



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

## **NOTAS AL PROGRAMA**

OPCIÓN DE TESIS

PARA OPTAR AL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

PRESENTA

**JOSÉ FRANCISCO CORTÉS ÁLVAREZ**

ASESOR DE NOTAS: GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO D.F.

Octubre de 2008



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.



A la Dra. Gabriela Ortiz; a quién debo mi formación como compositor y artista, por haberme impulsado a buscar un estilo propio, a luchar por lo que quiero y a pensar en grande.

Al Mtro. Gustavo Martín; por la gran confianza que ha depositado en mí, por el invaluable apoyo que ha representado en mi carrera como compositor, por todo lo que me ha enseñado y sobre todo por ser un gran ser humano al cuál admiro y aprecio profundamente.

Al Dr. Mario Stern; por haber sido un gran maestro de análisis y por ser una de las mejores personas que he conocido en mi vida.

Al Mtro. Luis Pastor y al Mtro. Leonardo Coral; por sus valiosas opiniones, sus puntos de vista y todos sus conocimientos que sinceramente me fueron aportando para contribuir notablemente a mi formación como compositor.

A la Mtra. Ninowska Fernández-Britto; por todo su apoyo, su calidez, su confianza. Y por ser una gran maestra de piano, pero sobre todo una gran persona.

A Luis Mora, Edith Ruíz, Mercedes Gómez, Janet Paulus, Miguel Ángel Villanueva, Rosaura Grados, Samuel García, Octavio Íñigo, Rodrigo Garibay, George Manaham, Ken Lam, Vicki Powell, Jullian Schwarz, Mae Lin y Arthur Moeller; excelentes músicos que con sus interpretaciones de mis obras hicieron posible la realización del examen público.

Roberto Kolb, Francisco Viesca, Arturo Uruchurtu, Geroge Tsontakis, Mauricio Ramos, Héctor Islas, Tere Mena, Alejandra Odgers, Roberto Benítez, Alejandro Escuer, José Antonio Ávila y Edith Contreras; por haber compartido conmigo su empeño, su entusiasmo, su tiempo, su sabiduría y sus conocimientos.

Le dedico este trabajo a mis padres, a quienes debo lo que soy, quienes con su amor y cariño incondicional me ha apoyado incansablemente para lograr mi metas.

A Diana Syrse, pues juntos ella y yo, día con día fuimos recorriendo este camino desde el día del examen de admisión en la ENM, hace ocho años, juntos fuimos creciendo; apoyándonos en los momentos difíciles y compartiendo los felices. Por ser una maravillosa persona con la que he vivido los mejores momentos de mi vida y que ha llenado mi corazón de amor y dicha.

A mi tía Ángeles Cortés por ser mi tía consentida, mérito que tiene más que merecido; Ángeles, te quiero muchísimo.

A mis tías Tere, Anita y Linda; y a mis tíos Antonio Cortés y Pepé Villalvazo y en general a la familia Cortés Sotres, por el inmenso amor y cariño que me han dado.

A Óscar, Ismael y Diana Pinto que han sido y serán mis más grandes amigos. Me siento muy feliz de poder compartir este trabajo con ellos, los quiero mucho.



# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	1
<b>Autobiografía</b>	3
<b>Programa del Recital</b>	7
<b>Análisis de las obras</b>	
Lepidópteros	9
Candor urbano	27
Ráfagas	37
Corazón Habaneroso	47
Suite para saxofón y percusión	57
<b>Conclusiones y postura estética personal</b>	69
<b>Referencias</b>	73
<b>Anexo I: Notas para el programa de mano</b>	75
<b>Anexo II: Partituras</b>	79
Lepidópteros	
Candor urbano	
Ráfagas	
Corazón Habaneroso	
Suite para saxofón y percusión	

# **INTRODUCCIÓN**

En mi concierto público para obtener el título de Licenciado en Composición Musical, se interpretarán cinco obras:

## **Lepidópteros**

para orquesta (8'44'')

## **Candor Urbano**

para clarinete en Si bemol y piano (9'30'')

## **Ráfagas**

para cuarteto de cuerdas (8'32'')

## **Corazón Habaneroso**

para dúo de arpas y flauta (9'05'')

## **Suite para Saxofón y Percusión**

para saxofón soprano, alto y tenor y *set* de percusiones (15'00'')

Estas cinco obras serán analizadas con detalle en este trabajo, con el fin de iniciar un proceso de auto comprensión y entendimiento de mi propia obra y con ello poder dejar una constancia de quién soy el día de hoy como compositor.

Existen numerosas formas de abordar el análisis de una obra y una sola obra tiene un gran universo de aspectos analizables, por lo cual me veo en la necesidad de restringir el ámbito de mi análisis a una perspectiva que se enfoque en los siguientes puntos:

- Historia de la obra
- Características generales
- Análisis general
- Análisis detallado
- Consideraciones para los intérpretes

En el análisis general de cada obra agrego una gráfica del audio de ésta, cuya función es permitir al lector observar de forma gráfica cómo están distribuidas las secciones de la pieza (la forma). También permite poder comparar la duración de las secciones entre sí y nos aporta elementos para analizar visualmente la intensidad de cada fragmento.

Es importante destacar que en mi análisis he decidido nombrar de forma arbitraria a los materiales y secciones de la obra para poderme referir a ellos con facilidad.

Este proceso debe dar como resultado un mayor *autoconocimiento* de mi obra. Con ese nuevo conocimiento deseo encontrar características generales de mi estilo y mis procesos creativos al igual que establecer una postura estética más firme.

Sin embargo, antes de poder iniciar el análisis de las obras debo hablar un poco sobre mi vida y sobre las circunstancias que me han llevado al punto en el que me encuentro hoy; es por eso que iniciaré este trabajo con una autobiografía.

## AUTOBIOGRAFÍA

José Francisco Cortés Álvarez (México, 1983)

Como todo niño, de grande quería ser bombero, astronauta, piloto... pero desde los cuatro años de edad dije que quería ser músico, meta que hoy en día todavía persigo. En abril de 1988 entré a estudiar piano en *Yamaha* por sugerencia de mi maestra del Kinder; ahí tuve mi primer contacto con la música; la clase era grupal y la maestra se llamaba Adriana Moreno. Poco a poco, conforme mi técnica pianística iba mejorando, empecé a dedicar con gran entusiasmo periodos de tiempo cada vez más largos jugando a improvisar en el piano, una magnífica pianola *Wurlitzer Kingston* de finales del siglo XIX que fue lo único que mi mamá recibió de herencia por parte de mis bisabuelos. Así, a la edad de siete años compuse mi primera pieza; era obviamente para piano y se titula "*Canción Alegre*".

Después de un tiempo la clase en un grupo ya no me era suficiente, así que simultáneamente empecé a recibir clases particulares de piano en mi casa con el Mtro. Aurelio Peña. Al poco tiempo decidí dejar mi clase en grupo, pues la técnica que me daba mi maestro se contraponía con la de la maestra en *Yamaha*.

Cuando iba a pasar a segundo de primaria la escuela en la que estaba cerró sus puertas y vendió su nombre. Tuve que cambiar a una escuela llamada *Exea*; en ella una vez al año había que hacer una exposición sobre algún tema. En cuarto de primaria el tema que me tocó fue el ciclo del agua y por sugerencia de mi mamá compuse una canción para mi exposición titulada "Llueve, llueve".

Mi maestro Aurelio migró a San Francisco, pero al irse me recomendó con el director de *Yamaha* que estaba en turno, un japonés apellidado Yamaguchi, para que me aceptara en el curso especial para niños compositores de *Yamaha*, el *Junior Original Concert (JOC)*. En ese entonces yo ya tenía nueve años, toqué... y canté "Llueve, llueve" y el Japonés quedó encantado; oficialmente yo ya era un niño compositor de *Yamaha* y entré al curso Avanzado Especial con el Mtro. René Monterosa.

Para quinto de primaria me tocó exponer sobre el sistema solar y, con base en el éxito obtenido el año anterior, volví a componer una canción y se la mostré a mi maestro René, quien decidió que sería la ideal para que la presentara en el concierto anual de JOC, que se realizaba en el *Auditorio de la Universidad La Salle* (antes de que se incendiara). Había que cambiarle la letra por algo más divertido que el sistema solar, así que con ayuda de mi mamá rehice la letra y la pieza se llamó "*Las Canicas*"; el Mtro. Monterosa le hizo un arreglo muy elaborado con el cuál la pieza obtuvo un premio en Japón: fue traducida al japonés y editada. El arreglo era para dos *Electones* (el nombre de los órganos *Yamaha*), un coro de seis niñas que cantaban y bailaban y yo cantaba. Al siguiente año hice una pieza para piano a cuatro manos llamada "*Añoranza*" y empecé a tomar clases de piano individual con la Mtra. Tere Mena, quien un año después se volvería también mi maestra de composición. Con ella participé en JOC tres años más, presentándome en el *Colegio de Educadoras*, en exposiciones en el WTC, en la sala *Silvestre Revueltas del Centro Cultural Ollin Yoliztli*, entre otros espacios. Durante ese tiempo *mis* composiciones cada vez eran más más y menos de mis maestros. Al llegar a mi último año en JOC compuse unas danzas cubanas inspiradas en música de Ernesto Lecuona, que fueron las que más tarde utilizaría para presentar mi examen de ingreso a *Propedéutico* en composición en la *Escuela Nacional de*

*Música (ENM)*. El límite de edad para pertenecer a *JOC* es de 15 años, por eso al cumplir los 15 dejé de presentar mis composiciones, pero me seguía presentando en los conciertos anuales acompañando a otros niños.

A los 15 años concluí la secundaria y era momento de ingresar a la preparatoria. Yo quería estudiar en la *Preparatoria No. 6* de la *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*, donde fui aceptado en el turno que deseaba debido a que el plantel está muy cerca de la *ENM*. Sin embargo, la huelga estudiantil de la *UNAM* frustró esos planes y me vi forzado a ingresar al *Centro Universitario México (CUM)*, y hasta quinto año (el segundo año de la preparatoria realmente) ingresé al *Propedéutico en Composición Musical* en la *ENM*.

En la preparatoria tenía claro que yo me quería dedicar a la música. Pertenecía al grupo de *Jazz* y por las tardes iba a la Nacional y a Yamaha. Sin embargo, en la física y en las matemáticas también encontraba un cierto encanto, así que escogí el *área I* de *Físico Matemáticas*, pues después de composición mi segunda opción de carrera era física y la tercera era actuaría. Todos mis amigos de la preparatoria, actualmente actuarios e ingenieros, consideraron que era un desperdicio que yo no me fuera a dedicar a las matemáticas, considerando aparte que gracias a mi promedio tenía excelentes ofertas de becas, hasta del 100% para las mejores universidades privadas. Pero en la música estaba mi alma y decidí que sería mi vida y me considero muy afortunado de que siendo hijo de una psicóloga y un ingeniero con familias muy poco musicales haya recibido tanto apoyo por parte de mis padres.

En *Yamaha*, junto con algunos amigos que al igual que yo éramos *exJOC*, formamos un taller de composición con el Mtro. Héctor Islas, donde nacieron las primeras piezas íntegramente mías, incluyendo una con la que gané el primer lugar en el *Concurso Nacional de Electone 2002*. En abril de 2003 inicié mi carrera docente con mi primer grupo del *Children's Electone Course* como maestro de órgano en *Yamaha*, actividad que desempeñé con gusto hasta la fecha.

Mientras tanto, en la *ENM* cursaba el Propedéutico, donde mis materias más relevantes fueron las siguientes: solfeo con el flautista Horacio Puchet; armonías las presenté todas en extraordinario con excepción de un semestre fantástico con la Mtra. (próximamente Dra.) Alejandra Odgers; Introducción a la Composición con el Mtro. Luis Pastor; y piano con el Mtro. Arturo Uruchurtu con quien en 2001 gané el segundo lugar en el *Concurso Interno de Piano de la ENM* en categoría *Propedéutico*. El último semestre de propedéutico (para entonces ya tenía resuelto todo lo relativo a mi cambio de nivel a licenciatura) lo dediqué a componer una obra para el concurso *Narraciones Musicales, Jóvenes Compositores de la Escuela Nacional de Música*, la cual resultó seleccionada para formar parte de un disco con el mismo nombre. La pieza, escrita para flauta, oboe, clarinete, piano y cello se denomina "*Ahí sigue*" y representó el primer gran impulso a mi carrera como compositor, pues al haber sido seleccionada tuve la oportunidad de escoger a los maestros de la escuela que yo quisiera para que la grabaran. De esos cinco músicos, tres: Gustavo Martín, Luis Mora y Roberto Kolb, han sido un gran apoyo desde ese entonces; los tres han mostrado en repetidas ocasiones genuino interés por mi música, me han comisionado obras, promovido con grupos e intérpretes y aportado su tiempo, sus críticas, sus sugerencias y lecciones muy valiosas.

Ingresé a la licenciatura en *Composición Musical* en Septiembre de 2003 donde tomé clases con Mauricio Ramos, José Antonio Guzman, Samuel Pascoe, Manuel Rocha, Gustavo Martín, Leonardo Coral, Mario Stern, Velia Nieto, entre otros. Pero sin duda las clases más significativas fueron las de piano con Ninowska Fernández y Técnicas del Siglo XX y Formas Musicales

Aplicadas (o sea composición) con la Dra. Gabriela Ortiz. Tanto me gustaban que después de cursar los cuatro semestres de piano que incluye el programa de composición ingresé al *Propedéutico en Piano* y al terminar los seis semestres de Formas Musicales Aplicadas cursé durante el último año de la carrera dos semestres de orquestación con la Dra. Ortiz, que realmente funcionaron como continuación de su taller de composición. La Dra. Ortiz me formó como compositor, ella ha sido la influencia más significativa en mi estética y mi modelo a seguir como compositor.

En el verano de 2004 la Dra. Ortiz fue invitada al *Aspen Music Festival and School* (AMFS). Después de haber tenido una gran experiencia en dicho festival regresó a México y nos animó e impulsó para que aplicáramos. Todo lo que dijo sobre Aspen me llamó mucho la atención, así que esa noche visité la página en Internet del festival y consulté los requisitos para participar. Había que mandar dos grabaciones, así que tomé la grabación del concurso *Narraciones Musicales* y aprovechando un espacio en la sala *Xochipilli* de la ENM, en el que intentamos organizar un concierto pero no lo logramos, pedí prestado equipo de grabación y de forma completamente empírica me grabé tocando una pieza para piano titulada “*Danza del Parque de las Acacias*”. Varios meses después recibí un paquete del AMFS con una carta de aceptación en la que me informaba que había recibido una beca completa para participar en el *Susan and Ford Schumman Individual Studies Composition Program*, para estudiar un mes en Aspen con Steven Stucky.

La experiencia fue maravillosa, el lugar es hermoso, el nivel musical altísimo y mis compañeros muy agradables y con varias de las personas que conocí allí he realizado trabajos profesionales. Estudiar con Stucky me ofreció nuevas perspectivas, pero lo que más me hizo crecer fue el estreno de “*Corazón Habanero*” y la lectura de la primera versión orquestal de *Lepidópteros* que hice exclusivamente para ser leída en Aspen. De estas dos obras hablaré en detalle posteriormente.

La lectura de *Lepidópteros* fue todo un éxito, así que decidí hacerle algunos cambios e ingresarla al concurso de composición orquestal para alumnos de Aspen. En noviembre de 2005 recibí la noticia de que había ganado el *Jacob Druckman Composition Award 2006* y la obra sería estrenada en el próximo verano como parte de la programación del Festival con la *Sinfonía Orchestra* bajo la batuta de George Manaham, director de la *New York City Opera*.

Así que en 2006 regresé a Aspen con todos mis viáticos pagados y beca completa para escuchar el estreno de “*Lepidópteros*” y estudiar un mes con George Tsontakis, quién recientemente había ganado el premio *Graymeyer* de composición por su “*Concierto para Violín*”. Durante ese verano también tuve la oportunidad de trabajar con estudiantes increíblemente talentosos y de estrenar “*Ráfagas*”.

En agosto de 2008 recibí la beca *Jóvenes Creadores* otorgada por el *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA* para realizar durante un año un proyecto que consistirá en la composición de un concierto para cuarteto de clarinetes y orquesta dedicado al *Cuarteto Nacional de Clarinetes* y una obra para flauta subcontrabajo amplificadas y percusiones dedicada al Dr. Alejandro Escuer. He escrito obras para el *Trío Coghlan*, Isabel Beteta, el *Cuarteto Extremo* y el ensamble vocal *Tuumben Paax*. Actualmente soy joven compositor en residencia de *Onix Ensamble Nuevo de México* a quienes les compuse una obra llamada “*Instantes Eternos*” que obtuvo una mención honorífica en el *Concurso las Músicas Dormidas* organizado por *Instrumenta Verano 2006* (el cual se canceló por el conflicto en Oaxaca). También estoy

dedicando casi toda mi energía creativa a la composición de un concierto para trío de guitarras y orquesta que quiero ofrecer próximamente junto con el *Trío de Guitarras Culiacán* a la orquesta *Sinfónica Sinaloa de las Artes*. Asimismo estoy trabajando en un trío para violín, cello y piano comisionado por Marija Jovovic (una pianista que conocí en Aspen y que actualmente radica en Londres).

## **PROGRAMA DEL RECITAL**

### **Lepidópteros (2005)**

Grabación: Sinfonia Orchestra; George Manaham, director. Benedict Music Tent, 3 de agosto de 2006, Aspen, E.U.

### **Candor urbano (2004)**

Luis Mora, clarinete; Edith Ruiz, piano

### **Ráfagas (2006)**

Grabación: *Composition IS Recital A concert of seven world premieres*. Mae Lin, Arthur Moeller, violines; Vicki Powell, viola; Jullian Schwarz, cello, Kenneth Lam, director. Harris Concert Hall, 10 de agosto de 2006, Aspen, CO.

### **Corazón Habanero (2005)**

Mercedes Gómez, Janet Paulus, arpas; Miguel Ángel Villanueva, flauta

### **Suite para Saxofón y Percusiones (2007)**

I Violento

II Triste y misterioso

III Ágil

IV Lúdico

V Misterioso

VI Festivo

I, II, III Grabación: Rosaura Grados percusión; Rodrigo Garibay, saxofón. Transmisión sábado 20 de enero de 2007. Radio UNAM 860AM, 96.1FM.

IV, V: Rosaura Grados, percusión; Samuel García, saxofón.

VI: Rosaura Grados, percusión; Octavio V. Yñigo, saxofón.

# LEPIDÓPTEROS

*Dedicada a Diana Syrse*

*Lepidóptero: Insecto caracterizado por cuatro alas membranosas cubiertas por miles de pequeñas escamas y una probóscides delgada que utiliza para succionar los alimentos. A esta orden perteneces más de doscientas mil especies...*

*...que usualmente son conocidas como orugas, polillas, palomillas o mariposas.*

*“Mariposas” es el nombre de una pieza para flauta sola cuyo tema cito en diversas ocasiones y cuya compositora es a quién he dedicado con todo mi corazón esta obra.*

*Lepidópteros* es una obra para orquesta sinfónica con una duración aproximada de 8'30'' que cuenta con la siguiente dotación instrumental:

- Piccolo (Interpretado por el segundo flautista)
- 2 Flautas
- 2 Oboes
- 2 Clarinetes en Si bemol
- 2 Fagotes
  
- 4 Cornos franceses en Fa
- 3 Trompetas en Do
- 3 Trombones tenores
- Tuba
  
- 5 Timbales
- Percusión I
  - Látigo
  - Wood blocks (2)
  - Tarola
  - Platillo suspendido
  - Maracas (2)
  - Tam-tam
- Percusión II
  - Bongos (2)
  - Tarola
  - Toms (3)
  - Gran Casa
- Percusión III
  - Xilófono
  - Maracas
  
- Violines I
- Violines II
- Violas
- Cellos
- Contrabajos

## **Historia y evolución de la obra**

“*Lepidópteros*” para orquesta surgió de la orquestación del tercer movimiento del primer cuarteto de cuerdas que escribí. Fue elaborado dentro de la cátedra de composición de la Dra. Gabriela Ortiz en la ENM.

La composición de un cuarteto de cuerdas es una experiencia necesaria en la formación de todo compositor debido a la dificultad que ésta representa. Considero que durante el proceso de composición de esa obra aprendí mucho en su elaboración; poco a poco iba alcanzando un mayor dominio de la dotación y fui perfeccionando el lenguaje. Esto dio como resultado que el tercer movimiento fuese el más logrado de los tres y que pudiera ser extraído y utilizado como una buena obra independiente. Como tercer y último movimiento de un cuarteto de cuerdas, es rápido, ligero y ágil, para darle un final contundente a toda la obra y por otra parte para contrastar con un segundo movimiento que es lento. Sin embargo, la identidad de la obra y su significado quedó determinado por una experiencia personal muy significativa y emocionalmente intensa que ocurrió justo cuando *Lepidópteros* se encontraba en la primeras fases del proceso creativo. Por ese motivo, considero que es imposible aislar una obra de los sentimientos y el contexto del artista. La creación artística es un medio para expresar emociones que se materializan a través de un proceso racional. Como creador me resulta imposible disociar lo formal de lo pasional y es por eso que *Lepidópteros* es una obra cuya estructura sólo se puede entender cabalmente si se entiende que está intrínsecamente ligada a un contexto *vivencial*.

Si se analiza en retrospectiva es posible apreciar cómo *Lepidópteros* es un retrato de mis sentimientos al momento en que fue creada. Sentimientos particulares que fueron cambiando y evolucionando a la par de mi necesidad expresiva que se encuentra subordinada a ellos y por consecuencia influyen directamente en el proceso creativo de la obra y la convierte en un registro de cómo fueron cambiando.

Esta necesidad puede responder a un deseo de expresar al mundo lo que se piensa y siente, pero también puede obedecer a una intención completamente opuesta, la de buscar un medio de desahogo para esconder algo que no se quiere decir al mundo, pero está estallando en el interior del alma. Cuando liberamos estos sentimientos hay una catarsis emocional a través de símbolos. Esto se plasma en la obra cómo si esta fuera la confiable confesora de un secreto que necesitaba salir del alma. Estas dos formas en las que concibo la necesidad expresiva de un creador están claramente reflejadas en *Lepidópteros*.

Una noche de Septiembre, cuando este tercer movimiento estaba en pleno proceso creativo, ocurrió un incidente que turbó mi alma. Con el corazón al rojo vivo me senté en mi escritorio sobre el cuál descansaba la partitura inconclusa con los primeros minutos de mi cuarteto de cuerdas; y empecé a decir con símbolos en mi música aquello que, al menos en ese momento, no se podía decir con palabras.

Tomé el tema de una obra para flauta sola llamada *Mariposas*, escrita por Diana Syrse Valdés, que en ese momento era una obra muy representativa de esta compositora. Pero no lo tomé literal, sino que decidí hacerlo completamente irreconocible, de tal modo que el escucha jamás podría notarlo.



movimiento de mi cuarteto de cuerdas, ya que era la obra más reciente que había terminado y a mi consideración era una obra bastante bien hecha.

La orquestación del tercer movimiento de mi Cuarteto de Cuerdas implicó una revisión general de la obra. En esa revisión corregí uno de los principales problemas que tenía la obra en su versión para cuerdas: el final era muy abrupto; era necesario alargarlo. Para cuando estaba trabajando la orquestación y revisión del final, muchas cosas habían cambiado desde la noche previamente relatada. Me encontraba en una situación muy diferente y consecuentemente mis necesidades expresivas en ese momento ya no eran las mismas que unos meses antes. En ese momento ya no deseaba ocultar lo que sentía, al contrario, quería expresarlo abiertamente, revelar el secreto que la obra contiene. Y decidí agregar una cita textual del tema original de *Mariposas* a manera de dedicatoria. Este tema será llamado *Mariposas I*.



La versión orquestada la bauticé *Lepidópteros* para orquesta, es el nombre de la orden de insectos a la que pertenecen las mariposas.

El 14 de Julio de 2005 se finalizó la versión orquestada, justo unas horas antes de abordar el avión para ir a Aspen y ya con el nombre de *Lepidópteros*. Fue leída por la *American Academy of Conducting Orchestra* bajo la batuta de Marcos Arakaki dentro del Aspen Music Festival and School (AMFS) 2005.

Posteriormente a esa lectura la obra volvió a ser revisada, considerando observaciones que me hizo Steven Stucky en Aspen y los comentarios que recibí de la Dra. Ortiz y los demás alumnos de la cátedra de composición en la ENM cuando les mostré la grabación. En esa segunda revisión inserté nuevos segmentos, pero ahora en vez de utilizar como material *Mariposas II* utilicé *Mariposas I*. Hice otros cambios: Se alargó la sección B y desarrollé más la A. Hacía falta un tutti orquestal en esa sección. Y así tuve la oportunidad de trabajar con *Mariposas I*.

La segunda revisión concluyó en Septiembre de 2005 y fue enviada al concurso de composición orquestal del AMFS, el *Jacob Druckman Orchestral Composition Award*, obteniendo en noviembre de 2005 por decisión del director musical de AMFS David Zinman.

En abril de 2006 la obra recibió una tercera revisión que fue menor y se enviaron las partituras a Aspen para ser estrenada el día 3 de agosto de 2006 en el Music Tent bajo la batuta de George Manaham (Director de la *New York City Opera*) con la orquesta *Sinfonia*.

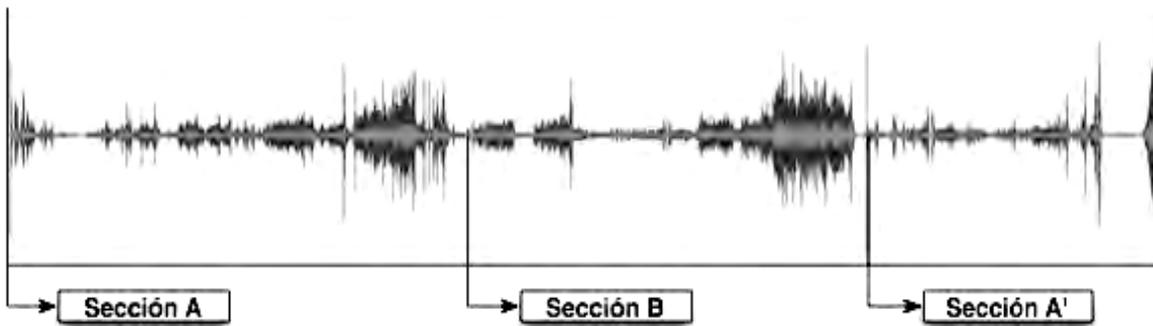
En noviembre de 2007 la obra recibió, por cuarta vez, una revisión menor para ser propuesta para el *Trigésimo Foro de Música Nueva Manuel Enríquez*, en el cual fue seleccionada. Por lo tanto en Febrero de 2008 se le hizo una quinta revisión, con el objetivo de corregir algunas deficiencias en la orquestación y se estrenó en México el domingo 8 de junio de 2008 en el Palacio de Bellas Artes con la *Orquesta Sinfónica Nacional* bajo la batuta de José Luís Castillo.

Al hacer la retrospectiva de la evolución de la obra, queda constatado que esta ocurrió a la par de mis necesidades expresivas, y se aprecia cómo a lo largo del proceso creativo el material a utilizar pasó de *Mariposas II* a *Mariposas I*. En el análisis, cada vez que el lector note referencias a *Mariposas I* deberá intuir que ese pasaje fue elaborado en la segunda revisión de la obra.

## Descripción General.

En el proceso creativo de esta obra, al igual que en muchas otras de mi catálogo, hay un trabajo basado en un desarrollo motívico. A partir de la yuxtaposición y variación constante de unos cuantos motivos surge y se desarrolla toda la obra. Otro aspecto interesante sobre la construcción de la obra es que esta yuxtaposición de motivos siempre tiene un carácter aditivo. Todas las secciones tienden a crecer añadiendo elementos poco a poco, aumentando la densidad de la orquesta, reduciendo la distancia entre los elementos e incrementando la intensidad de las dinámicas. Es por eso que en el análisis de esta obra resulta de especial interés examinar cómo es que mediante motivos se va constituyendo la pieza. También es importante revisar cómo este proceso aporta frescura a la obra y crea una línea dramática que es captada por el escucha y renueva frecuentemente su interés.

El manejo motívico de la obra fue ajustado a una estructura formal pensada previamente. Con el objetivo de darle una estructura sólida, decidí que la obra sería ternaria, (A B A') con una sección inicial, después otra intermedia con características opuestas y una tercera que es una *especie de* reexposición con la función de dar coherencia a toda la estructura. La unidad de la obra depende entonces de dos elementos, lo motívico y lo formal y sobre estos se elabora y desarrolla toda la conducción dramática de la obra.



Sección A. Es rápida y ligera formada por grupos de cuatro dieciseisavos ascendentes, casi permanentes, que dan una idea de movimiento perpetuo.



El interés de esta sección consiste en el juego que se crea al mezclar y variar los dos motivos principales. El primero, Motivo I, elaborado por dos grupos de cuatro dieciseisavos cuyos intervalos van a ser uno de los principales puntos de cohesión armónica en la obra. Y un segundo motivo, Motivo II, cuya función es principalmente rítmica, pues está formado por grupos de

octavos que contrastan con los de los dieciseisavos. En esta sección hay intercalados tres *desarrollos derivados* de *Mariposas I y II*.



Sección B. Esta sección, que abarca del c. 199 al 308, consta básicamente de dos materiales continuamente reorquestados y variados:

El tema *Mariposas II*



## Análisis Detallado

### Sección A

Esta sección se puede subdividir en varias sub-secciones:

*Introducción / Tema y desarrollo I* (el cual es interrumpido tres veces por fragmentos musicales que he denominado *Inserciones I, II y III*) / *Desarrollo II / Disolución*.

*Introducción*: Esta primera sección abarca del compás 1 al 35. Desde el primer compás de la obra se puede apreciar cómo los grupos de cuatro dieciseisavos ascendentes derivados de *Motivo I* son el material del que se deriva todo La orquestación de esta primera sección es especialmente particular debido a que no utiliza las cuerdas. Éstas están reservadas para la entrada del tema hasta el c. 36. La *introducción* está orquestada con base en instrumentos de aliento y el tema es ejecutado únicamente por la sección de cuerdas. El enlace entre estas secciones se hace a través de un solo de violín.

*Tema y desarrollo I*. En el compás 36 entra toda la sección de cuerdas a la presentación del tema como tal. Los violines primeros llevan el motivo inicial (*Motivo I*) de dieciseisavos que a partir del c. 42 empiezan a ser desarrollados y apoyados por acordes con los violines segundos, violas y cellos. Cabe destacar que los contrabajos aparecen por primera vez en toda la pieza hasta el c. 46. En este compás aparece otro motivo que va a tener gran relevancia y llamaremos *Motivo II*.

La alternancia entre gestos derivados de *Motivo I* y *Motivo II* es uno de los elementos principales de desarrollo. De ese modo cada uno de estos motivos se va a reorquestar de formas distintas y contrastantes, apareciendo al menos una vez en casi todos los instrumentos de la orquesta, y en todos los registros de ésta. Procuré una orquestación ágil, fresca y ligera. Esta sub-sección abarca un gran porcentaje de la Sección A (del c. 42 al 165, pero es interrumpida en diversas ocasiones).

*Inserción I*. Esta alternancia entre dichos motivos es abruptamente interrumpida en c.73 cuando aparece material nuevo. Esta interrupción es muy corta, pues sólo consiste en la presentación de una nueva melodía con un oboe y los dos clarinetes acompañados por la flauta y el *piccolo*, misma que se repite con un poco más de elaboración en el c. 82 con los metales haciendo esa melodía y los violines en un registro muy agudo acompañando.

*Inserción II*. Posteriormente continúa el desarrollo de *Motivo I* y *Motivo II* que es interrumpido nuevamente del c. 97 al c. 100 por una secuencia de motivos formados por una segunda mayor descendente y otra menor ascendente, que pareciera se derivan de *Motivo II*, pero no tienen nada que ver con él. Realmente es una continuación de la melodía que apareció en el c. 73 y será conocido como *Motivo III*, del que hablaremos más tarde. Este material, que aparece en el c. 73, luego se interrumpe y continúa brevemente en el c. 97. Es sólo un adelanto de la *Sección B* de la pieza, pues es una breve presentación de todos los elementos principales que forman dicha sección. A mi forma de ver, es como un breve paréntesis que sólo nos anuncia lo que vendrá más adelante.

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1  
2

*mp*

*mp*

Cc. 72 a 78, donde entra la nueva melodía con oboe y clarinetes.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

Cc. 97 a 101. En la sección de cuerdas está la continuación de lo que presentaron el clarinete y el oboe en el c. 72. *Motivo III* está marcado.

*Inserción III.* Posteriormente en el c. 107, la mencionada sucesión de motivos que caracteriza esta sección vuelve a ser súbitamente interrumpida por un nuevo tema derivado *Mariposas I*. Es la primera vez en la obra que se utiliza este tema como material.

K

C. 178 (en clave de sol). *Mariposas I*.

Sin embargo, todavía está muy velado, es sólo una variación de este tema y es difícil de reconocer. *Mariposas I* aparece completo hasta el c. 178, así que el material que se presenta en 107 es sólo una variación de ese tema.

Ob. 1  
2

*mp*

En esta variación del tema sólo se utiliza el inicio y el final del tema original.

Posteriormente esta frase del oboe es fragmentada y los fragmentos, con algunos ajustes interválicos y trasportados libremente, se reparten en toda la orquesta para crear un mosaico de timbres y gestos que termina en el c. 148.

En el siguiente fragmento se ilustra este proceso creativo a base de la fragmentación de motivos. Es relevante para el análisis dado que ésta no es la única sección en la que se utiliza este método de desarrollo.

Se le asignó a cada una de las partes del tema del oboe una figura. Después, en un fragmento que abarca del c. 116 hasta el 122, se asignó a cada motivo la figura que corresponde al fragmento del que está derivada.

The image shows a musical score for Oboe 1 (Ob. 1) on a single staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The score begins with a whole rest, followed by a measure containing a melodic phrase. This phrase is annotated with several graphical elements: a cloud-like shape around the notes, the word "I solo" above it, and the dynamic marking "mp" below it. The phrase continues with a diamond-shaped annotation, a shaded oval annotation, and a long, thin, wavy line annotation that follows the contour of the melody. The staff ends with a double bar line.

This musical score page, numbered 19, contains the following parts and markings:

- Fl. 1 & 2:** Flute parts with a *rit.* marking at the beginning and a *a 2* marking at the end.
- Ob. 1 & 2:** Oboe parts with *mf* and *f* dynamic markings.
- B♭ Cl. 1 & 2:** Bass Clarinet parts with *mf* dynamic markings.
- Bsn. 1 & 2:** Bassoon parts with *mf* dynamic markings.
- Hn. 1, 2, 3, 4:** Horn parts with *mf* dynamic markings and the instruction *senza sord.* (without mutes).
- Vln. I & II:** Violin parts with *pp* (pianissimo) dynamic markings.
- Vla.:** Viola part with *pp* dynamic marking.
- Vc. & Cb.:** Violoncello and Contrabass parts.

This musical score page, numbered 20, features a system of 15 staves for various orchestral instruments. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Flute 1 and 2 (Fl. 1, 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1, 2), Bass Clarinet 1 and 2 (B♭ Cl. 1, 2), Horn 1 and 2 (Horn 1, 2), Horn 3 and 4 (Horn 3, 4), Trumpet 1 and 2 (C Trpt. 1, 2), Trumpet 3 (C Trpt. 3), Trombone 1 and 2 (Tbn. 1, 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Xylophone (Xyl.), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is divided into measures by vertical bar lines. Various musical notations are present, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). Some notes and phrases are highlighted with hand-drawn shapes: rounded rectangles, diamonds, and cloud-like outlines. A specific instruction "arco" is written above the Cello staff in the final measure. The page concludes with a horizontal line at the bottom.

Al finalizar la tercera inserción (c. 148) reaparecen las figuras de dieciseisavos derivados de *Motivo I*. Al igual que en la presentación del tema, están apoyados por acordes con la sección de cuerdas hasta el c. 163. En ese compás entra un breve fragmento de tres compases derivados de las figuras rítmicas con notas repetidas que interpretan la flauta y el *piccolo* como acompañamiento al oboe y a los clarinetes en *Inserción I*. Este breve fragmento será identificado como *Puente I*. Funciona como transición y será un recurso utilizado en varias ocasiones posteriores para enlazar fragmentos de la obra.



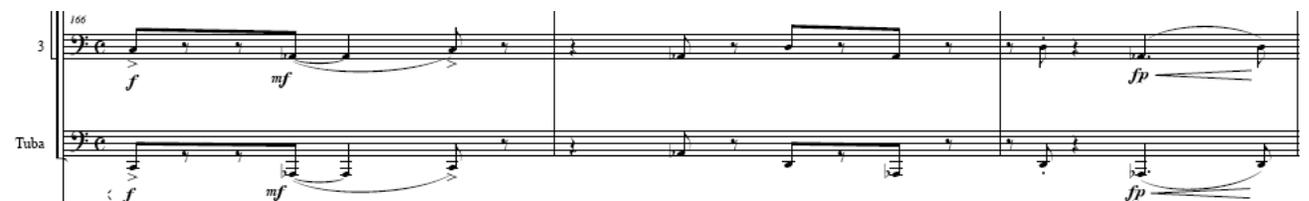
Acompañamiento en *Inserción I*. c. 78. *Piccolo* y flauta (clave de sol)



*Puente I*. c. 163. Flautas, oboes y clarinetes (clave de sol)

*Desarrollo II*. El *Puente I* desemboca en la última sub-sección de A, que es un desarrollo en el cual se mezcla y yuxtapone todo el material presentado hasta el momento.

Adicionalmente se incorpora un bajo que es un adelanto de material propio de la *Sección B* que es el *Motivo IV*. Ese bajo es un juego entre las notas La bemol, Do y Re, dónde el La bemol es el centro de apoyo.



Trombón III y Tuba, c. 166.

Mediante la adición de cada uno de los elementos mencionados hasta el momento se llega al primer *tutti* orquestal, que coincide con el momento en el que finalmente se presenta *Mariposas I*

íntegro (del c. 178 a 181). Esto es muy simbólico, ya que ese *tutti* crea un momento climático y muy intenso.

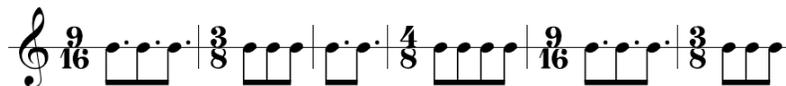
*Disolución.* Prácticamente todo es derivado de *Motivo I*. Para este punto los dieciseisavos han evolucionado mucho interválicamente. En este lugar son distintos al original y resulta difícil asociarlos con el motivo del que surgieron.

Los grupos de dieciseisavos siguen siendo una constante, sólo que a diferencia de la sub-sección anterior, ahora la orquestación es más ligera y hay menor densidad de materiales y por consiguiente de sonidos. Esta reducción de la densidad tiene la finalidad de disminuir la intensidad, para dar pie a un fragmento similar a *Puente I* en el c. 163 que conduce a un segundo fortísimo en c. 191. Ese *fortísimo* se desvanece repitiendo la misma fórmula que se utilizó para desvanecer el anterior: dieciseisavos en *diminuendo* con una orquestación mucho más ligera.

Esto es seguido por un tercer fragmento similar a *Puente I* que concluye definitivamente la Sección A y sirve de enlace para llegar a B en el c. 199.

## Sección B

Es muy interesante destacar que la sección B consta de ciclos que están formados por figuras compuestas cuya unidad es el octavo con punto subdividido en grupos de tres dieciseisavos, intercaladas con grupos de octavos con subdivisión simple a dos dieciseisavos. Por ejemplo, ésta es la estructura rítmica de un fragmento de la sección B. (del c. 238 al 243):



Si se observa nuevamente el *Motivo IV* se apreciará claramente cómo se ajusta a esta descripción. El *Motivo IV* funciona como un ostinato variado.

Cada ciclo es una variación de *Motivo IV*; lo que nunca varía es que siempre empieza en la misma nota, misma que se convierte en una nota pedal que marca claramente dónde vuelve a comenzar cada ciclo. Esta nota repetida también sirve para darle un color armónico específico a cada fragmento.



Compás 242. En este ejemplo la nota pedal es el Fa.

Esta sucesión de ciclos para cada fragmento siempre va a tender a crecer en dinámica y densidad orquestal.

La sección B se divide en seis sub-secciones. Cada una de ellas formada por el *Motivo IV*, *Mariposas II* y la estructura rítmica ya mencionada. La diferencia entre cada una de las seis es la forma en la que se varía el material y la orquestación, por lo que se denominarán como *Variaciones*.

Variación I. En el c. 199 empieza la primera variación orquestal del material. Es la primera vez en la obra que las percusiones tienen un papel protagónico. Consiste en un solo de timbal derivado del *Motivo IV* acompañado con las maracas que crean una suerte de danza. La nota pedal es Re. El timbal y las maracas quedan relegados a un segundo plano cuando entra la trompeta como solista. Se utiliza el *Motivo IV* y la nota pedal sigue siendo Re. Esta primera variación es súbitamente interrumpida por un solo de clarinete con material de *Mariposas II* que para contrastar es muy difuso rítmicamente y termina con un *glissando*. De ese *glissando* surge nuevamente esta suerte de danza exótica interpretada por la trompeta y las percusiones, sólo que en esta segunda ocasión hay una mayor densidad, que se produce al incorporar más percusiones que en conjunto le crean una mayor riqueza y complejidad rítmica. A lo anterior se le añade una base grave con las cuerdas que apoya a la nota pedal Re que están haciendo la trompeta y el timbal.

En el c. 226 la trompeta es remplazada por las flautas y el oboe. Empieza a partir de ahí un *crescendo* que es interrumpido otra vez por un solo similar al que tuvo el clarinete, aunque ahora es con el corno y es similar al que tuvo el clarinete.

Variación II. En el c. 238 inicia una segunda variación. En ésta el *Motivo IV* lo lleva el fagot y la nota pedal es Fa. La densidad de las percusiones se reduce considerablemente y se va introduciendo *Mariposas II* gradualmente de forma fragmentada hasta que en el c. 253 se presenta el tema íntegro con los violonchelos. Esto se desarrolla hasta el c. 259.

Variación III. La tercera variación, que es muy breve, consiste en hacer el *Motivo IV*, cuya nota pedal ahora es Sol, con la sección de cuerdas en pizzicato y ahora *Mariposas II* es desarrollada por los alientos. Las percusiones descansan y la sección culmina con un *crescendo* en el c. 266.

Variación IV. En el c. 267 hay una cuarta variación todavía más breve. Las percusiones vuelven a tener un papel relevante y ahora el desarrollo de *Motivo IV* está a cargo de los trombones con la nota pedal en Do y el de *Mariposas II* es responsabilidad de las cuerdas y los cornos.

Variación V. En el c. 281 inicia la quinta variación, cuyo objetivo es preparar el clímax de la obra. Por ese motivo, la orquestación ya es mucho más densa. El *Motivo IV* es desarrollado por las cuerdas graves y la tuba. El Do sigue siendo la nota pedal mientras que los alientos, los metales y las cuerdas empiezan a mezclar elementos de *Mariposas II* y de *Motivo IV*, para que en el c. 281 un gran *crescendo* lleve al clímax principal de la obra en el c. 284.

Variación VI. La sexta y última variación es un *tutti* orquestal en fortísimo, derivado casi por completo de *Motivo IV*, que es acompañado por el uso de las últimas tres notas de *Mariposas II*, figura que conocemos como *Motivo III*. Con la misma técnica de fragmentación que se ha utilizado en partes anteriores de la obra se trabajan los materiales que se esparcen en toda la orquesta. Este clímax concluye con material de *Motivo III*, que es ejecutado por los instrumentos más graves de la orquesta, en su registro más profundo y es de este modo como se disuelve la energía para enlazar esta sección con la siguiente.

*pesante* 194  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vc.  
*cresc.*

### Sección A'

Esta sección, precedida de un muy breve solo de contrabajo, está derivada directamente de la sección llamada *Tema y Desarrollo I*, pues no toma elementos de las inserciones ni de la introducción que hay en la sección A original.

Abarca desde el c. 308 hasta c. 323. Se deriva de *Motivo I* y cuenta con algunas intervenciones provenientes de *Motivo II*, acompañadas por notas repetidas derivadas del acompañamiento del c. 72. Esta parte presenta un desarrollo orquestal ligero y fresco, de modo que el material aparece con muchos timbres diferentes, pero con pocos instrumentos tocando simultáneamente. Esta sección se va reduciendo hasta llegar a un *pianisísimo*. En el c. 337 los violines y las violas ejecutan las primeras cuatro notas de *Motivo I* repetidamente. Adicionalmente se incorpora un bajo con clara influencia de *Motivo IV* cuya nota pedal es Do.

A partir de este se generarán cuatro frases ascendentes formadas por muchos grupos de dieciseisavos que van desde *piano* en un registro grave hasta *forte* en *tutti* y abarcando todo el registro de la orquesta. Cada frase crece de forma más intensa, enérgica y con un mayor rango (en dinámicas y en alturas) que la que le antecede.

De las cuatro frases la primera es la más larga y es poco contundente debido a que casi no contrasta con la que le precede, pues prácticamente todos los elementos se siguen desarrollando de la misma manera en que se ha esta haciendo desde que inició la sección. En el c. 356 termina con un *forte* producido por la cuerdas que se disuelve con un *diminuendo* en los alientos. El bajo que inició en el c. 337 se suspende en el c. 344, al mismo tiempo que los dieciseisavos pasan de las cuerdas a los alientos. Posteriormente este se reinicia en 359 una vez que las cuerdas ya retomaron el control de los dieciseisavos, pero ahora la nota pedal es sol.

En el c. 357 comienza la segunda frase antes de que los alientos hubieran terminado de diluir la anterior. Esta vez es mucho más contrastante, y la forma en la que crece es más contundente y clara. Empieza *piano* en el registro más grave de la orquesta y va subiendo en registro, dinámica e intensidad conforme se van agregando instrumentos hasta llegar a un segundo *forte* en el c. 360. Cabe mencionar que a partir de este punto el bajo deja de hacer figuras derivadas de *Motivo IV* para ahora apoyar los *crescendos* con notas largas utilizando la nota Do como base.

En el c. 361 empieza la tercera frase, con las mismas características del anterior pero ahora es todavía más corta y alcanza un mayor volumen. Cae a un acorde de Re aumentado en *pianisísimo*, que resulta completamente inesperado, para dar pie al un solo de flauta que es la cita del tema original de *Mariposas*.

El solo termina con un *glissando* que da pie a la cuarta vez que la orquesta crece, sólo que esta vez es la más dramática. Para aumentar todavía más la densidad se agrega el bajo derivado de *Motivo IV*. Esto le da in final sumamente contundente, claro y enérgico a la obra

*Lepidópteros* acaba en una nota Do. Durante las secciones A y A' ésta nota tuvo una relevancia especial, pues funciona como nota de reposo que le da a la obra un color armónico particular.

Como se ha hecho notar, casi todas las secciones tienen una nota principal de reposo y a lo largo de la pieza hay una predilección por acordes formados por terceras o tritonos

*Lepidópteros* es una obra muy cromática en la que hay una predilección por el uso de intervalos de tercera y tritonos y en la que casi todas las secciones tienen una nota principal de reposo. Las relaciones interválicas verticales, específicamente la armonía, no es el aspecto de mayor importancia en la obra, pues la construcción de ésta, como se ha podido apreciar, consistió principalmente en la yuxtaposición simultánea de ciertos motivos o figuras que dialogan entre ellos, pero interválicamente son independientes. Esa independencia forma acordes bastante aleatorios que no están relacionados ni interválica ni jerárquicamente. Aquellos acordes que no son resultado de la interacción independiente de motivos y fueron colocados intencionalmente (como por ejemplo el último acorde que hacen las cuerdas durante el solo de flauta) responden a una búsqueda de color.

### **Consideraciones para el intérprete**

*Lepidópteros* es una obra con un alto nivel de dificultad; está pensada para ser interpretada por una orquesta profesional de gran formato.

El ritmo es un elemento extremadamente importante y la obra prácticamente no permite hacer concesiones en el pulso. Para las secciones A y A', el director deberá buscar una interpretación ligera y ágil por parte de la orquesta. Si no se toca a *tempo* se vuelve pesada y pierde su esencia.

En especial se debe tener cuidado con la rítmica de las *Sección B*. El director, al marcar el pulso, los acentos y los cambios de compás, debe ser muy claro y enfatizar la diferencia que hay cuando la unidad de tiempo es el octavo y cuando es el octavo con punto.

Cuando entra el tema con la cuerdas por primera vez, la parte de los Violines I es especialmente difícil de afinar debido al registro que se pide. Por tal motivo sugiero, a consideración del director, que durante los primeros compases sólo toquen los cuatro primeros atriles y hasta el compás de 5/8 se integre el resto de la sección. Esto da como resultado mayor claridad y mejor afinación.



## **CANDOR URBANO**

*Dedicada a Luís Mora y Edith Ruíz*

*Un mundo caótico y maravilloso, formado por incontables estructuras hechas con los más diversos materiales, rodeadas por millares de sonidos que se disuelven en el aire. Eso es una ciudad... una colección infinita y única de historias que forman un hermoso mosaico en movimiento eterno.*

## **Historia**

En Junio de 2003 compuse una obra llamada “*Ahí sigue*” para piano, cello, clarinete, oboe y flauta con el objetivo de participar en una convocatoria para elaborar un disco con obras inéditas de jóvenes compositores de la Escuela Nacional de Música. Tuve la fortuna de ser seleccionado para participar en dicho proyecto y tuve la oportunidad de escoger entre los maestros de la escuela quienes quería yo que interpretaran la obra en la grabación.

Ese trabajo resultó ser uno de los más trascendentes en mi formación artística, pues de cinco intérpretes que participaron, cuatro me incentivaron posteriormente a hacer más música. Uno de ellos es el clarinetista Luís Mora

El Mtro. Luís Mora con el apoyo del FONCA, comisionó “*Candor urbano*” como parte de su proyecto de Jóvenes Intérpretes mientras estudiaba el segundo año de la carrera de composición con la Dra. Gabriela Ortiz. Fue concluida en diciembre de 2004 y estrenada el 22 de enero de 2005 en la *Sala Manuel M. Ponce* del palacio de *Bellas Artes* con la Mtra. Edith Ruíz al piano y el Mtro. Mora en el clarinete. Posteriormente en enero de 2006, la obra fue ejecutada nuevamente por Joaquín Valdepeñas en el clarinete y Marianna Humetska al piano en el *Music Hall* del *Toronto Conservatory* en Toronto, Canadá.

## **Análisis General**

La obra tiene una duración de nueve minutos aproximadamente, su dotación es clarinete en Si bemol y piano.

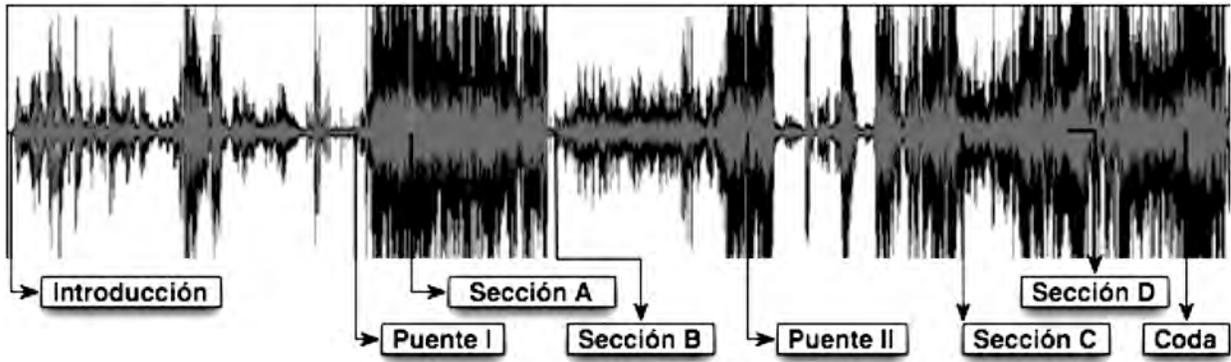
“*Candor urbano*” se deriva de mi realidad y mi contexto diario. Siempre he vivido en la Ciudad de México y a pesar de ser un caos, encuentro en ella un sabor mágico. Basta caminar un día en la noche para ver que esa ciudad agresiva y caótica duerme. Todo está tranquilo, no hay tráfico, no hay ruido, como un ser dormido. Conforme el sol va saliendo, la ciudad despierta y empieza el bullicio formado por millones de personas, cada una con su propia historia que inicia todos los días. Estos seres son el alma de ese ser vivo llamado ciudad.

Considero que el hecho de ser un compositor latino y urbano ha influido significativamente en esta obra, en aspectos como el ritmo, que es complejo y sincopado, o una presencia de secciones muy intensas y con mucha energía.

Decidí que las secciones de “*Candor urbano*” deberían ser sumamente contrastantes entre sí, como describiendo paisajes urbanos de un mismo punto -el que sea, pero siempre el mismo-, en diferentes momentos del día o la noche, desde diferentes perspectivas, desde las diferentes historias que en ese punto se cruzan. Es por eso que en la obra establecí contrastes entre lo tranquilo, lo meditativo, lo nocturno y lo salvaje, violento y caótico, que aparte de representar esta idea, le dan un sentido dramático lógico y renuevan continuamente el interés y la atención del espectador.

La forma de la obra es la siguiente:

Introducción / puente I / sección A / sección B / puente II / sección C / sección D / Coda.



Toda la obra esta hecha a partir de dos temas básicos:



Tema A (en Si bemol)



Tema B (en Si bemol)

Estos dos temas son muy parecidos entre sí, ya que comparten características como la presencia de notas repetidas y ambos inician con una escala cromática descendente. En general el *tema A* se utiliza en las secciones lentas y el *B* en las rápidas.

Todo el material que se utiliza en la obra está extraído de estos dos temas. Esto se debe principalmente a dos razones: la primera es el resultado de la búsqueda de un símbolo que representara que cada sección de la obra fuera una imagen distinta de un mismo punto de la ciudad; y la segunda es la búsqueda constante de organicidad y economía de materiales, características que forman parte de mi estética musical.

A continuación presento una breve descripción de cada sección:

**Introducción.** Su función es crear una sensación de contemplación, de quietud, con un poco de melancolía y otro poco de misterio. Presenta un ambiente bastante impresionista. El clarinete tiene la parte solista, el piano sólo contribuye con acordes que crean una armonía compleja y rica y sólo adquiere hasta el final un poco de mas protagonismo. Está hecha con el *tema A*.

**Puente I.** Usa material del *tema A* y es un gran pasaje descendente. Se establece gradualmente una sensación de pulso que está acelerando y que, como si algo estuviera despertando, va hacia algo mucho más alegre y brillante

**Sección A.** Se usa el tema B el cual desarrolla ampliamente. Es festivo, enérgico, alegre. La mayor parte del tiempo el clarinete lleva la línea melódica principal mientras que el piano proporciona una compleja base rítmica y armónica.

**Sección B.** Usa los temas A y B. Es un contraste absoluto. Su carácter es nuevamente calmado, contemplativo, mucho más misterioso, aunque bastante menos relajado. Se forma por secuencias de *ostinatos* en el piano y por una variación del *tema A* en el clarinete. Da pie a un juego de imitaciones entre los dos instrumentos.

**Puente II.** Mezcla materiales exclusivos para esta sección, con materiales ya usados y el anuncio de otros que están por venir. Es la parte más compleja y caótica de toda la obra. Con cambios súbitos de dinámica y tempo, se crea un ambiente de inestabilidad que poco a poco va ganando cohesión, logrando así una transición lógica y efectiva para la siguiente sección.

**Sección C.** Usa los temas A y B. Es completamente enérgica y vigorosa. El piano es el protagonista, con un violento *ostinato*, en el registro grave, que es periódicamente interrumpido por un motivo en 6/16. El clarinete hace imitaciones del piano intercaladas con fragmentos del tema A, hasta que inicia un desarrollo del tema B y el piano acompaña con una base muy rítmica yailable derivada del *ostinato* antes mencionado.

**Sección D.** Usa el tema B. La energía sigue siendo la guía de esta pieza. Esta sección es aguda, estridente. El clarinete elabora figuras derivadas del tema B, que funcionan como bajo para un estridente y extraordinariamente difícil desarrollo rítmico en el piano que emula un solo de percusiones.

**Coda.** En esta última sección se usa material de B. Es la sección más corta, sólo consta de un breve desarrollo del tema B que conduce hacia un final grande y contundente.

## **Análisis detallado**

### **Introducción.**

En esta parte no se debe sentir el pulso y mucho menos una acentuación cíclica de los tiempos (compás). Está escrita en un compás de 4/4 sólo para facilitar la lectura a los intérpretes; es por eso que las líneas de compás son punteadas.

El clarinete inicia con una melodía que busca ser muy libre y atemporal. En la primera frase que ejecuta, se puede encontrar casi un resumen de lo que melódicamente va a ocurrir durante el resto de la pieza. El primer elemento que se puede apreciar es una escala cromática descendente en las primeras cuatro notas que, como ya dije, es la marca de inicio para cada intervención nueva. Posteriormente, la nota repetida también será un elemento muy utilizado. Finalmente, el salto ascendente de cuarta aumentada, un *triton*, con un poco de atención podrá ser encontrado muy a menudo en esta obra.

Molto rubato e misterioso (♩ = 64)

Clarinet in B $\flat$

Esta es la primera frase de la obra, c. 1

El piano acompaña al clarinete en un segundo plano que sólo toma relevancia cuando el clarinete reposa en una nota larga o descansa con silencios. Este contexto está formado por acordes sin ningún tipo de relación tonal entre ellos; son acordes complejos, en ocasiones muy disonantes escogidos mediante un criterio estrictamente colorista. Esto me permite sugerir algunos rasgos impresionistas en esta introducción. Normalmente en la formación de los acordes las notas de la mano izquierda son armónicamente independientes de las de la derecha. Incluso hay pasajes elaborados de forma bitonal, como el c. 7 en el que encontramos un acorde de Si bemol mayor simultáneo a uno de La bemol menor que se alternan con uno de la bemol menor al mismo tiempo que uno de Sol bemol mayor.

En el c.12 el piano se queda tenido en un acorde de Re bemol e inicia una cadencia para el clarinete. Esta cadencia está formada a modo de progresión por grupos de tres notas separadas por segundas mayores. En el c. 20 el piano repite la primera frase que tocó el clarinete, para ser imitado posteriormente por éste. Finalmente el piano queda solo para dar pie a la siguiente sección.

### Puente I

Inicia muy tímidamente y poco a poco va despertando. La separación entre las notas del clarinete se va acortando conforme la dinámica y el registro van subiendo. El ritmo y el pulso se van volviendo mucho más claros y presentes y hay un *accelerando* que nos lleva a un nuevo *tempo* mucho más rápido. A esto se agrega el piano, que va a marcar mucho más claramente el ritmo con acordes cuya nota superior apoya al clarinete. A partir del c. 38 empieza un descenso en el que las notas cada vez van a estar menos separadas hasta estar en grupos de octavos continuos. Estos acordes que ejecuta el piano son como el siguiente:



Son acordes de cuatro notas. Las tres de la mano derecha se encuentran siempre separadas por cuartas, una justa y la otra aumentada o viceversa. A su vez, la nota más grave del grupo superior se encuentra separada de la de la mano izquierda por una tercera o cuarta. Conforme el piano se va acercando a su registro más grave y los grupos de octavos seguidos son más largos se va reduciendo el número de notas en los acordes hasta terminar con un bajo solo. Esto se debe a que mantener acordes de cuatro notas en el registro grave del piano da un resultado sonoro muy sucio. Además, técnicamente resultaría extremadamente difícil ejecutar el pasaje a *tempo*. Este descenso empieza primero por segundas y posteriormente inicia una progresión de grupos de tres notas separadas por una segunda menor y una tercera.

### Sección A.

En el c. 46 entra el clarinete y expone el tema que anteriormente denominamos como *Tema B*. Este tema es rítmico, vigoroso y sincopado. Estas síncopas son apoyadas por el piano, cuya función principal es enfatizar los acentos, función que resulta muy interesante pues la colocación de los acentos es impredecible. El *Tema B* consta de dos frases de cuatro compases cada una. A partir del c. 54 inicia la sección de desarrollo del *Tema B*. Esta sección tiene cuatro partes que se ubican en los siguientes puntos: c. 54, *anacruza* a c. 75, c. 87 y c. 98. Estas cuatro partes están marcadas claramente porque cada una comienza con una variación de la cabeza de *B* y después de esa variación se desarrollan libremente los demás elementos del tema. A este desarrollo se le agrega en tres ocasiones (c. 61, c. 77 y más claramente en c. 98) un bajo con ritmo regular independiente de la melodía para crear una sensación rítmica más “rica”.

Finalmente la sección concluye con un gran *crescendo* de acordes que finalmente resuelve en un Do 8 del piano.

### Sección B

Esta sección es cristalina y atmosférica; esto se debe principalmente a que el piano utiliza materiales repetitivos en su registro agudo. Estos materiales son dos, uno para cada mano y son completamente independientes entre ellos: El primero es una frase de 25 dieciseisavos que se repite ininterrumpidamente, esto significa que en un compás de dos cuartos se desplaza un dieciseisavo cada vez que se repite.



El otro es un *ostinato* que va variando, pues empieza con la repetición de dos notas separadas por un *triton* y poco a poco conforme se va repitiendo se van agregando notas hasta completar un motivo de 11 notas:



Es evidente que los dos *ostinatos* son independientes, haciendo desfases entre ellos con un pulso muy estable que contrastan con el clarinete que de forma muy libre y expresiva hace una melodía derivada del *Tema A*. En el c. 140 el primer *ostinato* se suspende para empezar a imitar al clarinete. Finalmente con un *accelerando* escrito, apoyado por la mano izquierda del piano, se llega a la siguiente sección.

## Puente II

Este puente II es una sección de transición hacia la *Sección C* que es otra vez muy rítmica. El *tempo* es inestable, pues es el fragmento de *Candor urbano* con más cambios en el pulso. Estos ajustes crean rápidos contrastes en el estado de ánimo expresado por la obra. En este puente se empieza a introducir sutilmente el motivo rítmico característico de la siguiente sección, *C*, al cuál llamaremos *Motivo I*.



Este es el *Motivo I* (c. 187) característico de la *Sección C*.

Para poder introducir este motivo, primeramente es necesario diluir la energía con la que termina la sección anterior (*Sección B*). Para ello se utilizan gestos descendentes encadenados entre sí. Por encadenado quiero decir que cuando el primer gesto, el del clarinete, termina inmediatamente empieza uno nuevo en el piano y así sucesivamente.

Estos gestos derivan en la primera alusión al *Motivo I* en el c. 170.



A partir de ese punto se empiezan a hacer vagas alusiones al *Motivo I* interrumpidas por pequeños fragmentos derivados de material anterior. Es hasta el c. 180 que aparece ese motivo sin cambios.

En la última parte del Puente II (a partir de c. 180) la presencia del *Motivo I* va a ser cada vez más frecuente y va a haber una serie de escalas con *accelerandos* escritos que en conjunto hacen una excelente transición a la Sección C. Considero que esta transición es el aspecto mejor logrado de toda la obra.

## Sección C

La característica principal de esta sección es el *Motivo III* utilizado como un *ostinato* que inicia en el registro grave del piano. Este *ostinato* es interrumpido regularmente por grupos de tres dieciseisavos que llamaremos *Motivo IV*. El *ostinato* le da fuerza y energía a la sección, sin embargo, la presencia de dichos dieciseisavos obliga a realizar cambios de compás en los que cambia la unidad del pulso (de cuartos a octavos con puntillo).

En el c. 199 el *ostinato*, con excepción de su primera nota, sube una octava y a dos compases después se integra el clarinete usando frases sacadas del Tema A. En el c. 209 el clarinete empieza también a utilizar los *motivos III* y *IV*. De este modo, poco a poco, se va haciendo un gran *crescendo* que finalmente desemboca en la *Sección D*.

### **Sección D.**

La *Sección D* inicia en el c. 231. La primera parte de esta sección podría ser considerada como una reexposición de la Sección A, pues consiste en la reutilización del *Tema B* por el clarinete, a la cual se le añade un acompañamiento ejecutado por el piano, en el que la mano derecha toca el *Motivo III* y la izquierda hace un bajo rítmico. Con estos materiales se desarrolla la sección hasta llegar al c. 257, que con algunos cambios es una repetición del fragmento que va del c. 62 al 69. A partir de ese punto inicia un nuevo desarrollo del *Tema B* con el clarinete mientras el piano acompaña con complejas figuras rítmicas de un modo *improvisatorio* en su registro más agudo.

### **Coda**

Finalmente la obra concluye con una última presentación del *Tema B* llena de vigor y fuerza, que finaliza en un acorde cuya nota principal es Do acompañada de un Fa sostenido. Esta relación de *tritono* es un elemento muy utilizado durante la obra, por lo que es ideal para concluirla.

### **Notas para los intérpretes**

Los contrastes de ritmo, matices y de ambientes que existen entre las secciones son sumamente importantes. Por ejemplo debe ser muy claro el contraste entre las secciones ambientales que son lentas, tranquilas y poco rítmicas, como la introducción, y las secciones que son fuertes, claras, contundentes y muy rítmicas, como la sección C.

Esta es una obra de cámara sin duda muy difícil, sin embargo el nivel de virtuosismo y la gran energía que tiene la obra hacen que sea muy lucidora para los intérpretes. En especial la *Sección B* es difícil para el pianista.

También el ensamble requiere de especial cuidado y estudio en el puente II, por la gran cantidad de *rubatos*, cambios de tempo y acelerando escritos que hacen que sea fácil perder el pulso.

Los intérpretes de esta obra deben de buscar el contraste entre la indeterminación rítmica que no le permite al escucha poder encontrar un pulso y las secciones rápidas que buscan tener un pulso claro y una gran precisión rítmica.



## **RÁFAGAS**

*Una ráfaga es una fuerte y precipitada acometida de viento. Ese es el principio de toda esta pieza; repentinas explosiones y gestos con ritmos que cambian su velocidad sorpresivamente, como el viento haría, provocando en el escucha explosiones de distintas e innumerables emociones.*

## Historia

Cómo ya he mencionado anteriormente, durante el segundo año de licenciatura con la Dra. Ortiz compuse un cuarteto de cuerdas en tres movimientos. Los dos primeros fueron un proceso de aprendizaje y por consecuencia tuvieron deficiencias y errores. Es por eso que los eliminé y conservé únicamente el tercer movimiento, del cual se derivó *Lepidópteros*.

Los miembros de la cátedra de la Dra. Ortiz que habíamos compuesto un cuarteto estuvimos buscando durante casi un año quién los quisiera estrenar, labor que resultó infructuosa. Ninguno de nosotros logramos escuchar nuestro cuarteto hasta mucho tiempo después. Como ya también he comentado, cuando uno es aceptado en Aspen recibe la comisión de hacer una obra de cámara para ser estrenada allá. Después de todo el trabajo para conseguir un cuarteto en México, era mi oportunidad para estrenar finalmente el tercer movimiento de mi obra, sólo que me tardé en pedir esa dotación y cuando lo hice ya no estaba disponible.

Al siguiente año, cuando volví a ser aceptado, inmediatamente pedí el cuarteto de cuerdas, sólo que ahora tenía otro problema. *Lepidópteros* había ganado el *Jacob Druckman Orchestral Composition Award* y sería estrenada con una orquesta allá en Aspen y justo una semana después sería el recital de música de cámara de los alumnos de composición. Hubiera sido un gran desperdicio, teniendo una posición privilegiada para proyectar mi música, haber presentado *Lepidópteros* para orquesta y después el tercer movimiento del cuarteto, siendo que son prácticamente la misma obra.

Así que con un margen de dos meses decidí que haría un cuarteto de cuerdas nuevo, pero con un reto especial: tomaría como base el primer movimiento del cuarteto que ya estaba hecho y que tenía muchas fallas, lo desmantelaría y con el mismo material volvería a componer la obra desde cero, pero ahora agregaría todo lo que había aprendido.

Simultáneamente por esas fechas el *Festival Instrumenta Verano* invitó a México a distinguidos compositores para fungir como jueces en el concurso de composición Rodolfo Halfter. Uno de ellos era Mario Davidowski, quien aprovechando que ya estaba en México por invitación del Festival, organizó una serie de sesiones individuales con algunos estudiantes de composición. Yo tuve la fortuna de participar en dichas sesiones. De ese modo me presenté con el Maestro Davidowski. Le presenté mi primer movimiento viejo y le expliqué que yo consideraba que esa era una obra fallida y mi intención de volverla a componer desde cero.

Los comentarios del Maestro Davidowski fueron muy útiles. Principalmente tomé una idea de Davidowski: que el cuarteto de cuerdas se puede trabajar como si fueran tres ensambles diferentes: un cuarteto de cuerdas, un cuarteto de flautas o uno de percusiones. Esto a través del uso de técnicas instrumentales extendidas que proporcionan una gran gama de timbres distintos. Por ejemplo, usando armónicos, decía Davidowski, se pueden imitar flautas, o con el uso de *pizzicatos* Bartok se pueden hacer sonidos más percutidos que nos remitan aditivamente más a un instrumento de percusión que a uno de cuerda. La influencia del Mtro. Davidowski en esta composición se ve reflejada en una constante búsqueda de complejidad rítmica y melódica y en la presencia de fragmentos en los que la relación entre los cuatro instrumentos busca sonar de forma desordenada y caótica.

Independientemente de esa sesión con Mario Davidowski, la Dra. Ortiz supervisó el progreso de la obra hasta su conclusión.

Considero que mi objetivo se cumplió. Partiendo de la misma idea y utilizando el mismo material, escribí una obra completamente nueva a la cuál llamé *Ráfagas*. En contraste con ese primer movimiento que le antecedió es una obra con la que estoy muy satisfecho. Los desarrollos, la forma, la claridad estructural, el uso de los instrumentos en forma idiomática, la utilización de técnicas extendidas con una justificación musical y en general la fuerza dramática y la capacidad para mantener la atención del escucha permanentemente mejoraron muchísimo. Fue claro y evidente cómo en todo el proceso que pasé desde que escribí la primera nota del cuarteto original hasta que concluí con *Ráfagas* hubo un gran avance en mi nivel técnico como compositor.

*Ráfagas* fue terminada el 21 de junio de 2006 y estrenada en el *Composition IS Recital A concert of seven world premieres*, con Mae Lin y Arthur Moeller en los violines; Vicki Powell en la viola; Jullian Schwarz en el cello; y Kenneth Lam como director. En el *Harris Concert Hall* el 10 de agosto de 2006 en Aspen, E.U.

## Análisis General

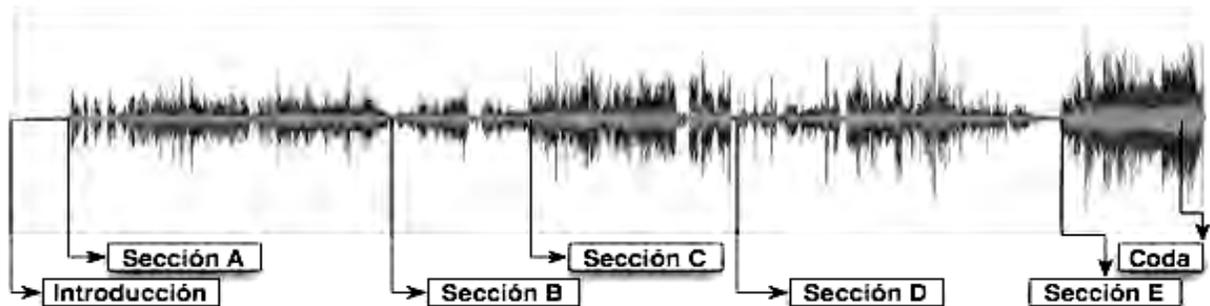
*Ráfagas* es una obra para cuarteto de cuerdas con una duración aproximada de 8'30''. Es una obra muy rítmica, en la que se contrastan *ostinatos* y ritmos regulares con súbitos cambios que dan una sensación permanente de inestabilidad en la obra.

Formalmente la obra es muy económica. En general está construida con poco material temático y su desarrollo está basado en la superposición de gestos y breves motivos a los largo de cuatro secciones. La característica principal de estas cuatro secciones es la presencia continua de *ostinatos* rítmicos formados principalmente por notas repetidas.

El proceso creativo de esta obra tiene una gran similitud con el de *Corazón Habaneroso*, en el que en cada una de las secciones se aborda el mismo principio con prácticamente el mismo material pero con un desarrollo diferente en cada una. Como compositor, este mecanismo creativo es un gran reto pues me obliga a aprovechar y explotar al máximo un material dado y buscar todas las diferentes posibilidades de desarrollo que pueda tener. Este proceso da como resultado obras muy orgánicas y formalmente coherentes entre sus partes aún cuando éstas generen ambientes contrastantes. Por esta razón fue especialmente difícil seccionar la obra en partes, y utilizando criterios principalmente sonoros más que estructurales decidí seccionar *Ráfagas* en cinco partes más una introducción y una coda.

Ésta es la estructura general de *Ráfagas*:

**Introducción / Sección A / Sección B / Sección C / Sección D / Sección E / Coda**



Introducción. Esta breve sección está formada por armónicos en la cuerdas que suenan como un lejano grupo de flautas, como tímidos silbidos de viento de una tormenta que se avecina.

Sección A. En esta sección, la base principal es un contratiempo casi perpetuo de notas repetidas ejecutado por el violín II. Sobre él cada uno de los otros tres instrumentos desarrolla independientemente breves motivos que, al enlazarse entre sí, generan ritmos complejos que funcionan como si fueran ráfagas de viento; surgen intempestivamente y se van. Digo que el contratiempo es *casi* perpetuo, debido a que periódicamente es interrumpido por una serie de notas tenidas que se asemejan un poco a la introducción.

Sección B. Es más delicada, más ligera, pero la tensión se mantiene. Las ráfagas van y vienen generando incertidumbre e inestabilidad. El proceso de elaboración y desarrollo es el mismo de la Sección A. La nota repetida, al igual que en la Sección A, es un elemento sumamente importante, sólo que ahora los motivos son diferentes y se explota especialmente el registro agudo de la dotación.

Sección C. La obra no permite descansar ni a los músicos ni al escucha, la tensión se mantiene y nada indica que ésta vaya a disminuir. El contratiempo ahora es más pesado y las súbitas acometidas de ráfagas son más claras y evidentes, porque aparte de estar formadas por aumentos en la densidad musical, también están hechas con *accelerandos* escritos. En esta sección cada ráfaga es más larga y alcanza mayor intensidad y fuerza que la anterior.

Sección D. Dado que la Sección C alcanza una gran intensidad, la única forma de mantener la tensión es aumentando la velocidad. Hay un gran parecido con A, pero ahora todo es más rápido y exagerado hasta llegar a un máximo posible de fuerza. Enseguida inicia un proceso de reducción de la densidad invirtiendo el proceso de acumulación con el que empezó A. Continúa una serie de armónicos que nos recuerdan la introducción. No por esto la tensión de la obra disminuye, al contrario, es como estar en el ojo del huracán, todo queda estático... inquietantemente estático.

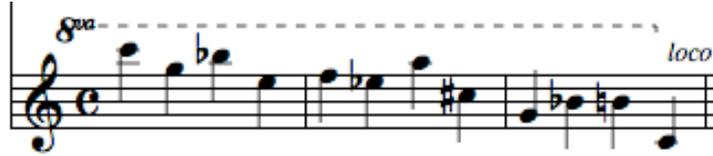
Sección E. Súbitamente esa tensa calma se rompe, e inicia la sección más violenta de toda la obra. Rítmicamente es muy intensa, con un bajo muy claro y se mantiene todo el tiempo muy fuerte. Durante toda la obra los instrumentos habían desarrollado sus materiales de forma independiente; en esta sección se pierde esa independencia, que es cada vez más isorítmica. Los instrumentos empiezan a trabajar en pares (cello con viola y violín I con violín II) para así darle más fuerza.

Coda Es la última ráfaga, la más fuerte, la más intensa, un final coherente para una obra en la que la tensión se fue acumulando desde el principio. Por primera vez es completamente isorítmica; es un final claro, poderoso y contundente.

## Análisis Detallado

### Introducción

Por medio de armónicos se crea una atmósfera muy estática que tiene una melodía implícita que se va formando con la suma de todos los armónicos. Dicha melodía de armónicos está formada por el siguiente conjunto de notas:



### Sección A

El principal elemento que aparece en esta sección y que será primordial durante el resto de la obra es la presencia de una nota repetida a contra tiempo en *pizzicato* con el violín II.



La textura que crea este contratiempo se empieza a complicar conforme la viola y otros instrumentos comienzan a introducir notas también en *pizzicato*. Éstas giran alrededor del Do central, produciendo un resultado sonoro en el que resulta irrelevante escuchar qué notas provienen de la viola y cuales del violín II, pues la suma de ambas partes es la que resulta muy interesante.

Two musical staves. The top staff is labeled 'Vln. II' and the bottom staff is labeled 'Vla.'. Both staves show a sequence of notes marked with a 'pizz.' (pizzicato) symbol above them. The notes are: Vln. II: C, D, E, F, G, A, B, C; Vla.: C, D, E, F, G, A, B, C.

Simultáneamente esta textura rítmica de pizzicatos queda apuntalada por fuertes acordes en el cello que sirven como apoyo, para marcar ciertos puntos en los que se necesita algún tipo de “anclaje”.

Y adicionalmente a esas notas en el cello, cello y violín I hacen gestos que van creando una textura cada vez más compleja.

Two musical staves. The left staff is labeled '12 pizz.' and shows a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, C. The right staff is labeled '(clave de Sol)' and shows a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, C.

Ejemplos de gestos que se van agregando a la textura de pizzicatos.

La unión de estos elementos va creando una textura cada vez más compleja y caótica que varias veces es súbitamente interrumpida por breves sucesiones de notas largas que recuerda la introducción, pero cada vez que se retoma la textura ésta es más y más compleja.

Se incrementa gradualmente la complejidad y la tensión mediante el uso de *pizzicatos* con lentos que producen una afinación microtonal. De este modo los cuatro instrumentos se irán desplazando hacia su registro agudo, con la única finalidad de ir creando tensión en el escucha:



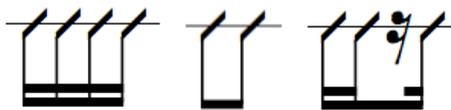
También se incrementa el nivel de complejidad mediante: el uso de rítmicas completamente independientes entre cada instrumento; la ampliación y reducción de los motivos; el uso de *accelerandos* y *ritardandos* escritos de forma independiente en cada instrumento; y mediante la sobreposición de diferentes grupillos de notas, como por ejemplo un quintillo en un instrumento mientras otro usa octavos y otro va en tresillos.

Otro elemento necesario para crear la textura deseada era la presencia de arpegios de *pizzicatos* en dieciseisavos. Sin embargo eso es un elemento poco idiomático, pues resulta casi imposible poder hacer *pizzicatos* tan rápido. Por tal motivo están indicados en la obra acordes arpegiados que se deben de ejecutar rasgueando las cuerdas con el pulgar, lo cual da un resultado similar a los dieciseisavos y es mucho más ejecutable.

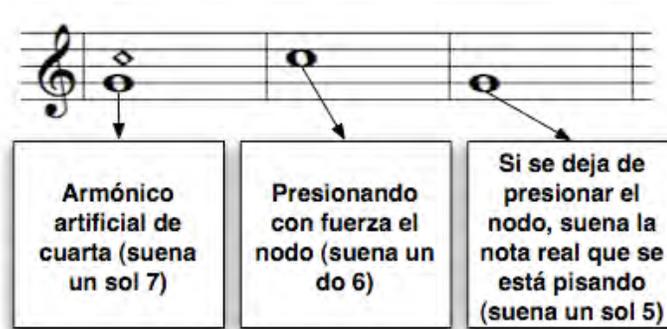
De este modo, hacia el c. 66 se ha alcanzado el mayor nivel de complejidad en la pieza, que por ende es el momento de mayor angustia de la sección. Durante más de cincuenta compases la tensión se mantiene en constante aumento. Así ocurre hasta que la séptima interrupción, formada por notas largas, nos lleva a la siguiente sección, la cuál llamaremos B.

## Sección B

Esta es una sección más suave y ligera, sin embargo la textura rítmica continua evita que la tensión acumulada en la sección anterior ceda. Dicha textura se sostiene mediante la combinación de tres células rítmicas:



Ahora se explota el registro más agudo de la dotación. Los armónicos son un elemento muy importante en esta sección. En especial exploto un recurso técnico que consiste en jugar con la posición que tiene la mano de un cuerdista al ejecutar un armónico artificial de cuarta. Esta posición consiste en presionar una nota cualquiera que será la generadora del armónico y simultáneamente se presiona suavemente la misma cuerda a una distancia de una cuarta, a esto se le llama nodo y al frotar la cuerda con el arco el sonido resultante es el de la nota generadora dos octavas arriba. Una vez estando la mano del cuerdista en esa posición es fácil quitar el nodo, para que suene la nota que se está pisando, o pisar más fuerte el nodo, para volverlo una nota real. A continuación presento un ejemplo:



Utilizando estos recursos el violín I, II y la viola comienzan a crear una textura, que al igual que en la sección anterior va a tender a aumentar su complejidad y densidad. Mientras tanto, el cello va a tomar un función diferente al introducir poco a poco un bajo sincopado que en el c. 92 se va a convertir en un breve *ostinato*.

En este ejemplo (c. 94) se aprecia como los violines y la viola hacen una textura, mientras el cello hace un *ostinato* sincopado.

En el c. 101 comienza una serie de armónicos extraída de la introducción que sirve para iniciar la transición a la siguiente sección. La transición como tal va del c. 105 al 112 y consiste en una fusión entre el tipo de textura obtenido en la Sección A con los motivos rítmicos de B.

### Sección C

Se mantiene la misma idea de ir creando texturas complejas mediante la adición de motivos sencillos. Sólo que en esta sección empieza a haber un trabajo por pares de instrumentos. De hecho, desde el cuarto compás de la sección los violines van juntos. La idea básica todavía proviene del contratiempo de A, sin embargo lo que en A era un contratiempo relativamente estable con pizzicatos, ahora es irregular e impredecible con acordes con arco:

Y mediante *accelerandos* escritos y el súbito incremento en la densidad sonora, se crean las ráfagas que le dan nombre a la obra. Posteriormente a cada ráfaga se inicia otra vez el proceso de acumulación. Esto ocurre cuatro veces.

Aquí podemos apreciar una de las ráfagas que va del c. 116 al 118.

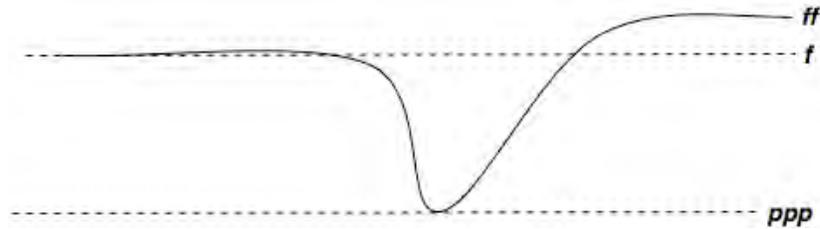
Después de la cuarta ráfaga el cello y la viola tocan con el mismo ritmo y durante cinco compases (del cuarto tiempo del c. 139 a 145) se mantiene bastante densidad, un alto grado de inestabilidad y fuerza. Desde un tiempo antes del c. 145 inicia un fragmento de tres compases mucho más tenue en el registro agudo. Este pequeño fragmento tiene como función resaltar el *forte* del c. 148 y funciona muy bien, pues antes del c. 145, la densidad y la dinámica ya son muy altos, de modo que resulta muy difícil crear una sensación de crecimiento partiendo de ese punto, por lo tanto al insertar dicho pequeño fragmento que es mucho más ligero el *forte* del c. 148 es muy claro. Este tiempo de enlace es similar al que ocurre entre B y C.

En el c. 148 hay dos ráfagas más, una de tres compases (148 a 150) y otra de cinco (de 151 a 155). Los instrumentos ahora coinciden mucho más rítmicamente entre ellos, lo que hace que la textura que se genera sea menos compleja. Por otra parte, le da solidez y fuerza al fragmento para caer a la siguiente sección, en la que el *tempo* se incrementa sensiblemente.

## Sección D

Esta es una sección más rápida y por lo tanto más ansiosa. El contratiempo retoma su regularidad y todos los procesos de desarrollo en los cuatro instrumentos respetan los lineamientos establecidos a lo largo de la obra, de modo tal que el reto consiste en mantener la atención y el interés sin usar material nuevo pero presentando los cambios del material de forma tal que siempre resulten frescos.

Como en ocasiones anteriores, siempre que deseo incrementar la energía desde un punto en el que ésta ya es elevada, inserto breves fragmentos contrastantes que hagan evidente el incremento. Esto se ejemplifica en la siguiente gráfica:



El primero de estos fragmentos inicia en 184 para caer a un fortísimo en 189. En 189, los acordes derivados del contratiempo inicial son pesados, fuertes, e incluso llegan a utilizar tres cuerdas simultáneas.

El segundo inicia en el cuarto tiempo del c. 194 para caer al fortísimo de 199. Se va a mantener la fuerza con acordes muy pesados ejecutados con un ritmo irregular que hasta el c. 215 empieza a disminuir.

Esta disminución del c. 215 procura revertir la forma en la que se fueron añadiendo los diferentes gestos al inicio de la sección A. El movimiento *hiperactivo* y ansioso de los instrumentos poco a poco se va tranquilizando. Gradualmente el arco se va cambiando por pizzicatos que posteriormente se quedan resonando con armónicos para finalmente llegar a una tensa y estática calma que nos recuerda la introducción.

## Sección E

Es directa, clara y agresiva. Está formada por varias series de ráfagas, cada una más corta que la anterior. En esta sección los violines hacen una pareja dedicada a desarrollar los acordes y hacer los *accelerandos* escritos. La viola con el cello van a ejecutar bajos sincopados; de hecho estos bajos provienen del que había tocado el cello en la sección B en forma de *ostinato*.

En la primera ráfaga, el bajo es con *pizzicatos*, en la siguiente es con notas cortas con arco y a partir de la tercera se forma con notas pesadas con arco. En las primeras ocasiones el bajo es idéntico al que se usó en B y no tiene cambios, pero a partir de la tercera ráfaga, el motivo del bajo siempre se va a repetir diferente. En estas diferencias encontramos el mismo tipo de proceso que en los otros casos de *ostinatos* variados que se han analizado en otras piezas más, como por ejemplo el de la *Sección B* de *Lepidópteros*. Son grupos de notas, donde las primeras valen tres dieciseisavos y las del final valen un octavo, de modo tal que los grupos de notas en el bajo para las ráfagas quedan, a partir de la tercera ráfaga, del siguiente modo:

3+3+3+3+3+3+2

3+3+3+3+2

3+3+3+3+3+2

3+3+3+3+3+3+2

etcétera...

## **Coda**

La coda es la sección más fuerte e intensa de la obra, el manejo de energía logró que el escucha llegue con un máximo de tensión a ese punto, y de esta manera el final de la obra es sumamente impactante.

Consta de dos ráfagas, una corta y otra un poco más grande. Por primera vez los cuatro instrumentos de sincronizan y tocan con el mismo ritmo. Esta homogeneidad rítmica potencializa el clímax.

## **Notas para los intérpretes:**

Esta, considero, es la obra con mayor dificultad técnica que he escrito, por lo mismo es una obra muy difícil de ensamblar. Hay partes donde los instrumentistas no tienen referencias claras que les indiquen en qué tiempo del compás están y las secciones polirítmicas con acentos desfasados pueden convertirse en un caos ante cualquier pequeña falla de alguno de los músicos. Debido a estas consideraciones, *Ráfagas* es una obra cuya ejecución cansa mucho. El músico debe estar extraordinariamente atento y concentrado durante los ocho minutos corridos sin posibilidad de descansar. Como alternativa para reducir ese nivel de dificultad tan alto que implica ensamblarla correctamente, sugiero que el cuarteto esté apoyado por un director.

Es también cansada porque la tensión es permanente y eso se debe transmitir al público, el escucha debe sentir esa tensión. Es muy importante mantener siempre la energía y nunca permitir que la obra se vuelva plana o aburrida.

Otro aspecto muy importante que se debe cuidar es la búsqueda conciente de colores. La obra tiene elementos de color, como *sul ponticello* o los armónicos, así que cuando estos aparecen deben ser claros y evidentes, y ser un elemento que aporte a la creación de ambientes que el intérprete debe de tener bien entendidos.

## **CORAZÓN HABANEROSO**

*Es un corazón que late por momentos de forma sensual y misteriosa, y por otros apasionada y enérgica; pero siempre al ritmo de Habanera que es la fuerza que impulsa y da vida a ese corazón.*

## **Historia y evolución de la obra**

Como parte del programa de *Individual Composition Studies* del AMFS está la comisión de una obra de cámara que hay que elaborar antes de llegar a Aspen para ser estrenada ahí.

El primer año que fui a Aspen no sabía que había que asegurar la dotación de cámara con la que se iba a trabajar desde el principio. Cuando lo supe ya habían pasado dos semanas de que había sido aceptado y por tal motivo las dotaciones que me interesaban (cuarteto de cuerdas o el de percusiones) ya estaban tomadas por otros compositores. Así que entre las opciones que quedaban me resultó muy interesante escoger arpa y flauta, principalmente porque en ese momento mantenía buena relación con varios flautistas.

La obra la terminé a finales de Junio de 2005 e inmediatamente la envié por paquetería a Aspen para que se la fueran dando a los músicos, pues yo llegaría ahí el 20 de julio y el estreno estaba programado para el 5 de agosto.

Cuando yo llegué me encontré con la sorpresa de que la obra se la habían asignado a una arpista magnífica que recién había sido aceptada para participar en un concurso internacional de arpa, motivo por el cual abandonó todos sus compromisos con el departamento de música de cámara, entre ellos mi pieza.

Sólo quedaban dos semanas para el estreno y la parte de era muy difícil y la nueva arpista que asignaron me dijo que no sería capaz de dominar en tan poco tiempo la obra. Este tipo de problemas son incidentes comunes en la carrera de cualquier compositor y encontrar una solución efectiva y práctica para lograr a tiempo una solución es, desde mi punto de vista, parte del oficio. Por lo tanto, el exponerme a esta situación resultó más allá de un inconveniente una práctica formativa a contra reloj, que me obligaba a realizar cambios pensando en una practicidad para hacer que la obra fuera presentable en dos semanas.

La solución que encontré para simplificar la obra sin dañar su estructura y sus características fue dividir la parte de arpa en dos arpas e ir con los estudiantes de dirección y conseguir a alguien que me ayudara a organizar los ensayos y dirigir a los músicos. Obviamente, había que conseguir otra arpista.

En un día hice la separación del material musical y pasamos la obra al segundo concierto de compositores, que se realizaría el 12 de agosto.

La obra se estrenó con gran éxito el 12 de agosto de 2005, con Mia Crager y Nuiko Wadden en las arpas, Emily Thomson en la flauta, todas bajo la batuta de Gabriela Mora Fallas.

Cabe destacar que al final me gustó más la versión para dos arpas que la de una, así que decidí hacer una pequeña revisión general de la obra y dejar como definitiva la versión para dos arpas. Esta es la razón por la que la configuración de los pedales de ambas arpas va evolucionando de forma muy similar y ese es el motivo por el que ambas arpas trabajan con las mismas escalas simultáneamente.

Si yo hubiera concebido esta obra con dos arpas desde el inicio, hubiera buscado tener una armonía más compleja complementando la escala cromática entre las dos arpas permanentemente.

## Características Generales

*Corazón Habanero* es una obra para dos arpas y flauta con una duración aproximada de 9'00''.

La economía de materiales y el desarrollo *motívico* como base del desarrollo de una obra siempre han sido puntos importantes en mi labor creativa. Me resulta muy divertida y efectiva la variación constante de un número muy reducido de materiales, casi como si se tratara de un reto, de una búsqueda permanente de cuánto puedo explotar con un solo motivo. Esto es el motor creativo principal de *Corazón Habanero*. Toda la obra parte de dos materiales:

-Una frase formada por dos motivos derivados del ritmo de habanera. Se llamará motivo *Habanero*:



- Y un *tema melódico* cuya frase generadora es la siguiente:



Armónicamente la obra es muy cromática; sin embargo, como ya dije, las escalas que usa cada arpa son muy similares ya que ambas provienen de un mismo origen. Ese origen y la búsqueda de crear un lenguaje idiomáticamente para los instrumentos hicieron que *Corazón Habanero* sea una obra modal

La escalas que se utilizan tienen muchas variantes. Eso generan muchos modos exóticos a lo largo de la obra, pero es muy importante mencionar que en la gran mayoría de esos modos la nota fundamental es Sol. Por ejemplo:



esta es la primera escala que se usa.



esta es la escala que se utiliza en c.136.

Esto provoca que la nota Sol sea la principal nota de reposo para toda la obra y su presencia es muy constante en los tiempos fuertes o acentuados en los tres instrumentos, pero principalmente en las notas más graves. Todas las secciones terminan en Sol.

En el siguiente fragmento se marcan con una flecha todas las notas Sol que funcionan como punto de apoyo:

The image displays a musical score for piano and guitar, spanning measures 201 to 205. The score is written in a complex, rhythmic style, likely a 20th-century composition. The piano part (top two systems) features intricate melodic lines with frequent triplets and sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *mp* (mezzo-piano). The guitar part (bottom two systems) includes fret numbers (C4, C#) and articulation marks such as *v* (accents) and *s* (sustained notes). Diamond-shaped symbols are placed over specific notes in both parts, highlighting a tritone (Do#) in the piano part and its resolution in the guitar part.

Su tritono (Do#) es una nota que usualmente funciona como “dominante” (en un sentido amplio).

En el siguiente ejemplo tomado a partir del c.152 se observa que el bajo Do sostenido resuelve al Sol.

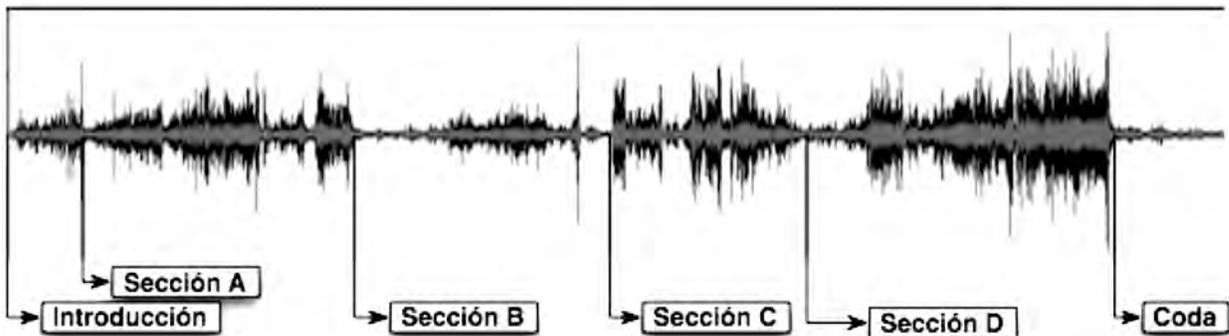


La flauta tiene un cromatismo más libre, sin embargo siempre se ajusta al color armónico que dictan las arpas.

La obra está dividida en seis partes:

**Introducción / Sección A / Sección B / Sección C / Sección D / Coda.**

Toda la obra está compuesta con los materiales ya mencionados y la diferencia entre las secciones radica en la técnica que se utiliza para variarlos y desarrollarlos. Sin embargo, la mayor diferencia, que finalmente es la que el escucha percibe, radica en el carácter expresivo de cada sección.



Introducción. Presenta el motivo *Habaneroso*. Introduce al escucha a un ambiente misterioso creado por una sola arpa, en el que la flauta se va integrando poco a poco.

Sección A. Se presenta el *tema melódico* en su forma original. El arpa continua desarrollando el motivo *Habaneroso* del mismo modo y con el mismo carácter que en la introducción.

Sección B. Esta es la sección más tranquila y misteriosa. El tempo es lento y *rubato*, los materiales están alargados y es muy *colorística*.

Sección C. Es de forma mucho más rítmica y con un tempo más ágil se retoman elementos de B. A pesar de ser mucho más claro el pulso, la rítmica es bastante inestable. Hay *accelerandos* y *ritardandos* escritos que preparan de forma gradual un cambio entre una atmósfera misteriosa que musicalmente tiene mucho *rubato* (que hasta este punto había regido la pieza) y una última sección mucho más festiva, vigorosa y rítmicamente estable.

Sección D. La sección anterior desemboca delicadamente en el inicio de un serie de secuencias de *ostinatos variados* derivados del motivo *habaneroso*. La sección es un gran *crescendo* con un gran *accelerando* que lleva a la obra a un clímax muy intenso. Es la sección más rítmica de la obra. Las figuras melódicas quedan en un segundo plano, ahora el desarrollo rítmico de los

motivos es el principal punto de interés. Es esta la parte brillante y virtuosa de la obra y es la que más recursos exige a los intérpretes.

Coda. La función principal de esta breve sección es disolver el clímax retornando al ambiente ambiguo y misterioso del inicio y hacer una recapitulación de los dos materiales principales que se utilizaron a lo largo de la obra.

## **Análisis Detallado**

### **Introducción.**

La obra inicia con el *Motivo Habaneroso* con el arpa I, el cual estará presente de manera permanente durante toda la pieza, pero con variaciones constantes.

Poco a poco la flauta se va integrando, aunque su participación en esta sección es muy discreta. Para hacer esa integración sutil, primero hace sólo aire y poco a poco va haciendo notas con sonido normal, cuya función es resaltar algunos puntos del *motivo Habaneroso*.

Como ya se mencionó anteriormente, la nota Sol es el centro armónico de la obra y en especial en esta sección ello se puede apreciar muy claramente, pues es fácil identificar la presencia constante de esta nota en el bajo.

### **Sección A**

En el c. 15 inicia esta sección, en la que el *motivo Habaneroso* permanece casi intacto y los recursos con los que se varía son muy similares a los utilizados en la introducción. A este motivo se le sobrepone de forma independiente el *tema melódico*.

Esta sección se puede dividir en tres subsecciones. La primera está formada por dos frases, una del c.15 al 19 que es la que proporciona todo el material melódico sobre el cual se va a trabajar, razón por la que anteriormente me refería a ella como frase generadora del tema; y una segunda frase (del c. 20 al 25) a manera de contestación que completa la idea. Es interesante destacar que justo en el último compás de la sección, el bajo es un Do sostenido que resuelve a Sol en la siguiente subsección, a manera de dominante.

La segunda subsección que inicia en el c. 26 consta de una sola frase derivada de la primera. Sin embargo es mucho más larga, ya que mediante el desarrollo de los diversos elementos que conformaban a la primera frase se hacen extensiones que permiten alcanzar un mayor nivel de intensidad.

Finalmente hay una tercera frase con poco material melódico, que retoma la idea de la introducción en la que la función de la flauta consiste únicamente en resaltar y subrayar algunos elementos del *tema Habaneroso*. El timbre de la flauta está coloreado con una de las arpas que la acompaña al mismo tiempo en un registro muy agudo. Esta tercera subsección es una efectiva transición para llegar a la parte más lenta y misteriosa de la obra.

## Sección B

Al igual que la sección anterior, podemos dividir a esta en tres subsecciones.

La primera es lenta, tranquila, muy misteriosa. Este ambiente se logra mediante el uso de *sonido óptico* en la flauta combinado con el *motivo Habaneroso* muy extendido y alargado.

Cabe destacar que al *motivo Habaneroso* se le ha añadido la segunda menor inicial característica del tema melódico.

Esta sección es muy etérea y atemporal, no hay acentos claros ni un pulso fijo, es muy *rubato* y tiene muchos *accelerandos* y *ritardandos*, por lo que las líneas de compás se encuentran punteadas. Están ahí para facilitar la lectura y el ensamble, pero no deben de ser audibles.

La segunda subsección es muy breve, es un enlace entre la primera subsección con la tercera, pues claramente combina elementos de ambas. En ella ya hay un pulso más ágil y definido. El *motivo Habaneroso* se encuentra en una versión más cercana al original. Se hace evidente un nuevo elemento que se empezó a gestar desde la sección anterior: grupos continuos ejecutados por la flauta formados por dos o tres octavos descendentes, de modo que las primeras notas de cada grupo van dibujando una melodía que normalmente va a estar apoyando a algún otro elemento sonoro simultáneo.

La tercera subsección es un poco más calmada que la anterior, pero ahora el pulso es más claro y estable y el ritmo vuelve a ser un elemento importante. En esta sección el uso de barras de compás es únicamente una referencia para los intérpretes, ya que debido a que los acentos se encuentran desfasados resulta imposible determinar la existencia de un compás. Es en esta subsección la primera vez que la flauta aborda el uso del *motivo Habaneroso* de forma protagonista. El arpa ahora hace los grupos de octavos que hizo la flauta en la sección anterior. Resulta interesante cómo la melodía que van formando estos grupos está estrechamente relacionada con la flauta.

A partir del c. 88 la energía baja considerablemente y hay un momento de descanso que sirve para hacer la transición a la siguiente sección.

## Sección C

Armónicamente esta sección representa un cambio, pues hay un claro distanciamiento de la sonoridad en Sol que había predominado, se puede apreciar cómo en esta sección los colores armónicos son muy cambiantes y se mueven mucho; predominan bajos sobre Fa, Fa sostenido y La bemol.

La sección comienza en el c. 93, en el cual abruptamente aparece nuevamente el *tema Habaneroso* en el arpa con un carácter mucho más rítmico que en la sección anterior y se agrega un elemento nuevo que va a ser la presencia de acordes o notas repetidas en contratiempo. Esta intervención rítmica es muy breve, pues hacia el c. 95 se interrumpe bruscamente y sólo se mantiene una reminiscencia del contratiempo.

De esta manera se da pie a que en el c. 97 inicie una nueva serie de desarrollos del *tema melódico* en la flauta acompañado de un nuevo desarrollo del *tema Habaneroso* en el arpa. Sobre esto se mantiene una presencia intermitente del contratiempo.

El primero es un excelente ejemplo de la técnica de desarrollo que se utiliza durante toda la obra.

Inicialmente se usa un motivo muy simple, como por ejemplo la segunda menor que caracteriza el inicio del *tema melódico*.



Posteriormente se toma ese mismo motivo y se le agregan un par de notas más:



Y finalmente se vuelve a tomar ese motivo pero ahora en vez de agregar sólo un par de notas más se agrega toda una idea completa.



Y el proceso vuelve a comenzar nuevamente.

En este ejemplo específico el primer desarrollo es sobre La bemol y el segundo es sobre Fa. Cabe destacar que en el segundo, que inicia en el compás 103, la tercera frase (la que agrega una idea completa) es mucho más larga. Se extiende por ocho compases y llega hasta el c. 115 a partir del cual todas las ideas que han sido utilizadas durante la sección se desarrollan libremente para regresar a Sol como centro tonal en el c. 131. Esto da la sensación de haber concluido esta sección de desarrollo y de inestabilidad armónica.

## Sección D

Definitivamente esta es la sección más explosiva e intensa de la obra. Es un gran *crescendo* que le da un final muy rítmico, virtuoso, intenso y eufórico al final de la pieza.

Consta de cuatro subsecciones:

Subsección I: Destaca el uso del *tema Habaneroso* pero con los valores reducidos a la mitad y se hace mayor énfasis en el uso de síncopas, que le den un toque latino.

*Tema Habaneroso* original:



*Tema Habaneroso* con los valores disminuidos y más sincopado:



Este motivo, que le corresponde al arpa II, se repite una gran cantidad de veces en forma de *ostinato*, sólo que en cada repetición hay pequeñas variaciones que hacen que nunca tenga la misma duración. Por este motivo los acentos quedan desfasados respecto al compás. En el c. 143 al flauta ejecuta el mismo tema e inicia una serie de repeticiones similares a las del arpa II, sólo que de forma independiente y en el c. 148 el arpa I hace lo propio. De este modo los tres instrumentistas están repitiendo el mismo motivo independientemente, generando una textura rítmicamente compleja con un juego de acentos y síncopas. Una vez más, la barra de compás tiene como única función facilitar el ensamble de la obra, pues los acentos se encuentran completamente desfasados. Este efecto es potencializado por un gran *accelerando* que abarca toda la subsección.

Subsección II: Después del gran *accelerando* se llega a esta subsección en la cual el *tema Habaneroso* sigue presente, solo que ahora los valores están todavía más disminuidos, pues se forma sólo con dieciseisavos, los cuales son ejecutados por la flauta.



Estos dieciseisavos se encuentran agrupados en grupos de 2 ó 3, recordando los grupos de octavos de la *Sección B*. La primera nota de cada uno de los grupos está acentuada y apoyada por el arpa.

En el c. 156 podemos ver cómo el arpa releva brevemente a la flauta y continúa con los dieciseisavos partiendo del mismo motivo. De esta manera, con breves interrupciones derivadas de la segunda menor del *tema melódico*, siempre hay dieciseisavos que migran de un instrumento a otro.

Subsección III: Hasta este momento, como ya mencioné, la primera nota de cada grupo es la más importante y hay siempre una voz que va apoyando esas primeras notas. Al hacerlo produce una melodía que depende de cómo se van desarrollando los grupos de dieciseisavos. Sin embargo, en el c. 169 la jerarquía de las voces se invierte y ahora la melodía se vuelve más importante y es ella quien determina la posición y altura de cada una de las primeras notas de cada grupo. En este momento, como los grupos ya no son independientes, siempre son descendentes y pueden ser de 2, 3 ó 4 notas.

Esta melodía, que gana relevancia, es interpretada por la flauta y es un desarrollo más del *tema melódico*. Sin embargo, en el c. 176 esta relación entre los tres instrumentos se rompe. Primero la flauta se vuelve completamente independiente de las dos arpas y posteriormente las arpas

también se independizan entre sí y a la mitad del c. 184 se vuelven a unir para caer los tres juntos al inicio de la siguiente subsección.

**Subsección IV:** Ubicada en el segundo tiempo del c. 186 con un breve solo de flauta (sólo dura un compás y medio) que cae a lo que será el último *crescendo* hacia el clímax de la obra. Consta de un bajo en el arpa II (una vez más derivado del *motivo habaneroso*) mientras que cada una de las notas de este bajo es apoyada por los grupos de dieciseisavos que interpreta el arpa I. El motivo del bajo se toca una sola vez y la flauta interrumpe muy brevemente. A continuación el motivo se ejecuta ahora un par de veces (como ha sido regla general en la pieza, cada repetición tiene algún tipo de variación) y nuevamente interrumpe la flauta con un solo un poco más largo. Finalmente ese bajo se inicia una tercera vez que ya no será interrumpida y llegará al momento más intenso de la obra.

En esta subsección las dos arpas están sincronizadas; una de las arpas ejecuta dieciseisavos que apoyan al bajo que ejecuta la otra; sin embargo, hacia el final de la sección, con el objetivo de crear una atmósfera más caótica, esta sincronía se rompe. La flauta por su parte inicia con figuras rítmicamente muy sincopadas también derivadas del *motivo habaneroso* que se van complicando poco a poco y que tienen una acentuación completamente independiente a la de las arpas, lo que genera un resultado polirrítmico y lleno de energía que nos lleva a un gran clímax en el c. 214.

## **Coda**

Después de la gran explosión del clímax al que llega la Sección D viene una muy breve sección que sirve para disolver rápidamente toda la tensión acumulada y exponer por última vez los dos materiales que estuvieron presentes permanentemente de forma clara y tranquila; la flauta presenta el *tema melódico*, las arpas el *Habaneroso*. Se libera toda la energía y la pieza concluye tranquilamente.

## **Consideraciones para el intérprete**

En esta obra la mayor dificultad está en el ensamble. La obra tiene partes en las que el pulso es difícil de percibir y algunas otras en las que la polirritmia hace casi imposible poder encontrar puntos de referencia. En general es una obra virtuosa y requiere de bastante estudio.

Hacer los cambios de *tempos* indicados en la obra es muy importante, ya que el no hacerlos tal como está indicado, puede provocar que la obra pierda mucho relieve e incluso se vuelva aburrida.

Es importante también que los intérpretes resalten el carácter latino de la obra y presten especial atención a marcar lo acentos y las síncopas, como es importante que sientan los cambios de atmósferas, que van de aquéllas que son muy sensuales, más propias del ritmo tradicional de habanera, a otras misteriosas o muy festivas.

En el arpa es importante respetar el valor escrito de las notas. Hay algunas partes en las cuales intencionalmente se busca que las cuerdas queden resonando y que ensucien un poco. Por el contrario, los *staccatos* deben ser cortos y secos.

# **SUITE PARA SAXOFÓN Y PERCUSIÓN**

## **Historia**

Comenté anteriormente que a raíz de la grabación de mi obra *Ahí sigue*, al haber sido seleccionada en el *Proyecto Narraciones Extraordinarias*, trabajé con intérpretes que posteriormente me impulsarían a crear más música.

El Dr. Roberto Kolb fue uno de ellos. En el último año de la Licenciatura en Composición ingresé a su cátedra de música de cámara, pero en vez de ponerme a tocar algún instrumento (actividad que yo estaba realizando por mi cuenta como pianista acompañante) me invitó a componer una obra para sus alumnos de maestría.

Mi tarea consistiría en componer una obra para saxofón y percusiones. Eso me pareció muy atractivo y sin dudarlo acepté. Yo ya tenía desde algún tiempo atrás un interés especial por componer algo para percusiones, así que esta comisión resultó muy alentadora, porque me permitiría explorar y trabajar directamente con los intérpretes dentro de un ámbito académico. La obra fue escrita para Rodrigo Garibay en el saxofón y Rosaura Grados en las percusiones y por lo mismo ellos son los dedicatarios.

El primer semestre entregué los primeros tres movimientos, el siguiente entregué los otros tres y pude ser testigo de cómo los músicos fueron trabajando cada uno de ellos desde el principio

Los primeros tres movimientos se estrenaron el 29 de noviembre de 2006 y posteriormente el concierto se transmitió por *RadioUNAM* el 20 de enero de 2007. Los tres movimientos finales fueron concluidos en mayo de 2007 y la suite se interpretó completa el 21 de junio de 2007.

## **Características Generales.**

La duración aproximada de la obra es de 12'00''.

Esta *Suite para saxofón y percusiones* utiliza la siguiente dotación.

### **Saxofones:**

Saxofón Soprano en Si bemol

Saxofón Alto en Mi bemol

Saxofón Tenor en Si bemol

### **Percusiones:**

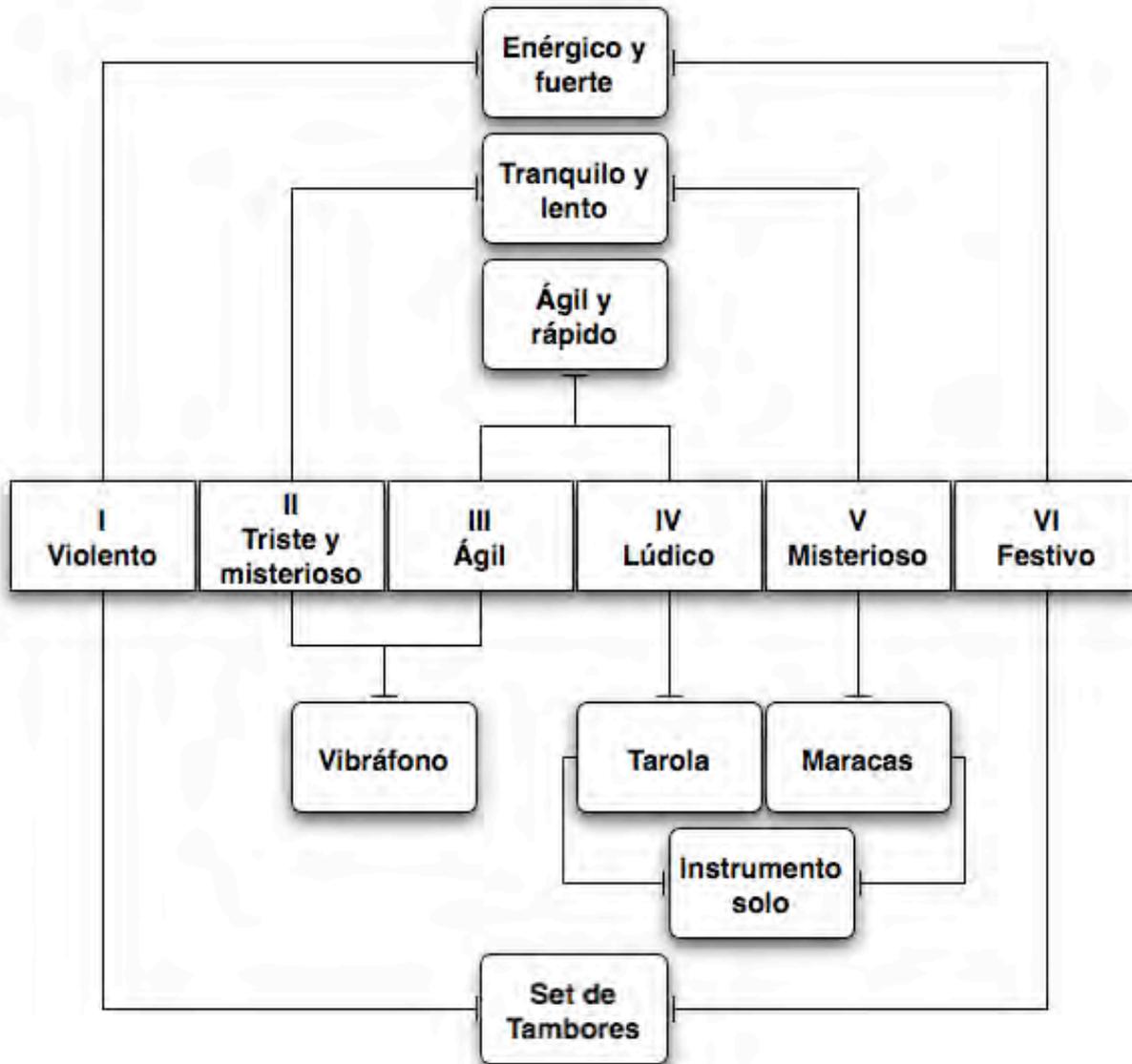
Vibráfono

Set de tambores (2 bongós, 2 toms de aire, 2 toms de piso, una tarola y un bombo o gran casa que se puede reemplazar por otro tom de piso)

Tarola

Maracas (2)

La obra consta de seis movimientos breves, cada uno de los cuales aborda el uso de los instrumentos de forma completamente distinta, lo cual genera un gran contraste entre ellos. Sin embargo, no por ser contrastantes resultan inconexos, los seis movimientos fueron cuidadosamente planeados a priori, para ajustarse a un esquema que le diera dirección a la obra y creara un lazo lógico entre los movimientos.

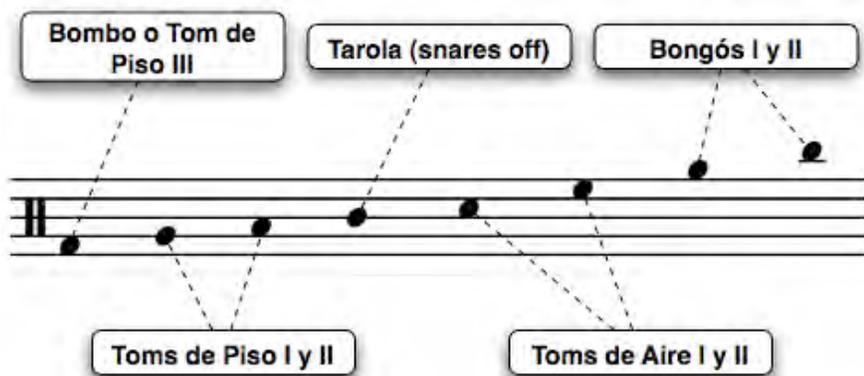


La forma en la que fueron acomodados los movimientos forma una estructura de arco. Así la obra abre y cierra con movimientos enérgicos, rítmicamente complejos, que contrastan con los movimientos II y V, que son los más tranquilos, misteriosos y calmados. Finalmente los movimientos III y IV son los más ligeros, ágiles y juguetones.

## I Violento

Para saxofón Alto en Mi bemol (opcionalmente se puede usar saxofón Tenor en Si bemol) y *set* de tambores.

Mapa del *set* de tambores:



La suite abre con fuerza, con un movimiento fuerte, rápido, decidido. El *set* de percusiones es un set de tambores. Esta primera pieza hace uso de percusiones no temperadas.

Se sugiere el uso de diferentes saxofones porque las percusiones no son temperadas, por lo tanto no hay necesidad de transportar.

El ritmo es el principal punto de interés en esta pieza, pues es el elemento que le da fuerza y vigor. El pulso es muy estable y permanente. Hay octavos que marcan una base muy clara, sin embargo, la distribución de los acentos en estos es lo que resulta interesante, pues es muy azarosa e inestable. Los acentos se encuentran colocados cada segundo o tercer octavo y es muy difícil para el escucha predecir el orden.

La estructura melódica es simple, consta de frases largas ascendentes o descendentes que interválicamente están formadas por saltos (terceras, cuartas y quintas) siempre compensados con segundas. Excepcionalmente se encuentran dos saltos seguidos en la misma dirección que después son compensados con una segunda en dirección opuesta. Esto permite que por medio de *quiebres* la línea melódica vaya subiendo poco a poco y no se agote el registro del instrumento rápidamente y se utilice libremente la totalidad de los grados de la escala cromática. Así el resultado final son frases largas muy cromáticas que logran acumular una gran tensión, por lo que melódicamente es muy fragmentado y nada *cantabile*.



En este ejemplo podemos apreciar la primera parte de la primera frase del saxofón. Permite ejemplificar claramente la forma en la que están distribuidos los acentos en toda la obra. Como se puede apreciar, la distribución de los acentos es: 3, 2, 2, 2, 3, 2. También se puede apreciar

claramente la forma en la que está hecha interválicamente: Hay una cuarta aumentada ascendente seguida de una tercera mayor ascendente que son compensadas por una segunda menor descendente; después hay una quinta disminuida ascendente compensada por una segunda menor descendente y así sucesivamente.

La primera frase del saxofón es la que da pie a todo el resto de la pieza. De hecho, cuando concluye esa primera frase inmediatamente comienza una imitación con las percusiones.

La parte de las percusiones originalmente fue inspirada cuando escuché a un percusionista tocar *Rebounds* de Xenakis. Me pareció muy interesante la forma en la que los bongós podían ser utilizados en un contexto sumamente agresivo. Como resultado de lo anterior, los octavos permanente son asignados al bongó y los acentos al resto de los tambores. Posteriormente todo el desarrollo rítmico y melódico de esta breve pieza se desprende de la frase inicial.

A lo largo de todo este movimiento hay juegos imitativos entre cada uno de los instrumentos, como si fuese una competencia. Todo lo que hace un instrumento el otro trata de imitarlo. Al principio las imitaciones son turnadas, toca uno una frase y el otro responde imitándola, pero poco a poco se van empalmado.

Este tipo de juegos se pueden ejemplificar analizando el uso de trémolos y *frulatos*, los trémolos se usan en las percusiones cuando se desea imitar algún gesto en el que el saxofón utilizó *frulatos* y viceversa.

La duración aproximada es de 1'50''

### **Notas para el intérprete.**

Las estabilidad y precisión rítmica son muy importantes, el ensamble debe de ser muy exacto en los ataques para que la fuerza y la tensión no disminuyan. Este requerimiento aunado a la velocidad exigida, hacen de este movimiento una pieza muy difícil y virtuosa, que una vez bien estudiada y ensamblada puede resultar muy intensa y catártica para el público, pero principalmente para los músicos.

Es importante recalcar que la obra es violenta y agresiva, mas no pesada, por lo que es esencial que se ejecute a *tempo*.

Para enfatizar la presencia de los acentos es sumamente importante que el intérprete haga especial hincapié en las articulaciones escritas.

## **II Triste y misterioso**

Para saxofón soprano en Si bemol (sólo en caso de no contar con saxofón Soprano se puede utilizar saxofón Tenor en Si bemol) y vibráfono.

Esta es el opuesto absoluto de la pieza anterior. Contrasta en todos los aspectos.

- El percusionista *muta* del set de percusiones no temperadas al vibráfono que sí es temperado.
- El saxofonista *muta* a saxofón soprano que es el más dulce de la familia.
- La precisión rítmica y los acentos ceden su lugar primordial a la melodía y la armonía que se encontraban relegadas.
- El *tempo* ahora es mucho más pausado y *rubato*.
- La melodía, ahora sí, es expresiva y muy *cantabile*.

El ambiente es mucho más relajado y melancólico, más introspectivo, los colores y la atmósfera se acerca más al jazz que a la música contemporánea. Esto lo hice en parte porque tanto el saxofón, como el vibráfono, son instrumentos representativos del jazz. Por lo tanto, una de las muchas posibilidades que existen con esa combinación es utilizarla como se usaría en ese estilo.

El vibráfono sólo hace armonías que son cromáticas y complejas. Por ejemplo, el primer acorde que entra como una campana que anuncia la calma después de la tormenta es un acorde formado por cuartas.

El saxofón es el que hace la melodía que es muy lírica y *rubato*. La melodía es modal, pero el modo no siempre coincide con la armonía del vibráfono, de modo que la interacción entre el saxofón y el vibráfono es muy interesante, pues en ocasiones pareciera que van completamente separado y en otros momentos van juntos creando un juego muy interesante.

La dirección dramática es como una gran frase que empieza *pianissimo*, poco a poco va creciendo conforme el saxofón se acerca a su nota más aguda, llega a un *forte* con el tiempo un poco más acelerado y a partir de ese punto todo empieza a disminuir hasta que el saxofón acaba en pp otra vez en su registro grave. Finalmente, el vibráfono queda solo como al principio.

Según la intención que le den los intérpretes este movimiento tiene una duración que oscila entre 2'00'' y 2'30''.

### **Notas para el intérprete.**

El mayor reto que hay en este segundo movimiento es lograr un alto nivel de coordinación en el ensamble para poder tocar juntos aquellas notas en las que coinciden el saxofón y la percusión, pero sin que esto obligue a que el público perciba un pulso fijo. Los músicos deben conocer la parte de su compañero para poder ejecutar los *rubatos* y que se puedan seguir mutuamente.

### III Ágil

Para saxofón Alto en Mi bemol y vibráfono.

En esta tercera pieza nuevamente vuelve a ocurrir un cambio radical, pues la misma dotación de vibráfono con saxofón que evocaba una tranquila y melancólica atmósfera con un poco de jazz, ahora con un cambio a saxofón alto en Mi bemol genera un ambiente completamente diferente.

En esta pieza se retoman elementos de *Violento I*, principalmente las frases *quebradas* y el uso de notas repetidas. Nuevamente hay juegos de imitaciones entre los dos instrumentos y se pierden los elementos expresivos y *cantabiles* del movimiento anterior.



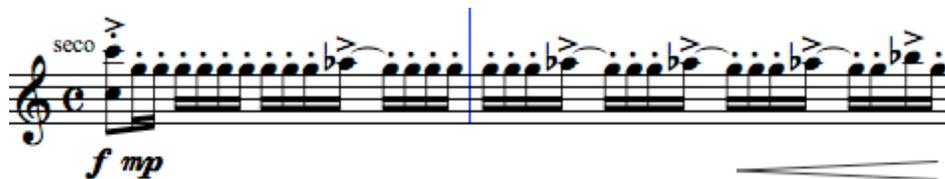
En este ejemplo se aprecia cómo la misma idea interválica del primer movimiento se aplica en este tercero.

Este movimiento es el más ligero de los seis. La subdivisión rítmica es en dieciseisavos. Tiene tres elementos principales:

- 1- Frases largas siempre son descendentes. (También esto se puede apreciar en el ejemplo).
- 2- Estas frases largas descendentes son contrastadas con grupos de octavos ascendentes, cortos e incisivos.



- 3- Fragmentos de notas repetidas intercaladas con alguna otra nota acentuada.



En este movimiento decidí contrastar el timbre seco del vibráfono y el timbre que tiene cuando está puesto el pedal de *sustain*.

Todos los elementos antes descritos se desarrollan libremente para dar lugar a una forma similar a la del segundo movimiento que va creciendo poco a poco hasta que llega a un punto climático en *ff* y empieza a disminuir para acabar en *pp*.

Este movimiento tiene una duración aproximada de 1'50''

### **Notas para el intérprete.**

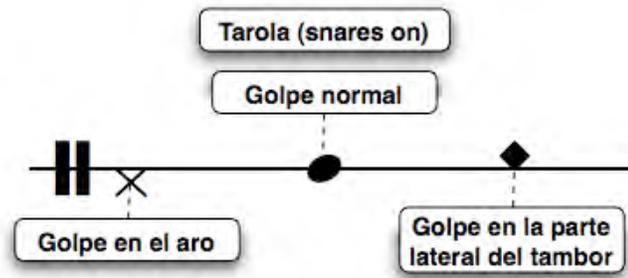
Siempre se debe buscar ligereza y agilidad en la interpretación; los acentos no deben bloquear la fluidez. En la parte más fuerte (del compás 42 a 51) es importante que los músicos hagan evidentes los *crescendos* sin importar que ello implique la pérdida de la ligereza.

Es muy importante que para el vibráfono se usen las baquetas de goma más duras posibles, pues siempre que no hay pedal y están marcados los *staccatos* se debe ser muy enfático en el ataque buscando siempre un timbre cercano al del Xilófono.

## IV Lúdico

Para saxofón Tenor en si bemol (opcionalmente se puede usar saxofón Alto en Mi bemol) y tarola.

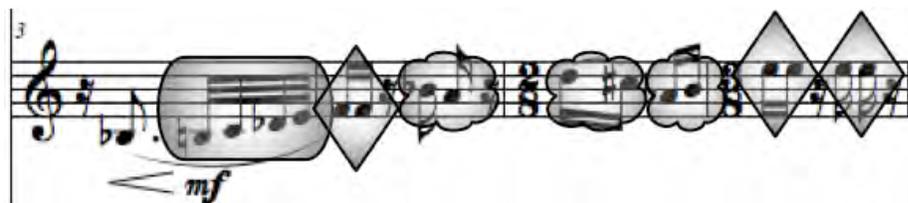
Mapa para la tarola:



Es el más rápido y despreocupado de los seis. Sumamente virtuoso y difícil de ensamblar, ya que tanto rítmicamente como melódicamente es complejo y a eso se le une la presencia de figuras muy rápidas que exigen ser claras.

El saxofonista cambia a saxofón tenor en Si bemol, la percusión a tarola. Me resultó muy interesante usar sólo un tambor y tratar de aprovecharlo al máximo. Es por ese motivo que se definen tres sonidos en la tarola. El golpe normal, el golpe en el aro y el golpe en la parte lateral.

Al igual que en el primer movimiento, todo surge y se desarrolla partiendo de la frase inicial. En esta frase se encuentran tres células principales que serán desarrolladas tanto en la percusión (rítmicamente) como en el saxofón (rítmica y melódicamente) de forma independiente.



Grupos de cuatro treintaidosavos



Notas repetidas en dieciseisavos



Dieciseisavos que hacen segundas.

Estos tres elementos son fácilmente identificables, se repiten y varían permanentemente. Adicionalmente, en la percusión hay un elemento extra que es el pulso marcado con octavos permanente en el aro del tambor.

La duración aproximada es de 1'15''

**Notas para el intérprete.**

La ejecución de este movimiento debe resultar divertida, pues a pesar de que es muy virtuoso, pretende ser al mismo tiempo desenfadado. Es muy alegre y eso lo deben de sentir los músicos. Una vez más tengo que advertir sobre la dificultad del ensamble, hay muchos cambios de compás y algunas figuras rítmicas en ocasiones pueden resultar un poco incómodas.

## V Misterioso

Para saxofón Tenor en Si bemol o Barítono en Mi bemol y maracas.

Es el más experimental de los tres, el más ambiental, el más atmosférico. No hay melodía, el ritmo es muy vago y poco nítido y la búsqueda se centra en el color.

Es para saxofón tenor y maracas. Esta combinación es poco utilizada y se presta para hacer efectos sonoros novedosos mediante la combinación de técnicas extendidas del saxofón con la maraca. Por ejemplo, la fusión de un trémolo de la maraca con una nota larga en el saxofón tocada solamente con aire, como se ilustra a continuación.

The musical score is titled "Misterioso" with a tempo marking of  $\text{♩} = 70$ . It consists of two staves. The top staff is for the saxophone, starting with a whole rest followed by a quarter note, then a quarter note with a slur and a fermata, and finally a quarter note marked "solo aire". The bottom staff is for the maracas, starting with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. Dynamics include *f* (forte) for the maracas and *ppp* (pianissimo) for the saxophone, with a crescendo to *mf* (mezzo-forte) indicated by a double-headed arrow.

O la combinación de golpes solos en la maraca con *slaptones* en el saxofón.

This musical score shows a combination of techniques. The top staff is for the saxophone, starting with a quarter note marked "slap" and a fermata, followed by a quarter rest. The bottom staff is for the maracas, starting with a quarter rest, followed by a quarter note, and then a quarter note marked "p" (piano). Dynamics include *f* (forte) for the saxophone and *f* (forte) for the maracas.

Los dos movimientos anteriores son muy rápidos y el sexto movimiento es muy vigoroso, por tal motivo es necesario un movimiento de descanso, para los músicos y para el intérprete.

Su duración es de 1'30'' hasta 2'00'' según el *tempo* que tomen los músicos, el cual es muy libre.

### **Notas para el intérprete.**

El pulso no se debe de notar, debe todo sonar como si se estuviera flotando. En general la intención es libre.

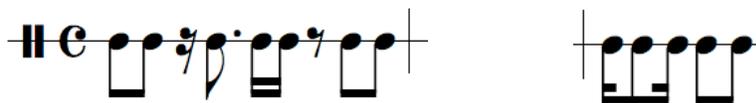
## VI Festivo

Para saxofón Tenor en Si bemol (opcionalmente se puede usar saxofón Alto en Mi bemol) y *set* de tambores (el *set* de tambores es idéntico al utilizado en el primer movimiento).

Este es el movimiento más festivo, el más alegre, el más latino, por eso mismo resulta ser el más sincopado y el más complejo rítmicamente. El saxofón sigue siendo tenor en Si bemol, y el percusionista cambia al *set de percusiones* no temperadas que utilizó en el *I Violento*. Retomo esta dotación para cerrar la obra con un movimiento que tuviera el mismo impacto que el movimiento con el que abrió. Sin embargo, la violencia y agresividad del primero se transforma en euforia en este último. Empieza poco a poco tímidamente y va creciendo para llegar a un final explosivo y contundente que cierra eficazmente con toda la suite.

Aunque es muy cromático, este movimiento tiene un centro tonal más claro que los otros cinco: ese centro empieza siendo el Mi bemol y posteriormente cambia al Do, que es la nota en la que termina. Esto ayuda a que este sea el movimiento más amigable y accesible para el público.

Hay dos patrones rítmicos principales:



Estos patrones se pueden encontrar a lo largo de todo el movimiento con algunas variaciones o pequeños cambios.

La duración aproximada de este movimiento es de 2'00''

### **Notas para el intérprete.**

Sin duda es muy demandante para los dos músicos, pero sobre todo para las percusiones. Al igual que en los anteriores hay que hacer especial hincapié en la búsqueda de un ensamble exacto con un *tempo* estable. Las articulaciones en el saxofón son muy importantes para darle el carácter requerido y la diferencia entre los matices debe de ser evidente, principalmente al subir el volumen. El final debe ser muy fuerte. Sin embargo lo más importante es que los músicos lo consideren música bailable y realmente transmitan alegría y euforia al tocar.

## **POSTURA ESTÉTICA**

El análisis de estas cinco obras me ha permitido hacer una introspección de mi propia obra y de mí mismo. Mediante esta serie de análisis encontré importantes similitudes entre las obras y amplíe gran parte mi conocimiento como creador y compositor. Mi postura estética y mi concepción de la composición ha variado poco; sin embargo, creo que hoy es mucho más conciente y la tengo más clara y definida.

En mi obra rara vez busco momentos sublimes, hermosos o muy expresivos. Lo que busco es tener una gran intensidad rítmica, buscar patrones difíciles de predecir, suele ser música agresiva e inestable en la que, más allá de complacer a los sentidos, busca retarlos.

Por esta razón el ritmo es un elemento que pienso mucho y que tiene una importancia significativa en mi obra. Quizá más importante es el manejo de la energía a lo largo de las obras, ya que esta funge como criterio y parámetro primordial para el desarrollo de cada una de mis obras.

Yo creo que mediante el correcto manejo de la energía en una obra musical se puede ir modelando una línea dramática. Creo que esto es fundamental, ya que la música es un arte que transcurre en el tiempo. Es una cadena de sonidos englobados en un periodo de tiempo definido arbitrariamente y por ende tiene un principio y un final, y si el estado del intérprete y del escucha es idéntico al principio que al final, entonces el evento musical, desde mi punto de vista, ha resultado infructuoso.

La música debe tomar al escucha y moverlo, y por lo tanto debe tener un sentido y una dirección, al igual que en otras artes. Si creemos que la música puede mover el corazón y la mente de quien la escucha, entonces es perfectamente factible pensar en la búsqueda de una línea dramática que vaya modelando y definiendo el desarrollo de la obra.

Creo que en la música, más allá de cualquier recurso técnico o idea extramusical que se quiera utilizar durante el proceso creativo, el resultado sonoro debe ser el parámetro más relevante, pues la música es sonido. Todos los demás aspectos son meramente herramientas que nos aportan más recursos para lograr un resultado sonoro deseado.

Es por eso que creo que ningún recurso técnico, *per se*, garantiza una buena obra. Es por esa razón que estoy en completo desacuerdo con aquellas posturas estéticas en las que el recurso técnico es más importante que el resultado sonoro, como el serialismo por ejemplo. O como cuando se trata de sustentar una pieza en el uso exagerado sin justificación de técnicas extendidas.

Siendo congruente con lo anterior, yo al componer me siento libre de usar cualquier recurso que considere necesario para lograr un resultado sonoro específico. De este modo, si considero necesario uso consonancias y armonizo con triadas mayores, o uso elementos altamente disonantes. Es por eso que en mis obras los parámetros y reglas que sigo suelen ser determinadas por el mismo carácter de cada obra. La armonía es muy cromática y libre, y las reglas que sigue son particulares para cada obra.

Existen siempre múltiples formas de escribir ideas que dan resultados sonoros muy similares. Si sostengo que el resultado sonoro es el fin primordial de una obra musical, siempre se deberá escoger aquella opción que aunque tenga un alto grado de dificultad o incluso de virtuosismo sea la más clara, fácil de leer y sobre todo idiomática para el instrumento.

A lo largo de este proceso de análisis de mis obras pude identificar algunos recursos técnicos y procedimientos de composición que son recurrentes en lo que he escrito y que todos juntos han ido formando un estilo personal.

Al componer los primeros elementos que defino son el carácter y posteriormente un par de materiales o temas. Estos materiales resultarán muy importantes durante todo el proceso creativo, pues mi forma de componer es *motívica* y todos los desarrollos que hago siempre son partiendo de las diferentes interpretaciones y usos que se les puede dar a un motivo simple. Como se ha podido constatar, no suelo generar muchos temas o motivos diferentes, ya que creo que la economía del material le da cohesión a la pieza y hace que el desarrollo de la obra se vuelva un proceso orgánico, lo cual exige un alto nivel de técnica al compositor.

Posteriormente procedo a determinar *a priori* la forma que tendrá la pieza. Este paso es sumamente relevante, pues es en él cuando determino un esqueleto de lo que será la línea dramática de la obra y un modelo de cómo voy a manejar la energía de la misma. Este esquema general se vuelve un punto de partida sobre el cual trabajar y me permite tener una idea global de la obra que estoy componiendo.

A lo largo de los desarrollos de las obras se puede observar que hay tres procesos que repito con frecuencia. El primero es el uso de *ostinatos variados*. Este término, que ya he explicado anteriormente, se refiere al uso de patrones que se repiten indefinidamente, sólo que en cada repetición suelen tener algún cambio a manera de variación o desarrollo que le da mucho más interés a ese *ostinato* y le aporta un poco de inestabilidad.

El segundo proceso recurrente en mi obra es el desarrollo de temas y motivos mediante la adición de elementos y el consecuente incremento gradual de la densidad sonora. Así, casi siempre que deseo construir secciones climáticas llego a ellas al sobreponer poco a poco de manera independiente una gran cantidad de materiales usados en fragmentos anteriores.

El tercero es la forma en la que suelo desarrollar los temas. Esta es completamente *motívica*, como por ejemplo en *Lepidópteros*, donde un cierto tema que deseo desarrollar lo fragmento en un grupo de motivos y empiezo a jugar con cada uno de esos pequeños motivos de forma independiente.

Definitivamente, como persona y como artista, soy un reflejo de mi medio, del mundo que me rodea y que me ha ido formando. Un reflejo de todos los estímulos que mis sentidos reciben, estímulos que son los que me dan elementos para poder hacer un trabajo creativo.

Mi influencia más directa es la Dra. Gabriela Ortiz. Ella fue mi maestra de composición durante los cuatro años de licenciatura en los que se definió mi estética actual y sin duda, al formar algo o a alguien, resulta prácticamente imposible no dejar un poco de uno en aquello impreso, en aquello que se moldea. Por tal motivo, muchos de los elementos que posteriormente describiré en

este ensayo han sido influenciados directamente por el trabajo, las discusiones y la reflexión en clase.

También debo reconocer la influencia que ha ejercido sobre mí el contacto con la obra de otros compositores que en algún momento de mi formación resultaron ser de interés. Múltiples compositores con los que he tenido relación y cuya obra analicé, o toqué o simplemente al escucharla dejó algún tipo de marca en mí. Considero que aparte de la Dra. Ortiz, otros compositores que han tenido relevancia en mí búsqueda de una postura estética son: Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Gyorgi Ligeti, Witold Lutoslawski, Charles Ives, Mario Davidowski, Astor Piazzolla, Steven Stucky, Takuma Itoh y George Tsontakis y, por supuesto, Diana Syrse Valdés.

Sin embargo, estoy convencido de que lo que más me ha determinado y sin duda ha sido el factor más influyente en mi expresión artística es ser mexicano y siempre haber vivido en la Ciudad de México. Yo no he tenido un contacto real y profundo con las expresiones autóctonas o folklóricas de México y por ende no he sido influenciado por ellas, así como no me identifico con todo aquello que sea rural. Mi medio y mi entorno es urbano. He crecido en un ambiente caótico, ruidoso y ajetreado al cuál estoy adaptado e incluso le tengo cariño. Vivo en una ciudad llena de contrastes abrumadores; con modernas estructuras edificadas al lado de chozas. Vivo en una ciudad ecléctica y contradictoria, en la que hay una mezcla caótica de toda clase de elementos culturales y sociales en la que finalmente el contraste, la variedad y el movimiento terminan convirtiéndose en un *estatus quo*. Vivo en una ciudad en la que las utopías ya no existen, más bien prevalece una sensación pesimista de decepción sobre el progreso.

Dicha descripción personal de cómo percibo mi entorno es la descripción de una sociedad postmoderna. No pretendo hacer de este trabajo un ensayo sobre postmodernismo o posmodernidad, pero sí considero muy importante comentar que esta visión mía del mundo tiene fuertes coincidencias con el trabajo de pensadores como Jean-François Lyotard y Frederic Jameson quienes han contribuido significativamente a forjar estos términos. Y esto me obliga a analizar qué tanto ha influido el hecho de vivir en una sociedad postmoderna a mi estética específicamente musical.

A diferencia de la posmodernidad, que está relacionada con aspectos sociales, económicos e históricos, el posmodernismo se refiere exclusivamente a un estado del pensamiento artístico, cultural e intelectual fragmentado, discontinuo y disperso. Es una reacción al modernismo, en la cual los ideales de éste último son fragmentados (Hugo Silverman) creando una falta de jerarquía central o de organización de principios claros e implica una complejidad extrema, contradicciones, ambigüedad, diversidad y fragmentación (Lyotard), así como elementos de parodia a sí misma (The sleep of reason).

De estos principios se deriva el trabajo de Jonathan Kramer, quien se enfoca a hablar sobre el posmodernismo en la música, describiéndolo como una actitud y enumera algunas características, como por ejemplo:

- El posmodernismo musical simultáneamente tiene aspecto de ruptura y continuación del modernismo musical.
- De alguna manera es irónica
- No respeta las fronteras entre los procedimientos de composición del pasado con los modernos.

- Reta la barrera entre lo culto y lo popular.
- Evita la totalización de la forma. (Por ejemplo no toda la pieza es tonal o serial, etc.)
- No considera que la música es relevante dentro de su contexto cultural, social y político.
- Incluye citas y referencias.
- Considera a la tecnología como un elemento directamente implicado en la producción musical.
- Tiene contradicciones.
- Es fragmentada y discontinua.
- Es ecléctica y plural.
- Tiene múltiples significados.

Quizá muchas de estas características no se ajustan a las obras analizadas en este trabajo. Sin embargo, con el paso del tiempo me siento cada vez más afín a este pensamiento y encuentro que mis obras más recientes tienen cada vez más coincidencias con este. De hecho mi obra más reciente, *El Naufragio*, dedicada al sexteto vocal femenino *Tumben Paax* se acerca mucho a estas ideas. Aunado a esto, actualmente estoy tomando clases de síntesis sonora y cada vez me involucro más con la tecnología.

Pretendo seguir trabajando con la orquesta, planeo hacer estudios de postgrado, planeo seguir haciendo música de cámara, seguir siendo pianista acompañante, trabajar con medios electrónicos. Pero lo que más deseo es seguir componiendo por el resto de mi vida en una búsqueda inagotable de un lenguaje propio y personal.

## **ANEXO I: NOTAS PARA EL PROGRAMA DE MANO**

### **Lepidópteros (2005)**

*Lepidóptero: Insecto caracterizado por cuatro alas membranosas cubiertas por miles de pequeñas escamas y uno probóscides delgada que utilizan para succionar los alimentos.*

*A esta orden perteneces más de doscientas mil especies...*

*...que usualmente son conocidas como orugas, polillas, palomillas o mariposas.*

*“Mariposas” es el nombre de una pieza para flauta sola cuyo tema cito en diversas ocasiones y cuya compositora es a quién he dedicado con todo mi corazón esta obra.*

Lepidópteros es una obra orquestal que consta de tres secciones con carácter de Tocata que está basada en un tema de flauta sola de la compositora Diana Syrse Valdés. Este tema se encuentra durante toda la obra, sin embargo es sólo hasta el final que aparece íntegramente y sin cambios a manera de dedicatoria.

“Lepidópteros” para orquesta surgió de la orquestación del tercer movimiento del primer cuarteto de cuerdas que escribí. Fue elaborado dentro de la cátedra de composición de la Dra. Gabriela Ortiz en la ENM.

Cuando fui aceptado para participar en el *Aspen Music Festival and School* tuve la oportunidad de que la *American Academy of Conducting Orchestra* hiciera una lectura orquestal de alguna obra mía, entonces decidí orquestar ese tercer movimiento. A raíz de esa lectura hice una revisión a la obra añadiéndole dos minutos más de música y corrigiendo detalles de orquestación. La versión revisada ganó el *Jacob Druckman Orchestral Composition Award* otorgado por el *Aspen Music Festival and School* y fue estrenada el 3 de agosto de 2006 con la *Sinfonia Orchestra* bajo la batuta de George Manaham en el *Benedict Music Tent*, Aspen CO.

Posteriormente *Lepidópteros* fue seleccionada para participar en el *XXX Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez* y fue interpretada por la *Orquesta Sinfónica Nacional* bajo la batuta de José Luís Castillo. Próximamente *Lepidópteros* será interpretada por la Orquesta Juvenil Carlos Chávez

### **Candor urbano (2004)**

*Un mundo caótico y maravilloso, formado por incontables estructuras hechas con los más diversos materiales, rodeadas por millares de sonidos que se disuelven en el aire. Eso es una ciudad... una colección infinita y única de historias que forman un hermoso mosaico en movimiento eterno.*

“Candor urbano” se deriva de mi realidad y mi contexto diario. Siempre he vivido en la Ciudad de México y a pesar de ser un caos, encuentro en ella un sabor mágico. Basta caminar un día en

la noche para ver que esa ciudad agresiva y caótica duerme. Todo está tranquilo, no hay tráfico, no hay ruido, como un ser dormido. Conforme el sol va saliendo, la ciudad despierta y empieza el bullicio formado por millones de personas, cada una con su propia historia que inicia todos los días. Estos seres son el alma de ese ser vivo llamado ciudad.

Las secciones de “*Candor urbano*” son sumamente contrastantes entre sí. Cada sección es la descripción de un mismo punto de la ciudad -el que sea, pero siempre el mismo-, pero en diferentes momentos del día o la noche, desde diferentes perspectivas, contemplando las diferentes historias que en ese punto se cruzan. Es por eso que en la obra tiene contrastes entre lo tranquilo, lo meditativo, lo nocturno y lo salvaje, violento y caótico, que aparte de representar esta idea, le dan un sentido dramático lógico y renuevan continuamente el interés y la atención del espectador.

*Candor urbano* fue comisionada por el clarinetista Luís Mora con apoyo del FONCA y dedicada a Luís Mora y Edith Ruiz quienes la estrenaron el 22 de enero de 2005 en la *Sala Manuel M. Ponce* del palacio de *Bellas Artes*.

### **Ráfagas (2006)**

*Una ráfaga es una fuerte y precipitada acometida de viento. Ese es el principio de toda esta pieza; repentinas explosiones y gestos con ritmos que cambian su velocidad sorpresivamente, como el viento haría, provocando en el escucha explosiones de distintas e innumerables emociones.*

En 2004 compuse mi primer cuarteto de cuerdas, de su tercer movimiento surgió la obra orquestal *Lepidópteros* y los otros dos los consideré fallidos.

Como parte del programa *Composition Individual Studies* del *Aspen Music Festival and School* al cual asistí en 2005 y 2006 hay que componer una pieza para ser estrenada ahí.

Así que en mi segundo año (2006) con un margen de dos meses decidí que componería un cuarteto de cuerdas, pero con un reto especial: tomaría como base el primer movimiento fallido de mi primer cuarteto, lo desmantelaría y con el mismo material volvería a componer la obra desde cero.

Simultáneamente por esas fechas el *Festival Instrumenta Verano* invitó a México a distinguidos compositores para fungir como jueces en el concurso de composición *Rodolfo Halfter*. Uno de ellos era Mario Davidowski, quien aprovechando que ya estaba en México por invitación del Festival, organizó una serie de sesiones individuales con algunos estudiantes de composición. Yo tuve la fortuna de participar en dichas sesiones. De ese modo me presenté con el Maestro Davidowski.

Los comentarios del Maestro Davidowski fueron muy útiles. Principalmente tomé una idea de Davidowski: que el cuarteto de cuerdas se puede trabajar como si fueran tres ensambles diferentes: un cuarteto de cuerdas, un cuarteto de flautas o uno de percusiones. Esto a través del uso de técnicas instrumentales extendidas que proporcionan una gran gama de timbres distintos. Por ejemplo, usando armónicos, decía Davidowski, se pueden imitar flautas, o con el uso de *pizzicatos Bartok* se pueden hacer sonidos más percutidos que nos remitan aditivamente más a un instrumento de percusión que a uno de cuerda. La influencia del Mtro. Davidowski en esta

composición se ve reflejada en una constante búsqueda de complejidad rítmica y melódica y en la presencia de fragmentos en los que la relación entre los cuatro instrumentos busca sonar de forma desordenada y caótica.

*Ráfagas* fue terminada el 21 de junio de 2006 y estrenada en el *Composition IS Recital A concert of seven world premieres* por Mae Lin y Arthur Moeller en los violines; Vicki Powell en la viola; Jullian Schwarz en el cello y Kenneth Lam como director; en el Harris Concert Hall, 10 de agosto de 2006, Aspen, CO.

### **Corazón Habanero (2005)**

*Es un corazón que late por momentos de forma sensual y misteriosa, y por otros apasionada y enérgica; pero siempre al ritmo de Habanera que es la fuerza que impulsa y da vida a ese corazón.*

En *Corazón Habanero* la economía de materiales y el desarrollo *motívico* como base del desarrollo de una obra siempre han sido puntos importantes en mi labor creativa. Me resulta muy divertida y efectiva la variación constante de un número muy reducido de materiales, casi como si se tratara de un reto, de una búsqueda permanente de cuánto puedo explotar con un solo motivo. Esto es el motor creativo principal de *Corazón Habanero*. Toda la obra parte de dos materiales:

- Una frase formada por dos motivos derivados del ritmo de habanera, que inicialmente presentan las arpas.
- Y un *tema melódico* que inicialmente presenta la flauta.

Esta obra fue compuesta como parte del programa de *Individual Composition Studies* del AMFS para ser estrenada en Aspen. Originalmente fue pensada para un arpa y flauta, pero debido a la dificultad técnica de la obra y a la proximidad del estreno, la obra tuvo una revisión y se convirtió en una pieza para dos flautas y arpas.

Fue estrenada en el *Composition IS Recital* por Emily Thomas en la flauta; Mia Crager Nuiko Wadden en las arpas y Gabriela Mora-Fallas como directora en el Harris Concert Hall el 11 de agosto de 2005, Aspen, CO.

### **Suite para Saxofón y Percusiones (2007)**

La obra consta de seis movimientos breves, cada uno de ellos aborda el uso del saxofón y las percusiones de forma completamente distinta, lo cual genera un gran contraste entre ellos y una gran gama de emociones y ambientes que cambian radicalmente entre cada movimiento. La forma en la que fueron acomodados los movimientos crea una estructura de arco. Así la obra abre y cierra con movimientos enérgicos y rítmicamente complejos, que contrastan con los movimientos II y V, que son los más tranquilos, misteriosos y calmados. Y los movimientos III y IV son los más ligeros, ágiles y juguetones.

#### **-I Violento**

Para saxofón Alto en Mi bemol (opcionalmente se puede usar saxofón Tenor en Si bemol) y *set* de tambores (2 bongós, 2 toms de aire, 2 toms de piso, una tarola y un bombo o gran casa que se puede remplazar por otro tom de piso).

### **-II Triste y misterioso**

Para saxofón soprano en Si bemol (sólo en caso de no contar con saxofón Soprano se puede utilizar saxofón Tenor en Si bemol) y vibráfono.

### **-III Ágil**

Para saxofón Alto en Mi bemol y vibráfono.

### **-IV Lúdico**

Para saxofón Tenor en si bemol (opcionalmente se puede usar saxofón Alto en Mi bemol) y tarola.

### **-V Misterioso**

Para saxofón Tenor en Si bemol o Barítono en Mi bemol y maracas.

### **-IV Festivo**

Para saxofón Tenor en Si bemol (opcionalmente se puede usar saxofón Alto en Mi bemol) y *set* de tambores (el *set* de tambores es idéntico al utilizado en el primer movimiento).

Comisionada por el Dr. Roberto Kolb para su cátedra de Música de Cámara para estudiantes de postgrado en la *Escuela Nacional de Música* y dedicada a Rosaura Grados y Rodrigo Garibay, quienes la estrenaron el 21 de junio de 2007.

## **ANEXO II: PARTITURAS**

# Lepidópteros

Dedicada a Diana Syrse

Francisco Cortés-Álvarez

♩ = 138

Flute 1  
2

Oboe 1  
2

Clarinet in B $\flat$  1  
2

Bassoon 1  
2

Horn in F  
1  
2  
3  
4

Trumpet in C  
1  
2  
3

Trombone  
1  
2  
3

Tuba

Timpani

Xylophone

Percussion 1  
látigo  
wood blocks

Percussion 2  
tarola  
bombo (gran casa)  
toms

Solo Violin  
violin solo

Nota: Los instrumentos transpositores están escritos en Do.

El corno francés francés en clave de fa  
suena en el registro en el que está escrito.

JFCA2005

12 **A**

Fl. 1 2 *ppp* *mf* *mp* *mp* *ppp*

Ob. 1 2 *mf* *mp* *mp* *pp*

B♭ Cl. 1 2 *p cresc.* *mf* *mp* *mp* *p*

Bsn. 1 2 *p cresc.* *mf* *mp* *mp*

Hn. 1 2 *mp*

3 4 *mp* *III*

Xyl. *cresc.* *mf*

Perc. 1 *12 tarola p* *mf* *p*

S.Vln. *p* *f* *con sord.* *mp* *leggero pp*

24

Fl. 1 2 *p* *pp*

Ob. 1 2 *mf*

B♭ Cl. 1 2 *mp* *pp* *pp*

Perc. 1 *24* *triángulo pp*

S.Vln. *p* *poco a poco sul pont.* *dim.* *ppp* *3* *pp* *triángulo pp* *sul pont.* *senza sord.*

**B** *leggero*

Vln. I *pp* *p*

Vln. II *mp* *fp* *fp*

Vla. *div.* *mp* *fp* *fp*

Vc. *div.* *mp* *fp* *fp*

This page of the musical score for 'Lepidópteros' includes the following parts and markings:

- Fl. 1 & 2:** Flute parts, mostly silent with a final *mp* (mezzo-piano) flourish in the 8th measure.
- Ob. 1 & 2:** Oboe parts, mostly silent with a final *mp* flourish in the 8th measure.
- B♭ Cl. 1 & 2:** Bassoon parts, mostly silent with a final *mp* flourish in the 8th measure.
- Xyl.:** Xylophone part with a melodic line in the first measure.
- Perc. 1:** Percussion 1, playing *wood blocks* with a *p* (piano) dynamic.
- Perc. 2:** Percussion 2, playing *tarola* with a *p* dynamic.
- Vln. I & II:** Violin parts, featuring a complex melodic line in the first measure and a *mp* dynamic.
- Vla.:** Viola part, starting with *unis.* (unison) and *div.* (divisi) markings, with a *mp* dynamic.
- Vc.:** Violoncello part, starting with *unis.* and *div.* markings, with a *mp* dynamic.
- Cb.:** Contrabass part, starting with *mp* dynamic.

This musical score is for the piece "Lepidópteros" and is page 4 of the score. It features a large ensemble of instruments. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 56. The instruments are arranged as follows:

- Flute (Fl. 1 & 2):** Part 1 starts at measure 56 with a circled 'C' above the staff. Part 2 is silent.
- Oboe (Ob. 1 & 2):** Part 1 starts at measure 56 with a circled 'a2' above the staff. Part 2 is silent.
- Bassoon (Bs. 1 & 2):** Part 1 starts at measure 56 with a circled 'a2' above the staff. Part 2 is silent.
- Horn (Hn. 1, 2, 3, 4):** Part 1 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff. Part 2 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff. Part 3 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff. Part 4 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff.
- Clarinet (C Tpt. 1, 2, 3):** Part 1 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff. Part 2 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff. Part 3 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff.
- Trombone (Tbn. 1, 2, 3):** Part 1 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff. Part 2 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff. Part 3 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff.
- Tuba:** Starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff.
- Timpani (Timp.):** Starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff.
- Xylophone (Xyl.):** Starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff.
- Percussion (Perc. 1 & 2):** Part 1 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff. Part 2 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff.
- Violin (Vln. I & II):** Part 1 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff. Part 2 starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff.
- Viola (Via.):** Starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff.
- Violoncello (Vc.):** Starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff.
- Contrabass (Cb.):** Starts at measure 56 with a circled 'f' above the staff.

The score includes various dynamic markings such as *f*, *mp*, *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*. There are also performance instructions like *con sord.* and *l*. The time signature changes from 3/8 to 2/4 at measure 58. The key signature is one sharp (F#).

67

Picc. *fl. II muta picc.* *pp*

Fl. 1 *f* *pp*

Fl. 2 *pp*

Ob. 1 *f* *mp*

Ob. 2 *mp*

B♭ Cl. 1 *f* *mp*

B♭ Cl. 2 *mp*

Bsn. 1 *f*

Bsn. 2

1 *1 con sord.* *p*

2

Hn. *con sord. III* *p*

3

4

C Trpt. 1 *p*

2

1 *con sord.* *p*

2

Tbn. *con sord.*

3 *p*

Tuba *con sord.* *p*

67

Timp. *mf*

67

Perc. 1 *tarola* *mf*

Perc. 2 *mf*

Vln. I *f* *pizz.* *mf*

Vln. II *f* *pizz.* *mf*

Vla. *f* *pizz.* *mf*

Vc. *f* *pizz.* *mf* *arco* *ppp*

Cb. *f* *pizz.* *mf* *arco* *ppp*

This musical score is for the piece "Lepidópteros" and is page 6 of the score. It features a variety of instruments and includes dynamic markings and performance instructions.

**Instrumentation and Dynamics:**

- Picc.** (Piccolo): *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *picc. muta fl. II* (piccolo changes to flute II).
- Fl. 1, 2** (Flutes): *mf*, *p*.
- Ob. 1, 2** (Oboes): *p*.
- B♭ Cl. 1, 2** (Clarinet in B-flat): *p*.
- Bsn. 1, 2** (Bassoon): *mf*, *p*.
- Hn. 1, 2, 3, 4** (Horns): *mf*, *mp*, *f*, *senza sord.* (senza sordina).
- C Tpt. 1, 2, 3** (Trumpet in C): *mf*, *mp*, *f*, *senza sord.*.
- Tbn. 1, 2, 3** (Trombone): *mf*, *mp*, *f*, *senza sord.*.
- Tuba**: *mf*, *f*, *senza sord.*.
- Xyl.** (Xylophone): *f*.
- Perc. 1, 2** (Percussion): *mp*.
- Vln. I, II** (Violin): *mf*, *p*, *arco* (arco).
- Vla.** (Viola): *mf*, *mp*, *arco*.
- Vc.** (Violoncello): *mf*, *mp*.
- Cb.** (Contrabasso): *mf*, *mp*.

**Performance Instructions:**

- 81* (Rehearsal mark).
- II* (Second ending).
- 1* (First ending).
- a 2* (Alto clef 2).
- senza sord.* (senza sordina).
- arco* (arco).

Musical score for 'Lepidópteros' page 7, measures 97-104. The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horns 1-4, Trombones 1-3, Tuba, Timpani, Xylophone, Percussion 1 & 2, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as mp, f, mf, pp, and p, and includes performance markings like 'I solo' and 'pizz'. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 104. The first system includes measures 97-104, and the second system includes measures 105-112. The score is written for a full orchestra and includes various dynamics and performance markings.

The musical score is arranged in systems for various instruments. The top system includes Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, and Bassoon 1 & 2. The second system includes Horn 1 & 2, Horn 3 & 4, Trumpet 1 & 2, and Trombone 1 & 2. The third system includes Timpani, Xylophone, and two Percussion parts. The bottom system includes Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, *pp*, *p*, and *arco*, along with performance instructions like *con sord.* and *senza sord.* The music is written in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

125 H  $a^2$

Fl. 1 2  $f$

Ob. 1 2  $f$

B♭ Cl. 1 2  $f$

Hr. 1 2  $f$

3 4

C Tpt. 1 2 *Trp. II senza sord.*  $mf$

3  $mf$

Tbn. 1 2 *senza sord.*  $mf$

3  $mf$

Tuba  $mf$   $mp$

125  $mp$   $p$

Xyl.  $mf$

Perc. 1 2

Vln. I  $mf$   $mp$   $f$   $f$

Vln. II  $mf$   $mp$   $f$   $fp$

Vla.  $mf$   $mp$   $f$   $fp$   $f$

Vc.  $mf$   $mp$   $f$   $f$

Cb. *arco*  $mf$   $mp$   $f$

This musical score is for the piece "Lepidópteros" and is page 10. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Bass Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horns 1-4, Clarinet in C 1-3, Trombone 1-3, and Tuba. The brass section includes Trumpets 1-3, Trombones 1-3, and Tuba. The string section includes Violin I and II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The percussion section includes Timpani (Timp.), Xylophone (Xyl.), and Percussion 1 (Perc. 1). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, fp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (pizz., leggero). A first ending bracket is present in the woodwind parts starting at measure 141. The woodwinds and strings play a melodic line with a rhythmic accompaniment, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic patterns.



162 *a 2* 1

Fl. 1 2 *fp* *ff f* *fp*

Ob. 1 2 *fp* *ff f* *fp*

B♭ Cl. 1 2 *fp* *ff f* *fp*

Bsn. 1 2 *a 2*

Hr. 1 2 *pp* *ff* *f* *fp*

3 4 *pp* *ff* *f* *fp*

C TrpB *senza sord.* *f*

1 2 *f*

Tbn. 3 *pp* *f* *mf* *fp*

Tuba *pp* *f* *mf* *fp*

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

Xyl. *fp* *f*

Perc. 1 *látigo* *pp* *f* *platillo suspendido*

Perc. 2 *bombo (gran casa)*

Vln. I *p* *f mf* *f* *fp*

Vln. II *f* *f* *fp* *f*

Vla. *p* *f* *mf* *f* *f* *fp* *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

169

Fl. 1 2 *f*

Ob. 1 2 *f*

B♭ Cl. 1 2 *f*

Bsn. 1 2 *f* *a2* *mf*

Hn. 1 2 *f* *mf* *simile*  
3 4 *f* *mf* *simile*

C Tpt. 1 2 *f* *mf* *simile*  
3 *f* *mf* *simile*

Tbn. 1 2 *f* *fp* *ff* *mf*  
3 *f* *fp* *ff* *mf*

Tuba *f* *fp* *ff* *mf*

Timp. *f* *fp* *ff* *mf*

Xyl. *f* *fp* *ff* *mf*

Perc. 1 *p* *ff*

Perc. 2 *mf* *f* *mf*

Vln. I *mf* *f* *mp sub. cresc.* *mf* *f*

Vln. II *f* *f* *f* *mf* *f*

Vla. *f* *f* *f* *mf* *f*

Vc. *f* *f* *f* *mf* *f*

Cb. *f* *f* *f* *mf* *f*

This musical score page, numbered 14, is titled "Lepidópteros". It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Fl. 1 & 2:** Flute parts starting at measure 174 with dynamics *mp sub. cresc.* and *ff*.
- Ob. 1 & 2:** Oboe parts with dynamics *mp cresc.* and *ff*.
- B♭ Cl. 1 & 2:** Clarinet parts with dynamics *mp cresc.* and *ff*.
- Bsn. 1 & 2:** Bassoon parts with dynamics *p sub.*, *ff*, and *f*.
- Hn. 1, 2, 3, 4:** Horn parts with dynamics *f*, *ff*, and *ffp*. Includes markings like "sonido normal" and "simile".
- C Tpt. 1, 2, 3:** Trumpet parts with dynamics *f*, *ff*, and *ffp*. Includes the marking "simile".
- Tbn. 1, 2, 3:** Trombone parts with dynamics *mf*, *f*, and *ff*.
- Tuba:** Tuba part with dynamics *p sub.*, *ff*, and *f*.
- Timp.:** Timpani part with dynamics *ff* and *f*.
- Xyl.:** Xylophone part with dynamics *ff* and *f*.
- Perc. 1 & 2:** Percussion parts. Perc. 1 includes the marking "tarola (con entorchado)". Dynamics include *pp sub.*, *f*, *mf cresc.*, and *ff*.
- Vln. I & II:** Violin parts with dynamics *mp sub. cresc.* and *ff*.
- Vla.:** Viola part with dynamics *mp cresc.* and *ff*.
- Vc.:** Violoncello part with dynamics *p sub.*, *ff*, and *f*.
- Cb.:** Contrabasso part with dynamics *p sub.*, *ff*, and *f*.







Musical score for 'Lepidópteros' page 18. The score is in 3/8 time and features the following instruments and parts:

- Fl. 1 & 2:** Flute parts, starting at measure 213 with a *mp* dynamic and a first ending bracket. The first ending concludes with a *mf* dynamic.
- Ob. 1 & 2:** Oboe parts, starting at measure 213 with a *mf* dynamic and a first ending bracket.
- B♭ Cl. 1 & 2:** Clarinet parts, starting at measure 213 with a *p* dynamic and a first ending bracket.
- C Tptl 2:** Trumpet part, starting at measure 213 with a *mf* dynamic and a first ending bracket.
- Timp.:** Timpani part, starting at measure 213 with a *p* dynamic and a first ending bracket.
- Maracas:** Maracas part, starting at measure 213 with a *mp* dynamic and a first ending bracket. Includes a *siófano* section.
- Perc. 1:** Percussion part 1, starting at measure 213 with a *mp* dynamic. Includes wood blocks and tarola (sin entorchado).
- Perc. 2:** Percussion part 2, starting at measure 213 with a *mp* dynamic. Includes medium rubber stick, bongos, and toms.
- Vln. I & II:** Violin parts, starting at measure 213 with a *p* dynamic.
- Vla.:** Viola part, starting at measure 213 with a *p* dynamic.
- Vc.:** Cello part, starting at measure 213 with a *p* dynamic.
- Cb.:** Double Bass part, starting at measure 213 with a *p* dynamic and an *arco* instruction.

This page of the musical score for 'Lepidópteros' covers measures 227 to 236. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. 1 & 2:** Flute parts with dynamics *fp* and *f*.
- Ob. 1 & 2:** Oboe parts with dynamics *fp* and *f*.
- B♭ Cl. 1 & 2:** Bass Clarinet parts with dynamics *fp* and *f*.
- Bsn. 1 & 2:** Bassoon parts with dynamics *mp* and *f*.
- Hrn. 1 & 2:** Horn parts with dynamics *pp*, *mf*, and *f*.
- C Tpt. 1 & 2:** Trumpet parts with dynamics *mp* and *f*.
- Tbn. 1 & 2:** Trombone parts with dynamics *mp* and *f*.
- Timp.:** Timpani with dynamics *mf* and *p*.
- Xyl.:** Xylophone with dynamics *mf* and *p*, including a *maracas* section.
- Perc. 1 & 2:** Percussion parts with dynamics *mf* and *f*.
- Vln. I & II:** Violin parts with dynamics *fp* and *f*, including a *unis.* (unison) section.
- Vla.:** Viola with dynamics *fp* and *f*.
- Vc.:** Violoncello with dynamics *fp* and *f*.
- Cb.:** Contrabass with dynamics *f* and *p*.

The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. A rehearsal mark 'N' is present at the end of measure 236. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.







276

Picc. *mp* *fff*

Fl. 1 *mp* *fff*

2

Ob. 1 *a2 mp* *fff*

2

B♭ Cl. 1 *a2 mp* *fff*

2

Bsn. 1 *a2 mp* *fff*

2

1 *mp* *ff*

2

Hn. *mf* *mp* *ff*

3 *mf* *mp* *ff*

4

1 *senza sord. mp* *ff*

2

C Tpt. *senza sord. mp* *ff*

3 *senza sord. mp* *ff*

1 *mp* *ff*

2

Tbn. *mp* *ff*

3 *mp* *ff*

Tuba *mp* *ff*

276

Timp. *ff*

Maracas *mp cresc. fff* *xilófono mp* *ff*

Perc. 1 *tam-tam ppp* *mf* *p*

Perc. 2 *mp* *ff* *mp <* *bombo (gran casa)*

Vln. I *f* *fff*

Vln. II *f* *fff*

Vla. *f* *fff*

Vc. *arco f* *fff*

Cb. *f* *fff*

This page of the musical score for "Lepidópteros" covers measures 285 to 300. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.** Piccolo
- Fl. 1 & 2** Flutes
- Ob. 1 & 2** Oboes
- B. Cl. 1 & 2** Bass Clarinets
- Bsn. 1 & 2** Bassoons
- Hr. 1, 2, 3, 4** Horns
- C Tpt. 1, 2, 3** Trumpets in C
- Tbn. 1, 2, 3** Trombones
- Tuba**
- Timp.** Timpani
- Xyl.** Xylophone
- Perc. 1 & 2** Percussion
- Vln. I & II** Violins
- Vla.** Viola
- Vc.** Violoncello
- Cb.** Contrabass

The score features various dynamics such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). It also includes articulation marks like accents and slurs, and performance instructions such as *a2* (second ending) and *3* (triplets). The key signature is one flat (B-flat major or F minor), and the time signature changes from 3/4 to 2/4.

298 Picc. *picc. muta fl. II*

298 Fl. 1 *a 2 leggero* *p*

298 Ob. 1 2

298 B. Cl. 1 2

298 Bsn. 1 2

298 1 2 Hn. *ff*

298 3 4 Hn. *ff*

298 1 2 C Tpt. *a 2*

298 3 C Tpt.

298 1 2 Tbn. *ff*

298 3 Tbn. *ff*

298 Tuba *ff*

298 Timp. *pp* *f*

298 Xyl.

298 Perc. 1 *p* *ff* *pp* *f* *pp* *f* *látigo* *f*

298 Perc. 2 *toms* *bombo (gran casa)* *pp* *f* *f*

298 Vln. I *fff*

298 Vln. II *fff*

298 Vla. *fff*

298 Vc. *fff* *p sub.* *fff*

298 Cb. *fff* *sola* *tutti* *mf* *fff*

This musical score page, titled "Lepidópteros", contains the following parts and markings:

- Fl. 1 & 2:** Flute parts with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2).
- Ob. 1 & 2:** Oboe parts with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2), marked *mp*.
- B♭ Cl. 1 & 2:** Bass Clarinet parts with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2), marked *mp* and *leggero*.
- Bsn. 1 & 2:** Bassoon parts with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2), marked *mp*.
- Hn. 1 & 2:** Horn parts with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2), marked *p* and *con sord.*.
- C Tpt. 1 & 2:** Trumpet parts with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2), marked *p* and *con sord.*.
- Timp.:** Timpani part with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2), marked *mf*.
- Xyl.:** Xylophone part with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2), marked *mf*.
- Perc. 1:** Percussion 1 part with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2), marked *mp* and *wood blocks*.
- Perc. 2:** Percussion 2 part with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2), marked *f* and *toms*.
- Vln. I & II:** Violin parts with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2), marked *pizz.* and *p*.
- Vla.:** Viola part with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2), marked *pizz.* and *p*.
- Vc. & Cb.:** Violoncello and Contrabass parts with a first ending bracket (309) and a second ending bracket (a2), marked *pizz.* and *arco* *sfz*.



Lepidópteros

This musical score is for the piece "Lepidópteros" and spans 28 measures. The instrumentation includes:

- Flute 1 (Fl. 1): Features a melodic line with trills and grace notes, marked *mp* and *a2*.
- Oboe 1 (Ob. 1): Mirrors the flute's melodic line, marked *mp* and *a2*.
- Bassoon 1 (Bsn. 1): Provides a bass line with grace notes, marked *p* and *a2*.
- Clarinet 1 (Cl. 1): Remains silent.
- Trumpet 1 (Tpt. 1): Enters in measure 24 with a melodic phrase, marked *p*.
- Trombone 1 (Tbn. 1): Remains silent.
- Tuba: Remains silent.
- Timpani (Timp.): Provides rhythmic support with a single note, marked *mp*.
- Xylophone (Xyl.): Enters in measure 24 with a rhythmic pattern, marked *mp*.
- Violin I (Vln. I): Enters in measure 24 with a melodic line, marked *mp*.
- Violin II (Vln. II): Mirrors the Violin I part, marked *mp*.
- Viola (Vla.): Provides a rhythmic accompaniment, marked *mp*.
- Violoncello (Vc.): Provides a rhythmic accompaniment, marked *mp* and *pizz.*.
- Contrabass (Cb.): Provides a rhythmic accompaniment, marked *mp* and *pizz.*.

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). Performance instructions include *a2* (second octave) and *pizz.* (pizzicato).

331

Fl. 1 2 *mp*

Ob. 1 2 *mp*

B♭ Cl. 1 2 *a 2 p mp l ppp*

Bsn. 1 2 *a 2 mf p mp*

Hn. 1 2 *senza sord. p*

3 4 *p*

C Tpt. 1 2 *331*

3 *con sord. mp*

Tbn. 1 2 *con sord. mp*

Timp. *331*

Perc. 1 *331 p triángulo p*

Perc. 2 *bombo (gran casa)*

S.Vln. *331 con sord. p dim. unis. ppp*

Vln. I *p con sord. div. p unis. ppp*

Vln. II *p con sord. p pp ppp*

Vla. *sf mp mp pp con sord. ppp*

Vc. *sf mp mp pp pizz. p*

Cb. *sf mp mp p pizz. p*

338

B♭ Cl. 1 2

*ppp* *l* *pp*

338

Hn. 1 2

*con sord.* *p*

3 4

*con sord.* *p*

Tbn. 1 2

*ppp* *l*

Tuba

*con sord.* *pp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

This page of the musical score, titled "Lepidópteros", covers measures 343 to 346. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.**: Piccolo, starting in measure 343 with a dynamic of *mp* and a *fl. II muta picc.* instruction.
- Fl. 1 & 2**: Flutes, with dynamics ranging from *sf pp* to *mp*.
- Ob. 1 & 2**: Oboes, with dynamics of *mp* and *p*.
- B. Cl. 1 & 2**: Bass Clarinets, with dynamics of *sf pp*, *mp*, *p*, and *mp*. Includes a *cresc.* marking.
- Bsn. 1 & 2**: Bassoons, with dynamics of *p* and *mp*.
- Hn. 1, 2, 3, 4**: Horns, with dynamics of *p*.
- Tbn. 1 & 2**: Trombones, with dynamics of *pp*.
- Timp.**: Timpani, with a dynamic of *pp*.
- Perc. I**: Percussion (wood blocks), with a dynamic of *p*.
- Vln. I & II**: Violins, with dynamics of *p*, *mp*, *p*, and *mf*. Includes *senza sord.* markings.
- Vla.**: Viola, with dynamics of *p*, *mp*, *mf*, and *mf*. Includes *senza sord.* markings.
- Vc.**: Violoncello, with dynamics of *p*, *mf*, and *mf*. Includes an *arco* marking.
- Cb.**: Contrabasso, with dynamics of *p*, *mf*, and *mf*.

The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. A rehearsal mark "V" is located at the top right of the page.

Lepidópteros

Fl. 1 2 *a2* *f* *a2* *p*

Ob. 1 2 *a2* *f*

Bsn. 1 2 *a2* *mf* *mp cresc. poco a poco*

Hn. 1 2 *senza sord.* *p* *senza sord.* *p*

Hn. 3 4 *p*

C Tptl 2 *senza sord.* *mf*

Perc. 1 *triángulo* *mp* *wood blocks*

Perc. 2 *bombo (gran casa)* *p*

Vln. I *mf* *mf* *sf* *mf* *p* *mp*

Vln. II *p* *mf* *p* *mf* *sf* *mf* *p* *mp*

Vla. *mf* *mf* *p* *p*

Vc. *mf* *p* *p*

Cb. *arco* *mf* *mp cresc. poco a poco*

This page of the musical score for 'Lepidópteros' includes the following parts and dynamics:

- Fl. 1 & 2:** *mf*, *p*, *f dim.*, *pp*
- Ob. 1 & 2:** *mp*, *mf*, *p*, *f dim.*, *pp*
- B♭ Cl. 1 & 2:** *p*, *mf*, *p*, *f dim.*, *pp*
- Bsn. 1 & 2:** *f*
- Hn. 1 & 2:** *mf*, *f*
- Hn. 3 & 4:** *mf*, *f*
- C Tpt. 1 & 2:** *mp*, *mf*, *mf*, *f*
- C Tpt. 3:** *mf*, *f*
- Tbn. 1 & 2:** *mp*, *f*
- Tbn. 3:** *mf*, *f*
- Tuba:** *mf*, *f*
- Timp.:** *f*
- Xyl.:** *p*
- Perc. 1:** *mp*, *mf*, *p*, *mf* (with *platillo suspendido*)
- Perc. 2:** *mp*
- Vln. I:** *mf*, *f*, *p*, *f sf*
- Vln. II:** *f*, *p*, *f sf*
- Vla.:** *mp*, *f*, *p*, *f sf*, *pp*
- Vc.:** *mf*, *f*, *p*, *f sf*, *pp*
- Cb.:** *mf*, *sfz*, *pp*, *cresc.*

This musical score page, numbered 34, is titled "Lepidópteros". It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Fl. 1 & 2:** Flute parts, with the first flute playing a melodic line starting at measure 358, marked *mf* *cresc.* and *f*.
- Ob. 1 & 2:** Oboe parts, playing a similar melodic line to the flutes, marked *mp* *cresc.* and *f*.
- B♭ Cl. 1 & 2:** Clarinet parts, with the first clarinet playing a melodic line marked *mp* *cresc.* and *f*.
- Bsn. 1 & 2:** Bassoon parts, playing a melodic line marked *p* *cresc.* and *f*.
- Hn. 1, 2, 3, 4:** Horn parts, providing harmonic support, marked *f*.
- C Tpt 1 & 2:** Trumpet parts, marked *f*.
- Tbn. 1, 2, 3:** Trombone parts, marked *f*.
- Tuba:** Tuba part, marked *mp* *cresc.* and *f*.
- Timp.:** Timpani part, marked *mp* *cresc.* and *f*.
- Perc. 1 & 2:** Percussion parts, including a *látigo* (whip) and *platillo suspendido* (suspended cymbal), marked *mf* and *pp*.
- Vln. I & II:** Violin parts, with the first violin playing a melodic line marked *mp* *cresc.* and *f*, and the second violin playing a rhythmic accompaniment marked *p* and *mp*.
- Vla.:** Viola part, playing a melodic line marked *mf* *cresc.* and *f*.
- Vc.:** Violoncello part, playing a melodic line marked *mp* *cresc.* and *f*.
- Cb.:** Contrabass part, playing a melodic line marked *mp* *cresc.* and *f*.

The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *pp*, as well as performance instructions like *cresc.* (crescendo) and *W* (woodwind). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

362

*cantabile, dolce e rubato*  
*I solo*  
*p*  
*senza rubato*

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2  
*mf* *f* *ff*

B♭ Cl. 1  
2  
*ff* *a 2*  
*p cresc.*

Bsn. 1  
2  
*mf cresc.* *ff*

Hr.  
1  
2  
*ff* *pp*

3  
4  
*ff* *pp*

C Tpt.  
1  
2  
*mf* *f* *ff*

3  
*f* *ff*

Tbn.  
1  
2  
*f* *ff* *II*  
*mp cresc.*

3  
*f* *ff* *mp cresc.*

Tuba  
*f* *ff* *mp cresc.*

Timp.  
*mp cresc.*

Xyl.  
*f* *ff*

Perc. 1  
*mf* *f* *triángulo* *platillo suspendido*  
*pp*

Perc. 2  
*f* *ff*

Vln. I  
*f* *ff* *div.* *pppp* *perlendosi*

Vln. II  
*mf* *f* *ff* *div.* *pppp* *perlendosi*

Vla.  
*mf* *ff* *div.* *pppp* *perlendosi* *unis.*  
*p*

Vc.  
*mf* *ff* *div.* *pppp* *perlendosi* *unis.*  
*pp cresc.*

Cb.  
*ff* *pp*

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins, Viola, Cello) feature melodic lines with dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *ff*, and *mp*. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba) provides harmonic support with *f* and *ff* dynamics. The percussion section includes Timpani, Xylophone, and two Percussion parts, with the Xylophone and Perc. 2 parts showing triplet rhythms. The score includes various performance instructions like *unis.* (unison), *a 2* (second ending), and *1* (first ending). The piece concludes with a *ff* dynamic marking.

# Candor Urbano

Comisionada con apoyo del FONCA por el Mtro. Luis Mora  
Dedicada a Edith Ruiz y Luis Mora

José Francisco Cortés Álvarez

Molto rubato e misterioso (♩ = 64)

Clarinet in B $\flat$

*mp*

7

Piano

*p*

B $\flat$  Cl.

4

3

3

*pp*

Pno.

4

8<sup>va</sup>

*pp*

3

3

B $\flat$  Cl.

8

3

*n.*

*p*

Pno.

8

8<sup>va</sup>

B♭ Cl. *stringiendo*

Pno.

10 *3* *3* *3* *n.* *cresc.* *3*

10 *(8va)* *15ma* *loco* *15ma* *loco*

8va *loco* *loco*

B♭ Cl. *senza stringiendo* *molto rall.*

Pno.

15 *5* *7* *f* *sf*

B♭ Cl. *a tempo*

Pno.

18 *pp* *mf* *3* *3* *n.* *pp*

18 *p* *7*

B♭ Cl. *rall.* *a tempo*

Pno.

22 *n.*

22 *3* *8vb*

26 **Rítmico** (♩ = 108) *accel.-----poco a poco-----normal*

B♭ Cl. *ppp* *pp* *n.*

Pno. *8va* *15ma*

32 **Sabroso** (♩ = 208)

B♭ Cl. *f p cresc.* *mf* *f*

Pno. *mf* *8vb* *15ma*

38 *leggero*

B♭ Cl.

Pno.

42 *f* *Glissando*

B♭ Cl.

Pno. *8vb*

B $\flat$  Cl.   
Pno. *mf* 

B $\flat$  Cl.   
Pno. *mp* 

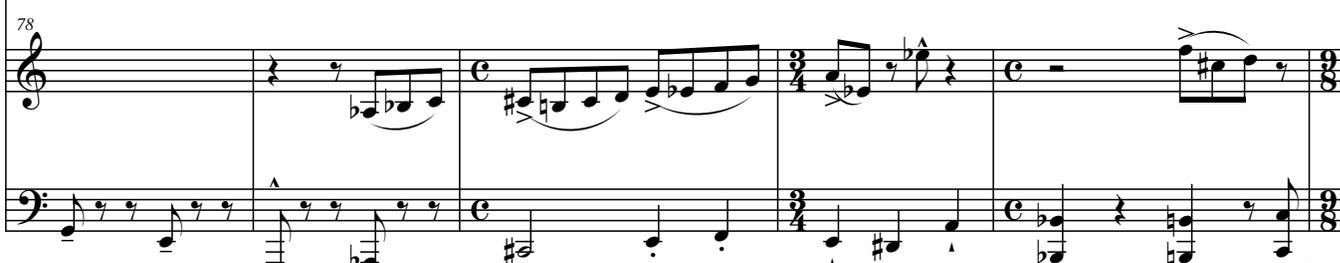
B $\flat$  Cl.   
Pno. *mp* 

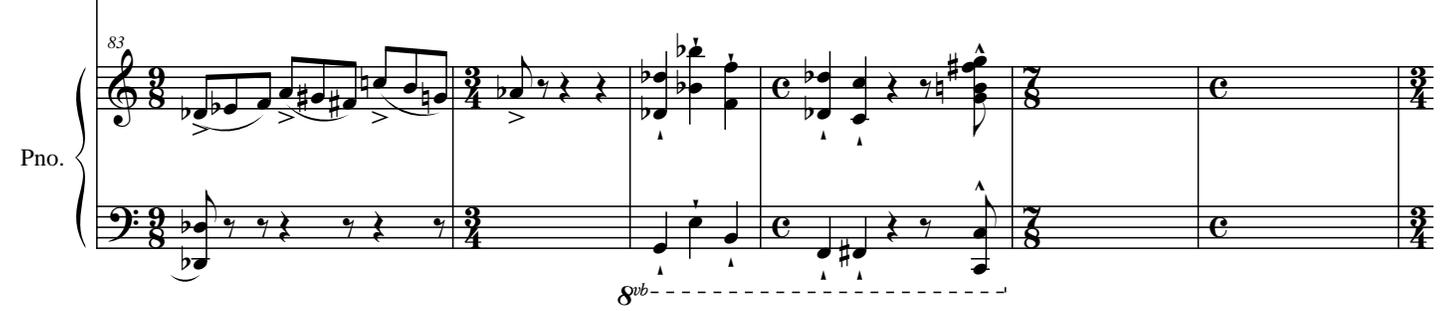
B $\flat$  Cl.   
Pno. 

B♭ Cl.   
Pno.   
*8<sup>va</sup>*-----

B♭ Cl.   
Pno.   
*ff* *8<sup>va</sup>*-----

B♭ Cl.   
Pno.   
*mp* *fp* *8<sup>va</sup>*-----

B♭ Cl.   
Pno. 

B♭ Cl.   
Pno. 

B♭ Cl.   
Pno. 

B♭ Cl.   
Pno. 

B♭ Cl.   
Pno. 

104  $\bullet = 92$

B $\flat$  Cl.

Pno.

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

*sf* *ppp* *pp* *mp* *ppp*

111

B $\flat$  Cl.

Pno.

3 10

*pp*

116

B $\flat$  Cl.

Pno.

3

15<sup>ma</sup>

120

B $\flat$  Cl.

Pno.

15<sup>ma</sup>

B♭ Cl. <sup>124</sup>

(15<sup>ma</sup>)

Pno. <sup>124</sup>

B♭ Cl. <sup>129</sup>

5

Pno. <sup>129</sup> (15<sup>ma</sup>)

B♭ Cl. <sup>133</sup>

3

Pno. <sup>133</sup> (15<sup>ma</sup>)

B♭ Cl. <sup>137</sup>

3

Pno. <sup>137</sup> (15<sup>ma</sup>)

*mp*

\*Repetir la nota lo más rápidamente posible

B♭ Cl. *142*  
*(15<sup>ma</sup>)*  
*n.* *mp*

Pno.

B♭ Cl. *147*  
*(15<sup>ma</sup>)*

Pno.

B♭ Cl. *151*  
*(15<sup>ma</sup>)*  
3 3 3

Pno.

B♭ Cl. *156*  
*(15<sup>ma</sup>)*

Pno.

B♭ Cl. *161*

Pno. *161 (15<sup>ma</sup>)*

B♭ Cl. *164*

Pno. *164 (8<sup>va</sup>)*

*mf* *sfz* *f*

B♭ Cl. *167*

Pno. *167 (8<sup>va</sup>)*

*piú f* *f*

B♭ Cl. *169*

Pno. *169 (8<sup>va</sup>)*

*ff* *ff* *dim.* *mp*



B♭ Cl. *f* *ff* *ff*

Pno. *ff* *cresc.*

183 *(8<sup>va</sup>)* *3* *15<sup>ma</sup>* *8<sup>va</sup>* *15<sup>ma</sup>*

B♭ Cl. *quasi glissando* *sfz*

Pno. *fff* *sfz* *sfz secco* *ppp*

186 *3* *(15<sup>ma</sup>)* *♩ = 120* *8<sup>vb</sup>*

B♭ Cl. *p*

Pno.

191 *(8<sup>vb</sup>)*

B♭ Cl.

Pno. *p* *pp*

197 *(8<sup>vb</sup>)*

202

B♭ Cl.

Pno.

*p*

(8<sup>va</sup>)

207

B♭ Cl.

Pno.

*f*

*mf*

(8<sup>va</sup>)

213

B♭ Cl.

Pno.

*f*

(8<sup>va</sup>)

219

B♭ Cl.

Pno.

*ff*

(8<sup>va</sup>)

B♭ Cl. *224*

Pno. *224*

*ff*

*8<sup>vb</sup>*

Detailed description: This system covers measures 224 to 229. The B♭ Clarinet part (top staff) features a melodic line with various rhythmic patterns and accidentals. The Piano part (bottom two staves) provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *ff* and *8<sup>vb</sup>* (8va below). The key signature has one flat, and the time signature changes from 6/16 to 2/4, then 3/8, and back to 2/4.

B♭ Cl. *230*

Pno. *230*

*f* *ff*

*f*

*8<sup>vb</sup>*

Detailed description: This system covers measures 230 to 233. The B♭ Clarinet part continues with a melodic line, featuring a *f* dynamic in measure 230 and *ff* in measure 231. The Piano part has a *f* dynamic in measure 230. The *8<sup>vb</sup>* marking is present in the piano part. The time signature changes from 2/4 to 1/4, then back to 2/4.

B♭ Cl. *234*

Pno. *234*

*mp* *ff*

*p* *f*

Detailed description: This system covers measures 234 to 238. The B♭ Clarinet part starts with a *mp* dynamic in measure 234 and reaches *ff* by measure 236. The Piano part starts with a *p* dynamic in measure 234 and reaches *f* by measure 236. The time signature changes from 2/4 to 12/16, then 5/16, and back to 2/4.

B♭ Cl. *239*

Pno. *239*

Detailed description: This system covers measures 239 to 244. The B♭ Clarinet part features a melodic line with a *ff* dynamic in measure 239. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The time signature changes from 2/4 to 12/16, then 3/4.

243

B♭ Cl.

Pno.

*mp* *mf* *fp*

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

248

B♭ Cl.

Pno.

*mf*

254

B♭ Cl.

Pno.

*f* *mf*

259

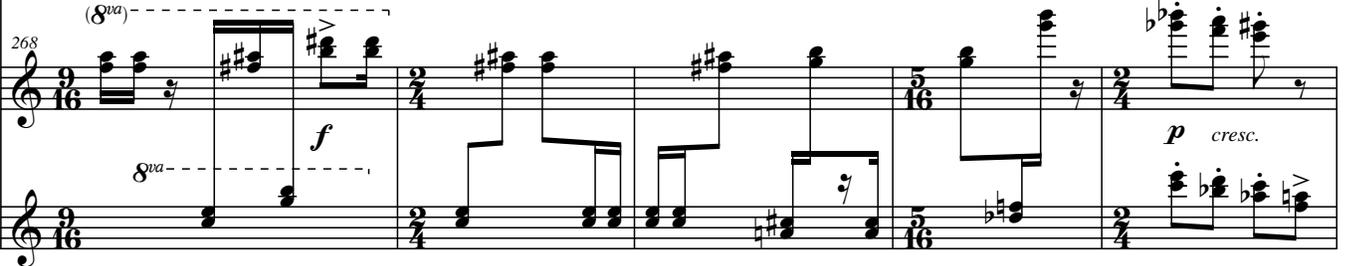
B♭ Cl.

Pno.

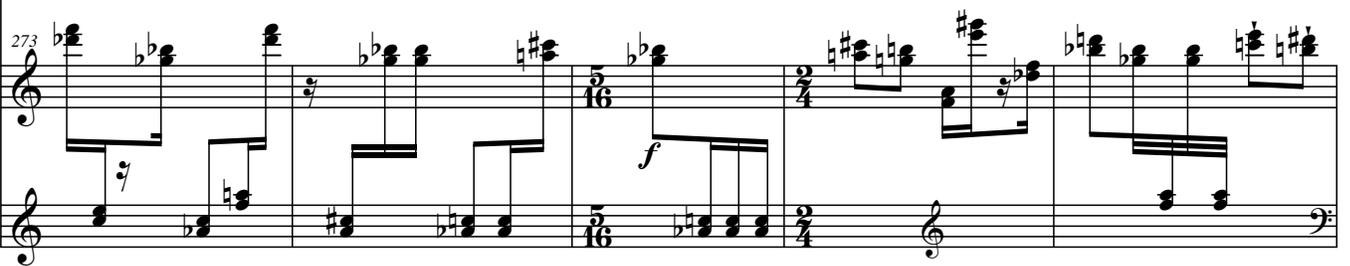
B♭ Cl. 

Pno. 

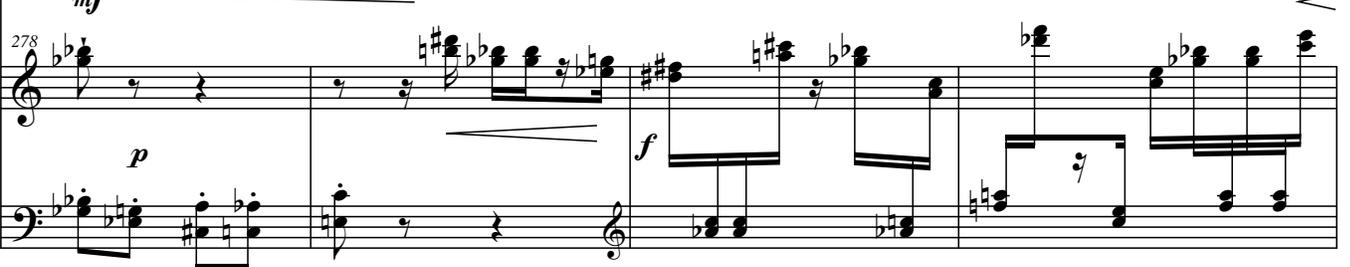
B♭ Cl. 

Pno. 

B♭ Cl. 

Pno. 

B♭ Cl. 

Pno. 

B♭ Cl. *ff sf*

Pno. *ff mf*

8<sup>va</sup>

B♭ Cl.

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

(8<sup>va</sup>)

B♭ Cl. *ff*

Pno. *ff*

8<sup>va</sup>

B♭ Cl.

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

# Ráfagas

Gusts

José Francisco Cortés Álvarez

**Violin I**  
Tempo:  $\bullet = 100$   
Dynamics: *p*, *n.*, *p*

**Violin II**  
Dynamics: *p*, *n.*, *p*

**Viola**  
Dynamics: *p*, *n.*, *p*

**Cello**  
Dynamics: *p*, *n.*, *p*

**Vln. I**  
Tempo: **A**  $\bullet = 152$   
Dynamics: *p*, *mf*, *p*

**Vln. II**  
Dynamics: *p*, *n.*, *f*, *pp*, *mf*

**Vla.**  
Dynamics: *p*, *mf*

**Vc.**  
Dynamics: *n.*, *ffz*

Additional markings: *pizz.*, *3*, *mf*, *ffz*

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*sfz*

*sfz*

*p* sul III

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*arco*

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

*arco* *pizz.*

*p*

*pizz.* *arco* *mf* *p*

*sfz*

B

24

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pizz.*

*f*

*f*

Detailed description: This system contains measures 24 through 28. The Vln. I part features a melodic line with slurs and accents. The Vln. II part plays a rhythmic eighth-note pattern. The Vla. part has a melodic line with slurs and accents. The Vc. part is mostly silent, with a pizzicato chord in measure 24 and a single note in measure 28. Dynamics include *f* and *pizz.*

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*arco*

*pp*

Detailed description: This system contains measures 29 through 33. The Vln. I part has a complex melodic line with many slurs and accents. The Vln. II part plays a rhythmic eighth-note pattern. The Vla. part has a melodic line with slurs and accents. The Vc. part has a melodic line with a crescendo leading to *f* in measure 30, and then *arco* and *pp* in measure 33. Dynamics include *f*, *arco*, and *pp*.

33

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*fp*

*pizz.*

*mf*

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

*>*

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

pizz.

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

pizz.

pp

mf

p

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

mf

p

mf

mf

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*arco* *pp* *mf* *pizz.*

*arco* *pp* *f* *mf* *pizz.*

*arco* *f* *mf* *pizz.*

*arco* *f* *mf* *pizz.*

57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

62

62

Vln. I

*f* *mf* *mf*

Vln. II

*arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

*f* *f* *mf* *fp* *f* *mf*

Vla.

*arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

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

Vc.

*arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

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

Detailed description: This system contains measures 62 through 66. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 3/4 time. Violin I has a melodic line with accents and dynamic markings of *f*, *mf*, and *mf*. Violin II has a more rhythmic line with accents and dynamic markings of *f*, *f*, *mf*, *fp*, *f*, and *mf*. Viola and Violoncello have similar rhythmic patterns with dynamic markings of *f*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, and *mf*. The staves are marked with *arco* and *pizz.* (pizzicato) throughout.

67

67

Vln. I

Vln. II

*arco* *pizz.* *arco*

*fp* *fp*

Vla.

*arco* *pizz.* *arco*

*fp* *fp*

Vc.

*arco* *pizz.* *arco*

*fp*

Detailed description: This system contains measures 67 through 71. It features the same four staves as the previous system. The music is in 5/4 time. Violin I has a melodic line with accents. Violin II has a melodic line with a sixteenth-note triplet (marked with a '6') and dynamic markings of *fp* and *fp*. Viola and Violoncello have similar melodic lines with dynamic markings of *fp* and *fp*. The staves are marked with *arco* and *pizz.* throughout.

71

Vln. I

*f* *mf* *pp* + arco

Vln. II

pizz. arco *f* *mf* *fp*

Vla.

pizz. arco *f* *mf* *fp*

Vc.

pizz. arco *f* *mf* *fp* arco

74

Vln. I

*fp* *fp* (3+2) *pizz.*

Vln. II

*fp* *fp*

Vla.

*mf* *fp* *arco*

Vc.

*pizz.* *mf*

78

Vln. I

*arco*  
*pp* *fp*

*f* *pp*

*sul pont.* D

Vln. II

*f* *pp*

Vla.

*arco*

Vc.

*fp*

81

Vln. I

*sul pont.*

Vln. II

Vla.

Vc.

84

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

87

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf* *pp*

*mf* *pp*

*mf*

*pizz.* *mf*

90

Vln. I

*mf pp mf pp mp*

Vln. II

*mf pp mp*

Vla.

*mf mp*

Vc.

*mf mp*

93

Vln. I

*cresc.*

Vln. II

*cresc.*

Vla.

*cresc.*

Vc.

*cresc.*

95

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

98

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pp*

*ppp*

*f*

*fp*

*perdendosi*

*ppp*

*p*

*pp*

*ppp*

*fp*

*fp*

*arco*

*fp*

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

**E** *sul pont.*

*mp* *pp*

*fp* *fp* *f* *pp*

*fp* *f* *pp*

*ord.* *sul pont.*

8<sup>va</sup>

6

(8<sup>va</sup>)

107

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

6

5

5

3

3

110

(8<sup>va</sup>)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*sul pont.*

114

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*ord.*

*ord.*

*f*

*f*

*loco*

118

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*sf*

*sf*

*sf*

*f*

*f*

*fp*

*f*

*fp* <

5

5

122

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*sf*

*sf*

*sf*

*f*

*fp*

*f*

3

3

3

5

3

125

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*mp*

*f*

*mp*

*f*

*mp*

*f*

*f mp*

*f*

G

129

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mp*

*fp*

*f*

*mp*

*fp*

*f*

*f*

*mf*

*f*

*fp*

*f*

133

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

136

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

139

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

142

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*p*

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*8va*

*8va*

*8va*

*6*

146 (8<sup>va</sup>) [H] *ord.* *f* *mp*

Vln. I

Vln. II (8<sup>va</sup>) *sul tast.* *p* *pp* *sul pont.* *f* *ord.* *mp*

Vla. (8<sup>va</sup>) *sul tast.* *p* *pp* *ord.* *f* *mp*

Vc. *f*

150 *ff* *f* *ord.*

Vln. I

Vln. II *sul pont.* *f* *ord.*

Vla. *ff* *f*

Vc. *detaché* *ff*

I

*accel.* ----- **Agitato** (♩ = 160)

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

157

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

Musical score for measures 161-164, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *ff*, and *pp*, along with performance instructions like *spiccato*, *arco*, *pizz.*, and *sul pont.*

Musical score for measures 165-168, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, and *sffz*, along with performance instructions like *pizz.*, *spiccato*, *arco*, *senza spiccato*, and *sul pont.*

169

Vln. I *p* *spiccato* *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *pizz.* *mf* *arco* *fp*

173

Vln. I *mp* *p* *mp*

Vln. II *mp* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *spiccato* *mf* *p* *pizz.* *f*

Musical score for measures 177-181. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 177 starts with Vln. I playing a single note, marked *pizz.* and *mf*. Vln. II and Vla. play a rhythmic pattern of eighth notes. Vc. plays a single note. In measure 178, Vln. I switches to *arco* and plays a melodic line that rises in volume from *p* to *f*. Vln. II and Vla. continue their rhythmic pattern. Vc. plays a single note. In measure 179, Vln. I continues its melodic line. Vln. II and Vla. continue their rhythmic pattern. Vc. plays a single note. In measure 180, Vln. I continues its melodic line. Vln. II and Vla. continue their rhythmic pattern. Vc. plays a single note. In measure 181, Vln. I continues its melodic line. Vln. II and Vla. continue their rhythmic pattern. Vc. plays a single note.

Musical score for measures 182-185. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 182 starts with Vln. I playing a melodic line, marked *ord.* and *f*. Vln. II and Vla. play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pizz.*. Vc. plays a single note. In measure 183, Vln. I continues its melodic line. Vln. II and Vla. continue their rhythmic pattern. Vc. plays a single note. In measure 184, Vln. I continues its melodic line, marked *ord.* and *f*. Vln. II and Vla. continue their rhythmic pattern. Vc. plays a single note. In measure 185, Vln. I continues its melodic line, marked *ord.* and *f*. Vln. II and Vla. continue their rhythmic pattern. Vc. plays a single note.

Musical score for measures 183-188, featuring Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, *ff*, *pizz.*, *arco*, *ord.*, *sfz*, and *sfz simile*. A *sul pont.* marking is present at the beginning of the first two staves. The Vln. I and Vln. II parts play a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) section. The Vla. and Vc. parts provide harmonic support, with the Vc. playing a pizzicato line that also crescendos.

Musical score for measures 191-194, featuring Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *ff*, *sfz*, *f*, *mp*, *arco*, *ricochet*, and *pizz.*. The Vln. I part has a long note with a dynamic shift from *p* to *mf*. The Vln. II, Vla., and Vc. parts feature a rhythmic pattern of chords and eighth notes, with dynamic shifts from *p* to *ff* and *f*. The Vc. part includes a *ricochet* effect in measure 192 and a *pizz.* marking in measure 194.

195

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *arco* *f* *mp* *ff* *sfz*

200

Vln. I *p* *sfz* *mp* *sfz* *p*

Vln. II *p* *sfz* *mp* *sfz* *mf*

Vla. *pizz.* *mf* *arco* *mp* *sfz* *p*

Vc. *sfz* *mf* *pizz.*

205

Vln. I

*sfz*  
*arco*  
*ff*

Vln. II

*sfz*  
*ff*

Vla.

*sfz*  
*ff*

Vc.

*sfz*  
*ff*  
*arco*  
*sfz*

Vln. I

*mp*  $\longleftarrow$  *f*  
*ff*  
*ff* *p*

Vln. II

*mp*  $\longleftarrow$  *f*  
*ff*  
*ff* *p*

Vla.

*mp*  $\longleftarrow$  *f*  
*ff*  
*ff* *p*

Vc.

*detaché*  
*mp*  $\longleftarrow$  *ff*  
*pizz.*

213

Score for measures 213-217. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The dynamics are: Vln. I (ff, p, f, mp, f), Vln. II (ff, p, f, p, f), Vla. (ff, mp, f, mp, f), and Vc. (f). Performance markings include accents (>), pizz. (pizzicato), and arco (arco).

Vln. I *ff* *p* *f* *mp* *f*

Vln. II *ff* *p* *f* *p* *f*

Vla. *ff* *mp* *f* *mp* *f*

Vc. *f*

218

Score for measures 218-222. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The dynamics are: Vln. I (mp, mf), Vln. II (mp, mf), Vla. (mp, mf), and Vc. (mf). Performance markings include accents (>), pizz. (pizzicato), and arco (arco).

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mf*

222

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pizz.*  
*p*

*arco*  
*mp*

*pizz.*  
*p*

*p*

*mp*

*p*

226

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pp*

*arco*  
*pp*

*p* *dim.*

Musical score for measures 230-233, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings *pp* and *p*, and various musical notations such as slurs and accidentals.

230

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

Musical score for measures 234-237, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings *ppp*, *arco*, and *n.*, and various musical notations such as slurs and accidentals.

234

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*ppp*

*ppp*

*arco*

*ppp*

*n.*

*perdendosi*

[L]  $\bullet = 152$

239

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *pizz.* *fff*

Vc. *pizz.* *fff*

243

Vln. I

Vln. II

Vla. *arco* *fff*

Vc. *arco* *fff*

246

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

249

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

252

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*ff*

*sul pont. noise*

*ord.*

3

255

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*ord.*

*sul pont. noise*

258

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*ord.*

*3*

*sul pont. noise*

*ord.*

261

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*3*

*3*

*3*

264

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*fff*

267

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*fffz*



10 *Fl.* *aeolic sound* *normal sound*  
*fp* *mp*

10 *Hp. I*

10 *Hp. II*

13 *Fl.* *B*  
*f* *mp*

13 *Hp. I* *E♭* *p*

13 *Hp. II* *f*

16

Fl.

3

*sf*

Hp. I

F#

D#

C#

E#

3

Hp. II

20

Fl.

3

20

Hp. I

C#

Ab

D#

3

20

Hp. II

Fl. *23*

Hp. I *23*

Hp. II *23*

Flute: *23* *3* *5* *3* *3* *3*

Piano I: *23* Eb Eb

Piano II: *23* + + + + +

Fl. *26* C

Hp. I *26*

Hp. II *26*

Flute: *26* *p* *mp* *p* *mf*

Piano I: *26* *p* *mp* *p* *mf* Eb C# Eb

Piano II: *26* *p* *mp* *p* *mf* 8<sup>va</sup> loco

31

Fl.

Hp. I

Hp. II

8va

36

Fl.

Hp. I

Hp. II

(3+2+2)

3

Fl. *40* (2+3)  
Hp. I *40* (2+3)  
Hp. II *40* (2+3)

*f*  
*Bb*  
*F#*  
*f*  
*Bb*  
*f*  
*F#*

Fl. *43*  
Hp. I *43*  
Hp. II *43*

*f*  
*3*  
*3*  
*5*  
*p*  
*pp*  
*D*  
*8va*  
*8va*  
*ff*  
*3*  
*3*  
*fff*  
*E♭*  
*mf*  
*pp*  
*fff*  
*E♭*  
*pp*  
*pp*  
*Glissando*

46

Fl.

Hp. I

*mf*

46

(8va)

3

3

5/4

46

Hp. II

*mf*

5/4

50

Fl.

Hp. I

*p*

*f*

50

*p*

*f*

3

5/4

50

Hp. II

*p*

*f*

5/4

54

Fl.

Hp. I

Hp. II

rall. ----- Senza tempo

E

58

Fl.

Hp. I

Hp. II

*ad libitum*

*p*

*pp*

*ppp*

3

**Piú meno mosso**  
*siempre molto rubato* rall. ----- a tempo *accel.* ----- rall. ----- a tempo

65 *eolic sound*

Fl. *pp* *pp* *sf* *pp*

Hp. I *8va cantabile* *siempre molto rubato* *mp* *p* *E<sub>b</sub>* *E<sub>4</sub>*

Hp. II *p* *molto rubato*

69 *accel.* ----- **Piú mosso** *pp*

Fl. *pp*

Hp. I *8va* *B<sub>4</sub>* *G<sub>4</sub>* *E<sub>b</sub>* *mp* *G<sub>4</sub>*

Hp. II *B<sub>4</sub>* *E<sub>b</sub>* *D<sub>b</sub>* *D<sub>4</sub>* *p*

73

Fl.

Hp. I

Hp. II

77

Fl.

Hp. I

Hp. II

*rit.* ----- **G** *Poco meno mosso* ----- *accel.*

*normal sound*

*p*

*pp*

80

Fl.

*cresc.*

Hp. I

F# *cresc.* F# Eb

Hp. II

*cresc.* Bb Bb, F# Eb

8va

Detailed description: This system covers measures 80 to 83. The Flute (Fl.) part begins at measure 80 with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, marked with accents and slurs. The Piano I (Hp. I) part has a bass line with chords F# and Eb. The Piano II (Hp. II) part has a treble line with chords Bb and Bb, F#. Dynamics include 'cresc.' and '8va'.

84

Fl.

*mf* *rall.* *pp* *p*

Hp. I

*mf* *pp*

Hp. II

84 (8va) *mf* *loco* *pp*

E#

Detailed description: This system covers measures 84 to 87. The Flute (Fl.) part continues with a melodic line, marked with 'mf' and 'rall.'. The Piano I (Hp. I) part has a bass line with chords mf and pp. The Piano II (Hp. II) part has a treble line with chords mf and pp, and a bass line with a 'loco' marking. Dynamics include 'mf', 'pp', 'p', and 'loco'.

Meno mosso

88

Fl.

*mf p sub* *p*

Hp. I

88

*Ab* *p*

Hp. II

88

*Eb, Ab* *p*

91

Fl.

*p* *ff p sub* *f*

*rall.* **H** **Rhythmic** (♩ = 138) *senza rubato*

91

Hp. I

*ff* *senza rubato*

91

Hp. II

*f* *senza rubato*

94

Fl.

*Gliss.*

*rubato*

*mf* *mp*

Hp. I

*rubato* 3

G $\flat$  E $\flat$  *mf*

Hp. II

94

A $\flat$ , B $\flat$  *mp* *8va*

98

Fl.

*stringianda* -----

*mp* *cresc.*

3

Hp. I

3 F $\sharp$  E $\sharp$

10

Hp. II

98 *8va* F $\sharp$  *8va* *8va*



109

Fl. *mf* *mp*

Hp. I *f* F# A# A $\flat$  B $\natural$

Hp. II *f* *mp* F# E $\flat$ , B $\natural$

112

Fl. *f* *mf*

Hp. I E $\flat$

Hp. II E $\flat$

114

Fl.

*f* *3* *fp* *mp* *3*

J

Hp. I

*f* *mp*

5

Hp. II

*f* *mp* *3*

118

Fl.

*mf* *f*

118

Hp. I

*mf* *f*

5

Hp. II

*mf* *f*

Fl. *mp* *f* K

Hp. I *mp* Eb Ab

Hp. II *mp*

Fl. *mp* *8va*

Hp. I *8va* Ab Bb

Hp. II *8va*

128

Fl.

*f*

3

Hp. I

128

3

F#

3

Hp. II

128

Bb, F#

132

Fl.

*pp*

L

Poco piú mosso

*pp*

2/4

Hp. I

132

*p*

F#

2/4

Hp. II

132

*p*

*pp*

*p*

F#

2/4

137 *senza rubato* *accel. poco a poco*

Fl. *pp* *cresc.*

Hp. I *senza rubato*

Hp. II *senza rubato*

143

Fl.

Hp. I

Hp. II

148

Fl.

148

Hp. I

*mp cresc.*

148

Hp. II

*mp cresc.*

152

Fl.

*f*

*mp*

M

= 96

152

Hp. I

*mf*

F#

152

Hp. II

*mf*

F#

157

Fl.

*sf*

Hp. I

Hp. II

B $\natural$

162

Fl.

Hp. I

Hp. II

8va

A $\natural$  B $\flat$  A $\flat$

167

Fl.

N

Hp. I

Hp. II

172

Fl.

mp

Hp. I

f

G#

Hp. II

Bb

F#m

f

G#

177

Fl.

Hp. I

Ab Gb

Detailed description: This system covers measures 177 to 181. The Flute part features a melodic line with various ornaments and slurs. The Harp I part consists of a series of chords, with the first two measures explicitly labeled with  $A^b$  and  $G^b$ . The bass line for Harp I is mostly silent.

177

Hp. II

Detailed description: This system covers measures 177 to 181 for Harp II. The right hand plays chords, with  $A^b$  and  $G^b$  indicated in the second and third measures. The left hand plays a rhythmic accompaniment.

182

Fl.

Fla. *loco*

Hp. I

F# Eb Ab Ab

Detailed description: This system covers measures 182 to 186. The Flute part includes a section marked *Fla. loco* with a dashed line above it. The Harp I part has chords labeled  $F^\#$ ,  $E^b$ ,  $A^b$ , and  $A^b$ . The bass line for Harp I is mostly silent.

182

Hp. II

Detailed description: This system covers measures 182 to 186 for Harp II. The right hand has chords labeled  $F^\#$ ,  $E^b$ ,  $A^b$ , and  $A^b$ . The left hand plays a rhythmic accompaniment.

187

Fl.

187

Hp. I

187

Hp. II

*f*

*ff*

*ff*

191

Fl.

191

Hp. I

191

Hp. II

*f*

**P**

195 *Fl.* *aelic sound* *normal sound*

195 *Hp. I* *mf* *cresc.*

195 *Hp. II*

199 *Fl.*

199 *Hp. I* *3*

199 *Hp. II*

This musical score page contains three systems of music for Flute (Fl.), Harp I (Hp. I), and Harp II (Hp. II).  
The first system covers measures 203 to 206. The Flute part features a melodic line with triplets and slurs. The Harp I part provides a rhythmic accompaniment with triplets. The Harp II part has a simple bass line.  
The second system covers measures 207 to 210. The Flute part continues with a melodic line, including a dynamic marking of *f*. The Harp I part has a dynamic marking of *ff* and includes a chord marking 'Ch'. The Harp II part continues with a bass line, also marked with *ff*.

Q

Lento

molto rubato

Fl. *mp* *ff* *mp*

Hp. I *fff*

Hp. II *fff*

Fl. *p* *pp* *rall.*

Hp. I *p*

Hp. II *p* *8va*

# **SUITE PARA SAXOFÓN Y PERCUSIÓN**

Abril 2007

Para Rosaura Grados y Rodrigo Garibay

Para Saxofón: soprano, tenor, alto y barítono (opcional) y percusiones: Bongós (2), Toms de aire (2) Tarola, Toms de piso (2), Bass Drum (se puede cambiar por un tom de piso adicional), Maracas (2) y Vibráfono

José Francisco Cortés Álvarez

# **SUITE PARA SAXOFÓN Y PERCUSIÓN**

José Francisco Cortés Álvarez (n. 28 de noviembre de 1983)

La obra consta de seis movimientos breves, cada uno de ellos aborda el uso del saxofón y las percusiones de forma completamente distinta, lo cual genera un gran contraste entre ellos y una gran gama de emociones y ambientes que cambian radicalmente entre cada movimiento. La forma en la que fueron acomodados los movimientos crea una estructura de arco. Así la obra abre y cierra con movimientos enérgicos y rítmicamente complejos, que contrastan con los movimientos II y V, que son los más tranquilos, misteriosos y calmados. Y los movimientos III y IV son los más ligeros, ágiles y juguetones.

Comisionada por el Dr. Roberto Kolb para su cátedra de Música de Cámara para estudiantes de postgrado en la *Escuela Nacional de Música* y dedicada a Rosaura Grados y Rodrigo Garibay. Quienes la estrenaron el 21 de junio de 2007.

# SUITE PARA SAXOFÓN Y PERCUSIÓN

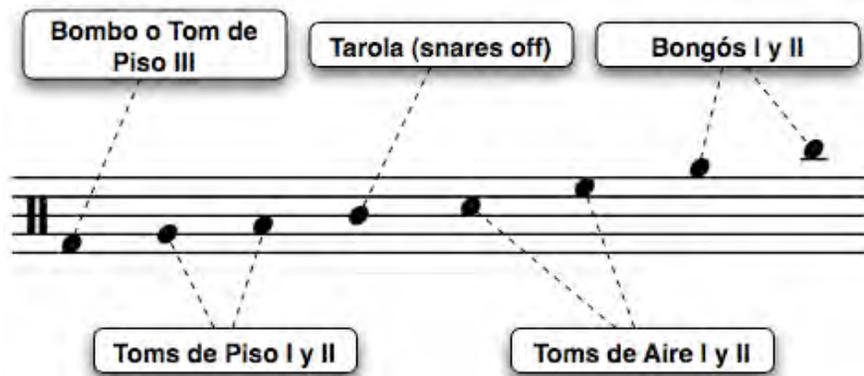
José Francisco Cortés Álvarez

## Instrucciones:

### **I Violento**

Para saxofón Alto en Mi bemol (opcionalmente se puede usar saxofón Tenor en Si bemol) y *set* de tambores.

Mapa del *set* de tambores:



### **II Triste y misterioso**

Para saxofón soprano en Si bemol (sólo en caso de no contar con saxofón Soprano se puede utilizar saxofón Tenor en Si bemol) y vibráfono.

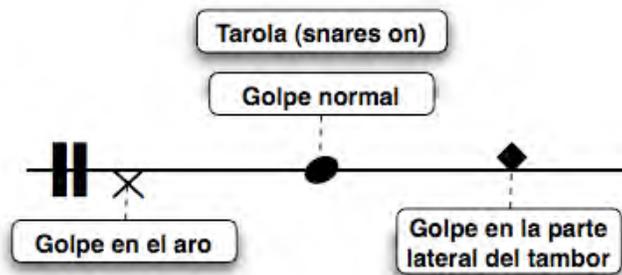
### **III Ágil**

Para saxofón Alto en Mi bemol y vibráfono.

### **IV Lúdico**

Para saxofón Tenor en si bemol (opcionalmente se puede usar saxofón Alto en Mi bemol) y tarola.

Mapa para la tarola:



### **V Misterioso**

Para saxofón Tenor en Si bemol o Barítono en Mi bemol y maracas.

### **IV Festivo**

Para saxofón Tenor en Si bemol (opcionalmente se puede usar saxofón Alto en Mi bemol) y *set* de tambores (el *set* de tambores es idéntico al utilizado en el primer movimiento).

Partitura en E $\flat$

# Suite para sax y percusiones I

Francisco Cortés Álvarez

Violento  $\text{♩} = 174$

Sax Alto

Percusion

Baqueta dura

A. Sx.

Perc.

A. Sx.

Perc.

A. Sx.

Perc.

*f* *mp*

*f*

*ff* *sfz*

*mf*

*ff*

*sfz* *f*

Suite para sax y percusiones I

2

A. Sx.

Perc.

28

28

*mp* *ff* *sfz*

A. Sx.

Perc.

31

31

*mf* *sfz* *fp* *f* *mp*

A. Sx.

Perc.

35

35

*mf* *fp* *ff* *ff*

A. Sx.

Perc.

38

38

*mf* *ff*

Suite para sax y percusiones I

4

A. Sx. Perc.

41

A. Sx. Perc.

44

A. Sx. Perc.

47

*ff* *p* *sfz* *sfz*

*ff* *p* *ff*

A. Sx. Perc.

50

*f* *fff*

*p* *ff*

A. Sx. 53

Perc. 53

*mp* *fp* *sfz* *mp*

3

Detailed description: This system covers measures 53 to 56. The Alto Saxophone part (A. Sx.) is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a melodic line starting on G4, featuring eighth and sixteenth notes with accents. Dynamic markings include *mp* at measure 53, *fp* at measure 55, *sfz* at measure 56, and *mp* at the end of measure 56. The Percussion part (Perc.) is written in a bass-like clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. A triplet of eighth notes is marked with a '3' at the end of measure 56.

A. Sx. 57

Perc. 57

*ff*

3

Detailed description: This system covers measures 57 to 60. The Alto Saxophone part (A. Sx.) continues the melodic line, starting with a *ff* dynamic marking at measure 57. The Percussion part (Perc.) maintains the rhythmic accompaniment, including a triplet of eighth notes marked with a '3' at the end of measure 60.

A. Sx. 60

Perc. 60

Detailed description: This system covers measures 60 to 63. The Alto Saxophone part (A. Sx.) features a melodic line with various articulations and dynamics. The Percussion part (Perc.) continues the rhythmic accompaniment with accents on the notes.

A. Sx. 64

Perc. 64

Detailed description: This system covers measures 64 to 67. The Alto Saxophone part (A. Sx.) continues the melodic line. The Percussion part (Perc.) continues the rhythmic accompaniment with accents on the notes.

Suite para sax y percusiones I

6

A. Sax. Perc.

68

68

*mp* *ff*

3

A. Sax. Perc.

72

72

*sfz* *sfz* *sfz*

A. Sax. Perc.

75

75

*mp* *p* *sfz* *ff*

3 3 3

A. Sax. Perc.

78

78

*fff* *fff*

# Suite para Sax y Percusiones II

Francisco Cortés Álvarez

Triste y misterioso  $\text{♩} = 110$

Sax. Soprano

Vibráfono

*ppp*

*p*

Sx. S.

Vib.

*mp*

*p mp*

Sx. S.

Vib.

Sx. S.

Vib.

Suite para Sax y Percusiones II

8

21 *accel.* *a tempo* *accel.*

Sx. S.

Vib.

*p* *mf* *p*

26

Sx. S.

Vib.

*mf* *fp* *f*

30 *rit.* *a tempo*

Sx. S.

Vib.

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

33

Sx. S.

Vib.

*mp* *mf* *mp*

Sx. S.

Vib.

37

*p*

*mf*

*mf*

Sx. S.

Vib.

42

*dim.*

*dim.*

Sx. S.

Vib.

46

*ppp*

Sx. S.

Vib.

50

# Suite para Sax y Percusiones III

Francisco Cortés Álvarez

Ágil ♩ = 120

Alto Sax.  
Eb

Vibrafono

*f* *mp*

3

A. Sx.

Vib.

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

5

A. Sx.

Vib.

*f* *mp* *f* *Red.*

7

A. Sx.

Vib.

*mp* *f* *p*

A. Sx.

Vib.

9

*fp*

*f mp*

A. Sx.

Vib.

11

*mp*

*f*

*p*

*f*

*Ad.*

A. Sx.

Vib.

13

*f*

*\**

A. Sx.

Vib.

16

*Ad.*

*\**

*Ad.*

*\**

Suite para Sax y Percusiones III

12

A. Sx. 18

Vib. 18

*f* *mp*

*Red.* \* *Red.* \*

A. Sx. 19

Vib. 19

*f* *p*

*Red.* *p* \*

A. Sx. 21

Vib. 21

*mf* *p*

*f* *Red.* \*

A. Sx. 23

Vib. 23

*sf*

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

*Red.* \* *Red.* \*

A. Sax. 25

Vib. 25

*Ped.* \* *Ped.* \* *f* *p* < *f* *p*

A. Sax. 27

Vib. 27

*f* *p* < *f* *Ped.*

A. Sax. 29

Vib. 29

*p* \* *f* *Ped.*

A. Sax. 31

Vib. 31

*p* < *f* *Ped.* \* *Ped.* \*

A. Sax. 33 *f* *f mp*

Vib. 33 *f* *p*

Red.

A. Sax. 35 *f* *f mp*

Vib. 35 *f* *f mp*

Red. \*

A. Sax. 37 *p*

Vib. 37 *f* *p*

Red. \*

A. Sax. 38 *f*

Vib. 38 *p* *f*

Red. \*

A. Sx. 40 *p* *f* *mp* *f*

Vib. 40 *p* *f* *p* *f* *mp*

Red. \*

A. Sx. 43 *p*

Vib. 43 *f* *p*

A. Sx. 46 *ff* *p* *f* *f*

Vib. 46 *ff* *p* *f*

Red. \*

A. Sx. 48 *f* *f*

Vib. 48

Suite para Sax y Percusiones III

16

A. Sax. 50 *ff* *ff* dim.

Vib. 50 *ff* *ff* dim.

*Red.* \* *Red.* \*

A. Sax. 52

Vib. 52

*Red.*

A. Sax. 53

Vib. 53

A. Sax. 55 *rit.* *pp*

Vib. 55 *pp* \*

Score en B<sub>b</sub>

# Suite para Sax y Percusiones IV

Francisco Cortés Alvarez

Lúdico ♩ = 176

Sax Tenor

Percusión

T. Sx.

Perc.

T. Sx.

Perc.

T. Sx.

Perc.

mf

f

mp

6

f

f

mp

mp

10

10

13

mf

13

Suite para Sax y Percusiones IV

18

17

T. Sx.

Perc.

20

T. Sx.

Perc.

23

T. Sx.

Perc.

*sfz*

26

T. Sx.

Perc.

29

T. Sx.

Perc.

9/16

32  
T. Sx.

Perc.

35  
T. Sx.

Perc.

38  
T. Sx.

Perc.

41  
T. Sx.

Perc.

44  
T. Sx.

Perc.

Suite para Sax y Percusiones IV

20

47

T. Sx.

Perc.

50

T. Sx.

Perc.

53

T. Sx.

Perc.

56

T. Sx.

Perc.

59

T. Sx.

Perc.

# Suite para Sax y Percusiones V

Francisco Cortés Álvarez

**Misterioso** ♩ = 70

*solo aire* *slap*

Tenor Sax.

Maracas

*ppp* < *mf* > *ppp* *f* >

*f* *pp* *pp* *f* *pp*

5 *solo aire* *Sonido normal* ----- *solo aire*

T. Sx.

Mrcs.

*ppp* < *f* > *ppp* *mf* *f* *sf* > *ppp*

*f* *f* *p*

10 *slap* *solo aire* *solo aire*

T. Sx.

Mrcs.

*f* *sf* > *mp* *p* > *ppp*

*f* *p* *mp* > *p* *ff*

15 *sucio* *molto accel.* ----- *molto rit.* ----- *a tempo*  
*Sonido normal*

T. Sx. *mp* *sf* > *sffz* > *f* *ff*<sup>3</sup> *ff*

Mrcs. *p* *ff* *ff* *p*

19 *solo aire* *casi ad lib.* *molto accel.* -----

T. Sx. *ppp* *mf* *f* *ff*<sup>3</sup>

Mrcs. *ff* *mp*

----- *molto rit.*  
*Sonido normal* *solo aire senza Flutter*

21 *sffz* > *ppp*

T. Sx. *3* *3* *3*

Mrcs. *ff* *mp* *ff* *3* *3* *5* *3*

24 *solo aire* *solo aire* *muriendo*

T. Sx. *pp* < *mp* > *pp* *mp* > *ppp*

Mrcs. > *pp* *mf* *ppp*

# Suite para Sax y Percusiones VI

Francisco Cortés Alvarez

♩ = 138

The musical score is divided into five systems, each with a Sax Tenor (T. Sx.) and Percusión (Perc.) part. The tempo is marked as ♩ = 138. The key signature has one flat (Bb). The time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 6, and back to 3/4 at measure 12. Dynamics include *pp*, *p*, *sf*, *mp*, and *mf*. The Percusión part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs.

**System 1 (Measures 1-5):** Sax Tenor starts with *pp*. Percusión starts with *pp*. Time signature: 3/4.

**System 2 (Measures 6-8):** Sax Tenor starts at measure 6 with *p* and *sf*. Percusión starts at measure 6 with *p* and *sf*. Time signature: 2/4.

**System 3 (Measures 9-11):** Sax Tenor starts at measure 9 with *sf* and *p*. Percusión starts at measure 9 with *sf* and *p*. Time signature: 2/4.

**System 4 (Measures 12-14):** Sax Tenor starts at measure 12 with *mp* and *sf*. Percusión starts at measure 12 with *mp* and *sf*. Time signature: 3/4.

**System 5 (Measures 15-15):** Sax Tenor starts at measure 15 with *mp* and *mf*. Percusión starts at measure 15 with *mp* and *mf*. Time signature: 3/4.

Suite para Sax y Percusiones VI

24

T. Sx. Perc.

18

T. Sx. Perc.

21

T. Sx. Perc.

23

T. Sx. Perc.

25

T. Sx. Perc.

27

T. Sx. 31 *f*

Perc. 31 *f*

T. Sx. 33 *fp*

Perc. 33 *fp*

T. Sx. 36 *f*

Perc. 36 *f*

T. Sx. 38 *f*

Perc. 38 *mf*, *p*, *sf*

T. Sx. 40 *f*

Perc. 40 *mf*

42

T. Sx.

Perc.

*f*

44

T. Sx.

Perc.

*f* *mp* *f* *mp*

47

T. Sx.

Perc.

*f* *mp* *f* *mp*

49

T. Sx.

Perc.

*mp* *ff*

51

T. Sx.

Perc.

*f* *ff*

54

T. Sx.

Perc.

*ff*

57

T. Sx.

Perc.

60

T. Sx.

Perc.

*fff*

*ff*

64

T. Sx.

Perc.

66

T. Sx.

Perc.

*fff*

*fff*

3

## **REFERENCIAS**

Cadena, Agustín, *Las ideas y sus caminos*. México, Ediciones de la Libélula. s/a

Eco, Humberto, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación estudio y escritura*. (trad. Lucía Baranda y Alberto Clavería), Gedisa, México, 1984.

Griffiths, Paul, *Modern Music and After*. Oxford University Press, Estados Unidos, 1995.

Kramer, Jonathan, *The Nature and Origin of Musical Postmodernism*. En *Postmodern Music / Postmodern Thought*. Judy Lochhead & Joseph Aunder, Nueva York, Estados Unidos, 1999.

Lambert, Philip, *The Music of Charles Ives*. Yale university Press, Estados Unidos, 1997.

Messiaen, Olivier, *The Technique of my Musical Language*. (trad. al inglés John Satterfield), Éditions Musicales, Francia, 1956.

Morgan, Robert, *La Música del Siglo XX*. (trad. Patricia Sojo), Ediciones Akal, España, 1994.

Morgan, Robert, *Anthology of Twentieth-Century Music*. Norton & Company, Estados Unidos, 1992.

