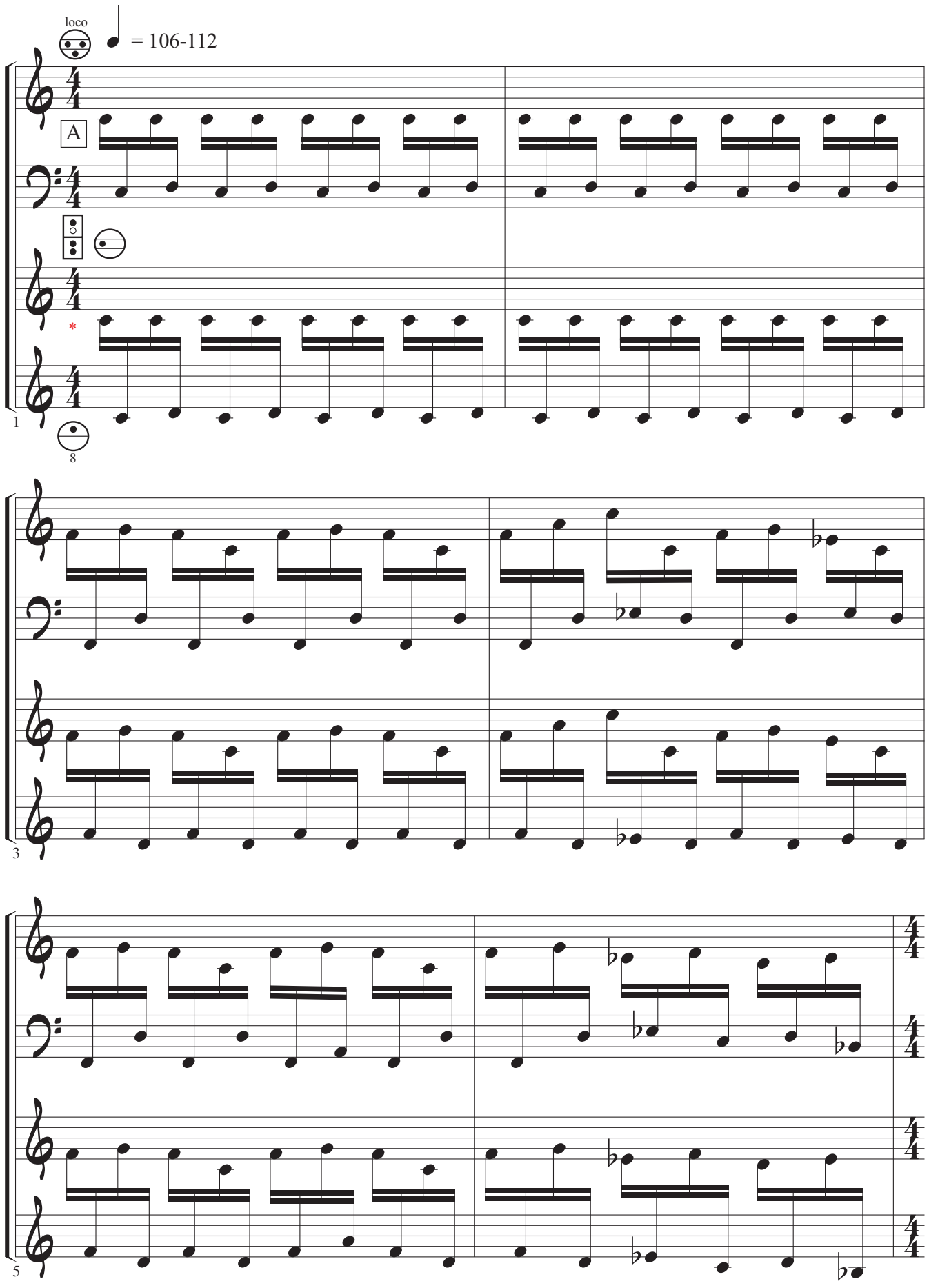
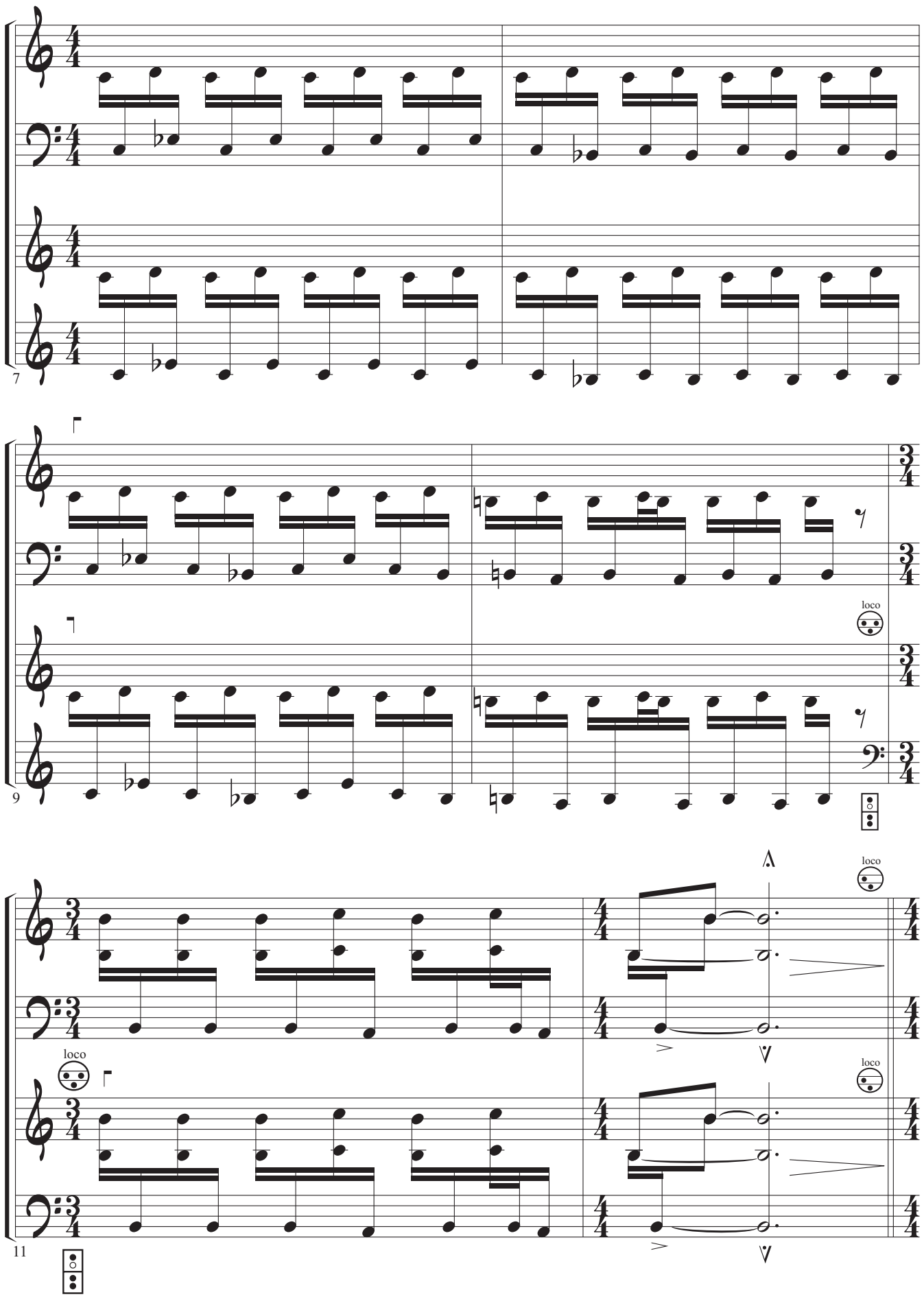
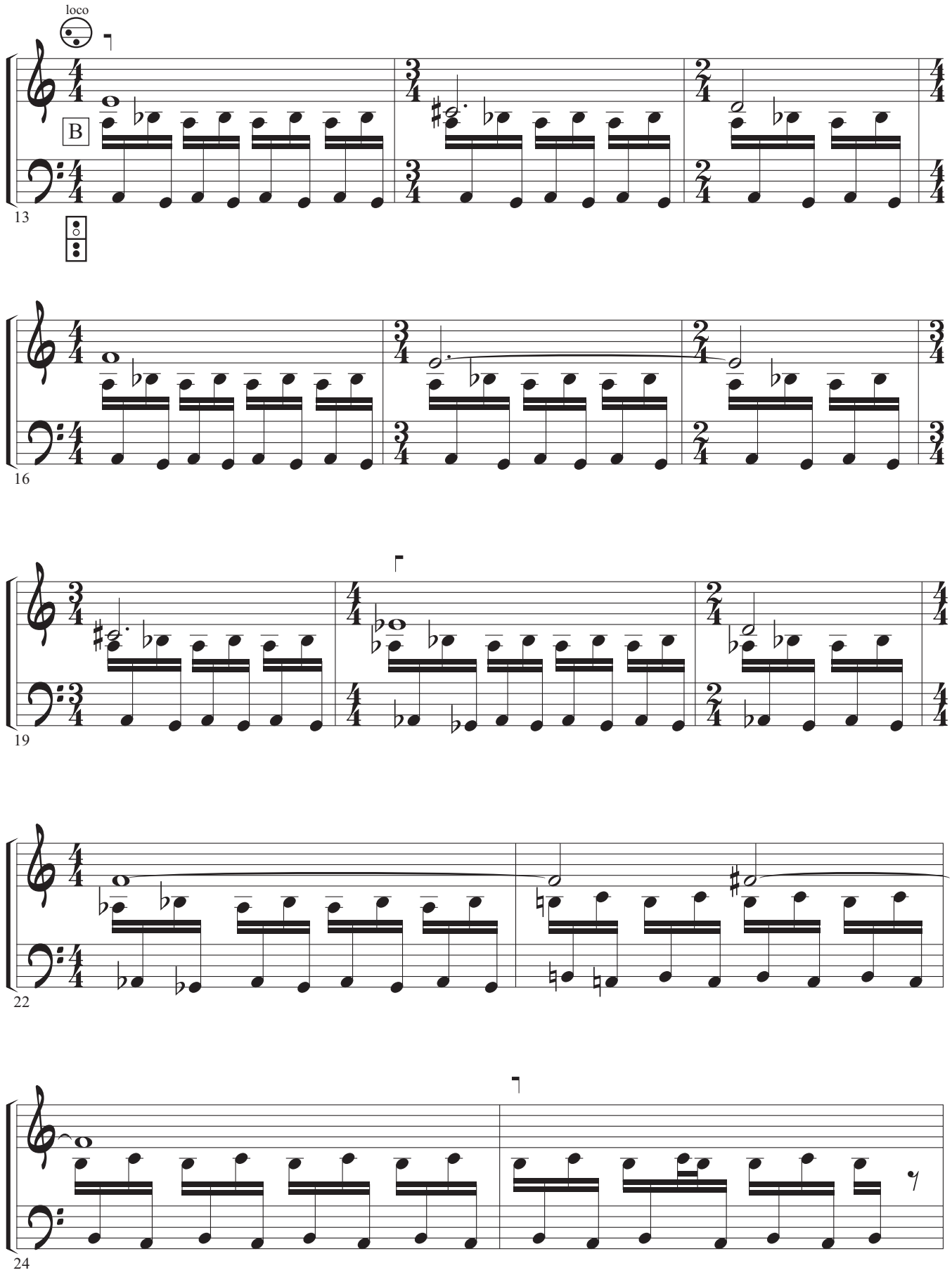
ESTUDIO 1984

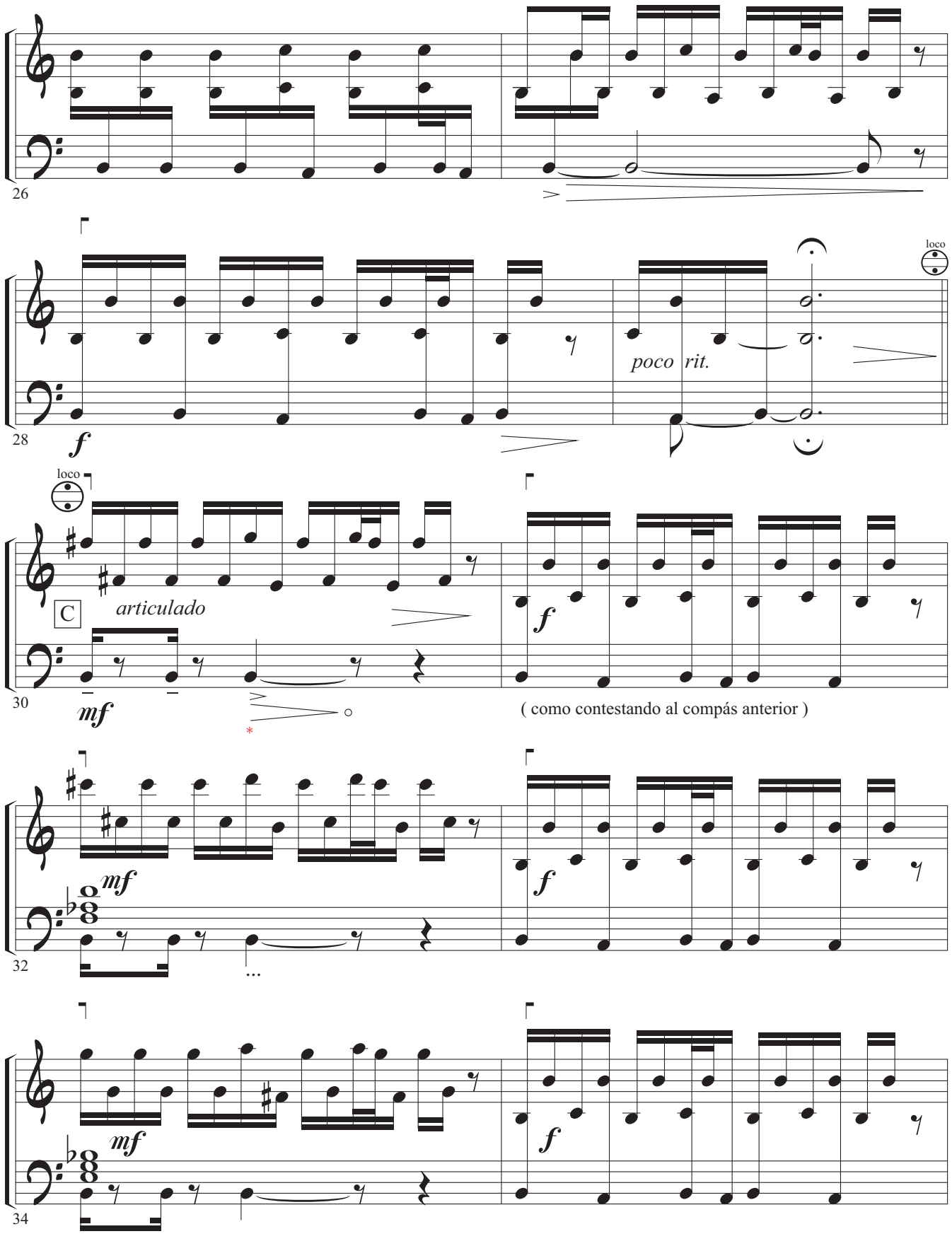
TITO MARCOS



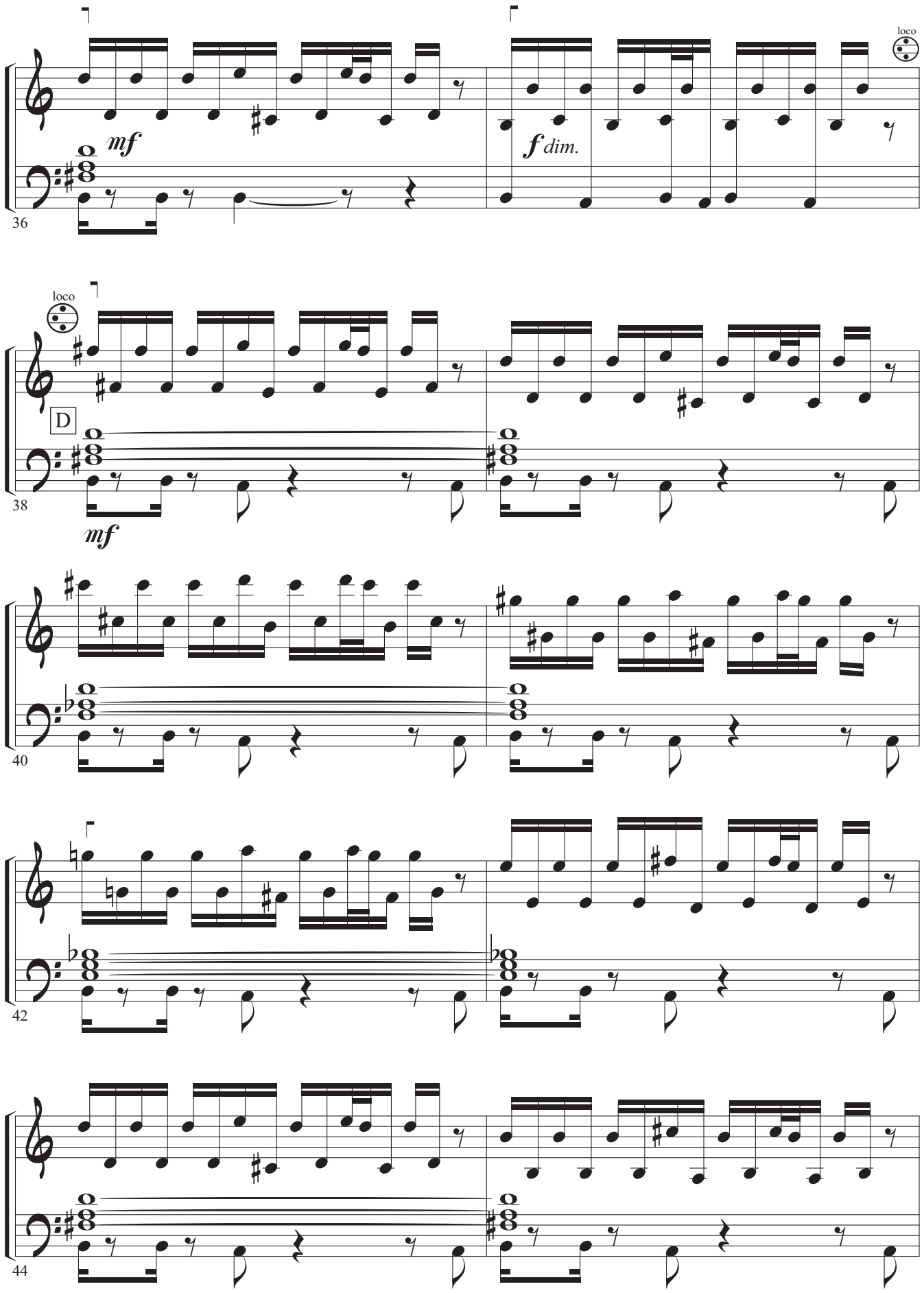
* MIII optativo

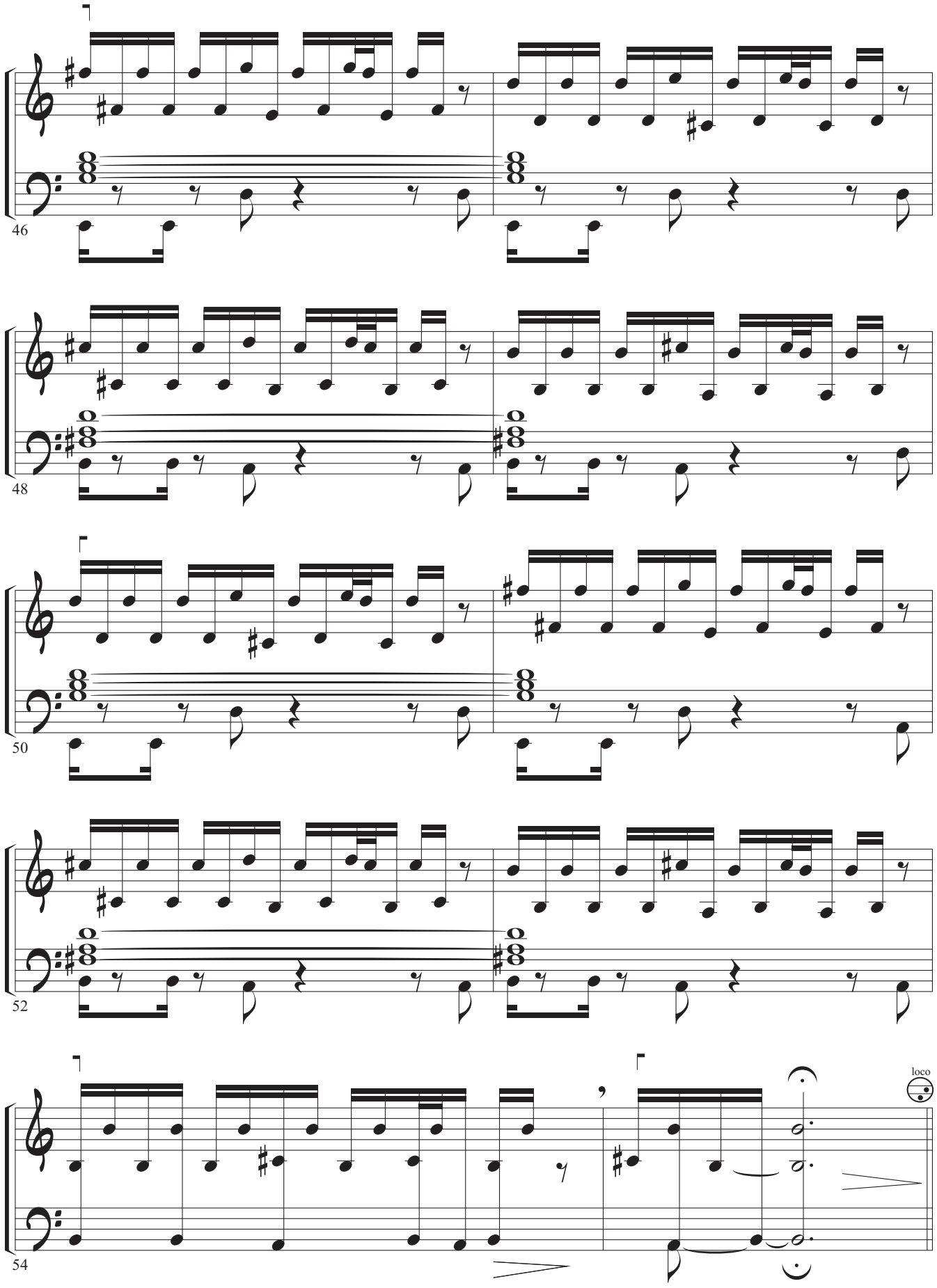

7
9
loco
11
loco
loco
loco
loco

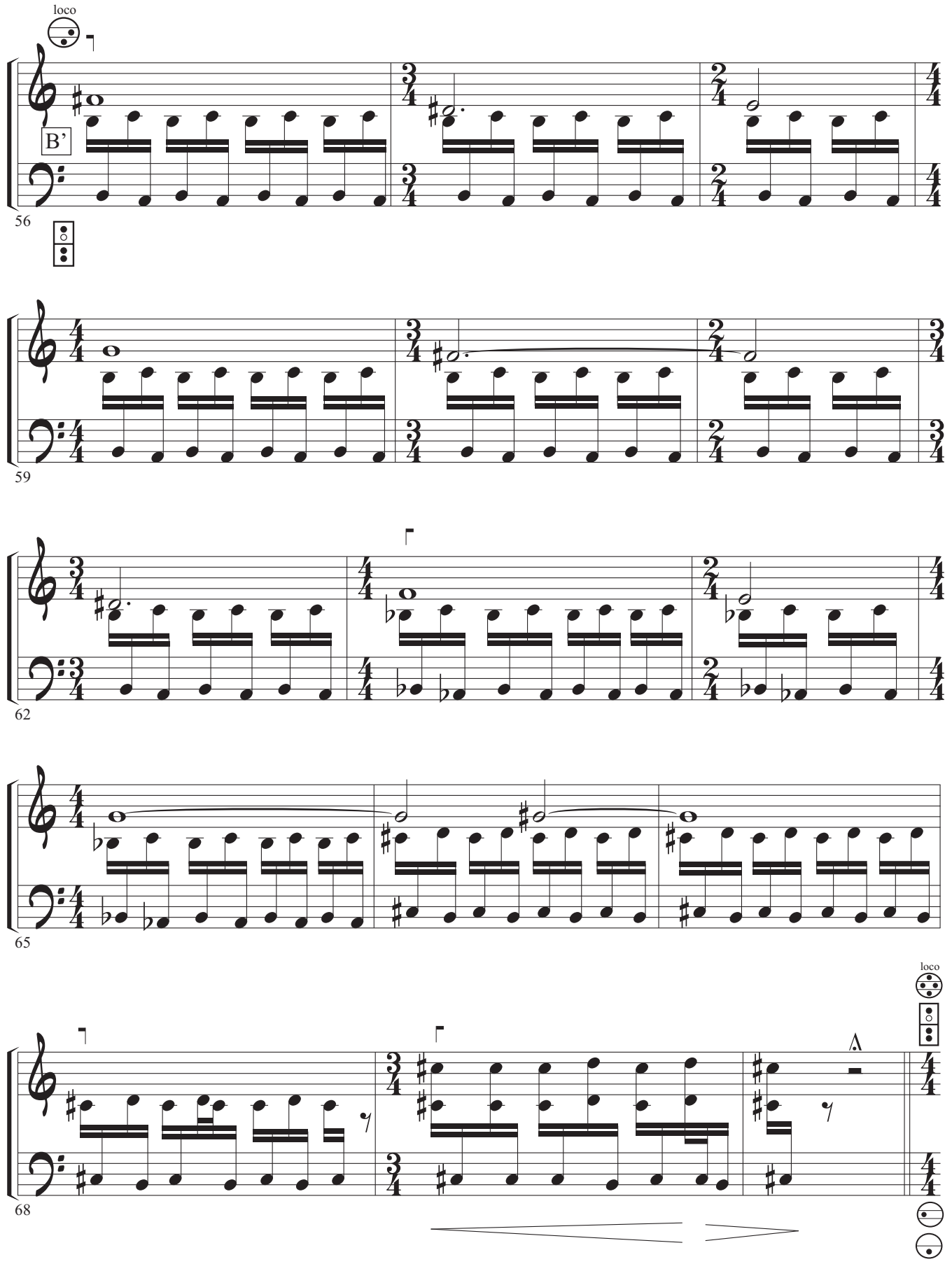

loco
B
13
16
19
22
24

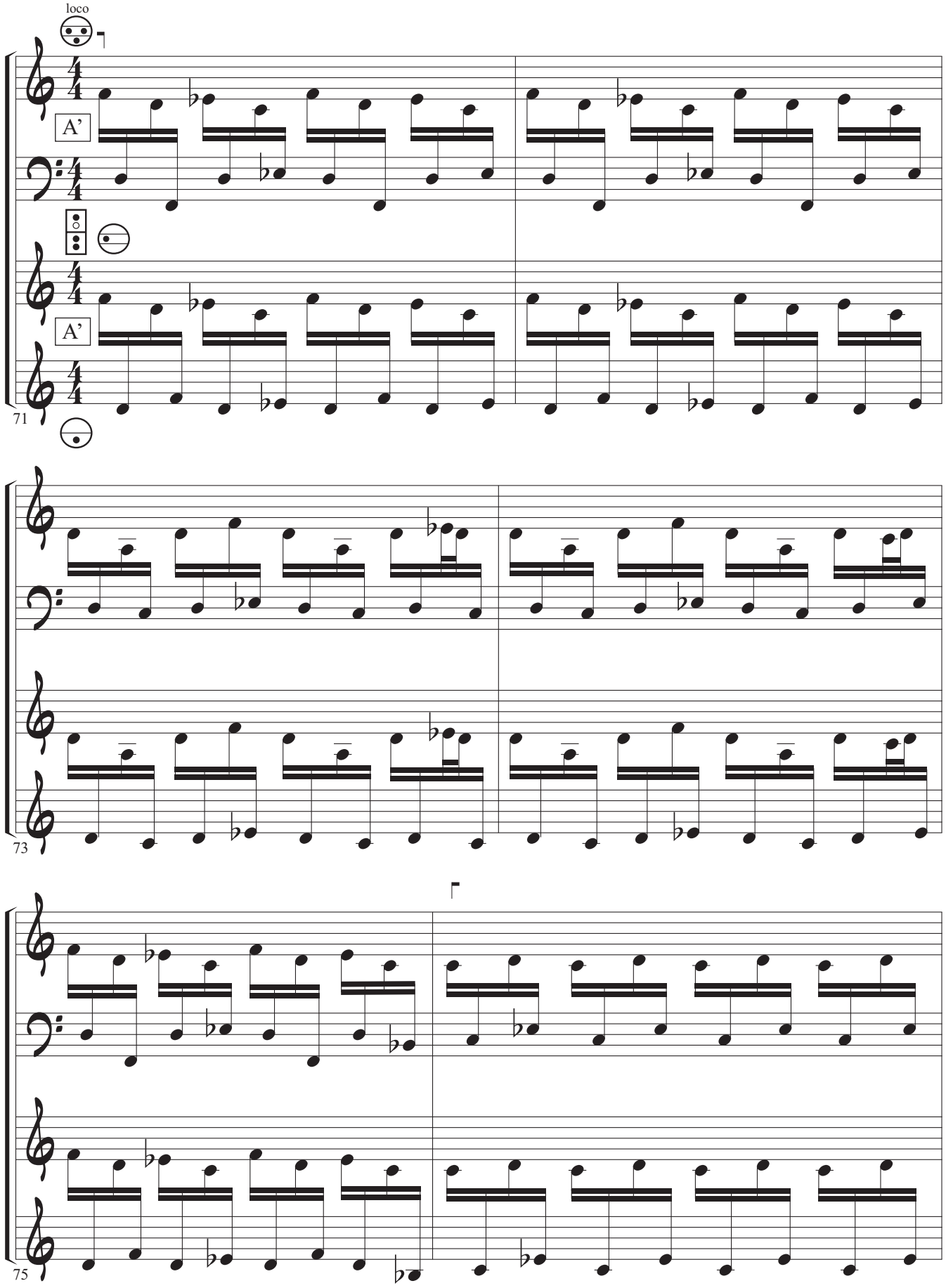


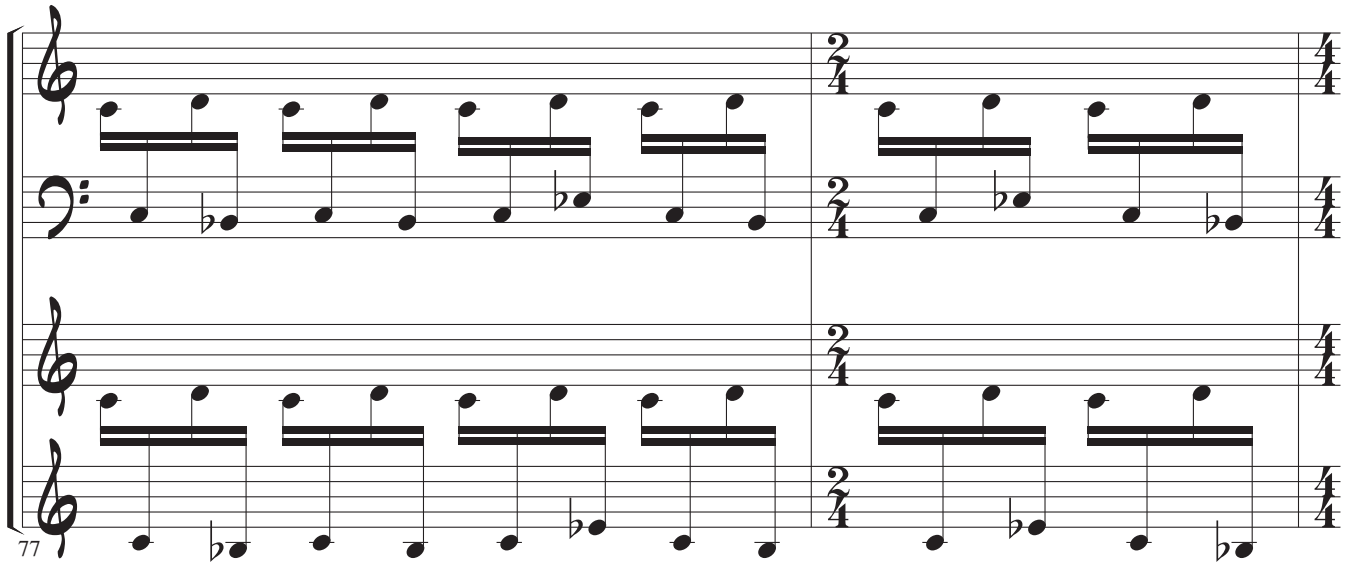
* Levantar el botón gradualmente, independizando la caída dinámica de estos sonidos respecto a la dinámica general.

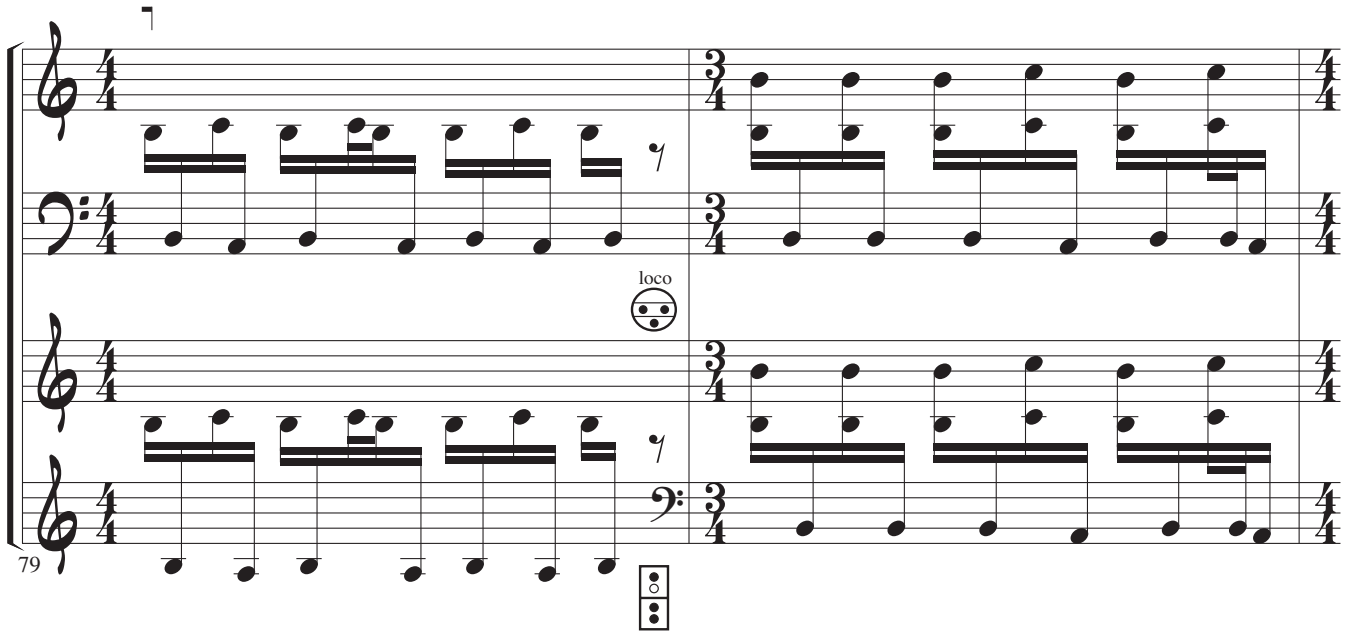

loco
mf
f dim.
36
loco
D
38
mf
40
42
44

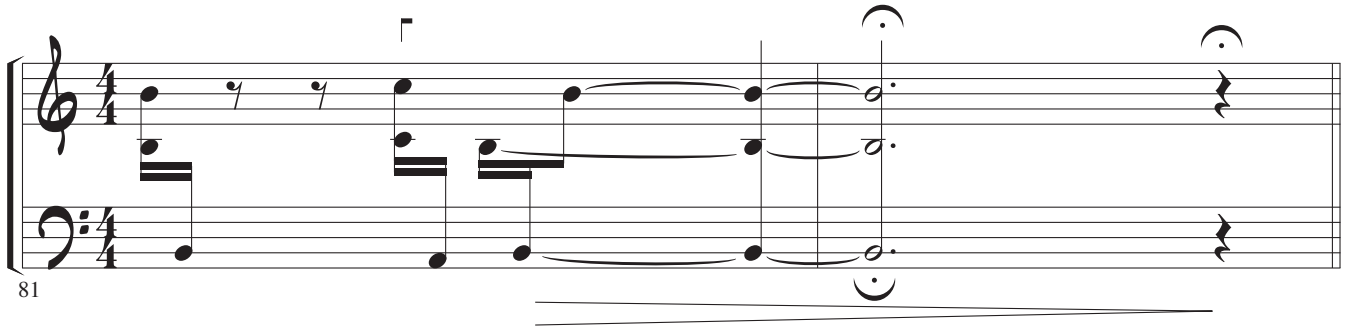

46
48
50
52
54
loco

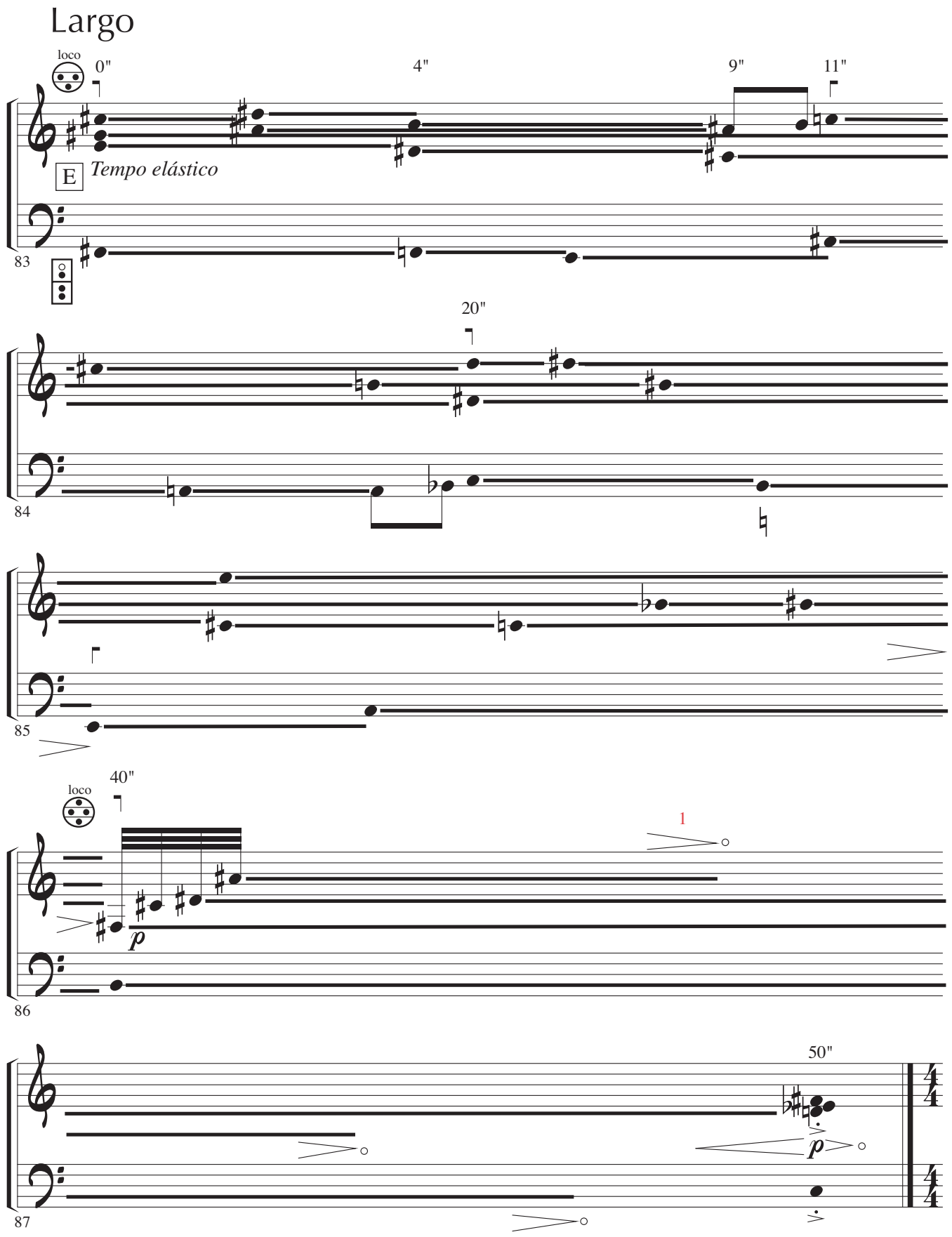

loco
B'
56
59
62
65
68
loco


loco
A'
A'
71
73
75


77

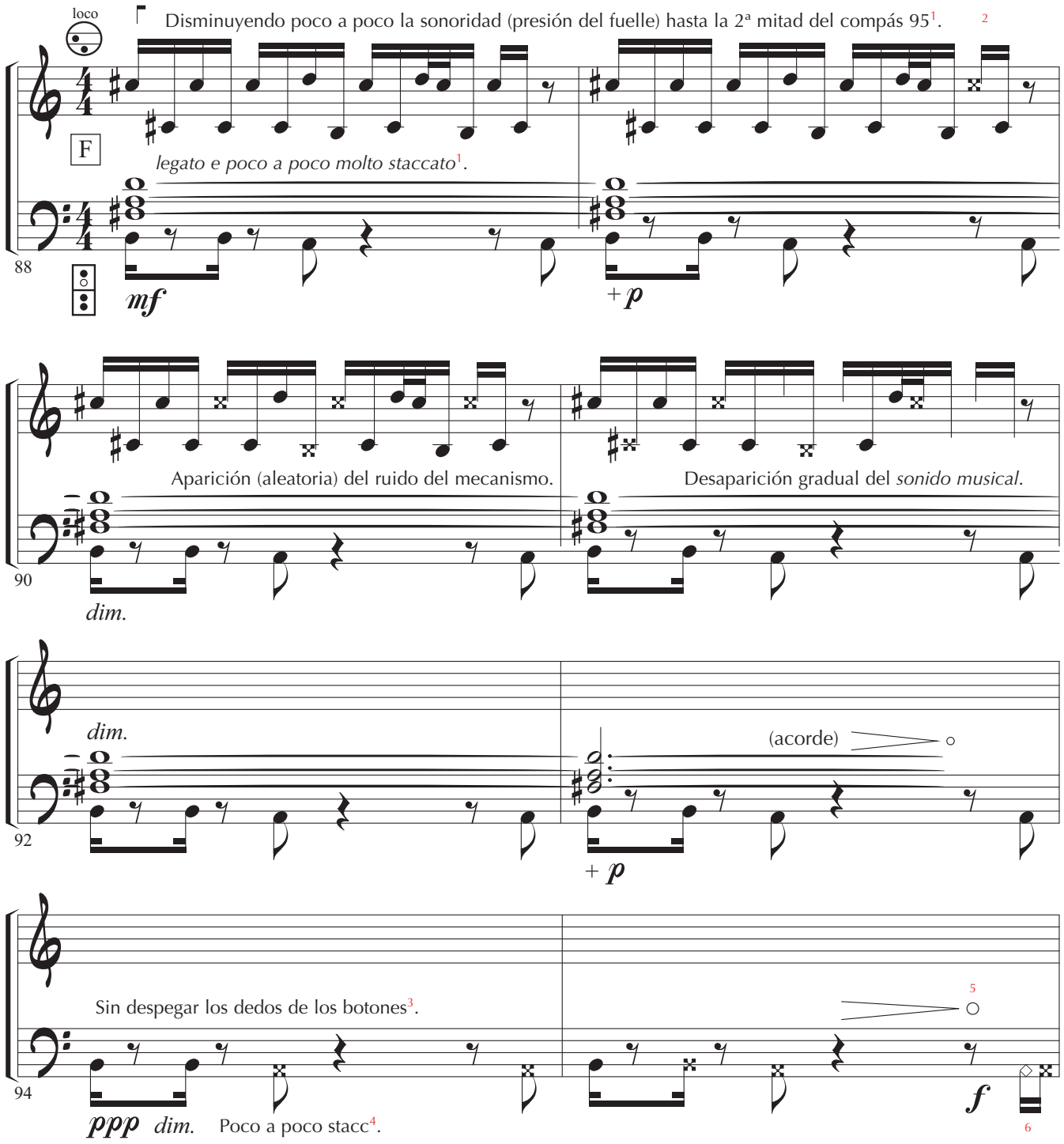

loco
79


81



[1] Levantar la tecla, o botón, suavemente..., como en el compás 30.

Coda



[1] Hacer desaparecer el sonido de la mano derecha gradualmente, mediante la articulación (acortando los sonidos -la apertura de las válvulas-: *poco a poco molto staccato...*), produciendo un efecto de independencia dinámica respecto a la mano izquierda.

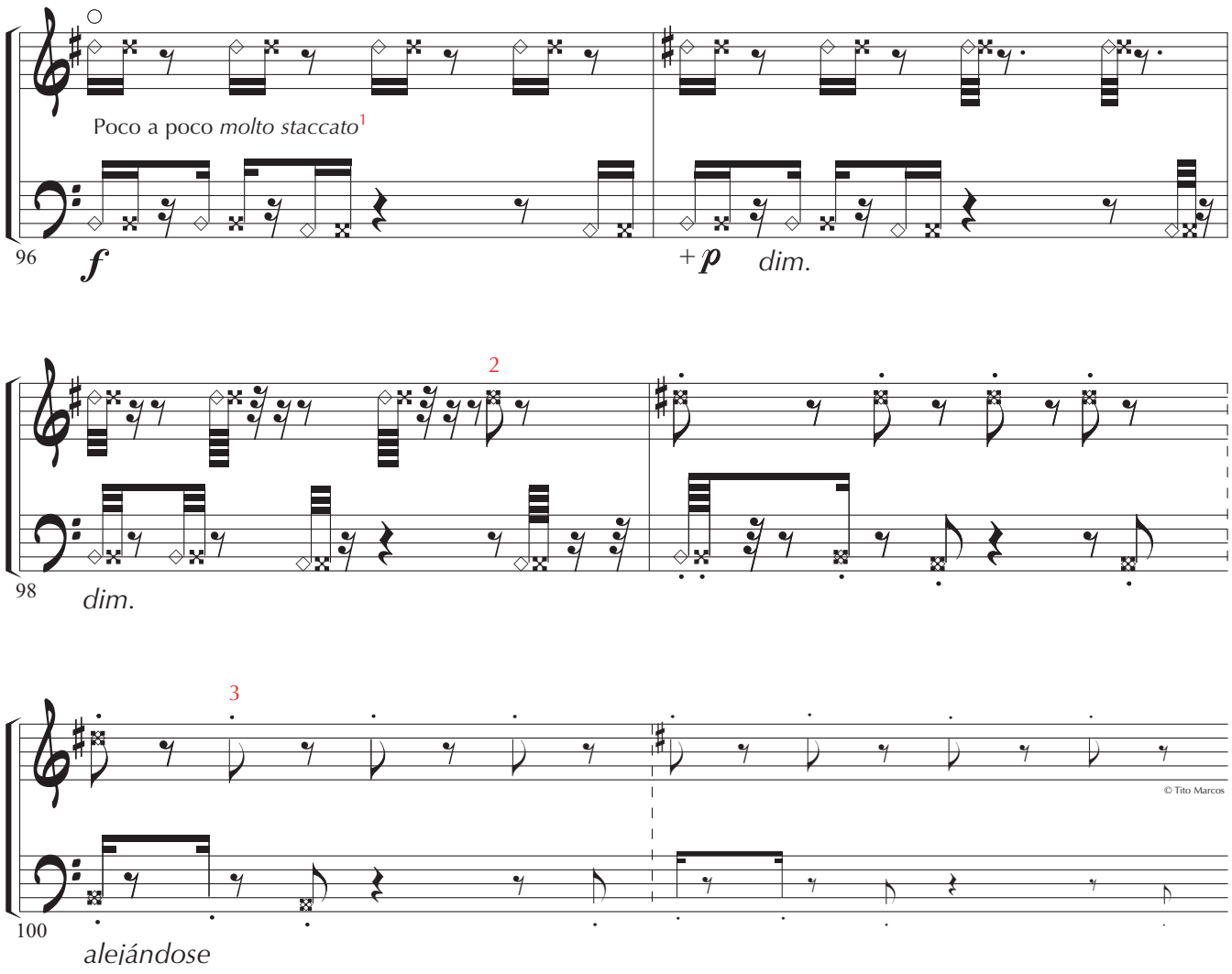
[2] Ruido del mecanismo

[3] Controlando el ruido del mecanismo...

[4] Ver nota (1) de la página 12.

[5] Fuelle parado.

[6] Ruido del mecanismo en la pulsación: ◇ y ruido (más intenso...) del mecanismo en el cese de la pulsación (*plop* del cierre de las válvulas): ✕ .



[1] Articular, progresivamente, cada vez más *staccato*, de forma que los dos sonidos de *ataque-cese* (ruido producido al hundir la tecla, o botón: ◇, y ruido producido al soltar ésta: ⤫, se vayan percibiendo gradualmente como un solo sonido: ligero *plop* del cierre de las válvulas: ⤫

[2] Percutir, suavemente, con los dedos planos..., sin apenas hundir las teclas: ligero *plop* del cierre de las válvulas.

[3] Movimiento de los dedos, sin producir ningún tipo de ruido del mecanismo.

Orientaciones interpretativas

- Las distintas características tímbricas, dinámicas, articulatorias y espaciales (topográficas) que, como posibilidades interpretativas ofrecen cada uno de los distintos manuales (MI, MII y MII)[1] de lo que podría denominarse acordeón integral[2], han sido tomadas como elementos estructurales (compositivos) en el planteamiento del presente estudio.

- Desde el punto de vista (punto de oído…) de su integración en un solo enunciado lineal, tales elementos se hallan dispuestos con el objeto de producir una percepción auditiva de textura melódica, en la que los componentes tímbricos, dinámicos y articulatorios se presentan espacializados entre ambas manos (manuales) (MI-MIII o MI-MII): temas A (compases 1 y siguientes) y A' (c. 71 y siguientes).

- Desde la perspectiva de su función disgregadora, tales elementos han sido tratados de manera que se perciban separadamente, independizando la función de los mismos: MI melódica (a su vez disgregada por la articulación entre los dedos 4-5 y 1) y MII con *B. S.* rítmicos y *A. S.* armónicos, a su vez, independizados tímbricamente: *B.S.* y *A.S* : tema D (c. 38 y siguientes).
  La estructura temporal está basada en la distribución de dos elementos: uno tomado de la función integradora-disgregadora de los distintos registros de cada manual (, y) y otro, según la densidad de las diversas texturas:

  - lineal: A (c. 1 y siguientes) y A' (c. 71 y siguientes)
  - homofonía a dos partes: B (c. 13 y siguientes) y B' (c. 56 y siguientes)
  - homofonía a tres partes: C (c. 30 y siguientes , intercalado con el motivo del c. 31), D (c. 38 y siguientes) y F (c. 88 y siguientes)
  - armónica: E (c. 83 y siguientes)

[1] Asumiendo su parentesco instrumental con el órgano, como instrumento de viento polifónico de *similares* características, los distintos sistemas mecánicos (producción y articulación sonora) del acordeón (teclas y botones) vienen siendo definidos, mediante el empleo de una terminología organística, como **MI** (manual uno) para el mecanismo de teclado o botones de la mano derecha y, **MII** (manual dos) o **MIII** (manual tres), respectivamente, para los sistemas *S. B.* y *b. b.* relativos a la mano izquierda. Aunque discutibles, tales denominaciones, al referirse a sus características musicales, y no técnicas, resultan prácticas para la escritura conjunta de los diversos sistemas, de ahí su utilización en el presente estudio y su recomendación como terminología simplificadora, integradora y no excluyente…

[2] A falta de otro calificativo, este término haría referencia a la modalidad **MIII-II**, disposición que permite agrupar en un solo instrumento los diversos mecanismos (*S. B.* y *b.b.*) de la mano izquierda, ya sea de forma *simultánea* (sistema de *bajos añadidos* -8 o 9 hileras-) o *alternada* (sistemas *convertor* de bajos convertibles -acordes convertibles...-). Tal instrumento podría considerarse como representativo de una concepción *integradora* de su trayectoria histórica, en contraposición (o complementada…) con aquellas, más radicales, propuestas por los sistemas *free bass*, *basses chromatiques* y similares.

- Un único motivo cadencial separa (o une...) las distintas texturas y temas, intentando dar cohesión a las partes: compases 10-12, 25-29, 54-55, 68-70 y 79-82.

- El *Largo* final, de carácter libre (c. 83 y siguientes), tiene como finalidad el contrarrestar la inercia rítmica creada, aligerando y diluyendo tanto ritmo, como densidad armónica.

- La *Coda*, de interpretación optativa, representa una *post-imagen auditiva* donde se plantea, a modo de pequeño ejercicio, una simplificación de la cuestión *fondo-forma* (en su sentido de *ruido-sonido*) desde la perspectiva de la técnica instrumental: aceptación del *ruido* como componente estético del *sonido*, el control del ruido como base del control del sonido, la integración de ambos elementos como una única entidad sonora, la comprensión auditiva de la característica del enmascaramiento *sonido-ruido* o *ruido-sonido*, etc.

- Las indicaciones de registración, fuelle, *Tempo*, sistema técnico (*S. B.* o *b. b.*) etc. son orientativas y, por lo tanto opcionales, pudiendo ser modificadas por el intérprete según las características sonoras y técnicas de su instrumento, siempre en función de los objetivos propuestos en el estudio.

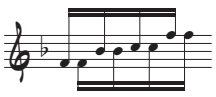
BIOMÚSICA

TITO MARCOS

*

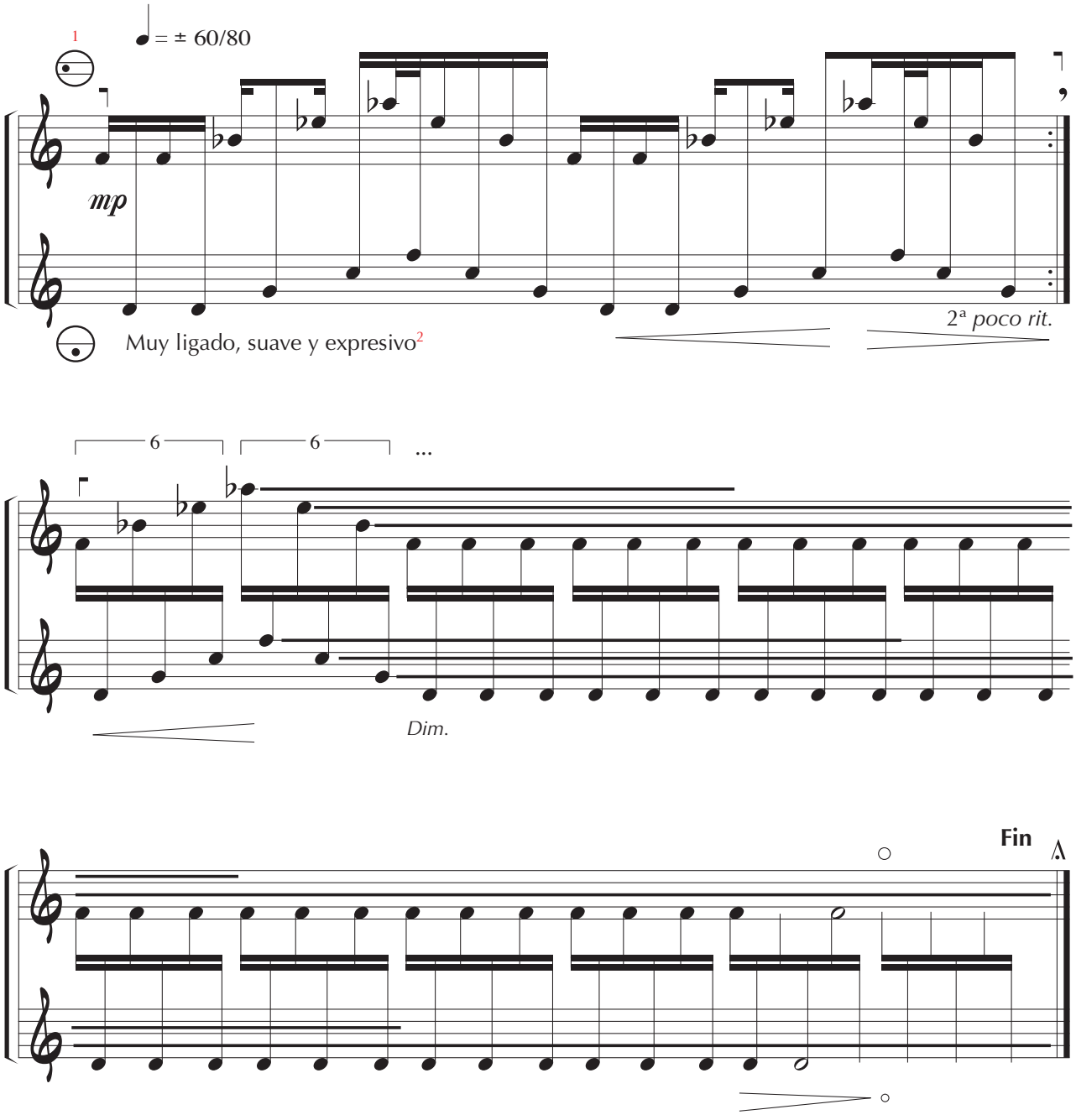
Biomúsica
Teoría de la relatividad
La mujer y el marido muerto
Tres mil millones de pulsaciones
Sobre la mudanza de los afectos a través del tiempo

Una mujer sumamente afligida por la muerte de su marido, se fue a una casa cerca del cementerio donde estaba enterrado, para llorar allí. En aquellos mismos días cometió un hombre un delito por el cual fue ahorcado por la justicia, y después, según costumbre, pusieron para guarda del ajusticiado un soldado de a caballo. El soldado fatigado de la sed, fue a la casa en que vivía la mujer a pedir agua, y viéndola le agradó en extremo. Con este motivo iba el soldado muy a menudo para hablar con ella, le hurtaron el ahorcado. Viéndose el soldado en el suplicio. Al principio la consolaba; después, requiriéndola de amores se enamoraron los dos, y estando una vez entretenido con ella, dejando al ajusticiado abandonado de su culpable descuido, corrió a casa de la mujer le manifestó su apuro y le rogó que viese el modo de cubrir su falta, la mujer entonces compadecida de él, desenterró su marido, púsole en la horca en lugar del ajusticiado, y temiendo el castigo de este conflicto, y así encubrió el descuido de su amante.



* El intérprete podrá elegir uno de los cuatro títulos…

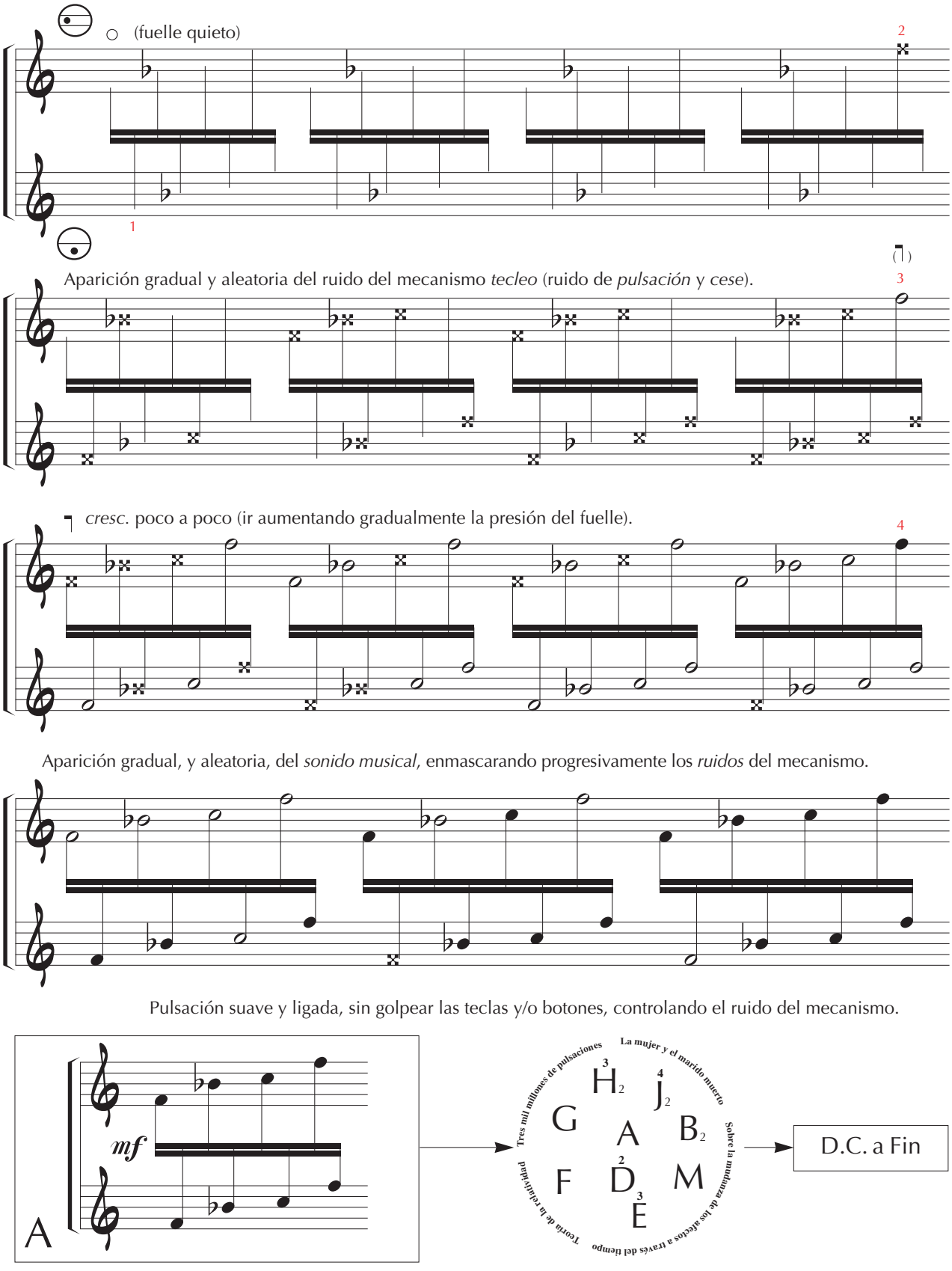
Introducción (Coda)



[1] El intérprete podrá elegir cualquier combinación de registros que tenga en cuenta la nota (2): , , etc.

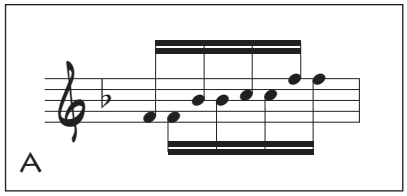
[2] Adaptar la articulación (y registración) en ambos manuales de forma que queden fusionados auditivamente en una única *línea melódica*.

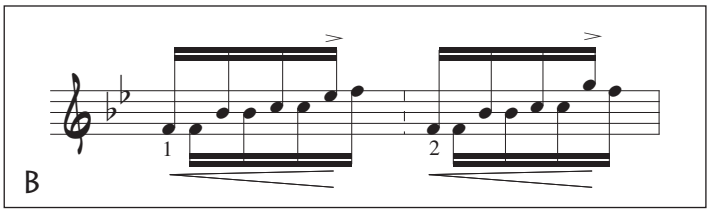
Biomúsica

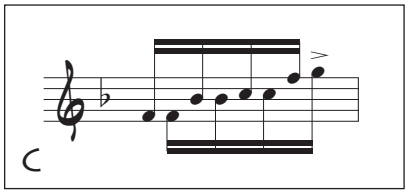


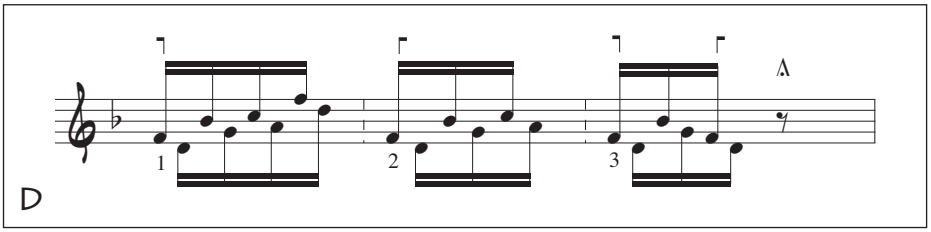
[1] Movimiento de los dedos (sin pulsación).
[2] Ruido del mecanismo (sonidos de *pulsación* y *cese*.
[3] Sonido débil de lengüeta (transitorios de ataque).
[4] Sonido *musical*, enmascarando el ruido del mecanismo.

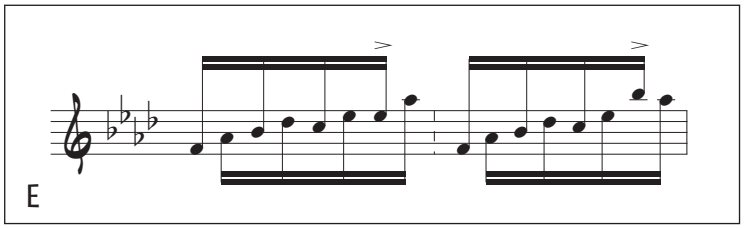
Módulos A-H

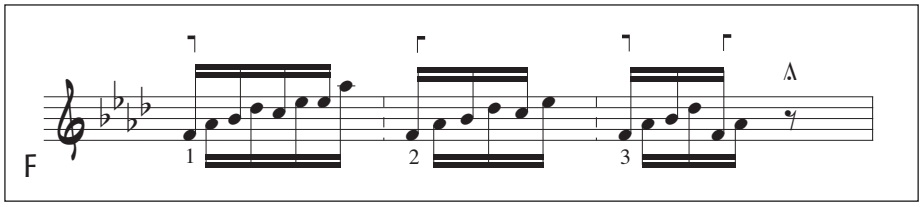


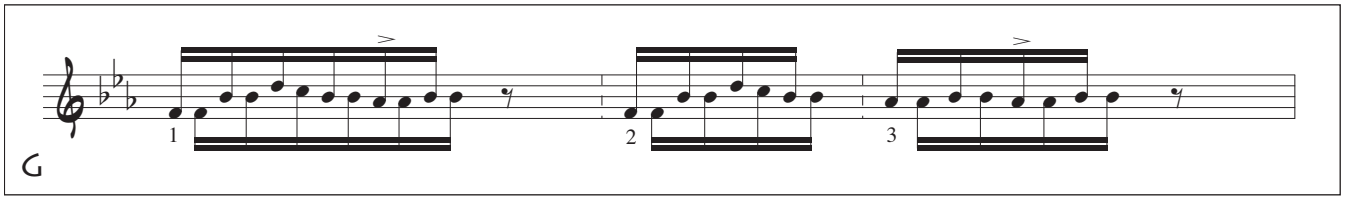


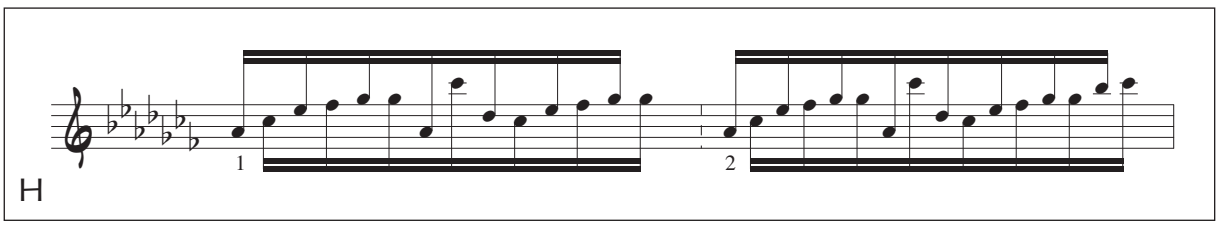




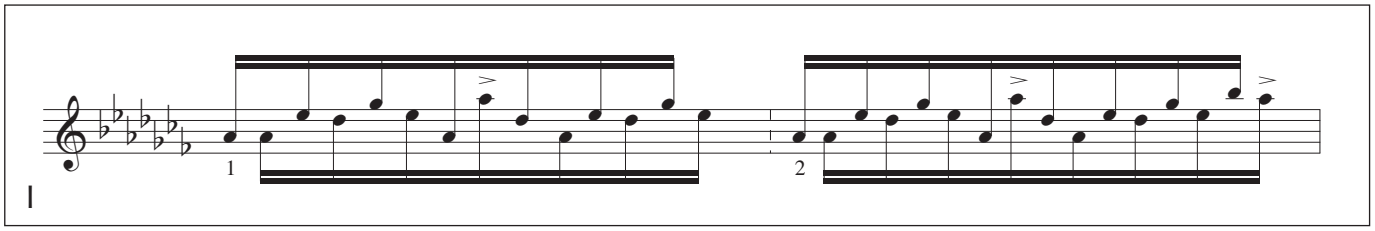


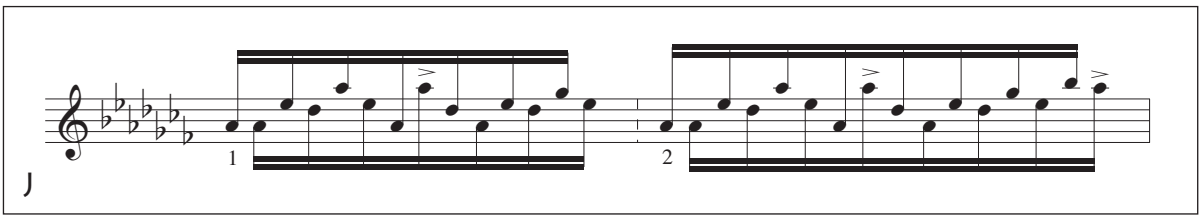


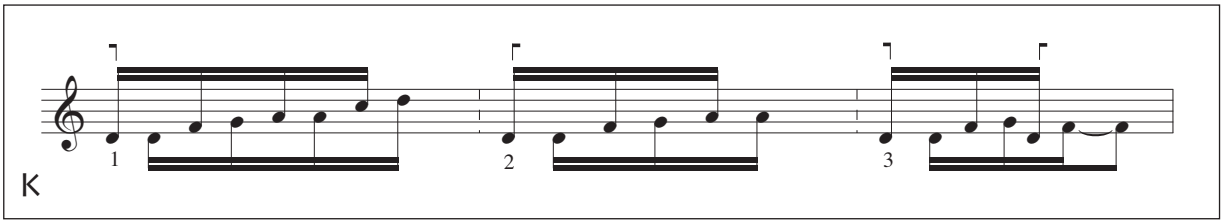


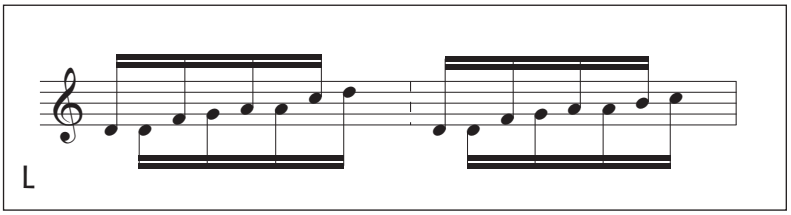


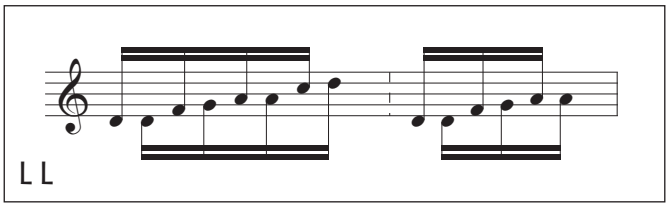
Módulos I-M

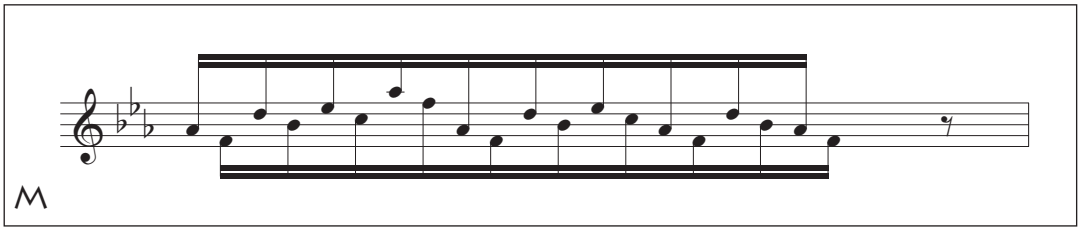












etc.

Indicaciones interpretativas

- Mantener como único condicionante la *espacialización* de una misma línea melódica mediante su alternancia entre los manuales.

- Las notas acentuadas, que rompen la igualdad rítmica, serán móviles, pudiendo desplazarse la posición del acento, o acentos, respecto al grupo de sonidos (módulo), así como cambiar de manual.

- El intérprete podrá crear sus propios módulos, los cuáles podrá combinar con los propuestos en el estudio, así como transportarlos[1] e improvisar libremente (dentro del condicionamiento indicado en el punto primero).

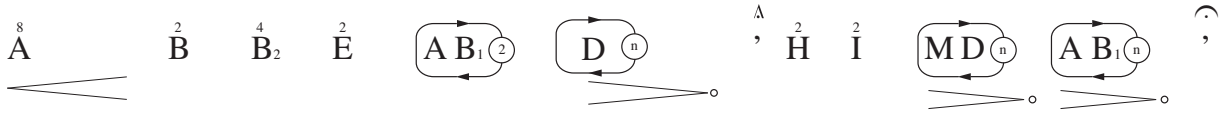
- Para finalizar una *versión* ir reduciendo la dinámica, dejando aparecer el ruido del mecanismo, de forma inversa al comienzo (página 3): disminución gradual de la presión del fuelle, aparición gradual del ruido del mecanismo, desaparición gradual y aleatoria del *sonido musical*, etc.

- Cada intérprete podrá organizar sus propias *estructuras* (como en los ejemplos de abajo), ordenando los módulos dados (o los creados -o improvisados- por él mismo), actuando, a la vez que como intérprete, como *organizador* (compositor...).

- Para una correcta realización, el intérprete deberá controlar, mediante la pulsación, el ruido producido por el mecanismo, elemento musicalmente importante dentro de esta obra...

Ejemplos de distintas *versiones*:

versión I

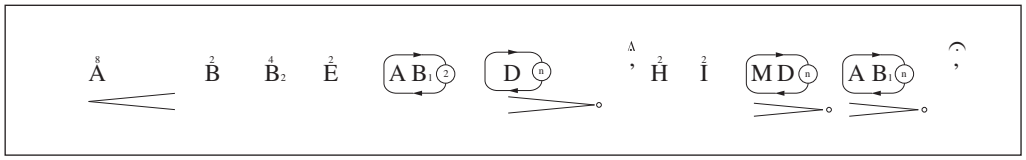


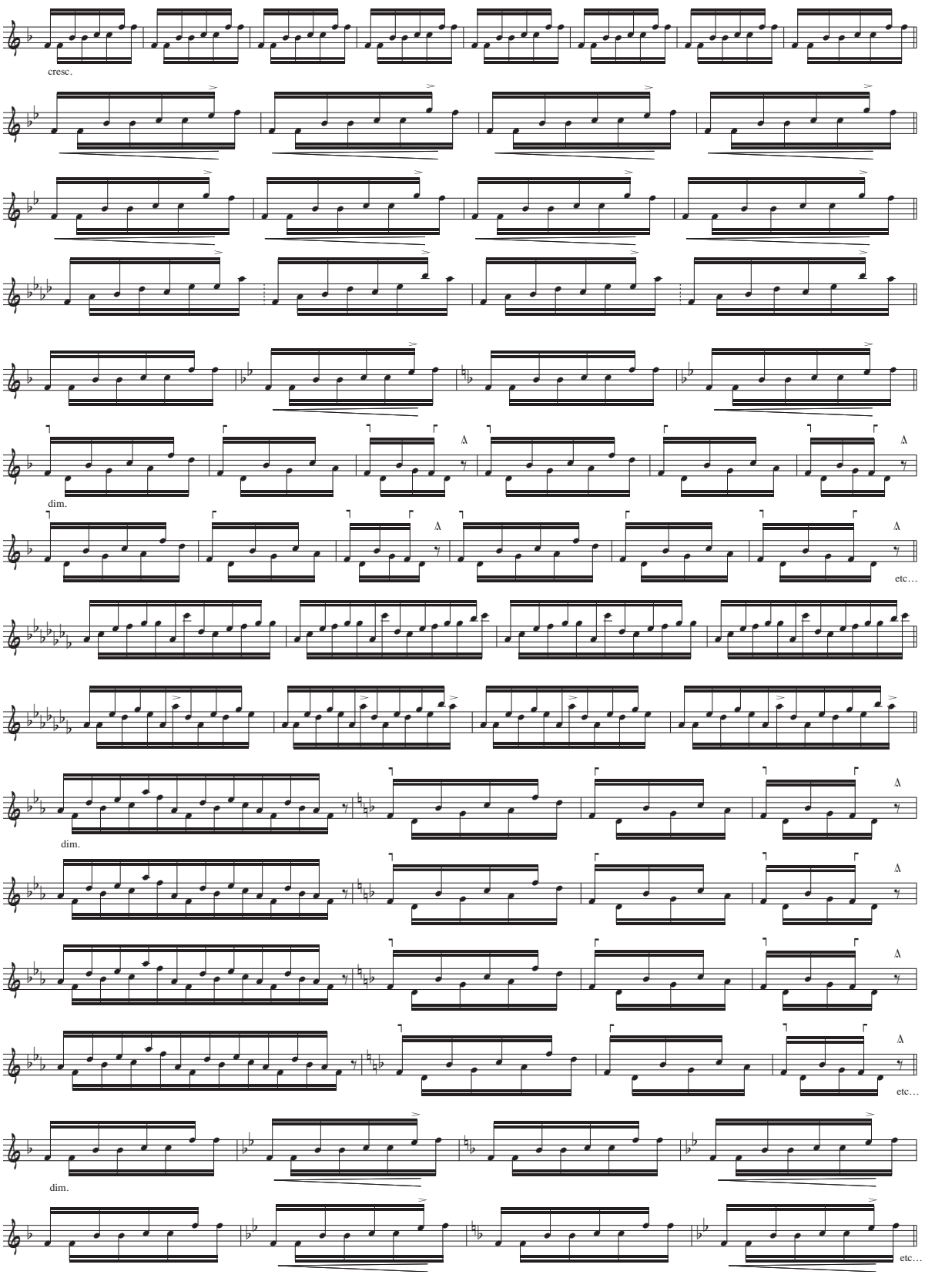
versión II

versión III

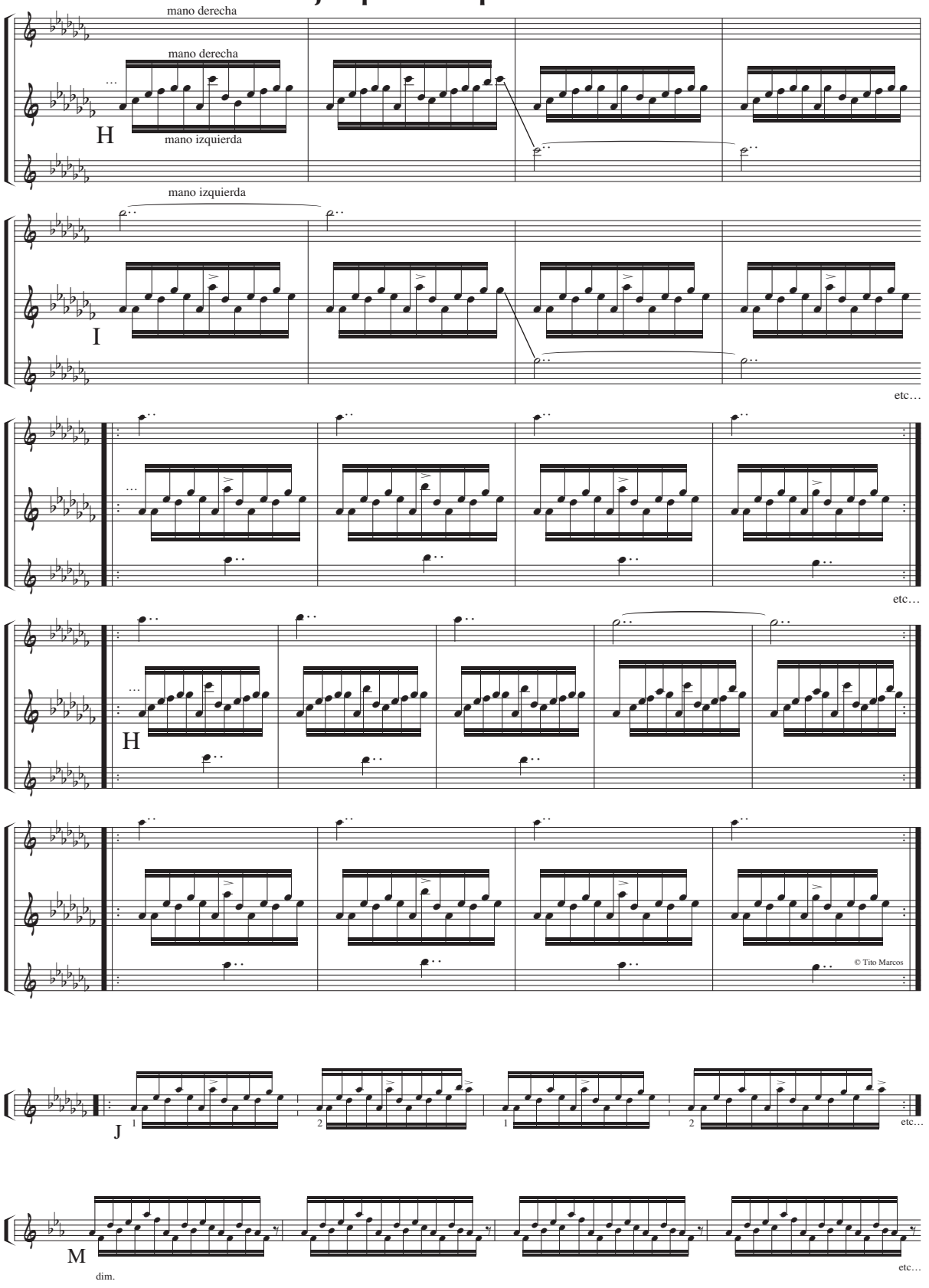
[1] Ver ejemplos de transporte en página 10.

Ejemplo de desarrollo de la versión I





Ejemplo de improvisación



Planteamientos del estudio

- A modo de *juego*, y basado en la fábula de Esopo (Grecia siglo VI)[1] *La mujer y el marido muerto*, el presente estudio plantea un concepto de *obra* donde su propio contenido musical se halla definido en función de la capacidad creativa del intérprete, quien se convierte en el verdadero *organizador* y *compositor* de su propia interpretación.

- Con esta concepción se pretende, además de aplicar unos contenidos pedagógicos e interpretativos, exteriorizar determinadas capacidades creativas en el alumno a través de su participación en un contexto donde se amplía la noción de *subjetividad interpretativa* hasta el grado de proponer la idea de un *intérprete-creador*, en contraposición, o complementando, el concepto de *intérprete-recreador* (reproductor…).

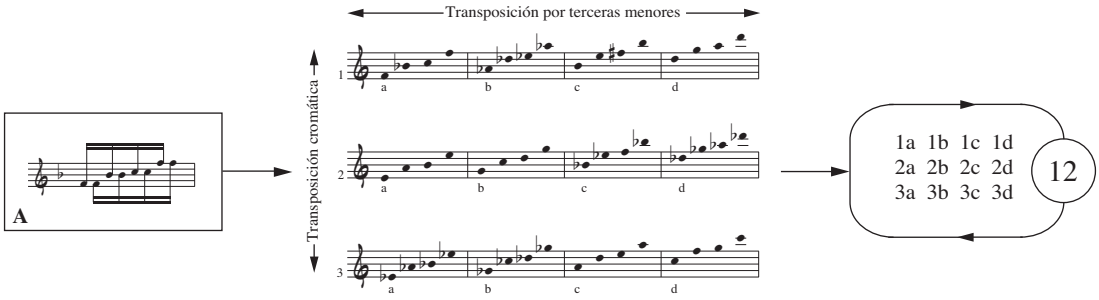
- El grado de participación del alumno:[2] en la *organización* de la *Obra* podrá abarcar desde la simple creación de una *versión* en la que intervengan unos pocos elementos (sencillos esquemas rítmicos, algunos módulos con pequeñas variaciones dinámicas, etc.), hasta tomar el *Estudio* como una mera sujerencia para crear una verdadera obra musical en la que se empleen complejas organizaciones de elementos musicales derivados de procesos mentales tales como aquellos en los que el resultado sonoro y el proceso creativo de dicho resultado interactuen (en *tiempo real*) en un mecanismo de *retroalimentación creativa* (improvisación…), y donde la única limitación sea la *capacidad biomusical* del propio intérprete.

- El alumno (intérprete) deberá llegar a sentirse verdaderamente implicado, como *compositor*, durante su interpretación, para lo cual se basará en un principio elemental: cada una de las *versiones* será (al menos en algún elemento) diferente en cada interpretación que realice de la obra, por lo que, de acuerdo con tales condiciones, no serán válidas dos *versiones* idénticas.

[1] "…el fabulista, por culpa del destino era esclavo, por su linaje, frigio, de Frigia; de imagen desagradable, inútil para el trabajo, tripudo, cabezón, chato, tartaja, negro, zancajoso, bracicorto, bizco, bigotudo, una ruina manifiesta…" (ESOPO FÁBULAS COMPLETAS EDICIONES BUSMA S. A. Madrid 1984).

[2] A quien, en un principio, convendrá asesorar…

Ejemplo de Transporte



Pasos para la ejecución:

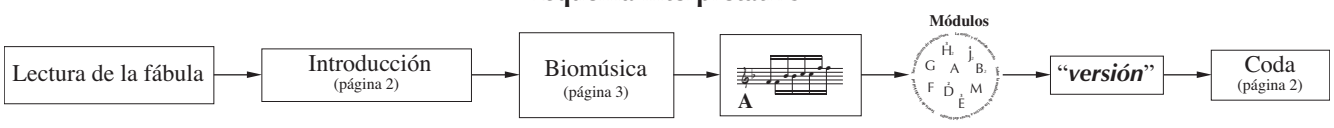
1º Lectura del texto (*fábula* de Esopo)

> Una mujer sumamente afligida por la muerte de su marido, se fue a una casa cerca del cementerio donde estaba enterrado, para llorar allí. En aquellos mismos días cometió un hombre un delito por el cual fue ahorcado por la justicia, y después, según costumbre, pusieron para guarda del ajusticiado un soldado de a caballo. El soldado fatigado de la sed, fue a la casa en que vivía la mujer a pedir agua, y viéndola le agradó en extremo. Con este motivo iba el soldado muy a menudo para hablar con ella, dejando al ajusticiado abandonado en el suplicio. Al principio la consolaba; después, requiriéndola de amores se enamoraron los dos, y estando una vez entretenido con ella, le hurtaron el ahorcado. Viéndose el soldado en este conflicto, y temiendo el castigo de su culpable descuido, corrió a casa de la mujer le manifestó su apuro y le rogó que viese el modo de cubrir su falta; la mujer entonces compadecida de él, desenterró su marido, púsole en la horca en lugar del ajusticiado, y así encubrió el descuido de su amante.

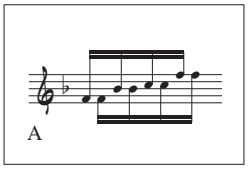
2º Interpretación de la página 2: Introducción.

3º Interpretación de la página 3: **Biomúsica**, que enlazará, a partir del Módulo A (final de la página) con la (4º) ejecución de una *versión*, previamente *creada*, o improvisada, como en los ejemplo de la página 6, o el ejemplo desarrollado de la página 8 y, finalmente, tras la interpretación de *su versión*, **D. C.** (5º) (reexposición de la Introducción, ahora como **Coda** (página 2) hasta **Fin**. (final de la misma página):

Esquema interpretativo

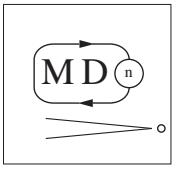


Símbolos:

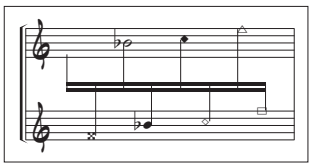


: **Módulo A**. Elemento (en este caso con un diseño rítmico-melódico) combinable con otros módulos con el fin de crear estructuras musicales *versiones*, o *contextos improvisatorios*.

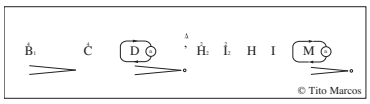
: **Conjunto de Módulos** que el intérprete tendrá que organizar en forma de distintas *versiones*.



: **Anillo** (Loop, Bucle, etc.). Estructura repetitiva: cada anillo indica el número de veces que se repiten los módulos incluidos en él (número dentro del círculo). En este caso el número de repeticiones (n) estaría condicionado por la duración del regulador dinámico.



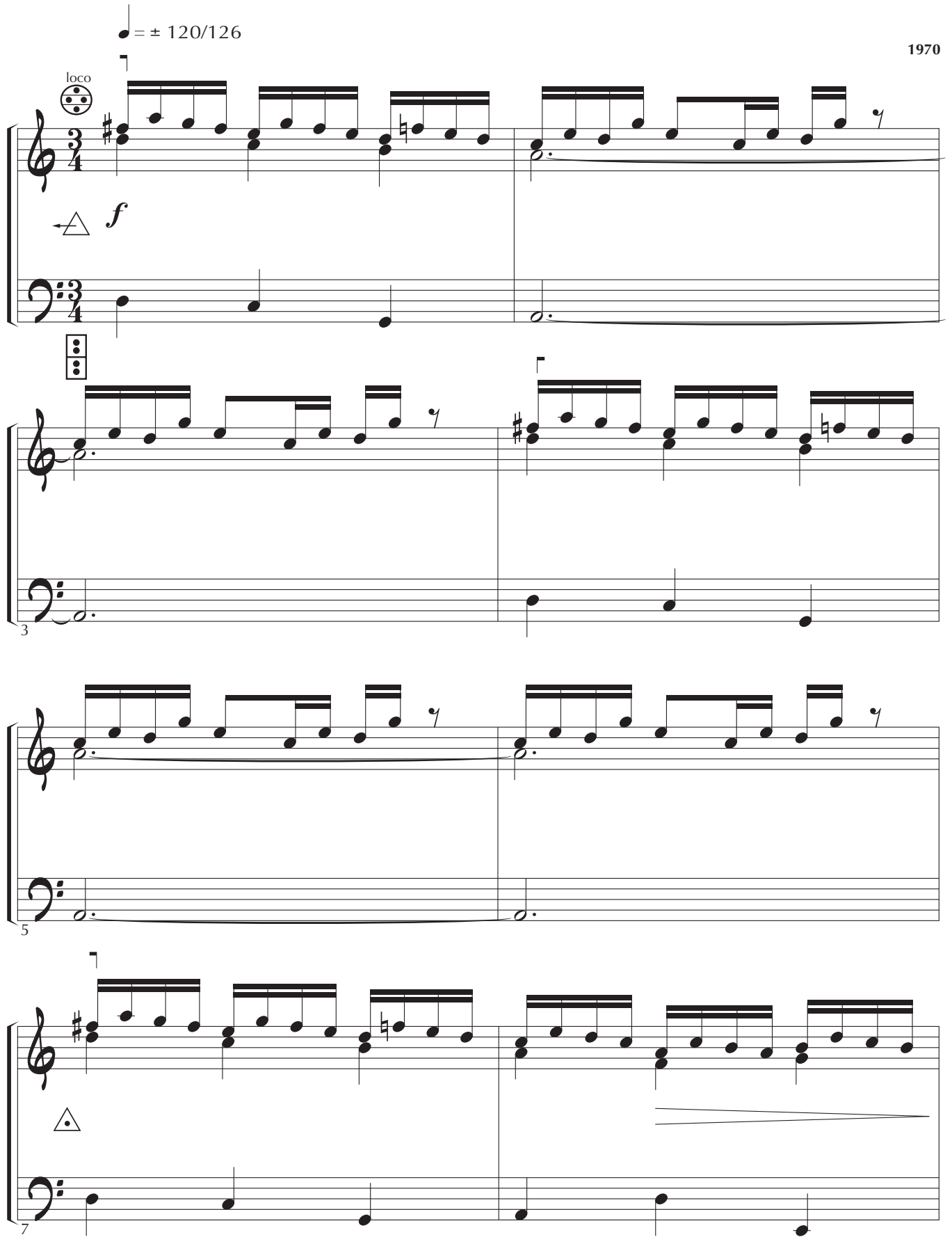
: **Cabezas de notas**: sucesivamente, símbolos de *silencio* (movimiento de los dedos), *ruido del mecanismo* (ruidos de *pulsación* y *cese*), *transitorios de ataque*, *sonido musical*, etc. Ver página 3.

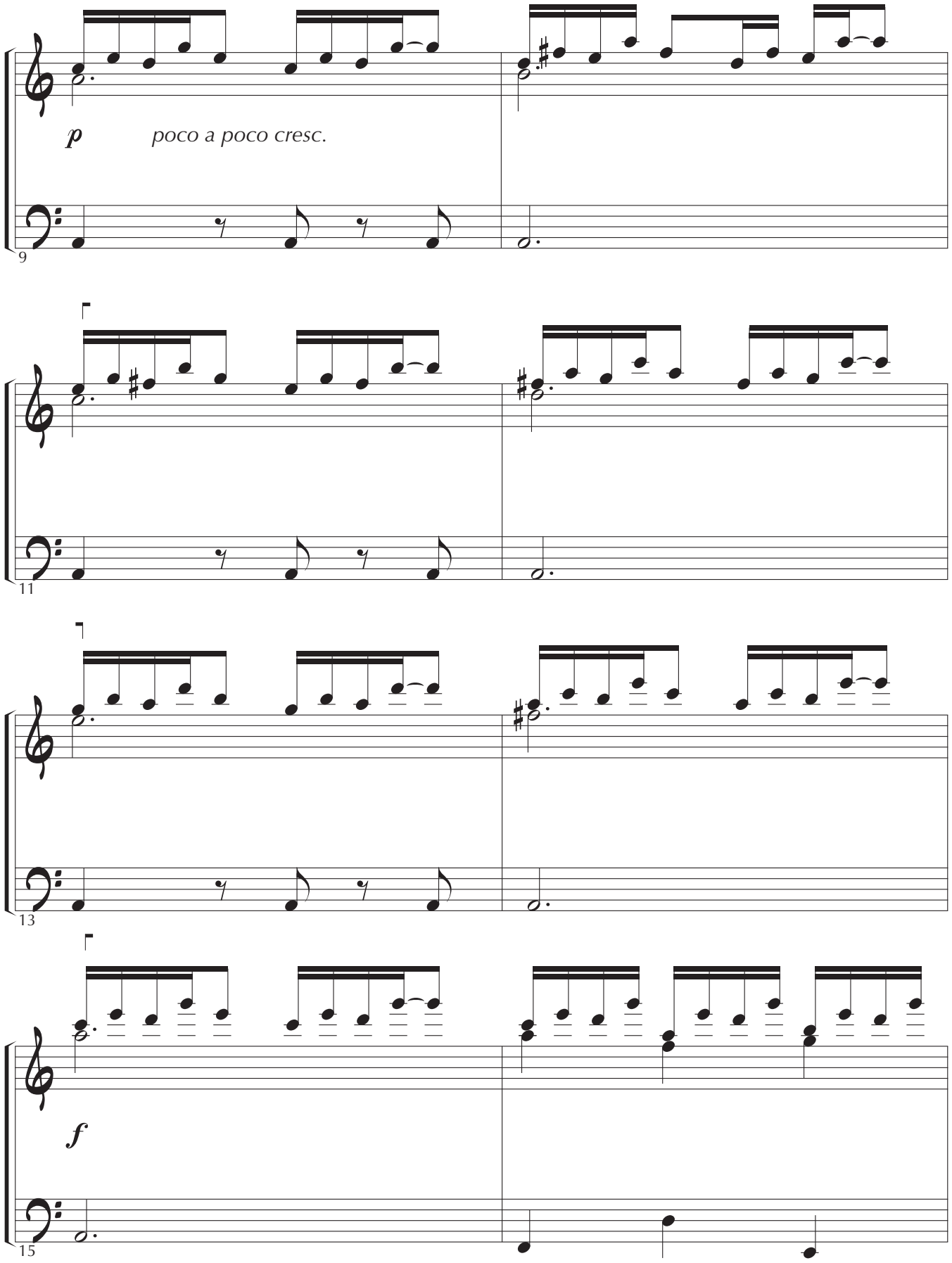


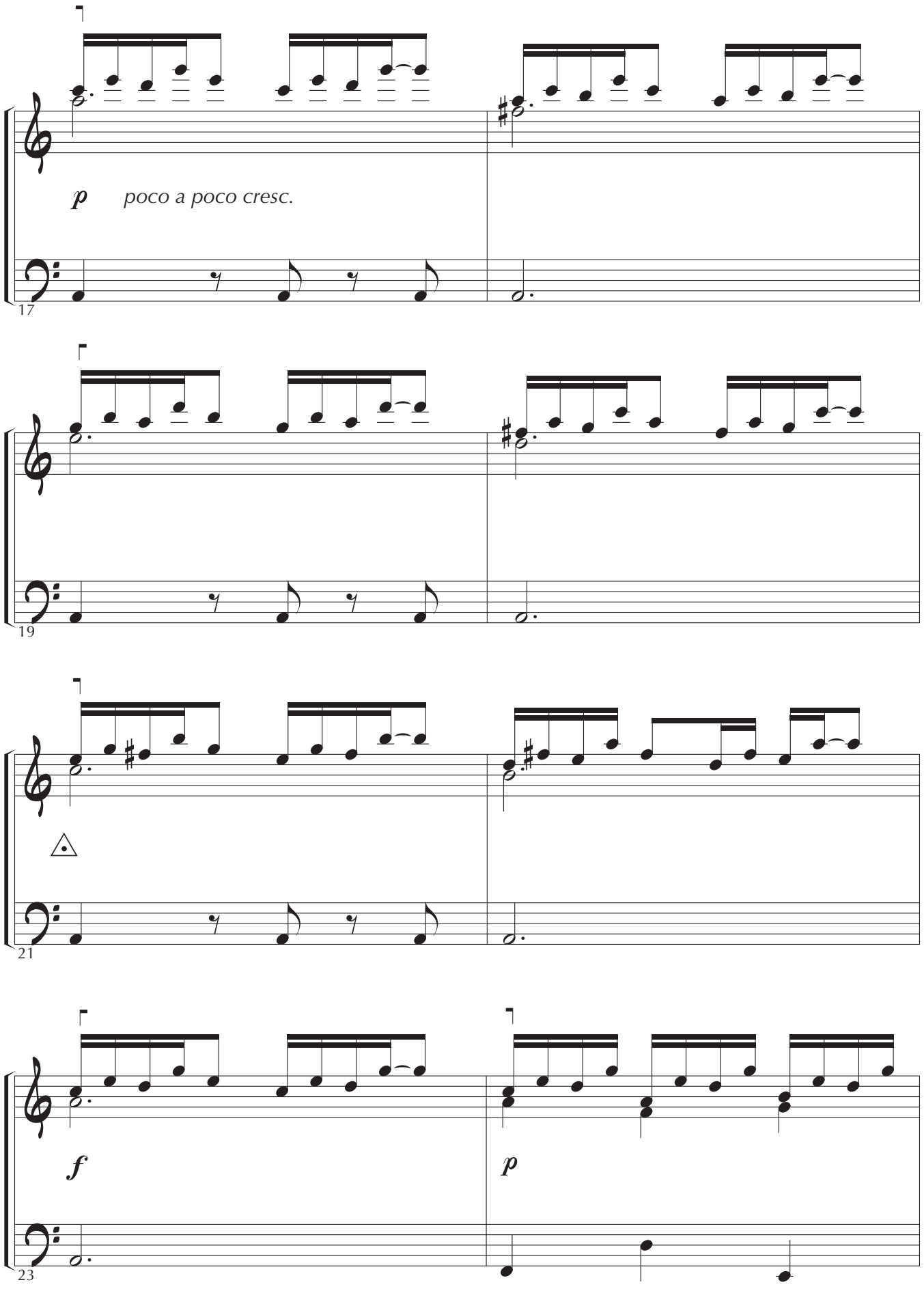
: **Versión**. Organización del conjunto de Módulos (ejemplo).

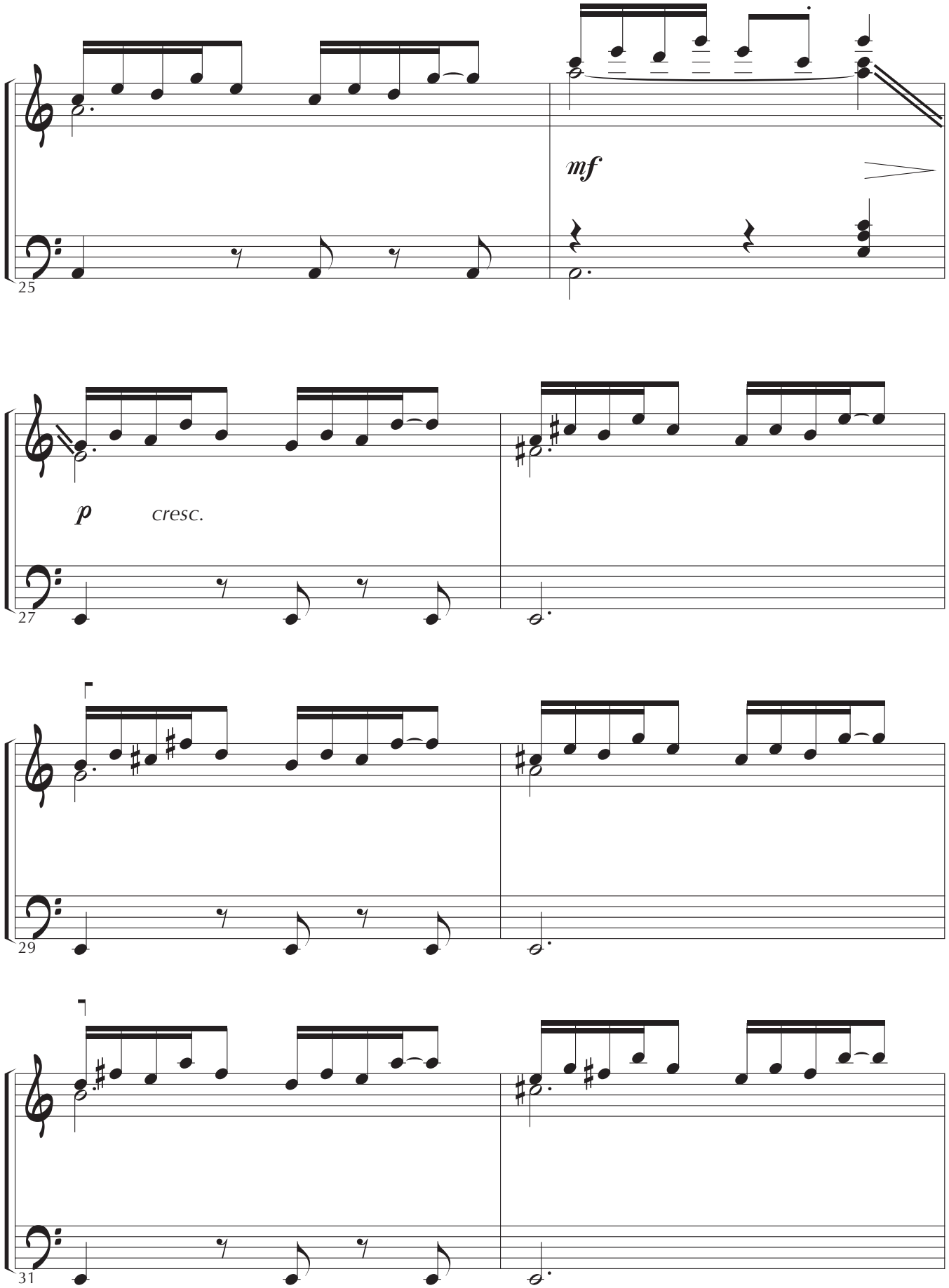
1ª IMPRESIÓN

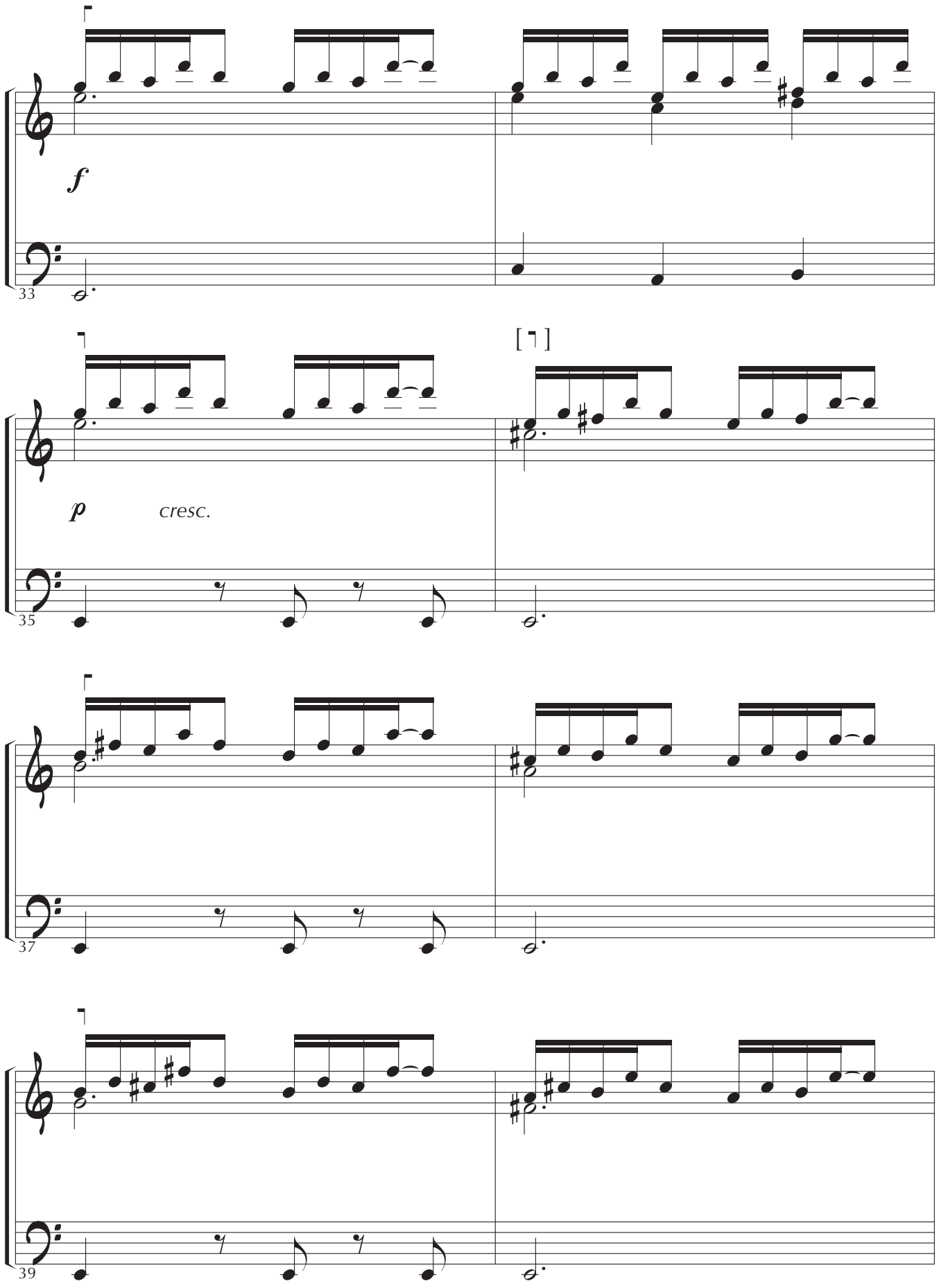
TITO MARCOS

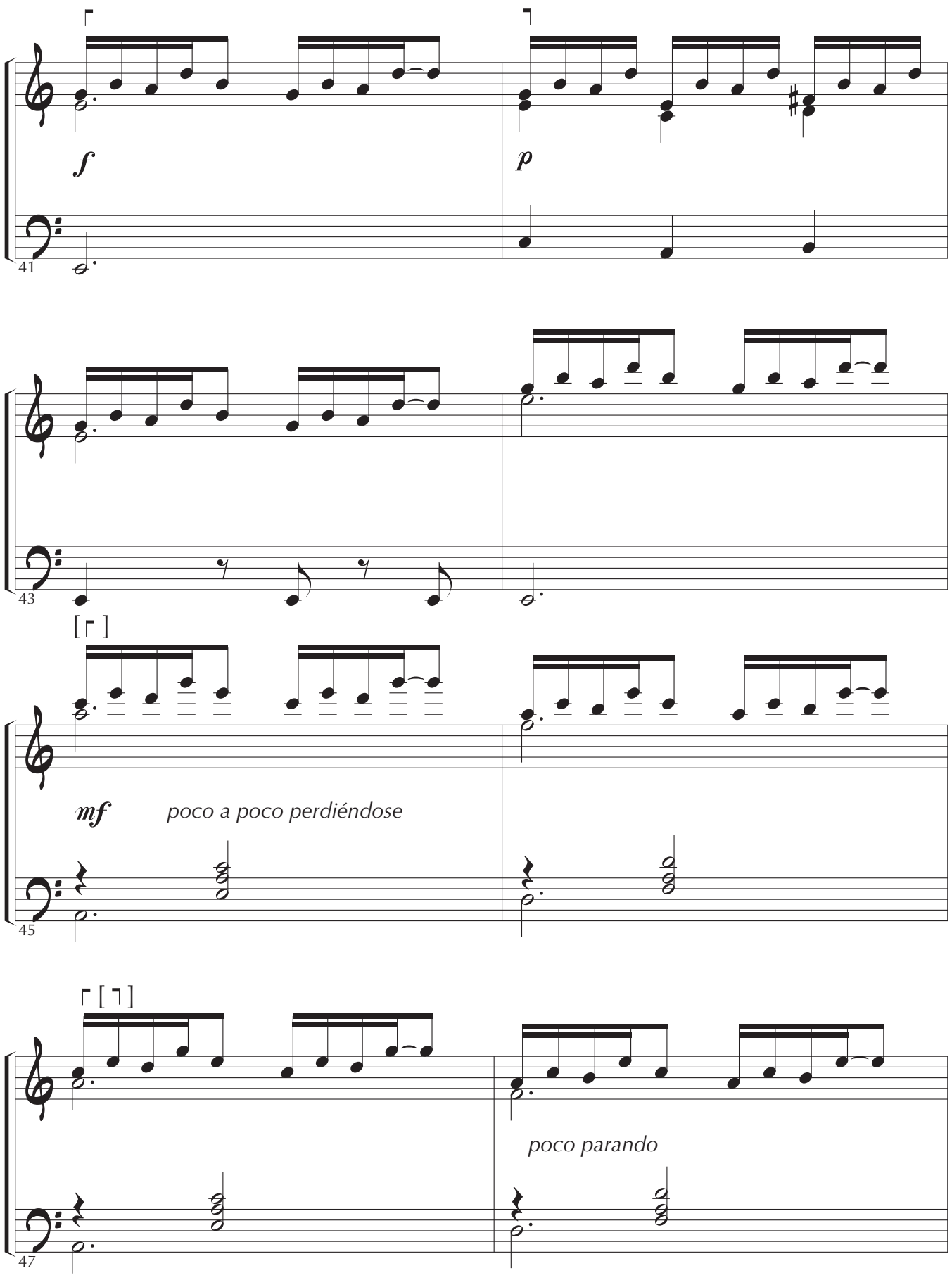

= ± 120/126
1970
loco
f
3
5
7

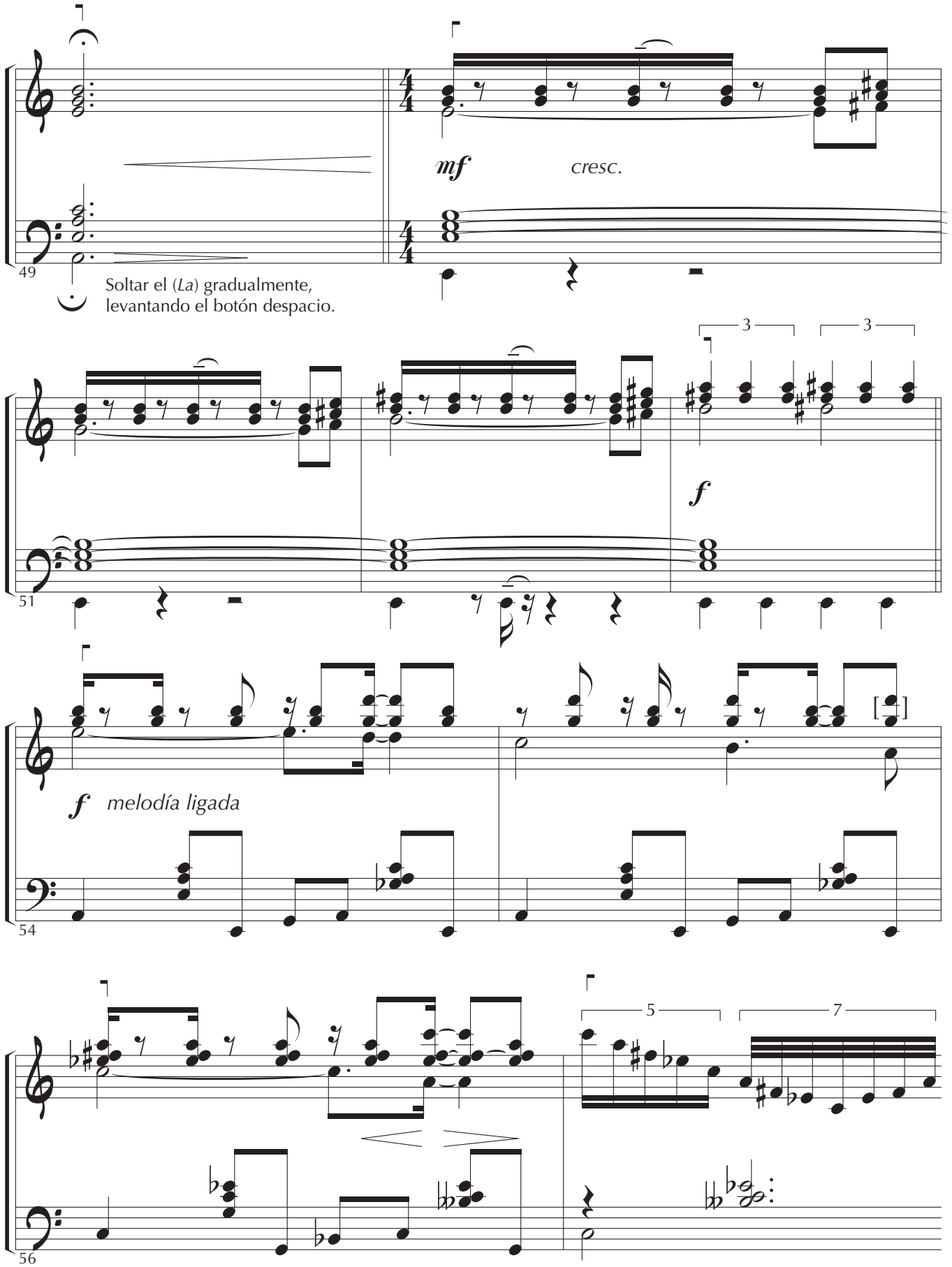

p
poco a poco cresc.
9
11
13
f
15

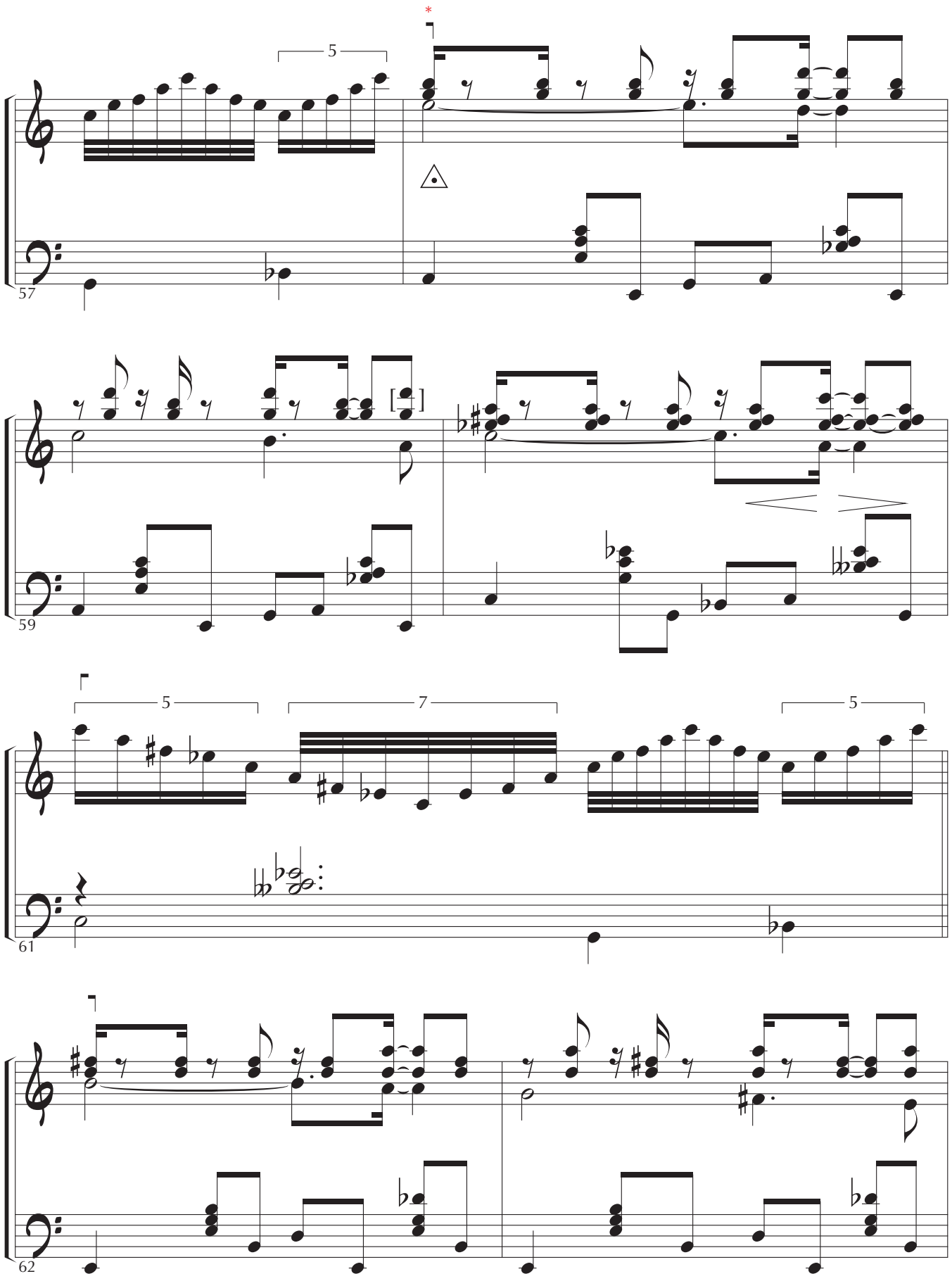

p
poco a poco cresc.
17
19
21
f
p
23


25
mf
27
p
cresc.
29
31

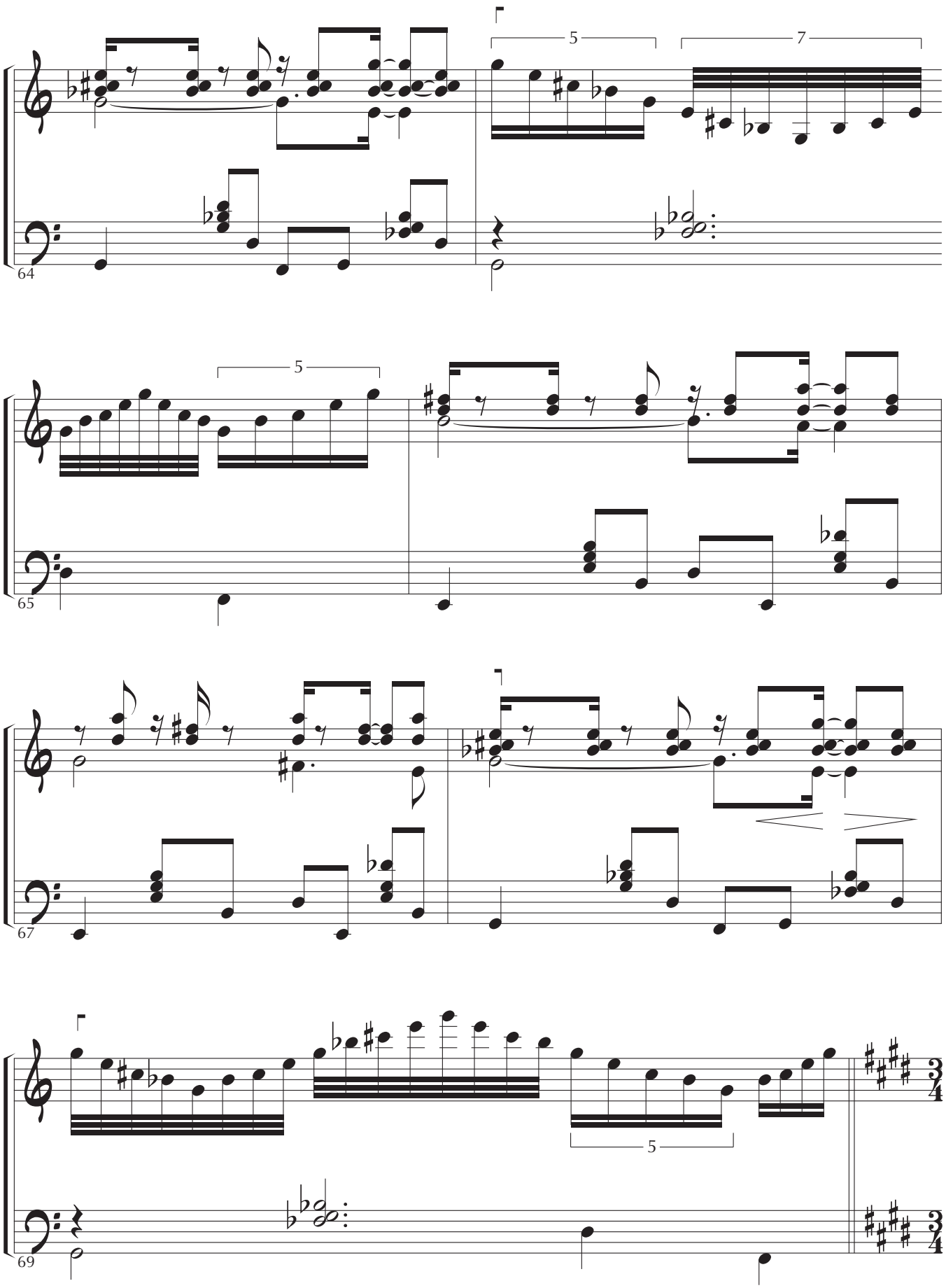

f
33
p
cresc.
35
37
39

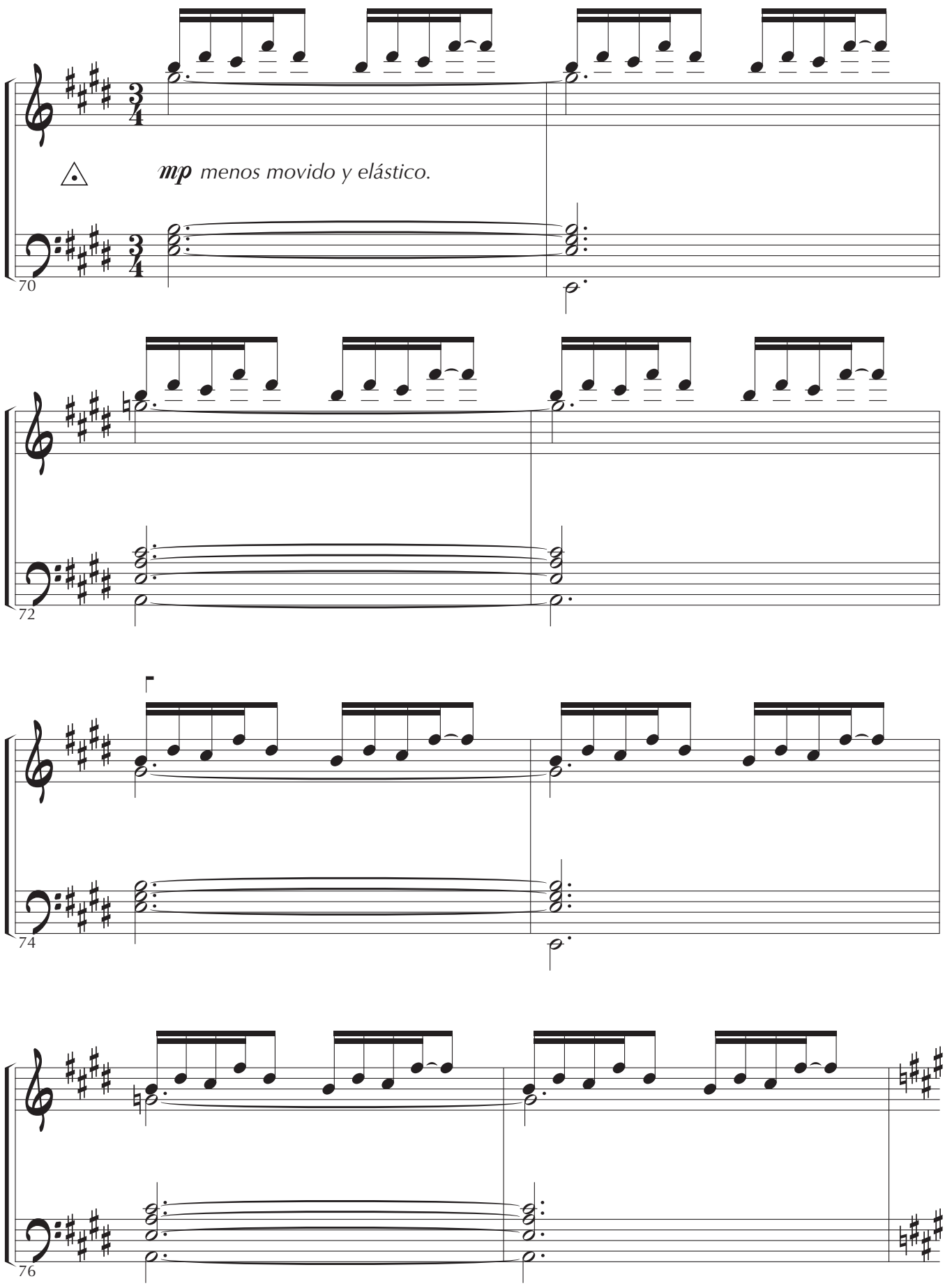

f
p
41
43
[ ]
mf
poco a poco perdiéndose
45
[ ]
poco parando
47

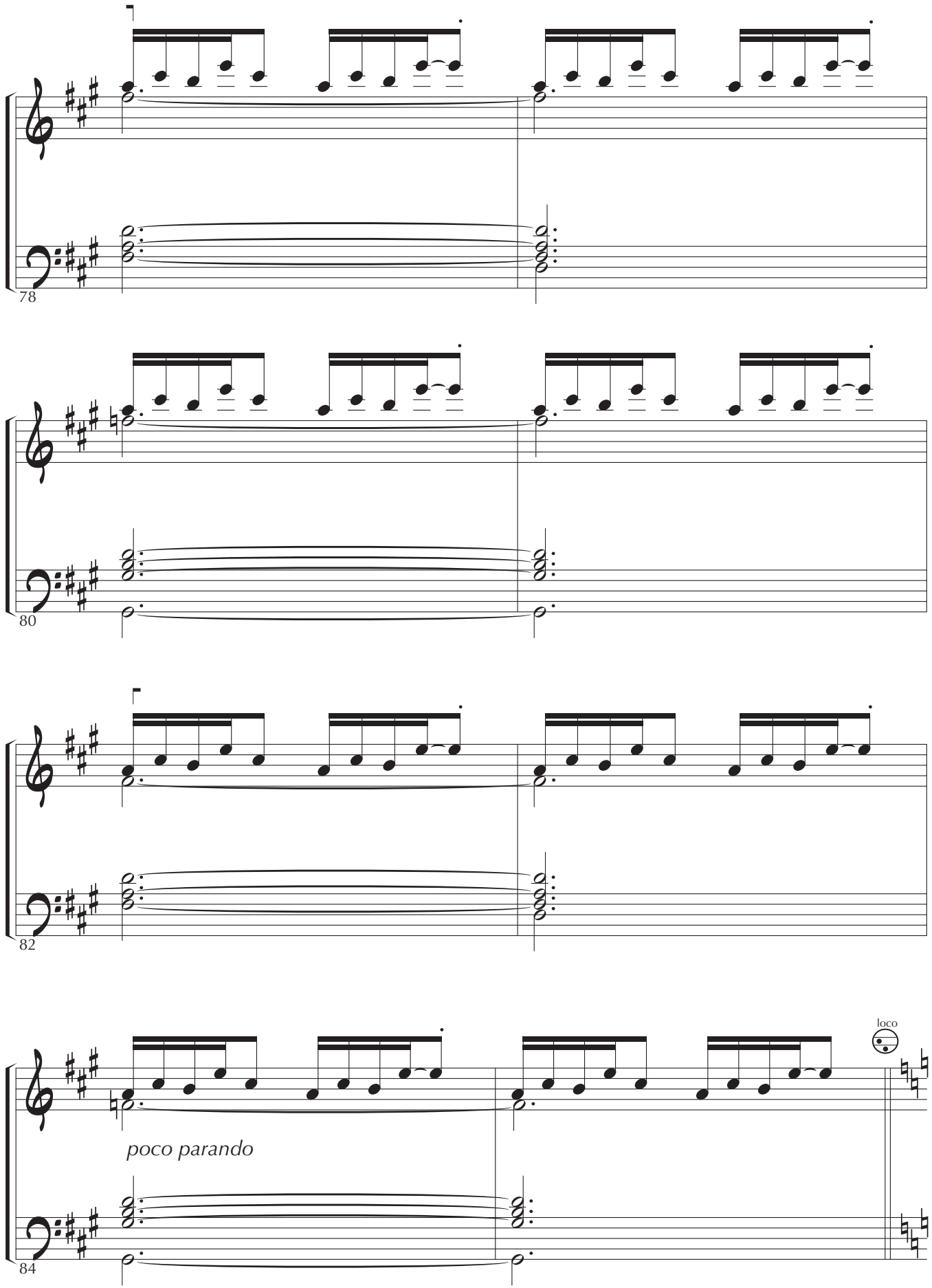

49
mf
cresc.
Soltar el (*La*) gradualmente,
levantando el botón despacio.
51
3
3
f
54
f melodía ligada
[ ]
56
5
7

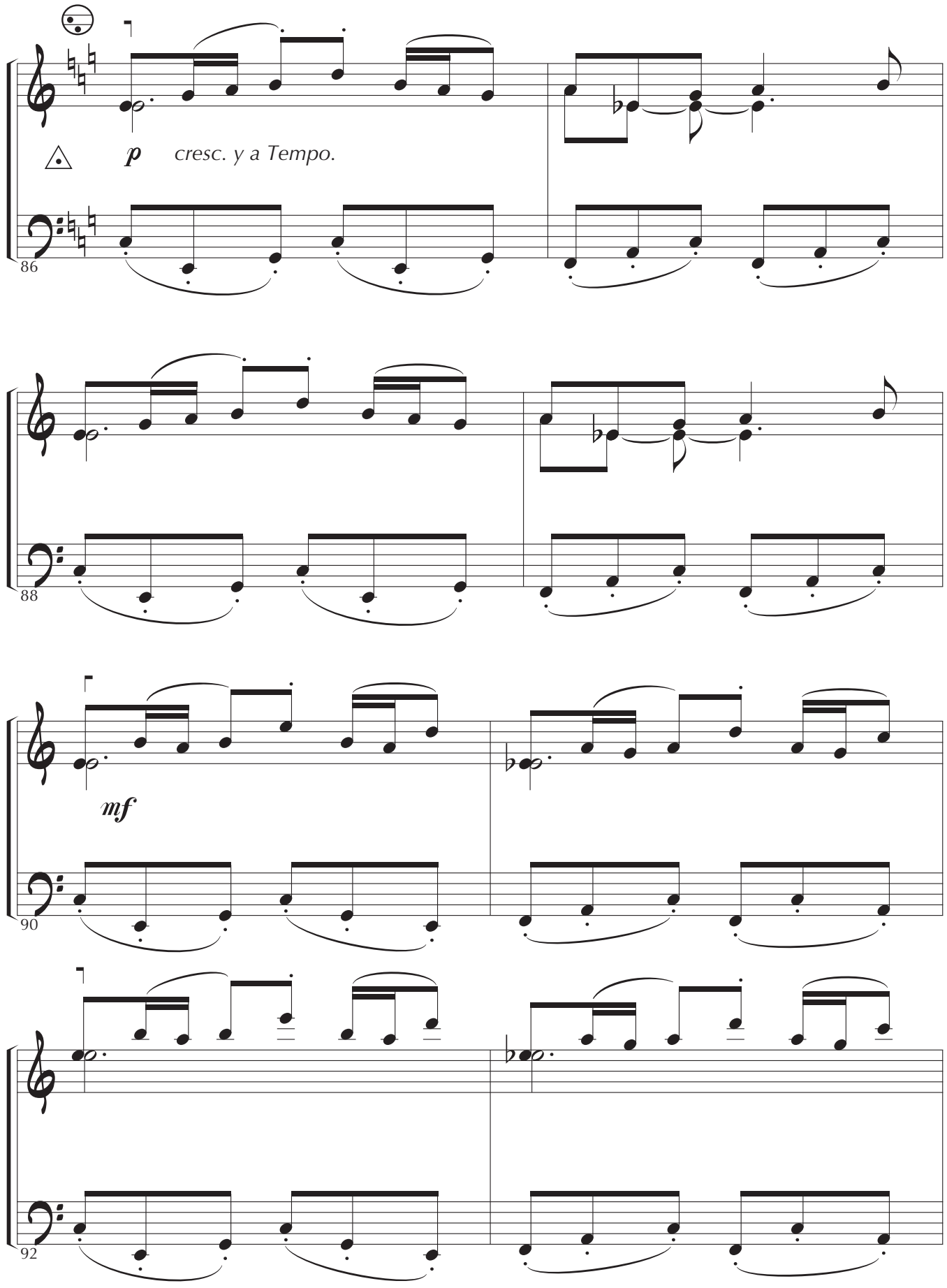


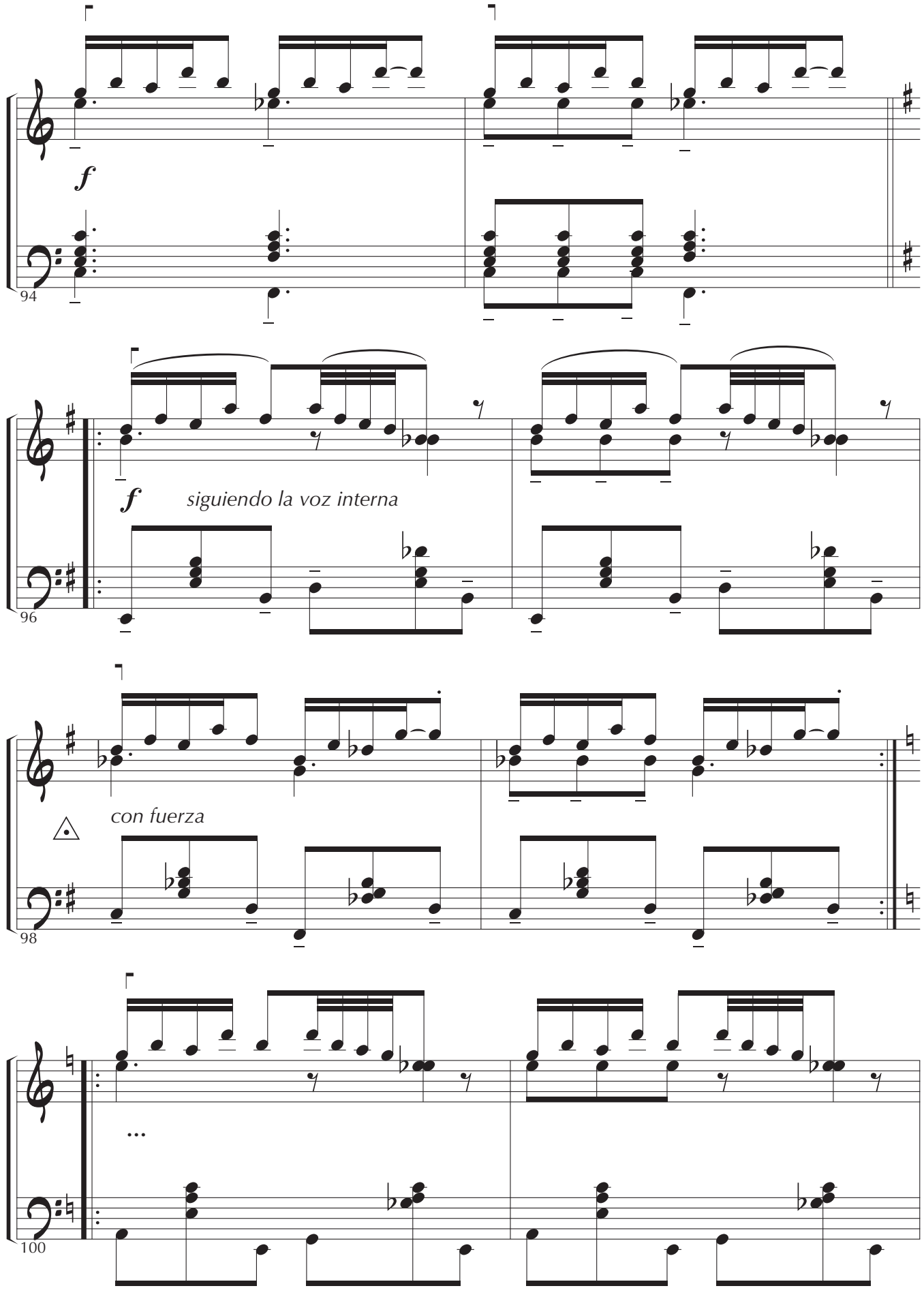
* No articular el fuelle hasta no oir claramente la ultima nota del *cinquillo* del compas anterior (*Do*).

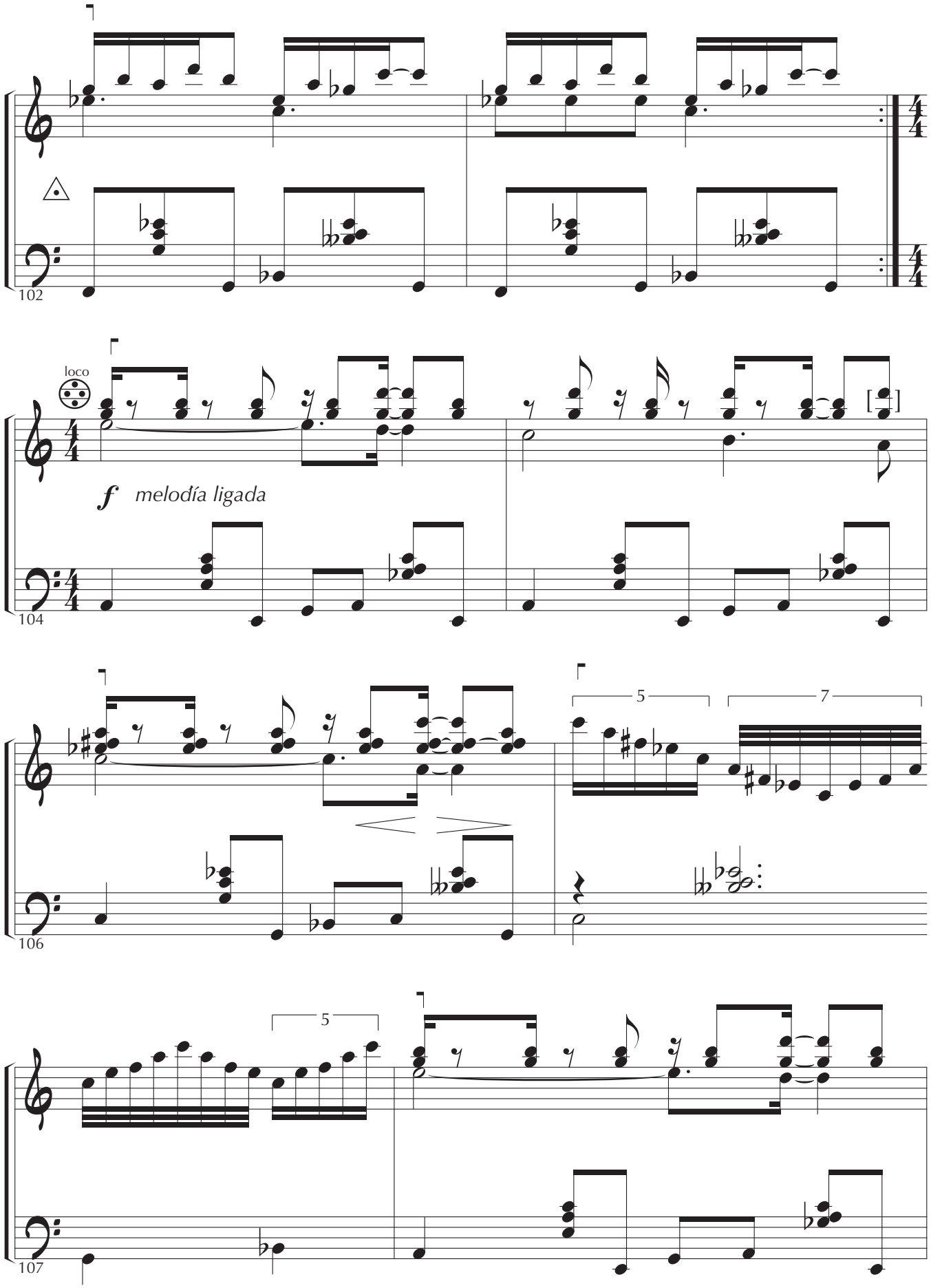

5
7
64
5
65
67
5
69

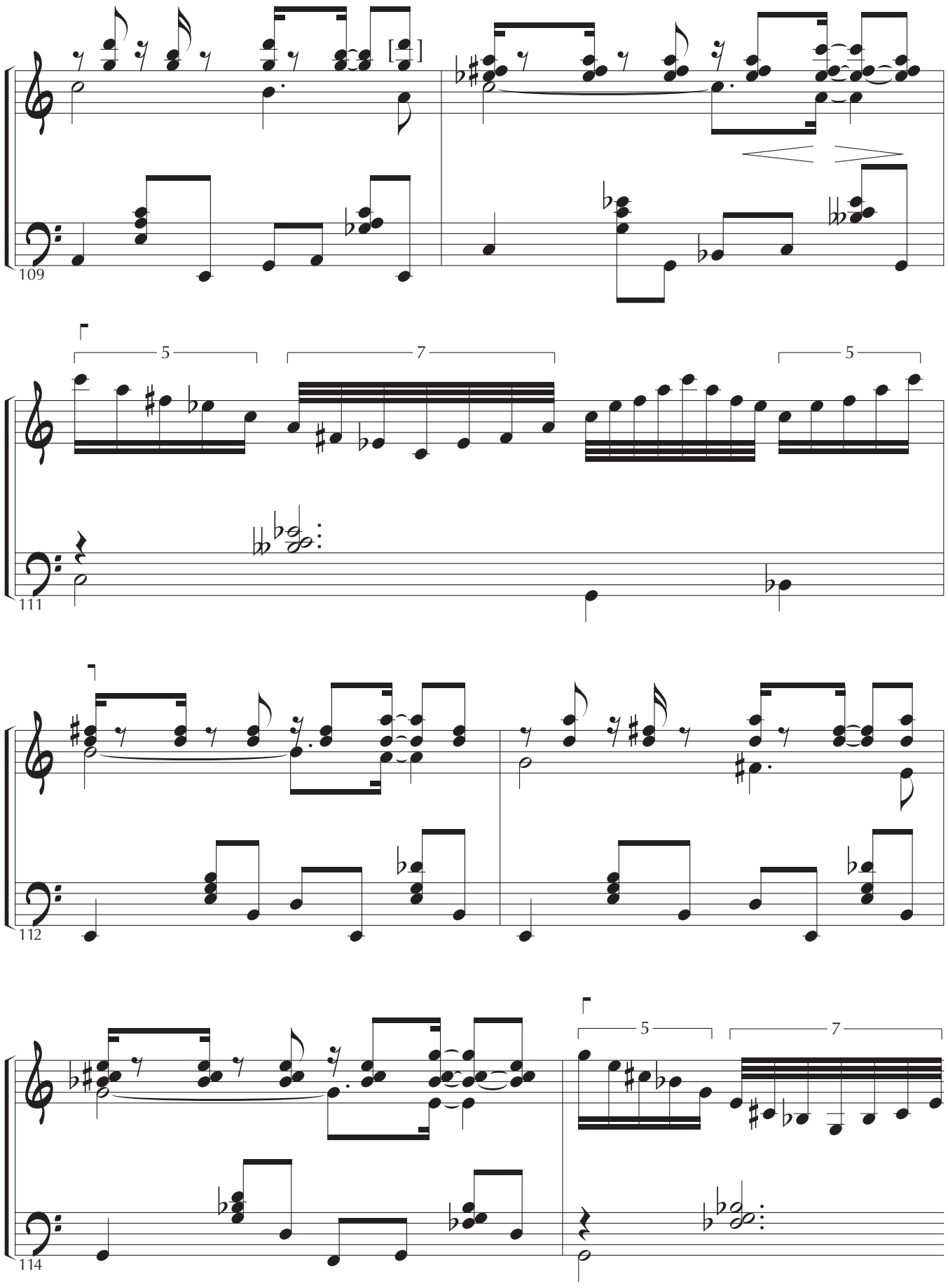

mp menos movido y elástico.
70
72
74
76

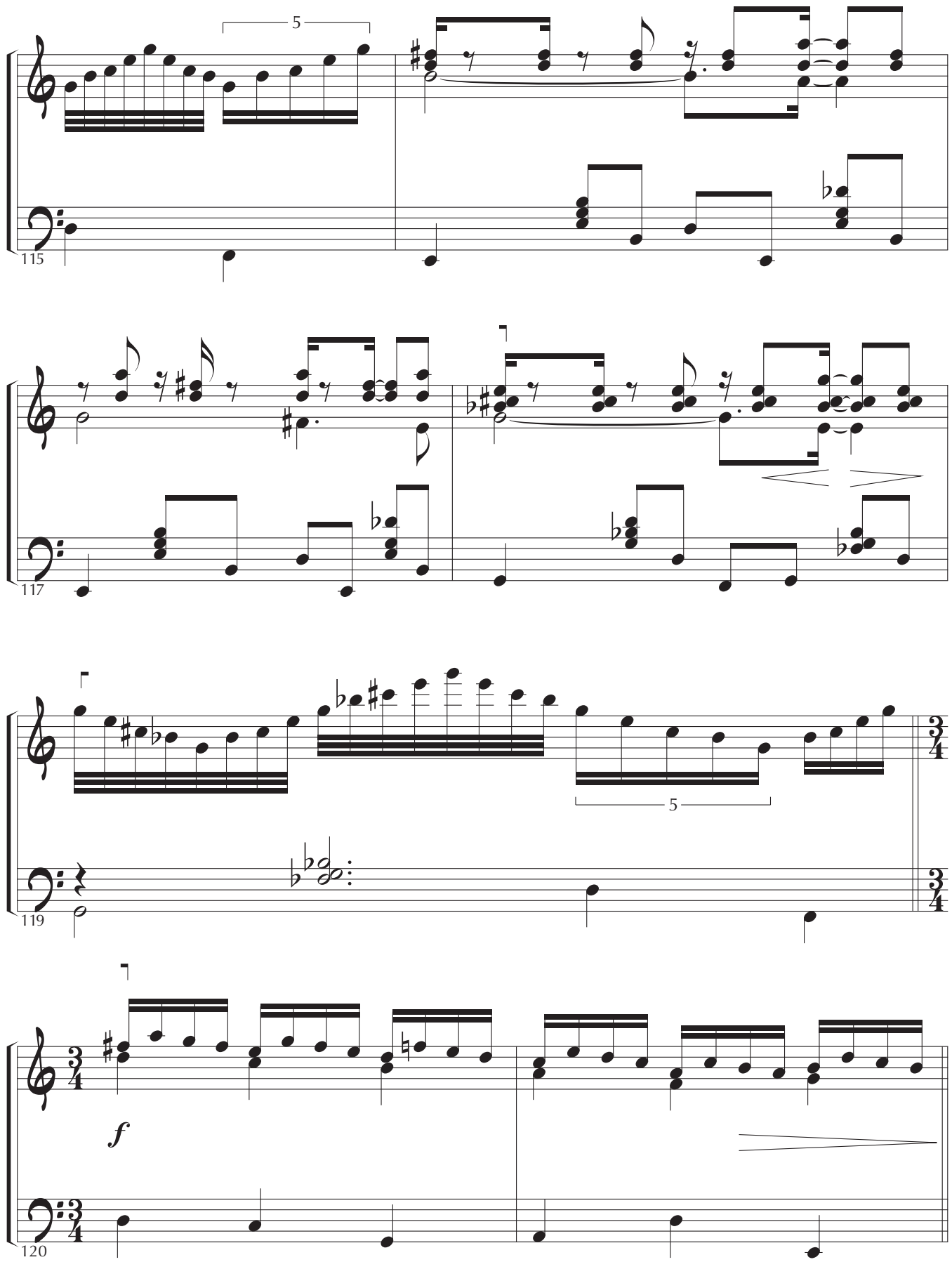

78
80
82
loco
poco parando
84

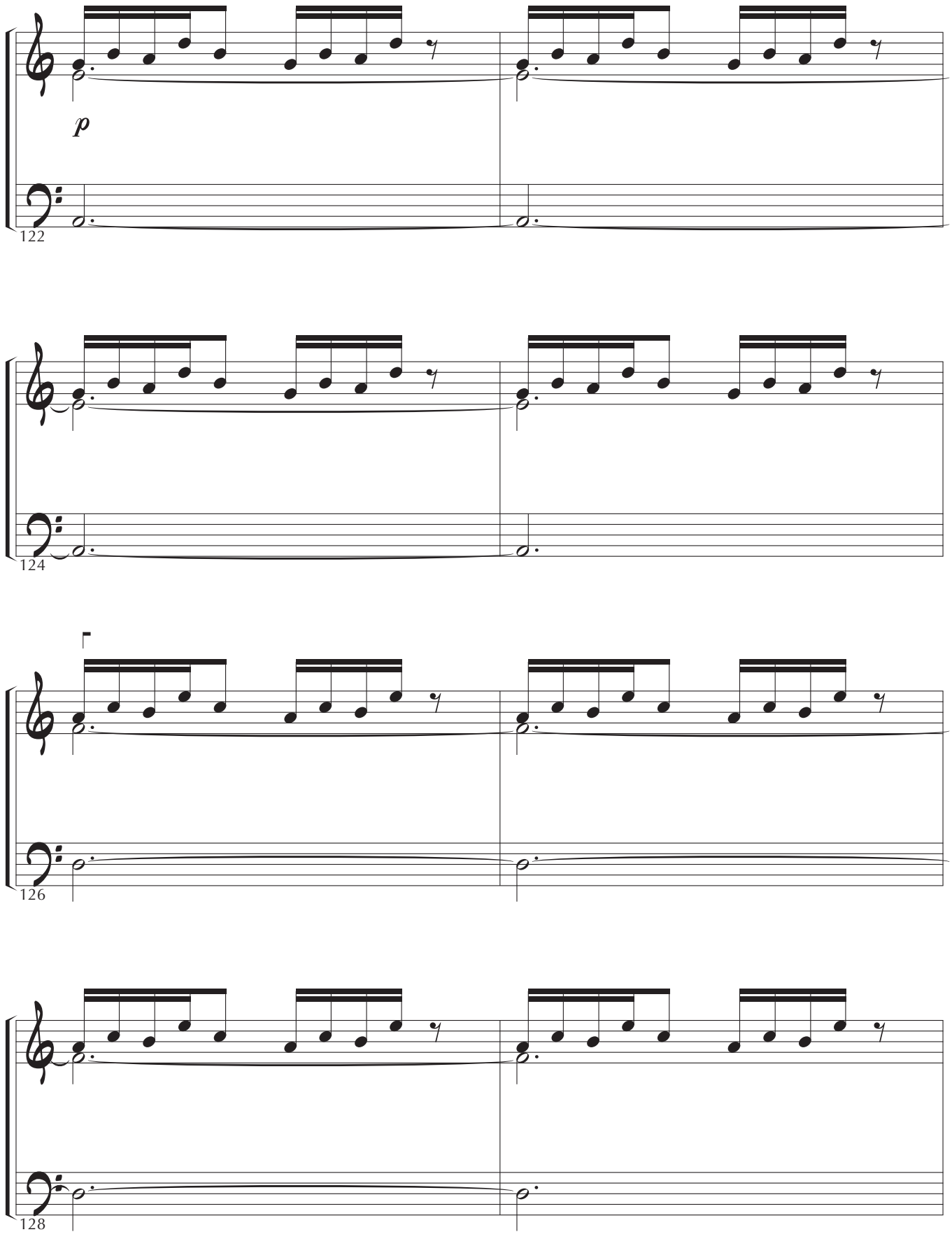

p
cresc. y a Tempo.
86
88
mf
90
92

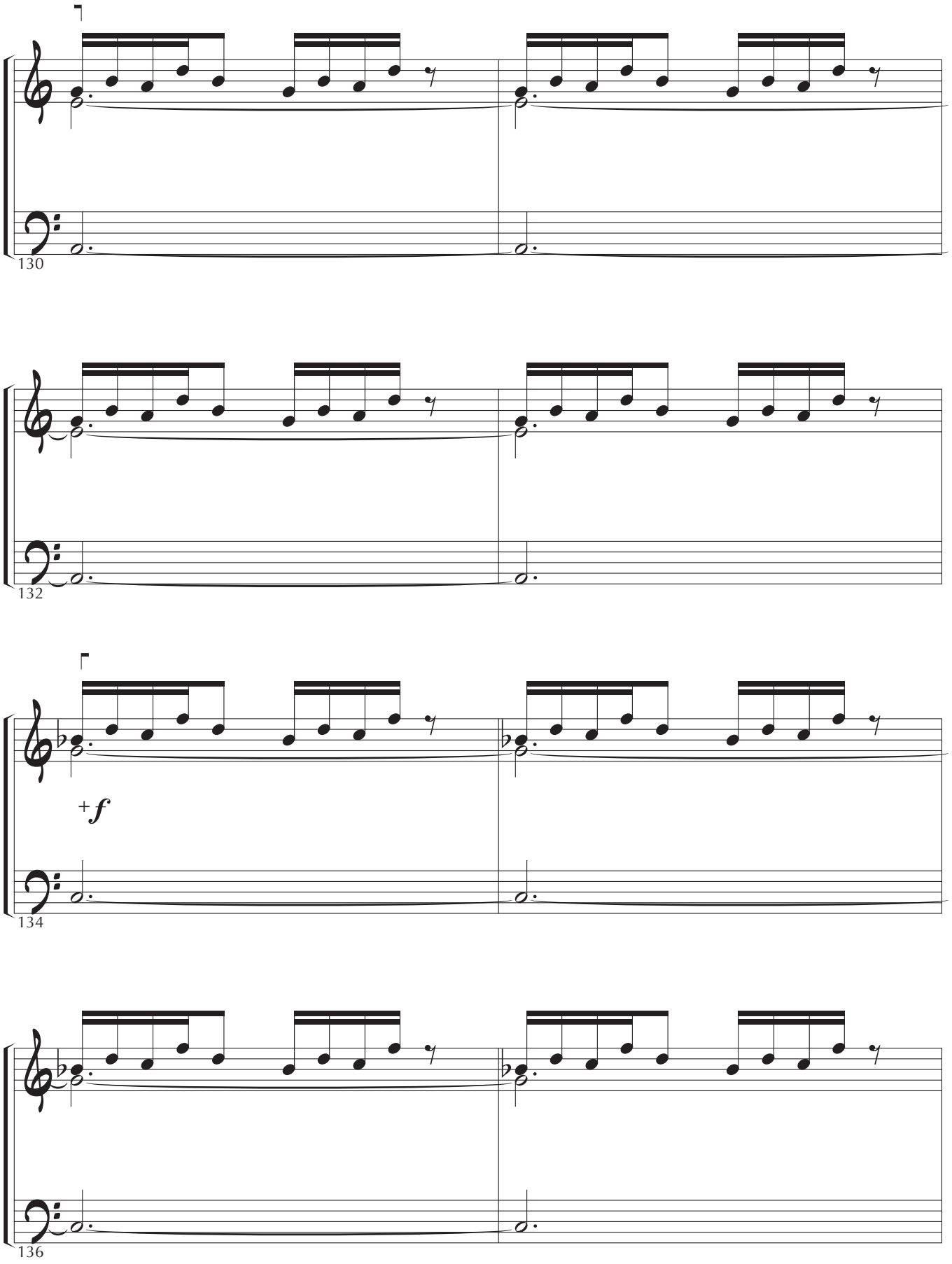

94
f
96
f
siguiendo la voz interna
98
con fuerza
100

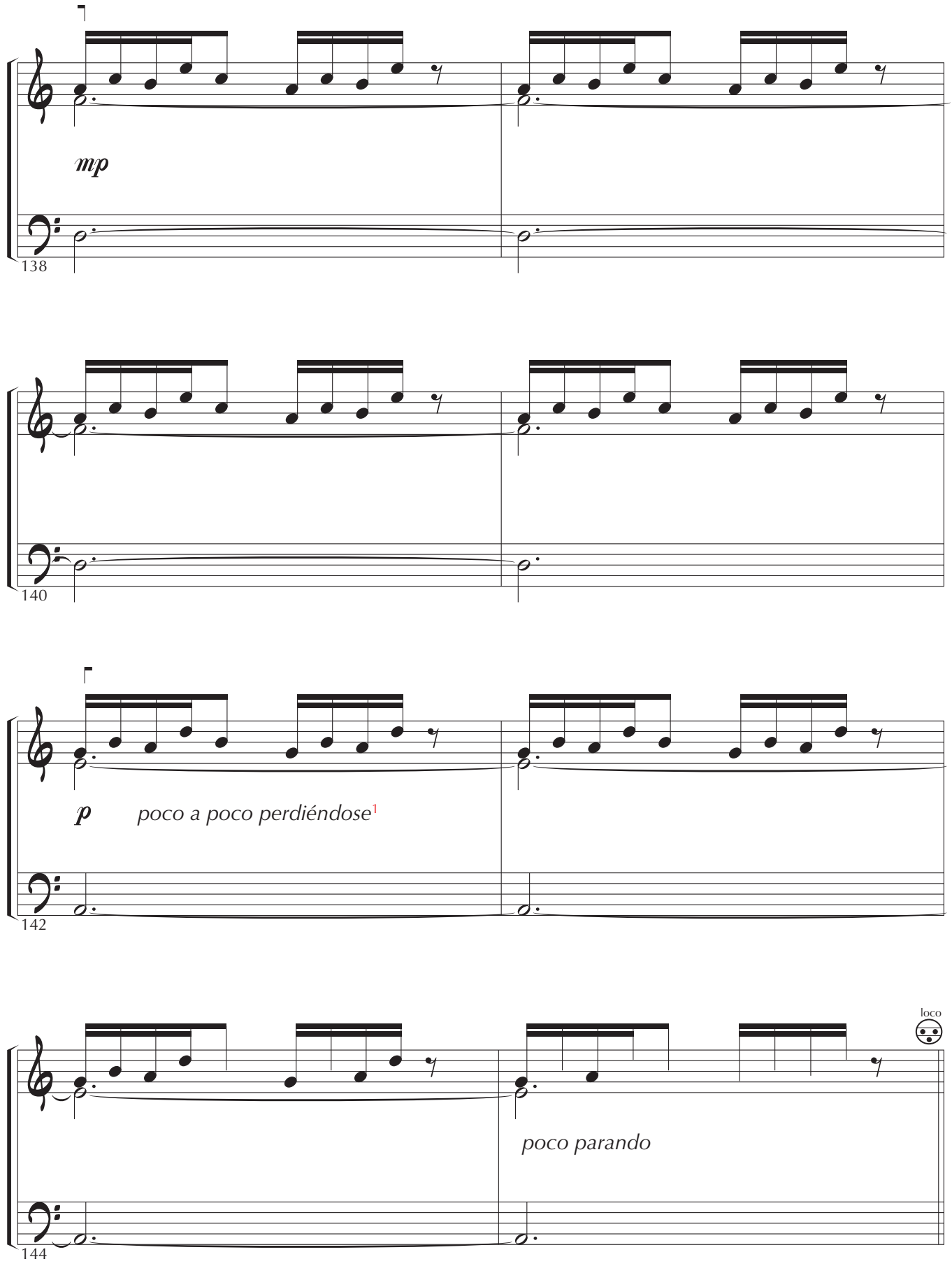

102
loco
f melodía ligada
104
5
7
106
5
107


109
5
7
5
111
112
5
7
114

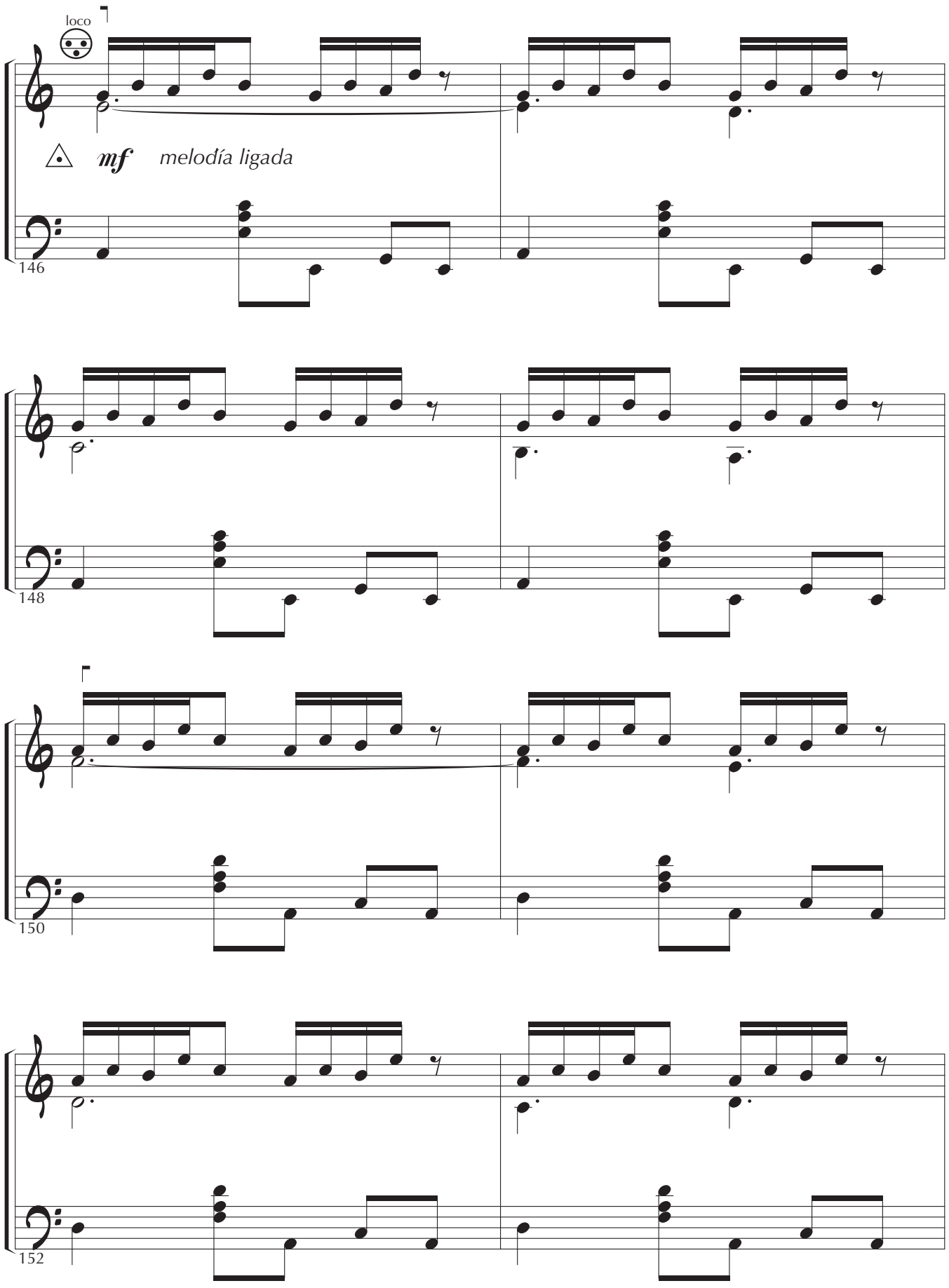

5
115
117
5
119
120
f

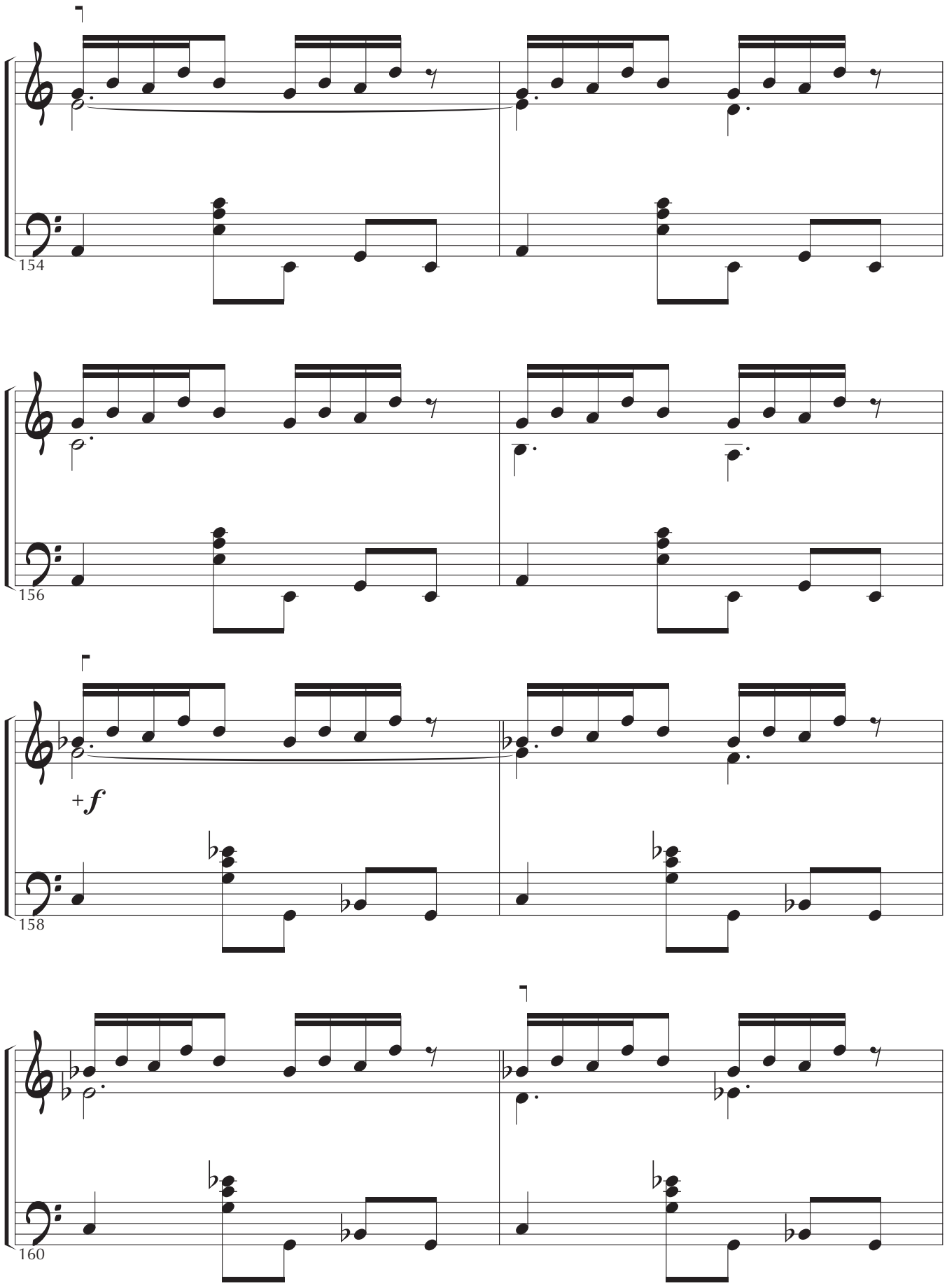

p
122
124
126
128

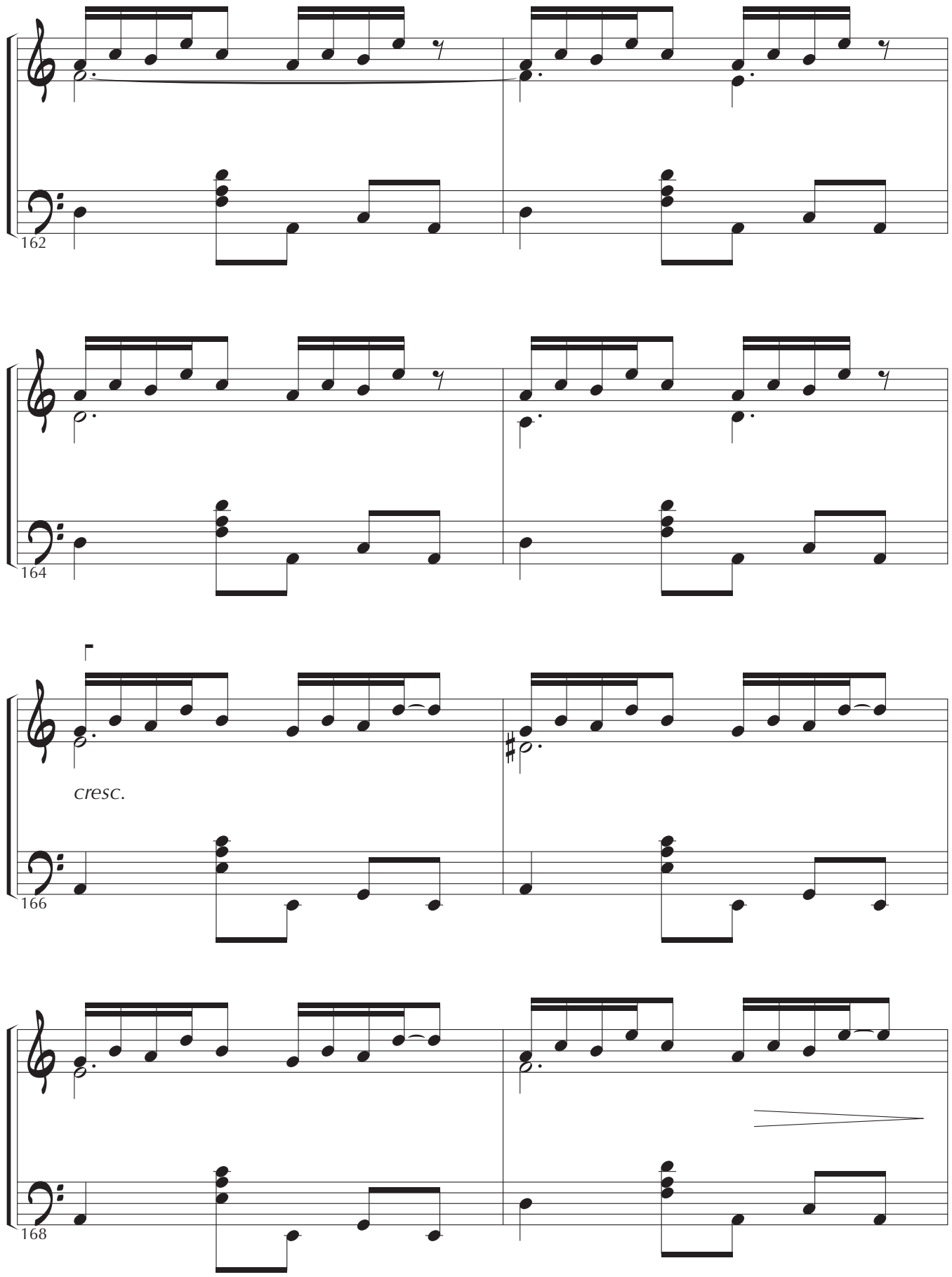

130
132
+f
134
136

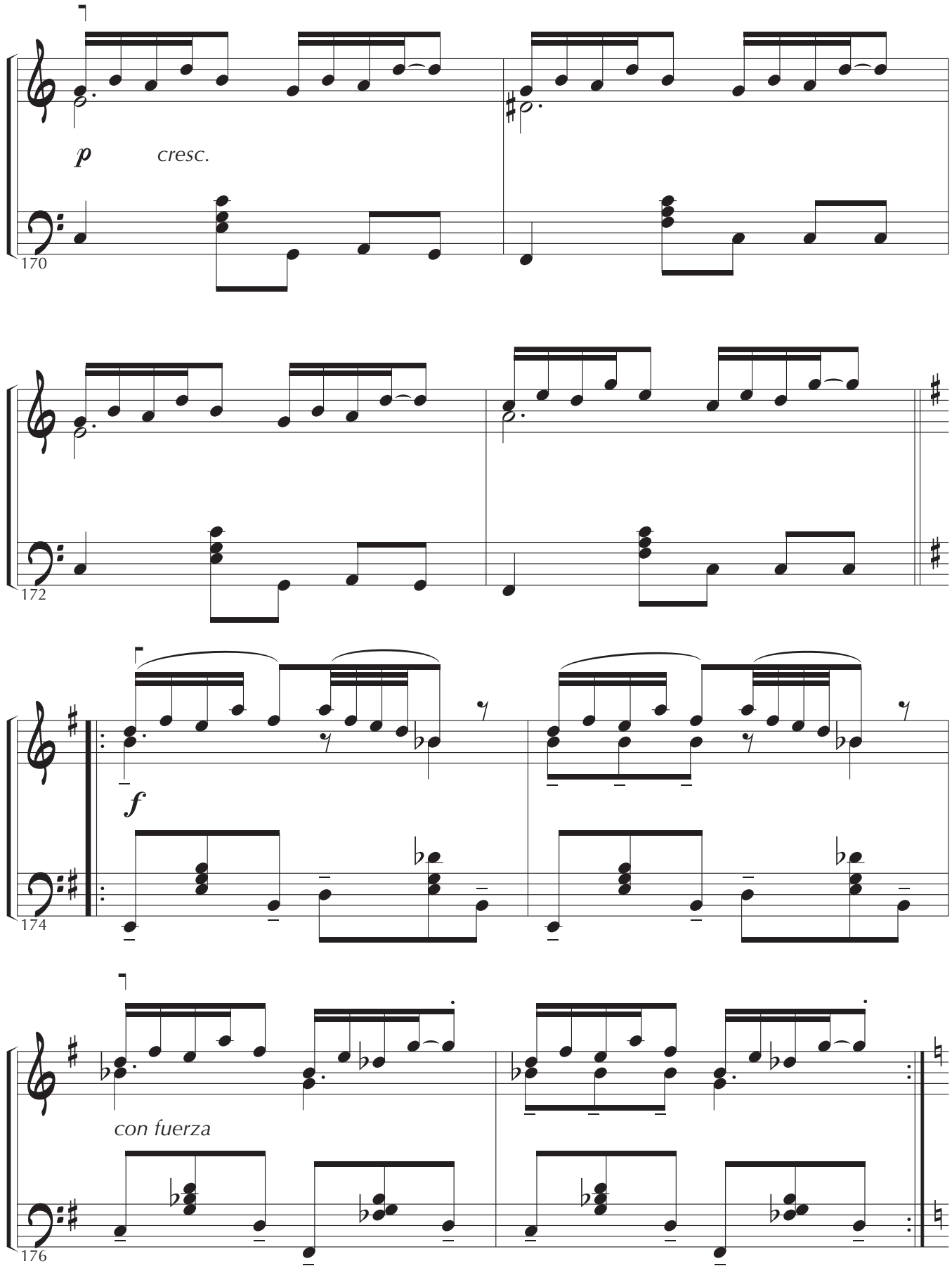


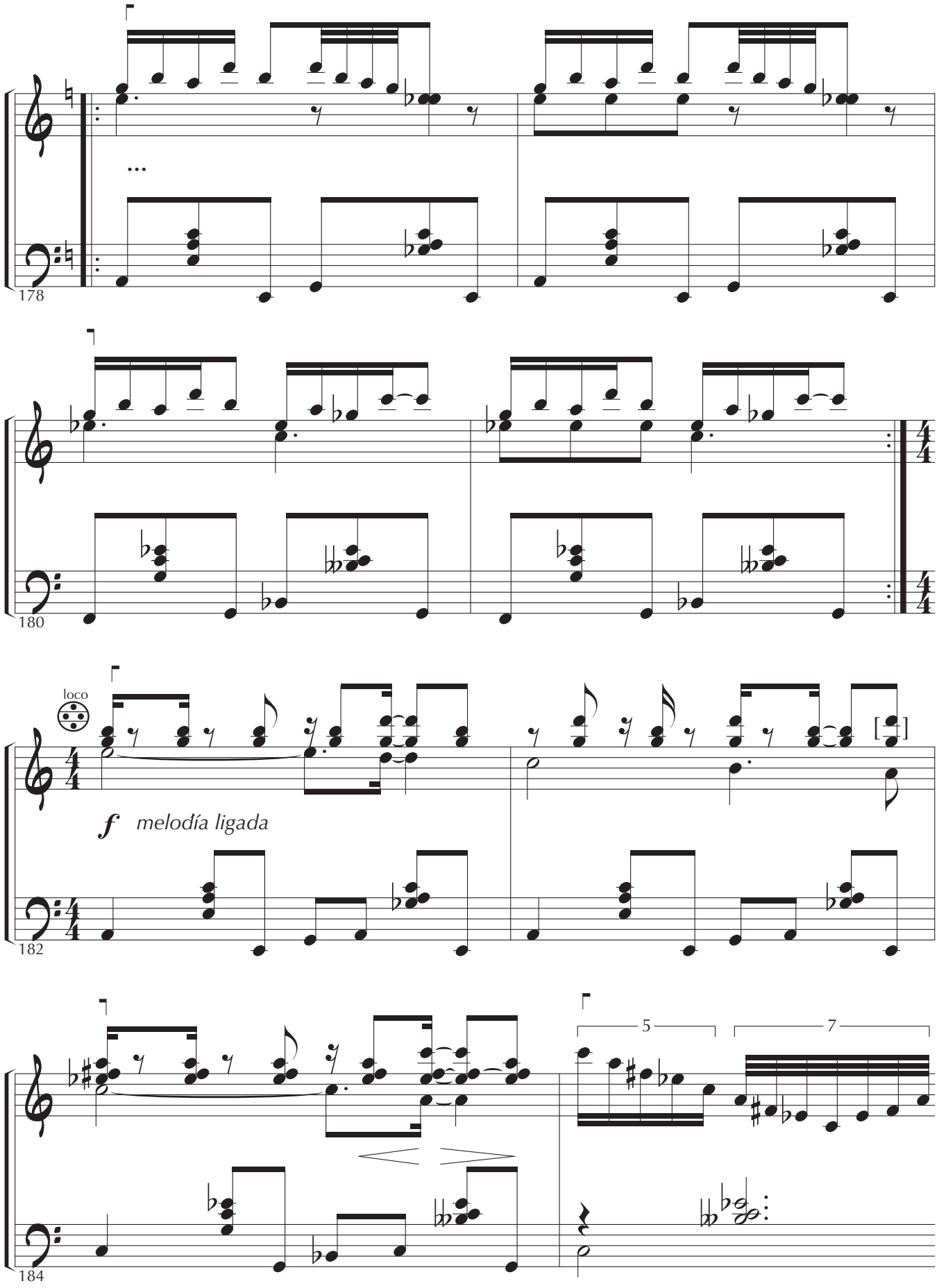
[1] Disminuyendo gradualmente la presión del fuelle de forma que vaya desapareciendo el diseño rítmico de semicorcheas, mientras se mantienen los sonidos de las lengüetas más graves (blancas con punto).

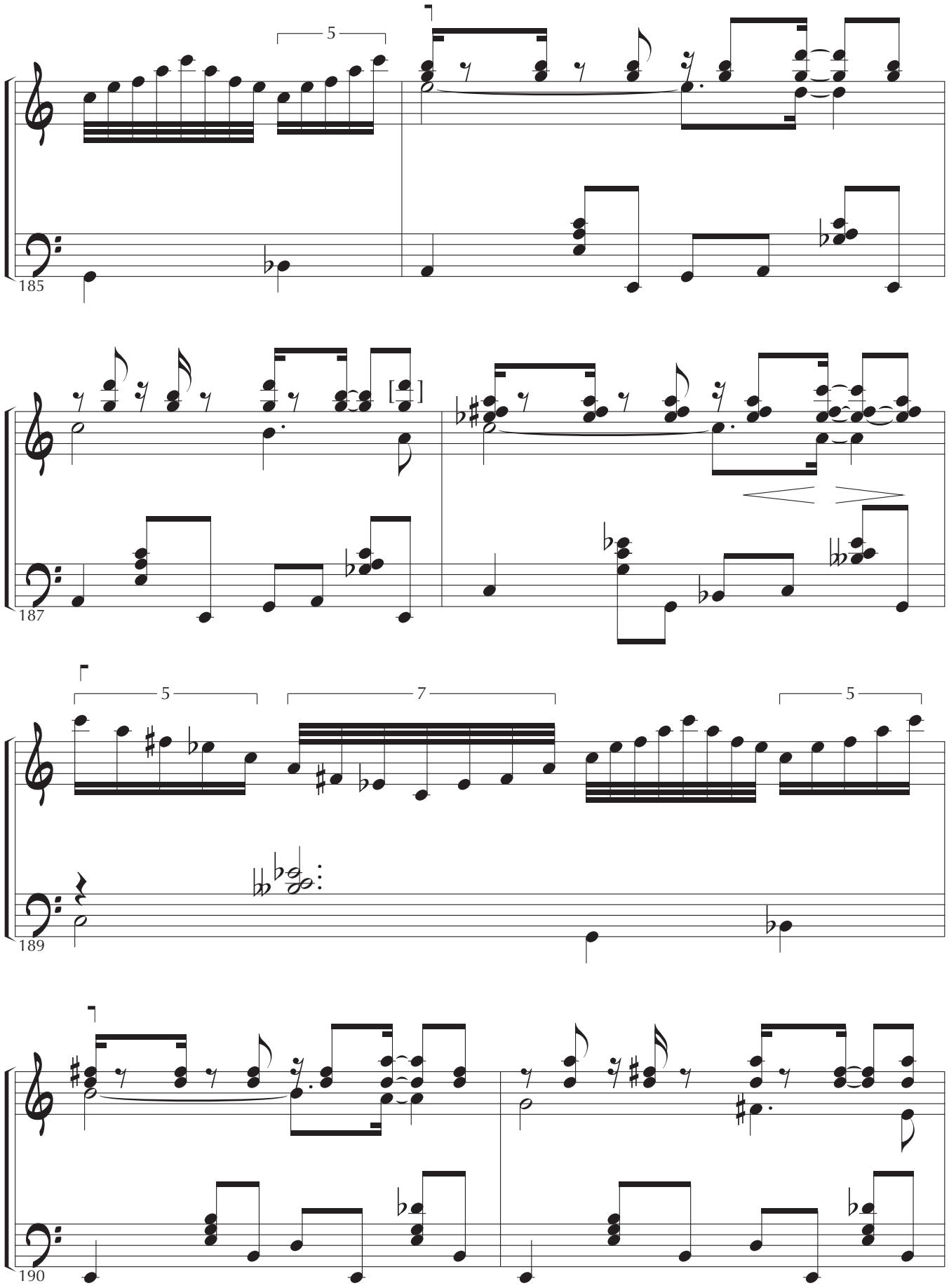

loco
mf
melodía ligada
146
148
150
152

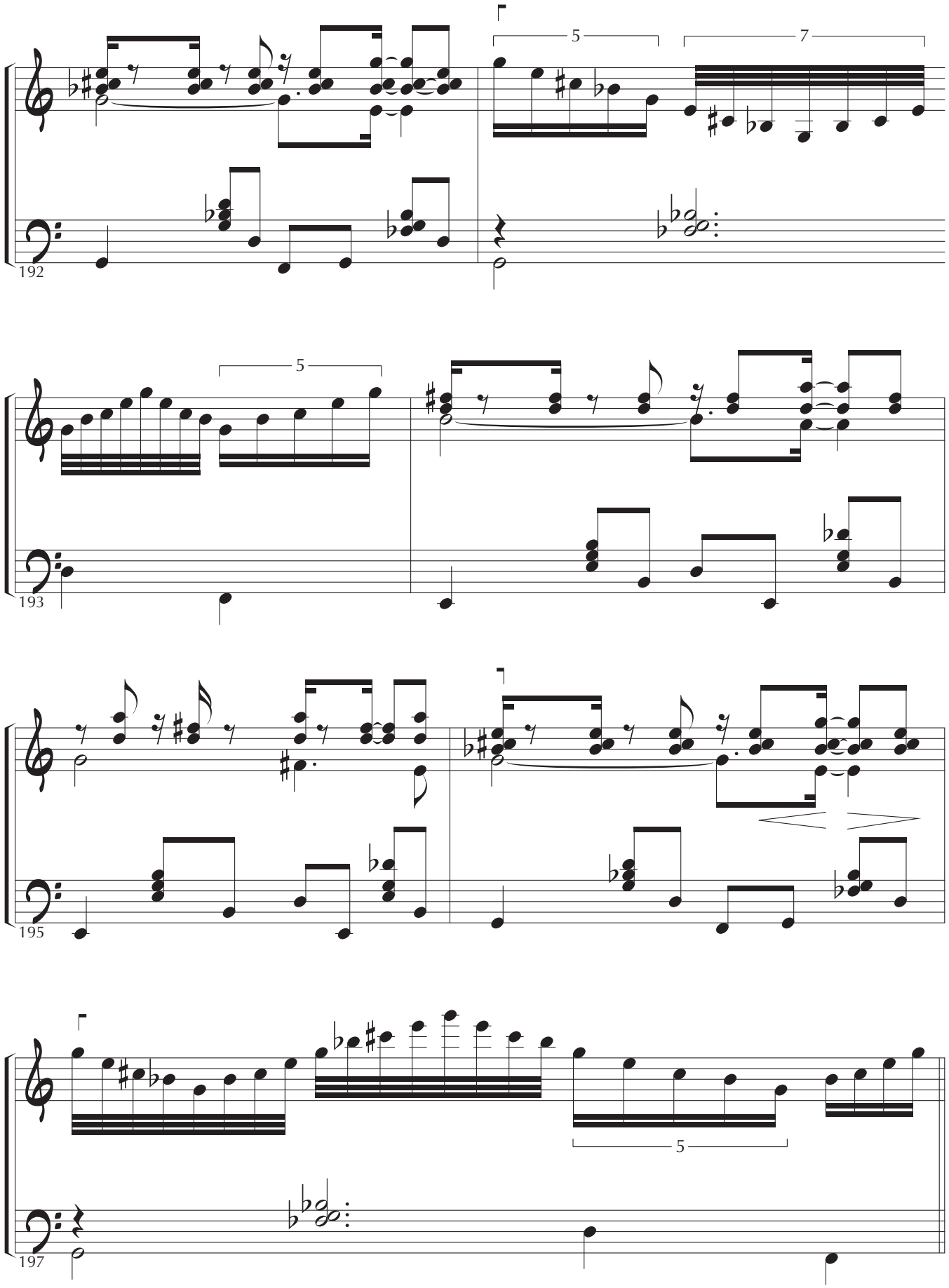

154
156
+ f
158
160

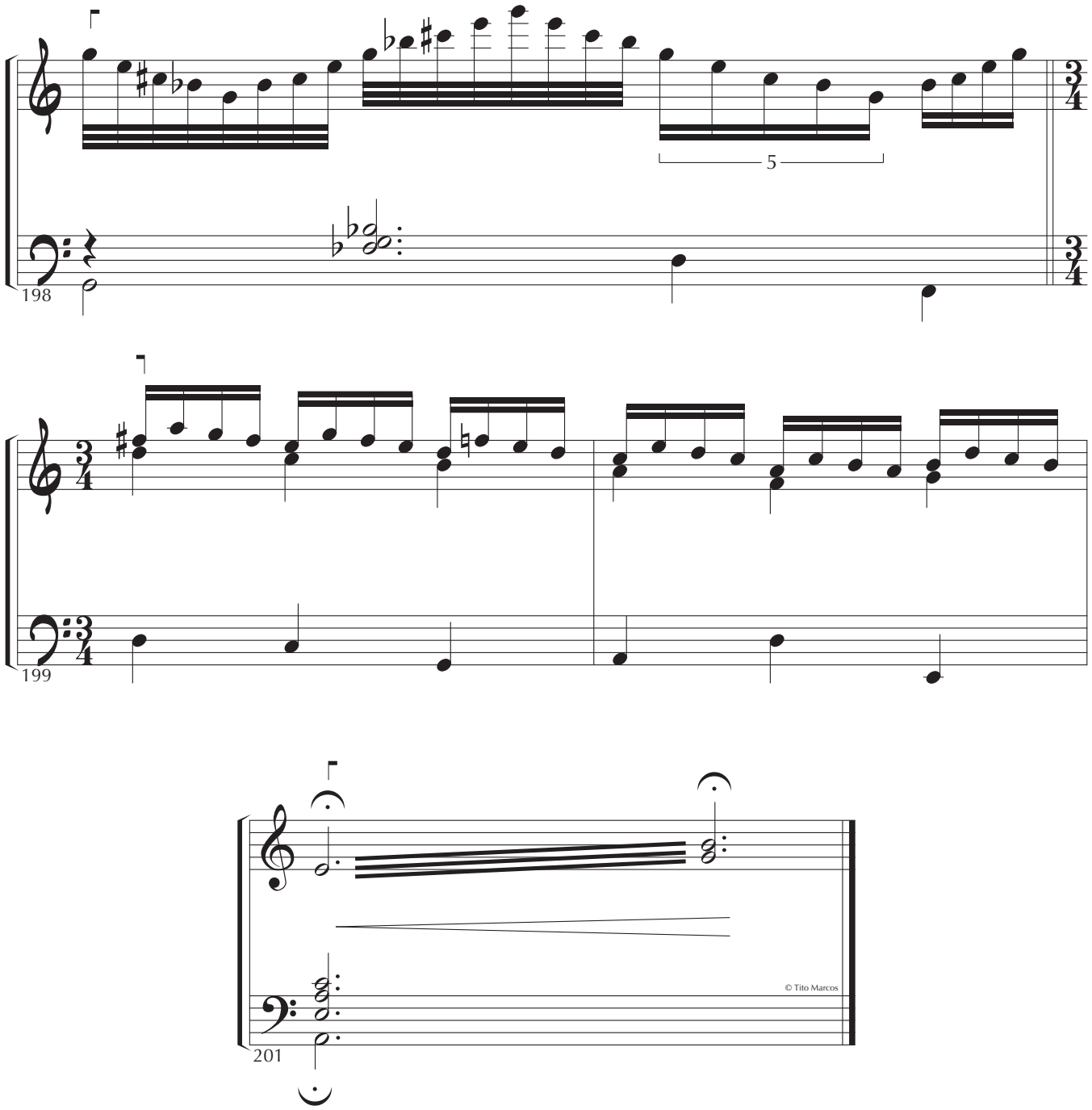

162
164
cresc.
166
168


p
cresc.
170
172
f
174
con fuerza
176


178
180
loco
f melodía ligada
182
5
7
184

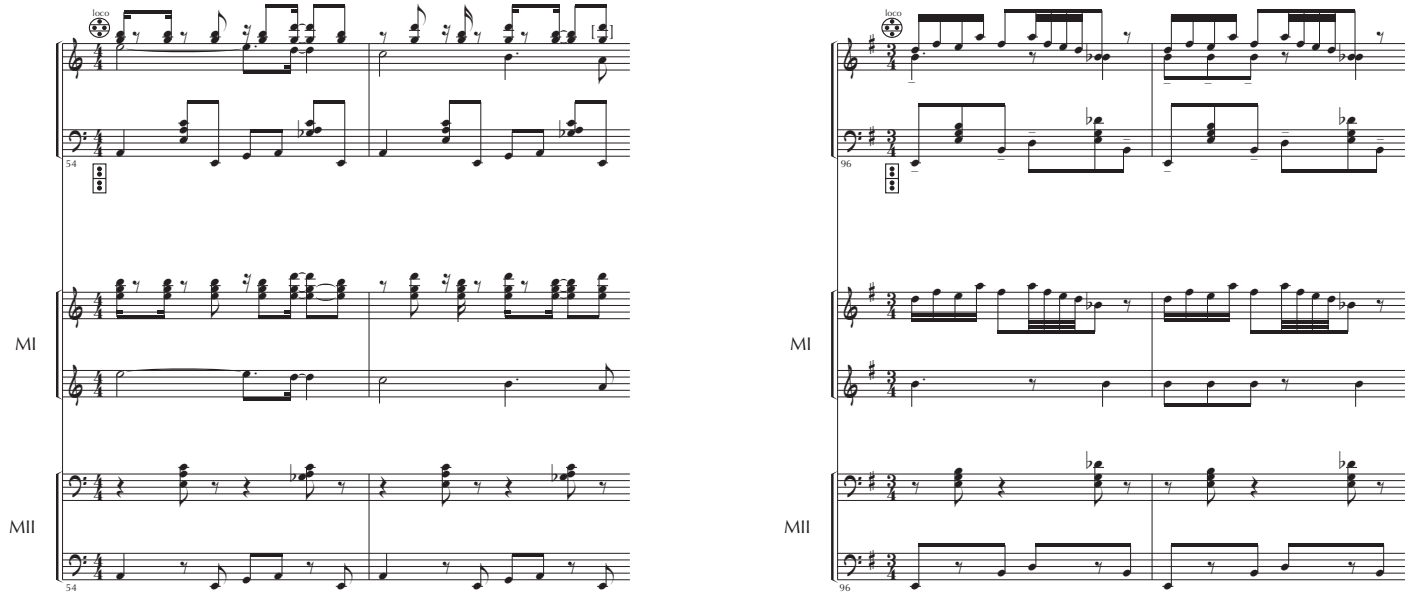

5
185
[ ]
187
5
7
5
189
190


5
7
192
5
193
195
5
197


5
198
199
201
© Tito Marcos

Orientaciones interpretativas

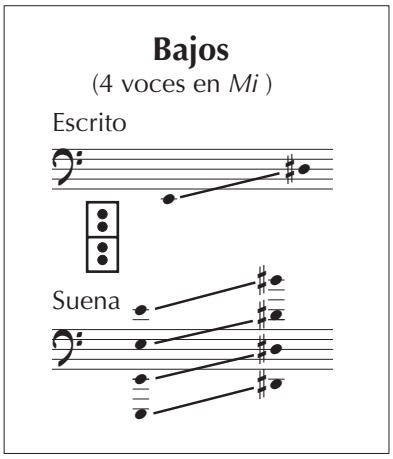
- Compuesta hacia finales de 1970 a partir de unos fragmentos improvisados para acordeón electrónico y batería, la presente obra trató de ser un intento, ingenuo, de querer *reducir* determinadas características de la música *popular* (por las que en aquellos momentos estaba influenciado) a través de las posibilidades interpretativas de un instrumento, o, dicho de otro modo, un intento por explotar las posibilidades musicales de un *nuevo* instrumento (el acordeón electrónico) dentro de aquellos contextos musicales, con los que en esos momentos mantenía contacto. Así, el MII se encargaba del *acompañamiento*: el sistema de *bajos y acordes* trataban de imitar a la *sección rítmica* (bajo eléctrico y guitarra rítmica), mientras el se encargaba del resto: *solos*, *funciones rítmico-armónicas*, *improvisaciones*, etc., lo que en determinadas situaciones daba como resultado una escritura recargada y algo compleja:

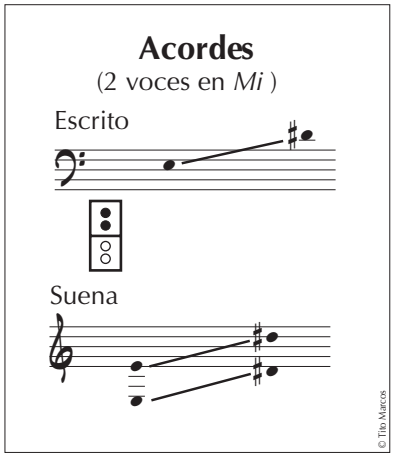


Tales posibilidades interpretativas ofrecidas por el del instrumento, unidas a la ventajas tímbricas de su aplicación electrónica (sustitución de las *lengüetas* por *transistores*…), permitía la transformación de un instrumento *acústico-monotímbrico*, (a pesar de sus muchos *registros*…), en uno *electrónico-politímbrico*; bien es cierto que a costa de pagar cara tal transformación: pérdida del control dinámico (difícilmente un potenciómetro podía sustituir a un fuelle) a cambio de unos cuantos, pero verdaderos e independientes, registros tímbricos. Quizás algunos acordeonistas de esos años vendimos nuestro *alma* (nuestro *fuelle*)…, ya fuera por estar más preocupados de las limitaciones del instrumento que de sus posibilidades, o bien, simplemente, por salir del entorno que nos rodeaba e integrarnos en otros *contextos musicales*. A aquella primera etapa *electrónica* del acordeón, que se iniciaría a partir de los años 50 (Hohner, Farfisa, etc.), le sucedió, rápidamente, el desarrollo y estandarización, a partir de los 80, de la norma MIDI (primer documento 1.0 en 1983), lo que posibilitó que, al igual que otros instrumentos, el acordeón pudiera estar *conectado* a las posibilidades ofrecidas por el desarrollo de la tecnología electrónico-musical, aunque, lamentablemente, todavía se encuentre limita-

da su aplicación al MII. Sin duda, todos celebraremos la aparición de un *convertor* MIDI…!
Así pues, esta *1ª Impresión* (que por la rapidez de los acontecimientos de aquel entonces fue la última…) representaría, más que por sus valores exclusivamente musicales, un ejemplo de cómo las modificaciones instrumentales influyen en un cambio de concepción y dirección del propio instrumento, ya sea a niveles estéticos, creativos, interpretativos, pedagógicos, etc, lo que nos puede ayudar a comprender (y por lo tanto, a orientarnos) algunas de las perspectivas que el futuro deparará al instrumento, y para las que convendrá estar preparados…

Extensión-Escritura (MII):



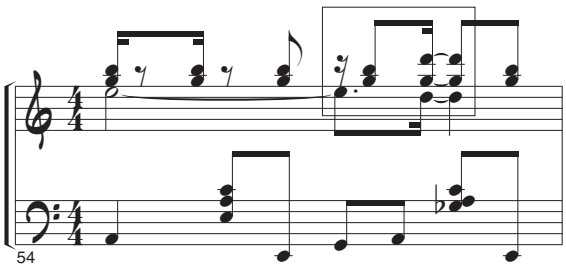


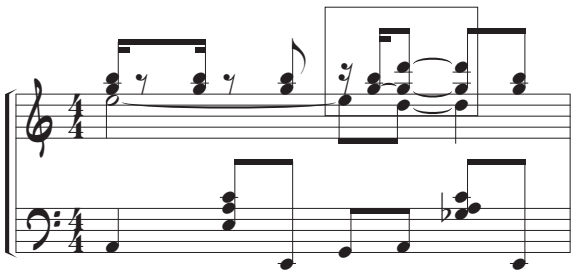
Indicaciones interpretativas:

- Tanto las indicaciones de Fuelle, Registración, Digitación, Tempo, etc son orientativas, y opcionales, pudiendo ser alteradas si con ello se consigue una mejora interpretativa.

- Para una correcta interpretación de los fragmentos donde se superponen en el MI una textura rítmica y otra melódica (compases 54, 86, 96 y 146) será conveniente independizar ambas mediante la articulación, de manera que puedan oirse como dos elementos independientes.

Interpretación opcional:





Símbolos:

: Coger aire para ajustar la articulación de fuelle al fraseo musical

: Expulsar aire para ajustar la articulación de fuelle al fraseo musical

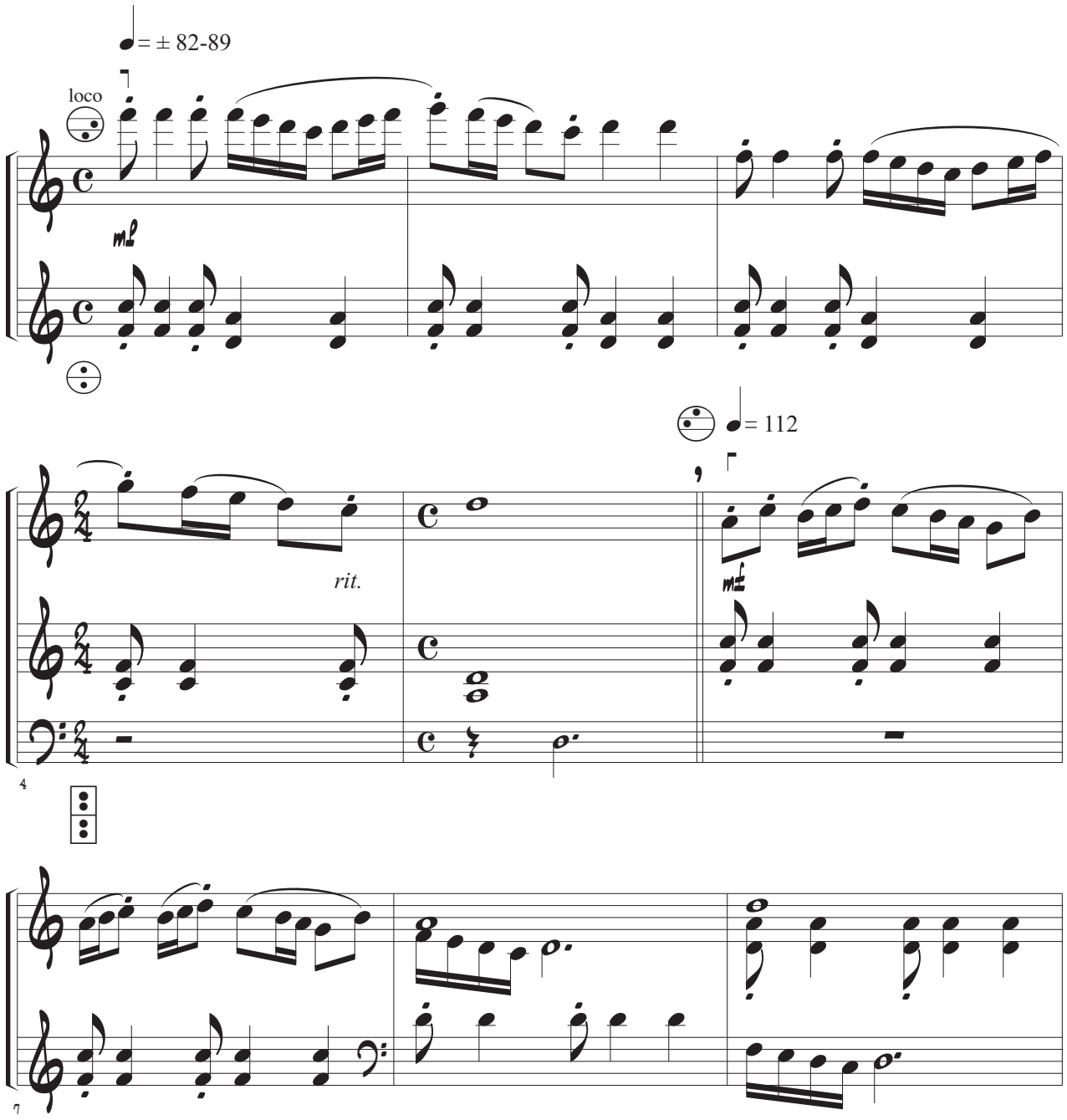
: Punto de apertura (fuelle sin aire).

: Abrir y cerrar respectivamente.

ESCENAS MEDIEVALES

TITO MARCOS

A su llegada, las cosas tomó con aire alegre.


= ± 82-89
loco
mf
= 112
rit.
mf
4
7

10

♩= 97

poco rit.

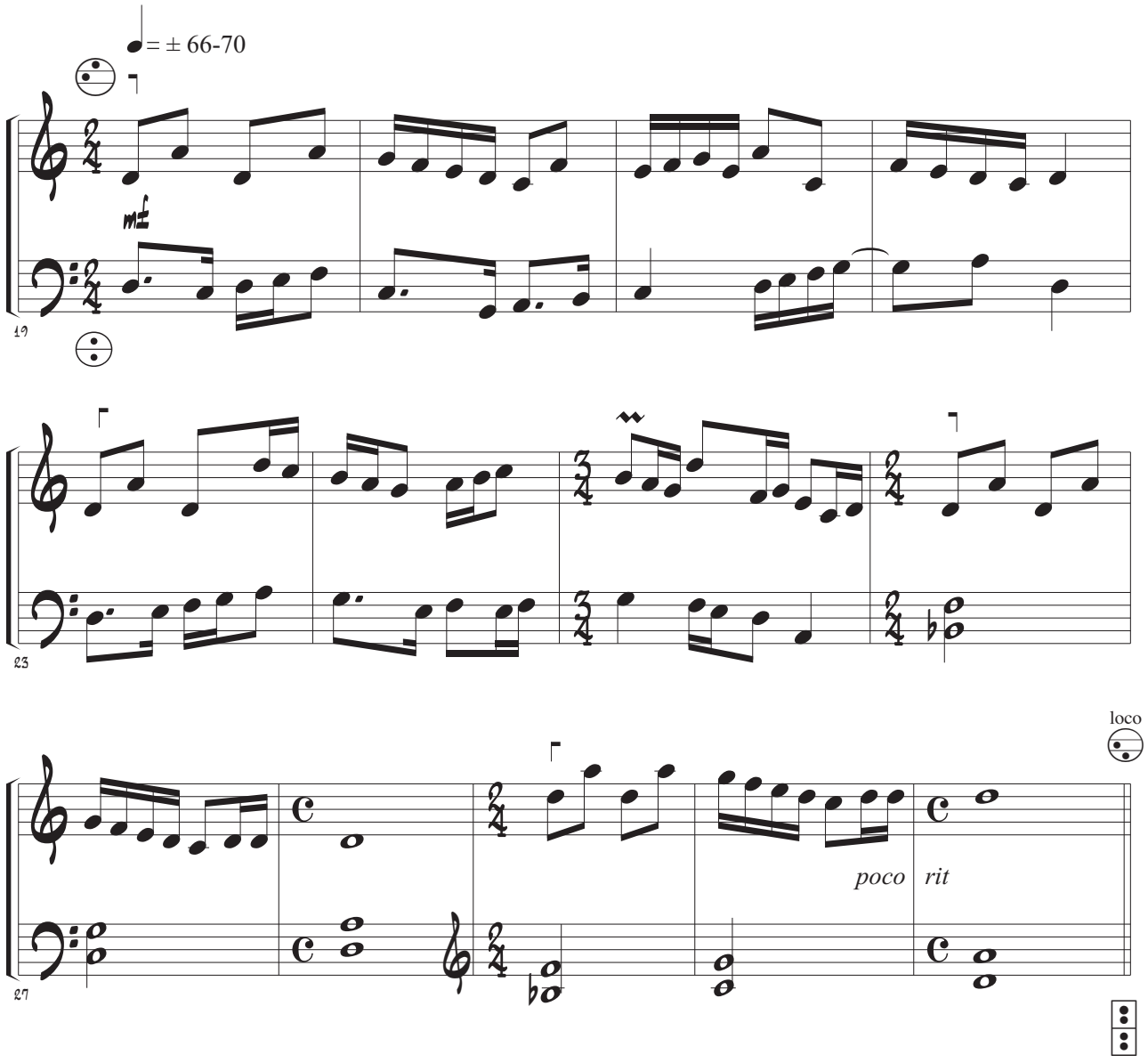
meno mosso

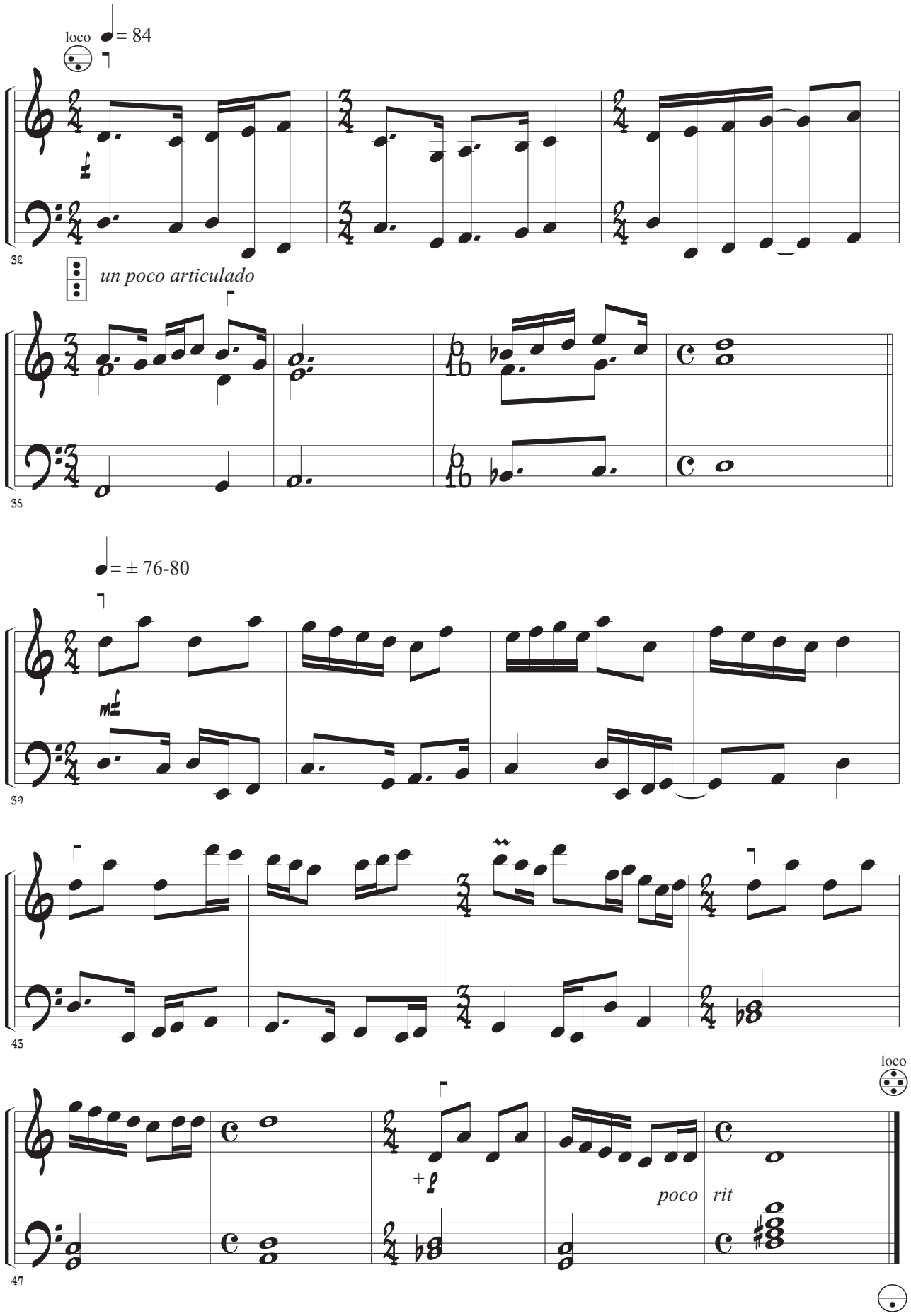
13

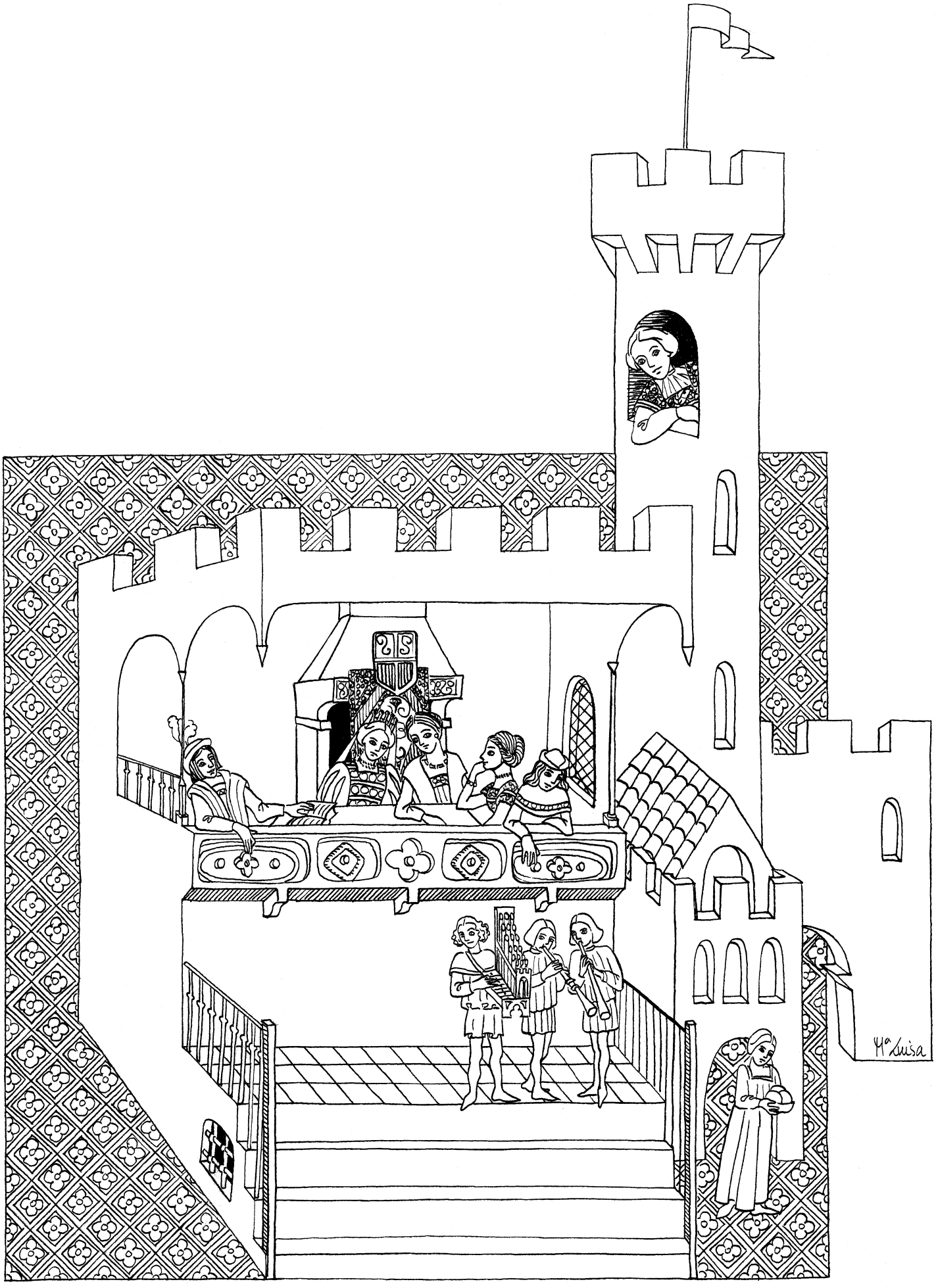
poco a poco parando

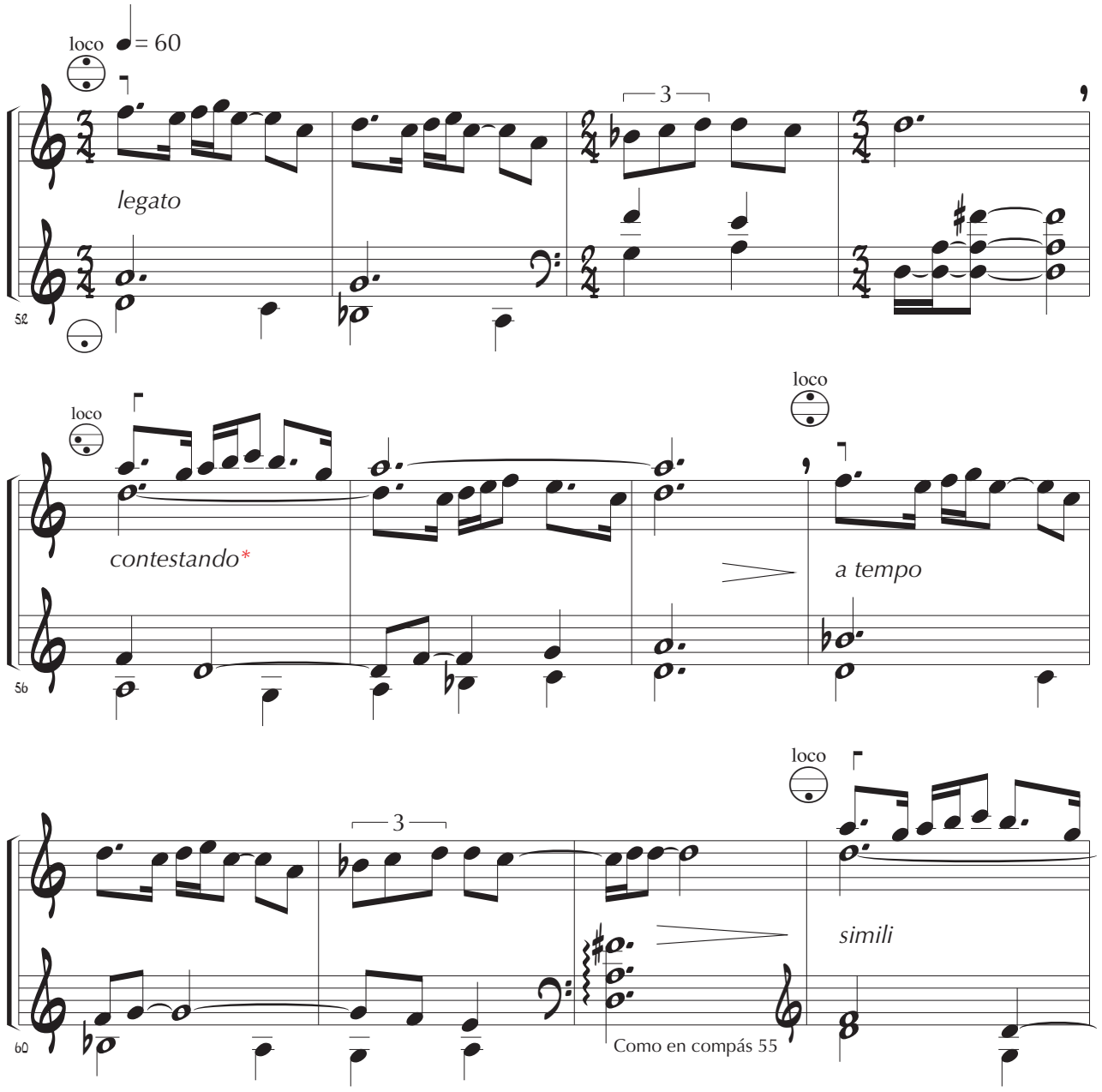
16

Buscó con placer explicación tras los sonidos.

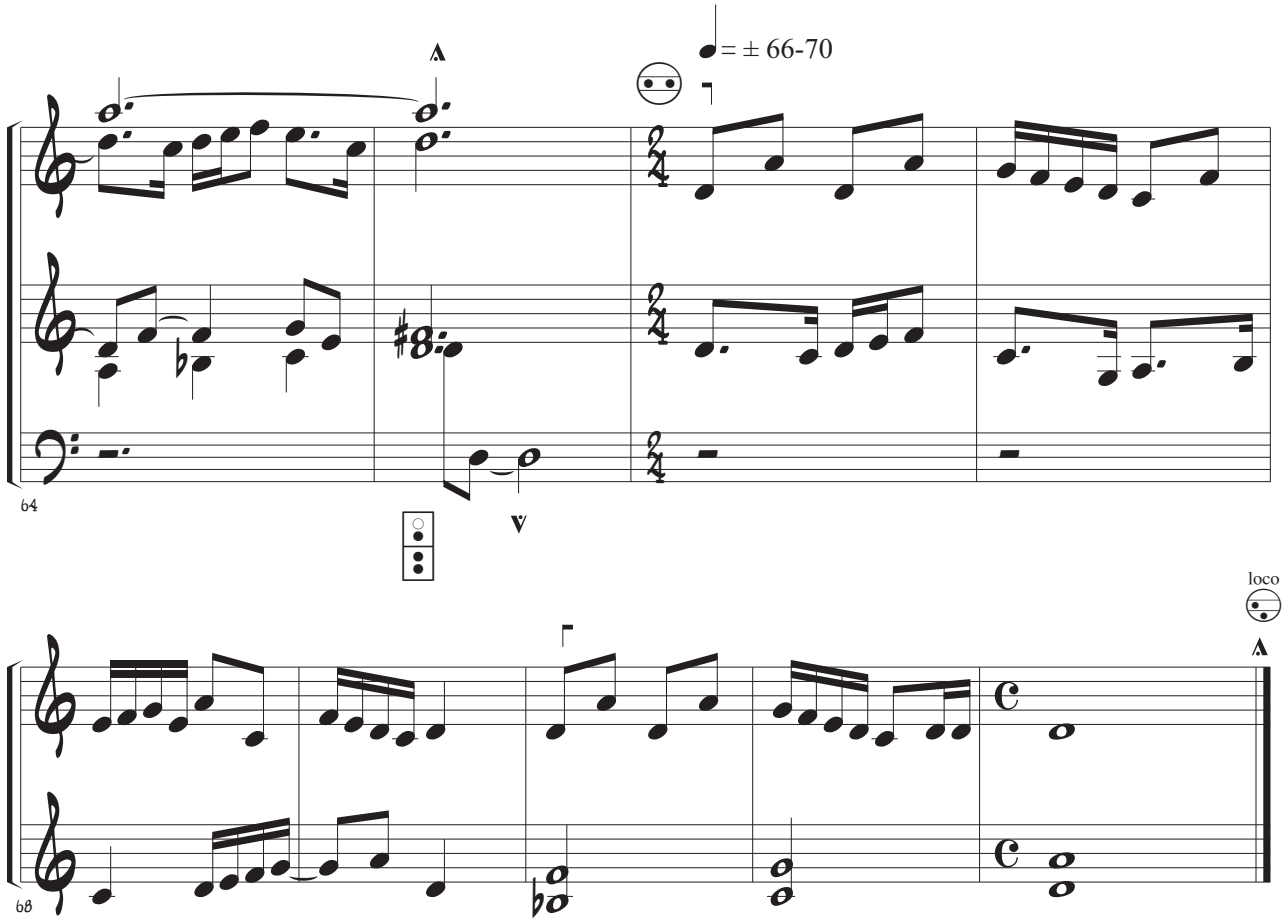

= ± 66-70
mf
19
23
loco
poco rit
27

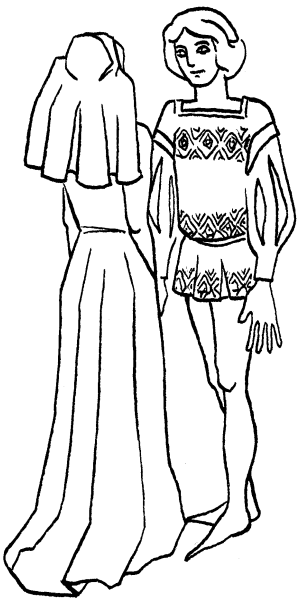

loco
= 84
32
un poco articulado
35
= ± 76-80
39
43
loco
47
poco rit


Mª Luisa

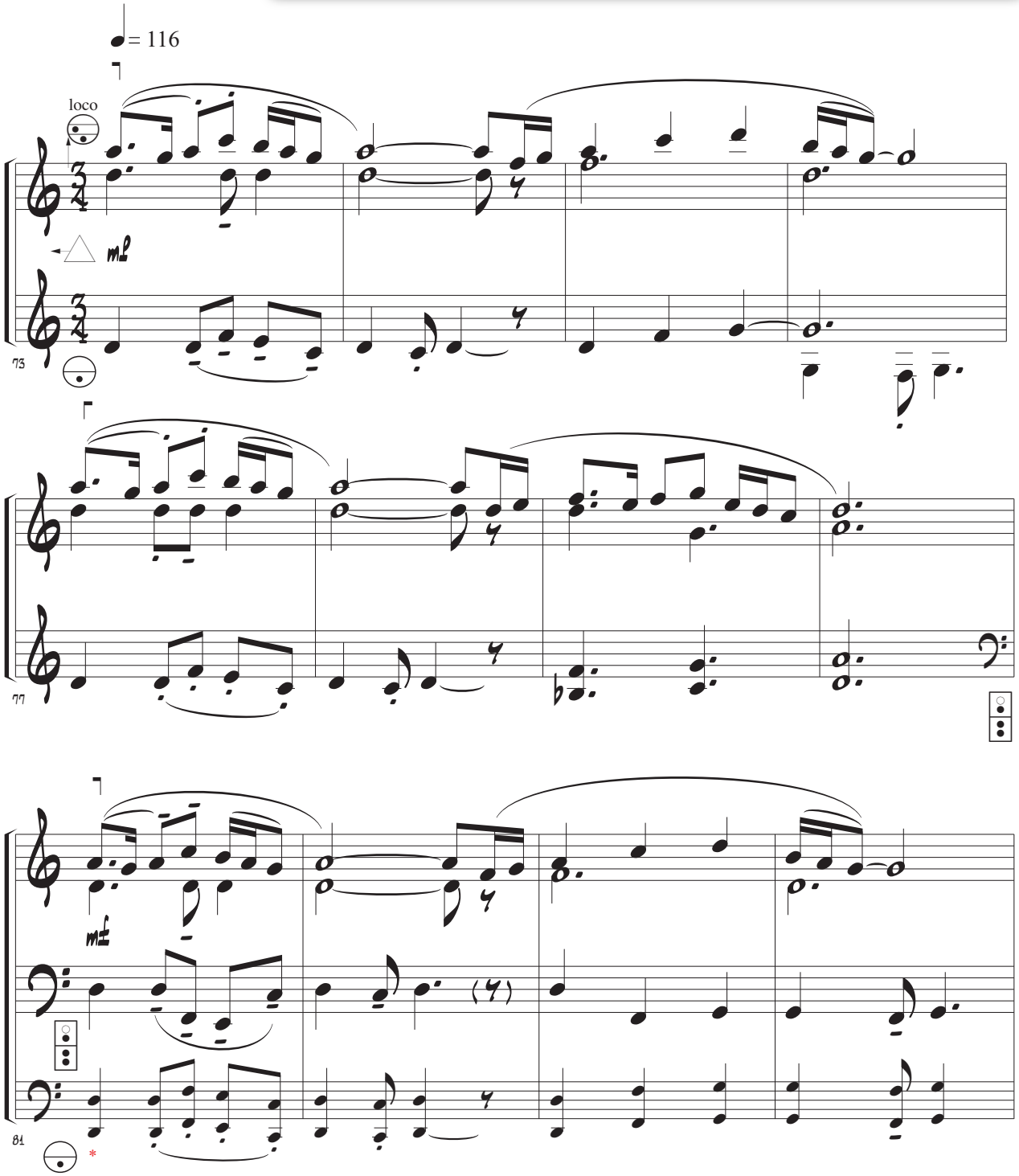


*Ligéramente algo más rápido; como contestando al tema anterior (compases 52-55).

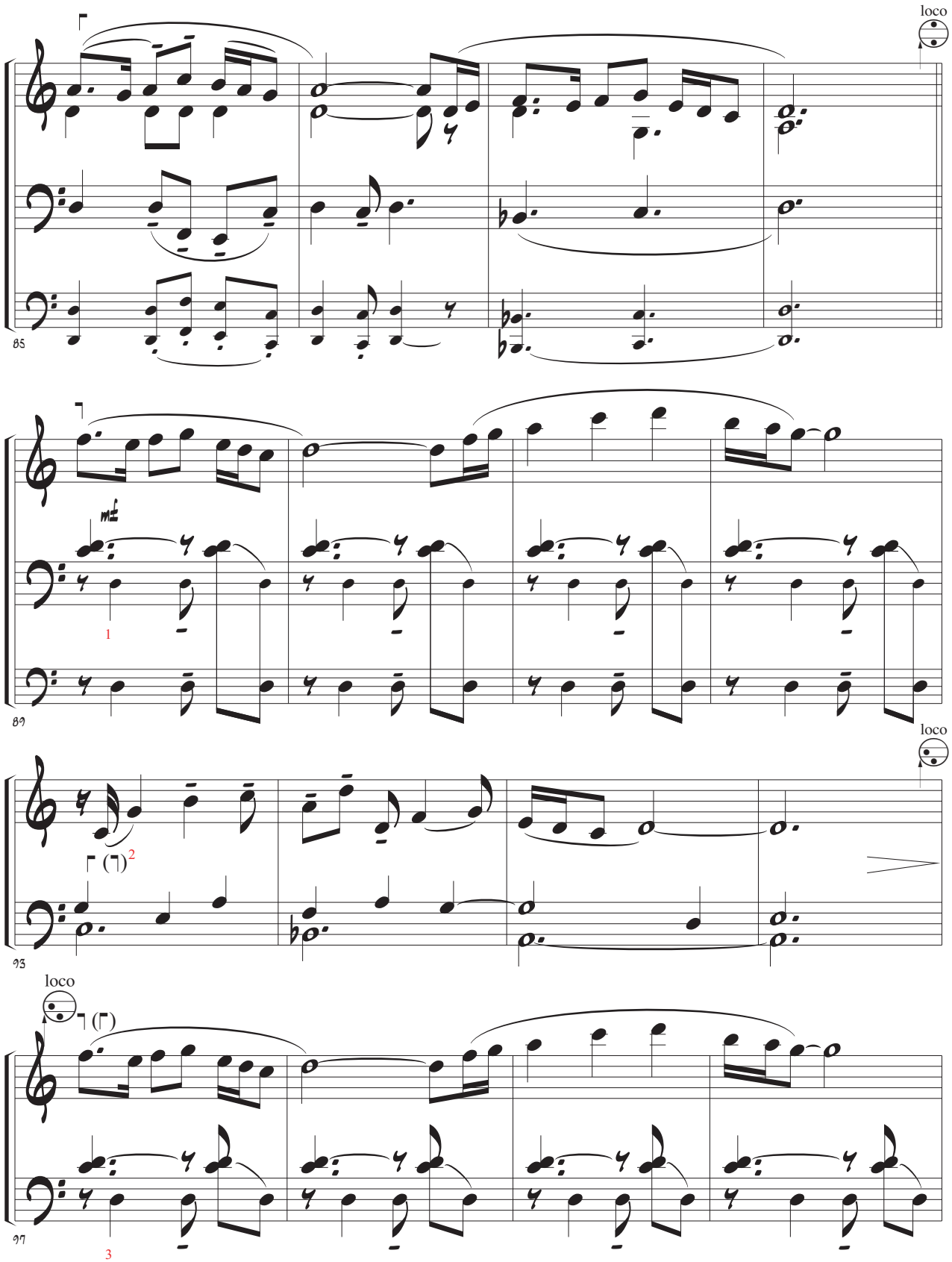

= ± 66-70
loco



Después, la mañana en que todo ocurría...



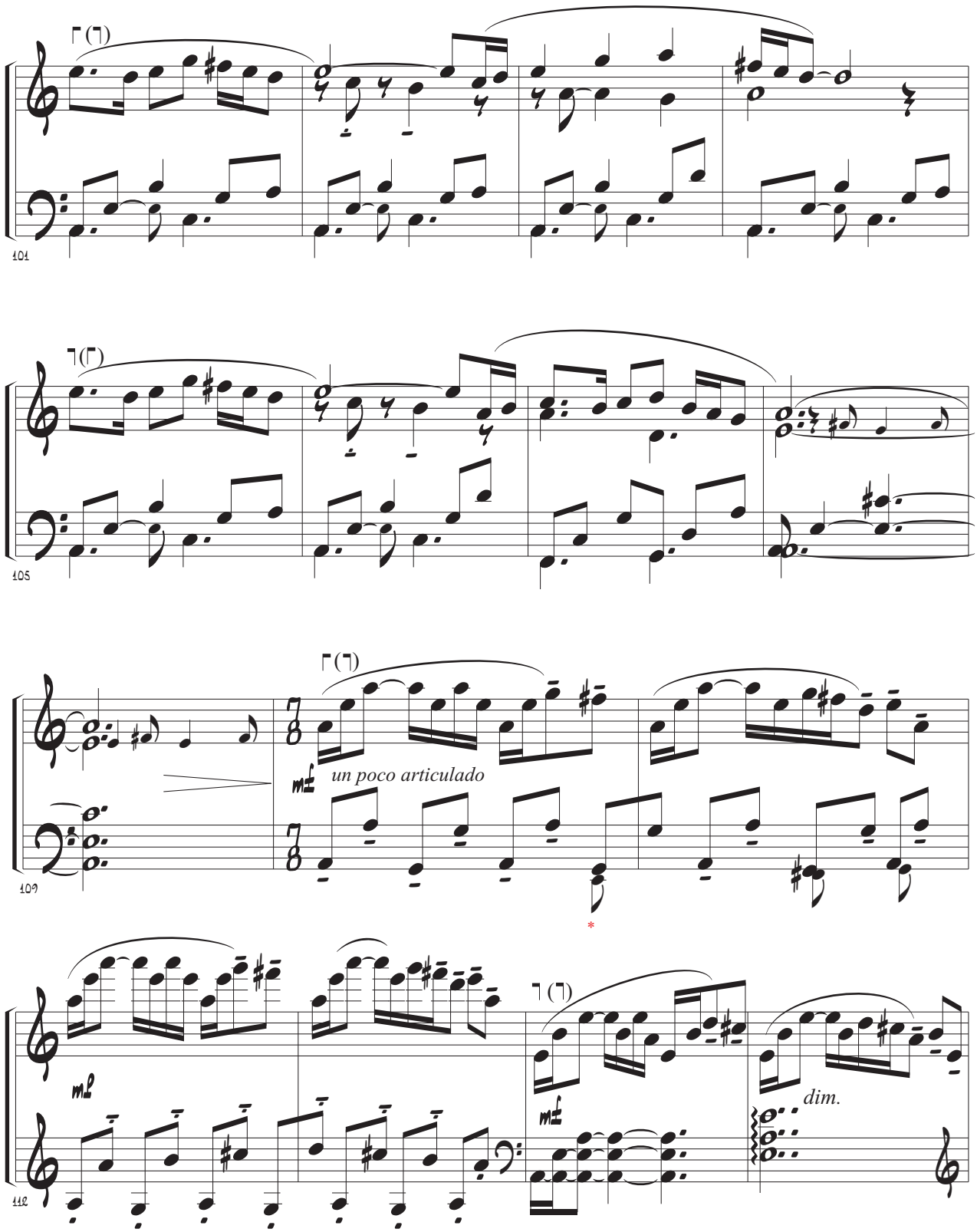
*MIII opcional



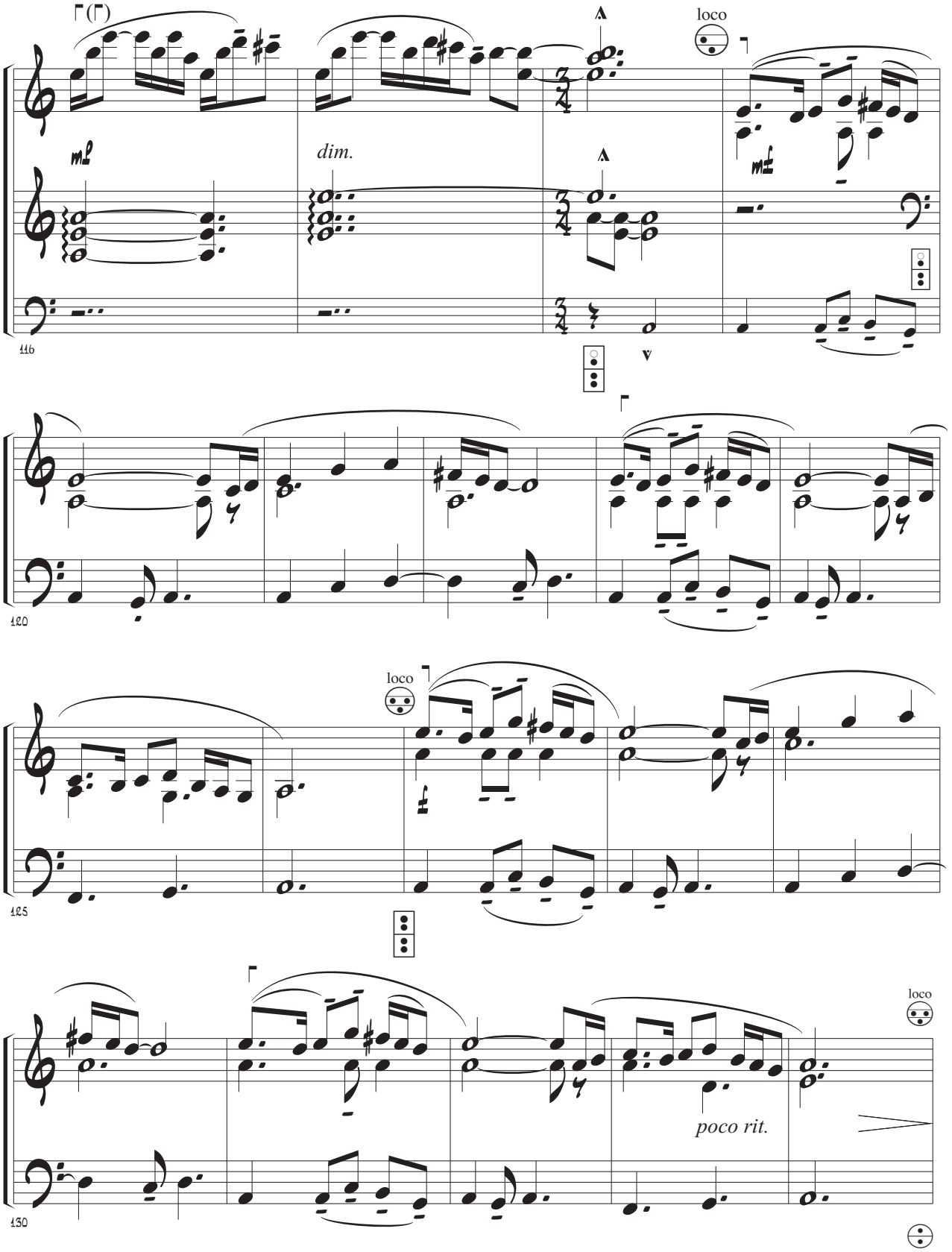
[1]Re con MIII opcional.

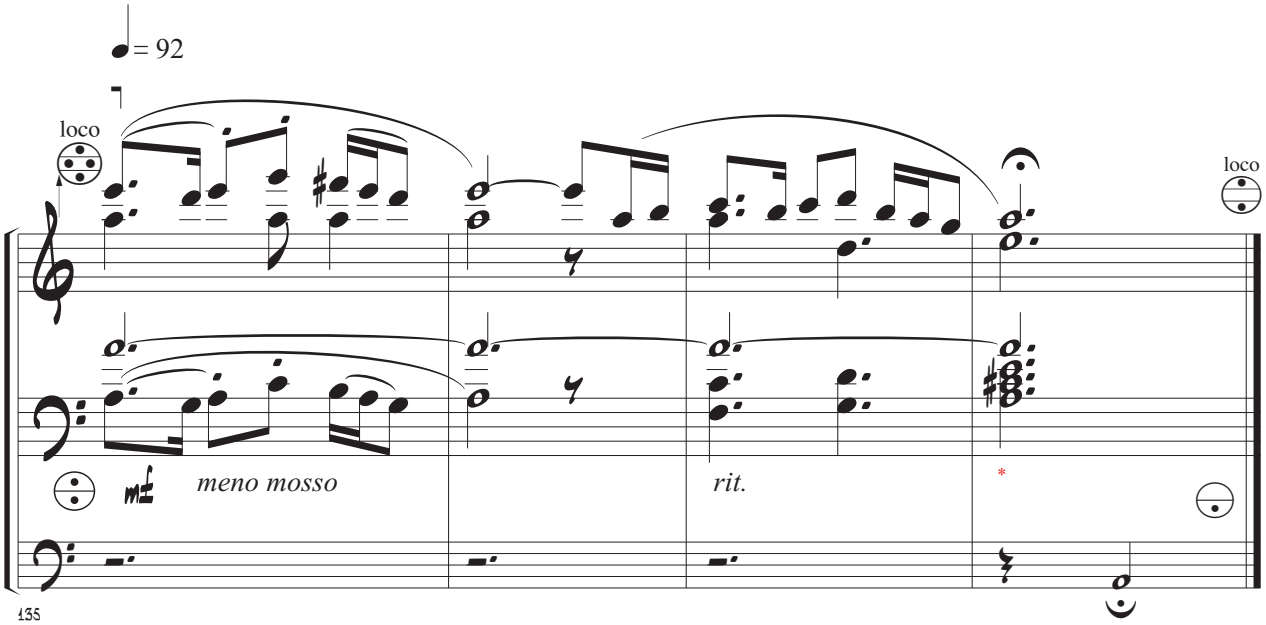
[2]Articulaciones de fuelle entre paréntesis si se opta por tocar el *Re*, al que se refiere la nota 1, con MIII.

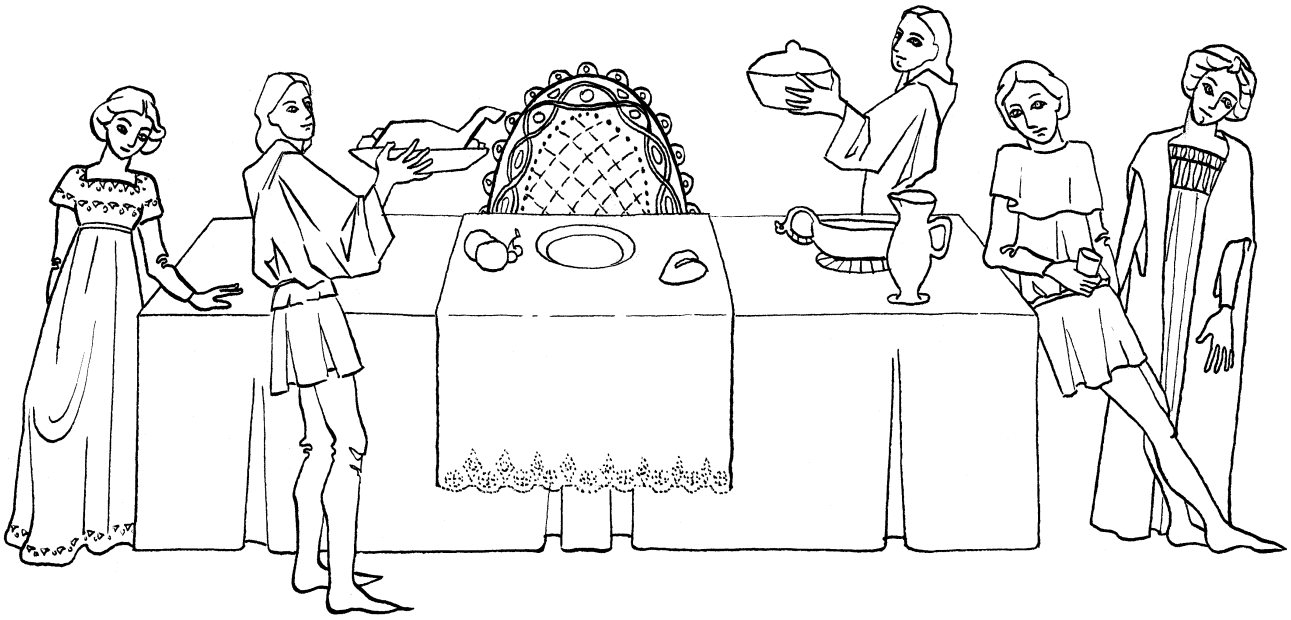
[3]Tocar como en 1



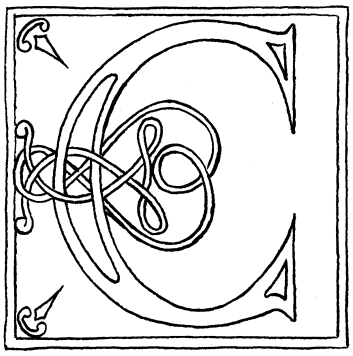
* Las tres notas inferiores (pequeñas) pueden sustituir, opcionalmente, a las correspondientes superiores.

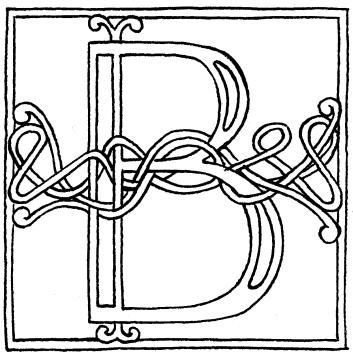

loco
dim.
loco
loco
poco rit.
loco

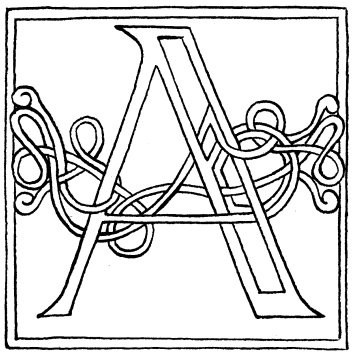


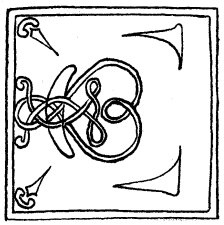


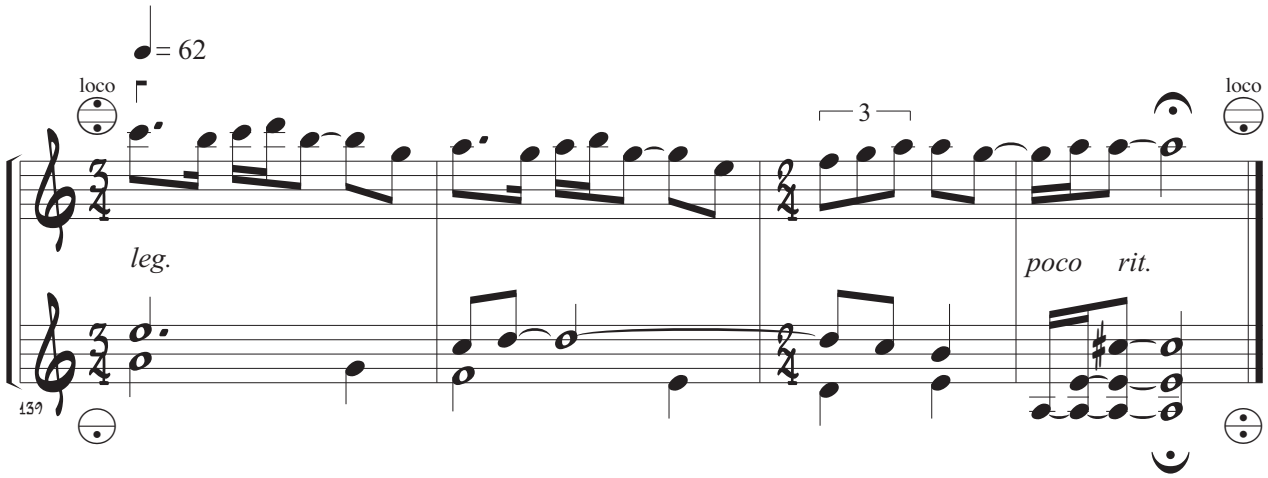
* Soltar las notas Mi (4º dedo) o La (5º dedo), según el sistema (convertor o bajos añadidos), para tocar el La en MII.

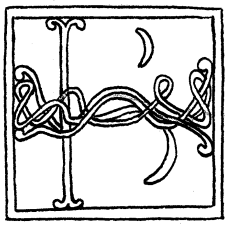

Cuando ya, tras
el día, la tar-
de apuntaba,

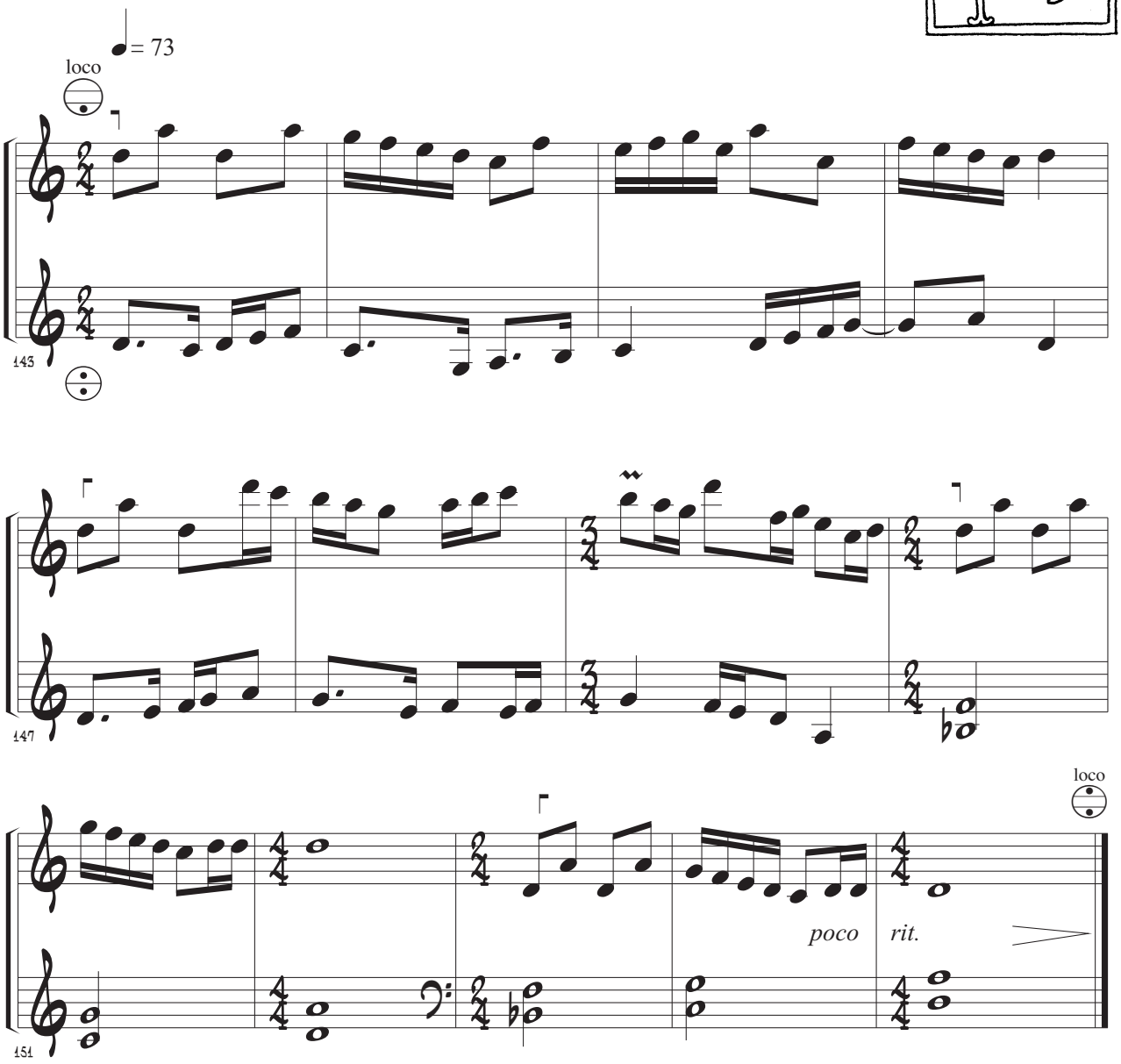

Buscó de nuevo
placer
en lo pasado.

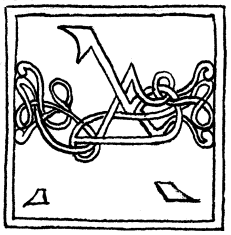

El rey, vio de espaldas que llegaba.

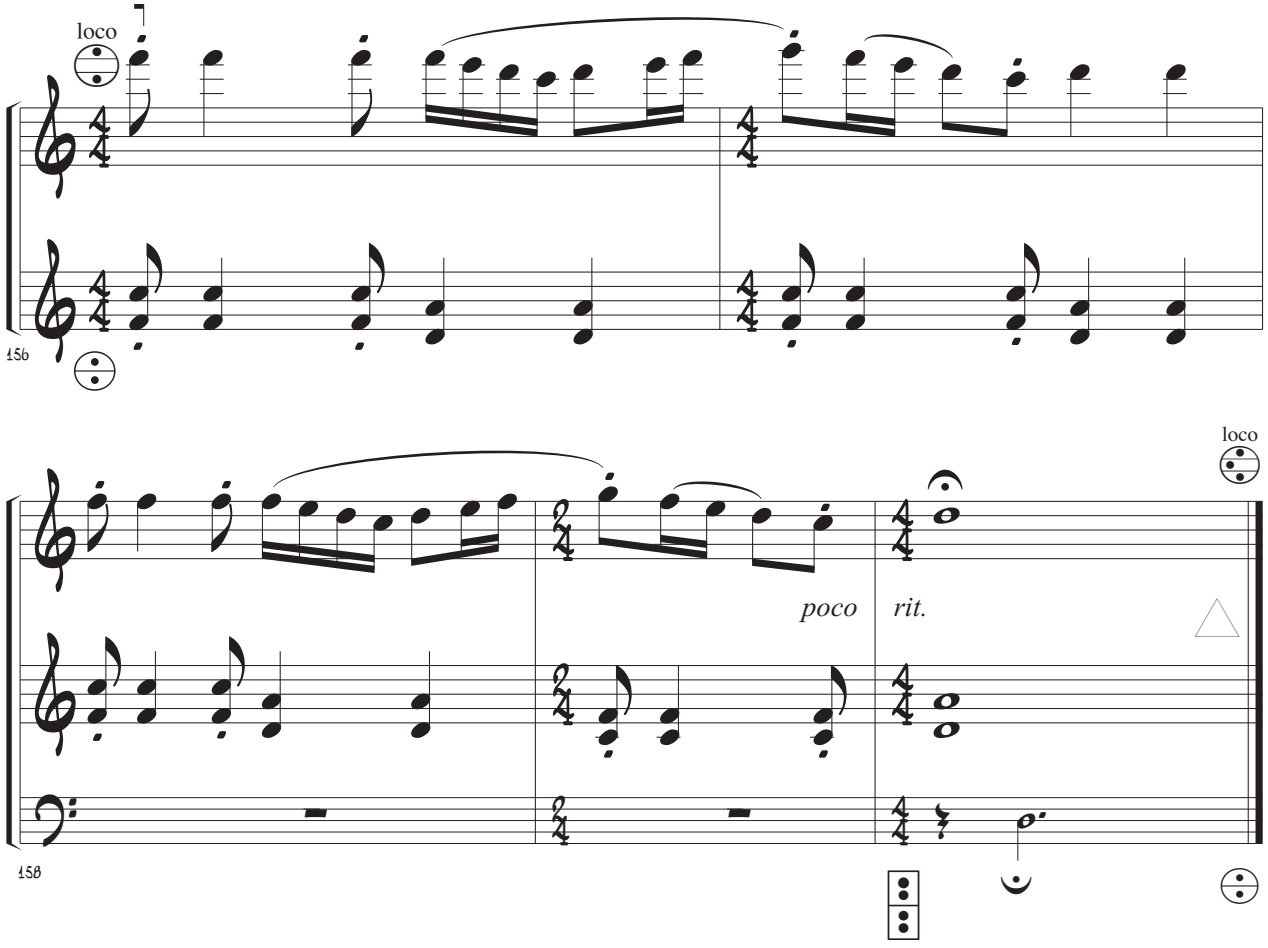



= 62
loco
3
loco
leg.
poco rit.

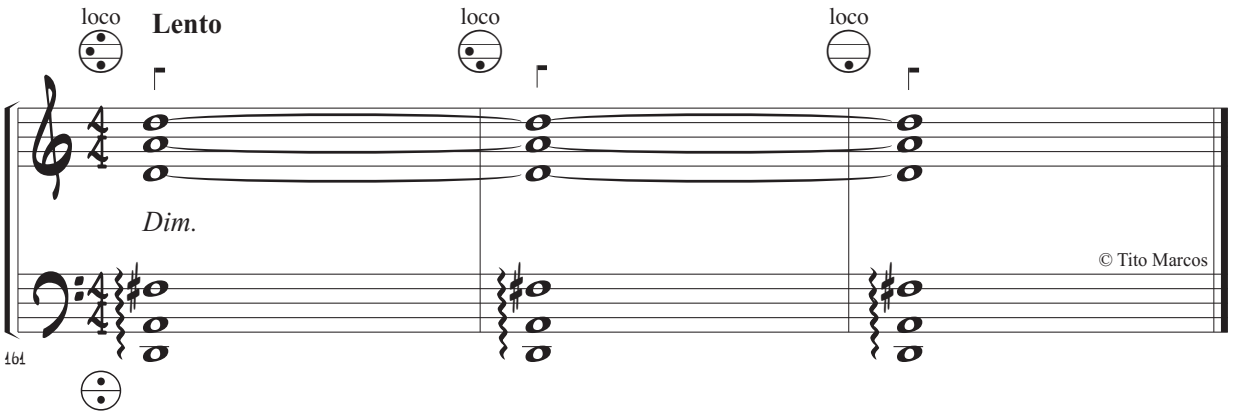



= 73
loco
143
147
151
loco
poco
rit.




loco
156
poco
rit.
loco
158

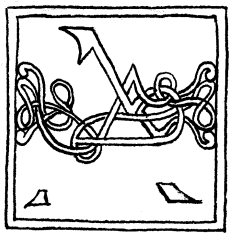
Fin



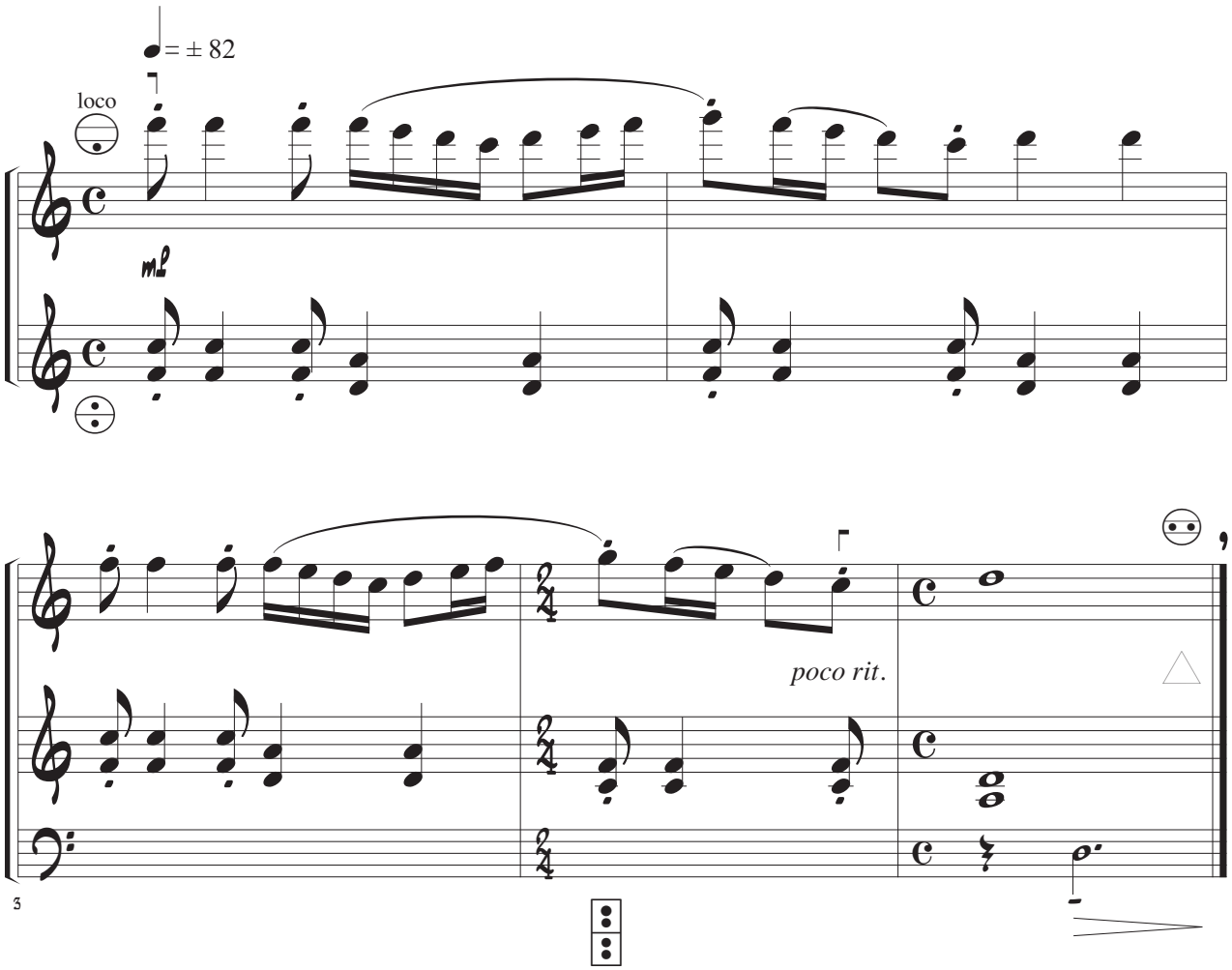
ESCENAS MEDIEVALES

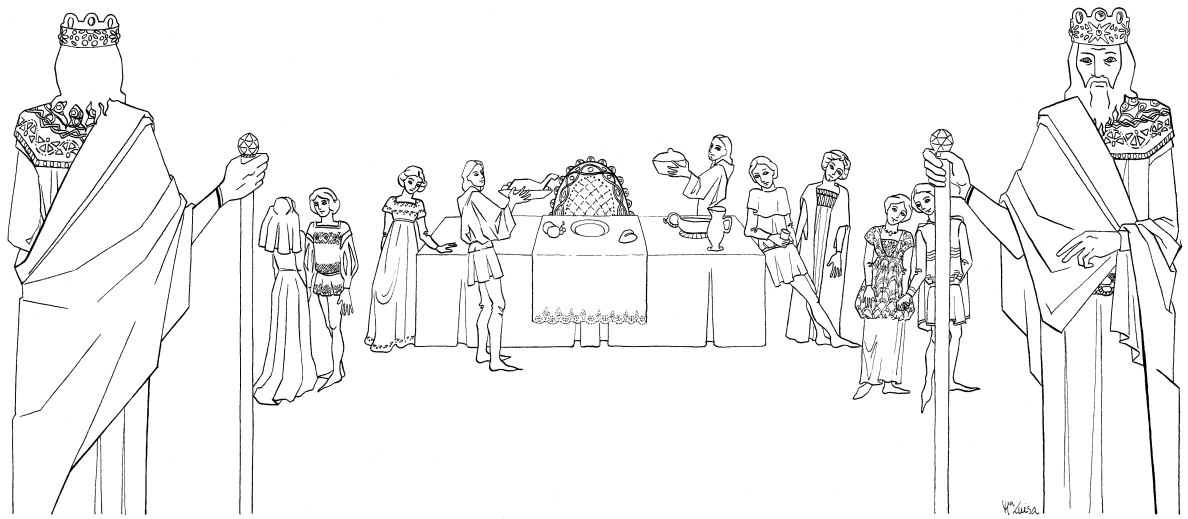
(VERSIÓN FACILITADA)

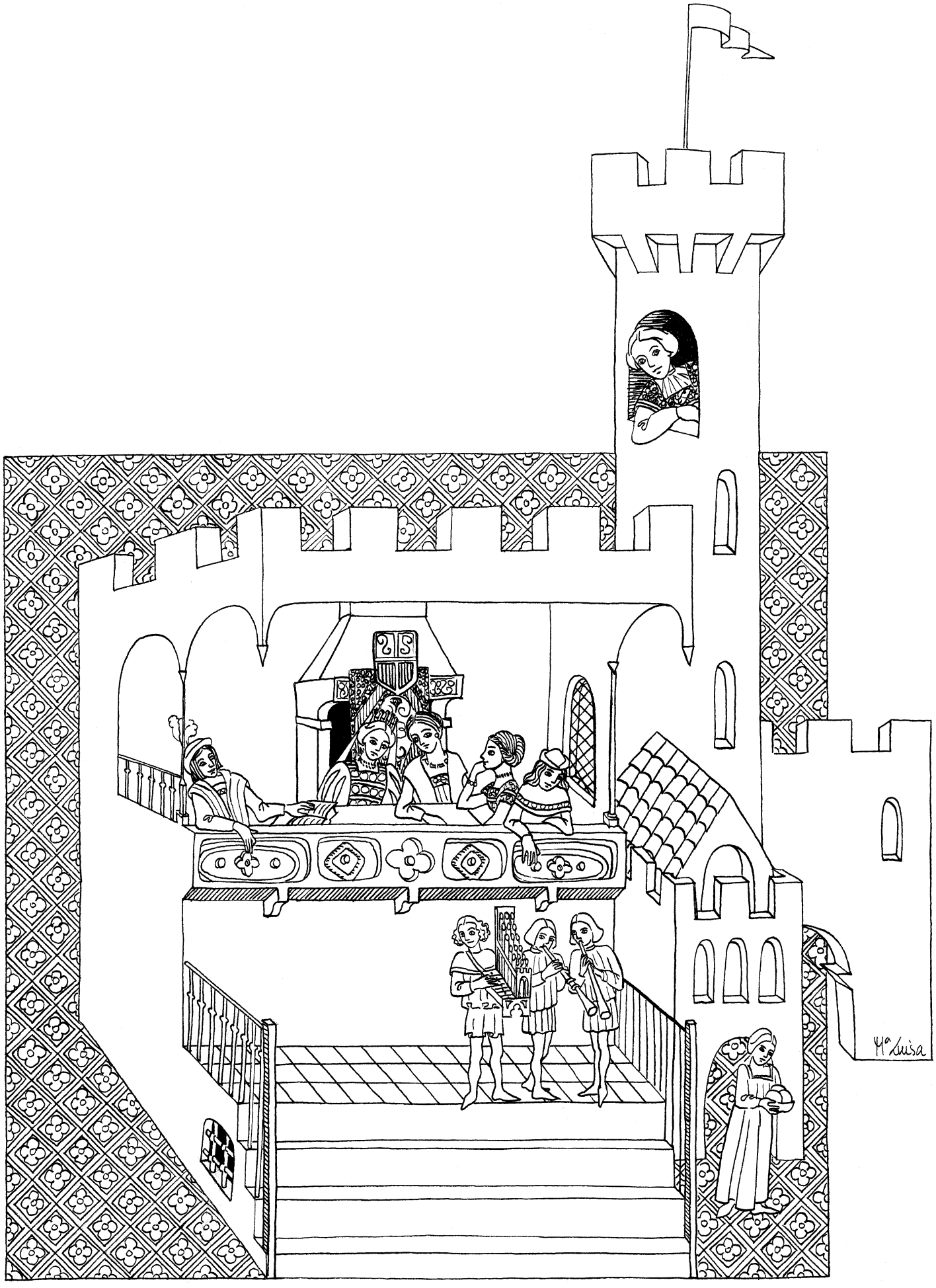
TITO MARCOS



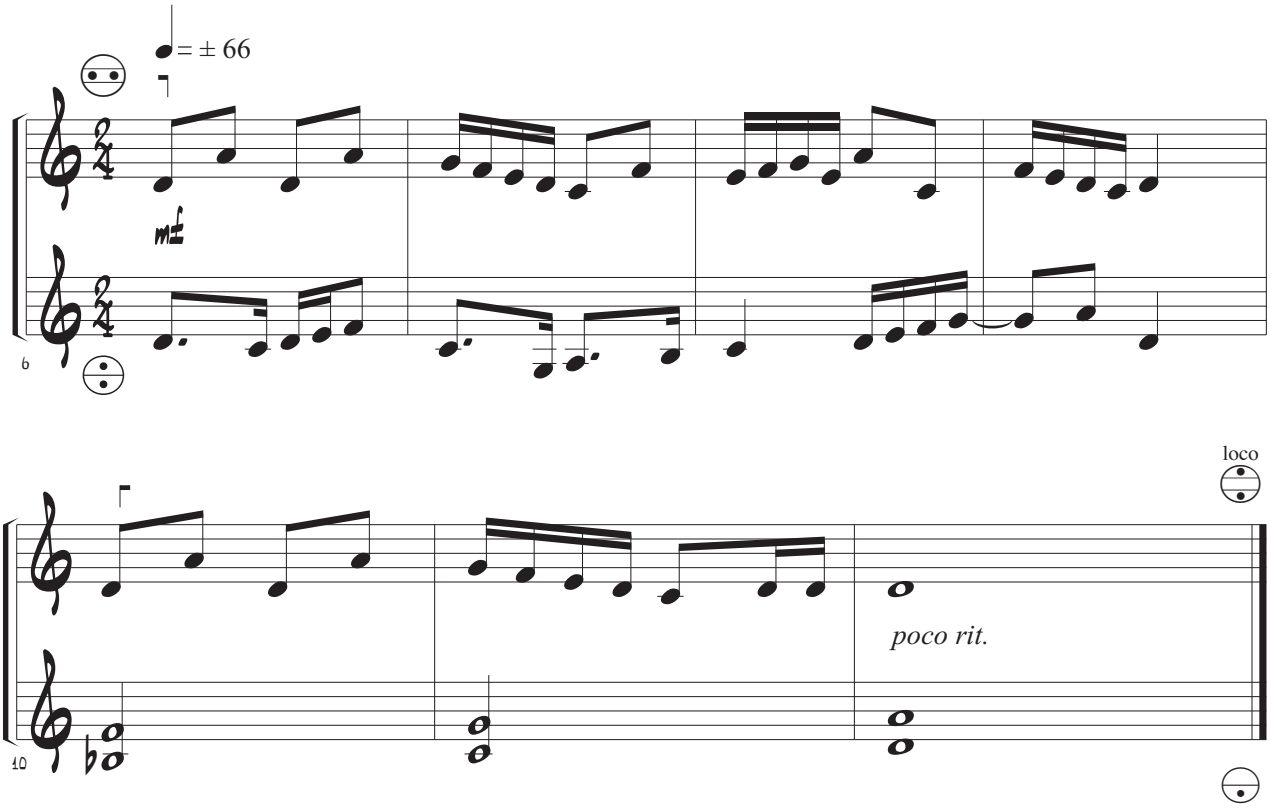
A su llegada las cosas tomó con aire alegre



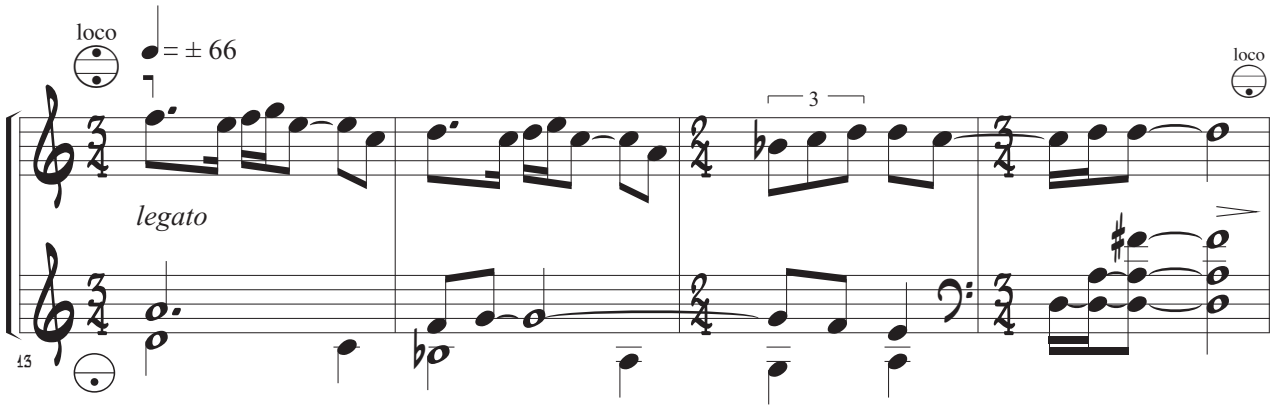


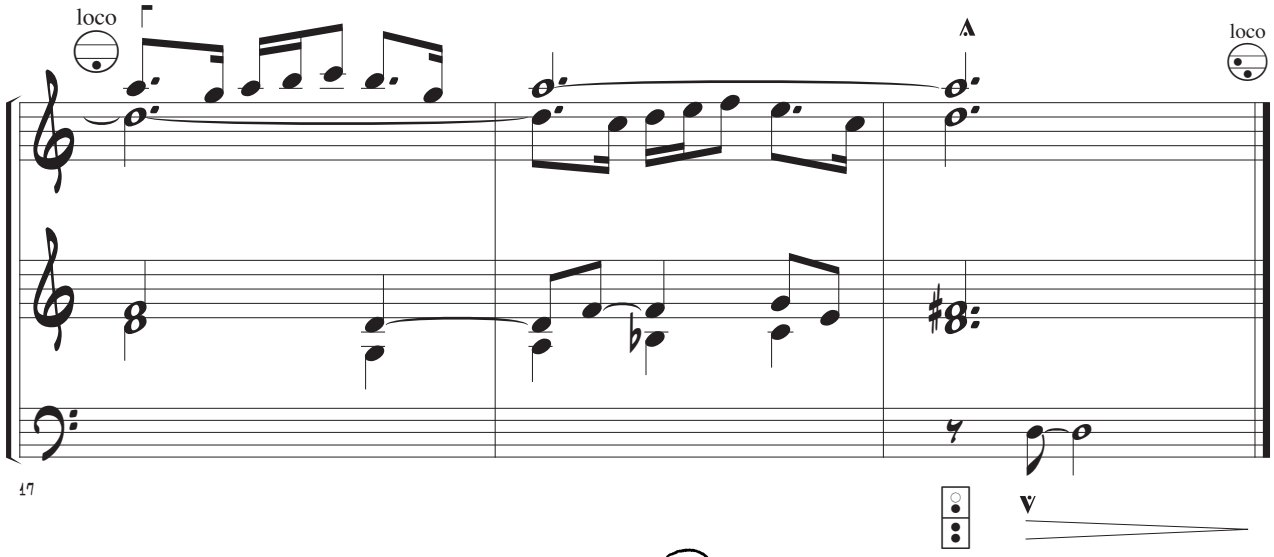

Mª Luisa

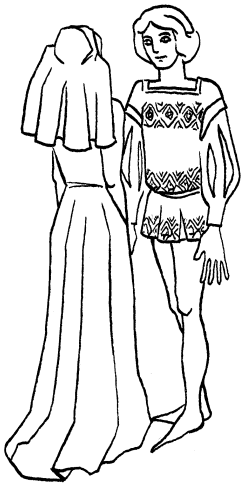
Buscó con placer explicación tras los sonidos

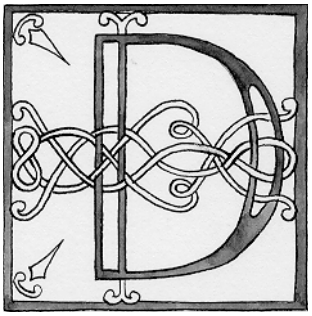


Con la triste esperanza que el recuerdo depara

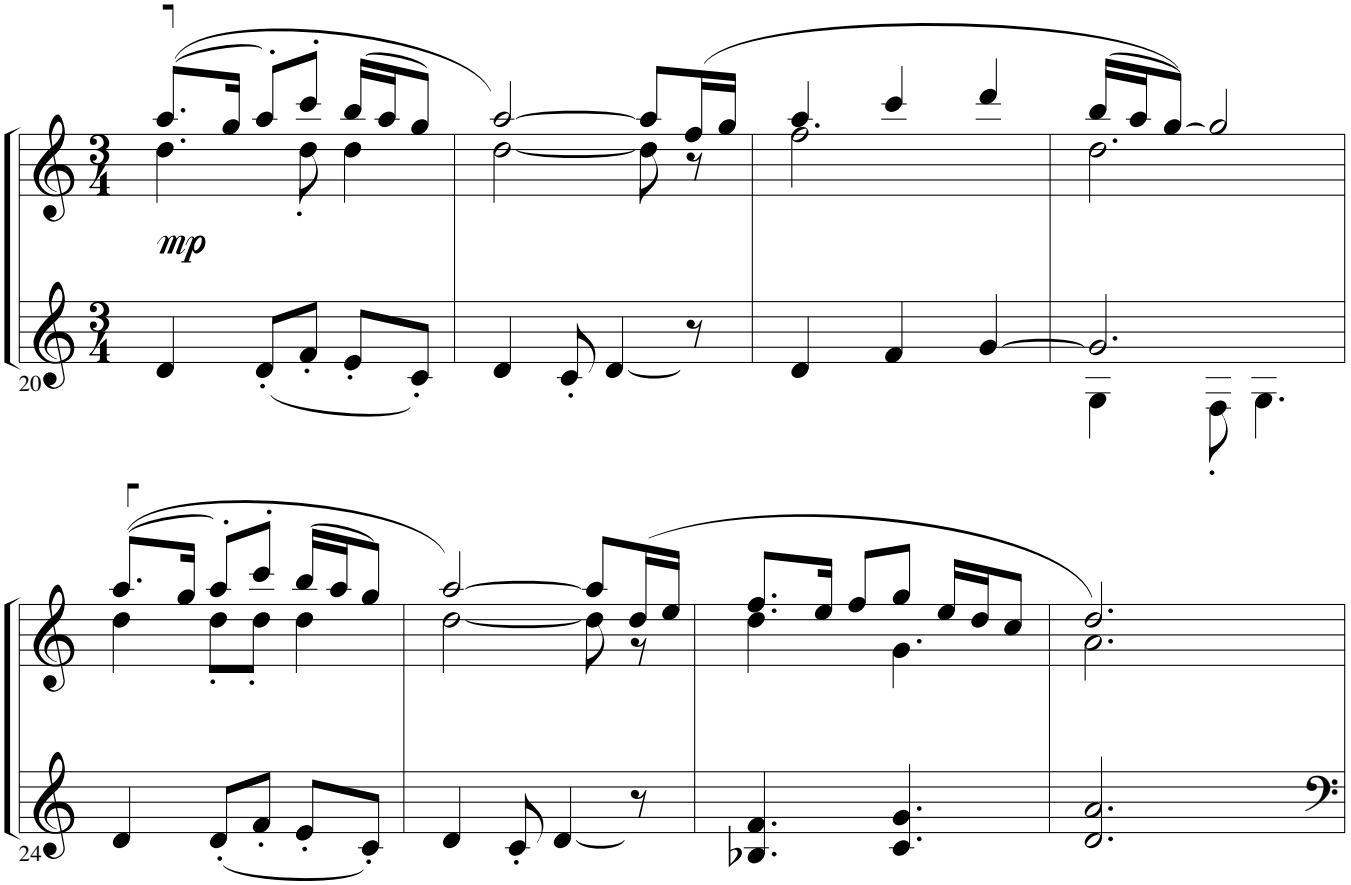


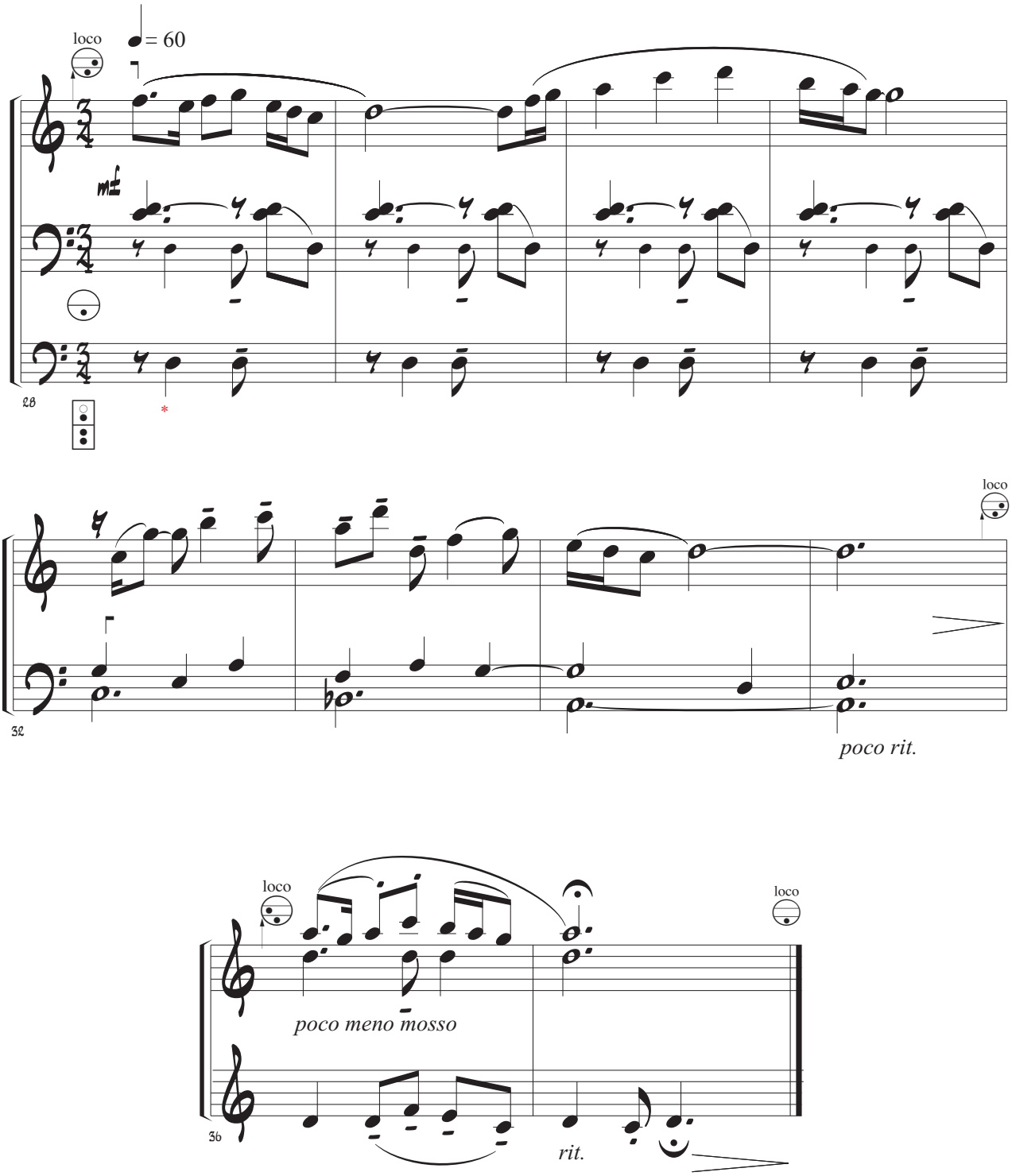




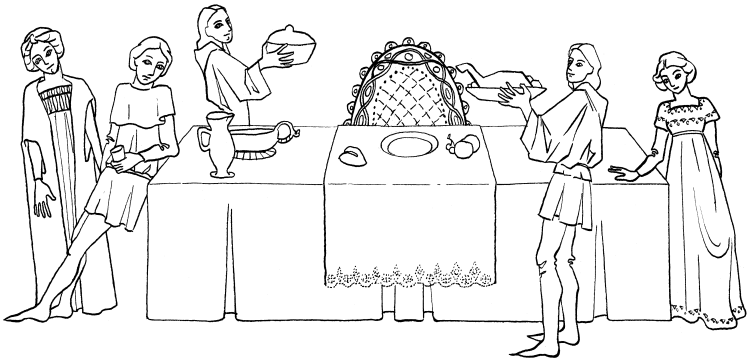


Después, la mañana en que todo ocurría...

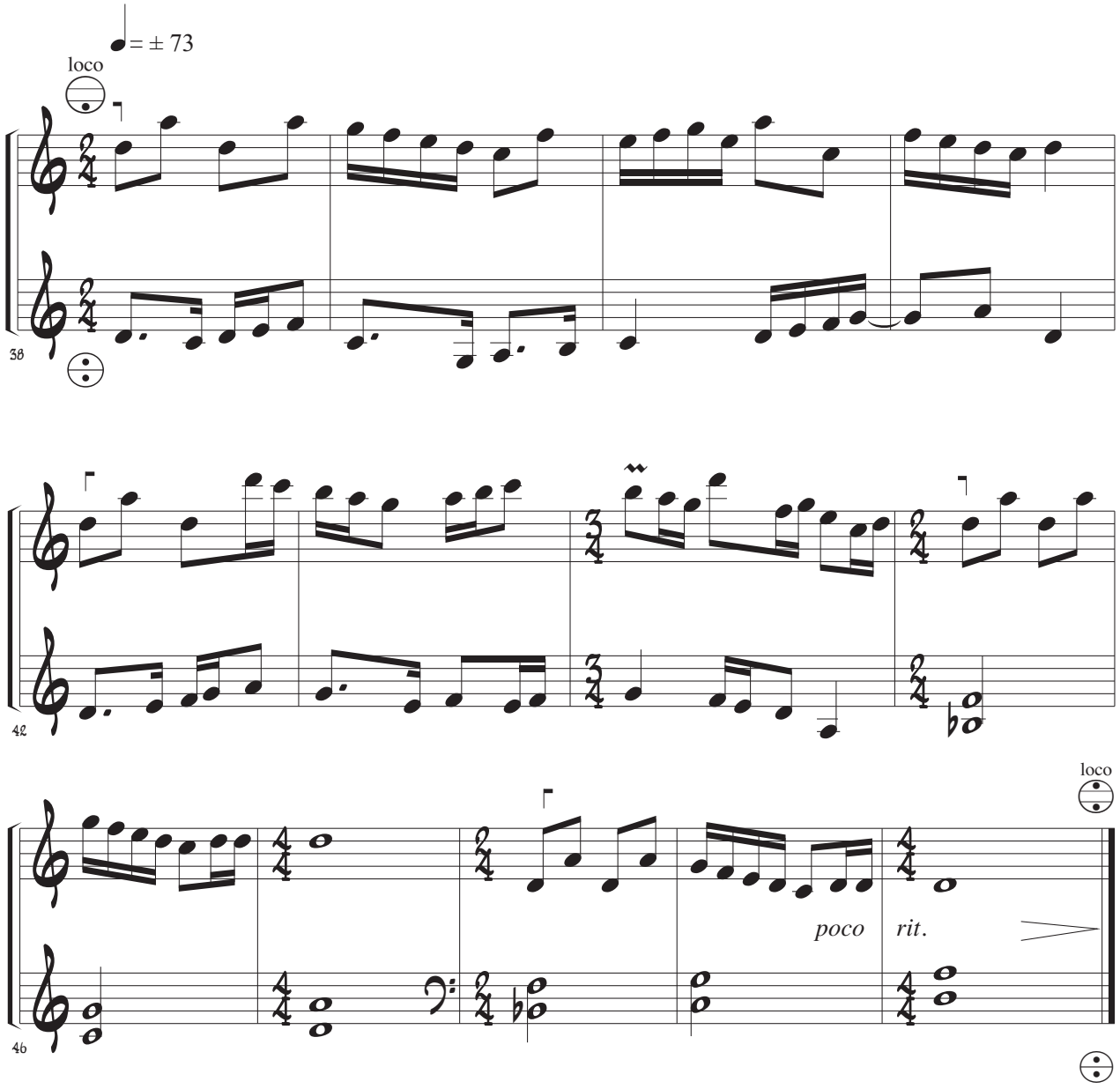




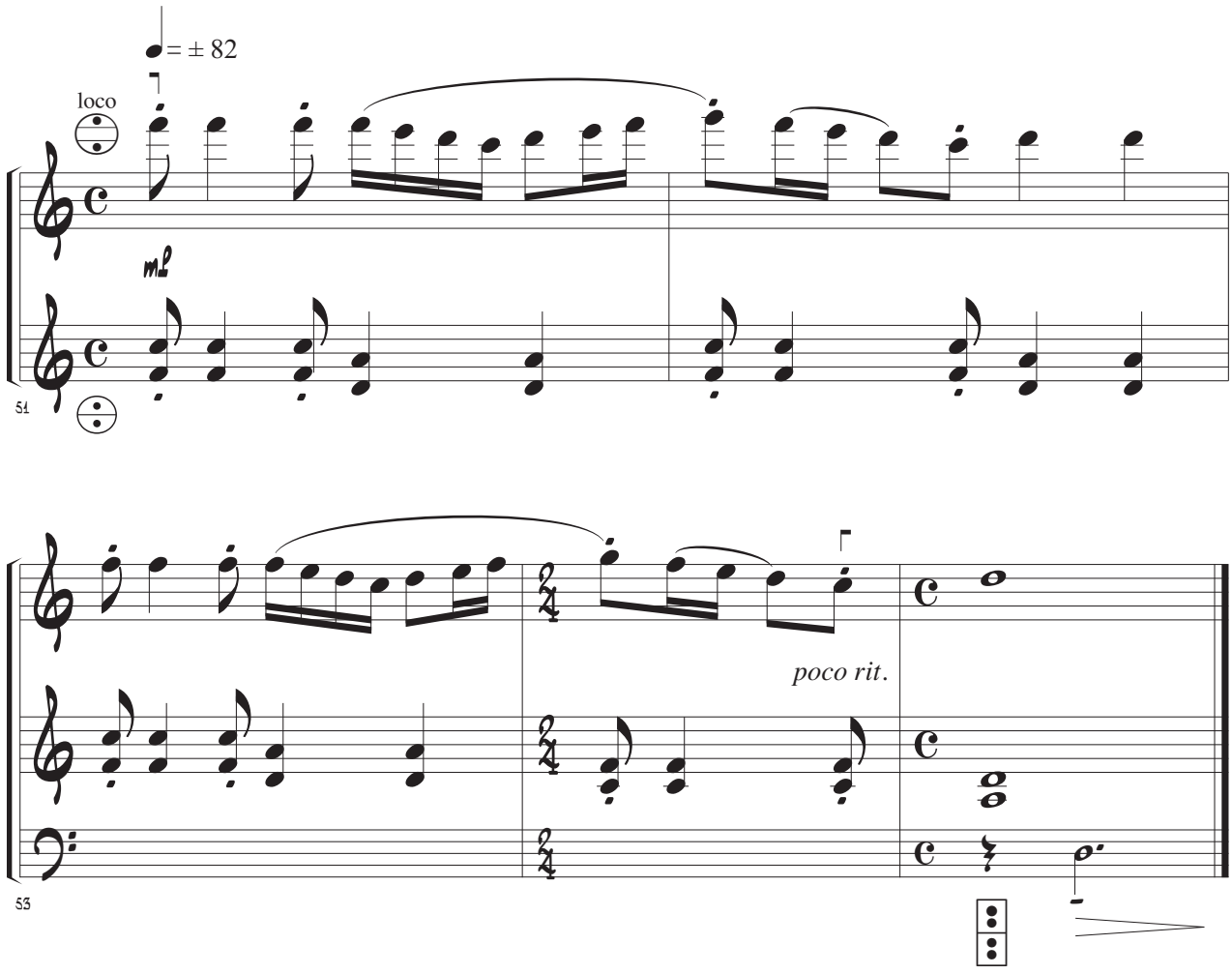
* Re con MIII opcional

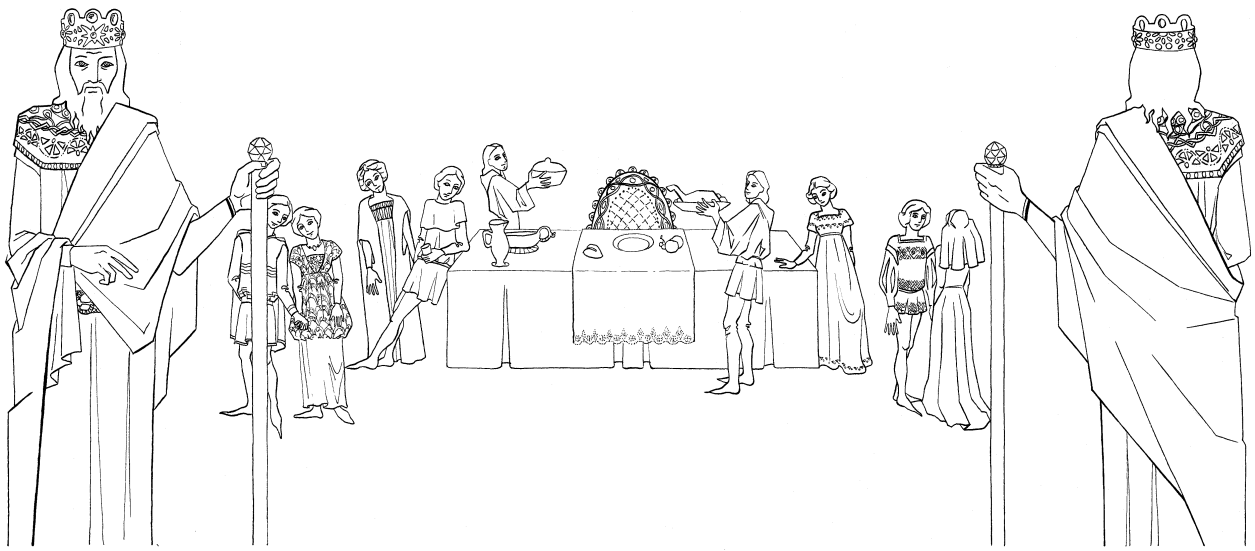


Buscó de nuevo placer en lo pasado



Al rey vio de espaldas que llegaba

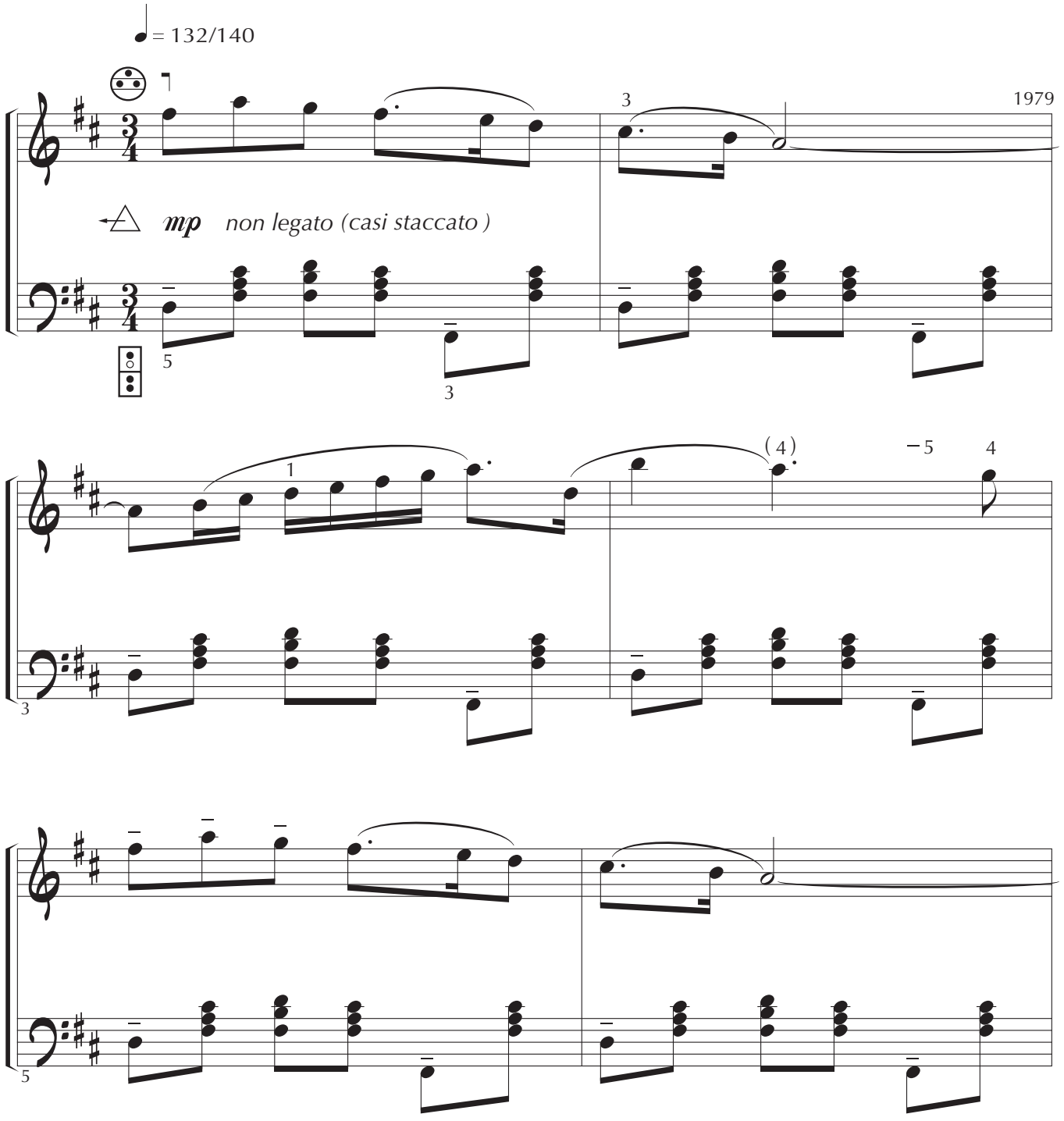


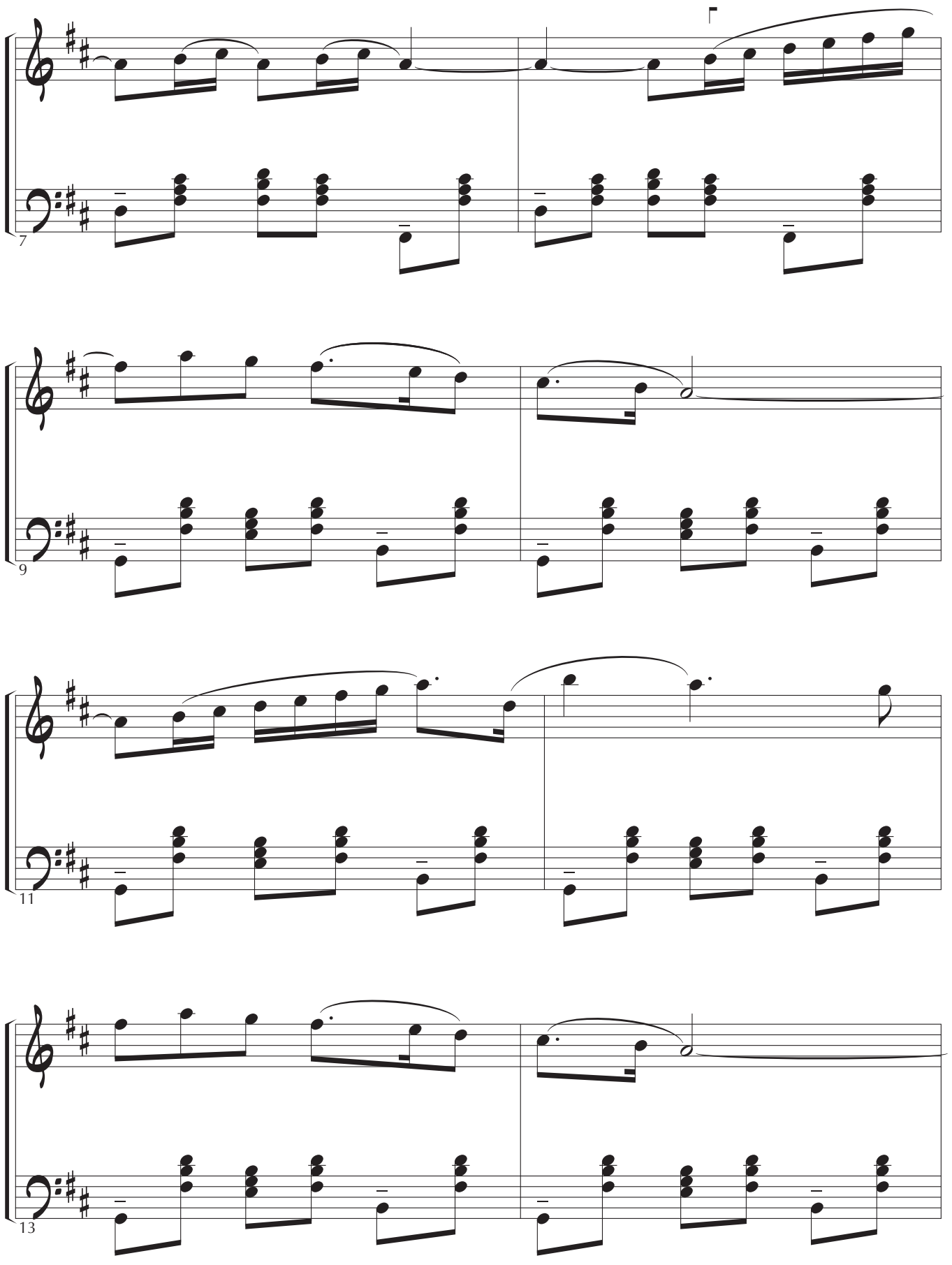


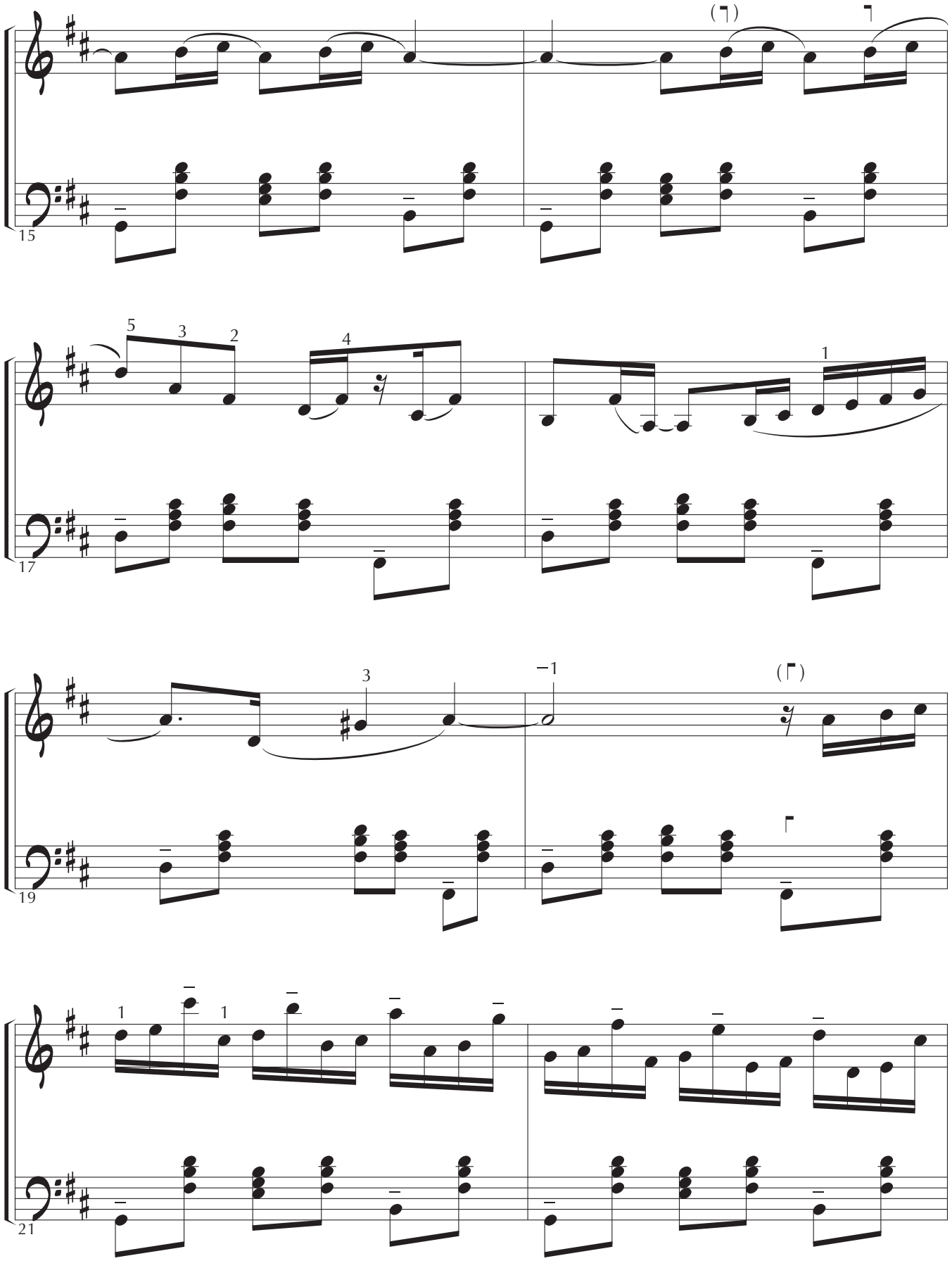
IMÁGENES

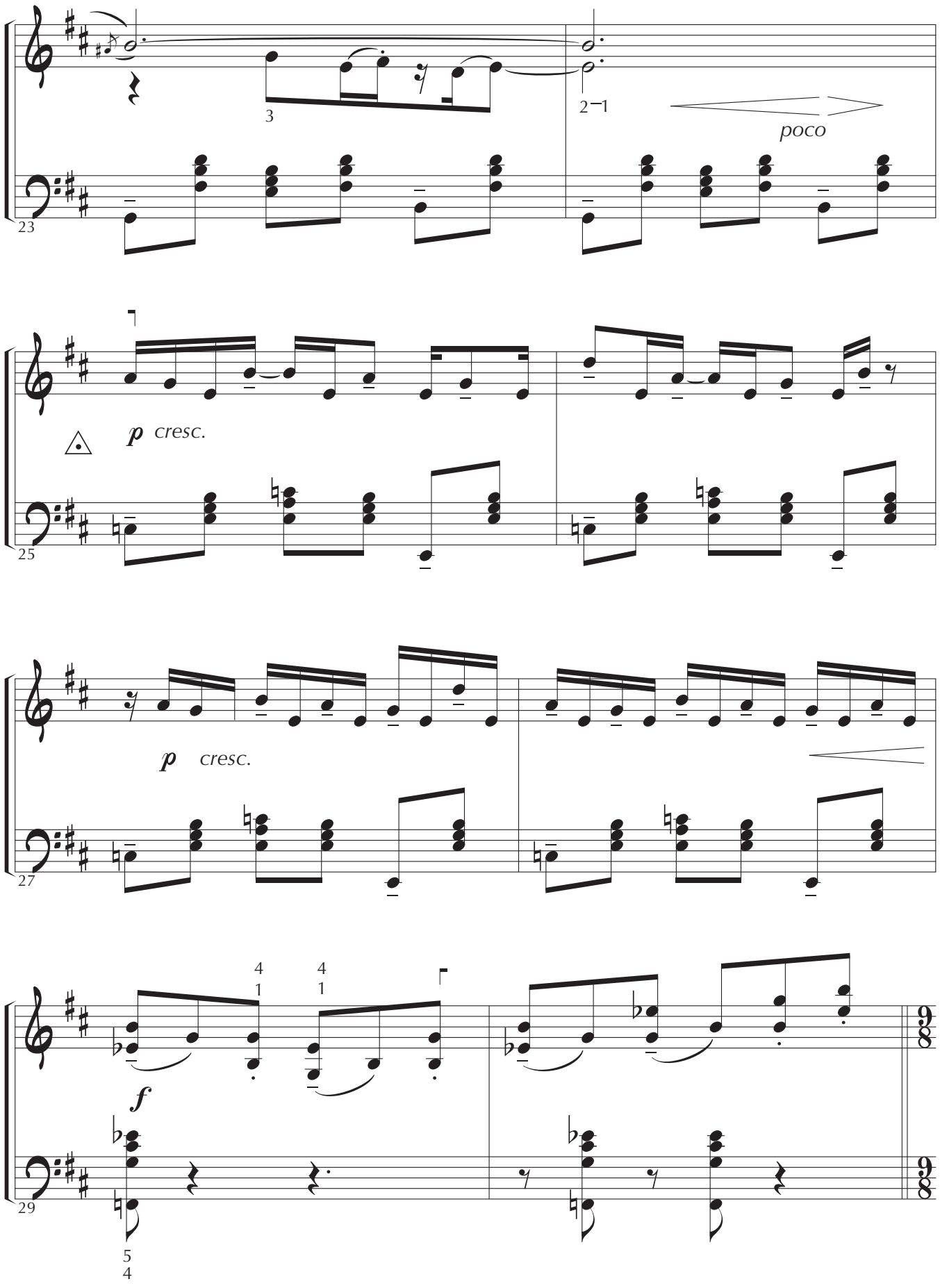
TITO MARCOS

Presente

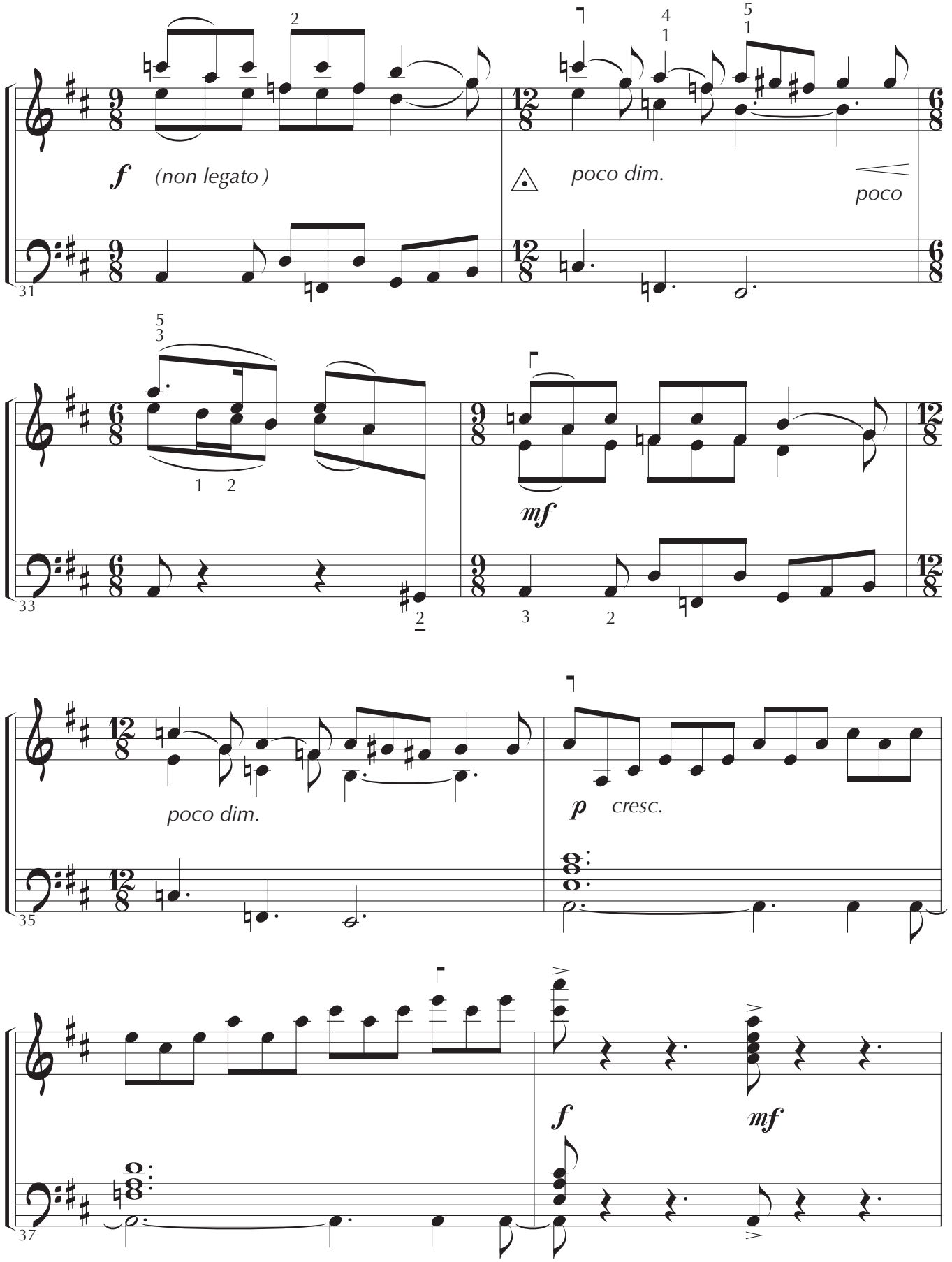


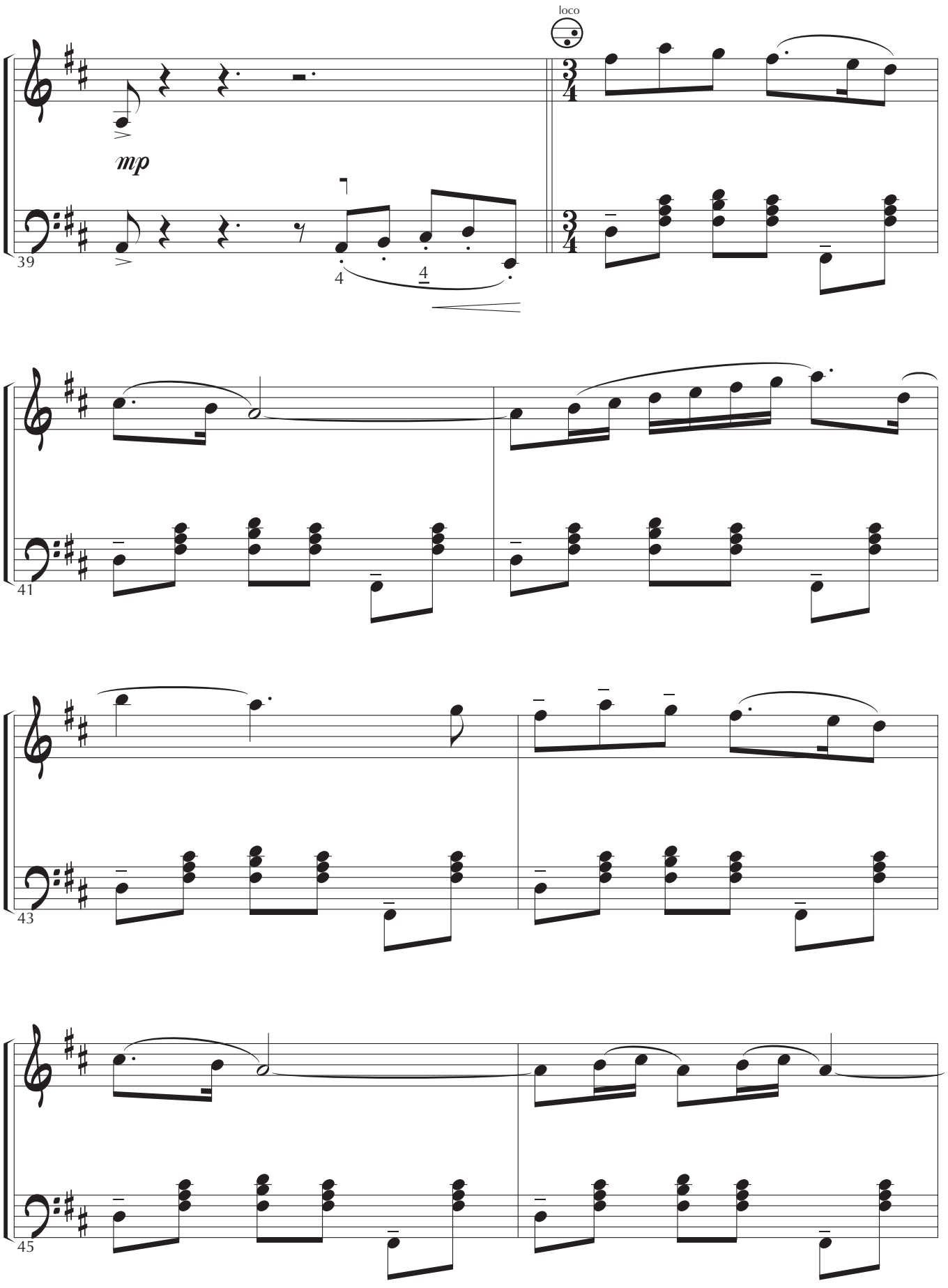

7
9
11
13

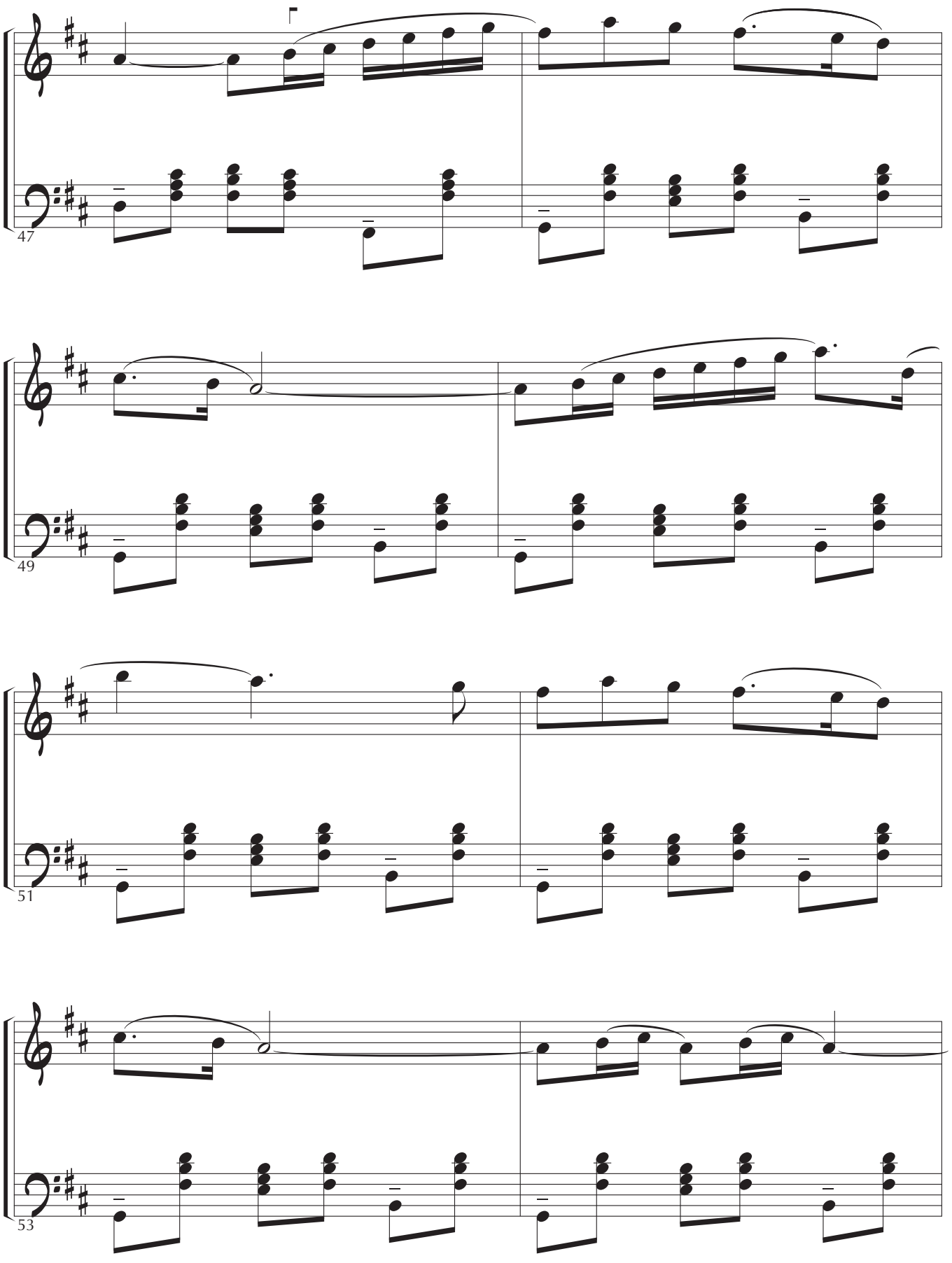

15
17
19
21

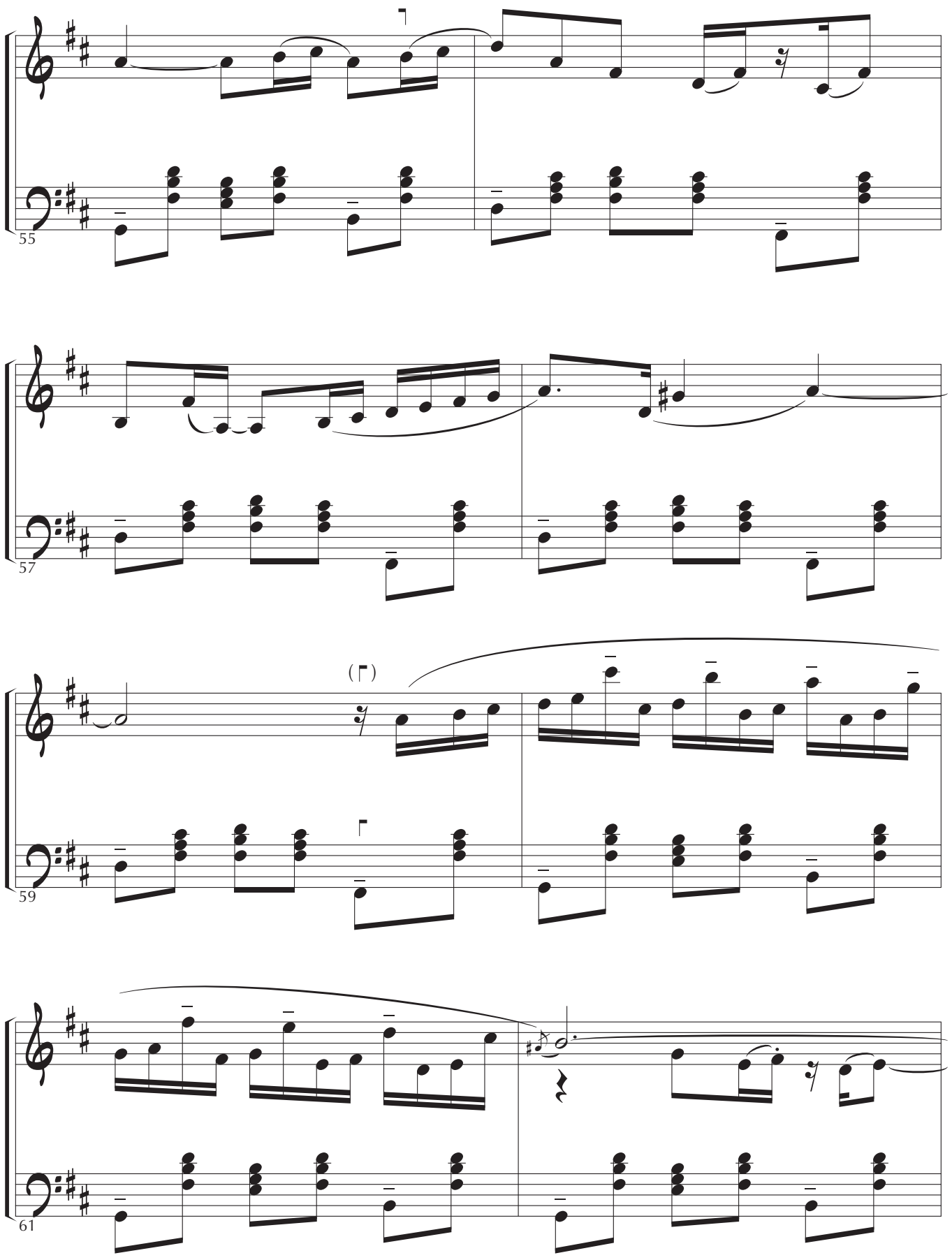

23
3
2–1
poco
25
p cresc.
27
p cresc.
29
4
1
4
1
f
5
4

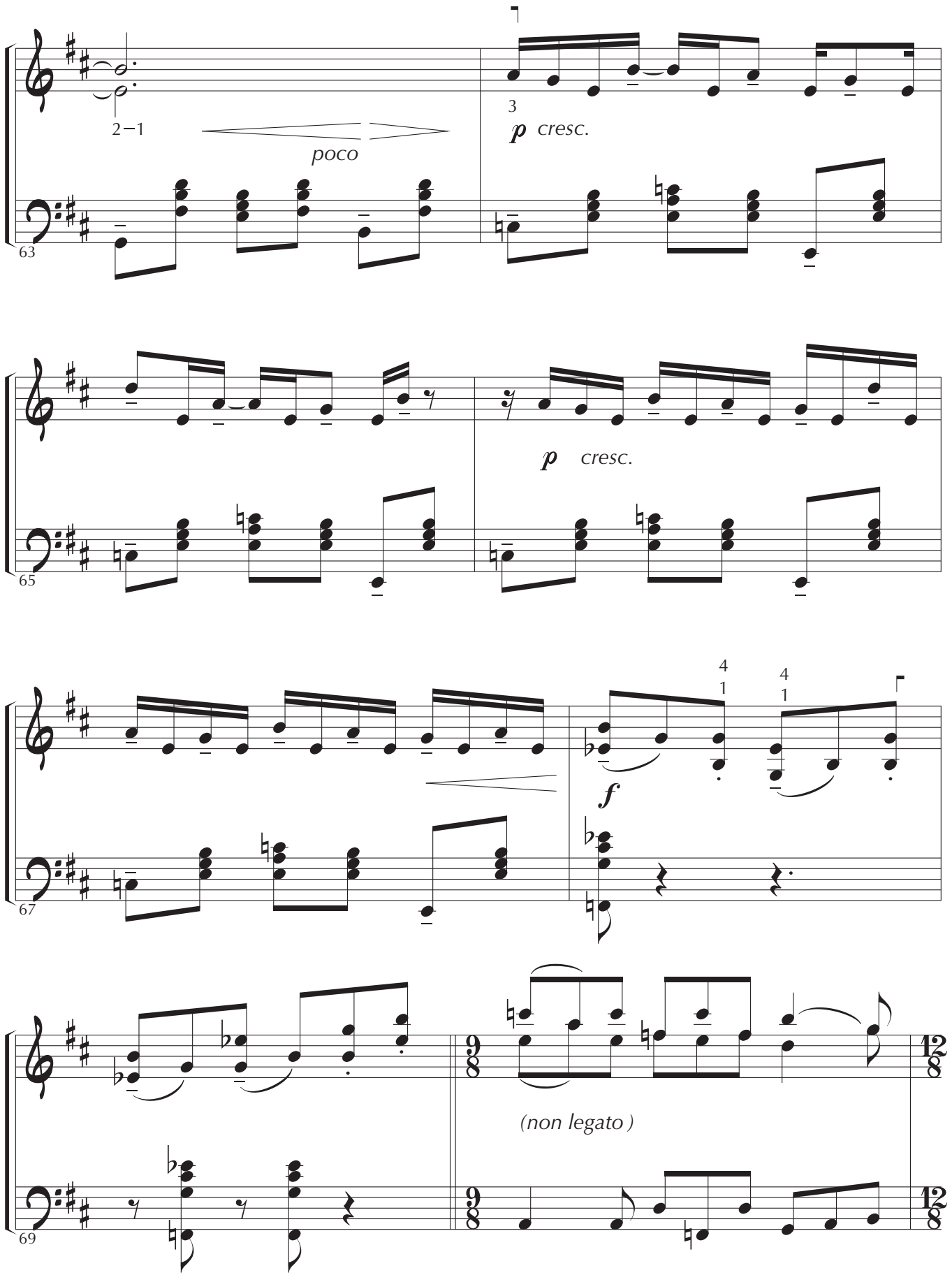
Pasado

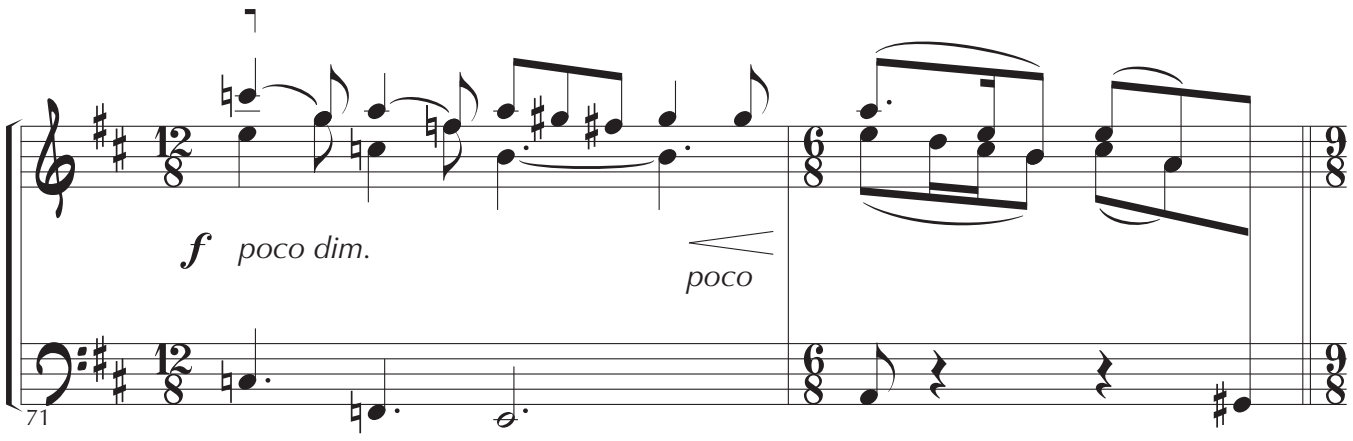



loco
mp
39
41
43
45

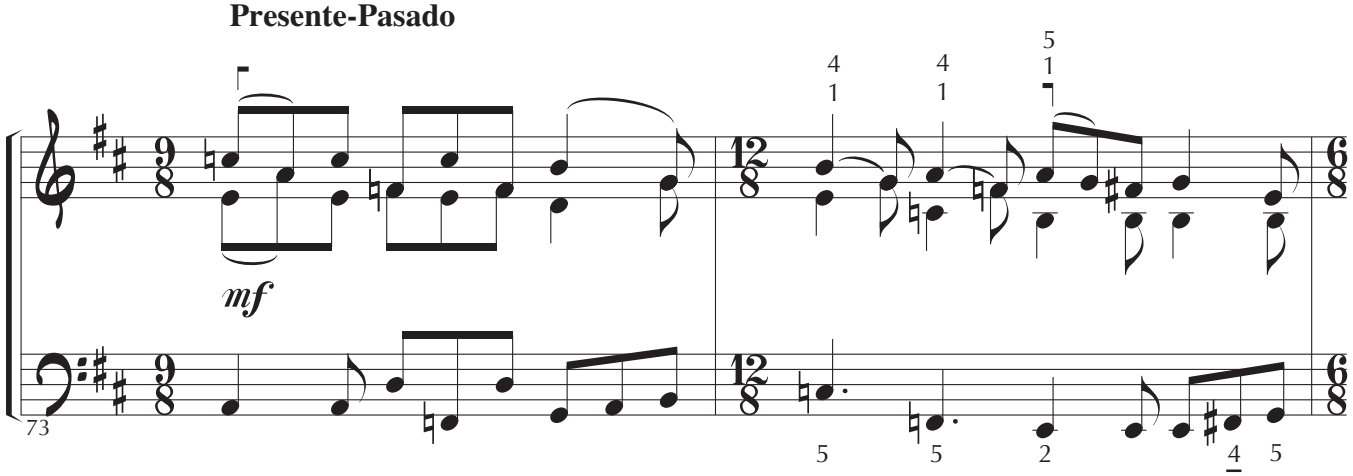

47
49
51
53

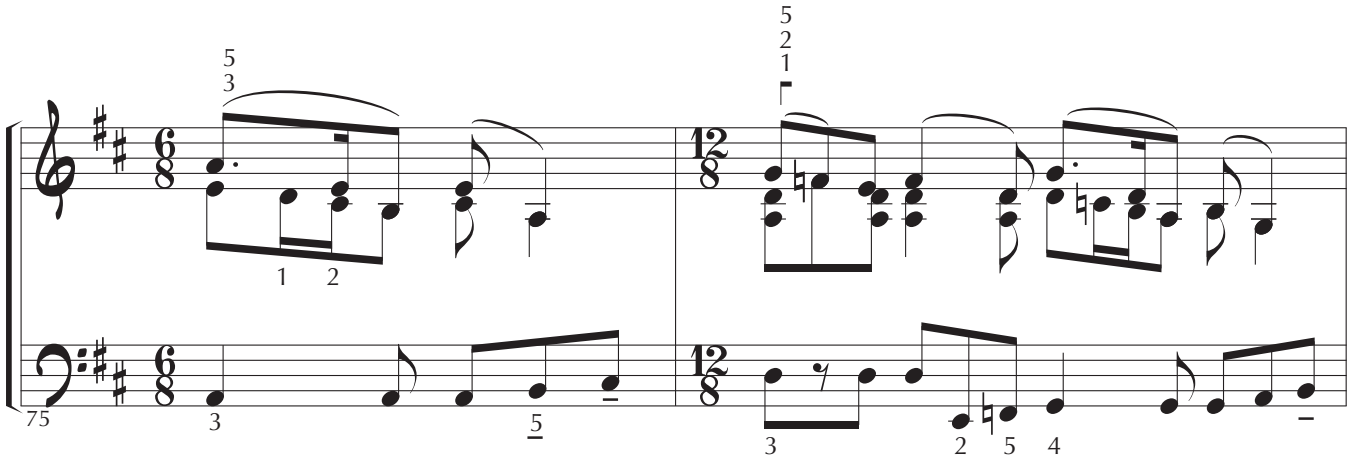

55
57
59
61

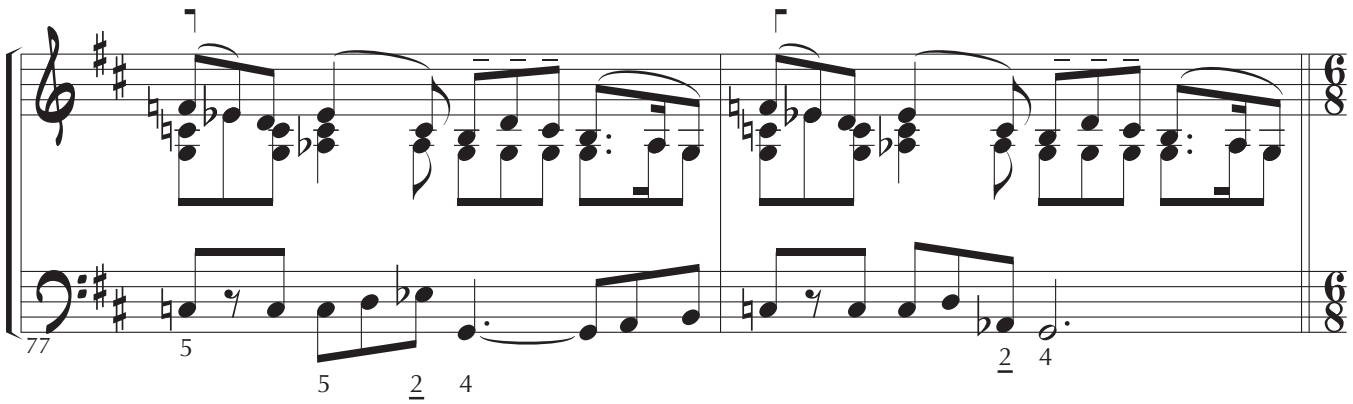

2–1
poco
3
p cresc.
63
p cresc.
65
4
1
4
1
f
67
(non legato)
69

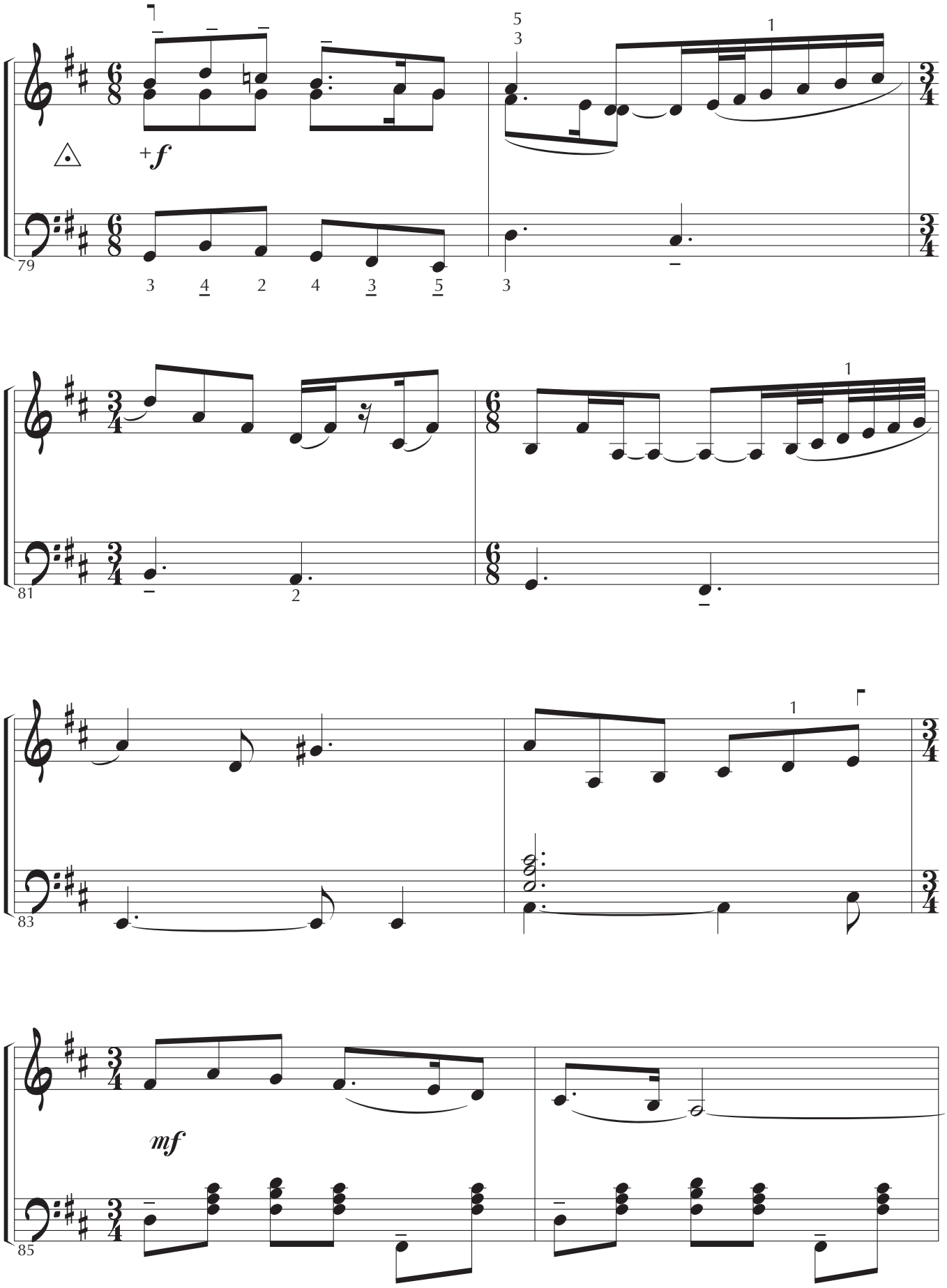


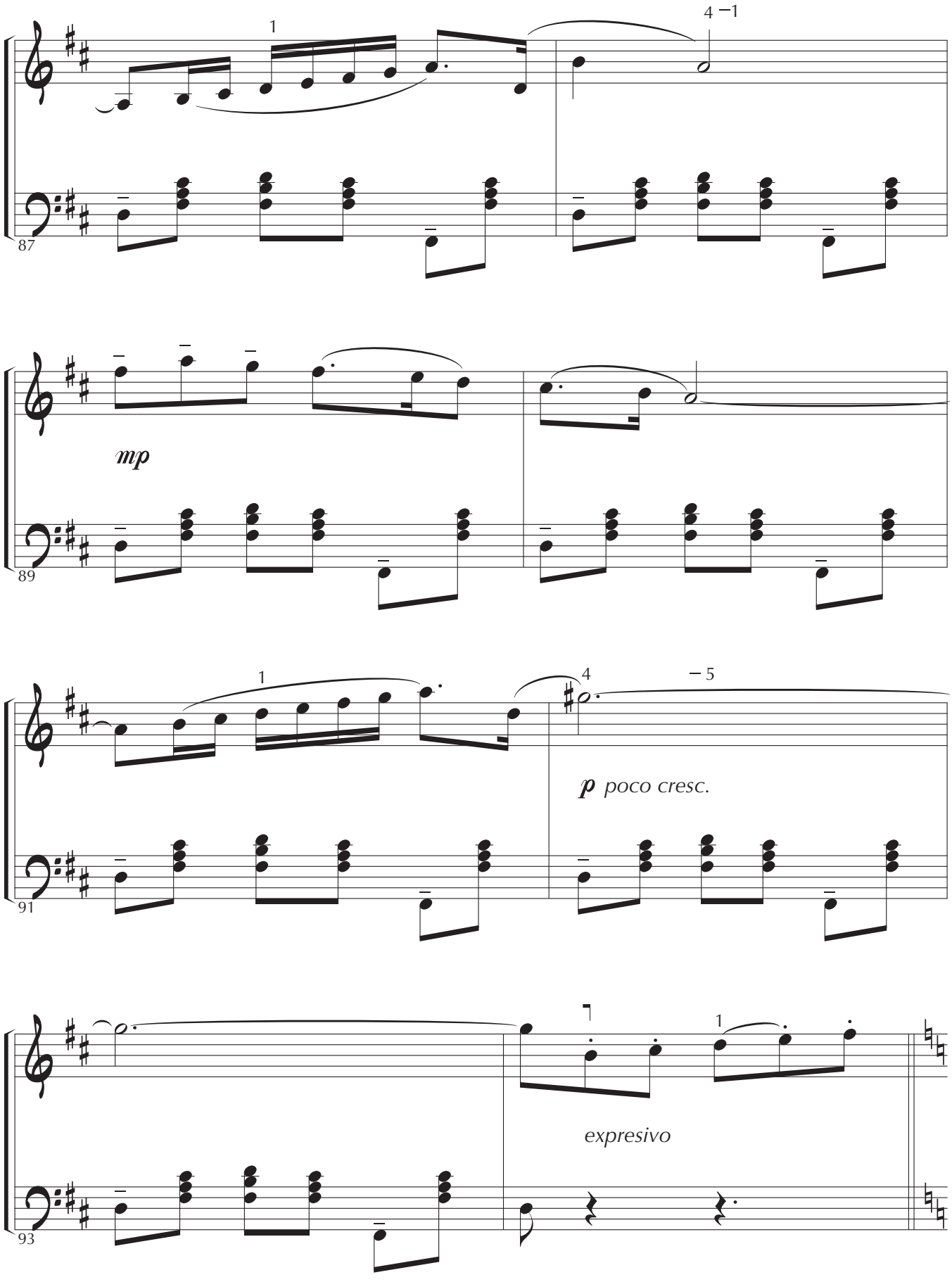
Presente-Pasado



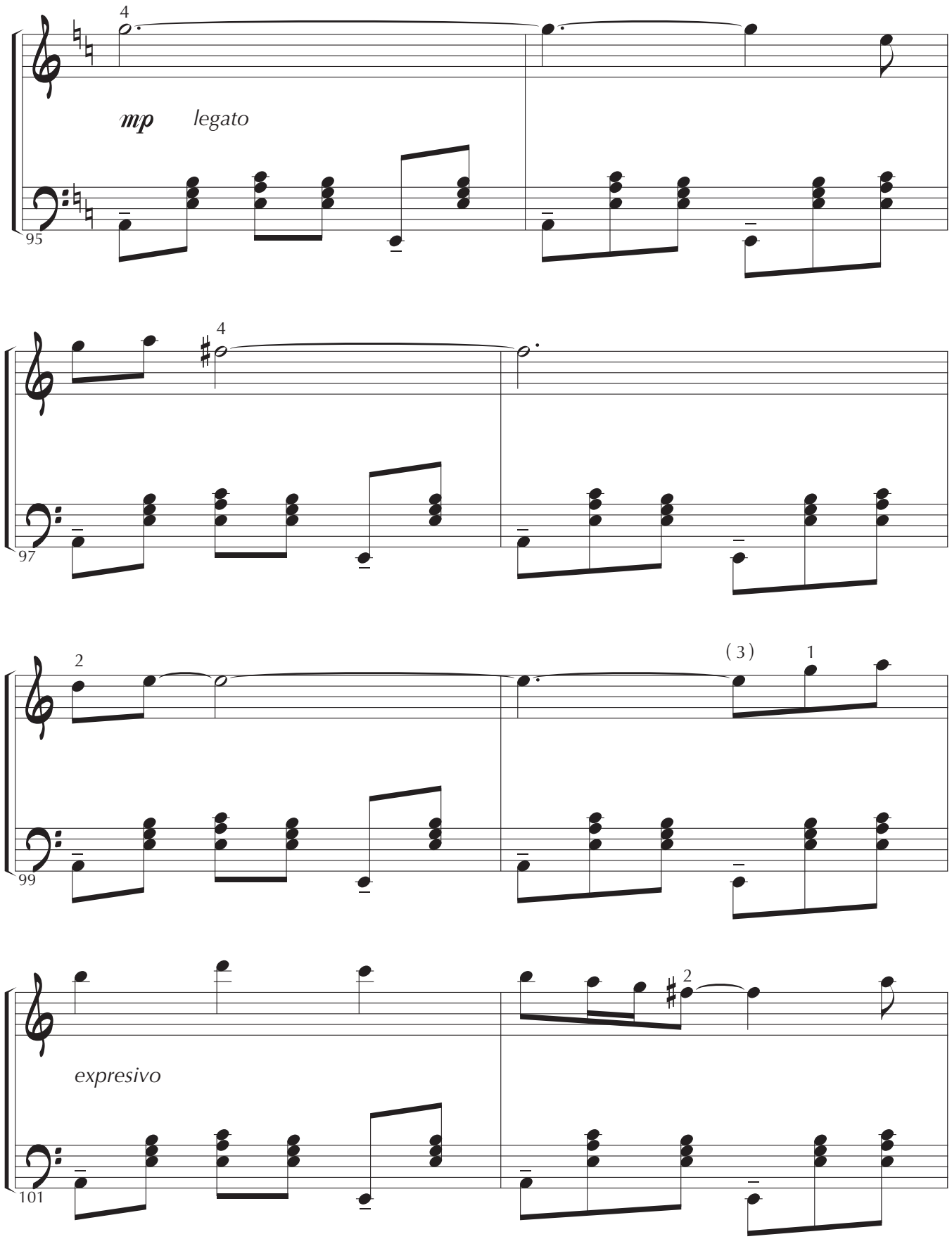


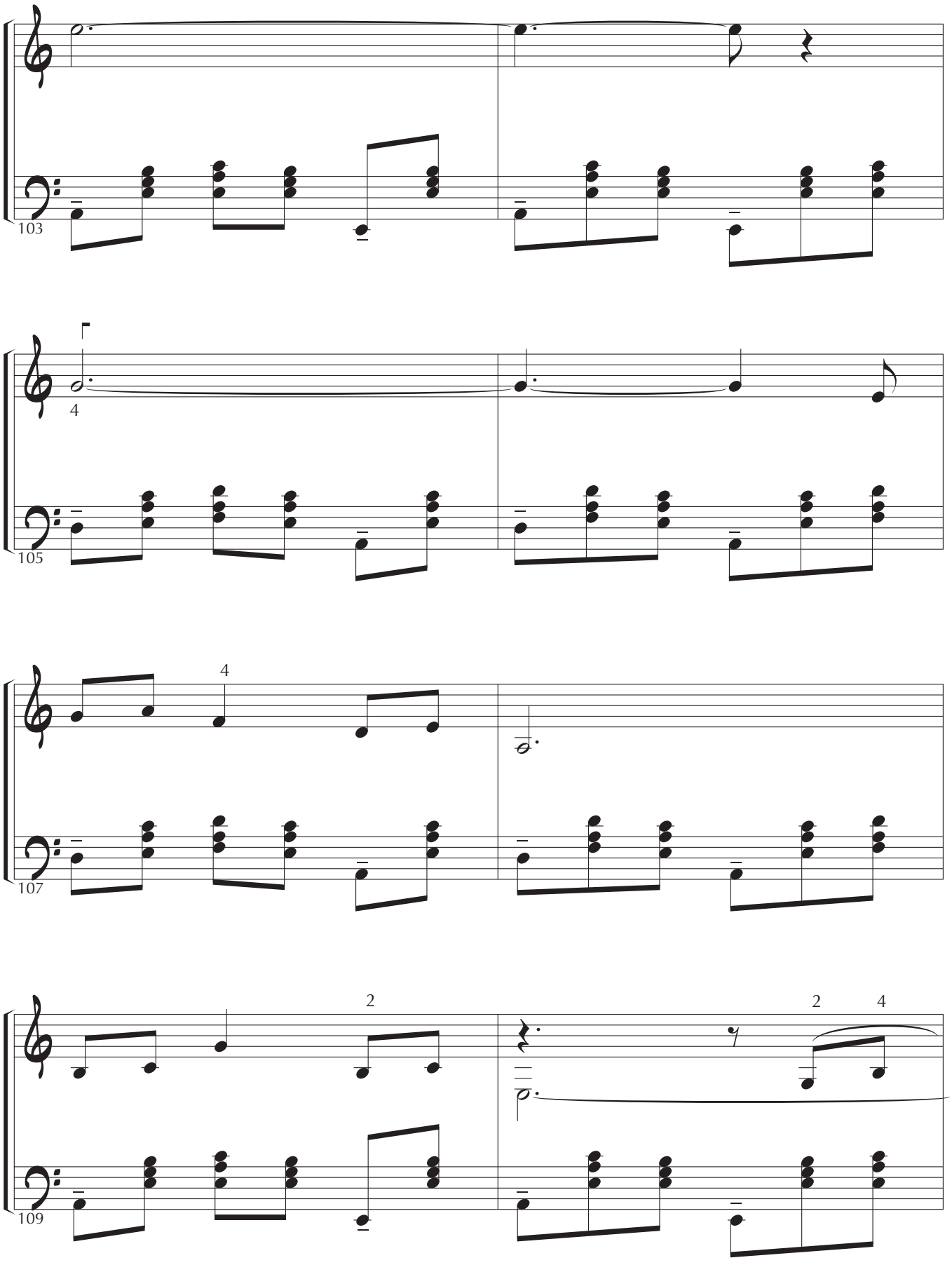


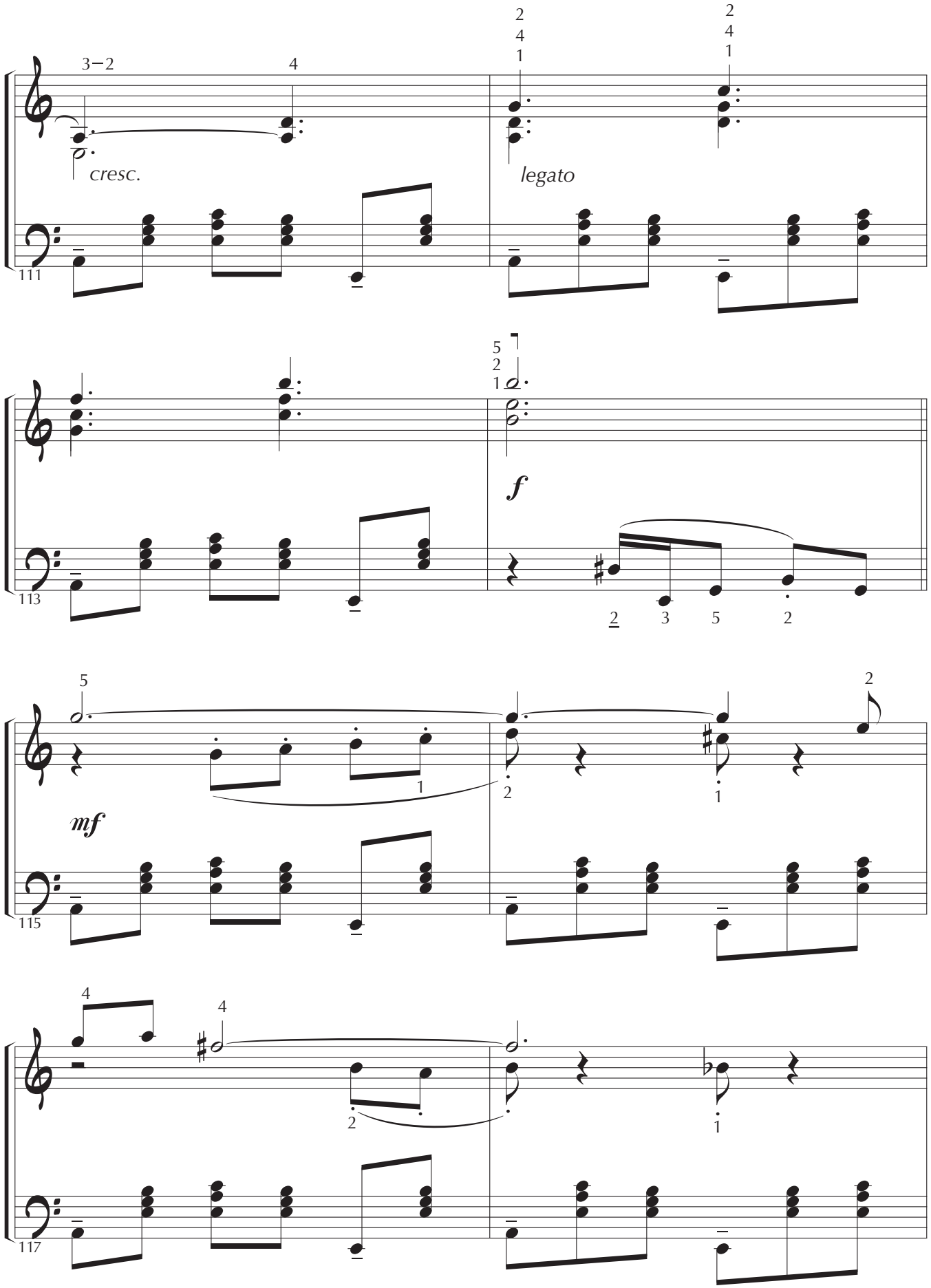

79
+f
81
83
mf
85

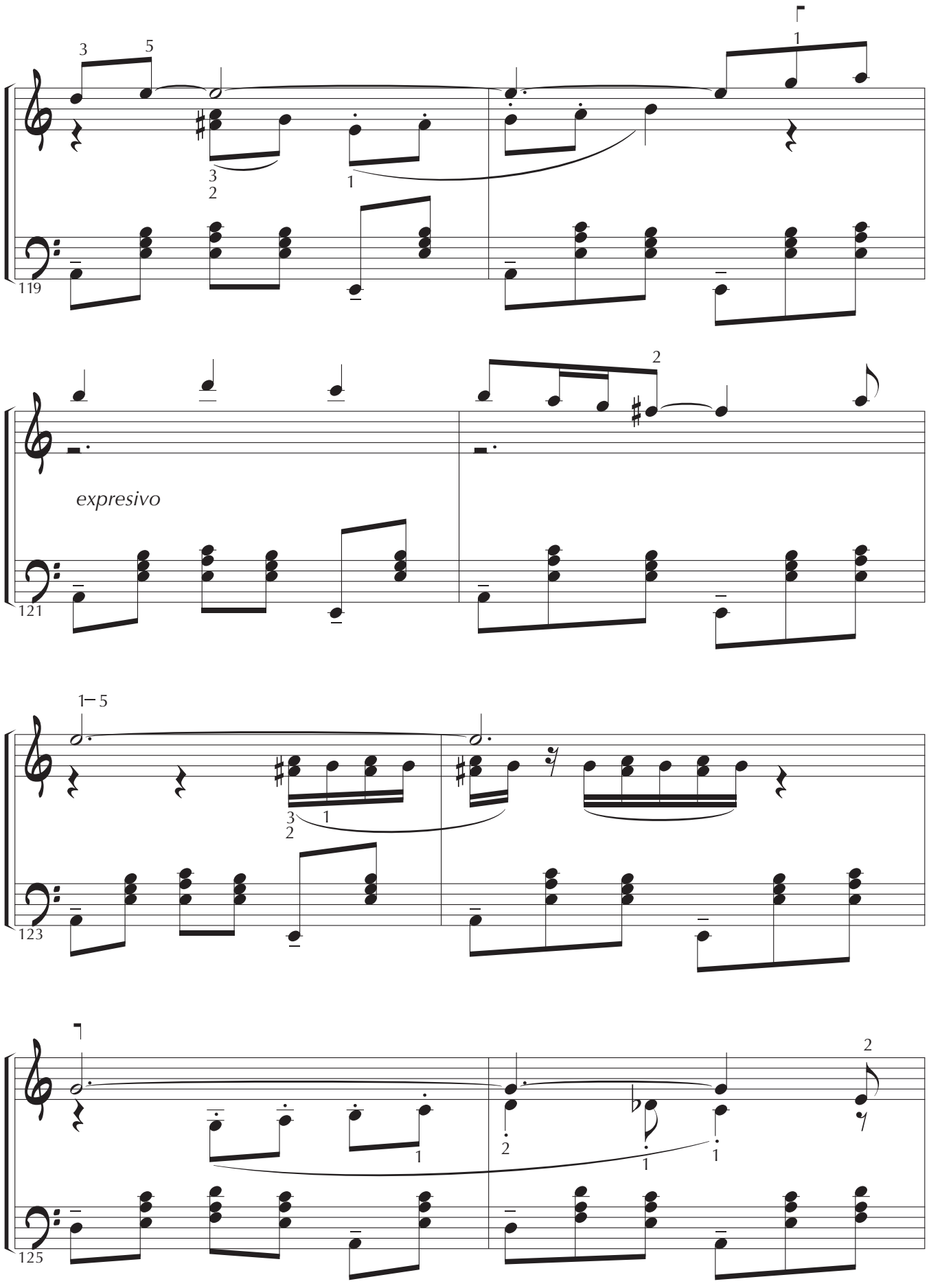

87
1
4 –1
89
mp
91
1
4
– 5
p poco cresc.
93
1
expresivo

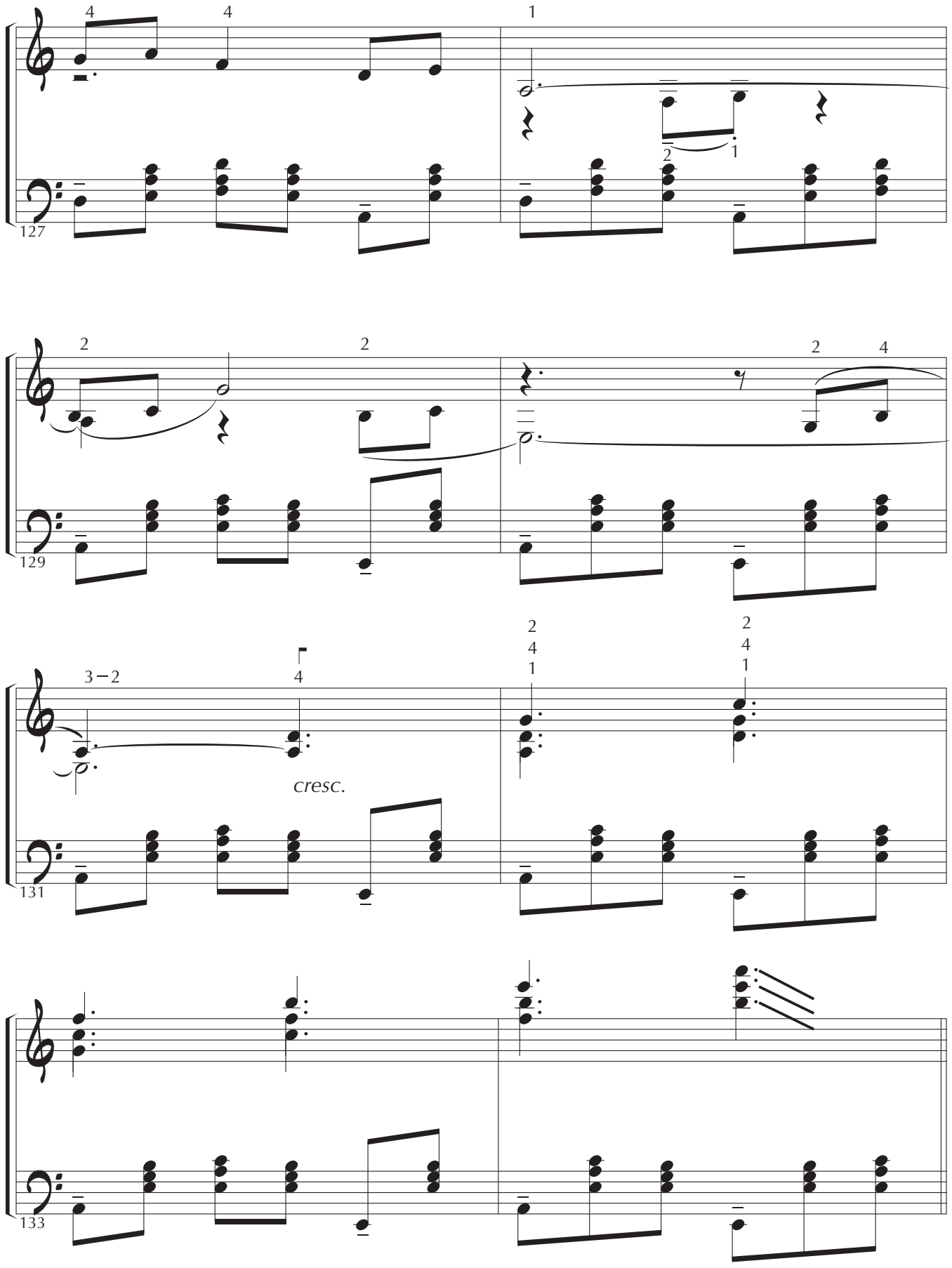
Futuro

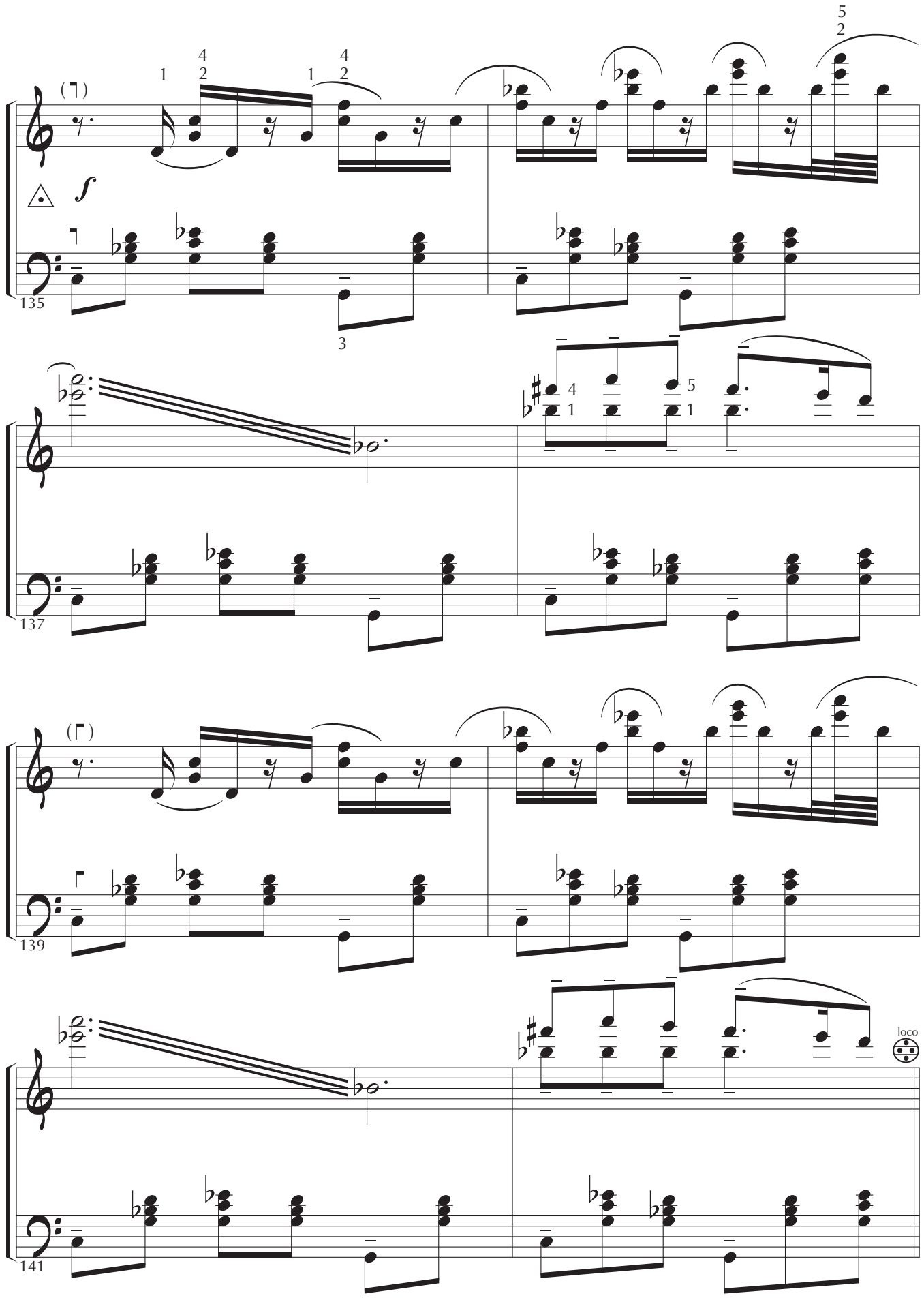


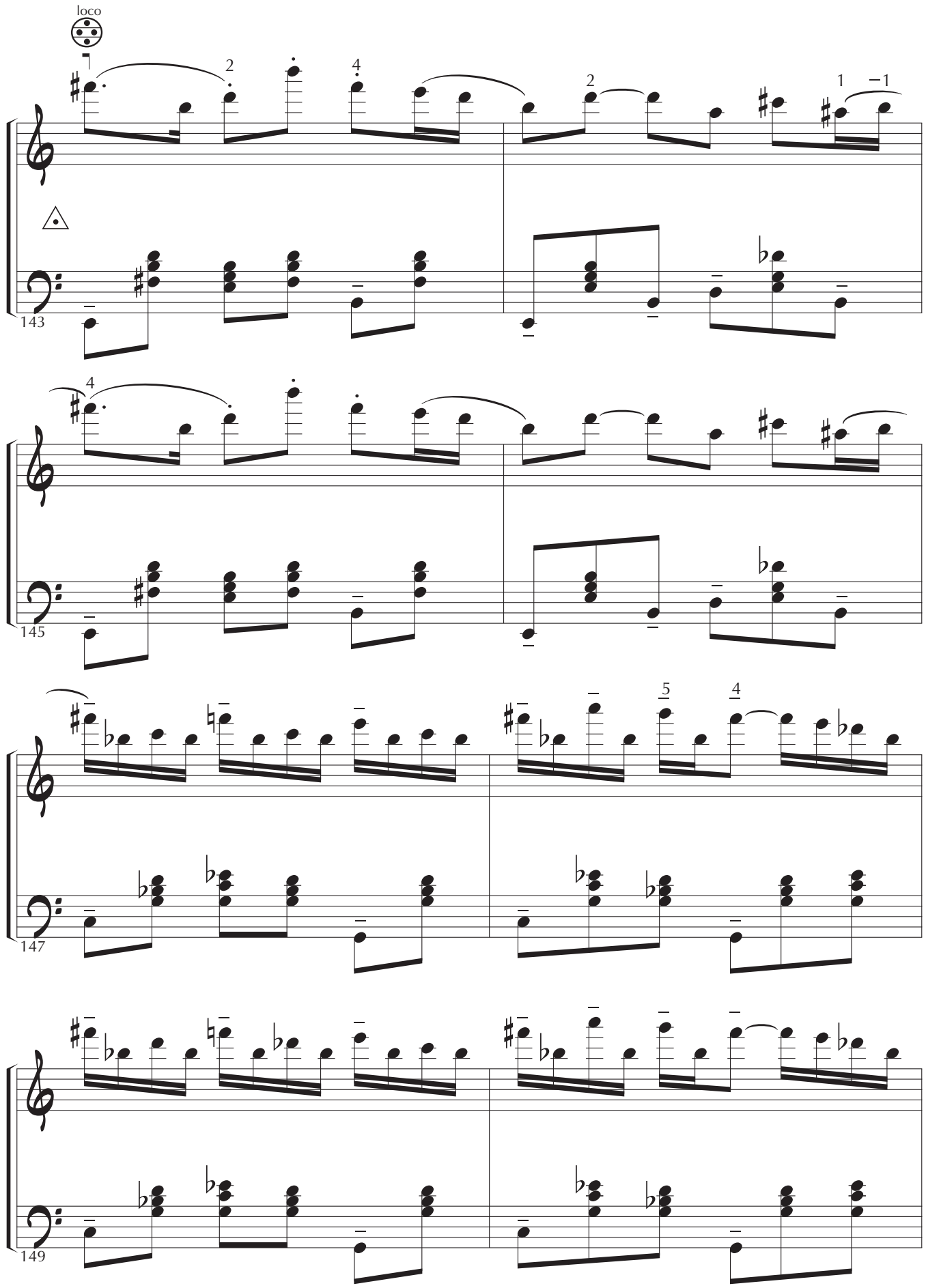

103
4
105
4
107
2
2
4
109

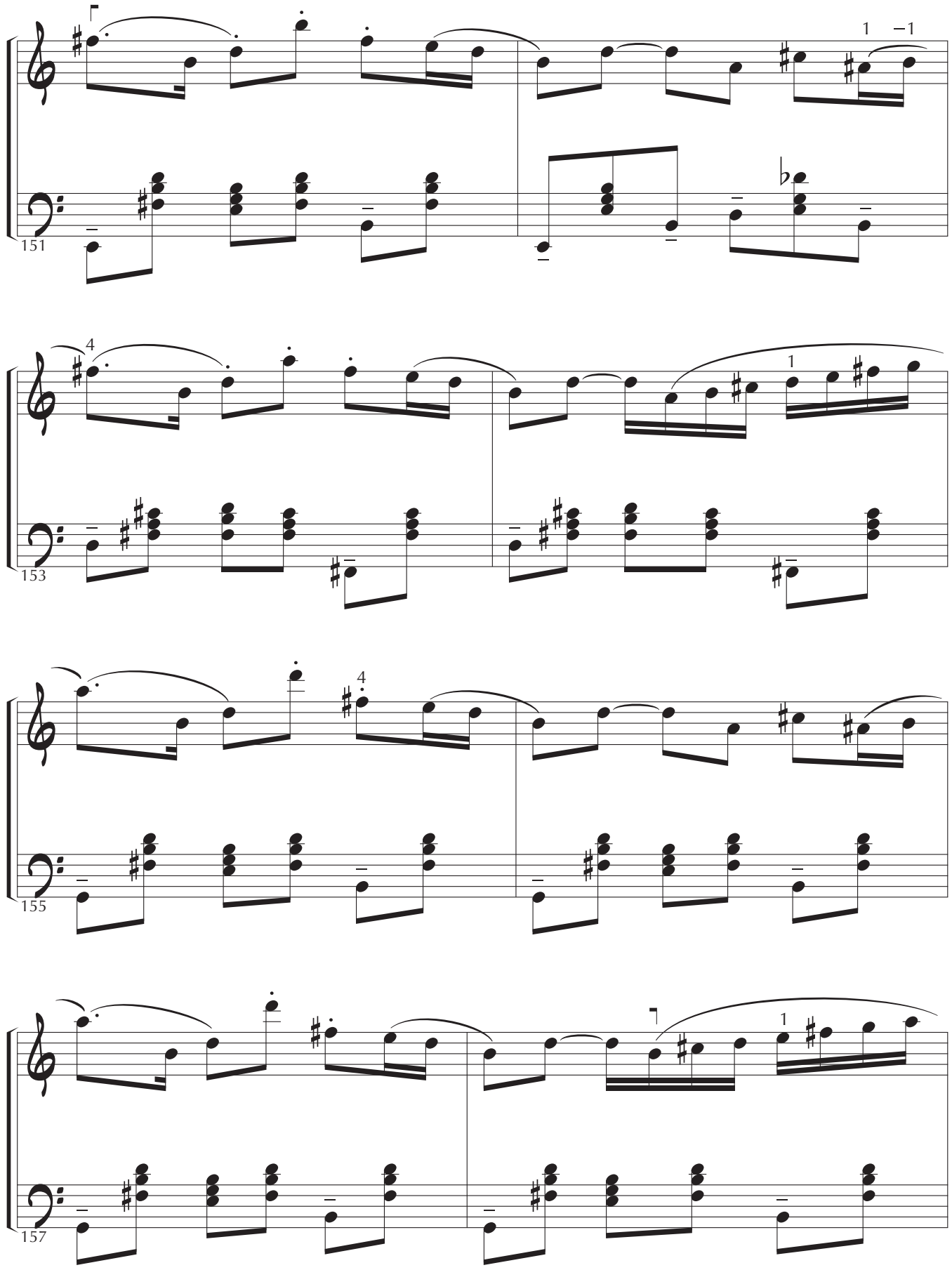

3−2
4
cresc.
legato
111
f
113
mf
115
117

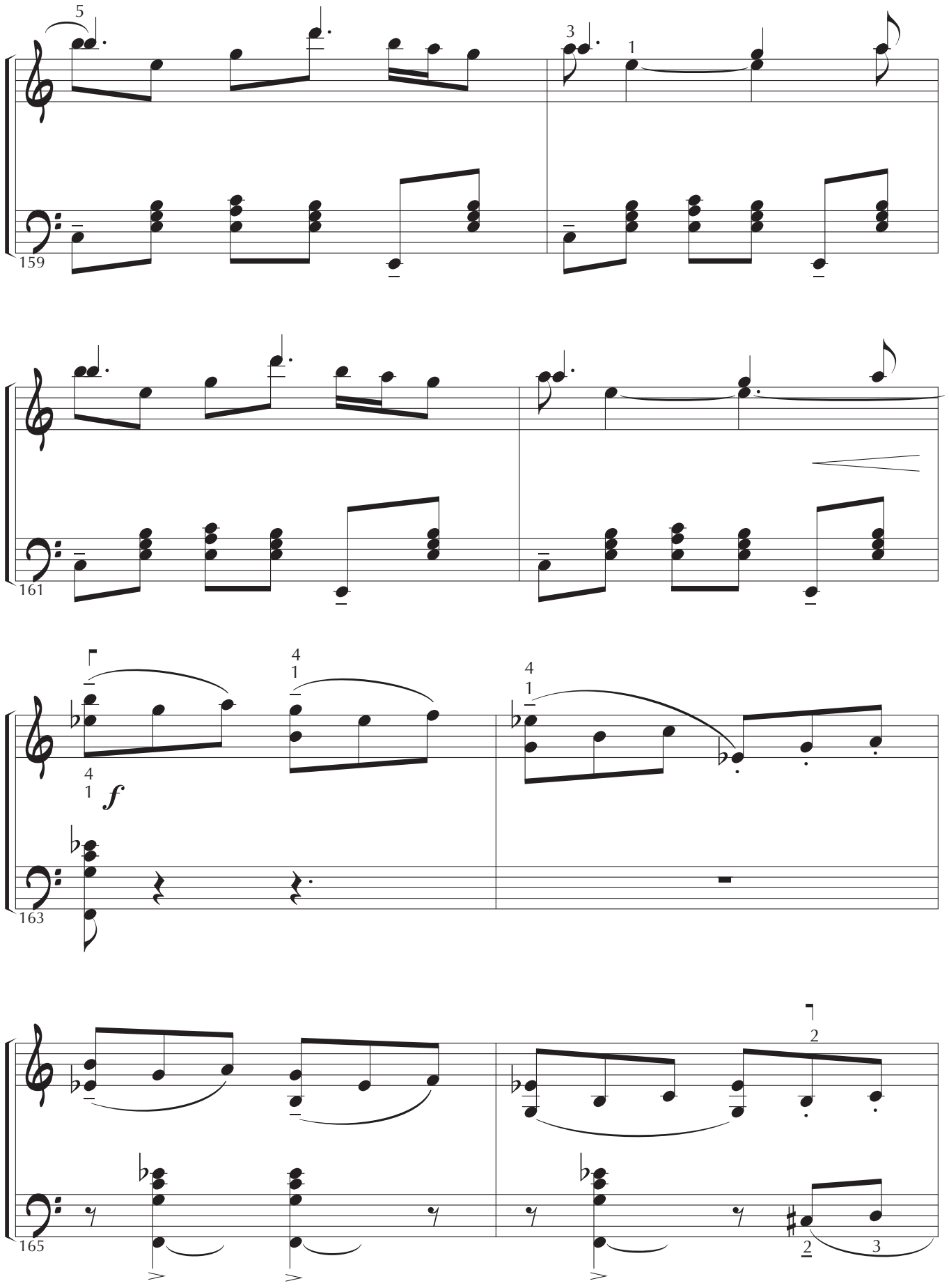

119
121
expresivo
123
125

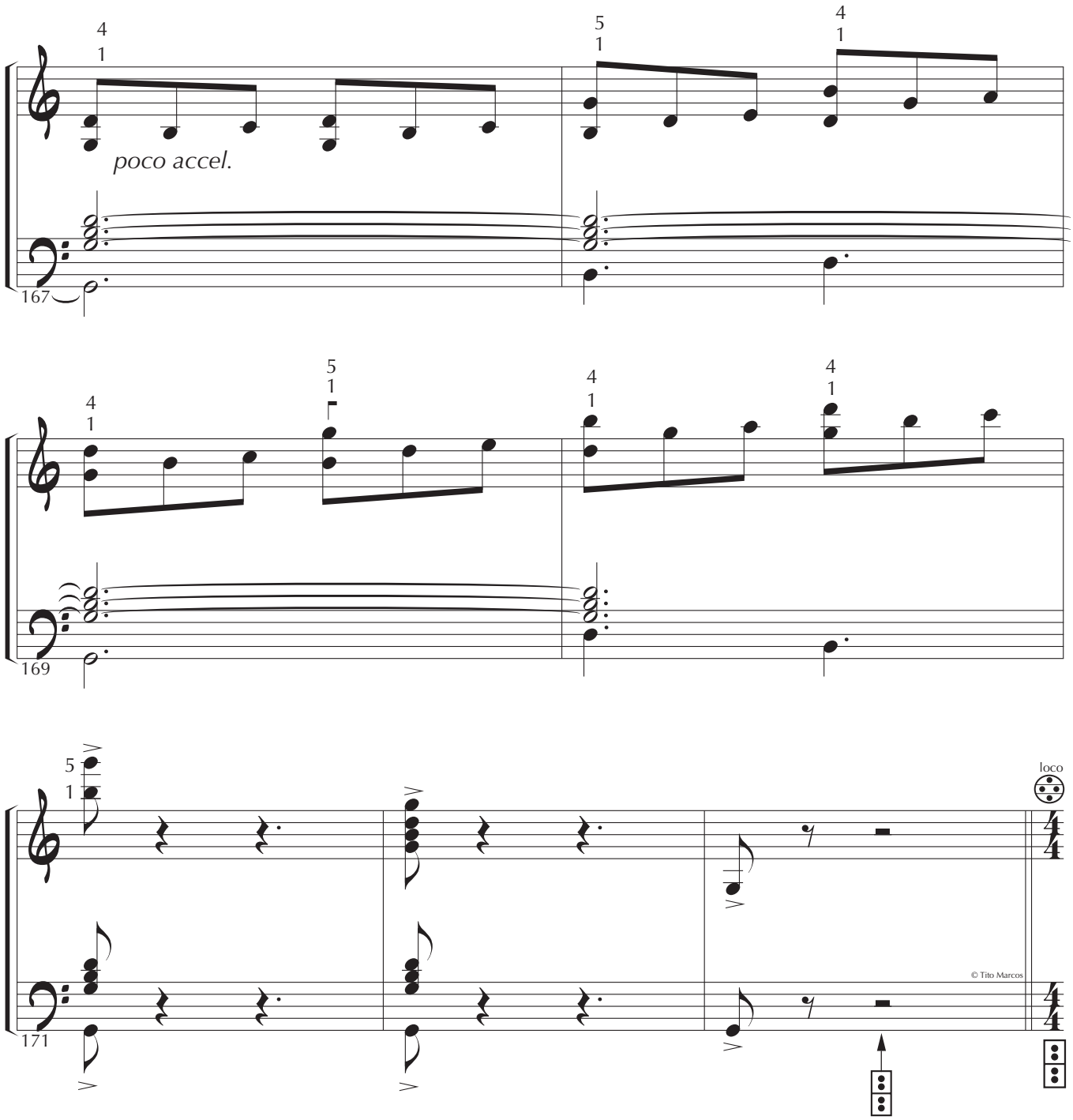

127
129
131
133
cresc.


135
137
139
141
loco

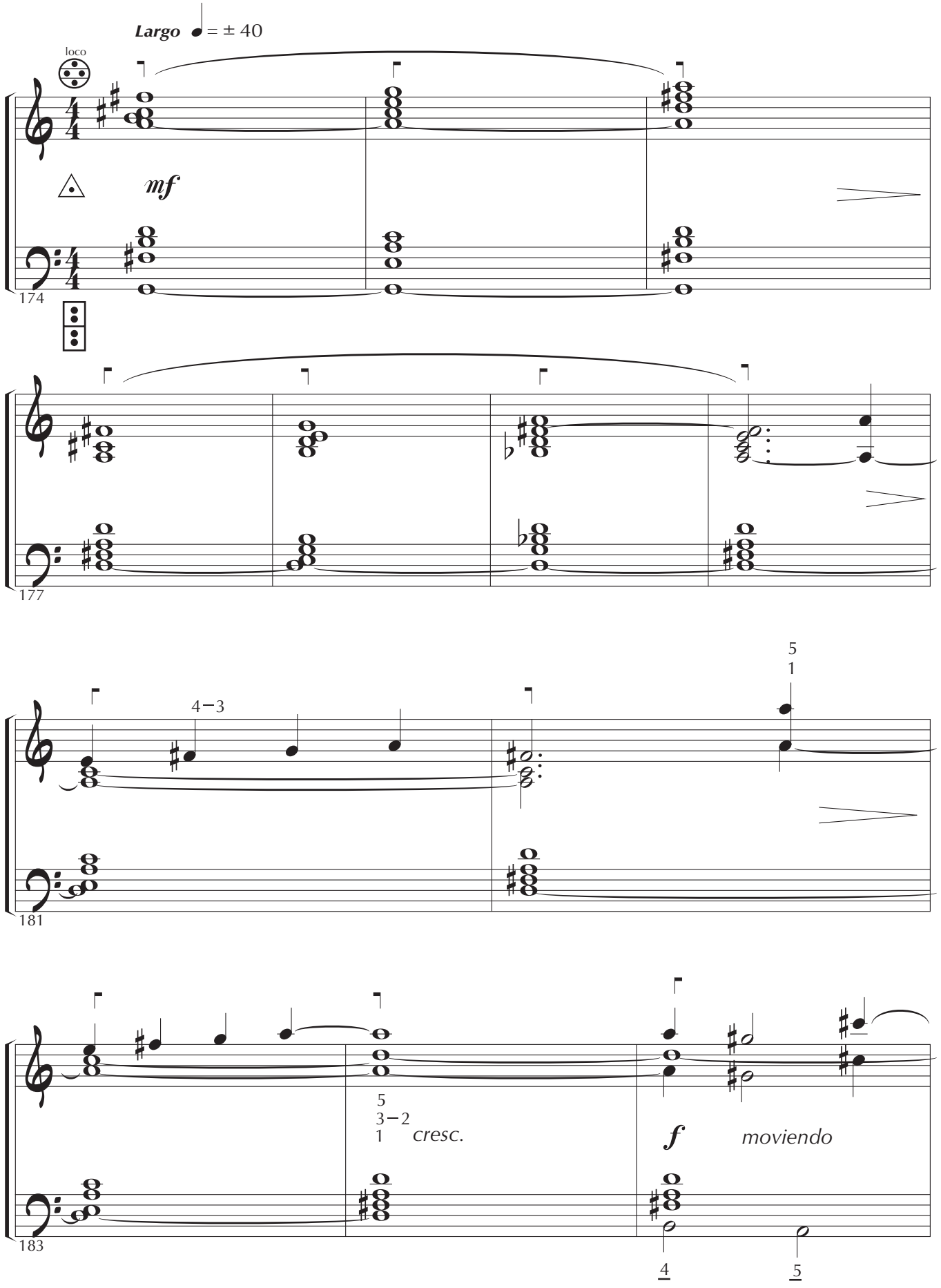

loco
143
145
147
149


151
153
155
157


5
3
1
159
161
4
1
4
1
f
163
2
165
2
3


poco accel.
167
169
171
loco
© Tito Marcos

Post-Imagen



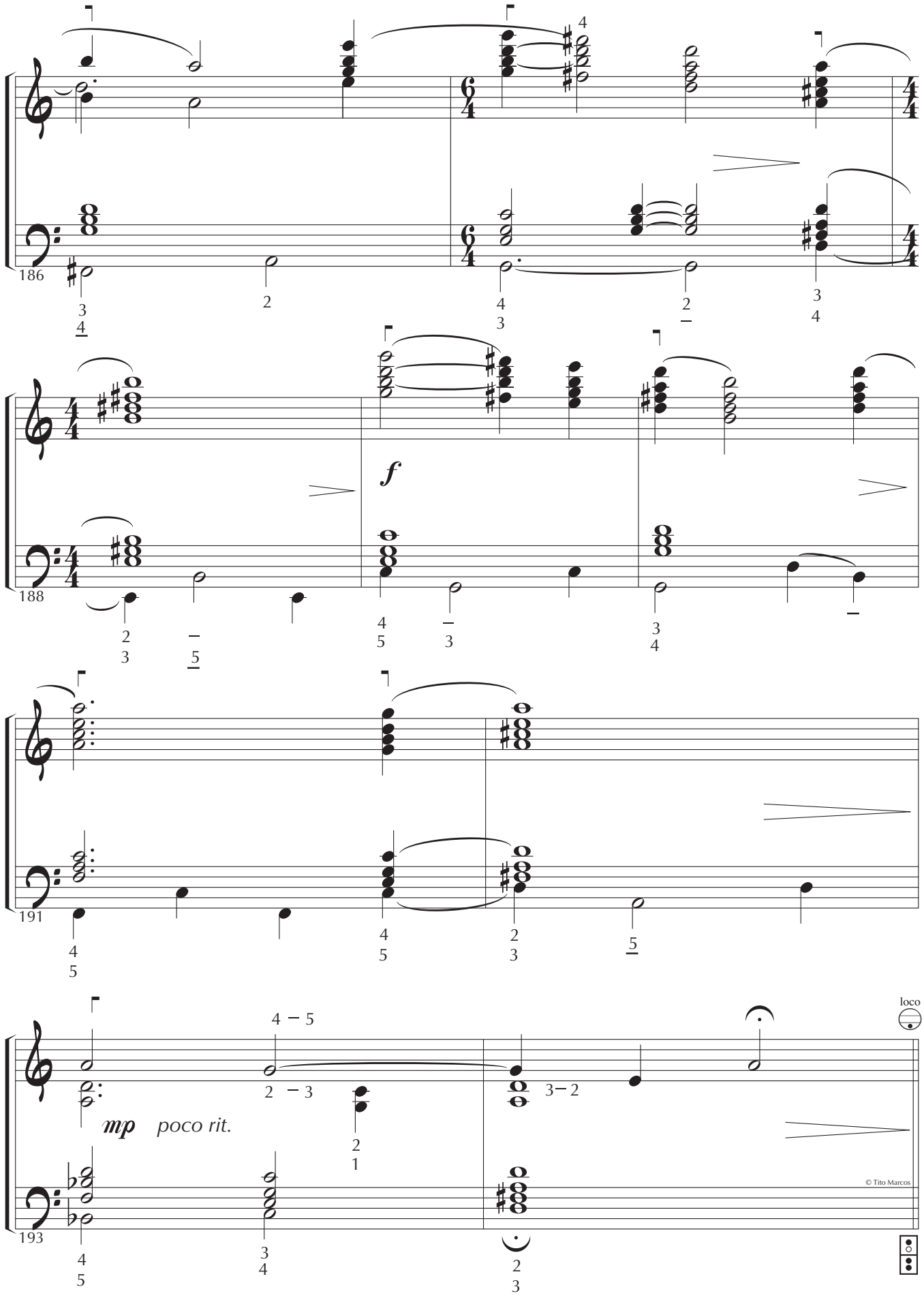
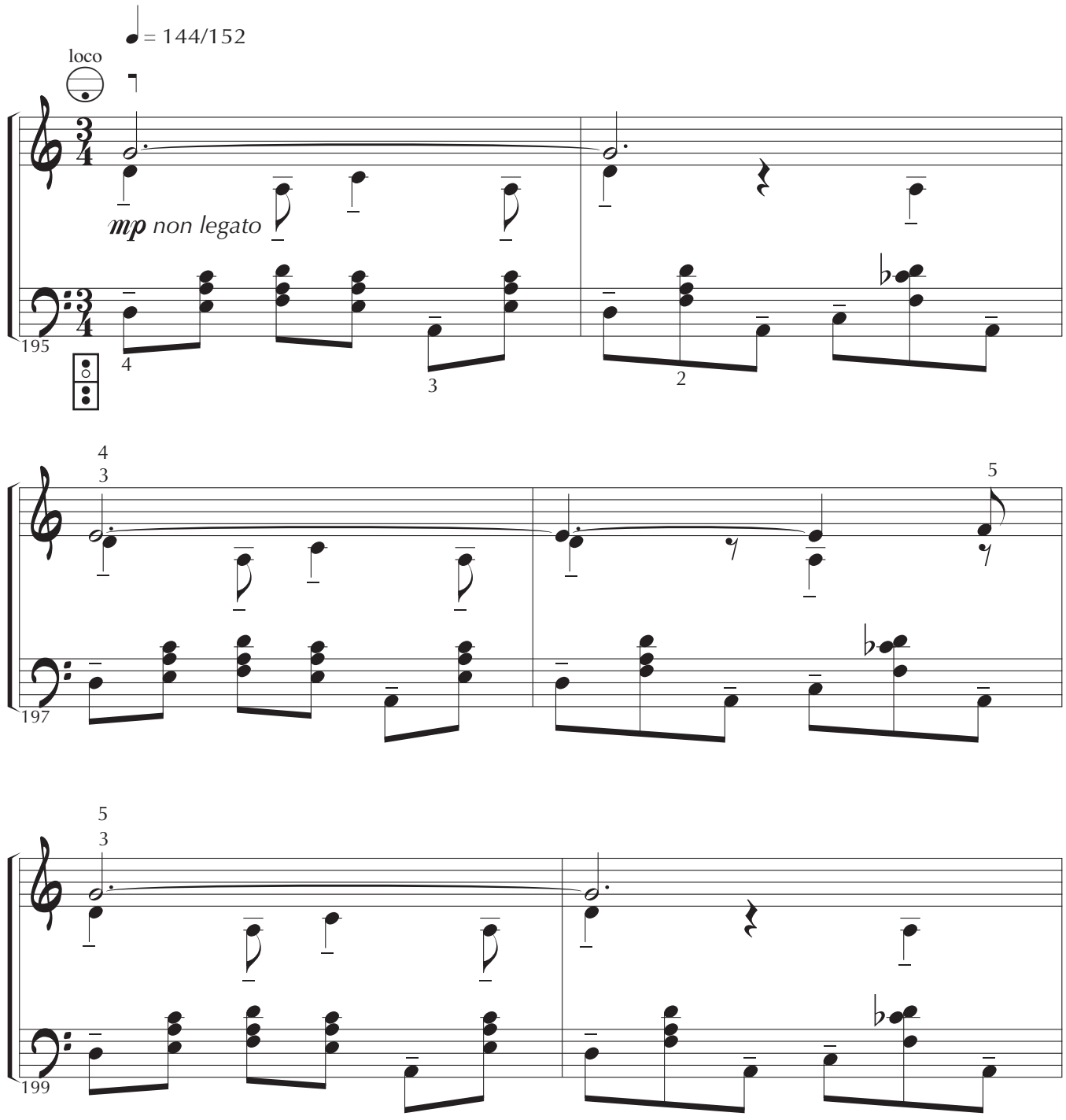
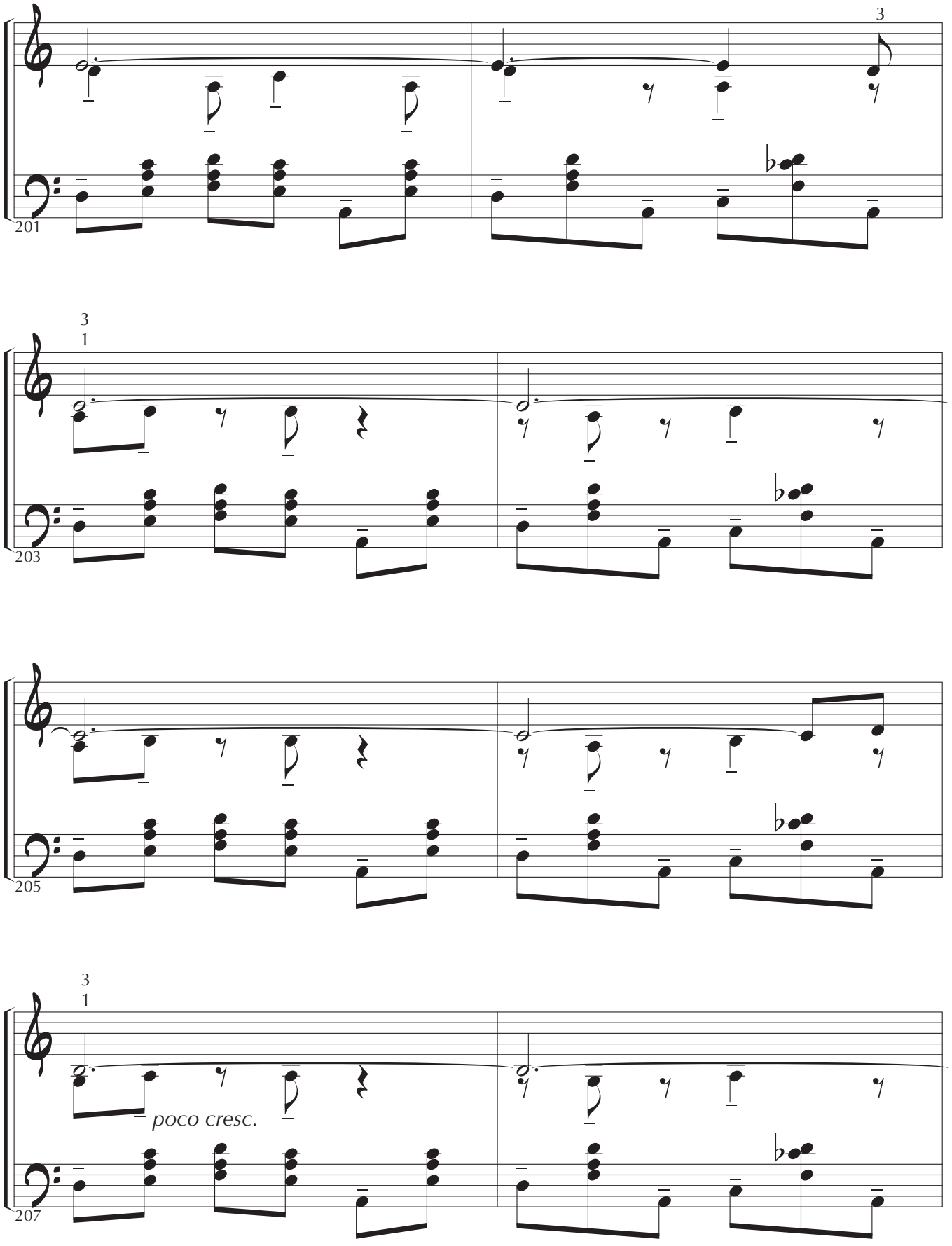
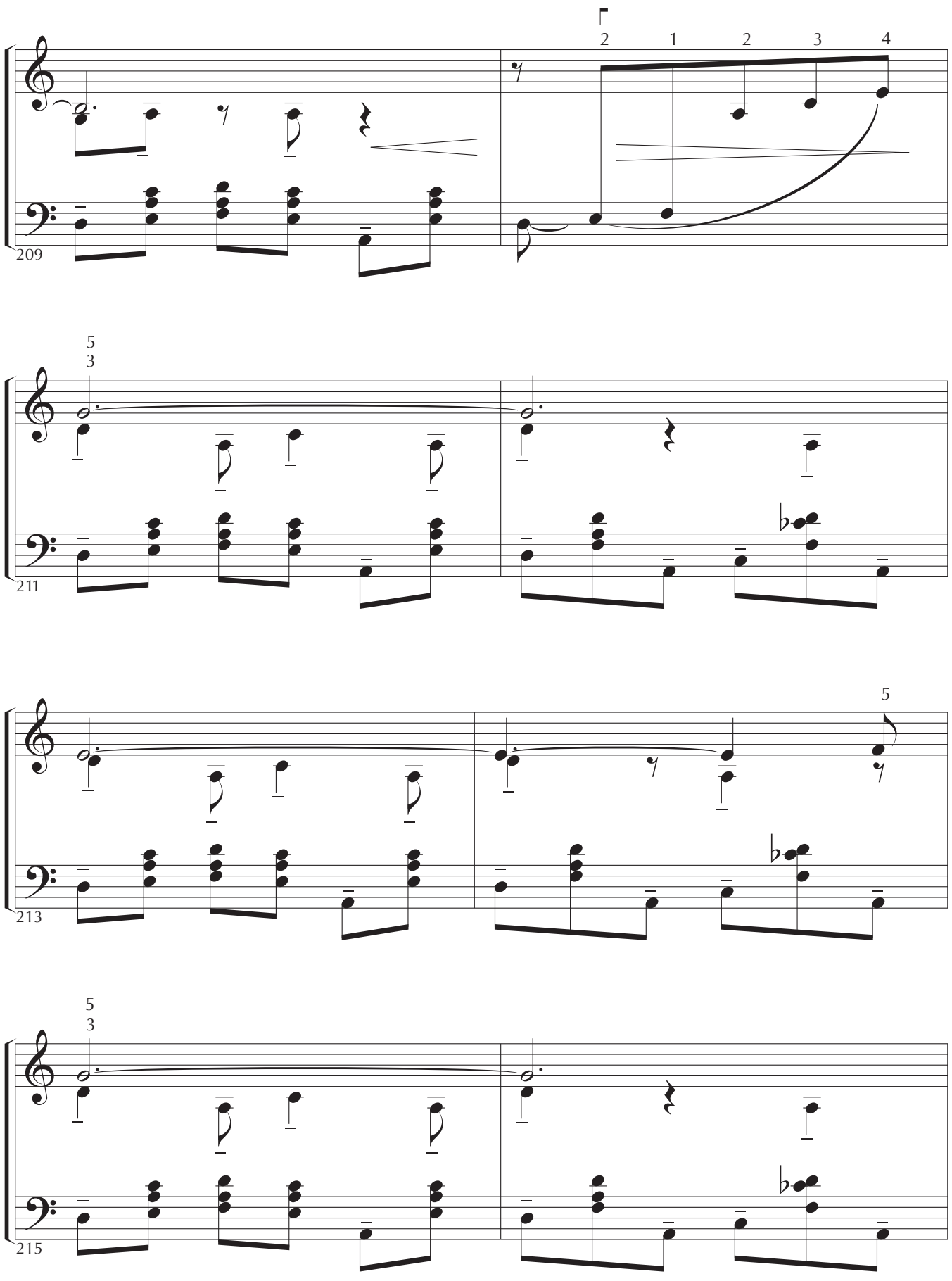
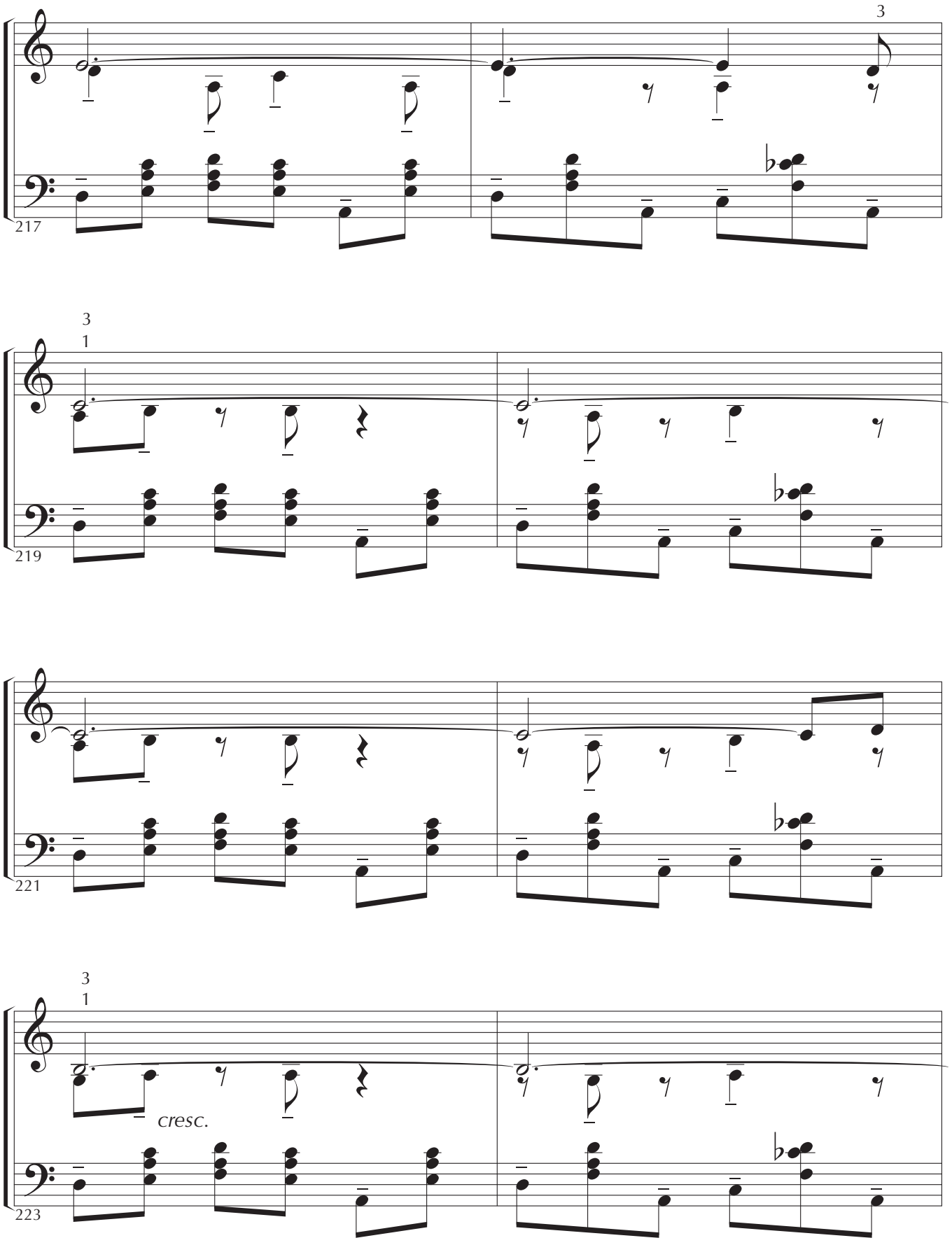

186
188
191
193
f
mp
poco rit.
loco
© Tito Marcos

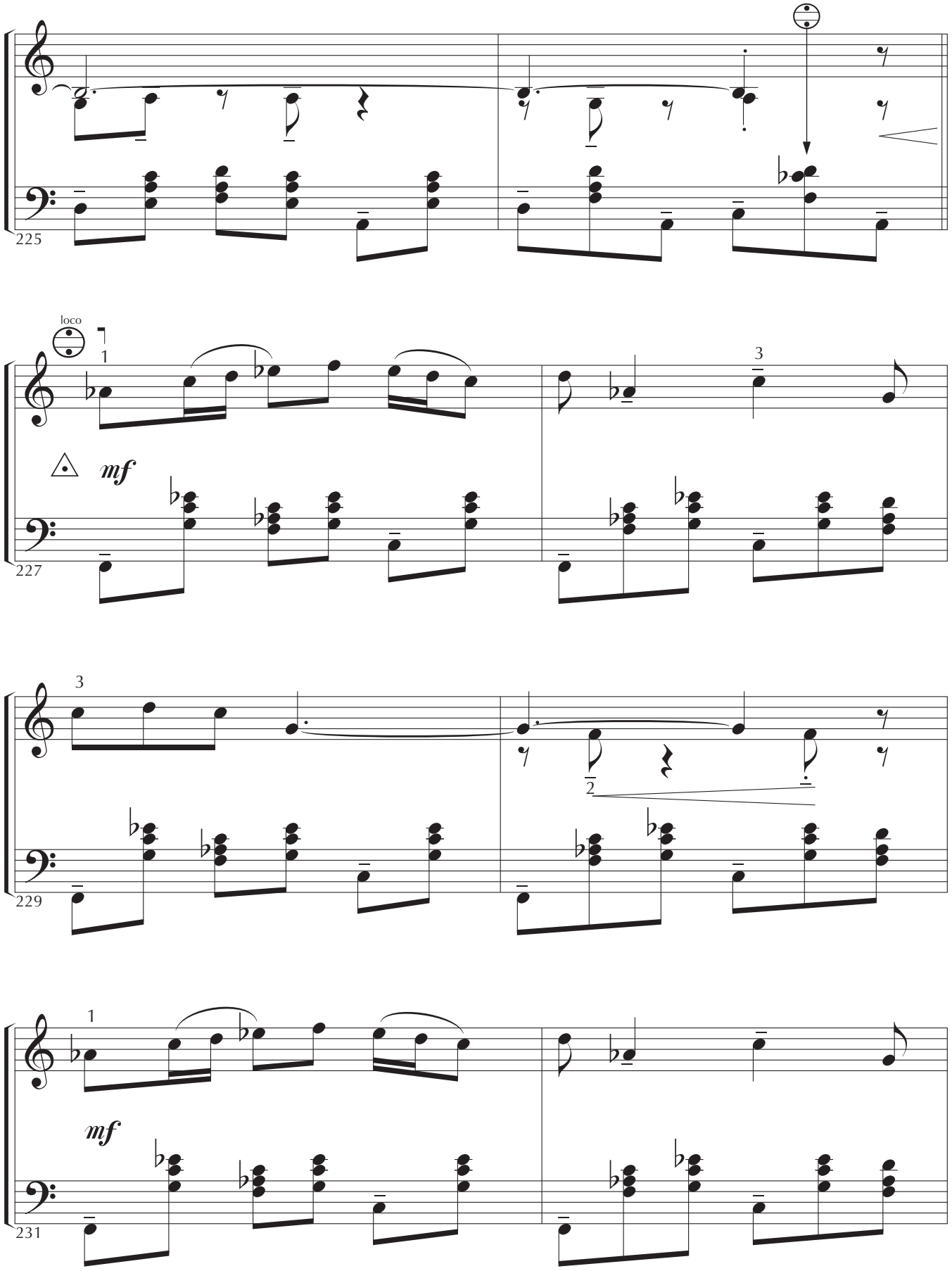
Imagen Retrospectiva

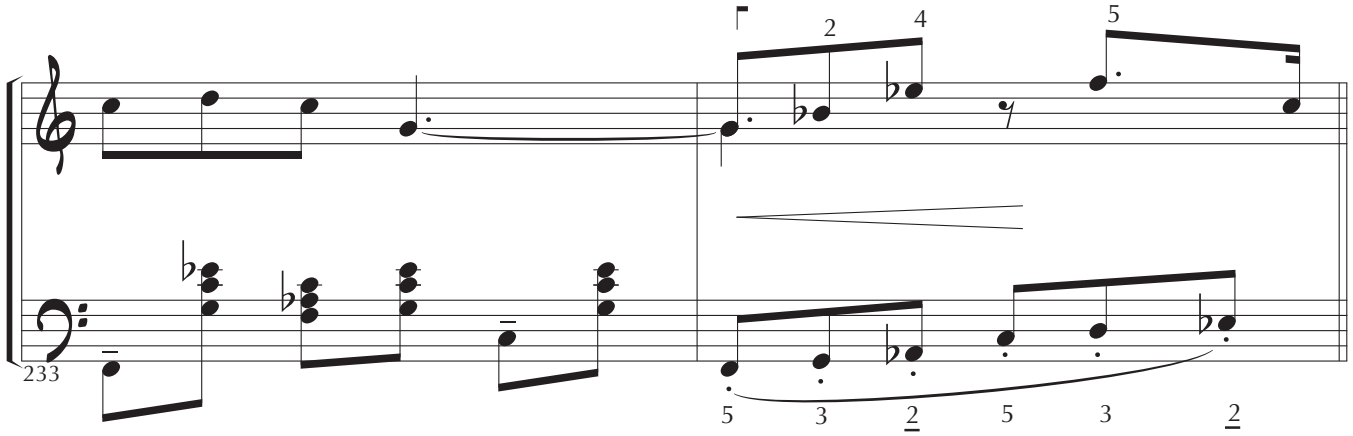


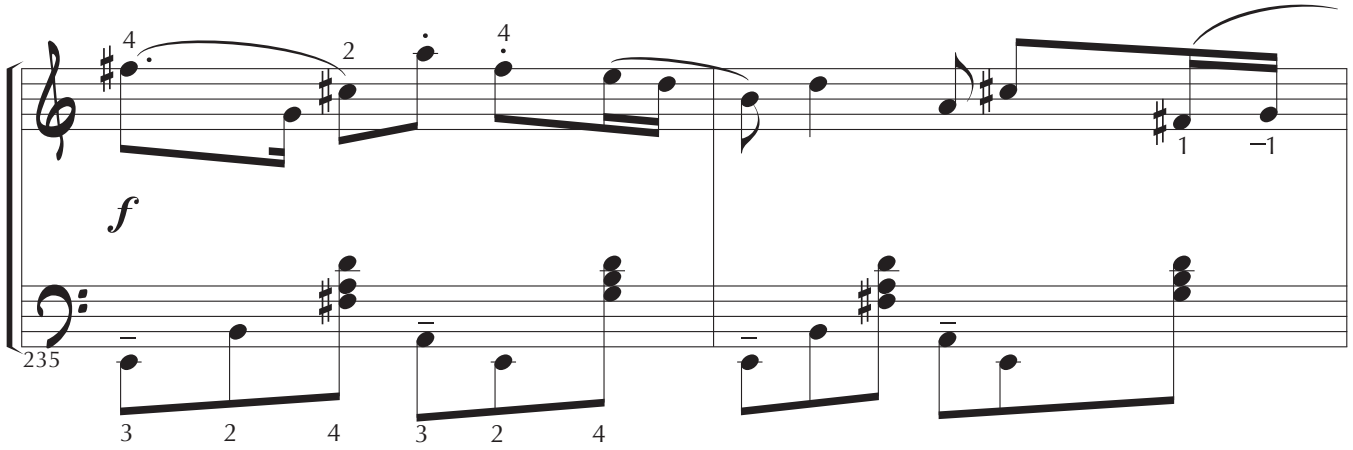

3
201
3
1
203
205
3
1
poco cresc.
207

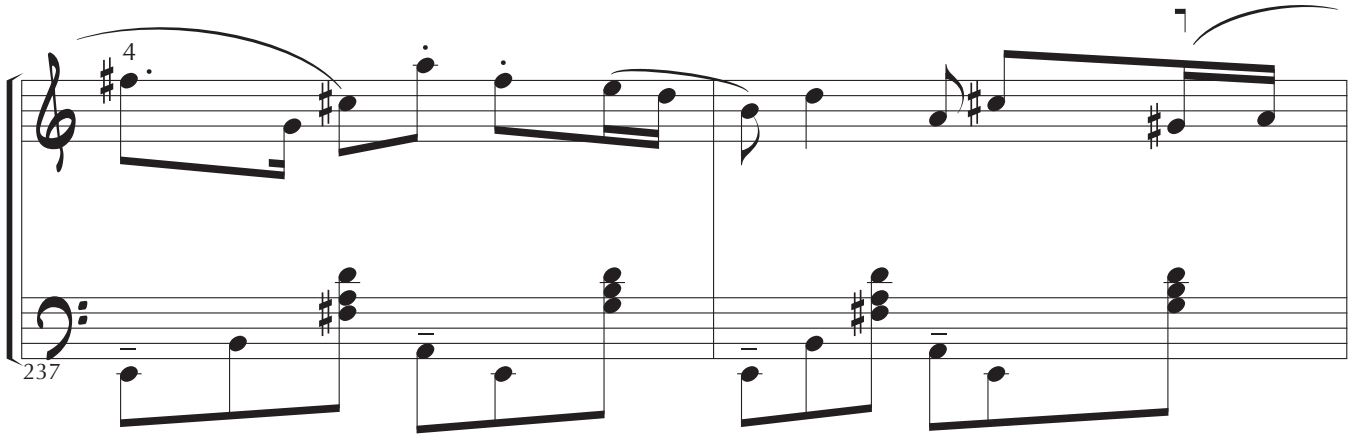

2 1 2 3 4
209
5
3
211
5
213
5
3
215

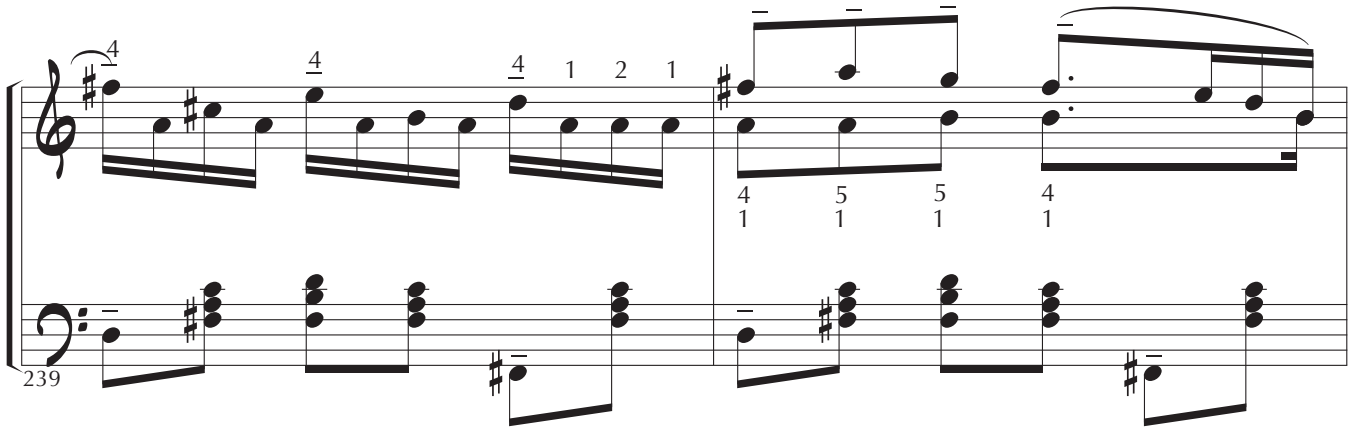

3
217
3
1
219
221
3
1
cresc.
223

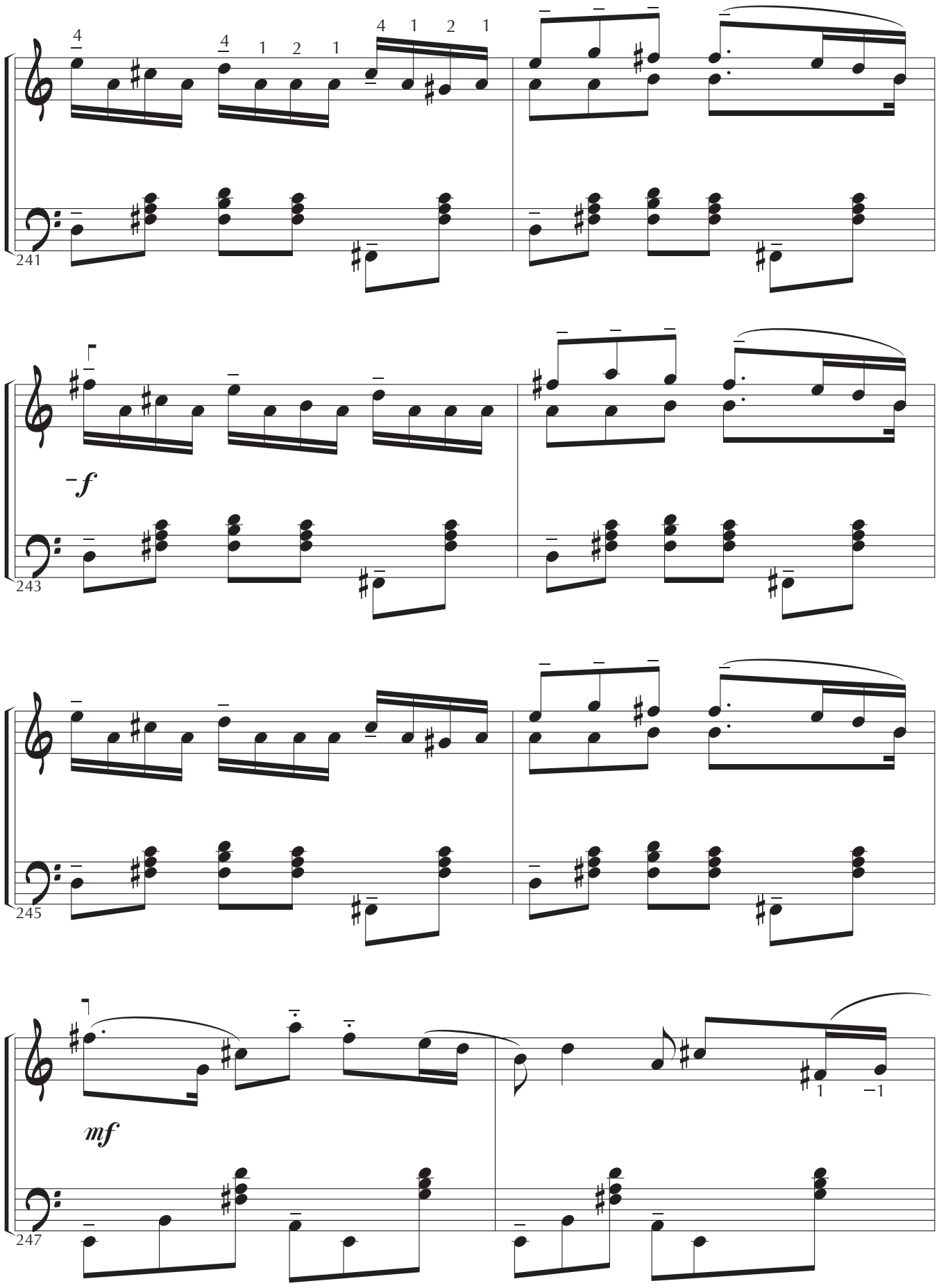

225
loco
1
3
mf
227
3
2
229
1
mf
231

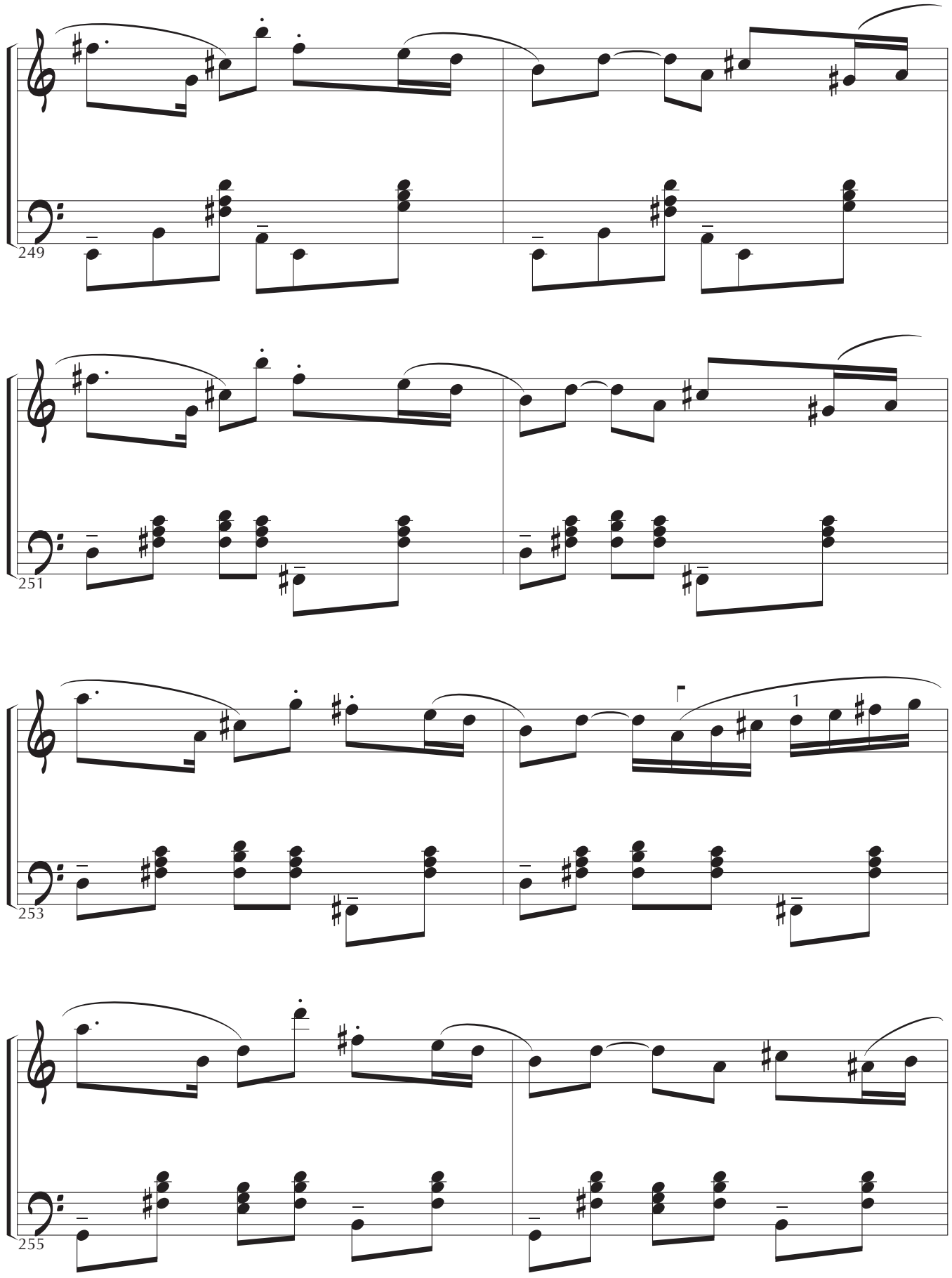

233

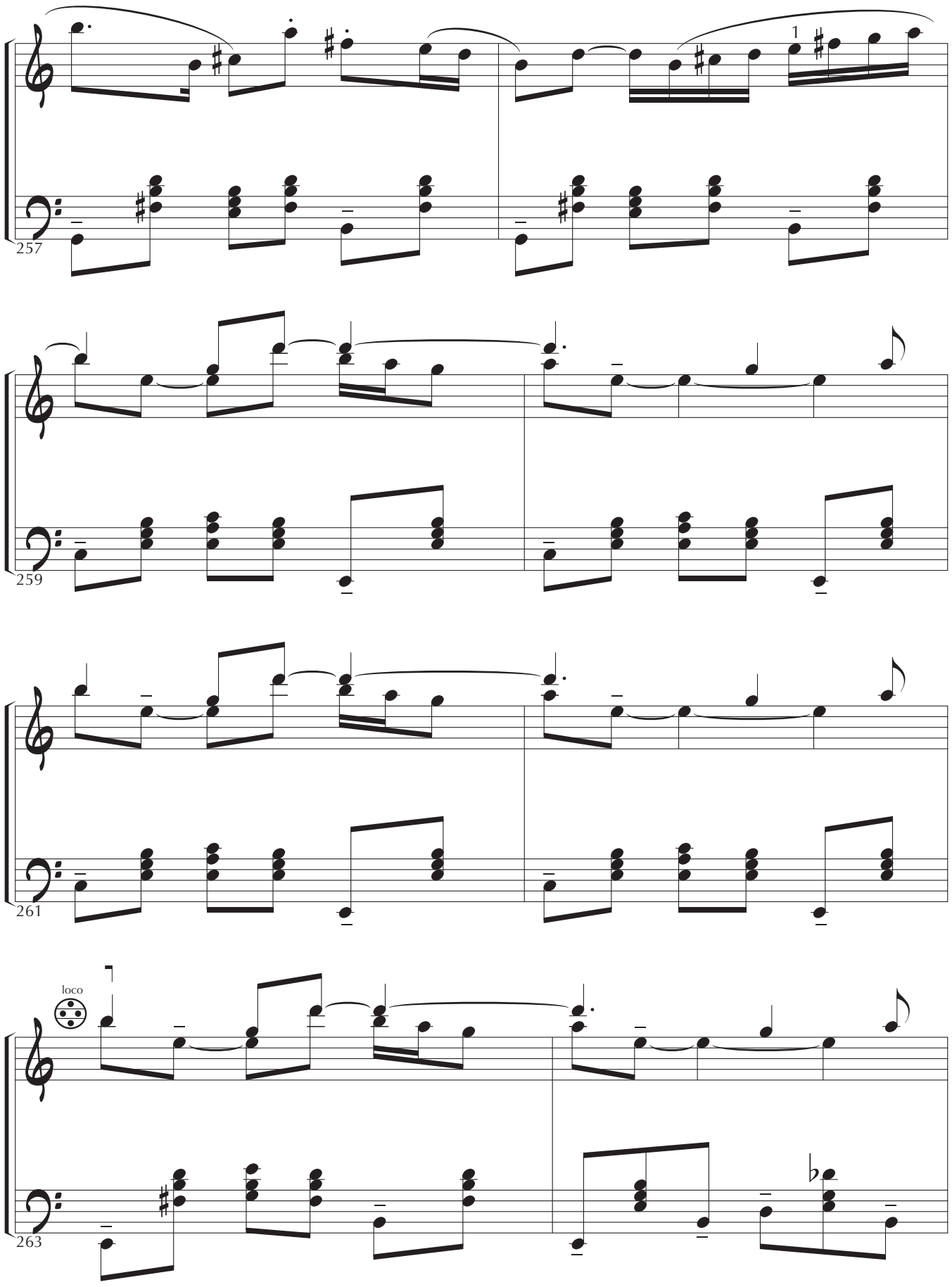

235
f

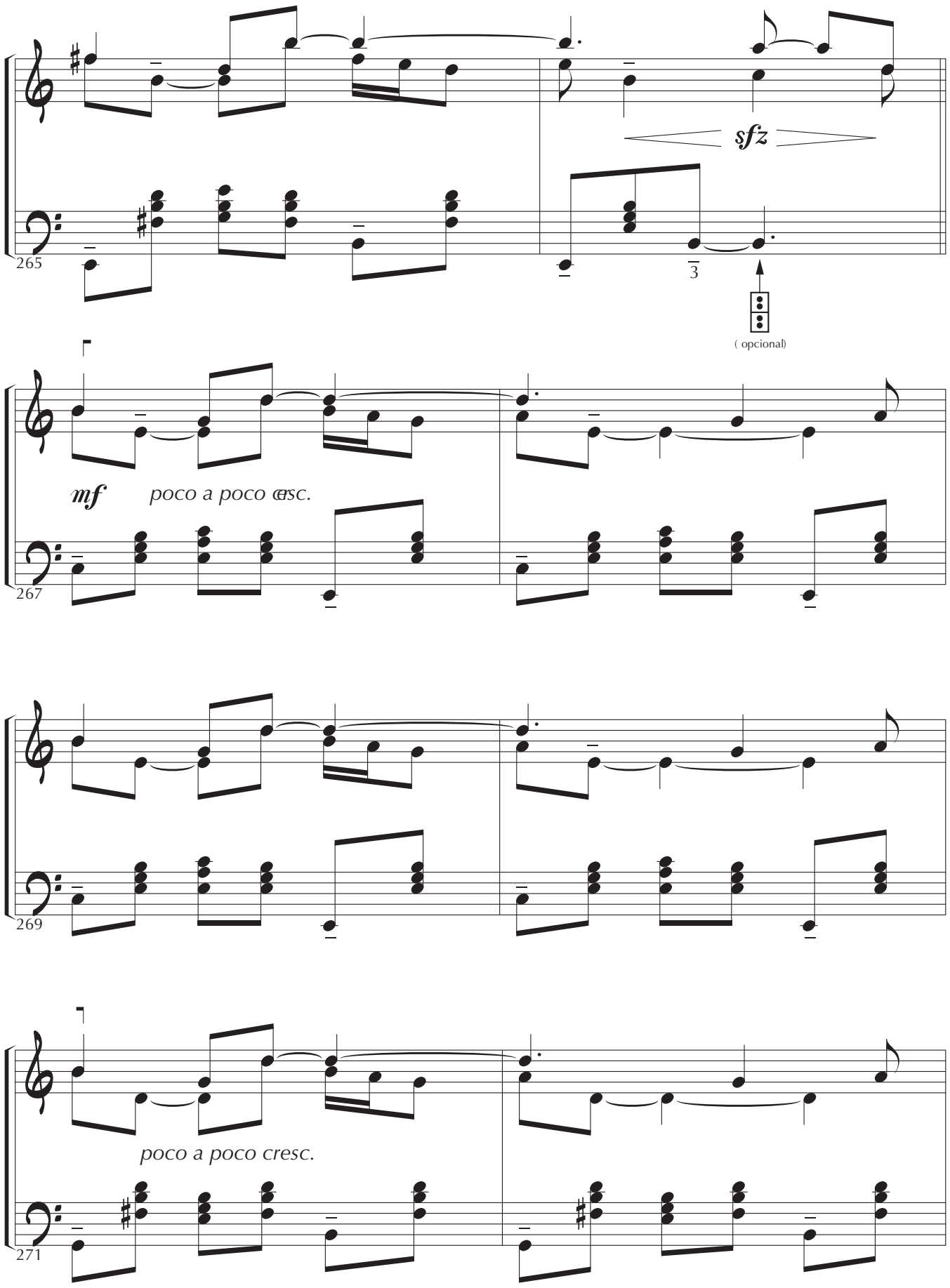

237

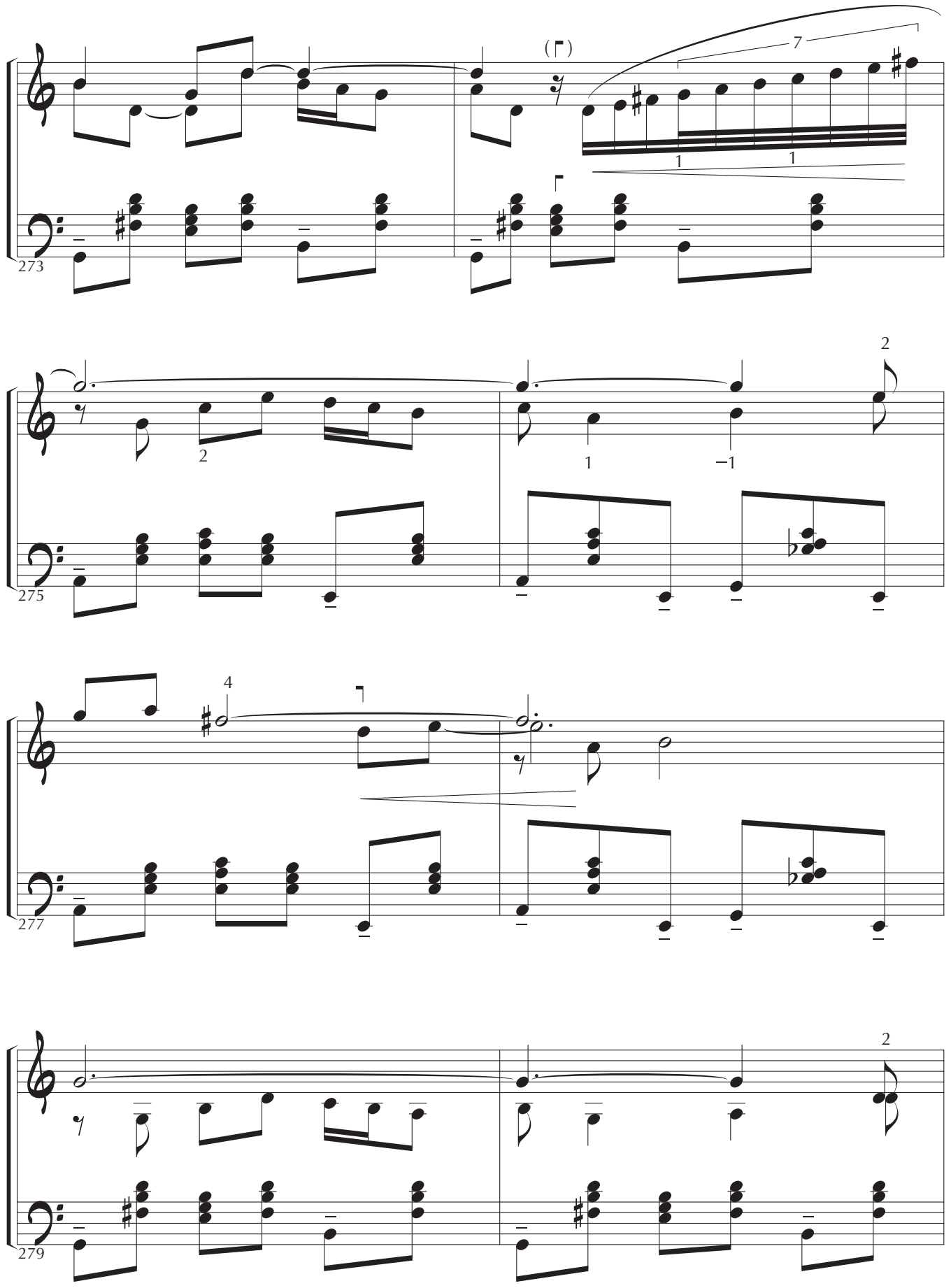

239

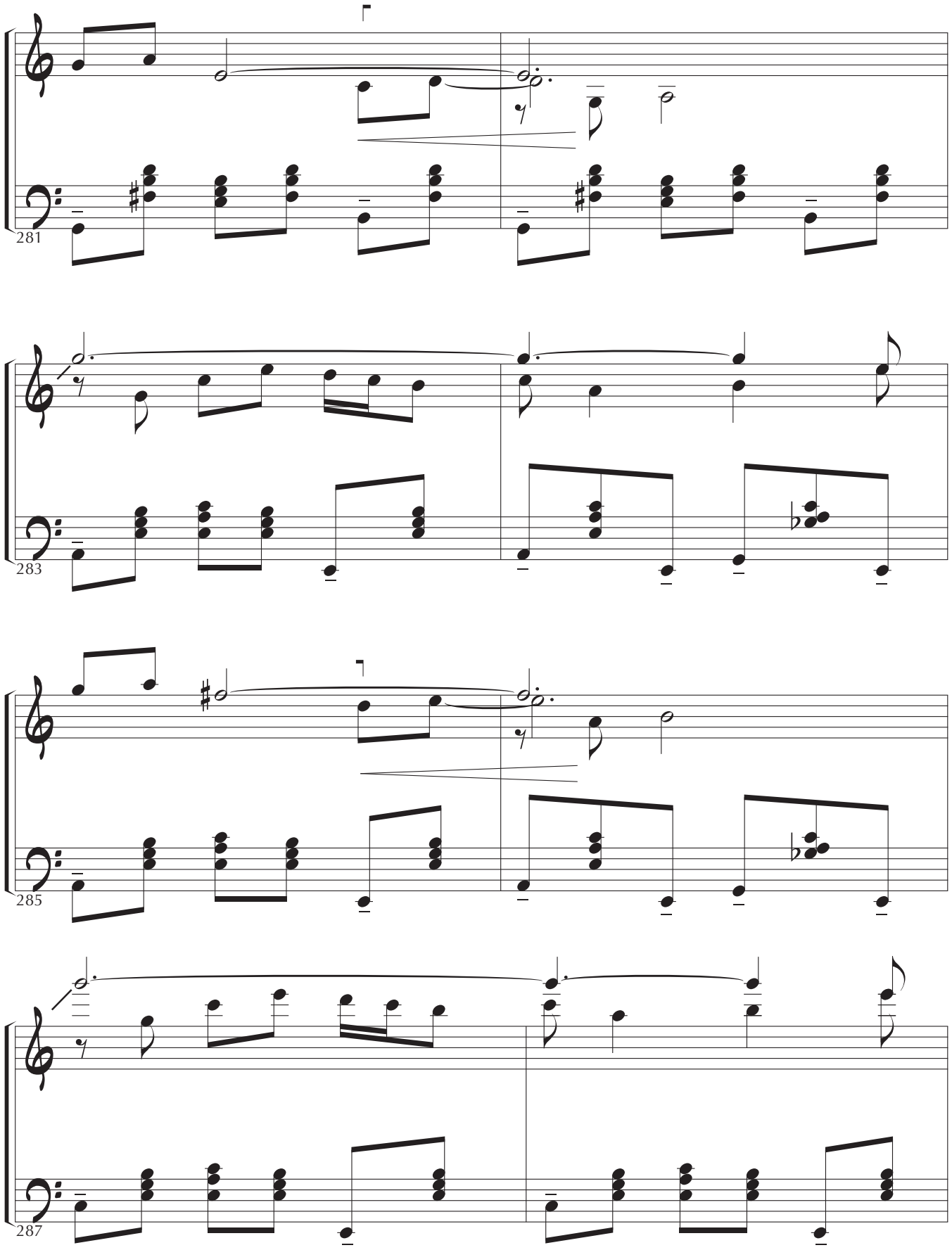

241
243
245
247
f
mf

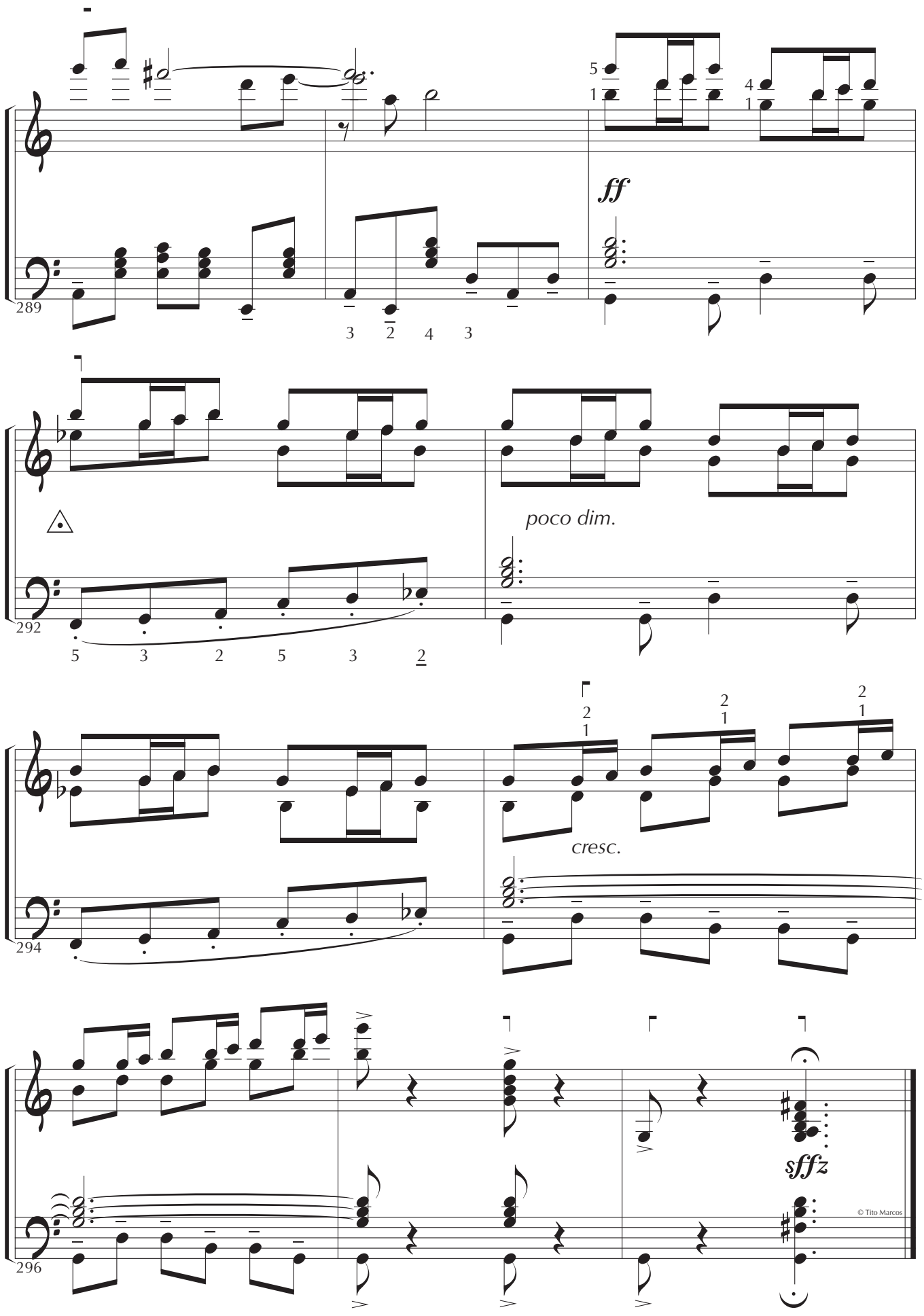

249
251
1
253
255


1
257
259
261
loco
263


265
sfz
3
(opcional)
mf
poco a poco cresc.
267
269
poco a poco cresc.
271


273
275
277
279


281
283
285
287

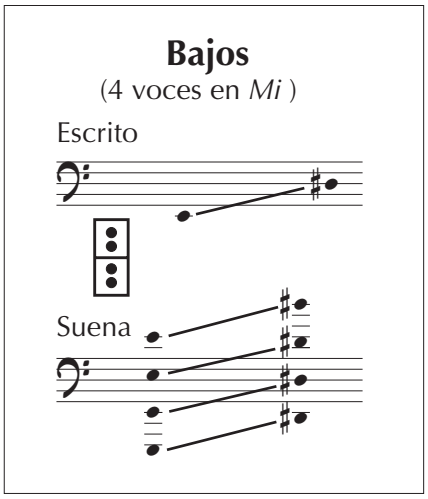

289
ff
292
poco dim.
294
cresc.
296
sffz
© Tito Marcos

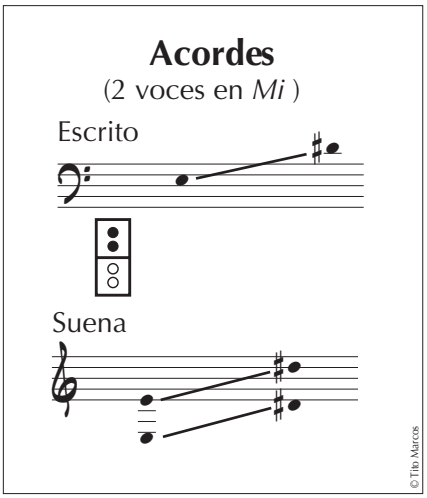
Imágenes (1979)

Estructura

• A	- Imagen Presente	compás 1
	- Imagen Pasado	compás 31
	- Imagen Presente-Pasado	compás 73
	- Imagen Futuro	compás 95
• B	- Post-Imagen	compás 174
• C	- Imagen Retrospectiva	compás 195

Extensión-Escritura (MII)

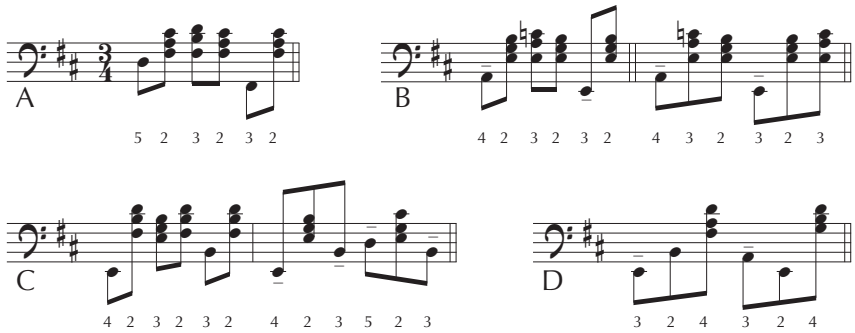




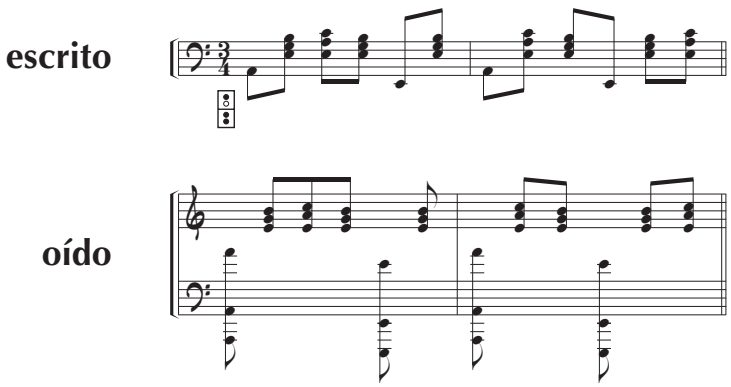
Indicaciones interpretativas

- Tanto las indicaciones de Fuelle, Registración, Digitación, Tempo, etc son orientativas, y opcionales, pudiendoser alteradas si con ello se consigue una mejora interpretativa.

- La obra está basada sobre cuatro esquemas de acompañamiento (A, B, C y D) cuyo estudio previo se aconsejapracticar con el fin de asimilar y automatizar tanto el ritmo, como la articulación, lo que facilitará su independencia respecto a los ritmos y articulaciones que realiza la mano derecha:



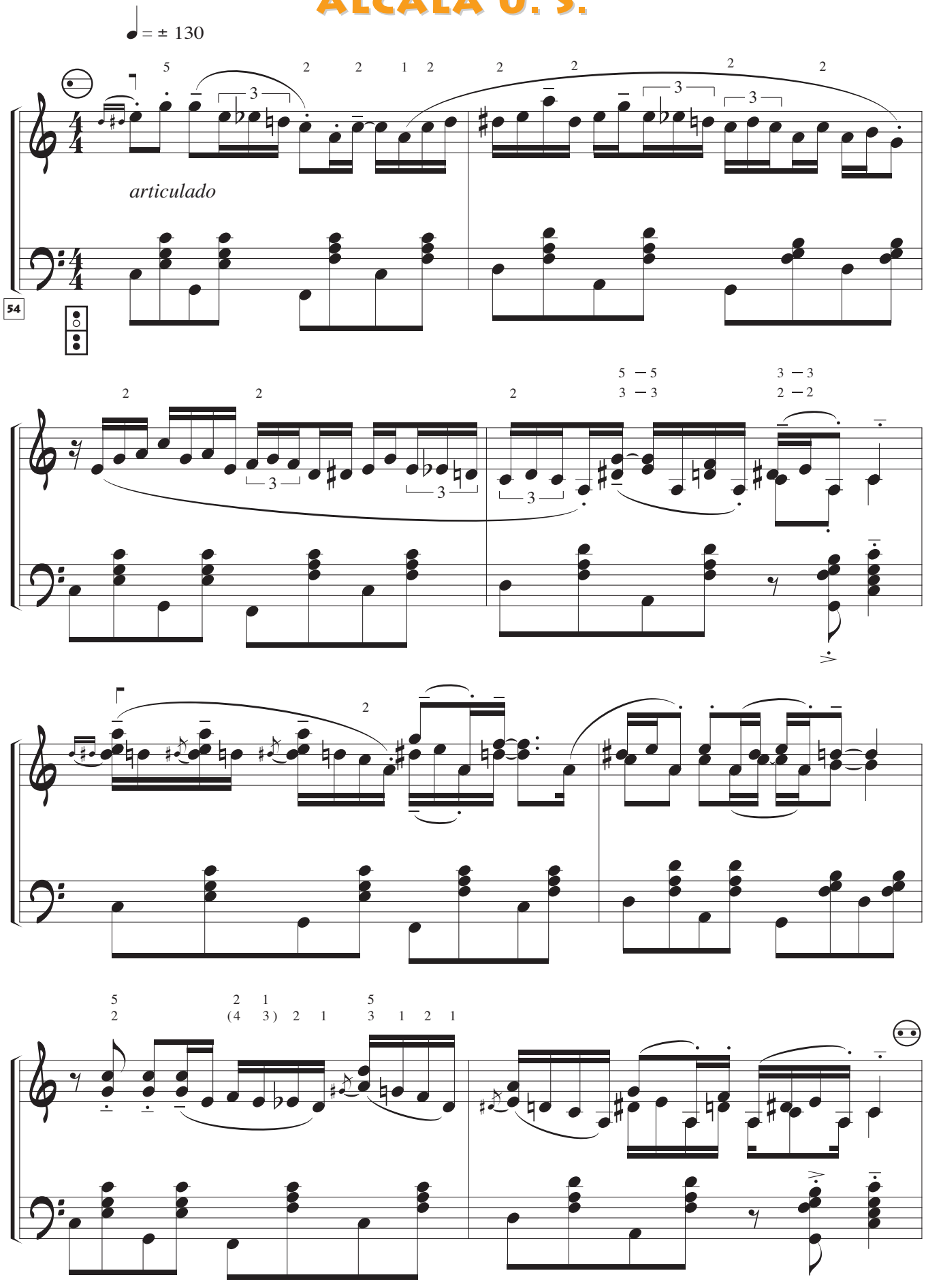
- El acompañamiento del MII está pensado para una registración del tipo , o similar, en la que bajos y acordes puedan percibirse disociados en dos ritmos independientes:

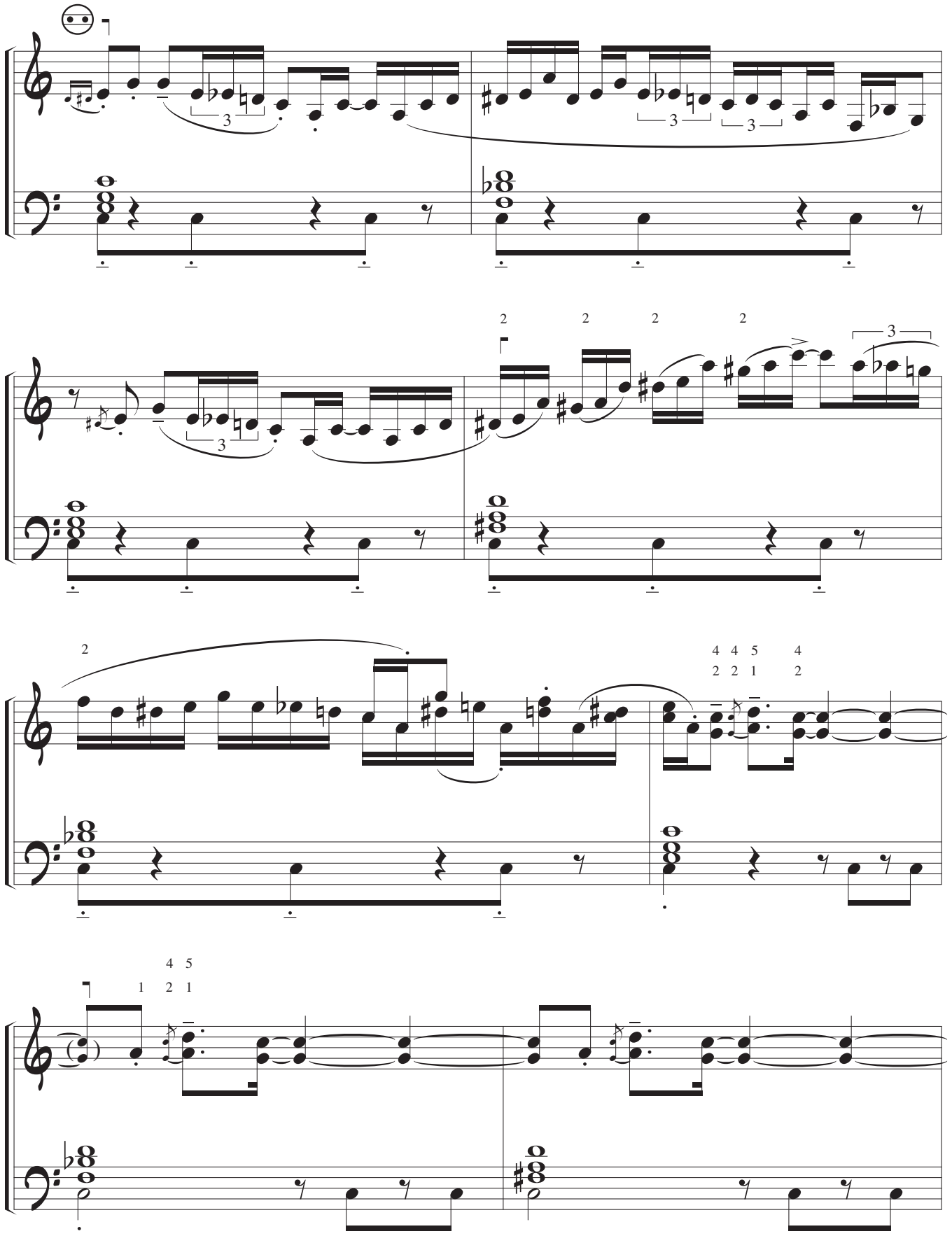


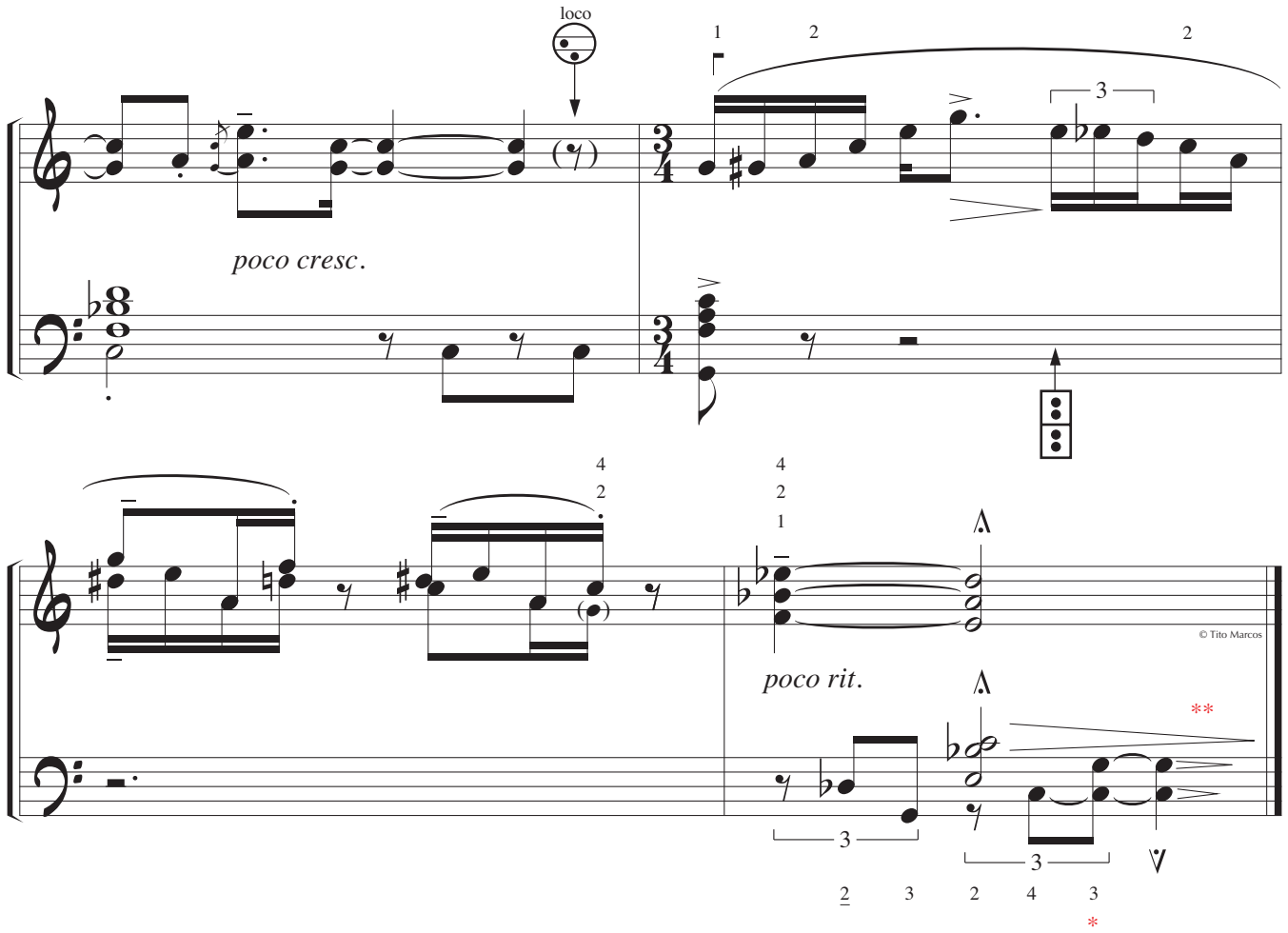
ALCALÁ US

TITO MARCOS

ALCALÁ U. S.







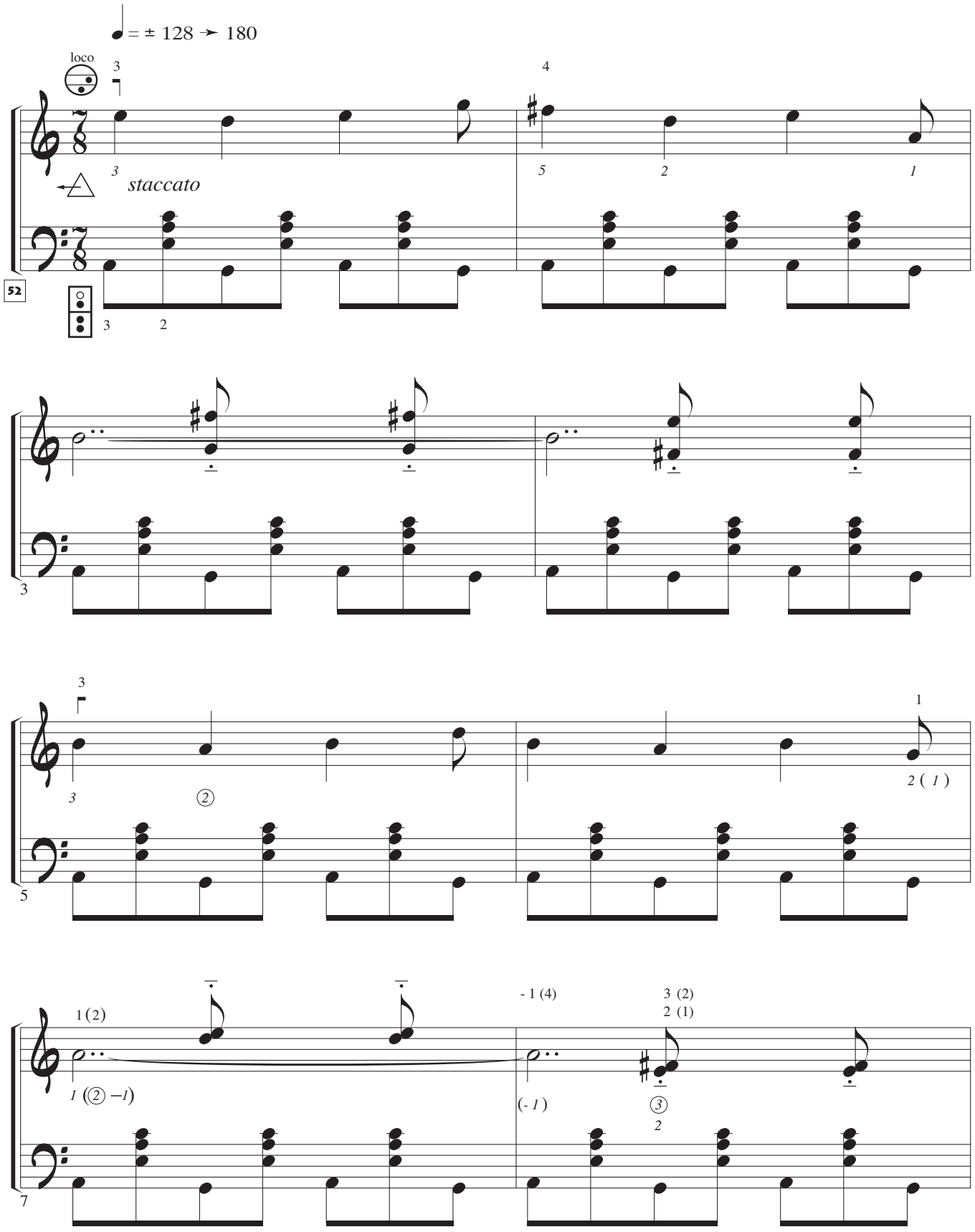
* Añadir la nota *Sol* pulsando el acorde de *Do M*.

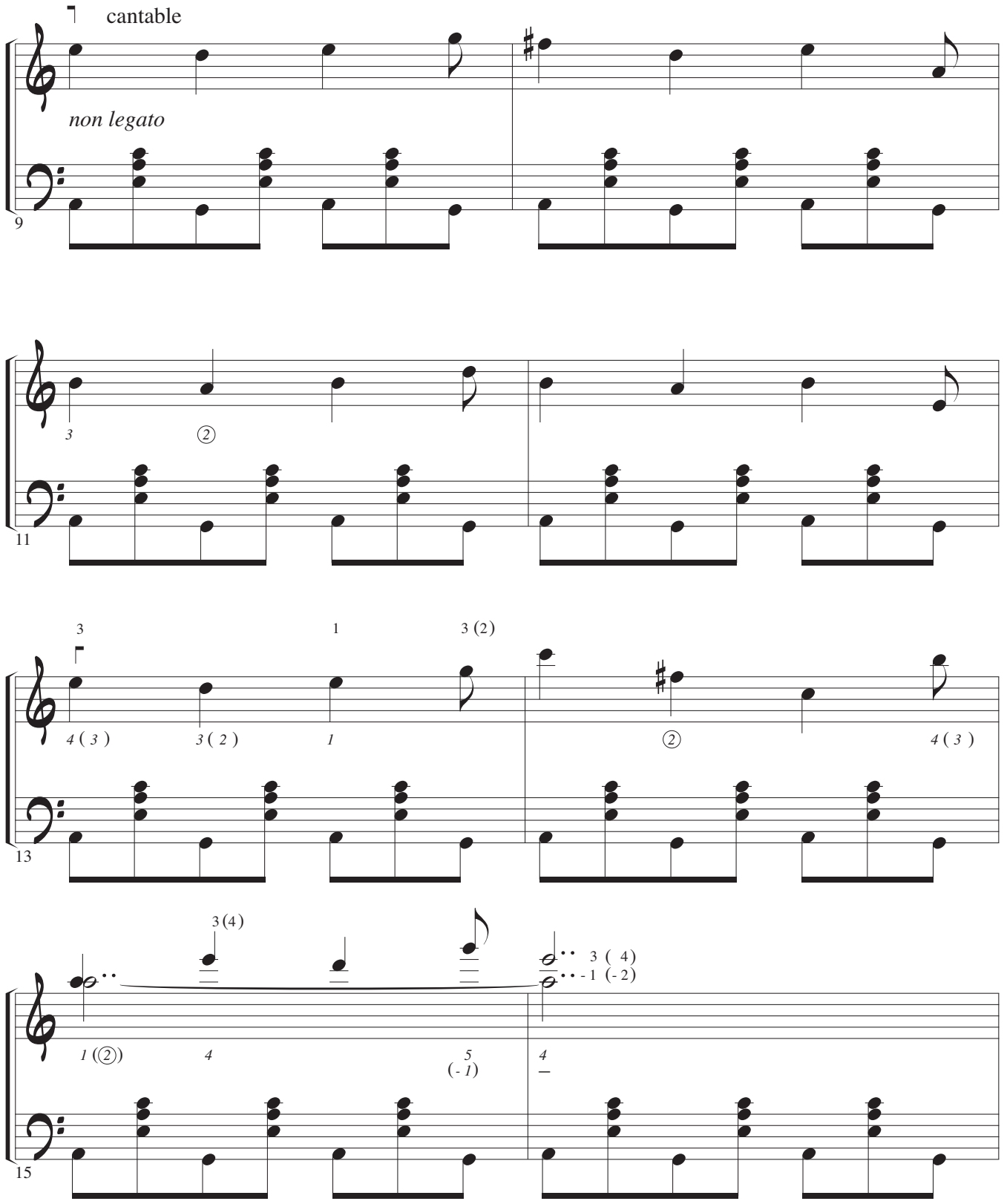
** Levantar los botones, gradual y sucesivamente, de forma que se perciba un cese de los sonidos según el orden de los reguladores.

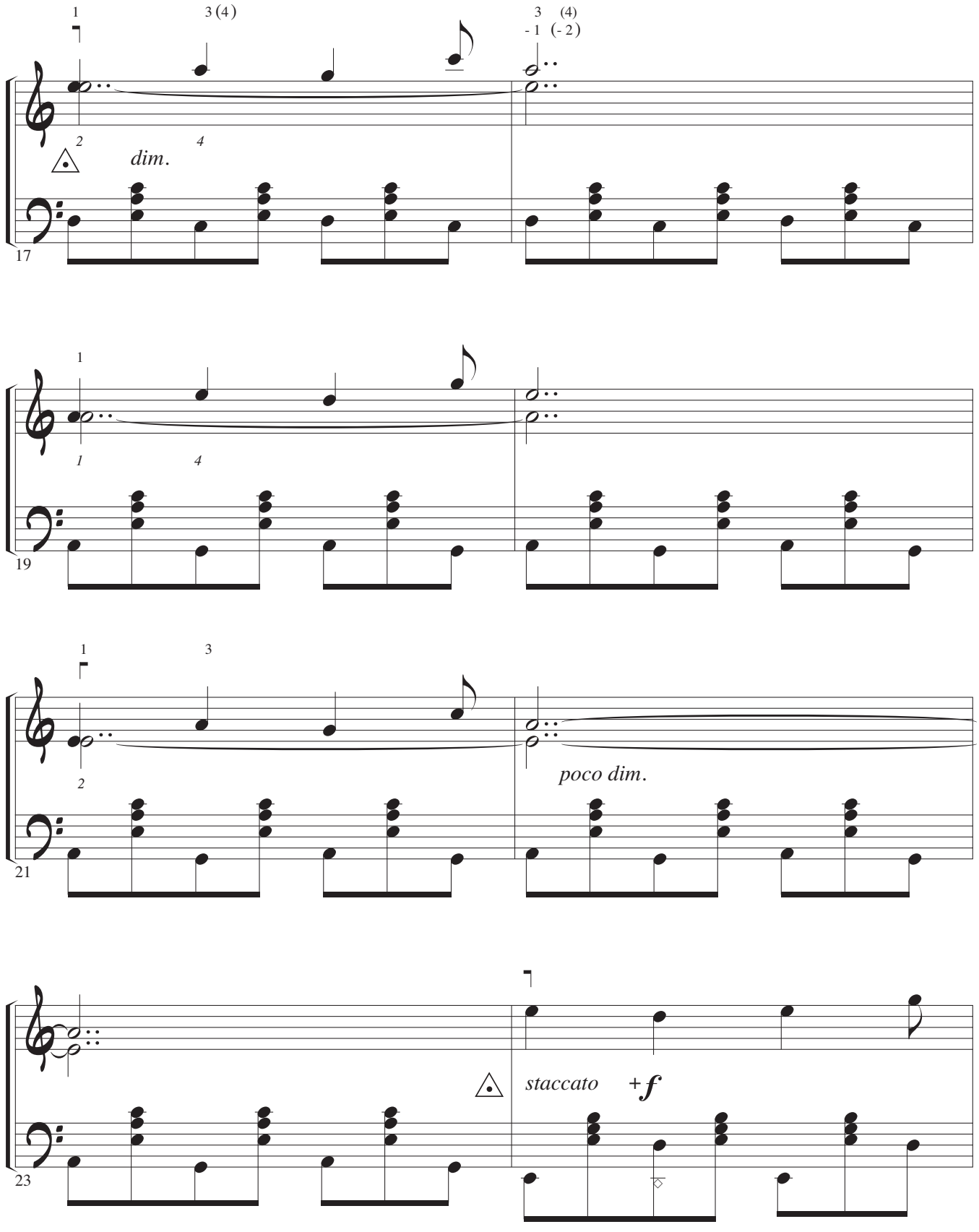
ESTUDIO RÍTMICO

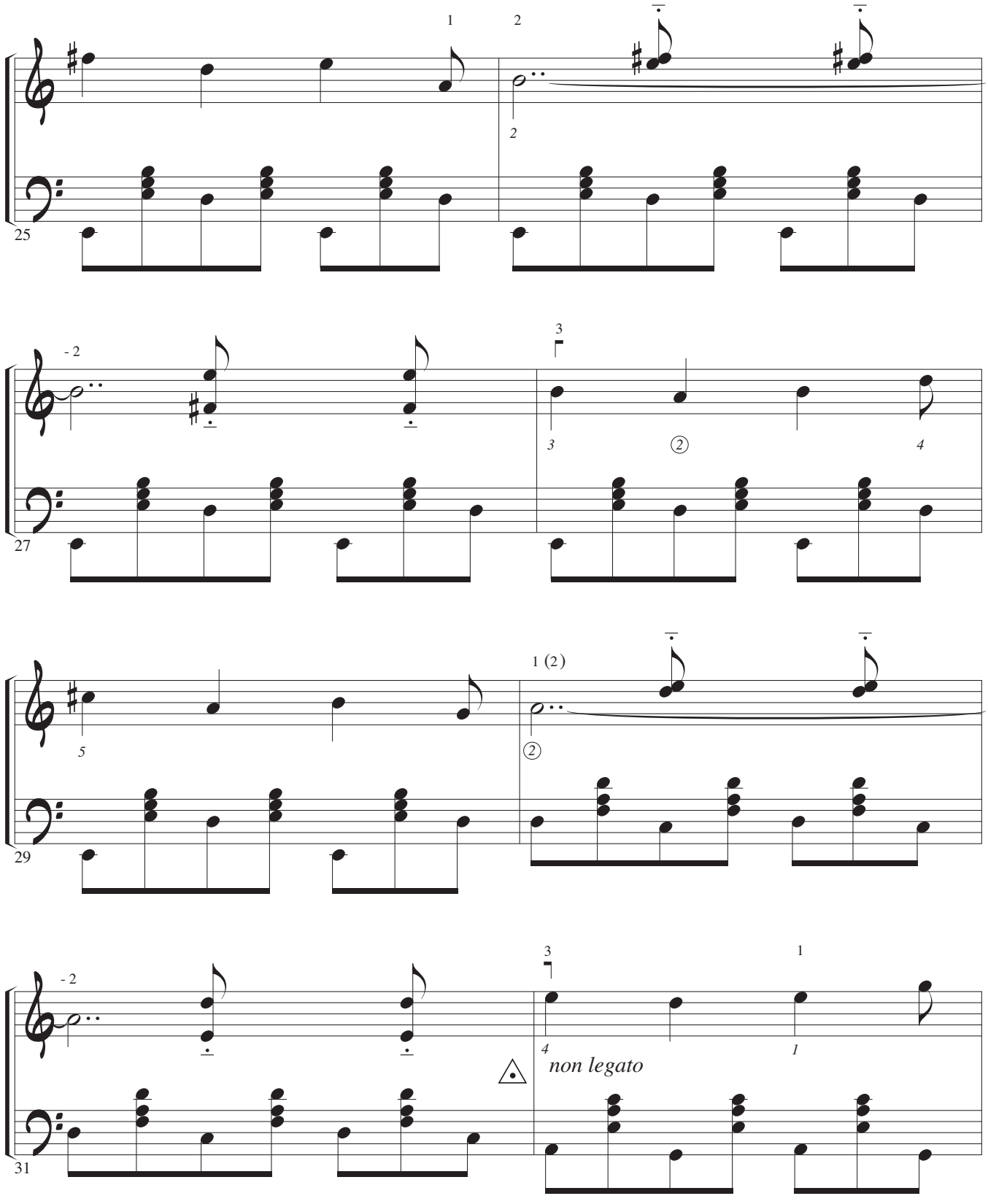
TITO MARCOS

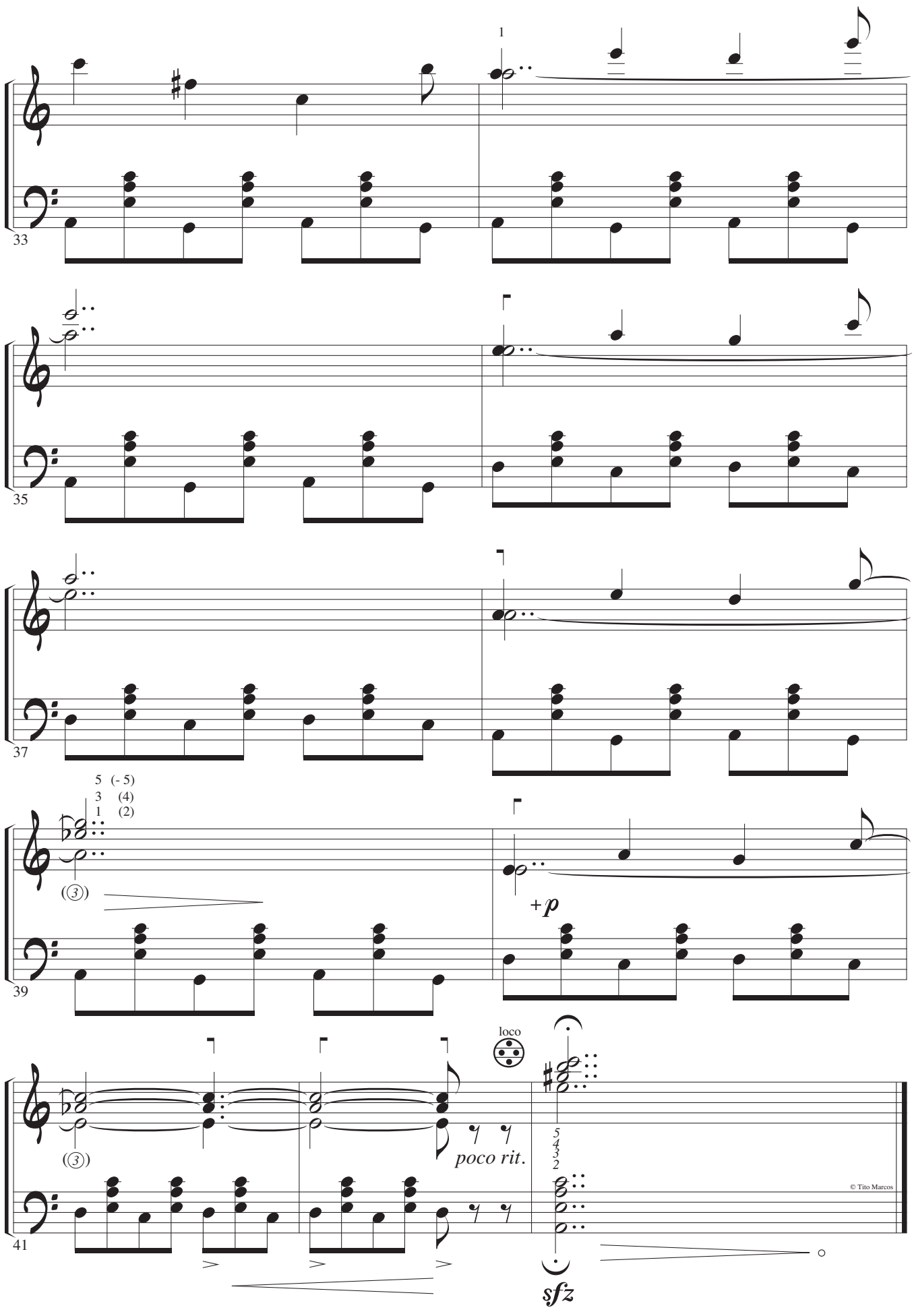
ESTUDIO RÍTMICO




cantable
non legato
9
11
13
15


1
3 (4)
3 (4)
- 1 (- 2)
2
4
dim.
17
1
1
4
19
1
3
2
poco dim.
21
staccato +f
23

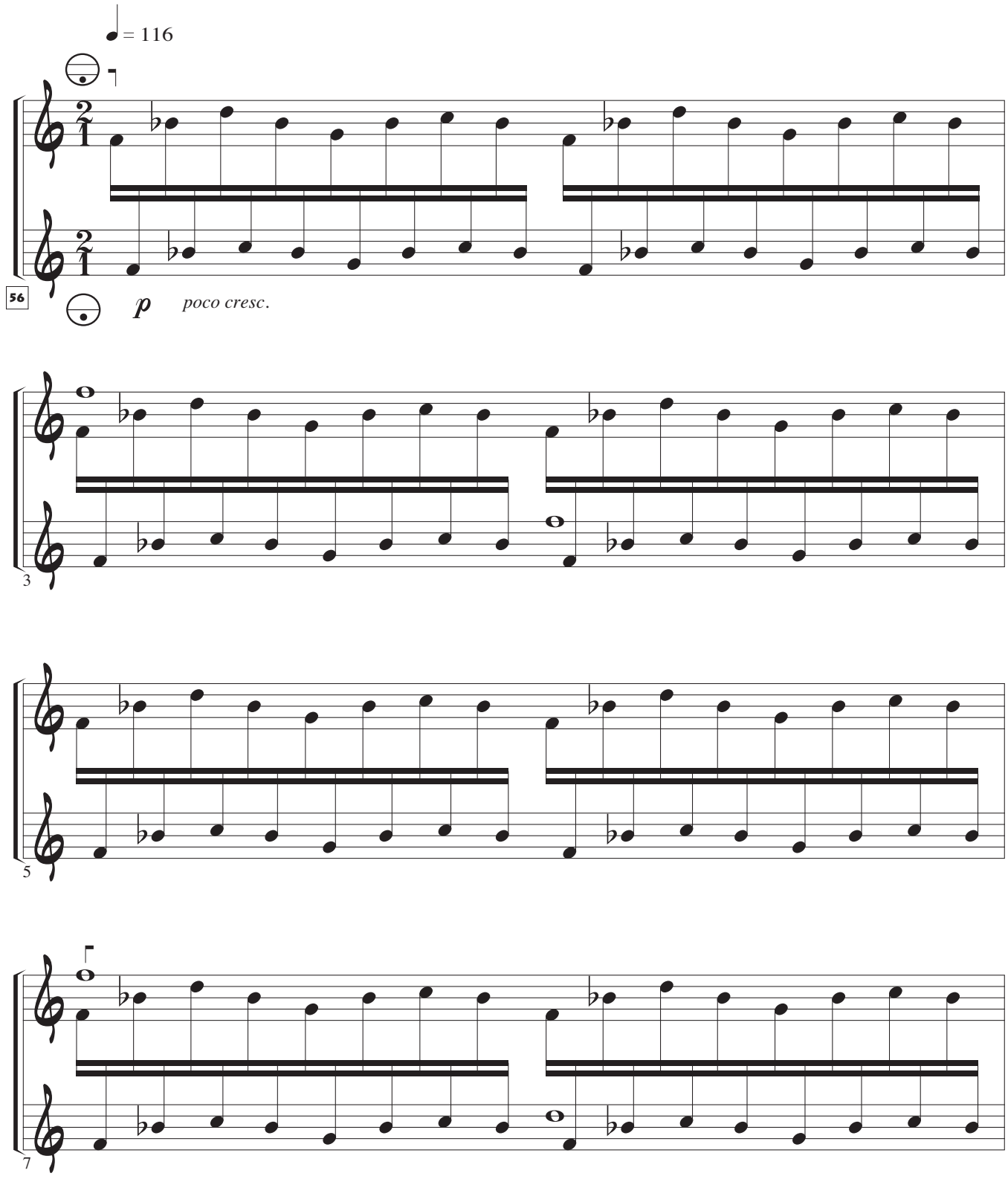

25
27
29
31
non legato

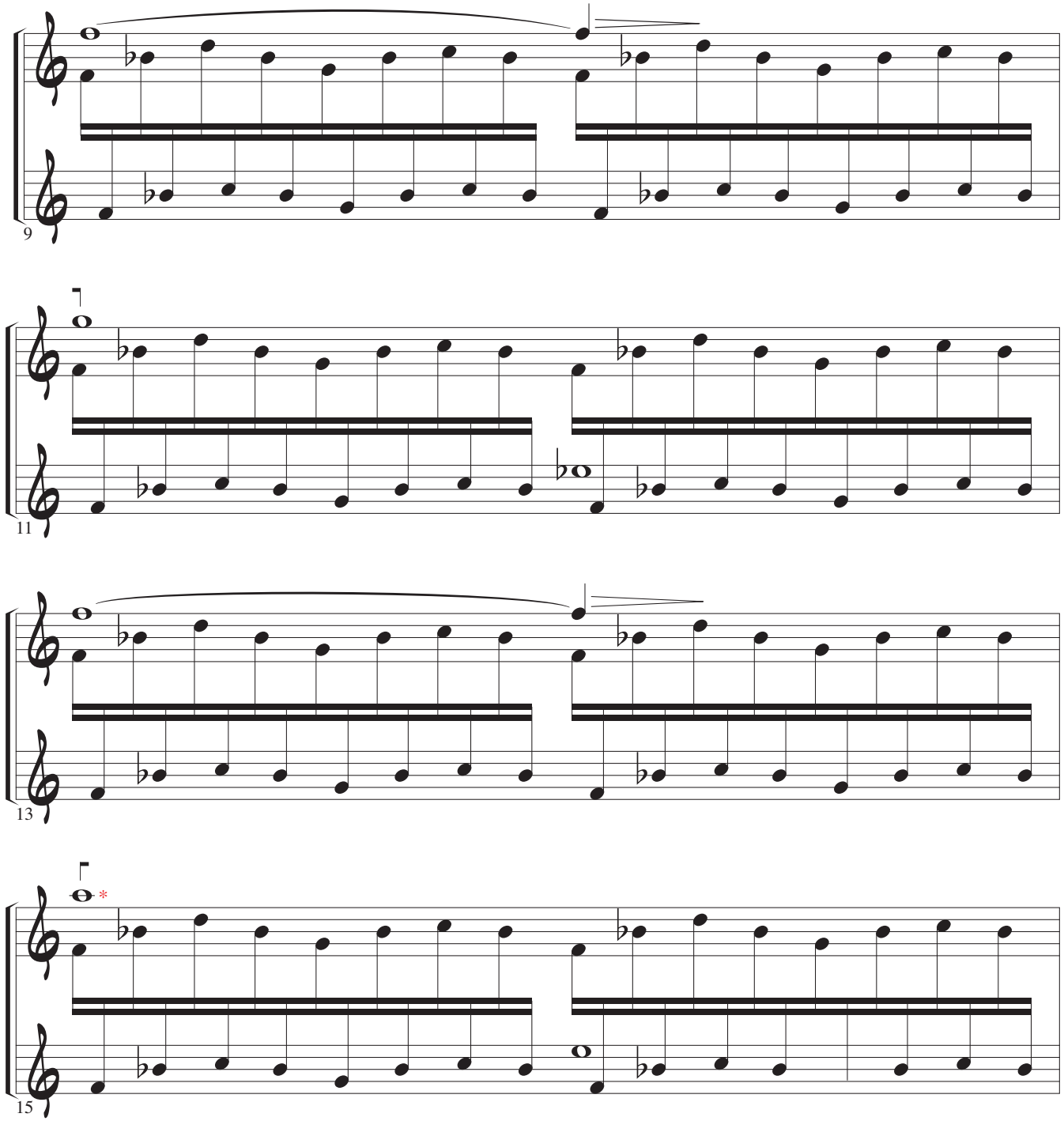

1
33
35
37
5 (- 5)
3 (4)
1 (2)
(3)
+p
39
loco
(3)
poco rit.
5
4
3
2
© Tito Marcos
41
sfz

ALTERNANCIAS

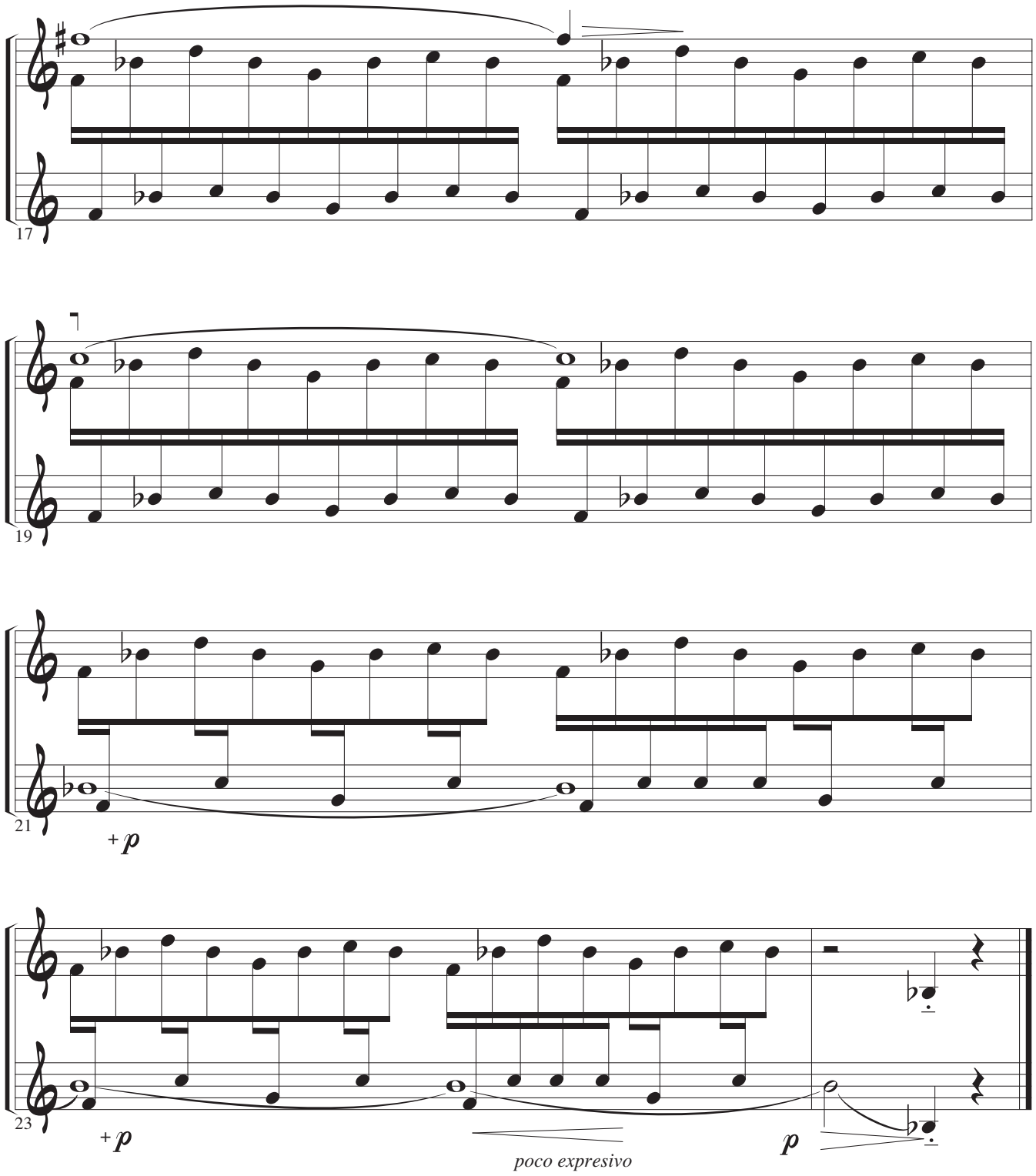
TITO MARCOS

ALTERNANCIAS





* Si no alcanzan los dedos, invertir las notas mantenidas: MIII y MI


17
19
21
+ p
23
+ p
poco expresivo
p