



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

PRESENTA

IGNACIO GÓMEZ CEJA

ASESOR DE NOTAS: HUGO IGNACIO ROSALES CRUZ

MÉXICO D.F.
Octubre - 2012



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.

Agradezco:

- A la Escuela Nacional de Música por estos ocho años de arduo aprendizaje.
- A mis maestros Hugo Rosales, Luis Iván Jiménez, Leonardo Coral y Guadalupe Martínez q.e.p.d por tantas enseñanzas y conocimientos que me brindaron.
- A mi mamá, a quien le dedico este trabajo, ya que siempre me inspira a dar el mayor esfuerzo en todo lo que hago. Simplemente este logro se lo debo a ella.
- A mi papá, quien me enseñó que la música es un forma de vida. Este trabajo también se lo dedico a él, mi mejor amigo de la vida.
- A mi hermanita hermosa, mi compañera fiel de toda la vida, que siempre me jala hacia adelante con su amor y cariño incondicional.
- A mi madrinita por ser mi segunda mamá y mejor amiga que siempre esta ahí cuando más la necesito.
- A mis tíos Luciano y Cristy por su confianza y apoyo incondicional.
- A mis tíos Manuel y Salo por ayudarme a crecer con su gran ejemplo de vida.
- A Ivonne por la paciencia y el apoyo que me brindó en este camino.
- A toda mi familia por todo el amor que siempre me han dado.

ÍNDICE GENERAL

| | |
|---|----|
| Introducción | 1 |
| Programa | 2 |
| 1. “Cuerda locura”: | |
| Dotación, Historia, Poética musical y Lenguaje..... | 3 |
| I. Forma | 4 |
| 2. Suite “El último viaje” : | |
| Dotación, Historia, Poética musical y Lenguaje..... | 11 |
| I. “En las entrañas”: Forma | 12 |
| II. “Pintando el cielo”: Forma | 14 |
| III. “Sólo dios sabe”: Forma | 17 |
| IV. “Regreso a casa”: Forma | 21 |
| V. “Oaxaca”: Forma | 25 |
| 3. “Autorretrato”: | |
| Dotación, Historia, Poética musical y Lenguaje..... | 28 |
| I. “Como yo”: Forma | 31 |
| II. “Siendo yo”: Forma | 36 |
| III. “Pero sigo siendo yo”: Forma | 40 |

4. “Mitotl”:

| | |
|---|----|
| Dotación, Historia, Poética musical y Lenguaje..... | 43 |
| I. “ <i>Itotia</i> ”: Forma | 44 |
| II. “ <i>Azomalli</i> ”: Forma | 48 |
| III. “ <i>Zantepan</i> ”: Forma | 51 |

5. Suite “Remembranzas”:

| | |
|---|----|
| Dotación, Historia, Poética musical y Lenguaje..... | 55 |
| I. “Marcha”: Forma | 56 |
| II. “Vals”: Forma | 59 |
| III. “Nocturno”: Forma | 62 |
| IV. “Rondó”: Forma | 65 |

| | |
|-------------------------------|----|
| Anexo partituras | 70 |
|-------------------------------|----|

| | |
|---------------------------|-----|
| Conclusiones | 171 |
|---------------------------|-----|

| | |
|---------------------------|-----|
| Bibliografía | 172 |
|---------------------------|-----|

| | |
|--------------------------------|-----|
| Índice de cuadros | 173 |
|--------------------------------|-----|

| | |
|--------------------------------|-----|
| Índice de figuras | 174 |
|--------------------------------|-----|

Anexo 1 (Programa de mano)

Introducción

A través de este trabajo quiero reflejar un pensamiento musical, formado a lo largo de mis estudios en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, el cual fue evolucionando semestre a semestre, siempre buscando nuevos colores y formas de expresión. En este proceso toman vital importancia las experiencias de vida y de trabajo que se van adquiriendo fuera de la escuela, es decir, en el mundo laboral y social. La más importante y de mayor influencia es el arte de ejecutar la percusión latina, que siempre me inspiró con su gran variedad de tambores y ritmos de origen africano. Estos elementos rítmicos van a estar presentes en mis composiciones, dando como resultado una fusión entre lo académico y lo popular.

Por otro lado en la parte académica, los compositores que más me influenciaron son Silvestre Revueltas, Arturo Márquez, Dmitri Shostakóvich, Claude Debussy, Igor Stravinsky y Béla Bartók, los cuales, a través de su música llenaron mi cabeza de ideas, con un deseo de expresión muy fuerte, dando como resultado un nuevo mundo sonoro en el que ahora vivo. La música es la forma en que mejor expreso lo que siento, ya que ella me permite observar lo más profundo de mi ser: aquellos lugares que no conozco de mí.

Programa

1. “Cuerda locura” para saxofón alto y piano (2011)

Duración aproximada: 7:30 min.

2. Suite “El último viaje” para cuarteto de cuerdas (2008)

- I. “En las entrañas”
- II. “Pintando el cielo”
- III. “Sólo dios sabe”
- IV. “Regreso a casa”
- V. “Oaxaca”

Duración aproximada: 13:30 min.

3. “Autorretrato” para tres percusionistas (2009)

- I. “Como yo”
- II. “Siendo yo”
- III. “Pero sigo siendo yo”

Duración aproximada: 6 min.

4. “Mitotl” para cuarteto de saxofones (2010)

- I. “*Itotia*”
- II. “*Azomalli*”
- III. “*Zantepan*”

Duración aproximada: 8 min.

5. Suite “Remembranzas” para orquesta de cuerdas (2011)

- I. “Marcha”
- II. “Vals”
- III. “Nocturno”
- IV. “Rondó”

Duración aproximada: 13 min.

1. “Cuerda Locura”

Dotación:

-Saxofón alto

-Piano

Duración aproximada: 7:30 min.

Historia y Poética musical:

Dedicada al saxofonista Helios Omar Valdés, *Cuerda locura* fue compuesta entre Enero y Marzo de 2011 con la finalidad de retratar a una pareja de enamorados, el saxofón alto como lo masculino y el piano como lo femenino. Por esta razón el saxofón preferiblemente debe ser interpretado por un hombre y el piano por una mujer, buscando mayor fuerza dramática y escénica. La obra comienza con una discusión muy fuerte, la cual desemboca en una soledad inmensa, en seguida se acerca la reconciliación, de nuevo la soledad y por último la eterna y necia discusión. *Cuerda locura* es un círculo vicioso que se podría repetir infinidad de veces.

Lenguaje:

La obra fue escrita en una forma tradicional, ya que no se utilizaron técnicas extendidas en el piano y en el saxofón, excepto por algunos *sobre-agudos* y *slaps* en la sección C. Fue compuesta en un lenguaje contemporáneo, debido al uso tan complejo de la rítmica en combinación con la armonía *cuartal* y *cromática*. El lenguaje rítmico tiene influencia de una obra llamada "*La historia del soldado*" de Igor Stravinsky, compuesta en 1917, ya que en ella toda la parte rítmica es muy interesante. En base a lo anterior podemos decir que los elementos expresivos de la obra están escritos en un lenguaje contemporáneo, influenciado por compositores y sonoridades del siglo XX.

Todas las figuras que van a ejemplificar los pasajes de la obra en el saxofón, están escritos en notas reales, a menos que se indique lo contrario.

I. Forma

La obra esta compuesta en un solo movimiento que consta de 5 secciones:

Cuadro 1. ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | A | B | C | B' | A' |
|-------------------|---|--|--|---|--|
| Materiales | Exposición y desarrollo del tema - a - | Exposición del tema - b - : saxofón alto a dos voces. | Exposición del tema - c - : Nace de la evolución del tema - b -. Aquí encontraremos el clímax. | Re-exposición variada del tema - b - donde el tema - c - y - b - se fusionan (pequeño desarrollo). | Re-exposición variada del tema - a -. Aparece una <i>codeta</i> conclusiva. |
| Carácter | Agresivo | Meditativo | Danzable | Meditativo-atmosférico | Agresivo |
| Compases | 1 – 113 | 114 – 167 | 168 - 205 | 206 - 237 | 238 - 326 |
| Tempo | $\downarrow = 85$ | $\downarrow = 100$ | $\downarrow = 130$ | $\downarrow = 100$ | $\downarrow = 85$ |
| Melodía | Construida con <i>cromatismos</i> que van a surgir de 2 intervalos de tercera menor, separados por medio tono (Do-Mib y Do# y Mi). Éstos combinados con intervalos de cuarta justa. | Construida en base a una escala heptáfona (siete notas): Sol,Sib,Do;REb,Re, Mi y Solb. Esta compuesta sobre un bajo <i>ostinato</i> que se repite durante toda la sección. | Construida con una escala de Si menor, a veces con el sexto grado ascendido (Sol#). | Construida en base a una escala de Si menor con Do natural ocasionalmente. | Igual que en la sección A, con variaciones rítmicas |
| Armonía | Acordes menores con séptima y acordes por cuartas. | Acordes contruidos en base a la escala <i>heptáfona</i> anterior. Una gran dominante (F#7). | Resuelve a la tónica (Si). Es una sección tonal - modal. | Acordes contruidos en base a la escala anterior. | Igual que en la sección A, con variaciones rítmicas |
| Ritmo | Cambios constantes de compases simples, compuestos y de amalgama. Juego de acentos en tiempos débiles del compás. | Ritmo de <i>vals</i> lento. Al final aparece el puente en contratiempos de octavos, el cual va a servir para unir otras secciones. | Danza en 3/4 escrita con mucho contratiempo y síncopa. Los <i>slaps</i> en el saxofón simulan un instrumento de percusión, lo cual enriquece rítmicamente el tema. | Se fusionan la rítmica del <i>vals</i> lento con los contratiempos y las síncopas de la danza en 3/4. | Variación rítmica del tema A. Ahora el piano toca en 3/8 y los cromatismos en el saxofón se mantienen como eran originalmente, esto produce un juego <i>polirítmico</i> muy interesante. |
| Textura | Melodía acompañada | Polifónica a 2 voces con <i>ostinato</i> | Melodía acompañada | Polifónica a 2 voces con <i>ostinato</i> | Melodía acompañada |

En el cuadro anterior podemos observar que la estructura interna de la obra es ABCBA y contiene tres diferentes materiales (ABC) que van a ir variando para obtener distintas emociones y contrastes en el transcurso de la misma. La forma se define como *música de programa* ya que nos remonta a imágenes concretas relacionadas con el título de la obra. Cada sección tiene diferente carácter y *tempo*, lo cual hace que la obra se renueve constantemente.

Sección A (compases 1 - 113)

En esta primera sección vamos a encontrar la exposición del tema – *a* - y un gran desarrollo de éste. Toda la sección se caracteriza por tener muchos cambios de dinámica, en donde hay *crescendos* y *diminuendos* constantemente generando una situación inestable. La melodía la lleva el saxofón alto, acompañado por el piano, el cual va acentuando los tiempos fuertes del compás. El tema se divide en dos frases: pregunta y respuesta:

Fig. 1 Tema – *a* -

Compás 9 **Pregunta**

Fig. 1.1

Compás 18

Respuesta

Posteriormente encontramos el desarrollo del tema, el cual se divide en tres partes:

I.- Compases 36- 68

El desarrollo comienza con una variación por interpolación del tema, debido a que el piano ahora lleva la melodía y el saxofón acompaña (*Fig. 1.2*).

Fig. 1.2
Compás 40

II.- Compases 69 - 87

Este es el clímax de toda la sección A y está construido en espejo. En el siguiente ejemplo se puede observar con claridad este efecto.

Fig. 1.3
Compás 69

Es muy importante la dinámica en toda la obra, ya que es de gran ayuda para la transición entre una parte y otra.

III - Compases 87- 113

Esta última parte del desarrollo se forma a través de un gran *crescendo* que desemboca en el compás 102, donde encontraremos a los dos personajes claramente discutiendo (Fig. 1.4). El *ritardando* marca el nuevo tempo de la siguiente sección.

Fig. 1.4
Compás 102

Sección B (compases 114 - 167)

Toda la sección esta compuesta sobre un *bajo ostinato*, presentado primero en el saxofón. Éste a su vez va incorporando una nueva melodía (tema – b -) logrando un juego a dos voces.

Fig. 1.5

Compás 114 *Bajo ostinato*

Compás 118

Tema – b -

A. Sx.



Posteriormente aparecen elaboraciones del tema como es el caso del compás 133 donde el tema ahora lo lleva el piano en acordes:

Fig. 1.6

Compás 133

A. Sx.

Pno.



Durante esta sección vamos a encontrar pequeños pasajes en contratiempos (compases 150 y 165), los cuales van a ir presentando elementos propios de la siguiente sección.

Fig. 1.7

Compás 150

A. Sx.

Pno.



Lo importante de esta sección es que siempre esta presente el *bajo ostinato*, dándole forma y unidad al tema, además de que armónicamente funciona como una gran dominante (F#7) que resuelve a Si menor en la siguiente sección.

Sección C (compases 168 - 205)

Esta sección es una danza en 3/4, resultado de la evolución del tema - b -. Esta evolución es suficiente para considerarlo un nuevo tema. En esta sección media se encuentra el clímax de toda la obra. El nuevo tema se presenta primero en el piano, acompañado por un patrón rítmico en el saxofón. (Fig. 1.8).

Fig. 1.8

Compás 168 Acompañamiento

Compás 171 Tema - c -

The musical score for Figure 1.8 consists of two systems. The first system, labeled 'A. Sx.', shows the saxophone accompaniment starting at measure 168. It features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks indicating slaps. The tempo is marked '♩ = 130 a tempo' and the dynamics range from *f* to *p*. The second system, labeled 'Pno.', shows the piano accompaniment starting at measure 171. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics range from *p* to *mf*.

En el ejemplo anterior las cruces marcan el uso de la técnica de *slap*, la cual le da un toque percutido al acompañamiento. Posteriormente en el compás 187 se presenta nuevamente el tema pero por interpolación, ahora el piano acompaña al tema en el saxofón. Este es el clímax de toda la obra, ya que es el pasaje donde se abre más el registro hacia los graves y hacia los agudos, esto por medio del uso de los sobre-agudos en el saxofón. En la siguiente figura se puede observar los sobre-agudos en en notas reales y transpuestas.

Fig. 1.9 (notas reales)

Compás 187

The musical score for Figure 1.9 consists of two systems. The first system, labeled 'A. Sx.', shows the saxophone accompaniment starting at measure 187. It features a melodic line in the right hand with dynamics ranging from *p* to *f*. The second system, labeled 'Pno.', shows the piano accompaniment starting at measure 185. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics range from *f* to *p*.

Sobre-agudos (notas transpuestas en Sib)

The musical score for Figure 1.9 shows the saxophone accompaniment starting at measure 187. It features a melodic line in the right hand with dynamics ranging from *p* to *f*. The notes are marked as super-octaves (Sib).

Sección B' (compases 207- 237)

En esta sección se re expone el tema – b - con el saxofón solo a dos voces, pero con la melodía en las notas graves y el *bajo ostinato* en los agudos (Fig. 1.10).

Fig. 1.10

Compás 207

Fig. 1.12
Compás 238

A. Sx

Pno

$\text{♩} = 85$

f *p* *p* *mf*

f *mf*

p *mf*

La codeta (c.322) esta construida con el tema - a - en un *crescendo*, abriendo el registro hacia el agudo y hacia el grave para darle fuerza y contundencia al final. En la siguiente figura se puede ver claramente esta idea.

Fig 1.13
Compás 322

$\text{♩} = 85$
a tempo

pp *mf* *f* *ff* *fff*

322

pp *mf* *f* *ff* *fff*

2. Suite “El último viaje”

(En honor a la muerte de mi padre)

Dotación:

Cuarteto de cuerdas:

- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo

Duración aproximada: 13:30 min.

Historia y Poética musical:

El 16 de Mayo de 2005 le diagnostican cáncer de pulmón a mi padre. Después de esto, sólo vive tres meses, en los cuales viví momentos que me marcaron para siempre. El 14 de Agosto de 2005 muere, a los 55 años, en la ciudad de Oaxaca. Desde ese momento comienza un duelo, el cual cierro en Mayo de 2008, cuando la *suite* queda terminada. Se titula *El último viaje*, porque cuatro días antes de morir, mi padre decide hacer un viaje a su tierra natal, Orizaba, Veracruz, para despedirse de sus amigos. Este viaje termina en la ciudad de Oaxaca, lugar donde él había dicho que quería morir. La obra se desarrolla en cinco movimientos, los cuales narran los momentos que más recuerdo antes de su muerte:

- I.- En las entrañas
- II.- Pintando el cielo
- III.- Sólo Dios sabe
- IV.- Regreso a casa
- V.- Oaxaca

Lenguaje:

La inspiración para realizar esta obra, nació del exquisito Cuarteto No. 1 Op. 4 “*De la Guitarra*”, del compositor español Joaquín Turina, compuesto en 1911, el cual me atrapó en su mundo sonoro. Por esta razón elegí al cuarteto de cuerdas como medio de expresión y de lenguaje, en donde cada movimiento es como una pintura, ya que en ellos, se describen escenas e imágenes concretas.

I “En las entrañas”

El primer movimiento narra la evolución del cáncer desarrollándose en el interior de mi padre y funciona como introducción a los siguientes movimientos.

Forma:

El movimiento consta de cuatro secciones:

Cuadro 2. ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | Introducción | A | B | Coda |
|-------------------|---|--|--|---|
| Materiales | Dos presentaciones del Tema A | Desarrollo del Tema A, aparecen dos motivos que renuevan el material. | Aparición del Tema B | Construida a partir del Tema A |
| Carácter | Tormentoso (lírico) | Muy tormentoso | Triste (rítmico) | Tormentoso |
| Compases | 1 – 8 | 9– 54 | 55 - 71 | 72 - 76 |
| Tempo | ♩ = 80 | ♩ = 80 | ♩ = 80 | ♩ = 80 |
| Melodía | Construida en base a la escala de <i>Do mixolidio</i> | Va cambiando conforme a los cambios armónicos | La escala es Re, Mi, Fa#, Sol, La, Sib, Do, Re. | Construida en base a la escala de <i>Mi mixolidio</i> |
| Armonía | Acordes por cuartas y disminuidos | Constantes modulaciones armónicas, acordes disminuidos principalmente | Acordes en base a esta escala, algunas veces se agrega Mib. | Acordes menores con séptima y por tonos enteros |
| Ritmo | Compás de 2/4 y 3/4, con figuras rítmicas sencillas. | Dieciseisavos principalmente. Aparece una nueva figura: tresillos de octavo. | Cambio de compás a 6/8, uso constante del contratiempo y de la sincopa. Patrón rítmico de bembé. | Compás de 2/4 y 3/4, con figuras rítmicas sencillas. |
| Textura | Melodía acompañada | Melodía acompañada y Polifónica | Melodía acompañada | Melodía acompañada |

1.- Introducción (Compases 1-8)

Esta primera sección esta conformada por dos presentaciones del tema A (Fig. 2), el cual aparece por primera vez en el violonchelo como se muestra en la siguiente figura:

Fig. 2

Compás 1

Tema A (violonchelo)

La segunda presentación varía en el timbre, debido al *pizzicato* en el violonchelo.

2 -Sección A (Compases 9- 54)

Esta sección se trata de un desarrollo del tema *A* y se compone de tres secciones:

I.- Compases 9 - 23

Esta sección se elabora con dos variaciones del tema *A* (Fig. 2). La primera es muy *cantabile*, pero con una textura polifónica, ya que aparecen algunos contra-cantos. Por otro lado en la segunda aparece una variación de articulación, ya que aparece el tema en *staccato*.

II.- Compases 24 - 46

La segunda sección es más compleja, ya que aparecen dos motivos renovando el material, los cuales se desarrollan en un acompañamiento de arpeggios. Es una sección de mucho dramatismo.

Fig. 2.1

Compás 25

Compás 24

The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'Vla.' and the right 'Vc.'. Both staves contain a melodic line with triplets and dynamic markings. The left staff has a dynamic marking of *f* and the right staff has *mf* and *f*.

III.- Compases 47-54

Se re-expone el tema *A* como estaba originalmente (en el violonchelo), pero con cambios armónicos que modulan al tema *B*.

3.- Sección B (Compases 55- 71)

En esta sección aparece el tema *B* (Fig. 2.2) con mucho movimiento rítmico, el cual contrasta con el carácter lírico del tema *A*. El tema va pasando por cada uno de los instrumentos, mientras es acompañado por un patrón rítmico que va a ir variando (Fig. 2.2). La primera variación del patrón rítmico se llama bembé y se utiliza mucho en el folklore afroantillano.

Fig 2.2

Compás 55

Patrón rítmico

Compás 56

Tema B

The image shows four musical staves. The top two staves are for Violin II (Vln. II) and Violin I (Vln. I). The bottom two staves are for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II). The notation includes dynamic markings (*f*, *mf*) and articulation (*pizz.*). The top two staves are labeled 'Variación 1 (bembé) Compás 60' and 'Variación 2 Compás 61'.

4.- Coda (Compases 72-76)

La coda esta construida con los mismos elementos de la introducción (tema *A*) pero con algunas variantes de registro debido a que aparece transportado. De acuerdo a lo anterior, el tema *A* abre y cierra el movimiento con la finalidad de darle coherencia y unidad.

II “Pintando el cielo”

Pintando el cielo hace referencia al último momento que compartí con mi padre antes del diagnóstico de cáncer, en el cual pintábamos el techo del comedor de la casa. La mejor manera para expresar esta alegría fue por medio de una danza.

Forma:

La forma es ABA:

Cuadro 2.1 ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | A | B | A' |
|-------------------|---|---|---|
| Materiales | Tema principal (<i>A</i>) y cuatro líneas melódicas secundarias | Aparición del tema <i>B</i> contrastante | Tema <i>A</i> con <i>trinos</i> y en <i>tutti</i> |
| Carácter | Juguétón - Danzable | Sombrio | Juguétón- sombrío |
| Compases | 1 – 59 | 60– 89 | 90 - 111 |
| Tempo | ♩ = 90 Jugando | ♩ = 100 Casi jugando | ♩ = 100 Jugando |
| Melodía | Construida en la escala de Re Lidio. | Construida en la escala de Si Dórico. | Escala de Re Lidio |
| Armonía | Modal. Toma vital importancia la nota Mib, ya que genera una disonancia ajena a Re lidio. | Modal | Toma vital importancia la nota Mib, ya que genera una disonancia ajena a Re lidio |
| Ritmo | Es una danza en 6/8 | Tempo más lento con cambios constantes de compás de 5/4 y 3/4 para una atmósfera contrastante | Danza en 2/4 con tresillos de octavo, se añade el recurso del <i>trino</i> |
| Textura | Polifónica | Polifónica | Polifónica y Monofónica |

1.- Sección A (Compases 1 – 59)

La sección A esta conformada por un tema principal y cuatro líneas melódicas secundarias (*Fig. 2.3*) que se van sumando en una textura polifónica. Esta idea va incrementando de dinámica hasta que llega al clímax en el compás 51 con un *tutti (ff)*, a partir de este pasaje comienza a decrecer para dar paso a la siguiente sección.

Fig. 2.3

Tema A

Compás 5



Líneas melódicas secundarias

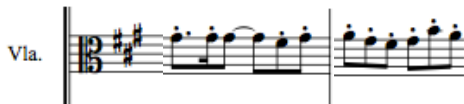
Compás 1



Compás 9



Compás 17



Compás 37



2.- Sección B (Compases 60 – 89)

En esta segunda sección aparece el tema B, el cual contrasta al ser más calmado y *cantabile*. Esta sección se divide en dos partes:

I.- Compases 60 – 76

Los primeros cuatro compases (60 – 63) introducen al tema B en el violonchelo (Fig 2.4), el cual va a ir pasando a las otras cuerdas. Es importante destacar que en el compás 71, cambia el ritmo (Fig 2.5), el cual va a dar pie a la segunda parte del tema, que se puede considerar como un pequeño desarrollo.

Fig 2.4

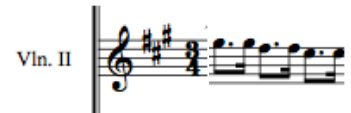
Compás 64

Tema B



Fig 2.5

Compás 71



II.- Compases 77 – 89

Pequeño desarrollo que consiste en pasar la figura rítmica (Fig 2.5) del registro agudo al grave en diferentes tiempos del compás, logrando una nueva textura armónica. La idea de este pasaje es anunciar el regreso del tema A. Claramente en el siguiente ejemplo se muestra el violín I anunciando al tema A dentro de esta textura.

Fig. 2.6
Compás 86

Musical score for Fig. 2.6, Compás 86. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I part begins with a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. The Vln. II part has a similar triplet. The Vla. part has a half note followed by a quarter note. The Vc. part has a half note followed by a quarter note. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

3.- Sección A' (Compases 90 – 111)

Esta sección conclusiva es una re-exposición muy breve y variada del tema *A*, el cual por primera vez se presenta con *trinos* y en un *crescendo* que explota en un *tutti*:

Fig. 2.7
Compás 101

Musical score for Fig. 2.7, Compás 101. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I part has a *trino* (trill) over a half note. The Vln. II part has a half note followed by a quarter note. The Vla. part has a half note followed by a quarter note. The Vc. part has a half note followed by a quarter note. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

III “Sólo Dios sabe”

Cuando mi padre ya sabe que pronto va a morir de cáncer, decide ir a la iglesia, donde por coincidencia estaba empezando una misa de difuntos, fue un momento muy difícil. Recuerdo perfectamente como se mojaba con agua bendita, mientras entablaba una conversación con Dios.

Todo el movimiento está construido con una escala *octatónica* (ocho notas), a partir de los acordes Do y Re con séptima disminuida, la cual pertenece a uno de los modos de transposición limitada creados por el compositor francés Olivier Messiaen.

Forma:

Este movimiento se divide en 5 secciones:

Cuadro 2.2 ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | Introducción | A | B | B' | Coda |
|-------------------|---|---|---|---|--|
| Materiales | Presentación del tema <i>A</i> en el violín I | Motivos secundarios (1,2 y 3) que se desarrollan junto con el tema <i>A</i> | Presentación del tema <i>B</i> en <i>tutti</i> | Desarrollo y Evolución del tema <i>B</i> con los motivos <i>B2</i> y <i>B3</i> | Re-exposición del tema <i>A</i> con pequeñas variantes. |
| Carácter | Triste | Tormentoso | Triste - sombrío | Angustioso | Triste |
| Compases | 1 – 5 | 6– 19 | 20 - 23 | 24 - 33 | 34 - 36 |
| Tempo | ♩ = 40 | ♩ = 40 | ♩ = 40 | ♩ = 40 | ♩ = 40 |
| Melodía | Escala <i>Octafona</i> disminuida: Do, Re, Mi ^b , Fa, Fa [#] , Sol [#] , La, Si. Saltos interválicos grandes | <i>Glissandos</i> descendentes y ascendentes, variaciones en los motivos 1,2 y 3. | Intervalos ascendentes y descendentes constantemente. | Intervalos de tercera menor ascendentes y descendentes principalmente | Saltos interválicos grandes y descendentes |
| Armonía | Acordes de séptima disminuida | Juego polifónico | Acordes de séptima disminuida | Acordes menores y de séptima disminuida | Acordes de séptima disminuida |
| Ritmo | Dieciseisavos y octavos combinados en un tiempo muy lento. | Figuras más complejas en treintaidosavos combinados con octavos y dieciseisavos | Dieciseisavos combinados con treintaidosavos | Contratiempos de octavo y dieciseisavos en el acompañamiento, y figuras de treintaidosavos más elaboradas | Dieciseisavos y octavos combinados en un tiempo muy lento y contratiempos de dieciseisavo. |
| Textura | Polifónica y melodía acompañada | Polifónica | Polifónica y Homofónica | Melodía acompañada | Homofónica y Melodía acompañada |

1.- Introducción (Compases 1 – 5)

En esta primera y breve sección encontramos dos presentaciones del primer tema:

Fig. 2.8 Tema A

Violin I

Adagio ♩ = 40

p *ppp*

2.- Sección A (Compases 6 – 19)

En esta sección comienza a elaborarse el tema A, por lo que aparecen nuevos motivos secundarios que a su vez se van a desarrollar. Estos motivos son los siguientes:

Fig. 2.9 Motivo 1

Compás 6

Violoncello

p

Motivo 2

Compás 9

Vc.

mp

Motivo 3

Compás 10

Vln. I

p

Posteriormente van a aparecer variaciones sobre el tema A y los motivos secundarios 1, 2 y 3:

Fig. 2.10

Tema A

Variación 1 (Cabeza del tema)

Compás 12

Vla.

pp

Variación 2 (Tema A en tutti) Compás 17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp *f* *p* *pp*

pp *f* *p* *pp*

pp *f* *p* *pp*

pp *f* *p* *pp*

Fig. 2.11 Motivo 1

Variación 1 (Cambio de timbre a pizzicato)
Compás 10



Variación 2 (El motivo se reparte en varias voces con cambios rítmicos y melódicos)
Compás 12

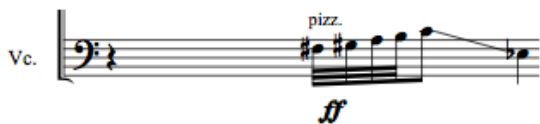


Variación 3 (La variación 2 en una sola voz)
Compás 14



Fig. 2.12 Motivo 2

Variación 1 (Cambio tímbrico a pizzicato con glissando)
Compás 11



Variación 2
Compás 13



Variación 3
Compás 14



Las variaciones se van alternando para lograr una textura polifónica, a dos, tres y cuatro voces.

3.- Sección B (Compases 20 – 23)

La sección B presenta un nuevo tema contrastante en *tutti*, y un motivo secundario que va a elaborarse más adelante en el desarrollo. A este motivo le vamos a llamar *B2*.

Fig. 2.13

Compás 20

Tema B

The musical score for measures 20-23 is titled 'Tema B'. It is marked 'a tempo'. The score is for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is in a 4/4 time signature. The first part of the score (measures 20-22) features a melody in the violins and viola, with dynamics ranging from *p* to *pp*. The second part (measures 23-24) features a more rhythmic and dynamic melody, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The Cello part (Vc.) is marked *pp* in the first part and *mf* to *f* in the second part.

Motivo B2

Compás 23

The musical score for measures 23-24 is titled 'Motivo B2'. It is marked 'Compás 23'. The score is for Violin II (Vln. II) and Viola (Vla.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is in a 4/4 time signature. The Violin II part (Vln. II) is marked *p* and the Viola part (Vla.) is marked *p*. The motif consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

4.- Sección B' (Compases 24 – 33)

Esta sección es un desarrollo del tema *B* donde aparece un motivo que surge de los primeros intervalos de la cabeza del tema. Este motivo se puede observar en el siguiente ejemplo en la viola y violín II.

Fig. 2.14

Motivo B3

Compás 24

The musical score for measures 24-25 is titled 'Motivo B3'. It is marked 'Compás 24'. The score is for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is in a 4/4 time signature. The Violin I part (Vln. I) is marked *f* and *pizz.*. The Violin II part (Vln. II) is marked *f* and *pp*. The Viola part (Vla.) is marked *f* and *pp*. The Cello part (Vc.) is marked *f* and *pizz.*. The motif consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Más adelante aparece el motivo *B2* el cual va ir evolucionando melódica y rítmicamente de manera progresiva. El desarrollo se puede definir como un gran *crescendo* orquestal.

5.- Coda (Compases 34 – 36)

Se re-expone el tema *A* con algunas variantes tímbricas en el arpeggio final. Este movimiento es de mucha angustia, por eso se utilizó la escala disminuida, la cual genera una tensión armónica que nunca resuelve.

IV “Regreso a casa”

Regreso a casa como su nombre lo indica, narra el viaje que hicimos con mi padre hacia su tierra natal, Orizaba, Veracruz, en donde se despide de algunos amigos de la infancia y la adolescencia. Fueron instantes muy felices para él, ya que en esos momentos se olvidaba de todo, incluso de los horribles dolores causados por su enfermedad.

Forma:

El movimiento está construido en 6 secciones:

Cuadro 2.3 ESTRUCTURA GENERAL

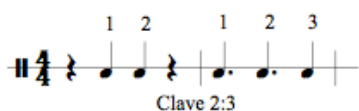
| Secciones | Introducción | A | B | B' (Clímax) | A' | Coda |
|-------------------|--|---|--|---|---|---|
| Materiales | Presentación del motivo con el que se elaboran todas las secciones | Presentación del tema <i>A</i> , con el que comienza el son | Tema <i>B</i> en dos frases (pregunta- respuesta) | Variación de la pregunta y respuesta del tema <i>B</i> | Re-exposición de la introducción y el tema <i>A</i> sin repeticiones | Acompañamientos del tema <i>A</i> en <i>pizzicato</i> . |
| Carácter | Melancólico | Jugueton | Alegre | Nostálgico | Melancólico - Jugueton | Jugueton |
| Compases | 1 – 12 | 13– 34 | 35 - 48 | 49 - 62 | 63 - 90 | 91 - 97 |
| Tempo | Vivo ♩ = 150 | ♩ = 150 | ♩ = 150 | ♩ = 150 | ♩ = 150 | ♩ = 150 |
| Melodía | El motivo en movimiento descendente y ascendente en la escala de Re Dórico | Variaciones rítmico-melódicas del motivo | Modulación a Lab Lidio y melodía en la viola y violín I | Melodía en el violín I en Lab lidio | Variaciones rítmico-melódicas del motivo | No hay melodía ya que es una textura polirrítmica |
| Armonía | Modal | Modal | Modal | Uso constante de acordes con séptima disminuida. (Puente) | Modal | Modal |
| Ritmo | Son cubano en 3/4 y 4/4 con clave 2:3 | Uso de la síncopa, el tresillo de octavo, y patrón rítmico de timbales utilizado en el son cubano | Menos uso de la síncopa, más figuras en los tiempos fuertes del compás | Figuras rítmicas sencillas en <i>tutti</i> | Patrón rítmico de timbales utilizado en el son cubano y uso constante de la síncopa | Figuras a ritmo de los acentos de la clave |
| Textura | Homofónica | Melodía acompañada | Melodía acompañada | Homofónica | Homofónica y melodía acompañada | Polirrítmica |

El *son cubano* lleva dentro de su esqueleto musical un elemento llamado *clave*, la cual va a dar forma a la intención de la melodía y el acompañamiento. Lo interesante es que puede ser de dos formas, 2:3 o 3:2, dependiendo de los acentos en la voz principal. El compás generalmente es de 2/2 o 4/4.

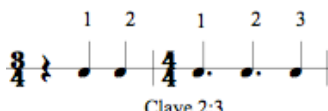
Por otro lado *Regreso a casa* es un son en clave 2:3, pero en dos compases distintos: 3/4 y 4/4. En la siguiente figura podemos observar la variación de la clave que se utilizó para estructurar todo el movimiento.

Fig. 2.15

Original



Variación



1.- Introducción (Compases 1 – 12)

En la introducción vamos a encontrar el material con el que se va a elaborar todo el movimiento. Este material es un motivo melódico orquestado en *tutti*.

Fig. 2.16

Compás 1 Motivo melódico



2.- Sección A (Compases 13 – 34)

En esta sección se presenta el tema *A*, el cual como se mencionó anteriormente, es un son cubano escrito en dos compases diferentes. La textura es melodía acompañada. El tema es extenso, por lo tanto se divide en dos frases:

Fig. 2.17

Tema A

Compás 17

Primera frase

Este tema es acompañado por la viola y violonchelo (Fig 2.18). El tema A se presenta dos veces, la primera (c. 17-27) en violines y la segunda (c. 27-34) por interpolación en violonchelo y viola. Es importante destacar que el acompañamiento en esta segunda presentación está elaborado con los patrones rítmicos que llevan los timbales y la clave en el son cubano. En el siguiente ejemplo podemos observar los dos acompañamientos estructurados con la clave y la comparación del ritmo original de los timbales con la variación que se utilizó, la cual va a ser retomada más adelante para construir la coda.

Fig. 2.18

Compás 15 (Acompañamiento de la primera presentación del tema)

Compás 27 (Acompañamiento de la segunda presentación)

3.- Sección B (Compases 35 – 48)

En esta sección encontramos un contraste armónico importante, ya que ahora el nuevo tema se mueve en un modo lidio, el cual tiene una sonoridad más luminosa. Este tema también surge del motivo melódico (Fig. 2.16) y se divide en dos frases que vamos a llamar pregunta y respuesta:

Pregunta (Compases 35-40)

The musical score for the 'Pregunta' section (measures 35-40) is for the Viola (Vla.). It is written in 3/4 time and features a melodic line with dynamic markings *p*, *mp*, and *mp*. The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes.

Respuesta (Compases 41-48)

The musical score for the 'Respuesta' section (measures 41-48) is for Violin II (Vln. II) and Viola (Vla.). It is written in 3/4 time and features a melodic line with dynamic markings *pp* and *mf*. The melody consists of quarter and eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes.

4.- Sección B' (Compases 49 – 62)

En esta sección llegamos al clímax donde se re-exponen la **pregunta** y la **respuesta** del tema B con distintas variaciones. En la **pregunta** (c. 49), la variación nace de la introducción, haciendo el tema de manera homofónica y en *tutti* con la misma rítmica, formando distintos colores armónicos. La voz principal la lleva el violín I. Por otro lado, la variación de la **respuesta** (c. 55) es puramente armónica, donde se añaden una serie de acordes de séptima disminuida con la finalidad de modular a la siguiente sección.

5.- Sección A' (Compases 63 – 90)

Se retoma desde la introducción, ya que es la que proporciona los motivos para construir el tema A. La única diferencia entre la exposición y la re-exposición, es la ausencia de las barras de repetición con la finalidad de acortar la duración del tema.

6.- Coda (Compases 91 – 97)

Está construida a partir del acompañamiento de la primera y segunda presentación del tema A (Fig. 2.20), logrando un juego rítmico muy interesante a ritmo de la clave. La escena culmina simulando un *fade out*, al estilo de algunos sones cubanos. Todo el movimiento va evolucionando en un juego de texturas y timbres, ya que parte de una introducción homofónica con arco, hasta llegar a una coda polirrítmica en *pizzicato*.

Fig. 2.20

Compás 91

V “Oaxaca”

Después de haberse despedido de sus amigos, mi padre decide partir hacia Oaxaca, donde se complica su enfermedad y muere. En este último movimiento me despido de mi padre, mi mejor amigo en la vida.

Forma:

Este movimiento conclusivo consta de 4 secciones:

Cuadro 2.4 ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | A | B | A' | Coda |
|-------------------|---|--|--|--|
| Materiales | Dos presentaciones del tema <i>a</i> | Variaciones sobre el tema <i>A</i> del primer movimiento (<i>En las entrañas</i>) | Se re-expone sólo la primera presentación del tema | Construida a partir de la cola del tema <i>a</i> |
| Carácter | Doloroso | Melancólico | Doloroso | Triste - muy doloroso |
| Compases | 1 – 16 | 17– 36 | 37 - 44 | 45- 48 |
| Tempo | Lento ♩ = 70 | ♩ =70 | ♩ =70 | ♩ =70 |
| Melodía | Voz superior (violín I) en la escala de Do Dórico. En ocasiones aparece el segundo grado descendido: Reb | Tres presentaciones diferentes de la melodía | No hay alteraciones ni cambios | Cola del tema: Segundo grado descendido (Reb) en el violín I |
| Armonía | Acordes disminuidos y aumentados principalmente. | Acordes menores con séptima, disminuidos y aumentados. | No hay alteraciones ni cambios | F# disminuido con séptima y C menor (tensión y reposo) |
| Ritmo | Primero figuras sencillas en un tempo lento y cadencioso, posteriormente una marcha en negras y en tresillos. | En la tercera presentación de la melodía aparece un juego rítmico más complejo con figuras de dieciseisavos (Clímax) | No hay alteraciones ni cambios | Aparece el <i>ritardando</i> para simular la disminución del ritmo cardíaco. |
| Textura | Melodía acompañada | Polifónica y homofónica | Melodía acompañada | Homofónica |

1.- Sección A (Compases 1 – 16)

Dos presentaciones del tema *a*, el cual está construido en una frase de 8 compases. La primera presentación (Fig. 2.21) con el acompañamiento en diferentes tiempos del compás, logrando distintos colores armónicos y la segunda (Fig. 2.22) una octava arriba con pequeñas variaciones rítmico-melódicas en la voz principal (violín I) y en el acompañamiento, ya que ahora se marcan todos los tiempos del compás en negras y tresillos, simulando una marcha fúnebre.

Fig. 2.21

Compás 1

Tema *a* (Primera presentación)

Violin I

Fig. 2.22

Compás 9

Tema *a* (Segunda presentación)

Vln. I

2.-Sección B (Compases 17 – 36)

En esta segunda sección se re-expone el tema *A* del primer movimiento (Fig. 2), con la intención de darle unidad a toda la narración. El tema se re-expone de tres formas distintas:

I.- Compases 17 – 19

Se presenta nuevamente en el violonchelo, pero fusionado con la rítmica en tresillos y con variaciones rítmicas en la melodía.

II.- Compases 20 – 28

Se retoma la idea en la textura de la primera presentación del tema *A*, pero expandiendo el tema a nueve compases. La idea principal de esta segunda presentación, es lograr un *crescendo* para llegar al clímax en la tercera presentación en *f*.

III.- Compases 29 – 36

Aquí vamos a encontrar al clímax, donde se narra la agonía de mi padre con el tema expandido y variado en *tutti*. Al final de este pasaje aparece un *decrescendo* en *cromatismos* para dar paso a la re-exposición del tema *A*.

3.-Sección A' (Compases 37 – 44)

Se re-expone literalmente el tema *a* de este movimiento. Esta penúltima sección prepara el momento de su muerte.

4.- Coda (Compases 45– 48)

Esta construida con la cola del tema *a*, simulando los últimos suspiros de mi padre, de *p* a *ppp*:

Fig. 2.23
Compás 45

The musical score for Figure 2.23, Compás 45, consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The dynamics are marked as *p*, *pp*, and *ppp*, with a *rit.* marking. The Vln. I and Vln. II staves have a *rit.* marking under the first measure. The Vla. and Vc. staves have a *rit.* marking under the first measure. The dynamics are marked as *p* in the first measure, *pp* in the second measure, *pp* in the third measure, and *ppp* in the fourth measure. The Vln. I and Vln. II staves have a *ppp* marking in the fourth measure. The Vla. and Vc. staves have a *ppp* marking in the fourth measure. The Vln. I and Vln. II staves have a *ppp* marking in the fifth measure. The Vla. and Vc. staves have a *ppp* marking in the fifth measure.

3. “Autorretrato”

Dotación:

Tres percussionistas

Duración aproximada: 6 min.

Historia y Poética musical:

Mi labor como percussionista fuera de la escuela fue muy ardua y constante. En ese largo camino me enamoré de dos instrumentos: las congas y los timbales, los cuales con su diversidad de timbres y ritmos me cautivaron por completo. *Autorretrato* es el resultado entre la fusión de este aprendizaje percusionístico y mi trabajo como compositor, y nace en Septiembre de 2009 de una necesidad interna de recorrer aquellos rincones desconocidos de mi ser. Incluso se podría considerar como un trabajo de autocrítica, lo cual implica evaluarse a sí mismo con honesta objetividad. La obra se divide en tres movimientos contrastantes:

I.- Como yo (Allegro)

II.- Siendo yo (Lento)

III.- Pero sigo siendo yo (Vivo)

Lenguaje:

El lenguaje de la obra surge de la fusión entre elementos populares y académicos. Los populares los encontraremos en la cuestión rítmica, ya que casi toda la obra esta construida con ritmos típicos del folklore latinoamericano. Por otro lado, los académicos los hallaremos en el uso de escalas propias de la música de concierto del siglo XX y XXI.

La dotación del ensamble te da muchas posibilidades tímbricas, las cuales traté de aprovechar al máximo. Tanto las congas como los timbales tienen una gran variedad de golpes y ataques, dando la impresión de ser varios instrumentos en uno. Debido a lo anterior, vamos a encontrar en toda la obra una gran gama de colores y sabores, a pesar de los pocos instrumentos del ensamble.

En las siguientes dos páginas se puede observar con claridad el glosario de indicaciones y la distribución del set, el cual es importante para obtener un mejor resultado en el ensamble.

PERCUSIONISTA 1:

1.- TIMBALES CUBANOS:

- Timbal grave golpeando en el centro del parche.....T.g
- Timbal agudo golpeando en el centro del parche.....T.a
- Cáscara (parte lateral del timbal).....Cásc.
- *Rimshot* (golpear el parche y el aro a la vez en el timbal agudo)....T.R.sh

2.- REDOBA MEDIA.....R.m

3.- REDOBA GRAVE CON GÜIRO:

- Golpe en la redoba.....R.g
- Raspar el güiro.....Con güiro

4.- CENCERRO.....Cen.

5.- PLATILLO (*crash*):

- Golpear y dejar vibrar el platillo.....d.v
- Golpear y apagar el platillo inmediatamente.....ap.
- Cada vez que aparezca.....pl.

6.-BAQUETAS DE TIMBAL CUBANO (sin punta)

PERCUSIONISTA 2:

1.- TUMBADORA:

- Golpe abierto.....T (Golpear con la mano abierta)

2.- CONGA:

- Golpe abiertoC (Golpear con la mano abierta)
- *Slap*.....S (Golpear con palma y dedos)
- BajoB.c (Golpear con palma en el centro)
- Golpe tapadoT.c (Golpear solo con dedos)

3.- CORTINA SONORA.....C.s

4.- *SOFT SHAKE* (ó cualquier *shaker* suave).....S.sh

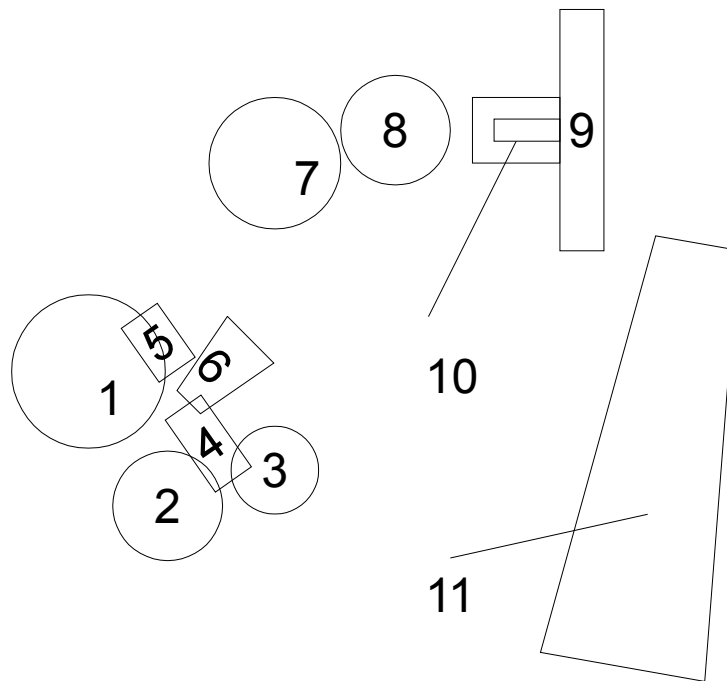
PERCUSIONISTA 3:

1.- MARIMBA

2.- BAQUETAS DE GOMA

Fig. 3

DISTRIBUCIÓN DEL SET



- 1)Timbal grave
- 2)Timbal agudo
- 3)Platillo
- 4)Redoba grave con güiro
- 5)Redoba media
- 6)Cencerro
- 7)Tumbadora
- 8)Conga
- 9)Cortina sonora
- 10)Shaker
- 11)Marimba

I

“Como yo”

Este primer movimiento es la exploración del espacio donde me siento cómodo conmigo mismo.

Forma:

El movimiento esta basado en la clave como estructura rítmica y consta de 5 secciones:

Cuadro 3. ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | Introducción | A | B | A' | Coda |
|-------------------|---|---|---|---|---|
| Materiales | Presentación de los motivos 1, 2 y 3 | Aparición del tema <i>A</i> , el motivo 4 y elaboración de los motivos 1, 2 y 3 | Exposición del tema <i>B</i> con un nuevo motivo rítmico (danzón) | Re-exposición del tema <i>A</i> y los motivos 1,3 y 4. | Nuevo motivo cromático descendente |
| Carácter | Meditativo | Alegre | Alegre - Misterioso | Alegre | Alegre |
| Compases | 1– 11 | 11– 33 | 34 - 49 | 50 - 62 | 63 – 68 |
| Tempo | ♩ = 140 | ♩ = 140 | ♩ = 140 | ♩ = 140 | ♩ = 140 |
| Melodía | Motivo 2 (marimba): construida con intervalos de cuarta aumentada y séptima menor | Escala cromática descendente y ascendente de Sol# a Mib, intervalos de tercera mayor descendentes <i>cromáticos</i> | <i>Cromatismos</i> ascendentes, ascendentes y saltos de cuarta justa y disminuida | Melodía en <i>cromatismos</i> ascendentes y descendentes principalmente | Melodía en tres notas cromáticas descendentes |
| Armonía | Cuartal | Cromática y cuartal | Cromática con intervalos de séptima menor, quinta disminuida y cuarta aumentada. | Cromática y cuartal | Cromática y cuartal |
| Ritmo | Motivo 2 y 3: patrones rítmicos dentro de la clave 2:3 y 3:2. | Motivo 4: combinaciones de dieciseisavos y octavos | Todo el tema al doble de <i>tempo</i> por disminución de valores y nuevo motivo a ritmo de danzonete, | Todos los motivos tienen la clave como esqueleto. | Choque de dos claves: 3:2 y 2:3 en un solo compás |
| Textura | Polirrítmica | Polirrítmica y homorrítmica | Polirrítmica | Polirrítmica | Polirrítmica y homorrítmica |

1.- Introducción (Compases 1 – 11)

La introducción está construida con base en tres motivos, los cuales entran en los acentos de la clave 2:3 y 3:2 respectivamente. Estos motivos van a elaborarse en la siguiente sección. A continuación se muestran los motivos dentro de la clave:

Fig. 3.1 Motivo 1
Compás 1 (redoba)

Motivo 2 (melódico)
Compás 7 (marimba)

Motivo 3
Compás 9 (Congas)

Los motivos 1 y 3 van a estar interactuando para lograr un juego rítmico en el que se cruza la clave en un mismo compás (Fig. 3.2).

Fig. 3.2
Compás 5

Compás 9

En el caso del motivo 2 (marimba), no va a volver a aparecer en toda la sección, pero es importante ya que es el que va a proponer el inicio de la sección B.

Por otro lado, la cortina sonora (c. 3) va a dar entrada a nuevos timbres, ya sea de agudo a grave o viceversa.

2.- Sección A (Compases 11 – 33)

La sección A se divide en tres partes:

I.- Compases 11 - 20

En esta primer parte de la sección comienza a haber mayor movimiento con la aparición del tema A (marimba) en una escala cromática descendente y ascendente. Este tema surge de la rítmica del motivo 1:

Fig. 3.3

Compás 1 Motivo 1

Compás 11 Tema A

Posteriormente aparece por primera vez un nuevo motivo (Fig. 3.4) en la conga, el cual le da mayor movimiento a toda la sección.

Fig. 3.4 Motivo 4

Compás 16

Toda la sección A se desarrolla a través de los motivos 1, 3 y 4, utilizando diferentes variaciones como son: cambio de timbre (c. 13), inversión de la clave (c. 12-13), expansión del motivo (c. 17) y por mutación entre estos (c. 16).

II.- Compases 21 – 29

Esta segunda parte se puede considerar un gran *crescendo*, donde vamos a encontrar el momento de mayor movimiento y tensión del tema. Para lograr lo anterior, se fusiona el motivo 1 y 4 en la marimba (*Fig. 3.5*) dándole más fluidez a la rítmica. Este motivo va a ir cambiando los acentos, ya que siempre se repite en un tiempo diferente del compás.

Fig. 3.5
Compás 21

Musical score for Marimba, measures 21-29. The score is written for P. 3 Marimba. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time. The first measure (21) starts with a rest in the treble and a quarter note in the bass. The second measure (22) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The third measure (23) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The fourth measure (24) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The fifth measure (25) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The sixth measure (26) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The seventh measure (27) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The eighth measure (28) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The ninth measure (29) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The dynamic marking *p* is present in the first measure.

III.- Compases 30 – 33

En esta última parte de la sección se cumple el objetivo de la sección A, llegar a un *tutti* en *crescendo* que se conecte con fuerza a la siguiente sección.

Fig. 3.6
Compás 32

Musical score for Marimba, measures 30-33. The score is written for P. 1, P. 2, and P. 3 Marimba. It consists of three staves: a snare drum staff (P. 1), a tom-tom staff (P. 2), and a marimba staff (P. 3). The music is in 3/4 time. The first measure (30) has a snare drum hit, a tom-tom hit, and a marimba note. The second measure (31) has a snare drum hit, a tom-tom hit, and a marimba note. The third measure (32) has a snare drum hit, a tom-tom hit, and a marimba note. The fourth measure (33) has a snare drum hit, a tom-tom hit, and a marimba note. The dynamic marking *ff* is present in the first measure. The score includes various markings such as *C*, *S*, *T*, *T.g*, and *T.a*.

3.- Sección B (Compases 34 – 49)

Sección en que se presenta el tema *B*, el cual está escrito al doble de tiempo, ya que está construido con la clave como base y esqueleto rítmico pero por disminución de valores.

Fig. 3.9 Nuevo motivo
(Variación del danzón)

Compás 45

P. 2

C (T.c)
T (B.c) S S

Bajo con mano izq. en conga

Clave 2:3

Variación 2 del tema B

Compás 45

P. 3 Marimba

p *mf*

Es importante mencionar que la sección B y la A' se conectan por medio de un *fade out* y un *fade in* escrito, en donde decrece la marimba, mientras va creciendo el motivo 1 de la siguiente sección.

4.- Sección A' (Compases 50 – 68)

Se re-expone de forma breve el tema A, y los motivos 1, 3 y 4. En el compás 60 se incorpora un elemento de la sección B (variación 2 del tema B), a continuación se muestra este pasaje:

Fig. 3.10
Compás 60

P. 1 T.R.sh

P. 2 S S S S S T

P. 3 Marimba

5.- Coda (Compases 63 – 68)

La coda se construye a partir de un nuevo motivo cromático descendente, el cual se cruza con las congas y timbales buscando el choque de dos claves en un solo compás:

Fig. 3.11 Compás 63 (Choque rítmico entre las dos claves)

II “Siendo yo”

El segundo movimiento es el resultado de la exploración del yo interno, de aquellos lugares que no nos gusta tocar, donde guardamos los miedos y las frustraciones.

Forma:

Todo el movimiento esta construido con 4 motivos y consta de 4 secciones:

Cuadro 3.1 ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | Introducción | A | B | A' |
|-------------------|---|--|---|--|
| Materiales | Presentación de los motivos 1, 2, 3 y 4 | Variaciones de los motivos 1, 2, 3 y 4 | Desarrollo de los motivos 2' y 4' | Re-exposición de los motivos 1, 2, 3 y 4 |
| Carácter | Sombrio | Misterioso | Intranquilo | Misterioso |
| Compases | 1 – 15 | 16 - 22 | 23 - 35 | 36 - 51 |
| Tempo | Adagio \downarrow . = 40 | \downarrow . = 40 | \downarrow . = 40 | \downarrow . = 40 |
| Melodía | Motivo 1 con intervalos de cuarta aumentada y cuarta justa ascendente y descendente. Motivo 2 con dos intervalos de tercera mayor | Variaciones rítmico-melódicas en el motivo 1, prevaleciendo los intervalos de tercera mayor y cuarta justa | Se omiten algunas notas de la variación del motivo 2, pero se respetan los intervalos. Hay variaciones rítmicas en la melodía | Se re-expone la misma idea melódica en intervalos de cuarta (Motivo 1) y tercera mayor (Motivo 2) |
| Armonía | Cromática y cuartal | Cromática y cuartal | Cromática y cuartal | Cromática y cuartal |
| Ritmo | Compás compuesto con uso constante de acentos y contratiempos | Distintas variaciones con contratiempos de dieciseisavos | Base rítmica en dieciseisavos y la aparición de la figura de treintaidosavos | Se retoma al inicio la base rítmica en dieciseisavos. Posteriormente son los mismos elementos que en la exposición |
| Textura | Polirrítmica | Polirrítmica | Polirrítmica | Polirrítmica |


1.- Introducción (Compases 1 –15)

En la introducción se van a presentar los cuatro motivos (*Fig. 3.12*) con los que se va a construir todo el movimiento.

Fig. 3.12


Motivo 1 (melódico)

Compás 1



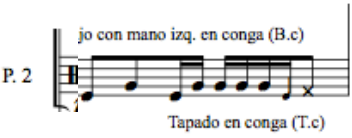
Motivo 2 (melódico)

Compás 7



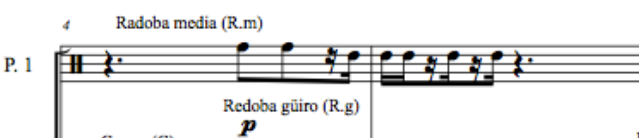
Motivo 3 (rítmico)

Compás 6



Motivo 4 (rítmico)

Compás 4



Después de que se presentan los motivos, van a aparecer variaciones de éstos, las más importantes se observan en la siguiente figura, con las cuales se elaborará la siguiente sección.

Fig. 3.13

Motivo 2

Variación (Compás 12)



Motivo 3

Variación (Compás 8)



Motivo 4

Variación I (Compás 7)



Estas variaciones van cambiando de timbre y siempre se presentan en los mismos instrumentos. Para cerrar esta sección aparece la cortina sonora (c.15), la cual también anuncia el inicio de la exposición.

2.- Sección A (Compases 16 – 22)

En esta sección comienza un mayor movimiento rítmico con las variaciones del motivo 2, 3 y 4 (Fig.3.13) interactuando entre sí en un mismo compás. También aparece el motivo 1 en la redoba grave, el cual junto con la variación 1 del motivo 4 en la redoba media, va anticipar el esqueleto rítmico de la sección B (clímax):

Fig. 3.14
Compás 16



Posteriormente aparecen dos variaciones más del motivo 4 (Fig. 3.15), las cuales van a anticipar la nueva atmósfera de la siguiente sección (clímax).

Fig. 3.15

Motivo 4

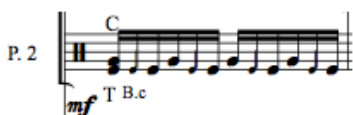
Variación 2
Compás 19

Variación 3
Compás 20

3.- Sección B (Compases 23 – 35)

En esta sección vamos a encontrar el clímax de todo el movimiento, construido sobre una base rítmica en dieciseisavos, esta base rítmica proviene de un ritmo llamado bembé, el cual ya había sido utilizado en movimientos anteriores. Este ritmo provoca un mayor movimiento en la pieza.

Fig. 3.16
Compás 23 Congas (bembé)



Sobre la base rítmica anterior hay dos motivos importantes, uno melódico y otro rítmico (Fig. 3.17), que surgen de la evolución de los motivos 2 y 4. Le llamamos evolución porque son variaciones más complejas que las anteriores.

Fig. 3.17 Motivo 2' (Evolución del motivo 2)

Compás 23



Motivo 4' (Evolución del motivo 4)

Compás 24



Posteriormente en el compás 28 encontramos el momento de mayor tensión, es decir, el clímax, construido a través de variantes del motivo 4' (Fig. 3.17). En estas variantes aparecen tocando juntos los timbales y las congas, macho con macho y hembra con hembra.

4.- Sección A' (Compases 36 – 51)

En esta sección conclusiva se re- exponen los motivos 1, 2, 3 y 4 (Fig. 3.12), acompañados por elementos de la sección B (base rítmica en dieciseisavos) en el *shaker*. Esta sección se resume en un gran *decrescendo*, ya que se busca iniciar el siguiente movimiento con mucha fuerza.

III “Pero sigo siendo yo”

En este tercer y último aire, se retoma el *tempo* y algunos elementos del primer y segundo movimiento para darle coherencia y unidad al autorretrato.

Forma:

El movimiento esta basado en un *ostinato* y dos temas expuestos en 4 secciones:

Cuadro 3.2 ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | Introducción | A | B | Coda |
|-------------------|--|---|---|---|
| Materiales | Presentación del <i>Ostinato</i> y tema <i>A</i> | <i>Ostinato</i> y desarrollo del tema <i>A</i> | Re-exposición del tema <i>A</i> del primer movimiento: <i>Como yo</i> , | Variación rítmico-melódica del <i>ostinato</i> y coda del primer movimiento: <i>Como yo</i> |
| Carácter | Misterioso | Juguetón | Alegre | Alegre |
| Compases | 1 – 11 | 12 – 40 | 41– 53 | 54 – 62 |
| Tempo | Vivo ♩ = 130 | ♩ = 130 | ♩ = 130 | ♩ = 130 |
| Melodía | Juego en el <i>ostinato</i> con una cuarta aumentada y una quinta justa | Tema <i>A</i> de dos formas : en base a dos intervalos de tercera mayor y por medio de una escala <i>hexáfona</i> de tonos enteros (Do, Re, Mi, Fa#, Sol#, La#) | Escala cromática descendente y ascendente de Sol# a Mib. | Intervalos de cuarta aumentada |
| Armonía | Cuartal | Intervalos contruidos con la escala de tonos enteros | Cromática y cuartal | Cuartal |
| Ritmo | Contratiempos de octavo y Tresillos de negra contra <i>ostinato</i> en octavos | Ritmo de chachachá en combinación con el uso constante de la síncopa y el contratiempo | La clave como esqueleto rítmico | Uso constante del contratiempo y de algunas variaciones en figuras de tresillos de octavo |
| Textura | Polirrítmica | Polirrítmica | Polirrítmica | Polirrítmica |

1.- Introducción (Compases 1 –11)

En esta sección introductoria aparece el *ostinato* (Fig. 3.18), el cual va a estar presente todo el movimiento. Posteriormente, sobre este *ostinato* aparece el tema *A* (Fig. 3.19). Estos elementos se van a desarrollar en la siguiente sección.

Fig. 3.18

Compás 2 *Ostinato* (rítmico)



Compás 6 *Ostinato* (melódico)



Fig. 3.19

Compás 8 Tema A (rítmico)

2.- Sección A (Compases 12 – 40)

Esta sección se divide en dos partes:

I.- Compases 12 – 19

Esta pequeña sección se construye a partir de la cabeza del tema A en la marimba (Fig. 3.20) acompañada por la redoba güiro a ritmo de chachachá, ritmo de origen cubano derivado del danzón. Este ritmo renueva el material de esta nueva sección.

Fig. 3.20

Compás 12 Cabeza del tema A

Compás 12 (chachachá)

II.- Compases 20 – 40

Aquí se va a presentar el punto climático de la sección, construida con una nueva base rítmica que aparece en las congas (variante del chachachá) y un nuevo motivo en la marimba, que surge del tema A (Fig. 3.21). También vamos a encontrar al tema A completo pero en la escala de tonos enteros. En esta parte climática conviven entre sí todos los elementos.

Fig. 3.21 Variante del chachachá

Compás 28

Motivo (surge del tema A)

Compás 36

4. “*Mitotl*”

Dotación:

Cuarteto de saxofones:

- Saxofón soprano
- Saxofón alto
- Saxofón tenor
- Saxofón barítono

Duración aproximada: 8 min.

Historia y Poética musical:

Mitotl fue concebida entre Febrero y Abril de 2010 y está dedicada al cuarteto de saxofones *Sax...son*, intérpretes y amigos que estrenaron la obra en Junio de ese mismo año. *Mitotl* es una palabra de origen náhuatl cuyo significado es fiesta o algarabía, ello es lo que quiero reflejar en este cuarteto de saxofones, desarrollándolo en tres movimientos contrastantes:

- I.- *Itotia* (Danzar)
- II.- *Azomalli* (Calma)
- III.- *Zantepan* (Finalmente)

Para mí, componer un cuarteto de saxofones es motivo de fiesta y celebración, por ello fue que les dediqué una.

Lenguaje:

Después de haber escuchado el disco “Cuartetos mexicanos de saxofón” interpretado por el cuarteto *Anacrúsax*, surge la inspiración para componer *Mitotl*. En esta experiencia, mi primer encuentro con un cuarteto de saxofones, hubo una obra que me llamó mucho la atención, “La mengambrea” de Enrico Chapela, la cual me sorprendió con su gran riqueza tímbrica y rítmica. De este contacto nace *Mitotl*, con la idea de buscar en estos instrumentos un lenguaje propio, que sea rico rítmica y armónicamente. La obra contiene elementos latinoamericanos en su base rítmica, sobre todo el primer y tercer movimiento. Por otro lado, el segundo movimiento tiene influencia del compositor francés Claude Debussy, padre de la música impresionista, ya que se busca un contraste con sensaciones de bruma e incertidumbre. En cuanto a la escritura no se utilizaron técnicas extendidas, con excepción de algunos *slaps* al final de toda la obra. Todas las figuras que ejemplifican los pasajes de la obra están escritos en notas reales.

I

“Itotia”

Itotia significa bailar, acción que se refleja en este primer movimiento, el cual introduce al espectador al baile y el ritual que inauguran la fiesta.

Forma:

El movimiento se divide en cuatro secciones:

Cuadro 4. ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | A | B (Clímax) | A' | Coda |
|------------|--|--|--|--|
| Materiales | Tema A y Ostinato rítmico, | Construcción del tema B a través de la evolución de un motivo | Re-exposición variada del tema A | Cola del tema A |
| Carácter | Danzable | Ceremonioso | Danzable | Danzable |
| Compases | 1 – 44 | 45 – 95 | 96- 127 | 128- 133 |
| Tempo | Con rumba ♩= 100 | Poco más lento ♩= 90 | Con rumba ♩= 100 | ♩= 100 |
| Melodía | Melodía construida con base en la escala de La locrio. Prevalen los saltos de cuarta y tercera | Construida con arpeggios de séptima disminuida | Escala de La locrio con saltos de cuarta y tercera. Hay variaciones cromáticas descendentes en tresillos | Escala de La locrio por grado conjunto descendente |
| Armonía | Bimodal | Acordes de séptima disminuida superpuestos | Bimodal | Bimodal y Tonal |
| Ritmo | La clave como esqueleto rítmico, uso constante de la síncopa | Juego polirrítmico debido al desfase de tiempos en los motivos | Variaciones con el uso del tresillo de dieciseisavos. | Uso constante del contratiempo |
| Textura | Melodía acompañada | Polirrítmica | Melodía acompañada | Polirrítmica y homorrítmica |

1.- Sección A (Compases 1-44)

La sección A está compuesta por dos elementos: un *ostinato* rítmico y un tema, en donde el *ostinato* rítmico va acompañando al tema durante toda la sección. El tema esta compuesto con la clave 2:3 como estructura rítmica.

En el siguiente ejemplo podemos observar estos dos elementos:

Fig. 4

Compás 1 *Ostinato rítmico*

Tenor Sax. *mf*

Baritone Sax. *mf*

Compás 3 *Tema A*

Soprano Sax.

Clave 2:3

Los dos elementos se desarrollan con base en dos escalas que se superponen, generando una armonía *bimodal*:

Fig. 4.1

Escala utilizada en el *ostinato* rítmico (La *eólico* con el tercer grado ascendido)

Escala utilizada en el tema *A* (La *locrio*)

Posteriormente vamos a encontrar fragmentaciones del tema:

Fig. 4.2

Compás 19 (Cabeza del tema)

T. Sax. *f*

Compás 22 (Cola del tema)

B. Sax.

El *ostinato* rítmico abre y cierra esta sección.

2.- Sección B (Compases 45-95)

En esta segunda sección se relata un ritual, el cual nos conduce a un trance por medio de la repetición de motivos. En este trance vamos a encontrarnos al clímax de todo el movimiento, creado a partir de un motivo que va creciendo y evolucionando hasta llegar a formarse un tema (*B*), a continuación se muestran las fases de esta evolución:

Fig. 4.3

Compás 47

Motivo (Presentación del motivo)

Compás 58 (Desfase rítmico del motivo)

Musical score for measures 47. The Soprano (S. Sx.) part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Alto (A. Sx.) part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. Both parts are in a 2/4 time signature.

Musical score for measure 58. The Soprano (S. Sx.) part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Alto (A. Sx.) part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. The Tenor (T. Sx.) part begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note Bb2, and a half note C3. The Bass (B. Sx.) part begins with a half note G1, followed by a quarter note A1, a quarter note Bb1, and a half note C2. All parts are in a 2/4 time signature.

1era evolución del motivo

2a evolución del motivo

Compás 60

Compás 61

Compás 69

Musical score for measures 60 and 61. The Alto (A. Sx.) part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Tenor (T. Sx.) part begins with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. Both parts are in a 2/4 time signature.

Musical score for measure 69. The Alto (A. Sx.) part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The part is in a 2/4 time signature.

Compás 63

Compás 64

Compás 68

Musical score for measures 63 and 64. The Soprano (S. Sx.) part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Bass (B. Sx.) part begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note Bb2, and a half note C3. Both parts are in a 2/4 time signature.

Musical score for measure 68. The Soprano (S. Sx.) part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The part is in a 2/4 time signature.

3era y última evolución del motivo (Tema B)

Compás 72

Musical score for measure 72. The Alto (A. Sx.) part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The part is in a 2/4 time signature.

Con la formación progresiva del tema B, se llega al clímax, el cual simula el trance del ritual. Terminando el ritual se presenta una variación del tema A, la cual va a conectarse con la re-exposición (sección A').

3.- Sección A' (Compases 96 – 127)

Se re-expone el tema A, variado rítmica y tímbricamente por el recurso del frullatto en los compases 103 y 108.

Fig. 4.4

Compás 100

Musical score for measure 100. The Soprano (S. Sx.) part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The part is in a 2/4 time signature.

También aparecen variaciones en el *ostinato* rítmico:

Fig. 4.5
Compás 100

Ostinato rítmico

Variación 1 (compás 96)

Variación 2 (compás 100)

The image shows two musical staves, both labeled 'T. Sx.' (Trompa Soprano). Each staff contains two measures of music. The first measure of each staff features a rhythmic ostinato pattern with eighth notes and rests, marked with accents. The second measure shows a variation of this pattern. The bass line for both staves consists of a simple, steady eighth-note accompaniment.

4.- Coda (Compases 128 – 133)

La coda esta compuesta con la cola del tema *A* en octavas, y el *ostinato* rítmico, los cuales rematan en una cadencia simple de dominante-tónica:

Fig. 4.6
Compás 133

The image shows four staves labeled 'S. Sx.', 'A. Sx.', 'T. Sx.', and 'B. Sx.' (Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Trompa Soprano, and Trompa Bajo). The notation is for measure 133. The top three staves (S. Sx., A. Sx., T. Sx.) show a melodic line with eighth notes and rests, ending with a fermata. The bottom staff (B. Sx.) shows a bass line with eighth notes and rests, also ending with a fermata. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and fermatas.

II “Azomalli”

Después de bailar con gran enjundia viene el *Azomalli*, es decir, la calma donde se reposa un poco, tomando fuerzas para el último movimiento.

Forma:

Es un movimiento monotemático desarrollado en cuatro secciones:

Cuadro 4.1 ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | Introducción | A | A' | Coda |
|-------------------|--|---|---|---|
| Materiales | Presentación de los motivos 1 y 2 | Elaboración de los motivos 1 y 2 | Motivo 2a y variación del motivo 1 | Motivo 2 |
| Carácter | Tranquilo | Sereno | Apacible | Tranquilo |
| Compases | 1 – 7 | 8 – 27 | 28- 36 | 37- 38 |
| Tempo | Caminando ♩= 65 | ♩= 65 | ♩= 65 | ♩= 65 |
| Melodía | Motivo 1: saltos descendentes con intervalos de tercera y segunda. Motivo 2: en <i>arpeggios</i> con saltos de quinta y tercera | Melodía por aumentación de valores en el motivo 2 | Motivo 2 con <i>arpeggios</i> de un acorde con novena mayor y variación del motivo 1 por grado conjunto descendente | Motivo 2 <i>arpegiado</i> y en <i>crescendo</i> |
| Armonía | Acordes disminuidos con séptima | Acordes disminuidos con séptima | Acordes disminuidos con séptima y novena | Acordes menores con novena y oncenava |
| Ritmo | El motivo 1 siempre en <i>anacrusa</i> y el motivo 2 en dieciseisavos | Motivo 2 por disminución de valores | Desarrollo polifónico donde el motivo 2 hace que cambien los acentos del compás | Juego de dieciseisavos principalmente |
| Textura | Melodía acompañada y polifónica | Melodía acompañada y polifónica | Polifónica | Polifónica |

1.- Introducción (Compases 1-7)

En esta primera sección se presentan los motivos en *tutti* que integran el tema (*Fig. 4.7*), los cuales van a desarrollarse en el transcurso del movimiento.

Fig. 4.7 Motivo 1 (compás 1)

Motivo 2 (compás 6)

Musical score for Fig. 4.7. The left side shows Motivo 1 (measures 1-2) for Soprano Sax., Alto Sax., Tenor Sax., and Baritone Sax. The right side shows Motivo 2 (measure 6) for Bass Sax. Dynamics include *p*, *ff*, and *p*.

En la figura anterior vamos a encontrar un acorde en *crescendo*, el cual va a ser el soporte armónico de todo el movimiento:

Fig. 4.8 Acorde disminuido con séptima

Musical notation for Fig. 4.8 showing a diminished chord with a seventh in both treble and bass clefs.

2.- Sección A (Compases 8 - 27)

Sección en que comienzan a tener movimiento los motivos 1 y 2 a través de variaciones de éstos. Esta sección se divide en dos partes:

I.- Compases 8 – 16

La primera parte se elabora con variaciones del motivo 1 y un arpeggio ascendente y descendente del acorde disminuido con séptima, el cual va a ser transportado constantemente, hasta llegar a ser el soporte rítmico-armónico de la siguiente parte de la sección.

Fig. 4.9

Expansión del motivo 1

Arpeggio

Compás 9

Compás 13

Musical notation for Fig. 4.9, Compás 9, showing the expansion of Motivo 1 for Alto Saxophone.

Musical notation for Fig. 4.9, Compás 13, showing an arpeggio for Soprano Saxophone.

II.- Compases 17 – 27

Aparece una variación del motivo 2 por aumentación de valores. Ésta toma gran importancia, por lo que la vamos a llamar motivo 2a:

Fig. 4.10

Motivo 2a

Compás 18 (Motivo 2 por aumentación de valores)

Compás 6 (Motivo 2 original)

The musical score for Motivo 2a consists of two measures. The first measure, labeled 'Compás 18 (Motivo 2 por aumentación de valores)', is written for Tenor Saxophone (T. Sax.) and Baritone Saxophone (B. Sax.) in bass clef, 2/4 time, with a forte (*f*) dynamic. The second measure, labeled 'Compás 6 (Motivo 2 original)', is written for Baritone Saxophone (Baritone Sax.) in bass clef, 2/4 time, with a piano (*p*) dynamic that crescendos to fortissimo (*ff*).

Esta sección se resume en un gran *crescendo* dirigido hacia el punto climático con los arpeggios ascendentes y descendentes en *tutti*.

Fig. 4.11

Compás 26

The musical score for Compás 26 features four staves: Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (B. Sax.). The first half of the measure is marked with a forte (*f*) dynamic, and the second half is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score shows complex rhythmic patterns and articulation across all parts.

3.- Sección A' (Compases 28-36)

Esta sección contrasta con la anterior, buscando un reposo a todo el movimiento que se venía generando y se desarrolla con base en dos motivos: el motivo 2a y una variación del motivo 1 (Fig. 4.12), los cuales forman un juego de pregunta y respuesta. Posteriormente el motivo 2a se desarrolla en un juego imitativo de textura polifónica.

Fig. 4.12

Compás 28 (Variación del motivo 1)

The musical score for Compás 28 shows two staves: Soprano Saxophone (S. Sax.) and Alto Saxophone (A. Sax.). Both staves are marked with a piano (*p*) dynamic and feature a variation of Motivo 1.

4.- Coda (Compases 37-38)

La coda es breve y se construye con una variación de la primera presentación del motivo 2 (Fig. 4.7).

III “Zantepan”

Zantepan (finalmente) regresamos a un baile en 6/8, el cual va a cerrar la celebración. Este último movimiento describe la danza y el zapateado de los participantes de la fiesta.

Forma:

Este movimiento es un *Bembé* con dos temas que se elaboran en cinco secciones:

Cuadro 4.2 ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | Introducción | A | B | C (clímax) | Coda |
|-------------------|--|---|---|--|--|
| Materiales | <i>Ostinatos</i> 1, 2, 3 y 4 | Tema <i>A</i> y <i>ostinatos</i> | Tema <i>B</i> y variación del <i>ostinato</i> 2 (zapateado) | Desarrollo del tema <i>A</i> y <i>B</i> juntos, con variaciones sobre estos. <i>Ostinatos</i> | <i>Ostinatos</i> 1, 2 y 3 en <i>crescendo</i> |
| Carácter | Enérgico | Juguetón | Danzable | Intenso | Enérgico |
| Compases | 1 – 7 | 8 – 34 | 35- 42 | 43- 71 | 72 - 80 |
| Tempo | ♩. = 55 | ♩. = 55 | ♩. = 55 | ♩. = 55 | ♩. = 55 |
| Melodía | <i>Ostinato</i> 2 por cuartas en <i>Mi locrio</i> | Construida en dos frases en base a los modos <i>Mi locrio</i> y <i>Re locrio</i> | Melodía construida en la escala de <i>Do edólico</i> con <i>Reb</i> como cromatismo | Cabeza del tema <i>A</i> , y el tema <i>B</i> completo transportados a diferentes regiones armónicas | <i>Ostinato</i> 2 por cuartas en <i>Mi locrio</i> |
| Armonía | Cuartal | Cuartal | Cuartal y cromática | Cuartal y cromática | Cuartal |
| Ritmo | Polirritmia con uso constante de contratiempos de dieciseisavos y variaciones del patrón rítmico de <i>bembé</i> | Uso constante del contratiempo en contra del movimiento sincopado del motivo <i>a</i> | Variación sobre el <i>ostinato</i> 2 simulando el zapateado de los bailarines | Aparece una nueva variación del tema <i>B</i> en tresillos | Variaciones sobre el patrón rítmico de <i>bembé</i> , haciendo un juego polirrítmico |
| Textura | Polifónica | Polifónica | Melodía acompañada | Polifónica | Polifónica |

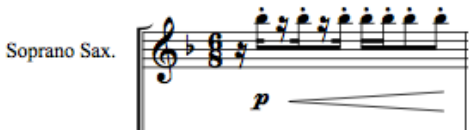
1.- Introducción (Compases 1-7)

En esta primera sección se presentan cuatro *ostinatos* (Fig. 4.14) que van a acompañar a los dos temas durante todo el movimiento. Los *ostinatos* 1 y 2 surgen de una variante del *bembé*, ritmo cubano en 6/8. En la siguiente figura podemos observar el patrón original de *bembé*.

Fig. 4.13

Ostinato 1 (Var. de Bembé)

Compás 1

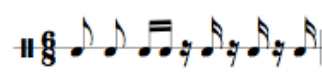


Ostinato 2 (Var. de Bembé)

Compás 4



Patrón rítmico de Bembé



Ostinato 3

Compás 6



Ostinato 4

Compás 7



2.- Sección A (Compases 8 – 34)

Presentación del primer tema (A), el cual consta de dos frases en dos modos distintos:

Fig. 4.14

Tema A (dividido en dos frases)

Compás 8 (Primera frase en Mi locrio)



Compás 10 (Segunda frase en Re locrio)



Toda esta sección se va desarrollar con fragmentaciones del tema A y variaciones de los *ostinatos*, estos van a ir pasando por los cuatro saxofones hasta llegar al compás 28, donde se presenta la cabeza del tema (*tutti*) en un *crescendo* que se une con la siguiente sección.

Fig. 4.15

Fragmentaciones del tema A

Compás 14

Compás 21



Variaciones en los *ostinatos* 1 y 2

Compás 15



Compás 19



3.- Sección B (Compases 35 – 42)

Esta breve sección presenta el tema *B* en el saxofón soprano, acompañado por una variación del *ostinato 2* (Fig. 4.16), la cual, en los graves del saxofón barítono, describe el zapateado de los bailarines. Este tema se va a desarrollar más adelante en la siguiente sección (B').

Fig. 4.16

Motivo *b* (melódico)

Compás 37

Variación del *ostinato 2* (Zapateado)

Compás 35

4.- Sección C (Compases 43 – 71)

Esta sección es el punto climático del movimiento, donde hay un desarrollo en el que los dos temas por primera vez se superponen:

Fig. 4.17

Compás 43

También se desarrollan a través de variaciones melódicas y rítmicas, como se muestra en la siguiente figura:

Fig. 4.18

Compás 57

Variación melódica del *ostinato 3*

Compás 58 Variaciones del tema *B*

5.- Coda (Compases 72 – 80)

La coda se resume en un gran *crescendo* construido con los *ostinatos 1, 2 y 3* que explota en *fff* con el *ostinato 1* en octavas. El uso de los *slaps* (x) le da un sentido percutado a esta sección conclusiva:

Fig. 4.19
Compás 76

The musical score for Figure 4.19, Compás 76, is presented in four staves: S. Sx. (Soprano Saxophone), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), and B. Sx. (Bass Saxophone). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into three measures, each marked with a dynamic level: *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *fff* (fortississimo). The dynamics are indicated by a wedge-shaped crescendo symbol that expands from left to right across each measure. The S. Sx. staff begins with a *sl.* (slur) marking. The A. Sx. and B. Sx. staves contain rhythmic patterns marked with 'x' (slaps). The T. Sx. staff features a melodic line with accents. The overall texture is dense and percussive, characteristic of a drum set.

5. Suite “Remembranzas”

Dotación:

Orquesta de cuerdas

Duración aproximada: 13 min.

Historia y Poética musical:

Concebida entre Agosto y Octubre de 2011, “*Remembranzas*”, nace de la necesidad de recordar cada una de las etapas de importante crecimiento en mi vida, entre ellas cuatro fundamentales: la niñez, la pubertad, la adolescencia y finalmente la madurez. Esta obra esta dedicada a mi madre, la cual siempre ha estado presente en todas estas etapas, con la ardua tarea de guiarme a través del amor y la buena voluntad. La Suite esta conformada por cuatro movimientos, donde cada título nos otorga la forma de éste:

- I.- Marcha
- II.- Vals
- III.- Nocturno
- IV.- Rondó

Lenguaje:

Los dos primeros movimientos están desarrollados en un lenguaje modal, ya que éste me permitió expresar esos sentimientos de alegría almacenados en mis recuerdos de niñez. Por otro lado, en los últimos dos, vamos a encontrar un lenguaje sonoro mucho más íntimo, con el uso de otras escalas en las que me siento cómodo y con mucha libertad de expresión. Este es mi primer trabajo para orquesta de cuerdas, por lo que conlleva un proceso de experimentación y búsqueda en un nuevo mundo sonoro.

I “Marcha”

En el primer movimiento escogí una marcha, ya que quiero narrar imágenes y recuerdos de mi niñez, relacionados con la disciplina que me inculcó mi madre, en combinación con la libertad de actuar que mi padre me daba. Cada uno tenía una forma muy diferente de pensar y educar. A lo largo de la pieza vamos a encontrar este contraste con dos temas, el primero muy rígido, dando pie a esa disciplina de la que hablé anteriormente y el segundo sutil y *cantabile* con la idea de esa libertad de expresión que siempre tuve desde niño.

Forma:

De acuerdo a lo anterior, la marcha contiene dos temas que se desarrollan en cuatro secciones:

Cuadro 5. ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | A | B | A' | Coda |
|-------------------|--|---|--|--|
| Materiales | Tema A y <i>ostinato</i> | Bajo <i>ostinato</i> , Tema B | Variaciones del <i>ostinato</i> y tema A (clímax) | Cola de la primer frase del Tema A |
| Carácter | Marcial | Ensoñador | Marcial | Marcial |
| Compases | 1 – 66 | 67 – 120 | 121 – 175 | 176 - 185 |
| Tempo | Enérgico ♩ = 120 | Sutilmente ♩ = 120 | Enérgico ♩ = 120 | Enérgico ♩ = 120 |
| Melodía | <i>Ostinato</i> y tema A en dos modos: Sol <i>dórico</i> y Sol <i>frigio</i> | Construida con una escala pentáfona, por lo que vamos a encontrar muchos saltos melódicos | Variaciones en el ritmo y en los intervalos | Por cuartas |
| Armonía | <i>Bimodal</i> | Pentáfona | <i>Bimodal</i> | Cuartal |
| Ritmo | Siempre marcando los dos tiempos del compás | Prevalen los tresillos de negra | Variación en la rítmica de los contrabajos en <i>pizzicato</i> , con acentos en los tiempos débiles del compás | Desfase rítmico en todos los grupos de la orquesta |
| Textura | Melodía acompañada | Melodía acompañada y polifónica | Melodía acompañada | Polifónica |

1.- Sección A (Compases 1 – 66)

Presentación del tema A, el cual es acompañado por un *ostinato* repartido en cinco compases, que le da carácter a la marcha (Fig. 5). La armonía de todo el tema es *bimodal*, utilizando dos escalas superpuestas: Sol *dórico* y Sol *frigio* (Fig. 5). El tema A se divide en dos frases:

Fig.5 *Ostinato*
Compás 1

Cello *p*
Contrabass *p*
Sol dórico y Sol frigio

Tema A (Primera frase)
Compás 6

Violin II *p*

Tema A (Segunda frase)
Compás 16

Violin II *mf*

En toda esta sección vamos a encontrar tres presentaciones diferentes del tema A, el cual modula armónicamente cada vez con mayor fuerza dinámica. Por esta razón, se resume en un *crescendo* orquestal que explota con el tema en *tutti* (c, 47)

2.- Sección B (Compases 67 – 120)

Esta segunda sección presenta el segundo tema (B), contrastante, sutil y ensoñador, que surge de un bajo *ostinato* compuesto en una escala pentátona, presente en el compás 67. Estos dos elementos van a ir evolucionando durante toda la sección. El bajo *ostinato* está presente en todo el tema, manteniendo la cadencia de marcha. Por otro lado, la armonía se presenta en *divisi*, con la finalidad de enriquecer y aligerar los acordes.

Fig. 5.1

Bajo *ostinato* (compás 67)

Vc. *pp*
Cb. *p*

Acordes (compás 67)

Vln. I *p* div.
Vln. II *p* div.
Vla. *p* div.

Tema B (compás 75)

Vla. *p*

Estos tres elementos que conforman la sección van a presentarse en diferente escala pentátona, con el afán de darle una personalidad a cada uno, buscando con esto, un nuevo color orquestal.

3.- Sección A' (Compases 121 – 175)

En esta sección se re-expone el tema *A*, pero con algunas variantes:

Fig. 5.2 Tema *A* variado (por primera vez en violonchelos)
Compás 129



Posteriormente aparece el punto climático (c. 158) de toda la marcha, donde aparece el tema en *tutti* y *ff*.

4.- Coda (Compases 176 – 185)

El material de la coda esta conformado por la cola de la primer frase del tema *A* (Fig. 5), la cual esta constituida por cuartas justas ascendentes (Fig. 5.3). Este material se va repitiendo en cada uno de los grupos de la orquesta, hasta llegar a un *tutti* muy fuerte en octavas.

Fig. 5.3
Compás 176



II “Vals”

Este segundo movimiento breve y conciso, narra la pubertad, etapa de la vida donde tengo mi primer encuentro con un instrumento musical: la guitarra. Este encuentro provoca en mí, un enamoramiento hacia los sonidos y el ritmo. Simplemente esta es una etapa de mucha dicha y alegría, ya que en ella descubro lo que quiero hacer toda la vida. El tiempo de vals es de gran ayuda para reflejar estos sentimientos.

Forma:

El vals se conforma de cuatro secciones:

Cuadro 5.1 ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | Introducción | A | B (Clímax) | A' |
|-------------------|---|--|---|---|
| Materiales | Motivo <i>a</i> y acompañamiento del tema <i>A</i> | Tema <i>A</i> : Pregunta y respuesta | Tema <i>B</i> | Tema <i>A</i> fragmentado |
| Carácter | Expresivo | Animoso | Enjundioso | Animoso |
| Compases | 1 – 11 | 12 – 56 | 57 - 95 | 96 - 128 |
| Tempo | Allegro ♩ = 160 | ♩ = 160 | ♩ = 160 | ♩ = 160 |
| Melodía | Motivo <i>a</i> : escala ascendente de Re <i>jónico</i> | Pregunta: Re lidio Respuesta: escala cromática descendente | Construida por medio de segundas y terceras ascendentes y descendentes. La melodía se va transportando constantemente | Tema <i>A</i> expuesto en fragmentos con algunas variaciones rítmicas |
| Armonía | Modal | Modal | Modal, acordes de novena | Modal |
| Ritmo | Estructura rítmica en tres compases de 3/4 y uno de 2/4 | Uso del contratiempo, el cual contrasta con el movimiento del acompañamiento | Estructura rítmica sólo en tres cuartos como el vals tradicional. | Se retoma la estructura rítmica de tres compases de 3/4 y uno de 2/4 |
| Textura | Polifónica | Melodía acompañada | Melodía acompañada | Melodía acompañada |

1.- Introducción (Compases 1 – 11)

Aquí vamos a encontrar un elemento importante que va a estar presente abriendo y cerrando secciones en muchos fragmentos del movimiento: el motivo *a* (Fig. 5.4). También hallaremos la presentación del acompañamiento en violonchelos y contrabajos, el cual es distinto al vals tradicional, ya que está compuesto por tres compases de 3/4 y uno de 2/4 (Fig. 5.4). Esta estructura estará presente en las secciones A y A'. Toda la armonía del movimiento es modal.

Fig. 5.4 Motivo *a* (Re jónico)
Compás 1

Acompañamiento (Re lidio)

Compás 4

2.- Sección A (Compases 12 – 56)

Exposición del tema *A*, el cual se divide en dos frases: **pregunta** y **respuesta**, este se presenta en las violas de una manera sutil y delicada. Cada frase es muy distinta, la **pregunta** compuesta con *Re lidio* y la **respuesta** con una escala cromática.

Fig. 5.5 Tema *A*:

Pregunta (compases 12 - 19)

Respuesta (compases 20 - 24)

Posteriormente del compás 37 al 48 encontramos una variación orquestal del tema, en donde hay mayor movimiento en todas las voces y otros recursos como el *glissando*. Esta variación culmina en un puente modulante construido con el tema *A* en un *tutti* y gran *crescendo* orquestal, el cual resuelve a la siguiente sección (B) en *Re dórico*.

3.- Sección B (Compases 57 – 95)

Esta es la sección donde encontramos el clímax, el cual ya se presenta en 3/4 de manera constante, con un tema contrastante mucho más energético y contundente:

Fig. 5.6
Compás 57 Tema *B*

El tema *B* se desarrolla armónicamente, ya que se va transportando constantemente, pasando por diferentes regiones armónicas. Toda la armonía que acompaña al tema está conformada por acordes menores y mayores con novena. Debido a lo anterior, podemos dividir el tema en dos cadencias armónicas:

I.- Compases 57 – 80

Dm9 – Eb9 – Gm9 – F#9 – Fm9 – E9 – Eb9

II.- Compases 81 - 96

Dm9 – C#9 – Am9 – Dm9

4.- Sección A' (Compases 96 – 128)

El tema *A* se re-expone por medio de la imitación de una fragmentación del tema (*Fig. 5.7*). El acompañamiento es similar al del tema *B*. Para concluir el movimiento aparece otra presentación del tema, igualmente en fragmentos que se van imitando, pero ahora se va transformando armónicamente hasta llegar a un acorde disonante, anticipando una nueva atmósfera propia del siguiente movimiento: el nocturno.

Fig. 5.7

Compás 105 Fragmentaciones del tema *A*

The musical score for Figure 5.7 consists of five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 105 is marked with a dynamic of *mf*. The score shows fragmented motifs from theme A being imitated across the instruments. The Viola and Violoncello parts feature a triplet of eighth notes in measure 106. The Contrabajo part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

III “Nocturno”

El tercer movimiento es lento y oscuro, con la finalidad de reflejar la siguiente etapa: la adolescencia. Este nocturno funciona como una gran introducción para el Rondó del movimiento final.

Forma:

La forma es monotemática y se conforma de cuatro secciones:

Cuadro 5.2 ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | Introducción | A | A'(clímax) | Coda |
|-------------------|--|---|--|---|
| Materiales | Presentación de los motivos <i>a</i> , <i>b</i> y <i>c</i> | Variaciones de los motivos <i>a</i> , <i>b</i> y <i>c</i> | Evolución del motivo <i>b</i> | Motivos <i>a</i> y <i>b</i> |
| Carácter | Misterioso | Enigmático | Luminoso | Misterioso |
| Compases | 1 – 6 | 7 – 17 | 18 – 25 | 26 - 29 |
| Tempo | Lento ♩ = 50 | ♩ = 50 | ♩ = 50 | ♩ = 50 |
| Melodía | Motivo <i>b</i> en una escala que surge de dos acordes: Re mayor y Re# mayor con cuarta adherida | El motivo <i>b</i> se presenta en otra escala de dos acordes superpuestos: Sol mayor y Fa# mayor con segunda adherida | El Motivo <i>b</i> ahora se presenta en modo eólico y se va transportando constantemente | Motivos <i>a</i> y <i>b</i> transportados a Do |
| Armonía | Acordes por quintas y cuartas superpuestos | Acordes por quintas y cuartas superpuestos | Modal | Acordes por quintas y cuartas superpuestos |
| Ritmo | Las figuras van entrando en diferentes tiempos del compás, logrando un desfase rítmico | Base rítmica en figuras de octavo principalmente, para darle movimiento a la pieza | Motivo <i>b</i> por disminución de valores | Las figuras igualmente entran en distintos tiempos del compás |
| Textura | Melodía acompañada | Melodía acompañada | Homofónica | Melodía acompañada |

1.- Introducción (Compases 1 – 6)

Presentación de los motivos *a*, *b* y *c* (Fig. 5.8), los cuales van a conformar todo el tema, variando a lo largo de la pieza. Estos motivos primero se presentan en una escala de seis sonidos que surge de la superposición de dos acordes (Fig. 5.8). El motivo *a* se presenta en *divisi* entre violines II y violas con la finalidad de simular el pedal de un piano. Por otro lado el motivo *b* se presenta en *tremolo* provocando incertidumbre. Por último el motivo *c*, va a servir para abrir y cerrar secciones. Es importante mencionar que en este movimiento no hay contrabajos, con la finalidad de llegar a una densidad armónica muy sutil y delicada, sin tantos graves.

Fig. 5.8

Compás 1

Motivo a (acompañamiento)

Compás 3

Motivo b (melodía)

Compás 6

Motivo c (melódico)

Acordes superpuestos : Escala hexáfona

2.- Sección A (Compases 7 – 17)

En esta sección se comienzan a elaborar los motivos *a*, *b* y *c*, con una variación de la escala mencionada anteriormente:

Fig. 5.9

Acordes superpuestos : Variación de la escala

Estos motivos se elaboran de varias formas como son: la fragmentación, por variación melódica y por expansión del motivo:

Fig. 5.10

Compás 15 Motivo b (variación rítmico-melódica)

Compás 8 Motivo a (fragmentado)

Motivo c (expansión melódica)

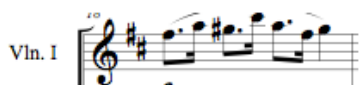
Compás 12

3.- Sección A' (Compases 18 – 25)

En esta tercera sección encontramos al clímax, el cual se desenvuelve en una sonoridad modal, ya que se busca la solución de esas dudas que se generaron en las dos primeras secciones. El clímax se resume en la luz después de la obscuridad. Es una sección de contraste armónico, la cual se desarrolla con una variación por disminución de valores del motivo *b* (Fig. 5.11).

Fig. 5.11

Compás 18 Motivo *b* (variación por disminución de valores)



La variación anterior culmina en un *tutti* (climax), donde todos los grupos de la orquesta tocan el motivo *b* en forma de coral y en *crescendo* como se muestra en la siguiente figura:

Fig. 5.12

Compás 22

Musical score for Compás 22. The score is in G major and 4/4 time. It shows four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I staff has a melodic line with dynamics *p*, *mp*, *p*, *mf*, and *f*. The Vln. II staff has a chordal accompaniment with dynamics *p*, *mp*, *p*, *mf*, and *f*. The Vla. staff has a chordal accompaniment with dynamics *p*, *mp*, *p*, *mf*, and *f*. The Vc. staff has a chordal accompaniment with dynamics *p*, *mp*, *p*, *mf*, and *f*. The score includes crescendo lines and dynamic markings for each instrument.

Los violines II están en *divisi* con la finalidad de enriquecer la armonía.

4.- Coda (Compases 26 – 29)

Se retoma la misma idea de la introducción, pero ahora transportado a Do y con una nota pedal en los violonchelos. Se re-expone en Do porque es la región armónica en la que empieza el último movimiento: el Rondó.

IV “Rondó”

En este movimiento conclusivo llegamos a la madurez, donde encontraremos un mundo sonoro más complejo y personal. Durante todo el movimiento hallaremos elementos rítmicos del danzón y el guaguancó, ritmos de origen cubano, éstos a su vez fusionados con escalas y armonías contemporáneas.

Forma:

La forma rondó se basa en la repetición de un tema (A), el cual se alterna con diferentes temas intermedios, en este caso sólo hay dos temas (B y C). Debido a lo anterior la estructura queda de la siguiente forma:

Cuadro 5.3 ESTRUCTURA GENERAL

| Secciones | A | B | A' | C (clímax) | A'' |
|-------------------|--|--|---|--|---|
| Materiales | Tema A dividido en dos motivos y motivo 3a | Tema B : Motivos a, b, 2a y 2b | Reaparición del tema A: Variaciones de los motivos a y 2a | Tema C y variación del motivo 2a | Fusión entre el motivo 2a y c'. Coda: Motivo c' |
| Carácter | Enérgico | Tranquilo | Sereno - enérgico | Tempestuoso | Enérgico |
| Compases | 1 – 56 | 57 – 82 | 83 – 108 | 112 - 170 | 171 - 188 |
| Tempo | $\text{♩} = 100$ | Lento $\text{♩} = 50$ | $\text{♩} = 100$ | $\text{♩} = 100$ | $\text{♩} = 100$ |
| Melodía | Melodía por saltos en la escala que surge de la superposición de dos acordes mayores | Construida con la fragmentación de un acorde menor con séptima mayor | La melodía solo cambia de timbre a <i>pizzicato</i> | Melodía en la misma escala del tema – a –, pero con menos saltos | La melodía aparece transportada a La |
| Armonía | Acordes disonantes por cuartas y quintas | Acordes menores con séptima mayor | Acordes disonantes por cuartas y quintas | Acordes disonantes por cuartas y quintas | Acordes disonantes por cuartas y quintas |
| Ritmo | El esqueleto rítmico de los motivos : clave 3:2 de guaguancó | El ritmo se desarrolla hasta llegar a un juego polirrítmico | La rítmica se mantiene en forma de guaguancó 3:2 | Clave de danzón 3:2 como esqueleto de los motivos | Clave de danzón y guaguancó 3:2 como base rítmica |
| Textura | Polifónica | Polifónica | Polifónica | Polifónica | Polifónica |

1.- Sección A (Compases 1 – 56)

Esta sección se divide en 2 partes:

I.- Compases 1 – 22

Primera sección en la que encontramos la exposición del tema A, el cual está integrado por dos líneas melódicas de cuatro compases (*Fig. 5.13*), las cuales están estructuradas rítmicamente con la clave 3:2 de guaguancó. La escala es la misma que se utilizó en el nocturno (*Fig. 5.9*), pero transportada a Do. Este tema es el que se va a estar repitiendo en todo el movimiento.

Fig. 5.13

Compás 1

Tema A (motivo 1)

Escala utilizada

Violoncello
Contrabass

martell.
ff

martell.
ff

Clave 3:2 de guaguancó

The score shows the first measure of Tema A (motivo 1) for Violoncello and Contrabass. Both parts are marked with 'martell.' and 'ff'. The Violoncello part has a fermata over the first measure. To the right, a scale diagram shows the notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Compás 9

Tema A (motivo 2)

Vln. I

mf

f

1 2 3 1 2 1 2 3 1 2

The score shows the first measure of Tema A (motivo 2) for Vln. I. The dynamics are 'mf' and 'f'. Fingerings are indicated below the notes: 1 2 3 1 2 1 2 3 1 2.

II.- (Compases 23 – 56)

Esta parte de la sección es un puente que va a unir la sección A con la B, construido con un motivo que surge de la evolución del motivo 2 del tema A, a éste le vamos a llamar motivo 3a (Fig. 5.14). Este motivo se desarrolla en un juego imitativo, en donde las voces van entrando una por una, hasta lograrse una polifonía a cinco voces. Los contrabajos por primera vez tienen un solo con la reaparición del tema A. La idea general de este puente es generar un *decrescendo* orquestal para llegar a la siguiente sección (B) en p.

Fig. 5.14

Compás 23

Motivo 3a

Vln. I

Vln. II

Vla.

p

p

p

1 2 3 1 2 1 2 3 1 2

The score shows the first measure of Motivo 3a for Vln. I, Vln. II, and Vla. All parts are marked with 'p'. Fingerings are indicated below the notes: 1 2 3 1 2 1 2 3 1 2.

2.- Sección B (Compases 57 – 82)

Esta sección contrastante se divide en tres partes:

I.- Exposición del tema B (compases 57 – 64)

El tema B se conforma igualmente de dos motivos melódicos (*Fig. 5.15*), los cuales se van a ir desarrollando durante toda la sección. El tema es contrastante, ya que nos envuelve en una atmósfera tranquila y oscura. Por otro lado, la armonía de esta sección está construida con acordes menores con séptima mayor (*Fig. 5.15*), estos acordes los podemos observar claramente al inicio del tema en los violines I, II y violas en *divisi*.

Fig. 5.15 Tema B

Compás 57 Motivo a Compás 59 Motivo b

Vc. pizz. *p*

Cb. pizz. *p*

Vln. I unis.

Sol menor con 7a mayor Do menor con 7a mayor

Posteriormente hallaremos una variación de los motivos *a* y *b* (*Fig. 5.16*), las cuales van a ser el material principal de la siguiente parte de esta sección: el desarrollo.

Fig. 5.16 Motivo 2b Motivo 2a

Compás 61 (cabeza del motivo b y cola del motivo a) Compás 63 (por variación rítmica)

Vln. II *mf*

Vc. *mf*

II.- Desarrollo (compases 65 – 74)

La exposición va en *crescendo* hasta que llega a este pasaje en *f*, el cual se desenvuelve con base en dos aspectos importantes, desarrollo rítmico y desarrollo motivico. El rítmico surge de la cola del motivo 2a (*Fig. 5.17*), formando la rítmica del patrón de los timbales en el son cubano. Por otro lado, el desarrollo motivico se produce en las voces superiores por medio de la fragmentación del motivo 2b. Este desarrollo llega a su clímax en el compás 70, donde se transforma en una sonoridad modal (Si jónico).

Fig. 5.17

Compás 73 Juego polirrítmico

Patrón rítmico de los timbales en el son cubano (Clave 3:2)

III.- Puente (Compases 75 – 82)

Este puente es un juego polifónico construido con una variación por disminución de valores del motivo 3a del tema A (Fig. 5.14), en un *decrescendo* orquestal, donde se van desvaneciendo tanto el juego polirrítmico como el motivo 3a:

Fig. 5.18

Compás 75 Motivo 3a (Por disminución de valores)

3.- Sección A' (Compases 83 – 108)

En esta sección se re-expone el tema A con algunas variantes dinámicas, tímbricas y orquestales. La más notoria es una variación por interpolación, debido a que por primera vez el motivo 1 se pasa a violines I, II y violas y el motivo 2 a los violonchelos y contrabajos:

Fig. 5.19

Compás 95

4.- Sección C (Compases 109 – 170)

Esta sección expone un nuevo tema (C) a ritmo de danzón, el cual se va desarrollando junto con otros motivos que van surgiendo de este mismo.

Fig. 5.20

Compás 112 Tema C

Vla. *mf*

Clave 3:2 de danzón por aumentación de valores

Tema C (por disminución de valores)

Compás 128

Vc. *ff*

Motivo melódico

Compás 119 (Derivado del tema C)

Vln. I unis. *ff* *p*

Vln. II unis.

El desarrollo de este tema explota en el clímax de todo el Rondó, donde encontramos un *tutti* construido con el tema C en violines I y II, acompañados por tres acordes disonantes y acentuados que van cambiando rítmicamente cada nuevo compás. La indicación *non divisi* se debe a que se busca la agresividad del ataque de dos cuerdas. Esta sección es el punto de mayor tensión de todo el movimiento.

Fig. 5.21

Compás 140

Clímax

Vln. I *ff*

Vln. II *ff* *non div.*

Vla. *ff*

Vc. *ff* *non div.*

Cb. *ff*

5.- Sección A'' (Compases 171 – 188)

Re-exposición del tema A construida en *crescendo* hasta que explota en un *tutti* muy poderoso en octavas (c.80), dando paso a un pequeño pasaje del clímax (Fig. 5.21), el cual cierra la obra con gran contundencia.

Anexo Partituras

“Cuerda locura”

(2011)

**Saxofón alto
y
piano**

CUERDA LOCURA

Score

Ignacio Gómez Ceja

♩ = 180

The score is divided into four systems, each containing parts for Alto Saxophone (A. Sax.) and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 1-8):** The Alto Saxophone part is mostly rests. The Piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, alternating between fortissimo (*f*) and piano (*p*) dynamics.
- System 2 (Measures 9-14):** The Alto Saxophone part begins with a melodic line, starting piano (*p*) and moving to mezzo-forte (*mf*). The Piano part continues with similar rhythmic patterns, also alternating between *p* and *mf*.
- System 3 (Measures 15-19):** The Alto Saxophone part features a more active melodic line, starting fortissimo (*f*) and ending with a long note marked piano (*p*). The Piano part continues with rhythmic accompaniment, including a section marked piano (*p*) in measures 17-19.
- System 4 (Measures 20-24):** The Alto Saxophone part has a melodic line with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to fortissimo (*f*). The Piano part continues with rhythmic accompaniment, including a section marked mezzo-forte (*mf*) in measures 20-21.

27

A. Sx. *f*

Pno.

33

A. Sx. *rit.* *pp* *p* *mf* *pp*

Pno. *pp* *mf* *pp*

40

A. Sx. *p* *p* *mf*

Pno. *p* *mf* *p* *mf* *f*

46

A. Sx. *p* *p* *mf*

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

53

A. Sx.

Pno.

ff

f

ff

61

A. Sx.

Pno.

pp *p* *mf* *f* *ff*

pp *p* *mf* *f* *ff*

70

A. Sx.

Pno.

p

76

A. Sx.

Pno.

ff *f*

ff *f*

83

A. Sx.

Pno.

ff *p*

90

A. Sx.

Pno.

mf

95

A. Sx.

Pno.

f *ff*

100

A. Sx.

Pno.

pp *ff*

107 *rit.* $\text{♩} = 100$
a tempo

A. Sx. *pp ff pp ff pp pp p*

Pno. *pp ff pp ff pp*

117

A. Sx.

Pno.

125 *mf* *p*

A. Sx.

Pno.

133 *p*

A. Sx.

Pno.

141

A. Sx.

Pno.

mf

mf

148

A. Sx.

Pno.

f

mf

f

mf

155

A. Sx.

Pno.

p

p

p

162

A. Sx.

Pno.

accel.

f

f

f

f

$\text{♩} = 130$

a tempo

169

A. Sx. *mf*

Pno. *p* *mf*

175

A. Sx. *f*

Pno. *f*

182

A. Sx. *p* *f* *p*

Pno. *p* *f*

188

A. Sx. *f*

Pno. *f*

195

A. Sx. *p* *mf*

Pno. *p* *mf*

201

A. Sx. *f* *rit.* $\text{♩} = 100$ *a tempo*

Pno. *f* *p*

209

A. Sx. *mf*

Pno.

218

A. Sx. *f* *subito p*

Pno. *p* *subito p*

225 *mf* *f* *accel.*

A. Sx.

Pno.

233 $\text{♩} = 180$ $\text{♩} = 180$

A. Sx.

Pno.

241

A. Sx.

Pno.

249

A. Sx.

Pno.

255

A. Sx.

mf *f* *mf* *f*

Pno.

mf

262

A. Sx.

Pno.

269

A. Sx.

pp *p* *mf* *f* *ff*

Pno.

pp *p* *mf* *f* *ff*

278

A. Sx.

ff

Pno.

p *ff*

A. Sx. 286 *f* *ff*

Pno. 286 *f* *ff*

A. Sx. 294 *p*

Pno. 294 *p*

A. Sx. 300 *mf* *f*

Pno. 300 *mf* *f*

A. Sx. 306 *ff* *pp*

Pno. 306 *ff* *pp*

313 *rit.*

A. Sx. *ff pp ff pp ff pp*

Pno. *ff pp ff pp ff pp*

322 $\text{♩} = 180$ *a tempo*

A. Sx. *pp mf f ff fff*

Pno. *pp mf f ff fff*

Suite

“El último viaje”

(2008)

- I.- En las entrañas**
- II.- Pintando el cielo**
- III.- Sólo dios sabe**
- IV.- Regreso a casa**
- V.- Oaxaca**

Cuarteto de cuerdas

I EN LAS ENTRAÑAS

Ignacio Gómez Ceja

Moderato tormentoso

♩ = 80

Violin I
p *f* *p* *a tempo*

Violin II
p *f* *p* *a tempo*

Viola
p *f* *p* *a tempo*

Cello
p *f* *mf* *pizz.* *arco* *p*

Vln. I
f *mf* *mp*

Vln. II
f *mf* *mp*

Vla.
f *mf* *mp*

Vc.
f *mf* *mp*

11

21

mf *mp* *f*

mf *mp* *f*

mf *f*

3 3

29

Vln. I *mp* *mf*

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

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf*

35

Vln. I *f* *f*

Vln. II *f*

Vla. *mp* *f* *mp*

Vc. *mp* *f* *mp*

41

Vln. I *f* *pp* *fff* *pp* *a tempo*

Vln. II *f* *pp* *fff* *pp* *a tempo*

Vla. *pp* *fff* *pp* *a tempo*

Vc. *pp* *fff* *pp*

rit. *a tempo*

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f 3

mf

mf

mf

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

pizz.

mp

arco

mp

mp

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

mp

mf

rit.

rit.

rit.

rit.

II
PINTANDO EL CIELO

Jugando $\text{♩} = 90$

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Jugando' with a quarter note equal to 90 beats per minute.

System 1 (Measures 1-9):
Violin I: Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 4 with a *mf* dynamic.
Violin II: Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes starting at measure 1 with a *mp* dynamic.
Viola: Rests until measure 8, then plays a melodic line with a *mf* dynamic.
Cello: Rests until measure 8, then plays a melodic line with a *mf* dynamic.

System 2 (Measures 10-18):
Violin I: Starts at measure 10 with a *p* dynamic, then increases to *mf* by measure 14.
Violin II: Starts at measure 10 with a *p* dynamic, then increases to *mf* by measure 14.
Viola: Continues with a melodic line, dynamic increasing from *p* to *mf*.
Cello: Continues with a melodic line, dynamic increasing from *p* to *mf*.

System 3 (Measures 19-27):
Violin I: Continues with a melodic line, dynamic increasing from *p* to *mf*.
Violin II: Continues with a rhythmic accompaniment.
Viola: Continues with a melodic line.
Cello: Continues with a melodic line.

27

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

mf

f

mf

mf

f

45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

f

ff

ff

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf *mp* *p* *ppp*

mf *mp* *p* *ppp* *p*

mf *mp* *p* *ppp* *p*

mf *mp* *p* *ppp*

$\text{♩} = 100$

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp *mp* *mf*

mp *mf*

mp

mp

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *f* *mf* *f*

f

74

Vln. I *mf* *mp* *p*

Vln. II *mp* *p*

Vla. *mf* *p* *mf*

Vc. *mf* *mp* *p*

81

Vln. I *mp* *pp*

Vln. II *mf* *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vc. *mf* *p* *pp*

90

Vln. I *mf* *mf*

Vln. II *>mf* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

III
SÓLO DIOS SABE

Adagio ♩ = 40

Violin I
p *ppp* *p* *ppp* *mp*

Violin II
p *ppp* *p* *ppp* *mp*

Viola
ppp *p* *ppp* *mp*

Violoncello
ppp *p* *ppp* *p* *mp*

Vln. I
p *mf* *ppp*

Vln. II
p *mp*

Vla.
p *mp*

Vc.
p *ppp*

Vln. I
mf *pp* *mf* *pp* *mf*

Vln. II
mf *f* *pizz.*

Vla.
mf

Vc.
mp

11

Vln. I *f* *pp* *ff* pizz.

Vln. II *ff*

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

Vc. *ff* pizz.

13 arco

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *ff*

Vla. *mf* *f*

Vc. *f*

15

Vln. I *ff* *fff* arco

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp *f*

pp *f*

pp *f*

pp *f*

arco

18

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *p* *ppp*

p *p* *ppp*

p *p* *ppp*

p *p* *ppp*

p *p* *ppp*

rit.

rit.

rit.

rit.

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

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

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

pp *pp* *mf* *f*

pp *mf* *f*

22

Vln. I *pp* *pp* *f* *pizz.*

Vln. II *pp* *p* *f* *pp* *p* *pp*

Vla. *pp* *p* *f* *pp* *p* *pp*

Vc. *pp* *p* *f* *pizz.*

26

Vln. I

Vln. II *p* *mp*

Vla. *p* *mp*

Vc. *f*

28

Vln. I

Vln. II *f* *p* *pp*

Vla. *f* *p* *pp*

Vc.

IV
REGRESO A CASA

Vivo ♩=150

Violin I
pp *mf* *pp* *mf* *pp*

Violin II
pp *mf* *pp* *mf* *pp*

Viola
pp *mf* *pp* *mf* *pp*

Cello
pp *mf* *pp* *mf* *pp*

8
Vln. I
cresc.

Vln. II
cresc.

Vla.
cresc.

Vc.
cresc. *f*

15
Vln. I
mp 3 3

Vln. II
mp 3 3

Vla.
pizz. *f* *f* 3 3

Vc.
mp

21

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

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

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

27

Vln. I *ff* *mp* *mf*

Vln. II *ff* *mp* *mf*

Vla. *arco* *mf* *f* *pp* *pp* *mp*

Vc. *mf* *f* *pp* *pp* *mp*

34

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

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

Vla. *p* *mp* *mp*

Vc. *pizz.* *mp* *mf* *mp*

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

mf

pp

pp

mf

p

pp

mf

p

mf

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

p

mp

p

f

mp

p

f

mp

p

f

arco

f

p

mp

p

54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

p

mf

f

mf

f

mf

f

p

mf

f

p

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

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

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

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

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

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp *pp* *pp* *p*

pp *pp* *pp* *p*

pp *pp* *pp* *p*

pp *pp* *pp* *p*

74

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *mp* *f* *mp*

f *mp* *f* *mp*

f *pizz.* *f* *f*

f *mp* *f* *mp*

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

f

mf

p

f

mf

f

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

f

pizz.

ff

arco

mf

f

f

mf

f

f

pizz.

pizz.

92

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mp

p

ppp

mf

mp

p

ppp

mf

mp

p

ppp

mf

mp

p

ppp

V
OAXACA

Lento ♩ = 70

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 1-16. The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. The first system (measures 1-8) shows the initial entry of the instruments. The second system (measures 9-15) includes triplets and more complex rhythmic patterns. The third system (measures 16-18) features a change in meter to 3/4 time.

Violin I
Violin II
Viola
Cello

9
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

16
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

25

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

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

Vla. *mf* *f* *mf*

Vc. *mf* *f* *mf*

32

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

36

Vln. I *pp* *mp* *mp* *mf*

Vln. II *pp* *p* *mp*

Vla. *pp* *p* *mp*

Vc. *pp* *p* *mp*

45 *rit.*

Vln. I *p* *pp* *pp* *ppp*

Vln. II *p* *pp* *pp* *ppp*

Vla. *p* *pp* *pp* *ppp*

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

“Autorretrato”

(2009)

I.- Como yo

II.- Siendo yo

III.- Pero sigo siendo yo

Tres percusionistas

PERCUSIONISTA 1:

1.- TIMBALES CUBANOS:

- Timbal grave golpeando en el centro del parche.....T.g
- Timbal agudo golpeando en el centro del parche.....T.a
- Cáscara (parte lateral del timbal).....Cásc.
- *Rimshot* (golpear el parche y el aro a la vez, en el timbal agudo)....T.R.sh

2.- REDOBA MEDIA.....R.m

3.- REDOBA GRAVE CON GÜIRO:

- Golpe en la redoba.....R.g
- Raspar el güiro.....Con güiro

4.- CENCERRO.....Cen.

5.- PLATILLO (*crash*):

- Golpear y dejar vibrar el platillo.....d.v
- Golpear y apagar el platillo inmediatamente.....ap.
- Cada vez que aparezca.....pl.

6.-BAQUETAS DE TIMBAL CUBANO (sin punta)

PERCUSIONISTA 2:

1.- TUMBADORA:

- Golpe abierto.....T (Golpear con la mano abierta)

2.- CONGA:

- Golpe abierto.....C (Golpear con la mano abierta)
- *Slap*.....S (Golpear con palma y dedos)
- Bajo con la mano izquierda.....B.c (Golpear con palma en el centro)
- Golpe tapado con mano derecha.....T.c (Golpear solo con dedos)

3.- CORTINA SONORA.....C.s

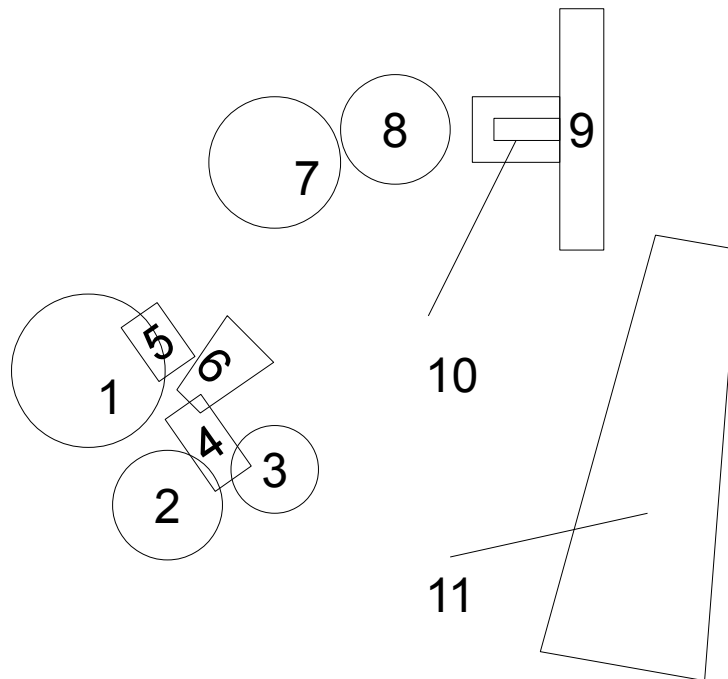
4.- *SOFT SHAKE* (ó cualquier *shaker* suave).....S.sh

PERCUSIONISTA 3:

1.- MARIMBA

2.- BAQUETAS DE GOMA

DISTRIBUCIÓN DEL SET



- 1)Timbal grave
- 2)Timbal agudo
- 3)Platillo
- 4)Redoba grave con güiro
- 5)Redoba media
- 6)Cencerro
- 7)Tumbadora
- 8)Conga
- 9)Cortina sonora
- 10)Shaker
- 11)Marimba

I COMO YO

Allegro ♩ = 140

Redoba media (R.m) Redoba güiro (R.g)

P. 1

mf

Cortina sonora (C.s)

Soft Shake (S.sh)

P. 2

(de agudo a grave) *f*

P. 3

Marimba

R.m
R.g

Platillo (Pl.) Cencerro (cen.)

7 apagar (ap.) R.g R.g güiro

P. 1

f

Conga - golpe abierto (C)

Timbal agudo- Rimshot (T. R.sh)

P. 2

mf

Tumbadora - golpe abierto (T)

P. 3

Marimba

mf

R.m

12

P. 1

güiro

con güiro

con güiro

con güiro

Timbal grave-
golpe en el centro del parche (T.g)

C

Slap en conga (S)

T

P. 2

f

P. 3

Marimba

16

P. 1

con güiro

f

P. 2

mf

S S

S S

f

S S

S S

S S

T.R.s

P. 3

Marimba

cáscara - parte lateral del timbal (cásc.)

19

P. 1

p

C.s (de grave a agudo)

S.sh

f

P. 2

P. 3

Marimba

p

Casc.

22

P. 1

R.g R.m Cen.

T.g >

mp

P. 2

C T

p *mp*

P. 3 Marimba

25

P. 1

Cen.

mf

P. 2

S

mf

P. 3 Marimba

T.g

27

P. 1

R.g R.m Cen.

f

P. 2

S

f

P. 3 Marimba

f

Timbal agudo
(golpe en el centro del parche)

29 Cás. (T.a) T.R.sh

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

T.g S S.sh S C S C S C S

ff pp ff

32 3 3 3 3 pl. dejar vibrar (d.v)

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

C S S 3 3 3 3 3 3 3 3

fff fff fff mp

35 T.a T.R.sh

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

T.g C T S S S

f f

mf f

38 R.g R.m Cen.. T.a

P. 1 *mp* T.g *mf*

P. 2 S C.s (de grave a agudo)

P. 3 Marimba T

42 T.R.sh

P. 1 *f* 3 3 R.m Cen. R.g T.R.sh

P. 2 S S 3 3 S S C S S S S

P. 3 Marimba

44 Rg. (con güiro) (con güiro)

P. 1 T.g

P. 2 Tapado (en la conga) (T.c) S S (B.c) S S Bajo con mano izq. en conga

P. 3 Marimba *p*

47 (con güiro) (con güiro)

P. 1

P. 2

T C B.c T.c S S S S S S

P. 3 Marimba

mf

3 3 6 6

f

3 3 6 6

50 R.m

P. 1

mf

P. 2

S S

50

P. 3 Marimba

52

P. 1

P. 2

52

P. 3 Marimba

mf

p

54 Rm.

P. 1

P. 2 S.sh

P. 3 Marimba

pp *pppp* *p*

57 R.g (con güiro) R.g (con güiro) R.g (con güiro) con güiro

P. 1

P. 2 S S S S S S S S S S S S C S S S S

P. 3 Marimba

mp *mf* T.g *mf*

mp *mf*

61 T.g T.R.sh

P. 1

P. 2 S S S S S S S S S S S S T S S S

P. 3 Marimba

f *f* *f*

II SIENDO YO

Adagio ♩. = 40

P. 1

P. 2

P.3
Marimba

Soft shake (S.Sh)

Radoba media (R.m)

Radoba güiro (R.g)

pp *f* *p*

p

5

P. 1

P. 2

Tumbadora (T)

P.3
Marimba

Congas (C)

Bajo con mano izq. en conga (B.c)

Tapado en conga (T.c)

Cáscara (Cásc.)

mp

Cencerro (Cen.)

9

P. 1

P. 2

B.c T.c

Slap en conga (S) S SS S S S S *f* S S S S

P.3 Marimba

13

P. 1

Timbal grave (T.g)

P. 2

C

T S S S S

Cortina sonora (C.s) de grave a agudo *f*

R.g

R.m R.g

R.m

P.3 Marimba

17

P. 1

P. 2

S S S S S S S S

P.3 Marimba

20

Cen. Timbal agudo (T.a)

P. 1

T.g

P. 2

C S S S S S S S

P.3 Marimba

22

Platillo (Pl.) apagar (ap.) dejar vibrar (d.v)

P. 1

T.a T.g

mf

Timbal agudo Rimshot (T.R.sh)

P. 2

C S S S S *mf* B.c

P.3 Marimba

mf

25

d.v

P. 1

T.g

T.R.sh.....

P. 2

S.....

P.3 Marimba

28 T.g R.m d.v d.v R.m

P. 1 *f* T.R.sh T.a

P. 2 T S S..... S S S..... S

P.3 Marimba *f*

31 d.v ap. ap..... ap.....

P. 1 T.R.sh Pl.

P. 2 T S S..... S S S S

P.3 Marimba *f*

35 rit. ap. S.sh C.s de agudo a grave *p* a tempo

P. 1

P. 2

P.3 Marimba *rit.* *ff* *p*

39

P. 1 Pl. ap. Cen. R.m T.a

P. 2 R.g T.g T.R.sh

P.3 Marimba C T

39

39

43

P. 1 T.g T.R.sh

P. 2 C T S S SS

P.3 Marimba C

43

43

47 d.v..... ap. R.m R.g Cen.

P. 1

P. 2 S S SS S S SS S S SS

P.3 Marimba

47

47

III PERO SIGO SIENDO YO

Vivo ♩ = 130

Timbal grave (T.g)

P. 1

pp *ff*

Slap en conga (S)
Conga (C)

P. 2

Tumbadora (T) S S S S S S

ff

P. 3
Marimba

5

P. 1

Platillo (Pl.)
apagar(ap.) Redoba güiro (R.g)

Timbal grave (T.g)

f

P. 2

C S S S S S S S S S

T

p *f*

P. 3
Marimba

p *f*

Redoba media (R.m)

9 *con güiro* *ap.....* *R.g ap.* *güiro R.m güiro*

P. 1

P. 2 *C S S S S S S* *T* *mf* *Cortina sonora (C.s) de agudo a grave*

P. 3 Marimba *mf*

13 *güiro R.m güiro* *Pl.* *ap.....* *güiro güiro*

P. 1 *Pl.* *dejar vibrar (d.v)* *mf*

P. 2 *C S S S S S S* *f T* *mf* *C.s de agudo a grave*

P. 3 Marimba *f* *mf*

17 *güiro R.m güiro* *güiro güiro güiro güiro* *con güiro*

P. 1 *f* *T.g*

P. 2 *Soft Shake (S.sh)* *Timbal agudo (T.a)*

P. 3 Marimba *f*

21 *con güiro* *con güiro* *con güiro* *con güiro*

P. 1

S.sh. Bajo con mano izquierda (B.c)

P. 2 *f* C T

Tapado en conga (T.c)

P. 3 Marimba

25 Pl. d.v *con güiro* R.m Cencerro (Cen.) d.v R.g ap..... d.v

P. 1 *pp* *f* T.g 3 3 3

P. 2 T.c B.c T C

P. 3 Marimba

29 d.v T.g Pl. R.m güiro

P. 1 *pp* *f*

P. 2 T.c B.c T C S S S *mf* *f*

P. 3 Marimba *mf* *f*

33 güiro R.m güiro güiro güiro Pl. d.v güiro

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

T.g T.c T.a T C S S S S S S B.c

37 con güiro rit. con güiro con güiro d.v

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

T.a T.g rit. C.s de grave a agudo T.c B.c T C rit.

41 a tempo Cáscara (Cásc.)

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

pp f a tempo C S S S S S S S S S S S S S S S S S

46 Casc.

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

T S S S S S S S S S

50

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

T.a T.g T.g

S S S S

T.c C B.c T

54

P. 1

Timbal agudo Rimshot (T.R.sh)

P. 2

P. 3 Marimba

Pl. d.v. d.v. d.v. d.v.

S S S S S S S S

p

“Mitotl”

(2010)

I.- *Itotia* (danzar)

II.- *Azomalli* (calma)

III.- *Zantepan* (finalmente)

Cuarteto de saxofones

I ITOTIA


(danzar)

Con rumba $\text{♩} = 100$

Soprano Sax. 

Alto Sax. 

Tenor Sax. 
mf

Baritone Sax. 
mf

5
S. Sax. 
mf

A. Sax. 

T. Sax. 
mf

B. Sax. 
mf

10
S. Sax. 
f

A. Sax. 
f

T. Sax. 
f

B. Sax. 
f

15

S. Sx.

A. Sx. *mf*

T. Sx.

B. Sx. *f*

20

S. Sx.

A. Sx. *f* *mf* *f*

T. Sx.

B. Sx. *mf*

25

S. Sx.

A. Sx. *f*

T. Sx.

B. Sx. *f*

30

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

35

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf

40

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mp

p

pp

pp

pp

a tempo

a tempo

rit.

Poco más lento $\text{♩} = 90$

45

S. Sx. *pp* *mp*

A. Sx.

T. Sx. *pp* *p*

B. Sx. *pp* *mp*

50

S. Sx. *mf* *mp*

A. Sx. *mp* *mf* *mp*

T. Sx. *mp* *mf*

B. Sx. *<mf* *mp* *mf*

55

S. Sx.

A. Sx. *mp* *mf*

T. Sx. *mp*

B. Sx. *mp*

60

S. Sax. *mf*

A. Sax.

T. Sax. *mf*

B. Sax. *mf*

65

S. Sax. *f* *ff*

A. Sax. *f* *ff*

T. Sax. *f* *ff*

B. Sax. *f* *ff*

70

S. Sax.

A. Sax. *tr*

T. Sax.

B. Sax. *tr*

75

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

80

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

85

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

p

90 a tempo

S. Sx. *pp* a tempo

A. Sx. *p* *rit.* *pp* a tempo

T. Sx. *rit.* *pp* a tempo

B. Sx. *pp* a tempo

95 *ff*

S. Sx. *mf*

A. Sx. *p* *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

♩ = 100

100 frull.....

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

3 3 3

104

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f

3

3

3

108

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

frull.

frull.

mf

f

113

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f

mf

f

mf

118

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf

f

123

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f

f

128

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf

f

ff

mf

f

ff

mf

f

ff

II
AZOMALLI

(calma)

Caminando ♩ = 65

Soprano Sax. *p* *ff* *p* *ff*

Alto Sax. *p* *ff* *p* *ff*

Tenor Sax. *p* *ff* *p* *ff*

Baritone Sax. *p* *ff* *p* *ff*

6
S. Sax. *p* *ff* *p* *mf*

A. Sax. *p* *ff* *p* *mf*

T. Sax. *p* *ff* *p* *mf*

B. Sax. *p* *ff* *p* *mf*

10
S. Sax. *f* *p* *mf*

A. Sax. *f* *p* *mf*

T. Sax. *f* *p* *mf*

B. Sax. *f* *p* *mf*

14

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f

f

f

mf

17

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf

f

f

mf

f

f

21

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf

f

mf

p

f

f

25

S. Sx. *p* *f* *pp*

A. Sx. *p* *f* *pp*

T. Sx. *p* *f* *pp*

B. Sx. *f* *p* *f* *pp*

28

S. Sx. *p* *mf* *f*

A. Sx. *p* *mf* *f*

T. Sx. *p* *mf* *f*

B. Sx. *p* *mf* *f*

34

S. Sx. *rit.* *pp* *p* *ff*

A. Sx. *rit.* *pp* *p* *ff*

T. Sx. *rit.* *pp* *p* *ff*

B. Sx. *pp* *p* *ff*

III
ZANTEPAN

(finalmente)

Enérgico ♩. = 55

Soprano Sax. *p* *mf* *f* *p*

Alto Sax.

Tenor Sax. *p*

Baritone Sax.

5 S. Sax. *mf* *p* *mf* *f*

A. Sax. *p* *mf* *f*

T. Sax. *mf* *p* *mf* *f*

B. Sax. *mf* *f*

10 S. Sax. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B. Sax. *mf*

14

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf *f*

p *mf* *f*

p *mf* *f*

p *mf* *f*

19

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

24

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

31

S. Sx. *pp* *ff*

A. Sx. *pp* *ff*

T. Sx. *pp* *ff*

B. Sx. *pp* *ff*

37

S. Sx. *mf* *tr*

A. Sx. *tr* *mf*

T. Sx. *tr* *mf*

B. Sx. *mf*

42

S. Sx. *f* *tr*

A. Sx. *f* *tr*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f*

46 *tr*

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

p *mf*

p *mf*

p *mf*

p *mf*

51

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

56

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f

f

61

S. Sx. *p* *f* *p*

A. Sx. *p* *f* *p*

T. Sx. *p* *f* *p*

B. Sx. *p* *f* *p*

66

S. Sx. *f* *p* *pp*

A. Sx. *f* *p* *pp*

T. Sx. *f* *p* *pp*

B. Sx. *f* *p* *pp*

71

S. Sx. *ppp* *mf*

A. Sx. *ppp*

T. Sx. *ppp* *mp* *mf*

B. Sx. *ppp* *sl.* *mp* *mf*

> *ppp* *pp* *p* *mp* *mf*

76

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f *ff* *fff*

f *ff* *fff*

f *ff* *fff*

f *ff* *fff*

Suite

“Remembranzas”

(2011)

I.- Marcha

II.- Vals

III.- Nocturno

IV.- Rondó

Orquesta de cuerdas

I MARCHA

Enérgico ♩ = 120

The musical score is divided into three systems, each containing five staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Enérgico' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The first system (measures 1-11) features a *p* dynamic. The second system (measures 12-21) features a *mf* dynamic. The third system (measures 22-31) features a *mf* dynamic. The Violin I part is mostly silent, while Violin II, Viola, Cello, and Contrabass have active parts. The Cello and Contrabass parts consist of a steady eighth-note pattern. The Violin II and Viola parts have long, sweeping melodic lines.

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

p

mf

f

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

f

ff

f

f

f

pizz.

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Sutilmente $\text{♩} = 120$

61

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso staves. The score shows a melodic line in the upper strings and a rhythmic accompaniment in the lower strings. Dynamics include *ppp*, *ppp* < *p*, and *ppp* < *p*. Performance instructions include *div.* and *arco*.

73

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso staves. The score continues the melodic and rhythmic patterns. Dynamics include *ppp* < *p*, *p*, and *p* < *mp*. Performance instructions include *unis.*, *div.*, and *mp*.

85

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso staves. The score features a more complex melodic line in the upper strings. Dynamics include *mf*, *p*, *p* < *mp*, and *mp*. Performance instructions include *div.*, *unis.*, and *mp*.

97

Vln. I *div.*
p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vln. II *div.*
p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

108

Vln. I *unis.*
f *mf* *p*

Vln. II *unis.*
f *mf* *p*

Vla. *f* *mf* *p*

Vc. *f* *mf* *p*

Cb. *f* *mf* *p*

120

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* *pizz.*

131

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

3

141

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

151

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

162

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

172

unis.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

fff

pp

pp

fff

pp

fff

pp

fff

II VALS

Allegro ♩=160

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

10

20

mf *f* *mp* *mf* *f* *pizz. div.* *f* *mf*

f *mf*

mf

p *mp* *mf* *f*

p *mp* *mf* *f*

p *f*

p *f*

Detailed description: This is a page of a full score for a waltz, measures 1 through 20. The score is written for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The music begins with a rest for the first two measures. From measure 3, the strings enter with various rhythmic patterns and dynamics. The Violin I and II parts feature melodic lines with slurs and dynamic markings of *mf* and *f*. The Viola part has a similar melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The Cello and Contrabass parts provide harmonic support with chords and single notes, marked with *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The Cello part includes a 'pizz. div.' (pizzicato divisi) instruction. The score is divided into three systems, with measure numbers 10 and 20 clearly marked. The page number 154 is centered at the bottom.

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p unis.

mf

p

mf

p

div

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

p

mf div.

p

mf

mf

p unis.

mf

mf

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

f

ff

p

mf

f

ff

arco

p arco

mf

f

ff

p

mf

f

ff

56

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff* div.

Cb. *fff*

64

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

72

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

mf

f

pizz.

f

98

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

III NOCTURNO

Lento ♩ = 50

The musical score is divided into three systems, each with four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The tempo is Lento with a quarter note equal to 50 beats per minute.

System 1 (Measures 1-5):
Violin I: Sustained chords, dynamics *pp* to *p*.
Violin II: Divisi (div.) eighth notes, dynamics *pp* to *p*.
Viola: Divisi (div.) eighth notes, dynamics *pp*.
Cello: Sustained chords, dynamics *pp*.

System 2 (Measures 6-10):
Violin I: Sustained chords, dynamics *pp* to *mf*.
Violin II: Divisi (div.) eighth notes, dynamics *p*.
Viola: Unison (unis.) eighth notes, dynamics *p*.
Cello: Divisi (div.) eighth notes, dynamics *p*.

System 3 (Measures 11-15):
Violin I: Sustained chords, dynamics *mf*.
Violin II: Divisi (div.) eighth notes, dynamics *mf*.
Viola: Unison (unis.) eighth notes, dynamics *mf*.
Cello: Divisi (div.) eighth notes, dynamics *mf*.

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

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

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

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

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

27

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp

ppp

ppp

ppp

IV RONDÓ

Enérgico $\text{♩} = 100$

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Violin I and II parts are mostly silent, with some notes appearing in the later measures. The Viola part has a *martell.* marking. The Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with *ff* and *f* dynamics. The Violin II and Viola parts have a *p* to *f* crescendo.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Violin I part has a *mf* to *f* crescendo. The Violin II part has a *mf* dynamic. The Viola part has a *mf* dynamic. The Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with *mf* dynamics. The Violin I part has a *mf* to *f* crescendo.

15

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

22

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *pp* *f*

Cb. *pp* *f*

31

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *mf*

Cb.

39

Vln. I *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *p* *p*

Cb. *f*

46

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *mf* *p* *pp*

54

Lento ♩ = 50

Vln. I *ppp* *mf*

Vln. II *ppp* *div.*

Vla. *ppp* *div.*

Vc. *ppp* *pizz.* *p*

Cb. *ppp* *pizz.* *p*

unis.

61

Vln. I *p* unis. *mf* *f*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* arco

Vc. *p* arco *mf*

Cb. *p* *mf*

65

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

68

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

71

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

74

Vln. I *ff* *f*

Vln. II *ff* *f*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

77

Vln. I *mf* *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *f* *mf* *p*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f*

80 Enérgico $\text{♩} = 100$

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *p* *rit.* *a tempo* *p* *a tempo* *p*

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

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

93

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff *ff* *ff* *ff* *ff* *p* *p* *p* *p*

pizz. *pizz.*

101

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

108

Vln. I *pp* div.

Vln. II *pp* div.

Vla. *pp* unis. *mf*

Vc. *p*

Cb. *p*

117

Vln. I unis. *mf* *p* *mf*

Vln. II unis. *mf* *p* *mf*

Vla. *mf* *p* *mf* *p*

Vc. *mf* *p* *mf* *p* arco

Cb. *mf*

125

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f*

131

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

138

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vla. *f* *ff* non div.

Vc. *f* *ff* non div.

Cb. *f* *ff* non div. arco

145

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

152

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

f

159

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

div.

pp

p

p pizz.

p

166 unis.

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

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

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f* arco

Cb. *mf* *f*

173

Vln. I *ff* *fff*

Vln. II *ff* *fff*

Vla. *ff* *fff*

Vc. *ff* *fff*

Cb. *ff* *fff*

181

Vln. I *mf* *fff* *ff* *fff*

Vln. II *mf* *fff* *ff* *fff*

Vla. *mf* *fff* *ff* *fff*

Vc. *mf* *fff* *ff* *fff* non div.

Cb. *mf* *fff* *ff* *fff* arco

Conclusiones

El resultado más importante de este trabajo ha sido conocer más de mi persona, ya que fue un proceso de autocrítica muy fuerte, donde hallé constantemente a un compositor desnudo y vulnerable. Este proceso me ayudó a entender mejor mi concepto musical, el cual efectivamente está basado en la fusión de ritmos latinoamericanos con la música de concierto. Debido a lo anterior, llegué a la conclusión de que las complicaciones del ensamble de mi música están en las cuestiones rítmicas, no en las técnicas del instrumento. Por último, cabe destacar que el procedimiento de este trabajo radicó en separar los ingredientes de mi música, con la finalidad de que cualquier lector, músico o no, pueda entender mejor mi lenguaje musical.

Bibliografía

- Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, 2a ed, Fondo de cultura económica, México, 1994.
- Mieres, Jesús (compilador), *Timbaleros en Caracas*, 1a ed. Gráficas la Bodoniana, Caracas (Venezuela) 2004.
- Montemayor, Carlos, *Diccionario del náhuatl en el español de México*, Fomento Editorial de la UNAM, México, 2007.
- Piston, Walter, *Orquestación*, Real musical, Madrid (España) 1984.

Índice de cuadros

1. “Cuerda locura”:

| | |
|-----------------------|---|
| <i>Cuadro 1</i> | 4 |
|-----------------------|---|

2. Suite “El último viaje”:

| | |
|-------------------------|----|
| <i>Cuadro 2</i> | 12 |
| <i>Cuadro 2.1</i> | 14 |
| <i>Cuadro 2.2</i> | 17 |
| <i>Cuadro 2.3</i> | 21 |
| <i>Cuadro 2.4</i> | 25 |

3. “Autorretrato”:

| | |
|-------------------------|----|
| <i>Cuadro 3</i> | 31 |
| <i>Cuadro 3.1</i> | 36 |
| <i>Cuadro 3.2</i> | 40 |

4. “*Mitotl*”:

| | |
|-------------------------|----|
| <i>Cuadro 4</i> | 44 |
| <i>Cuadro 4.1</i> | 48 |
| <i>Cuadro 4.2</i> | 51 |

5. Suite “Remembranzas”:

| | |
|-------------------------|----|
| <i>Cuadro 5</i> | 56 |
| <i>Cuadro 5.1</i> | 59 |
| <i>Cuadro 5.2</i> | 62 |
| <i>Cuadro 5.3</i> | 65 |

Índice de figuras

1. “Cuerda locura”:

| | |
|--------------------------|----|
| <i>Figura 1</i> | 5 |
| <i>Figura 1.1</i> | 5 |
| <i>Figura 1.2</i> | 6 |
| <i>Figura 1.3</i> | 6 |
| <i>Figura 1.4</i> | 6 |
| <i>Figura 1.5</i> | 7 |
| <i>Figura 1.6</i> | 7 |
| <i>Figura 1.7</i> | 7 |
| <i>Figura 1.8</i> | 8 |
| <i>Figura 1.9</i> | 8 |
| <i>Figura 1.10</i> | 9 |
| <i>Figura 1.11</i> | 9 |
| <i>Figura 1.12</i> | 10 |
| <i>Figura 1.13</i> | 10 |

2. Suite “El último viaje”:

| | |
|--------------------------|----|
| <i>Figura 2</i> | 12 |
| <i>Figura 2.1</i> | 13 |
| <i>Figura 2.2</i> | 13 |
| <i>Figura 2.3</i> | 15 |
| <i>Figura 2.4</i> | 15 |
| <i>Figura 2.5</i> | 15 |
| <i>Figura 2.6</i> | 16 |
| <i>Figura 2.7</i> | 16 |
| <i>Figura 2.8</i> | 18 |
| <i>Figura 2.9</i> | 18 |
| <i>Figura 2.10</i> | 18 |
| <i>Figura 2.11</i> | 19 |
| <i>Figura 2.12</i> | 19 |
| <i>Figura 2.13</i> | 20 |
| <i>Figura 2.14</i> | 20 |
| <i>Figura 2.15</i> | 22 |
| <i>Figura 2.16</i> | 22 |
| <i>Figura 2.17</i> | 23 |
| <i>Figura 2.18</i> | 23 |
| <i>Figura 2.19</i> | 24 |
| <i>Figura 2.20</i> | 25 |
| <i>Figura 2.21</i> | 26 |
| <i>Figura 2.22</i> | 26 |
| <i>Figura 2.23</i> | 27 |

3. “Autorretrato”:

| | |
|--------------------------|----|
| <i>Figura 3</i> | 30 |
| <i>Figura 3.1</i> | 31 |
| <i>Figura 3.2</i> | 32 |
| <i>Figura 3.3</i> | 32 |
| <i>Figura 3.4</i> | 32 |
| <i>Figura 3.5</i> | 33 |
| <i>Figura 3.6</i> | 33 |
| <i>Figura 3.7</i> | 34 |
| <i>Figura 3.8</i> | 34 |
| <i>Figura 3.9</i> | 35 |
| <i>Figura 3.10</i> | 35 |
| <i>Figura 3.11</i> | 36 |
| <i>Figura 3.12</i> | 37 |
| <i>Figura 3.13</i> | 37 |
| <i>Figura 3.14</i> | 38 |
| <i>Figura 3.15</i> | 38 |
| <i>Figura 3.16</i> | 38 |
| <i>Figura 3.17</i> | 39 |
| <i>Figura 3.18</i> | 40 |
| <i>Figura 3.19</i> | 41 |
| <i>Figura 3.20</i> | 41 |
| <i>Figura 3.21</i> | 41 |
| <i>Figura 3.22</i> | 42 |

4. “Mitotl”:

| | |
|--------------------------|----|
| <i>Figura 4</i> | 45 |
| <i>Figura 4.1</i> | 45 |
| <i>Figura 4.2</i> | 45 |
| <i>Figura 4.3</i> | 46 |
| <i>Figura 4.4</i> | 46 |
| <i>Figura 4.5</i> | 47 |
| <i>Figura 4.6</i> | 47 |
| <i>Figura 4.7</i> | 49 |
| <i>Figura 4.8</i> | 49 |
| <i>Figura 4.9</i> | 49 |
| <i>Figura 4.10</i> | 50 |
| <i>Figura 4.11</i> | 50 |
| <i>Figura 4.12</i> | 50 |
| <i>Figura 4.13</i> | 52 |
| <i>Figura 4.14</i> | 52 |
| <i>Figura 4.15</i> | 52 |
| <i>Figura 4.16</i> | 53 |
| <i>Figura 4.17</i> | 53 |
| <i>Figura 4.18</i> | 53 |
| <i>Figura 4.19</i> | 54 |

5. Suite “Remembranzas”:

| | |
|--------------------------|----|
| <i>Figura 5</i> | 57 |
| <i>Figura 5.1</i> | 57 |
| <i>Figura 5.2</i> | 58 |
| <i>Figura 5.3</i> | 58 |
| <i>Figura 5.4</i> | 60 |
| <i>Figura 5.5</i> | 60 |
| <i>Figura 5.6</i> | 60 |
| <i>Figura 5.7</i> | 61 |
| <i>Figura 5.8</i> | 63 |
| <i>Figura 5.9</i> | 63 |
| <i>Figura 5.10</i> | 63 |
| <i>Figura 5.11</i> | 64 |
| <i>Figura 5.12</i> | 64 |
| <i>Figura 5.13</i> | 66 |
| <i>Figura 5.14</i> | 66 |
| <i>Figura 5.15</i> | 67 |
| <i>Figura 5.16</i> | 67 |
| <i>Figura 5.17</i> | 68 |
| <i>Figura 5.18</i> | 68 |
| <i>Figura 5.19</i> | 68 |
| <i>Figura 5.20</i> | 69 |
| <i>Figura 5.21</i> | 69 |

Programa de mano

1. “Cuerda locura” para saxofón alto y piano (2011)

Dedicada al saxofonista Helios Omar Valdés, *Cuerda locura* fue compuesta entre Enero y Marzo de 2011 con la finalidad de retratar a una pareja de enamorados, el saxofón alto como lo masculino y el piano como lo femenino. Por esta razón el saxofón preferiblemente debe ser interpretado por un hombre y el piano por una mujer, buscando mayor fuerza dramática y escénica. La obra comienza con una discusión muy fuerte, la cual desemboca en una soledad inmensa, en seguida se acerca la reconciliación, de nuevo la soledad y por último la eterna y necia discusión. *Cuerda locura* es un círculo vicioso que se podría repetir infinidad de veces.

Duración aproximada: 7:30 min.

2. Suite “El último viaje” para cuarteto de cuerdas (2008)

El 16 de Mayo de 2005 le diagnostican cáncer de pulmón a mi padre. Después de esto, sólo vive tres meses, en los cuales viví momentos que me marcaron para siempre. El 14 de Agosto de 2005 muere, a los 55 años en la ciudad de Oaxaca. Desde ese momento comienza un duelo, el cual cierro en Mayo de 2008, cuando la *suite* queda terminada. Se titula *El último viaje*, porque cuatro días antes de morir, mi padre decide hacer un viaje a su tierra natal, Orizaba, Veracruz, para despedirse de sus amigos. Este viaje termina en la ciudad de Oaxaca, lugar donde él había dicho que quería morir.

La obra se desarrolla en cinco movimientos, los cuales narran los momentos que más recuerdo antes de su muerte:

I. “En las entrañas”: Narra la evolución del cáncer desarrollándose en el interior de mi padre y funciona como introducción a los siguientes movimientos.

II. “Pintando el cielo”: Hace referencia al último momento que compartí con mi padre antes del diagnóstico de cáncer, en el cual pintábamos el techo del comedor de la casa. La mejor manera para expresar esta alegría fue por medio de una danza.

III. “Sólo dios sabe ”: Cuando mi padre ya sabe que pronto va a morir de cáncer, decide ir a la iglesia, donde por coincidencia estaba empezando una misa de difuntos, fue un momento muy difícil. Recuerdo perfectamente como se mojaba con agua bendita, mientras entablaba una conversación con Dios.

IV. “Regreso a casa”: Narra el viaje que hicimos con mi padre hacia su tierra natal, Orizaba, Veracruz, en donde se despide de algunos amigos de la infancia y la adolescencia. Fueron instantes muy felices para él, ya que en esos momentos se olvidaba de todo, incluso de los horribles dolores causados por su enfermedad.

V. “Oaxaca”: Después de haberse despedido de sus amigos, mi padre decide partir hacia Oaxaca, donde se complica su enfermedad y muere. En este último movimiento me despido de mi padre, mi mejor amigo en la vida.

Duración aproximada: 13:30 min.

3. “Autorretrato” para tres percussionistas (2009)

Mi labor como percussionista fuera de la escuela fue muy ardua y constante. En ese largo camino me enamoré de dos instrumentos: las congas y los timbales, los cuales con su diversidad de timbres y ritmos me cautivaron por completo. *Autorretrato* es el resultado entre la fusión de este aprendizaje percusionístico y mi trabajo como compositor, y nace en Septiembre de 2009 de una necesidad interna de recorrer aquellos rincones desconocidos de mi ser. Incluso se podría considerar como un trabajo de autocrítica, lo cual implica evaluarse a sí mismo con honesta objetividad. La obra se divide en tres movimientos contrastantes:

- I. “Como yo”
- II. “Siendo yo”
- III. “Pero sigo siendo yo”

Duración aproximada: 6 min.

4. “*Mitol*” para cuarteto de saxofones (2010)

Mitol fue concebida entre Febrero y Abril de 2010 y está dedicada al cuarteto de saxofones *Sax...son*, intérpretes y amigos que estrenaron la obra en Junio de ese mismo año. *Mitol* es una palabra de origen náhuatl cuyo significado es fiesta o algarabía, ello es lo que quiero reflejar en este cuarteto de saxofones, desarrollándolo en tres movimientos contrastantes:

- I. “*Itotia*” : *Itotia* significa bailar, acción que se refleja en este primer movimiento, el cual introduce al espectador al baile y ritual que inaugura la fiesta.
- II. “*Azomalli*” : Después de bailar con gran enjundia viene el *Azomalli*, es decir, la calma donde se reposa un poco para volver a tomar energía en el último movimiento.
- III. “*Zantepan*” : *Zantepan* (finalmente) regresamos a un baile, el cual va a cerrar la celebración. Este último movimiento describe la danza y el zapateo de los participantes de la fiesta.

Duración aproximada: 8 min.

5. Suite “Remembranzas” para orquesta de cuerdas (2011)

Concebida entre Agosto y Octubre de 2011, “*Remembranzas*”, nace de la necesidad de recordar cada una de las etapas de importante crecimiento en mi vida, entre ellas cuatro fundamentales: la niñez, la pubertad, la adolescencia y finalmente la madurez. Esta obra esta dedicada a mi madre, la cual siempre ha estado presente en todas estas etapas, con la ardua tarea de guiarme a través del amor y la buena voluntad. La Suite esta conformada por cuatro movimientos:

- I. “*Marcha*”: En el primer movimiento escogí una marcha, ya que quiero narrar imágenes y recuerdos de mi niñez, relacionados con la disciplina que me inculcó mi madre, en combinación con la libertad de actuar que mi padre me daba. Cada uno tenía una forma muy diferente de pensar y educar. A lo largo de la pieza vamos a encontrar este contraste con dos temas, el primero muy rígido, dando pie a esa disciplina de la que hablé anteriormente y el segundo sutil y *cantabile* con la idea de esa libertad de expresión que siempre tuve desde niño.

II. “Vals”: Este segundo movimiento breve y conciso, narra la pubertad, etapa de la vida donde tengo mi primer encuentro con un instrumento musical: la guitarra. Este encuentro provoca en mí, un enamoramiento hacia los sonidos y el ritmo.

III. “Nocturno”: El tercer movimiento es lento y oscuro, con la finalidad de reflejar la siguiente etapa: la adolescencia. Este movimiento funciona como una gran introducción para el Rondó final.

IV. “Rondó”: En este movimiento conclusivo, por fin llegamos a la madurez, donde encontraremos un mundo sonoro más complejo y personal. Durante todo el movimiento hallaremos elementos rítmicos del danzón y el guaguancó, ritmos de origen cubano, éstos a su vez fusionados con escalas y armonías contemporáneas.

Duración aproximada: 13 min.