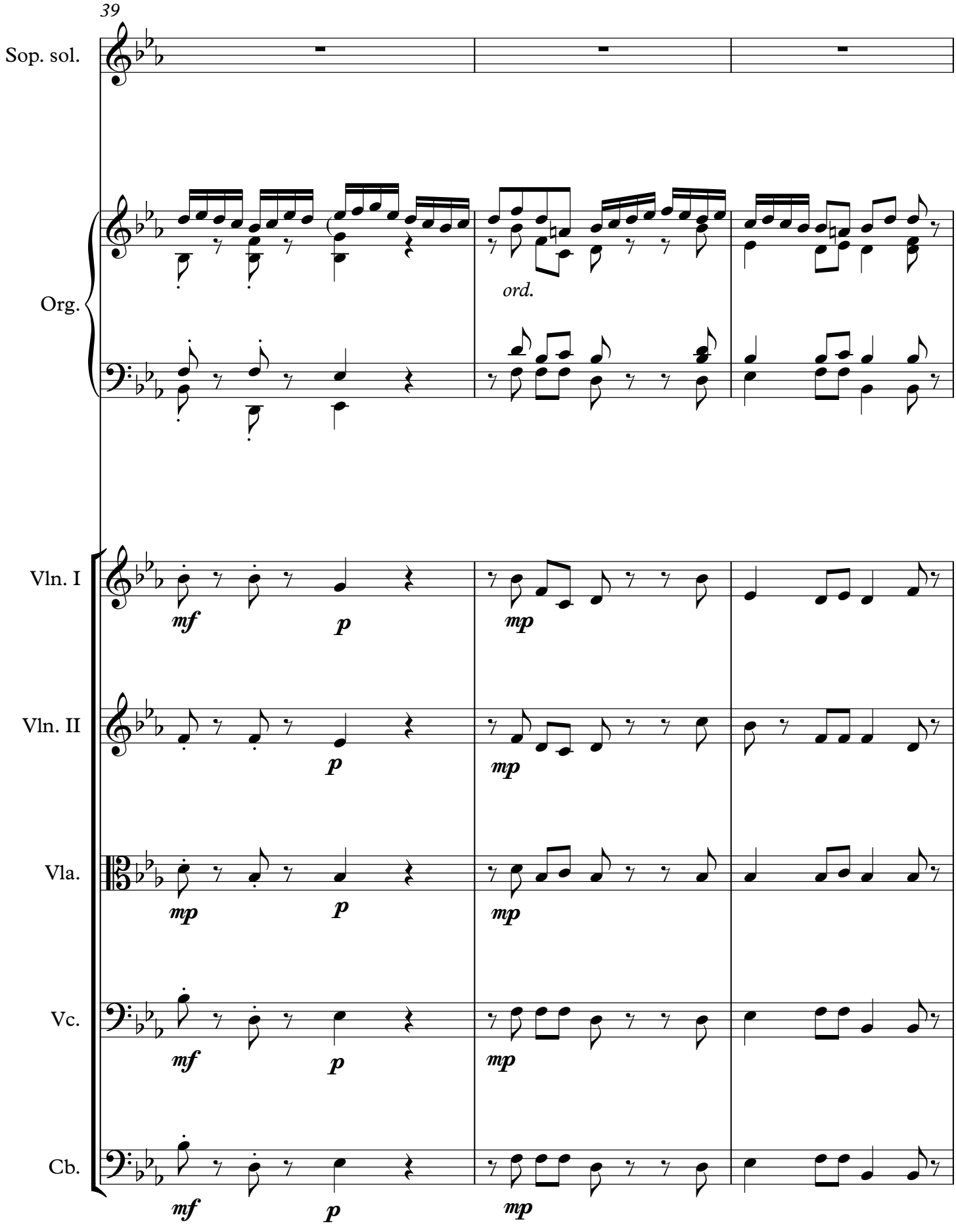

25
Sop. sol.
Be-ne-dic-tus qui-ve nit in no-mi-ne in no mi-ne do -mi ni
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

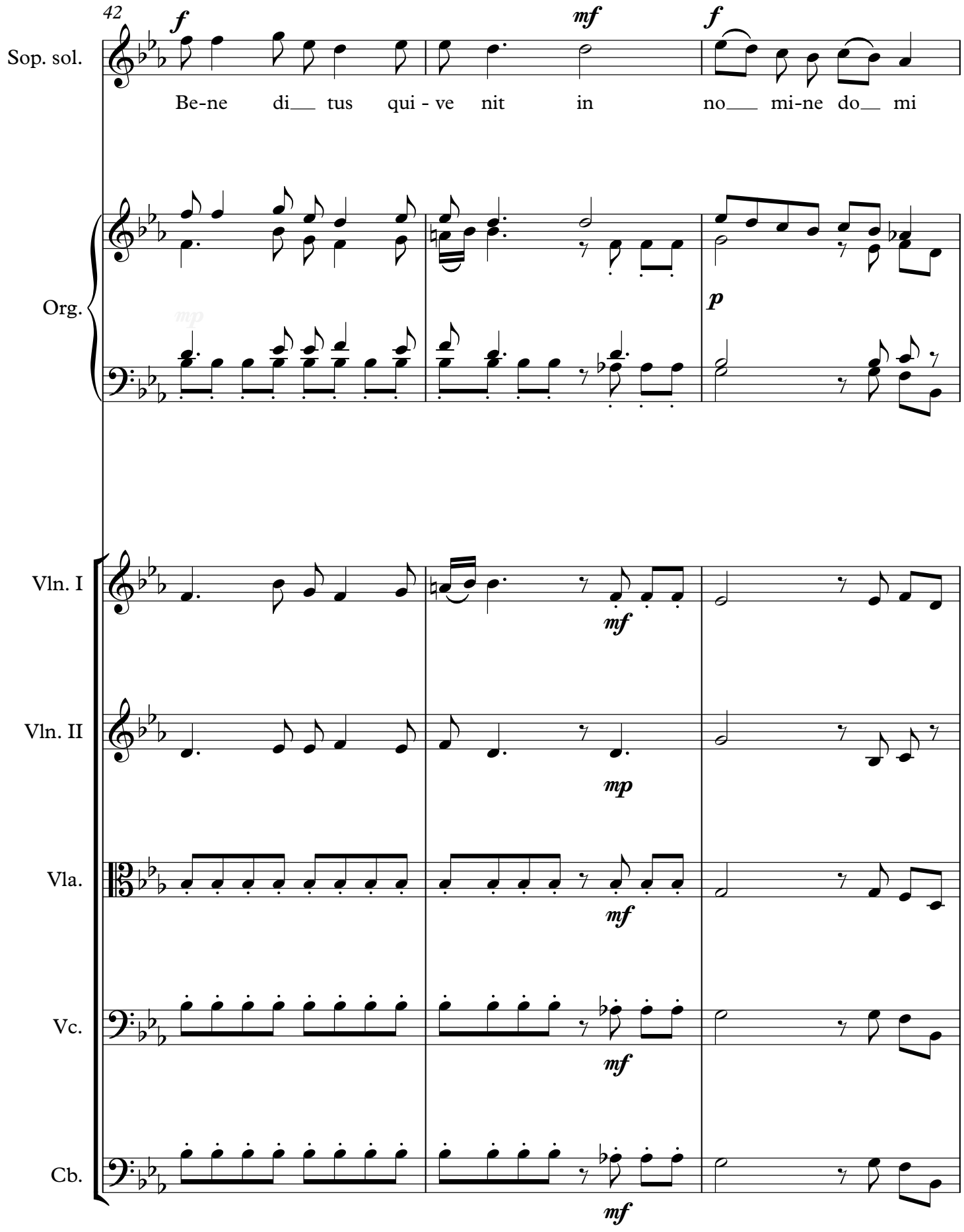

28
Sop. sol.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
Be-ne-dic-tus Be-ne-dic-tus qui ve-nit in no_ mi-ne
p
mf
mp

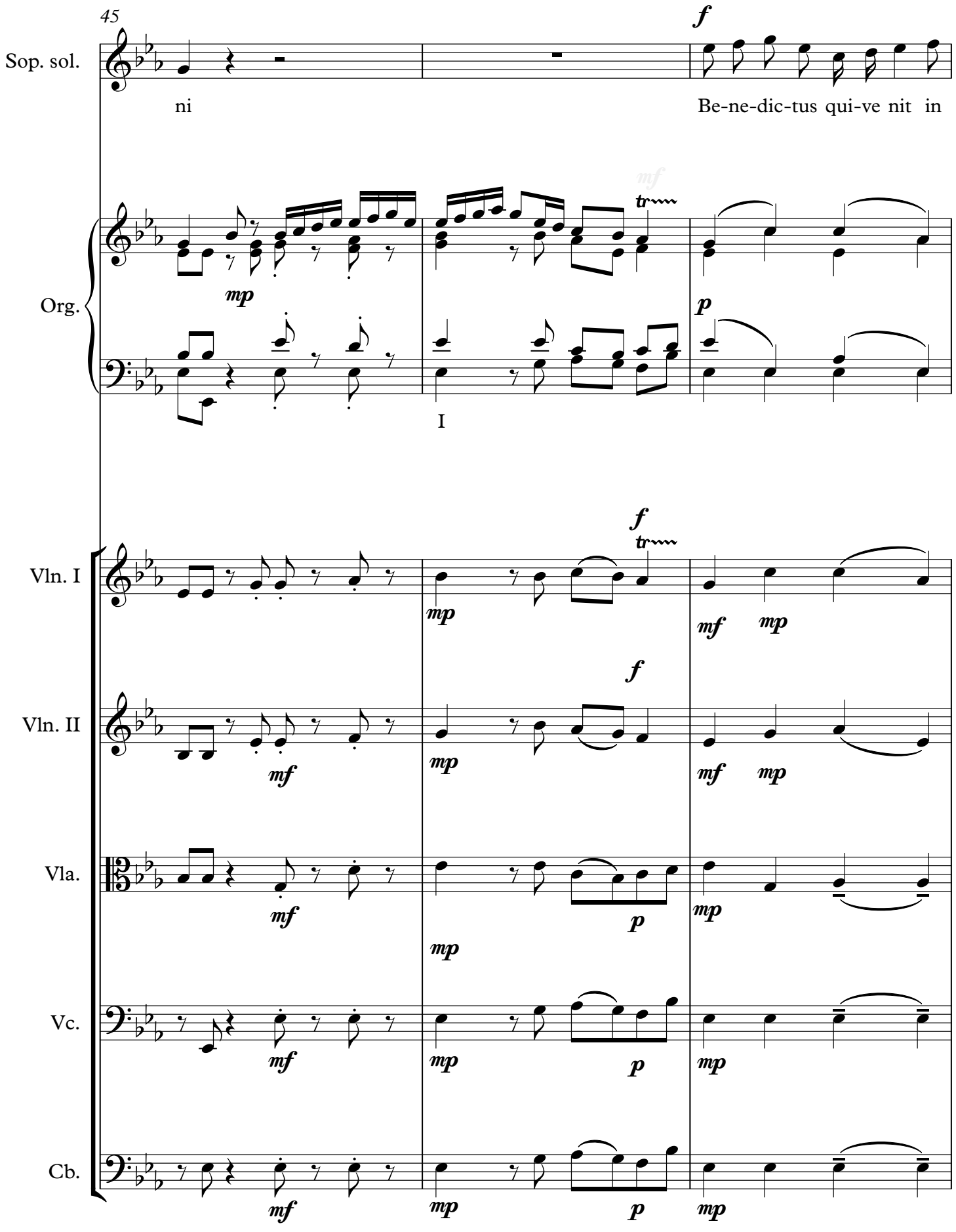

31
Sop. sol.
no mi-ne do mi ni be-ne di tus
Org.
Vln. I
Vln. II
mp
Vla.
mp
Vc.
mp
Cb.
mp

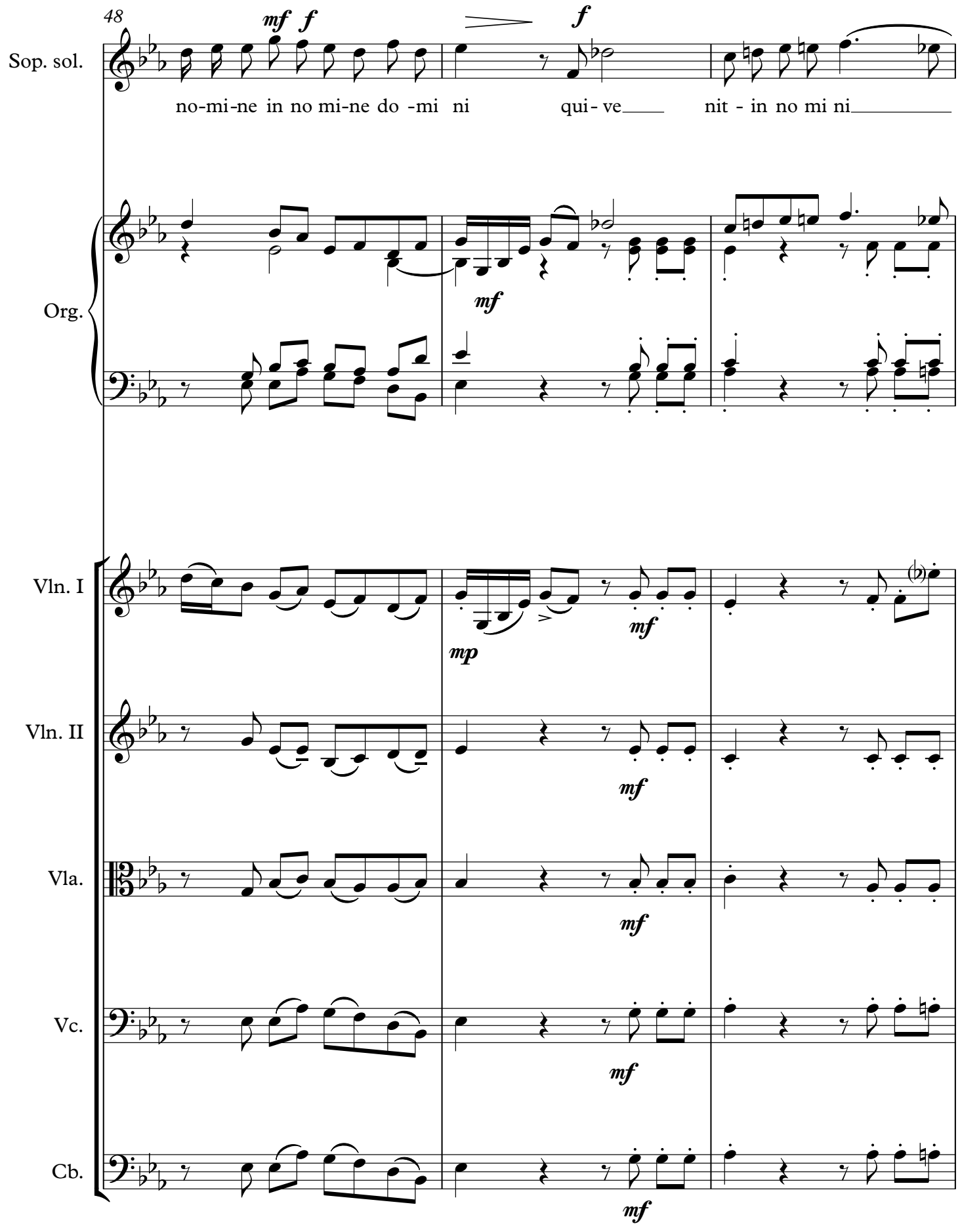

34
Sop. sol.
Be-ne-dic-tus qui-ve-nit-in no_mi-ne do_ mi ni be-ne di__ ctus qui-ve-nit in no___
Org.
p
Vln. I
f
Vln. II
f
Vla.
f
Vc.
mf
Cb.
mf

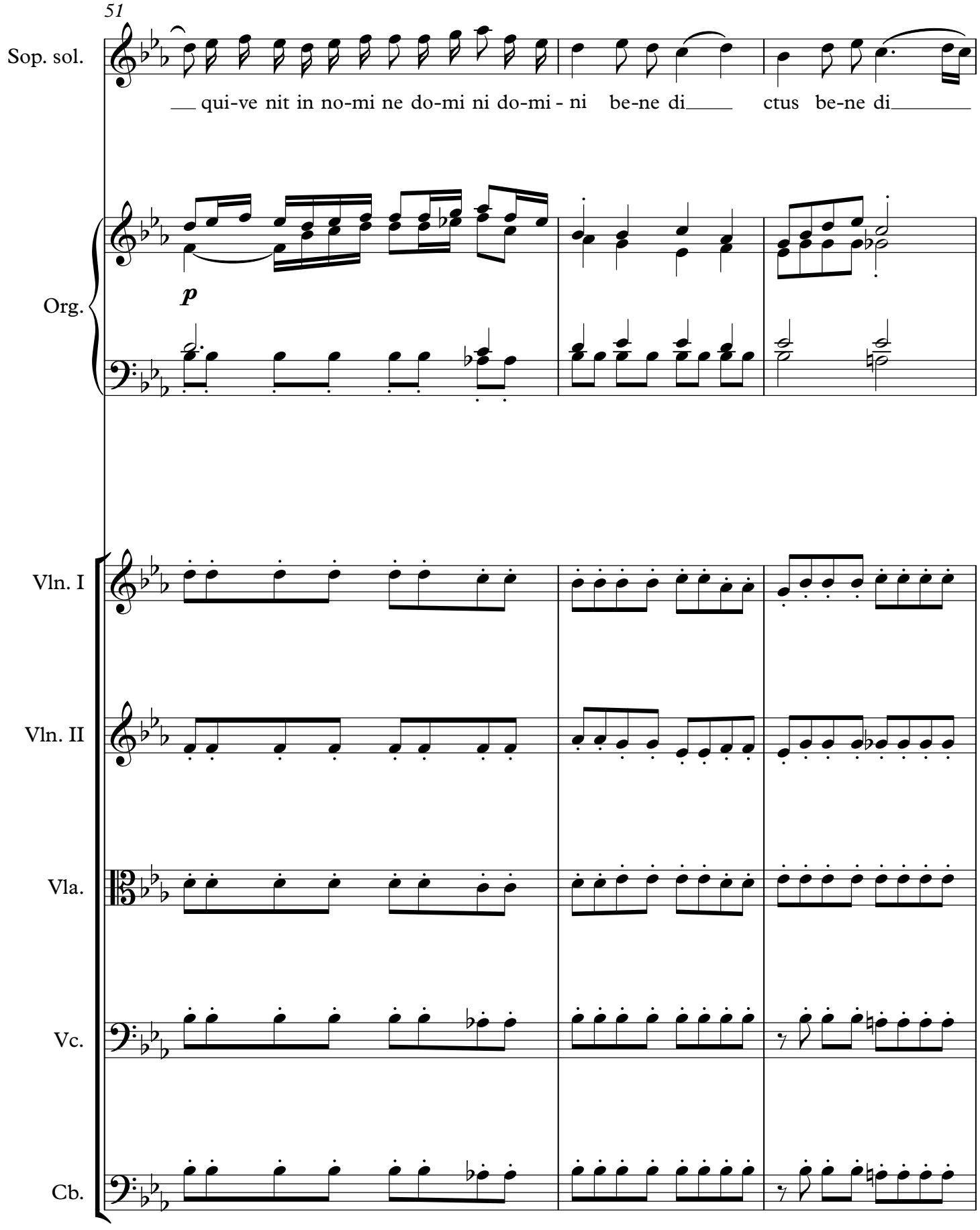

37
Sop. sol.
mi - ni do__ mi-ni do-mi-ni do - mi ni
Org.
mf
m. s.
Vln. I
mp
p
mp
Vln. II
p
mp
Vla.
p
mp
Vc.
p
mp
Cb.
p
mp

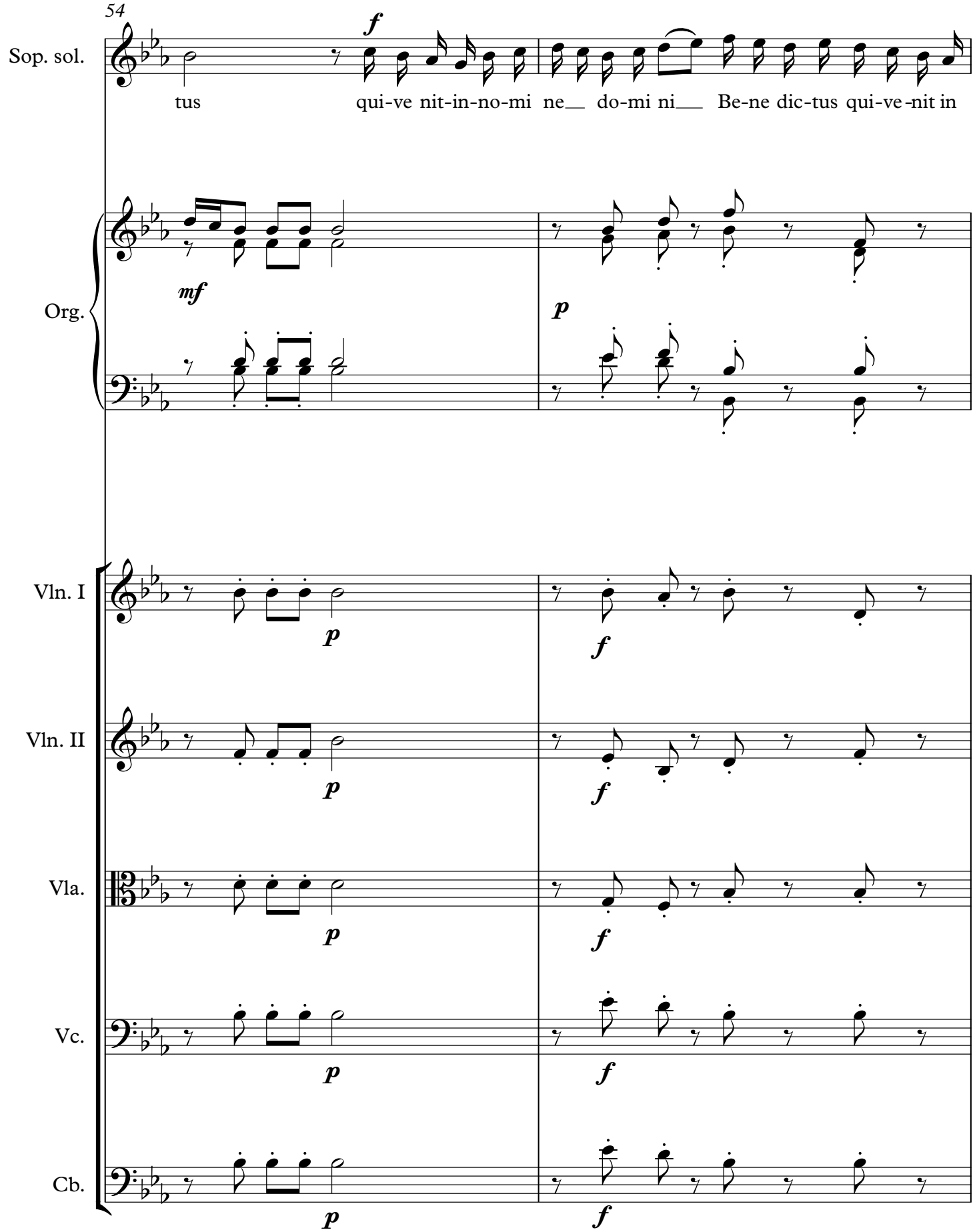

39
Sop. sol.
Org.
ord.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
p
mp

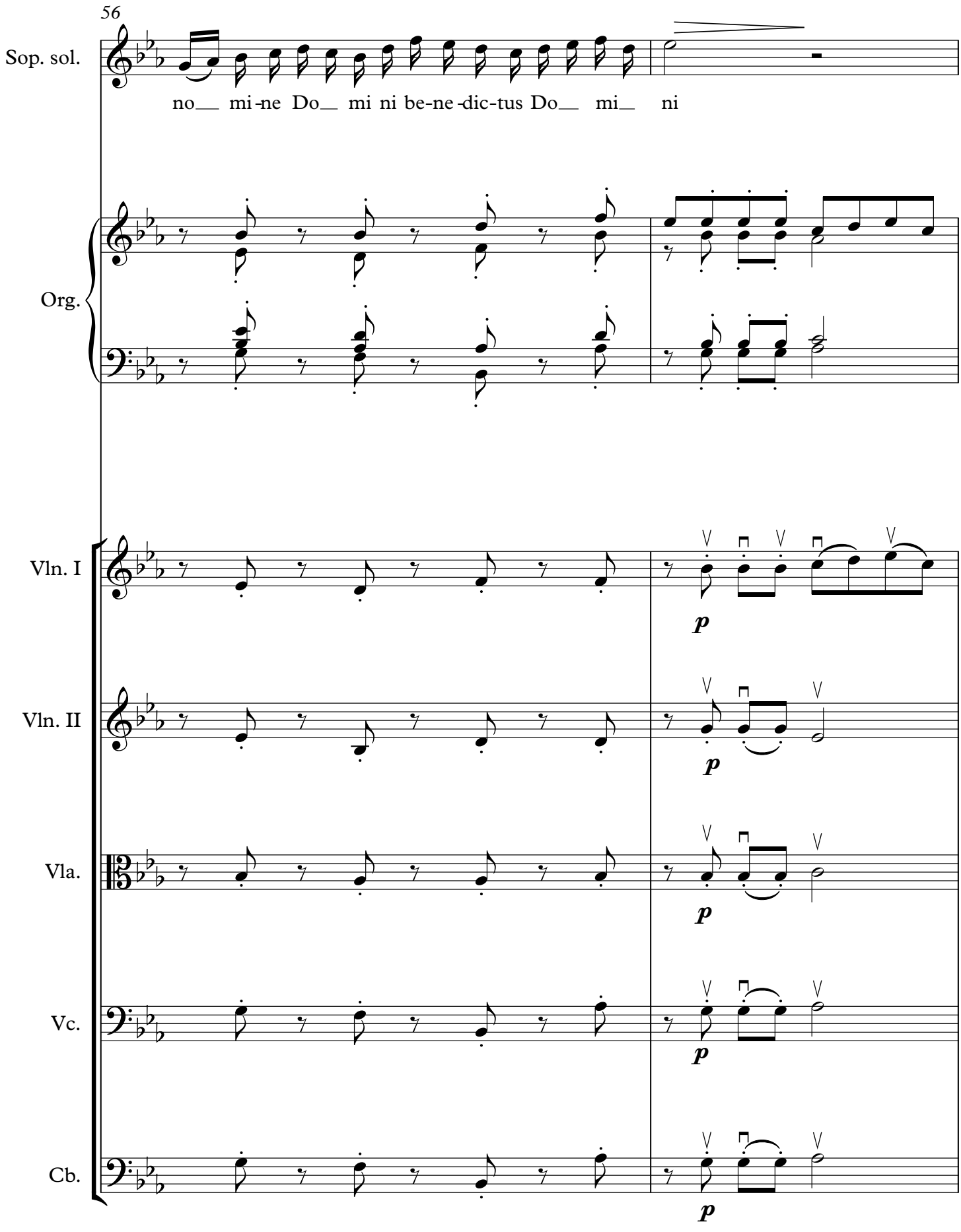

42
Sop. sol.
Be-ne di__ tus qui - ve nit in no__ mi-ne do__ mi
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

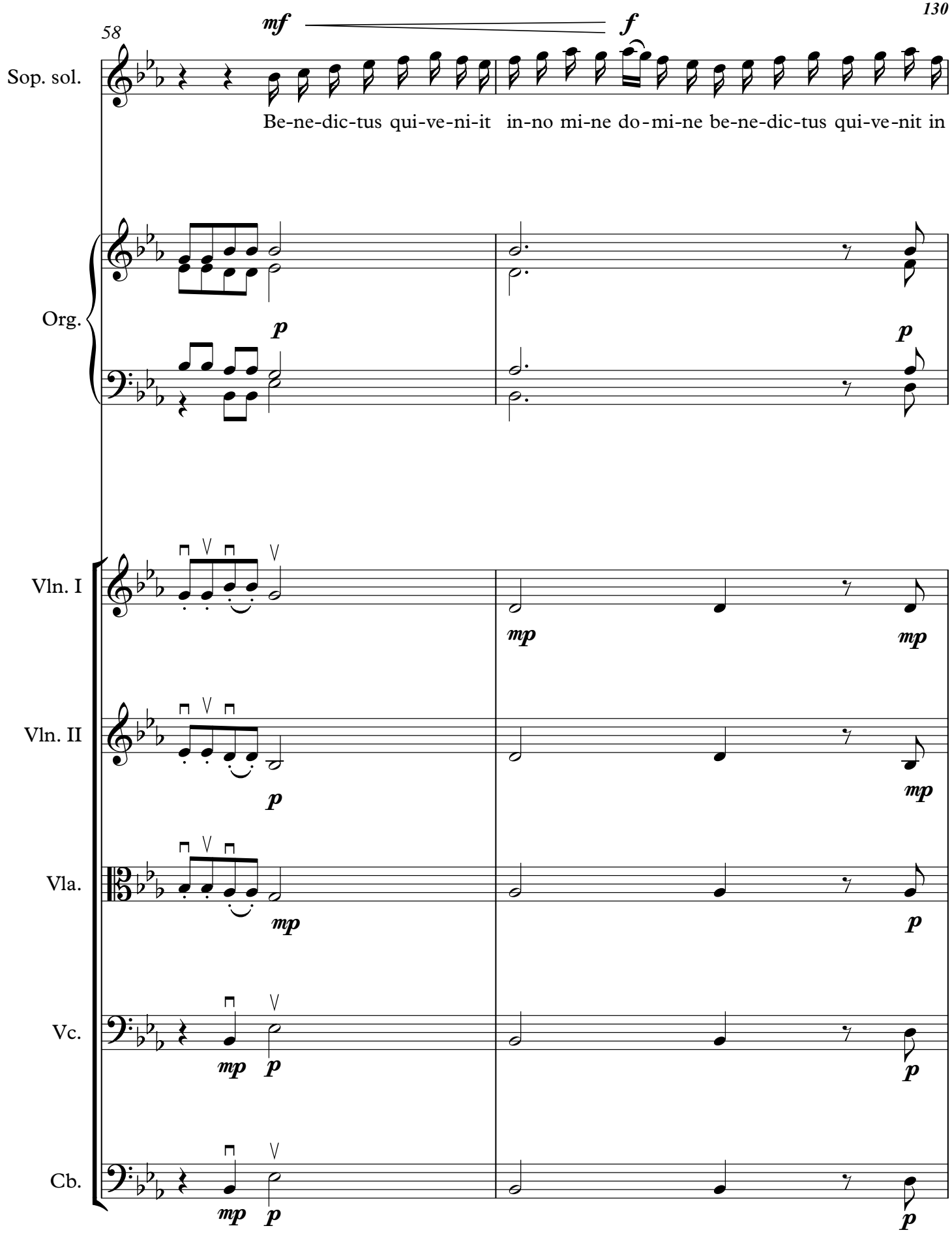

45
Sop. sol.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ni
Be-ne-dic-tus qui-ve nit in
I
f
mf
mp
p
tr

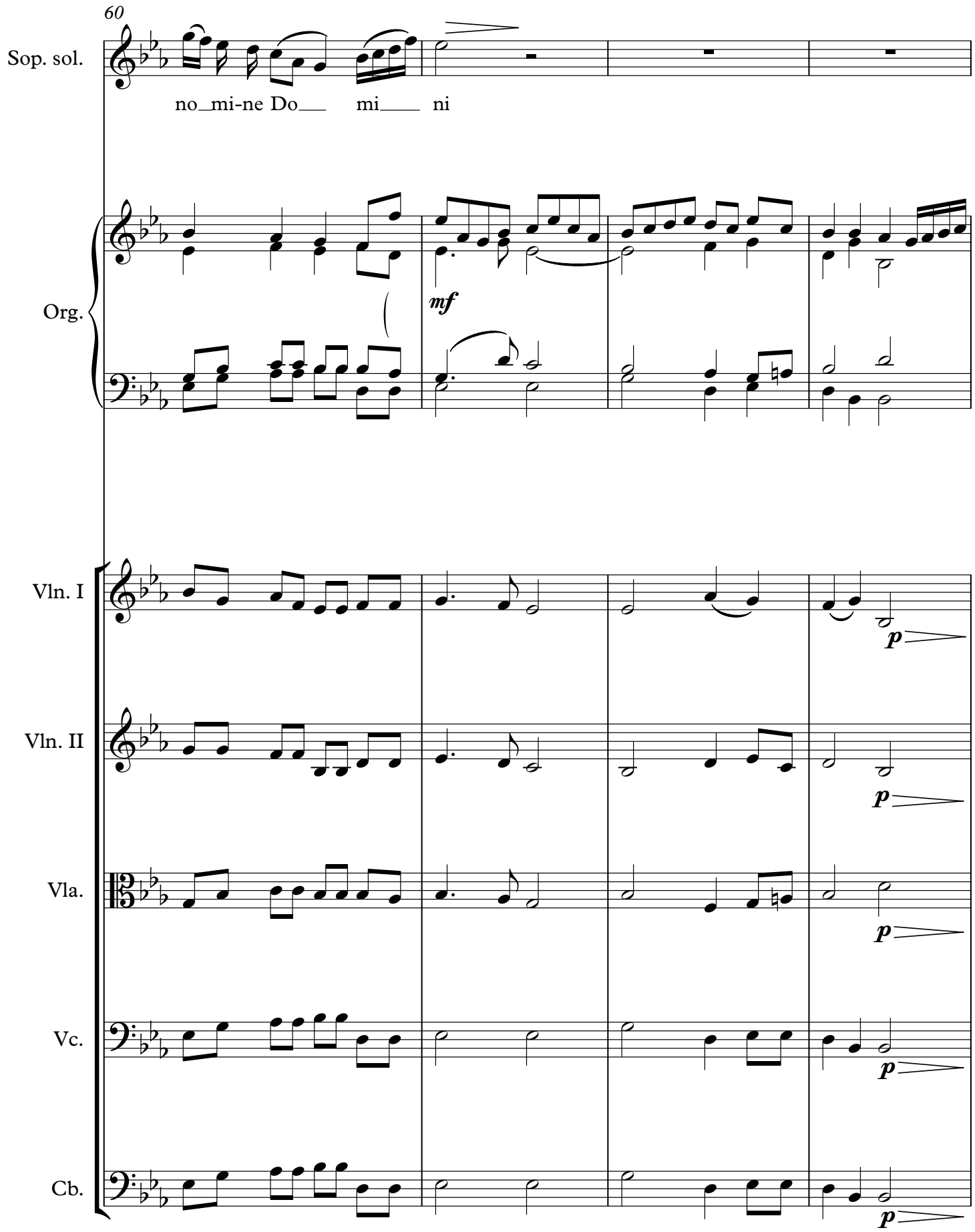

48
mf f
f
Sop. sol.
no-mi-ne in no mi-ne do -mi ni qui- ve nit - in no mi ni
Org.
mf
Vln. I
mp
mf
Vln. II
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
Cb.
mf


51
Sop. sol.
qui-ve nit in no-mi ne do-mi ni do-mi - ni be-ne di ctus be-ne di
Org.
p
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


54
Sop. sol.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
tus
qui-ve nit-in-no-mi ne__ do-mi ni__ Be-ne dic-tus qui-ve-nit in
f
mf
p
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f


56
Sop. sol.
no mi-ne Do mi ni be-ne-dic-tus Do mi ni
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p


58
mf
f
Sop. sol.
Be-ne-dic-tus qui-ve-ni-it in-no mi-ne do-mi-ne be-ne-dic-tus qui-ve-nit in
Org.
p
p
Vln. I
mp
mp
Vln. II
p
mp
Vla.
mp
p
Vc.
mp
p
p
Cb.
mp
p
p


60
Sop. sol.
no_mi-ne Do___ mi____ ni
Org.
mf
Vln. I
p
Vln. II
p
Vla.
p
Vc.
p
Cb.
p

64

Sop. sol.

Org.

Vln. I

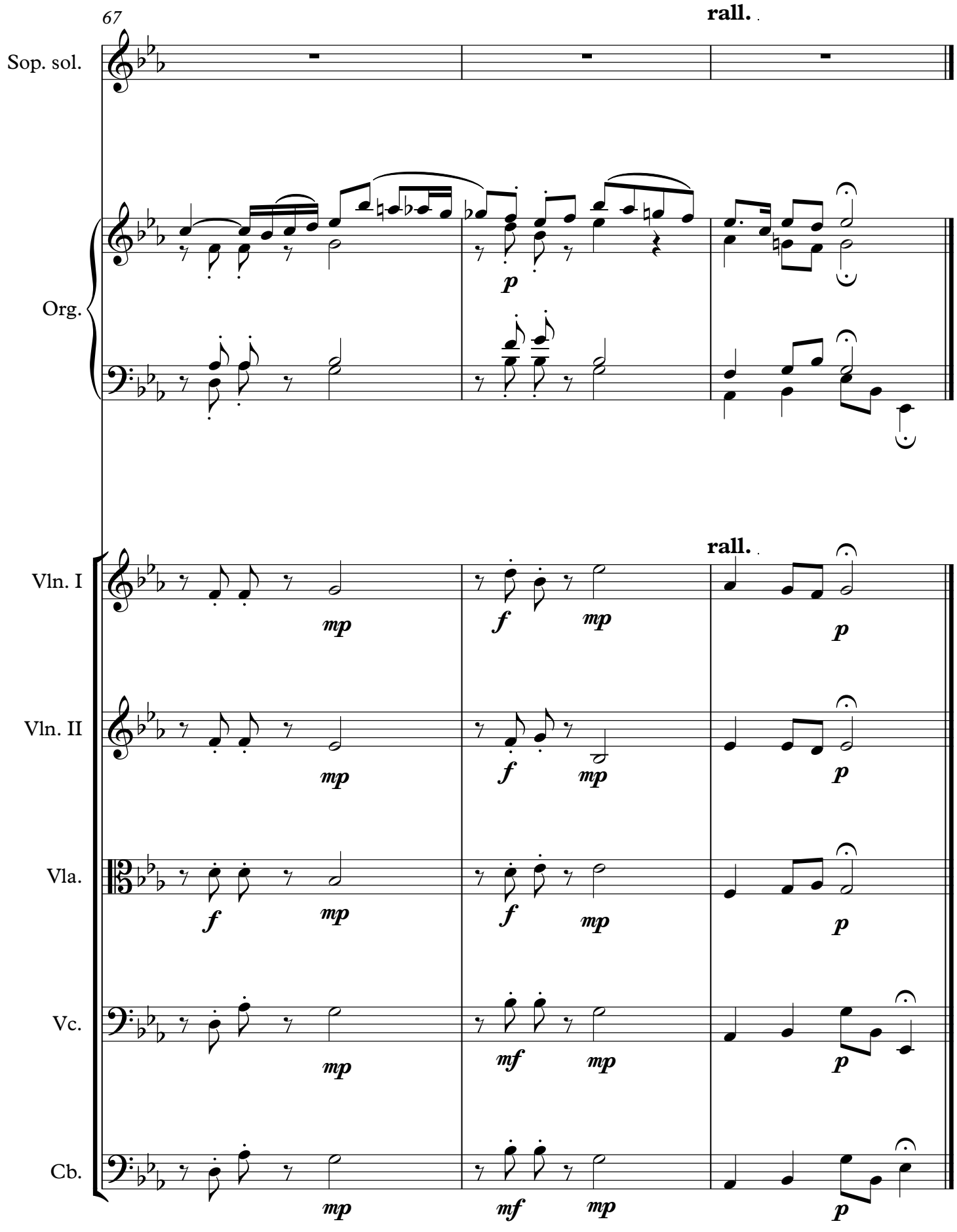
Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

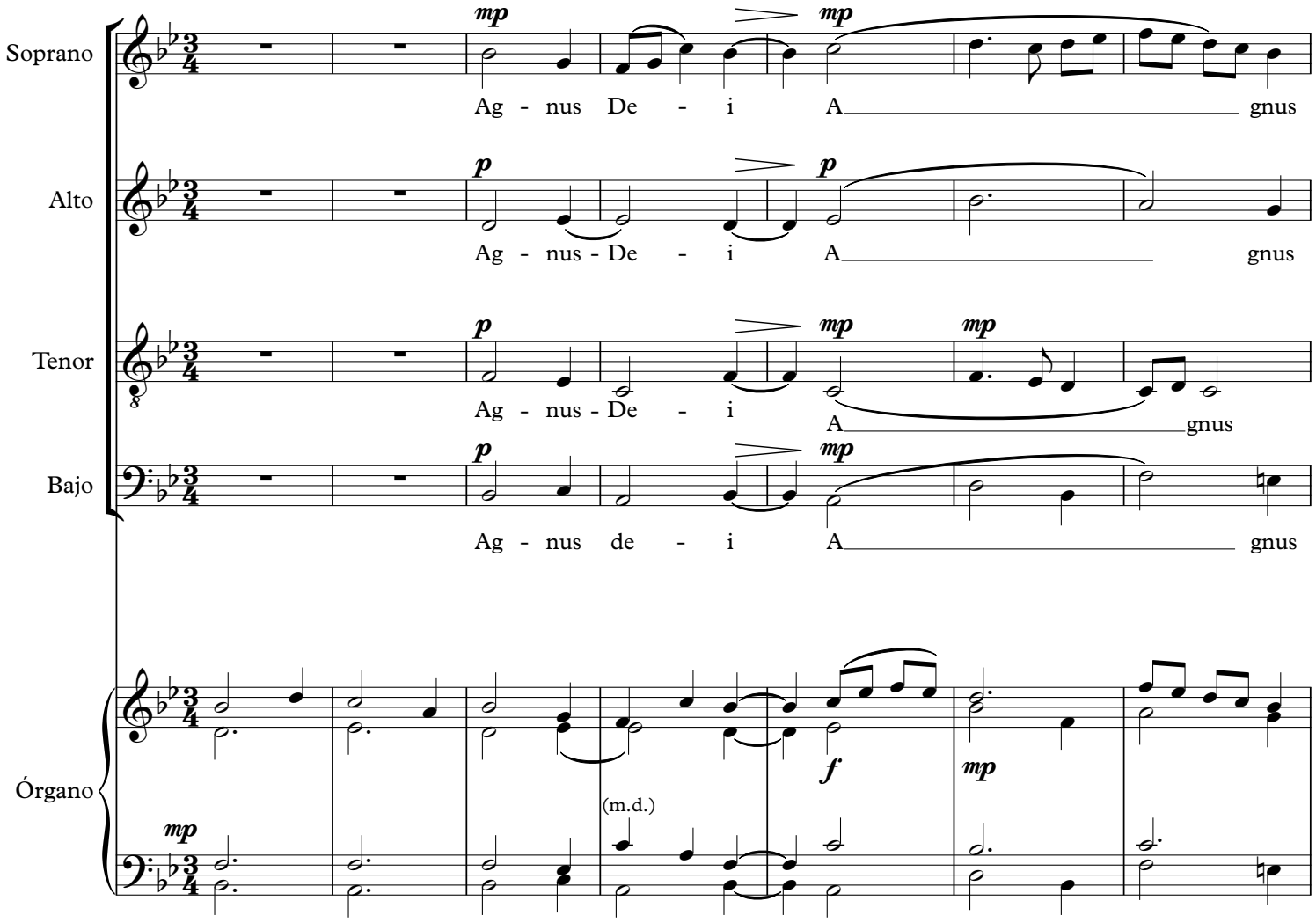
mp

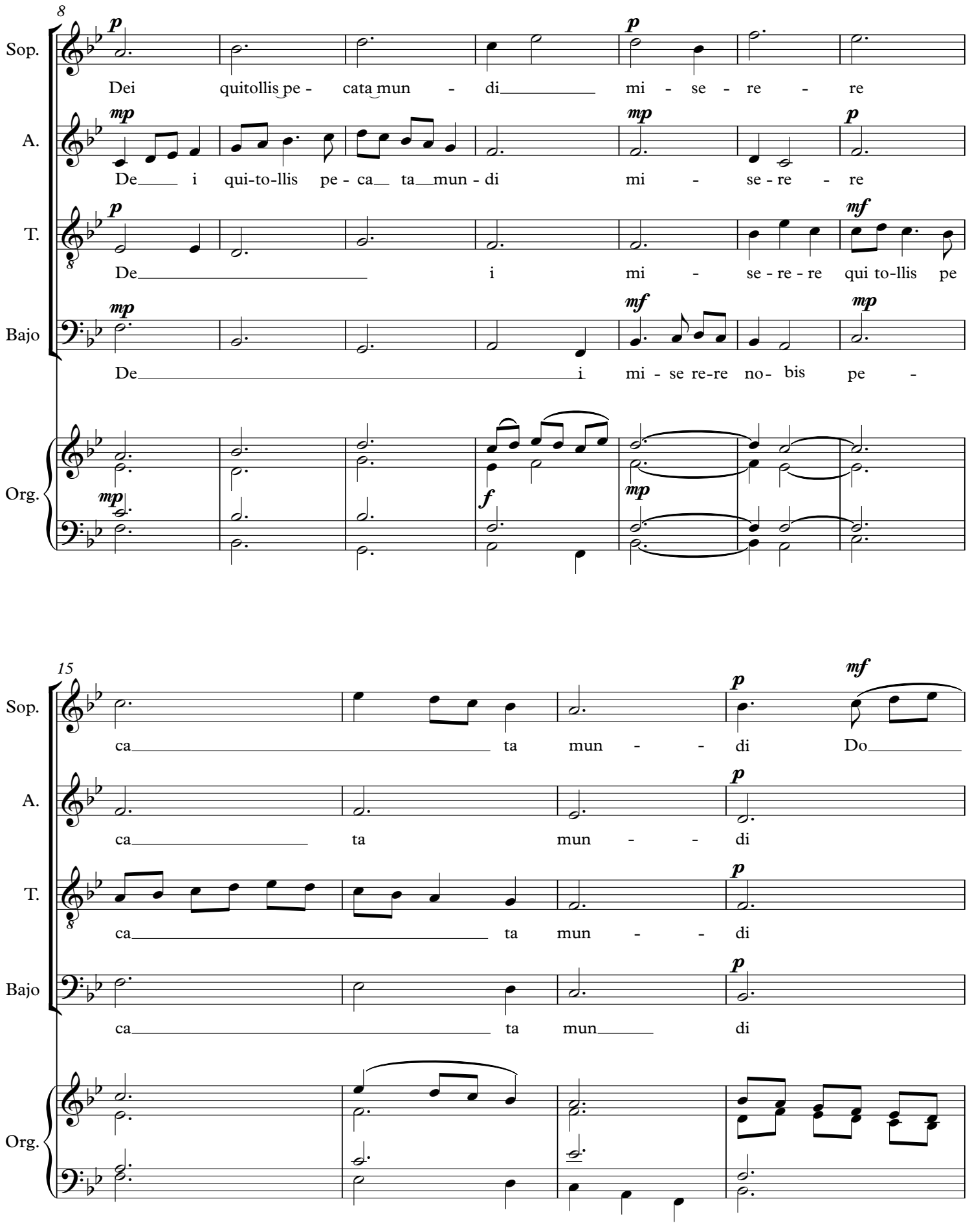

67
rall.
Sop. sol.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
rall.
p
mp
f
mf

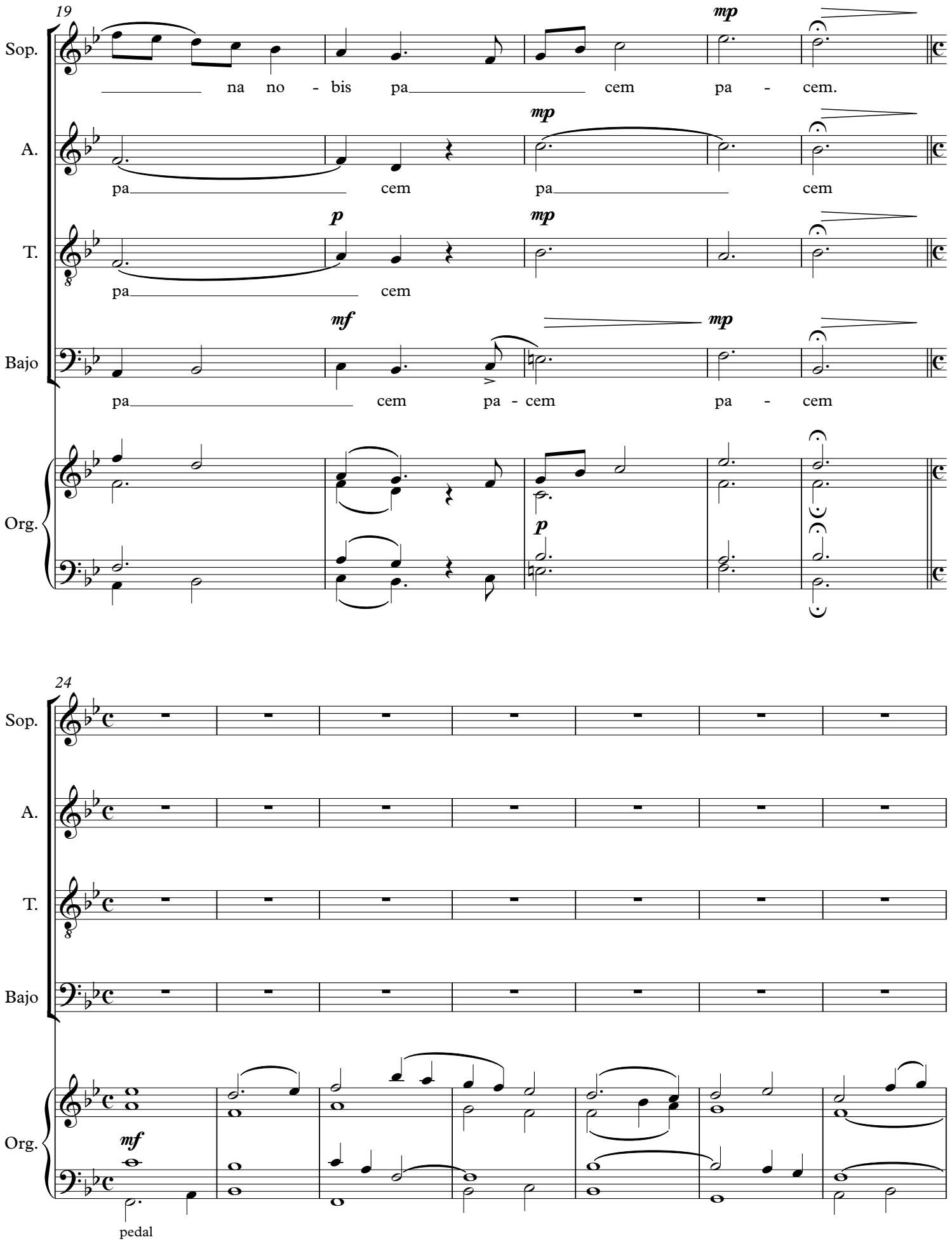
Misa Breve
Agnus Dei

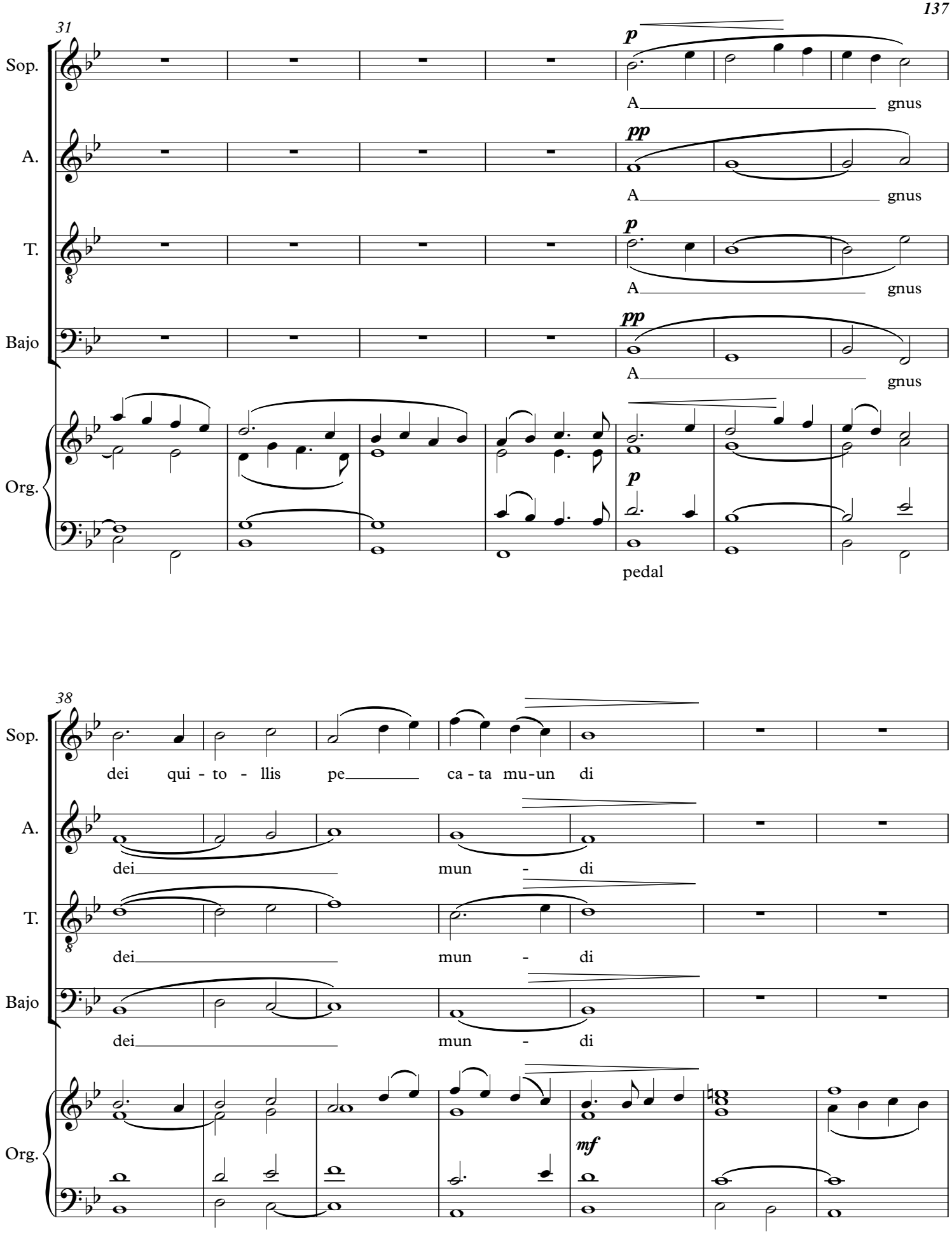
Ramses Lara Alvarez

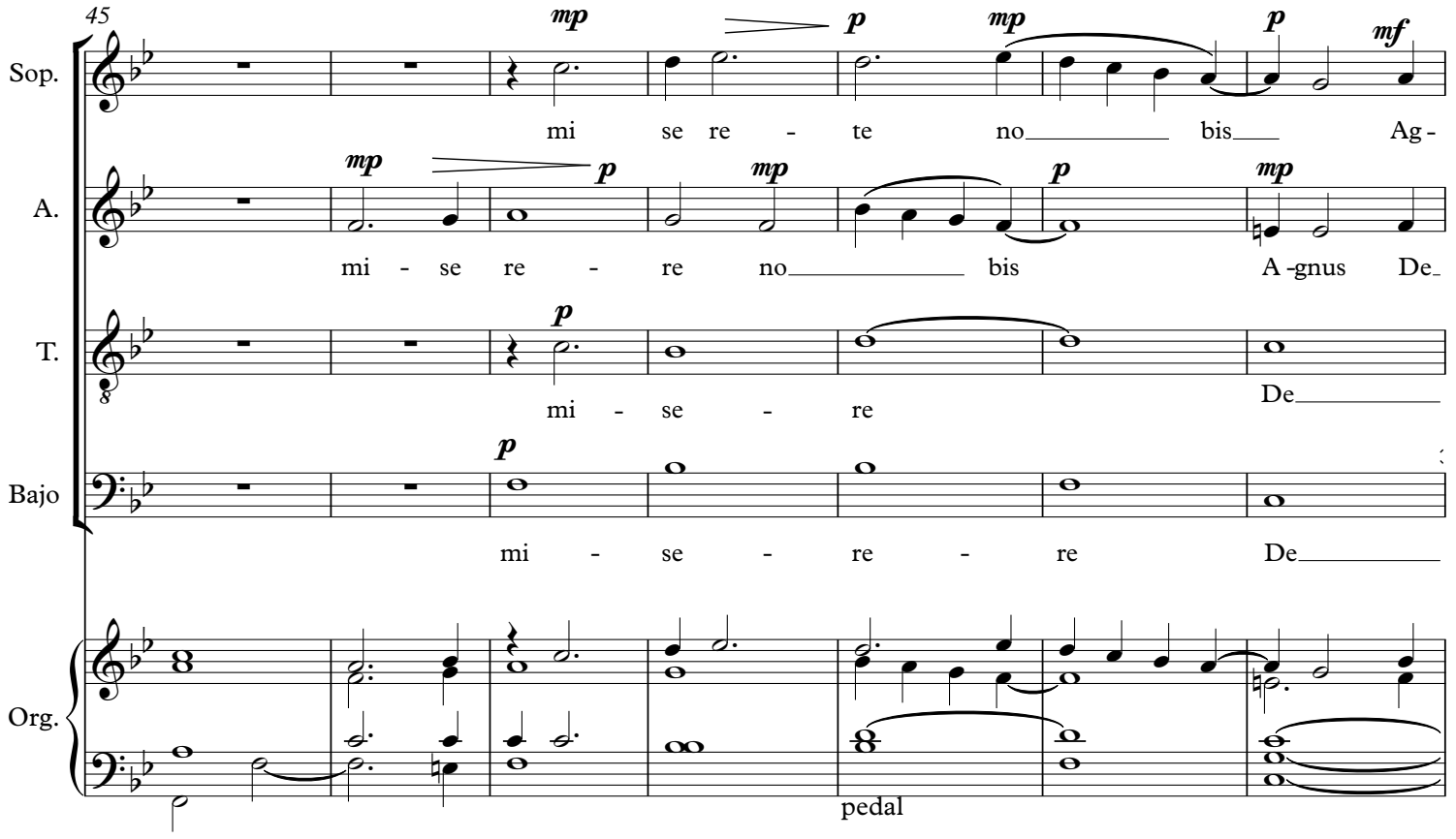
♩=100

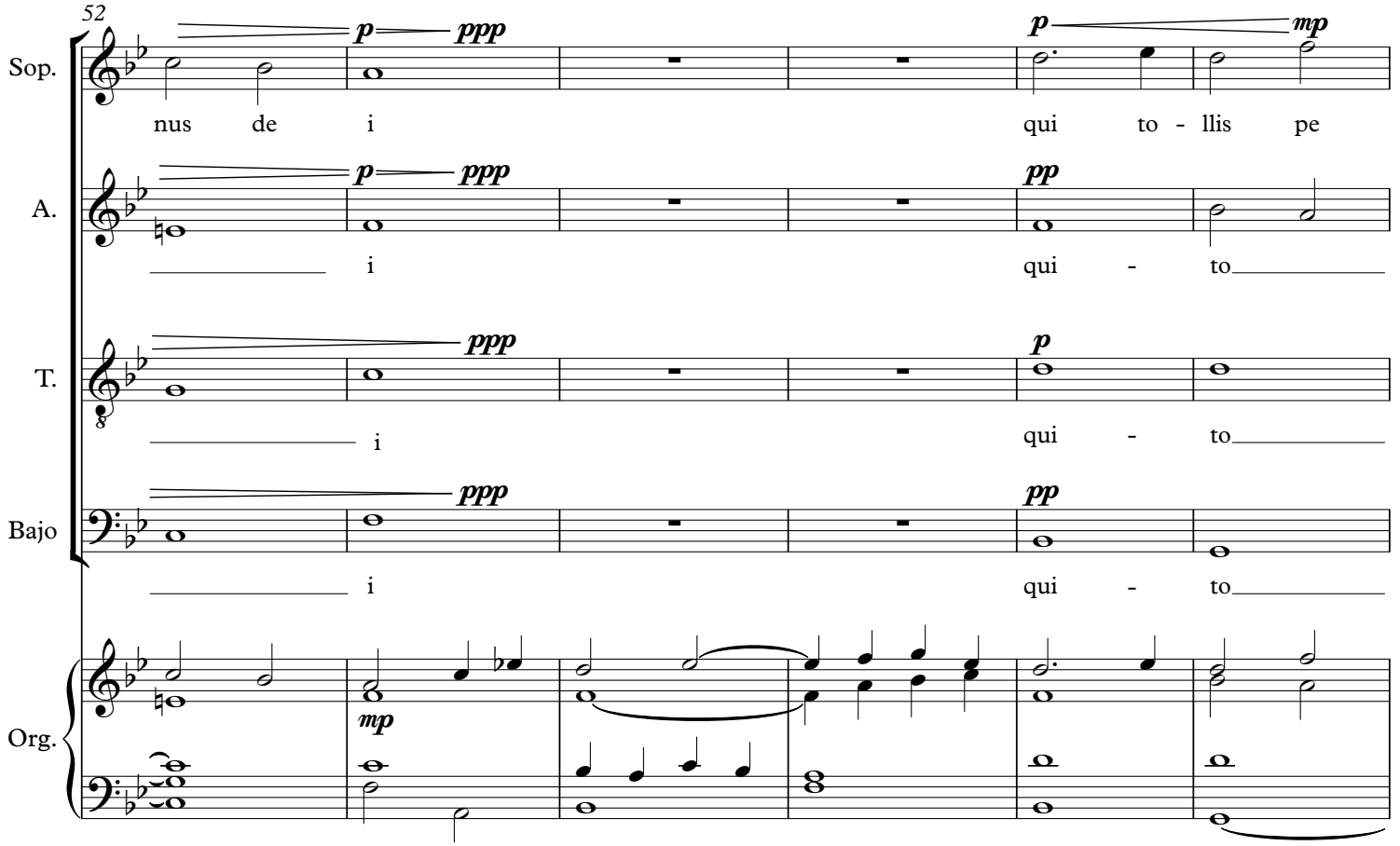


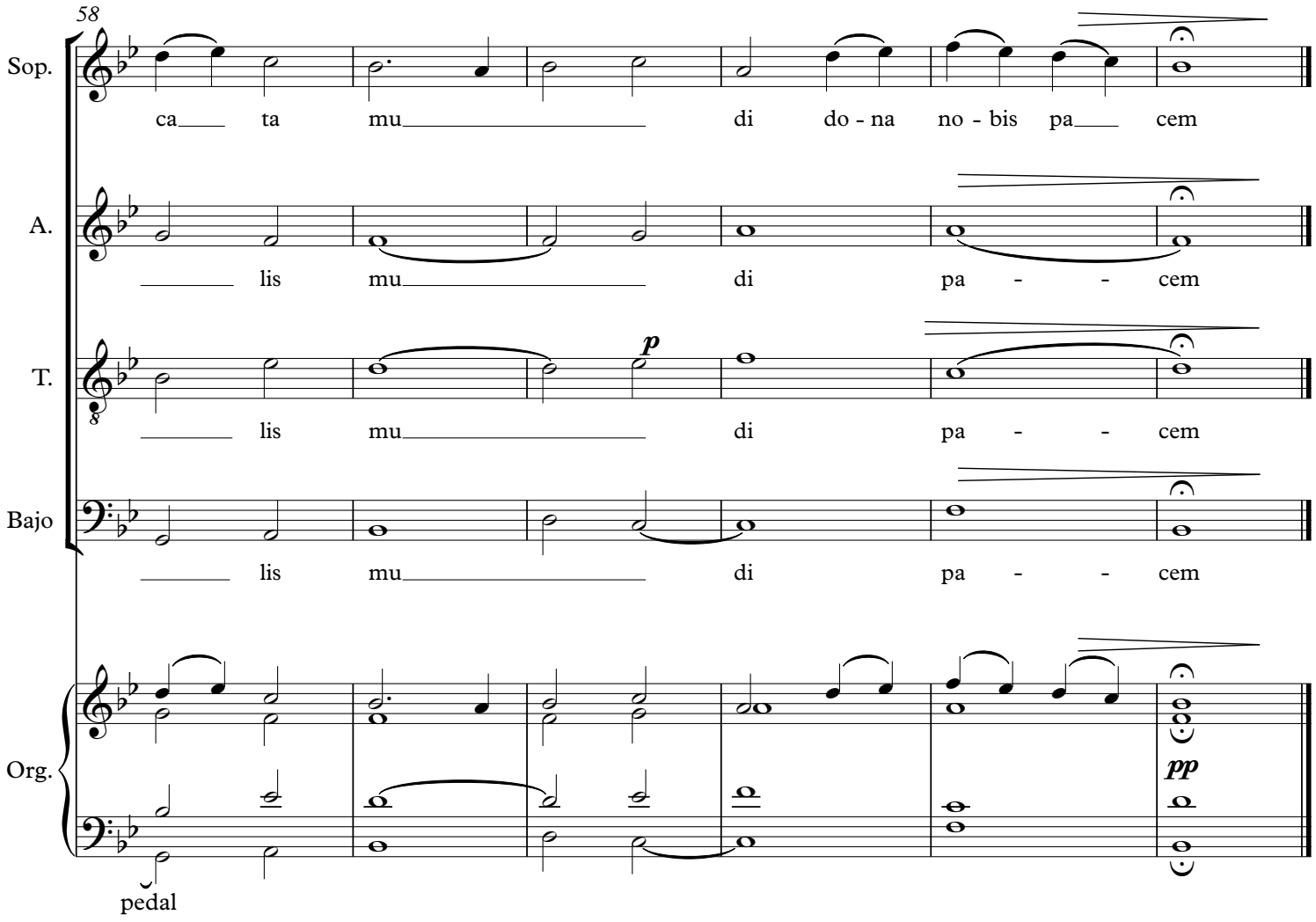

8
Sop.
A.
T.
Bajo
Org.
p
mp
mf
f
Dei quitollis pe - cata mun - di mi - se - re - re
De i qui-to-llis pe - ca ta mun - di mi - se - re - re
De i mi - se - re - re qui to-llis pe
De i mi - se re-re no- bis pe -
15
ca ta mun - - di Do
ca ta mun - - di
ca ta mun - - di
ca ta mun di


19
Sop.
na no - bis pa cem pa - cem.
mp
A.
pa cem pa cem
mp
T.
p
pa cem
mp
Bajo
mf
pa cem pa - cem
mp
pa - cem
Org.
p
24
Sop.
A.
T.
Bajo
Org.
mf
pedal


31
Sop.
A.
T.
Bajo
Org.
p
pp
A gnus
pedal
38
dei qui - to - llis pe ca - ta mu-un di
dei mun - di
mf


45
Sop.
A.
T.
Bajo
Org.
mp p mp p mf
mi se re - te no bis Ag -
mp p mp p mp
mi - se re - re no bis A -gnus De-
p
mi - se - re De
p
mi - se - re - re De
pedal

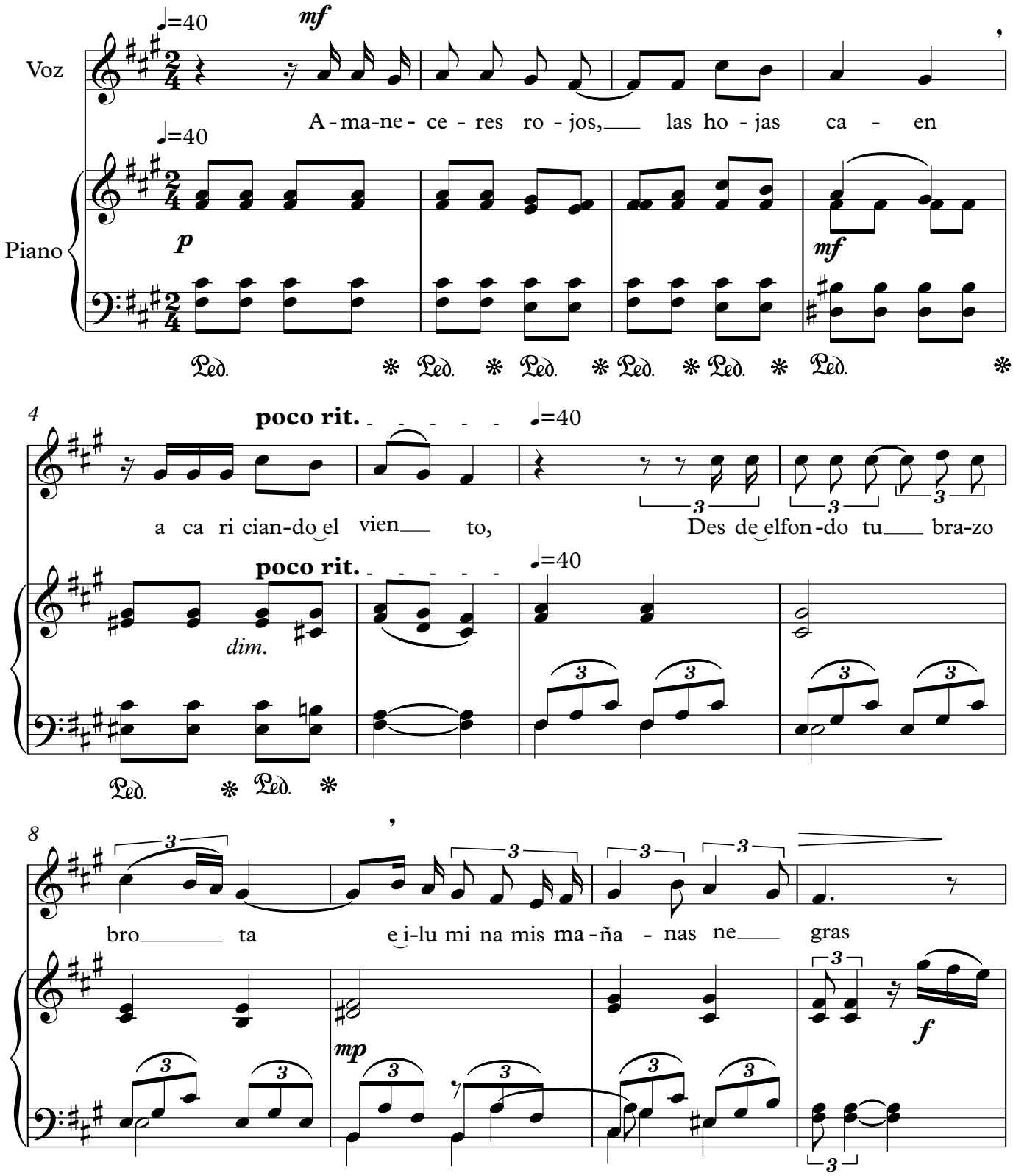

52
Sop.
A.
T.
Bajo
Org.
p ppp p mp
nus de i qui to - llis pe
p ppp pp
i qui - to
ppp p
i qui - to
ppp pp
i qui - to
mp

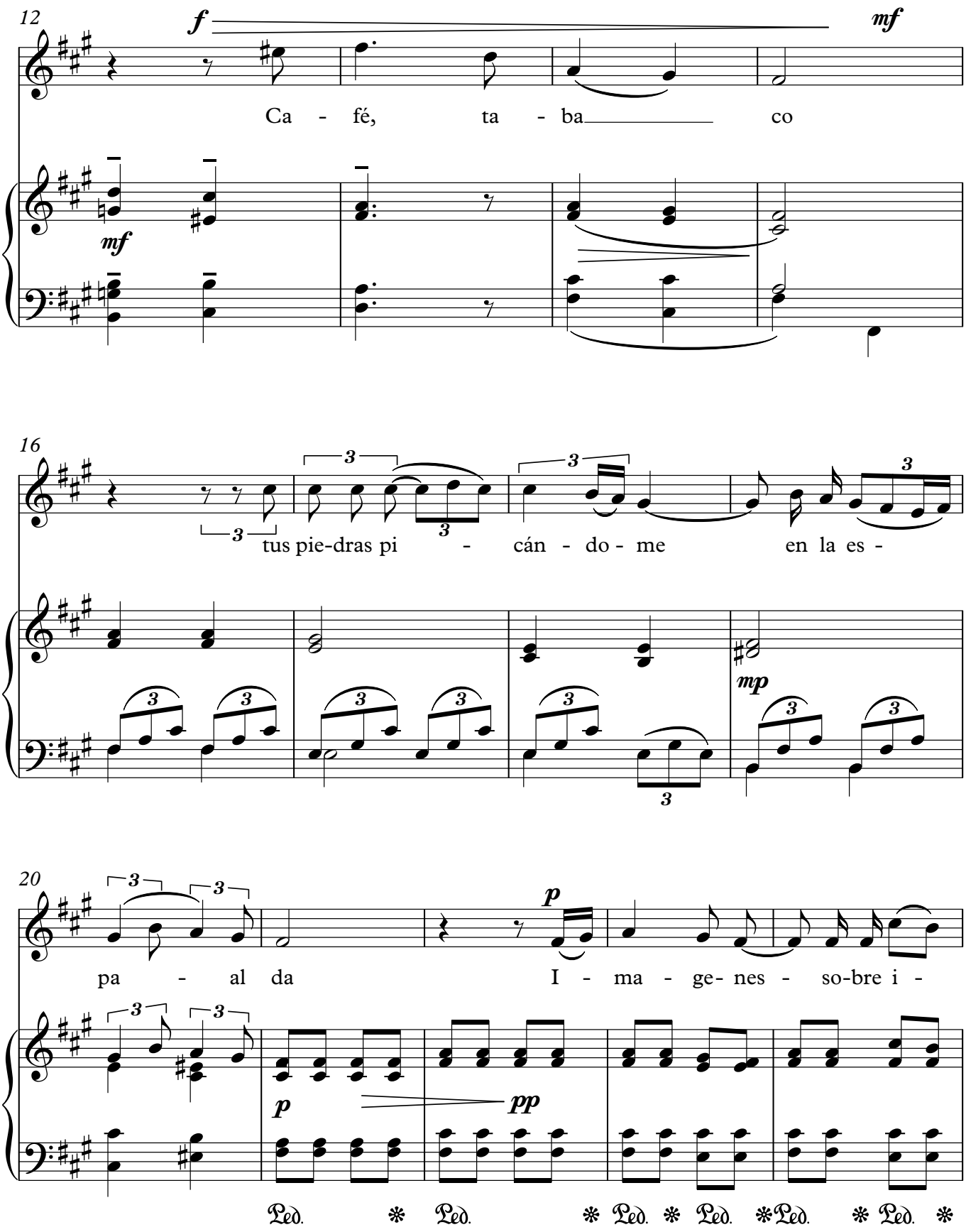

58
Sop.
ca ta mu di do - na no - bis pa cem
A.
lis mu di pa - - cem
T.
p
lis mu di pa - - cem
Bajo
lis mu di pa - - cem
Org.
pp
pedal

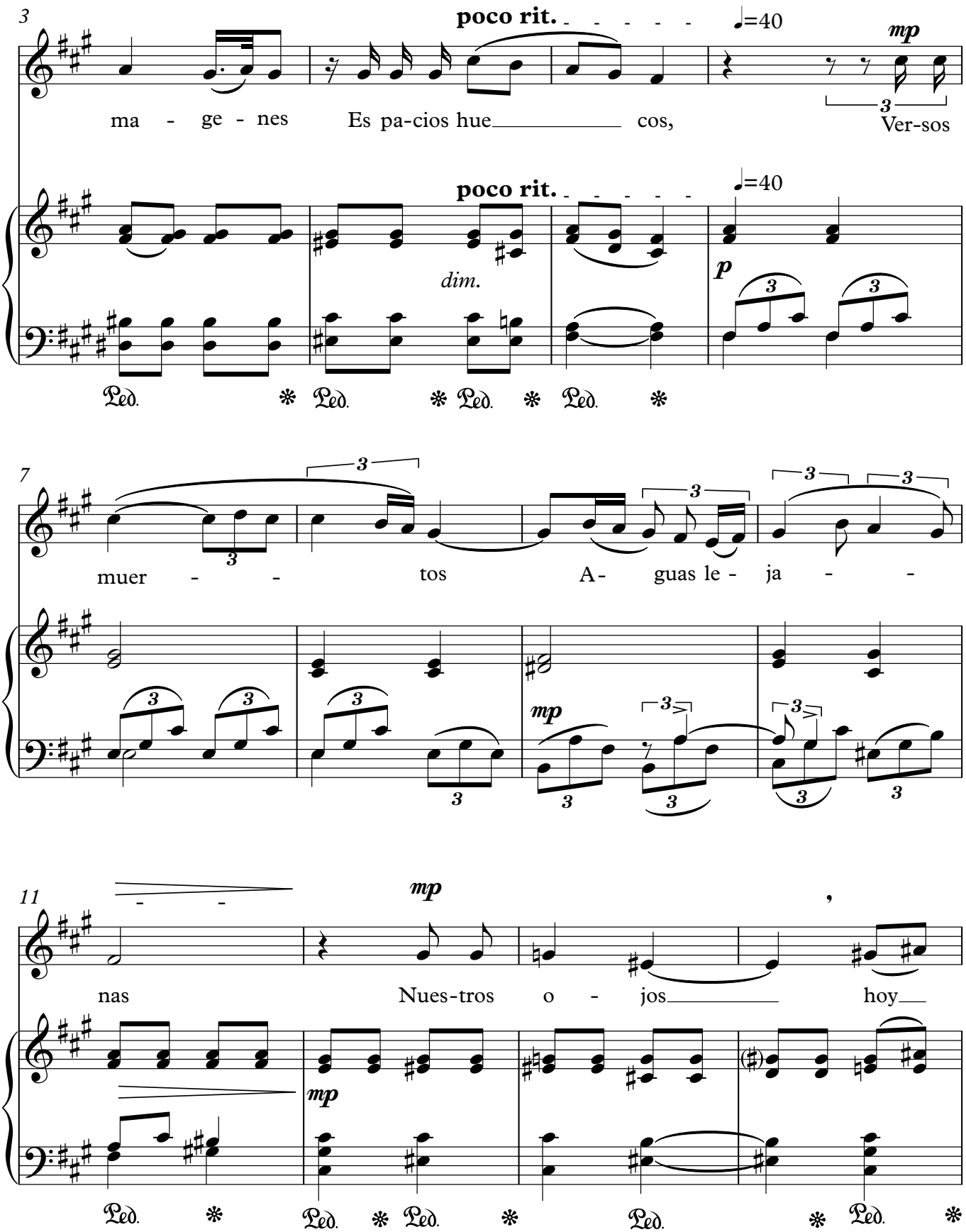
Lied- Ausencia

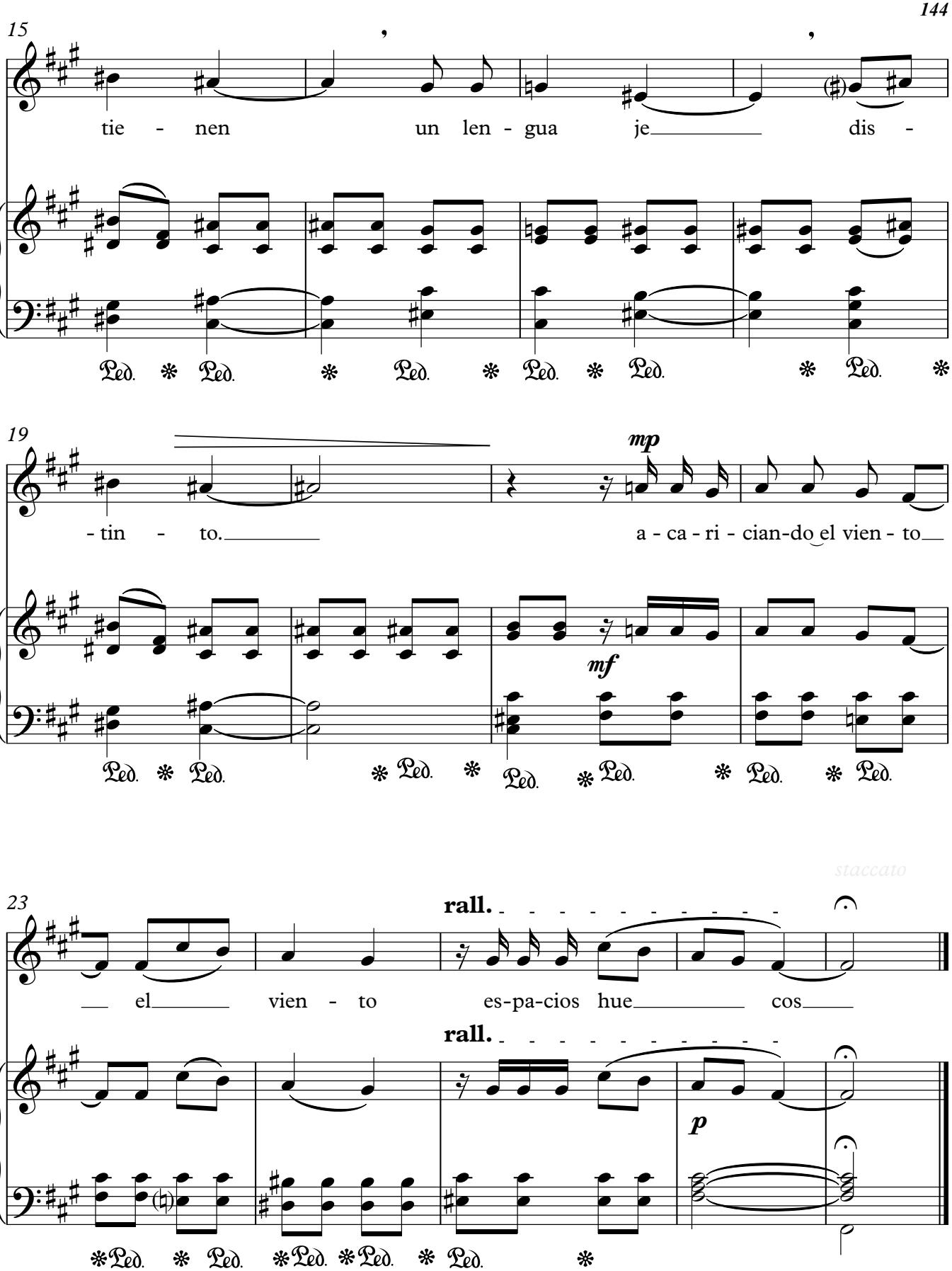
Letrista. Mario Baeza Martinez

Musica. Ramses Lara Alvarez



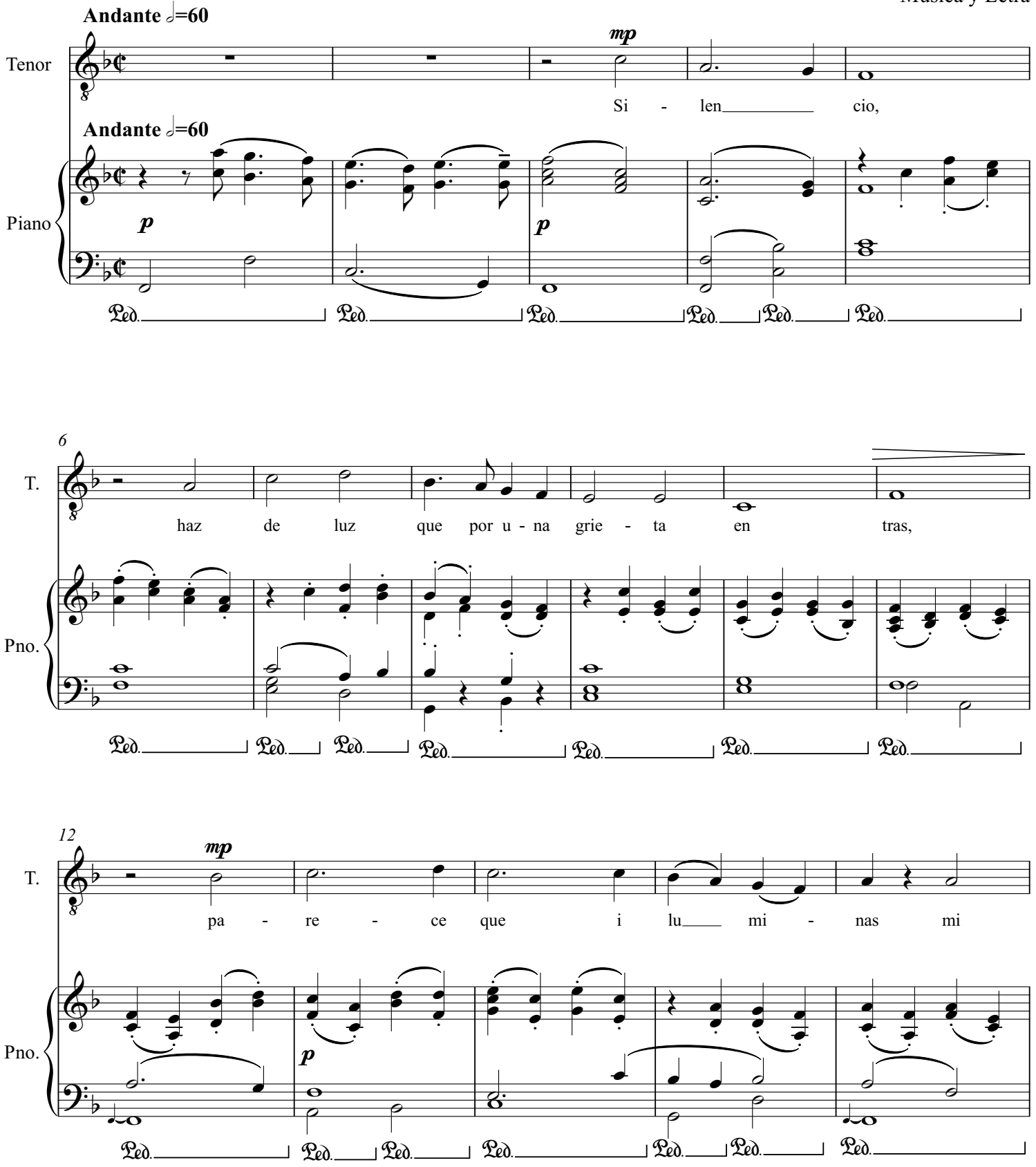

12
f
mf
Ca - fé, ta - ba co
mf
16
tus pie-dras pi - cán - do - me en la es -
mp
20
pa - al da
p
I - ma - ge- nes - so-bre i -
p
pp
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

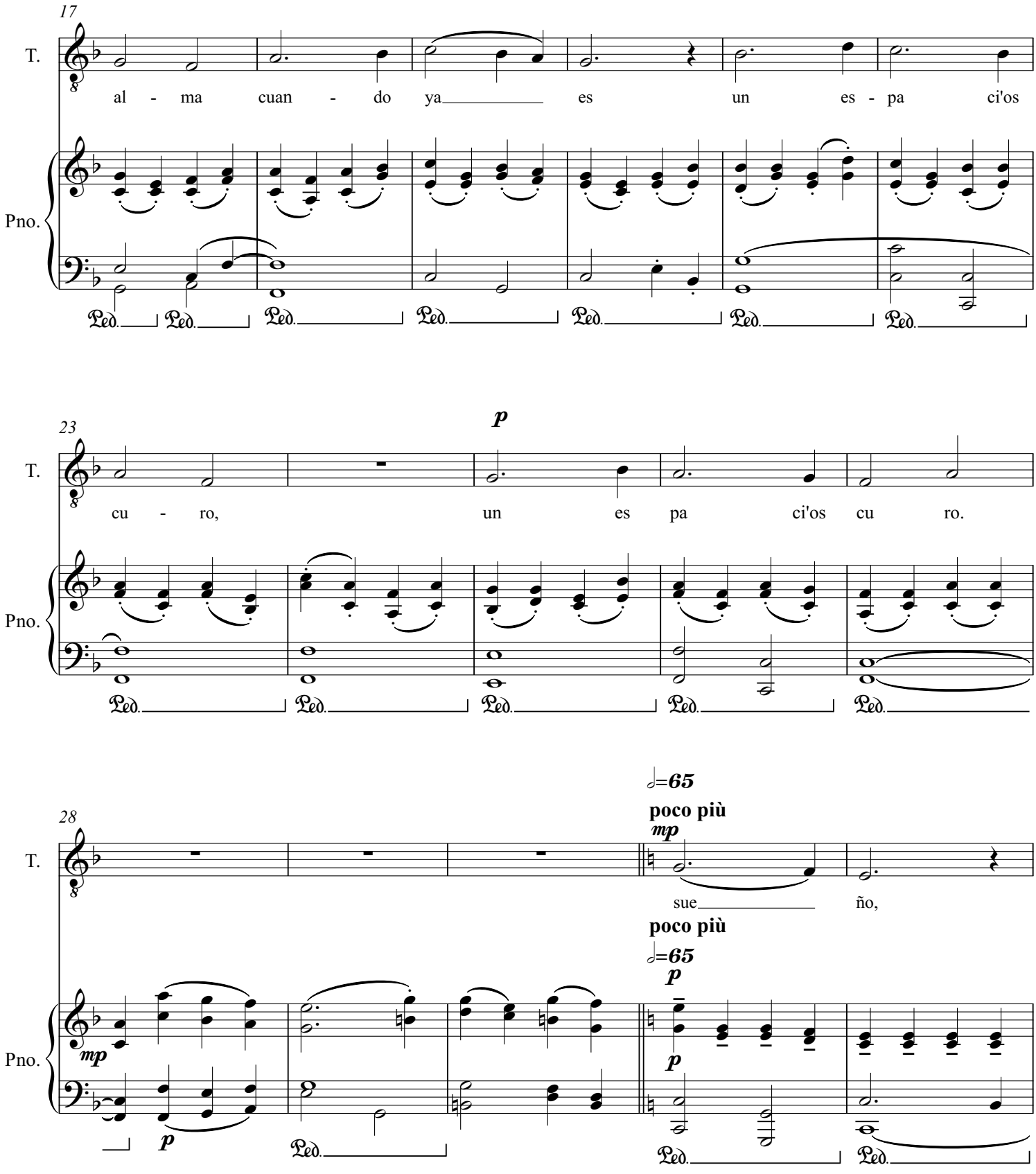

3
poco rit.
=40
mp
ma - ge - nes
Es pa-cios hue cos,
Ver-sos
poco rit.
=40
dim.
p
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
7
muer - - tos
A- guas le - ja - -
mp
11
mp
nas
Nues-tros o - jos hoy
mp
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

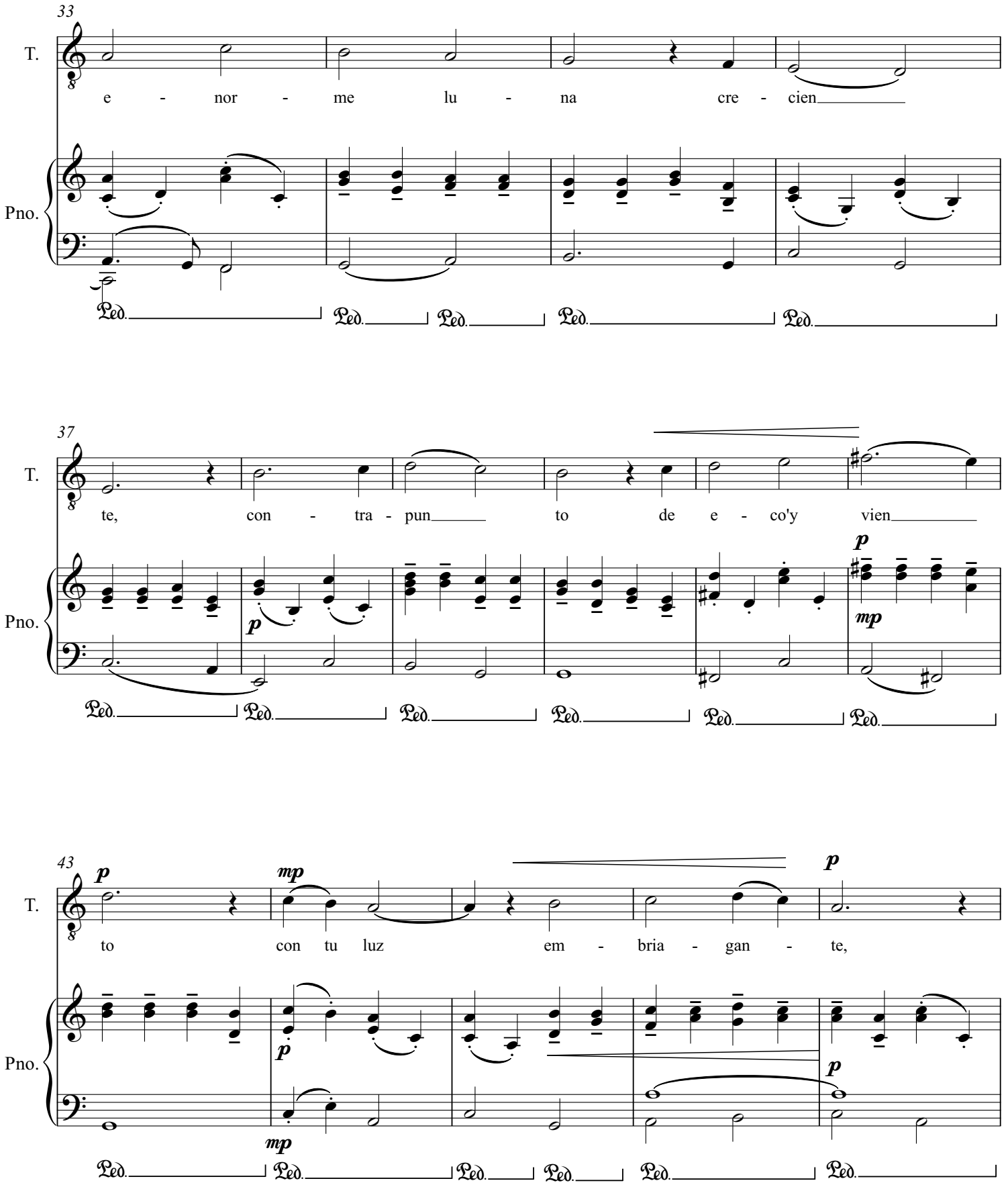

15
tie - nen un len - gua je dis -
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
19
- tin - to. a - ca - ri - cian-do el vien - to
mp
mf
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
staccato
23
el vien - to es-pa-cios hue cos
rall.
rall.
p
*Ped. * Ped. *Ped. *Ped. * Ped. *

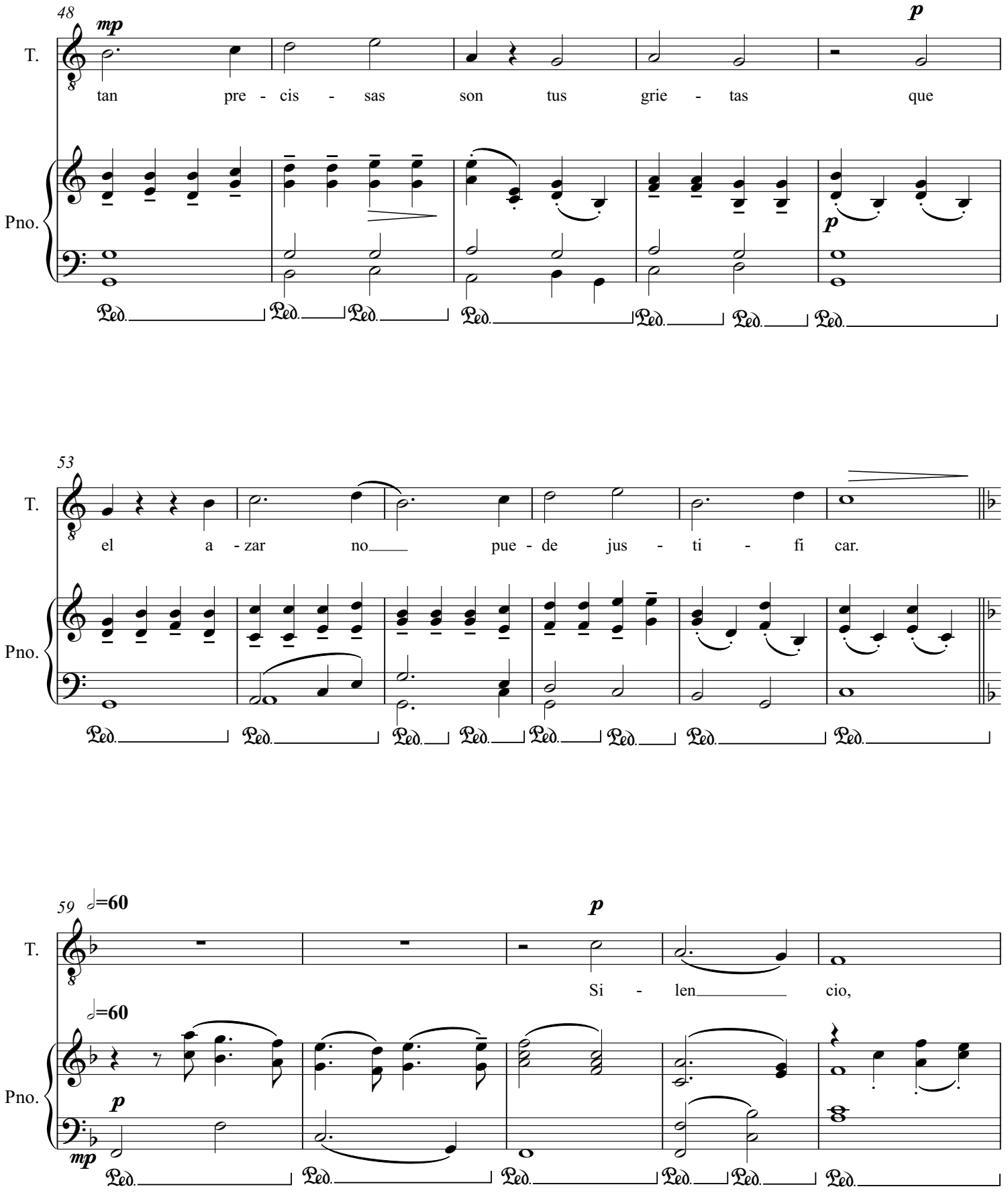
Lied - Luna

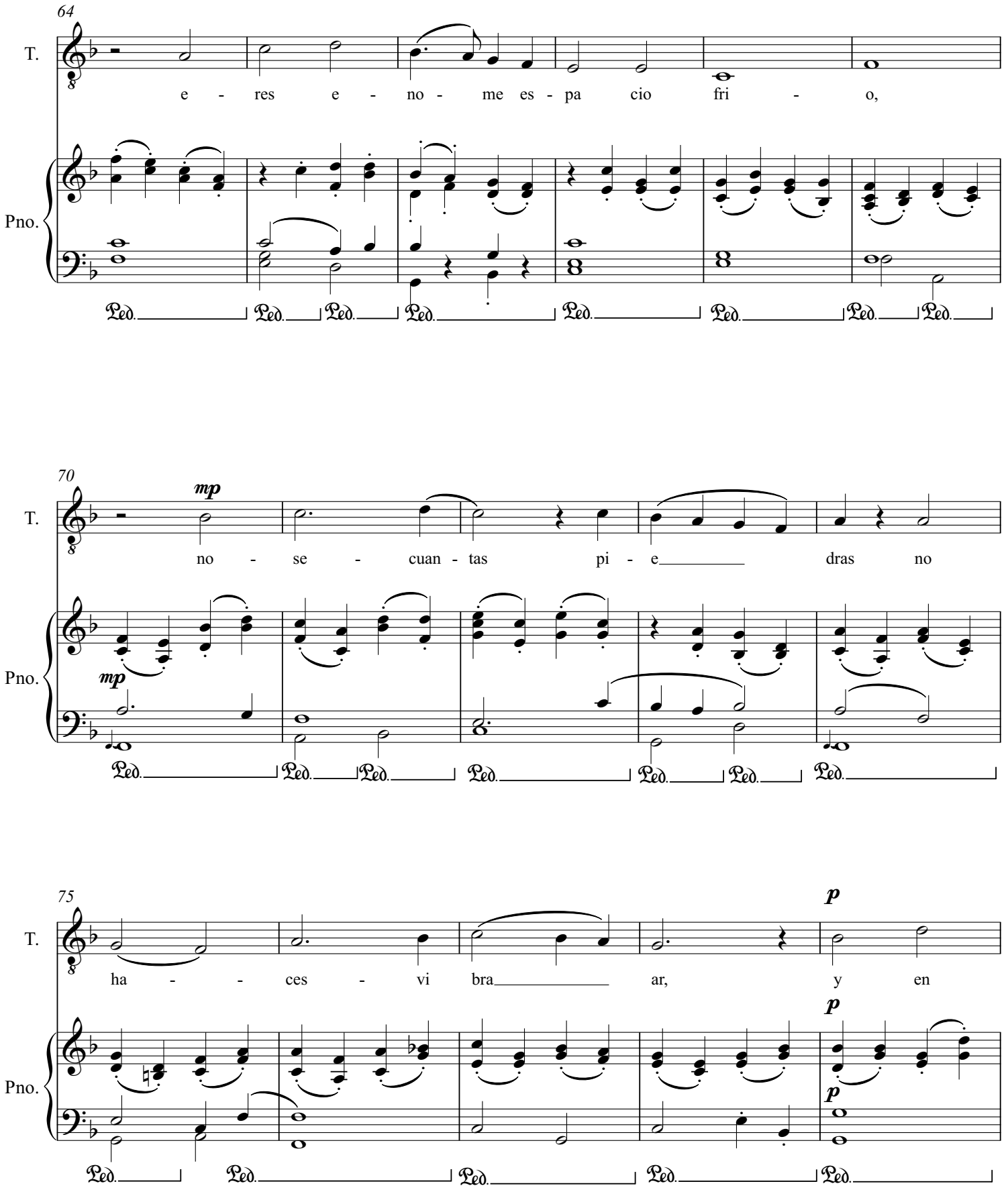
Ramses Lara Alvarez
Música y Letra

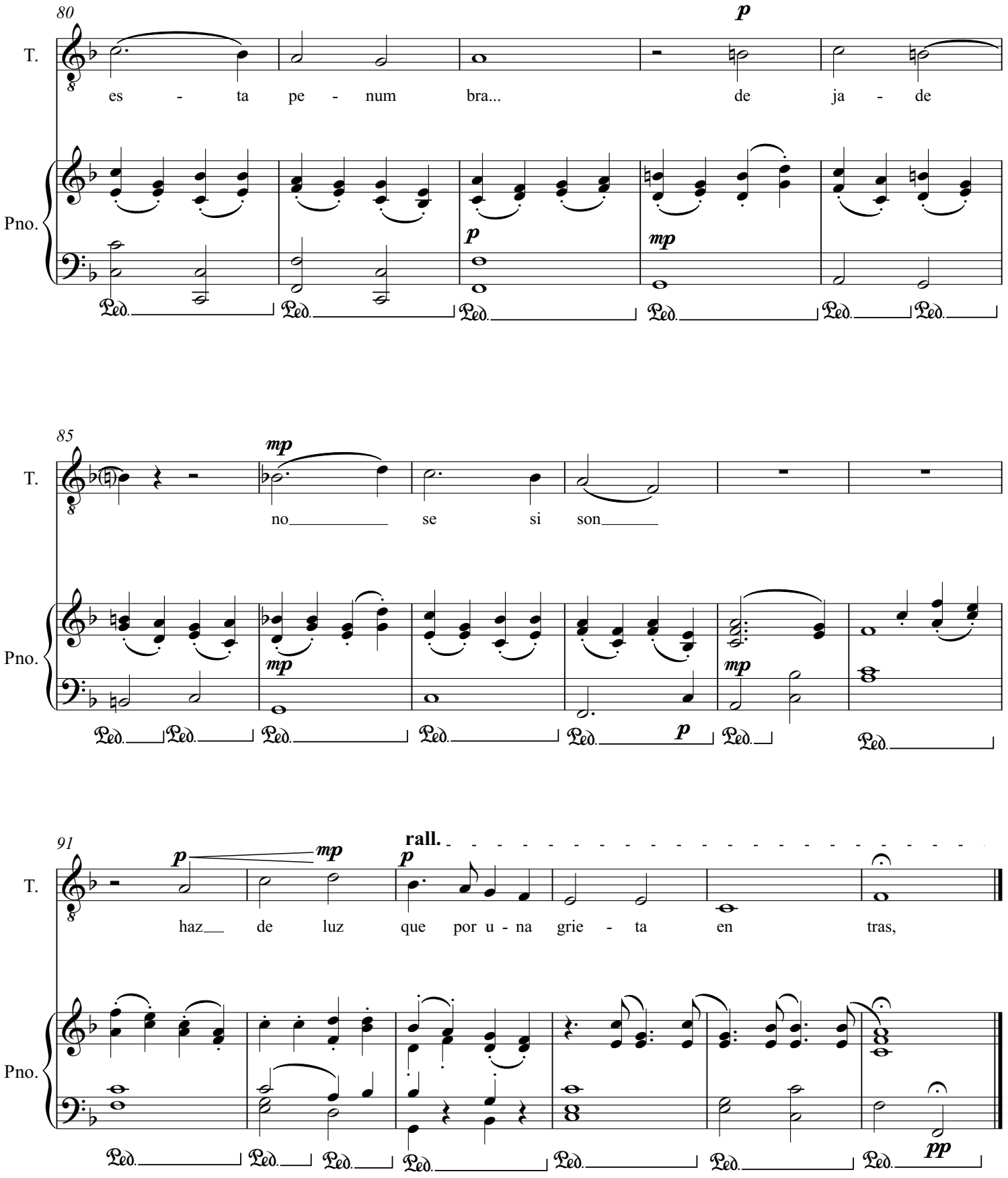



17
T.
al - ma cuan - do ya es un es - pa ci'os
Pno.
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
23
p
T.
cu - ro, un es pa ci'os cu ro.
Pno.
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
28
♩=65
poco più
mp
T.
sue ño,
poco più
♩=65
p
mp
Pno.
p
p
Ped. Ped. Ped. Ped.


33
T.
e - nor - me lu - na cre - cien
Pno.
Ped.
37
T.
te, con - tra - pun to de e - co'y vien
p
mp
Pno.
Ped.
43
T.
p
mp
to con tu luz em - bria - gan - te,
p
Pno.
Ped.


48
mp
p
T.
tan pre - cis - sas son tus grie - tas que
Pno.
p
Ped.
53
T.
el a - zar no pue - de jus - ti - fi car.
Pno.
Ped.
59
=60
p
T.
Si - len cio,
=60
Pno.
p
mp
Ped.


64
T.
e - res e - no - me es - pa cio fri - o,
Pno.
70
mp
no - se - cuan - tas pi - e dras no
75
p
ha - - ces - vi bra ar, y en

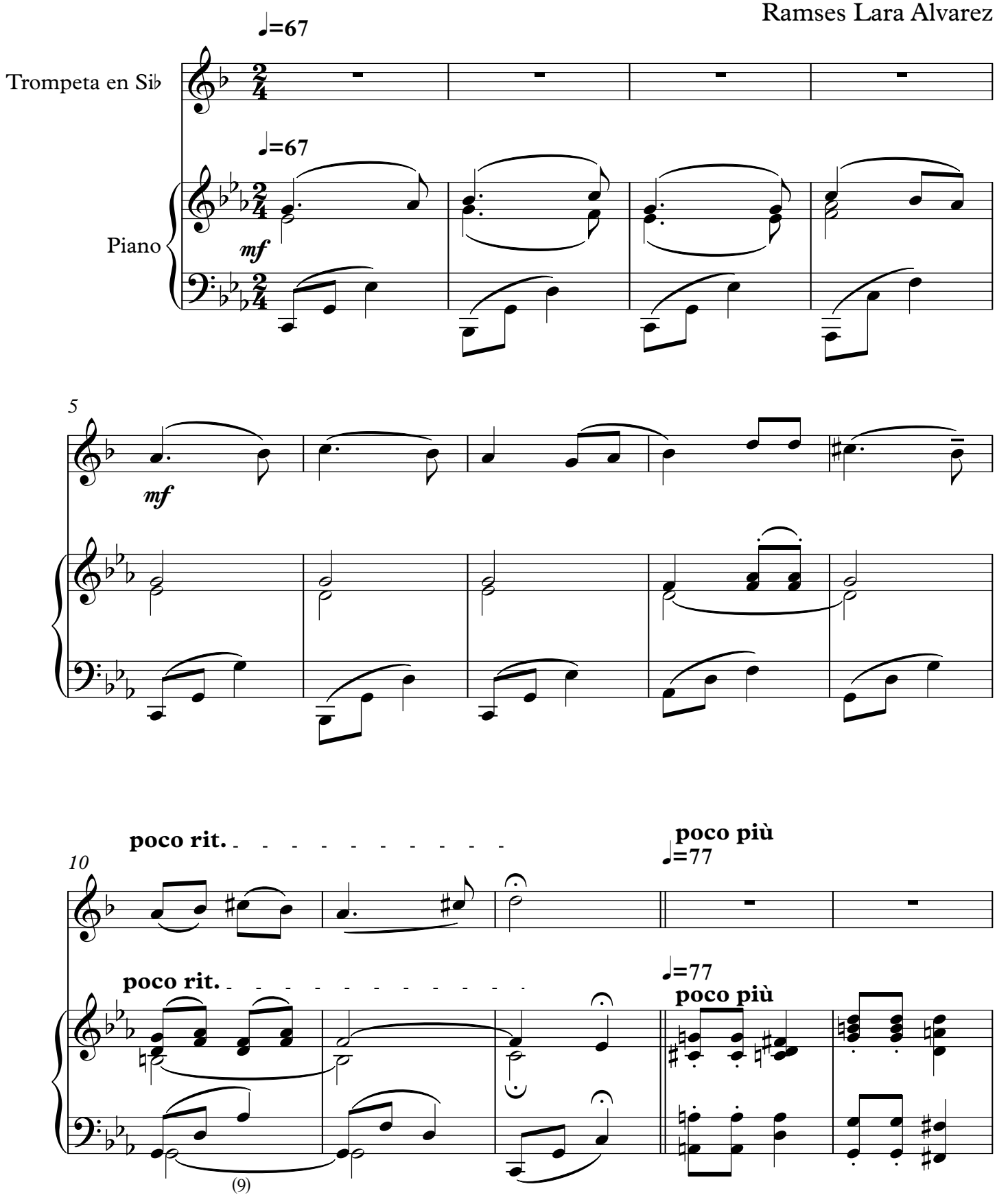

80
T.
Pno.
es - ta pe - num bra... de ja - de
p
p
mp
Ped.
85
T.
Pno.
no se si son
mp
mp
mp
p
Ped.
91
T.
Pno.
haz de luz que por u - na grie - ta en tras,
p
mp
p
rall.
pp
Ped.

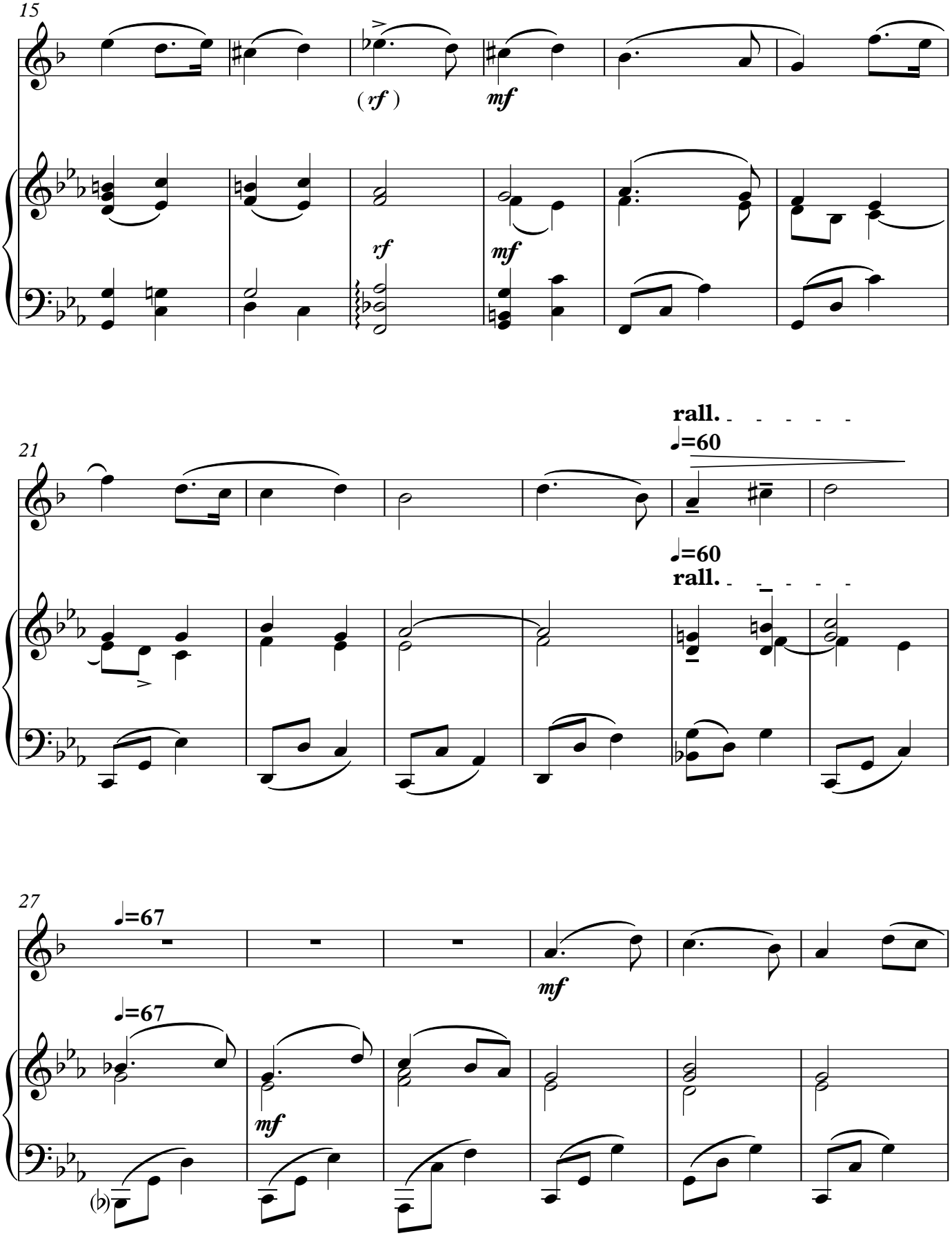
Bagatela

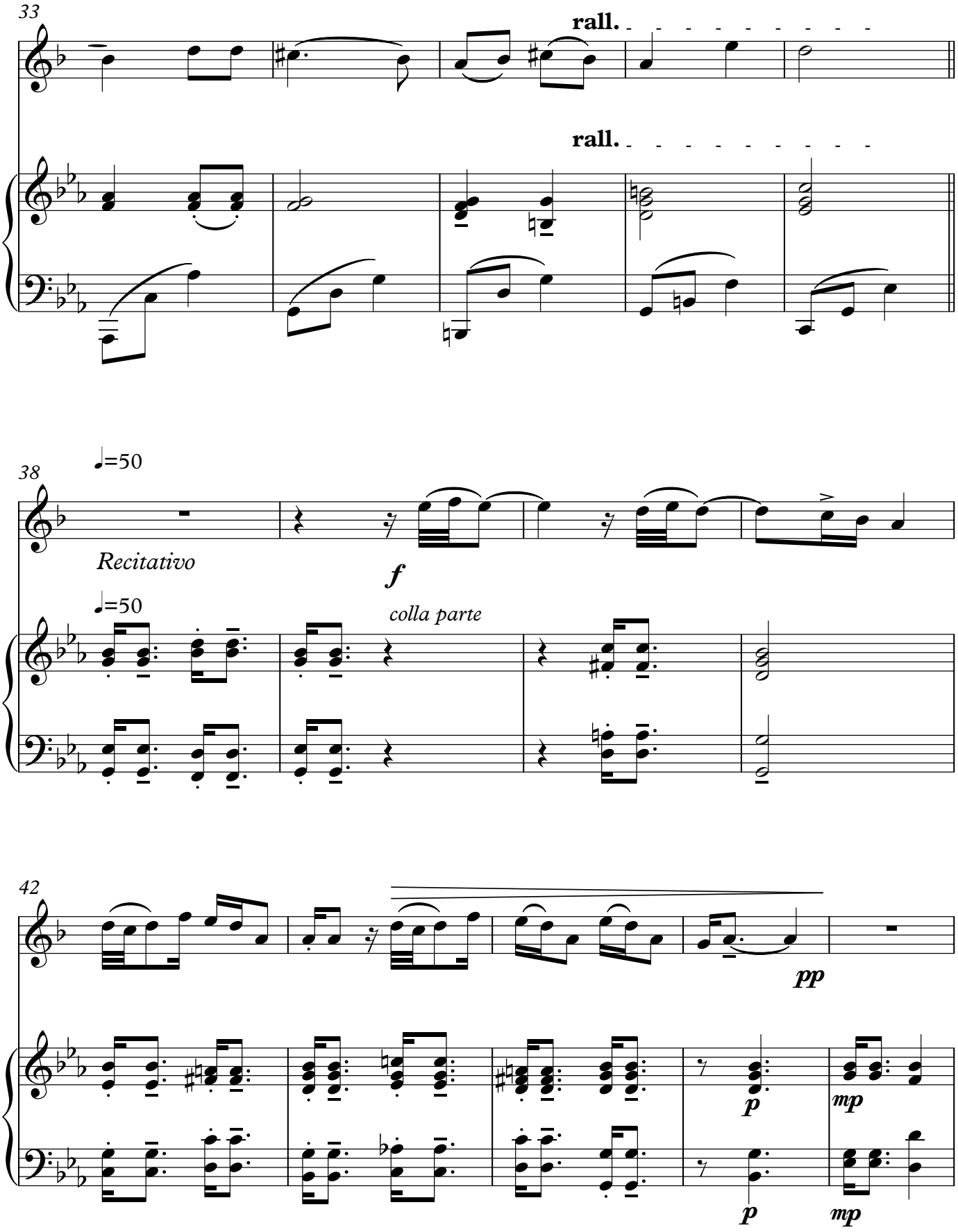
Origenes

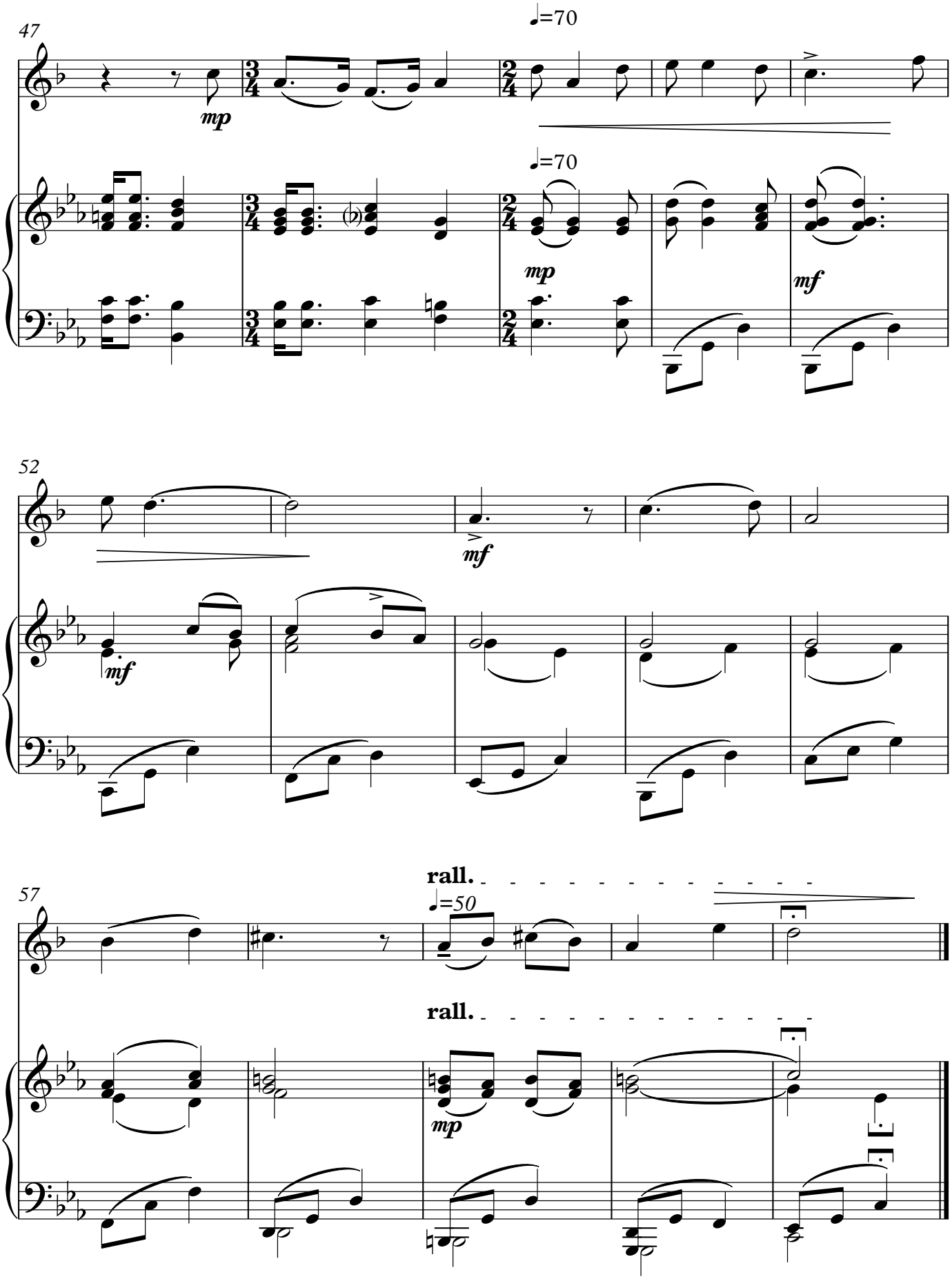
Para Trompeta en Si Bemol y Piano

Ramses Lara Alvarez




15
(rf)
mf
rf
mf
21
rall.
♩=60
♩=60
rall.
27
♩=67
mf
♩=67
mf

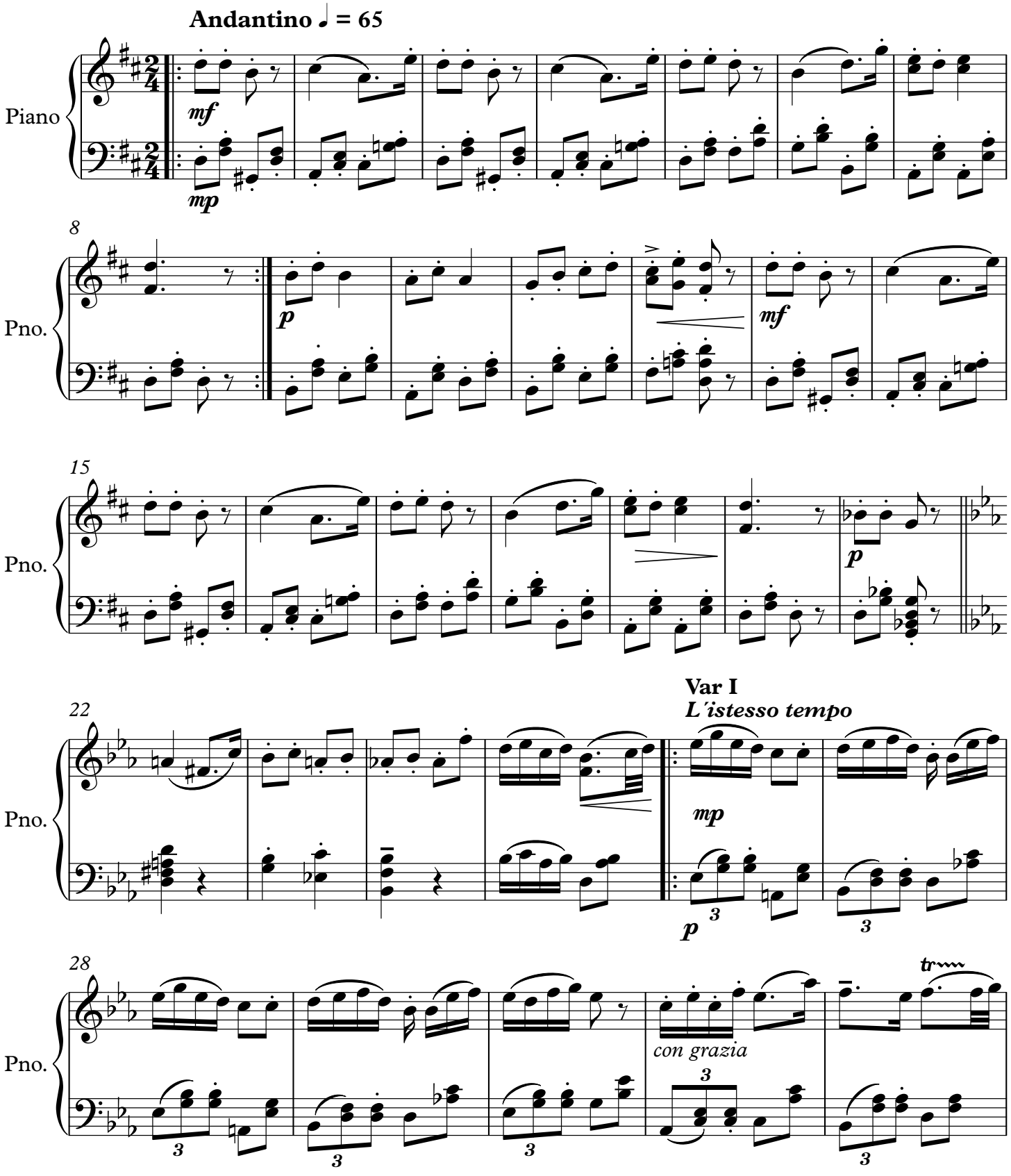

33
rall.
rall.
38
♩=50
Recitativo
f
♩=50
colla parte
42
pp
p
mp
p
mp

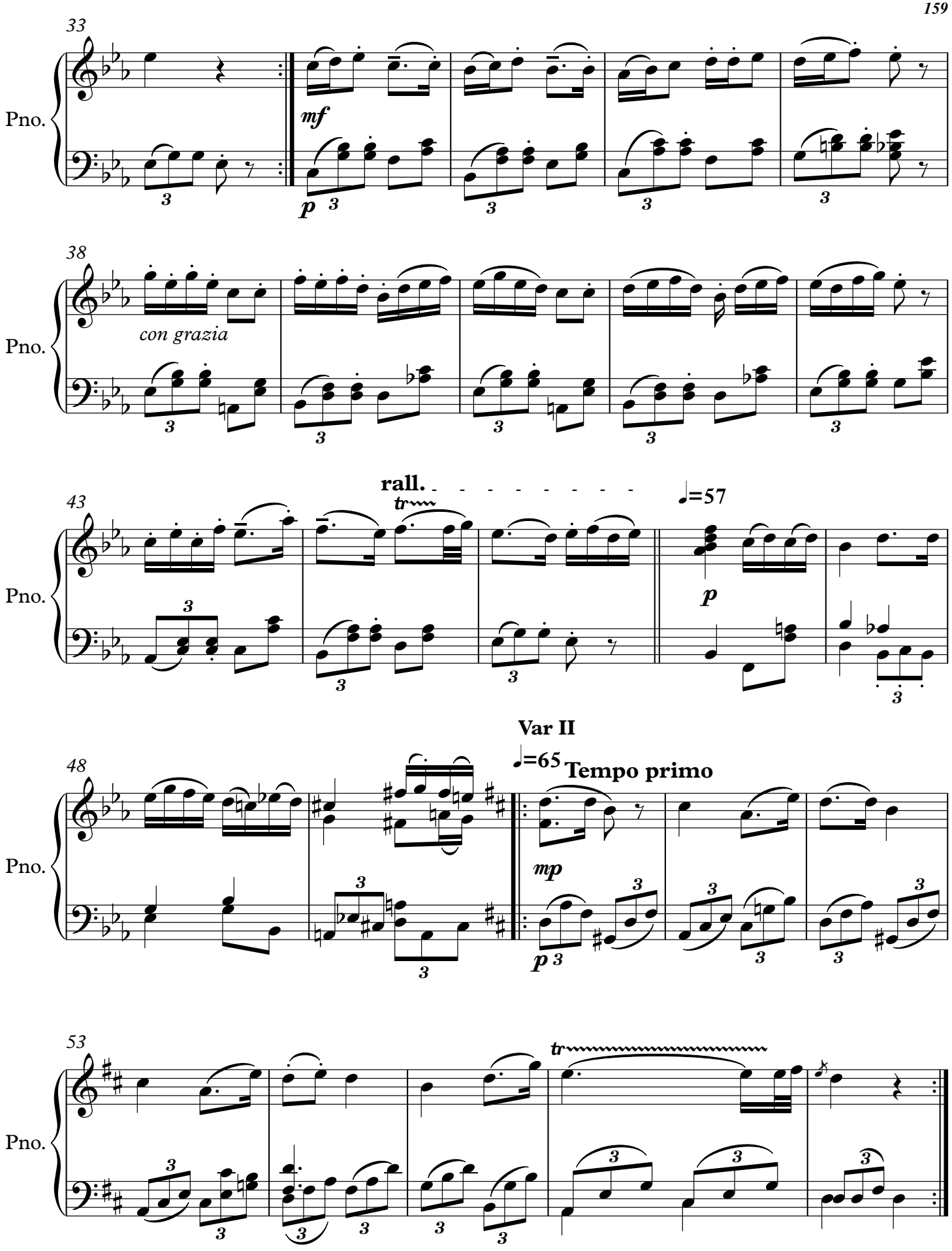

47
♩=70
mp
3/4
2/4
♩=70
mp
mf
52
mf
mf
57
rall.
♩=50
rall.
mp

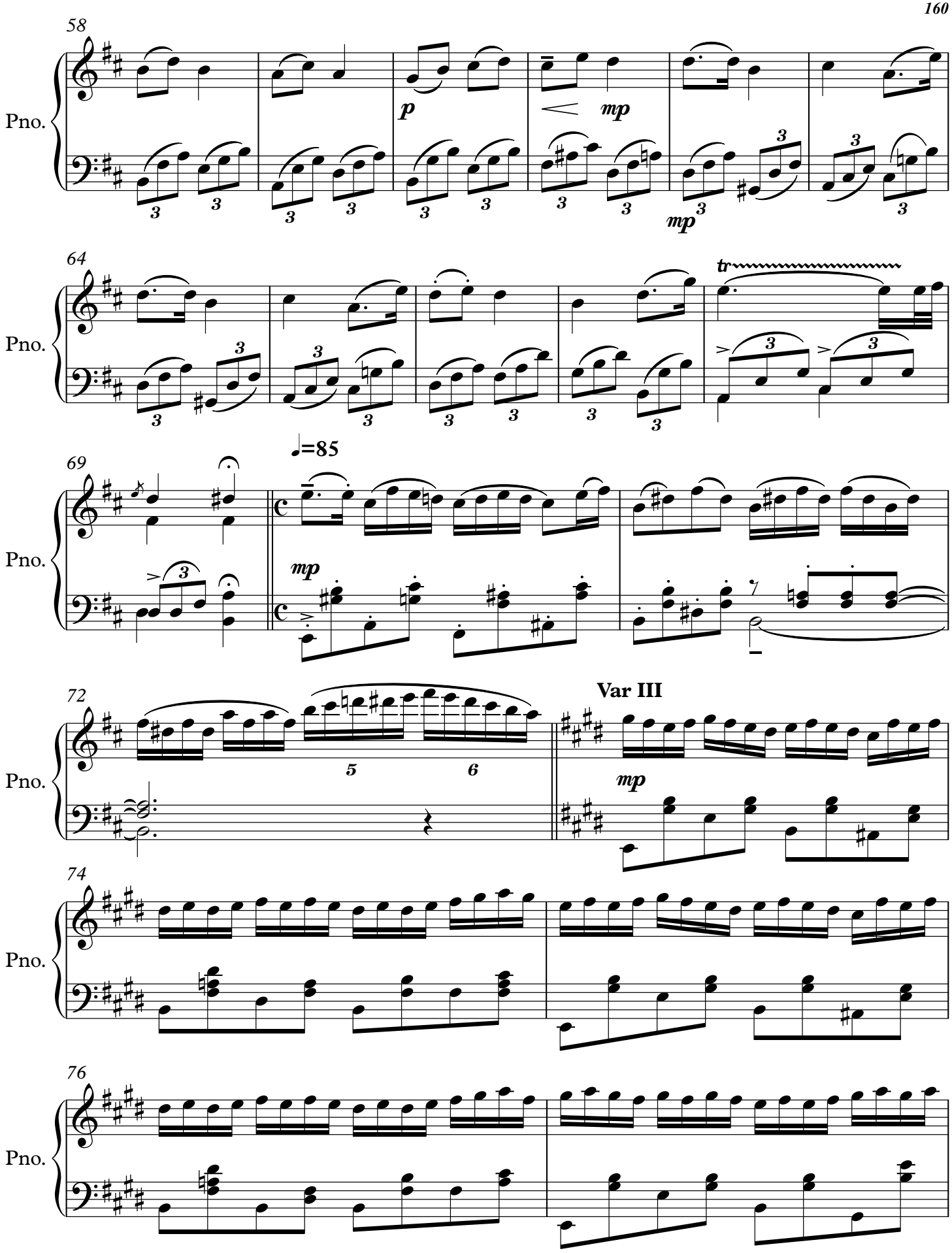
Variaciones de Modelo Schumman

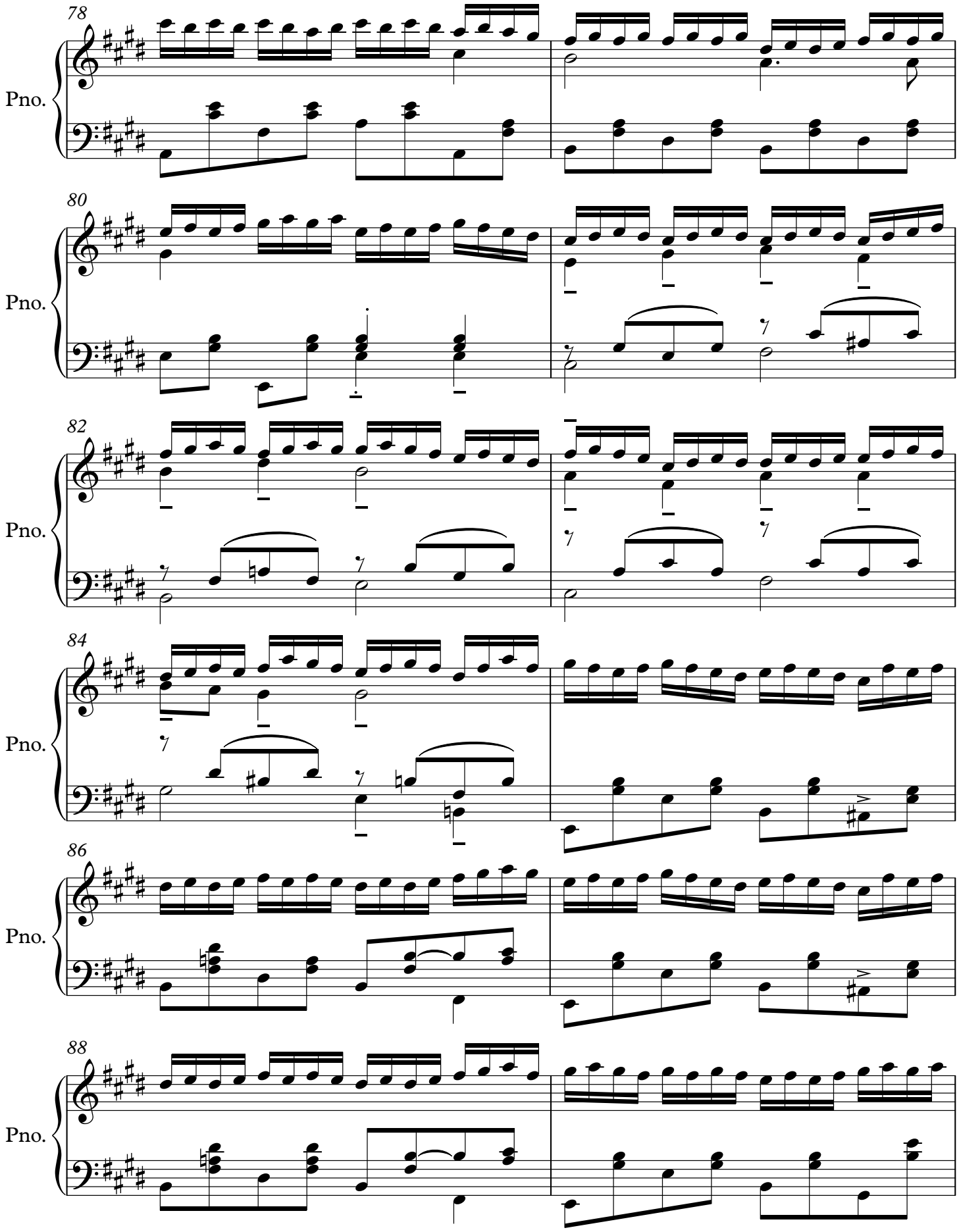
Derivado de Op.15 No.1 de Schumann

Ramses Lara Alvarez




33
Pno.
mf
p
38
Pno.
con grazia
43
Pno.
rall.
tr
♩=57
p
48
Pno.
Var II
♩=65
Tempo primo
mp
p
53
Pno.
tr


58
Pno.
p
mp
mp
64
Pno.
tr
69
Pno.
♩=85
mp
72
Pno.
5
6
Var III
mp
74
Pno.
76
Pno.


78
Pno.
80
Pno.
82
Pno.
84
Pno.
86
Pno.
88
Pno.

rall.

90

Pno.

92

♩=54

Var IV
Moderato ♩=65

Pno.

tranquilo quasi adagio

p

I vi

il basso molto cantabile
e ben marcato.

95

Pno.

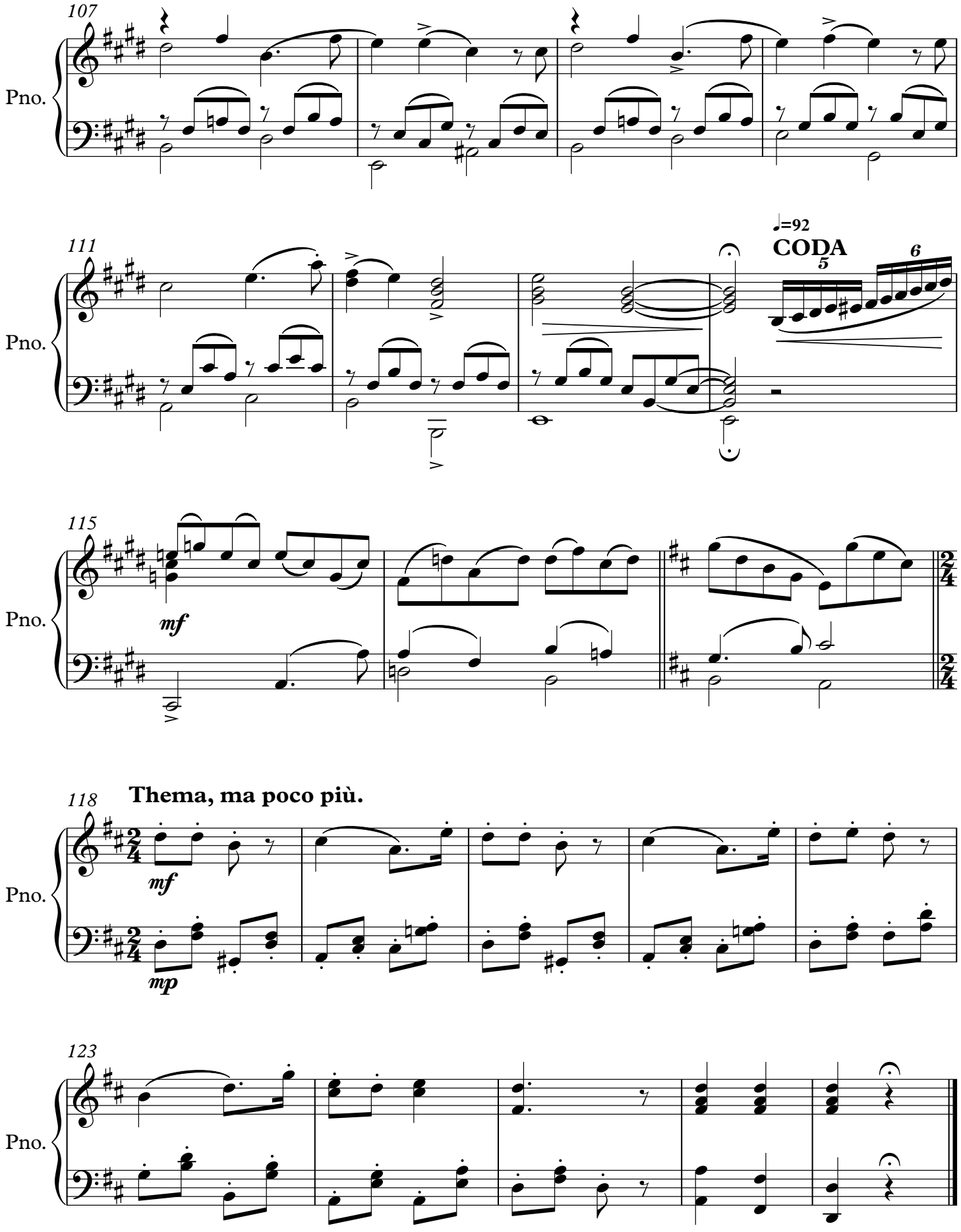
99

Pno.

p

103

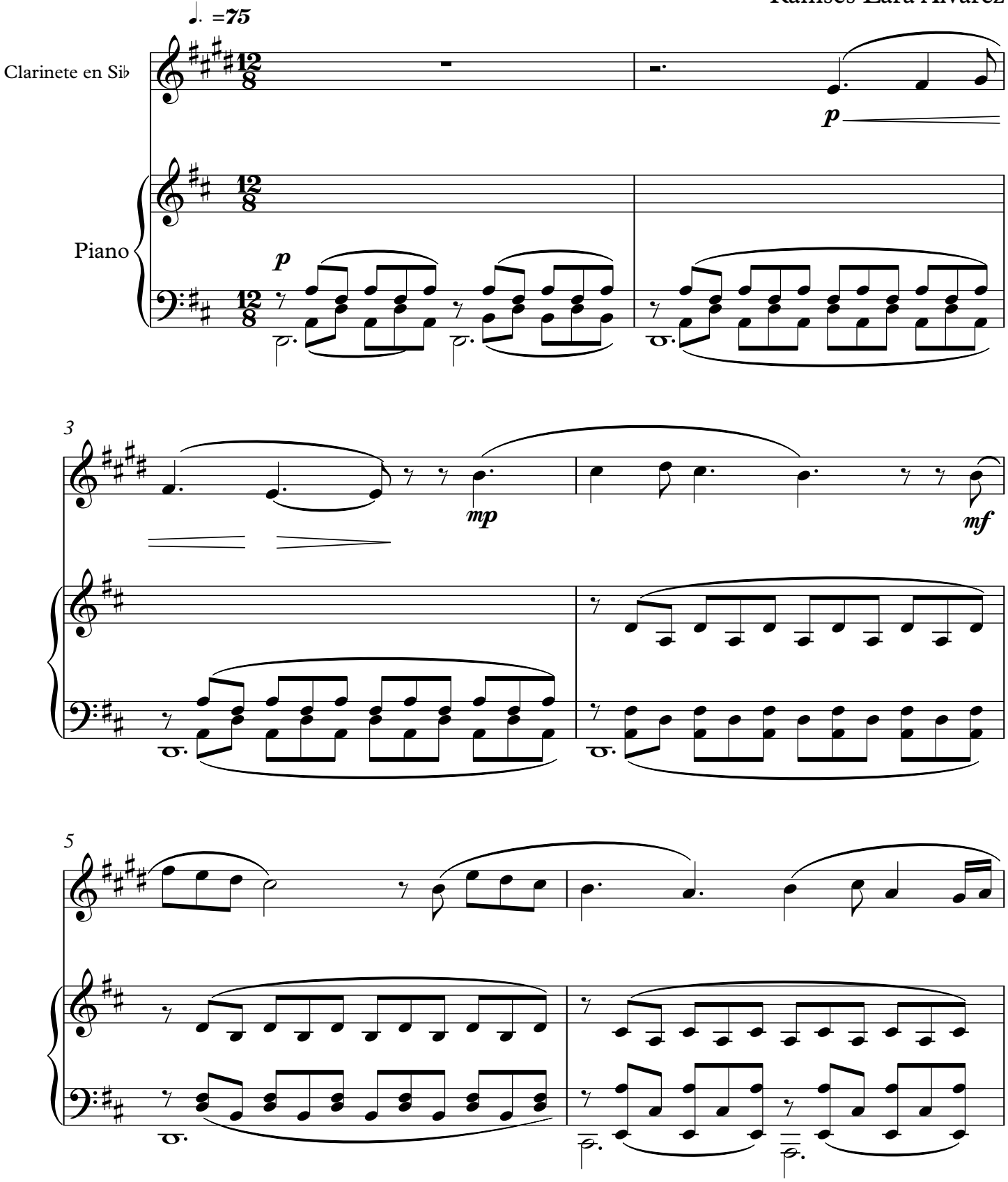
Pno.

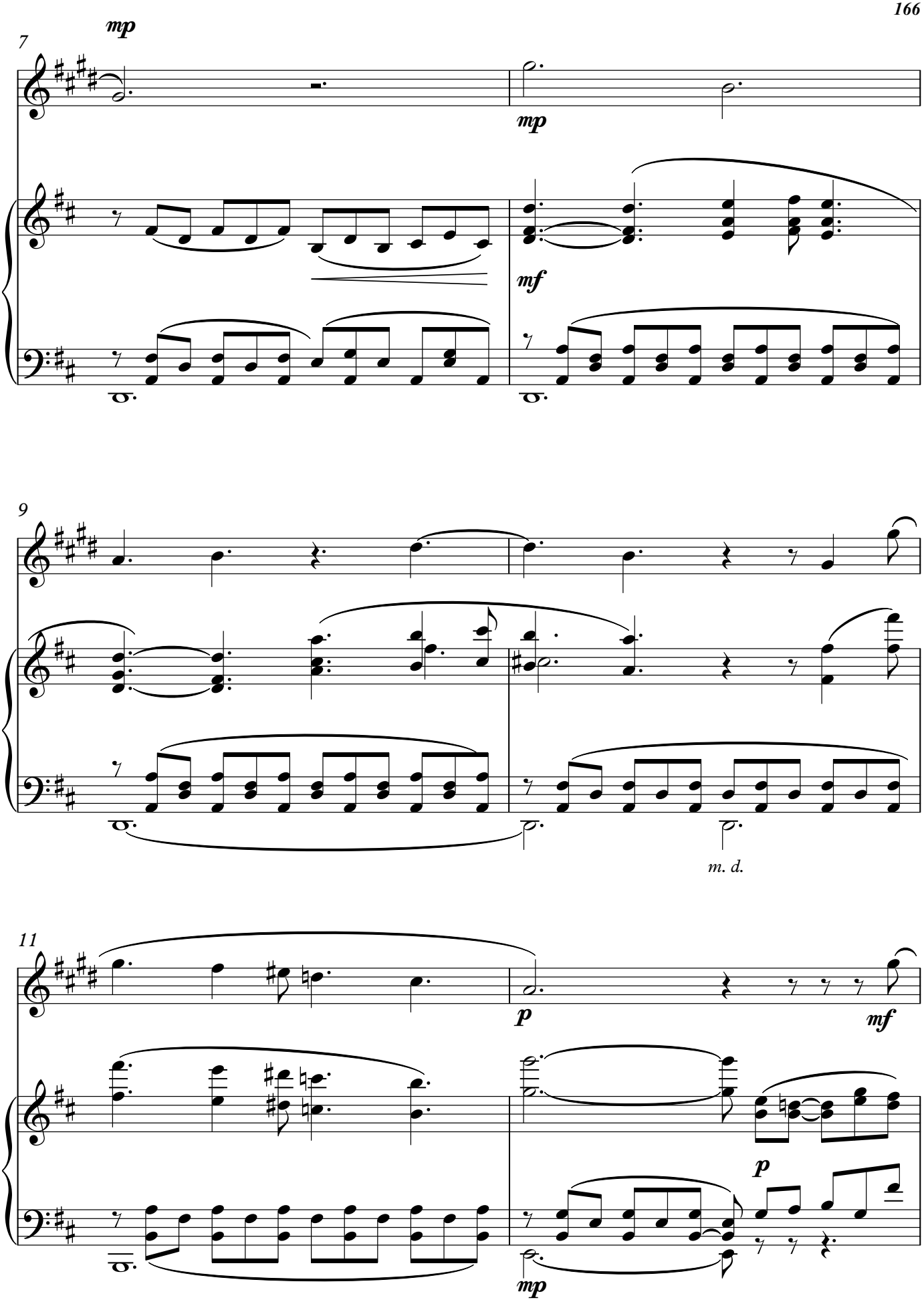

107
Pno.
111
Pno.
♩=92
CODA
5
6
115
Pno.
mf
118
Thema, ma poco più.
Pno.
mf
mp
123
Pno.

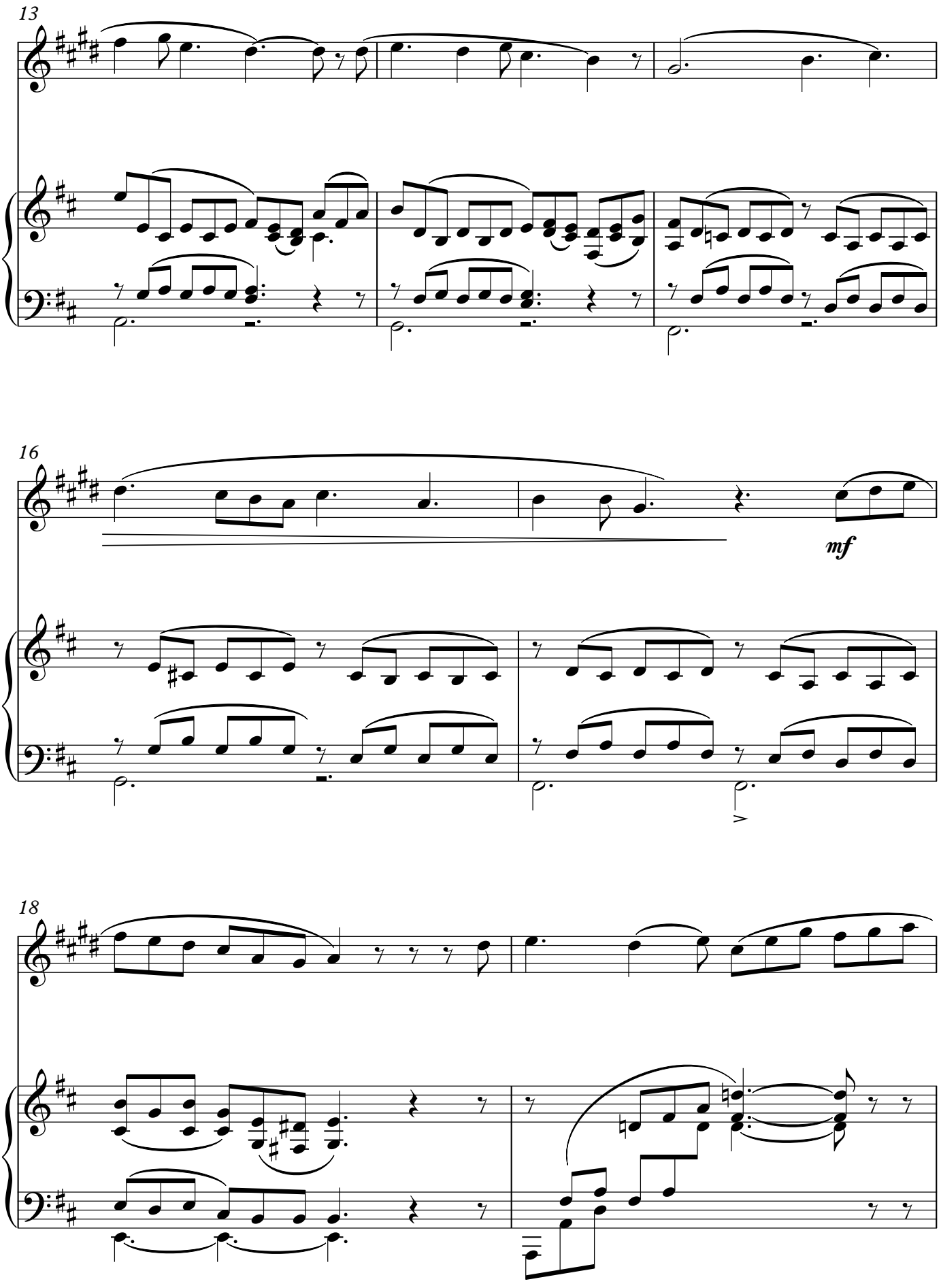
Sonata Para Clarinete y Piano - I.

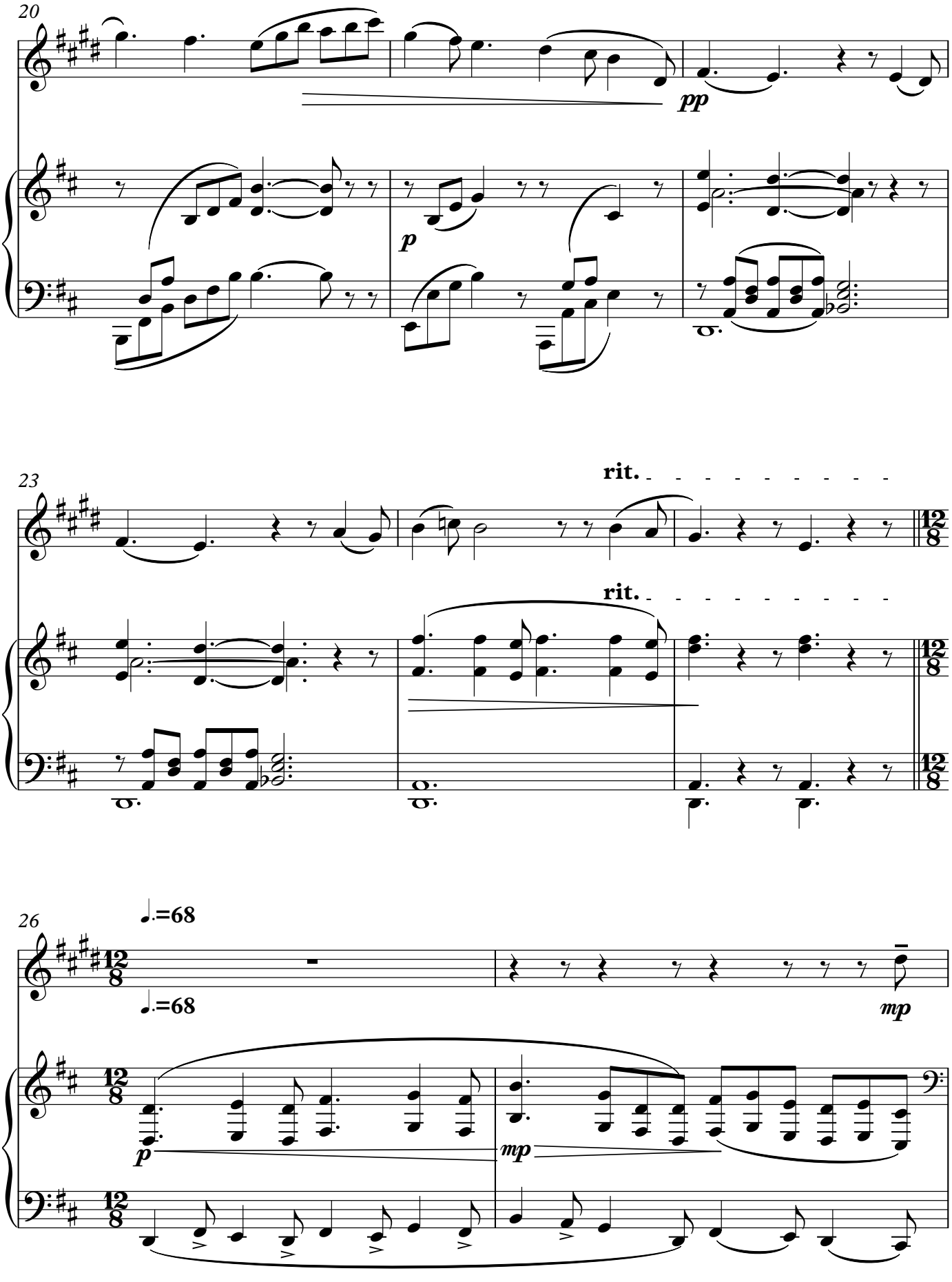
derivado de la Sonata Op. 167 de
Camille Saint- Saëns

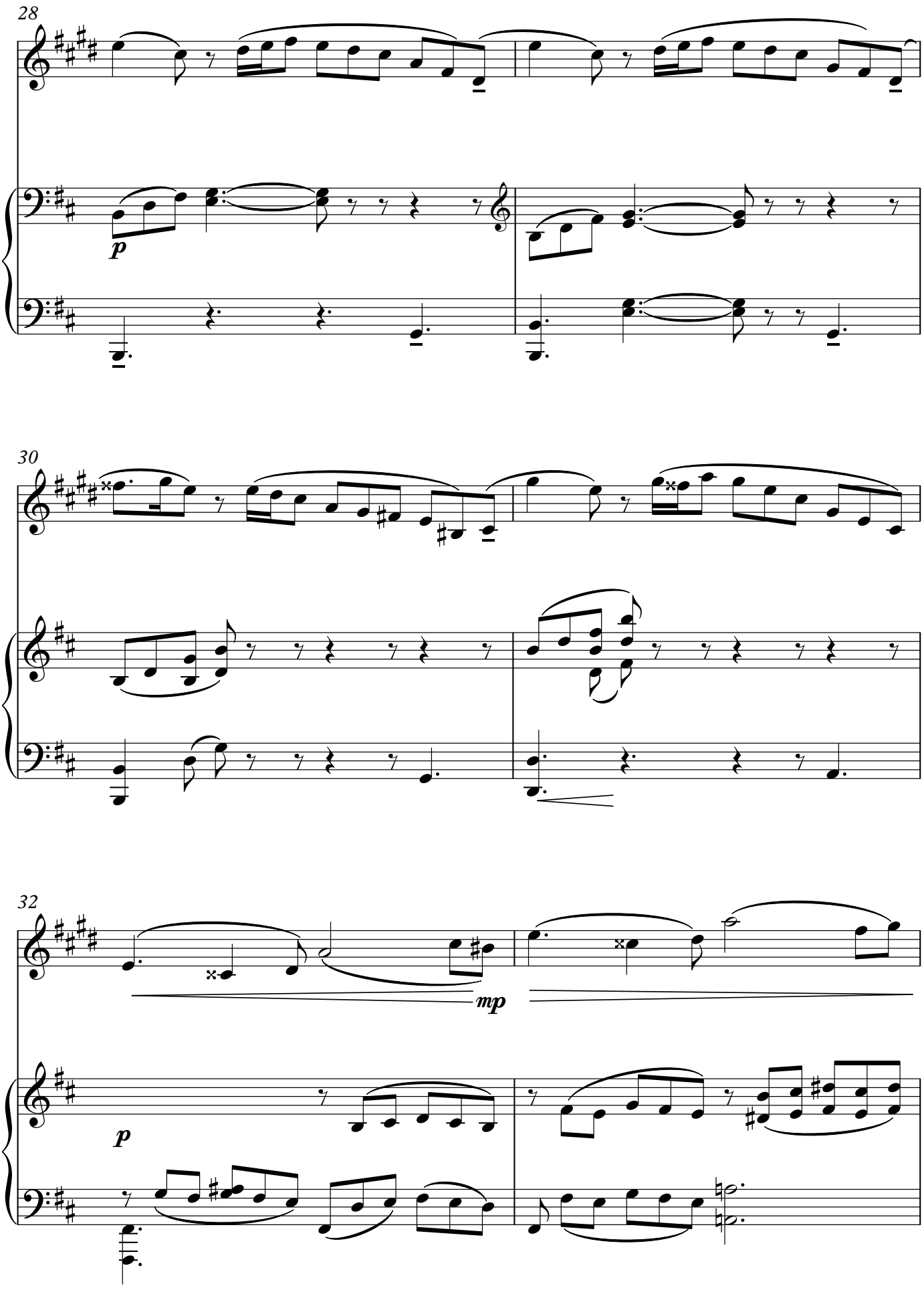
Ramses Lara Alvarez

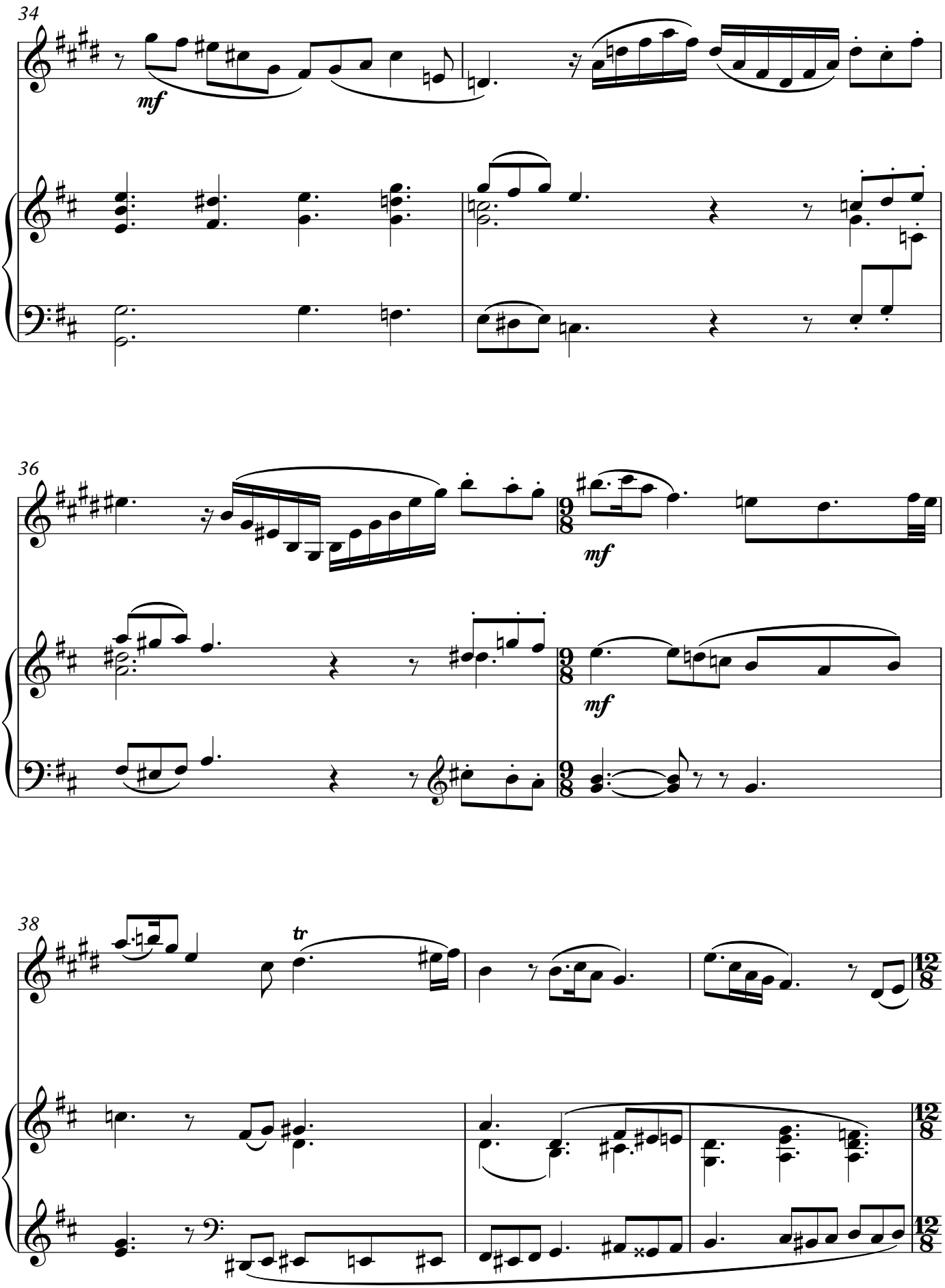


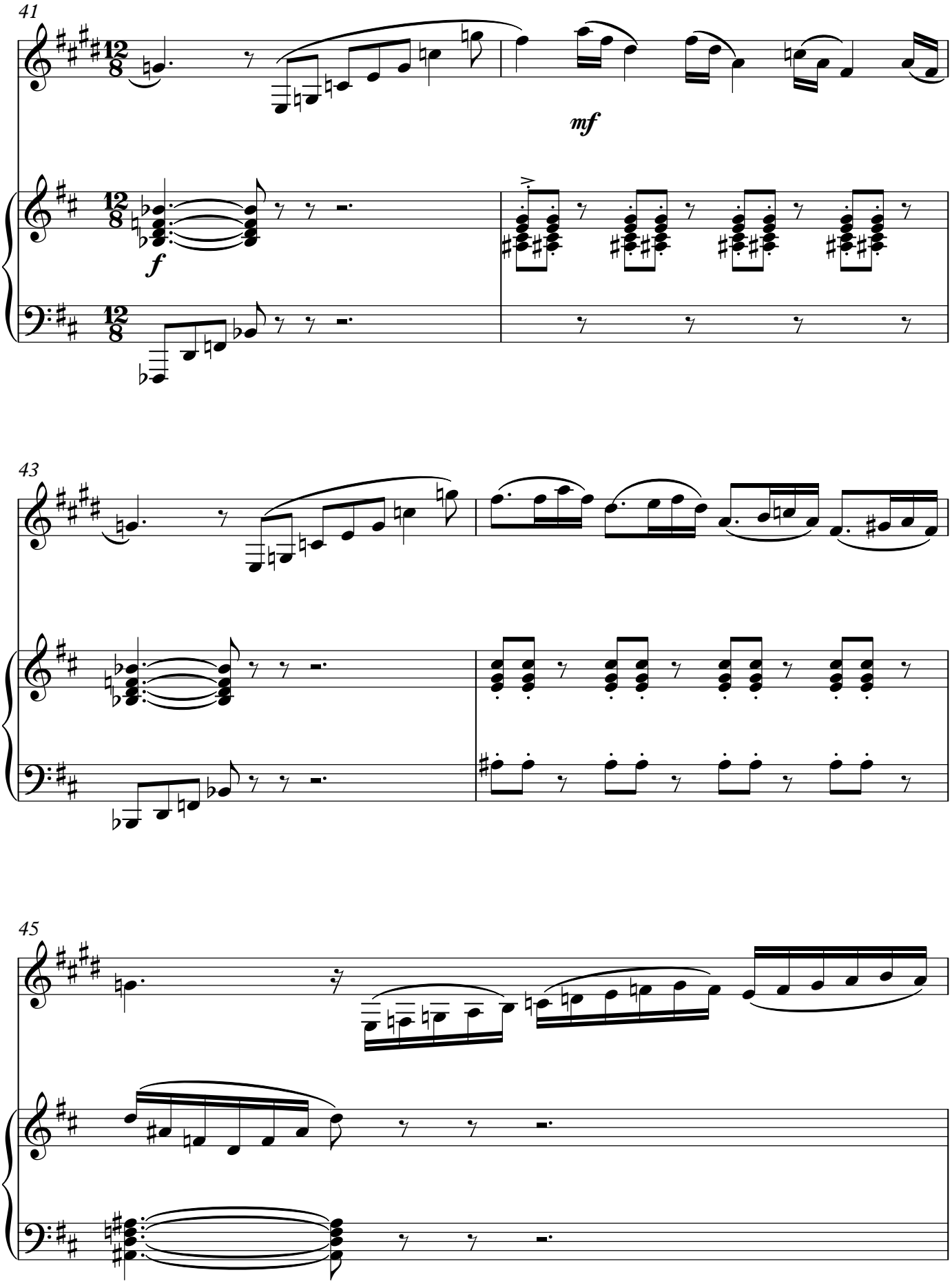

7
mp
mp
mf
9
m. d.
11
p
mf
p
mp

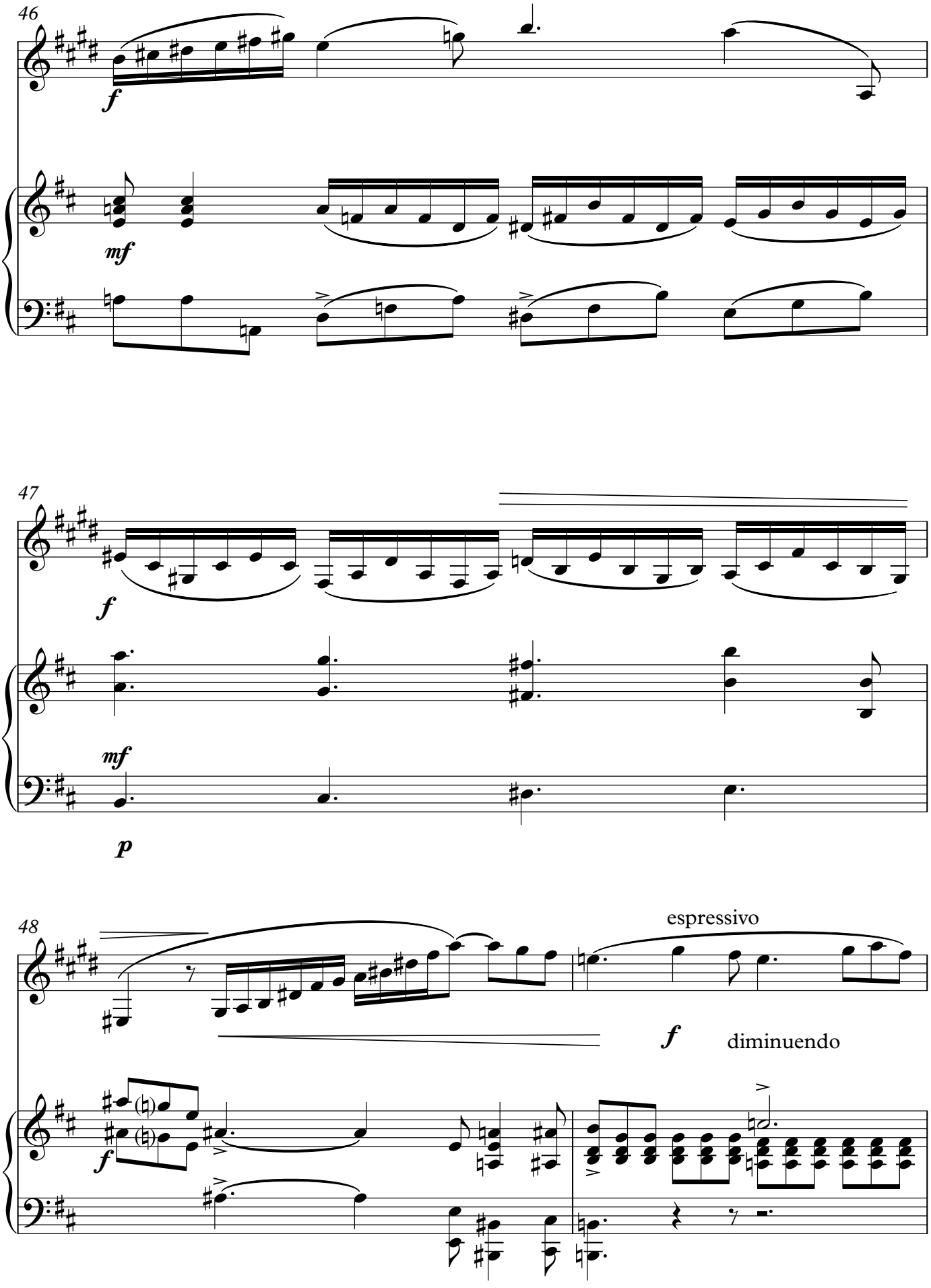

13
16
mf
18

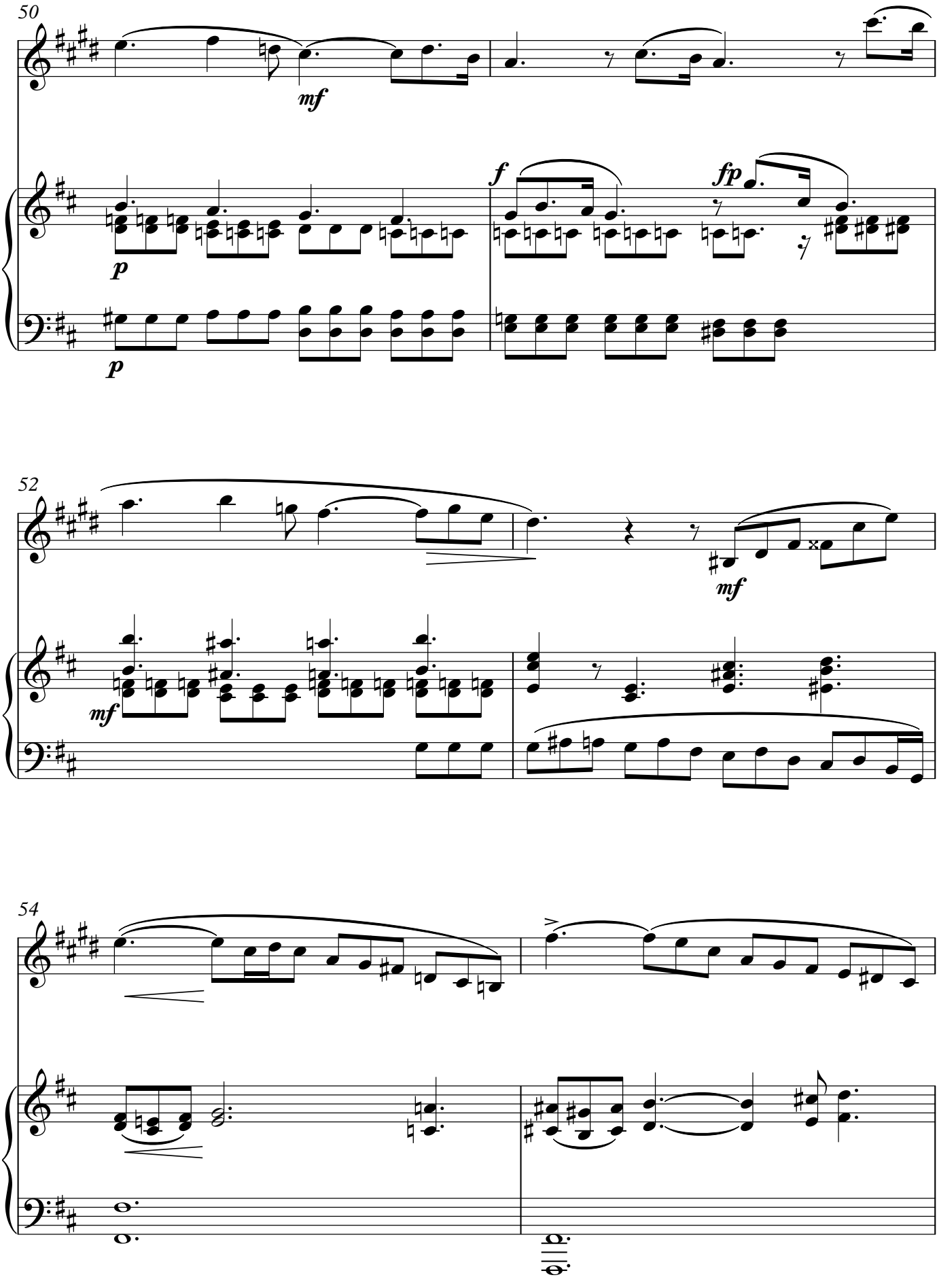

20
pp
p
23
rit.
rit.
12
8
26
♩.=68
♩.=68
mp
p
mp

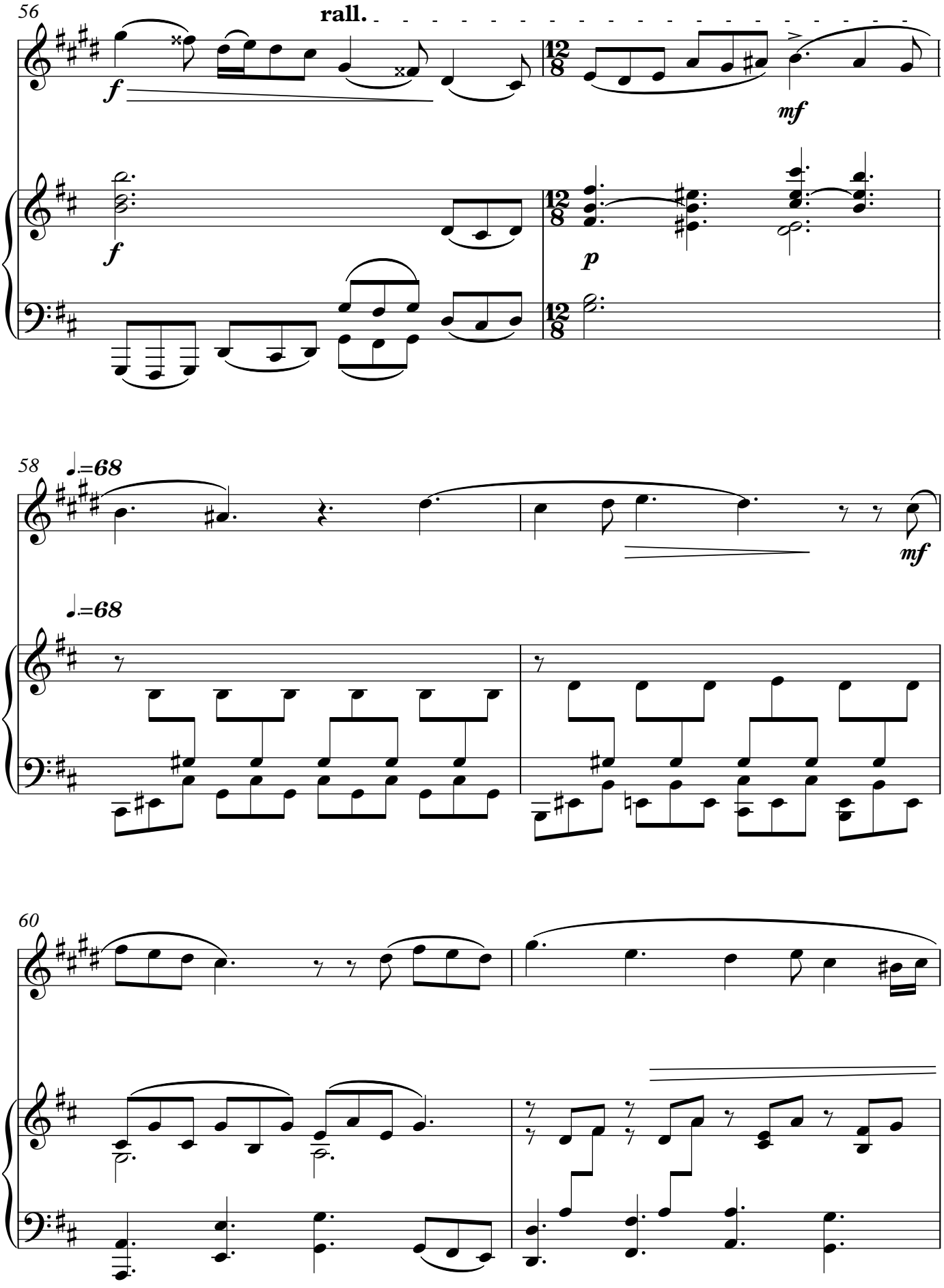

28
p
30
32
mp
p

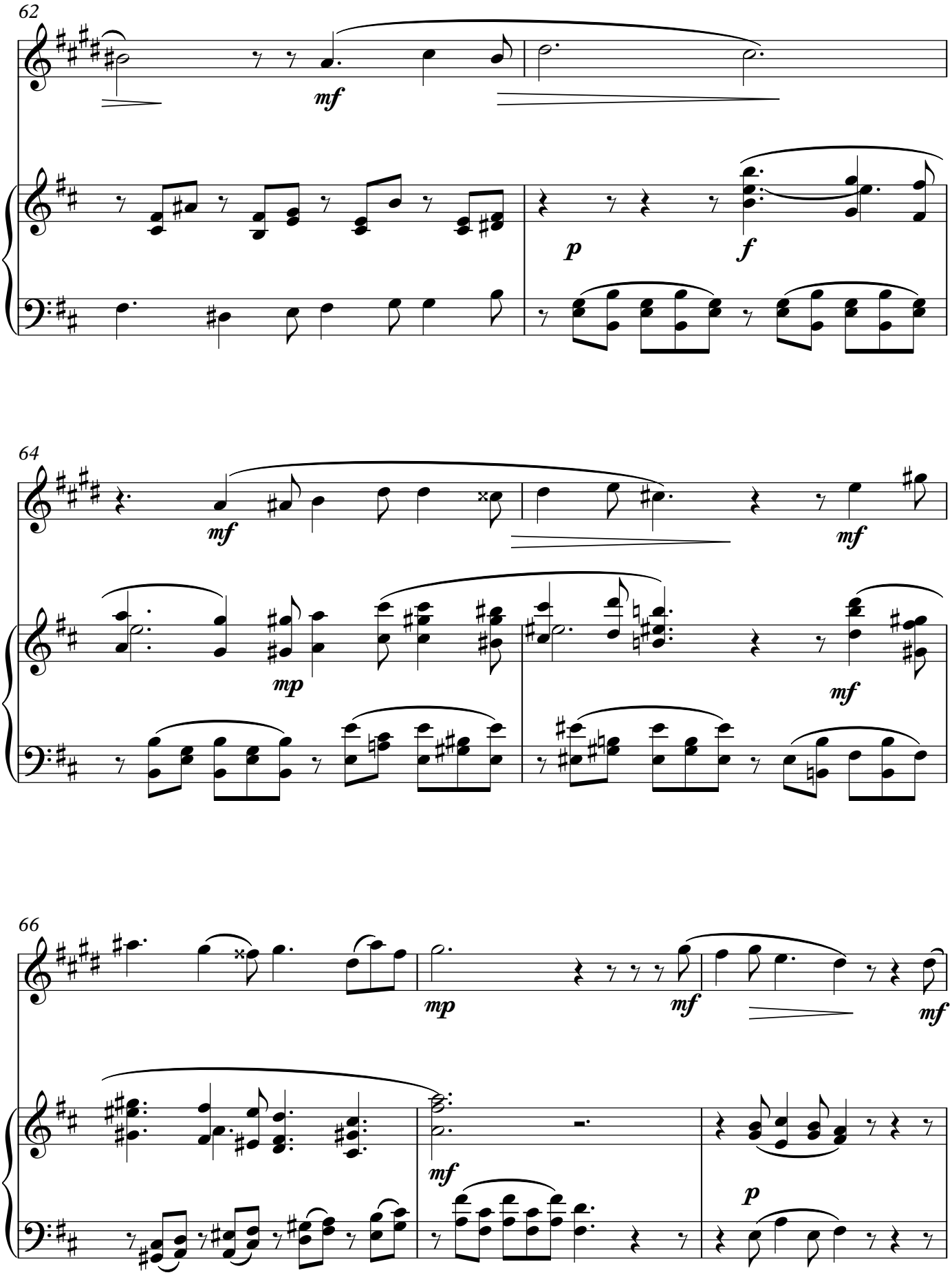

34
mf
36
mf
mf
38
tr

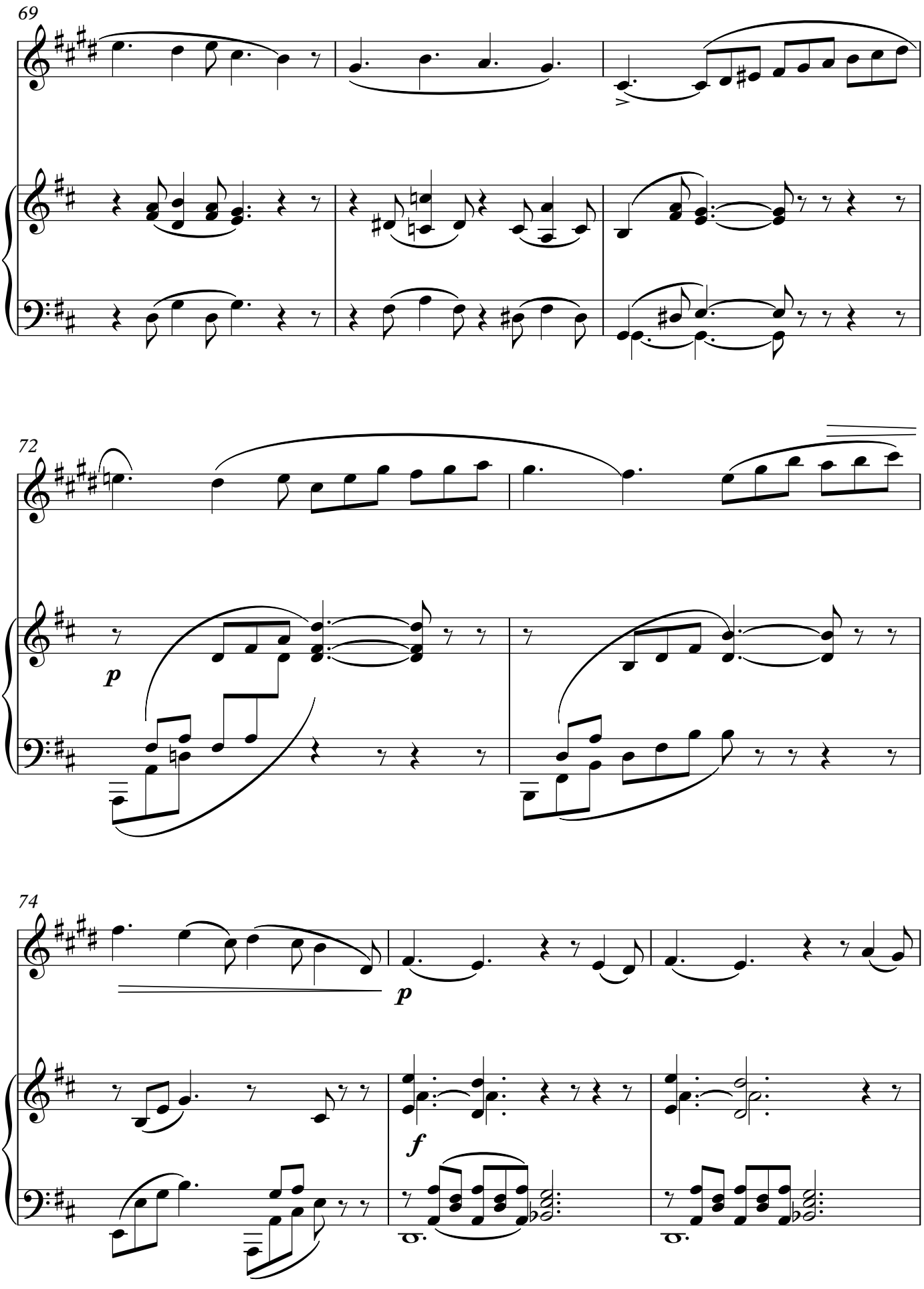

41
mf
f
43
45

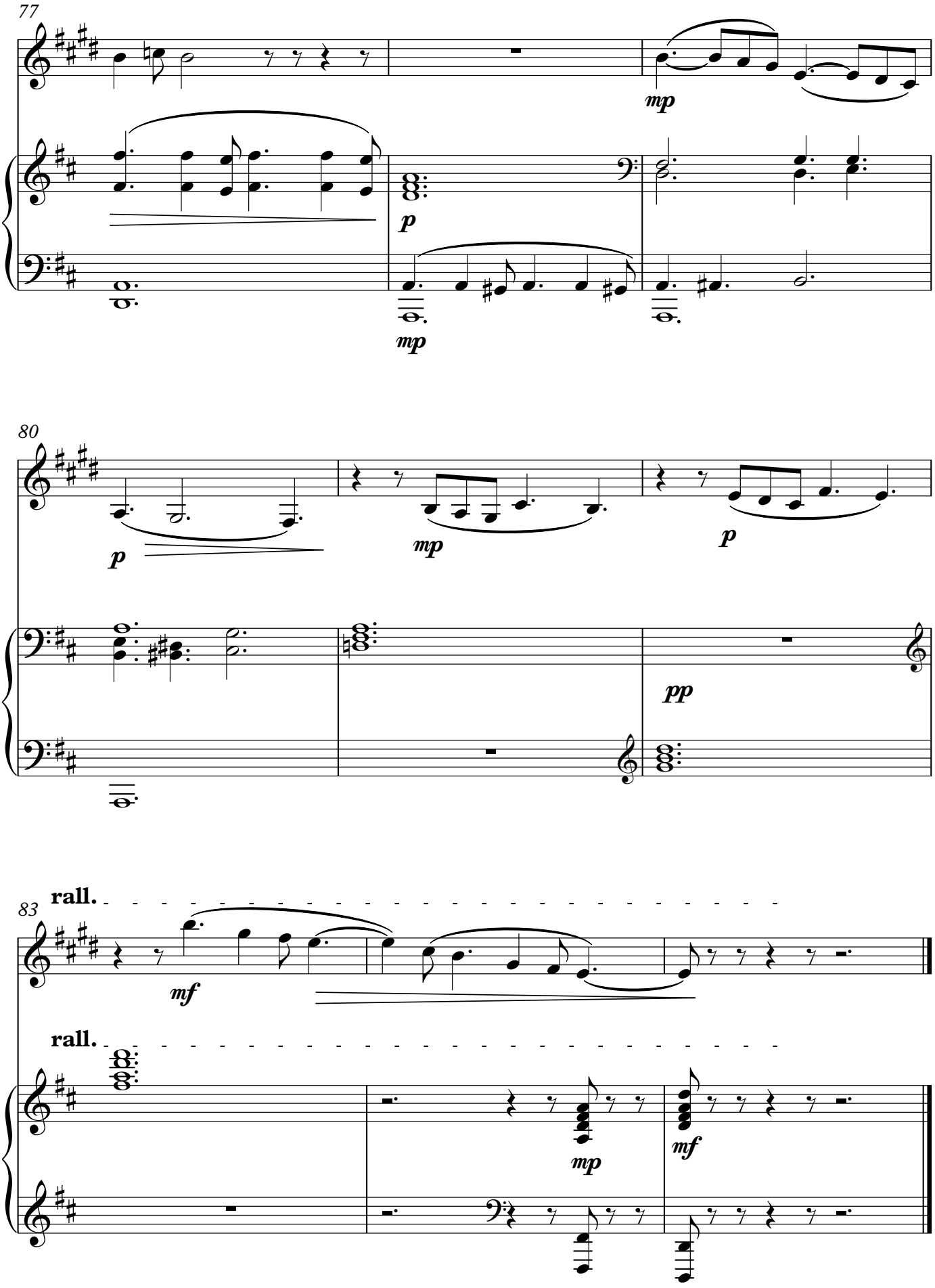

46
f
mf
47
f
mf
p
48
espressivo
f
diminuendo
f


50
mf
p
p
f
fp
52
mf
mf
54

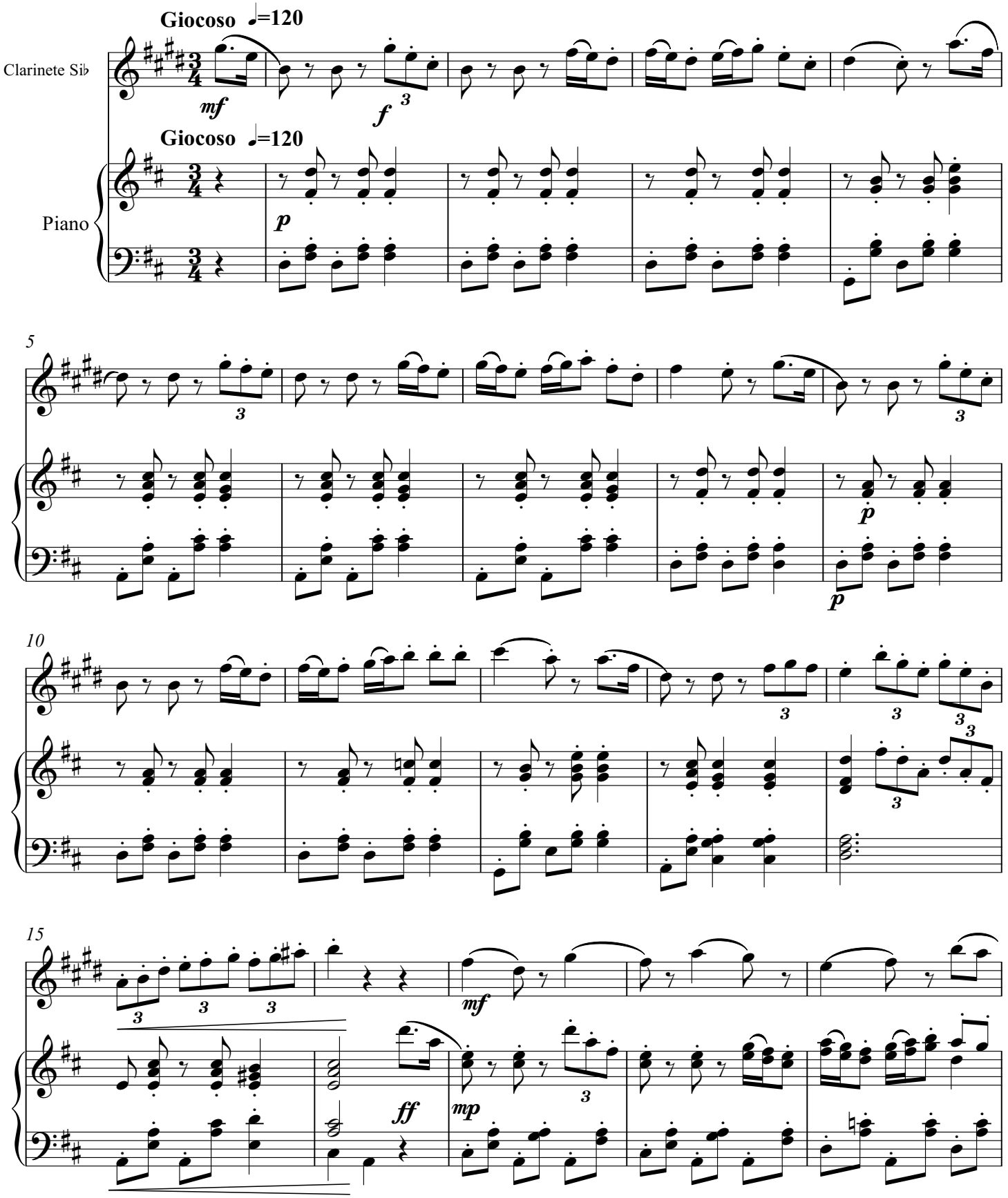

56
rall.
f
mf
f
p
12
8
58
♩.=68
mf
♩.=68
60

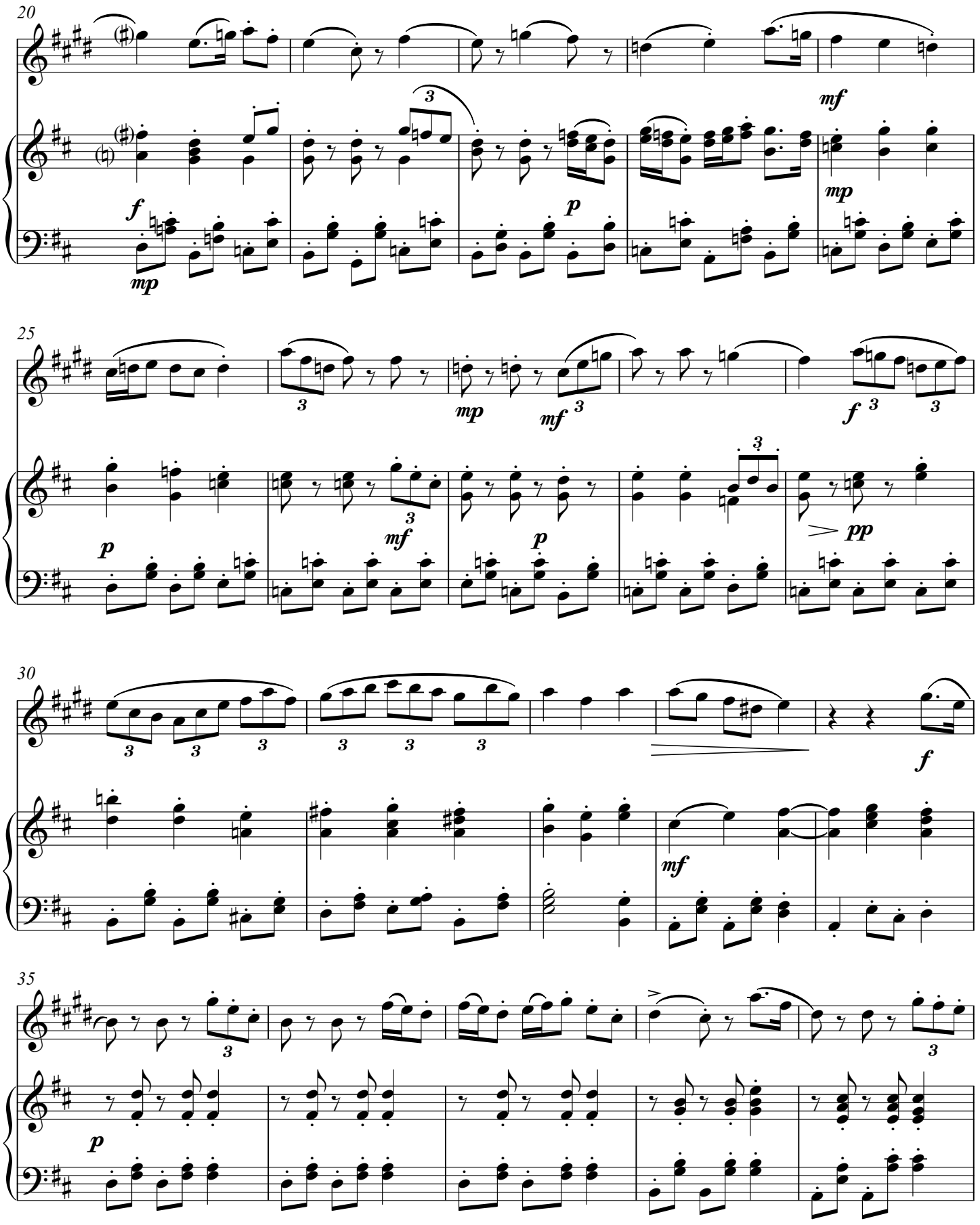

62
mf
p
f
64
mf
mp
mf
66
mp
mf
mf
mf
p

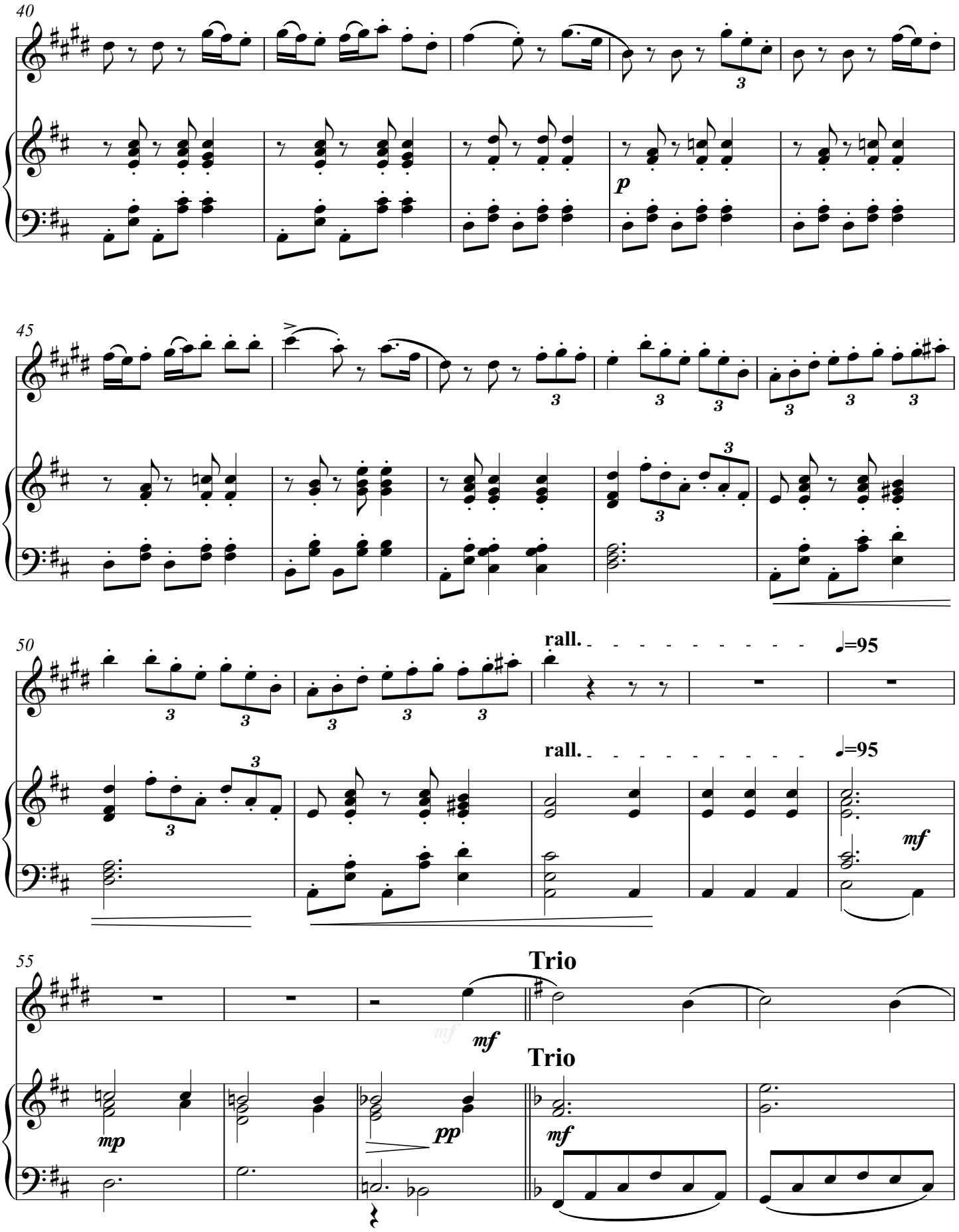

69
72
p
74
p
f

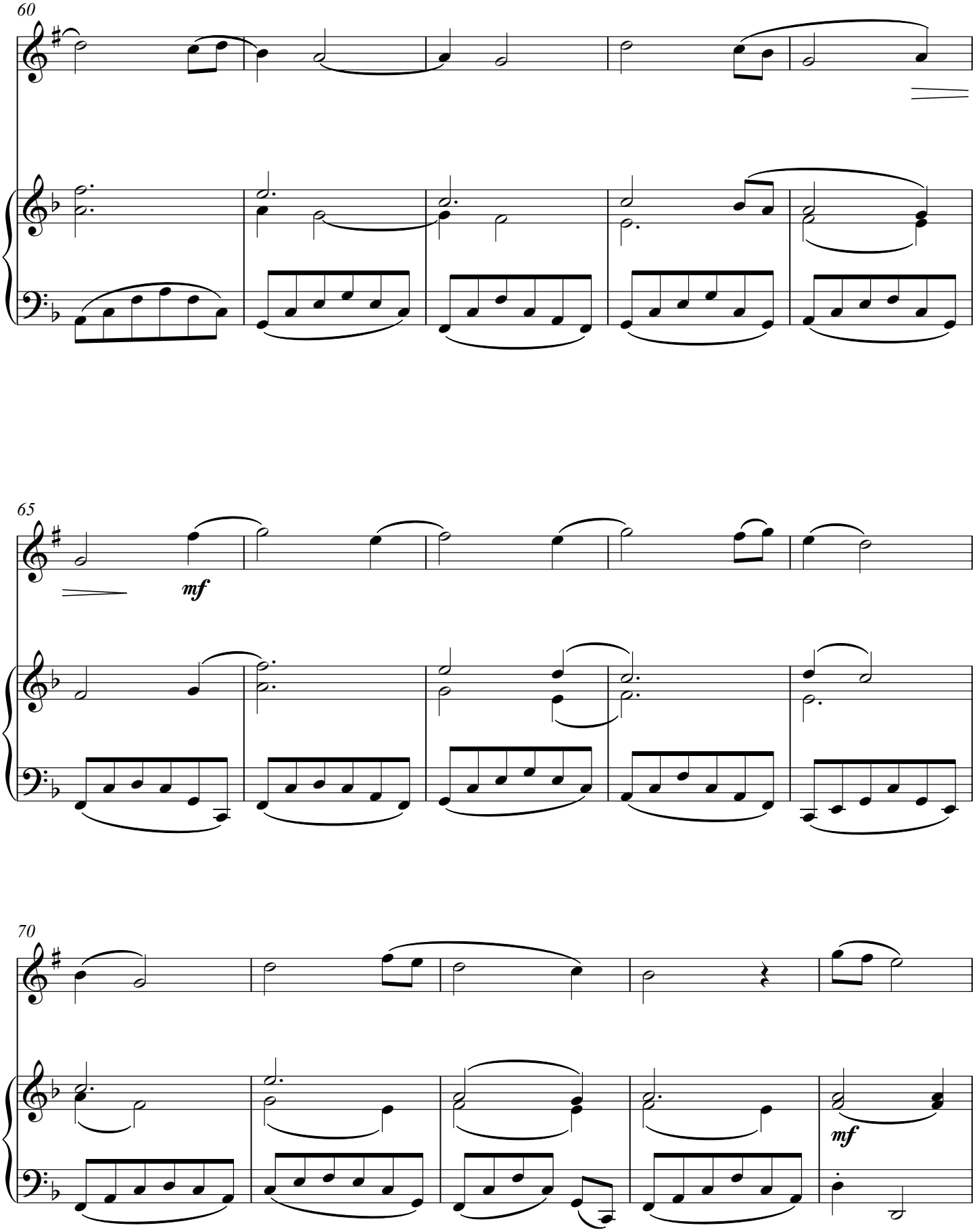

77
mp
p
mp
80
p
mp
p
pp
83
rall.
mf
rall.
mp
mf

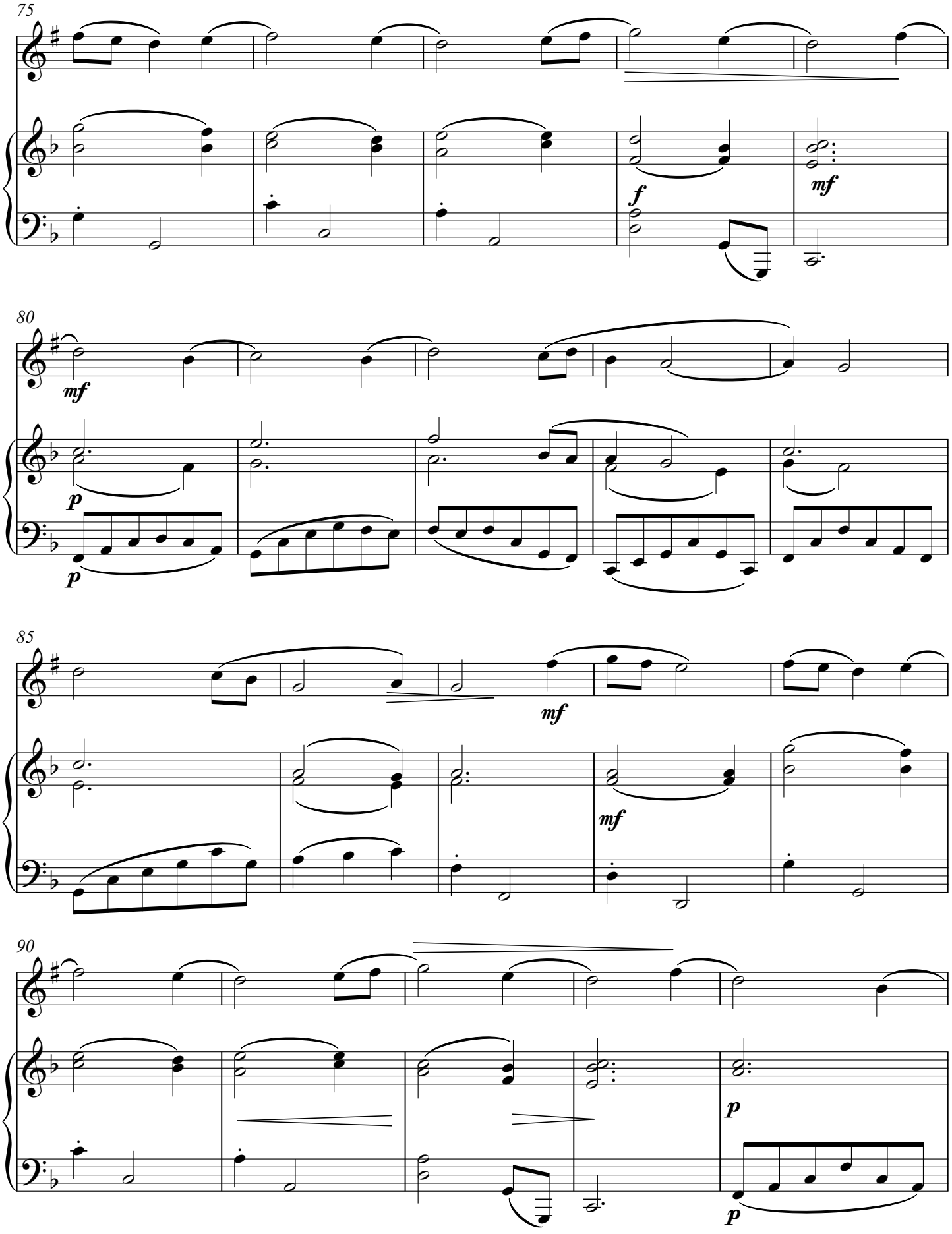
Sonata Para clarinete y Piano
II
Scherzo

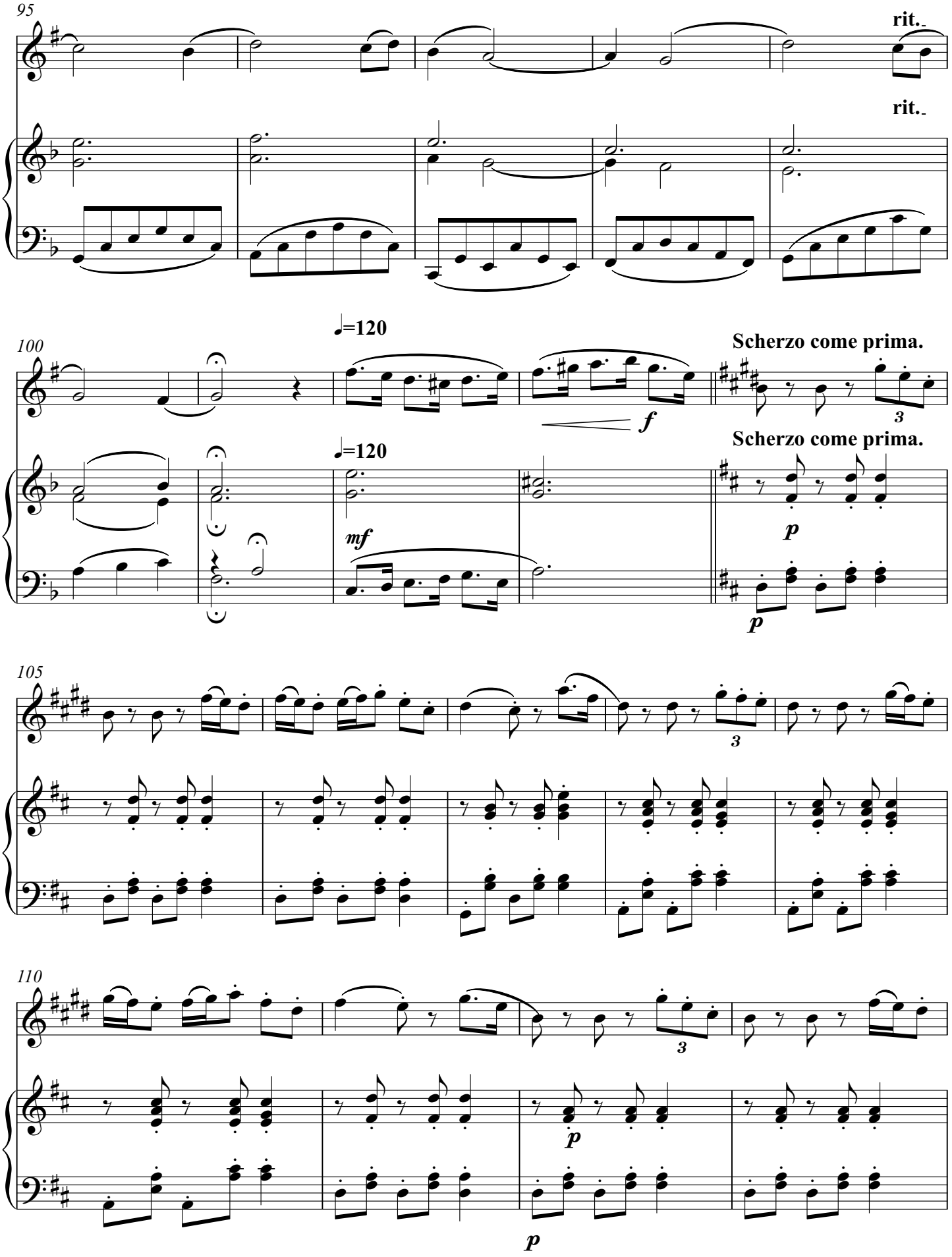


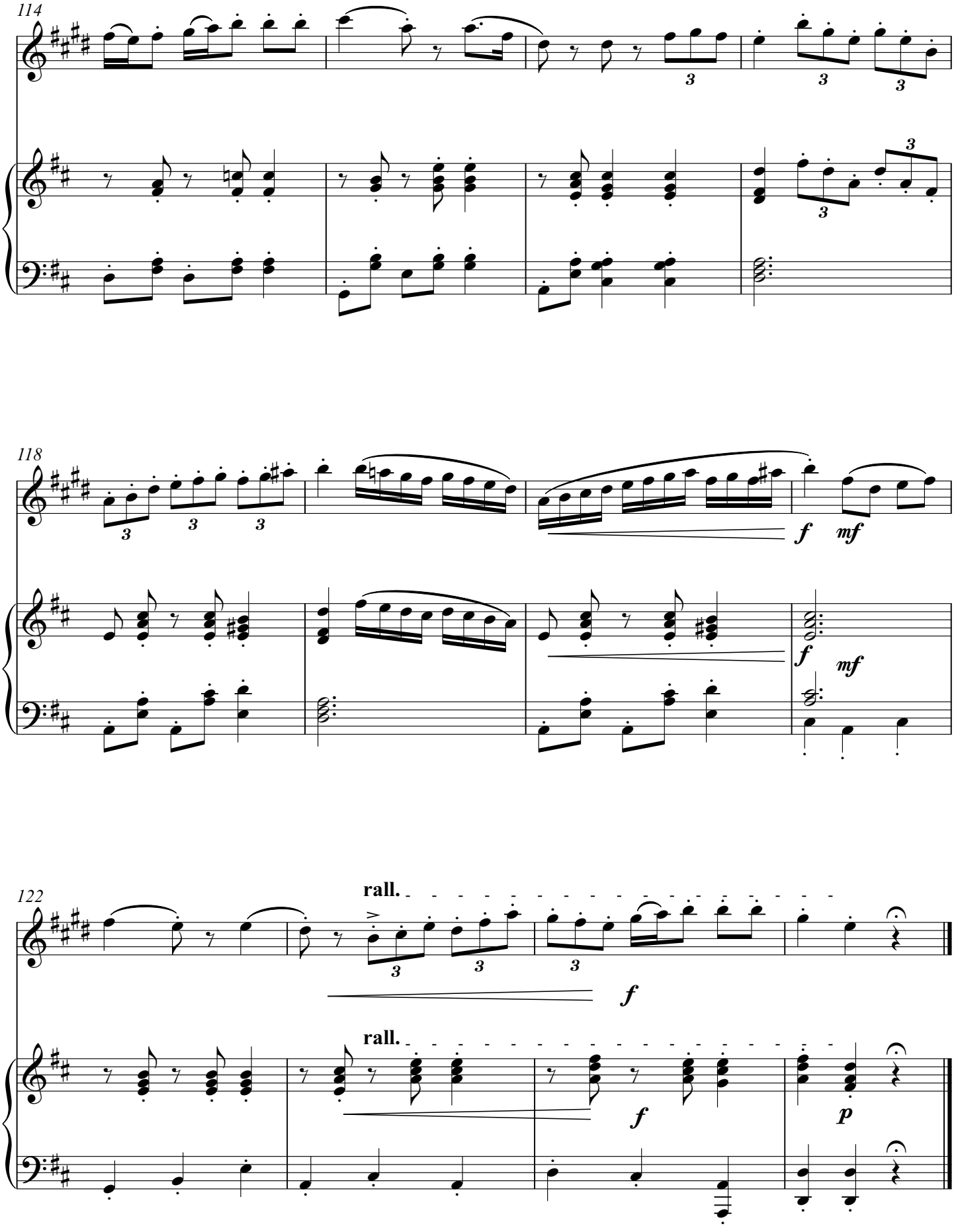

20
f
mp
p
mf
mp
25
mp
mf
f
p
mf
p
pp
30
f
mf
35
p


40
p
45
50
rall.
♩=95
rall.
♩=95
mf
55
Trio
mf
mp
pp
Trio
mf

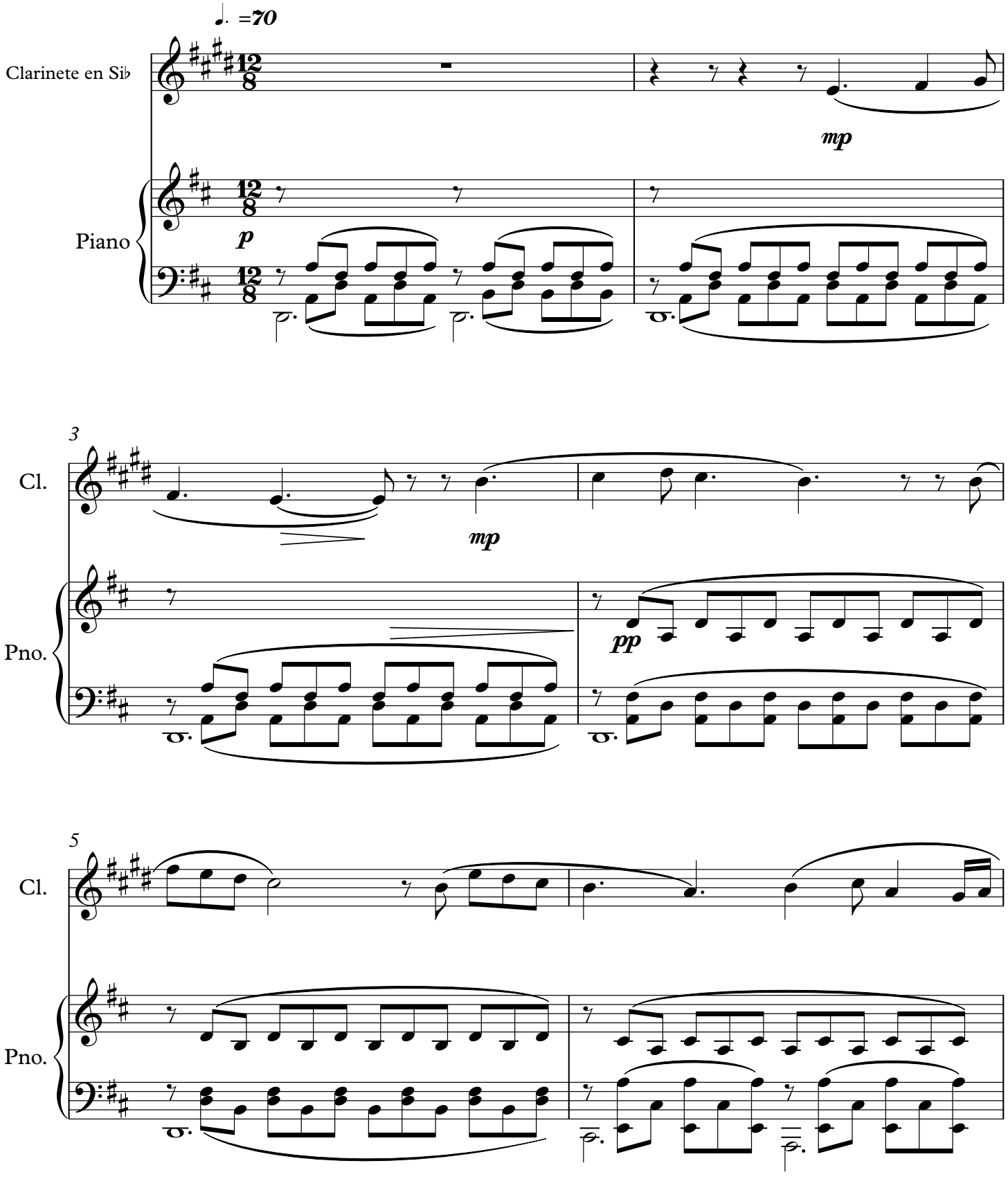

60
65
mf
70
mf

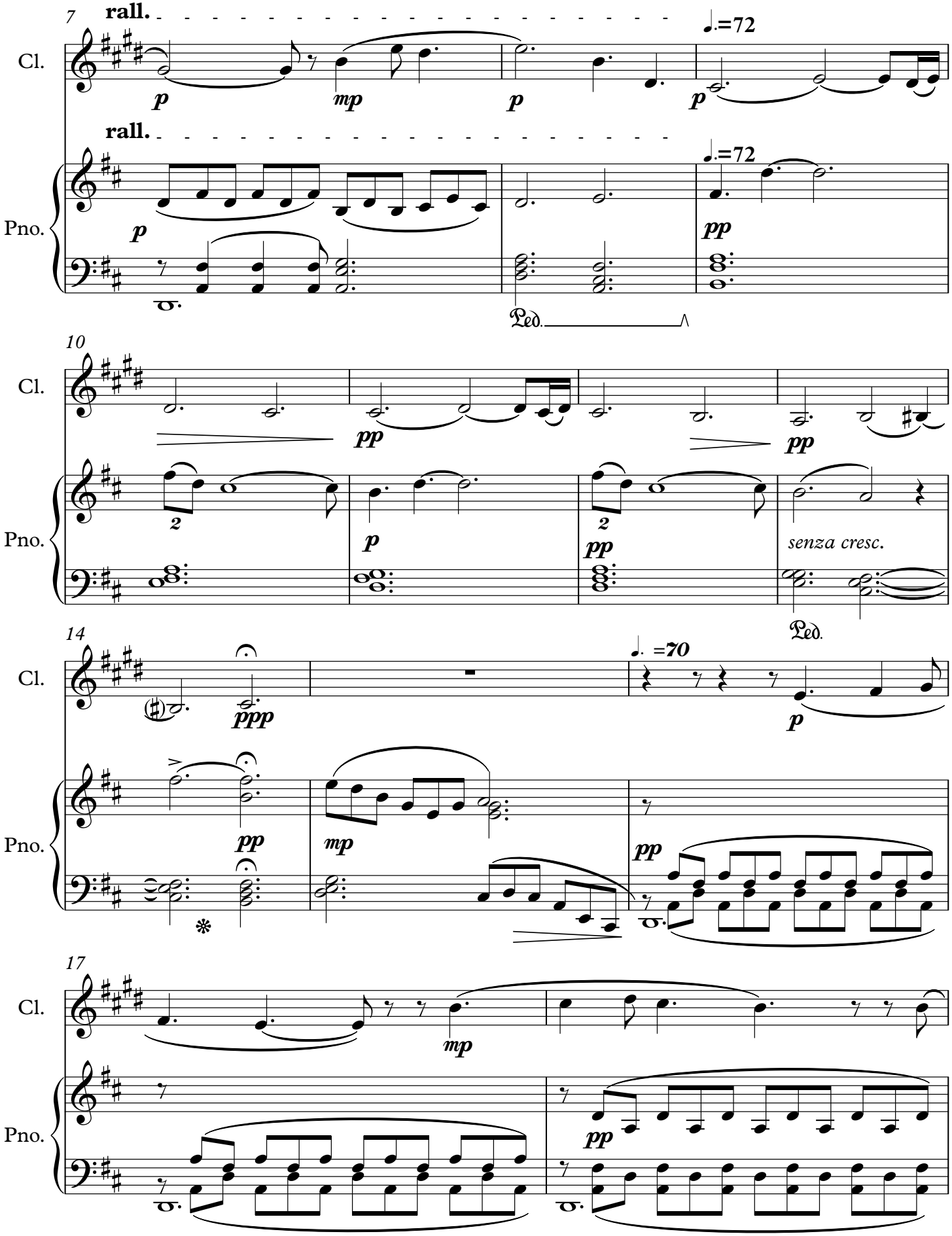

75
f
mf
80
mf
p
p
85
mf
mf
90
p
p

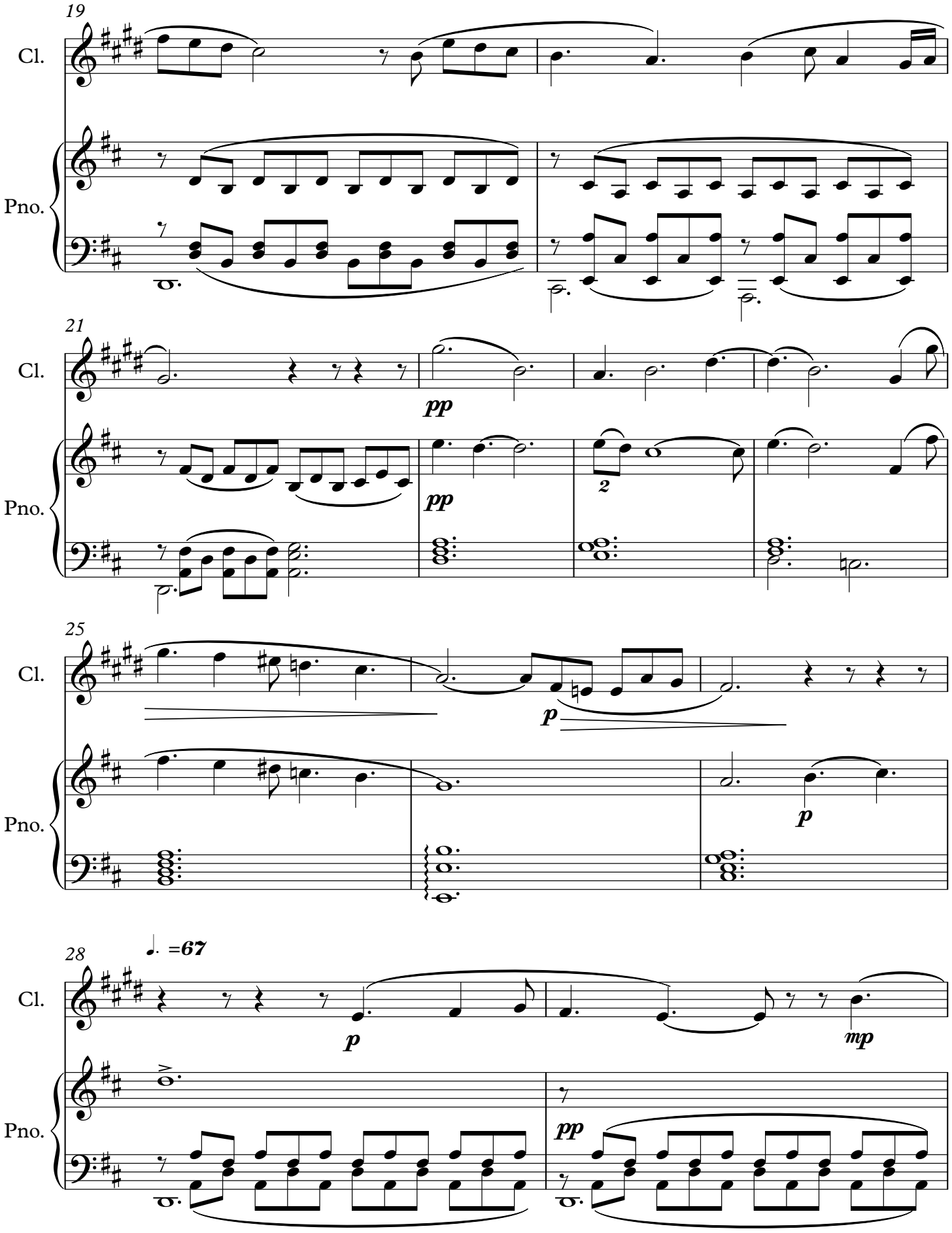

95
rit.
rit.
100
♩=120
Scherzo come prima.
f
♩=120
Scherzo come prima.
mf
p
p
105
3
110
3
p
p

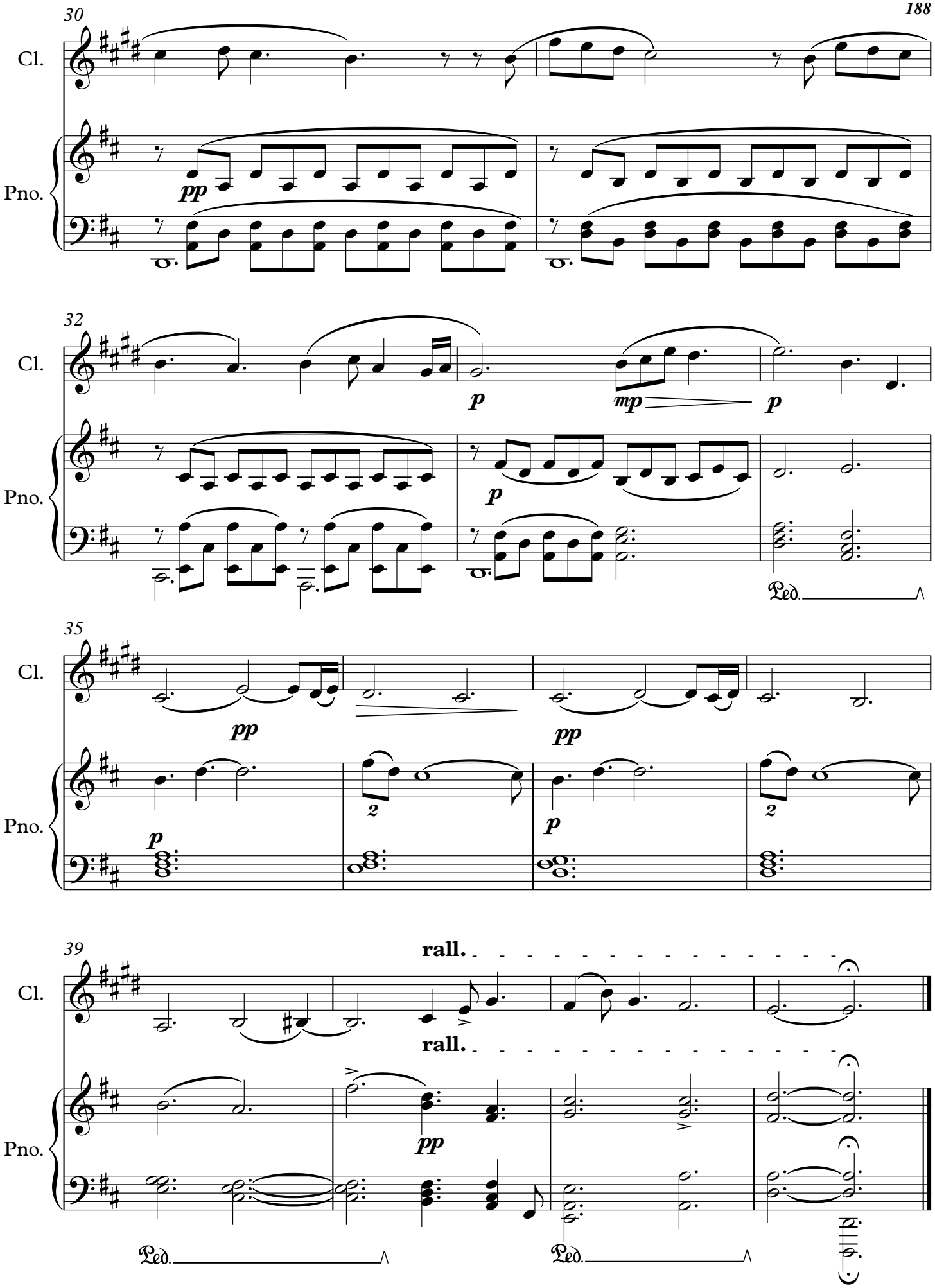

114
118
122
rall.
rall.
f
mf
f
mf
f
f
p

Sonata Para Clarinete y Piano.
III - Intermezzo

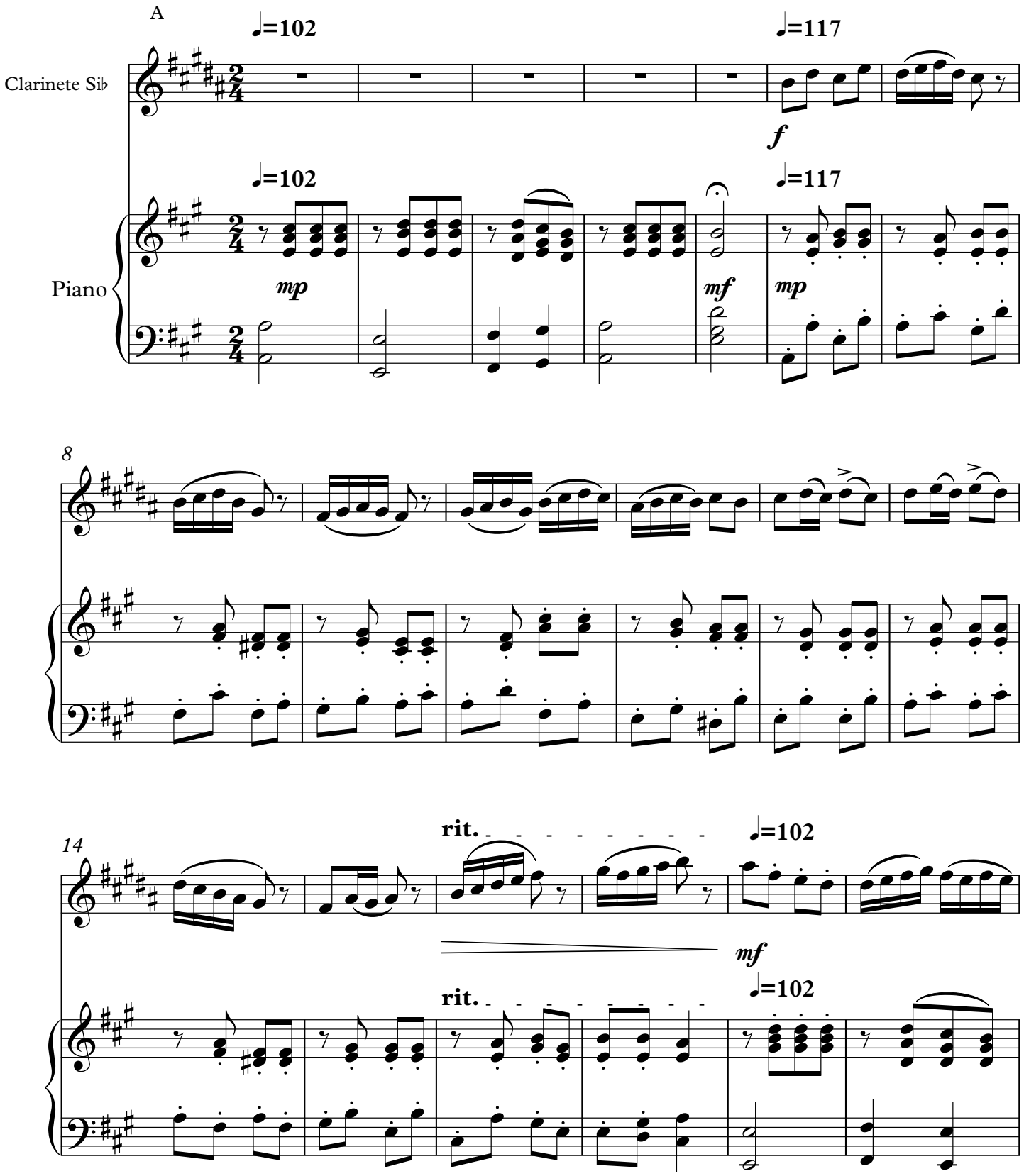


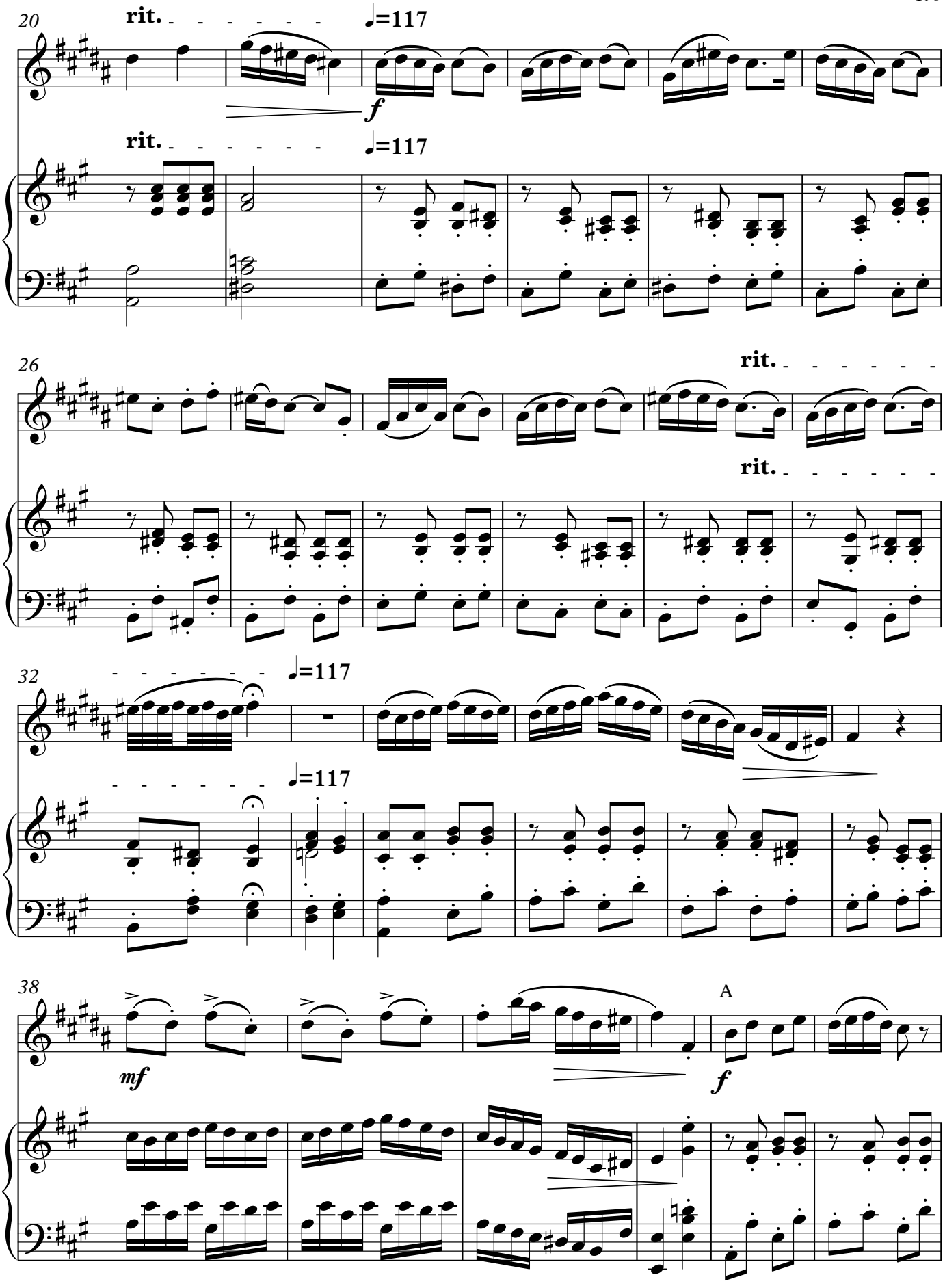

7
rall.
Cl.
p
mp
p
p
♩.=72
rall.
Pno.
p
pp
Ped.
10
Cl.
pp
pp
Pno.
2
p
2
pp
senza cresc.
Ped.
14
Cl.
ppp
♩. =70
p
Pno.
pp
mp
pp
17
Cl.
mp
Pno.
pp

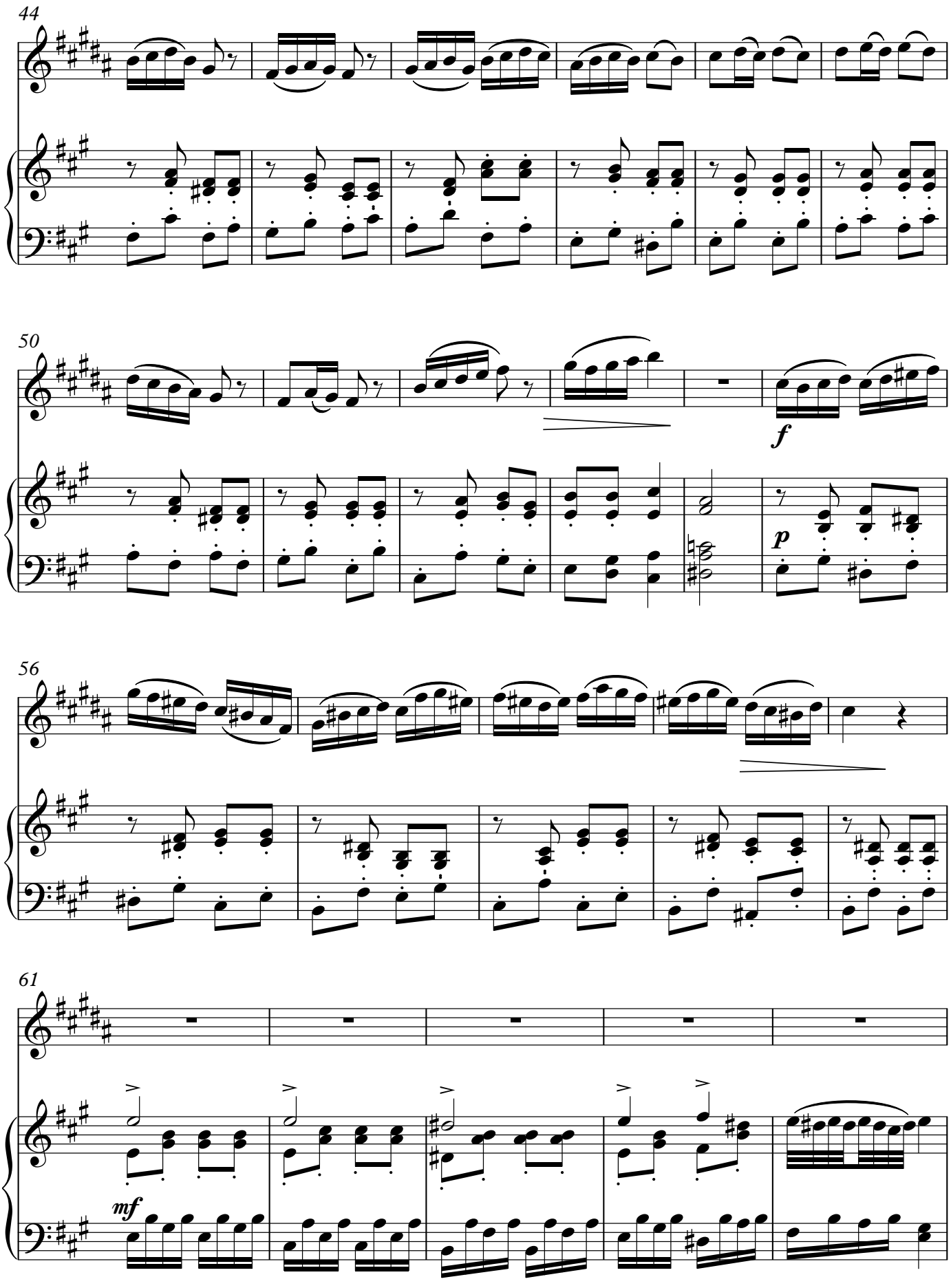

19
Cl.
Pno.
21
Cl.
pp
Pno.
pp
2
25
Cl.
p
Pno.
p
28
♩. =67
Cl.
p
mp
Pno.
pp

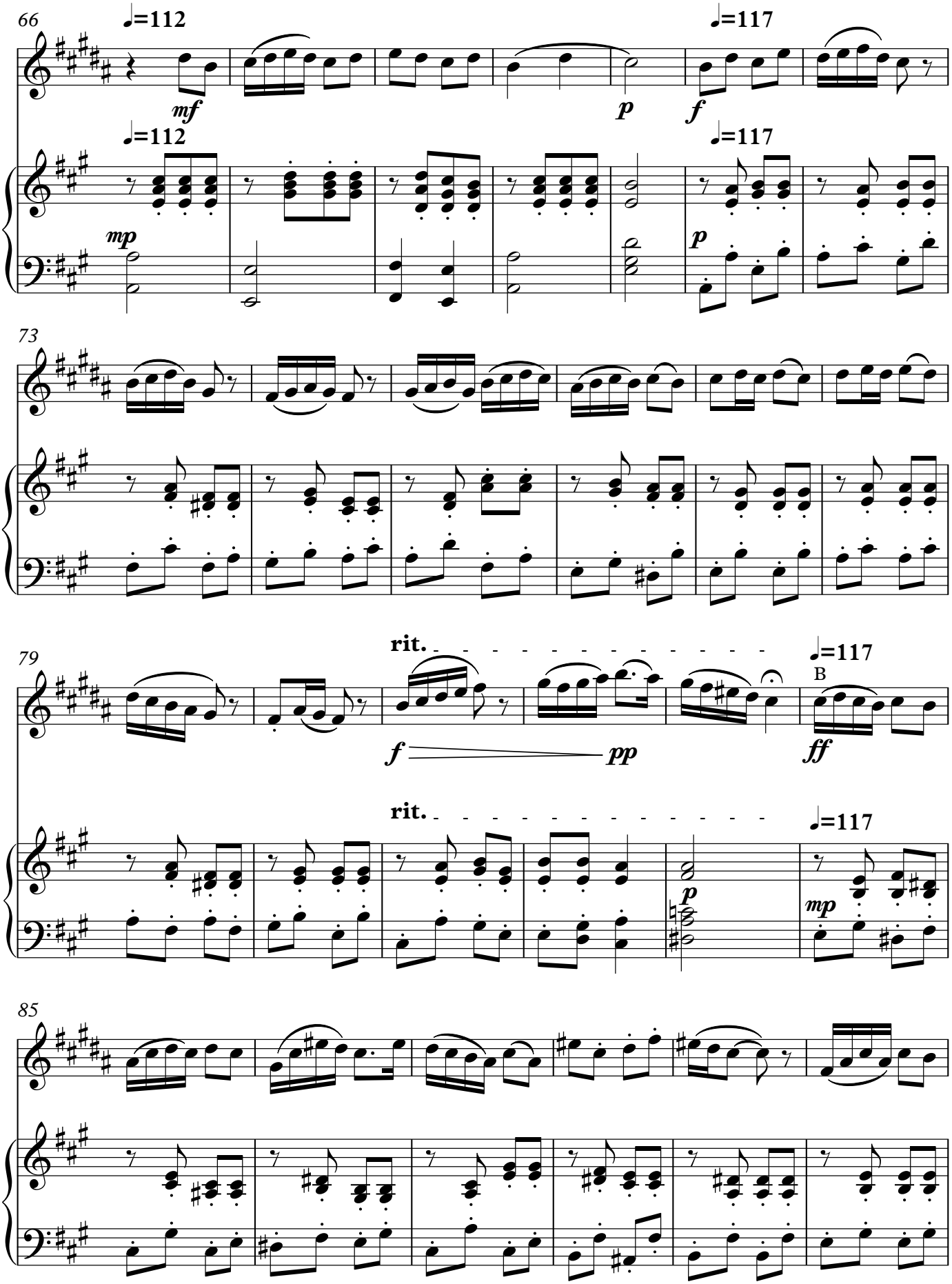

30
Cl.
Pno.
pp
32
Cl.
Pno.
p
mp
p
p
Ped.
35
Cl.
Pno.
pp
pp
p
2
p
2
39
Cl.
Pno.
rall.
rall.
pp
Ped.
Ped.

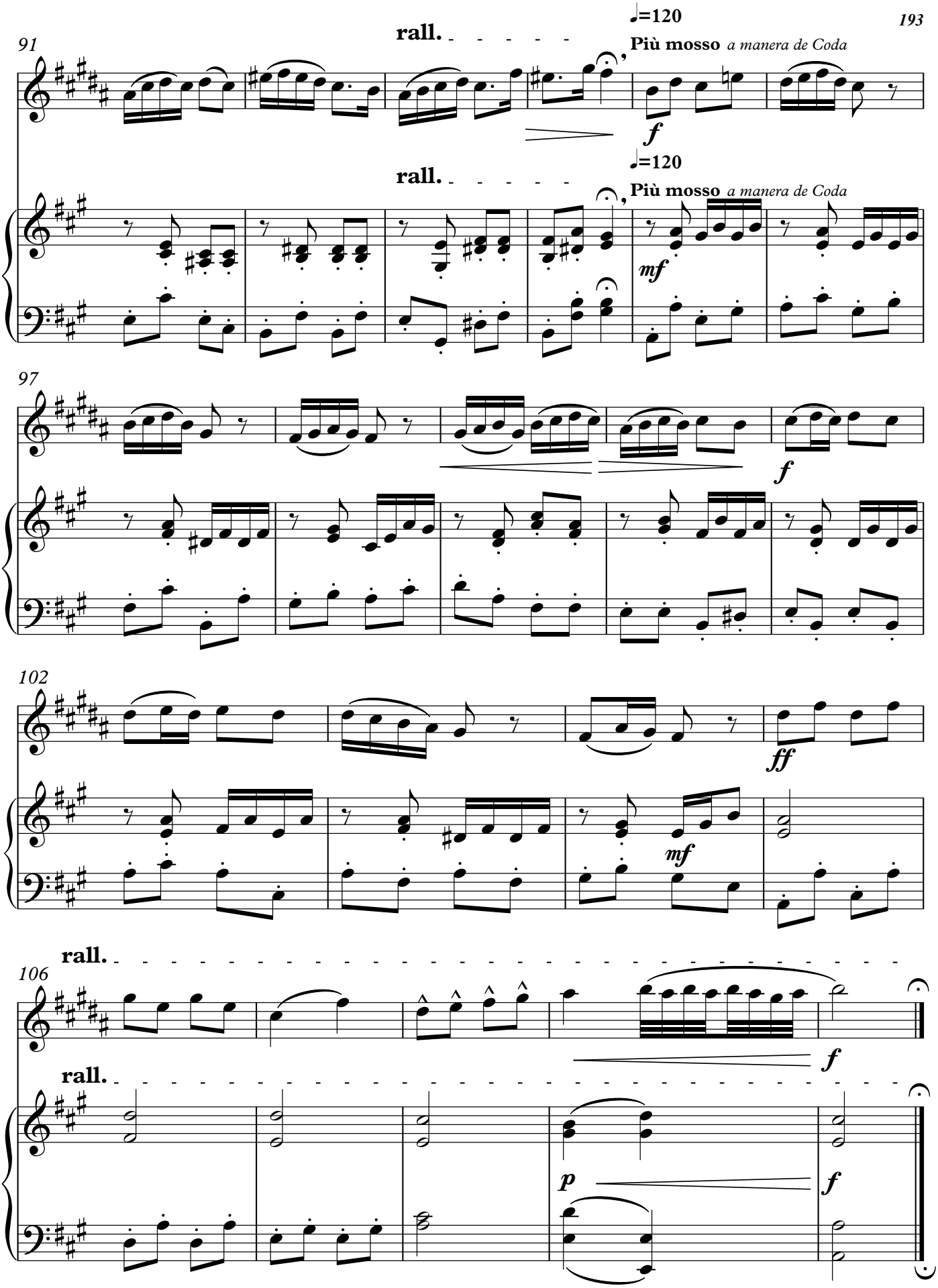
Sonata para clarinete y piano.
IV
Rondó Finale




20
rit.
♩=117
f
rit.
♩=117
26
rit.
rit.
32
♩=117
♩=117
38
mf
A
f


44
50
f
p
56
61
mf
leggiero

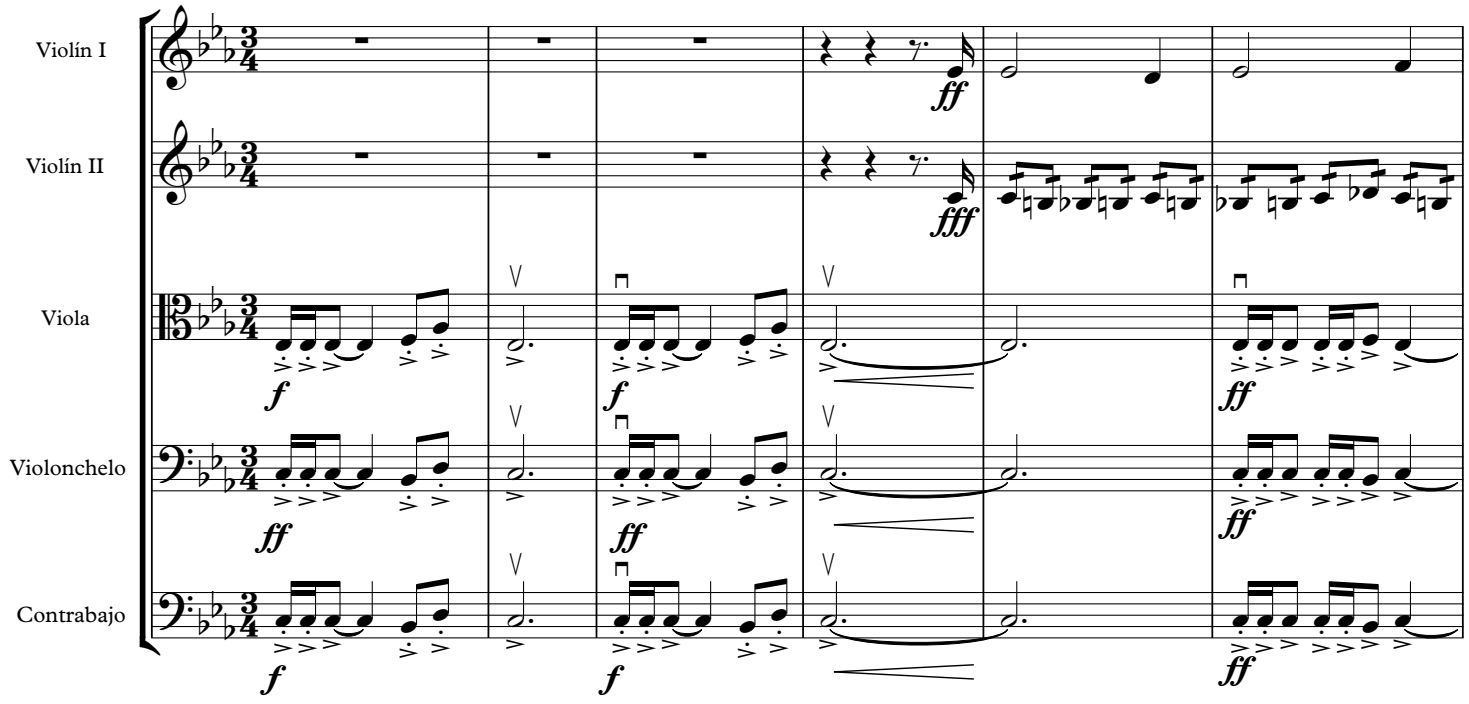

66
♩=112
mf
p
♩=117
f
♩=112
mp
♩=117
p
73
79
rit.
♩=117
B
f
pp
ff
rit.
♩=117
p
mp
85

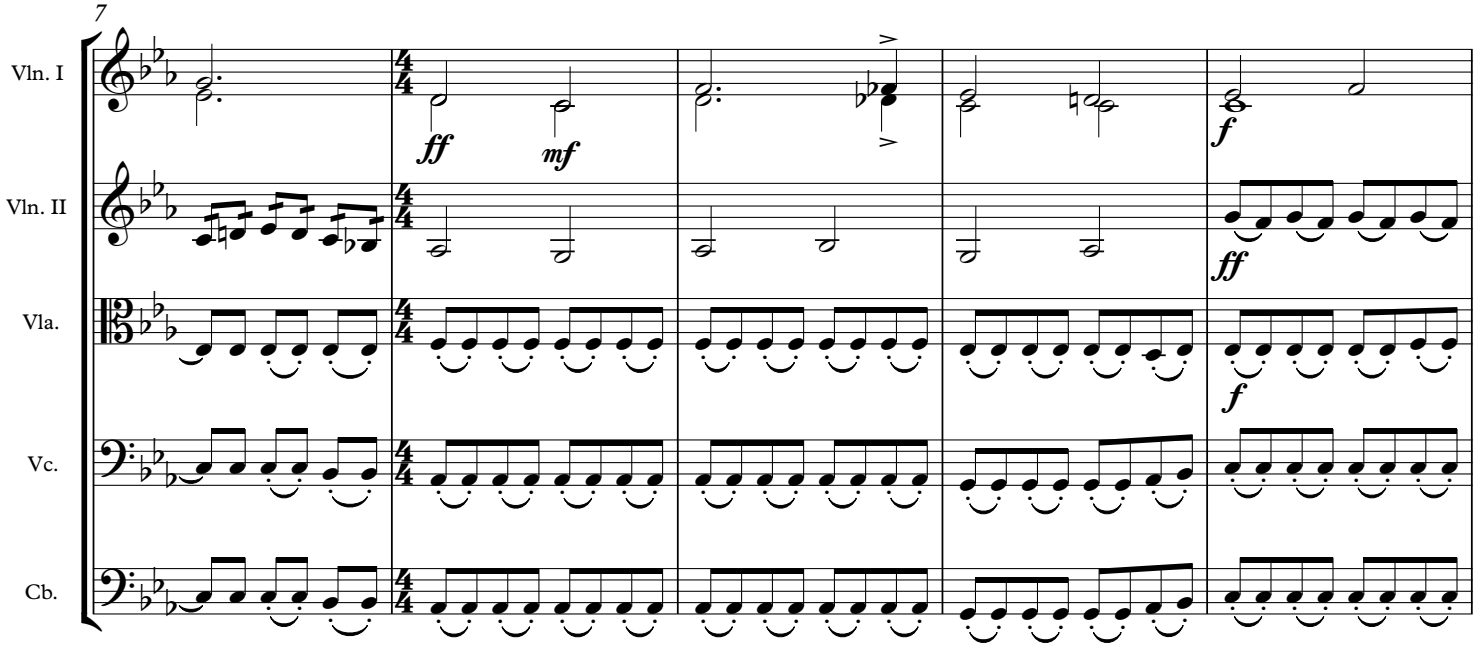

91
rall.
♩=120
Più mosso a manera de Coda
f
rall.
♩=120
Più mosso a manera de Coda
mf
97
f
102
ff
mf
106
rall.
f
rall.
p
f

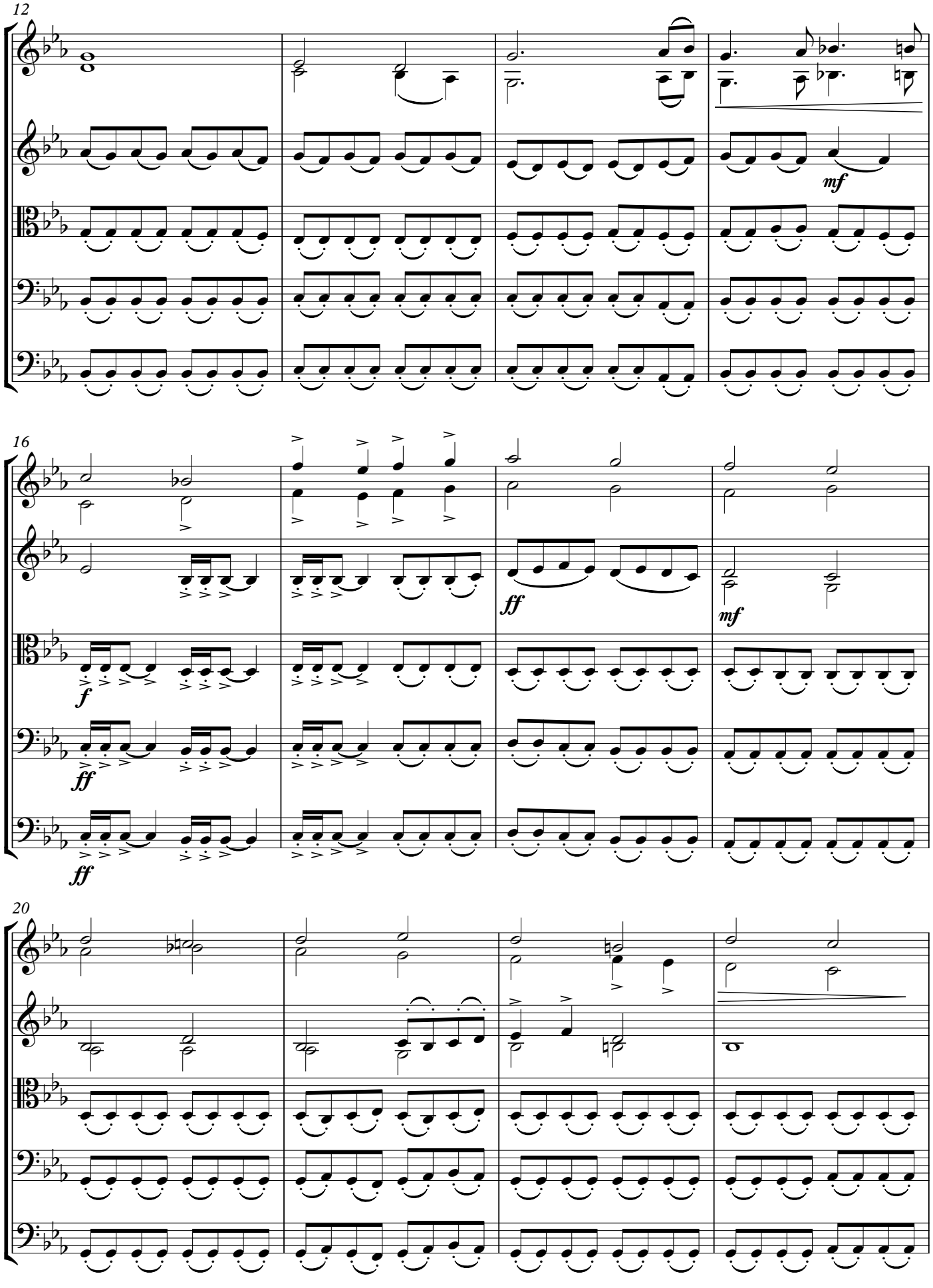
Orquesta de Cuerdas
I
Aquarius Mass

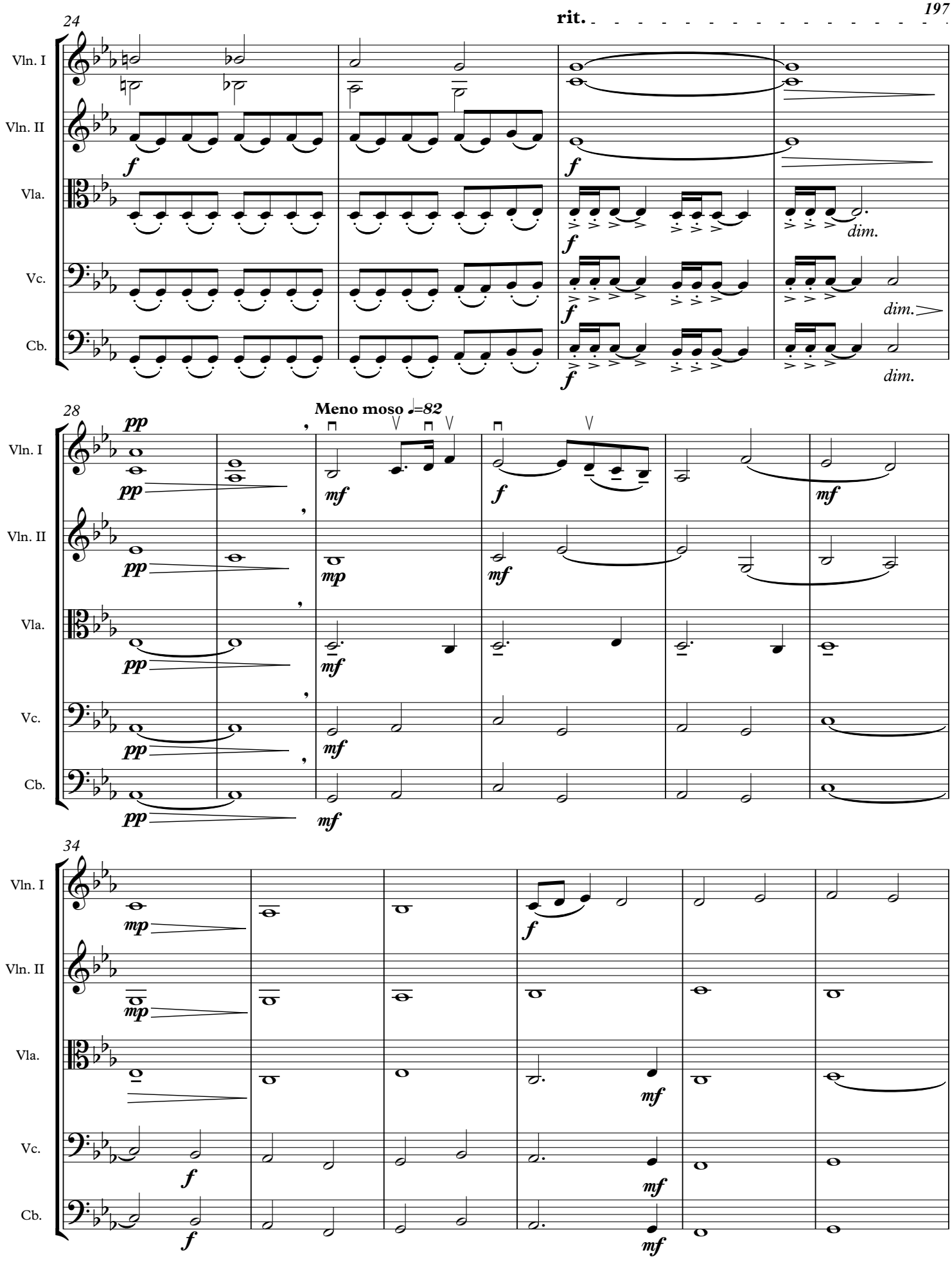
Ramses Lara Alvarez

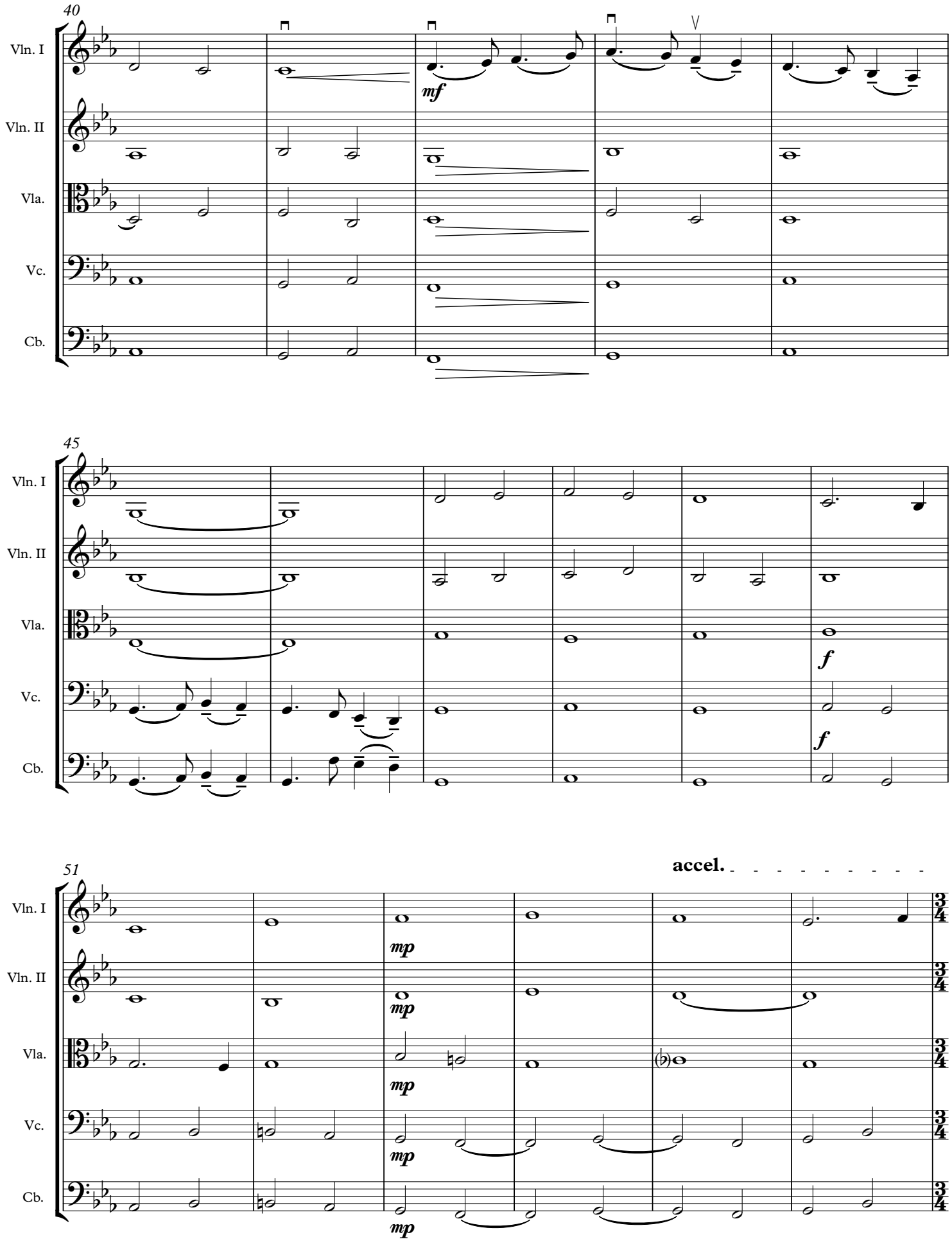
Allegro dramatico ♩ = 100

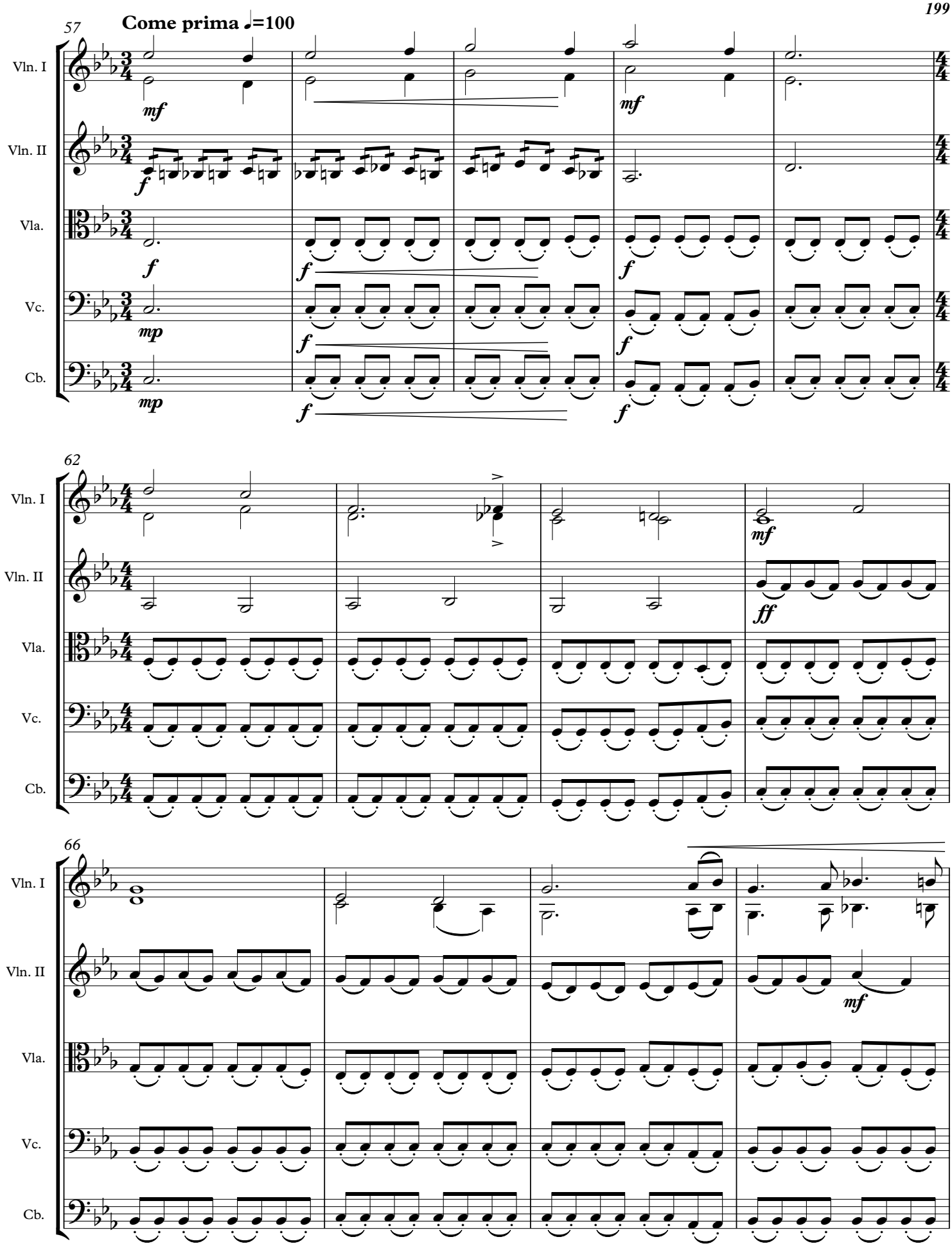


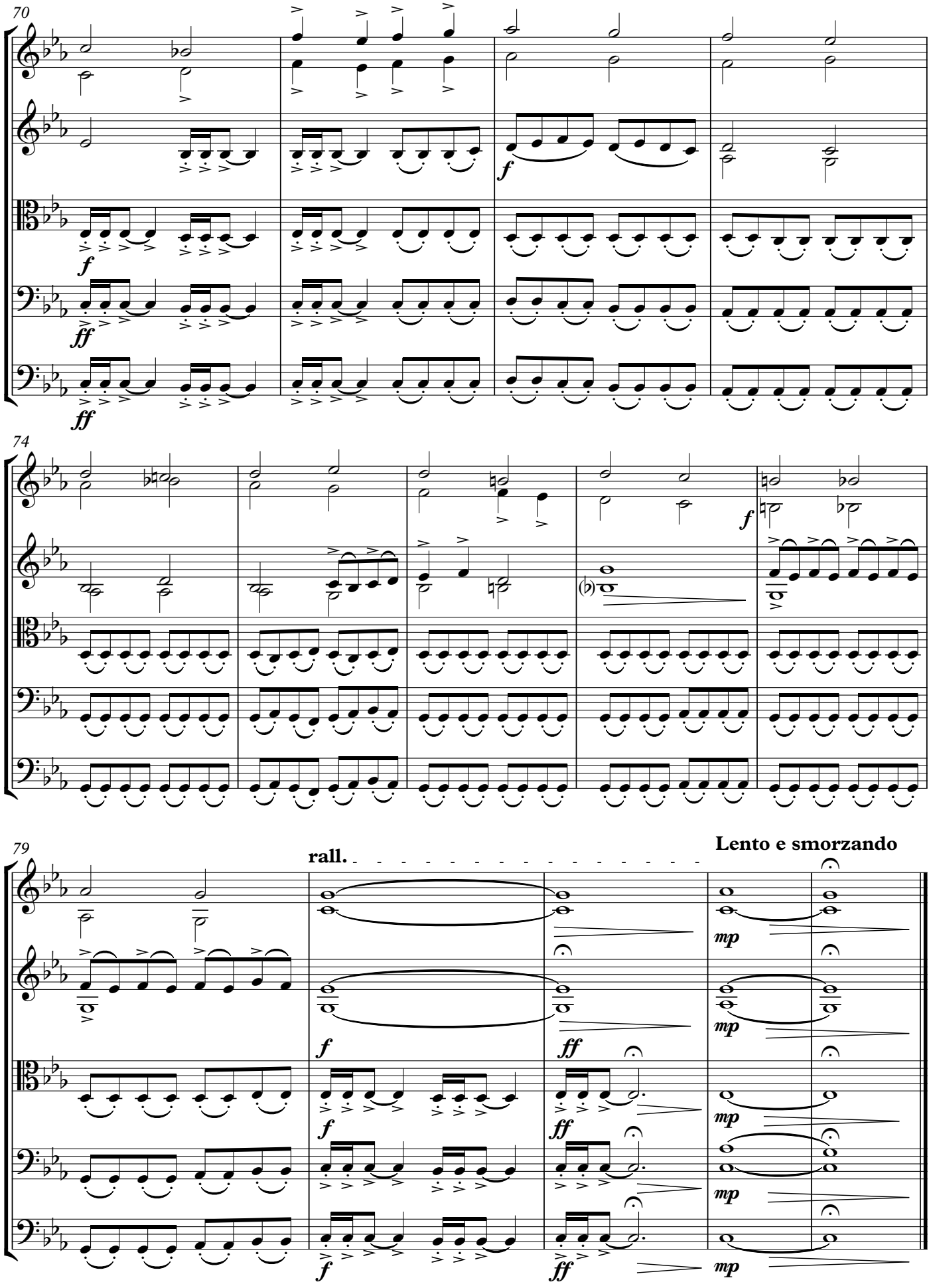



12
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
16
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
ff
ff
ff
mf
20
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


24
rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
dim.
28
Meno moso ♩=82
pp
mf
mp
34


40
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
45
f
f
51
accel.
mp
mp
mp
mp
3/4


57
Come prima ♩=100
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f
mp
62
ff
66

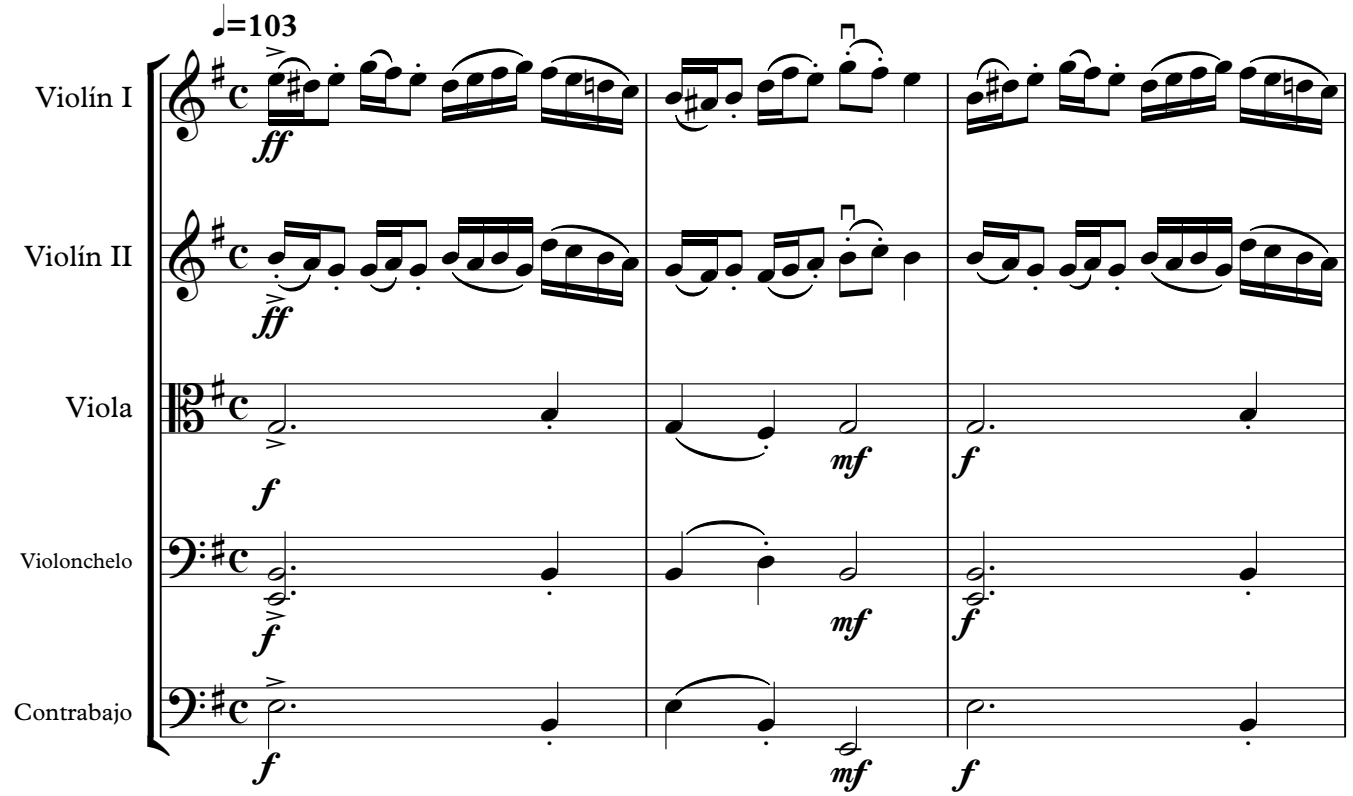

70
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
74
79
rall.
Lento e smorzando

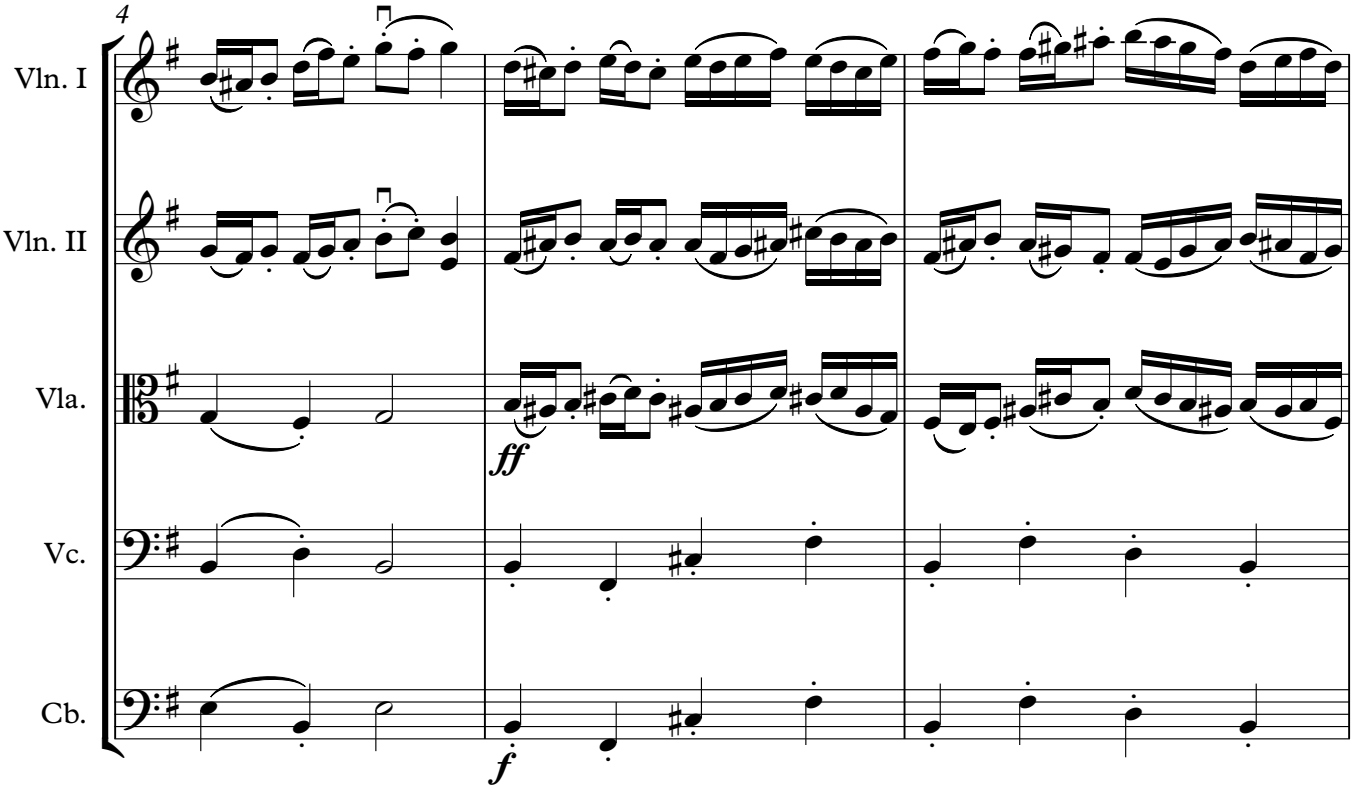
Orquesta de cuerdas

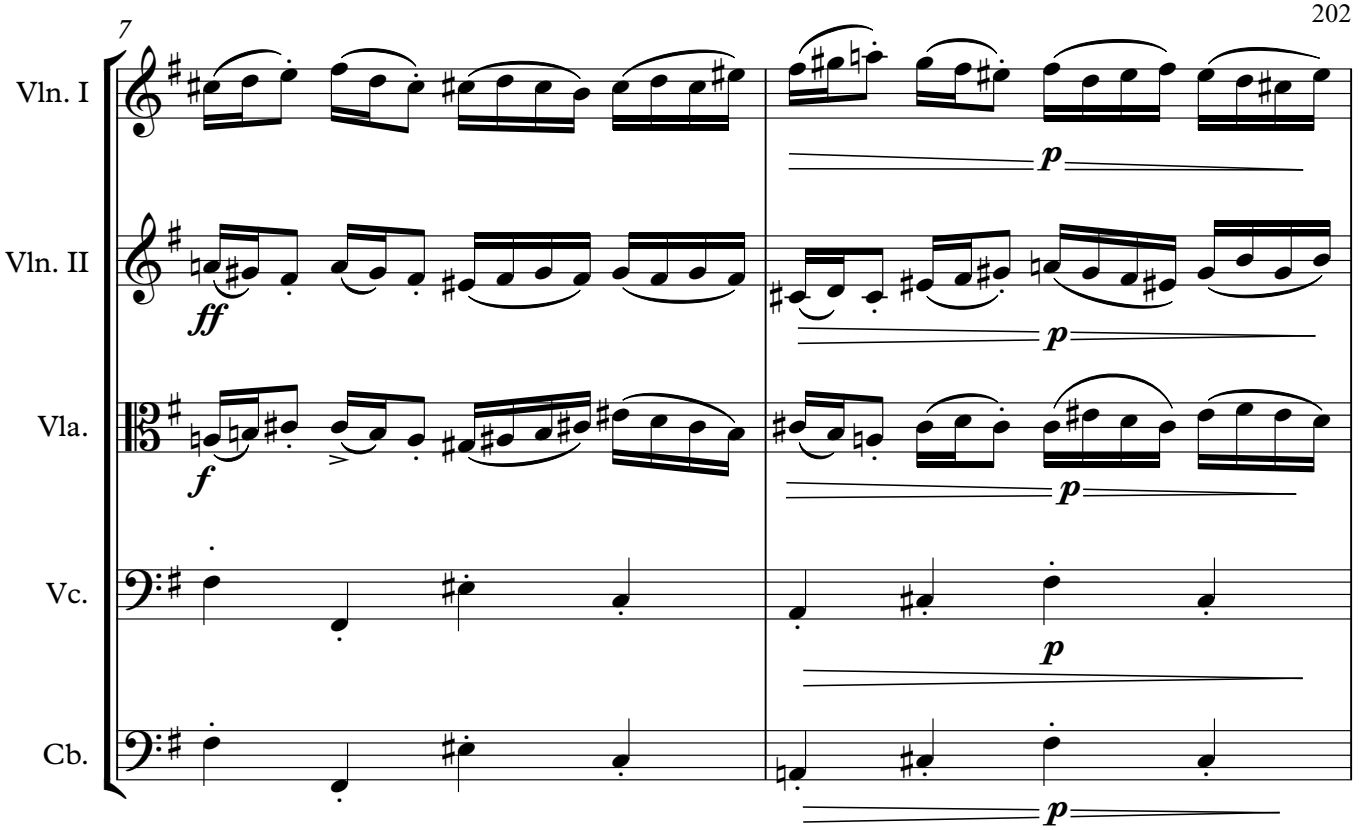
II

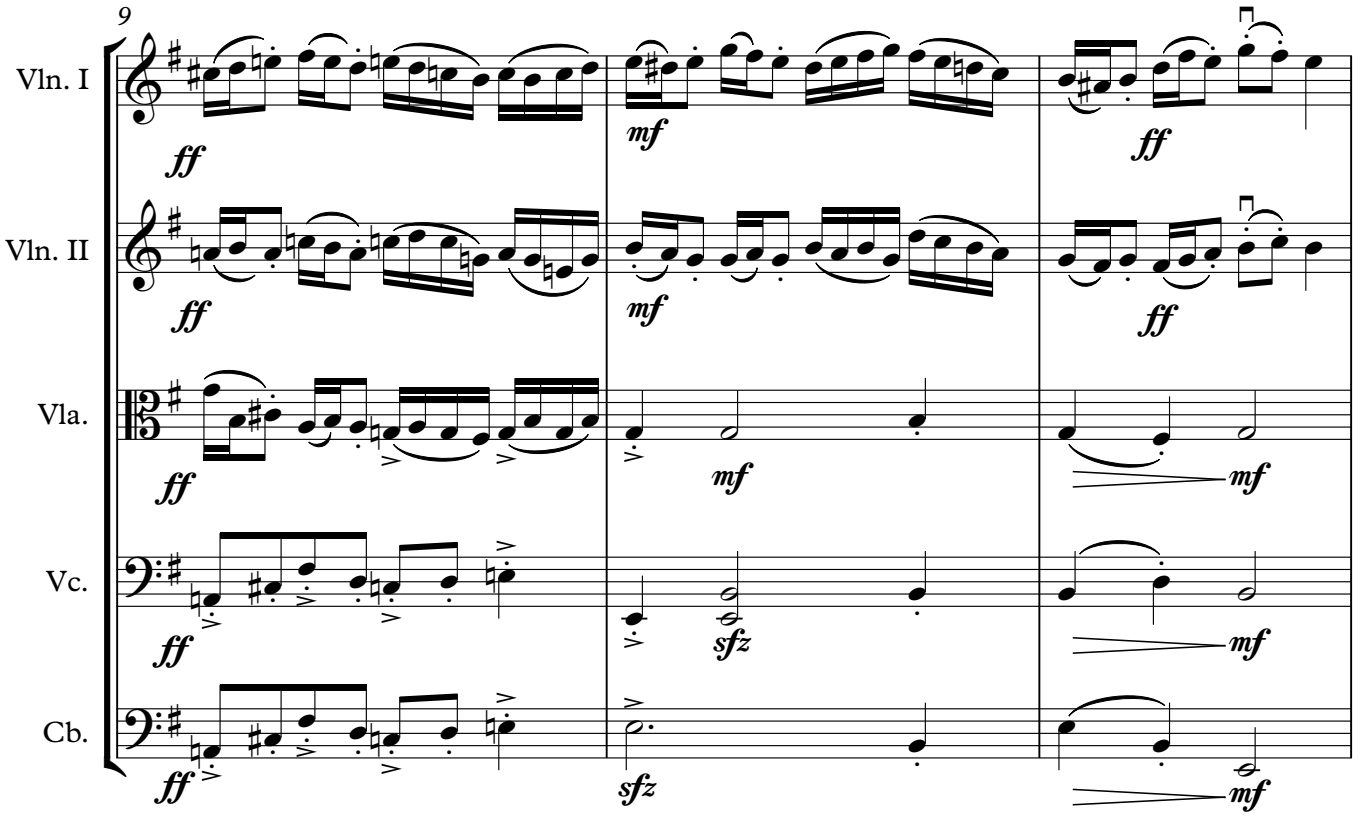
Marionette 6.16

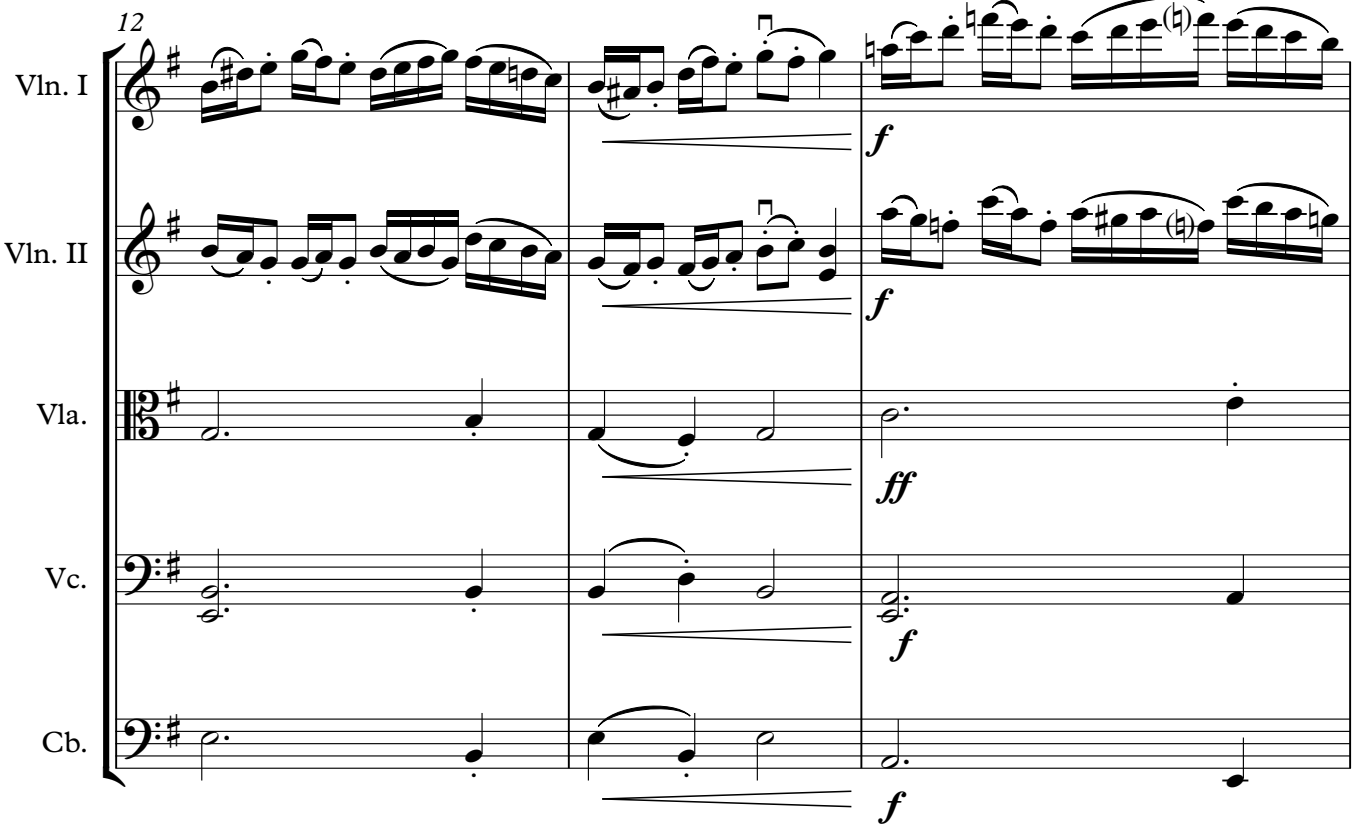
Ramses Lara Alvarez



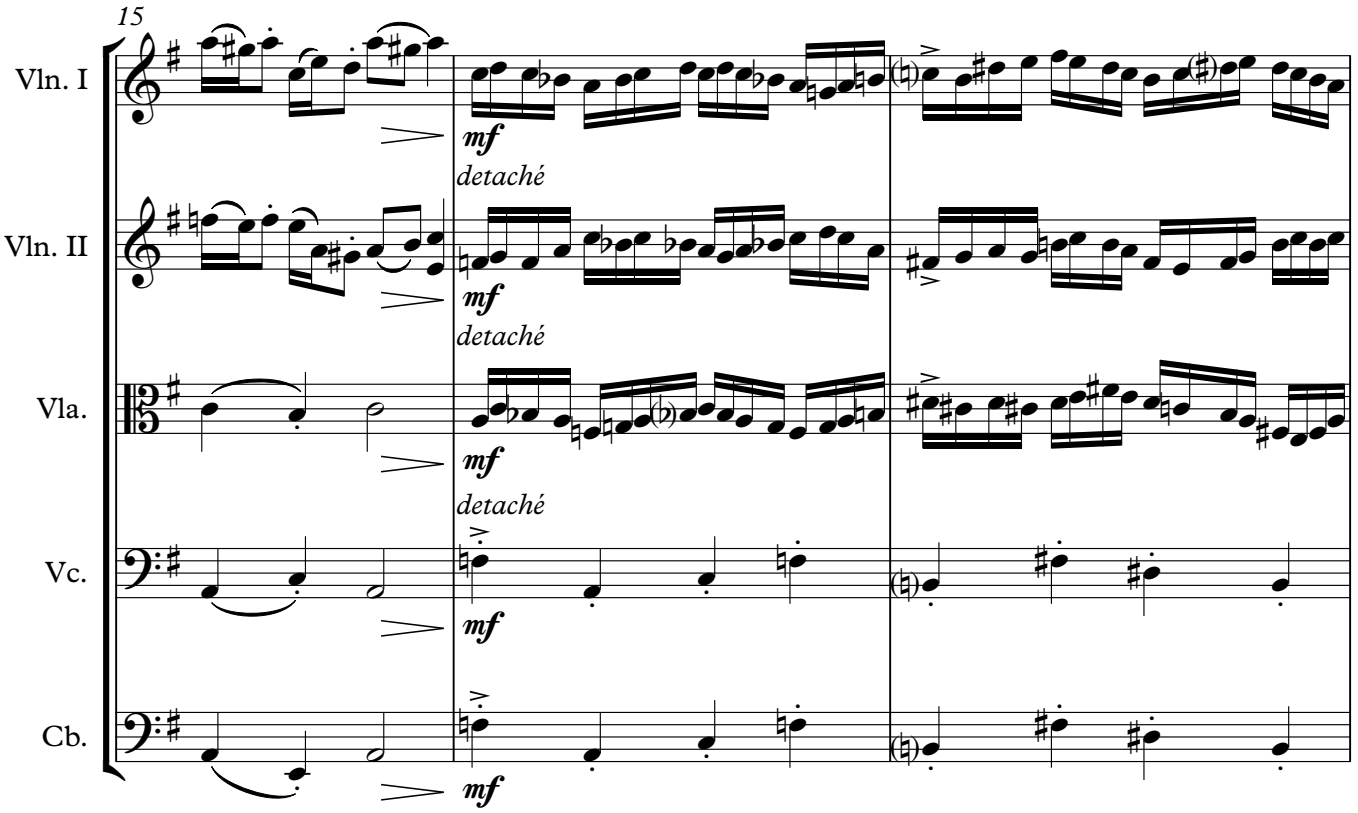


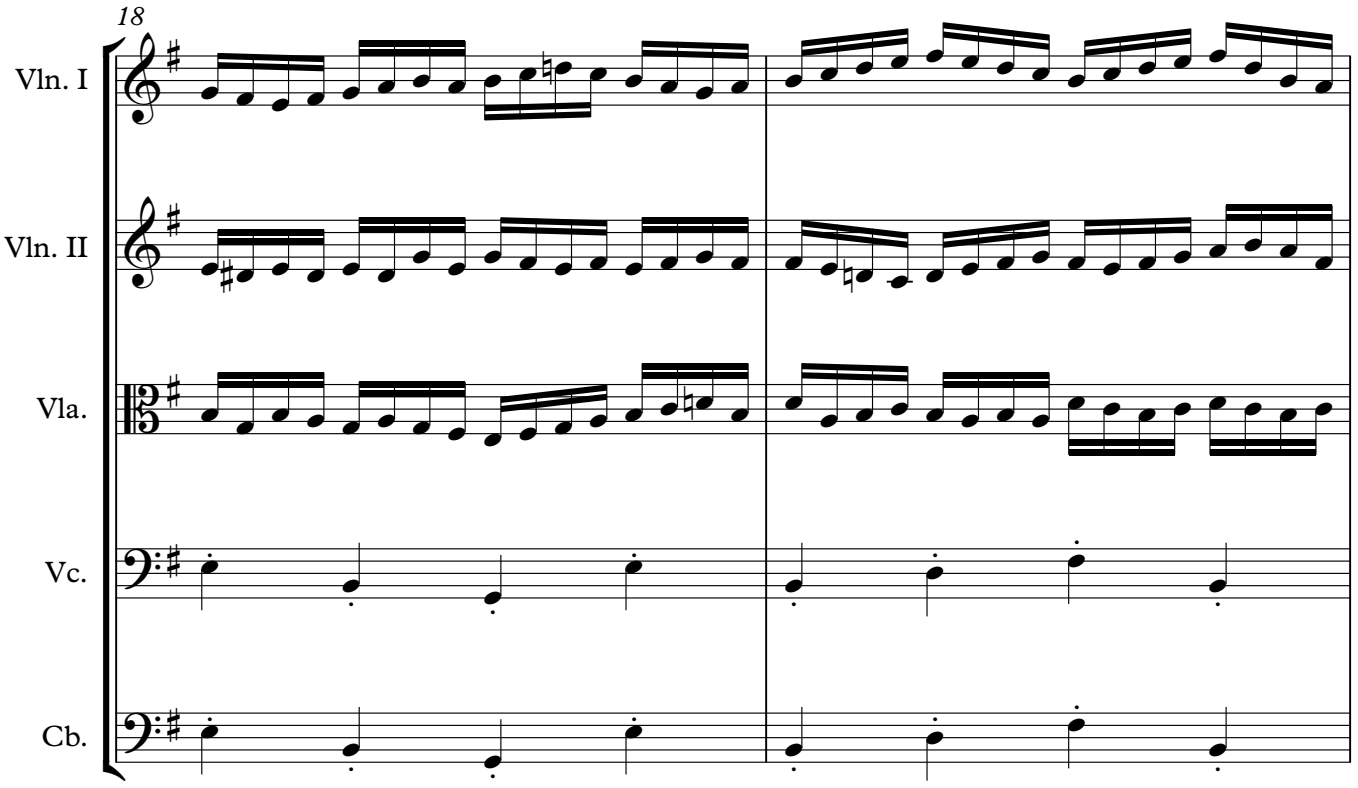

7
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
f
p

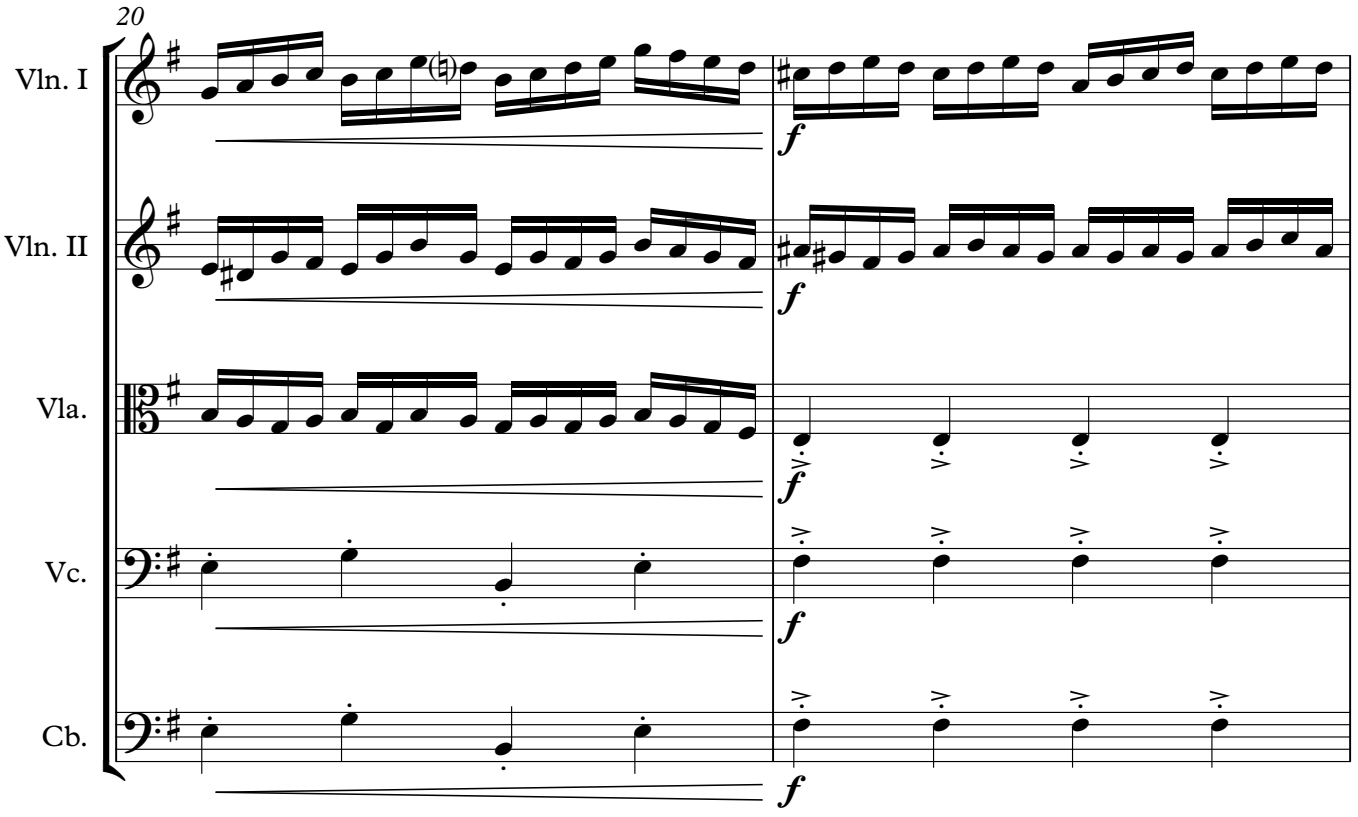

9
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
mf
sfz

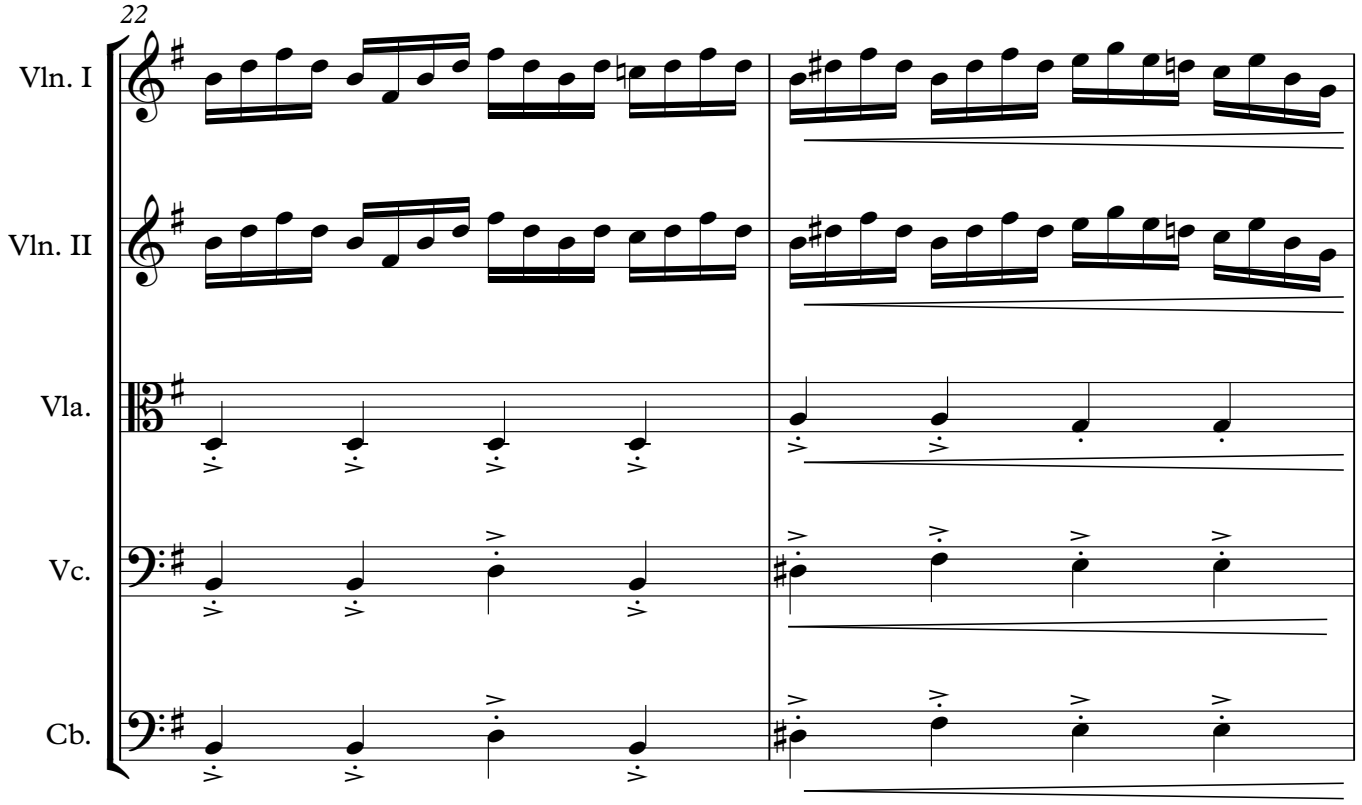

12
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
f
ff
f
f

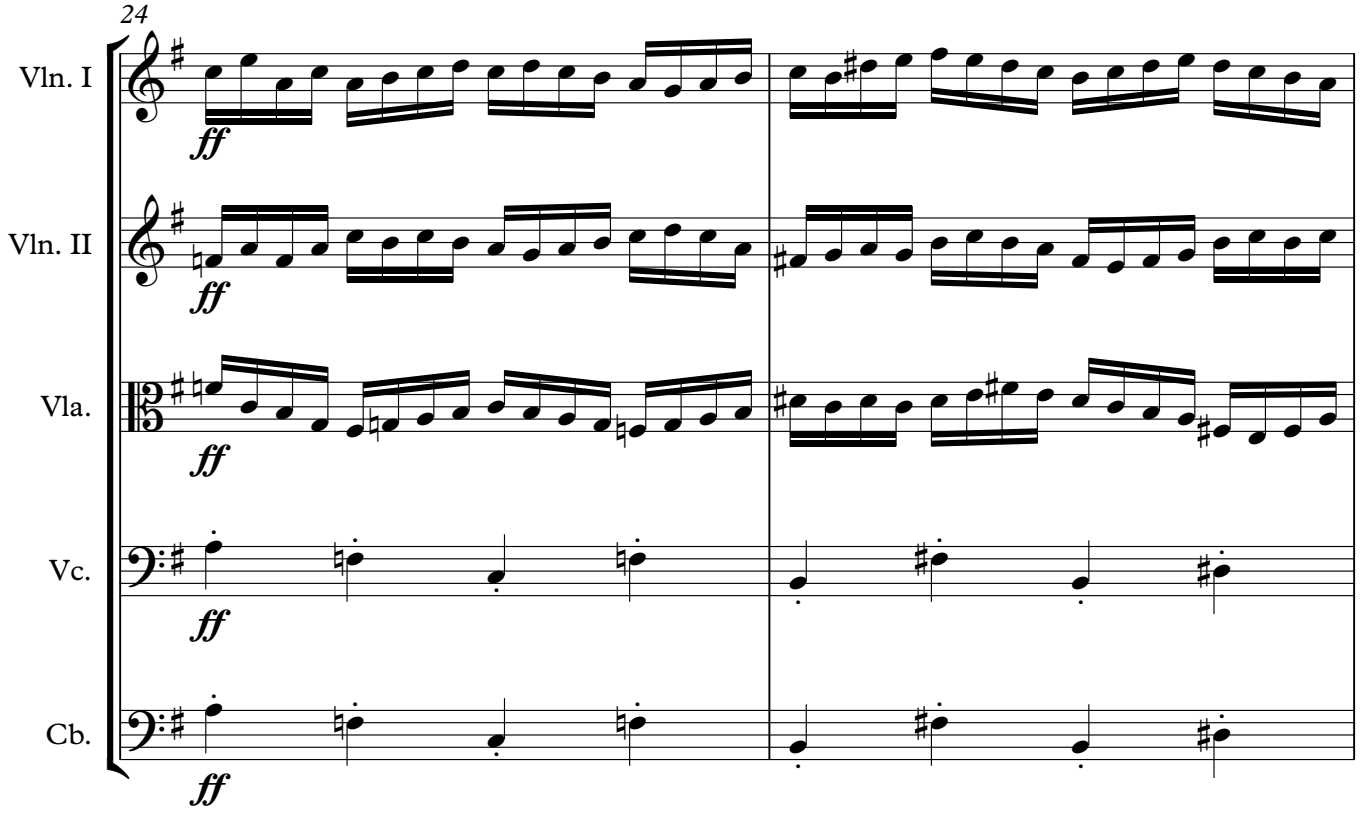
aquí

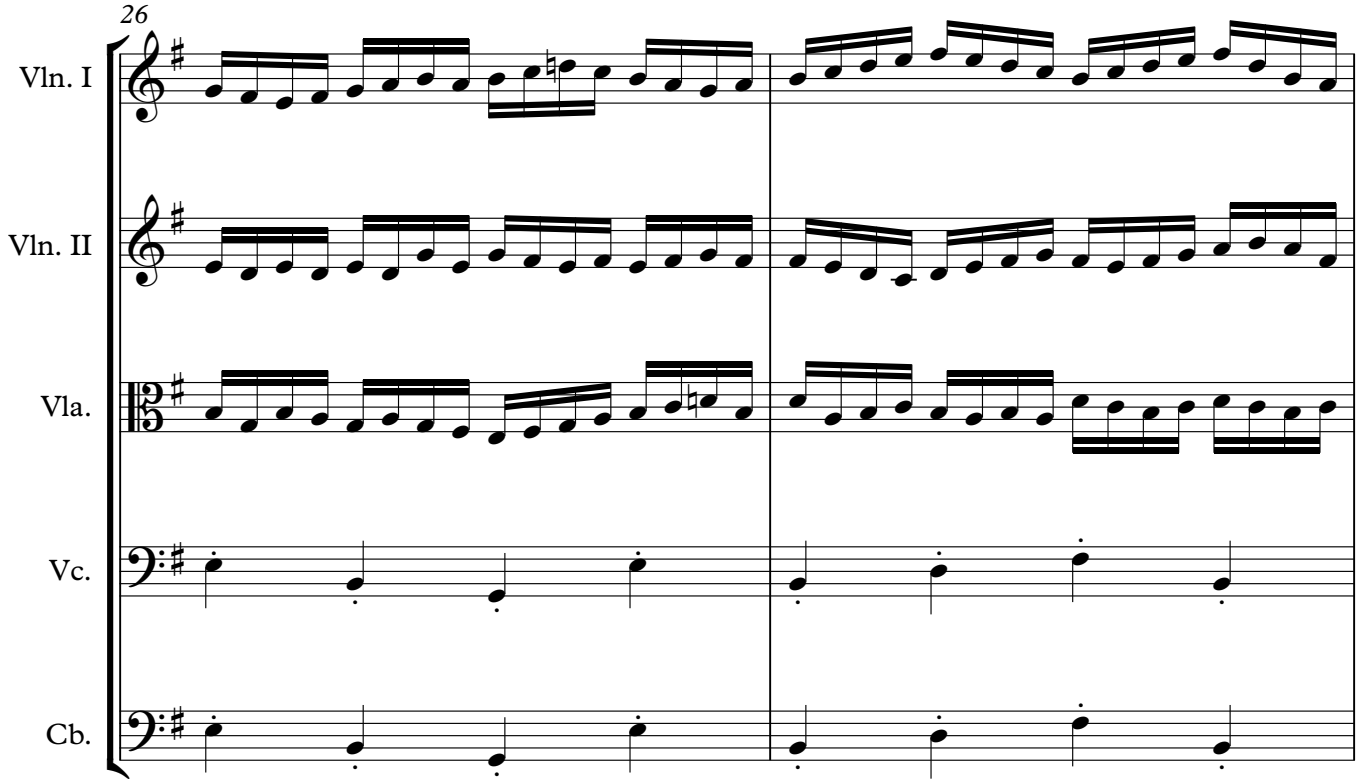

15
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
detaché
mf
detaché
mf
detaché
mf
mf

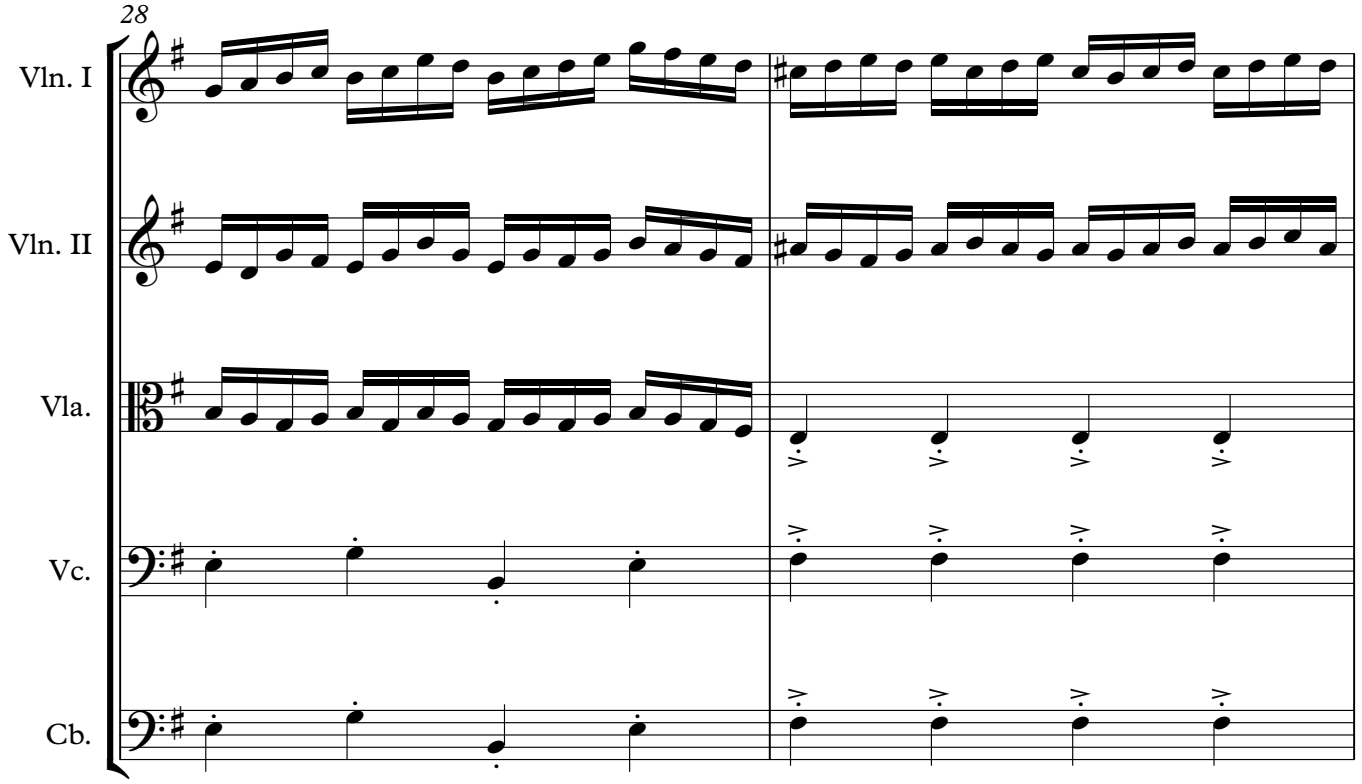

18
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

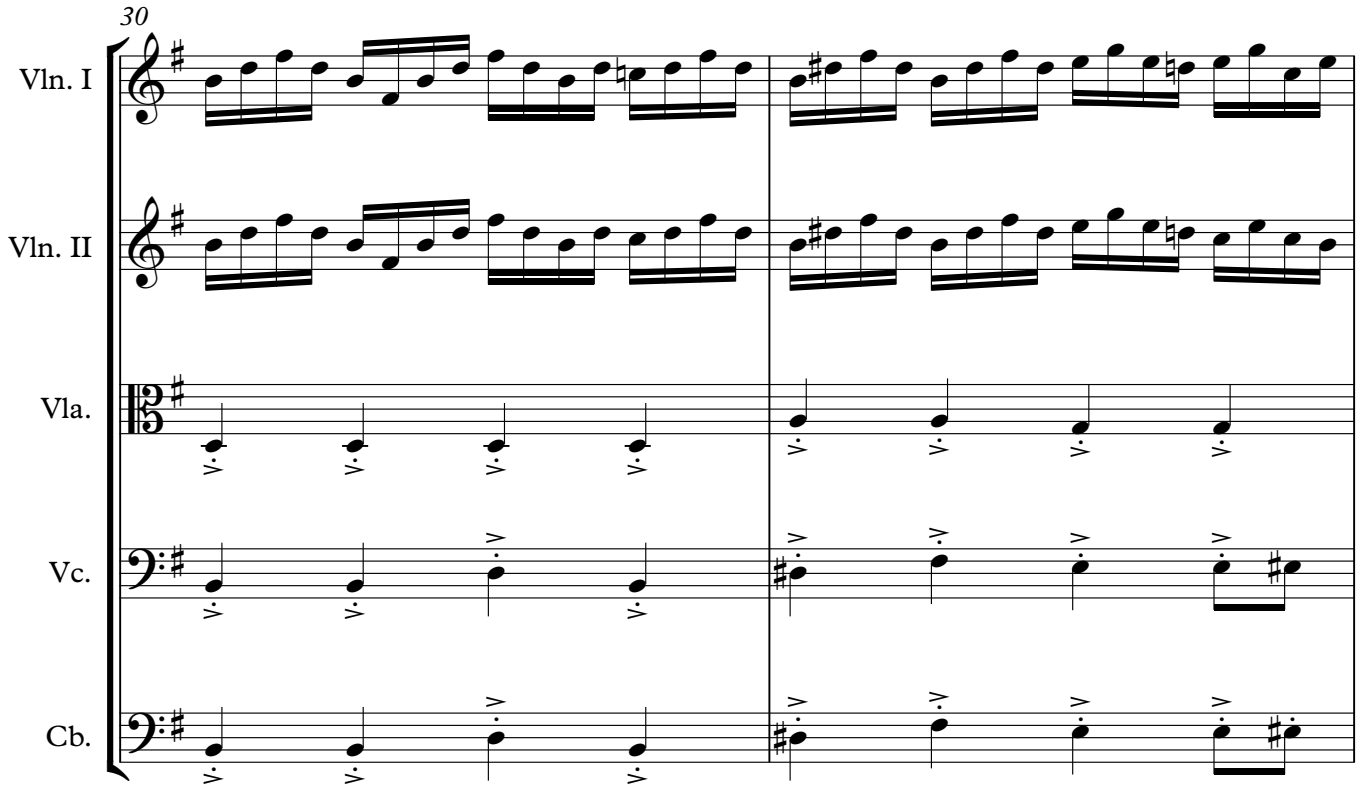

20
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
f
f
f
f

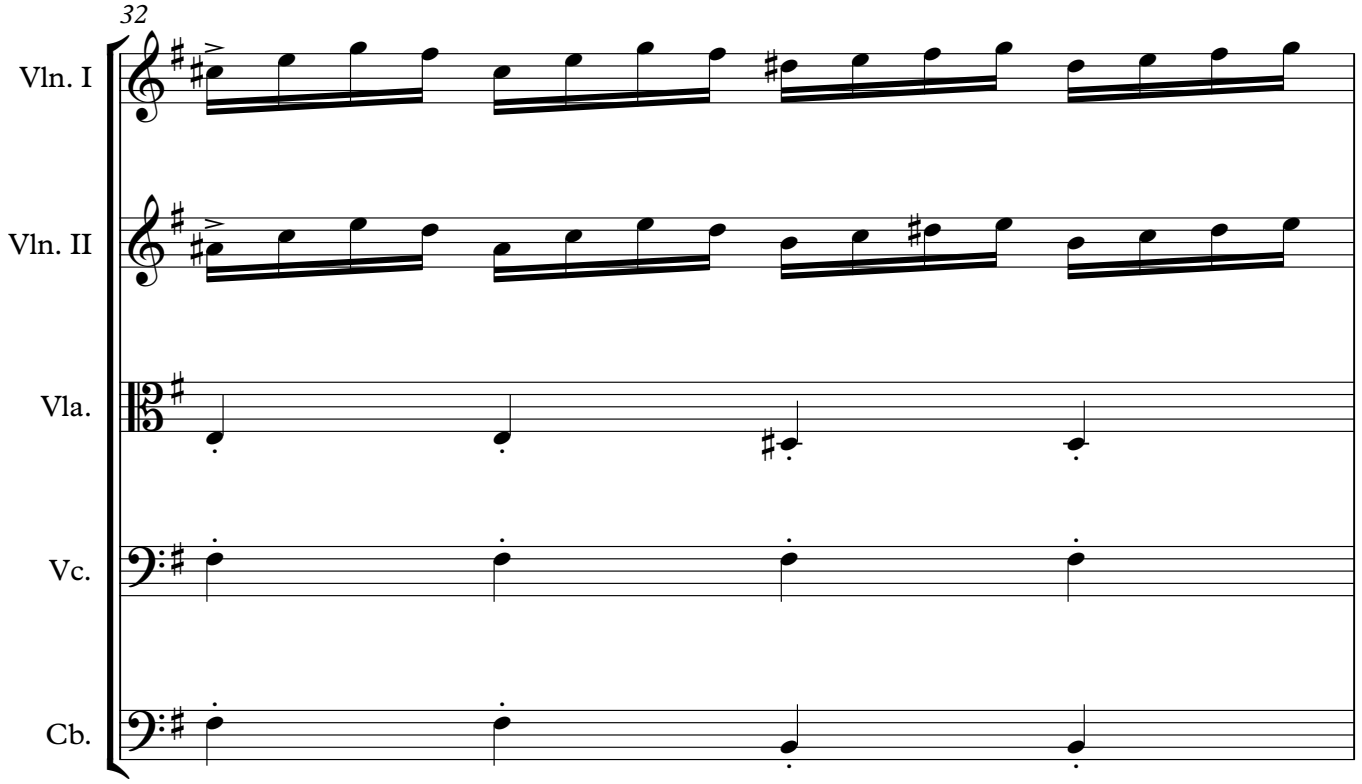

22
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

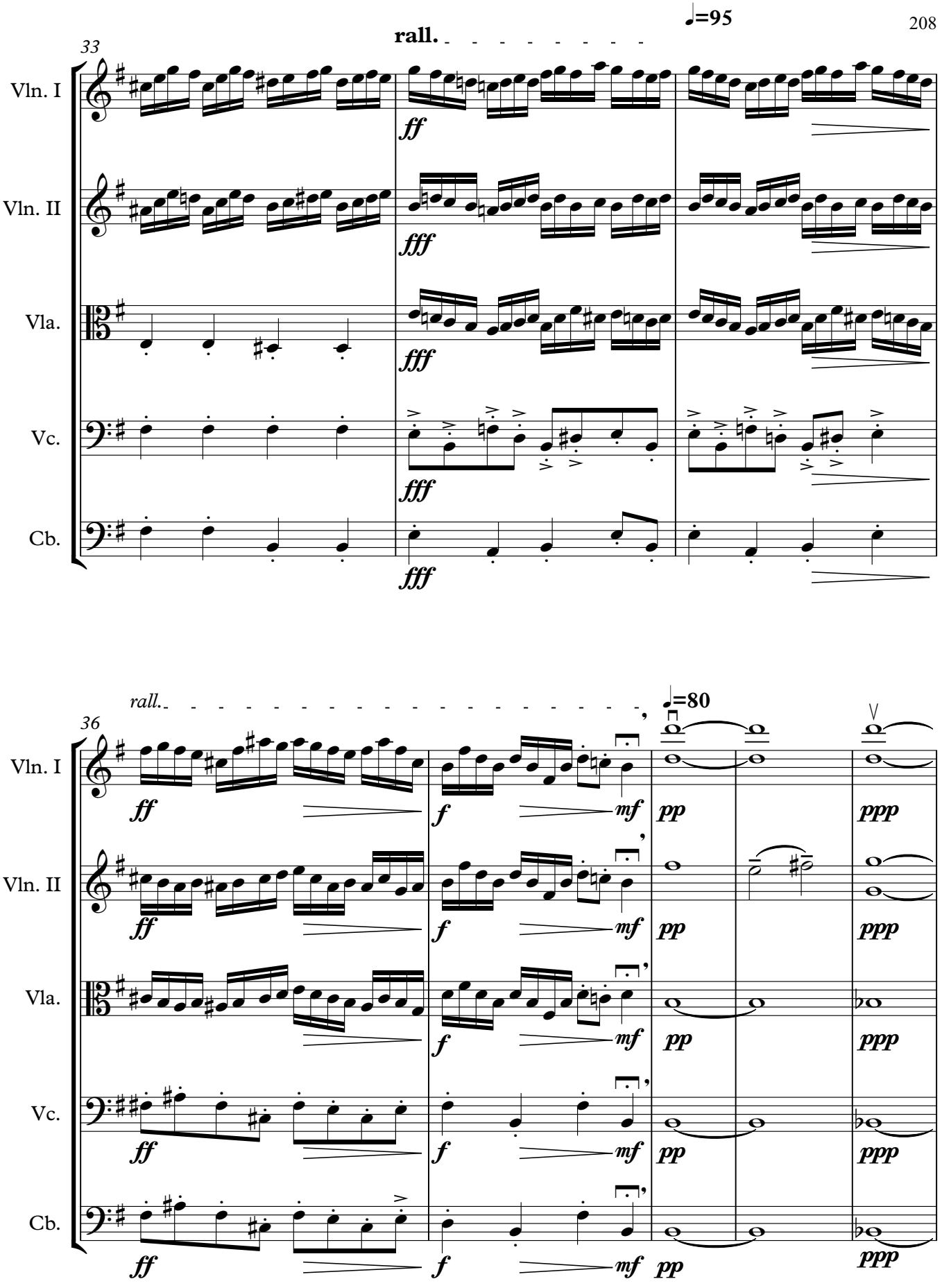

24
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff

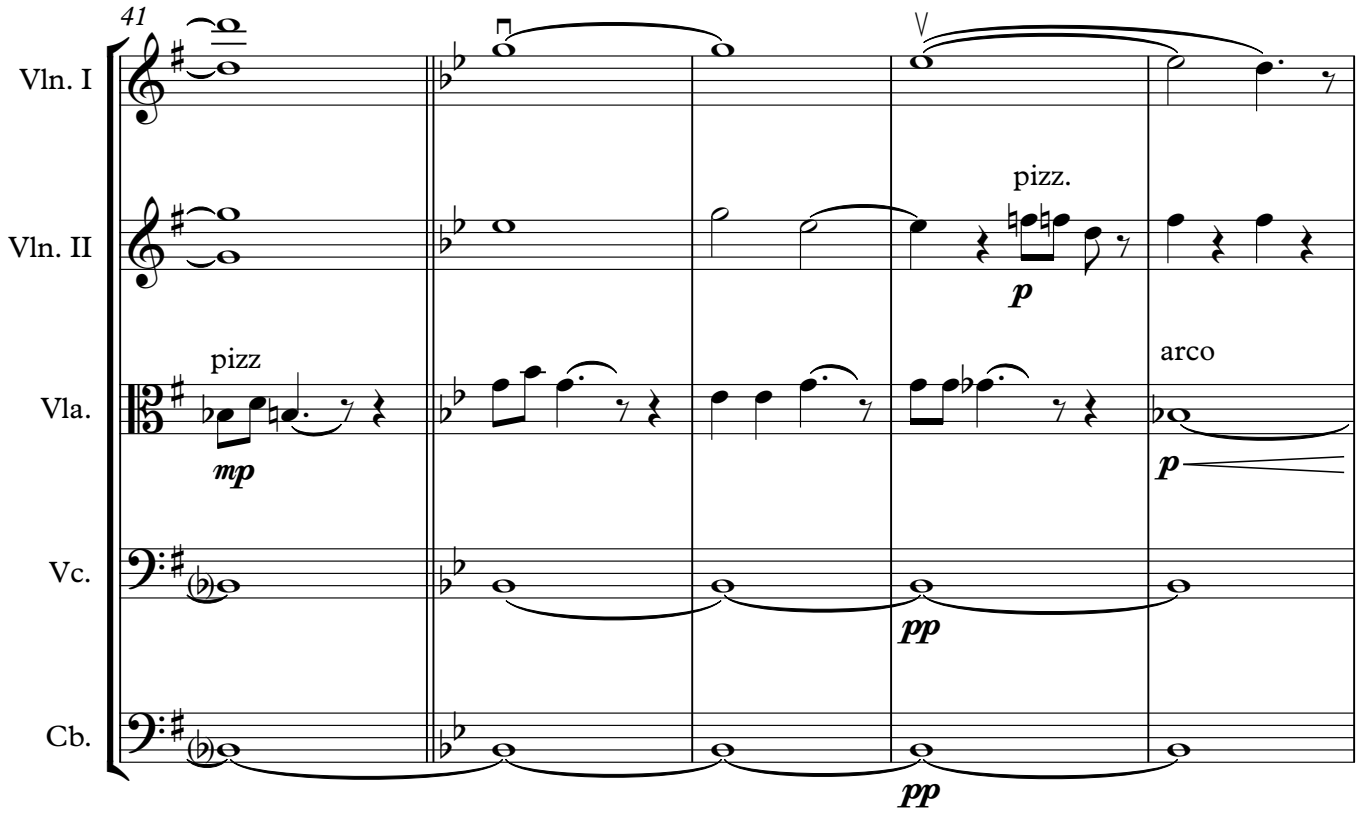

26
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

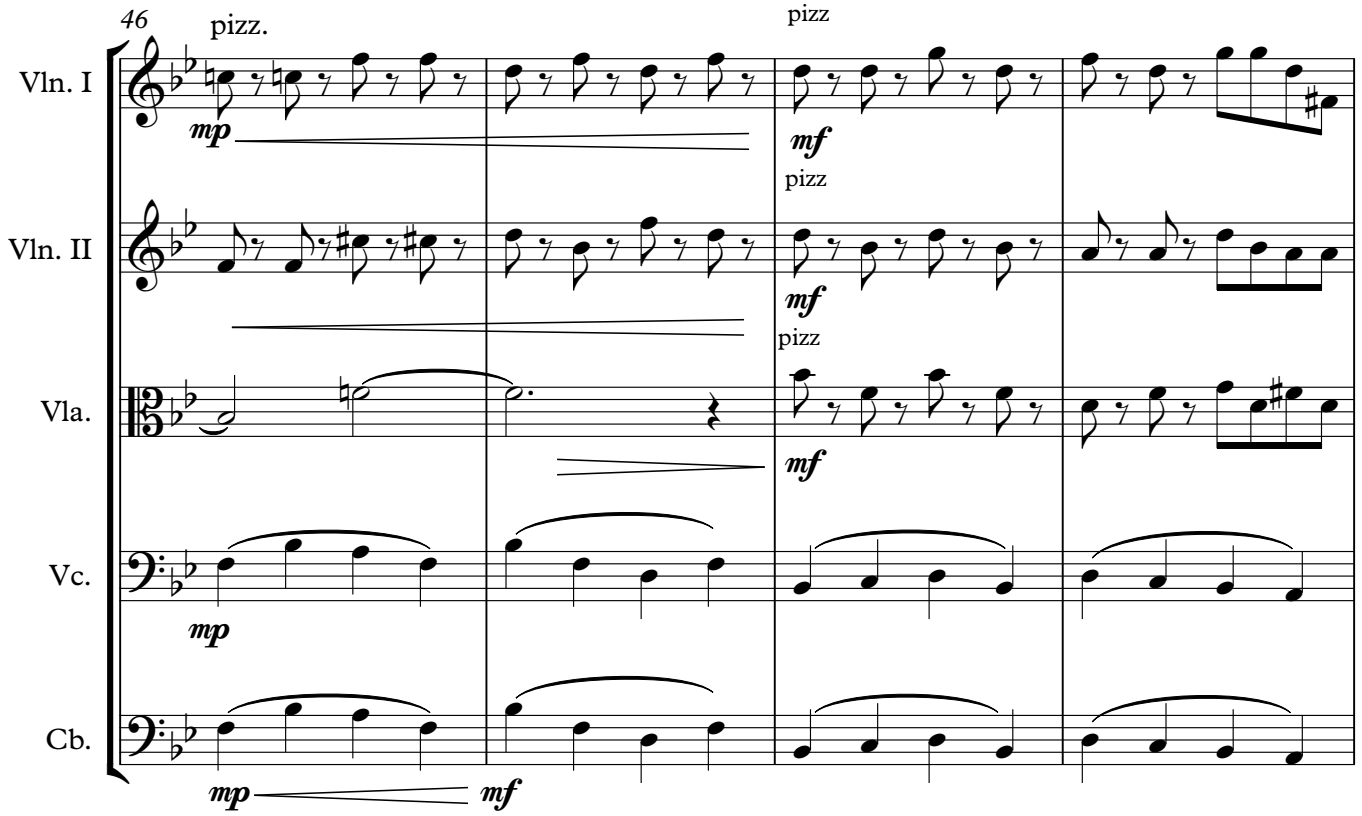

28
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

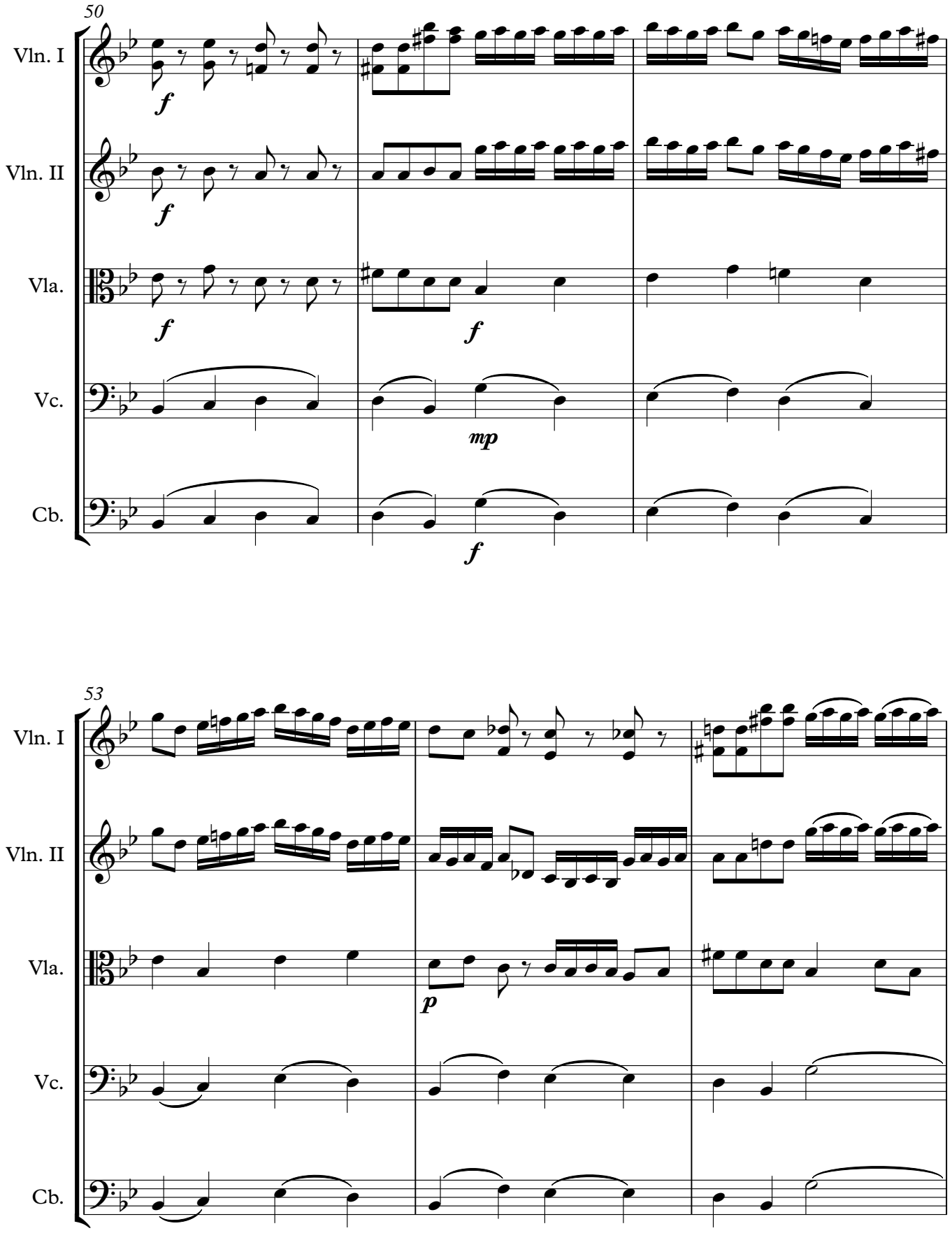

30
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

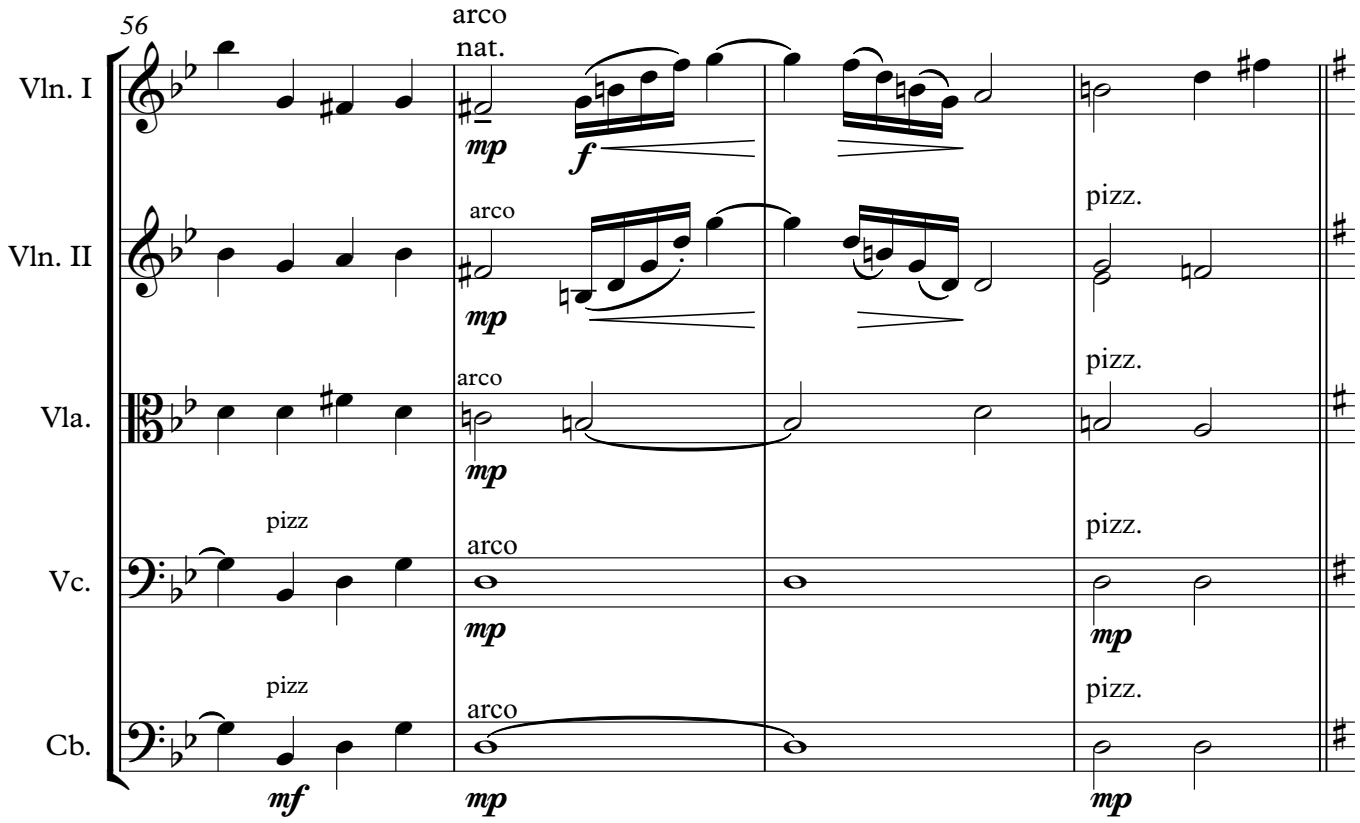

32
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

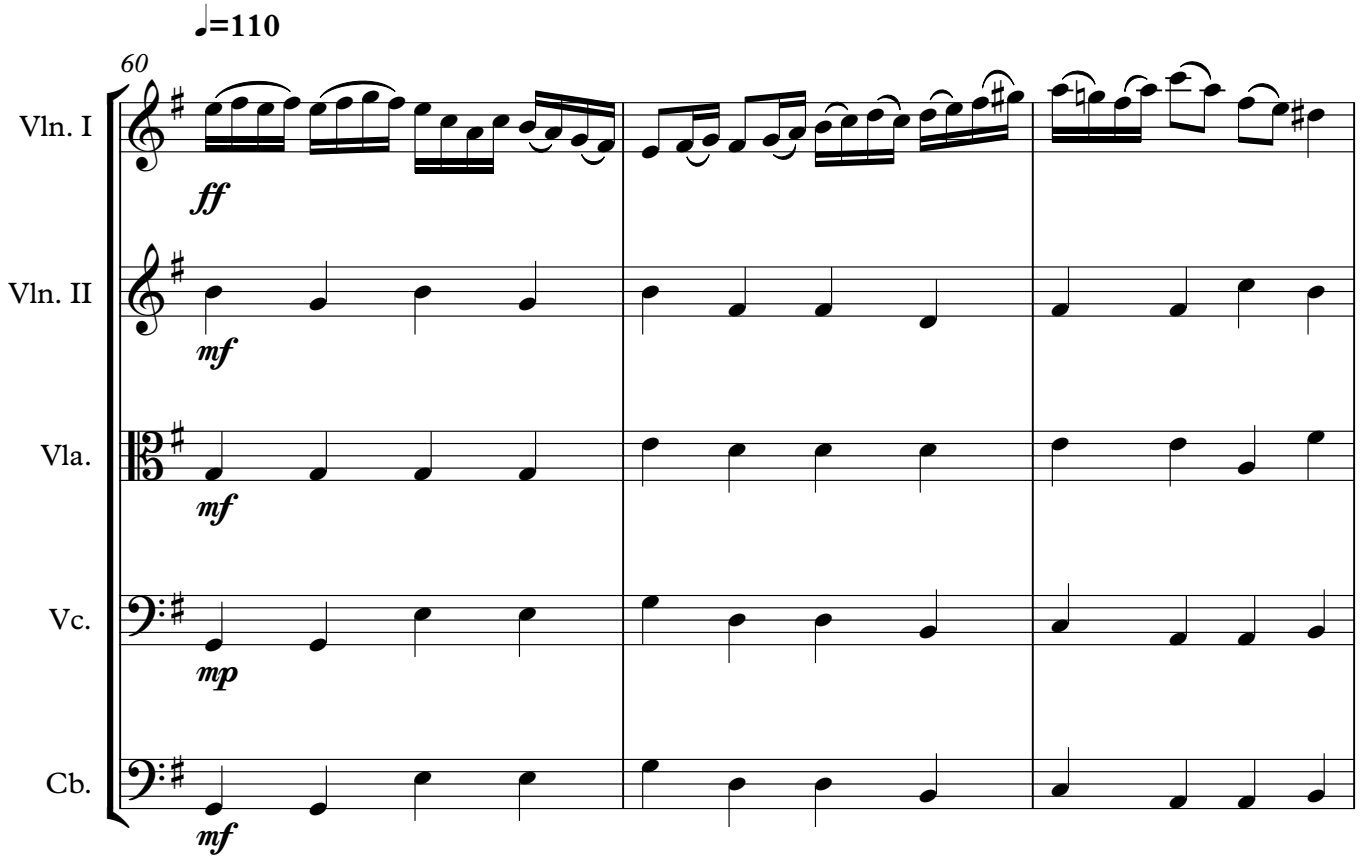

rall.
♩=95
33
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
fff
rall.
36
♩=80
f
mf
pp
ppp

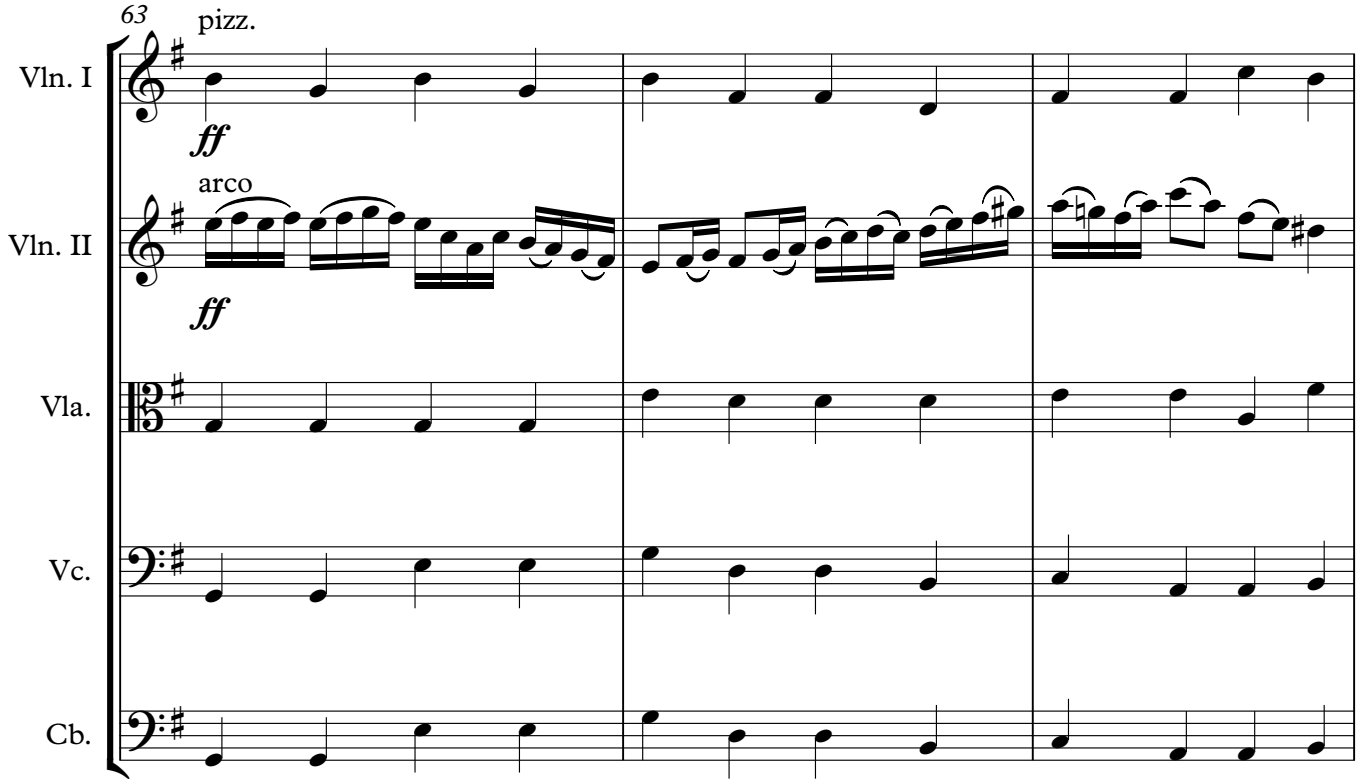

41
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz
mp
pizz.
p
arco
p
pp
pp

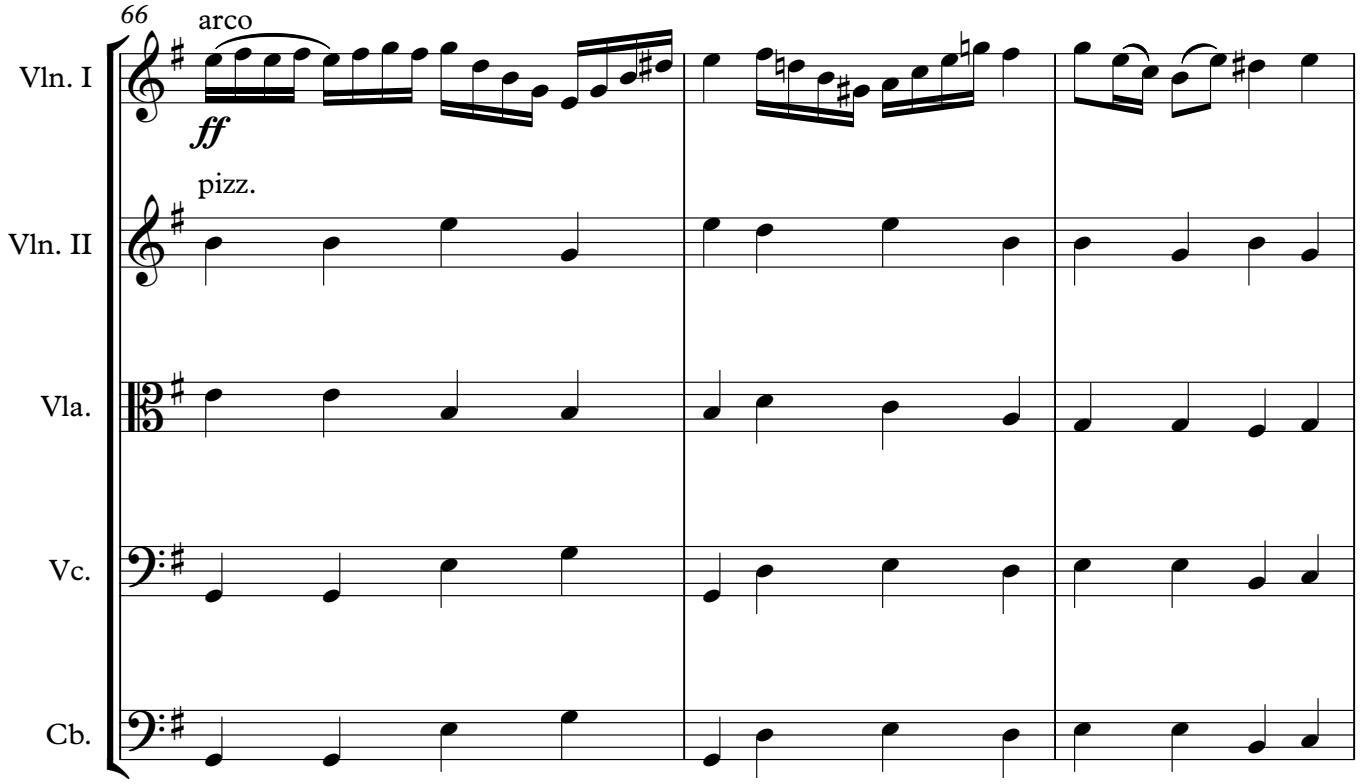

46
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
mp
pizz
mf
pizz
mf
pizz
mf
mp
mp
mf

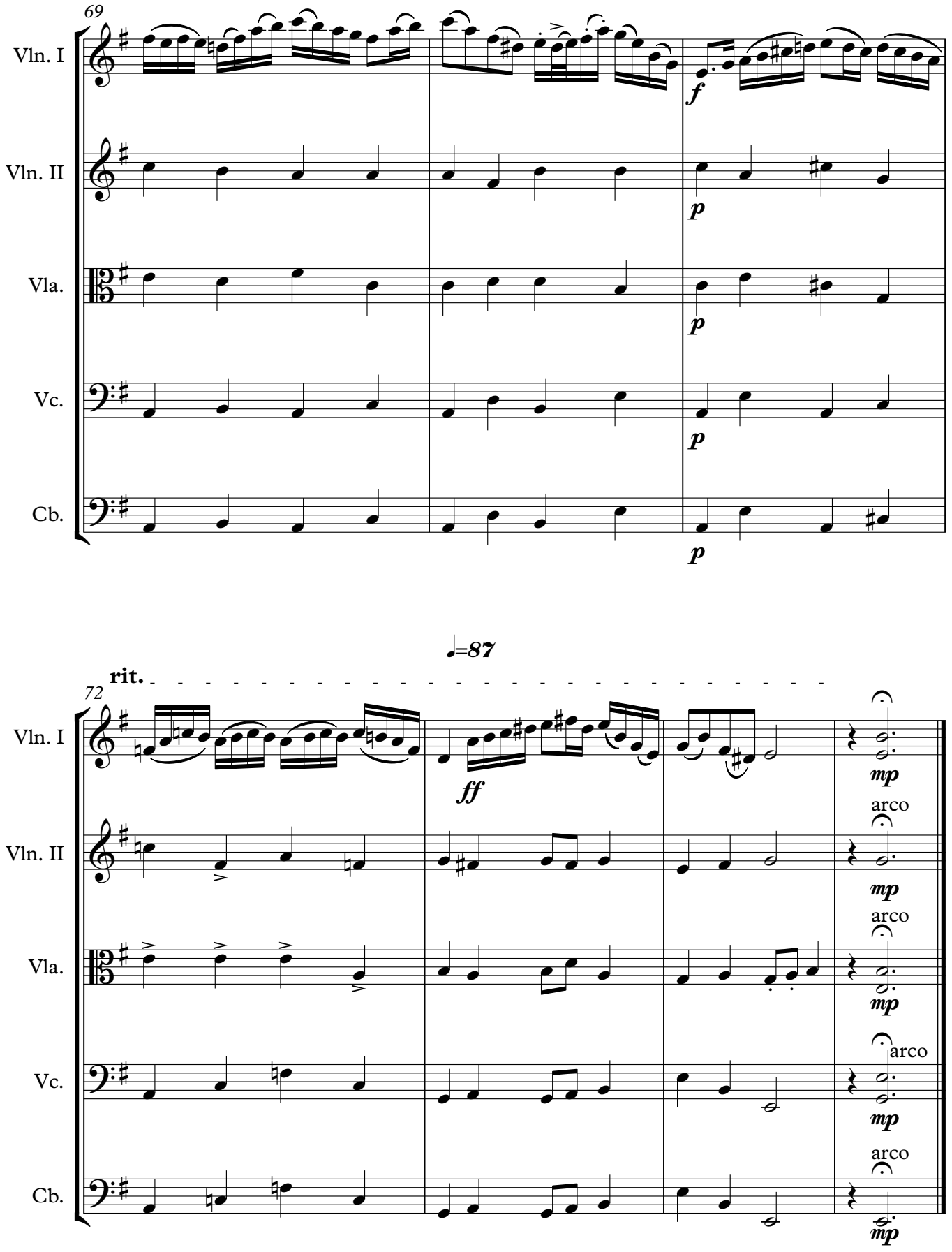

50
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mp
53
p


56
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
nat.
mp
f
arco
mp
pizz.
arco
mp
pizz.
pizz
arco
mp
pizz.
pizz
arco
mf
mp
pizz.
mp


♩=110
60
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
mf
mf
mp
mf

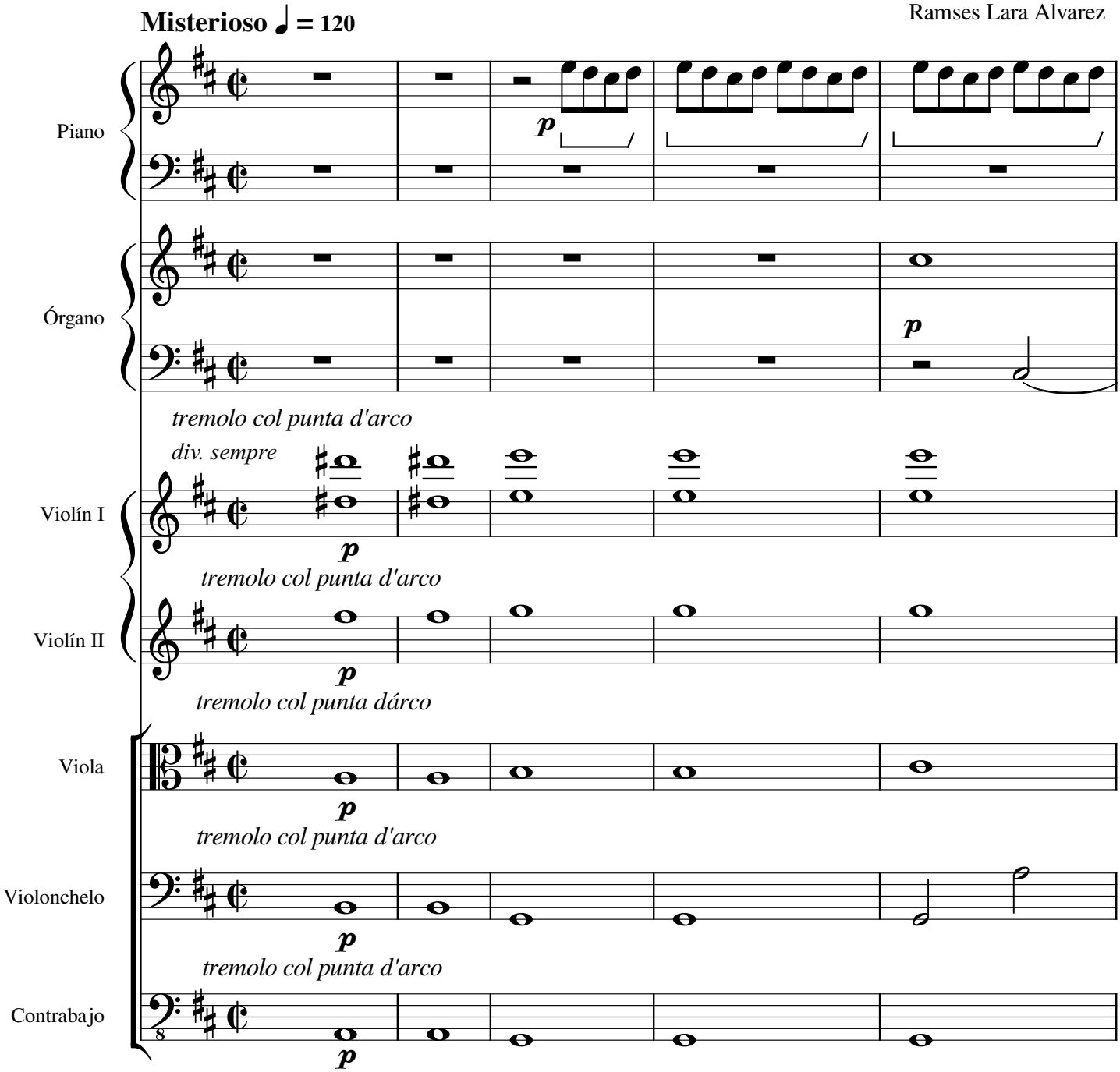

63
pizz.
Vln. I
ff
arco
Vln. II
ff
Vla.
Vc.
Cb.


66
arco
Vln. I
ff
pizz.
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

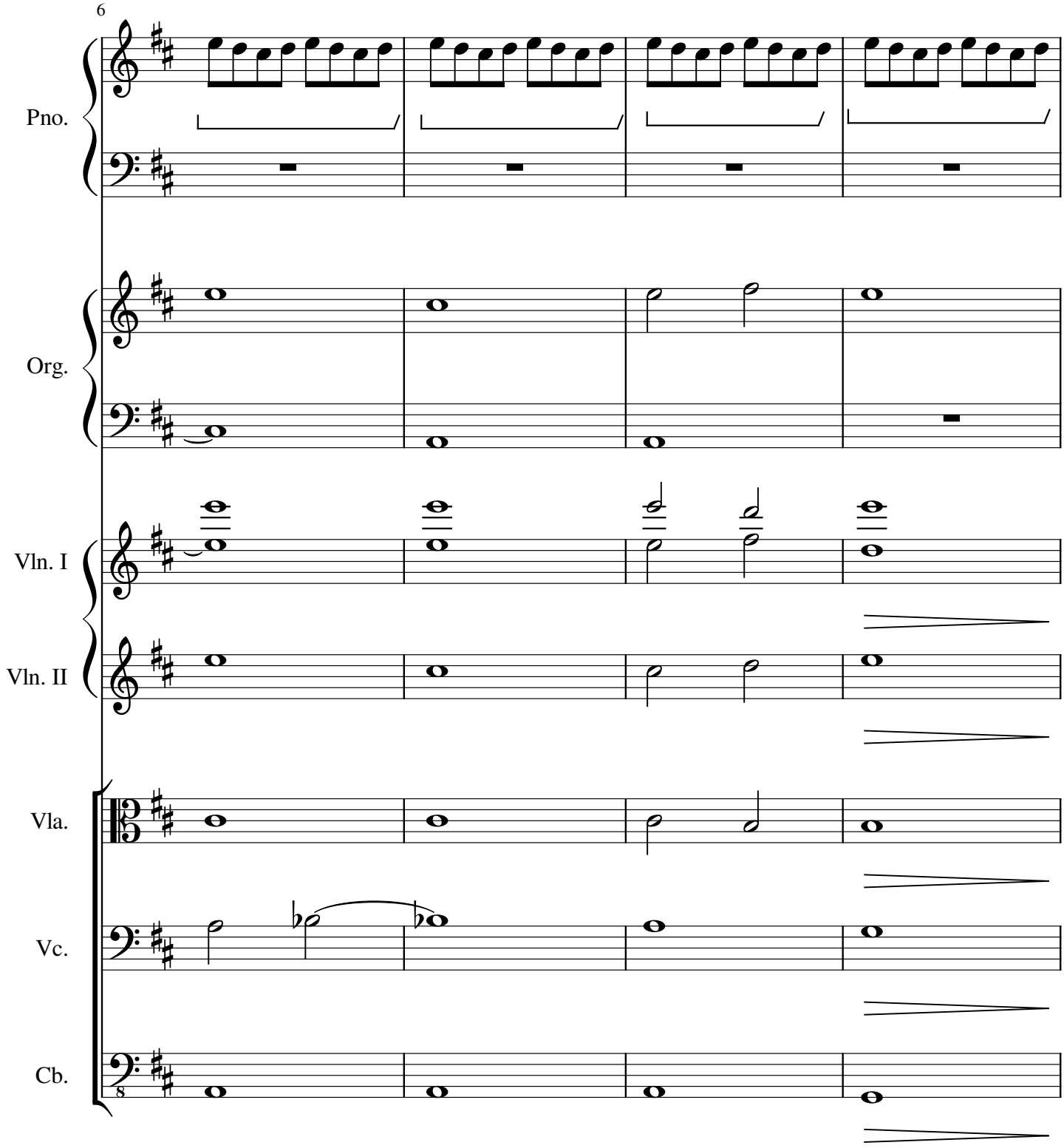

69
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
p
p
p
p
♩=87
rit.
72
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
mp
arco
mp
arco
mp
arco
mp
arco
mp

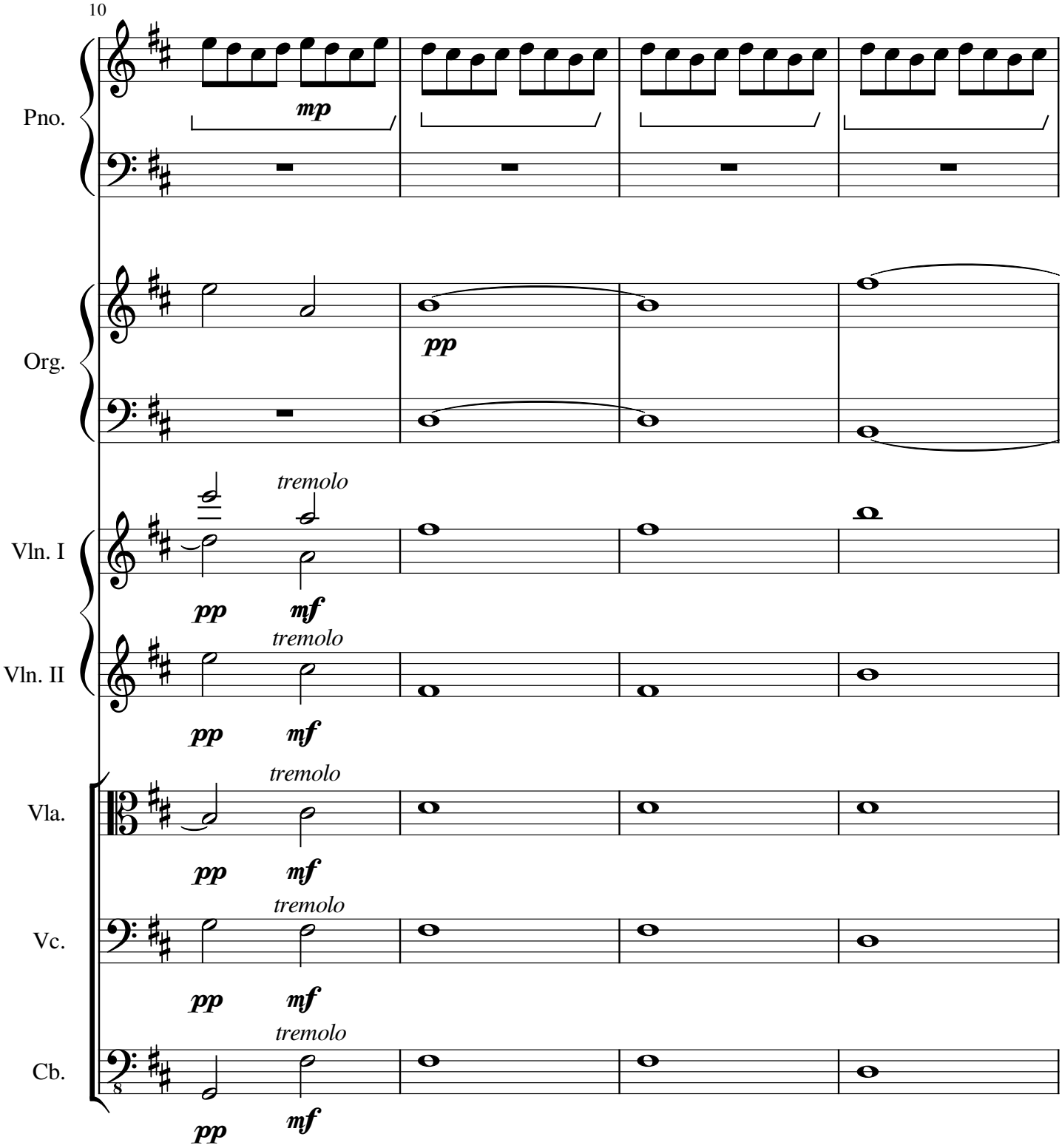
6.16*

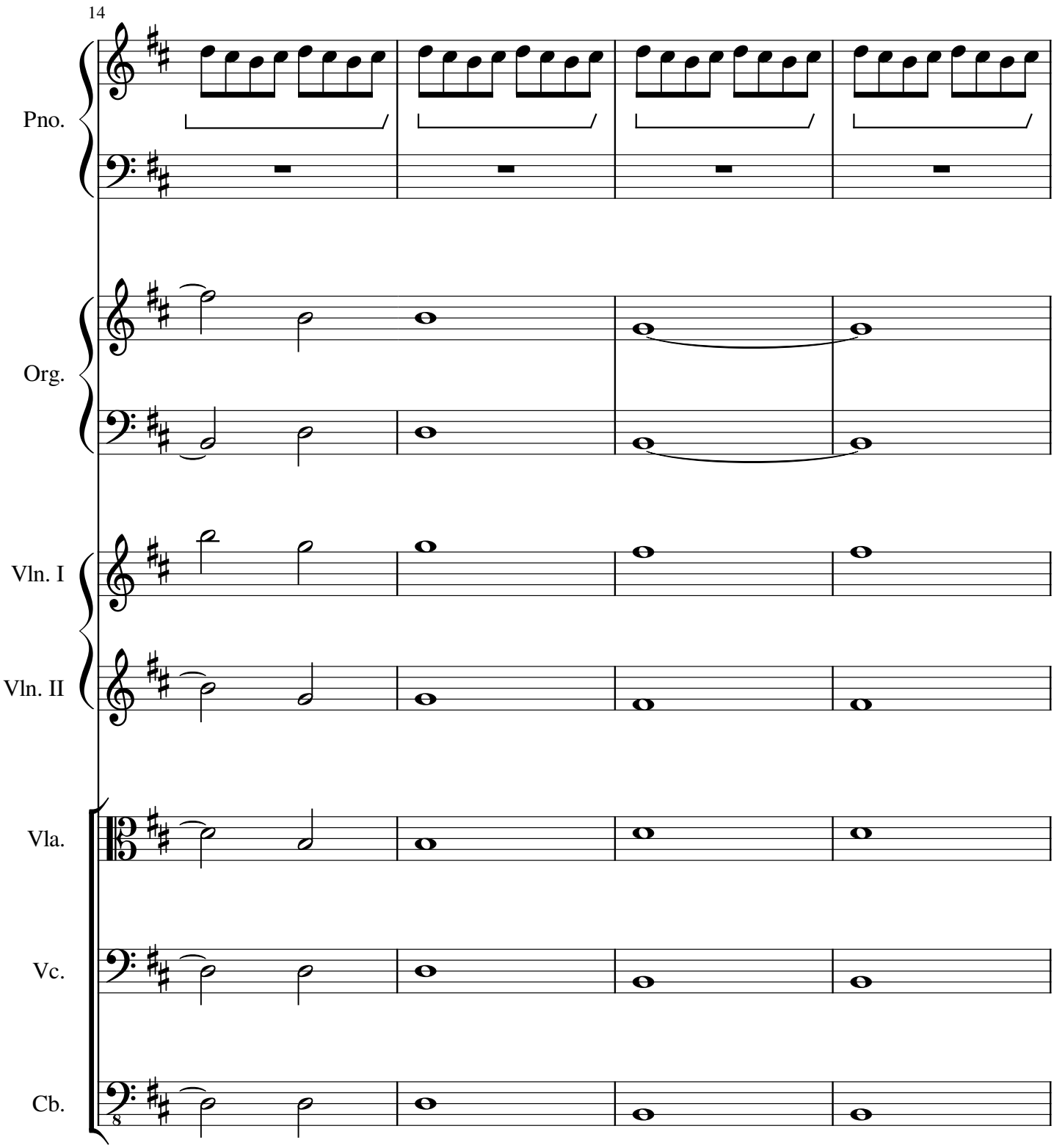
Ramses Lara Alvarez

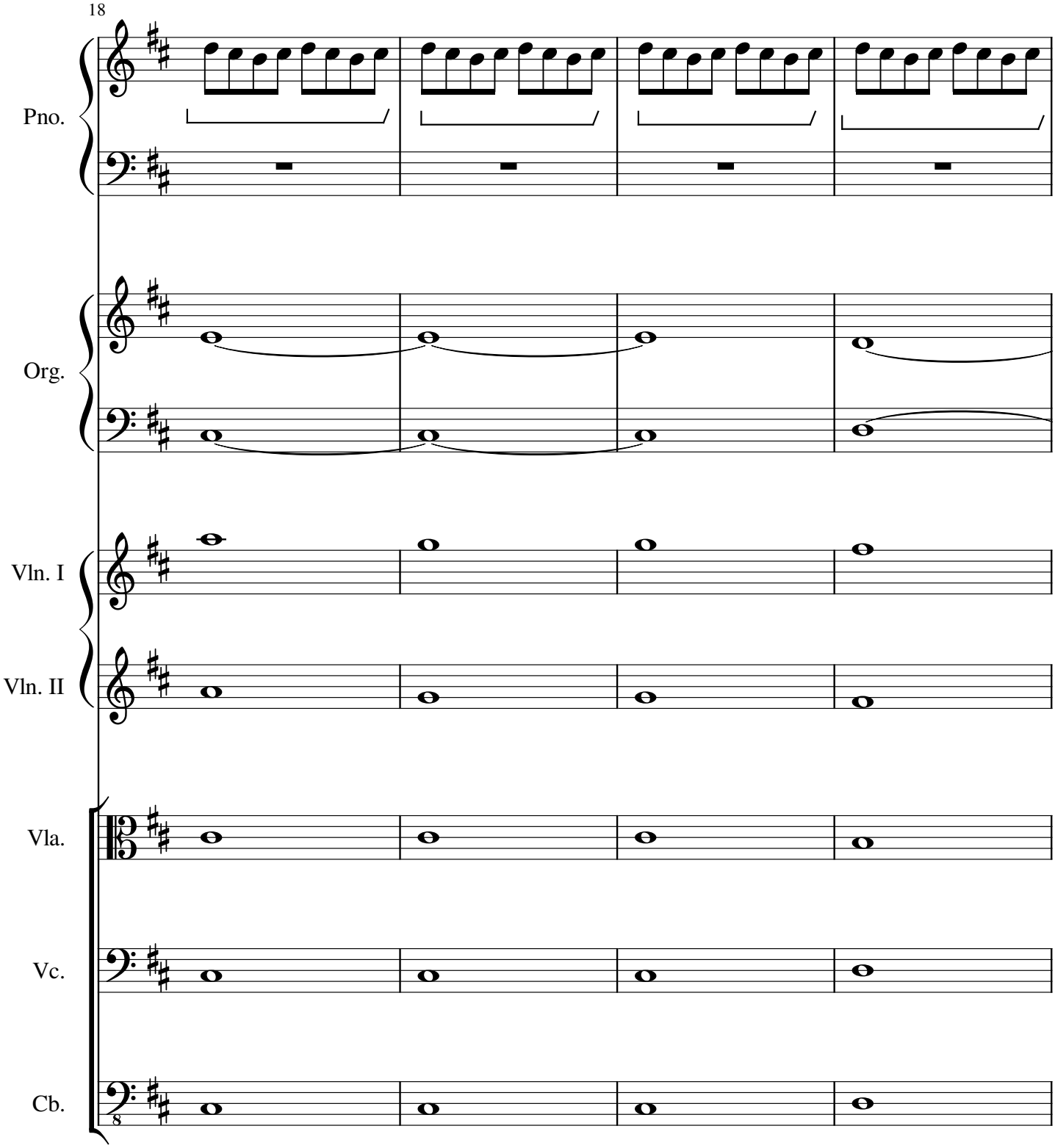


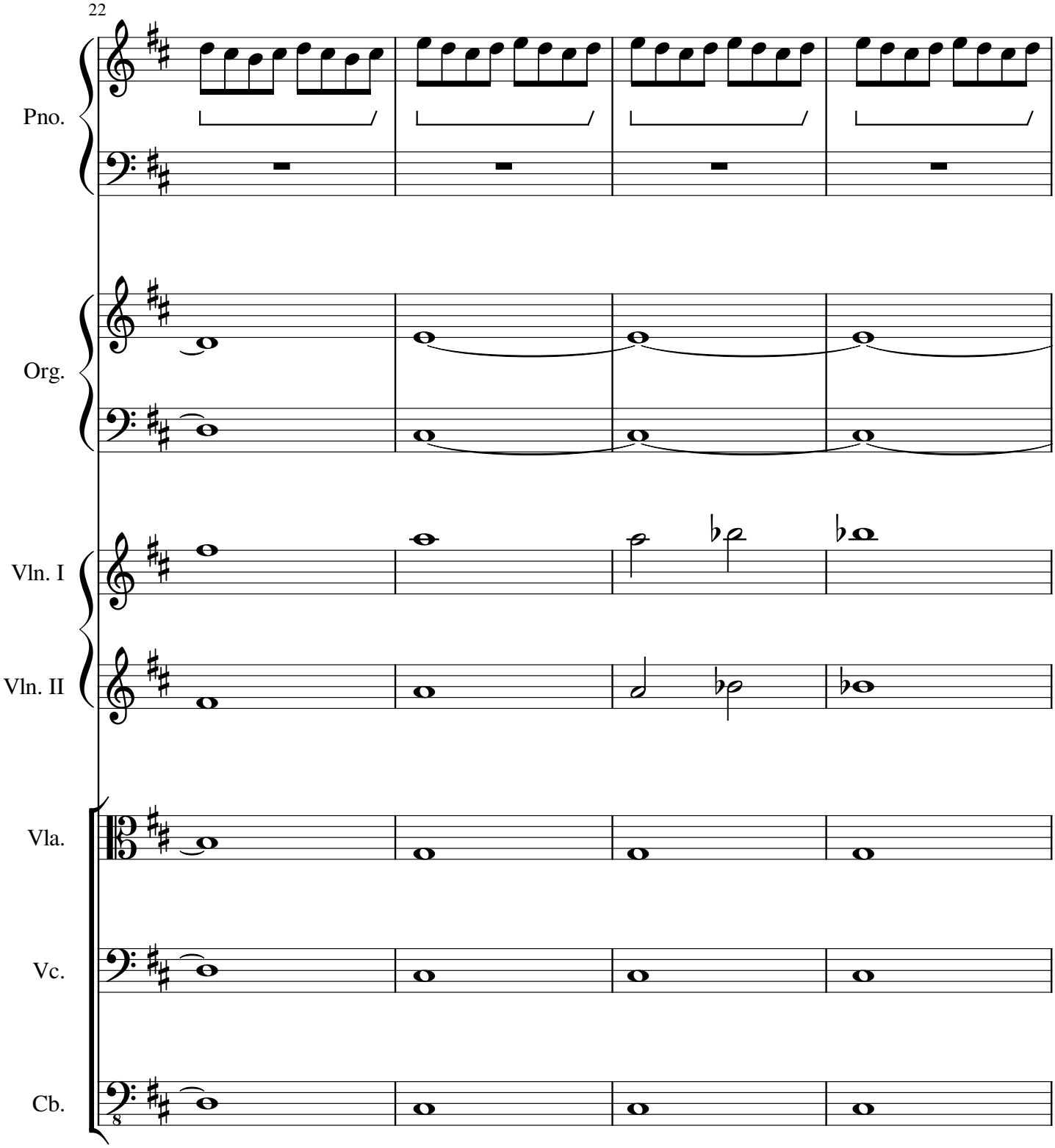
**Música incidental del corto 6.16 de Hiram G. Rodríguez*

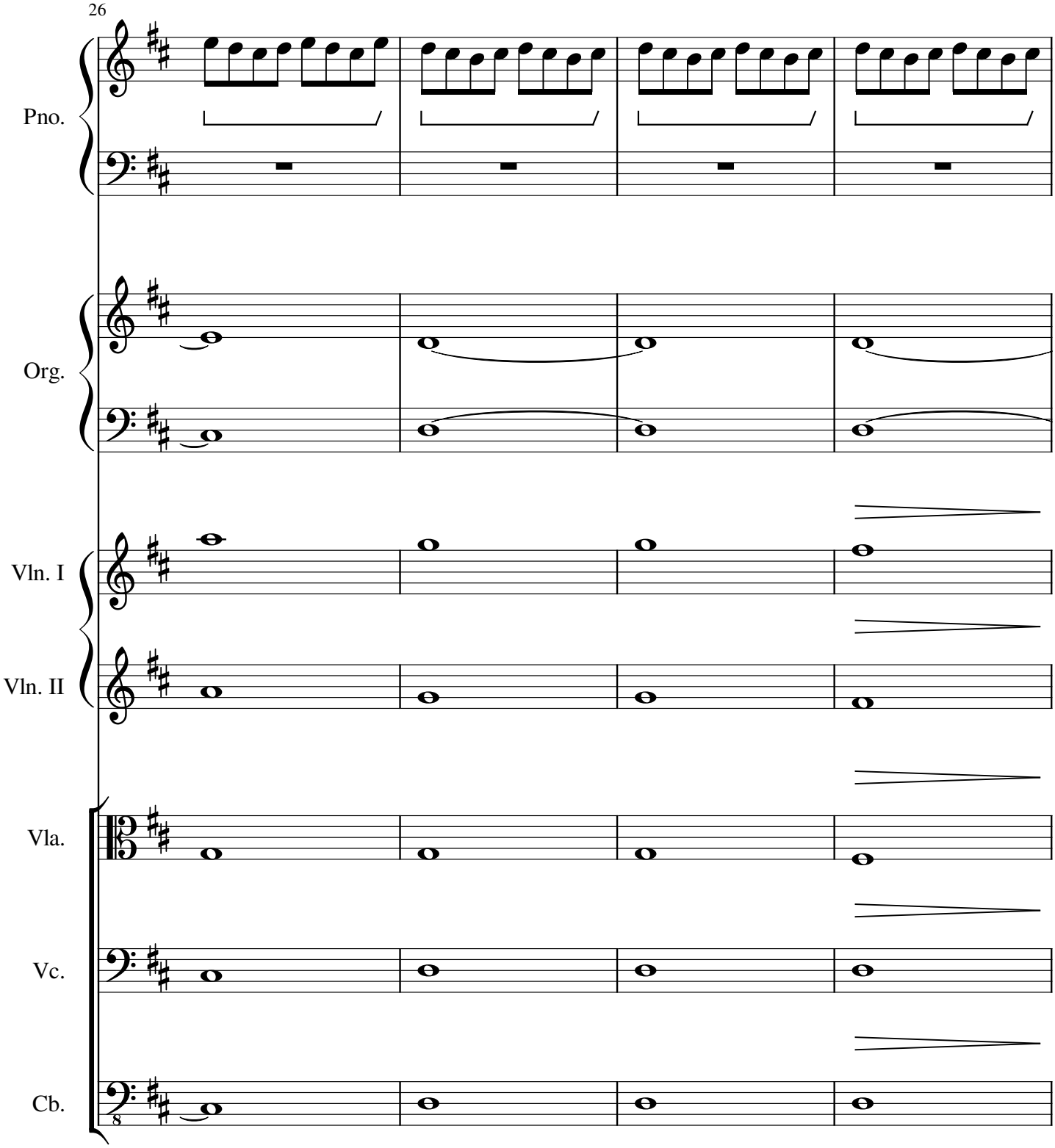

6
Pno.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8

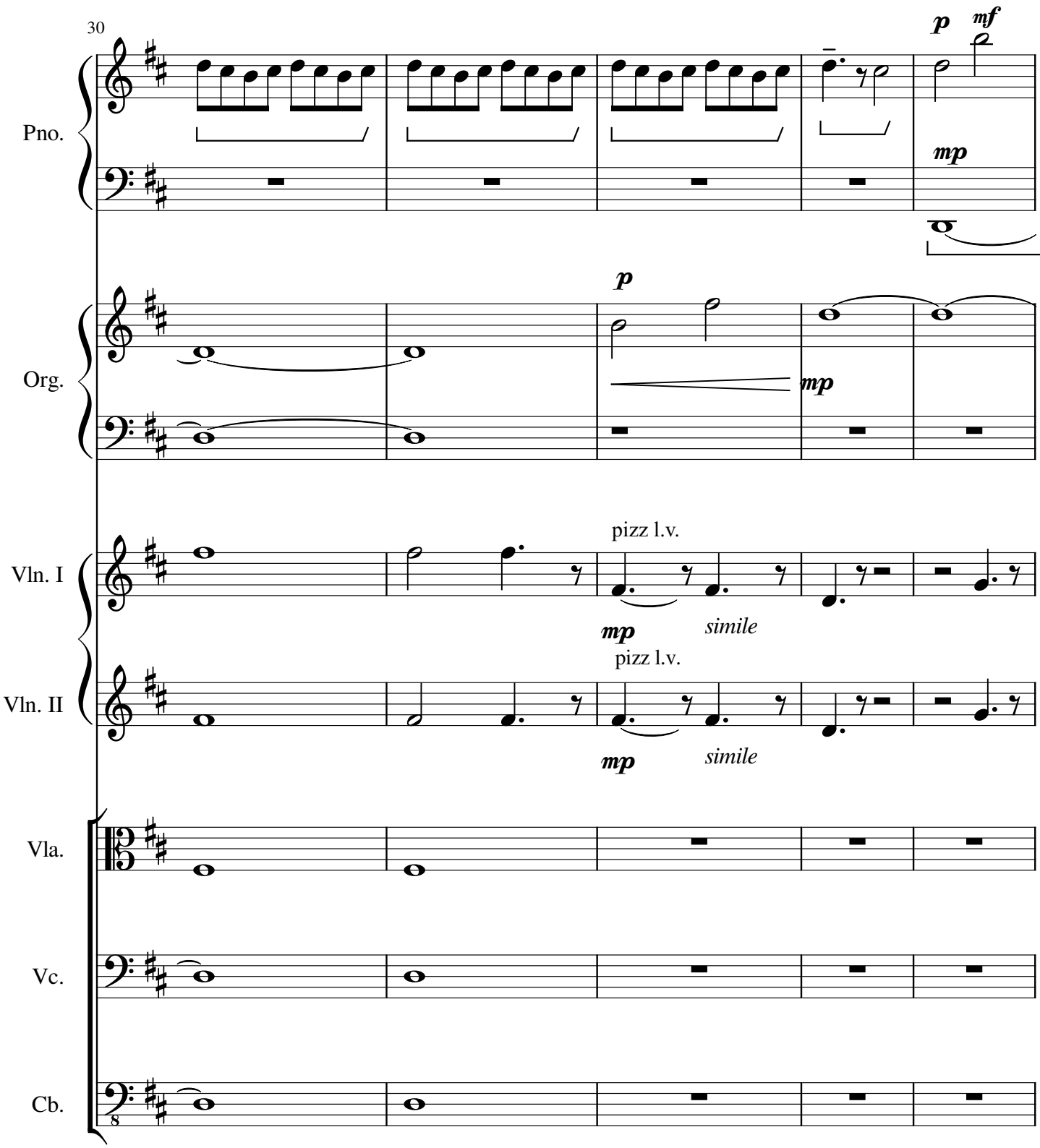

10
Pno.
mp
Org.
pp
Vln. I
tremolo
pp
mf
Vln. II
tremolo
pp
mf
Vla.
tremolo
pp
mf
Vc.
tremolo
pp
mf
Cb.
8
tremolo
pp
mf

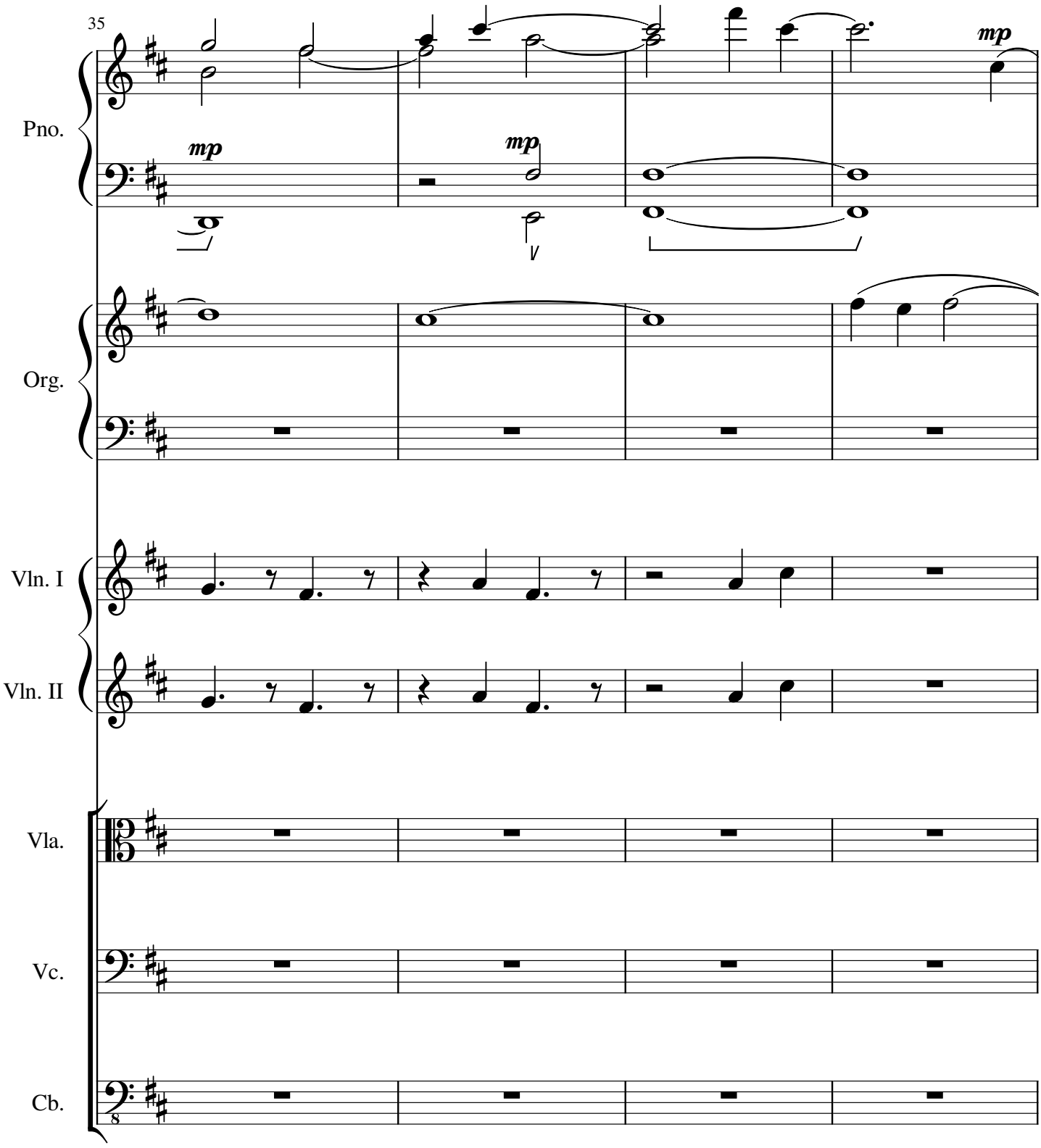

14
Pno.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8

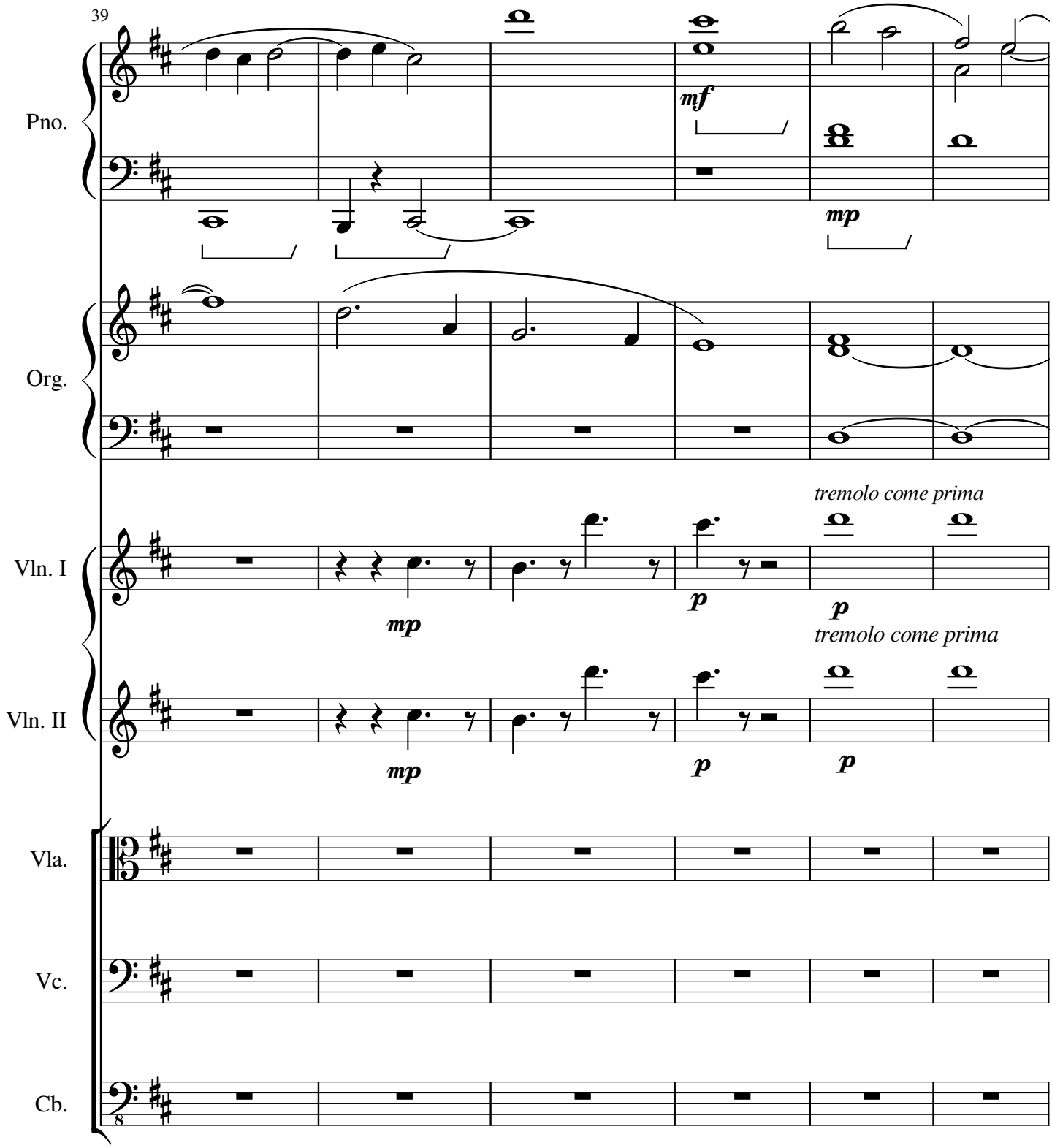

18
Pno.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8

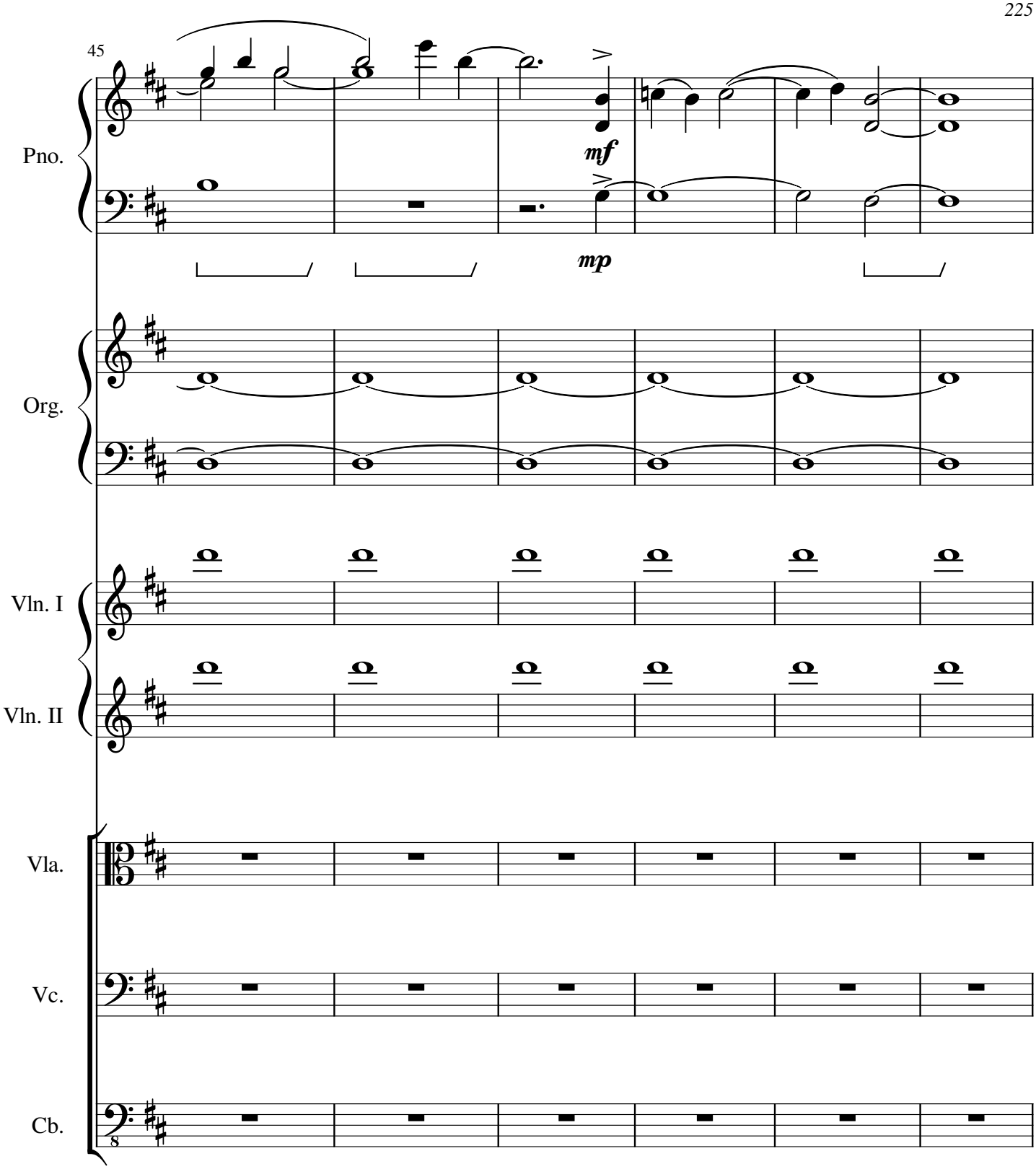

22
Pno.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8

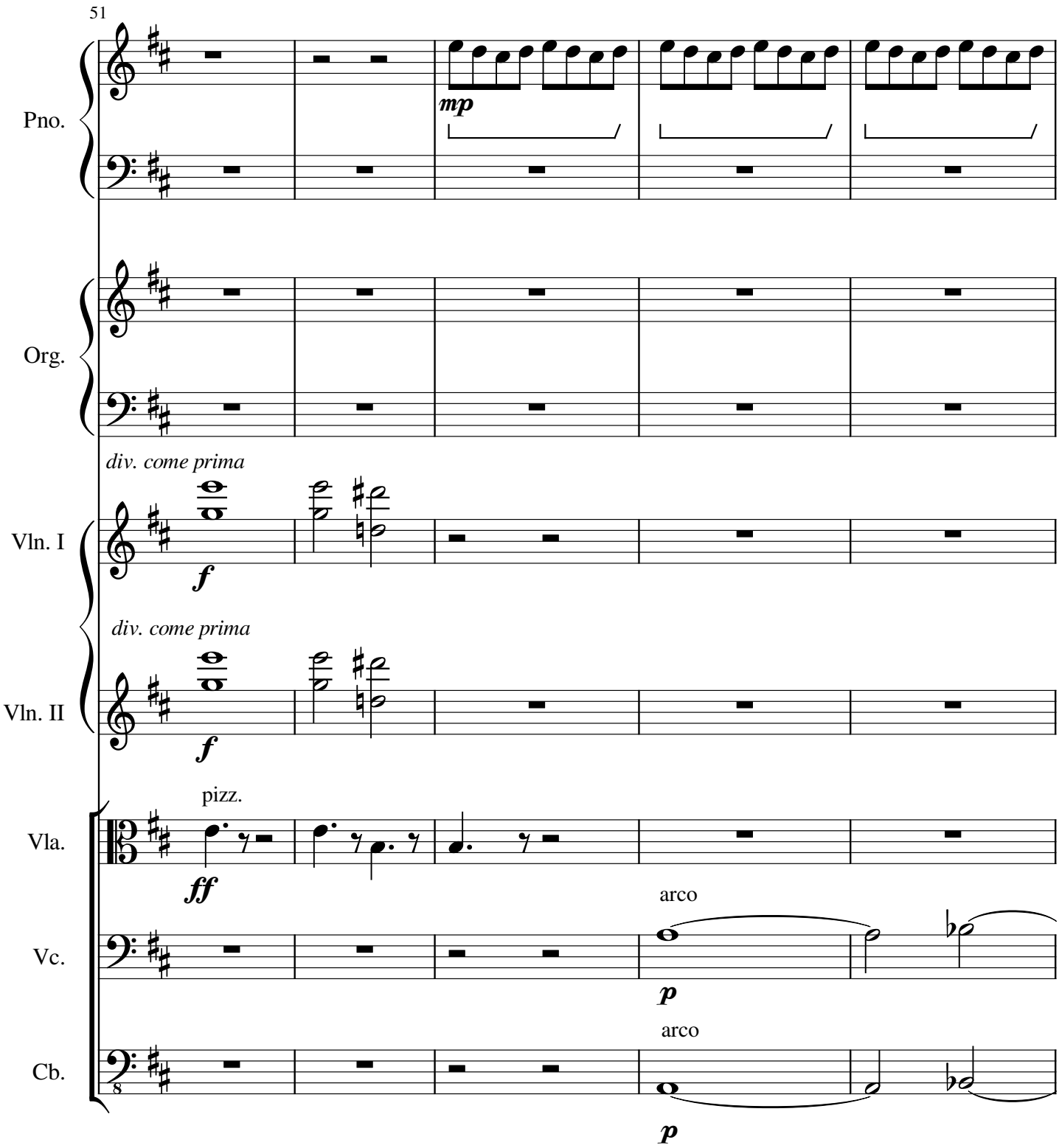

26
Pno.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8

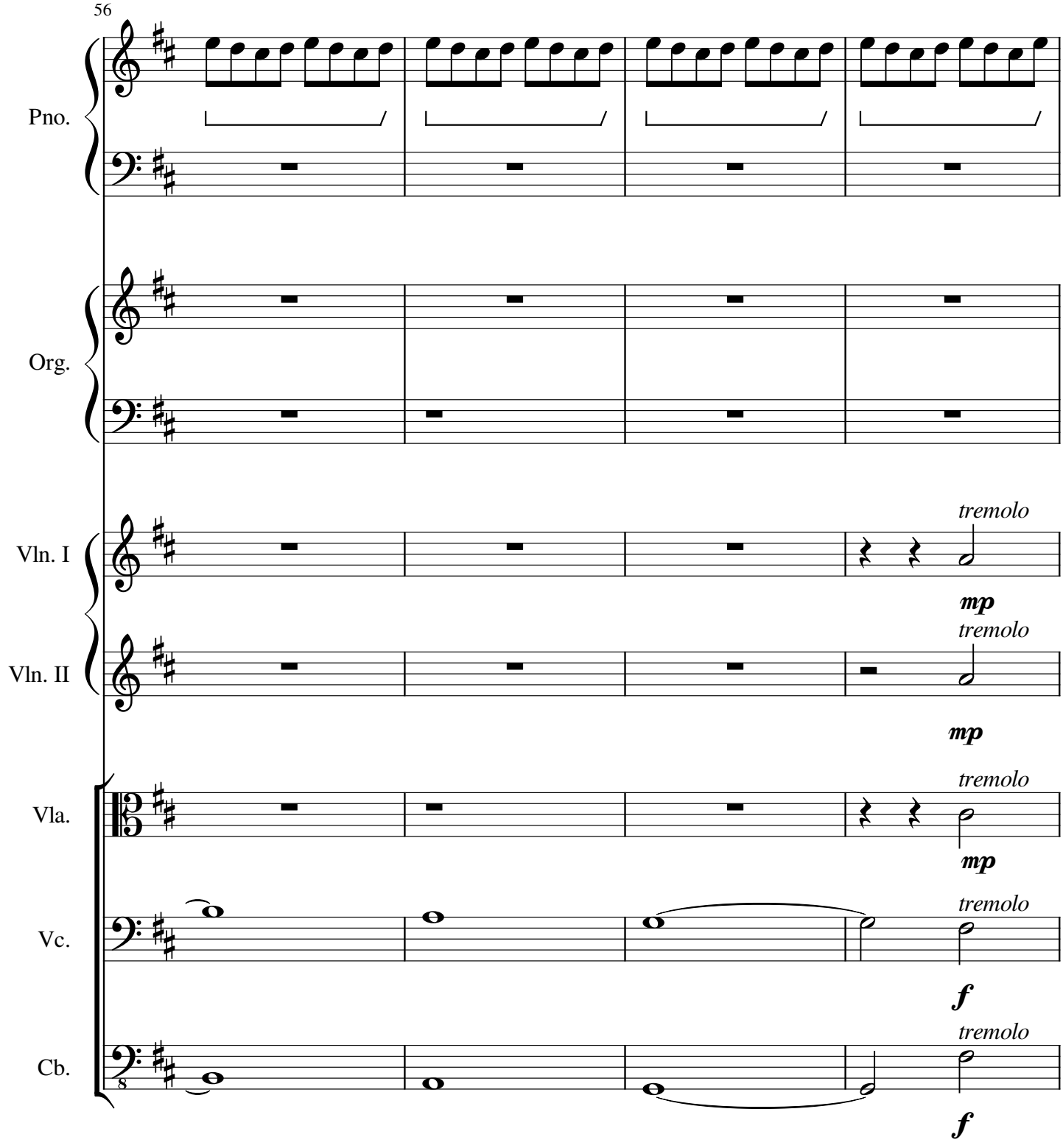

30
Pno.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
mp
p
mp
pizz l.v.
mp
simile
pizz l.v.
mp
simile
8

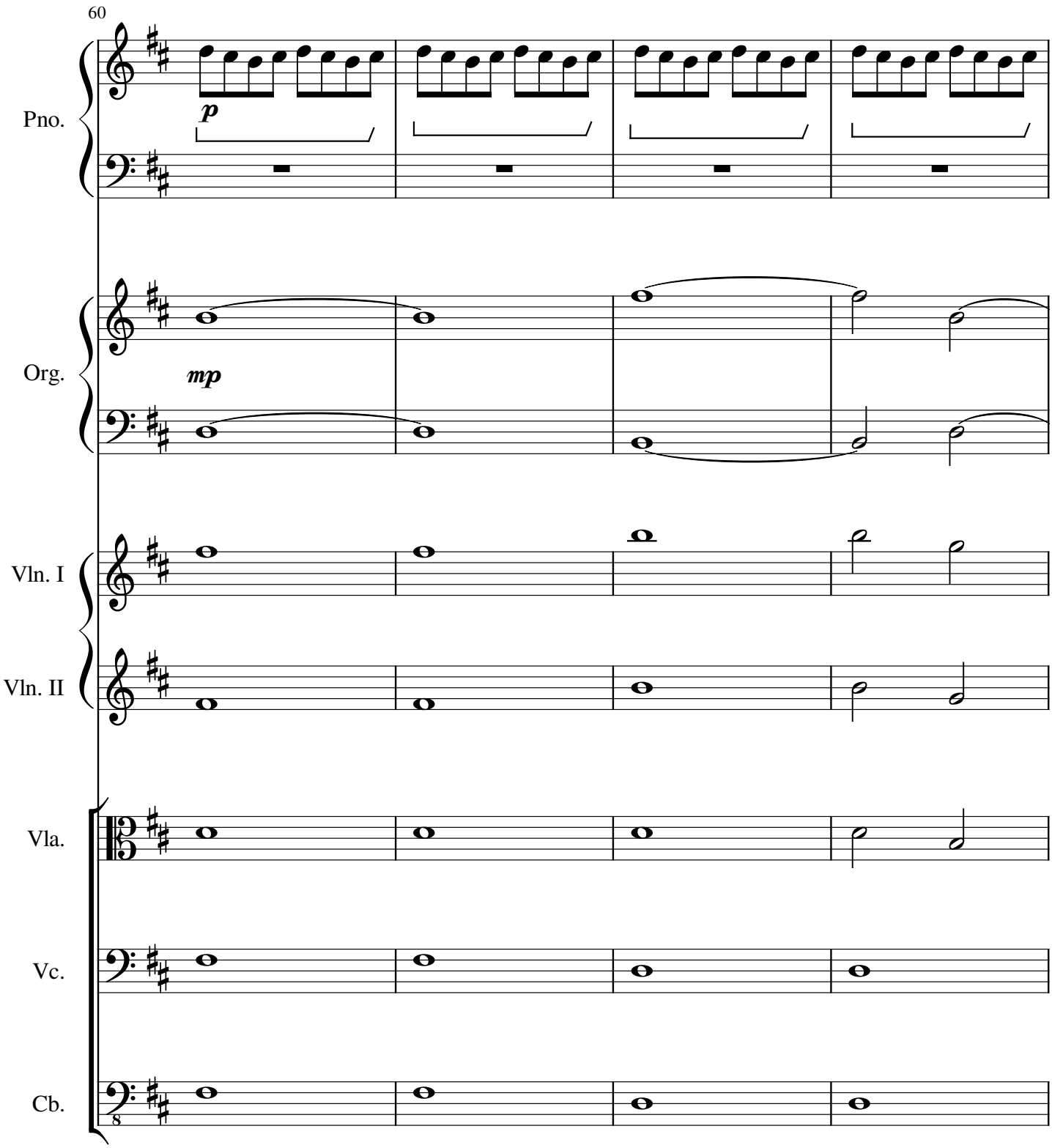

35
Pno.
mp
mp
mp
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8

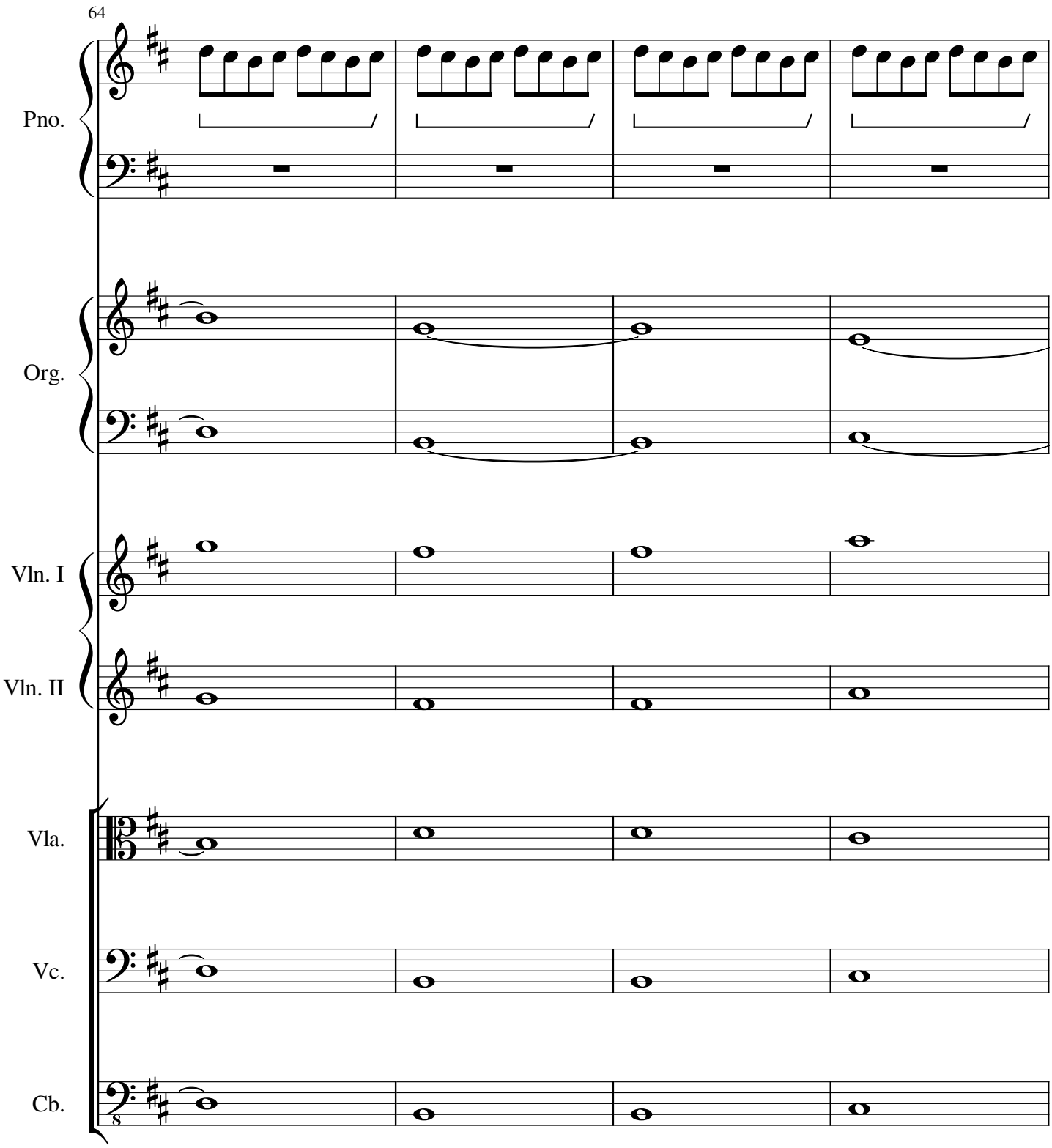

39
Pno.
mf
mp
Org.
Vln. I
tremolo come prima
mp
p
p
tremolo come prima
Vln. II
mp
p
p
Vla.
Vc.
Cb.
8

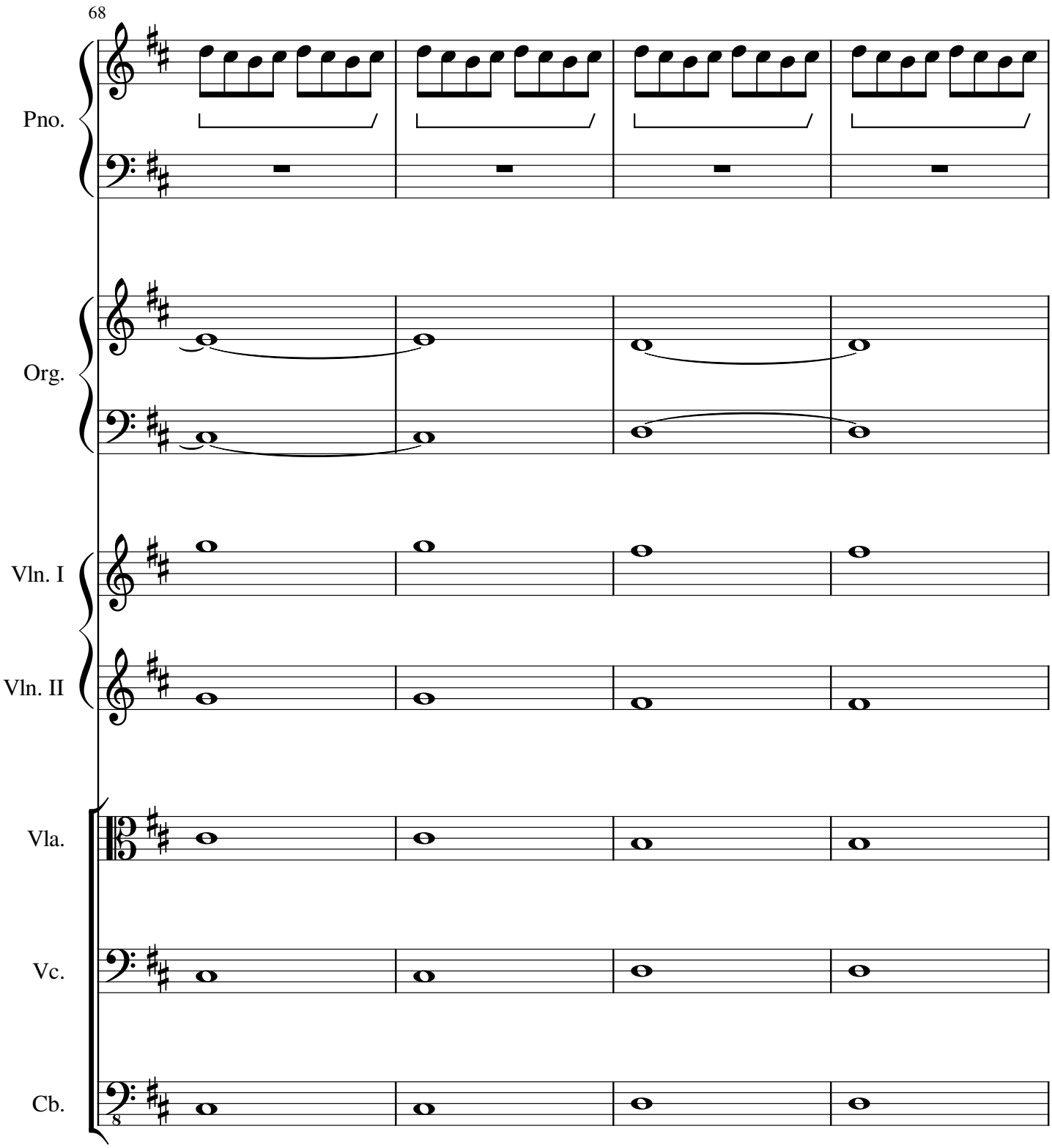

45
Pno.
mf
mp
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8

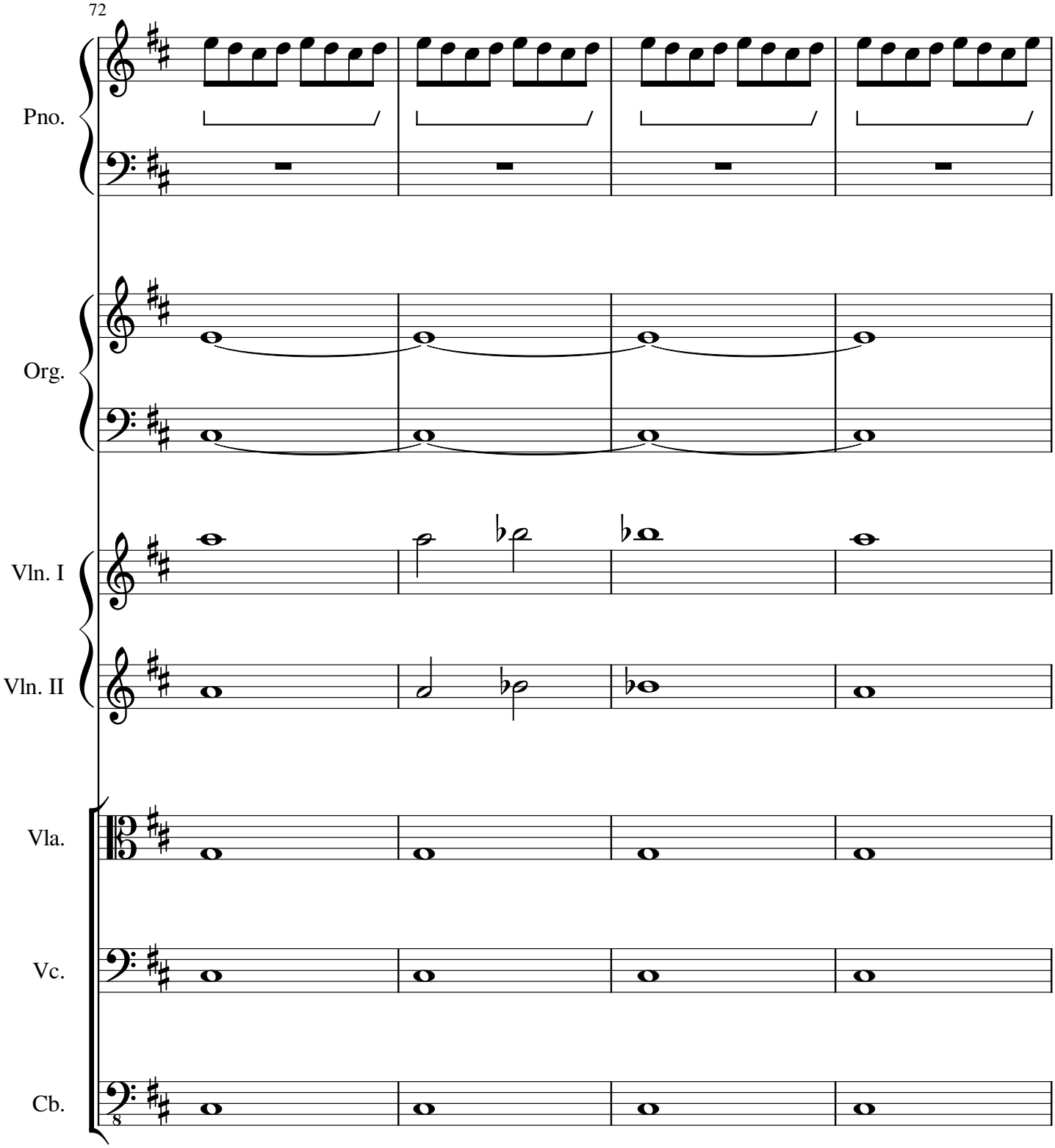

51
Pno.
mp
Org.
div. come prima
Vln. I
f
div. come prima
Vln. II
f
pizz.
Vla.
ff
arco
Vc.
p
arco
Cb.
8
p

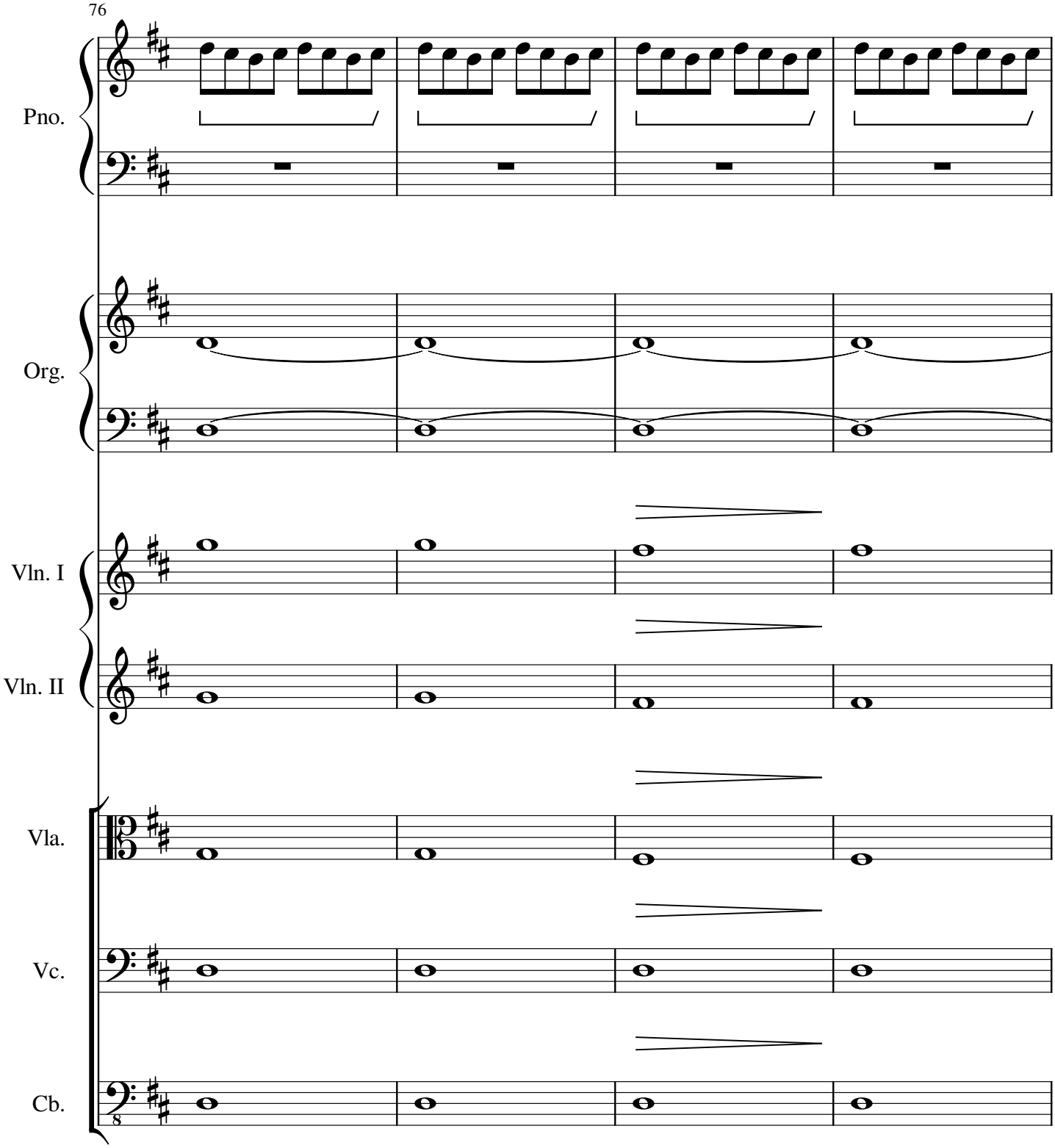

56
Pno.
Org.
Vln. I
tremolo
mp
Vln. II
tremolo
mp
Vla.
tremolo
mp
Vc.
tremolo
f
Cb.
tremolo
f

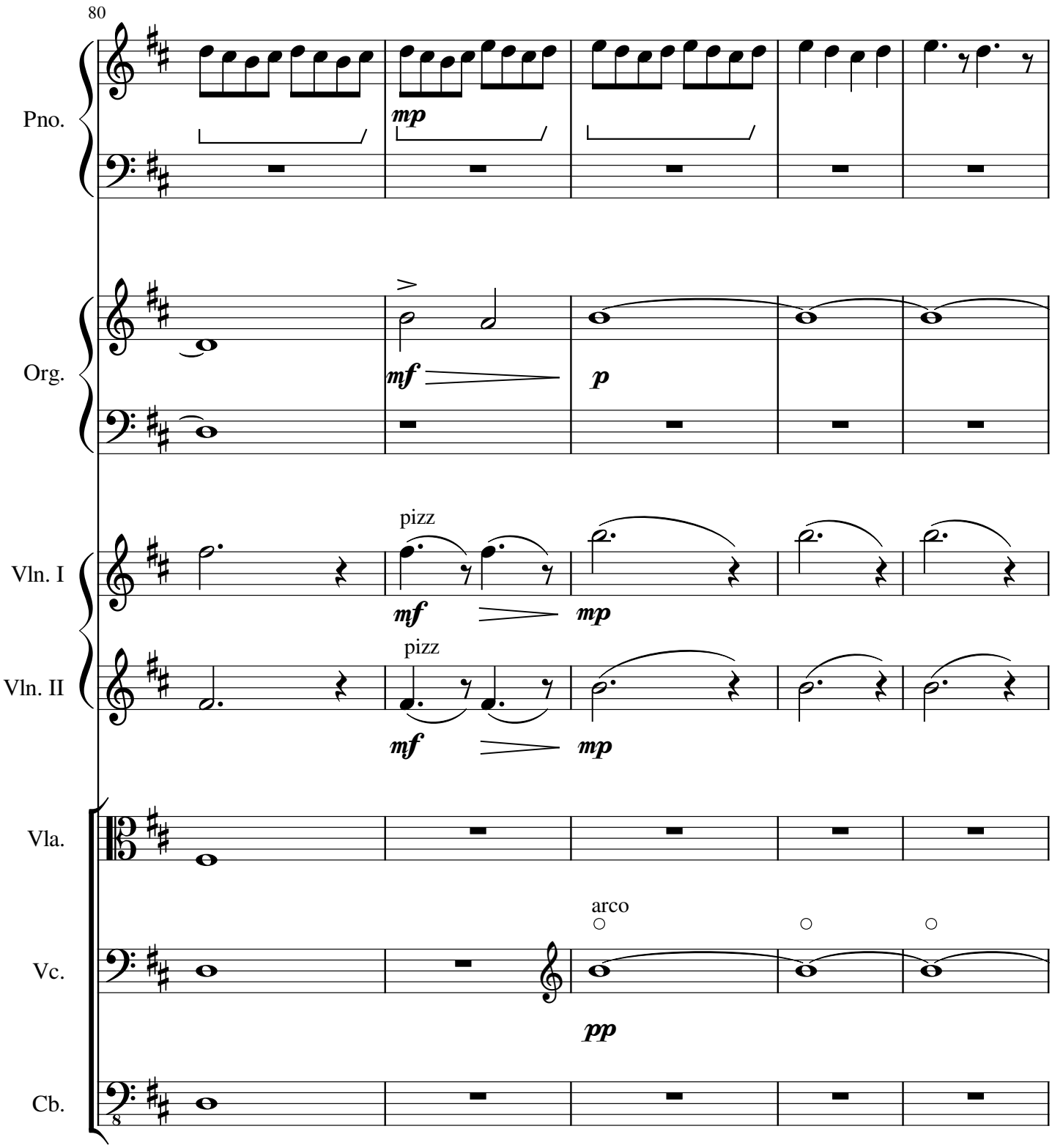

60
Pno.
p
Org.
mp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8

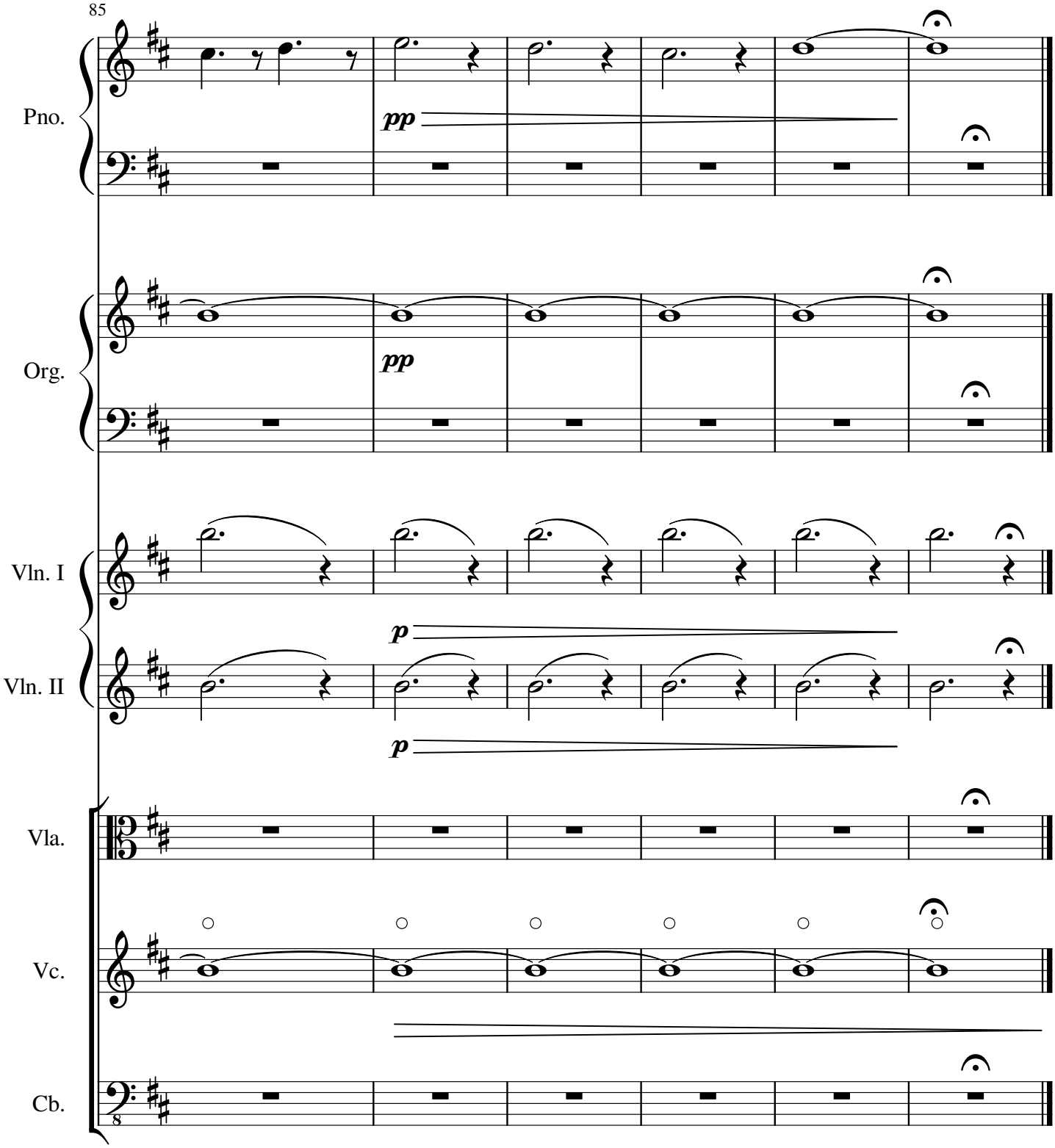

64
Pno.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8


68
Pno.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8


72
Pno.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8


76
Pno.
Org.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
8


80
Pno.
mp
Org.
mf
p
Vln. I
pizz
mf
mp
Vln. II
pizz
mf
mp
Vla.
Vc.
arco
pp
Cb.


85
Pno.
pp
Org.
pp
Vln. I
p
Vln. II
p
Vla.
Vc.
Cb.
8

Bibliografia:

**La mayoría de libros están citados en el Protocolo Técnico*

Saint-Saëns, Camile. Sonata para clarinete y piano en Mi bemol mayor, Op. 167, Allegretto. Public Domaine License, 1921.

Elaine, Gould. Behind Bars; The Definitive Guide to Music Notation. London: Faber Music Ltd. 2011.

Schumann, Robert. Op.15; 1. Von fremden Ländern und Menschen. Domaine License, 1838.

Oxford, Companion. Diccionario Enciclopédico de la Música, México: Fondo de Cultura Economica. 2008.

Avid, Sibelius, Edicion Artista, con Licencia. Estados Unidos De América. 2022.

Werner Schweer, Musescore, Free Sotware; Ver. 3.6.2. Universal. 2022.

Audiovisual en internet, busca en Youtube/RamsesOcta/Playlist/Genitum Non Factum.

ANEXO

PROTOCOLO PARA REALIZACIÓN DE LA OBRA, APROBADO POR EL COMITÉ DE TITULACIÓN, SE ANEXA POR SER SUSTENTO TÉCNICO.

División de Arquitectura Arte y Diseño

DEMAE

APLICACIÓN DE TÉCNICA DE LA PRACTICA COMÚN EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL ESTILO CLÁSICO Y SU FUNCIÓN EN LA FORMACIÓN DEL ESTUDIANTE.

Ramsés Lara Álvarez

Protocolo de obra para obtener grado de Maestro en composición NMST.

Modalidad de titulación:

Ejecución de Obra artística.

Director:
Ignacio Alcocer Pulido

Aprobado el 07 de Octubre de 2021

A) Título del trabajo por realizar:

APLICACIÓN DE TÉCNICA DE LA PRÁCTICA COMÚN EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL Y SU FUNCIÓN EN LA FORMACIÓN DEL ESTUDIANTE.

B) Definición del tema:

Actualmente cuando se habla de arte, existe una abierta discusión que lleva a la subjetividad; subjetividad que para los fines de aprendizaje musical no es funcional, así directamente nos introducimos en el tema central de la música académica que es la *técnica*, forma desglosable y tangible de llevar el estudio musical. Ahora en el concepto de técnica entramos en una nueva discusión pues en el transcurso de la larga historia de la música académica con sus diversos estilos; el estudiante inicial no encuentra un sistema eficiente y centrado para formar sus bases sólidas hacia la profesionalización, en cambio, se encuentran largos obstáculos y confusión. La obra presentada desarrolla su contenido dando muestra de los elementos técnicos fundamentales que por excelencia son hasta nuestros días la base de la **música en la práctica común.**

C) Objetivos:

Demostrar la manera de aplicar la técnica habitual en la composición, que al mismo tiempo proporcione tanto a intérpretes como educadores una manera de esquematizar el sistema de los diversos aprendizajes de la música; Obtener el título como Maestro en Composición, y; Certificar la técnica elemental de trabajo en la vida diaria de compositor.

D) Justificación conceptualizada:

La idea de citar lo fundamental no es regresar al pasado, tampoco se trata de restringir la diversidad de estilos y libertad que en el espacio contemporáneo tienen lugar, se trata de tener la base sólida en la formación, que contiene los principios de unidad temática, claridad, equilibrio y proporcionalidad. El estudiante de cualquier especialidad que necesita encontrar una manera segura de desarrollar su técnica, así como la mejora de un oído básico practico, al tener un sistema simplificado, la destreza musical tiene más probabilidades de desarrollarse para poder alcanzar la profesionalización.

E) Contenido temático:

Parte 1. Análisis y presentación.

- Contrapunto libre a 3 voces. Preludio, invención 1, invención 2
- Fuga. Credo - Misa Breve.
- Desarrollo de tema mixto apegado al texto estilo de Joseph Haydn[1]. *Kyrie Eleison* – Misa Breve.
- Forma ternaria A-B-A, *Luna Lied* .

Parte 2. Presentación de obra completa, *Genitum Non Factum,* (dur: ca. 49’28’’)

F) Fuentes de información:

BACH, Johann Sebastian. *Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 3.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853.

- *Neue Bach-Ausgabe, Serie V, Band 6.1*. Kassel: Bärenreiter, 1989.

BARRIOS, Ángel. *Diccionario de términos musicales, Granada: 2001.*

http://www.conservatorioangelbarrios.com/index.php/profesorado/material-complementario

CHEVALIER, Marcelo. *Tratado de Morfología Musical.* Neuquen: Universidad Tecnológica Nacional, 2014.

DUBOIS, Théodore. *Traité de contrepoint et de fugue*. Paris: Heugel,1901

FORNER, Johannes, et al. *Contrapunto creativo*. Cataluña: Idea Books, 2003.

GEDALGE, André. *Tratado de fuga*. Madrid: Real Musical, 2006.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. *Diccionario de la Música.* Madrid: Alianza, 2003.

HAYDN, Joseph. *Missa Brevis St. Joannis de Deo, Hob. XXII:7 in B-flat major.* Fecha de composición ca. 1775, sin lugar y fecha de edición, Choral Public Domaine License.

JEPPENSEN, Knud. *Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Dover, 1992.

JURAFSKY, Abraham, *Manual de armonía*. Buenos Aires: Editorial Ricordi,1997.

LLACER PLA, Francisco. *Guía Analítica de formas musicales*. Madrid: Real Musical,1987.

MANEVEAU, Guy. *Música y Educación*. Madrid: RIALP, 1993.

[1] Compositor austriaco nacido en 1732 y muerto en 1809, figura principal en el desarrollo de las formas musicales de la Primera Escuela de Viena, profesor de W. A. Mozart, Ludwig van Beethoven, entre otros.

de la MOTTE, Diether. *Contrapunto*. Barcelona: Idea Books, 1998.

MOZART, Wolgang Amadeus. *Missa Brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel, KV. 65*. Mozarts Werke, Serie I, Bd. 1, No. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877.

de PEDRO, Dionisio. *Manual de formas musicales*. Madrid: Real Musical, 2006.

PISTON, Walter, *Armonía*, Cooper City: SpanPres,1998.

- *Contrapunto*. Cooper City: SpanPres,1998.

RETI, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del Siglo XX*. Madrid: RIALP, 1965.

SEARLE, Humphrey. *El Contrapunto del Siglo XX*. La Habana: Arte y Literatura, 1978.

SCHOENBERG, Arnold. *Funciones Estructurales de la Armonía*. Barcelona: Idea Books, 1999.

- *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid: Real Musical, 1998.
- *Modelos para los estudiantes de composición*. Buenos Aires: Ricordi, 1943.

SCHUBERT, Franz Peter. *Missa in G-Dur D. 167, für vier Singestimmen, Orchester un Orgel. Franz Schubert Werke, Serie XIII, No. 2.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.

TORRE BERTUCCI, José. *Tratado de contrapunto*. Buenos Aires: Melos,2010.

ZAMACOIS, Joaquín. *Teoría de la música.* Madrid: Idea música, 2007.

G) Presentación de la técnica de creación:

El contrapunto, la armonía y las formas musicales son parte del extracto histórico de la técnica de concepción musical que emplearon los maestros que con su prestigio son paradigma, por lo tanto, son la base de cualquier estudio musical, incluidos a los especialistas en ejecución e investigación o estudio de caso. No basta con el talento propio, pues inclusive los grandes maestros fueron estudiosos revisionistas de las técnicas de su pasado y presente, no darle importancia al estudio de tales patrones técnicos, podría resultar en un excesivo uso de fuerza para llegar a la meta, probablemente con resultados muy distintos y tal vez con una calidad comprometida. Es importante señalar que el conocimiento adquirido es indispensable para otras ramas de la música como son los compositores, instrumentistas, directores, arreglistas, profesores, musicólogos, musicógrafos y críticos, ya que éstos constituyen la base técnica para cualquier valoración de los diversos estilos singulares del pasado o del presente.

El Maestro en Composición como artista dotado de los aspectos creativos de la música y de sus modelos estructurales, supone suficiente capacidad para desenvolverse sin una preparación técnica unitaria, clara y equilibrada, sin embargo, reconocer esta situación lo aleja de realidad artística tanto del pasado como del presente, pues se cae en un error que aqueja a la sociedad del conocimiento actual; para solventar dicha situación, se debe

plantear un camino que lleve a esa independencia del pensamiento musical, el conocimiento estilístico adquirido por el plan de estudios de la carrera de NMST (Maestro en Composición), habilita al futuro compositor a asumir bajo aspectos analíticos el estilo de composición cualquiera que sea, puesto que estas competencias adquiridas son para la labor creativa de toda la vida.

Conceptos generales de armonía tonal (funcional).

Los esquemas armónicos utilizados para el presente trabajo de titulación son aquellos utilizados en el periodo del Barroco tardío con la transición al clasicismo[2], específicamente con la obra J. S. Bach como guía, y la Primera Escuela de Viena[3], igualmente con Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, es decir corresponden a los periodos barroco y clásico. La armonía responde a modelos específicos de los compositores antes mencionados. La Tonalidad se puede definir como la sucesión de sonidos organizados que se imponen como tales y poseen un sentido en el discurso musical; el término Tonalidad fue esculpido por Francoise-Joseph Fétis[4] que en términos generales se puede definir como aquel conjunto de sonidos que se identifican con un sistema regidos por un punto de referencia central llamado "tónica", mismo que determina el lugar y función de cada sonido con respecto a este eje de atracción.

El discurso musical se define por la inclusión de puntuaciones sintácticas llamadas cadencias. La cadencia es un enlace armónico de reposo que por lo regular determina la tonalidad y sus fluctuaciones (modulaciones, inflexiones), así como da énfasis a cuestiones claridad, proporcionalidad y equilibrio morfológicos.

En cada obra que se presenta están claramente definidas las Funciones Tonales[5] básicas, puesto que en ellas fluctúa la distribución formal de las diferentes secciones. El trabajo del compositor es determinar en primer plano las texturas, así como las formas que se emplean en cada una de estas obras. Podemos decir que el complemento de la armonía se rige por reglas específicas que se determinan por medio de la textura musical. Se reconocen para el presente proyecto 3 categorías de textura:

1.- *Monófona*, simplemente una melodía sola sin acompañamiento alguno;
2.- *Homófona*, es una melodía acompañada por armonía, y:
3.- *Polifónica* que es la sucesión simultánea, horizontal de diferentes melodías que coinciden verticalmente y se adentran a un discurso acórdico claro y equilibrado tonalmente hablando.

---

2 El periodo del Barroco Tardío se ha establecido por la historiografía a aquel que se lleva a cabo entre los años 1680 a 1730, sin embargo, el periodo subsiguiente que es la transición al clasicismo por algunos musicógrafos como una extensión del periodo barroco; dicho periodo corresponde entre los años 1730 a 1750.

3 Primera Escuela de Viena corresponde a aquellos estatutos composicionales definidos por los compositores Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig van Beethoven (1770-1827). En este periodo se establecen parámetros armónicos que rigen hasta el ocaso del sistema tonal hacia 1910; este sistema armónico está definido por la claridad de las funciones tonales, así como el parámetro morfológico de la música (Misa, Forma Sonata, y subgéneros abiertos y cerrados).

4 Compositor belga nace 1784 y muere en 1871.

5 Las Funciones tonales se presentan en diferentes contextos tonales, estos se refieren a los *Modos* sobre los cuales el discurso musical se desarrolla. Nos referimos a los *Modos Mayor*, *Mixto* y menor en sus tres acepciones, es decir *menor natural*, *menor melódico* y *menor armónico*.

El complemento que define a la armonía de la práctica común es el que proporcionan los movimientos cadenciales sean auténticos o semicadenciales, éstos se componen de diversos elementos de combinación puesto que en ellos descansa la definición tonal. La cadencia se puede definir como aquella fórmula melódica – armónica[6] de movimiento y resolución de las partes que definen la estructura de la obra, asimismo el recurso cadencial proporciona fluidez al discurso musical, esto es el elemento principal que utilizamos en la elaboración del material compositivo del presente trabajo.

Al elaborar el material de titulación hemos considerado seriamente las palabras de Walter Pistón:

> ... La estructura tonal de la música consiste principalmente en armonías cuyas fundamentales son grados tonales, I, IV, V y en ocasiones ii y los acordes sobre los grados modales, iii y vi se utilizan para obtener variedad. Hay muchas opciones posibles de esta generalización, pero, sin embargo, puede considerarse la norma de la práctica común para la música que permanece en una tonalidad [7].

Dicho lo anterior las fórmulas de Dominante (D) son las que complementan el discurso tonal de la obra en la práctica común, es decir que la sucesión Dominante – Tónica (T-D) coadyuva, complementa y da énfasis a la tónica (I/T), además proporciona elementos mucho más determinantes que otra función de las arriba mencionadas, es decir IV (SD), iii (m) y/o vi (sm).

Contrapunto.

En cuestiones de Contrapunto, la referencia para el presente trabajo es definitivamente la obra de J. S. Bach, sin menos cabo de definiciones, consejos, recetas y reglas que nos proporcionan los diversos textos de Jeppessen, Dubois, Bertucci y de la Motte, sin embargo, la idea que nos da una luz en la guía del presente trabajo es aquella que Walter Pistón nos presenta en la introducción de su texto Contrapunto, a saber:

> El arte del contrapunto es el arte de combinar líneas melódicas. Sin embargo, la esencia del contrapunto, en tanto que componente de la vitalidad interna de la música, es algo más que un proceso de manipulación y combinación, y puede hallarse en casi toda la música. … Por su origen, en el término contrapunto está implícita la idea de discordancia. La interacción de concordancia y discordancia entre los diversos factores de la textura musical constituye el elemento contrapuntístico en la música. El estudio del contrapunto implica un estudio de estas cualidades de concordancia y discordancia…[8].

Bajo los argumentos presentados por el insigne Piston, podemos decir que el elemento contrapuntístico de la *Fuga* de la *Misa Breve* que se presenta en el presente tiene como modelo técnico la obra de J. S. Bach y el modelo melódico y formal se basaron en las obras de Haydn, Mozart y Schubert. En ellas la independencia de cada voz tiene que ver con la no coincidencia de acentos en la actividad rítmica, este artificio es determinante en la fluidez formal y sintáctico de esquemas melódicos que la textura polifónica demanda en combinación del texto litúrgico de la obra.

---

6 GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. *Diccionario de la música.* Madrid: Alianza, 2003, p. 87.
7 PISTON, Walter. *Armonía*. Cooper City: Span-Press, 1998, pp. 52 -53.
8 PISTON, Walter. *Contrapunto*. Cooper City: Span -Press, 1998, p. 9.

La articulación de los esquemas armónicos en contextos rítmicos, es decir ritmo armónico, es el tapete en donde descansa el movimiento polifónico, este aspecto ha sido el elemento más significativo en la elaboración del presente trabajo, sin embargo, es importante señalar que los parámetros melódicos básicos (apoyatura, nota de paso, escape, anticipación, etc.) son aquellos que se utilizan bajo las reglas de escuela que son los movimientos contrario, directo y oblicuo.

Forma musical tradicional: sintaxis y estructura

Las formas musicales empleadas en el presente trabajo corresponden a esquemas muy específicos que nos proporcionan los grandes maestros que son referidos con anterioridad, que articulan las diferentes fórmulas melódicas a base de el motivo, semifrase, frase, periodo y grupo de frases, esquemas que fueron determinantes en el periodo clásico. Podemos citar la definición que esgrime Dionisio de Pedro:

> La forma musical se entiende generalmente la manera en que está construida una obra formando un todo completo. Estructura es el agrupamiento de diversas partes con vistas a construir un todo. En general …, se estructura de acuerdo con el principio de repetición y contraste[9].

La interacción sintáctica de estos son lo que da como resultado la forma musical, sean binaria (A-B), ternaria (A-B-A), rondó (A-B-A-C-A), variación y forma sonata (A-B-desarrollo-A-B-coda), sin embargo, la fuga no participa en un esquema formal como en las anteriores, se trata de un procedimiento compositivo que no se resuelve como una "forma establecida", sino que su sintaxis la solventa como una esquematización totalmente libre; Gedalge establece en su texto que si la fuga se presentase como una forma ésta debiera ser una *construcción artificial*[10]. El esquema estructural escolástica de la fuga reconocida como "una forma musical" es: exposición – divertimento o episodio – contra exposición – desarrollo – *stretto* – pedal – cadencia final, no son del todo aceptables por los grandes compositores, cada uno establece formalmente una libertad total de las partes, v. gr. *Clave bien temperado I* y *II* de Bach, en cada fuga el compositor establece esquemas formales muy diferentes a lo establecido en los tratados de fuga escolástica. El sentido del presente es lograr que las estructuraciones formales estén de acuerdo a lo que la norma establece, pero la libertad en el uso de los elementos que componen la obra es en su mayoría libres.

H) Conclusión:

Sin olvidar lo formativo de las herramientas universales de desarrollo técnico, como es el solfeo, al añadir la práctica de lo elemental de la concepción musical como lo citado en el texto, el compositor y cualquier estudiante de música podría obtener una libertad para ir a niveles superiores de creación, interpretación y estudio sin peligro de confusión.

---

9 de PEDRO, Dionisio. *Manual de formas musicales.* Madrid: Real Musical, 2006, p. 24.

10 GEDALGE, André. *Tratado de fuga*. Madrid: Real Musical, 2006, p. 228.