



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADA EN COMPOSICIÓN

PRESENTA

DIANA SYRSE VALDÉS ROSADO

ASESOR DE NOTAS: GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ

MÉXICO D.F.

Noviembre de 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

Agradezco a mis padres, Fernando Valdés y Susana Rosado por todo el apoyo que me dieron en este proceso de vida tan maravilloso. Por su tiempo, su esfuerzo, su amor, su comprensión y tolerancia porque sin ellos no hubiera tenido la oportunidad de llegar a la culminación de mi carrera.

A Francisco Cortés por ser un apoyo incondicional, su tiempo, su cariño y por estar mi lado en los momentos más difíciles, es en parte a él a quien dedico esta tesis ya que el proceso creativo fue inspirado en él.

A mis hermanos Sasha Om Valdés y Alephsus Valdés que me apoyaron con su cariño, su experiencia y su trabajo.

A la maestra Gabriela Ortíz por ser una luz y una guía en mi vida y por enseñarme el maravilloso mundo de la composición. Gracias a su pasión, a su dedicación, su profesionalidad y su cariño.

A la maestra Edith Contreras que me apoyó en los momentos difíciles y creyó en mi todo el tiempo. Gracias a su musicalidad, su experiencia y su cariño.

Al maestro Eduardo García Barrios por apoyarme en cada paso y creer en todo lo que hago. Por su experiencia, su amor al arte que merece todo mi respeto y admiración.

A la maestra Leticia Armijo y a la Sociedad de Mujeres en el Arte que creyó en mi y me apoyó desde el principio de mi carrera comisionando obras, estrenando y fomentando la música vocal mexicana.

A el maestro Francisco Viesca por creer en mi, por apoyarme en todo lo necesario y ser un magnífico maestro.

A mis tíos Sandra Rosado, Maricela Rosado, Nelly, Norma Y Aarón Nochlin Gargari, Carlos Magaña y Elvira Magaña que siempre estuvieron en cada paso importante y me dieron su apoyo para seguir adelante.

A mis amiga Jenny Sierra y Lucía Olmos por nunca dejarme caer y creer en mi y en mi talento. Por su cariño, su comprensión y su tiempo.

A Itzel Trejo, Guillermina Gallardo y Adriana Barquín por el apoyo incondicional.

A todos los intérpretes que participaron en este proceso de vida: el Cuarteto Carlos Chávez, El cuarteto Nacional de Clarinetes de México, Olivia Abreu, Luis Mora, Edith Ruiz, El quinteto de Alientos de la Escuela Nacional de Música, *Túumben Paax*, Ethel González, el LIEM y el ensamble Cofre de Pandora por su dedicación y profesionalidad.

CONTENIDO

Introducción	2
Autobiografía	6
Análisis de las obras	
Sueño entre Realidades (cuarteto de cuerdas)	11
Frecuencia Cardíaca (cuarteto de clarinetes)	18
El Principio del Universo (coro y percusiones)	28
Rojo en Azul Volátil (flauta, clarinete, piano, violín y cello)	43
La Tortura (cinco cantantes, piano y multipercusión)	58
Conclusiones y Postura Estética Personal	83
Síntesis para el programa de mano	85
Referencias	89
Anexo (otros datos de las obras)	90
Anexo de partituras	

Sueño entre Realidades

Frecuencia Cardíaca

El Principio del Universo

Rojo en Azul Volátil

La Tortura

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar mi obra desde un punto de vista teórico y subjetivo ya que muchas de mis composiciones son programáticas y se basan en ideas que van tomando forma en el papel hasta crear una obra completa. En muchos casos las obras parten de un motor idiomático y/o de experiencias personales.

Es muy común que no me sea posible comenzar una obra hasta no tener una idea o imagen clara de lo que quiero, hacia donde me dirijo y qué es lo que quiero comunicar. Es por ello que incluiré dentro de estas notas una pequeña autobiografía. En ella presento un primer acercamiento hacia la música, que permite comprender como los sucesos y la voluntad me han llevado hasta donde me encuentro ahora.

Incluiré un análisis general de las obras para mostrar como ha sido el proceso composicional a lo largo de mi carrera y como desarrollé un lenguaje personal.

La manera en que abordaré este análisis es la siguiente:

- Síntesis de las notas al programa de la obra
- Historia de la obra
- Análisis de la Obra
- Comentarios para los intérpretes

Uno de los aspectos que se muestran en este trabajo es mi relación con los diferentes intérpretes que me comisionaron o interpretaron las obras. Considero que ese aspecto es muy importante, ya que la dotación de las obras estuvo definida por lo que la carrera me exigía en ese momento y por las comisiones que recibía.

También consideré necesario incluir en el catálogo de obras para analizar, piezas que tuvieran diferente dotación y diferente desarrollo composicional. Deseo demostrar por un lado que tengo la capacidad para manejar los distintos tipos de instrumentos, y por otro la facilidad del manejo de las técnicas de composición. Todo esto para poder plasmar las ideas que surgen de mi mente en papel, ya sea traduciendo imágenes, contando una historia o por la simple necesidad creativa.

Ubicarme estéticamente como creadora dentro del mundo de la música contemporánea es una de las tareas más importantes para mí, ya que al hacer una -(comparación)-(retroalimentación) con el medio puedo llegar a conocer mejor el arte de expresión asertiva. Por tanto, es importante saber cuales fueron las influencias musicales que marcaron o siguen marcando un estilo determinado en mi manera de componer.

Esto indicaría cómo llegué a manejar un lenguaje que poco a poco fue tomando forma estilística. El conocer exactamente el cómo y el porqué de la creación de las diferentes obras expuestas a continuación habla de un proceso evolutivo que definirá como va a ser básicamente, mi manera de componer en unos años.

Es importante notar que la actividad y el trabajo duro en estos últimos tiempos, he sido más prolífica que en los primeros años de estudio. Creo que esto crecerá proporcionalmente en un futuro. Es interesante notar el cambio gradual que hay entre una obra a otra. Poco a poco podemos vislumbrar un lenguaje más personal.

Este trabajo servirá para demostrar que soy una compositora capaz de crecer y seguir desarrollando la técnica que hasta este momento he manejado. Mostrando el como, el porqué y de dónde viene la creatividad y la imaginación, y hacia dónde se dirige actualmente.

Para obtener el título de Licenciada en Composición

Nombre del alumno: Diana Syrse Valdés Rosado
Número de cuenta: 300102127

Programa

1. Frecuencia Cardíaca Diana Syrse Valdés Rosado
(para cuarteto de clarinetes) 1984 -

Grabación: Cuarteto Nacional de Clarinetes de México: Diego Cajas, Luis Mora, Paula Hernández y Alejandro Moreno.

Danza: *Grupo Nemian*

Coreografía: Isabel Beteta

2. El Principio del Universo
(para coro y percusiones)

Grabación: Coro del Laboratorio de Investigaciones Escénico Musicales (LIEM) dirigido por Eduardo García Barrios. Javier Sánchez, vibráfono;
Video: Alephsus Valdés

3. Rojo en Azul Volátil
(para flauta, clarinete, piano, violín y cello)
ONIX Ensemble: Alejandro Escuer, flauta; Fernando Domínguez, clarinete; Abel Romero, violín; Edgardo Espinosa; violoncello y Ricardo de la Torre, piano.

4. Sueño entre Realidades – II movimiento
(para cuarteto de cuerdas)

Grabación: Cuarteto Carlos Chávez: Beata Kukawska, violín; Bogdan Budziszewsky, violín; Mikhal Gourfinkel, viola; Alain Durbeq, violoncello.

INTERMEDIO

5. La Tortura
(para cinco cantantes, piano y 3 percusionistas)
Obra escénica en 6 movimientos:

Introducción
I Canción del Narrador
II Canción del Verdugo
III La Víctima
IV La Tortura
V La ira desapareció

VI Locura

Ensamble Cofre de Pandora: Saúl Martínez, soprano; Norma Vargas, mezzosoprano; Fernando Pichardo, contratenor y barítono; Enrique Rodríguez, tenor; César Castro, barítono.

Percusiones: Iván Cipactli, Guillermo Martínez López, Benjamín Onofre Gómez.

Piano: Francisco Cortés Álvarez

Diseño de Vestuario: Leszeck Zawadka y Antonio Suárez

Dirección musical: Eduardo García Barrios

Dirección escénica e iluminación: Rossana Peñaloza

AUTOBIOGRAFIA

Mi nombre es Diana Syrse Valdés Rosado y nací el 3 de Junio de 1984, hace veinticuatro años. Mi padre es guitarrista y compositor autodidacta que estudió la carrera de Profesor en Educación Musical en el Conservatorio de la Ciudad de México. Mi madre siempre tuvo un gusto especial por la música y actualmente canta en el coro *Voce in Tempore*. Mi hermano estudió dirección de orquesta, aunque por motivos de trabajo no terminó la carrera. Actualmente es productor, toca el teclado, la guitarra y también es ingeniero de audio. Mi hermana estuvo muchos años en la Escuela Nacional de Música en el coro dirigido por la Maestra Milla Domínguez y posteriormente en el coro del Mtro Ávila. Por esta razón siempre estuve inmersa en un mundo musical.

Cuando era pequeña mi hermano me enseñó el gusto por la música de concierto, mi obra favorita era *Cuadros de una Exposición* de Mussorgsky y me encantaba la música para piano de Claude Debussy. Esas fueron las dos grandes influencias de mi infancia. Siempre tuve pasión por la música y era poco el tiempo que pasaba sin escuchar que practicaban algún instrumento en mi casa.

Tomé clases de piano con Fernando Valdés Arroyo, mi padre. Traté de entrar al Centro de Iniciación Musical (CIM) de la Escuela Nacional de Música (ENM) desde los seis pero la edad mínima para entrar eran los ocho. Así que tuve que esperar dos años para hacer el examen de admisión.

Cuando por fin pude hacer el examen de ingreso y comencé a estudiar en el CIM a principios del tercer año de primaria empecé a tener una doble vida. En las mañanas iba a la escuela y pasaba toda la tarde en la ENM. A esa edad entré al coro de la ENM dirigido por Patricia Morales y con ellos tuve la primera experiencia en la música coral, y mis primeras clases de canto. También tomé clases de piano con el Mtro. Ramón Mier y la Mtra. Margarita Muñóz.

A los once años compuse mi primera obra para piano. Todo salió de una improvisación y era una obra muy sencilla con una armonía modal. Siempre fui una niña muy tímida y reservada, aunque estudiaba en casa eran pocas las ocasiones en las que me presentaba en público y no fue hasta tener la experiencia con los coros que consideré las actuaciones como una cosa satisfactoria y divertida.

A esa edad salí del coro de la ENM y fui admitida en el coro *Schola Cantorum* dirigido por el Mtro. Alfredo Mendoza. En este coro continué mi preparación de adiestramiento auditivo y seguí con mi preparación vocal. Con ellos tuve la oportunidad de cantar en muchas partes de la ciudad y de la República Mexicana e irme de gira a Pheonix, Houston, Beijing, Guanzhou, Hong Kong, y San Diego en dos ocasiones. En la segunda gira fui escogida como solista junto con Marcela Mendoza, representando a México en un coro mundial. En esas giras pude escuchar muchos coros y cantar con niños de todo el mundo, conocer directores de muchos países diferentes y cantar un repertorio con más de ocho idiomas diferentes.

Cuando tenía doce años una amiga del coro y yo jugamos a hacer un programa de radio con comerciales y canciones que compusimos entre las dos. Ese fue mi segundo acercamiento a la composición. En esa ocasión compuse de manera muy intuitiva mi primera obra coral con un texto en japonés para el cumpleaños de mi hermano Alephsus, quien en ese tiempo trabajaba en “El Universal” como corrector de redacción y tuvo el dinero suficiente para comprarse un sintetizador que en ese tiempo era una cosa muy novedosa. Me enseñó a usarlo y comencé a hacer mis primeras secuencias. A los quince años grabé tres piezas en un disco como regalo para un primo al que quería mucho.

A los dieciséis años salí del coro y decidí dejar la música por un tiempo pues estaba más interesada en la psicología. Me arrepentí de haber dejado la música en ese momento, ya que perdí mucha habilidad en el piano. Fue entonces cuando entré a una compañía de teatro musical para aficionados llamado *Carpe Diem* interpretando a varios personajes en obras como *José el Soñador*, *Jesucristo Super Estrella* y *Qué Plantón*.

Siguiendo mi destino apliqué para el examen de admisión a la ENM. Para entrar compuse una pieza basada en un tema que escribió Alephsus. Esa obra me dio la oportunidad de entrar en el área de composición.

Fue ahí donde conocí más a fondo la música contemporánea. Mi padre había estudiado con el Dr. Mario Lavista y componía, según mi opinión en ese momento de una forma muy extraña. Pero no fue hasta que cumplí dieciocho que entendí que la música que hacía no era tan rara como pensaba.

En el tercer año de propedéutico tomé mi primera clase de composición con el Mtro. Luis Pastor. Con él compuse mi primera pieza para piano y flauta a la que llamé *El Rompocabezas*. Esa pieza gustó mucho y fue mi primera composición formal. Cuando entré a licenciatura tuve que escoger a un maestro de composición para la carrera. En ese tiempo la compositora Alejandra Odgers quien es amiga de la familia y había sido mi maestra de análisis me recomendó que estudiara con la Dra. Gabriela Ortíz. Así pues, en la licenciatura me inscribí con ella y tuve la suerte de estudiar los cuatro años de la carrera en su taller. La manera en que nos motivaba marcó mi vida y la llevó hacia un camino que en un principio parecía estar ensombrecido por la expectativa. Ella fue el personaje más importante en la historia de mi carrera como maestra y como un ejemplo a seguir en el área de la composición.

En la carrera conocí a Francisco Cortés y Edgar Ortega, quienes fueron mis compañeros de generación. Juntos aprendimos mucho de este taller y fue gracias a la Dra. Ortíz que pude desarrollar mi técnica de composición y adentrarme íntimamente en la música contemporánea. Al principio me fue difícil encontrar intérpretes interesados en obras de estudiantes de composición, pero tiempo después las cosas empezaron a fluir para bien. En el primer año de su taller conocí a la flautista Olivia Abreu quien me comisionó mi primera obra llamada *Astral* que estrené en la Sala Nezahualcóyotl de la UNAM y posteriormente en la Casa de Alemania en París, Francia.

Para entonces una de mis obras fue seleccionada para el Foro de Música Nueva Manuel Enríquez, fue gracias a ese evento que conocí al Cuarteto Carlos Chávez con quienes tuve mi primera experiencia con músicos profesionales. Después entré a un concurso de Mujeres en el Arte con una obra titulada *Beldad y Fuerza*. En ese concurso quedé seleccionada para participar en uno de los Festivales organizados por COMUARTE, la Sociedad de Mujeres en la Música y obtuve el primer lugar de mi categoría. Gracias a eso conocí a la Dra. Leticia Armijo quien me apoyó promoviendo mi música dentro del Festival. Gracias a ella tuve la oportunidad de conocer a muchos intérpretes que en el futuro me pidieron que escribiera para ellos.

Siempre tuve la suerte de que a los intérpretes les gustaba lo que hacía y poco a poco la gente me empezó a recomendarme como compositora. Gracias a eso tuve varias comisiones efectuadas por intérpretes como El coro Alas y Raíces de Patricia Carbajal, la cantante Isabel Beteta, el Trío Coghlan, el Cuarteto Nacional de Clarinetes de México, el clarinetista Luis Mora etc. Esto me motivaba mucho y comencé poco a poco a desarrollar un lenguaje propio que actualmente sigue evolucionando.

También tuve la oportunidad de trabajar de manera interdisciplinaria junto con la fotógrafa Juliette Schmitz sonorizando una exposición llamada *Choses Simples*. En esta exposición tenía que sonorizar cada una de las fotografías. Fue muy difícil ya que la concepción musical que tenía la fotógrafa con respecto a su obra era muy diferente a la que yo le mostraba. De cualquier modo fue una gran experiencia, ya que pude observar por medio de una encuesta la respuesta del público y tener muy presente cómo era la relación que yo hacía entre la imagen fotográfica contemporánea y el sonido.

Siempre quise cantar correctamente pero, después del coro no volví a tomar clases de canto con nadie así que, mi técnica vocal era muy endeble. No fue hasta la clase de música de cámara que cursé con el Mtro. Francisco Viesca que tuve la oportunidad de volver a cantar sola (como cuando niña). Pasé de tocar el piano, a cantar acompañada.

Por esas fechas había leído la biografía de J.S.Bach y tenía la idea de que un buen músico debía ser un artista-músico integral, una persona capaz de componer, improvisar y ser bueno en su instrumento. Mi ideal se fue haciendo más grande y pude vislumbrar un futuro en el cual no sólo estuviera del lado del público escuchando mis obras, sino también estar del lado del escenario como lo había hecho desde pequeña.

Pensé que sería buena idea no dejar el canto y me dediqué a preparar el Examen de Admisión a la Licenciatura de Canto mientras estudiaba de manera simultánea la Carrera de Composición. Hice un Examen de Conocimientos Generales para alumnos avanzados. De las veintiún personas que hicieron ese examen dos quedamos aceptadas : una violinista y yo.

Como tenía mucha ilusión de entrar en el área de canto y todo había fluído bien contacté a un gran amigo y maestro llamado Javier Medina. El fue quien me preparó para entrar al área de Canto con un programa de Oratorio, Lied, Aria de ópera, Canción en español, Canción en otro idioma y una Canción que debía aprender en cuarenta y ocho horas.

Ahora soy alumna de la maestra Edith Contreras, una maestra extraordinaria con quien he avanzado mucho en la técnica vocal, y manejo de repertorio. Tanto ella como Gabriela Ortíz fueron dos personajes en mi carrera que marcaron positivamente mi vida musical.

Por esas fechas escribí *Rojo en Azul Volátil* que fue una obra que dediqué a *Onix* Ensemble y quedó seleccionada para el Foro de Música Nueva. Esta obra me hizo crecer mucho como Compositora y fue un salto para llegar al estilo de composición que tengo ahora.

A los veintidós años conocía al Mtro. Eduardo García Barrios, quien con sus encargos, me dió la oportunidad de adentrarme en el ámbito de la composición para música coral y escénica contemporánea. Tuve la experiencia de componer para un programa relacionado con la música y la sociedad civil de la Ciudad de México, con una comisión para escribir los arreglos en purépecha, náhuatl y tzotzil para dos coros: el coro del LIEM del Conservatorio y un coro llamado *El Coro Comunitario* con más de ochenta personas de todas las edades, piano y percusiones. A este proyecto lo llamaron *Cantos Indígenas*. El resultado de esto fue muy satisfactorio para mí ya que pude ver una reacción positiva en la gente mientras bailaban, cantaban en diferentes idiomas de nuestro país gozando la música. Eso me involucró con la idea de que la música es parte de la cultura, de la sociedad y de la educación.

A su vez el ensemble Cofre de Pandora, también dirigido por el Mtro. Eduardo me comisionó la obra escénica *La Tortura*. Tuve una magnífica experiencia con los intérpretes y el montaje de la obra. Fue una obra de treinta y cinco minutos. Aunque el enorme trabajo creativo fue relativamente fácil de hacer, ya que siempre supe manejar muy bien las voces y mi música es programática, así que musicalizar una imagen o una acción no era algo ajeno a lo que sabía hacer en ese entonces, hube de enfrentar problemas con el texto que al final, con autorización de la autora yo misma les dí solución.

En el último año de la licenciatura comencé a estar más activa en las dos carreras. Por una parte había muchos músicos interesados en mis composiciones y por otro mi técnica vocal había progresado de una manera notoria.

El interés por la música vocal contemporánea me llevó a conocer mucha música vocal de este estilo y comencé a cantar cada vez más ese tipo de repertorio aunque nunca he dejado de lado el repertorio operístico. Desde que entré a la carrera de canto comenzó mi adoración por la ópera y estudiando comencé a tener un primer acercamiento a ella como intérprete.

Fue muy duro llevar dos carreras simultáneas. Tuve que adelantar materias de composición para que el último año no fuera tan pesado. Comencé a tomar clases de expresión corporal, teatro, alemán y francés.

Ingresé a diferentes ensambles con quienes trabajé como cantante, como *Vox LaTina*, *Maskensamble* con Francisco Cortés y Jennifer Sierra, y gracias a un taller de música contemporánea impartido por Nicholas Isherwood, fue que tuve la oportunidad de hacer

una audición para entrar al sexteto femenino *Túumben Paax*, con el director Arturo Valenzuela. Participé en varias óperas como solista, entre ellas con el personaje de Lucy en *El Teléfono* de G.C.Menotti, mientras que simultáneamente escribía la obra escénica *La Tortura* y una obra para clarinete y piano. Aparte de grabar varios discos de música cristiana con Alephsus. Se sumaron las experiencias en el escenario y mi vida fue siempre enteramente musical.

No pasaba un día sin que estuviera cantando o pensando en como iba a ser la siguiente composición. Día y noche estaban llenos de música y de estudio pues como yo había entrado más tarde al área de canto me tenía que poner al corriente con mis otras compañeras y no podía descuidar mi carrera de composición ni los encargos que tenía pendientes. Esto me hizo crecer mucho pero también me llenó de mucho stress. Fue tanta la carga emocional que tenía aún después de haber terminado mi carrera de composición que estuve casi un mes enferma sin levantarme de la cama.

Dos meses antes había mandado un DVD como demo de mis obras y de mi actividad como cantante a Idyllwild California para participar en un proyecto llamado *Counterpoint of Tolerance* para compositores-intérpretes y quedé seleccionada.

Esa fue una experiencia increíble, ya que tuve la oportunidad de estar en otro ambiente con gente que era compositor e intérprete como yo. El proyecto trata de hacer una ópera entre diez compositores intérpretes de todo el mundo para ser estrenada en el Walt Disney Hall y el REDCAT, que es el teatro de CALARTS. Durante tres semanas, todas las mañanas de 9 a 11 había una ronda de improvisación por dúos, tríos e improvisación colectiva, participando como la única cantante. Ya había improvisado antes con otros cantantes y con algunos instrumentistas pero en ese taller obtuve más experiencia, ya que el ensamble era mucho mayor y la integración que tuve con los otros compositores intérpretes fue algo impresionante. Ese proyecto sigue en pie y será en una de las cosas en las que trabajaré durante este año.

Actualmente tengo como proyectos en el 2009 hacer una obra para flauta sola y orquesta, dos obras para el sexteto femenino *Túumben Paax*, una de ellas como para ser grabada en un disco de música vocal contemporánea, una obra para quinteto vocal y percusiones y cuatro arreglos de música del mundo para ser parte de otro disco que se editará el siguiente año. Pienso seguir activa como intérprete, seguir con mi carrera de canto y concluir las materias del siguiente año para tener la oportunidad de aplicar a una maestría que me ayude a seguir con mis estudios musicales en las dos carreras teniendo la experiencia que dan los conciertos. De esta forma seguiré creciendo en las dos áreas dedicándome de tiempo completo a lo que más me apasiona: la Música.

SUEÑO ENTRE REALIDADES
(2004)

Sadgurunath maharaj ki jay...

Mantra

Sueño entre Realidades

Sueño entre Realidades es un cuarteto de cuerdas en dos movimientos realizado dentro del segundo año de taller de composición de la licenciatura bajo la supervisión de la Dra. Gabriela Ortíz en el año 2004. Fue estrenada por el Cuarteto Carlos Chávez en el XXVIII Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, 2006.

Dotación:

Violín I

Violín II

Viola

Cello

El primer movimiento tiene tres secciones. La primera se caracteriza por la presencia de los pizzicatos, es una parte muy rítmica y ligera, la segunda es un tema de influencia celta y la tercera es el primer tema desarrollado de manera diferente.

El tema del segundo movimiento es monotemático y fue inspirado en un mantra que se canta interiormente antes de la meditación.

Historia de la Obra

El cuarteto de cuerdas es una dotación muy rica en posibilidades tímbricas y de registro. Así mismo un ensamble básico para futuras composiciones para orquesta de cuerdas.

Esta obra tuvo una influencia directa del segundo movimiento del cuarteto de Ravel, del cuarto movimiento del cuarteto de cuerdas de Bártok y del uno de los movimientos de la obra *Altar de Muertos* titulado *La Calaca* de Gabriela Ortíz. También tuvo influencia de un canto que se efectúa antes de meditar.

En aquel entonces mi madre y yo solíamos ir a un centro de meditación ubicado en la colonia Condesa en la Ciudad de México. Ella me llevó desde los 7 años a un *Ashram*, en donde tuve la oportunidad de conocer a Gurumai en uno de los cursos libres, líder espiritual importante de ese lugar meditación y canto védico.

Cabe resaltar que escribir para los instrumentos de cuerda y ser capaz de saber todas sus posibilidades fue una tarea que me fue más fácil de realizar gracias a la ayuda del maestro cellista Gustavo Martín.

Fue bastante lamentable encontrarme con muchas puertas cerradas para escuchar el cuarteto, la única opción viable era pagarle a un cuarteto profesional ya que el cuarteto de cuerdas integrado por los alumnos, supuestamente los mejores de la ENM, no pudo tocarlo ya que el nivel técnico era muy alto para ellos. Así que mandé la obra al Foro de Música Nueva de ese año y afortunadamente la obra quedó seleccionada. Gracias a esa participación pude conocer a el Cuarteto Carlos Chávez integrado por los violinistas Beata Kukawska y Bogdan Budziszewski, el violista Mikhail Gourfinkel y el

violonchelista Alain Durbecq. Quedé muy satisfecha con la interpretación y los músicos se mostraron interesados en mi obra.

Gracias a esa experiencia, tiempo después tuve una grabación que me ayudó a ser seleccionada para el Proyecto de *Counterpoint of Tolerance* en Los Angeles California.

Análisis de la obra

Esta obra tiene la siguiente forma: Sección A + puente + sección B + sección C + coda

Aunque la obra esté separada por secciones se caracteriza por ser monotemática. La manera en que dividí las secciones fue por cambio de carácter y por tener un desarrollo diferente en cada una de ellas. Los intervalos que predominan son las cuartas justas, el tritono y las segundas mayores y menores. En general manejo la armonía por cuartas.

Sección A

Este movimiento está basado en un mantra que se canta con un ritmo muy libre y casi recitado antes de la meditación.

Cítara canto

Sad-gu-ru-nath ma-ha-raj ki jay

El texto del mantra es el siguiente:

Sadgurunath maharaj ki jay que significa: Saluciones al verdadero Guru.

La primera parte está basada en un modo frigio sobre fa y comienza con la exposición del tema de la cítara de manera muy libre. Este tema se presenta en el violín y posteriormente se completa con los otros instrumentos.

Tema del mantra c.1 al c.4

Tema completo del II movimiento

Traté de que esta primera parte tuviera un carácter contemplativo y a la vez misterioso. Los intérpretes tiene la indicación de que se toque de manera muy libre y expresiva por lo tanto los tiempos escritos en la partitura son tiempos sugeridos.

Posteriormente intervienen los otros instrumentos haciendo variaciones rítmico melódicas que aunque tiene notas de paso no pierden en color del modo frigio. Esta sección va del c.1 al c.15.

Puente 1

A partir del c. 16 comienza un pequeño puente que va hasta el c.23. En este puente lo que hice fue tratar de acelerar el pulso para llegar a un pulso más rápido en la sección B. La forma en que realicé esto fue dándole notas al *cello* de un octavo de duración que fueran interrumpiendo una variación del tema del mantra interpretada por el violín. Esta intervención es cada vez más frecuente de tal forma que al final de este puente el *cello* tiene varias notas seguidas en *accelerando*.

Sección B

En esta sección se presentan variaciones del tema del mantra acompañado el motivo de los tritonos. El segundo que podemos observar en esta sección sólo se va a presentar una vez en el c.27 y después va a tener más su propio desarrollo en el c.96.

Motivo de tritono c.26

Motivo de dieciseisavos c.27

Segunda parte del tema del mantra c.3

Musical score for the second part of the mantra theme, measures 3-5. It features three staves: Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. A box highlights a specific melodic motif in the Violin I part. Dynamics include *> p*, *mp*, and *mf*.

Ejemplo de variación c.26

Musical score for a variation of the mantra theme, measure 26. It shows a single staff with a melodic line starting with a dynamic of *f*.

Estos tres materiales comienzan a presentarse simultáneamente. Primero los voy intercalando en cada uno de los instrumentos. Después los utilizo como acompañamiento como lo vemos del c.28 al c.31 en donde el violín primero y el violín segundo van haciendo más variaciones del mantra.

En el c.32 entra una de las variaciones del mantra que va a ser uno de los motivos principales en la Sección A1.

Variación del mantra con motivo por cuartas c.32

Musical score for a variation of the mantra theme with a quartal motif, measure 32. It shows a single staff with a melodic line starting with a dynamic of *mp*.

Todas las variaciones se derivan de los intervallos de la primera parte del tema del mantra. El acorde que dibujan es el que va a marcar la armonía de la obra.

Musical score for a variation of the mantra theme, measure 2. It shows a single staff with a melodic line starting with a dynamic of 2.

La forma de desarrollar esta parte que va del c.24 al c.70 es presentar variaciones del tema en los distintos instrumentos acompañados de los motivos anteriores.

Ejemplo del c. 33 al c.36.

Sección C

La sección C comienza a partir del c.71. En el c. 73 entra el tema del mantra pero con aumentación rítmica. Esta variación se presenta junto con las otras variaciones expuestas en la sección anterior. Como vemos lo más importante en las secciones es el desarrollo y las variaciones del material original, es de esta forma como aprendí a desarrollar toda una obra con un solo tema.

Del c.85 al c.98 se presenta la variación del tema por cuartas introduciendo poco a poco el motivo de los dieciseisavos para llegar a desarrollarlo del c.99 al c.108. La variación del tema por cuartas se superpone con el desarrollo del motivo de los dieciseisavos y permanece como un bajo.

Ejemplo del c.106 al c.108

Esta forma de superposición de un motivo derivado de la variación de un tema en forma de un bajo con un motivo aparte, se va a presentar con más complejidad en la obra *Rojo en Azul Volátil* compuesta años más tarde. Aquí solo desarrollo un tema y los motivos que se derivan del mismo, en *Rojo en Azul Volátil* tengo varios temas con por lo menos cuatro motivos que son derivados de los temas que se desarrollan y se superponen componiendo la obra no solo de un punto de vista técnico sino también con una idea programática que marcará el camino hacia obras futuras.

Debido a que la variación del tema por cuartas se encuentra como bajo mientras los dos violines están haciendo una textura con el tema de los dieciseisavos se escucha como un tema velado que va a presentarse con todos los instrumentos de manera clara del c.109 al c.112.

Coda

La coda va del c.113 al c.123. Lo que quise hacer en esta última parte fue apoyar el tema original e ir realizando un acelerando escrito para llegar al clímax final de la obra.

En esta sección el violín primero interpreta el tema del mantra original solo que en esta ocasión lo toca una octava arriba mientras que los otros instrumentos lo apoyan con acentos. Del c.117 y c.118 este acompañamiento sugiere un acorde de do menor con séptima menor que resuelve a un fa en la nota final de la obra, de esta forma garantizo un descanso seguro al final de la obra. En el c.119 el violín segundo y la viola tocan dieciseisavos que aumentan el tempo y acaban con una nota tenida en el c.123.

Comentarios para los intérpretes

- El nivel necesario para interpretar esta obra es medio-alto.

FRECUENCIA CARDIACA**2006**

Dedicada al Cuarteto Nacional de Clarinetes de México.

El corazón humano es un instrumento de muchas cuerdas; el amor, perfecto conocedor de los hombres las sabe hacer vibrar todas, como un buen músico.

Charles Dickens (1812-1870)

Frecuencia Cardíaca

Es una obra basada en el sonido de un corazón conectado a un electrocardiograma.

Esta obra está dedicada y escrita para el Cuarteto Nacional de Clarinetes de México con una duración de ocho minutos Estrenada en el XI Encuentro Internacional—VII Iberoamericano de Mujeres en el Arte México-2007 y presentado posteriormente en la Sala Manuel M. Ponce del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Cuarteto de clarinetes:

Cl. Piccolo

Cl. en Bb

Cl. alto

Cl. bajo

Obra en tres partes. Comienza con una introducción que trata de simular el efecto sonoro de un electrocardiograma que a lo largo de primera parte se irá desarrollando rítmicamente. La segunda parte trata de simular la muerte temporal del paciente que sueña en un ambiente tranquilo y casi estático. Por último el paciente regresa a su estado inicial y poco a poco sale del coma para revivir con más energía. Es una obra programática dedicada y escrita para el Cuarteto Nacional de Clarinetes de México.

Historia de la Obra

Esta obra la hice gracias a la petición que me hizo el Cuarteto Nacional de Clarinetes integrado por Luis Mora, Diego Cajas, Paula Hernández y Alejandro Moreno. En ese tiempo ellos necesitaban obras para estrenar de compositores mexicanos y yo fui recomendada por Alejandra Odgers quien era entonces mi maestra de análisis.

El proceso creativo fue simple. Primero me llegó la idea de hacer una obra que tuviera que ver con mi sobrina Moemi que en ese momento se encontraba en el vientre de su madre. Mi hermano llegó un día con el video del ultrasonido de Moemi y de ahí me vino la idea de hacer una obra que describiera el sonido del corazón pero en el desarrollo de la obra esta tomó un rumbo diferente.

La primera idea que surgió del ritmo de el corazón de Moemi evolucionó hasta formar la historia de una persona que muere, mira el túnel de la eternidad, lucha por su vida, le dan *electroshocks* y vuelve a vivir.

Esta obra fue estrenada en la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes en el y posteriormente en el Teatro de la Ciudad dentro del XI Encuentro Internacional Iberoamericano de Mujeres en el Arte en el 2007.

Análisis de la Obra

La forma (general) de la obra es la siguiente:

A+ B + A + C + A

Sección A

Como había mencionado anteriormente esta obra es programática por lo tanto hay muchos pasajes basado en imágenes por lo cual es menester una referencia visual en algunos motivos.

En un principio existía un *ostinato* en el clarinete bajo que indicaba la palpitación y eso desembocaba a una parte más rítmica en donde los cuatro clarinetes compartían ese ritmo. Después tuve la idea de poner al clarinete *piccolo* a hacer una nota larga representando un electrocardiograma que marcara el estado de salud de un paciente. Este motivo se repite en otras secciones y representa la imagen de un paciente que muere y revive de un momento a otro.

La obra comienza con un *ostinato* en el clarinete bajo que es un motivo rítmico que describe el latido de un corazón.



Cuatro compases después el clarinete *Piccolo* y el clarinete en si bemol tienen un motivo que representa el sonido de un electrocardiograma:



y el clarinete alto interactúa con el clarinete bajo con el mismo motivo del corazón pero en un tiempo después.

Esa sección se va a desarrollar de manera rítmica hasta el c.42. Una de las formas de variación se puede ver en el clarinete bajo.

Motivo del latido c. 1



Variación rítmica del motivo del latido c.15:



Posteriormente se presenta un tema al que llamaré tema A efectuado por el clarinete bajo en el c.41.



Después se puede observar una variación melódica y de articulación con ligeras variaciones rítmicas de este mismo tema entre los compases siguientes hasta el c.66 hasta terminar con fragmentos del mismo en forma de canon como lo vemos en la sección del c.67 al c.70 de la gráfica que sigue.

A partir de aquí hay un pequeño pasaje que tiene el motivo rítmico del latido con reminiscencias del pasaje anterior del c.71 al c.87. De tal forma que la energía se va disolviendo para desembocar en lo que será la siguiente sección.

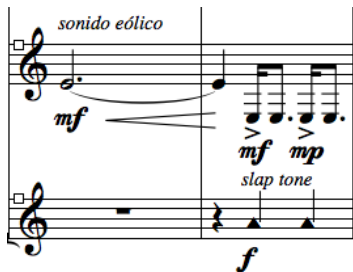
En el c.88 se presenta de nuevo el principio de la obra, que representa el corazón conectado a un electrocardiograma; Es en este momento que el corazón deja de latir poco a poco, cada vez más lento.

Sección B

La sección B comienza a partir del c.98 con un tema nuevo dado por el clarinete en Bb.



En esta parte el paciente comienza a morir y concede un último latido que efectúa el clarinete alto en el c.106. Solo que en esta ocasión el latido irá acompañado de un *slap tone* en el clarinete bajo ya que en esta parte buscaba que el sonido del corazón no fuera un sonido puro.



Continuando, a partir del c.111 podemos observar la indicación de un sonido que va de aire a sonido "normal" que trata de simbolizar el último aliento del paciente. En la sección B hay un cambio notable de energía y lo que antes fue rítmico ahora es cantable, calmado y suave. La composición se centra más en el color armónico y la ambientación.

♩ = 110 125

111

sonido con aire normal sonido con aire normal

p *mf* *mf* *p*

normal sonido con aire normal

sonido con aire normal sonido con aire normal

p *mf* *mf* *p*

sonido con aire normal sonido con aire normal

p *mf* *mf* *p*

Hasta el c.123 donde hay un tema que se presentará con ligeras variaciones y acompañamiento armónico en ocasiones posteriores pero siempre tratando de mantener un ambiente tranquilo que tentativamente expresa una mirada curiosa al paraíso después de la muerte. Este tema utiliza el modo frigio en distintas tonalidades.

C.123 Clarinete Alto.

mp

C. 131 clarinete en Bb.

mf

C. 147 clarinete en Bb.

Dulce

mf

Esta sección se presenta hasta el c. 164. A partir del c. 165 hay un puente que Representa el sonido de *electroshocks*. En este momento el paciente deja de soñar y es llamado a la vida por los doctores, que lo obligan a volver. Esta sección va del c.165 hasta el 173 en donde el corazón responde favorablemente y vuelve a su ritmo inicial

junto con el sonido del electrocardiograma en el clarinete Piccolo que escuchamos anteriormente en los primeros compases.

Puente (*electroshocks*):

Musical score for the bridge (*electroshocks*), measures 168-171. The score is in 4/4 time and features four staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 160$. The first three staves (treble clef) contain melodic lines with dynamic markings of *f* (forte). The fourth staff (treble clef) contains a bass line with dynamic markings of *mf p* (mezzo-forte piano). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Sección A

En el c. 74 el paciente despierta y su corazón se acelera con el motivo que escuchamos en la sección A para pasar a la siguiente parte.

Musical score for Section A, measures 182-185. The score is in 4/4 time and features four staves. The first two staves (treble clef) contain melodic lines with dynamic markings of *f* (forte) and *tr* (trill). The third staff (treble clef) contains a melodic line with dynamic markings of *mf* (mezzo-forte). The fourth staff (treble clef) contains a bass line with dynamic markings of *mf* (mezzo-forte). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Sección C

En el c.185 el paciente comienza a despertar y se presenta un tema en sol mayor con notas articuladas y acentos desfasados al que llamaré tema C1 ya que en este momento comienza una nueva sección que será la sección C. Este tema va pasando de un clarinete a otro.



El tema anterior está acompañado por el siguiente tema rítmico en el c.189 y este tema al que llamaré C2 lo podemos ver también en los compases 202, 207 y permanecerá con ligeras variaciones rítmicas a lo largo de esta sección.



Hay un tercer tema (tema B3) en esta sección presentado por el clarinete bajo en el c.199.



En el c.229 se presenta el *motivo del latido* en el clarinete *Piccolo* que marca el inicio de un puente de 8 compases. En este puente también podemos observar una variación del tercer tema (B3) que nos lleva a el tema A interpretado por el clarinete bajo en el compás 237.

c. 229 motivo del corazón en el clarinete *piccolo* y variación del tema B3.

Musical notation for measures 229-237, showing three staves with dynamic markings of *p*, *mf*, and *mf*.

Sección A

Del c.237 al c.248 (16 compases) se presenta el tema A con variaciones de acompañamiento hasta llegar al compás 249 donde podemos ver una variación del tema C1 que va subiendo por cuartas aumentadas en los clarinetes *Piccolo* y Cl. en Bb mientras que en los clarinetes alto y bajo se presenta el *motivo del latido* : c.243 y c.244 c.257 c.258

Musical score for measures 249-258. The score is written for four staves. The top two staves are marked *mp* and the bottom two are marked *mf*. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes with various accidentals and dynamics.

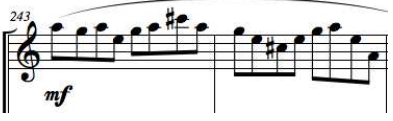
En el c.257 el clarinete Piccolo tiene el uno de los motivos que ya apareció anteriormente en el c.243 pero armonizado de manera diferente.

Los dos compases que le siguen son una respuesta que está derivada del tema que aparece en el clarinete bajo en el c.199.

Musical score for measures 257-260. The score is written for four staves. The top staff is marked *fff* and the bottom three are marked *mf*. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes with various accidentals and dynamics.


c. 243

Piccolo Clarinet



c.199

Bass Clarinet



Es el mismo caso en los siguientes cuatro compases del c.261 al c.264.

A partir del c.265 comienza una reexposición que nos lleva al tema A con el motivo del corazón tocado por todos los instrumentos al unísono y poco a poco se van presentando los distintos motivos que escuchamos en la primera parte pero de forma desordenada.

En el c.284 comienza la cadencia con acentos en los cuatro clarinetes y culminará con un *stretto* y el clarinete en si bemol en el compás 292 toca una nota que nos recuerda el tema del electrocardiograma e indica que el paciente a muerto de nuevo.

Comentarios para los intérpretes :

El nivel necesario para interpretar esta obra es medio-alto.

No hay ningún comentario para los intérpretes en esta obra.

EL PRINCIPIO DEL UNIVERSO
(2007)

Al principio de los tiempos el universo era una vasija que al no poder sostener la luz de Dios se rompió creando pequeños fragmentos esparcidos. Lo que conocemos hoy está roto y necesitamos de una reparación o corrección que nos lleve a restaurarlo y convertirlo a su forma original.

El Principio del Universo

Esta obra fue comisionada por el Colectivo de Mujeres en la Música para interpretarse en el XI Encuentro Internacional—VII Iberoamericano de Mujeres en el Arte. México-2007 presentado en la Sala Manuel M. Ponce del Instituto Nacional de Bellas Artes y estrenada por el Laboratorio de Investigaciones Escénico Musicales dirigido por Eduardo García Barrios.

Dotación

Coro mixto y dos solistas

Marimba

Vibráfono

Duración

Esta obra está inspirada en la creación según la sabiduría de la Kábalah que es una de las principales corrientes de la mística judía. La base estructural de este estudio consiste en el análisis del *Árbol de la Vida*. Para la religión judía es la tradición oral que explica y fija el sentido de la Sagrada Escritura.

El principio básico de la kábalah consiste en que el hombre busca la práctica espiritual para transformar su ser y levantarse entre los niveles de los mundos para llegar a la Divina voluntad avanzando de esta forma a el proceso del *Tikkun Olam*.

La frase hebrea *Tikkun Olam* significa *reparar el mundo o perfeccionar el mundo*.

Por muchos años los seguidores de la kábalah se han comprometido a servir a este proceso por medio de la meditación abriéndose a la energía más alta llamada la *Luz Divina* o la *Luz de Schechina*. La posibilidad de recibir la Luz divina depende del trabajo interior y de cómo vamos ascendiendo a la Luz Divina por medio de las esferas de *El Árbol de la Vida* o Sefirot.

Esta obra está compuesta en 4 secciones. La primera sección comienza con una sola nota que explota y crea una imagen sonora de los fragmentos o estrellas que poco a poco se ordenan para crear una melodía que será el tema principal. En la segunda sección las voces superiores cantan las diez esferas de *El Árbol de la Vida*, que manifiestan estados de conciencia divina donde se concretiza toda la creación. Mientras tanto la voz del bajo va a exigir la reparación del universo repitiendo el motivo (*Tikkun Olam*) antes de llegar al clímax. Por último las dos secciones siguientes van a ser lo que nos llevará a esta corrección, tomando la melodía de la primera parte pero ahora con un desarrollo diferente.

Esta es una obra que pretende crear una imagen sonora del universo desde su inicio. Fue compuesta en momentos muy bellos de mi vida y tiene como objetivo expresar la esperanza de vivir en un mundo en donde la gente siempre esté conciente de la luz que la rodea.

Historia de la Obra

La historia de la obra empieza por una casualidad. Mi tío abuelo llamado Zelman Nochlin vivió en la casa en donde yo habito ahora, el era judío y falleció hace unos años dejando muchas cosas suyas dentro de la casa. Un buen día mi madre sacó de una caja recuerdos que tenía de él. Entre las cosas había unos libros que estaban en hebreo y empecé a tener curiosidad por saber de que se trataban. Mi padre, quien trabajó mucho tiempo como maestro en una escuela judía me habló un poco de los textos de mi tío. Por tanto me dediqué a investigar un poco más acerca de la religión hebrea y eso tuvo una relación directa con la idea de hacer algo que tuviera que ver con Dios y el principio del Universo. En algún momento de mi vida consideré hacer una obra que fuera dedicada a Dios y existe un sentimiento bello y una energía positiva en esta obra en particular.

El proceso creativo fue diferente a las demás obras ya que mientras pasaban los días yo escuchaba en mi mente la música que debía de escribir. Al principio fueron fragmentos de efectos y sonoridades que podían describir el movimiento de las estrellas y la creación del mundo, como si tratara de imaginar cómo sería el sonido de la música de las esferas de Aristóteles.

Un día me senté a escribir todo lo que escuchaba en mi mente. Para no olvidar las texturas y la forma que quería para la obra lo plasmé de una forma gráfica en una hoja blanca. Cuando terminé de dibujar y observé como es que iba a ser el resultado comencé a escribir con notación tradicional. Tuve poco tiempo para hacer esta obra pero tenía una idea muy clara de lo que quería desde el principio así que no me costó trabajo pasarla de la mente al papel en tan solo dos semanas

Antes de escribir la segunda mitad de la obra investigué acerca de la teoría cabalística y la creación del mundo según la cultura hebrea. Fue una investigación muy interesante y eso me llevó a el deseo de describir de alguna manera la creación y la ascensión a la divinidad por medio de las *Sephirot* de lo cual hablaré más adelante. Existen muchos simbolismos dentro de la obra. Uno de los temas más importantes que marcarán un cambio de sección entre la formación de estrellas y la aparición del hombre es la presentación de la frase: *Tikkun Olam*. Esta frase se basa en que en un principio todo era perfecto pero un momento todo explotó en mil pedazos, por lo que ahora nuestro deber es repararlo para llegar de nuevo a la perfección.

Generalmente improviso en el piano o tengo un tema que desarrollo conforme lo voy escribiendo pero en este caso no fue así. La textura, la forma y los temas se fueron presentando conforme fui imaginando visualmente como pudo haber sido la creación del universo. Una ruptura que el universo mismo trata de arreglar para volver a su estado original y como es que el hombre interviene en este proceso volviéndose parte de un todo. Esto visto de una forma general (el universo y su expansión), y de forma particular (el ser humano y la búsqueda de la perfección).

El desarrollo de la obra me pareció que fluía muy bien y tardé más en pensar en los colores armónicos que en transcribir la obra en sí. Fue una experiencia enriquecedora en muchos sentidos, desde la búsqueda de nuevos sonidos e imágenes sonoras hasta el hecho de que gracias al poco tiempo que tuve para transcribir la obra a la computadora y al apoyo del compositor Francisco Cortés, pude aprender recursos del *Finale* que no conocía, ya que hay secciones en las cuales la edición de la partitura no es tan convencional.

Gracias a esta creación tuve la oportunidad de conocer a una persona que sería muy importante en el desarrollo de mi vida artística que fue el director Eduardo García Barrios. Las circunstancias alrededor de esta obra me llevaron a lo que posteriormente sería la creación de la cantata escénica *La Tortura* y es una de las piezas más importantes de un rompecabezas que poco a poco fue tomando forma en mi vida.

En este momento nunca pensé en incluir percusiones. La obra original está escrita para coro *a capella* pero debido a una petición de Eduardo García Barrios, quien fuera el director del coro que estrenaría la obra, terminé por incluir una marimba y un vibráfono como un apoyo para el coro.

La obra fue estrenada por *el Ensemble de Investigaciones Escénico Musicales* que él dirigía y fue montada en menos de dos meses. El trabajo que hizo en tan poco tiempo fue impresionante. La obra es difícil de ensamblar ya que hay partes con divisi a 16 voces. Las partes de los solistas también son difíciles y aunque la obra fue pensada para un coro grande en ese tiempo solo se podía contar con 16 voces.

Debido a una huelga en el frente al Palacio de Bellas Artes la obra no pudo estrenarse hasta tres meses después en la Sala Manuel M. Ponce. A los intérpretes les encantó la obra y sobretodo al director lo cual me abrió una puerta para poder trabajar con ellos en proyectos como *Cantos Indígenas* y la cantata escénica *La Tortura* que fuera escrito para 5 integrantes del LIEM que forman el grupo escénico musical *Cofre de Pandora*.

El principio del Universo juega con imágenes sonoras y algunas técnicas extendidas de la voz como sonido con aire, voz hablada, gritos, voz abierta etc. En ese sentido el coro se sintió muy atraído porque muchos de ellos nunca habían experimentado técnicas extendidas en una obra contemporánea. Fue un reto para ellos y el resultado en su momento fue formidable, pues las imágenes se quedaban en la mente de los cantantes y me pareció que gozaban al momento de cantar. Es una obra que significa mucho para mí ya que la considero como una metáfora de vida y tiene un fondo un tanto esotérico.

Por eso, aunque la obra es difícil sabía que todo era posible, pero no estaba segura de cuanto conocía de música coral actual. Por eso antes de componerla investigué acerca de la música coral en el siglo XX. Una de las obras que más me llamaron la atención fue *Lux Etaerna* de Ligeti, obra que yo alguna vez había escuchado pero sin poner mucha atención. Me pareció que tenía lo suficiente para crear una atmósfera espacial, por ello considero que esta es una influencia bastante directa a la composición del principio del universo.

Esta obra también es programática y la línea que trabajo se centra en una traducción sonora de imágenes desde un punto de vista muy particular acerca del génesis y del como podemos llegar a la iluminación.

Análisis de la Obra

La obra está estructurada de la siguiente manera:

Introducción + sección A + sección B + puente + sección C + sección A

La obra comienza con una sola nota cantada por las mujeres que después de 6 tiempos va a convertirse en un *glissando* que harán todas las voces. La primera nota representa la luz contenida en una vasija. El *glissando* representa la explosión de esa energía que explota formando millones de luces a su alrededor.

Introducción:

The musical score for the introduction consists of five staves: Sopranos, Altos, Tenores, Barítonos, and Vibraphone. The tempo is marked as $\text{♩} = 50$. The score begins with a single note on each staff, which then transitions into a *glissando* (glissando) for all parts. The dynamics start at *p* (piano) and increase through *cresc.* (crescendo) to *mp* (mezzo-piano) and finally *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked as *accelerando* (accelerando). The Barítonos part includes the instruction *sempre p* (sempre piano) at the end of the phrase.



Después de esta introducción las estrellas comienzan a formarse y se escucha la sílaba *tum* que es una onomatopeya que trata de representar el surgimiento de las estrellas. Sin tempo e interpretado a la voluntad del director. A partir de aquí tenemos la sección A.

Senza Tempo □ 5"

Sopranos div. a 5

S. 1 *mp* tum

S. 2 *mp* tum

S. 3 *mp* tum - tum

S. 4 *mp* tum

S. 5 *mp* tum

Altos div. a 4

A. 1 *mp* tum - tum

A. 2 *mp* tum

A. 3 *mp* tum

A. 4 *mp* tum

B

Vib. *mp*

□ A largar las notas hasta completar el tiempo requerido
□ Dejar resonando la "m"

A partir de la siguiente sección las notas sueltas se comienzan a juntar como las estrellas para hacer galaxias y planetas para formar una melodía (c.9). La primera sugerencia del primer tema lo dan los tenores en el c.9 empezando por un intervalo de tercera que tiene el tema del creador.

Tema del creador c.33

Soprano (solo) ³³ *mf*
Ha-ya, o-veh i-yi-yeh,

Mientras las otras voces van formando un cluster y las sopranos hacen una cita de la obra de las Sirenas de Claude Debussy en el c.11 y posteriormente en el c.15. En el c.12 vuelven a el surgimiento de las estrellas.

Lento ♩ = 40
Sopranos ⁹ Div. a 2 *mp* *mp* *mp* *p*
S 2 *mp* *mp* *mp* *p*
Altos ⁹ Div. a 2 *mp* *mp* *mp* *p*
A 2 *mp* *mp* *mp* *p*
Tenores *mp* *mf* *p* *pp* *mf* *pp*
B *pp* *mf* *pp*

En el c.19 el coro hace un cluster que crea un colchón armónico que funciona como soporte para una melodía que se va a formar completamente hasta el c.33 en donde el tema se presenta completo.

Esto para dar la idea de que las notas sueltas como estrellas se juntan para formar el tema que tiene las siguientes palabras: *Haya, Oveh, Iyiyeh* que significan: fue, es y será. Así lo

primero que forma, se puede escuchar y sentir en el universo es el nombre del creador. Según la teoría de la kábalah todavía no se sabe cual es el nombre de Dios pero cada vez que hablan de él se le denomina como *Jehová* que es un nombre derivado de *Haya, Oveh, Iyiyeh*.

El principio del tema lo canta la contralto solo en el c.24 y hay un eco de este tema efectuado por las otras voces.

Alto

mf

Ha - ya, o - veh

Eco c. 27 y 28.

A 2

A 3

A 4

nores

T 2

B

Vib.

mf

Div. a 2 *mf* *p*

mf

mf

El tema se presenta completo en el c.33 cantado por la soprano solista y se va a repetir con la contralto solista y la soprano simultáneamente en el c. 37.

Soprano (solo)

mf

Ha - ya, o - veh, i - yi - yeh,

Alto

mf

Ha - ya, o - veh, i - yi - yeh,

La sección A termina en el c.41 y la sección B comienza con un ostinato en los bajos en el c. 42. En esta parte la marimba toca octavos con acentos desfasados. Esto ayuda a mantener el pulso y la afinación de los cantantes.

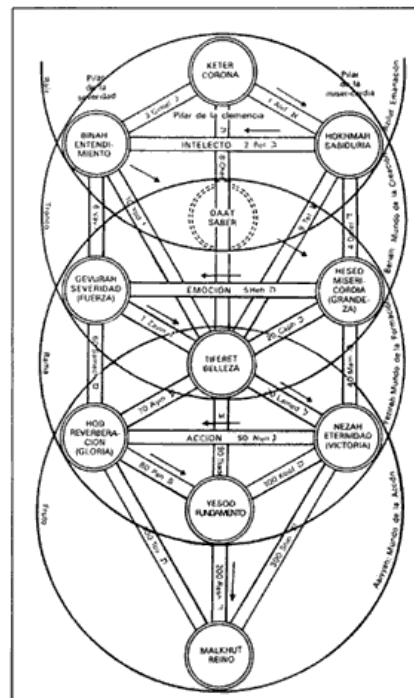
En el compás 42 comienza el tema del *Tikkun Olam*, suponiendo que habría algo en el universo que pidiera regresar a su estado normal.

Es importante mencionar que el ostinato efectuado por los bajos tiene un compás de $\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$ que al sumarlos dan como resultado el número 7. Cabe resaltar que este número también tiene un significado ya que Dios creó al mundo en 7 días y según la kábala el 7 representa la Ley Divina que rige al Universo

En el c.56 las voces superiores cantan una frase que dice *Sephirot* que significa: las enumeraciones que son los diez atributos que Dios creó por medio de los cuales el se manifiesta no solo de manera física si no también en el universo metafísico. La voz continúa diciendo *Olam* que significa mundo y *ein sof* : infinito y *Ohr*: luz. Como un llamado para reparar al mundo por medio del entendimiento del *Árbol de la Vida*.

A partir del c.63 las voces comenzarán a cantar las palabras del *Árbol de la Vida* de arriba hacia abajo. Como si fueran bajando de lo divino al mundo real. Este es uno de los simbolismos más importantes de la pieza, el llamado a la reparación del universo roto y el camino a la iluminación por medio de las Sephirot. Para comprender más esta sección hablaré un poco acerca del *Árbol de la Vida*.

El *Árbol de la Vida* es uno de los símbolos cabalísticos más importantes del judaísmo.



Está compuesto por 10 esferas (*sefirot*) y 22 senderos, cada uno de los cuales representa un estado (*sefirá*) que acerca a la comprensión de Dios y a la manera en que él creó el mundo.

El *Árbol de la Vida* se representa en el conocido *Árbol Sefirótico*. El mismo se compone de diez emanaciones espirituales por parte de Dios, a través de las cuales dio origen a todo lo existente. Estas diez emanaciones, para formar el *Árbol de la Vida*, se intercomunican con las 22 letras del alfabeto hebreo.

Esto sucede musicalmente de la siguiente manera:

Si observamos la forma que tiene cada uno de ellos, vemos que el primer triángulo (*Superno*) construido con las esferas de La Corona (*Kether*), La Sabiduría (*Hokhmah*) y El Entendimiento (*Binah*), es de carácter ascendente, teniendo su cúspide en *Kether*. Esto se muestra en los c. 63 a 64

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 63-64. The Soprano part has lyrics "ke - ther hokh - mah - bi - nah, da - at,". The Alto part has lyrics "Ohr". The Tenor part has lyrics "ke - ther hokh - ma - bin - nah, da - at,". The Bass part has lyrics "Ti - kkun O - lam Ohr". Dynamics include *mf* and *f*.

La intención de cada frase tiene que ver con su significado tal y como lo vemos en el c.65 con la palabra *Jesed* que significa misericordia por lo cual es una melodía dulce y tierna y la palabra *Gevurah* que significa fuerza en donde tenemos tres notas con acentos que contrasta con la frase anterior.

Musical score for Soprano (solo) and Alto, measures 65-66. The Soprano part has lyrics "je - sed, ge-vu-rah". The Alto part has lyrics "je - sed, ge-vu-rah". Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*.

El siguiente Triángulo, el llamado Triángulo Ético está conformado por La Misericordia (*Jesed*), La Fuerza (*Guevurah*) y La Armonía (*Tiferet*), es de carácter descendente y se manifiesta como un reflejo del anterior y (*Hod*) que significa el esplendor.

En el c.81 tenemos un solo de tenor que dirá la siguiente frase resaltando la importancia de la búsqueda interior y la búsqueda de paz en el mundo para perfeccionarlo.

Tenor

mf a - ni no - la - de - tti - lasha - lom, *mp* El ha - ha - lom *f* *mf*

Ani no ladetti la shalom, el ha halom: Yo nací para la paz y por un sueño.

En el c.85 el barítono solo responde diciendo: *Ubo no ladetti la ratzon:* Yo nací para la voluntad.

Esta última frase la repetirá el coro varias veces creando un canon hasta llegar al c.94 donde escucharemos el nombre de las últimas dos esferas *Yesod*, la sefirá del raciocinio y *Malkuth* que significa El Reino, que si bien no forma un triángulo con otras esferas, es el receptáculo de todas las demás esferas.

Del c. 94 al c.109 se canta el nombre de esas dos esferas y desemboca en un clímax que marca el final de esta sección B (c. 111) cambiando de carácter radicalmente mientras se menciona el nombre de las primeras esferas como recordatorio de lo anterior, esto se hace susurrando con aire.

Este será el final de una sección y el comienzo de un puente que nos lleva a una tercera sección o sección C. El puente va del c.116 al c.128. En este puente las mujeres cantan *Merahok nosher kokhav* que significa una estrella cae a lo lejos. Este tema se presenta simulando la caída de una estrella tras otra mediante un canon y una línea melódica descendente. Ejemplo c. 116 a c.119.

Sopranos

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

S 2

Altos

A 2

Tenores

p *p*

B

Vib.

mp

Mrb.

p

me-ra-hok no - sher ko - khav. me-ra-hok no - sher ko - khav. me-ra-hok no - sher ko - khav. me-ra-hok no -

ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at

Cuando lo compuse me gustaba la idea de que ese puente tuviera una atmósfera mística y suave de tal forma que la energía acumulada en el clímax se fuera disipando. Por tanto el tema de las *Sephirot* se presenta solo con aire y consonantes de tal forma que suena solo como una percusión.

Resumen de las *Sephirot*:

Kether,	la sefirá de la corona
Hokhmah,	la sefirá de la sabiduría
Binah,	la sefirá del entendimiento
Jesed,	la sefirá de la misericordia
Gevurah,	la sefirá de la fuerza
Tiferet,	la sefirá de la belleza
Hod,	la sefirá del esplendor
Yesod,	la sefirá del raciocinio
Malkuth,	la sefirá del Reino

En el c.130 Los bajos cantan la nota más grave posible que cuando se ensayó con el coro tuvo un efecto vocal parecido al canto tibetano. No está escrito de esa forma pero para los intérpretes es una sugerencia que funciona muy bien.

En un plano superior se dice un texto que culminará en muchas voces gritando en tiempos diferentes una de las frases del génesis escrito en la Biblia.

Senza Tempo

The musical score is titled "Senza Tempo" and begins at measure 130. It features the following parts and markings:

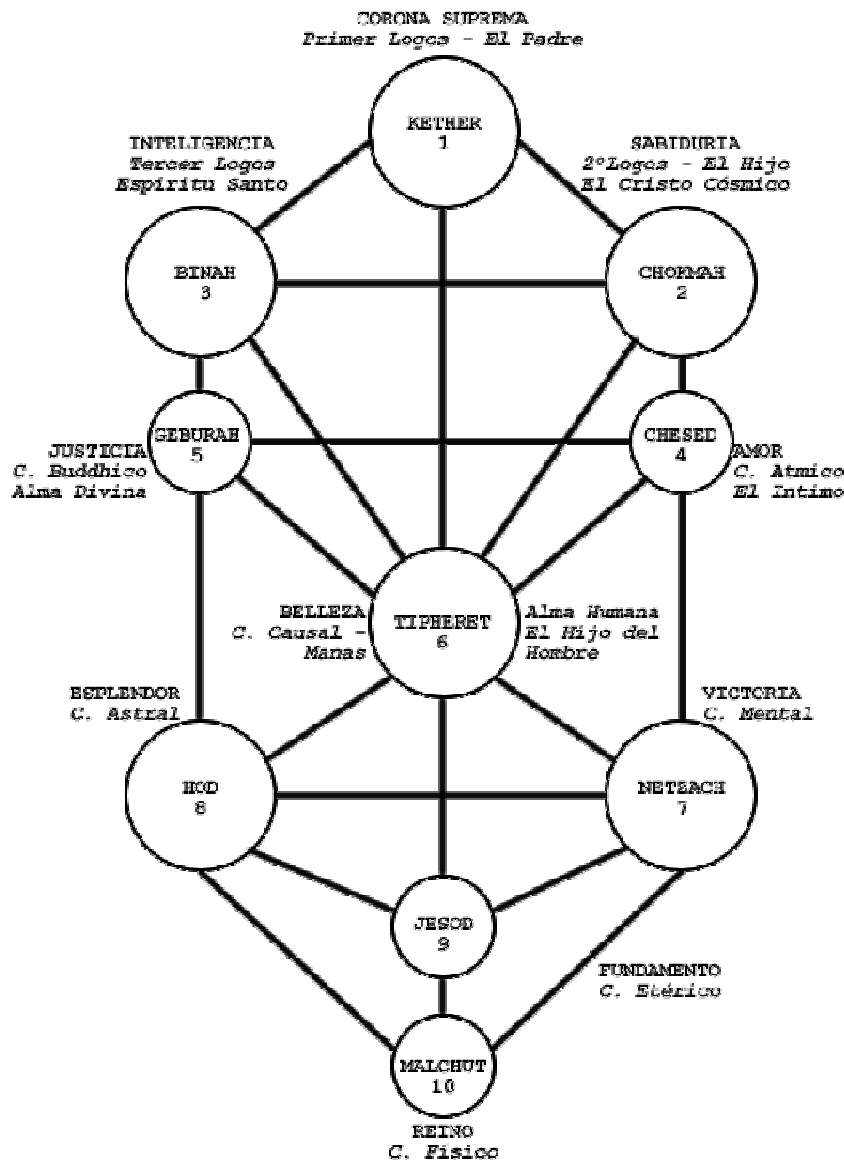
- Sopranos (S 1, S 2):** Marked *pp* and *Susurrado, sólo aire*. Lyrics: "Y se hizo la luz. Vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas. Llamó a la luz Día, y a las tinieblas Noche." Musical markings include *9º aprox. cresc poco a poco* and *x 4*.
- Altos (A 1, A 2):** Marked *Susurrado, sólo aire*. Lyrics: "Y se hizo la luz. Vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas. Llamó a la luz Día, y a las tinieblas Noche." Musical markings include *9º aprox. cresc poco a poco* and *x 4*.
- Tenores (B 1, B 2, B 3, B 4, B 5):** Marked *cresc poco a poco*. Part B 1 includes *Div. a 5*.
- Mrb. (Maracas):** Marked *PPP* and *cresc poco a poco*.

Y se hizo la luz. Vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas. Llamó a la luz Día, y a las tinieblas Noche.

Esta frase la escogí pues para mí es una metáfora que resume todo lo anterior.

Esto significa que después de haber pasado por las *sephirot* el ser humano llega a la iluminación mediante la separación de la luz y las tinieblas, este último concepto simboliza la falta de conocimiento y la luz que es otorgada por el creador.

Por otra parte, como consecuencia de un quebrantamiento de lo perfecto la luz se separa y se vuelve día y noche que siempre estarán presentes en nosotros como una dualidad aunque el ser humano se encuentre en una búsqueda constante de iluminación.



En el c. 151 se presenta una variación melódica de el tema del creador diciendo *Ushhte enái od nissaot la-ohr* que significa: mis ojos están levantados hacia la luz. Esta parte simboliza la iluminación y termina con el tema del creador cantado por los solistas y posteriormente por todo el coro de manera majestuosa.

151

S solo *p* *mp* *f* *rall.*

Ush-teen - ái od, ni - ssa - ót - la - ohr

A solo *p* *mp* *f*

Ush-teen - ái od, ni - ssa - ót - la - ohr

En el c.162 las solistas cantan *Bereshit* (sabiduría) y *Ein Sof* que significa sin (fin o infinito) terminando con una armonía parecida a la del principio, un *cluster* en las voces inferiores.

162

♩ = 50

S solo *f*

be - re - shi - e - in - sof - ein - sof

A solo *f*

be - re - shi - e - in - sof - ein - sof

Sopranos

a

o

ein - sof

A 2 *mp* *f* *ff*

o

ein - sof

Altos

div. a 3

A 1 *mp* *f* *ff*

o

ein - sof

A 2 *mp* *f* *ff*

o

ein - sof

A 3 *mp* *f* *ff*

o

ein - sof

Tenores

a

o

ein - sof

T 2 *mp* *f* *ff*

o

ein - sof

T 3 *mp* *f* *ff*

o

ein - sof

B

div. a 2

B 1 *mp* *f* *ff*

o

ein - sof

B 2 *mp* *f* *ff*

o

ein - sof

Vib.

164

p *f*

Traducción completa:

*Yo nací para la paz, por un sueño,
yo nací para el deseo
y mis ojos están levantados hacia la luz.*

*Una estrella cae a lo lejos.
Yo nací para la voluntad:
la luz que viene del creador.*

Comentarios para los intérpretes:

- El nivel necesario para interpretar esta obra es alto.
- La obra es difícil de memorizar pero no imposible.
- Una de las propuestas que hago es que esta obra se cante con las luces apagadas y con lámparas de mano que puedan utilizarse como estrellas que prenden y apagan.
- Es importante resaltar que en la parte hablada en el c.130 se llegue a un forte que puede ser incluso con gritos para que se llegue a un buen clímax. También se puede actuar en esa sección, el movimiento corporal es totalmente libre.
- Se recomienda que el tema del creador en los solistas sea con voz abierta, como si se cantara un tema musical tradicional hebreo. Esto es solo en la primera sección ya que en la reexposición del tema se debe de cantar impostado.
- Se puede cantar con un gran coro o con las voces exactas con o sin percusiones.

ROJO EN AZUL VOLÁTIL
(2006)

El rojo sarcástico de tu sonrisa, la tímida mirada azul de tu belleza y el verde jugueteón de tus palabras son parte del cuadro de mis recuerdos.

Diana Syrse Valdés (1984-)

Rojo en Azul Volátil

Esta obra fue hecha para el grupo *ONIX Ensemble* y fue seleccionada para participar en *el Foro de Música Nueva Manuel Enríquez* en el año 2007. Lamentablemente por cuestiones de logística, no se pudo estrenar. Fue hecha en el taller de composición de la Dra. Gabriela Ortíz en el año 2006 y revisada en el 2007. Fue interpretada en Rusia con miembros de la orquesta Carlos Chávez a principios del 2009.

Dotación:

Flauta
Clarinete en si bemol
Piano
Violín
Cello

Rojo en Azul Volátil es una obra que junta los colores más utilizados por Rufino Tamayo, traduciéndolos a un lenguaje sonoro. Una especie de sinestesia en la cual cada uno de los instrumentos interviene de forma tal que van creando un cuadro con pinceladas de gestos, frases y matices. Esta idea de sinestesia vino a mi mente gracias a una influencia directa de Messiaen. La manera en que decidí que tema iba a ser cada color fue de manera arbitraria. Yo me imagino el color azul una textura de alientos mientras que los colores rojos los relaciono las cuerdas. Tiene que ver con una percepción enteramente personal.

Cada uno de los temas representa un color diferente con características particulares pertenecientes al estilo de Tamayo, como rojo sarcástico, azul misterioso y blanco ligero aparte de hacer algunas referencias a cuadros del artista. Así, los ejecutantes pueden darle un aire específico a cada pasaje imaginándose que están dentro de la mente del pintor.

En cuanto a los temas, estos se van presentando uno por uno y poco a poco se van combinando entre sí hasta formar el cuadro completo. La obra comienza desde un color con un brillo y matiz definido hasta la creación de nuevos colores o temas como resultado de la mezcla de los anteriores. Así pues, el tema del amarillo presentado por el clarinete se combina con el tema azul de la flauta y juntos desembocan en un solo de piano “verde jugueteón” creando un nuevo color dentro de la pieza. Cada tema tiene un carácter y una razón de ser relacionada con el color que le corresponde y cada uno de los instrumentistas tiene esta indicación en sus *particellas*, involucrándolos más íntimamente con la imagen que utilicé para componer la obra.

En conclusión, mi propuesta fue encontrar una forma de traducir el arte pictórico de Rufino Tamayo a una obra musical haciendo una comparación entre el arte de pintar y el de componer. Como una toma de decisiones dentro de una gran “paleta sonora”, los sonidos o colores se van acomodando por el artista para formar una idea completa que pasa desde la imaginación hasta la interpretación de la misma en la mente de su receptor o, en este caso, el ejecutante.

Historia de la Obra

Esta obra fue compuesta para participar en un concurso de composición titulado “Las Músicas Dormidas” que abrió Ónix Ensemble en el año de 2006. Este concurso estaba basado en la obra pictórica de Rufino Tamayo. Lamentablemente la obra no fue la ganadora, aunque poco tiempo después de que salieran los resultados de esta convocatoria mandé la obra para participar en el Foro de Música Nueva en donde sí fue seleccionada.

Debido a la gran carga de trabajo de Ónix en ese momento, no tuvieron tiempo de montar la obra y no se pudo estrenar. No obstante Esta obra fue seleccionada para ser interpretada por miembros de la orquesta Carlos Chávez en Rusia en el año del 2009 e interpretada por Ónix en mi examen de Titulación (Noviembre 2008).

La influencia musical que tuve en ese momento fue de Debussy, Charlie Parker, Gabriela Ortíz, Bártok y Messiaen. La inspiración la obtuve de un cuadro titulado *Niño en Rojo* de Rufino Tamayo y del cuadro *Pájaros Volando*, que encontré en un libro ubicado en la biblioteca del museo de Rufino Tamayo en el parque de Chapultepec.

El título original de la obra iba a ser *Niño en Rojo* pero, al tener una concepción más clara de cómo iba a estructurar la obra y de cómo la iba a realizar, el nombre cambió a Rojo en Azul Volátil. Sólo hay una pequeña cita de *Niño en rojo* en el clarinete en una de las secciones. En ese tiempo yo estuve en un curso sobre la obra de Messiaen en donde hablaban de su teoría de los colores y el canto de los pájaros en sus obras, específicamente en el *Mirlo Negro*. Esta obra me influyó mucho para tener una idea clara de cómo iba a hacer la obra y cual era su objetivo.

Mi meta era traducir las imágenes a sonido y el proceso en este caso fue mucho más lento que en el de las demás obras. Me llevó un año terminar esta obra y en ocasiones lo que traía compuesto en la clase de la Dra. Ortiz se iba definiendo en un rumbo cada vez más interesante.

En general es una pieza que habla de colores. Habla de cómo es que una obra musical se va pintando hasta formar un cuadro en la mente de quien lo escucha; una comparación entre la mente creadora del pintor y del compositor. Yo imaginé los temas como colores, a veces toda una sección y me dediqué a componer la obra basada en la idea de mezclar temas como colores para tener un resultado cada vez más complejo e interesante, parecido a la mezcla de colores que se hacen al pintar un cuadro.

Análisis de la Obra

Rojo en Azul Volátil se divide en las siguientes secciones:

Sección A+puente+Sección B+Sección C+puente+Sección D (resumen de las anteriores).

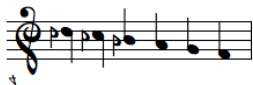
Se caracteriza por la superposición de temas, motivos como patrones que se desarrollan, combinación de timbres, intercalación de temas, motivos de un tema insertados en otro, enlaces de una sección a otra, armonía tonal y en la mayoría modal con superposición de modos.

La manera en que me referiré a cada tema y motivo será dándole las siglas T o M seguido de la sección a la que pertenecen y el número que ocupan al presentarse por primera vez. También consideré una buena idea poner el nombre de la indicación que tienen los intérpretes en la partitura que indica los colores que me imaginé al componer. Esto lo hago sólo para darle lector una referencia más en ciertos puntos del análisis. Así el primer tema será representado como TA1 azul volátil.

La sección A

Compuse el principio de la obra en una manera que permite presentar a todos los instrumentos, de tal forma que todos tuvieron un pequeño solo antes de presentarse combinados. El primer instrumento en participar es el piano que comienza con un patrón rítmico melódico basado en una escala hexáfona. El primer tema se va variando conforme se presentan los instrumentos, mostrando un material equivalente al color rojo. Éste se va deformando a distintos tonos de rojo mientras que el piano mantiene una base rítmica melódica con pequeñas variaciones que le dan forma a toda esta primera parte.

Escala hexáfona:



El colchón armónico que podemos observar en el recuadro siguiente tiene la indicación de azul Misterioso, separándolo de esta forma del tema rojo en los otros instrumentos que están basados en un modo eólico.

Piano c.1 a c.4

El tema de esta sección, al que denominaré tema Rojo (TA1) es presentado por el violín en el c.5 en donde también predomina una sonoridad hexáfona. Este tema tiene un motivo al principio del compás que se presentará en otras secciones y es el que vemos encerrado en un círculo.

Tema A1 rojo

The image shows a musical score for Violin. The title is "Cantabile rojizo". The score is written in treble clef with a key signature of one flat. The first measure is circled, containing a motif. The dynamics markings are *mf*, *mp*, and *mf*. The tempo is marked "Cantabile".

La manera en la que se van presentando todos los instrumentos es la siguiente. El patrón efectuado por el piano sigue y el cello hace una variación rítmico melódica del tema rojo en el c.16. En el c.23 la flauta se presenta coloreando con figuras rítmicas ligeras para dar lugar posteriormente a la entrada del clarinete en el c.31. En el c.34 la flauta y el violín interactúan por primera vez mientras que la mano derecha hace variaciones melódicas que van de cuatro en cuatro compases (ver c.31, c.35,c.39, c.43).

En el c.51 el piano sigue con el mismo patrón, pero ahora los instrumentos interpretan la variación melódica que se había presentado en la flauta en el c.23 y con el tema rojo.

En esta parte hay un manejo de energía que trata de crear tensión para descansar en la siguiente sección. La manera en que lo hice fue presentando el tema en todos los instrumentos, como lo vemos del c.55 al c.57, en donde están la flauta y el clarinete a una sexta de distancia con el tema rojo y el violín y el cello le responden de igual forma. Mientras tanto el piano va subiendo la densidad sonora aumentando el número de notas y dibujando un acorde de dominante que es quinto grado de Si mayor que es la tonalidad del siguiente tema.

En el c.58 comienza un puente. Quise que esta parte contrastara con la sección pasada, tuviera más movimiento para que la línea de energía fuera en crescendo y decrescendo ya que el siguiente tema es más tranquilo. Esto solo es un enlace de 10 compases para llegar a la sección B.

Tema del puente c.58

The image shows a musical score for Piano. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one flat. The dynamics marking is *f*. The tempo is marked "Piano".

Sección B

En el c.68 comienza la Sección B. En esta parte incluí un motivo en el bajo efectuado por el pizzicato en el cello al que denomino Motivo B1 (MB1) bajo sabroso que está basado en un modo dórico sobre re que va del c.68 al c.75.

Motivo B1 bajo sabroso c.68.



En el c.73 hay una modulación a una cuarta justa arriba, permaneciendo en modo dórico. En el compás 76 vuelvo a modular una quinta justa arriba, solo y hay otra modulación en el c.78 una tercera menor arriba, en donde me establezco en el modo dórico sobre Do.

Hice estas modulaciones porque originalmente el MB1 del bajo permanecía igual desde que se presentaba por primera vez hasta el c.78, lo cual era demasiado repetitivo aún cuando varía rítmicamente. De esta forma pareciera que es la continuación de un puente o la introducción al tema B, ya que la armonía no es estable hasta que se presenta el tema de esta sección.

En el c.78 la flauta y el violín presentan el primer tema de la sección B al que llamo TB1 azul volátil. El violín imita a la flauta un tiempo después. El motivo del bajo sabroso se presenta simultáneamente con ligeras variaciones. Este tema tiene un pequeño motivo que posteriormente aparecerá solo en otras secciones, y es el que vemos encerrado en un rectángulo.

Tema B1 azul volátil del c.78 al c.85

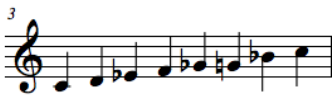
El segundo tiempo del c.85 es una cita del motivo del tema rojo.



Decidí desarrollar el tema de azul volátil de forma imitativa hasta lograr a una textura que reflejara un ambiente volátil en esta sección.

En el c.94 la flauta, el clarinete y el violín se presentan en *stretto* hasta formar una textura ligera del c.87 al c.103, mientras el bajo se mantiene. Poco a poco va subiendo la complejidad de las figuras rítmicas, lo cual hace que el tema se vuelva cada vez más difuso, hasta llegar a el c.100 en donde se presenta un tema nuevo.

El siguiente motivo es presentado por la mano izquierda del piano en el registro grave desplazando al MB1 mientras la textura permanece en la flauta y el clarinete. A este motivo lo denominaré MB2 oscuro y está basado en la escala de blues (que se deriva de la escala pentatónica menor, añadiéndole la quinta disminuida) sobre Do.



Motivo B2 oscuro c.99



Este motivo se presenta como bajo con ligeras variaciones melódicas hasta el c.116. Del c.104 al c.108 podemos observar el tema azul volátil en *stretto* como se había presentado anteriormente pero ahora con el MB2 en el bajo. En el c.108 se presenta el TB2 amarillo que se deriva del TB1 azul volátil.

Tema B2 amarillo



Mediante la variación y superposición de temas y motivos fue que hice el desarrollo de esta sección y va a ser la forma en que desarrollaré la pieza de aquí en adelante. De manera que aquí vuelvo a presentar una superposición de temas, a modo de desarrollo, pensando siempre en una combinación posible de colores que se van plasmando en un cuadro. Haciendo una comparación pictórica, el azul y el amarillo simultáneamente dan un color verde, que a su vez se combina con un rojo creando un color café.

Del c.108 al c.115 se superponen la escala de blues con el Motivo B2 y el modo dórico con el Tema B2 junto con el Tema B1.

TB2

Piano

Violin

Cello

TB1

Igualmente en c.116 aparece una variación del TB2 *amarillo* con el MB1 *sabroso* ahora en el bajo. En el c.120 comienza un canon del tema *amarillo* entre el violín y la mano derecha del piano, hasta que se juntan en el c.126 y c.128.

En forma de recapitulación, al terminar la textura y el desarrollo en *stretto* del TB1 de azul volátil junto con el MB1, entra el MB2 desplazando el MB1. El TB1 con el MB2 se presentan simultáneamente y aparece otro *stretto* para darle lugar a un nuevo tema TB2 *amarillo*. Después de esto aparecen los tres temas juntos: tema azul, tema amarillo y tema oscuro.

Dentro de esta sección también puse citas de otros temas o motivos anteriores como lo vemos a continuación. En el c.130 hay una cita del motivo de el TA1 *rojo* en la mano derecha del piano y en el violín.

Piano

Violin

Cello

En el c.133 aparece de el TB1 en *stretto* en la flauta, el clarinete y el violín junto con el TB2 y el MB1. En el c.136 aparece una variación del TB2 que va a permanecer con el MB1.

En el c.138 sucede una cosa parecida a lo que observamos en el c.55 en donde lo que hace el piano, el violín y el *cello* es imitado por la flauta y el clarinete para que en el c.142 se junten todos los instrumentos y lleguen a un pequeño clímax que nos lleve a un puente en el c.144. En este fragmento utilicé el mismo recurso de manejo de energía que había utilizado anteriormente, y nos llevará a un segundo puente con una escala de blues.

Puente 2

Este segundo puente que va del c.144 al c.154. En el c.144 hay un rompimiento en la armonía, que nos lleva al MB2 en la mano izquierda del piano en el c.145.

A partir de ahí comienzan a mezclarse los temas. De hecho hay una indicación que dice *mezclando colores* pero ahora los mezclo de manera diferente. Ahora no hay una superposición de temas sino que integro fragmentos de cada uno y los voy intercalando. Cada fragmento del TC1 *azul volátil* se vuelve más pequeño y el MB2 del *bajo oscuro* se va introduciendo poco a poco para poder ser el eje de la siguiente sección. Esta va a ser la forma en que desarrollé el puente para la sección C.

Del c.150 al c.153 se presenta un fragmento de la variación del TB1 que es interrumpida por el piano que interpreta el MB2 en la mano izquierda y el tema del puente en la mano derecha. El TB1 efectuado por los otros cuatro instrumentos se vuelve cada vez más breve conforme hay una interrupción del piano.

Fragmento del c.147

The image displays a musical score for measures 147 through 154. It consists of five systems of staves. The top two systems are for Violin I and Violin II, with dynamic markings ranging from *mf* to *f*. The middle system is for the Bass (Bajo), featuring a prominent melodic line in the left hand, with dynamic markings from *f* to *mp*. The bottom two systems are for Violin III and Violin IV, also with dynamic markings from *mf* to *f*. Performance instructions include *Mezclando colores* (Mixing colors) and *Mezclando colores* (Mixing colors) written above the staves. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Sección C

En el c.154 comienza la sección C. Al principio de esta sección (del c.155 al c.161) tenemos al MB2 ya como eje principal de la sección C junto con una variación del TA1 rojo en la flauta y en el violín. Paralelamente se integra una variación del tema del primer puente con la que haré un desarrollo mucho más complejo posteriormente. Aquí vuelvo a la superposición de temas.

Después combino los temas por medio de enlaces. Esa fue otra forma que encontré para desarrollar esta sección. Cada vez que se presentan los temas pueden ir acompañados de otros motivos pero la sonoridad de éste tema predomina.

Hay un pequeño enlace en el c.162 que nos lleva a el TB1 y después otro enlace en el c.165 que desemboca en otra variación del TB1. Por último otro enlace del c.169 a c.170 que le da pié al siguiente tema.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Clarinet Bb, and Piano. The score is divided into three sections by brackets labeled "enlace". The first section (measures 162-164) features a flute melody. The second section (measures 165-168) features a clarinet melody. The third section (measures 169-170) features a piano accompaniment. The piano part is labeled "MB2 oscuro" and is circled. The clarinet part is labeled "Motivos del puente" and is circled. The flute part is labeled "TB1 azul volátil" and is circled.

Este nuevo tema será denominado tema TC1 *azul marino*. Está basado en un modo frigio sobre Re. De tal forma que a partir de aquí tenemos una mezcla entre el modo frigio y la escala de blues por el MB2, que estará constantemente en la mano izquierda del piano.

Tema TC1 *azul marino*:

The image shows a musical score for Violin, starting at measure 171. The theme is labeled "Azul marino" and is marked with a forte (f) dynamic.

Mientras tanto en el c.173 aparece otro tema derivado del tema del primer puente. Este tema, que se presenta con acordes mayores, y lo llamo tema TC1 *salpicando color*.

Tema TC2 *salpicando color* c.173.



El tema simplificado es el siguiente:



Estos dos temas, TC1 y TC2, se presentan simultáneamente mientras el bajo de la mano izquierda toca el MB2. Los tres elementos se van variando tanto rítmica como melódicamente hasta el c.184.

Aquí presento los temas de las sección C, mientras que el MB1 permanece con ligeras variaciones. Esto me sirve para darle unidad y seguimiento al tema, ya que los otros instrumentos van haciendo variaciones motívicas cada vez más complejas.

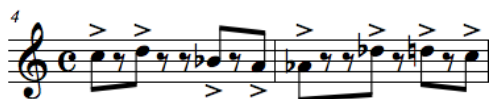
Desde el c.184 al c.196 sólo queda el MB2 con los acordes mayores en el piano acompañados por acentos en los otros instrumentos, y se resalta la variación del TC2. En estos compases trato de llegar a un semi-clímax, en donde la energía crece y decrece abruptamente.

En el c.196 se queda solo el piano con un tema derivador del TC2 al que denominaré TC3 *azul frío*.

TC3 *azul frío* c.196



Simplificado:



Lo que a mí me interesaba hacer en la sección C era mostrar los dos temas y después desarrollar uno de ellos. Decidí desarrollar el tema TC2 y de ahí se derivó el TC3. Ambos están elaborados por medio de acordes mayores. Con ello busco una textura confusa y brillante como se presenta del c.196 al c.207.

En el c.208 aparece una variación del TC1 *azul marino* en la mano izquierda del piano y posteriormente en el c.220 aparece en el violín y en el *cello* mientras que la textura en el piano adquiere complejidad. Aparecen unos clusters con una indicación de *negro profundo* de forma tal que contrastara con la brillantez de la textura.

Esta tensión hecha por la armonía y los golpes en el registro bajo del piano fueron elementos que yo utilicé para lograr un crescendo de energía que llevará a la sección D en donde se juntan todos los temas y nos lleva a la parte final.

Final de la sección C c.229

The image shows a musical score for the end of section C, measures 229-231. It consists of three staves: Piano, Violin, and Cello. The Piano part shows complex clusters in both hands. The Violin and Cello parts have a glissando starting at measure 230, marked with 'mf'.

Sección D (resumen de las anteriores)

En el c.232 hay un cambio de tempo y de carácter. A partir de aquí traté de que la obra fuera en *crescendo* para el clímax final. Lo que hice del c.232 al 247 fue colocar una variación del tema TC3 *azul frío* con acentos como bajo durante toda la sección mientras que en los otros instrumentos se intercalan los temas TC2 *azul marino* y TA1 *rojo* con un nuevo *tempo* mucho más rápido que el anterior.

Enseguida vuelvo a mezclar los temas con los recursos que utilicé anteriormente, pero ahora de manera combinada: por superposición de temas; con variaciones motívicas de otros temas dentro de uno solo; con fragmentos pequeños intercalados y unidos por medio de enlaces y un bajo que permanece constante. De tal forma que esta última sección es un resumen de todas las anteriores en temas y en tipo de desarrollo. Ahora el eje va a estar entre una variación del TC3 al que llamaré tema TD1 *negro* y otro tema derivado del TC1 al que denominaré TD2 *arcoiris*.

TD1 *negro* c.232

The image shows a musical score for TD1 negro, measure 232. It consists of a single staff in bass clef with a series of eighth notes, marked with 'f'.

TD2 *arcoiris* c.248

Del c.248 al 256 se presenta una variación del TC2 construido con acordes mayores.

En este caso el bajo que se queda es el bajo del MB2 en la mano izquierda del piano, mientras que los otros instrumentos están tocando el TC3, el TC1 y TD1 hasta llegar al *poco meno mosso* del c.268.

En el c.268 se presentan fragmentos pequeños intercalados y unidos por medio de enlaces. En fragmento podemos ver el TA1 que se enlaza al tema TB1 que a su vez va a otro enlace en el c.271 que resuelve al TC3 en el c.272.

Ejemplo c.268 al c.272

Coda

La coda va del c.292 al final. Esta última sección está en modo frigio y aparece un motivo rítmico en el violín que tiene por objetivo el darle más movimiento a esa última parte.

Violin

292

mp

Los temas TD1 *negro* y TD2 *arcoiris* van a aparecer junto con este motivo rítmico en el violín mientras que los otros instrumentos tocan fragmentos de los temas anteriores tal y como lo vemos en el c.308

TA1 rojo

Flute

308

mf

Clarinet Bb

308

mf

Piano

308

mf

TD2 arcoiris

Violin

308

TD1 negro

Cello

pizz.

mf

El TD1 y el TD2 se desarrollan variando rítmica y melódicamente y se van pasando de un instrumento a otro.

Para llegar al clímax final decidí tomar estos dos temas combinándolos con otros motivos de temas anteriores para que en el c. 324 el piano y el violín con el patrón rítmico se quedaran solos. De este modo la energía baja y vuelve a subir mediante la aumentación de número de instrumentos, de modo que todos tocan del c.328 al c.331.

En esta parte el TD1 se mantiene mientras que los otros instrumentos juegan con otros motivos simultáneamente creando una tensión mediante una línea ascendente.

El modo en que construyo el clímax se basa en una línea que crece y decrece abruptamente. En esta parte bajé la energía para subir de nuevo y bajar de manera abrupta en el silencio del c.332.

En el c.333 aparece el patrón *azul misterioso* del principio, dejando el clímax en suspenso para que al final todos los instrumentos intervengan dibujando un acorde de Si bemol mayor, en donde trato de que el escucha sienta que hay un descanso. Esto funciona como un remate.

The image displays a musical score for five instruments: Flute, Clarinet Bb, Piano, Violin, and Cello. The score is divided into measures, with a tempo marking of 140. The dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The Piano part includes a 'Cluster' and 'Azul etéreo' markings. The Violin part has a 'molto rallentando' marking. The Cello part has a 'menter' marking. The score is marked with a tempo of 140 and includes various performance instructions like 'ff', 'pp', 'p', and 'ff'. There are also some markings like '8va' and 'L.V.'.

Comentarios para los intérpretes:

- El nivel para interpretar esta obra es alto.
- Hay que intentar en la manera de lo posible que el intérprete se involucre con la obra tratando de interpretar el color y el carácter de la partitura porque como lo mostré anteriormente todo es parte de algo. Así, si en la partitura se indica que es una parte volátil hay que tener en mente que es una parte muy ligera y rápida y si dice sabroso debe de tener un movimiento interno que permita que el fragmento pueda ser bailable.
- Deben estar concientes de donde se encuentran los distintos clímax en la obra y como se resuelven para saber donde y como crecer y decrecer. Hay que llegar con mucha energía a el clímax final.

LA TORTURA
(2008)

Un hombre, que si lo vieras en la calle, lo llamarías decente. Un hombre que cuando sale de su casa todas las mañanas, besa la frente dormida de su pequeño hijo.

Martha Herrera-Lasso

La tortura, es una obra escénica en seis movimientos, que involucra dramatismo y la exploración de las mentes de un verdugo, y la relación con su víctima. Muestra la locura, la frialdad y el abuso ante una persona que no es más que el reflejo de sí mismo perdido en el laberinto de su pasado. Esta obra está basada en un texto de Martha Herrera-Lasso y fue comisionada y dedicada al Ensamble Cofre de Pandora acompañados por el pianista Francisco Cortés y el Ensamble de Percusiones *Baquetofonía* dirigidos por Eduardo García Barrios y escenificado por Leszek Zawadka. Fue estrenada en el Teatro Sergio Magaña el jueves 5 de junio como parte de la clausura del Festival "Vive la Voz".

Dotación:

Sopranino
Mezzosoprano
Tenor
Barítono-Contratenor

Piano

Marimba
Vibráfono
Crótalos (una octava)
Set de batería: dos toms, un tom de piso, *hi-hat* y tarola
Tam-tam
Tres *woodblocks*
Gran casa

Resumen de la obra:

La obra comienza con una introducción que habla del verdugo y de su vida actual.

El segundo movimiento trata de la presentación de un verdugo con aire diplomático, una persona con gorra de militar que entra a acomodar sus instrumentos de tortura.

En el tercer movimiento llega la víctima como si hubiera sido empujada por otras dos personas, se acomoda en el banco y se queda atónita ante su situación. El verdugo dibuja un círculo alrededor de la silla en donde está sentada la víctima. El círculo simboliza la línea entre la vida y la muerte, el poder y la amenaza.

En el cuarto movimiento comienza la tortura.

En la quinta parte la víctima cae pero cuando renace no vemos a la víctima anterior, sino que ahora la víctima es un reflejo del pasado del verdugo.

En el sexto movimiento el verdugo se da cuenta de que a quien ve sentado en la silla es a él mismo y recuerda todas los maltratos que debió sufrir en su infancia por lo tanto ve en

su víctima a su padre y a su madre quienes lo maltrataron cuando era chico. Recuerda a una madre posesiva, demasiado consentidora, depresiva y un padre histérico, alcohólico que se pueden observar en las acciones de los cantantes mientras dicen la frase *Soy tu padre, soy tu madre y tu torcido pasado*.

En este momento sucede la catarsis, el verdugo que ahora se pone en el lugar de la víctima se desespera y lucha consigo mismo sin resultado alguno. Después se da cuenta de su error y del hecho de haber perdido el control.

*CORO: Conoce bien la frontera y ha cruzado el límite entre el justiciero y el criminal,
Matarlo era parte del trabajo,
Disfrutarlo no era parte de su plan.
En el trabajo no está permitido el placer
Eres culpable y hoy pagarás tu crimen con dolor.*

El verdugo toma conciencia de lo que hizo. Torturar y tratar de matar a una persona pensando en su pasado y de manera placentera no estaba permitido dentro su plan. En su idea de justicia el culpable o pecador debe ser castigado para lavarle de culpas por lo tanto, como él tuvo placer mientras torturaba y eso no está permitido en el sistema, se arrepiente y se hace daño para lavar la culpa. Se hecha ácido en su mano y regresa a su personalidad original.

Al final de último movimiento se habla de la vida actual del verdugo y todos se miran como si estuvieran caminando en la calle, como personas normales, aunque en la coda estas personas toman cada quien una gorra de general y se la ponen en la cabeza indicando que todos podemos ser víctimas y verdugos en el transcurso de la vida.

Historia de la obra

Esta obra iba a ser sólo una obra escénica de 20 minutos comisionada por el Ensamble Cofre de Pandora. Yo había tenido la oportunidad de escuchar a este grupo interpretando un programa renacentista que combinaba una segunda parte del programa con música de Armando Luna que es música de factura contemporánea compuesta en el siglo XXI. El nivel de los cantantes era muy bueno y su capacidad histriónica impresionante.

Fue difícil encontrar un texto que cumpliera con las exigencias del director. La obra tenía que durar de 20 a 30 minutos, sin personajes principales que fueran solistas ya que todos debían de cantar como grupo la mayoría del tiempo y que fuera acerca de un tema actual y que tuviera como personajes a cuatro hombres y una mujer.

En ese tiempo yo conocí a la escritora Martha Herrera-Lasso a quien le pedí que hiciera algunas propuestas de textos que pudiera musicalizar y ella me recomendó algunas opciones.

Un día fui a hablar con el director, Eduardo García Barrios, y le comenté acerca de esas opciones entre las que se encontraba un texto que Martha había escrito que se titulaba

Escena de Tortura. Le comenté acerca de la idea de hacer una especie de ópera de cámara expresionista que estuviera ligada con un tema actual y la idea le gustó.

Días después fui a trabajar con Martha para hacer una adaptación del texto. Se nos ocurrió que en lugar de que hubiera sólo dos cantantes principales, uno el verdugo y el otro la víctima, todos hicieran esos dos personajes rotándose cuando el personaje cambiara de carácter, de tal manera de que cada cantante actúa como solista y como coro.

Así, el cambio de carácter en un solo personaje se define cada vez que cambia de personalidad y que sin embargo sigue siendo ese personaje, porque este usa un accesorio que lo caracteriza: en el caso de la víctima una gorra naranja y en el caso del verdugo una gorra parecida a la que se ponen los militares.



Lo que terminó siendo el texto de Martha fue la creación de *La Tortura*, una ópera de cámara expresionista que muestra la locura, la frialdad y el abuso ante una persona que no es más que el reflejo de sí mismo perdido en el laberinto de su pasado.

Es una obra en seis movimientos que relata una escena de tortura que desemboca en un final inesperado, utilizando dos actores en escena que van cambiando a lo largo de la ópera y un coro que funge de narrador y de conciencia.

Me pareció interesante buscar una propuesta diferente en el ámbito operístico, una obra escénica que durara 25 minutos instrumentada con percusiones basada en una obra psicológica de corte expresionista. Fue un reto para mí expresar con música desde el punto de vista del verdugo el interior de su mente desordenada que lo lleva a cometer hechos atroces e injustificables.

Se podría hacer una tesis completa acerca de esta obra. Me limitaré ahora a decir que el proceso creativo y de composición fue muy arduo ya que hacer una obra grande que fuera una obra representativa que hablara de mí, de mi estética y de mi visión del mundo fue muy difícil.

Imagen segundo movimiento, presentación del verdugo.



Desde chica tuve un acercamiento a la ópera, de igual manera, mis estudios en el área de canto me han nutrido de numerosos ejemplos de este género. Conocía poco acerca de la ópera contemporáneas o de obras escenificadas con música del s.XX. Coincidió que mi maestra, la Dra. Gabriela Ortiz estaba haciendo su propia ópera y tenía mucho material de ópera contemporánea que compartió con nosotros. Una de ellas fue *El Asesinato de Klinghoffer* de John Addams que es una ópera con mucho dramatismo, crítica social, violencia, crudeza y basada en un hecho real. La primera vez que la vi lloré y me impactó mucho. Dos semanas después la compré y fue una influencia no musical pero sí de manejo de energía y de escena en la elaboración de *La Tortura*. Tuve otras influencias como *Atlas* de Meredith Monk, que también es compositora y cantante, y fue interesante la investigación acerca de obras escénicas musicalizadas.

En los primeros meses compuse los tres primeros movimientos. Como mi manera de componer había sido en su mayoría basada en música programática, la idea de ponerle música a las acciones de un personaje no me pareció difícil. No obstante, la musicalización del texto fue difícil pues la música debía de servir como soporte no sólo para las acciones sino también para los pensamientos de los personajes. Muchas indicaciones de carácter y sentimientos de los personajes estaban en acotaciones y el texto estaba escrito de forma poética, por lo cual se prestaba a que el público no entendiera exactamente lo que estaba sucediendo sin una buena actuación y un soporte musical claro.

Hube que hacer una segunda revisión del texto con permiso de la autora, ya que en el texto original el verdugo al final de la obra mata a la víctima. Escénicamente era muy difícil de lograr que el público entendiera que el verdugo se había arrepentido de utilizar tanto poder sobre de él y que sin la víctima su vida no tenía sentido. Había un significado más profundo en la obra que no se decía en el texto original, que consiste en hablar de la psicología del verdugo que se deriva de la historia personal de él mismo como víctima.

La puesta en escena estuvo a cargo de el Mtro. Leszek Zawadka. Él hizo un gran trabajo con los cantantes al igual que Eduardo García Barrios. Tuvimos varias sesiones para conformar el texto y lograr la comprensión para la interpretación del mismo. Los primeros movimientos fueron relativamente fáciles de montar, no obstante, el sexto movimiento fue diferente a los demás puesto que la pista *midi* que tenía en ese momento estaba muy alejada de la realidad. Yo quería muchas partes libres, sin tiempo y sin

compás y casi todo el proceso creativo en este movimiento fue basado en las acciones, por lo tanto el montaje se volvió muy específico. Por ejemplo, un golpe de la Gran Cassa significaba la caída de la víctima. Hablaré más del montaje posteriormente en el análisis general de la obra. Fue una grata experiencia trabajar tanto con los intérpretes que estaban en muy buena disposición como con los maestros.

En cuanto a las percusiones y el piano sólo me resta decir que también fungen con un papel importante como acompañamiento y apoyo para los cantantes.

La obra tiene la siguiente forma:

Introducción
 I Canción del Narrador
 II Canción del Verdugo
 III La Víctima
 IV La Tortura
 V La ira desapareció
 VI Locura

Análisis General con Texto comentado

Personajes:

CORO: soprano, mezzosoprano, contratenor, tenor y barítono
 NARRADOR: soprano, mezzosoprano, contratenor, tenor y barítono
 GENERAL (que es también el VERDUGO): tenor, contratenor
 VÍCTIMA: soprano, Barítono

Personajes en el estreno:

Sopranino: Saúl Martínez
 Mezzosoprano: Norma Vargas
 Contratenor y barítono: Fernando Pichardo
 Tenor: Enrique Rodríguez
 Barítono: César Castro.

Introducción

Quería que el principio de la obra comenzara de una forma fuerte e impactante para que llamara la atención del público y posteriormente llegar a un ambiente más misterioso y suave en el primer movimiento. Por lo tanto la música comienza con una intervención de las percusiones con un pulso rápido, muchos acentos y una parte muy rítmica. Decidí utilizar percusiones temperadas y no temperadas por lo cual opté por escribir para la Gran Cassa, un set de batería, un tam tam, tres *wood blocks*, xilófono y marimba.

Fragmento de la introducción c.12

The image shows a musical score for three percussion parts, labeled Perc I, Perc II, and Perc III, starting at measure 29. Perc I has a simple rhythmic pattern. Perc II has a more complex pattern with accents and a 'mp' dynamic marking. Perc III has a steady, rhythmic pattern.

I movimiento – Canción del narrador

Vemos a cinco figuras acomodadas de manera interesante sobre escena. Es difícil distinguir si son cuerpos, sombras o parte de la escenografía. Todos portan capas negras. Su desplazamiento es lento y en sus movimientos nos dejan entrever durante pocos segundos imágenes de lo que veremos más adelante.

Me imaginé que la entrada de los cantantes podía ser acompañada por un golpe de la Gran Cassa que marcara sus pasos lentos y sin dejar ver sus rostros. Así que le escribí una nota al percusionista que la ejecutaba una indicación al final de la introducción que dice: ...“Tocar hasta que los cantantes estén acomodados en sus marcas”. Con esta entrada los cantantes entran a escena de manera misteriosa portando las capas y quedan acomodados cuando comienza a sonar la marimba.

El primer movimiento trata de hacer un ambiente muy suave y misterioso. Como ya lo había hecho en composiciones anteriores con cada uno de los instrumentos, en este caso cada cantante se vá presentando. Aquí todos son un narrador que cuenta la historia de un verdugo y su víctima, papeles que nos toca desempeñar en algún momento de la vida .

La manera de presentarlos a todos musicalmente fue la siguiente:

El barítono entra con el primer texto: Un hombre, que si lo vieras en la calle, lo llamarías decente. Un hombre que cuando sale de su casa todas las mañanas, besa la frente dormida de su pequeño hijo.

Mientras tanto los otros cantantes van dibujando la armonía que el va dejando en su melodía.

Fragmento c. 13 I movimiento o Canción del Narrador

The musical score consists of five staves, each representing a different vocal part. The Soprano (S) part begins with a rest and then enters with the lyrics 'vie - ras en la calle llama - rí - as de -'. The Mezzosoprano (M) part enters with 'lo' and 'u'. The Contratenor (C) part enters with 'si' and 'u'. The Tenor 2 (T2) part enters with 'que' and 'u'. The Barítono 1 (B1) part enters with 'que' and 'u'. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mf sub p*, and *mf*. The lyrics are: 'que si lo vieras en la calle llama - rí - as de -'.

De esta manera todos intervienen en este primer movimiento como coro haciendo un colchón armónico mientras que las percusiones van haciendo una textura para crear un ambiente con movimiento.

Posteriormente el tenor primero canta: Un hombre solitario.

El sopranino y la mezzosoprano: Un hombre que vio a su madre ser descuartizada sobre las vías del tren.

El tenor dos: Un hombre que alguna vez fue un héroe para alguien.

Todos: Un hombre. Como tú. Como yo. O tal vez, ...una mujer.

El ensamble para quien fue escrito es, de hecho, un ensamble muy peculiar. Está compuesto por un sopranino, una mezzosoprano con un registro muy amplio, un tenor, un barítono y un contratenor. Tuve la oportunidad de limitarme a disponer de un solo registro para que la obra pudiera tocarse con otros ensambles sin necesitar de una persona extra, pero al final decidí explorar y aprovechar las peculiaridades de este grupo.

Finalmente fue una gran ventaja que dentro del grupo exista un integrante que pueda cantar un registro de mezzosoprano, de barítono y en ocasiones de tenor. Este personaje es Fernando Pichardo, quien tuvo una escuela vocal muy completa con dos colores muy diferentes en sus dos registros. Gracias a eso la disposición vocal varía en cada una de las partes sin tener ningún problema de registro. Por tanto, en este movimiento tenemos a Fernando como una voz de contralto y en otros movimientos lo tenemos como barítono haciendo otro personaje. En este movimiento introduce los teclados: marimba, vibráfono y crócalos afinados.

Canción del Verdugo

Un integrante del coro se separa del grupo. Se quita la capa y en ese momento se convierte en el GENERAL (Fernando).

La obra estuvo pensada para que cada cantante tuviera una participación como solista y como parte del coro. Este coro, parecido a un coro griego, narra lo que pasa cada escena, del tal forma que el verdugo no canta una sola línea en toda la obra aún cuando él, es el personaje principal.

Con una diplomacia característica de sus movimientos, lo vemos analizar el cuarto de tortura. Su mirada recorre el reducido espacio: un banco al medio del cuarto, un perchero detrás, una corroída mesa en una esquina, una cubeta sobre la mesa (sirviendo como viejo lavabo), y junto a ella, vemos en perfecto orden, toda la maquinaria de tortura que el personaje va a necesitar...

Lo que me dio la idea para este movimiento fue la frase en el texto que dice: *Con una diplomacia característica de sus movimientos, lo vemos analizar el cuarto de tortura.*

Esta idea de un verdugo diplomático, probablemente de la alta sociedad y aparentemente correcto y cuidadoso en sus movimientos, ya había sido comentada antes por Martha. Así que la forma en que yo me imaginé esta escena fue con un swing efectuado por los cantantes acompañados del set de batería, vibráfono y piano. Esta combinación de instrumentos fue muy difícil de balancear porque los cantantes en ningún momento van amplificadas. Yo no quería en esta parte una voz operística a comparación de las otras secciones de la obra en donde sí lo pido.

La forma de solucionar el problema fue con escobetillas en la batería y el vibráfono se toca con baqueta suave. Así se crea una atmósferaailable en donde los cantantes pueden interpretar la obra libremente y sin necesidad de un sobreesfuerzo vocal. Curiosamente este movimiento junto con el cuarto fueron los que tuvieron una mejor respuesta con el público en general.

CORO (Saúl, Norma, Enrique y César): Radiando por el poder que él mismo había creado.

Nuestro querido verdugo,

tan profesional,

tan envidiado por todos los demás verdugos del pueblo. .

Después de varios instantes de observar, el GENERAL camina hacia la silla, se acerca sin tocarla, da una media vuelta y cuenta dos pasos hacia afuera. De ahí, dibuja con un gis una circunferencia alrededor de la silla. Hace caso omiso a la entrada de la VÍCTIMA (Saúl-sopranino).

CORO: La barrera invisible que divide al ejecutado del ejecutante

A la vida de la muerte.

El círculo perfecto,

que a su vez los hace uno.

Sale del círculo y se acerca a la mesa a reorganizar su equipo de trabajo,

probablemente por quinta vez en el día.

Es importante resaltar que en casi todos los movimientos hay un instrumento que acompaña a la voz ocasionalmente, en este caso lo doté con el vibráfono.

Fragmento del c.25 al c.28

The musical score consists of several staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "nues - tro que - ri - do ver - du - go" and "nues - tro que - ri - do ver - du - go tan pro - fe - sio - nal". The third staff is a vocal line with lyrics: "du da du du da da tan pro - fe - sio - nal". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "du da du du da da tan pro - fe - sio - nal". The fifth staff is a marimba part with a triplet pattern and the instruction "swing ad libitum". The sixth staff is a vibraphone part. The seventh staff is a bass line. Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*.

La Víctima

Una figura más del CORO se separa, se quita la capa, la acomoda sobre el perchero y en ese momento, vemos entrar a la VÍCTIMA. Entra sola pero parece que dos guardias la empujan y la arrastran hasta el banco. Cae sobre él con un suspiro que parece gemido, y se tarda unos momentos en reconocer sus manos y su sangre en tan extraña situación.

En esta parte la víctima es interpretada por el sopranino. Él no sabe lo que está pasando, se mira desconcertado y lo que define su carácter es la incertidumbre, el miedo y una especie de inocencia que se refleja en su mirada. Para realizar este personaje con música lo que hice fue comenzar esta con dieciseisavos en la marimba, en una sola nota, con un ritmo rápido y un tanto acelerado.

Después, en la entrada del piano en el c. 16 se deja ver un tema casi infantil que no se desarrollará hasta mucho después. Este primer fragmento del texto es cantado por el coro en duetos y tríos, y su intervención acaba cuando entre el tema de la víctima. Aquí los cantantes no necesitan de una voz instrumental que los acompañe.

CORO: Atónito.

Sus ojos rechazan el desnudo y sangriento cuerpo de un hombre

Una mujer,

Un niño.

Sólo ve lo que quiere ver

Sólo ve la sangre que inunda el piso,

Y no las huellas de sus dedos quemando

las abiertas heridas de una posible inocencia.

La dotación que utilizo en esta sección es marimba, piano, tam tam y crócalos afinados. Muy parecida a la que utilicé en el primer movimiento.

La VÍCTIMA se sacude las manos de sangre al mismo tiempo que el VERDUGO se lava las manos sobre la cubeta. Se crea un espejo de movimiento entre las dos figuras y no es hasta que el verdugo se da cuenta de esto, que el espejo se rompe y el ambiente se tensa.

El personaje de la víctima se sienta en una silla y comienza a cantar. Lo que acompaña su línea melódica es una melodía en Sol mayor que se va degenerando poco a poco a una armonía más disonante mientras canta el siguiente texto:

VÍCTIMA: Subí la mirada.

Su cara parecía un recorte de periódico.

No fue hasta que se acercó a amarrar mis manos,

Que descubrí... las orillas quemadas de su expresión.

En esta parte intenté que hubiera un suspenso. Lo que hice para lograr esto fue poner un calderón en el silencio del tiempo siguiente y una línea melódica ascendente en el sopranino (que también puede hacer una voz mucho más grave que el registro normal de una soprano). Al descender la frase melódica salta de repente del registro agudo al registro grave, de tal forma que pareciera que hay otra voz que sale de él. Esto lo hice para darle más tensión a la escena y darle la oportunidad al público de escuchar una voz más grave, no operística, en el intérprete, de tal forma que hay un cambio entre cantante y una persona real. Este efecto funcionó muy bien para darle pié a lo que será una sección mucho más movida e intensa.

Fragmento del c. 42 al c.46

42 **Meno mosso** (♩ = 90)
p (con miedo) *mp* *ritardando* *f* **A Tempo**

Que des-cu - brí las o - ri - llas que - ma - das de suex-pre - sión.

La VÍCTIMA se detiene al sentir la penetrante mirada del GENERAL. Éste camina lentamente hacia el círculo. Estira la mano y un integrante del coro le da una cuerda blanca. El GENERAL, muy consciente de sus movimientos (sobre todo de sus manos, que evitan dejar huellas de sus actos, o lo que pueda quedar de ellos), se acerca lo más que puede a la silla, sin penetrar nunca el círculo, y evitando cualquier contacto humano con la VÍCTIMA. Con la cuerda toma las manos de la VÍCTIMA y las amarra más de lo necesario.

En el c. 46 el piano tiene un motivo que vá a servir posteriormente como puente para el siguiente movimiento. La densidad sonora comienza a crecer mientras que el sorpanino sigue cantando en un registro agudo, de tal forma que su voz pueda correr dentro de la sala y no se tape con los otros instrumentos. El tema que canta la víctima es un tema en cinco cuartos en el c.53 y desemboca en la entrada del set de batería en el c.78

A través de la cortina de sangre que cubría mis ojos,
Vi residuos de una diplomacia sobreactuada

En el puente hay un cambio de personajes. Esto lo indiqué escribiendo palabras con un ritmo específico y sin altura definida en el sopranino. Mientras tanto éste se quita el vestuario y le deja el lugar en la silla al barítono. Cuando el barítono toma el lugar de la víctima completa la frase que dijo el sopranino.

Sorpanino: En sus movimientos,
 Barítono: Sobre mi espalda.

IV movimiento – La Tortura

Una figura del CORO (César) se separa y con cuidado, desamarra las manos de la VÍCTIMA, se quita la capa y se sienta sobre el banco, tomando el papel de VÍCTIMA. Pero de una VÍCTIMA un poco más fuerte que la anterior.

Este movimiento debía ser el más fuerte de todos ya que esta sección debía de llegar a un clímax dramático capaz de impactar a la gente. Tuve que imaginar una música tal que apoyara la acción de los intérpretes.

El GENERAL regresa a la mesa. Ahí es relevado por otro integrante del CORO (Enrique). El relevo se indica, de nuevo, con el uso de las capas. Este nuevo GENERAL tiene mano firme, pero también tiene miedo. Se lava las manos. Se las vuelve a lavar. Comienza a perder el control. Vemos en su rostro rasgos de una paranoia incontrolable,

y la rabia hacia la VÍCTIMA crece al sentir esa mirada bañada en sangre observando su nuca, amenazándolo, luchando contra la cuerda, la silla, saliendo del círculo. Mientras sus ojos se mantienen fijos en un punto, sus manos encuentran un viejo pedazo de tela y lo bañan en ácido.

En esta parte los solistas son el sopranino, la mezzosoprano y el contratenor y están acompañados por el set de batería, el piano y dos *woodblocks*.

Este movimiento es muy rítmico y se caracteriza por tener muchos cambios de compás. Esta sección fue difícil de memorizar y terminó siendo uno de los que mejor funciona en cuanto a dramatismo se refiere. También fue muy difícil de , ya que hay partes en los que el coro tiene una indicación de *glissandos ad libitum* que deben de terminar en un compás en específico. Otro de los recursos que me ayudaron a darle más fuerza a éste movimiento fue el uso de *clusters* en el piano. Cuando los instrumentos tocan fuerte y tienen acentos más marcados y el piano tiene *clusters* los cantantes hacen *glissandos* libremente, de tal forma que la voz es sólo un acompañamiento en esta sección.

Fragmento c.46 La Tortura – IV movimiento

Vemos en el rostro del verdugo rasgos de una paranoia incontrolable, y la rabia hacia la VÍCTIMA crece al sentir esa mirada bañada en sangre observando su nuca, amenazándolo, luchando contra la cuerda, la silla, saliendo del círculo.

The musical score consists of six staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), and Contratenor 2 (CT 2). The bottom three staves are for instrumental parts: Percussion (Perc.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The piano part features complex rhythmic patterns and clusters. The score is marked with '46' at the beginning of each system.

El nivel de dificultad en la actuación de este fragmento en especial es muy alto, sobretodo para el barítono, quien está en el lugar de la víctima, y el tenor que es el verdugo. Es impactante como los intérpretes se compenetraron con el papel. Al momento del estreno demostraron la crudeza de una situación que está viva actualmente en nuestra sociedad.

Una de las cosas que influyeron en esta composición fue una influencia del rock de un grupo inglés *Gentle Giant*.

CORO: Entero.

Impartiendo con maestría su frialdad.

Aquella dosis de negación

Indispensable en la labor de un asesino.

Le permite llevar a cabo su tarea

Sin molestas distracciones de conciencia.

Sólo así se puede soportar tanto

Sin reconocer la línea entre nuestra búsqueda del extremo

Y la destrucción de la naturaleza humana.

Entre los ojos de un hombre moribundo.

De un viejo pedazo de tela

Caen gotas de ácido verde.

Con la ayuda de dos firmes manos,

Una a una,

Las gotas encuentran su lugar en los ojos de un hombre perdido.

Hasta dejarlos completamente blancos.

Brillando, casi.

La VÍCTIMA se mueve cada vez más, luchando contra su inevitable esclavitud. El GENERAL avanza hacia ella mientras sus gritos y movimientos escalan. Sin pensarlo y siempre fuera del círculo, el GENERAL ciega a la VÍCTIMA.

La combinación de instrumentos que utilicé es rara de encontrar y de nuevo me encontré en un principio con el problema del balance. Tuve la sorpresa de darme cuenta que con voces operísticas, buenos intérpretes y un buen director pude solucionar ese problema sin escribir una corrección en la partitura. El balance a final de cuentas, funcionó muy bien.

El ruido y el movimiento es feroz, la VÍCTIMA se convierte en un toro, explota y explota de nuevo. El GENERAL lo mira fríamente y con la parte trasera del arma más cercana, silencia a la víctima con un golpe en la nuca. La víctima muere súbitamente debido al golpe en la nuca permaneciendo dentro del círculo.

En esta parte el barítono cae de la silla y un golpe de la Gran Cassa apoya esta caída. El tenor se va y el coro permanece estático hasta la entrada del siguiente movimiento.

V Movimiento – La ira desapareció

Hasta ahora todos los cantantes habían tenido una participación de solista excepto la mezzosoprano. Así que decidí escribir una pequeña aria para ella, ya que no me la imaginaba haciendo un personaje de víctima o de verdugo.

En esta aria la dotación cambia radicalmente. Aquí utilicé una octava de crócalos afinados, un *tam tam*, un vibráfono frotado con arco y sin arco y el piano. Éste marca un contraste con el movimiento anterior. A diferencia de *La Tortura*, el *tempo* es muy libre y

rubato. Es mucho más suave y la parte instrumental apoya casi todo el tiempo a la cantante.

Este movimiento sirve para que la energía acumulada en *La Tortura* vaya disminuyendo, aunque sigue siendo una canción con un texto muy fuerte. A la mitad de esta aria hay un pequeño clímax en el c.29 pero poco a poco se desvanece mientras llega al final.

Fragmento del c.13 La Ira Desapareció – V movimiento

The musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line for the singer (A.), with lyrics in Spanish and Catalan. The second staff is Percussion I (Crt. I). The third staff is Percussion II (Vib.), with a 7-measure rest and dynamic markings. The fourth staff is Percussion III (Mrb. II), also with a 7-measure rest and dynamic markings. The fifth staff is the Piano (Pno.) part, with dynamic markings and a 7-measure rest.

CORO (Norma): Para nuestra víctima, la ira desapareció.
La vio irse con el sudor y la sobredosis de adrenalina.
Como un toro moribundo.

Ciego ante tanta luz.
Ciego ante tanta sangre.

El GENERAL vuelve a la mesa. Intenta lavarse las manos y tan sólo logra remojar un poco sus enfermas intenciones en una cubeta de agua.

CORO: La víctima tarda unos segundos en recuperarse,
y cuando lo hace, vuelve a nacer.

En esta parte el piano se queda solo y es el tam tam quien da la señal al cantante para que se levante y vuelva a ser una víctima mucho más fuerte que la anterior, como si fuera una especie de fantasma que es reflejo de la vida del verdugo.

Fragmento c. 49 final de La Ira Desapareció

The musical score consists of five staves. The top staff is for the vocal part (A.), followed by Percussion I (Crt. I), Percussion II (Vib.), Percussion III (T.T.), and the Piano (Pno.). The piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings such as *ppp*, *f*, *mp*, and *p*, and tempo markings like *Libre*, *lento*, *accelerando*, and *lento*. The percussion parts have various markings, including *Con arco* and *p*.

Una vez muerta otro miembro del coro (Fernando) se acerca y la cubre con una capa negra convirtiéndose en el fantasma de la víctima representada con ropa blanca. Al terminar la intervención el cuerpo cubierto con la capa se integra al coro disimuladamente.

VI movimiento – Locura

Este movimiento fue el más apegado a las acciones. Tuve que imaginarme como sería cada uno de los movimientos de los cantantes para apoyar la intención de las acciones y el texto. Fue uno de los más difíciles de escribir. También es el más experimental en cuanto a las voces se refiere, porque sentía que así lo necesitaba el texto, de modo que en esta parte hay algunas técnicas extendidas.

El tema de la sección se centra en la psicológica de los personajes y lo que se canta es poco así que la música debía de funcionar bien para la creación de una atmósfera de misterio y confusión.

CORO (César, Saúl y Norma): El verdugo, que tantas veces había matado ya,
Ve en su mente desordenada a la persona a la que en realidad tortura una y otra vez:

Su propia imagen encerrada en el cuerpo de una víctima.

En esta parte hay de nuevo un cambio de personaje. Ahora el barítono se incorpora al coro, y el contratenedor quien había interpretado el personaje del verdugo en el segundo movimiento toma el personaje de la víctima. Esto da un buen efecto, puesto que en esta sección el verdugo se ve reflejado en la víctima y finalmente desquita todo el rencor y el odio que obtuvo de los malos tratos de su familia y el mal entorno en la víctima. Por lo tanto, lo que está observando la gente es a los dos verdugos luchando como si fuera uno luchando consigo mismo. Quien canta el verso anterior no es el coro, sino la víctima que está hablando de sí misma, como el reflejo del verdugo que se tortura así mismo cada vez que cumple con su trabajo.

A partir de este momento la víctima deja su forma corporal y la escena se convierte en una lucha entre el verdugo y su conciencia. El fantasma de la VÍCTIMA se reincorpora y queda de pie en el centro del círculo. Permanece en silencio con expresión indiferente y los ojos vacíos pero fijos en el general.

El círculo representa una barrera entre la víctima y el verdugo. Representa también la barrera del poder, quién domina y quién es dominado. El coro interviene haciendo figuras que apoyan al contratenedor, que ahora canta como barítono en forma de acompañamiento.

CORO: Ahora sólo existe vivo en su conciencia como un recuerdo que lo atormenta.

El GENERAL observa incrédulo desde fuera del círculo y se acerca gradualmente hasta quedar parado en el perímetro del mismo, cara a cara con la víctima.

El GENERAL y la VICTIMA permanecen quietos mirándose a los ojos nuevamente haciendo un juego de movimientos en espejo como si fueran la misma persona.

CORO: El se mira si mismo dentro del círculo impenetrable,

La mezzosoprano canta la frase anterior mientras que los otros miembros del coro comienzan a interpretar las voces que están en la cabeza del verdugo como se muestra en la siguiente página.

Fragmento c. 15 Locura – VI movimiento

15

S

Decir la frase solo con aire acentuando las consonantes.
Tempo ad libitum.

Sa-lek shm-ila

Improvisar inhalando y exhalando
con las letras "s" y "sh"

S

N

Improvisar inhalando y exhalando
con las letras "s" y "sh"

F

muy expresivo
mf

El ver-du-go que

C

15

p

Perc. I (Crt.)

15

pp

Perc. II (Perc.)

15

gran casa

Pno.

15

mp

CORO (Fernando): Ve la grotesca imagen de sus horrores de infancia.
Cristalizando en su madurez el miedo en violencia pura.

Ocurrió por casualidad que mientras estaba escribiendo este último movimiento me invitaron a participar a interpretar el personaje de Miss Nolan en la ópera *La Medium* de Gian Carlo Menotti. *La Medium*, siendo una ópera oscura, dramática y de alguna forma de horror, me impactó y sí influyó en la manera de componer este movimiento en específico.

Como un tributo a esta ópera hay una cita del tema que canta el fantasma de Doodly interpretado por el personaje de Mónica que dice...*mother mother, are you there*. Este es un tema fantasmagórico que tiene un impacto muy fuerte en el público y quise incluirlo en *La Tortura*, ya que es una de las óperas que más me gustan y que más me influenciaron. También incluí una risa de niño pequeño que aparece en *La Medium*, como la risa de otro de los fantasmas que aparecen en la ópera simbolizando la locura y reforzando el texto.

Fragmento c.88 VI movimiento

Risa de niño pequeño

S

N

F

C

Perc. I

Pno.

*Hablar rápidamente sin decir nada,
como si se estuviera hablando en otro idioma
subiendo la entonación poco a poco*

cris - - - ta - li -

*Improvisar con efectos,
sonidos y glissandos*

VICTIMA: No somos la misma persona. (el espejo se rompe)

El espejo de movimientos se rompe cuando termina la improvisación.

CORO: Soy tu madre, soy tu padre y tu torcido pasado.

En esta parte traté de hacer un ambiente que reflejara la locura del verdugo. El coro interpreta lo que está pasando en la mente del torturador. El sopranino canta una melodía que va haciendo un ciclo mientras que los otros van hablando. La mezzosoprano dice: *soy tu madre* mientras se acerca del lado derecho del verdugo y el barítono dice: *soy tu padre* y el sopranino responde: *y tu torcido pasado*. Para apoyar esta frase, lo que decidí, fue hacer que los tres miembros del coro cantaran este ciclo pero en forma de canon. Este ambiente provoca misterio, y los instrumentos se van sumando al ambiente y la intensidad sube poco a poco.

Después hay un pequeños clímax y tanto las voces como los instrumentos tienen una parte de improvisación. Para que los intérpretes comprendieran cómo iba a ser este clímax les monté un ejercicio de improvisación. Les pedí que cerraran los ojos y se imaginaran la escena en un cuarto de tortura donde el torturador comienza a escuchar voces en su cabeza y pierde la razón. La improvisación fue un éxito. La manera en que

escribí esta sección fue colocando un fragmento escrito para cada uno en distintas velocidades y para la señal del director. Decidí hacer libre esta sección para los cantantes y repetir el texto varias veces para que se entendiera, porque los instrumentos en la improvisación tienen un volúmen muy fuerte.

Fragmento c.132

132 *mp* *poco a poco crescendo* *ff* 20"

y tu tor - ci - do pa sa - do *mp* *Moderato molto accel.* *mf* *Presto* *poco a poco crescendo* *ff*

- - do en - ce - rra - daen la víc - ti - ma *Moderato* *p* *mf* *poco a poco crescendo* *ff*

pa sa - do vi - vo en tu con - cien - cia

132 *Allegro* *mf > p* *mf > p* *mf > p* *poco a poco crescendo* *ff*

Co - mo un re - cuer - do

Esta parte tuvo una influencia de una obra de Jorge Córdoba que se titula *Allí Había una Niña*.

Para muchos de los cantantes la parte de improvisación era una cosa muy nueva. Me he dado cuenta en mi experiencia personal que los intérpretes tienen menos conexión con la música contemporánea, al menos en México. Sin embargo, tuve la ventaja de encontrar personas que aún cuando la improvisación fue nueva para ellos no eran ajenas al mundo de la música contemporánea.

Este es sólo un puente para llegar a una sección mucho más rápida, en donde retomo el tema que utilicé en la presentación de *La Víctima* en el tercer movimiento y el ritmo efectuado por el set de batería en la presentación del verdugo en el segundo movimiento. Aquí traté de crear un ambiente de lucha en el que poco a poco la tensión fuera aumentando.

Perc. III (Perc.) *mf*

Pno. *f*

El GENERAL toma por el cuello a la VICTIMA, esta se mantiene inmóvil. Rompe en un ataque de ira y comienza a atacarla.

CORO: Cada golpe certero se traduce en alivio,
Rencores y heridas pasadas convertidas en ira
Llenándose de placer infinito.
En su mente todo es un acto de justicia pactado con sangre
Todos son culpables y merecen castigo
Una multa tan ácida como sus propios crímenes

Como me imaginaba la parte instrumental apoyando esta escena en un plano principal, dejé que los cantantes dijeran el texto anterior de forma hablada. Cada uno de los miembros del coro dice una frase diferente.

La VICTIMA esquiva el ataque sin esfuerzo, caminando poco a poco hacia atrás, haciendo que sin darse cuenta, el GENERAL entre al círculo.

El GENERAL pasa rápidamente de la excitación a la fatiga y se detiene apoyándose en las rodillas mientras la VICTIMA permanece íntegra y de pie fuera del círculo tomando la postura que tomaría el general mirándolo de forma despectiva.

La puesta en escena de esta sección fue muy difícil para el director de escena ya que era complicado imaginar cómo sería la sección aleatoria de los instrumentos y los cantantes sin los instrumentos. Para la puesta en escena los cantantes a menudo ensayaban con la pista midi ya que los ensayos con los percussionistas eran pocos. El piano ayudaba mucho, pero había partes en las éste no estaba tocando. Así que en este movimiento tuve que trazar la escena tal y como lo había imaginado.

La VICTIMA, permanece un instante contemplando al general, luego se reintegra al CORO siendo parte de la voz en su conciencia.

CORO: (como voces en su cabeza) Soy tu madre, soy tu padre y tu torcido pasado.

El GENERAL se sienta en el banco como si fuera la víctima, actuando con un miedo incomprensible.

Momentos después se percató de que está dentro del círculo y recorre su perímetro con la mirada, aterrorizado sale inmediatamente de este y comienza a enloquecer dándose cuenta del error que ha cometido.

En la siguiente parte los cantantes se ubican en un personaje diferente. Todo está pasando en la mente del verdugo y ellos se acercan de forma amenazadora hacia él mientras que toma el papel de la víctima en el banco de tortura.

Aquí se muestran todas las malas acciones que hacen los padres y afectan la vida de los sus hijos influyendo en la formación de un hombre funesto como lo es el torturador. Una

madre sobreprotectora, un padre prepotente e indiferente así como un padre amenazador que golpea y hace cualquier tipo de agresión hacia su hijo. Esto muestra que el presente de un hombre está determinado por su pasado. Lo que llevó al verdugo a ser lo que es. El texto es una lección para la sociedad que sufre este tipo de situaciones. En este momento lo más importante es la actuación.

VICTIMA: Soy tu madre, soy tu padre y tu torcido pasado.

Fragmento c. 185

The musical score for Fragmento c. 185 consists of several staves. The vocal parts are as follows:

- Soprano (S):** A single note on a whole rest.
- Mezzosoprano (N):** Labeled **Enojada** with the instruction *a la velocidad que se desee* and *Regañando*. The lyrics are "Soy tu madre, soy tu padre y tu torcido pasado."
- Fagot (F):** Labeled **Prepotente** with the instruction *a la velocidad que se desee* and *Mirándolo de forma despectiva*. The lyrics are "Soy tu madre, soy tu padre y tu torcido pasado."
- Contrabajo (C):** Labeled **Amenazante** with the instruction *a la velocidad que se desee* and *Casi a punto de golpearlo*. The lyrics are "Soy tu madre, soy tu padre y tu torcido pasado."

The instrumental accompaniment includes:

- Perc. I:** Features a triplet of eighth notes with accents, marked *mp* and *mf*.
- Perc. II:** Features a triplet of eighth notes with accents, marked *mp*.
- Perc. III:** Features a triplet of eighth notes with accents, marked *mp*.
- Piano (Pno.):** Features a triplet of eighth notes with accents, marked *mp*.

Este clímax apoya el hecho de que el verdugo busque golpear a la víctima como si quisiera golpear a su pasado que lo atormenta. Las voces en su cabeza van aumentando mientras que los instrumentos llegan con fuerza para terminar en un silencio que trata de ser un descanso.

CORO: Conoce bien la frontera y ha cruzado el límite entre el justiciero y el criminal,

Esta frase es cantada por la mezzosoprano con el mismo tema que escuchamos en el quinto movimiento: - La Ira Desapareció-.

A partir de aquí comienza de nuevo una variación de la textura presentada al principio del sexto movimiento, provocando que la energía baje y la atmósfera refleje un descanso sin perder el misterio. Esta última parte fue adaptada por Sabina Iglesias, ya que el coro en el texto original tenía muy poca participación y era difícil hacerle entender al público que es lo que estaba pasando con tan poco texto.

CORO: Matarlo era parte del trabajo,
Disfrutarlo no era parte de su plan.

Esta frase significa que el verdugo, quien hacía las cosas de manera fría y calculadora al principio de la obra, pierde el control dejándose llevar por sus emociones.

Toda una idea interesante, ya que la maldad que ejerce un verdugo hacia sus víctimas puede ir desligada de su vida fuera del trabajo. Sabemos que algunos verdugos que trabajaban para la Inquisición eran padres de familia y tenían una vida supuestamente honorable, pero si ejercían el poder de torturar a una persona es porque definitivamente había un poco de locura y un mucho de maldad injustificable en su persona.

CORO: En el trabajo no está permitido el placer
Eres culpable y hoy pagarás tu crimen con dolor.

El hecho de torturar es parte de un trabajo que a su vez forma parte de un sistema que le dice qué es lo que debe de hacer. El torturador entiende que quien está sentado en la silla de tortura es culpable de algún crimen y por eso merece un castigo.

Cuando él pierde el control y comienza a tratar de torturar a la víctima con un placer desmesurado, imaginando que a quien tortura es a sus propios padres, se siente culpable ya que en el trabajo no está permitido tener ese gusto. Por lo tanto, él se vuelve culpable por haber desobedecido las reglas y ahora, para pagar su culpa, debe de ser castigado.

Esto habla también de una idea religiosa de crimen y castigo. Una persona que no perdona ni a sí misma y por lo tanto se flagela para limpiarse de culpas.

Es por eso que el verdugo, o como lo dice el texto el General, se quema la mano con un pañuelo de ácido de tal forma que así se libera de toda culpa y vuela a ser un hombre “normal”.

El GENERAL desesperado toma el pañuelo con ácido y lo coloca sobre el dorso de su mano izquierda con evidente dolor.

CORO: El dolor siempre lava la culpa,
Pagado el crimen acaba el compromiso

Para las siguientes acciones hay un puente instrumental que desemboca en lo que será la exposición de una sección del primer movimiento o Canción del Narrador.

El GENERAL se siente aliviado después de haber tenido tan merecido castigo al no cumplir con su idea de justicia e intenta regresar a su personalidad inicial. Otro integrante del coro (Fernando) se quita la capa y toma el papel del GENERAL diplomático que vimos en un principio. Este GENERAL venda su mano herida, se acomoda la capa y practica frente a un espejo una forzada sonrisa.

CORO: Nuevamente está en paz,
Dentro de la ley está el orden.

Uno de ellos se separa del coro y comienza a narrar mientras los otros actúan.

Aquí vuelvo al tema de la canción del narrador del primer movimiento pero ahora quien lo canta es el tenor que había interpretado casi todo el tiempo al personaje del verdugo. Así éste se integra al coro hablando de sí mismo en tercera persona y se traza un ambiente en el cual el general sale del cuarto de tortura y vuelve a ser la persona seria y diplomática que vimos en un principio.

El CORO y el GENERAL comienzan a caminar elegantemente recreando una escena urbana cotidiana viendo a todos con las mismas características de un general, como un mundo lleno de criminales escondidos en las apariencias de un hombre normal para finalmente regresar a la posición inicial del coro.

En esta parte todos adoptan el papel de peronas que van caminando en la calle y se saludan entre ellos cantando el siguiente texto:

CORO: Un hombre, que si lo vieras en la calle, lo llamarías decente. Un hombre que cuando sale de su casa todas las mañanas, besa la frente dormida de su pequeño hijo limpio y sin remordimiento. Un hombre. Como tú. Como yo. O tal vez, ...una mujer.

Finalmente terminan de cantar cuando de forma súbita se oye un cambio instrumental en donde la armonía cambia radicalmente a una armonía más oscura. En esta parte retomo el tema del puente del tercer movimiento y todo se transforma en un ambiente sucio y retorcido en donde los intérpretes se convierten de personas comunes a torturadores. La manera de marcarlo fue colocándole una gorra a cada uno de los cantantes. Cuando llega el final todos adoptan una pose de fotografía pero con las caras descompuestas, mostrándole al público que todos podemos ser víctimas y verdugos.

Fragmento c.278 del VI movimiento - La Locura.

Musical score for the fragment 'La Locura' (measures 276-278). The score includes vocal parts for Soprano (S), Alto (N), Tenor (F), and Bass (C), all marked *mp*. The vocal lines are accompanied by a piano (Pno.) and three percussion parts (Perc. I, II, III). Percussion I is marked *f* and includes the instruction 'bon gós y wood blocks'. Percussion II and III are also marked *f*. The piano part features a complex rhythmic pattern with a *6^{tes}* (sixteenth) note indicated. The vocal lines show a melodic line with a *Glissando* effect indicated by a dashed line.

Oscuro.

FIN DE LA ESCENA

CONCLUSIONES

Como conclusiones respondo al planteamiento de las siguientes preguntas: cuál es mi método de composición, quiénes fueron mis influencias directas, cuál es mi postura estética, qué aportación le doy a los intérpretes, qué significa para mí ser parte de la nueva generación del siglo XXI y que tipo de problemas estoy enfrentando después de tener todo este peso histórico detrás de mi, para dónde me dirijo y cuál es el objetivo a alcanzar en un futuro cercano.

Mi manera de componer en este momento es la siguiente. Primero establezco qué dotación instrumental voy a utilizar. Después pienso en un concepto en el que me voy a basar para escribir la música, ya sea una historia basada en el título de la obra como en el caso de *Frecuencia Cardíaca* o de *Nota Roja*, o simplemente una imagen como en el *Principio del Universo*.

Partiendo de esta idea comienzo a imaginar como será la introducción y el ambiente que me da esa imagen o historia a seguir. En ocasiones tengo la idea completa de cómo será la forma de la obra, en otras solo voy escribiendo por fragmentos lo que voy imaginando y después los voy uniendo de una manera estructural. Me gusta que mi música tenga una factura interesante y parta de un motor sensorial.

Me ayudo con el piano para poder componer, también improviso para imaginarme otras posibilidades armónicas y melódicas. Generalmente la idea del tema o el motivo original la tengo en mi cabeza e improviso en el piano cuando se trata de hacer variaciones o de desarrollo.

Siempre considero como va a ser el manejo de energía en las composiciones. Trabajar en la creación de tensión y distensión en la música tonal no me da ningún problema. Cuando se trata de buscar nuevos sonidos o de hacer música más experimental me concentro en los gestos que voy a utilizar y cual es la impresión que me provoca.

Trato de que mi música transmita algo o provoque alguna sensación determinada, me baso mucho en las sensaciones y el manejo de energía. Aunque la mayoría de las veces escribo de una manera muy intuitiva no dejo de lado los recursos composicionales que necesito utilizar para lograr el objetivo que quiero alcanzar. En ese sentido se puede decir también, que mi proceso es muy racional.

Casi toda mi música es programática y me gusta jugar con las imágenes sonoras que pueda llegar a tener el público cuando la escucha. Trato de traducir en sonido imágenes, situaciones o cosas de una manera muy personal. Si mi percepción se transmite es bueno, si no, me conformo con que provoque algo. Para mí es una satisfacción el hecho de que las composiciones afecten al público de una manera positiva o lo hagan reflexionar. Procuro el que esto suceda en algunas composiciones, no en todas. He de admitir que en muchas ocasiones compongo por la simple satisfacción personal, por una búsqueda de crecimiento o por una afán experimental.

Tengo una influencia directa del impresionismo de Debussy de Ravel pero también tengo una influencia de compositores como Ligeti, Messiaen, Bártok Stravisnky y Menotti, así como de compositores mexicanos léase Gabriela Ortiz y Conlon Nancarrow entre otros. Si tuviera que ubicarme estéticamente entre los compositores del siglo XXI yo diría que tengo un gran peso histórico sobre mi y me ubicaría como una compositora contemporánea con influencias impresionistas.

Me gusta tener una relación estrecha con otras disciplinas. Eso se refleja en el caso de la sonorización de la exposición fotográfica *Choses Simples*, la coreografía de *Frecuencia Cardíaca*, el teatro con la obra escénica *La Tortura* y la pintura con *Mar de Sueños*.

Siento que la mayor aportación que puedo dar a los intérpretes radica sobretudo en la música vocal porque es mi área y no me limito en cuanto a la actuación, las técnicas extendidas, la memoria, los efectos vocales y la interpretación. Esto puede ir desarrollándose y estoy segura de que en un futuro puedo aportar algo valioso en el terreno de la ópera.

El tipo de problemas que estoy enfrentando después de tener todo este peso histórico detrás de mi, es la búsqueda de un lenguaje original. En este momento considero que mi lenguaje se irá moldeando y perfeccionando cada vez más sin límites de dotación instrumental. Evoluciono a ser más experimental. Me gusta buscar cosas nuevas y aunque creo que en mi carrera me he dedicado específicamente al desarrollo técnico de la composición y la búsqueda de un lenguaje propio es el momento para poder probar cosas más alejadas de lo tradicional. Creo que era necesario saber todas las bases y los recursos de composición para comenzar con la experimentación. Por otra parte, estoy muy interesada en la música electroacústica y ese es un campo en el cual ya he comenzado a involucrarme con la pieza para clarinete y cinta “La Gruta de Balankanché”.

Uno de los siguientes pasos a seguir es la música orquestal. Ahora tengo como proyectos en el 2009 hacer una obra para flauta solista y orquesta, dos obras para sexteto femenino, -una de ellas como para ser grabada en un disco de música vocal contemporánea-, una obra para quinteto vocal con percusiones y cuatro arreglos de música del mundo para ser parte de otro disco que se editará el siguiente año.

Considero que una parte del resultado de la combinación entre la carrera de canto y de composición es ser parte del proyecto de la ópera *AH!*, producido por *Counterpoint of Tolerance* apoyado por el *Trasatlantic Arts Consortium* en Los Angeles, ya que me permitirá expresarme como cantante y compositora utilizando otras disciplinas como el teatro, danza, artes plásticas, diez instrumentos de varias partes del mundo y electrónica.

SINTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

Frecuencia Cardiaca

Esta obra está dedicada y escrita para el Cuarteto Nacional de Clarinetes de México con una duración de ocho minutos Estrenada en el XI Encuentro Internacional—VII Iberoamericano de Mujeres en el Arte México-2007 y presentado posteriormente en la Sala Manuel M. Ponce del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Consta de tres partes. Comienza con una introducción que trata de simular el efecto sonoro de un electrocardiograma que a lo largo de primera parte se irá desarrollando rítmicamente. La segunda parte trata de simular una muerte temporal del paciente que sueña en una ambiente tranquilo y casi estático. Por último el paciente regresa a su estado inicial y poco a poco sale del coma para revivir con más energía.

El Principio del Universo

Al principio de los tiempos el universo era una vasija que al no poder sostener la luz de Dios se rompió creando pequeños fragmentos esparcidos. Lo que conocemos hoy está roto y necesitamos de una reparación o corrección que nos lleve a restaurarlo y convertirlo a su forma original.

Esta obra está inspirada en la creación según la sabiduría de la kábalah que es una de las principales corrientes de la mística judía. La base estructural de este estudio consiste en el análisis del *Árbol de la Vida*. Entre los judíos, es la tradición oral que explica y fija el sentido de la Sagrada Escritura.

Esta pieza está compuesta por 4 secciones. La primera sección comienza con una sola nota que explota y va creando una imagen sonora de los fragmentos o estrellas que poco a poco se ordenan para crear una melodía que será el tema principal. En la segunda sección las voces superiores cantan las diez esferas de *El Árbol de la Vida*, que manifiestan estados de conciencia divina donde se concretiza toda la creación. Mientras tanto la voz del bajo va a exigir la reparación del universo repitiendo el motivo (*Tikkun Olam*) antes de llegar al clímax. Por último las dos secciones siguientes van a ser lo que nos llevará a esta corrección, tomando la melodía de la primera parte pero ahora con un desarrollo diferente.

Es una obra pretende crear una imagen sonora del universo. Fue compuesta en momentos muy bellos de mi vida y tiene como objetivo expresar la esperanza de vivir en un mundo en donde la gente siempre esté conciente de la luz que la rodea.

El Principio del Universo comisionada por el Colectivo de Mujeres en la Música para interpretarse en el XI Encuentro Internacional—VII Iberoamericano de Mujeres en el Arte. México-2007 presentado en la Sala Manuel M. Ponce del Instituto Nacional de Bellas Artes y estrenada por el Laboratorio de Investigaciones Escénico Musicales dirigido por Eduardo García Barrios.

Rojo en Azul Volátil

Rojo en Azul Volátil es una obra que junta los colores más utilizados por Rufino Tamayo, traduciéndolos a un lenguaje sonoro. Una especie de sinestesia en la cual cada uno de los instrumentos interviene de forma tal que van creando un cuadro con pinceladas de gestos, frases y matices.

Cada uno de los temas representa un color diferente con características particulares pertenecientes al estilo de Tamayo, como rojo sarcástico, azul misterioso y blanco ligero aparte de hacer algunas referencias a cuadros del artista. Así, los ejecutantes pueden darle un aire específico a cada pasaje imaginándose que están dentro de la mente del pintor.

En cuanto a los temas, estos se van presentando uno por uno y poco a poco se van combinando entre sí hasta formar el cuadro completo. La obra comienza desde un color con un brillo y matiz definido hasta la creación de nuevos colores o temas como resultado de la mezcla de los anteriores. Así pues, el tema del amarillo presentado por el clarinete se combina con el tema azul de la flauta y juntos desembocan en un solo de piano “verde juguetón” creando un nuevo color dentro de la pieza. Cada tema tiene un carácter y una razón de ser relacionada con el color que le corresponde y cada uno de los instrumentistas tiene esta indicación en sus *particellas*, involucrándolos más íntimamente con la imagen que utilicé para componer la obra.

En conclusión, mi propuesta fue encontrar una forma de traducir el arte pictórico de Rufino Tamayo a una obra musical haciendo una comparación entre el arte de pintar y el de componer. Como una toma de decisiones dentro de una gran “paleta sonora”, los sonidos o colores se van acomodando por el artista para formar una idea completa que pasa desde la imaginación hasta la interpretación de la misma en la mente de su receptor o, en este caso, el ejecutante.

Esta obra fue hecha para el grupo *ONIX Ensemble* y fue seleccionada para participar en *el Foro de Música Nueva Manuel Enríquez* en el año 2007.

Sueño entre Realidades

Sueño entre Realidades es una obra escrita para cuarteto de cuerdas en dos movimientos. El primer movimiento tiene tres secciones. La primera se caracteriza por la presencia de los pizzicatos, es una parte muy rítmica y ligera, la segunda es un tema de influencia celta y la tercera es el primer tema desarrollado de manera diferente.

El tema del segundo movimiento es monotemático y fue inspirado en un mantra que se canta interiormente antes de la meditación.

Esta obra fue estrenada por el Cuarteto Carlos Chávez en el XXVIII Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, 2006.

La Tortura

La tortura es una obra escénica compuesta en el año 2008 comisionada por el ensamble Cofre de Pandora dirigido por Eduardo García Barrios bajo la dirección de escena de Leszek Zawadka y estrenada dentro del Festival “*Vive la Voz*” a principios de este año.

Esta obra trata de explorar la mente de un verdugo quien cumple con su deber de castigador de una manera fría y despiadada, tal y como se lo impone el sistema. Sin embargo, en el trasfondo de esta cruel y atroz labor está el terrible pasado del verdugo que lo llevó a ser lo que es. De tal forma que la víctima ya no es solo un culpable más sino también es el reflejo de sus traumas infantiles y las personas que los maltrataron cuando era chico.

Cuando el verdugo se da cuenta de que combina el placer enfermo con su trabajo se siente culpable, por lo tanto considera que debe ser castigado. Él considera su trabajo como un deber y al darse cuenta de que lo disfruta se siente culpable, por lo tanto debe de recibir un castigo tal y como se lo han enseñado. Para limpiarse de culpas se castiga a sí mismo para poder volver a ser cualquier persona que camine por la calle libre de culpa. Esta obra escénica está basada en un texto de Martha Herrera-Lasso y tiene como objetivo hacer una denuncia de un hecho que sigue vigente en nuestra sociedad.

Introducción

Canción del narrador

La obra comienza hablando acerca de la vida de un verdugo que puede ser cualquier persona.

Canción del verdugo

Aquí se presenta al personaje del verdugo con un aire diplomático que lleva un uniforme militar y entra a acomodar sus instrumentos de tortura.

La víctima

En este movimiento la víctima entra en escena como si hubiera sido empujada por otras dos personas, se acomoda en el banco y se queda atónita ante su situación. El verdugo dibuja un círculo alrededor de la silla en donde está sentada la víctima. El círculo simboliza la línea entre la vida y la muerte, el poder y el castigo.

La tortura

En esta parte se muestra el horror de la tortura.

La Ira desapareció

En la quinta parte la víctima cae pero cuando renace no vemos a la víctima anterior sino que ahora la víctima es un reflejo del pasado del verdugo.

Locura

El verdugo se da cuenta de que a quien ve sentado en la silla es a él mismo y recuerda todos los abusos que recibió en su infancia por lo tanto ve en su víctima a su padre y a su madre quienes lo maltrataron cuando era chico. Recuerda a una madre posesiva, demasiado consentidora, depresiva y un padre histérico, alcohólico que se pueden observar en las acciones de los cantantes mientras dicen la frase *Soy tu padre, soy tu madre y tu torcido pasado.*

En este momento sucede la catársis, el verdugo que ahora se pone en el lugar de la víctima se desespera y lucha consigo mismo sin resultado alguno. Después se da cuenta de su error al haber perdido el control.

El verdugo se da cuenta de que gozó haber torturado a la víctima, esto no era parte de su trabajo impuesto por el sistema, por lo tanto se siente culpable y decide castigarse a sí mismo quemándose la mano con ácido.

Al final de último movimiento se habla de la vida actual del verdugo y todos se miran como personas normales, aunque en la coda estas personas toman cada quien una gorra de general y se la ponen en la cabeza indicando que todos podemos ser víctimas y verdugos en la vida cotidiana.

REFERENCIAS

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

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

El Zohar: traducido, explicado y comentado. Anónimo, obra completa. Barcelona: Ediciones Obelisco. *Volumen I. Hakdama. Sección de Bereshit*. Introducción general al estudio de la Cábala, preparación adecuada para este estudio, el Prólogo de El Zohar, la primera parte de la Sección de Bereishit y un apéndice relativo al Nombre divino de cuarenta y dos letras. Glosario e índice detallado de citas bíblicas. 2006.

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

Hammel Fred y Martin Hürlimann. *Enciclopedia de la Música*, Ediciones Grijalbo. Barcelona-México D.F., 1970.

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

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

Malmström, Dan. *Introduction to twentieth century Mexican musi*”, Uppsala University, E.U. 1974.

Oliver. *The technique of my musical language*, A. Leduc, Paris. 1956.

Morgan, Robert. *La Musica del Siglo XX*, Akal Ediciones, Madrid. Enero 1999.

Palmer, Christopher. *Impressionism in Music*, Hutchinson Univ Library, Nueva York. Octubre 1980.

Pérez Gutierrez, Mariano. *Diccionario de La Musica y Los Musicos*, Ediciones Istmo, Madrid. 1995.

Soto Millán, Eduardo. *Diccionario De Compositores Mexicanos De Música De Concierto, Siglo XX*, Fondo de Cultura Economica (Mexico); Sociedad de Autores y Compositores de Musica, México. 1998.

Páginas electrónicas:

<http://www.samaelgnosis.net/cabala/>

ANEXO I

Otros datos acerca de La Tortura

Elegí este tema porque la tortura es un tema vivo en la actualidad. Cuando investigué más acerca de este tema específicamente en México descubrí muchos casos reales que sucedieron y sucedían al momento de componer la ópera. Uno de ellos lo expondré aquí.

En el siguiente artículo, se habla de una tortura que tuvo lugar en Chiapas en el mes de mayo del 2007 y el boletín de lo sucedido en una página de Internet fue publicado dos días antes de que le obra se estrenara.

Es el caso de un adolescente de 18 años que fue detenido y llevado a un Cuartel militar a un cuarto en donde fue torturado por una persona a la que denominaban Teniente Coronel. El artículo es el siguiente y fue encontrado en la página de Internet: <http://zapateando.wordpress.com/2007/06/07/au-por-tortura-a-indigena-en-chiapas>

También se puede obtener información del mismo caso en las siguientes páginas:

http://www.amnestyinternational.be/doc/spip.php?page=ispip-article&id_article=11028

<http://asiapacific.amnesty.org/library/Index/ESLAMR410252007?open&of=ESL-2M2>

<http://www.aprendamos.org/lanetachiapas/documento.php?id=15>

MEX 070607 □ Detención arbitraria / presunta tortura / malos tratos / actos de hostigamiento El Secretariado Internacional de la Organización Mundial Contra la Tortura (OMCT) solicita su intervención URGENTE ante la siguiente situación en México.

Descripción de la situación

El Secretariado Internacional de la OMCT ha recibido con preocupación informaciones de fuentes confiables y de Antenna Internacional, miembro de la Red SOS-Tortura, sobre la detención arbitraria y las alegaciones de malos tratos y tortura infligidos contra el estudiante e indígena tseltal, Roberto Encino López, y el hostigamiento contra su familia, por parte de miembros del ejército mexicano, pertenecientes a la 11ª. Compañía de Infantería No Encuadrada (CINE), de la 39ª zona militar ubicada en el municipio de Altamirano, Estado de Chiapas.

De acuerdo con las informaciones recibidas, el 16 de mayo de 2007, el Sr. Roberto Encino López, de 18 años de edad, estudiante de la Escuela Secundaria Técnica No. 36 de Altamirano, fue detenido con violencia, cuando se encontraba con sus amigos en el barrio El Campo, por dos personas de aspecto militar, que se transportaban en un auto tipo “jetta” color negro, quienes lo introdujeron en el mismo auto para trasladarlo luego al cuartel militar.

Según las informaciones, durante el trayecto lo maltrataron e inclusive le pegaron un fuerte rodillazo en la espalda y cuando llegaron al cuartel militar, lo condujeron a un cuarto donde lo sentaron en una silla, dejándolo allí por un rato en la oscuridad, en presencia de un militar quien lo vigilaba permanentemente. Posteriormente llegó una persona que la víctima ha identificado como el “Teniente Coronel” quien lo interrogó de manera violenta, golpeándolo y humillándolo, en varias ocasiones. Entre otras, durante el interrogatorio le decía: “... andas viajando a San Miguel Chiptic (comunidad de Altamirano) con una persona de 30 años, si lo vendiste con uno de los zapatistas, te va a cargar tu pinche madre ...”.

Los militares acusan al Sr. Roberto Encino López de haber tomado una granada (proyectil ligero), al parecer extraviada por miembros del ejército, debido al hecho que el estudiante Encino López, junto con varios compañeros de la escuela, llegaba a menudo al cuartel militar para recoger desperdicios de alimentos con el fin de mantener la crianza de puercos, labor que estos desarrollan dentro de un proyecto educativo.

Según las informaciones, mientras el Sr. Roberto Encino López era interrogado, su hermano el Sr. Carlos Encino López llegó al cuartel militar preguntando por el primero. Después de hablar con el “Teniente Coronel”, le permitieron entrar al cuarto, dándole unos minutos para que convenciera a su hermano de “que entregara la granada”. La víctima, Roberto Encino López, ha denunciado que cuando su hermano entró a la misma habitación, les apagaron la luz y después de un rato los sacaron del cuarto y los llevaron a la oficina del “Teniente Coronel” en donde les pidieron los nombres de todos sus compañeros de la escuela que van al cuartel a recoger desperdicios de alimentos. Los hermanos Encino López dieron el nombre del Sr. Jorge Luís Sántiz Sántiz y el “Teniente Coronel” les amenazó diciéndoles que tenían quince minutos para traerlo ante él.

Posteriormente, el mismo día, el Sr. Jorge Luís Sántiz Sántiz fue avisado y llegó al cuartel con su papá para hablar con el “Teniente Coronel”. Éste preguntó a Jorge Luís si no había encontrado un “fierrito” cuando había ido a recoger los desperdicios del cuartel, ante lo cual Jorge Luís respondió que él no sabía, agregando que el cocinero del cuartel le había dicho que había una recompensa de siete mil pesos para quien lo encontrara (el fierrito). El “Teniente Coronel” dijo: “sale pues, aquí nomás, ya se pueden ir pero no pueden salir del pueblo” y agregó que los iban a seguir investigando.

Después de estos hechos los hermanos Sres. Roberto y Carlos Encino López han estado siendo hostigados por el Sr. Juan Encino, un ex-militar vecino del lugar y pariente (familiar) de ellos, quien los ha interrogado por el paradero de la granada, y les ha advertido que no involucren a abogados en el problema.

En el texto original el verdugo es llamado también como general, pero en la puesta en escena lo escenificamos como un militar, debido a que la crítica de por si era bastante explícita y directa. Pocos días antes del estreno Felipe Calderón apareció en la portada de un periódico con una gorra militar de cuatro estrellas.

ANEXO II

Diana Syrse Valdés

$\text{♩} = 60$ *Libre y expresivo*

Violin I
mp *mf* *p*

Violin II
pp *mp*

Viola
pp *mp*

Cello

4

Vln. I

Vln. II

Vla.
mf *pp*

Vc.
mf

2
6

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

pp

pp

Libre y expresivo

mf

subp

9

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

mf

subp

niente

p

11

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mp

pp

mp

14

Vln. I *pp*

Vln. II *pp* *mp*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mp*

16

Vln. I

Vln. II *ligero*

Vla.

Vc. *pizz.*

18

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.
ligero
pizz.
mp

Vc.

Poco più mosso ♩ = 160

Vln. I

Vln. II

Vla.
arco
mf

Vc.
mf
arco

sul ponticello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

28

natural

Vln. I *f*

Vln. II *mp* *sul ponticello* *f* *natural*

Vla. *mp* *sul ponticello*

Vc.

31

Vln. I *mf*

Vln. II *mp*

Vla.

Vc.

35

Vln. I *p* *mf*

Vln. II

Vla. *mf* *mp* *pizz.*

Vc.

6
39

II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf *f* *mp*

arco

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf *f* *mp*

mf *f* *mp*

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

pizz.

51

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla.

Vc.

54

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla.

Vc.

58

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc.

8
62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

II

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cantabile

mf

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

cantabile

pp ————— *mf*

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mp

mp

10
85

II

Vln. I

Vln. II *giocoso*
mp

Vla. *mp*

Vc. *cantabile*

Vln. I *mf*

Vln. II

Vla. *pizz.*

Vc. *mf*

Vln. I *p* *sul ponticello*

Vln. II *mf* *p* *sul ponticello*

Vla.

Vc.

98

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

100

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

natural

p

>

102

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

12
104

II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

106

mf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

107

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

II

Enérgico

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

112

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

115

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

14
119

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

II

121

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

ff

El Principio del Universo

para coro, solistas y percusiones

Diana Syrse Valdés Rosado

$\bullet = 50$
p *cresc.* *accelerando* *fff*
 Sopranos *Gliss.* *Glissando*
 Altos *Gliss.* *Glissando*
 Tenores *mp cresc.* *fff*
 Barítonos *mp cresc.* *fff* *siempre p*
 Vibraphone *p* *cresc.* *accelerando* *fff* *a*

Senza Tempo

Sopranos *mp* *tum* 15"
 S 2 *mp* *tum*
 S 3 *mp* *tum - tum*
 S 4 *mp* *tum***
 S 5 *mp* *tum'*
 Altos *Div. a 4* *mp* *tum* *tum*
 A 2 *mp* *tum - tum*
 A 3 *mp* *tum*
 A 4 *mp* *tum*
 B
 Vib. *mp* *Red.* *

* Alargar las notas hasta completar el tiempo requerido
 **Dejar resonando la "m"

El Principio del Universo

Lento ♩ = 40

9 Div. a 2 S 1 *mp* *p*

Sopranos

S 2 *mp* *p* tum u

S 3 *mp* *p* tum

Div. a 2 A 1 *mp* *p* tum tum

Altos

A 2 *mp* *p* tum

A 3 *mp* *p* tum

A 4 *mp* *p* tum

Tutti *p* *mf* *p*

Tenores

a

T 2 *pp* *mf* *pp* tum

B *a* *a* *a*

* Dejar resonando la "m"
 ** Entrar imperceptiblemente

9 *mp* *Lea.* * *Lea.* *

Vib.

15 *mp* *mf* **Poco piú mosso** *mf*

Sopranos
S 1
S 2

Altos
A 1
A 2
A 3
A 4

Tenores
T 1
T 2
T 3
T 4

B

Vib.
15 *mp* *p* *f* *frotar con arco* *f* *ped.* *

♩ = 50

21

A solo *mf* Ha - ya, o - veh

Sopranos *p* *pp* *sfz* *p* a a

S 2 *p* *pp* *sfz* *p* tum a a

Altos *mf* *mp* *pp* *sfz* *p* tum a a

A 2 *mf* *mp* *pp* *sfz* *p* tum a a

A 3 *mf* *mp* *pp* *sfz* *p* tum a a

A 4 *mp* *pp* *sfz* *p* tum a a

Tenores *mf* *p* *pp* *sfz* *p* tum a a

T 2 *mf* *p* *pp* *sfz* *p* tum a a

T 3 *mf* *p* *pp* *sfz* *p* tum a a

T 4 *p* *pp* *sfz* *p* tum a a

B *mf* *p* *pp* *sfz* *p* tum a a

Vib. *mf* *mp* *

26

A solo *p* *mf* ha - ya,

Sopranos *mp* *mf* *p*

S 2 *tum* *mp* *mf* *p* a

Altos *tum* *mp* *mf* *p* Div. a 2 a ta

A 2 *tum* *mp* *mf* *p* a ta

A 3 *tum* *mp* *mf* *p* A 2 a ta

A 4 *tum* *mp* *mf* *p* a

Tenores *tum* *mp* *mf* *p* Tutti Div. a 2 a

T 2 *mf* *p* a

B *mp* *mf* *p* a

Vib. *mp* *p* a

31

S solo *mf* Ha - ya, o - veh i - yi - yeh,

A solo *mf* *subito p* *mp*

Sopranos *Tutti* *mf* *subito p* *mp* ta

Altos *Tutti* *mf* *subito p* *mp* ta

Tenores *mf* *subito p* *mp* ta

B *mf* *subito p* *mp* a

36

S solo *mf*
Ha - ya, o - veh, i - yi - yeh,

A solo *mf*
Ha - ya, o - veh, i - yi - yeh,

Sopranos *mp*

Altos *mp*

Tenores *mp*

B *mp*

Vib. 36

40

S solo *p* *sfz*
a

A solo *p* *sfz*
a

Sopranos *pp* *sfz*
a

Altos *pp* *sfz*
a

Tenores *pp* *sfz*
a

B *pp* *sfz* *mf*
a a Ti-kkun O - lam Ti-kkun O - lam Ti-kkun O - lam

Vib. 40
Rec. *

Mrb. 40
f *mf* *f* *mp*
f p *f p*

♩ = 150

45 Sopranos *mp* *f*

Altos *p* *f*

B *simile*

Ti-kkun O - lam Ti-kkun O - lam Ti-kkun O - lam Ti-kkun O - lam

Mrb. *f p* *f mp*

49 Sopranos *p*

Altos *p*

B *p*

Ti-kkun O - lam Ti-kkun O - lam Ti-kkun O - lam Ti-kkun O - lam Ti-kkun O -

Mrb. *mf*

54 Sopranos *f* *mf*

Altos *f* *mf*

Tenores *mf*

B *f* *mf*

Se - fi - rot o - lam

Se - fi - rot o - lam

Se - fi - rot o - lam

Se - fi - rot o - lam

Mrb. *f* *mf*

58

Sopranos

Altos

Tenores

B

ein *f* sof *pp* Ohr

ein *f* sof *pp* Ohr

eir sof Ohr

lam Ti - kkun O - lam Ti-kkun O - lam Ti - kkun O - lam Ti-kkun O - lam

Mrb.

f *mp* *crescendo*

62

S solo

A solo

Sopranos

Altos

Tenores

B

je - sed, *mp* *mf*

je - sed, *mp* *mf*

ke - ther hokh - mah bi - nah, da - at, je - sed, *mp*

o hr je - - - - *mp*

ke - ther hokh - ma bin nah, da - at, je - sed, *mp*

Ti-kkun O - lam Ohr je - - - - *mp*

Mrb.

f *mf* *p*

66

S solo *f* *mf* *p*

A solo *f* *mf* *p*

Sopranos *f* *mf* *p*

Altos *mf* *p*

Tenores *mf* *p*

B *f* *mf* *p*

Mrb. *f* *mf* *mp*

ge - vu - rah ti - fe - ret,

ge - vu - rah, ti - fe - ret,

se - ed, Ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at ti - fe - ret,

ke - ther, hokh - ma, bin - ah da - at ti - fe - ret,

sed, ge - vu - rah bin - ah, da - at ti, Ti - kkun O - lam

70

S solo *f* *mp*

A solo *f* *mp*

Sopranos *f* *p*

Altos *f* *p*

Tenores *f* *p*

B *f* *p*

Mrb. *f* *pp*

a hod

a hod

ke - ther hokh - mah bi - nah, da - at, hod

ke - ther hokh - mah bi - nah, da - at, hod

ke - ther hokh - mah bi - nah, da - at, hod

ke - ther hokh - mah bi - nah, da - at, hod

Ti - kkun O - ke - ther hokh - mah bi - nah, da - at, hod

74

S solo
A solo
Sopranos
Altos
Tenores
B

8

hod hod hod *mf*
hod hod hod ke - ther hokh - ma__ bin__
hod hod hod ke - ther, hokh - ma, __ bin -
hod hod hod ke - ther, hokh - ma, __ bin -

Mrb.

mf *mp*

78

T solo
Sopranos
Altos
Tenores
B

8

mf
a - ni__ no - la - de -
f
ke - ther, hokh - ma, __ bin - ah da - at
f *p*
__ nah, da - at, ke - ther hokh - mah__ bi - nah, da - at, a
f *p*
- ah da - at ke - ther hokh - mah__ bin - ah, da - at a
f
- ah da - - ke - ther, hokh - ma, __ bin - ah, da - at

Mrb.

mf *f* *p*

82

T solo

B solo

Sopranos

Altos

Tenores

B

Mrb.

- tti la-sha - lom, El ha - - - lom

U - bo a - ni ró - - reh

ha - lom U - bo a - ró reh

El ha lom ni ró - - reh

ha - - - lom a - ni ró - - - reh

ha lom ró - - reh

87

A solo

Sopranos

Altos

Tenores

B

Mrb.

no - la - de - tti la - rat - zon. u - bo a - ni

no - la - de - tti la - rat - zon. u - bo a - ni ró - -

no - la - de - tti la - rat - zon. u - bo a - ni ró - - - reh

no - la - de - tti la - rat - zon.

91

A solo

Sopranos

Altos

Tenores

B

Mrb.

mf Y - e - sod, y - e - sod,

ró - - - reh *mf* u - bo a - ni ró - reh y - - - e -

reh *mf* u - bo a - ni ró - reh y - - - e -

mf u - bo a - ni ró - reh y - - - e -

u - bo a - ni ró - reh y - - - e -

96

Sopranos

Altos

Tenores

B

Mrb.

sod, ye - - y - - - e - sod, ye - - -

sod, *mf* ye - - y - e - sod, y - e - sod, mal-khut, y - e - sod, ye - sod

sod, *mf* ye - - y - e - sod, y - e - mal-khut, y - e - sod, _____

sod, ye - - y - - - e - sod, ye - - -

102 *f* Sopranos y - e - sod, y - e - sod, mal - khut, y - e - sod, y - e - sod, *ff* e - sod, y -

Altos *f* y - e - sod, y - e - sod, mal - khut, y - e - sod, y - e - sod, *ff* e - sod, y -

Tenores *f* y - e - sod, y - e - sod, mal - khut, y - e - sod, y - e - sod, *ff* e - sod, y -

B *f* y - e - sod, y - e - sod, mal - khut, y - e - sod, y - e - sod, *ff* e - sod, y -

Vib. 102

Mrb. *f*

107 *ff* Sopranos e - sod, y - e - sod, y - e - sod

Tenores *mf* *staccato* e - sod, y - e - sod, y - es - sod *ff* *mf* *staccato* Ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - - -

B *ff* *mf* *staccato* e - sod, y - e - sod, y - e - sod, ther, hokh - ma, bin - ah, da - at

Vib. 107

Mrb. *mf*

Susurrado, solo aire, acentuando las consonantes

Susurrado, solo aire, acentuando las consonantes

112 *p* Sopranos solo aire poco a poco convertir a voz hablada a

Altos

A 2

Tenores *mp* ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at

B *mp* Ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at

Vib. 112

Mrb. *mp*

116

mp *mf* *p*

Sopranos
me-ra-hok no - sher ko - khav. _____

S 2
mp *mf* *p*
me-ra-hok no - sher ko - khav. _____

Altos
mp
me-ra-hok no - sher ko - khav. _____

A 2
mp
me-ra-hok no-

Tenores
p
ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at

B
p
ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at

Vib.
mp

Mrb.
p

120

mp *mf* *p* *mf*

Sopranos
me-ra-hok no - sher ko - khav. _____

S 2
mp *mf* *p* a —
me-ra-hok no - sher ko - khav. _____

Altos
mp *mf* *p*
me-ra-hok no - sher ko - khav. _____ me-ra-hok no - a —

A 2
mf *p* *mf* *p*
- sher ko - khav. _____ a _____

Tenores
p
ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at

B
p
ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at ke - ther, hokh - ma, bin - ah, da - at

124 *p* *ritardando* *p > pp* ♩ = 50

Sopranos

S 2 *p > pp* a

Altos

A 2

Tenores

B

B 2

B 3

B 4

B 5

Mrb.

ke - ther, hokh - ma, bin - ah, daat m

ke - ther, hokh - ma, bin - ah, daat

Senza Tempo

130 *pp* *Susurrado, sólo aire* 9^o aprox. *cresc poco a poco*

Sopranos Y se hizo la luz. Vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas. Llamó a la luz Día, y a las tinieblas Noche. x 4

S 2 *pp* *Susurrado, sólo aire* 9^o aprox. *cresc poco a poco*

S 2 Y se hizo la luz. Vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas. Llamó a la luz Día, y a las tinieblas Noche. x 4

Altos *Susurrado, sólo aire* 9^o aprox. *cresc poco a poco*

Altos se hizo la luz. Vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas. Llamó a la luz Día, y a las tinieblas Noche. x 4

A 2 *Susurrado, sólo aire* 9^o aprox. x 4

A 2 Y se hizo la luz. Vio Dios que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas. Llamó a la luz Día, y a las tinieblas Noche. x 4

Tenores *cresc poco a poco*

Div. a 5

B 1 *cresc poco a poco*

B 2 130 *cresc poco a poco*

B 3 130 *cresc poco a poco*

B 4 *cresc poco a poco*

B 5 *cresc poco a poco*

Mrb. 130 *ppp* *cresc poco a poco*

* Decir el texto 4 veces., respetando los signos de puntuación

♩ = 50

143

S solo

A solo

Sopranos

Altos

A 2

Tenores

B

20" *Susurrado, sólo aire* → *Hablado* → *Susurrado, sólo aire* 40" aprox.

f *dim.* ----- *niente*

cresc poco a poco *Susurrado, sólo aire* → *Hablado* → *Susurrado, sólo aire* 40" aprox.

f *dim.* ----- *niente*

f *dim.* ----- *niente* 40" aprox. *p*

f *dim.* ----- *niente* 40" aprox.

151

S solo

A solo

Sopranos

Altos

Tenores

B

p *mp* *f* *rall.* ♩ = 60

Ush-tteen - ái od, ni - ssa - ót la - ohr ya,

Ush-tteen - ái od, ni - ssa - ót la - ohr Ha - ya,

Tutti *mp* *mf*

la - ohr he heim ie he heim

mp *mf*

a - - - - he heim ie he heim

mf

a - - - - he heim ie he heim

Tutti *mf*

a he heim ie he

155

S solo
o - veh, i - yi - - - yeh,

A solo
o - veh, i - yi - - - yeh,

Sopranos
he heim ie he heim he heim ie heim ie

Altos
Tutti
he heim ie he heim he heim ie he heim

Tenores
8
he heim ie he heim he heim ie he heim

B
he heim ie he he heim ie he

Mrb.

157

S solo
ha - ya,

A solo
ha - ya,

Sopranos
he heim ie he heim *f* ha - - - -

Altos
he heim ie he heim *f* ha - ya,

Tenores
8
he heim ie he heim he heim ie he heim

B
he heim ie he heim he heim ie he heim

Vib.

157

Mrb.

159

S solo
o - veh, i - yi - - - yeh,

A solo
o - veh, i - yi - - - yeh,

Sopranos
o - veh, i - yi - - - yeh,

S 2

Altos
o - veh, i - yi - - - yeh,

A 2

A 3

Tenores
8 he heim ie he heim he heim ie he heim

T 2
8

T 3
8

B
159 he heim ie he heim he heim ie he heim

B 2

Mrb.

161

S solo *Dulcemente mp*
briaa

A solo *frotar con arco*
briaa

Sopranos *sub p*
a

S 2

Altos *sub p*
a

A 2

A 3

Tenores *sub p*
8 he heim ie he heim a

T 2
8

T 3
8

B *sub p*
he heim ie he heim a

B 2

Vib. *p*
arco

Mrb. *p*

♩ = 50

164

S solo
be - re - shit e - - - in - sof ein - sof *ff*

A solo
be - re - shit e - - - in - sof ein - sof *ff*

Sopranos
a o ein - sof *ff*
A 1 *mp* *f* *ff*
A 2 *mp* *f* *ff*

Altos
a o ein - sof *ff*
div. a 3
A 1 *mp* *f* *ff*
A 2 *mp* *f* *ff*
A 3 *mp* *f* *ff*

Tenores
a o ein - sof *ff*
div. a 3
T 1 *mp* *f* *ff*
T 2 *mp* *f* *ff*
T 3 *mp* *f* *ff*

B
o ein - sof *ff*
div. a 2
B 1 *mp* < *f* *ff*
B 2 *mp* < *f* *ff*

Vib.
164
* *p* < *f*

Frecuencia Cardiaca

Partitura Transportada

Diana Syrse Valdés R.

$\bullet = 180$

Piccolo Clarinet

Musical score for the first system, measures 1-7. The Piccolo Clarinet part features a melodic line starting in measure 4 with a *mf* dynamic. The Clarinet in B \flat part has a single note in measure 7 with a *mf* dynamic. The Alto Clarinet part is silent. The Bass Clarinet part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with a *mf* dynamic and a *Latiendo* marking.

Clarinet in B \flat

Alto Clarinet

Bass Clarinet

Latiendo

mf

mf

mf

P.Cl.

B \flat . Cl.

A.Cl.

B. Cl.

Musical score for the second system, measures 8-14. The Piccolo Clarinet part continues its melodic line. The Clarinet in B \flat part has a melodic line with accents. The Alto Clarinet part has a melodic line starting in measure 10 with a *mf* dynamic. The Bass Clarinet part continues its rhythmic accompaniment.

mf

15

P.Cl.

B♭ Cl.

A.Cl.

B.Cl.

p *mf*

p

Gliss.

3

22

P.Cl.

B♭ Cl.

A.Cl.

B.Cl.

p *mf*

p *mf* *mf*

senza vibrato

mf *mp* *mf*

29

P.Cl.

B♭ Cl.

A.Cl.

B.Cl.

35

P.Cl.

B \flat .Cl.

A.Cl.

B.Cl.

fp

fp

42

P.Cl.

B \flat .Cl.

A.Cl.

B.Cl.

p

f

pp

f

p

f

f

49

P.Cl.

B \flat .Cl.

A.Cl.

B.Cl.

mf

mp

mp

mp

55

P.Cl. *mf*

B \flat .Cl. *mf*

A.Cl. *mf* *mp*

B.Cl. *mf* *f*

61

P.Cl.

B \flat .Cl.

A.Cl.

B.Cl. *f* *mp* *f*

67

P.Cl. *mf* *f*

B \flat .Cl. *mp* *mf* *f* *mf*

A.Cl. *p* *mf*

B.Cl. *mf* *f* *p* *mp*

Detailed description: This is a musical score for a percussion ensemble, specifically for Percussion (P.Cl.), Clarinet (A.Cl.), Bass Clarinet (B \flat .Cl.), and Bass Clarinet (B.Cl.). The score is divided into three systems of measures, starting at measure 55 and ending at measure 67. The first system (measures 55-60) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 61-66) includes a prominent melodic line in the Bass Clarinet (B.Cl.) part, characterized by a series of eighth notes with a dynamic range from *f* to *mp*. The third system (measures 67-72) continues the rhythmic and melodic motifs, with dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *mp* indicating the intensity of the sounds. The score uses various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings to guide the performer.

74

P.Cl. *mp* *mp*

B♭ Cl. *mp* *mf* *mp*

A.Cl. *mp* *mp*

B. Cl.

Detailed description: This system contains measures 74 through 80. The P. Cl. part starts with rests, then has eighth-note patterns with accents and dynamics *mp*. The B♭ Cl. part has a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *mp*. The A. Cl. part has a simple line with dynamics *mp* and *mp*. The B. Cl. part has a bass line with a slur over the first two measures.

81

P.Cl. *p*

B♭ Cl. *pp* *mp*

A.Cl. *p*

B. Cl. *p*

Detailed description: This system contains measures 81 through 86. The P. Cl. part has a melodic line with dynamics *p*. The B♭ Cl. part has a melodic line with dynamics *pp* and *mp*. The A. Cl. part has a rhythmic line with accents and dynamics *p*. The B. Cl. part has a bass line with dynamics *p*.

87

P.Cl. *mf* *p* *mp*

B♭ Cl.

A.Cl. *Cansado*

B. Cl. *mf* *p*

poco a poco rallentando

Detailed description: This system contains measures 87 through 93. The P. Cl. part has a melodic line with dynamics *mf*, *p*, and *mp*. The B♭ Cl. part has a melodic line with a slur. The A. Cl. part has a rhythmic line with accents and the marking *Cansado*. The B. Cl. part has a bass line with dynamics *mf* and *p*. The instruction *poco a poco rallentando* is written above the P. Cl. part.

95 $\bullet = 130$

P.Cl.

B \flat .Cl.

A.Cl.

B.Cl.

104

P.Cl.

B \flat .Cl.

A.Cl.

B.Cl.

$\bullet = 110-125$

111 *sonido con aire* *normal* *sonido con aire* *normal* *normal*

P.Cl.

B \flat .Cl.

A.Cl.

B.Cl.

p *mf* *mf* *p* *p*

120

P.Cl. *mp* *p* *fp*

B \flat .Cl. *mp* *p* *fp*

A.Cl. *mp* *mp* *fp*

B.Cl. *mp* *p* *fp*

128

P.Cl. *mf* *p*

B \flat .Cl. *mf* *p*

A.Cl. *mf* *p*

B.Cl. *mf* *p*

136

P.Cl. *mf* *mp*

B \flat .Cl. *mf* *p*

A.Cl. *mf* *p*

B.Cl. *mf* *p*

145

P.Cl. *mf* *p* *mp*

B \flat .Cl. *Dulce* *mf*

A.Cl.

B.Cl.

150

P.Cl. *p* *mf* *p* *mf* *f*

B \flat .Cl. *p* *mf* *mp* *p* *mp* *mf*

A.Cl. *p* *mf* *sub p* *mf* *mp* *p* *mp* *mf*

B.Cl. *mf* = 90 *mp*

157

P.Cl. *mf* *p*

B \flat .Cl. *mp* *mf* *f*

A.Cl. *p* *mf* *p*

B.Cl. *p*

162 $\bullet = 110$

Musical score for measures 162-167. The score is for four parts: P. Cl., B. Cl., A. Cl., and B. Cl. The tempo is marked as $\bullet = 110$. The time signature changes from 3/4 to 4/4. Dynamics include *mp*, *p*, and *crescendo*. The P. Cl. part has a melodic line with a crescendo. The B. Cl. part has a sustained chord. The A. Cl. part has a melodic line with a crescendo. The B. Cl. part has a sustained chord.

168 $\bullet = 160$

Musical score for measures 168-173. The score is for four parts: P. Cl., B. Cl., A. Cl., and B. Cl. The tempo is marked as $\bullet = 160$. The time signature changes from 4/4 to 3/4. Dynamics include *f* and *mf p*. The P. Cl. part has a melodic line with a forte dynamic. The B. Cl. part has a melodic line with a forte dynamic. The A. Cl. part has a melodic line with a forte dynamic. The B. Cl. part has a melodic line with a mezzo-forte dynamic.

174

Musical score for measures 174-179. The score is for four parts: P. Cl., B. Cl., A. Cl., and B. Cl. The tempo is not explicitly marked. The time signature changes from 3/4 to 4/4. Dynamics include *mf*. The P. Cl. part has a melodic line with a mezzo-forte dynamic. The B. Cl. part has a melodic line with a mezzo-forte dynamic. The A. Cl. part has a melodic line with a mezzo-forte dynamic. The B. Cl. part has a melodic line with a mezzo-forte dynamic.

♩ = 190

181

P.Cl. *tr* *mf*

B♭ Cl. *tr* *f*

A.Cl. *f*

B.Cl. *f*

186

P.Cl.

B♭ Cl. *mp* *mf*

A.Cl. *p*

B.Cl. *p*

191

P.Cl. *mf* *f*

B♭ Cl. *mf* *f*

A.Cl. *p*

B.Cl. *p*

196

P.Cl. *mp*

B \flat .Cl. *mp*

A.Cl. *mf*

B.Cl. *mp* *mf* *f*

201

P.Cl. *mf*

B \flat .Cl. *mf*

A.Cl.

B.Cl. *mf* *mf*

205

P.Cl. *mf*

B \flat .Cl. *f*

A.Cl. *mf*

B.Cl. *f* *mf*

210

P.Cl. *f* *mf* *f* *mp* *mf* *f*

B \flat .Cl. *f* *mf* *f*

A.Cl. *f* *mf* *f* *mp* *mf* *f* *mf* *f*

B.Cl. *f* *mf* *f* *mp* *mf* *f* *mf* *f*

215

P.Cl. *mf* *mf*

B \flat .Cl. *mp* *mf* *mp* *mf* *f* *mf*

A.Cl. *mp* *mf* *mp* *mf* *mf* *mp* *mf* *mp*

B.Cl. *mp* *mf* *mp* *mf* *mf* *mp* *mf* *mp*

220

P.Cl. *mf*

B \flat .Cl. *mf*

A.Cl. *mf*

B.Cl.

Detailed description: This is a musical score for a percussion ensemble, specifically for Percussion (P.Cl.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (B \flat .Cl.) parts. The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system (measures 210-214) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with dynamic markings of *f*, *mf*, and *mp*. The second system (measures 215-219) shows a more melodic and sustained texture, with the Bass Clarinet part featuring a long, sweeping line. The third system (measures 220-224) continues the melodic development, with the Percussion part playing a steady eighth-note pattern. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

225

P.Cl. *p*

B♭ Cl. *mf*

A.Cl. *mp*

B. Cl. *mp*

230

P.Cl. *mf*

B♭ Cl.

A.Cl.

B. Cl. *mf*

235

P.Cl. *sub p* *p*

B♭ Cl. *f* *sub p* *p*

A.Cl. *f* *sub p* *p*

B. Cl. *mp*

240

P.Cl. *mp* *mf*

B♭ Cl. *mp*

A.Cl. *mf* *p*

B. Cl. *p*

245

P.Cl. *mf* *mp* *p* *mp*

B♭ Cl. *mp* *p* *mp*

A.Cl. *mp* *p* *mf*

B. Cl. *mp* *mf*

250

P.Cl. *crescendo*

B♭ Cl. *crescendo*

A.Cl. *crescendo*

B. Cl. *crescendo*

254

P.Cl. *fff f*

B \flat .Cl. *fff mf*

A.Cl. *fff mf*

B.Cl. *fff mf*

258

P.Cl. *mf*

B \flat .Cl. *mf*

A.Cl. *f*

B.Cl. *mf*

263

Meno mosso (♩ = 140) *accelerando poco a poco*

P.Cl. *mf f sub p mp*

B \flat .Cl. *mf f sub p*

A.Cl. *mf f sub p*

B.Cl. *mf f sub p mp*

270

P.Cl.

B \flat .Cl.

A.Cl.

B.Cl.

mp

crescendo poco a poco...

277

P.Cl.

B \flat .Cl.

A.Cl.

B.Cl.

f

f

ff

f

284

P.Cl.

B \flat .Cl.

A.Cl.

B.Cl.

mp

mp

mp

288

P.Cl. *ff* *mf* *fff*

B \flat .Cl. *ff* *mf* *f*

A.Cl. *ff* *mf* *fff*

B.Cl. *ff* *mf* *fff*

293

P.Cl.

B \flat .Cl. *f*

A.Cl. *f*

B.Cl. *f*

VI

Locura

A partir de este momento la víctima deja su forma corporal y la escena se convierte en una lucha entre el verdugo y su conciencia. El fantasma de la VÍCTIMA se reincorpora y queda de pie en el centro del círculo. Permanece en silencio con expresión indiferente y los ojos vacíos pero fijos en el general.

♩ = 40

pasando a la siguiente
p vocal poco a poco

Saúl
u i e u i e u

pasando a la siguiente
p vocal poco a poco

Norma
u i e u i e u

pasando a la siguiente
p vocal poco a poco

Fernando
u i e u i e u

pasando a la siguiente
p vocal poco a poco

César
u i e u i e u

Percussion I

Crotales **p**

Vib. **p** $\xrightarrow{6}$ **mp** **mp**

Percussion II [Tamtam] **pp**

Piano

p *8va*

5 *p* *mf* ♩ = 60

S
u i e u i e u

N
u i e u i e u

F
u i e u i e u

C
u i e u i e u

Perc. I
{
Crt.
Vib.
5 *p*

Perc. II { T.T.
5 *f* *ppp*

Pno.
5 *p* *mp* *p*
8^{va} 8^{va}

El GENERAL observa incrédulo desde fuera del círculo y se acerca gradualmente hasta quedar parado en el perímetro del mismo, cara a cara con la víctima.

The musical score is arranged in a system with the following parts and markings:

- Vocal Parts (Soprano, Alto, Female, Bass):** Each part begins at measure 10 with a rest. The vocal lines are identical, featuring a melodic phrase: *u i e u i e u*. The dynamics are marked *f* (forte) for the first half and *pp* (pianissimo) for the second half, with a crescendo hairpin connecting them.
- Perc. I:** Includes Crt. (Cymbal) and Vib. (Vibraphone). The Vib. part has a rest until measure 10, then plays a rhythmic pattern marked *mp* (mezzo-piano) with a sixteenth-note triplet.
- Perc. II:** Includes T.T. (Tom-tom). It has a rest until measure 10, then plays a single note marked *mp* with the instruction *muta a gran casa*.
- Pno. (Piano):** The right hand starts at measure 10 with a melodic line marked *mp* (mezzo-piano) and *loco* (loco). The left hand has a tremolo effect marked *f* (forte) at the beginning of the system.

Decir la frase solo con aire acentuando las consonantes.
Tempo ad libitum.

Improvisar inhalando y exhalando
con las letras "s" y "sh"

The musical score consists of several staves:

- Soprano (S):** Starts with a rest at measure 15, followed by the lyrics "Sa-lek shm-ja". A long horizontal line with an arrow indicates a breath mark. The staff ends with a fermata and the letter "S".
- Alto (N):** Starts with a rest at measure 15, followed by a wavy line representing breath control.
- Flute (F):** Starts with a rest at measure 15. From measure 18, it plays a melodic line with the lyrics "El ver-du - go que". The dynamic is *mf* and the instruction "muy expresivo" is present.
- Clarinet (C):** Starts at measure 15 with a *p* dynamic. It plays a melodic line.
- Percussion I (Perc. I [Crt.]):** Starts at measure 15 with a *pp* dynamic. It plays a melodic line.
- Percussion II (Perc. II [Perc.]):** Starts at measure 15 with the lyrics "gran casa". It plays a rhythmic pattern.
- Piano (Pno.):** Starts at measure 15 with a *mp* dynamic. It plays a complex accompaniment with chords and moving lines.

21

S Sa-lek shm-jla

N Sa-lek shm-jla

F tan - tas ve - ces ha - bí - a ma - ta - do ya _____

21

C

21

Perc. I

Crt. *p* *mp* *muta a tam tam*

Vib. *loco*

Pno. *8va*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Locura', page 5. It features five systems of staves. The first system contains vocal parts for Soprano (S) and Alto (N), both with the lyrics 'Sa-lek shm-jla'. The second system is for the Female voice (F), with lyrics 'tan - tas ve - ces ha - bí - a ma - ta - do ya' followed by a long line. The third system is for the Cello (C), which is mostly silent. The fourth system is for Percussion I (Perc. I), including a Cymbal (Crt.) and Vibraphone (Vib.). The Cymbal part has dynamics *p*, *mp*, and a marking 'muta a tam tam'. The Vibraphone part has a 'loco' marking. The fifth system is for the Piano (Pno.), with an 8va marking. The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

25

S

N

F

veen su men - te de-sor - de-na - da a la per-so-na que _____ en rea - li-dad tor-

25

C

Perc. III (Perc.)

p

Pno.

mf

pesado

30

S

p *f* *p* *accel.*

u-nay o-tra u-nay - o-tra u-nay o-tra _____ Su

N

p *f* *p* *accel.*

u-nay o-tra u-nay o-tra u-nay o-tra _____

F

f *mf* *accel.*

tu-ra u-nay-o-tra vez _____

30

C

Perc. III (Perc.)

p *accel.*

Pno.

accel. *mp*

mp

El GENERAL y la VICTIMA permanecen quietos mirándose a los ojos nuevamente haciendo un juego de movimientos en espejo como si fueran la misma persona.

accel.

35

S
pro - piá - ma - gen en - ce - rra - da en el cuer - po

N

F

C

Perc. III (Perc.)

Pno.

40

S
deu - na víc - ti - ma

N
deu - na víc - ti - ma

F
deu - na víc - ti - ma

C

Perc. III (Perc.)

Pno.

44

S

N

F

44

C

44

Perc. II Perc.

44

Perc. III Perc.

44

Pno.

mp *f*

mp *f*

mf

Aho - ra so - loe - - - -

mf

gran casa

f

p *f*

f

f

48

S

N

F

C

Perc.II { Perc.

Pno.

mf *f*

mf *f*

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

xis - te vi - - - vo

53

S

N

F

C

Perc.II { Perc.

Pno.

p *p*

p *f*

co - mo un re - cuer - do que lo -

59

S

N

F

59

C

a - tor - men - ta

59

Perc. II Perc.

f *p*

59

Perc. III Perc.

ppp *mf* *ppp* *mf*

59

Pno.

p

El espejo se rompe

voz airosa

65 *mp* *f*
S a

65 *mp* *f* *mf*
N a

65 *p* *mf* *p*
F voz airosa El se mi - ra -

65 *p* *mf* *p*
C voz airosa a

65 *pp* *p*
Perc. II Perc.

65 *f*
Perc. III Perc.

65 *mp* *f* *mp*
Pno.

Detailed description: This page of a musical score for 'Locura' features the piece 'El espejo se rompe'. It includes vocal parts for Soprano (S), Alto (N), Bass (F), and Contralto (C), Percussion II (Perc. II), Percussion III (Perc. III), and Piano (Pno.). The vocal parts are marked with dynamics such as *mp*, *f*, *p*, *mf*, and *pp*. The lyrics 'El espejo se rompe' are written under the vocal lines. The piano part features a complex accompaniment with various dynamics and articulations. The percussion parts provide rhythmic support, with Perc. III playing a more active role than Perc. II.

70 *mf* *p* *mf* *p* *mf*

S

70 *sub p* *mf* *p* *f*

N

a si mis - mo

70 *mf* *p* *mf* *p* *mf*

F

70 *mf* *p* *mf* *p* *mf*

C

70 *ppp* *p* *ppp*

Perc. I (T.T.)

70 *pp* *pp*

Perc. II (Perc.)

70 *mf* *mp* *p*

Pno.

Detailed description: This page of a musical score for 'Locura' contains measures 70-74. It features five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three instrumental parts (Percussion I, Percussion II, and Piano). The vocal parts have lyrics 'a si mis - mo' under the Alto part. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *sub p*, *ppp*, *pp*, *mp*, and *p*. The instrumental parts include a timpani line (T.T.), a general percussion line (Perc.), and a piano line (Pno.) with complex chordal textures.

75 *p* *mf* *mf* > *p* ,

S

75 *mf*

N

Den - tro de - - - - - cír - - - - - cu - lo im-pe-ne - tra - ble _____

75 *p* *mf* *mf* > *p* ,

F

75 *p* *mf* *mf* > *p* ,

C

75 *ppp*

Perc. I (T.T.)

75 *p* *pp*

Perc. II (Perc.)

75 *pp*

Perc. III (Perc.)

75 *mp* *mf*

Pno.

muta a vibráfono y crótalos

*El GENERAL toma por el cuello a la VICTIMA, esta se mantiene inmóvil.
Rompe en un ataque de ira y comienza a atacarla.*

81

S

N

F

C

Perc. III [Perc.]

Pno.

mf

ve la gro-tes-caii - ma - gen — de — sus ho - rro-res dein - fan - cia —

p

mf

Risa de niño pequeño

S

N

F

C

Perc. I

Crt.

Vib.

Pno.

88

*Hablar rápidamente sin decir nada,
como si se estuviera hablando en otro idioma
subiendo la entonación poco a poco*

*Improvisar con efectos,
sonidos y glissandos*

cris - - - ta - li -

p mf pp

p mf pp

p

p

mp mf p

La VICTIMA esquiva el ataque sin esfuerzo, caminando poco a poco hacia atrás, haciendo que sin darse cuenta, el GENERAL entre al círculo.

Hablar rápidamente sin decir nada, como si se estuviera hablando en otro idioma subiendo la entonación poco a poco

The musical score is arranged in a system with the following parts and markings:

- Soprano (S):** Treble clef, measure 94 starts with a whole rest, followed by a dynamic marking of *f*.
- Alto (N):** Treble clef, lyrics "za - dos" and "en su ma - du - rez" are written below the notes.
- Flute (F):** Treble clef, measure 94 starts with a whole rest, followed by a dynamic marking of *f*.
- Clarinet (C):** Bass clef, measure 94 starts with a whole rest, followed by a dynamic marking of *f*.
- Perc. I:** Includes Crt. (Cymbal) and Vib. (Vibraphone) parts. The Vib. part has a dynamic marking of *p* and the instruction "muta a tam tam".
- Piano (Pno.):** Treble and Bass clefs. The right hand has dynamic markings of *p* and *mf*.

La VICTIMA, permanece un instante contemplando al general, luego se reintegra al CORO siendo parte de la voz en su conciencia.

99

S

N

F

C

Perc. II Perc.

Perc. III Perc.

Pno.

Improvisar con efectos, sonidos y glissandos
p

f

El mie-doen vio-len - cia pu - ra

Improvisar con efectos, sonidos y glissandos
p

Improvisar con efectos, sonidos y glissandos
p

ppp **mf**

mf

p **f**

Detailed description: This page of a musical score for 'Locura' features six staves. The vocal staves (Soprano, Alto, Female, and Contralto) are mostly silent, with a few notes in the Alto staff. The Alto staff includes the lyrics 'El mie-doen vio-len - cia pu - ra'. The Percussion II staff has a few notes with dynamics **ppp** and **mf**. The Percussion III staff has a rhythmic pattern with **mf** dynamics. The Piano part is more active, starting with a **p** dynamic and moving to **f** later in the piece. A large '99' is written at the top left of the vocal staves. A long horizontal line with a hairpin crescendo is positioned above the vocal staves, with the instruction 'Improvisar con efectos, sonidos y glissandos' and a **p** dynamic marking.

El GENERAL se sienta en el banco como si fuera la víctima, actuando con un miedo incomprensible.

104 *fff*

S

N

F *fff* No somos la misma persona...

C *fff*

Perc. I (T.T.) *mf* *muta a wood block*

Perc. II (Perc.) *ff* *muta a bongós*

Perc. III (Perc.) *ff*

Pno. *ff*

♩ = 160
Suave, demente, totalmente ido...

110 *p*

S
u

N
Soy tu ma - dre

F

110
C

110 *p* wood block

Perc. I [Perc.

110 *p* tarola

Perc. III [Perc.

110
Pno.

Momentos después se percata de que está dentro del círculo y recorre su perímetro con la mirada, aterrorizado sale inmediatamente de este y comienza a enloquecer dándose cuenta del error que ha cometido.

116

S. *p* y tu tor -

N. *p* y

F.

C. 116 Soy tu pa - dre

116 *m* muta a vibráfono y crótalos

Perc. I

Crt. *p*

Vib. *mp*

Perc. II 116 *bongós* *mp*

Perc. III 116 *mp* *8va* - - - - -

Pno. 116 *mp* *8va* - - - - - *mp*

121

S
ci - do pa sa - do y tu tor - ci - do pa sa - do

N
tu tor - ci - do pa sa - do y tu tor - ci - do pa sa -

F
p
y tu tor - ci - do pa sa - do y tu tor - ci - do

121

C

121

Perc. I
{
Crt.
mp
Vib.
mp

121

Perc. II { Perc.
crescendo

121

Perc. III { Perc.
crescendo

121

Pno.
(*8va*)
(*8va*)

Detailed description: This page of a musical score for 'Locura' features vocal and instrumental parts. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) are in a key with one flat and a common time signature. The Soprano part starts at measure 121 with the lyrics 'ci - do pa sa - do y tu tor - ci - do pa sa - do'. The Alto part continues with 'tu tor - ci - do pa sa - do y tu tor - ci - do pa sa -'. The Tenor part begins with a piano (*p*) dynamic and lyrics 'y tu tor - ci - do pa sa - do y tu tor - ci - do'. The instrumental parts include Percussion I (Cymbal and Vibraphone) with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, Percussion II (Percussion) with a *crescendo* marking, Percussion III (Percussion) with a *crescendo* marking and triplet figures, and Piano (Pno.) with a *8va* (octave) marking. The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and performance instructions.

126

S
y tu tor - ci - do pa sa - do y tu tor -

N
- - do y tu tor - ci - do pa sa - - - do y

F
pa sa - do y tu tor - ci - do pa sa - do

C
126

Perc.
126 wood block
mp

Perc. I
126 *muta a wood blocks*

Vib.
126

Perc. II
126 * *mf*

Perc. III
126 ** *mf* *8va*

Pno.
126 (*8va*)
(*8va*)

**Repetir casilla hasta que el director lo señale o seguir con improvisación sin dejar de tocar el pulso constante del bombo

El GENERAL desesperado toma el pañuelo con ácido y lo coloca sobre el dorso de su mano izquierda con evidente dolor.

The musical score consists of the following parts:

- Soprano (S):** Melody with lyrics: "ci - do pa sa - do y tu tor - ci - do pa". Dynamics include *mp*.
- Alto (N):** Melody with lyrics: "tu tor - ci - do pa sa - - - do".
- Tenor (F):** Melody with lyrics: "y tu tor - ci - do pa sa - do".
- Contra (C):** Bass line.
- Percussion (Perc. I, II, III):** Rhythmic accompaniment. Perc. I includes the instruction *muta a bongós*.
- Piano (Pno.):** Accompanying piano with *loco* markings.

Rehearsal mark 130 is present at the beginning of each staff.

hasta que el director lo señale o seguir con improvisación libre

134 *poco a poco crescendo*

S sa - do *mf*

N *mp* Moderato *molto accel.* Presto *poco a poco crescendo*

F *Moderato p mf poco a poco crescendo*

C *Allegro mf > p mf > p mf > p poco a poco crescendo*

en - ce - rra - da en la víc - ti - ma vi - vo en tu conciencia

Co - mo un re - cuer - do

Perc. III

Pno.

140 *ff* 20" *ff* ♩ = 160

S *ff*

N *ff*

F *ff*

C *ff*

Perc. III (Perc.) *mf*

Pno. *f*

*El GENERAL se siente aliviado después de haber tenido tan merecido castigo al no cumplir con su idea de justicia e intenta regresar a su personalidad inicial.
Otro integrante del coro (Fernando) se quita la capa y toma el papel del GENERAL diplomático que vimos en un principio.
Este GENERAL vendar su mano herida, se acomoda la capa y practica frente a un espejo una forzada sonrisa.*

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- S**: Soprano vocal line, starting at measure 144 with a whole rest.
- N**: Alto vocal line, starting at measure 144 with a whole rest.
- F**: Bass vocal line, starting at measure 144 with a whole rest.
- C**: Contrabass vocal line, starting at measure 144 with a whole rest.
- Perc. III**: Percussion III part, starting at measure 144 with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets.
- Pno.**: Piano accompaniment, starting at measure 144 with chords and a bass line. The word *loco* is written below the piano part in the third measure.

El CORO y el GENERAL comienzan a caminar elegantemente recreando una escena urbana cotidiana viendo a todos con las mismas características de un general, como un mundo lleno de criminales escondidos en las apariencias de un hombre normal para finalmente regresar a la posición inicial del coro.

150

S

N

F

150

C

150

Perc. I { Perc.

150

Perc. III { Perc.

150

Pno.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 27, is titled 'Locura'. It contains a descriptive paragraph in Spanish and musical notation for three instruments: Percussion I, Percussion III, and Piano. The score begins at measure 150. The Percussion I part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and accents. The Percussion III part consists of a steady eighth-note pattern with occasional triplets and rests. The Piano part is written in a grand staff, with the right hand playing chords and triplets, and the left hand playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Llenándose de placer infinito

153

S

N

F

C

153

Perc. I { Perc.

153

Perc. III { Perc.

153

Pno.

8vb

8vb

8vb

Detailed description: This page of a musical score contains three staves of percussion and piano parts. The top three staves are for vocalists S, N, and F, and a C part, all of which are currently blank. The Perc. I staff features a rhythmic pattern with accents and triplet markings. The Perc. III staff includes a complex rhythmic pattern with triplet markings and asterisks. The Pno. staff consists of two parts: an upper part with a melodic line and a lower part with a steady eighth-note accompaniment. Both piano parts include dynamic markings of *8vb* (eight notes below) and triplet markings.

156

S

En su mente todo es un acto de justicia pactado con sangre

N

F

156

C

156

Perc. I Perc.

156

Perc. III Perc.

156

Pno.

f

(8^{va})

159

S

N

Todos son culpables y merecen castigo

F

159 Todos son culpables y merecen castigo

C

Perc. I Perc.

Perc. III Perc.

Pno.

(8^{va})

Como voces en su cabeza

Dulcemente a la velocidad que se desee

Actuando cariñosamente, como si el verdugo fuera un niño sobreprotegido

162

S

N

F

C

162

Perc. I Perc.

162

Perc. III Perc.

162

Pno.

loco

165

S

Enojada *a la velocidad que se desee*
Regañando

N Soy tu madre, soy tu padre y tu torcido pasado.

Prepotente *a la velocidad que se desee*
Mirándolo de forma despectiva

F Soy tu madre, soy tu padre y tu torcido pasado.

165

Amenazante *a la velocidad que se desee*
Casi a punto de golpearlo

C Soy tu madre, soy tu padre y tu torcido pasado.

165

Perc. I Perc.

mp *mf*

165

Perc. II Perc.

mp

165

Perc. III Perc.

165

Pno.

168

S

N

F

C

168

Perc. I Perc.

mp

168

Perc. II Perc.

168

Perc. III Perc.

168

Pno.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Locura', contains measures 168 through 171. The score is arranged in a vertical system with the following parts from top to bottom: Soprano (S), Alto (N), Bass (F), Cello (C), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Percussion III (Perc. III), and Piano (Pno.). Measures 168 and 169 feature vocal staves (S, N, F) and the Cello (C) staff, all of which contain whole rests. The Percussion I part begins in measure 168 with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mp*. Percussion II and Percussion III have more complex rhythmic patterns involving eighth and sixteenth notes, with some triplets. The Piano part starts in measure 168 with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, featuring several triplets and dynamic markings.

171

S

N

F

C

171

Perc. I { Perc.

171

Perc. II { Perc.

mf

171

Perc. III { Perc.

171

Pno.

175

S

N

F

C

175

Perc. I Perc. *Con baquetas*
mp

175

Perc. II Perc.

175

Perc. III Perc.

175

Pno. *loco*
8vb *loco* *8va*
8vb *8vb*

Detailed description: This page of the musical score, titled 'Locura', is page 35. It features a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with staves for Soprano (S), Alto (N), Tenor (F), and Bass (C). The vocal parts are mostly silent, indicated by horizontal lines with arrows. The percussion section includes three parts: Perc. I (marked 'Con baquetas' and 'mp'), Perc. II, and Perc. III, all with active rhythmic patterns. The piano accompaniment (Pno.) is in the bottom system, featuring complex chords and textures. The right hand of the piano includes triplets and 'loco' markings, while the left hand has '8vb' markings. The score begins at measure 175.

*Hablar rápidamente sin decir nada,
como si se estuviera hablando en otro idioma
subiendo la entonación poco a poco*

179

S

N

F

C

179

179

Perc. I { Perc.

p *mp* *mf*

179

Perc. II { Perc.

p *mp* *p*

179

Perc. III { Perc.

p

179

Pno.

p

loco

loco

182 *fff* *p* *pasando a la siguiente vocal poco a poco*
S u i e i e u

182 *fff* *p* *pasando a la siguiente vocal poco a poco*
N u i e i e u

182 *fff* *p* *pasando a la siguiente vocal poco a poco*
F u i e i e u

182 *fff* *p* *pasando a la siguiente vocal poco a poco*
C u i e i e u

182 *fff* *f* *muda a vibráfono y crótalos* u i e i e u

182 *fff* *mf* *muda a bongós*

182 *fff*

182 *fff* *p*

187 *p*
S
u

mp
N
Co - - - no - ce bien la fron - te - ra y ha cru - za - do el lí - mi - te

p
F
u

187 *p*
C
u

187 *p*
Perc. I
Crt.

187 *mp*
Vib.
7

187 *legato mp*
Pno.
8va

Detailed description: This page of a musical score for 'Locura' includes vocal parts for Soprano (S), Alto (N), Tenor (F), and Bass (C), Percussion I (Crt. and Vib.), and Piano (Pno.). The score is in 6/8 time and begins at measure 187. The vocal parts feature lyrics in Spanish: 'Co - - - no - ce bien la fron - te - ra y ha cru - za - do el lí - mi - te'. The Soprano part has a long note 'u' with a slur. The Alto part has a melodic line with lyrics. The Tenor part has a long note 'u' with a slur. The Bass part has a long note 'u' with a slur. The Percussion I part includes Cymbal (Crt.) and Vibraphone (Vib.) parts. The Piano part includes a melodic line with lyrics and a bass line with a slur. The score is marked with dynamics such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano), and includes performance instructions like *legato* and *8va*.

191 *p* *mf*
S u i e u i e u

mf
N en-treel jus-ti - cie-ro y el cri - mi - nal

p *mf*
F u i e u i e u

191 *p* *mf*
C u i e u i e u

Perc. I
Crt.
Vib. *mp* *pp*
(8va)
Pno.

Detailed description: This page of a musical score for 'Locura' features five systems of staves. The first system contains four vocal parts: Soprano (S), Alto (N), Tenor (F), and Bass (C). Each vocal line begins at measure 191 with a piano (*p*) dynamic and transitions to mezzo-forte (*mf*) later in the system. The lyrics are 'u i e u i e u' for S, F, and C, and 'en-treel jus-ti - cie-ro y el cri - mi - nal' for N. The second system contains Percussion I (Perc. I) and Piano (Pno.). Perc. I includes Cymbal (Crt.) and Vibraphone (Vib.). The Vibraphone part starts at measure 191 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, features a triplet of eighth notes, and then moves to pianissimo (*pp*). The Piano part consists of two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The score is in a key with three flats and a common time signature.

♩ = 70

195

S *fp*

p < *mf* > *fp*

par - te del tra - ba - jo

N *fp*

p < *mf* > *fp*

Ma - tar - loe - ra pa - rte del tra - ba - jo

simile

F *fp*

p < *mf* > *fp*

ba - jo

C *fp*

p < *mf* > *fp*

ba - jo

Perc. I [Vib.] *p*

Pno. *mp*

199

S *fp*

fp

noe - ra par - te de su plan

simile

N *fp*

fp

Dis - fru - tar - lo noe - ra par - te de su - plan

simile

F *fp*

fp

de su plan

C *fp*

fp

de su plan

Perc. I [Vib.]

Pno.

203

S
En el tra - ba - jo noes - tá per - mi - ti - do el pla - cer

N
ba - jo noes - tá per - mi - ti - do el pla - cer

F
per - mi - ti - do el pla - cer

C
per - mi - ti - do el pla - cer
muta a tam tam

Perc. I [Vib.]
pp

Pno.

207

S
mp pa - ble y hoy pa - ga - rás *crescendo*

N
mp pa - ble y hoy pa - ga - rás *crescendo*

F
mp pa - be y hoy pa - ga - rás tu cri - men *crescendo*

C
mp E - res cul - pa - ble y hoy pa - ga - rás tu cri - men *crescendo*

Pno.

211 *f* $\bullet = 70$

S
con do - lor

N
con do - lor a

F
con do - lor

C
con do - lor

Perc. II Perc. *bongós*
p

Perc. III Perc.
p

Pno.
p

216 *p*

S

N

F *p*

216 C El dolor siempre lava la culpa, pagado el crimen se acaba el compromiso.

216 Perc. II Perc.

216 Perc. III Perc.

216 Pno. *mp*

221

S

N *mp*

F *mp*

C

221

Perc. II {Perc. *mp*

221

Perc. III {Perc. *mp*

221

Pno.

Nu - e - va - va -

va -

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Locura' contains measures 221 through 224. It features five staves: Soprano (S), Alto (N), Tenor (F), Bass (C), and Piano (Pno.). The vocal parts (S, N, F, C) are in a key with three flats and a common time signature. The Soprano part has rests in measures 222-224. The Alto part has lyrics 'Nu - e - va - va -' under the notes. The Tenor part has lyrics 'va -' under the notes. The Bass part has rests in measures 222-224. The Percussion II and III parts have rhythmic patterns. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) for the vocal and percussion parts.

225 *mp*

S
es - tá - en - - - - - paz

N
men - te - - - - es - tá - en - - - - paz

F
ment - te - - - - es - tá - en - - - - - paz

225

C

225

Perc. I [T.T.] *ppp*

225

Perc. II [Perc.]

225

Perc. III [Perc.]

225

Pno.

229

S Den - tro de _____ la ley es - tá el or - den _____

N Den - tro de _____ la ley es - tá el or - den _____

F Den - tro de _____ la ley es - tá el or - den _____

229

C Den - tro de _____ la ley es - tá el or - den _____

229

Perc. I [T.T. *p* *muta a marimba*

229

Perc. II [Perc.

229

Perc. III [Perc.

229

Pno.

235

S

N

F

C

235

Perc. II Mrb.

p

mp

3

235

Pno.

mp

3

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Locura', page 47, contains staves for vocalists (Soprano, Alto, Female, and Contralto) and instrumentalists (Percussion II - Maracas and Piano). The vocal parts (S, N, F, C) are mostly silent, indicated by horizontal lines with a hairpin crescendo above them. The Percussion II part (Mrb.) begins at measure 235 with a piano (*p*) melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The Piano part (Pno.) also starts at measure 235 with a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Both instrumental parts feature triplets and are marked mezzo-piano (*mp*). The score is in a key signature of two flats and common time.

239 *Lento* ♩ = 50

S *p* a

N *p* a

F *p* a

C *p* a

Perc. I [Crt. *mf*

Perc. II Mrb. *p* 8 8 8 8 8 8

Pno. *mp* *mf* *8va*

242 *mf* *p*

S

242 *mf* *p* *mf*

N

242 *mf* *p* *mf sub p*

F

242 *mp*

E

8 Un hom - bre, que si lo

242 *mf* *p* *mf* *sub p*

C

que

242

Perc.II Mrb.

8 8 *mp* 8 8 8 8

(8va) loco

242

Pno.

245 *mf sub p* *mf sub p*
S vie - - - - - u

245 *sub p* *mf sub p*
N u

245 *mf sub p*
F u

245 *mf*
E vie - ras en la ca - lle lo lla - ma - rí - as de -

245 *mf sub p*
C u

Perc. I [Vib.] *mp*

Perc. II Mrb. 8 8 8 8 8 8

Pno. *mp* *mf*

248

S
a

N
a

F
a
be
ba

E
8 cen - te
mf Un

C
a
mf u - e
mp u - be u - ba

Perc. I [Vib.]
mf

Perc. II Mrb.
mf

Pno.
p
p

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Locura', is page 51. It features a vocal ensemble consisting of Soprano (S), Alto (N), Tenor (F), and Bass (C), along with instrumental parts for Percussion I (Vibraphone), Percussion II (Maracas), and Piano (Pno.). The score begins at measure 248. The vocal parts are written in treble clef, while the bass part is in bass clef. The instrumental parts are also in treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'a', 'a', 'a', 'cen - te', 'u - e', 'u - be u - ba', and 'Un'. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The Percussion II part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

251 *p* *mp* *p*

S
a a

251 *p* *mp* *p*

N
a a

251 *p* *mp* *p*

F
a a

251
8 hom - bre que cuan - do sa - le de su

E

251 *p* *mp* *p*

C
a a

251 *sub p*

Perc.II Mrb.

8 8 8 8 8 8

251 *mf* *mp*

Pno.

8

254 *mf*
S u

254 *mf*
N u

254 *mf*
F u

254 *mf* *p*
E ca - sa to - - - das las ma - ña - nas

254 *mf*
C u

254 *p* *mp* *mp*
Perc. I [Vib.]

254
Perc. II Mrb. 8 8 8 8 8 8

254 *mf*
Pno.

257 *pp*
S a

257 *pp*
N a

257 *pp*
F a

257 *mf*
E 8 be - sa la fren - te dor - mi - - da de

257 *pp*
C a

Perc. I [Vib.]
pp

Perc. II [Mrb.]
8 8 8 8

Pno.
257

259 *mf* Un

S

259 *mf* Un

N

F

259 *f* su pe - que - ño *mf* hi - jo

E

259 *f* *mf*

C

259 *mf*

Perc. I Vib.

259 *mf*

Perc. II Mrb.

259 *mf*

Pno.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Locura', contains measures 259 through 262. The score is written for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass), Percussion I (Vibraphone), Percussion II (Maracas), and Piano. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have rests in measures 259 and 260, with lyrics 'Un' appearing in measures 261 and 262. The Soprano and Alto parts are marked *mf*. The Bass part has lyrics 'su pe - que - ño' in measure 259 and 'hi - jo' in measure 260, with dynamics *f* and *mf* respectively. The Percussion I (Vibraphone) part plays a melodic line with chords, marked *mf*. The Percussion II (Maracas) part plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*. The Piano part has rests in measures 259 and 260, with a melodic line in measure 261 and chords in measure 262.

262

S
hom - bre co - mo tú, co - mo yo. O tal vez

N
hom - bre co - mo tú, co - mo yo. O tal vez

F
co - mo tú, co - mo yo. tal

E
8
co - mo yo. vez

C
co - mo tú, co - mo yo. O

Perc. I Crt.

Perc. II Mrb.
muta a gran casa

Pno.
mf mp

267

S

N

F *mp* *mp*

E *mp* *mp*

8 hum hum

C *mp* *mp*

hum hum

Perc. I [Crt.]

Pno.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Locura', is page 57. It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Contralto) and two instrumental staves (Percussion I and Piano). The vocal parts are marked with 'mp' (mezzo-piano) and include lyrics 'hum'. The Piano part consists of a treble and bass clef staff with a melodic line in the treble and a sustained harmonic accompaniment in the bass. The Percussion I part is marked 'Crt.' and contains a single note. The score is numbered 267 at the beginning of each staff.

270 *rit.* *mf* *p*
S u

rit. *f* *p*
N u - na mu - jer

rit. *mf* *p*
F u

270 *rit.* *mf* *p*
E u

270 *p* *rit.* *mf* *mf* *p*
C u - na mu - jer u

270 *p* *mf* *p*
Perc. I
Crt. *muta a bongós y wood blocks*
Vib.

270 *mf* *p* *dulce*
Pno.

Detailed description: This page of a musical score for 'Locura' contains measures 270-274. It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three instrumental staves (Percussion I, Piano). The vocal parts have lyrics: Soprano: 'u'; Alto: 'u - na mu - jer'; Bass: 'u - na mu - jer u'. The instrumental parts include a Percussion I section with 'Crt.' and 'Vib.' parts, and a Piano section. Dynamics range from *p* to *f*. Performance instructions include 'rit.', 'muta a bongós y wood blocks', and 'dulce'. The score is written in common time.

275 $\bullet = 150$ *f*

S

N

F

E

C

275 *f*

275 *f*

Perc. II { Perc. *gran casa*
p *mp* *mf*

Perc. III { Perc. *f*

Pno. *loco* *f* *crescendo*
loco

278 *mp* *Glissando*

S

278 *mp* *Glissando*

N

278 *mp* *Glissando*

F

278 *mp* *Glissando*

E

278 *mp* *Glissando*

C

bongós y wood blocks

278 *f*

Perc. I { Perc.

278 *f*

Perc. II { Perc.

278

Perc. III { Perc.

278 *sva*

Pno.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 60, is titled 'Locura'. It features a multi-staff arrangement. The top five staves are for strings, labeled S (Soprano), N (Nadua), F (Flauto), E (Eufonio), and C (Contrabajo). Each string staff begins at measure 278 with a rest, followed by a dynamic marking of *mp* and a *Glissando* instruction. The percussion section includes three parts: Perc. I (bongós y wood blocks) starting at measure 278 with a dynamic of *f*; Perc. II starting at measure 278 with a dynamic of *f*; and Perc. III starting at measure 278. The piano part (Pno.) is shown in two staves, with the right hand starting at measure 278 and a dynamic of *sva* (sustained vibrato).

The musical score for page 61 of 'Locura' features five string staves (Soprano, Alto, First Violin, Second Violin, and Cello) and three percussion parts (Perc. I, Perc. II, Perc. III) and a piano part. The string parts begin at measure 281 with a *Glissando* leading to a *fff* dynamic. Percussion I plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at *ff* and ending with a *fff* chord. Percussion II plays a similar eighth-note pattern, starting at *ff*, moving to *ppp* in the middle, and returning to *fff*. Percussion III plays a pattern of eighth notes with accents, starting at *ff* and ending with a *fff* chord. The piano part features a bass line with chords, starting at *ff* and including a *Cluster* effect in the lower register.

Dedicada al ensamble Cofre de Pandora
DSVR 2007-2008

Rojo en Azul Volátil

Red in Volatile Blue

(para flauta, clarinete Bb, piano, violín y cello)

Transposed score

Diana Syrse V.

♩ = 120

Flute

Dark blue...in secret

g^{ra}

Piano

Leg.

*

Leg.

Violin

Red Cantabile

mf

mp

Cello

pp

p

pp

p

pp

13

Fl.

13

B♭ Cl.

13

surprising

gva

mf

p

* *Leo*

* *Leo*

13

Vln.

Deep black

mp

mf

Vc.

25

Fl.

mf *mp* *p* *mf*

25

B♭ Cl.

25

Pno.

8va

* Leo.

25

Vln.

Vc.

like an echo

35

Fl.

35

B♭ Cl.

mp

p

mf

p

35

Pno.

mp

* Sea

35

Vln.

mp

Vc.

44

Fl.

mp

p *mf* *p* *mf*

5

5

44

Bb Cl.

mf

(8va)

44

Pno.

* Lea

44

Vln.

mf

Vc.

pp *p* *niente* *mf*

Fl. 54 *f* *mf* *f* *mf*

Bb Cl. 54 *f* *mf* *f* *mf*

Pno. 54 *mf* *mf*

Vln. 54 *f* *mf*

Vc. 54 *f* *mf*

64

Fl.

Melting

Soft Purple

Melting

mf *mp* *mf*

3 6

64

Bb Cl.

mf *f* *mf* *f*

5 6

64

Pno.

f *f* *subito p*

5 6

Sabroso

64

Vln.

f *mf* *f*

3 6

64

Vc.

f *mf* *mp*

Sabroso pizz.

76

Fl.

76

B♭ Cl.

Volatile blue

p

subito p

mf

76

Pno.

76

Vln.

Volatile Blue

p

p

mf

76

Vc.

arco

mf

p

3

3

87 *like "Catching Birds"*
Fl. *p mp*

87 *like "Catching birds"*
B♭ Cl. *p mp*

87
Pno.

87 *like "Catching Birds"*
Vln. *p mp*

87 *mf*
Vc.

95

Fl.

poco a poco crescendo

95

B♭ Cl.

poco a poco crescendo

3

95

Pno.

poco a poco crescendo

95

Vln.

6

poco a poco crescendo

3

Vc.

poco a poco crescendo

3

103

Fl.

mf *p* *mf* *mf* *mf*

103

B♭ Cl.

mf *p* *mf* *mf*

103

Pno.

3 5

103

Vln.

mf *p* *mf* *mf*

103

Vc.

mp *p*

113

Fl. *mp* *mf* *f*

B♭ Cl. *mp* *mf* *f*

Pno. *f* *Shiny yellow*

Vln. *p* *mp* *mf* *f*

Vc. *mf* *mf* *Sabroso pizz.*

121

Fl.

121

B♭ Cl.

8^{va}

121

Pno.

5

5

121

Vln.

5

3

Vc.

130

Fl.

130

B♭ Cl.

8^{va} ----- loco

130

Pno.

f *mf* *cresc.* *mf*

130

Vln.

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

Vc.

138

Fl. *p* *f* *mp*

B♭ Cl. *p* *f* *mp*

Pno. *mf* *p* *cresc.* *f* *mp* *loco*

Vln. *mf* *p* *f*

Vc. *f*

8^{va}

Fl. *147* *Volatile*
subito p *mf* *f* *Mixing Colors*
mp *mf*

B♭ Cl. *147* *Volatile*
subito p *mf* *f* *Mixing colors*
mp

Pno. *147* *Mixing colors*
f

Vln. *147* *Volatile*
subito p *mf* *f* *Mixing colors*
mp

Vc. *147* *Volatile*
subito p *mf* *f* *Mixing Colors*
mp

Fl. *Playful*
155 *mp* *f* *mp* *f > mp* *mf* *mp* *subp*

B♭ Cl.

Pno. *Green*
155 *mf*

Vln.

Vc.

163

Fl. *f* *mf* *mp*

Bb Cl. *f* *mp*

Pno.

Vln. *f*

Vc.

Green

170

Fl. *mf* *f*

B♭ Cl.

170

Pno. *poco a poco crescendo*

170

Vln. *Blue* *f*

Vc. *Blue* *f*

178

Fl. *Deep blue*

f

178

B♭ Cl. *Dark blue*

f

178

Pno.

f

178

Vln. *f*

178

Vc. *f*

The musical score is arranged in five systems, each corresponding to a different instrument. The first system is for the Flute (Fl.), the second for the B♭ Clarinet (B♭ Cl.), the third for the Piano (Pno.), the fourth for the Violin (Vln.), and the fifth for the Violoncello (Vc.).

The Flute and B♭ Clarinet parts consist of melodic lines with various articulations such as accents and slurs. The Piano part is more complex, featuring a steady bass line with intricate rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and a more active upper register. The Violin and Violoncello parts provide harmonic support with sustained chords and rhythmic patterns.

The score begins at measure 186. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes at measure 190.

194

Fl.

♩ = 135

194

B♭ Cl.

♩ = 135

194

Pno.

Cold blue

♩ = 135

p

♩ = 135

5

5

194

Vln.

♩ = 135

194

Vc.

♩ = 135

204

Fl.

204

B♭ Cl.

mp

204

Pno.

mp

204

Vln.

Vc.

5

6

Fl. 212

Pno. *mp*

Vln. 212

Vc. 212

f 8^{vb}

f

Deep Black Cluster

Detailed description: This page of a musical score covers measures 212 to 216. The Flute part (Fl.) features a melodic line with various accidentals and accents. The Piano part (Pno.) is divided into two staves: the right hand plays chords with accents, and the left hand plays a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mp* is present at the start of the piano part. A dashed line labeled *f* 8^{vb} indicates a lower dynamic level for the left hand. A 'Deep Black Cluster' is marked in the right hand of the piano part towards the end of the page. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts are shown as empty staves with a few horizontal lines, indicating they are silent during these measures.

Fl. 222 *f*

Pno. 222 *f* *mezclando...*

Vln. 222 *p* *mp* *f*

Vc. 222 *p* *mp* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 222 to 225. It features four staves: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The Flute part (top staff) begins at measure 222 with a series of eighth notes, marked with accents and a forte (*f*) dynamic. A thick black horizontal line is drawn across the Flute staff from measure 222 to the end of the page. The Piano part (middle staves) starts at measure 222 with a complex chordal texture in the right hand, marked with accents and a forte (*f*) dynamic. The left hand has a few notes, including a low octave chord in measure 222 and another in measure 224. The instruction "mezclando..." is written above the piano part starting in measure 223. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts (bottom staves) are mostly silent until measure 223, where they enter with a single note marked piano (*p*). In measure 224, they play a half note marked mezzo-piano (*mp*). In measure 225, they play a quarter note marked forte (*f*).

Fl. *f* $\text{♩} = 152$

Pno. *f* $\text{♩} = 152$
Splashing colors

Vln. *mf* *Glissando* *f* *Dark blue* *Glissando* *5*

Vc. *mf* *Glissando* *pizz.* *f* *arco* *Gliss.*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 231 through 235 for four instruments: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The tempo is marked as quarter note = 152. The Flute part begins with a melodic line in measure 231, marked *f*. The Piano part features a complex texture with chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand, also marked *f*. The Violin part starts with a *mf* glissando in measure 231, then moves to a *f* melodic line with the instruction "Dark blue". The Viola part begins with a *mf* glissando, followed by a *pizz.* (pizzicato) section marked *f*, and concludes with an *arco* (arco) section marked *f* and a glissando. A fermata is present over the final measure (235) of the Violin and Viola parts.

Fl.

Bb Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

241

Desperate pizz.

pizz.

pizz.

arco

Glissando

5

6

pizz.

pizz.

pizz.

Glissando

Glissando

Fl. 250

B♭ Cl. 250 *Rainbow*
f *mp* *f*

Pno. 250

Vln. 250 *Rainbow*
f *mp* *f*

Vc. 250 *Arcoiris*
f *mp* *f*

261

Fl.

mf

261

B♭ Cl.

mf

261

Pno.

p

Cold blue

mp

261

Vln.

mp

261

Vc.

mp

(8^{vb})

3

3

Fl. *Energetic red*
271 *mp* *mf*

B♭ Cl. *Energetic red*
271 *mp* *mf*

Pno. *mf*

Vln. *Energetic red*
271 *mp* *mf*

Vc.

280

Fl.

5 *f* *mp* 6 *f* *f*

280

Bb Cl.

5 *f* *mp* 6 *f* *f*

280

Pno.

f *mp* *f* *f*

mf

280

Vln.

Black pizz.

Vc.

mf *f*

291

Fl.

291

B \flat Cl. *"Niño en rojo"*
mf

3 5 3 5

291

Pno. *f*
(8^{va})

291

Vln. *mp*

Vc. *arco*
mf

302

Fl.

B \flat Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

f

mf

f

f

f

f

8vb-

Detailed description of the musical score: This page contains five staves of music. The Flute staff (Fl.) starts at measure 302 with a melodic line of eighth notes, followed by a half note with a slur and a dynamic marking of *f*. The B-flat Clarinet staff (B \flat Cl.) also starts at measure 302 with a melodic line, followed by a half note with a slur and a dynamic marking of *f*. The Piano part (Pno.) consists of two staves. The right hand starts at measure 302 with a melodic line, followed by a section with a dynamic marking of *mf* and a complex chordal texture, and then returns to a melodic line with a dynamic marking of *f*. The left hand starts at measure 302 with a rhythmic pattern, followed by a section with a dynamic marking of *mf* and a complex chordal texture, and then returns to a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The Violin staff (Vln.) starts at measure 302 with a rhythmic pattern, followed by a section with a dynamic marking of *f*. The Violoncello staff (Vc.) starts at measure 302 with a rhythmic pattern, followed by a section with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

313

Fl. *f* *mp*

B♭ Cl. *tr* *mp*

Pno. *f*

Vln. *f*

Vc.

The musical score for page 69 of "Rojo en Azul Volátil" is arranged for five instruments: Flute (Fl.), B-flat Clarinet (Bb Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The score begins at measure 321. The Flute part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The B-flat Clarinet part has a more complex melodic line with a forte (*f*) dynamic, including a quintuplet of eighth notes and a triplet. The Piano part consists of a left-hand accompaniment with a steady eighth-note pattern and a right-hand part with chords and a melodic line, marked with a crescendo (*cresc.*) and a dynamic of 10. The Violin part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*). The Violoncello part provides a bass line with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

330

Fl.

ff

B♭ Cl.

ff

Pno.

ff

Azul etéreo

8^{va}

Cluster

Vln.

ff

Vc.

ff

pp