



“Notas al programa”

que presenta

Héctor Benjamín López González

para obtener el título de

Licenciado en Composición

asesor de tesis

Ulises Ramírez Romero

México D.F., 6 de agosto de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“Agradezco infinitamente a mi familia, mis papás, Chabela, JG, Cris (donde quiera que estés), Miriam, Juank, Diana, Alexa y Sofía. A Cecilia por creer en mí desde el principio. Además, a mis grandes amigos Alfredo, Dan, Paco, Esteban, La Bruja y Stephany, por estar siempre ahí. También de manera especial a Ely”

CONTEXTO HISTÓRICO

Referirse a un contexto histórico sería una tarea más sencilla si la música compuesta por el examinado fuera de corte serialista. Se podría hablar del serialismo, sus orígenes en el existencialismo alemán, mencionar a Shöenberg y sus discípulos, y quizás finalizar haciendo hincapié en el neoserialismo de fines del s. XX. Si la música en cuestión fuera de corte nacionalista, igualmente podría hacer referencia a Ponce, Revueltas, Moncayo, Chávez y Arturo Márquez por mencionar algunos. Sin embargo, mi vida musical se ha situado siempre entre dos géneros que para muchos pueden ser incompatibles: la música de concierto y la música *pop*. Mientras mis influencias del lado académico pueden ir desde Tchaikovski, Brahms, y Beethoven, hasta Shostakovich, Schnittke y Prokoffiev, mis influencias *pop* van desde grupos de rock progresivo cuya música es bastante compleja como lo son Rush, Marillion y Yes, hasta grupos de música sencilla y comercial como Keane y Coldplay, exponentes del *britpop* de esta década. Considero que no pertenezco a ningún estilo, ni a ninguna escuela de composición en particular. Si le quisiera poner una “etiqueta” a mi obra creo que lo más acertado sería el eclecticismo. No obstante, nunca me he preocupado por profundizar ni en el movimiento ecléctico ni en ningún otro. Es por esto que considero mejor enfocarme en un contexto histórico-social, aunque sin dejar a un lado lo artístico.

Vivimos en una etapa donde el hombre cayó en el vacío, en la que sus valores son impuestos por una sociedad materialista y mercantilista. Pareciera que para la mayoría de la gente es más importante imitar la vida de cualquier celebridad que esforzarse un poco por encontrar su propio camino. La juventud en la actualidad, parece basar sus metas en

querer ser como los falsos ídolos que ven diariamente en los medios masivos de comunicación. El éxito arrollador de los llamados *reality shows*, donde gente común se codea con celebridades y hasta juega a ser una de ellas, es una prueba fehaciente de ese vacío existencial. El arte, tristemente ha pasado a un plano inferior en la vida del hombre. Basta con ver qué porcentaje de la población mundial conoce la obra de Oliver Messiaen respecto al que conoce la vida de escándalos de Paris Hilton. El arte real parece haber perdido su lugar en la vida del hombre. La música de concierto en la época contemporánea se mueve sólo en círculos muy pequeños, y definitivamente ya no tiene esa influencia en la sociedad de los siglos anteriores. Esta triste situación, junto con mi acercamiento y gusto por el arte *pop*, me han obligado a preferir muchas veces la composición de música “comercial” sobre la de concierto.

Un aspecto de la situación mundial que está simbolizado de algún modo en casi toda mi obra, es la dualidad excesiva de información-desinformación. La humanidad evolucionó vertiginosamente, tecnológicamente hablando, y los medios de comunicación no son la excepción. El hombre pasó de tener tan sólo la palabra escrita como fuente de información a disfrutar de recursos casi infinitos como lo es Internet. Ahora podemos comprar periódicos y revistas de cualquier tendencia política, ver noticieros nacionales e internacionales en televisión abierta y por cable, navegar por la red para visitar foros y *blogs* tanto de individuos como de agrupaciones que viven al otro lado del mundo. Esto en lugar de ser una ventaja, una gran fuente de conocimiento, pareciera ser algo que sólo logra que nuestra ignorancia se acentúe. Estos son efectos de la Globalización y Posmodernidad.

Creo firmemente que, en la actualidad nos es imposible encontrar una verdad creíble de cualquier suceso. Tan simple como tratar de saber lo que sucedió el 11 de

septiembre de 2001. Frente a la versión oficial, que todos pudimos ver y leer en noticieros y periódicos de todo el mundo, están las grandes teorías de conspiración como *Fahrenheit 911*, *Loosing chance* y otras menos conocidas como *Zeitgeist*. Podría mencionar tantos sucesos de este tipo, algunos de carácter sumamente importante, otros que no lo son tanto y algunos otros que son meramente banales, pero que por alguna razón siempre han sido del interés de la mayoría de la gente. Las elecciones del 1998 y 2006, las muertes en Cd. Juárez, los asesinatos de J.F. Kennedy, Luis Donaldo Colosio, las muertes de Juan Pablo I y Lady Di, o el accidente del Secretario de Gobernación que aconteció semanas atrás. Atentados, golpes de estado, guerras, escándalos financieros, rumores de celebridades, casi siempre que encontramos información al respecto, esta suele contraponerse. La búsqueda de la verdad es una tarea sumamente difícil. Quizás esta situación no es nueva, pero al menos hace un par de siglos el hombre se sentía satisfecho y con pocas dudas al conocer una fuente de información. Creo que vivimos en una época de desconfianza en ese sentido.

Existe un tercer elemento en la historia contemporánea que me aflige mucho, y que me orilla, musicalmente hablando, ha negar mis raíces en más de una ocasión. Me considero como uno de tantos ciudadanos que estamos hartos de la situación política, social y cultural de México, y que lamentablemente, pensamos que no existe una solución a nuestros problemas. La política me da una enorme sensación de asco. La corrupción está en todos lados. El nivel de educación de la mayoría de los habitantes es muy bajo, mientras el sentir y el pensar del mexicano común son de una profunda mediocridad. Pareciera que vivimos en un letargo, sin acción alguna sobre todo lo que nos aflige. Nos sentimos inferiores al resto del hemisferio occidental. Muchas veces culpamos al capitalismo desmedido impuesto por las naciones desarrolladas, o al hecho de haber sido

brutalmente conquistados hace más de cuatro siglos. Sin embargo, considero que el problema real radica en nosotros mismos. Varias naciones se han levantado de tragedias mucho más grandes que la nuestra. Y es normal, cuando en sus habitantes existe un incesante deseo de lucha y superación, a diferencia de nuestra apatía, indiferencia, y resignación.

Si la situación política, social y económica de un país es pobre, el nivel cultural se ve aún más afectado. Se dice que en un país en crisis, lo primero que desaparece es el arte. Este dicho tiene mucho de verdad. Basta simplemente ver los ridículos presupuestos que se asignan para propósitos culturales y educativos año con año. La mayoría de los artistas, por carecer de apoyo, se ven orillados a realizar actividades ajenas a sus ideales, y asimismo se tienen que olvidar casi siempre del arte por el arte mismo. La obra artística mexicana es prácticamente desconocida para la gente común. Mientras que en países como Alemania, casi toda la gente conoce a Beethoven y a Wagner, en Hungría a Liszt y Bartok, y en Polonia a Chopin, en México, es muy difícil encontrar a alguien que sin haber tenido una educación artística extraordinaria haya escuchado a Silvestre Revueltas o a Manuel M. Ponce. Si esto sucede con los compositores ya reconocidos desde décadas, atrás, ¿Qué esperanza puede tener un compositor mexicano contemporáneo? Por esta razón, es un hecho común que los artistas mexicanos obtengan el reconocimiento y apoyo a su obra en el extranjero antes que en su propio país. Es en este adverso contexto histórico donde vivimos los jóvenes compositores mexicanos.

I. Quotes for piano and audio track

Concebir la idea de esta obra “*Quotes for piano and audio track*”¹ fue un proceso que duró varios meses, donde experimenté un considerable enriquecimiento musical al participar en un par de nuevos e interesantes proyectos. El primer proyecto fue un grupo bastante peculiar con Ulises Tello en el bajo y el actor-cantante Ángel Enciso en la voz. A diferencia de mis grupos *pop* anteriores, en este no había guitarra, ni ningún instrumento de percusión, y estos instrumentos suelen ser la base en todo ensamble *pop*. En agrupaciones de este estilo siempre me desenvolvía como tecladista, tocando sintetizadores con una gran variedad de timbres. Llevaba varios años sin tocar piano acústico en forma, por haberme dedicado principalmente a hacer arreglos y composiciones con medios electrónicos. Por esta razón, este nuevo proyecto me ayudó a redescubrirme a mi mismo como pianista, al experimentar en carne propia los vastos recursos de este bello instrumento. Para contrarrestar la ausencia de percusión, decidimos utilizar una *secuencia*² armada a base de *loops*.³ La combinación del piano como único instrumento armónico, con una base percutida de *loops* electrónicos, creó una textura sonora muy especial. En esa misma época, me encontraba realizando mi servicio social en el CECADET, participando en proyectos multimedia. Es ahí donde conocí gracias a mi tutor José Mondragón nuevas e innovadoras herramientas tecnológicas de edición y proceso de ondas sonoras, así como un acercamiento a la forma de producción de la música electrónica académica. Es a partir de esta integración sonora

¹ Citas para piano y pista de audio.

² Producto de la programación de un secuenciador, que puede ser un dispositivo electrónico o un software capaz de simular la interpretación de una obra musical.

³ Grabación de un motivo musical que generalmente es un ritmo de batería o percusiones, y que se suele repetir. De estas repeticiones sin variación proviene el nombre de loop. Los loops son ampliamente usados en la música electrónica popular, en especial por los DJ's.

entre piano y *loops*, más los recursos electrónicos aprendidos, como nació el concepto de esta obra.

Ahora bien, el proceso de composición fue igualmente peculiar. La mayoría de los temas musicales surgieron a partir de varias sesiones de improvisación, que afortunadamente siempre grabé y a las cuales fui agregando *loops* según lo fuera necesitando. Teniendo estas pequeñas grabaciones, fui asociando una imagen y un sentimiento a cada una de ellas. Había imágenes de nostalgia, de ira, de desolación, de paz y de caos. Estas me resultaron bastante fuertes emocionalmente, pero un tanto ambiguas en contenido. Por eso, llegué a la conclusión de que necesitaba de un nuevo elemento para expresarlas de manera contundente. Es así como decidí escribir unos textos que estuvieran fuertemente relacionados con cada una de las imágenes. Elegí el idioma inglés porque quería darles un carácter universal. La temática debía ser mundial, y antes de ser comprendida en mi país, preferí que pudiera ser comprendida por casi cualquier persona del mundo. Y es el inglés -desgraciadamente para muchos-, el idioma hablado en prácticamente todos los países del mundo. Los textos debían ser descriptivos más que de carácter narrativo, pero al mismo tiempo, debían estar interrelacionados entre sí para definir claramente un concepto. La estructura de los textos quedó en forma parecida a los dichos populares o refranes. Así es como surge el nombre de la obra.

Escribir estas citas fue una tarea muy sencilla. Su escritura no me llevó más que un par de horas. Tenía muchas ideas que expresar: polémicas opiniones, sentimientos de amor, de vacío y de esperanza. Mis tendencias políticas y religiosas, mi crítica hacia la sociedad, mi concepto de una humanidad en decadencia; estas formas de ver el mundo se mezclan con sucesos de mi vida privada, con la forma de verme a mi mismo. Somos parte de algo más grande, de una sociedad, de un país, de un universo, pero a su vez somos individuos tan diferentes entre sí, que somos únicos. La individualidad es parte de lo universal.

Técnicamente hablando, decidí que los textos debían cantarse en su mayoría y algunas veces hablarlos. No quería componer canciones, por lo que el piano no se debía volver un mero elemento de acompañamiento. Elegí cantantes con voz “blanca”, Stephany Ruiz y Dan Gregg, amigos y colegas en el ambiente *pop* donde me desenvuelvo. Las voces se grabaron y forman parte de la pista de audio junto con los *loops*. La razón de esta forma de interpretación y de no ejecutarlas en vivo, fue porque necesitaba que sus timbres fueran procesados y alterados con los recursos tecnológicos que recién había conocido. Las voces pasaron por complejos procesos de edición, ecualización y distorsión. Además de los *loops* y voces, la pista de audio constaría de un tercer elemento: grabaciones de diversas fuentes en Internet que ayudaran a reforzar la música y el texto. La obra debía tener un perfecto balance entre el piano y la pista de audio, es decir, ninguno debía sobresalir sobre el otro.

La realización de la pista de audio, fue una tarea bastante laboriosa, no sólo desde el punto de vista técnico. Pasé varios días en Internet buscando todo tipo de efectos y ambientes de sonido. Utilicé desde buscadores como *Yahoo* y *Google*, hasta el portal de videos *Youtube*. Como herramientas de proceso de audio, usé el software *Cubase* con su gran variedad de *plugins*, donde destacaron *GRM tools* y *Waves*. Para la elaboración de *loops* utilicé el programa *Reason*. Cabe señalar que todos estos programas son empleados principalmente en música comercial, por lo que quizás los procesos distan en complejidad de las técnicas y *software* utilizados por los compositores de música electrónica académica.

1. People

*“People die when they can’t dream anymore, people die when they can’t love no more”*⁴ es mi primera cita. La obra empieza con una voz femenina cantando el texto acompañada por el piano. Esta voz femenina es la representación de un ser supremo, quizás un ángel, quizás un ser de otro planeta. Este ser observa nuestra especie con una madurez que no hemos podido alcanzar. El ser supremo comprende por lo que estamos pasando, y se lamenta al darse cuenta que no llevamos un buen rumbo. La progresión armónica está en Si bemol mayor, con un lenguaje armónico semejante al del jazz. Los acordes tienen tensiones y suspensiones, lo cual le da un cierto toque de dramatismo.

Después de esta primera imagen musical con un motivo melódico claro y sencillo en la voz y el piano en función de acompañamiento, comienza el caos. Primero aparece una voz de alerta que se repite varias veces y que advierte: *“And I warn you that this could scare you”*⁵ (compás 20). El piano comenta con suaves arpeggios con un bajo cromático descendente a partir de La bemol. La atmósfera emocional es tranquila. Gente de todo tipo: bebés, niños, hombres y mujeres, todos ellos hablando, gritando, riendo, jugando, llorando y sufriendo van interviniendo poco a poco. El piano acompaña ese caos con motivos y temas que cambian constantemente, casi de forma aleatoria, haciendo su textura más y más densa cada vez. Se usa un lenguaje armónico entre la frontera de tonalidad y atonalidad mientras *loops* en compases irregulares apoyan esta sensación de caos. El hecho de tener tantas voces expresando sentimientos encontrados, es una imagen que se refiere un poco a mis ideas del exceso de información que referí en el contexto histórico y que serán retomadas en la siguiente cita. Para finalizar esta sensación caótica, las voces desaparecen, y

⁴ La gente muere cuando ya no puede soñar, la gente muere cuando ya no puede amar.

⁵ Y les advierto que esto los puede asustar.

el piano toca un tema recurrente de tres notas con el ritmo del tresillo cubano⁶ (c. 33). Se hace un gran crescendo donde las voces humanas se incorporan de nuevo, hasta llegar a un segundo clímax (c.39-44). El caos finaliza con una mujer llorando, dando una sensación de desesperación. El piano contrasta con acordes largos que expresan tranquilidad. Por último, regresa el tema inicial y el ser supremo canta: “*People die when they don’t care about each other*”⁷(c. 50). Los seres humanos podemos reír, llorar, gritar, jugar, pero cuando perdemos nuestra capacidad de amar, no importa lo que hagamos, seremos simplemente muertos vivientes.

2. The universe

¿Cuántas teorías, filosofías y religiones el hombre ha creado para explicarse su origen y su lugar en el universo? Cristianismo, Budismo, Hinduismo, Judaísmo, Paganismo, Gnósticismo, todos hacen alarde de poseer una única verdad. Sin embargo, desde mi punto de vista particular, creo que a pesar de que todas tienen un valor incalculable para la humanidad tanto moral como espiritual, todas están lejos de poseer esa verdad absoluta. Sus planteamientos casi siempre se basan en la fe, una fe que no se debe cuestionar y que muchas veces ha dado pie a la manipulación de los fieles. Un par de años atrás, cuando ya me había apartado por completo de toda práctica y creencia religiosa, vi una película con la que me identifiqué plenamente: *What the %&\$ you know?*⁸ Este largometraje fue exhibido en cines comerciales (pero como era de esperarse, no duró mucho en pantalla). Era un documental donde hablaban científicos y pensadores de todo el mundo sumamente reconocidos en su campo. Físicos nucleares, psicólogos, médicos, y filósofos, todos tratando de llegar a una teoría que pudiera unir todas las teorías (valga la redundancia) acerca de la

⁶ ♩♩♩ en 4/4

⁷ La gente muere cuando ya no le importan los demás.

⁸ Y tú que %&\$ sabes ?

comprensión del universo. Después de presentar los postulados más avanzados de la física cuántica y teoría de la relatividad, descubrimientos neurológicos, condiciones psicológicas de la sociedad, experimentos de ciencias alternativas y un punto de vista filosófico-espiritual, la conclusión era muy bella. Todos tenemos el control de nuestra vida, y podemos decidir nuestro destino. Sin embargo, para lograrlo tenemos que desprendernos de casi todo lo aprendido, de las actitudes y pensamientos negativos, de nuestros miedos y de casi todas nuestras enseñanzas espirituales aprendidas por la religión. Recuerdo una escena de la película donde un doctor en física habla de cómo está integrado el átomo. El núcleo de protones y neutrones es del tamaño de un balón de basketball, y el primer electrón se encuentra a veinte kilómetros de distancia. Estamos hechos principalmente de la nada, del vacío.

Para dar una atmósfera adecuada, en este segundo movimiento, utilicé archivos que encontré en un sitio *Web* especializado en audios registrados por radiotelescopios. Cada audio contenía la voz de un narrador anunciando el fenómeno detectado. Utilicé algunos audios tanto de los fenómenos en sí, como del narrador. La intención al hablar de éste último era meramente “robótica”. Esto me recordó las películas de ciencia ficción de los 80’s, las cuales marcaron mi niñez.

La obra está estructurada con una forma ternaria A-B-C. Todo inicia con el narrador repitiendo “*Jovian electro cyclotron emissions*” antes de que se cante la cita “*The universe is something beyond our IQ*”⁹. En esta ocasión la voz que interpreta el texto es masculina, es un hombre que habla por la humanidad. La voz canta esta frase a manera de ostinato. Existe una gran inestabilidad tonal, los motivos del piano son rítmicamente aleatorios, planteado sobre un motivo recurrente de cuatro dieciseisavos. En la sección B (c.78), el hombre responde tajantemente a un cuestionamiento universal, que quizás es el más antiguo que el hombre se ha hecho: “*We have*

⁹ El universo es algo más allá de nuestro IQ (Coeficiente Intelectual).

tried to understand without success”¹⁰. La voz sigue en su función de ostinato repitiendo el texto, sólo que esta vez el piano se une en esta función sobre un *loop* que pareciera estar inconcluso. La tonalidad es Si menor. Efectos de *delay*¹¹, los sonidos del universo y la voz del narrador intervienen a manera de respuestas musicales. Las repeticiones en piano y voz sin variaciones, buscan dar la sensación de estar suspendidos en el tiempo. Traté de simular el espacio exterior, donde el tiempo transcurre demasiado lento y pareciera que no sucede nada desde la perspectiva de nuestra efímera existencia.

Intempestivamente, la voz del Ser Supremo irrumpe con un pequeño motivo para marcar el cambio a la sección C (c.94). Ahora la textura se asemeja a una canción, con los motivos principales en la voz masculina. En esta sección el texto ataca sin clemencia a la religión y se refiere al vacío del universo. “*God is a fake, the creation of our biggest fear, the fear of being part of an empty universe*”.¹² Sólo queda el piano y la voz, que se disuelven poco a poco con la distante voz del narrador que repite de nuevo “*Jovian electro cyclotron emissions*”. Quizás esos aislados fenómenos astro-físicos mencionados por la inexpresiva voz, son un pequeño reflejo de Dios.

Sé que se me puede acusar de ser un ateo con una visión severamente fatalista. El texto es fuerte y contundente en ese sentido. Sin embargo, la música no lo es. La idea que quise transmitir es una severa crítica a todas las religiones, culpándolas de imponer ideas y creencias y condenar toda forma alterna de pensamiento. Las instituciones religiosas son las principales culpables de que no nos conozcamos ni a nosotros mismos, ni al universo. Nos han impuesto la idea de un Dios que nos vigila en todo momento, y que nos amenaza con mandarnos a un castigo eterno si no cumplimos sus mandatos. Este es uno de los puntos donde se critica a las religiones en *What the*

¹⁰ Hemos tratado de entender sin ningún éxito.

¹¹ Efecto de sonido que consiste en una serie de repeticiones en forma de eco, manipulables por parámetros como feedback (duración de las repeticiones), time delay (tiempo entre cada repetición) entre otros.

¹² Dios es un fraude, creación de nuestro miedo más grande, el miedo de ser parte de un universo vacío.

&%/?* *you know?* Para redondear este concepto, remito a una frase de otra película que me influenció en esa época, *Zeitgeist*. La frase dice así: “*Sé que Dios debe existir, no sé como es, ni siquiera qué es. Sin embargo, de algo estoy seguro: sé lo que NO ES*”.

3. Evil

Creo firmemente que la maldad es una característica innata en el hombre. Sin embargo, muchos somos capaces de controlarla y mantenerla a raya. Somos seres bipolares, siempre navegando entre el bien y el mal. Cada quien tiene su concepto del bien y del mal, pero ¿Qué es lo que pasa por la mente de personas cuyo concepto del bien es la maldad disfrazada para el resto del mundo? ¿Qué habrá pasado por la cabeza de los villanos más odiados en la historia de la humanidad? ¿Será esa la maldad pura? En la época contemporánea donde el mundo se ha vuelto unipolar, han desaparecido los fantasmas de la guerra fría y de un posible holocausto nuclear. Sin embargo, eso no ha convertido a nuestro planeta en un lugar mejor. Un suceso que me conmocionó de sobremanera fue el acontecido 11 de septiembre de 2001. Sentí que la caída de las torres gemelas iba a marcar una época. Al parecer mi presentimiento inicial fue correcto. Desde la segunda guerra del golfo, seguí de cerca muchas teorías de conspiración, como las mencionadas en el capítulo referente al contexto histórico. Soy un firme creyente de que los atentados del 11 de septiembre fueron una obra de maldad pura, donde un pequeño grupo de personas que quizás ostentan el poder supremo de nuestro planeta, decidió darle un nuevo curso a la historia. Hay muchos hechos que a mi manera de ver confirman esta teoría. Nunca en la historia de los Estados Unidos habían pasado tantos recursos públicos a manos privadas con el pleno consentimiento de la ciudadanía. Podría referirme a una gran cantidad de sucesos que apoyan estas teorías de conspiración, pero hacerlo, sería alejarme del tema de este ensayo. Siempre experimento profundos sentimientos de cólera al pensar en los políticos. Tanto Bush, Fidel, Calderón, AMLO, Bin Laden, el PRI, etc., todos tienen a mi juicio, el mismo principio moral: conseguir poder y

dinero a toda costa. Este era el momento de expresar estos sentimientos de rabia. Ya había criticado a la sociedad, a la religión, ahora faltaban los líderes. Quizás el que considero el peor defecto de los seres humanos es la necesidad de usar la violencia.

Originalmente había escrito unas líneas de texto para esta cita, pero después me di cuenta que sería un tanto redundante. En este movimiento no hay simbolismos abstractos, todo está expresado de forma clara y directa. Musicalmente, el piano es el elemento principal, y está equilibrado por voces de dirigentes mundiales que representan a mi juicio la maldad pura. A diferencia de los dos movimientos precedentes, la temática musical gira en torno a un tema principal, el tema de la ira. Gracias al sitio *Youtube*, pude encontrar los discursos de George Bush y Bin Laden en el 11 de septiembre, de Hugo Chávez en la ONU, de Hitler frente a la juventud nazi, y de Oppenheimer después de la explosión de su macabra creación, la bomba atómica. Se combinan las voces de Bin Laden, Bush y Chávez, mientras el piano ejecuta el tema principal con gran fuerza. Bush dice irónicamente “*I fear no evil*”¹³ mientras Chávez le contesta “El Diablo estuvo ayer aquí” (refiriéndose a que su discurso en la ONU fue un día después del de Bush). Bin Laden comenta alguna frase incomprensible para los que no hablamos árabe. Inmediatamente Bush les contesta con: “*They cannot touch the foundation of America*”¹⁴, como queriendo ratificar su supremacía en el orden mundial.

Mi intención al juntar sus voces, es afirmar que todos ellos son fruto del árbol de la maldad humana. Los *loops* se endurecen al usar un efecto de distorsión. El piano toca el tema principal en matiz de *fortissimo* en el momento que se escucha la voz del ser más odiado en la época contemporánea: Adolf Hitler (c.124). Con esto finalizo la primera sección.

¹³ No temo a la maldad.

¹⁴ No pueden tocar las bases de los Estados Unidos de América.

Después del caos viene la tranquilidad (c.132), pero una tranquilidad ocasionada por un silencio casi sepulcral. ¿Cuál es el mayor temor de una guerra en la actualidad? El uso de armas de destrucción masiva. ¿Qué pasaría si fueran usadas en una guerra? Seguramente la tranquilidad llegaría al planeta, pero la calma sería por la ausencia de vida. Eso fue lo que quizás pensó Oppenheimer al ver la primera prueba nuclear al decir “*I’ve become the destroyer of worlds*”¹⁵. Y son esas palabras las que se escuchan mientras el piano toca el tema principal con un matiz *pianissimo* y en el registro más agudo. Las notas del piano son el eco de la violencia, pero un eco después de la aniquilación de la humanidad.

La tercera sección (c.145) de esta forma ternaria representa la guerra. Sonidos de la 2ª guerra mundial retumban, mientras Bush, Hitler, Bin Laden y Chávez hablan sin cesar. El exceso de información se torna ausencia de la misma. Tratar de entender las palabras de los discursos se vuelve casi imposible en medio de tanta confusión, así como nos es imposible conocer en la actualidad la verdad detrás de los hechos. Mientras tanto, las armas siguen disparando, y la gente sigue muriendo. Las voces de maldad se disuelven en un *fade out*¹⁶, y el piano toca con fuerza una variación del tema principal que se desvanece poco a poco (c.153). Después de haber señalado en la primera cita que la gente vive sin rumbo, de haber conocido nuestra ignorancia en la segunda, y de haber conocido la maldad de nuestra especie, el ser supremo solo puede decir: “*Poor mankind, I feel so pity on you*”¹⁷.

4. Love

Esta cita es un rompimiento total tanto en el discurso musical como en la intención de la letra escrita. Hasta este momento los textos se refirieron a conceptos amplios como fueron la

¹⁵ Me he convertido en el destructor de mundos.

¹⁶ Bajar el volumen de una señal de audio poco a poco hasta llegar a un silencio total.

¹⁷ Pobre humanidad, siento tanta pena por ti.

gente, el universo y la maldad. Pueden pasar mil y una cosas en nuestro entorno que afecten a miles de personas, podemos indignarnos por guerras que suceden al otro lado del mundo, podemos despotricar contra los políticos que sólo son causa de injusticias, podemos criticar a la sociedad por ser materialista y superficial. Todo esto nos afecta profundamente, pero nunca se podrá comparar con la forma en que nos afecta un suceso de nuestra vida privada. Si el amor llegara en medio de este mundo caótico, todo se transformaría en belleza absoluta. Si tuviéramos contacto con la muerte de un ser querido, toda tragedia mundial carecería de sentido. Ante un suceso importante en nuestra vida, volvemos la cabeza a nuestro interior. Definitivamente, dejaríamos de pensar en lo que pasa al otro lado del mundo. En este caso, el suceso acontecido es una decepción amorosa.

Después de la agresiva sonoridad que se presentó en *Evil*, ahora sin *loops* distorsionados, ni voces de presidentes desquiciados, es sólo el piano con arpegios suaves en octavos sobre un compás irregular que acompaña a la voz masculina en su nostálgico canto. La tonalidad es claramente Si menor y el lenguaje es casi impresionista por su transparencia sentimental. El amor llega a la vida de este hombre, representante de la humanidad. “*I see your face in the middle of darkness; I see your eyes, they are two stars that light my shadow*”¹⁸ Estas frases del texto reafirman la creencia popular de que el amor puede cambiarlo todo. Después, sobre la misma base armónica, el Ser Supremo interviene con un pequeño tema, como si desde su lejanía aprobara este amor.

La primera sección de contraste es cuando el piano deja atrás sus arpegios, y ahora interpreta un tema con notas largas que se repetirá una octava arriba (c.187). La tonalidad es Sol menor y el compás deja de ser irregular. Es un momento de contemplación. La voz dice “*You are*

¹⁸ Veo tu rostro en medio de la oscuridad, veo tus ojos, son dos estrellas que iluminan mi sombra.

so beautiful, you're the dream of my happiness"¹⁹. Un regreso al inicio (c.211), sólo que con las frases del texto y los arpeggios del piano incompletos, consolida esta imagen de contemplación.

Sin embargo, se sabe que este amor es imposible. La voz canta "*But I know I won't be happy with you*"²⁰, resignándose a entregar su amor a una causa perdida. Se regresa a la tonalidad inicial, con el piano acompañando en una rítmica de cuartos. Las texturas son cada vez más densas y se transforman en un tejido polifónico con acordes hasta conducir a un clímax inesperado (c.225-234). Se llega a un *fortissimo*, mientras la voz trágicamente canta: "*'cause I know that you are out of my world, my love*"²¹. La dinámica en *fortissimo* se rompe súbitamente, y el piano toca una progresión armónica que expresa frialdad, esa frialdad con la que el ser amado trata al amante cuando no le corresponde (c.235). Mientras, una voz (mía) repite sin cesar "*Love gets rotten when it reaches reality*"²². Esta es la consagración de la tragedia. El amor, lo único que podría traer felicidad en medio de un mundo oscuro y decadente, se desvanece.

5. Life

Sonidos de lamentos, jadeos y un extraño *loop* sobre un tema disonante en el piano, preparan el escenario de esta quinta cita. La vida es un misterio incomprensible, pues sus designios suelen ser injustos la mayoría de las veces. Me he dado cuenta que la vida puede llegar a ser muy complicada. Como el dicho popular que dice: "si las cosas que valen la pena fueran fáciles, cualquiera las haría", está lleno de sabiduría. Llegar a un punto de plenitud, de felicidad, casi siempre se logra después de atravesar un tortuoso camino lleno de sinsabores. Muy poca gente en la actualidad se considera feliz en el amplio sentido de la palabra. Ahora bien, en contraparte, los

¹⁹ Eres tan bella, eres el sueño de mi felicidad.

²⁰ Pero sé que no seré feliz contigo.

²¹ Porque sé que tú estás fuera de mi mundo, amor.

²² El amor se pudre cuando alcanza la realidad.

hechos trágicos de la vida suelen llegar sin aviso, y suelen ser fulminantes. Obtener un título universitario, el amor de una mujer, o el éxito profesional, pueden llevar años de estudio, meses de cortejo o décadas de arduo trabajo. Sin embargo, una enfermedad mortal, un accidente fatal, o una catástrofe natural, pueden acabar con esa felicidad -que con tanto trabajo se logró obtener-, en tan sólo un instante. Tchaikovsky lo ha representado en su Cuarta Sinfonía, donde el tema de la fatalidad irrumpe repentinamente.

En mi obra, la voz femenina del ser supremo canta el siguiente texto: “*Tragedy happens in a moment but takes too long to vanish, Joy takes too long to happen but can vanish in a moment*”²³. Es una clara advertencia de lo injusta que puede ser la vida. Sin embargo, este es un principio del universo, es más fácil destruir que construir. No nos queda más que aceptarlo y resignarnos a esta ley divina. La textura de esta sección es igual a una canción *pop*. El piano acompaña a la voz sobre *loops* semejantes a un estilo *R & B*²⁴. Sin embargo, la línea vocal y la armonía proporcionan un ambiente de desolación. El ser supremo concluye su intervención cantando “*Life is hard*”²⁵, esta es su advertencia final. Empieza una nueva sección (c.281), con un gran solo de piano, tema al que llamo “tema de la resignación”. Este tema en Sol menor, es el más complejo de toda la obra. Los temas anteriores son minimalistas por su extensión, y con poca riqueza en cuanto a motivos melódicos. Se puede decir que ésta es la sección más clásica de toda la obra, ya que no sólo lo es en la construcción melódica, sino también en el uso de la armonía a la manera clásica. El tema se repite con un gran *crescendo*, y con una textura cada vez más densa. Es así como se llega a un gran clímax. Inmediatamente (c.293), la calma regresa y el tema de la resignación se toca en *piano*. Ahora sólo queda esperar un milagro.

²³ La tragedia ocurre en un momento y tarda demasiado en desvanecerse. La felicidad tarda mucho en ocurrir y se desvanece en un momento.

²⁴ Abreviación de Rhythm and blues, estilo pop surgido en EUA basado en el blues.

²⁵ La vida es difícil.

6. Change ?

Se enfrentan las oscuras visiones de la especie humana con las tragedias individuales. Todo debe estar conectado. En *What the *&"\$ you know?*, se dice que todas las partículas subatómicas están interconectadas entre sí, sin importar que estén hasta el otro lado del universo. Como mencioné anteriormente, todos somos parte de algo mucho más grande, de un todo, pero a su vez, es nuestra individualidad la que hace que el todo sea lo que es. Si solucionáramos nuestros problemas particulares, si nos encontráramos con nuestro yo ideal, y llegáramos a hacerlo real, seguramente nuestro planeta sería un mejor lugar. Si la gran mayoría fuéramos felices, podríamos contagiar con nuestra felicidad a los demás.

Necesitaba encontrar una manera clara de decirlo, pero me fue difícil encontrar las palabras. Musicalmente, tenía una progresión de acordes en el piano que expresaba perfectamente una sensación de calma, el fin de la tempestad, pero a su vez existe un vacío provocado por las grandes llagas que el destino rasgó. Todo debía tener un tratamiento minimalista. Decidí que en esta última cita, las últimas frases de toda la obra no debían ser mías. Me di a la tarea de buscar en *Youtube*, videos donde gente común y corriente hablara de la situación del mundo. Un clamor general se escucha en la *Web*. La gente sabe que nuestro planeta, nuestra especie, está al borde del colapso. El calentamiento global, las guerras, la manipulación que ejercen sobre nosotros la mayoría de los líderes, son factores que la mayoría señala como la causa de esta decadencia mundial. Cientos de videos hablan sobre este tema. Entre un universo de imágenes, encontré las frases "*We don't have much time*"²⁶ y "*Time to act is now*"²⁷. La suerte estuvo de mi lado, pues rápidamente encontré todo un discurso espontáneo que grabó un sujeto norteamericano, y que afortunadamente subió a la red. Definitivamente no lo pude haber dicho de una mejor manera.

²⁶ No tenemos mucho tiempo.

²⁷ El tiempo para actuar es ahora.

Esta cita comienza con el audio de una canción *pop*, autoría de Paco Aveyra un gran amigo y compañero de trabajo en varios proyectos. La canción es sencilla, y más que simbolizar algún abstracto concepto, me gustó su ambiente, pensé que sería un buen elemento musical conjuntarse con lo minimalista de la parte pianística. Las frases “*We don’t have much time*” y “*Time to act is now*”, se contestan una a la otra, y se repiten hasta que se ven alteradas por una creciente distorsión del audio, hasta volverse casi incomprensibles. El piano con su progresión armónica, está en un matiz de *pianissimo*, con un constante crescendo, simulando un efecto de *cross fade*²⁸. Al mismo tiempo, surge un cuarto elemento, la voz masculina canta pequeños motivos de dos notas. Posteriormente, se agrega la voz del ser supremo, cantando los mismos motivos. Ambos son meramente espectadores de lo que será el mensaje principal de esta cita. “*I believe that our thought process creates trouble in our world*”²⁹ el cual finaliza con la frase: “*And let’s love each other, unconditionally...*”³⁰ Si esta utopía sucediera, seríamos capaces de resolver todos los problemas del mundo en un instante. El camino a tomar es sumamente difícil, casi imposible, pero mientras haya esperanza ninguna causa estará muerta. ¿Seremos capaces de cambiar nuestra forma negativa de pensar y ver la vida? ¿Podremos cambiar el curso de la historia? ¿Podremos amarnos los unos a los otros incondicionalmente? Ojala así sea.

²⁸ Combinación de un fade out y un fade in (lo contrario) de forma simultánea en distintos canales de audio.

²⁹ Creo que nuestro proceso de pensamiento crea problemas en nuestro mundo.

³⁰ Y amémonos los unos a los otros incondicionalmente.

II. Quinteto para acordeón, oboe, violín, cello y rhodes.

Después de varios años de dedicarme casi por completo a la música *pop*, es a principios del año 2007 donde se empieza a gestar la idea de esta obra. Fue una época donde la música que más escuchaba era la del compositor argentino Astor Piazzola. Sentí una gran fascinación por el acordeón y el bandoneón. Su expresividad y su característico timbre, muchas veces nostálgico, hicieron surgir en mí la gran necesidad de escribir para alguno de estos instrumentos. La última obra instrumental que había compuesto fue en el 98, mi último año como estudiante activo en la E.N.M. El reto que surgió en ese momento fue crear una obra de este tipo después de varios años de no hacerlo. La música instrumental que llegué a componer en los años siguientes a mi etapa como estudiante, fue para teatro, cortometrajes, o algún espectáculo multimedia, y siempre por encargo. Durante casi 9 años, lo que compuse por gusto fue vocal-instrumental. Estaba acostumbrado a depender de un texto, de una imagen, o de una escena teatral para escribir música.

Sin embargo, encontrar un tema, un argumento, fue algo relativamente fácil. En los años 2002 y 2003 tuve la oportunidad de viajar a Europa, y puedo afirmar que fueron experiencias que marcaron mi vida. Sólo había viajado de niño y adolescente a los Estados Unidos de América, y desde que entre a la E.N.M., el continente europeo me atrajo como mi siguiente destino en un posible viaje, y quizás como un lugar para vivir. Visité Budapest, Kiev, Odessa, Cracovia y Frankfurt entre otras ciudades. A pesar de haber estado principalmente en la parte oriental de Europa, que es la parte menos desarrollada económicamente, vi una diferencia abismal respecto a nuestro país. A diferencia del caos de la ciudad de México, ver calles limpias, sin indigentes, ciudades donde se puede caminar

a las tres de la madrugada sin temor a ser víctima de un crimen, con un mayor nivel cultural que me hizo pensar utópicamente en Europa como el lugar donde podría crecer como artista y como persona. Por situaciones de mi vida personal me fue imposible viajar durante casi cuatro años, y fueron esos recuerdos nostálgicos el motor de creación. Por esa razón, esta obra la considero antimexicana, ya que su argumento inicial es el anhelo de no estar en este país.

Mi forma de escribir siempre ha sido en el marco de la tonalidad. A pesar de que he llegado a emplear recursos atonales y bitonales, en esta ocasión quise hacer una obra 100% tonal. Desde que conocí en las clases de análisis musical la forma sonata, quedé impresionado. Aún en estos días me sigo maravillando al escuchar cualquier obra con el esqueleto *allegro-sonata*. Considero a ésta la forma perfecta de la música de concierto, como si representara cierto orden con un toque idealista en la vida, en la naturaleza y en el universo. Esta es mi forma de ver las obras con estructura *allegro-sonata*. Dos temas colisionan en lo que llamamos exposición. A veces uno emerge triunfante de este conflicto al que llamamos desarrollo o elaboración. En otras, ambos terminan conciliados, pero con toda una historia por delante en los siguientes movimientos. Por esta razón, si pretendía escribir una obra instrumental, tenía que usar la que considero la forma perfecta de la música de concierto. Ahora la historia a contar debía desarrollarse en abstracto.

Busqué tener un ensamble peculiar, pero a su vez balanceado. El acordeón con sus vastos recursos y amplio registro podría desempeñar todas las funciones y texturas fácilmente. El violín y el oboe se encargarían de las melodías en registro agudo, y el cello sería el encargado del bajo. En cuanto a timbres, tendría dos cuerdas y dos alientos (tomando en cuenta la forma en que el acordeón genera el sonido). Para darle un toque personal, no podía hacer a un lado mis influencias *pop*, así que escogí al *rhodes* para darle

ese toque particular. El *rhodes* es uno de los pianos eléctricos usados en la música *pop* de los 70. Su timbre mitad piano, mitad campana, vendría a contrastar enormemente con la sonoridad tan penetrante de los demás instrumentos. Tuve la fortuna de poder producir una grabación de la obra en junio de este año, con algunos de los mejores músicos que hay en la ciudad de México, lo cual fue una experiencia enriquecedora pues se puede decir que es de las pocas veces que tuve el privilegio de escuchar mi obra con instrumentos reales.

1. *Adagio molto espressivo*

La obra inicia con una melodía en el acordeón en la tonalidad de Sol menor sin acompañamiento. El tempo *rubato*, le da una gran libertad a este tema, tema principal de esta forma *allegro-sonata*. La esencia del tema es la sucesión de dos segundas ascendentes sucedidas por un salto descendente, el cual se da con ritmo sincopado. El ritmo del resto del tema se caracteriza por alternar dos ó tres notas en valores muy cortos con notas de valores largos, quitando uniformidad al ritmo. La textura monofónica causa una sensación de una gran nostalgia, quizás soledad, un lamento que empieza a gritar desde lo más profundo del corazón. El oboe repite el tema idénticamente con el *rhodes* acompañándolo con arpeggios y el acordeón respondiendo con motivos melódicos. El puente (letra A) para pasar al tema tiene como elemento principal figuras de dieciseisavos constantes en el acordeón, con una textura principalmente armónica con pocos elementos melódicos. El violín hace su primera aparición con *pizzicatos* en octavos. El puente con este ritmo constante marca una diferencia con la inestabilidad rítmica del tema principal. La forma de pasar al tema secundario es totalmente convencional, un *crescendo* con un *tutti* en los últimos dos compases. Las regiones tonales por las que suelo moverme en mis obras, son las que encuentran en la frontera entre sostenidos y bemoles, donde muchas veces me enfrento con

el problema de decidir si escribir bemoles y dobles bemoles o sostenidos y dobles sostenidos, y cuándo enarmonizar para facilitar la lectura. La modulación al tema secundario (letra B) pasa exactamente por estas regiones, Sol menor – Do menor – Fa menor – Re bemol – Do sostenido hasta llegar a Fa sostenido menor, la tonalidad del tema secundario. Este segundo tema guarda una estrecha relación con el tema principal, ya que sus primeras notas son dos segundas ascendentes, sólo que ahora, el ritmo es poco sincopado, en octavos casi todo el tiempo. A pesar de que la tonalidad es Fa sostenido menor, la progresión armónica no causa un efecto negativo (dramatismo, tristeza, soledad, etc....) que suele caracterizar a las tonalidades menores. La razón es que empleé una progresión típica de la música rock y pop, donde se suele “esconder” la tonalidades al evitar el uso de las dominantes. La progresión en cuestión es i – iv – VI – III, sin las dominantes V y vii. Este es otro elemento de contraste. Mientras en el tema principal, el tratamiento armónico es meramente tradicional, en el tema secundario la armonía es igualmente tonal, pero a la manera *pop* de las últimas dos décadas. Amor, dulzura, esperanza, son algunas de las emociones que puede causar este tema al escucha.

La sección conclusiva (letra C) de mi forma sonata no rompe con ninguno de los esquemas más comunes. Melodías en el *rhodes* con intervenciones del acordeón junto con elementos del tema principal y del secundario forman parte del primer oleaje. Se llega a la parte final de esta sección (c.39) con un *tutti* con el acordeón tocando una variación del tema principal en *stretto*. Esta sección es la que más influencia tiene de la música de Piazzola. La tonalidad sigue siendo Fa sostenido menor, sólo que esta vez la armonía es tradicional por lo que ahora si existe el dramatismo característico de la tonalidad menor.

En la elaboración o desarrollo (letra D), procuré realizar un constante diálogo entre ambos temas, sólo que el principal se presenta siempre en *stretto*, tal cual como fue

presentado en la sección conclusiva, antecedido muchas veces por dos treintaidoceavos en anacruza. Este elemento en anacruza se empleó como ornamentación en la exposición, pero ahora se vuelve un motivo principal. La armonía del desarrollo inicia con el tono inicial de Sol menor, sólo que ahora, el tratamiento es más cromático que tradicional. La menor, Fa menor, Mi menor, Fa sostenido menor, Si menor son las tonalidades mas definidas en el desarrollo. Sin embargo, la manera de modular es a veces cromática, a veces tradicional. El clímax (c.67-71) aparece con el tema secundario en la tonalidad de Si menor, solo que la armonía ya no es en un menor “relajado” sin dominantes, sino que la cadencia V7 – i lo lleva a una intensidad y un sentido un tanto trágicos.

La reexposición (letra F) es al espejo, es decir, con el tema secundario al principio, a la manera de la Segunda Sinfonía de J. Brahms. La entrada del tema secundario en su forma original rompe súbitamente con el clímax trágico que se había alcanzado. La tonalidad es de nuevo Sol menor. El puente (letra G) para regresar al tema principal es casi idéntico a lo que fue la sección conclusiva en la exposición. La parte final del puente realiza un cambio de la armonía *pop* a la tradicional. Se podría decir que la modulación es en el sentido de un cambio de lenguaje tonal, en lugar de un cambio de tonalidad. Se termina con un acorde de Re mayor con séptima, dominante de Sol menor. El movimiento se detiene. Tras un pequeño silencio, aparece el tema principal (letra H) en su forma original después de que había caído en el olvido. Ahora la textura es homofónica, dándole mayor fuerza y un sentido muy dramático al oírse la segunda frase en un *tutti*. Después de un gran *diminuendo* quedan el oboe y el acordeón solos. El final es con un acorde de Sol menor con novena mayor sin séptima, (un acorde típico del tango, y muy explotado en el cine cuando se quiere dar una atmósfera de tragedia).

2. Moderato con nostalgia – Huapango dark – Balada simplemente con amor.

Después de la complejidad de un primer movimiento en *allegro-sonata*, el segundo movimiento debe ser más sencillo. Entre la gente que ha escuchado esta obra, casi todas opinan que este primer movimiento es demasiado intenso, emocionalmente hablando. Me han dicho que pueden imaginarse desde un día de tristeza, un bello sueño cumplido, hasta llegar a un funeral. Este segundo movimiento necesitaría de una menor complejidad emocional. La estructura de este segundo movimiento es una forma ternaria compleja (A-B-A), como es en la mayoría de los movimientos intermedios en un ciclo de forma sonata. La A tiene dos partes. La primera, con un tema que en sus primeras cuatro notas es idéntico al tema secundario del primer movimiento (c.3, oboe) y la segunda, con un tema muy acordeonístico con una nota larga antecedida de tres muy cortas en anacruza (c.19).

La tonalidad inicial es Si menor, con un tratamiento armónico predominantemente tradicional. Hay pocas modulaciones en esta sección, sin embargo su complejidad rítmica es superior a la del primer movimiento. En la grabación que realicé, este fue el movimiento que más problemas causó y que no fue nada fácil de resolver y comprender para los músicos, rítmicamente hablando. Utilizar un compás de 6/4, mientras la melodía principal se encuentra en 4/4 a manera de cuatrillos, fue difícil de asimilar. El uso de distintas acentuaciones, polirritmias y ritmos excesivamente sincopados es algo muy característico de la música *pop* actual. Esto muchas veces resulta muy complejo para un músico de orquesta sinfónica de nuestra ciudad, acostumbrado a tocar obras “*hit*” del clasicismo y del romanticismo, donde la rítmica es muy “cuadrada” a diferencia de la música *pop*. El tema se presenta dos veces, primero en el oboe y después en el *rhodes*. Abruptamente, al final de la repetición aparecen dos acordes que parecieran modular a Mi menor (VI – V7) (c.18). Sin embargo la progresión de esta nueva sección comienza en el acorde de Do mayor, a

manera de una cadencia rota. La progresión VI – i6 – V6 – i (c.19-22) le da un sentido de inestabilidad tonal, al no iniciar con el i. Este tipo de progresiones “inestables” son empleadas frecuentemente en el *rock*, y generalmente cuando la escala es menor armónica dan una atmósfera oscura comúnmente empleada en el subgénero que se conoce como *dark*. La rítmica ahora es ternaria con todos los instrumentos en 6/4, y rítmicas a la manera del huapango. Por esta razón, mi indicación de carácter es *Como un huapango dark*. Para finalizar esta sección A, regreso al tema y tonalidad inicial, sólo que esta vez el tema es incompleto y la armonía queda abierta con una modulación a Mi menor. Este es el único pasaje musical de todo el ciclo que contiene elementos tradicionales mexicanos. Sin embargo, resulta un poco irónico que se presente combinado con la música *dark* de corte anglosajón. Creo que la simbología resulta un tanto clara si se conoce el argumento de esta obra.

La parte B (c.43) presenta un contraste rítmico casi absoluto. Después de la complejidad rítmica de A, ahora es el turno de la sencillez total. Un compás de 2/2 sin síncopas con un patrón rítmico constante es lo que marca la diferencia. En esta sección traté de representar el amor, un amor particular a una chica polaca. El tema es sumamente sencillo, construido en base a una escala descendente de La mayor. El tema se repite cuatro veces, con variaciones en dinámicas y en instrumentación. Un puente intermedio (c.59) en base a una escala ascendente en la voz superior en dirección contraria al bajo conduce a un pequeño clímax (c.67) antes de la entrada de la tercera repetición (c.76), que es un *tutti*. La cuarta repetición (c.84) contrasta notablemente al aparecer el tema solo con el *rhodes* en *pianissimo* súbito. Con este contraste tímbrico y de dinámico busqué lograr una sensación de lejanía, definitivamente una forma de representar lo lejano e imposible de aquel amor polaco.

Sorpresivamente, y con gran ímpetu (c.90), reaparece el primer tema de la sección A en un *tempo* más rápido (.-.) El tema solo presenta variaciones en instrumentación, mientras armonía y acompañamiento son iguales. La entrada del *huapango dark*, con el cambio de *tempo*, le da un mayor dinamismo y cierto grado dramático pero sin llegar a lo trágico del primer movimiento. El final de este movimiento es un *crescendo* tanto instrumental y dinámico, pero sin gran contundencia al no utilizar un tema importante como base, lo cual deja elementos inconclusos. Existen emociones que no terminan por esclarecerse.

3. *Chillout tempo - Vals*

El *Chillout* es uno de los subgéneros del movimiento de la música electrónica *pop* proveniente de Europa. Se caracteriza por ser la más suave de todas las corrientes dentro del electrónico. Por eso suele usarse como música de fondo cuando se disfruta un cocktail o un capuchino en un bar de este estilo. Los *loops* suelen tener poca fuerza. Generalmente las frecuencias bajas son atenuadas para suavizar su sonido y que no tenga el *punch*³¹ de los subgéneros electrónicos bailables (*Dance, trance, electro, etc...*). Uno de los sonidos frecuentemente socorridos en el *chillout* es justamente el *rhodes*. Las armonías suelen ser a base de acordes $maj7$ ³² y $m7$ ³³ muy usados en el *pop* cuando se busca un efecto de tranquilidad. El bajo es el instrumento que suele tener la rítmica más compleja y con más movimiento melódico, pero de forma minimalista, es decir, sin variaciones en el momento de la repetición.

³¹ Fuerza, poder, potencia, lo que hace que el cuerpo retumbe en una discoteque.

³² Mayor con séptima mayor.

³³ Menor con sétima menor.

Este movimiento comienza con el cello en *pizzicato*, imitando un bajo eléctrico *fretless*³⁴. El motivo melódico del cello es en base a la nota pedal, (Do), su quinta (Sol) y su sexta menor (La bemol), casi a manera de *ostinato*. El *rhodes* toca unos arpeggios sincopados durante los primeros dos tiempos de cada compás. La tonalidad es Do menor, pero, como es costumbre en el *pop* actual, muchas veces se evita la tercera del acorde, haciendo la armonía difícil de definir. La progresión resultante sería algo así como i-iv7-III-III+, con un ostinato con las notas Do, Sol y La bemol en el bajo. La progresión se toca dos veces. En la segunda vuelta, el violín entra simulando lo que sería una guitarra eléctrica con la técnica *mute*³⁵. Su ritmo es en dieciseisavos constantes, con poco movimiento melódico, pero con las acentuaciones alteradas a manera de un 16/16 (3+3+3+3+2+2).

El primer motivo netamente melódico aparece en el acordeón (letra A) junto con la tonalidad de Mi bemol, ambos sin preparación y de manera sorpresiva. La melodía es sencilla con un ritmo sincopado en octavos y con un aire de nostalgia, pero una nostalgia un tanto escondida entre un ambiente armónico suavizado por el uso de acordes maj7. El *rhodes* acompaña con los acordes (ahora definidos por completo) Ebmaj9³⁶, Abmaj7/C, Ebmaj7/Bb y Fdis7/Ab³⁷. El cello continúa con la misma línea de un ostinato sincopado sobre Do, La bemol, y Sol, mientras que el violín se vuelve mas complejo melódicamente hablando, pero sobre la misma base rítmica en 16/16.

Dentro de esta relativa tranquilidad emocional, emerge un elemento de contraste y tensión (anacruza al c.17). Una sección con frases irregulares, cortes abruptos y ritmos sincopados sobre una acentuación de 3+3+2 octavos, sobre una textura homofónica. No es

³⁴ Sin trastes.

³⁵ Rozando las cuerdas con los dedos como si fuera armónico.

³⁶ Acorde mayor con 7ª mayor y 9ª mayor.

³⁷ Ya que el tratamiento armónico de esta sección es el empleado en el jazz, decidí utilizar la notación jazzística para la armonía, a base de letras y no de números romanos. “/” indica la nota del bajo, la inversión del acorde.

más que la representación de un suceso sorpresivo que rompe con esa nostálgica monotonía de una rutina diaria donde los pensamientos y los anhelos frustrados se vuelven algo cotidiano. La armonía de esta sección es muy inestable. Se sugiere la tonalidad de La bemol menor, sin embargo el VI y el III aparecen como acordes menores, pero la nota Do es natural, dándole una bimodalidad entre mayor y menor. La sección acaba con el acorde del quinto grado de La bemol, dejando la armonía abierta. Llamaré a esta sección el tema de lo inesperado.

Se realiza una reexposición (letra B) de la primera sección sólo con cambios de instrumentación. El oboe toma la función melódica que antes desempeñaba el acordeón, y el acordeón realiza los motivos guitarrísticos del violín, sólo que esta vez asemejándose más a un efecto de *delay* de la guitarra eléctrica.

El tema nostálgico se ve de nuevo interrumpido abruptamente por la entrada de la tensión del tema de lo inesperado (anac. al c.32), ahora la instrumentación le da una mayor contundencia al terminar con un *tutti*. La entrada de un oscuro vals (letra C) en 6/8, es una reminiscencia de lo que fue el huapango *dark* en el movimiento anterior. El motivo principal, una nota larga en primer tiempo con quintillos de treintaidosavo en el último octavo es prácticamente una variación del motivo del huapango. La progresión armónica empleada provoca el mismo efecto emocional. La tonalidad es claramente La bemol menor en modo natural. Este tema se toca dos veces, con variaciones melódicas en la repetición.

Por tercera vez, e igualmente de forma intempestiva regresa lo inesperado (c.57). Con esto se da a entender que la atmósfera oscura del vals, no fue el resultado de esa tensión recurrente sobre la calma del *chillout*. Ahora, el tema presenta variaciones. Primero es una extensión melódica, posteriormente se intercala con motivos del vals. Así es como se llega al clímax del movimiento. Para finalizar, el tema de lo inesperado se presenta de una

forma muy sutil, con *staccatos* en la débil sonoridad del *rhodes* (c.67). Después, aparece por última vez con *pizzicatos* en violín y cello. Este recurso instrumental indica que la tensión llegó a su fin, dando la sensación de que se disolviera en el aire. Pero, no lo consigue.

Sobre una tonalidad de Sol sostenido menor (enarmónico de La bemol menor), regresa el ambiente *chillout* (letra D). El cello canta y se lamenta mientras el *rhodes* con sus armonías tranquilas, trata de regresar al estado de calma. El tema melódico regresa, sólo que esta vez el acompañamiento se vuelve más expresivo, dejando a un lado el estilo *chillout*. La sensación es de nuevo de tristeza y desolación. El movimiento termina con este tema en el *rhodes*, teniendo como punto final el motivo del tema secundario del primer movimiento en el penúltimo compás. Aún existe la esperanza de llegar a ese lugar anhelado.

Este movimiento con su gran contraste de estilos, dinámicas, y sentimientos, vuelve difusa cualquier expectativa de conocer el rumbo emocional que podría tomar el final de la obra. La conclusión de esta historia con tintes de amor, esperanza, vacío y frustración queda suspendida por un momento en un sueño, quizás una esperanza por llegar a ese lugar ideal.

4. *Andante lento poco dramático – allegro vivace*

La forma más utilizada durante el clasicismo para el movimiento final de una sonata o sinfonía, es sin lugar a dudas el rondó. El tener un tema recurrente, con motivos según yo sencillos le da una gran contundencia a la sonata. Este recurso me resultó necesario para

concluir esta obra. Sin embargo, la forma resultante, quizás guarde poca relación con un rondó típico del clasicismo. Continuando con la línea dramática, el movimiento comienza con una introducción en *tutti*, en movimiento lento. El motivo melódico y el corte al final de la primera frase guardan una estrecha relación con el tema B del tercer movimiento. Sin embargo, las frases siguientes son totalmente diferentes. La atmósfera es 100% dramática, con tintes de incertidumbre, quizás en espera de un suceso positivo. La tonalidad inicial es un Re menor, pero nunca se ve plenamente definida ya que es usada como tonalidad de paso para llegar a la tonalidad principal de este cuarto movimiento y de toda la obra: Sol menor. Con la modulación a Sol menor y un *accelerando* previo, ingresa el tema principal como un estribillo (c.20). Su motivo principal es dos dieciseisavos en anacruza y un cuarto en tiempo fuerte, a manera de un mordente inferior.

El tiempo rápido y el modo menor armónico, dan una gran sensación de movimiento, pero se trata de un movimiento agitado, quizás algo así como una búsqueda frenética sin llegar a la desesperación. El bajo en la mano izquierda del acordeón mantiene un pulso constante con figuras de cuartos, dando así una rigidez rítmica que contrasta con la libertad del tema interpretado por el cello. El estribillo se repite por segunda vez (c.28), ahora en el violín, y el cello apoyando al bajo cada tiempo fuerte, dándole una mayor fuerza. A semejanza con la forma del rondo clásico, aparece una sección B (c.36), donde los motivos melódicos son difusos, a manera de puente. El estribillo regresa otra vez (c.44), sólo que ahora muy llano en la instrumentación. La última frase de esta sección se ve alterada, y se convierte en un puente en base al motivo principal del estribillo que conduce a la sección C. El segundo episodio de un rondó suele ser más grande, contrastante y contundente que el B y aquí no es la excepción.

La sección C (c.64) esta basada en lo que yo considero una variación del tema de la balada de amor del segundo movimiento. La tonalidad de nuevo difusa, a veces pareciera Sol mayor o Mi menor, su relativo. Esto es porque de nuevo, no existe una cadencia clara que las defina. La indicación es *Andante Maestoso*, y el carácter es un tanto triunfal. Se asoma un posible final feliz a esa búsqueda, a esos momentos de desolación y vacío. El tema de esta sección es sencillo rítmicamente y se compone de dos frases. La primera, con un ritmo regular de mitades marcando cada tiempo con textura homofónica y un carácter triunfal. La segunda es más elaborada rítmicamente, pero ahora con un carácter “juguetón e inocente”. El tema se repite dos veces. Después sigue una sección intermedia (c.80), que a su vez se puede subdividir en dos partes. En la primera, se exagera el sentido “juguetón”. El uso constante de *pizzicatos*, *staccatos*, y el *rhodes* en su registro agudo, consolidan esa imagen de inocencia, que puede recordar a lo que se siente en la niñez cuando todos los sueños son posibles y no tenemos influencias negativas inculcadas por la sociedad.

En la segunda parte de esta sección intermedia (c.89), regresa el motivo principal del estribillo. Comienza con un acorde de Fa menor, que contrasta notablemente con la región tonal precedente. El sentimiento es claro, se recuerda que existen muchos momentos de oscuridad y energía negativa que no se pueden olvidar tan fácilmente. Sin embargo, el tratamiento musical de esta mini-sección es la de un puente que modula a la región tonal de Fa mayor-Re menor que conduce al *Andante maestoso*. El hecho de que este tema “triunfal-juguetón” reaparezca un tono abajo (c.96), le resta brillantez y fuerza. Sólo se toca una vez, y la sección finaliza con un puente de transición (c.106) y modulación para regresar al estribillo. Es una deformación de lo triunfal a lo estresante y a lo agitado.

El estribillo regresa con mayor fuerza que nunca, ya que la instrumentación es en *tutti* (c.112), con el tema octavado con oboe y violín, y un tono mas arriba, en la tonalidad

de La menor. El tema se repite por segunda vez (c.120), con una versión más ligera instrumental, para concluir con una sección climática (c.137) que modula a Sol menor. Se prepara así la llegada del primer personaje que apareció en la obra.

La reaparición del tema principal del primer movimiento (c.140), es el clímax emocional, representa un reencuentro con la causa primordial. El gran vacío interno que tanto daño hizo. La verdadera razón no es por el lugar donde se vive y su ambiente tan desmotivante. Tampoco son las experiencias dolorosas de las decepciones amorosas. La verdadera razón está en el interior de uno mismo, en la manera de ver, de sentir, de pensar y de actuar frente a todo lo negativo que nos sucede. Este tema del origen, a pesar de tener un *crescendo* tanto en dinámicas como en instrumentación, pierde su fuerza, y comienza a mutar en algo distinto. Se realiza una modulación al homónimo mayor (c.150-151), y comienza una reexposición de la primera parte de la sección C (c.152). Ahora el ambiente es claramente positivo, se repite el tema triunfal dos veces, y se prepara así el gran final de la obra. Tiene lugar un puente (c.168-182) parecido al que condujo al estribillo en su primera aparición, se sugiere una modulación a Mi menor y al regreso de lo negativo. Sin embargo, esta modulación queda en suspenso y se reestablece el Sol mayor como tonalidad. El final (c.183), está construido en base al motivo triunfal, con un acompañamiento que asemeja el de una polka. Algunas de las personas que han escuchado esta obra y que conocen mi vida personal, me han dicho: “Es muy claro, ahí esta Polonia”. Debo de admitir que esto sucedió de manera inconsciente, como muchas simbologías que suele expresar un artista en su obra. El tiempo se acelera cada vez más dándole un cierto aire de fiesta, hasta llegar a un punto de máxima aceleración, donde se finaliza con una escala, un trino y lo que pareciera una modulación a Mi menor. El violín y el cello tocan en

pizzicatos el motivo del estribillo, como dando a entender que quizás no la historia no ha terminado. La obra cierra con una cadencia en *tutti* a Sol mayor.

Este final puede ser sorpresivo y curioso y hasta un tanto inconcluso. Sin embargo, mi conclusión, mi razón para hacerlo de esta forma, es la manera de representar que no están resueltas las frustraciones, ni los anhelos caídos, ni la tristeza. Se descubrió la manera de hacerlo, una forma de salir adelante. Teniendo una postura positiva y optimista, sin complejos ni dependencias a dolores del pasado y con plena confianza en si mismo, es cuando se puede encontrar el camino para llegar a un punto de plena satisfacción en la vida. La pregunta final, la que realiza esa reminiscencia del tema del estribillo, es si uno es realmente capaz de lograrlo.

III. Sonata para flauta y piano.

De todas las obras presentadas en este trabajo, ésta es la única que compuse en mi época de estudiante. Era 1994, mi primer año de licenciatura, y como cualquier estudiante de composición, existía en mí una gran necesidad y motivación por conocer, experimentar y empaparse de estilos y tendencias musicales. Escogí esta sonata, porque de todas las obras que llegué a presentar, fue quizás la que mayor éxito obtuvo en los conciertos de estudiantes de composición. La flauta era un instrumento con el que estaba plenamente familiarizado. Mi primera composición formal dentro de la escuela fue para flauta y piano, y con esa misma obra en forma de suite a tres movimientos fue con la que realicé mi examen de cambio de nivel. Mi paso legal de propedéutico a licenciatura se dio dos años después, ya que me encontraba estudiando Ingeniería en Computación en la Facultad de Ingeniería, carrera que dejé para dedicarme de lleno a la música. Durante ese periodo intermedio, nunca me aleje de la música, y seguí componiendo. Fue un periodo difícil porque tenía la gran necesidad de dedicarme a la música de tiempo completo, pero mis estudios en otra escuela me lo impedían. Por estas razones, cuando por fin tuve la oportunidad de dedicarme a la música de lleno, mi motivación se elevó al punto más alto.

Crear esta obra me llevó un semestre y medio ya que abordar una forma sonata no es una tarea fácil. Por esta razón recurrí a un ensamble conocido para no tener que batallar con problemas instrumentales. Mis influencias en esa época eran muy variadas. Por un lado, la Suite *Bergamasque* de C. Debussy, que había interpretado en un concierto de alumnos de la asignatura de piano. Por otro, la música de S. Prokofiev tenía también un lugar muy especial. La obra que me sirvió de cabecera para esta composición, fue su Sonata

para flauta y piano en Re mayor, Op. 94. También me veía influenciado por el lenguaje musical de mis compañeros, el cual era más moderno y sin tonalidad, aunque como dije anteriormente, un gusto pleno por la música atonal nunca llegó a suceder. Por último, en esta época estaba totalmente inmiscuido en el rock. Es justo en este año donde se forma el grupo más importante que tuve, “El sueño de Alicia”.

Debido a estas variadas influencias, el lenguaje musical empleado tiene diversos recursos. Casi en su totalidad, la armonía es cromática, pero con acordes propios del impresionismo. En algunos momentos hay recursos bitonales y en muchos momentos ritmos y métricas propios de la música popular, y algunas progresiones un tanto “rockeras”.

A diferencia del resto de las obras de este programa, la sonata se caracteriza por no tener una razón o un argumento previo a presentar. Sin lugar a duda existen sentimientos, pero no existe una simbología, una representación de algún suceso externo o de mi vida particular. Esta obra fue escrita para la música en sí, fue una forma de expresar los conocimientos recién adquiridos, y un tributo a los compositores que tanto me influenciaron en esa época de mi vida.

1. *Molto Allegro*

La obra inicia con una gran introducción de piano solo. La tonalidad es difusa, pero se sugiere una región entre La bemol y Mi bemol. Los acordes del piano contienen tensiones y se evita la tercera, a manera de suspensión. Los primeros tres acordes definen un primer motivo importante, que después tendrá sus repercusiones. Con una escala ascendente en tresillos, finaliza esta introducción y se conduce a la presentación del tema principal (c.13).

El tema principal tiene un carácter sumamente dinámico y de gran fuerza. Se expone en la flauta en su registro agudo. Su ritmo en dieciseisavos, le da una gran agilidad y un cierto toque de virtuosismo. La tonalidad es Do menor, sin embargo, por el uso de acordes a la manera impresionista, carece del dramatismo propio del menor. El acompañamiento del piano es también muy dinámico, pues cambia constantemente tanto en ritmo como en textura, pero siempre con la armonía llena de suspensiones. El tema se repite una segunda vez (c.20) con una mayor suavidad al estar una octava baja en el registro medio de la flauta. El acompañamiento del piano se torna más complejo hasta adquirir una función principal e iniciar el puente tocando la primera frase del tema principal en una textura muy densa de notas. La flauta se incorpora con un motivo suave y sencillo en registro medio, mientras el piano interrumpe su función (c.34). Se realiza una modulación nada convencional a la tonalidad de Mi mayor, sin pasar nunca por alguna dominante clara, sino tan sólo por intervalos que podrían sugerir una cadencia iii-vii. Recuerdo que encontrar la tonalidad para el tema secundario fue un gran problema. Tuvieron que pasar tres clases donde mi maestro -Ulises Ramírez- decía que las tonalidades sugeridas sonaban con poco o nulo contraste. El problema radicó en que en el puente utilicé muchos acordes en la región armónica frontera entre bemoles y sostenidos, donde se utilizan las notas Do bemol, y Fa bemol. En pocas palabras, había pasado inconscientemente por todas las regiones tonales entre Mi bemol y Do bemol, así que cualquier tonalidad comprendida entre ese rango, no iba a lograr el contraste necesario.

El tema secundario (c.38) se toca inicialmente en el piano, pero, la segunda frase la realiza la flauta, por lo que este tema está formado por pregunta y respuesta tanto melódica como instrumentalmente. La rítmica es mucho más sencilla en comparación con el tema principal y su carácter es lírico y expresivo. El motivo melódico del piano es el que más

peso tiene y define el tema secundario. Sin embargo, su inestabilidad tonal es evidente ya que nunca se repite en la misma tonalidad, pasando por Mi mayor, Si menor y Mi menor. Las respuestas de la flauta en las frases pares cambian cada vez, y su rítmica se vuelve más compleja hasta llegar a un dinamismo similar al del tema principal. Como mencioné anteriormente, no se define una tonalidad en este tema secundario, pero las regiones tonales que se tocan son ahora tonalidades con sostenidos, lo cual marca el contraste tonal con el tema principal. Con un nuevo motivo, que pareciera una mezcla de ambos temas, comienza la sección conclusiva (c.51). Los últimos cuatro compases de esta nueva sección, retoman el motivo del piano del tema secundario, en la tonalidad de Re mayor. El desarrollo comienza justamente en el relativo menor de esta tonalidad (c.63).

Se toca la primera frase del tema principal de forma casi idéntica con un matiz de *forte*, y comienza un juego de respuestas entre el piano y la flauta. El piano nunca deja de tocar, pero cambia constantemente de una función melódica a una de acompañante, de acuerdo a las intervenciones de la flauta. La dinámica y la textura se suavizan y el ritmo se simplifica. La fuerza inicial se disuelve en una tranquilidad pasajera. A continuación aparece el tema secundario. Prosigue el diálogo entre ambos instrumentos, una vez que cada uno presentó su argumento principal. La flauta toca el motivo del tema principal y el piano el motivo del tema secundario (c.84-87). Esto es el preludio del clímax (c.89), donde ambos instrumentos se unen y tocan juntos el tema inicial de la introducción. No se define de nuevo una tonalidad, pero si se realiza un regreso a las regiones tonales con bemoles. La reexposición (c.96) inicia con el tema en el piano solo, en la tonalidad original de Do menor. La flauta repite el tema y el piano regresa a su función de acompañante. El puente al tema secundario cambia un poco (c.106-111), ya que ahora baja de intensidad hasta los últimos dos compases y el motivo del tema principal está mucho más presente en este

pasaje. La tonalidad inicial del tema secundario es Fa menor (c.112), la cual curiosamente, fue una de las primeras que elegí como alternativa en mis exposiciones fallidas.

A pesar de que su esqueleto es el mismo, la reexposición del tema secundario tiene muchas variaciones. Las frases de la flauta están extendidas y existen muchas ornamentaciones en el acompañamiento, por lo que se puede decir que su dinamismo es superior al de la exposición. Las regiones tonales van del Fa menor inicial, y pasan por Do sostenido menor, Sol sostenido menor y concluyen con un claro Si mayor donde reaparece el tema principal en el registro agudo de la flauta. Este Si mayor toma la función de la dominante de Do menor. Después de un corte y un *diminuendo*, viene el tema principal en la flauta y un *crescendo* conduce al final en Do menor.

2. Presto

Antes de empezar este movimiento, tenía una cierta necesidad de ir contra las reglas. El segundo movimiento de una sonata es el que suele ser en tiempo lento, pero yo, en mi afán de ir contra la corriente, decidí hacer uno más rápido, un poco a la manera del *scherzo* del segundo movimiento de la novena Sinfonía de L.V. Beethoven. Sin embargo, el primer movimiento de esta sonata, es un *molto allegro* y no un tempo moderado como el de la novena así que tuve que emplear el tempo más rápido y dinámico posible, un *Presto*. La manera de marcar una diferencia y un contraste con el movimiento anterior me resultó un tanto sencilla. Este movimiento debía ser más “popular y libre” y menos “académico”.

La forma de este movimiento es claramente una ternaria compleja A-B-A. La sección A es la más clara, temáticamente hablando. En general el desarrollo temático de esta obra es algo difuso. Pareciera asemejarse a una gran improvisación jazzística, pero en este caso está escrita. La sección A es la que tendría lo más parecido a un tema principal.

Después de una pequeña introducción del piano, la flauta inicia el tema, mientras el piano realiza un acompañamiento en un 8/8, con acentuaciones 3+3+2, de nuevo un tresillo cubano. La tonalidad es Si menor, y casi todos los acordes están contruidos con séptima y algunas suspensiones. La sección A se puede decir que es binaria. Después de este primer tema, comienza una progresión en el piano sin tonalidad definida, con el mismo ritmo del tresillo cubano (c.150). La progresión pareciera ser Fa sostenido menor-Re menor-La mayor-Do sostenido menor con séptima, y digo pareciera porque lo acordes están incompletos, a veces sin tercera otras sin quinta. Este es sin duda otro ejemplo de una progresión con “tonalidad escondida” a la manera del rock y del pop. Después de que la progresión se toca dos veces, la flauta entra con una melodía que se recuerda una improvisación sobre un círculo de acordes, tal como se lleva a cabo en un *standard* de jazz. Al final de esta sección aparece una variación melódica del primer tema que funciona como puente a la sección B (c.168-178).

Esta nueva sección (c.179), es la más impresionista de todo el movimiento y de toda la sonata en sí. El uso de motivos rítmicos no sincopados y de la escala pentatónica como base de la melodía, ayuda a dar esa sensación. La armonía es de nuevo muy cambiante e inestable y no se llega a definir ninguna tonalidad. Los acordes de Si bemol menor, La bemol menor, Sol bemol menor, podrían sugerir una región tonal alrededor de estos acordes, sin embargo, la aparición constante de un Sol mayor como inicio de cada progresión rompe con cualquier tonalidad sugerida. La rítmica tanto de la melodía como del acompañamiento es ahora cuadrada, siempre a base de cuartos y sin ninguna síncope.

Un pequeño puente (c.212) con acordes en el piano en tresillos cubanos, marcan el regreso a la sección A. Esta reexposición (c.216) esta escrita al espejo, es decir, primero aparece la progresión que inicia con Fa sostenido, donde está la “improvisación” de la

flauta, y después, el primer tema (c.232). Las regiones tonales son idénticas a la exposición, al igual que los motivos melódicos. El acompañamiento ahora está ornamentado.

Al final, aparece una coda (c.248), que en un principio sugiere la consolidación de Si menor. Sin embargo, esta progresión se repite tres veces cada vez en un índice superior en el piano y con un *diminunendo*, lo que da un efecto de *fade out*. Al final queda un intervalo de quinta disminuida sobre Si, y dos intervalos de tercera menor que se transforman en tercera mayor con Si bemol en el bajo. La armonía queda abierta y deja todo en suspenso.

3. *Largetto*

Este movimiento es el que rompe con todos los recursos compositivos empleados hasta ahora, por lo tanto es el que tiene el mayor contraste y el que más sobresale en toda la obra. Las emociones referidas tanto en el primero como en el segundo movimiento no son intensas en lo absoluto a diferencia de este tercer movimiento. Una de las razones, es que el tratamiento de las tensiones se pierde. El uso constante de tensiones en los acordes sin preparar ni resolver, hacen que las tensiones se suavicen y se pierda la intensidad emocional.

Este tercer movimiento, fluyó de manera más natural y prácticamente lo compuse en un par de tardes. Iniciar con un la flauta sola ya marca de por sí un contraste, tomando en cuenta que el piano inicia en los movimientos anteriores. El motivo inicial es un tanto misterioso por su articulación en *staccato* y por su forma de *ostinato*. La tonalidad sugerida es Re menor, al aparecer las notas Re, La y Si bemol, pero por la ausencia del tercer grado no se puede definir en su totalidad. La entrada del tema principal de este movimiento en el piano con la nota Fa natural reafirma la tonalidad de Re menor. El tema es muy expresivo y

con un fuerte contenido emocional. Los acordes ya no están tan cargados de notas, y contienen otro tipo de disonancias como la novena menor, la cual da un mayor grado de expresividad que una séptima o una cuarta suspendida. El acorde de Mi bemol con novena y la melodía con Mi natural, provocan una sonoridad nueva y refrescante dentro del contexto de esta obra. La flauta mientras tanto, continúa con el efecto de ostinato, sólo que con pequeñas variaciones. El ambiente es de melancolía y misterio.

Después, aparece una sección B (c.272) donde podría pensarse que es un Fa mayor. La flauta toca un tema dulce y *cantabile* que se ve roto cuando surge un acorde de La bemol con la flauta en un Si natural como su última nota de la primera frase. Es la aparición de técnicas bitonales en mi música. Después de esta sección B, que no vuelve a presentarse otra vez, se regresa al primer tema, éste se repite cuatro veces con algunas variantes melódicas, esto le da un sentido parecido al de una *pasacalle*. Sin embargo, el acompañamiento varía mucho entre cada repetición y aparecen más y más elementos que le dan mayor complejidad, a la manera de un tema y variaciones.

En la primera variante aparece el tema en la flauta en la tonalidad de Fa menor (c.283). El piano comienza con un arpeggio en el primer grado, pero con el segundo acorde toma su propio camino tonal. La aparición constante de la nota Do bemol en el piano sugiere la región tonal Sol bemol-Mi bemol menor, pero ninguno de estos acordes aparece. Después, el piano toca con la mano izquierda el ostinato inicial de la flauta en Mi menor (c.289). Los acordes de la mano derecha son totalmente disonantes en regiones tonales de sostenidos.

La segunda variante (c.291), es con el tema en el piano. Esta vez la melodía sufre alteraciones en sus intervalos, de manera que no es posible definir su tonalidad. La mano izquierda del piano y la flauta comienzan motivos casi cromáticos en tresillos. La armonía

se encuentra justamente entre la frontera de lo tonal y lo atonal. Una gran agitación, con una sensación de desesperación parece tener lugar.

El movimiento en tresillos se interrumpe, e inicia una tercera variante (anac. al c.298), ésta guarda una estrecha relación con el tema en su forma original. La textura es casi la misma pero los intervalos de la melodía sugieren un modo lidio en Sol bemol.

La cuarta variante inicia de forma abrupta (c.302). Regresan los tresillos cromáticos en la flauta y la mano izquierda del piano. El tema aparece en la mano derecha con intervalos casi siempre disonantes (séptimas, cuartas aumentadas). El tempo se acelera, y los tresillos se vuelven quintillos, y los octavos, tresillos. No existen relaciones ni centros tonales. Este es mi único momento atonal en todo el programa. Se llega a un clímax con la flauta en un Si sobreagudo. El piano continúa con el ostinato de tresillos-quintillos, pero en un *diminuendo*. Poco a poco se diluye este motivo, al ir cambiando de octava y llegar al registro más agudo del piano. Con esto se prepara la quinta y última variante.

La flauta toca el tema en su forma y tonalidad original (c.311). El piano acompaña con el ostinato inicial en el bajo y acordes sencillos en la derecha. Todo se desvanece con la indicación de *morendo* sobre el *ostinato* inicial en ambos instrumentos. La sensación final es de un vacío casi total.

4. Allegro

Después de la intensidad emocional del movimiento anterior se plantea un regreso al dinamismo y la energía de los dos primeros movimientos. Las primeras notas son una variante del motivo de la introducción del principio de la obra, son las primeras notas tocadas. El compás es binario, 6/8. La estructura de este movimiento es un *rondó*. El tema

del estribillo inicia con la flauta después de una introducción en el piano donde se esboza lo que será el tema del estribillo y se define la tonalidad de Sol menor.

La flauta retoma su papel protagonista al interpretar la melodía mientras el piano acompaña con un bajo mucho más melódico en la mano izquierda. La intersección de dosillos le da un toque especial a la rítmica. La atmósfera es la de una búsqueda, quizás con un poco de incertidumbre, pero sin llegar a ninguna sensación más intensa.

El tema finaliza con una modulación a La bemol, donde comienza el primer episodio (c.348). La progresión I-vi-iii-IV de este primer episodio es muy típica del *pop*, además de que los acordes son sólo triadas. La flauta toca un tema de poca importancia que no será retomado en todo el movimiento. Al final se realiza una modulación a Sol menor, con el uso del V7, acorde que nunca se había utilizado en toda la obra con esta función de cadencia auténtica.

El piano toma el tema del estribillo (c.357), pero su segunda frase está alterada armónicamente y se realiza una modulación a Fa sostenido menor. Un segundo episodio tiene lugar (c.364), pero esta vez está construido a manera de un pequeño desarrollo del estribillo en forma de puente. En este episodio, los dosillos comienzan a ser más evidentes, tanto en acompañamiento como en melodía. Como sucede en casi todos los puentes musicales, no existe una tonalidad definida, se pasa por acordes que sugieren las regiones tonales cercanas a Fa sostenido menor y La mayor.

La tercera repetición del estribillo (c.378), comienza con su primera frase en el piano sobre el acorde de Mi menor, pero con las notas Fa sostenido y Do sostenido en la melodía. La segunda frase la toca la flauta sobre La menor. Por estas constantes variaciones del estribillo y cambios de tonalidad, se podría decir que no se trata de un *rondó*, sin

embargo lo considero así porque este movimiento gira alrededor de sólo un tema, y la sensación al escucharlo es justamente la de un *rondó*.

El tercer episodio (c.389), es el que tendrá más peso en este movimiento. Comienza con un acompañamiento sesquialtero (6/8-3/4) en el piano en la tonalidad de Sol sostenido menor, con los dosillos presentes en el 6/8. Aparece un tema nuevo en la flauta que pareciera sacado del tema principal, su duración es muy corta, de tan solo cuatro compases. Se repite una segunda vez (c.398), sólo que ahora en el piano, y la flauta tiene lo que probablemente es el pasaje más virtuoso de toda la obra. Este fragmento está construido con dieciseisavos constantes sobre una sola nota pero con saltos en los 16vos en tiempo débil. El tema en el piano pasa a un segundo plano en el tercer compás y el pasaje de la flauta se extiende por otros cuatro, llegando a un punto máximo con un *crescendo* para luego bajar de intensidad y producirse una modulación a Sol menor, que es el tono inicial. Se repite una vez más el estribillo en el piano con la melodía en octavas (c.406). La armonía es idéntica a como lo fue en su primera exposición y esta vez no hay variantes melódicas. Se produce la misma modulación a La bemol, sólo que ahora se extiende un par de compases hasta llegar a un Mi bemol. En este punto inicia el gran final de toda la obra.

El piano toca de nuevo el acompañamiento del último episodio con la relación sesquialtera (c.417). Esta vez en lugar de tocarse el tema de ese episodio, aparece el tema principal del primer movimiento en compás de 6/8. Se comienza con un matiz *p*, con la flauta tocando el tema en su registro grave. Un *crescendo* gradual tiene lugar, donde la flauta eleva su registro cada vez más hasta llegar a los agudos. Se inicia en la tonalidad de Mi bemol mayor en su variante mayor armónica. En la segunda frase, se altera la armonía y se prepara la modulación a Sol menor, aunque de forma indirecta, pasando por la región de tonalidades con sostenidos. La coda sucede de forma convencional. Definitivamente, esta

obra me remite a una bella etapa de mi vida donde tenía una gran motivación, una gran energía y un deseo por comerme el mundo. Espero que cada nota de esta obra, lo refleje perfectamente.

IV. Ecos de un cuadro DMF

La depresión es un mal que día con día se vuelve un suceso cotidiano en nuestra sociedad. Las causas pueden ser sucesos trágicos como la muerte de un ser querido, un divorcio, o situaciones y sentimientos negativos que la gente puede acarrear desde la infancia por falta de afecto, o de algún otro trauma. Las estadísticas actuales son alarmantes: 15 % de la población mundial padece algún tipo de depresión severa.

Desde el punto de vista clínico existen tres tipos de depresión mayor: psicótica, atípica y melancólica, siendo la DMF (*Depression with melancholic features*³⁸) la segunda más común. En la DMF, el paciente siente un gran sentimiento de culpa y su autoestima baja más que nunca. Es así como empieza a dejar de disfrutar actividades de su agrado y se encierra poco a poco en sí mismo, lo cual, como todo tipo de depresión, puede conducir al paciente al suicidio si esta no es atendida. Un enfermo de depresión suele enfatizar todo lo negativo y minimizar lo positivo al punto de olvidarse de la existencia de todo lo bueno que lo rodea. La Dra. Elizabeth Klüber Ross³⁹ definió en 1969 lo que se conoce como *The cycle of grief*⁴⁰ que no es más que lo que sufre toda persona que ha padecido una gran pérdida en la vida, como puede ser la muerte de un ser querido, un divorcio o el diagnóstico de una enfermedad incurable. Este ciclo del dolor, está asociado directamente con un cuadro de depresión mayor y consta de cinco etapas a las cuales se les asocia una expresión:

³⁸ Depresión con síntomas de melancolía.

³⁹ Psiquiatra nacida en Suiza en 1924 y que es reconocida en el medio por su libro *On death and dying*, que vino a aportar el concepto de Cycle of grief en la psiquiatría moderna. En 2007 ingresó al salón de la fama nacional de su Suiza, tres años después de su muerte.

⁴⁰ El ciclo del dolor.

1. *Denial* (Negación). Aquí el individuo niega la situación y se dice a si mismo: “¡Esto no puede estar sucediendo!”
2. *Anger* (Furia). El paciente se pregunta y suele culpar a otros por su situación: “¿Por qué a mi?, esto no es justo”.
3. *Bargaining* (Búsqueda). Se empiezan a considerar nuevas alternativas, se trata de encontrar desesperadamente una vía de escape.
4. *Depression* (Depresión). El paciente esta cansado, ya no tiene fuerzas por tanta energía invertida en pensamientos negativos.
5. *Acceptance* (Aceptación). Por fin, se acepta todo lo ocurrido, y aunque el nuevo panorama causado por la pérdida no sea de su agrado, la energía interior se reestablece y resurgen las ganas de tomar el control en la vida. Sin embargo, hay huellas que posiblemente nunca se borren y que marquen al individuo por el resto de su vida.

Asociar y conceptualizar una obra musical a través de un cuadro psiquiátrico fue una tarea bastante sencilla. Esta obra la empecé a escribir en 1999 y la terminé en 2001. Fue un proceso largo, a cuenta gotas y en cierta forma desgastante. Necesitaba en esa época, sacar de alguna forma la carga emocional, pensamientos y sensaciones a raíz de una terrible decepción amorosa. Ahora, después de casi diez años, la veo como una exageración, un absurdo en mi vida. Ahora bien, esto es algo muy común cuando se convive con alguna persona enferma de depresión. Sus motivos, sus razones para estar deprimido nos pueden parecer triviales y sin sentido. Nos es difícil comprender cómo alguien puede autodestruirse a ese grado por algo que puede ser relativamente fácil de solucionar desde nuestro punto de vista. Ahora veo mi yo de hace diez años de esta forma,

como un ser sumido en la oscuridad por un suceso triste en sí, pero que no se equipara a una verdadera tragedia. Ahora, casi siete años después de terminar la obra, tras una revisión exhaustiva, tanto de la música como de los textos, surgieron bastantes cambios e incluso, el replanteamiento de uno de los movimientos. Pude redondear la obra, dándole un sentido más general y no el de un suceso de mi vida privada. Los conceptos DMF y *Cycle of grief*, vinieron como anillo al dedo en esta tarea, así como la colaboración de mi gran amigo Dan Gregg en la revisión de los textos.

Tratándose de una obra cuyo concepto iba a requerir de muchos recursos sonoros, pero a su vez limitados a la condicionante de que es muy difícil en estos tiempos montar una obra con una gran dotación, decidí usar un ensamble de tamaño mediano ya usado con anterioridad. En esa época trabajaba en la Universidad Anáhuac del Sur en un proyecto sumamente interesante de rescate de la música de las catedrales de México y Puebla. Este proyecto estaba bajo la dirección del Dr. Thomas Stanford y del Mtro. Benjamín Juárez Echenique. Frecuentemente se hacían conciertos y grabaciones. Fueron varios años en los que estuve en constante contacto con partituras de Ignacio Jerusalem, José de San Juan, y Manuel Arenzana, entre otros. De esta forma, decidí usar la dotación empleada en la mayoría de las obras transcritas. La orquesta de cámara usada frecuentemente en obras del barroco mexicano constaba de sección de cuerdas, muchas veces prescindiendo de las violas, dos metales que podían ser trompas o clarines, continuo y timbales. La única variante en mi orquesta, fue intercambiar el continuo por el piano. Para la interpretación de los textos, la elección de una voz solista fue la única opción para darle el sentido de individualidad que hay en la depresión. Siempre me siento mucho más atraído por las voces femeninas, así que la elección de una soprano fue absolutamente por gusto.

Desde años atrás cuando aún cursaba el propedéutico, ya deseaba escribir una obra donde pudiera combinar mis dos lenguajes musicales, el clásico y el *pop*. Después de un par de intentos fallidos, considero que éste fue mi primer logro en dicha tarea. En un principio consideré la opción de incluir sintetizadores en vivo, pero las dificultades técnicas hubieran hecho que una presentación en concierto se complicara más de la cuenta. Por esta razón, decidí crear una pista de audio para olvidarme lo tortuoso y frustrante que puede volverse la sonorización cuando no se tiene el equipo adecuado. La pista de audio esta basada en sonidos de sintetizador con efecto de *delay*. Este tipo de sonidos siempre han sido de mi agrado, y en mis composiciones *pop*, son casi siempre una constante. Creo que los sonidos electrónicos, pueden tener una gran expresividad al ser usados como instrumentos melódicos. Este es un recurso que traté de explotar al máximo, dando a los sonidos sintéticos un papel preponderantemente melódico y armónico, como si se tratara de una sección más en la orquesta y no como una textura ambiental con poca o nula interacción temática.

1. Epifanía

La definición de epifanía, haciendo a un lado todo sentido religioso, es una manifestación, una aparición. En este caso es la epifanía de la muerte, pero no una muerte en el plano físico, sino más bien en un plano sentimental. El corazón ha sido por siempre el símbolo principal de nuestra parte afectuosa. A él se le atribuyen el amor, la compasión, la ternura, la amistad, incluso el odio y el rencor. Científicamente hablando, sabemos que no es cierto. Sin embargo, los latidos de nuestro corazón siempre serán acordes al ritmo de nuestras emociones. Ahora bien, ¿Qué pasaría si este corazón sentimental de pronto dejara de latir? ¿Nos volveríamos insensibles, como robots orgánicos caminando en el vacío? ¿O

al contrario, sería un dolor inimaginable, una desesperación eterna y una resignación total con abandono de toda esperanza?

Representar la muerte del corazón a través de una grabación real de latidos resultó obvio. Pero me fue necesario hacerlo de esta forma, ya que los demás elementos resultaron ser un tanto abstractos. La aparición del *click* del electrocardiógrafo no sincronizado con los latidos brinda un cierto aire de surrealismo, así como es un tanto surrealista pensar que el corazón es el órgano encargado de nuestra parte emocional. La entrada del *pad*,⁴¹ diseñado a partir de un *patch*⁴² de órgano, proporciona una atmósfera etérea, que podría referirse a un patético pasado. Este *pad* es mi elemento meramente emocional. Un pequeño motivo de segundas descendentes en intervalos de terceras es la base de todo. Lo que creo causa una gran expresividad, algo tensionante, es la falta de definición de una tonalidad. Ya he hablado de estas técnicas armónicas anteriormente, la armonía fluctúa entre lo modal y lo tonal teniendo como posibles centros a Do sostenido menor y Mi mayor.⁴³ La sensación causada por el *pad* es como de una extraña y nostálgica contemplación que se va perdiendo conforme aparecen los demás efectos como los *loops*, el que podría llamar “grito cibernético” y el *clockworks*, con sonidos de relojes. Éstas son imágenes del pasado que ya no significan nada ante el profundo dolor del presente y el miedo a un futuro de soledad, insensibilidad, desesperación y desesperanza. Todo se rompe y se olvida al no definirse ninguna de las dos posibles tonalidades. El corazón sigue sus latidos después de contemplar y recordar hasta acelerar su ritmo al darse cuenta cuán cansado está, no poder más, y morir.

⁴¹ Sonido de sintetizador que se caracteriza por tener un ataque muy lento, por esta causa es usado sólo en notas de larga duración.

⁴² Parche. En un sintetizador o teclado electrónico, se le llama así a cualquier sonido, en todo teclado electrónico existe la función “*patch*” para elegir un sonido.

Todo queda en silencio a excepción del electrocardiógrafo indicando que el sujeto ha dejado de existir. La epifanía, la manifestación de una gran pérdida se ha consumado.

2. Negación

Empieza el recuento. Una manifestación funesta debe tener un trasfondo igual. La primera regresión es cuando por un pasado solitario el individuo empieza con el primer síntoma de la DMF y entra en su *Cycle of grief*. Niega su presente, niega que lo bueno que le ha sucedido es importante. Tan sólo se concentra en lo gris de su pasado y engrandece poco a poco pequeños sucesos melancólicos y trágicos que lo van sumergiendo en la depresión al volverse estos una carga insostenible.

Es momento en que la paciente, personaje principal de esta obra, empieza a hablar y a transmitir sus patéticos pensamientos por medio del canto. Su manera de hacerlo es un tanto contradictoria, primero nos dice que los momentos de la vida son efímeros, tan asibles como una partícula de gas, los momentos se esfuman, se desintegran. Pero claro, esto es porque se refiere a los momentos que la hicieron reír y gozar, los momentos que le proporcionaron algún tipo de felicidad y que ahora siente que se fueron para siempre. Al recordar los minutos donde sus lágrimas cayeron y donde se sintió sola, comienza a creer firmemente que estos son los momentos que marcaron el destino de su vida. Esos instantes, le dan tantas vueltas en su cabeza que siente como si los viviera de nuevo. Trata quizás de olvidar, pero no puede, la depresión se ha consolidado y esos momentos fatales siguen ahí, para ella, ahora son eternos.

Musicalmente, la Negación es la parte más difusa temáticamente habiendo los temas, y quizás la más dramática y oscura. No existe un motivo claro y recurrente en el que se base todo. Mi idea era usar colores contrastantes y texturas contrapuestas que pudieran

representar la contradicción del texto además de darle un sentido más discursivo. El *patch* de clavicordio con *delay* es prácticamente la base armónica de casi todo este movimiento. La armonía gira alrededor de Re sostenido menor. El uso de acordes menores consecutivos con novena sin séptima en este timbre provoca una constante sensación de dramatismo y tensión, a pesar de que en algunos momentos la orquestación y la parte vocal son muy suaves. El uso de la orquesta es sólo incidental. Sus intervenciones con motivos fugaces que responden a la voz hacen referencia a la visión que tiene la paciente de los efímeros momentos de placer. Poco a poco se incrementan los pensamientos negativos así como la densidad orquestal. La armonía modula a tonos relativamente cercanos (Sol sostenido menor, Fa sostenido menor, Do sostenido menor) pero sin establecer un centro tonal fijo. En el momento de la aparición del *presto*, es donde el daño ya está hecho y el individuo se abraza totalmente a su lado negativo. Aquí aparece el único tema recurrente de este movimiento, el cual se presenta por primera vez con un nuevo timbre en la pista de audio: un sonido con *delay*, similar a los usados en la música *dance* y *new age*. Este es el que yo llamaría el tema de los recuerdos fatales. Con la entrada de la voz, este tema pasa a segundo plano. La tonalidad es Si bemol menor pero con la voz pasando constantemente por Re natural la tensión aumenta. Se realiza una modulación a Em y el tema es retomado por las cuerdas en octavas. Los malos recuerdos están más presentes que nunca. La fatalidad es lo único que existe y todo arrojado de felicidad se ha desvanecido.

3. Melancolía

De acuerdo al modelo de Klüber Ross, la siguiente etapa del *Cycle of grief* debiera ser *Anger* (furia), pero, hay algunas variantes de este ciclo donde algunos psiquiatras introducen una etapa intermedia. Debido a que los textos y la música en ningún momento inspiran sentimientos coléricos decidí usar esta etapa alterna, la melancolía. Esta parte de la obra la compuse en los primeros meses del año anterior, sustituyendo a una que no funcionaba del todo bien, pues carecía de un marcado contraste con el movimiento anterior. Este es el punto donde la autoestima toca fondo. Se cuestionan las causas de la depresión, que pueden ser las malas jugadas del destino. Se cuestiona todo, incluso la vida misma. El paciente se siente pequeño ante la vida, como si su existencia pasara desapercibida para los demás. No le queda más que meterse en sí mismo y tener contacto pleno con sus demonios. El dolor por el pasado, su miedo al destino y al mundo exterior y sobre todo, esa profunda soledad. Desde el cambio de región tonal (ahora alrededor de Re menor) ya existe un contraste claro. En este movimiento la pista de audio desaparece y la orquesta tiene un papel más preponderante y una mayor libertad. El texto muchas veces parece no coincidir con lo expresado por la música. Después de lo trágico de la Negación y lo directo de la Epifanía, necesitaba un contraste no sólo en *tempo*, carácter y tonalidad, sino también en la forma de expresión, que ahora es un tanto sutil.

A diferencia de la Negación, aquí comencé con un tema claro al que llamaré el tema de la melancolía. La voz canta este tema con el texto: “*Ya no quiero ser un suspiro que se esconde...*”. Empezar con un registro grave en la voz proporciona un carácter un tanto sombrío, enfatizando esa nefasta sensación de que la existencia es en vano, tal como refiere el texto al contar parte de una historia que nunca existió. En medio de esta profunda melancolía aparece un cuestionamiento del por qué de las cosas. La armonía lo refleja al

perder un centro tonal y caer en el cromatismo. Se alza la voz al cielo, así como las notas se alzan a un registro más alto exigiendo una respuesta. En su lugar, se escucha en la orquesta con mucha fuerza el tema de la melancolía (letra A). Se vuelve a levantar la misma plegaria, “*si tan solo pudiera saber por qué.*” pero ahora se sabe que no habrá respuesta (c.34). Entre tal resignación, la mente empieza a divagar.

Un nuevo tema en los cornos sirve de enlace (letra B), y es en este rondar por el yo interno donde aparecen los pensamientos más destructivos, quitarse la vida es una opción. Sin embargo, la música no alcanza un tono dramático, sino mantiene una extraña tranquilidad sobre una tonalidad de Mi mayor. Esta sección (letra C) la considero un tanto irónica, es la única sección en toda la obra donde el sentido trágico del texto no corresponde con la tranquilidad de la música. Mi intención fue representar esa parte de la depresión donde uno puede tener mil y un pensamientos destructivos, pero ninguno de estos pasa de ser un pensamiento. Tan sólo hay lamentos, pero ninguna acción en consecuencia. El subconsciente de alguna forma busca una salida. Regresan los sentimientos de inferioridad, como el sentirse muy pequeño, inerte, inmóvil, sólo que ahora con más fuerza. El tema de la melancolía (letra D) se presenta ahora en un registro y tonalidad más altos (Sol menor), esta vez, se es consciente de que la forma de salir del abismo está en uno mismo. Un pequeño rayo de luz aparece en medio del cuadro depresivo. La orquesta se suaviza con *staccatos* y después *pizzicatos* en las cuerdas, mientras el piano toma las riendas del acompañamiento con una armonía que transmite esperanza (letra E). La voz canta su deseo de trascender, y sabiéndose necesitada de amor, clama por su llegada. Es así como empieza la búsqueda de ese amor negado tiempo atrás. “*Hoy sólo quiero intentar que mi voz perdure a través del tiempo, quiero que sepas que aún te espero, que pienso todo el*

tiempo en t'". Este verso final del texto prepara la llegada del amor, lo que siempre se buscó.

4. Búsqueda

Intempestivamente, después de estar en silencio regresa la pista de audio con sus sonidos y su eco. Las campanas celestiales anuncian la aparición inesperada de un ser divino, un Ángel. *Patches de rhodes con delay* en registro agudo, dan este ambiente celestial y anuncian su llegada. A pesar de mi casi nula religiosidad, siempre pienso en ángeles, los he asociado con la belleza y en más de una ocasión me refiero a alguna bella dama de esa forma. Sin embargo, el estar en medio de una depresión hace que la percepción de la realidad se distorsione. Se puede caer en una especie de ceguera, que hace que los defectos del ser amado se vuelvan imperceptibles, mientras sus virtudes se exageran al llegar casi a la perfección.

Se piensa firmemente que aquel Ángel lo iluminará todo, acabará con el dolor de golpe y tan sólo con su mirada, traerá la salvación y la felicidad eterna. Se busca el amor en un ser idealizado que nunca corresponde a tal sentimiento. Esta búsqueda es cercana a la locura.

En este movimiento, es donde musicalmente ocurren los efectos, sonoridades y temas más contrastantes, que transmiten una sensación de falsa integración. Y es que se trata de una falsa integración con un falso ángel, creado por una mente cegada y enferma por DMF. La primera parte de la obra (letra A), es donde se tiene el primer contacto con el Ángel. Tanto los motivos melódicos, como las tonalidades, son fugaces, así como lo será el contacto con ese "ser divino". Cuando entran los primeros *loops* (letra C), traté de hacer una metamorfosis tanto sentimental como de lenguaje musical. A partir de este momento, el

lenguaje musical se basa en el *pop*. La melodía de la voz se asemeja más a la de una canción de rock, así como el cello y el contrabajo imitan un bajo eléctrico. La entrada de la banda de rock (c.111), consume lo que a mi juicio es, la representación de lo absurdo en un amor platónico. Después de un pequeño descanso en forma de reminiscencia a la llegada del ángel, aparece una pausa y el tema de rock de la voz pasa a los cornos con texturas orquestales muy densas (letra D). Es aquí, en este clímax musical donde se da un brutal contacto con la realidad: el amor es imposible. Desgraciadamente, la paciente se culpa a sí misma. Se cree una simple mortal y se ve muy inferior a ese falso Ángel. El destino vuelve a negar el amor una vez más. El tema inicial en la pista de audio de la aparición del Ángel, suena de nuevo, pero esta vez su carácter esperanzador se ve “ensuciado” con una atmósfera de *loops* (c.182). La esperanza muere al enfrentar de nuevo la soledad. La búsqueda ha sido en vano, y es aquí donde el alma comienza a sentir un vacío como nunca antes y su corazón muere de nuevo con un último acorde en *tutti*.

5. Vacío.

Este es el movimiento que yo llamaría de las emociones opuestas. Antes de asociar esta obra con la DMF, llamaba a esta parte “El conflicto”. La indicación de tempo y carácter es *Lento pesante*. Esta es la canción con la estructura más sencilla, una forma binaria compuesta con repetición variada. Una progresión de cuatro acordes, con un pequeño motivo melódico es la base de la primera sección. La voz canta con frases cortas e interrumpidas por silencios. El texto es quizás el más autodestructivo de toda la obra. Después de lamentarse, reclamarle al destino, suplicar al cielo por una salvación, ahora las palabras solo transmiten desesperanza, abandono e impotencia. Se habla en tercera persona, el corazón es el que quiere dejar de sentir, ya no quiere creer en nadie, ya no quiere sufrir,

no quiere ni puede amar más. La música en esta primera sección está en un aparente modo de Do mixolidio. A pesar de que la música no llega a ser del todo negativa, sí transmite un cierto grado de intranquilidad. La progresión de cuatro acordes se repite constantemente pero la orquestación y las dinámicas contrastan en cada repetición e incrementan poco a poco el dramatismo.

La segunda sección es totalmente distinta (c.30). La voz está acompañada al unísono con un *patch* de campanitas, semejante al de las cajitas musicales. Ninguna sección en toda la obra había tenido la voz duplicada con un instrumento. La orquesta permanece callada en toda esta sección. La atmósfera provocada dentro de una tonalidad de Sol mayor es un tanto infantil por su excesiva sencillez. El texto habla ahora en segunda persona pero en la realidad, las palabras están dirigidas a ella misma. Pareciera un consejo paterno, como en las épocas de la niñez cuando se cree que los padres siempre estarán para salvarnos y para decirnos qué hacer en momentos difíciles. Esta imagen infantil de regresión es el principio del final de la depresión. La última frase del texto dice: “*Ya no se hacen preguntas, no existen razones si las respuestas más crueles se encuentran en tí*”. La solución a todo está dentro de uno mismo, pero antes hay que enfrentarse por última vez con los demonios internos.

Regresa el primer tema medio tono arriba (c.46). La orquesta inicia con un matiz *piano*, con un constante *crescendo* tanto de dinámica como de textura. El texto habla de los horrores de poseer un corazón muerto. Ahora se habla en primera persona “*Mi corazón no palpita, ya la muerte le encontró*”. Sin él el alma esta podrida, la soledad y la indiferencia es lo único que queda. El destino alcanzó el Vacío total. Mientras la voz llega a su registro más agudo y sus notas más desgarradoras en toda la obra, entran *loops* y timbales, hasta llegar al clímax, con unas escalas en *tutti* (c.55-64). Terminando los últimos acordes del

clímax, se oyen de nuevo los latidos del corazón y el *tic* del electrocardiógrafo. Se recrea la muerte del corazón una vez más. Un *pad*, resuena a lo lejos junto con la cajita de música hasta conducir al tema infantil. Por fin, aparece la luz. De esta imagen musical de la niñez, se recuerdan los tiempos de felicidad, sin problemas, cuando las tristezas eran efímeras, y los momentos bellos marcaban la existencia. Todo está en el interior, la paciente comprende que no necesita un Ángel divino para darse cuenta de lo valiosa que es. La DMF está en su punto final.

6. Aceptación

El primer tema de toda la obra, que apareció en el *pad* en la epifanía, regresa a una forma contrapuntística con cuatro cuerdas solistas. El cuadro DMF se fue, pero ha dejado una huella imborrable en la existencia. El tiempo hará que esas llagas internas no vuelvan a lastimar más. El tema principal (letra A) de este movimiento es un *ostinato* en un *patch* de piano con *delay*, y el tratamiento es a manera de *pasacalle*. La progresión usada es I-V6-vi-V, sobre lidio en La. No hay cornos ni piano, tan sólo cuerdas en *divisi*. La atmósfera es de un sentimiento algo peculiar que parece fluir entre la nostalgia, la paz, y la felicidad. Es quizás una analogía con las lágrimas de gozo. El texto habla constantemente del tiempo que siempre traerá sorpresas pues guarda lo inesperado. Se vivirán momentos difíciles, tristes, hermosos y alegres. Cuando se vive una desgracia y se llora por ello se comprende que a pesar de su fatalidad, toda vivencia forma parte de un mismo camino, de ese don precioso que nos otorgaron: la oportunidad de existir. Y cuando se piensa esto se sabe que cada vivencia forma parte de un gran final, un gran final que estará lleno de amor.

Conclusiones y reflexiones

La razón de ser de un compositor, la razón de crear lo intangible , puede ser algo demasiado complejo. Banal para unos, auténtico para otros, trivial y superficial para el resto. A veces es una gran fuerza interior que clama por salir al mundo. Quizás proviene del más profundo rincón del alma que quiere expresar su sentir al saberse única y a su vez, parte de un gran universo intangible. Otras veces, no es más que una forma de reacción a sucesos externos, una forma pasiva de actuar, pero que puede tener grandes alcances. En el resto no es más que simple vanidad. El deseo de destacar, de ser reconocido, de ser aclamado como un verdadero artista.

En mi caso particular, admito que es un poco de todo. Algunas obras surgieron por la necesidad de conocer profundos conceptos filosóficos, como es la razón de la existencia y nuestro lugar en el universo. Otras obras, fueron creadas por esa gran necesidad de expresar amor, dolor, angustia, o por expresar ideas relativas a la situación del mundo y la sociedad. Hay algunas otras, que fueron escritas tan solo por hacerse un lugar en la élite artística. En el programa de este concierto creo que están los tres casos.

Para mí, la música no es más que la forma de expresión más pura y más sublime de sentimientos e ideas. Es capaz de cambiar estados de ánimo, formas de pensar, motivar, deprimir, reír, sufrir y amar. Mi visión es un tanto romántica, y es quizás por la que muchas obras contemporáneas donde los creadores se jactan de no expresar sentimientos no son de mi agrado. Siempre trato y trataré de plasmar estas ideas y sentimientos en mi música, ya sea *pop*, de concierto o fusión de ambas. El amor seguirá siendo un gran motor para mi creación. Conmover, alterar, tocar las fibras más sensibles del corazón, llegar a lo más profundo del alma es lo que siempre intentaré con cada nota escrita. Probablemente nunca

llegaré a ser una personalidad trascendente en la historia de la música, pero al menos tendré la satisfacción de haber transmitido mis ideas y sentimientos más profundos de la mejor manera. Al fin y al cabo, somos seres vivos porque sentimos y pensamos. Somos sentimientos, somos pensamientos.

PROGRAMA DE MANO

Contexto histórico

El mundo, a mi juicio, parece estar en una etapa de plena decadencia. El éxito mundial de los *reality shows* refleja el vacío de la sociedad, ya que la gente prefiere imitar la vida de una celebridad que construir una propia. Mientras esto sucede, el arte puro parece irse desvaneciendo poco a poco de la vida cotidiana, perdiendo esa gran influencia de antaño.

Al mismo tiempo, la búsqueda de la verdad se ha vuelto una misión sumamente difícil en nuestros días. Vivimos sumidos en un exceso de información donde siempre encontraremos en los medios de comunicación, versiones contradictorias sobre cualquier suceso como lo fue el atentado de las torres gemelas.

Si se vive en un país como el nuestro, donde reina un gran clima de desesperanza, la situación se agrava. Lamentablemente, soy de las personas que piensan que no hay solución alguna para los grandes problemas de nuestro país. Estos puntos de vista sobre la sociedad contemporánea, indudablemente se han visto reflejados en mi obra.

I. Quotes for piano, video and audio track.

La imperante necesidad de criticar nuestra decadente sociedad, fue el motor de creación. Mi acercamiento con la música *pop*, y un reencuentro con el piano, decidieron cuales serían mis medios de expresión. Pretendí crear una fusión entre música de concierto y *pop*. Escribí 6 textos en forma de citas que serían cantados o hablados por en una pista de audio. *Loops* (pequeños ritmos de baterías electrónicas) y efectos varios completan la pista.

1. People

“*People die when they don’t dream anymore; people die when they don’t love no more*” son frases cantadas por una voz femenina. Es la representación de un ser supremo, un Ángel que observa nuestra especie desde lo alto. Voces de gente hablando, riendo y llorando resuenan junto con *loops* de forma caótica. Es la representación del vacío de la sociedad.

2. The universe.

“God is a fake, the creation of our biggest fear, the fear of being part of an empty universe” es el texto que crítica a toda las religiones que claman por tener la única y absoluta verdad del universo. Una voz masculina, un representante de la humanidad, interpreta los textos. El tratamiento musical es minimalista, buscando dar la sensación de estar suspendidos en tiempo y espacio

3. Evil.

Mensajes de Bin Laden y George Bush interactúan con discursos de Hugo Chávez y Hitler. A mi juicio, todos ellos son distintos rostros de la maldad pura. El piano con su tema de la ira y *loops* con sonidos agresivos crean una tensa y oscura atmósfera al mezclarse con las voces de políticos desquiciados. Oppenheimer recuerda con su voz el más grande de los miedos: la guerra nuclear. *“Poor mankind I feel so pity on you”*, es el comentario del ser supremo.

4. Love.

Cualquier problema mundial, por grande que sea, carece de importancia cuando se tiene un corazón deshecho. La voz masculina se lamenta sobre expresivos y nostálgicos arpegios del piano. El amor, lo único que podría traer felicidad en medio de un mundo oscuro y decadente, se ha desvanecido.

5. Life.

“Tragedy happens in a moment and takes too long to vanish. Joy takes too long too happen and can vanish in a moment”. La voz angelical canta este texto muy a la manera de una canción *pop*, donde piano y *loops* acompañan. Un gran solo de piano, a manera de resignación cierra el movimiento.

6. Change ?

Ahora que las tragedias mundiales y las personales han convergido en un mismo punto, la necesidad de un nuevo rumbo es indiscutible. El cambio es inminente. El piano y las voces cantadas en un eterno ostinato, dan una atmósfera de expectativa. Un último texto obtenido de la *Web*, da un mensaje de esperanza: *“And let’s love each other unconditionally”*. Quizás el cambio debe partir de esta premisa. ¿Seremos capaces de hacerlo?

II. Quinteto para acordeón, oboe, violín, cello y rhodes.

Esta obra fue concebida en medio de un clima de gran nostalgia, mientras mi gusto por la música de Astor Piazzola crecía. La obra es antimexicana, tanto por lenguaje musical, como por la razón de su concepción, que no es más que el anhelo de vivir en un lugar mejor. La obra es tonal, con forma sonata, sin pretensiones innovadoras de ningún tipo. Sólo plasmar sentimientos, impresiones y vivencias es su razón de ser.

En el primer movimiento, un tema de tristeza y abandono se contrapone a un tema dulce y esperanzador. Es la representación de la frustración por sentirse atado a un lugar donde no se es feliz. Solo queda imaginarse historias felices en un lugar utópico. El conflicto entre ambas imágenes provoca una intensa carga emocional.

El segundo movimiento es más sencillo tanto emocional, como musicalmente. Una primera sección con polirritmias y un tema nostálgico dan paso a la única sección en toda la obra con elementos nacionalistas. Sin embargo, la armonía es similar al *dark* británico, subgénero del rock. Un tema dulce y esperanzador aparece y plantea un amor secreto, quizás imposible. Las emociones quedan abiertas.

El tercer movimiento comienza con la atmósfera tranquila y apacible del *chillout*, subgénero del *pop* electrónico europeo. El uso del cello como bajo fretless y del violín como guitarra con delay son algunos de los recursos para lograr este ambiente. Un tema que representa lo inesperado interrumpe la tranquilidad. El ambiente *chillout* se convierte en tristeza. El final es incierto.

Después de una sección lenta y dramática, con aire de incertidumbre, aparece un tema dinámico y ágil que será tratado a manera de rondó clásico en el 4º movimiento. La tonalidad menor provoca una búsqueda frenética para reencontrar el rumbo y la motivación perdidos. Un tema triunfal derivado del tema amoroso, da indicios de un final optimista. De manera sorpresiva, resuena el tema principal del primer movimiento, trayendo de vuelta toda su carga negativa. Sin embargo, ha perdido la fuerza. En el interior, no en el lugar donde se vive, es donde radica todo. Un clima festivo tiene lugar, pero los últimos compases siembran una última duda. ¿En verdad se ha reencontrado el rumbo?

III. Sonata para flauta y piano

De todo el programa, esta es la única obra escrita en mis tiempos de estudiante. Me veía influenciado por muchas fuentes. Eran tiempos de exploración de ideas, lenguajes y sonoridades musicales.

Los primeros 2 movimientos de esta obra reflejan esa energía estudiantil. El primer movimiento es una forma *allegro-sonata* en su forma más tradicional. Las armonías empleadas son de tipo cromática. El segundo movimiento, con la indicación de Presto, lleva el dinamismo a un segundo nivel. El tratamiento melódico se asemeja a una improvisación escrita, donde los motivos melódicos cambian constantemente. Armonías impresionistas se mezclan con progresiones propias del rock. A diferencia de las primeras 2 obras del programa, no existe esa intensidad emocional.

El tercer movimiento marca un contraste total. Ahora es un *tempo* lento. Un misterioso ostinato en la flauta y un tema desolador en el piano hacen que esta sea la parte más expresiva de toda la obra. El tema se repite a modo de tema y variaciones. Se llega a la frontera entre lo tonal y lo atonal convirtiendo la tristeza en una gran agitación. Una sensación de vacío finaliza la obra al regresar el tema a su forma original.

El cuarto movimiento retoma el dinamismo y la energía de los primeros dos, sólo que ahora existe una mayor complejidad rítmica. Sin embargo, la armonía se simplifica dejando atrás muchas tensiones de la armonía cromática. El tratamiento del tema principal a manera de rondó busca obtener un final contundente. Considero que esta obra representa mis inicios en la música de manera profesional.

IV. Ecos de un cuadro DMF.

La depresión es uno de los grandes males que aqueja a la sociedad contemporánea, siendo la DMF (*depression with melancholic features*) uno de sus tipos más frecuentes. Todo se origina por una pérdida, ya sea la muerte de algún ser querido o el final de una relación. En este caso, se trata de una profunda decepción amorosa. Mi primera obra orquestal, se conjuntaría con una pista de audio, hecha a base de sintetizadores con funciones melódicas más

que efectistas. Siguiendo el modelo psiquiátrico de 6 etapas de la DMF, pude darle forma y sentido a lo que fue mi primer logro en combinar música de concierto con popular.

1. Epifanía. El sonido de un corazón agitado que se detiene por completo, es la representación de la muerte de la parte emocional. Un pequeño tema de notas largas representa un suceso, una epifanía. La DMF ha comenzado.

2. Negación. La orquesta y la voz hacen su aparición. Un sonido parecido al de un clavecín en da la base armónica. Enfatizar los momentos dolorosos de la vida, mientras los felices son olvidados, es la forma de negación. Los recuerdos dolorosos se vuelven eternos mientras las alegrías se esfuman. Los cantos resuenan de forma oscura en el alma mientras la orquesta comenta cada palabra del texto. Fuertes disonancias conducen a un clímax final.

3. Melancolía. Ahora es el momento de cuestionarse. Se pregunta el porqué de la depresión, del destino, de la vida misma. Lo que se encuentra no es nada alentador, pues la autoestima ha tocado fondo. La música, sin embargo, no sigue el tono excesivamente depresivo del texto. Desaparece la pista de audio, dándole a la orquesta una mayor libertad. Los motivos son sumamente expresivos, pero su tratamiento armónico los hace mucho más amables que el texto. Es una forma de representar las incoherencias de la depresión. Su razón nunca será comprendida del todo para el resto de la gente. En el último pasaje musical, un pequeño haz de luz se asoma. Un milagro puede ocurrir.

4. Búsqueda. Sonidos celestiales en la pista de audio anuncian la llegada de un Ángel, un ser divino que podría llenar de amor este corazón marchito. Se inicia una búsqueda por obtener su amor. Sin embargo, este Ángel es idealizado hasta llegar a nublar la realidad. Con la entrada de *loops* y de una banda de rock, el idioma musical se distorsiona. Es la colisión de dos mundos al parecer incompatibles: el rock y el clásico; un mortal y un Ángel. La búsqueda ha fracasado.

5. Vacío. En medio de una instrumentación suave y transparente, un sentimiento de profunda soledad acontece. Sin embargo, una voz interior trae un mensaje de sí mismo cuando se era puro, sin culpas, ni rencores, ni tristeza. Sonidos de una cajita musical dan la atmósfera adecuada. Pero antes, hay que enfrentarse con la raíz del sufrimiento. El vacío total es representado por las notas más desgarradoras en la voz y las texturas orquestales más densas de

toda la obra. Al final, la voz interior prepara el fin de la DMF. No se necesita de un Ángel para encontrar lo valioso y único que se es.

6. Aceptación. Una introducción con el tema de la epifanía en cuerdas solistas, precede al final. Voz y orquesta cambian constantemente sobre un ostinato en un piano sintético. Se acepta que hay que llorar para olvidar, sufrir para después sanar. Todo vivencia, todo momento, buenos o malos, son parte de una misma historia con un final lleno de amor.

Reflexiones

Tocar las fibras más sensibles del corazón, llegar a lo más profundo del alma es lo que siempre intentaré con cada nota escrita. Probablemente no llegaré a tener gran trascendencia en la historia de la música, pero al menos tendré la satisfacción de haber transmitido mis ideas y sentimientos de la mejor manera. Al fin y al cabo, estamos vivos porque sentimos y pensamos. Somos sentimientos, somos pensamientos.

QUOTES

for piano and audio track

Hector B.

1. People

Peo - ple die _____ when they can't dream a - ny - mo - re, _____ and peo - ple die

Hollow and disturbing
adagio ♩ = 68

f (2 Measures Click Precount)

p *mf* *p* *f*

babies

when they can't love no more. _____

p *f* *p* *p*

6 *8^{va}* *15^{ma}* *8^{vb}*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "1. People". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register, with lyrics: "Peo - ple die _____ when they can't dream a - ny - mo - re, _____ and peo - ple die". The piano accompaniment is in a lower register, with dynamics ranging from *f* (forte) to *p* (piano). The tempo is marked "adagio" with a metronome marking of ♩ = 68. The score includes performance instructions such as "Hollow and disturbing" and "2 Measures Click Precount". There are also dynamic markings *f*, *p*, and *mf* for the piano part. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-5, and the second system covers measures 6-10. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). There are some markings like *8^{va}*, *15^{ma}*, and *8^{vb}* which likely refer to octave transpositions for the piano part. A circled number "6" is at the beginning of the second system.

loop fade in

children laughing & shouting

Musical score for measures 11-15. The score is written for piano and includes a vocal line. Measure 11 is circled with the number 11. The vocal line starts with a fermata over a whole note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *8^{va}* and *cresc.* (crescendo). A dashed line indicates a continuation of the vocal line.

hard loop

AND I WARN YOU

Musical score for measures 16-20. The score is written for piano and includes a vocal line. Measure 16 is circled with the number 16. The tempo is marked $\text{♩} = 136$. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). A dashed line indicates a continuation of the vocal line.

THAT THIS COULD SCARE YOU

AND I WARN YOU

Musical score for measures 22-26. The score is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes. The bass clef provides a steady accompaniment. Dynamics include *mf* and *cresc.*. Measure numbers 22, 23, 24, 25, and 26 are indicated in circles at the bottom left of the staff.

THAT THIS COULD SCARE YOU.

loop mute

AND I WARN YOU.....

Musical score for measures 27-30. The score continues from the previous system. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody in the treble clef includes some rests and slurs. The bass clef accompaniment is more active. Dynamics include *cresc.* and *f*. Measure numbers 27, 28, 29, and 30 are indicated in circles at the bottom left of the staff.

THAT THIS COULD SCARE YOU..... ♩ = 68

Musical score for measures 31-34. The score continues from the previous system. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody in the treble clef includes a *gliss.* (glissando) and a *dim.* (diminuendo) marking. The bass clef accompaniment is more active. Dynamics include *dim.* and *p*. Measure numbers 31, 32, 33, and 34 are indicated in circles at the bottom left of the staff.

woman mourning + crowd fade in

Musical score for 'woman mourning + crowd fade in'. The score is written for piano and includes a circled measure number '36' at the beginning. The music features a treble and bass clef. The bass clef part includes dynamic markings 'cresc.' and '8vb'. The treble clef part includes a dynamic marking 'f'.

woman laughing

Musical score for 'woman laughing'. The score is written for piano and includes a circled measure number '40' at the beginning. The music features a treble and bass clef. The bass clef part includes a dynamic marking 'cresc.'. The treble clef part includes a dynamic marking 'ff'. The bass clef part ends with a dashed line and the marking '8vb'.

hard loop

Musical score for 'hard loop'. The score is written for piano and includes a circled measure number '42' at the beginning. The music features a treble and bass clef. The bass clef part includes a dynamic marking 'cresc.'. The treble clef part includes a dynamic marking 'ff^z dim.'. The bass clef part ends with a dashed line and the marking '8vb'.

AND I WARN YOU.....

loop fade out

Peo - ple die__

45

8va

8va

8va

ppp

8va

p

f

8vb

(8vb)-1

when they can't love a - ny - mo - re, peo - ple die when they don't

51

8va

8va

p

f

p

8vb

2. The universe

Earth auroral
kilometric radiation (x4)

care a - bout each o - ther

The u - ni - verse

*Andante as floating
in deep space* ♩ = 80

56

8va

8va

mf

p

8vb

(NO click precount)

OUR IQ.....

is some - thing — be - yond

p

p cresc.

3

75

(8^{vb})-----

8^{vb}-

Hard loop

We have tried to un - ders - tand, — wi - thout suc - cess, — wi - thout — suc - cess — We have tried to un -

f pesante

78

(8^{vb})-----

joian electron...

- ders - tand, — wi - thout suc - cess, — wi - thout — suc - cess — We have tried to

83

(8^{vb})-----

(angel's voice)

We have tried to We have tried to

rit.

dim.

88

8vb

God is a fake, the cre - a - tion of our bi - ggest fe - ar,

Dark, empty
adagio ♩ = 56

p

94

8vb

the fear of be - ing part of an emp - ty u - ni - verse

God is a fake..(delay)

cresc.

mp

96

8vb

(angel's voice)

jovian electron
cyclotron emissions

rit.

p

99

3. Evil

Bin Laden &
arabic chant

"I FEAR
NO EVIL "

"I FEAR
NO EVIL "

"El diablo esta en
casa pues ..."

*With anger and
violence* ♩ = 70

(2 Measures Click Precount)

f

f

mp

8^{vb}

"El diablo esta en
casa, pues....."

"El diablo, el propio diablo
esta en casa...."

"I FEAR
NO EVIL "

"They cannot touch
the foundation of America"

"They cannot touch
the foundation"

f

f

"I FEAR NO EVIL" "El diablo.." "Ayer vino el diablo aqui.." "They cannot touch the foundation of America" "They cannot touch the foundation"

118 *loco* *mp* *8vb* *8vb*

Hitler's speech
HARD LOOP

123 *ff subito*

129

5.....4.....3.....2.....1.....

"few people
..... laughed" "few people
cried..." "most people
remain silent" "now I have
become death..."

pp *a vacuum, like if the world has ended...*

p

loco

134

"the destroyer of
worlds...."

"I suppose we all
thought that"

(World war
weapons)

LOOP

"I FEAR NO EVIL"
Bush's speech 9/11

Hitler's speech

pp

*poco a poco cresc.. the anger is growing,
reaching our limits..*

141

147

CHAOS BEGINS: Hitler, Bush,
Chavez & Bin Laden.....

Musical score for measures 149-150. The score is in G major and 2/4 time. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern with a '6' (finger 6) marking. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes. Measure 149 is circled with the number 149.

HARD LOOP

Musical score for measures 151-153. The right hand continues with sixteenth-note patterns, including a '6' marking. The left hand has a similar rhythmic accompaniment. Measure 151 is circled with the number 151. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *ff* (fortissimo).

Bomber sound

Hard loop fade out...

Musical score for measures 154-156. The right hand features block chords and a melodic line with a 'p' (piano) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets marked '3'. Measure 154 is circled with the number 154. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

"Our military is powerful..." "Our military is powerful.." "Our military is powerful" "El diablo esta en casa pues.."

"Our military is powerful..." "Our military is powerful.." "Our military is powerful"

159

"Our military is.." Bin laden's speech Poor mankind, I feel so pity on you.

165

4. Love

I see your face, in the middle of dark -

Hopelessly loving
moderato ♩ = 100

(1 Measure Precount)

p

171

ness I see you eyes, they are two

174 *p*

stars that light my sha- dow nai na ra ra ra ra

(Angel's voice)

177

ra nai na ra ra ra nai

180

na ra ra ra ra _____ nai na ra ra ra

(8^{va})-----

183

You are _____ so beau - ti - ful _____ you're the

(8^{va})-----

dim. *pp*

186

dream _____ of my ha - ppi - ness _____ you are _____ so beau - ti - ful _____

192

you are _____ so beau - ti - ful _____ I _____ see your

199

face,

205

I _____ see you eyes, _____ I _____

211

see you eyes, _____ But I know I won't _____ be ha - ppy with you _____

(8^{va})

216

_____ cause I know that you're _____ out of _____ my world _____

221

But I know I won't _____ be ha - ppy with you _____

227

cause I know that you're _____ out of _____ my world _____ My

231

LOVE GET'S ROTTEN WHEN
IT REACHES REALITY....

Love

235

245

5. Life

Strange loop (fade in)
Hard Breath

Meaningless and hopeless

adagio ♩ = 60

8^{va}

attacca

p subito

p

p

f

f subito

255

Soft loop

Tra - ge - dy ha - ppens _____ in a mo - ment, _____

mp

p

mf

263

and takes to long _____ to va - nish Tra - ge - dy ha - ppens _____ in a mo - ment _____

p

267

LOOP + shaker

and takes to long, _____ and takes so long _____ Joy is a

271

bit di - ffe - rent takes to long _____ to ha - ppen _____ Joy is a

274

Loop fade out.

bit di - ffe - rent it can va - nish in a mo - ment _____ LIFE IS HARD.

278

282

282

cresc.

f

This system contains measures 282 through 286. The music is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the right hand in measure 285, and a forte (*f*) dynamic marking is placed above the right hand in measure 286.

287

287

This system contains measures 287 through 291. The right hand continues with a melodic line, featuring accents (>) and slurs. The left hand has a more active accompaniment with eighth notes and chords. In measure 291, the right hand has a sixteenth-note triplet and the left hand has a sixteenth-note sextuplet.

290

290

rit.

fff

mp

mp

This system contains measures 290 through 294. The right hand has a melodic line with accents and slurs. The left hand has a complex accompaniment with sixteenth-note sextuplets and chords. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the right hand in measure 292. A fortissimo (*fff*) dynamic marking is placed above the left hand in measure 292. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is placed above the right hand in measure 294, and another *mp* marking is placed below the left hand in measure 294.

Lento ♩ = 35

p

rit.

293

6. Change...

trumpet

"cuando todos los caminos..."

WE DON'T HAVE MUCH TIME *simile*

TIME TO ACT IS NOW

heavenly voices "ahhs" fade in..

Peacefully ♩ = 65

(2 Measures Click Precount)

p

p

298

trumpet

"en tu interior"

"en mi interior"

"por tu amor."

"I believe that our thought process..." (youtube speech)

310

"And let's love each
other unconditionally"
(delay repeats)

321

Musical score for piano, measures 321-326. The score is in G major and 4/4 time. The right hand features a melodic line with a 'delay repeats' effect, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

332

Musical score for piano, measures 332-337. The score is in G major and 4/4 time. The right hand has a sustained chord with a *pp* dynamic marking. The left hand has a melodic line with a *p* dynamic marking.

QUINTETO para acordeon, oboe,
violin, violoncello y rhodes

Adagio molto espressivo $\text{♩} = 60$

I a tempo

Hector B.

The musical score is arranged in five systems. The first system includes staves for Violin, Oboe, and Violoncello. The second system includes staves for Acordeon and Rhodes. The third system includes staves for Violin (vln), Oboe (ob), and Violoncello (vc). The fourth system includes staves for Acordeon (ac) and Rhodes (rh). The fifth system includes staves for Violin (vln), Oboe (ob), and Violoncello (vc). The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations such as *rubato*, *mp cantabile lamentoso*, *mf*, *p*, *a tempo*, *pizz.*, *arco*, *legato*, *p poco a poco cresc.*, and *pp*. A section marker 'A' is placed above the third system. The page number '15' is located in a circle at the bottom left.

B

solo
mf molto cantabile

f molto cantabile

p *mf* *f*

mp *mf* *f*

pp

pizz. *p*

23

C

arco
mf *f*

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

arco
mf *f*

mf *f*

33

42

vln *ff* *lamentoso* *p* *pp* *pizz.* *p*

ob *p* *p*

vc *ff* *lamentoso* *p* *pp* *pizz.* *p* *mp*

ac *p* *pp* *p*

rh. *ff* *solo* *p*

52

vln *arco* *mf* *f* *ppp* *lamentoso* *p* *mf* *pp* *mp* *f* *p*

ob *mf* *f* *pp*

vc *arco* *mf* *f* *p cantabile* *mp* *mf* *p*

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

rh. *pp* *mp* *mf*

Quinteto mov. 1

E

vn *p* *f* *ff*

ob *pp* *f* *f*

vc *p poco marcato* *cresc.* *f*

ac *p* *cresc. poco a poco* *f* *f*

rh *p* *cresc.* *f* *f*

61

F

vn *ff* *f* *pp*

ob *ff* *f* *mf molto cantabile*

vc *ff* *f* *p* *pizz.* *mp*

ac *ff* *dim.* *mp*

rh *ff*

68

70

vln *p* *f* *molto cantabile* *p* *pizz.*

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

vc *arco* *mf* *f* *p* *pizz.*

ac *mf* *f* *pp subito* *pp* *p*

rh *f* *p* *8va*

75

vln *cresc.* *ff* *f* *8va* *Quintetto mov.* *fff* *f* *poco rit.* *a tempo*

ob *cresc.* *mp* *f* *fff* *f* *p*

vc *arco* *f* *mp* *f* *fff* *f* *p*

ac *f* *f* *fff* *f* *p* *mf cantabile lamentoso*

rh *f* *mp* *f* *fff* *f* *p*

85

95

Quinteto
mov. I

II

Moderato con nostalgia ♩ = 145

Musical score for Violin, Oboe, Violoncello, and Acordeon. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Moderato con nostalgia at 145 beats per minute. The Violin part starts with a *mp* dynamic and features a melodic line with many slurs. The Oboe part has a *solo* section starting in the second measure, with a *mp* dynamic. The Violoncello part also starts with a *mp* dynamic. The Acordeon part consists of chords and some melodic fragments, with a *mp* dynamic. Dynamics for all parts increase through *cresc.* to *f* by the end of the section.

Como un huapango dark

(♩ = 145, ♩ = ♩)

Musical score for Violin, Oboe, Violoncello, Acordeon, and Rhodes. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Como un huapango dark at 145 beats per minute. The Violin part starts with a *p* dynamic and features a melodic line with many slurs. The Oboe part has a *p* dynamic and features a melodic line with many slurs. The Violoncello part starts with a *p* dynamic and features a melodic line with many slurs. The Acordeon part consists of chords and some melodic fragments, with a *p* dynamic. The Rhodes part starts with a *f* dynamic and features a melodic line with many slurs. Dynamics for all parts increase through *cresc.* to *f* by the end of the section. The section concludes with a *p subito* dynamic.

Balada simplemente con amor (♩ = 85)

vn. *p* *pizz.* *arco* *mp* *cresc. poco a poco*

ob. *p* *pizz.* *arco* *mp* *cresc. poco a poco*

vc. *p* *pizz.* *arco* *mp* *cresc. poco a poco*

ac. *ppp* *mp* *mp* *solo*

rh. *42*

vn. *cresc.* *f* *p*

ob. *f* *solo* *p* *subito*

vc. *cresc.* *f* *p* *subito*

ac. *cresc.* *f* *p* *subito*

rh. *f* *p* *subito* *61*

Allegro un tanto angustiado $\text{♩} = \text{♩}$

Violin I: *pizz.* *pp* *arco* *mf*

Oboe: *pp*

Violoncello: *mf* *solo* *mf*

Accordions: *mf*

Right Hand: *pp*

80

Violin I: *cresc.* *f* *pp* *subito*

Oboe: *cresc.* *f* *p* *pizz.*

Violoncello: *cresc.* *f* *p* *pizz.*

Accordions: *cresc.* *f* *pp* *subito*

Right Hand: *f* *p* *subito*

95

Huapango dark (♩ = 190, ♩ = ♩)

vn. *f*

ob. *f*

vc. *f* *arco* *mp* *solo*

ac. *f* *p subito*

rh. *f* *p subito*

vn. *mp* *f* *ff*

ob. *ff*

vc. *f* *cresc.* *ff*

ac. *f* *cresc.* *ff*

rh. *f* *ff*

105

117

Violin (vln.) part: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody features a series of eighth notes with slurs, a dynamic marking of *pp* above the staff, and a fermata over the final note. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Oboe (ob.) part: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The part consists of a series of notes with slurs, mirroring the violin's melodic line.

Viola (vc.) part: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The part features a series of notes, some with slurs, and a dynamic marking of *pp* below the staff.

Accordion (ac.) part: Treble and Bass clefs, key signature of one sharp (F#). The right hand (RH) plays a series of notes with slurs, while the left hand (LH) plays chords. A dynamic marking of *pp* is present.

Piano (rh.) part: Treble and Bass clefs, key signature of one sharp (F#). The right hand (RH) plays chords, and the left hand (LH) plays a series of notes. A dynamic marking of *pp* is present.

Additional markings: A circled number 129 is located at the bottom left of the piano part. A dashed line with the number 18 is positioned below the piano part's first measure.

III

Chillout $\text{♩} = 85$

Violín *pp* *leggero* *p*

Oboe

Violoncello *pizz.* *mp* *como un bajo fretless*

Acordeon *ppp*

Rhodes *p*

A

vin. *mf*

ob. *mf*

vc. *arco* *mf*

ac. *mp* *espressivo e dolce* *mf*

rh. *p* *como agua* *p* *mf*

Violin (vln.): *f* *pesante y marcato* *pizz.* *p* **B**

Oboe (ob.): *f* *pesante* *mp* *espressivo e dolce*

Violoncello (vc.): *f* *pesante y marcato* *pizz.* *p* *mp*

Acordeón (ac.): *f* *pesante* *p* *molto leggero*

Right Hand (rh.): *f* *pesante* *pesante* *p*

17

Violin (vln.): *arco* *cresc.* *f* *ff*

Oboe (ob.): *cresc.* *f* *ff*

Violoncello (vc.): *arco* *cresc.* *f* *pesante y marcato* *ff*

Acordeón (ac.): *cresc.* *f* *pesante y marcato* *ff*

Right Hand (rh.): *p* *cresc.* *f* *ff*

28

C *Vals* $\text{♩} = \text{♩}$

molto pesante y marcato *mp* *f poco leggero*

molto pesante y marcato *f*

molto pesante y marcato *mp* *mp* *f*

molto pesante y marcato *mf* *f*

molto pesante y marcato *mp* *f*

8^{va} *8^{va}* *8^{va}* *8^{va}*

molto pesante y marcato *cresc.* *ff* *molto pesante y marcato*

molto pesante y marcato *cresc.* *ff*

molto pesante y marcato *cresc.* *ff* *molto pesante y marcato*

molto pesante y marcato *cresc.* *ff* *molto pesante y marcato*

molto pesante y marcato *ff*

8^{va} *8^{va}*

59

poco rit. *a tempo*

vln. *mp* *f* *fff* *pizz.* *p*

ob. *f* *fff*

vc. *mp* *f* *fff* *pizz.* *p*

ac. *mp* *f* *fff*

rh. *f* *fff* *p*

60

poco rit. *poco accel.* **D** *Chillout, meno mosso* $\text{♩} = 80$ *arco*

vln. *p* *mp* *espressivo e dolce* *molto espressivo.*

ob. *mp* *molto espressivo.*

vc. *p* *arco* *molto espressivo.*

ac. *p* *molto leggero* *molto espressivo.*

rh. *p* *p* *cresc.*

vln. *poco f dim.* *p* *ppp* *rit* *Lento* *pizz.* *pp*
 ob. *poco f dim.* *p* *ppp* *pp*
 vc. *poco f dim.* *p* *ppp* *pp*
 ac. *poco f dim.* *p* *pp* *rit*
 rh. *poco f dim.* *p* *pp*

IV

Andante lento, poco drammatico ♩ = 75

Violin *ff* *f* *mp* *cresc.* *ff* *f*

Oboe *ff* *f* *mp* *ff* *f*

Violoncello *ff* *f* *mp poco marcato* *cresc.* *ff* *f*

Accordion *ff* *f* *mp* *cresc.* *ff*

Rhodes *ff* *f* *mp* *f* *ff*

vln. *mp* *cresc.* *f* *accel.* *Allegro vivace e agitato* ♩ = 153

ob. *mp* *cresc.* *f*

vc. *mp* *cresc.* *f* *solo* *mf*

ac. *f* *mp* *cresc.* *f* *mp*

rh. *mp* *cresc.* *f* *mp*

12

vn. *mp* *cresc.* *f* *f* *solo*

ob. *f*

vc. *f*

ac. *cresc.* *f* *mf legato*

rh. *cresc.* *f*

22

vn. *mp* *cresc.* *solo*

ob. *mp* *f* *cresc.*

vc. *mp* *subito* *f* *mp* *cresc.*

ac. *mp* *subito* *f* *mp* *cresc.*

rh. *mp* *subito* *f* *mp* *cresc.*

Sve down (- oct)

32

vln. *f* *p leggero* *mf* *mp*
 ob. *f* *p* *mf*
 vc. *f* *p* *mf* *mp* *f*
 ac. *f* *p* *mp* *mf* *p* *cresc.* *mf*
 rh. *f* *p* *mf* *mp* *mp*
 (52) *8va* *Reset 8ve down (+ oct)*

vln. *p* *mp* *f* *mp* *mf* *cresc.*
 ob. *p* *mp* *f* *mf*
 vc. *p* *p* *mp* *f* *mp* *mf* *cresc.*
 ac. *p* *mp* *f* *mp* *mf* *cresc.*
 rh. *p* *mf* *mp* *mf* *cresc.*
 (55) *8va* *8va* *8ve down (- oct)*

70

Violin (vln.): *f*, *mp*, *leggero*, *pizz.*, *solo*, *arco*

Oboe (ob.): *f*, *mp*, *pp*, *arco*

Violoncello (vc.): *f*, *mp*, *pizz.*, *solo*, *p*, *arco*

Acoustic guitar (ac.): *f*, *p*, *pp*, *p*

Right Hand (rh.): *f*, *mp*, *pp*, *pp*, *8va*

Reset five down (+ oct)

86

Violin (vln.): *arco*, *p*, *poco cresc.*, *ff subito*, *mf*

Oboe (ob.): *solo*, *mp*, *poco cresc.*, *mf*, *ff subito*

Violoncello (vc.): *p*, *poco cresc.*, *mf*, *ff subito*, *mf*

Acoustic guitar (ac.): *p*, *mp*, *mf*, *ff subito*, *mf*

Right Hand (rh.): *p*, *poco cresc.*, *mf*, *ff subito*, *mf*

8va

8ve down (- oct)

Allegro vivace e agitato ♩ = 153

vn. *f* *ff* *mp subito*

ob. *ff*

vc. *f* *ff* *mp subito*

ac. *f* *ff* *mp subito* *solo*

rh. *f* *ff* *ff*

102

vn. *f* *p cresc.*

ob. *f*

vc. *cresc.* *f* *p*

ac. *f* *p cresc.*

rh. *mf* *f*

111

Quinteto
mov IV

125

vin. *f* *ff* *fff*

ob. *f* *ff* *fff*

vc. *f* *ff* *fff* *mp* *mp*

ac. *f* *ff* *f* *mf* *mp*

rh. *f* *ff* *fff*

cresc. *marcato* *pizz.* *arco*

molto rit. *Adagio molto lamentoso* ♩ = 60

136

vin. *mp* *molto cresc.* *ff* *dim.* *p* *f*

ob. *mp* *cresc.* *f*

vc. *molto cresc.* *ff* *p* *mp* *f*

ac. *molto cresc.* *ff* *dim.* *p* *f*

rh. *ff* *p* *f*

poco accel. *Andante maestoso* ♩ = 80

poco accel.

Quinteto mov IV

vn. *leggero* *ff* *mp* *cresc.* *f*

ob. *ff* *p*

vc. *ff* *p cresc.* *f*

ac. *ff* *mp* *p* *f*

rh. *ff*

130

vn. *ff* *p* *cresc.* *f* *accel.* *♩ = 110*

ob. *f* *ff* *p* *cresc.* *f* *accel.*

vc. *ff* *mp* *f* *accel.* *♩ = 110*

ac. *ff* *pp* *cresc.* *p* *cresc.* *f* *accel.*

rh. *ff* *pp* *p* *cresc.* *f* *accel.*

140

8

$\text{♩} = 130$

vln. *ff* *p* *arco* *f* *pp*

ob. *ff* *p* *arco* *f* *pp*

vc. *ff* *p* *pizz.* *arco* *f* *pp*

ac. *ff* *p* *ppp*

rh. *ff* *p* *f* *p* *pp*

182

Sonata para flauta y piano

Hector B.

I. *Adagio* *Moderato* *accel poco a poco*

ff *subito p*

6

Allegro *rit.*

ff

a tempo *Molto allegro*

f *mf*

11

Musical score system 15. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. A circled number '15' is located at the bottom left of the system.

Musical score system 19. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff begins with a rest followed by a melodic line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The grand staff contains a piano accompaniment. A circled number '19' is located at the bottom left of the system. The dynamic *subito p* is marked in the middle of the system.

Musical score system 23. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with slurs. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. A circled number '23' is located at the bottom left of the system.

27

ff f

ff mp

31

< f mf >

> f ff

35

p mp

> p pp mp cantabile

Musical score for measures 40-44. The top staff (flute) begins with a melodic line marked *mp* and *mf*. The piano accompaniment (middle and bottom staves) starts with a *p* dynamic and includes the instruction *mp cantabile*. Measure numbers 40 and 45 are circled at the beginning of the system.

Musical score for measures 45-48. The top staff continues with a melodic line. The piano accompaniment features a *mf* dynamic. Measure numbers 45 and 49 are circled at the beginning of the system.

Musical score for measures 49-52. The top staff features a melodic line with dynamics *f* and *mp*. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes a *f* dynamic. Measure numbers 49 and 50 are circled at the beginning of the system.

53

mf *f* *mf* *f*

mf

57

rit. *meno mosso*

p *mp cantabile*

ff *mp* *p cantabile* *p*

62

a tempo

pp *mp* *f* *mp*

pp *mp* *f* *mp*

66

70

74

Musical score for measures 78-82. The score is written for flute and piano. Measure 78 is marked with a dynamic of *p*. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics of *mp* and *p*. Measure 82 is marked with a dynamic of *mf*.

Musical score for measures 83-86. The score is written for flute and piano. Measure 83 is marked with a dynamic of *f*. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics of *>p* and *f*. Measure 86 is marked with a dynamic of *f*.

Musical score for measures 87-90. The score is written for flute and piano. Measure 87 is marked with a dynamic of *mp*. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics of *mp* and *ff*. Measure 90 is marked with a dynamic of *ff*.

90

subito *p*

p ————— *f*

sfz

93

ff *p* *ff* *f* ³

p ————— *f*

mp —————

sfz *sfz*

96

pp

mf

100

f

f

mf

legato

104

mp

f

mp

f

109

p

mp cantabile

p

mp cantabile

Musical score for measures 113-116. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the flute and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The flute part begins with a rest, then plays a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef, marked *mf cantabile*. Measure numbers 113, 114, 115, and 116 are indicated in small circles at the beginning of their respective staves.

Musical score for measures 117-120. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the flute and a grand staff for the piano. The flute part has a melodic line with slurs, marked *p* and *f*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef, marked *p* and *f*. Measure numbers 117, 118, 119, and 120 are indicated in small circles at the beginning of their respective staves.

Musical score for measures 121-124. The system consists of three staves: a single treble clef staff for the flute and a grand staff for the piano. The flute part has a melodic line with slurs, marked *p*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef, marked *p*. Measure numbers 121, 122, 123, and 124 are indicated in small circles at the beginning of their respective staves. Triplet markings (3) are present in the piano part at measures 122 and 123.

Musical score for measures 125-128. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *ff*. The grand staff contains accompaniment with slurs and a dynamic marking of *ff*. Measure numbers 125, 126, 127, and 128 are indicated in circles at the beginning of each measure.

Musical score for measures 129-133. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff starts with a *rit.* marking, followed by *a tempo*, and ends with a *ff* dynamic. The grand staff starts with a *p* dynamic and ends with a *ff* dynamic. Measure numbers 129, 130, 131, 132, and 133 are indicated in circles at the beginning of each measure.

Musical score for measures 134-137. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff begins with a *sfz* dynamic, followed by a section marked **II. Presto** with a *p* dynamic. The grand staff begins with a *sfz* dynamic, followed by dynamics of *mp*, *f*, and *p*. Measure numbers 134, 135, 136, and 137 are indicated in circles at the beginning of each measure.

140

mp

Musical score for measures 140-143. The system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The grand staff features a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes and slurs.

144

p *mf*

p *mf*

Musical score for measures 144-147. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The accompaniment continues with intricate rhythmic patterns.

149

f *sfz*

f *sfz* *pp*

Musical score for measures 148-151. The system includes a single treble clef staff and a grand staff. Dynamics include forte (*f*), sforzando (*sfz*), and pianissimo (*pp*). The first staff has a few notes followed by rests. The grand staff accompaniment features a mix of chords and moving lines.

Musical score for measures 153-156. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff begins with a rest, followed by a melodic line starting at measure 153 with a *mp* dynamic. The grand staff provides harmonic accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern. A circled measure number '153' is located at the bottom left of the system.

Musical score for measures 157-160. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff features a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The grand staff provides accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern. A circled measure number '157' is located at the bottom left of the system.

Musical score for measures 161-164. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff features a melodic line with dynamics *mp*, *cantabile*, *f*, and *mp*. The grand staff provides accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern. A circled measure number '161' is located at the bottom left of the system.

166

f *pp* *mp*

f *mp* *pp* *p*

170

mp *p* *mp* *p*

174

p *mp* *mp* *mp cantabile*

Musical score for measures 181-186. The system consists of a single treble clef staff at the top, which is mostly empty. Below it is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music begins with a piano introduction in the bass clef, followed by a melodic line in the treble clef. Dynamics include *mf*. Measure numbers 181, 182, 183, 184, 185, and 186 are indicated in small circles at the bottom left of the system.

Musical score for measures 187-191. The system consists of a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The top staff contains a melodic line with the marking *mp cantabile*. The grand staff below provides harmonic accompaniment. Dynamics include *p*. Measure numbers 187, 188, 189, 190, and 191 are indicated in small circles at the bottom left of the system.

Musical score for measures 192-196. The system consists of a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The top staff contains a melodic line with the marking *f*. The grand staff below provides harmonic accompaniment. Dynamics include *f* and *mp cantabile*. Measure numbers 192, 193, 194, 195, and 196 are indicated in small circles at the bottom left of the system.

Musical score for measures 197-202. The top staff is for the flute, starting with a *mf cantabile* dynamic and a slur over the first six measures. The bottom staff is for the piano, with dynamics *p* and *p* indicated. Measure numbers 197 and 203 are circled in the left margin.

Musical score for measures 203-208. The top staff is for the flute, starting with a *mp cantabile* dynamic and a slur over the first six measures. The bottom staff is for the piano, with dynamics *f* and *p* indicated. Measure numbers 203 and 209 are circled in the left margin.

Musical score for measures 209-214. The top staff is for the flute, starting with a *mp* dynamic and a slur over the first six measures. The bottom staff is for the piano, with a *p* dynamic and a slur over the first six measures. Measure numbers 209 and 214 are circled in the left margin.

213

f *p* *pp subito*

This system contains measures 213 through 216. The flute part begins with a dynamic of *f* and then transitions to *p*. The piano accompaniment features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. A dynamic marking of *pp subito* is placed in the piano part at measure 216.

217

mf

This system contains measures 217 through 221. The flute part has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns and chords.

222

f subito *mf* *f* *f subito* *mp*

This system contains measures 222 through 226. The flute part starts with *f subito*, followed by *mf*, *f*, and *f subito*. The piano accompaniment has a dynamic marking of *f subito* at measure 222 and *mp* at measure 224.

Musical score for measures 226-230. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 226 is circled. The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the grand staff.

Musical score for measures 231-234. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 231 is circled. Dynamic markings include *mp* in the treble staff and *subito p* in the grand staff.

Musical score for measures 235-238. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 235 is circled. Dynamic markings include *mf* in the treble staff and *p* in the grand staff.

Musical score for measures 240-243. The system includes a flute part and a piano accompaniment. The flute part begins with a rest, followed by a melodic line starting at measure 241. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte).

Musical score for measures 244-247. The system includes a flute part and a piano accompaniment. The flute part continues with a melodic line, showing a dynamic shift from *f* to *mp*. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. Dynamic markings include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

Musical score for measures 248-251. The system includes a flute part and a piano accompaniment. The flute part features a melodic line with a dynamic shift from *f* to *mf*. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A *Sva-* (Sustained) marking is present above the flute staff in measure 251.

253

f *pp*

(8^{va}) 15^{ma}

pp

III. Larghetto ♩=55

258

pp *p*

mp molto cantabile

265

Adagio ♩=60

Musical score for measures 270-273. The system includes a flute part and a piano accompaniment. The flute part begins with a rest, followed by a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamic markings include *mp* and *cantabile*.

Musical score for measures 274-277. The system includes a flute part and a piano accompaniment. The flute part has a melodic line with slurs and accents, with dynamic markings *mf*, *p*, and *mf*. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords, with dynamic markings *p* and *mp*. A *8va* marking is present above the right-hand part of the piano accompaniment.

Musical score for measures 278-281. The system includes a flute part and a piano accompaniment. The flute part has a melodic line with slurs and accents, with dynamic markings *mp* and *p*, and markings *rit.* and *a tempo*. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords, with dynamic markings *p* and *mp*.

rit. *a tempo*

p cantabile

282

mf *mp* *f* *mf*

mf

286

rit. *a tempo* *rit.*

f *pp*

290

a tempo

294

rit. *a tempo*

297

agitato

301

Musical score for measures 304-305. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 304 begins with a circled measure number '304'. The music features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets. The piano part includes a circled measure number '304' and contains several triplets and quintuplets. The system concludes with a double bar line.

Musical score for measures 306-307. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 306 begins with a circled measure number '306'. The music continues with complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets. The piano part includes a circled measure number '306' and contains several triplets and quintuplets. The system concludes with a double bar line.

Musical score for measures 308-309. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 308 begins with a circled measure number '308'. The music features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets. The piano part includes a circled measure number '308' and contains several triplets and quintuplets. The system concludes with a double bar line.

310

tempo I

mp cantabile

8^{va} 15^{ma}

ppp *p*

313

319

morendo

p *pp*

IV. Allegro

f *pp*

325

mp *f subito p* *qua*

This system contains measures 325-330. The piano part features a melodic line with a fermata over measures 326-327, followed by a dynamic shift from *mp* to *f* and then *p*. The flute part has a long note with a fermata in measure 326, labeled *qua*.

331

f

This system contains measures 331-336. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The flute part has a melodic line with a fermata in measure 336.

337

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

This system contains measures 337-342. The piano part features a melodic line with a fermata in measure 338, followed by a dynamic shift from *p* to *f* and then *mf*. The flute part has a melodic line with a fermata in measure 342.

Musical score for measures 343-348. The system consists of a flute staff and a piano grand staff. The flute part features a melodic line with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment includes a bass line with slurs and a treble line with chords and slurs, marked with mezzo-piano (*mp*) dynamics. Measure numbers 343 and 348 are circled at the beginning and end of the system respectively.

Musical score for measures 349-353. The system consists of a flute staff and a piano grand staff. The flute part continues with a melodic line, marked with mezzo-piano (*mp*) dynamics. The piano accompaniment features a rhythmic bass line and a treble line with chords, marked with mezzo-piano (*mp*) dynamics. Measure numbers 349 and 353 are circled at the beginning and end of the system respectively.

Musical score for measures 354-358. The system consists of a flute staff and a piano grand staff. The flute part features a melodic line with slurs and accents, marked with forte (*f*) and piano (*p*) dynamics. The piano accompaniment includes a bass line with slurs and a treble line with chords and slurs, marked with forte (*f*) and piano (*p*) dynamics. Measure numbers 354 and 358 are circled at the beginning and end of the system respectively.

360

mp *cantabile* *p*

366

mf *p*

371

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

376

mp <

mp

382

f

p

388

mf *cantabile*

p

394

p

mp cantabile

2

399

f

f

403

mp

mp *f*

407

f

413

ff

417

subito p

p

Musical score for measures 422-425. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 422 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The grand staff has a bass clef staff with a half note G2 and a treble clef staff with a half note G4. Dynamics include *f* (forte) in measures 423 and 424. Measure 425 features a treble clef staff with a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, and a grand staff with a bass clef staff containing a half note G2 and a treble clef staff with a half note G4. Measure numbers 422, 423, 424, and 425 are circled in the left margin.

Musical score for measures 426-429. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp). Measure 426 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The grand staff has a bass clef staff with a half note G2 and a treble clef staff with a half note G4. Dynamics include *f* (forte) in measures 427 and 428. Measure 429 features a treble clef staff with a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, and a grand staff with a bass clef staff containing a half note G2 and a treble clef staff with a half note G4. Measure numbers 426, 427, 428, and 429 are circled in the left margin.

Musical score for measures 430-433. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp). Measure 430 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The grand staff has a bass clef staff with a half note G2 and a treble clef staff with a half note G4. Dynamics include *pp* (pianissimo) in measures 431 and 432. Measure 433 features a treble clef staff with a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, and a grand staff with a bass clef staff containing a half note G2 and a treble clef staff with a half note G4. Measure numbers 430, 431, 432, and 433 are circled in the left margin.

Ef. Wind Strange loop fade in

O.p.

A.p.

12

Ef. Electro Loop

O.p.

A.p.

23

Ef. Cyber screams
Heartbeat

Electrocardiogram
Heartbeat going faster....

O.p.

A.p.

31

Ef.

Heart attack....
Pad in reverse effect

DEATH
Big cyber
scream

O.p.

A.p.

40

2. Negación

Allegretto oscuro y trágico ♩ = 115

PISTA DE AUDIO

Organ

Delay sounds

Delay clavier

2 Cornos en F

Timbales

Soprano

Violines I

Violines II

Violas

Cellos

Contrabajo

A

Ca

mp

Allegretto oscuro y trágico ♩ = 115

p

p

1 viola sola
p

tutti.
p

1 v.cello solo
mp

tutti.
p

p

P.A.

org.

d.s.

d.c.

2 cor en F

Timp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cb.

da mo - me - - - nto se pier - de, se pier - de, de - sa - - - pa -

mp

p

mp *p cantabile*

mp *p*

mp *p*

mp *p*

10

P.A.

org.

d.s.

d.c.

2 cor en F

Timp.

S.

re - ce - pa - ra no vol - ver ja - más
mf

Vln. I

mf *mf cantabile*

Vln. II

mf cantabile *mf*

Vla.

mf

Vc.

mf *mf*

cb.

mf *mf*

19

B

P.A.

org.

d.s.

d.c.

2 cor en F

Timp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cb.

26

el tiem - po es cruel muy cruel

f *dim.* *pp*

(guit. elec.)

C

P.A.

org.

d.s.

d.c.

2 cor en F

Timp.

S.

Los mo - me - - - ntos siem - pre se es -

mp

mp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cb.

p pesante

p pesante

p pesante

mp pesante

mp pesante

mp

mp

mp

mp

mp

P.A.

org.

d.s.

d.c.

2 cor en F

Timp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cb.

hay al - - - gu - nos que no se - - - dan

pp

16

E

P.A.

org.

d.s.

d.c.

2 cor en F

Timp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cb.

que - dan se - lla - - dos _____
p

cau - san do - lor _____
cresc.

Presto dramático ♩ = 158

P.A.

org.

d.s.

d.c.

The P.A. section consists of three staves: organ (org.), double bass (d.s.), and double cello (d.c.). The organ part features sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The double bass and double cello parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the double cello part including some grace notes.

2 cor en F

Timp.

The 2 cor en F part is a woodwind line with a melodic line and some slurs. The Timp. part features a rhythmic pattern of eighth notes with a crescendo hairpin and a dynamic marking of *mp* leading to *f*.

S.

ff

Son e - llos los que cam - bian tu

mf

The vocal part (S.) begins with a dynamic marking of *ff* and a fermata. The lyrics "Son e - llos los que cam - bian tu" are written below the staff, with a dynamic marking of *mf* at the end of the phrase.

Presto dramático ♩ = 158

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cb.

The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (cb.). All parts start with a dynamic marking of *ff* and transition to *sfz* or *p* later in the passage. The Violin I and II parts have melodic lines with slurs, while the Viola, Violoncello, and Contrabasso parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

P.A.

org.

d.s.

d.c.

2 cor en F

Timp.

S.

vi - da son los que te cor - tan las a - las son mo - men - tos que re - vi - ves u - na o - tra vez son mo -

cresc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cb.

mf

mf

mf

F

P.A.

org.

d.s.

d.c.

2 cor en F

Timp.

S.

men - tos que se vuel - ven E - TE - - - - RNOS

cresc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cb.

25

P.A.

org.

d.s.

d.c.

2 cor en F

Timp.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

cb.

The image shows a page of a musical score for a P.A. section. The score is arranged in systems. The first system includes the Organ (org.), Percussion (P.A.), and Snare (S.). The Organ part features a complex, multi-measure rest with a tremolo-like effect. The Percussion part includes a snare drum (S.) and a timpani (Timp.) part. The Snare part is mostly a rest. The second system includes the 2 Cor en F, Timpani, and Snare. The 2 Cor en F part has a melody starting with a forte (ff) dynamic. The Timpani part has a single note with a forte (ff) dynamic. The Snare part is a rest. The third system includes the Violins (Vln. I and II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Violin I part has a melody starting with a forte (ff) dynamic. The Violin II part has a melody starting with a forte (ff) dynamic. The Viola part has a melody starting with a forte (ff) dynamic. The Violoncello part has a melody starting with a forte (ff) dynamic. The Contrabass part has a melody starting with a forte (ff) dynamic. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

3. Melancolía

Adagio molto espressivo ♩ = 60

2 cornos en F

Piano

Soprano

Ya no quie-ro ser un sus-pi-ro que se.es-con-de en la.in men-si-dad de mil re-cuer-dos Ya no quie-ro ser el frag-men-to

mp

Violines I

p

Violines II

p

Viola

p

V.cellos

p

Contrabajo

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Melancolía'. The score is written for a full orchestra and a soprano. The tempo is 'Adagio molto espressivo' with a metronome marking of 60 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line is in soprano clef and contains the lyrics: 'Ya no quie-ro ser un sus-pi-ro que se.es-con-de en la.in men-si-dad de mil re-cuer-dos Ya no quie-ro ser el frag-men-to'. The instrumental parts include two horns in F, piano (grand staff), violins I and II, viola, cellos, and double bass. Dynamics include *mp* for the vocal and *p* for the strings. The score shows the first few measures of the piece, with the vocal line starting in the second measure.

2 cor en F

Pno.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

de.u na.his - to - ria que no su - ce - dió que no su - ce - dió Si tan so-lo pu-die - ra sa - ber por-qué

mp

mf

p

mp

pp

pp

12

2 cor en F

Pno.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

Si tan so-lo pu-die - ra sa - ber por-qué si tan so-lo su - pie - - - ra que mi

p

pp

p

pp

pp

12

The image shows a page of a musical score for the piece 'Ecos de un cuadro DMF Melancolia - Hector B.'. The score is arranged in a standard orchestral format with a vocal line and various instrumental parts. The vocal line (S.) is in the center, with lyrics in Spanish: 'Si tan so-lo pu-die - ra sa - ber por-qué si tan so-lo su - pie - - - ra que mi'. The instrumental parts include 2 cor en F (top), Pno. (piano), Vln. I and II (violins), Vla. (viola), Vc. (violin), and C.b. (cello). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic. The instrumental parts have various dynamics, including *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score is numbered 12 at the bottom left.

B

2 cor en F
mp cantabile

Pno.
mp *mp*

S.
vi - da no.es de so - - le - - - dad

Vln. I
p

Vln. II
mp

Vla.
p

Vc.

C.b.

40

C

2 cor en F

Pno.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

Hoy se que quie - ro des - cu - brir _____ la muer - te pe - ro.es _____ el mie - do que _____ de - tie - ne.el fin _____

mp

mf

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

49

2 cor en F

Pno.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

Y pue - do ver que el des - ti - no me des ga - rra que el a - mor en - fer - ma y que mue - re al re - co - no - cer

mf

pizz.

pizz.

pizz.

65

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra and a soloist. The score is in the key of F major (three sharps) and 3/4 time. It features a vocal line (S.) with lyrics in Spanish. The instrumental parts include two horns (2 cor en F), piano (Pno.), violin I (Vln. I), violin II (Vln. II), viola (Vla.), violoncello (Vc.), and double bass (C.b.). The piano part has a complex texture with many sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. The vocal line has a melodic line with some rests. The string parts have a rhythmic accompaniment with some pizzicato markings. The page number 65 is at the bottom left.

E

2 cor en F

mf

mf

Pno.

mp

S.

Hoy so - lo quie - ro in - ten-tar — que mi voz per-du - re a - tra-vés — del tiem -

p *mp*

Vln. I

f

Vln. II

p

Vla.

p

Vc.

p

C.b.

p

97

2 cor en F

Pno.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

99

po que se - pas que a - ún te.es-pe - ro que pien - so to -

mf

2 cor en F

Pno.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.b.

rit.

si

do.el tiem - po.enti

p

pizz.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

106

4. Búsqueda

Andante poco nostalgico ♩ = 77

PISTA DE AUDIO

Efectos varios

Analogic Pad loops fade in

Delay sounds

2 cornos en F

Soprano

Violines I

Violines II

Violas

V.cellos

C.bajo

The score is set in 4/4 time with a tempo of 77. The audio effects section includes an 'Analogic Pad' that fades in and 'Delay sounds' that create a rhythmic pattern of eighth notes. The orchestral staves for 2 cornos en F, Soprano, Violines I, Violines II, Violas, V.cellos, and C.bajo are currently blank.

P.A. {

Fx

d.s.

2 cor. en F

S.

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

cb.

A loops fade out

P.A. {

Fx

d.s.

2 cor. en F

S.

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

cb.

(24)

Vi un Ángel ve-nir a mi cru-zan-do.el

pp *mp* *pp*

p *f*

ppp *p*

ppp *p*

mf poco marcato

mf poco marcato

P.A.

Fx

d.s.

2 cor.
en F

S.

um - bral que se - pa - ra la os - cu - ri - dad del de - se - o di - vi - - - no

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

cb.

34

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

P.A. {

Fx

d.s.

2 cor. en F

S.

tr a - í - a la paz, la sal - - - va - cio - - - ón, lo.e - ra to - do

Vlms. I

Vlms. II

Vlas.

Vcs.

cb.

57

P.A. {

Fx

d.s

2 cor.
en F

S.

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

Vcs.

cb.

77

ff

ff

ff

ff

ff

loops fade in

P.A. {

Fx

d.s

2 cor. en F

S.

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

cb.

87

P.A. {

Fx

d.s

2 cor.
en F

S.

bió to-da.u - na.his to - ria.un a - bis - mo her - mo - so me.en - vol - vió _____

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

cb.

98

p *mf* *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

ROCK BAND

P.A. {

Fx

d.s

2 cor.
en F

S.

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

Vcs.

cb.

f Y.es que to - do e - ra.u - na.i - lu - sión es - pe - jis - mo de.un re - fle - jo cruel e - ra.un sue - ño

P.A. {

Fx ROCK BAND mute

d.s.

2 cor. en F

S.

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

cb.

tan per - fec - to tan le - ja - no, tan fa - tal

ff

121

D

Rock band

P.A.

Fx

d.s.

2 cor.
en F

S.

Vlins. I

ff

Vlins. II

ff

Vlas.

ff

Vcs.

ff

cb.

ff

P.A. {

Fx Rock band solo fade out

d.s.

2 cor. en F

S.

Vlins. I 8va-----

Vlins. II

Vlas.

Vcs.

cb.

E

P.A. {

Fx

d.s.

2 cor. en F

S.

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

cb.

154

Sa - ber - - - se fu - gaz en bus - ca de lo ce - les - tial

mp

pp *p*

pp *p*

pp *p*

pp *p*

pp *p*

pp *p*

P.A. {

Fx

d.s.

2 cor. en F

S.

es no al - can - zar ja - mas _____ e - se be - llo fi - nal _____ con un

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

cb.

167

P.A. {

Fx loops

d.s.

2 cor. en F

S.
Án - gel

Vlns. I
pp *ppp*

Vlns. II
pp mp

Vlas.
pp

Vcs.
pp

cb.
pp

176

P.A. {

Fx

(6^{va})

d.s.

2 cor.
en F

S.

Vlns. I

Vlns.
II

Vlas.

Vcs.

cb.

P.A. {

Fx

d.s.

2 cor. en F

S.

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

cb.

199

The musical score is arranged in a standard orchestral format. On the left, a large curly bracket labeled 'P.A.' encompasses the top two staves: 'Fx' (Flute) and 'd.s.' (Double Bass). The 'Fx' staff begins with a note marked '(8va)' and a dashed line indicating an octave shift. The 'd.s.' staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. Below these are staves for '2 cor. en F' (two Cor Anglais in F), 'S.' (Soprano), 'Vlns. I' (Violins I), 'Vlns. II' (Violins II), 'Vlas.' (Violas), 'Vcs.' (Violoncellos), and 'cb.' (Contrabass). The woodwind and string parts feature sustained notes with dynamic markings of *p* (piano) and *ff* (fortissimo) and hairpins indicating crescendos and decrescendos. The string parts are written in a block with multiple voices per instrument.

p.a.

S. I

S. II

Ef. Strange wind

2 cor. en F

Timb.

Pia. *p espressivo* *mf solo* *f*

Sop. *p* El so - lo pue - de pen - sar en re - sig - na - cio - ón

Vlns. I *pp* *f* *p*

Vlns. II *pp* *f* *p*

Vlas. *pp* *f* *p*

Vcs. *pp* *f* *p*

Cb. *pp* *f* *p*

②

The image shows a page of a musical score for a symphony. It features multiple staves for different instruments and a vocal line. The instruments include strings (Violins I and II, Violas, Cellos), woodwinds (Flutes I and II, Clarinet in F), Percussion (Timpani), and Brass (Trumpets in F). The vocal part is for Soprano. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *p*, along with performance instructions like *espressivo* and *solo*. The vocal line has Spanish lyrics: "El so - lo pue - de pen - sar en re - sig - na - cio - ón". The page is numbered 2 in the bottom left corner.

Moderato dolce

♩ = 100

p.a.

S. I

S. II

Ef.

2 cor. en F

Timb.

Pia.

Sop.

Cuan - do so - lo se sien - te un va - cí - o sin fin___ se des - tru - yen los sue - ños se con - su - me la fe___ ya no se_ha - cen pre - gun - tas no e-

Moderato dolce

♩ = 100

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

Cb.

Lento pesante, y fatalista ♩ = 50

p.a.

S. I

S. II

Ef.

2 cor. en F

Timb.

mf

mp

p

mp

Pia.

piano

f

pesante

Sop.

xis - ten - ra - zo - nes si las res - pues - tas más crue - les se en - cuen - tran en Tí Mi co - ra - zón no pal - pi - ta

cresc.

f

f

Lento pesante, y fatalista ♩ = 50

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

Cb.

mp

mp

mp

f

marcato

f

marcato

p.a.

S. I

S. II

Ef.

2 cor. en F

Timb.

Pia.

Sop.

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

Cb.

ya la muer - te le_en - con-tró más su al - ma se_ha po - dri - do y_ha que - da - - do

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

50

p.a.

S. I

S. II

Ef.

2 cor. en F

Timb.

Pia.

Sop.

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

Cb.

di - suel-ta_en el va - ci - ó_e - ter - no de_in - di - fe - ren - cia y

tr

f *mp* *f*

pesante

ff

ff

ff *marcato*

ff *marcato*

ff *marcato*

53

p.a.

S. I

S. II

Ef.

2 cor. en F

Timb.

Pia.

Sop.

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

Cb.

so - - - le - - - da - - - ad de_in-di-fe - ren - cia so - - - le -

fff

tr

f

mp

f

mf < ff

mf < ff

mf

pesante

pesante

pesante

pesante

pesante

58

Moderato dolce

♩ = 100

S. I

pipe organ

pad

delay sound

S. II

delay sound

Ef.

Heart beat

heart beat fade out

2 cor. en F

ff

sfz

Timb.

tr

fff

f<

Pia.

fff

sfz

Sop.

dad

Y al fi - nal es la na - da con su_a - bra - zo hos-til

p

Vlins. I

fff

sfz

Vlins. II

fff

sfz

pp

Vlas.

fff

sfz

pp

Vcs.

fff

sfz

Cb.

fff

sfz

p.a.

S. I

S. II

Ef.

2 cor. en F

Timb.

p

ppp

II.

Pia.

Sop.

si - tas de ti hoy sa - bes que es - cri - to el fi - nal se - rá por TI

mf

pp

p

tempo ad lib

Vlns. I

cresc.

mf

pp

Vlns. II

cresc.

mf

pp

Vlas.

cresc.

mf

pp

Ves.

cresc.

mf

pp

Cb.

pp cresc.

mf

pp

6. Aceptacion

Adagio molto espressivo

♩ = 60

Pista de Audio

Soprano

Violines I A

Violines I B

Violines II A

Violines II B

Violas I

Violas II

V.cellos I

V.cellos II

C.bajo

The musical score is written for a full orchestra and a soprano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Adagio molto espressivo' with a metronome marking of 60 quarter notes per minute. The score includes parts for a stereo audio track, Soprano, Violins I (A and B), Violins II (A and B), Violas (I and II), Cellos (I and II), and a Bassoon (C.bajo). The Violin I parts feature a '1 violin solo' section starting in the 5th measure. Dynamic markings include *pp*, *mf*, *p*, and *f*. The Viola I part features a '1 viola sola' section. The Cello I part features a '1 v.cello solo' section. The score is divided into measures by vertical bar lines.

A

Poco piu mosso $\text{♩} = 64$

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Percussion (P.a.), Soprano (Sop.), Violins I (Vlns. I), Violins II (Vlns. II), Violas (Vlas.), Violas (Vcs.), and Cello (Cb.). The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Poco piu mosso' with a quarter note equal to 64 beats. The score is divided into two systems. The first system shows the P.a. part with a 'delay piano' instruction. The Soprano part begins with the lyrics 'El Tiem - po guar - da' in a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The string parts (Vlns. I, Vlns. II, Vlas., Vcs.) are marked with a piano (*p*) dynamic. The second system features a 'tutti' marking for the strings, indicating a change in dynamics and intensity. The Soprano part continues with the lyrics 'El Tiem - po guar - da' in a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

P.a.

Sop.

lo_i - nes - pe - ra - do te ha - ce ol - vi - dar pa - ra des - pués ll - orar y lue - go en - tien - des que es lo me - jor

I A

Vlns. I

I B

II A

Vlns.

II B

I

Vlas.

II

I

Vcs.

II

Cb.

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

1 y cello solo

B

P.a. *delay sound*

Sop. *f* El Tiem-po_es sa-bi-o re - fle-ja_a Di - os me ha he-cho com-pren-der

Vlns. I I A *mf* *f*

Vlns. I I B *p* *mf* *f*

Vlns. II A *mf* *f*

Vlns. II B *p* *mf* *f*

Vlas. I *mf* *f*

Vlas. II *p* *mf* *f*

Vcs. I *molto espressivo* *mf* *f*

Vcs. II *p* *mf* *f*

Cb. *mp* *mf* *f*

P.a.
 Sop.
 Vlns. I
 I A
 I B
 Vlns. II
 II A
 II B
 Vlas.
 I
 II
 Vcs.
 I
 II
 Cb.

Musical score for page 64, featuring various instruments including P.a., Sop., Vlns. I, Vlns. II, Vlas., Vcs., and Cb. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *mf*, and *ff*, along with performance instructions like *morendo*.