



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

4

ECLECTICISMO MUSICAL

*NOTAS AL PROGRAMA DE 7 OBRAS LATINO-MEXICANAS
EN EL CONTEXTO DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL
A FINALES DEL SIGLO XX*

TAMBORILERO
5° DE ALIENTOS
EKMUL
CHIAPARIMBA
REFLEJOS INDÍGENAS
TRÍO METÁLICO
SANGRE LATINA

OPCIÓN DE TESIS:
NOTAS AL PROGRAMA
QUE PARA OBTENER EL
TÍTULO DE LICENCIADO
EN COMPOSICIÓN
P R E S E N T A :
LUIS TREJO LEÓN

286869

ASESORA DE OPCIÓN DE TESIS
MTRA. MARÍA DEL CONSUELO GRANILLO GONZÁLEZ

MÉXICO, DF, DICIEMBRE DEL 2000



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.



GRACIAS

A Dios, por haber creado la música y, especialmente, por dármela como vocación.

A mis padres con cariño: Teresa y Benito †
por su guía, su comprensión y su apoyo.

A mis hermanos por su apoyo.

A mis amigos y compañeros músicos académicos, percusionistas, y músicos populares, por todo lo que de ellos recibí.

En especial al padre Sergio Óscar Castillo Torres, quién fue pilar en mi opción por la música.

A los que me negaron su ayuda, los que no creyeron en mí, los que dificultaron mi labor, porque incluso de ellos, aprendí a tener coraje y entrega a mi trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	3
PANORAMA DE LA MÚSICA DE CONCIERTO EN MÉXICO AL FINALIZAR EL SIGLO XX	3
ANTECEDENTES HISTÓRICOS	6
CONTEXTO SOCIO-CULTURAL EN QUE SE DESENVUELVE LA MÚSICA HOY	7
SEMBLANZA Y COMENTARIOS DE 2 COMPOSITORES MEXICANOS QUE HAN COMBINADO MÚSICA POPULAR CON MÚSICA ACADÉMICA; JAVIER ÁLVAREZ Y ARTURO MÁRQUEZ.	9
PUNTOS DE CONTACTO ENTRE MI PENSAMIENTO Y EL DE ARTURO MÁRQUEZ	11
PUNTOS DE CONTACTO ENTRE MI PENSAMIENTO Y EL DE HUGO ROSALES ...	12
CAPÍTULO II	15
MI PROPUESTA MUSICAL	15
INFORMACIÓN REFERENTE A MIS OBRAS (JUSTIFICACIÓN)	17
JUSTIFICACIÓN FILOSÓFICA	18
CAPÍTULO III	21
NOTAS ANALÍTICAS DE LAS OBRAS	21
ESQUEMA DE LA TERMINOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE OBRAS MUSICALES ..	23
Tamborilero	24
5° de Alientos (maderas)	26
Ekmul	30
Chiaparimba	32
Reflejos indígenas	35
Trío metálico	40
Sangre latina	44
CAPÍTULO IV	49
CONCLUSIONES	49
BIBLIOGRAFÍA	53
APÉNDICES	55
APÉNDICE 1 Varios conceptos	57
APÉNDICE 2 Conceptos formales	59
APÉNDICE 3 Entrevista a Arturo Márquez	65
APÉNDICE 4 Entrevista con Hugo Rosales.	68
APÉNDICE 5 NOTAS QUE APARECEN EN EL PROGRAMA DE MANO	71
APÉNDICE 6 partituras completas	73

OBRAS ANALIZADAS
EN ESTA OPCIÓN DE TESIS

1.- TAMBORILERO (tambor solo).

2.- 5° DE ALIENTOS (Maderas)

I Juegos

II Homenaje

III Pasajes

3.- EKMUL (4° de cuerdas)

I Estrella de los Montes

II El Anunciador

4.- CHIAPARIMBA (marimba chiapaneca o, en su defecto, de concierto; multipercusiones y grabación en CD).

Chiaparimba I

Chiaparimba II

5.- REFLEJOS INDÍGENAS (flauta, violoncello, 2 percusionistas y piano)

I Danza

II Sueño

III Sacrificio

6.- TRÍO METÁLICO (trompeta en Bb, corno en F y trombón).

I ● = 110

II ● = 70

III ● = 140

7.- SANGRE LATINA (orquesta sinfónica a 2)

INTRODUCCIÓN

Habiendo escogido la opción de tesis "Notas al Programa", no quise quedarme con dar solamente una pequeña nota y hacer el simple análisis. Decidí darle cuerpo al trabajo poniendo mis obras en su contexto histórico, además de dar a conocer mis motivaciones existenciales y la justificación filosófica de mi estilo de composición.

No siendo el presente trabajo una tesis, en lugar de realizar la labor de investigación completa recurrí a la obra de Yolanda Moreno para documentar el aspecto histórico.

Este trabajo tiene como objetivo principal complementar y apoyar la descripción e información sobre las 7 obras para diferentes ensambles que se presentarán durante el examen-concierto.

Es fundamental aclarar desde el principio que una de mis principales inquietudes es recuperar de fuentes rítmicas y melódicas de muy diversas procedencias lo que considero esencial a ellas, para aplicarlo a mis creaciones, por lo cual me sitúo actualmente dentro de un acendrado eclecticismo musical.

Por ello comparto la idea del Maestro Mario Kuri Aldana, quien hace años previó en una entrevista por televisión, que en un futuro cercano nuevamente habría compositores que retomaran la música popular y la combinaran con la música académica, y que se daría el Neonacionalismo musical con algunos de ellos.

Sin encuadrarme en el neonacionalismo, ya que no me limito a las fuentes mexicanas, me considero parte de ese futuro que mencionaba el maestro, en cuanto al eclecticismo que supone retomar la música popular y combinarla con la música académica.

Este sincretismo musical no puede considerarse "la vanguardia", ya que está inserto entre una amplia variedad de estilos.

Para presentar mi examen profesional seleccioné primero siete obras propias que tienen elementos de la música popular; posteriormente recurrí a fuentes bibliográficas para recopilar información documental, y luego entrevisté a 2 compositores, a fin de tener una visión del uso actual de los ritmos populares en la música de concierto.

El trabajo está dividido en 4 capítulos:

En el primero presento un panorama de la música de concierto en México al finalizar el siglo XX.

A continuación, en el segundo capítulo, hago mi propuesta musical.

El tercer capítulo es la parte medular, contiene las notas analíticas de mis obras.

Presento el análisis de cada obra, según el siguiente plan:

- ◆ Ficha técnica.
- ◆ Nota al programa.
- ◆ Estructura de la obra.
- ◆ Descripción de la obra.

Mis conclusiones constituyen el capítulo 4.

Luego aparece la bibliografía.

finalmente, presento varios apéndices; entre ellos uno con generalidades, también una vista general de los conceptos formales, así como de los criterios de clasificación a partir de las formas y estilos musicales, mencionando algunos de ellos.

Incluyo en un apéndice las partituras completas de las obras.

Los destinatarios primarios del trabajo, por supuesto, son los alumnos de composición, de percusiones, especialmente pasantes próximos a titularse, y la comunidad en general de la Escuela Nacional de Música, sin olvidar a los investigadores interesados en el eclecticismo musical y en la música popular.

Como una preocupación constante al mezclar ciertos elementos como la organización estructural, los ritmos, etc., de la música popular en mi obra, pretendo llamar la atención de las personas que, por estar en contacto directo o indirecto con la música comercial, no están allegadas a la música sinfónica o de cámara; en general a la música de concierto, en el sentido de apelar al gusto y a la sensibilidad de una mayor cantidad de gente.

CAPÍTULO PRIMERO

**PANORAMA DE LA MÚSICA DE CONCIERTO EN MÉXICO AL
FINALIZAR EL SIGLO XX**

En hipersíntesis y de manera radical se puede decir que, aproximadamente dentro de la primera mitad del siglo XX, en México se dio la búsqueda, encuentro, desarrollo, madurez y declive de una música nacionalista.

A finales de los 50's y principios de los 60's se empezó a romper con este estilo, para dar entrada a nuevas técnicas que venían principalmente de Europa. En los 70's los caminos iban en dirección totalmente opuesta al nacionalismo, con nuevas técnicas, estilos, formas, etc.

Entre los compositores activos en esa década, por mencionar algunos, están **ALICIA URRETA** (1931-1987), **MARIO LAVISTA**, **JULIO ESTRADA** Y **FEDERICO IBARRA** (1946).

Considero personalmente que muchos compositores se encontraron (como cuando declinó el nacionalismo) con callejones sin salida: por ejemplo, sintieron como una imposición la manera de componer, porque era bien sabido que si no componías como lo dictaban los académicos entonces en el poder, tu música estaba fuera de los conciertos –práctica que no ha terminado de desaparecer–.

Sé que varios compositores de la generación nacida en los 60's cuestionaron esto, reflexionaron y empezaron a romper con esas ideas sobre la composición, para recorrer nuevos caminos, para generar una variedad de estilos que apareció en los 80's. Muchos compositores decidieron retomar las melodías y motivos rítmico-melódicos reconocibles, la tonalidad, la modalidad, la música electroacústica; combinaron además un sinfín de ritmos, así como los sonidos reciclados de la naturaleza y procesados por computadora... Otros siguieron con el serialismo integral, o con un atonalismo muy organizado; algunos con la búsqueda de una organización de la música mediante la utilización de las matemáticas o de procesos básicamente racionales.

Hay que destacar como lo más importante que actualmente, en el umbral del siglo XXI, cada quien puede componer con "LIBERTAD", con su propia voz, sin someterse a las disposiciones de nadie. Al igual que Julio Estrada –uno de los compositores más innovadores– considero que **el componer es un acto de liberación, una necesidad primordial de la fantasía, [la] música "nace del oído, donde todo está permitido"**¹.

Es de notarse que los ciclos de origen, expansión, desarrollo, popularización y sustitución de las modas y estilos se ha acelerado progresivamente gracias a los medios de comunicación, de modo que cada generación es espectadora de la aparición de muchos de ellos.

Por eso considero difícil enmarcar el estilo, técnica etc., de los compositores recientes en una época "X", principalmente los nacidos después de 1940, pues muchos de ellos viven y actualmente siguen componiendo, habiendo pasado por 3 o 4 "ismos".

Además la forma de componer cambia respecto a su etapa joven, madura o muy madura, claro: sin olvidar que hay compositores que se han identificado con una línea fija en su estilo personal de creación –ellos sí están catalogados para la historia–. Empero, para no encajonar a los que no están en esa condición, retomo las palabras de Stravinski:

¹ Julio Estrada citado por Yolanda Moreno Rivas en "La composición en México en el Siglo XX". Conaculta, Lecturas Mexicanas, México 1996.

"al someterse deliberadamente a un estilo, y apoyarse en una forma ya establecida y consagrada, el artista creador no está restringiendo la manifestación de su personalidad"².

Un ejemplo de esta apertura se da en Halffter, quien practicaba y promovía el dodecafonismo, pero su entusiasmo por éste no lo limitaba: en pleno apogeo de su actividad dentro de este estilo escribe un *Cuarteto para instrumentos de arco* op. 24, (1958), la *Sonata* para violoncello y piano (1959), así como el *Pregón para una pascua pobre* (1968), retornando a la tonalidad o a la politonalidad sin que su estilo se viera afectado por el uso de uno u otro recurso.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Según Yolanda Moreno, "de una manera muy generalizada, se podría afirmar que la década de los años sesenta registró una eclosión de los lenguajes, así como una estabilización de los estilos y sintaxis propuestos durante los años cincuenta. Sin embargo, en el mismo periodo también pueden encontrarse obras que representan una nueva radicalización o una experimentación llevada al extremo que marcarían, a su vez, el inicio de un movimiento desintegrador que, años después, conduciría a la música lo mismo a callejones sin salida que a retornos inesperados a la tradición.

Esta aceleración de cambios estilísticos se acentuaría en los años sesenta con nuevas transformaciones que vendrían a reflejar las certezas y dudas del artista en la sociedad actual. Cada creación nació como una crítica a su propio mundo sonoro y cada obra, reflexionando sobre sí misma, encarnó la duda sobre sus propias posibilidades. En algunos autores, la música, abarcando todo lo conocido, quiso expresar una autonomía absoluta. De ahí surgió la utilización de un espectro sonoro lo más amplio posible en lo que respecta a altura, continuidad del sonido (*glissandi*, micropartición del tono) y densidad (*clusters*, masas sonoras); el uso de todo tipo de fuentes sonoras; la invención de nuevos instrumentos; el uso abstracto de material fonético; los nuevos sonidos vocales; las nuevas formas de declamación musical; la integración de sonido y ruido; el uso de las escalas, ritmos e instrumentos no occidentales; el descubrimiento de los sonidos naturales (pájaros, ballenas, ranas) y ruidos ambientales integrados a la composición.

En algunos casos se restringió al mínimo el campo sonoro, en tanto que en otros, en un afán de aumentar su significado y su expresividad, se situó a la música en arreglos espaciales alterados, mezclándola con la danza, la literatura, el teatro y aun la arquitectura en eventos multimedia. Dentro de este contexto se comprenderá con mayor claridad el diversificado camino emprendido por algunos autores nacionales.

El pluralismo que tuvieron los compositores de aquellos años para aprender a componer podría generar confusión. Dentro de él es necesario señalar que, además de técnicas como la indeterminación, el aleatorismo y el uso de las formas abiertas tan generosamente practicadas a partir de los setenta, existieron algunas influencias que fueron también relevantes en los nuevos músicos mexicanos: el sensualismo ampliamente comprometido con la palabra, en su aspecto fonológico y semántico, de Luciano Berio (1925); el expresionismo de la escuela polaca, con Lutosławski (1913-1993), Baird (1928) y Penderecki (1933); y finalmente, como resultado de un reciaje nostálgico del pasado histórico, la tendencia a utilizar citas de obras clásicas ingeniosamente tejidas dentro de la trama de una nueva pieza, que fue iniciada por Henri Pousseur (1925) en su ópera *Votre Faust* (1961-1967) y Berio en su *Sinfonía* (1968), tendencia que igualmente ha sido adoptada por algunos autores locales.

² Op. Cit. A partir de aquí, se toma como base este libro, resumiéndolo, para tratar la historia. Se hace notar esto mediante la tipografía.

Hacia la segunda mitad de los años setenta, hicieron su aparición como compositores los primeros discípulos del taller de composición fundado por Carlos Chávez; aún jóvenes y poco experimentados, estaban destinados a marcar un cambio de perspectiva y sensibilidad en la música mexicana”...

CONTEXTO SOCIO-CULTURAL EN QUE SE DESENVUELVE LA MÚSICA HOY

Considero que estamos dejando atrás un movimiento que marcó la historia de la humanidad y dejó una herencia de la que tardaremos generaciones en liberarnos: la modernidad. Su objetivo original era liberar al hombre a través de las capacidades propias del hombre, entendiendo por éstas a la ciencia y la técnica. Se le dio tal importancia al método de estudio de las Ciencias Naturales que se le concedió indebidamente el status de único método científico, de modo que quien no investigaba y experimentaba estaba fuera de lugar. Hoy se pone en duda y hasta se invalida el proceso de búsqueda constante en el campo de las artes; al cuestionar todos los valores musicales procedentes del modernismo, se llegó a la pérdida de todos ellos.

El mayor problema de la modernidad fue que, mientras prometía darnos todas las seguridades, infundió un relativismo pavoroso haciendo creer que la Verdad no existe, de manera que nos quitó precisamente lo que nos ofrecía.

Como efecto del modernismo en el campo de la música, en las décadas centrales de este siglo se dio una sobrevaloración de la metodología o de la técnica compositiva, así como de la novedad y de la originalidad, al punto de convertir éstas en valores estéticos. Por eso ahora se da un rechazo frontal contra los cánones de tal modernismo.

Este fenómeno de reacción comenzó a partir de los 70's, y hoy por hoy se le llama postmodernismo a este movimiento, que significa una seria crisis para la civilización occidental.

El modernismo es extrovertido, superficial, vano, y esto se reflejaba en un arte plural y difícil, con percepciones siempre cambiantes.

En general se registra un decepcionado abandono de la retórica del vanguardismo de los años cincuenta y sesenta.

La pérdida de fe en la modernización perpetua del arte se ha extendido a las nuevas generaciones de artistas.

El posmodernismo es crítico y creativo, pero a la vez muy conservador: busca su verdad en tiempos lo más lejanos posible y no es capaz de darse cuenta que su misión sería recuperar todo lo que el modernismo nos arrebató; en cambio, está dándole la razón en esa parte, de modo que el posmodernismo estético aún vive a la sombra de lo moderno y en los peores casos ha sido incorporado a lo comercial. Entonces, resulta peligrosamente conservador.

Probablemente sea un simple movimiento de transición, y no se le puede llamar renovador en tanto busca volver a la antigüedad.

“Durante los últimos treinta años, el arte sonoro se manifestó dentro de un pluralismo de signos múltiples. La inquietud mental de la creación musical de los últimos años pudo describirse mediante el uso de términos como azar, indeterminación y aleatorismo; aunque en ocasiones estos términos fueron usados con suma ambigüedad o ligereza, se referían a las técnicas cuya aplicación ha caracterizado el discurso musical moderno.

Un creciente excentricismo conducía a una progresiva desintegración de los lenguajes, a la aceptación de todas las retóricas y al incesante movimiento estilístico. Por enriquecedora que pudiese parecer en su esencia, esta inclinación plural se convirtió para muchos en un movimiento amenazante. De esta manera el retorno al lenguaje tonal y sus estilos, efectuado por decenas de compositores y encabezado por los mismos Penderecki y Ligeti, pretende atenuar el impacto desintegrador provocado por la proliferación de estilos.

Este retorno puede asumir posiciones perfectamente válidas y aun de cierta complejidad, o puede caer en la más primitiva, cruda y dudosa imitación de las formas musicales del pasado.

El retorno tonal es para muchos compositores la vuelta a la formalización del aparato musical, a la música surgida del viejo renacimiento, con un concepto único y global de la música. Con esta visión conservadora se podrían extender a la música del momento las características que han distinguido a la música europea clásica. Este imperativo de homogeneidad histórica traduce, en muchos casos, un deseo de ver a todas las producciones sonoras integrarse de nuevo al funcionamiento de las producciones occidentales tradicionales.

Los nuevos desarrollos en la música actual tienen estrecha relación con la rápida expansión del consumo cultural de la música de las épocas clásica y romántica al lado de la disminución real de públicos interesados en la moderna música de concierto. Esto se debe a que el oyente común, al sentirse víctima de una cruzada vanguardista que había destruido el concepto de autoridad estilística y todo punto de referencia conocido, se apartó de un arte que percibió como agresivamente moderno.

Por otra parte numerosos compositores, al huir de la tradición del modernismo que se transmitió durante las últimas décadas a los compositores jóvenes, comenzaron a destruir algunos de sus tabús y a retomar conceptos que provenían de siglos pasados, por ejemplo; el uso de la tonalidad extendida en vastos espacios temporales, el principio del pulso rítmico constante, así como la formación de patrones rítmicos o melódicos; la vuelta a las categorías expositivas y el uso de imágenes sonoras fácilmente reconocibles.

En una observación muy general de sus obras se aprecia como primera característica un retorno a la práctica de estilos y formas más accesibles que, sin ser dictado por alguna tendencia académica ni por la imitación de algunos estilos uniformes contemporáneos—como podría ser el minimalismo—, dependen exclusivamente de la inclinación y el gusto personales. En cierta medida se podría hallar en sus obras un eclecticismo que lo mismo acepta elementos neorrománticos que neoexpresionistas y un cierto grado de un minimalismo sui generis.

La desaparición de los últimos resabios del vanguardismo de los años sesenta, el olvido o el rechazo de algunas técnicas como el serialismo, la indeterminación o los procedimientos aleatorios, han conducido a la música mexicana, a partir de los años ochenta, por caminos menos contestatarios.

Este cambio de rumbo es también la consecuencia de un enfoque más libre en la creación sonora que se inició en la obra de los músicos pertenecientes a generaciones anteriores, tan diversos estilísticamente, como Manuel Enríquez, Mario Lavista, Federico Ibarra, Julio Estrada o Francisco Núñez, cada uno de ellos en concordancia con las tendencias composicionales del momento ha tenido gran influencia en las nuevas generaciones, incluso a través de los talleres de composición que han conducido los mismos Lavista, Estrada o Ibarra.

Además se ha dado importancia a los estudios de composición en el extranjero”.

En resumen, podemos afirmar que los compositores de las últimas generaciones asumen inconscientemente los valores postmodernos como meta estilística, alejándose cada vez más del modernismo. Buscan crear música más accesible, con líneas melódicas audibles y estructuras perceptibles. No buscan, como generación, un estilo colectivo, sino la expansión

del talento individual; el medio de expresión más adecuado, sin establecer distinción entre los elementos locales y los procesos o estilos provenientes de fuera.

A continuación enlistó a algunos de los compositores que ha destacado en la producción musical mexicana reciente.

DANIEL CATÁN (1949).

SAMUEL ZYMAN

GRACIELA AGUDELO (1945)

ROBERTO MEDINA (1955)

EDUARDO SOTO MILLÁN.

FEDERICO ÁLVAREZ DEL TORO

VÍCTOR RASGADO

MARCELA RODRÍGUEZ (1951)

HILDA PAREDES (1957)

ANA LARA (1959)

ANTONIO RUSSEK (1954)

VICENTE ROJO CAMA (1960)

ROBERTO MORALES (1958)

JUAN TRIGOS

LUIS JAIME CORTÉS (1962)

MARÍA GRANILLO

ULISES RAMÍREZ

GABRIELA ORTIZ (1964)

HUGO ROSALES

ARMANDO LUNA

MARIANA VILLANUEVA

HORACIO URIBE

LEONARDO CORAL

SEMBLANZA Y COMENTARIOS DE 2 COMPOSITORES MEXICANOS QUE HAN COMBINADO MÚSICA POPULAR CON MÚSICA ACADÉMICA: JAVIER ÁLVAREZ Y ARTURO MÁRQUEZ.

Entre los compositores mexicanos que tienen relieve internacional, a dos de ellos los considero como modelos a seguir por su interés ecléctico en la expresividad popular.

JAVIER ÁLVAREZ nació en los 50's, con una gran inteligencia musical que reforzó con el dominio de muchas técnicas y una perspectiva ecléctica cuyo resultado fue una obra multifacética y vigorosa.

Me interesa consignar algunas de sus primeras obras, en donde explora diferentes caminos, utiliza diferentes recursos de composición, combinaciones instrumentales, todo ello para encontrar su lenguaje musical, su propuesta personal.

Características (1982), para flauta, oboe, violoncello y piano.

Trireme (1983), concierto para corno y orquesta.

Fragmentos (1984), para voz soprano, flauta, saxofón, clarinete y viola, sobre textos en náhuatl y en inglés.

Personalmente, Álvarez me llama la atención a partir de su obra *Temazcal* (1984), pues en esta obra...

“...da un giro de 180 grados respecto a su concepción estilística y formal, que ahora estará fundamentada en la interacción de tres elementos, por ejemplo: la pluralidad rítmica, el uso de las formas populares, incluyendo los modelos pop o comerciales y la manipulación sonora electroacústica por computadora”.

Algunas obras tuyas que ya están dentro de este estilo y que en particular me atraen:

“*Canción de Tierra y Esperanza* (1987), para cuerdas, es el montaje de una melodía de corte popular sobre un ostinato rítmico que sirve de base a una construcción sincopada, llena de acentos, choques disonantes y plurirrítmicos; los cambios tonales amplios y constantes desfasamientos de la parte melódica la convierten en un atractivo proceso cuasi-minimalista.

Edge Dance (1987), para cinta sola, y *ASÍ EL ACERO* (1988), para tambor caribeño y computadora, son dos ejemplos de esta tendencia resuelta con una gran originalidad e ingenio por Javier Álvarez; en esta última pieza Álvarez maneja la cinta como una extensión del instrumento en vivo, sugiriendo una gran banda de tambores caribeños.

Quemar las naves es acaso la obra clave de esta concepción plural, ya que no surge únicamente en un montaje de laboratorio, sino de una exuberante escritura pianística y una verdadera orquestación rítmico-tímbrica; asimismo, la exaltación casi revueltiana en el uso del heterodoxo material popular explica el enérgico impacto de esta música. Algunas indicaciones en la partitura: "como funky", "como un montuno congelado", "comience a marcar un swing", etcétera, tratan de liberar el sentido rítmico del músico académico.

Para culminar este camino de gozosa experimentación con las músicas comerciales o populares, Álvarez terminó en 1990 la ópera *Mambo*, para cuatro voces, conjunto instrumental y sintetizador.”

Cabe mencionar que en su composición *Mambo a la Braque* para cinta, el propio autor dice:

Como si fuesen palabras hechas con letras recortadas de un diario, he tomado fragmentos de CABALLO NEGRO, uno de los mambos más conocidos del compositor Dámaso Pérez Prado, a quien esta pequeña pieza rinde homenaje. El montaje es una especie de mosaico musical, en donde otros sonidos cumplen la función de "adherir" los diversos fragmentos. Mi intención es crear una música cubista, es decir, un mambo de mi propia invención, construido a partir de recortes de mambo
-1990-

ARTURO MÁRQUEZ (1950) tiene propuestas similares en sus más recientes obras, habiendo demostrado ser un imaginativo autor de disciplinado oficio. Produce obras instrumentales de la excelencia de *Gestión* (1983), para orquesta.

Márquez demuestra un estilo logrado en sus partituras instrumentales, un envolvente ambiente sonoro en *Viraje* (1983), para arpa y doce instrumentos de cuerda, así como un refinado manejo de sus texturas en *Ron-do* (1985), para cuarteto de cuerdas; sin embargo, últimamente se aleja de la composición instrumental pura y de la concepción de la música "culta" de concierto, inclinándose por el reciclaje de las formas populares y la composición con medios electroacústicos.

Estas obras son de interés para mí:

Son (1986), para orquesta, y el *Son a Tamayo* (1989), para arpa en la forma sincrética del bluesonblues, son ejemplos logrados de esta línea estilística, así como *Mutismo* (1985), para dos pianos y cinta, y *Di-verso* (1984), para percusiones, piano y cinta; ejemplifican el resultado positivo de este periodo de renovación formal que culmina en la afirmativa pieza

Reencuentros (1991), para dos arpas y medios electrónicos. Una amalgama de la manipulación electrónica y los elementos populares se realizan en *Mi voz que madura* (1991), para cinta, relacionada en cierta manera con sus arreglos a *New Age Tango*.

Y para concluir, es importante señalar que la serie de danzones que está componiendo actualmente para diferentes ensambles instrumentales de cámara y orquesta, es una muestra evidente del uso de las formas y ritmos populares, en este caso el danzón.

PUNTOS DE CONTACTO ENTRE MI PENSAMIENTO Y EL DE ARTURO MÁRQUEZ

En vista de que encuentro gran afinidad con la visión del maestro Arturo Márquez, me entrevisté con él para conocer con mayor profundidad sus conceptos acerca de lo popular en la música académica. Esta entrevista se puede consultar íntegra en el apéndice 3.

Su serie de danzones (que aún continúa, de alguna manera) se inició, en palabras del propio maestro:

...por el contacto que tuve con el ambiente de la música de salón, de la música de danzón, en los salones. Esto fue hace como 12 años, y, curiosamente, no fue en un salón directamente, sino fue por unas coreografías de Irene Martínez que estaba incluyendo música de salón, música de danzón, pero posteriormente, ya unos 4 años después, ella misma, la coreógrafa Irene Martínez, y Andrés Fonseca, que es maestro de baile de salón, me empiezan a iniciar en la danza, más bien en la tradición del danzón. Fue como un intercambio de información nada más, como una plática.

[...] empiezo [después] a acudir mucho a los salones de baile; me acuerdo de haber visto la película "Danzón" por aquel tiempo, y bueno, además hago varios viajes por Veracruz, al puerto especialmente, y ya el DANZÓN N° 2 lo hice conscientemente. Quería un danzón orquestal, y los demás pues siguen esa historia, fue con toda la conciencia.

Arturo Márquez no se ha preocupado por encuadrarse en una corriente:

Ésa es una [cuestión] difícil, porque finalmente como que mi música se ha salido de lo común, de la corriente que llaman "música contemporánea". Y no sabría contestar, porque a veces la ponen como una música neo-nacionalista. Otras veces sí hablan de música contemporánea, el gran problema es que somos pocos los que estamos, digamos, haciendo una música que tenga ese color de las raíces. Y no, no se ha clasificado, algunos lo llaman neo-nacionalista, pero es un poco absurdo ¿no?..

He tenido una vivencia muy fuerte de la tradición actual, y eso se refleja en mi música. Yo diría más bien una corriente, no sé, *natural*; normalmente la música de concierto y la música popular comercial también, están muy enfocadas sobre lo que está pasando en el mundo, lo actual. La música es universal, pero esta música que no tiene fronteras, muchas veces tampoco tiene personalidad. Así, la música popular comercial: el rock, las baladas, qué sé yo, también es una música universal, también es una música que se escucha por todos lados.

Ahora también está de moda, por ejemplo, lo latinoamericano, que se vuelve universal. Yo creo que más allá de eso, algunos de nosotros nada más estamos siguiendo nuestro instinto, por eso yo le llamaría más bien una música *natural*.

En cuanto a las **perspectivas a futuro** para la música sincrética, es evidente el sincretismo que se genera constantemente en los países latinos por su condición de mestizos. Desde luego, también en lo musical está implícito esto, y pienso que la música académica no puede deslindarse de la música popular sin perder una gran fuente de inspiración. Por supuesto,

podría entenderse que yo postulo como obligación del académico recurrir a la música popular, lo cual está muy lejos de mi pensamiento. Cuando hablo de deslindar me refiero a la actitud absolutizante de algunos académicos que todavía están contaminados por la actitud modernista, según la cual existe una frontera infranqueable entre lo académico y lo popular.

Para mí es atrayente, en consecuencia, el pensamiento de Márquez.

Lo que pasa es lo siguiente, cuando se habla por ejemplo de una música africana, qué sé yo, de Angola, en esa música hay una pureza de origen por ser pueblos que viven aislados. Cuando se habla, por ejemplo, de la música francesa también hay una pureza porque no hay tanta combinación de razas, combinación racial.

El caso de Latinoamérica es distinto. Nos llaman "países mestizos", o sea que, en general, somos resultado de la unión de una raza europea con una raza totalmente americana, y con mucha influencia de África, o sea que somos mestizos a más no poder, de ahí el concepto de "raza cósmica" en Vasconcelos. La "raza cósmica", esto es, el sincretismo, no es otra cosa que todo el bagaje cultural fusionado que llevamos.

No es cuestión a futuro, no es cuestión de que tenga futuro o no: es que así es nuestra realidad, o sea, en la medida en que nos demos cuenta de que somos mestizos y que finalmente nos miremos a nosotros mismos como lo que somos, haremos nuestra verdadera música.

A veces cuesta trabajo aceptar, digamos, que la música folklórica de Latinoamérica pueda tener influencia en la música académica; pero bueno, finalmente, en Latinoamérica lo que le da color, la música característica de América, es la música popular, es la música folklórica. En cambio, de música culta, de música elaborada, o como quieras llamarla, ha habido muchos intentos de crearla por todos lados. Muchos de ellos son muy afortunados, pero otros no, y quizás se debe justamente a eso de que no se ha querido ver que nuestra cultura es un acto de sincretismo.

PUNTOS DE CONTACTO ENTRE MI PENSAMIENTO Y EL DE HUGO ROSALES

Mi punto de vista sobre la situación actual es que los compositores jóvenes en México trabajan con tranquilidad, sin prejuicios ni atavismos, aprovechando lo bueno que reciben; esta naturalidad me resulta agradable, la siento fresca; por ello, comparto la idea del maestro Hugo Rosales, que escuché de él cuando le dio introducción a un concierto de varios de sus alumnos. En consecuencia, decidí localizarlo y le pedí su autorización para incluir sus ideas dentro de este espacio.

De hecho, tuve toda una entrevista con él, que se puede consultar íntegra en el apéndice 4 .

He aquí una síntesis de los conceptos externados por el maestro durante la entrevista:

- ◆ Los jóvenes están componiendo libremente, con ideas frescas, sin dejarse coartar por lo preestablecido.
- ◆ El desquebrajamiento de las estructuras anquilosadas da lugar nuevamente a un avance creativo.
- ◆ Hay un ciclo continuo en que se dan grandes esfuerzos de los nuevos valores por desplazar a los [compositores establecidos], pero sólo para dejarlos como antecesores, porque en lugar de abrir la puerta a la juventud, ocupan los altares de donde derribaron a sus antecesores.
- ◆ La música de concierto es enriquecida con aportaciones de ritmos y formas populares.

En su contexto, los compositores actuales ven derrumbarse estructuras antiguas y aparentemente sólidas, así pues, se sienten animados a derruir lo que ellos ven como estructura antigua, por más que haya sido la vanguardia en su momento.

Como yo lo veo, en México está generalizado un vicio consistente en que quien llega a hacerse cargo de cualquier trabajo en proceso comienza por criticar el desempeño de su antecesor, pasa a desecharlo y empezar de nuevo, para finalmente repetir los vicios y errores de aquél a quien substituyó, agregándole los propios. Quienes critican a los autoritarios, son los más autoritarios cuando tienen oportunidad.

Este ciclo continuo lo vemos lo mismo con cada político que asume un cargo, igual que con el albañil, mecánico o carpintero al que le encomendamos un trabajo inconcluso. Por supuesto, la composición no es un campo a salvo de esto. Continuamente se dan grandes esfuerzos de los nuevos valores por desplazar a los [compositores establecidos], pero sólo para dejarlos como antecesores, porque en lugar de abrir la puerta a la juventud, ocupan los altares de donde derribaron a sus antecesores.

Es interesante aquí la forma en que lo expresa Hugo Rosales:

Ya no es sostenible una "estética oficial". Las obras clásicas que nos haya legado seguirán siendo vigentes; intemporales, como toda obra de arte. Pero definitivamente, en esta nueva época no se pueden imponer maneras, formas de pensar y mucho menos de crear, porque se considera a la creación como una manifestación del espíritu libre, de la fantasía sin fronteras.

En esta etapa la creación no puede, por tanto, estar regida por "estéticas" oficiales.

Gracias al desquebrajamiento de la estética antigua, hay una gran apertura, una estética bellísima, que permite la aparición de lenguajes muy personales, de lenguajes que rebasan a las corrientes hegemónicas de Europa, de Europa central, o a las modas artísticas que se establecen en Nueva York, en París, en Londres...

Considero que la música en México está necesitada de un cambio de actitud que nos permita tratar con respeto a los maestros que nos transmiten el oficio de la composición y controlar nuestros celos profesionales. Con este fin, sería necesario difundir la formación ética.

Por otro lado, me parece que la música de concierto siempre ha estado en deuda con la música popular, porque la frialdad de la técnica necesita vivificarse con la rica personalidad de los pueblos que constituyen al género humano. Cada cultura tiene mucho qué aportar a la música universal. Lógicamente, se requiere toda una labor de campo para encontrar estos tesoros musicales.

En palabras del maestro Rosales:

El compositor tiende ahora hacia búsquedas en la música antigua; se da un movimiento riquísimo de compositores que usan elementos de música antigua y los incorporan a planteamientos actuales.

Estuvo muy de moda en los años 80's que se incorporaran, por ejemplo, los cantos gregorianos; y no sólo en la música rock o la música de jazz o en la música pop.

Últimamente se ha visto en música de concierto que se incorporen cantos anglicanos, mozárabes, así como sistemas musicales y escalísticos de Asia, Oceanía, América.

Esto ya se había dado de diferentes formas antes; pero en esta etapa es como una vuelta al pasado, a la música antigua, con ojos nuevos.

Se da un nuevo movimiento folklorista, un neofolklorismo interesantísimo, que experimenta con diferentes recursos de la música folklórica no sólo mexicana sino hindú, tibetana, china.

Pero antes era frecuente que si era un francés el que tomaba elementos de música tibetana lo llamaban "Marco Polo", o lo llamaban "genio que rescata las músicas olvidadas", pero si un tibetano componía sobre sus propios sistemas musicales le llamaban localista, chauvinista, regionalista, nacionalista trasnochado.

Personalmente, creo que muchos compositores se han atrevido a tomar la técnica composicional como lo que es: una herramienta útil para quien tiene algo que decir musicalmente.

Ser maestro, más que enseñar a componer, es enseñar a oír la propia voz; es hacer que el alumno, más que el aprender las técnicas y procedimientos de organización del sonido, aprenda a escucharse a sí mismo. Porque el componer no se reduce a simple técnica. Componer es un hecho completamente misterioso y muy, muy personal.

Quienes han tomado a la técnica composicional como lo que es: una herramienta, son capaces de tomar libremente elementos de muy diversas fuentes para realizar sus creaciones artísticas.

Naturalmente, al desencadenarse un movimiento de búsqueda de nuevos caminos y de fuentes ancestrales, la variedad de puntos de vista se manifiesta en una amplia variedad de propuestas musicales. Viéndolo en perspectiva, el observador puede considerar la situación actual como toda una torre de Babel.

Veamos cómo lo expresa Hugo Rosales.

Hay una gran desubicación, pero a la vez hay una brújula que apunta hacia cosas interesantes. Es una renovación, yo lo veo así. La apertura estética que en este momento se está dando, ha acabado de nuevo con [el predominio de los compositores establecidos] y da la oportunidad a propuestas totalmente diferentes que no salen necesariamente de los centros de poder económico y político, sino de la trinchera individual donde el artista se refugia para buscar alternativas.

Sin importar la denominación que reciban estas tendencias, considero positiva como saldo final la apertura estética que se está dando.

CAPÍTULO II
MI PROPUESTA MUSICAL

INFORMACIÓN REFERENTE A MIS OBRAS (JUSTIFICACIÓN)

Partiendo de los puntos sintetizados, visualizo mi obra como parte de un movimiento cultural que está tomando fuerza y abre posibilidades insospechadas.

Las obras seleccionadas para este trabajo están enriquecidas con diversos ritmos populares, muchos de los cuales son parte de mí.

Desde pequeño estuve rodeado de la música popular. Mi padre era músico empírico: ejecutaba guitarra y tresillo o tres en un trío, y en casa se escuchaban el son cubano, salsa, danzón y boleros. Al no existir una inclinación por el arte dentro de mi entorno familiar, mis aspiraciones de pequeño solamente se enfocaron a formar parte de agrupaciones como coros de iglesia, estudiantinas, tríos y grupos de rock; en ellas aprendí a tocar de manera empírica diversos instrumentos.

Mi vocación, sin embargo, no estaba definida e hice toda clase de planes para mi futuro. Pero la utopía quedó atrás cuando recibí la orientación adecuada y comencé a estudiar música de manera profesional.

Es evidente que todo lo vivido en mi infancia me condujo de manera natural a combinar la música popular con la música académica sin ningún prejuicio, aun sabiendo que muchos académicos y estudiantes de música no la toleraban, lo cual me parece muestra de ignorancia por parte de ellos.

En todas las épocas se ha recurrido de una u otra forma a la música popular para refrescar las obras de concierto cuando se acaba en callejones sin salida.

Entonces pregunto: ¿De qué se escandalizan? ¿Acaso hay música contaminante? O son necios o son ingenuos.

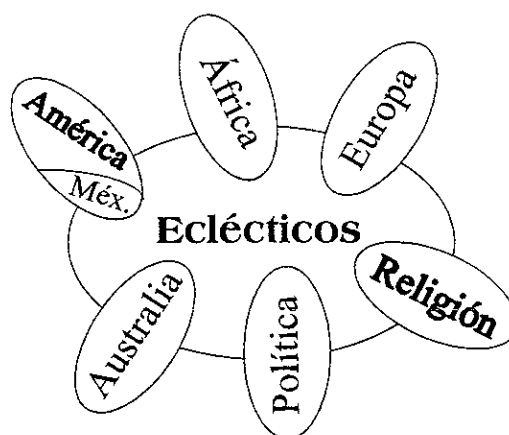
Al escuchar música compuesta por Arturo Márquez, Javier Álvarez, Daniel Catán y Eugenio Toussaint, por mencionar algunos, me encontré compositores que han abierto camino, rompiendo con los estilos de composición en los años 60's, 70's y los 80's.

Supe que no estoy solo, y ya no me dio temor componer de esta manera. Por ejemplo: dentro del "Quinteto de Alientos", el primer y tercer movimientos tienen elementos del vals y el blues.

Dentro de "Tamborilero" está presente el ritmo del huapango. En "Chiaparimba" están integrados ritmos caribeños; en "Reflejos Indígenas" están presentes danzas indígenas; en el "Trío metálico" están presentes el ritmo del huapango y el ambiente que genera una procesión fúnebre; en el primer mov. de "Ekmul" aparece difusamente un ritmo de contrabajo similar al de la cumbia, y al principio del segundo pueden reconocerse similitudes con el tango; por último, en "Sangre Latina" aparecen los ritmos de Habanera, Salsa y Danzón, alternando con un tema personal en 10/8.

Me considero, en consecuencia, un *ecléctico radical*.

No puedo dejar de mencionar la atracción que siento por las percusiones.



Como sabemos, actualmente la sensibilidad de mucha gente es fuertemente atraída por la sonoridad de estos instrumentos, que fueron la última familia en integrarse a la orquesta sinfónica en el siglo XX, con tal éxito que se ha ido ampliando el número de instrumentos, aportados por diferentes etnias de todo el mundo.

La integración de las percusiones ha dado origen a obras de vanguardia de diferentes estéticas gracias a la variedad de ritmos que posibilitan.

Todo ello reafirma mi gran interés en estos instrumentos; de hecho la mayoría de mis obras son para percusiones y otras cuentan dentro de su dotación con varios de estos instrumentos.

En conclusión, me siento impulsado a explorar profusamente los ritmos de la música popular, comenzando por México; además de considerar importante la investigación de la parte musical de diferentes ritos religiosos en las comunidades indígenas, sin olvidar los ritmos cubanos, y caribeños en general.



Tlacuilo. Flor y Canto.

JUSTIFICACIÓN FILOSÓFICA

A lo largo de mi vida he tenido la fortuna de estar en contacto con medios intelectuales, de manera que llamó mi atención el concepto cosmogónico nahuatlaca cuando tuve la oportunidad de leer a Miguel León Portilla³.

El sabio náhuatl descubre, en medio de la frialdad y dureza de la vida de este mundo, dos realidades trascendentes que son signo de la realidad metafísica, signo de la presencia de un Dios creador de todo: estos signos son la flor y el canto.

La flor es un trozo de la belleza del cielo que Ometéotl, el Dios supremo, nos regala para que sintamos su presencia.

El canto es la prueba patente de que la armonía y el orden son un hecho; pero el concepto de canto aquí no se reduce a la voz humana o al gorjeo de las aves, sino que el baile es un canto del cuerpo, y la música y la poesía son canto de la boca. Producir

música es, *per se*, un homenaje a Dios, ya que estamos dándole entrada a la armonía y el orden en este mundo donde sólo venimos a padecer, sólo venimos a llorar, y sólo estamos un momento, porque no es éste nuestro mundo, no es el mundo real. Veamos un ejemplo típico de poesía náhuatl:

Caen cual semillas esmeraldas,
nacen fragantes flores:
¡Es tu canto!
con que sólo Tú eleves tus flores,
¡Aquí en México
el sol está alumbrando!⁴

³ LEÓN PORTILLA, Miguel. La Filosofía Náhuatl. Ed. UNAM, México 1979.

⁴ GUERRERO, José Luis. Flor y Canto del Nacimiento de México. Librería Parroquial de Clavería. México 1990, 1ª ed.

Dado que la música genera por naturaleza un ambiente propio, me propongo otorgar al ambiente de mis creaciones la substancia suficiente para envolver e involucrar tanto al intérprete como a los espectadores.

Se trata de una música producida con la voz y el cuerpo tanto como con los instrumentos. Una música que se acerque a la naturaleza y a las visiones ancestrales de la realidad, tanto como a las propuestas y recursos más actuales, cual es la música digitalizada.

Un ejemplo en este sentido podemos presenciarlo en la obra "Tamborilero".

CAPÍTULO III

NOTAS ANALÍTICAS DE LAS OBRAS

ESQUEMA DE LA TERMINOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE OBRAS MUSICALES

Presento primero la jerarquización esquematizada de la terminología en uso para el análisis de las obras musicales; este esquema me facilitó mucho el análisis, y lo considero muy útil para el aprendizaje mismo. Me hubiera gustado encontrar antes un esquema así cuando estaba aprendiendo.

ITEM**	SYNM*	DEFINIDO	FORMATO
NOTA		Elemento mínimo, indivisible, de la música.	«Do»
MOTIVO	inciso célula	Germen de la construcción temática. Mínima unidad musical con sentido.	
SEMIFRASE		Unión de 2 o 3 motivos	
FRASE		Unión de 2 semifrases	
TEMA	periodo	Unión de 2 frases (binarias, ternarias o asimétricas). Fragmento melódico reconocible, parte más importante de la obra.	(a)-(a ¹)-(a ²) (b)-(b ¹) etc.
PARTE		Subdivisión de la sección (Introducción, tema, desarrollo, puente o coda)	(a)-(a ¹)-(a ²) (b)-(b ¹) etc
SECCIÓN		Cada una de las porciones de un movimiento.	A-B-A ¹
MOVIMIENTO	Pieza	Cada una de las porciones de una obra	allegro
OBRA		El conjunto total de una creación musical	

** Elemento

* Sinónimos

OBRA	Tamborilero	FICHA TÉCNICA
FECHA	febrero 1999	
DURACIÓN	<i>aproximadamente 4:00 minutos.</i>	
DOTACIÓN	tarola o tambor (solo).	
ENCARGO	perc. David López	
ESTRENO	<i>Ya se estrenó</i>	

Esta obra está compuesta como un solo de tambor en donde se incluyen el uso de elementos tales como la voz del ejecutante y ritmos tocados con los pies.

La obra fue escrita por sugerencia del percusionista David López, para incluirlo en su examen profesional; él me comentaba que casi no existen obras para este instrumento y que los estudios son muy monótonos. A raíz de esto empecé a trabajar, experimentando con diferentes toques en dicho instrumento, pero la verdad me parecía muy aventurado y difícil sostener el interés del público en una obra donde, en general, solamente se escucharía un golpeteo monótono.

Fue hasta cuando viajé a la sierra queretana y me puse en contacto con el huapango en su expresión más fiel y en su hábitat natural, que descubrí la posibilidad de enriquecer la ejecución de una obra para tambor por medio de la expresividad del ejecutante.

Allá observé bailar la gente complementando esa música con los golpes en la tierra.

Ya después recordé lo vivido y entonces empecé el proceso de composición. Decidí integrar un ritmo hecho con los pies, semejando el baile. Además del ritmo con las manos en el tambor, sentí que faltaba complementar, redondear la obra y entonces apliqué efectos hechos con la voz, onomatopeyas específicamente. Cabe señalar que para poder lograr los efectos y sonidos deseados utilicé elementos de una simbología propia.

"Tamborilero" fue estrenado el 15 de febrero de 1999 en la sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música.

En Argentina fue estrenado por el percusionista Fabián Keoroglianian, del ensamble de percusiones "Paralelo 33°".

También fue seleccionada para interpretarse dentro del Ciclo de Conciertos de Música Joven convocado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Fonca y el CNA.

Características

La obra está escrita en un solo movimiento, en compases compuestos:

Va cambiando de 10/8 a 6/8, 8/8 etc. Incluso hay un cambio a 2/4.

Su tempo es $\bullet = 157$.

Consta de 161 compases.

Estructura:

Material Intro.	Tema (a)	Puente	Tema (a)	Puente	Tema (b)	Tema (b ¹)	Tema (b ²)	Puente	Tema (a)	Coda
1 - 10	11 - 31	32 - 36	37 - 57	58 - 76	77 - 89	90 - 101	102-112	113-125	126-143	144-161
A					B			A¹		

Obra de forma ternaria –Sección A, Sección B y Sección A¹ (reexposición y coda)–.

La sección A da inicio con la introducción. En ella se generan, de forma muy espaciada y sugerente, los ritmos que se usarán en el tema (a), que se presenta del c. 11 al 31, en donde aparecen constantes cambios de compás y se interpreta con escobillas; solamente en el c. 28 se utilizan las yemas de los dedos. Del c. 32 al 36 hay un puente que nos lleva nuevamente al tema (a), presente en los c. 37 al 57. Éste se presenta igual, sólo que ahora se ejecuta con baquetas ordinarias y en el c. 54 nuevamente se toca con las yemas de los dedos.

En los c. 58 al 76, mediante otro puente, se lleva a cabo la conducción a la sección B. Dentro de este puente, en el c. 68, aparece por primera vez el uso de las cuerdas, mientras que en el 73 se introduce por primera vez el uso de figuras rítmicas de dieciseisavos combinadas con tresillos. Este nuevo material rítmico (más el expuesto en A) se usa para construir la siguiente sección.

La sección B es contrastante respecto a la anterior, porque en ella aparecen tres líneas: en la de arriba se encuentran escritos el ritmo de las onomatopeyas que debe decir el percusionista. En la línea central está escrito el ritmo de la tarola o tambor, y en la línea de abajo están escritos los ritmos que se tienen que interpretar con los pies.

La sección B se divide en tres partes: el tema (b) del c. 77 al 89, el (b¹) del 90 al 101, y el (b²) del 102 al 112. El tejido de estas tres partes es difícil de ejecutar, pues consta de una polirritmia muy compleja, en la cual los pies deben tocar, sobre la duela, ritmos en relación sesquiáltera que están relacionados con el género popular del huapango. Mientras tanto en el tambor se deben tocar en compás de dos cuartos, combinaciones de figuras de octavos, dieciseisavos, y tresillos de blancas y negras. Además, en forma simultánea, la voz va diciendo onomatopeyas que emulan los sonidos de diferentes instrumentos de percusión. Estas onomatopeyas son:

Sh-Sha, que imita el sonido de las maracas.

Dum, que se asemeja al sonido de un tambor grave o bombo.

Ta -ke-te-ne que imitan el sonido de un tambor.

Este último grupo de cuatro sílabas pertenece a una escala rítmica construida por el percusionista y compositor John Bergamo como una herramienta útil para subdividir pulsos. Aunque la voz no tiene una afinación definida, debe entonar diferentes alturas a fin de diferenciar cada uno de los instrumentos a los que imita. El clímax de la obra se encuentra entre los c. 104 y 112.

A continuación, dentro de los c. 113 al 125 aparece una gran pausa (c. 113), que cumple la doble función de equilibrar y servir como parte del puente que nos va a conducir a la sección A¹, que se encuentra a partir del c. 126 y acaba en el 161.

El tema (a) reaparece del c. 126 al 143 en forma literal. Y por último, del c. 144 al 161, surge una *coda*, la cual vuelve a presentar polirritmia, escrita en tres líneas, y está elaborada con material de la sección B.

En Tamborilero se combinan diferentes recursos de ejecución del tambor, como el uso de escobillas, baquetas, redobles en diferentes matices, apoyaturas, golpes al aro, *rim shot*, apagado del parche con la mano, entrechoque de baquetas y la ejecución del tambor con los dedos.

OBRA	5º de Alientos (maderas)	FICHA TÉCNICA
FECHA	1996	
DURACIÓN	aproximadamente 9:10 minutos.	
DOTACIÓN	flauta, oboe, clarinete en Bb, corno en F y fagot.	
ENCARGO	escolar	
ESTRENO	Ya se estrenó	

El origen de esta obra fue la necesidad de acreditar la materia de composición, y en un principio sólo existía el segundo movimiento, HOMENAJE; éste era toda la obra, pero me di cuenta que faltaba redondear y que podía ampliarse, por lo que decidí completarlo situándolo entre dos movimientos, ya que éste es de carácter moderato. Opté porque fuera el segundo debido a que cuando llevé la materia de "instrumento de aliento" con el maestro Francisco Viesca, él me sugirió que escribiera para su 5º de alientos una obra. Entonces aproveché y realicé estos dos movimientos, estructurándola así por una reflexión que hice acerca de la existencia del hombre. Fue al recordar mi niñez y mi juventud: era y es increíble la rapidez con que pasa el tiempo y cómo se nos van los años, esto me llevó a pensar en tres etapas de la vida, por lo que la obra completa quedó así:

- I. Juegos
- II. Homenaje
- III. Pasajes

La secuencia anterior la asocio con tres momentos importantes en la vida del hombre:

- I. Juegos El niño
- II. Homenaje El adulto
- III. Pasajes El anciano

Momentos por los cuales todos los hombres existencialmente, hemos obligatoriamente de pasar.

Este 5º de alientos lo ensayé y revisé junto con los maestros integrantes del 5º de alientos de la ENM, a cargo del maestro Francisco Viesca, fue una buena experiencia y parte importante de mi formación.

La obra está dedicada a este ensamble y se interpretó en un concierto que tuvo lugar en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Características del 1^{er} movimiento, JUEGOS:

Escrito en compás de 6/8 con un cambio momentáneo a 9/8

Su tempo es $\bullet = 60$

Consta de 68 compases.

Utiliza lenguaje tonal con algunas variantes.

Estructura del 1^{er} movimiento:

Material Intro.	Tema (a)	Desarrollo	Puente	Tema (b)	Tema (b')	Puente	Tema (a')	coda
1 - 3	4 - 18	19 - 36	37 - 38	39 - 47	48 - 57	58 - 62	63 - 67	68
A				B			A ¹	

Este movimiento es de forma ternaria A B A¹. Tenemos primero la sección A, que empieza en el c. 1 y termina en el 38. Esta sección se divide a su vez en pequeñas partes. Inicia el fagot en anacruza con un motivo realizado con octavos en cada tiempo, durante 3 compases (sugiriendo en el bajo un ritmo de vals), todo esto gira alrededor de «Do». Del c. 4 al 18 se presenta el tema principal (a), la línea melódica de la primera frase está a cargo del clarinete y el oboe, la línea importante de la segunda frase (c.13 al 18) está a cargo de la flauta. Entre el c. 19 y el 36 se localiza el desarrollo del tema principal, esta parte es elaborada con motivos generados de la cabeza del tema, creando una textura en donde casi siempre en el fagot y el corno recae la parte del bajo, mientras en la flauta, el oboe y el clarinete se mantienen un acompañamiento y un contrapunto alternado entre ellos. En los c. 37 y 38 aparece un puente que se extiende hasta el 39, con notas largas en el oboe, clarinete y fagot.

Entre los c. 39 y 62 se encuentra la sección B. Incluye un tema (b) en los c. 39 al 47, a cargo de la flauta. Del c. 48 al 57 se encuentra este mismo tema, pero con algunas variantes en la escritura. Esta vez la línea principal es encomendada al clarinete, todo esto gira alrededor de «mi».

El clímax de este movimiento se encuentra a partir del c. 55 y hasta el 57.

Un puente aparece en los c. 58 al 62, con notas largas y ligadas que nos conducen a la sección A¹. Ésta aparece en los c. 63 al 68 de forma variada y recortada. En el primer tiempo del último compás se adelgaza la textura, quedando solo el clarinete, y concluye en el 2^o tiempo con todos los instrumentos en el último octavo del compás, dando la sensación de quedar abierta.

Características del 2^o movimiento, HOMENAJE:

Escrito en compás de 3/4 con algunos cambios a 4/4 y 5/4

Su tempo es $\bullet = 60$

Consta de 64 compases.

Utiliza lenguaje tonal-atonal (mezcla de ambos)

Estructura del 2º movimiento:

Tema (a)	Desarrollo	Puente	Tema (b)	Tema (b')	Tema (a')	coda
1 - 10	11 - 27	28 - 33	34 - 40	41 - 48	49 - 58	59 - 64
A			B		A ¹	

Este movimiento también es de forma ternaria A B A¹. Se encuentra la sección A, que empieza en el c. 1 y termina en el 33. En esta sección se presenta el tema principal en los diez primeros compases. La primera frase (5 primeros compases) la toca el clarinete; un contrapunto realizado por el fagot a partir del segundo compás acompaña esta línea. La segunda frase, del sexto al décimo compás, la interpreta el oboe, mientras el fagot sigue con el contrapunto.

A partir del c. 11 y hasta el 27 se localiza el desarrollo del tema principal, la textura de esta parte es elaborada con motivos tomados de la cabeza del tema; esto le da unidad y coherencia. A la vez se utiliza el contrapunto entre las 5 voces en estos compases.

En algunos momentos se presenta parte del motivo principal a la manera de un *leitmotiv*. Por ejemplo, en el c. 6 entre la flauta y el corno; en el c. 11 en el corno, y en varios momentos del desarrollo, a veces en instrumentos solos, a veces en combinaciones de ellos.

En los c. 28 al 33 aparece un puente elaborado con material rítmico del tema principal, que a la vez se yuxtapone en el c. 32 con una figura rítmica del acompañamiento en un cuasi-ostinato de la siguiente sección.

En la sección B –que inicia en el c. 34 y concluye en el c. 48– el tema (b) es ejecutado por la flauta del c. 34 al c. 40, mientras el clarinete, corno y fagot en esos mismos compases realizan un acompañamiento con un ritmo uniforme en tonalidad de «fa m», esto es muy contrastante respecto a la primera sección, que es atonal. Del c. 41 al 48 se presenta ese mismo tema con algunos cambios, por ejemplo: la melodía es realizada por el oboe y el fagot a 2 octavas de distancia. El peculiar sonido nasal de ambos logra un efecto tímbrico destacado. Aquí el acompañamiento está a cargo de la flauta, el clarinete y el corno.

En los c. 47 y 48 la flauta tiene a su cargo el regreso a la siguiente sección, el rallentando es la clave para la entrada de todos los demás instrumentos al calderón.

Del c. 49 al 64 se encuentra la sección A¹. Dentro de ella –c. 49 al c. 58– aparece el tema a¹ con variantes, por ejemplo: la melodía aparece doblada entre la flauta y el clarinete, aparece un acompañamiento durante 5 compases. Incluye también un ostinato a cargo del fagot.

En el c. 59 inicia la coda, encabezada por el fagot y elaborada con material de la sección B, como soporte para los motivos de la cabeza del tema, a cargo de los demás instrumentos.

Características del 3^{er} movimiento, PASAJES:

Escrito en compás de 4/4 con cambios momentáneos a 5/4 y 6/4

Su tempo es $\bullet = 110$

Consta de 83 compases.

En este movimiento hay una escala elaborada por mí.

Estructura del 3^{er} movimiento:

Material Intro.	Tema (a)	Desarrollo	Puente	Tema (b)	Tema (b')	Puente	Tema (a')	coda
1 - 5	6 - 21	22 - 36	36 - 40	41 - 52	53 - 66	67 - 68	69 - 77	78 - 83
A				B			A ¹	

La forma, como en los anteriores, es tripartita. Inicia con la sección A (c. 1 al 40).

Primero se localiza el material introductorio en los c. 1 al 5, el c. 1 inicia con un acorde donde la fl., el cl., y el cor. hacen un *flaterzunge*, mientras el ob. y el fg., apoyan sin *flz.* (esto, por lo áspero del efecto en instrumentos de doble caña). Cabe señalar que otros dós acordes con estas características se presentan en el clímax, y al final de la obra.

En los c. 6 al 21 encontramos el tema principal. La primera frase la inicia la flauta, mientras que la segunda frase (c. 14) está a cargo del clarinete. Diseñé la siguiente escala: sol, la^b si^b, do, re^b, re⁴, mi^b, fa, y fa[#], el mismo orden fue traspuesto a otros grados; no obstante, el resultado sonoro crea un entorno de armonías de *blues*.

Del c. 22 al 35½ se localiza el desarrollo de este tema con entonaciones y motivos rítmicos del tema. En los c. 34 al 35½ se da paso al puente con el *rallentando* a $\bullet = 80$. Después del calderón, donde se encuentra señalado *al tempo I*, hay un puente que dura hasta el c. 40. Este puente introduce elementos rítmicos (tresillos de blancas) de la siguiente sección.

Del c. 41 al 68 se observa la sección B, que contiene:

C. 41 al 52, el tema (b). Su acompañamiento está escrito en tresillos de blancas; la melodía aparece en el oboe, y la van retomando diversos instrumentos.

Del c. 53 al 66 aparece este tema, variado (b').

Cabe destacar que en esta sección se encuentran fragmentos del tema de los 2 primeros movimientos. Y en el c. 66 se encuentra el clímax, hecho a la manera del acorde inicial.

En los c. 67 y 68 resalta un puente hecho con elementos de la introducción, para conducirnos a la sección A¹, entre los c. 69 y 83. En ella también hay variantes; la coda empieza en el c. 78, termina en el 83 y –como mencione al principio– la obra concluye con un acorde en *flz.*

OBRA	Ekmul	FICHA TÉCNICA
FECHA	junio 1997, rev.1999	
DURACIÓN	aproximadamente 8:07 minutos.	
DOTACIÓN	violín I, violín II, viola, violoncello	
ENCARGO	escolar	
ESTRENO	No se ha estrenado	

El motivo de componer esta obra fue cumplir con los materiales que pide la ENM para titularse, además de acreditar uno de los semestres de la carrera de composición en esta escuela.

El primer movimiento surge de un ritmo de cumbia, distorsionado por la distancia y los ruidos de la ciudad: un día me encontraba en casa pensando qué hacer. En eso, a lo lejos escuché la música de una fiesta; era, creo, una cumbia, que me sugirió un ritmo melódico, el cual escribí para poder posteriormente moldearlo y trabajarlo. En suma, es de esta manera como surge este primer movimiento, el cual moldeé para dar una idea sonora que alejara de su origen al oyente.

Con este fin, decidí generar una armonía atonal para mezclarla con armonía tonal, habiendo partes que dan la impresión de ser tonales por los pasajes usados.

El segundo movimiento fue creado posteriormente y quise buscar algún tema que complementara lo anterior. Tras buscar ideas, volvió a sonar en mi mente un tema al que se han hecho diferentes arreglos en diferentes ritmos. Esto llamó mi atención y busqué la partitura para piano y coro. Fue difícil, incluso busqué grabaciones en cualquier arreglo y no las pude encontrar. Fue en el CNA donde hallé la partitura, y tome el tema casi completo para posteriormente moldearlo, como lo hice con el material anterior. En esta obra me di cuenta que me hubiera gustado integrar percusiones, pero ya era muy tarde, pues ya iba avanzada. Entonces vino a mi mente la idea de retomar los ritmos como en el "Tamborilero", y en la sección central integré estos ritmos hechos con los pies junto con ritmos hechos con golpes sobre las cuerdas y golpes de la mano sobre la caja de los violines, viola y violoncello. Hasta este momento sentí haber logrado eso que buscaba: la integración de temas populares y sonidos percusivos en mi obra.

Características del 1^{er} movimiento, ESTRELLA DE LOS MONTES:

Escrito en compás de 4/4 con cambios momentáneos a 5/4, 6/4 3/4; en la sección B cambia a 2/4.

Su tempo es $\bullet = 80$

Consta de 111 compases.

Utiliza lenguaje atonal-tonal (mezcla libre de ambos).

Estructura del 1^{er} movimiento:

Tema (a)		Desarrollo		Tema (b)		Puente		Tema (a')		coda	
1	- 16	17	- 44	45	- 91	92	- 97	98	- 107	108	- 111
A				B				A ¹			

Es un movimiento tripartita A B A¹

La 1ª frase la inicia la viola, la segunda está a cargo del violín I. El tema abarca del c. 1 al 16 y se desarrolla del c. 17 al 44.

Del c. 45 al 97 está la sección B. A lo largo de casi toda la sección, el vlc. tiene a su cargo un ostinato rítmico, sobre el cual tejen diferentes contrapuntos los otros instrumentos.

En el c. 65 aparecen dieciseisavos, a cargo del vln. II, como un toque de llamada de "atención". A continuación (desde el c. 68) hay una línea melódica hecha con dieciseisavos, que se van alternando los distintos instrumentos, lo cual da la impresión de que la música fluye más rápido.

Este proceso nos lleva al clímax del movimiento, en los c. 84 al 91.

Un puente aparece del c. 92 al 97, éste se presenta con trémolos en la viola y el Violoncello.

Del c. 98 al 111 retomamos el material del inicio, pero con muchas variantes (sección A¹).

Una de ellas es el tema, que se presenta con una longitud más corta. Además se integra un acompañamiento que introduce al tema, a diferencia del inicio de la obra.

Por último, la coda se encuentra del c. 108 al final, construida principalmente con pizzicatos en octavos.

Características del 2º movimiento, EL ANUNCIADOR:

Emplea parte de un tema llamado OJOS NEGROS

Escrito en compás de 3/4 y 4/4.

Su tempo es $\bullet = 105$

Consta de 143 compases.

Utiliza lenguaje atonal-tonal (mezcla de ambos)

Estructura del 2º movimiento:

Tema (a)		Puente		Tema (b)		Tema (b')		Tema (a')		coda							
1	-	53	54	-	58	59	-	79	80	-	103	104	-	134	135	-	143
A						B						A ¹					

Este movimiento es de forma ternaria A B A¹.

A partir del c. 1 y hasta el 58 se encuentra la sección A.

En el c. 1 aparece un *gliss.* en anacruza, para todos los instrumentos, que concluye cuando los cuatro intérpretes golpean en el primer tiempo del segundo compás la duela del escenario con un pie. Este golpeteo será retomado en la sección central y al final para formar un ritmo.

A partir del c. 2 aparece el tema (OJOS NEGROS) en el violín, acompañado por *pizz.* hecho con el segundo violín. Las entradas para los demás instrumentos se dan en fugato.

La dirección melódica se aleja del tema original en el c. 9.

Las entradas del tema se van presentado a diferentes alturas: a la 5ª descendente, 4ª aum a la 2ª Mayor, por movimiento al espejo, por movimiento contrario; además se cambian sus duraciones, por ejemplo: se hace por aumentación o por disminución, etc.

Del c. 54 al 58 hay un puente. En él aparecen los primeros efectos percusivos, generados golpeando las cuerdas con el arco.

La sección B se inicia en el c. 59 y acaba en el c. 103.

Del c. 59 al 79 aparece un tema (b); en ella se mezclan diferentes contrapuntos y golpes a la caja de los instrumentos. El tema (b¹) va del c. 80 al 103; las variantes incluyen, por ejemplo, efectos percusivos producidos golpeando la duela con uno o ambos pies.

La siguiente sección se encuentra a partir del c. 104.

Desde el c. 104 y hasta el 134 se ubica la reexposición, también con variantes: nuevamente las entradas son en fugato, y el carácter cambia a *misterioso*.

Del c. 135 al 143 aparece la coda, dentro de ella hay un accel. a $\bullet = 130$ y ahora solamente interactúan los ritmos hechos con los pies y las figuras rítmicas de todos los instrumentos. Solamente en los últimos 2 compases, antes de concluir la obra, se uniforma el ritmo para todos los instrumentistas. Se intercalan dobles notas con el golpeteo de los pies, y es ahí mismo donde se encuentra el clímax.

OBRA	Chiaparimba	FICHA TÉCNICA
FECHA	Noviembre 1999	
DURACIÓN	aproximadamente 10:40 minutos.	
DOTACIÓN	Marimba chiapaneca (o de concierto, en su defecto), multipercusiones y acompañamiento en CD.	
ENCARGO	marimb. Javier Nandayapa	
ESTRENO	No se ha estrenado	

Respecto a la presente obra, es importante señalar que considero importante difundir música para este instrumento, ignorado dentro del ambiente académico en México; ya que casi no existen obras escritas para él en éste su país.

Intento además llamar la atención de personas que no están allegadas a la música de concierto en el extranjero y en México, así como de los académicos que aún no se han familiarizado con la Marimba chiapaneca, un instrumento de sonoridad muy peculiar y en el cual se nota interés por parte de los ejecutantes y compositores en EEUU y otros lugares del mundo.

Esta obra fue escrita por encargo del marimbista Javier Nandayapa y será propuesta para el 2º Festival Internacional de Marimbistas de Chiapas -LA MARIMBA HACIA EL NUEVO MILENIO-.

Este festival pretende poner de manifiesto la grandeza de la tradición de la marimba en el sureste de nuestro país, mostrando las tendencias musicales de vanguardia con los más importantes representantes de la marimba a nivel mundial.

Chiaparimba será incluida en un disco compacto por el marimbista Javier Nandayapa. En dicho disco el intérprete incluirá obras nuevas de compositores mexicanos, nueva música para este instrumento.

Deseo mencionar que es interesante trabajar con un timbre diferente al de la marimba de concierto, pues son varias las diferencias: los resonadores que tiene la m. chiapaneca le dan un color diferente, puede dar efectos peculiares que no se lograrían con la m. de concierto, incluso multifónicos; pero para esto requiere una temperatura y humedad propicias, difíciles de conseguir en cualquier lugar. Una de sus desventajas es que ante los cambios de clima su afinación puede variar un poco y este problema fue el que tuve que solucionar, para lograr

que esta obra se pueda interpretar en cualquier lugar y no tenga problemas de afinación con el CD.

La obra consta de dos movimientos:

El primer movimiento lo escribí para marimba y multipercusiones (ideófonos y membranófonos), con los que no se tiene ningún problema de afinación.

Está compuesto de células rítmicas de dieciseisavos, las cuales reutilizo en el segundo movimiento; además en la sección central hay elementos de escalas de blues y es donde se combinan las multipercusiones.

El segundo movimiento es un danzón. En él interactúan la m., las multipercusiones y la grabación en CD. Respecto a ésta, decidí que sólo se escucharan sonidos de percusiones y de la naturaleza (de aves, del mar, de la selva, de agua), efectos sonoros y ruidos.

Los sonidos del CD los tomé de un sintetizador.

Características del 1^{er} movimiento, CHIAPARIMBA I:

Escrito en compás de 4/4

Su tempo es $\bullet = 130$

Consta de 127 compases.

Estructura del 1^{er} movimiento:

Tema (a)	punte	Tema (b)	Tema (c)	Punte	Tema (a')	coda
1 - 40	41 - 49	50 - 73	74 - 82	83 - 94	95 - 119	120 - 127
A		B			A ¹	

Este movimiento es de forma ternaria A B A¹. Tenemos primero la sección A, que abarca del c. 1 al 49.

Del c. 1 al 40 se genera una secuencia de notas organizadas en células rítmicas de dieciseisavos, partiendo de la nota «LA».

La monotonía se rompe intercalando en algunos compases notas acentuadas diferentes de «LA». Este intercalamiento es más frecuente conforme avanza la obra y poco a poco se integran 2, 3, y 4 voces que se alternan con la nota del inicio («LA»). Al final del c. 24 aparecen las 4 voces en armonía, todavía incluyendo «LA».

Del c. 29 en adelante se encuentra un desarrollo armónico, se ejecutan diferentes acordes. Al llegar al c. 40 hay un rallentando, terminado el cual aparece un puente –del c. 41 al 49– que tiene la doble función de romper el ostinato del dieciseisavo y enlazar la siguiente sección, B, que corre del c. 50 al 94. Del c. 50 al 73 aparece un tema sencillo de reconocer. Este tema se produce básicamente con la marimba usando diferentes recursos de ejecución, pero momentáneamente se alterna la marimba con las multipercusiones, sin abandonar la línea rítmica. Esta alternancia se repite 2 veces.

Después del rallentando, en el c. 74 se inicia el tema (c), donde aparece un ritmo ostinato en la línea de las maracas, mismo que sirve de acompañamiento para otros instrumentos. Éste dura del c. 74 al c. 82.

En el c. 83, en el regreso *al tempo* surge un puente, el pandero inicia un ritmo que se va subdividiendo hasta llegar –en el c. 85– a los dieciseisavos.

En el c. 93 entra la marimba, repitiendo la subdivisión rítmica que hizo el pandero hasta llegar a la reexposición en el c. 95.

Del c. 95 al 119 (dentro de la sección A¹) se encuentra la reexposición de manera variada: la secuencia de notas organizadas en células rítmicas de dieciseisavos se inicia ahora en «Re 6». Además se agrega una línea para un bombo con pedal al piso. Para concluir, a partir del c. 120 y hasta el final aparece la coda, hecha con material del puente entre las secciones A y B.

Características del 2º movimiento, CHIAPARIMBA II:

Este movimiento es acompañado por un CD.

Escrito en compás de 4/4

Su tempo es $\bullet = 118$

Consta de 193 compases.

La parte de la marimba es tonal.

Estructura del 2º movimiento:

Material intro.	Tema (a)	Desarrollo	Puente	Tema (b)	Tema (b ¹)	Puente	Tema (a ¹)	coda
1 - 29	30 - 52	53 - 82	83 - 86	87 - 105	106 - 128	129 - 143	144 - 175	176 - 193
	do m	mi bm	do m		sol m		fa m	do m
A				B			A ¹	

Este movimiento es de forma tripartita A B A¹. La construcción arquitectónica está basada en la forma popular del danzón.

Tenemos primero la sección A, que abarca del c. 1 al 86.

El inicio (introducción) lo realiza de manera libre el ejecutante, generando un sonido continuo e indeterminado al girar un batidor de metal por el interior de la campana sin badajo; el ejecutante indica el momento en el que ha de comenzar la grabación, mientras continúa generando este sonido hasta el primer tiempo del c. 10. Sobre el sistema de la marimba se encuentran indicadas al principio 2 líneas, una para la campana y la otra que permanece escrita durante todo el movimiento y corresponde a una guía para que el intérprete siga el pulso de la grabación y los instrumentos de percusión más notorios de ésta.

La marimba empieza a esbozar el tema en el c. 18, y en el c. 27 (en su rango grave) introduce el acompañamiento; todo esto como introducción, la cual termina en el c. 29.

El tema principal abarca del c. 30 al 52, en tonalidad de «do m». Posteriormente, del c. 53 al 82, se localiza el desarrollo del tema, éste inicia en tonalidad de «mi bm» durante 8 compases y regresa a «do m» durante 22 compases. Del c. 83 al 86 hay un puente hecho con *clusters*, sugiriendo el ritmo de la siguiente sección.

Del c. 87 al 143 aparece la sección B dividida en las siguientes partes:

El tema (b) aparece en la marimba (c. 87 al 105), en tonalidad primero de «do m» y luego modula a «sol m».

Una variación del mismo tema (b¹), se localiza del c. 106 al 128 sobre «sol m».

Un puente aparece del c. 129 al 143. Es en este lugar donde interactúan las multipercusiones con la grabación del CD; el intérprete ejecuta estos compases de manera libre.

Es hasta el c. 140 donde el intérprete retoma el pulso de la grabación con la señal (ATENCIÓN) escrita en la partitura.

La sección A¹ se encuentra a partir del c. 144.

Empieza con la reexposición del tema (a¹) del c. 144 al 175 en tonalidad de «fa m» y al terminar el accel., en el grito que emite el intérprete, modula a «do m».

Es en esta parte donde el acompañamiento del CD muestra con mayor fuerza el ritmo del danzón.

A partir del c. 176 y hasta el final, la coda hace presencia para desembocar y presentar, en el último compás, el clímax de toda la obra.

OBRA	Reflejos indígenas	FICHA TÉCNICA
FECHA	1998	
DURACIÓN	aproximadamente 15 minutos.	
DOTACIÓN	flauta, violoncello, 2 percusionistas, y piano.	
ENCARGO	Iniciativa personal, con apoyo del FONCA	
ESTRENO	Ya se estrenó	

Es una obra para un conjunto de música de cámara, la cual fusiona una dotación clásica europea (flauta, violoncello y piano), con un conjunto de percusiones que incluye instrumentos prehispánicos (huéhuetl, teponaztle, sonajas, etc.).

La idea de esta obra surgió cuando al estar en el piano realicé un intervalo de 4^a aumentada de re⁵ a sol^{#5}. Este intervalo me puso a imaginar como pudieron ser los rituales antes de la llegada de los españoles.

Entonces me dí a la labor de campo. Fui a escuchar a los danzantes que se instalan junto a la catedral de la ciudad de México, en las explanadas en los días de fiestas y en Teotihuacán principalmente. Observé sus danzas, sus ritmos, sus instrumentos; entre ellos escuché el sonido del caracol marino... entonces pensé en utilizar una Tuba para simular el efecto de dicho caracol, pero dada la dificultad de conseguir a un intérprete tubista, opté por usar un violoncello.

Al estar planeando la obra y al recordar algunas leyendas y textos de los frailes que vinieron con los conquistadores, imaginé primeramente que los rituales los preparaban desde el día anterior. Supuse la realización de una celebración previa, dentro de las vísperas, en que danzaban en un ambiente dionisiaco, brindando con el néctar de los dioses (Tlapehue o pulque) mientras se preparaba el altar y se invocaba a la deidad para que fuera propicio el sacrificio.

La gente se retiraba por unas pocas horas para descansar y de ahí tome el segundo punto de partida. Cuando la gente duerme comúnmente sueña; como sabemos los sueños son eventos surrealistas⁵ donde todo puede suceder, más aún dentro de un contexto mágico y de una expectativa cósmica que les esperaba al día siguiente. De ahí la idea de formar un collage de ideas musicales y efectos sonoros.

Para el amanecer toda la gente se preparaba para el momento principal: este fue el último punto, cuando la gente se reunía en los sitios principales para danzar, saludar a los 4 vientos, prender incienso y ser testigos de la ofrenda hecha a los dioses, al llegar la doncella drogada para ponerse en la piedra de los sacrificios, en donde el sacerdote se encargaba de sacarle con gran habilidad y maestría el corazón completo y aún palpitante.

Esta composición formó parte del proyecto creativo a desarrollar durante el año en que fui becario del FONCA, dentro del programa *Jóvenes Creadores*, apoyo que obtuve para 1998, y fue estrenada en el Conservatorio de las Rosas en septiembre de ese mismo año, a cargo del Ensamble de las Rosas.

Posteriormente se llevó a cabo la grabación de esta obra junto con otras cinco obras de jóvenes compositores, dentro del *Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales* que otorga el FONCA.

Características del 1^{er} movimiento, DANZA:

Escrito en compás de 4/4 con cambios momentáneos a 5/4.

Su tempo es $\bullet = 115$

Consta de 136 compases.

Utiliza lenguaje tonal-atonal (mezcla libre de ambos).

Estructura del 1^{er} movimiento:

Material	Tema			Tema	Tema	Tema	Tema	
intro.	(a)	Desarrollo	Puente	(b)	(b ¹)	(b ²)	(a ¹)	coda
1 - 14	15 - 42	43 - 71	72 - 80	81 - 95	96 - 107	108 - 121	122 - 128	127 - 136
A				B			A ¹	

Este movimiento se divide en tres secciones: A B A¹.

Del c. 1 al 14 se encuentra un material introductorio con notas tenidas a cargo del piano; sobre éstas se empieza a generar una atmósfera misteriosa mediante diferentes efectos que preparan, además, la entrada al tema.

Del c. 15 al 42 aparece el tema en la flauta.

⁵ Surrealismo: movimiento musical del siglo XX que pretendía reflejar las imágenes del subconsciente.

La primera frase está escrita en el índice 5 y la segunda aparece a la 8ª. Esta segunda frase presenta más movimiento en el acompañamiento rítmico hecho por el violoncello, el cual empieza a esbozar en *pizz.* los ritmos que más adelante llevará el huéhuetl en el desarrollo.

Este acompañamiento está hecho con octavos.

A partir del c. 43 y hasta el 71 surge un desarrollo, construido con base en la melodía del tema y su acompañamiento correspondiente, resaltando los octavos como un ritmo constante, que aparece tanto en las percusiones como en el violoncello. Surge además un contrapunto entre el cello, la flauta y el piano. Y en algunas ocasiones el piano apoya con acentos el flujo musical.

Es hasta el lapso c.72-c.80 donde aparece el primer puente, iniciado por el violoncello y el piano con una rítmica igual. Este puente se apoya en motivos de la cabeza del tema y da entrada al huéhuetl en octavos.

Entre los c. 81 y 121 existe una sección contrastante B.

- Primero, del c. 81 al 95, aparece un tema (b), en el cual la flauta tiene la melodía; el acompañamiento lo mantienen principalmente el huéhuetl y el piano, éste también de manera percusiva, no melódica.
- Luego, del c. 96 al 107 aparece el tema (b¹). Ahora la línea melódica la toca el piccolo, con la correspondiente transposición; y el acompañamiento también es diferente. Esta vez el violoncello aparece tocando en octavos y las percusiones y el piano efectúan acentos rítmicos.
- Por último, del c. 108 al 121 (tema b²) reaparece este material, pero aún más variado, ya que se va incrementando el número de voces. Varían las figuras rítmicas en la flauta y además esta parte se apoya en un *crescendo* instrumental. Todo esto nos conduce al clímax.

Sección A':

Del c. 122 al 128 se encuentra la reexposición del tema principal, variado respecto al original. Lo lleva el cello; abarca pocos compases, y la melodía se diluye haciendo al final dobles notas tenidas, sobre las notas tenidas por el piano. En el c. 127 entra la flauta, esbozando la coda.

Características del 2º movimiento, SUEÑO:

Escrito en compás de 4/4. Momentáneamente usa 2/4 y 6/4.

Su tempo es $\bullet = 100$

Consta de 141 compases.

Utiliza lenguaje tonal-atonal (mezcla de ambos)

Estructura del 2º movimiento:

Material intro.	Tema (a)	Tema (b)	Desarrollo	Puente	Tema (c)	Puente	Tema (c')	Tema (a')	coda
1 - 11	12 - 24	25 - 36	37 - 60	61 - 76	77 - 91	92 - 113	114 - 120	121 - 131	132 - 141
A				B			A'		

Este movimiento tiene forma ternaria A-B-A'

La sección A se divide así:

c. 1 al 11, introducción. En ella, sobre un armónico que toca el cello, se dan las entradas del xilófono tocando notas negras en los tiempos fuertes. En el c. 5 es la entrada del piano tocando notas redondas y en el diez inicia la marimba por segundas descendentes, que nos conducen a la entrada del tema.

C. 12 al 24. Aquí se encuentra el tema principal, escrito para el piano. El acompañamiento principal, a cargo de la marimba, se desprende del material de la introducción. En esta parte los demás instrumentos se encargan de crear una atmósfera de misterio, apoyándose en trémolos.

Del c. 25 al 36 aparece un segundo tema (b) elaborado con acordes paralelos y ejecutado por la marimba. El acompañamiento conserva la atmósfera de misterio, pero variado respecto al anterior.

En el c. 37 se inicia un desarrollo construido con motivos rítmicos melódicos de ambos temas. Inclusive, del c. 41 al 50, entre la flauta y el cello toman el tema (a) y lo presentan casi sin variar a distancia de 3 octavas en un mismo ritmo.

Mientras, el piano realiza, a partir del c. 32, un acompañamiento constante en octavos ligados, con la mano derecha. Esto da una unidad al conjunto.

Entretanto, los teclados generan el complemento que mantiene la atmósfera de misterio mediante los acordes que utilizan. Esto termina en el c. 60.

En el c. 61 surge la sección B.

Ésta se divide así:

- c. 61 al 76, puente. Éste surge formando una atmósfera misteriosa entre todos los instrumentistas, con un ostinato rítmico en el piano a partir del c. 66.
- Con todo ello llegamos al tema (c), del c. 77 al 91, interpretado por la flauta, haciéndole contrapunto el cello a partir del c. 78. Cabe remarcar que el acompañamiento de las percusiones en esta sección se basa en ritmos discontinuos hasta el c. 82, en donde la marimba retoma el ostinato rítmico-melódico (variado) que hacía el piano.

Del c. 92 al 113 aparece nuevamente un nebuloso puente, pero ahora la flauta introduce una melodía con sonoridades que evocan un ambiente mágico. Considero que ésta es la zona más nebulosa de toda la obra; su acompañamiento es completamente percusivo y ligero, en torno al matiz *P*.

En el c. 114 aparece el tema (c¹) con algunos cambios y esta vez el tema lo toca la marimba, conduciéndonos, junto con un *cresc.*, al clímax.

La reexposición aparece del c. 121 al 131, esta vez a cargo de la flauta. Por último la coda se encuentra del c. 132 hasta el final, apoyada por notas largas y el *ritardando*.

Características del 3^{er} movimiento, SACRIFICIO:

Escrito en compás de 4/4, momentáneamente usa el 5/4, 3/4 y el 2/4.

Su tempo es $\bullet = 90$

Consta de 180 compases.

Es polimodal.

Estructura del 3^{er} movimiento:

Tema (a)	Desarrollo	Tema (b)	Tema (a')	Puente	Tema (c)	Tema (c')	Tema (a ²)	coda
1 - 20	21 - 41	42 - 65	65 - 82	83 - 85	86 - 104	105 - 131	132 - 164	165 - 180
A		B	A ¹		C		A ²	

Este movimiento es de forma rondó A-B-A¹-C-A². Está construido en general usando escalas modales.

En el c. 1 inicia directamente el tema con un solo en el violoncello, en modo dorio sobre (do). En el c. 8 la flauta realiza la segunda semifrase, cambia su color por el uso del *flaterzunge*. En el c. 12, el propio violoncello inicia la segunda frase, una octava abajo, y la flauta (que vuelve a entrar en el c. 18) cambia su dirección melódica.

En el c. 21 se inicia el desarrollo del tema, con un cambio de velocidad, por el accel. iniciado un compás antes. En aquel compás también entra la marimba.

El desarrollo se genera con los intervalos del tema, casi siempre cambiando; unas veces el modo, otras el ritmo (haciendo notas más cortas o más largas); en general se mueven casi todas las figuras rítmicas.

Al c. 42 da inicio el primer episodio (sección B) y lo inicia el piano en modo eólico sobre «la». El motivo rítmico-melódico inicial de esta sección aparece recurrentemente, en diferentes instrumentos, e interactúa con la aparición del tema principal variado (a) en el c. 48, a cargo del cello.

Después que se integra el tambor indio en el c. 58, hay un incremento rítmico, apoyado por el *crescendo* que aparece en el c. 61. Esto nos lleva a un cuasi-clímax que concluye en el c. 65.

Luego de la gran pausa, en el último tiempo del c. 65, retorna el estribillo (Sección A¹), variado; el tema reaparece en el cello, en dorio sobre «do», pero con un nuevo acompañamiento. Al iniciar el accel. en el c. 77, somos conducidos a un "puente" en el c. 83, que termina en el c. 85 y en el cual se establece el nuevo tiempo. Este tiempo tiene la función de estabilizar rítmicamente los dos bloques contiguos.

Del c. 86 al 131, dentro del episodio C, hay dos partes.

- c. 86 al 104: el tema se localiza en la flauta, en eolio sobre «sol», y el acompañamiento es abundante (todos los instrumentos participan). Los contrapuntos están cimentados en los intervalos del tema principal.
- c. 105 al 131: nuevamente aparece este tema, pero de forma variada; por ejemplo, la flauta toca el tema una octava abajo con variantes. El cello hace un contrapunto en *pizz.*, el piano apoya con la nota «re» en octavas (zona grave), mientras que el acompañamiento de las percusiones es delgado y en *PP*. Termina con un cambio súbito de tempo (● = 120) en el c. 131.

En el c. 132 aparece el estribillo (Sección A²). El tema en este lugar, a cargo del piano, aparece muy variado rítmicamente, en dorio sobre «la». Además cambia a un compás compuesto en 2/4. Aquí, el acompañamiento está solamente en manos de las maracas y el huéhuetl.

Sobre esta presentación del tema hecha por el piano aparecen motivos rítmico-melódicos utilizados anteriormente. Por ejemplo: en el c. 140 en la flauta; en el 145 el cello evoca el tema principal del 2º mov.; la flauta continúa entonando partes del 2º episodio, etc. Todo esto sucede hasta el c. 164.

Por último, del 165 al final, hay una coda que presenta paulatinamente el clímax de toda la obra completa, con el cual culmina.

OBRA	Trío metálico	FICHA TÉCNICA
FECHA	febrero 2000	
DURACIÓN	aproximadamente 9:55 minutos.	
DOTACIÓN	Trompeta en Bb, corno en F y trombón.	
ENCARGO	escolar	
ESTRENO	No se ha estrenado	

Este nombre bien podría asociarse con el "heavy metal", pero es una simple coincidencia, ya que procede en realidad del uso de 3 instrumentos de alientos de metal y tres músicos. Este trío lo compuse para aprender a trabajar con los metales. Fue un trabajo complementario para completar el material del examen profesional.

Este trío fue pensado como la continuación del "Tamborilero", principalmente por el primer movimiento, en cuya sección central retomo el ritmo peculiar del huapango. Como dije antes, me llamaron la atención los huapangos de la provincia mexicana.

Para el segundo movimiento pensé, en ese mismo contexto provinciano, en una procesión fúnebre. En la sección central represento musicalmente el sepelio, en donde existen gritos, llanto, etc.

El ritmo del tercer movimiento tiene como punto de partida el cha-cha-cha, pero se condiciona mucho al integrarle la serie: esta combinación arroja como resultado una sonoridad diferente, un poco rara, pero para mí es importante experimentar con diversos ritmos, y en esta ocasión lo hice aplicando series dodecafónicas a los tres movimientos.

Características del 1^{er} movimiento:

Hecho con base en la serie (O) do, fa \sharp , mi, fa \natural , si, la, si \flat , la \flat , re, mi \flat , do \sharp , sol.

Escrito en compás de 4/4

Su tempo es $\bullet = 110$

Consta de 86 compases.

Realizado en técnica serial

Estructura del 1^{er} movimiento:

Tema (a)	punte	Tema (b)	punte	Tema (b ¹)	Punte	Tema (a ¹)	coda
1 - 25	26 - 29	30 - 38	39 - 42	43 - 51	52 - 58	58 - 81	82 - 86
A		B				A ¹	

Este movimiento tiene tres secciones: A B A¹.

Tenemos primero la sección A, que abarca del c. 1 al 29.

Inicia el corno la presentación de la serie repitiendo las notas iniciales: do-fa \sharp (sonidos reales). Son solamente dos lugares en donde se repite este intervalo: en el tema inicial y en la reexposición.

Las entradas de la serie (O) para cada instrumento se dan en fugato, empezando con ella cada uno.

Este primer tema abarca del c. 1 al 25.

Es de notar que el ordenamiento de las series en todo el movimiento es de manera cíclica: Inicia la serie (O), luego sigue la (OR) continúa con la (I) y concluye con la (IR).

Hay un puente en los c. 26 al 29, hecho con el acompañamiento de la siguiente sección.

En la sección central (c. 30), el acompañamiento es realizado tomando un ritmo de huapango, y la línea principal (del c. 30 al 38, tema b) está a cargo del trombón. Del c. 39 al 42 reaparece el puente anterior con variantes. Del 43 al 51 hay un tema b¹ con características similares a lo anterior, pero ahora la línea principal se encuentra en la trompeta.

Del c. 52 al 58 hay un nuevo puente que nos remite a la reexposición. Él nos presenta una continuación del ritmo del huapango que empieza a diluirse por el uso de efectos, por ejemplo: se tiene que exagerar el ruido del soplido, un poco despegado a la boquilla de cada instrumento, y se tiene que emitir el chasquido de un beso sobre la boquilla.

Después de concluir este puente en el primer tiempo del c. 58, aparece una gran pausa, cuya función es equilibrar la transición entre secciones.

Dentro del mismo compás aparece la reexposición variada. Las entradas nuevamente son en fugato, pero en diferentes instrumentos. Por último, la coda se encuentra del 82 al 86, donde nuevamente se retoma material de la sección central.

Características del 2º movimiento:

Hecho con base en una nueva serie original (O), con las notas en el siguiente orden:

sol, la^b, re^b, mi, fa, si^b, si[♯], do mi^b, sol^b, la, re.

Escrito en compás de 4/4

Su tempo es $\bullet = 70$

Consta de 79 compases.

Realizado en técnica serial

Estructura del 2º movimiento:

Material intro.	Tema (a)	Tema (a ¹)	Puente	Tema (b)	Tema (b ¹)	Puente	Tema (a ²)	Tema (a ³)	coda
1 - 7	8 - 15	16 - 23	24 - 27	28 - 43	44 - 55	56 - 57	58 - 65	66 - 73	74 - 79
A			B			A ¹			

Este movimiento también es de forma ternaria A B A¹.

De igual manera que el movimiento anterior, el ordenamiento de las series en todo el movimiento es de forma cíclica: Inicia la serie (O), luego sigue la (OR) continua con la (I) y concluye con la (IR).

A diferencia del primer movimiento, con estas series formo series de acordes cambiantes entre los tres instrumentos.

La sección A empieza en el c. 1 y termina en el 27. En esta sección se presenta primero el material introductorio (del 1 al 7).

El tema (a), del 8 al 15, aparece con un acompañamiento en ritmo ostinato hecho en el corno y el trombón. La línea principal la tiene la trompeta.

Luego hay un tema (a¹) del c. 16 al 23. Aquí se conservan las características del tema (a), pero ahora el trombón lleva la línea principal, del c. 24 al 27 aparece un puente elaborado con elementos del tema principal (a).

En el c. 28 aparece una indicación que cambia súbitamente la velocidad, iniciando la Sección Central. Esta sección B es más fluida por el cambio de velocidad y por el ritmo, que no aparece en ostinato.

Está dividida en 2 partes:

El primero, tema (b), termina en el c. 43.

Del c. 44 al 55, aparece nuevamente un bloque similar, pero de forma variada (tema b¹).

En el c. 56 se regresa al tiempo del inicio. Entre éste y el 57 dan la pauta para la reexposición, del c. 58 al 65 (tema a²), y del c. 66 al 73 (tema a³). por último la coda aparece del c. 74 al 79, utilizando elementos del puente anterior y termina con ritmo en ostinato en los 3 instrumentos.

Características del 3^{er} movimiento:

Hecho con base en otra serie (O):

do, do#, fa#, sol, sol#, la, re, re#, mi, fa, si^b, si^h.

Escrito en compás de 4/4

Su tempo es $\bullet = 140$

Consta de 92 compases.

Realizado en técnica serial

Estructura del 3^{er} movimiento:

Tema (a)	Puente	Tema (b)	Tema (c)	Tema (b ¹)	Tema (a ¹)	coda
1 - 19	20 - 28	29 - 38	39 - 54	55 - 65	66 - 84	85 - 92
A		B	C	B ¹	A ¹	

Este movimiento, a diferencia de los anteriores, es de forma:

A-B-C-B¹-A¹.

El orden de las series, a diferencia de los dos anteriores cambia y aparece así:

Inicia la serie (O), luego sigue la (I); continúa con la (OR) y concluye con la (IR).

Sección A:

Empieza en el c. 1 y termina en el 19.

La serie (O) la expone el trombón y los otros instrumentos la exponen en fugato. La línea de la trompeta en particular está ascendida una 6^a Mayor (no inicia en «do», sino en «la»). Un puente aparece del c. 20 al 28; dentro de éste, en los c. 27 y 28, aparecen las notas de los 2 primeros compases, con un rallentando que nos conduce a la siguiente sección.

Sección B:

Se localiza del c. 29 al 38. Debido al rallentando, que lleva a $\bullet = 85$, las notas aparentan una duración más larga en comparación con la sección anterior. Además se ponen y quitan sordinas durante la emisión de algunas notas.

Sección C:

Se encuentra del c. 39 al 54. Nuevamente hay un cambio súbito de pulso, pasando a ● = 140. En esta sección predominan los dieciseisavos, reforzando la impresión de aceleramiento. Todo esto nos conduce al clímax en el c. 54.

Sección B¹:

Compases 55 al 65.

El c. 55 permanece en silencio, y marca la vuelta súbita a ● = 85.

Nuevamente las notas aparentan una duración más larga. También se ponen y quitan sordinas.

Sección A¹:

En los c. 66 al 84 hay un retorno al tempo I.

A diferencia del principio, las líneas fluyen en sentido descendente, conservando el esquema de entradas en fugato.

Por último se encuentra la coda, del c. 85 al 92, y ahí se mezclan algunas de las figuras rítmicas hechas en las secciones anteriores.

OBRA	Sangre latina	FICHA TÉCNICA
FECHA	Octubre 1999	
DURACIÓN	aproximadamente 11:30 minutos.	
DOTACIÓN	Orquesta sinfónica a 2.	
ENCARGO	Escolar, e iniciativa personal, con apoyo del FONCA	
ESTRENO	No se ha estrenado	

Surgió primero como una composición para 2 pianos y percusiones; posteriormente llevé a cabo la orquestación. Fue escrita para formar parte del proyecto creativo a desarrollar durante el año en que fui becario del FONCA, dentro del Programa Jóvenes Creadores, apoyo que obtuve en 1998.

Esta composición surgió de la inquietud, del gusto y la atracción por los ritmos latinos, ya que también han sido mi *modus vivendi*. Desde hace muchos años he estado enmarcado dentro de la música popular. Para poder terminar mis estudios tuve que trabajar en diferentes agrupaciones como lo fueron estudiantinas, coros, grupos de rock, tríos, grupos musicovocales y grupos de música versátil. En este último tipo de grupos adquirí un gusto por la salsa, el danzón, y el son cubano, entre otros. Es un tipo de música que en general resulta difícil de ejecutar y tiene muy buen nivel e incluso no se puede hablar de que "sea inferior" a la música académica de concierto, me consta que existen músicas de estos géneros de muy alto nivel.

Al explorar estos ritmos me adentré en el análisis y audición de este tipo de música. Incluso hube de asistir a eventos en donde llegaron agrupaciones extranjeras, con cuya virtuosidad para la síncopa me enriquecí grandemente.

Fundir estos ritmos con instrumentos de orquesta sinfónica me pareció una buena aventura y, además de lo que aprendí, cumplí un deseo que tenía de hace muchos años.

Es cierto que enfrentarse a escribir para orquesta es difícil y que la primera obra cuesta trabajo. Visto en perspectiva, cabe pensar que algunas cosas pudieron haber salido mejor, pero también es cierto que se necesita escuchar al conjunto orquestal para tener seguridad del resultado.

Sin esta retroalimentación no se completa el ciclo del aprendizaje; un experto puede estar casi seguro del resultado de su trabajo, pero esto supone un camino recorrido. Como todos sabemos, en México es una seria complicación lograr que una orquesta acepte interpretar la música de los compositores jóvenes. El día de mi examen-concierto será la primera vez que escuche mi obra para orquesta, habiendo sido ensayada sólo 2 veces.

En esta ocasión será mucho lo que aprenda, al escuchar el color y el resultado tímbrico del conjunto de los instrumentos.

"Sangre latina" es un Rondó que intercala el tema principal (modal) con varios ritmos latinoamericanos para baile.

Características

Escrita en compás de 10/8, con cambios en los episodios a 4/4.

Su tempo es allegro ♩ = 131

Consta de 331 compases.

Utiliza lenguaje tonal

Estructura de Sangre Latina 

Mat. intro	Tema (a)	Puente	Tema (a ¹)	Puente	Tema (b)	Puente	Tema (b ¹)	Puente	Tema (a ²)	Puente	Tema (a ³)	Puente	Tema (c)	Puente	Tema (c ¹)				
1 - 23	19	20 - 26	27 - 48	49 - 54	55 - 74	75 - 83	84 - 106	107 - 108	109 - 130	131 - 132	133 - 153	154 - 161	162 - 184	185 - 189	190 - 214				
Do M			sol m			re m			Sol M			Fa M			Do M				
A					B					A ¹					C				
Tema (a ⁴)	Puente	Tema (d)	Puente	Tema (d ¹)	Puente	Tema (a ⁵)	Puente	Tema Coda											
215 - 238	239 - 243	244 - 274	275 - 279	280 - 295	296 - 309	310 - 330	330 - 331	Coda											
A ²				D				A ³											
				Sol M				Do M											

La obra tiene forma de rondó A-B-A¹-C-A²-D-A³.

El estribillo (sección A) va del c. 1 al c. 54.

Los dos primeros compases presentan, como brevísima introducción, el acompañamiento en *pizz.* de vlcs., obs. y maracas. En el c. 3 (en «Do M» con notas de paso) inicia el tema principal en el primer cl., a su vez se agregan al acompañamiento en *pizz.* los Vls. I, II y las vlas.

Al c. 8 se integra el fagot, haciendo contrapunto al cl.

En el c. 20 surge un puente a cargo del cl., fg. y 3 crns. Las cuerdas se suman en el c. 24 para conducirnos a la nueva presentación del tema, (a¹), en el c. 27, ahora reinstrumentado. Por ejemplo, esta vez el tema se dobla entre una fl. y una tpta., y las cuerdas aparecen tocadas con arco. Esta parte concluye en el c. 48.

Del c. 49 al 54 hay un puente que tiene la función de transportarnos a un compás de 4/4 y a la tonalidad de «Sol m», en donde el material se adelgaza por el uso del *pizz.* en algunos instrumentos de cuerda; además aparecen instrumentos solos en *staccato*.

En el c. 55, uno después del súbito ● = 121, aparece el primer episodio (sección B). El tema de esta sección está escrito para el primer oboe. En el c. 62 continúa con la línea principal el cl. y en el 68 la fl., doblada por el xilófono, continúa con la línea principal.

El acompañamiento de toda esta parte está escrito, en gral., en un ostinato para los demás instrumentos, excepto la marimba, que tiene a su cargo un contrapunto.

Del c. 75 al 83 hay otro puente, que tiene a su cargo modular a «Re m» y unir este tema (b) con otro tema similar (b¹), que corre del c. 84 al 106.

El tema b¹ se repite con variantes, por ejemplo: se reinstrumenta, ahora la principal línea la llevan por sextas, las flautas un corno y las violas, en el c. 97 los vls. I y II continúan a distancia de una octava con esta línea hasta llegar al c. 106, lugar en el que concluye esta parte. El episodio entero lleva el ritmo de habanera.

En los c. 107 y 108 un breve puente sirve de nexo entre este episodio y el regreso del estribillo (Sección A¹), a partir del c. 109, donde modula a «Sol M».

Simultáneamente, y hasta el c. 130, reaparece el tema principal variado (a²) en compás de 10/8, ahora se presenta en el trombón y la trompeta. También cambia su acompañamiento.

Los c. 131 y 132 se encargan de unir el tema (a²) con el tema (a³); esta vez las cuerdas se encargan de ejecutar el tema principal variado con entradas en fugato. Las claves introducen enseguida un ritmo.

Del c. 146 y hasta el 153 se integran las maderas y las otras percusiones, además de modular a «Fa M».

Entre el c. 154 y el 161 aparece un nuevo puente en el que se alternan los timbales y las maderas, además de la marimba. El puente enlaza con la siguiente sección, conduciéndonos a un compás de 4/4.

En el c. 162 aparece un nuevo episodio (sección C). En él hay un primer tema (c), que interpretan las trompetas por terceras. Cabe destacar que en esta parte los metales tienen más presencia melódica y, peculiarmente, tejen contrapuntos entre sí. Entre las percusiones que están acompañando, las maracas llevan el ritmo de salsa y el xilófono por un momento hace la figura del bajo.

En el c. 170 se suman a la figura del bajo (de por sí a cargo del fagot) el vlc. y el cb. Desde el c. 172 la marimba dobla por 5 compases a las trompetas, que llevan el tema principal.

Del c. 181 al 184 la melodía se alterna entre diferentes instrumentos de metal.

Del c. 185 al 189 hay un puente donde los metales producen notas tenidas, en tanto se integran destacadamente los timbales, la marimba, el xilófono, el plato y los cencerros. Todo esto está en tonalidad de «Do M» (con notas de paso). Es un puente que entrelaza el tema (c) con una parte similar: tema (c¹); se encuentra entre el c. 190 y el 214. Desde el c. 190 la melodía corre a cargo del oboe. A partir del c. 197 está en las cuerdas.

Al 207 nuevamente las trompetas llevan el tema, en su mayoría por terceras, y los metales retoman el acompañamiento.

En el c. 213 vuelve el compás de 10/8; después del c. 214 y hasta el 243 reaparece el estribillo (sección A²), con variantes: en estos compases se forma un cuarteto entre el cl., fg. y 2 percusionistas. Es en el c. 224 donde se empiezan a sumar maderas, en el 228 las cuerdas y luego los otros instrumentos, para concluir en el c. 238.

Del 239 al 243 hay un puente a cargo de los metales.

Después del c. 244 y hasta el 309 aparece el último episodio (Sección D), que se divide así:

Del c. 244 al 261 las líneas principales están sobre las maderas y después sobre las cuerdas, después del 268 estas líneas principales se van a la sección de metales, en el 271 a la sección de maderas, por último (c. 273) van a la sección de las cuerdas; cabe señalar que en esta sección utilizo el ritmo del danzón.

Entre el c. 275 y el 279 hay un puente construido en torno a un *accel.* Sus líneas principales están entre los cls. y los vls. II. Dentro de él somos conducidos a acelerar el pulso y modular a «sol M».

En el c. 280 se repite la parte anterior, pero de forma variada, para crear el tema (d¹). Este tema está a cargo de las maderas y termina en el c. 295 (modula a «Do M»).

El último puente aparece del c. 296 al 309, generado con motivos del tema inicial. En el c. 302 se comienzan a superponer fragmentos de motivos que aparecieron en el transcurso de las secciones anteriores doblados, por ejemplo, entre la fl. y el glokenspiel (c. 302) o entre el cl. y el xilófono (c. 306).

Es en el c. 310 cuando reaparece el tema inicial de manera variada entre la fl., el ob. y las trompetas, dentro de estos compases se empieza a generar el clímax general de la obra con la integración de todos los instrumentos doblando, como ya dije, diferentes motivos melódicos que aparecieron en el transcurso de la obra.

Y para concluir, en el c. 322 se presenta por última vez, junto con el tutti orquestal, el tema principal doblado por varios instrumentos a manera de "coda" para finalizar en fortísimo en el c. 331.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Al estudiar el panorama general de la composición a finales del siglo XX en México, me di cuenta de la necesidad que tiene el ser humano, como ser histórico, de estar consciente de su pasado para afrontar su presente y proyectar su futuro. Esta realidad es parte de nosotros, independientemente del medio en que se desenvuelvan nuestras actividades.

La realización de este trabajo me sirvió para fundamentar mi posición acerca de la música, la cual antes era subjetiva.

Pude relacionar los datos conocidos acerca de la filosofía náhuatl con mis criterios acerca de la universalidad de la música, cabe decir que el punto de enlace fue tamborilero y, un poco, Ekmul. Este logro me abre nuevos caminos compositivos.

También gracias a este examen profesional reencaucé mis proyectos, incluyendo obras que ya están en proceso, algunas por encargo del Dr. Dean Gronemeier y su ensamble en Las Vegas, Nevada; otras en contacto con el Dr. Lawrence Captain, de Kansas City, quien está interesado en que componga para la marimba chiapaneca; también está activa la colaboración con el percusionista argentino Fabián Keoroglanian, del ensamble de percusiones "Paralelo 33", a quien le atrajo mi manera de componer y me sugirió que le enviara más materiales para interpretarlos en Argentina.

Con este trabajo, parte del examen de titulación, he recibido un gran beneficio en cuanto al aprendizaje, como lo es la experiencia de escuchar en vivo obras como Sangre Latina, que no había sido estrenada.

Reafirmo mi convicción de que debo continuar escribiendo para la marimba chiapaneca, ya que éste es el primer examen profesional en que se presenta la marimba chiapaneca como instrumento protagonista.

Finalmente, como autor de esta opción de tesis quiero reiterar la importancia que tiene aumentar el repertorio y las correspondientes notas analíticas de la música mexicana de concierto, así como difundirla para enriquecer la variedad músico-cultural en México y nuestra presencia en el extranjero.

BIBLIOGRAFÍA

MORENO RIVAS, Yolanda. La Composición en México en el Siglo XX. Conaculta, Lecturas Mexicanas, México 1996.

LEÓN PORTILLA, Miguel. La Filosofía Náhuatl. Ed. UNAM, México 1979.

GUERRERO, José Luis. Flor y Canto del Nacimiento de México. Librería Parroquial de Clavería. México 1990, 1ª ed.

BAREILLES, Óscar. Introducción a la Apreciación Musical con Repertorio Coral. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires 1960.

LLACER PLA, Francisco. Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes. Ed. Real Musical. Madrid 1982.

HODEIR, André. Cómo Conocer las Formas de la Música. Ed. EDAF. Madrid, 1988.

PERSICHETTI, Vincent. Armonía del Siglo XX. Ed. Real Musical. Madrid 1985.

VARELA, Federico. El Pensamiento Creativo de la Música. Edamex. México 1997.

CABALLERO, Cristián. Introducción a la Música. Ed. EDAMEX. México 1999.

MALMSTRÖM, Dan. Introducción a la Música Mexicana del Siglo XX. Ed. F.C.E., Breviarios. México 1977.

CASTRO RICÁRDEZ, Cristina. Trece Canciones y Siete Piezas para Violoncello y Piano de los Siglos XIX y XX. Tesina E.N.M. UNAM. México, Dic. 1999.

APÉNDICES

APÉNDICE 1 Varios conceptos

Para poner en claro a qué me refiero con música popular, y qué estoy incluyendo en este concepto, presento las siguientes definiciones⁶:

Folklore musical:

La palabra "folklore" significa (folk: pueblo; lore: saber), se aplica a la música de las melodías campesinas antiguas, *sin autor* conocido y que se han conservado a través de varias generaciones.

Se caracterizan por su melodía expresiva e inconfundible, cuyos elementos rítmicos y armónicos las singularizan de las danzas y canciones de otros pueblos. Todo esto hace que los habitantes de las regiones en que perduran, las reconozcan intuitivamente como propias, cantándolas y bailándolas al mismo tiempo que las difunden y transmiten a sus descendientes.

Música popular:

Puede ser folklórica o citadina, siendo compuesta por *un autor conocido* que responde a la necesidad expresiva del pueblo por sus modalidades, usos, costumbres, sociedad, raza, etc. Aún cuando su técnica sea simple, la melodía siempre es *inspirada* y por ello goza de la aceptación popular a través del tiempo, tal como ocurre con los *tangos*, que han mantenido su vigencia después de varias décadas.

Música comercial o de consumo:

Esta no debe confundirse de ninguna manera con la música popular, puesto que responde a un origen subalterno (para generar dinero) y utilitario, ajustado a la moda o tendencia del momento.

Logra cierto auge transitorio porque se la difunde con interesada insistencia. pero carece de verdadera inspiración. Su elemento básico es el ritmo persistente. Se dan casos de plagio, muchos versos chabacanos y pueriles.

Música culta:

Es el fruto de la labor realizada por el compositor cuya técnica, inspiración, sensibilidad y cultura, le facultan para afrontar la responsabilidad de expresar sus sentimientos mediante una verdadera obra artística.

Compositor:

El buen compositor es una persona imaginativa en toda la acepción del término, que sabe recoger de la naturaleza: de los elementos, los seres y las cosas que le rodean, infinidad de sugerencias luego expresadas por él con su sello personal e inconfundible. Esa imaginación privilegiada es también ordenada, y ese orden lo da la técnica de la composición.

Todos los genios o talentos de la historia han demostrado a través del análisis que de sus obras hizo la posteridad, una base sólida de técnica adquirida, que es independiente de su poder imaginativo.

⁶ BAREILLES, Óscar. Introducción a la Apreciación Musical con repertorio coral. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires 1960.

Esa técnica, esa pericia en el manejo de las "herramientas" de su arte, es lo que da por resultado la perfección de las formas. De ahí que cuando una obra se denomina clásica entendemos que su técnica es perfecta, y se le pone como modelo.

Hay individuos de gran intuición para los cuales el proceso de aprendizaje es más breve, porque su extraordinaria visión de los problemas le hace resolverlos sin esfuerzo, y por su genialidad, llegan inclusive a crear nuevas formas, pero jamás creamos que sus realizaciones son fruto de la improvisación. Sabemos por los cuadernos de conversación de Beethoven cuán difícil le resultaba escribir las sinfonías tal como se las dictaba su alma.

El relámpago que por momentos brilla en sus vidas, sólo es captado por ellos, pero su traducción en una obra completa, es fruto de inmensos esfuerzos.

Toda obra, pues, requiere no sólo imaginación creadora, inspiración, sino también una paciencia infinita, que vierta la brillantez del rasgo imaginativo, en un todo perfecto e inteligible.

Música pura:

La música "pura" prescinde de todo título o argumento que sugiera o evoque una intención extra-musical, pues nace de infinitas combinaciones sonoras que sólo la inspiración y el temperamento le dictan al compositor.

Éste encauza sus "ideas" estrictamente musicales, elaboradas y sabiamente equilibradas, para ceñirse a la textura de la "forma musical" que ha elegido.

Así, cuando escuchamos un cuarteto de Haydn, una sinfonía de Mozart o una sonata de Beethoven, nos concentramos en la percepción de esos sonidos admirablemente entrelazados en geniales combinaciones armónicas y superposiciones de timbres instrumentales, ajena a todo estímulo de orden intelectual.

Esas obras son capaces de producir un armonioso estado anímico, una alegría serena nacida de la satisfacción del espíritu ante el arte puro, una impresión estética superior ante la belleza abstracta. En síntesis: la música por la música.

Música descriptiva:

El título que el compositor da a su obra, aunque breve y conciso, basta para que el subconsciente del auditorio se predispone a captar sus ideas.

En obras como LA GRUTA DE FINGAL, de Mendelssohn, o LAS FONTANAS DE ROMA, de Respighi, sus títulos nos informan que sus autores han querido hacernos partícipes de las impresiones que experimentaron ante determinados espectáculos, situaciones o reminiscencias, volcando su inspiración en esos temas.

Dado que el arte musical tiene la virtud de elevar lo emocional al más alto grado de intensidad, es lógico que haya sido utilizado para expresar todos los matices de la sensibilidad.

A medida que la música hallaba la perfección, lo intelectual y lo pasional comenzaron a nutrirse; la alegría y el sufrimiento hallaron maravillosa expresión en ella. Desde Glück hasta Wagner, quien llevó el drama a sus consecuencias extremas, la música supo acompañar la manifestación de multitud de elementos plásticos, pictóricos, psicológicos, filosóficos, como también cómicos y humorísticos, es decir, que no se limitó a su belleza intrínseca, sino que brindó su magnificencia como receptáculo para todas las artes hermanas.

En resumen: la música pura *genera estados psíquicos* únicamente musicales; la música descriptiva expone, mediante sonoridades, *estados psíquicos anteriores* a la sonoridad misma.

Se trata de un desdoblamiento de lo bello que nos proporciona placeres auditivos diferentes que se complementan: música pura o descriptiva, contienen en sí la armonía que debe presidir toda realización artística.

APÉNDICE 2 Conceptos formales

Eclecticismo

Del griego eklegein, escoger. Método que consiste en reunir lo mejor de la doctrina de varios sistemas.

Música contemporánea.

Es la música que crea cada época en su momento, que coexiste con todos los acontecimientos de su tiempo y, por estar al día en lo coetáneo, se le denomina también, más o menos acertadamente, música «moderna» o «de vanguardia».

«Moderna» porque se ha creado recientemente, con espíritu de reflejar la vida en su actualidad. En cuanto al término «vanguardia», no refleja bien el sentido de esta música «actual», ya que la vanguardia es algo que se adelanta a un «todo» principal. Este «todo» es el «hoy» y esta música es de hoy, refleja su tiempo y no el mañana, que es una incógnita.

Cada generación humana posee su mentalidad propia y su postura ante la vida.

En la música de nuestro tiempo, en la contemporánea⁷, queda esto muy bien reflejado y tal vez es lo que aleja a los oyentes de las manifestaciones de esta clase de música. La evolución –como en todas las actividades humanas– es tan vertiginosa que resulta difícil, para el oyente medio, seguir el desarrollo de estos avances que pasan rápidamente de un planteamiento estético, formal y técnico a otro. Posiblemente no todos los planteamientos sean válidos y bastantes quedarán como meros ensayos. Pero hemos de considerar que tanto los planteamientos con resultado positivo, como aquellos que por no ser así no trascienden (pero pueden encerrar experiencias útiles) se suceden con tal profusión y rapidez que producen el vértigo de la velocidad, contribuyen a conturbar a los oyentes y, hemos de decirlo, también a no pocos profesionales. Creemos que la fuerte incomodidad espiritual que esto produce ocasiona el alejamiento del público de la audición de las obras contemporáneas.

Por tanto podemos decir que la música contemporánea es la que da testimonio fiel, en todos sus aspectos, de lo acaecido histórica, social, políticamente, etc., en la época o periodo de tiempo en que fue creada⁸.

⁷ Dando esta denominación a la música de nuestro tiempo que utiliza técnicas modernas de escritura.

⁸ LLACER PLA, Francisco. Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes. Ed. Real Musical. Madrid 1982. pp. 137.

La forma

Las Formas Musicales contemporáneas suelen ser «intencionales». Es éste un planteamiento que las debe distinguir de las formas establecidas o reconocibles por sus manifiestas reexposiciones temáticas. Todo ello no niega la utilización, muy personal, en la música contemporánea de las formas establecidas por la tradición. Las formas «intencionales» están más implícitas que explícitas en el contexto musical y puede utilizarse para estructurarlas una célula en forma de un sonido, un timbre, un matiz, etc., que se desarrolla por sí misma.

En las formas actuales no hay arquetipos (como la sonata, el rondó, etc.). En cada obra puede producirse un auto-desarrollo que el oyente, por falta de hábito, no aprehende y se desorienta (reconozcamos también que otras veces el compositor no consigue lo que se propone en este aspecto).

Por tanto debemos considerar que hay una crisis dogmática en el planteamiento de las Formas Musicales de nuestro tiempo, ya que los elementos que tradicionalmente configuraban la forma, que sabemos son las repeticiones temáticas –tanto melódicas como rítmicas, etc.– están subsumidas, como escondidas, en otros parámetros sonoros y hay que buscar el equilibrio más «intencionalmente» que por formas externas, relativamente reconocibles, tal y como hemos apuntado anteriormente. Por lo tanto, insistimos en que la unidad interna de la música contemporánea queda fijada por un absoluto deseo de fidelidad a la idea de un ordenamiento y de una organización que tiene como base consciente y consecuente la utilización de la repetición muy variada o velada de uno o varios de los parámetros del mundo sonoro.

Resulta interesante constatar que en las llamadas músicas avanzadas (o «de vanguardia») de todas las épocas y particularmente de la nuestra, las obras más progresistas y de proyección intelectual avanzada tienen analogías de fondo con formas de comportamiento musical histórico. Ello nos lleva a la conclusión de que en la formación artístico-intelectual del individuo no pueden saltarse etapas históricas y que la información ha de pasar por todas ellas sin dejar huecos. De otra forma se corre el riesgo de «crear descubrir» fórmulas que ya lo fueron en el pasado, con las consecuencias negativas que ello comporta.

Música electrónica⁹

El antecedente de esta música fue la música concreta, nombre empleado hacia finales de la década de los cuarenta por un conjunto de músicos franceses que utilizaban sonidos pregrabados en la música que componían. Sus principales creadores fueron Pierre Schaeffer y Pierre Henry, quienes tuvieron la idea de establecer una composición concreta mediante formas naturales o sonidos reales, como el paso de un tren; utilizaron medios electrónicos, como grabadoras, que reproducían sonidos de la naturaleza, ruidos o vibraciones producidas por instrumentos raros, exóticos y tradicionales. Esta escuela legó el primer paso hacia la música electrónica y electroacústica.

A lo largo de la historia, el hombre ha buscado mejorar las herramientas que utiliza para llenar sus necesidades; asimismo, los instrumentos musicales poco a poco han ido alcanzando mayor grado de perfeccionamiento; por ejemplo, los metales en la antigüedad producían generalmente sonidos naturales al soplar a través de ellos para obtener notas; posteriormente se implementó un sistema de válvulas que resultaba más apropiado para tocarlos.

⁹ VARELA, Federico. EL PENSAMIENTO CREATIVO DE LA MÚSICA. Edamex. México. 1997. pp 87.

En la música, una de las primeras manifestaciones del uso de máquinas fue el órgano mecánico, para las cuales diversos compositores han creado diferentes obras, esto es, si se concibe el órgano como un tipo de herramienta sonora por las grandes prestaciones que contempla.

Esta idea del uso de las máquinas como fuente de ayuda para el hombre moderno se ha acrecentado cada vez más, para convertirse en una forma de crear música, no limitándose al hecho de inventar un aparato que sirva para reproducir algo.

A principios del siglo XX, durante la primera guerra mundial y en medio de grandes cambios sociales, nuestro mundo buscaba resolver sus problemas mediante un uso masivo de la tecnología, y concretamente en la música, no siendo la excepción, se buscaban nuevos recursos a través de las técnicas más avanzadas.

A principios de la década de los veinte se empezaron a utilizar el microsurco sobre el disco y otras nuevas aplicaciones; todavía pasarían algunos años más para que los nuevos compositores utilizaran la cinta magnetofónica; así, un músico se transformaría además en un tipo de técnico, o por lo menos en un estudioso del sonido; también era necesario asignarle un término más preciso a esta nueva exploración musical, que algunos autores identificaron como "música electrónica". Gracias a ello fue posible hacer nuevos experimentos con implementación de generadores eléctricos de frecuencia, muchas veces ocasionando el rechazo por parte del público, que era renuente al cambio y se concentraba tan sólo en las formas tradicionales; en cambio despertaba el interés y entusiasmo de todos aquellos que tenían un apego a la búsqueda y práctica del sonido electroacústico.

Las formas básicas para producir este tipo de música son generadores de frecuencia eléctrica que, adecuadamente manejados, producen vibraciones y pueden dar diferentes sonidos, algunos similares a los naturales, pero también timbres totalmente distintos.

El sonido se logra transformar por medio de filtros modulares, variadores de frecuencia, quedando grabados en cintas magnéticas que pueden llegar a tener dieciséis pistas, donde un compositor cuenta con una amplia gama de combinaciones sonoras y rítmicas.

Ya en la década de los veinte, Maurice Martenot inventó un tipo primitivo de sintetizador llamado "de ondas Martenot", cuya técnica consistía en el uso de válvulas osciladoras y de un altavoz para difundir el sonido; este instrumento se tocaba con un teclado parecido al del piano, y fue utilizado por Messiaen (en su *sinfonía Turangalila*), entre otros músicos.

En la década de los cincuenta se inventó un sintetizador capaz de producir el sonido de casi cualquier instrumento; así, con uno de estos aparatos se puede improvisar todo un conjunto instrumental, también es posible señalar las distancias entre las notas, con la ventaja de que pueden ser clasificadas en divisiones mucho más cortas, determinando una exactitud difícilmente alcanzable por el hombre.

Estos aparatos han cautivado al mundo, y en muchas ocasiones los compositores han basado sus propuestas musicales en ellos, olvidándose de los medios tradicionales; aun así hoy en día muchos músicos modernos siguen explorando las posibilidades rítmicas de los tradicionales, y en ciertos casos con el uso de estas máquinas, que naturalmente tiene un papel protagónico en nuestro momento histórico.

Pero podemos esperar, en un futuro, conocer otro tipo de invención técnica que permita aplicaciones todavía más avanzadas en el proceso de transformación histórica de la música

El divertimento¹⁰

El divertimento es una especie de suite instrumental, pero de un carácter más libre: no hay obligatoriamente afinidades de estructura entre los diferentes fragmentos de los que se compone.

Por otra parte, está, normalmente, escrita para un grupo de instrumentos solistas más que para una orquesta.

Hace su aparición a mediados del siglo XVIII, reemplazando a la suite, de la cual procede. Se diferencia de la sonata clásica por una hechura más simple: desarrollo muy restringido, dimensiones menos vastas a pesar del mucho mayor número de movimientos y del carácter relativamente danzante de estos.

El divertimento fue muy cultivado en la época galante (segunda mitad del siglo XVIII): se escribía para instrumentos de viento, para viento y cuerda, para pianoforte, etc. Terminó por ser absorbido por la música de cámara (cuarteto y quinteto), para reaparecer en el siglo XX (Stravinsky, Bartok), bajo una forma más condensada y con un aire menos frívolo.

El poema sinfónico¹¹

Es en el poema sinfónico donde anida la esencia de los "programas musicales". Aquí la *música, sin abandonar nunca la idea absoluta de plan musical, se esfuerza por pintar y narrar*. El poema sinfónico es un retablo o un drama que encuentra su expresión en virtud de los instrumentos. Como su nombre indica, generalmente está concebido para una gran orquesta, la cual necesita de todos sus recursos para alcanzar un objetivo tan ambicioso; a veces se han escrito memorables poemas sinfónicos para piano solo (cuadros para una exposición de Mussorgsky). Antes de la aparición del poema sinfónico –siglo XIX–, habían sido efectuados numerosos ensayos de música descriptiva, ya desde el siglo XVI (EL CANTO DE LOS PÁJAROS de Janequin), pero el poema sinfónico no se atiene exclusivamente a la simple descripción; se organiza alrededor de un tema determinado, anécdota o poema, cuyos diversos momentos y peripecias trata de reproducir con precisión el poema sinfónico. En este aspecto, podemos ver a Johann Kuhnau como su verdadero precursor. Algunas obras llamadas sinfonías son, en realidad, poemas sinfónicos (SINFONÍA FANTÁSTICA de Berlioz).

Estructura

Sometido a la anécdota que lo inspira, el poema sinfónico no tiene estructura precisa; puede adoptar la de cualquier otra forma o no tener ninguna. Las SONATAS BÍBLICAS de Kuhnau, para clavecín, que se tienen como las más antiguas tentativas conocidas de música narrativa, recurren, a medida que su minuciosidad descriptiva se aplica a la evocación de los detalles más ínfimos, a las construcciones más frecuentes de la época (finales del siglo XVII). En el poema sinfónico propiamente dicho, la regla es que un tema caracteriza un decorado o un personaje determinado. Cada uno de los aspectos del TILL EULENSPIEGEL de Richard Strauss corresponde a un motivo melódico, cuyo periódico retorno hace de la obra una especie de rondó. En esta forma es el tema el que adquiere una significación anecdótica a la vez que musical. El autor se esfuerza en seguir su programa para ir hablando compás a compás. El caso de EL MAR, de Debussy, es diferente, en el sentido en que todo elemento

¹⁰ HODEIR, André. CÓMO CONOCER LAS FORMAS DE LA MÚSICA. Ed. EDAF. Madrid, 1988. pp. 29.

¹¹ Íbidem, pp. 56.

narrativo parece excluido de esta página puramente impresionista, donde el único objetivo –quizás a posteriori– es sugerir al oyente tres estados del océano.

En resumen, el poema sinfónico es una obra de carácter descriptivo, muy empleada por los compositores románticos: sugiere una leyenda, un pasaje literario, la historia de un héroe, un paisaje, etcétera.

Atonalidad¹²

Atonalidad es un término libremente aplicado a música en la que el sentimiento tonal ha sido debilitado o perdido, y a música en la que nunca ha existido una gravitación tonal. La escritura atonal es la organización del sonido sin establecimiento de un tono por relaciones de fundamentales acordales; pero las combinaciones de sonidos o áreas pueden formar un equivalente atonal de la tonalidad. En la música atonal, las relaciones entre sonidos se producen sin referencia a una formación de escala diatónica. Hay movimiento hacia y desde formaciones interválicas características, pero la fuerza central es generalmente la melodía, y no una base armónica gobernante. La atonalidad opera dentro de una sintaxis que favorece las formaciones disonantes y su organización está basada en cambios de tensión interválica o de un orden de sonidos.

El movimiento atonal es a menudo lineal, pero puede producir combinaciones verticales de intervalos mixtos (armonía compuesta) que están libres del poder de una tónica avasalladora. Cuando el movimiento de las voces causa una disonancia total y constante, se crean bases de sonido sobre las cuales pueden descansar líneas melódicas prominentes. Si se acumulan mezclas acordales cromáticas, la coherencia formal se consigue por repetición, variación o mutación de los grupos sonoros cromáticos. Aunque los factores armónicos dependen de las relaciones melódicas, estas estructuras verticales son a menudo manipuladas como un elemento contribuyente en la composición atonal.

Los variados elementos de la música atonal están estrechamente ligados por una extrema concentración temática y se hace referencia constantemente al material previo. Hay impresiones rítmicas pequeñas y regulares y no continuas cadenas rítmicas; los modelos rítmicos son asimétricos y los compases irregulares y a menudo complicados. Cuando se abandona el control de una tonalidad escalística, la organización de fundamentales acordales de los doce sonidos cesa de existir, y la forma y unidad son creadas por el desarrollo melódico y rítmico. Un orden básico de los sonidos, todos, los doce o menos, puede utilizarse como base unificante para una obra y el plan formal evoluciona a partir de la forma básica. La técnica de doce sonidos o composición con «doce sonidos relacionados unos con otros» es primariamente una práctica contrapuntística. Es esencialmente una concepción polifónica con algunos puntos en común con la música «pre-tonal» de la Edad Media. La escritura de doce sonidos está, sin embargo, más naturalmente próxima a un tratado de contrapunto.

En síntesis¹³, las obras de este tipo no se desarrollan en una tonalidad determinada, pues el compositor tiene la libertad de escribir sus ideas musicales sin encuadrarse en las reglas cadenciales que caracterizan a la tonalidad: Do, Fa, Sol, etc.

¹² PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del Siglo XX*. Ed. Real Musical. Madrid 1985. pp. 264.

¹³ BAREILLES, Óscar. *Introducción a la Apreciación Musical con repertorio coral*. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires 1960.

No se arma la clave y la melodía puede transcurrir afectando uno u otro tono, sin limitaciones de ninguna especie.

Serialismo¹⁴

Este término es una manera o estilo del dodecafonismo que Schönberg utilizó en forma equilibrada y sistemática, al igual que otros músicos como Alban Berg y Anton Webern.

La esencia del serialismo es el hecho de ordenar un material sonoro por series de alturas; este método ha sido utilizado por músicos como Oliver Messiaen, un importante compositor francés del siglo XX; también en algunas de sus obras fue empleado por el italiano Bruno Maderna. *Más tarde se conocería un término, serialismo total, donde se aplican todos los principios posibles de este método a una composición musical, tal es el caso del director y compositor francés Pierre Boulez.*

El Rondó¹⁵

El «Rondeau» era, en los siglos XII y XIII, una «danza cantada» de origen francés, considerada como composición poético-musical en forma de «rondell o rondellus» de la Edad Media. Fue muy usado en la música monódica de los trovadores y estuvo muy extendido como forma musical para acompañar la danza cortesana, en este caso probablemente danza de círculo (redondo-rondel-rondó), ejecutándose la parte musical por un solista que cantaba las «Estrofas», «Coplas» o «Cuplés» y el coro que contestaba con el «Estríbillo» o «Refrain». A este «Estríbillo» o «Refrain» los madrigalistas también lo designaban con el nombre de «Ritornello».

Particularmente en la polifonía francesa, desde el siglo XIII al XIV, tuvo gran difusión esta forma de «Rondeau», predecesora del Rondó.

Posteriormente, en los siglos XVI, XVII y XVIII, este «Rondeau» evolucionó hacia la composición instrumental, convirtiéndose en la forma Rondó y siendo pieza de señalada preferencia en la composición de suites.

El Rondó conservó características similares a su antecesor, el

«Rondeau», siendo una composición de movimiento rápido caracterizada por la repetición periódica del Estríbillo o Refrain.

El periodo más importante del Rondó es el Estríbillo, Refrain o Ritornello, que ha de exponerse varias veces, pero siempre en la misma tonalidad (aunque pueden existir excepciones y de hecho las hay). La forma de este Estríbillo ha de ser muy clara y equilibrada, normalmente a - b - a¹ ó a - a¹, de cortas dimensiones y con un motivo vivaz y juguetón, muy característico y personal, fácilmente reconocible, ya que es el elemento básico en que se fundamenta la construcción del Rondó.

Las Estrofas, Coplas o Cuplés han de ser diferentes entre sí, con estilo relativamente distinto e independiente al de los Estribillos y deben desenvolverse de tal forma que cada reaparición del Estríbillo sea lo más sobresaliente posible. Las estrofas deben aparecer en tonalidad distinta al Estríbillo.

¹⁴ VARELA, Federico. El Pensamiento Creativo de la Música. Edamex. México 1997, pp. 85

¹⁵ Guía Analítica de Formas Musicales Pp. 64

Luego de haber sido establecido el Rondó casi como pieza base en la arquitectura de la Suite –junto con las formas binarias– también ejerció gran influencia sobre el tratamiento de otras Formas Musicales posteriores y aún la sigue ejerciendo de manera más o menos enmascarada, si bien ha desaparecido la necesidad de consignar la palabra Rondó al comienzo de las obras que obedecen, en principio, a esta Forma Musical, la cual queda subsumida en el contexto de la pieza.

Como tal Rondó, con el nombre anotado o no, lo hallaremos en muchas sonatas, conciertos, sinfonías, etc., de compositores clásicos y románticos, ocupando preferentemente el último lugar entre las piezas que constituyen una obra total.

En síntesis¹⁶, si tomamos varias Ternarias sencillas (ABA) y las unimos entre sí, cambiando cada vez la sección central: ABA-ACA-ADA- etc., obtendremos la estructura del Rondó.

A B A C A D A E A F A...

Cuya esencia es la repetición del tema A, que lleva el mismo nombre de rondó, o estribillo, intercalando entre cada repetición otros B, C, etc., denominados couplets o episodios.

APÉNDICE 3 Entrevista a Arturo Márquez

En una entrevista que le hice, comentó lo siguiente respecto a la situación de la música que él compone...

**LT* ¿Cómo se originó tu serie de danzones?, ¿Qué te inspiró?*

- La serie de danzones se inició y continúa todavía ¿no?, de alguna manera. Sencillamente por el contacto que tuve con el ambiente de la música de salón, de la música de danzón, en los salones. Esto fue hace como 12 años, y, curiosamente, no fue en un salón directamente sino fue por unas coreografías de Irene Martínez que estaba incluyendo música de salón, música de danzón, pero posteriormente, ya unos 4 años después, ella misma, la coreógrafa Irene Martínez, y Andrés Fonseca, que es maestro de baile de salón, me empiezan a iniciar en la danza, más bien en la tradición del danzón. Fue como un intercambio de información nada más, como una plática.

Pero ya en el 92', escribo yo mi primer intento de danzón, que en un principio yo mismo no sabía que lo era hasta después de terminarlo. Según yo escribí una pieza para danza en cinco cuartos, tiempo que no tiene qué ver con el danzón en cuanto a compás, y después me doy cuenta que efectivamente es un danzón, aunque con una técnica o una estructura muy distinta. A partir de esta experiencia empiezo a acudir mucho a los salones de baile; me acuerdo de haber visto la película "Danzón" por aquel tiempo, y bueno, además hago varios viajes por Veracruz, al puerto especialmente, y ya el DANZÓN N° 2 lo hice conscientemente. Quería un danzón orquestal, y los demás pues siguen esa historia, fue con toda la conciencia.

Ahorita tengo 5 danzones; pero muchas de las piezas que he escrito, aunque no tienen esa estructura, la forma de danzón, alguno de los temas proviene del género. Y mucha de la música que hago ya parte directamente de lo que es el danzón.

**LT* Dime, Arturo, ¿Cuál es la experiencia más grata que te ha dado la música?*

¹⁶ CABALLERO, Cristián. Introducción a la música. Ed. EDAMEX. México 1999. Pp. 118.

- Pues, yo creo que es cuando termino una obra, que yo sé que está bien terminada, y especialmente cuando está bien ejecutada por el músico. Yo creo que ese momento de complicidad entre el ejecutante y el compositor no puede ser uno, sino que vienen a ser los grandes momentos para cualquier compositor, yo diría.

**LT* Una tercera pregunta: ¿Cómo enmarcas o clasificas tu música?*

- Ésa es una pregunta difícil, porque finalmente como que mi música se ha salido de lo común, de la corriente que llaman "música contemporánea". Y no sabría contestar, porque a veces la ponen como una música neo-nacionalista. Otras veces sí hablan de música contemporánea, el gran problema es que somos pocos los que estamos digamos haciendo una música que tenga ese color de las raíces. Y no, no se ha clasificado, algunos lo llaman neo-nacionalista, pero es un poco absurdo ¿no?..

**LT* -por la incursión de ritmos de Cuba, afrocubanos, ¿no?..-*

Bueno, mexicanos; finalmente el danzón es de origen cubano, pero aquí es muy mexicano, y yo no intento tomar una música cubana, simplemente estoy haciéndole un tributo a la tradición. A la tradición que tenemos en México ahorita; no a la que hubo hace unos 30 o 50 años. He tenido una vivencia muy fuerte de la tradición actual, y eso se refleja en mi música. Yo diría más bien una corriente, no sé, natural; normalmente la música de concierto y la música popular comercial también, están muy enfocadas sobre lo que está pasando en el mundo, lo actual. La música es universal, pero esta música que no tiene fronteras, muchas veces tampoco tiene personalidad. Así, la música popular comercial: el rock, las baladas, qué sé yo, también es una música universal, también es una música que se escucha por todos lados.

Ahora también está de moda, por ejemplo, lo latinoamericano, que se vuelve universal. Yo creo que más allá de eso, algunos de nosotros nada más estamos siguiendo nuestro instinto, por eso yo le llamaría más bien una música *natural*. Y es que, efectivamente, tenemos una formación académica fuerte, pero por otro lado también nos dejamos llevar por la intuición, por el amor que le tenemos a la tradición; entonces, por eso yo hablo más de una corriente de música natural que de música nacional.

El nacionalismo se puede tomar de tantas maneras... muchas veces, incluso, algún compositor mexicano puede retomar la música europea de una manera muy natural, porque, bueno, es lo que le llega a él; pero en muchos de nosotros ha sido más bien el seguir una corriente sólo porque estaba ahí. Yo pienso que esto no debería pasar, es decir, no estamos forzados a crear una música ajena a lo que sentimos.

**LT* ¿Qué perspectivas a futuro le ves a la música sincrética?*

- ¿A qué te refieres con música sincrética?

**LT* En general, bueno a la combinación de corrientes musicales en una misma obra musical.*

- Lo que pasa es lo siguiente, cuando se habla por ejemplo de una música africana, qué sé yo, de Angola, en esa música hay una pureza de origen por ser pueblos que viven aislados. Cuando se habla, por ejemplo, de la música francesa también hay una pureza porque no hay tanta combinación de razas, combinación racial.

El caso de Latinoamérica es distinto. Nos llaman "países mestizos", o sea que, en general, somos resultado de la unión de una raza europea con una raza totalmente americana, y con mucha influencia de África, o sea que somos mestizos a más no poder, de ahí el concepto de "raza cósmica" en Vasconcelos. La "raza cósmica", esto es, el sincretismo, no es otra cosa que todo el bagaje cultural fusionado que llevamos.

No es cuestión a futuro, no es cuestión de que tenga futuro o no: es que así es nuestra realidad, o sea, en la medida en que nos demos cuenta de que somos mestizos y que finalmente nos miremos a nosotros mismos como lo que somos, haremos nuestra verdadera música.

A veces cuesta trabajo aceptar, digamos, que la música folklórica de Latinoamérica pueda tener influencia en la música académica; pero bueno, finalmente, en Latinoamérica lo que le da color, la música característica de América, es la música popular, es la música folklórica. En cambio, de música culta, de música elaborada, o como quieras llamarla, ha habido muchos intentos de crearla por todos lados. Muchos de ellos son muy afortunados, pero otros no, y quizás se debe justamente a eso de que no se ha querido ver que nuestra cultura es un acto de sincretismo.

**LT* ¿Cuál fue el momento más crítico durante tu lucha por crear música propia?*

- Pues no sé si haya, creo que los momentos críticos no son tanto los conflictos externos, sino los internos: cuando yo empecé a componer obras dentro de mi línea personal ya tenía unos 32 años. Mi música antes era totalmente lo que llamamos música de vanguardia o contemporánea, estaba totalmente convencido de que ésa era la línea a seguir, pero sí llega un momento en que todas estas cosas se ven con otra perspectiva.

No es tanto que me pareciera mala la música que había hecho, sino que el seguir, digamos, luchando por hacer cosas dentro de una corriente totalmente europea dejó de satisfacerme; entonces tomar la decisión de cambiar orientación fue, creo yo, el momento más crítico.

Esto fue hace como 13 o 14 años y no llevaba tanto tiempo componiendo lo otro. Pon tú que mi primera obra, mi opus I, es del 81'; en el 86' yo ya estaba dudando, entre el 86' y 87' ya quería cambiar, pero muchas veces las cosas uno no se las plantea tan claramente, eso viene mucho después: las cosas se dan simplemente en la práctica, por el paso que uno da.

Recuerdo que en aquel tiempo de repente empecé a ver una brecha enorme entre la pasión de la música afro-caribeña, de la música veracruzana o la música folklórica (música tradicional en general), y la música académica, que yo encontré muy, muy fría. Considero éste como uno de los grandes momentos en que me di cuenta que es mucho mejor, para mí, hacer una música popular basada en lo tradicional, y no una música totalmente académica o una música contemporánea; lo que pasa es que lo contemporáneo ya se volvió académico. Entonces estos momentos nacen de tus vivencias, de lo que vas escuchando, de lo que vas captando. No es tan sólo decir: voy a cambiar. Es vivirlo, tiene que ser parte de lo que estás viviendo, así es.

APÉNDICE 4 Entrevista con Hugo Rosales.

Así pues, lo entrevisté y él, amablemente, amplió sus conceptos. Helos aquí.

Situación actual de la música en México y en el mundo.

Es bastante claro que el mundo en este nuevo siglo sufre tremendos cambios. Lo que antes parecía sagrado y eterno de repente, frente a los ojos del mundo, se desmorona. Los grandes sistemas económicos, políticos y sociales, como fue en el campo socialista; como fue el capitalismo en su etapa superior, la llamada "imperialista"; como las economías nacionales, los grupos de poder de los diferentes países, en particular en México: de repente se desmoronan, se desquebrajan. En este momento están en una situación totalmente crítica, y arrastran junto con su crisis económica una crisis política, una crisis moral.

En general, los grandes sistemas económicos han arrastrado consigo hacia la crisis a los sistemas morales, éticos, filosóficos, jurídicos, religiosos y, por supuesto, estéticos.

No es posible que, si se están viniendo abajo todos los antiguos dioses que ahora devoran quienes los adoraban, se pueda concebir que los valores humanos hayan quedado como intactos, perfectos.

Realmente es una época en que los antivalores se presentan como principios educativos: también los valores éticos, morales, religiosos y jurídicos quedan en entredicho, al aplicarse la ley al beneficio de los poderosos y no al progreso de los pueblos.

Está el fenómeno de la crisis estética, por lo tanto; si todos los valores se han resquebrajado, ¿por qué hemos de considerar que la estética, o sea el fundamento de lo artístico, se haya mantenido intacto?

La estética es un ángulo muy importante del arte. Aunque arte y estética son aspectos tan diferentes como complementarios, no se puede pensar que las estéticas rígidas o las estéticas oficiales sigan intactas en este momento.

Vemos que las figuras que en los años 30's o 40's alcanzaron la cúspide, en los años 60's-70's fueron cuestionadas e, incluso, crucificadas. Posteriormente hubo estéticas oficiales que se consideraban con la verdad absoluta de su parte. Estas estéticas oficiales no tienen ya sustento como para seguirse imponiendo a las nuevas generaciones. Definitivamente, es una época en que el individuo debe recapacitar en torno a las verdades con las que había creído que está construido el mundo que lo rodea. Y a muchos jóvenes les lleva al escepticismo, al nihilismo, o sea, a la negación absoluta de cualquier verdad.

Ya no es sostenible una "estética oficial". Las obras clásicas que nos haya legado seguirán siendo vigentes; intemporales, como toda obra de arte. Pero definitivamente, en esta nueva época no se pueden imponer maneras, formas de pensar y mucho menos de crear, porque se considera a la creación como una manifestación del espíritu libre, de la fantasía sin fronteras.

En esta etapa la creación no puede, por tanto, estar regida por "estéticas" oficiales.

Gracias al desquebrajamiento de la estética antigua, hay una gran apertura, una estética bellísima, que permite la aparición de lenguajes muy personales, de lenguajes que rebasan a las corrientes hegemónicas de Europa, de Europa central, o a las modas artísticas que se establecen en Nueva York, en París, en Londres...

En este sentido, en medio de toda la convulsión, es una etapa positiva, porque está liberando muchas fuerzas, y lo hace desde una postura individual, porque los caminos que antes parecían seguros, que arrojaban resultados yendo por ellos, hoy no llevan a ningún lado.

Esto hace que el individuo se refugie en sí mismo y busque sus propios caminos, por eso esta frase de Netzahualcóyotl la menciono frecuentemente:

"Cuando los caminos que antes te llevaban a lugar seguro hoy no te llevan a ninguna parte, el camino eres tú".

Esto implica la necesidad de apartarse de las corrientes, las modas, las estéticas oficiales, pues entendiendo que la moda en estética habitualmente está dictada por los centros de poder económico y político, es éste precisamente el monopolio que se debe enfrentar. La estética es algo que nos habían arrebatado y que estamos recuperando.

La reapropiación de la estética no se da, por supuesto, en un tono pesimista ni negativista en absoluto, sino es una necesidad de este tiempo, es la necesidad forzosa de reorientar la potencialidad creadora del individuo y rescatarla como patrimonio social.

Cuando los centros de poder económico y político están en crisis, sus centros ideológicos, sus principales, llamémosles "filósofos", quienes expresan la expectativa que del mundo tiene aquellos centros, nos presentan en consecuencia una expectativa insubstancial que también se vuelve una moda pasajera.

Y el arte no es modas, el arte no es oficialismos, el arte siempre tiene mucho de emoción, mucho de subjetividad, pero tiene también mucho de otros planos de conciencia, del individuo, de la sociedad, frente a la época que le está tocando vivir.

Diría, más aún, que el arte viene a ser como la conciencia de la cultura, y la cultura viene a ser como la conciencia de la sociedad.

Hablamos, entonces, de una nueva cultura y una nueva sociedad. Por eso son cuestionadas las verdades absolutas, y son coronados aquellos planteamientos, antes reprobados, que tienen un grado de verdad artística más allá de la verdad técnica.

El compositor tiende ahora hacia búsquedas en la música antigua; se da un movimiento riquísimo de compositores que usan elementos de música antigua y los incorporan a planteamientos actuales.

Estuvo muy de moda en los años 80's que se incorporaran, por ejemplo, los cantos gregorianos; y no sólo en la música rock o la música de jazz o en la música pop.

Últimamente se ha visto en música de concierto que se incorporen cantos anglicanos, mozárabes, así como sistemas musicales y escalísticos de Asia, Oceanía, América.

Esto ya se había dado de diferentes formas antes; pero en esta etapa es como una vuelta al pasado, a la música antigua, con ojos nuevos.

Se da un nuevo movimiento folklorista, un neofolklorismo interesantísimo, que experimenta con diferentes recursos de la música folklórica no sólo mexicana sino hindú, tibetana, china.

Pero antes era frecuente que si era un francés el que tomaba elementos de música tibetana lo llamaban "Marco Polo", o lo llamaban "genio que rescata las músicas olvidadas", pero si un tibetano componía sobre sus propios sistemas musicales le llamaban localista, chauvinista, regionalista, nacionalista trasnochado.

Finalmente esta apertura ha roto con estas hegemonías, y ya es un fenómeno mundial, aunque los centros de poder no quieran reconocerlo. Hay una apertura en donde también los neonacionalismos aparecen, aparece el neoclasicismo en forma muy contundente, eso se ve mucho en Europa Central en los compositores jóvenes.

En esta etapa, muy interesante, aparecen planteamientos neorrománticos prácticamente en todo el mundo occidental, y estos planteamientos neorrománticos se mezclan, es como un

espíritu de fusión, a estos neos les caracteriza el hecho de que es una fusión de géneros, no sólo de un país, sino de muchos lugares.

Este carácter de fusión, acompañado con planteamientos característicos de alguna de estas etapas *neo*, es lo que le da ciertos matices. Ahorita yo estoy usando estas definiciones –neomúsica antigua, neofolklore, neoclasicismo, neónacionalismo, neorromanticismo, neoimpresionismo, neoexpresionismo– porque son palabras que tienen elementos históricos de referencia. Pero la historia tal vez no los llame así, al paso del tiempo tal vez se les ubique como algo más genérico.

En este momento que estamos viviendo el fenómeno, precisamente el verlo, el vislumbrarlo, *ayuda mucho para orientar la actitud creativa de cada compositor.*

El compositor puede querer componer de manera totalmente libre y sin prejuicios, pero si no tiene una visión de lo que está pasando en su tiempo, caerá en el error habitual: querrá desconocer la historia y acabará repitiéndola, buscará descubrir nuevamente el agua tibia.

Yo estoy convencido de que, si se tiene una visión amplia, el sonido que se cree también va a ser de larga duración.

Es muy importante ubicarnos en el tiempo que nos ha tocado vivir para, obviamente, actuar en consecuencia.

Se habla de tendencias neomodernistas, lo cual es cuestionable, ya que el neomodernismo empezaría cuando el modernismo se acabe, y yo no creo que el modernismo haya terminado; se está difuminando como la tinta en el agua, como el spray en el aire, pero no ha dicho su última palabra; hay expresiones modernistas todavía en esta etapa de tránsito hacia "no sé cómo se llame" o cómo los historiadores lo ubiquen.

Sin importar la denominación que reciban estas tendencias, considero positiva como saldo final la apertura estética que se está dando.

Hay una gran desubicación, pero a la vez hay una brújula que apunta hacia cosas interesantes. Es una renovación, yo lo veo así. La apertura estética que en este momento se está dando, ha acabado de nuevo con las vacas sagradas, y da la oportunidad a propuestas totalmente diferentes que no salen necesariamente de los centros de poder económico y político, sino de la trinchera individual donde el artista se refugia para buscar alternativas.

Ser maestro, más que enseñar a componer, es enseñar a oír la propia voz; es hacer que el alumno, más que el aprender las técnicas y procedimientos de organización del sonido, aprenda a escucharse a sí mismo. Porque el componer no se reduce a simple técnica. Componer es un hecho completamente misterioso y muy, muy personal.

Y también el alumno, cuando madura, tarde o temprano, se manifiesta en maestro y, asimismo, rompe con todo aquello que no fortalece su verdadera personalidad como creador.

APÉNDICE 5 NOTAS QUE APARECEN EN EL PROGRAMA DE MANO

"Ekmul"

Ekmul significa "estrella de la mañana" o "el anunciador".

El primer movimiento de esta obra para cuarteto de cuerdas fue compuesto a partir de las impresiones sugeridas por una cumbia escuchada a la lejanía, con la consiguiente distorsión.

De esta expresión musical tomé algunos elementos para desarrollarlos y enmarcarlos en música de cámara para cuerdas.

Para el segundo movimiento tomé el tema de OJOS NEGROS, un Romance Gitano Ruso, el cual utilizo como material maleable al cual doy diversas formas y lo combino con toques percusivos hechos con golpes en las cajas de los instrumentos y ritmos con los pies, lo cual da un resultado tímbrico no convencional. En esta obra realizo mezclas de partes tonales con partes atonales.

"Reflejos Indígenas"

La obra está basada en una personal imaginación de cómo eran los rituales del sacrificio en la época prehispánica. En el primer movimiento, DANZA, trato de describir cómo era la noche anterior, en las vísperas; cómo se preparaban con sus danzas; su euforia, su éxtasis... La segunda parte, SUEÑO, nos envuelve en un ambiente surrealista: es imagen del momento cuando se iban a dormir. Por un rato sus mentes soñaban diversos collages referentes a esa celebración. Y en el tercer movimiento, SACRIFICIO, imaginé sus preparativos al amanecer, el inicio del ritual, sus danzas y la procesión para llevar rodeada de honores a la doncella al lugar del sacrificio, donde la ofrecerían a sus dioses. El momento climático de la obra se da al final, identificando la consumación del sacrificio, cuando el cuchillo de obsidiana extrae el corazón completo y palpitante, para ser levantado con gran júbilo.

En esta obra fusiono instrumentos europeos y percusiones prehispánicas.

Reflejos Indígenas fue realizada con el apoyo del FONCA.

"5° de alientos (maderas)"

La atracción que siento por el número 3 me ha hecho trabajar casi siempre organizando mi música en 3 movimientos. Esta obra no es la excepción. La obra fue compuesta en 1996 y consta, como ya dije, de 3 partes; a su vez cada parte está construida de forma ternaria.

Al trabajarla imaginé 3 momentos importantes en la vida:

JUEGOS, el primero, representa la infancia. Es cuando lo lúdico está implicado en toda actividad.

El segundo, HOMENAJE, representa al adulto en su etapa seria, madura y con grandes responsabilidades.

El tercero, titulado PASAJES, representa al anciano que vive de los momentos que obsesivamente vuelven a su memoria.

"Chiaparimba"

La obra está escrita para marimba chiapaneca (o de concierto, en su defecto), multipercusiones y grabación en CD.

En Chiaparimba se combinan, por ejemplo: diferentes recursos de ejecución, se usan diferentes tipos y toques de baqueta en los instrumentos antes mencionados; muchos pasajes son rápidos, constantes y difíciles, lo que eleva el nivel de dificultad para el intérprete.

Está escrita en dos movimientos; el primero no lleva acompañamiento de grabación, este movimiento es generado por células rítmicas de dieciseisavos, y contrasta con su parte central, en donde aparecen diferentes elementos rítmicos que se reutilizan en el siguiente mov. En el segundo movimiento la marimba es acompañada por la grabación, donde se escuchan ritmos percusivos caribeños y sonidos de la naturaleza. Ambos movimientos son de forma ternaria y los sonidos de la grabación fueron tomados de un sintetizador.

INTERMEDIO

"Tamborilero"

La obra está escrita para tambor (solo), en ella se percibe el ambiente rítmico del Huapango, que aún es interpretado habitualmente como parte de sus fiestas en muchas provincias mexicanas.

En tamborilero se combinan por ejemplo: diferentes recursos de ejecución, con onomatopeyas y ritmos de danzas realizados con ayuda de los pies tocando en la duela; para lograr dicha combinación utilizó polirritmia de marcada dificultad para el intérprete.

Está compuesto de un solo movimiento y es de forma ternaria, al final la coda es elaborada con elementos de la parte central.

"Trío metálico"

La obra fue escrita para trompeta en Bb, corno en F y trombón, y está organizada en tres partes donde se emplea el serialismo. En ella presento expresiones de la música popular. El primer movimiento muestra el tema principal y sus entradas en fugato; esto nos conduce a la parte central, en donde aparece el ritmo del huapango. El segundo movimiento está pensado a imagen de una procesión fúnebre y del consiguiente sepelio, como sucede en provincia. En el último movimiento retoma nuevamente las entradas en fugato y el ritmo está nuevamente tomado de música popular.

"Sangre latina"

Sangre latina combina varios ritmos latinoamericanos para baile. Escuchar estos ritmos despierta en mí estados psicológicos emocionantes, ya que desde pequeño, antes de entrar en contacto con la música académica, lo primero que escuché en casa fue este tipo de música.

Sangre latina fue escrita para orquesta sinfónica a 2; es de forma rondó y alterna un tema modal con ritmos de Habanera, Salsa y Danzón. En la parte final la coda se desprende del material del tema principal.

Esta obra fue escrita gracias al apoyo del FONCA.

APÉNDICE 6 partituras completas

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

LUIS TREJO

Tamborilero

para: **Tambor**
-solo-

SEP-INDAUTOR
REGISTRO PUBLICO
03-1999-082713354300-01

NO. REGISTRO: 03-1999-082713354300-01
TITULO: TAMBORILERO

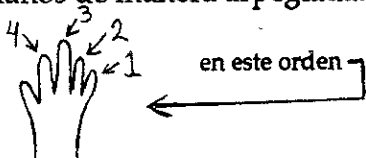
TIPO TRAMITE: REGISTRO DE OBRA
PRESENTACION: ENGARGOLADO...

DURACIÓN APROXIMADA

4:00 minutos

México, D.F.
febrero-1999

TAMBORILERO

- Cuando aparece (+) se opaca el sonido de la membrana con las yemas de una mano.
- Cuando aparece (o) el sonido resultante es el común de la membrana sin opacar.
- Cuando aparece (f) se debe de tocar solo en el aro.
- Cuando aparece (□) se toca de manera común. (en la membrana)
- Cuando aparece (R. S.) tocar con la baqueta el aro y el parche al mismo tiempo.
- Cuando aparece (x) se toca con la baqueta sobre membrana y aro, (acostada, y se levanta solo para golpear al aro un extremo, mientras el otro extremo no se despegas de la membrana.
- Cuando aparece (f) esto se toca con las yemas de una de las dos manos de manera arpegiada.
- Duración 1 negra cada una
- 
- en este orden

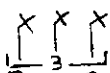
- Cuando aparecen tres líneas: -- La de arriba es para la voz.
-- La de en medio es para el tambor.
-- Y la de abajo es para los pies.


En la línea de voz:

Realizar onomatopeyas.

La idea es imitar sonidos de instrumentos de percusión tales como: maracas, tambores, y bombo. El ritmo y la silaba *ya están escritos*.


En la línea del tambor:


Cuando aparecen  se debe colocar una baqueta presionando el parche, mientras la otra baqueta libre, golpea sobre la baqueta que hace presión al parche.


Cuando aparecen  significa, choque de baquetas.

En la línea de los pies:

En la parte superior izquierda aparece (D) ó (I) mismas que indican pie derecho ó pie izquierdo.

Cuando aparece  se debe tocar con la planta completa del pie (se levanta el pie completo).

Cuando aparece  se debe tocar solo con la punta del pie sin levantar el talón (solo levantar la punta del pie).

Cuando aparece  se debe tocar solo con el talón sin levantar la punta del pie (solo levantar la parte del tacón).

Para su interpretación, se requiere que el escenario tenga duela, ó sino, usar una taríma, lo más grande posible, para que no se pierda la sonoridad del ritmo hecho con los pies; además se deben usar zapatos con suela natural y tacón duro, (de preferencia).

Tamborilero

LUIS TREJO LEÓN

$\text{♩} = 157$ sin cuerdas.
con baquetas ord.

tarola

1

p *f* *p*

10 R.S. con escobillas

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

R.S.

mp *mf* *f*

R.S. 19

p *mf* *mp*

p *f* *mp*

28 con las llemas con baquetas ord.

f *p*

R.S. 37 R.S.

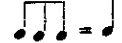
sf *pp* *f* *p* *mp* *mf*

f *p* *mp*

R.S. 46

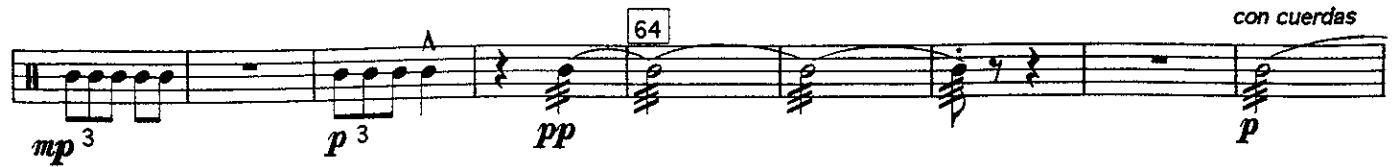
mf *mp*

p *f* *mp*

con las llemas  =  55 con baquetas ord.



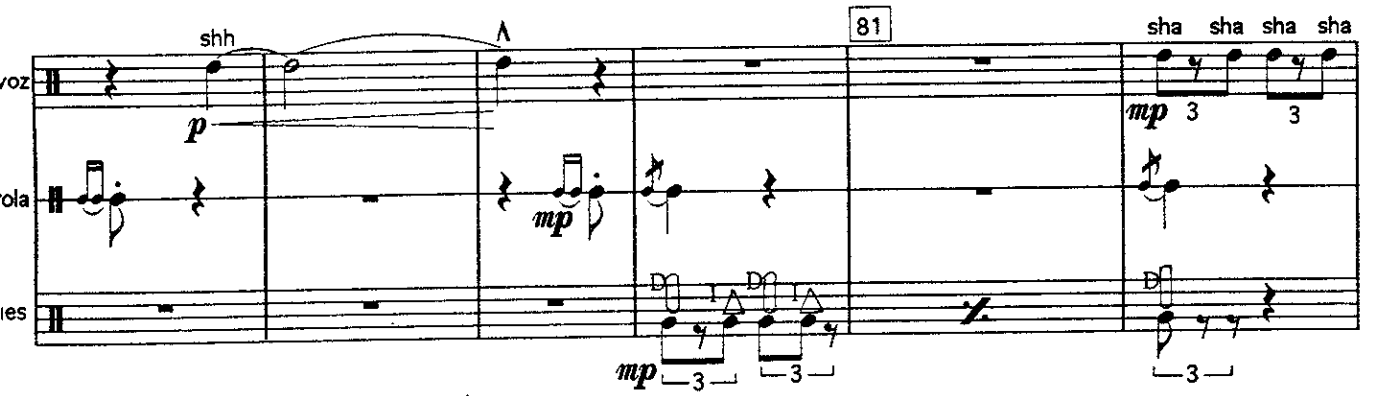
Musical staff with treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *f*, *mf*. Triplet markings (3).



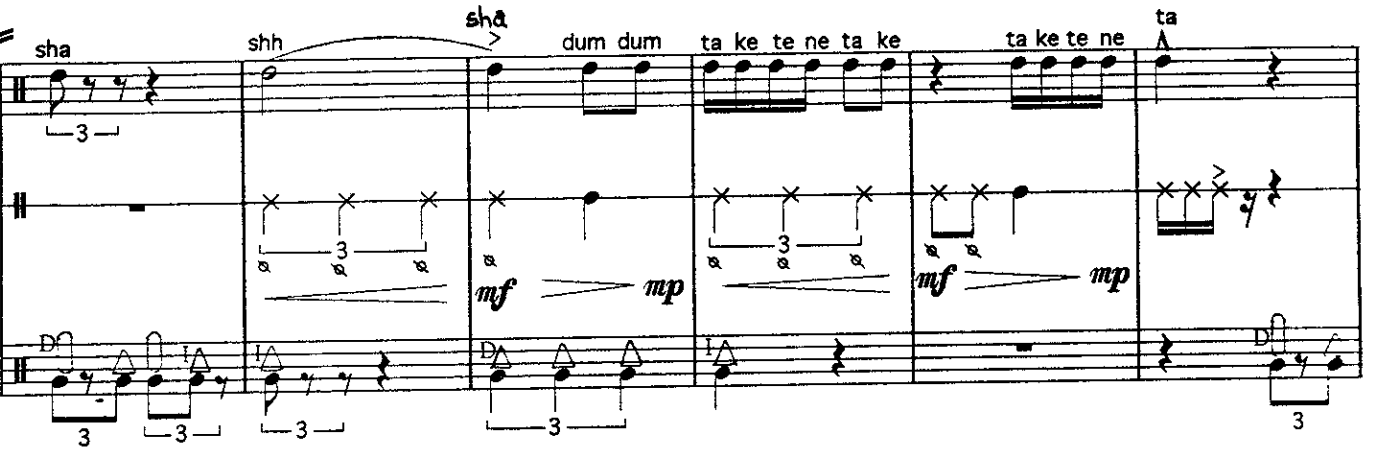
Musical staff with treble clef. Dynamics: *mp*, *p*, *pp*, *p*. Marking: *con cuerdas*. Measure 64.



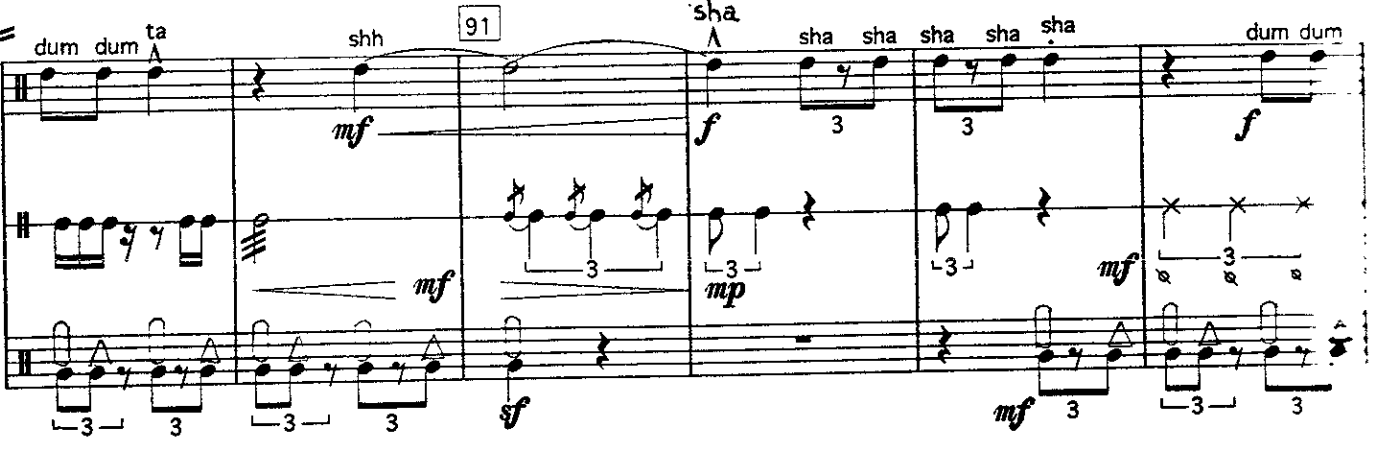
Musical staff with treble clef. Dynamics: *mp*, *f*, *mp*, *f*, *p*. Triplet markings (3).



Musical score for voice, carola, and pies. Lyrics: *shh*, *sha sha sha sha*. Dynamics: *p*, *mp*, *mp*. Measure 81.



Musical score with lyrics: *sha*, *shh*, *sha*, *dum dum*, *ta ke te ne ta ke*, *ta ke te ne*. Dynamics: *mf*, *mp*, *mf*, *mp*. Triplet markings (3).



Musical score with lyrics: *dum dum ta*, *shh*, *sha sha sha sha sha*, *dum dum*. Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*. Triplet markings (3). Measure 91.

ta ketene ta 96 dum dum sha ta ke te ne ta ke ta kete ne

ta 101 shh sha sha sha sha sha sha sha sha sha 106

dum dum ta sha sha sha dum dum ta sha sha sha shh sha 111

tarola G.P. 116

121

R.S. con cuerdas 126 R.S. + + + + +

131 R.S. 136

141

146

con as. viv. con bass. nel.

151

sha sha sha sha sha sha sha

voz

tarola

pies

pp c r e s c.....

156

dum dum ta ke sha sha sha dum dum ta ta

mp

R.S.

f

♩. = 60

5^a PARA ALIENTOS (MADERAS).

Fl. $\frac{6}{8}$ *mp* *mf*

Ob. $\frac{6}{8}$

Cl. en B \flat $\frac{6}{8}$ *f*

Cor. en F $\frac{6}{8}$

Fag. $\frac{6}{8}$ *mf* *f*

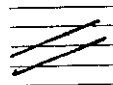
10

f

mf

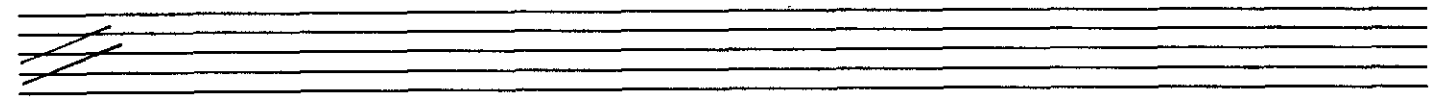
mf

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and contains notes with accidentals (b, #) and a dynamic marking of *f*. The second staff continues the melodic line. The third staff features a trill (tr.) and a dynamic marking of *f*. The fourth staff contains a series of notes with accidentals. The fifth staff is in bass clef and contains notes with accidentals and a dynamic marking of *f*.



Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and contains notes with accidentals (b, #) and a dynamic marking of *f*. The second staff continues the melodic line with a dynamic marking of *mf*. The third staff features a trill (tr.) and a dynamic marking of *mf*. The fourth staff contains a series of notes with accidentals and a dynamic marking of *f*. The fifth staff is in bass clef and contains notes with accidentals and a dynamic marking of *f*. A box containing the number "20" is located in the upper right corner of the system.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The fifth staff has a dynamic marking of *mf*. There are also some handwritten annotations like *ke* and *bi* above notes in the third staff.



Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *p*. The fifth staff has a dynamic marking of *mf*. There is a circled number **30** in the first staff. There are also some handwritten annotations like *ke* and *bi* above notes in the first staff.

Flz

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The top staff is marked 'Flz' and contains a melodic line with notes and rests, including a dynamic marking of *mp*. The second staff has a treble clef and contains a few notes with a brace. The third staff is also marked 'Flz' and contains a melodic line with notes and rests, including a dynamic marking of *mp*. The fourth staff is in bass clef and contains a series of notes with a brace. The fifth staff is in bass clef and contains a series of notes with a brace and a dynamic marking of *f*. There are also some dynamic markings like *p* and *pp* in the system.

37

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The first staff is in treble clef and contains a few notes with a brace and a dynamic marking of *mf*. The second staff is in treble clef and contains a few notes with a brace and a dynamic marking of *p*. The third staff is in treble clef and contains a few notes with a brace and a dynamic marking of *p*. The fourth staff is in bass clef and contains a few notes with a brace and a dynamic marking of *pp*. The fifth staff is in bass clef and contains a few notes with a brace and a dynamic marking of *p*.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mp*. The music features complex textures with many beamed notes and slurs.

Handwritten musical score for the second system, starting with a measure marked "8^a" and a box containing the number "48". It consists of five staves with musical notation, including dynamics like *mf*, *f*, and *3f*, and some performance markings like "<>".

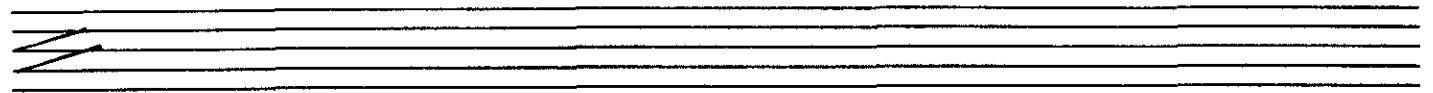
53

Handwritten musical score for system 1, measures 1-3. It consists of five staves. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef. The fifth staff has a bass clef. Dynamics include 'mf' in the first and fifth staves. Chord symbols like '7#', '7', and '7' are written above notes in the first staff. A complex chord symbol 'b b7# 9# 11# 13#' is written above the first staff in the third measure.

Handwritten musical score for system 2, measures 4-6. It consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef. The fifth staff has a bass clef. Dynamics include 'ff' and 'mf'. Chord symbols like '9', '6', and '8' are written above notes in the first staff. A complex chord symbol 'b b7# 9# 11# 13#' is written above the first staff in the third measure.

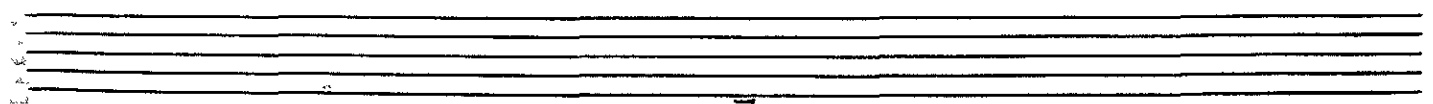
60

Handwritten musical score for system 60. The system consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole note rest, followed by a half note rest, and then a quarter note rest. A dynamic marking of *mf* is present. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a whole note rest. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a whole note rest and a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a whole note rest and a dynamic marking of *mp*. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a whole note rest and a dynamic marking of *mp*. The system concludes with a double bar line and a dynamic marking of *mf*.



67

Handwritten musical score for system 67. The system consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It begins with a whole note rest, followed by a half note rest, and then a quarter note rest. A dynamic marking of *ff* is present. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a whole note rest and a dynamic marking of *f*. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a whole note rest and a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a whole note rest and a dynamic marking of *f*. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a whole note rest and a dynamic marking of *f*. The system concludes with a double bar line and a dynamic marking of *f*.



♩ = 60

II HOMENAJE

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score is in 3/4 time and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Clarinet in F (Cl. F), and Bassoon (B.g.).

- Fl.:** Measures 1-3 are whole rests. Measure 4 contains a half note G4 with a *mf* dynamic marking.
- Cl. Bb:** Measures 1-3 are whole rests. Measure 4 contains a half note G4 with a *mf* dynamic marking.
- Cl. F:** Measures 1-3 are whole rests. Measure 4 contains a half note G4 with a *mf* dynamic marking.
- B.g.:** Measures 1-2: quarter notes G2, A2, B2, C3. Measure 3: quarter notes D3, E3, F3. Measure 4: quarter notes G3, A3, B3, C4. Dynamics include *p* at the start and *mf* at the end.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. A box containing the number "10" is positioned above the first staff.

- Fl.:** Measures 5-6: whole rests. Measure 7: quarter notes G4, A4. Measure 8: quarter notes B4, C5. Dynamics include *f* at the start and *pp* at the end.
- Cl. Bb:** Measures 5-6: quarter notes G3, A3, B3, C4. Measure 7: quarter notes D4, E4, F4. Measure 8: quarter notes G4, A4, B4, C5. Dynamics include *p* at the start and *f* at the end.
- Cl. F:** Measures 5-6: whole rests. Measure 7: quarter notes G4, A4. Measure 8: quarter notes B4, C5. Dynamics include *f* at the start and *f* at the end.
- B.g.:** Measures 5-6: quarter notes G2, A2, B2, C3. Measure 7: quarter notes D3, E3, F3. Measure 8: quarter notes G3, A3, B3, C4. Dynamics include *p* at the start and *f* at the end.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The music is written in a complex, multi-measure style with many accidentals.

Handwritten musical score for the second system, starting with a measure number **20** in a box. It consists of five staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like *f* and *mf*.

Handwritten musical score for five staves. The first staff has dynamics *p* and *f*. The second and third staves have *p*. The fifth staff has *mf*. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Handwritten musical score for five staves. The first three staves have "Cresc" written below them. The first staff has a "8va" marking. The first staff has dynamics *p* and *mf*. The fifth staff has *mf*. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

30

b \flat

Handwritten musical score for measures 30-34. The score is written on five staves. The first staff contains chords and some melodic fragments. The second staff has a melodic line with a slur. The third staff includes a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *p* and the tempo marking *Misterioso*. The fourth staff also features a triplet with a dynamic marking of *p* and the tempo marking *Misterioso*. The fifth staff shows a triplet with a dynamic marking of *p* and the tempo marking *Misterioso*. A key signature change to B-flat major is indicated at the top right.

A set of empty musical staves with a double bar line and a slash, indicating a section break.

40

Handwritten musical score for measures 40-44. The score is written on five staves. The first staff has a melodic line with a slur and a triplet. The second staff is mostly empty. The third, fourth, and fifth staves contain complex rhythmic patterns with many triplets and slurs.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with triplets and slurs. The second staff has a treble clef and contains a bass line with a forte (f) dynamic marking. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The fourth staff has a treble clef and contains a melodic line with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The fifth staff has a bass clef and contains a bass line with a forte (f) dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

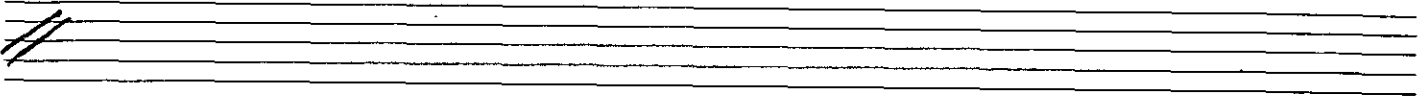
Double bar line with a slash through it, indicating a section break or the end of a system.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with triplets and a "rall" (rallentando) marking. The second staff has a treble clef and contains a bass line with a forte (f) dynamic marking. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with a forte (f) dynamic marking. The fourth staff has a treble clef and contains a melodic line with a forte (f) dynamic marking. The fifth staff has a bass clef and contains a bass line with a forte (f) dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

Al tiempo I



Handwritten musical score for five staves, measures 1-4. The score includes dynamics like *mf* and *f*, and various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The first staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The second, third, and fourth staves also have treble clefs. The fifth staff has a bass clef. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The dynamics are *mf* for measures 1-3 and *f* for measure 4. There are also some articulation marks like > and <>.



Handwritten musical score for five staves, measures 5-8. The score includes dynamics like *p* and *f*, and various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The first four staves have a treble clef and a 3/4 time signature. The fifth staff has a bass clef. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The dynamics are *p* for measures 5-7 and *f* for measure 8. There are also some articulation marks like > and <>.

♩ = 110

III TRAGEDY

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

Ob. *p* *f* *mf*

Cl. en Ob. *p* *f* *mf*

Cor. en F *p* *f* *mf*

Fag. *p* *f* *mf*

Empty musical staff with a double bar line.

110

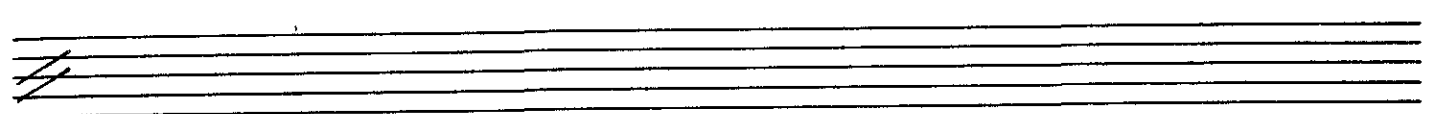
f *f* *f*



Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. A bracketed section at the top left contains notes with accidentals: 8^a , $b\flat$, $b\flat$, and $\#p$. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and *mf*. The bottom staff features a bass clef and notes with accidentals, including a dynamic marking of *f*. A double slash is present below the first two staves.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. A boxed number '20' is located in the top right corner. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f*. The bottom staff features a bass clef and notes with accidentals.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation is complex, featuring numerous slurs, triplets, and dynamic markings. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The second and third staves contain rhythmic patterns with slurs and accents. The fourth staff has a forte (*f*) dynamic marking. The fifth staff continues the melodic and harmonic development with various accidentals and slurs.



Handwritten musical score for the second system, starting with a boxed measure number "30". It consists of five staves. The first staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a crescendo hairpin. The second staff includes triplets and slurs. The third staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The fourth staff continues the melodic line with slurs and accents. The fifth staff concludes the system with a final cadence.

Rall. ----- ♩ = 80

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a series of chords and melodic lines, with a dynamic marking of *f* (forte) and a *Rall.* (Ritardando) instruction. The second staff continues the melodic line with a *p* (piano) dynamic. The third staff has a *f* dynamic and includes a *mf* (mezzo-forte) marking. The fourth and fifth staves provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics.

40

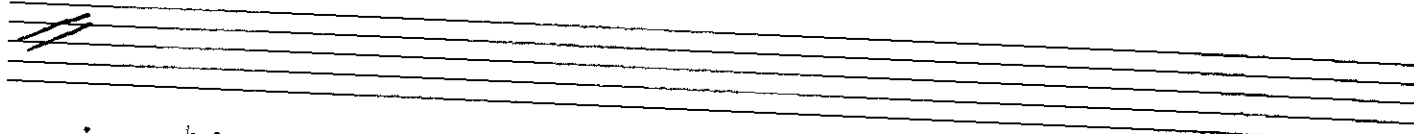
al tempo I

The second system of the musical score begins with a key signature change to one sharp (F#) and a tempo change to *al tempo I*. It consists of five staves. The first staff starts with a *f* dynamic and a *p* dynamic. The second staff has a *f* dynamic. The third staff includes a triplet of eighth notes and a *p* dynamic. The fourth staff has a *f* dynamic. The fifth staff features a *f* dynamic and a *p* dynamic, with several triplet markings throughout the system.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The top staff contains a series of notes with dynamic markings *mf* and *mp*. The second staff features a melodic line with a *mf* marking and a *f* marking, including a triplet of eighth notes. The third, fourth, and fifth staves contain rhythmic patterns, primarily triplets of eighth notes, with various accidentals and dynamic markings.

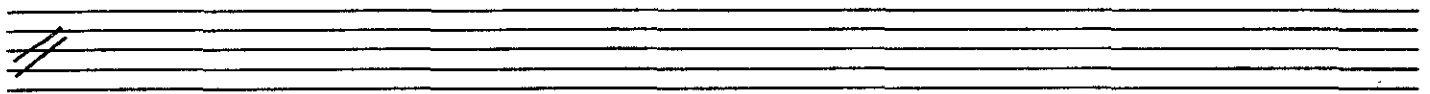
Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The top staff begins with a *f* dynamic marking and a *p* dynamic marking, featuring a melodic line with a triplet. The second staff contains a melodic line with a *p* dynamic marking. The third staff features a rhythmic pattern with a *f* dynamic marking. The fourth and fifth staves contain rhythmic patterns with a *p* dynamic marking. The system concludes with a *f* dynamic marking.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *p*. There are also some handwritten annotations like "4p".



Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*. There are also some handwritten annotations like "4p".

Handwritten musical score for five staves, measures 1-3. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f'. The notation is dense with many slurs and ties, suggesting a complex rhythmic or melodic structure.



Handwritten musical score for five staves, measures 4-6. This section includes dynamic markings such as 'ff', 'mf', and 'f', and features a key signature change to one sharp (F#) in measure 5. The notation includes notes, rests, and slurs, with some measures containing complex rhythmic patterns.

Handwritten musical score for a five-staff system. The first staff begins with a circled number '70'. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for a five-staff system. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f, mf), and articulation marks (accents, slurs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/4. A "gliss" instruction is present in the third staff. The piece concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The score shows a sequence of chords and notes, with a double bar line indicating the end of a section. The notation includes chords, notes, and slurs.

LUIS TREJO LEÓN

EKMUL

para: Cuarteto de cuerdas.

Violín I, Violín II, Viola. Violoncello.

I.-Estrella de los Montes

II.- El Anunciador


DURACIÓN APROXIMADA
8:07minutos


México, D.F.
junio-1997, rev-1999


INSTRUCCIONES PARA EJECUTAR

EL 2º MOVIMIENTO DE


EKMUL


1.-Cuando aparece este signo  se tiene que golpear con arco y cerdas, sobre las cuerdas.


2.-Cuando aparece este signo  se tiene que golpear con los dedos, sobre el costado del instrumento.

3.-Cuando aparece este signo  se tiene que golpear con los dedos, sobre la tapa frontal del instrumento.

Las siguientes instrucciones, son para ejecutarse con los pies

4.-Al aparecer este signo  se debe tocar solo con la punta del pie, sin levantar el talón (solo levantar la punta del pie).

5.-Al aparecer este signo  se debe tocar solo con el talón, sin levantar la punta del pie (solo levantar la parte del tacón).

6.-A veces aparece este signo  y se debe tocar con la planta completa del pie (se levanta el pie completo).

7.- Cuando aparecen en el mismo tiempo, una nota musical y uno de estos signos, se ejecutan simultáneamente, siguiendo lo antes dicho.

Para una mejor interpretación, se requiere que el escenario tenga duela, o si no, usar una taríma, lo más grande posible, esto con el fin de no perder, la sonoridad del ritmo hecho con los pies; además se deben usar zapatos con suela natural y tacón duro (de preferencia).

Nota: Para que no se dañen los instrumentos al golpear sobre la caja, el matiz más fuerte que necesito es el *mf*, pero si este es muy agresivo, se puede usar el *mp* (que el sonido resultante sea audible).

EKMUL I

Estrella de los Montes

LUIS TREJO LEÓN

$\text{♩} = 80$

1

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

mp *mf* *p* *pp*

expresivo *gliss* *pizz* *gliss*

7

sul D

mp *mf* *p*

pizz *arco* *pizz* *gliss*

12

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

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

arco *gliss* *gliss*

mf *mf* *3*

17

sul ponticello ordi gliss gliss

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

arco sul ponticello ordi

22

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

pizz

27

arco *Suz*

mp *mf* *p* *p*

arco *Suz* sultasto

32

c/ vibrato exagerado

mf *p*

gliss 3 pizz *p* gliss

37

p *pp* *mf*

p *pp* *mf*

p *pp* *mf*

gliss *mf* arco

42 accel. poco a poco = 115

arco

arco

arco

3

46

c/ vibrato

ordi.

mf

mf

mf

sul ponticello ordi. sul ponticello ordi.

52

f

f

mf

sul ponticello ordi. sul ponticello ordi.

59

f

mp

mp

mf

sul ponticello

mp

f

f

4

65

mf

mf

ordi

mf

This system contains measures 65 through 70. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in 7/8 time. The first staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The second staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The third staff has a bass clef and a 7/8 time signature. The fourth staff has a bass clef and a 7/8 time signature. The music is marked with *mf* (mezzo-forte) in several places. The word "martellato" is written above the first staff in the second measure. The word "ordi" is written above the second staff in the fourth measure.

71

mf

f

mf

mf

This system contains measures 71 through 74. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in 7/8 time. The first staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The second staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The third staff has a bass clef and a 7/8 time signature. The fourth staff has a bass clef and a 7/8 time signature. The music is marked with *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The word "martellato" is written above the first staff in the second measure.

75

sul ponticello

f

f

sul ponticello

f

This system contains measures 75 through 78. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in 7/8 time. The first staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The second staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The third staff has a bass clef and a 7/8 time signature. The fourth staff has a bass clef and a 7/8 time signature. The music is marked with *f* (forte). The phrase "sul ponticello" is written above the first staff in the second measure and above the third staff in the second measure.

79

Musical score for measures 79-82. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout. The key signature has one flat (B-flat).

83

Musical score for measures 83-86. The score continues with four staves. The music is more melodic and sustained than the previous section, with many notes held for several measures. There are several slurs and accents. The dynamic marking *ff* (fortissimo) appears in the second, third, and fourth staves. The key signature has one flat.

87

Musical score for measures 87-90. The score is written for four staves. The music is more melodic and sustained than the previous section, with many notes held for several measures. There are several slurs and accents. The dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are used. The bass clef part includes the instruction *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). The key signature has one flat.

95

Musical score for measures 95-101. The score is written for four staves. Measure 95 is mostly rests. Measure 96 has a *mf* dynamic. Measure 97 has a *f* dynamic. Measure 98 has a *f* dynamic. Measure 99 has a *f* dynamic. Measure 100 has a *f* dynamic. Measure 101 has a *f* dynamic. The word "stacc....." is written above the first staff in measures 96, 97, 98, 99, and 100.

102

Musical score for measures 102-106. The score is written for four staves. Measure 102 has a *mf* dynamic. Measure 103 has a *f* dynamic. Measure 104 has a *mf* dynamic. Measure 105 has a *f* dynamic. Measure 106 has a *f* dynamic. The word "stacc....." is written above the first staff in measures 102, 103, 104, and 105.

107

Musical score for measures 107-111. The score is written for four staves. Measure 107 has a *mp* dynamic. Measure 108 has a *mp* dynamic. Measure 109 has a *mf* dynamic. Measure 110 has a *f* dynamic. Measure 111 has a *f* dynamic. The word "pizz" is written above the first staff in measures 108, 109, 110, and 111.

II El Anunciador

LUIS TREJO LEÓN

$\text{♩} = 105$

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

1

gliss

f

mp

mf

gliss

f

mp

pizz

gliss

f

gliss

f

6

arco

mp

mf

pizz

pizz

mp

11

mp

mp

mf

arco

mp

mf

1

16

mf

mp

arco

mp

Detailed description: This system contains measures 16 through 20. It features four staves. The top staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *mf*. The second staff (treble clef) has a dynamic marking of *mp* at the end. The third staff (bass clef) has a dynamic marking of *mp* at the end. The bottom staff (bass clef) includes the instruction *arco* above the staff and a dynamic marking of *mp* below the staff. The music consists of various note values, rests, and slurs.

21

mp

mf

mp

mf

Detailed description: This system contains measures 21 through 25. It features four staves. The top staff (treble clef) has a dynamic marking of *mp* in the middle and *mf* at the end. The second staff (treble clef) has a dynamic marking of *mf* at the end. The third staff (bass clef) has a dynamic marking of *mp* at the end. The bottom staff (bass clef) has a dynamic marking of *mf* at the beginning. The music includes slurs and rests.

26

mp

mp

p

mp

mp

pizz

mp

Detailed description: This system contains measures 26 through 30. It features four staves. The top staff (treble clef) has a dynamic marking of *mp* at the beginning. The second staff (treble clef) has a dynamic marking of *mp* at the end. The third staff (bass clef) has dynamic markings of *p* and *mp*. The bottom staff (bass clef) has a dynamic marking of *mp* at the beginning and the instruction *pizz* above the staff. The music includes slurs and rests.

31

mf p mp mf

This system contains measures 31 through 35. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music includes various note values, slurs, and dynamic markings. The first treble staff has a dynamic of *mf*. The second treble staff has a dynamic of *p*. The first bass staff has a dynamic of *mf*. The second bass staff has a dynamic of *mp*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

36

mf mp mp mp

This system contains measures 36 through 40. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music includes various note values, slurs, and dynamic markings. The first treble staff has a dynamic of *mf*. The second treble staff has a dynamic of *mp*. The first bass staff has a dynamic of *mp*. The second bass staff has a dynamic of *mp*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

41

mf arco mp

This system contains measures 41 through 45. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music includes various note values, slurs, and dynamic markings. The first treble staff has a dynamic of *mf*. The first bass staff has a dynamic of *mf*. The second bass staff has a dynamic of *mp* and is marked *arco*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

46

mf

50

f

sul ponticello

sul ponticello

sul ponticello

sul ponticello

mp

55

mp

pizz

p

mf

f

mf

f

mf

pp

p

mf

súbito = 120

ordi gliss

4/4

60

arco sul ponticello

f *mf* *f*

mf *f* *mf*

pizz

f *mf*

ordi

mf *mp* *pp*

f *p*

pizz

arco

gliss >

p *p*

63

p *mf* *p*

mf

(pizz)

arco

gliss

mf *p* *mf*

72

Musical score for measures 72-75. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and ties. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a glissando marking and a dynamic marking of *mf*. The third staff (bass clef) contains a melodic line with slurs and ties. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with a glissando marking.

Musical score for measures 76-80. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with glissando markings and dynamic markings of *p* and *mf*. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a pizzicato marking and dynamic markings of *mp* and *mf*. The third staff (bass clef) contains a melodic line with glissando markings and dynamic markings of *p* and *mf*. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with a pizzicato marking and dynamic markings of *mp* and *mf*.

81

Musical score for measures 81-84. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *f*. The third staff (bass clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* and the instruction "arco". The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *mp* and the instruction "pizz".

arco sul ponticello

arco

pizz

6

24

mp *mf* *f*

mp *mf*

ordi

mp *pp* *p*

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

sul ponticello

(pizz) (pizz) arco

25

mf *mf* *mf*

ordi gliss

gliss

mf 7

95

f

f

ff

f

ff

gliss

súbito = 75

ff

ff

mf

mf

mf

mf

sul ponticello

b

pizz

103

Misterioso
G.P. con sord. y vib.

p

mp

p

mf

pp

p

110

sin sord. y sin vib.

p *mp* *p* *mp*

Misterioso
con sord. y vib.

mp

Misterioso
con sord. y vib.

mp

sin sord. y sin vib.

mf

mf

pizz

gliss

mp

mf

115

sin sord. y sin vib.

p *mp* *mf*

pp *mp* *p*

accel poco a poco

130

Musical score for measures 130-135. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The tempo is marked 'accel poco a poco'. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mp*. Performance techniques like *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco) are indicated. The bottom staff (Cello/Double Bass) has a tempo marking of $\text{♩} = 130$.

Musical score for measures 136-140. The score continues for the four staves. It features various dynamic markings including *mp*, *f*, *mf*, and *f*. The *arco* marking is present in the Violin I and Cello/Double Bass staves. The tempo remains $\text{♩} = 130$.

Musical score for measures 141-145. The score continues for the four staves. It includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. The instruction 'sul ponticello' is written above the Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass staves, indicating that the strings should play on the bridge. The bottom staff (Cello/Double Bass) has a tempo marking of $\text{♩} = 140$.

LUIS TREJO LEÓN

Chiaparimba

para: 1 Percusionista

Marimba chiapaneca

Marimba de concierto

Jgo. de Cangrejos

Pandero sin membrana

Plato mediano suspendido

Maracas

2 Cencerros gde. y chico

Campana chica sin badajo

Bombo con pedal al piso

Grabación en C.D.

DURACIÓN APROXIMADA

10:40 minutos

México, D.F.
noviembre, 1999

INSTRUCCIONES PARA EJECUTAR

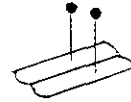
CHIAPARIMBA

El primer movimiento, será interpretado sin acompañamiento del CD.

1.- Durante su interpretación cuando aparece este signo (+) sobre alguna nota de la marimba, significa que es sonido apagado.

2.- Cuando aparece este signo (o) el sonido resultante es el común sin opacar.

3.- Cuando aparece este signo (Ø) se tiene que tocar con las baquetas paradas (con el lado opuesto a la cabeza), de esta forma:



4.- Cuando aparece este signo (◇) se tocará con la parte media de la vara, en la orilla de las teclas, de esta forma:



Cuando aparecen tres líneas sobre el sistema de la marimba:

En la primera están escritos:

Los cencerros, representados con este neuma (◆)

y las maracas, representadas con este neuma (■)

En la segunda están escritos:

El pandero sin membrana, representado con este neuma (⊗)

y el plato suspendido, representado con este neuma (⌋)

En la tercera están escritos:

Los cangrejos, representados con este neuma (⌋)

Después del compás 102 aparece una línea sobre el sistema de la marimba, en ella está escrito el bombo con pedal al piso, representado con este neuma (■)



En el segundo movimiento se usa el acompañamiento del CD.

El intérprete inicia este movimiento, girando un batidor de metal al rededor de la campana por dentro, cuando sienta el momento ideal, con una señal, debe indicar el momento en el que empiece el disco.

Hay una línea sobre la parte de la marimba, en ella están escritas el nombre y algunas partes de percusiones que destacan dentro de la grabación, esta es una guía necesaria para que el intérprete pueda seguir el tiempo y el compás.

Del compás 83 al 86, los clusters se tocarán con una vara extendida, es ideal que la vara tenga un pequeño mango al centro (tipo sello).

Del compás 123 al 137, aparece una línea más, en ella se indica el nombre de los instrumentos que debe tocar el intérprete.

Del compás 129 al 137, solamente el ritmo que realiza el intérprete, puede ser ad libitum, yo sugiero el ritmo escrito en ese lugar.

Importante:

En el compás 140, se toma nuevamente el tiempo de la grabación, con la señal "ATENCIÓN" escrita en la partitura y hecha en la grabación, con el sonido de toms al vaso.

En los compases 163 y 193, junto con las notas del primer tiempo de la marimba, aparece este signo (\times) en este, debe emitir el intérprete un grito apoyado desde el estómago, diciendo:
"Hea".

NOTA:

En el TRACK N° 1 del disco, está grabado el acompañamiento de esta obra, este Track es el que debe usarse para acompañar lo antes dicho.

En el TRACK N° 2 del disco, está grabado el acompañamiento de esta obra, diseñado para ejecutarse solamente usando la marimba, sin tocar la campana y sin tocar las percusiones de enmedio, (porque ya se encuentran grabados estos sonidos en este Track).

El TRACK N° 3 tiene que ser escuchado por el ejecutante antes de tocar la obra, aquí está la grabación completa (con acompañamiento, con marimba, y con multipercusiones) esto sirve para que el intérprete conozca la obra.

Chiaparimba I

LUIS TREJOLE

$\text{♩} = 130$

1 b. semidura

Marimba

pp

p

6

mp

mf

11

mp

mf

mp

16

mf

21

p

1

mf

The image shows a musical score for a Marimba, titled "Chiaparimba I" by Luis Trejole. The score is written in 4/4 time with a tempo of 130 beats per minute. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a dynamic of *pp*. The piece is marked "b. semidura" (moderately difficult). The score consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The dynamics vary throughout, including *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. Measure numbers 1, 6, 11, 16, and 21 are indicated in boxes. The piece concludes with a first ending bracket and a dynamic of *p*.

Musical staff with notes and accents. The key signature has one sharp (F#). The notes are mostly eighth notes with accents (>).

26

f

Musical staff with notes and accents. The key signature changes to two sharps (F#, C#). The notes are mostly eighth notes with accents (>).

mp

Musical staff with notes and accents. The key signature has two sharps (F#, C#). The notes are mostly eighth notes with accents (>).

mf

Musical staff with notes and accents. The key signature has two sharps (F#, C#). The notes are mostly eighth notes with accents (>).

31

Musical staff with notes and accents. The key signature has two sharps (F#, C#). The notes are mostly eighth notes with accents (>).

mp

p

mp

Musical staff with notes and accents. The key signature has two sharps (F#, C#). The notes are mostly eighth notes with accents (>).

36

mf

Musical staff with notes and accents. The key signature has two sharps (F#, C#). The notes are mostly eighth notes with accents (>).

p

f

Musical staff with notes and accents. The key signature has two sharps (F#, C#). The notes are mostly eighth notes with accents (>).

41

2

mf

mp

mf

(tocar con las baquetas "parada" con la base de la b.

mp mf p mf

ordi

tocar con la vara de las baquetas en la orilla de la tecla

mp mf p

Pandero sin membrana

Cencerros

Cangrejos

pp pp mp

Plato

ordi.

pp

Musical score for measures 66-70. The piano part (bottom staff) features a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *rallentando*. The maracas part (top staff) provides a rhythmic accompaniment with dynamics *mf*.

Musical score for measures 71-75. The piano part (bottom staff) continues with a melodic line, and the maracas part (top staff) continues with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp*.

Musical score for measures 76-80. The piano part (bottom staff) features a melodic line with dynamics *p*. The maracas part (top staff) features a rhythmic accompaniment with dynamics *pp* and *p*. A tempo marking of $\text{♩} = 118$ is present.

Musical score system 1, measures 81-85. The system includes five staves: two for woodwinds (flute and clarinet), two for strings (violin and viola), and a grand staff for piano. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, while the left hand has a simpler accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *pp*, and *mf*. A measure number '81' is in a box at the top right.

al tempo I
Subito
♩ = 130

Musical score system 2, measures 86-90. The system includes five staves. The piano part has a dense, repetitive rhythmic pattern in the right hand. Dynamic markings include *mp*, *pp*, *p*, *mp*, and *p*. A measure number '86' is in a box at the top right.

Musical score system 3, measures 91-95. The system includes five staves. The piano part continues with its dense rhythmic pattern. Dynamic markings include *mp*, *pp*, and *p*.

Musical score for measures 91-95. The piano part has a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The drum part includes a cymbal pattern with the instruction *mp* en la campana del plato.

96

Musical score for measures 96-100. The piano part features a dense sixteenth-note texture with dynamics *p* and *mp*.

101

Bombo con pedal, al piso

Musical score for measures 101-105. The piano part continues with sixteenth-note patterns and dynamics *mf*. The drum part includes a bass drum pattern with '+' marks, labeled *Bombo con pedal, al piso*.

106

Musical score for measures 106-110. The piano part features sixteenth-note patterns with dynamics *p* and *mp*.

Musical score for measures 111-115. The piano part features sixteenth-note patterns with dynamics *mp* and *mf*.

111

Musical score for measures 111-115. Treble clef with *mf* dynamic. Hammered octaves in the right hand and sustained bass notes in the left hand.

Musical score for measures 116-120. Treble clef with *mp* dynamic. Hammered octaves in the right hand and sustained bass notes in the left hand.

116

Musical score for measures 121-125. Treble clef with *mf* dynamic. Hammered octaves in the right hand and sustained bass notes in the left hand.

121

Musical score for measures 126-130. Treble clef with dynamics *ff*, *f*, and *mf*. Hammered octaves in the right hand and sustained bass notes in the left hand.

126

Musical score for measures 131-135. Treble clef with dynamics *mp*, *mf*, *p*, and *f*. Hammered octaves in the right hand and sustained bass notes in the left hand. Includes the instruction "morendo al niente".

Chiaparimba II

LUIS TREJO LEÓN

El intérprete comienza a ejecutar, girando un batidor de metal
dentro de la campana, posteriormente, debe indicar el momento
en el que comience la grabación.

1 $\text{♩} = 118$ Maracas 6

Campana fija,
sin badajo

Marimba

11 Bombo

16 Contra-tiempos

b. semidura

p mp

21 26

p

1

31
Maracas

Musical score for measures 31-35. The top staff is for Maracas, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the piano part.

36

Musical score for measures 36-40. The piano accompaniment continues with a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

41
Contra-tiempos

Musical score for measures 41-45. The top staff is for Bombo, showing a rhythmic pattern. The piano accompaniment features a more complex melody in the right hand with accents and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

46

Musical score for measures 46-50. The piano accompaniment continues with a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *mp* (mezzo-piano).

51

Musical score for measures 51-55. The piano accompaniment continues with a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *mp* (mezzo-piano). A page number '2' is visible at the bottom center.

Pandero

"Grito"

Contra-tiempos

Contra-tiempos

Detailed description: This system contains the top two staves of the score. The first staff is for the Pandero, with a measure rest followed by a rhythmic pattern. The second staff is for the vocal line 'Grito', starting with a dynamic marking of *f*. Below the vocal line, there are two staves for 'Contra-tiempos' (conga) with a dynamic marking of *p*.

Bote de metal

Detailed description: This system contains the Bote de metal part, consisting of two staves. The music features a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*.

Bombo

Bote de metal

mf

p

mp

Detailed description: This system contains the Bombo and Bote de metal parts. The Bombo part is on the top staff with a dynamic marking of *mf*. The Bote de metal part is on the bottom staff with dynamic markings of *p* and *mp*.

Claves

Maracas

Vidrios

mf

mp

Detailed description: This system contains the Claves, Maracas, and Vidrios parts. The Claves part is on the top staff with a dynamic marking of *mf*. The Maracas and Vidrios parts are on the bottom staff with a dynamic marking of *mp*.

Bombo

mf

3

Detailed description: This system contains the Bombo part, consisting of two staves. The music features a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*. A measure rest with the number '3' is present at the end of the system.

76

Maracas

Musical score for measures 76-80. The top staff is for Maracas. The piano accompaniment is on grand staff. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*.

81

Vidrios

choque de b. Campana

Musical score for measures 81-85. The top staff is for Vidrios. The piano accompaniment is on grand staff. Dynamics include *f* and *mp*. Includes the instruction "con vara extendida".

86

Plato

Bombo

Tom al vaso

Musical score for measures 86-90. The top staff is for Plato. The piano accompaniment is on grand staff. Dynamics include *p* and *mf*. Includes the instruction "Tom al vaso".

91

Musical score for measures 91-95. The piano accompaniment is on grand staff.

Contra-tiempos

96

Musical score for measures 96-100. The piano accompaniment is on grand staff. Dynamics include *mf*. Includes the instruction "Contra-tiempos".

Musical score for measures 96-100. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *mp*.

Musical score for measures 101-105. Includes parts for Maracas and Bombo. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*.

Musical score for measures 106-110. Includes parts for Maracas and Cencerros. The piano part features a melodic line with accents. Dynamics include *mp* and *mf*.

Musical score for measures 111-115. Includes a "solo" section for the piano. Dynamics include *f* and *p*.

Musical score for measures 116-120. The piano part features a melodic line with accents. Dynamics include *pp*.

Cantabile

mp *p* *mp*

Bombo con pedal al piso

p *P*

126

pp *ppp*

Maracas

131

interpretar esta parte ad libitum, la duración y el orden de las notas lo decide el intérprete, yo sugiero ésta rítmica.
 hasta el c. 140 se toma la velocidad de la grabación con la señal "ATENCIÓN" hecha por: toms al vaso

Cangrejos Plato Cangrejos Plato Cangrejos

pp *p* *pp*

136

p *pp*

ATENCIÓN
(tomsal vaso)

141

contra-tiempos

Maracas

pp *mf* *mp*

Maracas *mp*

Contra-tiempos *accel* Plato Güiro *mf*

$\text{♩} = 136$ Contra-tiempos "Grito" Güiro *f* emitir un grito "Hea" 7

166

Musical score for measures 166-170. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

171

Musical score for measures 171-175. The system continues with the grand staff. Dynamic markings include *mf* and *f*. The bass line has a prominent eighth-note pattern.

176

Pandero

Musical score for measures 176-180. The system includes a grand staff and a single staff for the Pandero. The Pandero part has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *mf* and *f*.

181

Cortina

Bote de metal

Musical score for measures 181-185. The system includes a grand staff and a single staff for the Bote de metal. The Bote de metal part has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *f* and *mf*.

186

Musical score for measures 186-190. The system includes a grand staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. A page number '8' is visible at the bottom center.

Musical score for the first system, featuring three staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The middle staff contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, including accents (>) and dynamic markings (*ff*). The bottom staff contains a bass line with notes and rests, also marked with *ff*.

191

Musical score for the second system, including a 'Bombo' part and vocal instructions. The top staff is labeled 'Bombo' and contains a rhythmic pattern. The middle staff contains a melodic line with notes and rests, marked with *fff*. The bottom staff contains a bass line with notes and rests, marked with *fff*. The instruction 'emitir un grito "Hea"' is written above the middle staff, with an asterisk (*) and a > symbol above the final note. The bottom staff also has a > symbol at the end.

Reflejos Indígenas

Luis Trejo

I. Danza

1 $\text{♩} = 115$ *amplificar solo el sonido del aive*

Flauta

Violoncello

Percussion I

Percussion II

Piano

7

Fl.

Cello

Perc. I

Perc. II

Piano

p *mf* *Pizz* *arco* *mp* *p*

Maracas

pp *p*

p

pp *b dura* *b suave* *p* *p*

Cangrejos

mf

mf

mf

13

Flz: ----- Flz: -----

Fl

mf

Cello

p

Perc I

Perc II

Tambor indio

p

Piano

p

p Ped ----- *

18

Fl.

3

Cello

Perc I

Maracas

p

Perc. II

Piano

This musical score page, numbered 3, contains staves for Percussion I, Percussion II, Piano, Flute, and Cello. The score is divided into two systems. The first system includes measures 23-28, and the second system includes measures 29-30. The Percussion I part features Toms and Maracas, both marked *mf*. The Percussion II part features Maracas and Tambor indio, both marked *mf*. The Piano part is marked *mf* and includes a *pizz.* (pizzicato) instruction. The Flute part is marked *f* and includes a *pizz.* instruction. The Cello part is marked *mf* and includes a *pizz.* instruction. The score is written in 5/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

33

Fl.

Perc. I

Perc. II

Piano

This system contains measures 33 through 36. The Flute part features a melodic line with a slur over measures 33-34 and a sharp sign in measure 34. The Percussion I part has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 33, followed by rests. The Percussion II part has a steady eighth-note accompaniment. The Piano part consists of chords and moving lines in both staves, with a dynamic marking of *f* in measure 34.

37

Fl.

Cello

Perc. I

Perc. II

Piano

Toms

mf

f

mf

This system contains measures 37 through 40. The Flute part has a melodic line with a slur over measures 37-38 and a dynamic marking of *mf* in measure 39. The Cello part has a melodic line with a slur over measures 37-38 and a dynamic marking of *f* in measure 39. The Percussion I part has a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf* in measure 39. The Percussion II part has a steady eighth-note accompaniment. The Piano part consists of chords and moving lines in both staves, with dynamic markings of *f* and *mf* in measures 37-39.

41

f *mf*

arco

f

mf

Teponaztle

Cangrejos

Maraca *P*

Tambor indio *P*

f

mf

f *mf* *Red* *

46

Fl.

f 3

gliss.

s. pont.

Perc. I

mf 3 *f* *mf*

Perc. II

f *mf*

Piano

f *mf* *Red* * *Red* * *Red* * *f*

51

Fl.

Cello

Perc. I

Perc. II

Piano

ord.

gliss.

55

Fl.

Cello

Perc. I

Perc. II

Piano

Martellato

mf

gliss.

Huchuetl

Maraca

Platos susp.

Bongos c/manos

f

p

mf

p

f

60

Fl. *f*

Cello

Perc. I *mf*
Téponaztle
Cangrejos

Perc. II *p*

Piano

65

Fl.

Cello

Perc. I *mf*
3

Perc. II

Piano

69

Fl.

Cello

Perc. I

Perc. II

Piano

Huehuetl

Marcato

Tambor indio

74

Fl.

Cello

Perc. I

Perc. II

Piano

pizz.

Sul G arco

c/mano dex.

c/mano izq.

78

Fl.

Cello

Perc. I

Perc. II

Piano

Maraca

p *mf*

gliss

mf

82

Fl.

Cello

Perc. I

Perc. II

Piano

mf

86

Fl

Cello

Perc I

Perc II

Piano

vibrato

Cambiar a Picc

90

Fl

Cello

Perc I

Perc II

Piano

Piccolo

sin vibr.

ff

mf

mf Maraca

f

Tambor indio

P

94

Fl

Cello

Perc. I

Perc. II

Piano

f

mf

f

Huehuatl con maracas *mp*

Cangrejos *mp*

97

Fl.

Cello

Perc. I

Perc. II

Piano

Fl. 100

Cello

Perc. I

Perc. II

Piano

Fl. 104

Cello

Perc. I

Perc. II Teponaztle mp

Piano

108

Fl. *mf* *cresc.* *poco a poco*

Cello *cresc.* *poco a poco*

Perc. I *cresc.* *poco a poco*

Perc. II *cresc.* *poco a poco*

Piano *cresc.* *poco a poco*

111

Fl. *ff* *mf*

Cello *ff*

Perc. I *f*

Perc. II *f*

Piano *ff*

Bombo

115

Fl.

Cello

Per. I

Per. II

Piano

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

Maracas

Platos *pp* *b dura gliss.* *b suave gliss.* Teponaztle

8va

121

Fl.

Cello

Per. I

Per. II

Piano

Solo

Guiro

mf *mf* *p*

3 *gliss.*

126 *Cambiar a fl.*

Fl.

Cels.

Perc. I

Perc. II

Piano

mf *f* *mf*

gliss

Maracas

131

Fl.

Cello

Perc. I

Perc. II

Piano

p *pp*

p *pp*

sueño

II

$\text{♩} = 100$

1

5

vc

pp

perc 1 Xilófono

b. semidura

p

perc 2

piano

p

9

Marimba

b. semidura

p

Musical score for measures 13-16. The score includes a vocal line, piano accompaniment, and percussion parts for Maraca and Teponaztle. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics ranging from *p* to *mf*. The percussion parts include a Maraca part with a *p* dynamic and a Teponaztle part.

Musical score for measures 17-20. The score includes a vocal line, piano accompaniment, and percussion parts. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics ranging from *p* to *f*. The percussion parts include a Maraca part with a *p* dynamic and a Teponaztle part.

21 25

vc

Ord.

perc 1

perc 2

piano

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

mf *f* *mp* *f*

f *mp* *mf*

29

stacc.

Huehueti

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

mf *f* *mp* *f*

mf *f* *mp* *f*

L.V.

33

fl

vc

perc 1

perc 2

piano

L.V.

L.V.

f

37

p

p

p

mf

p

Sempre legato

n 41

mf

vc

Sul G

perc 1 Xilofono

mf

perc2

mf

piano

mf

Sua

f

f

Sua

loco

n

53

3

3

tr

gliss

loco

f

f

p

p

Stacc. lo más rápido posible

57

f

p

mf

mf

mf

mf

mf

mf

f

Maracas

61

Flz

p *f*

perc 1

perc 2

Bombo

piano

en las cuerdas (aprox.) *p* *f*

8va gliss L.V.

69

mf *p* *mf* *mf*

Teponaztle

Toms con maraca

Bombo con maraca

Cangrejos

p *p* *p* *p*

8va

mf

Musical score for measures 73-76. The score includes a bass line with a glissando and a triplet, and a piano accompaniment with various textures. Percussion parts are labeled: Maraca sola, Toms con maracas, and Bombo s/ maraca. Dynamics include *mf* and *f*. The instruction "Sul ponticello" is present in the upper right.

Musical score for measures 77-80. The score includes a melodic line with a triplet and a piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, *ord.*, and *p*. The instruction "ord." is present in the middle.

fl 81

VC

perc 1

Marimba *mf*

piano

85

Huehuetl *mf* *f*

Maraca sola *p*

en las cuerdas
gliss L.V.

p

89

mf

mf

p al vaso

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

en las cuerdas
gliss L.V.

en las cuerdas

mf *p*

gliss L.V. gliss

93

VC *p* *mf* *f* *sf p*

col legno *battuto*
golpear cuerdas

perc 1 *mp* x x x x x x

perc 2 *pp* *pp* Teponaztle *p*

piano Bombo *pp*

97

pp *p* *sf* *p*

Golpear con las uñas
Sobre la cuerda

en las cuerdas
gliss L.V.

p x x x x x x *p*

101

VC

perc 1

perc 2

piano

seco gliss Golpear con las uñas

mp mf

p

109

mf

p

mf

VC

perc 1

perc 2

piano

loco

Marimba

mf

stacc.

p

Maracas

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

p

3

3

3

3

6/4

6/4

6/4

6/4

6/4

6/4

6/4

121

mp

mf

p

perc 1

Huehuetl

Maraca

p

perc 2

p

125

mf

mf

mp

n
 f
 VC
 perc 1
 perc 2
 piano
 mp
 p
 p
 mp
 mp
 p
 mp

Rit.

mp
 mf
 mp
 mp

The musical score consists of five staves. The top staff is for the vocal line (n), starting with a long note in measure 140 and a melodic phrase in measure 141. The violin (vc) staff has a long note in measure 140 and a melodic phrase in measure 141. Percussion 1 (perc 1) has a long note in measure 140 and a melodic phrase in measure 141. Percussion 2 (perc 2) has a rhythmic pattern in measure 140 and a melodic phrase in measure 141. The piano (piano) staff has a long note in measure 140 and a melodic phrase in measure 141. Dynamics include *mf* and *pp*.

SACRIFICIO

III

$\text{♩} = 90$
1

fl.

vic. *sul tasto*

perc. 1

perc. 2

piano

Flz

8

mp

p *mp*

pp

3

3

3

3

15

fl. *p*

ord. *mp*

3

mf

gliss *mp*

3

c.1

c.2

ano

mf

p

mp

mf

p

pp

mp

accel. $\text{♩} = 95$

tr.

marimba b. medio suave

22

fl.

3

p *mp* *p*

tr

vic

perc. 1

perc. 2

p *mp*

tr

piano

p *mp*

29

xilofono b. medio dura

p *mp*

3

3

3

36

fl
vln
perc. 1
perc. 2
piano

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

pizz.

p

mf

tr

3 3 3 3

3 3 3 3

fl
arco
perc. 1
perc. 2
piano

mf *f* *mf*

Flz

tr

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

fi.

vic.

perc. 1

perc. 2

piano

Musical score for measures 43-47. The score is in 5/4 time and features five staves: Flute (fi.), Violin (vic.), Percussion 1 (perc. 1), Percussion 2 (perc. 2), and Piano. The key signature has one flat. Measure 43 starts with a 5/4 time signature. Measure 44 changes to 4/4. Measure 45 is 4/4. Measure 46 is 4/4. Measure 47 is 4/4. Dynamics include mp, mf, and f. There are triplets in measures 43, 44, 45, and 47. The piano part has a 5/4 time signature in measure 43 and 4/4 in measures 44-47.

Musical score for measures 50-54. The score features five staves: Flute (fi.), Violin (vic.), Percussion 1 (perc. 1), Percussion 2 (perc. 2), and Piano. The key signature has one flat. Measure 50 is 4/4. Measure 51 is 4/4. Measure 52 is 4/4. Measure 53 is 4/4. Measure 54 is 4/4. Dynamics include mf, mp, and f. There are triplets in measures 53 and 54. The piano part has a 4/4 time signature throughout.

fl.

vlc.

1.

2.

no.

f

3

3

mf

3

mf

mp

mp

57

fl.

vlc.

1.

2.

no.

mf

mf

Tambor indio

mp

mf

mf

mf

fi. *cresc. poco a poco* *3*

vlc. *cresc. poco a poco* *3* *sul ponticello* *3*

perc. 1 *cresc. poco a poco* *3*

perc. 2 *cresc. poco a poco* *3*

piano *cresc. poco a poco*

G.P. $\text{♩} = 90$ *piccolo* *tr* *cambia a fl.*

ff *pp* *mp* *p*

sul tasto *3* *3*

f *pp* *pp*

7

71

Flz. *mp* *mf*

3 *mp* *mf* *ord.* *mf*

3 *mp* *mf*

no *mp* *mf*

accel. poco a poco

78

p *f* *mf* *f*

toms 12 3 *p* *mp*

p *mp*

fi.

vic.

perc. 1

perc. 2

piano

mp

mf

p

Bongos con manos

mf

sempre legato

f

f

mf *f*

mf

Huehuetl al Parche

p

al lvaso

p

mp

mf

mp *mf*

f

mf

9

92

92

f

mf

3

10

This system contains measures 92 through 96. It features a grand staff with piano and bass clefs, and two percussion staves. The piano part has a dynamic marking of *f* at the start of measure 92, which changes to *mf* in measure 94. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 94. The bass clef part has a dynamic marking of *f* in measure 92. The percussion staves show various rhythmic patterns with asterisks and accents. A page number '10' is written at the bottom left of the system.

99

99

mf

f

mf

mp

3

10

This system contains measures 97 through 101. It features a grand staff with piano and bass clefs, and two percussion staves. The piano part has a dynamic marking of *mf* at the start of measure 97, which changes to *mp* in measure 100. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 99. The bass clef part has a dynamic marking of *f* in measure 97 and *mf* in measure 99. The percussion staves show various rhythmic patterns with asterisks and accents. A page number '10' is written at the bottom center of the system.

stacc. lo más rápido posible

fl. *mf*

vlc. *f*

merc. 1 *mp*

merc. 2 *mp*

piano *f* *mp*

106

pizz. *mf*

Teponaztle *pp*

Maracas *pp*

Bombo con Maracas *p*

piano *pp*

11

113

Musical score for measures 113-119. The score includes staves for Flute (fl.), Clarinet (lc.), Huetl (huetl), Percussion (1, 2), and Piano (no.).

- fl.:** Starts with *mf*, features a triplet of eighth notes in measures 114 and 115, and ends with *mp*.
- lc.:** Accompanying line for the clarinet.
- huetl:** Accompanying line for the huetl, starting with *p*.
- 1:** Percussion line for the first instrument, starting with *p*.
- 2:** Percussion line for the second instrument, including *tambor indio* (starting with *p*), *bombo c/maracas*, and *maracas* (starting with *p*).
- no.:** Piano accompaniment, starting with *p*.

120

Musical score for measures 120-124. The score includes staves for Flute (fl.), Clarinet (lc.), Percussion (1, 2), and Piano (no.).

- fl.:** Starts with *mf*, changes to *mp* in measure 121, and returns to *mf* in measure 122.
- lc.:** Accompanying line for the clarinet.
- 1:** Percussion line for the first instrument.
- 2:** Percussion line for the second instrument, including *maracas* and *bombo c/maracas* (starting with *mp*).
- no.:** Piano accompaniment, starting with *mp*.

f
 arco
 mp
 perc. 1
 perc. 2
 bombo c/maracas
 maracas p
 bombo c/maracas mp
 maracas
 piano

127
 mf
 huehuetl
 bombo c/maracas p
 bombo c/maracas mp
 Maracas
 ff
 ff
 f
 f

súbito

♩ = 120

Hz

Musical score for the first system, measures 1-5. It features a piano part with a treble and bass clef, and a maracas part. The piano part includes triplets and a dynamic marking of *mf*. The maracas part also features triplets and a dynamic marking of *mf*. The tempo is marked as *súbito* with a quarter note equal to 120 Hz.

Musical score for the second system, measures 6-10. It features a piano part with a treble and bass clef, and a percussion part. The piano part includes triplets and a dynamic marking of *f*. The percussion part includes triplets and dynamic markings for *al parche* and *al vaso*. The tempo is marked as *súbito* with a quarter note equal to 120 Hz.

141

fl.

vcl.

perc. 1

perc. 2

piano

mf

mf *f*

mp

P

mp

mf

148

f

f

15

f

f

15

Musical score for the first system, measures 1-5. The score includes staves for Flute (fl.), Clarinet (cl.), Percussion (1 and 2), and Piano (p). The piano part is in treble and bass clefs. The percussion parts feature rhythmic patterns with asterisks. The flute and clarinet parts have trills and triplets. Dynamics include *mf* and *mp*. A box with the number 155 is located in the top right corner.

Musical score for the second system, measures 6-10. The score continues with the same instruments as the first system. The piano part features a crescendo leading to a *f* dynamic. The percussion part has a *mf* dynamic. The flute and clarinet parts continue with trills and triplets. Dynamics include *mf* and *f*.

162

fl. *f*

vcl. *ff* sul ponticello

perc. 1

perc. 2

piano

169

fl.

vc.

perc. 1

perc. 2

piano

8va

ordi.

176

Sul ponticello

al parche

mp

f

tambor indio


bombo c/maraca


Flz


LUIS TREJO LEÓN

TRÍO METÁLICO

para: Trompeta en Bb, Corno en F, Trombón.

I.- =110

II.- =70

III.- =140

DURACIÓN APROXIMADA

9: 55 minutos

México, D.F.

febrero-2000

TRÍO METÁLICO

LUIS TREJO LEÓN

$\text{♩} = 110$

I

Trbe-en Bb

Corn. en F

Tr-ni.

Musical score for measures 1-6. The top staff (Trbe-en Bb) has a first ending bracket over measures 1-6. The middle staff (Corn. en F) starts with a *pp* dynamic and includes breath marks (+) above notes. The bottom staff (Tr-ni.) is mostly silent.

Musical score for measures 7-11. The top staff (Trbe-en Bb) has a first ending bracket over measures 7-11. The middle staff (Corn. en F) includes the word "ordi" above a note. The bottom staff (Tr-ni.) has dynamics *p* and *mp*.

Musical score for measures 12-16. The top staff (Trbe-en Bb) has dynamics *mp* and *mf*. The middle staff (Corn. en F) has dynamics *mp* and *mf*. The bottom staff (Tr-ni.) has a dynamic *mp* and a triplet of eighth notes.

Musical score for measures 17-21. The top staff (Trbe-en Bb) has dynamics *p* and *mf*. The middle staff (Corn. en F) has dynamics *p* and *mf*. The bottom staff (Tr-ni.) has dynamics *p* and *mf* and includes triplet markings (3).

22

con sord. 3 3

Musical score for measures 22-26. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 22 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamic markings include *p* and *pp*. Measure 23 has a *mf* marking. Measures 24-26 feature a *ppp* marking. Triplet markings (3) are present throughout the passage.

27

con sord. 3 3 3 3

Musical score for measures 27-31. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 27 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamic markings include *pp* and *p*. Measure 28 has a *pp* marking. Measures 29-31 feature a *p* marking. Triplet markings (3) are present throughout the passage.

32

Musical score for measures 32-36. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 32 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamic markings include *mp*, *p*, and *pp*. Measure 33 has a *mp* marking. Measures 34-36 feature a *p* marking. Triplet markings (3) are present throughout the passage.

37

sin sord. 3 3

sin sord. 3 3

con sord. 3 3

Musical score for measures 37-41. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamic markings include *mp*, *ppp*, *p*, and *pp*. Measure 38 has a *mp* marking. Measure 39 has a *ppp* marking. Measure 40 has a *p* marking. Measure 41 has a *pp* marking. Triplet markings (3) are present throughout the passage.

42

mp

46

p

sin sord.

mp

mp

50

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

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

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

soplar, un poco despegado a la boquilla

soplar, un poco despegado a la boquilla

54

soplar, un poco despegado a la boquilla

mp *mf* *mp*

hacer el ruido de un beso en la boquilla

soplar, un poco.....

hacer el ruido de un.....

mf *mp*

58 G.P.

Measures 58-63 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a fermata over the first measure. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with a fermata over the first measure. Dynamics include *f*, *pp*, and *p*. A slur covers measures 58-63.

64

Measures 64-68 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 64. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with a fermata over the first measure. Dynamics include *p* and *mp*. A slur covers measures 64-68.

69

Measures 69-73 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a fermata over the first measure. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 70. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with a fermata over the first measure. Dynamics include *mf* and *mp*. A slur covers measures 69-73.

74

Measures 74-78 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a fermata over the first measure. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with a fermata over the first measure. Dynamics include *p* and *mf*. A slur covers measures 74-78.

78

Musical score for measures 78-81. The score is written for three staves (treble, middle, and bass clefs). It features a complex melodic line with many triplets and slurs. Dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *p 3*. The key signature has one sharp (F#).

82

Musical score for measures 82-85. The score is written for three staves (treble, middle, and bass clefs). It features a complex melodic line with many triplets and slurs. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The key signature has one sharp (F#).

II

LUIS TREJO LEÓN

$\text{♩} = 70$

Trbe-en Bb
mp
p
pp

Corn. en F
mp
p
pp

Tr-ni.
mp
p
pp

6
mp
p
pp

con sord.

10

14
p
p
con sord.

18 *con sord.*

22 *mp* *con sord.* *mf* *p*

26 *p* *sin sord.* *pp* *pp* *pp* *pp*

súbito
= 125
misterioso

31 *mp* *con sord.* *mp* *con sord.* *mp*

35

mf

This system contains measures 35 through 38. It features three staves: a vocal line in treble clef, a piano line in treble clef, and a bass line in bass clef. The piano part begins with a *mf* dynamic. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

39

sin sord.

p mp

sin sord.

sin sord.

This system contains measures 39 through 43. The piano part starts with a *p* dynamic and includes the instruction "sin sord." (without sordano). The vocal line has a *mp* dynamic. The bass line also includes "sin sord." instructions.

44

pp

pp

pp

mp p

mp p mp

This system contains measures 44 through 48. The piano part starts with a *pp* dynamic. The vocal line has a *mp* dynamic. The bass line has dynamics of *mp*, *p*, and *mp*.

49

mp p

mp p mf

stacc. lo más rápido posible

f

p mp p mp

3

This system contains measures 49 through 52. The piano part starts with a *p* dynamic. The vocal line has dynamics of *mp*, *p*, and *mf*. The bass line has dynamics of *p*, *mp*, *p*, and *mp*. A triplet of eighth notes in the bass line is marked with a *f* dynamic and the instruction "stacc. lo más rápido posible".

súbito
♩ = 70

53

mp p con sord. pp con sord. p pp

Detailed description: This system contains measures 53 through 57. It features three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a rhythmic accompaniment, and a bass staff with a bass line. The music is in 4/4 time. Measure 53 starts with a treble staff note on G4 and a bass staff note on G2. The middle staff has a series of eighth notes. Dynamics include *mp* in the middle staff, *p* in the treble and bass staves, and *pp* in the middle and bass staves. The instruction *con sord.* (with sordina) is placed above the middle staff in measures 55 and 57.

58

Detailed description: This system contains measures 58 through 61. The treble staff has a melodic line with a long slur over measures 58-61. The middle and bass staves provide a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature changes from one flat to one sharp between measures 58 and 59.

62

p

Detailed description: This system contains measures 62 through 65. The treble staff has a melodic line with a long slur over measures 62-65. The middle and bass staves provide a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is placed below the middle staff in measure 65.

66

con sord.

sin sord.

sin sord.

mp

Detailed description: This system contains measures 66 through 69. The treble staff has a melodic line with a long slur over measures 66-69. The middle and bass staves provide a rhythmic accompaniment. The instruction *con sord.* is above the treble staff, and *sin sord.* is above the middle staff. A dynamic marking of *mp* is at the beginning of the bass staff.

70

mp

74

sin sord.

p *pp* *mp*

mf *p* *pp* *mp*

p *pp* *mp*

con sord.

78

con sord.

mf

con sord.

mf

con sord.

mf

III

LUIS TREJO LEÓN

♩ = 140

1

Trbe. en Bb

Corn. en F

Tr-ni.

mp

p

6

p

mp

10

mp

p

14

mp

1

18

Dynamic markings: *p*, *mf*, *pp*

Measures 18-21. Treble and bass staves. Dynamics: *p* to *mf* to *pp*. Includes slurs and accents.

22

Dynamic markings: *p*, *mf*

Measures 22-26. Treble and bass staves. Dynamics: *p* to *mf*. Includes triplets and slurs.

27

Rallentando $\text{♩} = 85$
con sord.

quitar sordina poco a poco

Dynamic markings: *p*, *pp*, *mf*, *p*

Measures 27-31. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *pp*, *mf*, *p*. Includes slurs, triplets, and dynamic markings.

32

con sord.

con sord.

Dynamic markings: *p*, *mp*, *p*, *pp*, *mp*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*

Measures 32-35. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *mp*, *p*, *pp*, *mp*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*. Includes slurs, accents, and dynamic markings.

38 Flz. *mf* *mp* *mp*

súbito = 140

42 *mf* *p* *mp*

46 *mf* *mf* *mf*

50 *p* *pp* *p* *p* *pp* *p* *pp* *p*

53 súbito = 85

f *ppp* *ppp* *ppp*

57

63 súbito = 140

quitar sordina poco a poco
con sord.

mf *p*

quitar sordina poco a poco

con sord. *mf* *pp*

p 3

68

mp 3

3

73

Musical score for measures 73-76. The score is in 3/4 time and features three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 73 has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a triplet. Measure 74 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 75 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 76 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Dynamics include *mf* and *mp*. There are also slurs and accents.

77

Musical score for measures 77-80. The score is in 3/4 time and features three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 77 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 78 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 79 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 80 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Dynamics include *mf*. There are also slurs and accents.

81

Musical score for measures 81-84. The score is in 3/4 time and features three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 81 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 82 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 83 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 84 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Dynamics include *p*. There are also slurs and accents.

85

Musical score for measures 85-88. The score is in 3/4 time and features three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 85 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 86 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 87 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 88 has a treble staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Dynamics include *pp*, *mf*, *f*, and *p*. There are also slurs and accents. The text "stacc. lo más rápido posible" is written above the notes in measures 87 and 88.

91

mp *ff*

mp *ff*

mp *ff*

Detailed description: This musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is divided into two measures. The first measure starts with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and features eighth and quarter notes. The second measure features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes a half note with a slur. The score is enclosed in a double bar line.

LUIS TREJO LEÓN

SANGRE LATINA

INSTRUMENTACIÓN

SEP-INDAUTOR
REGISTRO PÚBLICO
03-1999-102814041500-01

2 Flautas (piccolo)
2 Oboes
2 Clarinetes en Bb
2 Fagotes
4 Cornos en F
2 Trompetas en C
3 Trombones
1 Tuba

4 percusionistas:

I.- Timbales - G - C - D - G.

II.- Maracas, Güiro, Tumbas, 2 Toms, Plato, Claves, Marimba.
Platillos.

III.- Claves, Pandero, Plato gde., Xilófono, Tarola, 2 Toms,
2 Cencerros.

IV.- Bongos, Cangrejos, 2 Cencerros, Bombo, Glockenspiel,
Plato, Tarola, Pandero, Güiro.

Violines 1
Violines 2
Violas
Violoncellos
Contrabajos

DURACIÓN APROXIMADA

11: 30 minutos

México, D.F.
Oct.-1999

NO. REGISTRO: 03-1999-102814041500-01
TÍTULO : SANGRE LATINA

TIPO TRAMITE :REGISTRO DE OBRA
PRESENTACION: ENGARGOLADO

Allegro
♩ = 131
3+3+2+2

SANGRE LATINA

LUIS TREJO
Dedicada
Al Pbro. Sergio O. Castillo Torres

1

Fls. 1-2

Obs. 1-2

Cls Bb 1-2

Fgs. 1-2

Crns F 1-2

Crns F 3-4

Trps C 1-2

Trbs. 1-2

Trb.3 Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vls. 1

Vls. 2

Vlas.

Vcls.

Cbs.

cantabile

mf

f

mf

f

mf

Maracas

pp

Bombo

ppp

pizz

p

pizz

p

pizz

p

pizz

p

1

1-2
s. 1-2
Bb 1-2
1-2

f *mf*
mp *mf* *mp*

ns F 1-2
ns F 3-4
ps C 1-2
bs. 1-2
b.3 Tba.

rc. 1
rc. 2
rc. 3
rc. 4

s. 1
s. 2
as.
ics.
bs.

mp *p*
mp *p*
mp *p*
mp *p*
mp *p*

This musical score page, numbered 13, contains parts for various instruments. The top section includes Flutes 1-2, Oboes 1-2, Clarinets in B-flat 1-2, and Bassoons 1-2. The middle section includes Cor Anglais 1-2, Cor Anglais 3-4, Trumpets in C 1-2, Trombones 1-2, and Trombone 3/Tuba. The percussion section consists of four parts (Perc. 1-4). The bottom section includes Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 4/8 time and features dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, and *p*. The Clarinet and Bassoon parts have melodic lines with slurs and accents. The Percussion parts include specific instructions like 'plato', 'seco', and 'p'. The Violin and Viola parts have melodic lines with slurs and dynamic markings. The Contrabass part has a bass line with slurs and dynamic markings. The page ends with measure 13.

1-2
1-2
Bb 1-2
1-2

mf *p* *mp* *mf*

S F 1-2
S F 3-4
S C 1-2
s. 1-2
3 Tba.

pp *p* *mf*

c. 1
c. 2
c. 3
c. 4

p *seco* *seco*
pp *seco* *seco*
pp

s. 1
s. 2
as.
cs.
bs.

p *p* *p* *p* *p*

Fls. 1-2

Obs. 1-2

Clis Bb 1-2

Fgs. 1-2

Crns F 1-2

Crns F 3-4

Trps C 1-2

Trbs. 1-2

Trb.3 Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vls. 1

Vls. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.

Score for measures 10-14. The score is divided into several systems. The first system includes Flutes 1-2, Oboes 1-2, Clarinets Bb 1-2, and Bassoons 1-2. The second system includes Horns F 1-2, Horns F 3-4, Trumpets C 1-2, Trombones 1-2, and Trombone 3/Tuba. The third system includes Percussion 1, 2, 3, and 4. The fourth system includes Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, *p*, and *mp*. Performance instructions include *arco*, *div stacc*, *stacc*, *Claves*, and *Plato*. A first ending bracket is present in the Flutes part. The percussion parts include specific rhythmic patterns for Claves and Plato.

s. 1-2
 s. 1-2
 s Bb 1-2
 s. 1-2

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

mf *f* *mf*

ns F 1-2
 ns F 3-4
 ps C 1-2
 bs. 1-2
 b.3 Tba.

mp

mp

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

Bombo Plato

rc. 1
 rc. 2
 rc. 3
 rc. 4

>> >> >>

> > > > >

s. 1
 s. 2
 s.
 s.
 s.



diviso
3/3

Fls. 1-2
Obs. 1-2
Clis Bb 1-2
Fgs. 1-2

Crns F 1-2
Crns F 3-4
Trps C 1-2
Trbs. 1-2
Trb.3 Tba.

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4

Vls. 1
Vls. 2
Vlas.
Vlcs.
Cbs.

Fl 1-2
 Fl 1-2
 Bb 1-2
 Cl 1-2

Obs F 1-2
 Obs F 3-4
 Obs C 1-2
 Obs. 1-2
 Obs 3 Tba.

Trc. 1
 Trc. 2
 Trc. 3
 Trc. 4

Obs. 1
 Obs. 2
 Obs.
 Obs.
 Obs.



Fls. 1-2

Obs. 1-2

Clis Bb 1-2

Fgs. 1-2

Corns F 1-2

Corns F 3-4

Trps C 1-2

Trbs. 1-2

Trb.3 Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vis. 1

Vis. 2

Vlas.

Vics.

Cbs.

Fls. 1-2 *mp*

Obs. 1-2 *p*

Clis Bb 1-2 *p*

Fgs. 1-2 *mp*

Corns F 1-2 *pp*

Corns F 3-4 *pp*

Trps C 1-2 *pp*

Trbs. 1-2 *pp*

Trb.3 Tba. *pp*

Perc. 1

Perc. 2 *mp* plato gde. b. suave

Perc. 3 *p* Cangrejos

Perc. 4 *ppp*

Vis. 1 *mp*

Vis. 2 *mp*

Vlas. *mp*

Vics. *mp*

Cbs. *mp*

52 I flauta *staccato más rápido posible* *Flz.* *2ª retoma flauta*

p *mp* *p* *expresivo*

I *mf*

p *mp* *p*

staccato

mp

p

Marimba *mp* *mf*

xilófono *p*

col legno tratto *div* *staccato*

mp

col legno tratto *div* *staccato*

mp

arco *sul tasto*

mp

arco *Staccato*

mp

p *mp*

Fis. 1-2

Obs. 1-2

Clis Bb 1-2

Fgs. 1-2

Crns F 1-2

Crns F 3-4

Trps C 1-2

Trbs. 1-2

Trb.3 Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vls. 1

Vls. 2

Vla.

Vcl.

Cbs.

The musical score for measures 57-61 is arranged in a multi-staff format. The woodwind section (Fis. 1-2, Obs. 1-2, Clis Bb 1-2, Fgs. 1-2) and string section (Crns F 1-2, Crns F 3-4, Trps C 1-2, Trbs. 1-2, Trb.3 Tba., Perc. 1-4, Vls. 1-2, Vla., Vcl., Cbs.) are shown. The brass section (Crns F 1-2, Crns F 3-4, Trps C 1-2, Trbs. 1-2, Trb.3 Tba.) has dynamics *p* and *mp* indicated. The percussion section (Perc. 1-4) shows rhythmic patterns. The string section (Vls. 1-2, Vla., Vcl., Cbs.) has dynamics *p* and *mp* indicated. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

1-2
1-2
Bb 1-2
1-2

expressivo
mf

Fls F 1-2
Fls F 3-4
Fls C 1-2
Obs. 1-2
Tuba

p
p

Trc. 1
Trc. 2
Trc. 3
Trc. 4

Obs. 1
Obs. 2
Clas.
Flcs.
Obs.

ordi. con sord.
ordi. con sord.

Fls. 1-2
 Obs. 1-2
 Cls Bb 1-2
 Fgs. 1-2
 Crns F 1-2
 Crns F 3-4
 Trps C 1-2
 Trbs. 1-2
 Trb.3 Tba.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3
 Perc. 4
 Vis. 1
 Vis. 2
 V.as.
 Vcls.
 Cbs.

The musical score for page 63 includes the following elements:

- Flutes (Flz.):** Part 1-2 with dynamic markings *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*. Includes a *Flz.* section at the top with a first ending bracket.
- Woodwinds:** Oboes (Obs.), Clarinets in Bb (Cls Bb), Bassoons (Fgs.), Cor Anglais (Crns F), and Trumpets in C (Trps C).
- Brass:** Trombones (Trbs.), Tuba (Trb.3 Tba.), and Tuba (Tuba).
- Drums (Perc.):** Percussion 1-4.
- Strings:** Violins (Vis.), Violas (V.as.), Violoncellos (Vcls.), and Contrabasses (Cbs.).
- Dynamic Markings:** *f*, *mf*, *mp*, *acc*, *sin sord*, *col legno tratto*.
- Performance Instructions:** *col legno tratto* and *sin sord* are noted for the Violins and Violas.

Fls. 1-2
 Fls. 1-2
 Fls. Bb 1-2
 Cls. 1-2

Fls. 1-2: *mp* *mf* *p*
 Fls. 1-2: *mp* *mf* *p*
 Fls. Bb 1-2: *mp* *mf*
 Cls. 1-2: *mf* *f* *mf*

Fls. F 1-2
 Fls. F 3-4
 Fls. C 1-2
 Obs. 1-2
 Eb.3 Tba.

Fls. F 1-2: *p*
 Obs. 1-2: *p*

Trcs. 1
 Trcs. 2
 Trcs. 3
 Trcs. 4

Trcs. 1: *mf* *f*
 Trcs. 2: *mf* *mp*

Strs. 1
 Strs. 2
 Vlas.
 Vles.
 Vbs.

Strs. 1: *mp* *mf* *mp*
 Strs. 2: *mp* *mf* *mp*
 Vlas.: *mp* *mf* *mp*
 Vles.: *p* *mp* *mp* *mf* *mp*
 Vbs.: *p* *mp* *mp* *mf* *mp*

Fis. 1-2
 Obs. 1-2
 Cls Bb 1-2
 Fgs. 1-2
 Crns F 1-2
 Crns F 3-4
 Trps C 1-2
 Trbs. 1-2
 Trb.3 Tba.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3
 Perc. 4
 Vls. 1
 Vls. 2
 Vcs.
 Vcs.
 Obs.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Fis. 1-2, Obs. 1-2, Cls Bb 1-2, Fgs. 1-2) features melodic lines with triplets and dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*. The brass section (Crns F 1-2, Crns F 3-4, Trps C 1-2, Trbs. 1-2, Trb.3 Tba.) provides harmonic support with dynamic markings of *p* and *f*. The percussion section (Perc. 1-4) includes a Tuba part (III - Tuba) and Tumbas, with dynamic markings of *f* and *mp*. The string section (Vls. 1-2, Vcs., Obs.) plays a rhythmic pattern, with dynamic markings of *f* and *mf*. Performance instructions such as *stacc.* and *ordi div* are present throughout the score.

1-2
1-2
Bb 1-2
1-2

as F 1-2
as F 3-4
os C 1-2
os. 1-2
b.3 Tba.

rc. 1
rc. 2
rc. 3
rc. 4

Tarola al vaso
Bombo

ls. 1
ls. 2
las.
lcs.
lcs.

Fls. 1-2
Obs. 1-2
Cls Bb 1-2
Fgs. 1-2

mf f

2.
3.

mf

mf

Detailed description: This system contains the first four staves of the orchestral score. The Flutes (Fls. 1-2) and Oboes (Obs. 1-2) play a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes. The Clarinets in B-flat (Cls Bb 1-2) and Bassoons (Fgs. 1-2) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*. There are second and third endings marked above the flute staff.

Crns F 1-2
Crns F 3-4
Trps C 1-2
Trbs. 1-2
Trb.3 Tba.

mf f

mf

mf

mf

Detailed description: This system contains the next five staves. The French Horns (Crns F 1-2) play a melodic line similar to the flutes. The other three horn parts (Crns F 3-4, Trps C 1-2, Trb.3 Tba.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*. There is a third ending marked above the first horn staff.

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4

f mf

Detailed description: This system contains the four percussion staves. Percussion 1 plays a rhythmic pattern of eighth notes. Percussion 2 plays a more complex rhythmic pattern with accents. Percussion 3 has a series of 'x' marks indicating cymbal crashes. Percussion 4 plays a simple rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *mf*.

Vls. 1
Vls. 2
Vlas.
Vics.
Obs.

mf f

3.

Detailed description: This system contains the final five staves of the orchestral score. The Violins (Vls. 1 and 2) play a melodic line. The Viola (Vlas.) and Violoncello (Vics.) play a melodic line. The Double Bass (Obs.) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*. There is a third ending marked above the Viola staff.

1-2
1-2
Bb 1-2
1-2

ns F 1-2
ns F 3-4
ps C 1-2
bs. 1-2
b.3 Tba.

rc. 1
rc. 2
rc. 3
rc. 4

ls. 1
ls. 2
las.
lcs.
bs.

↑
v

This page of a musical score contains measures 100 through 105. The instruments and their parts are as follows:

- Fls. 1-2:** Flutes 1 and 2, mostly silent with rests.
- Obs. 1-2:** Oboes 1 and 2, mostly silent with rests.
- Clars Bb 1-2:** Clarinets in B-flat 1 and 2, mostly silent with rests.
- Fgs. 1-2:** Bassoons 1 and 2, mostly silent with rests.
- Crns F 1-2:** Cor Anglais 1 and 2, mostly silent with rests.
- Crns F 3-4:** Cor Anglais 3 and 4, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a *mf* dynamic.
- Trps C 1-2:** Trumpets in C 1 and 2, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a *mf* dynamic.
- Trbs. 1-2:** Trombones 1 and 2, mostly silent with rests.
- Trb.3 Tba.:** Trombone 3 and Tuba, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Perc. 1:** Percussion 1, playing a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *mf*, *f*, and *mf*.
- Perc. 2:** Percussion 2, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a *mf* dynamic.
- Perc. 3:** Percussion 3, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a *mf* dynamic.
- Perc. 4:** Percussion 4, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a *mf* dynamic.
- Vls. 1:** Violins 1, playing a melodic line with triplets.
- Vls. 2:** Violins 2, playing a melodic line with triplets.
- Vlas.:** Violas, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vlcs.:** Violas, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cbs.:** Cellos, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Fls. 1-2

Obs. 1-2

Cls Bb 1-2

Fgs. 1-2

Crns F 1-2

Crns F 3-4

Trps C 1-2

Trbs. 1-2

Trb.3 Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vls. 1

Vls. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.

Musical score for page 106, featuring various instruments including Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, and *stacc*, along with performance instructions like "gliss" and "sul ponticello".

This page of a musical score, numbered 111, contains the following parts and dynamics:

- Fls. 1-2:** Flutes 1 and 2, starting at *pp*.
- Obs. 1-2:** Oboes 1 and 2, starting at *pp* and moving to *mf* in the final measure.
- Clis Bb 1-2:** Clarinets in Bb 1 and 2, starting at *pp* and moving to *mf* in the final measure.
- Fgs. 1-2:** Bassoons 1 and 2, starting at *pp* and moving to *mf* in the final measure.
- Crns F 1-2:** Horns in F 1 and 2, mostly silent.
- Crns F 3-4:** Horns in F 3 and 4, mostly silent.
- Trps C 1-2:** Trumpets in C 1 and 2, starting at *mf* and moving to *mp* in the final measure.
- Trbs. 1-2:** Trombones 1 and 2, starting at *mf* and moving to *mf* in the final measure.
- Trb.3 Tba.:** Trombone 3 and Tuba, mostly silent.
- Perc. 1:** Percussion 1, mostly silent.
- Perc. 2:** Percussion 2, starting at *mf* and moving to *mf* in the final measure.
- Perc. 3:** Percussion 3, starting at *mp* and moving to *mp* in the final measure.
- Perc. 4:** Percussion 4, mostly silent.
- Vis. 1:** Violin 1, starting at *mf* and moving to *mf* in the final measure.
- Vis. 2:** Violin 2, starting at *mf* and moving to *mf* in the final measure.
- Vlas.:** Viola, starting at *mf* and moving to *mf* in the final measure.
- Vlcs.:** Violoncello, starting at *mf* and moving to *mf* in the final measure.
- Cbs.:** Cello, starting at *mf* and moving to *mf* in the final measure.

1-2
 s. 1-2
 Bb 1-2
 s. 1-2
 ns F 1-2
 ns F 3-4
 ps C 1-2
 bs. 1-2
 b.3 Tba.

Detailed description: This section of the score covers measures 117-120. It includes parts for Flutes (1-2), Clarinets (1-2), Bassoon (1-2), Saxophones (F 1-2, F 3-4, C 1-2), Bassoon (1-2), and Trombones (3, 4). Dynamics range from *mp* to *f*. Performance markings include *gliss* for the bassoon and *mf* for the saxophones. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 118-120.

rc. 1
 rc. 2
 rc. 3
 rc. 4

Detailed description: This section covers measures 117-120 for the percussion ensemble. It includes parts for Snare Drum (rc. 1, 2, 3, 4), Tom-Toms (Bombo), and Cymbals (seco). Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*. Performance markings include accents (>) and *seco* for the cymbals.

cs. 1
 cs. 2
 las.
 lcs.
 bs.

Detailed description: This section covers measures 117-120 for the string ensemble. It includes parts for Violins (1, 2), Violas, Cellists, and Double Basses. Dynamics range from *mp* to *mf*. Performance markings include *div* (divisi) and *unis* (unison).

Fls. 1-2
 Obs. 1-2
 Cls Bb 1-2
 Fgs. 1-2
 Crns F 1-2
 Crns F 3-4
 Trps C 1-2
 Trbs. 1-2
 Trb.3 Tba.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3
 Perc. 4
 Vls. 1
 Vls. 2
 Vlas.
 Vics.
 Cbs.

mf f mf f f

mf p a 2 p a 2

f mf

f

mf

mf

mp seco seco seco mf

mp

mf f

mf f

mf f

mf f

mf f

Flz

1-2
s. 1-2
Bb 1-2
1-2

ns F 1-2
ns F 3-4
ps C 1-2
ps 1-2
3 Tba.

rc. 1
rc. 2
rc. 3
rc. 4

1
2
3
4

Fls. 1-2
Obs. 1-2
Cls Bb 1-2
Fgs. 1-2

Crns F 1-2
Crns F 3-4
Trps C 1-2
Trbs. 1-2
Trb.3 Tba.

Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4

Vls. 1
Vls. 2
Vlas.
Vlcs.
Cbs.

1-2
s. 1-2
Bb 1-2
s. 1-2

as F 1-2
as F 3-4
as C 1-2
s. 1-2
b.3 Tba.

rc. 1
rc. 2
rc. 3
rc. 4

s. 1
s. 2
las.
lcs.
bs.

Fils. 1-2
 Obs. 1-2
 Cls Bb 1-2
 Fgs. 1-2
 Crns F 1-2
 Crns F 3-4
 Trps C 1-2
 Trbs. 1-2
 Trb.3 Tba.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3
 Perc. 4
 Vls. 1
 Vls. 2
 Vlas.
 Vlcs.
 Cbs.

Musical score for page 146, measures 10-14. The score includes parts for strings (Fils., Obs., Cls Bb, Fgs.), brass (Crns F, Trps C, Trbs.), percussion (Perc. 1-4), and woodwinds (Vls., Vlas., Vlcs., Cbs.). Dynamics range from *mf* to *f*, with articulations like *seco* and *pizz*.



1-2
s. 1-2
Bb 1-2
1-2

mp
mf
pp
mp
mf
mp

a 2

Fls F 1-2
Fls F 3-4
Obs C 1-2
Obs. 1-2
B.3 Tba.

III
mp

mp

Trc. 1
Trc. 2
Trc. 3
Trc. 4

p
mp
Marimba
mp

Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Cl. 4
Bs.

div
pp
pp
pp
p
p
mp

Fls. 1-2
 Obs. 1-2
 Cls Bb 1-2
 Fgs. 1-2
 Crns F 1-2
 Crns F 3-4
 Trps C 1-2
 Trbs. 1-2
 Trb.3 Tba.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3
 Perc. 4
 Vls. 1
 Vls. 2
 Vlas.
 Vlcs.
 Cbs.

Musical score for page 159, featuring various instruments including Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and performance instructions such as *staccato* and *arco*.

This musical score page, numbered 164, features a variety of instruments. The top section includes Flutes 1-2, Oboes 1-2, Clarinet in Bb 1-2, Bassoons 1-2, Trumpets in F 1-2, Trumpets in F 3-4, Clarinet in C 1-2, Bassoon 1-2, and Trombone 3. The middle section contains Percussion 1, Percussion 2, Percussion 3, and Percussion 4. The bottom section includes Flute 1, Flute 2, Clarinet, Bassoon, and Bass. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, and *p* are indicated throughout. A double bar line with a first ending bracket is present in the Bassoon 1-2 part. Percussion parts 2, 3, and 4 feature rhythmic patterns with accents. The string parts at the bottom are marked with a piano (*p*) dynamic.

This musical score page, numbered 169, contains the following parts and markings:

- Fls. 1-2**: Flute parts, mostly rests.
- Obs. 1-2**: Oboe parts, mostly rests.
- Cls Bb 1-2**: Clarinet in B-flat parts, mostly rests.
- Fgs. 1-2**: Bassoon parts, starting with *f* and transitioning to *mf*.
- Corns F 1-2**: French Horn parts, starting with *f* and transitioning to *mf*.
- Corns F 3-4**: French Horn parts, starting with *f* and transitioning to *mf*.
- Trps C 1-2**: Trumpet parts, starting with *mf* and transitioning to *f* and *mf*.
- Trbs. 1-2**: Trombone parts, starting with *mf* and transitioning to *f* and *mf*.
- Trb.3 Tba.**: Trombone 3 and Tuba parts, starting with *mf* and transitioning to *f* and *mf*.
- Perc. 1**: Percussion 1, starting with *f* and transitioning to *mf*.
- Perc. 2**: Percussion 2, starting with *f*.
- Perc. 3**: Percussion 3, starting with *mf* and transitioning to *f* and *mf*.
- Perc. 4**: Percussion 4, starting with *f* and transitioning to *mp*.
- Vis. 1**: Violin 1, mostly rests.
- Vis. 2**: Violin 2, mostly rests.
- Vlas.**: Viola, mostly rests.
- Vlcs.**: Violoncello, starting with *ff* and transitioning to *mf*, marked "sul ponticello".
- Cbs.**: Contrabass, starting with *ff* and transitioning to *mf*, marked "sul ponticello".

Musical score for measures 175-180. The score is arranged in systems. The top system includes parts for Flutes (Flz.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bs.), Trumpets (Tbn.), and Trombones (Tba.). The middle system includes parts for Percussion (Perc.) and Strings (Str.). The bottom system includes parts for Flutes (Flz.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bs.), and Strings (Str.).

Key markings and dynamics include: *mf*, *f*, *dim.*, *mp*, *ff*, *al vaso*, *Plato o. dura*, *Tarola*, *ordi*, *Flz.*, *Cl.*, *Bs.*, *Tbn.*, *Tba.*, *Perc.*, *Str.*, *a 2*, *II*, *V*, *ordi*.

Fls. 1-2
Obs. 1-2
Cls Bb 1-2
Fgs. 1-2
Crns F 1-2
Crns F 3-4
Trps C 1-2
Trbs. 1-2
Trb.3 Tba.
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Vls. 1
Vls. 2
Vlas.
Vlcs.
Cbs.

pp mp ppp
pp mp ppp
pp mp ppp
mp mp ppp
mp
II f mf mp p I mp
I f mf mp p mp
mp p mp
mp
pp pp pp
mp mp

1-2
s. 1-2
Bb 1-2
s. 1-2

ns F 1-2
ns F 3-4
ps C 1-2
bs. 1-2
b.3 Tba.

rc. 1
rc. 2
rc. 3
rc. 4

s. 1
s. 2
s.
cs.
s.

Fls. 1-2
 Obs. 1-2
 Cls Bb 1-2
 Fgs. 1-2

Crns F 1-2
 Crns F 3-4
 Trps C 1-2
 Trbs. 1-2
 Trb.3 Tba.

Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3
 Perc. 4

Vis. 1
 Vis. 2
 Vlas.
 Vics.
 Cbs.

tr. 1-2
 ps. 1-2
 Bb 1-2
 s. 1-2

ns F 1-2
 ns F 3-4
 ps C 1-2
 bs. 1-2
 o.3 Tba.

sin sord

rc. 1
 rc. 2
 rc. 3
 rc. 4

Tumbas 1/2
 Toms 1/2 al vaso

1
 2
 s.
 s.
 s.

unis con sord

Fis. 1-2

Obs. 1-2

Clis Bb 1-2

Fgs. 1-2

Crns F 1-2

Crns F 3-4

Trps C 1-2

Trbs. 1-2

Trb.3 Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vls. 1

Vls. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The top section includes woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Cor Anglais, Trumpets, Trombones). The middle section includes Percussion (Perc. 1-4) and the lower strings (Violins, Viola, Violoncello, Double Bass). The score is divided into four measures. Dynamics are indicated by *mf*, *p*, and *mp*. Performance instructions include *sin sord* for the Trumpets and *Tuba* for the Trombones. The score features various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

1-2
1-2
3b 1-2
1-2

s F 1-2
s F 3-4
s C 1-2
s. 1-2
3 Tba.

rc. 1
rc. 2
rc. 3
rc. 4

s. 1
s. 2
as.
lcs.
bs.

This musical score page, numbered 215, contains the following parts and markings:

- Flutes 1-2 (Fls. 1-2):** Rests throughout the page.
- Oboes 1-2 (Obs. 1-2):** Rests throughout the page.
- Clarinets in Bb 1-2 (Cls Bb 1-2):** Melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Markings include *cantabile*, *I*, *mp*, and *mf*.
- Flutes 1-2 (Fls. 1-2):** Melodic line in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Markings include *cantabile*, *I*, *mp*, and *mf*.
- Cor Anglais 1-2 (Crns F 1-2):** Treble clef, key signature of one sharp (F#), playing *ppp*.
- Cor Anglais 3-4 (Crns F 3-4):** Treble clef, key signature of one sharp (F#), playing *ppp*.
- Trumpets in C 1-2 (Trps C 1-2):** Treble clef, rests throughout the page.
- Trumpets 1-2 (Trbs. 1-2):** Bass clef, playing *ppp*.
- Trumpet 3 and Trombone (Trb. 3 Tba.):** Bass clef, playing *ppp*.
- Percussion 1 (Perc. 1):** Bass clef, rests throughout the page.
- Percussion 2 (Perc. 2):** Maracas, treble clef, playing *p*.
- Percussion 3 (Perc. 3):** Claves, treble clef, playing *p*.
- Percussion 4 (Perc. 4):** Rests throughout the page.
- Violins 1 (Vls. 1):** Treble clef, rests throughout the page.
- Violins 2 (Vls. 2):** Treble clef, rests throughout the page.
- Violas (Vlas.):** Alto clef, rests throughout the page.
- Violoncelles (Vlcs.):** Bass clef, playing *pp*.
- Double Basses (Cbs.):** Bass clef, playing *pp*.

1-2
1-2
Bb 1-2
1-2

mp *mf* *mf* *mp* *mf*

s F 1-2
s F 3-4
s C 1-2
s. 1-2
3 Tba.

c. 1
c. 2
c. 3
c. 4

mp

. 1
. 2
s.
s.
s.

Fls. 1-2
 Obs. 1-2
 Cls Bb 1-2
 Fgs. 1-2

Crns F 1-2
 Crns F 3-4
 Trps C 1-2
 Trbs. 1-2
 Trb.3 Tba.

Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3
 Perc. 4

Claves
 Xilófono

Vis. 1
 Vis. 2
 Vlas.
 Vlcs.
 Cbs.

sin sord
 arco
 pizz

1-2
1-2
Bb 1-2
1-2

mp
mp
mp
p *mp*

1-2
1-2
1-2
1-2
1-2
1-2

mp
p
mp
p
con sord
mf
mf

1
2
3
4

mp *mf*
Pandero

1
2
3
4

p *mp* *p* *mp*
p *mp* *p* *mp*
p *mp* *p* *mp*
mp *p* *mp*

Fls. 1-2
 Obs. 1-2
 Cts Bb 1-2
 Fgs. 1-2
 Crns F 1-2
 Crns F 3-4
 Trps C 1-2
 Trbs. 1-2
 Trb.3 Tba.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3
 Perc. 4
 Vls. 1
 Vls. 2
 Vlas.
 Vlcs.
 Cbs.

The musical score for measures 240-244 includes the following details:

- Flutes 1-2:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *mf* dynamic.
- Oboes 1-2:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *mp* dynamic.
- Clarinets Bb 1-2:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *mp* dynamic.
- Fagots 1-2:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244.
- Cor Anglais 1-2:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244.
- Cor Anglais 3-4:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244.
- Trumpets C 1-2:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *p* dynamic. Includes the instruction "Sin sord." and "stacc lo más rápido posible".
- Trumpets 1-2:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *p* dynamic. Includes the instruction "stacc lo más rápido posible".
- Trumpet 3/Tuba:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *mf* dynamic. Includes the instruction "stacc-----".
- Percussion 1:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244.
- Percussion 2:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *p* dynamic. Includes the instruction "Güiro".
- Percussion 3:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *mp* dynamic. Includes the instruction "Toms al vaso".
- Percussion 4:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *mf* dynamic. Includes the instruction "Bongós" and "Bombo".
- Violins 1:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *mf* dynamic. Includes the instruction "pizz".
- Violins 2:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *mf* dynamic. Includes the instruction "pizz".
- Violas:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *mf* dynamic. Includes the instruction "pizz".
- Violoncellos:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *mf* dynamic. Includes the instruction "pizz".
- Double Basses:** Rests in measures 240-243, then a melodic line starting in measure 244 with a *mf* dynamic. Includes the instruction "pizz".

Fis. 1-2

Obs. 1-2

Clis Bb 1-2

Fgs. 1-2

Crns F 1-2

Crns F 3-4

Trps C 1-2

Trbs. 1-2

Trb.3 Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vis. 1

Vis. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.

The musical score for page 253 is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flutes (Fis. 1-2), Oboes (Obs. 1-2), Clarinets in B-flat (Clis Bb 1-2), Bassoons (Fgs. 1-2), Cor Anglais (Crns F 1-2), Cor Anglais (Crns F 3-4), Trumpets in C (Trps C 1-2), Trombones (Trbs. 1-2), Trombone 3/Euphonium (Trb.3 Tba.), Percussion (Perc. 1-4), Violins (Vis. 1-2), Violas (Vlas.), Violas (Vlcs.), and Cellos (Cbs.).

Key performance markings and instructions include:

- Flutes (Fis. 1-2):** *mf* dynamic marking.
- Oboes (Obs. 1-2):** *mf* dynamic marking.
- Clarinet (Clis Bb 1-2):** *mf* dynamic marking.
- Bassoons (Fgs. 1-2):** *mf* dynamic marking.
- Cor Anglais (Crns F 1-2):** *mp* dynamic marking.
- Cor Anglais (Crns F 3-4):** *mp* dynamic marking.
- Trumpets (Trps C 1-2):** *mp* dynamic marking.
- Trombones (Trbs. 1-2):** *mp* dynamic marking.
- Trombone 3/Euphonium (Trb.3 Tba.):** *mp* dynamic marking.
- Percussion (Perc. 1):** *mp* dynamic marking. Includes instruction "al vaso".
- Percussion (Perc. 3):** *mp* dynamic marking. Includes instruction "Plato".
- Percussion (Perc. 4):** *mf* dynamic marking. Includes instruction "Pandero".
- Violins (Vis. 1-2):** *mp* dynamic marking.
- Violas (Vlas.):** *mp* dynamic marking. Includes instruction "unis".
- Violas (Vlcs.):** *mf* dynamic marking. Includes instruction "unis".
- Cellos (Cbs.):** *mf* dynamic marking.

> *mf*

1-2
1-2
Bb 1-2
1-2

p *pp* *p*

as F 1-2
as F 3-4
os C 1-2
os 1-2
os 3 Tba.

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

rc. 1
rc. 2
rc. 3
rc. 4

al parche

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

as. 1
as. 2
as.
cs.
os.
os.

p *pp* *p*
p *pp* *p*
p *mf* *f*
p *mf* *f*
pizz *arco*
mp *mf* *f*

$\text{♩} = \text{♩}'$

Fls. 1-2

Obs. 1-2

Cls Bb 1-2

Fgs. 1-2

Crns F 1-2

Crns F 3-4

Trps c 1-2

Trbs. 1-2

Trb.3 Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vls. 1

Vls. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.

The musical score for measures 265-267 features the following elements:

- Flutes (Fls. 1-2) and Oboes (Obs. 1-2):** Play a melodic line starting in measure 266 with dynamics *mf*, *f*, and *mf*. A first finger fingering (I) is indicated.
- Clarinet in Bb (Cls Bb 1-2) and Bassoons (Fgs. 1-2):** Provide harmonic support with chords and single notes.
- Horns (Crns F 1-2, 3-4):** Play sustained chords.
- Trumpets (Trps c 1-2) and Trombones (Trbs. 1-2):** Play a melodic line in measure 266 with dynamics *mp* and *mf*. Trumpets use *con sord* (con sordina).
- Tuba (Trb.3 Tba.):** Plays a low melodic line in measure 266 with dynamics *mp* and *mf*.
- Percussion (Perc. 1-4):**
 - Perc. 2 (Tumbas):** Plays a rhythmic pattern with accents (1, 2, 3) and dynamics *p*.
 - Perc. 3 (Tarola al aro):** Plays a rhythmic pattern with dynamics *mf*.
 - Perc. 4 (Bombo):** Plays a rhythmic pattern.
- Violins (Vls. 1, 2) and Viola (Vlas.):** Play a melodic line starting in measure 266 with dynamics *f* and *pp*. The instruction *non div* (non diviso) is present.
- Violoncello (Vlcs.) and Contrabass (Cbs.):** Play a melodic line starting in measure 266 with dynamics *f* and *pp*.

accel.

s. 1-2
 s. 1-2
 Bb 1-2
 s. 1-2
 ns F 1-2
 ns F 3-4
 ps c 1-2
 bs. 1-2
 b.3 Tba.
 rc. 1
 rc. 2
 rc. 3
 rc. 4
 s. 1
 ls. 2
 las.
 lcs.
 bs.

Musical score for page 270, measures 270-273. The score includes parts for strings (Violins 1-2, Violas, Cellos, Basses), woodwinds (Flutes, Clarinet, Bassoon, Trombones), brass (Trumpets, Trombones, Tuba), and percussion (Cymbals, Snare, Bass Drum). The music features dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, and *pp*, and includes performance instructions like *pizz* and *div*. An *accel.* marking is present at the top right. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Fls. 1-2
 Obs. 1-2
 Cls Bb 1-2
 Fgs. 1-2
 Crns F 1-2
 Crns F 3-4
 Trps C 1-2
 Trbs. 1-2
 Trb.3 Tba.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3
 Perc. 4
 Vis. 1
 Vis. 2
 Vlas.
 Vics.
 Cbs.

The musical score is arranged in systems. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Cor Anglais, Trumpets, Trombones) have staves with notes and dynamics. The percussion section includes Tom-toms, Xilófono, and Cangrejos. The string section includes Violins, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Dynamics range from *mf* to *f*. Performance instructions include *arco*, *non div*, *pizz*, and *unis*. A *a 2* marking appears above the woodwind staves.

1-2
1-2
3b 1-2
1-2
s F 1-2
s F 3-4
s c 1-2
s. 1-2
3 Tba.

c. 1
c. 2
c. 3
c. 4

1
2
s.
s.
s.

Fls. 1-2
 Obs. 1-2
 Cls Bb 1-2
 Fgs. 1-2
 Crns F 1-2
 Crns F 3-4
 Trps C 1-2
 Trbs. 1-2
 Trb.3 Tba.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3
 Perc. 4
 Vls. 1
 Vls. 2
 Vlas.
 Vlcs.
 Cbs.

The musical score for page 287 includes the following parts and markings:

- Fls. 1-2:** *mp* (mezzo-piano) in the first measure, *f* (forte) in the third measure.
- Obs. 1-2:** *mp* in the first measure, *f* in the third measure.
- Cls Bb 1-2:** *mp* in the first measure, *f* in the third measure.
- Fgs. 1-2:** *mp* in the first measure.
- Crns F 1-2:** *mp* in the first measure, *f* in the third measure, *dim.* (diminuendo) in the fourth measure, *mp* in the fifth measure.
- Crns F 3-4:** *mp* in the first measure, *f* in the third measure, *dim.* in the fourth measure, *mp* in the fifth measure.
- Trps C 1-2:** *mp* in the first measure, *f* in the third measure.
- Trbs. 1-2:** *mp* in the first measure, *f* in the third measure.
- Trb.3 Tba.:** *mp* in the first measure, *f* in the third measure.
- Perc. 1:** *mp* in the first measure. Includes markings: *al vaso*, *f* in the third measure, *>* (accent) in the fourth measure, *>>* (double accent) in the fifth measure, *parche* in the fifth and sixth measures.
- Perc. 2:** *mp* in the first measure. Includes markings: *Marimba*, *f* in the third measure, *Güiro*, *mf* (mezzo-forte) in the fifth measure.
- Perc. 3:** *mp* in the first measure. Includes markings: *Pandero*, *mf* in the fifth measure.
- Perc. 4:** *mp* in the first measure. Includes markings: *Glockenspiel*, *f* in the third measure, *mf* in the fifth measure.
- Vls. 1:** *mp* in the first measure, *ff* (fortissimo) in the third measure, *f* in the fourth measure.
- Vls. 2:** *mp* in the first measure, *ff* in the third measure, *f* in the fourth measure.
- Vlas.:** *mp* in the first measure, *ff* in the third measure, *f* in the fourth measure.
- Vlcs.:** *mp* in the first measure, *mf* in the second measure, *ff* in the third measure, *f* in the fourth measure.
- Cbs.:** *mp* in the first measure, *mf* in the second measure, *ff* in the third measure, *f* in the fourth measure. Includes marking: *arco* in the fifth measure.

1-2
1-2
Bb 1-2
1-2

mf *p* *pp* *p*

I

s F 1-2
s F 3-4
s c 1-2
s. 1-2
3 Tba.

p *pp* *mp*

c. 1
c. 2
c. 3
c. 4

parche al vaso

Cangrejos

mp *ppp* *mp* *ppp*

s. 1
s. 2
as.
s.
s.

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

This musical score page contains parts for various instruments, including Flutes (Fls.), Oboes (Obs.), Clarinets in Bb (Cls Bb), Bassoons (Fgs.), Horns in F (Crns F), Trumpets in C (Trps C), Trombones (Trbs), Tuba, Percussion (Perc.), Violins (Vls.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlcs.), and Contrabass (Cbs.). The score is written in 10/8 time and features dynamic markings such as *mp*, *p*, *pp*, *mf*, and *ppp*. It includes articulation like accents and slurs, and performance instructions such as *I* for first endings. The percussion parts specify *Cencerros* and *Glockenspiel*. The woodwind parts show complex rhythmic patterns and dynamic shifts.

This musical score page, numbered 304, contains the following parts and markings:

- Flutes (Fl.):** Flutes 1-2 (top two staves) and Flutes 3-4 (middle two staves).
- Woodwinds:** Bassoon 1-2 (Bb 1-2, third staff from top), Clarinet 1-2 (Cs 1-2, fourth staff from top), and Bassoon 3 (Bs. 1-2, fifth staff from top).
- Brass:** Trombone 3 (3 Tba., sixth staff from top).
- Strings:** Violins 1-2 (top two staves of the lower section), Violins 3-4 (middle two staves of the lower section), Violas (middle staff of the lower section), Cellos (bottom staff of the lower section), and Double Basses (bottom-most staff).
- Percussion:**
 - Maracas (seventh staff from top): *mp*
 - Xilofono (eighth staff from top): *mp* to *mf*, including a *gliss* marking.
- Other Markings:**
 - Dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).
 - Articulation: *stacc.* (staccato) on the Trombone 3 staff.
 - Performance instructions: "al vaso" and "parche" are written above the Trombone 1 staff.

Fls. 1-2 *a 2* *mf*

Obs. 1-2 *a 2* *mf*

Cls Bb 1-2 *a 2* *mp*

Fgs. 1-2 *a 2*

Crns F 1-2 *a 2* *mf*

Crns F 3-4

Trps C 1-2 *mf*

Trbs. 1-2

Trb.3 Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3 *mp*

Perc. 4 *Cangrejos* *Glockenspiel*

Vis. 1

Vis. 2

Vlas.

Vlcs. *stacc*

Cbs.

1-2
 s. 1-2
 Bb 1-2
 . 1-2
 s F 1-2
 s F 3-4
 s C 1-2
 s. 1-2
 o. 3 Tba.

Detailed description of the first system: This system contains staves for strings (Violins 1-2, Violas 1-2, Cellos 1-2, Double Basses), woodwinds (Flutes 1-2, Flutes 3-4, Clarinets 1-2), and brass (Bass Trombones 1-2, 3 Trombones). The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure features a dynamic of *f* (forte) for strings and woodwinds, and *mf* (mezzo-forte) for brass. Subsequent measures show dynamics shifting to *mf* and *f*. A *mf* dynamic is also indicated for the Trombone 3 part.

rc. 1
 rc. 2
 rc. 3
 rc. 4
 s. 1
 s. 2
 las.
 cs.
 bs.

Detailed description of the second system: This system contains staves for percussion (Cymbals 1-4, Snare Drum, Bass Drum, Toms with maracas), woodwinds (Saxophones 1 and 2), and strings (Violins 1 and 2, Viola, Cello, Double Bass). The percussion parts include a steady rhythmic pattern with *mf* dynamics. The saxophones play a melodic line with *mf* dynamics. The strings continue their accompaniment with *mf* dynamics. A specific instruction "Toms con maracas" is written above the Tom drum staff. The Double Bass part includes an "arco" (arco) instruction in the final measure.

in picc

Fls. 1-2

Obs. 1-2

Cls Bb 1-2

Fgs. 1-2

Crns F 1-2

Crns F 3-4

Trps C 1-2

Trbs. 1-2

Trb.3 Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vls. 1

Vls. 2

Vlas.

Vlcs.

Cbs.

II Piccolo

f

f

mf

mf

stacc-----

stacc-----

gliss

non div

f

f

f

stacc-----

f

This page of musical score, numbered 323, is arranged in a system of 16 staves. The instruments are as follows:

- Staff 1: Trumpets 1-2 (Treble clef, key signature of one sharp)
- Staff 2: Trumpets 3-4 (Treble clef, key signature of one sharp)
- Staff 3: Trombones 1-2 (Treble clef, key signature of one sharp)
- Staff 4: Trombones 3-4 (Bass clef, key signature of one sharp)
- Staff 5: Tuba (Bass clef, key signature of one sharp)
- Staff 6: Euphonium 1 (Bass clef, key signature of one sharp)
- Staff 7: Euphonium 2 (Bass clef, key signature of one sharp)
- Staff 8: Baritone 1 (Bass clef, key signature of one sharp)
- Staff 9: Baritone 2 (Bass clef, key signature of one sharp)
- Staff 10: Basses 1-2 (Bass clef, key signature of one sharp)
- Staff 11: Basses 3-4 (Bass clef, key signature of one sharp)
- Staff 12: Basses 5-6 (Bass clef, key signature of one sharp)
- Staff 13: Basses 7-8 (Bass clef, key signature of one sharp)
- Staff 14: Basses 9-10 (Bass clef, key signature of one sharp)
- Staff 15: Basses 11-12 (Bass clef, key signature of one sharp)
- Staff 16: Basses 13-14 (Bass clef, key signature of one sharp)

The score consists of four measures. The first measure is marked with a '2' on the left. The second measure is marked with a '1-2' on the left. The third measure is marked with a '3-4' on the left. The fourth measure is marked with a '1-2' on the left. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#) throughout the page.

Fls. 1-2

Obs. 1-2

Cls Bb 1-2

Fgs. 1-2

Crns F 1-2

Crns F 3-4

Trps C 1-2

Trbs. 1-2

Trb.3 Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vls. 1

Vls. 2

Vlas.

Vics.

Cbs.

Musical score for page 327, featuring various instruments including Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, and Strings. The score is written in 12/8 time and includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, and *stacc*. Percussion parts include *Platillos. seco* and *Bombo seco*. String parts include *non div*, *pizz*, and *stacc*. The score is divided into measures, with a 4-measure rest indicated for the strings in the first measure.