



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

P R E S E N T A

SABINA COVARRUBIAS ACOSTA

ASESOR DE NOTAS: GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO, D.F.
DICIEMBRE DE 2006



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.

Con inmenso agradecimiento y alegría:

*A mis padres,
Porque me enseñaron el amor al estudio,
y han trabajado mucho para que yo pueda estudiar.*

*A mis tíos Silvia y César Tort.
Porque soy músico gracias a su trabajo y su generosidad.*

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
I VOCES OAXAQUEÑAS	2
DATOS HISTÓRICOS DE LA OBRA	2
ANÁLISIS	2
Forma	3
Un minueto de grandes dimensiones	3
Orquestación	5
La orquestación como un recurso de variación	5
Los temas y sus variaciones en la instrumentación	5
El tema A del minueto	5
El tema B del minueto	5
El tema A del trío	8
El tema B del trío	8
Orquestación en relación al carácter de la obra	10
La música de banda oaxaqueña	10
El organillo	10
Recursos de instrumentación	10
Melodía	10
Melodía engrosada por medio de acordes	10
Coexistencia de líneas melódicas	12
Las melodías instrumentadas con procedimientos diferentes	12
Ritmos contrastantes	14
Acompañamiento	15
Los <i>crescendi</i> y <i>diminuendi</i>	16
El uso de las percusiones	18
La orquestación en relación con la estructura de la obra	19
OPINIÓN PERSONAL	19
Los objetivos al componer Voces oaxaqueñas	19

II CAMINO	20
DATOS HISTÓRICOS DE LA OBRA	20
ANÁLISIS	20
Descripción General de la Obra	20
Forma de la Obra	20
Desarrollo	20
Modulación de lenguaje	20
COMENTARIO	22
De la transición de un lenguaje a otro dentro de la misma obra	22
Sobre el nombre de la obra	22
III SEMANITA VIVA	23
DATOS HISTÓRICOS DE LA OBRA	23
ANÁLISIS	23
Descripción de la obra	23
Estructura general	24
El papel de la tonalidad en la estructura de la obra	24
El papel de la armonía y el tematismo en la estructura	26
Análisis de cada pieza	27
Nostalgia del domingo por la tarde	27
Forma	27
Temas	28
Textura	28
Instrumentación	28
El lunes al trabajo	29
Armonía	29
Los temas	30
Carácter de la obra	30
El martes comemos juntos	29
Forma	30
Armonía	30
Carácter	30
“Se nos fue el un miércoles...	31
Forma	31
Armonía	32
Carácter	33
...y le velamos el jueves”.	33

Forma	33
Temas	33
Textura	34
Modalidad cromática	35
El viernes nos vamos	35
Forma	35
Temas	35
Influencia de la música popular en los temas	35
Armonía	36
Textura	37
Un beso la noche del sábado	37
Forma	37
Temas	37
Armonía	38
Uso de notación no tradicional	38
La mañana soleada del domingo	38
Forma	38
Temas	40
El tema de la sección A	40
El tema de la sección B	40
El tema de la sección C	41
El tema de la sección D	41
El puente	42
La coda	42
Armonía	43
Tabla de síntesis	43
COMENTARIO PERSONAL	45
A cerca de la dedicatoria	45
IV TELÉFONO ORGÁNICO	46
DATOS HISTÓRICOS DE LA OBRA	46
ANÁLISIS	46
Descripción de la Obra	46
Material utilizado	47
Software	47
Hardware	47
Muestras de Audio	47
Realización, ejecución y funcionamiento de la obra.	47
Trabajo en vivo	48

Las variables modificables durante la ejecución de la obra.	48
El objetivo de la obra	48
V TRES PIEZAS PARA QUINTETO DE ALIENTOS	49
HISTORIA DE LA OBRA	49
ANÁLISIS DE LA OBRA	49
Descripción de la obra	49
Estructura general de la obra	50
Papel de la tonalidad en la estructura general	50
Papel del carácter en la estructura general	50
El carácter de los temas en la pieza	
Análisis de cada pieza	51
Leonora	51
Forma	51
Los temas	52
Instrumentación	
Procesión	54
Forma	54
Los temas y su desarrollo	54
Textura	54
Paz	57
Forma	57
Temas	57
Textura	58
COMENTARIO PERSONAL	58
Semejanza con el timbre del organillo	58
De la Nostalgia	58
VI DEL AMOR ,VIÑETAS	60
DATOS HISTÓRICOS	60
ANÁLISIS	60
Descripción de la obra	60
El Poema de Elva Macías	61

El texto y su relación con la música	62
El ritmo y la acentuación	62
El significado de las palabras en relación con la música	63
El lenguaje de las piezas	64
Estructura general	65
El papel de la tonalidad en la estructura general	65
Modulación de lenguaje dentro de la obra	66
El papel de los temas, el carácter y la textura en la estructura general	67
 Análisis y comentarios sobre cada pieza	68
Copla de amor feliz	68
Instintivo	69
Funesto	72
A cerca de la modalidad cromática	72
Trovadoresco	73
 OPINIÓN PERSONAL	74
 VI AUTOBIOGRAFÍA	75
 INFANCIA	75
El método Tort	75
 JUVENTUD	76
La expresividad y comunicación con el público	76
Las clases con Carlos de Pedro	76
 LA FACULTAD DE PSICOLOGÍA	77
 LOS VIAJES EN BICICLETA	78
El trabajo duro es como subir una cuesta	78
 LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA	79
CLASES PARTICULARES	80
CONCURSOS	81
CONCIERTOS	
 ANEXO	83
SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO	
 BIBLIOGRAFÍA	87

INTRODUCCIÓN

En el siguiente trabajo se habla con amplitud acerca de las obras musicales que se presentarán en mi examen de titulación. Cada capítulo trata de una obra en específico. El último capítulo es una autobiografía cuyo enfoque se centra en el examen profesional, es decir, todos aquellos datos de mi vida personal y académica que de alguna u otra manera han sido relevantes para conformar la música que en su momento se presentará en el examen profesional. Al final del trabajo se encuentra un anexo donde están las partituras de todas las obras a excepción de *Teléfono orgánico*, para medios electro-acústicos, la cual, no requiere de partitura para ser ejecutada.

En los capítulos concernientes a cada obra se abarcan tres tipos de información: Por una parte los datos históricos de mayor relevancia respecto a las obras. Un análisis de los aspectos musicales más característicos de cada una y por último, un comentario personal acerca de ellas. En el análisis concerniente a cada obra se han revisado diversos aspectos. El criterio para escoger esto radica principalmente en el interés musical específico de cada una.

I VOCES OAXAQUEÑAS.

DATOS HISTÓRICOS DE LA OBRA

- Pieza elaborada aproximadamente durante junio y julio del año 2006.
- Se planea su estreno en noviembre del 2006 a cargo de la banda de la Delegación Cuahutémoc del D.F.
- Se planea su interpretación en diciembre en el Teatro Juárez de Guanajuato a cargo de la Banda estatal de dicho estado.

ANÁLISIS

Descripción de la obra

Voces Oaxaqueñas es una fantasía para banda sinfónica integrada por 45 instrumentistas. La dotación de la obra es la siguiente:

1 Piccolo
2 Flautas I
2 Flautas II
2 Oboes I/II
4 Clarinetes I en Bb
4 Clarinetes II en Bb
4 Clarinetes II en Bb
1 Saxofón soprano
1 Saxofón alto I
1 Saxofón alto II
1 Saxofón tenor
1 Saxofón barítono
2 Fagotes
2 Cornos I/III en F
2 Cornos II/IV en F
2 Trompetas I en Bb
2 Trompetas II en Bb
2 Trompetas III en Bb
1 Trombón I
1 Trombón II
1 Trombón III o trombón bajo
2 Tubas
Timbales
Tarola
Bombo y campana
Platillos

La duración de la obra es aproximadamente de 7 minutos.

Forma

La estructura de la obra corresponde a una fantasía. Esto, debido a la libertad que he tenido en la forma usada. No obstante, dicha estructura tiene como raíz la de un minueto tradicional.

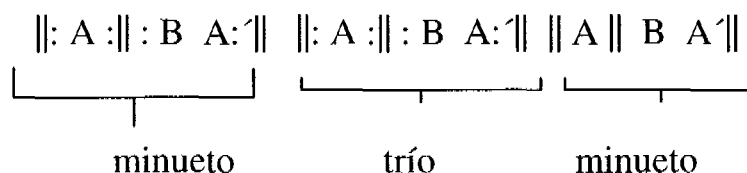
El minueto es una forma **A-B-A'**. Tiene las siguientes repeticiones:

$$||: A :|| : B \ A':||$$

Después del minueto se interpreta el trío, el cual tiene también la estructura de un minueto. Con carácter y usualmente tonalidad diferente a la del minueto.

Es común que al término del trío se interprete la danza original, pero sin repeticiones.

De tal manera que la interpretación completa del minueto se representa con este esquema:



Un minueto de grandes dimensiones

La estructura de Voces oaxaqueñas se sostiene gracias a que conserva los principios funcionales de la forma del minueto. Voces oaxaqueñas consta de dos partes, la primera es la correspondiente al minueto y la segunda, al trío y a la repetición del minueto.

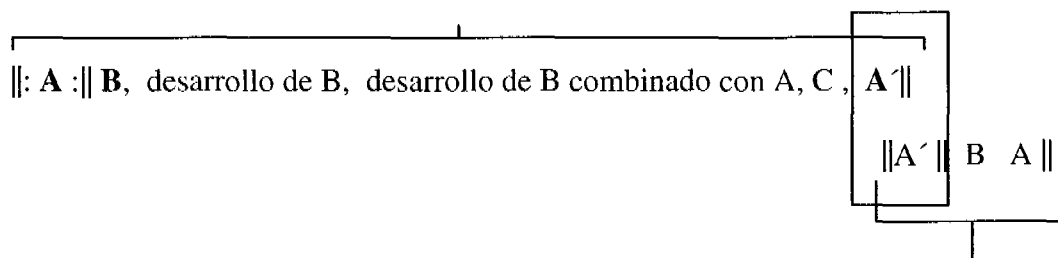
Se puede resumir la forma de la obra en el siguiente esquema:

Introducción ||: **A** :|| **B** C B' A' ||



Primera parte (Minueto)

Segunda parte (Trío y...



...repetición del minueto)

En dicho esquema se marcan con negritas las secciones del minueto y del trío tradicional que han sido conservadas.

La diferencia de la primera parte de Voces oaxaqueñas con un minueto tradicional estriba en los siguientes puntos:

- Contiene una introducción, la primera repetición del tema **A** no es textual: contiene una variación en la instrumentación, existe un tema **C** y una variación del tema **B**.
- La segunda parte de Voces oaxaqueñas, correspondiente a un trío de minueto se representa también en el esquema anterior. Difiere de un trío en lo siguiente: La primera repetición de **A** no es textual, ya que tiene variación en la instrumentación.
- Existe un desarrollo breve del tema **B** y un desarrollo más largo del tema **B** interactuando junto con el tema **A**. Hay un tema **C**.
- La recapitulación ó la parte **A'** se combina con el tema **A** del primer minueto, de tal manera que en el momento de **A'** concierne al trío aparece el tema **A** del minueto, aunque de manera variada.

- Al final de la repetición del minueto aparece el tema A, sin ninguna variación de tipo melódico. Es decir, en lugar de una A' al final aparece simplemente A.

Orquestación

La orquestación como un recurso de variación

Dentro de esta obra, el desarrollo más notorio es el que sucede en el terreno de la orquestación. Los temas, casi no presentan variaciones melódicas. No obstante, las variaciones de los mismos son dadas por el cambio de timbre. La intensidad, y en consecuencia el carácter. Estas variables son transformadas haciendo uso de distintos recursos de orquestación.

Los temas y sus variaciones en la instrumentación

Tema A del minueto

Este es el tema A del minueto:



La primera vez que aparece este tema, es dado por el saxofón alto:

This musical score shows the first appearance of a theme, primarily carried by the woodwind section. The staves include Flute I (Fl. I), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Saxophone A I (Sax. A. I), Saxophone A II (Sax. A. II), Bassoon (Fgt.), Cor Anglais I (Cms. I III), Cor Anglais II (Cms. II IV), and Trombone (Tbn.). The Saxophone A I part is marked with a 'solo' and 'espressivo' instruction. The Flute I and Oboe parts also have 'p' (piano) markings. The Clarinet I part is marked with '(2 solo Clar.)'. The Bassoon part is marked with 'p'. The Cor Anglais I and II parts are marked with 'p'. The Trombone part is marked with 'p'. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat.

Una manera de variarlo, ha consistido en darle una instrumentación distinta. En este caso se presenta tocado por la sección de las maderas. Véase el ejemplo siguiente:

This musical score shows a variation of the theme, primarily carried by the woodwind section. The staves include Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Clarinet III (Cl. III), Saxophone Baritone (Sax. Bar.), Bassoon (Fgt.), Cor Anglais I (Cms. I III), Cor Anglais II (Cms. II IV), Trombone (Tbn.), and Trombone II (Tbn. II). The Flute I and Flute II parts are marked with 'mf' (mezzo-forte). The Oboe part is marked with 'mf'. The Clarinet I, II, and III parts are marked with 'mf'. The Saxophone Baritone part is marked with 'mf'. The Bassoon part is marked with 'mf'. The Cor Anglais I and II parts are marked with 'mf'. The Trombone part is marked with 'mf'. The Trombone II part is marked with 'mf'. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat.

Al final de la obra, el tema aparece interpretado por las trompetas y los saxofones. El resto de los instrumentos, realizan el acompañamiento o contrapuntos que no son muy importantes. Véase el ejemplo siguiente:

[illegible]

El tema **A** del minueto es principalmente sometido a variaciones de tipo orquestal.

El tema B del minueto:



Este tema, de igual manera, es sometido a variaciones de tipo orquestal.

El tema A del trío:



El tema **A** del trío es fragmentado y variado melódicamente durante el segundo desarrollo que hay en esta segunda sección de la obra. Esto sucede desde el compás 171 (letra L de ensayo) hasta el compás 205 (letra O de ensayo). Entre estos compases este tema también tiene variaciones de instrumentación. (Ver partitura Voces oaxaqueñas en la sección de partituras de este trabajo).

El tema B del trío:



La primera variación de este tema aparece en el compás 163 (letra K de ensayo), donde aparece fragmentado (a partir del octavo compás) en el tono de Mi bemol menor. La variación dura hasta el compás 171 (letra L de ensayo). El tema es interpretado por los saxofones, el fagote y una trompeta.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony or opera. The page is numbered 163 in the top left corner. It features multiple staves for different instruments and voices. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The key signature has one sharp (F#), indicating G major or D minor. The time signature is 3/8. The instruments listed on the left include Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon, Saxophone A, Saxophone B, Saxophone C, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Tuba, Euphonium, and Timpani. The score is written in a standard musical notation style with a large staff for each instrument.

Orquestación en relación al carácter de la obra.

La música de banda oaxaqueña.

He mencionado con anterioridad que uno de los objetivos al componer esta obra ha consistido en instrumentar diversos temas, de manera que éstos evocaran sonoridades de la música oaxaqueña interpretada por banda. Esto se aprecia sobretudo en los *tutti* que comienzan a suceder a partir del compás 228 (letra Q de ensayo) hasta el final. En esta parte de la obra la tarola, el bombo y los platillos acompañan la melodía de manera similar al estilo de las bandas de Juchitán. Se escucha claramente el acompañamiento dado por los cornos que marcan los tiempos 2 y 3 cada compás de tres cuartos, imitando el acompañamiento de música popular que coloquialmente se conoce como *chun ta-ta*.

El organillo

El tema A del trío, en su primera aparición, tiene el carácter de música de organillo. Este rasgo se aprecia más que por la factura del tema, por su instrumentación. Las flautas tocando en terceras en fusión con el *piccolo*, y todos ellos ejecutando la melodía en un registro alto, asemejan su sonido al de las flautas pequeñas de los organillos. El contrapunto que realizan los clarinetes en ocasiones se amalgama con el timbre de las flautas. Con esto contribuyen estos a formar parte de la misma sonoridad que recuerda a los organillos.

Como un organillo^

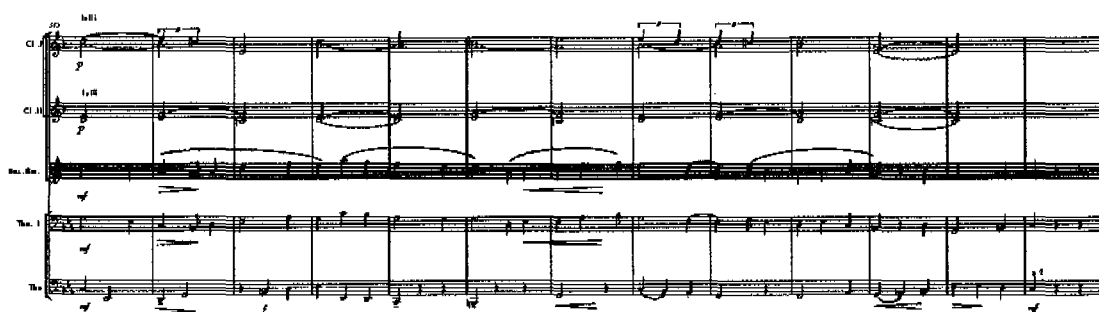
100



Velación en una iglesia de pueblo

Una vez en Semana Santa, tuve la oportunidad de asistir a la velación de un Cristo adentro de una iglesia en un pueblo mexicano. Aquella experiencia me ha impactado y motivado para evocar algo semejante.

En el ejemplo dado a continuación, los clarinetes imitan en carácter y sonoridad a un órgano de iglesia. Los instrumentos de metal graves dan un tono solemne y lúgubre a la música, parecido al que se hacía sonar en aquella ocasión.



Recursos de instrumentación

Melodía

Melodía engrosada por medio de acordes

Para dar mayor grosor a una línea melódica y a la vez dotarla de un color armónico determinado¹, se ha empleado con frecuencia el recurso de apoyar ésta con otras notas pertenecientes al acorde. El procedimiento es el siguiente:

- La melodía se conserva tal cual es en el instrumento más agudo. En este caso, el *piccolo*.
- Esta misma melodía se refuerza siendo interpretada al unísono una octava más abajo por las cuatro flautas, dos oboes y cuatro clarinetes.
- Los clarinetes y el oboe que tocan notas debajo de la melodía dan notas del acorde correspondiente a la armonización.

Se puede notar en el siguiente ejemplo cómo la sección de clarinetes da una acorde de Do menor en los tres primeros compases y en el cuarto uno de Sol mayor.

¹ Por color armónico entiendo aquel que resulta de acompañar con un acorde a una nota, o a una línea melódica. Este difiere del color tímbrico, el cual es consecuencia del instrumento utilizado en una nota, o línea melódica.

Para lograr que se distinga la melodía, las notas del acorde dadas por diferentes instrumentos no han sido conducidas de manera independiente, como usualmente se haría en un coral. De hacer esto, se daría independencia a cada voz, ya no habría una sola línea melódica sino varias. Por el contrario, lo que se pretende en este, es imitar los movimientos de la melodía lo más posible, haciendo con esto el mayor número de movimientos paralelos. Con esto se consigue resaltar y distinguir la línea melódica. Sin embargo deben evitarse las quintas y las cuartas paralelas, pues esto no es usual en un contexto tonal, ya que el resultado sería una sonoridad modal. Es mejor procurar ante todo el uso de las terceras y las sextas paralelas. Para evitar quintas y cuartas paralelas se puede optar por el uso de séptimas y segundas.

El uso de estas disonancias durante este procedimiento, así como el de el resto de las notas ajenas a la melodía no afecta la percepción de la melodía principal. ¿Por qué sucede así? Hay que tener en cuenta, que dadas las características de percepción del oído humano, éste siempre distinguirá con mayor facilidad la voz más aguda del ensamble, por lo que las notas que estén por debajo, al ser conducidas de manera totalmente dependiente a ésta, sólo darán un efecto de engrosamiento y de color a la línea melódica original.

Coexistencia de líneas melódicas

En varios momentos de *Voces oaxaqueñas* hago coexistir dos melodías. Para poder lograr esto sin que la sonoridad llegara a ser saturada y para que ambas melodías tuviesen la misma importancia he empleado los siguientes procedimientos

Las melodías instrumentadas con procedimientos diferentes.

El siguiente ejemplo muestra la coexistencia del tema A del trío con el tema A del minueto.

The image shows a page of a musical score, likely for a large orchestra and choir. The score is written for 24 staves, including woodwinds, brass, strings, and voices. The music is in 2/4 time and features a complex arrangement of the 'Tema A' from the Minuet. The score is marked with 'Q' and 'R' at the beginning and end of the page, and '139' at the bottom. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) are all playing the melody. The voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are also playing the melody. The score is marked with 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo) dynamics. The woodwinds and strings are marked with 'ff' and the voices with 'f'. The score is marked with 'Q' and 'R' at the beginning and end of the page, and '139' at the bottom.

El tema A del minuetto ha sido variado y aparece fragmentado. Este tema ha sido dado a las maderas. Esta melodía ha sido instrumentada con el procedimiento explicado en el

punto anterior, es decir, dibujando un acorde debajo de la melodía. Esto provoca que dicha melodía no sea muy nítida y tenga el color de la armonía. Es gruesa y algo difuminada. Es como trazar una línea con colores pastel. En cambio, el tema A del trío es dado a las trompetas y al saxofón tenor, casi todos estos instrumentos tocan al unísono, lo que provoca que esta línea melódica sea muy nítida aunque delgada, tiene mucha fuerza pues la intensidad de todos los instrumentos se concentra en el mismo punto. Es como pintar con una tinta muy concentrada, una línea muy delgada sobre este fondo tenue que han dado las maderas. Además de esto, el tema A del minuetto ha sido fragmentado, de tal manera que en los espacios de silencio, la otra melodía se hace sonar. En realidad, las melodías casi no suenan juntas, sin embargo coexisten distinguiéndose la una de la otra.

Ritmos contrastantes

En el siguiente ejemplo coexisten dos melodías. Además de haber empleado el procedimiento explicado en el punto anterior para distinguirlas entre sí, estas melodías se diferencian bien una de otra por el hecho de tener figuras rítmicas muy contrastantes.

La coexistencia continua del tema B del trío que tiene octavos y el tema A del mismo que tiene figuras rítmicas de cuartos y medios es frecuente en la segunda parte de *Voces oaxaqueñas*.

The image shows a musical score for an orchestra and voice. The staves are labeled from top to bottom: Fl. I, Fl. II, Ob., Cl. I, Cl. II, Cl. III, and Voz. The music is written in 2/4 time. The Flute and Oboe parts play a melodic line with eighth notes, while the Clarinet parts play a more rhythmic line with quarter and half notes. The Voice part enters with a melodic line that contrasts with the instrumental parts.

La coexistencia de líneas melódicas importantes, es decir donde las dos tengan la misma jerarquía, es un reto de orquestación. En conclusión a este punto, puedo decir que para lograr esto debe buscarse el contraste de color y de tesitura entre ambas.

Acompañamiento.

El acompañamiento a una o más melodías es un recurso empleado con frecuencia en *Voces oaxaqueñas*. En la mayor parte de la obra se ha usado un acompañamiento similar al de los vales.



En este ejemplo la nota más baja tiene la función de bajo. El resto de las notas del acorde dan la armonía. Teniendo esto en cuenta podemos hacer una orquestación con base en las funciones de cada nota del acorde.

En los pasajes interpretados en un matiz *piano*, la nota del bajo es dada a los fagotes generalmente. Cuando se da la indicación *mezzo forte*, la notas con esta función son dadas a los fagotes junto con el saxofón barítono, en los *tutti*, cuando el matiz es *forte* o *fortissimo*, la nota del bajo es interpretada por las tubas en amalgama con el tercer trombón y el saxofón barítono. Existen varias combinaciones más, sin embargo, estas son las agrupaciones principales.

Las notas de la armonía, cuando el acompañamiento guarda este estilo, son dadas generalmente a los cornos o a los clarinetes. Cuando la intensidad de la música es *forte*, las notas de la armonía pueden ser dadas a los trombones.

Otro tipo de acompañamiento es el de melodías secundarias que suenan a la par de la melodía principal. Esto puede observarse en el siguiente ejemplo:

The image shows a page from a musical score. It contains 15 staves, each labeled with an instrument or section: Perc, Fl. 1, Fl. 2, Ob., Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, Sax. S., Sax. A., Sax. Bar., Fag., Cms. I/II, Cms. III/IV, and Trps. I/II. The score is written in 2/4 time. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), and 'cresc.' (crescendo). There are also some markings like '1' and '2' above certain notes. The score is arranged in a standard orchestral format with woodwinds and strings.

En este caso la melodía principal es dada por las flautas y los oboes, cornos y saxofones tocan motivos que al no ser característicos, adoptan la función de acompañamiento.

Los crescendi y diminuendi

Los *crescendi* que hay en *Voces oaxaqueñas* han sido tratados de manera orquestal. Para lograr tal efecto de aumento paulatino de volumen, se añaden instrumentos subsecuentemente.

El siguiente ejemplo se muestra cómo ha sido trabajado un *crescendo*:

172

[N]

Flt 1

Flt 2

Ob

Cl 1

Cl 2

Cl 3

Sax 1

Sax A 1

Sax A 2

Sax 3

Str. Har

Tpt

Ctr III

Ctr II

Tr 1

Tr 2

Tr 3

Ym 1

Ym 2

Tim III

Tim II

Tim

Tam

Tac

Bom y Camp

Plm

17

Se puede notar cómo el orden de la entrada de los instrumentos es estratégica. Debiendo dejar al último las entradas de los más potentes en cuanto a intensidad. Primero entran los clarinetes y las flautas, después el *piccolo*, luego los saxofones y por último la trompeta.

Los *crescendi*, han sido tratados de esta manera. De tal manera que a cada *fortissimo* que se da en los tutti, antecede un *crescendo* de esta naturaleza.

Los *diminuendi* han sido tratados de manera inversa. Sustrayendo primero los instrumentos de mayor intensidad y al último los más débiles.

El uso de las percusiones

Generalmente las percusiones han sido utilizadas en los pasajes de mayor intensidad de volumen, en los *tutti* o al término de una frase importante. En otras ocasiones, se han utilizado las percusiones para dar algún efecto. Ya sea para evocar el carácter de la música de banda juchiteca o evocar el carácter de una procesión fúnebre.

Antes de la repetición del minuetto, en el compás 219 (letra P de ensayo), los timbales tienen un *solo* bastante importante. Esta parte si bien no tiene una importancia estructural importante dentro de la obra, sí aporta a la misma un rasgo muy importante en cuanto al carácter general de la misma. El color del sonido de los timbales aporta un contraste muy importante dentro de la pieza.

Orquestación en relación al desarrollo de la obra.

La orquestación de la obra sucede en función de la totalidad de la misma, es decir: se ha buscado que la orquestación de la pieza, vaya de acuerdo con el desarrollo global de la misma.

Un crescendo paulatino

Antes de pensar en la orquestación de la pieza, se tuvo un boceto para piano de toda ella. En esta partitura ya era muy claro que el desarrollo de la pieza denotaba un *crescendo* continuo y muy paulatino desde su comienzo hasta el fin. Teniendo esto en cuenta, se ha decidido administrar los recursos de orquestación de tal manera que al final de la misma, la banda pudiese dar el matiz más intenso posible. De esta forma, se han reservado las combinaciones de instrumentos que dan las intensidades más poderosas para el final de la obra. Se ha buscado, asimismo, que el uso de las diferentes secciones dentro de la banda suceda en partes muy estratégicas. Por ejemplo, el uso de las trompetas a toda su potencia, junto con los trombones y las tubas sucede sólo hasta la repetición del minuetto, es decir, hasta el final de la obra. Antes de esto, dichos instrumentos aparecen sólo como solistas en matices moderados.

La obra comienza con una sonoridad muy suave. Los clarinetes tocan solos, no como una sección y en su *registro de ejecución expresiva*. La sección de los cornos no

toca completa, sólo tres de ellos y en un matiz *piano*. El bajo es dado por los fagotes, el único *metal* que toca es el saxofón alto y esto sucede para que pueda destacar la melodía principal en dicho contexto.

La orquestación en relación con la estructura de la obra

La orquestación constituye gran parte del proceso de composición, es por esto que al realizar dicho procedimiento, no sólo se ha tomado en cuenta lo referente al desarrollo de la intensidad del volumen a lo largo de la obra. Resulta imprescindible tomar en cuenta la estructura de la obra, el carácter de los temas y el desarrollo de los mismos. La orquestación logra que dichas cuestiones sean más claras para el escucha.

Para que el trío pudiera contrastar con el minueto, ha sido obligatorio marcar una diferencia notoria en cuanto a la orquestación. Mientras que los acompañamientos de los temas en el trío guardan una textura más homofónica, en el trío encontramos acompañamientos como melodías secundarias, generalmente interpretadas por maderas. Me he propuesto que el trío tuviese como característica general una sonoridad concentrada en la sección de las maderas con texturas menos homófonas. En tanto que el minueto, concentra más su sonoridad en los saxofones en la exposición de sus temas, y en los metales a su repetición. De esta manera, reitero cómo el contraste entre las secciones de la obra es resaltado por la orquestación.

OPINIÓN PERSONAL

Los objetivos al componer Voces oaxaqueñas

He compuesto esta obra con el objetivo principal de aprender a orquestar para una banda sinfónica. Logrando con esto funcionalidad en la interacción de las distintas secciones y los instrumentos. He pensado también ofrecer una propuesta musical que destacara mi propia expresión.

Durante el proceso de composición fue necesario el análisis de varias partituras, así como la revisión algunos tratados de orquestación. Al término de la obra, considero que este objetivo ha sido cumplido.

La segunda meta, ha consistido en plasmar dentro de la obra sonoridades que pudiesen remitir a la música oaxaqueña interpretada por banda. El reto en este sentido, se relaciona con el primer objetivo de manera directa ya que los temas musicales que me han venido a la mente, *per se*, tienen semejanza con la música oaxaqueña del Istmo. Afirmo esto de una manera intuitiva, a juicio de mi apreciación. El reto pues, ha consistido en instrumentar estos temas de tal manera que no perdieran su esencia, conservando así, el sabor oaxaqueño después de ser sometidos a las variaciones de tipo orquestal.

II CAMINO

DATOS HISTÓRICOS DE LA OBRA

- Pieza elaborada en la clase de formas musicales del maestro José Suárez. En el año 2006.
- Supervisada por el profesor José Suárez.
- No estrenada hasta la fecha

ANÁLISIS

Descripción general de la obra

a.1) *Camino* es una obra escrita en Mi menor para órgano tubular con pedales en un movimiento. La textura de la obra es principalmente polifónica. Su duración aproximada es de 6 minutos.

Forma de la obra

La forma de la obra es un pasacalles de 18 variaciones elaboradas sobre el siguiente *basso ostinato*:



Desarrollo

Modulación de lenguaje.

El término *modulación de lenguaje* me es útil para explicar la transición dentro de una obra de un lenguaje a otro.

Durante el desarrollo de *Camino*, hay una transición lógica de la tonalidad a un lenguaje rítmico que incluye *clusters* y a la modalidad.

En otras palabras, el lenguaje de la obra cambia de la tonalidad a un lenguaje puramente rítmico efectista lleno de *clusters* y finalmente termina en un lenguaje modal cromático.

La obra comienza con un lenguaje tonal cromático. Las líneas melódicas son bastante independientes, puesto que la textura de la obra es polifónica. Debido a esto, pudiese pensarse que el lenguaje empleado en un comienzo es una especie de modalidad

a la que fueron alteradas bastantes notas, sustituyendo estas por cromatismos. No obstante, estas voces conforman acordes bien definidos en puntos estratégicos como son, el inicio de cada compás, y las cadencias al final del *basso ostinato*. El empleo y el uso de dichos acordes se atiene más a las reglas y lógica del lenguaje tonal que al de la modalidad ya que encontramos cadencias de tipo tonal al final de cada repetición del *basso ostinato*.

A partir del compás 57, se prepara la llegada del pasaje de los *clusters*. En este ejemplo se nota cómo se realiza esto. Puede observarse cómo las notas del *basso ostinato* poco a poco conforman un *cluster* al ser añadidas una sobre otra siguiendo su orden de aparición original:

56

Org.

* M.D.

8va

8va

*La mano derecha usa dos pentagramas

De esta manera ocurre la transición de un lenguaje a otro. Posterior a esta variación que funge como preparación, los *clusters* son utilizados como elementos de otro lenguaje. Aquí la tónica no es importante ni tiene siquiera relevancia. Desaparece por un momento dando paso a este lenguaje de carácter más rítmico. Esto se aprecia en el siguiente ejemplo:



En el ejemplo anterior se nota la transición del pasaje de los *clusters* a la modalidad. Puede observarse cómo a partir de del compás 66, el *cluster* es reducido a una sola nota: *Mi*. Esta transición prepara a la nota *Mi* para fungir como tónica en un sistema modal eólico. Este modo eólico contiene bastantes notas alteradas y notas de paso cromáticas. Los cromatismos en el *basso ostinato* funcionan como notas de paso entre las notas reales del modo.

COMENTARIOS

De la transición de un lenguaje a otro dentro de la misma obra

La transformación de un lenguaje a otro dentro de una sola obra, conservando unidad y coherencia dentro de la misma, es un recurso que apenas he empezado a explorar en esta obra y en *Del Amor* (obra para coro *a cappella*). Tengo bastante interés en experimentar más con el uso de este recurso en obras posteriores. Sostengo que es posible cambiar el lenguaje dentro de una misma obra de manera paulatina y hacer que a pesar de estos cambios importantes todo conforme una unidad.

Sobre el nombre de la obra

He pensado en el nombre de la obra después de haberla terminado. La música me pone a reflexionar acerca de la transformación lenta y continua que acontece a cada instante. De cómo estos pequeños cambios no son percibidos, a menos que comparemos el presente con un pasado ya lejano. Un día vemos ya una cana en la cabellera. Una vaca donde había una ternera. O un edificio donde hubo una casa.

Recuerdo un camino. La vida misma que se transforma momento a momento. La transformación lenta muchas veces no nos permite notar los cambios. Como en la música, cada instante, al igual que cada acorde, deben ser motivo de nuestra atención y goce

III SEMANITA VIVA

DATOS HISTÓRICOS DE LA OBRA

- Obra comisionada por el Colectivo de Mujeres en el Arte con motivo del X encuentro de Mujeres en el Arte *Comuarte*.
- Obra realizada entre diciembre del 2005 y marzo del 2006 a excepción de la primera pieza del ciclo, compuesta en el año 2003 y a raíz de la cual se ha elaborado el resto de la obra.
- Estreno en Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes el día 17 de Marzo del 2006. Interpretada por el *Trío Paradiso*. Conformado por Irene Andrade, en el piano, Karina Cortés, en el violín y Rodrigo Garibay en el clarinete. El estreno se interpretó con errores graves en las piezas “*Se nos fue un miércoles y* ” ... y *le velamos el jueves*”
- La obra tiene dedicatoria a Josué Mendoza Arango, quien en ese entonces mantuvo una amistad cercana conmigo.
- La obra no ha sido interpretada nuevamente desde su estreno.

ANÁLISIS

Descripción general de la obra.

La obra *Semanita viva* es un ciclo de 8 piezas para piano, clarinete y violín. Los nombres de las piezas que conforman el ciclo son:

I Nostalgia del domingo por la tarde

II El lunes al trabajo

III El martes comemos juntos

IV “Se nos fue un miércoles...”

V...y le velamos el jueves”

VI El viernes nos vamos

VII Un beso la noche del sábado

VIII La mañana soleada del domingo

Cada pieza representa un día de la semana. Funcionan como una unidad. No deben interpretarse aisladamente sino en conjunto y en el orden indicado.

La duración aproximada de la obra es de 18 minutos

Estructura General

El ciclo de 8 piezas conforma una unidad sólida. Dicha estructura se sostiene principalmente gracias a los elementos armónicos, temáticos, así como el carácter. El papel que juegan estos elementos a lo largo de la obra, está sujeto a una lógica y estrategia que son dirigidas a reforzar la unidad entre las piezas que conforman el ciclo. Todos tienen relación entre sí. Y el orden en que estas piezas aparecen a lo largo de la obra, conforman el desarrollo global del trabajo.

El papel de la tonalidad en la estructura

Semanita viva está escrita en un lenguaje tonal. Dicha característica de la música ha sido aprovechada para conformar los cimientos más sólidos de la estructura en toda la obra. Las piezas guardan una relación tonal específica entre sí: La tónica de cada pieza se encuentra a una cuarta de distancia de la pieza siguiente.

La totalidad de las piezas comprende un movimiento progresivo de cuartas ascendentes.

NOMBRE DE LA PIEZA	TONALIDAD DE LA PIEZA
<i>Nostalgia del domingo por la tarde</i>	Do mayor
<i>El lunes al trabajo</i>	Fa menor
<i>El martes comemos juntos</i>	Si bemol mayor
<i>"Se nos fue un miércoles..."</i>	Mi bemol menor
<i>...y le velamos el jueves"</i>	La bemol menor
<i>El viernes nos vamos</i>	Re mayor
<i>Un beso la noche del sábado</i>	Sol mayor
<i>La mañana soleada del domingo</i>	Do mayor

El movimiento de cuartas ascendentes que sucede durante el desarrollo de la obra, da fuerza a la estructura ya que el regreso a la tonalidad en la primera pieza (Do mayor) es consecuencia lógica de dicho desarrollo. Al llegar este momento, el oído del escucha cierra un ciclo.

Analizando la estructura de la obra, veríamos que los acordes estructurales que conforman a la misma son básicamente: Do mayor / Sol mayor / Do mayor. La pieza funciona porque puede resumirse a grandes rasgos en estos tres acordes estructurales, los cuales, cabe mencionar: conforman una cadencia perfecta.

A muy grandes rasgos, esta estructura se puede presentar también como una especie de **A B A'**.

El papel del carácter en la estructura.

La estructura tonal de la cual se habló en el punto anterior, es reforzada con el desarrollo del carácter que sucede durante la obra. El hecho de comenzar y terminar en el mismo tono, se refuerza al hacerlo también con el mismo carácter, o con un carácter similar. Es decir, las primera y última pieza, que están el tono de do mayor, tienen un carácter muy semejante. Con esto se logra hacer más clara la estructura, que a grandes rasgos es una especie de **A B A**.

Para enfatizar este regreso a la calma al final de la obra, se colocan en el centro de la misma dos piezas que difieren mucho en cuanto a carácter: *"Se nos fue un miércoles..."* y

...y le velamos el jueves". Ambas piezas conforman el centro dramático de la obra y dan sentido a la totalidad de la trama.

El papel de la armonía y el tematismo en la estructura.

El uso del acorde de novena de dominante aunado a un tematismo de carácter tradicional mexicano, aparece en varias piezas del ciclo. Dichas piezas aparecen en el ciclo de manera intercalada. Esto da unidad a la obra. De esta manera, la aparición intermitente y constante de esta sonoridad dentro de la obra conforma un elemento estructural de la misma.

En la siguiente tabla se marcan las piezas que hacen uso de dicha sonoridad. Para mayor claridad en el ritmo de aparición de dicho evento, se colorean las piezas donde se hace uso de este recurso.

NOMBRE DE LA PIEZA	ARMONÍA CARACTERÍSTICA	CARACTERÍSTICAS RELEVANTES DE LOS TEMAS
<i>Nostalgia del domingo por la tarde</i>	Armonía tradicional con énfasis en el acorde de novena de dominante.	Temas de carácter mexicano
<i>El lunes al trabajo</i>	Armonía tradicional	Énfasis en el intervalo de 3a menor descendente
<i>El martes comemos juntos</i>	Armonía tradicional con énfasis en el acorde de novena de dominante.	Temas de carácter mexicano
<i>"Se nos fue un miércoles..."</i>	Armonía tradicional con clusters usados como efectos	Énfasis en las disonancias
<i>...y le velamos el jueves"</i>	Pieza modal	Melodismo con alteraciones cromáticas Melodía por sextas paralelas
<i>El viernes nos vamos</i>	Armonía tradicional	Énfasis en el intervalo de 3a descendente
<i>Un beso la noche del sábado</i>	Pieza modal	Énfasis en el intervalo de tercera menor descendente. Temas conformados por acordes (sin notas de paso).
<i>La mañana soleada del domingo</i>	Armonía tradicional con énfasis en el acorde de novena de dominante.	Temas de carácter mexicano Énfasis en el intervalo de 3a menor descendente y ascendente Melodías por sextas paralelas Recapitulación de varios elementos temáticos de las piezas anteriores.

El uso del tematismo en la última pieza es muy importante en términos de la estructura general, a manera de recapitulación, se hace mención de varios temas usados a lo largo de todo el ciclo. De esto se hablará con mayor detalle en el punto concerniente al análisis de la pieza *La mañana soleada del domingo*.

Por otra parte, en otras piezas se hace uso insistente del intervalo de tercera menor descendente en las melodías. La aparición de las piezas donde se utiliza este elemento se intercala con las que hacen uso del acorde de novena de dominante. De esta manera, se crea una especie de tejido conformado por la alternancia de las piezas que usan el acorde de novena de dominante y las piezas que hacen uso del intervalo melódico de tercera..

Análisis de cada pieza

Nostalgia del domingo por la tarde

Forma

La forma de *Nostalgia del domingo por la tarde* se puede representar como:

A B C D A'

La sección **A** dura los 10 primeros compases de la obra., **B**, todo lo que abarca el número 1 de ensayo , **C** todo lo que abarca el número 2 de ensayo **D** , número 3 y **A'** que tiene la función de una *coda* abarca todo el número 4 de ensayo.

Armonía

El uso del acorde de novena de dominante en esta pieza es muy importante. Este acorde en relación con el de tónica, conforman una de las sonoridades que dan un color característico a toda la obra.



Temas

Una característica importante a señalar en cuanto al tematismo, es la importancia que tiene la primera idea musical que se presenta:

The image shows the first four measures of a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Violin, and Piano. The tempo is marked as quarter note = 120. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. All three instruments start with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Clarinet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs. The Violin part plays a similar melodic line, often in unison or harmony with the Clarinet. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The first measure shows the initial entry of the main theme.

Esta idea se usa en la coda de la primera pieza. Asimismo aparece en el final de la última pieza del ciclo: *La mañana soleada del domingo*, al igual que en la coda.

Textura

La textura de esta pieza, como puede observarse en el ejemplo citado arriba, es principalmente homófona. Siempre existe una melodía principal. Esta melodía, a manera de estafeta, pasa del violín al clarinete y viceversa de manera constante. La melodía principal tiene un acompañamiento muy simple de piano. La otra voz, a momentos es independiente, y en otros, sólo esboza los acordes de la armonía que acompaña.

Instrumentación

El proceso de instrumentación que explicaré a continuación será denominado como *fragmentación de la melodía*. Dicho procedimiento no sólo ha sido usado en esta pieza sino en varias de este mismo ciclo.

Esta es la melodía principal en la sección A de esta pieza:

The image shows a single staff of music in treble clef, 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It represents the main melody of section A. The melody begins with a half note, followed by quarter and eighth notes, and includes some slurs and ties. The dynamics are not explicitly marked on this snippet.

El proceso de instrumentación usado es el siguiente:
La melodía es fragmentada y repartida entre los dos instrumentos melódicos.

Musical score for Clarinet in Bb and Violin. The tempo is marked $\text{♩} = 120$. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The Clarinet part starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, a half note D5, a quarter note E5, a half note F5, and a quarter note G5. The Violin part starts with a half note G3, a quarter note A3, a half note B3, a quarter note C4, a half note D4, a quarter note E4, a half note F4, and a quarter note G4. Dynamics include *mf* for the Violin and *f* and *p* for the Clarinet.

Posteriormente, se elabora un contrapunto sobre cada fragmento de la melodía:

Musical score for Clarinet in Bb and Violin. The tempo is marked $\text{♩} = 120$. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The Clarinet part starts with a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note C5, a half note D5, a quarter note E5, a half note F5, and a quarter note G5. The Violin part starts with a half note G3, a quarter note A3, a half note B3, a quarter note C4, a half note D4, a quarter note E4, a half note F4, and a quarter note G4. Dynamics include *mf* for the Violin and *f* and *p* for the Clarinet.

El resultado final no deja distinguir claramente cuál es la melodía principal pues los contrapuntos son muy característicos también. No obstante, este es el resultado que se busca.

El lunes al trabajo

Forma

La forma de *El lunes al trabajo* es ternaria. Se puede representar en el siguiente esquema:

A A' B A'' coda

Armonía

La armonía de esta pieza es "tradicional. Todos los acordes utilizados pertenecen a la armonía del período musical del neoclasicismo. Las partes **A**, **A'** y **A''** y la **coda**, están armonizadas con acordes del tono de Fa menor. La sección **B** es modulante.

Los temas

Este es tema principal de *El lunes al trabajo*:

con enojo
♩ = 80

Violin

mf sub *p*

Vln

mf *f* *mf*

El tema contiene como elemento más característico el intervalo de tercera descendente. Toda la melodía es construida a partir de dicho intervalo.

Carácter de la obra.

El lunes al trabajo, es una pieza inspirada en el tráfico, el tedio y las molestias que se sufren durante dicho día por las mañanas para llegar al trabajo. No obstante, contiene momentos de calma y respiro, pues dentro de toda situación difícil o molesta, es posible encontrar la belleza y el goce.

El martes comemos juntos

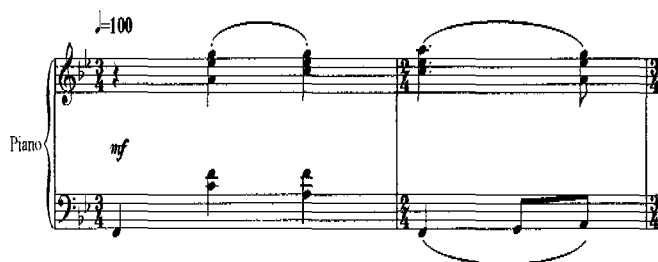
Forma

La forma de *El martes comemos juntos*, se puede representar en este diagrama:

A B A' coda

Armonía

En esta pieza nuevamente se hace énfasis en el acorde de novena de dominante que resuelve a la tónica.



Al igual que la primera pieza del ciclo, ésta comienza con el acorde de novena de sensible que resuelve a la tónica. Me gusta decir a manera de analogía, que esto las hace hermanas. Pertenecen a la misma familia, es decir: a la misma obra.

Carácter.

El carácter de esta pieza es muy tranquilo. Debe ser interpretada de esta manera ya que su función dentro del ciclo es estratégica. Esta calma es la preparación de la pieza posterior: “*El miércoles se nos fue...*”. La pieza del miércoles es la más importante de todo el ciclo. Su carácter es dramático y rompe con el ambiente de calma e inocencia creado hasta este momento. Para que la pieza del miércoles tenga un impacto dramático en el público, es necesario enfatizar dicho efecto por medio del contraste. Es por ello que la pieza del martes es dulce y tranquila. Antes de la tragedia, se *arrulla* al público y se le endulza el oído. Entonces la pieza amarga, le sabrá más amarga aún de lo que en realidad es.

“Se nos fue un miércoles...”

Forma

La forma de esta pieza también es ternaria. Se representan sus secciones en el siguiente diagrama:

A B A'

Armonía.

Esta pieza está en el tono de Mi bemol menor, lo cual no es muy evidente ya que hay muchas notas ajenas a la tonalidad. En el cuarto compás del siguiente ejemplo se insinúa un acorde de Si bemol. El bajo toca esa nota. El acorde está sumamente saturado de notas ajenas a la tonalidad. Es un *cluster*. A pesar de que no aparecen las notas del acorde sino *clusters* en la mano derecha del piano, se entiende que son acordes puesto que el bajo realiza un movimiento armónico lógico dentro de la tonalidad. El bajo realiza una cadencia. Obsérvese en el ejemplo cómo del Si bemol pasa al Fa (acorde de paso) y finalmente se resuelve a la tónica, Mi bemol.

30

Vln

Cl.

Pno

D normal

D*

ff

ff

ff

*Cluster en las teclas negras
abarcando la extensión de
la palma de la mano.
Tocando aproximadamente en
el registro del piano sugerido

El principio de conservar el bajo del acorde y sustituir con un *cluster* a la triada original tiene un fundamento histórico importante. Durante el período del romanticismo, a algunos acordes por triadas les fueron añadidas otras notas como novenas y séptimas. Esto es común en los acordes con función de subdominante como son el del segundo, cuarto y sexto grado por ejemplo, donde dichas notas ajenas a la triada, dotaban al acorde un color específico. Estas disonancias eran preparadas en el acorde anterior. Durante el impresionismo y en el jazz, las disonancias en estos acordes no tienen que ser preparadas. Estas notas añadidas a las triadas no alteran la función tonal del acorde dentro del

discurso tonal o en la modalidad. Siguiendo la misma lógica, se descubre que la saturación extrema de un acorde no altera su función dentro de estos lenguajes, siempre y cuando haya claridad y coherencia en el movimiento del bajo.

Carácter

La pieza "*Se nos fue un miércoles...*" tiene una importancia *vital* dentro del ciclo. Es el centro dramático de la obra. De ella pende todo lo demás. En cuanto a carácter, es la pieza más fuerte y contrastante de la obra. Debe ser interpretada con mucha energía y con el mayor dramatismo posible. La pieza rompe con la calma y la inocencia planteadas hasta ese momento y a partir de ésta se reestructura el discurso posterior. A manera de analogía, me gusta decir que después de una caída, aprendemos a caminar diferente. Así pues, posterior a esta pieza, la trama de la obra cambia su rumbo.

...y le velamos el jueves"

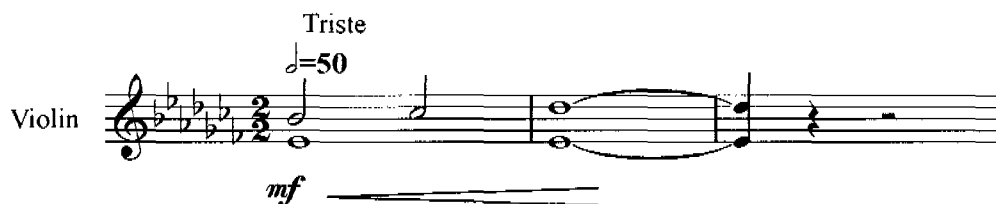
Forma

Esta pieza es un *pasacalle* que contiene una introducción y una conclusión. La forma se puede representar en el siguiente esquema:

Introducción \ - pasacalle \ - desarrollo (de la idea de la introducción) - \ coda.

Temas

En esta pieza hay dos ideas musicales importantes. La primera, es este intervalo de tercera menor ascendente :



Esta primera idea que aparece en la introducción, se desarrolla después del *pasacalle* de tal manera que llega a conformar un tema importante que aparece en el compás 71, interpretado por la mano derecha del piano. El tema aparece en este momento por primera vez. Antes de esto sólo existían ideas conformadas por sus elementos, los cuales se desarrollan para finalmente integrar el tema.

Este tema, cuya melodía es acompañada una sexta inferior paralela, será mencionado en la última pieza del ciclo:



El segundo tema importante es el *basso ostinato* sobre el cual se realizan las variaciones que conforman el *pasacalle*:



El *basso ostinato* no tiene variaciones melódicas a la largo del *pasacalles*. Se repite una y otra vez. Sobre él, el violín y el clarinete elaboran distintas variaciones.

Textura.

La textura de esta pieza es polifónica. En el transcurso del *pasacalles* cada línea melódica conserva independencia respecto a las demás.

Modalidad cromática

Esta pieza, cuya tónica es La bemol menor, no tiene propiamente un lenguaje tonal. No hay cadencias tonales durante el *pasacalles*. Las líneas melódicas siguen más bien una lógica modal. Se trata de un modo eólico con notas alteradas. Esto quiere decir que se sustituyen notas del modo por otras. Esto se hace siguiendo las reglas de la armonía cromática, (utilizada por Wagner, entre otros) , según el tratado de *De Sanctis*. Defino pues *modalidad cromática*, usado en esta pieza, como un lenguaje que es la resultante de la mezcla de dos lenguajes: el modal y la armonía cromática.

El viernes nos vamos

Forma

La forma de *El viernes nos vamos*, tiene como fundamento un *rondeau* tradicional. La estructura es representada en el siguiente diagrama:

introducción A A' B A'' C D A'' coda

Las diferencias respecto a un *rondeau* estriban en los siguientes aspectos:

Exsiste una introducción y una coda. La aparición del tema A siempre conlleva una variación. D, aparece junto a C, sin una aparición de A entre estas dos secciones.

Temas

El tema de la sección A es el siguiente:



Esta idea comienza con un intervalo de tercera menor descendente. Este intervalo caracteriza mucho a esta melodía ya que se hace énfasis en éste. En el ejemplo se marcan estos intervallos. Recordemos que los temas de la pieza *El lunes al trabajo* también hacen énfasis en este intervalo melódico. De esta manera se crea una similitud entre las piezas del viernes y la del lunes, lo cual da unidad a la obra.

Influencias de la música popular en los temas.

Hablo de la influencia de la música popular en mi música en este caso particular, porque sólo en éste caso las semejanzas con dicha música se han hecho de manera consciente y calculada. He estudiado un poco acerca de los géneros citados a continuación. (Si en otras piezas la similitud con la música popular existe, esto se ha dado de manera inconsciente al componer).

Esta pieza tiene varios elementos de bailes conocidos en México. El tema de la sección A tiene un aire de danzón. Esto se debe a la figura de acompañamiento que realiza el bajo. En algunos danzones se usa la misma figura. Esto es ejecutado por la mano izquierda del piano. En las melodías de danzón es común encontrar síncopas semejantes a las que ejecuta el violín en el ejemplo citado a continuación:

Cl.

Vln.

Pno.

ff

mf

El grupo de ideas concerniente a la sección D tiene influencias de la cumbia:

Cl.

Vln.

Pno.

Tanto el acompañamiento del piano como los motivos rítmico melódicos que ejecutan los instrumentos melódicos, son fuertemente influenciados por las cumbias del estilo de *La Sonora de Margarita*.

Armonía.

La armonización en esta pieza guarda similitud con la de *El lunes al trabajo*. La armonía es bastante tradicional. Por otro lado, puedo comentar que el tema de la sección A, siempre es armonizado en Re mayor. Las otras secciones son modulantes de tal manera que, siempre que se da el regreso al tema A, hay un regreso a la tonalidad principal.

Textura.

La textura de esta pieza es principalmente homófonica. El piano realiza siempre un acompañamiento de esta naturaleza. Los instrumentos melódicos a momentos son dependientes uno del otro, es decir, mientras uno interpreta una melodía principal el otro realiza un acompañamiento. Esto da como resultado una textura homofónica. Las líneas melódicas de estos instrumentos a momentos son independientes, como en el caso citado abajo, donde hay un breve canon elaborado con la melodía del tema A.

The image shows a musical score snippet for three instruments: Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The violin and clarinet parts enter in a canon, with the violin playing the melody first and the clarinet following it. Dynamics like *mf* and *p* are indicated.

Un beso la noche del sábado

Forma:

Un beso la noche del sábado tiene una forma ternaria que se representa como:

A B A'

Temas

Esta pieza tiene, más que temas definidos en cada sección, grupos de ideas en cada una de ellas. La primera idea, presentada por el piano al comienzo de la pieza, fungirá como acompañamiento durante la sección **B**. En esta sección, se presentan ideas melódicas realizadas por el violín y el clarinete.

En la sección **A'**, nuevamente aparece sola la primera idea interpretada por el piano solo. Esta sección, también tiene la función de una coda.

Armonía

Un beso la noche del sábado es una pieza en modo *mixolidio* sobre Sol. El modo de empleo del pedal crea una coloratura característica al permitir que se combinen dos o más acordes:



Uso de notación no tradicional.

Esta pieza es la única del ciclo que incluye notación musical no tradicional. Los efectos que están escritos de esta manera aportan color y enriquecen la atmósfera sonora. No son motivos que tengan un peso muy importante dentro de la música. Se ha recurrido a este tipo de notación por ser la más adecuada para representar el sonido deseado.

La mañana soleada del domingo

Forma

La forma de *La mañana soleada del domingo* se representa en el siguiente esquema:

introducción /A /A' /B /B' /A'' /C/ D/ puente / coda

Esta forma tiene como fundamento le estructura de un *rondeau*. La estructura funciona por ese fundamento: la repetición constante e intercalada entre secciones de la sección A. La introducción de la pieza no es más que un solo acorde que dura dos compases:

The musical score shows the introduction of a piece for three instruments: Clarinet in Bb, Violin, and Piano. The tempo is indicated as quarter note = 50. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 8/8. The Piano part is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The introduction consists of two measures. In the first measure, the Clarinet and Violin play a whole note chord, while the Piano plays a half note chord. In the second measure, the Clarinet and Violin play a whole note chord, while the Piano plays a half note chord. The Piano part is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

A pesar de su brevedad y sencillez, estos dos compases conforman la sección de la introducción. Esto se considera como una sección debido a la función y significado que este acorde tiene dentro de toda la pieza.

Recordemos que este acorde de novena de dominante tiene un “papel” muy significativo e importante dentro del ciclo completo. La primera pieza comienza con este mismo acorde distribuido exactamente en la misma posición y en la misma tonalidad. No obstante, a diferencia de la primera pieza, en este primer momento, el acorde de novena no resuelve inmediatamente. Se queda en suspenso. Al presentarlo aquí nuevamente, su significado es claro. Al menos a un nivel inconsciente, el escucha es avisado de que algo similar a la pieza del comienzo va a dar inicio. El escucha reconoce nuevamente el tono principal de la obra. (Aunque sea a un nivel inconsciente, es capaz de percibirlo). Haciendo una analogía, me gusta decir que al escuchar este acorde, el público percibe algo conocido. Después de un largo viaje a través de 7 piezas, cuando escucha este acorde, percibe un elemento conocido. Algo del inicio. Es como reconocer el olor del lugar de partida. Esto, a nivel inconsciente, nos hace intuir que hemos vuelto al punto de inicio y que el viaje está a punto de terminar. Es por ello que, a partir de su brevedad, este acorde tiene la función e importancia de una sección entera.

Temas

Esta pieza, es una especie de evocación de temas que han sonado en las piezas anteriores. A manera de recapitulación, se presentan algunos de ellos. No aparecen de manera textual. Tienen variaciones. A continuación hablaré de todos los temas en esta pieza.

El tema de la sección A

El tema de la sección **A** (que posteriormente es variado en **A'**, **A''** y **A'''**) es interpretado primero por el violín. Esta melodía comienza sonando en un registro grave del instrumento. Cada variación de este tema sucede en un registro cada vez más alto. De manera que la primera vez suena grave, la segunda vez un poco más agudo y así sucesivamente. El tema viaja de lo grave a lo agudo. Como un sol que se levanta. En cada posición se percibe diferente. Hay variaciones.

El tema de la sección B

El tema de la sección **B**, de esta pieza, tiene analogía con el tema de la pieza *El lunes al trabajo*. He retomado de este último los intervallos melódicos de tercera descendente en ritmo de octavos. Este es un fragmento del tema de la sección B:

The musical score shows measures 19 through 22. The Clarinet (Cl.) part begins in measure 19 with a melody marked *mf*. The Violin (Vln) part is silent until measure 22, where it enters with a melody also marked *mf*. The Piano (Pno) part provides harmonic support throughout, with a pedal point indicated by a 'Ped.' marking and a line at the bottom right.

El tema de la sección C

Este tema tiene relación con el tema presentado por el piano en la pieza *El martes comemos juntos*. La melodía por terceras paralelas y la textura del acompañamiento son retomados en este tema:



El tema de la sección D

Este tema es retomado casi textualmente de "...y le velamos el jueves. En dicha pieza, este tema (citado arriba, en el punto concerniente a esa parte), es presentado por el piano y después por los instrumentos melódicos. La melodía está escrita en sextas paralelas:

Musical score for section D, measures 50-54. The score is written for Clarinet (Cl.), Violin (Vln), and Piano (Pno) in G major. Measures 50-51 are marked 'a tempo' and 'f' (forte). The Clarinet and Violin parts play the melody in parallel sixths. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. Measures 52-54 continue the theme with similar instrumentation and dynamics.

El puente.

El puente que conecta la sección **D** con la *coda* nuevamente presenta elementos de *El lunes al trabajo*:

56

Cl. *f*

Vln *f*

Pno

This musical score shows measures 56 to 62 of a bridge section. It features three staves: Clarinet (Cl.), Violin (Vln), and Piano (Pno). The key signature has one sharp (F#). The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The Clarinet part has a melodic line with accents and slurs. The Violin part has a similar melodic line. The Piano part has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

La coda

La coda de esta pieza, por ende, el final de toda la obra contiene una cita casi textual del final de la primera parte, *La mañana soleada del domingo*:

63

Cl. *mf* rit.....

Vln *mf* rit.....

Pno *mf* rit.....

This musical score shows measures 63 to 69 of the coda section. It features the same three staves: Clarinet (Cl.), Violin (Vln), and Piano (Pno). The key signature remains one sharp (F#). The music is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo is marked as *rit.* (ritardando). The Clarinet part has a melodic line with accents and slurs. The Violin part has a similar melodic line. The Piano part has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Cabe señalar que también contiene elementos melódicos de la pieza *El lunes al trabajo*.

A continuación se muestra el final de la pieza *Nostalgia del domingo por la tarde*:

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet (Cl.), Violin (Vln), and Piano (Pno). The score is in 4/4 time, indicated by a box with the number '4' at the beginning. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'rit.' (ritardando) at the end of the piece. The dynamics are marked 'p' (piano) for all three instruments. The score consists of four measures. The first measure has a measure rest for the Violin and Piano. The second measure has a measure rest for the Clarinet and Piano. The third measure has a measure rest for the Violin and Piano. The fourth measure has a measure rest for the Clarinet and Piano. The final measure is a whole note chord for all three instruments, consisting of F#4, A4, and C5.

La semejanza es muy obvia: El violín prácticamente toca las mismas notas. Los dos últimos compases son exactamente iguales. Esto ha sido construido así con toda intención. El mismo final es lógico para ambas piezas.

Armonía

A continuación se hablará sólo de los aspectos más relevantes en cuanto a la armonización concerniente a esta pieza. La armonización, varía en relación a los temas.

El tema de la sección A, es armonizado con una escala mayor que era usada en el siglo XVII para realizar *bajo continuo* (La primera parte del método de De Nardis de Bajo continuo se trabaja con esta escala).

El tema de la sección B, es básicamente armonizado con acordes de V y I grado.

El tema de la sección C, hace uso del acorde de novena de sensible como rasgo característico.

Tabla de síntesis

A manera de síntesis se presenta la siguiente tabla.

El gráfico muestra de manera resumida algunos de los aspectos que se han tratado más extensamente arriba.

NOMBRE DE LA PIEZA	TONALIDAD	ARMONÍA CARACTER ÍS- TICA	CARACTERÍSTI CAS DE LOS TEMAS	TEXTURA	GÉNERO	FORMA	CARÁCTER
<i>Nostalgia del domingo por la tarde</i>	Do mayor	Armonía tradicional con énfasis en el acorde de novena de dominante.	Melodismo mexicano	Contrapuntística entre los instrumentos melódicos. Con acompañamiento del piano	Danza (vals)	A B C D A'	Tranquilo Nostálgico
<i>El lunes al trabajo</i>	Fa menor	Armonía tradicional Siglo XVII	Énfasis en el intervalo melódico de 3a menor descendente	Homofónica ó polifónica entre los instrumentos melódicos. Con acompañamiento del piano	Fantasia	A A' B A'' coda	Agitado
<i>El martes comemos juntos</i>	Si bemol mayor	Armonía tradicional con énfasis en el acorde de novena de dominante.	Melodismo mexicano	Homofónica	Danza (vals)	A B A' coda	<i>Tranquilo</i>
<i>"Se nos fue un miércoles..."</i>	Mi bemol menor	Armonía con muchas notas ajenas a la tonalidad. <i>Clusters</i> incluidos.	Énfasis en el intervalo melódico de tercera descendente	Contrapuntística con efectos de color.	Fantasia	A B A'	Dramático Implosivo
<i>...y le velamos el jueves"</i>	La bemol menor	Modalidad cromática	Melodismo con alteraciones cromáticas Melodía por sextas paralelas	Polifónica	Pasacaglia	Introducción \\ - pasacalle\\ - desarrollo \\ coda.	Triste Sórdido
<i>El viernes nos vamos</i>	Re mayor	Armonía tradicional Siglo XVII	Énfasis en el intervalo de 3a descendente	Contrapuntística entre los instrumentos melódicos. Con acompañamiento del piano	Danza (mezcla ritmos de danzón y cumbia)	introducción A A' B A'' C D A'' coda	Alegre y Triste a la vez.
<i>Un beso la noche del sábado</i>	Modo mixolidio sobre sol	Triadas con novenas ó sextas.	Gestos melódicos	Homofónica	Fantasia	A B A'	<i>Molto tranquilo</i>
<i>La mañana soleada del domingo</i>	Do mayor	Armonía tradicional con énfasis en el acorde de novena de dominante.	Melodismo mexicano Énfasis en el intervalo de 3a menor descendente y ascendente Melodía por sextas paralelas Recapitulación de varios elementos temáticos de las piezas anteriores.	Contrapuntística entre los instrumentos melódicos. Con acompañamiento del piano	Danza (ritmos tomados de la fiesta del día de muertos en la huasteca)	introducción A A' B B' A'' C D puente / coda	Tranquilo Alegre

COMENTARIO PERSONAL

En esta obra, he querido hablar acerca de la vida cotidiana. He querido hablar también de cómo en sus inesperados terrenos ocurren eventos extraordinarios. Y sólo en ella podemos trascender. Un día inesperado ha fallecido alguien amado. Era un día cotidiano.

Esto, no he podido superarlo haciendo proezas extraordinarias, sino en la misma cotidianidad. Cada día de la semana. Caminando por la calle, asomando a la ventana... comiendo. Los días de la semana se repiten como una respiración. Cada semana alberga tensión y distensión.

Cada día tiene un sabor distinto. Casi siempre un lunes se parece a otro lunes, sin embargo sus detalles los distinguen. Y mirar un detalle desde cerca lo convierte en algo interesante. Lo pequeño se engrandece. Es simple y extraordinario en el mismo instante.

Acerca de la dedicatoria.

He pasado algunas tardes caminando por la alameda central en compañía de mi amigo Josué. Ahí, hablamos de nuestras vidas cotidianas mientras comimos dulces tradicionales mexicanos y escuchamos la música del organillo. Solía platicarle sobre algunas de las personas y los hechos que me han inspirado a escribir esta música.

IV TELÉFONO ORGÁNICO

DATOS HISTÓRICOS DE LA OBRA

- Pieza para medios electroacústicos elaborada en el mes de marzo del año 2006.
- La obra ha sido ejecutada en diversos conciertos concernientes a mi servicio social los cuales han tenido lugar en diferentes espacios públicos de la ciudad.

ANÁLISIS

Descripción de la obra

Teléfono orgánico es una obra para medios electroacústicos. La obra pertenece a la colección de piezas denominada: *Sonidos de máquinas vivas*. En dichas piezas se ha pretendido crear la imitación de lo que denomino *máquinas vivas*, inventadas en un futuro lejano. Estas piezas, aunque pertenecen a una colección, pueden interpretarse de manera separada ya que no constituyen parte de la estructura de una obra más amplia. La ejecución de la pieza *Teléfono orgánico* es precedida por la lectura del siguiente texto:

Teléfono orgánico

Año 2100

Se le ha dado el nombre de teléfono orgánico, o teléfono de un dios, a un ser vivo construido en un laboratorio de ingeniería genética, cuyas células y sangre son de diversos metales.

El sonido que dicho ser produce al moverse, al comer, al dormir y al respirar es similar a las campanas. Este sonido resulta agradable para algunas personas, razón por la cual, algunos millonarios, los han adoptado como mascotas en sus casas, dejándole existir y sonar en alguna sala grande de la casa.

El teléfono suena, y suena . Nadie lo contesta.

Material utilizado

Para la realización de la obra *Teléfono orgánico*, se han requerido los siguientes recursos:

Software

Reason 3

Dentro de este programa se han utilizado los dispositivos :

1 Mixer

1 Mastering suite Mclass Combinator

8 Samplers NN-XT

7 Matrix Pattern sequencers

5 Digital reverb RV-7

1 Advanced reverb RV 7000

Hardware

Para la ejecución de la obra es necesario el siguiente material:

1. Controlador MIDI con teclado de piano por lo menos con tres octavas,
2. Interfase MIDI, un ordenador Macintosh con memoria *ram* no menor a 512 Mhz y procesador G4.
3. Pedal de sostén, conectado al controlador MIDI.

Muestras de audio

1. La grabación del sonido de un triángulo.
2. La grabación del sonido de un coro previamente procesada en el editor de audio Cool Edit.
3. La grabación de una marimba.

Realización, ejecución y funcionamiento de la obra

Para lograr esta obra hay dos tipos de trabajo. Uno se realiza en vivo y el otro, se ha hecho antes de la ejecución.

Trabajo previo a la ejecución.

1. Las muestras de audio fueron asignadas a los *Samplers NN-XT*.
2. Cada muestra es variada por medio de distintos *reverbs*.

3. Se elaboran diferentes secuencias con los sonidos del triángulo asignado a un *NN-XT*. Cada secuencia es elaborada con un *Matrix Patter Sequencer*.
4. Se busca que cada secuencia sea contrastante respecto a las demás en cuanto a altura y ritmo.
5. En el secuenciador del programa, se graba una secuencia que contiene en diversos canales, sonidos del triángulo, sonidos del coro y de la marimba.
6. Se asignan muestras de audio de la marimba al controlador *MIDI*.

Trabajo en vivo.

Sobre las secuencias previamente grabadas, se disparan las secuencias que fueron diseñadas en los distintos *Matrix Pattern Sequencer*.

Durante la ejecución en vivo, se busca crear una atmósfera creada por la superposición de las secuencias previamente diseñadas. Se busca hacer diferentes combinaciones en cada interpretación. También se disparan muestras del sonido de la marimba desde el controlador *MIDI*.

Las variables modificables durante la ejecución de la obra.

Las variables que se pueden modificar durante a ejecución en vivo de la obra son las siguientes:

1. Velocidad de las secuencias
2. Orden de disparo de las secuencias
3. Combinaciones de las distintas secuencias
4. Notas disparadas desde el controlador *MIDI*

El objetivo de la obra.

El objetivo de la obra consiste en crear diversas atmósferas sonoras por medio de la combinación de diferentes secuencias. La combinación de secuencias genera diversas texturas. Se busca que dentro de estas textura haya contraste entre las diferentes secuencias. Asimismo se busca que pueda haber diferencias en cada ejecución de la obra. Es decir, que nunca suene más de una vez de la misma manera.

V TRES PIEZAS PARA QUINTETO DE ALIENTOS

HISTORIA DE LA OBRA

- Pieza compuesta en el año 2004 en la clase instrumento de Aliento bajo la cátedra del maestro Francisco Viesca y la colaboración del Quinteto de Alientos de la ENM
- Estrenada en la primavera del 2004 en la Escuela Nacional de Música por el Quinteto de Alientos de la misma institución.
- Interpretada posteriormente por otros quintetos en Radio UNAM y en la Escuela Nacional de Música.

ANÁLISIS

Descripción general de la obra

La obra *Tres piezas para quinteto de alientos* está conformada por los siguientes números:

I Leonor
II Procesión
III Paz

Éstas piezas, fueron concebidas para tocarse de manera continua sin interrupción en el orden establecido.

La obra Tiene una duración aproximada de 7 minutos. Cada pieza está dedicada a una persona. La primera a Leonor Martínez Tort, mi tía abuela. La segunda *In memoriam* Blanca Covarrubias Martínez y la tercera, a mi madre.

Estructura general de la obra.

Papel de la tonalidad en la estructura general

Las tres piezas de la obra conforman una unidad. Estas piezas guardan una relación tonal entre sí. La tabla siguiente muestra la tonalidad de cada pieza.

NOMBRE DE LA PIEZA	TONALIDAD
<i>I Leonor</i>	Do menor
<i>II Procesión</i>	Fa menor- Sol mayor
<i>III Paz</i>	Do mayor

La tonalidad de cada pieza tiene una función estructural en la obra. Aplicando un análisis a la obra se descubre que el orden de las tonalidades en las piezas constituye una cadencia:

Do menor / Fa menor / Sol mayor / Do mayor

I IV V I

Esta cadencia conforma el cimiento principal en la estructura de la obra.

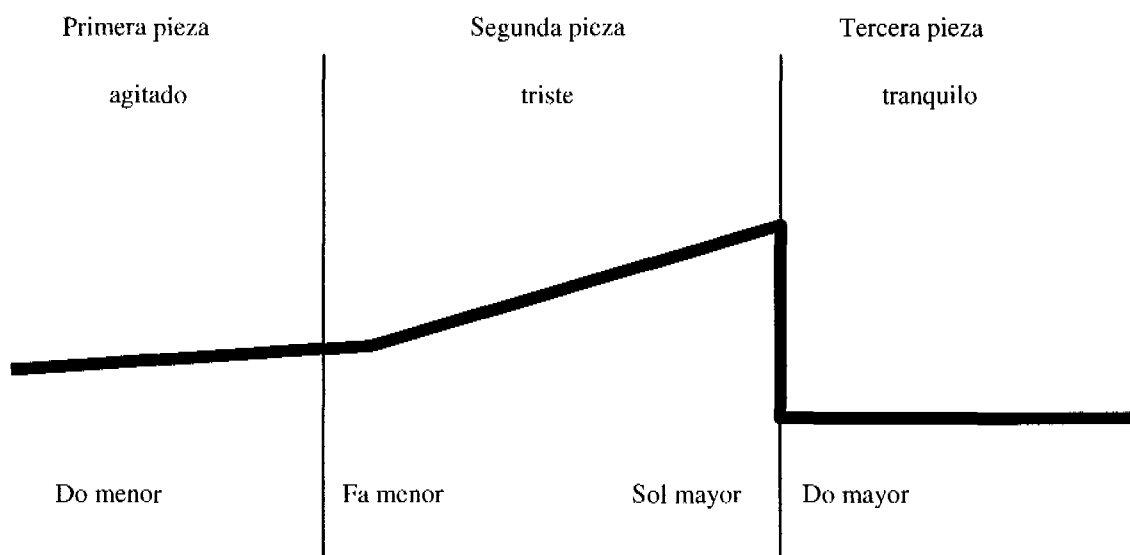
Papel del carácter en la estructura general

El carácter de los temas en las tres piezas.

El carácter constituye un elemento importante dentro de la estructura de la obra. En primer lugar, el carácter de los temas en todas las piezas tiene un vínculo en común: de alguna manera todos tienen un aire similar al de la música tradicional mexicana. Este calificativo es sumamente amplio y diverso. No podría especificar exactamente con qué tipo de música de la tradición mexicana tiene similitud esta obra. Algunos giros melódicos tienen similitud con algunos de los cantos de la lírica infantil mexicana transcritos y publicados por Vicente T. de Mendoza. Reconozco la similitud entre algunos cantos de la lírica infantil mexicana y mis propias melodías. Encuentro semejanzas en el uso de ciertos giros melódicos, de algunas figuras de acompañamiento, las melodías nostálgicas cantadas en terceras paralelas, una sonoridad muy parecida a la

de los organillos, etc... El trabajo de un etnomusicólogo sería muy adecuado para poder reconocer qué tipo de música popular mexicana tiene más influencias sobre mi música, ya que al componer, la mayoría de las veces no soy conciente de las música que me influencia. Así pues, el carácter de música popular mexicana que está presente en las tres piezas da unidad a la misma.

En segundo lugar, el carácter de cada pieza es diferente. Este contraste entre las tres piezas conforma una línea dramática general. Esto se muestra en el siguiente gráfica la cual muestra el nivel de tensión:



En la gráfica se nota cómo el carácter de cada pieza tiene un papel dentro de la totalidad del discurso. Entre el carácter de cada pieza hay continuidad.

Análisis de cada pieza.

Leonor

Forma

La forma de *Leonor* tiene semejanzas con la forma ternaria, ya que la sección A, aparece también al final. Dicha estructura se representa con el siguiente esquema:

A / A' / puente / B / C / puente / A'' / coda.

Los temas

En cada sección de la obra hay un tema diferente. En los ejemplos siguientes se muestran los diversos temas

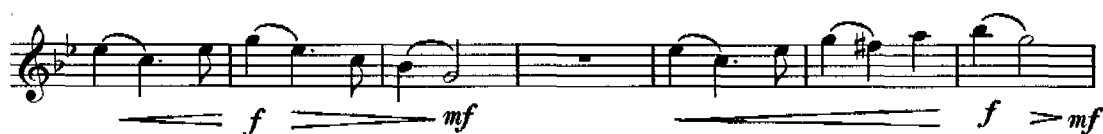
Tema de la sección A:



Tema de la sección B:



Tema de la sección C:



Instrumentación

La textura de esta pieza está constituida básicamente por una melodía y un acompañamiento. En el siguiente ejemplo se nota cómo el fagote, el corno y el clarinete hacen el acompañamiento. El fagote toca las notas con función de bajo en tanto los otros dos tocan las notas restantes de la armonía. La flauta toca la melodía del tema durante los primeros cinco compases. Mientras tanto, el oboe hace un contrapunto. En el compás 6, la flauta y el oboe intercambian papeles. El oboe toma la melodía del tema y la flauta ejecuta los contrapuntos.

Flute *f*

Oboe *mf* *f* *mf* *f*

Clarinet in B $\flat$ *p*

Bassoon *mf*

Horn in F *mf*

En el siguiente ejemplo se nota cómo el corno intercambia papel con el fagote. Ahora es el instrumento de metal quien realiza las notas con función de bajo. El fagote junto con el clarinete, realiza notas de la armonía. Asimismo, abandona en momentos esta función para hacer melodías en contrapunto respecto al tema principal, ejecutado por el oboe:

mf *f*

mf *f* *mf*

Los recursos mostrados arriba, se utilizan con frecuencia tanto en esta pieza como a lo largo de toda la obra, estos recursos son:

- Los temas divididos entre uno o más instrumentos.
- Ejecución de contrapuntos secundarios simultáneos al tema.
- Intercambio constante de funciones entre los instrumentos.

Procesión

Forma

La forma de *Procesión* es libre. La idea para estructurar esta forma fue tomada un de canto responsorial. Un solista canta una letanía y la gente que camina detrás le responde en coro.

Letanía / respuesta / letanía / respuesta / letanía / etc....

La forma de *Procesión* se representa en el siguiente esquema:

A A' B B' C / D (desarrollo de los temas A, B y C) / A'' coda.

En la primera parte de la obra se exponen los temas. En la segunda hay un desarrollo de los mismos. En la tercera, hay una reexposición del primer tema y finalmente una coda.

Los temas y su desarrollo.

El primer tema:

Sórdido
Triste

mf *p*

Durante la sección del desarrollo, este tema es el que tiene más cambios. En el siguiente ejemplo se muestra la cabeza del tema. En este caso los valores de octavo de la anacrusa han sido aumentados. Se presentan con el valor rítmico de cuartos. Este fragmento del tema aparece a manera de imitaciones. Se percibe primero la entrada del fagote, después el corno, el clarinete y por último la flauta.

37

p *cresc poco a poco al* *mf* *cresc poco a poco al*

p *cresc poco a poco al* *mf* *cresc poco a poco al*

p *cresc poco a poco al* *mf* *cresc poco a poco al*

p *cresc poco a poco al* *mf* *cresc poco a poco al*

p *cresc poco a poco al* *mf* *cresc poco a poco al*

En el siguiente ejemplo, se muestra otra variación del mismo tema. La flauta y el oboe interpretan la melodía principal, en tanto el resto de los instrumentos realizan figuras de acompañamiento:

59

solo col. Ob. *f*

solo col. Fl. *f*

mf

mf

mf

Este es el segundo tema:

p *mf*

Esta idea musical no aparece mucho durante la sección del desarrollo. Esta melodía es armonizada a manera de un coral inmediatamente después de su aparición. Lo mismo sucede con el tercer tema:

Textura

En esta pieza aparecen varios tipos de textura. A veces por separado y a veces interactuando. A diferencia de los otros números del ciclo, esta pieza tiene fragmentos donde hay polifonía. Como se muestra en el siguiente ejemplo, las voces son totalmente independientes unas de otras:

30

This musical snippet begins at measure 30. It features four staves, each representing a different vocal part. The time signature is 3/4. The notation shows independent melodic lines for each voice, with some notes beamed together. The first three staves are marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is mostly silent, with only a few notes visible.

En esta pieza también es muy recurrente la textura que imita un coral con disposición de texto silábica. Aquí, cada instrumento toca una nota del acorde de la armonía correspondiente. Todas las voces realizan el mismo ritmo o ritmos similares, y son conducidas con la mayor independencia posible entre cada cambio de acorde:

12

This musical snippet begins at measure 12. It shows four staves with a coral-like texture. Each staff plays a single note of a chord, all with the same rhythmic value. The time signature is 3/4. The notation includes various dynamics such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), and *p* (piano), along with accents and slurs. A *portando* marking is present in the third staff. The snippet ends with a double bar line and repeat dots.

La textura determinada por melodía y acompañamiento también se usa en esta pieza. Se distingue en el compás 59 citado previamente.

Paz

Forma

La forma de *Paz*, se representa en el siguiente esquema:

introducción / A / B / A' / C C' / A'' / coda

Como puede notarse, esta estructura es muy similar a la de un *rondeau*.

Temas

Cada sección contiene un tema ó un grupo de ideas. El tema de la introducción, es el mismo que se utiliza en la sección **A**:



La idea melódica principal de la sección **B** comienza en el compás 36 interpretada por el oboe, y en el compás 40 esta melodía es continuada por la flauta hasta el segundo tiempo del compás 45:

A musical score for section B, starting at measure 36. It features five staves: two for woodwinds (oboe and flute) and three for strings. The woodwinds play a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *f*. The strings provide harmonic support with dynamics from *p* to *mf*. The section is marked with 'solo' for the woodwinds. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

El tema de la sección C

En esta sección hay una idea contrapuntística y no un tema en particular. No es fácil distinguir un tema principal ya que cada línea melódica tiene la misma importancia que las demás:



Textura

En *Paz*, la mayor parte del tiempo existe una textura homofónica. Se trata de melodía y acompañamientos muy variados. En ocasiones estos acompañamientos son contrapuntos secundarios que no llegan a ser muy independientes de la melodía principal. Esto ocurre así a excepción del ejemplo citado arriba, donde básicamente se distinguen dos voces independientes entre sí (El oboe y el clarinete interpretan casi la misma línea melódica en tanto la flauta es independiente de estos).

COMENTARIO PERSONAL

Semejanza con el timbre del organillo

En esta pieza he buscado bastante hallar la similitud de la sonoridad del quinteto de alientos con la de un organillo. No se ha intentado imitar a este instrumento, más bien evocarlo. Esto se ha conseguido no sólo haciendo uso de los recursos de la instrumentación. El carácter de los temas, principalmente de la primera y la última pieza pueden también evocar un recuerdo del organillo.

De la Nostalgia.

Las tres piezas de esta obra están inundadas de nostalgia. Deben ser interpretadas con este carácter. El sonido del organillo en la alameda central me ha inspirado gran parte de la primera pieza. Las fotos en blanco y negro de mi abuela, en los años diez y veinte,

también. Siempre me ha gustado escuchar las historias de los viejos. De mi tía Leonor, por ejemplo. Sobre todo las historias de su niñez. Los recuerdos de la infancia de mi abuela y sus hermanas eran sumamente nítidos cuando ellas los contaban. Al escucharlos, se percibía una nostalgia profunda en sus voces y miradas.

Esta obra, es más o menos eso... un relato lleno de nostalgia. Un viejo que recuerda nítidamente su infancia.

VI DEL AMOR

VIÑETAS

DATOS HISTÓRICOS

- Obra escrita entre enero y mayo del año 2004.
- Obra ganadora del VII Concurso Nacional de Composición Coral convocado por el Sistema Nacional de Fomento Musical del FONCA en el año 2004
- Estreno el 18 de Noviembre en la sala Blas Galindo a cargo del Coro de Cámara del CENART.
- Interpretación de la obra el día 25 de febrero del 2005 a cargo del Coro de Madrigalistas de Bellas Artes, en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.
- Interpretada en varios escenarios de la ciudad de México a cargo del Coro de Cámara del CENART
- Interpretada durante la gira del Coro de Cámara del CENART a Bélgica y Francia en diversos escenarios de estos países durante el año 2005.

ANÁLISIS

Descripción de la obra

Del amor, es un ciclo de cinco piezas para coro mixto *a cappella*. El texto es de la poetisa chiapaneca Elva Macías. Los títulos del ciclo de poemas y de los poemas escritos por Macías, corresponden a los títulos de la obra musical y de las piezas respectivamente. Éstos nombres son los siguientes:

Copla de amor feliz
Instintivo
Funesto
Freudiano
Trovadoresco

Las piezas conforman una unidad. Deben ser interpretadas en el orden propuesto. Dicho orden corresponde al que la poetisa dio a los poemas dentro de dicho ciclo.

El poema de Elva Macías

El ciclo de poesías *Del amor, Viñetas*, de Elva Macías, es publicado por la UNAM en su libro de poemas titulado *IMAGEN y SEMEJANZA* en el año 1982.

A continuación se cita el ciclo poético de Elva Macías:

DEL AMOR

Viñetas

I

COPLA DE AMOR FELIZ

De tanto rodar las tierras
corazón de marinero,
por fin te amarró el amor
por los caminos del sur
vámonos, allá te quiero.

II

INSTINTIVO

Me seduce
como la flor
al insecto:
en el color
purísimo,
el secreto.

III

FUNESTO

Tus ojos,
víctimas que guardo
en la única arista del recuerdo
que aún tiene sol, agua y envidia.

IV

FREUDIANO

Una noche después
soñé que eras mi padre,
reclinabas tu cabeza en mi regazo
y eras también mi hermano,
como en un ábaco
pasabas las cuentas de mi gargantilla
colmando las arcas de la emotividad.
¡Mea culpa!

V

TROVADORESCO

La luz reprende
al amor intocable,
irradia en sus pupilas
el acecho,
se agosta en trigo
y en las aves duerme,
como la siesta del gentil,
su gala.

El texto y su relación con la música.

El ritmo y la acentuación

Los versos de cada poema del ciclo tienen por sí mismos ritmo y sentido musical. Esto aporta personalidad a cada poema. Se ha decidido conservar dicho ritmo en la música. Para lograr esto, se ha realizado una transcripción textual del ritmo de cada poesía. Una vez teniendo esto en notación musical, se ha procedido a escribir la melodía y definir la armonía.

En la segunda pieza, al igual que en la cuarta, el texto se repite varias veces. Sin embargo, siempre se ha cuidado que las sílabas acentuadas de cada palabra permanezcan así dentro de la música, básicamente ubicando éstas en los tiempos fuertes del compás o dándoles valores rítmicos más largos. La acentuación correcta de las palabras dentro de la música es de gran importancia, ya que de no suceder así, se pierde por completo la personalidad rítmica de las palabras.

El significado de las palabras y las frases en relación con la música.

Para enfatizar algunas frases o palabras, he dado a estas una musicalización peculiar de acuerdo con el significado del texto . Por ejemplo.

Al analizar la primera poesía:

COPLA DE AMOR FELIZ

De tanto rodar las tierras
corazón de marinero
por fin te amarró el amor
por los caminos del sur
vámonos, allá te quiero.

He notado una cita textual de la canción guerrerense *Por los Caminos del Sur*, por lo que he dado a esta frase asimismo la cita textual de la melodía de la misma canción a los bajos. No siendo así para las sopranos (donde la melodía se haría más notoria). La cita es discreta, descargada de énfasis, al igual que sucede en la poesía.

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The lyrics are: "por los ca - mi - nos del sur vá - mo - nos, a - sur a - sur a - por los ca - mi - nos del sur a -". The score features dynamic markings: *p* (piano) at the beginning of the first line, *fp* (fortissimo) for the second line, and *mf* (mezzo-forte) for the third line. The melody for the bass part is a direct quote from the song "Por los Caminos del Sur".

En la segunda poesía:

INSTINTIVO

Me seduce
como la flor
al insecto
en el color purísimo,
el secreto.

Aquello que seduce es la *flor* por lo que cada vez que se pronuncia esta palabra, he dotado al acorde muchas notas ajenas al mismo que aportan la sensación de color. He intentado pues, dibujar una flor musicalmente, cada vez que se pronuncia esta palabra. En la misma pieza, al pronunciarse la palabra *secreto*, la música es discreta y en un matiz muy *piano*. De tal manera que pareciera que el coro le cuenta un secreto al público.

Otro ejemplo notorio y muy importante dentro del discurso musical, está en la última pieza, correspondiente al último poema, *Trovadoresco*, cuyo primer verso dice:

“La luz re prende (...)”

En este caso, al pronunciarse la palabra *Luz*, el acorde de sensible de Sol mayor: Fa sostenido disminuido, que ha aparecido a lo largo de dos piezas de manera insistente, finalmente es resuelto al pronunciarse esa palabra. De tal manera que, en dicho momento, se crea una sensación de paz, de luz y descanso.

♩=67
Tranquilo

The musical score is written for four voices: Sopranos, Contraltos, Tenores 4, and Bajos 3 y 4. It is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Tranquilo' and the metronome is set to 67. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The lyrics 'La luz' are written under the notes.

El lenguaje de las piezas.

Las piezas del ciclo *Del amor*, están escritas en lenguajes musicales diferentes. Más adelante se tratará a detalle cada una de ellas. A continuación se presenta una tabla comparativa donde se describe de manera muy breve el lenguaje musical utilizado en cada pieza.

NOMBRE DE LA PIEZA	LENGUAJE	DESCRIPCIÓN GENERAL DEL LENGUAJE
<i>Copla de amor feliz</i>	Tonal	Armonía tradicional. Uso de acordes utilizados en la música del siglo XVIII
<i>Instintivo</i>	Tonal-modal	Mezcla de tonalidad con modalidad. Uso de acordes con muchas notas de color añadidas.
<i>Funesto</i>	Polifonía modal con cromatismos y efectos de la voz hablada	Líneas melódicas modales con alteraciones cromáticas. Aunado a esto efectos de la voz hablada.
<i>Freudiano</i>	Rítmico	Uso de la voz no entonada realizando diversos ritmos.
<i>Trovadorezco</i>	Tonal	Armonía tradicional. Uso de acordes utilizados en la música del siglo XVIII

Estructura general

La estructura del texto ha gestado la estructura de la obra musical. El ciclo de cinco poemas escritos por Macías da estructura a la obra. Cada poema genera una pieza musical con el mismo nombre. El contenido de cada poesía determina el carácter de la música. Cada una representa una faceta del amor. Asimismo, cada poema es muy característico y se diferencia de los demás, no obstante, todos conforman una unidad. Se ha buscado lograr lo mismo en la obra musical donde, cada pieza es muy distinta respecto a las demás, no obstante, todas guardan algo en común y conforman una unidad sólida.

El papel de la tonalidad en la estructura general.

Para lograr que las cinco piezas conformen una unidad sólida, se ha recurrido a la tonalidad como principal medio estructural de la obra. Es decir: la tonalidad de cada pieza guarda una relación lógica respecto a las demás. Aunque algunas piezas no están escritas en un lenguaje tonal, se hace énfasis en una nota y esto, tiene un significado tonal dentro del contexto de toda la obra. En la siguiente tabla, se muestra esta relación entre las piezas.

NOMBRE DE LA PIEZA	TONALIDAD, NOTA O SONORIDAD MÁS IMPORTANTE.
<i>Copla de amor feliz</i>	Sol mayor
<i>Instintivo</i>	Énfasis en la nota Re y el acorde de Re mayor
<i>Funesto</i>	Énfasis en acorde de Fa sostenido disminuído
<i>Freudiano</i>	Énfasis en acorde de Fa sostenido disminuído
<i>Trovadoresco</i>	Sol mayor

La tabla anterior nos permite ver que la tonalidad, nota o acorde más importante de cada pieza guarda una relación respecto a las demás. El siguiente esquema muestra cómo los acordes principales de cada pieza tiene una función estructural. Según un análisis estructural de la obra, podemos ver cómo estos acordes estructurales conforman una cadencia que comienza y termina en el mismo tono: Sol mayor.

Sol mayor / Re mayor / Fa sostenido disminuído / Sol mayor

I V VII I

La obra *Del amor* es un trabajo tonal a pesar de que algunas de sus partes no están escritas en un lenguaje de esta índole. La obra *Del amor* es tonal porque la lógica de su estructura está construida a partir de un principio tonal muy básico: una cadencia I/ V/ I. La estructura de la obra funciona gracias a esto. Comienza y termina en el tono de Sol mayor. Todo lo que está en medio guarda una relación con este tono. *Instintivo* hace mucho énfasis en la nota Re y culmina en un acorde de Re. *Funesto* y *Freudiano*, hacen mucho énfasis en la nota Fa sostenido ó el acorde de Fa sostenido menor, el cual es el séptimo grado en la tonalidad de Sol mayor.

Modulación de lenguaje dentro de la obra.

Dentro del desarrollo de la obra *Del Amor* existe una *modulación de lenguaje*. Por este concepto se entiende el cambio gradual de un lenguaje musical que se puede dar dentro de una sola obra musical. Así como existe el recurso de la *modulación tonal*, el cual permite el transporte muchas veces gradual de una tonalidad a otra dentro de una obra musical, propongo el principio de *modulación de lenguaje*, el cual tiene la función de llevar al escucha de un lenguaje a otro dentro de una misma obra. La modulación tonal ocurre sin interrupción de la música. Sin embargo, en la propuesta la *modulación de lenguaje* no ocurre de la misma manera. Hay pausas entre cada pieza: cada una se encuentra escrita en un estilo diferente, de tal manera que el cambio de lenguaje no sucede de manera continua. Aunque hay factores que facilitan el tránsito de un lenguaje

a otro, cada uno está sustentado por el anterior . La aparición de cada nuevo elemento resulta lógica y no ajena o fuera de lugar en la obra. Cada pieza, es de alguna manera la preparación para la siguiente. Hay elementos propios de cada lenguaje que se van introduciendo gradualmente. Por ejemplo, las disonancias *ad libitum* son introducidas por primera vez de manera muy discreta por la cuerda femenina en la segunda pieza. *Instintivo:*

La nota más alta que pueda cantar sin entonación determinada

pp

flor

La nota más alta que pueda cantar sin entonación determinada

pp

flor

p

cresc. poco a poco al...

co - mo la flor

co - mo la co - mo la flor al in - sec - to

cresc. poco a poco al...

sec - to

al in - sec - to

co - mo la flor

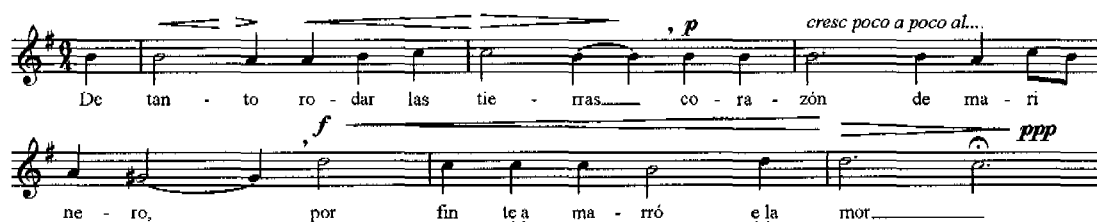
co - mo la

Estas disonancias dan paso a otras disonancias subsecuentes de la tercera pieza. En dicho número, encontramos más disonancias y existen aún más en la cuarta pieza. La introducción de elementos musicales “no tradicionales” ocurre de manera gradual y continua. Esto ocurre en aumento conforme va avanzando la obra, es decir, en correspondencia al número de pieza. En cada una hay algún recurso musical que es novedoso dentro de la misma obra. Dicho elemento, o recurso, de no haber sido introducido previamente por otro menos disonante, sonaría quizás fuera de lugar, o causaría un efecto demasiado estridente en el escucha. Lo cual no es el objetivo buscado dentro de la pieza.

El papel de los temas, el carácter y la textura. en la estructura general

Dentro de la obra *Del amor* hay una semejanza muy grande entre la primera y la última pieza. Esta similitud comprende elementos como: tonalidad, textura, tematismo, carácter y textura.

Hay un tema importante en la estructura de la misma. Se trata de la melodía que cantan las sopranos en la primera pieza:



Una variación de este tema es cantada también por las sopranos en la última pieza:



La melodía es armonizada con los mismos acordes en las dos piezas. Esto la hace más reconocible.

La primera y la última pieza se encuentran en el tono de Sol mayor. Esto juega un papel importante dentro de la estructura global. Este hecho es reforzado con el resto de los elementos mencionados arriba. La textura, en ambas piezas, es homofónica y el texto está colocado de una manera silábica.

Esta combinación de elementos no se da en ninguna otra pieza excepto en la primera y la última. Es por esto que dicha sonoridad es muy reconocible para el escucha y la asociación consciente o inconsciente de la primera y la última pieza forzosamente se dará. La asociación permitirá al escucha cerrar un ciclo. Al escuchar después de un tiempo, una pieza muy semejante a la primera, el escucha une estos dos puntos considerando como parte de una unidad todo lo que hay entre ellos. Esto es parte del *Principio del cierre*, propuesto por de psicología de la Gestalt.

Análisis y comentarios sobre cada pieza.

A continuación se hablará únicamente de los aspectos más relevantes de cada pieza.

Copla de amor feliz

Esta pieza debe ser interpretada con un aire de nostalgia y tranquilidad. Aún cuando el título califica a la copla como feliz, la música está inundada de una tranquila nostalgia. Cada voz tiene la misma importancia. Se debe buscar la sonoridad más homogénea posible, tal y como lo indica la partitura.

La forma de esta pieza es *unipartita*, su textura homfónica y la distribución del texto sucede de manera silábica. Es una pieza cuyo “encanto” radica en la sencillez.

Instintivo

La forma de esta pieza es libre. Está estructurada con base en el desarrollo de los motivos rítmico-melódicos y de las “imágenes” que presenta. Cada uno de ellos está asociado a un texto específico.

El primer motivo importante que se desarrolla es el siguiente:



Este motivo que se presenta en monodia al principio, se llega a desarrollar formando así parte de estas imitaciones:

B

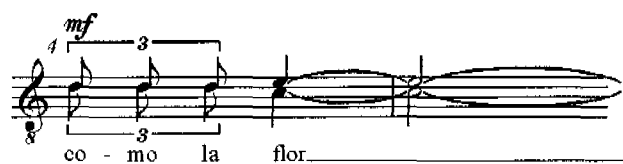
Me se - du - ce

Me se - du - ce co - mo la flor

Me se - du - ce co - mo la flor al in -

al in - sec - to al in - sec - to al in - sec - to al in -

El segundo motivo que se desarrolla es:



Este motivo tiene dos partes: un tresillo y un acorde. Llega a desarrollarse hasta el siguiente punto:

C

f *ff*

co - mo la flor

f *ff*

co - mo la flor

f *ff*

co - mo la flor

f *ff*

co - mo la flor

La segunda parte del motivo, es decir el acorde que acompaña a la palabra *flor* continúa su desarrollo por separado hasta dar paso a una breve sección de textura homofónica:

ff *ff* en el co - lor pu - ri - si - mo
flor flor flor el se -

ff * en el co - lor pu - ri - si - mo
flor flor flor el se -

ff flor flor flor
flor en el co - lor pu - ri - si - mo el se -

ff flor flor flor el se -

* segunda voz se convierte en primera y viceversa

mf *p*
cre - to el se - cre - to se - cre - to

mf *p*
cre - to el se - cre - to se - cre - to

mf *p*
cre - to el se - cre - to se - cre - to

mf *p*
cre - to el se - cre - to se - cre - to

El acorde final que aparece durante los últimos cuarto compases es producto del desarrollo de este acorde. De igual manera ocurre con todo el pasaje cuyo texto es *el secreto*.

Funesto

Esta pieza combina elementos de varios lenguajes musicales. La voz hablada usada como un recurso para crear una atmósfera y la polifonía modal con alteraciones cromáticas suenan simultáneamente. La simultaneidad de estos recursos es el rasgo más característico de la pieza.

Acerca de la modalidad cromática.

La *modalidad cromática* es el término que propongo para denominar el lenguaje usado en esta pieza. Dicho lenguaje es el resultado de la unión entre la modalidad usada en el estilo polifónico de Palestrina y la armonía cromática usada por Wagner, y Scriabin entre otros compositores.

En una escala modal se pueden cambiar ciertas notas por otras cromáticas, siguiendo las "reglas" o la usanza de la armonía cromática. Tales principios se explican en el tratado de armonía de De Sanctis.

Freudiano

Esta pieza hace uso principalmente de un lenguaje rítmico. Su rasgo fundamental es la voz no entonada. Al comienzo de la pieza un solista recita el poema completo sobre el acorde de Fa sostenido disminuido que canta el resto del coro. La escritura de esta parte ha constituido el reto más grande en cuanto a notación musical en toda la obra, ya que esta manera de escribir es totalmente novedosa, o al menos no he visto su uso en obras de algún otro compositor.

El solista marca la pauta para las entradas del coro por medio del texto que recita. Los silencios en su texto están determinados por palabras o fragmentos de palabras que no se declaman en voz alta, pero sí se piensan en voz baja. (palabras entre paréntesis).

solista *las cuentas de mi gargantilla (illa) colmando las arcos de la emotividad*

S *ffp*
A

C *ffp*
A

T *ffp*
A

B *ffp*
A

Pno *f*

Para mejor comprensión del ejemplo citado, se recomienda ver la partitura de la obra leyendo las instrucciones para su interpretación.

Otro reto dentro de esta pieza ha consistido en entonar nuevamente al coro después de hacerle recitar por mucho tiempo pasajes sin entonación.

Al mismo tiempo el reto ha residido en mantener presente en el escucha la nota fa sostenido así como el acorde de Fa sostenido disminuido, el cual resuelve finalmente al acorde de Sol mayor en la última pieza.

Estos dos retos han sido resueltos de la siguiente manera:

Solamente los bajos hacen uso de un diapasón durante la pieza entonando así la nota fa sostenido. Esta nota se canta por los bajos en tanto el resto de las voces recitan sin entonar arriba de esta nota.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'cul - pa', 'Me - a', and 'cul - - pa'. The score includes dynamic markings like 'fff', 'mf', and 'p', and tempo markings like 'molto rit.' and 'attacca'. The Bass part is the only one with a continuous melodic line, while the other voices have more fragmented parts with rests.

Posteriormente el resto del coro será capaz de entonarse escuchando el fa sostenido cantado por los bajos.

Trovadoresco.

La pieza *Trovadoresco* cierra el fin del ciclo *Del amor*. Está escrita en el tono de Sol mayor. Como se ha explicado anteriormente, es la misma tonalidad de la primera pieza y también guarda similitud con ésta en cuanto a melodismo, armonización, textura, carácter y disposición del texto.

Esta pieza comienza de manera muy similar a *Freudiano*: se construye un acorde de fa sostenido disminuido poco a poco. En *Freudiano* este acorde nunca se resuelve: el acorde da parte del carácter tenso de la misma. En *Trovadoresco*, por el contrario, este acorde disminuido con función de séptima de sensible, finalmente es resuelto en un

acorde de Sol mayor con función de tónica. El oído del escucha se relaja. El carácter de la pieza es muy tranquilo y gozoso. Es el final de toda la obra.

OPINIÓN PERSONAL

Esta obra está fuertemente influenciada por las obras del compositor César Tort. En sus ciclos de obras para niños titulados *Conjunciones* y *Concordancias*, hay varios elementos de escritura musical que fueron retomados en mi pieza.

El impulso que el coro de Cámara del CENART bajo la dirección de Gerardo Rábago, ha dado a esta obra ha sido bastante favorable. Hasta el momento, esta es la obra de mi autoría con mayor número de interpretaciones hasta la fecha.

Me ha dado gusto que en ciertos auditorios la obra ha sido del agrado de los niños. Quizás porque el coro grita, hace sonidos extraños. He procurado mantener la atención constante del público durante la interpretación de la obra. Considero que esto ocurre por medio del contraste constante dentro de la misma. Su aceptación por parte de los infantes, público que se distrae fácilmente, me hace pensar que quizás esto fue logrado en alguna medida.

Esta obra fue compuesta por dos razones. La escribí con la finalidad de inscribirla al concurso de composición de música coral. Asimismo, le he compuesto para responder una pregunta muy personal:

¿Qué es el amor?

Hay cuestiones que no tienen respuestas concretas. Sin embargo, la música tiene el poder de hacer que las comprendamos.

VI AUTOBIOGRAFÍA

En el siguiente capítulo, se habla únicamente de los datos autobiográficos que de alguna manera son relevantes en relación al trabajo musical que presento con motivo de mi titulación.

INFANCIA

El método Tort

Comencé mis estudios de música a los cinco años de edad en el Instituto Artene A. C. Lugar donde cursé mis estudios musicales a través del Método Tort. Estudié ahí por 7 años.

El método Tort, por sus características, me dio la oportunidad de estar familiarizada con la ejecución de diversos instrumentos de percusión. Algunas de las obras del método Tort, están escritas para un ensamble de coro y orquesta de percusiones. Esto sucede así desde los primeros grados del método.

El método Tort, asimismo, tiene obras corales e instrumentales en las que el niño lee música en notación no convencional. Es decir, la música que no se escribe con notas ni pentagramas. Estar familiarizada desde niña con dicha escritura, me ha permitido componer obras que se manifiestan de la misma forma. El contacto con estas obras, desde la niñez, me ha permitido ahora escribir pasajes con dicha notación en la obra *Del Amor*.

El contacto a muy temprana edad con la música del método Tort, también me permitió desarrollar un gusto y gran interés por la música folclórica mexicana. Varios aspectos del método Tort están basados en el folclor mexicano. Especialmente la literatura, la cual retoma textos de la lírica infantil mexicana.

El maestro César Tort, (autor del método), también ha tomado como modelo para construir sus instrumentos algunos de los que se utilizan en el folclor mexicano. Por ejemplo, ha adaptado instrumentos como el arpa jarocho, la marimba chiapaneca, el teponaztle, el huéhuetl, etc... para que, dichos instrumentos tuviesen fines didácticos y pudiesen ser tocados por los niños en el aula de clases.

Asimismo, el maestro Tort, dentro de algunas piezas, hace uso de algunos motivos musicales propios del folclor. Por ejemplo, en la pieza *El pequeño huasteco*, se encuentran incluidos ritmos del *huapango* interpretado en la huasteca.

La familiaridad con los temas musicales, que recuerdan algunas piezas del folclor, así como el contenido de los textos y los timbres que escuché durante toda mi educación musical en la infancia en el Instituto Artene, me hicieron desarrollar un interés por la música folclórica de mi país. Gracias al tipo de educación musical que he tenido en la infancia, escucho música folclórica mexicana de tal manera que, este gusto e influencias se ven reflejados asimismo en mi escritura.

No me propongo hacer música que suene intencionalmente a folclor. Mi familiaridad con dicha música es bastante, por lo que en ocasiones, las influencias brotan de manera natural en el papel cuando escribo.

JUVENTUD

La expresividad y comunicación con el público.

A los catorce años de edad, comencé a tomar clases de piano con la maestra Silvia Ortega de Tort, siendo su alumna por 6 años. Además de brindar desde el comienzo de mis estudios pianísticos una educación sólida y profesional en dicho instrumento, la maestra Tort, tuvo la gran sensibilidad y talento para poder guiarme profesionalmente. A través de sus clases y la experiencia en el piano en dicho período, pude descubrir mi vocación de músico.

Silvia Tort pudo lograr, de alguna *misteriosa* manera, que yo me abriera y pudiera expresarme musicalmente frente al público sin temor en lo absoluto y en plenitud de goce. Entonces, comencé a escribir mis primeras piezas musicales, y las interpretaba yo misma durante los recitales que ella organizaba. Frecuentemente pude descubrir el efecto que producía en mí la experiencia de tocar mi propia música en varios escenarios.

En ese entonces, mi mundo expresivo musicalmente se reducía a lo que yo podía tocar en el piano. Sin embargo, no es muy distinto a lo que hoy día en mi examen presento al público en mi examen profesional. El sentido que me mueve a hacer sonar la música, es el mismo.

Las primeras piezas que escribí fueron regalos a personas queridas. Tocaba también, para obtener goce y para hallar *consuelo*. Definitivamente creo y sostengo que la expresión emotiva sana al ser humano. Asimismo, encuentro cómo la creatividad dirigida a trabajos artísticos, disminuye nuestros impulsos destructivos para con los demás y para con nosotros mismos. En este período comencé a descubrir la capacidad de sanación que tiene la música.

Las Clases de teatro con Carlos de Pedro

A los 19 años tomé clases de teatro con el profesor Carlos de Pedro a lo largo de un año. El profesor de Pedro trabajaba entonces con un grupo aproximadamente de 6 a 10 adolescentes. Su enfoque hacia la disciplina teatral me ha influenciado fuertemente hasta hoy. En ocasiones, el profesor nos leía textos que él mismo escribía. Entre otras cosas, nos decía que la misión del actor es la de abrir con fuertes impresiones los corazones sellados del público.

Por lo general, la sensibilidad de las personas se mantiene cerrada. Para poder trabajar y funcionar en nuestra cultura, hemos aprendido a *bloquear* nuestra sensibilidad. No es bien visto llorar en el trabajo, ni reír a carcajadas. Las emociones y las ideas inexpresadas

permanecen encerradas. A veces olvidadas, viven en el inconsciente y permanecen en la memoria del cuerpo.

El artista, que en parte se comunica con el inconsciente del espectador, tiene la capacidad de hacer brotar lo encerrado, lo *aparentemente olvidado* que sólo siendo expresado, será *purificado*. Despertar su dormida conciencia. Aturdida y controlada por los medios externos. Despertar la capacidad de reflexión y de fantasía en el espectador.

Por influencia de las clases con de Pedro y de Silvia O. De Tort, hoy día conservo los siguientes principios cuando escribo música.

Una de las misiones primarias de mi obra es comunicarme con el público. Siendo así, me resulta seductor y prioritario poder impactarlo, ó conmoverlo. Comunicar mi visión sobre la vida. Compartir el goce, y otras emociones. Mostrar. Dejar en el aire los sonidos sabiendo que cada persona lo recibirá de manera muy distinta. Muchas veces, el mensaje que la música transmite no tiene efecto en la conciencia. Este lenguaje en gran parte tiene efectos en el "subconsciente" de los individuos.

Aunque la música no le diga a las personas lo que me he propuesto comunicar, al menos habrá hecho un ejercicio de escucha y se habrá podido abrir a percibir algo distinto. Esto es positivo. Hay que aprender a escuchar cosas que no nos son familiares. Aún fuera de la música. Aún cuando no comprendamos, humanamente debemos escucharnos unos a otros.

LA FACULTAD DE PSICOLOGÍA

A los 18 años, terminando el bachillerato, comencé a estudiar psicología (sin dejar nunca mis estudios de piano). Aún cuando sólo estudié la mitad de esta carrera, los conocimientos adquiridos me han sido útiles para conocer un poco a cerca de cómo funciona la mente humana en el terreno de la percepción.

Esto me ha sido muy útil a la hora de componer música. Por ejemplo, el conocimiento de la teoría de la Gestalt, me ha brindado ideas para elaborar algunas de las estructuras de mis obras. Algunos ensayos de Carl Jung tal como la obra "*El hombre y sus símbolos*", me han inspirado a buscar arquetipos sonoros, que al ser incluidos en la música, pudiesen llegar al inconsciente de las personas, sin importar su cultura.

Asimismo, cabe mencionar que tras haber iniciado mis estudios en psicología, realmente me di cuenta de que la música es mi verdadera y más fuerte vocación hasta ahora. Siendo así y convencida de esto, abandoné dicha carrera, que dicho sea de paso, nunca me gustó.

LOS VIAJES EN BICICLETA.

El trabajo duro es como subir una cuesta.

Siempre me ha gustado realizar algún deporte. Dicho quehacer influencia de cierta manera mi música.

En 1998 realicé mi primer viaje en bicicleta, dentro del programa Vámonos Rodando en compañía de 16 compañeros. Dicho programa tenía como objetivo hacer una campaña contra el VIH/SIDA. Recorrimos 2, 000.Kms. Desplazándonos diariamente un promedio de 80 Kms. Desde Culiacán, Sinaloa hasta México D.F. por la carretera costera. Cada día llegábamos a un pueblo distinto y en cada uno dábamos pláticas de prevención contra el SIDA.

En 1999 hice mi viaje más largo hasta ahora. Atravesando los E.U. de costa a costa, desde la ciudad de San Francisco, California, hasta Washington D. C. Recorrí así aproximadamente más de 5, 800 Kms. Avanzando diariamente un promedio de 144 Kms. (90 millas). En un programa llamado *Bike Aid* de ayuda a comunidades desfavorecidas, en compañía de 15 compañeros, realizábamos diversas tareas de ayuda social cada fin de semana en un lugar distinto.

La experiencia de estos viajes, a la vez que ha marcado mi personalidad, ha tenido un efecto en mi manera de hacer música. En estos viajes mi espíritu y mente aprendieron "*la resistencia*". Con esto quiero decir, la capacidad de realizar una tarea ardua por un tiempo prolongado y, aprender a disfrutarla, ya que de no ser así, no es posible realizarla.

En realidad creo que puedo escribir música durante más de 10 horas seguidas, porque mi mente y cuerpo han aprendido esto, estando por ejemplo más de 10 horas pedaleando en un sórdido desierto ó en un llano inmutable, o a través de un calor verdaderamente insoportable acompañado de moscos, buitres, sed y otras incomodidades.

La obra *Voces Oaxaqueñas*, la he realizado en menos de dos meses, esto me ha requerido trabajar casi sin pausa y no dormir durante 48 horas casi seguidas. Esto no hubiese sido posible, si yo no conociera a través de un deporte como este, los límites de mi cuerpo y mente.

Durante los viajes de bicicleta, descubrí que después de pedalear por horas, a veces, llega un momento en el que cuerpo y la mente llegan a su límite. Después de eso, uno decide seguir pedaleando...entonces, el límite se desvanece y ya no existe. El cuerpo y la mente pueden dar mucho más de lo que quizás pensamos que son capaces. El "*No puedo*" en la mente y cuerpo se convierte en algo sin mayor importancia. Lo difícil es saber reconocer el verdadero límite.

Gran parte del trabajo del compositor se parece al de un deportista. La disciplina, técnica y constancia son absolutamente necesarias. Uno puede fortalecer estos aspectos indirectamente, realizando un deporte.

Recuerdo que, en los viajes de bicicleta uno pedalea en un día alrededor de 10 horas, por ejemplo, llegando al sitio de dormir casi de noche. Al día siguiente hay que levantarse en la madrugada y repetir *lo mismo* y después, lo mismo, lo mismo.... aparentemente lo mismo. Después de quince días uno empieza a descubrir los detalles que hacen las cosas diferentes.

Creo, que de alguna manera pude mantenerme siendo alumna de José Suárez por más de cuatro años gracias a esta capacidad adquirida en estos viajes. Suárez, maestro de contrapunto y armonía en un principio, me ha requerido hacer diariamente ejercicios de contrapunto y armonía aparentemente tediosos y muy largos. La capacidad de vencer el cansancio la cual adquirí durante estos viajes me ha permitido tener algo de paciencia y voluntad para entrenarme de manera constante y larga en las materias de contrapunto, armonía, fuga y formas musicales con dicho maestro.

Toda actividad extra musical, al igual que estos viajes, nutre e influencia los trabajos que realicemos. Los límites entre las diversas actividades que efectuamos en la vida, son ilusorios. La música que hacemos, al igual que nuestra mirada, son el resultado de absolutamente todo lo que somos.

LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Dentro de la Escuela Nacional de Música tuve la suerte de tomar clases de piano con el maestro Aurelio León P. El análisis que hacíamos en clase de las piezas que se interpretaban ha sido de muchísimo valor para mis estudios. La idea de conducción de las voces interiores en los acompañamientos de los vales de Chopin, me ha servido como modelo y punto de partida para desarrollar algunas ideas musicales. Los acompañamientos de las piezas del ciclo *Semanita viva* están elaborados de manera muy parecida. Asimismo el análisis de algunos preludios de Scriabin, así como de varias obras de Bartok, ha sido de gran utilidad para poder estructurar algunas piezas. En la clase de León, comencé a entender cómo está hecha y por qué funciona la música que estoy interpretando. En las partituras de los grandes compositores, cada nota, pasaje o gesto musical tiene una función y por ende un significado. Tocando el piano, se aprende a escribir para otros instrumentos. Inclusive, se pueden comprender cuestiones de orquestación y de instrumentación: al buscar un color diferente para cada función en la música. Por ejemplo, se busca un color para el bajo, otro para los acordes, otro más para la melodía, etc...

Otra clase importante dentro de la Escuela de Música ha sido la del Dr. José Antonio Guzmán. Lo más significativo de su clase han sido las experiencias y prácticas tan intensas que nos ha brindado. Nos ha enviado a distintos lugares para tener contacto directo con distintos tipos de música. Las experiencias que me han marcado dentro de su clase de Etnomusicología han sido las siguientes: Nos ha mandado a la Villa un 12 de diciembre para hacer un registro de la música que se interpreta ese día y el siguiente en la capilla de Guadalupe. Hemos pasado una semana santa completa en el pueblo de Tepoztlán, haciendo una etnografía musical de todo lo acontecido. En su clase de Historia de la Música Mexicana, el maestro Guzmán ha sembrado en mí un gran interés por conocer la música que ha habido en mi país a través de la Historia. El panorama es más que extenso. Es una mina de oro, de la cual se pueden aprovechar bastantes elementos musicales para ser reutilizados bajo nuevas perspectivas. Desde la época de la colonia, la música folklórica, *La Belle époque*, las expresiones populares, etc....

La visitas guiadas a distintos edificios y templos, también me han influenciado fuertemente para escribir música. Concretamente, puedo decir que la pieza *Procesión*, del quinteto de alientos, está muy influenciada por la experiencia durante una procesión en Semana Santa de Tepoztlán. En la obra "Voces Oaxaqueñas", hay un pasaje inspirado en la velación de un Cristo por la madrugada que tuve esa misma Semana Santa. En la obra *Semanita Viva*, hay un sabor que recuerda a los vales que se interpretaban y se bailaban durante el Porfiriato. Las explicaciones y pláticas que el maestro Guzmán nos diera acerca de esa época: *La Belle époque*, de alguna manera forman parte de esta obra también.

Sin duda he tenido más clases importantes durante mi estancia en la Escuela Nacional de Música. No obstante, estas dos clases son las que me han dado más elementos para ser utilizados dentro de las composiciones que hoy presento en mi examen profesional.

CLASES PARTICULARES

He estudiado con el Maestro José Suárez por cinco años, aproximadamente. He tomado con él clases de Armonía, Contrapunto vocal, Contrapunto instrumental, Armonía al teclado, Bajo cifrado, Fuga y Formas musicales. La clase del maestro Suárez es sin duda mi pilar más sólido en cuanto a técnica y oficio de compositor se refiere. A través de sus clases he entendido verdaderamente cómo y por qué funciona un discurso musical. He sabido lo que significa estar horas y horas tras un escritorio, o piano, escribiendo música. Los trabajos que me ha asignado han sido extensos. Gracias al oficio adquirido durante sus clases, soy capaz de escribir música con cierta velocidad y asimismo, de permanecer tras la partitura largo tiempo hasta que la obra esté terminada. Reconozco, sin lugar a dudas, que los trabajos corales que he escrito han sido posibles gracias a lo aprendido en sus clases de Armonía y Contrapunto durante las cuales, se han hecho muchas piezas pequeñas para coro a cuatro voces y otras combinaciones. La preparación que el maestro me ha ofrecido en cuanto a contrapunto instrumental, realizando imitaciones, cánones y otros ejercicios contrapuntísticos, me han dado soltura para escribir líneas melódicas independientes en las obras de *Semanita viva* y en el quinteto de alientos.

Algo importante a mencionar, es la gran calma y paciencia que tiene el maestro Suárez. La maestría que tiene en su oficio y estos dones hacen de Suárez verdaderamente un gran maestro al cual le estoy profundamente agradecida.

He tomado algunas clases con el profesor Horacio Uribe. A pesar de que nos vimos menos de diez veces, Uribe me ha dado gran ayuda. Ha sabido comprender bien mis necesidades y carencias a la hora de escribir una pieza. En las clases de Uribe, siempre se hacía referencia a otros compositores. Cuando había un problema en la composición de algún alumno, el maestro por lo regular citaba algún ejemplo musical de otro compositor para mostrar cómo éste había resuelto la problemática en cuestión. El maestro Uribe me ha impulsado a pensar primero en la totalidad de la obra, en sus puntos importantes. He aprendido gracias a sus consejos a escribir primero las ideas más importantes y después ir rellenando poco a poco el resto del esquema.

CONCURSOS

En el año 2004 tuve la suerte de ganar el VII Concurso Nacional de Composición Coral, convocado por el FONCA (Ganar una competencia que no sea científica o deportiva, encierra una proporción de suerte). Gracias a este hecho he podido dar impulso a la obra ganadora: *Del Amor*. Su estreno se ha realizado en la premiación de dicho concurso. Al enterarse algunos coros de que esta obra ha sido ganadora de un concurso, se han animado a interpretarla. La obra ha sido interpretada incluso fuera del país. Creo que, haya ganado o no, la obra es aún la misma y debería valorarse ésta, al igual que el resto

de la música por lo que es en sí misma y no por los premios que tenga. Al fin y al cabo, las preseas no son obra del compositor.

CONCIERTOS

Hasta la fecha, mi música ha sonado en diversos escenarios de la Ciudad de México y en algunos del interior de la república. La mayor parte de las obras presentadas en este examen profesional ya han sido interpretadas fuera de la escuela. Esto se puede ver en el apartado referente a los datos históricos de cada capítulo en este trabajo. Estas experiencias han sido muy importantes. Cuando una obra se estrena, se somete a la prueba de fuego. Es como darle la mordida al pastel recién horneado. O, como volar por primera vez un avión de nuevo diseño. Es entonces cuando uno se entera si todo ha salido de acuerdo a lo imaginado. Algunos detalles de las obras se han modificado después de su estreno.

ANEXO

SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO.

Sabina Covarrubias Acosta

TRAYECTORIA

Comienza sus estudios musicales a los 5 años de edad en el Instituto Artene A. C. donde cursa el método Tort durante 7 años. A los 14 años comienza a tomar clases de piano con la maestra Silvia Ortega de quien es alumna por 5 años. Cursa el propedéutico y la licenciatura en composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. de donde recibió la medalla Gabino Barreda de excelencia académica al final de su carrera. Estudia de manera privada con el maestro José Suárez las materias de Armonía, Contrapunto vocal e instrumental, Bajo Cifrado, Armonía al teclado, Fuga y Formas musicales. En el año 2004 es ganadora del primer lugar en el VII Concurso de Nacional de Composición Coral convocado por el FONCA. Su obra coral ha sido interpretada por algunos coros importantes de México como son: Los Madrigalistas de Bellas Artes, Solistas Ensamble de Bellas Artes y el Coro de Cámara del CENART, éste último ha interpretado la obra de Covarrubias durante su gira a Bélgica y Francia en el 2005.

OBRA

Camino.

Obra para órgano tubular escrita en el 2005. La elaboración de esta pieza ha sido supervisada por el profesor José Suárez dentro de la clase de formas musicales. *Camino*, conserva la forma de un *pasacalle* tradicional. El lenguaje musical empleado es denominado *modalidad cromática*, el cual es la combinación de la modalidad usada en el estilo de Palestrina con la armonía cromática usada en el estilo de Wagner. Dentro de la obra se observa un momento de transición que va desde el empleo de la modalidad, hasta el uso de *clusters*. Esta transición del lenguaje musical dentro de una misma obra es denominado *modulación de lenguaje*. Lo he llamado así pues existe una transición paulatina de un lenguaje a otro dentro de la misma obra.

Teléfono Orgánico

Obra para medios electroacústicos elaborada en el 2006. Recibe su nombre por el siguiente texto:

Teléfono orgánico

Año 2100

Se le ha dado el nombre de teléfono orgánico, o teléfono de un dios, a un ser vivo construido en un laboratorio de ingeniería genética, cuyas células y sangre son de diversos metales.

El sonido que dicho ser produce al moverse, al comer, al dormir y al respirar es similar a las campanas. Este sonido resulta agradable para algunas personas, razón por la cual, algunos millonarios, los han adoptado como mascotas en sus casas, dejándole existir y sonar en alguna sala grande de la casa.

El teléfono suena, y suena. Nadie lo contesta

La obra ha sido elaborada por medio de las aplicaciones como son: *Cool Edit*, y *Reason*. Está constituida por diferentes secuencias, elaboradas todas con una sola muestra sonora: el timbre de un triángulo. Las secuencias se pueden modificar en vivo, pudiendo variar en estas su velocidad y altura. Durante la ejecución en vivo se busca que la transposición simultánea de las diferentes secuencias que se repiten una y otra vez de como resultado diversas atmósferas sonoras. Durante la obra también se emplea un controlador MIDI, a través del cual se disparan muestras sonoras de los timbres de una marimba y de un coro.

Tres piezas para quinteto de alientos.

Obra compuesta en el año 2004 con la colaboración del quinteto de alientos de la Escuela Nacional de Música. La obra está constituida por tres partes cuyos nombres son: *Leonor*, *Procesión* y *Paz*. Las piezas deben ser interpretadas en este orden ya que cada una conforma una parte importante dentro del ciclo. El carácter de la obra remite a sonoridades de la música popular mexicana. La primera pieza, un pequeño *vals*, ha tenido como inspiración la música para organillo. La segunda, hace referencia a las letanías que se interpretan a manera de *canto responsorial* durante algunas procesiones fúnebres de diversos pueblos mexicanos. La tercera, tiene una forma parecida a la del *rondeau* y se asemeja a una canción popular mexicana. Cada una de estas piezas ha sido dedicada a una persona en particular. La primera, a Leonor Martínez Tort, la segunda a Blanca Covarrubias y la tercera, a Blanca Acosta.

Semanita viva

Obra comisionada por el *Colectivo de Mujeres en el Arte*. Está dedicada a Josué Mendoza Arango. Y fue elaborada durante los meses de enero y febrero del año 2006. Es un ciclo de 8 piezas para un trío conformado por piano, violín y clarinete. Cada pieza del ciclo hace referencia a un día de la semana. La primera al domingo, la segunda al lunes, y así sucesivamente, hasta llegar a la última, la cual, nuevamente se refiere al día domingo. Cada parte está escrita en una tonalidad diferente y conforma una parte importante dentro del ciclo, de tal manera que su tonalidad, *tematismo*, armonización y carácter están

sujetos a un desarrollo global de la obra. Por esto mismo, las partes se deben interpretar en el orden especificado en la partitura. Estas pequeñas piezas no han sido concebidas para tocarse de manera aislada. Con sonoridades de carácter popular mexicano, dentro de cada una de las partes se hace referencia a los vales mexicanos del siglo XIX, a la cumbia de nuestros tiempos, al danzón y otras danzas de fiestas indígenas.

Del Amor.

Viñetas

Obra elaborada en el año 2004. En el mismo año recibió el primer lugar dentro del VII Concurso Nacional de Composición Coral convocado por el FONCA. Fue estrenada en ese mismo año por el Coro de Cámara del CENART.

La obra recibe el nombre del ciclo de poemas que lleva el mismo título y fue escrito por la poetisa chiapaneca Elva Macías. Cada poema corresponde a una pieza musical, llevando los siguientes nombres:

Copla de amor feliz, Instintivo, Funesto, Freudiano y Trovadoresco.

La música intenta resaltar la poesía que por si misma tiene la poesía. El texto de los poemas es el siguiente:

DEL AMOR

Viñetas

I

COPLA DE AMOR FELIZ

De tanto rodar las tierras
corazón de marincero,
por fin te amarró el amor
por los caminos del sur
vámonos, allá te quiero.

II

INSTINTIVO

Me seduce
como la flor
al insecto:
en el color
purísimo,
el secreto.

III

FUNESTO

Tus ojos,
víctimas que guardo
en la única arista del recuerdo
que aún tiene sol, agua y envidia.

IV

FREUDIANO

Una noche después
soñé que eras mi padre,
reclinabas tu cabeza en mi regazo
y eras también mi hermano,
como en un ábaco
pasabas las cuentas de mi gargantilla
colmando las arcas de la emotividad.
¡Mca culpa!

V

TROVADORESCO

La luz reprende
al amor intocable,
irradia en sus pupilas
el acecho,
se agosta en trigo
y en las aves duerme,
como la siesta del gentil,
su gala.

Las piezas deben interpretarse en el orden indicado en la partitura, pues cada una conforma parte del desarrollo global de la misma. A lo largo de todo el ciclo se puede notar que algunos de los poemas han sido musicalizados con lenguajes musicales distintos. Conforme la obra transcurre se introducen cada vez más elementos aleatorios en la partitura. A la mitad de la obra, se dejan escuchar gritos y otras sonoridades poco habituales en la música coral habitual. El hecho de que la obra comience con un lenguaje vocal tradicional, module poco a poco a un lenguaje más personal y nuevamente termine en el lenguaje inicial, tiene entre otros el siguiente objetivo: acercar al público que no está habituado con expresiones de la música no tradicional a la misma. Al comienzo de la obra se le hace escuchar algo habitual, de esta manera la audiencia presta atención, poco a poco se le conduce por medio del recurso de *modulación de lenguaje*, (explicado arriba) a sonoridades muy poco habituales de expresión más personal. Se espera que incluyendo elementos de música más popular dentro de la obra, el público muestre más interés hacia ella y permanezca prestando atención para que pueda escuchar aún los momentos más caóticos y dramáticos de la música con los que no está habituado y hacia los cuales por lo

general muestra cierto tipo de aversión. En lo que se refiere al texto y su relación con la música, se ha procurado enfatizar la musicalidad que las poesías encierran en sí mismas, enfatizando de esta manera los acentos naturales de las palabras y las frases respetando el ritmo intrínseco de cada una. Se ha usado la armonía para enfatizar o ilustrar el significado de algunas ideas o palabras. Por ejemplo: la aparición de la palabra *flor* en la segunda pieza, siempre es armonizada con el mismo tipo de acorde.

Voces oaxaqueñas

La obra es una *fantasía* para banda sinfónica, y fue elaborada en julio y agosto del 2006. Su estreno ocurrirá en la fecha de este examen profesional. En esta obra se hace referencia a sonoridades de la música popular oaxaqueña para banda. Algunas sonoridades del color de la banda remiten a la música de Juchitán. Dentro de la obra se hace también referencia al sonido del organillo y al de el sonido de un órgano que toca dentro de una iglesia en un pueblo mexicano. Las melodías de los temas se asemejan a algunas canciones del Istmo de Tehuantepec. Su forma ha sido elaborada en base a la estructura del *minueto* y *trío* tradicionales. Partiendo de estas formas musicales se ha elaborado una nueva estructura la cual incluye partes de carácter puramente rítmico. Cada sección dentro de la estructura cuenta con un tema musical característico. La mayor parte de las transformaciones que tienen dichos temas son de carácter orquestal. En este aspecto, se ha trabajado sobretodo en la búsqueda de colores diferentes, contrastes de intensidad y timbre, elaboración de *crescendi*, y *diminuendi*, procurando la adaptación de la orquestación al carácter de los temas y a la estructura de la obra.

COMENTARIO

A lo largo de mis estudios en licenciatura he procurado conocer a fondo el funcionamiento del contrapunto modal de la época de Palestrina, asimismo, la tonalidad y las estructuras musicales utilizadas hasta finales del siglo XIX en la música académica occidental. Una vez entendiendo esto en la práctica, me será posible partir desde dichos aspectos hacia la búsqueda de un lenguaje personal. Busco el desarrollo de un lenguaje que tenga como base dicha polifonía, armonía y estructuras y a la vez, rompa con todas ellas. Estos aspectos se pueden desarrollar por caminos que aún no han sido explorados por otros compositores.

BIBLIOGRAFÍA.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Toronto, Dover, 1987.

CHERUBINI, L. *A Treatise on Conterpoint and Fugue*. New York, Edwin F.Klamus Publisher of Music, ..

DE SANCTIS, Cesare. *La Polifonia nell'Arte Moderna*. , Italie , Ricordi, 1984.

DE NARDIS. *Partimenti*. Italie, Ricordi, 1954.

MACÍAS, Elva. *Imagen y Semejanza*. México, UNAM, 1982.

MENDOZA, Vicente T. *Lírica Infantil de México*. México, Fondo de Cultura Económica.
1980.

NELSON U. Robert. *The Technique of Variation*. USA, University of California Press, 1948.

POE, Edgar Allan. *La Filosofía de la Composición*. México, Ediciones Coyoacán, 1999.

RILKE M. Rainer. *Cartas a un Joven Poeta*. México D.F, Grupo Editorial Tomo, 2003.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Principles of Orchestration*. New York, Dover, .1964.

SALZER, Félix. *Sructural Hearing Tonal Coherence in Music*. New York , Dover, . 1962

SCHÖNMBERG, Arnold. *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid, Real Musical, 1989.