

# **Universidad Nacional Autónoma de México**

## **Escuela Nacional de Música**

Aplicación de un modelo Cabalístico a la composición  
de cinco obras musicales

### **Notas al Programa**

Opción de titulación que para obtener el grado de  
Licenciado en Composición Musical

Presenta

Agustín David Martín Jiménez

Asesores:

Gustavo Martín Márquez

Hugo Rosales Cruz



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Para mi hermano. José.

A mis padres Raúl y Alina, y a toda la familia Jiménez Bassail por darme apoyo en esta tierra extranjera y a la familia Martín Jauregui por hacerlo desde lejos.

A mis maestros y amigos: Néstor Castañeda, Arturo Reyes, Lautaro Ortiz, Londa Maskarachvilli, Guillermo Contreras, Rolando Pérez, Mauricio Ramos, Pablo Silva, Luís Pastor, Francisco Viezca, Jorge Sandoval, Roberto de Elías, Roberto R. Guadalajara, Guzmán Bravo y Roberto Benítez.

A mis maestros y amigos Hugo Rosales y Gustavo Martín que confiaron en mi persona y me guiaron para la realización de este proyecto.

A los Rabinos del Midrash *Or Ha Daat*, al Rabbí Alberto Ergas por ayudarme a revisar la integración de los conocimientos tradicionales a este trabajo y al Rabbí Abraham Miller por enseñarme las entonaciones tradicionales en la práctica.

A Ricardo Martín Jáuregui, Benjamín Laureano, Rabbí Jacques Cukierkorn y a Javier Araiza por enseñarme y por hacer de los momentos difíciles algo más llevadero.

A mis amigos y colegas Ornella Delfino, Fernando Carmona, Samuel García y Alma Rodríguez, por toda su dedicación a mi música.

A mis amigos de Aguascalientes, de la UNAM y de todo el mundo, por participar y ayudarme en este camino, y por soportar mis neurosis durante la realización de este proceso.

I Autobiografía.....	4
II Introducción.....	11
III Modelo Cabalístico de las diez Sefirot	
3.1-Marco Histórico.....	13
3.1.2 Definiciones.....	17
3.2-Aplicaciones en el campo artístico.....	21
IV La “Entonación”	
4.1-Definiciones y conceptos.....	23
4.2-La entonación como lectura de la realidad sonora.....	27
V Obras	
5.1-Shalosh Regalim (Piano solo).....	29
5.2- Yartzeit Nigun (Saxofón Alto Solo).....	39
5.3- Chilango (Saxofón Alto, Cinta y Proyección visual).....	46
Chilango	
Como Chilango	
Chilangeando	
5.4- Shemini Atzeret (Cello, Piano y Darbuka).....	61
5.5- Tisha B´Av (Concierto para Saxofón Alto y ensamble orquestal).....	75
Shajarit	
Minja	
Arvit	
VI Bibliografía.....	112

# I Autobiografía

Empecé a estudiar música a la edad de cinco años sin estar consciente de ello. Mi mamá me inscribió al curso de iniciación musical de la escuela Manuel M. Ponce del Instituto Cultural de Aguascalientes, no se si por casualidad o comodidad, ya que ahí trabajaba una tía por parte de mi papá.

Un tío mío –Ricardo Martín Jáuregui- (también hermano de mi papá), se dedica a la música, cuando yo tenía cerca de los ocho años mi tío puso en venta un piano y mi papá lo compró, de esta manera se decidió unilateralmente que mi hermano y yo habríamos de estudiar piano, no creo haber tenido una especial dedicación al piano en esa época, aparte de que me era frustrante el tener que competir con la “tierna imagen” de mi hermano que a los cuatro o cinco años aprendió a leer sus primeras notas antes de sus primeras letras. Aún así el esfuerzo de nivelar esa falta de atención con dedicación empezó a dar frutos, mientras yo ponía atención en clase mi hermano la utilizaba para ir al baño y jugar con agua en el lavabo.

Estudiar piano en casa de mis papás era una actividad que rayaba en lo heroico, el piano estaba en la sala exactamente entre el comedor y la televisión. No sé cuando exactamente mis papás consiguieron uno de los primeros módulos de sonido para CD con dos monitores de audio gigantes para su tiempo, el cual convertí en un –teatro en casa- con mucha intuición ingenieril y poca suerte musical, pues mi papa cuando estaba de buen humor bajaba el volumen y veía televisión mientras yo estudiaba, y cuando estaba de mal humor (las más veces) subía el volumen y yo tenía dos opciones, competir contra el volumen de mi propio invento o dejar el estudio para después.

Las clases siguieron algunos años y mi hermano abandonó el estudio del piano, yo lo seguí hasta los catorce o quince años, edad en que tuve una etapa de rebeldía y decidí que estudiar piano era un

asunto anacrónico y ridículo (con otras palabras) y que no volvería a clases jamás.

A los diecisiete años ser popular y conocido en la escuela es un asunto de vital importancia, en ese entonces yo era lo que llamaríamos ahora un *nerd* que actualmente es toda una subcultura con apoyo mercantil de la cual se puede estar orgulloso de pertenecer en el siglo XXI, pero en el siglo pasado yo era solo un *ñoño* sin habilidades deportivas con kilos de más y sin novia. Un día viendo una película en la cual mostraba a un pianista de jazz improvisar y ser el alma de la fiesta, tuve una revelación: “eso lo puedo hacer yo”. Y volví a buscar un maestro de piano.

Para ese entonces el maestro Alfredo Pérez, que anteriormente nos había dado clases había conseguido una beca para irse a Europa, así que las clases de piano se reanudaron con una maestra de la antigua URSS; Londa Maskarachvilli. La maestra llevaba relativamente poco tiempo en México y apenas hablaba el español, tenía fama de ser la más exigente en el estado y una de las más buenas formando alumnos con disciplina, me inscribí con ella en clases particulares y por alguna razón nos empezamos a llevar muy bien a pesar de mi naciente gusto por el jazz y de que yo nunca he sido un alumno muy capaz de seguir una disciplina tan férrea como la que ella me trató de inculcar, me imagino que el parecido físico con su hijo me ayudo mucho a obtener más paciencia de la que los demás alumnos pudieron gozar. Esa fue una de las etapas decisivas para que después me dedicara de lleno a la música. En ese momento yo había salido de la preparatoria y estaba estudiando la carrera de -Administración de empresas turísticas-, en mayor parte por el miedo e indecisión que tenía de dedicarme de lleno a la música, no hubo un sólo día que no pensara que haber entrado a Administración había sido un error.

No recuerdo bien el día que decidí salirme de Administración para dedicarme a la música, fue mas bien un proceso que se prolongó dos semestres en los cuales estudiaba mucho piano y tocaba en bares un poco de jazz y con mis amigos en grupos de rock y abandonaba las

materias de la carrera por una total falta de interés. Lo que si recuerdo fue el día que le comuniqué mi decisión a mi papá. Fue un drama total de proporciones Homéricas el cual tuvo secuelas que se prolongaron durante años, mi mamá tomó la noticia bastante diferente y con una actitud de “ya se le pasará esta locura” la cual siguió teniendo hasta años después, no creía que un hijo de padres científicos pudiera cometer un error como ese durante mucho tiempo. Así me di de baja en la universidad de Aguascalientes y entré a estudiar en la escuela de música Manuel M. Ponce de nuevo, sólo que ahora en el ciclo profesional en la carrera de piano.

Esos meses fueron una etapa muy difícil en mi vida, la situación en la casa de mis padres era tensa la mayor parte del tiempo y el acoso por parte de mi papá era constante, el tema recurrente era “ya ponerse a hacer algo”, aunque yo sentía que estaba haciendo mucho: gané el concurso interno de piano de la escuela, me presenté en el único canal de TV local representándola, entré a la orquesta sinfónica juvenil, había formado mi trío de jazz y seguía tocando con mis amigos rock los fines de semana en bares. Pero no estaba haciendo mucho, en Aguascalientes no había nada más profesional que ese curso en la escuela y no estaba reconocido por nadie ni siquiera dentro del estado y las cosas en la casa empeoraban, un día se le ocurrió a mi papá una idea muy buena, después de correrme de la casa varias veces me dijo que si iba a estudiar música entonces debía hacerlo en serio y que me fuera a otro lugar.

Las opciones de posibles lugares de estudio más concretas eran tres: Distrito Federal, Morelia o Jalapa. En ese entonces yo no tenía la menor idea de como era vivir fuera de casa de mis padres, así que tomé la decisión de venir a vivir al DF, no quise ir a Morelia porque la tía con la que iba no compartía en nada mi visión del mundo y no quise ir a Jalapa porque se me hizo un lugar muy húmedo para mantener instrumentos musicales, pensé que en la ciudad de México la estancia iba a ser más fácil, en concreto la ignorancia me dominaba.

No recuerdo el viaje que me trajo al DF, el plan original era estar una semana y media y regresar, pero creo que estuve cerca de un mes. Llegué y me hospedaron mis abuelos por parte de mi mamá, la misión era encontrar una escuela profesional y reconocida de música, obtener la información y regresar a Aguascalientes para que mis padres decidieran si el plan era viable. Al final las opciones se redujeron a tres: La Escuela Superior de Música (INBA), La Escuela Nacional de Música (UNAM) y la Academia de Música Fermatta (Berklee). Yo me inclinaba por la opción de Berklee pero mis papás estudiaron en la UNAM y realmente están enamorados de ella, en cuanto supieron que la UNAM contaba con una carrera de música la decisión estaba tomada, habría de hacer el examen de admisión para la UNAM.

Mi investigación acerca de las escuelas tenía sus serias fallas de las cuales me enteraría después. En Aguascalientes preparé la mayor parte de mis cosas y me dispuse para mudarme al DF, llegué y mis abuelos me hospedaron en su casa, yo pensaba que este paso iba a ser algo meramente efímero y que en algún momento me podría quedar en algún lugar para mi solo, pero esta situación duraría seis años. El examen de admisión a la Escuela Nacional de Música se aplicó según el calendario y sin más contratiempos, por alguna razón decidí inscribirme al área de composición musical, sentí que el piano me había servido como catalizador para tocar piezas que yo había querido interpretar, pero tomé conciencia de que la mayor parte del tiempo que estaba frente a él más que estudiar improvisaba y experimentaba con las notas y sus combinaciones y eso me apasionaba muchísimo más que la lectura cabal de las partituras.

Pasaron unos días y recibí los resultados de los exámenes, había aprobado ambos exámenes y ahora sólo restaba presentarme en cuanto comenzaran las clases, había sido aceptado en la ENM, pero de la UNAM nada, no formaba parte ni tenía ningún derecho, traté de revalidar las materias que había cursado en Aguascalientes pero no eran suficientes en denominación ni en duración para acortar u obviar el ciclo “propedéutico”. Así estaba viviendo en otra ciudad, estudiando



en una escuela reconocida pero sin ningún derecho por parte de la universidad por la cual se había tomado la decisión. Lo anterior me volvió a provocar problemas con mi papa siendo que no tenía nada que ver con mis capacidades o dedicación estudiantil, habrían de pasar tres años antes de “estudiar música en serio”.

El estudiar y vivir en el DF ha sido una experiencia abrumadora, soy uno de tantos jóvenes que quieren sobresalir en este mundo de competencia, la experiencia más gratificante y enriquecedora fue cuando aprobé el examen de “cambio de nivel”, esto es: entre a la UNAM realmente después de 3 años de propedéutico.

Durante el “curso propedéutico” tuve pocos acercamientos a la composición formal, dado que no hay una materia que se acerque a la música desde el enfoque compositivo, aún dentro de la misma carrera pasaron tres años antes de tener una materia especializada, sin embargo vale la pena mencionar que en ese periodo me acerqué mucho a la etnomusicología gracias a Guillermo Contreras y ese acercamiento me llevó al taller de música tradicional (la última materia del día, a las ocho de la noche) y ahí encontré un oasis de música fresca y una contraparte divertida (aprendí a tocar guitarra de golpe y algunos sones huastecos) al academicismo rígido que imperaba en el propedéutico.

En la UNAM encontré a los mejores amigos, maestros y guías que he conocido, he aprendido música, pero más que eso he aprendido a pensar de manera analítica y crítica, a buscar el conocimiento por mi mismo y a relacionarlo, y he vislumbrado un panorama entero de lo que es y puede ser esta nación.

Durante la licenciatura el conocimiento que más he llegado a atesorar fue no el de las asignaturas, sino el del contacto directo con la experiencia de mis maestros, cabe mencionar los talleres de música de cámara de Nestor Castañeda y Roberto Benítez donde la música se libraba de la esclavitud de la partitura y se tornaba viva y dinámica. Así como la clase de piano del mismo Mtro. Castañeda donde me acercó lo más que pudo a la senda de los pianistas, la de Jozef Olechowsky donde el piano tomaba la figura de espejo espiritual, la clase casi peripatética

de Roberto Ruiz Guadalajara donde se exaltaba el pensamiento hasta llegar a la exégesis de la divinidad, la de Guzmán Bravo y de Gerard Behard donde sentí por primera vez el orgullo y responsabilidad de ser artista.

Hay que poner en un apartado especial mi tránsito por el aprendizaje de la composición musical: desde mis acercamientos breves pero sustanciosos (por la falta de asignatura en el propedéutico) con Leonardo Coral, hasta mis exploraciones en las piezas de Ulises Ramírez gracias a que fui contratado como su editor de partituras. Tengo que mencionar la formación estructural y argumentativa que desarrollé gracias a la asistencia a las clases de Gabriela Ortiz. Los acercamientos fugaces pero fructíferos a la música electrónica gracias a Pablo Silva. Las horas de aprendizaje práctico del estudio de grabación por parte de Jorge Sandoval. Agradezco enormemente la guía y libertad creativa del taller de Hugo Rosales donde empecé a descubrir mi potencial creativo. Y fuera del ámbito de la UNAM: la participación cercana que tuve con Ricardo Martín-Jauregui y Francisco Arquero en la creación de temas para televisión, telenovelas y cine, así como la posterior incursión en solitario en esos ámbitos laborales, para lo cual fueron invaluable los cursos de medios audiovisuales de Luís Pastor. Así como las incontables y divertidísimas ocasiones en que nos reunimos Jordi Cartagena, Gustavo Cortiñas y yo para tocar un poco de Jazz.

Por último vale la pena mencionar la oportunidad que tuve durante este tiempo de presentar mis obras en Radio y Televisión de Aguascalientes, Radio UNAM, Opus 94 y radio Ibero, en salas de la UNAM, la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en el Centro Nacional de las Artes, en el Museo Mural Diego Rivera, en el festival internacional -Entijuanarte 07- (Méx.-EU), de ganar el apoyo del Instituto Mexicano de la Juventud del gobierno federal y de presentar mis obras en el Palacio de Bellas Artes, de trabajar junto al director Walter Dohener y ver mi nombre en la pantalla grande, pero sobre todo; la experiencia de vida de ser Consejero Universitario y de representar a

la Escuela Nacional de Música en el Consejo Universitario en Rectoría.

Después de casi seis años de vivir con mis abuelos la situación se volvió insostenible, las brechas generacionales se hacían más profundas y decidí independizarme, renté un departamento y empecé a establecer mi propio estudio de grabación, el acercamiento que tuve con el Laboratorio de Informática Musical y Música Electrónica de la ENM fueron decisivos para encaminarme por el mundo de la grabación y la tecnología. Casi al final de mi carrera tuve una reestructuración en mi vida a raíz de una separación sentimental, la cual superé en gran parte gracias al acercamiento y estudio del Judaísmo y a la identificación del pasado familiar con el presente, este acercamiento habría de marcar las obras sonoras que a continuación presento y sirve en muchos casos de marco de referencia y en algunos otros de hilo conductor, y creo que en esta última revisión de las obras musicales ha permeado la mayor parte del lenguaje estético del cual ahora me valgo para componer. Por último en una valoración *-a posteriori-* de las razones por las cuales escribo estas líneas se encuentra mi tía Irene, modelo de la mujer íntegra, ella tocaba piano para mí en las vacaciones.

Marzo 2009

David Martín

## II Introducción

El proceso creativo a través de la historia ha sido objeto de diferentes enfoques que van desde el mágico-místico en el cual todo éste es resultado de un ente tan difuso como la inspiración, hasta el enfoque puramente secuencial-matemático en el cual la intuición y la serendipia son consideradas en el caso más amable como un error humano del cual puede y debe prescindir cualquier obra artística creada con el intelecto.

Dado que la naturaleza humana da cabida a esos dos acercamientos al conocimiento en un mismo individuo, es imposible limitar la expresión de esa naturaleza (la creación artística) a través de sólo uno de los acercamientos al conocimiento, forzosamente si se quiere crear se han de usar los dos: razón e intuición, en la paleta de recursos del artista para crear de la manera más cercana y fiel la representación de su realidad.

Las obras musicales que presento a continuación son resultado de la interacción de dos factores, el primero de naturaleza estructural: el modelo Cabalístico Judío de las diez *Sefirot*<sup>1</sup> (el cual definiré posteriormente) y el segundo de naturaleza personal: una lectura de ciertos eventos cotidianos de la realidad sonora a los cuales llamaré por ahora *entonaciones*.

El presente trabajo toma como estructura de partida el sistema Cabalístico Judío de las diez *Sefirot* como resultado de la experiencia personal que tuve con el Doctor Benjamín Laureano<sup>2</sup> y el Rabbí Alberto Ergas<sup>3</sup>, los cuales durante varias conversaciones me han explicado poco a poco como se desarrolló el pensamiento semítico a través del tiempo basándose en la interpretación de los textos sagrados tanto de manera literal como a través de una hermenéutica más o menos libre, interpretaciones que en su orden y en su contenido al paso del tiempo

---

<sup>1</sup> *Sefirot*, plural de *Sefirah* en Hebreo: emanación o instancia

<sup>2</sup> Maestro en la desaparecida congregación *Kahal Kadosh Bnei Elohim* de la ciudad de México

<sup>3</sup> Rabbí del Midrash (casa de estudio) *Or Ha Daat* de la ciudad de México

se convirtieron en una guía de operación para la hermenéutica de todas las demás vetas del pensamiento semítico.

Así también el presente trabajo utiliza las *entonaciones* de la voz humana a raíz de mi interés en las lecturas hechas a *Escritos sobre música popular* <sup>4</sup> de B. Bartók, y del dilema propuesto por Charles Seeger *the musicological juncture* <sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> BARTOK, Bela. 1979. *Escritos sobre música popular*. México. Siglo XXI Editores. 5ta edición.

<sup>5</sup> PEREZ Fernández , Rolando , *El Enfoque del Bimusicalismo en la Etnomusicología*, material de clase introducción a la Etnomusicología II ENM

# III Modelo Cabalístico de las diez Sefirot

## 3.1 Antecedentes y marco histórico

La palabra Cabalá (*Kabbalah, Qabala...*) proviene del Hebreo *L'Kabel* que significa recibir, así Cabalá se traduce como *lo recibido*. Se refiere al conjunto de conocimiento transmitido de manera oral y escrita, que se diferencia claramente de las regulaciones alimenticias y vivenciales (*kashrut y Halajá*) en que no aparece escrito en ninguna parte de la Biblia<sup>1</sup>. Es difícil establecer cuando surge la Cabalá pues aunque se encuentran libros escritos desde el siglo III a.e.c.<sup>2</sup> sobre el tema, se ha llegado a atribuir su descubrimiento al patriarca Abraham o inclusive a Adán con el libro de la formación o *Sefer Yetzirah*.

En el Judaísmo pocas veces se encuentra un consenso formal de creencias de la misma manera que se encuentra en otras religiones. El Judaísmo es más un *vivir como*, que un *creer en...*, los pocos dogmas religiosos del Judaísmo no tuvieron un desarrollo estructural paralelo a lo que en otras religiones se llama teología. El principal y casi exclusivo consenso *sine qua non* (que no regulación de la vida diaria de los cuales hay muchos) es la unidad y existencia de un solo Dios. Inclusive la resurrección de los muertos, la entrega completa de la Tora en el monte Sinaí a Moisés (dogmas inamovibles en otras ramas del monoteísmo semítico) y otros tantos, se han cuestionado repetidamente con diferentes argumentos a través del tiempo.<sup>3</sup>

La principal razón para esta falta de consenso en un sistema formal de creencias, proviene precisamente del monoteísmo total y auténtico al que se sujeta el Judaísmo. El nombre Cabalístico de Dios *Ein Sof* significa literalmente *sin límites*, profundizando en ésta definición nos encontraremos la manera estructural del pensamiento

---

<sup>1</sup> Entiéndase por Biblia la edición en Hebreo de la llamada “septuagésima” cuyo nombre en Hebreo es *Tanak*, un acróstico de *Torah, Nebiim y Ketubim*, Pentateuco, Profetas y Escritos respectivamente.

<sup>2</sup> Antes de la era común.

<sup>3</sup> DE LANGE, Nicholas. 1986. *Judaísmo*. Barcelona, España. Río Piedras Ediciones.

que trata de definir un significado<sup>4</sup>. La definición es tomada de los alrededores del objeto a definir (*junto a...encima de.. a partir de*), es tomada de las comparaciones del objeto con otros (*el objeto no es rojo porque es azul , es bueno por lo tanto no es malo*). Es tomada entonces de *afuera de los bordes* de ese significante, cualquier idea u objeto a definir debe tener un límite para poder separarlo de su entorno y así compararlo con lo que *no es*.

Dios no tiene límites en el Judaísmo y en la Cabalá, así entonces para definir a Dios (en este mundo inundado por la presencia divina) el hombre necesita un límite, y éste lo encuentra en su propia existencia y libre albedrío<sup>5</sup>. Así también necesita de algo que le permita relacionarse y entender las maneras de proceder de Dios. A partir del estudio y relación de los efectos de Dios en el mundo, llega al sistema de las 10 Sefirot. Al no poder definir a Dios más que a través de nuestras propias limitaciones, es que cualquier afirmación de Él se convierte inmediatamente en una conjetura.

Cabalá y las 10 Sefirot son entonces extrapolaciones de las regulaciones cotidianas y de las relaciones entre los diferentes personajes y hechos que contiene la Biblia, para formar un todo coherente que dé un sentido a la manera de actuar de Dios en la tierra y de la relación del ser humano para con Dios. En éste punto vale la pena profundizar otro de los pocos consensos inamovibles en el Judaísmo: el ser humano está hecho a *imagen y semejanza divina*, esto interpretado a la luz de la hermenéutica Cabalista se entiende a partir de la existencia del libre albedrío: *somos a imagen y semejanza de Dios, pues como él podemos elegir nuestro destino a partir de la voluntad*.<sup>6</sup>

Así pues las 10 *Sefirot* son diez pasos a través de los cuales Dios actúa en este mundo, una consideración de importancia es que al ser

---

<sup>4</sup> Un objeto o acción por sí mismo desligado de la denominación lingüística de cualquier idioma.

<sup>5</sup> Hasta donde llega mi voluntad o libre albedrío es hasta donde llego Yo.

<sup>6</sup> No por coincidencia en Hebreo la palabra para *voluntad* es *ratzon*

*imagen y semejanza* nosotros como seres humanos también actuamos en el mundo a partir de esos diez pasos.

Aunque la teoría de las 10 *Sefirot* está presente en los escritos Cabalísticos desde el siglo III a.e.c <sup>7</sup>, su florecimiento se dio alrededor de los siglos XIII y XIV en España, en ese entonces dominada por los árabes, con una cultura e ideas filosóficas en ebullición y constante intercambio de traducciones de la antigua Grecia, Arabia y oriente, es ahí donde surgen autores de la talla de Averroes, Yehuda HaLevi, Moisés de León e Itzak Luria<sup>8</sup>, de éste último es de donde tomaré el modelo estructural para el presente trabajo.

Es importante tomar en cuenta que la sabiduría Cabalística con todo y su esplendor en la edad media dentro de los círculos Judíos y gnósticos de Europa, tuvo un alejamiento cada vez mayor de su rigidez y exigencia intelectual al ser reducida a formulismos mágicos y ser presa del imaginario de la población<sup>9</sup>. Así mismo para finales del siglo XVII<sup>10</sup> fue abiertamente rechazada por la mayor parte de los centros de pensamiento judíos y hasta inicios del siglo XX se redescubrió gracias a los trabajos de Moshe Idel y Gershom Sholem.

---

<sup>7</sup> En el primer compendio cabalístico del que se tiene noticia, el original se encuentra extraviado, llamado *Zohar* o esplendor, presuntamente escrito por Rabbi Simón Bar Yohai, una serie de meditaciones en forma de alegoría para comprender el orden oculto del mundo.

<sup>8</sup> Aunque no se conserva la copia original del *Zohar*, actualmente la teoría más aceptada es que fue compilado y estructurado por Luria a partir de sus conocimientos y otros escritos previos, aunque el lo negó abiertamente. Una práctica común dentro de las escuelas exegeticas judías de ese tiempo era el dar más peso a las opiniones y escritos entre más antigua fuera la fuente.

<sup>9</sup> Tómese por ejemplo el *Golem* del Rabbi Betzalel Low ó *Maharal de Praga* y muy posteriormente elaborado en forma de cuento por Jorge Luis Borges

<sup>10</sup> La Cabalá fue prohibida en algunos círculos posteriormente al desenlace del movimiento mesiánico de Sabetay Tzvi , el cual después de haberse proclamado el mesías y proclamar tener los conocimientos ocultos de Dios en el mundo a través de la Cabalá, fue capturado en Turquía por un sultán y obligado a convertirse al Islam bajo pena de muerte, se convirtió al Islam y el sultán lo ejecutó por falta de firmeza ante las ideas que antes profesaba.



Aunque ya se empieza a vislumbrar en la actualidad las interpretaciones inspiradamente vacuas de los *Kabbalah Centers* y su filosofía *post New Age*<sup>11</sup> como un peligro para la formalización y aceptación de los estudios de la tradición puramente espiritual Judía.

---

<sup>11</sup> Recientemente varias personalidades de Hollywood se han relacionado con estos supuestos centros de estudio, entre las más destacadas se encuentra Madonna, una crítica interesante por parte de un Rabbi reconocido es la de Rabbí Michael Laitman en su publicación mensual *Kabbalah Bnei Baruch* dentro del suplemento *Kesher* de la comunidad Judía Mexicana

### 3.1.2 Definiciones <sup>12</sup>

Las 10 Sefirot desarrolladas en los escritos de Rabbí Itzak Luria que utilizaremos en el presente trabajo son como sigue:

*Jojma*- sabiduría  
*Binah* – entendimiento  
*Daat*- raciocinio o juicio  
(campo del pensamiento)

*Jesed* – bondad  
*Gevura* – fuerza ó *din* -enjuiciamiento  
*Tiferet* – belleza ó *rajamim*-piedad  
(campo de la acción)

*Netzaj* - victoria,  
*Hod* - asombro, reverencia  
*Yesod* – cimiento o fundación  
(campo de la implementación sistémica)

*Maljut* – reino

#### Campo del Pensamiento:

##### *Jojma –Sabiduría*

Es el principio, la idea potencial pura sin limitaciones ni aplicaciones prácticas de cualquier tipo, surgida en el campo divino de la nada absoluta<sup>13</sup> y en el campo humano es la conexión entre dos ideas diferentes que genera una tercera completamente nueva.

Para ejemplificar prefiero no utilizar la implementación divina del sistema sino una implementación humana muy simple: X se imagina que sería mejor para el mundo que todos tuvieran las mismas oportunidades y calidad de vida, X todavía no tiene ninguna manera de llevar a cabo esa idea ni sabe como organizar a la gente para llevarla a cabo, si alguno de nosotros le dijera que esa idea se denomina socialismo y que hay personas que han muerto por defenderla de seguro la abandonaría de inmediato.

---

<sup>12</sup> definiciones de LEIBERMAN, Simón. 2000. *History of Kabbalah*. Jerusalem, Israel. Aish Ha Torah IDEL, Moshe .2006. *Cabalá: nuevas perspectivas*. Madrid, España. Ediciones Siruela.

<sup>13</sup> La llamada creación *ex-nihilo* por la cristiandad.

### *Binah-entendimiento*

Inmediatamente después del nacimiento de una idea viene por fuerza su delimitación, es parcialmente opuesta a *Jojma* en el hecho de que no propone nada “nuevo” sino que restringe el campo de acción de una idea recién descubierta a las aplicaciones teóricas posibles dentro de la planeación de la misma.

Siguiendo el ejemplo de X y su idea de que todas las personas tuvieran las mismas oportunidades y calidad de vida, *Binah* se manifiesta como el hecho de que a todas las *personas se les otorgara un mismo sueldo y calidad de vida mientras trabajaran de la misma manera para el bienestar común del grupo social en que viven y sin importar su preparación académica, edad o sexo*. De esta manera se establece la primera condición para la aplicación de la idea, la cual no es infinita, se tiene que establecer sus límites para poderla llevar al plano de la acción.

### *Daat-raciocinio o juicio*

Es la síntesis del enfrentamiento entre *Jojma y Binah*, una vez establecidos los límites de una idea es momento de pensar en los elementos necesarios para llevarla a cabo, es el puente entre el plano del pensamiento y el plano de la acción en el cual se planea las acciones a implementar.

En nuestro ejemplo es el momento en donde X comienza a plantear la posibilidad de establecer su comunidad en una granja en donde todos trabajen de la misma manera y a todos los trabajadores se les retribuya por igual, aún no existe la granja pero su idea concebida en *Jojma* ya tiene elementos físicos con los cuales explicarse, una parcela con un cultivo y un pago en dinero corriente. Es momento de pasar al campo de la acción.

### Campo de la acción:

#### *Jesed-Bondad*

El primer paso de la acción en el plano físico implica un gasto de energía por parte del ejecutante que a su vez tendrá un límite establecido por la idea concebida en *Daat*, es por eso que a este paso se le llama “bondad” pues exige solamente el dar por parte del ejecutante sin esperar nada a cambio en este momento ni siquiera en el plano ideológico.

Siguiendo con nuestro ejemplo X ahorra durante un año para comprar el terreno e insumos donde se va a establecer la granja, aún la granja no existe, ni la idea concebida en *Daat* se está llevando a cabo, sin embargo ya se encuentra X trabajando en el plano de la acción física al tener un esfuerzo que se manifiesta en un terreno donde se establecerá su idea.

### *Gevurah-fuerza*

Es el opuesto de *Jesed* en el hecho que limita sus acciones a un espacio y un tiempo y las circunscribe a la síntesis hecha en *Daat* es un “freno” a la acción de dar sin esperar nada.

X ahora compró su granja y el dinero que empieza a ganar lo destina a otras cosas, es momento de pasar al campo de la implementación del proyecto, X no sigue ahorrando eternamente para la aplicación de su idea pues su raciocinio le dicta que la implementación de su proyecto no es comprar granjas sino probar la idea que obtuvo de *Daat*.

### *Tiferet-Belleza*

Es el momento donde obtenidos los recursos físicos para la implementación de una idea ésta se lleva a cabo, aquí es donde la idea de *Daat* empieza a tomar forma física de proceso, se conjuntan la inversión de energía y la restricción de ésta a un solo punto que empieza a trabajar, no es un resultado final, pues los resultados finales son sólo procesos perfeccionados para trabajar continuamente con mínimos procesos de corrección.

Otro ejemplo sería que una persona en *Joyma* no piensa “quiero comprarme un coche último modelo” en *Joyma* piensa “necesito transportarme mejor”, es hasta *Tiferet* donde todo se conjunta y la necesidad toma forma física de coche último modelo.

En nuestro primer ejemplo X compra la granja e invita gente a vivir en ella y explica el proceso a seguir para obtener sus ingresos de manera igualitaria.

## Campo de la implementación sistémica:

### *Netzaj-Victoria*

*Netzaj* es un resultado de *Tiferet* más que un paso diferenciado, su nombre Victoria le es asignado porque en la implementación de un proceso muchas veces se obtienen resultados inmediatos que a simple vista parecen benéficos y que al paso del tiempo se ven claramente como errores de implementación propios de un sistema que arranca o comienza.

En nuestro ejemplo X ha cosechado su primera temporada y ha ganado tres veces lo invertido en la granja, vuelve a repetir el mismo cultivo durante dos años obteniendo el mismo resultado que vuelve felices a todos los trabajadores involucrados, el tercer año con la tierra agotada el cultivo es un fiasco y ninguno de los trabajadores obtiene nada por una temporada entera.

### *Hod-reverencia*

Al igual que *Netzaj*, *Hod* es un resultado de implementaciones de un proceso que parecen un retroceso, pero en realidad son pequeñas correcciones para el funcionamiento de un sistema que se pretende funcione de manera regular.

En la granja X empieza a rotar los cultivos obteniendo una ganancia económica para los interesados menor, y una mayor variación en el trabajo entre las diferentes temporadas, aún así esto le permite seguir cultivando de manera ininterrumpida.

### *Yesod-cimiento*

Es la síntesis de los aprendizajes de *Netzaj* y *Hod* en donde se forma un plan de trabajo real para las contingencias que se puedan presentar en el sistema al ponerlo en marcha.

X establece como prioritario la rotación de cultivos en la granja aunque esto les repare en menor repartición de bienes a los interesados.

### *Maljut-reino*

Es el sistema trabajando de acuerdo a la idea sintetizada en *Daat* con las herramientas proporcionadas en *Tiferet* y de acuerdo a las correcciones de la implementación real de *Yesod*.

## 3.2 Aplicación de la estructura de las 10 Sefirot en el campo artístico

El modelo estructural de pensamiento-acción de las 10 Sefirot puede ser implementado en la mayor parte de las actividades humanas (como lo ejemplifiqué anteriormente), por tanto a continuación presentaré una extrapolación de estas relaciones y estructuras de orden aplicadas ahora al plano de la creación artística, extrapolación estructural de la cual me sirvo como parte de mi proceso compositivo.

### Campo del pensamiento

#### *Jojma-sabiduría*

La primera instancia de la composición, es la repentina unión de varias imágenes sonoras que se encontraban aisladas y que se perciben a partir de ese momento como una formación coherente.

#### *Binah- entendimiento*

Es la delimitación de esta idea sonora a un tema específico a desarrollar que está circunscrito a una duración temporal y a una conformación interna definida.

#### *Daat – raciocinio*

La elección de una instrumentación musical o tímbrica adecuada y funcional para la cual se comenzará a desarrollar el tema elegido.

### Campo de la acción

#### *Jesed- bondad*

La variación y elaboración de varios sujetos y contrasujetos a partir del tema.

#### *Gevurah-fuerza*

La elección de los mejores sujetos y contrasujetos de acuerdo a la instrumentación y la eliminación de aquellos que no se ajusten a la definición del tema obtenida en *Daat*.

## Tiferet-Belleza

El ordenamiento de los elementos en la partitura, partiendo de pequeñas células de ordenamiento ligadas entre sí para lograr un ordenamiento coherente a base de la repetición de patrones ó partiendo de un desarrollo progresivo de un panorama general deseado con coherencia global dentro de sí mismo.<sup>14</sup>

## Campo de la implementación sistémica

### *Netzaj, Hod y Yesod*

En este caso nos encontramos que éstos tres elementos se darán en los ensayos previos al estreno de la obra, en los cuales las diferencias en el equipo musical o en la experiencia (o falta de ésta) de los intérpretes harán que la pieza sufra pequeñas modificaciones en su escritura e interpretación, es de vital importancia la adaptación de una manera real y acorde de la obra a los elementos disponibles si se quiere su interpretación en el mundo físico, pues de otra manera el resultado final será de muy baja calidad.

### *Maljut-Reino*

La obra terminada a interpretar en la realidad.

---

<sup>14</sup> De lo Micro a lo Macro o viceversa.

# IV Entonación

## 4.1 Definiciones y Conceptos

Para establecer claramente los principios creativos de composición en los cuales están basadas las obras del presente trabajo, definiré primero algunos conceptos básicos para delimitar la lectura particular de la realidad sonora que llamo *entonación*.

Hay en la música diferentes tipos de ordenamiento sonoro, cada uno con una definición que parte de su complejidad y orden por un lado, y de su uso y producción física por otro, trataré los que son los más importantes para éste caso: melodía y tema.

La melodía es el resultado de la interacción del ritmo con la altura. Tanto la articulación regular del tiempo (los respiros y latidos del corazón) como la capacidad de producir y reconocer variaciones en la frecuencia del sonido, son características fisiológicas normales de la humanidad. Las características que definen la melodía se comparten con aquellas que se usan para definir el habla. Pero mientras el habla es una forma de comunicación, la melodía generalmente en todas las culturas se ha usado como una forma de expresión de emociones.

En el habla, la altura es una parte importante del significado. Muchos lenguajes Africanos y Asiáticos dependen de un sistema de altura-entonación muchísimo más rico que los Indo-Europeos, por esa razón es particularmente difícil para un occidental aprender un dialecto moderno Chino, ya que dependiendo de la altura en que se diga una frase, ésta tendrá un significado diferente, no sólo de intención, sino también de tiempo de la acción y otras modificaciones al verbo.

La cercana relación empírica entre el habla y la melodía sugiere que la melodía tiene una larga prehistoria, especialmente en el sentido de que las melodías funcionales y rituales han existido en todas las sociedades de las cuales tenemos conocimiento. Parece también que las características fisiológicas del ser humano proveen de una fuente



común de melodía.<sup>1</sup> Las características interválicas de las melodías más antiguas son la de la repetición de intervalos de 4<sup>a</sup> subdivididos por 3<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup>. Existe también un lenguaje un poco más complejo de cuartas superpuestas y sus subdivisiones que proveen la escala pentatónica, la cual es común para las culturas; China, Hebrea, Amerindia y otras tantas.

En el diccionario Harvard, Randel define la melodía de ésta manera:

“Melodía<sup>2</sup>: Sucesión de tonos separados, percibidos como tales, en contraste con la armonía, que consiste en tonos que suenan simultáneamente o que se perciben primordialmente como constitutivos de una simultaneidad. Por lo que respecta a la música tonal occidental, el concepto significa típicamente una sucesión ordenada que establece alguna clave y que conduce a una conclusión claramente reconocible de esa clase. El movimiento de un tono a otro en melodías tonales ocurre en gran parte por medio de un salto de algún intervalo consonante, o por un paso, y tales melodías señalan vigorosamente con mucha frecuencia ciertas armonías acompañantes. La estructura de tales melodías se encuentra también íntimamente relacionada con su estructura rítmica y métrica, con el resultado de que en la música tonal occidental la melodía, ritmo, el metro y la armonía son fundamentalmente inseparables.”

En la mayor parte de la música de los siglos XVII y XIX la melodía es el eje a partir del cual se construyen formas mucho más grandes como la sonata. Tomando como modelo la música de esa época, se ha criticado la música de otros periodos y culturas y se la ha tachado de carecer de melodía, sin embargo ésta acusación sólo puede ser entendida partiendo de que en esos siglos se utilizaba una melodía tonal como la que se describe arriba. Sin embargo la música de muchas culturas no occidentales y la del medioevo (especialmente el canto litúrgico), comprenden melodías con principios diferentes a los de la jerarquía de la tonalidad. Así mismo en mucha música del siglo XX la índole de la melodía toma como punto de partida otras maneras de ordenamiento.

---

<sup>1</sup> WHITTALL, Arnold. "melody." *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford Music Online

<sup>2</sup> definición de RANDEL, Don Michael. 1997. *Diccionario Harvard de Música*. México DF. Editorial Diana

Schoenberg por su parte distingue dos tipos de melodía: vocal e instrumental. Y se refiere a la melodía vocal de éste modo:

“Una melodía difícilmente puede incluir elementos antimelódicos; el concepto de lo melodioso está íntimamente ligado con el concepto de lo cantable. La naturaleza y la técnica del instrumento musical primordial, la voz, determina lo que es cantable. El concepto melódico en la música instrumental se ha desarrollado como una adaptación libre del modelo vocal.

Cantable, en un sentido más popular, implica sonidos relativamente largos; un enlace suave de los registros; movimiento en ondas, más por grados conjuntos que por saltos; prohibición de intervalos aumentados y disminuidos; adherencia a la tonalidad y sus regiones más cercanas; utilización de los intervalos naturales de la tonalidad; modulación gradual y un uso cuidadoso de la disonancia.”<sup>3</sup>

Por otra parte la melodía instrumental está restringida por las limitaciones técnicas de los instrumentos, y cada una de estas limitaciones es diferente entre sí, sin embargo dice Schoenberg: “una melodía instrumental debería estar hecha de tal modo que, idealmente, pudiera ser cantada, aún cuando sólo por una voz de increíble capacidad.”

Así pues entenderemos que una melodía proviene generalmente de la voz humana (puede ser cantada), se diferencia claramente de su contexto armónico (si lo hubiese), e implica un enlace suave de los registros más por grados conjuntos que por saltos, adherencia a la tonalidad y que conduce a una conclusión reconocible, sin embargo hay una divergencia clara entre las melodías occidentales que se ciñen a la tonalidad y las no occidentales que comprenden otro tipo de jerarquía entre sus elementos, e inclusive una divergencia entre las melodías previas a los desarrollos estéticos del siglo XIX y las actuales.

Por otro lado encontramos que el tema se define como; una idea musical que sirve de partida para una composición, la cual pudiera emplear varios temas aún dentro de un mismo movimiento. En las sonatas y fugas también se le llama sujeto.

---

<sup>3</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos de la Composición musical*. Real Musical.

Tendremos que citar a Schoenberg para aclarar la diferencia entre un tema y una melodía:

“Una melodía puede ser comparada con un –aforismo- de su rápido avance desde el problema a la solución. Pero un tema se parece más a una hipótesis científica que no convence sin antes presentar numerosas pruebas.

La melodía tiende también a conseguir el equilibrio en la forma más directa. Evita intensificar lo que no tiene reposo; ayuda y facilita la lucidez por medio de la subdivisión, se expande más por continuación que por elaboración o desarrollo. Utiliza formas del motivo ligeramente variadas, que consiguen variedad al presentar los hechos básicos en situaciones diferentes. Permanece dentro de las relaciones armónicas más cercanas.

Todas estas restricciones y limitaciones producen su –independencia- y –autodeterminación- ya que una melodía no requiere adiciones, continuación o elaboración.

En contraste, un estado de reposo se alcanzará o intentará rara vez al comienzo de un tema; generalmente agudizará su problema o lo hundirá.

En una melodía la separación rara vez es definida, como para ofrecer una introducción o un puente, una continuación. En los temas, a menudo se yuxtaponen segmentos remotamente coherentes con un significado coordinado, sin soldaduras. Raramente se extiende un tema derivando a una continuación por mero equilibrio formal; más bien se salta directamente a desarrollos remotos del motivo básico.

Un tema no es en absoluto independiente y autodeterminante. Por el contrario, está destinado estrictamente a consecuencias que tendrán que ser escritas y sin las que puede parecer insignificante.

Una –melodía-, clásica o contemporánea tiende a la regularidad, las simples repeticiones e incluso la simetría. Por eso, generalmente lleva un fraseo único. La melodía es ciertamente una formulación más simple que el tema. La condensación no admite una elaboración demasiado detallada; la concentración del contenido en una simple línea excluye la presentación de remotas consecuencias.”<sup>4</sup>

De lo anterior podemos resumir; que la existencia de un tema sólo se puede entender a plenitud dentro del conjunto de relaciones de desarrollo de la obra, así también podemos entender que en el tema, el aspecto rítmico tiene una importancia igual al interválico pues le permite desarrollarse en otro plano, y por último podemos observar, que aunque un tema es plenamente reconocible por sí sólo, su principal

---

<sup>4</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos de la Composición musical*. Real Musical.

razón de existir es para construir a partir de él nuevos elementos dentro del discurso musical.

## 4.2 La entonación como lectura de la realidad sonora

La melodía y el tema comparten una característica muy importante; son definiciones musicales para un evento que es musical por consenso, se aplican a eventos sonoros que se definen a si mismos como musicales y artísticos, y estos eventos a su vez se diferencian del entorno sonoro por su intención creadora y de re-creación de la realidad.

Sin embargo, hay que ampliar esta visión del entorno sonoro de manera que; cuando un evento sonoro que se pretende cotidiano y no estrictamente musical se vuelve materia prima de una composición formal, es ahí donde entra la definición que uso de *entonación*. La entonación es entonces el establecimiento de límites musicales a un evento sonoro que no pretendía ser usado para ese fin, es la lectura de una realidad sonora cotidiana no-musical de manera musical.

La entonación consiste en extrapolar la definición de melodía hacia cualquier evento sonoro que cumpla las características de un principio y un final reconocible, sea o no su intención inicial el hacer música, es establecer como en la Cábala un límite que permita definir algo desde sus bordes exteriores, y una vez hecho esto tratar al nuevo evento sonoro (ahora calificado de música) como generador de un discurso musical y obtener de él temas reconocibles para posteriores desarrollos.

La lectura de la realidad sonora *entonación*, comparte la característica mencionada por Schoenberg de la melodía, en que casi siempre es vocal, pero puede divergir en la intención original de ser música, aunque genere la música posteriormente al ser calificada como tal.

Las obras que presento a continuación son resultado de esta lectura de la realidad sonora, son resultado de la extrapolación de un concepto musical para la demarcación de un evento sonoro, y partiendo

de ahí son estructuradas en base a otra extrapolación; la del método Cabalístico de las 10 *Sefirot*. Así el evento sonoro cotidiano del mundo en que habito (el rezo de un Rabino, la plática de un taquero) tiene un tratamiento casi circular:

*La realidad cotidiana sonora se convierte en material musical.*

*El material musical es tratado con una extrapolación de la realidad cotidiana (las 10 Sefirot aplicadas a la creación artística) para lograr la obra musical.*

# V Obras

## 5.1 Shalosh Regalim ( 3 miniaturas para piano solo)

### **Historia**

Esta serie de tres miniaturas fue escrita específicamente para el examen profesional, comencé a trabajar en ellas en noviembre del 2009. *Shalosh Regalim* son las tres fiestas de peregrinaje: *Succot, Shavuot y Pésaj*. Cada una de las piezas está basada en una entonación característica de la fiesta correspondiente, las piezas están pensadas para el nivel de un estudiante que comienza a tocar invenciones a dos voces de J. S. Bach y la idea original fue hacer de las entonaciones tradicionales un repertorio pianístico asequible y a la vez interesante para el estudiante judío no religioso mientras se conserva la riqueza de las entonaciones tradicionales.

## Estructura

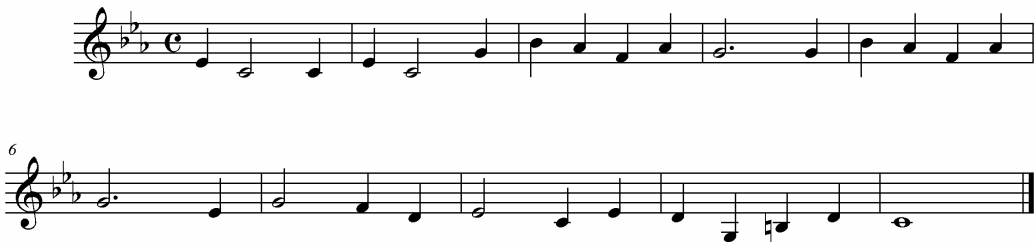
Las tres piezas son muy simples y los materiales generadores son los siguientes:



*Etz Jaim* o árbol de la vida para la pieza de *Shavuot*.



*Shir Lamaalot* o canto a las alturas para *Succot*.



*Ma nishtana* o ¿Qué sucede? Para *Pesaj*.

Los tratamientos de las diferentes entonaciones son:

*Shavuot y Succot*: prelude a modo de coral.

*Pesaj*: prelude a modo de coral con modulación en la parte media.

## **Comentarios a los intérpretes:**

En este caso, al ser piezas de corte pedagógico los comentarios van dirigidos a los maestros que supervisen el aprendizaje.

*Shavuot* esta destinada a ser una pieza que refuerce la independencia auditiva al contar con tres voces independientes, se espera que el alumno pueda guiar cada línea melódica, de manera consciente y cantable.

*Succot* también persigue la independencia de voces, pero añade una dificultad más al utilizar la síncopa en cada exposición del tema, así pretende también potenciar el dominio de los ritmos sincopados.

*Pésaj* añade a la independencia de voces, la dificultad de la modulación y el cambio de posición de las manos hacia una tonalidad difícil: re sostenido menor.



# Shavuot

David Martin

$\text{♩} = 120$

Piano

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 120. The dynamic is *mf*. The melody in the right hand consists of quarter and eighth notes, with a sharp sign on the fifth measure. The left hand provides a simple accompaniment of quarter notes.

8

Musical notation for measures 8-14. The melody continues with quarter and eighth notes. The left hand accompaniment remains consistent with quarter notes.

15

Musical notation for measures 15-21. The melody features a series of chords in the right hand, with a sharp sign on the fifth measure. The left hand continues with quarter notes.

22

Musical notation for measures 22-28. The melody in the right hand is more active, featuring eighth notes and quarter notes. The left hand accompaniment continues with quarter notes.

# Succot

David Martín

triste ♩ = 100

Piano

*mf*

*mp*

This system contains the first four measures of the piece. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 'triste' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

5

This system contains measures 5 through 8. The melodic line in the right hand continues with a series of eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. The dynamics remain consistent with the previous system.

10

This system contains measures 9 through 14. The right hand features a more active melodic line with some grace notes, while the left hand continues its accompaniment. The overall mood remains somber and reflective.

15

*mp*

*f*

This system contains measures 15 through 18. There is a dynamic shift in the right hand starting at measure 16 to mezzo-piano (*mp*), while the left hand becomes fortissimo (*f*) at the same point. The music builds in intensity.

19

This system contains the final four measures of the piece (measures 19-22). The right hand has a more complex, arpeggiated texture, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a sustained chord in the right hand.

Succot

2

24

Musical notation for measures 24-27. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

28

Musical notation for measures 28-32. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

33

Musical notation for measures 33-37. Dynamic markings include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand continues with eighth notes.

38

Musical notation for measures 38-41. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand continues with eighth notes.

42

Musical notation for measures 42-45. Dynamic markings include *mp* and *f*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand continues with eighth notes.

45

*f*  
*mp*

This system contains measures 45, 46, and 47. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. Dynamic markings include *f* in the right hand and *mp* in the left hand.

48

*f*

This system contains measures 48, 49, and 50. The right hand continues the melodic line with eighth-note patterns. The left hand features a more active accompaniment with eighth-note chords and slurs. A dynamic marking of *f* is present in the right hand.

51

*mp*

This system contains measures 51, 52, and 53. The right hand has a complex melodic line with many slurs and eighth-note patterns. The left hand has a simpler accompaniment with eighth-note chords. A dynamic marking of *mp* is present in the right hand.

54

*f*  
*mp*

This system contains measures 54, 55, and 56. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. Dynamic markings include *f* in the right hand and *mp* in the left hand.

# Pésaj

David Martín

Moderato (♩ = c. 100)

Piano

*mf*

The first system of the musical score for 'Pésaj' is written for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato' with a metronome marking of a quarter note equal to approximately 100 beats per minute. The dynamic is marked 'mf' (mezzo-forte). The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5, then a half note D5. The bass staff contains whole rests for the first four measures.

7

The second system of the musical score starts at measure 7. The treble staff continues the melody with quarter notes D5, E5, F5, and G5, followed by a half note A5. The bass staff begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B-flat3, and C4, then a half note D4. The system concludes with a quarter rest in the treble staff and a half note E4 in the bass staff.

13

The third system of the musical score starts at measure 13. The treble staff features a series of quarter notes: G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, and G5. The bass staff has a half note G3, followed by quarter notes A3, B-flat3, and C4, then a half note D4. The system ends with a quarter rest in the treble staff and a half note E4 in the bass staff.

20

The fourth system of the musical score starts at measure 20. The treble staff continues with quarter notes G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, and G5. The bass staff has a half note G3, followed by quarter notes A3, B-flat3, and C4, then a half note D4. The system concludes with a quarter rest in the treble staff and a half note E4 in the bass staff.

26

Musical score system 1, measures 26-29. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, common time. Features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

30

Musical score system 2, measures 30-33. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, common time. Features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

34

Musical score system 3, measures 34-37. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, common time. Features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

38

Musical score system 4, measures 38-42. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, common time. Features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

43

Musical score system 5, measures 43-46. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, common time. Features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

48

Musical score for measures 48-53. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A fermata is placed over the final note of measure 53.

54

Musical score for measures 54-60. The right hand continues the melodic theme with some rests and tied notes. The left hand features a more active bass line with eighth-note patterns and chordal accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 60.

61

Musical score for measures 61-66. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a prominent eighth-note accompaniment pattern. A fermata is placed over the final note of measure 66.

## 5.2 Yartzeit Nigun (Saxofón Alto solo)

### **Historia**

Esta obra me fue encargada por la saxofonista Alma Rodríguez a principios del 2008. Empecé a trabajar en una pieza muy parecida a la obra de *Chilango*, pues ella se había acercado a comisionarme la obra a raíz del conocimiento que tenía de mi trabajo con el Mtro. Benítez en *Chilango*. La primera obra consistía en saxofón alto y cinta, Alma y yo nos reunimos un par de veces para discutir lo que ella tenía en mente; necesitaba una pieza para saxofón solo que fuera recitativa y profunda, pero la primera pieza no funcionaba, no expresaba mucho y se quedaba en dificultades técnicas sin un trasfondo musical e interpretativo real.

Decidimos comenzar de nuevo pero esta vez desde el principio, desechamos todas las ideas preconcebidas acerca de lograr otra pieza como *Chilango* y empezamos a platicar de manera personal por primera vez como amigos, resultó que nuestras situaciones personales se parecían mucho y convergían en un punto común; la decepción del amor. En ese momento ella me dio la libertad de escribir de lo que me estaba sucediendo, cosa que no sucede muy a menudo.

Abordé el tema del amor de una manera diferente, a raíz de que la relación con mi origen étnico se tuvo que fortalecer muchísimo para encontrar un poco de seguridad después de un rompimiento emocional, esta pieza surgió hablando del amor, pero de un canto de amor hacia el pueblo judío que me abrazó cuando más lo necesitaba.

El proceso de composición de la segunda pieza fue muy fluido y enriquecedor para los dos (intérprete y compositor) y pudiera decir incluso que fue un proceso sanador y catártico, esta pieza no se hubiera podido escribir así sin las valiosas aportaciones de Alma.

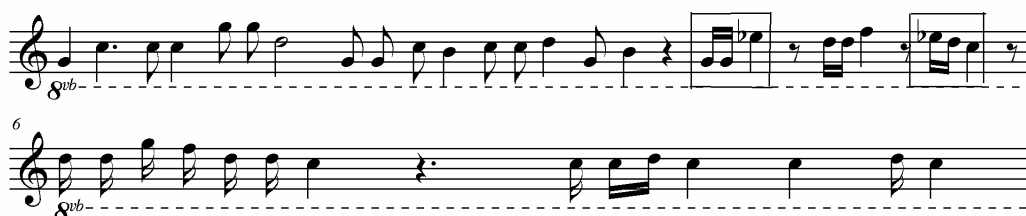
El título de *Yartzeit Nigun* proviene del yidish; *yartzeit* que es un aniversario luctuoso y del hebreo *nigun* que es una melodía sin palabras. Y como cualquier aniversario de un evento triste, un *yartzeit* se recuerda a veces y se sigue caminando hacia lo que venga.



La obra fue estrenada a principios del 2009 en el museo mural Diego Rivera de la ciudad de México.

## Estructura

La entonación generadora de la obra<sup>1</sup> proviene del *nusaj*<sup>2</sup> Ashkenazí de *V'Ahavata* (y amarás), una parte principal del rezo de *Shemá*<sup>3</sup>, la entonación fue grabada la casa de estudio o *Midrash, Or Ha Daat*, y la voz pertenece al Rabbi Abraham Miller.



Transcripción V'Ahavata

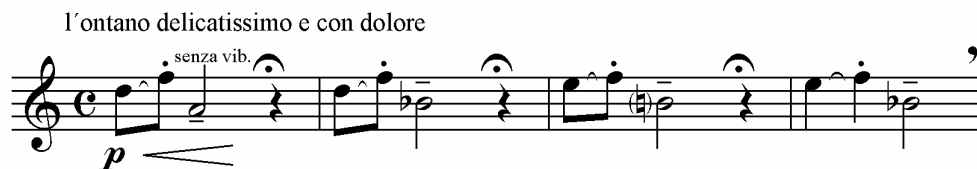
Las notas remarcadas con cuadros son el material generador (con movimiento de 6<sup>a</sup> menor hacia arriba y 3<sup>a</sup> menor hacia abajo), el cual fue tratado en retrogrado, y simplificado dio como resultado el motivo de 3<sup>a</sup> menor hacia arriba y 6<sup>a</sup> menor hacia abajo que se encuentra en el primer compás de la obra. La utilización reiterativa de los intervalos de segunda menor es usada para evocar la riqueza ornamental de los *niggunim*. Si bien la pieza se construye con los intervalos arriba mencionados, no sigue ningún patrón tonal y la mayor parte de las variaciones son de carácter y de ritmo. La altura fue modificada para una mayor comodidad de registro para el saxofón.

---

<sup>1</sup> Track número 1 en el CD

<sup>2</sup> En hebreo nusaj es una entonación de carácter didáctico y mnemotécnico que sirve para aprender partes de la Biblia o rezos específicos con mayor facilidad, un nusaj no es una obra musical por sí mismo y en una primera apreciación es muy parecido al *sprechstimme* o *sprechgesang* de Schoenberg o Alban Berg.

<sup>3</sup> La profesión principal de la fe Judía en la unicidad de Dios.



La obra sigue libremente la estructura de “tema y variaciones” y está conformada en tres secciones y una pequeñísima coda:

Primera sección (compás 1 al 62) tema y 5 variaciones

Segunda sección (compás 63 al 85) variación 6

Tercera sección (compás 86 al 96) reexposición

Coda (compás 97 al 99)

La primera sección comienza con el tema (c. 1-4) y continua con la primera variación de 16 compases (c. 5–20) que es de un carácter lamentoso, la subdivisión rítmica no es más pequeña que el octavo y se anticipa el uso de tresillos de la segunda sección. La segunda variación es *poco più mosso* (c. 21-27) con algunos diesisecisavos que le dan mas movimiento. La tercera variación (c. 28-35) está conformada por 8 compases de notas largas que constantemente se mueven entre *fp* y *esforzando*, lo que le da una intención sollozante. La cuarta variación (c. 36-40) es lenta y con carácter dulce y triste. La quinta variación (c.36-62) dura 22 compases y está dividida en dos pequeñas partes; la primera del compas 41 al 48 y la segunda más *dolce y espressivo* del c.49 al 62 donde se anuncia por segunda vez la aparición de tresillos.

La segunda sección (c.63-85) es de velocidad contrastante e inicia en el compás 63, en una dinámica de *ppp* aparecen los ya anunciados tresillos en intervalos de 2<sup>a</sup> con el tema original resaltado por acentos, en el compás 81 los valores se empiezan a subdividir y los tresillos se vuelven dobles corcheas en un *crescendo y accelerando* constante.

La tercera sección (c.86-96) corresponde a una reexposición ligeramente modificada del tema original y la reexposición literal de la 4ª variación.

Por último la coda (c.97-99) es un extracto del final de la 6ª variación de los compases 83 al 85.

### **Comentarios a los intérpretes**

Esta pieza es de una naturaleza completamente triste, si bien presenta algunos pasajes con dificultad moderada, éstos no deben ser interpretados de manera que impliquen un lucimiento virtuosístico, sino de manera que se asemeje lo más posible a una voz humana lamentándose. El tempo es bastante flexible dentro de los parámetros mencionados arriba, más que recomendaciones musicales prefiero darle al intérprete una partitura a manera de guía, en la cual pueda expresar su propia tristeza a través de la música.

# Yartzeit Nigun

moderato piú libre

Melodía sin palabras para un aniversario luctuoso  
para la Mtra. Alma Rodríguez

David Martin

*l'ontano delicatissimo e con dolore*

Alto Sax.

The musical score is written for Alto Saxophone in treble clef with a common time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a dynamic of *p* and a *senza vib.* marking. The second staff includes dynamics *p*, *fp*, and *mf*, along with triplet markings. The third staff continues with triplet markings. The fourth staff features a *ppp* dynamic and a *senza vib.* marking. The fifth staff is marked *poco piu mosso* and *mp*. The sixth staff includes dynamics *f* and *fp < sfz*. The seventh staff is marked *triste e lento* and includes dynamics *fp < sfz* and *mp*. The eighth staff ends with a *mf* dynamic.

*p* *senza vib.* *fp* *mf* *ppp* *poco piu mosso* *mp* *f* *fp < sfz* *triste e lento* *fp < sfz* *mp* *mf*

Yartzeit Nigun

42 *accel.*

*f*

Detailed description: Musical staff 42-45. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 42 starts with a melodic line of eighth notes. A slur covers measures 42-45. A hairpin crescendo is shown below the staff. Measure 43 has a fermata over the final note. Measure 44 has a fermata over the final note. Measure 45 has a fermata over the final note. Dynamics: *f*.

46 *dolce espressivo*

*ff* *subito p*

Detailed description: Musical staff 46-50. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 46 has a fermata over the final note. Measure 47 has a fermata over the final note. Measure 48 has a fermata over the final note. Measure 49 has a fermata over the final note. Measure 50 has a fermata over the final note. Dynamics: *ff*, *subito p*. Performance markings: *dolce espressivo*, triplets in measures 48 and 50.

51 *triste*

*dim.*

Detailed description: Musical staff 51-56. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 51 has a fermata over the final note. Measure 52 has a fermata over the final note. Measure 53 has a fermata over the final note. Measure 54 has a fermata over the final note. Measure 55 has a fermata over the final note. Measure 56 has a fermata over the final note. Dynamics: *dim.*. Performance marking: *triste*. Triplet in measure 51.

57 *cresc.*

*f* *ff* *frulato*

Detailed description: Musical staff 57-62. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 57 has a fermata over the final note. Measure 58 has a fermata over the final note. Measure 59 has a fermata over the final note. Measure 60 has a fermata over the final note. Measure 61 has a fermata over the final note. Measure 62 has a fermata over the final note. Dynamics: *cresc.*, *f*, *ff*. Performance marking: *frulato*.

63 *agitato nebuloso* *simile*

*ppp* *crescendo poco a poco*

Detailed description: Musical staff 63-66. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 63 has a fermata over the final note. Measure 64 has a fermata over the final note. Measure 65 has a fermata over the final note. Measure 66 has a fermata over the final note. Dynamics: *ppp*, *crescendo poco a poco*. Performance markings: *agitato nebuloso*, *simile*, tempo marking  $\text{♩} = 100$ , triplets in all measures.

67

Detailed description: Musical staff 67-70. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 67 has a fermata over the final note. Measure 68 has a fermata over the final note. Measure 69 has a fermata over the final note. Measure 70 has a fermata over the final note. Performance markings: triplets in all measures.

71

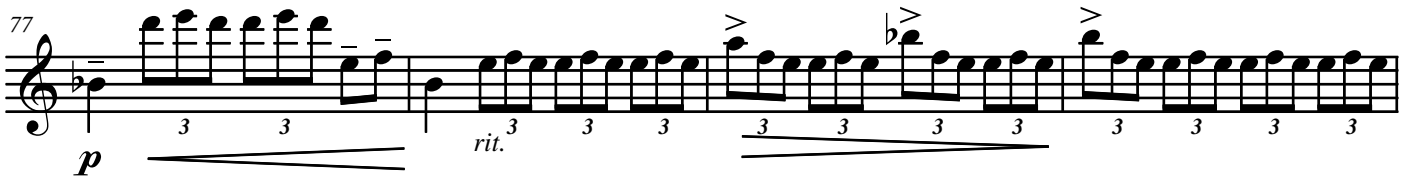
Detailed description: Musical staff 71-73. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 71 has a fermata over the final note. Measure 72 has a fermata over the final note. Measure 73 has a fermata over the final note. Performance markings: triplets in all measures.

74

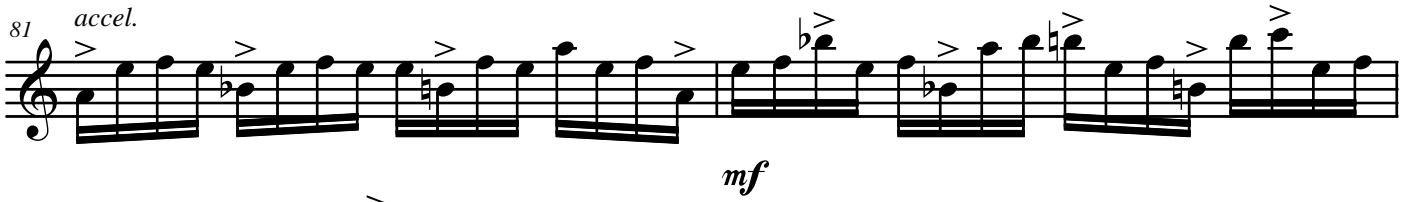
*p*

Detailed description: Musical staff 74-76. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 74 has a fermata over the final note. Measure 75 has a fermata over the final note. Measure 76 has a fermata over the final note. Dynamics: *p*. Performance markings: triplets in all measures.

77 *p* *rit.*



81 *accel.* *mf*



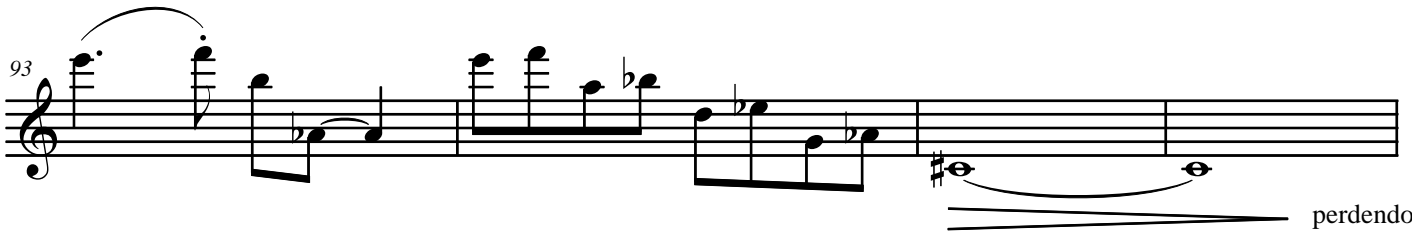
83 *cresc.* *f* *mf*



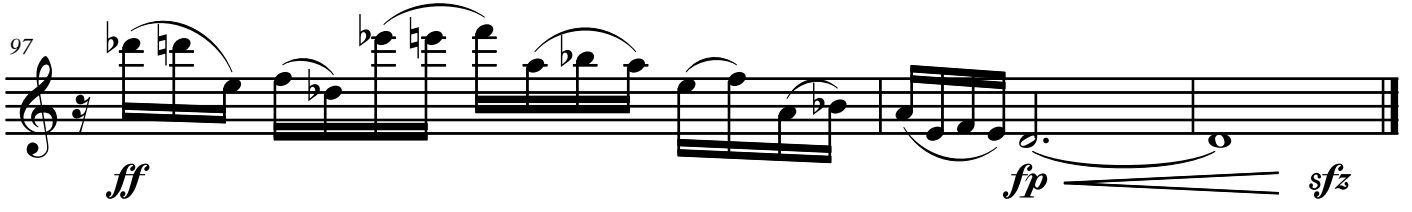
88



93 *perdendosi*



97 *ff* *fp* *sfz*



## 5.3 Chilango (Saxofón Alto, Cinta y Proyección visual)

### **Historia**

Comencé a escribir la obra en septiembre del 2006 cuando grabé la entonación de la plática de un taquero en la central de autobuses del sur de la ciudad de México, al principio se pretendía que fuera un sólo para saxofón por encargo del Mtro. Roberto Benítez, que sería usado para su graduación de Maestría, pero al empezar a elaborar los primeros borradores de los tratamientos del material, me percaté de que la riqueza interválica del habla del habitante del DF era enorme y que podía usar ese material para construir una pieza mucho más grande.

Decidí que si iba a utilizar el saxofón como herramienta para desarrollar la entonación del taquero, habría que contextualizarlo, así que salí al centro de la ciudad de México a grabar sonidos cotidianos para construir una cinta a la manera de la música electrónica que en ese momento estudiaba con el Mtro. Pablo Silva. El recorrido se hizo de Metro Chabacano hasta el Centro Histórico y de regreso, en él me acompañaron tanto el Mtro. Benítez como Ornella Delfino, Ornella es licenciada en artes plásticas por la UNAM, y en ese momento estudiaba la maestría en tecnología musical, ella y yo habíamos platicado la posibilidad de incluir visuales en la obra, así que llevó una cámara de video y grabó todo el recorrido.

En el transcurso entre el final del año 2006 y principio del 2007 logré construir lo que ahora es el segundo movimiento *Como Chilango*, que es la trascripción de la entonación del taquero con algunas variaciones, gran parte de la métrica y giros melódicos chilangos proviene de la valiosa aportación del maestro Hugo Rosales. Poco después solicité el apoyo del Instituto Mexicano de la Juventud para proyectos artísticos y culturales, en el rubro de artes alternativas, el cual me fue otorgado.

Ornella trabajó con el video tomado anteriormente y logró fundirlo perfectamente con el trabajo sonoro que yo había desarrollado, así mismo los maestros; Roberto Benítez y Roberto Kolb, revisaron en su

totalidad la partitura, tanto en su parte técnica como en la coherencia del lenguaje. La pieza se terminó oficialmente en Agosto del 2009 y consiste en un DVD que incluye la pista y la proyección visual sobre las cuales el saxofonista interpreta en vivo la partitura.

La obra fue expuesta en el festival internacional *EnTijuanArte 07* (Mex-EU) en las ciudades de Tijuana y de San Diego California en Octubre del 2007, fue presentada en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en el CNA en el Aula Magna y en la sala Xochipilli de la ENM, sin embargo no se ha estrenado la versión final con video en vivo.

### **Estructura**

La construcción final de la partitura consta de dos elementos contrastantes; los sonidos ambientales de la calzada de Tlalpan/estación del metro Chabacano por un lado, y la transcripción del taquero. Los movimientos se suceden en *attaca* como sigue:

-Chilango (primer movimiento): sonidos de la calzada de Tlalpan/estación del metro.  
0.01 a 3.28 min.sec

-Como Chilango (segundo movimiento): transcripción del taquero.  
3.28 a 5.23 min.sec

-Chilangeando (tercer movimiento): desarrollo conjunto de los dos anteriores  
5.23 a 9.05 min.sec

La cinta de audio se hizo íntegramente con los sonidos grabados en el recorrido a pié y en metro desde la estación del metro Chabacano hasta el Zócalo y de regreso. Todos los sonidos contenidos en ésta son muestras procesadas digitalmente para lograr los timbres y alturas que se desearon. Así también todas las imágenes contenidas en el DVD pertenecen al mismo recorrido hecho para obtener las muestras de audio.



Para la escritura de la partitura utilicé dos pentagramas; uno que representa el avance de la cinta de audio y otro el saxofón. La escritura del pentagrama de la cinta se compone en el primer movimiento casi exclusivamente de frases de eventos clave, fácilmente reconocibles para que el intérprete se ubique en el tiempo, por otro lado el pentagrama del saxofón utiliza tanto notación tradicional como proporcional.

Diagram illustrating musical notation for Sax alto and cinta. The 'cinta' staff shows 'primer aceleron' and 'silbidos del freno'. The 'Sax alto' staff shows notes with dynamics *p*, *f*, *p*, *pp*, and *sfz*, and a 'frulato, solo aire' section.

Las líneas que parten de las frases indican donde comienza el evento musical a interpretar, así cuando el intérprete escucha los silbidos del freno empieza a tocar el sol sostenido.

Así también si las líneas se encuentran al final de un evento del intérprete significa que marcan su terminación:

Diagram illustrating musical notation for S. A. and cinta. The 'cinta' staff shows 'acorde' and 'ruido de la gente'. The 'S. A.' staff shows notes with dynamics *f* and *f*>, and a 'growling...' section.

En el ejemplo anterior el multifónico termina en el momento que en la cinta aparece el ruido de la gente, y los intervalos comienzan al oírse el “aaaaaargh” de la cinta.

La partitura que presento a continuación fue íntegramente revisada por el Maestro Roberto Benítez, las frases que se encuentran en tipografía más grande fueron a petición de él por considerarlas de mayor importancia para el intérprete: las condiciones de luz al momento de interpretar se suponen precarias ya que se necesita de oscuridad para la proyección del DVD.

La utilización de técnicas extendidas en el saxofón es necesaria sobre todo en el primer movimiento ya que se pretende establecer un diálogo en base a eventos sonoros (frenos de automóviles, etc.) que no se podrían reproducir con técnicas convencionales.

El primer movimiento está construido a manera de respuestas entre la cinta y el saxofón, los eventos siguen el orden de su aparición en el trayecto real en el que se grabaron las muestras.

Al final del primer movimiento se encuentra una sección donde se utiliza un *metrónomo* en la cinta hecho en base a los reguiletes de admisión del metro el cual marca medios (dos beats por cada compás de 4/4) y que sirve de enlace y guía para el intérprete al segundo movimiento. Así mismo cuando el *metrónomo* acelera se incluyó en la pista un pequeño redoble reconocible para el intérprete.

cinta

S.A.

52

♩ = 160

accl. e cresc. -----

El segundo movimiento inicia con la transcripción íntegra de la entonación del taquero<sup>27</sup>:

♩ = 120

23 sec.

cinta

Tallas y colores

Flanger tambores

cintura o cadera

Sax alto

*mf* > *p* *mf* > *p* *mf* > *p* *mf*

<sup>27</sup> Track número 2 en el CD

6 12 sec 8 sec

cinta acorde

S.A.

Y continúa con elaboraciones del mismo material interválico a diferentes alturas y subdivisiones rítmicas. Como es de esperar la pieza no presenta una tonalidad establecida, sino se organiza y desarrolla por eventos sonoros identificables.

El tercer movimiento es completamente *a tempo* ya que la pista provee de una base rítmica sólida desde el comienzo, se establecen algunas marcas de inicio y final de eventos sólo para ayudar a ubicar al intérprete:

37 Grito-silbato

Bisbigliando... con C, D, B y B<sub>b</sub>

siguele... p f Growling

45 mf

En el tercer movimiento los materiales sonoros tanto de la calle/metro como de la transcripción se integran en un discurso ininterrumpido que lleva por base rítmica una cumbia construida otra vez con las muestras percusivas tanto de los tambores tradicionales de los danzantes del centro histórico (huéhuatl y tlapahuéhuatl), como de los reguiletos de admisión del metro. Decidí utilizar el ritmo de cumbia por ser el más popular y el que más encontré dentro de las grabaciones hechas en la zona urbana del centro histórico y metro Chabacano.

## **Comentarios a los intérpretes**

Es de enorme utilidad para comprender la atmósfera sonora que se tiene que retratar hacer un viaje en metro desde la estación Chabacano hasta el Zócalo y un pequeño recorrido a pié, prestar atención a los contrastes visuales y sonoros; los danzantes junto a lo último en piratería, la tecnología del metro junto a la vendedora de mazapanes, la policía y el ejército a un lado de los vendedores ilegales. Pero sobretodo hay que prestar atención a la riqueza intervalica del hablante de extracto socioeconómico bajo del DF.

Es importante el estudio de la partitura, pero es más importante aún la familiarización con el audio y DVD para identificar los eventos sonoros, el intérprete tiene que pasar a ser la culminación de la atmósfera sonora del centro histórico y tiene que fundirse a perfección con la cinta de audio.

Cabe mencionar también que si la pieza fuera a tocarse en vivo por una persona que no tiene la experiencia de conocer el DF, primero vea y analice el DVD antes de enfrentarse con las dificultades de la partitura. Por último, para este tipo de intérpretes es necesario mencionar que ninguna de las tres personas que participamos en este proyecto somos originarios de ésta ciudad, así que sí es posible hacer un retrato desde fuera del habla del habitante Chilango.

# Chilango

## I

Para el Mtro. Roberto Benítez

David Martín

5

primer aceleron

silbidos del freno

cinta

Sax alto

frulato ,solo aire

subtono a sonido nat.

*p* *f* *p* *pp* *sfz*

5

moto acelerando y claxon

cinta

S. A.

*ff* C

perdendose

8

silbido de sintesis granular

cinta

S. A.

la marcha será lenta gracias

beat

subtono a sonido nat.

armonicoss naturales

estilo tibetano libres

*fp* *sfz* *p* *mf*

12

cinta

S. A.

slap

3

*mf* *ff* B C

perdendose

cinta

acorde

ruido de la gente

aaaarghhh

growing.....

18

S.A.

B

C

*f* < abrir y accel. , cerrar y dim. el vibrato > *f* > *f* > *f* > *f* >

cinta

proxima estacion pino suarez

llanto de niño

como risa

pino suarez correspondencia.....

23

S.A.

rit.

p

Bb

B

cinta

me compra un mazapan amigaaa

me compra un mazapan.

pino suarez....

correspondencia...siguele

28

S.A.

C

TA

wah-wah

N

Gliss

pp

*sfz*

*pp* lento

cinta

pino suarez....

pino suarez correspondencia con

cuantos goles metiste??

34

S.A.

*fp*

armonicos naturales estilo tibetano libres

*p*

frulato solo aire

$\downarrow = 100$

41

cinta

S.A.

41 slap

*mf*

46

cinta

S.A.

46

52

cinta

S.A.

52

$\text{♩} = 160$

accel. e cresc. -----

58

cinta

S.A.

58

# II Chilango

David Martín

♩ = 120

23 sec.

cinta

Tallas y colores

Flanger tambores cintura o cadera

Sax alto

*mf > p mf > p mf > p mf*

cinta

6

12 sec

8 sec

acorde

metale la mano

S. A.

*mf > p mf*

cinta

11

no gordo!!

a veinticinco

todo el cosmético

S. A.

*> p mf > p mf*



16 **haga su propio negocio** risa orale metale la mano

cinta

ya no trabaje guera orale guera

S.A.

21 25 sec 8 sec

cinta

agua refrescos para el lavabo y fregadero mire

me compra un mazapan

S.A.

25

cinta

a setenta pesos

S.A.

29

cinta

S.A.

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

16 sec 8 sec

31 *rit.*

cinta **cuantas cocas oiga? funda para la lavadora**

tres por cinco ,cinco ....

S. A. *f* *p* *mf* *agitato*

34

cinta

S. A. *f*

37

cinta **cuanto cuesta??**

S. A.

18 sec 3 sec

40

cinta **fundas para el lavabo me compra un mazapán?**

correspondencia con....

S. A. *f* *p*

42

cinta **silbido - mentada**

S. A. *mf* *agresivo y pesante*

# III Chilango

David Martín

Moderato  $\text{♩} = 100$  La marcha será  
lenta gracias<sub>1</sub>

Alto Sax.

8

16

22

25

27

30

*pp*

*mf*

*f*

*mf*

*p*

*f*

*fp* *sfz*

Sigueeee.....

Bisbigliando... con B y B<sub>b</sub>

Grito-silbato

37 *Bisbigliando...con C, D<sup>#</sup> B y B<sub>b</sub>* *Growing*  
siguele... *p* *f*

Musical staff 37-44: Treble clef, 2/4 time. Starts with a sixteenth-note run (siguele...) marked *p*. Then a series of quarter notes: C4, D4, B3, Bb3, marked *p*. A crescendo line leads to a series of half notes: C4, D4, B3, Bb3, marked *f*. The word "Growing" is written above the final half notes.

45 *mf*

Musical staff 45-49: Treble clef, 2/4 time. A series of eighth-note runs, starting with a half note rest. Dynamics range from *mf* to *f*.

50 *f* *p* *f* *p*

Musical staff 50-53: Treble clef, 2/4 time. A series of eighth-note runs. Dynamics: *f*, *p*, *f*, *p*.

54 *f* *p* *mp* *pp* *vibrato*

Musical staff 54-60: Treble clef, 2/4 time. Starts with eighth-note runs (*f*, *p*), followed by a half note with a vibrato mark (*mp*), and ends with a half note (*pp*).

61 *mp* *pp* *pp*

Musical staff 61-68: Treble clef, 2/4 time. A series of half notes with a vibrato mark. Dynamics: *mp*, *pp*, *pp*.

69 *mp* *pp* *pp* *Bisbigliando...con 3 y T A*

Musical staff 69-77: Treble clef, 2/4 time. A series of half notes with a vibrato mark. Dynamics: *mp*, *pp*, *pp*. The instruction "Bisbigliando...con 3 y T A" is written above the staff.

78 *f*

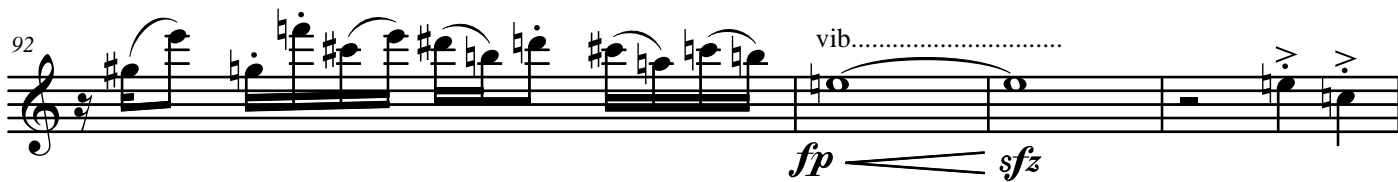
Musical staff 78-81: Treble clef, 2/4 time. Starts with a sixteenth-note run (*f*), followed by eighth-note runs.

82 *mp* *f*

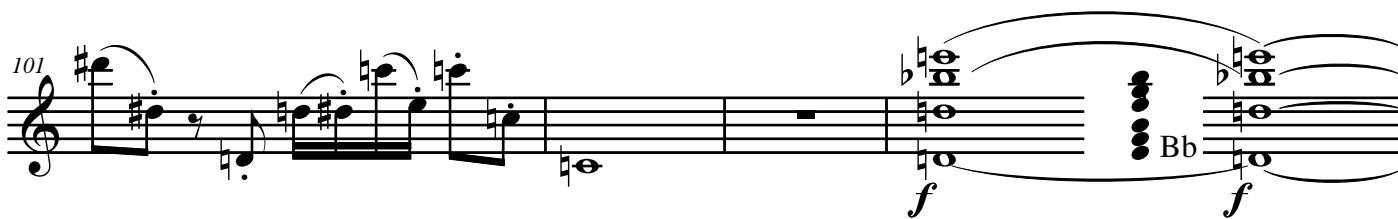
Musical staff 82-85: Treble clef, 2/4 time. A series of eighth-note runs. Dynamics: *mp*, *f*.

86  *mf*

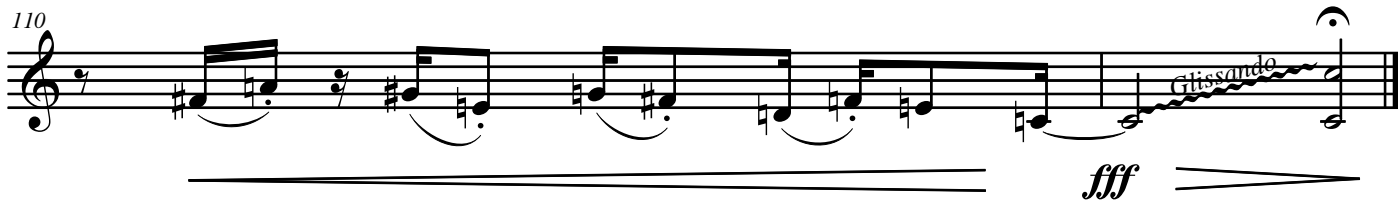
90  *f*

92  *fp* *sfz* vib.....

96 

101  *f* Bb *f*

107  *f* *Piú marcato*

110  *fff* *Glissando*

## 5.4 Shemini Atzeret (Cello, Piano y Darbouka)

### **Historia**

Originalmente ésta pieza surge como un encargo por parte del saxofonista Samuel García en febrero de 2007, posteriormente se revisa y se hace una versión para cello a petición del Maestro Nestor Castañeda, quién habiéndola escuchado deseaba utilizarla para su repertorio de la clase de música de cámara, en específico para el dúo que en ese entonces formaban Fernando Carmona y Owen Aguilar. La primera versión para cello se estrena en el 2008 como parte del examen profesional de Fernando, y para mi sorpresa funciona excelente con la adaptación del cello, la última versión se estrena en radio en Opus 94 en enero del 2009, la revisión de la partitura final fue hecha por el Maestro Gustavo Martín.

El nombre *Shemini Atzeret* proviene del hebreo y significa; octavo día de la asamblea, en este día termina oficialmente la fiesta de *Succot*<sup>5</sup>, sin embargo es costumbre prolongar la fiesta un día más en *Shemini Atzeret* con el solo motivo de celebrar la alegría de nuestras vidas. Cuenta una parábola rabínica del *Talmud* que en *Shemini Atzeret*, Dios está tan contento de nuestra presencia que no quiere que se acabe la celebración y por eso la prolonga un día más. Sin embargo es un día de despedidas, por esa razón ésta pieza está basada en una entonación tradicional sefardí llamada *Adió Querida*.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Succot en hebreo cabañas, fiesta de origen agrícola que celebra la recolección.

<sup>6</sup> Track 3 en el CD de ejemplos

## Estructura

El tema principal surge de los primeros dos compases de la entonación tradicional sefardí *Adio Querida*.

8

El tema se construyó cambiando el orden de las notas de *Adio Querida* e intercalándolas como sigue:

Cello

Las notas sombreadas en gris fueron tomadas como notas de paso y sustituidas por mordentes en el Re (nota número tres).

La pieza está estructurada en cuatro partes: exposición del tema, variaciones, desarrollo, reexposición y coda. Las partes anteriores se presentan con cambios en la utilización de los instrumentos como voz cantante y se desglosan en la siguiente tabla.

	Compases	Participan:	Observaciones:
<b>Tema</b>	1-25	Cello	
<b>Tema</b> <i>(Reexposición)</i>	26-43	Cello, piano y darbuka	Tema en el cello, piano soporte armónico y darbuka en el rítmico.
<b>Variación</b>	44-51	Cello, piano y darbuka	Variación del tema en el piano, soporte armónico en el cello.
<b>Variación</b> <i>(Reexposición)</i>	52-58	Cello, piano y darbuka	Variación del tema en el cello, soporte armónico en el piano.
<b>Puente</b>	59-64	Cello	
<b>Desarrollo</b> c-min	65-94	Cello y piano	Bajo del piano en la mano izquierda proveniente del ritmo de la darbuka del compás 27, cello toma el ritmo de la darbuka en compás 69 y presenta el tema en el compás 76.
<b>Desarrollo</b> f-min	95-119	Cello y piano	Bajo del piano en la mano izquierda proveniente del ritmo de la darbuka del compás 27, cello toma el ritmo de la darbuka en compás 107.
<b>Puente</b>	120-130	Cello y piano	A partir del acorde de séptima de dominante C 7
<b>Tema</b> <i>(Reexposición y recitativo)</i>	131-151	Cello y darbuka	Pequeño recitativo a manera de Cadenza basado en el tema.
<b>Desarrollo</b> f-min <i>(Reexposición)</i>	152-176	Cello, piano y darbuka	Reexposición casi idéntica en el piano del desarrollo en f-min con pequeños añadidos en el cello.
<b>Coda</b>	177-192	Cello, piano y darbuka	Tema en el cello con acordes en el piano provenientes de disminución de valores rítmicos del compás 29 del piano.



## **Comentarios a los intérpretes**

Es muy deseable que previo a la interpretación, los intérpretes puedan escuchar música sefardí con una cierta frecuencia, los mordentes marcados en el cello deben ser interpretados a manera de inflexiones vocales folklóricas y evitando a toda costa la afinación perfecta de segunda hacia arriba y hacia abajo.

Es de extrema utilidad escuchar a intérpretes femeninas como Rosa Zaragoza o Dorit Reuveni, sin embargo interpretaciones instrumentales como las de Juan Martín o Eduardo Paniagua también son muy útiles.

Si llegase a faltar o fuera imposible conseguir una Darbuka o Doumbek se puede utilizar un Djembe lo más pequeño posible, aunque esto no es muy deseable.

# Shemini Atzeret

al Mtro. Samuel García S.

David Martín

**Allegretto  
melancólico**

*molto cantabile*

Cello

Piano

Darbuka (opcional)

*pp* *pp*

10

C.

*mf*

19

C.

Pno.

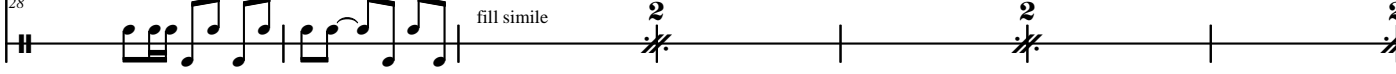
Dbka.

*mp*

Shemini Atzeret

2

28

C.   

Pno.

Dbka.

fill simile

2

2

2

35

C.   

Pno.

Dbka.

*pp mp*

*mf*

*mf*

2

2

2

41

C.   

Pno.

Dbka.

*mp*

2

2

2

Shemini Atzeret

47

C.

Pno.

Dbka.

*sfz*

2

2

51

C.

Pno.

Dbka.

fill simile

56

C.

Pno.

Dbka.

*mf*

8va

8vb

Shemini Atzeret

4

C. 62

Pno. 62

*f*

C. 67

Pno. 67

*mp*

C. 72

Pno. 72

*f*

8<sup>vb</sup>-----

C. 78

Pno. 78

8<sup>vb</sup>-----

84

C.

Pno.

(8vb)

88

C.

Pno.

*f.*

93

C.

Pno.

*p*

99

Pno.

2

Shemini Atzeret

6

103

Pno.

8<sup>vb</sup>

2

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 103 to 106. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. A dynamic marking of 8<sup>vb</sup> is indicated at the start, and a fingering of 2 is shown at the end of the system.

107

C.

107

Pno.

8<sup>vb</sup>

2

Detailed description: This system contains the cello part (C.) and piano accompaniment (Pno.) for measures 107 to 112. The cello part has a melodic line with some rests. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns as the previous system. A dynamic marking of 8<sup>vb</sup> is present, and a fingering of 2 is shown.

113

C.

113

Pno.

*f*

*ff*

*f*

2

8<sup>vb</sup>

Detailed description: This system covers measures 113 to 118. The cello part (C.) features a melodic line with some slurs. The piano accompaniment (Pno.) includes dynamic markings of *f*, *ff*, and *f*. A fingering of 2 is shown in the left hand. A dynamic marking of 8<sup>vb</sup> is also present.

119

C.

119

Pno.

*molto cantabile*

Detailed description: This system shows measures 119 to 124. The cello part (C.) is marked *molto cantabile* and features a long, flowing melodic line with a slur. The piano accompaniment (Pno.) provides a harmonic support with sustained chords and moving lines. The tempo/mood marking *molto cantabile* is written above the cello staff.

127

C. 

Pno. 

Dbka. 

133

C. 

Dbka. 

140

C. 

Dbka. 

145

C. 



Shemini Atzeret

8

151

C.

Pno.

*mf*

Dbka.

fill simile

157

C.

Pno.

Dbka.

fill simile

161

C.

Pno.

Dbka.

165

C.

Pno.

Dbka.

*p.*

*f*

fill simile

170

C.

Pno.

Dbka.

*f*

*ff*

fill simile

175

C.

Pno.

Dbka.

*p.*

*pp*

fill simile

*molto cantabile*

Shemini Atzeret

10

180

C.

Pno.

Dbka.

fill simile

185

C.

Pno.

Dbka.

*f*

189

C.

Pno.

Dbka.

## 5.5 Tisha B´Av (Concierto para Saxofón Alto y ensamble orquestal)

### Historia

Comencé a escribir la obra en Mayo del 2008 específicamente para el examen profesional; el primer movimiento fue escrito originalmente para orquesta sinfónica con dotación completa y maderas a dos, timbales, piano y darbuka (para mantener un toque tímbrico mediterráneo). Dadas las limitaciones de la escuela para presentar esa dotación, se decidió utilizar una dotación reducida que incluyera la mayor parte de las familias instrumentales posibles, manteniendo la versatilidad y facilidad de montaje:

Instrumento		Mínimo requerido	Óptimo
<i>Solista</i>	Saxofón Alto	1	1
<i>Maderas</i>	Flauta	1	2
	Clarinete en <i>Si bemol</i>	1	2
<i>Metales</i>	Corno en <i>Fa</i>	1	4
	Trombón	1	3
<i>Cuerdas</i>	Violín I	1	16
	Violín	1	14
	Viola	1	10
	Cello	1	8
	Contrabajo	1	4
<i>Piano</i>	Piano	1	1
<i>Percusión</i>	Darbuka	1	3

La obra tuvo varios acercamientos antes de llegar a la versión definitiva, tanto en su orquestación como en la inclusión de un solista; existen tres versiones del primer movimiento. En la versión definitiva se eligió el Saxofón Alto por ser un instrumento relativamente nuevo que no cuenta con un amplio repertorio concertístico escrito en México expresamente para él, aunado esto a la amistad que tengo el honor de llevar con algunos de los mejores intérpretes del saxofón egresados de la UNAM en México.

El nombre de *Tisha B'Av* proviene del hebreo y significa el día noveno del mes de *Av* (finales de Julio), una fecha de memoria triste en la historia judía ya que en ella coinciden varios de los eventos más dolorosos: La destrucción de los dos templos en Jerusalén, primero por los Babilonios y luego por los Romanos; la expulsión de los judíos Sefaradíes de España por los reyes Fernando e Isabel en 1492, y la *kristalnacht* o noche de los cristales rotos ocurrida en Alemania, donde se vejaron los derechos de las personas y propiedades Judías previo a la Segunda Guerra Mundial. Elegí este nombre a modo de catarsis pues en mi vida el noveno de *Av* tenía un significado de tristeza.

Los materiales generadores provienen de dos ámbitos; el popular y el litúrgico. Las entonaciones de origen popular se eligieron por estar entre las piezas más representativas de la música Sefaradí, y los litúrgicos por ser las entonaciones de los rezos más importantes de la liturgia judía.

## Estructura

Los materiales generadores son:

Entonación	Ámbito	Idioma original
<i>Ea Dyudios</i> <sup>7</sup>	Popular-tradicional	Ladino <sup>8</sup>
<i>Adió Querida</i>	Popular-tradicional	Ladino
<i>Kadish</i> (versión para el sábado) <sup>9</sup>	Litúrgico	Arameo
<i>Shema</i> (versión para el sábado) <sup>10</sup>	Litúrgico	Hebreo

La obra consta de tres movimientos *Allegro*, *Andante* y *Allegro*; a grandes rasgos los materiales generadores se ubican como sigue:

1er movimiento <i>Allegro</i>	<i>Ea Dyudios</i> y <i>Adió Querida</i>
2do movimiento <i>Andante</i>	<i>Kadish</i> y <i>Shema</i>
3er movimiento <i>Allegro</i>	<i>Adió Querida</i> y <i>Ea Dyudios</i>

<sup>7</sup> Track 4 en el CD de ejemplos

<sup>8</sup> Lengua hablada por los Sefaradíes de la diáspora, mezcla de español y hebreo.

<sup>9</sup> Track 5 en el CD de ejemplos

<sup>10</sup> Track 6 en el CD de ejemplos

Las transcripciones de los materiales generadores son:

Ea Dyudios

Musical notation for 'Ea Dyudios' in G major, common time. The first staff contains the first four measures, and the second staff contains measures 5 through 8. The melody consists of quarter and eighth notes.

Adió Querida

Musical notation for 'Adió Querida' in G major, common time. The first staff contains the first four measures, and the second staff contains measures 8 through 11. The melody features eighth-note patterns and rests.

Kadish

Musical notation for 'Kadish' in G major, common time. The first staff contains the first four measures, and the second staff contains measures 6 through 9. The piece includes a key signature change to D minor and a time signature change to 3/4.

Shema

Musical notation for 'Shema' in G major, common time. The first staff contains the first four measures, and the second staff contains measures 5 through 8. The melody features a triplet in the first measure of the first staff.

El diagrama de construcción del primer movimiento es:

Región	Compases	Participan	Observaciones
<b>Introducción</b>	1 - 27	Solista, Maderas, Metales, Piano y Cuerdas	La introducción es construida a partir de dos acordes menores con sexta añadida <i>Fm 6add</i> y <i>Em 6add</i> que desembocarán a <i>Dm</i> . En el compás 8 el tema de <i>Ea Dyudios</i> se presenta de manera parcial en el Saxofón.
<b>Exposición I</b> <i>Dm</i>	28 - 42	Solista y Cuerdas	Se presenta de manera íntegra el tema de <i>Ea Dyudios</i> , el soporte armónico es llevado por viola y cello, los violines I y II pasan a formar un contracanto del tema.
<b>Desarrollo I</b> <i>Elaboración rítmica.</i>	43 - 48	Solista, Maderas, Metales, Piano y Cuerdas	Construido en base a la parte final de la entonación <i>Ea Dyudios</i> , Se presenta en tresillos de octavo y nos guía hacia la modulación del puente.
<b>Puente</b>	49 - 59	Solista, Maderas, Metales, Piano y Cuerdas	Está construido en base a una sucesión de cuatro acordes que recuerdan a la introducción; <i>Fm 6 add, Eb, Ab, Cmaj7</i> . Que es una modulación partiendo del cambio de modo mayor a menor de <i>Fa</i> que a su vez es relativo mayor de <i>Dm</i> donde nos encontrábamos.
<b>Reexposición</b> <i>Fm</i>	60 - 78	Todos	Se presenta <i>Piu mosso</i> la entonación de <i>Ea Dyudios</i> , ahora con todos los valores en aumentación en tresillos de blanca y luego en su forma original, desembocando en un <i>tutti</i> que dará pié al recitativo.
<b>Recitativo</b>	79 - 126	Solista y Percusión.	Elaboración basada tanto en los intervalos de <i>Ea Dyudios</i> como de <i>Adió Querida</i> , con un apoyo rítmico típico Marroquí en la Darbuka. De carácter moduladorio.
<b>Exposición II</b> <i>Fm</i>	127 - 136	Solista, Maderas, Metales y Percusión.	Presentación de la entonación <i>Adió Querida</i> repartida entre las maderas y los metales, mientras el solista presenta el tema <i>Ea Dyudios</i> de manera íntegra.
<b>Desarrollo II</b> <i>Elaboración rítmica. Fm.</i>	137 - 147	Solista, Maderas, Metales y Percusión.	Se presenta el tema <i>Adió Querida</i> íntegro en el solista mientras las maderas y metales desarrollan rítmicamente el tema de <i>Ea Dyudios</i> .
<b>Desarrollo III</b> <i>Fm</i>	148 - 172	Todos	Se presenta el tema de <i>Adió Querida</i> mientras el resto del ensamble provee de sustento armónico y presenta en diferentes orquestaciones <i>Ea Dyudios</i> .
<b>Coda</b> <i>Fm pasa a Gm</i>	173 - 194	Solista, Maderas, Metales, Piano	Construida en su mayor parte con elaboraciones rítmicas de las dos entonaciones que se reparten por todo el

		y Cuerdas	ensamble orquestal, funciona a manera de puente para desembocar en un remate de <i>tutti</i> del Desarrollo I.
--	--	-----------	--

Segundo movimiento:

Región	Compases	Participan	Observaciones
<b>Exposición</b> <i>Cm</i>	1 - 10	Solista	Transcripción íntegra del tema de <i>Kadish</i> .
<b>Desarrollo I</b>	11 - 19	Solista y Cuerdas	El tema es tomado por el Violín I y el Solista elabora contracantos a partir del tema <i>Kadish</i> , mientras el resto de las cuerdas provee soporte armónico.
<b>Exposición II</b>	20 - 26	Solista, Maderas, Metales, Piano y Cuerdas	Se presenta el tema de <i>Shema</i> en el solista y el resto del ensamble provee soporte armónico.
<b>Desarrollo II</b>	27 - 38	Solista, Corno y Cuerdas	Se presenta en retrógrado la entonación de <i>Kadish</i> , repartida entre los instrumentos haciendo un canto que se continua entre los diferentes timbres.
<b>Puente</b>	39 - 43	Solista, Maderas y Metales	De carácter moduladorio nos lleva de <i>Cm</i> a <i>Am</i> a través de un acorde <i>B dim</i> .
<b>Desarrollo III</b>	44 - 62	Solista, Maderas, Metales, Piano y Cuerdas	Construido en base al Desarrollo I, pero de carácter moduladorio, nos lleva <i>Am</i> a <i>Bbm</i> primero por modulación directa y luego lo confirma a través de VI - V7 - i. Sigue de carácter moduladorio y toma los primeros tres compases del tema de <i>Kadish</i> y los reparte en toda la orquestación modulando por terceras hacia arriba.
<b>Coda</b> <i>Am -C</i>	63 - 70	Solista, Maderas, Metales, Piano y Cuerdas	Se presenta el tema de <i>Shema</i> en las Maderas y Violines, y el resto del ensamble provee soporte armónico



Tercer movimiento:

<b>Región</b>	<b>Compases</b>	<b>Participan</b>	<b>Observaciones</b>
<b>Introducción</b>	1 - 17	Todos	Es construida a partir de la primera mitad del tema Adió Querida, en específico del primer intervalo de 6ta , que se reparte entre el solista, las Maderas y Metales.
<b>Cadenza</b>	18 - 51	Solista	Construida principalmente a partir del primer intervalo de Adió Querida 6ta min., presenta algunos toques de la entonación <i>Ea Dyudios</i> , a partir del compás 47.
<b>Desarrollo I</b> <i>Cm, Dm</i>	52 - 62	Todos	Construido en base a la entonación <i>Ea Dyudios</i> , el tema se reparte en toda la orquestación alternadamente, mientras el cello y la viola proveen soporte armónico y la darbouka alterna entre el ritmo de <i>Ayoub</i> y <i>Malfuf</i> , ambos del Medio Oriente.
<b>Desarrollo II</b> Elaboración rítmica <i>Dm</i>	63 - 68	Solista, Maderas, Metales, Piano y Cuerdas	Construido en base a la parte final de la entonación <i>Ea Dyudios</i> , Se presenta en tresillos de octavo y nos guía hacia la modulación del puente.
<b>Puente</b>	69 - 80	Solista, Maderas, Metales, Piano y Cuerdas	Construido en base a la 6ta min., nos lleva de <i>Dm</i> a <i>Fm</i>
<b>Desarrollo III</b> Elaboración rítmica	81 - 91	Solista, Maderas, Metales y Percusión	Se presenta el tema <i>Adió Querida</i> integro en el solista mientras las maderas y metales desarrollan rítmicamente el tema de <i>Ea Dyudios</i> .
<b>Desarrollo IV</b>	92 - 118	Todos	Se presenta el tema <i>Adió Querida</i> integro en el solista y el resto del ensamble se reparte el tema de <i>Ea Dyudios</i> .

# Tisha B'Av

Score  
en C

Shjarit  
1er mov. Allegro

David Martin

Allegro (ca.  $\text{♩} = 125$ )

Sax alto solista: con el Cb. solo growling

Flauta: *pp* *p*

Clarinete en B $\flat$ : *pp* *p*

Corno en Fa

Trombon

Darbuka/Doumbek (Djembé opcional)

Piano: *pp*

Violin I: *pp* *p*

Violin II: *pp* *p*

Viola: pizz. *mp*

Cello: pizz. *mp*

Contrabajo: *mf* *pp* *pp* *pp*

con el Sax arco

Julio 2009

Tisha B'Av

2

1

sonido natural

A. Sx. *mp* *mp* *mp* *mf* *fp* *mf* *fp*

Fl. *pp* *p* *mf* *fp* *f* *fp*

B. Cl. *pp* *p* *mp* *mf* *fp* *mf* *fp*

Cm. *mf* *fp*

Tbn. *mf* *fp*

Pno. *p* *mp* *f*

Vln. I *pp* *p* *mp* *f*

Vln. II *pp* *p* *mp* *f*

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

Vc. *pizz.* *mp* *mf* *arco* *mf*

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

2

A. Sx. *f*

Vla. *simile*

Vc. *simile*

Cb. *f*

Tisha B'Av

Musical score for measures 25-42. The score is for a string quartet consisting of A. Sx., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. Measure 25 is marked with a box containing the number '3'. Measures 26-27 are marked with a box containing 'f' and a box containing '3'. Measures 28-29 are marked with 'mf'. Measures 30-31 are marked with 'mf' and 'arco'. Measures 32-33 are marked with 'mf'. Measures 34-35 are marked with 'mf' and 'arco'. Measures 36-37 are marked with 'mf'. Measures 38-39 are marked with 'mf'. Measures 40-41 are marked with 'mf'. Measure 42 is marked with 'mf'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 43-50. The score is for a woodwind and string ensemble. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. Measure 43 is marked with a box containing the number '4'. Measures 44-45 are marked with 'f'. Measures 46-47 are marked with 'f'. Measures 48-49 are marked with 'f'. Measure 50 is marked with 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Tisha B'Av

49 5

A. Sax. *f*

Fl.

B♭ Cl.

Cmn.

Tbn.

49 5

Pno. *ff* *f*

49 5

Vln. I *pizz.* *mf*

Vln. II *pizz.* *mf*

Vla. *pizz.* *mf*

Vc. *pizz.* *mf*

Cb. *f*

56

A. Sax. *f* *fp* *sfz* *mp* *mf* *6* Piu mosso (ca. ♩=150) *cediendo..* *a tempo piú dulce*

Fl. *mf* *a tempo*

B♭ Cl. *mf* *piú dulce* *mp* *a tempo*

Crn.

Pno. *f* *ff* *mf* *f* *piú dulce* *a tempo*

Vln. I *ff* *6* Piu mosso (ca. ♩=150)

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Tisha B'Av

6

65

A. Sax. *f* *ff*

Fl. *f*

B♭ Cl. *mf*

Cm. *mf*

Pno.

Vln. I *f* arco

Vln. II *mf* arco

Vla. *f* arco

Vc. *f* arco

Cb. *f* arco

Detailed description: This page of a musical score for Tisha B'Av, page 6, features nine staves. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 65. The A. Sax. part starts with a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes with accents. The Flute part is mostly silent until measure 75, where it enters with a half note. The B♭ Clarinet and Cornet parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Piano part features a complex texture with triplets and sixteenth notes in both hands. The Violin I and II parts play a melodic line with accents and are marked 'arco'. The Viola and Cello parts play a similar melodic line with accents and are also marked 'arco'. The Bassoon part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *mf*, and articulation marks like accents and slurs.

Tisha B'Av

7 Allegro (ca. ♩=125)  
frulato...a sonido normal

A. Sx. *fp* *sfz* *ff* *mp* *pp*

Fl. *fp* *sfz* *ff*

B♭ Cl. *fp* *sfz* *ff*

Crn. *fp* *sfz* *ff*

Tbn. *ff*

Dbka.

Pno. *ff*

7 Allegro (ca. ♩=125)

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*



Tisha B'Av

88

A. Sx. *p* *mf* *mf* *8* con mucho aire

fx Bb

Dbka. *mf*

107

A. Sx. *ff* *p* *ff* *p* *ff* growling

Dbka. *mf*

122

A. Sx. *mf* *9* *molto cantabile triste*

sonido natural

Fl. *p* *molto cantabile*

B. Cl. *p*

Cm. *p*

Dbka. *mf*

Tisha B'Av

133

*piú dulce y doloroso*

A. Sx.

Fl.

B♭ Cl.

Cm.

Tbn.

Dbka.

142

A. Sx.

Fl.

B♭ Cl.

Cm.

Tbn.

Dbka.

148 10 frulato...a sonido normal

A. Sx. *ff*

Dbka. *ff*

Pno. *mf* *f*

Vln. I *mf* *f* *mp*

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

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. arco *f*

Tisha B'Av

156 *frutato....a sonido normal*

A. Sx. *ff*

Fl. *f* *mf*

B♭ Cl. *f* *mf*

Crn. *f* *mf*

Tbn. *f*

Dbka.

Pno. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *ff*

Tisha B'Av

12

A. Sx. *fp*

Fl. *fp* *fp* *ff* *mf* *fp*

B $\flat$  Cl. *fp* *fp* *ff* *mf* *fp*

Crn. *fp* *fp* *ff* *mf* *fp*

Tbn. *fp* *fp* *sfz* *fp* *sfz* *f* *fp* *sfz* *fp* *sfz* *fp*

Dbka.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is for page 12 of a piece titled "Tisha B'Av". It features a full orchestral and chamber ensemble. The instruments listed are Alto Saxophone (A. Sx.), Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl.), Cornet (Crn.), Trombone (Tbn.), Double Bass Drum (Dbka.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 164. The key signature has three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo and meter are not explicitly stated but are implied by the notation. The score includes various dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *sfz* (sforzando). There are also accents and slurs throughout. The percussion part (Dbka.) consists of a steady eighth-note pattern. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provide a harmonic and rhythmic foundation. The woodwinds and brass parts have more melodic and rhythmic activity, with some triplets and slurs. The piano part (Pno.) features chords and arpeggiated figures. The overall texture is dense and expressive.

11 piú dulce y doloroso  
frutato...a sonido normal

173

A. Sx. *ff* *p* *mf* *f* *mf* *ff*

Fl. *mf* *mf* *f*

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

Vln. I *mf* *pp* *mf*

Vln. II *mf* *pp* *mf*

Vla. *mf* *mf* *pp* *mf*

Vc. *mf* *mf* *pp* *mf*

Cb. *mf* *pp* *mf*

Tisha B'Av

12

191

A. Sx. *ff* *fp* *sfz*

Fl. *ff* *fp* *sfz*

B♭ Cl. *ff* *fp* *sfz*

Crn. *ff* *fp* *sfz*

Tbn. *ff* *fp* *sfz*

Pno. *ff*

Vln. I *ff* *fp* *sfz*

Vln. II *ff* *fp* *sfz*

Vla. *ff* *fp* *sfz*

Vc. *ff* *fp* *sfz*

Cb. *ff* *fp* *sfz*

Detailed description: This page of a musical score for Tisha B'Av, page 14, features a full orchestral arrangement. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It begins at measure 191, marked with a boxed '12'. The instruments listed on the left are A. Sx. (Alto Saxophone), Fl. (Flute), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Crn. (Cornet), Tbn. (Tuba), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Cello). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, often in groups of three (trios). The piano part features a complex accompaniment with many triplets. Dynamic markings are prominent throughout, including fortissimo (*ff*), fortissimo piano (*fp*), and sforzando (*sfz*). The score is divided into three measures by vertical bar lines, with a double bar line at the end of the third measure.

# Tisha B'Av

Score  
en C

## Minjá

David Martin

2do mov. Andante

Andante (ca. ♩=70)  
piú dulce y doloroso

*mf*

1

*mp* delicadísimo

Flauta

Clarinete en Bb

Corno en Fa I

Trombon

Darbuka/Doumbek  
(Djembé opcional)

Tacet 2do mov.

Andante (ca. ♩=70)

1

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabajo

*mf* piú dulce y doloroso

*mf* pizz.

*mf* pizz.

*mf* pizz.

*mf* pizz.



Tisha B'Av

2

piú dulce y doloroso

*mf*

*sfz*

*p*

*p*

*sfz*

*pp*

*p*

*sfz*

*pp*

*p*

*sfz*

*pp*

*p*

*sfz*

*pp*

2

2

*ff*

*pp*

arco

*p*

*ff*

*pp*

arco

*p*

*ff*

*pp*

arco

*p*

*ff*

*pp*

arco

*p*

*ff*

*pp*

Tisha B'Av

27 3

A. Sx. *mp* *f* *mf*

Crn. I *mp*

Vln. I *ff* *pizz.*

Vln. II *ff* *pizz.*

Vla. *mf* *p* *ff* *pizz.*

Vc. *mf* *p* *f* *ff* *pizz.*

Cb. *f* *ff* *pizz.*

39 4

A. Sx. *mp*

Fl. *p* *f*

B♭ Cl. *p* *f*

Crn. I *p* *f*

Tbn. *p* *f*

Vln. I *arco* *ff* *pizz.*

Vln. II *ff* *pizz.*

Vla. *ff* *pizz.*

Vc. *ff* *arco*

Cb. *ff* *pizz.*

47 frulato....a sonido normal

5

A. Sx. *ff* *mf*

Fl. *fp* < *fp* <

B♭ Cl. *fp* < *fp* < *f*

Crn. I *fp* < *fp* < *f*

Tbn. *fp* < *fp* <

Pno. *ff* *mp* *8va* *8vb*

Vc. arco

Cb. *mp* < *mp* <

54 **6**

A. Sax. *f* *f* frulato...a sonido normal

Fl. *f* frulato...a sonido normal

B♭ Cl. *f* *f* frulato...a sonido normal

Cmn. I *f* *f* frulato...a sonido normal

Tbn. *f* frulato...a sonido normal

Pno. *ff* *ff*

Vln. I *mf* *f* *ff* *ff*

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

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

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

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

Tisha B'Av

6

Maestoso

63 7

A. Sx. *p* *mp* *piú dolce*

Fl. *p* *piú dolce*

B♭ Cl. *mp* *p* *piú dolce* *p*

Crn. I *p* *mp* *piú dolce*

Tbn. *p* *p*

Vln. I *mf* *piú dolce*

Vln. II *mf* *piú dolce*

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

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

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

# Tisha B'Av

Score  
en C

Arvit  
3er mov. Allegro

David Martin

Allegro (ca. ♩=125)

Sax alto solista

Flauta

Clarinete en B♭

Corno en Fa

Trombon

Darbuka/Doumbek (Djembé opcional)

Piano

Allegro (ca. ♩=125)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabajo

Octubre 2009

Tisha B'Av

2

A. Sax. *ff* *mp* *pp*

Fl. *ff* *mp*

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

Crn. *ff* *mp*

Tbn. *ff*

Dbka.

Pno. *ff* *mp*

Vln. I *f* *mp* pizz.

Vln. II *f* *mp* pizz.

Vla. *f* *mp* pizz.

Vc. *f* *mf* *mp* pizz.

Cb. *f* *mf* *mp*

Detailed description: This page of a musical score for Tisha B'Av features ten staves. The instruments are: A. Sax. (Alto Saxophone), Fl. (Flute), B $\flat$  Cl. (B-flat Clarinet), Crn. (Cornet), Tbn. (Trombone), Dbka. (Dobka), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), and Cb. (Double Bass). The score is in a key with two flats and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic of *ff* (fortissimo) and includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). Performance markings include *pizz.* (pizzicato) for the strings and *v* (accents) for the woodwinds. The piece concludes with a *pp* dynamic. A rehearsal mark '11' is present at the beginning of the first staff.

18 Cadenza piú libre y doloroso ma non lento  
como dos voces

A. Sx.



30

A. Sx.



45 *a tempo*

A. Sx.

45

Dbka.



Tisha B'Av

4

52 1

A. Sx. *f*

Fl. *f*

B♭ Cl. *f*

Crn. *f*

Tbn. *f* *fp* *sfz* *fp* *sfz* *fp* *sfz* *fp* *sfz*

Dbka. *f*

Vln. I *f* arco

Vln. II *f* arco

Vla. *mf* arco simile *mf* arco

Vc. *mf* arco simile

Cb. *mf*

This musical score page, titled "Tisha B'Av", is page 5 of a larger work. It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- A. Sax.**: Treble clef, melodic line with triplets and slurs.
- Fl.**: Treble clef, melodic line with triplets and slurs.
- B♭ Cl.**: Treble clef, melodic line with triplets and slurs.
- Cm.**: Treble clef, melodic line with triplets and slurs.
- Tbn.**: Bass clef, dynamic markings *fp* and *sfz*.
- Dbka.**: Percussion part with rhythmic patterns.
- Pno.**: Grand piano, dynamic marking *mf*, featuring complex triplet patterns.
- Vln. I & II**: Violins, melodic lines with triplets and slurs.
- Vla.**: Viola, melodic line with triplets and slurs.
- Vc.**: Violoncello, melodic line with triplets and slurs.
- Cb.**: Contrabass, bass line with slurs.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), and *sfz* (sforzando). It also features numerous triplet markings and slurs throughout the piece. A box containing the number "2" is placed above the first measure of several staves, likely indicating a second ending or a specific rehearsal mark.

Tisha B'Av

6

A. Sax. *ff* *loco* *8va* *3* *loco* *ff*

Fl.

B♭ Cl.

Crn. *f*

Tbn. *f*

Dbka.

Pno. *3*

Vln. I *p* *mp*

Vln. II *p* *mp*

Vla. *p* *mp*

Vc.

Cb.

Tisha B'Av

como cuerno de caza

piú dulce y doloroso

piú dulce y doloroso

piú dulce y doloroso

A. Sx. *f*

Fl. *f* *fp* < *fp* <

B♭ Cl. *mf* *fp* < *fp* <

Crn. *f* *mf* < *f* *mf* *fp* < *f*

Tbn. *fp* < *mf* < *f* *mf* *fp* < *f*

Dbka. *f*

Pno. *mp* *mf*

Vln. I *p* > *mf* >

Vln. II *p* > *mf* >

Vla. *p* > *mf* >

Vc. *p* > *mf* >

Cb. *mf* >

Tisha B'Av

8

4

frutato...a sonido normal

A. Sax. *ff*

Fl. *fp*

B♭ Cl. *fp*

Cmn. *mf* *fp*

Tbn. *mf* *fp*

Dbka. *ff*

Pno. *mf* *f*

Vln. I *mf* *f* *mp*

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

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *f*

Tisha B'Av

frulato...a sonido normal

A. Sx. *ff*

Fl. *ff* 3 3 3

B $\flat$  Cl. *ff* 3 3 3

Crn. *f* 3 3 3 *mf*

Tbn. *f* 3 3 3

Dbka.

Pno. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *ff*

Tisha B'Av

10

This page of the musical score, titled "Tisha B'Av", contains measures 107 through 112. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- A. Sx.** (Alto Saxophone): Melodic line with slurs and ties.
- Fl.** (Flute): Melodic line with slurs and ties.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Melodic line with slurs and ties.
- Cm.** (Cornet): Melodic line with slurs and ties.
- Tbn.** (Tuba): Melodic line with slurs and ties.
- Dbka.** (Dobka): Percussion part with rhythmic patterns.
- Pno.** (Piano): Accompaniment with chords and arpeggios.
- Vln. I** (Violin I): Melodic line with slurs and ties.
- Vln. II** (Violin II): Melodic line with slurs and ties.
- Vla.** (Viola): Melodic line with slurs and ties.
- Vc.** (Violoncello): Melodic line with slurs and ties.
- Cb.** (Cello): Melodic line with slurs and ties.

The score features various dynamic markings such as *mf*, *fp*, and *ff*, as well as articulation marks like accents and slurs. Measure numbers 107, 108, 109, 110, 111, and 112 are clearly indicated at the beginning of their respective staves.

Tisha B'Av

113

A. Sax. *ff* growing

Fl. *f* *ff*

B♭ Cl. *f* *ff*

Cmn. *f* *ff*

Tbn. *ff*

Dbka. *fp* *sfz* *fp* *sfz* *ff*

Pno. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*



# Bibliografía

BARTOK, Bela. 1979. *Escritos sobre música popular*. México. Siglo XXI Editores. 5ta edición.

CLIFFORD, Taylor. 1990. *Musical Idea and the design aesthetic in contemporary music*. EU. The Edwin Meller Press.

CUKIERKORN, Jacques. 2002. *HaMadrij: La Guía*. EU. Asociación Europea de Estudios Judaicos.

DE LANGE, Nicholas. 1986. *Judaísmo*. Barcelona, España. Río Piedras Ediciones.

GEROU Tom, LUSK Linda. 1996. *Essential Dictionary of Music Notation*. Los Angeles EU. Alfred Publishing.

IDEL, Moshe .2006. *Cabalá: nuevas perspectivas*. Madrid, España. Ediciones Siruela.

LEIBERMAN, Simón. 2000. *History of Kabbalah*. Jerusalem, Israel. Aish Ha Torah

PEREZ Fernández , Rolando , *El Enfoque del Bimusicalismo en la Etnomusicología*, material de clase introducción a la Etnomusicología II ENM

RANDEL, Don Michael. 1997. *Diccionario Harvard de Música*. México DF. Editorial Diana

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos de la Composición musical*. Real Musical.

WHITTALL, Arnold. "melody." *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford Music Online