



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO



FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN MÚSICA  
COMPOSICIÓN

QUE PRESENTA:  
MARCO ANTONIO NERI GARCÍA

DIRECTOR DE TESIS:  
LEONARDO CORAL GARCÍA

CIUDAD DE MÉXICO

2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.



*"Las caracolas guardan el sonido no de este mar  
sino de otro antiguamente devastado"*

Andrés García Barrios



## Índice

Introducción	Pág. IV
Currículum	Pág. V

### Capítulo I

#### **Sonata para piano solo**

1.1 Acerca de la obra	Pág. 1
1.2 Análisis musical	
I. Adagio-Vivo	Pág. 2
II. Scherzo	Pág. 6
III. Lontano	Pág. 9
IV. Presto-Largo	Pág. 12
1.3 Conclusiones sobre la obra	Pág. 15

### Capítulo II

#### **Diálogos** (ciclo para 2 clarinetes)

Clarinete soprano en Si bemol, clarinete bajo en Si bemol,  
clarinete contrabajo en Si bemol

2.1 Acerca de la obra	Pág. 17
2.2 Análisis musical	
I. Del tiempo	Pág. 18
II. Del hombre	Pág. 20
III. Del alma	Pág. 21
IV. Del fuego	Pág. 23
2.3 Conclusiones sobre la obra	Pág. 25

### Capítulo III

#### **Tema y variaciones para flauta, violonchelo y arpa**

3.1 Acerca de la obra	Pág. 25
3.2 Análisis musical	Pág. 25
3.3 Conclusiones sobre la obra	Pág. 34

## Capítulo IV

### **Enigmas**

(Música para contralto, piano a 4 manos, 2 percusionistas  
y coro femenino de 9 ó 18 integrantes)

4.1 Acerca de la obra	Pág. 35
4.2 Análisis musical	
I. Introdutorio	Pág. 36
II. ¿Cuál podrá ser el portento de tan noble calidad que es, con ojos, ceguedad, y sin vista entendimiento?	Pág. 40
III. ¿Cuál es aquel arrebol de jurisdicción tan bella que, inclinando como estrella deslumbra como el sol?	Pág. 42
IV. ¿Cuál será aquella pasión que no merece piedad pues peligra en necedad por ser toda obstinación?	Pág. 44
4.3 Conclusiones sobre la obra	Pág. 47
V Conclusiones generales	Pág. 48
VI Bibliografía	Pág. 51
VII Anexos	
7.1 Programa de mano –síntesis-	Pág. 53
7.2 <i>Enigmas</i> texto completo	Pág. 59
7.3 Facsímil del Libro de Profesiones del Convento de San Jerónimo	Pág. 60

7.4 Romance de sor Juana Inés de la Cruz:	Pág. 61
<i>Con que, en sentidos afectos, prelude al dolor de una ausencia.</i>	
7.5 Romance de sor Juana Inés de la Cruz:	Pág. 62
<i>Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano.</i>	
7.6 Partituras	Pág. 64

## Introducción

El Presente trabajo está conformado por el análisis musical de cuatro obras que compuse entre los años 2013 y 2016. Estas obras fueron escogidas particularmente para demostrar mi experiencia y capacidad adquirida en la carrera de composición.

Las obras: *Sonata para piano solo* y *Tema y variaciones para flauta, violonchelo y arpa*, cumplen el objetivo principal de formación académica. No tienen ningún significado extra-musical. En cambio, se enfatiza el desarrollo y la exploración de la forma musical.

El resto de las obras: *Diálogos* y *Enigmas*, son resultado de mi investigación artística y personal. Pertenecen a un ámbito más subjetivo y libre y contienen un significado extra-musical.

El análisis de cada obra se hace de lo general a lo particular y cubre elementos esenciales de la música como instrumentación, forma musical, armonía, desarrollo de temas, carácter, dinámicas, etc. De esta manera, se cubren los aspectos esenciales de la música, dando muestra de mi capacidad compositiva y mi aprendizaje en la carrera.

## **Marco Neri**

Originario de la Ciudad de México, a la edad de 7 años inició sus estudios en la Orquesta Infantil Herminio Almendros a cargo del maestro Lucio Sánchez Bravo, donde incursionó en percusiones y guitarra. Cursó durante el año de 1997 estudios de flauta transversa con el profesor Rafael Urrusti en el Centro Cultural Ollin Yoliztli; posteriormente, estudió dos años guitarra en la Escuela Superior de Música (INBA) con el maestro Fernando Mariña. A partir de 2006, estudió composición en la Facultad de Música (UNAM) con el maestro Leonardo Coral. Participó en el programa de movilidad estudiantil DGECI (UNAM) 2014-2, cursando un semestre en la *Université Paris-Sorbonne*. Su obra se ha presentado en distintos foros de la Ciudad de México, de los que destacan la sala Julián Carrillo, el Centro Nacional de las Artes, el teatro Esperanza Iris, el Zócalo de la Ciudad de México, la sala Carlos Chávez, entre otros, igualmente en algunos países como Bélgica, Cuba, España y Francia. Su obra incluye música para danza y teatro e incursiona actualmente en la creación de música para cine. Es fundador, productor y compositor en la *Orquesta Juvenil Onepanko*, desde su formación en 2013. Así mismo, es director de *ARStudio*, estudio de grabación en la Ciudad de México fundado a inicios de 2015.



## Capítulo I

### 1.1 Sonata para piano solo

Así pues, si aspiramos a ser iniciados de la vida, debemos considerar las cosas en dos planos: Primero la gran melodía, aquella a la que cooperan perfumes y cosas, sensaciones y pasados, crepúsculos y nostalgias. Luego las singulares voces que completan y realizan la plenitud de este coro. Y para una obra de arte esto quiere decir que, para crear una imagen de la vida profunda, de la existencia que no es solamente la de hoy sino posible en cualquier tiempo, será necesario poner en justa proporción y equilibrar las dos voces: la de una hora memorable, y la del grupo de personas que en ella se encuentran.

Rainer Maria Rilke

El surgimiento de nuevos paradigmas a lo largo de la historia, ha sido el nutrimento del arte. En el siglo XVIII, un nuevo planteamiento ideológico (aunque no el único) se desarrolló en las artes. Dicho movimiento, incorporó la dialéctica en la forma musical. Esta nueva corriente requirió de nuevas vías de expresión y de nuevos instrumentos musicales, así como de nuevas armonías. La forma sonata surge como reflejo de ese pensamiento y propone una nueva estructura en la arquitectura musical.

En mi sonata conviven múltiples facetas y temperamentos de mi personalidad: en el primer movimiento evoco mi temperamento introspectivo. El sonido resultante es reflexivo pero a la vez impetuoso. En el segundo movimiento, impregné mi humor satírico e irónico, y el resultado fue un scherzo de carácter juguetón. El tercer movimiento contiene un aspecto reflexivo de mi personalidad y obtuve un movimiento rico en cambios de color y de textura. El cuarto, refleja una faceta ansiosa de mi personalidad y el resultado fue un movimiento rítmico y de mucha intensidad.

En esta sonata, el esquema general se planteó a partir del primer movimiento. Una vez finalizado, pude planificar con mayor claridad la constitución interna de cada movimiento y sus contrastes. La forma se apega al esquema tradicional de sonata y está escrita en Mi menor, no obstante, la armonía se enriquece con notas cromáticas generando una tonalidad ampliada.

## 1.2 Análisis musical

### I. Adagio-Vivo

El primer movimiento se apega al esquema habitual de forma sonata (tema 1, puente, tema 2, desarrollo modulante y reexposición). El lenguaje armónico está estrechamente vinculado a la estructura formal.

Fig. 1 Esquema integral del movimiento.

Exposición			Desarrollo Modulante			Reexposición en tónica			
Tema 1 Tónica (Mi menor) Compás 1-8	Puente (Transición Mi menor a Sol mayor) Compás 9-18	Tema 2 3er grado (Sol mayor) Compás 19-26	Material tema 1 (Re mayor) Compás 27-36	Material tema 2 (Sol mayor) Compás 37-44	Material puente (Re mayor) Compás 45-56	Tema 1 (Mi menor) Compás 57-63	Puente (Mi menor) Compás 64-66	Tema 2 (Mi menor) Compás 67-70	Coda (Mi menor) Compás 71-84

### Exposición

En el tema 1 (fig. 2) se aprecia un carácter apasionado y *cantabile*. Es un tema que inicia la obra de manera lenta pero con gran exaltación.

Fig. 2



En seguida, se aprecia el puente (fig. 3) el cual tiene el objetivo de modular del primero al tercer grado de la tonalidad. Se forma a partir del tema 1 y se añade el tresillo como base rítmica, lo que da fluidez y dinamismo al discurso.

Fig. 3



El tema 2 (fig. 4) contrasta con el tema 1. Es ágil y disonante. La armonía en esta sección tiene centro tonal en Sol mayor y se destaca la idea de “tonalidad ampliada”. Aparecen notas ajenas como: Do#, Sol#, Re# y La#.

Fig. 4



## Desarrollo

Los primeros compases del desarrollo se construyen a partir del tema 1 (fig. 5) y se añade la figura rítmica de tresillo que apareció en el puente. La tonalidad con la que inicia esta sección es Re mayor, modulando brevemente a tonalidades como Fa# mayor, Do# mayor, Si menor y La menor.

Fig. 5



Más adelante, se desarrolla el material del tema 2 (fig. 6). Se presenta de manera similar a la exposición, pero ahora la melodía pasa al registro grave y los acordes de disonancia se encuentran en el registro medio. Además la aparición de este tema es más prolongado que en la exposición.

Fig. 6

La figura 7 muestra los últimos compases del desarrollo. Se puede observar que el material del puente se utiliza como punto climático del movimiento.

Fig. 7

## Reexposición

En esta sección, el tema 1 regresa a la tónica. Sin embargo, no se presenta de la misma manera. En la exposición existe mayor movimiento contrapuntístico, mientras que en la reexposición, el tema aparece como melodía con acompañamiento. Otra diferencia importante es el carácter: en vez de ser apasionado y *cantabile*, como se presentó en un inicio, es pesante y misterioso, pese a que la tonalidad y el *tempo* sean iguales. Esto se debe al uso del registro: en la exposición prevalecía el registro grave, con variación en los últimos 4 compases del tema (véase fig. 2). Sin embargo, en la reexposición (fig. 8), el registro se mantiene a los extremos agudo y grave.

Fig. 8



El último factor que contribuye a la variación del tema 1 en la reexposición, es la dinámica (fig. 9). Esta característica muestra otra faceta del material y genera interés en secciones distintas.

Fig. 9

TEMA 1	Compases 1 al 4	Compases 5 al 8
Exposición	<i>mf</i> >	<i>f</i> > <i>p</i>
Reexposición	<i>pp</i> < <i>mf</i> <	<i>f</i> > <i>p</i>

El puente (en la reexposición), es más sintético. Sólo se presentan 3 compases (61-63) que son muy similares a los de la última parte del puente en la exposición (compases 17 y 18). El resultado al sintetizar el puente, es que el tema 2 resalta y cobra importancia. De esta forma, el movimiento termina de manera enérgica, reexponiendo el tema 2 en la tónica.

## II. Scherzo

Este movimiento es un *scherzo* monotemático. Destaca por ser dinámico y ligero y denota un carácter burlón. No cuenta con la sección de *trío* pero se observan cuatro grandes secciones.

Fig. 10 Esquema integral del movimiento.

<b>Sección 1</b>	<b>Sección 2</b>	<b>Sección 3</b>	<b>Sección 4</b>
Presentación del tema	Desarrollo	Clímax	Coda
Tema → Parte A compás 1-4 Parte B compás 5-8 Los compases 9 al 17 corresponden a la repetición del tema.	Compás 18-70	Compás 71-104	Compás 105-126

La sección 1 presenta el tema. Éste se recicla en las diversas secciones y está conformado por dos partes. La parte A (fig. 11) se construye con los acordes de Mi menor y Fa# mayor. Estos acordes aparecen de forma entrelazada y forman una figura disonante de acentuación ternaria.

Fig. 11

**Scherzo, ♩ = 210**

La parte B (fig. 12) se distingue por un color más brillante. Mantiene el lenguaje disonante y se construye a partir de la tonalidad de Sol# mayor, con algunas notas añadidas como Do, Mi, Fa# y Sol#. Estas dos partes se repiten consecutivamente con variaciones de registro y distintas alteraciones en las notas.

Fig. 12



La sección 2 tiene diversos procesos de desarrollo: contrapunto, superposición de temas, densidad, textura, entre otros.

Fig. 13 Ejemplo de densidad y textura



Otro ejemplo se presenta de los compases 31 al 45. Aquí se utilizan las dos partes del tema simultáneamente. La parte A del tema (fig. 14) se encuentra en el acompañamiento. Aparece sin terceras, el fraseo es distinto y no tiene una dirección melódica particular. La parte B del tema (fig. 15) se utiliza como melodía y aparece en acordes *plaqué*. Además, esta línea melódica es más expresiva que la original.

Fig. 14



Fig. 15



La sección 3 es climática (fig. 16). Se construye principalmente de la parte A del tema, se añade una melodía en el registro grave y tiene la característica de ser más densa y misteriosa. El carácter “juguetón” se transforma en un carácter vehemente y dramático.

Fig. 16 Últimos compases de la sección 3.



La última sección es conclusiva. Se retoman algunos compases de la sección 2 y disminuye progresivamente el impulso hasta concluir con el movimiento.

### III. Lontano

Este movimiento es lento, monotemático y se destaca por su gran expresividad. La indicación de *tempo: lontano* (lejano), hace referencia a una sonoridad lánguida y distante. Armónicamente este movimiento tiene eje tonal en Mi menor, sin embargo, a menudo se encuentran acordes simultáneamente mayor/menor (como el primer compás de la fig. 17), así como acordes aumentados o disminuidos con

7ª. Esto es un recurso empleado para crear un color armónico distinto al resto de los movimientos.

Fig. 17



Fig.  
18

Esquema integral del movimiento.

Sección 1	Sección 2	Sección 3
Tema contrapuntístico	Desarrollo Y clímax	Coda
Compás 1-12	Compás 13-31	Compás 32-38

Los primeros compases muestran el material temático en su forma más simple (fig. 19). De esta melodía surge un contrapunto a tres voces de mucha riqueza en cambios de color y de textura.

Fig. 19

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked "Lontano, ♩=20-25" and "p espress.". It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting accompaniment. The second system is marked "Poco più mosso" and "p con gran espressione". It continues the melodic and accompanimental lines, showing a change in tempo and dynamic.

En la sección 2, las disonancias desembocan en un acorde de Mi mayor y el discurso cambia a melodía con acompañamiento (fig. 20). El color se torna brillante y cristalino, por el cambio de registro, y se presentan ligeras modificaciones a la melodía original.

Fig. 20

The image shows a single system of musical notation for piano. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting accompaniment. The score is marked "p" and "mp". The melodic line is marked with a long slur, indicating a continuous phrase. The accompaniment consists of a dense, rhythmic pattern of chords.

En seguida, el color varía una vez más: se presenta en octavas y el acompañamiento con mayor densidad. El registro y la dinámica se amplían gradualmente hasta converger en el momento climático del movimiento (fig. 21).

Fig. 21



Este movimiento finaliza con la repetición de los compases 16 al 20 y *attacca* al siguiente movimiento.

#### IV. Presto-Largo

En el último movimiento predomina el material rítmico. Se caracteriza por su vitalidad y contundencia. La forma A-B-A' contrasta con la estructura formal de los movimientos anteriores y propone un final enérgico a la obra.

Fig. 22 Esquema integral del movimiento.

Sección A			Sección B			Sección A'	
Tema	Desarrollo	Desarrollo	Desarrollo	Desarrollo	Desarrollo	Tema	Desarrollo
1	A1	A2	B1	B2	B3	1'	A2'
Compás 1-3	Compás 4-20	Compás 21-65	Compás 66-71	Compás 72-82	Compás 83-98	Compás 99-111	Compás 112-141

La sección A consiste en presentar de distintas formas la melodía de la figura 23. Aparecerá con diversos tipos de acompañamiento: algunas veces *legato*, otras *staccato*. Pero siempre con un carácter enérgico, fluido y acentuado. El proceso armónico en esta primera sección, consiste en acentuar las disonancias por medio de segundas mayores y menores en el acompañamiento (véase fig. 24a). Además, se hace énfasis en algunos grados tonales de Mi mayor como el 4° menor, 4° aum,

1º aum y 6a aumentada. También existe una modulación a Sol# menor del compás 27 al 42.

Fig. 23 Melodía temática



A continuación se muestran distintos tipos de acompañamiento y algunas modificaciones de la melodía.

Fig. 24a Melodía (M.D.) con acompañamiento *staccato*.



Fig. 24b Melodía (M.I.) con acompañamiento por notas conjuntas, *legato*.



Fig. 24c Variaciones a la melodía.



Fig. 24d



La sección B es sumamente expresiva. La indicación de tempo *Largo e alienato*, sugiere que esta sección sea interpretada con mayor libertad. El termino *alienato* (alienado), no es un término que se encuentre con frecuencia en música, pero sí en literatura. Este concepto se refiere a la transformación mental que sufre un determinado sujeto con tendencia a lo irracional, y es precisamente éste carácter el que se pretende lograr.

En esta sección se aprecian tres voces (fig. 25). La voz más grave presenta un discurso pesado y repetitivo. La voz intermedia contiene la melodía. La voz más aguda acompaña con acordes *plaqué* y aporta color. En esta sección, la armonía tiene eje tonal en Mi y es altamente cromático. Predomina un carácter misterioso que poco a poco se transforma en un carácter intranquilo e inestable.

Fig. 25



Al final de esta sección, aparece un motivo rítmico-melódico (fig. 26) que progresivamente retoma el carácter y el *tempo* de la sección anterior.

Fig. 26a Inicio del motivo.

Poco a poco accel.

(mp)

(mp)

mp

sempre cresc.

Fig. 26b Variación del motivo

\*

f

f

Al final del movimiento se retoma la sección A, aunque se añaden acordes de mayor disonancia que acentúan el dramatismo y la contundencia del final.

### 1.3 Conclusiones sobre la obra

La forma sonata surge como una expresión estructural del lenguaje tonal. Mi aportación en esta área se centra en expandir el elemento armónico. Es decir, cuando una sección tiene eje tonal en Sol mayor, por ejemplo, yo añado Do#, Sol#, Re# y La# como elementos disonantes, aunque medulares en la armonía, creando sonoridades más complejas.

Por otro lado, mi aprendizaje desde el punto de vista formal fue muy amplio. Creo que aquellas composiciones que se plantean a partir de formas musicales concretas, dejan fluir más libremente el lenguaje característico y propositivo de cada compositor. Dicho de otra manera, el compositor tiene claro desde un principio cada elemento que interviene en la forma y se puede concentrar puntualmente en contrastar los elementos y las características de los mismos.

También creo que esta forma sigue vigente y puede extender sus límites. Los compositores podemos emplearla mas allá de un motivo pedagógico, para explorar, quizá ya no la forma sino, las infinitas posibilidades que cada quien puede resolver individualmente. Este aspecto es primordial para la música y en

general para las artes: conocer las infinitas posibilidades de un mismo recurso formal; escuchar las distintas caras de un mismo fenómeno. También sería interesante utilizar este recurso en otras disciplinas artísticas y observar cómo el dramatismo se impone a partir de la dialéctica, siendo ésta su fundamento. Estoy seguro que en un futuro, volveré a emplear esta forma pero con otra instrumentación, pues me ha enriquecido mucho a nivel musical y el resultado ha sido muy provechoso.

## Capítulo II

### 2.1 Diálogos

*Diálogos* es un ciclo para dos clarinetes donde exploré el lenguaje bitonal.

Dotación instrumental:

Nombre del movimiento	Tipo de clarinete
<i>Del tiempo</i>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Clarinete soprano en Si bemol</li><li>• Clarinete soprano en Si bemol</li></ul>
<i>Del hombre</i>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Clarinete soprano en Si bemol</li><li>• Clarinete bajo en Si bemol</li></ul>
<i>Del alma</i>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Clarinete bajo en Si bemol</li><li>• Clarinete contrabajo en Si bemol</li></ul>
<i>Del fuego</i>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Clarinete bajo en Si bemol</li><li>• Clarinete contrabajo en Si bemol</li></ul>

La obra representa, en un lenguaje abstracto, la evolución de la vida en la tierra y cada movimiento ilustra una etapa de esa evolución. El primer diálogo: *Del tiempo*, es un movimiento introductorio. En el segundo: *Del hombre*, predomina el discurso rítmico y obstinado. El tercer diálogo: *Del alma*, es lento y se destaca por la riqueza tímbrica y expresiva de ambos clarinetes. El último diálogo: *Del fuego*, es conclusivo y predomina la agilidad y la fuerza de ambos instrumentos.

El paso del ser humano sobre la tierra se ha descrito de muchas maneras. Pero esta obra pretende ilustrar el transcurso de la vida desde su formación animal, hasta el descubrimiento de su propia consciencia y su saber mortal.

## 2.2 Análisis musical

### I. Del tiempo

Este diálogo representa el momento antes de la vida. Evoca el primer impulso: el demiurgo. En relación con la estructura formal se desarrolla un paralelismo con el tiempo: comienza con el reposo del universo en un primer momento. Continúa con la inercia de siglos de evolución que concluyen con el surgimiento del hombre; donde comienza otra etapa en la historia del tiempo.

Está construido en forma de arco (A-B-C-B'-A'). Sin embargo las secciones no son extremadamente contratantes entre sí, si no complementarias.

La sección A se conforma de una melodía con acompañamiento (fig. 27). Es de carácter introspectivo. Cada clarinete se encuentra en una tonalidad distinta (un recurso que veremos con frecuencia en esta obra). El clarinete encargado de la melodía se encuentra en Do# mayor, mientras que la voz del acompañamiento, está en Mi menor. La característica principal de esta sección la encontramos en el acompañamiento, el cual plantea un ritmo *ostinato* que varía esporádicamente con cambios de intervalos para apoyar la armonía. (fig. 28).

Fig. 27 Todos los ejemplos correspondientes a esta obra están escritos en las alturas reales.



Fig. 28



La sección B desarrolla un discurso de pregunta-respuesta entre ambos clarinetes. Es una sección más ágil que la anterior, con un carácter vivo. Ambos clarinetes permanecen en tonalidades distintas aunque se exploran colores armónicos diferentes a la sección anterior. Por ejemplo, en los compases 28 29 y 30, se percibe la tonalidad de cada clarinete por separado (fig. 29).

Fig. 29

La siguiente sección (C) guarda una estrecha relación con la anterior, en carácter y en dinamismo. Aunque por primera vez, las dos voces se encuentran en la misma tonalidad de Si menor. A diferencia de las secciones anteriores, el cambio de registro es crucial: de manera general, el registro que predomina es el agudo y hacia el final de la sección, destaca la distancia de intervalos entre ambos clarinetes, la cual es mayor a tres octavas. Esta extrapolación del registro genera naturalmente mayor tensión. Lo que hace de este punto el de mayor interés del movimiento (fig. 30).

Fig. 30

En seguida se retoma la sección B prácticamente igual. Aunque, consecuentemente, se percibe como una sección de mayor reposo armónico, pese a que las tonalidades vuelven a ser distintas. Al término de la sección B', se aprecia un ritmo *ostinato* que evoca el material de la sección A. Las disonancias

se acentúan nuevamente por los valores rítmicos largos de la melodía y poco a poco se detiene el impulso del movimiento.

## II. del hombre

En el terreno extra-musical, este movimiento ilustra la condición humana. Enmarca al humano como errante y obstinado. Solitario, con la erudición de su propio error. Aquel que avanzando a ciegas a través del tiempo, recuerda del pasado tan poco, que incurre siempre en la misma fechoría: el olvido.

Está construido a partir de una sola célula rítmica (fig. 31).

Fig. 31



Consta de tres secciones (A-B-A'). La primera de ellas, se define por el uso reiterado de la célula rítmica como acompañamiento -en el clarinete bajo- y una melodía -en el clarinete soprano-. La armonía se crea a partir de la combinación de las tonalidades Si mayor y Sib mayor. Y a diferencia del movimiento anterior, encontramos ambas tonalidades en una sola voz, lo que genera una escala sintética (fig. 32).

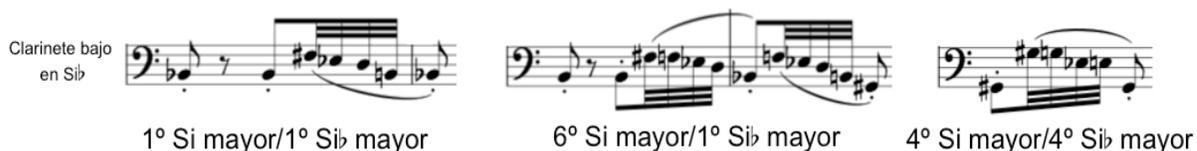


Fig. 32

La sección media (B) consta de dos partes. La primera parte la conforman tan solo ocho compases y cada clarinete adopta una tonalidad distinta (Si mayor en el

clarinete bajo y Sib mayor en el clarinete soprano). El *tempo* es más lento y la sección contrasta por ser más expresiva. La segunda parte de B es más extensa y se aprecia nuevamente la figura rítmica principal (véase fig. 31). Se vuelve a emplear el recurso donde ambos clarinetes se encuentran en la misma tonalidad (fig. 33). Además, aunque el *tempo* es más lento que en la sección anterior, se percibe el ritmo acentuado y marcado, característico de este movimiento.

Fig. 33

The image shows a musical score for two clarinets. The top staff is labeled 'Clarinete en Sib' and the bottom staff is labeled 'Clarinete bajo en Sib'. Both staves are in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of both staves. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures. The music is characterized by a steady, rhythmic pulse with some melodic movement.

Por último, la sección A se retoma con gran fuerza. Los últimos compases de la sección anterior desembocan con gran ímpetu en A', ya que se extrapola el registro entre ambas voces. Inmediatamente se retoman las características de la primera sección: la célula rítmica (pero ahora una octava arriba) y la melodía en el clarinete soprano (con mayor protagonismo).

### III. del alma

En este diálogo se hace alusión al puente que existe entre el mundo ontológico y el animal. Mientras que el mundo animal predomina la carne, lo tangible, lo inmediato; en el mundo ontológico, se encuentran las ideas, lo impalpable, y lo infinito. El diálogo muestra la senda solitaria por la que el hombre en alguna etapa de la vida anduvo, y tal vez sin saberlo, cruzó el obstáculo de su carne y pudo observar de cerca la perpetuidad. Entonces se supo más humano. Se supo dotado de alma.

Cuenta con mayor uso de los clarinetes como solistas. Se exploran diversos timbres de ambos clarinetes (clarinete bajo y contrabajo). Es de *tempo* lento y el movimiento se desarrolla a partir de dos pequeños motivos. El primero (fig. 34a) se encuentra en el primer compás. Se crea con 5 notas, que aparecen, la mayoría de las veces, en el clarinete bajo (fig. 34b-34c)

Fig. 34a



Fig. 34b



Fig. 34c Tema 1 en el clarinete contrabajo.



El segundo motivo (fig. 35) tiene mayor protagonismo. Aparece por primera vez en el compás nueve, en el clarinete contrabajo, y las cuatro frases consecuentes comienzan con ese mismo motivo. Al desarrollar este material, surge una nueva figura rítmica de seisillo (último compás de la fig. 35) la cual, será la que predomine rítmicamente a partir de ese compás hasta el final del movimiento.

Fig. 35

The musical score for Figure 35 is divided into three systems. The first system includes parts for Clarinet Bass (Clarinete bajo en Sib) and Clarinet Contrabass (Clarinete contrabajo en Sib). The Clarinet Bass part starts with a measure marked '9' and includes dynamics *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *f*, and *p*. Performance instructions include 'nat.', 'Frull.', and 'Slap'. The Clarinet Contrabass part includes dynamics *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *f*, and *p*, with instructions like 'Frull.', 'nat.', and 'con aire'. The second system includes parts for Clarinet Alto (Clit. bajo Sib) and Clarinet Contrabass (Clit. Cb. Sib). The Clarinet Alto part is marked 'espressivo' and includes dynamics *p*, *p*, *mf*, *f*, *p*, and *p*. The Clarinet Contrabass part includes dynamics *p*, *mf*, *f*, *p*, and *p*, with instructions like 'Frull.', 'nat.', and 'Slap'. The score concludes with a measure marked '17'.

#### IV. del fuego

Este diálogo señala el lazo entre el fuego y el humano. Muestra el vínculo periódico de creación y destrucción en el que el humano se adentra una vez conoce el fuego. Describe la incineración de las ideas, el último momento donde el hombre, por sus propios triunfos, se reduce a cenizas.

Contiene tres partes (A-B-A'). Exhibe la agilidad y la fuerza de ambos clarinetes (clarinete bajo y clarinete contrabajo). El lenguaje en todo el movimiento es fluido, repleto de cambios de registro y *acciaccaturas*. Debido a la repetición incesante del patrón rítmico-melódico (fig. 36), el fraseo y la dinámica se convierten en las características que varían más en este movimiento.

Fig. 36

The musical notation for Figure 36 shows a bass clef staff with a tempo marking of quarter note = 170. The notation includes a series of eighth notes and a slur, indicating a rhythmic pattern used throughout the movement.

Por única ocasión en esta obra, ambos clarinetes permanecen en la misma tonalidad durante todo el movimiento (Sol# menor). Las frases en ambas

secciones (A y B), están compuestas por ocho compases. En seguida se muestran los primeros compases de cada frase.

Fig. 37 Primer compás de cada frase que conforma la sección A y primer compás de cada frase de la sección B.

Sección A

Sección B

## 2.3 Conclusiones sobre la obra

Quiero subrayar que esta obra surgió a partir de un ejercicio de carácter formativo. Tuve la oportunidad de presentarlo (hasta entonces bajo el seudónimo de *No. 5*) en la sala Carlos Chávez como parte de la participación de la Escuela Nacional de Música en las salas del CCU (Centro Cultural Universitario) en el año 2012. Este pequeño y -hasta entonces- único movimiento, generó el interés del intérprete Eric Carmona quien estrenó este trabajo y continuó presentándolo regularmente como parte de su repertorio. Un par de años más tarde, él mismo me pidió una obra para clarinete contrabajo. Decidí componer un ciclo para clarinetes que incluyera el ejercicio bitonal -*No. 5*- y dar vida a los Diálogos.

Gracias a esta obra, presencié la relación intérprete-compositor y sus alcances. Los *Diálogos* son el resultado de la revisión ininterrumpida entre el intérprete y yo. Durante el proceso de composición, se revisaron regularmente los avances (especialmente en los últimos dos movimientos que requieren clarinete contrabajo) para corregir y evitar errores de escritura. Fue una experiencia peculiar, pues las habilidades del intérprete y las cualidades del instrumento influyeron directamente en la obra.

## Capítulo III

### 3.1 Tema y variaciones para flauta, violonchelo y arpa

Esta obra fue escrita en 2012. Para lograr coherencia en el desenvolvimiento de esta música fue necesario planificar el orden de las variaciones para que contrastaran entre sí, y que juntas formaran un discurso musical atractivo. La instrumentación es un factor importante, pues la estructura formal está relacionada con las intervenciones y el protagonismo de cada instrumento.

### 3.2 Análisis musical

#### Tema

El tema tiene eje tonal en Do menor y es presentado por la flauta y el arpa. Es una melodía con acompañamiento donde la flauta, en su registro más grave expone la melodía y el arpa, en el registro medio, el acompañamiento (fig. 38). Predomina un carácter pesante, de un color lóbrego.

Fig. 38

The image shows a musical score for Flute and Harp, measures 73-82. The Flute part is in the upper staff, and the Harp part is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a melodic line in measure 73, marked with dynamics p, mp, p, f, mf, and p. The Harp part provides accompaniment with chords and arpeggiated figures, marked with dynamics p, f, p, and p. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

#### Variaciones

Las variaciones están agrupadas en cuatro bloques (fig. 39). Cada bloque se compone de tres variaciones consecutivas, que están vinculadas por el material desarrollado (variación de la variación); seguido de otra variación donde interviene un instrumento solista.

Fig. 39 Esquema integral de la obra.

Tema	Bloque 1	Bloque 2	Bloque 3	Bloque 4
8 compases	Variación 1, 2, 3 Variación 4 (Flauta solista)	Variación 5, 6, 7 Variación 8 (Violonchelo solista)	Variación 9, 10, 11 Variación 12 (Arpa solista)	Variación 13, 14, 15 (Final de la obra)

El bloque 1 conserva el mismo carácter del tema. La densidad y la dinámica aumentan progresivamente hasta culminar de manera enérgica al final de la tercera variación.

Bloque 1	Tipo de variación:
Variación No. 1 Fig. 40	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Melódica: se sintetiza la melodía quitando notas de paso.</li> <li>• Acompañamiento: el arpa acompaña en <i>arpeggio</i> aunque la armonía permanece igual.</li> <li>• Color: el color de la melodía es más oscuro debido a la intervención del violonchelo.</li> </ul>

Fig. 40

Variación No. 2 Fig. 41	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Instrumental: participan por primera vez los tres instrumentos simultáneamente.</li> <li>• Melódica: se ornamenta la melodía en flauta y violonchelo.</li> <li>• Contrapuntística: se establece un contrapunto entre la flauta y el violonchelo.</li> </ul>
----------------------------	--

Fig. 41

**Variación No. 3**  
**Fig. 42**

- Textura: el arpa aporta un cambio de textura al implementar gestos rápidos en *glissando*.
- Registro: se amplía el registro hasta cinco octavas de distancia entre el arpa y la flauta.

Fig. 42

**Variación No. 4**  
**Fig. 43**

- Instrumental: aparece la flauta como solista.
- Melódica: se ornamenta la melodía.

Fig. 43



El segundo bloque expone un carácter misterioso. Disminuye la densidad y se exploran colores instrumentales distintos mediante *pizzicato*, armónicos y *glissando*.

Bloque 2	Tipo de variación:
<p>Variación No. 5 Fig. 44</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Melódica: se ornamenta la melodía y permanecerá igual hasta la variación No. 8.</li> <li>• Acompañamiento: el arpa cambia el tipo de acompañamiento: de <i>arpeggio</i> a acordes <i>plaqué</i>.</li> </ul>

Fig. 44



<p>Variación No. 6 Fig. 45</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Timbre: el violonchelo y el arpa hacen uso de armónicos.</li> <li>• Instrumental: la melodía se encuentra por primera vez en el arpa.</li> </ul>
------------------------------------	---

Fig. 45

<p><b>Variación No. 7</b> Fig. 46</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Color: la melodía aparece en la flauta, el violonchelo y el arpa simultáneamente.</li> <li>• Textura: aparece en el arpa un gesto lento en <i>glissando</i>. Este acompañamiento no es igual al de la variación No. 3. En este caso es menos agresivo y tiene mayor protagonismo.</li> <li>• Agógica: por primera vez se hace uso de un cambio de tempo (<i>più mosso</i>).</li> </ul>
---	---

Fig. 46

<p><b>Variación No. 8</b> Fig. 47</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Instrumental: aparece el violonchelo como solista.</li> <li>• Agógica: aparece la indicación de <i>molto appassionato</i> sugiriendo una interpretación más libre.</li> </ul>
---	--

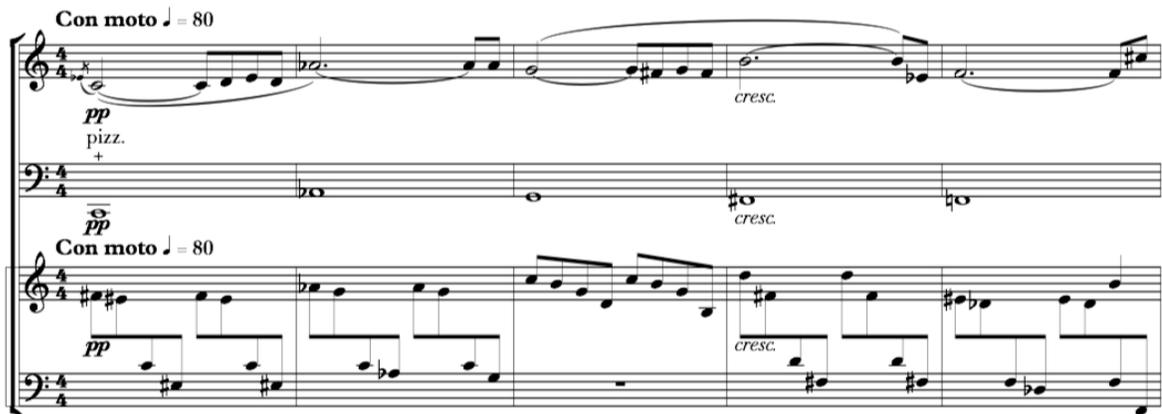
Fig. 47



El tercer bloque vuelve al carácter inicial del tema. La melodía sufre un constante cambio del color y se genera un contrapunto en la flauta y el violonchelo.

Bloque 3	Tipo de variación:
<p>Variación No. 9 Fig. 48</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estructural: se aumenta por primera vez el número de compases: de 8 a 12.</li> <li>• <i>Tempo</i>: en este bloque fue necesario agilizar el <i>tempo</i>. De esta manera, se evita la repetición entre este bloque y el primero, pues ambos tienen un desarrollo interno similar.</li> <li>• Melódica: se ornamenta la melodía y permanece igual hasta la variación 11.</li> </ul>

Fig. 48



<b>Variación No. 10</b> <b>Fig. 49</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Contrapuntística: se establece una imitación rítmica entre la flauta y el violonchelo.</li> <li>• Estructural: es muy semejante a la variación anterior, pero se elimina un compás.</li> </ul>
---	---

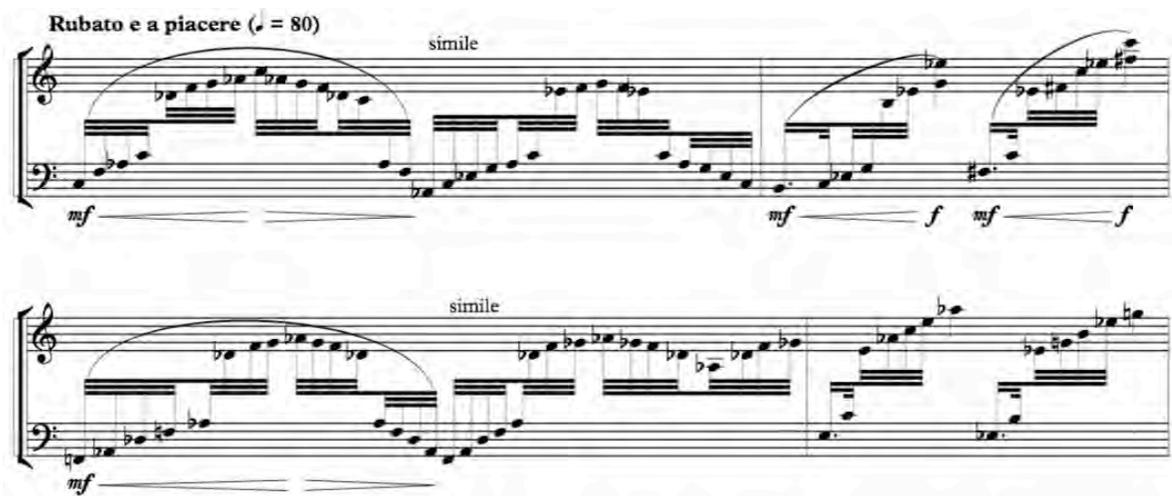
Fig. 49

<b>Variación No. 11</b> <b>Fig. 50</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Instrumental: cada instrumento se silencia progresivamente. Primero el arpa, luego el violonchelo y finalmente la flauta, deteniendo progresivamente el movimiento.</li> </ul>
---	---

Fig. 50

<p><b>Variación No. 12</b> <b>Fig. 51</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Instrumental: aparece el arpa como solista.</li> <li>• Armónica: es la primera variación donde se aprecia claramente un cambio armónico. Tiene centro tonal en La bemol mayor y se hace énfasis en los grados 4º y 4º dim.</li> <li>• Tempo: en esta variación, el tempo está sujeto al criterio del intérprete. Se plantea contrastar con las variaciones hasta ahora presentadas. Para ello se propone el tempo: cuarto = 80, con la indicación de rubato y a piacere.</li> <li>• Melódica: desaparece el material melódico del tema.</li> </ul>
---	---

Fig. 51



El cuarto y último bloque es climático y se impone un carácter enérgico. Es la sección de mayor densidad, así como la más rítmica y la que implica un mayor reto para los músicos al interpretar. También se puede apreciar que el material temático es sometido a una transformación más libre.

Bloque 4	Tipo de variación:
<p><b>Variación No. 13</b> <b>Fig. 52</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estructural: esta es la variación con mayor número de compases, trece en total.</li> <li>• Tempo: en este caso, el tempo se aceleró para poder lograr más fácilmente el clímax de la obra. Permanecerá igual durante todo el bloque.</li> <li>• Armónica: vuelve a presentarse la armonía original del tema.</li> <li>• Melódica: la flauta y el violonchelo presentan conjuntamente una variación melódica.</li> </ul>

Fig. 52

<p><b>Variación No. 14</b> <b>Fig. 53</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estructural: esta variación es muy semejante a la anterior pero se reduce a nueve compases. Los ocho primeros compases de la variación No. 13 se compactan a cuatro en esta variación, mientras que los últimos cinco, son muy semejantes en ambas.</li> <li>• Textura: el arpa cambia el tipo de acompañamiento que es más ligero y predominan los acordes <i>plaqué</i>.</li> </ul>
---	--

Fig. 53

<p><b>Variación No. 15</b> <b>Fig. 54</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rítmico-melódica: esta última variación toma la figura rítmica que apareció en el violonchelo en el compás 138.</li> </ul>
---	---

Fig. 54

The image shows a musical score for three staves in 2/4 time. The top staff is in treble clef, the middle and bottom staves are in bass clef. The music features dynamic markings like *sf* and *sfz*, and performance instructions like *gliss.* and *8va*. The bottom staff has a complex texture with many beamed notes and slurs.

### 3.3 Conclusiones sobre la obra

En esta obra, el acercamiento a los instrumentistas me aportó un mayor conocimiento de los instrumentos y la interpretación de los mismos. La interacción que establecí durante el proceso de creación, me ayudó a desarrollar con mayor soltura mis ideas. Sin embargo, en el caso particular del arpa, me acerqué a tres instrumentistas distintos para revisar algunos fragmentos de la obra y observé que cada uno de ellos, solucionaba de distintas formas el pasaje (el cuál era técnicamente inusual). Finalmente, dos de estos instrumentistas se negaron a continuar revisando los avances mientras que la instrumentista que estrenó la obra, me hizo observaciones puntuales acerca de la escritura y de cómo lograr una mejor intervención del arpa con respecto a los demás instrumentos.

Quiero subrayar con esta anécdota, que durante la carrera, tuve experiencias alentadoras –y otras no tanto- que fueron encaminando mis creaciones y mi desenvolvimiento compositivo. El apoyo de mis compañeros fue un aliciente en todo momento, pero en muchas ocasiones, dudé acerca de la complejidad de los pasajes que componía. Conforme fui montando más obras, me percataba del nivel general de los intérpretes y aprendí a ser más conciso en la escritura y a montar más rápidamente las obras para un concierto. También, aprendí más acerca del dinamismo de los ensayos y supe que el tiempo siempre está en contra. Aún así, estoy satisfecho con el resultado de esta obra y los alcances que ha tenido.

## Capítulo IV

### 4.1 Enigmas

Esta obra surgió de la inquietud y del acercamiento que tengo hacia la poesía, pero al mismo tiempo, surgió de mi necesidad por explorar sonoridades “nuevas”, alejadas de lo que hasta entonces había compuesto. Surgió entonces esta obra para contralto solista, coro femenino, piano y percusiones.

En 2013, encontré la obra *Enigmas* de sor Juana Inés de la Cruz. Se trata de un libro escrito entre los años de 1689 a -probablemente- mediados de 1693. *Enigmas* es una de las últimas obras escritas por la monja, antes de que se retirara -obligadamente- de las letras y de toda actividad profana. La autora escribe esta serie de veinte *Enigmas* “a un grupo selecto de aficionados a sutilezas poéticas; no son respuestas insulsas a una serie de preguntas pedestres y estereotipadas, sino preguntas destinadas a hacer pensar” (Alatorre, 1995, p. 12). Los *Enigmas* son muestra de la insuperable destreza que la monja fue adquiriendo a lo largo de su vida y, con tan solo cuatro líneas por cada enigma, logra cautivar al lector con abismales acertijos.

Los interminables hallazgos que nos deja Antonio Alatorre<sup>1</sup> sobre la poesía de sor Juana, delimitan que esta obra fue dedicada a un grupo de monjas lectoras y escritoras de poesía “mundana”. “Este grupo formado a finales del siglo XVII en Portugal, había recibido con anterioridad el *Tomo Primero* de las poesías de sor Juana” (Alatorre, 1995, p. XV). Fue entonces que lograron construir una asociación literaria interconventual llamada a *Casa do Plazer* (Casa del Placer) a quien, sor Juana, entrega los *Enigmas*.

---

<sup>1</sup> Antonio Alatorre en su edición y estudio de los Enigmas, publicado por el Colegio de México, hace referencia a Martínez López, a quien, según describe, le debe su presentación de esta obra. Enrique Martínez López descubrió en la Biblioteca Nacional de Lisboa en la Revista de Literatura de Madrid, vol. 33 (1968), pp. 53-84. los Enigmas, los cuales editó y publicó poco tiempo después.

Mi obra, busca dar respuesta, desde el lenguaje musical, a tres *Enigmas* en particular. No pretendo minimizar la respuesta a una sola palabra, más bien, intento construir con música, un concepto que cubra la idea central del *Enigma* y explore lo más profundo de ese concepto. En ocasiones me tuve que apoyar de otros escritos de la misma autora para reforzar esta “*idea-respuesta*” de los *Enigmas*, pero esto lo abordaré con mayor precisión en cada caso.

“Se ha dicho que sor Juana componía música y que era la autora de los -coros y las partes cantables de sus obras-“ (Paz, 1983, p. 311). A sabiendas de ello, me aventuré a crear un vínculo entre música y poesía. Y aunque nos dividen tres siglos entre la poetisa y mi obra, y me sentí en todo momento carente de recursos suficientes para poder interpretar “cabalmente” los acertijos, puedo asegurar que disfruté el enredo que resulta intentar acercarse a la obra de una de las más grandes literatas de la historia.

## 4.2 Análisis musical

### I. Introductorio

Aquí arriba se ha de anotar el día de mi muerte, mes y año. Suplico, por amor de Dios y de su Purísima Madre, a mis amadas hermanas las religiosas que son y en lo de adelante fueren, me encomienden a Dios, que he sido y soy la peor que ha habido. A todas pido perdón por amor de Dios y de su Madre. Yo, la peor del mundo.<sup>2</sup>

Juana Inés de la Cruz

El inicio de mi obra utiliza fragmentos del texto anterior para contextualizar el escenario donde la monja vivo los últimos años de vida. El documento pertenece

---

<sup>2</sup> Este texto pertenece al Libro de profesiones del Convento de San Jerónimo. En la sección de anexos se añade el facsimilar.

al libro de profesiones del Convento de San Jerónimo y a primera vista, parecería ser un testamento o una confesión. Sin embargo, se trata de la confirmación de votos que hizo la monja, donde se hace especial énfasis en que se escriba con precisión el día de su muerte, mes y año. Este texto no es un *Enigma*, se emplea como introducción a la obra.

Este primer movimiento, resalta aquel sentimiento que presagia el final de la vida y que intenta perdurar el pensamiento ante el inminente paso del tiempo.

Del texto anterior sólo se utilizan algunas frases. El párrafo se fragmentó y se reestructuró para enfatizar la intención de este movimiento:

Solista: Yo, la peor, que he sido, suplico, me encomienden a Dios.

Coro: Yo, la peor que ha habido. Me encomienden a Dios, suplico, por amor a Dios, y de su purísima madre, me encomienden a Dios, y a mis hermanas.

Desde la primera campanada, se percibe un carácter sombrío que poco a poco se adentra en un carácter introspectivo. Las campanas que escuchamos reiteradamente al principio, se transforman en acordes de piano y el coro interviene susurrando "*Yo, la peor del mundo*". Este movimiento *Introductorio* nos transporta a lo profundo del pensamiento, desde donde sor Juana proyectaba su más alta poesía.

El movimiento se divide en dos pequeñas secciones. La primera, que abarca del compás 1 al 27, desarrolla brevemente el tema recurrente de las campanas tubulares (fig. 55). Se añaden el piano, el coro y la contralto. Esta sección aprovecha la textura del coro (susurrando) en contraste con la voz solista.

Fig. 55a Tema en campanas tubulares.



Fig. 55b Desarrollo.

Fig. 55b is a musical score for a development section. It includes staves for Violin (Vib.), Camp. Tub., Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), Contr. Solo, and Coro. The score features dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *mp*. The lyrics are: "Yo la pe-ar del mun-do que he si-do y he si-do y soy [Yo] Susurro Yo Que he si-do".

La siguiente sección desarrolla más libremente el tema, con una textura más compleja y es más contundente (fig. 56).

Fig. 56

Fig. 56 is a musical score starting at measure 37. It includes staves for Plat., Tba Ch., Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), and Coro. The score features dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *cresc.*. The lyrics are: "I y II nat. I y II nat. mar-te y de su pu-ri-si-ma ma-dre a-mor a Dios y de su pu-ri-si-ma ma-dre".

La armonía de la obra se gesta a partir de una serie de nueve sonidos (fig. 57a) que aparecerá en su forma más simple al inicio del segundo movimiento con la solista. En el caso de este primer movimiento, se utilizan seis acordes fundamentales que surgen a partir de la serie antes mencionada. Ocasionalmente, estos acordes aparecen transportados a lo largo de toda la obra.

Fig. 57<sup>a</sup>

Fig. 57<sup>a</sup> displays musical notation for a series of notes and their transformations. The top staff shows the 'Serie Original' (Original Series) and its 'Retrógrado' (Reverse). The middle staff shows 'Tetracordes Originales' (Original Tetrads) A and B. The bottom staff shows 'Modificación 1 de la serie por tetracordes' (Modification 1 of the series by tetrads), including 'Retrógrado de la modificación' (Reverse of the modification).

Fig. 57b Modificaciones internas al tetracorde original A. El intervalo de semitono es el eje del acorde. Las terceras, que se forman a los extremos, llegan a cambiar de intervalo hasta una 4<sup>a</sup> justa. Estos acordes ocasionalmente aparecerán transportados.

Fig. 57b shows musical notation for variations of tetracord A. The original tetracord A is shown, followed by variations A1, A2, and A3. The intervals between notes are labeled as follows:

Tetracorde A original	A1	A2	A3
3 <sup>a</sup> M / 3 <sup>a</sup> m	3 <sup>a</sup> m / 3 <sup>a</sup> M	2 <sup>a</sup> M / 3 <sup>a</sup> M	3 <sup>a</sup> m / 4 <sup>a</sup> J

Fig. 57c Estos acordes son ajenos a la serie, sin embargo, no son representativos tonalmente y solo se usan como acordes de apoyo o de paso.

Fig. 57c shows musical notation for 'Acordes ajenos a la serie' (Chords foreign to the series), consisting of six chords on a staff.

## II. ¿Cuál podrá ser el portento / de tan noble calidad / que es, con ojos, ceguedad, / y sin vista entendimiento?

Para dar respuesta a este *Enigma*, utilicé dos párrafos –no consecutivos- del romance “*Con que, en sentidos afectos, prelude al dolor de una ausencia*” de la misma autora. El poema completo se anexa en el apéndice 7.4.

Oye la elocuencia muda  
que hay en mi dolor, sirviendo  
los suspiros, de palabras,  
las lágrimas, de conceptos.

Mira cómo el alma misma  
aún teme, en su ser exento,  
que quiera el dolor violar  
la inmunidad de lo eterno.

Este segundo movimiento es de carácter íntimo. Contrasta con la gran densidad que se consigue al final del movimiento anterior y se compone de tres secciones (A, B y C). La primera (A), muestra la serie de nueve sonidos en voz de la solista (véase fig. 42a). El acompañamiento, de acordes largos en el piano y gestos sutiles en la percusión, elaboran un color único y contrastante (fig. 58).

Fig. 58

The musical score for Figure 58 is arranged in a system with five staves. From top to bottom, they are: Tenor (T-t), Triangle (Tri.), Piano 1 (Pno. 1), Piano 2 (Pno. 2), and Contrabass Solo (Contr. Solo). The Tenor part begins with a *ppp* dynamic and a long note, followed by a *p* dynamic. The Triangle part has a *mf* dynamic. The Piano 1 part features long chords with a *p* dynamic. The Piano 2 part includes the instruction "tocar sobre la cuerda con yema del pulgar" and a *Loco* marking. The Contrabass Solo part has a *mf* dynamic and includes the lyrics: "¿cuál po-drá ser el por-ten-to de tan no-ble ca-li-dad que es con o-jos ce-gue-dad y sin vis-ta en-ten-di-mien-to". The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions.

La segunda y tercera sección abordan la respuesta del *Enigma*. Quisiera reiterar que no es mi intención responder a ninguno de los *Enigmas* en un solo sentido y con una sola palabra. La respuesta que he construido, además de partir del lenguaje musical, desarrolla un concepto más amplio; es decir que mi interpretación a: [...] *que es, con ojos, ceguera, y sin vista entendimiento*, podría tratarse de la justicia, la fe, o el pensamiento, pero en cambio, me propongo a combinar todas esas respuestas (finalmente “correctas”) y tejer una música que albergue a todas ellas.

En la sección B se observa un desarrollo musical distinto: la melodía y los acordes que la acompañan, surgen de la misma serie de nueve sonidos (fig. 59).

Fig. 59a

Fig. 59b

La sección (C), cuenta con tan solo nueve compases. Es muy semejante a la sección A, donde se dio prioridad al texto. Sin embargo, en el caso de C, el gesto

reiterado de las campanas tubulares hace referencia al inicio de la obra (véase fig. 40a), y sobresale el vigor del texto en voz de la contralto (fig. 60).

Fig. 60

The musical score for Figure 60 consists of four staves. The top staff is for 'Camp. Tub.' (tubular bells) in 3/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic and ending with a *pp* dynamic. The second and third staves are for 'Pno. 1' and 'Pno. 2' respectively, both in 3/4 time, with the instruction 'Dejar sonar hasta final del texto' (Let the sound continue until the end of the text). The bottom staff is for 'Contr. Solo' (contralto solo) in 3/4 time, marked 'Recitado' (recitative) and ending with 'Attacca'. The lyrics are: 'Mira cómo el alma misma, aun teme en su ser excento que quiera el dolor violar la inmunidad de lo eterno.'

### III. ¿Cuál es aquél arrebol / de jurisdicción tan bella / que, inclinando como estrella / deslumbra como el sol?

Para este Enigma utilicé los siguientes dos párrafos -consecutivos- del romance “*Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano*”, de sor Juana. Este poema está dedicado a la que fuere una de sus amigas y protectoras: María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, la marquesa de Laguna.<sup>3</sup> El poema completo está anexado en el apéndice 7.5.

¿Puedo yo dejar de amarte  
si tan divina te advierto?  
¿Hay causa sin producir?  
¿Hay potencia sin objeto?

<sup>3</sup> A la llegada del virrey de la Nueva España, Tomás de la Cerda y Aragón junto con su cónyuge Luisa Manrique de Lara -Condesa de Paredes- en 1680, sor Juana dedicó numerosos poemas en celebración de cumpleaños y festejos de la misma índole, haciéndose de la amistad de ambos. El tono de los poemas, explica Octavio Paz, “era cada vez más familiar y más arrebatada la amistad que expresaban. Los elogios extravagantes se mezclaban a las peticiones, las adulaciones pintorescas a las declaraciones de amor exaltado” (Paz, 1983, p. 255).

Pues siendo tú el más hermoso,  
 grande, soberano exceso  
 que ha visto en círculos tantos  
 el verde torno del tiempo,

El tema central de este tercer movimiento es lo hermoso. Mejor dicho, lo hermoso *per se* (en sí mismo). A este concepto se le atribuyen infinidad de cualidades estéticas o morales, pero al final, concluimos que lo hermoso trasciende lo racional y nos empuja hacia lo sublime. Este *Enigma*, según entiendo, describe el fenómeno por el que se percibe lo hermoso, que difícilmente se revela -para quien lo contempla- de forma directa. Lo hermoso, “[...] no es sino una proporción que ordena bien unas partes con otras. La belleza no es absoluta: es una relación. [...] Por esto, concluye sor Juana, nada puede representar mejor a la hermosura -o sea: dar idea de ella- que la música” (Paz, 1983, p.314).

El movimiento se divide en dos grandes secciones. La primera es transitoria: retoma la figura rítmica de los últimos compases del movimiento anterior y muta progresivamente hasta que reaparece el coro al inicio de la segunda sección (fig. 61).

Fig. 61

The musical score for Fig. 61 is written for a large ensemble of percussion instruments. The instruments listed on the left are: Gong, T. (Tambor), Bongos, T. Bl. (Tambor de Bateria), Timb. (Timbales), Plat. (Platillos), Vib. (Vibrafón), Tri. (Triángulo), Ck. (Cajón), C. China. (Cajón Chino), Hi-hat 8' 14', Tba Ch. (Tambor Chino), Tom-t. (Tambor), and Mar. (Maracas). The score is in 2/4 time and consists of 14 measures. The dynamics are marked as follows: *p* (piano) at the beginning, *f* (forte) at measure 4, *mp* (mezzo-piano) at measure 6, *f* (forte) at measure 8, and *p* (piano) at measure 10. There are also markings for *p < f* at measure 3, *pp* (pianissimo) at measure 12, and *p* (piano) at measure 14. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Gong and T. parts are mostly rests with some melodic lines. The Bongos and T. Bl. parts have more active rhythmic patterns. The Vib. part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Tri. part has a steady eighth-note pattern. The Ck. part has a steady eighth-note pattern. The C. China. part has a steady eighth-note pattern. The Hi-hat 8' 14' part has a steady eighth-note pattern. The Tba Ch. part has a steady eighth-note pattern. The Tom-t. part has a steady eighth-note pattern. The Mar. part has a steady eighth-note pattern.

La segunda sección comienza con la entonación del *Enigma* en el coro. Se caracteriza por tener mayor densidad, tanto en las percusiones como en el coro, y se establece un *crescendo* desde el inicio de esta sección (compás 123) hasta el final del movimiento. La solista interviene con la respuesta del *Enigma* (con las ocho líneas del romance mencionado anteriormente) mientras que el coro aporta textura y densidad con la pregunta del *Enigma* (fig. 62).

Fig. 62

129

Gong

T-t

Hi-hat 8' 14'

Tbla Ch.

Casa

Contr. Solo

*f* *mf* *mf*

pue - do yo de - jar de la mar - te

Cada integrante del coro recitará el texto libremente y repitiéndolo hasta el compás 37, respetando las dinámicas señaladas.

*p* TEXTO

*p* TEXTO

*p* TEXTO

¿Cuál es aquel arbol, de jurisdicción tan bella, que, inclinando como estrella, deslambra como el sol?

#### IV. ¿Cuál será aquella pasión / que no merece piedad / pues peligra en necedad / por ser toda obstinación?

En una primera lectura, se puede interpretar que aquella pasión que genera tales consecuencias de *no merecer piedad* y *peligrar en necedad*, se trata del amor; irracional, absurdo y obstinado. Sin embargo, las pasiones se han visto afectadas por factores sociales que cambian a voluntad de la época. Por ejemplo, en la época Helenística, las pasiones (o perturbaciones del alma) se resumían como un

movimiento del alma que carece de razón o que la desobedece.<sup>4</sup> En el libro *Ética Nicomáquea*, Aristóteles asegura que en el alma suceden tres cosas: afectos (pasiones), facultades y modos de ser (hábitos). Llama pasiones a la apetencia, la ira, el miedo, el coraje, la envidia, la alegría, el amor, el odio, el deseo, los celos, la compasión y, en general, todo lo que va acompañado de placer o dolor. No me atrevería a señalar singularmente aquella pasión a la que se refiere la monja. Sin embargo, el acercamiento musical que hago es partir de la reflexión de que las pasiones son todo aquello que recubre el alma e interactúa con el entorno. De esta forma, el carácter que prevalece en este movimiento, centra a la necedad y a la obstinación como motivadores de la música. Podría tratarse de la ira, o el odio, pero sea cual sea la pasión, es claro que se caracteriza por ser abrasadora y vehemente.

Este movimiento es repetitivo y obstinado, primitivo y tosco. Cobra vigor a partir de que las voces de las percusiones y el piano, se fusionan tímbrica y rítmicamente. En ocasiones la percusión se emplea para cambiar el color de la frase, pero sobre todo añade vitalidad y empuje al movimiento (fig. 63a y 63b). El tema se construye a partir de la serie de nueve sonidos el cual se transforma constantemente (fig. 64).

---

<sup>4</sup> Cicerón afirma que los griegos llaman *páthē* a las pasiones. Escribe: “Yo podría haberlas llamado «enfermedades», y sería una traducción al pie de la letra, pero no encajaría en nuestro uso lingüístico. De hecho los griegos denominan a todas estas afecciones del tipo de la compasión, la envidia, la exaltación y la alegría «enfermedades», movimientos del alma que no obedecen a la razón; nosotros, por el contrario, podríamos denominar a esos mismos movimientos de un alma agitada con el nombre, apropiado en mi opinión, de perturbaciones, mientras que el término enfermedades no se ajustaría a nuestro uso.” Véase también la nota 22: “Aunque la mayoría de los traductores vierten *perturbationes* por «pasiones», yo pienso que es preferible dejar el término latino tal cual, que indica, como ha señalado M. Pohlenz, «la agitación del espíritu como si de la superficie del agua se tratara» (Cicerón, 2005, p.266)

Fig. 63a

Musical score for Fig. 63a, featuring percussion and piano parts. The percussion includes Látego, Tarola, and C. China, all marked with a forte (*f*) dynamic. The piano part consists of two staves, Pno. 1 and Pno.2, with Pno. 1 marked *Loce* and *f*.

Fig. 63b

Musical score for Fig. 63b, featuring percussion and piano parts. The percussion includes Bongos, C. China, Tom-1, and Casa. The piano part consists of two staves, Pno. 1 and Pno. 2.

Fig. 64a

Musical score for Fig. 64a, featuring percussion and piano parts. The percussion includes Tarola and Plat. The piano part consists of two staves, Pno. 1 and Pno. 2. Dynamics include *mf* and *fp*.

Fig. 64b Variaciones rítmico-melódicas al tema.

Musical score for Fig. 64b, featuring percussion and piano parts. The percussion includes Tarola and C. China. The piano part consists of two staves, Pno. 1 and Pno. 2. The score starts at measure 202.

Fig. 64c

Musical score for Fig. 64c, featuring vibraphone and piano parts. The vibraphone part includes Vib. Vibrato and Trela Ch. The piano part consists of two staves, Pno. 1 and Pno. 2. The score starts at measure 225 and includes a *Vibrato* marking.

El tema evoluciona hasta la última intervención del coro. En esta ocasión, el coro es empleado de manera más energética y rítmica (fig. 65). Este mismo impulso prevalece hasta el final del movimiento y concluye con gran vigor.

Fig. 65

The musical score for Figure 65 consists of five staves. The top two staves are for percussion: Timbales (Timb.) and Conga/Tuba (Camp. Tub.). The next two staves are for piano: Piano 1 (Pno. 1) and Piano 2 (Pno. 2). The bottom staff is for the Coro (Chorus), which is divided into three vocal parts. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *tutti*. The lyrics are in Spanish and include the words "a que - lla pa - sión cuil cuil cuil cuil". The score is numbered 233 at the beginning.

### 4.3 Conclusiones sobre la obra

Este trabajo ha sido el más difícil de concretar en mis años de estudiante. Desde 2012, cuando leí el texto de sor Juana, intenté crear una obra que contuviera algunos de estos *Enigmas*. Los planteé como una historia, también como acertijos aislados sin conexión entre ellos, pero ninguno de estos acercamientos me permitía concretar una obra con un sentido unificador y un concepto central. Sólo con investigación y análisis de múltiples trabajos vocales, pude crear un concepto que unificara los poemas: una idea central que contuviera los 3 *Enigmas* que deseaba utilizar.

## **V. Conclusiones generales**

Quiero expresar algunas inquietudes personales que surgieron a raíz de este trabajo. La más importante, es el crecimiento y el devenir de mi vida profesional. Ahora, al término de la carrera, me doy cuenta que mi dedicación y esmero no han sido los únicos factores para mi crecimiento artístico. También influyeron factores personales, familiares e incluso sociales.

En el aspecto social, mi obra se integra y forma parte del devenir de la música en México. Pienso que el contexto nacional es atroz. La música es relegada a segundo plano. Las artes padecen las consecuencias de un país convulso y personalmente busco incesantemente medios de expresión donde el padecimiento (es decir la dolencia generalizada en el país) se transforme en aliciente (dicha dolencia transformada y empleada en la obra de arte). La individualización ha desensibilizado a las personas, donde los problemas de todos ya no son problema de nadie. Permanecemos ocultos detrás de ideas generalizadas y poco a poco perdemos la singularidad. Estamos presenciando una transformación globalizada que se renueva día con día. Sin embargo, pareciera que este país se rehusara al cambio. Pareciera negarse al progreso, sin tener muy claro de lo que se trata éste. La sociedad mexicana ha desdeñado su historia. Sus raíces le avergüenzan y se siente ajena a éstas. Así mismo, las Bellas Artes le parecen impersonales. Es solamente una pequeña parte de la sociedad mexicana la que llega a interesarse en las artes, pero éstas siguen perdiendo terreno frente a caprichos inmediatos. Este es el escenario desde donde acaece mi obra. Refleja inevitablemente un mundo que se encuentra en constante transformación y a la vez, un país que pierde el interés en su tradición y pierde contacto con sus artistas. Es un escenario por demás difícil, aunque es bajo estas circunstancias cuando más se necesita de las artes, para que entendamos más acerca de nosotros mismos como únicos e individuales, inmersos en esta depresión mundial.

Aunque no todo es infructuoso. La academia me dio las herramientas suficientes para aportar nuevas ideas y proyectos al arte en México. Ejemplo de ello, es que

al comienzo de la licenciatura, algunos colegas y yo experimentamos la inquietud de exponer nuestras obras orquestales. En mi caso, no conseguí que se leyera mi música en ninguna orquesta y en consecuencia, una vez terminadas las composiciones, las archivaba en un cajón y comenzaba una nueva. La propuesta que surgió entre mis compañeros, fue crear un ensamble que pudiéramos administrar nosotros mismos. Convocamos a otros compositores para integrarse al proyecto el cual sólo tenía como objetivo presentar obras orquestales nuevas. Al cabo de un año, pudimos conformar una pequeña orquesta de cámara bajo el nombre de “*Onepanko*”. Ésta, sirvió como impulsor de proyectos nuevos y en muchos casos interdisciplinarios. Alcanzó su auge en 2015 presentándose en el Teatro de la Ciudad, Esperanza Iris. Lo importante a subrayar es que la academia nos aporta el conocimiento, pero no siempre nos aporta infraestructura. El apoyo y compañerismo entre los estudiantes durante la carrera, contrarrestaron las carencias de la institución y pudimos adentrarnos al ámbito profesional. Por otra parte, y de manera más individual, la Onepanko ha sido un laboratorio donde puedo experimentar y desarrollar nuevas sonoridades. Actualmente, con este ensamble, estoy experimentando técnicas digitales de sonorización orquestal. Como dije anteriormente, el cambio de paradigma es imperativo. Esta orquesta nos ha permitido a mis colegas y a mí, romper barreras entre el público y los artistas, permitiéndonos reintegrar la música de academia a espacios públicos y alcanzar un contacto significativo con los espectadores.

Por otro lado, mi interés en otras artes han hecho que mi música contenga siempre un pequeño gesto interdisciplinario. Con mayor frecuencia, de poesía, danza, cine, e incluso de ciencia. Muchas de mis obras “escolares” germinaron en escenarios de danza contemporánea. Y viceversa, tomando células del movimiento dancístico e imprimiéndolo en la música. Considero que mis próximas obras, continuarán desarrollándose en teatros, como lo he venido haciendo. Me ha sido muy gratificante poder encontrar artistas que comparten mi visión y coincidir en obras más complejas con un sentido en común.

Durante la carrera, mi labor como compositor y mi proceso creativo se fueron desarrollando con mayor libertad y fluidez. He aprendido a base de prueba y error a trabajar con mayor eficiencia mis obras y a desarrollar más libremente conceptos extra-musicales para integrarlos en mi música. He delimitado y fortalecido el sonido característico de mi obra. Aunque obviamente aún me queda mucho por encontrar de mí mismo y de mi obra, puedo decir que hasta ahora estoy satisfecho con las obras que estoy presentando. Porque gracias a éstas, he ido desentrañando poco a poco mi camino como compositor y mi aportación a la música.

Por último, sólo me queda agradecer a quienes me han apoyado durante este largo proceso. A mis profesores quienes se empeñaron tanto en mi aprendizaje y a mi madre a quien le debo todo.

## VI. Bibliografía

-Alatorre, Antonio. (Ed.) (1994) *Enigmas: ofrecidos a la casa del placer*. Ciudad de México, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

-Alatorre, Antonio. (2007) *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*. Ciudad de México, México: El Colegio de México.

-Aristóteles. (1985) *Ética Nicomáquea, Ética Eudemia*. Madrid, España: Editorial Gredos.

-Barrios, Andrés García. (2001) *Crónica del alba*. Ciudad de México, México: Ediciones del Ermitaño.

-Cicerón, Marco Tulio. (2005) *Disputaciones Tusculanas*. Madrid, España: Editorial Gredos.

-Cruz, sor Juana Inés de la. (2006) *Primero sueño y otros escritos*. Ciudad de México, México: FCE.

-Latham, Alison (coord.). *Diccionario enciclopédico de la música*. Ciudad de México, México: FCE.

-Paz, Octavio. (2012) *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Ciudad de México, México: FCE.

-Rilke, Rainer Maria. (2008) *Notes on the Melody of Things*. *Literary Review*, 52, 1, 28.

-Zambrano, Raúl. (2011) *Historia mínima de la música en Occidente*. Ciudad de México, México: El Colegio de México.



## VII. Anexos

### 7.1 Programa de mano -síntesis-

Marco Neri (n.1990)

#### **Sonata para piano solo**

14'00"

- I. Adagio-Vivo
- II. Scherzo
- III. Lontano
- IV. Presto-Largo

#### **Diálogos** (ciclo para 2 clarinetes)

11'00"

Clarinete soprano en Si bemol, clarinete bajo en Si bemol,  
clarinete contrabajo en Si bemol

- I. Del tiempo
- II. Del hombre
- III. Del alma
- IV. Del fuego

#### **Tema y variaciones para flauta, violonchelo y arpa**

08'00"

#### **Enigmas**

13'00"

(Música para contralto, piano a 4 manos, 2 percusionistas  
y coro femenino de 9 ó 18 integrantes)

- I. Introductorio
- II. ¿Cuál podrá ser el portento  
de tan noble calidad  
que es, con ojos, ceguedad,  
y sin vista entendimiento?
- III. ¿Cuál es aquel arbol  
de jurisdicción tan bella  
que, inclinando como estrella  
deslumbra como el sol?
- IV. ¿Cuál será aquella pasión  
que no merece piedad,  
pues pelagra en necedad  
por ser toda obstinación?

## **Marco Neri**

Originario de la Ciudad de México, a la edad de 7 años inició sus estudios en la Orquesta Infantil Herminio Almendros a cargo del maestro Lucio Sánchez Bravo, donde incursionó en percusiones y guitarra. Cursó durante el año de 1997 estudios de flauta transversa con el profesor Rafael Urrusti en el Centro Cultural Ollin Yoliztli; posteriormente, estudió dos años guitarra en la Escuela Superior de Música (INBA) con el maestro Fernando Mariña. A partir de 2006, estudió composición en la Facultad de Música (UNAM) con el maestro Leonardo Coral. Participó en el programa de movilidad estudiantil DGECI (UNAM) 2014-2, cursando un semestre en la *Université Paris-Sorbonne*. Su obra se ha presentado en distintos foros de la Ciudad de México, de los que destacan la sala Julián Carrillo, el Centro Nacional de las Artes, el teatro Esperanza Iris, el Zócalo de la Ciudad de México, la sala Carlos Chávez, entre otros, igualmente en algunos países como Bélgica, Cuba, España y Francia. Su obra incluye música para danza y teatro e incursiona actualmente en la creación de música para cine. Es fundador, productor y compositor en la *Orquesta Juvenil Onepanko*, desde su formación en 2013. Así mismo, es director de *ARStudio*, estudio de grabación en la Ciudad de México fundado a inicios de 2015.

## Sonata para piano solo

Así pues, si aspiramos a ser iniciados de la vida, debemos considerar las cosas en dos planos: Primero la gran melodía, aquella a la que cooperan perfumes y cosas, sensaciones y pasados, crepúsculos y nostalgias. Luego las singulares voces que completan y realizan la plenitud de este coro. Y para una obra de arte esto quiere decir que, para crear una imagen de la vida profunda, de la existencia que no es solamente la de hoy sino posible en cualquier tiempo, será necesario poner en justa proporción y equilibrar las dos voces: la de una hora memorable, y la del grupo de personas que en ella se encuentran.

Rainer Maria Rilke

El surgimiento de nuevos paradigmas a lo largo de la historia, ha sido el nutrimento del arte. En el siglo XVIII, un nuevo planteamiento ideológico se desarrolló en las artes. Dicho movimiento, incorporó la dialéctica en la forma musical. Esta nueva corriente requirió de nuevas vías de expresión y de nuevos instrumentos musicales, así como de nuevas armonías. La forma sonata surge como reflejo de ese pensamiento y propone una nueva estructura en la arquitectura musical.

La *Sonata para piano solo*, se compone de cuatro movimientos donde la característica principal se basa en los contrastes, tanto de los movimientos, como el de los temas y las frases. Es una obra donde las exaltaciones se sobreponen a las ideas. Donde el sentimiento se encuentra por delante de la razón.

## Diálogos

Esta obra representa, en un lenguaje abstracto, la evolución de la vida en la tierra y cada movimiento ilustra una etapa de esa evolución.

En el plano conceptual, el primer diálogo, *Del tiempo*, representa el momento antes de la vida. Evoca el primer impulso: el demiurgo. En relación con la estructura formal, se desarrolla un paralelismo con el tiempo: comienza con el reposo del universo en un primer momento. Continúa con la inercia de siglos de evolución que concluyen con el surgimiento del hombre; donde comienza otra etapa en la historia del tiempo.

El segundo movimiento, *Del hombre*, predomina el discurso rítmico y obstinado. En el terreno extra-musical, ilustra la condición humana. Enmarca al humano como errante y obstinado. Solitario, con la erudición de su propio error. Aquel que avanzando a ciegas a través del tiempo, recuerda del pasado tan poco, que incurre siempre en la misma fechoría: el olvido.

El tercer diálogo, *Del alma*, es lento y se destaca por la riqueza tímbrica y expresiva de ambos clarinetes. Hace alusión al puente que existe entre el mundo ontológico y el animal. Muestra la senda solitaria por la que el hombre en alguna etapa de la vida anduvo, y tal vez sin saberlo, cruzó el obstáculo de su carne y pudo observar de cerca la perpetuidad. Entonces se supo más humano. Se supo dotado de alma.

El último diálogo, *Del fuego*, es conclusivo y predomina la agilidad y la fuerza de ambos instrumentos. Este diálogo señala el lazo entre el fuego y el humano. Muestra el vínculo periódico de creación y destrucción en el que el humano se adentra una vez conoce el fuego. Describe la incineración de las ideas, el último momento donde el hombre, por sus propios triunfos, se reduce a cenizas.

## **Tema y variaciones para flauta, violonchelo y arpa**

El tema y variaciones ha sido una técnica compositiva que se ha adaptado al paso del tiempo. Se deriva de las prácticas de improvisación y de adornos en las estrofas sucesivas de canciones y danzas durante el siglo XVI. Desde entonces, su concepción y estructuración se ha renovado. Se ha convertido en un recurso fundamental y formativo en la composición.

Esta obra, escrita en 2012 busca lograr un desenvolvimiento coherente del tema con relación a las variaciones. El aspecto instrumental es esencial ya que está relacionado con las intervenciones y el protagonismo de cada instrumento.

## Enigmas

*Enigmas* es el homólogo de un libro escrito entre los años de 1689 a - probablemente- mediados de 1693. Es una de las últimas obras escritas por sor Juana Inés de la Cruz, antes de que se retirara -obligadamente- de las letras y de toda actividad profana. La autora escribe esta serie de veinte *Enigmas* a un grupo de monjas portuguesas con quienes había establecido una relación literaria, discreta e interconventual a finales del siglo XVII. Los *Enigmas* son muestra de la insuperable destreza que la monja fue adquiriendo a lo largo de su vida y, con tan solo cuatro líneas por cada *Enigma*, logra cautivar al lector con abismales acertijos.

Esta obra musical, que lleva el mismo nombre, busca dar respuesta a tres *Enigmas* en particular. No se pretende minimizar la respuesta a una sola palabra, más bien, se construye con música, un concepto que cubre la idea central del *Enigma* y explora lo más profundo del concepto. Desde la primera campanada con el que inicia esta obra, se percibe un carácter sombrío que poco a poco se adentra en un carácter más bien introspectivo. Esta obra nos transporta a lo profundo del pensamiento, desde donde sor Juana proyectaba su más altiva poesía.

## 7.2 Enigmas texto completo

### I. Introductorio

Aquí arriba se ha de anotar el día de mi muerte, mes y año. Suplico, por amor de Dios y de su Purísima Madre, a mis amadas hermanas las religiosas que son y en lo de adelante fueren, me encomienden a Dios, que he sido y soy la peor que ha habido. A todas pido perdón por amor de Dios y de su Madre. Yo, la peor del mundo.

II. ¿Cuál podrá ser el portento / de tan noble calidad / que es, con ojos, ceguedad, y sin vista entendimiento?

Oye la elocuencia muda / que hay en mi dolor, sirviendo / los suspiros, de palabras, / las lágrimas, de conceptos.

Mira cómo el alma misma / aún teme, en su ser exento, que quiera el dolor violar la inmunidad de lo eterno.

III. ¿Cuál es aquel arrebol / de jurisdicción tan bella / que, inclinando como estrella deslumbra como el sol?

¿Puedo yo dejar de amarte / si tan divina te advierto? / ¿Hay causa sin producir?  
¿Hay potencia sin objeto?

Pues siendo tú el más hermoso, / grande, soberano exceso / que ha visto en círculos tantos / el verde torno del tiempo,

IV. ¿Cuál será aquella pasión / que no merece piedad / pues pelagra en necesidad por ser toda obstinación?

7.3 Documento del Libro de Profesiones del Convento de San Jerónimo. Biblioteca de la Universidad de Austin, Texas.

Año del 669

251

Yo, *[illegible]*, de orden de *[illegible]*,  
 me acordé de dar a *[illegible]* la  
 profesión de *[illegible]* en el día de  
 San Jerónimo, con cargo de *[illegible]*  
 de *[illegible]* en el convento de San Jerónimo  
 de la villa de *[illegible]* de la provincia de  
 Yucatán, con las palabras de *[illegible]*  
 en el día de San Jerónimo, y a *[illegible]*  
 el nombre de *[illegible]* en el convento de  
 Caridad y experiencia. Clavado de la *[illegible]*  
 de *[illegible]* con las palabras de *[illegible]*  
 lo cual lo hice en mi nombre para de *[illegible]*  
 de 1669 en *[illegible]* *[illegible]*  
*[illegible]*

Año de 1670

Yo, *[illegible]*, de orden de *[illegible]*,  
 me acordé de dar a *[illegible]* la  
 profesión de *[illegible]* en el día de  
 San Jerónimo, con cargo de *[illegible]*  
 de *[illegible]* en el convento de San Jerónimo  
 de la villa de *[illegible]* de la provincia de  
 Yucatán, con las palabras de *[illegible]*  
 en el día de San Jerónimo, y a *[illegible]*  
 el nombre de *[illegible]* en el convento de  
 Caridad y experiencia. Clavado de la *[illegible]*  
 de *[illegible]* con las palabras de *[illegible]*  
 lo cual lo hice en mi nombre para de *[illegible]*  
 de 1670 en *[illegible]* *[illegible]*  
*[illegible]*

Yo, *[illegible]*, de orden de *[illegible]*,  
 me acordé de dar a *[illegible]* la  
 profesión de *[illegible]* en el día de  
 San Jerónimo, con cargo de *[illegible]*  
 de *[illegible]* en el convento de San Jerónimo  
 de la villa de *[illegible]* de la provincia de  
 Yucatán, con las palabras de *[illegible]*  
 en el día de San Jerónimo, y a *[illegible]*  
 el nombre de *[illegible]* en el convento de  
 Caridad y experiencia. Clavado de la *[illegible]*  
 de *[illegible]* con las palabras de *[illegible]*  
 lo cual lo hice en mi nombre para de *[illegible]*  
 de 1670 en *[illegible]* *[illegible]*  
*[illegible]*

## 7.4 Romance de sor Juana Inés de la Cruz:

*Con que, en sentidos afectos, prelude al dolor de una ausencia.*

Ya que para despedirme, dulce idolatrado dueño, ni me da licencia el llanto ni me da lugar el tiempo, háblente los tristes rasgos,	5	pues si es verdad, no estoy viva, y si viva, no lo creo. ¿Posible es que ha de hablar día tan infausto, tan funesto, en que sin ver yo las tuyas esparza sus luces Febo?	55
entre lastimosos ecos, de mi triste pluma, nunca con más causa negros. Y aún ésta te hablará torpe con las lagrimas que vierto,	10	¿Posible es que ha de llegar el rigor a tan severo, que no ha de darles tu vista a mis pesares aliento?	60
porque va borrando el agua lo que va dictando el fuego. Hablar me impiden mis ojos; y es que se anticipan ellos, viendo lo que me he de decirte,	15	¿Que no he de ver tu semblante, que no he de escuchar tus ecos, que no he de gozar tus abrazos ni me ha de animar tu aliento?	65
a decírtelo primero. Oye la elocuencia muda que hay en mi dolor, sirviendo los suspiros, de palabras, las lágrimas, de conceptos.	20	¡Ay, mi bien, ay prenda mía, dulce fin de mis deseos! ¿Por qué me llevas el alma, dejándome el sentimiento?	70
Mira la fiera borrasca que pasa en el mar del pecho, donde zozobran, turbados, mis confusos pensamientos.	25	Mira que es contradicción que no cabe en un sujeto, tanta muerte en una vida, tanto dolor en un muerto.	75
Mira cómo ya el vivir me sirve de afán grosero; que se avergüenza la vida de durarme tanto tiempo.	30	Mas ya que es preciso, ¡ay triste!, en mi infelice suceso, ni vivir con la esperanza ni morir con el tormento,	80
Mira la muerte, que esquivo huye porque la deseo; que aun la muerte, si es buscada, se quiere subir de precio.	35	dame algún consuelo tú en el dolor que padezco; y quien en el suyo muere, viva siquiera en tu pecho.	85
Mira cómo el cuerpo amante, rendido a tanto tormento, siendo en lo demás cadáver, sólo en el sentir es cuerpo.	40	No te olvides que te adoro, y sírvante de recuerdo las finezas que me debes, si no las prendas que tengo.	90
Mira cómo el alma misma aun teme, en su ser exento, que quiera el dolor violar la inmunidad de lo eterno.	45	Acuérdate que mi amor, haciendo gala del riesgo, sólo por atropellarlo se alegraba de tenerlo.	95
En lágrimas y suspiros alma y corazón a un tiempo, aquél se convierte en agua, y ésta se resuelve en viento.	50	Y si mi amor no es bastante, el tuyo mismo te acuerdo, que no es poco empeño haber empezado ya en empeño.	100
Ya no me sirve de vida esta vida que poseo, sino de condición sola necesaria al sentimiento.	55	Acuérdate, señor mío, de tus nobles juramentos; y lo que juró tu boca no lo desmientan tus hechos.	105
Mas ¿por qué gasto razones en contar mi pena, y dejo de decir lo que es preciso, por decir lo que estás viendo?	60	Y perdona si en temer mi agravio, mi bien, te ofendo, que no es dolor, el dolor que se contiene en lo atento.	110
En fin, te vas. ¡Ay de mí! Dudosamente lo pienso:	65	Y a Dios; que, con el ahogo que me embarga los alientos, ni sé ya lo que te digo ni lo que te escribo leo.	115

## 7.5 Romance de sor Juana Inés de la Cruz

*Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano.*

Lo atrevido de un pincel, Filis, dio a mi pluma alientos: que tan gloriosa desgracia, más causa ánimo que miedo.		éste perfuma tu templo; que la petición es culpa, y temeridad el ruego.	60
Logros de errar por tu causa	5	Pues alentar esperanzas, alegar merecimientos, solicitar posesiones, sentir sospechas y celos,	
fue de mi ambición el cebo; donde es el riesgo apreciable ¿qué tanto valdrá el acierto?		es de bellezas vulgares,	65
Permite, pues, a mi pluma segundo arriesgado vuelo,	10	indigno, bajo trofeo, que en pretender ser vencidas quieren fundar vencimientos.	
pues no es el primer delito que le disculpa el ejemplo.		Mal se acreditan deidades	
Permite escale tu Alcázar mi gigante atrevimiento		con la paga; pues es cierto	70
(que a quien tanta Esfera bruma, no extrañará el Lilibeo),	15	que a quien el servicio paga, no se debió el rendimiento.	
pues ya al pincel permitiste querer trasladar tu Cielo,		¡Qué distinta adoración	
en el que siendo borrón quiere pasar por bosquejo.	20	se te debe a ti, pues siendo indignos aun del castigo, mal aspiraran al premio!	75
¡Oh temeridad humana!		Yo, pues, mi adorada Filis,	
¿Por qué los rayos de Febo, que aun se niegan a la vista, quieres trasladar al lienzo?		que tu deidad reverencio, que tu desdén idolatro y que tu rigor venero:	80
¿De qué le sirve al Sol mismo tanta prevención de fuego, si a refrenar osadías aun no bastan sus consejos?	25	bien así como la simple amante que, en tornos ciegos, es despojo de la llama por tocar el lucimiento;	
¿De qué sirve que, a la vista hermosamente severo,		como el niño que, inocente,	85
ni aun con la costa del llanto deje gozar sus reflejos,	30	aplica incauto los dedos a la cuchilla, engañado del resplandor del acero, y herida la tierna mano,	
si locamente la mano, si atrevido el pensamiento, copia la luciente forma,		aún sin conocer el yerro, más que el dolor de la herida siente apartarse del reo;	90
cuenta los átomos bellos?	35	cual la enamorada Clicie	
Pues ¿qué diré, si el delito pasa a ofender el respecto de un Sol que llamarlo Sol es lisonja del Sol mismo?	40	que, al rubio Amante siguiendo, siendo padre de las luces, quiere enseñarle ardimientos;	95
De ti, peregrina Filis, cuyo divino sujeto se dio por merced al mundo, se dio por ventaja al cielo:		como a lo cóncavo el aire, como a la materia el fuego, como a su centro las peñas, como a su fin los intentos;	100
en cuyas divinas aras,	45	bien como todas las cosas naturales, que el deseo de conservarse, las une amante en lazos estrechos...	
ni sudor arde Sabeo, ni sangre se infunde humana, ni bruto se corta cuello,		Pero ¿para qué es cansarse?	105
pues del mismo corazón los combatientes deseos, son holocausto poluto, son materiales afectos,	50	Como a ti, Filis, te quiero; que en lo que mereces, éste es solo encarecimiento.	
y solamente del alma en religiosos incendios, arde sacrificio puro		Ser mujer, ni estar ausente,	
de adoración y silencio.	55	no es de amarte impedimento; pues sabes tú que las almas distancia ignoran y sexo.	110
Éste venera tu culto,		Demás, que al natural orden sólo le guardan los fueros	



## 7.6 Partituras



Vivo

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with triplet markings. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *sf p* (sforzando piano) and *sf* (sforzando).

poco rit.

Second system of the musical score, marked *poco rit.* (poco ritardando). It includes first and second endings. The right hand has a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The left hand has a bass line with an *8va* (octave) marking. The system concludes with a key signature change to two sharps.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with triplet markings and a piano (*p*) dynamic. The left hand has a bass line with a piano (*p*) dynamic.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and triplet markings. The left hand has a bass line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and triplet markings. The system concludes with a key signature change to one sharp.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a piano (*p*) dynamic and an *8va* (octave) marking. The left hand has a bass line with a fortissimo (*fp*) dynamic.

sf mf sf mf sf mf sf mf

3 3

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with slurs and dynamic markings of *sf* and *mf*. The lower staff has a bass line with triplet markings (3) and slurs.

f

8<sup>vb</sup>

This system continues the musical piece. The upper staff has a dynamic marking of *f*. The lower staff includes an *8<sup>vb</sup>* marking with a dashed line pointing to the right.

ff mf ff mp

Cediendo

(8)

This system features a dynamic crescendo from *ff* to *mf* and then a decrescendo to *mp*. The word "Cediendo" is written above the right side of the system. A circled number (8) is at the bottom left.

Tempo primo

dim. p pp mf

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

This system is marked "Tempo primo". It includes dynamic markings *dim.*, *p*, *pp*, and *mf*. There are *8<sup>va</sup>* and *8<sup>vb</sup>* markings with dashed lines.

f p f

8<sup>vb</sup>

2/4 6/8

2/4 6/8

This system shows a dynamic shift from *f* to *p* and back to *f*. It includes *8<sup>vb</sup>* markings and time signature changes to 2/4 and 6/8.

Musical score system 1, measures 1-3. The piece is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The first system features a treble clef with a melodic line containing triplets and a bass clef with a bass line. Dynamics include *sf* and *mf*. The word "Loco" is written below the bass line.

Musical score system 2, measures 4-6. The tempo changes from "poco rit." to "Tempo". The treble clef has a melodic line with a *f* dynamic, and the bass clef has a bass line with a *sf* and *mf* dynamic. A triplet is present in the final measure.

Musical score system 3, measures 7-9. The treble clef has a melodic line with a *sf* and *mf* dynamic, and the bass clef has a bass line with a *sf* and *mf* dynamic. A triplet is present in the final measure.

Musical score system 4, measures 10-12. The treble clef has a melodic line with a *f* dynamic, and the bass clef has a bass line with a *sf* and *mf* dynamic. An 8<sup>vb</sup> dynamic marking is present below the bass line.

Musical score system 5, measures 13-15. The tempo is marked "rit.". The treble clef has a melodic line with a *ff* dynamic, and the bass clef has a bass line with a *mf* and *p* dynamic. An 8<sup>vb</sup> dynamic marking is present below the bass line. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

# II

Scherzo, ♩ = 210

6

8<sup>va</sup>  
mp mf  
Ped.

First system of the score, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a dynamic marking of *mp* and the bass clef part has a dynamic marking of *mf*. A dashed line above the treble clef is labeled *8<sup>va</sup>*. A *Ped.* marking is present at the end of the system.

(8) poco rall. Tempo  
tr trmp  
fp

Second system of the score, starting with a measure marked (8). It includes a *poco rall.* marking followed by a *Tempo* marking. Trills are indicated with *tr* and *trmp*. A dynamic marking of *fp* is shown.

8<sup>va</sup>  
mf f

Third system of the score, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a dynamic marking of *mf* and the bass clef part has a dynamic marking of *f*. A dashed line above the treble clef is labeled *8<sup>va</sup>*.

sf p sf f sf pp

Fourth system of the score, featuring a treble and bass clef. Dynamic markings include *sf*, *p*, *sf*, *f*, *sf*, and *pp*.

dolce  
p mp

Fifth system of the score, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a dynamic marking of *p* and the bass clef part has a dynamic marking of *mp*. The word *dolce* is written above the treble clef.

f  
8<sup>vb</sup>

Sixth system of the score, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a dynamic marking of *f*. A dashed line below the bass clef is labeled *8<sup>vb</sup>*.

First system of a musical score. It features a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The bass line starts with a piano (*p*) dynamic and moves to mezzo-forte (*mf*) in the second measure. The treble line contains chords and rests. A *sempre p* instruction is placed below the bass line.

Second system of the musical score, continuing the grand staff notation with bass and treble clefs and various musical notations.

Third system of the musical score. The bass line begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The treble line features a melodic line with a trill-like figure.

**poco rit.** . . . . .

**Tempo**

Fourth system of the musical score. It includes dynamic markings *8<sup>va</sup>* (octave up) and *8<sup>vb</sup>* (octave down) with dashed arrows. A forte (*f*) dynamic is present. Trills (*tr*) are indicated above notes in the treble line. The system concludes with a fermata.

Fifth system of the musical score. It features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and trills (*tr*) in the treble line. The system ends with a fermata.

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. It features a trill (*tr*) in the second measure and a trill with a wavy line (*tr*) in the fourth measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with various chords and intervals. There are slurs under the first three measures of the bass line.

Tempo  
Loco

Second system of a musical score, marked "Tempo Loco". It consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking that gradually decreases (*dim.*) to a pianissimo (*pp*) dynamic. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords. A dashed line labeled "8<sup>vb</sup>" is positioned below the lower staff.

Third system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with a crescendo (*cresc.*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords. A dashed line labeled "(8)" is positioned below the lower staff.

Fourth system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with various intervals and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and slurs.

Fifth system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords. A dashed line labeled "8<sup>vb</sup>" is positioned below the lower staff.

Musical score system 1, featuring piano and bass staves. The piano staff contains complex chordal textures with dynamic markings *ff*, *dim.*, and *mp*. The bass staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score system 2, featuring piano and bass staves. The piano staff has a *f* dynamic marking and contains sustained chords. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Musical score system 3, featuring piano and bass staves. The piano staff has a *p* dynamic marking. The bass staff includes an *8vb* marking with a dashed line extending to the right.

*poco rall.* . . . . . **Tempo**

Musical score system 4, featuring piano and bass staves. The piano staff has *f* and *dim.* dynamic markings. The bass staff has a *p* dynamic marking. The system includes *poco rall.* and **Tempo** markings.

*poco rit.* . . . . . **Tempo**

Musical score system 5, featuring piano and bass staves. The piano staff has a *p* dynamic marking. The bass staff includes an *8vb* marking with a dashed line extending to the right. The system includes *poco rit.* and **Tempo** markings.

# III

Lontano,  $\text{♩} = 20-25$

*p espress.*

Ped. \*

This system features a 4/4 time signature. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a sparse accompaniment. A 'Ped.' (pedal) marking is present in the left hand, with an asterisk indicating a specific pedal point.

Poco più mosso

*p con gran espressione*

This system continues the piece with a tempo change to 'Poco più mosso'. The right hand has a more active melodic line, and the left hand features a more rhythmic accompaniment. The dynamic remains piano.

*p*

This system shows a continuation of the piano accompaniment in the left hand, with a melodic line in the right hand. The dynamic is marked piano.

*mp* *mf*

This system features a change in dynamics from mezzo-piano to mezzo-forte. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

poco rit. . . . . tempo

*p* *mf*

This system concludes the piece with a tempo change from 'poco rit.' to 'tempo'. The dynamics shift from piano to mezzo-forte. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ties. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *p* and *mf*.

Second system of musical notation, starting with an 8va octave marking. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ties. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *cresc.*

Third system of musical notation, starting with a 15ma octave marking. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ties. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *sfp*, *mf*, and *(p)*.

Fourth system of musical notation, starting with a Loco marking. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ties. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation, starting with a rit. marking. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ties. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *p*. The system ends with an Attacca marking and a Sost. Ped. instruction.

# IV

(♩ = 60) Presto, ♩ = 115

*f* *f* *mf*

\*

*sempre marcato e staccato*

*staccato*

*f*

8vb 8vb

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 3/8 time. The first measure is marked with a dynamic of *mf*. The key signature has one sharp (F#). The notation includes slurs and accents (>) over notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. The notation continues with slurs and ties across measures.

Third system of musical notation, measures 9-12. The first measure is marked with a dynamic of *f*. The second measure is marked with *dim.* (diminuendo). The notation includes slurs and ties.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The first measure is marked with a dynamic of *p*. The notation includes slurs and ties. Octave markings *8vb* are present under the bass line in measures 14 and 15.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The first measure is marked with *dim.* and the last measure with *pp* (pianissimo). The notation includes slurs and ties. An *8vb* marking is present at the end of the system.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The first measure is marked with *cresc.* (crescendo). The second measure is marked with *simile*. The notation includes slurs and ties. An *8vb* marking is present at the beginning of the system.

8<sup>vb</sup>

*ff* *p* *f* *p* *f*

Loco

*ff*

8<sup>vb</sup> 8<sup>vb</sup> 8<sup>vb</sup>

Largo e alienato, ♩ = 40

*mf* *sf* *mf* *sf*

8<sup>va</sup> 15<sup>ma</sup>

sempre 8<sup>vb</sup> *p* *pp*

First system of the musical score. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The grand staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *pp* dynamic. The separate staff has a *mf* dynamic and contains a triplet of eighth notes. A star symbol is placed below the first measure of the grand staff. A bracket with the number '3' is placed below the final measure of the grand staff.

Second system of the musical score. It features a *mf* dynamic in the grand staff and a *mp* dynamic in the separate staff. The instruction "Poco a poco accel." is written above the separate staff. There are triplet markings in both staves. An *8va* marking is present above the grand staff. The instruction "sempre cresc." is written at the bottom right of the system.

Third system of the musical score. It features a *mf* dynamic in the grand staff and a *mp* dynamic in the separate staff. The instruction "sempre cresc." is written in both staves. There are *8va* markings above the grand staff.

Fourth system of the musical score. It features a *f* dynamic in both staves. The instruction "sempre cresc." is written in both staves. There are *8va* markings above the grand staff. A star symbol is placed above the grand staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

\* Preferentemente con pedal sostenuto  
\* aún *accel.* a partir de  $\text{♩} = 105-110$ , hasta tempo primo.

Tempo primo, ♩ = 115

*sempre marcato e staccato*

First system of musical notation, measures 9-14. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 9/8 time signature. The bass clef part includes a 14/8 time signature. The music is characterized by a driving, staccato eighth-note pattern in the treble and sustained chords in the bass.

Second system of musical notation, measures 15-18. The treble clef continues with the eighth-note pattern. The bass clef part features a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The time signature changes to 8/8.

Third system of musical notation, measures 19-22. The treble clef continues with the eighth-note pattern. The bass clef part features a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The time signature changes to 11/8.

Fourth system of musical notation, measures 23-27. The treble clef continues with the eighth-note pattern. The bass clef part features a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The time signature changes to 8/8.

Fifth system of musical notation, measures 28-31. The treble clef continues with the eighth-note pattern. The bass clef part features a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The time signature changes to 7/8. The system concludes with a *p* (piano) dynamic marking and an *8vb* (ottava bassa) instruction.

Bellicoso

The first system of music features a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody begins with a forte piano (*fp*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The bass clef staff is mostly silent, with a few notes appearing at the end of the system.

The second system continues the melody in the treble clef, which reaches a forte piano (*fp*) dynamic. The bass clef staff has a few notes, including one marked with an 8va (octave below) sign.

The third system shows the treble clef staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a *dim.* (diminuendo) marking. The bass clef staff features a triplet of eighth notes.

The fourth system continues the treble clef melody, which is marked *pp* (pianissimo) and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The bass clef staff has several notes, some with rests.

The fifth system features a treble clef staff with a *simile* marking. The bass clef staff has a continuous eighth-note accompaniment.

The sixth system shows a change in time signature to 6/8. The treble clef staff has a forte (*f*) dynamic. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. The system concludes with a 7/8 time signature change.

8va

*ff* *f*

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *ff* and features a melodic line with some grace notes. A dashed line labeled "8va" spans the first four measures. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, playing a rhythmic accompaniment of chords. A dynamic marking of *f* appears in the fifth measure.

*fp* *fp* *sf* *p* *ff*

This system continues the musical score. The upper staff has a melodic line with various dynamics: *fp*, *fp*, *sf*, *p*, and *ff*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and rests, also marked with dynamics: *fp*, *fp*, *sf*, *p*, and *ff*. The key signature remains three sharps and the time signature is 7/8.

6 7 5 6 8

*8vb* *8vb*

This system shows a change in the lower staff's time signature to 6/8. The upper staff continues with a melodic line. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords. Dynamic markings *8vb* and *8vb* are present at the end of the system. The key signature is three sharps.

6 8 6 7 8

This system continues the 6/8 time signature. The upper staff has a melodic line with rests. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and rests. The key signature is three sharps.

*ff* *8vb*

This system shows the final part of the score. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *ff*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and rests, marked with *8vb*. The key signature is three sharps and the time signature is 7/8.

**Marco Neri**

**Diálogos**  
(2015)

# Diálogos

## Instrumentación:

- |                |  |
|----------------|--|
| I) Del tiempo  | dos clarinetes soprano en B $\flat$                            |
| II) Del hombre | clarinete soprano en B $\flat$ /clarinete bajo en B $\flat$    |
| III) Del alma  | clarinete bajo en B $\flat$ /clarinete contrabajo en B $\flat$ |
| IV) Del fuego  | clarinete bajo en B $\flat$ /clarinete contrabajo en B $\flat$ |

# I Del tiempo

♩ = 70

Clarinete en Sib

Clarinete en Sib

con aire

*ppp* *pp* *p*

4

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

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

9

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

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

con aire

con aire

16

*f* *sf* *mf* *f* *mf*

*f* *sf* *f* *mf*

Frull.

Slap

20

*f* *p* *f*

*mp* *p* *f*

23

*mf*

29

*mf* *f*

35

*mp* *cresc.*

41

*f* *f*

47

*ff* *ff*

53

*v* *v* *v* *v*

58 *f* *sf mf* Frull. *f* *mf* Slap

62 *f* *sf* *f* *p* *f* *mp* *p* *f*

66 *mf* *p*

71 *mf* *p*

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

81 *p* *f* *mp* *p* *f* *mp*

85 *p* *p*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Diálogos'. The score is written for two staves, likely piano and guitar, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is in 3/8 time. The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers 58, 62, 66, 71, 76, 81, and 85 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of dynamics, including fortissimo (f), sforzando (sf), mezzo-forte (mf), piano (p), and mezzo-piano (mp). There are also performance instructions such as 'Frull.' (trill) and 'Slap'. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line at the end of the final system.

# II Del hombre

♩ = 100

Clarinete en B $\flat$

Clarinete Bajo en B $\flat$

*pp*

*p*

7

*mp*

*cresc.*

13

*mf*

*p*

*mf*

*p*

18

*mp*

*mf*

*f*

*mp*

*mf*

*f*

23

*p poco a poco dim.*

28

*mf*

*pp*

8 33  $\text{♩} = 80$

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

37

*mf* *p* *mf* *p*  
*mf* *p*

42

46

*f* *f*

49

51

*f*

Tempo Primo

53

*f* *sf*

60

*p* *f*

66

*p* *f* *p*

72

*mf*

79

*p* *p*

85

*mp* *mf* *f* *ff*

*mp* *mf* *f* *ff*

# III Del alma

$\text{♩} = 50$

Clarinete Bajo en B $\flat$

Clarinete contrabajo en Sib

7

Frull.

Frull. nat.

12

nat.

Slap

con aire

espressivo

17

Frull.

nat. 6

20

6

3

3

22

6

3

3

25

*p* *mf* *mf*

*p* *f* *p* *f*

28

*p* *mf* *f*

*p* *f*

29

*6* *6* *3* *6*

*3* *3* *6*

30

*ff* *3* *3* *3*

*ff* *3* *3* *3*

32

*3* *3* *3*

*6* *3* *6* *3* *6* *3* *6* *3*

33

*ff* *mp*

*ff* *mp*

35

Notas sin tanta resonancia

*p* *mf*

37

Sin resonancia

Llaves (sin aire)

*p*

39

*mf* *p*

*mf* *p*

# IV Del fuego

♩ = 170

Clarinete bajo en Bb

Clarinete contrabajo en Sib

6

12

19

26

32

38

*p*  
vibrato

*p*

Detailed description: This system contains measures 38 through 45. The top staff features a melodic line with sixteenth-note runs and slurs. The bottom staff provides harmonic support with sustained notes and slurs. Dynamics include piano (*p*) and a vibrato instruction.

46

*mp* *pp* *mp*

*mp* *pp* *mp*

Detailed description: This system contains measures 46 through 55. The top staff has a melodic line with slurs and dynamic markings of mezzo-piano (*mp*) and pianissimo (*pp*). The bottom staff has sustained notes with dynamic markings of *mp* and *pp*.

56

*p* *mf*

senza vibr.

3 3 3

*p* *mf*

Detailed description: This system contains measures 56 through 63. The top staff features a melodic line with slurs and dynamic markings of piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The bottom staff includes triplets and dynamic markings of *p* and *mf*. The instruction "senza vibr." is present.

64

*p* *mf*

*p* *mf*

Detailed description: This system contains measures 64 through 68. The top staff has a melodic line with slurs and dynamic markings of piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The bottom staff has sustained notes with dynamic markings of *p* and *mf*.

69

*mf* *f* *f*

*mf* *f* *f*

Detailed description: This system contains measures 69 through 78. The top staff features a melodic line with slurs and dynamic markings of mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The bottom staff includes triplets and dynamic markings of *mf* and *f*.

74

ff p p

Musical score for measures 74-80. The piece is in 7/8 time with a key signature of three flats. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, starting with a fortissimo (ff) dynamic and transitioning to piano (p). The lower staff provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents, also starting with ff and moving to p.

81

pp 3 pp

Musical score for measures 81-86. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents, reaching a pianissimo (pp) dynamic. The lower staff features a triplet of eighth notes in measure 85, also marked pp.

87

ppp 3 ppp

Musical score for measures 87-92. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents, reaching a pianississimo (ppp) dynamic. The lower staff features a triplet of eighth notes in measure 89, also marked ppp.

93

3 ff ff

Musical score for measures 93-98. The upper staff features a triplet of eighth notes in measure 93, followed by a melodic line with slurs and accents, marked ff. The lower staff continues the rhythmic accompaniment, also marked ff.

99

Musical score for measures 99-102. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with slurs and accents.

103

sf sf

Musical score for measures 103-106. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked sf. The lower staff continues the rhythmic accompaniment, also marked sf.

**Marco Neri**

**Tema y variaciones**  
para flauta, violonchelo y arpa (2012)

# TEMA Y VARIACIONES

para flauta, violonchelo y arpa

*Tema*

Moderato ♩ = 75

Marco Neri

Flauta

Arpa

*mf* *p* *f*

*mf* *p* *f*

8<sup>vb</sup>

Detailed description: This system shows the beginning of the 'Tema' section. The Flute part (top staff) starts with a half note G4, followed by a melodic line of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Harp part (middle and bottom staves) provides accompaniment with chords and arpeggios. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p) and forte (f). An 8va (octave) marking is present at the end of the system.

*mf* *p*

*mf* *f* *p*

Detailed description: This system continues the 'Tema' section. The Flute part features a melodic line with dynamics from mezzo-forte (mf) to piano (p). The Harp part includes a triplet of eighth notes in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p) and forte (f).

*Var I*

sul tasto

*p* *p* *cresc.*

3

3

8<sup>vb</sup>

Detailed description: This system begins the first variation ('Var I'). The Flute part starts with a half note G4, followed by a melodic line of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Harp part features a triplet of eighth notes in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamics range from piano (p) to crescendo (cresc.). An 8va (octave) marking is present at the end of the system.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the piano part, starting with a *mf* dynamic, followed by a triplet of eighth notes, a *f* dynamic marking, and then a *mf* dynamic. The middle staff is the violin part, starting with a *mf* dynamic, followed by a triplet of eighth notes, a *cresc.* marking, a *f* dynamic, and then a *mf* dynamic. The bottom staff is the cello part, starting with a *mf* dynamic, followed by a triplet of eighth notes, a *cresc.* marking, a *f* dynamic, and then a *mf* dynamic.

*Var II*

The second system, labeled *Var II*, consists of three staves. The top staff is the piano part, starting with a *p* dynamic, followed by a triplet of eighth notes, and then a *mf* dynamic. The middle staff is the violin part, starting with a *mp* dynamic, followed by a *p* dynamic. The bottom staff is the cello part, starting with a *p* dynamic, followed by a triplet of eighth notes, and then a *p* dynamic.

The third system consists of three staves. The top staff is the piano part, starting with a *mf* dynamic, followed by a triplet of eighth notes, and then a *tr* marking. The middle staff is the violin part, starting with a *mf* dynamic, followed by a triplet of eighth notes. The bottom staff is the cello part, starting with a *mf* dynamic, followed by a triplet of eighth notes.

8<sup>ub</sup>-----]

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The top system has a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a *mp* dynamic and features a triplet of eighth notes. The bass staff also starts with *mp* and has a triplet of eighth notes. Dynamics change to *mf* and then *f* in both staves. The treble staff has an *8va* marking above a long note. The bottom system also has a treble and bass staff. The treble staff starts with *mp* and contains several triplet markings. The bass staff starts with *mp* and also features triplet markings. Dynamics change to *f* and then *mf* in both staves.

The second system of the musical score consists of two systems of staves. The top system has a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a circled '8' and a dashed line leading to a 'Loco' section. The bass staff has a triplet of eighth notes. Dynamics change to *f* in both staves. The bottom system also has a treble and bass staff. The treble staff starts with a triplet of eighth notes. The bass staff starts with a triplet of eighth notes. Dynamics change to *f* in both staves. The section is labeled 'Var III' with an *8va* marking above a long note.

The third system of the musical score consists of two systems of staves. The top system has a treble staff and a bass staff. The treble staff features a trill. The bass staff has a triplet of eighth notes. Dynamics change to *p* and then *f* in both staves. The bottom system also has a treble and bass staff. The treble staff starts with a triplet of eighth notes. The bass staff starts with a triplet of eighth notes. Dynamics change to *p* and then *f* in both staves. The section includes *gliss.* markings in both staves.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the flute and cello, and the bottom two are for the piano. The flute part begins with a quarter note, followed by a half note with a flat, and then a triplet of eighth notes. The cello part features a series of triplets, starting with a half note triplet, followed by quarter and eighth note triplets. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

The second system continues the musical piece. The flute part has dynamic markings of *mf* and *mp*. The cello part includes a *dim.* marking and continues with triplet patterns. The piano accompaniment features a *dim.* marking in the left hand and *mp* in the right hand. The system concludes with a fermata over the final notes of the flute and cello parts.

The third system is titled "Var IV Loco". It features a single staff with a dynamic range from *p* to *f*. The music is characterized by rapid triplet patterns and slurs, creating a sense of movement and intensity.

The fourth system continues the "Var IV Loco" section. It includes an *8va* marking for an octave register change. The dynamic markings range from *mp* to *f* and back to *p*. The piece ends with a fermata over the final notes.

*pizz.*

*pp* *mp*

8<sup>vb</sup>

*Var VI*  
*arco*  
(*o*)

*p* *mf* *pp*

(8)-1

tocar cerca de la caja

*p* *mp*

*p* *mp* *mf*

Var VII

7

**Più mosso**

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves (treble and bass clef) feature a melodic line with triplets and slurs, marked with a dynamic of *mf* and a *cresc.* (crescendo) hairpin. The bottom two staves (treble and bass clef) feature a more rhythmic accompaniment, also with triplets and slurs, marked with a dynamic of *mf* and a *cresc.* hairpin. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The system concludes with a double bar line.

**Più mosso**

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves (treble and bass clef) feature a melodic line with triplets and slurs, marked with a dynamic of *f* and a *dim.* (diminuendo) hairpin. The bottom two staves (treble and bass clef) feature a more rhythmic accompaniment, also with triplets and slurs, marked with a dynamic of *f* and a *dim.* hairpin. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score consists of four staves. The top two staves (treble and bass clef) feature a melodic line with triplets and slurs, marked with a dynamic of *mf* and a *cresc.* (crescendo) hairpin. The bottom two staves (treble and bass clef) feature a more rhythmic accompaniment, also with triplets and slurs, marked with a dynamic of *mf* and a *cresc.* hairpin. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The system concludes with a double bar line.

8va-----

*f* 3 *dim.* 3 Loco

**Molto appassionato**

*Var VIII*

*f* *f* *p* *ff* *p*

Sorpresivo Pleno **molto rit.**

*mf* *ff*

*Var IX*

**Con moto** ♩ = 80

*pp* pizz. + *pp* *cresc.*

*pp* *cresc.*

**Con moto** ♩ = 80 *cresc.*

First system of musical notation. It consists of four staves: two for the upper system (treble and bass clefs) and two for the lower system (treble and bass clefs). The music features a melodic line in the upper treble staff with a long slur, and a more active bass line in the lower systems.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The upper treble staff has a melodic line with a slur and dynamic markings *mf* and *p* arco. The lower systems have a more active bass line with dynamic markings *mf* and *p*. There is a change in time signature from 4/4 to 2/4 at the end of the system.

Third system of musical notation, labeled "Var X". It consists of four staves. The upper treble staff has a melodic line with a slur and dynamic marking *mp*, with the instruction *crescendo e stringendo a Var. XI*. The lower systems have a more active bass line with dynamic marking *mp* and the instruction *crescendo e stringendo a Var. XI*. The time signature is 4/4.

8<sup>va</sup> →

**poco rit.** *Var XI*  
con brio

*f* con brio *pizz.*

**poco rit.** *f*

*f*

**morendo**

*arco* *dim.*

*dim.* *pizz.* *pp*

**Loco**

*pp*

11 *Var. XII*  
**Rubato e a piacere** (♩ = 80)

*simile*

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

*simile*

*mf*

**Meno mosso** **molto accel.**  
Frull.

*f* *cresc.* *pp* *molto cresc.* *gliss.* *p* *sul pont.*

Var XIII

♩ = 130

nat.

The musical score consists of three systems of staves. The first system has four staves: Treble clef (flute), Bass clef (cello), and two Bass clef staves (harp). Dynamics include *ff*, *f*, and *gliss.*. The second system has three staves: Treble clef (flute), Bass clef (cello), and Bass clef (harp). Dynamics include *ff* and *f*. The third system has four staves: Treble clef (flute), Bass clef (cello), and two Bass clef staves (harp). Dynamics include *dim.* and *f*. The harp part in the third system includes a *gliss.* marking and a final triplet.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bottom two staves are also a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time. The first staff has a long melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment with chords and some triplet figures. A *ff* dynamic marking is present in the second and third staves.

Var XIV

The second system, labeled "Var XIV", consists of four staves. The top two staves are a grand staff. The bottom two staves are also a grand staff. The music is in 3/4 time. The first staff has a melodic line with many triplets. The second staff has a bass line with triplets and a "nat." marking. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment with chords and some triplet figures.

The third system consists of four staves. The top two staves are a grand staff. The bottom two staves are also a grand staff. The music is in 3/4 time. The first staff has a melodic line with triplets. The second staff has a bass line with triplets and a *f* dynamic marking. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment with chords and some triplet figures. A *8<sup>va</sup>* marking is present at the bottom left of the system.

Var XV

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with an *8va* marking above it. The second staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are in bass clef and contain a complex accompaniment with many beamed notes and accents. A *gliss.* marking is present in the fourth staff, with a line indicating a glissando effect. The dynamic marking *sf* is placed between the second and third staves. The time signature is 2/4.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with an *8va* marking above it. The second staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are in bass clef and contain a complex accompaniment with many beamed notes and accents. A *gliss.* marking is present in the second staff, with a line indicating a glissando effect. The dynamic marking *sf* is placed in the fourth staff. The time signature is 2/4.

México 2012

**Marco Neri**

**Enigmas**

Música para contralto, piano a 4 manos,  
2 percussionistas y coro femenino  
de 9 ó 18 integrantes (2016)

# Enigmas

## Instrumentación:

Contralto solista  
Coro femenino de 9 ó 18 integrantes  
Piano a 4 manos  
2 percusionistas:

1) Temple blocks (4)  
Cencerros (4)  
Bongós  
Tarola Chica  
Timbal (1)  
Platillo 20"  
Tam-tam  
Gong  
Vibráfono

2) 2 Platillos (1 de 14", 1 de 8")  
Triángulo  
Claves  
Caja china  
Hi-hat  
Toms (2)  
Tarola  
Gran casa  
Campanas tubulares  
Marimba

# Enigmas

## I. Introductorio

## II. (XVIII)

¿Cuál podrá ser el portento  
de tan noble calidad  
que es, con ojos, ceguera,  
y sin vista entendimiento?

## III. (XVI)

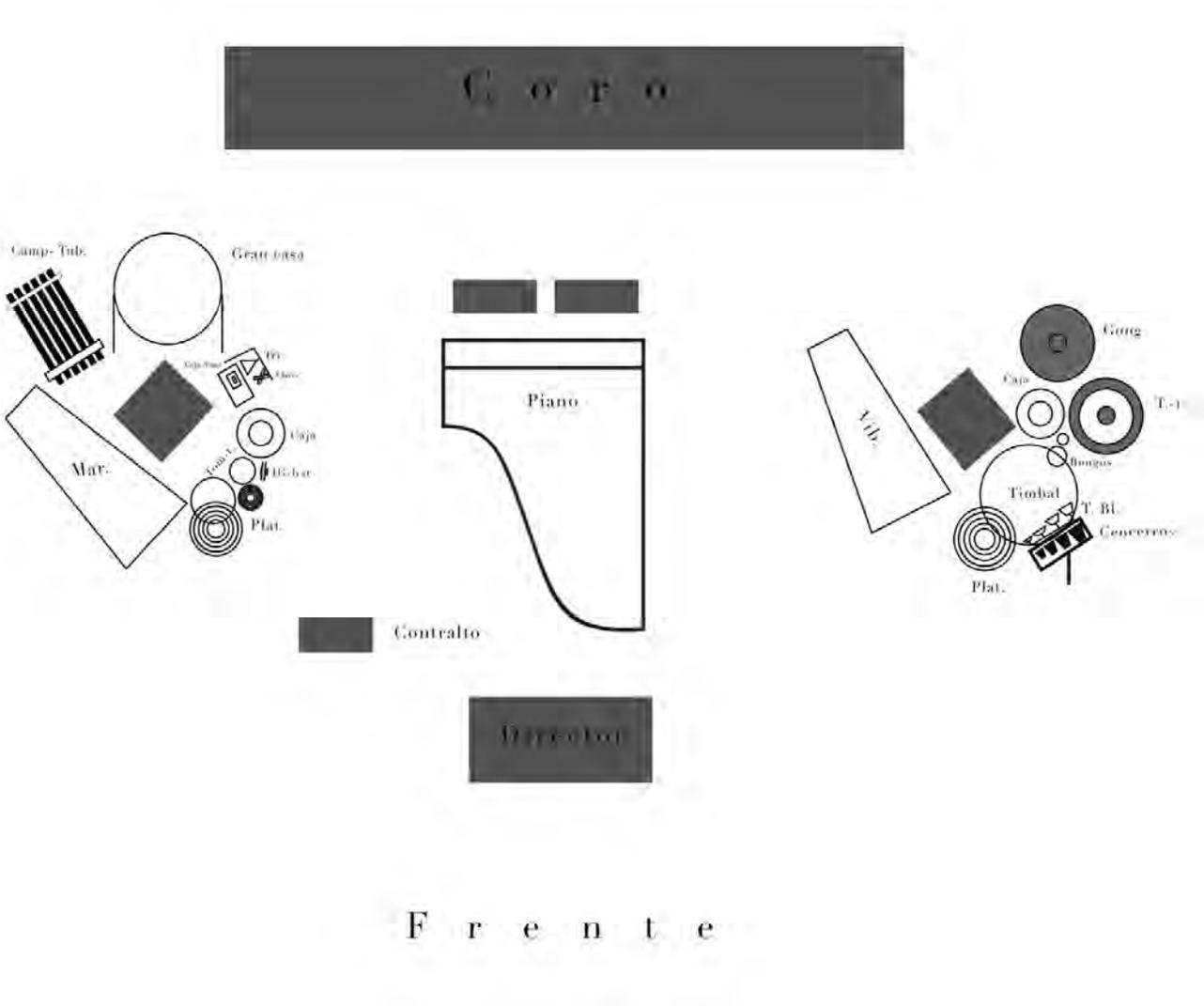
¿Cuál es aquel arbol  
de jurisdicción tan bella  
que, inclinando como estrella  
deslumbra como el sol?

## VI. (VII)

¿Cuál será aquella pasión  
que no merece piedad,  
pues peligra en necedad  
por ser toda obstinación?

# Enigmas

Disposición:



I

Introductorio

Marco Neri

*♩* = 65 Miserere

arco

*p* *mf*

Vibráfono

*f* *dim.* *p* *mf*

Campanas tubulares

Piano Primero

Piano Segundo

*♩* = 65 Miserere

Contralto

3 6 6

Coro 3 6 6

3 6 6

10

Vib.

Camp. Tub.

Coro

*p* *Led.* →

*p* *Led.* →

*ppp*

Yo

*ppp*

Yo

A

Vib.

Camp. Tub.

Pno. 1

Pno. 2

A

Contr. Solo

Coro

22

Vib.

Camp. Tub.

Pno. 1

Pno. 2

Contr. Solo

Coro

*cresc.*  
*Ped.*

*f*

*p*

*mf*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*mf*

*f*

*p*

*f*

*mf*

*f*

*p*

*mf*

*f*

*p*

me/en-co - mien - den a Dios a Dios

Susurro  
*mp*

Yo la pe-or que ha ha-bi-do me/en-co mien - den a Dios Dios

*mp*

Yo la pe-or que ha ha-bi-do me/en-co mien - den a Dios Dios

*mf*

Yo y soy me/en-co - mien - den a Dios Dios

**B**

27

Vib.

Musical staff for Vib. (Vibraphone) showing rhythmic patterns with slurs and accents.

Camp. Tub.

Musical staff for Camp. Tub. (Cymbal/Tubular Bell) showing rhythmic patterns with slurs and accents.

Pno. 1

Musical staff for Pno. 1 (Piano 1) showing rests and a final chord marked *p*.

\*

**B**

Recitado *p*

Coro

Musical staff for Coro (Chorus) with lyrics and musical notation. Includes markings for *Recitado p* and *cresc.*

su - pli - co      por a - mor      a Dios      su - pli - co      por a - mor      a Dios      y de su ma - dre      me/en - co - mien - den





37

Plat. *mf* *mp* *mf* *mp*

Trla Ch. *mf* *mp* *mf* *mp*

Pno. 1 *cresc.*

Pno. 2 *cresc.*

I y II nat. *cresc.*

muer - te

Susurro

y de su pu - rí si - ma ma - dre

y de su pu - rí . . si - ma ma - dre

I y II nat. *cresc.*

Coro

a mor a Dios y de su pu - rí . . si - ma ma - dre

Susurro

a . . mor a Dios y de su pu - rí . . si - ma ma - dre

a - . . mor a Dios y de su pu - rí . . si - ma ma - dre

a . . mor a Dios y de su pu - rí . . si - ma ma - dre

40 *poco rit.*

Plat. *f* *mf* *f*

Trla Ch. *f*

Camp. Tub. *f* *ff*

Pno. 1 *f* *ff*

Pno. 2 *f* *ff*

tutti *f* *poco rit.* *ff*

Yo la pe - or de - el mun - do

tutti *f* *ff*

Yo la pe - or de - el mun - do

tutti *f* *ff*

Yo la pe - or de - el mun - do

Attacca

45 arco

Vib. *p*  
*Led.* \*

Pno. 2  
*Led.* \*

bocca chiusa  
*ppp*

Coro  
bocca chiusa  
*ppp*

bocca chiusa  
*ppp*

Attacca

¿Cuál podrá ser el portento  
de tan noble calidad  
que es, con ojos, ceguera,  
y sin vista entendimiento?

**ad libitum**

50

T-t *ppp* golpes aleatorios con escobillas o cola de baqueta

Tri. *mf*

Pno. 1 *p* 15<sup>ma</sup>

Pno. 2 *p* Loco tocar sobre la cuerda con yema del pulgar

Ped. \*

Contr. Solo *mf* *ad libitum*

¿cuál po - drá ser el por - ten - to de tan no - ble ca - li - dad

Shh

54

T-t *simile*  
*p*

Tri. *mf*

Pno. 1 *p*  
8<sup>va</sup>

Pno. 2 *p*  
8<sup>vb</sup>  
Ped.

Contr. Solo  
7  
que es con o - jos ce - gue - dad y sin vis - ta en - ten - di - mien - to \*

59 *Espressivo* ♩ = 60 *poco rit.* (Loco)

Pno. 1

Pno. 2

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

*p* *p* *mp*

68 *Meno mosso* (♩ = 50) *poco rit.*

Pno. 1

Pno. 2

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

*mf* *f* *mp*

*8va* *8va*

*3* *6* *3*

72

Pno. 1

Pno. 2

*f* *p*

*f* *6* *3*

**D**

77

Pno. 1

*mp* 3 3 3 3 *f*

Pno. 2

*mp* *f* 6

Contr. Solo

*mf* *f*

O - ye la/e - lo - cuen - cia mu - da



79

Pno. 1

*p* 3 3 3 3 *f* *p* *f* *p*

Pno. 2

*p* *f* 6

Contr. Solo

*mp* *mf* *f*

Que hay en mi do - lor sir - vien do

82

Pno. 1

*ff* *p* *mf*

Pno. 2

*ff* *p* *mf*

8<sup>va</sup> →

8<sup>va</sup>

6

8<sup>va</sup>

Contr. Solo

*mp* *mf* *f*

los sus - pi - ros de pa - la - bras Las lá - gri - mas



87

Pno. 1

*f*

Simile

Pno. 2

8<sup>va</sup> →

*p* *f*

Loco

Contr. Solo

de con cep

89

Camp. Tub. *p*  
*Ped.*

Pno. 1 *ff* *f* Dejar sonar hasta final del texto

Pno. 2 *f* *ff* *f* Dejar sonar hasta final del texto

Contr. Solo  
tos

92

Camp. Tub. *pp* *\** **Attacca**

Contr. Solo **Recitado** **Attacca**

Mira cómo el alma misma, aun teme en su ser excento que quiera el dolor violar la inmunidad de lo eterno.

¿Cuál es aquel arrebol,  
de jurisdicción tan bella  
que, inclinando como estrella  
deslumbra como el sol?

Scherzando a tempo

100

*p*

*p* *p < f* *p*

Detailed description: This is a musical score for a percussion ensemble. It features ten staves for different instruments: Gong, T-t, Timb., Plat., Vib., Tri., C. China, Hi-hat (8" and 14"), Trla Ch., Tom-t, and Mar. The music is in 4/4 time and starts at measure 100. The Vibraphone part is the most prominent, featuring a melodic line with glissando markings and a dynamic range from piano to fortissimo. The Maracas part has a similar melodic line with a dynamic range from piano to fortissimo. The other instruments provide rhythmic accompaniment with various patterns and accents. The score includes dynamic markings such as *p*, *p < f*, and *p*, and includes performance instructions like *gliss.* and *8<sup>th</sup> sub.*

Efecto: apoyar la punta de la baqueta en el extremo del parche. Jalar la cola de la baqueta y soltar para que rebote.

104

*f* *mp* *f* *p*

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

108 F

Gong  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$

T-t  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$

Bongos  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$

Cenc.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$

T Bl.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$

Timb.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$

Vib.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$

C. China.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$

Hi-hat 8" 14"  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$

Casa  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$

*f* *p* *mf*

*f* *pp* *cresc.* *mf*



112 G

Tarola  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Bongos  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Timb.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Vib.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Tri.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Clv.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

C. China.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Hi-hat 8" 14"  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

Casa  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

*p* *pp*

*p* *pp*

118

Gong

T-t

Vib.

Tri.

Hi-hat  
8"  
14"

Trla Ch.

Casa

Coro

**H**

*p*

*p*

**H** *p* nat.

¿cuál es a-quel a-rre

*p* Susurro

¿cuál es a-quel a-rre

*p* Susurro

¿cuál es a-quel a-rre

124

Gong

T-t

Vib.

Clv.

C. China.

Hi-hat 8"

14"

Trla Ch.

Tom-t

Casa

Mar.

*mp* *f* *mp* *cresc.*

*mp* *f* *mp* *cresc.*

bol de ju-ris-dic ción tan be-lla cual es a-quel des-lum-bra

nat. *mp* *mf*

bol de ju-ris-dic ción tan be-lla que in-cli-nan-do-o o des-lum-bra

nat. *mp* *mf*

bol de ju-ris-dic ción tan be-lla que in-cli-nan-do-co-mo/es-tre-lla des-lum-bra

128

**I**

*f* *mf*

Hi-hat 8" 14"

Trla Ch.

Casa

*f* *mf*

**I**

*mf* *mf* *p*

Contr. Solo

pue - do yo de - jar de/a mar - te si

Cada integrante del coro recitará el texto libremente y repitiéndolo hasta el compás 37, respetando las dinámicas señaladas

*f* *p*

co - mo/el sol

TEXTO

*f* *p*

co - mo/el sol

TEXTO

*f* *p*

co - mo/el sol

TEXTO

¿Cuál es aquel arrebol, de jurisdicción tan bella, que, inclinando como estrella, deslumbra como el sol?

132

Gong

T-t

Timb.

Vib.

Casa

Contr. Solo

Coro

*cresc.*

*cresc.*

*mf*

*mf*

*f*

tan di - vi - na te/ad vier - to? Hay cau - sa

135

Gong

T-t

Tarola

Bongos

Cenc.

Timb.

Vib.

Tri.

Hi-hat  
8"  
14"

Casa

Contr. Solo

Coro

*f*

*f*

*f*

sin pro - du - cir?      ¿Hay      po - ten - cia      sin ob - je -





151 *mf* *dim.* *p*

The musical score is for a choir (Coro) and piano accompaniment. It consists of six staves. The first staff is the vocal line with lyrics: "El ver - de tor - no del tiem - po". The second staff is the piano accompaniment with lyrics: "El ver - de tor - no". The third staff is the vocal line with lyrics: "El ver - de tor - no". The fourth staff is the piano accompaniment with lyrics: "El tor - no del tiem - po". The fifth staff is the vocal line with lyrics: "El tor - no". The sixth staff is the piano accompaniment with lyrics: "El". The score includes dynamic markings (*mf*, *dim.*, *p*) and a "gran pausa" marking at the end. The tempo is 4/4.

El ver - de tor - no del tiem - po

El ver - de tor - no

El ver - de tor - no

El tor - no del tiem - po

El tor - no

El

¿Cuál será aquella pasión,  
 que no merece piedad  
 pues peligra en necesidad  
 por ser toda obstinación?

161 **Enérgico** ♩ = 180

Látigo

Tarola

C. China.

Pno. 1

Pno. 2

*f*

(Loco)

8<sup>va</sup>



166 **Sempre** ♩ = 180

Tarola

Bongos

C. China.

Tom-t

Casa

Pno. 1

Pno. 2

8<sup>va</sup>

170

Tarola

Plat.

C. China.

Pno. 1

Pno. 2

*fp*

*fp*

*8va*

Measures 170-174. The score includes parts for Tarola, Plat., C. China., Pno. 1, and Pno. 2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 170 features a complex rhythmic pattern in the Tarola part. The piano parts have dynamic markings of fp. A '8va' marking is present in the Pno. 1 part.



175

Tarola

C. China.

Pno. 1

Pno. 2

*mf*

*mf*

Measures 175-179. The score includes parts for Tarola, C. China., Pno. 1, and Pno. 2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 175 features a complex rhythmic pattern in the Tarola part. The piano parts have dynamic markings of mf.

181

Tarola

Plat.

C. China.

Pno. 1

Pno. 2



186

Tarola

Bongos

Plat.

C. China.

Pno. 1

Pno. 2

191

Tarola  
Bongos  
Plat.  
Tri.  
C. China  
Pno. 1  
Pno. 2

*p* *f* *f* *f*



196

Tarola  
Cenc.  
T Bl.  
Tri.  
C. China  
Pno. 1  
Pno. 2

*p* *f* *f* *f* *f*

Loco

N

202

Timb.

Tri.

Trla Ch.

Casa

*p* *pp*

Pno. 1

Pno. 2

*ff* *p* *pp*

8<sup>vb</sup>



209

Vib. Vibrato

*p*

Trla Ch.

Pno. 1

*p*

Pno. 2

Vibrato

216

Tarola

Hi-hat  
8"  
14"

Trla Ch.

Pno. 1

Pno. 2

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f* Loco



221

Tarola

Timb.

Plat.

Pno. 1

*mp*

*mp*

*Red.*

\*

O

226

Timb. *f* *p* *f*

Camp. Tub. *f*

Pno. 1 *f*

Pno. 2 *f* *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>* *Loco* *Ped.* \* *Ped.* \*

O

Coro *f mp* *p* *f mp*

Cuál cuál cuál cuál cuál cuál Se - rá cuál cuál cuál cuál

Cuál cuál cuál cuál cuál cuál Se - rá cuál cuál cuál cuál

Cuál cuál cuál cuál cuál cuál Se - rá cuál cuál cuál cuál

233

Timb.

Camp. Tub.

Pno. 1

Pno. 2

Coro

*p* *f* *p* *f* *tutti*

a - que - lla pa - sión cuál cuál cuál cuál

III *mp*

cuál cuál cuál cuál cuál cuál cuál cuál cuál cuál

*p* *f* *p* *f* *tutti*

a - que - lla pa - sión cuál cuál cuál cuál

III *mp*

cuál cuál cuál cuál cuál cuál cuál cuál cuál cuál

*p* *f* *p* *f* *tutti*

a - que - lla pa - sión cuál cuál cuál cuál

III *mp*

cuál cuál cuál cuál cuál cuál cuál cuál cuál cuál

*Ped.* \*

P

Con cola de baqueta  
golpes aleatorios en  
campana y arco.

241

Plat.

Camp. Tub.

Mar.

Pno. 1

Pno. 2

Coro

Lyrics:  
 cual que no o o me re ce pie dad  
 cual que no que no o me re ce pie dad  
 cual que no o que no me re ce pie dad

250

Plat.

Mar.

Pno. 1

Pno. 2

Coro

*f*

pues pe - li - gra pues pe - li - gra

*f*

pues pe - li - gra pues pe - li - gra

*f*

pues pe - li - gra pues pe - li - gra

*f*

pues pe - li - gra pues pe - li - gra

256

Plat. *f*

Mar.

Pno. 1

Pno. 2 *8<sup>va</sup>.1*

Coro *mf*

pues pe - li - gra en ne - ce -

pues pe - li - gra en ne - ce -

pues pe - li - gra en ne - ce -

262

Q

Timb.

Plat.

Mar.

Pno. 1

Pno. 2

Coro

dad po - - or se - - er

dad po - - or se - - er

dad po - - or se - - er

*p* *f*

*8<sup>va</sup>*

Loco

*8<sup>va</sup>*

Loco

*8<sup>ub</sup>*

Q

268

Timb.

Mar.

Pno. 1

Pno. 2

Coro

to - o - da - a o - obs

to - o - da - a o - obs

to - o - da - a o - obs

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*



R

279

Mar.

*pp*

Pno. 1

Pno. 2

Contr. Solo

*p* *f* *p*

pa - a - sión que no me - re - ce pie -

Coro

on

on

on

8va

Detailed description: This page of a musical score, numbered 46, contains measures 279 through 283. The score is arranged in five systems. The first system is for Maracas (Mar.), showing a melodic line with a dynamic marking of *pp* and a *8va* (octave) marking. The second system is for Piano 1 (Pno. 1), featuring a complex accompaniment with multiple voices and a dynamic marking of *pp*. Piano 2 (Pno. 2) is present but contains only rests. The third system is for Contr. Solo (Contr. Solo), with lyrics: "pa - a - sión que no me - re - ce pie -". The dynamics *p*, *f*, and *p* are indicated. The fourth system is for the Coro (Chorus), with the word "on" written below the staves. The fifth system also shows the Coro part with "on" written below. A rehearsal mark "R" is placed above the first measure of the Maracas part.

284

Tarola

Musical staff for Tarola, featuring a series of eighth notes with accents, starting with a forte (*f*) dynamic.

Mar.

Musical staff for Maraca, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*f*) dynamic.

Pno. 1

Musical staff for Piano 1, featuring a complex rhythmic pattern with a forte (*f*) dynamic.

Pno. 2

Musical staff for Piano 2, featuring a 'Loco' section with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Contr. Solo

Musical staff for Contr. Solo, featuring a melodic line with a forte (*f*) dynamic and the lyrics 'dad'.

Coro

Musical staff for Coro, featuring a vocal line with lyrics 'pie - - - dad' and dynamics *mf* and *f*.

S

289

Tarola

Plat.

Mar.

Pno. 1

Pno. 2

Contr. Solo

Coro

294

Mar.

Pno. 1

Pno. 2

Contr. Solo

Coro

por ser to - da obs - ti - na - cio - o - por ser to - da por ser por ser to - da por ser

299

Timb.

Mar.

Pno. 1

Pno. 2

Contr. Solo

Coro

on por ser to - da por  
to - da por ser to - da por  
to - da por ser to - da por  
to - da por ser to - da por

*p* *f* *f* *8va*



U

309

T-t  
 Cenc.  
 T Bl.  
 Plat.  
 Hi-hat  
 8"  
 14"  
 Trla Ch.  
 Casa  
 Mar.  
 Pno. 1  
 Pno. 2  
 Contr. Solo  
 Coro

*p*  
*ff*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*

Loco

cuál cua - al - cuál cuál obs-ti - na cion  
 cuál cua - al - cuál cuál obs-ti - na cion  
 cuál cua - al - cuál cuál obs-ti - na cion

315

T Bl.

Plat.

*cresc.*

C. China.

Hi-hat  
8"  
14"

Trla Ch.

*cresc.*

Pno. 1

*cresc.*

Pno. 2

*cresc.*

Contr. Solo

que no me-re - ce    cuál por-dra se -    er    obs - ti - na - cion    que no me - re - ce

Coro

que no me-re - ce    cuál por-dra se -    er    obs - ti - na - cion    que no me - re - ce

que no me-re - ce    cuál por-dra se -    er    obs - ti - na - cion    que no me - re - ce

320

V

T Bl.

Timb.

Plat.

Hi-hat  
8"  
14"

Trla Ch.

Casa

*f cresc.*

*f cresc.*

Pno. 1

Pno. 2

V

Contr. Solo

cuál por - dra ser que no me - re - ce cuál por - dra ser que no me - re - ce

cuál por - dra ser que no me - re - ce cuál por - dra ser que no me - re - ce

Coro

cuál por - dra ser que no me - re - ce cuál por - dra ser que no me - re - ce

cuál por - dra ser que no me - re - ce cuál por - dra ser que no me - re - ce

324

T-t

T Bl.

Timb.

Hi-hat  
8"  
14"

Casa

Pno. 1

Pno. 2

Contr. Solo

Coro

cuál por- dra ser a- que- lla pa- sión a - - a - - que- lla pa- sión

cuál por- dra ser a- que- lla pa- sión a - - a - - que- lla pa- sión

cuál por- dra ser a- que- lla pa- sión a - - a - - que- lla pa- sión

cuál por- dra ser a- que- lla pa- sión a - - a - - que- lla pa- sión

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

8va

8va