



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN COMPOSICIÓN

PRESENTA

PAMELA RAQUEL MAYORGA TÉLLEZ

ASESORA:

DRA. MARÍA DEL CONSUELO GRANILLO GONZÁLEZ



**MÉXICO, D. F.
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.

Agradecimientos

Agradezco al gran arquitecto del universo por darme la vida y permitirme desempeñar el hermoso arte de la música.

A mis padres Fernando y Alicia por creer en mi y brindarme cada día su fuerza, sabiduría y amor.

A mis hermanos Fernando y Fernanda por ser mis confidentes y amigos del alma.

A los maestros que me guiaron por el camino de la disciplina y por hacer de la Escuela Nacional de Música una mejor institución.

A mis familiares, amigos y compañeros que me apoyaron en esta aventura musical.

A todos aquellos que ya no están en este mundo y que sembraron en mi la semilla de la humildad, tenacidad, valentía y amor a la vida.

SINODALES

PRESIDENTE

PROFA. MARÍA DEL CONSUELO GRANILLO GONZÁLEZ

SECRETARIO

PROF. LEONARDO CORAL GARCÍA

VOCAL

PROF. MARIO STERN FEITLER

SUPLENTE

PROF. SAMUEL PASCOE AGUILAR

SUPLENTE

PROF. JORGE PÉREZ DELGADO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
ANÁLISIS DE LAS OBRAS	
CAPÍTULO I	
<i>INVOCACIÓN</i>	2
Para flauta transversa, soprano solista y coro vocal mixto (piano opcional).	
CAPÍTULO II	
<i>CARICIAS-Fantasia nocturna</i>	19
Para piano solo.	
CAPÍTULO III	
<i>LA LLAMA DOBLE DE LA VIDA</i>	26
Para guitarra sola y medios electro-acústicos.	
CAPÍTULO IV	
<i>LUNAS</i>	36
Para dos vibráfonos y dos marimbas.	
CAPÍTULO V	
<i>LA PIEDRA DEL SOL</i>	49
Para sonidos electrónicos y animación.	
CAPÍTULO VI	
<i>KUKULKÁN Y EL NACIMIENTO DE LOS HOMBRES</i>	58
Para orquesta.	
CONCLUSIONES	67
BIBLIOGRAFÍA	72
ANEXOS	
SINTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO.....	73
PARTITURAS.....	78

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo que lleva por título “Notas al programa”, consiste en la reflexión y el análisis de seis obras musicales compuestas durante mi formación profesional dentro de la Escuela Nacional de Música. Las obras fueron elegidas debido a que contienen temas de interés propio así como elementos característicos de mi personalidad.

El documento está dividido por capítulos que abordan una obra en específico. Cada capítulo está presentado de la siguiente forma:

1. Nombre de la obra
2. Movimientos (en caso de)
3. Dotación
4. Historia (en caso de): condiciones, circunstancias y momentos cruciales en mi vida que me impulsaron a escribir la obra.
5. Descripción de la obra: breve representación verbal de la pieza musical.
6. Poética: elementos extra-musicales (imágenes, textos, historias, etc.) que me inspiraron para la creación de la música.
7. Logística: infraestructura, colocación específica de los intérpretes y medios audio-visuales utilizados para complementar la obra musical.
8. Análisis general:
 - Forma: estructura de la obra a gran escala.
 - Materiales: motivos, frases y temas utilizados para la creación de las grandes secciones.
 - Lenguaje: escalas, modos, armonía, texturas y proceso de composición.

Además de exponer en este proyecto aspectos técnicos y artísticos de mis obras, al final del documento presento una bibliografía, las conclusiones pertinentes así como las partituras de cada una de las obras.

CAPÍTULO I

INVOCACIÓN

INVOCACIÓN

Secciones

OMETEOTL

(Introducción)

1. TEZCATLIPOCA

2. XIPE TOTEC

3. QUETZALCÓATL

4. HUITZILOPOCHTLI

Dotación

- *Flauta transversa*
- *Soprano solista*
- *Coro vocal mixto*
- *Piano (opcional)*

Duración aproximada: 00:13'00

Historia

En enero del 2011 la Universidad de Austin, Texas; anunció el concurso de diseño y composición titulado *Música en Arquitectura - Arquitectura en Música*, cuyo objetivo era crear un diálogo entre músicos y arquitectos alrededor del mundo para la realización de una propuesta artística en donde intervinieran de una manera orgánica los sonidos, la acústica, el diseño, las estructuras y la instalación.

Con la colaboración de un colega arquitecto, comencé a realizar el proyecto musical teniendo como referencia un espacio designado bajo los lineamientos del concurso. El reto para nosotros fue crear una obra en donde ninguna de las dos partes sobresaliera o fuera opacada, así que decidimos establecer un tema base en donde el sonido y el espacio arquitectónico tuvieran una estrecha relación. Así, nuestra idea fue simular una “invocación” a los dioses aztecas mediante un ritual (música) dentro un templo prehispánico (arquitectura) .

Descripción de la obra

INVOCACIÓN es una obra para flauta transversa, soprano solista y coro vocal mixto cuyo propósito es emular un ritual prehispánico mediante mi propuesta sonora y la instalación de una estructura que simbolice el templo (pirámide) y sus alrededores, en donde estos pueblos llevaban a cabo sus ceremonias. El objetivo musical es crear un panorama sonoro distinto al realizado en las tradicionales salas de concierto, explorando la direccionalidad del sonido mediante la colocación espacial de los músicos alrededor del público; así, la percepción auditiva será pentafónica (percepción de cinco o más fuentes sonoras) y envolvente.

Poética

En múltiples códices, textos y bajorrelieves de culturas prehispánicas, existen testimonios que afirman la creación del mundo a cargo de la divinidad suprema **OMETEOTL**¹, quien poseía un carácter dual (femenino y masculino), siendo *Ometecuhtli* dios representante de la esencia masculina de la creación y *Omecihuatl* diosa que representa la esencia femenina. Ellos engendraron a cuatro

¹ Miguel León Portilla esclarece la naturaleza y atributos de la suprema deidad dual Ometeotl, debido a múltiples creencias contradictorias sobre la creación de los dioses y pueblos mesoamericanos. León Portilla, Miguel. (1999). *Ometeotl, el supremo dios dual y Tezcatlipoca “Dios principal”*. Estudios de cultura Náhuatl. Vol. 30. Portal de revistas científicas y arbitradas de la UNAM.

hijos denominados *Tezcatlipocas*². Cada uno de ellos representaba un color, una orientación espacial, una cualidad y un nombre en particular, como se muestra a continuación:

1. *Tezcatlipoca negro* o **TEZCATLIPOCA** (norte)
2. *Tezcatlipoca rojo* o **XIPE TOTEC** (este)
3. *Tezcatlipoca blanco* o **QUETZALCOATL** (oeste)
4. *Tezcatlipoca azul* o **HUITZILOPOCHTLI** (sur)

Tomando como base estas creencias de la cultura náhuatl, la música fue creada para representar la cualidad de estos dioses y el sentir del pueblo durante los sacrificios dedicados a estas deidades. Así, mediante onomatopeyas, ritmos, melodías y texturas; represento mi visión de una “invocación a los dioses prehispánicos”.

La deidad suprema **OMETEOTL** es omnipresente en la humanidad y en sus hijos los **TEZCATLIPOCAS**; a consecuencia de ello, la traducción sonora de esta idea es que un tema principal represente a **OMETEOTL** y cuatro variaciones a sus hijos: **TEZCATLIPOCA**, **XIPE TOTEC**, **QUETZALCÓATL** y **HUITZILOPOCHTLI**. Por lo tanto, la forma de la obra musical es un tema y variaciones, dividida en cuatro grandes secciones que se interpretarán sin interrupción. Así, el tema (deidad suprema) siempre estará presente en sus variaciones (cuatro hijos)

Logística

En este punto mostraré el plano de construcción y colocación de los músicos diseñado específicamente para la locación asignada por el concurso y una propuestas para la realización de la obra en teatros o salas de concierto.

El número de integrantes del coro será de 60, divididos en 6 grupos de 10 miembros que se acomodarán en seis puntos específicos del escenario, como se muestra a continuación:

² Visión cosmogónica ampliamente defendida por Adela Fernández. Fernández, Adela. (1992). *Dioses Prehispánicos de México*. México: Panorama Editorial.

PLANO DE COLOCACIÓN PARA LA LOCACIÓN DEL CONCURSO (Fig. 1)

VOLUMEN CONSTRUIDO (suspendido sobre el núcleo de las escaleras en el primer nivel).

DIRECTOR (primer nivel, en el segundo descanso de las escaleras).

FLAUTISTA (sobre el volumen construido).

GRUPO 1 (frente al volumen construido, del lado contrario al descanso de las escaleras): diez sopranos.

GRUPO 2 (detrás del director): cinco mezzo-sopranos y cinco contraltos.

GRUPO 3 (lado izquierdo del director): diez tenores.

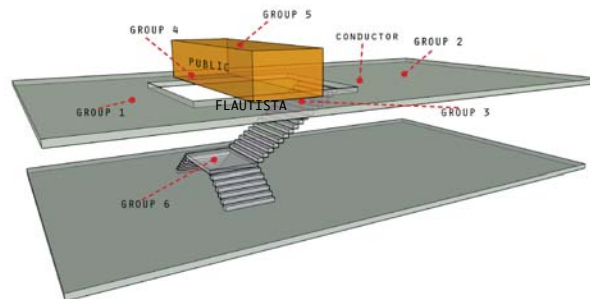
GRUPO 4 (lado derecho del director): cinco barítonos y cinco bajos.

GRUPO 5 (sobre el volumen construido): diez sopranos y flautista

GRUPO 6 (abajo en el primer descanso de las escaleras): cinco barítonos y cinco bajos.

PÚBLICO (dentro del volumen construido sobre el primer nivel del recinto).

Fig. 1



PLANO DE COLOCACIÓN PARA SALAS DE CONCIERTO (Fig. 2)

DIRECTOR (centro del auditorio).

FLAUTISTA (esquina izquierda por detrás del auditorio).

GRUPO 1 (izquierda del escenario): diez sopranos.

GRUPO 2 (derecha del escenario): cinco mezzo-sopranos y cinco contraltos .

GRUPO 3 (izquierda del auditorio): diez tenores.

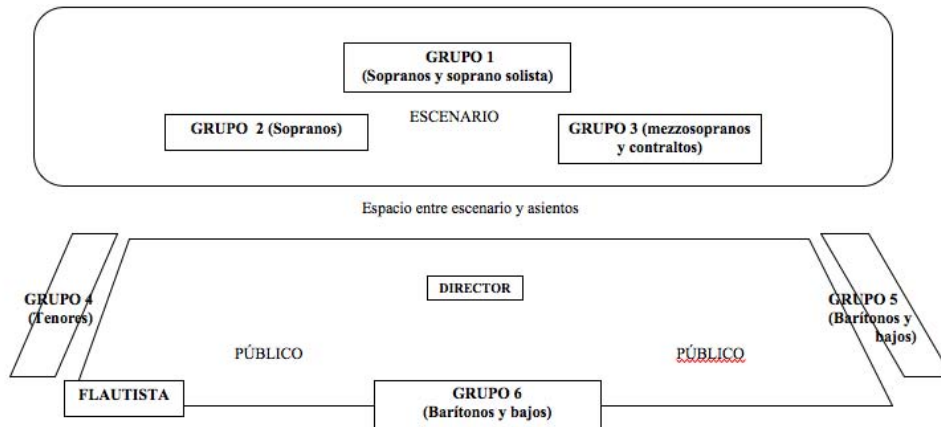
GRUPO 4 (derecha del auditorio): cinco barítonos y cinco bajos.

GRUPO 5 (en el centro del escenario): diez sopranos. Este grupo deberá colocarse

sobre una superficie que esté elevada para que tenga un nivel más alto que los demás grupos.

GRUPO 6 (detrás del director y del auditorio): cinco barítonos y cinco bajos.

Fig. 2

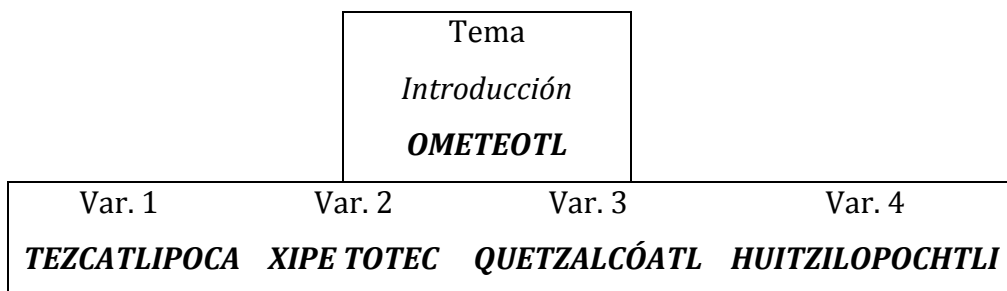


Análisis general

FORMA

El tema se presenta en la *Introducción* y sus variaciones en las cuatro grandes secciones siguientes como se muestra a continuación:

Fig. 4



MATERIALES

El procedimiento a seguir fue la variación del tema elaborado en base a un eje temático³ (Fig. 3) sobre el modo *Mi* frigio. Este eje se encuentra implícito en toda la pieza.

Fig. 3



LENGUAJE

La obra está elaborada en un lenguaje modal en su totalidad. Así, el eje temático, el tema y sus variaciones están basados en cuatro modos (*Mi* frigio, *La* eólico, *Do* dórico y *Si* locrio). Además, debido a mi gran interés por la música coral, traté de explorar el sonido vocal puro sin brindar al texto la prioridad que tradicionalmente se le ha dado en los siglos pasados. La utilización de notas pedal, sílabas rítmicas y sonidos corporales, son algunos de los elementos que caracterizan mi búsqueda para una nueva propuesta de música vocal.

Análisis de las secciones

1. Introducción **OMETEOTL** (compases 1-23)

MATERIALES

En esta pequeña sección solamente se presenta el tema que, como se mencionó anteriormente, fue elaborado sobre el eje temático. Éste será interpretado por la flauta transversa.

³ El eje temático es una agrupación de alturas que siguen una dirección e interválica específica sin poseer un ritmo determinado, teniendo como objetivo ser el cimiento para la elaboración del tema y de los motivos y frases de las variaciones.

Fig. 5 Tema.

Introducción: **OMETEOTL**

Flauta transversa

solo

mf

9

mf

16

f

LENGUAJE

El tema consta de motivos cortos y *glissandi*, que tienen como punto de partida alguna de las tres notas pertenecientes al acorde del primer grado del modo *Mi frigio* (*mi-sol-si*). Esto será una tendencia para la elaboración de las variaciones consecuentes.

2. TEZCATLIPOCA (compases 24-95)

FORMA

La forma de esta primera sección es binaria: "A-B". En la parte "A" (compases 24-67), se expone la primera variación y en "B" (compases 68-95), se presenta una sub-variación de la primera variación a manera de canon, construida sobre elementos imitativos de la primera variación. La estructura de esta sección se asemeja más a un preludio (forma de carácter libre); sin embargo existe una división marcada entre las dos partes.

Fig. 6

A	B'
EXPOSICIÓN	DESARROLLO
Primera variación del tema	Sub-variación de la primera variación

MATERIALES

En los primeros compases, el tema se presenta variado con similitud en el eje temático (Fig. 7). Al avanzar la música (compás 68), la primera variación se somete a una nueva variación (sub-variación) sin restarle importancia a la inicial (Fig. 8), ya que las dos están presentes realizando una textura contrapuntística.

Fig. 7 **Primera variación.**



Fig. 8 **Sub-variación de la primera variación.**



LENGUAJE

En esta sección, los motivos provenientes del tema se presentan por imitación en frases cortas, generando una textura polifónica (Fig. 9).

El modo utilizado es *Mi frigio* sin establecer funciones armónicas específicas más que la triada del primer, cuarto y séptimo grado como puntos cadenciales y representativos de este modo.

Fig. 9

The image shows a musical score for six voices, labeled G1 (S), G2 (S), G3 (A), G4 (T), G5 (B), and G6 (B). The score is in 8/8 time and features a variety of dynamics including *mf* and *p*. It includes vocal lines with lyrics such as 'b.c.', 'a', 'u', 'i', and 'Falso'. The notation includes treble and bass clefs, stems, and various musical symbols like accents and slurs.

3. XIPE TOTEC (compases 96-222)

FORMA

En esta sección la textura es homofónica ya que existe una melodía principal (segunda variación del tema), mientras el resto de las sonoridades son figuraciones subsidiarias que funcionan como acompañamiento. Su forma es tripartita: "A-B-A". La primera parte "A" (compases 96-147) se caracteriza por exponer dos veces el tema variado, interpretado primeramente por las sopranos (G1) y después por la flauta transversa sobre una base puramente rítmica sin poseer algún tipo de desarrollo. En la segunda parte "B" (compases 148-179), la sub-variación es cantada por las sopranos (G5) mientras que el coro restante realiza un *ostinato* rítmico tanto vocal como percutido sobre su cuerpo y el piso; además, se presenta una modulación que genera contraste con la primera parte.

La tercera y última parte “A” (compases 180-202) es la reiteración de “A” pero ahora el tema variado lo cantan los tenores y más adelante los bajos (G4), finalizando con un puente (compases 203-222) que conecta hacia la tercera sección **QUETZALCÓATL**.

Fig. 10

A	B	A'
EXPOSICIÓN	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN
Segunda variación del tema	Segunda sub-variación de la primera variación	Segunda variación del tema

MATERIALES

La segunda variación del tema se realiza con el cambio de modo, rítmica e interválica; sin embargo, conserva la direccionalidad inicial. Mientras que el tema comienza en la nota *Mi* con base en el modo *Mi* frigio, en compás binario e iniciando con un intervalo de quinta justa ascendente, en esta sección la variación comienza en la nota *La* sobre el modo *La* eólico, en compás ternario e iniciando con una tercera menor ascendente (Fig. 11). En esta parte “A” las triadas utilizadas como acompañamiento fueron *La* menor, *Fa* mayor y *Sol* mayor. En la parte “B”, el contraste se da en la presentación de la segunda sub-variación de la primera variación sobre el modo *Mi* frigio; sin embargo el compás de tres cuartos modifica su rítmica (Fig. 12). Las triadas de *Mi* menor y *Fa* mayor acompañan la melodía y más adelante se realiza una modulación por medio de una progresión de triadas descendiendo por intervalos de quinta justa hasta llegar a la triada de *Si* disminuida que funciona como acorde pivote para el modo subsecuente de la última parte “A’”, en donde la reiteración de la segunda variación del tema se realiza sobre el modo *La* eólico que poco a poco modula de nuevo hacia el séptimo grado del modo *Do* dórico perteneciente a la sección venidera.

Fig. 11 Segunda variación.



Fig. 12 Segunda sub-variación de la primera variación.



LENGUAJE

Aquí me enfoqué en la experimentación de sonoridades poco habituales en la música tradicional para coro. Golpear el piso con los pies, aplaudir, chasquear, golpear los muslos con las manos, susurrar y frotar las manos, son algunos de los recursos que se utilizaron para crear una atmósfera distinta. Aquí, el mayor contraste con el tema y la primera sección se realizó con empleo de estos recursos poco comunes para los cantantes de coro actuales, pero en épocas ancestrales quizá fueron elementos ceremoniales, de expresión y defensa de los pueblos prehispánicos.

Fig. 13

The musical score for Figure 13 consists of eight staves. The top staff is for Flute (Fl.). The next two staves are for G1 (S) and G2 (S) I. The fourth and fifth staves are for G2 (S) II and G3 (A), with lyrics 'xi-pe xi-pe xi-pe' and 'tó - tec' respectively. The sixth staff is for G4 (T), the seventh for G5 (B), and the eighth for G6 (B). The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and performance instructions like 'Susurrar y frotar las manos' and 'Chasquear'. It also features the lyrics 'xi-pe xi-pe xi-pe' and 'tó - tec'.

4. QUETZALCÓATL (compases 223-296)

FORMA

La forma de esta sección es binaria; no obstante, se asemeja a la forma sonata del primer movimiento de una sonata clásica, pero en vez de que en la exposición aparezcan dos temas (uno en la tónica y el otro en la dominante), lo que se expone son la tercera variación “a” en el modo *Do* dórico y su sub-variación “b” en el modo *Fa* dórico. Estas frases temáticas se desarrollarán más adelante realizando un contrapunto teniendo como base armónica el modo *Do* dórico que no culminará en la reexposición como se acostumbra, sino solamente en una pequeña cadencia.

Fig. 14

A	B
a - b	a/b
EXPOSICIÓN	DESARROLLO Y CADENCIA
Tercera variación y sub-variación	Contrapunto entre la tercera variación y su sub-variación

MATERIALES

La tercera variación está elaborada sobre el modo *Do* dórico con el séptimo grado ascendido, respetando en su mayoría la direccionalidad e interválica del eje temático.

Fig. 15 Tercera variación.

The musical score for the Soprano Solista is written in 3/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with the instruction *senza vibrato* and a dynamic marking of *mf*. The melody starts on a note marked 'a' and features a long, sweeping line with a fermata. The second staff begins with a measure number '6' and includes dynamic markings of *f*, *poco rubato*, *port.*, and *ppp*. The melody continues with a similar sweeping line and a fermata, ending on a note marked 'a'.

La sub-variación se construyó a partir de algunos elementos de la tercera variación, en compás binario y sobre el modo *Fa* dórico con el cuarto grado ascendido para darle una variante de color. Un motivo es el generador de esta sub-variación.

Fig. 16 Sub-variación.

The musical score for the Sub-variación is written in 4/4 time and consists of two staves. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and a note marked 'a'. The melody is composed of eighth and quarter notes. The second staff begins with a dynamic marking of *mf* and a note marked 'a'. The melody continues with eighth and quarter notes, featuring a fermata at the end.

LENGUAJE

La tercera variación del tema consiste en el empleo de un timbre y atmósfera distinta para interpretarlo. Así, sobre un *ostinato* de motivos rítmico-melódicos y una nota pedal en un *tempo Adagio*, una soprano solista interpretará la tercera

variación (compases 226-236). Para generar un contraste, la sub-variación la interpretarán los bajos a un *tempo piú mosso* (compases 248-273). Cuando estos timbres (femenino y masculino) se unan y las variaciones se presenten a manera de contrapunto en el desarrollo (Fig. 17), se generará un ambiente climático desembocando en una cadencia sobre las triadas del séptimo y primer grado del modo *Do dórico*.

Fig. 17 **Contrapunto entre la tercera variación y su sub-variación.**

5. **HUITZILOPOCHTLI** (compases 297-376)

FORMA

Para darle unidad a la obra decidí concluir con una forma binaria como sucedió en la primera sección pero sin existir mucho contraste entre las dos partes: “A-A’”. Prácticamente la segunda parte es una repetición de la primera, la diferencia radica en que al final se presenta una pequeña coda.

Fig. 18

A	A'	
EXPOSICIÓN	REITERACIÓN	CODA
Cuarta variación del tema	Cuarta variación del tema con pocos elementos distintos	Variación del eje temático

MATERIALES

Esta sección tiene una tendencia minimalista ya que en vez de utilizar una frase rítmico-melódica para su desarrollo, empleo pequeños motivos provenientes del tema (Fig. 19) pero elaborados sobre el modo Si locrio. Todas las voces cantarán en *divisi* una célula diferente y se irán sumando poco a poco hasta crear una gran polirritmia. La Coda será una exposición de la variación del eje temático (Fig. 20).

Fig. 19 **Motivos.**

1. *pp*
i _____

2. _____

3. *pp*
i _____

4. *pp*₃
i _____

5. *pp*
i _____

6. *pp*
i _____

Fig. 20 **Variación del eje temático.**

ff
a _____

LENGUAJE

La textura minimalista que se crea a partir de la repetición constante de estos motivos, se realizará en base al modo *Si* locrio. Cada motivo comenzará con un grado del modo y aparecerá sucesivamente en distintos *tempi*. De esta manera todos los grados del modo estarán presentes en toda esta sección salvo en la coda (compases 371-376), donde aparece una variación mínima del eje temático sobre el modo inicial de la obra (*Mi* frigio), cerrando el ciclo de toda la pieza (Fig. 22).

FIG. 21

Musical score for Figure 21, measures 335-370. The score is arranged in a system of eight staves, labeled G3 (A) I, G3 (A) II, G4 (T) I, G4 (T) II, G5 (B) I, G5 (B) II, G6 (B) I, and G6 (B) II. The notation includes various dynamics such as *pp*, *p*, and *p*. There are also markings for articulation and phrasing, including slurs and accents. The score shows a complex texture with multiple voices and instruments, including a flute (Fl.) and various string parts (G1-S, G2-S, G3-A, G4-T, G5-B, G6-B).

Fig. 22

Musical score for Figure 22, measures 367-376. The score is arranged in a system of seven staves, labeled Fl., G1 (S), G2 (S), G3 (A), G4 (T), G5 (B), and G6 (B). The notation includes various dynamics such as *mf* and *ff*. There are also markings for articulation and phrasing, including slurs and accents. The score shows a complex texture with multiple voices and instruments, including a flute (Fl.) and various string parts (G1-S, G2-S, G3-A, G4-T, G5-B, G6-B).

CAPÍTULO II

CARICIAS

Fantasia nocturna

CARICIAS

Fantasia nocturna

Dotación

- *Piano solo*

Duración aproximada: 00:05´45

Descripción de la obra

CARICIAS-Fantasia nocturna es una pieza para piano solo que representa mi interés por rescatar la creación de temas rítmico-melódicos accesibles para cualquier auditor. Como el título lo sugiere (fantasía), la pieza es de forma libre en donde se desarrollan dos temas, uno armónico y otro melódico.

Poética

El prelude a un encuentro íntimo entre dos personas posee intercambios físicos, emocionales y mentales. Esta pieza representa algunos de los recursos que las parejas utilizan para comenzar un acercamiento mutuo, llegando así a experimentar emociones fuertes y grandes pasiones. Estos recursos son las caricias que pueden ser visuales, auditivas, sensibles y energéticas.

En medio de la noche, el amante viaja lentamente hacia el encuentro de su amada. Cuando se acerca a ella, siente una suave caricia que lo observa. Él toma su mano y comienza a rozar su piel cálida aumentando poco a poco el deseo carnal. Las caricias son cada vez más intensas hasta llegar a un clímax pasional que los desvanece. Los cuerpos comienzan a relajarse y las emociones acarician sus almas. Se observan de nuevo y la somnolencia crece con el roce inocente de su amor.

Así, el primer tema representa a la mujer y el segundo tema al hombre. Mi concepción personal de los sexos masculino y femenino se ve reflejada en las variaciones del tema de la mujer representadas con menos elementos energéticos e intensos que en las del tema del hombre. El clímax de la obra hace referencia a la unión emocional, física y mental de ambos sexos.

Análisis general

FORMA

La pieza contiene tres partes (A-B-A') limitadas por una introducción y una coda como se muestra a continuación:

Fig. 23

	A	B	A'	
INTRODUCCIÓN	a	b-b'-b''	a'-a''	CODA
	Tema 1	Tema 2 - Primera variación del tema 2 - puente - Segunda variación del tema 2	Primera variación del tema 1- Segunda variación del tema 1	

La Introducción y la Coda contienen elementos rítmico-melódicos similares; en las partes "A y A'" se presenta el tema 1 y sus dos variaciones respectivamente; y la sección "B" funciona como punto central que genera un movimiento retrógrado de la estructura de la obra, conteniendo el tema 2 y sus variaciones.

MATERIALES

La obra comienza con la formación paulatina de un clúster diatónico sobre la escala de *La* menor natural (compases 1-22). A continuación se presenta una serie de acordes arpegiados sobre la tonalidad de *La* sostenido menor que forman el primer tema.

Fig. 24 Tema 1 (armónico).

En los últimos tres compases (29-31) de este tema aparece el acorde de *Sol* sostenido disminuido con séptima menor, que es el séptimo grado de la tonalidad vecina de *La* menor sobre la cual se elaboró el segundo tema. Éste se caracteriza por ser una melodía con acompañamiento.

Fig. 25 Tema 2 (melódico).

La primera variación del tema 1 se realizó a manera de contrapunto utilizando elementos rítmicos de la introducción (Fig. 26). En la segunda variación, el tema está en el registro grave acompañado por acordes arpegiados como en la primera presentación del tema (Fig. 27).

Fig. 26 Primera variación del tema 1.

Dolce ♩ = 80

Piano *pp*

Pno. 5

Fig. 27 Segunda variación del tema 1.

Piano *ppp*

p

Pno. 5

Las variaciones del tema 2 consisten en una textura homofónica en donde el acompañamiento se presenta a manera del despliegue de acordes sobre la tonalidad de *La* menor natural.

Fig. 28 Primera variación del tema 2.

Senza rubato e poco più mosso ♩ = 75

p

poco accel.

Piano

Pno. 5

Fig. 29 Segunda variación del tema 2.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. The music is in 4/4 time and marked 'Vivo' with a tempo of 120. The score features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'f' and '8va'. The key signature is one flat (La menor). The score is divided into two systems, each with four measures. The first system starts with a piano dynamic and a tempo marking of 'Vivo' and a tempo of 120. The second system starts with a piano dynamic and a tempo marking of 'Vivo' and a tempo of 120. The score is written in a single system with two staves per system.

LENGUAJE

La obra está compuesta sobre el centro tonal de *La* y sus variantes: *La* menor natural, *La* menor armónica, *La* dórico, *La* sostenido menor y sus relativos y homónimos mayores.

La armonía utilizada para la Introducción y la Coda es de *La* menor natural. Tomando esta tonalidad como punto de partida, el tema 1 (compases 23-31) está elaborado sobre la armonía del primer grado ascendido (*La* sostenido menor) que más adelante resuelve aparentemente a la tonalidad inicial de *La* menor pero con el sexto grado ascendido, convirtiéndola en el modo *La* dórico. Sobre este modo se presenta el tema 2 (compases 32-39) y sus variantes, que llegarán en el *tempo Vivo* al clímax de la obra, mezclando elementos de los dos temas y modulando hacia el quinto grado de *La* menor natural (compases 67-88).

La siguiente sección, en donde se presentan las dos variaciones del tema 1 (compases 89-111), es menos energética y de poca intensidad, generando contraste con lo anterior. Aquí, el contrapunto y los acordes arpegiados de un carácter *Dolce*, llevan al desenlace de la obra retomando la formación del clúster inicial a manera de *ostinato* (compases 112-123).

Los elementos sonoros que utilicé para la traducción musical de las “caricias humanas” fueron los acordes arpegiados. La noche está representada con la formación del clúster en el registro grave. Esta sonoridad oscura estará implícita en toda la obra con la reiteración de acordes en el grave; insinuando que el momento íntimo entre los amantes se da al anochecer.

Fig. 30

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system, starting at measure 97, features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The right hand plays arpeggiated chords, marked *ppp*, while the left hand plays a series of chords, marked *p*. The second system, starting at measure 102, shows the right hand playing dense clusters of notes, marked *mf*, and the left hand playing arpeggiated chords. The third system, starting at measure 107, is marked *molto rit.* and *Lento* with a tempo of 74. The right hand continues with clusters, and the left hand plays arpeggiated chords, marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

CAPÍTULO III

***LA LLAMA DOBLE
DE LA VIDA***

LA LLAMA DOBLE DE LA VIDA

Dedicada al guitarrista Eduardo Rodríguez de la Torre.

Dotación

- *Guitarra sola (en vivo)*
- *Medios electro-acústicos (pista)*

Duración aproximada: 00:04'00

Historia

Durante cierta etapa de mi vida comencé a reflexionar sobre el tema del amor, su procedencia, sus consecuencias y la concepción que la humanidad tiene sobre sus efectos en la sociedad.

Al indagar en diversos textos, fue el libro titulado “La llama doble” del escritor mexicano Octavio Paz el que me llevó a conocer un gran panorama de la percepción del amor, el sexo y el erotismo que el ser humano ha tenido a lo largo de la historia. De esta manera comencé a realizar una obra que expresara mi opinión sobre estos temas en particular.

Descripción de la obra

LA LLAMA DOBLE DE LA VIDA es una obra para guitarra en vivo y medios electro-acústicos en donde exploré las posibilidades sonoras tanto de la guitarra como de los medios de grabación y procesos electrónicos, además de experimentar con la percepción monofónica y estereofónica del oyente creando un ambiente sonoro virtual, aportando así una nueva propuesta al repertorio de la guitarra clásica o de concierto.

Poética

La vida me ha dado la oportunidad de conocer múltiples pasiones humanas como el amor y la sexualidad; sin embargo, la concepción que tengo de ellas es más filosófica que empírica, debido a mi acercamiento e interés por textos relacionados con estos temas como “El banquete o del amor” de Platón o las teorías sexuales de Sigmund Freud; en donde, si el destino lo permite, pretendo resolver cuestionamientos propios y encontrar respuesta al sentido del obrar humano que finalmente rige al mundo.

La obra narra el primer acercamiento entre dos personas que naturalmente es de tipo instintivo, totalmente sexual. La pareja se atrae por medio de los sentidos y más adelante comienzan a gestarse emociones como el amor. Cuando la pareja manifiesta plenamente su sexualidad y amor, aparece entonces el elemento mental o racional, creando fantasías pasionales dando como resultado un acto erótico. Así, el primer tema representa la sexualidad, el segundo al amor y la conjunción entre estos dos temas, al erotismo. El timbre de la guitarra hace referencia a la atmósfera o ambiente en que se manifiestan estos sentimientos, representados a su vez por los dos temas musicales y su desarrollo. Un elemento importante y recurrente es la nota pedal que aparece en toda la obra, simulando una flama o llama de fuego que nunca se extingue (la vida). Finalmente utilicé la voz masculina y femenina para personificar a la pareja.

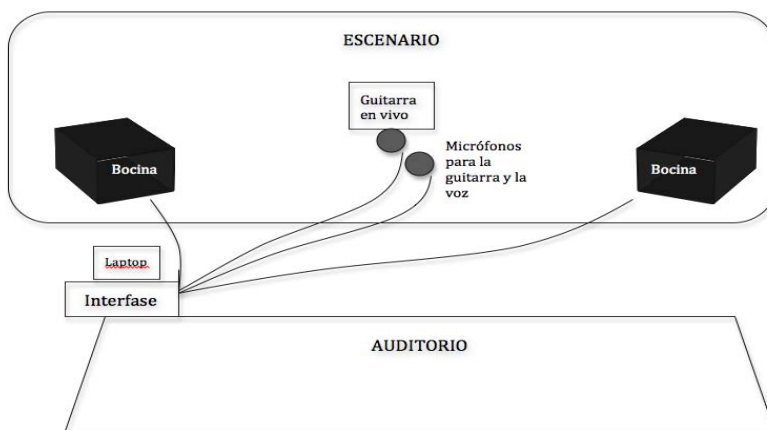
Logística

Para la interpretación de la obra, se requiere el siguiente equipo de audio:

- Dos bocinas
- Dos micrófonos dinámicos o de condensador (cardioide)
- Dos cables para micrófonos
- Dos pedestales
- Una interfase o mezcladora
- Una laptop
- La pista de audio

La colocación del intérprete y del equipo sobre el escenario se realizará como muestra el siguiente esquema:

Fig. 31



Análisis general

FORMA

Considero que esta obra tiene en gran medida la característica de ser música programática, debido a los múltiples elementos extramusicales que utilicé para su realización, mencionados anteriormente; sin embargo, su estructura se asemeja a la forma Rondó ya que contiene una especie de *ritornello* o estribillo que está presente entre cada exposición de los temas y su desarrollo, representando la intimidad de la pareja como se muestra a continuación:

Fig. 32

A	B	A'	C		D	A''	A
a	b	a'	c	PUENTE	b - c	a''	CODA
Estribillo	Tema 1	Primera variación del estribillo	Tema 2		Tema 1 y tema 2- desarrollo	Segunda variación del estribillo	Elementos del estribillo inicial

MATERIALES

El elemento unificador de la pieza es el estribillo que aparece variado en cada una de sus presentaciones. Básicamente se compone de una melodía acompañada por una nota pedal en el registro grave:

Fig. 33 **Estribillo.**

Tempo rubato ♩ = 76

Guitarra grabada

El estribillo de la introducción “A” y su primera variación “A’ ” serán parte de la pista de audio, solamente la guitarra en vivo interpretará la tercera aparición del estribillo “A’’ ”.

Las variaciones se caracterizan por la incorporación de elementos nuevos (motivos), cambio de armonía y modificación del ritmo en la melodía.

Fig. 34 **Primera variación del estribillo** (compases 21 – 28).

Guitarra grabada

ppp

f

Gtr. g.

Gtr. g.

Fig. 35 Segunda variación del estribillo (compases 54 – 60).

The musical score for Fig. 35 is arranged in three systems. The first system contains two staves: 'Guitarra grabada' (top) and 'Guitarra en vivo' (bottom). The 'Guitarra grabada' staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a 4/4 time signature. It contains a few notes, including a half note G4 and a quarter note F#4. The 'Guitarra en vivo' staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a 4/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a dynamic marking of *p* (piano). The second system contains two staves: 'Gtr. g.' (top) and 'Gtr. v.' (bottom). The 'Gtr. g.' staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a 4/4 time signature. It contains a few notes, including a half note G4 and a quarter note F#4. The 'Gtr. v.' staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a 4/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a dynamic marking of *p*. The third system contains two staves: 'Gtr. g.' (top) and 'Gtr. v.' (bottom). The 'Gtr. g.' staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a 4/4 time signature. It contains a few notes, including a half note G4 and a quarter note F#4. The 'Gtr. v.' staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a 4/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a dynamic marking of *p*.

El tema 1 se divide en dos frases: la primera consiste en un conjunto de pequeños motivos rítmico-melódicos expuestos casi en *staccato* y la segunda es de carácter melódico con motivos más largos y en *legato*. Este tema lo interpretará la guitarra en vivo (compases 9 – 20).

Fig. 36 Tema 1.

The musical score for Fig. 36 is arranged in three systems. The first system contains one staff: 'Guitarra en vivo'. It has a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Tempo giusto' with a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The staff starts with a dynamic marking of *f* (forte) and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system contains one staff: 'Gtr. v.'. It has a treble clef and a key signature of one sharp, with a 4/4 time signature. The staff features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third system contains one staff: 'Gtr. v.'. It has a treble clef and a key signature of one sharp, with a 4/4 time signature. The staff features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, ending with a dynamic marking of *d.v.* (diminuendo).

El tema 2 es una melodía de carácter *cantabile* acompañada por una nota pedal en el registro grave, semejante a la primera aparición del estribillo. Aquí aparecerá una voz hablada y otra cantando una variación del tema 2 a manera de contrapunto con la guitarra (compases 29 – 35).

Fig. 37 Tema 2.

En la parte climática de la obra, la mezcla de los dos temas crea un tercero. Los pequeños motivos rítmico-melódicos de la primera frase del tema 1 se ajustan rítmicamente a la melodía del tema 2. La segunda parte de este nuevo tema es prácticamente la segunda frase del tema 1 (compases 42 – 52).

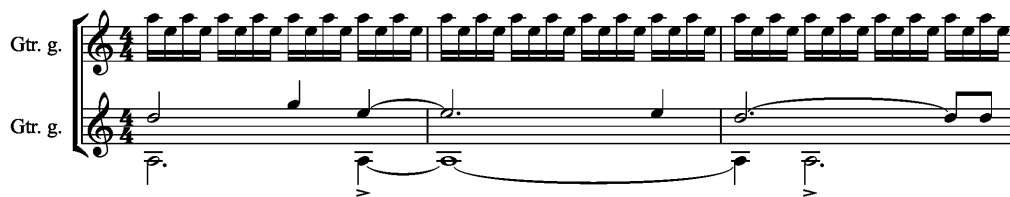
Fig. 38 Mezcla del tema 1 y tema 2.

LENGUAJE

Para la realización de la obra opté por emplear una textura homofónica, en donde las melodías utilizadas tanto en las guitarras (grabada y en vivo) como en la voz son el elemento primordial de la pieza ya que cada tema representa las tres pasiones humanas mencionadas anteriormente (amor, sexualidad y erotismo), similar a un *leitmotiv*.

Por otra parte, existen varios tipos de acompañamiento. Los más recurrentes son el empleo de una nota pedal sobre el registro grave y el despliegue de una figura rítmica en el registro agudo. Solamente cambiarán de alturas cuando exista una modulación.

Fig. 39



La armonía utilizada para la mayor parte de la obra es de *Mi* menor natural que más adelante modulará y permanecerá por muy poco tiempo sobre la tonalidad de *La* menor natural (cuarto grado de *Mi* menor), presentando al tema 2. Aquí, traté de generar contraste mediante la jerarquización de los tonos, haciendo referencia al rol dominante de la sexualidad (tema 1) sobre el amor (tema 2), que palpamos en la vida cotidiana.

PISTA

La pista que acompañará a la guitarra en vivo fue elaborada con la grabación de múltiples muestras de sonidos producidos en distintas partes de la guitarra. Cada muestra fue procesada digitalmente para cambiar su timbre, duración y ataque; además de darle movimiento para crear un relieve espacial. A continuación

presento las muestras de audio que se grabaron y los procesos electrónicos a los que fueron sometidas:

Software

- Logic Pro 8

Muestras

- Grabación de la cuerda 6, subiendo y bajando la afinación mientras aún se encuentra vibrando.
- Grabación de arpeggios mientras una hoja de papel está entorchada en todas las cuerdas.
- Grabación de las cuerdas 6, 5 y 4 mientras se apagan lentamente con el dedo pulgar.
- Grabación de *glissandi* sobre todas las cuerdas.
- Grabación de la resonancia de la guitarra producida por un golpe sobre la tapa.
- Grabación de la sección de las cuerdas más cercana al clavijero.
- Grabación del estribillo y parte del acompañamiento del tema.

Procesos

- Channel EQ
- Echo
- PlatinumVerb
- Compressor

El tratamiento que se le dio a las voces fue diferente al de la guitarra ya que se optó por no alterar el timbre y darle mayor importancia al movimiento espacial; de esta manera las voces conservan su color original. A continuación se presenta la lista de las muestras de la voz:

Muestras

- Grabación de una voz cantando parte del material temático.
- Grabación de dos voces (femenina y masculina) pronunciando una frase.

- Grabación de una serie de palabras que representan los tres conceptos principales de la obra (sexo, amor y erotismo):
 - Amor, mágico, eterno, mental, cariño, amistad, emocionante, impredecible, ilusión, erotismo, equilibrio, plenitud, ensueño, invención, estabilidad, tranquilidad, variación, paz, armonía y paraíso.

Procesos

- Echo
- PlatinumVerb
- Compressor
- Paneo⁴ automatizado

ESCRITURA

Para brindarle claridad visual al intérprete, decidí escribir la parte correspondiente a las guitarras y voces grabadas en tres pentagramas adicionales; de esta manera el guitarrista no sólo tendrá una referencia auditiva sino gráfica para realizar un mejor ensamble con la pista.

Fig. 40

The musical score consists of four staves. The top staff, labeled 'Guitarra grabada', features a continuous eighth-note rhythmic pattern. The second staff, also labeled 'Guitarra grabada', shows a series of chords with accents (>) above each note. The third staff, labeled 'Voz grabada', contains a vocal line with a melodic contour, an 'a' marking under a note, and a 'pp' dynamic marking at the end. The bottom staff, labeled 'Guitarra en vivo', displays chordal accompaniment with some notes beamed together and a '7' marking above a note.

⁴ Paneo o Pan: abreviación de la palabra panorámico que en audio o video se utiliza para referirse al movimiento horizontal (izquierda y derecha) de una señal.

CAPÍTULO IV

LUNAS

LUNAS

Secciones

1. *LUNA NUEVA*

2. *CUARTO CRECIENTE*

3. *LUNA LLENA*

4. *CUARTO MENGUANTE*

Dotación

- *Dos vibráfonos*
- *Dos marimbas (4 ½ y 5 octavas)*

Duración aproximada: 00:13'00

Descripción de la obra

LUNAS es un conjunto de pequeñas danzas que representan cuatro fases lunares: luna nueva, cuarto creciente, luna llena y cuarto menguante. La obra fue concebida como una suite en donde cada sección representa una danza distinta, así como una textura y color en particular que hacen referencia a las diversas apariencias que posee la luna cuando la ilumina el sol.

Esta obra fue concebida durante mis primeros años de estudio en la ENM por lo tanto, se aprecia una búsqueda y acercamiento a nuevos colores y armonías al utilizar modos y escalas exóticas para su elaboración.

Poética

La primera sección recrea el comienzo del ciclo lunar, un renacer; por lo tanto el inicio es oscuro, difuso, ambiguo y en ocasiones se perciben tenues destellos de luz. Esta idea conecta a la segunda sección (**CUARTO CRECIENTE**) que básicamente es una transición de la primera a la tercera (de **LUNA NUEVA** a **LUNA LLENA**). Aquí existe un acercamiento hacia la luz mediante el juego de claroscuros, acumulando tensión hasta culminar con una gran luminosidad arribando así a la tercera sección. En esta fase la luz es plena, el brillo que irradia es deslumbrante y majestuoso. Cuando la luna regresa a su origen (**CUARTO MENGUANTE**), disminuye poco a poco la visibilidad. Todo aquello que la iluminó va desapareciendo mediante un nuevo juego hacia la oscuridad, logrando alcanzar su inicial pureza y cerrando el ciclo lunar.

Análisis general

FORMA

Las cuatro secciones de la obra fueron creadas a partir de las tres notas del acorde de *Fa* mayor (*Fa, La* y *Do*). Tomando estas notas como eje, utilicé modos y escalas exóticas para la elaboración armónica y rítmica.

En el siguiente esquema presento el *tempo* y el modo o escala utilizada para cada sección:

Fig. 41

1. LUNA NUEVA	2. CUARTO CRECIENTE	3. LUNA LLENA	4. CUARTO MENGUANTE
Modo lidio en <i>Fa</i>	Modo lidio en <i>Do</i>	Escala menor melódica en <i>La</i>	Escala japonesa Hirajoshi en <i>La</i>
Andante	Moderato con moto	Andante-Lento	Vivace agitato

Análisis de las secciones

1. LUNA NUEVA

FORMA

Esta sección tiene forma ternaria (A-B-A'). En la parte "A" se expone el tema y dos de sus variaciones; la parte "B" es un desarrollo que contrasta con lo anterior y finalmente en la última parte aparece la reexposición no literal del tema ya que éste se encuentra variado y funge como coda.

Fig. 42

	A	B	A'
	a-a'-a''	b	a'''
INTRODUCCIÓN	EXPOSICIÓN	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN/CODA
	Tema y dos variaciones	Elementos contrastantes	Tercera variación del tema

MATERIALES

El tema lo presenta la marimba 1 y está acompañado por trémolos en el registro grave de la marimba 2 y el vibráfono 2 (compases 9 - 16). La melodía se construyó sobre el modo lidio en Fa.

Fig. 43 Tema.

The image shows a musical score for two marimbas. The top staff is labeled 'Marimba 1' and contains a melodic line in 4/4 time. It begins with a piano (*ppp*) dynamic and transitions to mezzo-piano (*mp*). The bottom staff is labeled 'Mar. 1' and contains a tremolo accompaniment in the lower register, marked mezzo-forte (*mf*). Both staves feature a long slur over the first four measures, indicating a sustained or continuous texture.

La primera variación del tema fue elaborada sobre figuras rítmicas más cortas (octavos) y en el modo lidio sobre *Si* (cuarto grado de *Fa*). La melodía se encuentra distribuida en los dos vibráfonos y la marimba 2.

Fig. 44 **Primera variación.**

The musical score for the first variation is presented in two systems. The first system includes three staves: Vibrafono 1 (top), Vibrafono 2 (middle), and Marimba 2 (bottom). Vibrafono 1 plays a melodic line starting with a *mf* dynamic. Vibrafono 2 has a rest followed by a *p* dynamic chord. Marimba 2 plays a melodic line with *mf* dynamics. The second system includes three staves: Vib. 1 (top), Vib. 2 (middle), and Mar. 2 (bottom). Vib. 1 has a rest followed by a melodic phrase. Vib. 2 has a rest followed by a melodic phrase. Mar. 2 has a rest followed by a melodic phrase.

La segunda variación es semejante al tema por su construcción y por regresar al modo lidio en *Fa*, sin embargo, aparecen algunos elementos nuevos.

Siguiendo la idea anterior de distribución de la melodía, ahora la marimba 1 y los dos vibráfonos presentan esta variación. Aquí aparece el clímax de esta sección que más adelante se conectará con el desarrollo.

Fig. 45 Segunda variación.

The musical score for the second variation consists of six staves. The first three staves are for Vibrafono 1, Marimba 1, and Vibrafono 2. Vibrafono 1 has a melodic line starting with a triplet of eighth notes. Marimba 1 has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. Vibrafono 2 has a bass line with chords and a triplet of eighth notes. The last three staves are for Vib. 1, Mar. 1, and Vib. 2. Vib. 1 has a long note with a fermata. Mar. 1 has a rhythmic accompaniment. Vib. 2 has a long note with a fermata. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*.

La tercera variación que se presenta en la última parte y que tiene la cualidad de funcionar como coda, la presentan los cuatro instrumentos con pocos elementos de acompañamiento salvo algunos trémolos en el registro grave. Aquí la sonoridad poco a poco se va extinguiendo, permaneciendo solamente un pedal que conectará con la siguiente sección.

Fig. 46 Tercera variación.

The musical score for the third variation consists of eight staves. The first four staves are for Vibrafono 1, Marimba 1, Vibrafono 2, and Marimba 2. Vibrafono 1 and Marimba 1 have rests. Marimba 1 has a tremolo in the bass register. Vibrafono 2 has a melodic line with a tremolo in the bass register. Marimba 2 has a rhythmic accompaniment. The last four staves are for Vib. 1, Mar. 1, Vib. 2, and Mar. Vib. 1 has a melodic line with a tremolo in the bass register. Mar. 1 has a rhythmic accompaniment. Vib. 2 has a melodic line with a tremolo in the bass register. Mar. has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*, *p*, and *pp*. The instruction "sin motor" is present.

LENGUAJE

La textura utilizada en gran parte de la sección, se crea a partir de una melodía acompañada por trémolos (elemento distintivo de esta danza) sobre el modo de *Fa* lidio que más adelante modulará a *Si* lidio (compás 19) presentando la primera variación del tema a manera de diálogo, para después conducirnos al clímax y culminar la pieza con el retorno a los trémolos.

El *tempo andante* y los ritmos utilizados, recrean un andar hacia la luz, un camino que es oscuro, en ocasiones incierto pero constante. Las frases y motivos temáticos aparecen a manera de diálogo representando algunos destellos luminosos que nos sugieren la siguiente fase lunar (**CUARTO CRECIENTE**).

2. CUARTO CRECIENTE

FORMA

En la segunda sección se utilizó una estructura similar a la primera, ya que consiste en un tema, variaciones del tema y un desarrollo. El elemento distinto está en la coda donde no se reexpone el tema o alguna variación, sino solamente se presenta una parte de éste.

Fig. 47

	A	B	A'
	a-a'	b	a''
INTRODUCCIÓN	EXPOSICIÓN	DESARROLLO	CODA
	Tema y una variación	Elementos contrastantes	Parte del tema

MATERIALES

El tema está construido sobre un acorde eje en donde intervalos de segunda menor descendente sobre las notas de ese acorde, forman parte importante de su

elaboración. A continuación se muestra como ejemplo la interacción de las segundas menores con el acorde de Do mayor con séptima mayor:

Fig. 48 Acorde eje.



Fig. 49 Intervalos de segunda menor.



Fig. 50 Tema.

Este método se aplicará a todos los acordes de séptima que se presenten a lo largo de la pieza.

La primera variación del tema se encuentra distribuida entre el vibráfono 1 y la marimba 1 a manera de diálogo, generado por motivos cortos y rápidos que crean una atmósfera lúdica.

Fig. 51 Primera variación del tema.

The musical score for the first variation of the theme is presented in four systems. The first system includes Vibrafono 1 and Marimba 1, both marked with a piano (*p*) dynamic. The second system includes Vib. 1 and Mar. 1, with a measure rest for Vib. 1 and a measure rest for Mar. 1. The third system includes Vib. 1 and Mar. 1, with a measure rest for Vib. 1 and a measure rest for Mar. 1. The fourth system includes Vib. 1 and Mar. 1, with a measure rest for Vib. 1 and a measure rest for Mar. 1. The score is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and dynamics, including a forte (*f*) dynamic in the final measures.

En la coda se presenta un pequeño diálogo con el motivo inicial del tema, acompañado por figuras rítmicas constantes que culminan en una acorde acentuado y seco interpretado por las cuatro percusiones.

LENGUAJE

En la primera parte de la pieza, la textura se crea por una melodía acompañada por una especie de *ostinato* rítmico. Más adelante, en la primera variación del tema, el tratamiento temático es más contrapuntístico. Los elementos distintivos de esta danza son los motivos rítmicos cortos que estarán presentes a lo largo de la pieza simulando destellos. La imitación de estas figuras producirá un movimiento lúdico y energético, representando los claroscuros de esta fase lunar (**CUARTO CRECIENTE**), contrastando en gran medida con la siguiente sección.

3. LUNA LLENA

FORMA

Esta sección tiene la particularidad de no poseer temas rítmico-melódicos como elementos a desarrollar, sino que la utilización de figuras rítmicas constantes y

contrapuntos generan dos texturas distintas que se dividen claramente en dos partes (“A-B”) como se muestra a continuación:

Fig. 52

	A	B	A'	B'
INTRODUCCIÓN	Elementos contrapuntísticos y figuras rítmicas constantes	Elementos contrapuntísticos acompañados por acordes arpegiados	Reiteración de elementos contrapuntísticos y figuras rítmicas constantes	Reiteración de elementos contrapuntísticos acompañados por acordes arpegiados

MATERIALES

Los elementos utilizados para la elaboración de esta tercera sección son acordes arpegiados, figuras rítmicas constantes a manera de *ostinato*, notas largas descendiendo por grado conjunto y finalmente contrapuntos a dos voces o líneas melódicas. Éstos tendrán una organización específica en cada parte, generando la distinción y contraste entre ellas.

Fig. 53

Arpeggios 

Figuras rítmicas 

Notas largas 

Contrapuntos 

LENGUAJE

La estrategia de composición que se utilizó para la realización de la textura base de esta sección fue el empleo de una serie numérica sobre un acorde de cuatro notas. Así, a cada nota del acorde de *La* menor con séptima disminuida en disposición cerrada (*La-Do-Mi-Sol#*), se le asignó un número del uno al cuatro. Después se organizaron los números formando la siguiente serie:

1234 – 1243 – 1324 – 1342 – 1423 – 1432

Por lo tanto, la serie de alturas resultante es la que se presenta a continuación:

La,Do,Mi,Sol# - La, Do, Sol#, Mi - La, Sol#, Do, Mi - La, Sol#, Mi, Do - La, Mi, Do, Sol# - La, Mi, Sol#, Do

Para generar contraste de esta textura con movimiento, decidí utilizar recursos más estables. De esta manera las notas largas en un *tempo* más lento y acompañadas por algunos arpeggios, dan la sensación de reposo (compás 25). Finalmente vuelve la serie, que en un principio cambiaba constantemente de alturas pero que en la coda se mantiene con el acorde inicial para cerrar el ciclo armónico.

4. CUARTO MENGUANTE

FORMA

La forma de esta última sección fue construida a manera de Rondo en donde un material temático aparece constantemente entre otros materiales contrastantes o episodios como se muestra en el siguiente esquema:

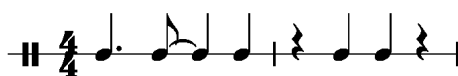
Fig. 54

A		B	A	C	A''	
:a:		b	a' - a''	c	a'''- a	
EXPOSICIÓN	PUENTE	DESARROLLO	REITERACIÓN	CONTRASTE	REEXPOSICIÓN	CODA
Tema		Elementos del tema	Dos variaciones del tema	Elementos nuevos	Tercera variación y tema original	Elementos del tema

MATERIALES

Para la realización de esta sección utilicé solo un tema que posee mucha influencia rítmica de la música cubana. En este tipo de música, la célula rítmica primordial es la "clave de son" que consiste en un patrón rítmico de dos compases sobre un tempo binario.

Fig. 55 Clave.



Existen múltiples variantes de la clave pero para esta ocasión utilicé la clave de 3-2 (tres y dos golpes), que no solo está implícita en la melodía sino también en todo el acompañamiento, creando contratiempos rítmicos y síncopas que le darán mucho movimiento a la música.

Fig. 56 Tema.



La primera variación del tema consiste en un cambio armónico sin alterar el ritmo ni la direccionalidad de la frase (compases 40 - 48). En las siguientes variaciones la melodía está distribuída en las cuatro percusiones a diferente altura, produciendo un juego entre el timbre y el registro.

LENGUAJE

Esta sección está elaborada sobre la escala japonesa Hirajoshi comenzando desde la nota *La*. Gracias a esto genera un contraste de color en relación a las secciones anteriores.

Determinando las funciones armónicas de la escala (acordes de tensión y reposo), se elaboró el tema y su acompañamiento. La modulación ocurre sobre el sexto grado de la escala, funcionando como acorde pivote para cambiar el centro tonal en el desarrollo. Aquí, la estructura de la escala Hirajoshi se utilizará con base en la nota *Fa* (compás 40). La pieza concluye con la reiteración de la misma escala sobre *La*.

El elemento distintivo en esa sección es la utilización de *ostinatos* rítmicos como acompañamiento y en ocasiones se presentan a manera de contrapunto con el tema. Estos cambiarán de altura dependiendo de las funciones armónicas. A continuación presento los tres *ostinatos* frecuentes a lo largo de la pieza:

Fig. 57



CAPÍTULO V

LA PIEDRA DEL SOL

LA PIEDRA DEL SOL

Dotación

- *Sonidos electrónicos*
- *Animación*

Duración aproximada: 00:06'00

Descripción de la obra

LA PIEDRA DEL SOL es una obra para medios visuales y música electrónica que tiene como objetivo expresar una sola propuesta artística mediante la estrecha colaboración con artistas visuales.

Teniendo como idea base la imagen de La piedra del sol, conocida comúnmente como Calendario Azteca; cada símbolo fue animado y dependiendo de su significado, se le otorgó un timbre y un motivo rítmico-melódico específico. Así, se elaboró un método de fragmentación en donde la división y aparición paulatina de cada grafismo, figura o línea, tiene una gran correspondencia con la separación de las células o frases del tema musical, formando una especie de canon visual y sonoro.

Poética

El gran interés que tengo sobre las culturas prehispánicas, la cosmogonía, la antropología y la naturaleza; me ha llevado a investigar específicamente sobre las costumbres, creencias, leyes astrales, cálculos matemáticos y filosofía de la vida que poseían los pueblos mesoamericanos. Además, la inquietud que me invade por conservar y manifestar nuestras raíces, es la causa de mi propuesta musical.

El motivo por el cual se eligió la imagen de La piedra del sol, fue en gran parte didáctico; debido a los múltiples misterios y leyendas que encierra, generando en la civilización actual, miedo, confusión y poco entendimiento de las creencias y tradiciones de los pueblos aztecas. Por lo tanto, al descodificar de manera animada y sonora el diseño de este monolito, pretendo brindar al espectador un mayor conocimiento y comprensión de los símbolos y su significado.

Se puede declarar que La piedra del Sol no solo es un almanaque, sino un tratado que contiene grandes conocimientos místicos, religiosos, históricos y esotéricos que los *tlamatinime* (hombres de conocimiento entre los aztecas) plasmaron en este monumento.

En los siguiente apartados se muestra detalladamente la relación que tienen los materiales musicales con cada símbolo del calendario.

Logística

Para el montaje de la obra, se requiere el siguiente equipo:

- Dos bocinas
- Una laptop
- Un proyector de video
- Tres pantallas
- El video de la animación

Análisis general

FORMA

Teniendo como base el concepto de geometría fractal⁵, la estrategia de composición que adopté fue similar al proceso de construcción de objetos fractales. De esta manera, fragmenté el único elemento generador de toda la obra

⁵ Rama de la geometría que explica los objetos cuya estructura básica se repite a diferentes escalas.

(el tema) y realicé variaciones por aumentación y disminución para cada fragmento.

A continuación se muestran los niveles o planos en que se presenta el tema original, sus fragmentos, variaciones e imitaciones:

Fig. 58

- GRAN PAUSA - CLÍMAX - CODA
- 8vo. Nivel- Acorde formado con las notas del tema.
 - 7mo. Nivel- Fragmentos del tema (valores de doble corchea, negra y blanca).
 - 6to. Nivel- Fragmentos del tema (solo en valores de negra).
 - 5to. Nivel- Tema por disminución (un cuarto del valor principal del tema original).
 - 4to. Nivel- Tema original fragmentado en cuatro partes.
 - 3er. Nivel- Tema por aumentación (mitad del valor principal del segundo nivel).
 - 2do. Nivel- Tema por aumentación (mitad del valor principal del primer nivel).
 - 1er. Nivel- Tema presentado por aumentación (valores de redonda equivalentes al valor de doble corchea del tema original).

El resultado de esta estrategia es similar a un canon ya que el tema se va presentando de manera desfasada sobre un cierto espacio de tiempo creando estas capas o niveles; sin embargo, en cada aparición, el tema se presenta variado o fragmentado.

MATERIALES

El tema principal representa a La piedra del sol y está elaborado sobre la siguiente escala:









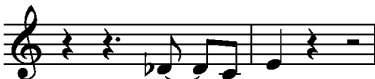

Fig. 59



Fig. 60 Tema.



Las imitaciones y fragmentaciones del tema se presentarán a continuación añadiendo el símbolo⁶ que representan dentro de La piedra del sol.

Nivel	Música	Símbolo
<p>1er. Nivel: Tema por aumentación en donde los valores de redonda equivalen a las figuras de doble corchea del tema original.</p>		<p>Fondo negro</p> 
<p>2do. Nivel: Tema por aumentación en donde los valores de redonda equivalen a las figuras de corchea del tema original.</p>		<p>Serpientes</p> 
<p>3er. Nivel: Tema por aumentación en donde los valores de redonda equivalen a las figuras de negra del tema original. Aquí realicé una ligera variación.</p>		<p>Rayos solares</p> 
<p>4to. Nivel: Tema original fragmentado en cuatro motivos.</p>		<p>Fuego</p> 
		<p>Tierra</p> 

⁶ Instituto Cultural Quetzalcoatl de Antropología Psicoanalítica, A. C. *El Mensaje Místico de la Piedra del Sol*. Material didáctico del Instituto Cultural Quetzalcoatl de Antropología Psicoanalítica, A. C.

Aire



Agua



5to. Nivel:

Tema por disminución en donde los valores de doble corchea equivalen a las figuras de negra del tema original. Aquí realicé una ligera variación rítmica.



20 Días



6to. Nivel:

Fragmentos del tema utilizando solo valores de negra.

Puntos cardinales

Sur



Norte



Este



Oeste



7mo. Nivel:

Fragmentos del tema
utilizando valores de
doble corchea, negras
y blancas.



4 Soles

Sol Jaguar



Sol del viento



Sol del fuego



Sol del agua



8vo. Nivel:

Acorde formado por
notas del tema formando
un cluster.



Quinto Sol

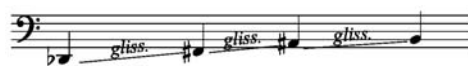
Sol de terremoto



CLÍMAX:

Notas del tema
realizando *glissandi*
ascendente.

Gran acento formado
por el acorde del 8vo.
Nivel.



Cara de Tonatiuh



CODA:

Se quedan sonando algunas notas del tema y poco a poco van disminuyendo de intensidad hasta llegar al silencio total. En este momento la imagen de La piedra del sol se mostrará completa.



LENGUAJE

La escala utilizada para la elaboración del tema fue una invención propia. Con ello, el proceso de composición de la obra fue la superposición de niveles o planos en donde el tema, sus imitaciones y fragmentos, tienen aparición de manera sucesiva con distintos timbres o instrumentos digitales formando varias capas, aumentando cada vez la densidad y culminando en un punto en donde todos los elementos se agrupan. Esta misma estrategia se utilizó para la animación, en donde cada símbolo del diseño de La piedra del sol se presenta por separado y poco a poco, a manera de “Canon visual”, se va construyendo la imagen hasta llegar a completarla.

SOFTWARE

La obra fue pensada para sonidos electrónicos, sin embargo, el proceso inicial fue de manera tradicional, debido al empleo de una partitura y grafía convencional. Esto me ayudó a tener una visión más clara de la relación entre los elementos temáticos y los símbolos; además, tuve mayor control al momento de elegir el timbre (sonido electrónico) que representaría a cada figura.

Cabe señalar que el tema y sus derivados fueron concebidos exclusivamente para la creación de una obra electrónica; sin embargo, en un futuro me daré a la tarea de realizar una versión para instrumentos acústicos.

A continuación se presentan los programas, librerías y procesos digitales que se utilizaron para la creación de la obra:

Programas

- Logic Pro 8 (audio)
- Adobe Flash Professional (animación)

Librerías

- Synth Pads (Dark Pad 01, 03 y Luscious Pad)
- Synth Bells (Bali bells)
- Synth Leads (Dominator)
- Synth Bass (Analog Warm Bass, Classic Acid Bass y Dark Pluck Bass)
- Synth Chords (Clubby Velocity Chords)
- Modeled Bells (Glockenspiel)
- Sequence Elements (FM Pulse Shadow)
- Motion Sequences (Descent)
- Gated Synth (16th Chord Ensemble y Steady Gate)
- Pianos and Keyboards (Grand Piano)
- Ultrabeat Drum Kits (Asian Kit, Latin Kit, African Kit e Indie Live Kit)
- Blown Instruments (Saturated Air)
- Warped Sculptures (Air Machine, Marbles in a Glass Bowl y Arctic Air Stream)
- Synthesizer (Crystal Bells)
- Chords (Hybrid Chordz Filter)
- FM Bass (Fretless Wave Bass)

Procesos digitales

- Compressor
- Channel EQ
- PlatinumVerb
- Limiter

CAPÍTULO VI

KUKULKÁN

Y EL NACIMIENTO DE LOS

HOMBRES

KUKULKÁN
Y EL NACIMIENTO DE LOS
HOMBRES

Dotación

2 Flautas
2 Oboes
2 Clarinetes en Si bemol
2 Fagotes
4 Cornos en Fa
2 Trompetas en Si bemol
2 Trombones
1 Trombón bajo
Tuba

4 Timbales

Percusión (5 ejecutantes):

Platillos
Palo de lluvia
Claves
Tambor indio
Gran Cassa
Platillo suspendido
Tam-tam
Teponaztli (re – sol)

Piano

Violines I
Violines II
Violas
Violoncellos
Contrabajos

Duración aproximada: 00:08'00

Descripción de la obra

KUKULKÁN Y EL NACIMIENTO DE LOS HOMBRES es un poema sinfónico que describe una leyenda azteca que, mediante la utilización de *leitmotifs*, timbres y texturas distintas, representan a dos personajes y crean atmósferas contrastantes en cada escena de la historia.

Poética

Según la mitología azteca en la era del Quinto sol, Kukulcán (nombre maya de Quetzalcóatl) viajaba al Mictlán (lugar de los muertos) para restaurar la raza humana a la vida a partir de los huesos de aquellos que perecieron en las épocas anteriores. Cuando Kukulcán llega, le pide a Mictlantecuhtli que le de los huesos de los hombres para poder poblar la tierra; éste le dice que se los entregará con la condición de que desfile cuatro veces alrededor de su trono además de tocar el caracol. Kukulcán al ver el caracol notó que no tenía agujeros y fue entonces que consiguió gusanos para que hicieran los orificios y abejas para hacer el sonido. Entonces Mictlantecuhtli le entrega los huesos pero al poco tiempo se arrepiente y los quiere de vuelta. Kukulcán se niega a regresarlos y comienza su partida. Mientras tanto el Señor de Mictlán ordena que se cave un hoyo en el camino y Kukulcán tropieza tirando todos los huesos. Cuando los levanta se los lleva lejos del lugar de los muertos y les rocía su propia sangre, restaurando la vida. Así, Kukulcán fue el encargado de crear a la humanidad actual.

Este relato fue el generador de toda la obra, además de ser una guía para el desarrollo de la forma musical. Así, al principio de la obra aparece el primer tema representando a Kukulcán quien se encuentra viajando hacia el lugar de los muertos. En la segunda sección, aparece el segundo tema que representa a Mictlantecuhtli quien le entrega los huesos con una serie de condicionamientos. En el desarrollo, Kukulcán se lleva los huesos y en el camino se encuentra con algunas dificultades ya que Mictlantecuhtli quiere de regreso los huesos. Finalmente, Kukulcán logra llevar los huesos lejos del Mictlán y obtiene el triunfo dándoles la vida.

Análisis general

FORMA

La forma de la obra corresponde en gran medida a la trama de la leyenda azteca, obteniendo así, cuatro partes que representan cada escena del relato como se muestra a continuación:

Fig. 61

A	B		C	A'
a	b		a-b	a'
Tema 1	Tema 2	PUENTE	DESARROLLO	CODA
Kukulcán en camino hacia el Mictlán. (compases 1-29)	Mictlantecuhtli en el Mictlán con los huesos de los hombres. (compases 30-57)	(compases 58-67)	Kukulcán se lleva los huesos. Mictlantecuhtli los quiere de vuelta. (compases 68-134)	Kukulcán triunfa y le da vida a los hombres. (compases 131-160)

MATERIALES

El tema 1 está elaborado sobre armonía por cuartas teniendo como centro tonal la nota *Re*. Este primer material básicamente es un motivo temático que contiene cuatro notas y está delimitado por un intervalo de cuarta justa:

Fig. 62 **Motivo temático 1.**



Para representar el lugar de los muertos decidí utilizar un fragmento del tema del *Dies Irae*⁷ (Fig. 63) sobre las primeras cuatro notas de la escala de blues (Fig. 64) para elaborar el segundo motivo temático (Fig. 65).

⁷ Tema del *Dies Irae*: Himno latino creado en el siglo XIII, atribuido a Tomás de Celano que describe el día del juicio final en el cual los elegidos se salvarán y los condenados serán arrojados a las llamas eternas.

El desarrollo comienza cuando hay una recapitulación del motivo temático 1 sobre la armonía por cuartas que más adelante va a cambiar a la escala de blues (compases 72 – 141). Aquí combino las dos armonías y los dos motivos temáticos se manifiestan sobre esta mezcla armónica; sin embargo, la armonía por cuartas se mantiene y ahora aparece solamente el motivo temático 1 concluyendo la obra (compases 142 – 167).

INSTRUMENTACIÓN

El primer motivo temático aparece interpretado por una flauta y una trompeta en Si bemol con sordina sobre un acompañamiento rítmico generado por las percusiones, el piano y el contrabajo. Aquí traté de representar el caminar de Kukulcán hacia el lugar de los muertos; por ello utilicé un pulso constante en esta primera sección.

Fig. 66

KUKULKÁN
Y EL NACIMIENTO DE LOS HOMBRES

México, D. F.
Agosto 2012 Pamela Mayorga

The musical score is written for a full orchestra. It includes parts for the following instruments: 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets in Bb, 2 Bassoons, 1st and 2nd Horns in F, 2 Trumpets in Bb, 2 Trombones, Tuba, Timpani, Percussion (Clarinets, Palm Drums, Tambourine, Grand Cassin, Suspended Cymbal, Tom-tom), Piano, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 4/4 time and marked 'Andante' at 100 bpm. It features various dynamics such as *mf*, *pp*, and *ppp*, and includes articulation marks like accents and slurs. The score is divided into measures, with some measures containing multiple rests or specific performance instructions.

En la sección del Mictlán generé una atmósfera más estática, con *tempi* más largos y con la mezcla de todas las familias de instrumentos (cuerdas, maderas, metales y percusión). Aquí, el segundo motivo temático lo presentan los contrabajos pero en aumentación, creando un pedal en el registro grave que permanecerá en toda esta segunda parte. Poco a poco van entrando los chelos, las violas y los violines que serán reforzados por las maderas y más adelante por los metales. Estos tocarán el tema y sus variantes.

Cuando toda la orquesta está presente realizando el canon, aparecen los cornos en una dinámica *forte* tocando el segundo tema que representa a Mictlantecuhtli.

Fig. 67

The image displays a page of a musical score, labeled 'Fig. 67'. It features multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include: 2 Fl. (Flutes), 2 Ob. (Oboes), 2 Cl. Sb. (Clarinets in B-flat), 2 Fag. (Bassoons), I-II Cornos Fa (Horns in F), III-IV Cornos Fa (Horns in F), 2 Tpt. Sb. (Trumpets in B-flat), 2 Tbn. (Trombones), Tbn. bajo (Bass Trombone), Tbn. (Trombone), Timb. (Timpani), Plat. (Plates), P. Llave (Claves), T. L. (Tambourine), G. C. (Gong), Plat. Sac. Tam-Tam (Santalwood Tam-tam), Tepe. (Tepalcates), Pno. (Piano), Vln. I (Violins I), Vln. II (Violins II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The score shows musical notation with various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), and includes performance instructions like 'cresc. mod.' and 'rit.'. The page number '5' is visible in the top right corner.

Después de este momento, realicé un puente con textura contrapuntística en donde aparecen pequeñas referencias de los dos temas. Aquí, las maderas y el piano tocan elementos del primer tema y, los metales y las cuerdas, elementos del segundo. Este pasaje conecta con el desarrollo que representa la confrontación entre Kukulcán y Miclantecuhtli en donde la rítmica constante de las percusiones aparece nuevamente pero ahora con más presencia del piano y las cuerdas.

Los dos motivos temáticos aparecen tanto en las maderas como en las cuerdas en un *tempo Vivo* que desaparecerá súbitamente con la entrada de armónicos en las cuerdas, coloreados por las flautas y los clarinetes en registro agudo y realizando *glissandi*. En este momento cambia la armonía y el canon del tema de Miclantecuhtli que fue presentado anteriormente vuelve a surgir desde los contrabajos; sin embargo, en esta ocasión no utilicé a toda la orquesta ya que la aparición de los metales es escasa además de que incluí al piano.

En el cambio de compás, las maderas se van sumando poco a poco a las cuerdas tocando elementos del tema 1. Aquí el piano comienza a sugerir la rítmica constante de la primera parte que más adelante, en la coda, será retomada por las percusiones. En este momento traté de evocar nuevamente a Kukulcán pero ahora de manera triunfal con la reiteración del primer motivo temático interpretado por el trombón bajo y la tuba al unísono con los chelos y las violas, en un *tempo Presto*; en seguida las maderas aparecen tocando elementos del motivo 1 a manera de eco y finalmente comienza el gran *tutti* interpretando nuevamente el tema de Kukulcán para culminar con la obra.

Fig. 68

18

This musical score, labeled Fig. 68, is for page 18 of a symphony. It features a full orchestral ensemble. The woodwind section includes two flutes (2 Fl.), two oboes (2 Ob.), two clarinets in B-flat (2 Cl. Sib.), two bassoons (2 Fag.), one bassoon in C (1 B.), and two saxophones (2 Trpt. Sib., 2 Tbn.). The brass section consists of three trumpets (III - IV), three trombones (2 Tbn., Tbn. hup., Tbn.), and a tuba (Tuba). The percussion section includes a snare drum (Plat.), a cymbal (P. Clavis), a triangle (T. T.), a gong (G. C.), and a pair of tom-toms (Plat. Tom, Tom - Tom). The string section includes violins (Vln.), violas (Vln. II), violas (Vln.), violas (Vln.), violas (Vln.), violas (Vln.), and cellos (Cb.). The score is written in a major key and 4/4 time. It shows a complex texture with many notes, including triplets and slurs. Dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The score is divided into measures, with some measures containing multiple beams and notes. The overall style is classical, with a focus on harmonic and melodic development.

CONCLUSIONES

Durante mis estudios en la Escuela Nacional de Música conocí diversas propuestas musicales de distintas épocas y estilos, sin embargo, es de la ópera y la música programática de donde surge gran parte de la propuesta estética de las obras que presento en este documento, debido a que en ambos tipos de música se reúnen diversas disciplinas, como la literatura, para expresar un solo mensaje. Sin embargo, desde mi infancia he tenido la oportunidad de involucrarme en distintos campos artísticos como la arquitectura, la pintura, la escultura y el teatro debido al profundo interés por conocer otros medios de expresión. Esto ha enriquecido no solo mi visión musical sino artística ya que siempre he pensado que el conocer y practicar distintas disciplinas convierte a la persona creativa en un artista completo. De esta manera surge mi inclinación hacia los ideales de Richard Wagner y el *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total en donde se integraban la música, el teatro y las artes visuales). Con ello, comencé a elaborar mi propuesta estética incursionando en las nuevas tecnologías como medios actuales de expresión. Así, las piezas presentadas en este trabajo contienen algún aspecto extramusical que forma parte integral de cada obra.

Para la realización de la obra ***CARICIAS-Fantasía nocturna***, me basé en un texto propio que narra el encuentro íntimo entre una pareja cuando llega la noche. Aquí, utilicé un tema armónico para representar a la mujer y otro melódico para representar al hombre basándome en las características físicas, emocionales y personales que definen a estos dos géneros. De esta manera, traduje la delicadeza de la mujer en arpegios sobre el registro medio-agudo del piano siguiendo un *tempo adagio* y de manera similar, convertí los rasgos burdos del hombre en frases con dinámica en *forte* sobre un *tempo vivo*.

Los elementos extramusicales que añadí como parte de mi propuesta multidisciplinaria, fueron la utilización de luces (imagen) y una bailarina (danza), que estarán interactuando con el músico. De esta manera, al estimular los sentidos mediante colores, movimientos, formas y sonidos, el mensaje puede ser

captado fácilmente intensificando la emoción del espectador. Esto ha sido objeto de gran estudio en el campo de la psicología en donde se expone que en nuestra vida cotidiana los sentidos jamás se encuentran aislados y siempre percibimos una gran cantidad de estímulos que afectan a más de un sentido. Con ello, la interacción de varias modalidades sensoriales incrementan la atención del individuo hacia el mensaje recibido.

Los rasgos importantes de la obra **LUNAS** surgen de la influencia del compositor ruso Igor Stravinsky, quien utiliza en gran medida figuras rítmicas complejas y motivos cortos en sus obras, los cuales me ayudaron a crear un ambiente lúdico para esta obra en particular (Fig. 51), especialmente en el segundo y cuarto movimiento. Cabe señalar que esta obra es la que posee algunas referencias programáticas; sin embargo, no se aleja de mi propuesta estética, ya que para la presentación en vivo se requiere de la proyección de un video en donde se muestren fases lunares.

Pienso que un aspecto constante en mi estética es la elección de temas prehispánicos como ocurrió en las obras **INVOCACIÓN, LA PIEDRA DEL SOL Y KUKULKÁN Y EL NACIMIENTO DE LOS HOMBRES**. Esto se generó gracias a la influencia del movimiento nacionalista mexicano particularmente de compositores como Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. En ellos descubrí una forma de cultivar en la sociedad nuestras raíces a través de la música académica. Así, en la obra para coro **INVOCACIÓN** utilizo diferentes texturas en cada movimiento para exponer los elementos distintivos de algunos dioses aztecas además de representar la algarabía de un ritual de sacrificio humano. La utilización de la flauta transversa hace referencia a los instrumentos de aliento que se utilizaban en la música prehispánica.

A lo largo de la historia, la tecnología ha sido parte importante en el desarrollo del sistema de vida de cualquier sociedad. Ésta nos ha proporcionado practicidad y rapidez, produciendo mayor control para manipular nuestro entorno y contar con mayores espacios temporales para satisfacer otras necesidades. Así, la inclusión de los avances tecnológicos en las obras que presento en este

documento, ha facilitado su realización y difusión; además, ha enriquecido mis medios de expresión, creando obras que difícilmente se hubieran podido llevar a cabo sin la presencia de estos nuevos recursos. De esta manera, **LA PIEDRA DEL SOL** es la única obra que, en su totalidad, realicé con la ayuda de las nuevas tecnologías, debido a la utilización de sonidos electrónicos y gráficos digitales para crear una sola propuesta artística. Aquí, presento por separado cada símbolo del Calendario azteca con el fin de poseer un conocimiento más amplio de este majestuoso monolito. Los medios utilizados fueron la animación por computadora y la música electrónica, debido a la influencia de las obras de la pianista y compositora canadiense Nicole Lizée, en donde utiliza distintos elementos (musicales y extramusicales) como parte integral de un solo potencial expresivo.

A partir de la realización de este trabajo puedo concluir que mi propuesta estética se rige por una necesidad personal de expresión en donde la unión de distintas disciplinas artísticas y la música programática han resultado ser una estrategia idónea al momento de componer, ya que el empleo de la imagen, la danza y la literatura, me han ayudado a enriquecer mi propuesta y a utilizar mejor los recursos musicales, así como a generar la gramática y estructura musical.

La propuesta sonora, visual y literaria que presento en estas obras, se rige por la influencia de procesos y estructuras tradicionales de obras que conocí dentro de la escuela de música (forma sonata, rondó, tema y variaciones, etc.); además de incluir aspectos vanguardistas que llamaron mi atención en la música del siglo XX. Así, el proceso creativo que desarrollé durante mis estudios musicales fue el de unir mis conocimientos de la música tradicional (relacionados con la elaboración de temas, frases, armonías y estructuras tradicionales), con los de la música contemporánea (técnicas extendidas, multifónicos, avances tecnológicos, etc.).

Este fenómeno se ha presentado a lo largo de la historia musical en general ya que siempre han existido tres etapas de desarrollo: preclásico, clásico y

postclásico. Mientras en el preclásico surgen y se establecen reglas y parámetros que se seguirán y tendrán su clímax en el clásico, en la época postclásica se romperán o transformarán para dar paso a la siguiente etapa (nuevamente aparece un preclásico pero de la siguiente época). De esta manera, pienso que mi lugar como compositora está en una especie de “puente” que conecta el desenlace de un período (postclásico) y el comienzo de otro (preclásico), en donde el rompimiento de reglas y la experimentación sonora tuvieron su auge y ahora es momento de dar paso a una regeneración y unión estilística.

Actualmente, estoy viviendo una etapa en donde la gran influencia del compositor estonio Arvo Pärt ha impactado profundamente mi estética pero sobre todo mi vida. En la sección del Mictlán (Fig. 67) dentro de mi obra ***KUKULKÁN Y EL NACIMIENTO DE LOS HOMBRES***, además de ser música programática, utilicé una técnica similar a la desarrollada por Pärt la cual consiste en utilizar una voz melódica de gran movimiento que estará rodeando a un timbre o nota central que irá cambiando constantemente (no necesariamente la tónica de un acorde de triada) generando una textura contrapuntística únicamente de dos voces. La armonía utilizada por el compositor es tradicional, sin embargo, el proceso creativo es vanguardista. Esto genera un diálogo en donde la tradición y lo novedoso se complementan y enriquecen, evitando que alguno de estos dos aspectos sobresalga. A esta técnica se le dio el nombre de “Tintinnabuli” (sonido de campanas) debido a que la resultante sonora es similar al efecto físico causado por las campanas (de un sonido se produce una serie de parciales o armónicos que rodean al sonido inicial). En esta manera de organizar el sonido encontré otra estrategia para mis necesidades como compositora y como persona, ya que no sólo he aplicado parte de esta idea en mi música, sino en mi vida cotidiana debido a que, en cierto modo, es similar a los acontecimientos naturales y sociales que están constantemente rodeando nuestras vidas, alterando nuestro estado de ánimo y visión del mundo. Así, esta técnica creativa me aportó herramientas y nuevos caminos por explorar, teniendo una primera manifestación en la obra ***KUKULKÁN***.

Finalmente, en el futuro pienso continuar desarrollando mi propuesta estética interdisciplinaria y programática, aunada a la mezcla de elementos tradicionales y vanguardistas, además de conocer profundamente los nuevos medios tecnológicos como fuente de expresión; así como el poseer un conocimiento más amplio de mis raíces culturales, de mi persona y de mi espíritu a través del constante desarrollo de mi creatividad artística total.

BIBLIOGRAFÍA

- Iztac, Tezcatl. (2002). *Descodificación del Calendario Azteca: ¡Revelación de un Poderoso Conocimiento!*. México: Primera Edición Especial del Autor e Impresiones y Promocionales Atlaprim.
- León Portilla, Miguel. (1999). *Ometeotl, el supremo dios dual y Tezcatlipoca "Dios principal"*. Estudios de cultura Náhuatl. Vol. 30. Portal de revistas científicas y arbitradas de la UNAM.
- Fernández, Adela. (1992). *Dioses Prehispánicos de México*. México: Panorama Editorial.
- Madden, Charles. (1999). *Fractals in music: Introductory mathematics for musical análisis*. Salt Lake City: High Art Press. No. 1
- Paz, Octavio. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Santrock, John W. (2004). *Introducción a la psicología*. México: McGraw-Hill/Interamericana Editores, S. A. de C. V.
- Internet:
 - Instituto Cultural Quetzalcoatl de Antropología Psicoanalítica, A. C. *El Mensaje Místico de la Piedra del Sol. Simbolismo del Calendario Azteca*. <http://www.samaelgnosis.net/>
 - Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición.
 - Wikipedia.

ANEXOS I
SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

PAMELA MAYORGA

Nació en la Ciudad de México, el 31 de octubre de 1985. Realizó estudios de armonía y composición con el compositor mexicano Horario Uribe. Del 2004 al 2011 cursa la carrera de Composición en la Escuela Nacional de Música – UNAM bajo la cátedra de los maestros Luis Pastor, Lucía Álvarez, Salvador Rodríguez y María Granillo. Estudió piano con José de Jesús Herrera, dirección orquestal con Samuel Pascoe y de manera particular realizó estudios de dirección coral y orquestal con Jorge Córdoba. Como complemento a su formación profesional cabe mencionar su participación en cursos de composición con Luca Belcastro (Italia), Megumi Masaki (Canadá) y Alejandra Odgers (México-Canadá). Ha sido miembro del Coro Académico de la UNAM y del Coro de la Escuela Nacional de Música, en donde desempeñó el cargo de directora asistente. Su catálogo abarca piezas para piano, guitarra, cuarteto de cuerdas, quinteto de alientos, coro mixto, percusiones, música electroacústica, medios audiovisuales, entre otras. Algunas de ellas han sido estrenadas por el quinteto de alientos de la ENM, en festivales internos de composición y con el Ensamble Lúdico Vocal “SINDECORO” del cual fue directora y miembro fundador. Del 2011 al 2012 fue becaria del Instituto Mexicano de la Juventud (IMJUVE) participando en el proyecto de conciertos didácticos.

INVOCACIÓN

Es una obra para flauta transversa, soprano solista y coro vocal mixto cuyo propósito es emular un ritual prehispánico con mi propuesta sonora. Así, mediante onomatopeyas, ritmos, melodías y texturas; represento mi visión de una “invocación a los dioses prehispánicos”. El objetivo musical es crear un panorama sonoro distinto al realizado en las tradicionales salas de concierto, explorando la direccionalidad del sonido con la colocación espacial de los músicos alrededor del público; de esta manera la percepción auditiva será pentafónica (percepción de cinco o más fuentes sonoras) y envolvente.

CARICIAS-Fantasía nocturna

El prelude a un encuentro íntimo entre dos personas posee intercambios físicos, emocionales y mentales. Esta pieza para piano solo, representa algunos de los recursos que las parejas utilizan para comenzar un acercamiento mutuo, llegando así a experimentar emociones fuertes y grandes pasiones. Estos recursos son las caricias que pueden ser visuales, auditivas, sensibles y energéticas.

Como el título lo sugiere (fantasía), la pieza es de forma libre en donde se desarrollan dos temas, uno armónico y otro melódico que representan a la mujer y al hombre respectivamente.

LA LLAMA DOBLE DE LA VIDA

Es una obra para guitarra en vivo y medios electro-acústicos en donde exploré las posibilidades sonoras tanto de la guitarra como de los medios de grabación y procesos electrónicos, además de experimentar con la percepción monofónica y estereofónica del oyente creando un ambiente sonoro virtual; aportando así, una nueva propuesta al repertorio de la guitarra clásica o de concierto.

La obra narra el primer acercamiento entre dos personas que naturalmente es de tipo instintivo, totalmente sexual. La pareja se atrae por medio de los sentidos y más adelante comienzan a gestarse emociones como el amor. Cuando la pareja manifiesta plenamente su sexualidad y amor, aparece entonces el elemento mental o racional, creando fantasías pasionales dando como resultado un acto erótico. Así, el primer tema representa la sexualidad, el segundo al amor y la conjunción entre estos dos temas, al erotismo. El timbre de la guitarra hace referencia a la atmósfera o ambiente en que se manifiestan estos sentimientos, representados a su vez por los dos temas musicales y su desarrollo. Un elemento importante y recurrente es la nota pedal que aparece en toda la obra, simulando una flama o llama de fuego que nunca se extingue (la vida). Finalmente utilicé la voz masculina y femenina para personificar a la pareja.

LUNAS

Es un conjunto de pequeñas danzas que representan cuatro fases lunares: luna nueva, cuarto creciente, luna llena y cuarto menguante. La obra fue concebida como una suite en donde cada sección representa una danza distinta, así como una textura y color en particular que hacen referencia a las diversas apariencias que posee la luna cuando la ilumina el sol.

Esta obra, escrita para dos vibráfonos y dos marimbas, fue realizada durante mis primeros años de estudio en la ENM por lo tanto, se aprecia una búsqueda y acercamiento a nuevos colores y armonías al utilizar modos y escalas exóticas para su elaboración.

LA PIEDRA DEL SOL

Es una obra para medios visuales y música electrónica que tiene como objetivo expresar una sola propuesta artística mediante la estrecha colaboración entre artistas visuales y mi música.

Teniendo como idea base la imagen de La piedra del sol, conocida comúnmente como Calendario Azteca; cada símbolo fue animado y dependiendo de su significado, se le otorgó un timbre y un motivo rítmico-melódico específico. Así, se elaboró un método de fragmentación en donde la división y aparición paulatina de cada grafismo, figura o línea, tiene una gran correspondencia con la separación de las células o frases del tema musical, formando una especie de canon visual y sonoro.

KUKULKÁN Y EL NACIMIENTO DE LOS HOMBRES

Es un poema sinfónico que describe una leyenda azteca que, mediante la utilización de *leitmotifs*, timbres y texturas distintas, representan a dos personajes y crean atmósferas contrastantes en cada escena de la historia.

Según la mitología azteca en la era del Quinto sol, Kukulkán (nombre maya de Quetzalcóatl) viajaba al Mictlán (lugar de los muertos) para restaurar la raza humana a la vida a partir de los huesos de aquellos que perecieron en las épocas anteriores. Cuando Kukulkán llega, le pide a Mictlantecuhtli que le de los huesos de los hombres para poder poblar la tierra; éste le dice que se los entregará con la condición de que desfile cuatro veces alrededor de su trono además de tocar el caracol. Kukulkán al ver el caracol notó que no tenía agujeros y fue entonces que consiguió gusanos para que hicieran los orificios y abejas para hacer el sonido. Entonces Mictlantecuhtli le entrega los huesos pero al poco tiempo se arrepiente y los quiere de vuelta. Kukulkán se niega a regresarlos y comienza su partida. Mientras tanto el Señor de Mictlán ordena que se cave un hoyo en el camino y Kukulkán tropieza tirando todos los huesos. Cuando los levanta se los lleva lejos del lugar de los muertos y les rocía su propia sangre, restaurando la vida. De esta manera, Kukulkán fue el encargado de crear a la humanidad actual.

Este relato fue el generador de toda la obra, además de ser una guía para el desarrollo de la forma musical. Así, al principio de la obra aparece el primer tema representando a Kukulkán quien se encuentra viajando hacia el lugar de los muertos. En la segunda parte, aparece el segundo tema que representa a Mictlantecuhtli quien le entrega los huesos con una serie de condicionamientos. En el desarrollo, Kukulkán se lleva los huesos y en el camino se encuentra con algunas dificultades ya que Mictlantecuhtli quiere de regreso los huesos. Finalmente, Kukulkán logra llevar los huesos lejos del Mictlán y obtiene el triunfo dándoles la vida.

ANEXOS II
PARTITURAS

Pamela Mayorga

INVOCACIÓN

Para flauta transversa, soprano solista y coro vocal mixto

Abril - Noviembre 2011

México, D. F.

Duración: 00:13'00

INVOCACIÓN

OMETEOTL

Introducción

1. TEZCATLIPOCA

2. XIPE TOTEC

3. QUETZALCOATL

4. HUITZILOPOCHTLI

Descripción de la obra

INVOCACIÓN es una obra para flauta transversa, soprano solista y coro vocal mixto cuyo propósito es emular un ritual prehispánico mediante mi propuesta sonora y la instalación de una estructura que simbolice el templo (pirámide) y sus alrededores, en donde estos pueblos llevaban a cabo sus ceremonias. El objetivo musical es crear un panorama sonoro distinto al realizado en las tradicionales salas de concierto, explorando la direccionalidad de donde surge el sonido mediante la colocación espacial de los músicos; así, la percepción auditiva que tendrá el público será: monoaural (percepción de una fuente sonora), estéreo-fónica (percepción de dos fuentes), cuadrafónica (percepción de cuatro fuentes) y pentafónica (percepción de cinco o más fuentes).

Poética

En múltiples códices, textos y bajorrelieves de culturas prehispánicas, existen testimonios que afirman la creación del mundo a cargo de la divinidad suprema *OMETEOTL*⁸, quien poseía un carácter dual (femenino y masculino), siendo *Ometecuhtli* dios representante de la esencia masculina de la creación y *Omecihuatl* diosa que representa la esencia femenina. Ellos engendraron a cuatro hijos denominados *Tezcatlipocas*⁹. Cada uno de ellos representaba un color, una orientación espacial, una cualidad y un nombre en particular, como se muestra a continuación:

- *Tezcatlipoca negro* o **TEZCATLIPOCA** (norte)
- *Tezcatlipoca rojo* o **XIPE TOTEC** (este)
- *Tezcatlipoca blanco* o **QUETZALCOATL** (oeste)
- *Tezcatlipoca azul* o **HUITZILOPOCHTLI** (sur)

⁸ Miguel León Portilla esclarece la naturaleza y atributos de la suprema deidad dual Ometeotl, debido a múltiples creencias contradictorias sobre la creación de los dioses y pueblos mesoamericanos. León Portilla, Miguel. (1999). *Ometeotl, el supremo dios dual y Tezcatlipoca "Dios principal"*. Estudios de cultura Náhuatl. Vol. 30. Portal de revistas científicas y arbitradas de la UNAM.

⁹ Visión cosmogónica ampliamente defendida por Adela Fernández. Fernández, Adela. (1992). *Dioses Prehispánicos de México*. México: Panorama Editorial.

Tomando como base estas creencias de la cultura náhuatl, la música fue creada para representar la cualidad de estos dioses y el sentir del pueblo durante los sacrificios dedicados a estas deidades. Así, mediante sonidos, ritmos, melodías y texturas; represento mi visión de una “invocación a los dioses prehispánicos”.

La deidad suprema **OMETEOTL** es omnipresente en la humanidad y en sus hijos los **TEZCATLIPOCAS**; en consecuencia de ello, la traducción sonora de esta idea es que un tema principal represente a **OMETEOTL** y cuatro variaciones a sus hijos: **TEZCATLIPOCA**, **XIPE TOTEC**, **QUETZALCÓATL** y **HUITZILOPOCHTLI**. Por lo tanto, la forma de la obra musical es un tema y variaciones, separándolas por cuatro grandes secciones que se interpretarán sin interrupción. Así, el tema (deidad suprema) siempre estará presente en sus variaciones (cuatro hijos).

PLANO DE COLOCACIÓN PARA SALAS DE CONCIERTO

DIRECTOR (centro del auditorio).

FLAUTISTA (esquina izquierda por detrás del auditorio).

GRUPO 1 (izquierda del escenario): diez sopranos.

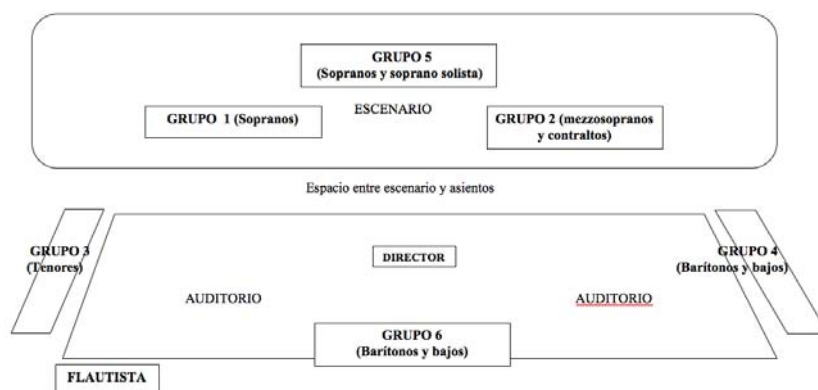
GRUPO 2 (derecha del escenario): cinco mezzo-sopranos y cinco contraltos .

GRUPO 3 (izquierda del auditorio): diez tenores.

GRUPO 4 (derecha del auditorio): cinco barítonos y cinco bajos.

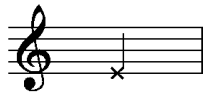
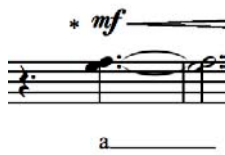
GRUPO 5 (en el centro del escenario): diez sopranos. Este grupo deberá colocarse sobre una superficie que esté elevada para que tenga un nivel más alto que los demás grupos.

GRUPO 6 (detrás del director y del auditorio): cinco barítonos y cinco bajos.



GLOSARIO

XIPE (SHIPE)
X = SH



b. c.



La "X" se pronunciará como "Sh".

Palabra hablada sin afinación.

Los números indican el *divisi*.
Éste comienza con dos cantantes,
después se le agrega un tercero,
más adelante un cuarto y
por último el quinto.

Cubrir la boca con una mano y,
mientras se realiza un *crescendo*
quitarla gradualmente. Realizar
lo mismo pero a la inversa
cuando se va al *diminuendo*.

- Golpear el piso con los pies
- Golpear los muslos con las manos
- Aplaudir

Chasquear

Un golpe sonoro a los muslos
con las manos.

Inhalar y
exhalar de
manera
sonora sin ritmo preciso.

Soplar suavemente pronunciando
la letra "F".

bocca chiusa (boca cerrada).

Entonar un cuarto de tono ascendentemente.

INVOCACIÓN

Introducción: **OMETEOTL**

Calmo quasi cadenza ♩ = 65

Flauta

GRUPO 1 Soprano

GRUPO 2 Soprano

GRUPO 3 Mezzo-soprano y Alto

GRUPO 4 Tenor

GRUPO 5 Baritono y Bajo

GRUPO 6 Baritono y Bajo

Piano

solo *gliss.* *mf*

Calmo quasi cadenza ♩ = 65

Detailed description: This page contains the musical score for the introduction of 'OMETEOTL'. It features a flute part with a melodic line marked 'solo' and 'gliss.', starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The flute part is followed by six vocal groups (GRUPO 1-6) and a piano accompaniment. All vocal groups and the piano part are currently silent, indicated by rests. The tempo is marked 'Calmo quasi cadenza' with a quarter note equal to 65 beats per minute.

INVOCACIÓN

1. TEZCATLIPOCA

Fl.

G1 (S)

G2 (S)

G3 (A)

G4 (T)

G5 (B)

G6 (B)

Pno.

13 *mf* *f* *gliss.* **A** Andante ♩ = 100

p b.c.

Andante ♩ = 100

Detailed description: This page contains the musical score for the first section of 'TEZCATLIPOCA'. It begins at measure 13 with the flute part. The flute has a melodic line with dynamics *mf* and *f*, and a glissando (*gliss.*). The section is marked 'Andante' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The flute part is followed by six vocal groups (G1-G6) and a piano accompaniment. The vocal groups have rests, and the piano part has a few notes. The section ends with a 'b.c.' (basso continuo) marking. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 100 beats per minute.

26

G1 (S)

G2 (S) *pp* *p* *p*
b.c. b.c.

G3 (A) *pp* *p* *p*
b.c. b.c.

G4 (T) *p*
u

G5 (B)

G6 (B)

Pno. *p*

37

G1 (S) *mf*
b.c.

G2 (S) *p* *p*
a a

G3 (A) *p* *p*
a a

G4 (T) *p*
u a

G5 (B) *p* *p*
u Falso

G6 (B) *p*
u i

Pno.

47

G1 (S) *pp* *p < sf*

G2 (S) *p* *pp* *mf* *p < sf*
u _____ b.c. a a

G3 (A) *p* *pp* *mf* *p < sf*
u _____ b.c. a a

G4 (T) *p* *pp* *mf* *p < sf*
a _____ b.c. a

G5 (B) *p* *p* *pp* *mf* *p < sf*
a a b.c. a a

G6 (B) *pp* *p < sf*
b.c.

Pno. *sf*

57

G1 (S) *mf* *p* *mf* *< f >* *p* *accel. . . . rit. . . .*
a u a u

G2 (S) *pp* *mf* *>* *< f >* *p*

G3 (A) *pp* *mf* *>* *< f >* *p*

G4 (T) *pp* *mf* *>* *< f >* *p*

G5 (B) *pp* *mf* *>* *< f >* *p*

G6 (B) *mf* *u* *>* *< f >* *p*

Pno. *p* *mf* *accel. . . . rit. . . .* *f* *p*

INVOCACIÓN

68 **Moderato** ♩ = 120
mf

G1 (S) na na na na na na *simile* u

G2 (S) *mf* na na na na na na *simile* u

G3 (A) *mf* na na na na na na *simile*

G4 (T) *mf* b.c.

G5 (B) *mf* b.c.

G6 (B) *mf* b.c.

Pno. *mf*

Moderato ♩ = 120

INVOCACIÓN

77 *mf* *f*

G1 (S) na na na na na na na na na na

G2 (S) *mf* b.c.

G3 (A) *mf* u na na na na na na na u

G4 (T) *mf* u

G5 (B) *f*

G6 (B) *f* na na na

Pno. *mf*

INVOCACIÓN

2. XIPE TOTEC⁹

87 **accel.** **Vivo** ♩ = 95-110 **sf**

G1 (S) b.c. a

G2 (S) **f** na na na na na a **sf**

G3 (A) **f** na na na na na a **f**

G4 (T) i **f**

G5 (B) i **f**

G6 (B) na b.c. i **f**

Pno. **accel.** **Vivo** ♩ = 95-110 **sf**

Golpear el piso con los pies **f**

10

INVOCACIÓN

97

Fl. **p**

G1 (S)

G2 (S)

G3 (A)

G4 (T) **Aplaudir** **mf**

G5 (B)

G6 (B) **Saltar y golpear los muslos con las manos** **f** Div. **mf** **f** u

Pno. **mf**

INVOCACIÓN

11

107

Fl. *mf* *f*

G1 (S) *a* *mf* *f* Susurrar y frotar las manos

G2 (S) I Susurrar y frotar las manos *mf* xi-pe xi-pe xi-pe

G2 (S) II xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe

G3 (A) *mf* Chasquear *simile* tó - tec tó - tec tó - tec tó - tec tó - tec

G4 (T) *mf* *f* *simile* *f* *mf* *f* *a*

G5 (B) Saltar y golpear los muslos con las manos *f* *simile* *f* *mf* *f* *a*

G6 (B) *f* *simile* *f* *mf* *f* *a*

Pno. *mf* *f* *mf* *f* *a*

12

INVOCACIÓN

E

117

Fl. *mf* *f* *mf*

G1 (S) *a* *f* *mf* la la la la la

G2 (S) I xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe

G2 (S) II xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe xi-pe

G3 (A) tó - tec tó - tec tó - tec tó - tec tó - tec

G4 (T) I *mf* Golpear los muslos con las manos

G4 (T) II *mf*

G5 (B) *f* *f* *mf* la la la la la

G6 (B) *f* *f* *mf* *a* la la la la la

Pno. *mf* *f* *mf* *f* *a*

126

Fl. *p*

G1 (S) la la la_ *mf* la la la_ la la la la

G2 (S) I xi-pe xi-pe xi-pe *mf* la

G2 (S) II xi - pe xi-pe xi-pe xi - pe xi-pe xi-pe xi - pe xi-pe xi-pe la_

G3 (A) tó - tec tó - tec tó - tec tó - tec tó - tec

G4 (T) I **Golpear los muslos con las manos**

G4 (T) II **Golpear los muslos con las manos**

G5 (B)

G6 (B) la la la_ *f* *p* la la la_ la la la la

Pno.

135

Fl. *mf*

G1 (S) la_ *simile*

G2 (S) I *mf*

G2 (S) II *p* u_ *p*

G3 (A) tó - tec *p* la la la_ la la la la la_

G4 (T) I *p*

G4 (T) II *p*

G5 (B)

G6 (B) la_ *simile*

Pno. I

144 **molto accel.** $\text{♩} = 200$

Fl. *mf* *mf*

G1 (S) *pp*

G2 (S) I *pp* lo lo lo *simile*

G2 (S) II *pp* lo lo lo *simile*

G3 (A) *pp* *simile*

G4 (T) I *mf* Golpear el piso con un pie

G4 (T) II *mf* Golpear el piso con un pie

G5 (B) *pp* lo lo lo *simile*

G6 (B) *mf* Golpear el piso con un pie

Pno. **molto accel.** $\text{♩} = 200$ *mf*

154

Fl. *f* *f*

G1 (S) *f* *f*

G2 (S) *Unis*

G3 (A) *ppp* *pp* *mf*
lo lo lo *simile*

G4 (T) I

G4 (T) II

G5 (B) *mf*

G6 (B)

Pno. *mf*

188

Fl.

G1 (S)

G2 (S)

G3 (A)

G4 (T)

G5 (B)

G6 (B)

Pno.

simile

tó - tec

tó - tec

tó - tec

tó - tec

tó - tec

mf Golpear el piso con los pies

f

a

simile

20

INVOCACIÓN

rit. Meno mosso $\text{♩} = 90$

197

G1 (S)

G2 (S)

G3 (A)

G4 (T)

G5 (B)

G6 (B)

Pno.

mf *sf* *p*

la la

tó - tec

tó - tec

muer - te

mf *p*

tó - tec

mf *p* Cada cantante respirará en tiempos diferentes *pp* *vi* -

mf *p* *pp* Cada cantante respirará en tiempos diferentes *pp* *b.c.*

u *b.c.* *mf* *p* *pp* Cada cantante respirará en tiempos diferentes *pp* *b.c.*

rit. *b.c.* Meno mosso $\text{♩} = 90$

3. QUETZALCÓATL

210 [H] Adagio ♩ = 40 - 50

Fl.

G1 (S) *pp* *al niente*
Murmurando las palabras "muerte" y "vida" sin un ritmo y tempo específico

G2 (S) muer - te muer - te muer - te muer - te muer - te muer - te u

G3 (A) da vi - da vi - da vi - da vi - da vi - da

G4 (T) *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
Inhalar y exhalar de manera sonora sin ritmo preciso

G5 (B) *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*
Cada cantante respirará en tiempos diferentes
dum

G6 (B) *ppp*
b.c.

Pno. Adagio ♩ = 40 - 50
ppp

225

Fl. *senza vibrato*

G1 (S) *Solo soprano* *mf* *p* *poco rubato*
a

G2 (S) u

G3 (A) *ppp*
u

G4 (T) *mf* *pp* *mf*

G5 (B) dum simile

G6 (B)

Pno.

234 **A tempo** poco rit. ♩ = 50

Fl.

G1 (S) *ppp* Tutti *p* Cada cantante respirará en tiempos diferentes
port. *port.* *port.*

G2 (S) *ppp* *p* Cada cantante respirará en tiempos diferentes
 u. b.c. *mf*

G3 (A) *ppp* *mf* Cada cantante respirará en tiempos diferentes
 u. b.c. *mf*

G4 (T) *pp* Soplar suavemente pronunciando la letra "F"
 dum simile *pp* *mf* *pp*

G5 (B) *pp* Pronunciar letra "S" de manera continua
 dum simile *mf* *pp* *mf* s

G6 (B) *p* *ppp* b.c.

Pno. *p* *mf*

A tempo poco rit. ♩ = 50

246 **Plú mosso** ♩ = 100 - 115

Fl. *pp*

G1 (S) *pp*

G2 (S) *pp*

G3 (A) *pp* *p* u.

G4 (T) *p* u.

G5 (B) *(mf)* dum-dum-dum-dum dum-dum-dum-dum simile

G6 (B) *f* a.

Plú mosso ♩ = 100 - 115

Pno. *(mf)* *f*

252

Fl. *pp*

G1 (S) *pp*

G2 (S) *p* u

G3 (A) *p* u

G4 (T) *p* u *f* *p* < *f*

G5 (B) *f* *p* < *f*

G6 (B) *mf* a *f* *p* < *f*

Pno.

259

Fl. *mf*

G1 (S)

G2 (S) *mf* a

G3 (A) *mf* a

G4 (T) *mf* a u

G5 (B) *mf* dum-dum-dum-dum-dum-dum-dum-dum -a a a a

G6 (B) *mf* dum-dum-dum-dum-dum-dum-dum-dum *simile*

Pno. *mf*

264

Fl. *p*

G1 (S)

G2 (S)

G3 (A)

G4 (T) *p*

G5 (B) *mf* *p*
dum-dum-dum-dum-dum-dum-dum-dum *simile*

G6 (B) *f* *mf*
a

Pno.

270

molto rit. **Adagio ma non tanto** ♩ = 60

Fl.

G1 (S. Solo) *mf*
a

G1 (S) *ppp*

G2 (S) *ppp* b.c.
u

G3 (A) *ppp*
u

G4 (T) *ppp* *pp* *mf*
Soplar suavemente pronunciando la letra "F"

G5 (B) *ppp* *mf* *pp* *mf*
Pronunciar letra "S" de manera continua

G6 (B) *p* *simile*
dum

Pno. *p*

molto rit. **Adagio ma non tanto** ♩ = 60

molto accel.

351

G2 (S) I

G2 (S) II

G3 (A) I

G3 (A) II

G4 (T) I

G4 (T) II

G5 (B) I

G5 (B) II

G6 (B) I

G6 (B) II

Pno.

molto rit.

357

G1 (S) I

G1 (S) II

G2 (S) I

G2 (S) II

G3 (A) I

G3 (A) II

G4 (T) I

G4 (T) II

G5 (B) I

G5 (B) II

G6 (B) I

G6 (B) II

Pno.

INVOCACIÓN

367 $\text{♩} = 100$

Fl.

G1 (S)

G2 (S)

G3 (A)

G4 (T)

G5 (B)

G6 (B)

Pno.

mf *ff*

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

$\text{♩} = 100$

Pamela Mayorga

CARICIAS
Fantasía nocturna

Para piano solo

Marzo - Abril 2012

México, D. F.

Duración: 00:05'45

CARICIAS-Fantasía nocturna es una pieza para piano solo que representa mi interés por rescatar la creación de temas rítmico-melódicos accesibles para cualquier auditor. Como el título lo sugiere (fantasía), la pieza es de forma libre en donde se desarrollan dos temas, uno armónico y otro melódico.

ARGUMENTO

El prelude a un encuentro íntimo entre dos personas posee intercambios físicos, emocionales y mentales. Esta pieza representa algunos de los recursos que las parejas utilizan para comenzar un acercamiento mutuo, llegando así a experimentar emociones fuertes y grandes pasiones. Estos recursos son las caricias que pueden ser visuales, auditivas, sensibles y energéticas.

En medio de la noche, el amante viaja lentamente hacia el encuentro de su amada. Cuando se acerca a ella, siente una suave caricia que lo observa. Él toma su mano y comienza a rozar su piel cálida aumentando poco a poco el deseo carnal. Las caricias son cada vez más intensas hasta llegar a un clímax pasional que los desvanece. Los cuerpos comienzan a relajarse y las emociones acarician sus almas. Se observan de nuevo y la somnolencia crece con el roce inocente de su amor.

Así, el primer tema representa a la mujer y el segundo tema al hombre. Mi concepción personal de los sexos masculino y femenino se ve reflejada en las variaciones del tema de la mujer representadas con menos elementos energéticos e intensos que en las del tema del hombre. El clímax de la obra hace referencia a la unión emocional, física y mental de ambos sexos.

CARICIAS

(Fantasía nocturna)

Marzo - Abril 2012

Pamela Mayorga

Lento ♩ = 74

PPP

Una corda

8

13

rit.

p

Detailed description: This section of the score is in 4/4 time and marked 'Lento' with a tempo of ♩ = 74. It begins with a piano introduction in the bass clef, marked 'PPP' and 'Una corda'. The music features a series of chords and triplets in both hands. Measure 8 is marked with a '3' above a triplet of eighth notes. Measure 13 is marked with a '3' above a triplet of eighth notes. The section concludes with a 'rit.' (ritardando) marking and a 'p' (piano) dynamic.

Dolce ♩ = 80

19

8va

p

Tre corde

poco rit.

25 (8)

Detailed description: This section of the score is in 4/4 time and marked 'Dolce' with a tempo of ♩ = 80. It begins with a piano introduction in the bass clef, marked 'p' and 'Tre corde'. The music features a series of chords and triplets in both hands. Measure 19 is marked with an '8va' (octave) marking. Measure 25 is marked with an '(8)' (octave) marking. The section concludes with a 'poco rit.' (poco ritardando) marking.

CARCIAS
(Fantasia nocturna)

2

29 (8) Calmo con rubato ♩ = 70

mf

Ped. sempre

36 Senza rubato e poco più mosso ♩ = 75

p

43 poco accel.

48 più mosso ♩ = 110

53

mf

58 accel.

CARCIAS
(Fantasía nocturna)

63 $\text{♩} = \text{♩}$ **Vivo** $\text{♩} = 120$ *8va*

68 *8va*

73 *8va* *8va*

79 *8va* *8va*

molto rit. *8va* **Dolce** $\text{♩} = 80$

84

CARICIAS
(Fantasía nocturna)

4

91

Musical score for measures 91-96. The piece is in 4/4 time. The right hand features a melodic line with a trill in measure 95. The left hand has a bass line with triplets in measures 92 and 95.

97

Musical score for measures 97-101. The right hand has a complex texture with many beamed notes. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *ppp* in the right hand and *p* in the left hand.

102

Musical score for measures 102-106. The right hand has a complex texture with many beamed notes and a dynamic marking of *mf*. The left hand has a bass line with triplets in measures 102 and 105.

107

Musical score for measures 107-112. The right hand has a complex texture with many beamed notes and a dynamic marking of *p*. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *pp*. The tempo marking *molto rit.* is present, followed by a dashed line and the tempo marking *Lento* with a quarter note equal to 74.

113

Musical score for measures 113-117. The right hand has a complex texture with many beamed notes and a dynamic marking of *ppp*. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *pp*.

Pamela Mayorga

LA LLAMA DOBLE DE LA VIDA

Dedicada al guitarrista Eduardo Rodríguez de la Torre.

Para guitarra sola y medios electro-acústicos.

Mayo 2012

México, D. F.

Duración: 00:04'00

LA LLAMA DOBLE DE LA VIDA es una obra para guitarra en vivo y medios electro-acústicos en donde exploré las posibilidades sonoras tanto de la guitarra como de los medios de grabación y procesos electrónicos, además de experimentar con la percepción monofónica y estereofónica del oyente creando un ambiente sonoro virtual; aportando así, una nueva propuesta al repertorio de la guitarra clásica o de concierto.

ARGUMENTO

La vida me ha dado la oportunidad de conocer múltiples pasiones humanas como el amor y la sexualidad; sin embargo, la concepción que tengo de ellas es más filosófica que empírica, debido a mi acercamiento e interés por textos relacionados con estos temas como “El banquete o del amor” de Platón o las teorías sexuales de Sigmund Freud; en donde, si el destino lo permite, pretendo resolver cuestionamientos propios y encontrar respuesta al sentido del obrar humano que finalmente rige al mundo.

La obra narra el primer acercamiento entre dos personas que naturalmente es de tipo instintivo, totalmente sexual. La pareja se atrae por medio de los sentidos y más adelante comienzan a gestarse emociones como el amor. Cuando la pareja manifiesta plenamente su sexualidad y amor, aparece entonces el elemento mental o racional, creando fantasías pasionales dando como resultado un acto erótico. Así, el primer tema representa la sexualidad, el segundo al amor y la conjunción entre estos dos temas, al erotismo. El timbre de la guitarra hace referencia a la atmósfera o ambiente en que se manifiestan estos sentimientos, representados a su vez por los dos temas musicales y su desarrollo. Un elemento importante y recurrente es la nota pedal que aparece en toda la obra, simulando una flama o llama de fuego que nunca se extingue (la vida). Finalmente utilicé la voz masculina y femenina para personificar a la pareja.

HISTORIA

Durante cierta etapa de mi vida comencé a reflexionar sobre el tema del amor, su procedencia, sus consecuencias y la concepción que la humanidad tiene sobre sus efectos en la sociedad.

Al indagar en diversos textos, fue el libro titulado “La llama doble” del escritor mexicano Octavio Paz el que me llevó a conocer un gran panorama de la percepción del amor, el sexo y el erotismo que el ser humano ha tenido a lo largo de la historia. De esta manera comencé a realizar una obra que expresara mi opinión sobre estos temas en particular.

La llama doble de la vida

Dedicada a Eduardo Rodríguez

México, D. F.
Mayo 2012

Pamela Mayorga

Tempo rubato ♩ = 76

Guitarra grabada

Voz grabada

Guitarra en vivo

Voz en vivo

Tempo giusto (♩ = 76)

Gtr. g.

Voz g.

Gtr. v.

pp

f

mf

sf

f

b.c.

a.

Gtr. g.

Voz g.

Gtr. v.

p

sf

sf

f

a.

a.

a.

14 (8)

Gtr. g.

Voz g.

Gtr. v.

17 (8)

Gtr. g.

Voz g.

Gtr. v.

pp *mf* *pp* *mf*

f

20 (8)

Gtr. g.

Gtr. g.

Voz g.

Gtr. v.

ppp

p *f*

d.v.

(8) 23

Gtr. g.

Gtr. g.

(8) 26

Gtr. g.

Gtr. g.

Gtr. v.

mf

(8) 29

Gtr. g.

Gtr. g.

Voz g.

Gtr. v.

mf

mf

a - mor má - gi - co e - ter no - men - tal - ca - ri - ño - a - mis - tad

32

Gtr. g.

Voz g.

Gtr. v.

pp

p

gltss.

e - mo - cio - nan - te im - pre - de - ci - ble i - lu - sión

37

Gtr. g.

Gtr. g.

Voz g.

Gtr. v.

pp

Mi vida se torna en el nacimiento de una erótica verbal
que se sumerge y renace bajo el imperio de tu poética corporal.

42

Gtr. g.

Gtr. g.

Gtr. v.

mf

f

f

44

Gtr. g.

Gtr. g.

Voz g.

Gtr. v.

f

a

47

Gtr. g.

Gtr. g.

Voz g.

Gtr. v.

pp

50 *accel.*

Gtr. g.

Gtr. g.

Voz g.

Gtr. v.

p

pp

gliss.

gliss.

pp

52 *rit.* ♩ = 65

Gtr. g.

Gtr. g.

Voz g.

Gtr. v.

f

mf

f

p

f

pp

117

Texto hablado
sin ritmo preciso

erotismo ensueño invención

6

55

Gtr. g.

Voz g. plenitud estabilidad tranquilidad

Gtr. v.

57

Gtr. g.

Voz g. variación equilibrio paz armonía paraíso

Gtr. v.

61

Gtr. g. XII VII

Gtr. g. VII

Gtr. v. Golpear el puente

Voz v. Variación incesante de la sexualidad transfigurada que traspasa el cuerpo deseado penetrando en el alma.

65

Gtr. g.

Gtr. g.

Gtr. v. p

Voz v. Amor y Erotismo: La llama doble de la vida.

Pamela Mayorga

LUNAS

Para dos vibráfonos y dos marimbas

Octubre 2009

Revisión marzo 2012

México, D. F.

Duración: 00:13'00

LUNAS

1. Luna Nueva

2. Cuarto Creciente

3. Luna Llena

4. Cuarto Menguante

LUNAS es un conjunto de pequeñas danzas que representan cuatro fases lunares: luna nueva, cuarto creciente, luna llena y cuarto menguante. La obra fue concebida como una suite en donde cada sección representa una danza distinta, así como una textura y color en particular que hacen referencia a las diversas apariencias que posee la luna cuando la ilumina el sol.

ARGUMENTO

La primera sección recrea el comienzo del ciclo lunar, un renacer; por lo tanto el inicio es oscuro, difuso, ambiguo y en ocasiones se perciben tenues destellos de luz. Esta idea conecta a la segunda sección (**CUARTO CRECIENTE**) que básicamente es una transición de la primera a la tercera (de **LUNA NUEVA** a **LUNA LLENA**). Aquí existe un acercamiento hacia la luz mediante el juego de claroscuros, acumulando tensión hasta culminar con una gran luminosidad arribando así a la tercera sección. En esta fase la luz es plena, el brillo que irradia es deslumbrante y majestuoso. Cuando la luna regresa a su origen (**CUARTO MENGUANTE**), disminuye poco a poco la visibilidad. Todo aquello que la iluminó va desapareciendo mediante un nuevo juego hacia la oscuridad, logrando alcanzar su inicial pureza y cerrando el ciclo lunar.

LUNAS

1. Luna Nueva

Octubre 2009
Revisión Marzo 2012

Pamela R. Mayorga T.

Andante ♩ = ca.74

Vibráfono 1

Marimba 1

Vibráfono 2

Andante ♩ = ca.74

Marimba 2

7

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

The musical score is written for four instruments: Vibraphone 1, Marimba 1, Vibraphone 2, and Marimba 2. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to approximately 74 beats per minute. The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 6. Vibraphone 1 and Marimba 1 are mostly silent in this section. Vibraphone 2 and Marimba 2 play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). A 'Ped.' (pedal) instruction is present. The second system starts at measure 7. Vibraphone 1 enters with a melodic line, marked *p*. Marimba 1 plays a melodic line with a crescendo from *ppp* (pianississimo) to *mp* (mezzo-piano). Vibraphone 2 and Marimba 2 continue their rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *pp* and *ppp*. 'Ped.' and 'x' (mute) instructions are also present.

Luna Nueva

2

P. Mayorga

13

Musical score for measures 13-18. The score is divided into four systems. The first system contains Vib. 1 (Violin I) and Mar. 1 (Maracas 1). Vib. 1 has a *pp* dynamic marking. Mar. 1 has a *mf* dynamic marking. The second system contains Vib. 2 (Violin II) and Mar. 2 (Maracas 2). Vib. 2 has a *p* dynamic marking. Mar. 2 has a *p* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

19

Musical score for measures 19-24. The score is divided into four systems. The first system contains Vib. 1 (Violin I) and Mar. 1 (Maracas 1). Vib. 1 has a *mf* dynamic marking. Mar. 1 has a *p* dynamic marking. The second system contains Vib. 2 (Violin II) and Mar. 2 (Maracas 2). Vib. 2 has a *p* dynamic marking. Mar. 2 has a *mf* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Luna Nueva

P. Mayorga

24

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

f

f

f

f

29

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

p *mf* *f*

p *mf* *f* *mf*

f *mf*

f *mf*

Luna Nueva

34

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

38 *molto accel.* Allegro ♩=100 *con motor*

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

mf

p

mf

p

molto accel. Allegro ♩=100

42

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

46

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

Luna Nueva

50

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

56

rit. Adagio ♩=65

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

p

mf

p

pp

p

pp

p

p ×

sin motor

rit. Adagio ♩=65

Luna Nueva

P. Mayorga

7

63 *sin motor*

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

67 *attacca*

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

2. Cuarto Creciente

P. Mayorga

Moderato con moto ♩ = ca.80

Musical score for the first system of 'Cuarto Creciente'. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The top staff is for Vibrafono 1, starting with a *mf* dynamic and playing a melodic line with eighth notes. The second staff is for Marimba 1, which is silent. The third staff is for Vibrafono 2, starting with a *mf* dynamic and playing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for Marimba 2, starting with a *ppp* dynamic and playing a low, sustained note. The tempo is marked 'Moderato con moto' with a quarter note equal to approximately 80 beats per minute.

Musical score for the second system of 'Cuarto Creciente', starting at measure 8. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The top staff is for Vibrafono 1, starting with a *f* dynamic, then *pp*, and then *p*. The second staff is for Marimba 1, which is silent until measure 5, where it plays a *p* dynamic. The third staff is for Vibrafono 2, starting with a *f* dynamic, then *pp*, and then *p*. The bottom staff is for Marimba 2, which is silent. The tempo is marked 'Moderato con moto' with a quarter note equal to approximately 80 beats per minute.

15 *poco accel.*

Vib. 1

Mar. 1 *p*

Vib. 2

Mar. 2 *p*

poco accel.

19 *Allegro* ♩ = ca.110

Vib. 1 *f*

Mar. 1 *f*

Vib. 2 *f* *mf*

Mar. 2 *mf* *Allegro* ♩ = ca.110

24

Vib. 1 *f*

Mar. 1 *mf*

Vib. 2 *mf* *p*

Mar. 2 *pp*

31

Vib. 1

Mar. 1 *p*

Vib. 2

Mar. 2

Cuarto Crescente

4

P. Mayorga

38

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

44

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

Cuarto Creciente

P. Mayorga

5

49

Vib. 1 *mf*

Mar. 1 *mf*

Vib. 2 *p*

Mar. 2 *p*

56

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

Cuarto Crescente

6

P. Mayorga

62

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

67

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

74

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

Tocar con la vara de la baqueta

p

83

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

Tocar con la vara de la baqueta de la baqueta

p

89

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

94

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

Cuarto Crescente

P. Mayorga

9

99 Normal

Vib. 1

Mar. 1

Mar. 2

Vib. 2

108

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

Normal

3. Luna Llena

P. Mayorga

Andante ♩ = 60

Baqueta suave

Vibráfono 1

pp *f* *pp*
Ped. -----|

Baqueta suave

Marimba 1

pp *f* *pp*

Baqueta suave

Vibráfono 2

pp *f* *pp*
Ped. -----|

Andante ♩ = 60

Baqueta suave

Marimba 2

pp *f*



II Lento ♩ = 35

Vib. 1

Mar. 1

p

Vib. 2

Lento ♩ = 35

Mar. 2

p

Luna Llena

P. Mayorga

2

16

Vib. 1

con motor arco

mf

Mar. 1

Vib. 2

con motor arco

mf

Mar. 2



20

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

Luna Llena

P. Mayorga

rit. Lento (♩ = 35)

3

23

Vib. 1 *f* normal *mf*

Mar. 1 *pp*

Vib. 2 *f* normal *mf*

Mar. 2 rit. Lento (♩ = 35) *pp*

26

Vib. 1

Mar. 1 *p*

Vib. 2

Mar. 2 *p*

Luna Llena

P. Mayorga

4

28

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

mf

3 3 3



30

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

p

3 3 3 3 3 3 3 3

Luna Llana

P. Mayorga

33

Vib. 1

arco

mf

5

Mar. 1

arco

mf

Vib. 2

arco

mf

Mar. 2

36

Vib. 1

normal

p

Vib.

Mar. 1

mf

Vib. 2

normal

p

Vib.

Mar. 2

mf

39

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Vib.


Mar. 2

p

4. Cuarto Menguante

P. Mayorga


Vivace agitato ♩ = ca. 146
sin motor

 Baqueta medio suave

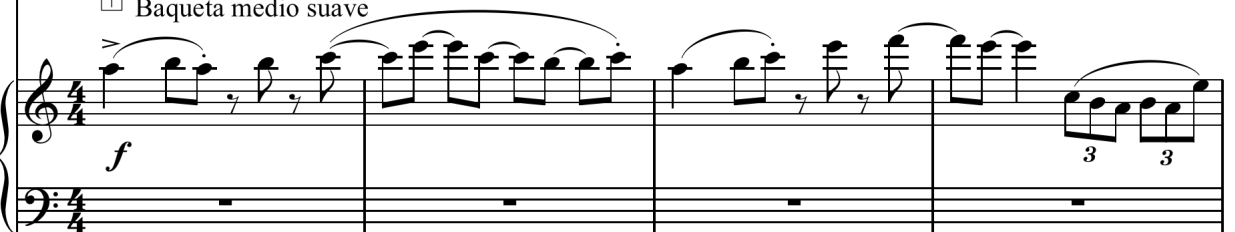
Vibráfono 1




mf

 Baqueta medio suave

Marimba 1




 Baqueta medio suave
sin motor

Vibráfono 2



mf

Vivace agitato ♩ = ca. 146


 Baqueta medio suave

Marimba 2

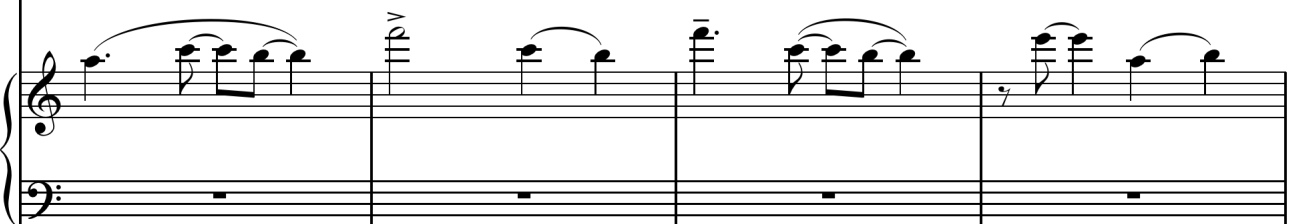


5

Vib. 1



Mar. 1



Vib. 2



Mar. 2



Cuarto Menguante

9

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

p

mf

p

1.

3

3

1.

13

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

mf

Led. -----

pp

mf

Led. -----

pp

2.

3

3

3

2.

Cuarto Menguante

P. Mayorga

3

17

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

21 poco rit. . . . Calmo ♩ = 90

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

Cuarto Menguante

27

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

ppp

p

pp

pp

32

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

mf

3

mp

p

mf

3

Cuarto Menguante

P. Mayorga

5

molto accel.

36

Vib. 1 *p* *mf* *f* 3

Mar. 1 *mf* *f* 3

Vib. 2 *mf* *f* *mf*

Mar. 2 *p* *pp*

molto accel.

Tempo primo con fuoco ♩ = ca. 146

40

Vib. 1 *pp*

Mar. 1 *pp* 3 3

Tempo primo con fuoco ♩ = ca. 146

Mar. 2

Cuarto Menguante

44

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

48

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

Cuarto Menguante

P. Mayorga

7

52

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

56

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

mf

Bailabile e pú ritmato

60

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Bailabile e pú ritmato

Mar. 2

64

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

Cuarto Menguante

P. Mayorga

9

Musical score for 'Cuarto Menguante' by P. Mayorga, measures 68-72. The score is arranged for two violins (Vib. 1 and Vib. 2), two maracas (Mar. 1 and Mar. 2), and piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 68-71, and the second system covers measures 72-75. The piano part is written in the bass clef. The maraca parts are written in the treble clef. The violin parts are written in the treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and articulation marks.

Cuarto Menguante

76

Vib. 1 *p*

Mar. 1 *pp*

Vib. 2 *mf*

Mar. 2 *p*

80

Vib. 1 *mf*

Mar. 1 *p*

Vib. 2 *p*

Mar. 2 *pp*

Cuarto Menguante

P. Mayorga

11

84

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

88

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

154

Detailed description: This page of a musical score for Cuarteto Menguante, measures 84-97. It features four staves: Vib. 1, Mar. 1, Vib. 2, and Mar. 2. Measures 84-87 show the first system. Vib. 1 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 87. Mar. 1 consists of two staves (treble and bass) with eighth notes in the treble and rests in the bass. Vib. 2 has eighth notes with slurs. Mar. 2 has eighth notes in the bass and rests in the treble. Measures 88-97 show the second system. Vib. 1 starts with a dynamic marking of *f* and contains eighth notes with slurs and triplets. Mar. 1 starts with a dynamic marking of *mf* and contains eighth notes with slurs. Vib. 2 starts with a dynamic marking of *f* and contains eighth notes with slurs and triplets. Mar. 2 starts with a dynamic marking of *mf* and contains eighth notes with slurs. The page number 154 is centered at the bottom.

Cuarto Menguante

12

P. Mayorga

92

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

96

Vib. 1

Mar. 1

Vib. 2

Mar. 2

Cuarto Menguante

P. Mayorga

13

99

Vib. 1

ff

subito *p*

3

fff

Mar. 1

ff

subito *p*

3

fff

Vib. 2

ff

subito *p*

3

fff

Mar. 2

ff

subito *p*

3

fff

Detailed description: This page of a musical score contains four systems of staves, labeled Vib. 1, Mar. 1, Vib. 2, and Mar. 2. Each system begins with a measure number '99' and a dynamic marking 'ff'. The Vib. 1 and Vib. 2 parts are single staves in treble clef. The Mar. 1 and Mar. 2 parts are grand staves, each with a treble and bass clef. All parts feature a melodic line with slurs and a dynamic change to 'subito p' (piano) in the second measure. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the third measure. The score concludes with a final measure marked 'fff' (fortississimo) and a repeat sign.

Pamela Mayorga

LA PIEDRA DEL SOL

Para sonidos electrónicos y animación.

Septiembre 2012

México, D. F.

Duración: 00:06'00

LA PIEDRA DEL SOL es una obra para medios visuales y música electrónica que tiene como objetivo expresar una sola propuesta artística mediante la estrecha colaboración con artistas visuales.

Teniendo como idea base la imagen de La piedra del sol, conocida comúnmente como Calendario Azteca; cada símbolo fue animado y dependiendo de su significado, se le otorgó un timbre y un motivo rítmico-melódico específico. Así, se elaboró un método de fragmentación en donde la división y aparición paulatina de cada grafismo, figura o línea, tiene una gran correspondencia con la separación de las células o frases del tema musical, formando una especie de canon visual y sonoro.

ARGUMENTO

El gran interés que tengo sobre las culturas prehispánicas, la cosmogonía, la antropología y la naturaleza; me ha llevado a investigar específicamente sobre las costumbres, creencias, leyes astrales, cálculos matemáticos y filosofía de la vida que poseían los pueblos mesoamericanos. Además, la inquietud que me invade por conservar y manifestar nuestras raíces, es la causa de mi propuesta musical.

El motivo por el cual se eligió la imagen de La piedra del sol, fue en gran parte didáctico; debido a los múltiples misterios y leyendas que encierra, generando en la civilización actual, miedo, confusión y poco entendimiento de las creencias y tradiciones de los pueblos aztecas. Por lo tanto, al descodificar de manera animada y sonora el diseño de este monolito, pretendo brindar al espectador una mayor conocimiento y comprensión de los símbolos y su significado.

Se puede declarar que La piedra del Sol no solo es un almanaque, sino un tratado que contiene grandes conocimientos místicos, religiosos, históricos y esotéricos que los *tlamatinime* (hombres de conocimiento entre los aztecas) plasmaron en este monumento.

Pamela Mayorga

KUKULKÁN
Y EL NACIMIENTO DE LOS HOMBRES

Para orquesta

Agosto 2012
México, D. F.
Duración: 00:08'00

Instrumentación

2 Flautas
2 Oboes
2 Clarinetes en Si bemol
2 Fagotes
4 Cornos en Fa
2 Trompetas en Si bemol
2 Trombones
1 Trombón bajo
Tuba

4 Timbales

Percusión (5 ejecutantes):

Platillos
Palo de lluvia
Claves
Tambor indio
Gran Cassa
Platillo suspendido
Tam-tam
Teponaztli (re – sol)

Piano

Violines I
Violines II
Violas
Violoncellos
Contrabajos

KUKULKÁN Y EL NACIMIENTO DE LOS HOMBRES es un poema sinfónico que describe una leyenda azteca que, mediante la utilización de *leitmotifs*, timbres y texturas distintas, representan a dos personajes y crean atmósferas contrastantes en cada escena de la historia.

ARGUMENTO

Según la mitología azteca en la era del Quinto sol, Kukulcán (nombre maya de Quetzalcóatl) viajaba al Mictlán (lugar de los muertos) para restaurar la raza humana a la vida a partir de los huesos de aquellos que perecieron en las épocas anteriores. Cuando Kukulcán llega, le pide a Mictlantecuhtli que le de los huesos de los hombres para poder poblar la tierra; éste le dice que se los entregará con la condición de que desfile cuatro veces alrededor de su trono además de tocar el caracol. Kukulcán al ver el caracol notó que no tenía agujeros y fue entonces que consiguió gusanos para que hicieran los orificios y abejas para hacer el sonido. Entonces Mictlantecuhtli le entrega los huesos pero al poco tiempo se arrepiente y los quiere de vuelta. Kukulcán se niega a regresarlos y comienza su partida. Mientras tanto el Señor de Mictlán ordena que se cave un hoyo en el camino y Kukulcán tropieza tirando todos los huesos. Cuando los levanta se los lleva lejos del lugar de los muertos y les rocía su propia sangre, restaurando la vida. Así, Kukulcán fue el encargado de crear a la humanidad actual.

Este relato fue el generador de toda la obra, además de ser una guía para el desarrollo de la forma musical. Así, al principio de la obra aparece el primer tema representando a Kukulcán quien se encuentra viajando hacia el lugar de los muertos. En la segunda sección, aparece el segundo tema que representa a Mictlantecuhtli quien le entrega los huesos con una serie de condicionamientos. En el desarrollo, Kukulcán se lleva los huesos y en el camino se encuentra con algunas dificultades ya que Mictlantecuhtli quiere de regreso los huesos. Finalmente, Kukulcán logra llevar los huesos lejos del Mictlán y obtiene el triunfo dándoles la vida.

10 12 14 16 18

2 Fl. *mf*

2 Ob.

2 Cl. Sib *mf*

2 Fag. *mf* a 2

I - II
Corns Fa *mf*

III - IV

2 Trpt. Sib

2 Trbn.

Trbn. bajo

Tba.

Timb.

Plat. Claves
P. Lluvia Palo de lluvia
Claves

T. I.

G. C. *mf*

Plat. Sus. Tam - Tam *p* *mf* P. S.

Tepo.

Pno.

Vln. I *f* 3

Vln. II *f* 3

Vla. *mf* 3 *f* 3

Vc. *mf* Unis 3 *f* *Simile*

Cb. *mf* Arco *f* *Simile*

40

2 Fl. *mf* a 2

2 Ob. *mf* a 2

2 Cl. Sib. *mf*

2 Fag. *mf*

I - II
Corno Fa *f*

III - IV *f*

2 Trpt. Sib. *mf* con sord. / senza sord.

2 Trbn. *p* / *mf* a 2

Trbn. bajo *p* / *mf*

Tba. *mf*

Timb. *sfz*

Plat. P. Lluvia Claves *mf*

T. I.

G. C. *mf*

Plat. Sus. Tam - Tam *f*

Tepo.

Pno.

Vln. I *p* / *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

molto accel.

2 Fl. *p* *mf* *a 2*

2 Ob. *mf* *a 2*

2 Cl. Sib *mf* II I

2 Fag. *mf* *a 2*

I - II
Corno Fa

III - IV

2 Trpt. Sib *mf* *senza sord.*

2 Trbn. *mf* *a 2*

Trbn. bajo *mf*

Tba.

Timb. *mf*

Plat. P. Lluvia
Claves

T. I.

G. C.

Plat. Sus.
Tam - Tam

Tepo.

Pno.

Vla. *mf* *molto accel.*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Vivo $\text{♩} = 120$

2 Fl. *f*

2 Ob. *mf* *f*

2 Cl. Sib *f*

2 Fag. *f*

I - II
Cornos Fa *mf*

III - IV

2 Trpt. Sib *mf* *f*

2 Trbn. *f*

Trbn. bajo *f*

Tba. *mf* *f*

Timb. *f*

Plat. *f*

P. Lluvia

Claves

T. I. *pp* *f*

G. C. *pp* *f* *mf*

Plat. Sus. *f*

Tam - Tam *pp*

Tepo.

Pno. *f*

Vivo $\text{♩} = 120$

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

66 68 70 72 74 1

2 Fl. *mf* *a 2* *p*

2 Ob. *mf* *a 2* *p*

2 Cl. Sib *mf* *a 2* *p*

2 Fag. *mf*

I - II
Corno Fa *mf*

III - IV
Corno Fa *mf*

2 Trpt. Sib *mf*

2 Trbn. *mf*

Trbn. bajo

Tba.

Timb.

Plat. P. Lluvia Claves *mf* P. Lluvia

T. I.

G. C.

Plat. Sus. Tam - Tam

Tepo.

Pno.

Vln. I

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc.

Cb.

94 96 98 100 102

molto rit. D Lento $\text{♩} = 70$

3 + 2

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. Sib.
2 Fag.
I - II
Corno Fa
III - IV
2 Trpt. Sib.
2 Trbn.
Trbn. bajo
Tba.
Timb.
Plat. P. Lluvia Claves
T. I.
G. C.
Plat. Sus. Tam - Tam
Tepo.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

2 Fl. I
2 Fl. II
2 Ob.
2 Cl. Sib I
2 Cl. Sib II
2 Fag.
I - II
Corno Fa
III - IV
2 Trpt. Sib
2 Trbn.
Trbn. bajo
Tba.
Timb.
Plat. P. Lluvia
Claves
T. I.
G. C.
Plat. Sus.
Tam - Tam
Tepo.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

gliss. # gliss. 100 108 110 112

p *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *pp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 100 to 112. It features a large ensemble including woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwinds (Flutes I and II, Oboes, Clarinets in Sib, Bassoons) have melodic lines with glissando markings and dynamic markings ranging from *p* to *ppp*. The brass section (Corns, Trumpets in Sib, Trombones, Tuba) is mostly silent until measure 110, where they play a short phrase. The percussion section includes Claves, T. I., G. C., and Tam-Tam. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso) provide a harmonic and rhythmic foundation, with dynamic markings from *ppp* to *pp*. Measure numbers 100, 108, 110, and 112 are clearly marked at the top of the score.

2 Fl. 114 116 118 120 122

2 Ob.

2 Cl. Sib

2 Fag.

I - II
Corno Fa

III - IV

2 Trpt. Sib

2 Trbn.

Trbn. bajo

Tba.

Timb.

Plat. P. Lluvia Claves

T. I.

G. C.

Plat. Sus. Tam - Tam

Tepo.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Claves

P. Lluvia

pp

p

mf

pizz.

arco

Redo

Detailed description: This is a page of a musical score, page 14, covering measures 114 to 122. The score is for a large orchestra and piano. The instruments listed on the left are: 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinet in Sib, 2 Bassoons, I-II Horns in F, III-IV Horns, 2 Trumpets in Sib, 2 Trombones, Trombone Bass, Tuba, Timpani, Plate and Rain (P. Lluvia), Claves, Triangle (T. I.), Gong (G. C.), Plate and Suspended Tam-tam (Plat. Sus. Tam - Tam), Snare Drum (Tepo.), Piano (Pno.), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics such as *pp*, *p*, and *mf*. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) for the violins and viola. There are also markings for 'Redo' (redo) in the piano part. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano part has a complex texture with many chords and moving lines. The woodwinds and strings provide harmonic support and melodic lines. The percussion includes a steady snare drum pattern and occasional claves and rain sounds.

124 126 130 132

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

2 Ob. *mf* *f*

2 Cl. Sib *mf* *f*

2 Fag. *mf* *f*

I - II Cornos Fa *p* *f*

III - IV *f*

2 Trpt. Sib

2 Trbn.

Trbn. bajo

Tba.

Timb. *pp* *mf* *f*

Plat. P. Lluvia Claves

T. I. *mf* *f*

G. C.

Plat. Sus. Tam - Tam *ff*

Tepo.

Pno. *p* *mf* *f*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *p* *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

accel. Presto ♩ = 130

134 136 138 140

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. Sib.

2 Fag.

I - II
Corns Fa

III - IV

2 Trpt. Sib.

2 Trbn.

Trbn. bajo

Tba.

Timb.

Plat. P. Lluvia
Claves

T. I.

G. C.

Plat. Sus.
Tam-Tam

Tepe.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

p

f

mf

simile

pp

sfz

Claves

P. Lluvia

P. S.

142 a 2 144 146

2 Fl. *f*

2 Ob. *f* 3 3 3 3

2 Cl. Sib. *f* 3 3 3 3 a 2

2 Fag.

I - II
Cornos Fa

III - IV

2 Trpt. Sib. *f* a 2

2 Trbn. *f* 1

Trbn. bajo *f*

Tba.

Timb.

Plat. P. Lluvia Claves

T. I.

G. C.

Plat. Sus. Tam - Tam

Tepo.

Pno. *sf* *sf* *sf* *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

2 Fl. *f* *sfz pp* *fff*

2 Ob. *f* *sfz pp* *fff*

2 Cl. Sib. *f* *sfz pp* *fff*

2 Fag. *f* *sfz pp* *fff*

I - II
Corno Fa *f* *sfz pp* *fff*

III - IV
Corno Fa *f* *sfz pp* *fff*

2 Trpt. Sib. *f* *sfz pp* *fff*

2 Trbn. *f* *sfz pp* *fff*

Trbn. bajo *f* *sfz pp* *fff*

Tba. *f* *sfz pp* *fff*

Timb. *f* *sfz p* *fff*

Plat. P. Lluvia
Claves *f* *sfz* *fff*

T. I. *f* *sfz pp* *fff*

G. C. *f* *sfz pp* *fff*

Plat. Sus.
Tam - Tam *f* *p* *sfz pp* *fff*

Tepo. *f* *sfz pp* *fff*

Pno. *f* *sfz* *fff*

Vln. I *f* *sfz pp* *fff*

Vln. II *f* *sfz pp* *fff*

Vla. *f* *sfz pp* *fff*

Vc. *f* *sfz pp* *fff*

Cb. *f* *sfz pp* *fff*

148 a 2 150 152 154 156

Tam-tam P. S. Platillos