

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música



Notas al programa

Opción de Tesis
que para obtener el título de Licenciado en Composición
presenta

Esteban Palafox Palafox

Asesores:

Mtro. Francisco Viesca Treviño

Mtro. Ulises Ramírez Romero



México, 2005

m. 348636



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

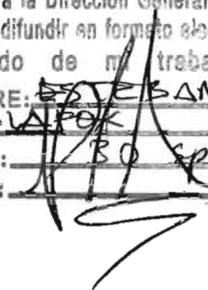
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

*Quiero dedicar este trabajo a Marthita,
mi madre*

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: ESTEBAN PALI FOX
PALI FOX

FECHA: 30 sept. 2005

FIRMA: 

Agradecimientos

Doy las gracias al maestro Francisco Viesca Treviño por todo el apoyo que me brindó desde mis primeros días como estudiante de música hasta la conclusión de este trabajo, así como al maestro Ulises Ramírez Romero, por los consejos y sobre todo por la paciencia que siempre tuvo conmigo en la materia de composición. A mi novia Ana Leonora González Sobrino por sus muy atinadas aportaciones en la redacción de estas notas. También quiero mencionar a mi padre, el Ing. Sergio Palafox Ramírez quien siempre ha estado al pendiente de mi carrera profesional.

Por otra parte agradezco muy calurosamente a los intérpretes que dieron vida a la presentación de este proyecto: Frania E. Mayorquín Abundis (piano), Mónica del Águila Cortés (violonchelo), José Ángel Lugo Arce (percusiones), Elizabeth Segura (corno francés), Francisco Pérez Puente (guitarra), Oscar Romano (flauta), Luis Mora (clarinete), Rodrigo Duarte y el Quinteto Sotto Vento integrado por Evangelina Reyes (flauta), Miguel Ramos (Oboe), Ismael Sánchez (clarinete), Jesús Reyes (corno francés) y Cecilia Rodríguez (fagot).

Índice

	Pag.
Introducción	6
Programa	7
"Tema con Variaciones"	9
Partitura	11
"Trío Semitonal"	23
Partitura	26
"Suite Chiquitica"	38
Partitura	45
"Frankenstein"	62
Partitura	65
"Canibales Mecánicos"	69
Esquema	72
"Vuelta a la Realidad"	73
Esquema	76
"Sonata III"	77
Partitura	82
Comentarios Generales	109
Anexo	110
Bibliografía	115
Contacto	116

Índice de ejemplos

	Pag.
Armonía por terceras	9
Armonía por cuartas	9
Textura Polifónica	23
Contraste rítmico en octavas	23
Armonía por quintas	39
Tema del Baile	39
Primera variación	40
Segunda variación	40
Disparadores rítmicos	41
Contrapunto para el bajo	42
Tema del Final	43
Desarrollo del fagot	43
Variación temática del Final	44
<i>Glissando</i> de armónicos en posición pedal	62
Función melódica-armónica-rítmica	63
Transformación tímbrica con volumen	69
Esquema gráfico de <i>paneo</i>	70
Tema <i>a</i> , rítmico	78
Tema <i>b</i> , melódico	78
Contrapunto a tres voces con fondo armónico	79
Textura de coral	79
Tema del <i>rondó</i>	80
Divertimento doblado a la octava	80

Introducción

El presente es un trabajo de análisis, introspección y reflexión en el cual trato de expresar mis motivaciones, tales como el aprendizaje, los recuerdos, las dedicatorias y demás inquietudes que me llevaron a la realización de cada una de mis creaciones.

Las obras que se presentan en este examen han sido organizadas cronológicamente y son el resultado de los estudios que realicé en la Escuela Nacional de Música. Estas composiciones presentan planteamientos que van desde el uso muy característico de las formas clásicas a las abiertas o libres pasando por diversas técnicas y lenguajes, tales como la tonalidad, la modalidad, la atonalidad, la improvisación, hasta la música electroacústica. En las obras se pretende plasmar diversos objetivos: plantear la didáctica en un instrumento, explotar técnicamente un instrumento tratando de expandir o incorporar elementos poco comunes a su lenguaje, desarrollar la creatividad y espontaneidad del intérprete a través de códigos musicales no tradicionales, o sencillamente abordar ensambles instrumentales tradicionales y mixtos.

Programa

	Duración	Fecha
“Tema con Variaciones”	10 min.	1999
Francisco Pérez Puente: guitarra		
“Trío Semitonal”	6:30 min.	2000
Preludio Allegro Guapachoso		
Oscar Romano: flauta Luis Mora: clarinete Bb Rodrigo Duarte: violonchelo		
“Suite Chiquitica”	13:45 min.	2001
Preludio Baile Divertimento Impromptu Canción Final		
Evangelina Reyes: flauta Miguel Ramos: oboe Ismael Sánchez: clarinete Bb Jesús Reyes: corno francés F Cecilia Rodríguez: fagot		

“Frankenstein” 5:30 min. 2002
Noche Siniestra
It's Alive!!
Movimiento de Cuello
Caminata Nocturna
Primer Sentimiento
Deseo Mortal

Elizabeth Segura: corno en F

“Caníbales Mecánicos” 4 min. 2003
Grabación electroacústica.

“Vuelta a la Realidad” 4 min. Aprox. 2004
Grabación electroacústica.

José Ángel Lugo Arce: percusiones

“Sonata III” 14:15 min. 2005
Allegro
Grave
Allegro rítmico

Mónica del Águila Cortés: violonchelo
Francia E. Mayorquín Abundis: piano

“Tema con Variaciones”

10 estudios para guitarra sola.

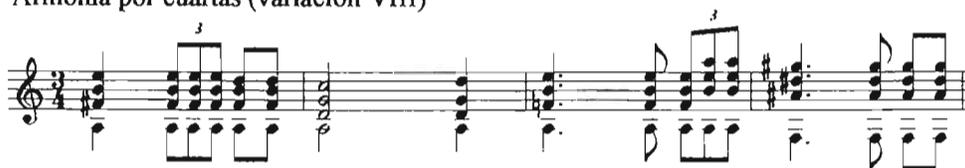
Esta pieza fue concebida con una función didáctica. Forma parte de una serie de veinte estudios que pretenden ayudar a resolver diversos problemas de ejecución aplicando técnicas que se emplean para tocar la guitarra. Los estudios que aquí se presentan abordan: armónicos artificiales, ornamentos, acordes arpegiados, ligados ascendentes, arpeggios descendentes, articulación, arpeggios ascendentes, trémolo, acordes *plaqué*, rasgueos, cejillas y ligados descendentes.

La obra se genera con un tema original. Se usó al principio un lenguaje armónico constituido por terceras que poco a poco se transforma en armonía cuartal:

Armonía por terceras (variación II)



Armonía por cuartas (variación VIII)



Culminando en un estudio que resume el proceso a la inversa. Rítmicamente se desarrolla una subdivisión progresiva del pulso: el tema se presenta con valores de mitad y de cuarto; de la primera a la octava variación se cambian los *tempi* y la rítmica por valores de cuartos, tresillos, dieciseisavos, quintillos, seisillos, sietillos y treintaidosavos para culminar con un compás sesquiáltero en la última variación.

La obra se subdivide en tres partes:

Estudios I, II, III, IV - V, VI, VII, VIII - IX, X.

En la primera sección (estudios I al IV) se expone el tema claramente y conserva la armonía tradicional de terceras. Se llega a una subdivisión del pulso en dos. Técnicamente, se abordan armónicos artificiales, ornamentos, acordes arpegiados y ligados ascendentes.

En la segunda parte (estudios V al VIII) la armonía por terceras se va transformando en armonía cuartal y el ritmo se sigue subdividiendo hasta llegar a ocho notas por pulso. Se aplican las técnicas de arpeggios descendentes, articulación, arpeggios ascendentes y trémolo.

En la tercera parte (estudios IX y X) se establece plenamente la nueva armonía y se regresa a la de terceras con un ritmo sesquiáltero. Las técnicas usadas son acordes *plaqué*, rasgueos, cejillas y ligados descendentes.

La obra integral está dedicada a dos personas: al guitarrista Mario Jaime a quien anteriormente le había dedicado los dos últimos estudios de la serie, que en ese entonces eran Preludio y Fuga; y a mi padre, el Ing. Sergio Palafox Ramírez, en reconocimiento y gratitud por el apoyo moral y económico que siempre me ha brindado y que entre otras muchas cosas me permitió concluir la Licenciatura en Guitarra.

Tema con Variaciones

Estudio I (tema)

Armónicos Artificiales

♩ = 60

f

rit.

attacca

* armónico natural

Estudio II

Ornamentos

♩ = 60

First musical staff in 3/4 time. Dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *p*. Includes fingerings (1, 4, 2, 3, 2, 3, 2, 1, 3) and a triplet of eighth notes.

Second musical staff in 3/4 time. Dynamics: *mf*, *p*, *f*. Includes fingerings (4, 2, 1, 3, 0, 2, 3, 2) and a triplet of eighth notes.

Third musical staff in 3/4 time. Dynamics: *p*. Includes fingerings (1, 4, 3, 1, 1, 4, 0, 1, 3, 1, 4) and a circled number 6 below the staff.

Fourth musical staff in 3/4 time. Dynamics: *mf*, *mp rit.*, *p*, *mf*, *mp*, *attacca*. Includes fingerings (2, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 1) and a circled number 5 above the staff.

Estudio III

Acordes Arpegiados

♩ = 72

mf *f* 1/2 C IV

f *mp* C I

sulla tastiera, e poco a poco verso la posizione normale

p C VI C IV

f *mf* *poco rit.* 1/2 C I *attacca*

Estudio IV

Ligados ascendentes

♩ = 69 *rubato*

a m i a i *rit.*

mf *f*

a tempo *rit.*

mf *p*

a tempo

a m CIV ----- *a* ClI ----- *a m*

pp

rit. *1/2 ClI* -----

mp *f* *mf* *mp* *pp*

Estudio V

Arpeggios Descendentes

$\text{♩} = 54$ a m i m i m i m i m i m i a

lasciar vibrare C I ----- 1/2 CV -----

mf

m a i p a m i

i m a m i m a m i p a m i

C III ----- 1/2 C IV

f

a m i 1/2 C II ----- m i a

$\text{♩} = 50$ i m m i m a m i

mf

i m i m

mp *attacca*

Estudio VI

Articulación

$\text{♩} = 80$

mf

a m *a i a m a m i* *1/2 CIV*

rit. *p* *acc.* *a i m*

mp cresc.

a tempo

f cresc.

ff *mf*

attacca

XXIV

Estudio VIII

Trémolo

♩ = 60 p a m i p a m i

mf

simile C III

p mp mf

C I 1/2 C I

f mp mf

rit. *a tempo*

p mp

1/2 C II

p f

molto rit.

p mp

Estudio IX

Acordes Plaqué

♩ = 40

f *mp*

f

f

poco rit.

attacca

Estudio X

Rasgueos, Cejillas y Ligados descendentes

$\text{♩} = 80$ *mf cresc.*

mp cresc.

f mp cresc.

mp cresc.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of music. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 80 and a dynamic of *mf cresc.* Above the staff, there are rhythmic markings: 'i p a i p p i' with a '3' above the first 'i', followed by 'i p i l p i' and 'i i i i'. The music features descending triplets and pairs of notes, some with accents (>). The second system continues with similar patterns and includes a '3' above a triplet. The third system includes chordal markings: 'CIV', 'CII' with a '3' above it, '1/2 CIV', and 'CIV' with a '3' above it. The dynamic is marked *f mp cresc.* The fourth system features a '3' above a triplet and a 'CII' marking above a chord. The fifth system starts with a '3' above a triplet and a 'CII' marking above a chord, with a dynamic of *mp cresc.* throughout.

1/2 C II 1/2 C I C I 3 C II C III

C III C VII

ff

1/2 C I C I

p cresc.

C II C I 1/2 C II

3 3 1/2 C II 1/2 C IV

“Trío Semitonal”

Preludio

Allegro Guapachoso

Trío de flauta, clarinete y violonchelo.

Obra asignada a un ensamble mixto, está escrita en una forma clásica de preludio y *allegro*. Escogí este tipo de ensamble con el propósito de conocer y amalgamar distintas familias de instrumentos (alientos y cuerdas).

Los temas musicales de los dos movimientos se presentan, en el preludio con una textura polifónica donde el cromatismo es preponderante:

Textura polifónica

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet/Bassoon (Cl. Bb), and Violoncello (Vcl.). The score is in 4/4 time and consists of three measures. The Flute part starts with a half note G4 (with a flat), followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The Clarinet/Bassoon part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The Violoncello part starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4. The score is written in a polyphonic texture with chromaticism.

Después hay un contraste con el Allegro Guapachoso por el empleo de sincopas y contratiempos; tiene un aire popular en cuanto a que evoca ritmos folklóricos:

Contraste rítmico en octavas

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet/Bassoon (Cl. Bb), and Violoncello (Vcl.). The score is in 4/4 time and consists of four measures. The Flute part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The Clarinet/Bassoon part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The Violoncello part starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4. The score is written in a rhythmic contrast in octaves.

Preludio

Su forma es binaria y su estructura es:

A A' B B'

En A el tema lo expone la flauta con acompañamiento del clarinete y el violonchelo. En A', el clarinete toma el tema variado y realiza el papel principal. En la parte B se desarrolla un contrapunto a tres voces en el que la flauta y el clarinete hacen una transición de los registros medios a los graves, para dar pie al violonchelo a llevar la parte principal en B'.

Este movimiento tiene una textura sobre todo armónica-contrapuntística que contrasta con el tema del Allegro Guapachoso, que es rítmico-melódico-armónico.

Allegro Guapachoso

Tiene una estructura:

A B A' C B' A'' Coda.

La sección A es un dúo de clarinete con violonchelo donde se expone el tema doblado en octavas. La parte B es una melodía en el clarinete acompañado por el violonchelo. En A' se reexpone el tema en trío triplicado en octavas y transportado una quinta arriba. En C hay un cambio de *tempo* (más lento) y la flauta lleva la parte principal. Al pasar a B' se restablece el *tempo* original y con los tres instrumentos se desarrolla un *fugato*, en el cual el tema se presenta variado melódicamente pero conservando su propuesta rítmica. La segunda reexposición es A''; en ella se presenta otra vez el tema triplicado en octavas, en el tono original el cual desemboca en la *Coda*.

Durante el tiempo en que compuse esta obra se juntaron dos motivaciones, una exterior y otra interior: la primera era cumplir con los objetivos de la materia de composición, en la cual se me sugirió que experimentara con diferentes familias de instrumentos; la otra inquietud que tenía estaba enfocada hacia la música popular; por ello comencé a familiarizarme con diferentes ritmos latinos; los que me llamaron más la atención fueron el

son cubano y el tango; incluso, tuve la suerte de participar en el grupo Tango Nuevo. Esto influyó fuertemente en mi producción y en muchas de las ideas que usé en el Trío Semitonal y en diversas piezas que compuse para otros instrumentos.

10

Musical score for measures 10-12. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 10 features a triplet of eighth notes in the Treble staff and a half note in the Bass staff, both marked *mp*. Measure 11 features a half note in the Treble staff and a half note in the Bass staff, both marked *mf*. Measure 12 features a half note in the Treble staff and a half note in the Bass staff, both marked *mf*. The dynamic markings *mp* and *mf* are indicated by wedges that increase in length across the measures.

13

Musical score for measures 13-15. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 13 features a half note in the Treble staff and a half note in the Bass staff. Measure 14 features a half note in the Treble staff and a half note in the Bass staff. Measure 15 features a half note in the Treble staff and a half note in the Bass staff. The dynamic markings *mp* and *mf* are indicated by wedges that increase in length across the measures.

più mosso ♩ = 66

16

Musical score for measures 16-18. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 16 features a half note in the Treble staff and a half note in the Bass staff, both marked *f*. Measure 17 features a half note in the Treble staff and a half note in the Bass staff, both marked *f dim.*. Measure 18 features a half note in the Treble staff and a half note in the Bass staff, both marked *f dim.*. The dynamic markings *f* and *dim.* are indicated by wedges that decrease in length across the measures.

19

mf \rightarrow *mp*

mf *mp* *p*

mf *mp* *p f*

a tempo

22

mf

mf

mf

25

f

f

f

mp

mp

mp *attacca*

Allegro Guapachoso

♩ = 168

Cl. *f*

Vlc. *f*

33

37

mf

mf

41

45

f

f

49 *mp* *cresc.*

53 *mf* *cresc.*

56 *f* *dim.*

59 *mf* *dim.*

62 *molto rit.* *p*

* Apenas perceptible

a tempo

66

Fl. *f*

Cl. *f*

Vlc. *f*

69

73

più lento ♩=120

Musical score for measures 77-80. The score is in 4/4 time and consists of three staves. The first staff (treble clef) starts at measure 77 with a dynamic of *mp*. The second staff (treble clef) starts at measure 77 with a dynamic of *p*. The third staff (bass clef) starts at measure 77 with a dynamic of *p*. Measure 78 has a dynamic of *pp*. Measure 79 has a dynamic of *p*. Measure 80 has a dynamic of *pp*. The bass staff includes glissando markings (*gliss.*) in measures 78 and 80.

Musical score for measures 81-84. The score is in 4/4 time and consists of three staves. The first staff (treble clef) starts at measure 81 with a dynamic of *p*. The second staff (treble clef) starts at measure 81 with a dynamic of *mf*. The third staff (bass clef) starts at measure 81 with a dynamic of *p*. Measure 82 has a dynamic of *mp*. Measure 83 has a dynamic of *mf*. Measure 84 has a dynamic of *mp*. The bass staff includes a glissando marking (*gliss.*) in measure 84.

Musical score for measures 85-88. The score is in 4/4 time and consists of three staves. The first staff (treble clef) starts at measure 85 with a dynamic of *mf*. The second staff (treble clef) starts at measure 85 with a dynamic of *mf*. The third staff (bass clef) starts at measure 85 with a dynamic of *mf*. Measure 86 has a dynamic of *mp*. Measure 87 has a dynamic of *mf*. Measure 88 has a dynamic of *mf*. The bass staff includes a glissando marking (*gliss.*) in measure 87.

più mosso ♩.138

mp *mf*

accel. poco a poco

mp cresc. *mf cresc.*

a tempo

f

101

f

104

mf

f

mf

107

mp

111

mp *cresc.*

p *cresc.*

mp *cresc.*

115

mf

mp

mf

118

f

mf

f

mf

mf

121

dim.

dim.

dim.

125

p

pp

p

ff

ff

ff

129

133

Musical score for measures 133-136. The score is written for three staves (treble, middle, and bass clefs). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The music is marked with accents and slurs.

137

Musical score for measures 137-141. The score is written for three staves. Measures 137-140 contain dense sixteenth-note passages. Measure 141 features a whole note chord with a trill (tr) over the top note. The bass line includes glissando (gliss.) markings. The key signature has one flat.

142

Musical score for measures 142-145. The score is written for three staves. Measures 142-144 contain rhythmic patterns with accents. Measure 145 features a whole note chord with a piano-piano (pp) dynamic marking. The bass line also has a pp marking. The key signature has one flat.

“Suite Chiquitica”

Preludio

Baile

Divertimento

Impromptu

Canción

Final

Quinteto de alientos para flauta, oboe, clarinete, corno francés y fagot.

El discurso de esta obra se centra en varias posibilidades de combinación tímbrica de los instrumentos que integran el quinteto de alientos: la densidad del *tutti*, dos dúos y un solo de clarinete en la parte central. Las mezclas sonoras de los dos dúos fueron concebidas dentro de las posibilidades que ofrece el ensamble con instrumentos que comparten un registro común y son contrastantes en sus timbres.

El lenguaje armónico empleado no es pretencioso. Predomina el cromatismo, con armonía combinada de terceras, segundas, quintas e inversiones. El carácter de esta obra tiene cierto aire popular con muchos tintes polifónicos. Se construyó tomando en cuenta el que hubiera ambientes o aires contrastantes entre las piezas por medio de diferentes velocidades y tipos de compás, alternando lo lento con lo rápido.

La obra se compone de seis piezas diversas donde se presentan los instrumentos de la siguiente manera:

En Quinteto: Preludio, Baile y Final

Dúos: Divertimento (flauta-oboe) y Canción (corno-fagot)

Solo: Impromptu (clarinete)

Preludio

Comienza con una armonía constituida por 5as. Se suceden distintas frases donde por lo general un instrumento toma el rol principal. Esta pieza se divide en dos partes, señalando el cambio por medio de la indicación *piu mosso*. A su vez cada parte se subdivide en dos frases. En la primera parte cantan más los instrumentos agudos, en la segunda los graves y

Primera Variación



La parte B es un puente donde el fagot lleva la parte más sobresaliente; la flauta y el clarinete lo acompañan de manera casi independiente.

La diferencia de A y A' es que en esta última el tema se presenta una cuarta arriba y sólo una vez por el oboe.

La sección C es un fragmento basado en el tema principal, donde primero destaca el corno francés:

Segunda Variación



Le sigue la flauta con el clarinete y luego la flauta con el oboe.

La *Coda* es una variante del tema A pero con la participación de todos los instrumentos del quinteto.

Divertimento

Protagonizado por un dúo de flauta y oboe, la característica general de esta pieza es un *accelerando* perpetuo que conduce hacia el clímax. El juego polifónico es un diálogo en el que traté de evocar una vivencia de espontaneidad, de recrear un momento lúdico con casualidades sonoras muy placenteras.

La forma es ternaria y su estructura es:

Introducción A B A' *Coda*

Después de cuatro compases de introducción, se presenta el tema con una textura contrapuntística (A); la flauta siempre es acompañada por el oboe.

La letra B es el desarrollo propiamente.

Posterior al *ritardando molto* se reexpone la parte A pero a la 5ª superior.

La *Coda* es una variante de la introducción pero con un carácter conclusivo.

Impromptu

Forma la parte central de la *suite* y es prácticamente un solo de clarinete. Los demás instrumentos sirven únicamente de disparadores rítmicos. Como su nombre lo propone, el aire de esta pieza debe ser tocado con un carácter improvisatorio; el clarinete como solista asume una doble función con una melodía y acompañamiento sugeridos; no hay unidad de compás y son las figuras y los patrones rítmicos su motor expresivo. Aunque no tiene asignado el *tempo* más rápido de la suite, es la pieza que posee la mayor actividad rítmica.

La forma de esta pieza también es ternaria y su estructura es:

A B A' Coda

En la sección A y A' participan los cinco instrumentos; salvo el clarinete (que siempre está tocando) los demás instrumentos sólo forman tres y cuatro acordes muy cortos separados por grandes silencios funcionando como disparadores rítmicos:

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Cor Anglais in F (Cor. F), and Bassoon (Fg.). The score is written in a single system with five staves. The Flute, Oboe, Cor Anglais, and Bassoon parts consist of short, rhythmic chords followed by long rests, serving as rhythmic triggers. The Clarinet in B-flat part is more active, featuring a complex, rhythmic melody throughout the section. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Estas secciones se diferencian entre sí por el cambio de armonía de un acorde y el acorde extra en A' que le da unión con la *Coda*.

conclusión de la pieza. El fagot pasa al plano de acompañante con valores de notas muy largos y regulares.

Final

Esta última pieza es en *tutti* y es el retorno al aire rítmico de danza de la *suite*. La exposición del tema se hace dentro de un *fugato* en el cual el fagot no toca el tema; en su lugar, desarrolla una melodía que prepara la entrada del corno francés. En general todos los instrumentos participan con una parte principal (temática o libre) y en las texturas contrapuntísticas van destacando dos o tres voces según el caso.

Su forma es un rondó y su estructura puede enmarcarse en:

A B A' C Coda (A'')

En la letra A el tema se presenta en el oboe, luego en la flauta a la quinta superior y finalmente el clarinete lo reexpone en el tono original:

Tema

Fl., Cl., Ob. y Cor.



La parte B es una sección a cargo del fagot:

The image shows a four-staff musical score for section B. The top three staves are for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet/Bassoon (Cl. Bb). The bottom staff is for Bassoon (Fg.). The time signature is 3/4. The Flute part features long, sustained notes with slurs. The Oboe part has a similar melodic line. The Clarinet/Bassoon part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Bassoon part has a more active, rhythmic line. The score includes dynamic markings like *pp* and *p*, and a rehearsal mark '43'.

En la A' se reexpone el tema con el corno francés a una segunda mayor arriba del tono original y sólo se toca una vez.

El segundo divertimento es la letra C. En él, la flauta realiza una pequeña *cadenza* que marca el clímax.

En A'' la reexposición del tema se presenta triplicada en octavas, en el tono original, y lo realizan el clarinete, el corno y el fagot:

Variación temática

The image shows a musical score for a five-piece woodwind ensemble. The title is "Variación temática". The score is written for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet/Bassoon (Cl. Bb), Horn (Cor. F), and Bassoon (Fg.). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The Flute and Oboe parts are marked with a fermata and the instruction "(sotto voce)". The Flute part features a melodic line with a fermata on the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Oboe part mirrors the Flute's melody. The Clarinet/Bassoon, Horn, and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The Bassoon part is in the bass clef.

Las variantes melódico-rítmicas le dan un sentido conclusivo al tema para transformarlo en la *Coda* de la obra.

En esta pieza continuó mi acercamiento a otros instrumentos. Elegí este ensamble para aprovechar la oportunidad que brinda el Quinteto de Alientos de la Escuela Nacional de Música al dar asesorías sobre cada instrumento y también para poder escuchar la ejecución pública de la obra con su apoyo.

Suite Chiquitica

Preludio

Esteban Palafox

$\text{♩} = 50$

Flauta

Oboe

Clarinete Bb

Corno F

Fagot

pp *p* *pp* *p* *mp* *p* *mp* *mf* *pp*

pp *p* *pp* *p* *mp* *p* *mp* *mf* *pp*

pp *p* *pp* *p* *mp* *p* *mp* *mf* *pp*

pp *p* *pp* *p* *mp* *p* *mp* *mf* *pp*

pp *p* *pp* *p* *mp* *p* *mp* *mf* *pp*

(solo voce)

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fg.

mf *f* *mf* *f* *ff* *f* *ff* *ppp*

ff *ppp*

mf *f* *mf* *f* *ff* *f* *ff* *ppp*

mp *mf* *mp* *mf* *f* *mf* *f* *ppp*

mf *f* *mf* *f* *ff* *f* *ff* *ppp*

più mosso $\text{♩} = 60$

16 *(sotto voce)*

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *mf*

Cl. *f* *mf*

Cor. *f* *mp*

Fg. *ff* *mf*

rit.

22 *(sotto voce)*

Fl. *f* *mf* *ff* *f* *ff* *ppp*

Ob. *mp* *ff* *f* *ff* *ppp*

Cl. *mp* *ff* *f* *ff* *ppp*

Cor. *p* *ff* *mf* *ff* *ppp*

Fg. *f* *mf* *ppp*

attacca

II - Baile

Esteban Palafox

♩ = 160

Cl. (3/4 + 2/4)

Fg. *mf*

Cl. *f*

Fl. *f* (sotto voce)

Cl. *mf*

Fg.

Fl. *tr*

Fl. *mp* (sotto voce) *pp*

Cl. *mp* *pp*

Fg. *f*

Fl. *mp* *pp*

Cl. *f*

Fg. (sotto voce) *p*

16

Fl.

Cl.

Fg.

(,)

19

Fl.

Cl.

Fg.

f

(sotto voce)

mp

22

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

(sotto voce)

mf

f

mf

mp

mf

25

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fg.

poco rit.

mp

mp

mp

f

mp

a tempo

28 *(sotto voce)*

Ob.
Cor.
Fg.

31

Ob.
Cor.
Fg.

34

Fl. *mf*
Ob. *mf*
Cor. *(sotto voce)*
Fg. *(sotto voce)*

cresc.

37

Fl. *f*
Ob. *mf*
Cl. *f*
Cor. *(sotto voce)* *mp*
Fg. *mf*

FL. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff* (*sotto voce*)

Cor. *f*

Fg. *ff*

FL. ⁴³ (*sotto voce*)

Ob. (*sotto voce*)

Cl.

Cor.

Fg.

fp

fp

fp

FL.

Ob. *cresc.*

Cl.

Cor. *cresc.*

Fg. *cresc.*

ff

f

ff

III - Divertimento

Esteban Palafox

$\text{♩} = 40$

FL. *ppp cresc.*

Ob. *ppp cresc.*

FL. *mf*

Ob. *mp* *(sotto voce)*

FL. *più mosso (sotto voce)* *p* *cresc.*

Ob. *f* *dim.*

FL. *più mosso* *f*

Ob. *(sotto voce)* *mf*

FL. *più mosso*

Ob.

Fl. *pia mosso*

Ob. *f* *cresc.*

Fl. *rit. molto*

Ob. *ff* *dim.* *mf*

Fl. *tempo primo*

Ob. *(sotto voce)* *mp*

Fl. *33 (sotto voce)* *mp* *f*

Ob. *f* *mf*

Fl. *tr (rápido)* *mf* *dim.*

Ob. *tr (rápido)* *mp* *dim.*

Fl. *rit.* *p* *PP* *PPP*

Ob. *p* *PP* *PPP*

IV- Impromptu

Esteban Palafox

♩ = 92

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. ** sempre f*

Cor. *mf*

Fg. *f*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl.

Cor.

Fg. *ff*

Fl. *fff*

Ob. *fff*

Cl.

Cor.

Fg. *fff*

* Las alteraciones afectan solamente a las notas del grupo donde aparecen

Cl. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Cl. *trill* *fff* *f* *mf* *più lento* *J.60* *accel. poco a poco*

Cl. *mf*

Cl. *mf*

Cl. *mf*

Cl. *mf*

Cl. *mf*

Cl. *mf* *dim.* *mp*

Fl. *a tempo* *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Cor. *mf*

Fg. *f*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *v*

Cor. *f*

Fg. *ff*

Fl.

Ob.

Cl. *v*

Cor.

Fg.

Fl. *sp* *cresc.* *ff* *fff*

Ob. *sp* *cresc.* *a piacere* *ff* *fff*

Cl. *cresc.* *6* *ff* *fff*

Cor. *sp* *cresc.* *f* *ff*

Fg. *sp* *cresc.* *ff* *fff*

V - Canción

Esteban Palafox

$\text{♩} = 60$

Cor. *pp* *mp* *cresc.* *mf* *f* *poco rit.*

Cor. *a tempo* *p* *f* *p* *mp* *f* *p* *mp* *f* *mf* *f* *poco rit.* *a tempo* *tr* *mp*

Cor. *poco più mosso* *(sotto voce)*

Fg. *f*

Cor. *16* *rit.* *cresc. molto* *(sotto voce)*

Fg. *poco cresc.*

Cor. *20* *a tempo* *ff* *p* *f*

Fg. *ff* *mp* *mp*

Cor. *24* *mf*

Fg. *b₀* *b₁* *mp*

Cor. *26* *poco a poco rit.* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *rit. molto* *p* *PPP*

Fg. *mp* *p*

VI - Final

Esteban Palafox

♩ = 120

Ob. *legato molto*
f

Fl. *legato molto*
f

Ob. *(sotto voce)*
dim. molto *mp*

Fl. *10*

Ob. *10*

Fl. *15* *(sotto voce)*
dim. molto *mp*

Ob. *15*

Cl. *legato molto*
f

Fl. *20*

Ob. *20*

Cl. *20*

25

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *dim. molto* *pp* (*sotto voce*)

Fg. *legato molto* *f*

31

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

37

Fl. *cresc.* *p* *mp* *mf*

Ob. *cresc.* *p* *mp* *mf*

Cl. *cresc.* *p* *mp* *mf*

Fg. *cresc.* *ff*

43

Fl. *f cresc.*

Ob.

Cl.

Fg. *(sotto voce)*
mf

46

Fl. *ff dim.*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Cor. *legato molto*
ff

Fg. *mf*

(sotto voce)
mp

53

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fg.

dim. molto

58

Fl. *mf*

Ob. *ff*

Cl. *mf*
(sotto voce)

Cor. *mp*

Fg. *mf*

63

Fl.

Ob.

Cl. *ff*

Cor.

Fg.

68

Fl. *cresc.*

Ob. *fff*
(sotto voce)

Cl. (sotto voce)

Cor. *cresc. poco a poco*

Fg. *cresc. poco a poco*

rit. $\text{♩} = 100$ rit. molto $\text{♩} = 60$

Fl. *dim.*

Ob. *ff dim.*

Cl. *ff dim.*

Cor. *f dim.*

Fg. *ff dim.*

$\text{♩} = 132$ con moto

Fl. *mf* *f* (sollo voce)

Ob. *mf* *f* (sollo voce)

Cl. *mf* *f*

Cor. *mp* *mf*

Fg. *mf* *f*

84 *tr*

“Frankenstein”

Noche Siniestra

It's Alive!!

Movimiento de Cuello

Caminata Nocturna

Primer Sentimiento

Deseo Mortal

Solo de corno francés

Esta pieza es una exploración de recursos de uno de los instrumentos que más me llamó la atención de la familia de los metales. El uso de los armónicos naturales del corno fue el punto medular a tratar, sobre todo en la primera parte. Se aprovecharon las posiciones pedal de manera que, por medio de la ejecución de sus armónicos en forma de arpeggio, se sugirieran motivos melódicos o finales de frase. La técnica trata de evitar la articulación de las notas que se generan en una posición, de manera que se genere una sucesión de armónicos; digamos, un efecto de *glissando* controlado de armónicos.

La estructura general de la pieza está dividida básicamente en dos partes. La primera se llama Noche Siniestra y es un prelude de carácter muy relajado en cuyo inicio se usan notas muy largas. A éstas, poco a poco se les integran valores más pequeños que marcan la transición a la parte siguiente. Descubriendo las notas que cada posición pedal del instrumento puede generar, se tomaron diversas disposiciones melódicas, inversiones de acordes, en sentido ascendente y descendente, aplicándoles variantes rítmicas, etc., para llegar a formar eventos sonoros, en los que también se integraron notas ajenas o propias a la posición pedal que genera los armónicos:

Glissando de armónicos en posición pedal



Se puede decir que las series de armónicos sugieren la forma de las frases o inducen a tomar una dirección determinada. El pulso se mantiene inamovible y sólo ocasionalmente hay cambios de compás.

La segunda parte comienza con *It's Alive* y está basada en un juego rítmico de sincopas y contratiempos que comienzan en la región grave del instrumento. La melodía queda sugerida mediante ataques cortos y fuertes en el registro agudo. El pulso se encuentra en un *accelerando* muy sutil que se desarrolla a medida que van cambiando los aires de la sección. Después de un cambio repentino a un *tempo lento y cantabile* comienza un segundo *accelerando* y *crescendo* más pronunciado que el anterior que dirige la obra hacia el final climático. Traté de lograr, en la medida de lo posible, que el corno francés siempre tuviera la función doble de melodía con acompañamiento. La melodía se diferencia consistentemente del acompañamiento por estar sugerida con valores cortos y en ataques fuertes en el registro agudo; la parte grave del corno, aunque tiene una función rítmica, siempre trabaja con un bajo y una voz media con el fin de ayudar un poco a definir la armonía.

Función melódica-armónica-rítmica



La pieza la construí en forma programática basándome en la obra “Frankenstein” de Mary Shelley. Traté de emular varios ambientes y estados psicológicos que me llamaron la atención en la novela.

La Noche Siniestra es de una textura musical sin una melodía, ni una rítmica y armonía definidas; es casi una improvisación aleatoria escrita; esto sirvió para crear un fondo de suspenso, vaguedad, inquietud, expectación, etc. El aire misterioso sugiere un estado de incertidumbre que trata de producir miedo a lo inhóspito, al cambio, al estar frente a algo que siempre ha estado oculto.

A partir de *It's Alive* la obra es más descriptiva. En la trama el monstruo ha cobrado vida. Este suceso es provocado por una transición de eventos físicos que van desde los primeros

latidos del corazón, la posibilidad de articulación del cuello y de las extremidades, hasta lograr el acto más complejo que es el poder caminar.

La segunda sección del segundo movimiento está enfocada a evocar lo psicológico. Esta criatura, no sólo es el resultado de un experimento que se sale de control, es una creación perfectamente humana e inteligente, que también está dotada de sentimientos. Malas experiencias generaron en este ser el adoptar una reacción violenta ante la vida, en la que hay comprensión, perdón y otras virtudes, pero que también tiene rencor, celos y deseo de venganza, como lo pudiera experimentar cualquiera de nosotros.

Esta obra esta dedicada a Elizabeth Segura en gratitud por el apoyo y ánimo que puso para poder presentarla en vivo.

Frankenstein

a Elizabeth Segura

Esteban Palafox

I - Noche Siniestra

♩ = 60 Misterioso

Corno F

pp *mf* *p* *pp*

I-Bb I-F III-Bb

mp *f* *mp* *mf* *poco cresc.*

IV-F

f *mp* *mf* *p*

II-Bb III-Bb

mf *p* *mf* *p* *f*

III-Bb

mp *f* *mf*

IV-Bb

accel. *rit. poco a poco*

mf *cresc.*

ff *p*

tr

II-It's Alive!!!

♩ = 94

VI-F

accel. siempre muy poco a poco

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a tempo marking of ♩ = 94 and a dynamic marking of *mp*. The second staff includes a tempo change to ♩ = 98. The third staff features dynamic markings of *ff* and *mp*. The fourth staff continues with *ff* and *mp*. The fifth staff has *ff* and *mp* markings. The sixth staff includes a tempo change to ♩ = 100 and dynamic markings of *ff*, *mp*, *mp ff*, and *mp*. The seventh staff has a tempo change to ♩ = 105 and the instruction *-Movimiento de cuello-*, with dynamic markings of *ff* and *mf*. The eighth staff concludes the piece.

mf dim.

$\text{♩} = 110$ *Caminata Nocturna-* II-F

mp II-F $\text{♩} = 120$

ff mp ff mp ff mp

ff mp ff mp ff mp ff *molto rit.*

III-Bb $\text{♩} = 70$ -Primer sentimiento-

p mf

II-F III-F

$\text{♩} = 88$ *poco rall.*

mp cresc. f

$\text{♩} = 100$ *accel. siempre muy poco a poco*

mp *cresc.* *mf*

Detailed description: This block contains the first system of musical notation, spanning measures 100 to 110. It features a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked as quarter note = 100. The instruction 'accel. siempre muy poco a poco' is written above the staff. The dynamics are marked as mezzo-piano (mp) with a crescendo hairpin, and mezzo-forte (mf). The music consists of a melodic line in the upper voice and a more rhythmic bass line.

$\text{♩} = 110$ -Desco Mortal-

Detailed description: This block contains the second system of musical notation, spanning measures 110 to 120. The tempo is marked as quarter note = 110. The title '-Desco Mortal-' is written above the staff. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns as the previous system.

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

Detailed description: This block contains the third system of musical notation, spanning measures 120 to 130. The dynamics are marked as forte (f) and mezzo-forte (mf) in an alternating pattern. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

$\text{♩} = 120$

f

Detailed description: This block contains the fourth system of musical notation, spanning measures 130 to 140. The tempo is marked as quarter note = 120. The dynamic is marked as forte (f). The music continues with a steady rhythmic flow.

ff *IV-F* *accel. muy poco a poco*

Detailed description: This block contains the fifth system of musical notation, spanning measures 140 to 150. The dynamic is marked as fortissimo (ff). A box labeled 'IV-F' is placed above a specific passage. The instruction 'accel. muy poco a poco' is written above the staff.

$\text{♩} = 124$

fff *f* *fff*

Detailed description: This block contains the sixth system of musical notation, spanning measures 150 to 160. The tempo is marked as quarter note = 124. The dynamics are marked as fortississimo (fff) and forte (f). The music features a complex rhythmic pattern.

$\text{♩} = 126$ *cediendo poco*

f *fff* *fff* *fff*

Detailed description: This block contains the seventh system of musical notation, spanning measures 160 to 170. The tempo is marked as quarter note = 126. The instruction 'cediendo poco' is written above the staff. The dynamics are marked as forte (f) and fortississimo (fff). Boxes labeled 'II-F' and 'I-F' are placed above specific passages.

a tempo *deciso*

f *fff*

Detailed description: This block contains the eighth system of musical notation, spanning measures 170 to 180. The tempo is marked as 'a tempo' and 'deciso'. The dynamics are marked as forte (f) and fortississimo (fff). The music concludes with a final cadence.

“Caníbales Mecánicos”

Grabación electroacústica.

Primera pieza electroacústica de mi producción, cuyo objetivo fue trabajar en transformaciones tímbricas.

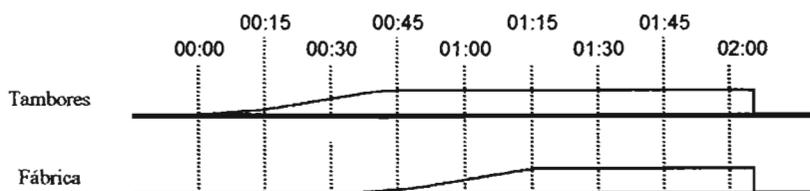
Partiendo de sonidos tomados del sintetizador, se establecieron patrones rítmicos y mediante imitaciones también rítmicas, cambios de dinámica y empalmes sonoros, los sonidos se fueron amalgamando y cambiando de manera muy sutil, para crear a través de los timbres, dos texturas o ambientes totalmente contrastantes.

La obra consta de 6 elementos sonoros:

- | | | |
|-------------|-------------------|-----------|
| 1. Tambores | 3. Cocos | 5. Sirena |
| 2. Fábrica | 4. Golpe de Metal | 6. Rayos |

Los efectos de tambores y cocos se distribuyeron en el teclado y permanecieron con su sonoridad original. Los efectos de fábrica y metal fueron rediseñados y fueron la conclusión de la transición de los dos anteriores, respectivamente. El efecto de fábrica es la combinación de tres sonidos que, dispuestos en determinada forma en el teclado del sintetizador, coinciden con las teclas donde fueron asignados los sonidos del efecto de tambores, de manera que, al grabarse la secuencia de estos últimos y emplearla en los sonidos de fábrica, el ataque y precisión rítmica se mantienen perfectamente iguales. Al empalmar los sonidos, con incremento de volúmenes desfasados se logró una transformación tímbrica muy sutil:

Transformación tímbrica con volumen



Al golpe de metal se le añadió un efecto de reverberación para simular el sonido que viaja en un espacio muy amplio (simulando la nave de una fábrica) y que contrasta con la

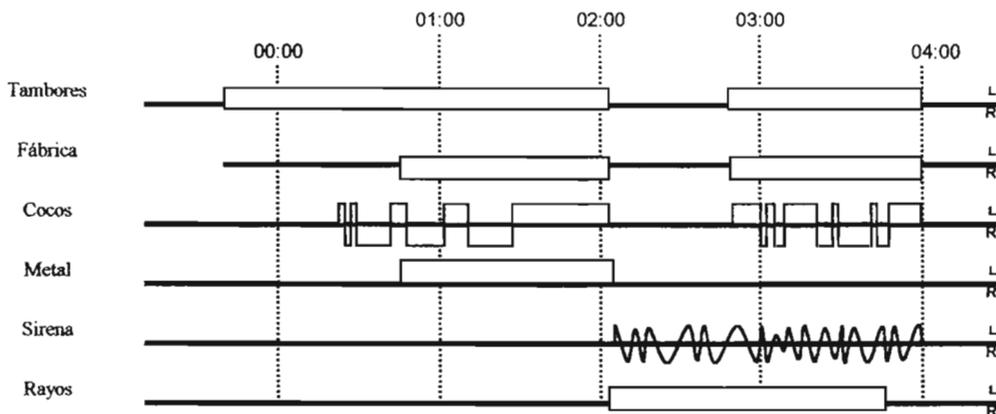
sonoridad producida por los cocos que le preceden. La transformación de estos últimos se lleva a cabo mediante la imitación rítmica en el punto de transición usando *fade-in* en el metal y *fade-out* en los cocos. Al igual que los efectos anteriores, el ataque y la precisión rítmica en el punto de transición se conservan igual debido a que se copió la secuencia de los cocos y solamente se le cambió el timbre.

El efecto de sirena también fue rediseñado pero no fue transformado en otro timbre, sino que se presenta en diferentes versiones según los parámetros electrónicos que se le alteraron. Este efecto fue el que más se deformó; sólo aparece tal cual es en los últimos segundos de la obra. Lo que se modificó en este sonido fue la frecuencia de onda. Al principio se le dio un tiempo muy largo, que sumado a la utilización del registro grave y a la rítmica, da una sensación de pesadez. En la reexposición, de manera contraria y con el fin de contrastarlo, se modificó con un tiempo muy breve y se usó en los registros agudos con figuras rítmicas más activas.

El sonido de rayos está procesado con un *delay*. Aparece en forma de *clusters*, de tal forma que se le fueron añadiendo y quitando sonidos de distintas frecuencias indistintamente, pero procurando que siempre hubiera varios sonidos simultáneos.

En la obra se utilizó también el recurso de *paneo*. El *paneo* de los tambores, fábrica y rayos permanece estático y se diferencian por estar uno dirigido principalmente al lado derecho y los otros dos al izquierdo. El metal se encuentra totalmente del lado izquierdo. Los cocos, aunque su *paneo* es aleatorio, se inclinan más al lado derecho. La sirena es el sonido donde más azarosa y rápidamente se cambia.

Esquema gráfico de *paneo*



La estructura de la pieza es A, A', B, A'', *Coda*.

En la sección A se exponen los sonidos de tambores y de cocos, que se van fundiendo con los sonidos de fábrica y golpe de metal respectivamente. En esta parte y la siguiente los tambores y la fábrica desarrollan una repleción rítmica muy paulatina .

Después se pasa a la A' donde se oye claramente la amalgama de los tambores y la fábrica; el metal, por otro lado, desarrolla una especie de improvisación que viene a ser la consecuencia de lo que estaban haciendo los cocos en la sección anterior.

La parte B es un contraste abrupto marcado por una menor saturación rítmica y tímbrica así como por un cambio de pulso. Aquí se expone el sonido de sirena en primer plano en frecuencias bajas y los rayos comienzan a sonar muy sutilmente como fondo.

En A'' se retoman el pulso original, los patrones rítmicos y los timbres que se presentaron en las secciones anteriores a excepción del metal; la sirena se presenta ahora en frecuencias altas y con una velocidad mucho mayor. A medida que se acerca el final, los tambores y la fábrica disminuyen la saturación en proceso inverso al del principio, quedando solamente un sonido de cada efecto.

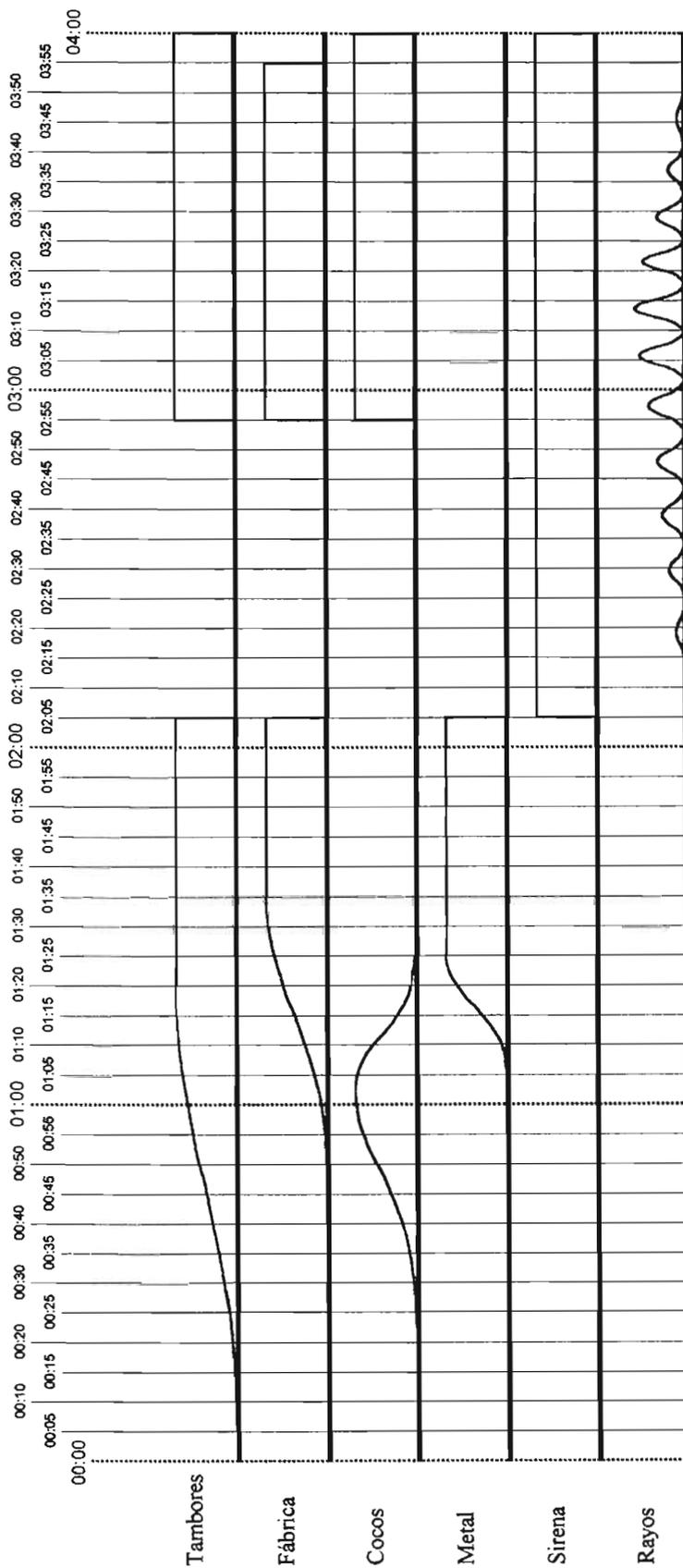
En la coda, con la ayuda de las gráficas en la computadora, se logró un juego de precisión rítmica mediante figuras aleatorias que se sincronizaron perfectamente con los sonidos de sirena y de tambores.

Desde el punto de vista programático he querido plasmar, de forma abstracta, la integración de una cultura étnica con la civilización. Los sonidos del principio pudieran sonarnos más autóctonos, pero poco a poco pasan a formar parte de un entorno donde las máquinas justifican la labor y trabajo del individuo, en este caso una fábrica. En la segunda parte se recrea un descanso donde trato de simular una conversación entre dos personas, misma que se ve interrumpida por la vuelta de la máquina, que poco a poco los absorbe y va coartándolos hasta callarlo todo.

Caníbales Mecánicos

Esquema gráfico de volumen

Esteban Palafox



“Vuelta a la Realidad”

Grabación electroacústica con percusiones.

En esta obra se combina una grabación electroacústica con la improvisación de un percusionista. Se divide en dos secciones: la primera es de un aire muy relajado que evoluciona mediante un gran *crescendo*. El intérprete comienza a tocar (ver orden instrumental en los lineamientos del intérprete, más adelante) haciendo uso de silencios largos; a medida que se integra la grabación, se intensifica la saturación rítmica para llegar a un *fortissimo*, que es el clímax. A partir de aquí comienza la segunda parte, que es mucho más corta y retorna al carácter del principio de la obra por medio de un *diminuendo*.

La parte electroacústica se llevó a cabo con tres efectos, haciendo uso de los parámetros de frecuencia, intensidad y velocidad.

1. Teléfonos. La sonoridad del teléfono se ajustó al teclado por frecuencias (teclas de sonidos agudos con teléfonos de frecuencias más altas y viceversa). Se tocaron dos *clusters* con sonidos de diez alturas diferentes cada uno, creando dos sonoridades contrastantes (grave y agudo) muy densas. La parte electroacústica comienza con el *cluster* agudo en una intensidad imperceptible, con un *crescendo* perpetuo dirigido al clímax de la pieza. El *cluster* grave (que contiene el sonido original del teléfono) aparece posteriormente con un *crescendo* más rápido que ayuda a enfatizar la llegada del clímax; hacia el final desaparece el primer *cluster*. Se mantiene el *crescendo* del segundo *cluster* y una vez que alcanzó su sonoridad máxima, poco a poco se quitan uno a uno los sonidos que lo conforman para que al final sólo quede el sonido de teléfono tal cual lo conocemos. La sonoridad característica del teléfono destaca sobre los demás sonidos y se mantiene desde su aparición hasta el final de la obra; es la sonoridad principal de la pieza y el único elemento que se transformó desde su estado original hasta el ruido resultante ocasionado por los *clusters*.

2. Submarino. Para este efecto se varió la intensidad de *pianissimo* a *forte* y viceversa. El sonido, a medida que se acerca al clímax, se satura mediante el uso de una tecla, luego dos, etc., provocando una repleción sonora junto con el volumen. Al contrario del teléfono, el sonido de submarino se mantiene en una sola frecuencia en todas las teclas del sintetizador. Este sonido sirve de preparación para el clímax; dura poco menos de un minuto en total y

es la ayuda principal para que el intérprete sepa dónde puede hacer uso del tam-tam para pasar a la segunda sección. Su función dentro de todo el contexto es de apoyo dinámico y de saturación.

3. Corazón. El parámetro con el que se trató este sonido fue el de velocidad. Los latidos se hacen presentes con un *tempo* lento y a medida que se acerca el clímax se acorta el intervalo entre cada latido; pasando este punto se invierte el proceso. Este efecto trata de emular el latido de un corazón humano, en un principio relajado, para que paulatinamente con su aceleración provoque una sensación de inquietud. El volumen que se aplicó tiene la misma dinámica que los demás sonidos pero, al igual que en el submarino, se trató de mantener en un nivel de fondo, de manera que no quitara protagonismo al ruido de los teléfonos.

La parte instrumental está fundamentada en la improvisación, que pasa de una textura casi vacía a una saturada y de regreso.

Los lineamientos que debe seguir el intérprete son los siguientes:

1. El intérprete comienza la pieza con *temple-blocks*; la cinta comienza 30 segundos después.
2. Al escuchar el teléfono empieza a involucrar los bongós y poco a poco deja los *temple-blocks*.
3. Al escuchar el submarino espera 20 segundos y toca el *tam-tam* (clímax).
4. Después del *tam-tam* se involucran sutilmente los *temple-blocks* y poco a poco se dejan los bongós.
5. Después del primer silencio abrupto del sonido de teléfono espera seis repiques, camina al aparato telefónico y al sonar el séptimo repique (corto) contesta.

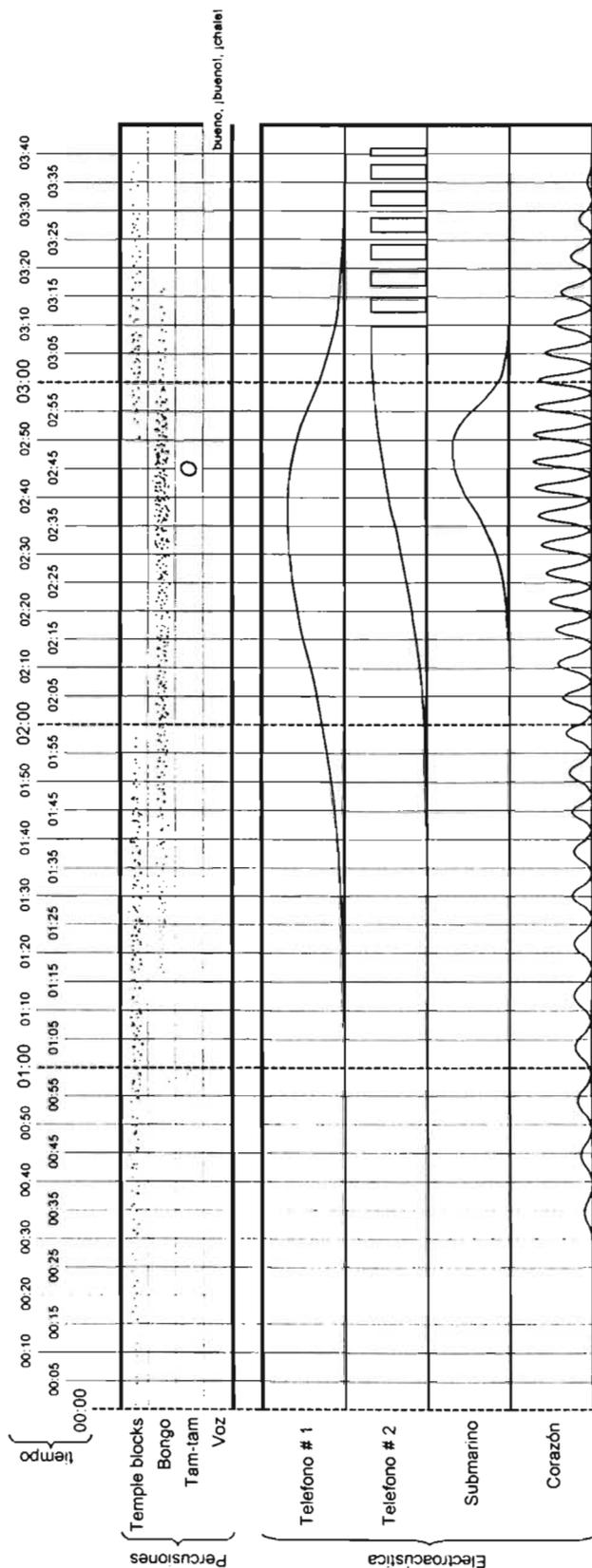
Comentario personal extraído del programa de mano de los eventos organizados con motivo del 75°. Aniversario de la Escuela Nacional de Música efectuados en Radio UNAM:

“La introspección, los sueños, la concentración y cualquier actividad que se desarrolle en nuestro interior nunca está exenta de ser interrumpida, o en el mejor de los casos, distraída por el entorno caótico de las grandes ciudades. Esta pieza intenta reflejar la transición que

puede haber entre un estado de ensueño o concentración y algún evento de nuestra cotidianidad”.

Vuelta a la Realidad

Esteban Palafox



La pieza se desarrolla en base a una improvisación que se limita por grado de saturación sugerido para cada instrumento.

1. El intérprete comienza la pieza con temple-blocks; la cinta comienza 30 segundos después.
2. Al escuchar el teléfono # 1 empieza a involucrar los bongos y poco a poco deja los temple-blocks.
3. Al escuchar el submarino esperar 20 segundos y tocar el tam-tam (climax).
4. Después del tam-tam se involucran sutilmente los temple-blocks y poco a poco se dejan los bongos.
5. Después del primer silencio abrupto del teléfono # 2 esperar seis repiques, caminar al aparato telefónico y al sonar el 7o. repique (corto) contestar.

Dotación:

- Temple-blocks
- Bongós (con base)
- Tam-tam
- Baquetas (para temple-blocks y bongós)
- Baquetón (tam-tam)

Requerimientos técnicos:

- CD con la grabación electroacústica
- Amplificador y reproductor para CD (Stereo)
- Bocinas para el público
- Monitor para el instrumentista
- Una mesita para teléfono
- Un teléfono de utilería de marcación por disco

Ficha técnica:

El teléfono (utilería) se coloca en una mesa al lado de la puerta del escenario antes de comenzar el concierto, de tal manera que el público lo vea siempre pero no sepa para que está ahí. Al terminar la obra el instrumentista contesta con un tono contrariado: "bueno"; luego alza la voz: "¡bueno!"; por último grita frustrado: "¡chale!". azota el auricular en el aparato y sale inmediatamente del escenario. Si hay aplauso sale a agradecer.

“Sonata III”

Allegro

Grave

Allegro rítmico

Dúo para violonchelo y piano.

Esta obra esta construida dentro de los lineamientos generales de la sonata clásica. Con el objetivo de darles unidad, el primer y tercer movimiento los compuse primero; el segundo movimiento fue compuesto después y busqué hacer con él una sección media totalmente distinta. Cabe señalar las diferencias rítmicas que marcan un contraste entre los tres movimientos: en el primero utilicé cambios de tempo metronómicos para diferenciar los temas y algunos pasajes; en el segundo usé casi en su totalidad un *tempo* lento en tres pulsos, los cambios de aire se dan a través de la subdivisión del pulso, manteniéndose éste inamovible; el tercer movimiento se caracteriza por el uso de compases mixtos, el pulso cambia constantemente y solamente en un pasaje se cambia el *tempo* metronómico.

Aunque el primer y tercer movimiento son de un carácter muy similar, traté de diferenciar el último movimiento equilibrando las intervenciones principales, y procuré que en lo general formaran una amalgama sonora donde ningún participante importara más que el otro.

Allegro

La estructura es:

A B A' *Coda.*

A su vez, cada sección se subdivide de la siguiente forma:

A B A' *Coda*
a *b* *c* *b'* *c'* *a* *b''*

La primera sección comienza directamente con el tema *a*. Es de carácter rítmico, los patrones de cuatro notas por pulso junto con los acentos dinámicos van marcando un ambiente de mucho movimiento:

Tema *a*, rítmico $\text{♩} = 100$



El tema *b* es más bien melódico y aunque el *tempo* es más movido, da una sensación de descanso que establece el contraste con el tema anterior:

Tema *b*, melódico. $\text{♩} = 108$



Otro elemento que usé para contrastar los dos temas fue crear un acompañamiento con acordes para el violonchelo y contrapuntístico para el piano. El tema *a* parte de la nota Sol y el *b* de Re.

La sección B es el desarrollo; éste a su vez se subdivide en tres fragmentos libres: *c*, *b'* y *c'*. El primer y tercer desarrollo poseen la misma naturaleza rítmica y en el último se ubica el climax del primer movimiento. El tema *b'* se basa en el segundo tema de la pieza pero se presenta en Do (una cuarta arriba del tono original) en el piano.

La tercera sección es A' y es la reexposición de los dos temas, ambos en la tonalidad original. La *b''* contiene un contrapunto que le brinda más movimiento y que ayuda a retomar el aire del primer tema.

La *Coda* contiene reminiscencias del tema *a* y concluye la pieza con una armonía que propone una continuación hacia el segundo movimiento.

Grave

La estructura de este movimiento es:

Introducción A B A' Coda.

La introducción está hecha en forma de coral que posteriormente fue usada como base para el solo de piano.

La letra A es la presentación del tema a cargo del violonchelo; el piano acompaña con arpeggios y, aunque de manera muy sugerida, lleva dos voces, una en el bajo y otra en la región aguda. La melodía parte de la nota Do al igual que el bajo:

Contrapunto a tres voces con fondo armónico

The image shows a musical score for Violonchelo (Vcl.) and Piano. The Vcl. part is in the upper staff, featuring a melodic line with a fermata and a final measure marked with a '2' and a slur. The Piano part is in the lower staff, consisting of two staves (treble and bass clefs) with arpeggiated accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

El solo de piano es la parte B. Tiene un carácter improvisatorio. Como se mencionó anteriormente, se esbozó tomando como referencia la introducción, aunque en esta reproducción se toman muchas libertades.

En la parte A' se presenta el tema una octava más grave y en el mismo tono que A, pero aquí el violonchelo lo ejecuta más bien como un canto acompañante por encima del bajo del piano. Esta parte es una continuación del solo de piano que llega al clímax y desemboca en el coral del principio (*Coda*) y se adapta para que el final se dirija al quinto grado de Sol (primera nota de la siguiente pieza):

The image shows a musical score for Piano, labeled 'Textura de coral'. It consists of two staves (treble and bass clefs) with block chords and sustained notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score ends with a fermata and the word 'attaca' written below the final note.

Allegro rítmico

Su estructura se aproxima a la forma *rondó*:

A B C A' D A'' coda

La letra A es la exposición del tema principal ejecutada por el violonchelo solo, sobre la nota Sol:

Tema del *rondó*



En la letra B se integra el piano y se desarrolla una copla a dúo que parte de la nota Do.

La C comienza con un pequeño puente que conduce a una sección contrastante donde lo rítmico deja paso a lo *cantabile*. En esta parte se mantiene el pulso y el carácter, en una textura contrapuntística que se convierte en una reminiscencia del segundo movimiento.

Posteriormente el piano presenta el tema A variado y una tercera mayor arriba del tono original.

La letra D es el segundo *divertimento*. Los instrumentos van al unísono y en octavas con figuraciones rítmicas muy similares:

Divertimento doblado a la octava

Musical notation for the divertimento, showing a cello and piano part in 3/4 time signature. The notation is for two staves, with the piano part in the upper staff and the cello part in the lower staff. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents, and a key signature of one flat.

Se retoman ritmos de la parte A antes de llegar al clímax.

La A'' es la reexposición del tema principal a dúo. La primera sección del tema está en Do, la segunda se expone en Sol.

La *Coda* contiene una *cadenza* de violonchelo sobre la nota Re que finalmente resuelve a Sol.

Después de una etapa de libertad total para componer (donde se incluyen las tres últimas piezas de este trabajo) regreso a una estructura clásica. Las experiencias en la música electroacústica definitivamente cambiaron la dirección de mi lenguaje en las composiciones para instrumentos acústicos; cabe mencionar que nunca quise tratar de imitar el lenguaje de cada campo con el contrario; el medio para el que compongo me sugiere siempre algo diferente.

Esta obra está dedicada a mi gran amiga, la violonchelista Maricarmen Graue.

Sonata III

a Maricarmen Graue

Esteban Palafox

A Allegro energético ♩ = 100 (Tempo I)

The musical score is written for Violonchelo and Piano. It begins with a box labeled 'A' and the tempo marking 'Allegro energético ♩ = 100 (Tempo I)'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Violonchelo part starts with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Piano part consists of chords and single notes, also starting with a forte (*f*) dynamic. The score is divided into three systems. The first system covers measures 1-3. The second system covers measures 4-6, with a *cresc.* marking appearing in the Violonchelo and right-hand Piano staves. The third system covers measures 7-9, with a *ff* marking appearing in both the Violonchelo and right-hand Piano staves. The page number 82 is centered at the bottom.

10

dim. *f*

dim. *f*

B *più mosso* ♩=108 (*Tempo II*)

(*sotto voce*)

13

ppp

mf

17

cresc. *mp cresc. (sotto voce)* *poco accel.*

21 *a tempo*

mf *f* *ppp*

cresc. *f* *ff* *mf*

24

molto cresc.

cresc.

27 *rit.*

f *f* *ff* *ff*

C

più lento ♩ = 92

29

mf

legato
pp

mf

32

35

accel.
(sotto voce)

p *cresc. poco a poco*

f *cresc. poco a poco*

f

38

ff

ff mf

D

41

ad libitum cantando

mf

p

44

accel.

mf

E *Tempo II*

47

Musical score for measures 47-49. The score is in 3/4 time and E major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is marked *mf* and *(sotto voce)*. The piano part has a dynamic marking of *mf*.

stringendo poco a poco

50

Musical score for measures 50-52. The score is in 3/4 time and E major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is marked *cresc. poco a poco*. The piano part has a dynamic marking of *f*.

rit.

Tempo I

F

Musical score for measures 53-55. The score is in 3/4 time and F major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is marked *ff*. The piano part has a dynamic marking of *ff*. The score includes a *rit.* marking and a *Tempo I* marking. The piano part has a dynamic marking of *mf* and *ppp*. The vocal line is marked *legato*.

56

Musical score for measures 56-58. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents. The grand staff contains a complex accompaniment with sixteenth-note patterns and chords. The bass staff features a simple bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

59

Musical score for measures 59-61. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff accompaniment includes a *mf* dynamic marking in the middle of the system. The bass staff continues the bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

62

Musical score for measures 62-64. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and a *cresc. poco a poco* instruction. The grand staff accompaniment includes a *cresc. poco a poco* instruction in the middle of the system. The bass staff continues the bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

65

ff cresc.

ff cresc.

68

fff

ff dim.

fff

ff dim.

71

G

f

f

74

Musical score for measures 74-76. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. Measure 74 starts with a bass clef and a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents. Measure 75 continues the pattern. Measure 76 ends with a key signature change to two flats.

77

cresc.

Musical score for measures 77-79. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. Measure 77 starts with a bass clef and a key signature of two flats. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents. Measure 78 continues the pattern. Measure 79 ends with a key signature change to one flat. The word "cresc." is written below the first two staves.

80

ff

dim.

Musical score for measures 80-82. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 80 starts with a bass clef and a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents. Measure 81 continues the pattern. Measure 82 ends with a key signature change to two flats. The word "ff" is written below the first two staves, and "dim." is written below the middle and bottom staves.

83 H *Tempo II*
(sotto voce)

f *ppp*

f *p*

mf *cantando*

86

89

cresc. *mp* *cresc. poco a poco*

cresc. poco a poco

92 *poco accel.*

mf cresc. *ff*

mf cresc. *ff*

1 **1** *rápido*

95

f

f

f

97

p

p

2

Esteban Palafox

Grave $\text{♩} = 40$ Alla breve

A

Piano

mf

p

$\text{♩} = \text{♩}$

mf *p*

B

15

Musical score for measures 15-16. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a half note G4, a half note F4, and a half note E4, all under a slur. The dynamic is *mf*. The middle and bottom staves are in treble and bass clefs respectively, with a key signature of one sharp. Measure 15 contains a piano accompaniment of eighth notes. Measure 16 continues the piano accompaniment and includes a slur over the piano part.

17

Musical score for measures 17-18. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a half note G4, a half note F4, and a half note E4, all under a slur. The dynamic is *mf*. The middle and bottom staves are in treble and bass clefs respectively, with a key signature of one sharp. Measure 17 contains a piano accompaniment of eighth notes. Measure 18 continues the piano accompaniment and includes a slur over the piano part and a double bar line.

19

Musical score for measures 19-20. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a half note G4, a half note F4, and a half note E4, all under a slur. The dynamic is *p*. The middle and bottom staves are in treble and bass clefs respectively, with a key signature of one sharp. Measure 19 contains a piano accompaniment of eighth notes. Measure 20 continues the piano accompaniment and includes a slur over the piano part and a double bar line. The dynamic is *f*.

poco rit. *a tempo*

21

mf

21

mf

poco rit. *a tempo*

23

f

23

f

25

p

25

p

27 *rit.*

C $\text{♩} = \text{♩}$

Musical score for measures 27-28. The system includes a grand staff with piano and bass clefs. A common time signature 'C' and a tempo marking '♩ = ♩' are present. A box contains the letter 'C'. The piano part features a dynamic marking *p* with a hairpin. The bass part has dynamic markings *mf* and *mp* with hairpins. The music includes various note values, rests, and accidentals.

Musical score for measures 29-30. The system includes a grand staff with piano and bass clefs. The piano part features a dynamic marking *mf* with a hairpin. The music includes triplets and various note values.

Musical score for measures 31-32. The system includes a grand staff with piano and bass clefs. The music includes various note values and rests.

Musical score for measures 33-34. The system includes a grand staff with piano and bass clefs. A dynamic marking *rit.* is present. The piano part features dynamic markings *f*, *mf*, and *mp* with hairpins. The music includes various note values and rests.

a tempo

35

35

mf

Detailed description: This system contains measures 35 and 36. The music is in 7/8 time with a key signature of one flat. Measure 35 features a sixteenth-note triplet in the right hand and a bass line with a sixteenth-note triplet. Measure 36 continues the melodic lines. A dynamic marking of *mf* is present at the start of measure 35.

poco a poco rit.

a tempo

37

37

mp

Detailed description: This system contains measures 37, 38, and 39. Measure 37 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 38 shows a gradual deceleration. Measure 39 returns to the original tempo. A dynamic marking of *mp* is shown with a hairpin indicating a crescendo from measure 37 to 39.

D

40 *(sotto voce)*

40

40

mf

Detailed description: This system contains measures 40 and 41. Measure 40 is a single bass line with a long note and a fermata. Measure 41 is a piano accompaniment with a sixteenth-note triplet in the right hand and a bass line. A dynamic marking of *mf* is present at the start of measure 41.

42

42

42

f

Detailed description: This system contains measures 42 and 43. Measure 42 is a single bass line with a long note and a fermata. Measure 43 is a piano accompaniment with a sixteenth-note triplet in the right hand and a bass line. A dynamic marking of *f* is present at the start of measure 43.

poco rit.

accel.

a tempo

44

Musical score for measures 44-45. The system includes a bass line, a grand staff (treble and bass), and a lower bass line. The upper bass line starts with a whole note chord (F#2, C#3, G#3) and has a long slur over it. The grand staff begins at measure 44 with a treble clef and a bass clef. The treble part features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bass part of the grand staff has a few notes. The lower bass line has a few notes and a slur. Dynamics include *p* and *mp* with hairpins.

46

Musical score for measures 46-47. The system includes a bass line, a grand staff, and a lower bass line. The upper bass line has a few notes and a slur. The grand staff begins at measure 46 with a treble clef and a bass clef. The treble part has a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bass part of the grand staff has a few notes. The lower bass line has a few notes and a slur. Dynamics include *pp*, *f*, and *mf* with hairpins.

48

Musical score for measures 48-49. The system includes a bass line, a grand staff, and a lower bass line. The upper bass line has a few notes and a slur. The grand staff begins at measure 48 with a treble clef and a bass clef. The treble part has a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bass part of the grand staff has a few notes. The lower bass line has a few notes and a slur. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff* with hairpins. A measure number '98' is written below the lower bass line.

50

rit.

Musical notation for measures 50-51 in bass clef. Measure 50 contains a single note (F#) with a fermata. Measure 51 contains a half note (F#) with a fermata. A dynamic marking of *mp* is placed above the staff, and a hairpin indicates a decrescendo to *pp* by the end of measure 51.

50

50

Musical notation for measures 50-51 in treble and bass clefs. Measure 50 features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measure 51 continues this pattern. A dynamic marking of *mf* is placed below the bass staff, with a hairpin indicating a crescendo.

E

52

a tempo

Musical notation for measures 52-55 in treble and bass clefs. Measures 52-55 feature a melodic line in the treble clef with a long slur. The bass clef provides harmonic support with chords and single notes. Dynamic markings of *mp* and *mf* are present.

56

56

Musical notation for measures 56-59 in treble and bass clefs. Measures 56-59 continue the melodic and harmonic development from the previous system.

rit.

60

60

Musical notation for measures 60-63 in treble and bass clefs. Measures 60-63 feature a melodic line in the treble clef with a long slur. The bass clef provides harmonic support. Dynamic markings of *mp* and *attacca* are present.

3

Esteban Palafox

A *Allegro rítmico con fuoco*
♩=160 *Alla breve*

Violonchelo

f

4

7

10

B

Vcl

Pno

13

f

16

Musical score for measures 16-18. The top staff is a single bass line. The bottom two staves form a grand staff. The music is in a minor key with a 5/16 time signature. Dynamics include *mf cresc.* in both the top and middle staves.

19

5/16+5/16

Musical score for measures 19-21. The top staff is a single bass line. The bottom two staves form a grand staff. The music is in a minor key with a 5/16 time signature. Dynamics include *cresc.* in the middle and bottom staves.

22

C

Musical score for measures 22-24. The top staff is a single bass line. The bottom two staves form a grand staff. The music is in a minor key with a 6/8 time signature. Dynamics include *f* and *pp cresc.* in the top and middle staves. A section marker **C** is present above the top staff.

25

f dim.

f dim.

28

3/8+2/8

D

cantando

mf

mf

mp

31

34

suave
cresc.

E

37

cresc.
mf *cresc.*
f
f
mf

40

mf

43

5/16+5/16

cresc.

suave

cresc.

f

46

48

5/16+3/8

F

3/8+2/8

3/8+2/8+1/8

p

mf

Musical score for measures 49-53. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line is in the lower register, and the treble line is in the upper register. The key signature has one sharp (F#).

G *più mosso*

Musical score for measures 54-56. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line is in the lower register, and the treble line is in the upper register. The key signature has one sharp (F#). The tempo marking *più mosso* is indicated.

Musical score for measures 57-60. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line is in the lower register, and the treble line is in the upper register. The key signature has one sharp (F#).

60

H

63

mf

mf

66

f

f

5/16+3/8 5/16+5/16 3/8+5/16

69 $\frac{3}{8} + \frac{2}{8}$

cresc. *ff* *sf*

cresc. *ff* *sf*

73 *rit.* **I** *a tempo*

f *p* *cresc.*

f *p* *cresc.*

mf

77

f

f

80

83

J pesante

87

f

Fin

Comentarios Generales.

Un punto que vale la pena resaltar en la trayectoria de mis estudios musicales en composición es la transformación de mi lenguaje. Como es evidente en la primera pieza, la armonía, la estructura, las melodías, etc., son de alguna manera muy convencionales. A través de las diferentes obras, durante cinco años se ha dado paso a la integración de elementos sonoros, teóricos y de expresión más libre que marcan un claro cambio en mi lenguaje, la forma de plasmarlo en partituras y los resultados de su puesta en práctica. La última pieza vuelve cíclicamente al principio; se abordan parámetros comunes de la música clásica nuevamente, pero ahora el resultado es diferente desde el punto de vista armónico-melódico-rítmico, así como en el desarrollo de ideas y su congruencia estructural.

También existe un cambio de planteamiento en el mensaje musical. En algunas piezas, sobre todo al inicio de mi formación, hay una búsqueda sonora a través de estructuras, efectos armónicos o cualquier recurso técnico en los que me apoyaba para tratar de construir un concepto sonoro que me gustara y que pudiera hacer sentir lo mismo en los escuchas. Al paso de varias experiencias, principalmente en el laboratorio de electroacústica, comencé de manera inconsciente a tratar de traducir musicalmente inquietudes, pensamientos, estados de ánimo, historias, etc., marcando una diferencia en mis composiciones que van de la asociación abstracta de los sonidos a la composición de obras con elementos extra-musicales.

Anexo

Síntesis de las notas para el programa de mano

Las obras que se presentan en este examen han sido organizadas cronológicamente y son el resultado de los estudios que realicé en la Escuela Nacional de Música. Estas composiciones presentan planteamientos que van desde el uso muy característico de las formas clásicas a las abiertas o libres pasando por diversas técnicas y lenguajes, tales como la tonalidad, la modalidad, la atonalidad, la improvisación, hasta la música electroacústica. En las obras se pretende plasmar diversos objetivos: plantear la didáctica en un instrumento, explotar técnicamente un instrumento tratando de expandir o incorporar elementos poco comunes a su lenguaje, desarrollar la creatividad y espontaneidad del intérprete a través de códigos musicales no tradicionales, o sencillamente abordar ensambles instrumentales tradicionales y mixtos.

“Tema con Variaciones”

Esta pieza fue concebida con una función didáctica. Forma parte de una serie de veinte estudios que pretenden ayudar a resolver diversos problemas de ejecución aplicando técnicas que se emplean para tocar la guitarra. Los estudios que aquí se presentan abordan: armónicos artificiales, ornamentos, acordes arpegiados, ligados ascendentes, arpeggios descendentes, articulación, arpeggios ascendentes, trémolo, acordes *plaqué*, rasgueos, cejillas y ligados descendentes.

La obra integral está dedicada a dos personas: al guitarrista Mario Jaime a quien anteriormente le había dedicado los dos últimos estudios de la serie, que en ese entonces eran Preludio y Fuga; y a mi padre, el Ing. Sergio Palafox Ramírez, en reconocimiento y gratitud por el apoyo que siempre me ha brindado y que entre otras muchas cosas me permitió concluir la Licenciatura en Guitarra.

“Trío Semitonal”

Durante el tiempo en que compuse esta obra se juntaron dos motivaciones, una exterior y otra interior: la primera era cumplir con los objetivos de la materia de composición, en la

cual se me sugirió que experimentara con diferentes familias de instrumentos; la otra inquietud que tenía estaba enfocada hacia la música popular; por ello comencé a familiarizarme con diferentes ritmos latinos; los que me llamaron más la atención fueron el son cubano y el tango; incluso, tuve la suerte de participar en el grupo Tango Nuevo. Esto influyó fuertemente en mi producción y en muchas de las ideas que usé en el Trío Semitonal y en diversas piezas que compuse para otros instrumentos.

“Suite Chiquitica”

El discurso de esta obra se centra en varias posibilidades de combinación tímbrica de los instrumentos que integran el quinteto de alientos: la densidad del *tutti*, dos dúos y un solo de clarinete en la parte central. Las mezclas sonoras de los dos dúos fueron concebidas dentro de las posibilidades que ofrece el ensamble con instrumentos que comparten un registro común y son contrastantes en sus timbres.

El lenguaje armónico empleado no es pretencioso. Predomina el cromatismo, con armonía combinada de terceras, segundas, quintas e inversiones. El carácter de esta obra tiene cierto aire popular con muchos tintes polifónicos. Se construyó tomando en cuenta el que hubiera ambientes o aires contrastantes entre las piezas por medio de diferentes velocidades y tipos de compás, alternando lo lento con lo rápido.

En esta pieza continuó mi acercamiento a otros instrumentos. Elegí este ensamble para aprovechar la oportunidad que brinda el Quinteto de Alientos de la Escuela Nacional de Música al dar asesorías sobre cada instrumento y también para poder escuchar la ejecución pública de la obra con su apoyo.

“Frankenstein”

Esta pieza es una exploración de recursos de uno de los instrumentos que más me llamó la atención de la familia de los metales. El uso de los armónicos naturales del corno fue el punto medular a tratar, sobre todo en la primera parte.

La pieza la construí en forma programática basándome en la obra “Frankenstein” de Mary Shelley. Traté de emular varios ambientes y estados psicológicos que me llamaron la atención en la novela.

La Noche Siniestra es de una textura musical sin una melodía, ni una rítmica y armonía definidas; es casi una improvisación aleatoria escrita; esto sirvió para crear un fondo de suspenso, vaguedad, inquietud, expectación, etc. El aire misterioso sugiere un estado de incertidumbre que trata de producir miedo a lo inhóspito, al cambio, al estar frente a algo que siempre ha estado oculto.

A partir de *It's Alive* la obra es más descriptiva. En la trama el monstruo ha cobrado vida. Este suceso es provocado por una transición de eventos físicos que van desde los primeros latidos del corazón, la posibilidad de articulación del cuello y de las extremidades, hasta lograr el acto más complejo que es el poder caminar.

La segunda sección del segundo movimiento está enfocada a evocar lo psicológico. Esta criatura, no sólo es el resultado de un experimento que se sale de control, es una creación perfectamente humana e inteligente, que también está dotada de sentimientos. Malas experiencias generaron en este ser el adoptar una reacción violenta ante la vida, en la que hay comprensión, perdón y otras virtudes, pero que también tiene rencor, celos y deseo de venganza, como lo pudiera experimentar cualquiera de nosotros.

Esta obra esta dedicada a Elizabeth Segura.

“Caníbales Mecánicos”

Primera pieza electroacústica de mi producción, cuyo objetivo fue trabajar en transformaciones tímbricas.

Partiendo de sonidos tomados del sintetizador, se establecieron patrones rítmicos y mediante imitaciones también rítmicas, cambios de dinámica y empalmes sonoros, los sonidos se fueron amalgamando y cambiando de manera muy sutil, para crear a través de los timbres, dos texturas o ambientes totalmente contrastantes.

Desde el punto de vista programático he querido plasmar, de forma abstracta, la integración de una cultura étnica con la civilización. Los sonidos del principio pudieran sonarnos más autóctonos, pero poco a poco pasan a formar parte de un entorno donde las máquinas justifican la labor y trabajo del individuo, en este caso una fábrica. En la segunda parte se recrea un descanso donde trato de simular una conversación entre dos personas, misma que se ve interrumpida por la vuelta de la máquina, que poco a poco los absorbe y va coartándolos hasta callarlo todo.

“Vuelta a la Realidad”

En esta obra se combina una grabación electroacústica con la improvisación de un percusionista.

Comentario personal extraído del programa de mano de los eventos organizados con motivo del 75°. Aniversario de la Escuela Nacional de Música efectuados en Radio UNAM:

“La introspección, los sueños, la concentración y cualquier actividad que se desarrolle en nuestro interior nunca está exenta de ser interrumpida, o en el mejor de los casos, distraída por el entorno caótico de las grandes ciudades. Esta pieza intenta reflejar la transición que puede haber entre un estado de ensueño o concentración y algún evento de nuestra cotidianidad”.

“Sonata III”

Esta obra esta construida dentro de los lineamientos generales de la sonata clásica. Con el objetivo de darles unidad, compuse primero el primer y tercer movimiento; el segundo movimiento fue compuesto después y busqué hacer con él una sección media totalmente distinta. Cabe señalar las diferencias rítmicas que marcan un contraste entre los tres movimientos: en el primero utilicé cambios de tempo metronómicos para diferenciar los temas y algunos pasajes; en el segundo usé casi en su totalidad un *tempo* lento en tres pulsos, los cambios de aire se dan a través de la subdivisión del pulso, manteniéndose éste inamovible; el tercer movimiento se caracteriza por el uso de compases mixtos, el pulso cambia constantemente y solamente en un pasaje se cambia el *tempo* metronómico.

Aunque el primer y tercer movimiento son de un carácter muy similar, traté de diferenciar el último movimiento equilibrando las intervenciones principales, y procuré que en lo general formaran una amalgama sonora donde ningún participante importara más que el otro.

Después de una etapa de libertad total para componer (donde se incluyen las tres últimas piezas anteriores) regreso a una estructura clásica. Las experiencias en la música electroacústica definitivamente cambiaron la dirección de mi lenguaje en las composiciones

para instrumentos acústicos; cabe decir que nunca quise tratar de imitar el lenguaje de cada campo con el contrario; el medio para el que compongo me sugiere siempre algo diferente.

Esta obra está dedicada a la violonchelista Maricarmen Graue.

Comentarios Generales.

Un punto que vale la pena resaltar en la trayectoria de mis estudios musicales en composición es la transformación de mi lenguaje. Como es evidente en la primera pieza, la armonía, la estructura, las melodías, etc., son de alguna manera muy convencionales. A través de las diferentes obras, durante cinco años se ha dado paso a la integración de elementos sonoros, teóricos y de expresión más libre que marcan un claro cambio en mi lenguaje, la forma de plasmarlo en partituras y los resultados de su puesta en práctica. La última pieza vuelve cíclicamente al principio; se abordan parámetros comunes de la música clásica nuevamente, pero ahora el resultado es diferente desde el punto de vista armónico-melódico-rítmico, así como en el desarrollo de ideas y su congruencia estructural.

También existe un cambio de planteamiento en el mensaje musical. En algunas piezas, sobre todo al inicio de mi formación, hay una búsqueda sonora a través de estructuras, efectos armónicos o cualquier recurso técnico en los que me apoyaba para tratar de construir un concepto sonoro que me gustara y que pudiera hacer sentir lo mismo en los escuchas. Al paso de varias experiencias, principalmente en el laboratorio de electroacústica, comencé de manera inconsciente a tratar de traducir musicalmente inquietudes, pensamientos, estados de ánimo, historias, etc., marcando una diferencia en mis composiciones que van de la asociación abstracta de los sonidos a la composición de obras con elementos extra-musicales.

Bibliografía

Rimsky-Korsakov Nicolay.

Principios de orquestación. Dover. Estados Unidos, New York.

1964

Persichetti Vincent

Armonía del Siglo XX. Real musical. España, Madrid

1985

Bañuelos Federico. Castañón Margarita y Fabbriani Roberto.

Nuevas Técnicas Instrumentales (Colección Cuadernos de Pauta). CENIDIM. México, D.F.

1989

Axel Roldán Waldemar.

Diccionario de Música y Músicos. El Ateneo. Argentina, Buenos Aires.

1996

Scherchen Hermann.

El arte de dirigir la orquesta. Span Press. Estados Unidos, Florida.

1997

Piston Walter.

Orquestación. Real Musical. España, Madrid

1998

Sobrino José.

Diccionario Enciclopédico de Terminología Musical. Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco, CONACULTA. México, Guadalajara.

2000

Swarowsky Hans.

Dirección de Orquesta, Defensa de la Obra. Real Musical. España, Madrid.

2002

Contacto

Con el fin de poder dar pie a la interpretación de la música, mediante la adquisición de las *particellas* y CD's (en el caso de la música electroacústica), facilito mi correo electrónico esperando poder hacer contacto con las personas interesadas:

chifif@yahoo.com