

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música



NOTAS AL PROGRAMA Y COMPOSICIONES

**OPCIÓN DE TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN**

PRESENTA:

MIGUEL ANGEL GOROSTIETA MORENO

Asesor: Maestro Hugo Rosales Cruz

México, D.F.

Noviembre de 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice general

Índice general.....	i
Índice de tablas	v
Índice de ejemplos.....	vi
Dedicatoria	ix
Agradecimientos	x
Programa	xi
Intérpretes.....	xii
Introducción	1
Al Chepo	2
Estructura formal	2
Ritmo	2
<i>Ritmo de la Sección A</i>	2
<i>Ritmo de la Sección B</i>	4
<i>Ritmo de la Sección B'</i>	6
<i>Ritmo de la Coda</i>	7
Melodía	7
Dinámica.....	8
Agógica.....	8
Timbre.....	8
Movimiento del 99.....	9
Aspecto anecdótico	9
Estructura formal	9
Melodía	9
Armonía	10
Ritmo	10
Textura	12
Dinámica.....	12
Timbre.....	12
La danza de las Locrias.....	13
Estructura formal	13
Melodía	13
<i>Melodía de la Sección A</i>	13
<i>Melodía de la Sección A'</i>	17
Ritmo	18
Armonía	21
Dinámica.....	22
Agógica.....	22
Timbre.....	22
Textura.....	23
No te juzgo, sólo te pienso	24
Aspecto anecdótico	24
Estructura formal	24
Melodía.....	25
<i>Melodía de la Introducción</i>	25

<i>Melodía de la sección A</i>	26
<i>Melodía de la sección B</i>	27
<i>Melodía de la sección C</i>	29
Armonía	29
<i>Armonía de la Introducción</i>	29
<i>Armonía de la Sección A</i>	29
<i>Armonía de la Sección B</i>	30
<i>Armonía de la Sección C</i>	31
Ritmo	32
<i>Ritmo de la Introducción</i>	32
<i>Ritmo de la Sección A</i>	33
<i>Ritmo de la Sección B</i>	34
<i>Ritmo de la Sección C</i>	36
Timbre	36
<i>Timbre de la Introducción</i>	36
<i>Timbre de la Sección A</i>	36
<i>Timbre de la Sección B</i>	36
<i>Timbre de la Sección C</i>	37
Textura	37
<i>Textura de la Introducción</i>	37
<i>Textura de la Sección A</i>	37
<i>Textura de la Sección B</i>	37
<i>Textura de la Sección C</i>	38
Dinámica	38
<i>Dinámica de la Introducción</i>	38
<i>Dinámica de la Sección A</i>	38
<i>Dinámica de la Sección B</i>	38
<i>Dinámica de la Sección C</i>	39
A una dama bizca y hermosa	40
Aspecto anecdótico.....	40
Estructura formal.....	41
Melodía.....	41
Armonía.....	43
Ritmo.....	43
Textura.....	45
Dinámica.....	45
Agógica.....	45
Timbre.....	46
Fecundación	47
Estructura formal.....	47
Aspecto anecdótico.....	47
La cinta.....	48
Procesos utilizados en la cinta.....	48
<i>Delay</i>	48
<i>Reverberación</i>	48
<i>Flanger</i>	48

<i>Reversa</i>	49
<i>Modificación de alturas</i>	49
<i>Modificación en el tiempo</i>	49
<i>Ecualización</i>	49
<i>Compresión</i>	49
<i>Limitación</i>	49
Manejo de las guitarras y la cinta	50
Tres pinturas de Thelma	54
Thelma Pérez Vilchis	54
Estructura Formal	54
I Un Desahogo	56
<i>Pintura</i>	56
<i>Estructura formal</i>	56
<i>Aspecto anecdótico</i>	56
<i>Melodía</i>	56
<i>Armonía</i>	62
<i>Ritmo</i>	63
<i>Textura</i>	65
<i>Dinámica</i>	65
<i>Agógica</i>	65
<i>Timbre</i>	65
II Vaginazo	66
<i>Pintura</i>	66
<i>Estructura formal</i>	66
<i>Aspecto anecdótico</i>	66
<i>Melodía</i>	67
<i>Armonía</i>	68
<i>Ritmo</i>	69
<i>Textura</i>	69
<i>Dinámica</i>	69
<i>Agógica</i>	69
<i>Timbre</i>	69
III Epilepsia	70
<i>Pintura</i>	70
<i>Definición</i>	70
<i>Estructura formal</i>	70
<i>Aspecto anecdótico</i>	70
<i>Melodía</i>	70
<i>Armonía</i>	76
<i>Ritmo</i>	76
<i>Textura</i>	78
<i>Dinámica</i>	78
<i>Agógica</i>	78
<i>Timbre</i>	78
Homenaje a Margarita Castillo	79
Aspecto anecdótico	79

Análisis	79
Conclusiones	80
Bibliografía	81
Programa de mano	82
Partituras: <i>Al Chepo</i>	89
Partituras: <i>Movimiento del 99</i>	94
Partituras: <i>Danza de las Locrias</i>	114
Partituras: <i>No te juzgo, sólo te pienso</i>	120
Partituras: <i>A una dama bizca y hermosa</i>	154
Partituras: <i>Fecundación</i>	162
Partituras: <i>Tres pinturas de Thelma</i>	170

Índice de tablas

Al Chepo - Tabla 1	2
Al Chepo - Tabla 2	2
Al Chepo - Tabla 3	3
Al Chepo - Tabla 4	4
Al Chepo - Tabla 5	6
Al Chepo - Tabla 6	6
Al Chepo - Tabla 7	7
Al Chepo - Tabla 8	7
Movimiento del 99 - Tabla 1	9
Movimiento del 99 - Tabla 2	12
La danza de las Locrias - Tabla 1	13
La danza de las Locrias - Tabla 2	13
La danza de las Locrias - Tabla 3	17
La danza de las Locrias - Tabla 4	19
La danza de las Locrias - Tabla 5	20
La danza de las Locrias - Tabla 6	21
La danza de las Locrias - Tabla 7	21
La danza de las Locrias - Tabla 8	22
La danza de las Locrias - Tabla 9	23
No te juzgo, sólo te pienso - Tabla 1	24
A una dama bizca y hermosa - Tabla 1	41
A una dama bizca y hermosa - Tabla 2	43
A una dama bizca y hermosa - Tabla 3	45
A una dama bizca y hermosa - Tabla 4	45
Fecundación - Tabla 1	47
Tres pinturas de Thelma - Tabla 1	55
Tres pinturas de Thelma - Tabla 2	56
Tres pinturas de Thelma - Tabla 3	66
Tres pinturas de Thelma - Tabla 4	68
Tres pinturas de Thelma - Tabla 5	70
Tres pinturas de Thelma - Tabla 6	76

Índice de ejemplos

Al Chepo - Ejemplo 1	2
Al Chepo - Ejemplo 2	3
Al Chepo - Ejemplo 3	3
Al Chepo - Ejemplo 4	3
Al Chepo - Ejemplo 5	3
Al Chepo - Ejemplo 6	4
Al Chepo - Ejemplo 7	4
Al Chepo - Ejemplo 8	4
Al Chepo - Ejemplo 9	5
Al Chepo - Ejemplo 10	5
Al Chepo - Ejemplo 11	5
Al Chepo - Ejemplo 12	5
Al Chepo - Ejemplo 13	5
Al Chepo - Ejemplo 14	6
Al Chepo - Ejemplo 15	6
Al Chepo - Ejemplo 16	7
Al Chepo - Ejemplo 17	7
Al Chepo - Ejemplo 18	8
Al Chepo - Ejemplo 19	8
Movimiento del 99 - Ejemplo 1	10
Movimiento del 99 - Ejemplo 2	11
Movimiento del 99 - Ejemplo 3	11
La danza de las Locrias - Ejemplo 1	13
La danza de las Locrias - Ejemplo 2	13
La danza de las Locrias - Ejemplo 3	14
La danza de las Locrias - Ejemplo 4	14
La danza de las Locrias - Ejemplo 5	15
La danza de las Locrias - Ejemplo 6	15
La danza de las Locrias - Ejemplo 7	15
La danza de las Locrias - Ejemplo 8	16
La danza de las Locrias - Ejemplo 9	16
La danza de las Locrias - Ejemplo 10	17
La danza de las Locrias - Ejemplo 11	17
La danza de las Locrias - Ejemplo 12	18
La danza de las Locrias - Ejemplo 13	19
La danza de las Locrias - Ejemplo 14	19
La danza de las Locrias - Ejemplo 15	19
La danza de las Locrias - Ejemplo 16	20
La danza de las Locrias - Ejemplo 17	20
La danza de las Locrias - Ejemplo 18	21
La danza de las Locrias - Ejemplo 19	21
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 1	25
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 2	26
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 3	26

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 4	26
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 5	27
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 6	27
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 7	27
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 8	27
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 9	28
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 10	28
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 11	28
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 12	28
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 13	28
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 14	29
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 15	29
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 16	30
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 17	31
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 18	32
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 19	33
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 20	33
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 21	34
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 22	34
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 23	35
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 24	35
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 25	35
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 26	36
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 27	36
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 28	37
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 29	39
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 1	41
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 2	41
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 3	42
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 4	42
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 5	42
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 6	42
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 7	43
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 8	43
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 9	44
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 10	44
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 11	44
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 12	45
Fecundación - Ejemplo 1	47
Fecundación - Ejemplo 2	48
Fecundación - Ejemplo 3	50
Fecundación - Ejemplo 4	50
Fecundación - Ejemplo 5	51
Fecundación - Ejemplo 6	51
Fecundación - Ejemplo 7	52
Fecundación - Ejemplo 8	52

Fecundación - Ejemplo 9	53
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 1	54
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 2	55
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 3	56
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 4	57
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 5	57
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 6	58
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 7	59
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 8	60
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 9	60
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 10	60
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 11	61
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 12	61
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 13	62
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 14	63
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 15	63
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 16	64
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 17	64
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 18	65
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 19	67
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 20	69
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 21	71
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 22	72
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 23	72
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 24	73
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 25	73
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 26	73
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 27	73
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 28	74
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 29	74
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 30	75
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 31	75
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 32	75
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 33	76
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 34	77
Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 35	77

Dedicatoria

A mi madre, Socorro Moreno Rodríguez, por todas sus enseñanzas, por su paciencia y por el esfuerzo y la dedicación que ha invertido en mí y en mis estudios.

Agradecimientos

A mi Jep (Jaet Garibaldi) por estos cinco años de entrega total a nuestra vida juntos y a nuestros proyectos.

A mi familia por su apoyo incondicional:

Socorro Moreno Rodríguez, Leonor Gorostieta Moreno, Fernando Gorostieta Moreno, †Karla Ivette Campos Gorostieta, Fernando Israel Gorostieta Morán, David Rodrigo Gorostieta Morán, Yaratze Jimena Campos Gorostieta, Francisco Arturo Campos Jiménez, Irma Morán Martínez, Diego Gorostieta Dávalos.

Amigos:

Alejandra Galicia, Gerardo Monroy y familia, José Luis Vizcarra y familia, Raúl Buendía y familia, Gustavo Pérez Hidalgo, Margarita Vilchis, Thelma Pérez Vilchis, Jorge Garibaldi Pérez, Sofía Pérez Vilchis, Diego Eduardo Pérez Hernández, Leonardo Pérez y familia, Jorge Garibaldi Flores, Aram Aranda Lomas, Flora del Valle, Gabriela Martínez, Guillermo Rendón, Iván Rosales, Jorge Landeros y familia, Jorge López Portillo, Igor Oviedo, Julián Velázquez, Roberto Aguilar, Álvaro Couttolenc, Salvador Govea, Sara Cruz, Sara Romero, Margarita Castillo, Omar Torreblanca, Gustavo Patiño, José Luis Lara, Rosa Emilia Hernández, Cecilia Villegas, Guillermo Hernández.

Compañeros compositores:

Federico García Castells, Juan Carlos Crivelli, Sergio Aguilar, Raymundo Salazar.

Compañeros instrumentistas:

Luz Rosaura Grados y familia, José Ángel Lugo y familia, Andrés Gómez Jaimes y familia, Pedro Salvador y familia, Nicolás Trinidad, Aldo Aranda, Alejandro Moreno, Filiberto Miramontes, Octavio Velázquez, Omar López, José Luis Romero, Samuel García, Rodrigo Garibay, Verónica Villegas, Omar Castro, Adriana Avilés, Chie Orzco, Gizeh Mar, Karina Carmona, Eduardo Avilés, Miguel Ángel Hernández, Carlos Rivera, Edgar Tavira, Yasbil Mendoza, Cecilia Reinoso, Leticia Tlaseca, Nahur Salas, Carlos Rangel, Alfredo Hernández, Edmundo Camacho, Alberto Benavente, Tatei Rodríguez, Orquesta de la Escuela Superior de Música, Orquesta Sinfónica de la Escuela Nacional de Música.

Maestros:

Hugo Rosales, Gabriela Ortiz, Salvador Rodríguez, Leonardo Coral, Pablo Silva, Arturo Valenzuela, Aurelio León, †Ismael Campos, José Antonio Guzmán, Luis Pastor, Leticia Armijo, Margarita Covarrubias, Roberto de Elías, Alfredo Bringas, Alejandro Escuer, Eligio Fuentes, Julio Viguera, Héctor Castañón.

A todo el personal de la Escuela Nacional de Música.

Programa

Programa que presenta Miguel Angel Gorostieta Moreno para obtener el título de Licenciado en Composición.

- | | | |
|----|--|--|
| 1. | “Fecundación”
Dúo de guitarras y cinta
agosto de 2002 | Miguel Angel Gorostieta Moreno
8’ 30” |
| 2. | “Al Chepo”
multipercusión
abril de 1998 | Miguel Angel Gorostieta Moreno
5’ |
| 3. | “La danza de las Locrias”
Flauta y piano
2000 | Miguel Angel Gorostieta Moreno
5’ |
| 4. | “A una dama bizca y hermosa”
soprano, clarinete, guitarra, cello y piano
2001 | Miguel Angel Gorostieta Moreno
6’ |
| 5. | “Movimiento del 99”
latas y caracoles
1999 | Miguel Angel Gorostieta Moreno
9’ |
| 6. | “Homenaje a Margarita Castillo”
cinta sola
octubre 2004 | Miguel Angel Gorostieta Moreno
6’ |
| 7. | “No te juzgo, sólo te pienso”
orquesta de cuerdas
2000 | Miguel Angel Gorostieta Moreno
9’ |
| 8. | “Tres pinturas de Thelma”
I Un desahogo
II Vaginazo
III Epilepsia
Junio 2004 | Miguel Angel Gorostieta Moreno
15’ |

Intérpretes

1. “Fecundación”
Miguel Angel Hernández: Guitarra
Eduardo Avilés: Guitarra
2. “Al Chepo”
Nicolas Trinidad: Multipercusión
3. “La danza de las Locrias”
Omar Castro: Flauta
Verónica Villegas: Piano
4. “A una dama bizca y hermosa”
Adriana Avilés: Soprano
Gizeh Mar: Clarinete
Eduardo Avilés: Guitarra
Karina Carmona: Cello
Chie Orozco: Piano
5. “Movimiento del 99”
José Luis Romero
Samuel García
Octavio Velázquez
Rodrigo Garibay
Omar López
6. “Homenaje a Margarita Castillo”
Electrónica
7. “No te juzgo, sólo te pienso”
2000
Orquesta de la Escuela Superior de
Música
Director: Eligio Fuentes
8. “Tres pinturas de Thelma”
Orquesta Sinfónica de la Escuela
Nacional de Música
Director Titular: Julio Viguera
Director Invitado: Alfredo
Hernández

Introducción

En el presente trabajo incluyo una selección de ocho de mis obras, en orden cronológico, a fin de evidenciar mi evolución como compositor desde mi ingreso a la Licenciatura en Composición, hasta su conclusión.

Cada una de mis obras surgió a partir de una motivación diferente, por lo tanto utilizo un lenguaje diferente para cada una.

Entre los años 2003 y 2004, revisé cada una de estas obras, sin alterar el concepto original pero sí enriqueciéndolas.

Al Chepo

Para multipercusión

Estudio sobre el ritmo de clave guajira antillana. Para multipercusión (6 toms ó 6 rototoms) y jam block con pedal. Dedicada al percusionista José Ángel Lugo Arce (El Chepo).

En abril de 1998 compuse esta obra dentro de la clase de composición del Maestro Salvador Rodríguez, especialmente para presentarla en mi examen de cambio de nivel (composición) y en el de José Ángel (percusión).

El maestro Hugo Rosales revisó esta obra en 2004.

Estructura formal

Tempo: ♩ = 125

Al Chepo - Tabla 1

Forma externa	Unipartita			
<i>Sección</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>B'</i>	<i>Coda</i>
Compases	1-30	31-65	66-111	112-125

Ritmo

Ritmo de la Sección A

La Sección A se divide en las siguientes células rítmicas: *a*, *b*, *a'* y *b'*.

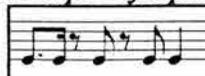
Al Chepo - Tabla 2

<i>Sección</i>	<i>A</i>			
Compases	1-30			
<i>Célula rítmica</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>
Compases	1-10	11-13	14-27	28-30

Célula rítmica *a*

El patrón rítmico conocido como clave 3-2 es la célula generadora de toda la obra, por eso aparece en el compás 1.

Al Chepo - Ejemplo 1



Se divide en 2 partes:

Al Chepo - Tabla 3

Primera parte (3)	Segunda parte (2)
	

Al invertir el orden de las partes del compás 1 se obtiene la clave 2-3, que aparece en el compás 2:

Al Chepo - Ejemplo 2



En los compases 1 y 2 se presenta el material a partir del cual se genera toda la obra:

Al Chepo - Ejemplo 3



En los compases del 3 al 10 la clave 3-2 está escrita como *ostinato*, en la nota más grave, y en cada compás se agrega una nota de la clave 2-3, de adelante hacia atrás, con dirección melódica descendente, acentuada a fin de resaltar su aparición.

Al Chepo - Ejemplo 4



Célula rítmica *b*

La parte rítmica *b* funciona como puente entre las partes rítmica *a* y *a'* y se conforma por figuras rítmicas generadas a partir de la combinación de los patrones rítmicos 3-2 y 2-3. La organización de las alturas y los acentos genera el efecto de desfasamiento en el pulso, pero el primer tiempo de cada compás coincide con el acento:

Al Chepo - Ejemplo 5



Célula rítmica a'

La parte rítmica *a'* comienza en el compás 14, con la combinación de los patrones rítmicos 3-2 y 2-3. A partir de este punto, en cada compás desaparece una nota del patrón rítmico 3-2, en retrógrado, hasta obtener el patrón 2-3.

Al Chepo - Ejemplo 6



En el compás 22 queda de nuevo el patrón rítmico 3-2 como ostinato en la nota más grave. En cada compás se incorpora una nota del patrón rítmico 2-3, en retrógrado, con dirección melódica descendente, hasta completar la combinación de ambos patrones.

Al Chepo - Ejemplo 7



Célula rítmica b'

La parte rítmica *b'* es muy similar a la *b* pero el acento queda desfasado y esto genera el efecto de que el compás está en 3/8 en lugar de 4/4.

Al Chepo - Ejemplo 8



Ritmo de la Sección B

La Sección **B** se divide en las células rítmicas *a*, *a'*, *b*, y *b'*:

Al Chepo - Tabla 4

<i>Sección</i>	<i>B</i>			
Compases	31-35			
<i>Célula rítmica</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>b'</i>
Compases	31-43	44-56	57-60	61-65

A partir del compás 31 se incorporan, como material, predominante los dieciseisavos y tresillos de octavo, para que este material contraste en comparación con el uso de las claves o patrones rítmicos.

De los compases 39 al 41, la nota más aguda toca cada 3 dieciseisavos, lo que genera un acento melódico, mientras que las demás notas alternan su ascenso y descenso. Estos compases funcionan como introducción al compás 42:



En los compases 42 y 43 todas las notas están escritas en dieciseisavos, descienden y ascienden de manera consecutiva y alternada, de la siguiente manera:



Célula rítmica *a'*

La parte rítmica *a'* continúa la idea melódica de los compases 42 y 43. En esta parte aparecen silencios en los tiempos que corresponden a las claves 3-2 ó 2-3 y el tiempo complementario aparece escrito con dieciseisavos. Como los tambores no pueden tocar notas largas, el valor rítmico de algunas notas cambian de dieciseisavos a octavos para facilitar la lectura al intérprete.



Célula rítmica *b*

En la parte rítmica *b* se combinan las alturas con valores de dieciseisavos a manera de variación.



Célula rítmica *b'*

En la parte rítmica *b'* se combinan las claves, los dieciseisavos, los octavos y los tresillos.



En el compás 65, un remate en dieciseisavos con 2 notas simultáneas y un silencio de 3 tiempos sirve como signo de puntuación al discurso musical y hace más notorio el cambio a la Sección B'. Al mismo tiempo, el remate funciona como introducción al compás 102.

Al Chepo - Ejemplo 14



Ritmo de la Sección B'

La Sección B' es casi idéntica a la Sección B:

Al Chepo - Tabla 5

<i>Sección</i>	<i>B'</i>			
Compases	66-111			
<i>Célula rítmica</i>	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>b'</i>
Compases	66-78	79-91	92-95	96-112

Células rítmicas *a* y *a'*

Las partes rítmicas *a* y *a'* de la Sección B' son idénticas a las partes rítmicas *a* y *a'* de la Sección B pero en esta última la dinámica varía. Además, en la parte rítmica *a* el jam block toca los silencios que corresponden a las claves 3-2 ó 2-3.

Al Chepo - Tabla 6

Parte rítmica <i>a'</i> de la Sección B	Parte rítmica <i>a'</i> de la Sección B'

Célula rítmica *b*

La parte rítmica *b* de la Sección B' es idéntica a la parte rítmica *b* de la Sección B pero la dinámica varía.

Los compases del 96 al 100 son idénticos a la parte rítmica *b'* de la Sección B, sin embargo, la dinámica varía.

Lo anterior constituye un puente al compás 102.

En los compases 102 al 112 aparecen birritmias de tresillos de octavo contra octavos, tresillos de cuarto contra octavos, tresillos de cuarto contra clave 3-2, así como cuartos contra tresillos de cuarto. En esta parte la birritmia se divide en una voz que cambia de alturas y otra voz que no cambia.

Al Chepo - Ejemplo 15



Ritmo de la Coda

Al Chepo - Tabla 7

<i>Sección</i>	<i>Coda</i>
Compases	112-125

Al inicio de la *Coda* la clave 3-2 se mueve ascendentemente en un compás y al siguiente lo hace descendentemente, mientras se incorpora la clave 2-3, una nota cada compás, tocada con el jam block, de atrás hacia adelante.

Al Chepo - Ejemplo 16



A partir del compás 118, el jam block sustituye a las notas de la clave 3-2 por las de la clave 2-3, que se mueven con dirección descendente:

Al Chepo - Ejemplo 17



En el último compás 2 tambores y el jam block tocan al mismo tiempo la clave 2-3. Este compás tiene la función de dar unidad a la obra ya que ésta comienza con la clave 3-2 y termina con la clave 2-3.

Al Chepo - Tabla 8

Primer compás	Último compás
	

Melodía

La dotación para esta obra es de 6 tambores y 1 jam block y la diferencia de alturas es la base para diferenciar los patrones rítmicos entre sí.

Dinámica

En esta obra la dinámica sirve para dar conducción al discurso musical y para contrastar los diferentes materiales musicales. Los acentos resaltan los patrones rítmicos que se van incorporando:

Al Chepo - Ejemplo 18



Agógica

El tempo para toda la obra es $\text{♩} = 125$. A fin de evitar la monotonía, se presentan cambios de acentuación, lo que genera el efecto de cambio de compás, como en los compases 11 ó 28:

Al Chepo - Ejemplo 19



La combinación de tresillos con dieciseisavos, al igual que la aparición de birritmias, generan el efecto de movimiento en el tempo.

Timbre

El timbre en esta obra es homogéneo debido a que hay 6 tambores y un jam block. No obstante, los acentos y la ejecución de notas simultáneas sirve para generar cambios tímbricos.

Movimiento del 99

Para latas y caracoles

Obra para cinco intérpretes con latas en los pies y caracoles. Compuse esta obra en 1999, durante el paro de la UNAM y la revisé en 2004, tomando en cuenta las sugerencias del maestro percusionista Alfredo Bringas.

Aspecto anecdótico

La noche del paro de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en abril de 1999, tuve una sensación de miedo y coraje al mismo tiempo, pensé que podía repetirse la agresión que sucedió en 1968 contra los estudiantes.

Compuse esta obra para participar en un concierto de solidaridad e inconformidad con los acontecimientos de ese momento. Como la escuela estaba cerrada y no teníamos acceso a los instrumentos musicales de la escuela, decidí componer mi obra con instrumentos ligeros como son las latas y los caracoles y que facilitaran su ejecución, incluso en la banqueta, en caso de carecer de un foro. El concierto se llevó a cabo en la sala Angélica Morales, en el Ciclo de Jóvenes Compositores de la cátedra del maestro Hugo Rosales.

En esta obra las latas representan la industrialización y la represión por parte del gobierno y los caracoles representan la naturaleza y la libertad.

La idea musical y escénica de esta obra fue inspirada por las presentaciones del Ensamble de Percusiones de México TAMBUCO, en especial las presentaciones de música en escena.

Estructura formal

Esta obra tiene compases que se pueden repetir aleatoriamente, sin alterar su estructura formal, dependiendo del espacio donde se toque la obra.

Movimiento del 99 - Tabla 1

Forma externa	Unipartita			
<i>Sección</i>	<i>Introducción</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A'</i>
Compases	1 a 24	25 a 92	93 a 143	144 a 183

Melodía

Los recursos melódicos de esta obra son limitados pues las latas, tocadas con los pies, no pueden hacer cambios melódicos y cada caracol tiene un rango melódico aproximado de tercera menor. Por lo tanto las melodías están distribuidas entre los cinco caracoles.

En la introducción los caracoles entran uno por uno para darle más importancia a la melodía.

Del compás 144 hasta el final los caracoles tienen una función melódica para equilibrar la obra.

Armonía

Por lo antes mencionado la obra carece de armonía pero en las partes donde los caracoles tocan simultáneamente, se generan batimentos y esto da un resultado sonoro muy interesante. En las notas largas de los caracoles, los intérpretes hacen movimientos de 90 grados hacia los lados para enriquecer esta sonoridad. En los glissandos con fluttertongue es donde mejor se aprecian los batimentos.

Ritmo

El aspecto rítmico está basado en figuras simples, que al tocarse simultáneamente con otras, se convierten en figuras rítmicas más complejas, que en ocasiones forman un patrón y en otras polirritmia.

Un ejemplo de las figuras que al sumarse forman un patrón es el siguiente:

Movimiento del 99 - Ejemplo 1



The image displays a musical score for five staves, labeled "Movimiento del 99 - Ejemplo 1". The score is written in a complex rhythmic style, featuring a variety of note values and rests. The notation includes many accents (>) and dynamic markings (p, f). The staves are arranged vertically, and the music is organized into measures by vertical bar lines. The overall appearance is that of a technical exercise or a specific rhythmic pattern from a larger work.

El siguiente es un ejemplo de las figuras que al sumarse forman polirritmia:

Movimiento del 99 - Ejemplo 2

The musical score for 'Movimiento del 99 - Ejemplo 2' consists of five staves. The first staff has a measure number '99' and contains a sequence of quarter notes. The second staff has a measure number '99' and contains eighth notes with accents and slurs. The third staff has a measure number '99' and contains eighth notes with accents and slurs, with a dynamic marking 'mp' at the end. The fourth staff has a measure number '99' and contains a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, with a dynamic marking 'pp' at the beginning. The fifth staff has a measure number '99' and contains eighth notes with accents and slurs, with a dynamic marking 'mp' at the end. The text 'Lata arrastrada' is written above the fourth staff.

También utilizo recursos canónicos:

Movimiento del 99 - Ejemplo 3

The musical score for 'Movimiento del 99 - Ejemplo 3' consists of five staves. The first staff has a measure number '104' and contains a sequence of quarter notes, with the text 'Lata arrastrada' written above it and a dynamic marking 'mp'. The second staff has a measure number '104' and contains eighth notes with accents and slurs, with the text 'Lata arrastrada' written above it and a dynamic marking 'mp'. The third staff has a measure number '104' and contains eighth notes with accents and slurs. The fourth staff has a measure number '104' and contains a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, with a dynamic marking 'mp'. The fifth staff has a measure number '104' and contains eighth notes with accents and slurs, with a dynamic marking 'mf' at the end.

Otro recurso que utilizo en esta obra, es tocar el ritmo original con el caracol y el tiempo complementario con las latas. Por ejemplo:

Movimiento del 99 - Tabla 2

Ritmo original	Ritmo con tiempo complementario
	

Textura

Polifónica.

Dinámica

En esta obra la dinámica tiene la función de resaltar las figuras protagonistas. La dinámica afecta directamente el timbre de las latas.

Timbre

El timbre de los caracoles varía dependiendo de cuantos caracoles toquen simultáneamente, también varía cuando los caracoles tocan fluttertongue, pizzicato, glissandos o los sonidos naturales del caracol.

El cambio de timbre de las latas depende de las dinámicas, de si las latas se tocan arrastradas, percutidas o con los pies juntos.

La danza de las Locrias

Para flauta y piano

Obra compuesta en 2000, en la clase de instrumento de aliento del maestro Leonardo Coral y revisada en el mismo año en la clase de composición del Maestro Hugo Rosales.

Estructura formal

La danza de las Locrias - Tabla 1

Forma externa	Bipartita					
Sección	A			A'		
Compases	1 - 121			122 - 260		
Forma interna	a	b	a'	a	b	a'
Compases	1 - 49	49 - 77	78 - 121	122 - 185	185 - 212	213 - 260

Esta obra es modal y su estructura formal está dividida en 2 partes. La primera está en do Lidio y la segunda en sol menor armónico con 4° Grado ascendido.

La danza de las Locrias - Tabla 2

do lidio	sol menor armónico 4° Grado ascendido
	

Melodía

Melodía de la Sección A

La obra comienza con el tema principal tocado por la flauta. Los 2 primeros compases son el motivo melódico a partir del cual se genera toda la obra. En ellos utilizo únicamente notas del primer tetracorde para enfatizar la tonalidad de do Lidio:

La danza de las Locrias - Ejemplo 1



Del compás 9 al 17, la flauta toca un segundo tema con inflexiones, para generar ambigüedad, jugando con las alteraciones de las notas fa \flat , fa \sharp y si \flat , si \flat .

La danza de las Locrias - Ejemplo 2



Del compás 11 al 17, la voz del bajo toca un motivo melódico en notas largas, para preparar el remate del compás 18.

En el compás 18 la flauta toca apoyada por la voz del bajo y las voces intermedias del piano. Esto funciona como signo de puntuación cadencial en el discurso musical para cerrar la idea anterior y abrir una nueva.

La danza de las Locrias - Ejemplo 3



En los compases 22 y 23 la voz del bajo tiene la función melódica de hacer sutil la unión de los materiales melódicos:

La danza de las Locrias - Ejemplo 4



Del compás 24 al 28, la dirección melódica de la voz del bajo es ascendente. Su función es generar tensión y resolverla en el compás 30 para contrastar y hacer más efectivo el signo de puntuación cadencial.

Del compás 31 al 49, la flauta toca el tema principal con notas de paso y algunas variaciones melódicas. La voz del bajo hace algunos cromatismos ascendentes para generar tensión y deshacerla después del remate del compás 48.

Del compás 49 al 68, el piano toca el tema principal en E \flat locrio, en terceras, haciendo variaciones rítmicas y melódicas. La voz del bajo apoya las variaciones de las voces intermedias del piano, tocando un nuevo tema, mientras la flauta queda en silencio del compás 50 al 68:

La danza de las Locrias - Ejemplo 5



Del compás 69 al 77, la flauta y las voces intermedias del piano tocan el tema principal, haciendo variaciones en algunas partes con movimiento contrario y en otras con movimiento paralelo. La voz del bajo continúa tocando el tema del compás 49:

La danza de las Locrias - Ejemplo 6



Del compás 78 al 81 las voces intermedias del piano tocan una variación del tema que se presenta en los compases 11 al 14. La flauta acompaña con notas largas en su registro grave a la melodía del piano y en el compás 81 toca una escala ascendente de re Mayor con el 7º Grado descendido. La voz del bajo suspende su melodía y acompaña a la flauta y a las voces intermedias del piano:

La danza de las Locrias - Ejemplo 7



Del compás 82 al 89 la flauta y las voces intermedias del piano tocan el tema principal, haciendo variaciones.

Del compás 90 al 97 las voces intermedias del piano toca un tema nuevo y la flauta lo acompaña con variaciones del tema principal.

La danza de las Locrias - Ejemplo 8



Del compás 98 al 104 ambos instrumentos hacen una imitación intercambiando las voces de las líneas melódicas correspondientes a los compases 78 a 81.

Del compás 105 al 118 el piano toca una variación de la melodía principal con elementos canónicos, con separación de un compás. La flauta se incorpora al canon en el compás 111.

La danza de las Locrias - Ejemplo 9



El piano termina con un arpeggio largo de re Mayor 7, para modular a sol menor armónico con el 4º Grado ascendido.

Melodía de la Sección A'

Los compases 122 al 139 son imitación de los compases 1 al 18 pero transportados a sol menor armónico con el 4º Grado ascendido.

La danza de las Locrias - Tabla 3

Compases 1 y 2	Compases 122 y 123
	

Del compás 140 al 147 la melodía está basada en una figura rítmica que sólo cambia a la octava, al tritono y a la cuarta justa.

La danza de las Locrias - Ejemplo 10



En el compás 147 las voces intermedias del piano tocan el tema principal para hacer sutil la unión con el siguiente material.

La danza de las Locrias - Ejemplo 11



Los compases 148 al 152 son imitación de los compases 19 al 23, pero transportados una tercera arriba, con las alteraciones correspondientes a sol menor armónico con el 4º Grado ascendido.

Los compases 153 al 177 son imitación de los compases 31 al 48 transportados a sol menor armónico con el 4º Grado ascendido.

Los compases 178 al 185 son imitación de los compases 139 al 147, pero la melodía esta a la octava superior.

Los compases 185 al 212 son imitación de los compases 49 al 76, con algunas pequeñas variaciones. Como parte de estas variaciones, la flauta refuerza las líneas melódicas. Además debido a las continuas inflexiones, hay alteraciones en algunos compases.

Los compases 213 al 223 son imitación idéntica de los compases 109 al 119.

Los compases 224 al 246 son imitación de los compases 82 al 105, con cambios melódicos en los compases 224 al 233 de la flauta. La melodía de la flauta está tomada de la melodía de la voz del bajo de los compases 90 al 97.

Los compases 247 al 250 son un puente para hacer sutil la unión con el siguiente material.

La danza de las Locrias - Ejemplo 12



Los compases 251 al 258 son imitación idéntica de los compases 140 al 147.

La obra termina con un arpeggio largo de fa Mayor.

Ritmo

Esta obra está escrita en compás de 6/8 marcada a 2 y generalmente el octavo es la subdivisión más pequeña, con excepción de algunos arpeggios en los que la subdivisión más pequeña es el dieciseisavo.

En el compás 1 las figuras rítmicas de la flauta están en octavos, agrupadas en 2, para enfatizar que la subdivisión más pequeña es el octavo y que el compás se marca a 2. El piano toca hemiolas, lo que genera el efecto de que está escrito en compás de 3/4 y da un contraste rítmico muy rico, resaltando el 3 contra 2. Este tipo de contraste permanece en toda la obra pero con algunas variaciones.

En el compás 2 la hemiola aparece en la flauta y las voces intermedias del piano tocan un acorde con sincopas que enfatiza los tiempos débiles de la hemiola.

La danza de las Locrias - Ejemplo 13



En el compás 9 la flauta toca la hemiola y el piano toca el 6/8 a 2, para enfatizar el 3 contra 2 y generar contraste rítmico en el discurso del piano.

La danza de las Locrias - Ejemplo 14



En los compases 12 y 13, la flauta toca en aumentación los valores rítmicos del compás 1

La danza de las Locrias - Tabla 4

Compás 1	Aumentación

En el compás 18 todas las voces enfatizan, con un remate, que la obra se marca a 2 pero la flauta toca el ritmo complementario en octavos. Estos remates se repiten en varias ocasiones dentro de la obra, aunque no de manera idéntica, y funcionan como signos de puntuación para hacer más claro el discurso musical.

La danza de las Locrias - Ejemplo 15



Una variación del remate antes mencionado es el de los compases 29 y 30, que también sirve como signo de puntuación cadencial:

La danza de las Locrias - Ejemplo 16



La agrupación de los valores rítmicos varía. Por ejemplo en el compás 32 la melodía de la flauta está agrupada cada 2 octavos para remarcar el 3 contra 2, esto genera una hemiola. Otro ejemplo es el compás 38, en el que la flauta está agrupada cada 3 octavos para enfatizar que el compás se marca a 2. Un último ejemplo es el compás 51, en el que la voz aguda del piano está a 3 y la voz grave a 2.

La danza de las Locrias - Tabla 5

Compás 32 (hemiola)	Compás 38 (cada 3 octavos)	Compás 51 (3 contra 2)
		

En el compás 76 utilizo un cuatrillo de cuartos contra 6 octavos, para enfatizar el poco rallando.

La danza de las Locrias - Ejemplo 17



En el compás 78, el piano hace una vez más el 3 contra 2.

La danza de las Locrias - Ejemplo 18



En el compás 81 la flauta hace una variación en la subdivisión, tocando un arpeggio en dieciseisavos.

La danza de las Locrias - Ejemplo 19



Durante toda la obra se intercalan los recursos rítmicos antes mencionados, a fin de que la rítmica no sea monótona y el 3 contra 2 se mantenga en toda la obra.

Armonía

En esta obra la armonía es muy importante, su función es alternar estados de reposo con estados de tensión, por medio de tonalidades específicas, inflexiones y modulaciones. Además está ligada totalmente a la estructura formal.

La danza de las Locrias - Tabla 6

1-18	19-30	31-48	49-81	82-97	98-121
do lidio	Inflexiones	do lidio	Inflexiones	do lidio	Inflexiones / modulación

La danza de las Locrias - Tabla 7

122-184	185-223	224-243	244-250	251-257	258-260
Sol m arm 4° ascendido	Inflexiones	do lidio	Inflexiones	do lidio	fa

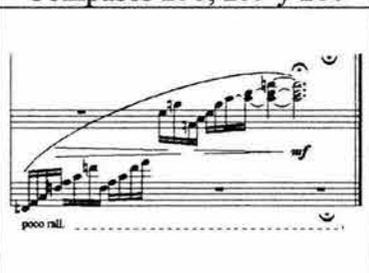
Dinámica

En esta obra la dinámica tiene la función de destacar las líneas principales del discurso musical, apoyando la estructura formal de la obra.

Agógica

Las indicaciones de agógica están apoyadas por figuras rítmicas, por ejemplo:

La danza de las Locrias - Tabla 8

Compases 76 y 77	Compases 119, 120 y 121	Compases 258, 259 y 260
		

Los calderones y las indicaciones de respiración dan intención y fluidez al discurso musical.

Timbre

El mayor contraste tímbrico de esta obra es el sonido de la flauta, que toca con su sonido natural y con sonido *fluttertongue*. Otro contraste tímbrico de la flauta es el cambio de registro, a veces está en su registro grave y a veces en el extremo agudo.

En el piano no hay cambios de timbre pero sí de registro.

Textura

Esta obra tiene contrastes interesantes en cuanto a textura ya que en algunas partes utilizo una melodía con acompañamiento y en otras textura polifónica.

La danza de las Locrias - Tabla 9

Melodía con acompañamiento	Textura polifónica
 <p>Musical score for "Melodía con acompañamiento" in 6/8 time, key of D major. It features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voices, marked <i>mp</i>.</p>	 <p>Musical score for "Textura polifónica" in 6/8 time, key of B-flat major. It features three independent melodic lines in the upper and lower voices, marked <i>mp</i>.</p>

No te juzgo, sólo te pienso

Para orquesta de cuerdas

Aspecto anecdótico

Compuse esta obra en memoria de mi sobrina †Karla Ivette Campos Gorostieta, quien nació el 7 de julio de 1977. Desde niños fuimos como hermanos por que vivimos mucho tiempo juntos y yo le llevaba únicamente 4 años. Cuando ella tenía 20 años se enfermó de esclerosis múltiple y el 19 de diciembre de 1999 se suicidó dándose un balazo en la boca. Este acontecimiento causó en mí un gran descontrol, por tal motivo al poco tiempo comencé a tomar terapia psicológica.

En el año 2000 decidí hacer una obra luctuosa en su memoria, así que comencé a componerla en la materia de orquestación impartida por la Doctora Gabriela Ortíz. La obra fue transformándose conforme avanzaba en mi terapia psicológica. Los primeros bocetos fueron absolutamente tétricos, pues sólo mostraba el dolor que yo sentía al respecto. Con el tiempo y la terapia logré aceptar y respetar la decisión de †Karla Ivette, por eso la obra se llama “No te juzgo, sólo te pienso”.

Esta obra fue revisada en 2003 en la clase del Maestro Hugo Rosales.

Estructura formal

Obra luctuosa en un movimiento para orquesta de cuerdas.

No te juzgo, sólo te pienso - Tabla 1

Forma externa	Unipartita			
<i>Sección</i>	<i>Introducción</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>
Compases	1-7	8-73	74-113	112-170

Para mí es muy simbólico que mi sobrina haya nacido el 7 del VII de 1977, por lo tanto, muchas ideas musicales de esta obra se rigen por el número 7. El Tempo es $\text{♩} = 77$ en compás de cuatro cuartos.

Introducción

Balazo (compases 1 al 4)

El balazo es la parte más fuerte y es lo que genera la obra. Está representado en cámara lenta, la nota larga de los cellos y contrabajos representa su resonancia.

Sección A

Elevación del alma (compases 8 al 73)

Representa que mi sobrina cae al piso y comienza el desprendimiento y elevación del alma, en cámara lenta. Esta sección termina en el compás 73, año en que nació.

El compás 77 simboliza el año en que nació mi sobrina, por eso en ese compás entra el contrabajo a la Sección B.

Sección B

Descontrol mental (compases 74 al 113)

Es la representación del cúmulo de ideas que sufrimos cada uno de los miembros de la familia al enterarnos de este suceso, por eso musicalmente la obra pasa de un instrumento a otro de forma abrupta, esta parte es el clímax de la obra. En esta parte los acentos, algunos silencios, algunos compases, etc. están regidos por el número 7.

El compás 86 simboliza el año en que nació la hermana de Karla Ivette, por eso pongo un silencio en el Violín I-1.

El año en que se suicidó fue 1999 por eso en el compás 99 comienzan los silencios de todos los instrumentos.

Sección C

Aceptación nostálgica y respeto a la decisión de suicidarse (compases 112 al 170)

Representa la asimilación y superación de los hechos de una manera nostálgica. Los armónicos representan el espíritu que desciende al plano terrenal para que aceptemos y superemos este suceso los que aún estamos vivos. Este descenso es por medio de lamentos representados por *glissandos* y líneas melódicas descendentes. Algunos *glissandos* son más lentos que otros para representar diferentes tipos de lamentos.

Melodía

Melodía de la *Introducción*

Compuse el motivo melódico principal intuitivamente, consta de cinco notas (do, do#, re, la \flat , la), su dirección es descendente y dura 4 compases sin contar la nota larga que se queda tenida en los cellos y bajos, la cual sirve como unión con la Sección A y representa la resonancia del balazo. Este motivo genera el desarrollo melódico de toda la obra.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 1

The image shows a musical score for four staves, likely representing different instruments. The score is in common time (C) and features a descending melodic line. The first two staves are marked with *mf* and have a *niente* marking. The third and fourth staves are marked with *mf* and have *div.* and *tutti* markings. The score is titled "No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 1".

Melodía de la sección A

Durante esta sección El violín I, violín II y la viola están en *divissi* a 2 y tienen un tratamiento melódico independiente, imitativo. A partir del compás 8 comienzan a se incorporan a la nota larga de los cellos y bajos, esto lo hacen desfasados en orden de grave a agudo. Las notas que utilizan son las del motivo principal (do, do #, re, la \flat , la), la línea melódica es ascendente para sustentar la idea de la elevación del alma y cada instrumento comienza en una nota diferente.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 2

The musical score for 'No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 2' consists of five staves. The top three staves are for Violin I, Violin II, and Viola, each marked with a '12' at the beginning. The bottom two staves are for Cello and Bass. The notation shows a melodic line that is generally ascending and then descending. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The word 'niente' is written above several notes, indicating a very soft dynamic.

A diferencia de los demás instrumentos los cellos y los bajos se quedan en la nota larga de la *introducción* y en el compás 32 comienzan la línea melódica ascendente, utilizando únicamente las notas del motivo principal, ascendiendo 2 notas y regresando 1 nota, como lo indica el siguiente ejemplo.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 3

The musical score for 'No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 3' shows a single staff for Cello and Bass, starting at measure 24. The notation shows a melodic line that is generally ascending and then descending. Dynamics include *pp* (pianissimo), *ppp* (pianissimissimo), and *p* (piano).

Al llegar cada instrumento al *sul ponticello*, incorpora notas ajenas al motivo principal.

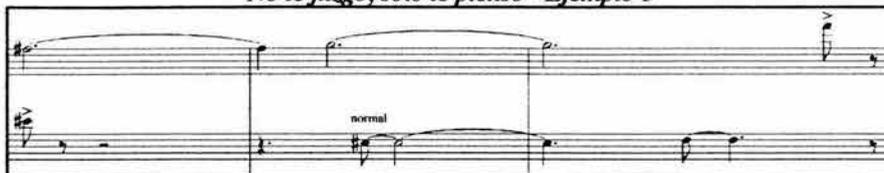
No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 4

The musical score for 'No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 4' consists of two staves. The top staff is for Violin I and the bottom staff is for Cello and Bass. The notation shows a melodic line that is generally ascending and then descending. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). The word 'sul pont' is written above several notes, indicating the *sul ponticello* technique.

Melodía de la sección *B*

Los violines I permanecen en *divissi*, tocando la melodía ascendente de la Sección *A* (que contiene notas ajenas al motivo principal), para hacer más sutil la unión con esta sección.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 5



Los violines II hacen un ostinato melódico en tresillos utilizando únicamente notas del motivo principal. En el compás 77 dejan de hacer *divissi* y tocan la misma línea melódica.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 6



A partir del compás 94 se rompe el ostinato melódico, al omitir algunas notas de la melodía, por lo que ésta se vuelve irregular.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 7



Las violas hacen un ostinato melódico en seisillos que comienza en el compás 84, utilizando notas del motivo principal. En el compás 89 dejan de hacer *divissi*, y tocan la misma línea melódica.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 8



En el compás 88 se rompe el ostinato melódico al omitir algunas notas de la melodía, por lo que ésta se vuelve irregular.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 9

Los cellos hacen un ostinato melódico en quintillos que comienza en el compás 78, utilizando notas del motivo principal.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 10

En el compás 94 se rompe el ostinato melódico, al omitir algunas notas de la melodía, por lo que ésta se vuelve irregular.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 11

Los contrabajos hacen un ostinato melódico en dieciseisavos que comienza en el compás 77, utilizando notas del motivo principal.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 12

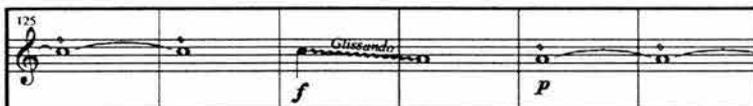
En el compás 94 se rompe el ostinato melódico, al omitir algunas notas de la melodía, por lo que ésta se vuelve irregular.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 13

Melodía de la sección C

En esta sección se utilizan notas del motivo principal y su dirección melódica es descendente. Los *glissandos* están utilizados para descender a la nota inmediata inferior del motivo principal. Los armónicos representan el espíritu que desciende al plano terrenal, algunos *glissandos* son más lentos que otros para representar diferentes tipos de lamentos.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 14



Musical notation for Example 14, showing a melodic line with glissandos and dynamic markings. The notation is on a single staff with a treble clef. It starts at measure 125. The first measure has a dynamic marking of *f*. The second measure has a *glissando* marking. The third measure has a dynamic marking of *p*. The notation consists of a series of notes connected by lines, with some notes having a wavy line underneath them indicating a glissando.

Armonía

Armonía de la *Introducción*

En esta sección la resonancia armónica se da en octavas y unisonos.

Armonía de la *Sección A*

Las melodías independientes desfasadas generan un resultado de tensión y distensión armónica. En el proceso de composición crearon aleatoriamente una melodía que descansa ocasionalmente en acordes por segundas y por cuartas, dando la ilusión acústica del *cluster*.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 15



Musical notation for Example 15, showing a complex harmonic structure with multiple staves and dynamic markings. The notation is on eight staves. It starts with a dynamic marking of *mf*. The notation consists of multiple melodic lines, some of which are marked with *sul pont.* (sul ponticello). The dynamic markings include *mf*, *p*, and *mp*. The notation is dense and complex, with many notes and accidentals.

Armonía de la Sección *B*

La polirritmia genera mayor tensión armónica.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 16

The musical score consists of four staves, each starting with a measure number of 98. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes, featuring four triplets (marked '3') and a dynamic marking of *mf*. The second staff is in bass clef and contains a complex rhythmic accompaniment with sixteenth notes, marked with a '6' above the staff. The third staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked with a '5' above the staff. The fourth staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked with a '5' above the staff. The score is divided into two systems by a vertical line.

Armonía de la Sección C

Los armónicos con figuras rítmicas largas y *glissandos* relajan la tensión sonora.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 17

The image displays a musical score for a section titled "No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 17". The score is arranged in ten staves. The top two staves feature a series of chords, each with a fermata, creating a sustained harmonic texture. The third staff continues this pattern. The fourth staff is a single melodic line in a lower register, marked with a forte (*f*) dynamic and a glissando. The fifth staff returns to a series of chords with fermatas, marked with a piano (*p*) dynamic. The sixth staff features a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic and a glissando, followed by chords with fermatas. The seventh and eighth staves continue the chordal accompaniment with fermatas. The ninth and tenth staves conclude the section with final chords and fermatas.

Ritmo

Ritmo de la *Introducción*

La obra comienza con una nota percusiva, anacrútica, con valor de dieciseisavo en todos los instrumentos para generar agresividad.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 18

The musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. All staves are in common time (C). The music begins with a strong dynamic marking *ff* (fortissimo) on each staff. The first measure of each staff contains a single sixteenth note, which is an anacrusis. This is followed by a series of notes and rests, with some notes beamed together. The word "niente" is written below the first two staves, indicating a dynamic change. The bottom two staves have markings "div." and "tutti" above them, indicating changes in articulation and dynamics. The score is enclosed in a rectangular box.

Ritmo de la Sección A

En esta sección los instrumentos tocan, desfasados de graves a agudos, notas largas con sus respectivos *divissis*, sin contar al cello y al bajo. El desfase de los intervalos de tiempo entre las diferentes entradas son cada vez más cortos y su unidad de medida es el

♩, como lo indica la siguiente relación:

Instrumentos	Núm. de ♩ de desfase
Viola II – Viola I	14
Viola I – Violín II-II	13
Violín II-II – Violín II-I	12
Violín II-I – Violín I-II	11
Violín I-II – Violín I-I	10

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 19

The musical score for 'No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 19' consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 12, with the lyrics 'niente' and 'niente' appearing. The second staff is the Viola I part, also starting at measure 12, with the lyrics 'niente' and 'niente' appearing. The third staff is the Viola II part, starting at measure 12, with the lyrics 'niente' and 'niente' appearing. The fourth staff is the Violín II-I part, starting at measure 12, with the lyrics 'niente' and 'pp' appearing. The fifth staff is the Violín I-I part, starting at measure 12, with the lyrics 'niente' and 'pp' appearing. The score shows a series of long notes with some shorter notes, creating a rhythmic pattern.

Los cellos y contrabajos contraponen las notas largas con algunas notas cortas que están acentuadas, imitando la anacruza del motivo principal.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 20

The musical score for 'No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 20' consists of two staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 38, with the lyrics 'mp' appearing. The bottom staff is the instrumental accompaniment, starting at measure 38, with the lyrics 'mp' appearing. The score shows a series of long notes with some shorter notes, creating a rhythmic pattern.

En el compás 38 los demás instrumentos tocan trémolos, lo que crea una masa sonora con figuras rítmicas cortas.

En la parte de *sul ponticello* que le corresponde a cada instrumento hay disminución en los valores rítmicos, lo que hace más notoria la dirección melódica ascendente y reafirma la elevación del alma.

Los motivos melódicos finalizan con una nota aguda acentuada, con valor rítmico corto, esto recuerda una vez más la anacruza del motivo principal.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 21

The musical score for Example 21 consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, with dynamics ranging from *mf* to *norm*. The middle two staves are for the piano accompaniment, featuring *sul pont.* markings and *mf* dynamics. The bottom two staves are for the strings, with *mf* dynamics and *normal* articulation. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ritmo de la Sección B

Los violines I permanecen en *divisssi*, tocando la melodía ascendente de la Sección A, para hacer más sutil la unión con la Sección B.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 22

The musical score for Example 22 consists of two staves. The top staff is for the Violin I part, and the bottom staff is for the Violin II part. The Violin I part features a long, sustained melodic line with a *normal* articulation marking. The Violin II part has a more rhythmic, ostinato-like pattern. The score includes various musical notations such as slurs and accents.

Los violines II comienzan un ostinato en tresillos en el compás 74 y en el compás 77 dejan de hacer *divisssi*, para formar una sola masa sonora.

En el compás 94 se rompe el ostinato al omitir algunas notas, por lo tanto el patrón rítmico se vuelve irregular.

Los acentos aparecen cada 7 notas sin contar los silencios. A partir del compás 99 aparecen los silencios, que sustituyen a la nota que correspondía en ese tiempo y están colocados cada 7 tiempos contando los silencios. A partir del compás 109 el número de notas entre un silencio y otro disminuye de uno en uno (7, 6, 5, 4, 3, 2, 1).

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 23

Las violas comienzan un ostinato en seisillos en el compás 84 y en el compás 89 dejan de hacer *divissi*, para hacer una sola masa sonora.

En el compás 88 se rompe el ostinato al omitir algunas notas por lo tanto el patrón rítmico se vuelve irregular.

Los acentos aparecen cada 7 notas sin contar los silencios. A partir del compás 99 aparecen los silencios, que sustituyen a la nota que correspondía en ese tiempo y están colocados cada 7 tiempos contando los silencios. A partir del compás 112 el número de notas entre un silencio y otro disminuye de uno en uno (7, 6, 5, 4, 3, 2, 1).

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 24

Los cellos comienzan un ostinato en quintillos en el compás 78. En el compás 94 se rompe el ostinato al omitir algunas notas por lo tanto el patrón rítmico se vuelve irregular.

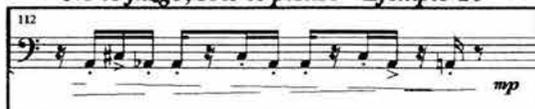
Los acentos aparecen cada 7 notas sin contar los silencios. A partir del compás 99 aparecen los silencios, que sustituyen a la nota que correspondía en ese tiempo y están colocados cada 7 tiempos contando los silencios. A partir del compás 110 el número de notas entre un silencio y otro disminuye de uno en uno (7, 6, 5, 4, 3, 2, 1).

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 25

Los contrabajos comienzan un ostinato en dieciseisavos en el compás 77. En el compás 94 se rompe el ostinato al omitir algunas notas por lo tanto el patrón rítmico se vuelve irregular. Los acentos aparecen cada 7 notas sin contar los silencios. A partir del compás 99 aparecen los silencios, que sustituyen a la nota que correspondía en ese tiempo y están colocados cada 7 tiempos contando los silencios.

A partir del compás 111 el número de notas entre un silencio y otro disminuye de uno en uno (7, 6, 5, 4, 3, 2, 1).

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 26



Ritmo de la Sección C

Los armónicos tienen valores rítmicos largos y los *glissandos* varían sus valores rítmicos, para representar diferentes tipos de lamentos.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 27

Timbre

Timbre de la *Introducción*

Las diferencias tímbricas se producen al abrir las tesituras instrumentales.

Timbre de la Sección A

Los reguladores que parten de *niente* generan la idea de un solo instrumento. Los trémolos producen cambios en el color tímbrico, así como tensión. El *sul ponticello* hace más agresiva la sonoridad y da conducción hacia la Sección B.

Timbre de la Sección B

La textura de esta sección crea la ilusión de una sola masa sonora, es decir, un timbre que sufre transformaciones de color en el tiempo.

Timbre de la Sección C

Es la sección más rica y contrastante de toda la obra, por que en ella aparecen armónicos combinados con glissandos en notas normales.

Textura

Textura de la *Introducción*

Textura monofónica. Todos los instrumentos tienen *divissi* en la primera nota (que es la más representativa), para hacer más amplio su espectro sonoro sin alterar la melodía. La distribución de la melodía entre los instrumentos es en octavas y unísonos.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 28

The image shows a musical score for a piece titled "No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 28". The score is written for multiple instruments, likely strings, and is arranged in a vertical stack of staves. Each staff begins with a dynamic marking of *fff* (fortissimo). The melody is monophonic, meaning all instruments play the same notes. The notes are distributed across octaves and unisons. The score includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals. There are also markings for *div.* (divisi) and *tutti* on some staves, indicating that the instruments are playing in unison and with full force.

Textura de la Sección A

Polifónica a 8 voces con figuras rítmicas no muy cortas.

Textura de la Sección B

Polifónica a 6 voces con figuras rítmicas muy cortas lo que crea una sensación de textura más áspera.

Textura de la Sección C

Homofónica (valores rítmicos similares con glissandos sobrepuestos).

Dinámica

Dinámica de la **Introducción**

La primer nota tiene *fff* y su distribución en el espectro armónico genera un contraste con las demás notas, que disminuyen poco a poco su intensidad hasta llegar a *niente*.

Dinámica de la Sección A

La integración dinámica de esta sección surge lentamente del *niente*. Con los reguladores hago más sutil la incorporación de las nuevas notas al espectro sonoro. Algunas notas con valores rítmicos cortos están acentuadas para recordar la anacruza del motivo principal. El rango dinámico va de *niente* a *mf*. Las notas largas de los cellos y los contrabajos tienen cambios dinámicos muy sutiles con reguladores.

Dinámica de la Sección B

En esta sección la dinámica tiene una función importante ya que se encarga de resaltar el caos rítmico melódico pasando de un instrumento a otro.

Dinámica de la Sección C

Los armónicos tienen *p* mientras que los *glissandos* tienen *f* para resaltar. Los *glissandos* que aparecen a partir del compás 163 tienen *mf* con un regulador a *niente*. La obra finaliza con *p* en el contrabajo y los demás instrumentos *glissando* en *pp*.

No te juzgo, sólo te pienso - Ejemplo 29

The image displays a musical score for five staves. The top four staves are for string instruments, each starting with a *pp* dynamic marking. Each of these staves features a wavy line labeled "Glissando" that spans across the first measure. The bottom staff, representing the double bass, starts with a *p* dynamic marking and has a curved line under the first measure. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The notation includes clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as beams and slurs.

A una dama bizca y hermosa

Para soprano, clarinete, guitarra, cello y piano

Compuse esta obra en 2001, por encargo del quinteto “Contempo Feroce” para estrenarla dentro de las Jornadas Alarconianas, en Taxco de Alarcón (Guerrero) ese mismo año.

Aspecto anecdótico

Esta obra está basada en el soneto “A una dama bizca y hermosa”, de Francisco de Quevedo y Villegas. En este poema el autor alaba a una mujer que, a pesar de ser bizca, es hermosa. El hecho de halagarla sin importar su defecto por medio de un lenguaje serio, le da al poema el tono irónico característico de la obra de Quevedo.

A una dama bizca y hermosa

Si a una parte miraran solamente
vuestros ojos, ¿cuál parte no abrasaran?
Y si a diversas partes no miraran,
se helaran el ocaso o el Oriente.

El mirar zambo y zurdo es delincuente;
vuestras luces izquierdas lo declaran,
pues con mira engañosa nos disparan
facinorosa luz, dulce y ardiente.

Lo que no miran ven, y son despojos
suyos cuantos los ven, y su conquista
da a l'alma tantos premios como enojos.

¿Qué ley, pues, mover pudo al mal jurista
a que, siendo monarcas los dos ojos,
los llamase vizcondes de la vista?

Francisco de Quevedo y Villegas

Estructura formal

Mi obra tiene forma de rondó pues el tema (*A*) se alterna con digresiones¹ (*B, C, D, E*). El tema es puramente musical, mientras que las digresiones consisten en música con letra. A cada digresión le corresponde una parte de texto del poema, de acuerdo con su estructura formal original, de modo que la digresión *B* tiene el texto del primer cuarteto, la digresión *C* el texto del segundo cuarteto y así sucesivamente con los dos tercetos del soneto y las dos digresiones restantes.

A fin de enfatizar el cambio de sección, la distribución de los instrumentos es diferente para cada una, con excepción de la introducción y la coda, a las cuales asigné los mismos instrumentos para dar unidad a la obra.

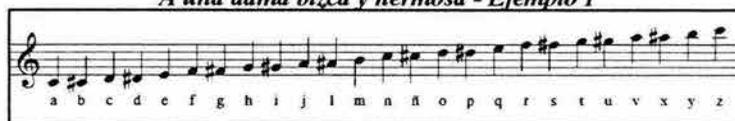
A una dama bizca y hermosa - Tabla 1

Forma externa	Unipartita									
Sección	<i>A</i> (Introd.)	<i>B</i>	<i>A</i>	<i>C</i>	<i>A</i>	<i>D</i>	<i>A</i>	<i>E</i>	<i>A</i>	<i>A</i> (Coda)
Compases	1-8	9-17	18-25	26-33	34-41	42-47	48-55	56-61	62-69	70-81
Instrumento	Clarinete guitarra, cello y piano	Voz y cello	Cello	Voz y clarinete	Clarinete	Voz y piano	Piano	Voz y guitarra	Guitarra	Clarinete guitarra, cello y piano

Melodía

A partir del análisis literario del texto, descubrí la recurrencia de ciertos sonidos, lo que me llevó a explorar qué sucedería si le asignara una nota musical a cada letra de la siguiente manera:

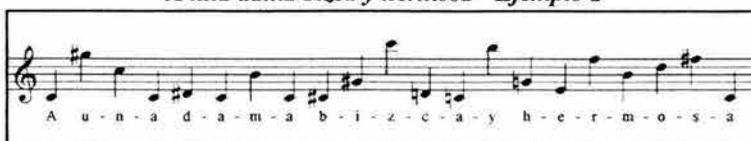
A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 1



Por cuestiones de funcionalidad, aproveché que las letras “k” y “w” no aparecen en el soneto y las omití. Esto me permitió distribuir el abecedario en un registro de 2 octavas justas.

El tema se fundamenta en el título del soneto en tanto que a cada letra le corresponde una nota, de acuerdo con la relación que mencioné anteriormente.

A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 2



¹ En el presente trabajo usaré el término “digresión” de acuerdo con Aaron Copland en su libro *Cómo escuchar la música*.

Sin embargo, con la finalidad de dar dirección melódica a las voces y evitar la repetición exagerada, modifiqué este patrón omitiendo notas, cambiándolas de registro, superponiéndolas en lugar de que se sucedan unas a otras.

A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 3

Guitar

Cello

Pizz. Arco

mf *ff*

ff

En las secciones *A* en las que tocan instrumentos solistas, la melodía es más compleja que en las partes en las que tocan los instrumentos en ensamble para que la ejecución del instrumento respectivo se enriquezca.

A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 4

Tempo Ad Lib. Rubato

18

ff

La melodía de la voz se basa en el fragmento de texto correspondiente, con base en la relación letras-notas ya mencionada. De esta manera, la base sería:

A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 5

S i a u - n a p a - r - t e m i - r a - r - a - n s o - l a - m - c - n - t - e v - u - c - s - t - r - o - s o - j - o - s

No obstante, al igual que para las melodías de los instrumentos, también realicé cambios en la melodía de la voz a fin de evitar la monotonía y darle dirección melódica.

A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 6

mf

S i a u - n a - p a - r - t e m i - r a - r a n s o - l a - m e n - t e v u e s - t r o s o - j o s .

En las partes *B*, *C*, *D* y *E* la voz va acompañada por un instrumento que toca unísonos con ella, arpeggios o contrapuntos, notas dobles, que remarcan los acentos.

A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 7

Armonía

En esta obra la armonía no es tan importante por que al igual que la melodía, se basa en la relación letras-notas ya definida.

Ritmo

Para definir los cambios de compás y los valores rítmicos de las notas, tomé como base el análisis métrico del soneto. La unidad de tiempo en mi obra es el octavo y corresponde a la unidad silábica del texto (-).

Para la melodía de la voz, traduje las sílabas acentuadas del texto (|) en valores de cuarto en la música, en lugar de usar expresamente el signo de acento.

A una dama bizca y hermosa - Tabla 2

Soneto	Siau/na/par/te/mi/ra/ran/so/la/men/te	-- -- --- -
Representación musical	<p style="text-align: center;">Siau-na par-te mi-ra ran so-la men-te</p>	

Para el cello, que acompaña a la voz del compás 9 al 17, la rítmica es idéntica a la de la voz, pero en los acentos de la voz, el cello toca notas dobles.

A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 8

La rítmica del clarinete, que acompaña a la voz del compás 26 al 33, es muy similar a la de la voz pero en los acentos de la voz, el clarinete tiene silencios.

A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 9

Musical score for Example 9. The top staff is the vocal line, marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are "El mi - rar zam - bo y zur -". The bottom staff is the clarinet accompaniment, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The clarinet part consists of quarter notes with rests, mirroring the vocal rhythm.

El piano, que acompaña a la voz del compás 42 al 47, tiene una rítmica idéntica a la de la voz.

A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 10

Musical score for Example 10. The top staff is the vocal line, marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are "Lo que no mi - ran ven,". The bottom staff is the piano accompaniment, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part consists of quarter notes with rests, mirroring the vocal rhythm.

La guitarra, que acompaña a la voz del compás 56 al 61, tiene una rítmica similar a la de la voz pero en los acentos de la voz, la guitarra toca acordes.

A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 11

Musical score for Example 11. The top staff is the vocal line, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are "Qué ley, pues, mo - ver pu". The bottom staff is the guitar accompaniment, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The guitar part consists of chords and quarter notes, mirroring the vocal rhythm.

Cuando tocan los instrumentos juntos, es decir, en la *Introducción* y en la *Coda*, la rítmica de la música es fiel a la métrica del texto del título del soneto. Por ejemplo:

A una dama bizca y hermosa - Tabla 3

Soneto	A/u/na/da/ma/biz/cay/her/mo/sa	- - - - -
Representación musical		

La rítmica de los instrumentos cuando tocan solos se basa también en la métrica del texto, pero la rítmica de la música es más elaborada para enriquecer la ejecución del instrumento correspondiente.

A una dama bizca y hermosa - Ejemplo 12



Textura

Homofónica.

Dinámica

En esta obra la dinámica sirve para resaltar el protagonismo del intérprete correspondiente y hacer notorio el cambio de sección, pues al pasar de una sección a otra, la dinámica también cambia.

Agógica

En la siguiente tabla muestro los cambios de tiempo de cada una de las secciones.

A una dama bizca y hermosa - Tabla 4

Sección	A (Introd.)	B	A	C	A	D	A	E	A	A (Coda)
Agógica	Ad. Lib. rubato	♩= 130	Ad. Lib. rubato	♩= 240	Ad. Lib. rubato	♩= 180	Ad. Lib. rubato	♩= 200	Ad. Lib. rubato	Ad. Lib. rubato

Estos cambios de tiempo me sirvieron para evitar la monotonía de la forma rondó y para explotar los recursos particulares de cada instrumento.

Timbre

En esta obra los cambios de timbre están relacionados con la estructura formal pues ningún instrumento toca continuamente en toda la obra, sino que se alternan. Además, cada instrumento cambia su propio timbre usando diferentes recursos. Por ejemplo, el clarinete toca *staccatos*; la guitarra toca *pizzicato* Bartok, arpeggios, *staccatos* y armónicos; el cello toca con arco, *pizzicato* y *pizzicato* Bartok; el piano hace cambios de registro para generar el efecto de que cambia tímbricamente; y la soprano, aunque no tiene cambios de timbre, por el hecho de cantar siempre junto con otro instrumento, participa en los cambios tímbricos.

Fecundación

Para dúo de guitarras y cinta

Obra compuesta especialmente para los guitarristas Carlos Rivera y Miguel Ángel Hernández en la clase de música de cámara impartida por el Doctor Alejandro Escuer en agosto de 2002.

La unidad de medida de la obra es el segundo, por lo tanto, su ejecución requiere cronómetro para sincronizar a las guitarras con la cinta. Su duración es de 8 minutos con 30 segundos.

La partitura tiene barras de compás cada 5 seg. para facilitar la lectura al intérprete.

Fecundación - Ejemplo 1

Estructura formal

Fecundación - Tabla 1

Forma externa		Unipartita	
<i>Sección</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>
Compases	0 - 2:47	2:47 - 5:25	5:25 - 8:30

Aspecto anecdótico

Esta obra representa el proceso de fecundación y está dividida en tres partes.

Sección A

Representa el juego erótico de una pareja. Comienza con el cortejo, que toma cada vez más fuerza, y termina con el orgasmo.

Sección B

Representa la lucha de los espermatozoides por sobrevivir y fecundar al óvulo. Abarca desde la eyeción hasta la fecundación.

Sección C

Representa la conformación de cada una de las partes del nuevo ser.

La cinta

Fue hecha exclusivamente con sonidos de guitarra acústica, muchos de los cuales provienen de las técnicas extendidas de la guitarra. Otros sonidos están procesados, sin que hayan perdido por completo su personalidad tímbrica. Esto da mayor homogeneidad a la interacción con las guitarras.

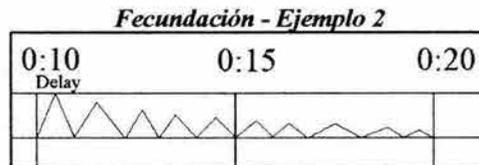
Procesos utilizados en la cinta

Los sonidos de la guitarra se grabaron en Pro Tools. Se hicieron varias tomas, lo que me permitió representar la variedad interpretativa en la cinta. Trabajé los sonidos en formato de audio, sin manipularlos vía MIDI, lo que hizo más laboriosa y tardada la creación de la obra.

Delay

Es un proceso que afecta el sonido en el tiempo creando repeticiones del sonido original, por lo tanto es considerado un proceso agógico.

Uno de los primeros sonidos que se presentan en la cinta es un acorde procesado con *delay*. Este recurso se programó para generar una pulsación de ♩ = 60 dentro de la Sección A de la obra, a fin de que los intérpretes sean precisos en sus diálogos.



Reverberación

Este proceso también afecta el sonido en el tiempo pero en menor grado, por lo tanto también es agógico. A toda la cinta le apliqué un grado mínimo de reverberación, para darle unidad y generar el efecto de que todo sucede en un mismo espacio sonoro.

Flanger

Es un proceso que desfasa las ondas sonoras, generando filtros de peine, es decir, que enfatiza y desenfatisa frecuencias. Un ejemplo de su uso en esta obra se encuentra entre los minutos 0:43 y 0:45. Su aparición, en general, enfatiza el cambio de timbre.

Reversa

Este proceso, como su nombre lo indica, hace que el sonido se escuche de atrás hacia adelante, manteniendo intactos los demás parámetros. Algunos sonidos fueron procesados para sonar en reversa, al derecho y al revés, etc. Otra variante del uso que le doy a este proceso es para que el sonido muestre la reverberación antes de escucharse en reversa e inmediatamente después al derecho.

Modificación de alturas

Este proceso, como su nombre lo indica, afecta a los sonidos al cambiar su frecuencia, sin alterar la duración del sonido. Si se abusa del nivel de procesamiento puede ocasionar alteraciones considerables en el timbre. Un ejemplo de cómo utilicé este proceso es la Sección *A*. El sonido como bombo es diferente en cada aparición pues asciende cada vez. Otros ejemplos se encuentran en la Sección *C*. En algunos armónicos y cabestrillos el nivel de procesamiento es ocasionalmente muy alto para que los sonidos suenen artificiales y contrasten con los de las guitarras en vivo.

Modificación en el tiempo

Este proceso también es agógico y sirve para estirar o encoger la duración del sonido, sin alterar parámetros como la altura. Esto hace más precisa la duración de algunas notas.

Ecuilización

Sirve para enfatizar o atenuar frecuencias y afectar directamente a la amplitud, por lo que se le considera un proceso dinámico. En la Sección *A* enfatiqué especialmente el sonido como bombo, para que tuviera más cuerpo que el que la guitarra sola podría generar.

Compresión

Este proceso también es dinámico y sirve para atenuar los sonidos que superen un rango dinámico específico. También lo apliqué al sonido como bombo para “emparejar” el sonido.

Limitación

Proceso muy parecido a la compresión pero que no atenúa los sonidos que rebasan el rango dinámico específico, sino que les impide el paso y el sonido puede cambiar tímbricamente. También lo apliqué al sonido como bombo para hacerlo más percusivo.

Manejo de las guitarras y la cinta

La obra comienza con el frotamiento de manera erótica de la tapa trasera de las guitarras, la cinta marca el pulso con un *delay*. Las guitarras comienzan a interactuar con la cinta poco a poco con sonoridades muy dulces y coloridas (como la tambora y los armónicos). A partir del minuto 1:07 las guitarras tocan acordes con valor rítmico de cuarto alternándose, lo cual es una imitación del *delay* con *paneo* que es parte de la cinta. Este fragmento tiene un pulso definido.

Fecundación - Ejemplo 3

The score for 'Fecundación - Ejemplo 3' spans from 0:05 to 1:30. It features a drum line at the top with 'c/bombo' markings at 0:05, 1:07, 1:10, 1:15, 1:20, 1:25, and 1:30, and a 'Delay' effect between 1:15 and 1:20. Below are two guitar staves. The first guitar staff has chords labeled 'C.V' and dynamics *f* and *pp*. The second guitar staff has chords labeled 'C.VII' and dynamics *mf* and *pp*. The guitar parts consist of alternating chords with rhythmic values of quarter notes.

La mayoría de los acordes y melodías surgen de una misma digitación en la guitarra. En el minuto 1:40 la Guitarra 2 toca aleatoriamente notas en *pizzicato* con valor rítmico de octavo, que es la disminución rítmica del fragmento anterior.

Fecundación - Ejemplo 4

The score for 'Fecundación - Ejemplo 4' spans from 1:40 to 2:00. It features a drum line at the top with 'Delay' between 1:45 and 1:50, and 'c/bombo' at 1:55. Below is a guitar staff with a 'pizzicato' instruction from 1:40 to 1:55, a chord labeled 'C.III' at 1:55, and dynamics *mf* and *mp*. The guitar part consists of eighth notes.

Tocar aleatoriamente
notas en pizz. respetando
tesitura, rítmica y notas escritas

En el minuto 2:04 la Guitarra 1 toca una melodía generada a partir del acorde inmediato anterior y al terminar toca acordes en armónicos.

Fecundación - Ejemplo 5

The score for 'Fecundación - Ejemplo 5' spans from 2:05 to 2:15. The top staff shows a snare drum pattern with 'Delay' and 'c/bombo' markings. The middle staff shows a guitar melody with dynamics *mf*, *f*, and *mf*. The bottom staff shows a guitar accompaniment with a dynamic of *mp*. A 'C.V.' (Coda) symbol is present at the end of the section.

En el minuto 2:34 ésta comienza un glissando con *slide* a 6 cuerdas para preparar la llegada al clímax. El clímax ocurre en el minuto 2:47 y las 2 guitarras tocan al unísono un *pizzicato* Bartok a 6 cuerdas.

Fecundación - Ejemplo 6

The score for 'Fecundación - Ejemplo 6' spans from 2:35 to 2:50. The top staff shows a snare drum pattern with 'gliss.' and 'c/bombo' markings. The middle staff shows a guitar part with a glissando labeled 'gliss. con slide a 6 cuerdas hasta el puente' and dynamics *p* and *ff*. The bottom staff shows a guitar accompaniment with a dynamic of *mp*. A 'Bartok a 6 cuerdas' section is marked with *fff* dynamics.

A partir del minuto 2:14 el sonido como bombo se repite a intervalos más cortos a fin de representar los latidos del corazón que llegan al clímax en el minuto 2:47 y cesan en el 2:50. Esto sirve también como introducción a la Sección B.

La Sección **B** comienza en el minuto 2:53 con notas aleatorias, muy rápidas y percusivas en la cinta. En el minuto 2:55 se incorpora la Guitarra 1 tocando aleatoriamente notas en pizzicato lo más rápido posible en las cuerdas 1, 2 y 3. La Guitarra 2 se incorpora en el minuto 3:05 haciendo lo mismo pero en las cuerdas 4, 5 y 6. Esto genera una textura homogénea que representa la carrera de los espermatozoides, quienes cambian de escenario, representados por los acordes en armónicos de la Guitarra 1. Cada espermatozoide tiene que luchar contra los demás para asegurar su supervivencia y fecundar al óvulo. Esta lucha es representada por los *pizzicatos* Bartok de la cinta y los *pizzicato* Bartok con glissando de la Guitarra 2.

Fecundación - Ejemplo 7

The score for 'Fecundación - Ejemplo 7' is divided into time segments: 00 to 4:05, 4:05 to 4:10, 4:10 to 4:15, 4:15 to 4:20, and 4:20 to 4. The top staff shows a sequence of notes with a 'Delay' indicated at 4:15. The guitar parts are labeled C.XII and C.VII. The piano part features dynamic markings of *ff* and *mp*.

A partir del minuto 4:35 disminuye la cantidad de notas, lo que representa la disminución de espermatozoides. Del minuto 5:19 al 5:25 la cinta hace un glissando ascendente que representa el encuentro del espermatozoide vencedor con el óvulo. Aquí termina la Sección **B**.

Fecundación - Ejemplo 8

The score for 'Fecundación - Ejemplo 8' covers the time from 5:05 to 5:25. The top staff shows notes and 'golpes en caja' (drum hits) at 5:05. A 'gliss.' (glissando) is marked at 5:20. The piano staff shows a glissando line.

A partir del minuto 5:25 comienza la Sección **C**, que representa la conformación de un nuevo ser. Esta es la parte más sutil de la obra y contrasta con las demás partes por que su tratamiento tímbrico está basado en generar cambios de color y una atmósfera meditativa, que representa lo que escucha el nuevo ser durante la gestación.

Los sonidos de la cinta son muy sutiles, como el de la tambora, el cabestrillo y los armónicos, algunos están procesados para generar contraste con la sonoridad de las guitarras. Los acordes de las guitarras se generaron a partir de una misma digitación y a su vez las melodías se generaron a partir de los acordes.

Fecundación - Ejemplo 9

El tratamiento de esta parte permite que algunos sonidos sean la resonancia de otros, especialmente algunos armónicos. Esto genera una interacción más estrecha entre la cinta y las dos guitarras.

La obra concluye con el frotamiento de manera erótica de la tapa trasera de las guitarras, para evocar el comienzo de la obra y darle unidad.

Tres pinturas de Thelma

Para orquesta sinfónica a dos

Obra para orquesta sinfónica a dos, dividida en tres movimientos, cada movimiento se basa en una pintura de Thelma Pérez Vilchis y permanece con el nombre original de la pintura (I Un desahogo, II Vaginazo y III Epilepsia).

Compuse esta obra especialmente para mi examen profesional, entre enero y junio de 2004 y fue revisada por el maestro Hugo Rosales.

Thelma Pérez Vilchis

Nació el 4 de julio de 1960 en México D. F. Comenzó a pintar a la edad de 6 años. A los 12 años comenzó a trabajar con diversas técnicas, (óleo, acuarela, pastel, etc). En esta misma época se dedicó a copiar obras de los grandes maestros (Miguel Angel Buonarotti, Leonardo Da Vinci, entre otros).

A partir de 1996 Thelma da a su obra un enfoque de libertad, basándose en ideas espontáneas. Desde entonces se ha dedicado a exponer en diferentes espacios de la ciudad de México, (la Contraloría del D.F., el periódico Excelsior, Delegaciones, casas de la cultura, restaurantes, cafés, librerías, etc).

Estructura Formal

En esta obra hago una analogía entre música y pintura, subrayando el colorido tímbrico de los instrumentos y le doy un lugar especial al arpa, no como instrumento solista, sino como parte de la idea composicional de esta obra.

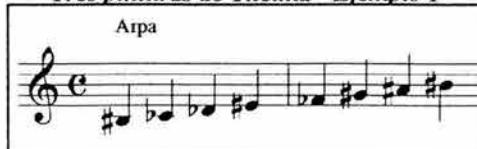
Para componer esta obra, me basé en el funcionamiento mecánico del arpa ya que sus pedales permiten tocar notas enarmónicas, por ejemplo do b y si#.

Con estas enarmonías construí la siguiente escala: si#, do b , re b , mi#, fa b , sol#, la#, que es la célula generadora que determina la melodía y la armonía de toda la obra.

Para facilitar su ejecución, las notas del arpa permanecen escritas con las alteraciones de la escala original:

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 1

Arpa



The image shows a musical staff for the arpa (harp) part. The staff is in treble clef with a common time signature (C). The notes are: si# (F#), do b (Gb), re b (Ab), mi# (E#), fa b (Fb), sol# (G#), and la# (A#). The notes are written on a five-line staff with a key signature of one sharp (F#).

Las notas de la escala original, están enarmonizadas para facilitar la lectura de los demás instrumentos.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 2



Esta obra está dividida en tres movimientos, cada uno está inspirado en una de las pinturas de Thelma, y conserva el nombre original de la pintura.

Como ya mencioné antes, toda la obra se rige por la escala que generé con las enarmonías del arpa, pero cada movimiento tiene una tonalidad preponderante.

Tres pinturas de Thelma - Tabla 1

Tres Pinturas de Thelma		
I Un Desahogo (do \natural)	II Vaginazo (re \flat)	III Epilepsia (do aumentado)

I Un Desahogo

Pintura

Creada en junio de 2002 con técnica mixta.

Esta pintura está inspirada en un ejercicio de relajación.

Estructura formal

Tres pinturas de Thelma - Tabla 2

Movimiento	Un Desahogo				
<i>Sección</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>B'</i>	<i>B''</i>	<i>Coda</i>
Compases	1 – 16	17 – 25	26 – 34	35 – 46	47 – 51

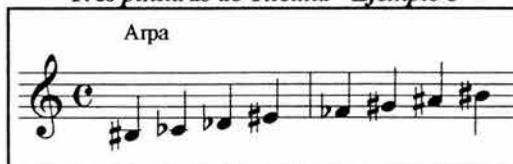
Aspecto anecdótico

Los colores, los trazos y las formas de esta pintura hacen que mi percepción de la misma sea erótica. Mi representación de este erotismo es muy sutil y adquiere movimiento de manera progresiva, hasta incorporar a todos los instrumentos de la orquesta.

Melodía

La melodía está basada en la escala que generé con las enarmonías del arpa (si#, do b , re b , mi#, fa b , sol#, la#).

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 3



El arpa tiene escritas estas alteraciones para hacer más notoria su importancia dentro de la etapa creadora y hacer más fácil su interpretación.

Los demás instrumentos tienen escritas enarmonías de estas notas para facilitar su lectura (do, si, re \flat , fa, mi, sol#, la#).

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 4

Los demás instrumentos



A single staff of music in treble clef with a common time signature (C). The notes are: C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), and C3 (quarter).

El tritono es un intervalo muy recurrente en este movimiento, comienza en *glissando* para subrayar el carácter erótico de este movimiento. A veces se presenta con *glissando* y a veces no, para que la repetición no sea idéntica.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 5



Two systems of musical notation. The first system has two staves: the top one is Bass Clef with a 4/4 time signature, containing a glissando from C3 to B2 marked *ff*; the bottom one is also Bass Clef with a 4/4 time signature and is empty. The second system has two staves: the top one is Bass Clef with a 4/4 time signature, containing a glissando from B2 to A2 marked *ff*; the bottom one is Treble Clef with a 4/4 time signature, containing notes for Tubular chimes marked *f* and ending with 'L.V'.

En los compases 1 al 16 presento las melodías que se tocarán en compases posteriores. Estas melodía aparecen de manera seccionada por remates para darle continuidad progresiva al discurso musical.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 6

The musical score consists of ten staves. The first four staves are grouped together, with a dashed line above the first staff labeled '8va'. The first two staves have a dynamic marking of *mp*. The third staff has *mp*. The fourth staff has *mp*, *p*, *pp*, and *f*. The fifth and sixth staves have a dynamic marking of *f*. The seventh and eighth staves have a dynamic marking of *f*. The ninth staff has a dynamic marking of *mp*. The tenth staff is labeled 'L.V.' and 'Vibraphone' and has a dynamic marking of *p* and *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Después del compás 17, algunas de las melodías anteriores tocan sobre el acompañamiento ostinato, para generar un erotismo cadencioso.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 7

The image shows a musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 7'. It consists of ten staves. The first staff contains a melodic line with notes and rests, marked with a dynamic of *p*. The second staff contains a more complex melodic line with slurs and accents, marked with a dynamic of *mp*. The third staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, marked with a dynamic of *p*. The fourth through seventh staves are mostly empty, with some notes appearing in the seventh staff. The eighth staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The ninth and tenth staves contain a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

El ostinato comienza con los cellos y contrabajos, que tocan una figura melódica ascendente.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 8

Musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 8'. The score is arranged in four systems. The top system contains a woodwind part (likely flute or clarinet) with dynamics *mp* and markings 'L.V.', 'L.V.', and 'smile'. The second and third systems are empty staves. The fourth system contains two string parts (violin and viola) with the instruction 'Arco' and dynamics *p*. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes and rests.

El siguiente ejemplo muestran una melodía de la Sección A:

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 9

Musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 9'. The score is a single system for a Vibraphone, with dynamics *mp*. The melody consists of eighth and sixteenth notes with accents.

La misma melodía utilizada en la Sección B'':

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 10

Musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 10'. The score is arranged in four systems. The first two systems contain two string parts (violin and viola) with dynamics *f* and *ff*. The third system contains a woodwind part (likely flute or clarinet) with dynamics *ff* and a 'Cresc.' marking. The fourth system contains two string parts (cello and double bass) with dynamics *ff*. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes and rests.

La *Coda* es muy similar a la Sección *A*, incluso utiliza también melodías de la Sección *A*. Los siguientes dos ejemplos muestran una melodía de la Sección *A*

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 11

Musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 11'. The score is for a Vibraphone, indicated by the label 'Vibraphone' at the top. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first measure contains a whole note chord (F#4 and C5), followed by a melodic line of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the first measure. The lower staff is empty, marked with a whole rest. Below the two staves, there is a section of piano accompaniment consisting of two staves. The upper staff of this section has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed below the first measure.

La misma melodía utilizada en la *Coda*:

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 12

Musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 12'. The score consists of eight staves, all in treble clef, one sharp key signature, and common time. The first four staves feature a melodic line of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. The first three staves are marked with a dynamic of *f* (forte), and the fourth staff is marked with *mf* (mezzo-forte). The last four staves feature a melodic line of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. The last three staves are marked with a dynamic of *mf*, and the eighth staff is marked with *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Armonía

En este movimiento la función de la armonía es colorear las figuras melódicas, que en ocasiones están en octavas o al unísono. Esta también se fundamenta en la escala que construí con las enarmonías del arpa (si#, do b , re b , mi#, fa b , sol#, la#).

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 13

The musical score consists of ten staves. The first four staves contain melodic lines for different instruments, each starting with a piano (*p*) dynamic. The fifth, sixth, seventh, and eighth staves are empty, indicating rests for those instruments. The ninth staff is labeled 'Vibraphone' and contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The tenth and eleventh staves contain a complex rhythmic accompaniment starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

A partir del compás 17 comienza un ostinato y en éste la armonía también está regida por la escala.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 14

Musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 14'. It consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, marked with *mf* and *sf*. The third staff is for guitar, marked *Pizz.* and *mf*. The bottom two staves are for bass, with the lower staff marked *mf*. The score shows a rhythmic pattern starting at measure 17, which is an ostinato.

Ritmo

Del compás 1 al 16 escribo algunos cambios de compás y remates que en combinación con figuras rítmicas más pequeñas hacen que el discurso musical avance progresivamente y sea impredecible.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 15

Musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 15'. It consists of eight staves for various instruments: Bass (gloss), Timpani, Tubular chimes, Bass drum, Crash cymbals, Vibraphone, and Triangle L.V. The score shows a complex rhythmic structure with various dynamics like *ff*, *f*, *mp*, and *non mp*. The score includes markings for 'L.V.' (Left Voice) and 'non mp'.

A partir del compás 17 comienza un ostinato que consta de una figura rítmica principal:

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 16

The image shows two staves of music for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 16'. Both staves are labeled 'Arco' and have a piano (*p*) dynamic marking. The music consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. The key signature has one sharp (F#).

tiempos complementarios sobrepuestos:

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 17

The image shows a musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 17' starting at measure 22. It features four staves. The top staff is for 'Wood blocks' and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff is for 'Tubular chimes' and is mostly empty. The third staff is a bass line with eighth notes and quarter notes, including accidentals like flats and sharps. The bottom two staves are piano accompaniment, with the upper one marked '(8va)' and the lower one marked '(6va)'. Both piano staves have a repeating rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

que contrastan con la rítmica de las melodías:

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 18



Textura

Homofónica.

Dinámica

Tiene la función de resaltar los motivos más importantes de cada sección y en general aumenta progresivamente al incorporar cada vez más instrumentos, haciendo un *crescendo* orquestal, que termina con un *tutti en ff*.

Agógica

En este movimiento el tempo permanece $\text{♩} = 70$ y para generar mayor interés hago algunos cambios de compás y remates.

Timbre

En esta obra el timbre de la música evoca al color en la pintura, por ello incluyo en este movimiento cambios tímbricos individuales en algunos instrumentos. Por ejemplo:

- Trombón con *glissando*
- Timbal con *glissando*
- Cuerdas con arco, con pizzicato y con *glissando*.

El arpa y los instrumentos de percusión tienen un lugar muy importante en toda la obra, ya que los utilizo con su timbre propio o los combino con otros instrumentos para delinear un timbre más complejo. El timbre está totalmente relacionado con el carácter de la obra.

II Vaginazo

Pintura

Creada en 2002 con técnica pastel.

Thelma crea esta pintura de manera intuitiva, disfrutando plenamente el color.

Estructura formal

Este movimiento está conformado por una sola sección, en la que poco a poco se genera un acorde.

Tres pinturas de Thelma - Tabla 3

Forma externa	Unipartita
---------------	------------

Aspecto anecdótico

En este movimiento represento lo sublime que me transmiten los colores, las formas y los trazos largos de la pintura.

Melodía

Este movimiento está basado en una progresión armónica, basada en la escala que construí a partir de las enarmonías del arpa y la melodía desempeña el papel de hacer más sutil dicha progresión, como lo muestro en los siguientes ejemplos:

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 19

The musical score consists of eight staves. The top two staves are for the piano, with dynamics *pp* and *mp*. The middle two staves are for the arpeggio, with dynamics *mp* and *pp*. The bottom two staves are for the arpeggio, with dynamics *mp* and *pp*. The score includes performance markings: *Solo* and *Tutti* above the piano staves, and *L.V.* (Lento Vivace) above and below the arpeggio staves. The bottom staff has a *non arp.* marking. The score is in a key signature of one flat and a 3/8 time signature.

The musical score is divided into two main sections: **Solo** (measures 1-26) and **Tutti** (measures 27-58). The **Solo** section features a string melody in the upper voice with a *mp* dynamic. The **Tutti** section begins with a **Normal** dynamic marking and includes a vibraphone part with *pp* dynamics, tubular chimes with *p* dynamics, and a piano part with *pp* dynamics. The piano part includes a section marked **L.V.** (Lento Vivace) with *mp* dynamics and **Arp.** (Arpeggiato) markings. The piano part also features **Pizz. Arco** (Pizzicato Arco) markings in the lower register.

Armonía

Este movimiento se basa en la siguiente progresión armónica:

Tres pinturas de Thelma - Tabla 4

Compases	1-26	27-32	33-38	39-48	49-52	53-58
Armonía	I ⁷	I ⁷ sin tercera	I ⁷	vi ^o 6	I ⁷	i ⁷

Ritmo

Utilizo valores rítmicos largos para enfatizar que es un movimiento sublime y para resaltar las melodías utilizo valores rítmicos un poco más cortos.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 20

The image shows a musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 20'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff and a bass staff. The treble staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff has a bass clef and a key signature of one flat. The first system starts at measure 31. The second system also starts at measure 31. The first system has a mezzo-piano (mp) dynamic marking. The second system has piano (p) and pianissimo (pp) dynamic markings.

Textura

Homofónica

Dinámica

La dinámica general de este movimiento está en piano para enfatizar el carácter sublime de este movimiento y hacer más sutiles los cambios de timbre.

Agógica

Este movimiento es muy lento $\text{♩} = 45$ y no tiene indicaciones de agógica.

Timbre

La combinación de los timbres es la mayor riqueza de este movimiento por que está profundamente ligada a su carácter sublime. Los instrumentos de percusión que escogí enriquecen el timbre general de este movimiento.

Los cambios de timbre utilizados de manera individual son:

- Vibráfono con arco y motor
- Crótalos con arco
- Cuerdas con *sul ponticello*, con armónicos, con *pizzicato*, con arco
- El fagot con *flatterzunge*, con trémolo
- Los metales con sordina
- El arpa con armónicos

III Epilepsia

Pintura

Esta pintura representa una etapa importante de Thelma, fue creada en junio de 2002 con técnica mixta (Prismacolor y óleo).

La parte conceptual de la pintura se basa en la epilepsia parcial o focal que se manifiesta con síntomas motores, sensoriales o emocionales que se originan en una parte del cerebro. En este caso un foco epiléptico localizado en el área visual dará lugar a sintomatología visual en el momento de la crisis. Esto significa que un gran número de luces de colores llamados fosfenos pasan aleatoriamente de un lado a otro de manera impredecible. Esto es provocado por el mal funcionamiento de una de las neuronas, la cual provoca una reacción en cadena con las demás hasta ocasionar el caos.

La pintora representa la percepción de los fosfenos desde el punto de vista teórico (lo que dice en los libros) y lo real (lo que percibe quien padece la enfermedad). Por eso la pintura tiene dos partes contrastantes, separadas por un cráneo.

Definición

Epilepsia significa en griego ser tomado o ser sorprendido.

Estructura formal

Este movimiento consta de cambios inesperados con distinta extensión, por lo tanto la división de su estructura formal consta solo de dos secciones.

Tres pinturas de Thelma - Tabla 5

Forma externa	Unipartita	
Sección	<i>A</i>	<i>A'</i>
Compases	1-123	124-212

Aspecto anecdótico

En este movimiento represento el colorido y movimiento de los fosfenos, alternado con momentos de malestar. Al igual que la pintora represento la separación entre lo teórico y lo real.

Melodía

En el primer compás el arpa toca un *glissando* ascendente con las notas de la escala, para recordar que esta es la célula generadora.

Del compás 6 al 9 la melodía está basada en arpeggios ascendentes del acorde de do aumentado. El cello y el bajo son los únicos instrumentos que tienen dirección melódica descendente.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 21

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top two staves are for the Glockenspiel, with the first staff marked *mf* and the second *mf*. The next two staves are for strings, with the first marked *ff* and the second *f*. The bottom four staves are for piano, with the first marked *f* and the second *f*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The piano part includes markings for *Pizz.* and *Arco*. The score is numbered '1' at the bottom left.

Del compás 10 al 24 las maderas tocan el arpeggio de do aumentado con dirección descendente, con las notas agrupadas de cuatro en cuatro. Para comenzar cada nuevo grupo descenden una nota del arpeggio, para que el acorde de do aumentado no deje de escucharse.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 22

The musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 22' consists of four staves. The first staff is marked with a box 'A' and a measure number '10'. It features a descending arpeggio of D major (D, F#, A, C) in groups of four notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The second staff has a *f* dynamic and a *8va* marking above the first measure. The third and fourth staves also show the descending arpeggio, with the fourth staff starting at measure 10. The key signature has two sharps (F# and C#).

Los violines tocan las notas del arpeggio con dirección ascendente y las demás cuerdas descenden cromáticamente sin respetar el arpeggio:

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 23

The musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 23' consists of three staves. The first staff shows an ascending arpeggio of D major (D, F#, A, C) with a *ff* dynamic and a *8va* marking above the first measure. The second staff shows a chromatic descent of the notes D, C, B, A, G, F, E, D with a *mf* dynamic. The third staff shows a chromatic descent of the notes D, C, B, A, G, F, E, D with a *ff* dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#).

Del compás 25 al 92 las melodías se basan en la escala, no en el acorde de do aumentado.
 Del compás 85 al 92 el arpa vuela a tocar la escala con *glissandos* ascendentes y descendentes, en algunos compases a la octava:

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 24

Del compás 92 al 103 retomo el motivo en el que las maderas tocan el arpeggio de do aumentado descendente.
 Del compás 104 al 107 el arpa toca *glissandos* descendentes sobre la escala.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 25

Del compás 108 al 123 los instrumentos tocan alternadamente, grados conjuntos descendentes sobre la escala, para recordar la parte de los arpeggios descendentes.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 26

Del compás 124 al 131 el arpa toca la escala como solista para recordar que es la célula generadora de toda la obra.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 27

Del compás 133 al 143 los instrumentos alternan la parte de los arpeggios descendentes agrupados por familias.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 28

The musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 28' consists of three systems of staves. The first system (measures 133-143) features four staves: three treble clefs and one bass clef. The first three staves play descending arpeggios in a forte (*f*) dynamic, while the fourth staff plays a descending melodic line in a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 144-152) features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves play descending arpeggios in a forte (*f*) dynamic, while the last two staves play a descending melodic line in a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 153-161) features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves play descending arpeggios in a forte (*f*) dynamic, while the last two staves play a descending melodic line in a forte (*f*) dynamic. A rehearsal mark 'K' is present at the beginning of the first system.

Del compás 149 al 152 el corno toca una melodía solista.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 29

The musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 29' shows a solo horn melody in a treble clef. The melody begins at measure 149 with a piano (*p*) dynamic and consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a half note. The word 'Solo' is written above the staff.

Del compás 153 al 155 las maderas y las cuerdas tocan otra vez los arpeggios ascendentes para preparar la entrada del vibráfono.

Del compás 158 al 179 el vibráfono toca melodías con cromatismos para generar ambigüedad. Esta es la única parte de toda la obra en la que se rompe con la escala generada de las enarmonías del arpa.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 30



Del compás 178 al 205 repito la parte del compás 6 al 24 con algunas variaciones.

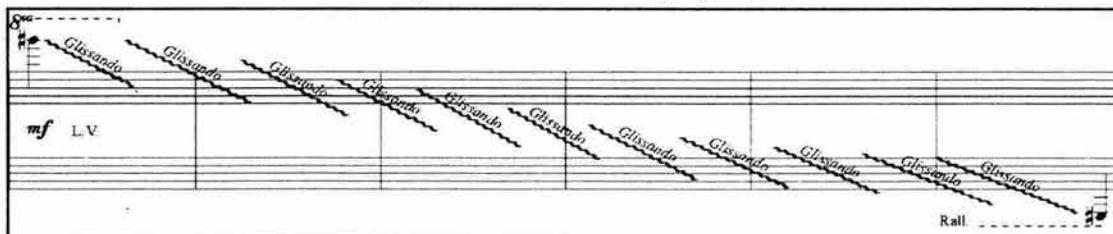
Del compás 201 al 205 los timbales tocan *glissandos* en movimiento contrario para dar unidad a toda la obra recordando los *glissandos* del arpa y los del trombón del primer movimiento.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 31



Del compás 206 al 211 el arpa toca *glissandos* descendentes para reafirmar la unidad de toda la obra.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 32



Armonía

Este movimiento se divide en 3 partes armónicas diferentes:

- acorde de do aumentado, que queda dentro de la escala
- la escala que generé de las enarmonías del arpa
- inflexión

La siguiente tabla muestra como están distribuidas las 3 partes en la estructura formal y lo que representa cada una.

Tres pinturas de Thelma - Tabla 6

Compases	1-28	29-154	155-160	161-179	180-211	212
Armonía	Do aum	Escala	Do aum	Inflexión	Escala	Do aum
Representación	Malestar	Fosfenos	Malestar	Ambigüedad	Fosfenos	Malestar

Ritmo

Los motivos con figuras rítmicas largas representan malestar.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 33

The image shows a musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 33'. It consists of four staves of music. Each staff begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third and fourth staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures by vertical bar lines, and there are horizontal lines indicating phrasing or breath marks.

Los motivos rítmicos con figuras muy cortas representan los fosfenos y se combinan con entradas desfasadas para simular caos:

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 34

The musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 34' consists of five staves. The first staff is marked with a box 'A' and a measure number '10'. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The second staff includes an 8va (octave) marking and also starts with a forte (*f*) dynamic. The third, fourth, and fifth staves continue the rhythmic complexity with various note values and rests, maintaining the forte (*f*) dynamic throughout. The notation is dense and intricate, illustrating the chaotic and syncopated nature of the piece.

Del compás 38 al 80 la rítmica tiene la función de ostinato pero se enriquece con las síncopas y variaciones que tiene.

Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 35

The musical score for 'Tres pinturas de Thelma - Ejemplo 35' consists of six staves. The first staff shows a rhythmic ostinato pattern with eighth notes and rests. The subsequent staves (second through sixth) show variations of this pattern, including syncopations and changes in note values, illustrating the enrichment of the ostinato. The notation is clear and focuses on the rhythmic structure of the piece.

Este movimiento permanece en compás de 5/8, salvo la parte del solo de arpa para hacer más impredecible la aparición de los fosfenos.

Textura

Polifónica

Dinámica

Este movimiento tiene contrastes dinámicos muy marcados entre las partes de los fosfenos y las partes de malestar.

La dinámica está totalmente ligada a la estructura formal de la obra.

Agógica

La medida metronómica de esta movimiento es $\text{♩} = 120$ y el compás es 5/8, únicamente el solo de arpa tiene indicaciones de *lento*, *accelerando* y *a tempo*. Además, tiene cambio de compás a 1/4 para romper con el pulso permanente de este movimiento.

Otra indicación de agógica es el calderón que también ayuda para hacer más claro el discurso musical.

Timbre

Organizo los cambios de timbre por familias o que toquen algunos instrumentos simultáneamente o por cambios individuales de algunos instrumentos. Los cambios de timbre individuales son:

- Cuerdas *pizzicato*, arco y *pizzicato* Bartok
- Arpa *pizzicato* Bartok, *près de la table*, *glissandos*
- Trompeta con sordina
- Timbal con trémolo y *glissando*

Homenaje a Margarita Castillo

Electrónica

Compuesta en octubre de 2004. Esta obra es un homenaje lúdico a la locutora Margarita Castillo.

Aspecto anecdótico

Desde hace algunos años he trabajado con Margarita en la elaboración de promocionales para radio, televisión y discos con locución (ella como locutora y yo como ingeniero en mi estudio de grabación).

Durante las grabaciones siempre salen errores que no aparecen en el trabajo final, así que decidí componer esta obra a partir de los errores de diferentes grabaciones, editando frases, palabras y cualquier tipo de sonido generado por Margarita.

Dichos errores están procesados para generar alturas específicas, generar ritmos o un ambiente determinado.

El material empleado es de por lo menos 10 grabaciones diferentes y fue generado únicamente por la voz de la locutora.

Análisis

La obra consiste en un discurso hablado de Margarita conformado por fragmentos que no necesariamente tienen secuencia lógica.

Seleccioné algunas muestras con sonidos percusivos o que me sugirieran un ritmo; los edité, los metí en un sampler y generé ritmos sencillos con ellas.

Procesé algunas muestras haciendo que sonaran más rápido o más lento y que quedaran afinadas en una nota específica, después le apliqué una reverberación alta, para simular una nota larga. Al superponer estas notas generan armonía.

El discurso hablado de Margarita queda superpuesto a las rítmicas, armonías o sonidos vocales.

Conclusiones

El presente trabajo refleja el proceso de mi maduración como compositor pero también como individuo, durante los años que estudié en la Escuela de Música. El hecho de que todas mis composiciones se fundamentaran en hechos importantes de mi vida, me hace concluir que como parte de mi evolución emocional e intelectual, he logrado fusionar mis procesos creativos con mi vida personal, ayudado por los conocimientos concretos que adquirí en la escuela, con mis compañeros y maestros, por las experiencias de vida y por mis reflexiones personales.

También concluyo que el oficio del compositor no se limita al ámbito meramente musical, sino que se conforma de experiencias diversas que van desde la percepción de los acontecimientos históricos de su época, pasando por la edición de su propio material, la coordinación y logística para presentarlo en público, hasta el momento de retroalimentación con el escucha.

Por último la interacción con otras artes y con la tecnología también ha sido parte integral de mi formación como compositor.

Bibliografía

Brailowsky, Simon, *Epilepsia: enfermedad sagrada del cerebro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Randal, Don Michael, *Diccionario Harvard de música*, Editorial Diana, México, 1984.

Diccionario de la lengua española, Larousse-Planeta, México, 2000.

Diccionario de sinónimos y antónimos, Grijalbo, México, 1997.

Programa de mano

1. “Fecundación”
Dúo de guitarras y cinta
agosto de 2002
Miguel Angel Hernández: Guitarra
Eduardo Avilés: Guitarra
2. “Al Chepo”
Multipercusión
abril de 1998
Nicolas Trinidad: Multipercusión
3. “La danza de las Locrias”
Flauta y piano
2000
Omar Castro: Flauta
Verónica Villegas: Piano
4. “A una dama bizca y hermosa”
Soprano, clarinete, guitarra, cello y piano
2001
Adriana Avilés: Soprano
Gizeh Mar: Clarinete
Eduardo Avilés: Guitarra
Karina Carmona: Cello
Chie Orozco: Piano
5. “Movimiento del 99”
Latas y caracoles
1999
José Luis Romero
Samuel García
Octavio Velázquez
Rodrigo Garibay
Omar López
6. “Homenaje a Margarita Castillo”
Electrónica
octubre 2004
Electrónica
7. “No te juzgo, sólo te pienso”
Orquesta de cuerdas
2000
Orquesta de la Escuela Superior de
Música
Director: Eligio Fuentes
8. “Tres pinturas de Thelma”
I Un desahogo
II Vaginazo
III Epilepsia
junio 2004
Orquesta Sinfónica de la Escuela
Nacional de Música
Director Titular: Julio Viguera
Director Invitado: Alfredo
Hernández

Nací en la ciudad de México el 15 de febrero de 1973, a los 18 años de edad comencé a estudiar música formalmente con maestros particulares, a finales de 1993 ingresé a la Escuela Nacional de Música en el área de instrumentista (saxofón), a los dos años me cambié al área de composición, en donde tomé clases con el maestro Salvador Rodríguez. En 1998 hice mi examen de cambio de nivel a licenciatura, donde comencé a estudiar con el maestro Hugo Rosales. Durante la licenciatura muchos maestros me aportaron conocimientos muy valiosos para componer, entre ellos están independientemente de los antes mencionados, la maestra Gabriela Ortiz, el maestro Alejandro Escuer, el maestro Leonardo Coral, el maestro Pablo Silva, el maestro Arturo Valenzuela.

El entrar inicialmente al área de instrumentista en saxofón, me sirvió para entender el funcionamiento de los instrumentos de aliento desde el punto de vista del ejecutante. Ya que participé como saxofonista en la banda sinfónica de la ENM y es una experiencia muy diferente estar como instrumentista que como compositor.

Este trabajo incluye una selección de ocho obras compuestas entre 1998 y 2004, demuestra mi capacidad de componer para cualquier dotación instrumental, con diferente número de intérpretes, utilizando distintos tipos de lenguaje y carácter, incluso utilizando la tecnología y la interactividad con otras artes. Abarca desde mi examen para entrar a la licenciatura, hasta mi examen profesional.

Dicha selección es lo más representativo y funcional para mi examen profesional.

He sometido estas obras a una revisión exhaustiva entre 2003 y 2004 sin cambiar el concepto original.

Fecundación

Para dúo de guitarras y cinta

Obra compuesta especialmente para los guitarristas Carlos Rivera y Miguel Ángel Hernández en la clase de música de cámara impartida por el Doctor Alejandro Escuer en agosto de 2002.

La unidad de medida de la obra es el segundo, por lo tanto, su ejecución requiere cronómetro para sincronizar a las guitarras con la cinta. Su duración es de 8 minutos con 30 segundos.

Esta obra representa el proceso de fecundación y está dividida en tres partes.

Sección A

Representa el juego erótico de una pareja. Comienza con el cortejo, que toma cada vez más fuerza, y termina con el orgasmo.

Sección B

Representa la lucha de los espermatozoides por sobrevivir y fecundar al óvulo. Abarca desde la eyeción hasta la fecundación.

Sección C

Representa la conformación de cada una de las partes del nuevo ser.

Al Chepo

Para multipercusión

Estudio sobre el ritmo de clave guajira antillana. Para multipercusión (6 toms ó 6 rototoms) y jam block con pedal. Dedicada al percusionista José Ángel Lugo Arce (El Chepo).

En abril de 1998 compuse esta obra dentro de la clase de composición del Maestro Salvador Rodríguez, especialmente para presentarla en mi examen de cambio de nivel (composición) y en el de José Ángel (percusión).

El maestro Hugo Rosales revisó esta obra en 2004.

La danza de las Locrias

Para flauta y piano

Obra compuesta en 2000, en la clase de instrumento de aliento del maestro Leonardo Coral y revisada en el mismo año en la clase de composición del Maestro Hugo Rosales. Está basada en el modo lidio el cual se va transformando a una escala menor armónica con el cuarto grado ascendido, interactuando con una rítmica de 3 contra 2.

A una dama bizca y hermosa

Para soprano, clarinete, guitarra, cello y piano

Compuse esta obra en 2001, por encargo del quinteto “Contempo Feroce” para estrenarla dentro de las Jornadas Alarconianas, en Taxco de Alarcón (Guerrero) ese mismo año.

Esta obra está basada en el soneto “A una dama bizca y hermosa”, de Francisco de Quevedo y Villegas. En este poema el autor alaba a una mujer que, a pesar de ser bizca, es hermosa. El hecho de halagarla sin importar su defecto por medio de un lenguaje serio, le da al poema el tono irónico característico de la obra de Quevedo.

A una dama bizca y hermosa

Si a una parte miraran solamente
vuestros ojos, ¿cuál parte no abrasaran?
Y si a diversas partes no miraran,
se helaran el ocaso o el Oriente.

El mirar zambo y zurdo es delincuente;
vuestras luces izquierdas lo declaran,
pues con mira engañosa nos disparan
facinorosa luz, dulce y ardiente.

Lo que no miran ven, y son despojos
suyos cuantos los ven, y su conquista
da a l'alma tantos premios como enojos.

¿Qué ley, pues, mover pudo al mal jurista
a que, siendo monarcas los dos ojos,
los llamase vizcondes de la vista?

Francisco de Quevedo y Villegas

Mi obra tiene forma de rondó pues el tema (A) se alterna con digresiones (B, C, D, E). El tema es puramente musical, mientras que las digresiones consisten en música con letra. A cada digresión le corresponde una parte de texto del poema, de acuerdo con su estructura formal original, de modo que la digresión B tiene el texto del primer cuarteto, la digresión C el texto del segundo cuarteto y así sucesivamente con los dos tercetos del soneto y las dos digresiones restantes.

A fin de enfatizar el cambio de sección, la distribución de los instrumentos es diferente para cada una, con excepción de la introducción y la coda, a las cuales asigné los mismos instrumentos para dar unidad a la obra.

Movimiento del 99

Para latas y caracoles

Obra para cinco intérpretes con latas en los pies y caracoles. Compuse esta obra en 1999, durante el paro de la UNAM y la revisé en 2004, tomando en cuenta las sugerencias del maestro percusionista Alfredo Bringas.

La noche del paro de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en abril de 1999, tuve una sensación de miedo y coraje al mismo tiempo, pensé que podía repetirse la agresión que sucedió en 1968 contra los estudiantes.

Compuse esta obra para participar en un concierto de solidaridad e inconformidad con los acontecimientos de ese momento. Como la escuela estaba cerrada y no teníamos acceso a los instrumentos musicales de la escuela, decidí componer mi obra con instrumentos ligeros como son las latas y los caracoles y que facilitaran su ejecución, incluso en la banqueta, en caso de carecer de un foro. El concierto se llevó a cabo en la sala Angélica Morales, en el Ciclo de Jóvenes Compositores de la cátedra del maestro Hugo Rosales.

En esta obra las latas representan la industrialización y la represión por parte del gobierno y los caracoles representan la naturaleza y la libertad.

La idea musical y escénica de esta obra fue inspirada por las presentaciones del Ensamble de Percusiones de México TAMBUCO, en especial las presentaciones de música en escena.

Homenaje a Margarita Castillo

Obra electrónica

Compuesta en octubre de 2004. Esta obra es un homenaje lúdico a la locutora Margarita Castillo y su objetivo es componer a partir de los errores de diferentes grabaciones, editando frases, palabras y cualquier tipo de sonido generado por la locutora. Dichos errores están procesados para generar alturas específicas, generar ritmos o un ambiente determinado.

No te juzgo, sólo te pienso

Para orquesta de cuerdas

Compuse esta obra en memoria de mi sobrina †Karla Ivette Campos Gorostieta, quien nació el 7 de julio de 1977. Desde niños fuimos como hermanos por que vivimos mucho tiempo juntos y yo le llevaba únicamente 4 años. Cuando ella tenía 20 años se enfermó de esclerosis múltiple y el 19 de diciembre de 1999 se suicidó dándose un balazo en la boca. Este acontecimiento causó en mí un gran descontrol, por tal motivo al poco tiempo comencé a tomar terapia psicológica.

En el año 2000 decidí hacer una obra luctuosa en su memoria, así que comencé a componerla en la materia de orquestación impartida por la Doctora Gabriela Ortíz. La obra fue transformándose conforme avanzaba en mi terapia psicológica. Los primeros bocetos fueron absolutamente tétricos, pues sólo mostraba el dolor que yo sentía al respecto. Con el tiempo y la terapia logré aceptar y respetar la decisión de †Karla Ivette, por eso la obra se llama “No te juzgo, sólo te pienso”.

Esta obra fue revisada en 2003 en la clase del Maestro Hugo Rosales.

Tres Pinturas de Thelma

Para orquesta sinfónica a dos

Obra dividida en tres movimientos, cada movimiento se basa en una pintura de Thelma Pérez Vilchis y permanece con el nombre original de la pintura (I Un desahogo, II Vaginazo y III Epilepsia).

Compuse esta obra especialmente para mi examen profesional, entre enero y junio de 2004 y fue revisada por el maestro Hugo Rosales.

Thelma Pérez Vilchis

Nació el 4 de julio de 1960 en México D. F. Comenzó a pintar a la edad de 6 años. A los 12 años comenzó a trabajar con diversas técnicas, (óleo, acuarela, pastel, etc). En esta misma época se dedicó a copiar obras de los grandes maestros (Miguel Angel Buonarotti, Leonardo Da Vinci, entre otros).

A partir de 1996 Thelma da a su obra un enfoque de libertad, basándose en ideas espontáneas. Desde entonces se ha dedicado a exponer en diferentes espacios de la ciudad de México, (la Contraloría del D.F., el periódico Excelsior, Delegaciones, casas de la cultura, restaurantes, cafés, librerías, etc).

En esta obra hago una analogía entre música y pintura, subrayando el colorido tímbrico de los instrumentos y le doy un lugar especial al arpa, no como instrumento solista, sino como parte de la idea composicional de esta obra.

Para componer esta obra, me basé en el funcionamiento mecánico del arpa ya que sus pedales permiten tocar notas enarmónicas, por ejemplo do b y si#.

Con estas enarmonías construí la siguiente escala: si#, do b , re b , mi#, fa b , sol#, la#, que es la célula generadora que determina la melodía y la armonía de toda la obra. Para facilitar su ejecución, las notas del arpa permanecen escritas con las alteraciones de la escala original:

Las notas de la escala original, están enarmonizadas para facilitar la lectura de los demás instrumentos.

Esta obra está dividida en tres movimientos, cada uno está inspirado en una de las pinturas de Thelma, y conserva el nombre original de la pintura.

Como ya mencioné antes, toda la obra se rige por la escala que generé con las enarmonías del arpa, pero cada movimiento tiene una tonalidad preponderante.

Partituras: *Al Chepo*

Al Chepo

estudio sobre ritmo de clave Guajira

Miguel Angel Gorostieta Moreno

Abril 1998

	Tom	Rototom
○	1 = 8'	8'
○	2 = 10'	8'
○	3 = 12'	10'
○	4 = 13'	10'
○	5 = 14'	12'
○	6 = 16'	12'
*	Jam block con pedal	

♩ = 125

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and a *mp* dynamic. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 11 and includes *mf* and *mp* dynamics. The fourth staff starts at measure 16. The fifth staff starts at measure 21 and includes *ff* and *mp* dynamics. The sixth staff starts at measure 26 and includes a *f* dynamic. The seventh staff starts at measure 31 and includes a *mp* dynamic and triplet markings. The eighth staff starts at measure 35 and includes triplet markings.

39

42

f *mp*

45

49

mf

53

f

57

60

mp

63

f *mf*

67

70

73

76

ff

79

mf

82

85

f

88

ff

91

94

mp

97

mf

100

f

103

Musical staff 103: A single staff with a treble clef. It begins with a whole note chord, followed by a quarter note, then a series of eighth notes with accents. The piece concludes with two triplet eighth notes.

106

Musical staff 106: A single staff with a treble clef. It features a continuous eighth-note pattern with accents and triplets throughout.

109

Musical staff 109: A single staff with a treble clef. It features a continuous eighth-note pattern with accents and triplets throughout.

112

Musical staff 112: A single staff with a treble clef. It features a continuous eighth-note pattern with accents and triplets throughout. The dynamic marking *mf*³ is placed below the staff.

116

Musical staff 116: A single staff with a treble clef. It features a continuous eighth-note pattern with accents and triplets throughout.

119

Musical staff 119: A single staff with a treble clef. It features a continuous eighth-note pattern with accents and triplets throughout. The dynamic marking *mp* is placed below the staff.

122

Musical staff 122: A single staff with a treble clef. It features a continuous eighth-note pattern with accents and triplets throughout. The dynamic markings *f* and *ff* are placed below the staff.

Partituras: *Movimiento del 99*

Movimiento del 99

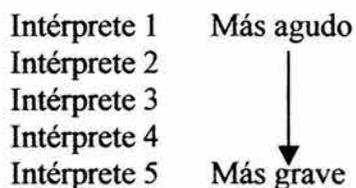
Miguel Angel Gorostieta Moreno

Instrucciones de ejecución

Cada intérprete utilizará latas de refresco, jugo o algún otro líquido, colocadas debajo de cada zapato y amarradas con cinta canela; En caso de que la interpretación de la obra sea en un escenario con duela o material que corra el riesgo de ser rayado con las latas, los intérpretes las sustituirán utilizando botellas de agua.

Las latas o botellas serán representadas por (X) en la partitura, la nota superior corresponderá al pie derecho y la nota inferior al izquierdo.

A cada intérprete corresponderá un caracol que se numerará del más agudo al más grave en orden ascendente del 1 al 5.

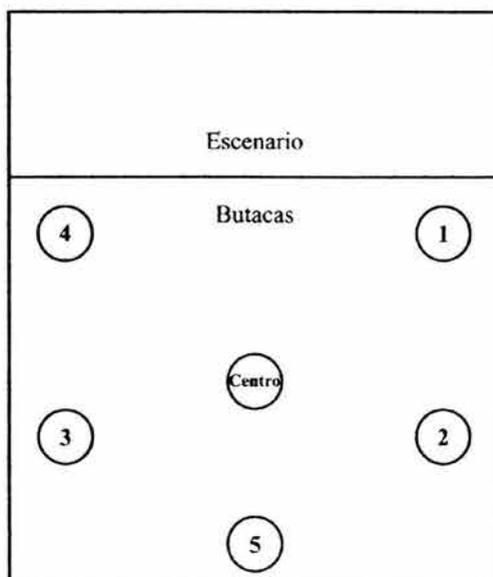


Las partes en donde los intérpretes toquen el caracol se escribirán con notas normales (●).

La nota aguda en la partitura equivaldrá a la nota aguda del caracol (mano afuera del caracol) y la nota grave en la partitura equivaldrá a la nota grave del caracol (mano dentro del caracol).

Los intérpretes ocuparán su lugar en las butacas de la sala, esta será la **formación I**, de modo que queden uniformemente distribuidos entre el público y antes de comenzar la obra se confundan con la audiencia. Apartir de ese momento tocarán de memoria desde el principio de la partitura hasta la **parte D**.

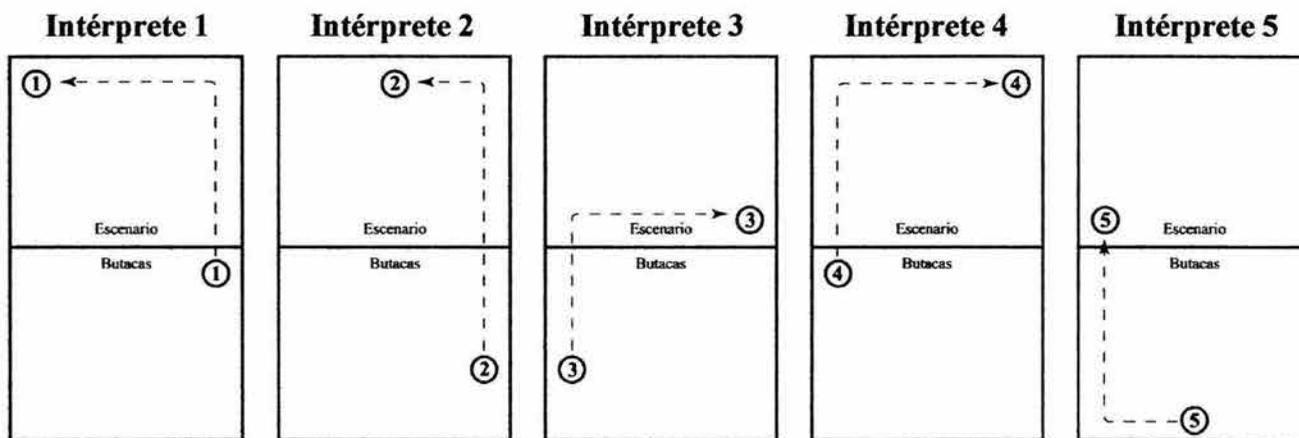
Formación I



Para comenzar la obra el **intérprete 5** se levantará de su asiento (**formación I**) y tocará el caracol viendo hacia el centro. Durante el primer compás girará con un movimiento lento y uniforme 90° a la derecha y durante el segundo compás hará lo mismo hacia la izquierda. Los demás intérpretes tocarán siguiendo las mismas instrucciones, en el orden que indica la partitura.

Al entrar a la **parte A** de la partitura, los intérpretes comenzarán a caminar, despacio, hacia el escenario, de preferencia manteniendo los giros laterales a 90° hasta llegar, uno por uno, respetando el siguiente orden: **4, 1, 2, 3, 5**. Conforme cada uno llegue al escenario se incorporará en la **parte B** de la partitura dirigiéndose hacia la **formación II**. Al llegar al escenario el **intérprete 5** irá directamente al primer compás de la **parte C** de la partitura y será el único que tocará este compás. Los demás se incorporarán en el segundo compás.

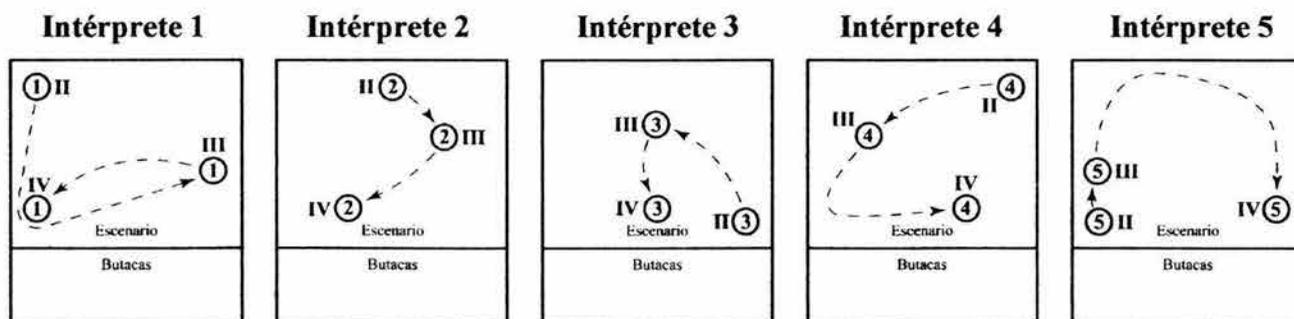
Paso de la **formación I** a la **formación II**



Los intérpretes tocarán de memoria la **parte C** de la partitura, mientras se trasladan por el escenario, partiendo de la **formación II**, para dejar su caracol en la **formación III** en el siguiente orden: **5, 2, 3, 4, 1**. A fin de dejar su caracol en la **formación III**, cada intérprete tomará un compás de silencio y continuará inmediatamente con la parte que le corresponde de **C** mientras se dirige a la **formación IV**. No deberán coincidir los silencios de dos o más intérpretes.

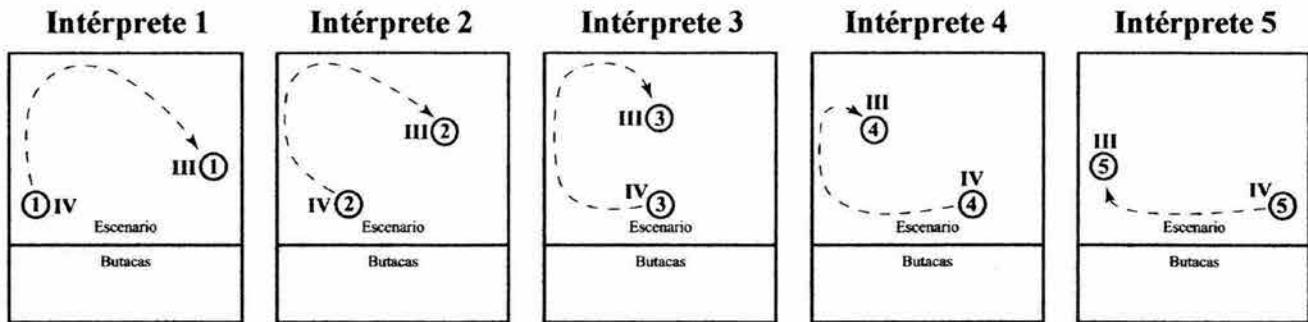
Los intérpretes seguirán tocando esta parte para llegar a la **formación IV** en el siguiente orden: **3, 2, 4, 1, 5**. Cuando llegue el **intérprete 5** a la **formación IV** todos tocarán únicamente el último compás de la **parte C**, para pasar juntos a la **parte D**, que podrán leer de la partitura.

Paso de la **formación II** a la **III** y de la **III** a la **IV**



Los intérpretes tocarán de memoria la **parte E** de la partitura y comenzarán a trasladarse hacia la **formación III** conforme aparezca su entrada en la partitura. Deberán llegar a la **formación III** en el siguiente orden: **5, 4, 3, 2, 1**.

Paso de la **formación IV** a la **III**

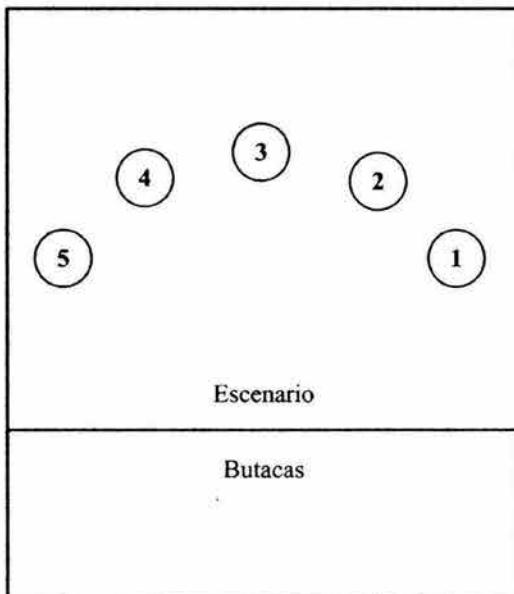


Cada intérprete dejará de percudir hasta concluir el compás que esté tocando en el momento en que llegue a la **formación III**. Únicamente el **intérprete 1** tocará el primer compás de la **parte F** de la partitura. Los demás intérpretes se incorporarán en el segundo compás de la **parte F**.

En las notas ligadas los intérpretes girarán como se indicó al comienzo de estas instrucciones y dicho movimiento cesará cuando en la partitura aparezca la indicación “senza” y tocarán de frente al público.

Los intérpretes tocarán el resto de la obra ubicados en la **formación III**.

Formación III



B

C

Segundo en llegar al escenario

13 Latas

Int. 1

f Tercero en llegar al escenario

13 Latas

Int. 2

f Cuarto en llegar al escenario

13 Latas

Int. 3

f Primero en llegar al escenario

13 Latas

Int. 4

f Quinto en llegar al escenario

13 Latas

Int. 5

f

ff

Caracol



D

19 Latas

Int. 1

mf Trasládarse a la formación III y ser el quinto en dejar el caracol

19 Latas

Int. 2

mf Trasládarse a la formación III y ser el segundo en dejar el caracol

19 Latas

Int. 3

mf Trasládarse a la formación III y ser el tercero en dejar el caracol

19 Latas

Int. 4

mf Trasládarse a la formación III y ser el cuarto en dejar el caracol

19 Latas

Int. 5

mf Trasládarse a la formación III y ser el primero en dejar el caracol

Dirigirse a la formación IV y ser el cuarto en llegar

Dirigirse a la formación IV y ser el segundo en llegar

Dirigirse a la formación IV y ser el primero en llegar

Dirigirse a la formación IV y ser el tercero en llegar

Dirigirse a la formación IV y ser el quinto en llegar

25

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

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

//

31

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

Lata arrastrada

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

36 Lata arrastrada

Int. 1

36 Lata arrastrada

Int. 2

36 Lata arrastrada

Int. 3

36 Lata arrastrada

Int. 4

36

Int. 5

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

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

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

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

mf *f* *p*

42

Int. 1

42

Int. 2

42

Int. 3

42

Int. 4

42

Int. 5

p *f* *mf*

mf *mf*

mf *f*

f *p* *f*

Trasladarse a la formación III

Trasladarse a la formación III

E

49

Int. 1

49

Int. 2

49

Trasladarse a la formación III

mf

49

Trasladarse a la formación III

mf

49

Int. 4

49

Int. 5

//

54

Int. 1

54

Int. 2

54

Int. 3

54

Int. 4

54

Trasladarse a la formación III

mf

Quinto en llegar a la formación III

Cuarto en llegar a la formación III

Tercero en llegar a la formación III

Segundo en llegar a la formación III

Primero en llegar a la formación III

ff

F

60

Caracol Der. 90 grados Izq. 90 grados simile

Int. 1

ff

Caracol Der. 90 grados Izq. 90 grados simile

Int. 2

60

Caracol Der. 90 grados Izq. 90 grados simile

Int. 3

ff

Caracol Der. 90 grados Izq. 90 grados simile

senza

Int. 4

60

Caracol Der. 90 grados Izq. 90 grados simile

ff

Caracol Der. 90 grados Izq. 90 grados simile

Int. 5

60

Caracol Der. 90 grados Izq. 90 grados simile

ff

senza



70 senza

Int. 1

70

senza

Int. 2

70

senza

Int. 3

70

senza

Int. 4

70

senza

Int. 5

70

80

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5



87

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

Glissando

ff

93

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

Latas

pp

Latas

pp

Lata arrastrada

pp

Lata arrastrada

pp

Latas

p



99

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

pp

mp

pp

mp

Lata arrastrada

104 Lata arrastrada

Musical score for measures 104-108, featuring five interlocking parts (Int. 1-5). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The title "Lata arrastrada" is present in the second measure.

Measures 104-108. Dynamics: *mp*, *mf*. Title: Lata arrastrada.



Musical score for measures 109-113, featuring five interlocking parts (Int. 1-5). The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Measures 109-113. Dynamics: *mf*.

114

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

f

f

f

//

118

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

f

f

122

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

ff

ff

ff

126

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

ff

f

f

f

f

130

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

f

mf

f

mf

Detailed description of the score for measures 130-134: This system contains five staves. Each staff begins with a measure number '130' and an accent (>). Staves 1 and 2 feature triplet markings above the first two measures. Staves 1 and 2 have dynamics of *mf* in measure 133. Staff 3 has a dynamic of *f* in measure 132. Staff 4 has a dynamic of *mf* in measure 133. Staff 5 has a dynamic of *f* in measure 132. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with various articulation marks like accents and slurs.

//

135

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

p

p

p

mf

p

Detailed description of the score for measures 135-139: This system contains five staves. Measures 135-137 show melodic development with accents (>) and slurs. From measure 138 onwards, all staves feature a sustained, wavy pattern. Dynamics are *p* for measures 135-137 and *mf* for measure 138. Staff 4 has a dynamic of *p* in measure 138. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

H

Caracol
141 Fluttertongue
Glissando

Caracol y latas

mf ff f mf f mf f mf

//

147

147

147

147

147

147

Pizz.

Flt.

Gliss.

Pizz.

Flt.

Gliss.

f mf f mf f mf f mf

152 *Gliss.* *f* *mf* *Flt.*

152 *Flt.* *mf*

152 *f* *mf* *Flt.*

152 *Pizz.* *f*

152 *Pizz.* *f* *Gliss.* *mf* *Flt.*

//

156 *f* *p*³ *mf* *p* *f*

156 *f* *p*³ *mf* *p* *f*

156 *f* *p*³ *mf* *p*

156 *mf* *p*³

156 *f* *p*³ *mf* *p*

Pizz. *Pizz.* *Pizz.* *Pizz.* *Pizz.*

161

Flt.

161

Pizz.

161

161

161

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

mf

f

mf

f

f

mf

f

mf

f



167

167

167

167

167

Int. 1

Int. 2

Int. 3

Int. 4

Int. 5

173

Int. 1

173

Int. 2

173

Int. 3

173

Int. 4

173

Int. 5

mf

mf

mf

mf

mf

mf

//

179

Int. 1

179

Int. 2

179

Int. 3

179

Int. 4

179

Int. 5

f

f

f

f

f

f

Gliss.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Partituras: *La danza de las Locrias*

La Danza de las Locrias

Miguel Angel Gorostieta Moreno

♩ = 125

Fluttertongue

Flute *mp* *mf* *p*

Piano *mp*

Fl. *mp* *sfz* *sfz* *p*

Pno. *mf* *p*

Fl. *mf*

Pno. *mf*

Fl. *mp* *Fluttertongue*

Pno. *mp*

Fl. *p* *sfz* *sfz* *p sub.*

Pno. *mf* *p*

51
Fl.
Pno.

61
Fl.
Pno.

71
Fl.
Pno.

81
Fl.
Pno.

91
Fl.
Pno.

101

Fl. *mp* *mf*

Pno. *p* *mp* *mf*

112

Fl.

Pno. *f* *poco rall.*

122

Fl. *mp* *mf* *p* Fluttertongue

Pno. *mp*

132

Fl. *mp* *ff*

Pno. *mf*

142

Fl. *mp*

Pno. *mp*

153

Fl.

Pno.

mf *mp*

164

Fluttertongue

Fl.

Pno.

mf *p*

174

Fl.

Pno.

f

185

Fl.

Pno.

p

196

Fl.

Pno.

mp *mf* *p*

Fl. 207 *mp*

Pno. 207 *mp*

Fl. 218 *mf* *p*

Pno. 218 *pp*

Fl. 229

Pno. 229 *mp*

Fl. 240 *mp* *mf* *f*

Pno. 240 *mf* *f*

Fl. 251

Pno. 251 *mf* *poco rall.*

Partituras: *No te juzgo, sólo te pienso*

NO TE JUZGO, SÓLO TE PIENSO
(PARA ORQUESTA DE CUERDAS)

MIGUEL ANGEL GOROSTIETA MORENO

EN MEMORIA

A

KARLA IVETTE CAMPOS GOROSTIETA

JULIO 2002.

No te juzgo, sólo te pienso (Para orquesta de cuerdas)

Miguel Angel Gorostieta Moreno

Julio 2002.

♩ = 77

The musical score is for a string orchestra and consists of the following parts: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The score begins at measure 77 with a tempo marking of ♩ = 77. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The initial dynamic is *fff* (fortissimo) for all parts. The Violin I and II parts play a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. The Viola and Violoncello parts play a similar melodic line but with a lower octave. The Contrabajo part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *fff*, *pp*, and *ppp*. There are also performance instructions like *div.* (divisi) and *tutti*. The word "niente" appears in the Viola and Violoncello parts, indicating a gradual decrease in volume. The score ends at measure 122 with a *ppp* (pianissimo) dynamic.

Musical score for strings, measures 12 to 13. The score is arranged in five systems, each containing two staves. The instruments are labeled on the left: vl.I, vl.II, vla., vlc., and c.b.

Measure 12 (labeled '12' at the start of each staff):

- vl.I:** Rest.
- vl.II:** Rest.
- vla.:** Quarter note G₂, followed by a slur over quarter notes F₂, E₂, D₂, C₂, B₁, A₁, G₁, F₁, E₁, D₁, C₁, B₁, A₁, G₁. Dynamics: *niente* at the start, *pp* at the end.
- vlc.:** Slur over quarter notes G₂, F₂, E₂, D₂, C₂, B₁, A₁, G₁, F₁, E₁, D₁, C₁, B₁, A₁, G₁. Dynamics: *ppp* at the start, *pp* at the end.
- c.b.:** Slur over quarter notes G₂, F₂, E₂, D₂, C₂, B₁, A₁, G₁, F₁, E₁, D₁, C₁, B₁, A₁, G₁. Dynamics: *pp* at the start, *ppp* at the end.

Measure 13 (labeled '12' at the start of each staff):

- vl.I:** Rest.
- vl.II:** Rest.
- vla.:** Quarter note G₂, followed by a slur over quarter notes F₂, E₂, D₂, C₂, B₁, A₁, G₁, F₁, E₁, D₁, C₁, B₁, A₁, G₁. Dynamics: *niente* at the start, *pp* at the end.
- vlc.:** Slur over quarter notes G₂, F₂, E₂, D₂, C₂, B₁, A₁, G₁, F₁, E₁, D₁, C₁, B₁, A₁, G₁. Dynamics: *pp* at the end.
- c.b.:** Slur over quarter notes G₂, F₂, E₂, D₂, C₂, B₁, A₁, G₁, F₁, E₁, D₁, C₁, B₁, A₁, G₁. Dynamics: *ppp* at the end.

Additional markings:

- vl.II:** Measure 13 starts with a sharp sign (#) above the staff, followed by the word *niente*.
- vla.:** Measure 13 starts with a flat sign (b) above the staff, followed by the word *niente*.
- vl.I:** Measure 13 ends with a flat sign (b) above the staff, followed by the word *niente*.

Dynamics at the bottom of the page: *pp*, *ppp*, *pp*, *ppp*.

24

vi.I *pp*

24

pp

24

vi.II *pp*

24

vla.

24

vla.

24

vlc. *ppp* *pp* *ppp* *pp*

24

c.b. *pp* *ppp* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 24 through 33. The score is arranged in a system with eight staves. The top two staves are for Violin I (vi.I) and Violin II (vi.II), both in treble clef. The next two staves are for Viola (vla.), in alto clef. The bottom two staves are for Violoncello (vlc.) and Contrabass (c.b.), both in bass clef. The music consists of sustained notes, primarily half notes and whole notes, with some eighth notes in the lower strings. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) for the violins, *ppp* (pianississimo) for the cello, and *p* (piano) for the contrabass. The score is marked with measure numbers 24 through 33 at the beginning of each staff.

This musical score page contains eight staves for string instruments, labeled vl.I, vl.II, vla., vlc., and c.b. on the left. Each staff begins with the measure number 36. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first violin (vl.I) and second violin (vl.II) parts feature melodic lines with slurs and accents, marked with *p*. The viola (vla.) part has a melodic line with slurs, also marked with *p*. The violoncello (vlc.) part starts with a *ppp* dynamic and a crescendo hairpin, then moves to *p*. The double bass (c.b.) part has a steady bass line with a *mp* dynamic marking at the end. The score is written in a common time signature with a key signature of one flat.

60

vi.I

60

60

60

vi.II

60

60

vla.

60

60

vcl.

60

60

c.b.

p

sul pont.

mf

normal

sul pont.

mf

normal

sul pont.

mf

normal

mf

normal

Detailed description: This musical score page covers measures 60 to 77 for a string section. It features five staves: Violin I (vi.I), Violin II (vi.II), Viola (vla.), Violoncello (vcl.), and Contrabasso (c.b.). The Violin parts play a melodic line with slurs and accents, marked with *mf* and *normal* dynamics. The Viola part begins with a *p* dynamic and features a *pizzicato* section. The Violoncello and Contrabasso parts provide a harmonic foundation, with the Cb part marked *mf* and *normal*. Various articulations like *sul pont.* and *normal* are used throughout.

The image displays a page of a musical score, numbered 128 in the bottom right corner. The score is for a string orchestra and consists of five staves: Violin I (vl.I), Violin II (vl.II), Viola (vla.), Violoncello (vlc.), and Contrabasso (c.b.).

- Violin I (vl.I):** Measure 70 starts with a measure rest. The melodic line begins in measure 71 with a half note, followed by quarter notes, leading to a half note in measure 78.
- Violin II (vl.II):** Features a more active, rhythmic line with eighth notes and quarter notes, ending with a triplet in measure 78.
- Viola (vla.):** Measure 70 has a measure rest. The line begins in measure 71 with a half note and continues with quarter notes, ending with a half note in measure 78.
- Violoncello (vlc.):** Features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, ending with a half note in measure 78.
- Contrabasso (c.b.):** Features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, ending with a half note in measure 78.

Performance instructions and dynamics include:

- mf* (mezzo-forte) in measures 71 and 75.
- sul pont.* (sul ponticello) in measures 71 and 75.
- Triplet markings (*3*) in measure 78 for the Violin II and Viola parts.
- The word *niente* appears below the Viola staff in measure 78.

75

vi.I

75

normal

75

vi.II

75

3

3

3

3

3

3

3

3

75

vla.

normal

75

75

vlc.

75

c.b.

75

tutti

pp

3

3

3

niente

78 normal

vi.I

78

vi.II

78 3 3 3 3

vla.

78

78

vcl.

78 5 5 5 5 5 5 5 5

niente

78

c.b.

80

80

80

3

3

3

3

p

80

normal

80

80

5

5

5

5

5

5

5

5

pp

80

pp

84

vl.I

84

84

vl.II

3

3

3

3

3

3

84

vla.

84

6

6

6

6

6

6

6

6

niente

84

5

5

5

5

5

5

5

5

84

c.b.

84

mp

p

V

Detailed description: This page of a musical score contains measures 84 to 88. It features six staves: Violin I (vl.I), Violin II (vl.II), Viola (vla.), Violoncello (vlc.), Contrabasso (c.b.), and a fifth staff with a dynamic marking of *niente*. The Violin I part has a melodic line with a fermata at the end of measure 88. The Violin II part plays sixteenth-note triplets, with a dynamic marking of *mp* starting in measure 85. The Viola part plays a melodic line with a fermata at the end of measure 88. The Violoncello part plays sixteenth-note sextuplets, with a dynamic marking of *p* starting in measure 85. The Contrabasso part plays a similar sixteenth-note sextuplet pattern. The fifth staff contains a *niente* dynamic marking. A rehearsal mark *V* is located at the end of the first staff.

Musical score for strings, measures 86-89. The score is divided into two systems. The first system contains measures 86-87, and the second system contains measures 88-89. The parts are:

- vi.I:** Violin I. Measure 86 has a whole rest. Measure 87 starts with a half note on G₄ (marked *mp*), followed by a half note on A₄ (marked *mp*).
- vi.II:** Violin II. Measures 86-89 feature a rhythmic pattern of eighth notes, primarily in triplet groups. Measure 87 includes a triplet of eighth notes (G₄, A₄, B₄) and a triplet of eighth notes (A₄, B₄, C₅).
- vla.:** Viola. Measures 86-89 feature a rhythmic pattern of eighth notes, primarily in sextuplet groups. Measure 87 includes a sextuplet of eighth notes (G₃, A₃, B₃, C₄, D₄, E₄) and a sextuplet of eighth notes (D₄, E₄, F₄, G₄, A₄, B₄).
- vlc.:** Violoncello. Measures 86-89 feature a rhythmic pattern of eighth notes, primarily in quintuplet groups. Measure 87 includes a quintuplet of eighth notes (G₂, A₂, B₂, C₃, D₃) and a quintuplet of eighth notes (D₃, E₃, F₃, G₃, A₃).
- c.b.:** Contrabasso. Measures 86-89 feature a rhythmic pattern of eighth notes, primarily in quintuplet groups. Measure 87 includes a quintuplet of eighth notes (G₂, A₂, B₂, C₃, D₃) and a quintuplet of eighth notes (D₃, E₃, F₃, G₃, A₃).

The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). The key signature has one flat (B-flat major or E-flat minor), and the time signature is 4/4.

88

vi.I

88

vi.II

3

3

3

3

mp

3

3

88

vla.

6

6

6

6

pp

6

6

6

6

88

vlc.

5

5

5

5

5

5

5

5

88

c.b.

5

5

5

5

5

5

5

5

Detailed description: This page of a musical score covers measures 88 to 91. It features six staves: two for Violins (vi.I and vi.II), two for Violas (vla. and vlc.), and two for Cellos/Double Basses (c.b.).
- **Violins (vi.I, vi.II):** Both parts play a whole note chord at measure 88. In measure 89, they play a triplet of eighth notes. In measure 90, they play a triplet of quarter notes. In measure 91, they play a triplet of eighth notes. The dynamic is *mp*.
- **Violas (vla., vlc.):** Both parts play a sixteenth-note triplet in measures 89 and 90. In measure 91, they play a sixteenth-note sextuplet. The dynamic is *pp*. The word *tutti* is written above the vlc. staff in measure 91.
- **Cellos/Double Basses (c.b.):** Both parts play a sixteenth-note triplet in measures 89 and 90. In measure 91, they play a sixteenth-note quintuplet.

90

vi.I

90

vi.II

90

3

3

3

3

ff

90

6

6

6

6

p

90

5

5

5

5

90

5

5

5

5

c.b.

90

5

5

5

5

92

vi.I

92

vi.II

92

3

3

3

3

mp

3

3

92

6

6

6

6

mp

6

6

6

6

92

5

5

5

5

5

5

5

5

92

mp

5

5

5

5

94

vi.I

94

vi.II

3

3

3

3

3

3

3

3

94

6

6

6

6

6

6

6

6

94

5

5

5

5

5

5

5

5

94

c.b.

ff

96

96

96

3

3

3

3

3

3

3

3

6

6

6

6

6

6

6

6

5

5

5

5

5

5

5

5

96

96

mp

mp

mp

vi.I

vi.II

vla.

vlc.

c.b.

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The top two staves are for Violin I (vi.I) and Violin II (vi.II), both in treble clef. The third staff is for Viola (vla.) in alto clef. The fourth and fifth staves are for Violoncello (vlc.) and Contrabasso (c.b.) in bass clef. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure (measures 96-99) features a melodic line in the violins and a rhythmic accompaniment in the lower strings. The second measure (measures 100-103) continues the melodic line and accompaniment. The lower strings play a consistent eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present at the beginning of the second measure and at the bottom of the page.

98
98
98
98
98
98

vl. I

vl. II

vla.

vcl.

c.b.

3 3 3 3 3 3 3 3

6 6 6 6 6 6 6 6

5 5 5 5 5 5 5 5

ff

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet. It contains five staves: Violin I (vl. I), Violin II (vl. II), Viola (vla.), Violoncello (vcl.), and Contrabasso (c.b.). The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system covers measures 98-101, and the second system covers measures 102-105. The Violin I and II parts are in treble clef, while the Viola, Violoncello, and Contrabasso parts are in bass clef. The Violin I and II parts feature long, sustained notes with hairpins indicating dynamics. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts play rhythmic patterns with various groupings: triplets (marked '3'), sextuplets (marked '6'), and quintuplets (marked '5'). A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present in the second system of the lower staves.

100

v.I

100

v.II

100

vla.

100

vcl.

100

c.b.

3

3

3

3

3

3

6

6

6

6

6

6

6

6

5

5

5

5

5

5

5

5

mp

mp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 100 and 101. It features five staves: Violin I (v.I), Violin II (v.II), Viola (vla.), Violoncello (vcl.), and Contrabasso (c.b.).
- **Violin I (v.I):** Measures 100-101 are mostly rests. A dynamic marking of '100' is at the start of measure 100.
- **Violin II (v.II):** Measures 100-101 contain rhythmic patterns with triplets. Measure 100 has a triplet of eighth notes, a quarter note, and another triplet of eighth notes. Measure 101 has a triplet of eighth notes, a quarter note, and another triplet of eighth notes. Dynamic marking '100' is at the start of measure 100.
- **Viola (vla.):** Measures 100-101 feature sextuplets of eighth notes. Measure 100 has four sextuplets. Measure 101 has four sextuplets. Dynamic marking '100' is at the start of measure 100. A *mp* marking appears at the start of measure 101.
- **Violoncello (vcl.):** Measures 100-101 feature quintuplets of eighth notes. Measure 100 has four quintuplets. Measure 101 has four quintuplets. Dynamic marking '100' is at the start of measure 100. A *mp* marking appears at the start of measure 101.
- **Contrabasso (c.b.):** Measures 100-101 feature eighth-note patterns. Dynamic marking '100' is at the start of measure 100. A *mp* marking appears at the start of measure 101.

102

102

102

3

3

3

3

3

3

3

3

102

6

6

6

6

6

6

6

6

102

5

5

5

5

5

5

5

5

102

102

ff

v.l.I

v.l.II

v.l.a.

v.l.c.

c.b.

104

vi.I

104

vi.II

104

3

3

3

3

3

3

3

3

104

6

6

6

6

6

6

6

6

mp

104

5

5

5

5

5

5

5

5

104

c.b.

106
vi.I *mp*

106
vi.II *mp*

106
vla. *mp*

106
vlc. *mp*

106
c.b. *mp*

The musical score consists of five staves. The first two staves (vi.I and vi.II) are in treble clef. The third staff (vla.) is in alto clef. The fourth and fifth staves (vlc. and c.b.) are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score begins at measure 106. The first two staves (vi.I and vi.II) are mostly rests, with some notes in the second measure. The third staff (vla.) features a continuous sixteenth-note pattern with accents and fingering '6'. The fourth staff (vlc.) features a continuous sixteenth-note pattern with accents and fingering '5'. The fifth staff (c.b.) features a continuous sixteenth-note pattern with accents and fingering '5'. There are several triplet markings (indicated by '3' and brackets) in the second and third measures of the first three staves.

108

v.I

108

v.II

108

vla.

108

vlc.

108

c.b.

The image displays a musical score for a string ensemble, specifically measures 108 and 109. The score is arranged in five staves, labeled v.I, v.II, vla., vlc., and c.b. from top to bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The dynamic marking is *ff* (fortissimo).

- **v.I:** Measures 108 and 109 feature a long, sustained note with a hairpin crescendo. A fermata is placed over the final note in measure 109.
- **v.II:** Measures 108 and 109 contain rhythmic patterns with triplets (indicated by '3' and brackets) and slurs. The dynamics are *ff*.
- **vla.:** Measures 108 and 109 feature sextuplets (indicated by '6' and brackets) with accents. The dynamics are *ff*.
- **vlc.:** Measures 108 and 109 feature quintuplets (indicated by '5' and brackets) with accents. The dynamics are *ff*.
- **c.b.:** Measures 108 and 109 feature a continuous rhythmic pattern with accents. The dynamics are *ff*.

This musical score page contains six staves, each with a measure number '110' at the beginning. The staves are labeled as follows from top to bottom: vl.I, vl.II, vla., vlc., and c.b. The top two staves (vl.I and vl.II) are in treble clef. The middle three staves (vla., vlc., and c.b.) are in bass clef. The vl.I and vl.II parts feature long, horizontal lines with a fermata-like symbol at the end, indicating sustained notes. The vl.II staff includes several triplet markings, with the number '3' placed above the notes. The vla., vlc., and c.b. parts feature complex rhythmic patterns, primarily consisting of sixteenth notes, with the numbers '6' and '5' placed above the notes to indicate sextuplets and quintuplets, respectively. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present at the end of the vl.II and vlc. staves. The page is numbered '146' in the bottom right corner.

Musical score for strings, measures 112-114. The score is arranged in five systems, each with two staves.

- vi. I:** Violin I, measures 112-114. Dynamics: *mp*.
- vi. II:** Violin II, measures 112-114. Dynamics: *p*.
- vi. II div.:** Violin II, divided part, measures 112-114. Dynamics: *p*.
- vi. II div.:** Violin II, divided part, measures 112-114. Dynamics: *p*.
- vla.:** Viola, measures 112-114. Dynamics: *mp*, *p*. Includes sixteenth-note patterns with '6' (sixteenth notes) and 'div.' (divided) markings.
- vlc.:** Violoncello, measures 112-114. Dynamics: *p*.
- c.b.:** Contrabasso, measures 112-114. Dynamics: *mp*, *p*.

115 *p*

115 *p*

115

115

115

115 *p*

115

115 *f* *Glissando* *p*

115

vi.I

vi.II

vla.

vlc.

c.b.

125 *b* *f* *p* *Glissando*

125 *f* *p* *Glissando*

125

125

125

125

125

125

125

vi.I

vi.II

vla.

vlc.

c.b.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 149, features five staves for string instruments. The top two staves are for Violin I (vi.I) and Violin II (vi.II), both in treble clef. The middle two staves are for Viola (vla.) and Cello (vlc.), both in bass clef. The bottom staff is for Double Bass (c.b.) in bass clef. The score begins at measure 125. The Violin I part starts with a series of eighth notes, each marked with a *b* (basso) and a *f* (forte) dynamic. A *Glissando* effect is indicated by a wavy line over the notes in the 7th measure of this part, with a *p* (piano) dynamic marking. The Violin II part also features a *Glissando* effect in the 3rd measure, with *f* and *p* dynamics. The Viola, Cello, and Double Bass parts consist of a steady eighth-note accompaniment throughout the page.

135

vi. I

135

f *p*

vi. II

135

f *p* *Glissando*

vla. I

135

f *p*

vla. II

135

f *p* *Glissando*

vlc.

135

c. b.

135

f

Musical score for string quartet (violin I, violin II, viola, and cello/bass) starting at measure 155. The score includes dynamics like *f* and *mf*, and performance instructions like *Glissando*.

violin I (vl.I): Measure 155 starts with a whole note on G₄. A *Glissando* occurs on a whole note in the following measure.

violin II (vl.II): Measure 155 starts with a whole note on G₄. A *f* dynamic is present. A *Glissando* occurs on a whole note in the following measure.

viola (vla.): Measure 155 starts with a whole note on G₄. A *f* dynamic is present. A *Glissando* occurs on a whole note in the following measure.

cello/bass (vc./c.b.): Measure 155 starts with a whole note on G₂. A *f* dynamic is present. A *Glissando* occurs on a whole note in the following measure.

The score concludes with a *mf* dynamic in the final measure of the section.

165 tutti

Glissando

pp

niente

Glissando

pp

Glissando

pp

Glissando

pp

Glissando

pp

tutti

niente

f

p

Partituras: *A una dama bizca y hermosa*

A UNA DAMA BIZCA Y HERMOSA

Si a una parte miraran solamente
vuestros ojos, ¿cuál parte no abrasaran?
Y si a diversas partes no miraran,
se helaran el ocaso o el Oriente.

El mirar zambo y zurdo es delincuente;
vuestras luces izquierdas lo declaran,
pues con mira engañosa nos disparan
facinorosa luz, dulce y ardiente.

Lo que no miran ven, y son despojos
suyos cuantos los ven, y su conquista
da a l'alma tantos premios como enojos.

¿Qué ley, pues, mover pudo al mal jurista
a que, siendo monarcas los dos ojos,
los llamase vizcondes de la vista?

Francisco de Quevedo y Villegas

A Una Dama Bizca y Hermosa

(Basada en un soneto de
Francisco de Quevedo y Villegas)

Música
Miguel Angel Gorostieta Moreno
Texto
Francisco de Quevedo y Villegas

Tempo Ad Lib. Rubato

$\text{♩} = \text{♩}$ sempre

Clarinet in B \flat

Guitar

Cello

Musical score for Clarinet in B \flat , Guitar, and Cello. The score is in 3/8 time and D major. The Clarinet part begins in the third measure with a melody marked *mp*. The Guitar part starts with a *mf* chord in the second measure, followed by a *ff* chord in the third, and continues with a melodic line marked *mf* and *ff*. The Cello part begins with a *ff* chord in the first measure, followed by a melodic line marked *mp*. Performance instructions include *Pizz.* and *Arco* for the Cello.

//

B \flat Cl.

Gtr.

Vc.

Pno.

Musical score for B \flat Clarinet, Guitar, Violoncello, and Piano. The score is in 3/8 time and D major. The B \flat Clarinet part begins in the third measure with a melody marked *mp*. The Guitar part starts with a *f* chord in the second measure, followed by a *ff* chord in the third, and continues with a melodic line marked *ff*. The Violoncello part begins with a *ff* chord in the first measure, followed by a melodic line marked *mp* and *ff*. Performance instructions include *Pizz.* and *Arco* for the Violoncello. The Piano part consists of a rhythmic accompaniment marked *mf* and *mp*.

♩ = 130

9 *mf*

Sopr. Si a u-na - par - te mi - ra - ran so - la - men - te vues - tros o - jos, cuál par - te no a - bra - sa - ran?

Vc. 9 Arco *mp*

13

Sopr. y si a di - ver - sas par - tes no mi - ra - ran se he - la - ran el o - ca - so o el O - rien - te.

Vc. 13

18 *Tempo Ad Lib. Rubato*

Vc. *ff*

21

Vc.

24

Sopr. El mi - rar zam - bo y zur -

B♭ Cl. 24

Vc. 24 *f* *mf*

♩ = 240

27

Sopr. do es de - lin - cuen - te; vues - tras lu - ces iz - quier - das lo de - cla - ran,

B♭ Cl.

30

Sopr. pues con mi - ra en - ga - ño - za nos dis - pa - ran fa - ci - no - ro - sa luz, dul - ce y ar - dien - te.

B♭ Cl.

Tempo Ad Lib. Rubato

34

B♭ Cl. *ff*

37

B♭ Cl.

41

Sopr. Lo que no mi - ran ven, y son des - po - jos su - yos cuan - tos lo ven,

B♭ Cl.

Pno. *mf*

$\text{♩} = 180$

45

Sopr.

y su con-quis - ta da al al - ma tan - tos pre - mios co - mo e - no - jos.

Pno.

Tempo Ad Lib. Rubato

49

Pno.

52

Pno.

56

Sopr.

Qué ley, pues, mo - ver pu - do al mal ju - ris - ta a que, sien - do mo - nar - cas los dos o - jos,

Gtr.

$\text{♩} = 200$
mf

mp *sfz* *sfz*

60

Sopr.

los lla - ma - se viz - con - des de la vis - ta?

Gtr.

Tempo Ad Lib. Rubato

ff

64
Gr.

Two double bar lines

Detailed description: This block contains the first system of music, measures 64 to 67. It features a single staff for the guitar (Gr.) in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music consists of a series of chords and melodic fragments, with some notes marked with a 'v' (accents). The system ends with two double bar lines.

68
B \flat Cl.

68
Gr.

68
Pno.

Two double bar lines

Detailed description: This block contains the second system of music, measures 68 to 71. It features four staves: B \flat Clarinet (B \flat Cl.), Guitar (Gr.), and Piano (Pno.) in both treble and bass clefs. The key signature has two sharps. The B \flat Cl. part has a dynamic marking of *ff* starting in measure 70. The Gr. part has a dynamic marking of *f* in measure 70. The Pno. part has a dynamic marking of *f* in measure 70. The system ends with two double bar lines.

72
B \flat Cl.

72
Gr.

72
Vc.

72
Pno.

Detailed description: This block contains the third system of music, measures 72 to 75. It features four staves: B \flat Clarinet (B \flat Cl.), Guitar (Gr.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.) in both treble and bass clefs. The key signature has two sharps. The Vc. part has dynamic markings of *f*, *f*, *ff*, and *f* across measures 72-75, with performance instructions 'Arco' and 'Pizz.' above the staff. The Pno. part has a dynamic marking of *mf* in measure 72. The system ends with two double bar lines.

76

B♭ Cl.

Gtr.

Vc.

Pizz. Arco Arco Pizz. Arco

ff *f* *ff*

Pno.



79

B♭ Cl.

Gtr.

Vc.

Arco

f

Partituras: *Fecundación*

Fecundación

Especificaciones y requerimientos técnicos

Las guitarras tendrán una hoja de papel pegada en la tapa trasera de la caja, para que se escuche el frotamiento con las manos.

Cada guitarra será microfoneada preferentemente con un micrófono SM 57 de Shure, deberán asegurarse que el diafragma del micrófono apunte al costado de la boca de la guitarra que se une con el brazo de la misma.

La guitarra 1 quedará a la izquierda del público, por consiguiente la guitarra 2 a la derecha del público.

Las guitarras serán conectadas a la mezcladora por canales separados, la guitarra 1 estará paneada 90 grados a la izquierda y la guitarra 2 estará paneada 90 grados a la derecha.

El disco compacto (cinta), también será conectado a la mezcladora por canales separados y estarán paneados totalmente a la izquierda y totalmente a la derecha respectivamente. Ésto implica que la amplificación es forzosamente en estereo.

El monitoreo para los ejecutates puede ser con audifonos o con monitores, la mezcla de monitores será al gusto de los ejecutantes, sugiero que escuchen la cinta y lo que cada uno ejecuta.

La persona que ponga a reproducir el disco compacto (cinta), deberá estar sincronizada con los intérpretes para que coincidan los cronómetros y la ejecución de la obra sea precisa.

Fecundación

Miguel Angel Gorostieta Moreno

Julio 2002

0:00 0:05 0:10 0:15 0:20 0:25 0:30

CD

Guitarra 1

Guitarra 2

Colocar la guitarra boca abajo sobre las piernas del interprete y frotar de forma erótica la tapa trasera con las yemas de los dedos de ambas manos acentuando aleatoriamente

Rasgar muy lentamente la cuerda 6, con la uña partiendo de la boca hacia el puente

mp

mf

0:30 0:35 0:40 0:45 0:50 0:55 1:00

CD

Guit. 1

Guit. 2

Como bombo

Delay

Flanger

Tambora cuerdas al aire

ff

C.VII

mf

simile

Delay

1:00 1:05 1:07 1:10 1:15 1:20 1:25 1:30

CD

Guit. 1

Guit. 2

Como percusión

c/bombo

c/bombo

Delay

c/bombo

C.V

f

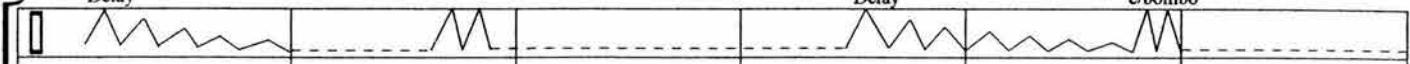
pp

C.VII

mf

pp

1:30 1:35 1:40 1:45 1:50 1:55 2:00

CD 

Guit. 1

C.III

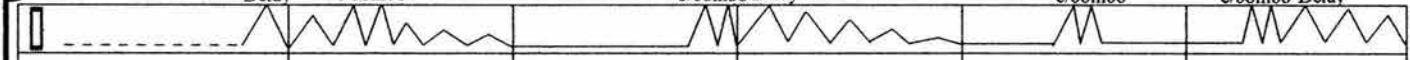
f ————— *p*

Tocar aleatoriamente
notas en pizz. respetando
tesitura, ritmica y notas escritas

Guit. 2

mf *mp*

2:00 2:05 2:10 2:15 2:20 2:25 2:30

CD 

Guit. 1

mf ————— *f* ————— *mf*

C.V C.VII C.XII

Guit. 2

mf *mp*

2:30 2:35 2:40 2:45 2:47 2:50 2:55 3:00

CD 

Guit. 1

gliss. con slide a 6 cuerdas hasta el puente

p ————— *ff*

Bartok a 6 cuerdas

fff

Bartok a 6 cuerdas

fff

escalas sintéticas

Tocar aleatoriamente
notas en pizz. lo más
rápido posible
únicamente en cuerdas
1, 2 y 3

p

Guit. 2

mp ————— *ff*

fff

3:00 3:05 3:10 3:15 3:20 3:30

CD *Bartok*

Guit. 1 *simile*

Guit. 2 *mf*

p *mf* *mp*

Tocar aleatoriamente notas en pizz. lo más rápido posible únicamente en cuerdas 4, 5 y 6

3:30 3:35 3:40 3:45 3:50 3:55 4:00

CD

Guit. 1 C.VII *f* *mp* C.XII *f* *mp*

Guit. 2 *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp*

Bartok con gliss. *simile*

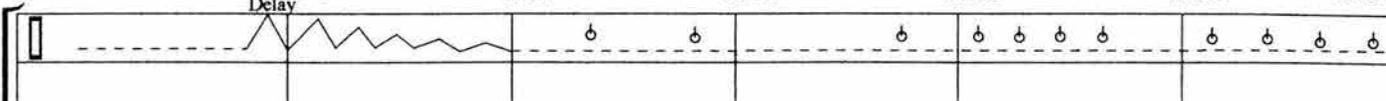
4:00 4:05 4:10 4:15 4:20 4:25 4:30

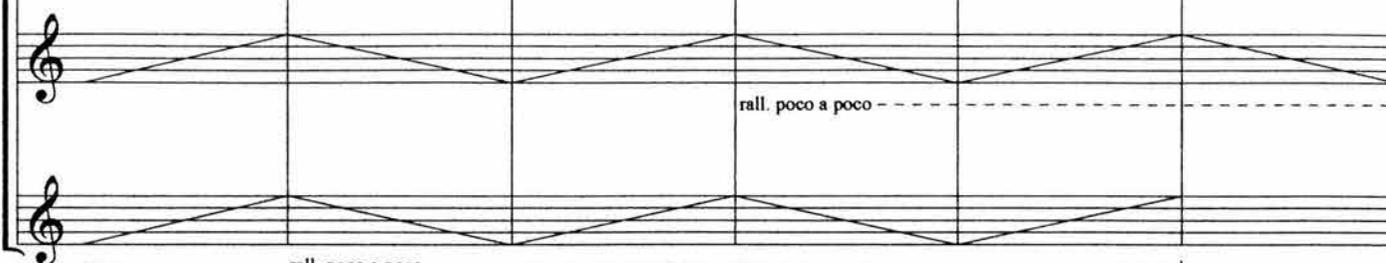
CD

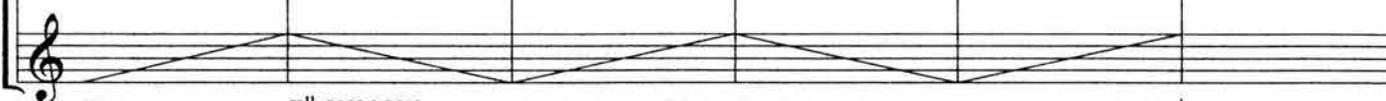
Guit. 1 C.XII *f* *mp* *f* *mp* C.VII *f* *mp*

Guit. 2 *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp* *ff*

4:30 4:35 4:40 4:45 4:50 4:55 5:00

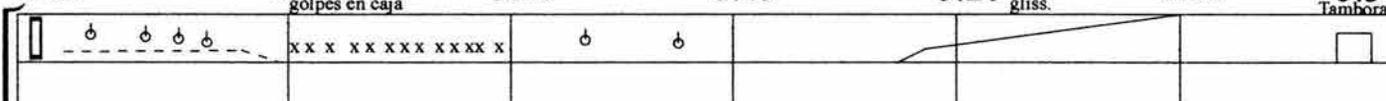
CD 

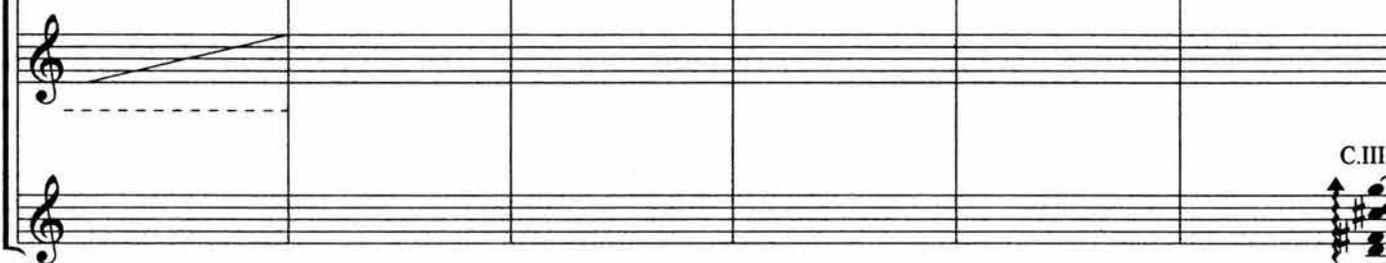
Guit. 1 

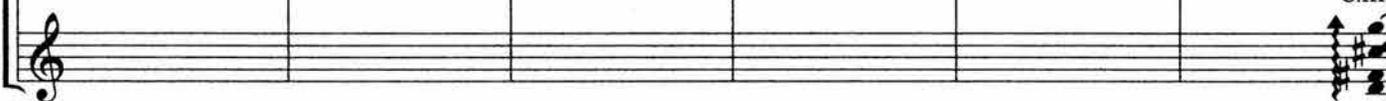
Guit. 2 

mp rall. poco a poco

5:00 5:05 5:10 5:15 5:20 5:25 5:30

CD 

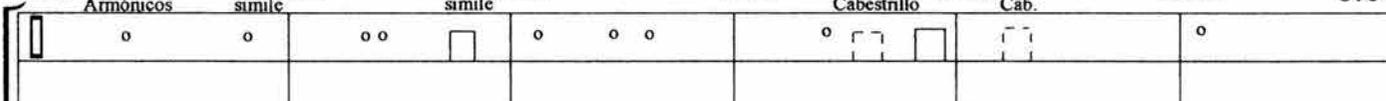
Guit. 1 

Guit. 2 

C.III

p

5:30 5:35 5:40 5:45 5:50 5:55 6:00

CD 

Guit. 1 

Guit. 2 

C.III C.III C.IX C.VII C.XII C.V

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

6:00 6:05 6:10 6:15 6:20 6:25 6:30

CD

Guit. 1

Guit. 2

C.V

C.VIII

C.V

ff

ff

ff

mf

ff

mp

6:30 6:35 6:40 6:45 6:50 6:55 7:00

CD

Guit. 1

Guit. 2

mf

Tambora
cuerdas al aire

mf

mp

mp

gliss.

7:00 7:05 7:10 7:13 7:15 7:20 7:25 7:30

CD

Guit. 1

Guit. 2

C.III

C.III

Tambora
C.III!

mp

mp

mf

pp

pp

pp

7:30 7:35 7:40 7:45 7:50 7:55 8:00

CD

Guit. 1

Colocar la guitarra boca abajo sobre las piernas del

Guit. 2

Tambora
C.III

mp *pp* *p*

8:00 8:05 8:10 8:15 8:20 8:25 8:30

CD

Guit. 1

interprete y frotar de forma erótica la tapa trasera con las yemas

Guit. 2

de los dedos de ambas manos, acentuando
aleatoriamente y desvaneciendo

p *pp*

Partituras: *Tres pinturas de Thelma*

Tres Pinturas de Thelma

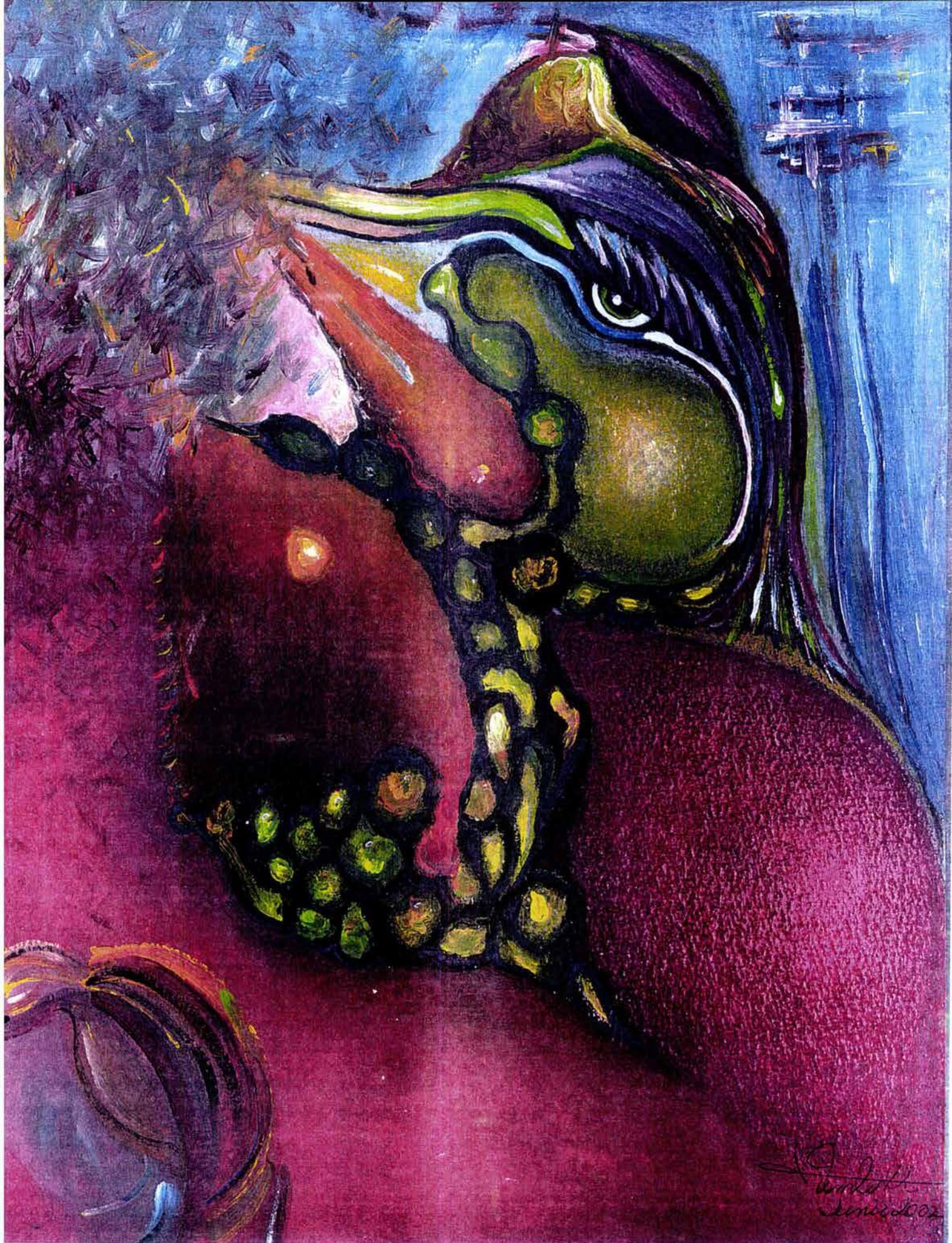
I Un Desahogo

II Vaginazo

III Epilepsia

Miguel Angel Gorostieta Moreno

Score para Orquesta Sinfónica
México D.F., junio de 2004



*Amelia
Amelia 2002*

Un Desahogo

Dotación instrumental

- 2 Flautas** [Flute] (Fl.)
- 2 Oboes** [Oboe] (Ob.)
- 2 Clarinetes en Sib** [Clarinet in Bb] (Bb Cl.)
- 2 Fagotes** [Bassoon] (Bsn.)
- 4 Cornos** [Horn in F] (Hn.)
- 2 Trompetas** [Trumpet Bb] (Bb Tpt.)
- 2 Trombones** [Trombone] (Tbn.)
- 1 Tuba** [Tuba] (Tba.)

Percusión [Percussion] (Perc.):

Percusión I: Timbal [Timpani] 32'' afinar con un rango para hacer gissandos de Mi 3 a La# 3, Triángulo [Triangle]

Percusión II: Wood blocks no se requiere una altura específica

Percusión III: Campanas tubulares [Tubular chimes], Vibráfono [Vibraphone]

Percusión IV: Bombo [Bass drum]

Percusión V: Platos de choque [Crash cymbals]

1 Arpa [Harp] (Hp.)

Violín I [Violin I] (Vln. I)

Violín II [Violin II] (Vln. II)

Viola [Viola] (Vla.)

Cello [Cello] (Vc.)

Contrabajo [Contrabass] (Cb.)

Un desahogo

Miguel Angel Gorostieta Moreno

L.70

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Trumpet in Bb

Trombone

Tuba

Percussion I

Percussion III

Percussion IV

Percussion V

Harp

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Timpani

Tubular chimes

Bass drum

Crash cymbals

Vibraphone

Triangle L. V.

gliss.

p

mf

f

mp

non arp.

Pizz.

A

Fl. *mp* *pp* *f*

Ob. *mp* *pp* *f*

Ba Cl. *mp* *pp* *f*

Ben. *p* *mp* *p* *pp* *f*

Hn. *f* *f* *mp*

B. Tpt. *f*

Tbn. *f* *f* *mp*

Tba. *f*

Perc. II Wood blocks *mp* *f*

Perc. III Tubular chimes *p* *mp* *L.V.* *Vibraphone* *mp*

Perc. IV Bass drum *mf*

Perc. V Crash cymbals *mf*

Vln. I *Arco gliss.* *mf* *Pizz.* *p*

Vln. II *Arco gliss.* *mf* *Pizz.* *p*

Via. *Arco gliss.* *mf* *Pizz.* *p*

Vc. *Arco gliss.* *mf* *Pizz.* *p*

Cb. *Arco gliss.* *mf* *Pizz.* *p*

Ba Cl. *mf*

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. *mf*

Tbn.

Tba. *mp*

Perc. I Triangle *p*
Wood blocks

Perc. II Tubular chimes L.V. *p*

Perc. III *mf*

Hp. L.V. L.V. simile *mp*

Vln. I Arco *p*

Vln. II Arco *p*

Vc. Arco *p*

Cb. Arco *p*

22

B♭ Cl. *pp* *p*

Ban. *p*

Hrn. *pp*

B♭ Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

Tba. *pp*

Perc. II Wood blocks

Perc. III Tubular chimes L.V. Vibraphone *pp* *pp*

Hp.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vc.

Cb.

29

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc. II
Wood blocks

Perc. III
Vibraphone

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

p

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

D

Fl. *f*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hr. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tba. *mf*

Perc. I Triangle *mp*

Perc. II Wood blocks *mp*

Perc. IV Bass drum *f* *mp*

Perc. V Crash cymbals *f*

Vin. I *mf*

Vin. II *mf*

Vla. Pizz. *mf*

Vc.

Cb.

41

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hrn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc. I Triangle

Perc. II Wood blocks

Perc. IV Bass drum

Vln. I

Vln. II

Via.

Vc.

Cb.

E

sf

gliss.

sf

sf

47 *sm*

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

B♭ Cl. *f* *ff*

Bsn. *f* *ff*

Hr. *mf* *ff*

B♭ Tpt. *mf* *ff*

Tba. *mf* *ff*

Perc. I *f* Triangle *f*

Perc. II Wood blocks *ff*

Perc. IV Bass drum *ff*

Perc. V Crash cymbals *ff*

Hp *f* *ff* C

Vin. I *f* *mf* *ff* Pizz.

Vin. II *f* *mf* *ff* Pizz.

Vla. *f* *mf* *ff* Pizz. Arco

Vc. *f* *mf* *ff* Pizz.

Cb. *f* *mf* *ff* Pizz.



Vaginazo

Dotación instrumental

- 2 Flautas** [Flute] (Fl.)
- 2 Oboes** [Oboe] (Ob.)
- 2 Clarinetes en Sib** [Clarinet in Bb] (Bb Cl.)
- 2 Fagotes** [Bassoon] (Bsn.)
- 4 Cornos** [Horn in F] (Hn.) con sordina siempre
- 2 Trompetas** [Trumpet Bb] (Bb Tpt.) con sordina siempre
- 2 Trombones** [Trombone] (Tbn.) con sordina siempre
- 1 Tuba** [Tuba] (Tba.) con sordina siempre

Percusión [Percussion] (Perc.):

Percusión I: Triángulo [Triangle]

Percusión II: Crotalos [Crotales] Reb, Fa y Sol# tocarlos con arco y agitarlos siempre

Percusión III: Vibráfono [Vibraphone] tocar con arco y con motor siempre, a una velocidad similar al 

Percusión IV: Campanas tubulares [Tubular chimes]

1 Arpa [Harp] (Hp.)

Violín I [Violin I] (Vln. I)

Violín II [Violin II] (Vln. II)

Viola [Viola] (Vla.)

Cello [Cello] (Vc.)

Contrabajo [Contrabass] (Cb.)

Vaginazo

J. 45

Miguel Angel Gorostieta Moreno

Bassoon

Crotales
con arco y agitando sempre

Percussion II

Vibraphone
con arco y con motor sempre

Percussion III

Cello

Contrabass

Sul pont.

Sul pont.

mp *p* *mp*

L.V. L.V. L.V.

mf

pp *p*

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Perc. I

Perc. III

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A

Flatterzunge

Triangle L.V.

Vibraphone L.V.

pp *p* *pp* *p*

pp *mf*

pp *pp*

p *mp* *p* *mp*

pp *p* *pp*

pp *p*

B **C**

21

Fl. *pp*

Ob. *pp* *p* *pp*

B♭ Cl. *pp*

Ban. *p* *pp* *p* *pp*

Hrn. *pp* *p* *pp*
con sord. sempre

B♭ Tpt. *pp* *p* *pp*
con sord. sempre

Tbn. *p* *pp* *p*
con sord. sempre

Tba. *p* *pp* *p*
con sord. sempre

Perc. I Triangle *pp* L.V.

Perc. II Crotales *mp* L.V. L.V.

Perc. III Vibraphone *mp* L.V. L.V.

Perc. IV Tubular chimes *pp* L.V.

Vln. I *pp* L.V. *pp*

Vln. II *pp* L.V. *pp*

Vla. *p*

Cb. *pp*

D

E

31

Fl. *p* *pp*

Ob. *p* *pp*

Bsn.

Hn. *pp* Solo *mp* Tutti *pp*

B♭ Tpt. *pp* *pp*

Tbn. *pp* *pp*

Tba. *pp* *pp*

Perc. II Crotales L.V. *mp*

Perc. III Vibraphone L.V. *mp*

Hp. *mp* non arp. L.V.

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *p* *pp* L.V.

Via. *pp* L.V.

Vc. *pp* L.V. *pp*

Cb. *pp* L.V. *pp*

F

G

41

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Perc. III

Perc. IV

Hp.

Vln. I

Vln. II

Via.

Vc.

Cb.

Solo

Tutti

Normal

L.V.

Arp.

Pizz. Arco

mp

pp

p

51

Bsn. *pp*

Perc. I Triangle

Perc. II Crotales L.V. *pp*

Perc. III Vibraphone L.V.

Perc. IV Tubular chimes L.V. *pp*

Hp

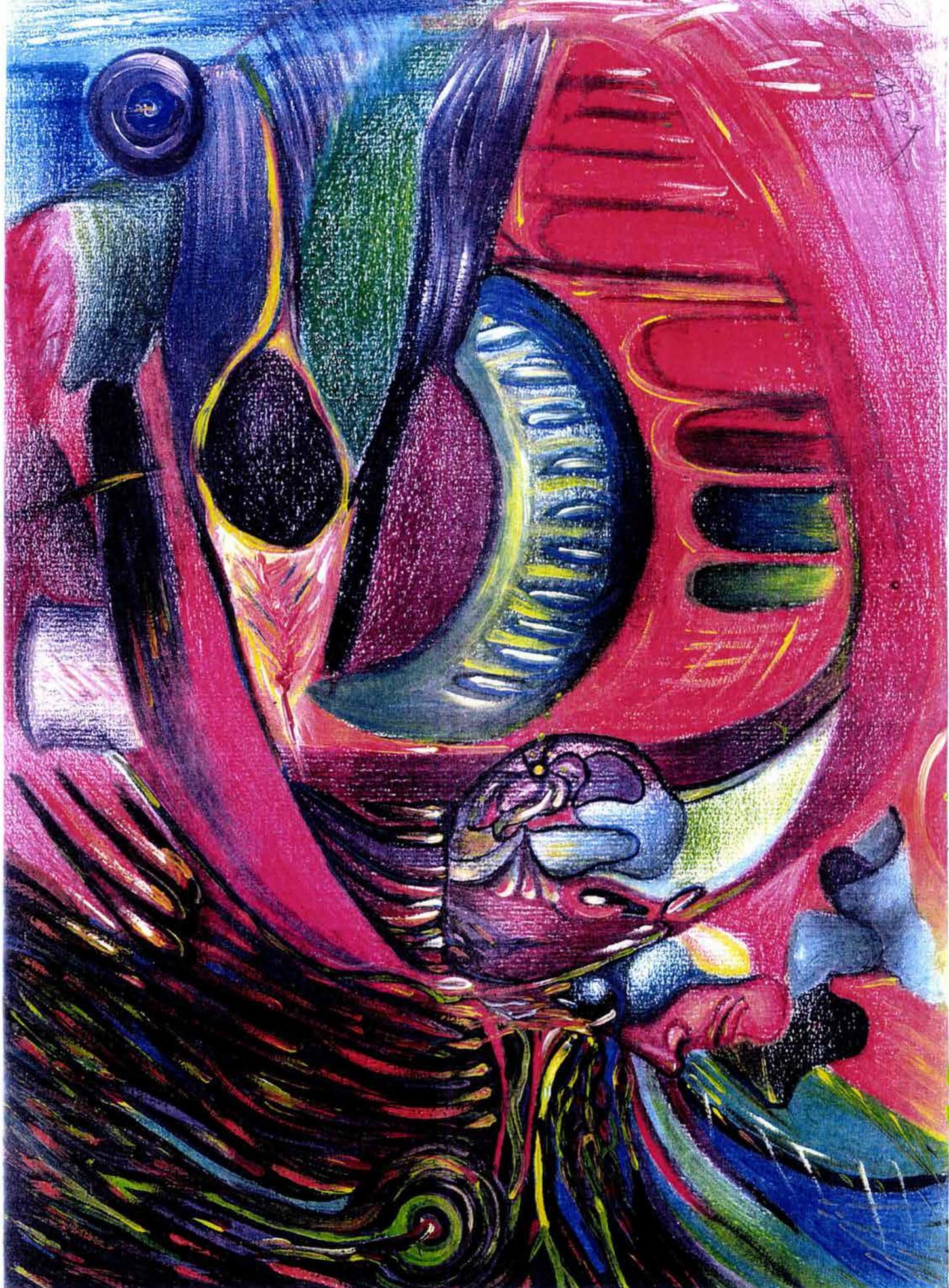
Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*



Epilepsia

Dotación instrumental

- 1 Piccolo** [Piccolo] (Picc.)
- 2 Flautas** [Flute] (Fl.)
- 2 Oboes** [Oboe] (Ob.)
- 2 Clarinetes en Sib** [Clarinet in Bb] (Bb Cl.)
- 2 Fagotes** [Bassoon] (Bsn.)
- 4 Cornos** [Horn in F] (Hn.)
- 2 Trompetas** [Trumpet Bb] (Bb Tpt.) con sordina
- 2 Trombones** [Trombone] (Tbn.)
- 1 Tuba** [Tuba] (Tba.)

Percusión [Percussion] (Perc.):

Percusión I: Timbal I [Timpani I] 26'', Timbal II [Timpani II] 29'', Platos de choque [Crash cymbals]

Percusión II: 2 Wood blocks con alturas diferentes, Triángulo [Triangle]

Percusión III: Vibráfono [Vibraphone], Plato suspendido [Suspended cymbal], Tarola [Snare drum]

Percusión IV: Bombo [Bass drum], Glockenspiel, Campanas tubulares [Tubular chimes]

- 1 Arpa** [Harp] (Hp.)
- Violín I** [Violin I] (Vln. I)
- Violín II** [Violin II] (Vln. II)
- Viola** [Viola] (Vla.)
- Cello** [Cello] (Vc.)
- Contrabajo** [Contrabass] (Cb.)

Epilepsia

Miguel Angel Gorostieta Moreno.

J. 120

The musical score for 'Epilepsia' by Miguel Angel Gorostieta Moreno, page 191, features a complex orchestration. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The instruments and their parts are as follows:

- Piccolo:** Enters in the final measures with a melodic line.
- Flute:** Enters in the final measures with a melodic line.
- Oboe:** Enters in the final measures with a melodic line.
- Clarinet in Bb:** Enters in the final measures with a melodic line.
- Bassoon:** Enters in the final measures with a melodic line.
- Horn in F:** Plays a sustained melodic line with dynamics from *ff* to *mf*.
- Trumpet in Bb:** Plays a sustained melodic line with dynamics from *ff* to *mf*.
- Trombone:** Plays a sustained melodic line with dynamics from *ff* to *mf*.
- Tuba:** Plays a sustained melodic line with dynamics from *ff* to *mf*.
- Percussion I:** Crash cymbals, marked *ff*.
- Percussion III:** Vibraphone, marked *mf*.
- Percussion IV:** Bass drum, marked *ff*; Glockenspiel, marked *mf*.
- Harp:** Enters in the final measures with a melodic line, marked *ff* and *L.V.* (Left Violin).
- Violin I:** Enters in the final measures with a melodic line.
- Violin II:** Enters in the final measures with a melodic line.
- Viola:** Enters in the final measures with a melodic line.
- Cello:** Enters in the final measures with a melodic line, marked *Pizz* and *Arco*.
- Contrabass:** Enters in the final measures with a melodic line, marked *Pizz* and *Arco*.

The score includes various dynamics such as *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Performance instructions include *L.V.* (Left Violin), *Pizz* (Pizzicato), and *Arco* (Arco).

A

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

B. Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. *f*

Hp. *Pdl* *f*

Vln. I *mf* *sfz*

Vln. II *mf* *sfz*

Vla. *f*

Vc. *Arco* *f*

Cb. *Arco* *f*

This musical score page, labeled 'B' in the top right corner, covers measures 17 through 24. The instrumentation includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Percussion II (Perc. II) with a Triangle, Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 17-20 show active parts for Picc., Fl., Ob., B♭ Cl., and Bsn. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a rhythmic accompaniment, with Vln. I and Vln. II marked *ff*. The Perc. II part features a Triangle in measures 21-24, with dynamics *p* and *pp*. The Harp (Hp.) part is active in measures 17-20, with a *L.V.* (Lento Vivace) marking in measure 24. The Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba parts are mostly silent until measure 21, where they enter with *ff* dynamics, and then play *pp* in measure 24.

26 Solo

B♭ Cl. *p*

Perc. II Triangle

Perc. III Vibraphone *p*

Perc. IV Tubular chimes *pp*

Hp. *p* *mp* L.V.

Vc. Arco *pp*

Cb. Arco *pp*

36 Tutti

B♭ Cl. *f*

Ban. *f*

Hr. *mf*

B♭ Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Tba. *mf*

Perc. II Wood blocks *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc.

Cb.

D

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hrn. *f*

B. Trpt.

Tbn.

Tba.

Perc. II Wood blocks Triangle *p*

Perc. III Vibraphone *mf*

Harp *ff*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vcl. *mf*

Cb. *mf*

62

E

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Ban.

Hr.

Tbn.

Tba.

Perc. II Triangle

Perc. III Vibraphone

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

f

p

Wood Blocks

p

Arco

p

mf

p

mf

p

74

F

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tba.

Wood blocks

Perc. II

Vibraphone

Perc. III

Tubular chimes

Perc. IV

Hp.

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mp

mp

mp

Con Sord.

85

B. Cl.

Ban.

Hp

L.V.

mf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

90

Picc.

Fl.

Ob.

Perc. III

Suspended cymbal

Hp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pizz

mf

Cb.

Pizz

mf

G

96

Picc. *mp*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Ban. *mp*

Hr. *mp*

B♭ Tpt. *mp* Senza sord.

Tbn. *mp*

Tba. *mp*

Perc. IV Tubular chimes *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 96 through 101. It features a full orchestral arrangement. The woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Bassoon) and brass (Horn, B♭ Trumpet, Trombone, Tuba) sections are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Percussion IV part includes Tubular chimes, marked mezzo-forte (*mf*). The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) is also marked mezzo-forte (*mf*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A rehearsal mark 'H' is located at the top of the page.

103

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Ban.

mf

103

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tba.

mp

103

Hp.

mf L.V. *Ghiando*

f L.V. *Ghiando*

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

121

Fl.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc. I

Perc. II

Perc. IV

Hp.

Vc.

Cb.

Lento
♩-30

A tempo
♩-120

Timpani I

Crash cymbals

Wood blocks

Triangle

Bass drum

L.V.

mp

accel.

Musical score for orchestra, measures 133-138. The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Bassoon (Ban.). The second system includes Horn (Hr.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score features various dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and includes performance markings like accents and slurs. A rehearsal mark 'K' is located at the top left of the page.

140

L

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hr. *mf*

B♭ Trpt. *mf*

Tbn. *mf*

Tba. *mf*

Vc. *pp* *p* *Aroco*

Cb. *pp* *p* *Aroco*

M

149

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *mf*

Ban. *mf*

149

Hn. Solo *p* Tutti *ff*

B♭ Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Vibraphone

Perc. III *mf*

Tubular chimes

Perc. IV *mf*

149

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *pp* *f*

Cb. *pp* *f*

160

Fl.

B♭ Cl.

Hrn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tba.

Perc. III
Vibraphone

Vin. I

Vin. II

171

Picc. Fl. Ob. B♭ Cl. Ban.

Hr. B♭ Tpt. Tbn. Tba.

171 Crash cymbals

Perc. I. Perc. III. Perc. IV.

Vibraphone Glockenspiel Bass drum

Hp.

Vin. I. Vin. II. Vla. Vc. Cb.

Aroco

This musical score page covers measures 171 to 173. The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) play melodic lines with dynamic markings of *f* and *mf*. The brass section (Horn, Trumpet in B-flat, Trombone, Tuba) provides harmonic support with sustained notes. The percussion section includes Crash cymbals, Vibraphone, Glockenspiel, and Bass drum, with dynamic markings of *mf* and *ff*. The Harp (Hp.) plays a melodic line. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

182

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Ban. *f*

182

Hr. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tbe. *f*

182 Timpani I

Perc. I *mp*

Perc. II Wood blocks *mf*

Perc. III Snare drum *mp*

Perc. IV Bass drum *f*

Suspended cymbal *f*

182

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

191

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

B♭ Cl. *ff*

Ban. *ff*

Hr. *ff*

B♭ Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Wood blocks *ff*

Perc. III Snare drum *ff*

Perc. IV Bass drum *ff*

Hp. *ff* *Chromatic* *LV*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 191 to 195. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Bassoon, Horn, B♭ Trumpet, Trombone, Tuba, Wood blocks, Snare drum, Bass drum, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The woodwinds and brass sections are marked with a forte (ff) dynamic. The harp part features a chromatic scale in the left hand, marked with a forte (ff) dynamic and the instruction 'Chromatic' and 'LV'. The string section also has a forte (ff) dynamic marking. The percussion parts include wood blocks, snare drum, and bass drum, all marked with a forte (ff) dynamic. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves grouped by instrument family.

198

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Ban.

198

Hr.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tba.

198 Timpani I

198 Timpani II

Wood blocks

Snare drum

Bass drum

198

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score page covers measures 205 to 210. The instrumentation includes Horns (Hn.), Trumpets (B. Tpt.), Trombones (Tbn.), Tubas (Tba.), Percussion I (Timpani I and II), Percussion II (Wood blocks and Triangle), Percussion III (Suspended cymbal, Snare drum, and Bass drum), Percussion IV (Tubular chimes), Piano (Hp.), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 205 begins with a *mp* dynamic. The brass section (Hn., B. Tpt., Tbn., Tba.) plays a rhythmic pattern. Percussion I (Timpani I and II) and Percussion II (Wood blocks) play *ff*. Percussion III (Suspended cymbal, Snare drum, Bass drum) also plays *ff*. Percussion IV (Tubular chimes) enters with a *mf* dynamic and a *Ped.* marking. The piano part (Hp.) features a series of *Glissando* markings with a *mf* dynamic and *L.V.* (Left Hand) instruction. The string section (Vln. I, Vln. II, Via., Vc., Cb.) plays a rhythmic pattern.

Measure 210 concludes with a *mp* dynamic. The brass section continues with a rhythmic pattern. Percussion I (Timpani I and II) and Percussion II (Wood blocks) play *ff*. Percussion III (Suspended cymbal, Snare drum, Bass drum) also plays *ff*. Percussion IV (Tubular chimes) continues with a *mf* dynamic and a *Ped.* marking. The piano part (Hp.) features a series of *Glissando* markings with a *mf* dynamic and *L.V.* (Left Hand) instruction. The string section (Vln. I, Vln. II, Via., Vc., Cb.) plays a rhythmic pattern.