



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

Notas al programa que presenta

Daniel Antonio Milán Cabrera

Para obtener el título de

Licenciado en Composición

Sinodales

Mtro. Ulises Ramírez Romero
Mtro. Salvador Rodríguez Lara
Mtro. Mario Stern Feitler

México, DF

Junio 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.

Índice

Dedicatoria y agradecimientos	3
Introducción	5
Programa del recital	6
Retrospectiva musical	8
Análisis de las obras	
Lol-tun	19
Rastro de fe	25
Fenómenos físicos	34
Chalma onírica	38
Pausas II	47
El botero aventurero	52
Hikari	60
Conclusiones	62

Dedicatoria y agradecimientos

Entre noches eternas y canciones de amor.

El abuelo se echó un trago, cogió la guitarra y rasgó unos acordes en ritmo de bolero. La abuela cantó la parte más alta de la canción, y asintió con la cabeza y una ligera sonrisa, indicando así que ese tono era correcto para su voz. Las tías y tíos escuchaban atentos a los abuelos cantar a dueto la canción “Quisiera” de Guty Cárdenas, y nosotros los nietos, jugábamos y hablábamos de cosas de niños y pubertos, interfiriendo el mágico momento de los adultos. Mas no nos callaban, pues no era un concierto. Era una típica bohemia de hogar, una de tantas que llegaban solitas cuando se reunía la familia.

Empezaban ya tarde, cuando ya habíamos comido y nadie quería irse a su casa. Entonces el abuelo sacaba la guitarra y se ponía a cantar con su voz robusta. Tenía repertorio amplio y tupido, pues en algún tiempo de su vida se las vivía de trovador, en la época en que había trovadores de a de veras cantándole a la luna y a las mujeres, bajo los balcones de las casas y en las plazas de la romántica Ciudad de Mérida.

De vez en cuando, después de hacerse del rogar, mi abuela cantaba “Torna a Sorrento” o algún tío tomaba la “lira” y tocaba alguna rola de los Beatles o de Roberto Carlos. Pero la batuta musical siempre la tenía el abuelo, el alma de la reunión.

Entre canción y canción, siempre aparecían las voces y las risas. Se recordaba una anécdota familiar, el tío al que siempre le gustaba hacerse al gracioso contaba algún chiste, se hacía un comentario de la música o se iba a ver qué relajo estaban haciendo los nietos. Para nosotros no siempre era pláticas y juegos. A veces alguno se aburría, y entonces se sentaba junto a sus padres, a escuchar la música y las pláticas de los adultos.

En una de esas aburridas, recuerdo al abuelo decir que las canciones de la trova yucateca eran poesías musicalizadas, producto maduro de la colaboración de un músico y un poeta. Y es debido a ese comentario que estoy ahora escribiendo estas notas al programa para graduarme como compositor, pues al oírlo pensé dentro de mí que sería muy bueno que aprendiera a tocar la guitarra para luego poder ponerle música a mis poemas.

Hacía como un año antes de aquella bohemia que había comenzado a escribir poesía, aunque viéndolo desde ahora, mis poemas parecían más canciones que poemas. Eran demasiado sencillos e inocentes, y hablaban de cosas absurdas y hermosas, como las que tiene en la cabeza un chico de secundaria.

La tía Luli, toda una gran artista autodidacta, me había enseñado conceptos básicos de ritmo, metro y rima. Entonces empecé a escribir poemas, pero sobre todo disfrutaba de hacer acrósticos a las chicas que me gustaban, aunque nunca se los entregara.

Mi madre también quería aprender a tocar guitarra, así que fuimos con un laudero que vivía en el barrio donde pasó su niñez, y conseguimos un muy buen instrumento. La primera lección que nos enseñó el abuelo fue “Don Pepe”, o para decirlo en términos académicos: progresión I-V7-I-IV-V7-I en Do mayor con ritmo de vals.

-“Con esto pueden cantar cualquier canción ranchera”.-nos dijo.

El bambuco, el bolero y la clave, típicos en la trova yucateca, fueron otros de los ritmos que aprendí a tocar gracias a él. Siempre insistió en que los tocara punteados y no rasgueados.

-“De la manera antigua, no como los tríos de ahora.”.-me decía varias veces.

Era muy buen maestro, él tocaba y yo lo imitaba. Me contaba historias de las canciones e incluso me enseñó algunas piezas instrumentales como “La Malagueña” de Lecuona.

Yo estaba fascinado con el instrumento y tenía mucha sed de aprender, así que me inscribí junto con un amigo a una escuela de música donde me enseñaron canciones populares como “Moliendo café” o “La chica de Hipanema”.

Con los cuates de la secundaria llevamos nuestra primera serenata.

Nos reunimos como a las diez de la noche armados de dos guitarras, unas claves, unas maracas y un montón de colados que hacían de coro desafinado.

Caravanas de dos a tres coches andando desde media noche hasta salir el sol iban de casa en casa pregonando los trinos románticos de los boleros.

Esa noche nuestras madres se olvidaron un poco de lo callejeros y vagales que éramos, y disfrutaron mucho de la sincera muestra de cariño de sus hijos. ¡No se lo esperaban!

¡Incluso a las mamás de algunas amigas que no iban con nosotros les tocó su serenata!

Un día, mi mamá vio en el periódico la convocatoria para ingresar a una escuela de música de nivel medio superior, el Centro de Música “José Jacinto Cuevas”. Yo por supuesto quería entrar, y mi hermanito, dos años menor que yo, también.

Él estudiaba piano desde antes que yo empezara con la guitarra. Ya leía notas y tocaba algunas piezas de Bach. Definitivamente tenía y tiene mucho talento.

El no tendría ningún problema para entrar, pero yo no podía hacerlo cantando “Ojos tristes” o “Carmen “(la de la cadenita).

Entonces me acordé de la “Malagueña” de Lecuona que me había enseñado el abuelo.

¡Tenía todo! Melodía con bajo, contrapuntos, rasgueos, y algunos armónicos esporádicos perdidos por ahí. Gracias a esa melodía pude dar un paso muy importante en mis estudios musicales, y me da gusto recordarla ahora que me encuentro a punto de asentar el talón para terminar otra etapa de aprendizaje. Un paso importante que cierra pero a la vez abre muchos caminos, y que al alzar la vista hacia atrás y hacia delante me doy cuenta que no cierro un ciclo, sino más bien continuo avanzando en espiral.

Al abuelo, que me inculcó el amor a la música y a la trova yucateca, ¡que a su vez ayudó a inculcarme, de manera inconciente, el amor a las cosas buenas y bellas de esta vida!, dedico este trabajo.

A todas las personas que hicieron de este pequeño viaje un viaje de aprendizajes y alegrías, ¡les deseo pura felicidad!

A Dios, que me ha acompañado a recorrer este tramo de camino tan hermoso, agradezco infinitamente.

Introducción.

Estas notas al programa son un trabajo de autorreflexión y análisis sobre los procesos creativos y de aprendizaje musical desde mis primeras experiencias hasta ahora.

Está dividido en dos secciones. En la primera, llamada retrospectiva musical, se habla de las influencias musicales y extramusicales que se permean en mis obras y en mi manera de concebir la música; del proceso de aprendizaje de varios conceptos y técnicas; de mis maestros y sus enseñanzas; y de las experiencias que marcaron mi imaginario sonoro.

La dedicatoria es, de cierta forma, la primera parte de esa sección, ya que habla de una tradición que ha marcado mi gusto musical a lo largo de mis estudios: La trova yucateca.

En la segunda sección analizo las obras que presentaré en mi examen profesional. En ellas explico un poco el proceso compositivo, las herramientas que utilicé al hacerlas y lo que las inspiró. Incluyo un pequeño análisis de la forma musical y de algunas técnicas compositivas y, en ciertos casos, algunos consejos y observaciones para abordarla mejor a la hora de interpretarlas.

Hay muchas decisiones que tomé al momento de componerlas y que ahora no recuerdo muy bien el porqué, ya que la gran mayoría de las veces fue una acción intuitiva. El análisis posterior, la memoria y la escucha conciente de las obras me han revelado la probable razón de algunas decisiones, develando así una pequeña parte del secreto que yace en el subconsciente del compositor: La intuición musical.

Recital público de titulación

I. Fenómenos físicos	10' aprox.
I.- Aceleración	
II.-Desaceleración	
III.-Tensión	
IV.-Distensión	
<i>Samuel García Sánchez, sax alto (I y II)</i>	
<i>Alma Rodríguez Romero, sax alto (III y IV)</i>	
II. Chalma Onírica (grabación)	6' aprox.
<i>Orquesta Sinfónica de la Escuela Nacional de Música</i>	
<i>David Rocha, director</i>	
III. Lol tun	5' aprox.
<i>Victoria Espino del Castillo Barrón, piano</i>	
IV. Rastro de fe (grabación)	9' aprox.
<i>Eduardo Muñoz, flauta</i>	
<i>Edgardo Espinosa, violoncello</i>	
<i>Roberto de Elías, Ing. de grabación y mezcla</i>	
V. El botero aventurero	8' aprox.
Conjunto "La Polvareda"	
Letra: Francisco Huitzilín Hueleflora	
VI. Pausas II	7' aprox.
<i>Sexteto vocal femenino "Túumben Paax"</i>	
<i>Luis Manuel Sánchez, director invitado</i>	
<i>Letra: José Gorostiza</i>	
VII. Implodebraye Hikari	15' aprox
<i>Ensamble "La floresta fragante"</i>	
<i>Video: Yukkunn</i>	

Conjunto “La Polvareda”

Mario Alberto Gallardo García, *acordeón*
Jesús Camacho Jurado, *violín*
Británico González, *contrabajo*
Edison Estrella, *congas*
Adrián Herrera Franco, *cajón y claves*
Eduardo Muñoz, *guitarra de golpe*
Israel Noguez Velásquez, *voz*
Daniel Milán Cabrera, *guitarra y voz*

Sexteto Vocal Femenino “Tumben Paax”

Lucía Olmos, *soprano*
Diana Syrce, *soprano*
Adriana Barquín, *soprano*
Jennifer Sierra, *mezzosoprano*
Guillermina Gallardo, *mezzosoprano*
Itzel Trejo, *mezzosoprano*

Luis Manuel Sánchez, *director invitado*

Ensamble “La floresta fragante”

Huitzilin Sánchez: *teclado, sonaja y gong suwukan*
Jesús Camacho Jurado: *violín*
Esteban González Alfonso: *gender barung y kendang*
Jerónimo Serna: *bonang panerus y tablas*
Tania Rubio Sánchez: *kalimba, berimbau y fulê*
Patricio Calatayud: *carrillón, kecer y berimbau*
Augusto Tec Morales: *guitarra*
Eduardo Muñoz: *flauta traversa*
Israel Noguez Velásquez: *electrónica*
Emilio Serna: *gambang y requinto*
Daniel Milán Cabrera: *bonang barung, maracas y caxixi*

Retrospectiva musical

-Descubriendo el mundo académico-

La influencia guitarrística

Durante mis primeros años de estudios de guitarra “clásica”, la música de Mangoré, Sor, Tárrega, Giuliani, Brower y Villalobos llenaron mis oídos de mágicas y nuevas sonoridades. Inspirado por ellos, las primeras composiciones que hice fueron para guitarra. En ellas la memoria muscular dejaba sentir su presencia. El proceso era prueba y error. Si me gusta, se queda.

De Johann Sebastian Bach aprendí algunos de los secretos de la forma musical. A sugerencia de Miguel, mi maestro de piano, tomé uno de los minuets del libro de Ana Magdalena Bach y examiné con microscopio la estructura del mismo. El *zoom* se fue agrandando para ir del macromundo de las secciones hasta el micromundo de los motivos musicales. Después de analizar, lo único que hice para crear una composición fue copiar la estructura. Para los siguientes ejercicios ese método ya no me motivó más.

“Una vez que hubieron medido los espacios, los nuevos inquilinos de la casa trajeron sus muebles y pintaron las paredes de otros colores. Al principio no tiraron ninguna pared, pero pasados los años comenzaron a hacer remodelaciones, y cuando el espacio no fue funcional para sus necesidades consiguieron un terreno y diseñaron su propia casa.”

La muda, Xochitl Tec

Tal como Gounod tomó un prelude de Bach para hacer el “Ave María”, así también utilicé un estudio de arpeggios de Fernando Sor para hacer una pequeña cancioncita. El resultado no fue nada fuera de lo común pero me sirvió para aprender a hacer una melodía sobre un acompañamiento dado, y después, una letra sobre una melodía preestablecida.

Un buen ejercicio sin duda, pues al restringir y predeterminar ciertos elementos musicales, la creatividad se aviva para lograr sacarle más sabor a los que quedan libres.

Esa manera de aprender composición la entendería años más tarde en las clases de análisis de Mario Lavista, en la Escuela Superior de Música.

Otro ejercicio que hice fue el de usar uno de mis acrósticos y componer una canción para dos guitarras y dos voces. El resultado fue un híbrido entre música académica (período romántico) y trova yucateca (también romántica, aunque con un toque caribeño).

Un guitarrista de jazz, Louis Martinez, me enseñó la manera que tienen los jazzistas de ver la armonía: sin tanta rigidez y con gran libertad creativa.

La influencia del jazz se notó en una pieza para guitarra que compuse para mi examen de admisión a la ENM.

Tiene una forma A-B-A con una parte tranquila y melódica, armonizada con acordes de séptima y novena. La parte B es una melodía modal un poco más movida, tocada con la técnica de trémolo, y con un bordón en la nota fundamental de la escala.

La otra pieza que compuse para el examen fue “Una tarde lluviosa”, también para guitarra. Al hacerla me inspiré en las tardes de verano en Mérida, cuando después de un calor infernal, de repente cae un señor aguacero que dura a lo mucho una hora, para después dar paso a una fresca tarde con olor a tierra mojada, mientras el arco iris se asoma por el cielo.

Tiene una forma ternaria de tipo A-B-A, la primera parte es un estudio de arpeggios, muy al estilo de los preludios de Bach, pero inspirado en el ritmo de clave yucateca y tocada con una combinación de técnicas guitarrísticas tomadas de “Recuerdos de la Alhambra” de Fco. Tárrega y “Asturias” de Isaac Albeniz.

La segunda parte, que representa el cese de la lluvia y la salida del arco iris, es más melódica y lenta. Comienza en modo menor y luego modula al homónimo mayor, lo cual es un recurso muy utilizado en la trova yucateca. Los ritmos de la melodía en esa sección también son típicos del ritmo de clave.

Las clases abreconciencias

Antes de ingresar a la Escuela Nacional de Música, me inscribí a un curso de composición. El que la impartía era un compositor recién graduado de esta institución.

Con él conocí a Messiaen y la composición basada en motivos rítmico-melódicos.

Me acuerdo que me dijo que todas las noches escuchaba la radio comercial, y trataba de descubrir cómo estaban hechas esas canciones tan pegajosas. Se me hizo muy extraño el comentario, pues en ese entonces tenía un prejuicio muy fuerte contra la música comercial, ya que pensaba que era sencilla y monótona. Aunque de cierta manera tenía razón, estaba basando mi escucha y mi juicio a solamente unos cuantos aspectos de lo que es el fenómeno musical total. Ahora me gusta escuchar esas canciones tan pegajosas y tratar de encontrar algunos de los principios más básicos de composición ¡Y he encontrado cosas muy interesantes! Además, el enfoque sociológico y antropológico le añade un sabor muy especial a la escucha.

Ya en la ENM, las clases de Salvador Rodríguez me abrieron los oídos hacia el fenómeno musical de una manera más completa. Me introdujeron a la música contemporánea y experimental.

En esa clase tuvimos la típica discusión que nunca llega a algo concreto: la discusión sobre la definición de música. Me acuerdo que el maestro nos puso una grabación de un diálogo con voces teatralizadas y nos preguntó: “¿tiene ritmo?, ¿tiene altura? ¿tiene forma?, ¿cómo es?, y finalmente, ¿es música?”.

Comenzó la discusión que no llegó a ningún acuerdo, pero la finalidad era el que cuestionáramos nuestra noción de música. Cada quien, de acuerdo a su experiencia, llegó a sus conclusiones. Y aprovechando este pequeño trabajo, me gustaría compartirles la que me gusta hasta este instante: la música existe cuando hay al menos un oyente que considere un fenómeno sonoro como estético. No importa si ese único oyente es el oído interno de una persona o si el fenómeno sonoro es el ruido de una gran ciudad.

Recuerdo haber leído que el compositor Karlheinz Stockhausen dijo alguna vez que ruido es todo aquello que no queremos escuchar, aún así sea la sexta de Beethoven.

En otra clase de Salvador analizamos “Syrinx”, una pieza para flauta sola de Debussy. El descubrir cómo estaba hecha esa partitura me dio muchísimas ideas. Comenzaba a entender cómo funcionan algunos principios básicos de composición como la repetición, la variación y el contraste, sobre todo en contextos musicales diferentes al sistema tonal.

Sus clases de armonía fueron muy diferentes a las que había tomado, pues se basaban en la audición más que en las reglas. Gracias a él pude escuchar y entender cosas tan básicas como el porqué la tónica funciona como tónica y la dominante como dominante, y el porqué de la relación tan estrecha entre esos dos grados tonales.

También aprendí otros principios básicos de composición como el manejo de la tensión, la distensión y los puntos máximos de clímax y de reposo.

En mi segundo año en la escuela y último de propedéutico asistí a las clases de composición de Ulises Ramírez, a la vez que iba de oyente con Gabriela Ortiz y Julio Estrada. Estaba deseoso de absorber como esponja todo tipo de conocimientos que ayudaran a mi desarrollo como compositor.

Me acuerdo que Gabriela Ortiz nos dijo en clase que para ser compositor había que empaparse de conocimientos y experiencias de todo tipo.

Haciéndole caso, comencé a leer muchos libros clásicos que no había leído, iba a los museos de arte y a la gran variedad de conciertos que ofrecía la ciudad, comencé a leer el periódico para enterarme de cómo estaba el mundo y a tener amigos que me platicaban de muchas cosas interesantes.

Ese año asistí a muchos conciertos del Foro de Música Nueva “Manuel Enríquez” y me empapé de mucha música contemporánea. Algunas no las entendía y se me hacían sin sentido, pero hubo muchas que me impactaron por el manejo de la tímbrica en los instrumentos. Era lo que se llama “nuevas técnicas instrumentales”, las cuales consisten en buscar nuevas maneras de tocar los instrumentos convencionales para sacarles frescos y fascinantes timbres.

Aprendí mucho asistiendo a esos conciertos y mi oreja se familiarizó con la música contemporánea, pero donde más aprendí sobre técnicas extendidas y experimentación sonora fue en las clases de Julio Estrada.

Glissandos, microtonos, escalas no cíclicas y microtonales, técnicas extendidas de los instrumentos, gráficas, contrapunto de parámetros, identidades interválicas y, sobre todo, la búsqueda del propio imaginario musical por encima de reglas y técnicas de composición, fueron algunos de los temas que se trataban de manera teórica y práctica en el Laboratorio de Creación Musical de Estrada, al que asistí por tres años.

Si con las clases de Salvador Rodríguez se despertó mi conciencia e imaginación auditiva, y con las de Julio Estrada se desarrolló, las clases de Ulises Ramírez fueron las que me dieron las bases y las herramientas para que esos conocimientos fueran utilizados de manera práctica e inteligente, de manera que fluyeran de manera natural en el discurso musical, sin rebuscamientos intelectuales ni teóricos. Le agradezco mucho el haberme enseñado cómo escuchar de manera atenta y conciente cada uno de los instantes de la pieza, y la manera en que estos forman un todo unitario, siendo éste entrenamiento el que considero que más ha ayudado a mi búsqueda estética.

Las piezas del cambio de nivel

Para mi examen de cambio de nivel a fines del año escolar presenté tres obras: “Lol-tun” (para piano), “El alux” (para clarinete solo) y “Montaña rusa” (para piano y flauta). La primera la trabajé con Gabriela Ortiz y las otras dos con Ulises Ramírez. Con Julio Estrada no trabajé ninguna pieza, sin embargo, sus enseñanzas y teorías están presentes en las tres piezas.

Gabriela Ortiz nos pidió que hiciéramos un prelude monotemático (a la manera de los preludios de Bach) para piano, y de ese ejercicio nació “Lol-tun”, que es una de mis piezas mejor logradas.

Tiene un carácter meditativo y relajante, con pequeños toques de ansiedad nerviosa. El título está tomado del nombre de unas grutas al sur de Yucatán a las que fui de niño, aunque la génesis de la obra fue una búsqueda personal basada en la “teoría de la identidad de los intervalos” de Julio Estrada. (Ver análisis musical).

El título fue un acierto muy grande que tuve durante el proceso de composición de la obra, percatándome así de lo importante que es tener un buen título (siempre que la intención del compositor sea guiar la escucha del público).

Los comentarios de Gabriela Ortiz fueron muy útiles al ayudarme a lograr las sonoridades que buscaba, sobre todo con el manejo de los registros y de la densidad de voces en los diferentes momentos de la pieza. También me hizo escuchar cómo ciertos pasajes eran demasiado largos o con falta de interés, y otros que estaban interesantes y tenían material para desarrollarlos un poco más, no permanecían por mucho tiempo en la memoria musical.

“El alux” también surgió de la “teoría de la identidad de los intervalos” de Estrada, aunque en esa pieza rompí tajantemente el plan preconcebido y me dejé guiar por la intuición musical. La intuición musical, como la entiendo hasta ahora, es la memoria de cada persona (producto de la música que ha imaginado, escuchado y tocado a lo largo de su vida) que es activada en el acto musical (la improvisación, la composición, la ejecución, el trabajo sonoro en la computadora y la escucha), por su esencia espiritual o de personalidad que subyace en el fondo del alma o en el subconsciente.

Cuando la estaba componiendo le llevé un fragmento a Ulises Ramírez para que me la revisara, y me dijo que estaba un poco inconexa, que los materiales aún no se desarrollaban lo suficiente cuando ya comenzaba un material totalmente nuevo.

Tenía razón. La intuición se había desbordado en el papel. Había compuesto un poco descuidadamente, sin escuchar ni analizar el todo como un conjunto.

Fue entonces cuando la razón y la escucha conciente entraron a ordenar a la intuición desbordada. Desde ese entonces he trabajado mucho el sistema de utilizar la intuición y la razón de manera conjunta y flexible, lo que me ha dado muy buenos resultados.

A veces parto de un pensamiento teórico, y una vez que mi oído lo ha asimilado, olvido la teoría y me dejo llevar por la intuición. Otras veces utilizo el método contrario, es decir, comienzo intuitivamente para después hacer un análisis racional que me sugiera nuevos rumbos.

Al igual que “Lol-tun” y “Montaña rusa”, “El alux” recibió su título durante el proceso de composición y no antes.

Un *alux* es una especie de duende travieso, un guardián de los montes en las selvas mayas de Yucatán. El timbre del clarinete fue perfecto para representar el carácter misterioso y juguetón de esos seres, pues es profundo y ágil a la vez. Sin embargo, la razón por la que escogí trabajar con él fue porque contaba con la ayuda de un buen clarinetista, Hugo Manzanilla.

“Montaña rusa” es una pieza donde exploré por primera vez las técnicas extendidas. En la flauta utilicé frulattos, golpes de llaves, tocar dentro del piano, desafinar un poco el instrumento y sonidos eólicos. En el piano me valí de técnicas como: apagado de la cuerda, rascar las clavijas, tocar las cuerdas y golpear las barras dentro del piano.

Algo que ha caracterizado mi estilo de composición desde esa época es la ausencia de un pulso muy definido. Cuando llevé los primeros apuntes de “Montaña rusa” a Ulises, me recomendó, al ver los ritmos tan sincopados que utilicé para evitar la sensación de pulso, que utilizara la notación proporcional.

Ésta consiste en que la duración de los sonidos es proporcional al espacio que ocupan visualmente en la partitura, y no proporcional a un pulso, como ocurre en la notación tradicional.

Ulises Ramírez, en sus clases, no solo revisaba la partitura, sino que también escuchaba los ensayos de las obras, dándoles muy buenos consejos a los intérpretes para que el resultado fuera más musical, dejando muchas veces a un lado la partitura.

Sabía muy bien que la música es la que suena, y no la que está escrita; y también que un estudiante de composición en el nivel propedéutico todavía no es capaz de representar bien en un papel su imaginario musical.

Otros aprendizajes en la academia

En ese año escolar (2002) me inscribí a un curso de secuenciadores y composición electroacústica, impartidos por Luis Pastor y Gabriela Ortiz, respectivamente.

Ahí trabajé una pieza titulada “Mentada”, basada en la clásica mentada de madre salida del claxon de un auto en un embotellamiento.

Desgraciadamente, perdí el archivo de esa obra, que me ayudó muchísimo a ampliar mi experiencia tímbrica y me permitió hacer una obra con múltiples tracks (voces), algo que no había hecho hasta ese entonces.

Ya en la licenciatura comencé a ir a las de análisis con Mario Lavista en la Escuela Superior de Música. En ellas, analizamos sobre todo a Schoenberg, Berg, Debussy y John Cage. Éste último me llamaba mucho la atención por su manera de concebir la música, tanto que junto con unos amigos tocamos su pieza “Living Room Music” para *speech quartet* (cuarteto vocal que en vez de cantar, habla). Esta pieza del compositor norteamericano sería una inspiración para una que compuse años después titulada “Cuarteto indignado”, también para *speech quartet*.

La ENM lanzó una convocatoria para hacer una composición basada en obras plásticas de artistas mexicanos. Yo decidí trabajar sobre una pintura de Claudia Gallegos titulada “Rastro de fe”.

Fui a su casa y la entrevisté para poder trabajar con analogías entre los elementos del lenguaje pictórico y el musical.

El resultado fue una pieza para cello y flauta con un carácter meditativo y que utiliza muchas técnicas extendidas en ambos instrumentos. La repetición de ciertos gestos musicales logró darle unidad a la pieza. (Ver análisis).

Ésta pieza fue seleccionada para el CD del concurso. La grabación la hizo el Ing. Roberto de Elías en el Laboratorio de Investigación e Informática de Música Electroacústica (LIMME) de la ENM, y la interpretación corrió a cargo de Edgardo Espinosa (cello) y Eduardo Muñoz (flauta), quienes siempre aportaron su experiencia y conocimientos durante el proceso de composición e interpretación de la pieza.

La composición de esta pieza fue basada casi totalmente en la intuición, la cual tenía salida por medio de mi voz, instrumento que escogí para esa ocasión pues me permitía simular las respiraciones y las arcadas de los instrumentos, las dinámicas y los timbres. Componiendo esta pieza descubrí que la voz es un camino muy directo para volcar el imaginario musical en realidad, ya que a diferencia de cualquier otro instrumento, la intuición no es “contaminada” por la memoria muscular o la carencia de técnica.

En otra ocasión quise hacer el caso contrario. Una obra para cuarteto de saxofones en la que, de manera deliberada, dejara a un lado la intuición y me concentrara exclusivamente en el pensamiento racional.

Entonces escogí trabajar con los números primos 3,5,7 y 11, los cuales fueron usados rítmica, melódica y formalmente.

Aunque nunca llegó a tocarse en vivo, la maqueta MIDI reveló una música bastante interesante (un amigo que la escuchó me comentó que le parecía como si fuera música de un Nancarrow pueblerino), aunque mecánica y carente del elemento sorpresa propio de la intuición.

Por cierto, ese elemento sorpresa, o cambios de carácter repentinos que muchas veces he usado en mi música, lo heredé, según creo, de escuchar tantas veces Petrushka y la Consagración de la Primavera de Igor Stravinsky, dos de mis obras favoritas.

La fascinación por la vida y la otredad.

Frustración composicional

El buscar tan decididamente en el lenguaje de la música contemporánea en tan corto tiempo, hizo que mi imaginación musical se desbordara.

Fue una época de muchísimos ensayos y ejercicios, pero de ninguna obra completa de consideración. Eso se debía a que cuando comenzaba a escribir una obra, ideas nuevas me asaltaban la cabeza, hasta que por fin decidía abandonar la primera para trabajar en la nueva. Algo que dificultaba el proceso creativo era que carecía de la técnica suficiente para poder plasmar en un papel lo que me imaginaba, además del desánimo que me daba el hecho de que sería muy complicado buscar los intérpretes que pudieran y estuvieran dispuestos a convertir esas instrucciones en música.

La única obra que pude terminar en ese entonces fue un cuarteto de cuerdas, que titulé “Cuarteto adefesio” debido a que no pude lograr plasmar bien lo que quería, y terminó siendo una partitura que comenzaba con sonoridades muy interesantes, pero al final, por mi falta de experiencia, no fui capaz de llevarla a buen puerto. Por supuesto nunca se tocó, a pesar de que hice algún esfuerzo por ello.

Para esas épocas me estaba cansando de la manera de enseñanza en la “academia” y del elitismo de la música contemporánea. Varias malas experiencias me llevaron a una etapa de frustramiento compositivo, la cual no fue del todo mala sino todo lo contrario, pues dirigí mi atención hacia otro mundo: el de la música popular y tradicional.

Los viajes y la fuerza del son

Las clases de etnomusicología, y sobre todo los viajes, me dejaron mucho aprendizaje sobre la belleza, fuerza y complejidad de la música tradicional, especialmente la de mi país.

El contacto con el son jarocho, el huasteco, el calentano y el planeco me hicieron descubrir que esta música, aparentemente sencilla, está llena de complejidad y belleza; no solo musical, sino en muchos otros aspectos como son el literario, el dancístico y el de toda la parafernalia presente en las fiestas de pueblo.

Se me hizo una música que habla el idioma de la mayoría de la gente, y no de unos pocos intelectuales; habla de cosas de la vida como el amor y la naturaleza de una manera más directa, sin tanto rebuscamiento, aunque con metáforas muy sutiles. Ahí, descubrí principios de composición tan básicos como la magia de la repetición y de la variación sencilla.

En las clases de etnomusicología con el maestro José A. Guzmán, fuimos a hacer un pequeño trabajo de campo en Chalma, Edo. de México, durante las festividades de San Agustín. La tarea era grabar y entrevistar a las bandas de viento que llegaban al lugar, procedentes de otras poblaciones del mismo estado, de Puebla, Morelos y el Distrito Federal.

Al año siguiente regresé al lugar para completar mi conocimiento de la festividad, pero no fui en plan de investigador, sino fui como una persona más que venía a visitar al Señor de Chalma, lo que me permitió ser testigo de hechos muy curiosos que me inspiraron a escribir “Chalma Onírica”, una pequeña pieza para quinteto de metales. En el proceso de composición me olvidé del todo de la teoría y me dejé llevar por la intuición. Fue una música “programática”, es decir que se basa en una historia o en hechos extramusicales. (Ver análisis)

El contacto con la música del país me hizo voltear el oído a mis orígenes musicales. El trabajo de investigación y difusión de la trova yucateca que realizan Ricardo y Álvaro Vega, junto con el investigador Enrique Martín, me impulsó todavía más a redescubrir las riquezas de esta música. Comencé a hacer transcripciones, a leer sobre el género y sobre todo a tocarlo. La estética de la trova se infiltró de nuevo y con más fuerza en mi intuición musical.

En un viaje a Mérida compuse una canción que tiene influencia del bolero yucateco y de la música académica. Se llama “En tus manos”, tal como el poema en el que me base, obra de mi tía Lourdes Cabrera. Fue mi regreso a la composición de música popular, una idea que venía rondando por mi cabeza durante un tiempo.

El mundo místico de la orquesta sin solistas.

En 2003 comencé a tocar música tradicional de Indonesia, específicamente de Java central, con el grupo Indra Swara. (El sonido de Indra)

Esteban González, un amigo de la ENM que había estudiado un año en Surakarta, nos descubrió poco a poco los secretos que hacen que el gamelán sea una música muy orgánica y llena de complejas relaciones entre los instrumentos. Los investigadores la han llamado textura heterofónica, es decir, una melodía que suena simultáneamente con versiones variadas de sí misma.

Gracias al gamelán he descubierto cosas muy sencillas pero efectivas tales como el manejo de los registros y su relación con la densidad rítmica, la relación entre la velocidad (*laya*) y el grado de subdivisión del pulso (*irama*), la magia de la repetición y cómo salir de ella de una manera natural, la manera de combinar distintos timbres para crear uno nuevo, y como sacarle a cada instrumento lo mejor de sí. Es increíble cómo en esta música la manera que cada instrumento tiene de tocar está diseñada exclusivamente para él. Sin duda esta música es producto de siglos y siglos de refinamiento, y no es que la música occidental no lo sea, pero en el gamelán pareciera que los músicos, en vez de buscar su voz personal, trabajaran para hacer la voz del conjunto cada vez más perfecta.

La música de Indonesia ha llenado mi cabeza de ideas composicionales, las cuales se han reflejado sobre todo en obras como el “Cuarteto Poliinfluciado”, “Impromutación # 1”, y en las orquestaciones de “Chalma Onírica” y “Lol-tun”.

En estas dos últimas utilizo el recurso de puntualizar y colorear ciertos momentos o notas de la melodía con otros instrumentos, proporcionándoles color y ataque.

Si bien ya conocía que esa técnica fue empleada por los compositores de la segunda escuela de Viena (melodía de colores), la inspiración y manera de usarla se asemejan más a la de los instrumentos colotómicos (de puntuación) en el gamelán de Java Central que a la usada en occidente.

Es curioso que mi obra “Lol-tun” (para piano), a pesar de haber sido compuesta antes de mi contacto con la música de Indonesia, se asemeja muchísimo a ésta por el tipo de sonoridades armónicas, por el tipo de melodías, y el uso de los registros. Esto lo aproveché para hacerle una orquestación muy parecida a la del gamelán, sacando de la melodía principal otras melodías que suenan conjuntamente con la primera, logrando así darle un timbre particular a cada momento de la música, y también, poder trasladar a la orquesta el efecto del pedal de *sustain* del piano.

Para la orquestación de esta obra conté siempre con los buenos consejos y comentarios de Jorge Torres, mi maestro de orquestación en la Escuela Superior de Música.

Creando belleza al momento: la magia de estar en el instante.

Otra parte importante en mi formación como músico fue la improvisación, sobre todo la improvisación libre. En ésta, los músicos se juntan a tocar sin ninguna restricción, salvo sus propias carencias técnicas en el instrumento, la falta de imaginación y el ego. El juez es siempre el oído, por lo que hay que mantenerlo abierto para escuchar el discurso de cada individuo y el de todo el ensamble a la vez, además de estar conciente del devenir de la improvisación en el tiempo.

El improvisar constantemente con diferentes músicos me dio la oportunidad de descubrir sonoridades y texturas realmente novedosas y frescas, de probar ideas, de ampliar mi intuición musical y de escaparme de las restricciones del pentagrama y la forma musical convencional.

El pianista y compositor Ernesto Rosas ofreció dos cursos sobre improvisación al piano, después de los cuales formé un dueto de improvisación (a dos pianos) con Carlos Milán, presentando varias improvisaciones en los recitales de la cátedra de piano de Dulce Ma. Sortibrán. Conjuntamente ideamos la música de “Bosque sagrado”, una parte de la coreografía dancística “Jardines-Santuarios” del coreógrafo y bailarín Carlos Rivera. Para esa ocasión contamos con un ensamble integrado por violoncello, violín, voces, flauta, trombón, batería y un ruidista. La manera de trabajar la música fue por medio de una improvisación controlada, en la cual restringimos ciertos parámetros musicales y modelamos la forma final de la obra por medio de indicaciones de carácter, proporcionando *cues* o claves musicales para indicar los cambios de sección.

Durante dos años asistí al taller de improvisación libre impartido por el saxofonista y gran improvisador Remi Álvarez, el cual concluyó con un concierto en la sala Xochipilli, fruto de un año de ensayos con los mismos integrantes. El grupo, llamado para ese concierto “Ensamble improvisado de música inestable”, constaba de guitarra, piano, ruidista (yo), voz, violín y saxofón.

Durante esos dos años me fui haciendo de una gran cantidad de objetos sonoros que utilizo en las improvisaciones colectivas. También escuché muchos discos y conciertos del género, haciéndome conciente de lo mucho que se podía lograr con trabajo constante en materia de improvisación.

Después estuve ensayando con un ensamble de improvisación con instrumentos tradicionales (birimbao, jarana, tablas, sitar e instrumentos de aliento de diversas culturas), el cual se deshizo por diversos motivos, pero del cual nació una muy buena amistad. Muchas de las veces en que nos reunimos, terminamos improvisando a la menor provocación, lo cual nos causa mucho placer ya que generalmente logramos conectarnos a niveles mágicos. No hay otra cosa que me cause mayor placer musical que el estar improvisando así, bien conectados. Me gusta mucho más que interpretar, componer, mezclar o escuchar música, ya que de cierta manera haces todas esas cosas a la vez, pero no lo haces solo. Es como si se juntara la esencia de todos los músicos en un solo canto.

Otra experiencia que tuve con la improvisación fue interpretar la pieza “December 1952” del compositor estadounidense Earle Brown, la cual es una partitura gráfica sin ningún tipo de información musical. También participé en el ensamble que interpretó un fragmento de “Treatise”, del compositor Cornelius Cardew.

En dos ocasiones tuve la oportunidad de tocar la partitura “In C” del compositor estadounidense Terry Riley, lo cual es una experiencia muy enriquecedora. Inspirado en esa partitura (In C) compuse “Impromutación #1”, la cual fue grabada por el “Ensamble Permutaciones”. El motivo de esta composición era empezar una serie de partituras a manera de improvisaciones controladas en las cuales el compositor restringiera alguno de los elementos del lenguaje musical (en este caso las alturas) y dejara los demás libres a la intuición de los músicos.

El resultado de esa obra fue muy bueno, a pesar de que los intérpretes sólo le dedicaron dos horas a ensayar la partitura.

Con el grupo de música de Indonesia “Indra Swara”, grabamos un disco en el cual hay dos improvisaciones controladas, tocadas por la orquesta gamelán y otros instrumentos tradicionales. Frecuentemente improvisamos en los ensayos, logrando con el tiempo una mayor asimilación de la escala pelog (una de las dos escalas usadas en la música javanesa) y su relación con la afinación temperada.

En Diciembre de 2008 realizamos varias sesiones de grabación de improvisaciones con los instrumentos del gamelán y otros, logrando resultados muy buenos. De cierta manera esas sesiones fueron una especie de ensayo para la improvisación controlada “Hikari”, que sirvió para musicalizar un video homónimo de Yukkunn.

Retorno a la música popular

Al observar que tanto el blues, el son jarocho, los corridos norteños y la música country utilizan en la mayoría de sus canciones los grados I, IV y V; y que los cuatro utilizan un compás ternario o uno binario con subdivisión ternaria, quise aprovechar esas similitudes para hacer una canción que fusionara esos cuatro géneros.

El resultado de ese experimento fue “Son corridos tristemente del campo de ambos lados o la valona migratoria”, una canción en forma de valona (al estilo de las de tierra caliente de Michoacán) que intercambia elementos musicales entre esos géneros. Así, por ejemplo, podría tener un acompañamiento de corrido tocado por el arpa, junto con un bajo “blusero” tocado en un tololoche y un arpegio de arpa jarocho tocado por la guitarra eléctrica.

El querer sonar esa partitura me llevó a juntarme con otros compositores que tenían inquietudes muy parecidas. Queríamos experimentar con todo tipo de música popular y meterle el “toque” académico, estábamos cansados de presentar nuestras obras siempre ante el mismo público y en el mismo espacio, y con el uso del lenguaje verbal queríamos expresar de manera más concreta nuestra manera de ver el mundo. Teníamos ganas de tocar y aprender juntos, estábamos cansados de conseguir músicos que interpretaran nuestras obras, y de que no tuviéramos remuneración alguna por ellas.

Así fue que surgió “La polvareda”, un espacio en el cual los mismos integrantes (todos ellos compositores) pudieran componer y tocar sus canciones, enriqueciendo cada quien con su toque personal el resultado final.

Junto con mis amigos de “La polva” aprendí muchísimo sobre géneros que no me son tan afines como el rock, el funk o el reggae. Aprendí a desenvolverme en el escenario, en un contexto que no es la música de concierto y comencé a familiarizarme con el refuerzo sonoro en espacios abiertos (el uso de los micrófonos, mezcladoras, poderes, bocinas y monitores) y la grabación.

En la ENM el Ing. Roberto de Elías impartía un curso muy completo sobre técnicas de grabación, el cual me fue de gran ayuda para entender el funcionamiento del equipo, pero sobre todo para entender la música como un fenómeno físico y psicoacústico, conocimiento sumamente importante para un compositor. Por desgracia, sólo pude tomar durante un año

esas clases, que sin embargo me proporcionaron las bases para poder seguir aprendiendo, ya con equipo propio, de manera autodidacta.

Con “La Polvareda”, grabamos 11 canciones en el estudio casero de Isracks. De ellas, dos fueron de autoría mía: “El botero aventurero” y “Amor frutal”. Ambas tienen el mismo principio de contrastar dos secciones con caracteres distintos, pero sin que se escuchen como dos composiciones unidas de manera arbitraria. Creo que la mejor lograda de las dos es “El botero aventurero”, ya que esa unión se hace de manera gradual, causando gran sorpresa cuando comienza la siguiente sección.

Es una fusión de bolero yucateco, canción de nueva trova cubana, son planeco y son jarocho; utilizando contrapuntos inspirados en la música antigua, y armonía con acordes de séptima, novena, etc. (Ver análisis).

“Amor frutal” es una canción cuya letra tiene una cuádruple lectura: el sentido literal, el “amor puro”, el “amor sexual” y el “amor místico”. Consta de dos secciones claramente divididas. La primera es un bambuco yucateco, que a su vez se divide en dos secciones (menor y mayor, tal como se estila tradicionalmente en el género), y la segunda es un montuno con su responsorio de coro-pregón, seguido de un solo instrumental. Al final una coda rememora las dos secciones.

Otras piezas académicas.

Durante ese período también compuse varias piezas académicas: “Chalma Onírica”, el “Cuarteto indignado”, “Fenómenos físicos” y “Pausas II”.

Esta última es una pieza para sexteto vocal femenino. La hice respondiendo a una convocatoria que lanzó el sexteto “*Túumben Paax*” para componer obras basadas en textos de algunos poetas latinoamericanos.

La poesía “Pausas II” de José Gorostiza me pareció perfecta, puesto que me evocó muchísimas imágenes sonoras desde la primera vez que la leí.

En la obra utilicé el recurso renacentista y barroco del madrigalismo, el cual consiste en tratar de imitar con la música el significado literal y metafórico del texto. (Ver análisis).

En ella exploré varias técnicas vocales como armónicos, hablar, susurrar y hacer sonido de grillo.

La obra “Cuarteto indignado” está inspirada en una pieza de John Cage, como ya había mencionado. En ella se refleja mi inquietud por conjuntar varias artes como la música, el teatro y el performance. Se presentó una sola vez en la sala Xochipilli de la ENM con un resultado bastante bueno. Para su composición me dejé llevar por la intuición, sin ningún plan preconcebido.

“Fenómenos físicos” es una obra de cuatro movimientos para saxofón alto. Los nombres de los movimientos son tensión, distensión, aceleración y desaceleración, en los cuales la música intenta reflejar el principio de causa y efecto de la energía en esos fenómenos. (Ver análisis). Otros aspectos que exploro en esta obra son las formas abiertas (los cuatro movimientos pueden ser tocados en distinto orden, a elección del intérprete) y las técnicas extendidas (multifónicos, trinos de color, microtonos, frulatto y slaps).

2 8

Piano

ppp

rit..

Al principio, estas “gotas” comienzan con el motivo anacrúsico de “lol-tun”, luego aparecen solas (una sola nota), cambian de registro y más adelante, se comienzan a desarrollar poco a poco, hasta llegar a convertirse en una especie de contrapunto de la melodía principal.

33

Piano

pp mp p

A tempo rit.. A tempo rit..

Otra variante de las gotas son los acelerandos y ritardandos sobre una misma nota.

12 8

Piano

p mf mp pp p mf pp mp p

mf
Ped.
(sin pedal de sordina)

La melodía del principio representa el caminar precavido de un visitante que cuida de no resbalarse en el suelo mojado (tema del caminante). Los octavos asemejan un caminar seguro, mientras que las notas más largas asemejan una pausa o duda en el andar. El tempo poco rubato acentúa todavía más ese carácter.

los tempos son aproximados
tempo poco rubato

♩=90

1

(lejano)

rit. . . A tempo

ppp

legato

pp

p

pedal de sustein puesto siempre)
pedal de sordina

p

Toda la pieza se asemeja al recorrido del visitante por las grutas, que si mal no recuerdo, comienza en una entrada muy grande, luego continúa por lugares escondidos, y finalmente termina por otro camino que lleva hacia la entrada.

Musicalmente, esto es representado por la presencia constante de variaciones del “tema del caminante”. Los cambios de sonoridades interválicas (ver más adelante) que ocurren durante toda la obra son como los distintos espacios que tiene el recorrido. La entrada y salida de la gruta por el mismo lugar está sugerida por una especie de reexposición del “tema del caminante” al final de la obra.

♩=90

41

Tempo primo

rit.

♩=60

mp

p

Análisis formal.

Lol-tun es un preludio monotemático a la manera de los del “Clave bien temperado” de Bach. A éstos se les llama monotemáticos porque se basan en una sola idea, generalmente un arpeggio, que se desarrolla a lo largo de toda la pieza.

En “Lol-tun”, el tema que se desarrolla no es un tema melódico tal como se hacía en el clasicismo, más bien son variaciones del contorno y de la esencia rítmico-melódica del “tema del caminante”.

Algunas de las características esenciales de este tema son: el juego en figuración ternaria entre dos notas repetidas y una sola; y el movimiento por saltos, generalmente expansivo (de intervalos pequeños a intervalos más grandes) y con cambios constantes de dirección melódica.

Algunas de las variaciones se pueden observar en los compases 1-3, 9, 22, 25, 29, 31, 41 y 42.

La presencia durante toda la obra de estas variantes, así como las del motivo de “Lol-tun”, ya sea en el registro grave o en el agudo (las “gotas”), le proporcionan unidad a la pieza.

A grandes rasgos, la obra se puede dividir en 4 secciones principales.

1.-Introducción (compases 1-11): Presenta el “tema del caminante” e imprime algo de movimiento en los registros grave y agudo.

2.-Segunda sección (compases 12-21): Introduce los acelerandos y ritardandos de las “gotas”.

3.- Tercera sección (compases 22-40): Esta sección se puede subdividir a su vez en 2 partes. La primera (compases 22-36) es la que tiene mayor tensión melódica. Tiene un tempo más veloz, y presenta el tema varias veces en los registros agudo y medio. La segunda (compases 37-40), es un puente entre la parte anterior y la reexposición; se caracteriza por un descenso en el tempo y en la densidad de las voces.

4.- Reexposición (compases 41-44): Reexpone el tema del caminante con variaciones.

Análisis de sonoridades interválicas

Cuando comencé a componer “Lol-tun” lo primero que se me ocurrió fue trabajar sonoridades con simetrías interválicas.

En ese entonces estaba estudiando la “teoría de la identidad de los intervalos” * de Julio Estrada, así que decidí auxiliarme de ella para esta composición. Ésta explica, entre otras cosas, que el color o carácter de un acorde, melodía o textura, depende de la relación interválica que guardan entre si las notas que lo constituyen, y no la altura de las notas por sí solas.

La base teórica fue la encargada de escoger el conjunto de alturas que utilizaría en las distintas partes de la obra, y la intuición musical me dictó la manera de ordenar esas alturas.

Si nos fijamos en los dos primeros compases de Lol-tun y comprimimos en una octava todas las notas existentes, obtendremos el siguiente grupo de notas.



Los números indican la distancia interválica (o cantidad de semitonos que hay) entre cada una de sus notas. Tercera menor, segunda mayor, segunda mayor y finalmente tercera menor.

Si ponemos al Fa como nota eje (de hecho, así funciona en la obra), descubriremos que se trata de un acorde simétrico, pues partiendo de Fa y dirigiéndonos hacia arriba y hacia abajo, encontraremos que hay distancias iguales.

Hay tres capas (voces) que se superponen durante toda la composición: el “tema del caminante”, el bajo y las “gotas”. Debido a esto, decidí utilizar tres pentagramas en

*.- Estrada Julio, *Théorie de la composition: discontinuum-continuum*, 1994
lugar de dos.

Muchas veces, el bajo y las “gotas” se bifurcan a su vez en otras capas, que se diferencian entre sí por el registro y los matices. En el siguiente ejemplo podemos ver hasta cinco capas distintas de “gotas” en tres compases.

El “tema del caminante” es una capa independiente, y es la única que está estrictamente construida con las sonoridades simétricas. El bajo y “las gotas” aunque a veces participan de esas sonoridades, muchas veces no siguen esa lógica, y sus alturas fueron escogidas con la intuición, resultando así en una mayor riqueza musical.

Así pues, el siguiente análisis se refiere exclusivamente a la manera en que fue construida la capa del “tema del caminante”, y no a la sonoridad total de todas las capas simultáneas, ni a cómo el oído del escucha interpretaría estas sonoridades.

C. 1-2: La nota eje sobre la que se construyen las sonoridades es Fa.

C. 3-5: El bajo y el agudo (“gotas”) rodean a la nota eje Fa con el intervalo de cuarta justa (sin contar las octavas).

C. 7-8: Se forma una escala por tonos, lo que permite que la nota eje sea trasladada a Sol, aunque musicalmente no se siente así todavía. El Si becuadro aparece sólo momentáneamente para poder trasladar la nota eje a Sol. El bajo cambia a Re para poder estar a una cuarta de la nueva nota eje.

C. 14-16: Se ha formado un arpegio disminuido (terceras menores), lo que permite que la nota eje se cambie a Mi.

C. 22-32: En esta larga sección se juega con un fragmento de la escala cromática, pero con melodías que pasan rápidamente de la consonancia a la disonancia y viceversa. Las notas ejes son Mi y Fa. Como es una escala cromática, cualquiera puede ser nota eje. Las otras dos capas (bajo y “gotas”) afectan profundamente el tipo de sonoridad, haciéndola más o menos tensa.

C. 32-34: La nota eje vuelve a ser Fa

C. 34-35: Aquí la nota eje no es una nota cromática sino el punto medio entre Mi y Fa ($Mi + \frac{1}{4}$ de tono). El Do está escrito entre paréntesis porque no se encuentra en el tema del caminante sino en “las gotas”.

En toda la obra se transitó por 15 sonoridades simétricas, de las cuales doce son distintas, una de ellas se repite en tres ocasiones (la primera y última sonoridad de la pieza) y otra más se repite en dos (2222).

Una clasificación cualitativa de las identidades sería la siguiente. (Ver notas al final de esta parte)

1.-Sonoridades con todos los intervalos iguales: segundas menores, mayores y terceras menores. Generalmente fueron usadas para cambiar de nota eje. (Sonoridades 4, 8, 11 y 14.)

2.-Sonoridades cuyos intervalos cierran el ciclo de la octava: Tienen un número par de notas distintas. (S. 6, 7, 10)

3.-Sonoridades cuyos intervalos no cierran el ciclo de la octava: Tienen un número impar de notas distintas. (S. 1, 2, 3, 5, 9, 12, 15).

4.-Sonoridades cuya nota eje no es una nota cromática. Más que tener una nota eje, podríamos hablar de un intervalo eje. (S. 13)

Cuestiones interpretativas

Esta pieza para piano es apta para ser tocada por un estudiante de nivel medio (propedéutico o primeros años de licenciatura) en adelante. Aunque no presenta muchas dificultades técnicas típicas del pianismo virtuoso del siglo XIX, sí necesita ser tocada por un músico con mucha conciencia del timbre, las dinámicas y el fraseo.

Los ritardandos y acelerandos sobre una sola nota (en las “gotas”) requieren de encontrar una técnica adecuada. La que me ha funcionado es alternar los dedos índices de ambas manos.

El pedal de dedos lo aprendí como una técnica de estudio en la clase de piano de Luis Mayagoitia. Consiste en ir dejando los dedos “pegados” mientras se toca una melodía, de manera que puedas escuchar de manera simultánea su sonoridad a lo largo del tiempo. En esta pieza es utilizada para que cierta sonoridad se mantenga después del cambio de pedal. Algo que podría dificultar la lectura son los constantes cambios de compás. Esto se puede resolver fácilmente si se piensa en la frase más que en los compases, ya que éstos están escritos para favorecer la intención musical y separar claramente cada frase.

Rastro de fe

Ficha técnica

Año de composición: 2003

Estreno: Edgardo Espinosa, cello y Eduardo Muñoz, flauta.(2004)

Duración: 7:30 minutos aproximadamente.

Forma musical: Libre

Relación de la música con el título

El siguiente texto lo escribí para el “Primer Concurso Universitario de Narraciones Musicales”, efectuado en el año 2003. Este concurso consistía en componer una obra basada en el trabajo de algunos artistas plásticos mexicanos.

La pieza que escribí está inspirada en la pintura “Rastro de fe”, de Claudia Gallegos. En una entrevista que tuve con ella, me explicó las técnicas que más utiliza en su obra, y sobre todo en la pintura aludida. A partir de esa información, y de lo que la pintura me inspiraba, compuse la pieza. He aquí el texto del concurso:

“El primero de los motivos por los cuales escogí esta pintura, es porque al verla enseguida imaginé una música llena de ambientes, texturas, colores y atmósferas.

El otro es porque el título tiene un significado para mí, ya que lo relaciono respecto a tres aspectos de mi vida: el amor, la música y la divinidad.

Al ir al taller de la pintora para hacerle una entrevista, constaté que su búsqueda pictórica tenía muchas analogías con la música que había imaginado, y con otras obras que había compuesto anteriormente.

Claudia Gallegos tiene interés por la abstracción. Trabaja con los elementos del lenguaje pictórico, evitando la narración.

“Mi pintura parte de la referencia del objeto, pero no genera otro objeto”.-comenta en la entrevista.

Esto es, que se basa en objetos reales para crear otros completamente ficticios, que remiten al objeto base, pero sin hacerlo distinguible. Sus objetos de interés son las formas orgánicas, es decir, la naturaleza.

Otros aspectos que le gusta explorar son la espacialidad y la creación de atmósferas. Para lograrlo utiliza técnicas como la superposición de materiales, fondos planos, el empaste, las veladuras y el grafismo.

Igual de importante para ella son el trabajo con pocos elementos y los contrastes de luz.

Todos estos elementos se encuentran en su obra “Rastro de fe”. En ella, utiliza una paleta donde predominan los azules y el ocre, y en menor proporción se encuentran el blanco, colores tierra, gris, violetas, verde y muchas mezclas.

La música se basa de dos maneras distintas en la pintura. Por una parte, hice una analogía entre los elementos pictóricos y los musicales; y por otra, la forma musical está basada en una narración de mi relación con la música, la divinidad y el amor.

En cuanto a las analogías, toda la obra parte de cuatro gestos, que son expuestos en la primera parte y de los cuales se deriva toda la obra. Éstos son: Un trino en crescendo y acelerando que termina en una nota larga con disminuyendo; una secuencia interválica de segunda mayor + ¼ de tono o semitono; apoyaturas con un ataque fuerte y un rápido disminuyendo; y notas repetidas.

Estos gestos de movimiento caprichoso son presentados de manera variada y están mezclados entre sí. Al no estar definidos dentro de una escala o compás, son difusos o vagos, haciendo referencia a los objetos de formas orgánicas y a la abstracción. (Aunque la música es abstracta por sí misma).

La elección de los instrumentos es una analogía muy personal de los colores presentes en la pintura. Así, al azul le asigné el cello y al ocre la flauta. Los múltiples tonos y mezclas son sugeridos por las diferentes técnicas instrumentales como son: los armónicos, flautato, cantar y tocar, sonido eólico, digitaciones alternativas, etc.

Las atmósferas las recreo con un ritmo libre sin un pulso perceptible, con una dinámica de niveles bajos en la mayor parte de la obra y con los distintos colores instrumentales, así como utilizando los gestos antes mencionados.

El juego de dinámicas, en donde un instrumento sobresale sobre el otro, hace referencia a la superposición de planos, y a la espacialidad.

En cuanto a la narración, el cello representa mi persona y la flauta los tres aspectos de mi vida antes mencionados. Además, los gestos sugieren actitudes o estados de ánimo. Así, la interacción de los instrumentos y los gestos le dan forma a la narración y a la música.”

Análisis formal

La pieza es de forma libre. Tiene una curva de tensión bastante simétrica que tiene su clímax en el compás 59.

A grandes rasgos, la pieza se puede dividir en cuatro secciones que poseen carácter e intenciones muy distintas. A su vez, cada una de ellas se subdivide en otras partes.

Primera sección o Introducción (compás 1-26): Está sección se caracteriza por un movimiento tranquilo y un contrapunto entre los dos instrumentos en el cual nunca coinciden rítmicamente; más bien realizan un juego de pregunta y respuesta. Se puede dividir en tres partes.

En la primera (compás 1 al 8), el cello presenta los materiales con los que se va a jugar en toda la obra. La segunda (compás 9-17) y la tercera (18 a 25) se caracterizan por el contrapunto de pregunta respuesta entre los instrumentos y por ir acumulando movimiento poco a poco.

Segunda sección o clímax menor (compás 26-43): A su vez, se puede dividir en dos partes, sólo que no es una separación audible, es más de tipo composicional. La primera (compás 26 al 29) tiene un carácter estático. Es un juego de ambos instrumentos con la nota Sol, desarrollándola rítmica y tímbricamente.

La segunda (compás 32 al 43) tiene mayor movimiento y nos lleva hacia el clímax menor en el compás 43. La flauta continúa desarrollando el Sol, mientras que el cello toca pequeños fragmentos melódicos que nos conducen descendentemente hacia el Sol de la octava de abajo.

Tercera sección o clímax mayor (compás 43 al 59): También se divide en dos partes. La primera (compás 43 al 51) es un pequeño solo de flauta a manera de reexposición de la primera parte de la Introducción (solo de cello). La segunda (compás 51 al 59) es una curva ascendente de tensión, llevada a cabo con un incremento en el movimiento rítmico y dinámico en ambos instrumentos, y además, en el caso de la flauta, por medio de un ascenso en el registro y con el incremento de la tensión melódica.

Cuarta sección o separación (compás 59 al 100): Se puede dividir en tres partes. La primera (compás 59 al 63) es un pequeño juego tímbrico-rítmico sobre el Re. La segunda (compás 64 al 92) es la más larga de todas. Se trata de una parte estática en la que hay una separación muy larga de los registros. Los instrumentos van llegando a sus registros extremos mediante pequeñas fórmulas interválicas (gesto 2), alcanzando poco a poco nuevas notas eje. En la última parte (compás 92 al 100) el cello repite tres veces un gesto de carácter inquietante.

Los cuatro gestos en los que se basa la obra tienen las siguientes características:

Gesto 1-Trino en accelerando: Es un trino de dos notas que va de menor a mayor velocidad. Tiene una envolvente que crece en el centro y luego decrece. Al final termina con una nota larga que se va hasta el pianísimo.

Gesto 2- Interválica: Se juega con un tipo de melodías que tienen una interválica similar, consistente en la alternancia de un intervalo “grande” (tono o $\frac{3}{4}$ de tono) y uno “chico” (semitono o $\frac{1}{4}$ de tono). En el ejemplo anterior, las notas son: Sol – La - Si bemol un poco bajo. (Tono – intervalo entre el unísono y el cuarto de tono). Debido a que muchas veces los microtonos no son exactos por cuestiones de afinación, los cuartos de tono no deben tomarse estrictamente como tales.

Gesto 3-Apoyaturas: Mayormente son apoyaturas cromáticas, ascendentes o descendentes.

Gesto 4-Notas repetidas: Se juega mucho con repetir una nota cambiándole el color y el timbre en cada repetición.

The image shows musical notation for Violoncello and Violin (Vc.) across four gestures.
 Gesture 1 (Violoncello): A trino starting on G4, moving to A4, with dynamics $p > pp$, mp , and ppp .
 Gesture 2 (Violoncello): An intervallic pattern with dynamics pp , p , pp , and ppp .
 Gesture 3 (Violoncello): A vibrato pattern with dynamics mf , p , $mf > p$, and $mf > p$.
 Gesture 4 (Violoncello): A repeated note pattern with dynamics mf , p , mp , and ppp .
 The score includes tempo markings like "lontano" and "sul tasto".

Estos gestos no son estáticos, sino que se presentan variadamente en contrapunto con ellos mismos o con otros. También se da el caso de que los gestos se fusionan, resultando en uno con características de ambos.

Variantes de los gestos

Gesto 1

El trino de la flauta no está escrito como un *accelerando*, sino como notas con un pulso regular.

Musical notation for Flute trill (Gesto 1). The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 18. The first part (measures 18-20) is marked *pp* and features a trill on the note G4. The second part (measures 21-22) is marked *mp* and features a trill on the note A4. The third part (measures 23-24) is marked *pp* and features a trill on the note G4. The trills are indicated by a bracket with the number '3' underneath.

Ahora el trino es descendente, y después (en el compás 26) se combina con el gesto cuatro (notas repetidas) y el tres (apoyaturas) para crear uno híbrido. En la mayoría de las veces, el número de notas en los trinos se pide que sea aproximado, pero en este caso se desea un número exacto.

Musical notation for Flute trill (Gesto 1) - Descending and hybrid. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 24. The first part (measures 24-25) is marked *pp < p* and features a descending trill on the note G4. The second part (measures 26-27) is marked *mf* and features a descending trill on the note G4. The third part (measures 28-29) is marked *mp* and features a descending trill on the note G4. The fourth part (measures 30-31) is marked *mp* and features a hybrid trill on the note G4. The fifth part (measures 32-33) is marked *f > mp > ppp* and features a hybrid trill on the note G4. The trills are indicated by a bracket with the number '6' underneath.

En el sig. ejemplo se mezcla el gesto del trino con las notas repetidas, pero se le agrega la variante de la octava. En este caso se hace un *retardando* (que comienza desde el *frulatto*) en vez del *accelerando*.

Musical notation for Flute trill (Gesto 1) - Mixed with repeated notes and octave variant. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 36. The first part (measures 36-37) is marked *p* and features repeated notes on the note G4. The second part (measures 38-39) is marked *f* and features repeated notes on the note G4. The third part (measures 40-41) is marked *p* and features repeated notes on the note G4. The fourth part (measures 42-43) is marked *ppp* and features repeated notes on the note G4. The fifth part (measures 44-45) is marked *mf > p* and features repeated notes on the note G4. The sixth part (measures 46-47) is marked *mf > p* and features repeated notes on the note G4. The trills are indicated by a bracket with the number '11' underneath.

En este ejemplo, el cello hace un trino de color y de registro sobre la nota Re.

Musical notation for Cello trill. The piece is in 6/4 time with a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 64. The first part (measures 64-65) is marked *mp* and features a trill on the note D3. The second part (measures 66-67) is marked *p* and features a trill on the note D3. The third part (measures 68-69) is marked *pp* and features a trill on the note D3. The fourth part (measures 70-71) is marked *p* and features a trill on the note D3. The trills are indicated by a bracket with the number '8' underneath.

Gesto 2

En este ejemplo podemos ver una alternancia de un intervalo grande con uno chico (Tono-semitono), de manera que siempre está presente esa sonoridad.

La – Sol - Fa# - Mi - Re# - Do# (Tono – Semitono – Tono – Semitono - Tono).

Violoncello

11 *flautando* *p* *mp* *mf* *mp* *p* *mp* *mf* *mp* *p* *nat.*

14 *pp* *mf* *p* *pp* *sul pont.*

Abajo, tenemos otro ejemplo del uso de esta interválica. Mi bemol-Re bemol-Do natural. (tono-semitono).

Violoncello

33 *mp* *sul tasto* *ppp* *mp* *p* *mp* *mf* *mp* *II* *3* *3*

En la flauta también tenemos el uso de esta interválica, sólo que en este caso tiene un intervalo más pequeño que el semitono, lo cual le da color y variedad a la melodía, pero la curva interválica sigue siendo parecida.

La 1/4 de tono - La nat – Sol - Fa# *1/4 de tono - tono - semitono.*
(no se toma en cuenta la apoyatura Sol # de los compases 47 y 48))

Flauta

45 *senza vibrato* *p* *ppp* *p* *ppp* *mf*

Vc.

48 *>p* *mf* *p* *mf* *p* *mp* *ppp* *mp* *mf*

En los primeros tres compases del sig. fragmento, podemos observar una pequeña variante en la interválica que se venía usando. El tono se ha hecho un cuarto de tono más pequeño, y al final, en vez de tener un semitono o cuarto de tono (Sol# o Sol 3/4) tenemos un tono+1/4 (La#). Este último intervalo no debe verse como fuera de lugar, ya que si continuamos ascendentemente la cadena, el La# sería una nota que está en la lógica constructiva.

Re $\frac{1}{4}$ - Mi bemol - Fa nat - Fa# - Sol $\frac{1}{4}$ - (Sol #) - La#
 $\frac{1}{4}$ de tono-tono – Semitono - $\frac{3}{4}$ de tono - ($\frac{1}{4}$ de tono) – tono

En general, la gran mayoría de las melodías están construidas con la lógica de alternar un intervalo chico y uno más chico aún. Sobre todo en la última sección se puede observar ese fenómeno, con una múltiple combinación de intervalos.

En este ejemplo las notas escritas suenan aproximadamente $\frac{1}{4}$ de tono bajo, debido a que anteriormente se ha desafinado la cuarta cuerda.

Mi $\frac{1}{4}$ - Fa – Sol – Sol $\frac{1}{4}$ - La $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ de tono – tono – $\frac{1}{4}$ de tono – tono

Gesto 3

El fragmento siguiente está lleno de apoyaturas con una gran diversidad de variantes.

En la flauta tenemos una apoyatura tocada con la técnica de armónicos en el compás 14, en el siguiente compás hay una apoyatura escrita, a distancia de novena y con una duración más larga; y finalmente, tenemos una “apoyatura” escrita de una nota que resuelve en octava. Esta última es demasiado larga para ser considerada una apoyatura rítmica, pero cumple la función melódica de la apoyatura.

Ahora tenemos una apoyatura por semitono descendente, y después por novena descendente.

Esta es una variante de apoyatura que es rítmica y tímbrica a la vez, ya que la nota que suena en ambos armónicos es el Sol 5.

Violoncello

29 nat. IV III IV sul tasto

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

Aquí tenemos una apoyatura con un multifónico en la flauta, y una apoyatura tímbrica en la voz del cellista. El efecto de apoyatura en la voz es logrado por medio del acento, la dinámica diferenciada y el cambio brusco de vocal.

Flauta

37 *ppp* *mf > p* *mf > p* *pp*

vib. lento

Violoncello

mp *p* *mf > p* *mf > p* *ppp*

gliss.

Este fragmento es muy interesante debido a que la apoyatura en el compás 61 se forma entre los dos instrumentos. Tímbricamente es muy rica ya que el cello termina en *ponticello* y la flauta le contesta con un *tongue ram* (técnica que consiste en cubrir con los labios la abertura de la boquilla, mientras se sopla con fuerza; la nota resultante suena una séptima mayor por debajo de la nota digitada).

En el compás 62 hay una apoyatura frustrada. El oído espera una repetición del gesto anterior, pero su intuición es sorprendida, ya que sólo se oye la preparación de la apoyatura, y no su resolución.

Flauta

60 Tongue Ram *f* *ff > mf* *mp* *ppp*

sonido eólico nat.

Violoncello

f *p < f* *pp < f > p* *ppp*

Pizz Bartók tasto -> pont. > l.v. nat. -> pont.

Gesto 4

En esta parte hay un juego tímbrico sobre la nota Sol. A veces, hay un ataque definido y otras veces, el nuevo color entra poco a poco, como las voces de los instrumentistas. Esta sección tiene obvia influencia del compositor Giacinto Scelsi.

Musical score for Flauta and Violoncello, measures 27-36. The Flauta part features a melodic line with dynamics *mp*, *pp*, *mf*, *pmf*, *p*, and *ppp*, and includes vocalizations "sho sho" and "éólico". The Violoncello part includes "flautato", "X pont. 3", "nat.", "sul tasto", and "nat." markings, with dynamics *mp*, *mf*, *ppp*, *pp*, *mp*, *pmp*, and *pp*.

Aquí, la repetición tiene la función de darle pequeños impulsos rítmicos a la nota para que no esté estática, proporcionando un mayor peso al glissando y a la nota de llegada.

Musical score for Violoncello, measures 37-46. The part features a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, *p*, *mf*, and *p*, and includes a "gliss." marking.

Ahora, el La es tocado de muy diversas maneras: con mucho *vibrato* en *forte*, con apoyaturas en dos octavas distintas, con un *acelerando*, en *frulatto* y finalmente como base de un multifónico muy disonante que es el clímax de toda la obra.

Musical score for Flauta, measures 57-66. The part features a melodic line with dynamics *f*, *mpf*, *mp*, *f*, *mp*, and *ff*, and includes markings for "frulatto", "nat.", and "(5 aprox. en ♩)".

En el sig. ejemplo, la repetición del Re $\frac{1}{4}$ bajo en los compases 78 y 79 tiene la función de reafirmar esa nota como la nueva nota eje (en esa nota termina la parte de flauta). En los compases anteriores la nota importante en la flauta era el Do $\frac{1}{4}$ alto, por lo que fue necesario utilizar muchas repeticiones del Re $\frac{1}{4}$ bajo para poder contrarrestar el efecto del Do $\frac{1}{4}$ alto.

Musical score for Flauta, measures 76-85. The part features a melodic line with dynamics *p*, *mp*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, and *ppp*.

Este es el mismo caso que el anterior, pero en el cello. La repetición del Do desde el compás 86 es para contrarrestar el efecto del Do#, y así poder establecer el Do nat. como la nota final.

87

Violoncello

pp *p* *pp* *ppp*

Método de composición

Para componer esta pieza me ayudé del piano y sobre todo de mi propia voz. La razón por la que escribí tantos microtonos es porque al cantar la melodía que estaba en mi cabeza, algunas notas no tenían cabida en la rejilla temperada. No podría afirmar si eran cuartos de tono exactamente, pero sí que estaban entre una y otra. Con fines prácticos, decidí redondear esos microtonos a cuartos de tono.

El silencio que hay en ciertos momentos para separar secciones fue hecho también intuitivamente. El método usado es una adaptación de una técnica que usa el compositor Germán Romero para anotar silencios y notas largas, y consiste en lo siguiente:

- Canto los compases anteriores al silencio, marcando el pulso claramente.
- Cuando comienza el silencio, dejo de marcar el pulso, ya que si estoy consiente de él, puede influir en mi sensación de su duración.
- Cuando siento que terminó el silencio y entra la siguiente nota, doy una señal.
- Otra persona se encarga de marcar para sí mismo el pulso durante el silencio, y después observar en que momento le doy la señal.
- Ese proceso es repetido unas tres veces para cerciorarse de que esa duración en el silencio es la que se busca. Para mi sorpresa siempre era la misma o una muy cercana.

La diferencia de éste método con el de Germán Romero, es que el de el es más exacto, pues en lugar de tener una persona contando, utiliza un software musical.

Los constantes cambios de compases son debido a que las frases así lo pedían. Algunos compases irregulares son debido a que el programa de notación musical no permite que un *triple* (subdivisión irregular del pulso) atravesase la barra de compás. (Por ejemplo, en el compás 57)

Otra de las razones por las que decidí usar el cello y la flauta es porque conocía bien sus posibilidades y muchas de sus técnicas extendidas. Además, contaba con la asesoría de dos buenos músicos. El flautista revisaba cada avance de la partitura, e incluso buscó sus propias digitaciones. El multifónico del compás 57 fue una invención suya, pues los propuestos en el libro de Robert Dick, *The other flute* no llenaban la expectativa para ese clímax.

El método de composición siempre fue lineal. Comenzaba con una idea un poco borrosa y la notaba escuetamente. Después improvisaba un poco para descubrir qué iría en los siguientes compases, y ya que hube encontrado el camino a seguir en el futuro inmediato, definía la primera idea y anotaba a manera de borrador lo que había improvisado.

Cuestiones interpretativas

Esta pieza es de mucha dificultad debido a que requiere un manejo muy preciso de los registros extremos de los instrumentos, y de su rango dinámico.

Técnicamente, requiere de experiencia con las “nuevas” técnicas extendidas y, sobre todo, mucho oído para escuchar al otro y poder hacer un buen ensamble.

Se necesita también de una buena lectura rítmica, pues utilizo una notación sincopada debido a la necesidad de evitar la sensación de pulso.

Fenómenos físicos

Ficha técnica

Año de composición: 2006

Estreno: Alma Rodríguez y Samuel García (2009)

Duración: 10 minutos aprox.

Forma musical: Suite con orden libre.

Relación de la música con el título

En estas piezas busqué explorar diferentes maneras de manejar la energía en una “curva dramática” musical.

Esta curva es parecida a la campana de Gauss, pues el clímax se encuentra a la mitad.

La pieza está compuesta por cuatro movimientos, los cuales se agrupan en pares para formar dos “curvas dramáticas”.

Los movimientos tienen nombres de fenómenos de transformación de la energía. Estos son: Tensión, distensión, aceleración y desaceleración.

Tensión

Es el estado en que se halla un material elástico (cuerda, músculo, liga, etc.) cuando se somete a una fuerza en sus dos extremos, lo que lo incita a extenderse.

Una cuerda de violín tendrá una frecuencia más alta mientras más tensa esté. Este principio puede ser aplicado a otros instrumentos musicales como los membranófonos, la voz y los de aliento.

En el saxofón (tocado a la manera tradicional), mientras más aguda sea una nota, mayor cantidad de aire se necesita por parte del intérprete, generando en él mayor tensión muscular. Este fenómeno repercute en la calidad del sonido, dándole una cualidad más “tensa”, percibible como una mayor amplitud (volumen), lo que a su vez provoca que haya una mayor cantidad de armónicos presentes en la nota, sobre todo al momento del ataque.

En este movimiento se genera tensión por medio del registro. Comienza en un Sib 4 y termina en un Fa# 6, teniendo su punto más alto en un Lab 6, un compás antes del final.

Otras maneras de generar tensión musical son por medio de un mayor movimiento rítmico y por el uso cada vez mayor de disonancias melódicas. Éstas se dan cuando en una melodía o en un fragmento de ésta, las notas que la componen no comparten armónicos en común.

El comienzo es muy estático, con notas largas a las que se les aplica un trino de color para dotarlas de movimiento.

Las melodías del principio son consonantes y lentas, pero a partir del La nat. en el compás 12, el movimiento se torna más dinámico y los intervalos melódicos crean tensiones cada vez mayores.

Un cambio de registro (con *slap*) en el compás 17 imprime frescura y proporciona el impulso necesario para llegar al multifónico en el compás siguiente.

El trino de color en el último compás hace que sea un final un poco débil pero abierto, dejando la pregunta en el aire. También el pequeño *accelerando* emparenta el trino de color con los ritardandos de “distensión”.

Musical score for Sax alto, measures 15-18. The score includes dynamics such as *mp*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *senza vib*, *poco accel*, *poco rall--*, and *nat. (trino de color)*. Rhythmic markings include *3*, *4+3*, and *2+2+1+3*. A footnote indicates: **multifónico disonante con nota superior en Fa*.

Los *slaps* dan la sensación de un instrumento percusivo, relacionando así este movimiento con el de “desaceleración”.

Distensión

Es el estado de un material elástico cuando se encuentra en estado de reposo, sin que ninguna fuerza interactúe sobre él.

El movimiento comienza con un multifónico con batimentos que se transforma en un *frulatto*. Éste a su vez deriva en un *ritardando* escrito al que le sigue, después de un bordado, una nota plana (*senza vibrato*) sin tensión. Esto es toda la esencia del movimiento expuesta en la primera frase, como si se tratara de un fractal.

multifónico disonante
y con batimentos
(fa nota más aguda
y sonante)

Sax alto

1 seg. *ff* *flatt.* *sfz* *11*

8 *mp* *sfz* *mf* *mp* *gliss.* *senza vibrato* *o (niente)*

Al final, tres multifónicos consonantes cierran la “curva dramática”, dejándola, sin embargo, con algo de tensión y con una sensación de que no hubo una resolución perfecta.

En este movimiento se usa la notación proporcional para hacer menos complicada la lectura y hacer más evidente la sensación de la ausencia de pulso.

Aceleración

Se define como el cambio de velocidad en un determinado período de tiempo.

Musicalmente se refiere a un cambio gradual de pulso, de más lento a más rápido.

Este movimiento comienza con un pulso de 48 octavos por minuto y gradualmente se va acelerando hasta terminar en uno de 170 aproximadamente.

La aceleración aquí no es constante, sino que hay partes de la obra en donde la aceleración es más lenta y otras, en donde en un pequeño espacio de tiempo la aceleración es drástica, como en los últimos compases.

Este movimiento se caracteriza por tener una interválica disonante, un uso constante de microtonos y notas cortas; además de la no repetición de notas.

Desaceleración

El movimiento comienza con un pulso constante en octavos, y momentos después se introduce la síncopa, la que sumada al *ritardando*, hace que el pulso no sea percibido de una manera muy precisa.

El cambio de pulso en esta pieza no es tan gradual. Hay momentos en que se estabiliza para después seguir descendiendo. Incluso, a la mitad de la obra hay una reexposición, en la cual hay un cambio de pulso muy drástico de 120 a 190 octavos por minuto.

Al final del movimiento hay una reminiscencia de los ritardandos usados en “distensión”.

multifónico disonante
y con batimentos
(fa nota más aguda
y sonante)

Sax alto

1 seg. *ff* *flatt.* *sfz* *11*

8 *mp* *sfz* *mf* *mp* *gliss.* *senza vibrato* *o (niente)*

Análisis formal

Fenómenos físicos es una suite de cuatro movimientos, en los cuales hay ciertos elementos comunes que los unifican. Algunos de estos son las apoyaturas, las notas repetidas, los cambios de registro intempestivo y cierta interválica en las melodías.

La intención en esta obra fue que tuviera diversas maneras de tocarse, dejándole al intérprete la elección del orden de los movimientos. He aquí las instrucciones en la partitura:

Los cuatro movimientos de esta pieza pueden ser tocados en distinto orden, a elección del o de los intérpretes. La única regla es que se toque en pares, comenzando con un movimiento positivo (que acumula energía) y continuando con uno negativo (que desvanece la energía). De esta manera, puede haber cuatro maneras diferentes de tocar los movimientos:

1.- Tensión-Distensión, Aceleración-Desaceleración

2.-Tensión-Desaceleración, Aceleración-Distensión

3.-Aceleración-Desaceleración, Tensión-Distensión

4.-Aceleración-Distensión, Tensión-Desaceleración

También es posible tocar solamente un par de movimientos (siguiendo la regla), o tocar un par en un momento del concierto y el otro par momentos después, de manera que los pares queden separados por otras obras del recital.

La idea de poder separar los pares de movimientos con otras obras no estaba contemplada en el plan original, pero después de leer las indicaciones de la obra “Pabellones” de Jorge Torres, pensé que la idea se podía utilizar perfectamente para estas piezas.

Una manera muy musical de poder tocar esta obra es parear los movimientos conforme al nivel de energía que manejan. Por ejemplo la opción 4, pues Aceleración acumula más energía que Tensión, y Distensión comienza con más energía que Desaceleración.

Sugerencias interpretativas

Estas piezas deben ser interpretadas por un ejecutante con un buen nivel de solfeo, una buena musicalidad y con un buen dominio de diversas técnicas extendidas como multifónicos, slaps, microtonos, *glisandos* y digitaciones alternativas.

Se sugiere que entre un movimiento positivo y otro negativo no haya una pausa demasiado larga, pero sin caer en el *attaca*.

Aunque pensada para saxofón alto, esta pieza puede ser ejecutada por otro tipo de saxofón e incluso por un clarinete, haciendo ciertas adaptaciones en la digitación y en los multifónicos.

Chalma Onírica

Ficha técnica

Año de composición: 2005. (Orquestación en 2007)

Estreno: Orquesta Sinfónica de la E.N.M, dir. David Rocha.

Duración: 5 min. y medio aprox.

Forma musical: Libre

Relación de la música con el título.

Como ya mencioné en la primera parte de este trabajo, Chalma es un santuario de peregrinación muy importante desde tiempos prehispánicos. Se encuentra en una zona calurosa a orillas del río Chalma, en el Estado de México. Para llegar al santuario hay que bajar a la iglesia dando vueltas por varias callezuelas, como si fuera un embudo con un imán energético muy grande.

Ahí se encuentra un convento agustino, y en la iglesia principal se adora al Señor de Chalma, la imagen de un cristo negro en la cruz.

En la clase de etnomusicología de José A. Guzmán, tuvimos una práctica de campo en esa población. Los pobladores de Xochimilco y de muchos otros lados del centro del país realizan una peregrinación a Chalma el día 28 de Agosto, día de San Agustín

La práctica de campo era para darnos cuenta de la gran cantidad y diversidad de grupos musicales que llegan a la festividad. Había mariachis, marimbas, conjunto de cuerdas, tríos y trovadores, pero sobre todo bandas de viento venidas de los pueblos cercanos a Chalma, del Estado de Morelos y de Texcoco.

Un conjunto de cuerdas me llamó mucho la atención. Venían desde una comunidad indígena del Estado de Puebla y su música tenía un color muy especial. La afinación no era temperada, y su sonsonete repetitivo causaba una especie de trance místico en sus ejecutantes. A eso se le sumaba la característica voz nasal de las cantantes-rezadoras.

Al año siguiente, volví al lugar para la misma celebración, y a pesar de que la esencia no cambió mucho, esta vez pude observar cosas distintas tales como el ambiente en las cantinas, ver el jaripeo, las fiestas comunitarias amenizadas con banda, platicar con algunos peregrinos y ver el castillo.

El castillo es una expresión popular que me ha fascinado desde la primera vez que lo escuché. Sus chifladores (buscapiés) sonando juntos crean una masa de glissandos que hacen contrapunto a los tronidos intempestivos de los cohetes y los gritos de la gente. A este ambiente podemos sumarle la banda tocando, los pregones de los vendedores y los gritos y risas de los niños. Y eso es solamente la parte auditiva. La visual y la simbólica le dan un realce mayor a esta manifestación del arte popular.

El fervor religioso lo pude experimentar de maneras muy extrañas. Después del castillo y de andar deambulando por el pueblo, decidimos acampar, un amigo y yo, en el atrio del

santuario. Ya estábamos dormidos cuando unos rezos nos despertaron. Al asomarnos, pudimos ver a varios peregrinos que oraban en círculo, rodeando a una mujer que se movía de maneras muy extrañas. De repente soltaba gritos con voz ahogada que decían: “¿Por qué a mí?” o “Yo no hice nada”.

Cuando algunas personas decían: “No te va a pasar nada, estás en la casa del señor” o “¡Vomita!” “¡Sácalo!”, nos dimos cuenta que justo frente a nuestra casa de campaña se estaba efectuando un exorcismo. Los dos exorcistas no tenían facha de ser ninguna personalidad eclesiástica, más bien creemos que eran los mismos peregrinos de Xochimilco.

El exorcismo se alternaba entre gritos de la mujer, rezos del grupo y oraciones de los exorcistas. Poco a poco fue subiendo de intensidad hasta culminar en el punto climático, en donde los exorcistas pusieron las manos encima del cuerpo de la mujer convulsionante y después se apartaron para vomitar ampliamente. Después de ese momento intenso, hubo un rezo del grupo y la mujer se fue calmando poco a poco, moviéndose cada vez con menor intensidad y gritando cada vez menos, hasta el silencio.

Un poco después, nos despertaron los mariachis que entonaban las mañanitas al Señor de Chalma. Al entrar a la iglesia estaban los músicos tocando, y desde la entrada pudimos divisar a la mujer convulsionante llegar de rodillas hasta el altar, para permanecer un buen rato observando, con la mirada perdida, la imponente imagen del cristo negro. Una marimba con sonido de cristal prosiguió la serenata. Su sonido envuelto en la reverberación tan especial de esa iglesia, sumados a la imagen de la mujer frente al altar y los rayos del alba entrando al santuario, provocaron en mí una intensa y extraña experiencia estética, propia de las buenas películas surrealistas y contemplativas.

Más tarde, nos fuimos del engentado pueblo, y fuimos en busca de mayor tranquilidad a las ruinas de Malinalco, localizadas muy cerca de Chalma. Ahí tuvimos otra experiencia por demás extraña.

Estando en la cima de las ruinas, un joven con aspecto indígena se puso a tocar su caracol a los cuatro puntos cardinales. Al platicar con él nos comentó que era un ritual que gentes mayores del pueblo le habían dicho que se hacía anteriormente en las ruinas. Al preguntarle si él era de Malinalco nos contestó afirmativamente y nos señaló unas cuevas en las montañas diciendo: “miren, ahí vivo”.

De bajada, decidimos caminar por las montañas y en nuestro camino nos encontramos aquellas cuevas, ¡y grande fue nuestra sorpresa al ver ahí un sofá, un colchón y una pequeña mesa!

Todas las experiencias vividas en ese viaje las plasmé en la obra “Chalma Onírica”. El calificativo onírica es debido a que las experiencias se asemejan a un sueño, por lo extrañas y cambiantes que eran. Incluso ya van dos veces que tengo sueños muy vívidos de fiestas religiosas llenas de color y sonido, celebradas en comunidades indígenas, perdidas en la montaña de quién sabe qué lugar.

La obra está constituida por varias secciones a manera de imágenes sonoras, como si fuera un pequeño ensayo “sonográfico” del viaje.

La única referencia directa y obvia a una experiencia en particular se encuentra en la letra B de ensayo, donde deliberadamente buscaba una sonoridad semejante a una banda de viento. La melodía no es ninguna cita, pero está inspirada sobre todo en las marchas fúnebres de los pueblos mixes de Oaxaca. La indicación “como banda de pueblo (sin cuidar mucho la

afinación)” sólo cobra relevancia si las secciones anteriores y posteriores son tocadas bien afinadas, logrando el contraste deseado.

El carácter mágico-místico del lugar lo reflejo con un movimiento lento y sonoridades abiertas, con acordes que no dejan intuir una nota eje tan fácilmente. Esto es notorio sobre todo al principio y en la última sección.

La multiplicidad de eventos sonoros y musicales que acontecen simultáneamente los represento de una manera distinta a la de Charles Ives. En lugar de tener imágenes carentes de relación sonando juntas, las distintas imágenes o gestos suenan sobre un “fondo armónico” con muy poco movimiento, y después desaparecen, fundiéndose en él. Este fondo es producto de las imágenes pasadas que dejan su remanente en el tiempo, como si fuera el recuerdo vago del sueño al despertar. (Ver análisis en pág. 46))

Musical score for measures 9-12, marked with a rehearsal sign 'A'. The score includes parts for Flauta I, Flauta II, Oboe I, Oboe II, Clarinete I, Clarinete II, Fagot I, Fagot II, Corno I, Corno II, Trompeta I, Trompeta II, Trombon, and Tuba. Dynamics range from *mf* to *ppp*. The Trompete parts are marked *senza sord.*

Musical score for measures 12-15. The score includes parts for Fl. (Flauta), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinete), Bsn. (Basson), Hn. (Corno), Tpt. (Trompeta), Tbn. (Trombon), and Tba. (Tuba). Dynamics range from *mf* to *ppp*. The Trompeta part is marked *con sord.*

Las letras C, D y E de ensayo están inspiradas en el exorcismo. La energía se empieza a acumular en C, para tomar gran impulso con un tutti muy disonante en la siguiente sección. Después, este movimiento se acelera y frena en un tiempo muy corto, precipitándose a una explosión (el vómito) que libera poco a poco la energía acumulada (letras D y E de ensayo).

La letra E también está inspirada en los castillos. Esta sección tiene una textura producto de dos imágenes carentes de relación sonando juntas, tal como en el castillo suenan los chifladores y los cohetes. La primera imagen es un Sib 6, repetido con ritmos sincopados y con diferentes timbres. En ocasiones un Si becuadro borda al Sib con un glissando, dándole un poco de movimiento melódico.

La segunda imagen es un cluster en movimiento. Tiene cuatro notas en el registro grave que están repartidas entre las melodías de los violoncellos y contrabajos divididos a cuatro, el piano y dos fagotes. En total hay doce melodías distintas que le dan movimiento a ese cluster, escritas de manera que ninguna resalte sobre la otra, sino que se escuche como una masa uniforme con movimiento interno. Las cuerdas son apoyadas por trémolos irregulares con crescendos intempestivos del platillo, el tat-tam y el bombo.

Ambas imágenes desaparecen poco a poco en un disminuyendo de intensidad y en un ritardando escrito en el cual cada vez hay menos movimiento.

La última sección, F de ensayo, representa la parte mística-religiosa tanto de la mujer exorcizada frente al altar, como del joven indígena tocando su caracol a los cuatro puntos cardinales en Malinalco. Musicalmente es un acorde de sonoridad abierta y consonante que se repite cuatro veces. Es tocado muy piano y con un movimiento interno casi imperceptible, realizado por el trémolo de las cuerdas.

Técnica de composición

Esta obra fue compuesta totalmente por el método intuitivo. Esto quiere decir que no hice ningún plan preconcebido, sino que las ideas me fueron surgiendo una por una durante el proceso de composición.

Aunque ayudado por el piano y mi voz al componer esta pieza, la primera versión fue para quinteto de metales (dos trompetas, corno, trombón y tuba), por lo que el pensamiento composicional fue siempre contrapuntístico.

La versión para orquesta me permitió tener más posibilidades de jugar con los timbres, y de hacer más interesante el movimiento en el “fondo armónico”.

Tuve la fortuna de que la pieza fuera tocada por la orquesta de la ENM. En los ensayos aprendí muchísimo, pues pude escuchar qué es lo que funcionaba y qué no, qué instrumentos o voces debían resaltarse o atenuarse, y qué amalgamas tímbricas se formaban y cuáles no. En cuestión de notación, el director Sergio Cárdenas me hizo comentarios muy acertados para hacer más práctica y funcional la ejecución de la partitura, por lo que después del estreno le modifiqué algunas cosas.

Análisis formal

La obra “Chalma onírica” es una forma libre que podríamos dividir en cuatro grandes secciones, las cuales tienen carácter muy distinto, como ya se explicó antes. Lo que le da unión a la obra es cierto tipo de gestos o imágenes sonoras que están presentes en todas las secciones, así como cierto tipo de intervalos en los acordes y modos de movimiento en los pequeños fragmentos melódicos.

Una de estas imágenes es el motivo anacrúsico presente antes de las letras A, B y C de ensayos. En B, éste es reiterado cuatro veces.

Section B of the musical score, measures 20 to 26. The score is for a piano part, likely strings. It features a variety of dynamics including *mf*, *f*, and *mp*. There are also articulations such as *accel.* and a tempo marking of $\text{♩} = 73$. The notation includes chords, single notes, and triplets.

Otro elemento constante en la obra son las apoyaturas y las notas repetidas a velocidades rápidas, como podemos observar en esta sección de cuerdas.

Section A of the musical score, measures 9 to 19. This section involves multiple string parts: Violin I-II, Violin III-IV, Viola I-II, Viola III-IV, Violoncello I-II, Violoncello III-IV, Contrabajo I-II, and Contrabajo III-IV. The dynamics are varied, ranging from *mp* to *ppp*. There are also markings for *senza sord.* and *con sord.* (sordina).

La primera sección de la obra es de movimiento muy estático y lento, con una influencia notoria de la micropolifonía del compositor Gyorgy Ligeti.

Se puede dividir en dos partes, separadas entre sí por el silencio. La primera, que va desde el inicio hasta el compás 8, empieza de manera muy estática, y va presentando diversas imágenes o gestos sobre el fondo armónico. En general esta primera parte es como una ola que va alternando una sonoridad consonante y una disonante, para regresar al final a la consonancia. La segunda parte, que va del compás 9 al 19, tiene el mismo carácter que la primera, sólo que con un poco más de movimiento.

La segunda sección hace referencia a las bandas de alientos. Ahí hago uso de la tonalidad, aunque al final hay un Sib que crea una disonancia momentánea.

La tercera sección podría dividirse a su vez en tres partes. La primera (letra C de ensayo) tiene el mismo carácter que la primera sección, con sus imágenes que se asoman y desaparecen; la segunda (letra D de ensayo) es un tutti orquestal con carácter violento y disonante, tiene más parecido a la sección de la banda por su tratamiento orquestal; y la tercera (letra E de ensayo) es completamente diferente a todas, ya que, como había mencionado antes, son dos ideas musicales contrapuestas que suenan juntas.

La cuarta sección (letra F de ensayo), también diferente de todas, aunque recuerda al estatismo del principio por su carácter y por el tipo de acorde que usa.

Análisis de las secciones

Orquestalmente, la primera sección está pensada para que existan muchas amalgamas tímbricas, y para que no haya ningún instrumento que destaque, salvo algunas excepciones. En general, las cuerdas cumplen una función de sostener el fondo armónico; las percusiones, el arpa y el piano tienen la función de puntualizar algunas notas importantes y de proporcionar ataque a ciertas imágenes sonoras (influencia de los instrumentos colotómicos de la orquesta gamelán), y los metales y alientos cumplen la función de ir coloreando el fondo armónico, y de cantar algunas melodías.

Para que las nuevas imágenes que aparecen no se pierdan en el fondo armónico, la envolvente de la mayoría de ellas tiene un ataque un poco exagerado (muchas veces con acento de articulación y mayor dinámica), seguido de un *diminuendo* súbito (para poder integrarse al “fondo armónico”) y de otro *diminuendo* gradual hacia el triple piano, para finalmente llegar al silencio.

La segunda sección es una marcha en Re mayor, con acordes de tónica, dominante y subdominante.

La melodía está armonizada con terceras, tal como se hace en la música popular mexicana. Tiene un pequeño trino y una apoyatura, recursos que fueron importantes en la sección anterior.

Hay cuatro capas que suenan en esta sección: la melodía, el bajo, una pequeña contestación a la melodía (compás 23) y la tarola, que va haciendo el ritmo de marcha con redobles y tresillos.

El bajo está escrito un poco diferente a lo esperado en una marcha. En vez de usar un cuarto como anacrusa, se sirve de la figura de octavo. (dieciseisavo si usara el compás de dos cuartos típico de las marchas).

Otro elemento de la sección anterior, que es retomado aquí, son las notas solas con acento. Éstas refuerzan cierta nota y le dan un nuevo impulso a la música, tal como lo podemos observar en el La del fagot, tuba y arpa en el compás 24, y en el Re y Fa# de oboe, fagot, trompeta y piano en el compás 29.

Al final un Sib en el bajo crea un poco de tensión que después resuelve al descender a La de nuevo.

B

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

26 *mp* *mf* *mp*

La letra D de la tercera sección es una especie de coral donde las voces se mueven cromáticamente. Las superiores van descendiendo y las inferiores ascendiendo hasta coincidir en un unísono en la nota Sol.

Al principio, los acordes son muy disonantes, pues sus pares inferiores y superiores están a una distancia de novena menor entre sí. Después, las distancias se van haciendo más consonantes hasta caer en una quinta (Do-Sol) en el último cuarto del compás 38 para terminar en el unísono.

Esta parte es como si fuera el agua de una cascada, que en su camino va encontrando obstáculos (los silencios en el ritmo), hasta caer al fondo y chocar con las rocas. Este efecto es acentuado por el *accelerando* y el gran *ritardando* antes de la caída.

D

36 *f* *ff* *ff*

36 *accel----* *a tempo* *molto rit-----*

Continuando con la metáfora de la cascada, la letra E sería como una toma de video enfocada en el punto de choque del agua con las rocas. Hay una gran masa de agua en movimiento, producto del choque. Una parte se hunde al fondo del río y otra se fragmenta en varias gotas de agua salpicando alrededor.

(Aquí cabe mencionar que junto a la iglesia hay una pequeña cascada del río Chalma.)

El bombo y el piano ayudan a proporcionarle ataque a las melodías que forman el cluster en el registro grave, y el tam tam resuena armónicos más altos, dándole un poco de brillo a la imagen.

La parte aguda es un Sib que se repite muchas veces con ritmos sincopados, lo que evita la sensación de pulso.

A diferencia de los graves, el efecto de desvanecimiento en el registro agudo es logrado por una disminución en la densidad de instrumentos, además del *diminuendo* en la intensidad. Las cuerdas con sus trémolos irregulares le otorgan movimiento interno al Sib, a un nivel tímbrico más que rítmico.

41 *molto rit*----- **D**

f ff *f* ³

mf *mp* *ppp*

Ped.

La cuarta sección es un pasaje muy estático. Se trata de un acorde consonante formado por dos quintas justas entrecruzadas.

La indicación de dejar resonar el último acorde en la mente del oyente antes de los aplausos, la puse pensando en mi propia experiencia como oyente, pues se me hace bastante desagradable escuchar la carretada de aplausos y gritos cuando todavía disfrutas del momento final, sobre todo en música con carácter meditativo.

E *mp*

(8)

Análisis técnico y de interpretación.

En general, las líneas melódicas de los instrumentos no presentan mayor dificultad técnica. Lo que es difícil es controlar la afinación, la calidad del sonido y entrar a tiempo, debido a la gran cantidad de síncopas y a la falta de sensación de pulso en ciertas secciones.

Las trompetas tocan hasta un Re 7 (nota real) en forte. Esta nota puede ser difícil de alcanzar afinadamente, aunque esto no es un problema grave, pues esa nota se encuentra en la segunda sección donde está la indicación “Como banda de pueblo”, por lo que no es indispensable que suene perfectamente afinada.

El director debe hacer muy obvias las entradas de los instrumentos, sobre todo las que son muy sincopadas. También debe hacer conciencia en los músicos de las dinámicas. Es muy importante que se hagan como están escritas, para poder lograr el efecto de las voces que entran y salen del “fondo armónico.”

Los ritardandos y acelerandos deben ser muy musicales y marcados claramente. En ese elemento hay una gran riqueza que le da mucha expresividad a la música.

Análisis del “fondo armónico” (Ejemplo en pág. 40)

-Las flautas, la tuba y el clarinete II del compás 9 son tres imágenes distintas que aparecen y luego dejan su última nota contribuyendo al fondo armónico, sobre el cual van apareciendo nuevas imágenes.

-Las trompetas del compás 9 hacen la misma melodía que el clarinete, pero la última nota resurge del fondo armónico para crear una nueva imagen en el compás 10, que es reforzada por el corno I, el trombón y el platillo suspendido.

-Los violines I y violas II aparecen con un gesto puntiagudo en el compás 10 y también participan dejando su última nota en el fondo armónico. (Ver partitura).

- En el compás 12 aparece una imagen armónica en forma de acorde, en los clarinetes y fagotes.

-A veces la imagen es una sola nota, como en el compás 10 y 12 de la tuba, el 13 del clarinete I y trompeta I o el 14 del corno II.

Pausas II

Ficha técnica

Año de composición: 2006
Estreno: Sexteto vocal “Túumben Paax”
Duración: 6 min. aprox
Forma musical: libre

Relación de la música con el título

El título de esta pieza es el mismo del poema en el que está inspirado, obra del tabasqueño José Gorostiza (1901-1973). La letra del poema* es la siguiente:

NO CANTA el grillo. Ritma
la música
de una estrella

Mide
las pausas luminosas
con su reloj de arena

Traza
sus órbitas de oro
en la desolación etérea

La buena gente piensa
-sin embargo-
que canta una cajita
de música en la hierba

*Gorostiza José, Muerte sin fin, FCE 2001, México

La música está llena de madrigalismos, un recurso utilizado frecuentemente en el renacimiento, y que consiste en tratar de imitar con la música el significado literal o metafórico del texto.

En esta pieza, la música hace referencia directa a palabras como grillo, ritma, pausas, reloj y desolación; y una referencia no tan obvia a palabras como estrella, oro, etérea y cajita de música.

Muchas de esas referencias son hechas con técnicas distintas a las usadas en el canto operístico. De hecho, se pide que la técnica operística sea evitada, prefiriendo el canto plano o *senza vibrato*, propio de la música antigua.

El recurso de utilizar un sonido que imite al grillo (Compás 1) es para crear ambientes y texturas; además de proporcionar un fondo sobre el cual aparezca el texto. También es usado para emular el tic-tac de un reloj (C.26) y el pulso de una cajita de música (C. 52).

52 *mf*

Alto

The image shows a musical score for the Alto voice part, starting at measure 52. The music is in 4/4 time and features a series of rhythmic patterns that imitate the sound of a cricket. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

El uso de los armónicos en la voz está inspirado en las técnicas de canto de la región del Tibet y Mongolia. Se usan en las palabra estrella (C.19) y etérea (C.34), otorgandoles un carácter mágico-místico.

El uso de la palabra susurrada acentúa el carácter rítmico de la palabra ritma (C. 12), mientras que el uso de la voz, como si de un narrador se tratara, tiene el efecto contrario: borra la sensación de pulso, creando así un ambiente de atemporalidad. (C. 46).

Otras referencias son más de tipo “musical”. Por ejemplo, la palabra pausas (C. 23) es seguida de un silencio en todas las voces, mientras que la palabra desolación (C. 31-32) es cantada por una sola voz.

30 *rall.* *p* *ppp* *pp* *mf* *p* *mp* *pp* *mp* *ppp* *pp* *mp* *hablado (sin marcar el ritmo)* *mf*

♩=55 ♩=77 sub.

Sop. 1 en la te rea

Sop. 2 o ro la de so la ción

Sop. 3 la de so la ción e te rea

Sop. 4 en la de so la ción te rea

Mz. o ro la de so la ción e te rea

Alto en la de so la ción e te rea

The image shows a complex musical score for multiple voices. It includes Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Soprano 4, Mezzo-soprano (Mz.), and Alto. The lyrics are in Spanish and describe a scene of desolation. The score includes various dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, *pp*, and *ppp*, as well as a *rall.* (ritardando) marking. There are also tempo markings of 55 and 77 sub. (subito). The Alto part has a section marked *hablado (sin marcar el ritmo)* (spoken, without marking the rhythm).

En otro ejemplo de madrigalismo, la palabra oro (C. 30) es cantada con una quinta justa (tiene mucho brillo) que llega de repente.

Análisis formal

La pieza tiene una forma libre, influida por la disposición del texto en cuatro estrofas. A grandes rasgos, la obra puede ser dividida en cuatro grandes secciones.

Introducción (Compás 1-12): Se presenta el sonido de grillo y el tipo de sonoridades que se utilizarán en toda la obra. Es una sección muy estática con un pequeño clímax al final, donde todas las voces cantan en un unísono rítmico.

Cuerpo (Compás 13-34): Es una sección con muchas curvas de tensión y distensión, durante la cual se presentan las tres primeras estrofas del texto.

Desarrollo rítmico y clímax (Compás 34-44): Se juega rítmicamente con los verbos (todos ello bisílabos) y el sujeto del texto (el grillo), anticipando el verbo de la cuarta estrofa (piensa).

Cuarta estrofa y final (Compás 45-60): Se regresa al carácter de la segunda sección y al final se hace una especie de recapitulación, regresando a las sonoridades del inicio.

Es de notarse que la separación musical que hay entre las tres primeras estrofas y la última, se debe también a que hay una separación implícita en el texto. Las tres primeras estrofas utilizan a “el grillo” como sujeto mientras que la cuarta usa a “la buena gente”.

Técnica de composición

La pieza fue compuesta intuitivamente, sin ningún plan preconcebido. La fui creando linealmente, es decir, una parte después de la otra.

Tiene mucha influencia de la música coral renacentista, en el sentido de evitar que haya una voz que destaque sobre las demás, buscando que el resultado sea como una masa armónica con movimiento melódico interno.

En el compás 10 hago una cita de “*El grillo*”, un madrigal de Josquin des Prés muy conocido en el renacimiento.

accel. ♩=88 ♩=77sub.

10

Sop.4 *p f p f p f mp*
llo frrr frrr frrr no can ta el gri llo rit ma

Mz. *mf f mp*
el gri llo no can ta el gri llo rit ma ma

Alto *mf f mp*
el gri llo no can ta el gri llo rit ma ma

Una constante en la obra es una especie de juego en el cual se alternan las dualidades musicales. Sonoridades consonantes contra sonoridades tensas; textura contrapuntística

(generalmente imitativa) contra textura homofónica; “unísono” en el texto contra diversos textos sonando al mismo tiempo, o el mismo texto sonando desfasadamente; sensación atemporal sin un pulso definido contra sensación rítmica; y canto normal contra el uso de otras técnicas vocales.

En toda la obra está presente un tipo de sonoridad armónico-melódica que le proporciona cierta unidad a las secciones. Ésta se caracteriza por ser consonante y con un uso frecuente de los intervallos de cuarta y quinta justas. Tienen un carácter modal, aunque el tipo de escala o modo siempre está cambiando durante toda la pieza.

Junto con ella, también se presentan sonoridades disonantes (cercanas al *cluster*), sólo que éstas tienen una función de “apoyatura”. Es decir, aparecen momentáneamente para después resolver en una sonoridad consonante.

Las voces tienen algunas veces una línea única e individual que contribuye al tejido contrapuntístico de la obra; y otras veces se asocian con otras voces, cantando líneas que corren paralelamente a distintas distancias interválicas, para formar capas con una mayor densidad. Pero la mayoría de las veces, una voz juega con las dos opciones en una misma frase.

13

The musical score consists of six staves for different vocal parts: Sop. 1, Sop. 2, Sop. 3, Sop. 4, Mz. (Mezzo-soprano), and Alto. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The lyrics are: Sop. 1: 'la mú si ca rit ma'; Sop. 2: 'frr. frr.' and 'rit ma'; Sop. 3: 'rit ma' and 'mú si ca tre lla'; Sop. 4: 'ma' and 'la mú si ca'; Mz.: 'rit ma la mú si ca'; Alto: 'rit ma la mú si ca ma'. There are also some non-lyric markings like '3' and 'rit'.

En muy escasas ocasiones, el texto se dice al unísono (rítmico) en todas las voces. La mayoría de las veces, una frase literaria es cantada por cada una de las voces en diferentes momentos de la música (pero cercanos entre sí), y con diferente ritmo. El recurso de la imitación variada es muy utilizado.

Muchas veces, el texto dicho simultáneamente en varias voces marca el final de una frase o de un fragmento del texto importante.

accel. *rit.*
senza vib. ♩=88 ♩=66

Sop. 1: re loj rit ma
 Sop. 2: con su re loj de a re na tra rit ma
 Sop. 3: con su re loj de a re na tre lla
 Sop. 4: con su re loj de a re na tra za
 Mz.: con su re loj ma
 Alto: de a re na ma

Otro recurso utilizado en esta obra es el juego con las densidades. Aunque la mayor parte del tiempo todas las voces están cantando, hay fragmentos en que sólo canta un dueto o un trío de ellas, dándole frescura a la música.

Aspectos interpretativos

En esta obra resulta muy importante respetar varias instrucciones de la partitura para lograr un mejor resultado. Una de ellas cantar las frases con las dinámicas indicadas, pues de ello depende el que se note el juego de planos y capas que hay en la obra.

Las otras son los cambios de tempo y la indicación de cantar *senza vibrato*.

Las técnicas vocales se logran fácilmente con algo de práctica, y una vez dominadas no constituyen mayor problema.

El botero aventurero

Ficha técnica

Año de composición: 2005

Estreno: Primavera de 2006 con “La Polvareda”

Duración: 7:30 min. Aprox.

Forma musical: Libre

Relación de la música con el título

Esta composición la hice para ser tocada por el grupo de fusión “La polvareda”, por lo tanto, más que pensar en instrumentos, pensé en las personas que la iban a tocar.

Está inspirada en los músicos que se van “de rol” (de viaje) a los distintos lugares del país de mochilazo y cargando su instrumento. Con él, sacan para el viaje, para la comida y la diversión. Tocan su música en los camiones, en los restaurantes y mercados. Ahí, piden una cooperación voluntaria al público, acto al que los músicos llaman “botear”, o sea, “pasar el bote”(o la mano, la charola, el sombrero o el estuche del instrumento)

Esta canción está dedicada especialmente a mis amigos del grupo “Otro son”, a quienes les gusta viajar por todo el país, (y el mundo también), divirtiéndose, conociendo y sobre todo, difundiendo la bella música de la región de tierra caliente de Michoacán, el son planeco.

Como buena música popular, la instrumentación ha variado cada vez que se interpreta, dependiendo de la disponibilidad de músicos. Los instrumentos que pido en esta “rola” son violín, armónica, guitarra, congas, cajón y bajo. Algunos de ellos, como la guitarra y la armónica, son instrumentos “boteros” por excelencia. Para el concierto de exámen fue tocada con contrabajo, acordeón, guitarra, violín, congas, cajón, guitarra de golpe y claves.

Análisis literario

El texto fue escrito por Francisco Huitzilil Hueleflores.

Es una letra muy sencilla, sin rebuscamientos ni palabras domingueras. Está escrita en primera persona. El sujeto es un músico viajero que le pide al objeto, el conductor del camión, que le deje cantar en el autobús.

La letra se puede agrupar de la siguiente manera:

Estrofa 1, estrofa 2, jananeos, cuarteta 1, estrofa 3, jananeos, cuarteta 2.

Cada estrofa, a su vez, se puede dividir en dos estrofas, una grande y otra pequeña.

Las cuartetos son típicas del son jarocho y de los sones del país, en general. Son octosílabas y tienen rima alternada.

Los jananeos son típicos del son planeco de tierra caliente de Michoacán. Se cantan en un registro muy agudo después de las estrofas.

En algunas ocasiones se utilizan palabras de uso común entre los jóvenes y la gente del pueblo, tales como aventón, briago, pasearme, usted o compañero.

El botero aventurero

*Hola conductor, muy buenas tardes
¿me podría dar un aventón?
no soy un ratero, no te alarmes
no soy ningún secuestrador
soy hombre de alegre corazón*

*Que me encanta pasearme
que me gusta andar de aventurero
y cantando quiero
inundar de magia su camión*

*Sólo soy un músico viajero
y el todo quiero
de punta a punta recorrer
buscando lo bello con esmero
solo anhelo aprender
por eso le pido compañero*

*Que me deje en su autobús cantar
pa´ alegrarle el viaje al pasajero
y yo seguir mi peregrinar*

*Tirainainane, ay na tiranaie
Tirainainane, ay na tiranaine
ay na tiranaine, ay na naine
ay na tiranaine, ay nai na tiranainane*

*Me dicen que soy un vago
y es la purita verda´
yo cantar es lo que hago
cantar de felicida´*

*Me dicen que soy un vago
y es la purita verda´
yo cantar es lo que hago
cantar de felicida´*

*Solo soy un músico viajero
y en mi alma llevo
los sonidos de esta tierra*

*grabados con ardiente fuego
que me queman las entrañas
y me piden liberarlos del encierro*

*Pa´ salir de mi garganta
convertidos en un son
alegrando al pasajero*

e inundando de magia el camión

*Tirainainane, ay na tiranaine
Tirainainane, ay na tiranaine
ay na tiranaine, ay na naine
ay na tiranaine, ay nai na tiranainane*

*Me dicen que soy un vago
y es la purita verda´
yo cantar es lo que hago
cantar de felicida´*

*Me dicen que soy un briago
y es la purita verda´
yo cantar es lo que hago
cantar de felicida´*

Análisis métrico, rítmico y de rimas.

Verso/Estrofa	Ritmo	Metro	Acento	Rima	Tipo de Rima
Ira est. Verso 1	1-5-6-7-9	10	Grave	A (tardes)	Asonante
Ira est. Verso 2	1-3-5-6-9	10	Agudo	B (aventón)	Consonante
Ira est Verso 3	1-2-3-5-6-7-8	10	Grave	A (alarmes)	Asonante
Ira est Verso 4	1-2-4-8	9	Agudo	B(secuestrador)	Asonante
Ira est Verso 5	1-2-4-5-9	10	Agudo	B (corazón)	Asonante
Ira est Verso 6	1-2-3-6	7	Grave	A (pasearme)	Asonante
Ira est Verso 7	1-2-3-5-6-9	10	Grave	C (aventurero)	Consonante
Ira est Verso 8	1-3-5	6	Grave	C (quiero)	Consonante
Ira est Verso 9	3-5-7-9	10	Agudo	B (camión)	Consonante
2da est Verso 1	1-3-5-9	10	Grave	C (viajero)	Consonante
2da est Verso 2	1-2-4-5	6	Grave	C (quiero)	Consonante
2da est Verso 3	1-2-4-8	9	Agudo	D (recorrer)	Asonante
2da est Verso 4	1-3-4-6-9	10	Grave	C (esmero)	Consonante
2da est Verso 5	1-3-4-5-7	8	Agudo	D (ver)	Asonante
2da est Verso 6	1-2-4-5-9	10	Grave	C (compañero)	Consonante
2da est Verso 7	1-2-3-5-7-9	10	Agudo	E (cantar)	Consonante
2da est Verso 8	1-3-5-9	10	Grave	C (pasajero)	Consonante
2da est Verso 9	1-2-4-5-9	10	Agudo	E (peregrinar)	Consonante
3ra est Verso 1	1-3-5-9	10	Grave	C (viajero)	Asonante
3ra est Verso 2	1-2-4	5	Grave	C (llevo)	Asonante
3ra est Verso 3	1-3-5-7	8	Grave	F (tierra)	Sin rima
3ra est Verso 4	2-4-6-8	9	Grave	C (fuego)	Consonante
3ra est Verso 5	1-3-5-7	8	Grave	G (entrañas)	Asonante
3ra est Verso 6	1-2-3-7-9-11	12	Grave	C (encierro)	Consonante
3ra est Verso 7	1-3-4-5-7	8	Grave	G (garganta)	Asonante
3ra est Verso 8	3-5-6-7	8	Agudo	H (son)	Asonante
3ra est Verso 9	3-7	8	Grave	C (pasajero)	Asonante
3ra est Verso 10	3-6-9	10	Agudo	B (camión)	Consonante

Acá puede notarse que en las primeras dos estrofas dominan los versos decasílabos, mientras que en la tercera dominan los octosílabos.

Rítmicamente dominan los versos téticos, o sea que tienen acentuación en su primera sílaba.

Tanto por la disposición de las rimas, el número de versos y la métrica de los mismos, se puede decir que las estrofas tienen una forma libre, aunque guardan cierta relación entre sí.

Análisis formal

Para el análisis musical de esta obra es necesario recordar que, como toda música popular, la partitura es solo una guía de lo que debe tocarse, por lo que no debe tomarse como una indicación estricta. Mucho de lo que suena a la hora del concierto es aportación de cada uno de los músicos. Ellos van enriqueciendo la obra con su propia experiencia musical y con el correr de los ensayos, añadiendo nuevos ritmos, formas de interpretar la música, melodías, etc.

La obra contrasta dos caracteres bien definidos. Uno tranquilo (la trova) con otro más alegre (el son).

Si hacemos un análisis más detallista, la canción podría seccionarse en dos secciones, de la siguiente manera:

A B C D A' B' C' D' E F E' F' E''

A'' B'' C'' D'' E F'' E''' G

Primera mitad

A.-Introducción (Compás 1-8): En esta parte hay un contrapunto muy interesante entre la guitarra, la armónica y el violín. Establece una progresión armónica tonalmente ambigua (Mi mayor-Sol).

B.-Primera estrofa “tranquila” (Compás 9-18): La voz principal canta los dos primeros versos de la primera estrofa, mientras que la guitarra continúa tocando la progresión armónica de la introducción. El contrapunto corre a cargo del violín.

C.-Primera estrofa “movida” (Compás 19-29): La guitarra comienza tocando la misma progresión armónica, pero enseguida la rompe, tocando una serie de acordes que nos conducen a la dominante de Sol con la quinta aumentada.

D.-Primera estrofa “rítmica” (Compás 29-38): En esta sección, entra otra voz que “segundeá” (textura homofónica) a la principal. Las congas comienzan a tocar, aumentando la densidad instrumental y estableciendo un pulso más firme.

Esta sección es un impulso que no llega al clímax. Armónicamente nos paseamos de Sol mayor hasta la dominante de Re.

A´: Segunda introducción (38-41): Es una introducción más corta que la primera (la mitad), con una progresión armónica tocada un tono más grave que en el inicio (Re mayor-Fa).

B´: Segunda estrofa “tranquila” (Compás 42-49): La guitarra rompe con la progresión ambigua, y retoma los últimos acordes de la parte D, para caer después en la dominante de Re.

C´: Segunda estrofa “movida” (Compás 50-60): Enseguida, la guitarra utiliza los últimos acordes de la parte C, para conducirnos de nuevo a la dominante de Sol.

D´: Segunda estrofa “rítmica” (Compás 60-68): De nuevo, otra voz y la conga se suman para darle mayor movimiento y densidad a la música. Un acelerando y un crescendo, más la entrada del bajo, nos conducen al clímax de la pieza.

E: Primeros jananeos (Compás 69-84): Sorprendentemente, comienza una sección de jananeos, típico del son planeco. Armónicamente se utiliza el Sol, el Re y el Do, o sea, una típica progresión con I-V y IV grados. Estos jananeos están inspirados en el son “La media calandria”, con su esquema de pregunta y respuesta. La mayoría de los instrumentos tocan de manera tradicional. El violín contrapunteando la melodía en el registro agudo, las congas tocando como si fueran arpa cacheteada, la guitarra como vihuela o guitarra de golpe, y el bajo como si fuera las cuerdas graves del arpa. La única diferencia es que, tradicionalmente, los jananeos se cantan a dos voces, y en esta canción le hice un arreglo a cuatro y tres voces.

F: Son jarocho primera cuarteta (Compás 84-100): La entrada del cajón, como si fuera zapateado, le da mayor fuerza a la música. La progresión armónica también es típica de la música veracruzana, específicamente ésta está sacada del son “El coco”.

E´: Segundos jananeos (Compás 101-116): Nuevamente se repiten los jananeos, con la única diferencia de que ahora el cajón apoya rítmicamente al bajo.

F´: Son jarocho impro violín (Compás 117-132): La misma progresión del son jarocho es utilizada para el solo de violín, tocado magistralmente por Chucho al estilo de tierra caliente de Guerrero.

E´´: Son planeco impro violín (Compás 133-149): La progresión de los jananeos es usada por el solo de violín, todavía en estilo de tierra caliente de Guerrero. Para finalizar se toca un tihay (una técnica de improvisación de la música clásica de la india) en el violín, la guitarra y las percusiones. Una pequeña melodía nos lleva a la segunda mitad de la pieza.

Segunda mitad

A´´: Tercera introducción (Compás 150-157): De nuevo suena la progresión tonalmente ambigua (Mi mayor-Sol).

B´´: Tercera estrofa "tranquila" (Compás 158-164): La guitarra toca la progresión ambigua al principio, pero enseguida toca otros acordes que nos llevan a la dominante de Mi.

C´´: Tercera estrofa "movida" (165-172): La voz canta los siguientes tres versos de la tercera estrofa, mientras que el violín le hace un contrapunto.

D´´: Tercera estrofa "rítmica" (Compás 173-181): De nuevo las congas y la segunda voz refuerzan la densidad instrumental. Un compás de 7/8 y otro de 6/8 hacen que esta parte se sienta con "tropezones" rítmicos, pero le dan variedad y sorpresa a la música.

E: Terceros jananeos (Compás 182-197): Esta parte de jananeos es idéntica a la primera de ellos. Lo único que varía es el tempo, ya que nunca es exactamente igual.

F´´: Son jarocho segunda cuarteta (Compás 198-213): Acá tenemos una variación de la primera cuarteta, con las diferencias de que el violín improvisa desde el principio; y se cambia la palabra vago por briago, para darle mayor comicidad al texto.

E´´´: Cuartos jananeos (Compás 214-229): Los jananeos entran de nuevo sobre el solo de violín. En vez de irse a Mi menor, se quedan en Sol mayor.

G: Coda (Compás 230-251): El violín continúa improvisando sobre la progresión IV-I-V-I en Sol mayor, que se repite en cuatro ocasiones. Un fragmento del jananeo resuena todavía en algunas partes, recordándonos su alegría anterior. En la última vuelta de la progresión, el violín, la guitarra y las percusiones realizan el mismo tihay de E´´, el cual termina en la dominante. El violín realiza una pequeña melodía que resuelve en la tónica (Sol). Por su parte, el bajo realiza la típica fórmula (arpegio de dominante-tónica) para terminar un son planeco. Sobre el acorde de tónica, la voz pide la cooperación voluntaria de los pasajeros, y la armónica toca una melodía de claxon de microbús.

A primera escucha, pudiera parecer que las partes no tienen mucha conexión entre ellas, pero inconcientemente sí las hay. La progresión armónica Mi-Sol que se establece al principio es reflejada en la parte "rítmica" de la obra. Sol mayor para el son planeco y Mi menor para el son jarocho.

Ciertos giros melódicos se encuentran en la voz, la armónica y el violín en las secciones tranquilas, proporcionando unidad al interior de esas partes.

Pequeño análisis de los estilos utilizados en esta pieza

En esta parte quiero bosquejar un poco las características de los estilos que inspiraron esta obra. Cabe mencionar que sólo menciono aspectos muy básicos, pues los estilos son demasiado complejos como para abordarlos en este trabajo.

Bolero

Se trata del bolero cubano o yucateco, y no del de los tríos del centro del país. Una diferencia básica radica en el ritmo, pues el bolero yucateco utiliza el tresillo cubano en el bajo, y una variación del quintillo cubano en el acompañamiento.

Armónicamente el bolero yucateco, en su manera tradicional, utiliza acordes de tríadas y realiza pequeñas inflexiones al sexto y segundo grado por medio de la dominante secundaria. Otras composiciones más contemporáneas utilizan acordes típicos del jazz, (séptimas, novenas, treceñas, cuartas suspendidas, etc).

El rubato, los acelerandos y ritardandos están inspirados en el uso magistral que de ellos hace el trovador Pastor Cervera Rosado.

	Acompañamiento básico del bolero al estilo de los tríos del centro del país	Quintillo cubano contra el tresillo cubano (típico del danzón)	Acompañamiento básico del bolero al estilo del período clásico de la trova yucateca	Acompañamiento de la parte de bolero en la pieza "el botero aventurero".
--	---	--	---	--

Guitarra

Son planeco

Es una imitación del son planeco que se toca en el municipio de Apatzingán, en Michoacán.

Rítmicamente se caracteriza por alternar un compás de 6/8 con otro de 3/4. La vihuela o la guitarra de golpe (utilizada en el estilo de Zicuirán) tocan ritmos básicamente con octavos, aunque muchos floreos adornan con dieciseisavos y con síncopas. Las cuerdas graves del arpa tienen un ritmo sincopado; la percusión, el arpa cacheteada o los “bailaores” (más típicamente en el estilo de Zicuirán) también tocan con octavos, haciendo trémolos o redobles, y algunas pausas en ciertos momentos del son.

Otro elemento típico del son planeco son los jananeos. Éstos son cantos melismáticos en un registro muy agudo, probablemente con influencia africana.

Armónicamente se utilizan el grado I-IV y V, a veces se modula al quinto grado o al relativo menor.

Vihuela

Zapateado

Arpa

Son jarocho

El son jarocho puede estar en compás de 6/8 o de 4/4. El acompañamiento en 6/8 se utiliza en los sones de montón, en el cual sólo bailan las mujeres. La jarana toca una figura básica en figuración de octavos, mientras que el bajo arpeggia el acorde en figuración de cuartos. El zapateo usa una fórmula básica que algunos bailarines llaman “café con pan”, por ser esa la manera en que suena y/o se la aprenden.

Generalmente, el son jarocho se basa en una progresión armónica de dos o cuatro acordes, sobre la que se cantan las estrofas del son.

Esquema básico de acompañamiento del son jarocho en 6/8

Jarana

Zapateado
(pan ca fé con)

Leona

Tihay

Es una técnica de improvisación rítmico-melódica de la música clásica del norte de la India, la cual consiste en repetir tres veces un motivo rítmico-melódico, o sólo rítmico (en el caso de la tabla) de manera que la última nota de la última repetición caiga en el *sam* (tiempo fuerte). El *sam* es el lugar más importante en el *tala* (especie de compás), ya que es el punto de reunión rítmica de todos los instrumentos.

Para enfatizar el efecto del *tihay*, la primera y la última nota del motivo rítmico-melódico se deben tocar acentuadas.

En este ejemplo, el tiempo más importante es el quinto octavo del compás 147, justo donde terminan todos los *tihays* (el de violín, el de la guitarra y el de las percusiones).

144

Violín

Guitarra

Congas

Cajón

G C G B⁷ vib.

Improdebraye Hikari

Ficha técnica

Año de composición: 2009

Estreno: Febrero de 2009 con “La floresta fragante”

Duración: 8:30 min. Aprox.

Forma musical: Libre

Se trata de una improvisación controlada que musicaliza un video del mismo nombre, del videasta japonés Yukkunn.

Utiliza instrumentos de diferentes culturas tales como los bonangs, gambang, kendang, gong y mecer (gamelán de Java central), teclado, violín, flauta traversa, guitarra, berimbau y caxixi (capoeira), requinto, maracas, carrillón, sonaja, tabla (música del norte de la India), flauta fule y kalimba (África) y medios electrónicos.

Esta improvisación esta pensada para las capacidades y virtudes musicales de los músicos involucrados, de tal manera que cada uno aporte lo mejor de si.

Análisis de la forma

Consta de cuatro secciones claramente diferenciadas tanto musicalmente como en el video.

Primera sección: A su vez, esta dividida en dos partes. La primera de ellas musicaliza tomas en las que el sol se pasea en un cuarto en el que unos gatos se acuestan a sentir su calor.

Se trata de una música atmosférica, sin una clara sensación del pulso y basada en la escala pelog nem del gamelán de Java central.

Una aproximación cromática de la escala utilizada es la siguiente: E-Fa-Sol-Si-Do.

Los instrumentos utilizados en esta sección son (en la versión del examen profesional): bonang barung, bonang panerus, gender, gambang, violín, guitarra, teclado, carrillón, electrónica, flauta y kalimba.

La segunda parte musicaliza tomas en las que el sol ilumina la tierra, sobre todos paisajes desérticos.

La música comienza a tomar pulso con un *riff* (motivo rítmico-melódico) del bonang bonang y se estabiliza con la entrada del kendang ageng (tambor). La escala modula al cambiar el E por D.

La sección termina con un pequeño ritardando.

Segunda sección: La segunda sección musicaliza imágenes del sol que ilumina el cielo y las nubes.

El gong ageng suena y el teclado mantiene una nota muy grave sobre la que se va construyendo poco a poco una atmósfera disonante, sin pulso perceptible.

La flauta fulé y la flauta traversa le dan un aire de misterio a la sección. Un conjunto de voces usando técnicas de oriente (Mongolia, India y el Tibet) entra poco a poco. La tensión se va aumentando con el volumen general del conjunto y la tensión armónica, hasta terminar en un crescendo general.

Tercera sección: La tercera sección musicaliza imágenes de la personificación del sol, que danza por las calles desiertas de un pueblo de México.

El crescendo de la sección anterior crea una reverberación de tipo electrónica sobre la que aparece un pulso de maracas. Poco a poco van apareciendo los sig. instrumentos: violín con sonsonete tipo indígena, tabla, gong, guitarra, requinto, berimbau, flauta, kendang ciblon. Conforme aparecen los instrumentos se va creando mayor movimiento que se incrementa con un acelerando que rompe en un obstinato rítmico. Éste continúa creciendo en volumen hasta romper intempestivamente en un unísono rítmico.

Cuarta sección: Musicaliza imágenes del sol paseándose por las nubes.

La música en esta sección es una especie de reexposición de la primera parte de la primera sección.

La gran mayoría de la música se fue forjando con los ensayos y las aportaciones de los músicos. En este caso el papel del compositor se parece más al de un organizador, ya que su aportación más importante es el de convocar a las gentes necesarias y darle una pequeña forma a la improvisación.

Sugerencias de interpretación

La realización de esta música no hubiera sido posible sin el gran aporte que hicieron los músicos participantes. Cada uno de ellos ha desarrollado una habilidad y una conciencia que son indispensables para la improvisación grupal. Entre éstas están el saber escuchar a los demás, el poder estar concentrado al máximo y el dejar atrás el ego en pos de favorecer al ensamble y a la música.

Otra característica importante es que cada uno de ellos tiene un dominio técnico y musical sobre su instrumento, lo que les permite producir el sonido que su mente se imagina en el momento preciso.

Algo que es de gran ayuda es que los músicos que participen en una improvisación, lo estén haciendo constantemente con las mismas personas. Para el montaje de esta improvisación controlada se realizaron cinco ensayos, pero anteriormente ya se habían llevado varias sesiones de improvisación libre en las que participaron varios de los músicos presentes.

Una cualidad importante del improvisador es que goce de lo que está haciendo, que sienta cada vibración en su ser.

Conclusiones

Analizando las obras que presentaré en el examen profesional y otras que he compuesto a lo largo de mis estudios, he encontrado elementos que son recurrentes en mi estilo de composición.

Algunos de ellos son:

- El uso del silencio como recurso expresivo
- Un gusto por lo atmosférico y por un movimiento de tipo “meditativo”. Evitar la sensación de pulso por medio de síncopas y movimientos lentos.
- Las sonoridades interválicas como eje de desarrollo y unidad.
- La variación constante de temas melódicos o gestos sonoros. Evitar la repetición idéntica.
- La mezcla de diversos lenguajes y estilos en una misma obra.
- El uso de técnicas extendidas y la búsqueda de diversidad tímbrica.
- La utilización de texturas difusas y complejas, en las cuales es difícil distinguir las funciones de los instrumentos.
- Los cambios bruscos de carácter
- El desarrollo de tipo continuo, en donde sea difícil escuchar la división de las secciones.

Los compositores que más han influido en mi pensamiento e intuición musical son: Igor Stravinsky, Giacinto Scelsi, Julio Estrada, John Cage y Claude Debussy.

En cuanto a estilos y tradiciones musicales, las que más me han cautivado son la trova yucateca, el son mexicano (sobre todo el jarocho y el planeco), el jazz, la música de África (sobre todo de la región del Golfo de Guinea) y la música de gamelán.

Los estilos de música, de cuyo conocimiento carezco y que me gustaría profundizar en los próximos años están la música popular afrocubana (salsa, danzón, son, cha cha cha, etc) y afroamericana (soul, funk, hip-hop, rock, etc), otros ritmos caribeños (reggae, ska, calipso, etc), música electrónica y electroacústica, música antigua (sobre todo renacimiento) y música africana.

A mi parecer, mi experiencia musical y mis gustos me conducen a buscar un lenguaje que rompa las fronteras entre la música académica (sobre todo contemporánea), la popular, músicas tradicionales, la improvisación y la música electroacústica; a la vez de hacer una música que no se quede en el mundo de las ideas, sino que pueda ser concretizada en la realidad.

Loltun

(flor de piedra)

Daniel Milan Cabrera

México, DF 2002

Loltun

(flor de piedra)

Daniel Milan Cabrera
(2002)

los tempos son aproximados
tempo poco rubato

$\text{♩} = 90$ rit. . . A tempo rit. . .

(lejano)

ppp *pp* *p* *mp* *ps*

legato *pedal de dedos*

3+3+4

pedal (pedal de sustain puesto siempre)
pedal de sordina

p *p* *p*

$\text{♩} = 85$ molto rit. . . Tempo primo

mp *ppp* *p* *pp*

2+2+2+3

mp *p* *mp*

più p *ped.* *mp*

rit. $\text{♩} = 70$ Tempo primo

pp *ppp* *p*

4+3+3 *3+4* *3+4+3*

p *più p* *p* *mf* *mp* *pp* *p* *mf*

8va *7* *2*

mf

ped. (sin pedal de sordina)

rit. A tempo 3

15

3+4 7 4+3 3+2+3+3 pedal de dedos

p mp ppp p

pp mp p mp p

p mp p

rit. $\text{♩}=85$ $\text{♩}=110$

rit.

20

ppp pp mf mp pp mp

mf p mp p p

mp mf mp

$\text{♩}=100$

rit. $\text{♩}=80$

26

3+4+3 2 2 2 2 pedal de dedos

p pp mp 2pp p pp

pp mf mp

mp mf mp mp

♩=100

rit. . A tempo

rit. . A tempo rit.

♩=80

♩=70

rit.

♩=40

accel.

esperar a que la resonancia se extinga
y dejar un rato la última sonoridad en
la mente del oyente antes de los aplausos.

♩=90

Tempo primo

rit.

♩=60

♩=50

Rastro de fe

Daniel Milán Cabrera

Rastro de fe

Daniel Milán Cabrera

*1: Significa que se deben tocar 8 notas aproximadamente, en accelerando, durante $\text{♩}+\text{♩}$

* Los armónicos de los primeros tres compases deben tocarse en la segunda mitad de la cuerda (la que va de la octava al puente)

*El cello debe afinarse con el afinador (del puente) de la III cuerda muy flojo y el de la IV muy apretado (ya que mas tarde se moverán)

Violoncello

p > pp mp ppp p mf ppp pp p pp ppp mf > p mf > p mf > p

Flauta

pp mp ppp p mf p

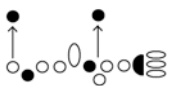
7

Cello

mf p mp ppp ppp p ppp p flautando p mp

3 3

sul tasto nat. flautando



Flauta

12

(8 aprox. en \downarrow)

$> pp$ p $< mf$ pp mp pp $mf > p$ $mp > p$ pp p < 3 ppp

Cello

(flautando)

nat.

$< mf > mp$ p mp $< mf > mp$ p pp $mf > p$ pp

→ sul pont.



Flauta

17

pp mp pp mp mf $f > mp$ $f > mp$ $< mf$

Cello

nat.

ppp mp pp mp p pp p 3 mp



23

Flauta

(10 aprox. en ♩) (6 exactamente. en ♩)

> ppp *pp* *< p* *mf* *mp* *> ppp* *mp* *f* *> mp* *ppp* *mp*

voz del flautista

pp

Cello

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

*Desafinar con el afinador del puente la III cuerda un poco alta (1/4 de tono)

IV flautato X pont. 3

f *> mp* *ppp* *mp* *mf*

*El cellista cantará el Sol 5 independientemente si es hombre o mujer. Si es hombre usará el falsete.

voz del cellista loco *o* → *a* → *o*

X pont: sul ponticello extremo

ppp *p* *ppp*

28

Flauta

sho *sho* → eólico

> pp *mf* *> p* *mf* *> p* *ppp* *f* *> mp* *p*

Cello


→ nat. → sul tasto

nat. IV III IV sul tasto

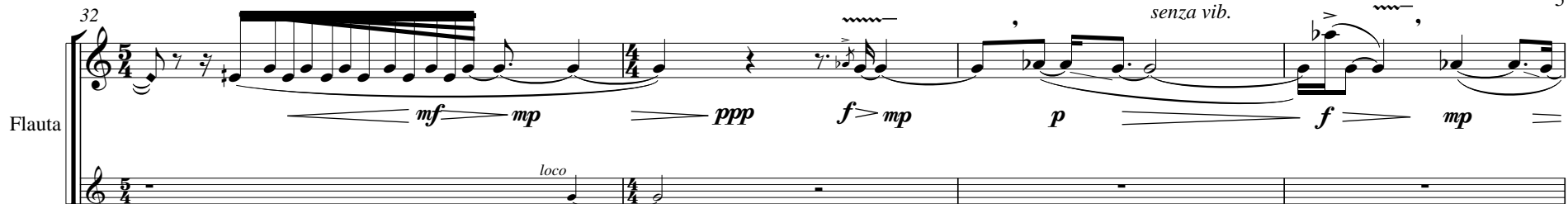
ppp *pp* *< mp* *> p* *mp* *> pp* *ppp* *p* *mp* *> mf* *> p*

a → *o*

pp *p* *ppp*

(12 aprox. en )

Flauta



mf mp ppp f > mp p f mp


senza vib.

*El flautista cantará el Sol 5 independientemente si es hombre o mujer. Si es hombre usará el falsete.

loco

p ppp

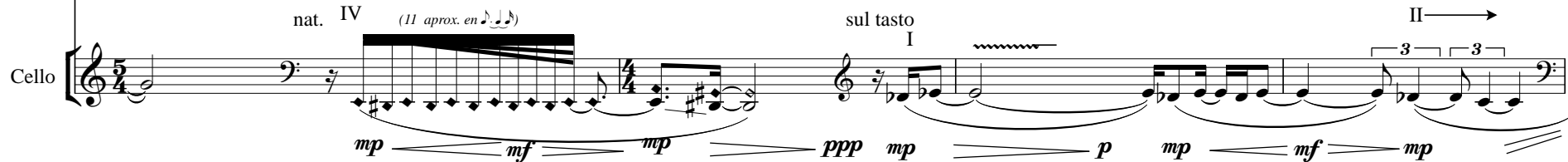
nat. IV

(11 aprox. en )

sul tasto I


II →

Cello



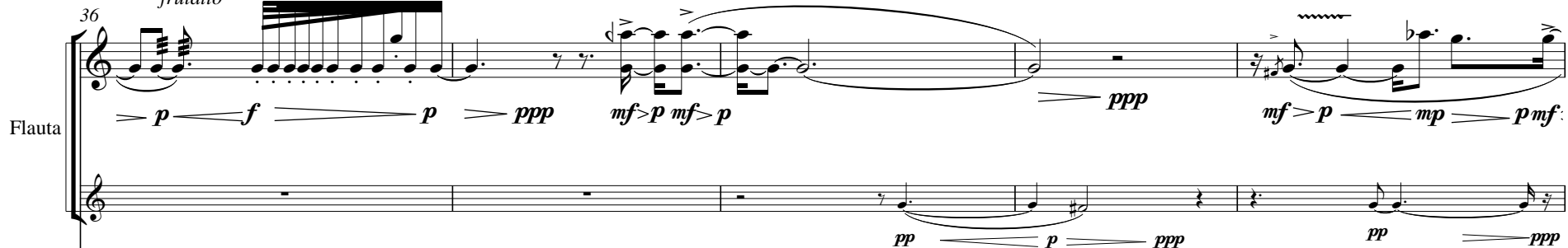
mp mf mp ppp mp p mp mf mp

frulatto

(11 aprox. en )

vib. lento

Flauta

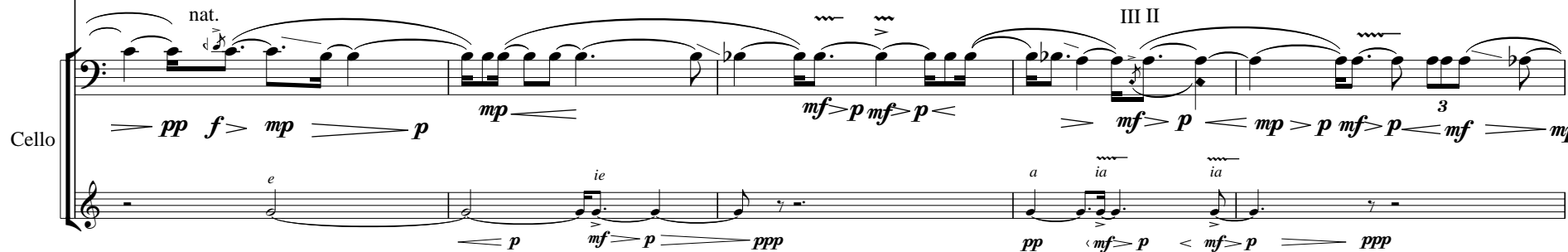


p f p ppp mf > p mf > p ppp mf > p mp p mf

nat.

III II

Cello



pp f > mp p mp mf > p mf > p mf > p mf > p mp p mf > p mf > p mp

p mf > p ppp

pp mf > p mf > p ppp

41

Flauta

senza vibrato

> p *ppp* *mf* *> mf* *ff* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *mf*

Cello

mf > p *mf* *p* *mf* *f* *mf* *f* *p* *ppp*

flautando senza vib. * Cambio de arco imperceptible

* Desafinar la cuarta cuerda un poco baja (1/4 de tono)

mf > p *mf > p* *ppp* *mf > mp* *ppp* *ppp* *pp* *ppp*

e *ie* *i* *e* *a* *e* *a*

48

Flauta

> p *mf* *> p* *mf* *> p* *mp* *ppp* *pp* *p* *ppp* *p* *mf* *mp*

mp *mf*

Cello

ppp *pp*

IV III

Flauta

55

frulatto

(5 aprox. en ♩)

nat.

mp *f* (no diminuendo) *f > mp* *f > mp* *f > mp* *ff*

Cello

(17 aprox. en ♩)

mp *ff* *fff* *<Distor > mp*

violento I II I II II I II V V

*Dejar vibrar la I cuerda
 *La distorción se logra aplicando presión extrema en el arco.

Flauta

59

Tongue Ram

sonido eólico → nat.

fff (apagar toda resonancia) *f* *ff > mf* *mp* *ppp* *p* *ppp* *p*

Cello

Pizz Bartók

tasto → pont. *> l.v.*

nat. → pont.

(8 aprox. en ♩)

< fff *f* *p* *< f* *pp < f > p* *ppp* *mp* *p* *< > pp* *p*

III

Flauta

66

senza vib.

f > mp *f > mp* *< mf* *< f* *f > mp* *f*

Cello

(7 aprox. en ♩)

f > mp *f > mp* *pp* *mp* *< mp* *pp* *mp*

IV

*Todo lo escrito en el cello sobre la tercera cuerda suena aprox. 1/4 de tono más alto.

*Todo lo escrito en el cello sobre la cuarta cuerda suena aprox. 1/4 de tono más bajo.

72 (6 aprox. en ♩ ♩ ♩)

Flauta

Cello

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

mf *mp* *p* *f* *mp* *mf* *mp* *gliss.*

78

Flauta

Cello

p *ppp* *p* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

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

84

Flauta

Cello

ppp *p* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp*

p *ppp* *p* *pp* *p* *pp*

Flauta

90

whisper tones
muy lentos

ppp ppp

Cello

ppp p ppp p ppp p

Instrucciones

-Nat. u ordinario: Significa tocar de la manera tradicional

♭ - : Un poco bajo (menos que un cuarto de tono)

♯ - : Un cuarto de tono alto

- : Tres cuartos de tono alto

♭ - : Cuarto de tono bajo

- : Al desafinar el cello, se hará con las clavijas del puente.
Desde antes se probará cuantos grados hay que girarla para
desafinarla un cuarto de tono.

~~~~~ : Vibrato. Mientras no exista esta indicación se deberá  
tocar senza vibrato.

-Las apoyaturas son siempre anacrúsicas.

# Fenómenos físicos

para Saxofón alto

Daniel Milán Cabrera  
(2006)

# A Almeja Tensión

Daniel Milán Cabrera

Las barras de compás están punteadas debido a que se desea que el primer tiempo de cada compás no se acentúe.

*senza vibrato*  
*poco rubato*  
♩=45

Saxofón alto

(trino de color con la llave Fa) (trino de color con la llave Do) 3+4 (vib.)

*ppp* < *pp* > *ppp* > *ppp* < *pp* < *p* > *ppp* > *ppp* < *pp*

Sax

6

slap (trino de color con la llave de Fa) *senza vibrato*

< *p* > *pp* > *pp* < *p* > *pp* > *ppp* *p* < *mp* > *ppp* *p*

Sax

11

(trino de color) (senza vib)

*ppp* *p* < *mp* > *p* > *pp* *mp* < *mf* > *mp* < *mf* > *mp*

Sax

16

*poco accel.* *poco rall.* nat. (trino de color)

*mf* > *mp* *mf* *f* > *mf* *f* *mf* > *mp* < *f*

\*multifónico disonante con nota superior en Fa

## Distención

Daniel Milán Cabrera

1 seg. *flatt.* 11 *gliss.* *senza vibrato*

***ff*** ***sfz*** ***mp*** ***sfz*** ***mf*** ***mp***

*multifónico disonante  
y con batimentos  
(fa nota mas aguda  
y sonante)*

14 *flatt.* 7 *mf*

*o (niente)* ***f*** ***sfz*** ***mp*** ***mf***

*multifónico disonante  
y con batimentos  
(fa nota mas aguda  
y sonante)*

27 ***pp*** ***mf*** ***p*** *o*

36 ***mf*** ***f*** ***mp*** ***p*** ***mp*** *espress.*

45

flatt. -----

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

This musical staff contains measures 45 through 57. It begins with a treble clef and a fermata over the first measure. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A slur covers measures 46-47, with a 'flatt.' marking and a dashed line indicating a dynamic change. The dynamics are marked as *p* (measures 45-46), *pp* (measures 47-50), *p* (measures 51-54), and *mp* (measures 55-56), ending with a *p* dynamic in measure 57. A fermata is placed over the final measure.

58

*ppp* *p*

This musical staff contains measures 58 through 70. It starts with a treble clef and a fermata over the first measure. The melody consists of quarter notes G4, A4, and B4, followed by a whole rest. A slur covers measures 58-60, with a *ppp* dynamic marking. The staff continues with whole rests until measure 70, where a half note G4 is written with a *p* dynamic. A fermata is placed over the final measure.

71

*pp* *p* *pp*

This musical staff contains measures 71 through 79. It begins with a treble clef and a fermata over the first measure. The melody consists of whole notes G4 and A4, followed by a whole rest. A slur covers measures 71-73, with a *pp* dynamic marking. The staff continues with whole rests until measure 74, where a half note G4 is written with a *p* dynamic. A slur covers measures 75-79, with a *pp* dynamic marking. A fermata is placed over the final measure.

80

*p* *ppp*

This musical staff contains measures 80 through 87. It starts with a treble clef and a fermata over the first measure. The melody consists of whole notes G4 and A4, followed by a whole rest. A slur covers measures 80-87, with a *p* dynamic marking in the first measure and a *ppp* dynamic marking in the final measure. A fermata is placed over the final measure.



# Aceleración

Daniel Milán Cabrera

\*el pulso se debe ir gradualmente acelerando durante toda la pieza, hasta llegar a la velocidad máxima al final

♩=48 aprox. ♩=53 aprox.

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

♩=63 aprox. ♩=70 aprox.

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

1+3+2+2 3

♩=80 aprox.

*mf* *mp* *mf* *mp* *mp*

3 2+2+1+3



# Desaceleración

Daniel Milán Cabrera

Sax alto

♩=85

*mf* *f* *mf*

5

♩=80

rall-----

♩=70

rall-----

*f* *mf*

11

♩=55 rall-----

♩=45

♩=55

slap

*f* *ff* *mp* *<mf> p* *mp* *<mf>* *mp* *<f>*

16

♩=52

rall.-----

♩=90

♩=45

♩=74

♩=37 rall-----

*mp* *mf*

20 *multifónico disonante con soprano en Sol#* *ad libitum*

♩=50      ♩=64 *rall-----*      ♩=60      ♩=65

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

24 *rall-----* ♩=57

*mp*

29 *rall-----* ♩=43      *rall-----* ♩=72      ♩=58

2+2+2+3      3      3      3

*mp*      *p*

33 *rall-----* ♩=44      ♩=32

2+2+2+3      3      7

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

# Chalma onírica

Daniel Milán Cabrera

México DF, 2007

2 flautas (1 muta a piccolo)  
2 oboes  
2 clarinetes en Si b  
2 Fagotes  
2 Cornos en Fa  
2 trompetas en Si b  
1 trombón  
1 tuba  
3 percussionistas  
piano  
arpa  
violines I -IV  
violas I -IV  
violoncellos I -IV  
contrabajos I -IV

Percusionista I: platillo suspendido mediano, platillos de choque (crash)  
percusionista II: tarola c/ entorchado, tam-tam mediano  
percusionista III: campanas tubulares, bombo de banda de pueblo o gran cassa

...



**A**

poco accel.-- rall-- a tempo accel----- *ritra a flauti* 73

Fl. *mf* *mp* *p* *pp*

Ob. *mf* *p* *ppp* *mf* *mp* *pp* *mf* *mp* *p* *pp*

Cl. *mf* *mp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *f* *mp* *pp*

Fgt. *mf* *mp* *mf* *mp* *pp* *mp* *mf* *pp*

Cor. *p* *f* *mf* *f* *p* *pp* *mp* *mf*

Tpts. *senza sord.* *3* *p* *mp* *p* *f* *mp* *p* *mp* *mf*

Tbn. *p* *f* *mf* *f* *pp* *p* *mp* *pp*

Tba. *mf* *p* *pp* *mf* *p* *pp* *mf* *p* *mp* *f* *p*

Perc. 1 *platillo suspendido* *en la campana* *orilla* *mf* *p* *mf*

Perc. 3

Pno. *mf* *mp* *mf* *mp*

Arp. *mf* *f* *mf* *mp*

**A**

*senza sord.* *poco accel.--* *rall--* *a tempo* *con sord.* *accel-----* *ritra a flauti* 73

Vln. *mp* *mf* *p* *ppp* *mp* *p* *pp* *p* *mp*

Vla. *mf* *mp* *pp* *ppp* *mf* *p* *mf* *pp*

Vcl. *mp* *mf* *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Cb. *pizz.* *mp* *mf* *ppp* *arco* *ppp* *pizz.* *mp*

*sul III* *mp-p* *pp*

poco rall-- ♩=69 accel----- ♩=73

*B* como banda de pueblo (sin cuidar mucho la afinación)

*muta a piccolo*

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

Ob. *mf* *f* *mp* *pp* *mf* *f* *mf* *p* *mf* *mp*

Cl. *mf* *f* *mp* *p* *pp* *mf* *f* *mf* *p* *mf* *mp*

Fgt. *p* *f* *mp* *pp* *mf* *mp* *pp* *mf* *mp*

Cor. *mf* *f* *mf* *p* *mf* *pp* *mf*

Tpts. *pp* *mf* *f* *mf* *p* *mf* *mp*

Tbn. *mf* *pp* *mf* *f* *mf* *p* *mf*

Tba. *p* *mp* *p* *f* *f*

Perc. *plaitillos de choque (crash)* *mf*

*tarola con entorchado* *mf*

*bombo de banda de pueblo o gran cassa* *f*

Pno. *mf* *mf* *f* *mf* *mp*

Arp *p* *f* *G<sub>2</sub>* *C#*

poco rall-- ♩=69 accel----- ♩=73

*B* como banda de pueblo (sin cuidar mucho la afinación)

Vln. *p*

Vla. *p* *pp* *mf* *pp* *pp* *mp* *pp*

Vc. *p* *mp* *pp* *mf* *p* *mf* *pp*

Cb. *mf* *pp* *meta*









el silencio será el suficiente como para extinguir toda resonancia, y para dejar un rato la sonoridad del último acorde en la memoria del público antes de los aplausos.

49 **E** *senza vib.*  $\text{♩} = 69$

Fl. *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp*

Ob. *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp*

Cl. *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp*

Fgt. *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp*

Cor. *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp*

Tpts. *con sord. cup* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp*

Tbn. *con sord. cup* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp* *p > pp > ppp*

Perc. *mp* *L.v.* *3 campanas tubulares* *p*

Pno. *mp* *L.v.* *8<sup>va</sup>* *L.v.*

Arp. *E<sub>b</sub>* *mf* *D<sub>b</sub>*

*\*cada músico toca trémolos a velocidades distintas y con accel y rall del pulso*

**E** *senza vib.*  $\text{♩} = 69$

Vln. *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Vla. *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Vc. *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Cb. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

*\*trémolos irregulares*

*\*trémolos irregulares*

*\*trémolos irregulares*

# Pausas II

para sexteto vocal femenino

**Daniel Milán Cabrera**

## **Pausas II (poema de José Gorostiza)**

*NO CANTA el grillo. Ritma  
la música  
de una estrella*

*Mide  
las pausas luminosas  
con su reloj de arena*

*Traza  
sus órbitas de oro  
en la desolación etérea*

*La buena gente piensa  
-sin embargo-  
que canta una cajita  
de música en la hierba*

# Instrucciones

1.- La obra completa se cantará senza vibrato salvo cuando se especifique lo contrario


2.- Ésta notación (\*1) representa un sonido parecido al de los grillos. Se logra silvando hacia afuera al mismo tiempo que se hace un frulatto gutural. En el caso de \*2 significa que el frulatto se debe callar en la segunda mitad del compás dejando paso al silvido solamente, pero sin que se oiga un ataque entre ambos eventos. En caso de que estas dos técnicas sean muy difíciles de usar, se puede usar la técnica descrita en \*3 para estos pasajes.

3.- \*3 también es un sonido de grillo, pero se logra haciendo una casita con las manos a manera de sordina, mientras se canta la nota con el sonido frrr. En \*4 significa que el frulatto se debe callar para que quede solo la nota, pero sin quitar la sord. y sin que se note un ataque entre los 2 eventos. En \*5 se comienza con el sonido de grillo, luego se pasa a nota normal y finalmente se quita la sordina. En estos casos (\*3,\*4 y \*5) la sordina puede ser modificada a placer abriendo y cerrando la casita con los dedos .

4.- \*6 " Entre hablando y susurrando": Se logra hablando, pero dejando escapar un poco de sonido de aire.

5.- \*7 "Hablado": Se interpreta como si narraras un cuento, con las inflecciones de tono típicas de la narracion, el ritmo debe ser fluido, un poco libre, sin marcarlo.

6.- \*8 "sonando armónicos": Se logra colocando la voz muy nasal y poniendo la lengua a manera de gancho muy cercana al paladar y a los dientes, mientras se canta un continuo de vocales i-e-a-o-u.

7.- \*9 los  indican un poco alto o un poco bajo de la nota a la que están asignadas, no un cuarto de tono. Tienen la función de ser apoyaturas hacia la nota más cercana o de crear batimento junto con otra voz.

Los glisandos no deben portamentos sino glissandos, es decir, se debe distribuir de manera equitativa la distancia recorrida (alturas) entre el tiempo utilizado.

Las voces cantarán senza vibrato en toda la obra, salvo cuando se indique

Texto: José Gorostiza  
Mús: Daniel Milán Cabrera

### Pausas II

Tempo:  $\text{♩} = 66$

Sop I: *p* can ta *pp* *mp* no can ta *pp* no no *mf* no.

Sop II: *f p* frrr *f p* frrr o *f p* frrr a *pp* *silvando f* can ta *p pp*

Sop III: *f con sord.* frrr *f p* frrr o *f p* frrr frrr a *p* can ta *pp* *ppp pp* no.

Sop IV: *mp p* no *pp* *p pp* can ta *pp* *mp p f* el gri llo frrr frrr

Mezzo: *f silvando p* *f p* *f* *con sord. f p f p* frrr frrr a *pp*

Alto: *mf pp* no *p pp pp ppp* can ta *mp pp* el gri llo *mf* el

accel.  $\text{♩} = 88$   $\text{♩} = 77$  sub.  
entre hablando y susurrando

10

S I: *f mp f* can ta el gri llo *mf* no can ta el gri llo rit ma *mp pp* rit ma *mp mf* la mú si ca *pp* rit ma *p*

S II: *mf f* no can ta el gri llo *entre hablando y susurrando mf* rit ma *mp pp f mp* rit ma *f p* frrr frrr a *p* rit ma *pp*

S III: *f mf* no can ta el gri llo *entre hablando y susurrando mf* rit ma *silvando f* rit ma *mf pp* mú si ca de u na es tre lla *mf mp p*

S IV: *p f p f* frrr no can ta el gri llo *mp p* rit ma *mp p* rit ma *mp mf* la mú si ca *p* rit a *mp*

Mz.: *mf f* el gri llo no can ta el gri llo *mp p* rit ma *mp mf* rit ma la mú si ca *p ppp* rit ma

A: *f mp* gri llo no can ta el gri llo *mp p mp* rit ma *p mp mf* rit ma la mú si ca *p ppp* rit ma

accel. . . . . rit. . . . . ♩=66

sonando armónicos *pp* *mp* *pp* *vib. normal* *mf* *mp* *pp* *mf* *f* **C**

S I mi de las pau sas. lu mi no sas re loj

S II *f* *frrr* *frrr* *a* *vib. normal* *mp* *mf* *p* *mp* *pp* *ppp* *mp* *senza vib.*  
con su re loj de a re na tra za tra za

S III *sonando armónicos* *mp* *mf* *mf* *pp* *vib. normal* *mp* *mf* *mp* *pp* *f* *senza vib.*  
a mi de con su re loj de a re na

S IV *mf* *p* *pp* *mp* *p* *vib. normal* *mp* *mf* *mp* *pp* *p* *senza vib.*  
mi de con su re loj de a re na tra za tra za

Mz. *pp* *p* *pp* *mp* *p* *vib. normal* *mp* *mf* *pp* *f* *senza vib.* *p*  
a de con su re loj tra za

A *ppp* *pp* *ppp* *mp* *p* *mp* *pp*  
mi de a re na

rall. . . . . ♩=55 ♩=77 sub. *sonando armónicos* **D**

S I *f* *mp* *rall.* *p* *ppp* *pp* *p* *sonando armónicos*  
sus ór bi tas de o ro en la te rea

S II *pp* *entre hablando y susurrando* *mf* *mp* *mf* *p* *pp* *mp* *mf* *mp* *pp*  
tra za sus ór bi tas de o ro la de so la ción a

S III *ppp* *f* *mp* *mp* *mf* *p* *mp* *pp* *mp* *pp*  
tas de o ro la de so la ción e te rea mi de

S IV *pp* *mp* *mf* *p* *ppp* *pp* *p* *pp* *ppp* *sonando armónicos*  
en la de so la ción te rea

Mz. *mp* *pp* *entre hablando y susurrando* *mf* *mp* *mf* *p* *mp* *pp* *mp*  
tra za tra za sus ór bi tas de o ro la de so la ción e te rea can ta

A *mf* *f* *mp* *mp* *p* *hablado (sin marcar el ritmo)* *mf* *ppp* *p*  
sus ór bi tas de o ro en la de so la ción e te rea tra za a



accel.

$\text{♩} = 88$

35

S I *pp* *mf* *mf* *f*  
 pien sa tra za el gri llo el rit mogri lla

S II *mp* *gliss.* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *f*  
 a can ta pien sa el gri llo pien sa can ta el rit mogri lla pien sa

S III *pp* *mp* *mf* *p* *mf* *f*  
 el gri llo mi de pien sa can ta el gri llo can ta el rit mogri lla

S IV *mf* *p* *pp* *mf* *f*  
 rit ma mi de pien sa can ta mi de pien sa can ta can ta pien sa

Mz. *p* *pp* *mf* *p* *mf* *pp* *f*  
 rit ma mi de can ta el gri llo

A *pp* *mf* *mf* *f*  
 can ta pien sa tra za rit ma can ta can ta pien sa

rall.  $\text{♩} = 77$  sub.

41

S I *ff* *mf* *mf* *mp* *mp* *pp* *mf*  
 rit ma tra za can ta el gri llo can ta rit ma la bue na gen te pien sa sin em bar go que can ta sin em bar go que can

S II *ff* *mf* *mp* *p* *pp* *mp*  
 rit ma can ta el gri llo can ta rit ma pien sa pien sa que can ta

S III *mp* *f* *mf* *vib. normal* *mp* *senza vib.* *p* *pp* *ppp* *pp* *mp*  
 rit ma la bue na gen te pien sa pien sa sin que can

S IV *ff* *mp* *p* *pp* *mp* *mp* *p* *pp*  
 rit ma can ta el gri llo can ta rit ma pien sa que can ta sin em bar go

Mz. *ff* *mp* *p* *mp* *p* *mf*  
 rit ma el gri llo can ta rit ma la bue na gen te pien sa que can ta

A *ff* *mp* *p* *mp* *mf* *pp*  
 rit ma tra za can ta el gri llo can ta rit ma pien sa sin em bar go

49 *mp* *p* *mf* *mp* *p* *sonando armónicos* *p*

2+2+2+3 rall.  $\text{♩} = 66$  **F**

S I ta u na ca ji ta de mú si ca en la hier ba

S II *p* *mp* *mf* *pp* *ppp* *sonando armónicos* *pp* *mp*

S II que can ta de mú si ca a

S III *p* *mf* *p* *mp* *p*

S III ta u na ca ji ta de mú si ca en la hier ba

S IV *mf* *mp* *p* *mf*

S IV *hablado (sin marcar el ritmo)*  
que can ta u na ca ji ta de mú si ca en la hier ba

Mz. *mf* *mp*

Mz. que can ta en la hier ba el gri llo

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

A can ta de mú si ca

Dejar en la mente del oyente la resonancia de la última sonoridad antes de los aplausos

54 *mp* *p* *pp* *mp* *gliss.* *p* *ppp*

S I can ta el gri llo el gri llo

S II *ppp* *mf* *mp* *p* *ppp* *gliss.* *pp* *ppp*

S II can ta a

S III *mp* *p* *ppp* *pp* *ppp*

S III can ta el gri llo a

S IV *p* *mf* *mp* *pp*

S IV frr frr o frr frr frr frr

Mz. *pp* *mf* *ppp* *pp* *ppp*

Mz. gri

A *mf* *mp* *ppp* *pp* *ppp*

A el gri llo a

# el botero aventurero

Letra: Francisco Huitzilin Hueleflares

Música: Daniel Milán Cabrera

*Hola conductor, muy buenas tardes  
¿me podría dar un aventón?  
no soy un ratero no te alarmes  
no soy ningún secuestrador  
soy hombre de alegre corazón*

*Que me encanta pasearme  
que me gusta andar de aventurero  
y cantando quiero inundar de magia su camión*

*Solo soy un músico viajero  
y el todo quiero de punta a punta recorrer  
buscando lo bello con esmero  
solo anhelo aprender  
por eso le pido compañero*

*Que me deje en su autobus cantar  
pa' alegrarle el viaje al pasajero  
y yo seguir mi peregrinar*

*Tirainainane, ay na tiranaine  
Tirainainane, ay na tiranaine  
ay na tiranaine, ay na naine  
ay na tiranaine, ay nai na tiranainane*

*Me dicen que soy un vago  
y es la purita verda'  
yo cantar es lo que hago  
cantar de felicida'*

*Solo soy un músico viajero  
y en mi alma llevo los sonidos de esta tierra  
grabados con ardiente fuego  
que me queman las entrañas  
y me piden liberarlos del encierro*

*Pa' salir de mi garganta convertidos en un son  
alegrando al pasajero  
e inundando de magia el camión*

*Tirainainane, ay na tiranaine  
Tirainainane, ay na tiranaine  
ay na tiranaine, ay na naine  
ay na tiranaine, ay nai na tiranainane*

*Me dicen que soy un briago  
y es la purita verda'  
yo cantar es lo que hago  
cantar de felicida'*

al grupo "otro son" y toda la banda roladora

# el botero aventurero

tempo poco rubato

Letra: Francisco Huitzilín Huelefleres  
Música: Daniel Milán Cabrera

♩ = (60-70)

Violín (Chuchín)

Armónica (Adrián)

Guitarra (Daniel)

*mf*

*mp* *p* *pp*

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



6

Vln.

Arm.

Voz

Gtr.

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

*pp* *ppp*

ho la con\_duc\_ tor\_

*poco rall.* *A tempo*



11

Vln.

Voz

Gtr.

*mp* *p*

muy bue\_ nas tar\_ des me po drí\_ a\_ dar

*poco rall.* *A tempo*

15 **poco rall.** . . . . . **A tempo**

Vln.

Arm.

Voz un a ven tón no soy un ra te

Gtr.

20 **poco rall.**

Arm.

Voz ro no te a lar mes no soy nin gún se cues tra dor

Gtr.

25 **A tempo** **poco rall.** . . . . . **A tempo**

Vln.

Arm.

Voz soy hom bre de a le gre co ra zón

Gtr.

29

Vln. *mf*

Voz *Isracks voz de abajo*  
que me en can ta pa sear me que me gus ta an dar de a ven tu re ro

Gtr.

Congas (Topo) *ritmo de bolero cubano*

34

Vln. *rall.*

Voz  
y can tan do que ro i nun dar de ma gia su ca

Gtr.

Congas (Topo)

38

Vln. *A tempo* *sul D* *pp* *rall.* *A tempo*

Arm. *pp* *mp*

Voz  
\_ mión so lo soy un mú

Gtr.

43 *poco rit.*

Arm.

Voz   
 \_\_\_\_ si co via je \_\_\_\_ ro \_\_\_\_ y mi país que ro \_\_\_\_ de pun ta a pun ta \_\_\_\_ re co \_\_\_\_

Gtr.



48 *poco rit.* *A tempo*

Arm.

Voz   
 \_\_\_\_ rrer pe ro no ten \_\_\_\_ go \_\_\_\_ mucho di ne \_\_\_\_ ro \_\_\_\_

Gtr.



53 *poco rall.* *A tempo*

Vln.

Arm.

Voz   
 co mo us ted lo \_\_\_\_ pue \_\_\_\_ de \_\_\_\_ ver por e \_\_\_\_ so le

Gtr.

58 *poco rall.* *A tempo*

Vln.

Arm.

Voz *Isracks, Daniel*  
 pi do com pa ñe ro que me de je en su au to bús can tar pa a le

Gtr.

Congas (Topo) *A tempo* *ritmo de bolero cubano*



63 *poco accel.* *accel.* *accel.*

Vln.

Voz  
 grar le el via je al pa sa je ro y yo se guir mi pe re gri

Gtr.

Congas (Topo)

Bajo

*mp*



68 **Son Planeco**

Vln. *mf*

Voz *ti rai nai\_ na ne ti rai nai\_ na*

Voz *nar ay nai na na nai ne ay nai\_ nai\_ ne*

Gr. *p.*

Congas (Topo)

Bajo



74 *impro violín*

Vln.

Voz *ne ay na na na nai ne ay nai nai ne ay*

Voz *ay nai na na nai ne ay na na na nai ne ay na ti ra nai na ne ay*

Gr.

Congas (Topo)

Bajo

81 **Son Jarocho**

Vln.

Voz

C G B7 Em

nai na nanai ne ay nai na tí ra nai ne me di cen que soy un va go y es la pu.

Voz

nai na nanai ne ay nai na tí ra nai ne

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

*improvisar*

*cajón*

*f*

2



87

Voz

ri ta ver da' yo can tar es lo que ha go can tar de fe li ci dad

Voz

me di

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

93

Voz

cen que soy un\_ va go y es la pu\_ ri ta\_ ver\_ dad\_ yo can tar es lo que ha go\_ can\_ tar\_

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo



99

Voz

ti rai nai\_ na ne ti rai nai\_ na

Voz

\_ de\_ fe\_ li ci dad ay nai na na nai ne ay nai\_ nai\_ ne

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

D7 G D7 G D7

106

G D7 G C G D7 G

Voz

ne ay na na nai ne ay nai nai ne ay

Voz

ay nai na na nai ne ay na na nai ne ay na ti ranai na ne ay

ay nai nai ne

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo



113

impro violín

Son Jarocho

rrrrrija

B7

Vln.

C G B7 Em

Voz

nai na na nai ne ay nai na ti ra nai ne

Voz

nai na na nai ne ay nai na ti ra nai ne

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

*échale mi compadre*

119

Vln.  $B^7$  Em Em  $B^7$   $B^7$  Em Em

Gtr.

Congas (Topo) *improvisar*

Perc.

Bajo

126

Vln.  $B^7$   $B^7$  Em Em  $B^7$   $B^7$  Em

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

*pajupa*

133

Vln.  $D^7$  G  $D^7$  G  $D^7$  G  $D^7$

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

140

G C G D7 G C G

Vln.

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

147

*vib.* *rubato* *Tempo primo*

B7

Vln.

Arm.

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

*p* *mp*

153

*poco rall---*

Arm.

Gtr.

158 **a tempo**

Arm.

Voz   
so lo soy un mú si co via je ro y en mi al ma lle vo los so

Gr.

163 **rall** **a tempo**

Vln.

Arm.

Voz   
ni dos de es ta tie rra gra ba dos con ar dien te fie rro

Gr.

167 **rubato**

Vln.

Voz   
que me que man las en tra ñas y me pi den li be rar los del en

Gr.

172 **a tempo**

Vln.

Voz  
cie rro pa' sa lir de mi gar gan ta con ver ti dos en un son

Gtr.

Congas (Topo) *ritmo de bolero cubano*



177 **accel**

Vln.

Voz  
a le gran do al pa sa je ro e i nun dan do de ma gia el ca mi on

Gtr.

Congas (Topo) **accel**

Bajo



182 *son planeco*

Vln. *mf*

Voz  
ti rai nai\_ na ne  
ay nai na nai ne  
ay nai\_ nai\_ ne ay ay

Gr.

Congas (Topo)

Bajo

D7 G D7 G D7 G

188 *impro violin*

Vln.

Voz  
ay na nanai ne ay nai nai ne ay nai nanai  
nai nanai ne ay na nanai ne ay na ti rai na ne ay nai nanai

Gr.

Congas (Topo)

Bajo

D7 G C G D7 G C

## Son Jarocho

195

Vln. *impro violín*

Voz

G B<sup>7</sup> Em

ne ay nai na ti ra nai ne me di cen que soy un bria go y es. la pu ri ta ver da'

Voz

ne ay nai na ti ra nai ne

Gtr.

Congas (Topo) *improvisar*

Perc.

Bajo

201

Vln.

Voz

yo can tar es lo que ha go can tar de fe li ci dad

Voz

me di cen que soy un

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

207

Vln.

Voz

bria go y es la pu ri ta ver dad yo can tar es lo que ha go can tar de fe li ci

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

213

Vln.

Voz

ti rai nai na ne

Voz

dad ay nai na na nai ne ay nai nai ne ay

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

220

Vln.

Voz ay na na nai ne ay nai nai ne ay nai na na nai

Voz nai na na nai ne ay na na nai ne ay na ti ra nai na ne ay nai na na nai

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo



227

Vln.

Voz ne ay nai na ti ra nai ne

Voz ne ay nai na ti ra nai ne

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

234 C G D7 G C G D7

Vln.

Voz.

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo



241 G C G D7 (vib.)

Vln.

Voz.

Gtr.

Congas (Topo)

Perc.

Bajo

246 *rubato*

Vln.

Arm.

Voz

Gtr.

Bajo

*Venimos cantando un poco de son  
esperando alegrar el corazón  
y agradar con el canto a los oídos  
muchas gracias señor operador  
deseamos lleguen con bien a su destino*