Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

“Inicio”

Notas al programa

Trabajo escrito que presenta:

Adrián Herrera Franco

Para obtener el título de:

Licenciado en Composición

Asesor: Mtro. Salvador Rodríguez Lara

México D.F. Diciembre de 2010

ENM
UNAM

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

“La obra humana es colectiva; nada que no sea colectivo es ni sólido ni durable…”

- Miguel de Unamuno

Dedico este modesto escrito a las todas las personas amables en el mundo que han perseguido, persiguen y perseguirán la Libertad a través del Amor.

Agradecimientos

A mi mamá María de la Luz Franco Guevara por haberme enseñado el amor, y con esto la fe, la confianza, el respeto, la tolerancia, la empatía y muchos otros valores que de aquel se desprenden.

A mi papá Santos Herrera Hernández por haberme enseñado el valor del trabajo y la perseverancia.

A mis hermanos Cristian, Sandy y Diego.

A Karla Paulina Ramírez Gaytán, quien fue pieza fundamental en la construcción del último segmento de mi personalidad.

A mi hijo Santiago Herrera Ramírez, a través de quien comencé a ver la vida con plenitud.

A todos mis abuelos, tíos y primos.

A mis amigos: Genaro Peñaloza, Carlos Gayosso, Pablo Job Rétiz, Alonso Ávila, Eric Valencia, Montserrat Sosa, Dorian Martínez, Jaime Hernández, Alonso Trejo, Fernando Soto, Yudenich Guevara, Yohual Escobedo, Cristian Flores y Rubens Romero.

A mis compañeros de la ENM, especialmente a Hugo Manzanilla, Irazú Hernández, Horacio Flores, Víctor García, Hazael Rivera, Daniel Milán y Miguel Ángel Hernández.

A mis compañeros de la Superior, Santiago Ortiz y Ezequiel Netri.

A mis maestros: Obdulia, Minerva, Luis Vázquez, Ulises Ramírez, Eduardo Espinoza, Edgardo Espinosa, Tere Frenk, Néstor Castañeda, Horacio Uribe, Salvador Rodríguez, Julio Estrada y José Areán. A Mario Stern por la cuidadosa revisión de este texto.

A mis patrocinadores: Padres, tía Julia, tío Chucho, tía Coti, UNAM, FOECAH, los desconocidos que me tendieron la mano en cafés, peseros, restaurantes, fondas, taquerías, etc., y a todos los que han sido mis estudiantes y han pagado en efectivo por ello, directa o indirectamente.

A quienes han interpretado mi obra: Natalia Morelos, Omar Castro, Luis Mora, Fernando Vigueras, Paulina González, Hugo Manzanilla, Hazael Rivera, Víctor García, Tania Romero, Leonardo Mendoza, José Luis Navarro, Edgardo Espinosa, Iracema de Andrade, Mauricio Nader, Fernando Dominguez, Isidro Ruíz, Jesús Camacho, Israel Noguez, Británico González, Daniel Milán, Carlos Milán, Alonso Ávila, David Vázquez, Olivia Abreu y K.P. Gaytán.

A Mayra Mendoza, Guillermo Vázquez y Eliseo Cuevas.

A todos los verdaderos artistas que me han acompañado y permitido vivir de una manera más agradable y estética.

… A Dios …

Índice

Dedicatoria v

Agradecimientos vi

Introducción 1

Programa del concierto para el examen profesional 4

1. Análisis y comentarios de las obras 5

1.1 ***Oda al pájaro maniacodepresivo*** 5

1.1.1 Introducción general 5
1.1.2 Allegretto giocoso senza rigore 5
1.1.3 Andante capriccioso 6
1.1.4 Moderato agitato semisuicida 8

1.2 ***4 pppp*** 10

1.2.1 Introducción General 10
1.2.2 Persecución 10
1.2.2.1 Introducción 10
1.2.2.2 Análisis 11
1.2.2.2.1 Consideraciones armónicas y melódicas 17
1.2.3 Nona *19*
1.2.4 Maquinita de escribir 22
1.2.4.1 Introducción 22
1.2.4.2 Análisis 22
1.2.5 Hombre vs. ffango 24

1.3 ***Cuerdas Abiertas*** 27

1.3.1 Preludio 27
1.3.2 Danza 29

1.4 ***La Caída de la desesperación*** 33

1.4.1 Caída Melancólica y Tensa 33
1.4.2 Parcialmente Feliz 35
1.4.3 La Caída Melancólica Tiritante 37
1.4.4 La Caída de la Ansiedad 38

1.5 ***Pormenorizando æl caos*** 40

1.6 ***Oiinc, pigs & clowns*** 44

1.6.1 Introducción 44
1.6.2 Cerdo ebrio y payaso en monociclo 44

1.6.3 Sueño lúcido 46
1.6.4 Conjunción eufórica 47

1.7 ***Transición*** 49

1.7.1 Introducción 49
1.7.2 Antes de … 49
1.7.3 El Viaje 52
1.7.3.1 Introducción 52
1.7.3.2 Análisis 53
1.7.4 Arribo 55

Conclusiones 57

Página de Internet (Website) 59

Anexo 1 – Síntesis para el programa de mano 60

Anexo 2 – Partituras 64

Oda al pájaro maniacodepresivo 65

4pppp 70

Cuerdas Abiertas 80

La Caída de la desesperación 106

Oiinc, pigs & Clowns 132

Pormenorizando æl caos 144

Transición 160

Introducción

El presente trabajo ilustra una parte del proceso en que fui profundizando en el conocimiento de mis intereses creativo-musicales, cómo es que mi deseo de organizar sonidos intentando convertirlos en entes autónomos me llevó a generar diversas piezas, dentro de las cuales pude ir observando una serie de rasgos característicos que fueron conformando lo que hasta ahora puedo llamar mi lenguaje. En esta introducción hablaré además, en forma breve, de dos elementos que han sido fundamentales para mi creación musical: las ideas generales en que me baso y el método de composición que utilizo.

Ideas

Considero que la realización individual parte del conocimiento y aceptación de uno mismo: me gusta la filosofía y la ciencia, pero respetándome cabalmente, deseo ser artista en primera instancia. Pudiendo lograr una real autoconciencia, es común que entendamos nuestro ser como parte de un complejo mayor, que implica las cosas enormes y las más diminutas e imperceptibles, en el que somos un elemento más con una función específica, dentro del flujo constante entre materia y energía, espacio y tiempo, etc.

Lo que me ha brindado el arte han sido experiencias en las que he sentido una fuerte consciencia de la conexión de mi ser con lo que quizá ingenuamente llamo "el resto del universo"; sabiendo que entro en terreno escabroso al afirmar lo anterior, no busco generar controversia, ni el descrédito de que se me señale como loco, tonto, excéntrico o cualquier cosa similar, sino simplemente intento describir lo que considero el punto medular de mi búsqueda creativa que es: mediante mi música tender puentes que generen estados conscientes –que a su vez sean placenteros porque para mí el conocimiento es hedonismo– de la conexión entre el yo y el todo, entre lo parcial y lo objetivo.

Desde mi punto de vista, a lo largo de toda la historia han existido, y se recrean permanentemente obras de arte que constituyen un símbolo de la integración del universo, esto es, cada pieza, a manera de una suerte de síntesis, es una evidencia de que todo es parte de lo mismo, de que cada cosa está interconectada con el resto. ¿Cómo podemos concebir un concepto al que llamamos "el todo" si no estamos afirmando intrínsecamente que cada uno de sus componentes está dentro de dicho concepto?, constituyendo de esta manera un universo precisamente interconectado, aunque no de forma evidente para una mirada superficial, en el que cada elemento mantiene una función concreta. Lo que busco mediante mi trabajo es comunicar dicha conexión, ya que, como lo he intentado explicar anteriormente, la verdadera experiencia artística para mí se ha dado en los momentos en que creo disolverme de los límites que tiene mi ser.

Por otro lado, los esfuerzos de una gran cantidad de físicos modernos, desde el siglo XX (Einstein incluido) y hasta la actualidad, se han encaminado hacia la elaboración de una "Teoría Unificadora" o "Teoría del Todo" que intente explicar a través de un modelo simple de teorías todas las interacciones fundamentales de la naturaleza, como la "Teoría de las Supercuerdas", por ejemplo.

Metodología

A grandes rasgos, el método general de composición que hasta ahora he seguido es: un constante tránsito cíclico e irregular entre la intuición y la razón; un sacrificio permanente entre lo que puedo imaginar de forma espontánea y lo que alcanzo a registrar y a organizar mediante una partitura.

A nivel técnico, mis intereses auditivos me han llevado a la elección del uso de diversos recursos que me han permitido expresar lo que surge dentro de mi imaginación e ideas musicales, de los cuales hablaré más detalladamente dentro del contenido del apartado de análisis y comentarios de las obras, pero que de manera general son los siguientes: intervalos disonantes, clusters, *glissandi*, sincopas, cambios de tempo y métricos, ciertos rasgos de la "armonía tradicional" y algunas características de la "música polifónica".

De los nombres de mis piezas

> "Quien sabe darle nombre a las cosas,
> no debe olvidar que existe lo innombrable."
>
> - Lao Tsé

A partir de una reflexión personal y no de una investigación a conciencia, considero que cada nombre que utilizamos para intentar definir alguna cosa, objeto, fenómeno e incluso persona es totalmente arbitrario; si bien conozco algunas de las raíces etimológicas que sientan muchas de las bases para elaborar y correlacionar conceptos de manera congruente, éstas mantienen dentro de sus orígenes características meramente arbitrarias. Es indiscutiblemente aceptado que el manejo semántico de las palabras nos permite una comunicación más o menos precisa, que sin duda es de gran utilidad, pero que no implica en manera alguna que dichos conceptos desde sus orígenes no estén basados en fonemas que considero arbitrarios.

Hablemos por ejemplo de la palabra Psicología, en la que se pueden verificar dos raíces etimológicas griegas: Psique = alma y Logos = tratado o estudio, con lo cual se puede inferir que la Psicología es la disciplina encargada del estudio del alma, hecho que en sus orígenes se consideraba cierto, pero que en la actualidad se concibe más bien como la disciplina que se encarga del estudio de la conducta humana. Por lo anterior podemos constatar que el concepto "Psicología", aunque intentó en su origen no ser formulado de forma arbitraria, terminó siendo aceptado mediante un acuerdo generado por una inercia histórica que sigue manteniendo un alto grado de arbitrariedad, y eso sin considerar los orígenes de las etimologías en si mismas, es decir, ¿Quién o quienes y bajo qué leyes determinaron que los fonemas que representamos gráficamente como "psique" se refirieran a lo que los griegos consideraban como "alma"?

Por otra parte se podría argumentar que dentro del ámbito musical es muy prudente titular a una pieza "Estudio de Cuartas", si nuestra hipotética composición está centrada en un intervalo de este tipo; o simplemente "Allegro", si hablamos del primer movimiento de una sonata, pero, ¿No estamos sugiriendo con esto simplemente que consideramos a dicha composición como algo "alegre" o "rápido"? o que, ¿Si tenemos conocimientos musicales nos estamos refiriendo a una forma musical de estructura determinada?. Supongamos que esto último es válido, o cuando menos planetariamente

aceptado, y que cada uno de los "Allegro de Sonata" mantienen una estructura idéntica, ¿No estaríamos entonces dando por sentado que la palabra "Allegro" es justa para determinar una forma musical de estructura definida? ¿Por qué no llamarla "Perro" o de cualquier otra forma? Sé que suena un poco descabellado, pero es debido a que todos estamos de acuerdo con las convenciones establecidas, sin que esto implique que dichas palabras se originen por una relación directa que intente describir la cosas a las que aluden. ¿Por qué nosotros decimos "perro" a lo que los ingleses llaman "dog"? Aceptamos las convenciones y hacerlo es conveniente, pero no hay que perder de vista que aunque los conceptos adquieran su validez al pasar por consenso y tiempo, no se certifica de esta manera que sus orígenes no hayan sido arbitrarios, insisto.

Es entonces que considero que los compositores podemos expresarnos creativamente, no sólo mediante la combinación de sonidos, sino también a través de los títulos que otorgamos a cada una de nuestra obras, pudiendo incluso buscar diversión en ello.

Arte y composición

Quiero agregar al final de este apartado algunas ideas con las que intento explicarme el arte y la composición musical:

"El arte –junto con la ciencia y la filosofía– define y describe los límites humanos", o también "El arte no es la perfección, sino el encuentro entre sensibilidades complejas", e incluso "De no haber arte, los locos que lo hacen ya habrían desquiciado al resto del mundo", a este respecto, cabe hacer mención del bien conocido caso de Adolf Hitler, quién durante dos años consecutivos (1907 y 1908) intentó ingresar a la Academia de Bellas Artes de Viena, y aunque no lo consiguió, se mantuvo a base de la venta de sus cuadros y dibujos por un periodo de tiempo considerable. Karla P., mi mujer, considera que "El arte multiplica la esencia de un individuo"; concuerdo.

Tres perspectivas con las que me explico a un compositor: "Es un malabarista del sonido", ó "Es un filósofo que a veces utiliza recursos científicos para expresar sus ideas con sonidos" ó es una conjunción de las dos anteriores.

Componer una pieza es como crear un laberinto, que antes de serlo presenta la posibilidad de escoger entre salidas infinitas, pero una vez trazada alguna de ellas, aparenta ser la única.

Soy compositor porque eso me permite expresar mis ideas y experimentar con toda libertad a través de los sonidos, además de ayudarme a comprender mejor los fenómenos sonoros. Incluso, el ser compositor, me ha brindado herramientas para poder analizar a mayor profundidad la realidad en que vivo, convirtiéndome así en un mejor individuo.

Programa del concierto para el examen profesional

Oda al pájaro maniaco depresivo Adrián Herrera
para clarinete solo 1977

Allegretto giocoso senza rigore
Andante capriccioso
Moderato agitato semisuicida

4pppp
para piano

Persecución
Nona
Maquinita de escribir
Hombre vs. *ff*ango

Cuerdas Abiertas
trío para flauta, dos guitarras y medios electrónicos

Preludio
Danza

La Caída de la desesperación
para guitarra eléctrica y cuarteto de cuerdas

Caída melancólica y Tensa
Parcialmente feliz
La caída melancólica tiritante
La caída de la ansiedad

Oiinc Pigs & Clowns
trío para oboe, clarinete en *Si bemol* y marimba

Cerdo ebrio y payaso en monociclo
Sueño lúcido
Conjunción eufórica

Pormenorizando æl caos
trío para dos violonchelos y piano

Transición,
para ensamble de cámara

Antes de…
El Viaje
Arribo

1. Análisis y comentarios de las obras

1.1 ***Oda al pájaro maniacodepresivo***

para clarinete en *Si b*

1.1.1 Introducción general

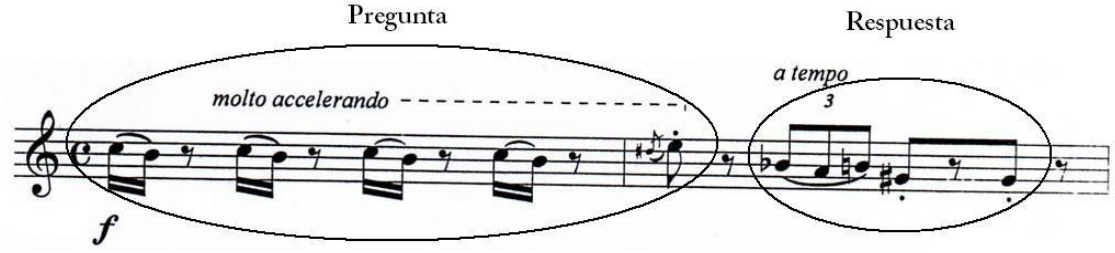
Esta partitura la compuse bajo la guía del maestro Ulises Ramírez. En ella, el objetivo principal fue concentrarse únicamente en el desarrollo melódico, sin tener distracciones de ninguna índole, esto es, basar el desarrollo del material en aspectos como la armonía o la textura, por ejemplo. La metodología que utiliza el maestro Ramírez, según entiendo, consiste en que el estudiante de composición desarrolle sus habilidades en la organización de su propio material a partir de la concreción de una pieza puramente melódica, que mantenga una estructura coherente y lo bastante sólida e interesante que no requiera de apoyos secundarios, para que posteriormente pueda aplicar estas mismas habilidades de manera análoga dentro de cualquier ensamble de cámara o incluso a nivel orquestal, dando atención especial al aspecto melódico.

Para mí, la experiencia fue bastante benéfica, significativa y gratificante, ya que a la par estuve cursando estudios de contrapunto con el profesor Salvador Rodríguez que partían del estudio del *cantus firmus*, además de las clases de armonía con el maestro Horacio Uribe en las que se hacia énfasis en un adecuado desarrollo melódico y balance estructural al interior de los ejercicios correspondientes, y traté así de integrar todos estos conocimientos y recursos dentro de la composición de una obra para clarinete solo.

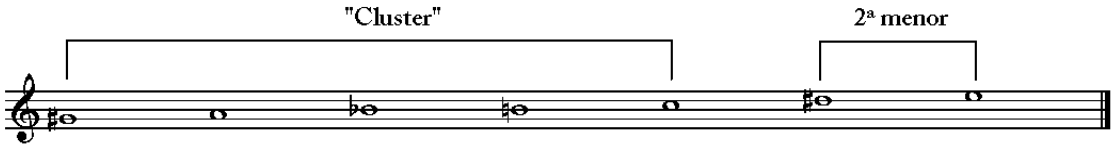
Los tres movimientos que integran la obra son monotemáticos.

1.1.2 Allegretto giocoso senza rigore

El primer movimiento se basa en un planteamiento melódico bastante tradicional: pregunta-respuesta.

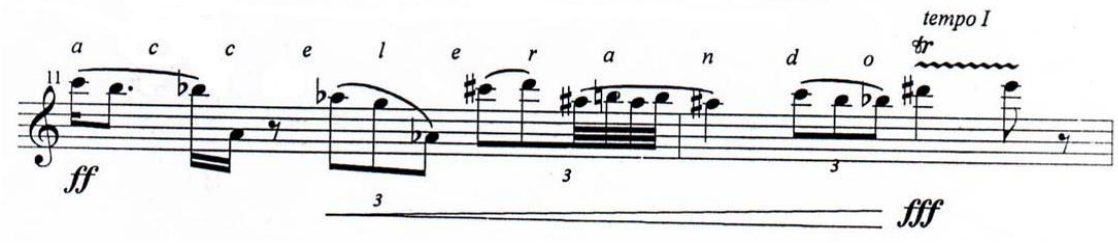


Aunque el formato melódico es muy usual, los materiales originarios no lo son tanto.

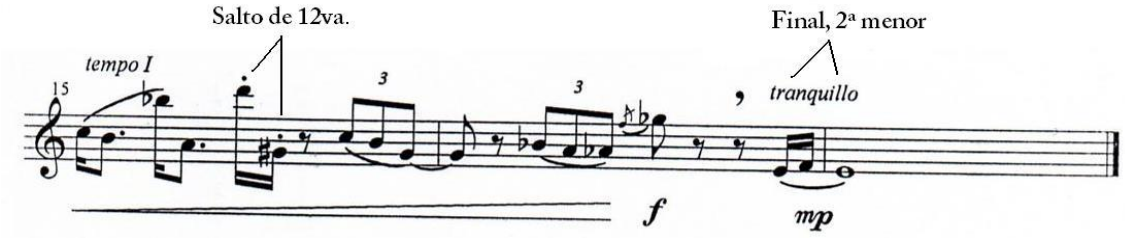


La pieza se desarrolla al ir explorando sistemáticamente los siguientes factores: la ampliación del ámbito melódico, el salto entre registros, las posibles mezclas en la

articulación, la combinatoria entre componentes motívicos y la manipulación del *tempo*. Después de someter la melodía original en varias ocasiones al influjo de los factores antes mencionados, el Tema logra la siguiente identidad:



El momento representado con el gráfico anterior constituye el clímax de este primer movimiento, y al igual que en un *cantus firmus*, incluye la nota más aguda que no aparece en ningún otro segmento de la pieza. A partir de este punto el discurso busca un descenso melódico gradual, que al lograrse conforma una tradicional estructura de "arco" o de "montaña", y que sin embargo y de forma paralela continúa con una línea importante de desarrollo; incluir gradualmente saltos cada vez más amplios.



Si observamos con atención podemos ubicar claramente los puntos estructurales de *inicio, clímax y fin,* que se basan en las siguientes notas sucesivamente: Do6, Mi7 y Mi5 que permiten otorgar solidez –junto con una identidad rítmica, armónica e interválica claramente definida– a un discurso que incluye numerosos cromatismos o trazos melódicos basados en *clusters*.

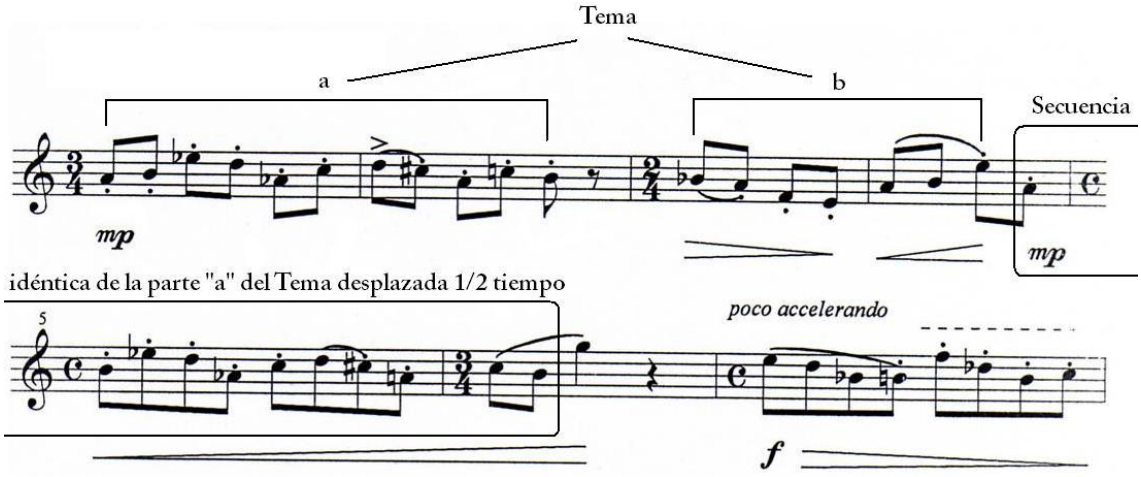
La organización de la pieza se encuentra ceñida a la siguiente estructura:

A { a (a1, a2, a3, a4) b (a5, a6) a' (a7, a8) }

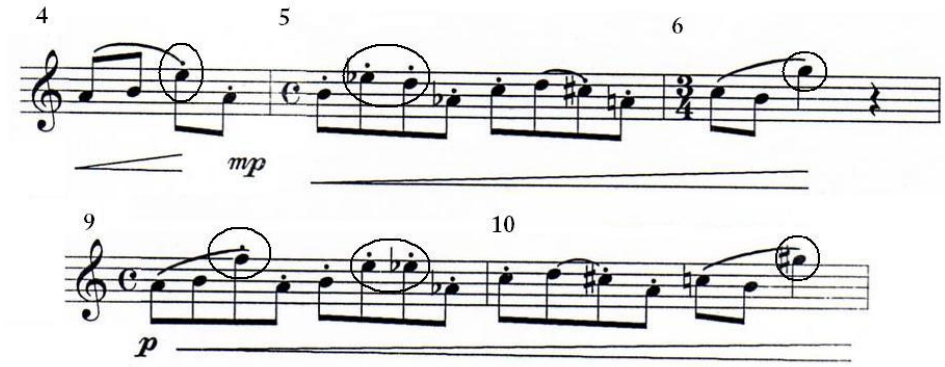
1.1.3 Andante capriccioso

El segundo movimiento constituye en primera instancia un contraste típico: cambio de *tempo*. Este movimiento, más lento con respecto al anterior, se basa además en una combinación rítmica mucho más simple; mayormente figuras de *octavo*, y en una irregularidad métrica que incluye compases de 2/4, 3/4 y 4/4.

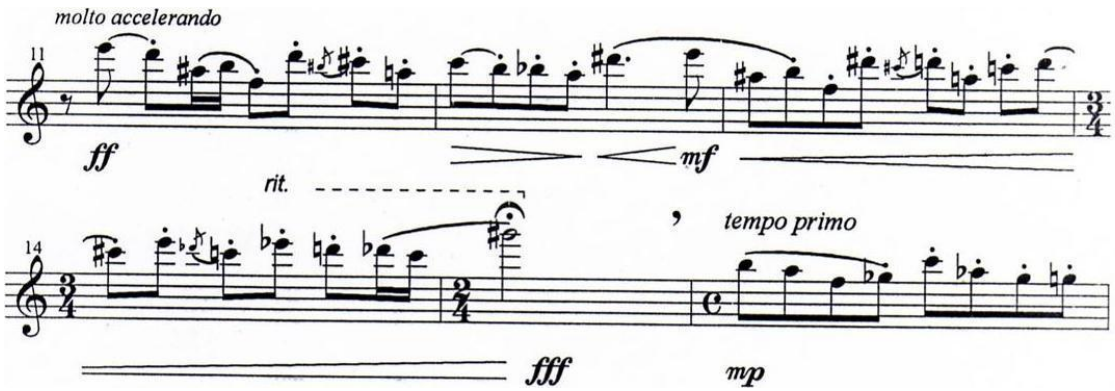
Para ir desarrollando mi idea primaria o Tema utilizo un recurso que también es usual en piezas como *Nona* o *Maquinita de escribir*: recorrer la primera nota del Tema hacia un tiempo débil o una parte débil del tiempo modificando así la estructura métrica del Tema, desplazando los acentos correspondientes en una especie de presentación en "negativo" del mismo. Dicho de manera más llana y concreta: convierto lo tético en anacrúsico.



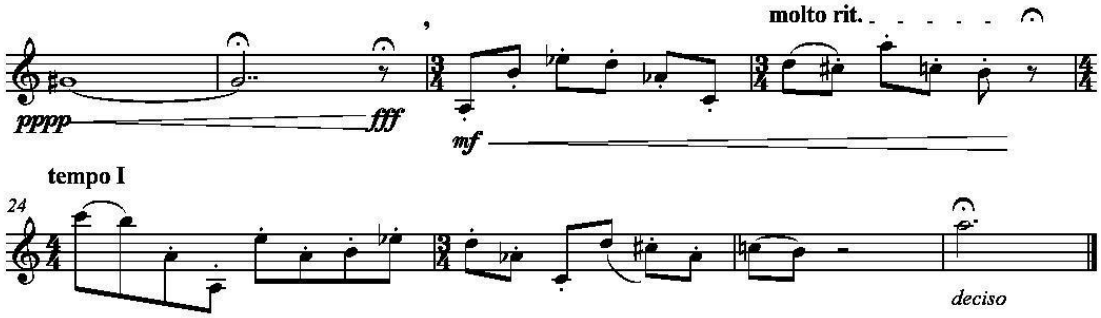
Más adelante, si observamos con atención, podemos identificar la clara correlación que se establece entre las secuencias producidas por los compases 4-5-6 y 9-10, en las que es notable un mayor desarrollo del Tema, logrado mediante la sustitución de algunas notas que en general mantienen tendencias ascendentes.



La partitura continúa hacia el fragmento central, en el que de forma similar al movimiento anterior, encontramos un punto álgido constituido por la nota Sol#7, que no se encuentra en ningún otro segmento de la pieza, y que hasta el momento constituye la nota más larga y aguda. Además, si consideramos que la primera nota de la pieza es un La, este instante climático estaría basado en su *sensible*. Dentro de los compases aludidos podemos ubicar incluso un mayor dinamismo rítmico en el que se localizan figuras de *dieciseisavo*, a la vez que aparecen las primeras *apoyaturas* y la preponderancia de los "*fortes"*.



La pieza avanza intentando disolver la tensión acumulada mediante una rítmica más regular y el descenso gradual del ámbito melódico, estableciendo también un reposo "enigmático" basado en un recurso utilizado por el compositor Olivier Messiaen en su "Abîme des oiseaux" dentro del *Quatour pour la Fin du Temps*, que consiste en tocar una nota larga en *crescendo*. Dicha obra constituye una influencia fundamental para la composición de mi música. Otro recurso tomado de este insigne compositor es el de replantear una "frase" utilizando como variante el salto entre registros de algunas de las notas que integran a dicha melodía (octavización), como se puede observar al final de este movimiento.

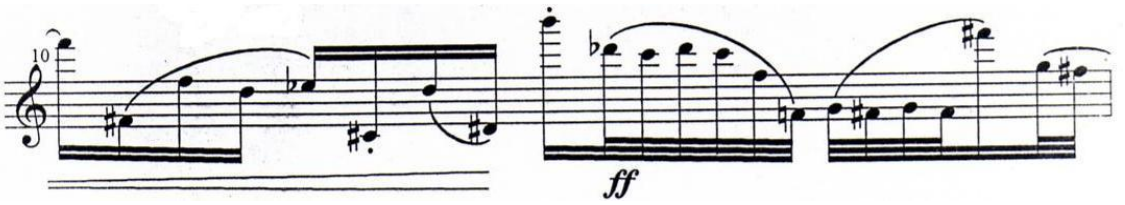


La forma de esta pieza es la siguiente:

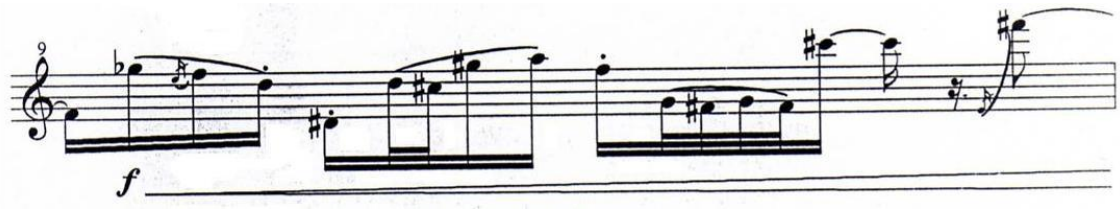
A (a1, a2, b1, a3, c1, b2, a4, a1', a2')

1.1.4 Moderato agitato semisuicida

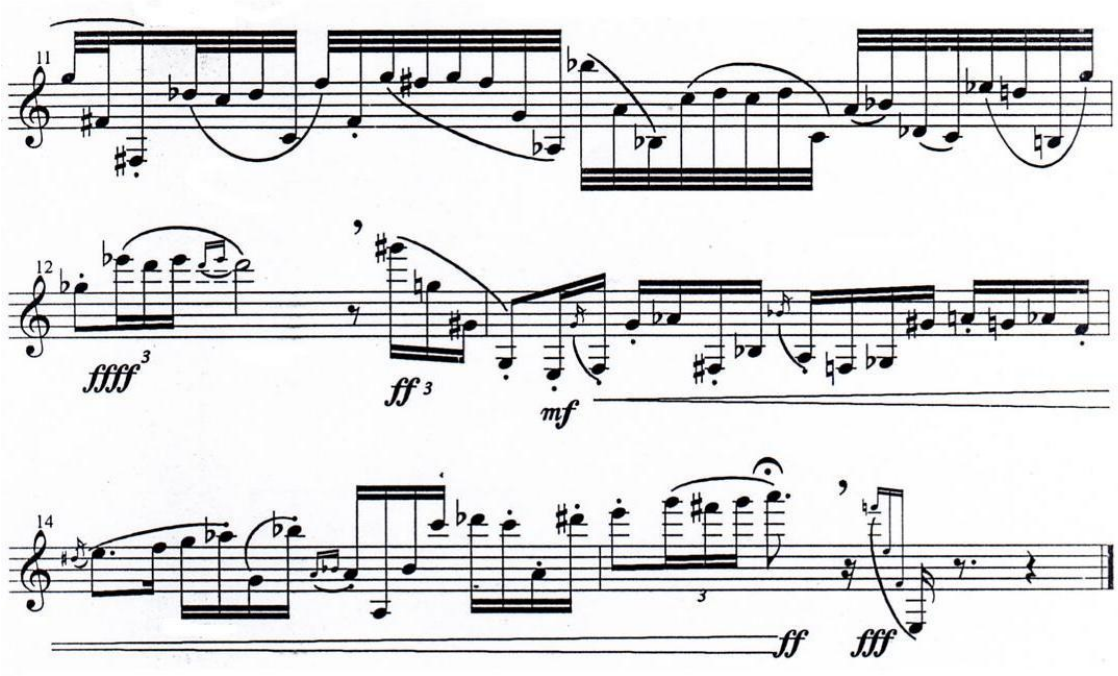
Esta última parte es la más energética, frenética y salvaje de toda la obra. Explora los registros grave, medio, agudo y sobreagudo del clarinete, primero de manera gradual y después mezclándolos dentro de breves fragmentos rápidos basados en figuras de *treintaidosavos*, en los que se mantiene una exigencia máxima hacia el intérprete, solicitándole la ejecución de notas bastante agudas como el Si7 (La7 en notas reales) del compás 10, nota límite para muchos clarinetistas.



Al interior de este movimiento podemos destacar además la presencia y el desarrollo máximo de un elemento presente y muy característico de toda la obra; las *apoyaturas*, que como en el caso del compás número 9 representan un verdadero reto para el instrumentista que se ve obligado a realizar un salto de 16va en medio de un pasaje complicado.



Al momento de componer esta pieza comienzo a encontrar dificultades para el montaje y ejecución de mi música, ya que debido a las exigencias técnicas que conlleva, muchos interpretes la rehúyen. En general durante todo el movimiento, pero sobre todo hacia la parte media y final de la partitura, podemos observar la necesidad de un virtuosismo técnico con que debe contar el instrumentista para lograr la adecuada ejecución de esta pieza, ya que además de la rapidez de los pasajes, la articulación precisa y los saltos entre registros, "la materia prima melódica" no se basa en escalas convencionales como las mayores o menores, sino en trazos que encuentran su origen dentro de "bloques sonoros cromáticos" o *clusters* tratados con bastante libertad como se ha mencionado anteriormente.



La forma de esta pieza puede describirse de la siguiente manera:

A (a1, a2, a3, b, a1')

Agradezco ampliamente el apoyo de mi amigo el clarinetista Hugo Manzanilla para la realización de esta obra, ya que sin sus valiosos consejos técnicos y su "falta de precaución" o su "alta audacia" la pieza no tendría las características actuales, que hasta el momento me han dejado satisfecho. El estreno de esta música se realizó en el año 2002 bajo la interpretación de mi amigo Hugo y contó con una transmisión simultánea por Radio UNAM.

Nota: Todo el análisis anterior realizado en este apartado se basa en la partitura transpuesta para el clarinete en *Si b*, lo que significa que los sonidos reales se escuchan un tono por debajo de lo antes descrito.

1.2 ***4 pppp***
para piano

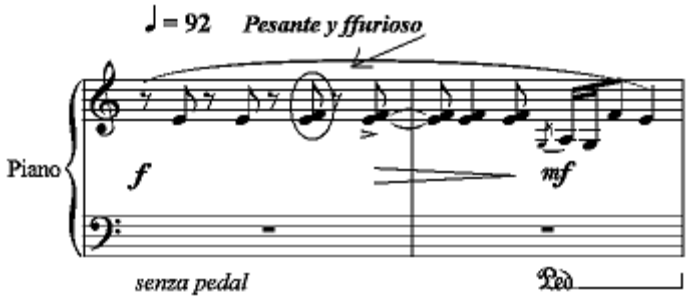
1.2.1 Introducción General

Estas sencillas obras representan la materialización de mis primeros esfuerzos como compositor, y sintetizan gran parte de los intereses e ideas musicales que han sido puntos focales en el desarrollo de mi música posterior, de los cuales hablaré a detalle dentro de la descripción que hago de cada una de las piezas. Las "cuatro pequeñas piezas para piano" (4 pppp) mantienen relaciones de gran similitud; todas escritas en forma ternaria, las tres últimas con una marcada tendencia hacia la acumulación sonora, un tratamiento armónico muy similar, a excepción de "Maquinita de escribir", y un gusto obsesivo por la disonancia.

1.2.2 Persecución

1.2.2.1 Introducción

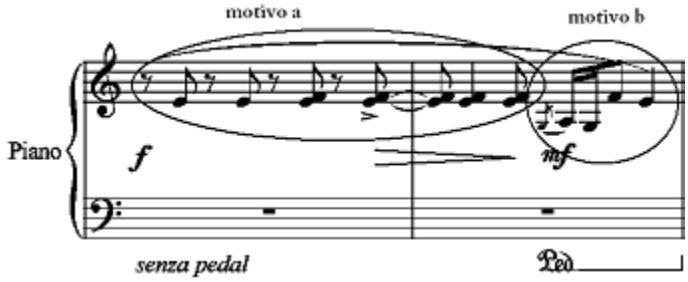
Mi educación musical formal inició con un buen lapso de tiempo dedicado al estudio de la guitarra clásica, motivo por el cual, como es natural, decidí emprender una composición musical para dicho instrumento. En aquella época disfrutaba al ejecutar música del compositor cubano Leo Brouwer, entre otros. Esta partitura surge como una improvisación centrada en el gusto por la sonoridad del intervalo de 2ª m, Mi-Fa implicando la 1ª cuerda "al aire", y como un intento por asimilar recursos composicionales que podía observar al interior de diversas piezas del compositor anteriormente citado.



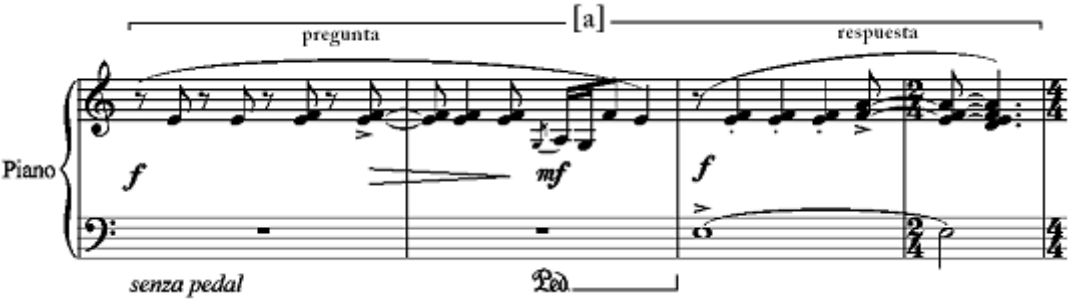
Tiempo después de concluir la pieza, y a medida que la fui ejecutando, se fue haciendo patente en mí la necesidad de brindarle una mayor sonoridad, hecho que busqué resolver mediante una versión para piano, lo cual me brindó mayores posibilidades dinámicas, sobre todo del lado de los *fortes*, además de tornarse en un planteamiento atractivo el hecho de partir de una composición de evidentes rasgos idiomáticos propios de la guitarra, trasladados hacia un instrumento distinto como lo es el piano. Considero que la manufactura de esta pieza no está exenta de imperfectos, además de antojárseme un poco ingenua, sin embargo, como lo mencioné anteriormente, contiene varios de los elementos característicos de la mayor parte de mi obra, como son: disonancias, *glissandi*, ritmos sincopados, cambios métricos y de *tempo* etc., por lo que me pareció prudente y necesario incluirla dentro de un programa que dé cuenta de lo que fue mi proceso formativo como compositor.

1.2.2.2 Análisis

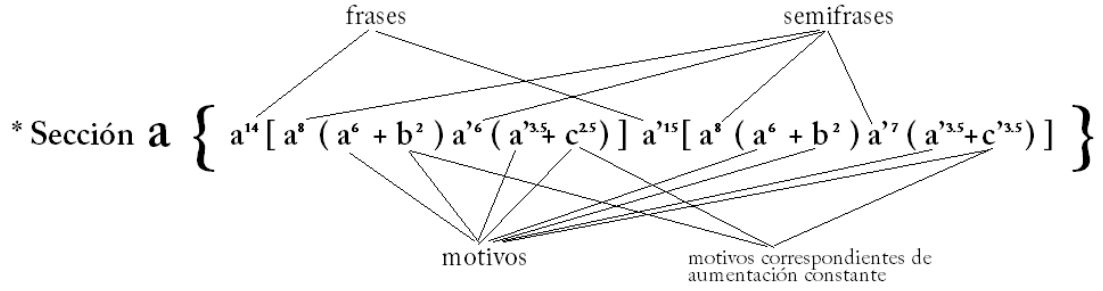
La pieza comienza con el tema principal que germina con un motivo sincopado "a" basado prácticamente en el intervalo de 2ª m (utilizo el recurso primero del Mi solo), que de inmediato es complementado por otro motivo tético contrastante de mayor variedad rítmico-melódica "b":



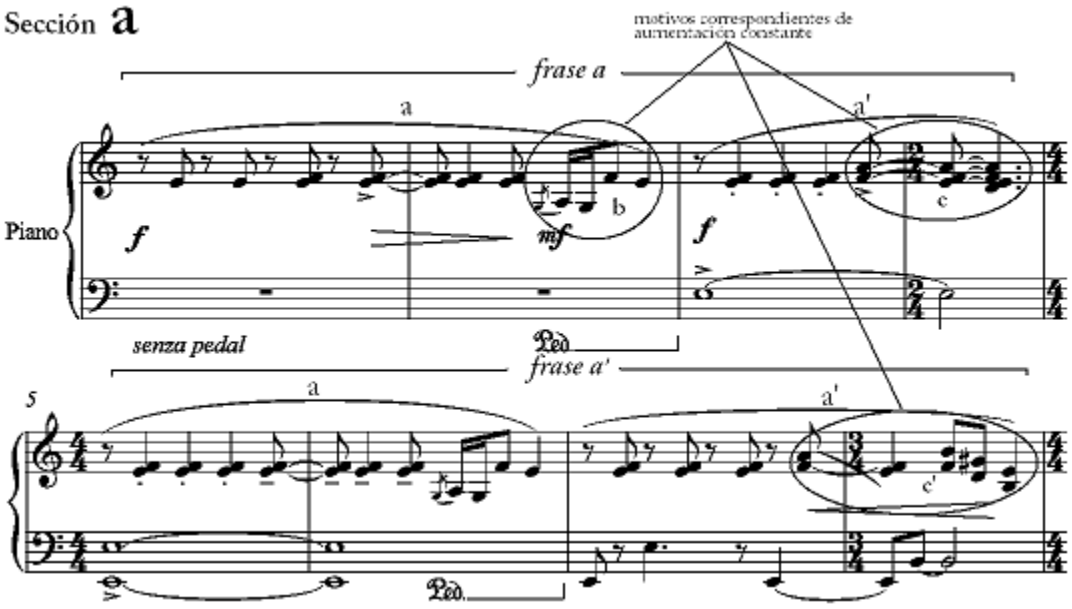
integrando así una especie de primera "semifrase", que logra plantear lo que en ocasiones se nombra como una "pregunta" (utilizaré dentro de esta explicación la nomenclatura que llama "preguntas" y "respuestas", así como "frases" y "semifrases", a determinados fragmentos musicales por considerar que ayudan a lograr una adecuada comprensión de la pieza, sin otorgar con ello ninguna referencia a estilo alguno), la cual obtiene adelante su "respuesta" para conformar una idea musical completa o "frase" [a]. Es importante notar que los motivos "a" y "b" son contrastantes también en duración y que ambos comparten el uso de las notas Mi y Fa, aunque de formas distintas.



La pieza continua en el compás 5 planteando la misma "pregunta" (que tiene el agregado del bajo en 8vas.) aunque esta vez obteniendo una "respuesta" distinta que parte de la anterior, cerrando de esta forma la pequeña **sección a**, que si se desglosa internamente de manera minuciosa, a nivel motívico, arroja el siguiente orden:

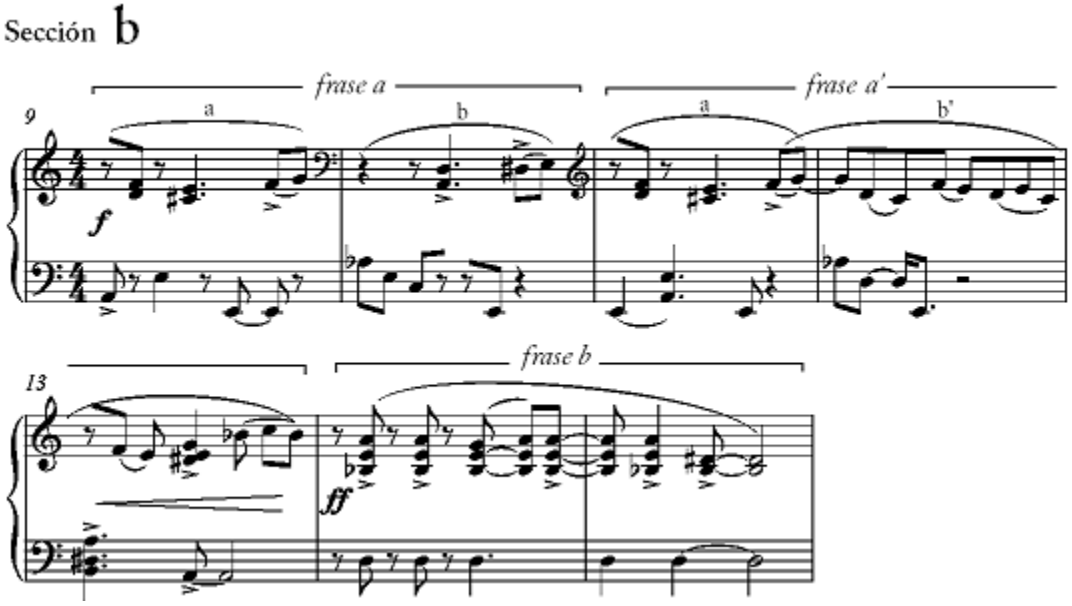


** Los índices sobre las letras señalan la extensión en tiempos de las frases, semifrases y motivos. Es importante notar que los "motivos correspondientes de aumentación constante" permiten un claro dinamismo métrico.*

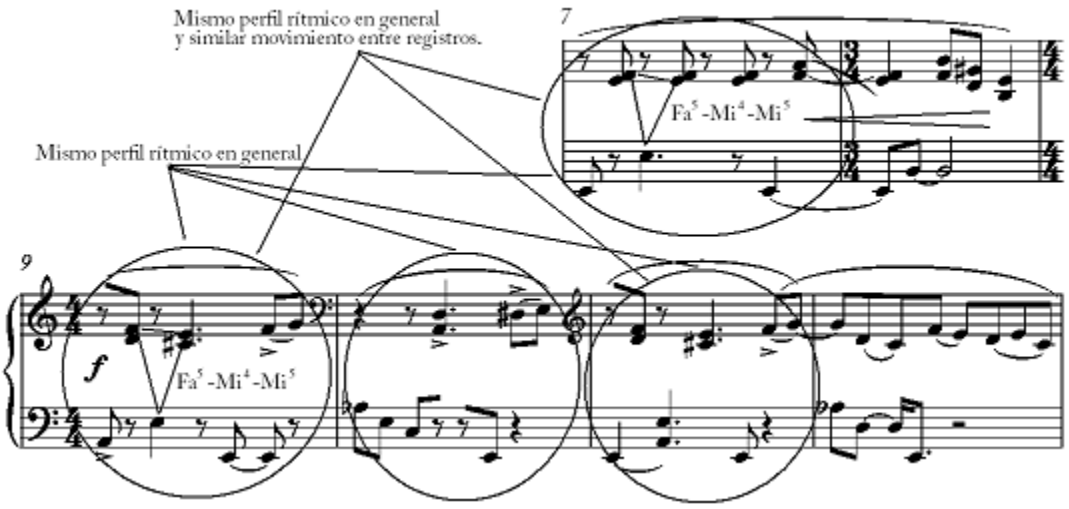


Otra de las líneas de desarrollo que utilicé dentro de esta sección para intentar irle dando interés constante, fue la acumulación gradual de densidad sonora, que comienza desde el inicio mismo con el Mi en *octavos*, hasta llegar al compás 5, en el que se encuentra presente dicha nota en tres registros de forma simultanea. El uso del pedal, los cambios en la articulación y el dinamismo rítmico que va adquiriendo el bajo, son también recursos que coadyuvan en el desarrollo permanente de la pieza.

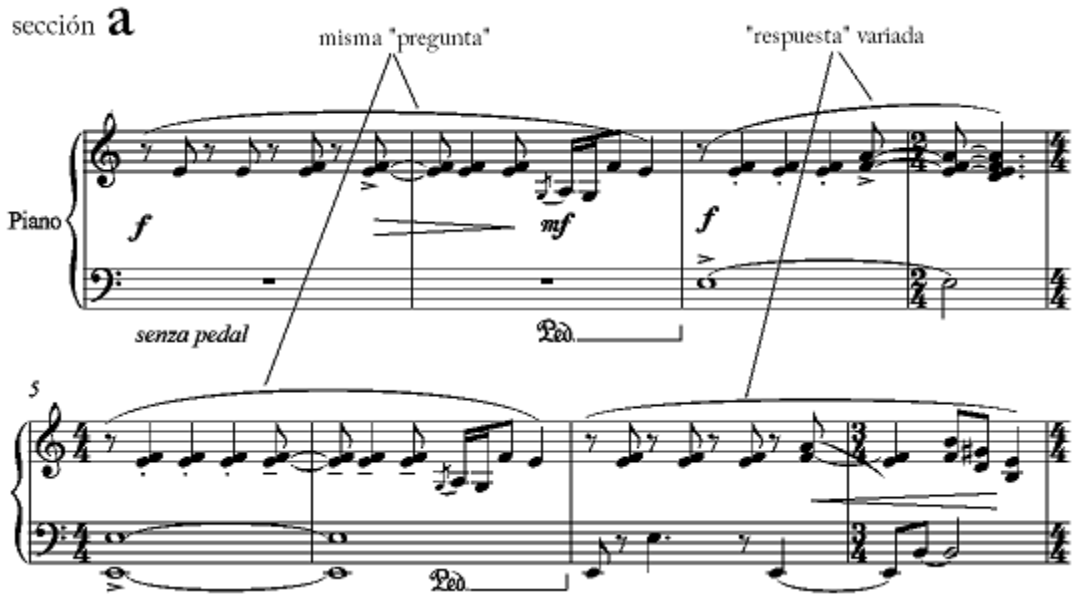
A partir del compás número 9 entramos a la **sección b**, que difiere de la anterior en cuanto a variedad métrica, ya que está escrita íntegramente en 4/4, sin embargo, tiene una duración de 7 compases, lo cual le otorga una interesante relación de proporcionalidad, conteniendo "frases" (o trazos melódicos) de 2, 3 y 2 compases respectivamente, culminando dentro de esta última con un fuerte énfasis en los contratiempos, que, gracias a su carácter rítmico y a la selección de acordes, conforma una especie de "cadencia". El siguiente fragmento nos permitirá comprender esto con mayor precisión:

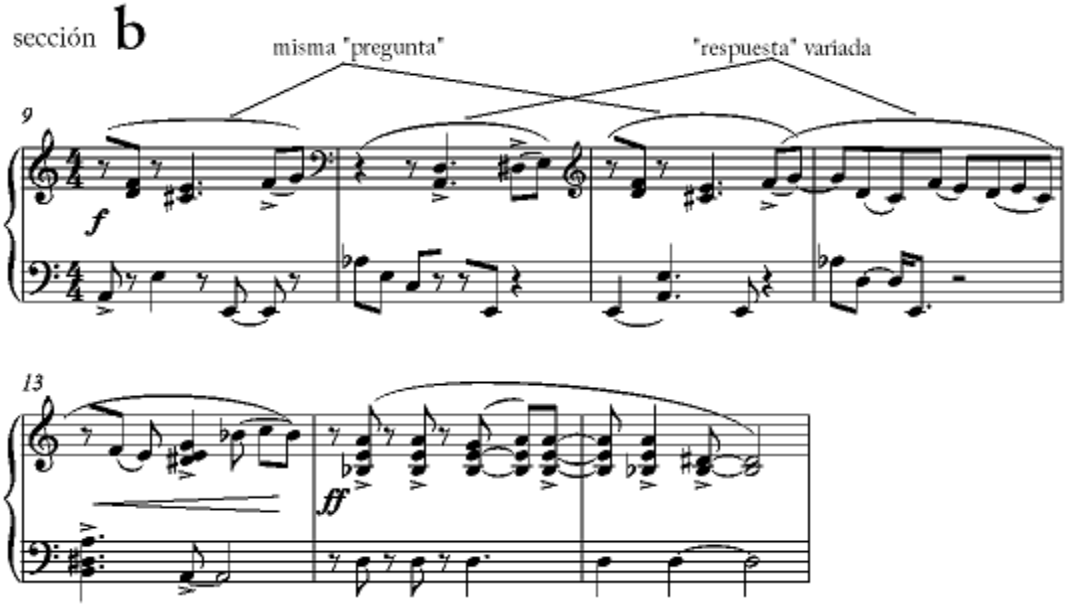


Las dos **secciones** anteriores (**a** y **b**) mantienen una clara relación de concordancia, que es evidente al observar el uso constante de sincopas, además de la fuerte conexión que existe entre el séptimo (dentro de la **sección a**) y noveno (en la **sección b**) compases de la pieza, siendo aquél el esquema rítmico que dará origen, en particular, a las tres primeras "semifrases" dentro de la **sección b**, y en general a toda ella, como se puede apreciar en la partitura:

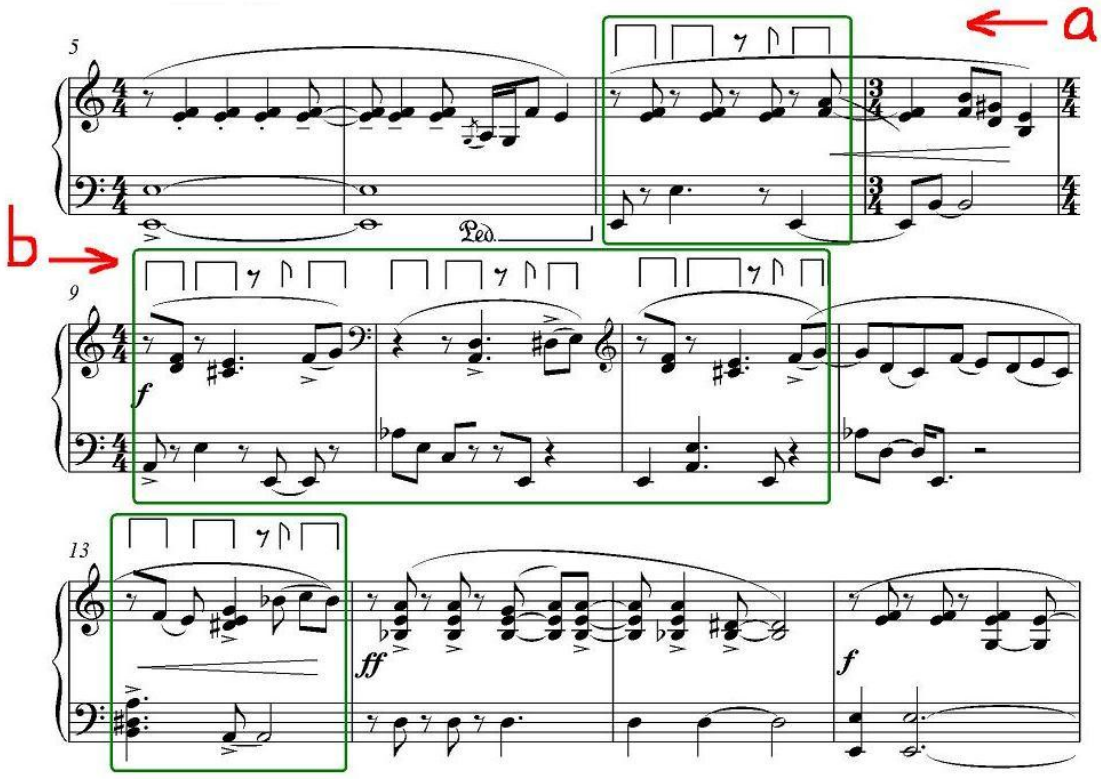


Si hacemos una lectura rítmica simple que implique ambas claves, notaremos que sonarán octavos de manera constate dentro de los compases 7, 9, 10 y 11 con la sola excepción de guardar un silencio de octavo durante la primera mitad del tercer tiempo, hecho que ocurre por supuesto dentro de todos los compases a que hice referencia. Además, como se subraya en el trozo de partitura anterior, existe una sucesión mas o menos oculta entre las notas Fa5 - Mi4 - Mi5 dentro de los dos primeros tiempos de los compases 7, 9 y 11 (en este último participa también la nota Mi3 igual que en el 7). La **sección b** incluso comparte con la anterior el recurso de ir variando las "respuestas" ante el planteamiento de una misma "pregunta" (técnica inspirada en los estudios sencillos I y IV para guitarra de Leo Brouwer) , haciendo siempre más larga la segunda "respuesta", lo que le da también cohesión y personalidad definida a estos fragmentos.





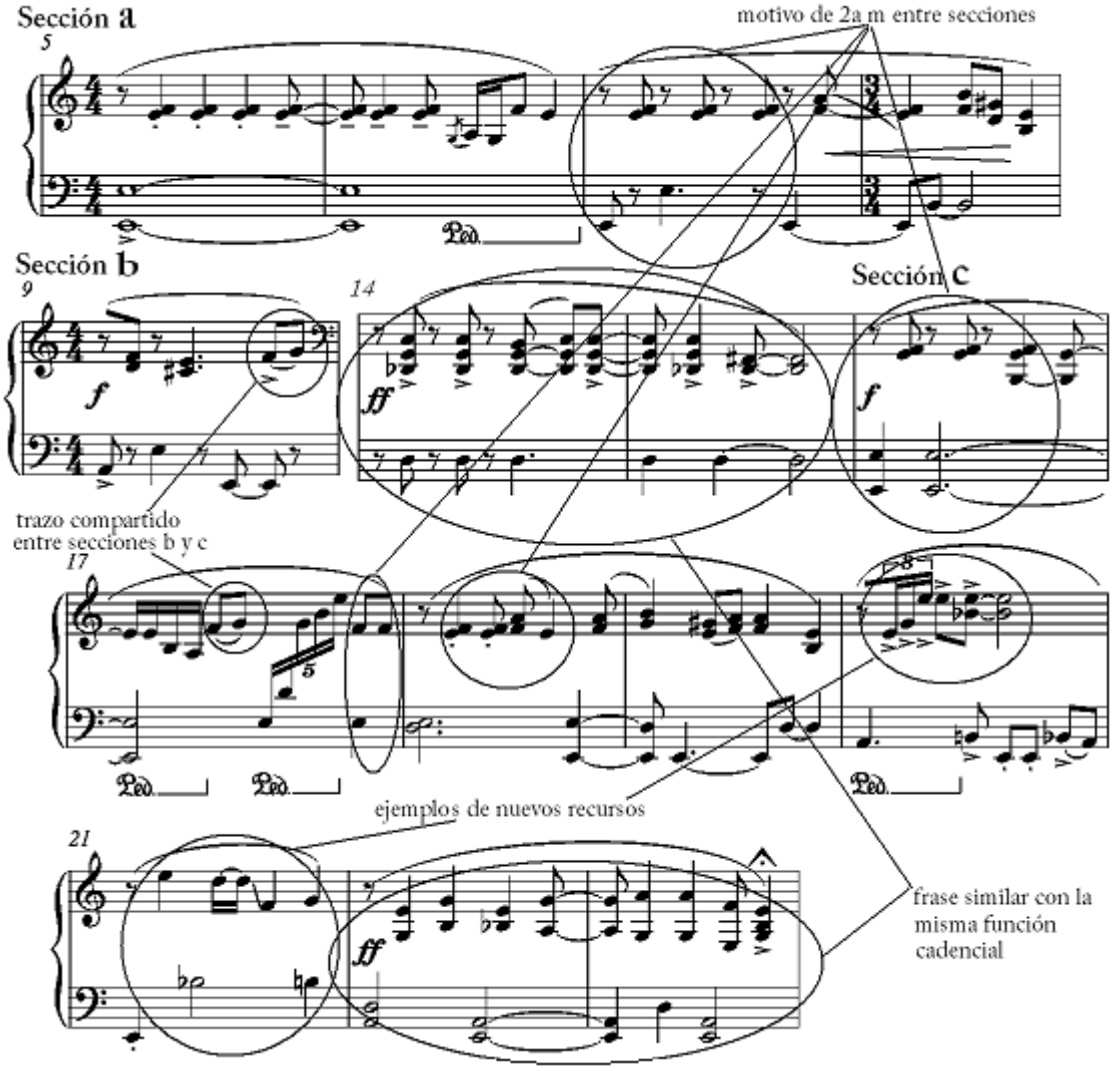
La siguiente ilustración muestra de forma más evidente lo expuesto en párrafos anteriores.



Arribamos ahora a la **sección c (**última dentro de esta primera **parte A**), que abarca desde el compás 16 hasta el 23, y aunque comprende 8 compases al igual que la **sección a**, difiere de ésta ya que está escrita íntegramente en 4/4, es decir:

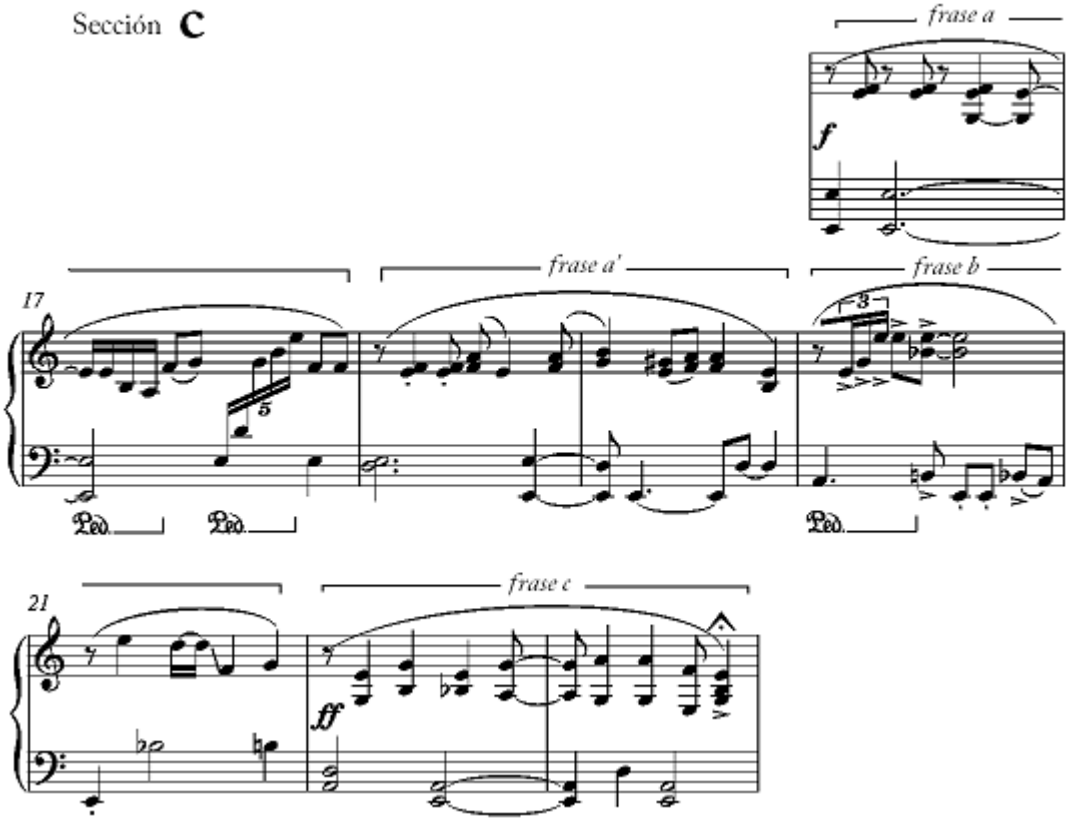
Sección c = **Sección a**, en cuanto a número de compases.
Sección c = **Sección b**, en cuanto a regularidad métrica (ambas completas en 4/4).

La sección en turno inicia regresando al planteamiento original de 2ª m, que de inmediato encuentra nuevas "respuestas" que intentan complementar al motivo generado por este insistente intervalo, basadas en especies de "interpolaciones" de mayor dinamismo rítmico-melódico que parecen derivarse de motivos y trazos encontrados dentro de las dos secciones anteriores, integrando una especie de resumen de lo antes ocurrido dentro de las secciones **a** y **b**, que se nutre además de la adición de nuevos elementos.



En el fragmento anterior señalo algunos de los componentes que permiten evidenciar la conexión entre secciones.

Al observar las "frases" contenidas en **c**, nos daremos cuenta de que a diferencia de las secciones anteriores, dentro de **c**, las "frases" mantienen una regularidad de dos compases (8 tiempos) de duración cada una, lo que genera una sensación de mayor fluidez rítmica, además de constituirse un sutil contraste métrico entre secciones.

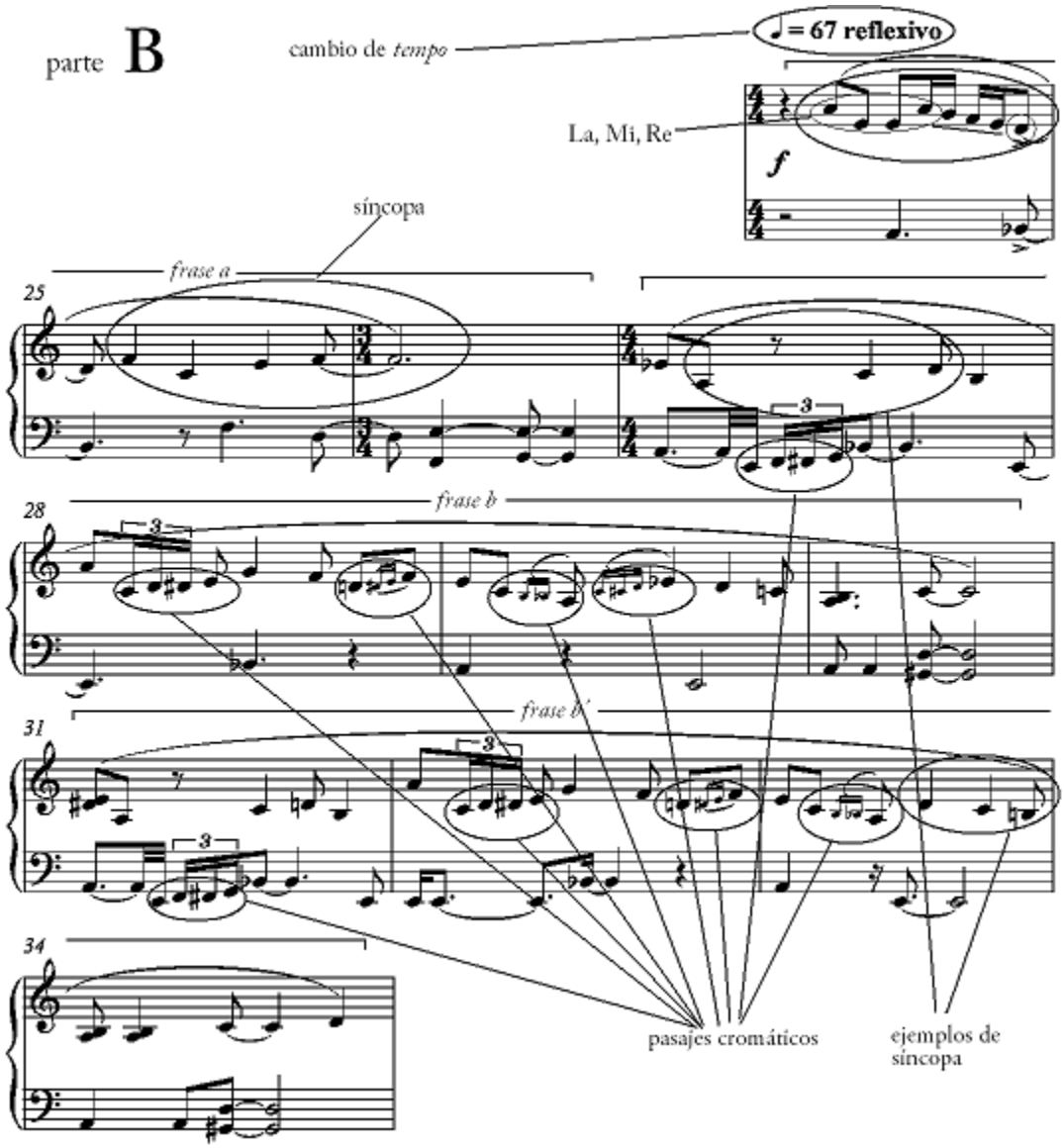


Las tres **secciones** anteriores, **a**, **b** y **c**, constituyen la primera **parte** (**A**) de la pieza que como constataremos enseguida, está basada en una **forma ternaria A – B – A'**.

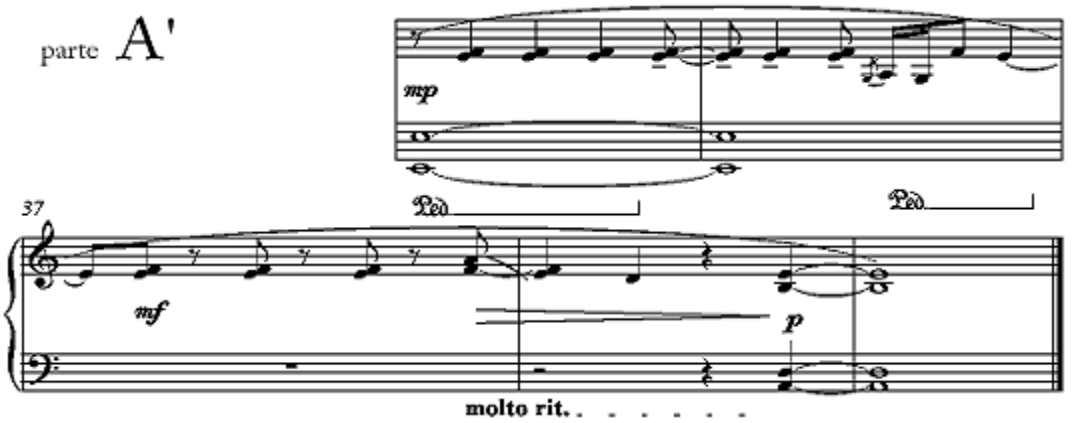
La **parte B** comienza con un cambio súbito de *tempo* que ayuda a generar un contraste más evidente, además de permitir, junto con el perfil melódico, un carácter distinto de tono más reflexivo y contemplativo, que sirve como reposo ante la furia y ansiedad visceral producidas por la **parte A**.

Dentro de **B** podemos observar una sola sección integrada por tres "frases", la primera de las cuales funciona como una especie de "introducción" a las dos siguientes, o como una especie de "puente" que tiene el encargo de realizar la transición hacia un fragmento más calmado. Esta "frase" se puede descomponer en dos "semifrases"; la primera que es una pequeña melodía trazada entre los puntos que representan el La 5, el Mi 5 y el Re 5, y la segunda que parte del Fa 5 para regresar a él, en esta segunda "semifrase" es evidente también el uso de los contratiempos característicos de toda la pieza.

Una de las particularidades más llamativas de las "frases" b y b' es el uso de pasajes cromáticos, que en realidad son adaptaciones realizadas con respecto de la versión para guitarra, en la que la mayoría de éstos se encontraban escritos como *glissandi*. Dentro de las mencionadas "frases" es también muy evidente y claro el perfil sincopado, que ha sido uno de los fuertes elementos cohesivos durante toda la pieza.



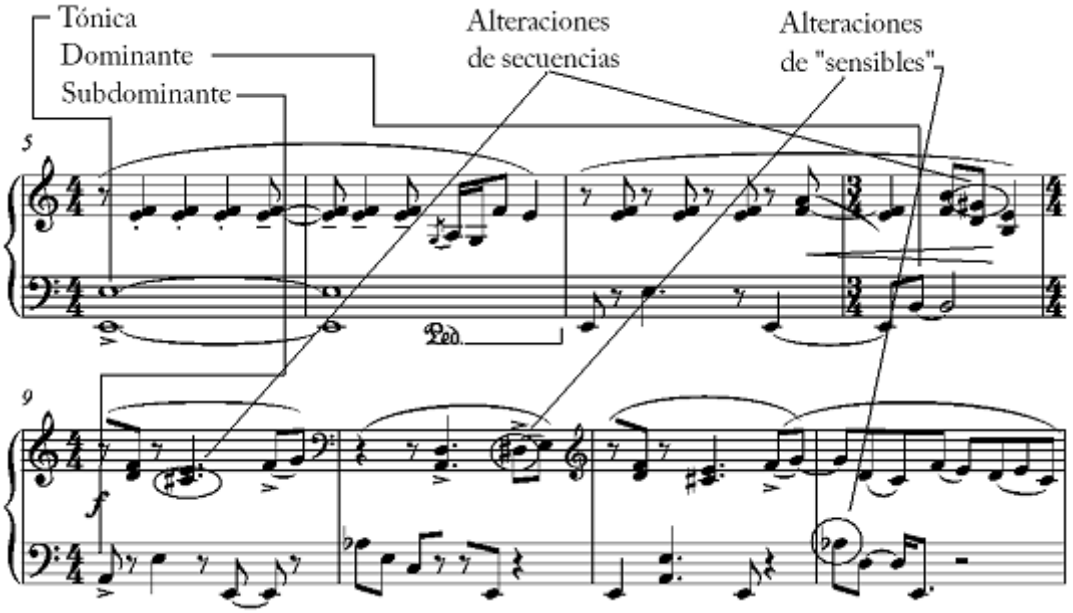
La pequeña obra concluye con la **parte A'**, que está basada únicamente en la primera sección de la **parte A**, y se encuentra reducida a una sola "frase" en la que se manifiesta la idea de ir perdiendo densidad sonora a medida que nos acercamos al final. Es notable también que este fragmento, al ser ejecutado a una velocidad inferior (la misma que tiene la **parte B**), coadyuve al desvanecimiento buscado para el final de la partitura.



1.2.2.2.1 Consideraciones armónicas y melódicas

Aunque la pieza no está basada en una concepción armónica tradicional, sí hace uso de varios recursos tomados de esta teoría de organización de los bloques sonoros, como por ejemplo, estar cimentada en torno a la nota Mi, que bien puede considerarse como *tónica*; sin embargo, no creo que esto sea razón suficiente para catalogarla como una obra "tonal", ya que desde mi punto de vista no podría considerarse escrita en "Mi mayor" o en "Mi menor"; ni busca dentro de su desarrollo "modular" o hacer "inflexiones". He omitido también la posibilidad de llamarla "modal" puesto que en numerosas ocasiones podemos constatar el uso de diversas alteraciones, que romperían con el esquema de la escala *Frigia*. Dicho lo anterior y tratando de encontrarle un encuadre teórico me referiré a la pieza como: "Composición pseudotonal"

La pieza se va desarrollando a partir de puntos estructurales constituidos por notas que mantienen entre si diversas relaciones tonales, y aunque la primera escala parte del *modo frigio*, rápidamente va incorporando diversas alteraciones que surgen a partir de secuencias de intervalos, o de una especie de *sensibles*.



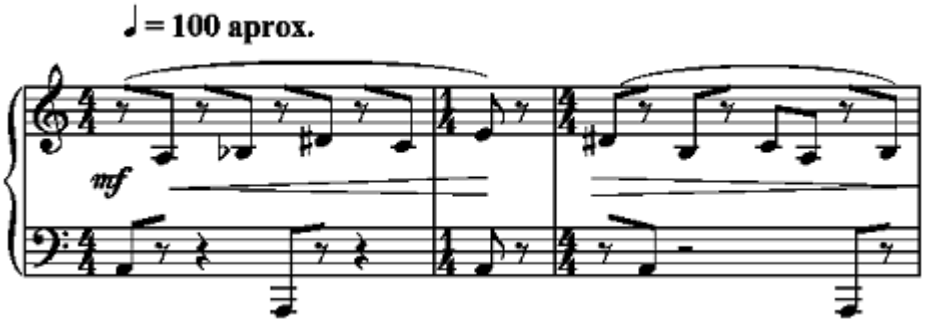
Al hablar de los puntos estructurales puedo mencionar que dentro de la **parte A**, cada una de las secciones esta construida en torno a un sonido importante, esto es:

Sección a: Mi (tónica) llegando al final al Si (dominante)
Sección b: La (subdominante)
Sección c: Mi (tónica)

Mientras que la **parte B** está construida alrededor de la nota La, pero a diferencia de la **sección b** dentro de **A**, que comparte el mismo centro, la **parte B** incluye muchas más alteraciones que surgen en su mayoría de pasajes cromáticos. La última **parte A'** encuentra su centro en Mi, aunque finaliza con acorde que contiene las notas (en orden ascendente) La-Re Si-Mi, que en la versión para guitarra son cuerdas "al aire" muy sonoras. Considero prudente no integrar más ilustraciones y sugiero que para corroborar estos datos se recurra al anexo pertinente, o en su defecto, a los ejemplos anteriores.

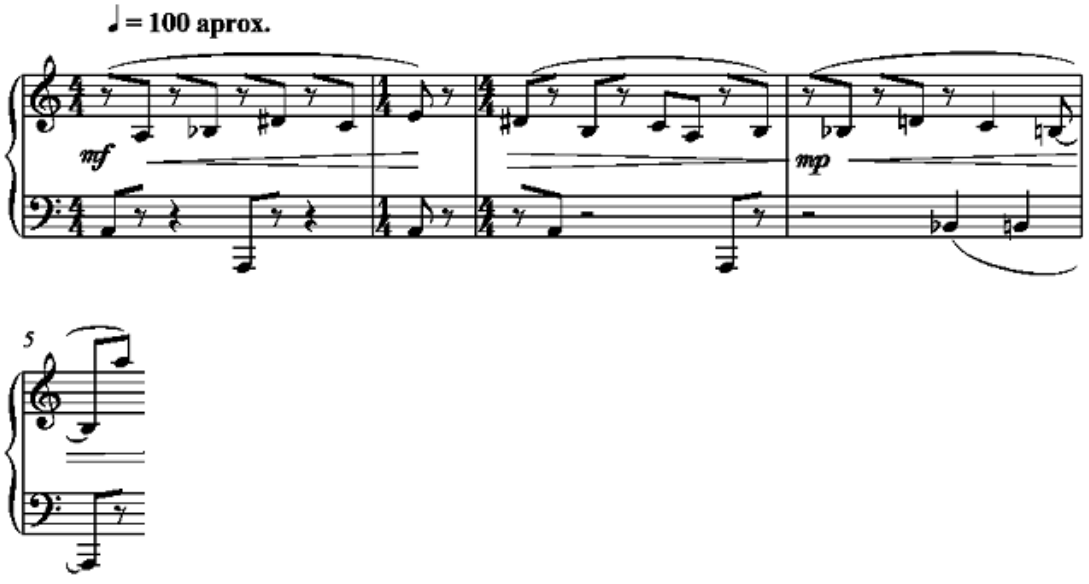
1.2.3 Nona

Esta pieza surge –al igual que la anterior– como un planteamiento escrito originalmente para guitarra, en el que se buscó, como uno de los objetivos principales, el desarrollo del *pulgar* de la mano derecha mediante la realización de un movimiento que exige tocar y silenciar una misma cuerda grave de forma intermitente, complementando además este discurso con una melodía sincopada en el registro medio de la guitarra, lo que dio origen a una tendencia constante de octavos alternados entre ambos registros. En la versión posterior para piano podemos identificar que se conservan algunos de estos rasgos, enriquecidos al inicio por silencios. En esta nueva versión se perdió la intención del desarrollo del *pulgar*, pero a cambio se ganó la posibilidad de un mayor dinamismo en el registro grave.

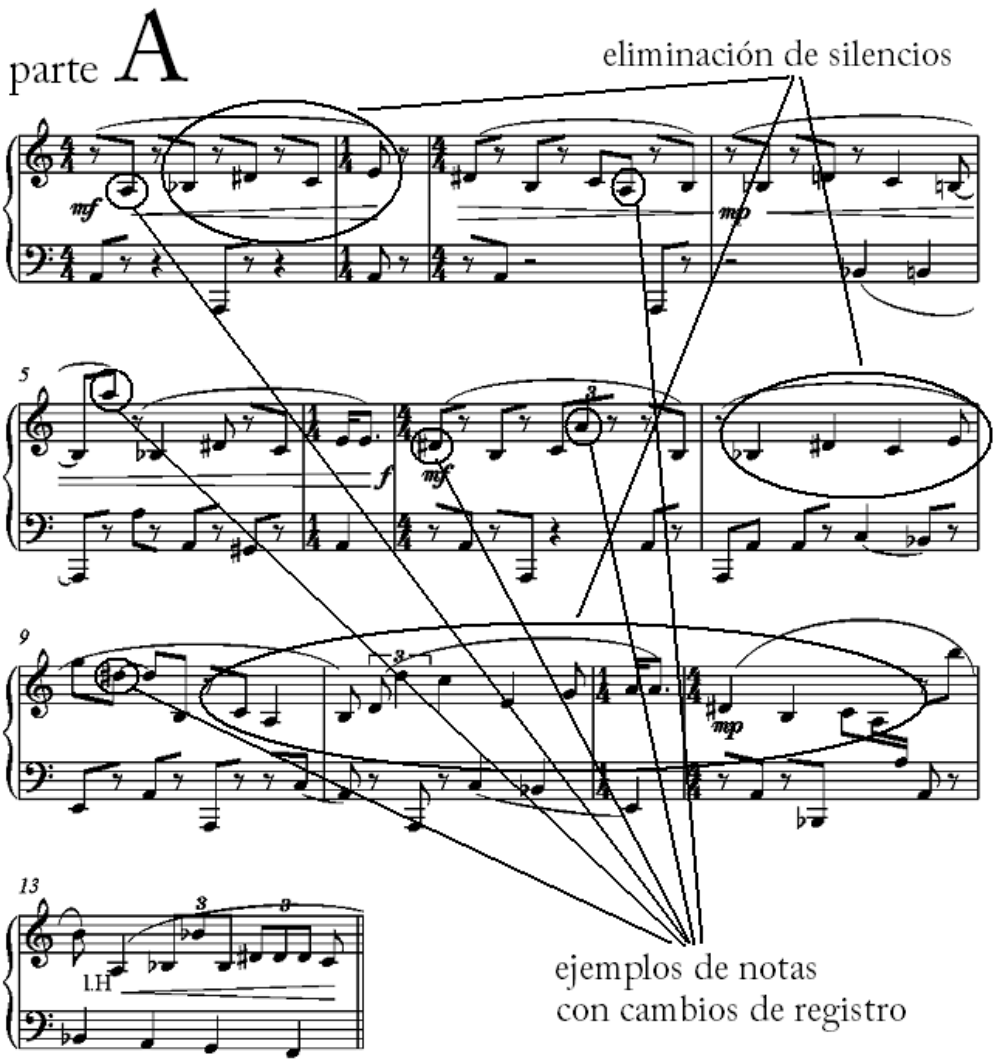


Una de las razones más fuertes que me impulsaron a la creación de esta pequeña obra fue la de querer incluirla dentro de un recital que ofrecí en Santiago Tulantepec, Hidalgo, en Diciembre de 1999. Consideraba desde aquel entonces que en la mayoría de casos, la manera más práctica de dar a conocer tu música es ejecutándola tú mismo, pensamiento por el que me propuse como meta tocarla al cumplirse dicho plazo, y que, para mi buena fortuna fue un hecho consumado.

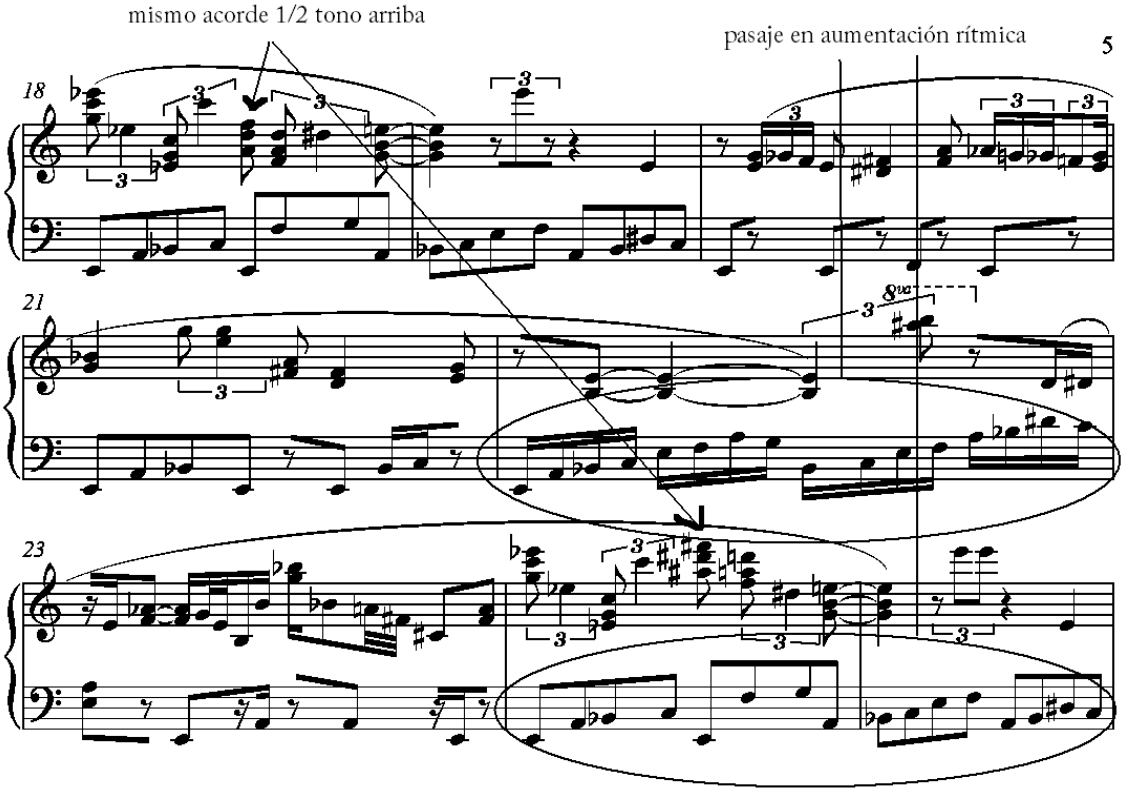
La pieza comienza con una idea musical compuesta de tres "trazos melódicos", que en la partitura están indicados por medio de las tres primeras ligaduras y que pueden representarse esquemáticamente como A (a, b, a') donde A es el Tema.



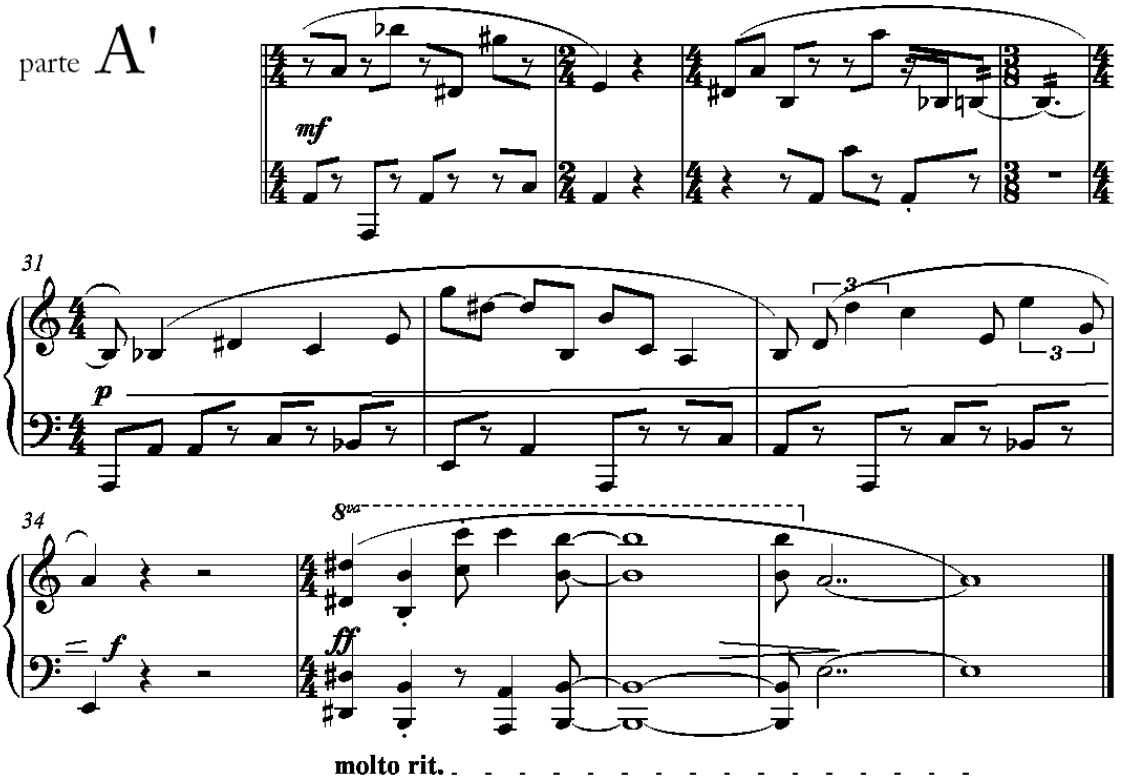
Esta idea primigenia se va desarrollando dentro de toda la **parte A** mediante el uso de varios recursos, como el de ir ganando sonoridad mediante la eliminación gradual de silencios, o la adición sistemática de nuevos ritmos y sonidos, por ejemplo. Otro aspecto relevante es la movilidad que presentan algunas notas, que perteneciendo al mismo trazo melódico pero ejecutado en diferente momento, cambian de registro. Esta parte tiene como sonido principal la nota La, que de la misma forma que en la pieza anterior puede considerarse como *tónica*.



La **parte B** está organizada en torno a la nota Mi (*dominante*), y presenta una mayor actividad rítmico-melódica en la que se va alternando el interés discursivo entre ambas manos. En esta parte además podemos encontrar pasajes en forma de escala y fragmentos completos en aumentación rítmica nutridos con cambios leves de registro, estos últimos, provenientes de una influencia directa derivada de mis primeros análisis aplicados a música polifónica. Otro recurso importante es el de agregar medio tono a un acorde correspondiente dentro de un mismo pasaje al ser repetido, buscando de esta manera evitar la monotonía y explorar cada vez regiones mas altas.



La partitura concluye con la **parte A'** conformando de esta manera una pieza en orden ternario: **A B A'** que dentro de mi trabajo ha sido muy recurrente. Esta última parte presenta como características adicionales, con respecto de **A**, la inclusión de un fragmento en 8vas., una riqueza mayor en cuanto a los saltos de notas entre registros, y un pequeño *tremolo*.



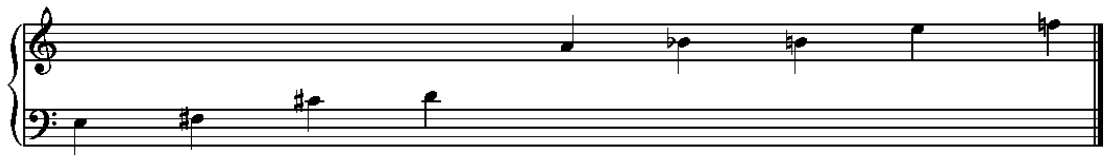
1.2.4 Maquinita de escribir

1.2.4.1 Introducción

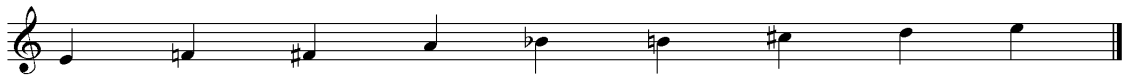
Para el momento en que compuse la "Maquinita de escribir" había comenzado ya con mis estudios de piano, por lo que disfrutaba de tocar las piezas del "Mikrokosmos" de Béla Bartók. En aquel entonces me maravillaba con la posibilidad de escribir una pieza basada con "cinco notas para la mano izquierda y otras cinco para la mano derecha" razón por la que decidí emprender la composición de un estudio para piano que tuviera en sus orígenes dicho planteamiento. Después de improvisar y meditar un poco inicié mi cometido bajo dos premisas:

a) Cinco notas para la mano derecha y otras cinco para la izquierda.
b) A partir de una alternancia constante en ambas manos buscar confluir gradualmente como método de desarrollo.

El resultado para a) fue entonces:



Decidí quedarme solo con cuatro notas para la mano izquierda, por lo que la escala dentro de una octava es:



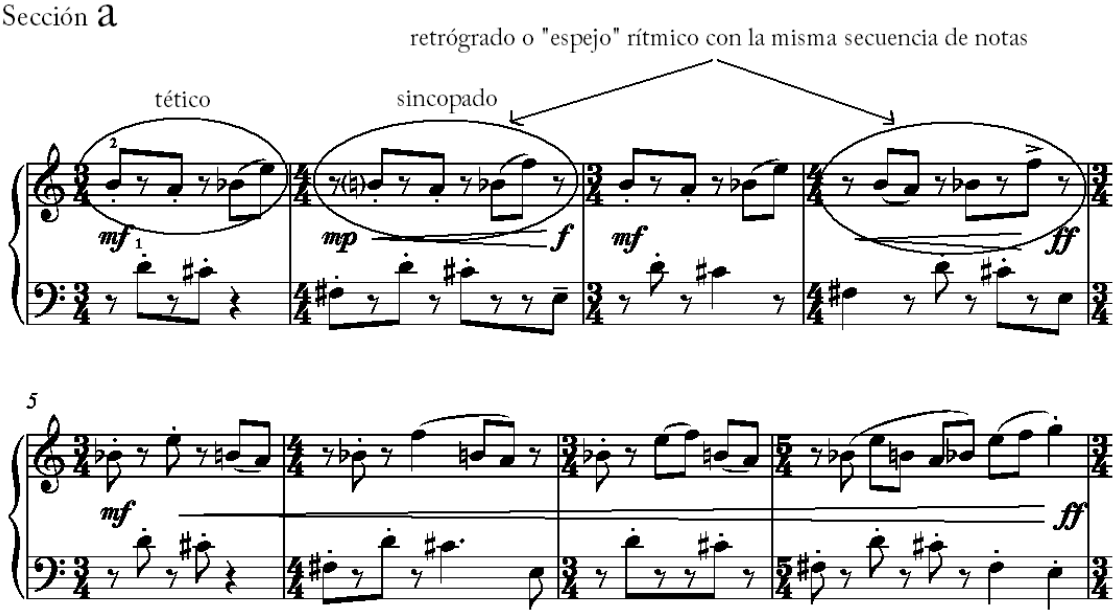
Lo primero que observé fue que el resultado, aunque no era tan pedagógico como en Bartók, me había servido de pretexto para arrancar con una creación propia, y gracias al diseño que había considerado para la pieza, además de las nuevas ideas que me iban llegando, ésta, prácticamente se fue escribiendo sola.

1.2.4.2 Análisis

Toda la **parte A** mantiene proporciones simétricas, muy a la usanza clásica, donde podemos verificar "semifrases" de dos compases, "frases" de cuatro y "periodos" de ocho, sin embargo, en el mero inicio se puede detectar un cambio constante de compás de 3/4 a 4/4, que se mantendrá durante toda la pequeña sección a (dentro de la parte A por supuesto).

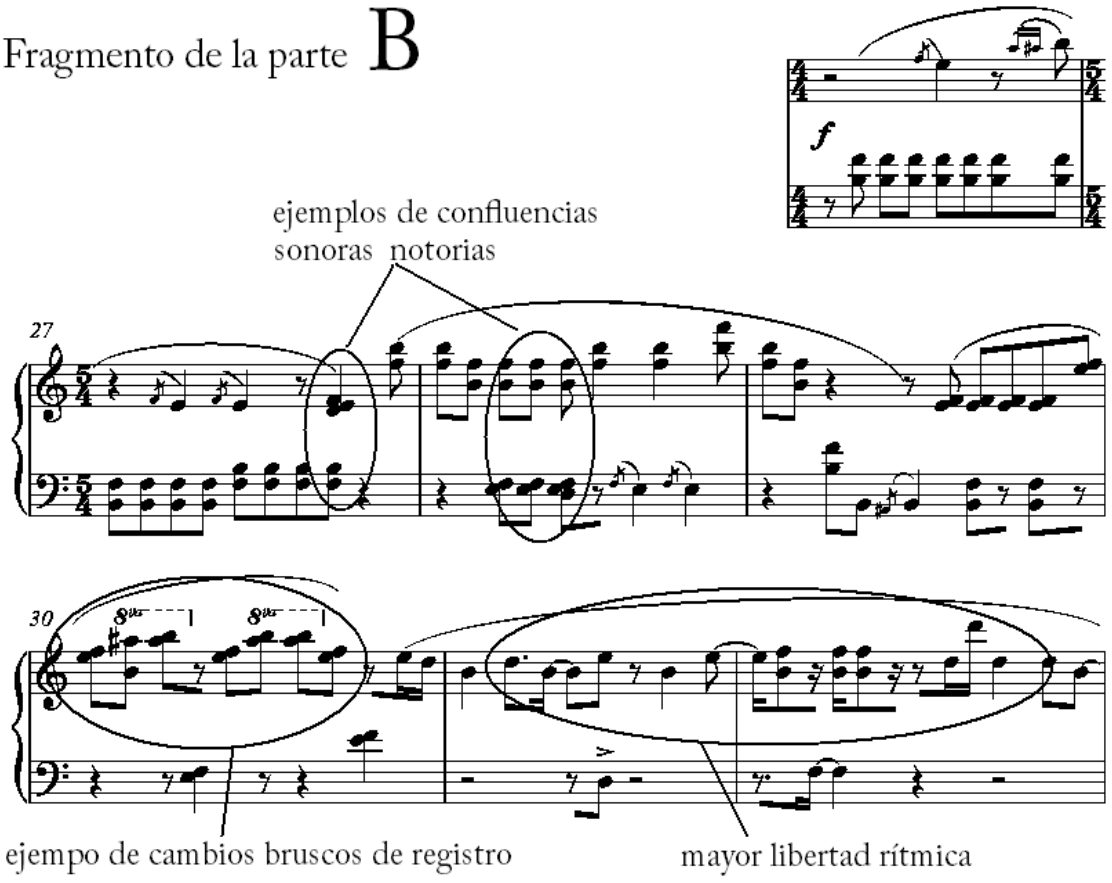
A nivel "micro" la primer célula esta integrada por los dos primeros compases, en los que podemos constatar el uso de todas las notas propuestas en el proyecto. Ambos compases se encuentran estrechamente ligados, sobre todo en la parte que corresponde a la mano derecha, ya que el segundo compás es una especie de "negativo" sincopado con respecto del primero tético.

Sección a

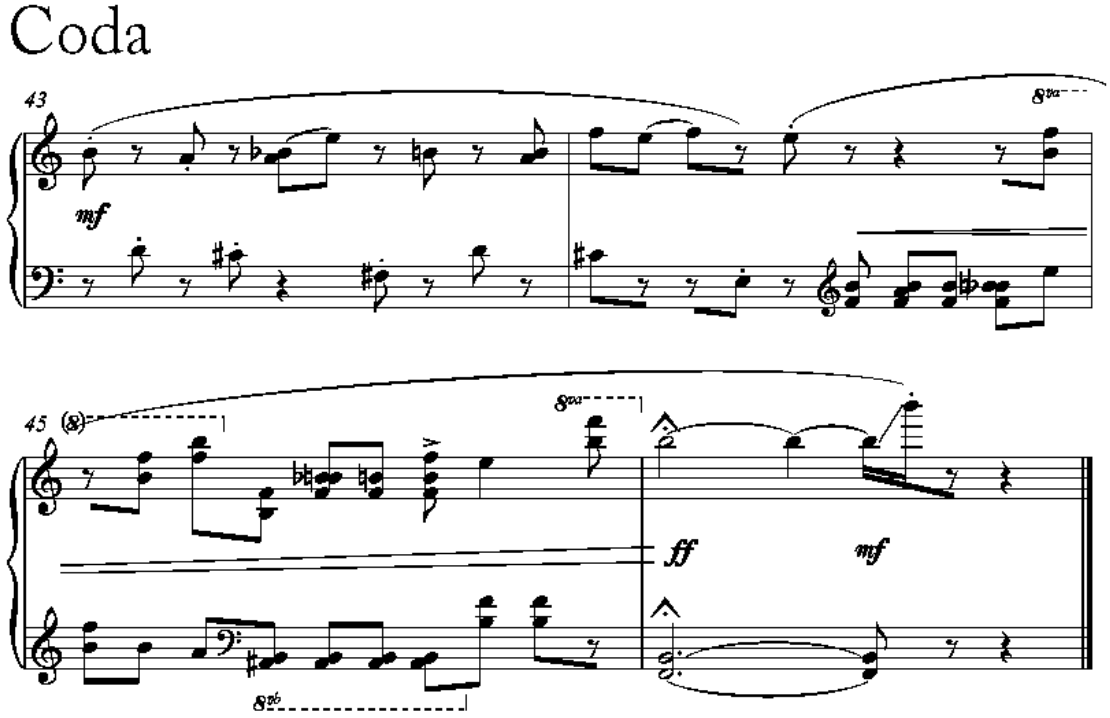


La partitura se ciñe a una forma ternaria: **A (a b a') B A'**, dentro de la que **B** se caracteriza por su desbocada libertad, en la que son preponderantes los cambios bruscos de registro y las confluencias sonoras (prefiero no llamarlas acordes por no estar concebidas de esta forma) basadas mayormente en intervalos de tritono (Si-Fa, Fa-Si) y de 2ª menor (Mi-Fa, por ejemplo, que de alguna forma refieren a la 1ra pieza *Persecución*), y que fueron una de las directrices principales desde el planteamiento original.

Fragmento de la parte B



Concluyo la pieza con una "coda sintética" en la que intento fundir elementos esenciales de las **partes A** y **B**.



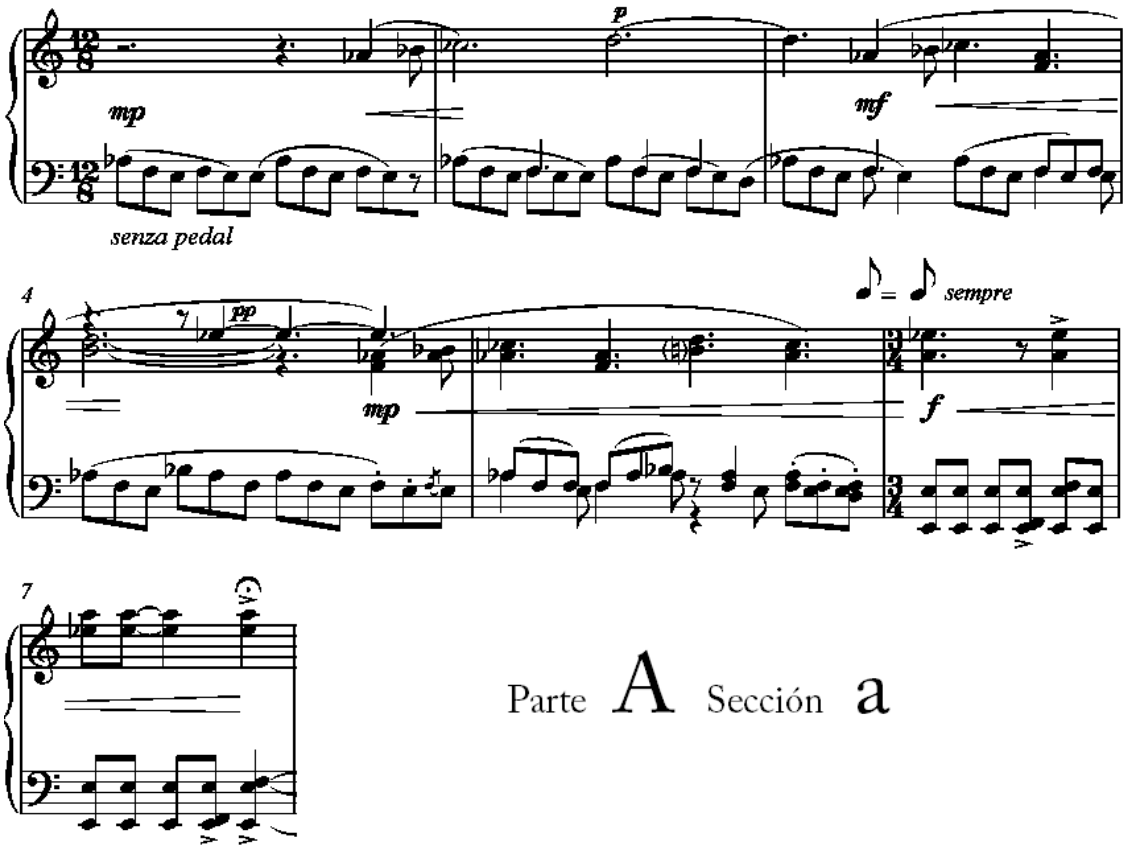
1.2.5 Hombre vs. ffango

Una de las influencias más grandes, que incluso me animó fuertemente a tomar la decisión de buscar ser compositor, fue la figura de Silvestre Revueltas. Esta pieza surge a partir de una idea en *ostinato*, que me quedó como un remanente o una especie de eco deforme, a raíz de la audición de dos obras –principalmente– del compositor antes mencionado: *Redes* y *Sensemayá*, en las que Revueltas, de manera magistral, hace uso del *ostinato* como uno de los principales recursos en el desarrollo de su música.

Esta breve obra, al igual que las tres anteriores, mantiene su estructura dentro de una forma ternaria, en la que las partes y secciones pueden describirse del siguiente modo:

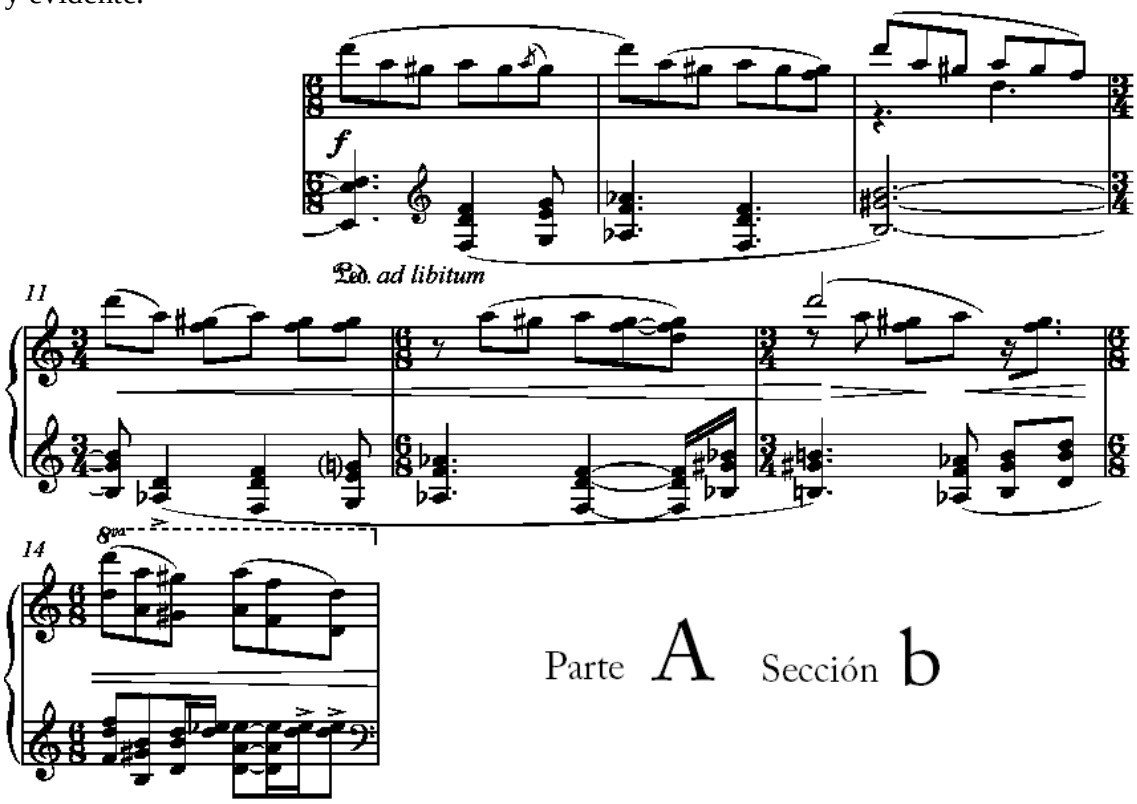
A (a b) B (a b) A'

Después de escribir y observar mi idea primigenia, consideré que mi *ostinato* debía funcionar como el acompañamiento de una melodía, pero creí además interesante el presentarlo siempre de formas distintas, mediante la utilización de diversas combinaciones articulatorias y la tendencia de ir acumulando densidad sonora gracias a la ejecución gradual de intervalos armónicos disonantes, derivados de las notas que iban sonando. Por su parte la melodía se conformó de dos repeticiones variadas de un mismo fragmento inicial, en las que los parámetros importantes en el desarrollo, como la inclusión de intervalos de 3ª, fueron la contribución para el logro de una mayor densidad general, que culmina con un fragmento climático que incluye un cambio de organización métrica, integrando de esta manera la primera sección denominada **a**.



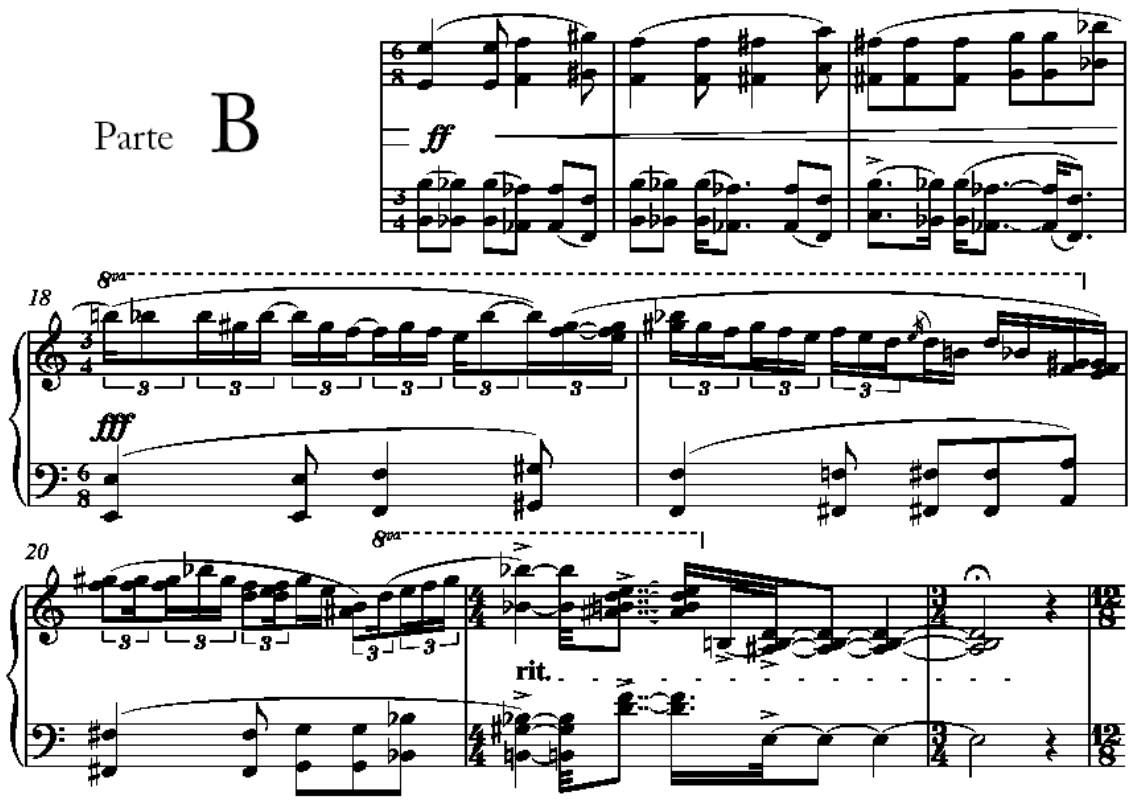
Parte A Sección a

La pieza continúa con la inversión de las funciones en los registros, que además es exaltada con la inclusión de una mayor cantidad de notas y actividad rítmica, extendiendo así la tendencia generada dentro de la sección anterior en la que se buscó ir ganando grosor de manera constante, aunque en esta ocasión de un modo más agresivo y evidente.

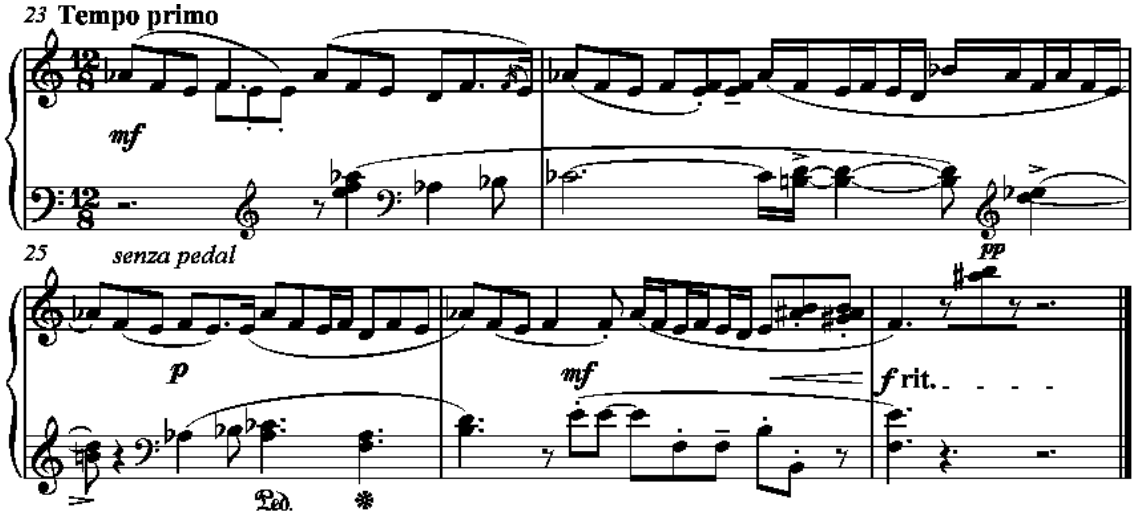


Parte A Sección b

La siguiente **parte**, **B**, constituye el centro y clímax de la pieza, en el que confluyen y explotan las tendencias subyacentes dentro de un formato que presenta un ensanchamiento en los registros, aún mayor actividad rítmica, y *clusters* de dimensiones mayores. Este momento esta integrado por dos "frases" en las que "a grandes rasgos" se invierten las funciones en ambas claves, del mismo modo que en la **parte A**, aunque en el presente caso dentro de un lapso de tiempo mucho más reducido. Otro recurso esgrimido y digno de mención, es el uso de compases distintos de forma simultánea: 6/8 para mano derecha y 3/4 para mano izquierda, y viceversa.



Cierro la composición con el resumen que constituye **A'**, en el que podemos verificar el *ostinato* del inicio, que ahora se localiza en un registro más agudo y aderezado por movimientos más libres, que son consecuencia directa de lo sucedido en las partes que le anteceden.

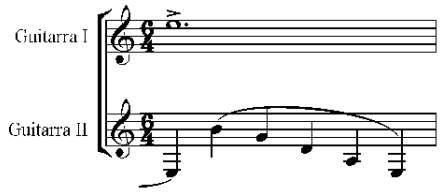


1.3 ***Cuerdas Abiertas***

para flauta, dos guitarras y medios electrónicos

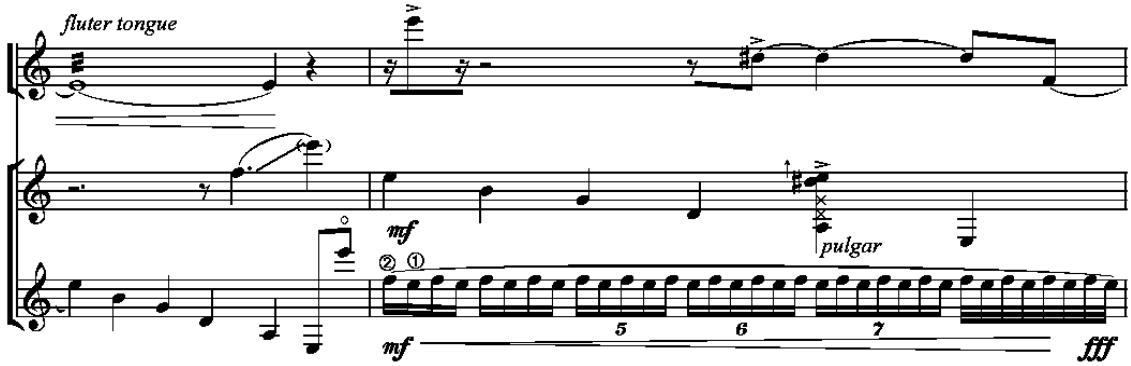
1.3.1 Preludio

Para una persona hiperactiva que camina con "guitarra en mano" le es imposible no tocarla, por lo que estando inmerso en tales circunstancias, me vi obligado a hacerlo. Mientras caminaba meditando acerca de diversos temas, me di cuenta de que iba tocando casi de manera hipnótica, semiconsciente, simplemente "las cuerdas al aire" de mi guitarra, que en una afinación "Standard" se encuentran en *Mi, Si, Sol, Re, La* y *Mi* sucesivamente de la primera a la sexta cuerda, por lo que consideré un asunto interesante la realización de una pieza que se originara a partir de la ejecución de dichas "cuerdas al aire" con un monótono ritmo de *cuartos*. El resultado, ya escrito en la partitura fue el siguiente:



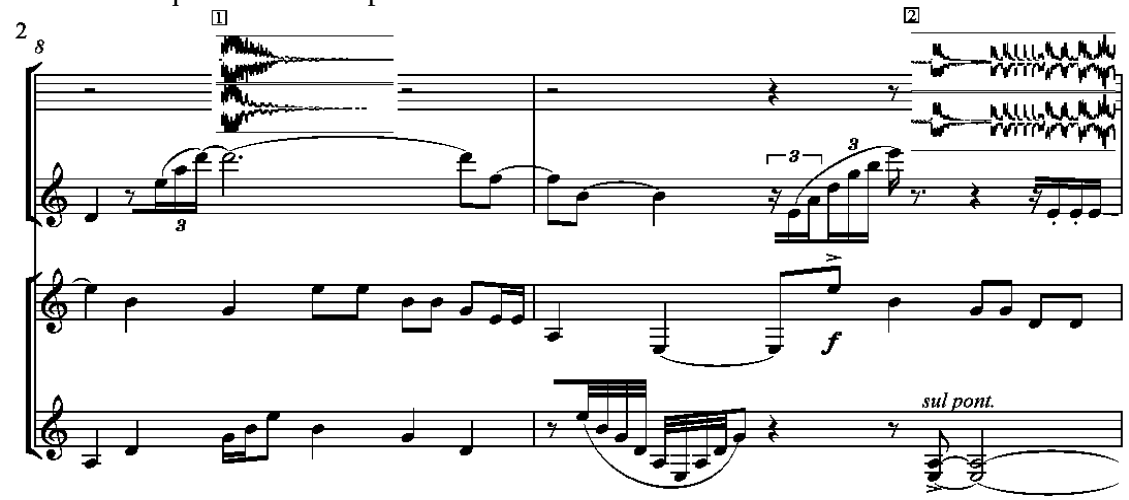
A este primer gesto le sumé un planteamiento que venia considerando con anterioridad: componer una pieza para guitarra y flauta en la que explore diferentes sonoridades poco usuales que se pueden generar con una guitarra acústica; pensé además que para mis propósitos "dos guitarras eran mejor que una", ya que con este recurso podría realizar imitaciones en "Stereo" colocando a los guitarristas separados uno del otro en ambos extremos, entre otras cosas.

La pieza comienza a desenvolverse a partir de leves variantes aplicadas al tema original, que van dándole un ligero movimiento y un cierto toque de libertad al rigor monótono establecido por las figuras rítmicas de *cuarto*. Además, agrego algunos sonidos que constituyen francas disonancias, con la intención de ir sombreando de a poco el discurso, a la vez que utilizo figuras rítmicas que van acentuando cada vez más una intención volátil.

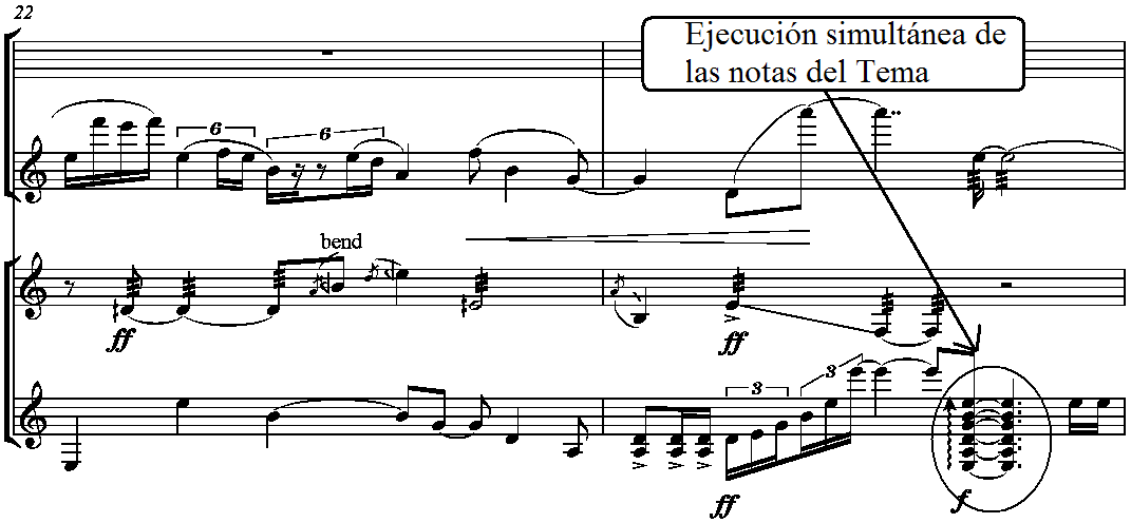


En la primera versión integré algunos sonidos en los que solicitaba a los guitarristas raspar el entorchado de las cuerdas graves mediante el uso de una llave común, hecho que generó el temor de lastimar las guitarras, y ante la reacción negativa que presentaba dicha exigencia decidí grabar estos sonidos, procesarlos, e integrarlos junto con otros al

discurso musical mediante la reproducción simultánea a la partitura de las pistas generadas. Para resolver este planteamiento decidí colocar un pentagrama de referencia en el que puse algunos gráficos que aluden a los sonidos procesados electrónicamente, y que tienen una serie de números encerrados en cuadros que indican la pista y el momento en que debe ser disparada.



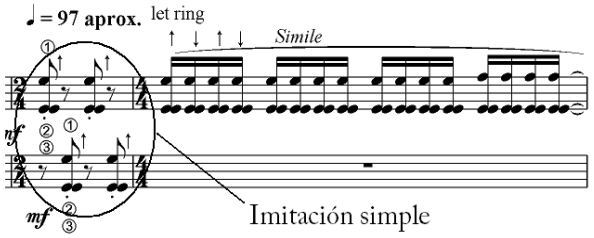
A medida que avanza la partitura se va tornando más etérea; el tema original se diluye gradualmente mediante trazos rítmicos ágiles y cambios sutiles, fragmentado y repartido entre los involucrados y constituyendo entre éstos una textura que funge como introducción, que al finalizar da paso a un segmento que denota el liderazgo melódico impuesto por la flauta a partir del compás número 13, y que en general se mantiene hasta el final de la pieza. Otro referente importante que utilicé como guía para el desarrollo de esta obra fue el de ir buscando poco a poco ejecutar simultáneamente los sonidos que integran al tema original, hecho que se realiza al final del compás 23, y que, dicho sea de paso esta integrado por las "Cuerdas al Aire", que si observamos su indicación en el idioma ingles "Open Strings", y realizamos una torpe traducción nos conducen a "Cuerdas Abiertas", que además nos remite a la imagen de partir una cuerda a lo largo y observar sus adentros. Estos sonidos en secuencia (*Mi, Si, Sol, Re, La* y *Mi*) constituyen el material central que da fundamento a la pieza, aunque son utilizados de manera muy libre; irrumpiendo en su orden, modificando su ritmo original, alterando el registro de algunas de sus notas, estableciendo nuevas relaciones de articulación, etc. La pieza en sí es monotemática, y se desenvuelve al variar en x número de formas el tema primigenio.



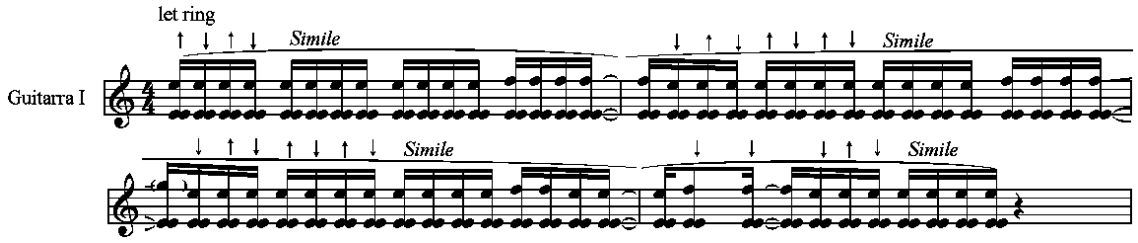
1.3.2 Danza

La primera parte de las *Cuerdas Abiertas* la compuse en el año 2003, consideraba en mi planteamiento original que sería suficiente con la composición de esta pieza para explorar y desahogar mis necesidades creativas con este ensamble. Al paso del tiempo y con las diversas audiciones que fui aplicando a dicha composición noté que le hacía falta un complemento; una segunda parte que presentara una mayor vivacidad y concreción, que sirviera de contraste y arribo a la flexibilidad etérea mostrada en el *Preludio*. El resultado entonces –compuesto hasta el 2009– fue una partitura de carácter dancístico en la que partí de un nuevo enfoque acerca del asunto de las "cuerdas al aire" consistente en afinar todas las cuerdas en un solo tono: *Mi*. Si consideramos que la 1ª y 6ª cuerdas dentro de una afinación "Standard" se encuentran en *Mi*, es evidente que la elección de esta nota me traería algunas ventajas en sí, además de que así se establece una correlación directa con la primera pieza, que en cierto modo mantiene su centro tonal alrededor de Mi.

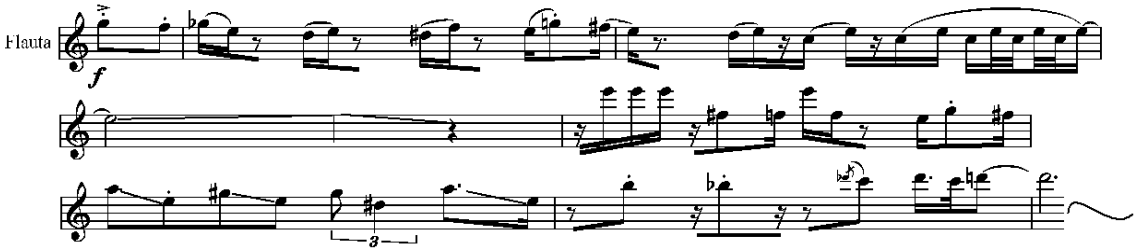
Justo al inicio de esta "parte complementaria" expongo un asunto que será una línea de trabajo muy importante: imitaciones y cánones en "Stereo".



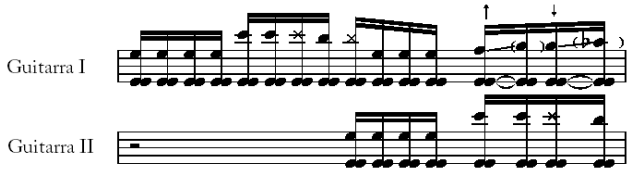
Inmediatamente después de la imitación señalada en el gráfico anterior, la guitarra I ejecuta una especie de tema-acompañamiento que sirve de base para crear texturas entre las dos guitarras a lo largo de la primera sección de la pieza.



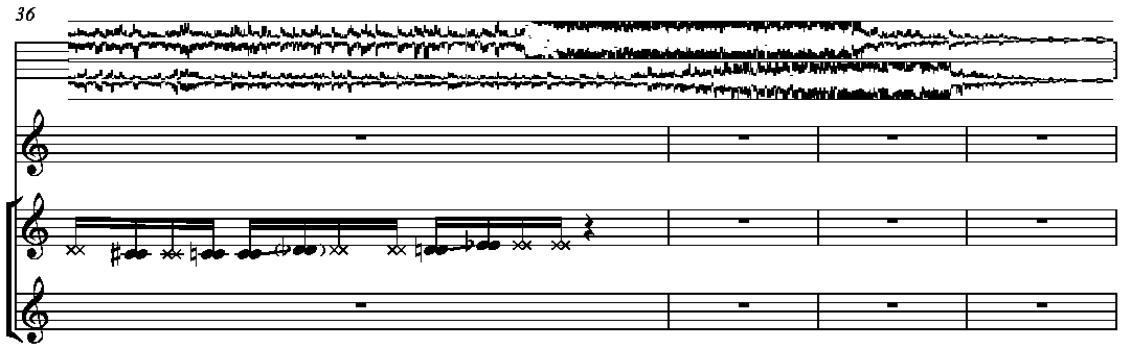
Dicho "tema" se repite íntegramente en la guitarra I hasta llegar al compás número 12, y es nutrido a su vez por una imitación en canon que ejecuta la guitarra II (a dos compases y un tiempo de distancia) que junto con la adición de un par de motivos que incluyen *glissandi* y algunas notas largas en la flauta, constituyen un fragmento introductorio que conduce al arribo de una serie de sonidos que ya presentan un carácter temático bien definido, interpretados por la flauta, y que comienzan en el compás número 13.



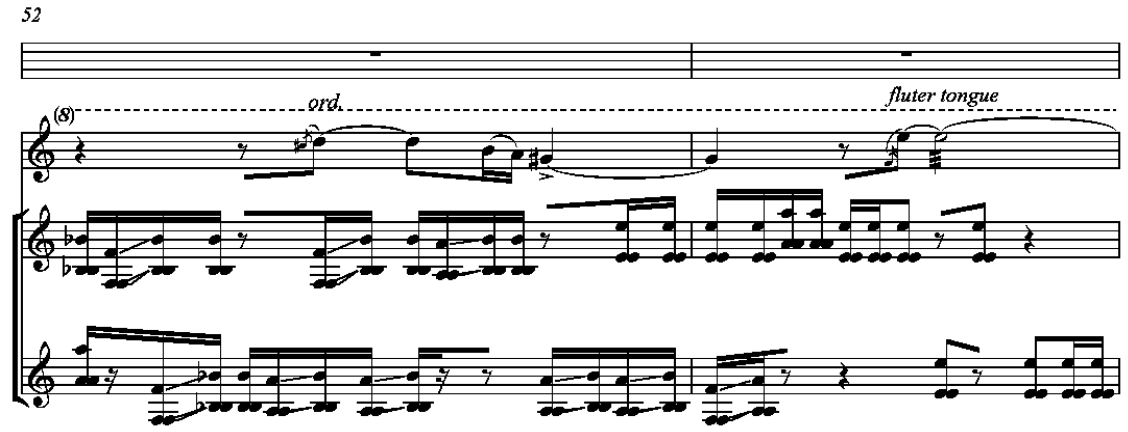
Enseguida comienza un fragmento en el que las guitarras introducen variantes más llamativas dentro de su discurso, que incluyen notas agudas y "scratches" o "muffled strings".



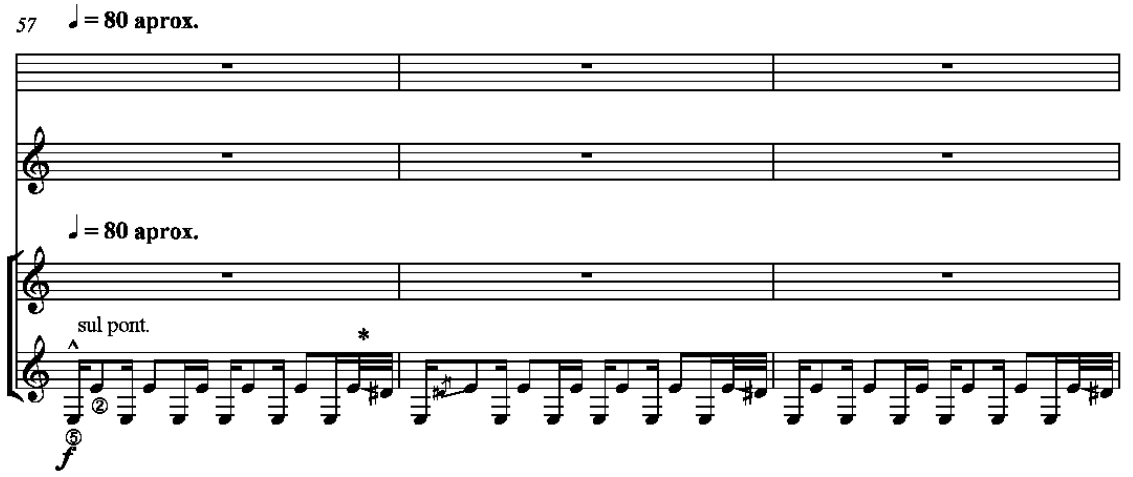
Al interior de este fragmento comienza a ganar relevancia la parte de los "sonidos procesados por computadora" que conforme avanza la sección aumentan en densidad e importancia llegando gradualmente a ser la única sonoridad presente en el discurso durante los compases 37 al 41, dejando de fuera momentáneamente a los instrumentos acústicos. Esta parte esta representada en un pentagrama dentro de la partitura con gráficos del espectrograma que producen estos sonidos, para ser utilizado como guía.



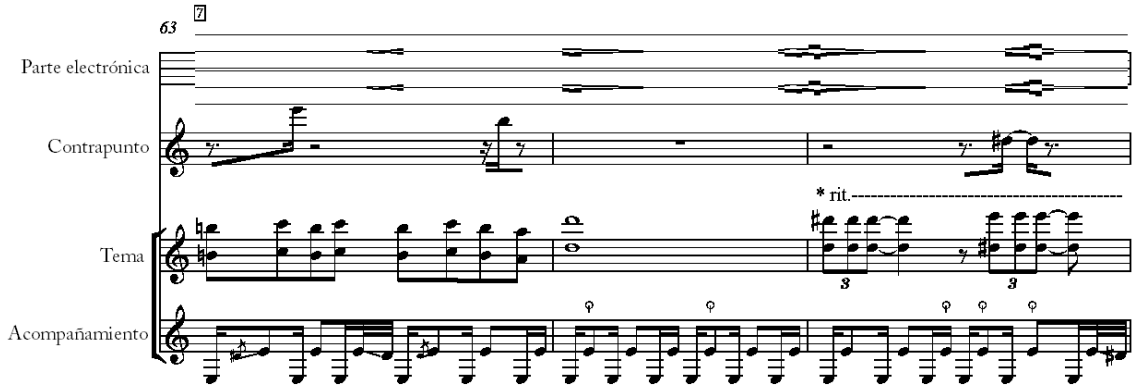
Posteriormente regresamos a una breve sección en la que no están presentes los "sonidos procesados", y que se basa en los contenidos temáticos mostrados al inicio de la *Danza*; en ella se mantienen las funciones originales (guitarras: acompañamiento de carácter muy rítmico generando diversas texturas basadas en imitaciones, y flauta: ejecución de la melodía) conformando así un esquema ternario hasta el momento. Esta sección incluye además un mayor dinamismo melódico al interior del discurso planteado a través de las guitarras, en el que se amplía el rango mediante la utilización de sonidos más graves y más agudos, que en muchas ocasiones van acompañados de *glissandi*.



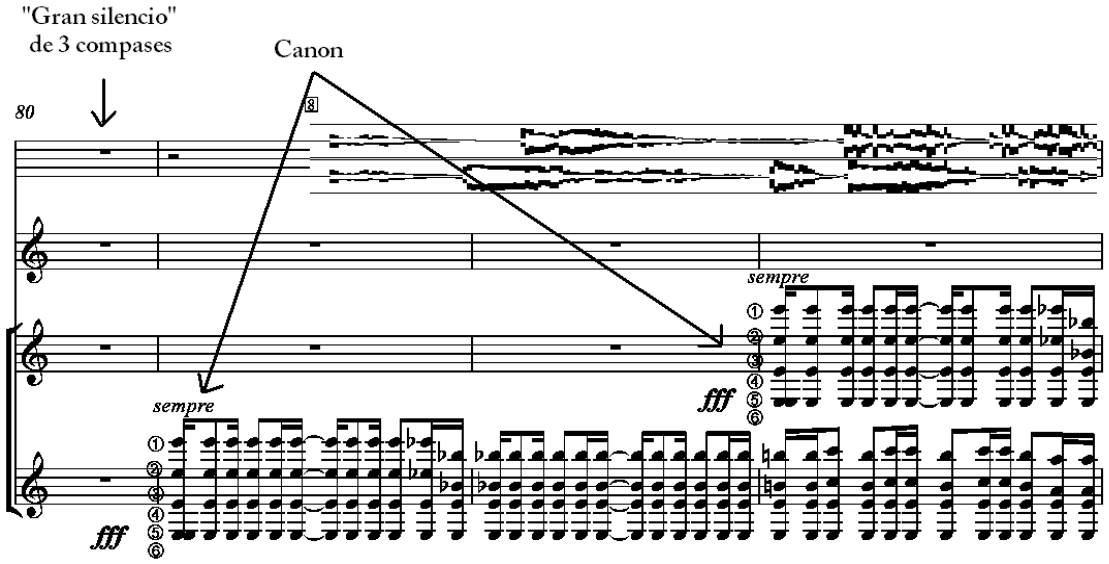
Arribamos ahora a la parte central de la *Danza*, que inicia con un cambio súbito de *tempo* (negra = 80 bpm) y un nuevo motivo introducido por la Guitarra II, que incluye una desafinación persistente lograda con el uso de la clavija de la segunda cuerda, y la ejecución de algunos "*pizz.* a la Bartok", constituyendo así el acompañamiento.



Esta parte incluye además un nuevo "Tema" que en esta ocasión es ejecutado por las guitarras, alternando una repetición entre ambas. A todo lo anterior se suma muy gradualmente un contrapunto bastante libre a cargo de la flauta, que junto con lo demás, es nutrido por las sonoridades obtenidas mediante "procesos informáticos".

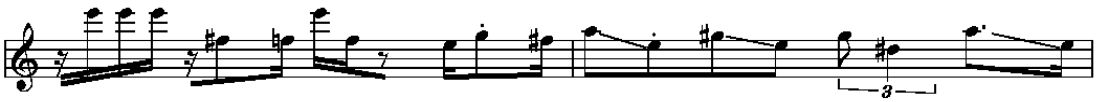


Después de irse densificando y disolviendo poco a poco hasta llegar a un silencio total en el compás 78 –que finaliza hasta el 81– , esta sección es relevada por el momento de mayor tensión y densidad en la partitura, en el que las Guitarras tocan de nuevo el Tema II que recién habían tocado en la sección anterior, aunque ahora a la manera de la primera parte, es decir en canon, y con mucho mayor presencia rítmica, además de ejecutarse todas las cuerdas simultáneamente a cada momento sugiriendo un *tutti* en el que casi todos los registros posibles en las guitarras suenan juntos con cada melodía.

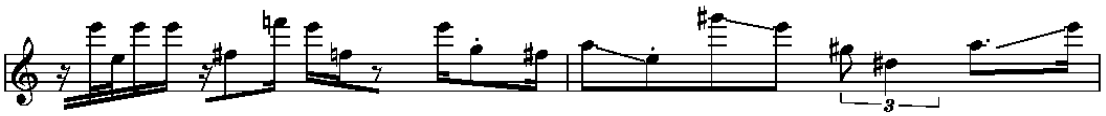


La obra concluye con un regreso a la parte **A** en la que se retoma el *tempo primo* (negra = 97 bpm) y se utilizan esencialmente los mismos recursos que en dicha parte, aunque de manera mas flexible, sobre todo en la Flauta que incorpora saltos entre registros dando de esta forma una nueva perspectiva a la ejecución del Tema I.

Fragmento original del Tema I en la parte **A**:



Fragmento variado del Tema I en la parte **A'** (final):



La estructura general de la pieza puede resumirse bajo el siguiente esquema:

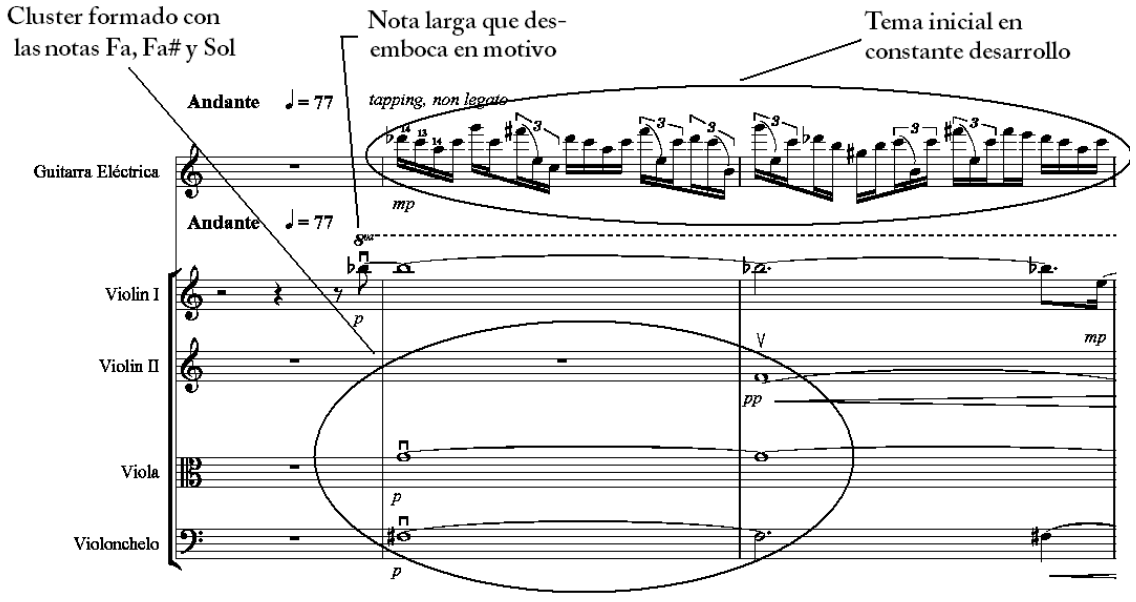
A (intro, a, a', b, a'') **B** (intro, a, a', a'') **A'** (a)

1.4 ***La Caída de la desesperación***
para guitarra eléctrica y cuarteto de cuerdas

1.4.1 Caída Melancólica y Tensa

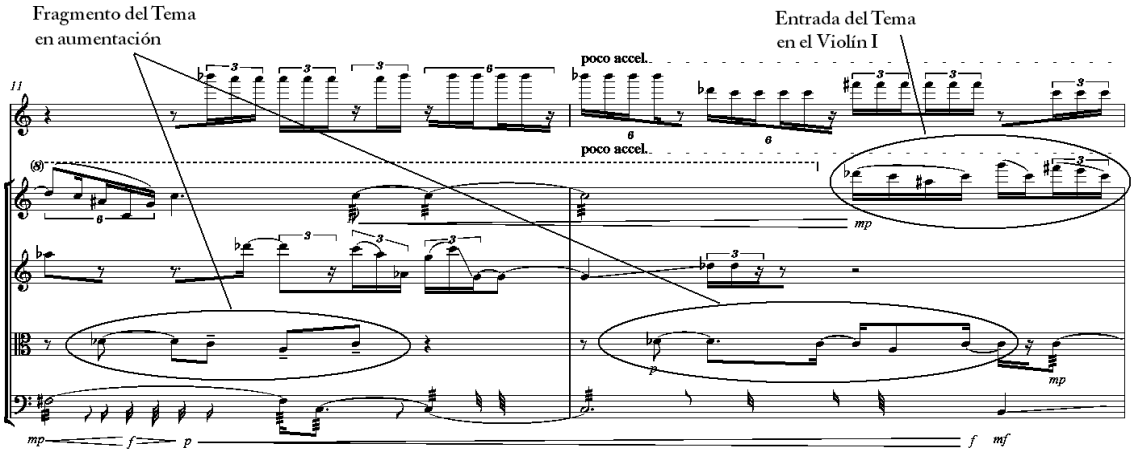
Para la composición de esta pieza me inspiré en una improvisación que realizaba mi hermano Diego en la guitarra eléctrica; en ella pulsaba las cuerdas golpeando con la yema de los dedos de ambas manos directamente sobre el diapasón, con una técnica sumamente similar a la denominada "tapping", sólo que a diferencia de ésta, en la improvisación de mi hermano no se trataba de realizar pasajes rápidos y de apariencia virtuosística, sino más bien de ir destacando los sonidos resultantes de cada uno de los golpes, lo que también se conoce como "multifónicos", y que consiste en lograr al menos dos frecuencias distintas en una sola cuerda y con un solo ataque, al dividirla pulsándola violentamente en un traste cualquiera buscando así que vibre por ambos lados a dos alturas distintas, hecho que es más notorio en una guitarra eléctrica debido a la amplificación.

La pieza comienza con una textura generada a partir de una base melódica en constante expansión que es ejecutada por la guitarra eléctrica, y que busca generar un ambiente sonoro con cierta presencia rítmica, que sin embargo se diluye a raíz de los "multifónicos" señalados anteriormente (decidí no escribir todos los sonidos resultantes, sino simplemente colocar la nota de la posición en la guitarra que los genera, con la finalidad de facilitar la lectura), a esto se suma una especie de nube densa y de movimiento lento en un inicio –gradualmente adquiere mayor soltura– , elaborada mediante "clusters" ejecutados por el violonchelo, la viola y el violín II, mientras que el violín I se encarga de tocar una nota muy aguda y larga que desemboca en un pequeño motivo que establece un contrapunto.

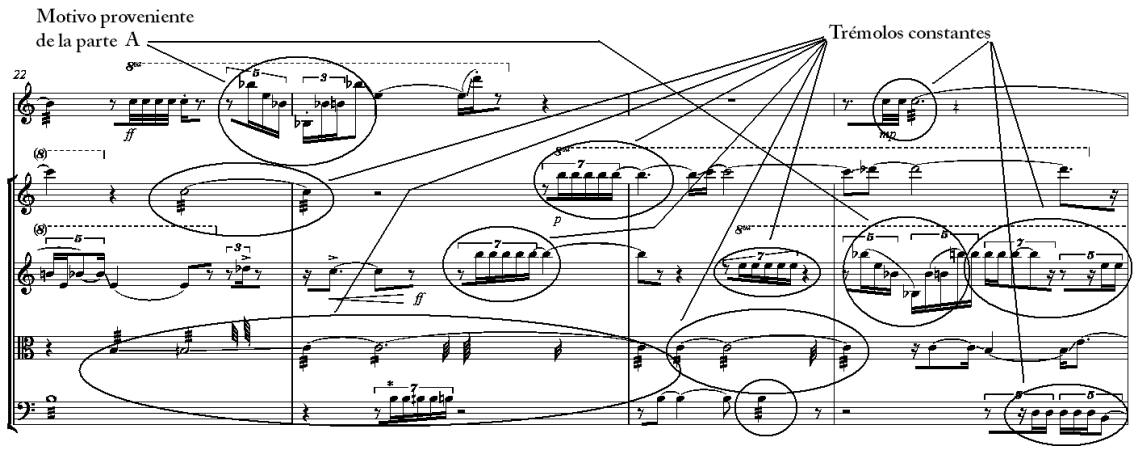


A medida que se desenvuelve esta parte **A,** el cuarteto de cuerdas comienza a ganar relevancia mediante un mayor dinamismo logrado por el uso de *glissandi* y de motivos melódicos mas definidos, entre otras cosas, colocándose claramente en primer nivel a partir del compás número 12, en el que el violín I toma parte del Tema inicial propuesto por la guitarra, definiéndolo más concretamente sin la bruma de los "multifónicos",

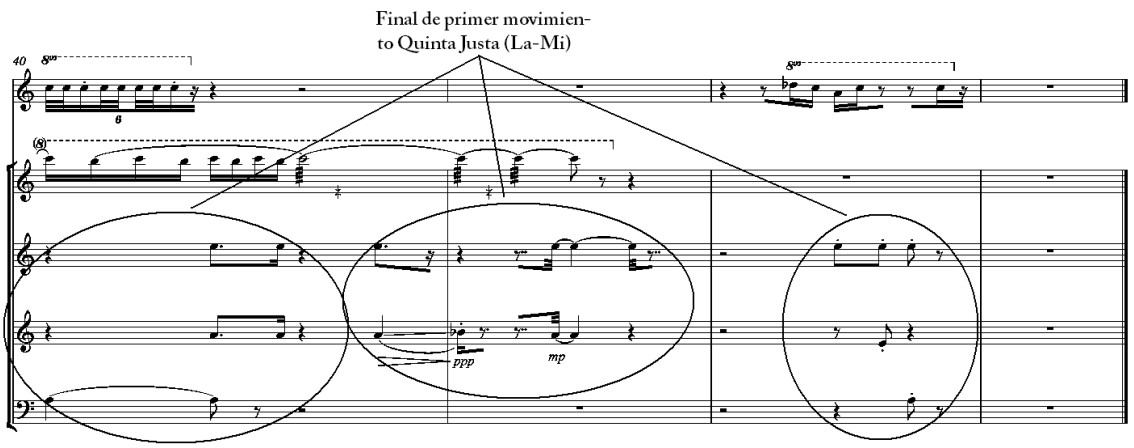
aunque sea de forma fragmentada. Dentro del compás 11, en la viola podemos encontrar incluso las cuatro primeras notas del Tema –en aumentación– que preparan la entrada de la cabeza del Tema a cargo del Violín I en el compás 12 como se mencionó anteriormente.



Esta tendencia de ir usando el Tema repartido por fragmentos y en imitaciones entre las cuerdas continúa incluyendo un ligero *accelerando*, hasta llegar a ser ejecutado por el violín I y la guitarra en octavas paralelas, constituyendo así el impulso que da pie a la siguiente parte **B**, dentro de este primer movimiento. Dicha parte está elaborada a base de diversas texturas generadas con *trémolos*, que por momentos conforman estados "polirítmicos" aderezados por un motivo que surge en la parte **A** dentro del violín I, y que ahora incluso es evocado por la guitarra eléctrica.



La pieza concluye con un retorno a la parte **A** en la que debe retomarse el *tempo primo*, y que por supuesto incluye la reexposición del Tema que ahora suena a cargo de la viola, con un ligero ajuste consistente en comenzar un dieciseisavo adelante de la entrada original al inicio del primer tiempo del compás. La reexposición del Tema es continuada por el violín I, que de esta manera cierra la sección y con ello este primer movimiento. Otro hecho relevante al final de esta parte es el de la inclusión del intervalo de quinta justa (La-Mi) de manera sutil entre las cuerdas, ya que será este mismo intervalo el que dé inicio al siguiente movimiento.

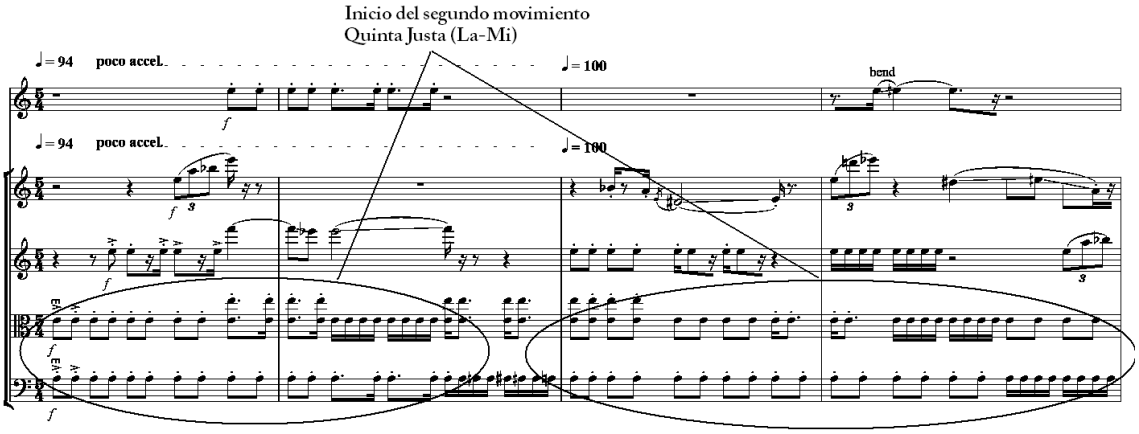


Este primer movimiento está escrito en forma tenaria simple:

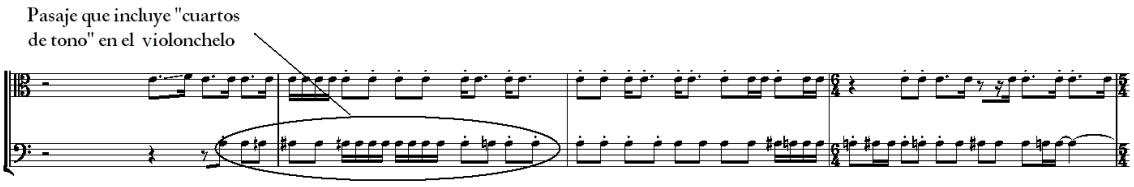
A B A’

1.4.2 Parcialmente Feliz

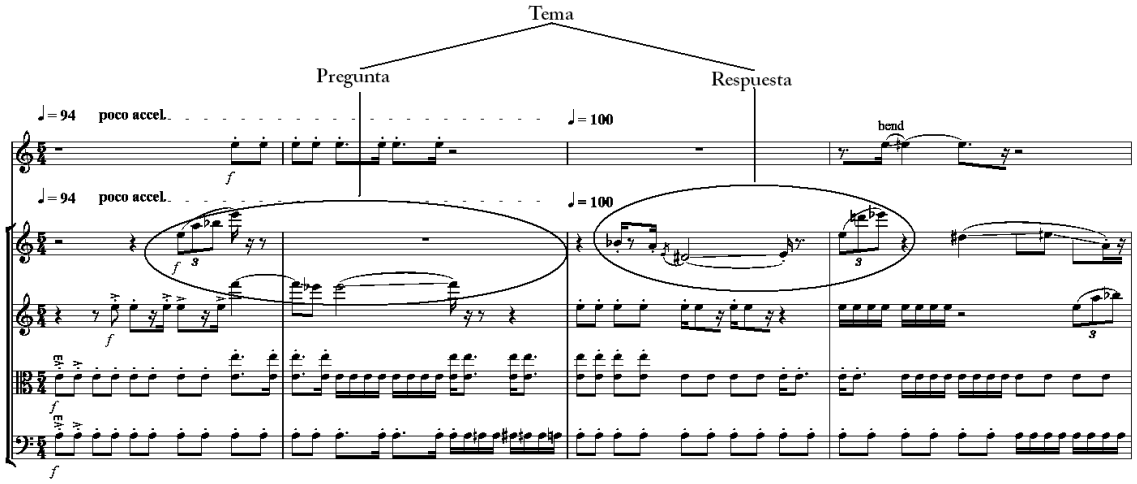
Al basarse dentro del acompañamiento en la quinta justa (La-Mi) anteriormente referida, y al utilizar un ritmo más regular –al menos en un inicio– el presente movimiento establece un claro contraste con respecto de su antecesor, sin dejar de lado la fuerte relación que instaura el uso del mismo intervalo de 5ta J al final del primer movimiento y al inicio del segundo.



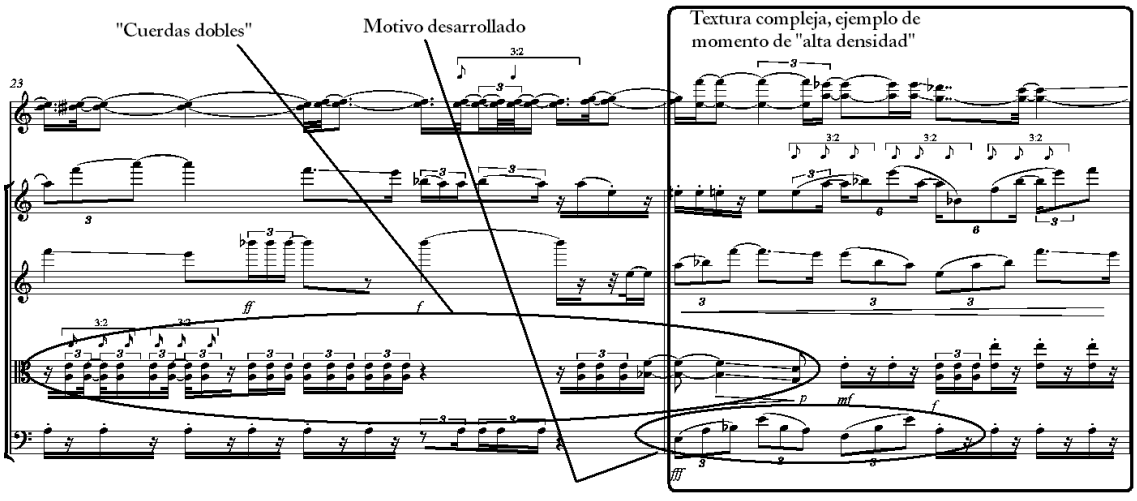
Un recurso en juego además es el uso de *cuartos de tono*, con la finalidad de lograr “desafinaciones” llamativas y relaciones de tensión diversas con respecto de los intervalos en turno.



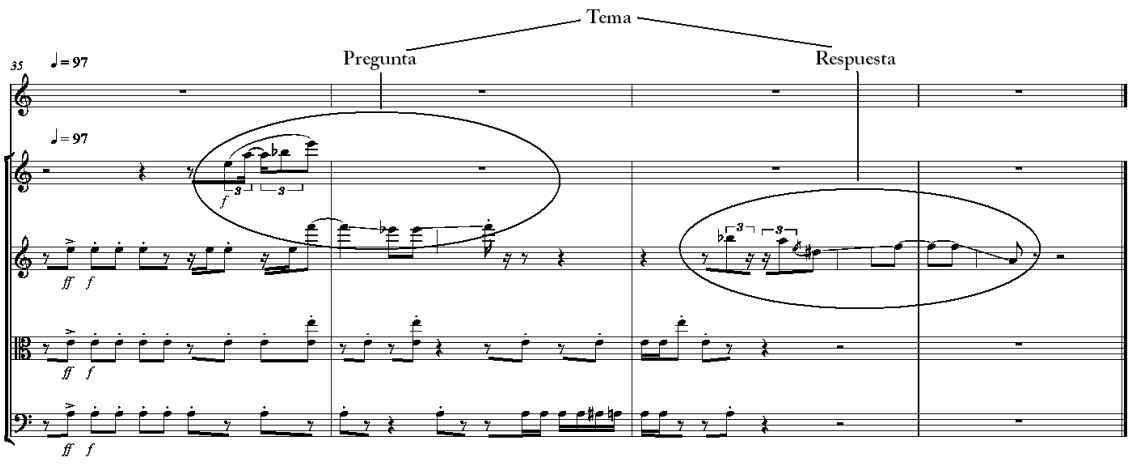
Esta parte de la obra es monotemática, y consiste en un Tema o melodía acompañada –a veces formada entre dos instrumentos– que se va fragmentando conforme avanza la partitura, y que permite incluso el desarrollo de algunos de estos fragmentos o motivos, y la generación de texturas más complejas al esparcirse entre todo el coro de cuerdas o al invertir constantemente las funciones de acompañamiento-melodía, siempre contrastando, coloreando o enfatizando con el timbre más agresivo de la guitarra eléctrica.



Otro recurso llamativo utilizado durante el desarrollo de la pieza es el uso de "cuerdas dobles" que otorga mayor densidad en ciertos instantes.

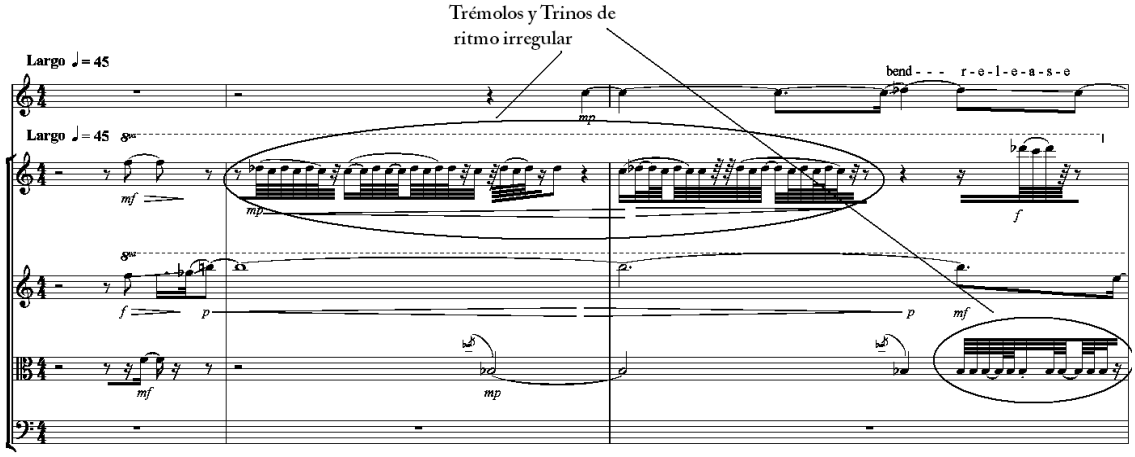


Gradualmente después de haber obtenido algunas texturas complejas como las descritas anteriormente, la partitura comienza a simplificarse o diluirse en una textura más simple, muy parecida a la del inicio, que cierra este segmento con la ejecución final del Tema.

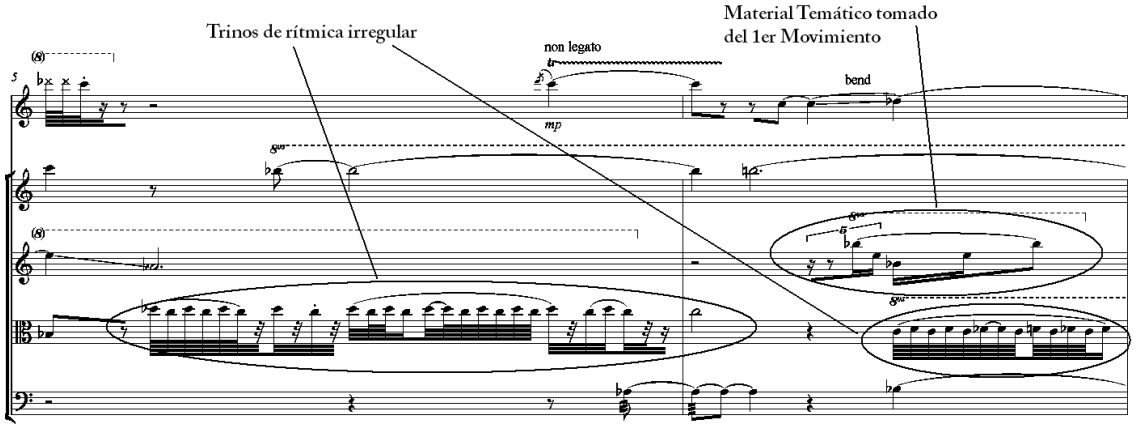


1.4.3 La Caída Melancólica Tiritante

Este movimiento es el más lento de toda la obra. Intenta proyectar a la imaginación hacia el transcurso de una caída sin fin, al interior de un abismo desolado, frío, inmenso y oscuro. Para lograr este objetivo utilizo como recursos algunos *trémolos* y *trinos* de ejecución rítmica irregular, notas largas y sonoridades disonantes.



El material temático más característico en esta parte esta tomado de una melodía utilizada originalmente en el primer movimiento, *Caída Melancólica y Tensa*, que en este caso adquiere nueva vida bajo un contexto de gran languidez.

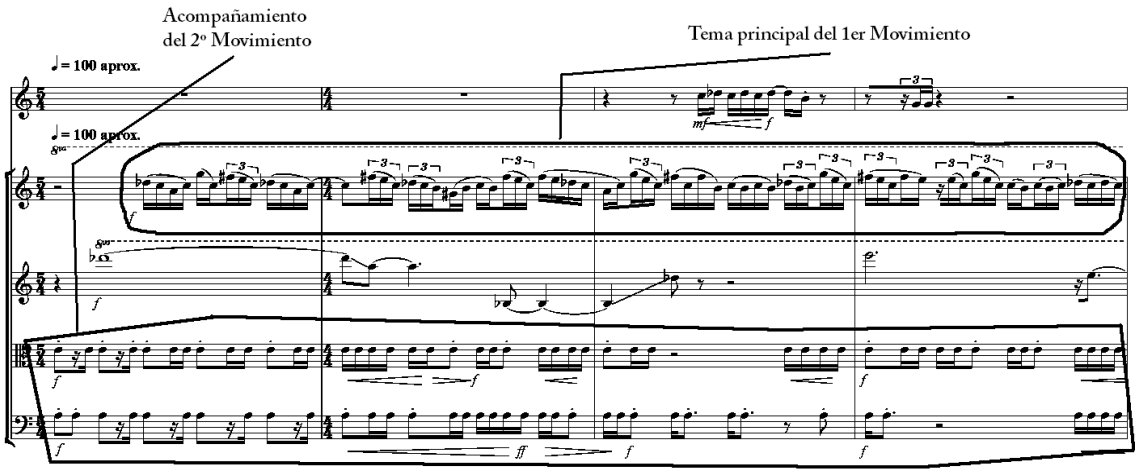


1.4.4 La Caída de la Ansiedad

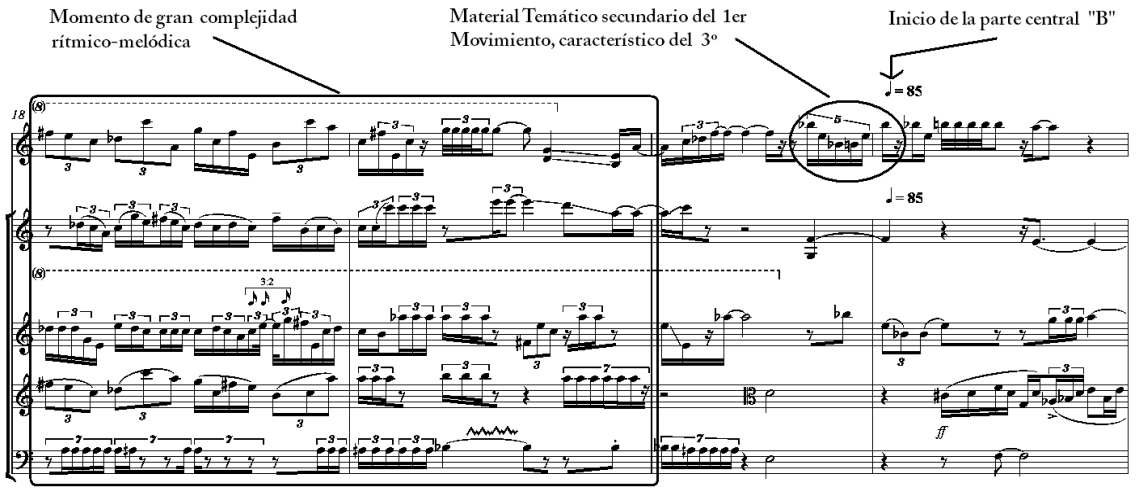
Este movimiento que cierra la obra, presenta la mayor vivacidad rítmica, energética y compleja de todo el "quinteto". Construido únicamente a partir de los materiales expuestos en las "escenas" anteriores, conforma una "gran coda" que incluye todos los temas importantes y los componentes esenciales, sobre todo de los dos primeros movimientos, exigiendo además una mayor habilidad en la ejecución a cada uno de los instrumentistas.

Escrita en forma ternaria, esta pieza incluye varios cambios de *tempo*, que sugieren estados anímicos diversos, otorgándole de esta manera un mayor dinamismo temperamental con respecto de las partes anteriores.

Justo al inicio podemos localizar el amalgamiento de dos componentes distintos, provenientes cada uno de un movimiento diferente de la obra.

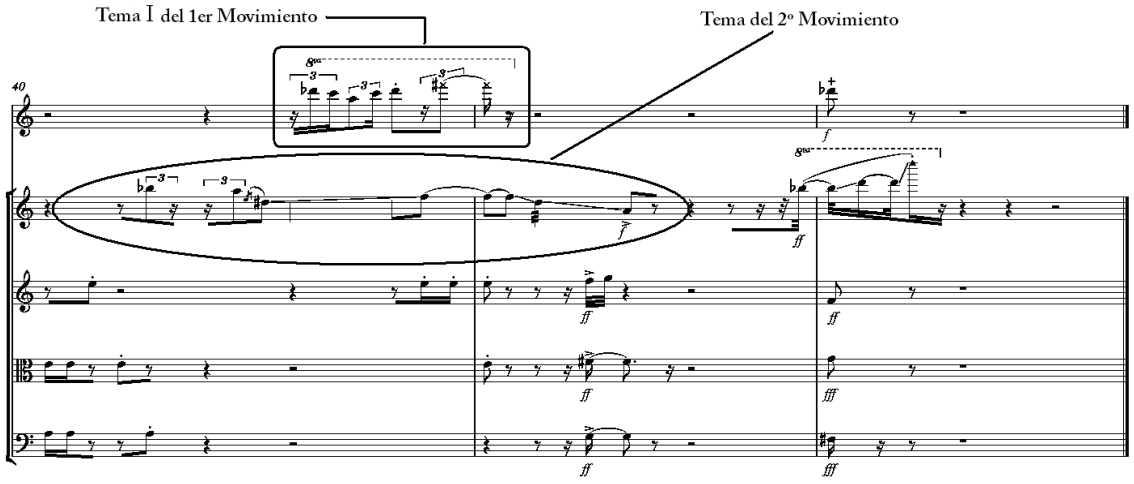


Progresivamente, el Tema importado del primer movimiento comienza a sonar en varios instrumentos de forma simultánea, iniciando con el violín I como indica el gráfico anterior, continuando con la guitarra a partir del compás 7 y posteriormente con el violín II ya en el compás número 13, generándose así diversas texturas de gran complejidad rítmico-melódica.



Este periodo de tensión culmina con un cambio súbito de *tempo* (negra = 85 bpm) inaugurando con esto la parte central, que se basa principalmente en una melodía distinta o "Tema secundario" proveniente el 1er Movimiento y que a su vez fue característica sustancial del 3er Movimiento (*La Caída Melancólica Tiritante*).

La partitura concluye al traer de vuelta la energía contenida en los primeros instantes de la misma, regresando al acompañamiento de carácter dancístico ritual que fue un rasgo contundente dentro del 2º movimiento, y que impostergablemente trae consigo al Tema que se aborda en dicho segmento, ya en el mero final de la obra como parte de una síntesis mayor.



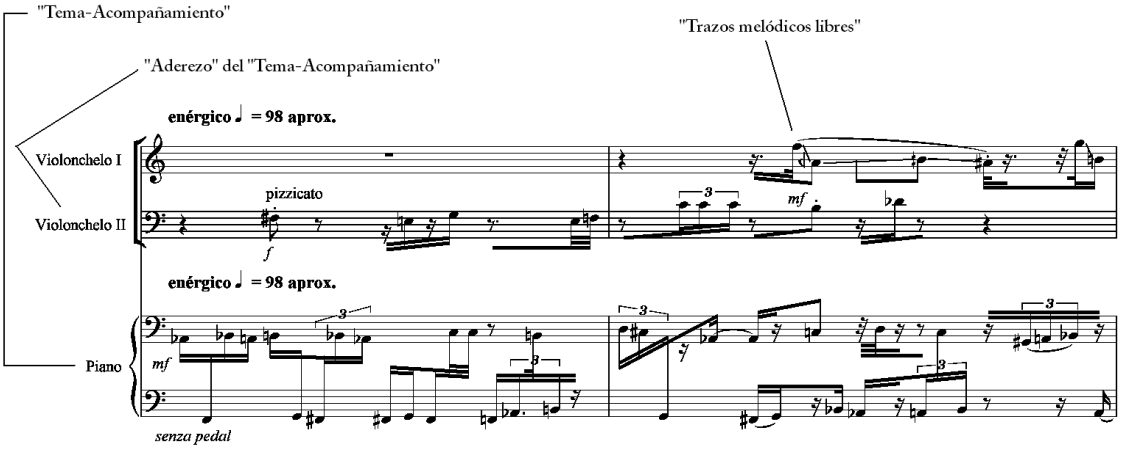
Nota: esta obra fue compuesta durante el año 2003 con el titulo tentativo de "Chilacayote" y fue creada gracias al apoyo del FOECAH (Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del estado de Hidalgo) dentro de su programa de "Jóvenes Creadores".

1.5 ***Pormenorizando œl caos***
para dos violonchelos y piano

En el año 2004, mientras cursaba mis estudios de Licenciatura en la ENM, al caminar por los pasillos de la escuela observé una convocatoria muy interesante: "En torno al Violonchelo", que según recuerdo perseguía dentro de sus objetivos principales la creación y difusión de un repertorio nuevo para violonchelo, dejando abierta la posibilidad de componer incluso para dos violonchelos y piano, ya que el coordinador de esta actividad era el maestro Edgardo Espinosa, miembro fundador del ensamble *Cello Alterno* que se basa en la dotación antes descrita. Con gran entusiasmo decidí participar en tal evento y compuse una pieza influida por las sesiones en que acudí al *LaCreMus* (Laboratorio de creación musical) dirigido por el compositor Julio Estrada, en las que como único aprendizaje sustancial pude obtener "el valor y la confianza para crear absolutamente lo que se me diera la gana". El resultado de participar en aquella convocatoria fue ampliamente satisfactorio para mí, ya que incluyó el estreno de la pieza durante el "XXVII (27) Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez" dentro del Palacio de Bellas Artes en el año 2005 (2+5=7), además de una ejecución adicional de la obra en la Sala Xochipilli de la ENM, la grabación profesional y la publicación editorial de la misma. Un hecho curioso es que yo nací en el año 1977, mientras que la publicación de la partitura se realizó en el año 2006 durante el 77 aniversario de la ENM y de la autonomía de la UNAM.

En esta pieza, como primer antecedente, me sentí mucho más libre que en todas las anteriores, ya que consideraba haber desarrollado varias de mis habilidades esenciales como compositor y dentro de la descripción de la convocatoria se solicitaba la creación de material propositivo que podía incluir además técnicas instrumentales extendidas, lo que me brindó el respaldo, la tranquilidad y el deseo de emprender una música audaz.

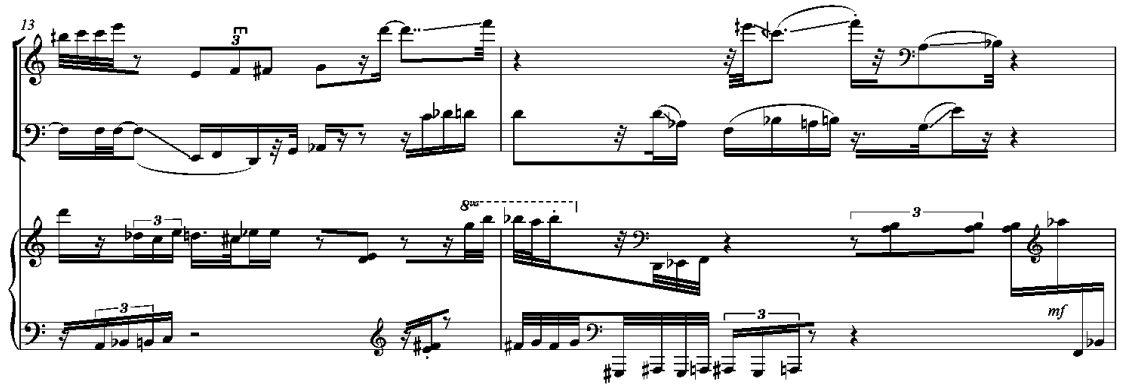
Mi idea germinal consistió en la escritura de un Tema puramente intuitivo planteado mediante el piano (*senza pedal*), que fuera siendo aderezado gradual y sistemáticamente por el violonchelo II en *pizzicato* y complementado con trazos melódicos libres, ágiles, salvajes y volátiles, que incluyen en gran medida *glissandi* y *cuartos de tono* realizados por el violonchelo I, constituyendo así una suerte de acompañamiento-temático integrado por el violonchelo II y el piano y una pseudo melodía principal-volátil a cargo del violonchelo I.



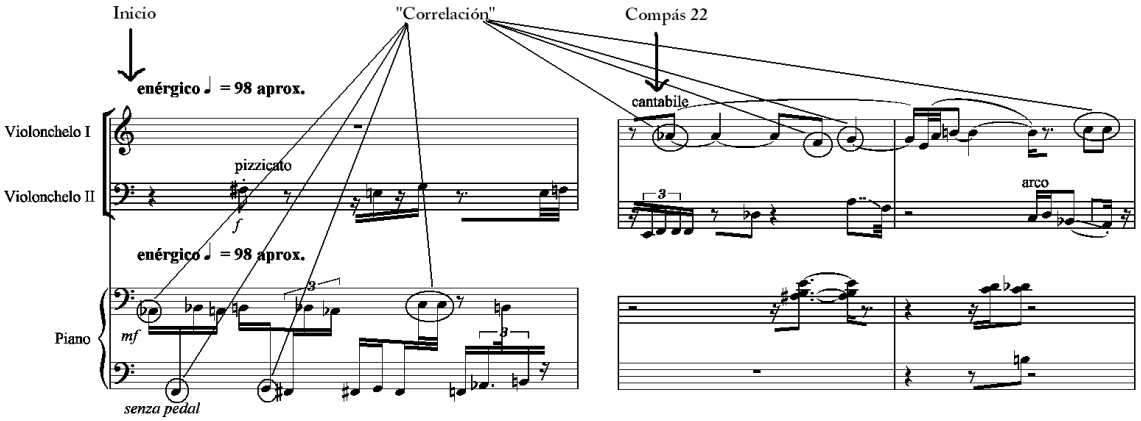
No considero oportuno llamar a lo anterior "contrapunto" ya que no es esta técnica discursiva lo que da origen al planteamiento ni a la organización del material, sin embargo, ciertamente esta música es más cercana a una textura "polifónica" que a una "homofónica".

Desde los primeros compases podemos observar un "planteamiento caótico" que por decirlo de alguna forma, se va volviendo cada vez más "caótico" o "complejo" si se le quiere ver desde otro enfoque, en el que el piano y el violonchelo II dejan de actuar juntos adquiriendo mayor independencia, y todos los instrumentos tienden a explorar sus respectivos registros extremos, además de figuras rítmicas de mayor complejidad, mayor dinamismo en el cambio de registros, la inclusión de algunos "ruidos" y una alternancia más frecuente entre el *pizzicato* y el *arco* en los violonchelos. Las diversas texturas generadas a partir de los procesos descritos anteriormente pueden catalogarse dentro de un grupo "complejo" de las mismas, que da origen al primer segmento de esta partitura.

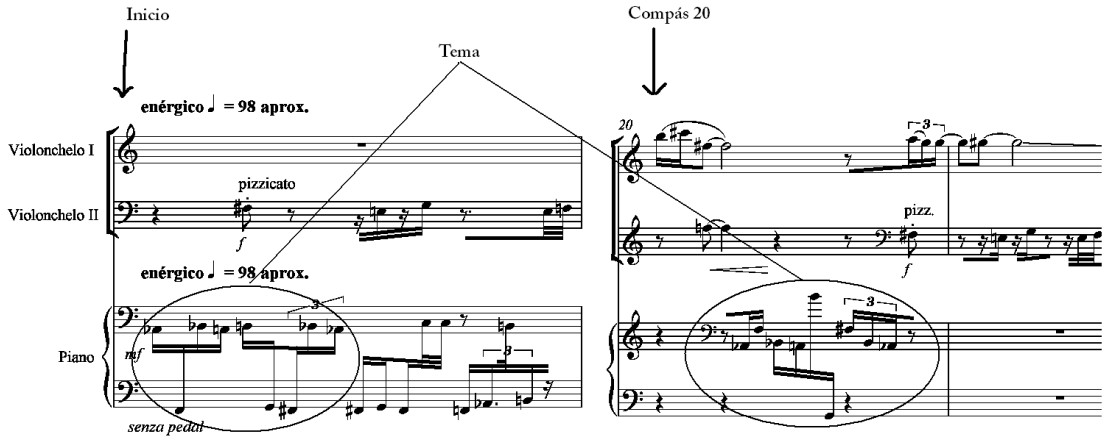
Segmento que ejemplifica una textura "compleja"



Arribando al compás 17 podemos identificar claramente un cambio de textura, en el que momentánea e intermitentemente el piano deja de sonar y los violonchelos comienzan de forma gradual a tener melodías mas claramente definidas, al interior de un registro unificado, más cómodo y sonoro, hasta que, llegando al compás 22, encontramos dentro del violonchelo I la indicación de *cantabile* que otorga una presencia de mayor lirismo al fragmento en turno, y constituye, a la vez y de esta forma, un contraste que intenta balancear el discurso que había tenido principalmente apariencia neurótica y caótica. Observemos también que existe una relación "temática desdibujada" entre el mero inicio de la obra y el inicio real de esta sección.



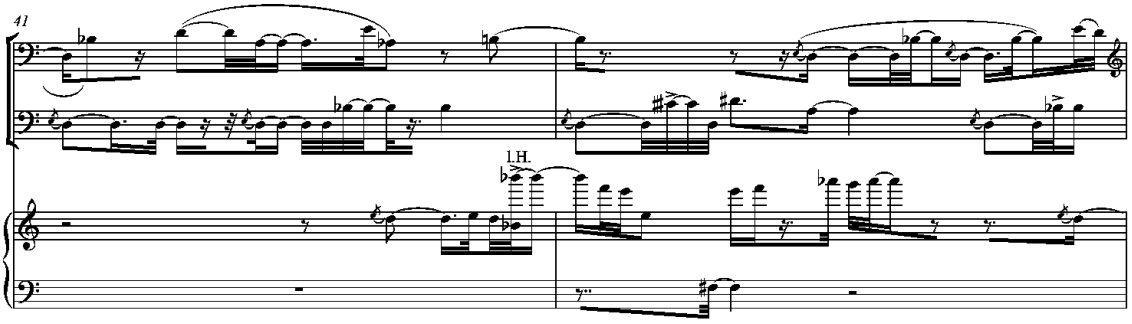
En un segmento del compás 20 podemos identificar claramente dentro del piano la "cabeza" del Tema inicial, que se utiliza como antecedente y enlace para el arribo de la melodía indicada en el *cantabile*.



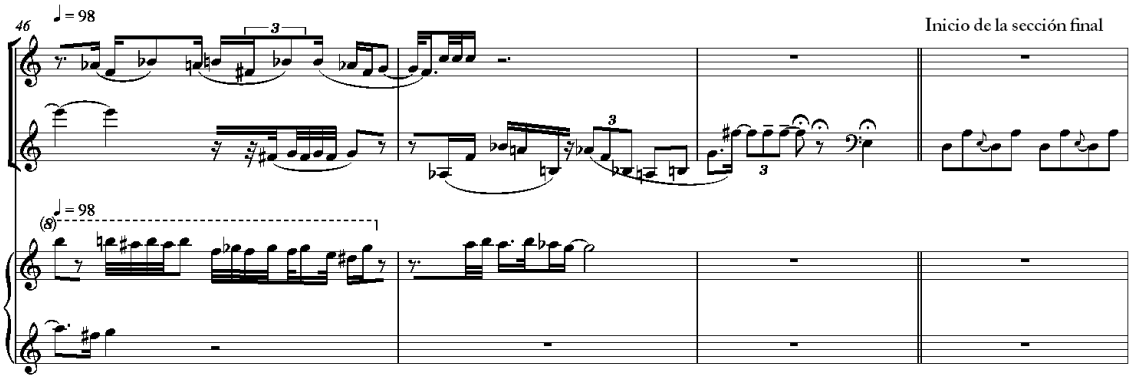
A esta sección, caracterizada por una textura más simple y un lirismo evidente, se agrega un cambio de *tempo* (negra = 70) que va del compás 30 al 33, y que otorga una sensación de elasticidad, expectativa y cierta confusión, que son resueltas a partir del compás 34 en que se retoma el *tempo primo* junto con el primer compás en el piano, transcrito casi literalmente. El hecho de que este Tema o algunos de sus fragmentos variados aparezcan en diferentes momentos de la obra, otorga unidad y estabilidad a un discurso bastante libre. Después de lograr una evocación momentánea de la primera parte de la pieza (que va del compás 34 al 39) mediante los recursos anteriormente enunciados, los sonidos del trío viran hacia un destino más diverso: un cambio súbito a un *tempo* más lento (negra = 52) que incluye un nuevo motivo basado en un intervalo de

6ª menor (Re-Sib) y una *apoyatura* persistente. Esta nueva sección es la parte central de la obra y en ella es manifiesto un cambio de color que sugiere una sensación más amable, elegante y melancólica, subrayada en la partitura con una indicación de *meditativo y solemne.*

Fragmento de la parte central, *meditativo y solemne*



Instantes después de lograr un desarrollo similar al de la primera parte, pero con materiales sumamente distintos, más transparentes, la pieza es trastocada nuevamente por el influjo del Tema principal, que conduce al regreso inminente del *tempo primo* y a la ejecución de la idea original en variantes y momentos distintos a cargo de todo el trío.



Esta nueva evocación conduce a un desenlace un tanto sorpresivo y fresco:

1. Un acompañamiento basado en un intervalo de 5ª Justa (Re-La), que proviene del motivo que da origen a la parte central, *meditativo y solemne* (negra = 52), y que está escrito en un inicio con figuras rítmicas de octavo, incluye la *apoyatura* en Mi al igual que el fragmento anterior, lo que brinda un estado más alegre, juguetón e incluso más transparente que en la parte central, a cargo del violonchelo II.

2. Una melodía de carácter jocoso y bromista bien definida a cargo del violonchelo I.

3. La suspensión temporal de los sonidos del piano que aguardan su entrada hasta el momento final.

El discurso de los violonchelos por supuesto que no puede ignorar rotundamente sus funciones anteriores dentro de la obra, por lo que en este último segmento también desarrolla su "momento rítmico complejo", aunque como dije anteriormente, a base de materiales mucho más "transparentes" y "amables".

1.6 ***Oiinc, pigs & clowns***

para oboe, clarinete en *Si b* y marimba

1.6.1 Introducción

Considero esta obra como una de las más exuberantes e irónicas que he escrito, en ella parto de un ensamble instrumental que imaginé con la más completa libertad –oboe, clarinete en *Si b* y marimba–, y aunque se basa en ideas musicales bastante concretas, debido al tratamiento que apliqué a los temas contenidos esta es una de las primeras obras en las que comencé a encontrar este tipo de texturas "complejas", características de mis necesidades discursivas.

Para la revisión y consultas instrumentales de la parte del oboe, conté con la ayuda y el apoyo amable de la maestra Carmen Thierry, quien al momento de leer diversos fragmentos me hizo el comentario de que mi música parecía escrita como para que sonara a que te estuvieras equivocando, a lo que reaccioné positivamente, intentando convencerme de que esto era un halago. Fuera o no el comentario anterior en la dirección que yo quise, agradezco a la maestra Carmen sus consejos, paciencia, disposición y apertura.

La estructura general de la obra se encuentra ceñida a características bastante tradicionales:

1. Primer movimiento, *Cerdo ebrio y payaso en monociclo*, rápido de carácter alegre, aunque en este caso más bien irónico y juguetón (Oiinc debe leerse como una onomatopeya).
2. Segundo movimiento, *Sueño lúcido*, lento de carácter introspectivo y reflexivo.
3. Tercer movimiento, *Conjunción eufórica*, regreso al carácter alegre y lleno de energía, aunque en este caso más bien eufórico con materiales y recursos del primer movimiento.

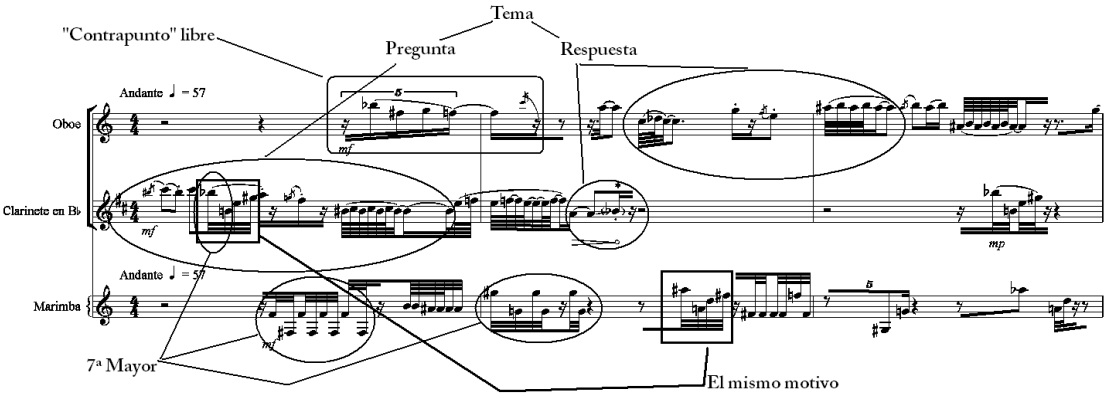
Dicho sea de paso, considero firmemente que cualquier expresión artística sólida debe basarse en los recursos esenciales de: "continuidad *versus* variedad", es decir, que para el desarrollo de cualquier tipo de material o idea es indispensable tomar en cuenta los siguientes factores:

1. Material, Tema o Ideas Originales
2. Material, Tema o Ideas Variados
3. Material, Tema o Ideas Contrastados

Un adecuado balance entre los factores antes descritos se traduce ineludiblemente en lo que considero una "obra de arte".

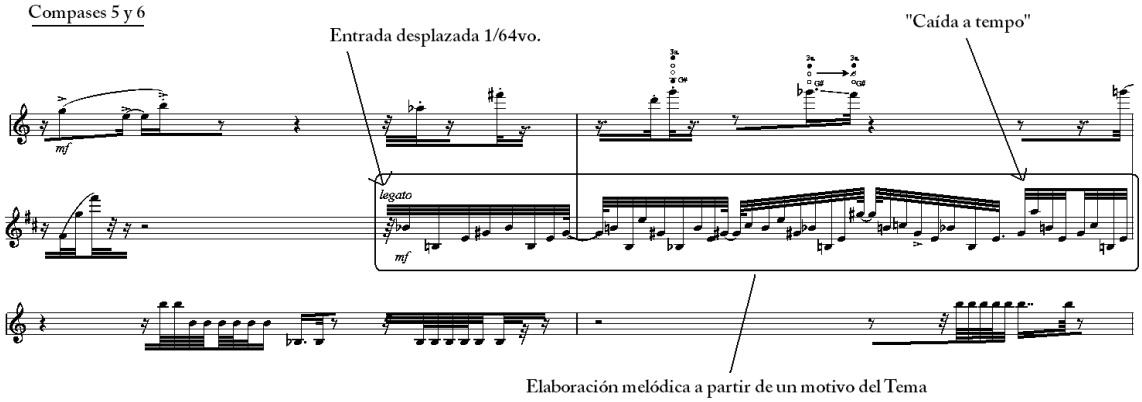
1.6.2 Cerdo ebrio y payaso en monociclo

En este movimiento nos encontramos una vez más con el planteamiento de *Pregunta* y *Respuesta* conformando juntas una "Idea musical completa" o "Tema". Esta forma de organizar el material está "disfrazada" o "diluida" mediante una especie de mezcla o relevo, que se lleva a cabo entre los diversos instrumentos, recurso que es también notorio en *La Caída de la desesperación*, obra escrita paralelamente a ésta.

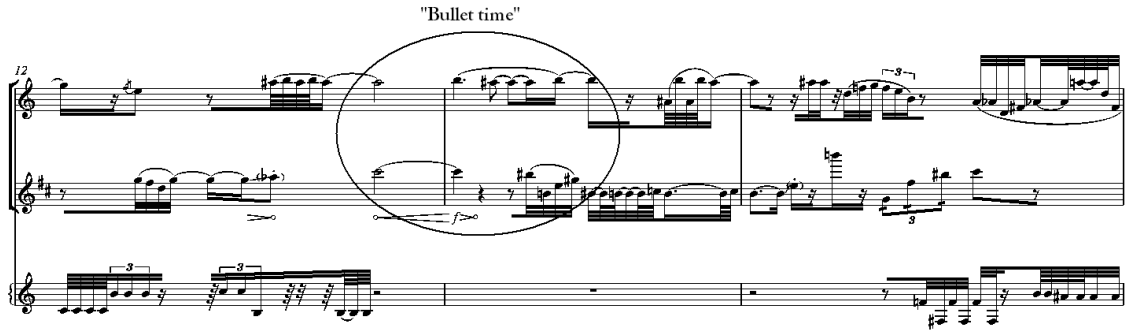


De acuerdo a la imagen anterior podemos notar el uso del intervalo de 7ª Mayor, que junto con su inversión 2ª menor, otorga identidad y cohesión a toda la pieza. Otra característica importante de mi música, que también es notoria en esta pieza, es la escritura de trinos manipulados libremente, sea la secuencia rítmica, la sucesión de alturas, o ambas lo que se altera.

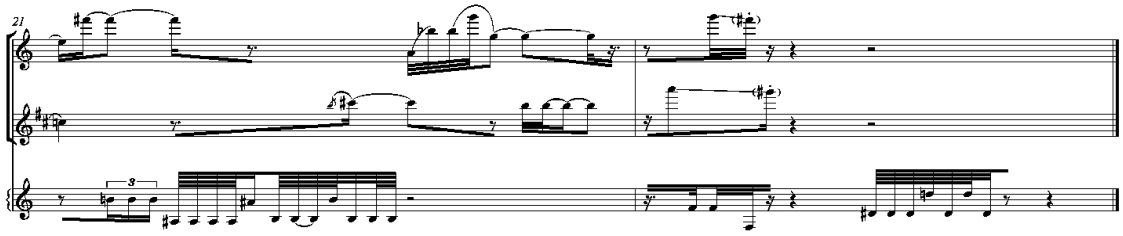
La pieza transcurre al ir intercalando y fragmentando la presentación del Tema entre los diversos instrumentos, dentro de lo cual es notorio el hecho de tomar uno de sus motivos y desarrollarlo, brindándole mayor relevancia que al resto de sus componentes, como sucede en los compases 5 al 10, en los que el clarinete y la marimba juguetean alternadamente alrededor del motivo señalado en el gráfico anterior. Un experimento relevante que puse en marcha para la composición de esta pieza fue el de recorrer un *sesentaicuatroavo* o *semifusa* la entrada de la melodía principal en turno, generando así una inestabilidad rítmica interesante, que por momentos es resuelta al "caer a tiempo" dentro de pasajes subsecuentes.



Otro momento realmente destacado de la pieza me remite a un efecto cinematográfico en el que aparentemente se aplica la "cámara lenta" o incluso el llamado "bullet time" a un instante de la obra en la parte central; al escucharlo parece un cambio de *tempo* que se logra únicamente al ejecutar el Tema con figuras rítmicas de mayor duración.



El movimiento concluye al "explorar" o desgastar suficientemente el Tema mediante los planteamientos antes señalados, con un gesto sonoro creado a base de dos *glissandi* casi al unísono ejecutados por el Oboe y el Clarinete, y un tímido *tremolo-trino* que implica al característico intervalo de 7ª Mayor interpretado en la marimba.



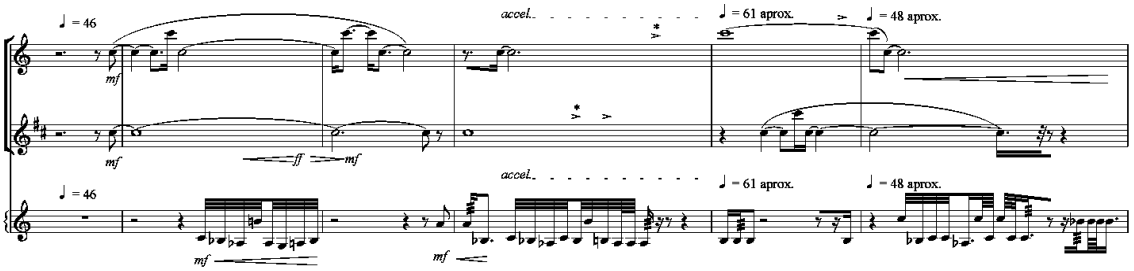
1.6.3 Sueño lúcido

Esta parte se basa en una textura generada a partir de dos elementos:

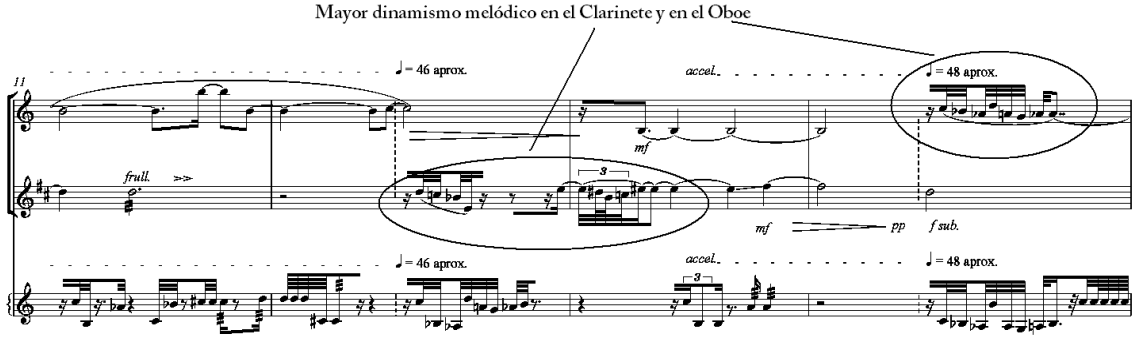
1. Un "tendido atmosférico" creado por el oboe y el clarinete, en el que se van derivando pequeños destellos rítmicos –y al desarrollarse sobre todo melódicos– que le brindan "un poco de sal" o "esencias" al contorno general.
2. Una discursiva melódico-incisiva a cargo de la marimba, que tiene como función complementar el mensaje y correlacionarlo con los movimientos antecedente y subsecuente.

A todo lo anterior agregamos la necesidad de crear un "flujo elástico del tiempo" intentado resolverlo con base en *accelerandos*, *ritardandos* y por supuesto cambios de *tempo*, para de esta manera constituir una especie de "estado onírico".

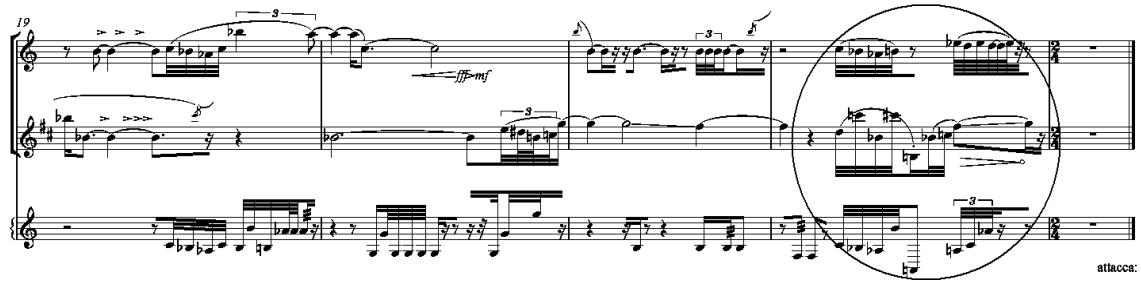
Fragmento inicial del 2º Movimiento que ilustra lo antes mencionado



En momentos posteriores podemos notar mayores responsabilidades melódicas otorgadas al clarinete y al oboe,



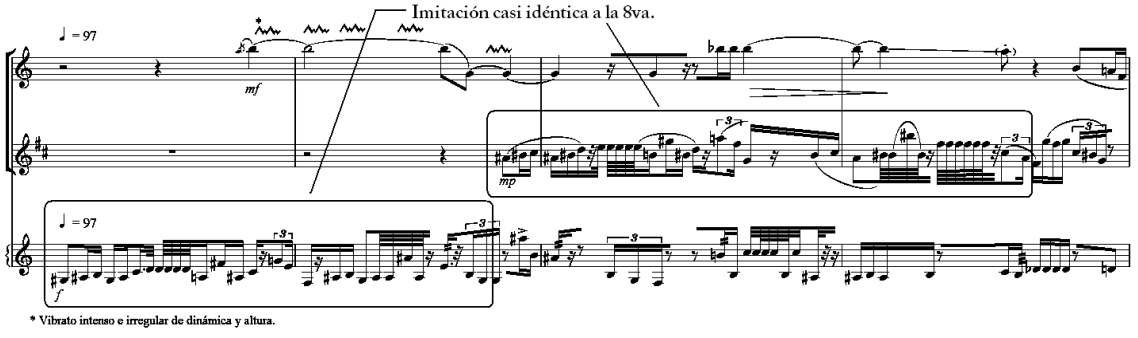
que alcanzan su punto álgido hasta el momento final, en que los tres instrumentos presentan un perfil melódico bien definido de forma simultanea.



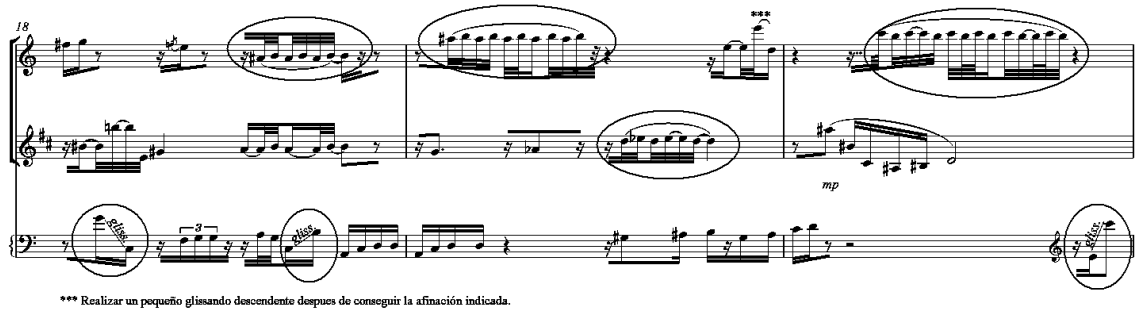
Al momento de crear esta pieza me encontraba disfrutando ampliamente de la lectura del libro *La Danza de la Realidad*, del escritor-cineasta-loquillo chileno Alejandro Jodorowsky, en la que se describe el asunto de lo que él llama *Sueño lúcido*, que no es otra cosa que adquirir consciencia de que se está soñando, y al hacerlo, poder manipular dicho sueño a nuestro antojo con toda la libertad y fantasía que uno se permita.

1.6.4 Conjunción eufórica

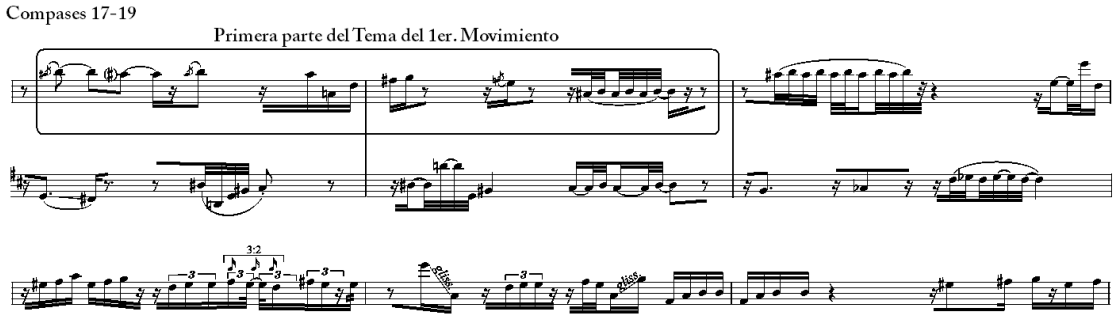
Para esta última parte intenté crear un contraste más evidente, que como resulta lógico comienza con un cambio de *tempo*. Un hecho también destacado, es que a diferencia de los otros dos movimientos, que abren con el clarinete (en el 2º junto con el oboe), el "*finale"* de esta obra inicia comandado por la marimba, que de inmediato es imitada por el clarinete, y si a esto sumamos los sonidos del oboe que se incorporan poco a poco como notas largas que se van tornando en fragmentos melódicos ágiles, podremos observar una textura claramente polifónica.



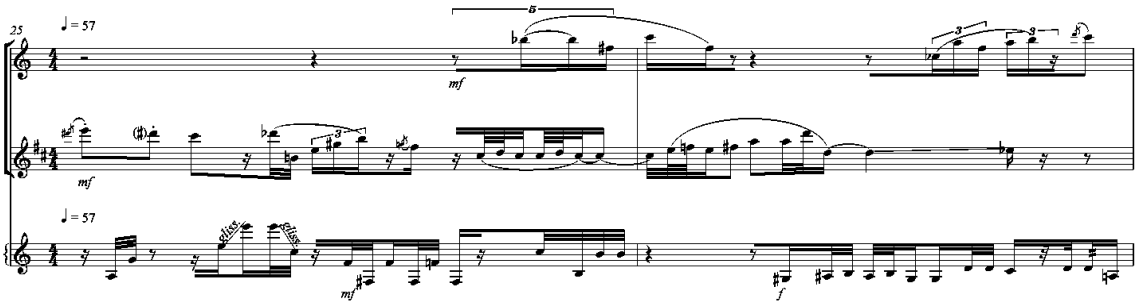
Los siguientes compases se distinguen por alternar la entrada del Tema inicial entre los diferentes instrumentos y a distintos periodos de tiempo, además de incluir *trinos* y *trémolos* bastante rápidos y en esta ocasión en su mayoría regulares, siendo también notoria la inclusión de *glissandi* para la marimba, que no había dispuesto de tal recurso hasta el momento.



Poco a poco, el Tema que da origen al 1er movimiento comienza a notarse, ya que está implícito desde el mero inicio de este último movimiento en las notas largas del oboe, pero que al momento de llegar al compás 17 se escucha más perfilado y en primer plano dentro de la secuencia de alturas que describe dicho instrumento,



hasta que después de un silencio total breve de dos tiempos encontramos un cambio de *tempo* (negra = 57) que viene con el retorno franco a la evocación del primer Movimiento, que de esta manera se va apoderando del discurso al tratar de establecer una alusión sintética que resuma los fenómenos sonoros acaecidos, concluyendo así con toda la obra.



Nota 1: La parte correspondiente al clarinete está transpuesta.

Nota 2: Esta obra, al igual que *La Caída de la desesperación*, fue creada con el apoyo del FOECAH dentro de su programa de "Jóvenes Creadores" durante el año 2003.

1.7 ***Transición***

para orquesta de cámara

1.7.1 Introducción

Esta obra, con la que cierra mi programa, se trata del sondeo de una idea o planteamiento que busca realizar la descripción –no programática– de un viaje imaginario de la luz hacia la oscuridad y viceversa, en el que además pongo en práctica muchos de los recursos y materiales que he aprendido a manipular y que han sido puntos nodales en mi proceso formativo y de experimentación sonora.

El plan general de la partitura consiste, como lo mencioné anteriormente, en establecer una serie de imágenes de clara transparencia y amabilidad, que poco a poco se van enturbiando hasta perder su esencia primigenia tornándose en cuadros de mayor densidad y menor luz, que son claramente percibidos en el movimiento central y que buscan disolverse de manera más o menos gradual con un retorno hacia la luz en el movimiento final.

Puedo intentar describir a grandes rasgos, y de manera análoga, el plan trazado para toda la obra de la siguiente forma:

I	Antes de…	:	Luz – Oscuridad
II	El Viaje	:	Oscuridad
III	Arribo	:	Oscuridad – Luz

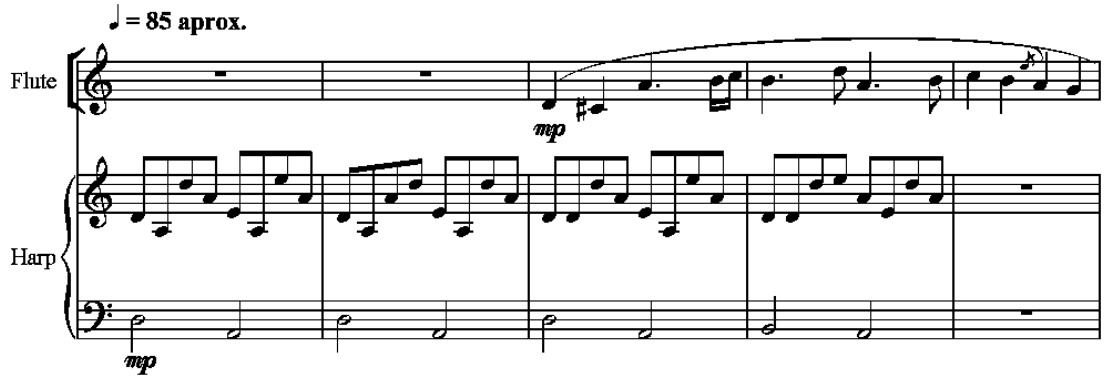
Con la composición de esta música pude comprobar, entre otras cosas, que siempre que se tiene un esquema general de composición preconcebido, la realización de la obra resulta más sencilla y expedita, en comparación con el desarrollo de una pieza que parta únicamente de una exploración libre de los materiales temáticos, sin tener una guía formal premeditada.

Nota: La descripción analítica de la obra y los fragmentos de la partitura insertados entre el texto que sirven para ilustrar o ejemplificar el asunto en turno, provienen de una versión “en Do” de la partitura.

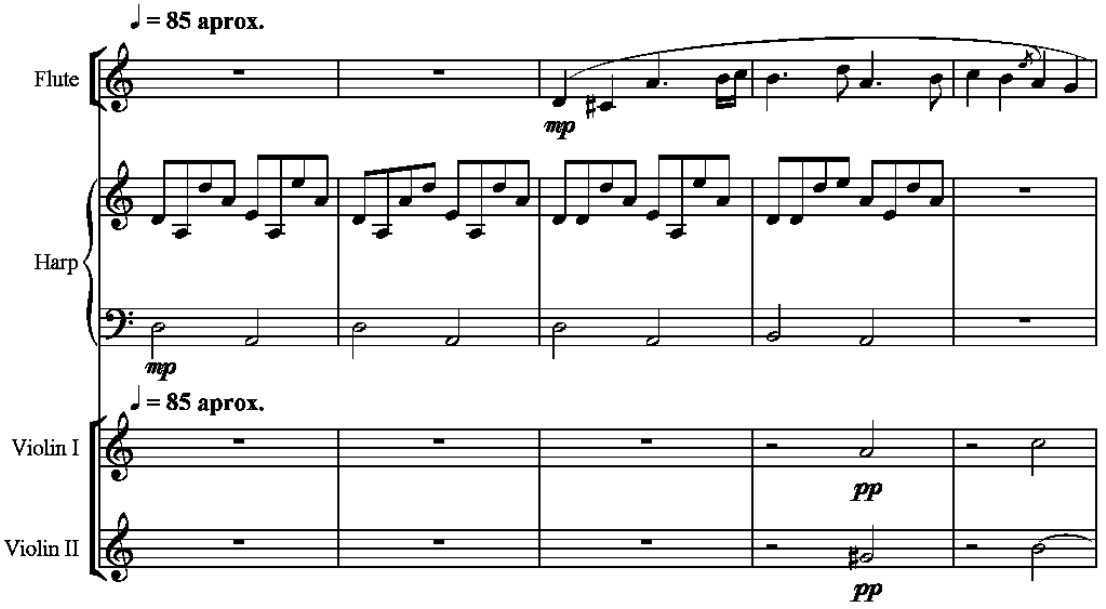
1.7.2 Antes de …

Para lograr el objetivo consistente en plantear imágenes amables, claras y luminosas, que es necesario de acuerdo con mi idea para este primer segmento de la obra, utilicé los siguientes recursos:

a) Intervalos consonantes en el acompañamiento: 5ª y 8ª principalmente.
b) Una melodía claramente definida de ritmo sencillo y características “tonales”.
c) Textura claramente homofónica: Melodía y acompañamiento.
d) Las cualidades tímbricas del arpa y de la flauta.

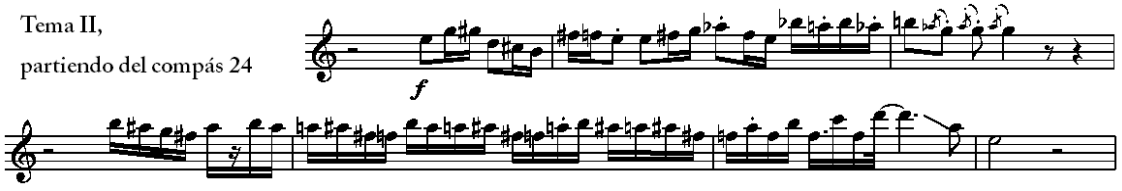


Al establecer algunas de las imágenes mencionadas con los recursos anteriormente descritos, comienzo a colocar "pequeñas manchas" que vayan sombreando gradualmente el discurso basadas en intervalos disonantes de 2ª menor ejecutados por el violín I y el violín II.

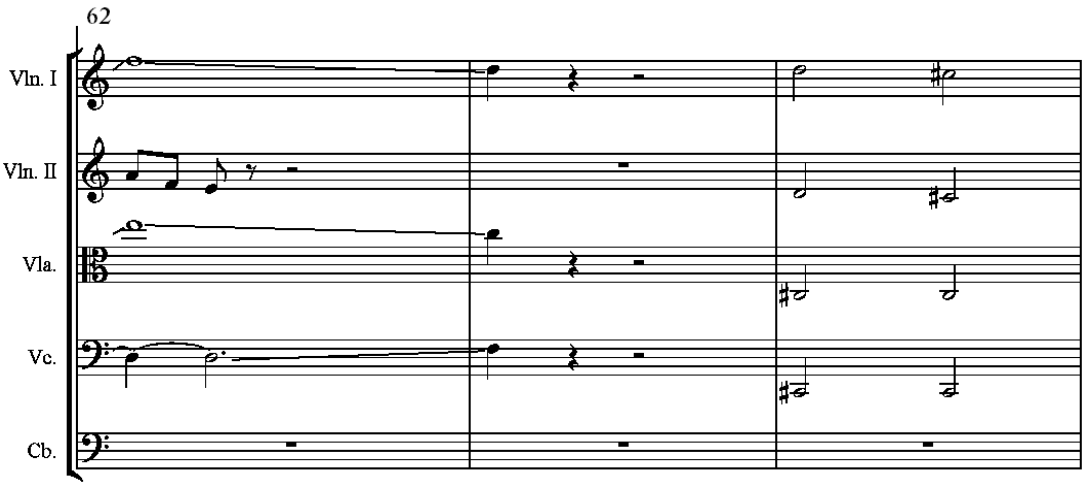


La pieza continúa con esta tendencia hasta llegar al compás número 17, en el que los intervalos disonantes se apoderan del discurso apareciendo ahora no sólo dentro del grupo de las cuerdas sino también en el de las maderas, y en esta ocasión en ***mf***. Dentro de este fragmento ya es más notoria la "oscuridad" aunque aún bajo ciertas reservas, sobre todo a nivel "textural", mostrando "densidades ligeras" que encontrarán una mayor saturación en compases subsecuentes. Al terminar este segmento concluye **A**

Después de jugar a partir de varios instrumentos y de diversos modos aproximadamente durante 1 minuto con el Tema inicial propuesto por la flauta, localizamos la renovación del discurso con la introducción de un nuevo Tema a cargo del clarinete a partir del compás 24 (inicio de **B)**, y que, a diferencia del Tema I que es alegre, contemplativo y tranquilo, éste otro es además de alegre jovial, eufórico y festivo, y es llevado dentro de éste nuevo segmento a ser ejecutado por las cuerdas, que de esta manera pasan a primer plano, dejando de ocuparse únicamente de los "efectos de sombras" que venían realizando anteriormente. Otro hecho notorio durante la transición hacia este nuevo fragmento es la intromisión de un "mini compás" de 1/8 de duración (número 23), que brinda una cierta elasticidad y frescura métrica dentro del alegato.



Toda esta sección generada en base al Tema II deriva en la evocación del Tema I, como podemos observar en el compás 44 dentro del oboe, dando paso así y con un cambio de *tempo* (negra = 120 aprox.) a una parte nueva (**D**) en la que la densidad sonora de la textura alcanza nuevos niveles, ahora subrayada desde un inicio por la presencia más constante y destacada de las percusiones. Esta nueva sección es producto principalmente de una exploración sistemática o "desarrollo" de las texturas generadas en base a intervalos de 2ª menor que se encuentran presentes desde el mero principio de la obra a responsabilidad del violín I y el violín II, como se dijo anteriormente. No podemos dejar de lado además el fragmento que va del compás 17 al 23 A (c) como aviso o precedente de lo que será esta parte completa. Poco a poco mediante las variantes rítmicas y tímbricas que generan texturas diversas doy paso a una especie de *tutti* a cargo de las cuerdas (compás 64-74), que brinda un nuevo enfoque del Tema I, en esta ocasión aumentado rítmicamente y "ensuciado" por la adición de intervalos disonantes al interior del mismo, esto es entre las cuerdas, y con respecto del quinteto de alientos. En esta sección la tendencia inicial de moverse hacia los "*fortes"* es llevada a nuevos momentos climáticos en los que encontramos indicaciones expresivas de ***ffff***.



Después de los momentos de alta densidad descritos en el párrafo anterior, a mi oído le vino bien un silencio total aunque breve, que sirviera de reposo y respiro al "degenere" anterior, y que concluye con el inicio de la última parte **D** dentro de este primer episodio *Antes de…* en él que intento conducir un "viaje hacia la oscuridad". Este último trazo está creado en base a la idea de "saturar la textura" gradualmente ahora dentro de un segmento más corto, en el que es muy sencillo imaginarse una marcha fúnebre solemne e irónica que es iniciada por un grupo de elefantes (fagot, violonchelo y contrabajo).

Para el final encontramos el acorde "más complejo" y "oscuro", conformado por un *cluster* de alta densidad ejecutado por ambos quintetos de forma simultánea, que además mantiene una duración de 4 compases enteros y sirve de precedente para la llegada de *El Viaje*. La forma general de este movimiento es la siguiente: **A** (a, b, a', c) **B** (d, d', b+a' [A]) **C** (c [A] , a [A]) **D** (e [A+B] , f [A+B])

1.7.3 El Viaje

1.7.3.1 Introducción

Este movimiento –sin ser programático, repito– surge del tedio que genera un viaje común en autobús. Para no abrumarte lector con una historia aburrida tan solo te diré, que al encontrarme a la mitad del viaje sentado en mi asiento, tuve la ocurrencia –más o menos frecuente– de considerar lo que estaba oyendo en mi tránsito como un concierto; entonces pensé de inmediato en un "concepto" o "diseño para una pieza" que tomara de modelo referente lo que iba escuchando, complementando con mi imaginación y oído interno, y planificando racionalmente. Surgió así entonces la idea de hacer una pieza que fuera del punto A al B, ya que en aquel momento además estaba intentando distanciarme de la forma ternaria A B A, y quise averiguar que tipo de sensaciones o efectos psicológicos despertaría la audición de "una música" qué se basara en un *glissando* lento y largo que partiera de un registro muy grave y llegara a otro muy agudo, análogamente a una transición física del punto A al B como sucede comúnmente en un viaje en autobús.

Para materializar la idea anterior fui considerando diversos aspectos que posteriormente derivarían en la integración de la partitura:

1. La dotación instrumental fue algo que "tenia en puerta" antes de encontrar "mi planteamiento", por tanto fue una decisión un tanto artificial; si embargo, al comenzar a sondear las posibilidades instrumentales al servicio de mi "diseño" comprendí de inmediato que aquellos instrumentos funcionarían a la perfección, ya que los *glissandi* largos y lentos de grave a agudo encuadraban magníficamente al interior del quinteto de cuerdas, mientras que el quinteto de alientos estaría encargado de representar los juegos de luces y sonidos que producen otros autos pequeños al rebasar o ser rebasados; todo lo anterior por su puesto sería representado de manera bastante libre, en un viaje imaginario.
2. El "*glissando* permanente" debía resultar "sonoramente complejo", es decir, sí iríamos en un continuo gradual y casi permanente de grave a agudo –por momentos estacionado, nunca de agudo a grave–, pero mediante "nubes de *glissandi"* creadas en base a diversos sonidos repartidos entre el coro de las cuerdas, que pueden o no moverse por *glissando* dependiendo de la situación o el "efecto" que se busque en turno.
3. El quinteto de alientos realizaría trazos melódicos que dieran interés, variedad y frescura al discurso más o menos preestablecido a cargo de las cuerdas, aderezados con la guitarra eléctrica, que al incluir una ligera distorsión sumada a su naturaleza tímbrica, nos remitiría a imágenes de mayor artificialidad.
4. Las percusiones a su vez responderían a la función de subrayar momentos climáticos, o de coadyuvar en la generación de "estados tensos". Los *wood blocks* son utilizados con gran libertad generalmente para sugerir "tronidos" que se derivan de una estructura defectuosa en movimiento, como lo es un autobús común en mi país.

Bajo todas las consideraciones anteriores emprendí la realización de mi obra, encontrando diversas complicaciones de entre las cuales puedo citar la pregunta que surgió en mi cabeza para el inicio ¿Cuál es la velocidad, o pulso mínimo –pragmáticamente hablando– que puedo solicitar para la ejecución de una partitura con

las características antes detalladas? La respuesta aun no la tengo, pero teniendo como referente un metrónomo común consideré que la *negra* = 30 sería una velocidad prudente que puedo solicitar a cualquier ensamble o director.

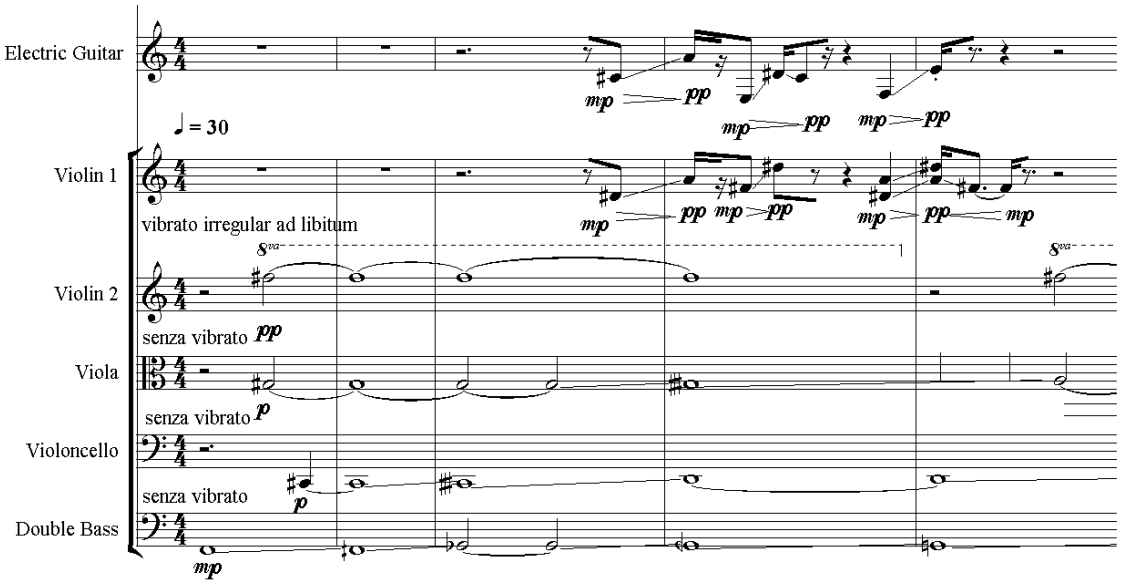
Las características disonantes, densas y lentas de la pieza, le confieren cualidades que interpreto sinestésicamente como "oscuras".

1.7.3.2 Análisis

La pieza está integrada por tres grandes bloques o secciones que se distinguen por su densidad general compuesta en base a los siguientes elementos:

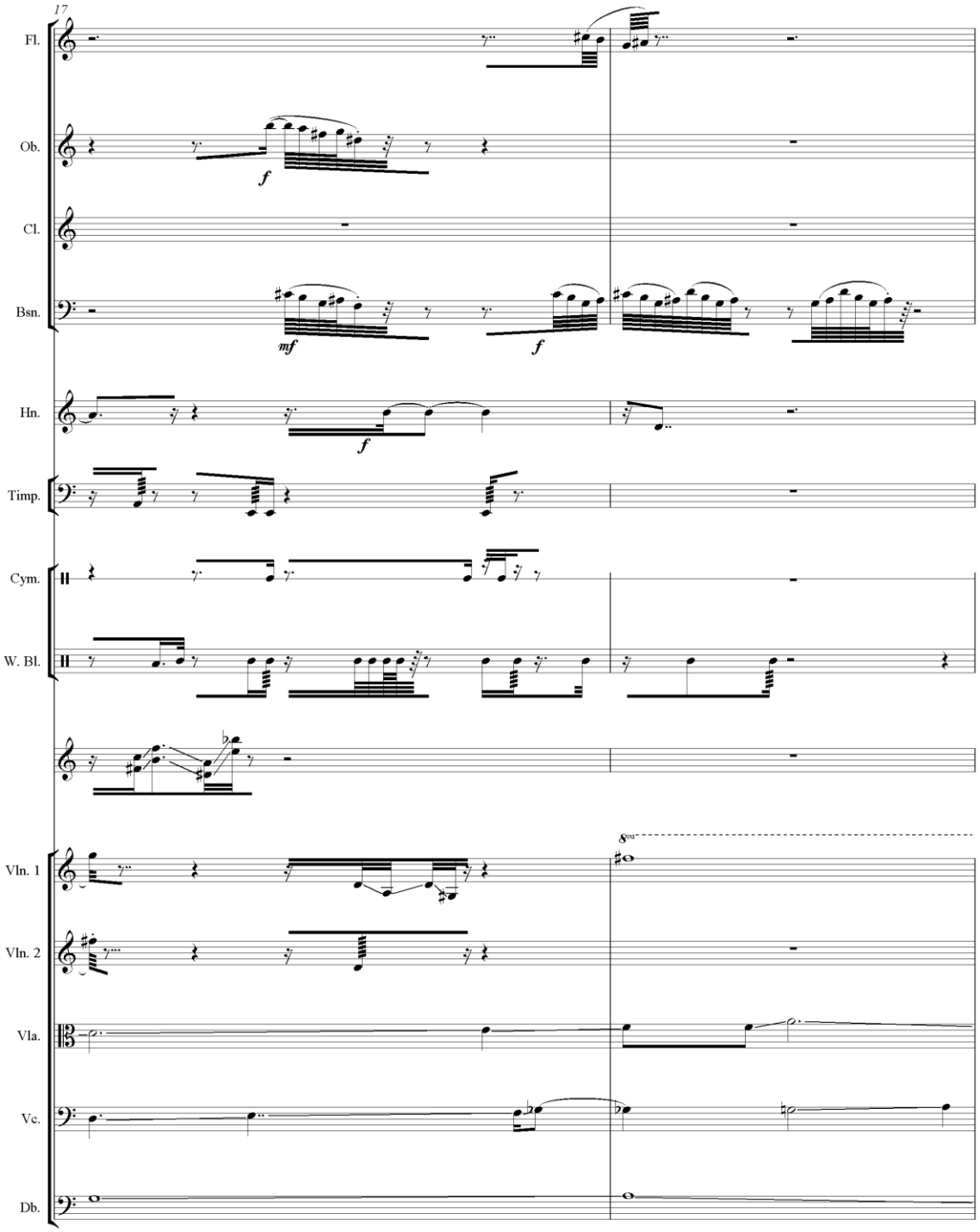
a) Diversidad en la velocidad de ejecución de los *glissandi* (entre las cuerdas) con tendencia general hacia un mayor dinamismo rítmico.
b) Presencia esporádica de los alientos con tendencia hacia la saturación.
c) Presencia moderada de las percusiones con tendencia general de menor a mayor índice de actividad, a excepción de los *wood blocks* que actúan bajo un criterio distinto.

Así entonces el primer bloque o parte **A** (que abarca los compases 1-13.5) está integrado en primera instancia y a manera de "colchón" o "acompañamiento" por una "nube sonora" creada por *glissandi* lentos y sonidos estables a cargo de contrabajo, violonchelo y viola, que generan de esta forma una especie de acorde dinámico en constante cambio, y que a su vez es complementado con un Fa# 7 bastante largo ejecutado por el violín 2. A todo lo anterior se suman los sonidos de los *wood blocks*, que mejoran la sonoridad inspirada en un "autobús", como se explico en el apartado introductorio alusivo a esta pieza. La suma ocasional de los alientos mediante trazos melódicos ágiles y cortos, y la aparición intermitente de los violines y la guitarra eléctrica con funciones similares, vienen a constituir el complemento para el discurso, que se inspira a su vez en los juegos de luces reflejadas en los vidrios y espejos, y los sonidos concomitantes que producen otros automóviles al rebasar a nuestro citado autobús imaginario.



La parte **B** (compases 13.5-19.75) se distingue de la anterior por comenzar a generar un movimiento más dinámico al interior de la "nube sonora" en la que los *glissandi* en las cuerdas se desenvuelven más ágilmente y la presencia del resto de los instrumentos es cada vez más notable y continua, densificando la textura mayormente al utilizar de modo sistemático los recursos antes descritos.

Fragmento de la parte B, compases 17 y 18



Al ir ganando tensión gradualmente durante los bloques anteriores, la última parte **C** (compases 19.75-26) está encargada de elevar los momentos climáticos a niveles

mayores que en sus antecesoras, echando mano de los recursos enumerados con mucha mayor libertad, y buscando hacer retumbar la sala de conciertos con pasajes que van desde el *forte* hasta el *fortississimo*. Las secciones anteriores nos condujeron de manera progresiva a explorar las regiones sonoras altas en las cuerdas, hecho que es consumado en esta parte **C**, pero que después de alcanzar agudos inauditos dentro del contexto de la pieza, rompe con la regla de ir en *glissando* únicamente ascendente, para incluir con toda libertad cualquier trazo que implique *glissandi* descendentes, incluso en los instrumentos de cuerda frotada más graves como lo son el contrabajo y el violonchelo. Dos aspectos destacables además son la generación de complejos momentos polirítmicos y el apoderamiento paulatino del discurso que es arrebatado a las cuerdas por los alientos, hacia el final de *El Viaje*.

1.7.4 Arribo

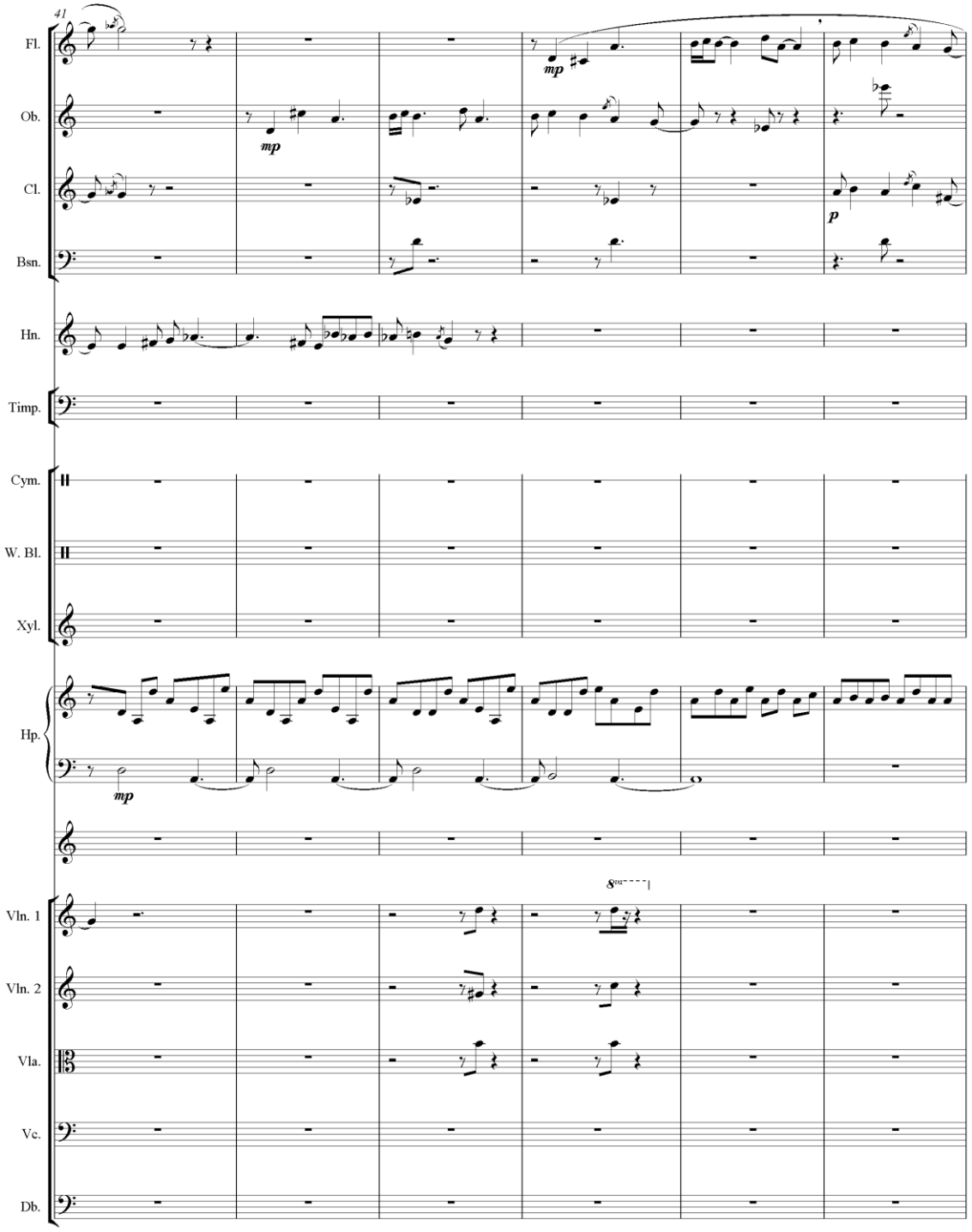
Este movimiento final constituye el viaje de retorno hacia la luz, en el que vamos avanzando "a tientas" dentro de lugares sombríos llenos de imágenes imprecisas y fragmentadas, únicamente sugeridas por siluetas flexibles, que lo son en tanto nos movamos un poco o sean llevadas por el viento. El viajero imaginario que partía de la tranquilidad placentera y la lucidez amable en el primer movimiento ha sido trastocado por los lugares oscuros que ha visitado, a los que fue llevado dócil y automáticamente por su curiosidad insaciable, que lo recompensa inevitablemente con la locura, ya que de otra forma su viaje ni habría valido la pena ni sería congruente.

Construido en base a dos grandes secciones **A** y **B** el presente "*finale"* incluye tematismos y planteamientos presentes en los movimientos anteriores, persiguiendo de esta forma y a grandes rasgos el logro de dos objetivos principales: "el viaje de regreso hacia la luz" y la síntesis o *coda* que lleve a buen término el asunto musical propuesto dentro de la *Transición*.

Dentro de la parte **A** podemos notar la "colaboración" ocasional que existe entre la guitarra eléctrica y algunas maderas para crear gestos melódicos con un "timbre compuesto" de dos instrumentos, hecho que también ocurre en el segundo movimiento, aunque en aquél la colaboración se da entre la guitarra eléctrica y el violín 1 principalmente. Otro fenómeno que salta a vista es el uso de los 4 *wood blocks*, que solo se habían utilizado por pares divididos entre los dos movimientos anteriores, además de la aparición del xilófono, sugiriendo una especie de evolución de los *wood blocks*, que con el "timbre de madera golpeada" estaban limitados al uso de 4 alturas únicamente.

Para la parte **B** está reservado el asunto de la *coda* y la mutación final, en la que "el regreso a la luz" busca ser descrito mediante la introducción ordenada de los dos Temas principales utilizados en *Antes de …*, además del recurso tímbrico que implica el uso del arpa, que automáticamente nos remite a los momentos iniciales de toda la obra. Los Temas importados desde el primer movimiento son replanteados, simbolizando la transformación que ha sufrido el protagonista de este viaje, que aunque logra encontrar el camino de regreso hacia su ansiada luz, jamás volverá a ser el mismo.

Fragmento cerca del final (compases 41-46) en el que podemos notar
cómo es "ensuciado" u "oscurecido" el Tema I proveniente del 1er movimiento



Para el mero final de la obra utilizo algo intentando sorprender un poco, que habría que consultar en la partitura o escuchar para averiguarlo.

Conclusiones

No sé si sean unas "Notas al programa" el contenido central del trabajo antes expuesto. Yo pienso que no. Según mi criterio, las "Notas al programa", por definición, deben ser breves, aunque ¿Dónde se puede consultar la definición de "Notas al programa"? de acuerdo con el diccionario *Larousse* una "nota" es un *"Comentario breve que se hace en los márgenes de un escrito"* mientras que un "programa" es un *"Escrito que indica los detalles de un espectáculo, de una ceremonia, etc."* así entonces, de acuerdo a lo anterior y según nuestros intereses, podemos inferir que unas "notas al programa" deben ser un "escrito o comentario breve que indique los detalles de un espectáculo".

Considero que las instancias pertinentes dentro de la UNAM deberían revisar las distintas opciones que existen en la actualidad para que un alumno de la ENM pueda titularse, siendo quizá necesario sólo el asunto de buscar un nuevo nombre para el trabajo escrito por el cual optamos la mayoría de los estudiantes dentro de la ENM para obtener el tan anhelado documento, ya que me resulta incomodo pensar que la biblioteca de dicha institución está llena de trabajos escritos titulados "Notas al programa", que debido a su extensión y profundidad de análisis (en el mejor de los casos) contradicen dicha definición, de acuerdo con en el párrafo anterior.

Por otro lado, me resulta bastante engorroso el hecho de estar encargado de montar un concierto completo, y no por falta de interés, disposición o apatía, sino por la cuestión de solicitar a una gran cantidad de músicos el favor de tocar para mi examen profesional sin ofrecerles nada a cambio, ya que si existiera un estímulo económico originado en mis bolsillos (que sería las más lógica de las posibilidades) estaríamos hablando de una gran cantidad de dinero. Mi punto de vista es entonces el de que la Universidad debería responsabilizarse en mayor medida de la formación integral de un Licenciado en Composición, brindándole la posibilidad de contactar ensambles de músicos dispuestos a interpretar sus obras, que a su vez reciban un beneficio a cambio, por ejemplo, algunos créditos dentro de su mapa curricular, como se ha propuesto en charlas informales con algunos colegas. Aunque lo idóneo sería que la propuesta anterior se llevara a cabo en todo momento durante los estudios de licenciatura correspondientes, lo mínimo que yo esperaría por parte de la ENM es que ofreciera esta infraestructura, al menos para la realización del concierto para el examen final. Es bien sabido que en otras Universidades, sobre todo dentro de los llamados "países desarrollados" existen modelos plenamente funcionales parecidos al programa anteriormente esbozado, que no dejan descobijado al compositor, que dentro del marco actual establecido por la ENM, se las arregla como puede para lograr la ejecución pública de sus obras dentro de su proceso formativo. ¡Gracias a Dios por la buena voluntad de algunas personas!

Algo sumamente importante que obtuve al concluir el presente escrito, fue el asunto de concientizar a plenitud algunos de los rasgos generales que presenta mi trabajo de composición hasta el momento, de entre los más frecuentes puedo citar:

- El uso de diversas escalas que integran sonidos "ajenos" con gran libertad.
- La utilización de clusters como material originario de diversos planteamientos melódicos.
- La creación de puntos estructurales (a nivel melódico, no armónico) basados en conceptos de la tradición musical tonal.
- Los cambios de *tempo*.

- La métrica irregular.
- La textura como parámetro preponderante.
- Una mayor presencia de intervalos disonantes.
- Los *glissandi*.
- Las sincopas.
- La microtonia.
- La octavización.
- La utilización de ensambles instrumentales poco convencionales.

Me despido al decir que agradezco a las personas que consideraron importante solicitar un trabajo escrito (llámese como se llame) como alternativa para la obtención del título correspondiente, ya que, gracias a la realización de este, me vi obligado a encontrar la motivación necesaria para realizar una revisión profunda y organización de la música que hasta ahora he compuesto, y al hacerlo, he podido cerrar un ciclo dentro de mi ejercicio compositivo. Aunque para mí cerrar sea abrir, o dicho de forma más general "cerrar solo es cambiar de espacio", y me considero rebelde, me queda un dejo de satisfacción el saber que he realizado "las cosas" como algunas personas lo esperaban.

Anexo 1 – Síntesis para el programa de mano

Oda al pájaro maniacodepresivo.

¿Qué imaginación puede crear un personaje como el sugerido por el título de esta pieza? Una conciencia colectiva moderna, supongo. Elogiarlo mediante una "Oda" podría considerarse de "mal gusto", o incluso algo bastante divertido, dependiendo del enfoque. Un asunto irónico y que encuadra perfectamente dentro de lo "maniacodepresivo" es que la Oda parece ser cantada por el personaje mismo, a la vez que disfruta de su audición placentera y ansiosamente a través de su *alter ego*.

Partitura que basa su organización en esquemas bastante "tradicionales" como las *preguntas y respuestas* melódicas, se origina así mismo en "materiales" menos usuales como lo son los *Clusters*, que al ser desgranados, comprimidos, fragmentados, expandidos y alterados con gran libertad, generan un discurso en él que pueden detectarse puntos estructurales muy concisos como los que se utilizan en los *cantus firmus:* inicial, climático y final, y en él que además es notoria la búsqueda sistemática de la ruptura melódica a través del cambio brusco entre registros. Esta obra está dedicada a mi amigo Hugo Manzanilla.

4 pppp

Colección de piezas que representan la materialización de mis primeros esfuerzos como compositor, y que contienen varios de los elementos característicos de la mayor parte de mi obra como lo son: disonancias, *glissandi*, ritmos sincopados, cambios métricos y de *tempo*, cambios abruptos entre registros etc., Las "cuatro pequeñas piezas para piano" (4 pppp) mantienen relaciones de gran similitud; todas escritas en forma ternaria, las tres últimas con una marcada tendencia hacia la acumulación sonora, un tratamiento armónico muy similar a excepción de "Maquinita de escribir", y un gusto obsesivo por la disonancia.

Algunas de estas piezas han sido ejecutadas por separado en diversos recintos y espacios temporales, incluso dos de ellas (*Persecución y Nona*) en sus respectivas versiones para guitarra. El estreno formal de la colección completa se realizo el 25 de Febrero de 2010 al interior de la Escuela Superior de Música del Centro Nacional de las Artes, por el pianista Hazael Rivera a quien están dedicadas las mismas.

Cuerdas Abiertas

Para una persona hiperactiva que camina con "guitarra en mano" le es imposible no tocarla, por lo que estando inmerso en las circunstancias antes descritas me vi obligado a hacerlo. Mientras caminaba meditando acerca de diversos temas, me di cuenta de que iba tocando casi de manera hipnótica, semiconsciente, "las cuerdas al aire" de mi guitarra, que en una afinación "Standard" se encuentran *en Mi, Si, Sol, Re, La* y *Mi* sucesivamente de la primera a la sexta cuerdas, por lo que consideré un asunto interesante la realización de una pieza que se originara a partir de la ejecución de dichas "cuerdas al aire" con un monótono ritmo de *cuartos*. El resultado formal, ya "aterrizado" en una pieza fue el *Preludio*.

La *Danza* surgió a partir de la necesidad de redondear el discurso propuesto en el *Preludio*, a la vez que me permitió crear el espacio pertinente para la exploración de varias de las ideas que me surgieron a raíz de la creación del 1er. Movimiento como: Imitaciones y Cánones en "Stereo", la inclusión de una pista generada con sonidos manipulados por computadora, "cuerdas al aire" con una afinación distinta a la convencional, etcétera.

Las "cuerdas al aire" traducidas al ingles se indican como "Open Strings"; y si realizamos una torpe traducción de regreso nos conduce a "Cuerdas Abiertas", idea que además nos remite a la imagen de partir o desmantelar una cuerda a lo largo y observar sus adentros.

La Caída de la desesperación

Para la composición de esta pieza me inspiré en una improvisación que realizaba mi hermano Diego en la guitarra eléctrica; en ella pulsaba las cuerdas golpeando con la yema de los dedos de ambas manos directamente sobre el diapasón, con una técnica sumamente similar a la denominada "tapping", solo que a diferencia de esta, en la improvisación de mi hermano no se trataba de realizar pasajes rápidos y de apariencia virtuosística, sino más bien de ir destacando los sonidos resultantes de cada uno de los golpes, lo que también se conoce como "multifónicos", y que consiste en lograr al menos dos frecuencias distintas en una sola cuerda y con un solo ataque, al dividirla pulsándola violentamente en un traste cualquiera buscando así que vibre por ambos lados a dos alturas distintas, hecho que es más notorio en una guitarra eléctrica debido a la amplificación. El "cuarteto de cuerdas", por su parte, aporta la densidad sonora y clarificación gradual del Tema, sugerido brumosamente mediante los "multifónicos", que servirá de base para el desarrollo de los siguientes tres movimientos.

Nota: Esta obra fue compuesta durante el año 2003 con el titulo tentativo de "Chilacayote" y fue creada gracias al apoyo del FOECAH (Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del estado de Hidalgo) dentro de su programa de "Jóvenes Creadores".

Pormenorizando æl caos

Crear un orden de apariencia contraria con tonos oscuros, texturas densas y trazos melódicos violentos y agitados, donde todos los involucrados quieren hablar a la vez y la suma de sus ansiedades sea el objetivo. Transitar hacia un puente que anuncia la reflexión y es enlace claro a través del origen. Arribar al suceso de meditar la contemplación de lo sucedido con actitud solemne, en una maraña de ideas que trasciende su enredo y, gracias de nuevo al recuerdo del principio, llegar al descaro alegre pormenorizando æl caos.

La pieza esta compuesta en base a sonoridades disonantes y contraposición de lineas melódicas que incluyen *glissandi* y microtonos, que al lograr una simbiosis concluyen su discurso fundidas en un color más claro de textura más simple basado en un intervalo de 5ta. Justa, nutrido además por un melódismo alegremente desenfadado que sonríe.

Estrenada dentro del "XXVII (27) Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez" en el Palacio de Bellas Artes en el año 2005 (2+5=7) por el ensamble *Cello*

Alterno, cuenta además con una grabación profesional incluida en el disco compacto "En Torno al Violonchelo, Panorama de compositores de la UNAM" y fue publicada por el departamento editorial de la ENM. Un hecho curioso es que yo nací en el año 1977, mientras que la publicación de la partitura se realizó en el año 2006 durante el 77 aniversario de la ENM y de la autonomía de la UNAM.

Oiinc, pigs & clowns

Considero esta obra como una de las más exuberantes e irónicas que he escrito. En ella parto de un ensamble instrumental que imaginé con la más completa libertad –oboe, clarinete en *Sib* y marimba–, y aunque se basa en ideas musicales bastante concretas, debido al tratamiento que apliqué a los temas contenidos esta es una de las primeras obras en las que comencé a encontrar el tipo de texturas "complejas" característico de mis necesidades discursivas.

Para la revisión y consultas instrumentales de la parte del oboe, conté con la ayuda y el apoyo sumamente amable de la maestra Carmen Thierry, quien al momento de leer diversos fragmentos me hizo el comentario de que mi música parecía escrita como para que sonara a que te estuvieras equivocando, a lo que reaccioné positivamente intentando convencerme de que esto era un halago. Fuera o no el comentario anterior en la dirección que yo quise, agradezco a la maestra Carmen sus consejos, paciencia, disposición y apertura.

La estructura general de la obra se encuentra ceñida a características bastante tradicionales:

1. Primer movimiento, *Cerdo ebrio y payaso en monociclo*, rápido de carácter alegre, en este caso mas bien irónico y juguetón (Oiinc debe leerse como una onomatopeya).
2. Segundo movimiento, *Sueño lúcido*, lento de carácter introspectivo y reflexivo.
3. Tercer movimiento, *Conjunción eufórica*, regreso al carácter alegre y lleno de energía, en este caso eufórico con materiales y recursos del primer movimiento.

Nota: Esta obra, al igual que *La Caída de la desesperación*, fue creada con el apoyo del FOECAH dentro de su programa de "Jóvenes Creadores" durante el año 2003.

Transición

En esta última obra de mi programa realizo el sondeo de una idea o planteamiento, que busca describir –no programáticamente– un viaje imaginario de la luz hacia la oscuridad y viceversa.

El plan general de la partitura consiste en establecer una serie de imágenes de clara transparencia y amabilidad, que poco a poco se van enturbiando hasta perder su esencia primigenia tornándose en cuadros de mayor densidad y menor luz, que son claramente percibidos en el movimiento central y que buscan disolverse de manera más o menos gradual con un retorno hacia la luz en el movimiento final.

Puedo intentar describir a grandes rasgos, y de manera análoga, el plan trazado para toda la obra de la siguiente forma:

I Antes de… : Luz – Oscuridad
II El Viaje : Oscuridad
III Arribo : Oscuridad – Luz

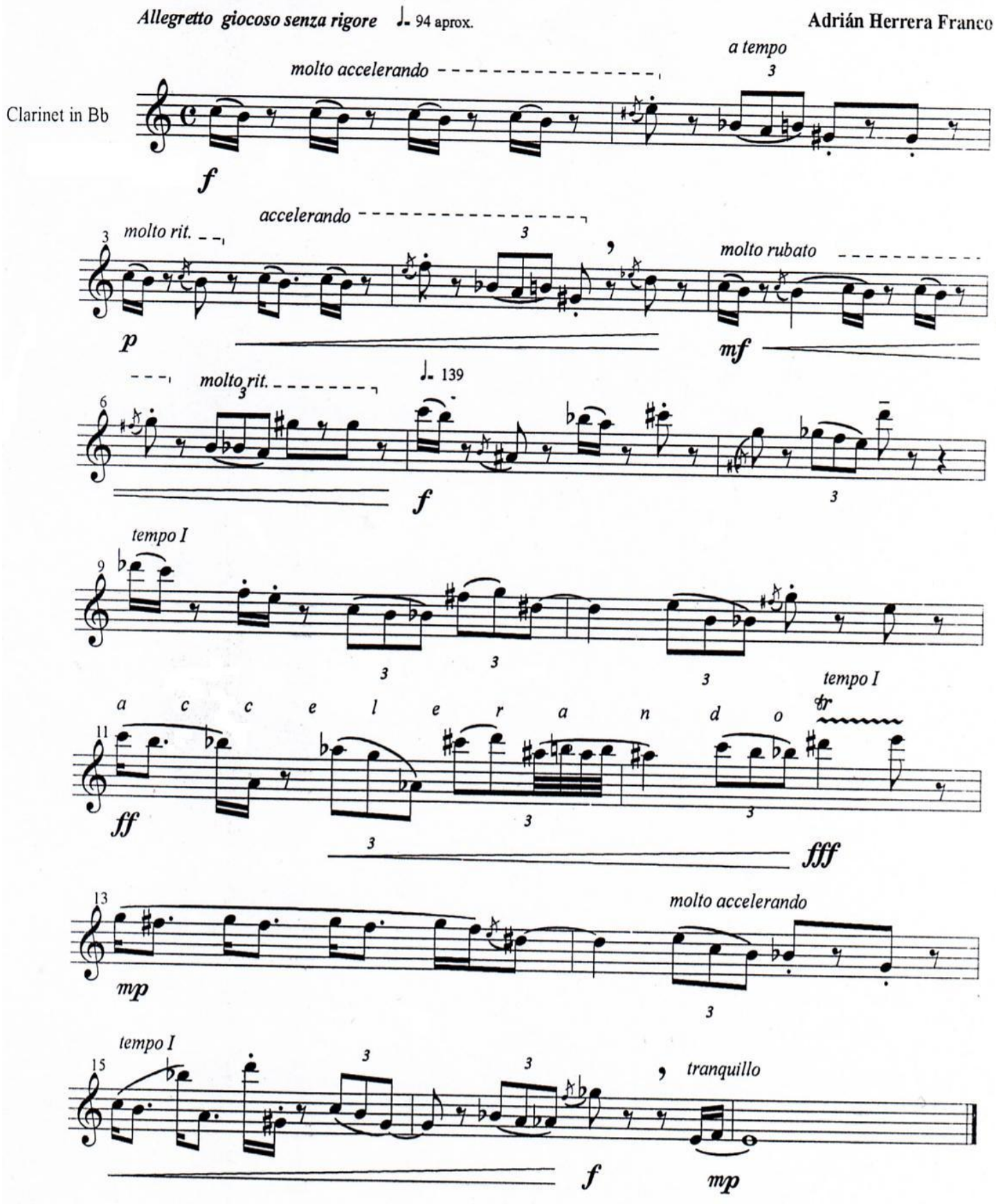
Con la composición de esta música pude comprobar, entre otras cosas, que siempre que se tiene un esquema general de composición preconcebido, la realización de la obra resulta más sencilla y expedita, en comparación con el desarrollo de una pieza que parta únicamente de una exploración libre de los materiales temáticos, sin tener una guía formal premeditada, ni siquiera a grandes rasgos.

Anexo 2 – Partituras

Oda al pájaro maniacodepresivo

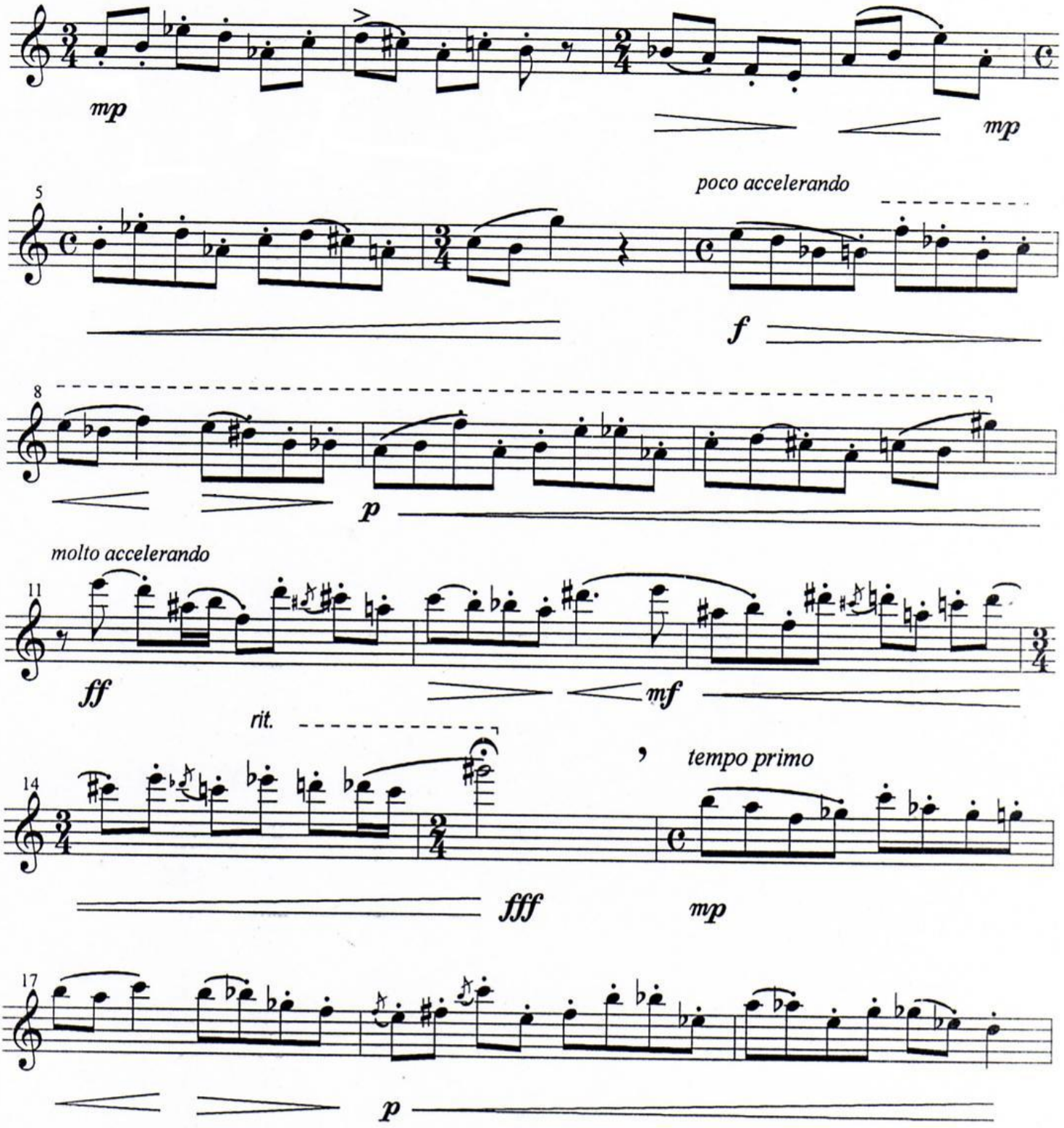
para clarinete solo

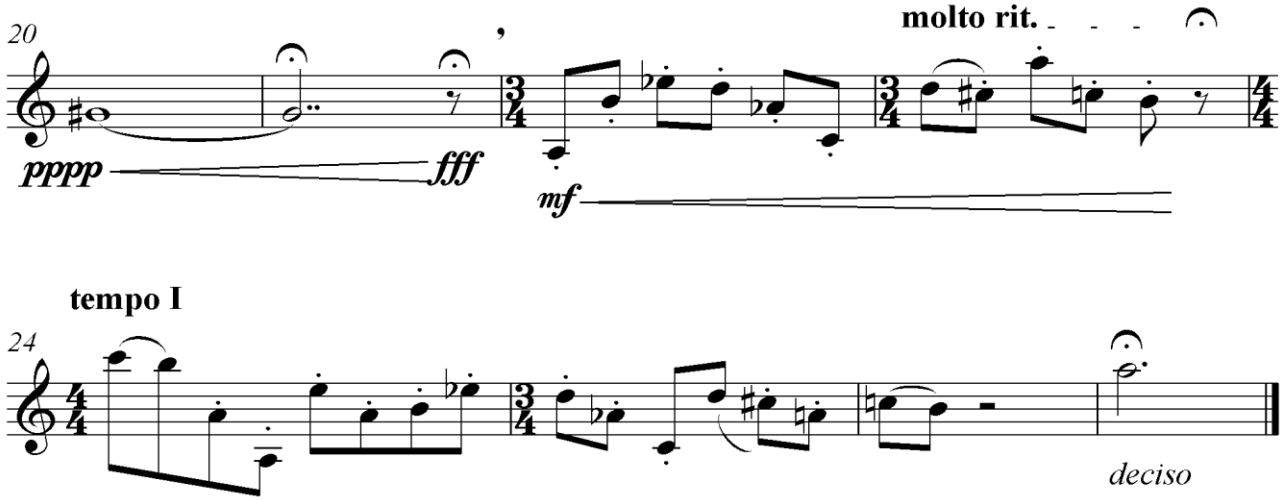
I



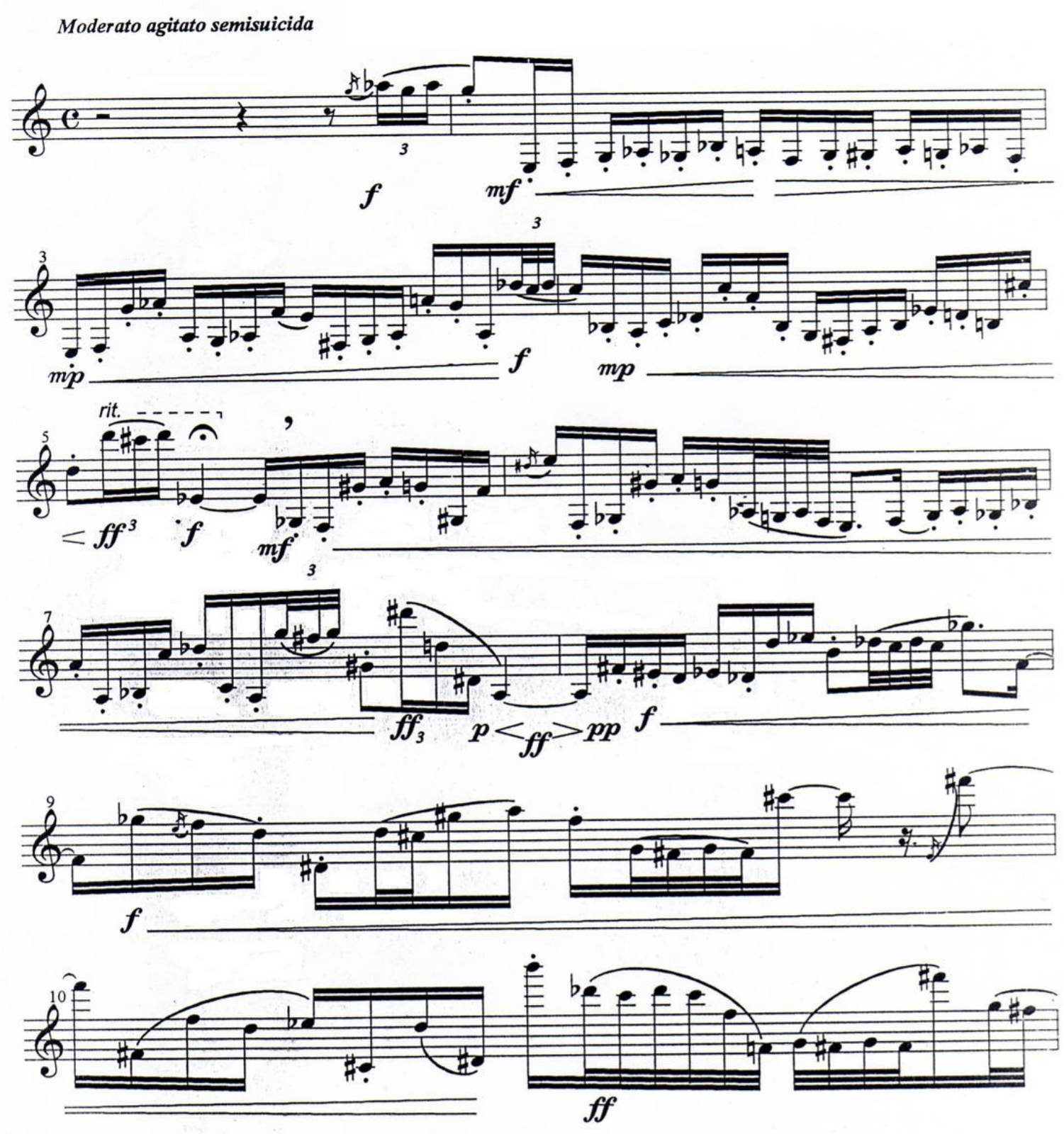
II

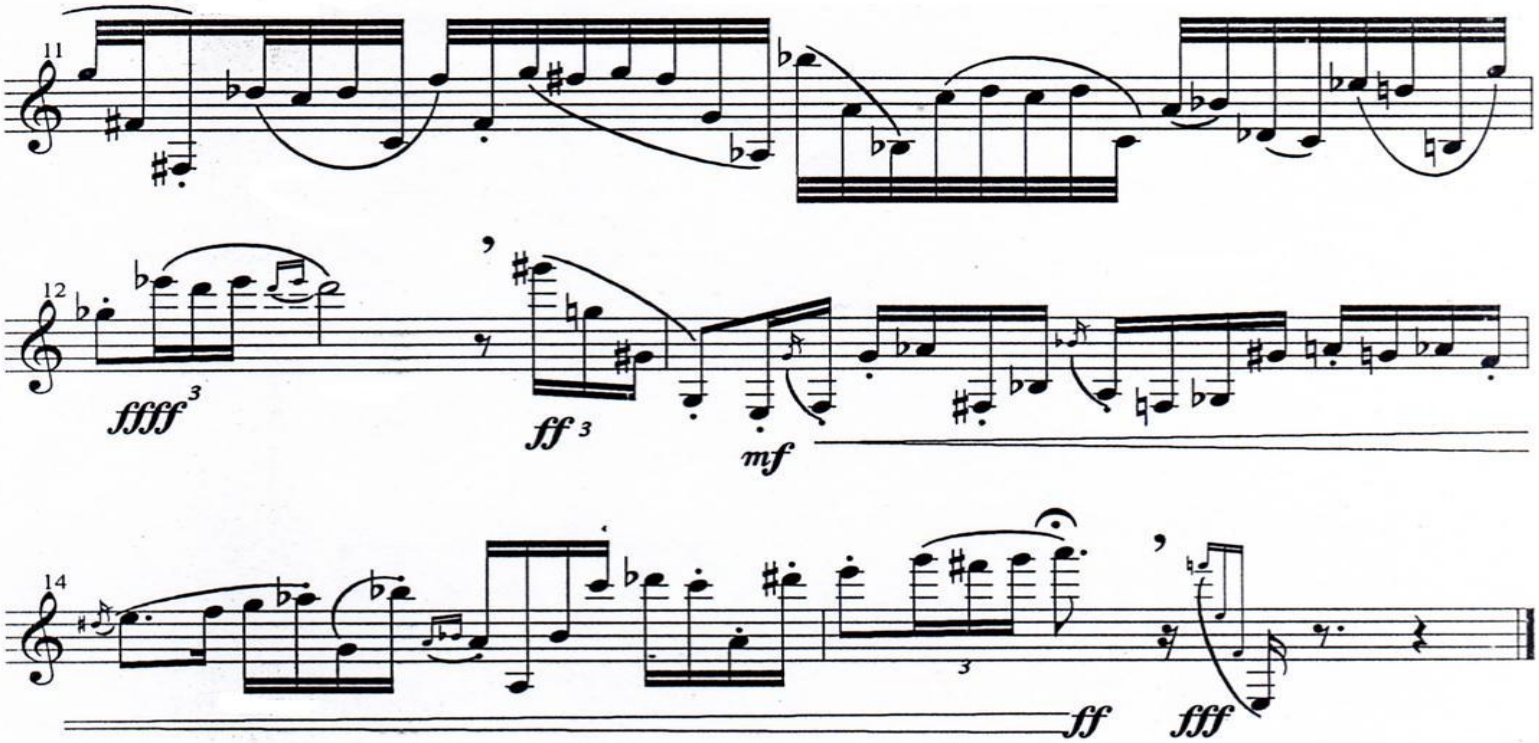
Andante capriccioso ♩. *57 aprox.*




20
molto rit.
pppp
fff
mf
tempo I
24
deciso

III




11
12
ffff 3
ff 3
mf
14
ff
fff

adrián Herrera

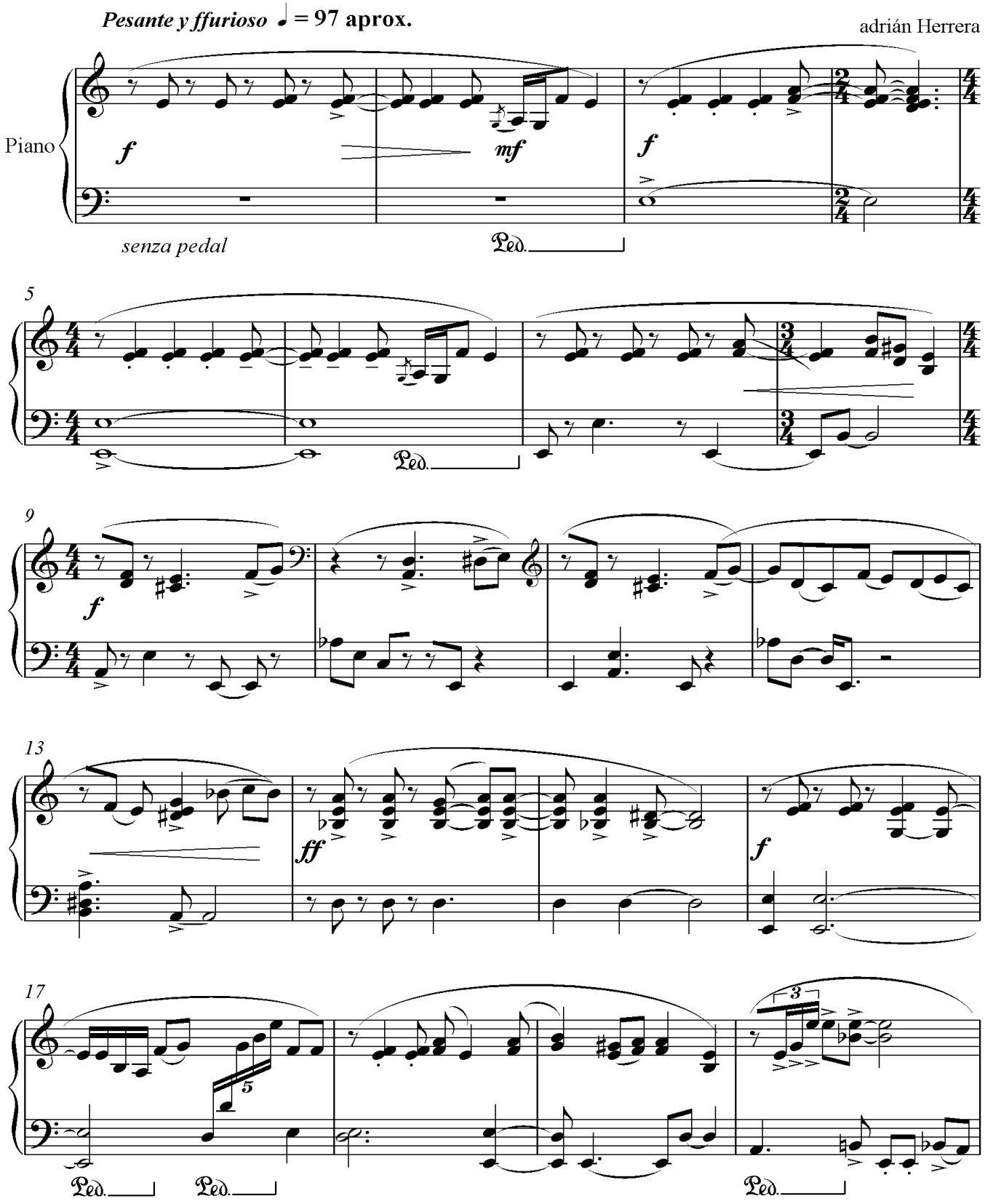
a Hazael Rivera

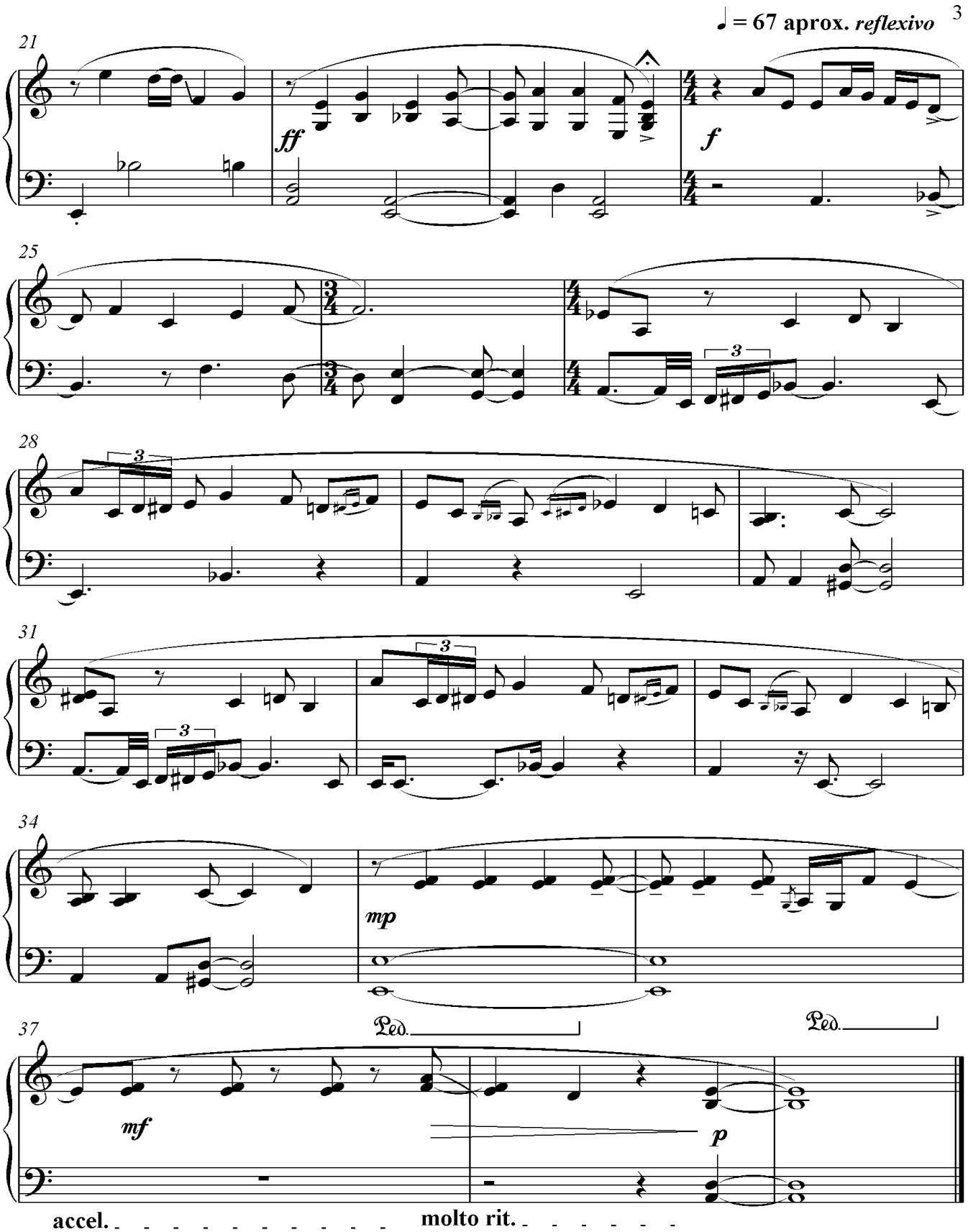
4 pppp

(piano)

1999 revisión 2009

I
Persecución

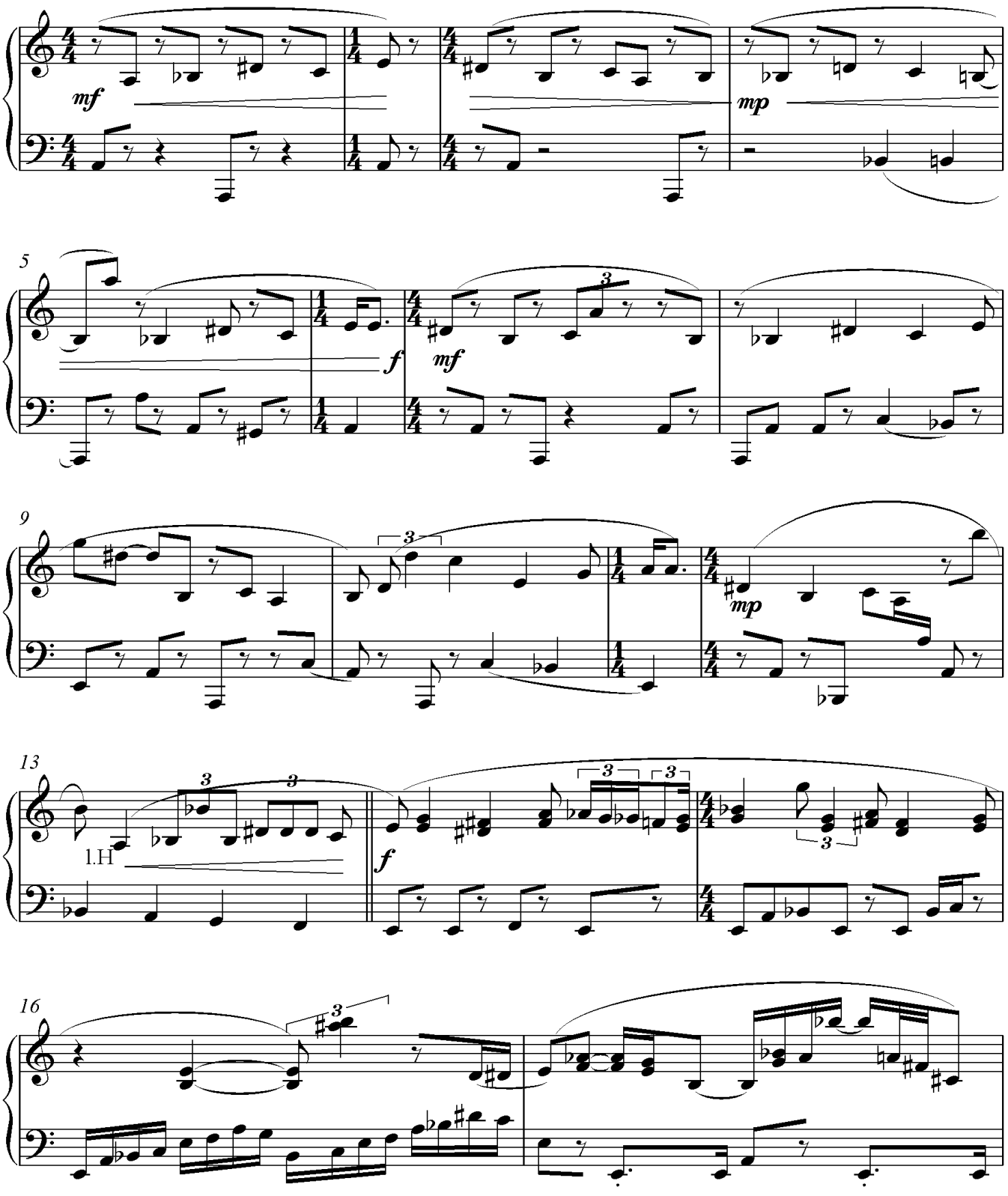


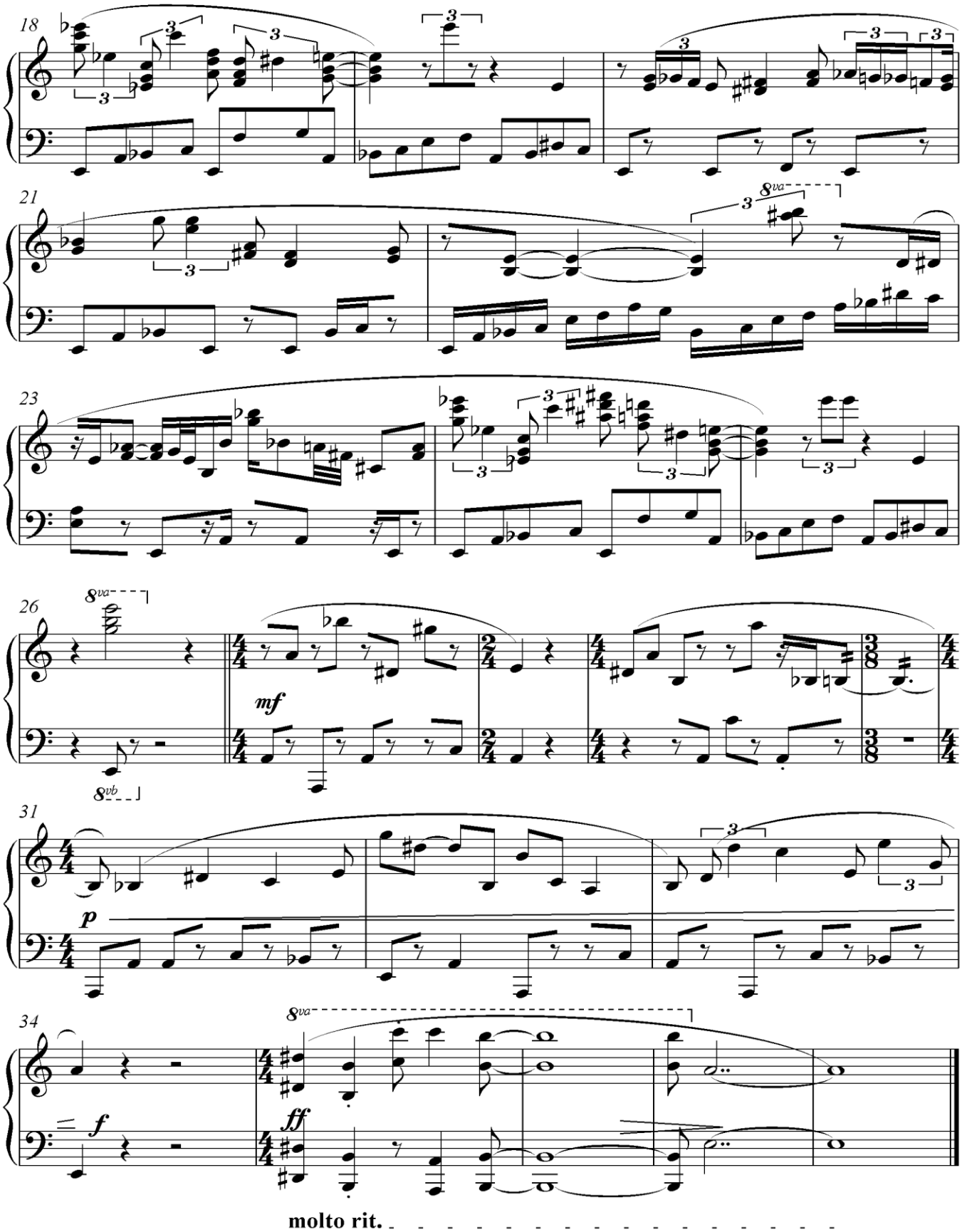

♩ = 67 aprox. reflexivo
21
ff
f
25
28
3
31
3
3
34
mp
37
Ped.
Ped.
mf
p
accel.
molto rit.

II
Nona

♩ = 100 aprox.

adrián Herrera



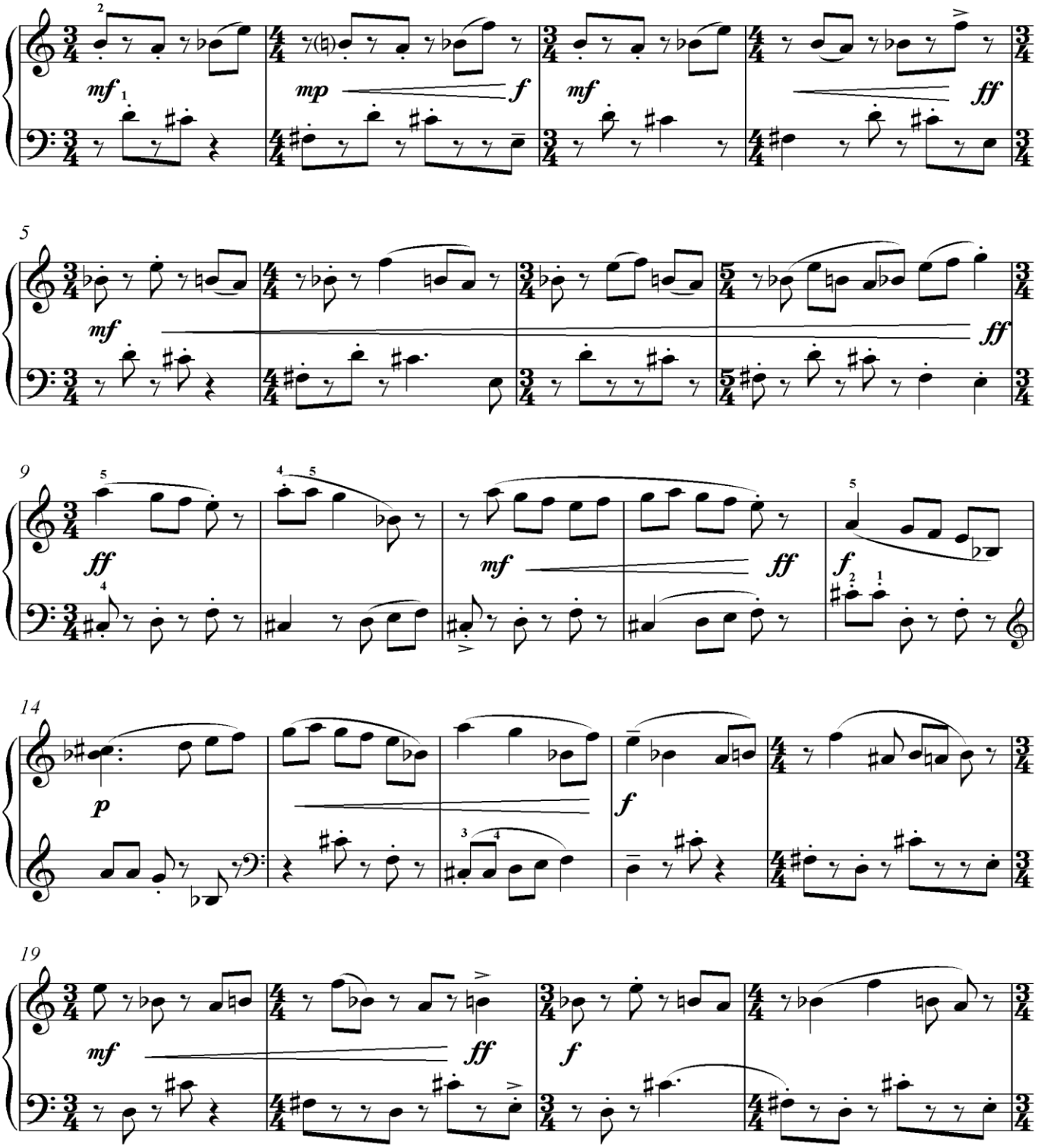

18
21
23
26
8va
mf
8vb
31
p
34
8va
f
ff
molto rit.

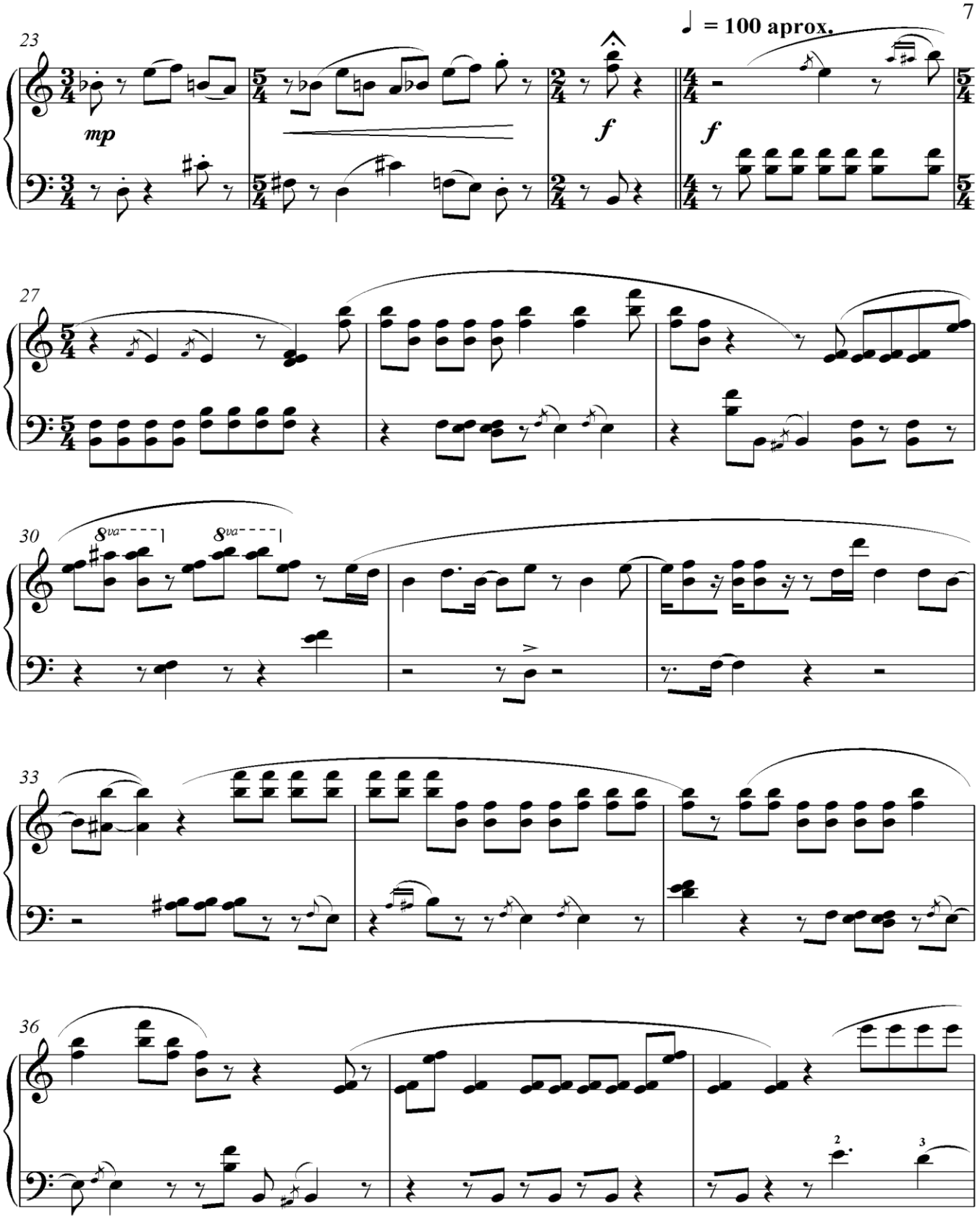
6

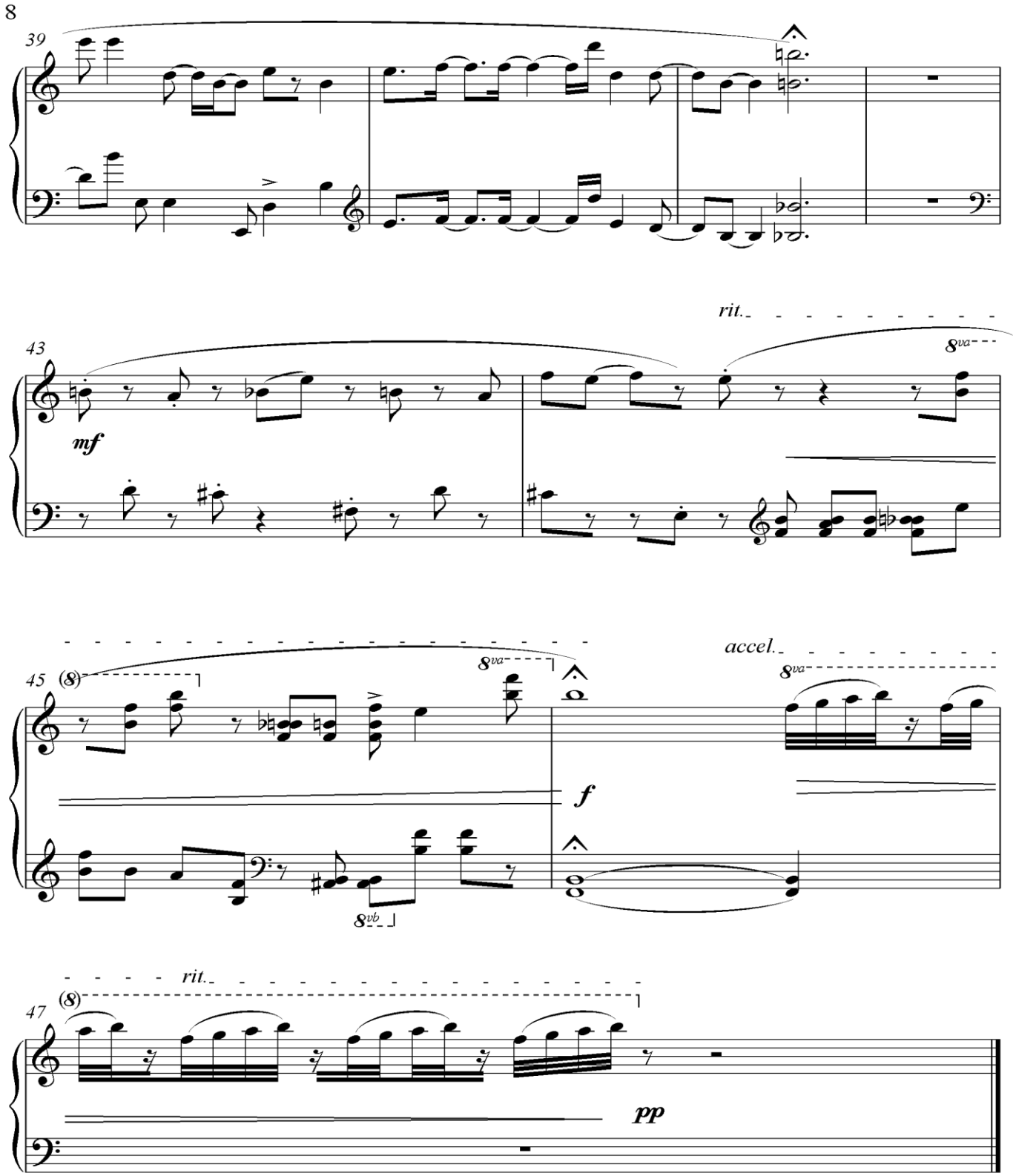
III
Maquinita de escribir

♩ = 151 aprox.

adrián Herrera



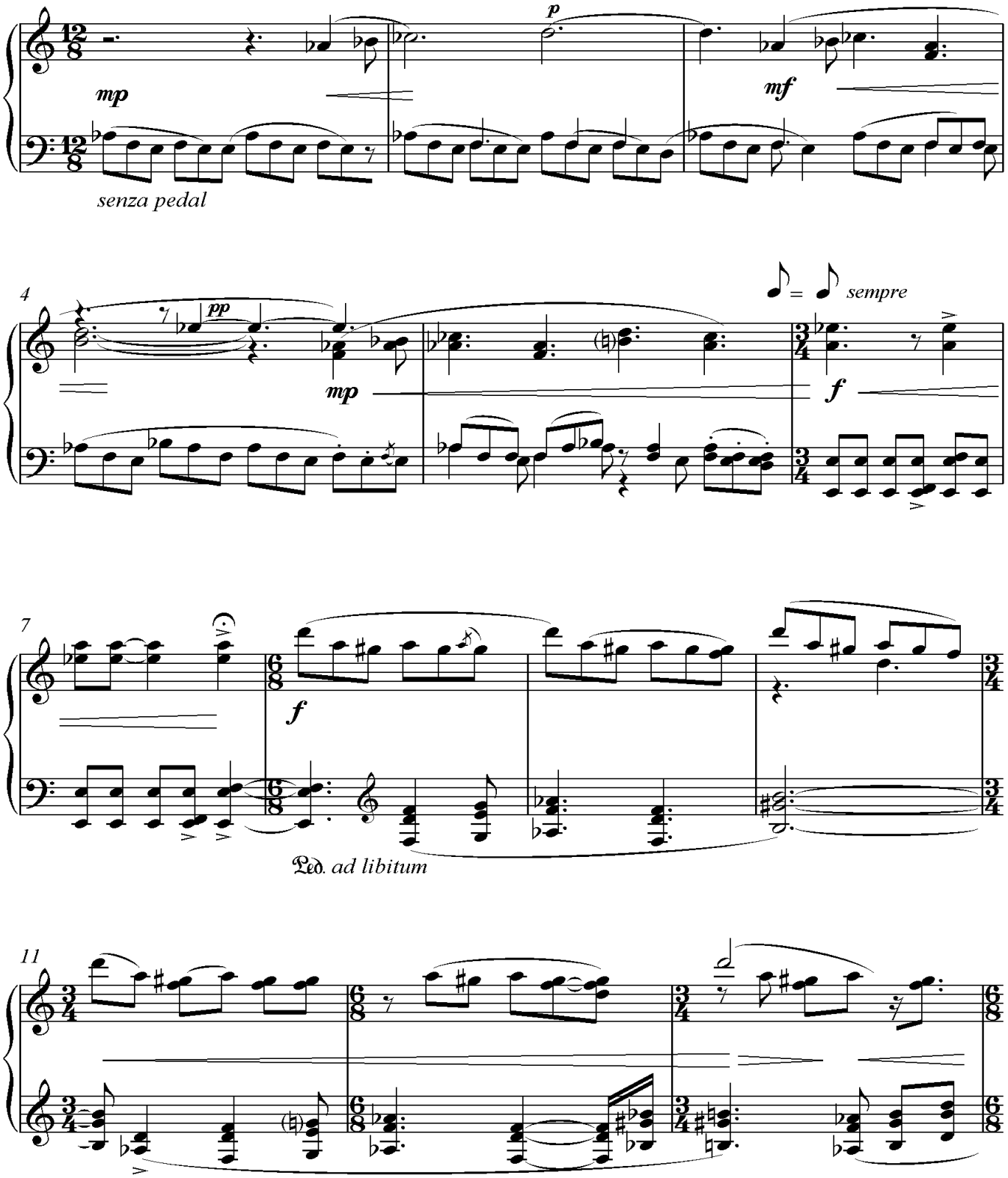

♩ = 100 aprox.
23
mp
f
f
27
30
8va
8va
33
36
2
3

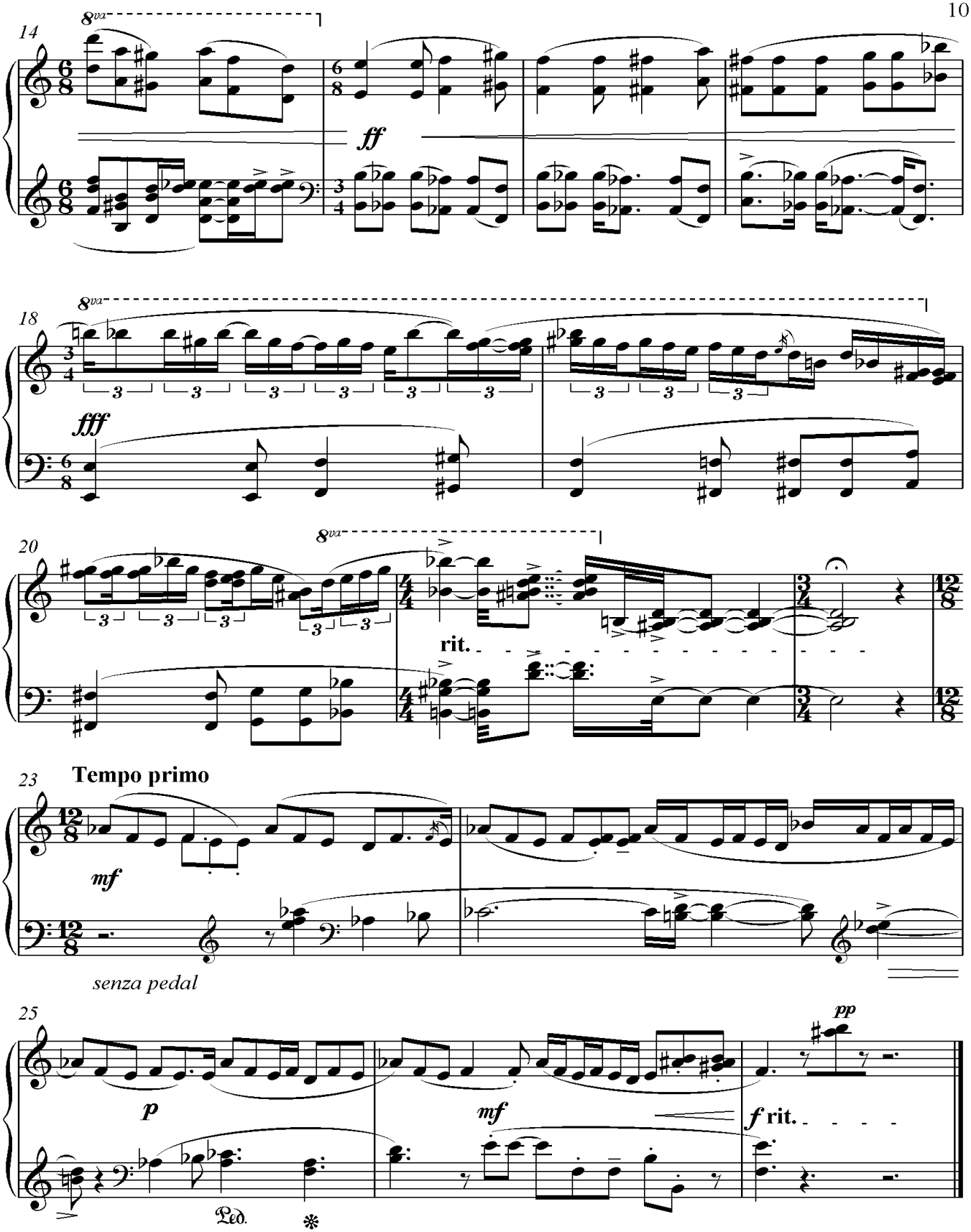

8
39
43
mf
rit.
8va
45
(8)
8va
8vb
f
accel.
8va
47
(8)
rit.
pp

IV
Hombre vs *ff*ango

adrián Herrera

♩. = 47 aprox.




14
8va
ff
18
8va
fff
20
8va
rit.
23
Tempo primo
mf
senza pedal
25
p
mf
pp
f rit.
Ped.

Adrián Herrera

Cuerdas Abiertas

para Flauta, dos Guitarras y Medios electrónicos

2004, 2009

Notas Generales

Pista

La partitura contiene un "pentagrama guía" que lleva el nombre de *Pista*, el cual es utilizado para colocar diversos gráficos que sirven como referente visual sin especificar puntualmente los fenómenos sonoros a que hacen alusión. Dicho pentagrama contiene además encima de cada uno de sus gráficos, una serie de números colocados dentro de rectángulos, que indican la posición temporal exacta en que deben reproducirse cada uno de los "tracks" o "pistas", que están incluidos en el disco compacto que viene con la partitura. Se recomienda el uso de una computadora para activar los "tracks" antes mencionados, con la finalidad de lograr una reproducción más puntual de cada uno de ellos. Los archivos que contiene el disco compacto se encuentran en dos versiones (solo cambia el formato; .wav ó .mp3) y están rotulados cada uno con su número correspondiente dentro de la partitura.

Guitarras

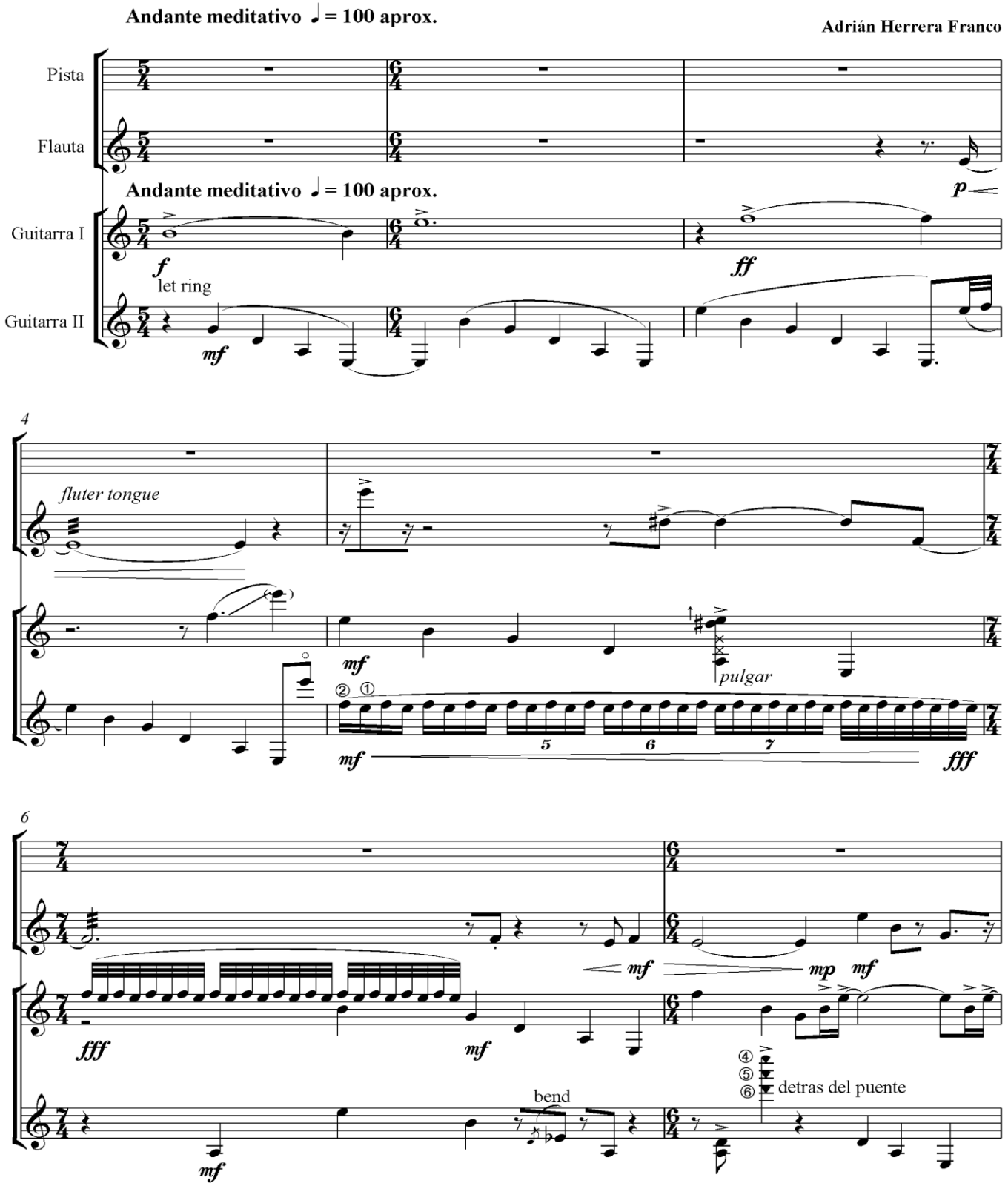
Para la primera parte (Preludio) se recomienda alternar la técnica que hace uso de todos los dedos o "mano abierta" con el uso de la "plumilla" o "plectro", especialmente al momento de realizar los *tremolos*, ya que de otra manera resultan muy complicados y poco sonoros.

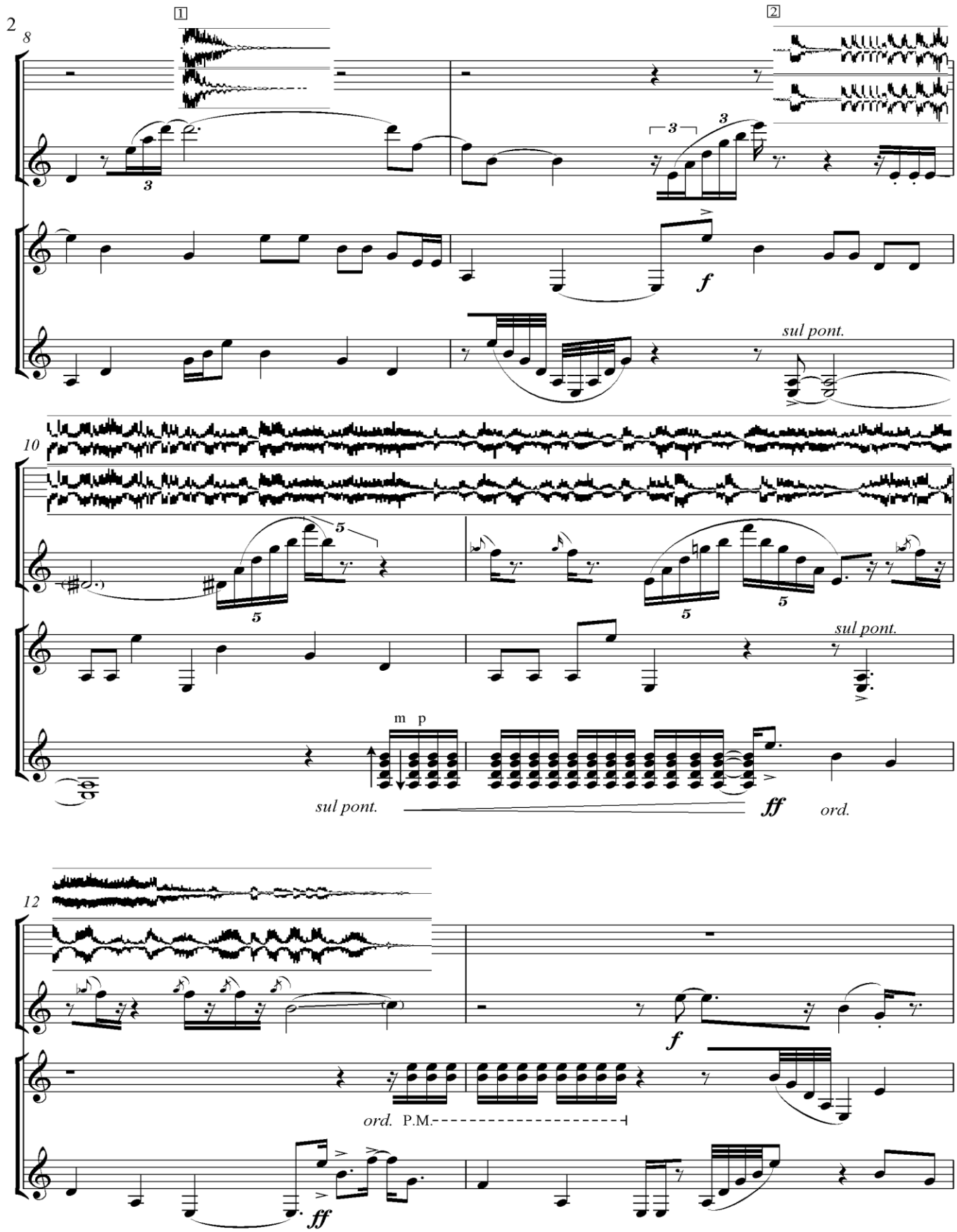
Para la segunda parte (Danza) es necesario utilizar la afinación siguiente: 1ª E5, 2ª E4, 3ª E4, 4ª E3, 5ª E3 y 6ª E3, es decir, todas las cuerdas en "Mi", por lo que resulta indispensable utilizar dos guitarras para cada uno de los guitarristas durante la ejecución de toda la obra, ya que no es práctico ni funcional cambiar la afinación de manera tan drástica como lo exige la obra. Este problema puede resolverse fácilmente con la utilización de una guitarra cualquiera (incluso una maltratada o de baja calidad) para la ejecución de la "Danza", que previamente deberá estar afinada como se indicó más arriba. Esta parte además, siempre que incluya intervalos armónicos o acordes, debe ejecutarse en forma de "rasgueos", alternando en lo posible el movimiento de la muñeca hacia arriba y hacia abajo todo el tiempo, como se indica con flechas en la partitura.

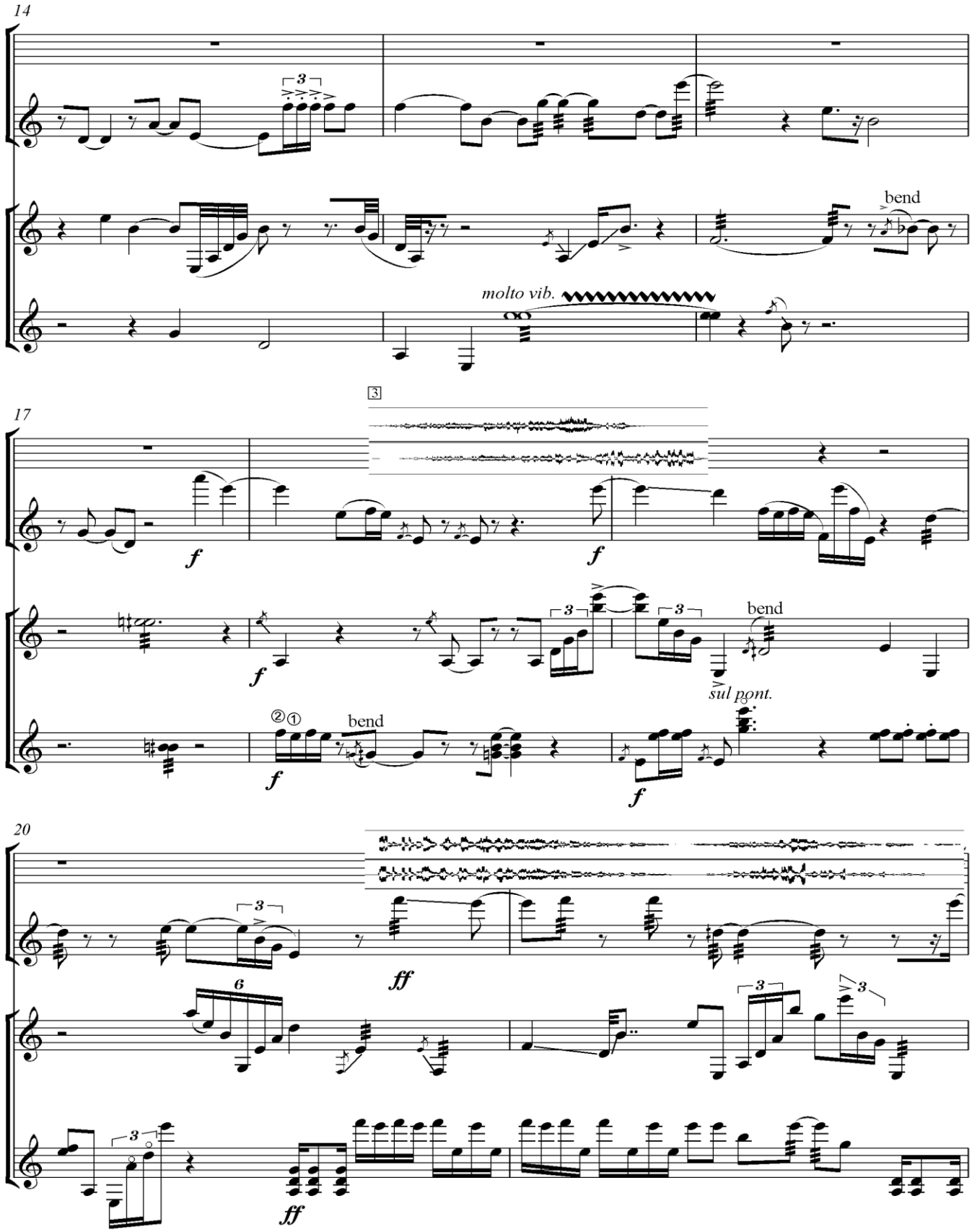
Flauta

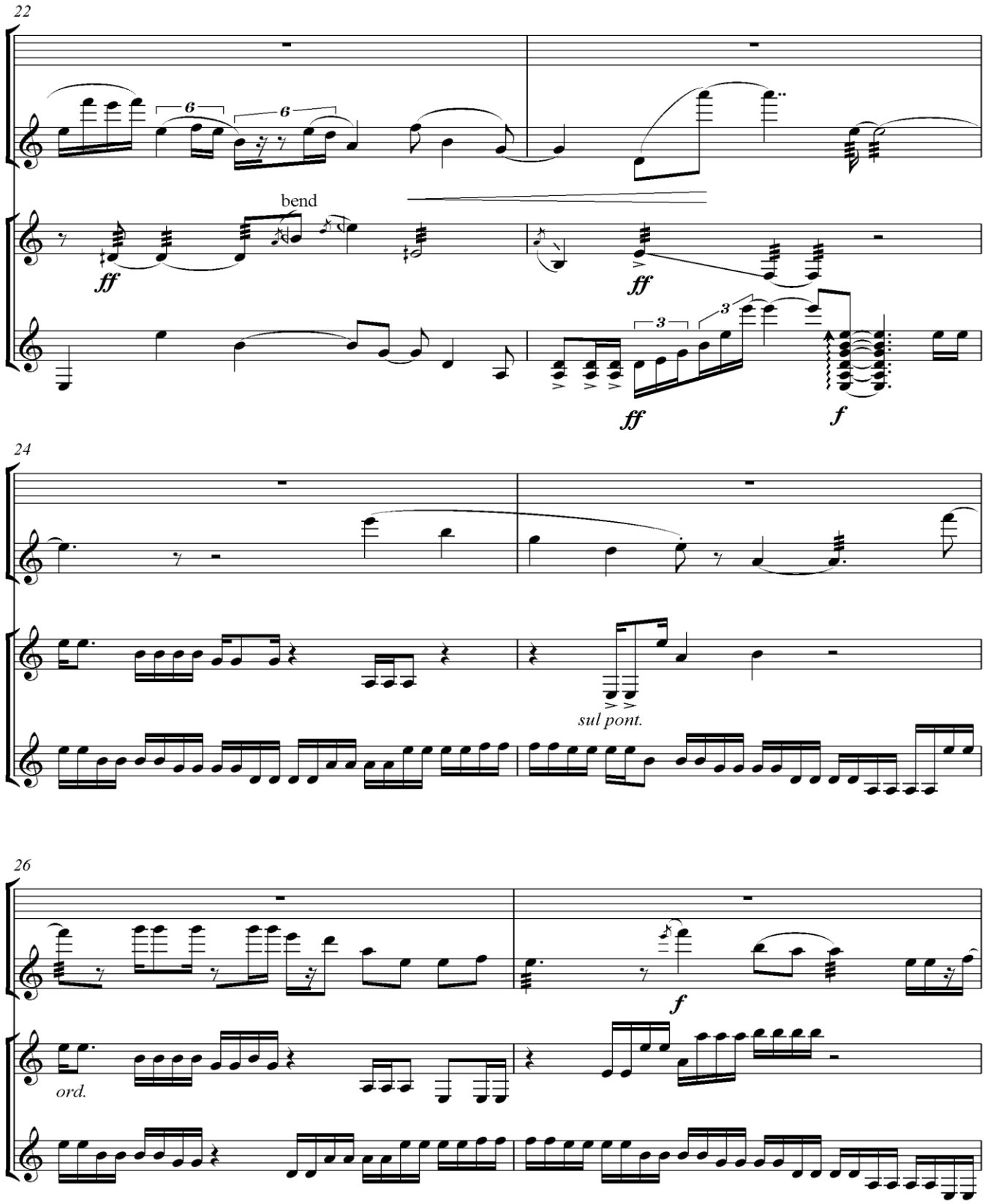
La parte de la flauta no contiene indicaciones especiales más allá de las escritas dentro de la partitura.

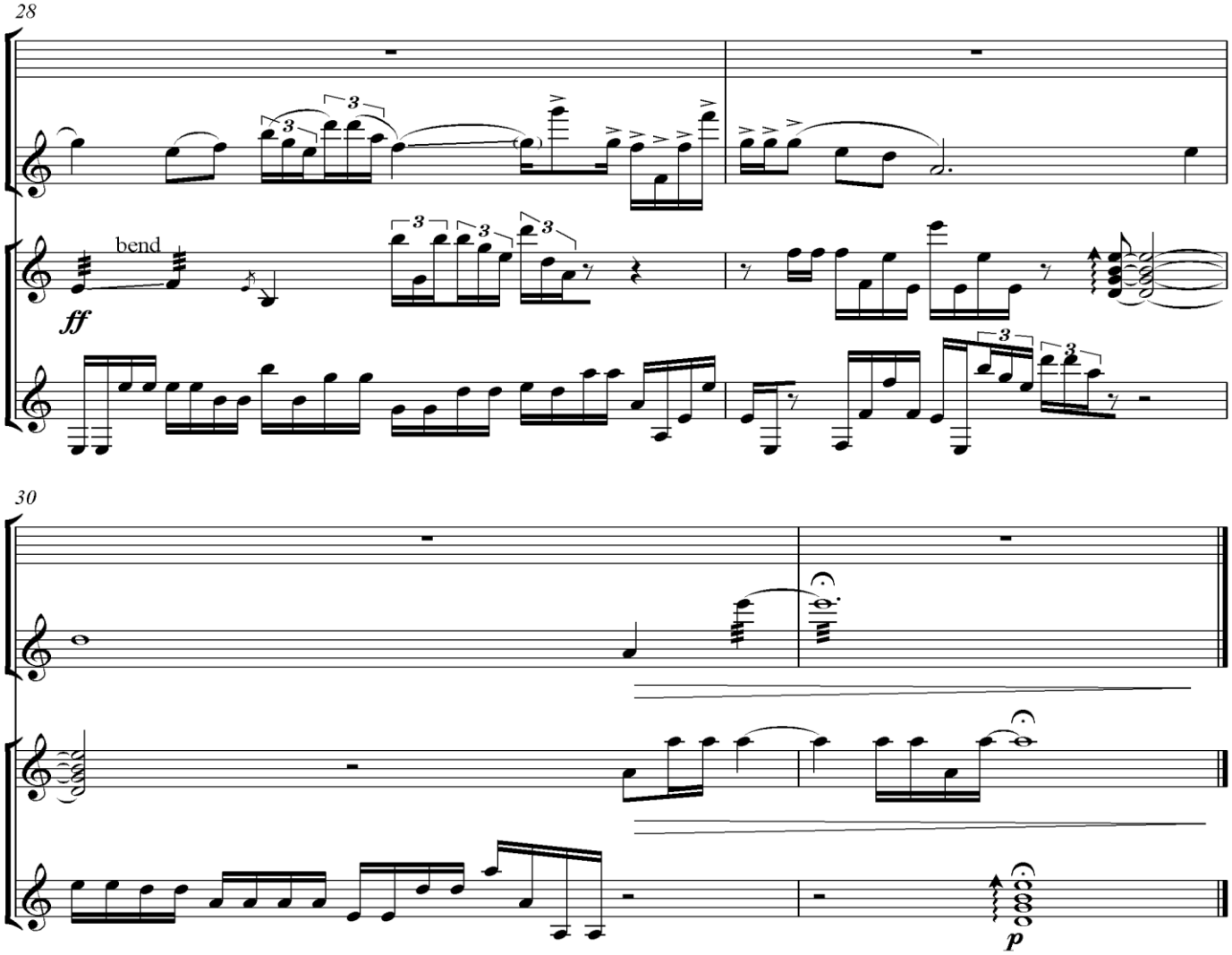
I
Preludio


Andante meditativo ♩ = 100 aprox.
Adrián Herrera Franco
Pista
Flauta
Andante meditativo ♩ = 100 aprox.
Guitarra I
Guitarra II
let ring
fluter tongue
pulgar
bend
detras del puente

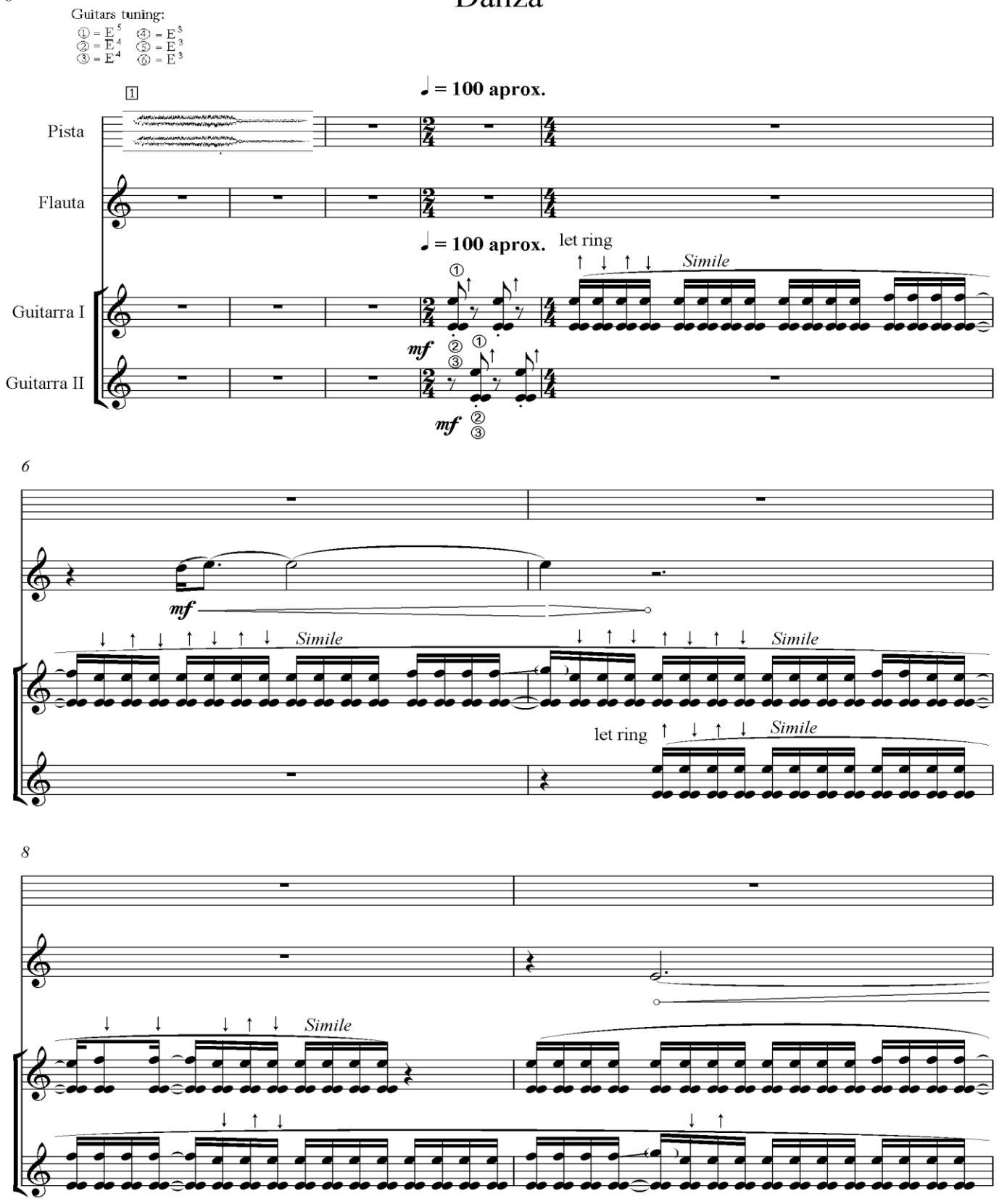

2
8
1
2
3
3
3
f
sul pont.
10
5
5
5
sul pont.
m p
sul pont.
ff
ord.
12
f
ord.
P.M.
ff


14
molto vib.
bend
17
f
bend
sul pont.
20
ff

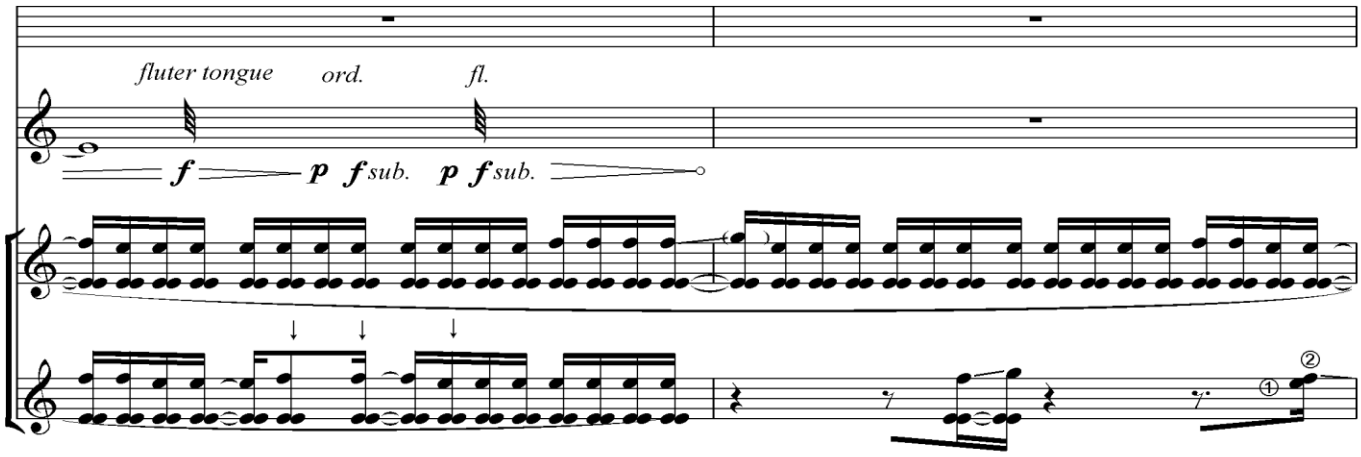

22
bend
ff
ff
ff
f
24
sul pont.
26
f
ord.


28
bend
ff
30
p

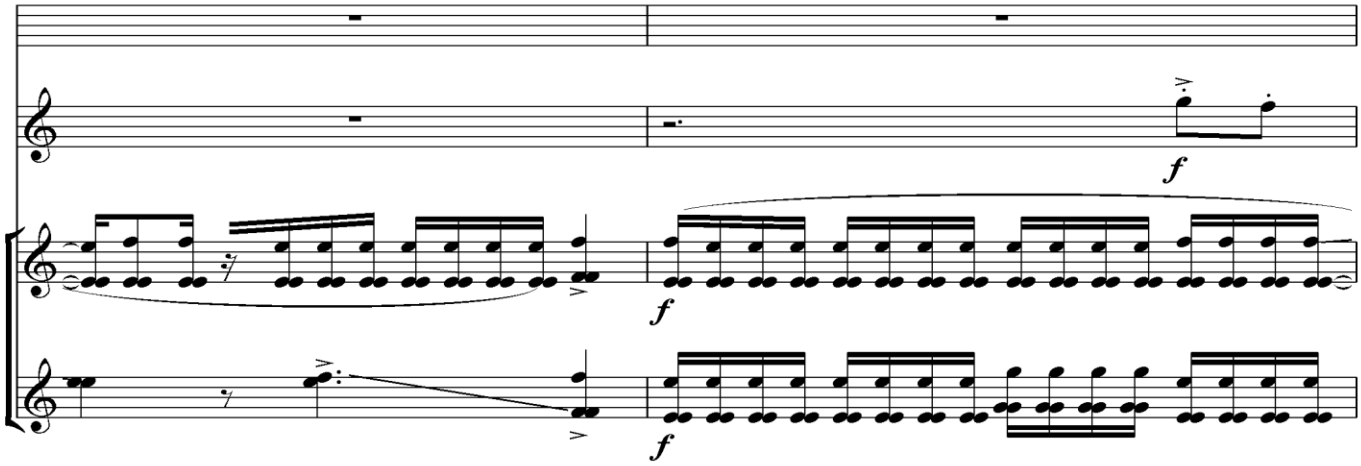
II
Danza


6
Guitars tuning:
① = E 5
② = E 4
③ = E 4
④ = E 3
⑤ = E 3
⑥ = E 3
1
♩ = 100 aprox.
Pista
Flauta
♩ = 100 aprox.
let ring
Simile
Guitarra I
mf
Guitarra II
mf
6
mf
Simile
Simile
let ring
Simile
8
Simile

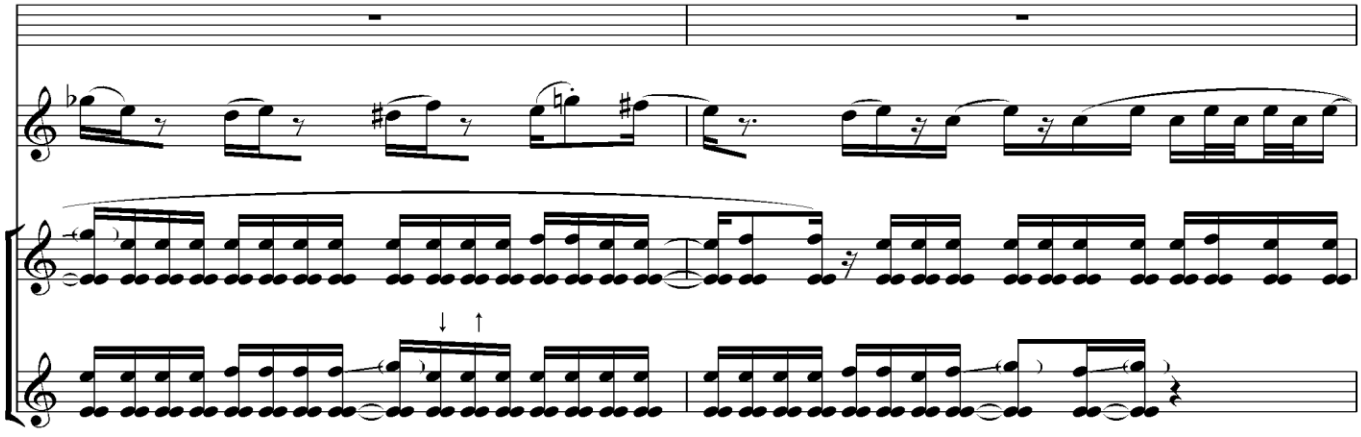
10



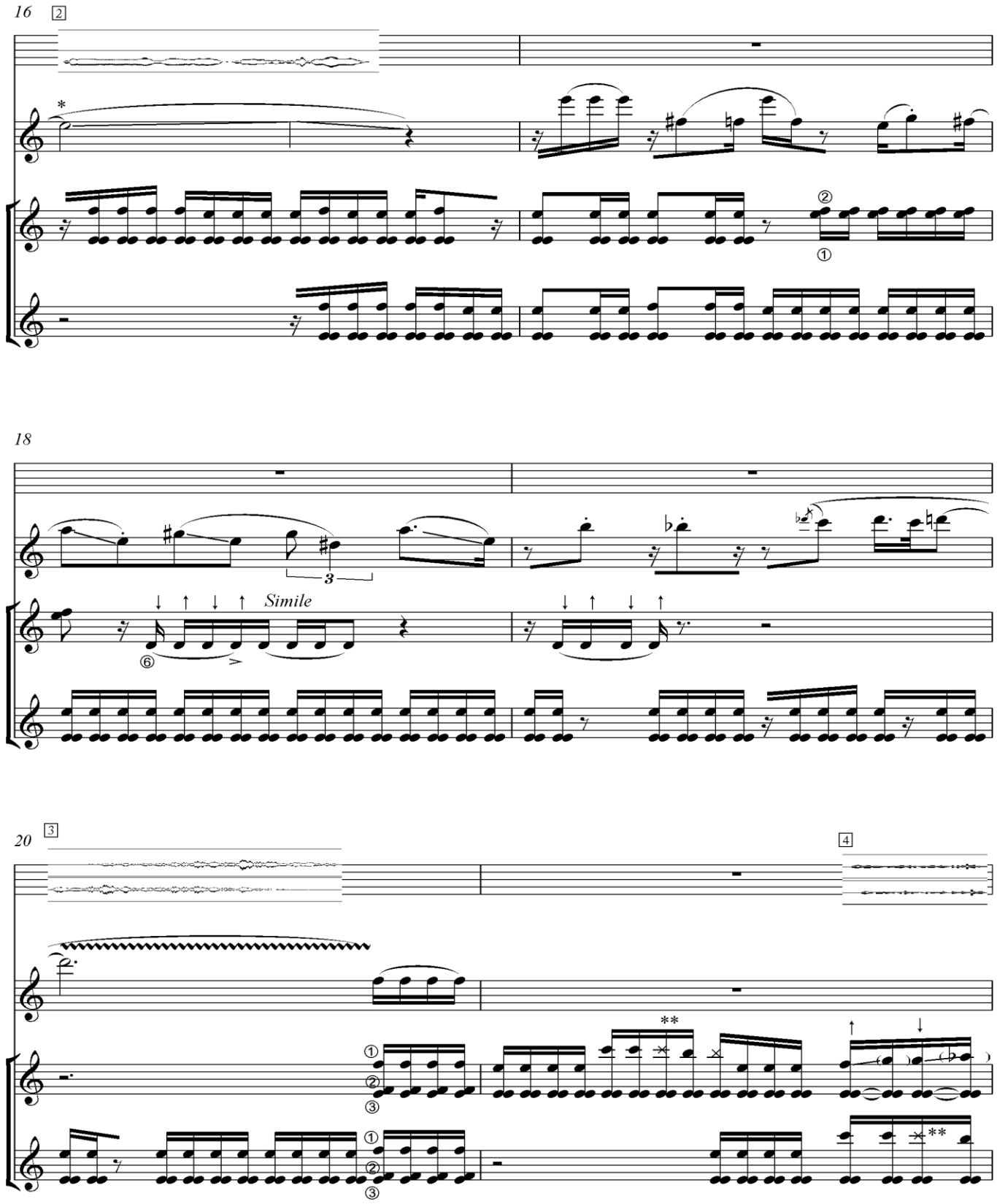
12



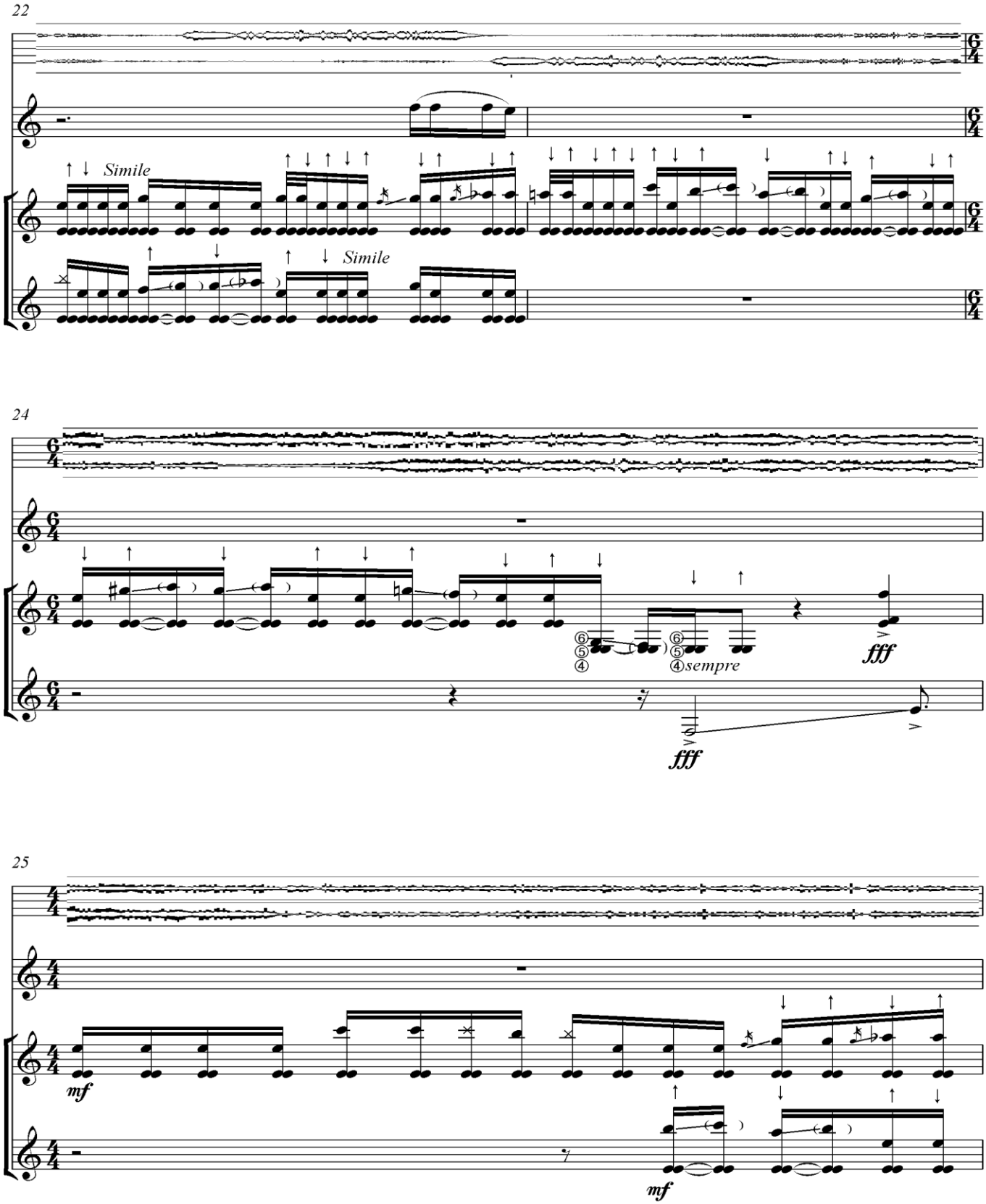
14



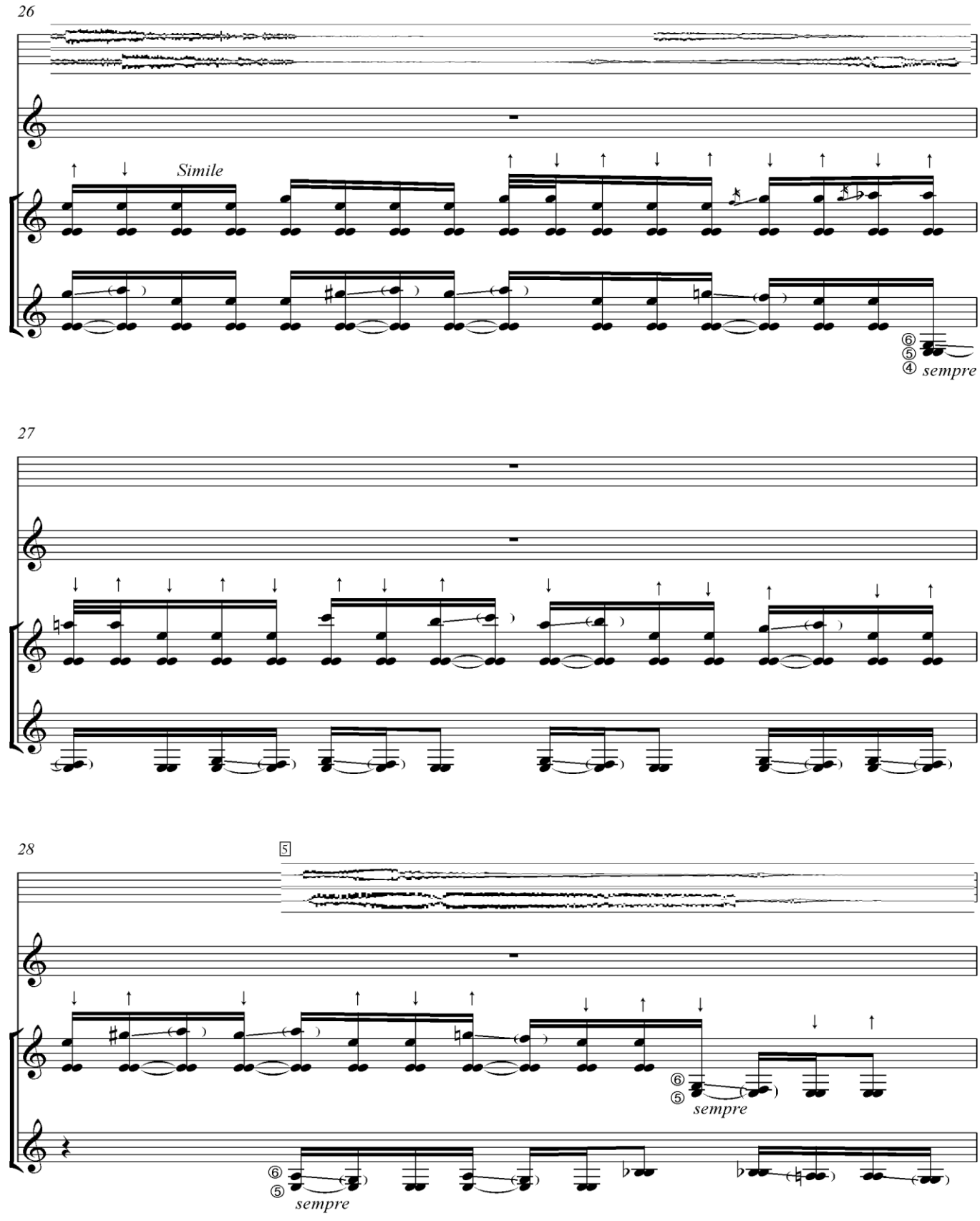
8

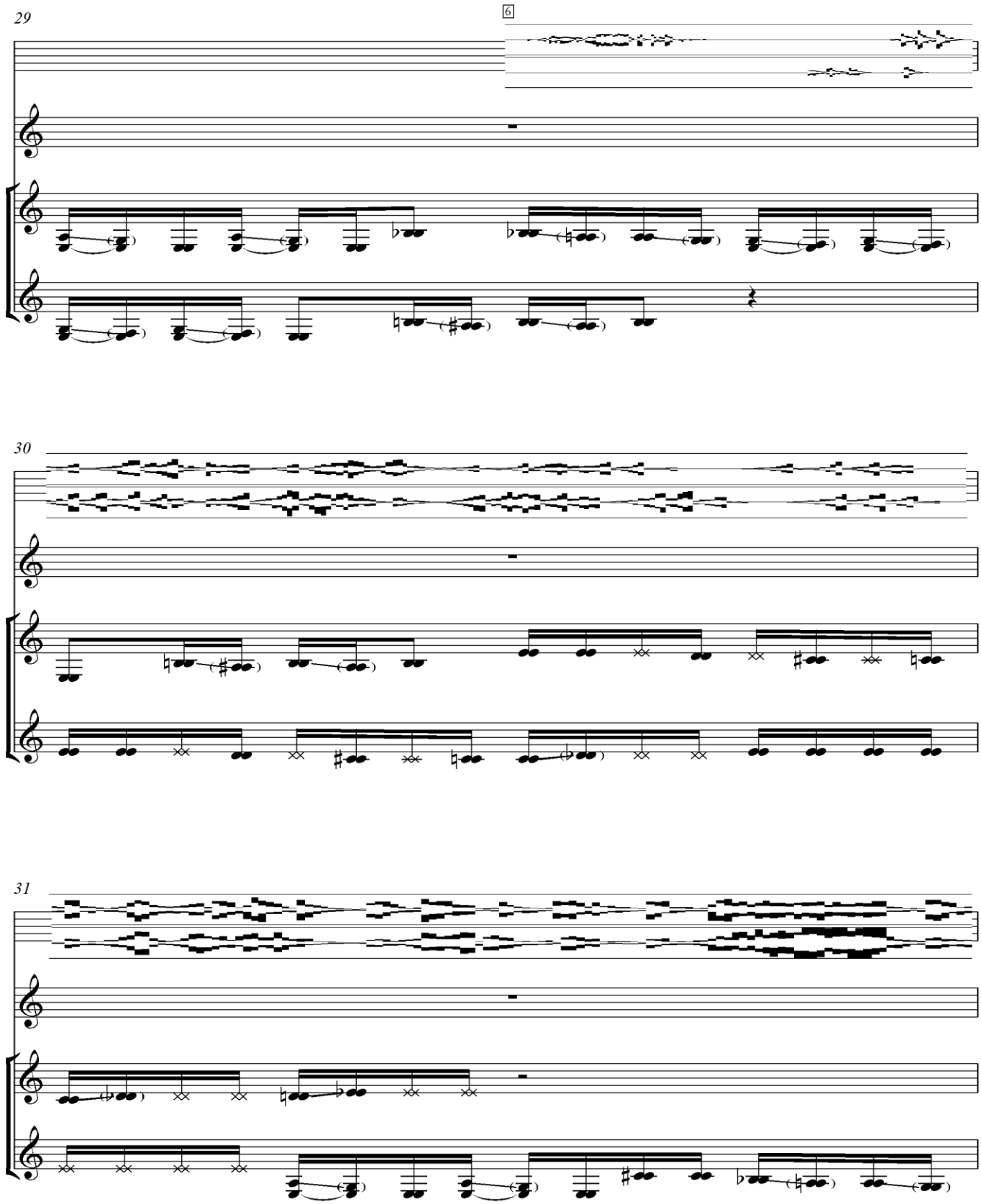


* Subir la afinación y bajarla de manera relativa de acuerdo al gráfico.
** Ahogar el sonido con el dedo de la mano izquierda en la posición que se indica para producir un "scratch".

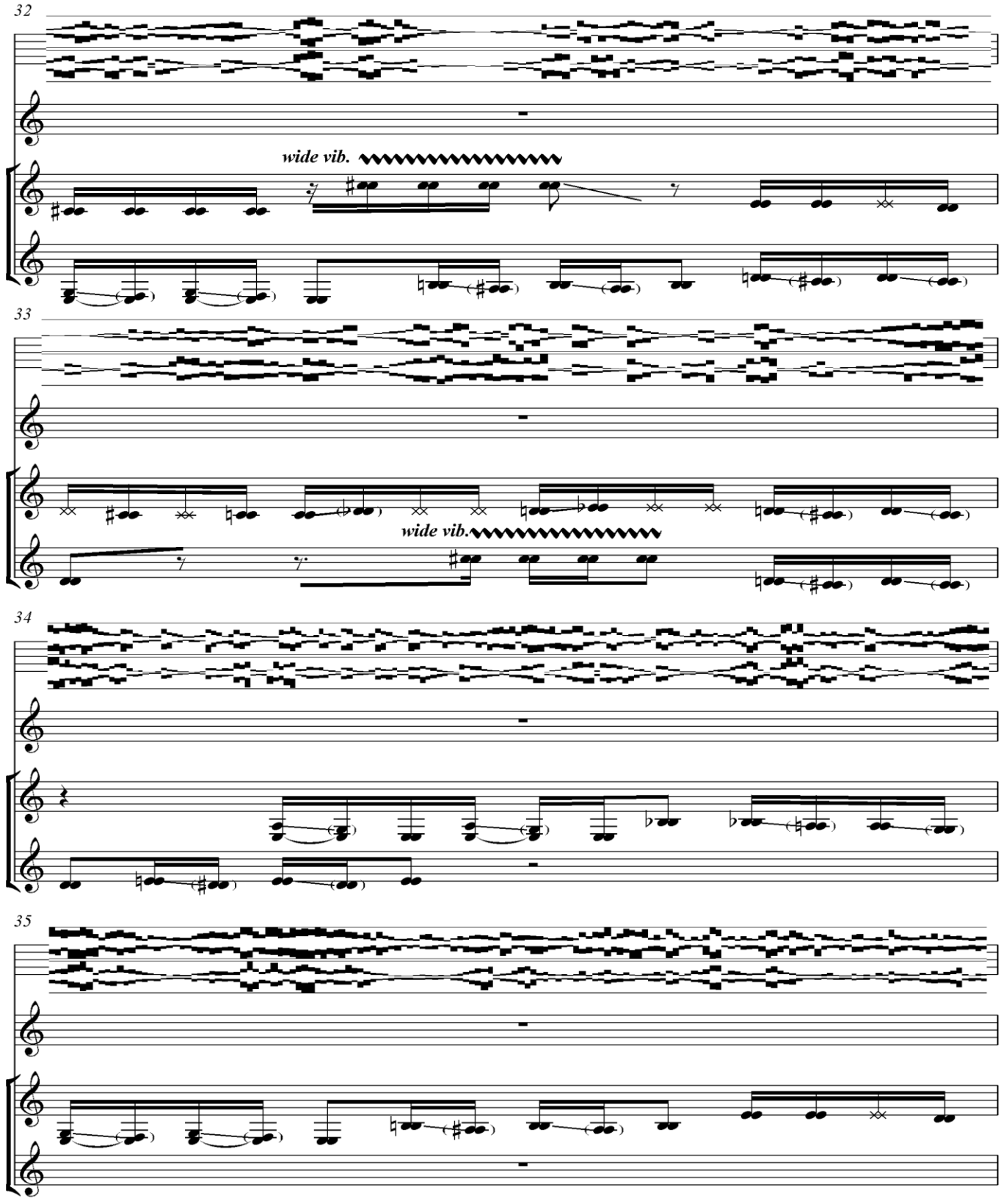

22
Simile
Simile
24
⑥ ⑤ ④
⑥ ⑤ ④sempre
fff
fff
25
mf
mf

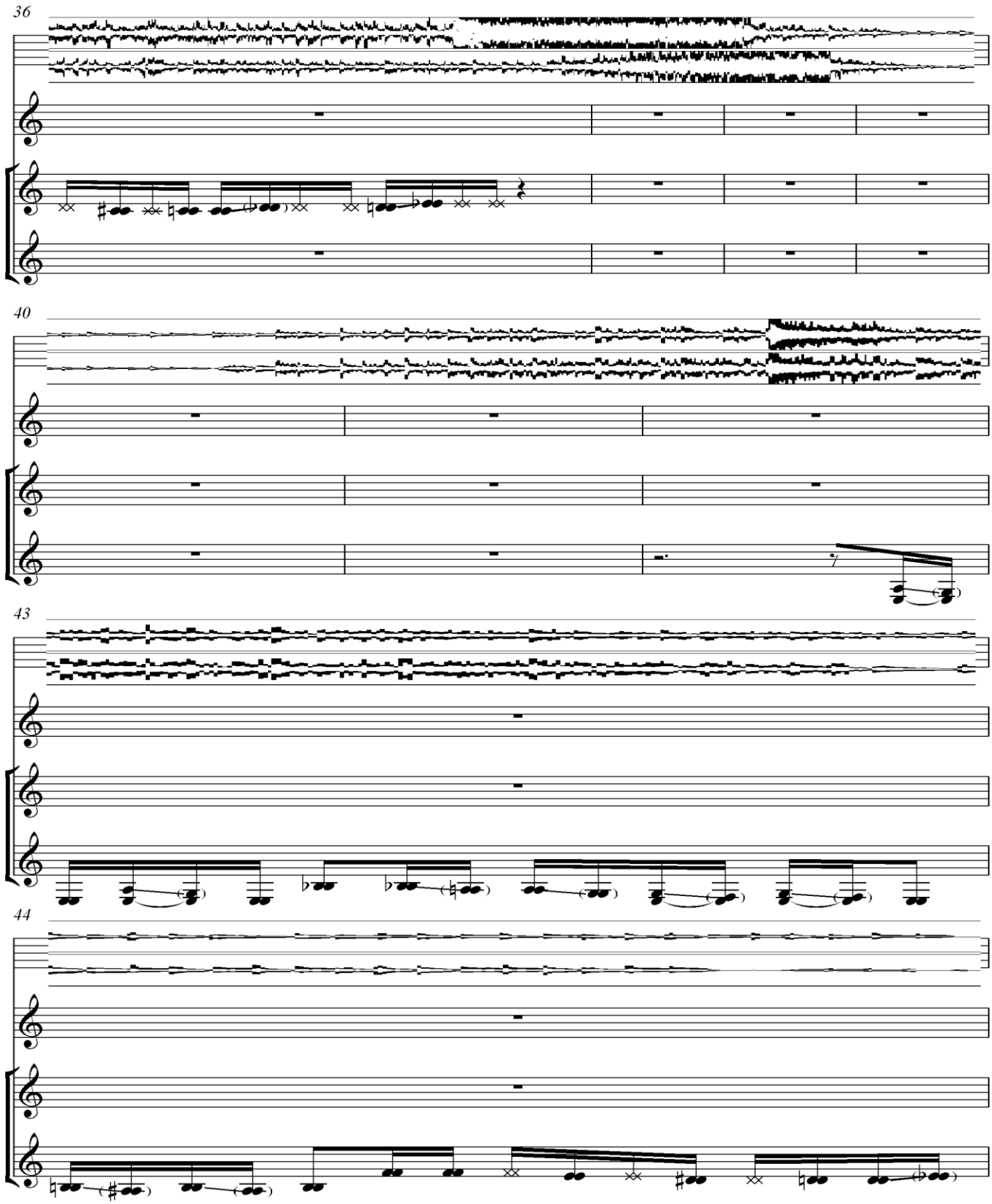
10




29
6
30
31

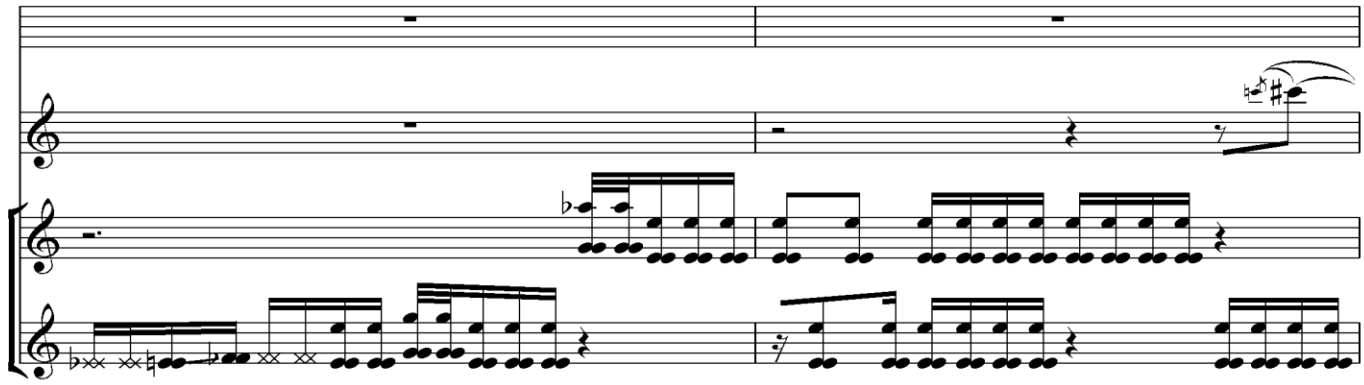
12



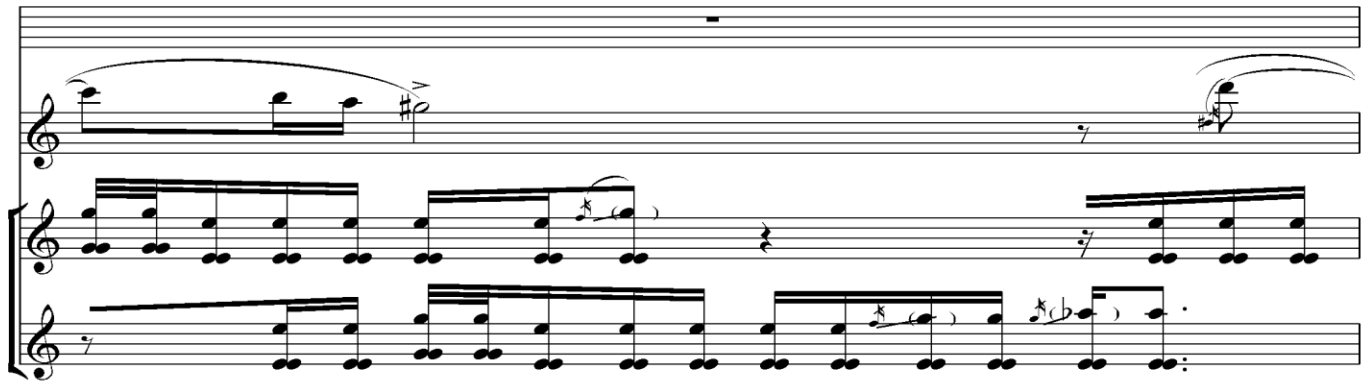

36
40
43
44

14

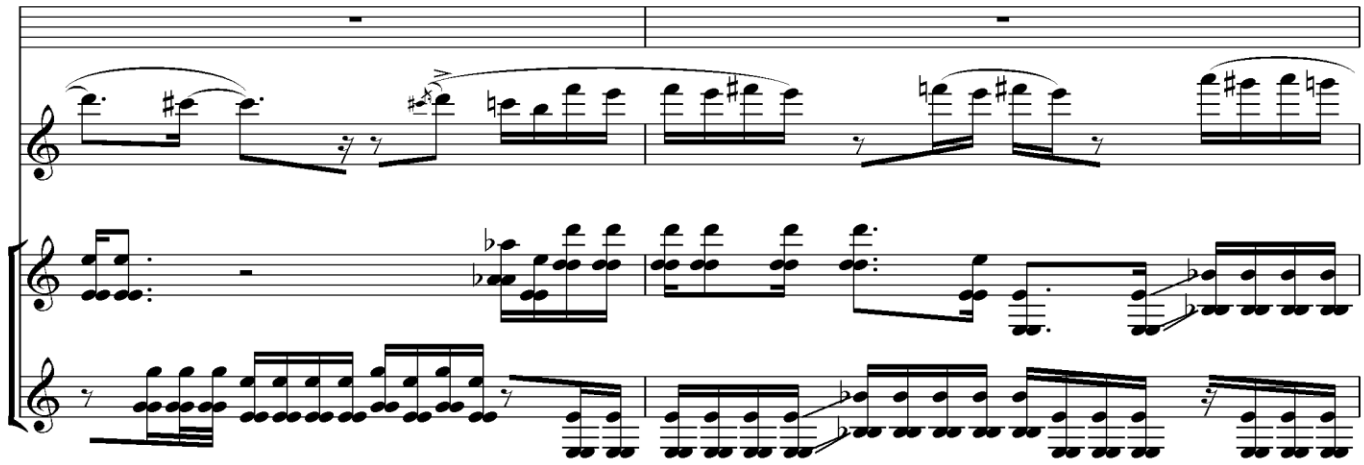
45



47



48



50

51

fluter tongue

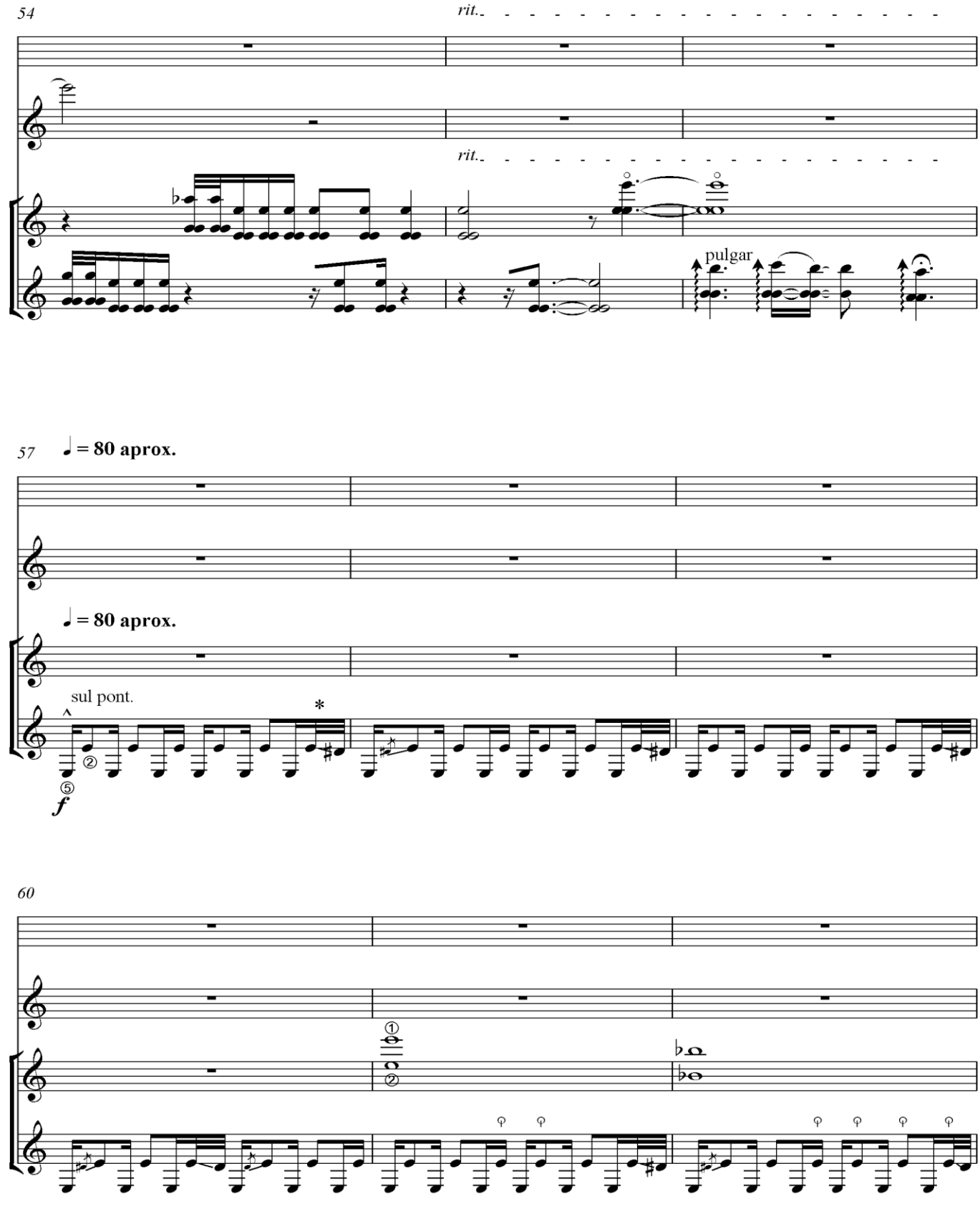
52

ord.

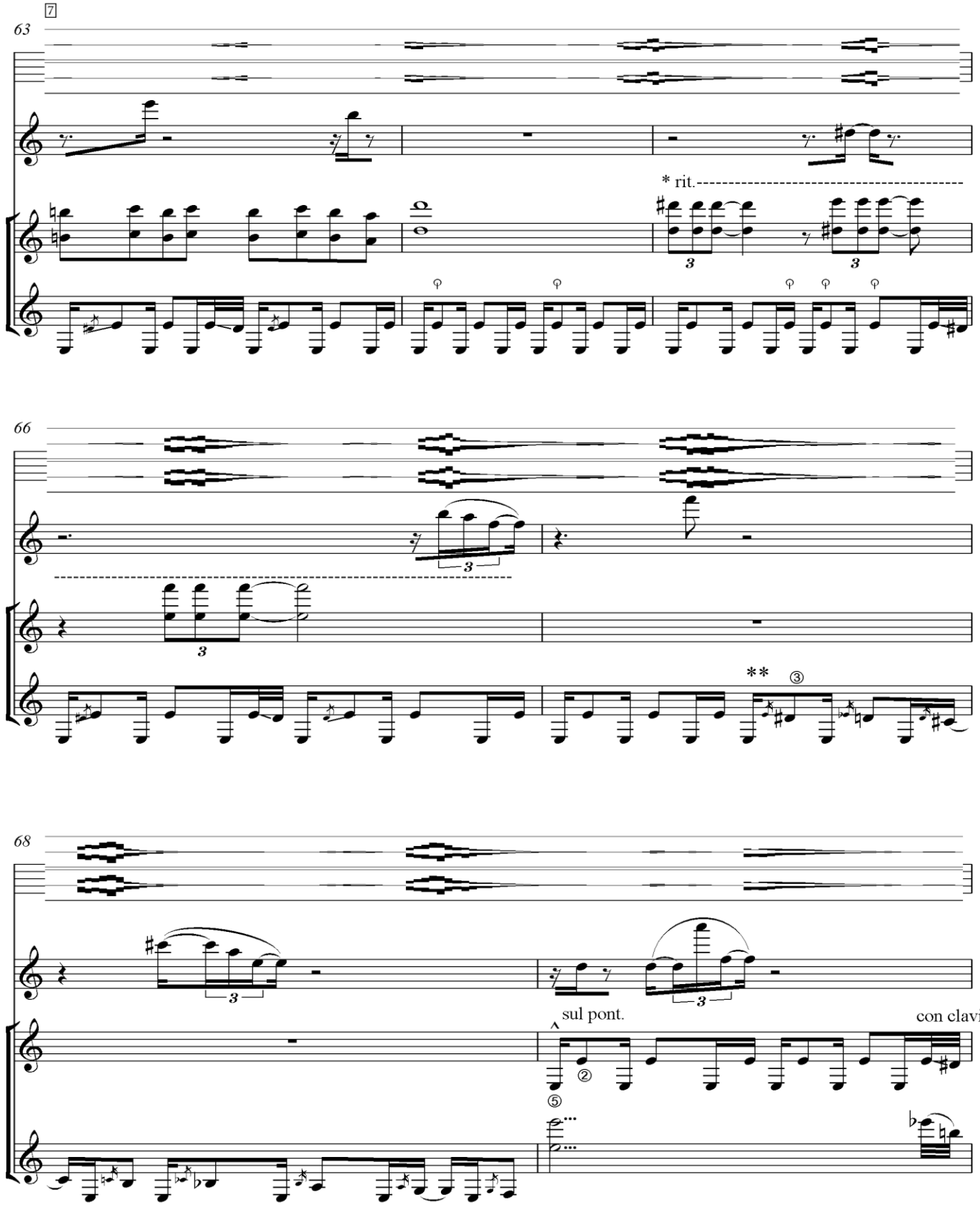
fl.

* Intentar llegar a la afinación indicada mediante glissando de embocadura, sin articular la nota de arribo.

16

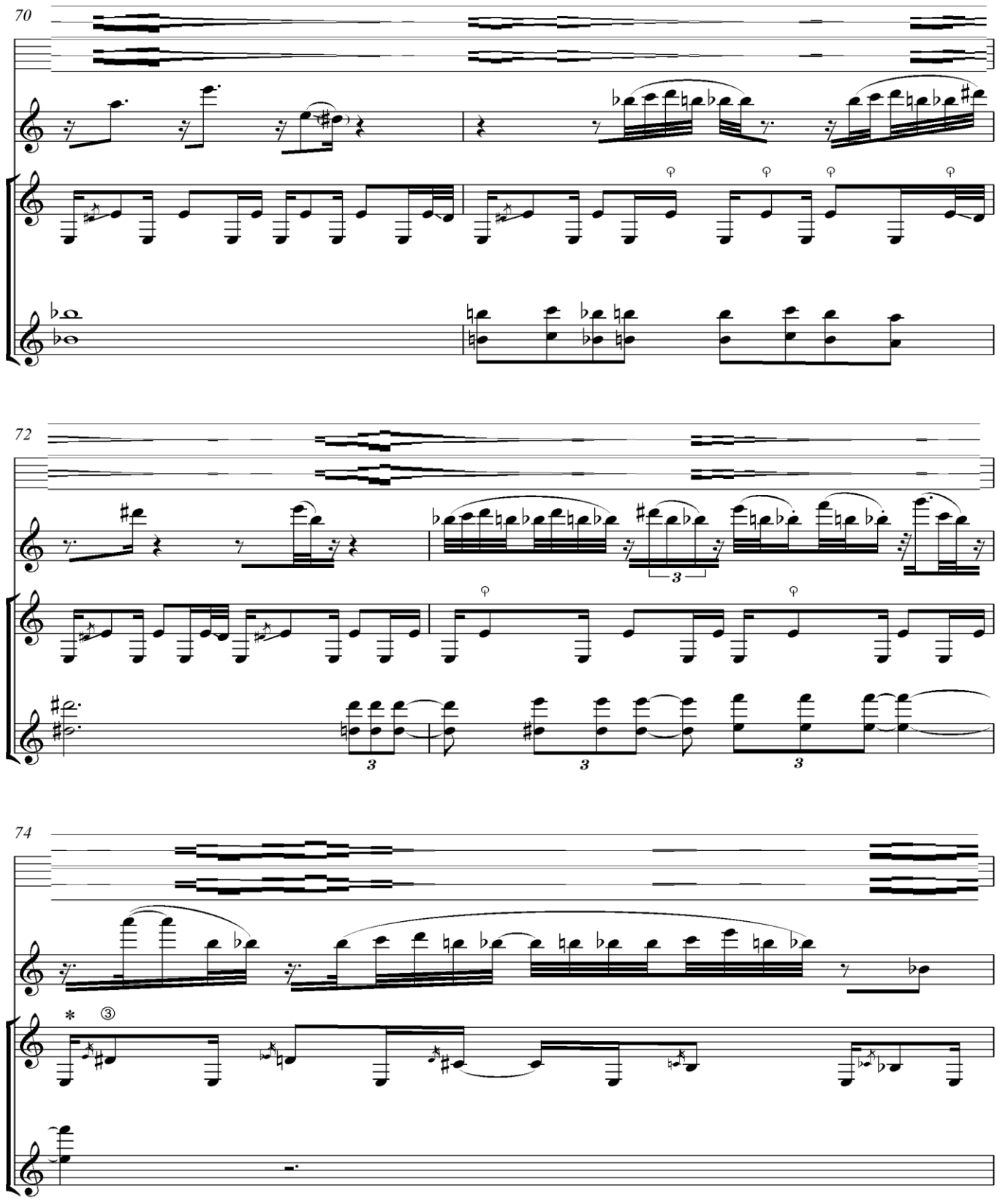


* Realizar el glissando moviendo la afinación con la clavija siempre.

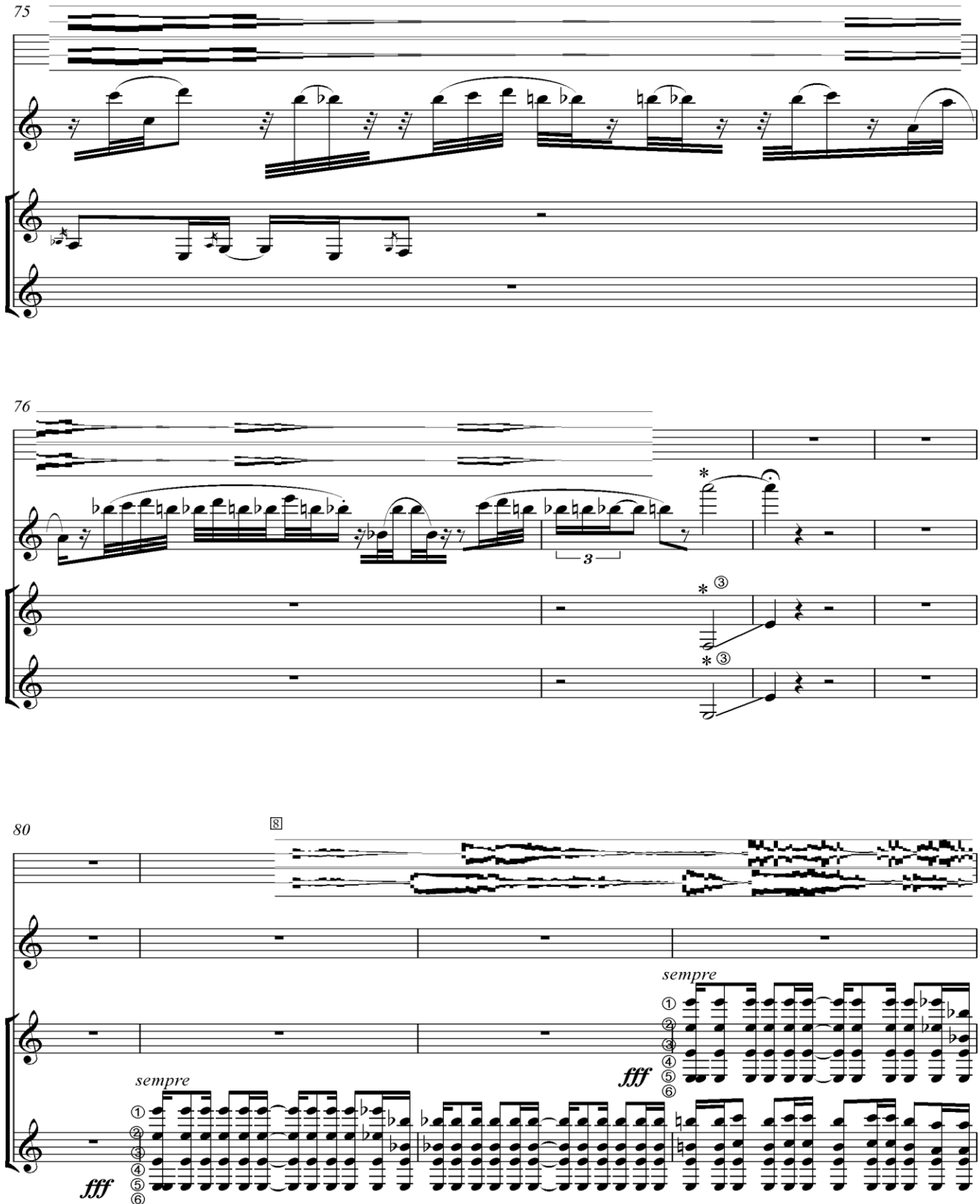


* El rit. solo debe aplicarse a la Guitarra I desfasandose esta de los otros dos instrumentos mientras dure.
** Ir bajando la 3ra cuerda de tono gradualmente mediante la clavija (las alturas escritas son unicamente referenciales).

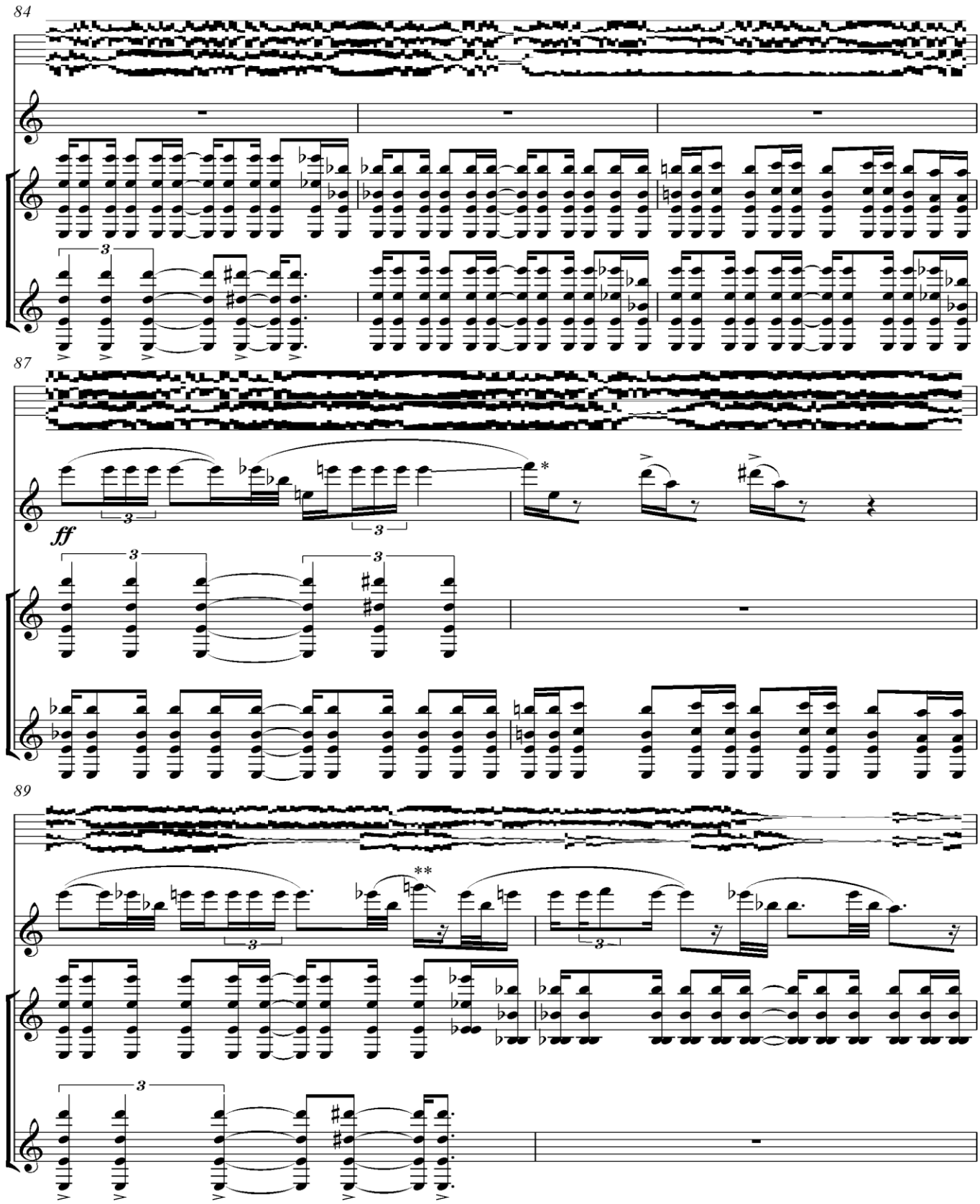
18



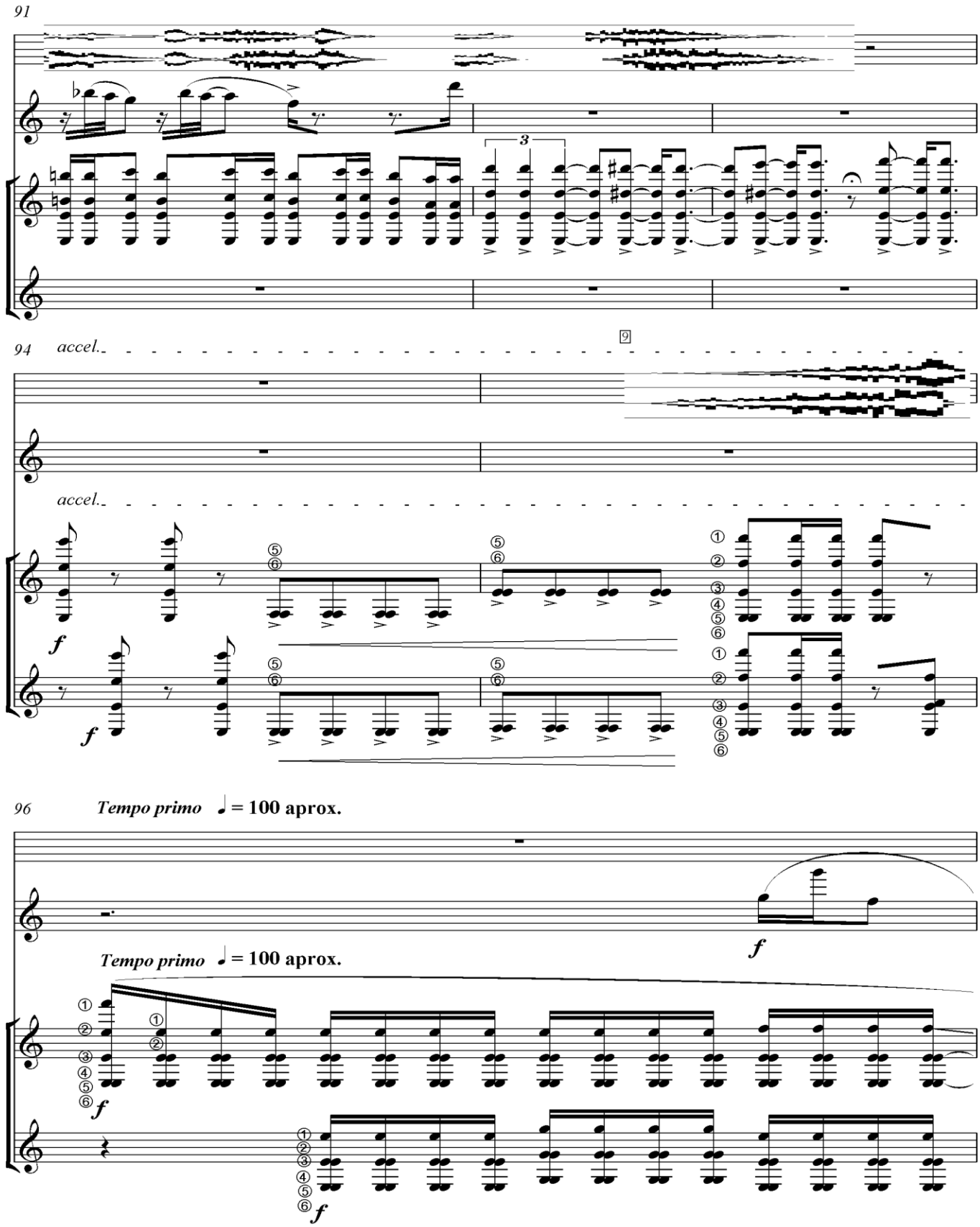
* Ir bajando la 3ra cuerda de tono gradualmente mediante la clavija (las alturas escritas son unicamente referenciales).



* Afinar la 3ra cuerda tocando las veces que sea necesario sin necesidad de coordinarse ambas guitarras, la flauta deja de tocar en cuanto las guitarras logren afinar el Mi. La altura inicial en las guitarras solo es referencial.

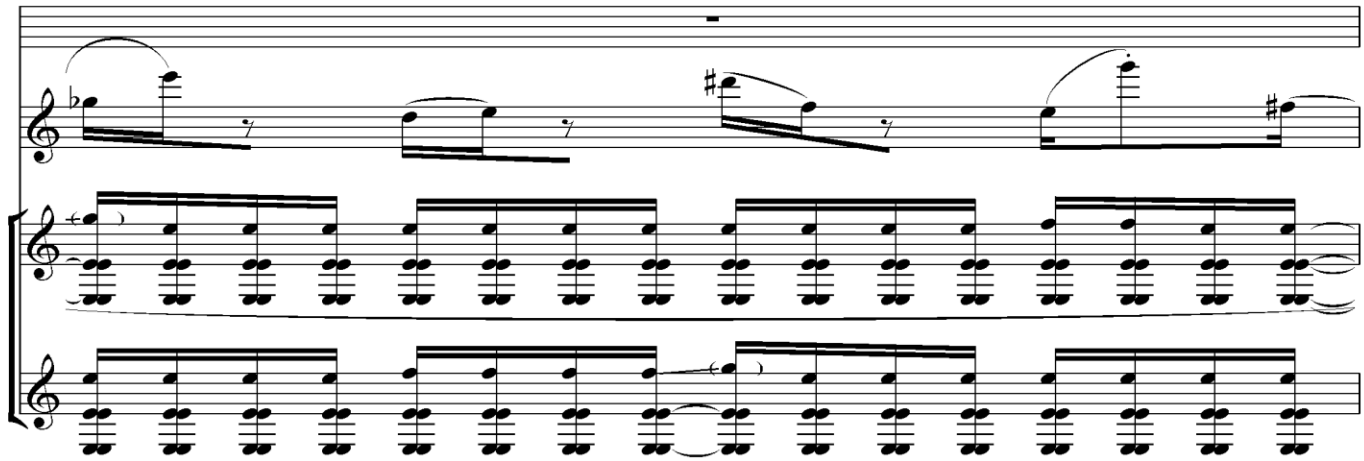


* Intentar llegar a la afinación indicada mediante glissando de embocadura, articulando la nota de arribo.
** Ligera desafinación descendete.

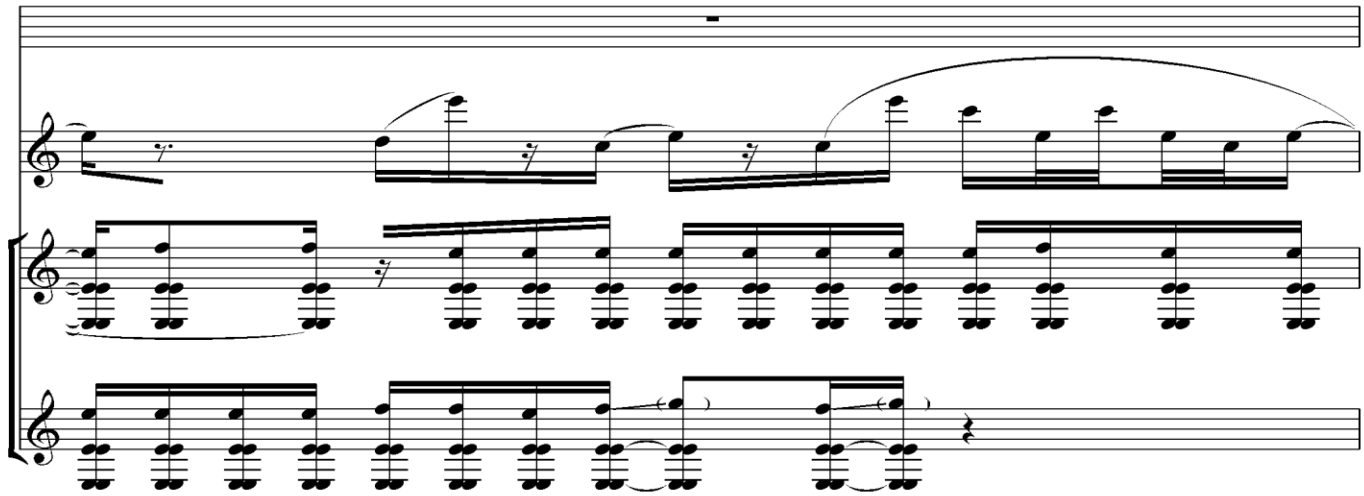

91
3
94
accel.
9
accel.
f
f
96
Tempo primo ♩ = 100 aprox.
Tempo primo ♩ = 100 aprox.
f
f
f

22

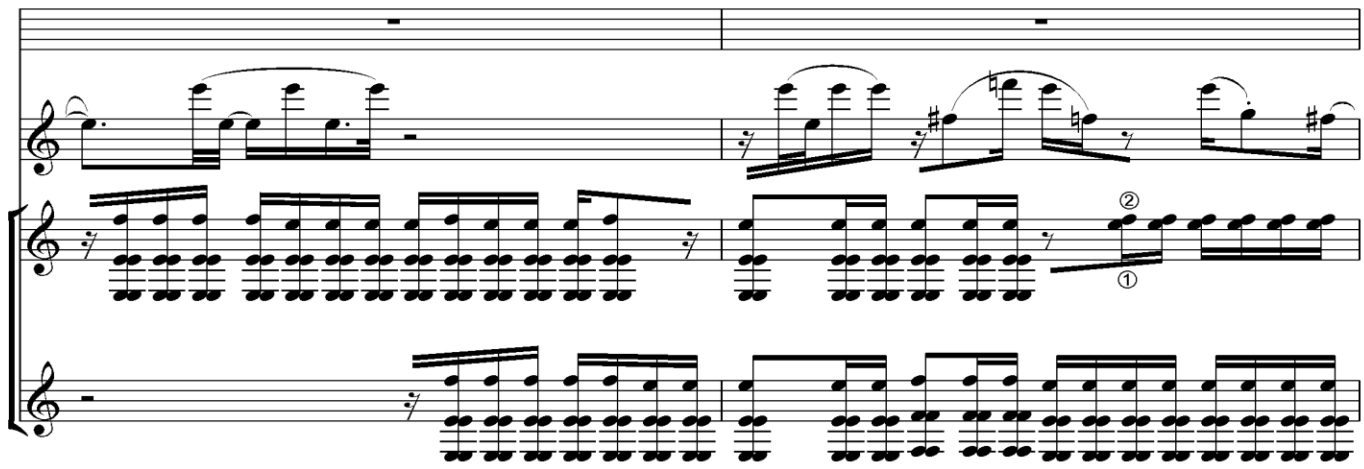
97



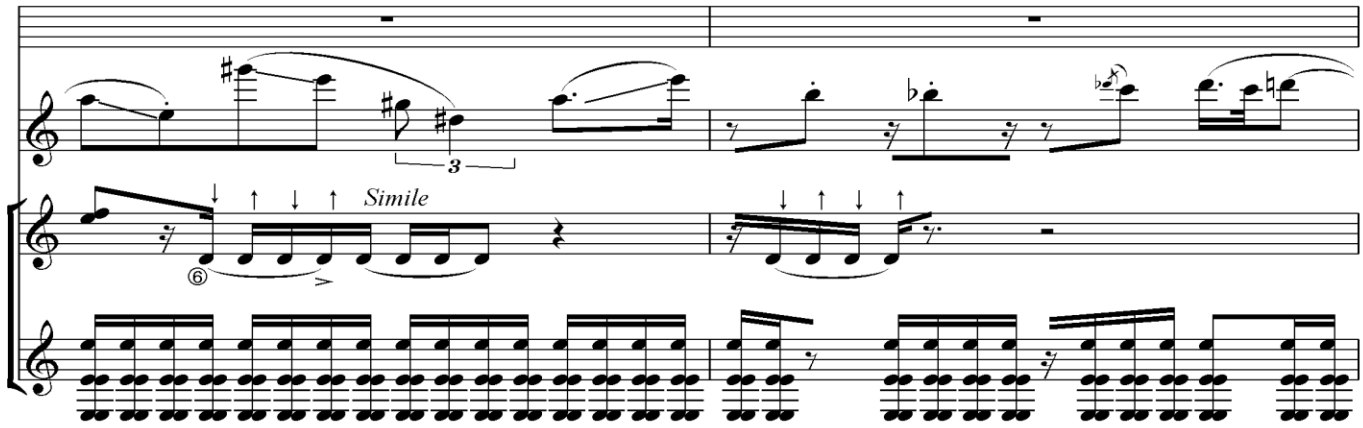
98



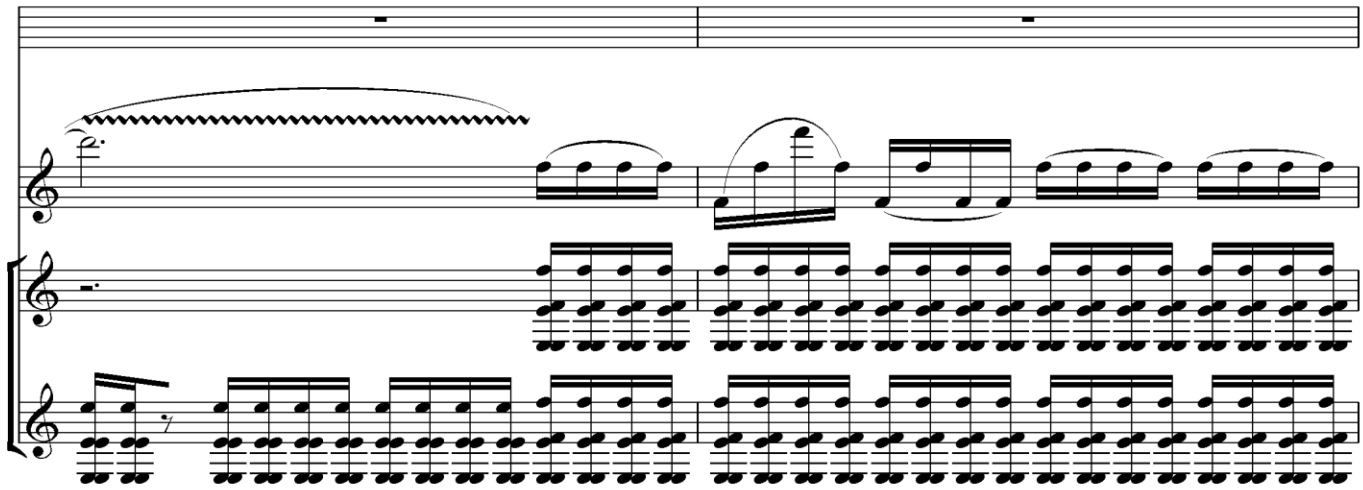
99



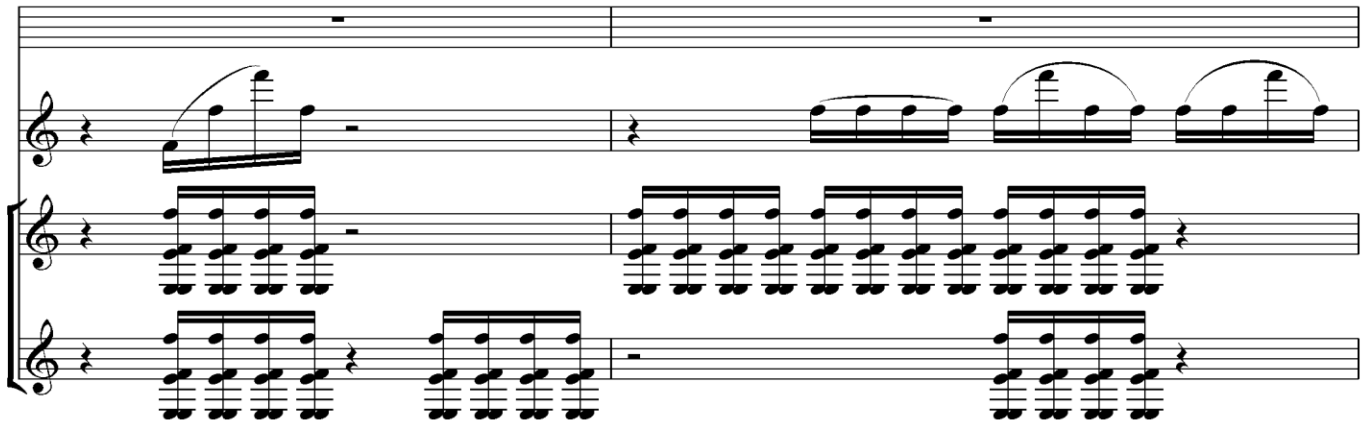
101



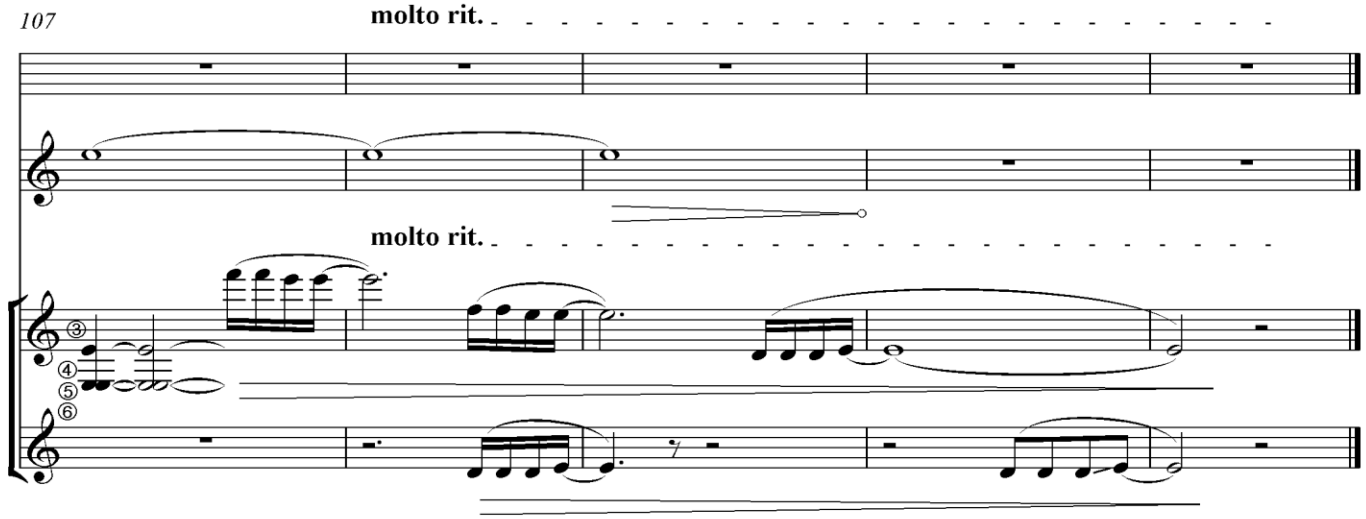
103



105



24



Adrián Herrera

La caída de la desesperación

para guitarra eléctrica y cuarteto de cuerdas

2003

Notas Generales

El sonido de la guitarra eléctrica deberá incluir una distorción moderada. El guitarrista se colocará en un extremo del ensamble cerca del violin I, y su amplificador deberá estar a su lado. Debe regularse el volumen de la guitarra procurando que este no exceda el nivel dinámico mas alto producido por cada uno de los demás instrumentos. Se recomienda el uso del botón de volumen en la guitarra con el fin de lograr una dinámica mas precisa.

Notación

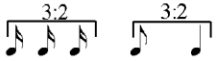
1.- Rítmo

Tremolo rápido.

Tremolo errático, sumamente irregular.

Aceleración o disminución de la velocidad en un tremolo, de menor a mayor grado segun el número de corchetes.

Vibrato intenso e irregular con variaciones de altura y dinámica. Debe ejecutarse proporcionalmente dependiendo del lugar y la longitud que este ocupe.



Referencias que indican otra forma de escribir, el rítmo escrito dentro del pentagrama.

En este tipo de esctritura para el glisando las plicas y los corchetes solo se escriben como referencia ritmica, no teniendo ningún efecto de articulación.

2.- Altura

Las notas más agudas posibles de acuedo al contexto.

Accidentes

Un cuarto de tono sostenido.

Tres cuartos de tono sostenido.

Un cuarto de tono bemol.

Tres cuartos de tono bemol.

3.- Articulación

Indica mayor presión en el arco la cual debe generar un ruido intenso. Se sugiere variar la presión "ad libitum", a fin de generar distintas calidades de ruido. En caso de que este simbolo se encuentre sobre una nota con tremolo ( ), el ruido debe ejecutarse en el primer ataque, o bien, si se encuentra sobre una nota larga ( ), la presión debe ser intensa al principio e irse relajando gradualmente en el transcurso de la duración.

4.- Timbre

x sul pont.→ ord.

Transitar gradualmente de una región a otra del instrumento. En este ejemplo ir de extremo sul ponticello a ordinario.

Guitarra Eléctrica

tapping

Tocar pulsando con las yemas de los dedos de ambas manos, directamente sobre el diapasón. Las ligaduras descendentes indican jalar la cuerda ligeramente con el dedo en turno. Debe procurarse destacar ambos sonidos por cada vez que se ejecuta una nota, ya que, mediante esta tecnica, la cuerda vibra por ambos lados generando dos sonidos por cada pulsación.

Tocar la nota con tapping

pick

Tocar con plumilla o plectro. En general para toda la obra se sugiere el uso de plectro, con excepción de la sección de tapping.

bend

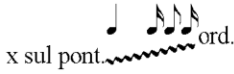
Doblar la cuerda jalando o empujando para modificar la altura mediante glissando; las transiciones a cuartos de tono y viceversa siempre se realizan mediante "bend". En el caso de los cuartos de tono en descenso se recomienda el uso de la "palanca" o "barra" que modifica la altura del sonido. En ocasiones se utiliza la palabra "release" para relajar la tensión generada al realizar un "bend" obteniendo el tono indicado.

w/bar- - -|

Señala el uso de la "palanca" o "barra de afinación". Si la guitarra no cuenta con este aditamento esta indicación y las alteraciones de las notas que afecta pueden omitirse.

P.M.- - -|

Palm Muting. Apagar el sonido de las cuerdas colocando un costado de la palma de la mano cerca del puente.



Raspar con una plumilla plana y delgada sobre el entorchado de las cuerdas en la dirección indicada de manera continua, acentuando mediante movimientos cortos y acelerados de acuerdo a la escritura rítmica escrita dentro del pentagrama.

Digitar con poca presión sobre la nota indicada (ahogar), generando un sonido percusivo.

I

Caída melancólica y Tensa

Adrián Herrera Franco

Andante ♩ = 70 aprox.

tapping, non legato

Guitarra Eléctrica

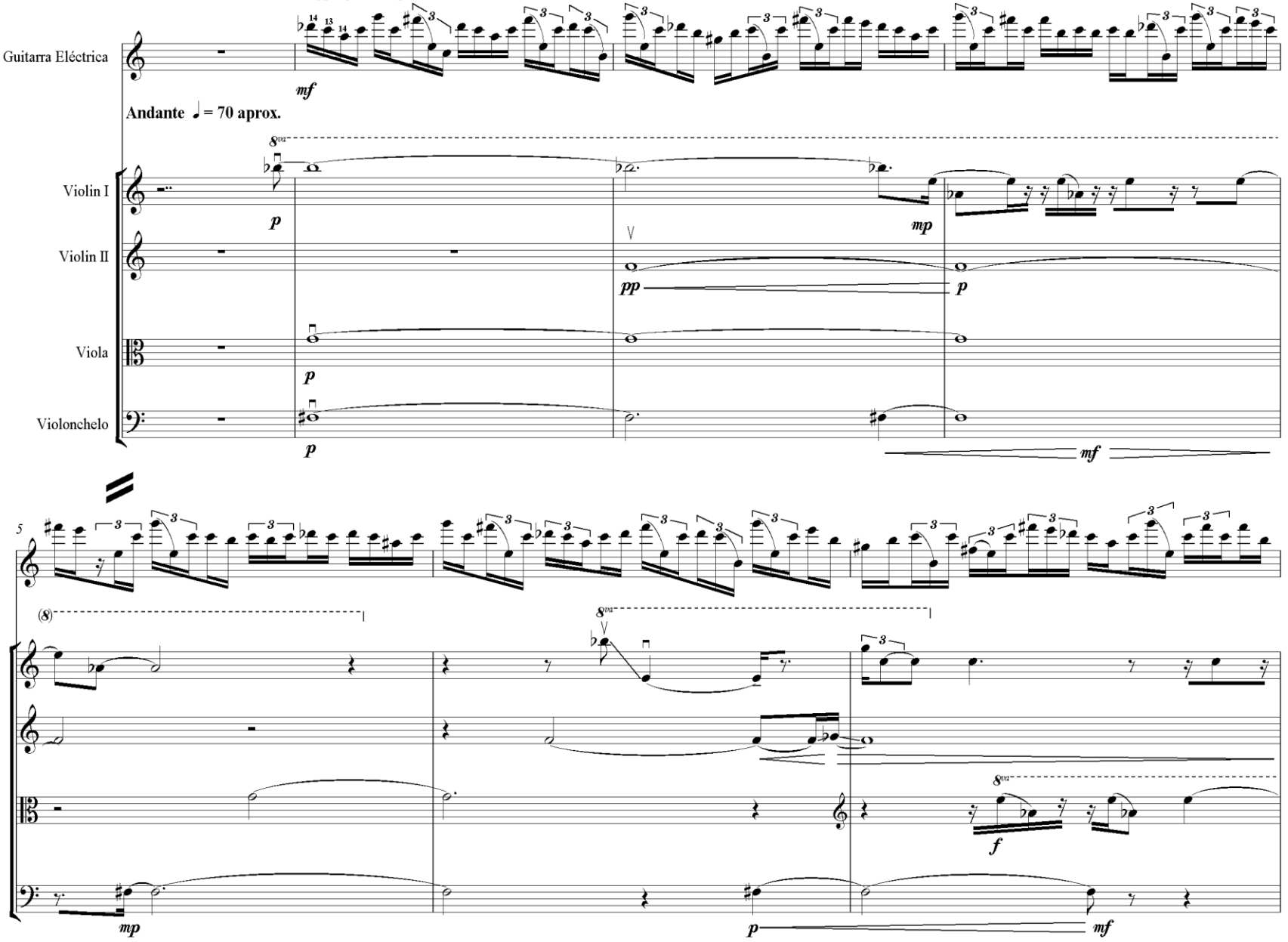
Andante ♩ = 70 aprox.

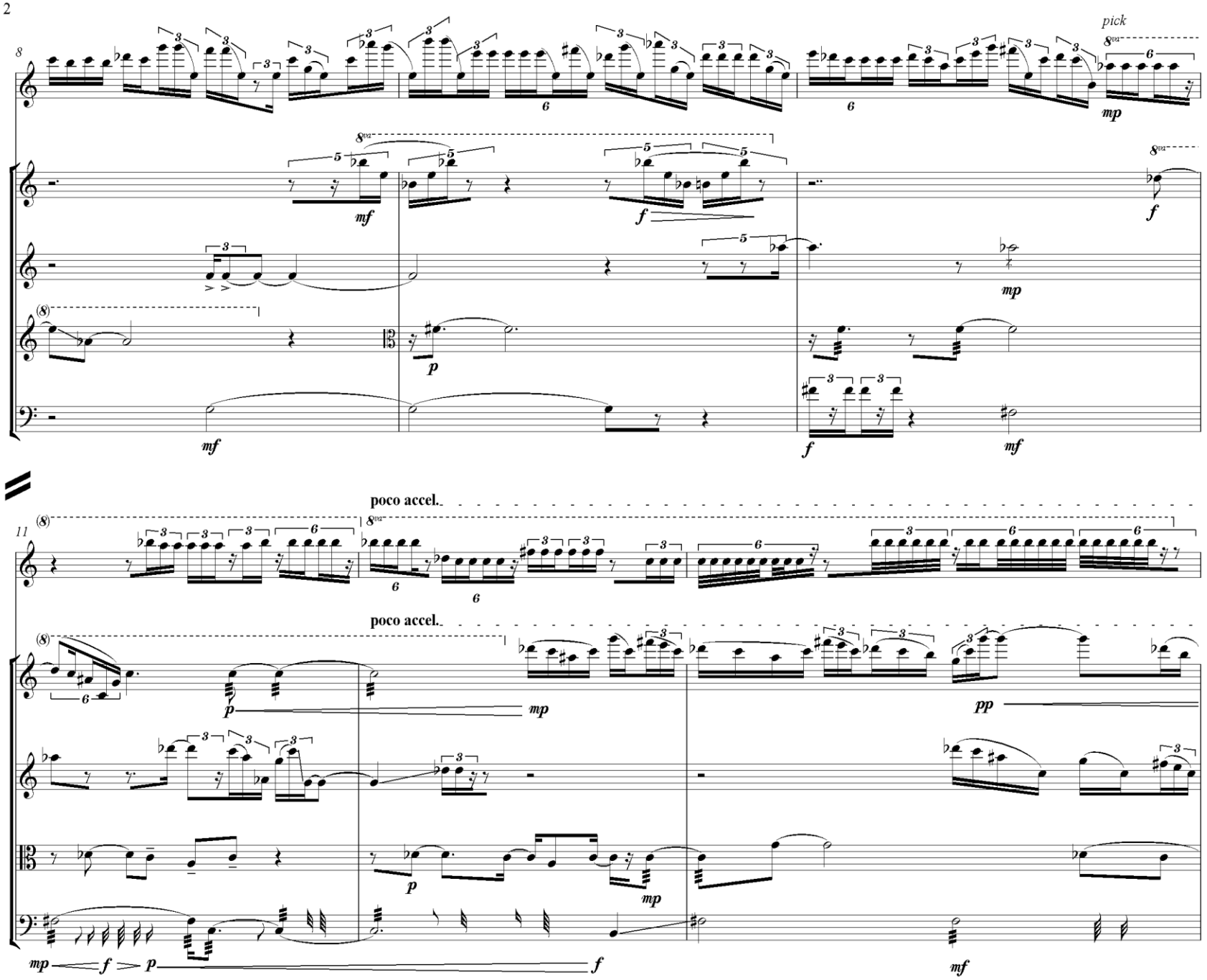
Violin I

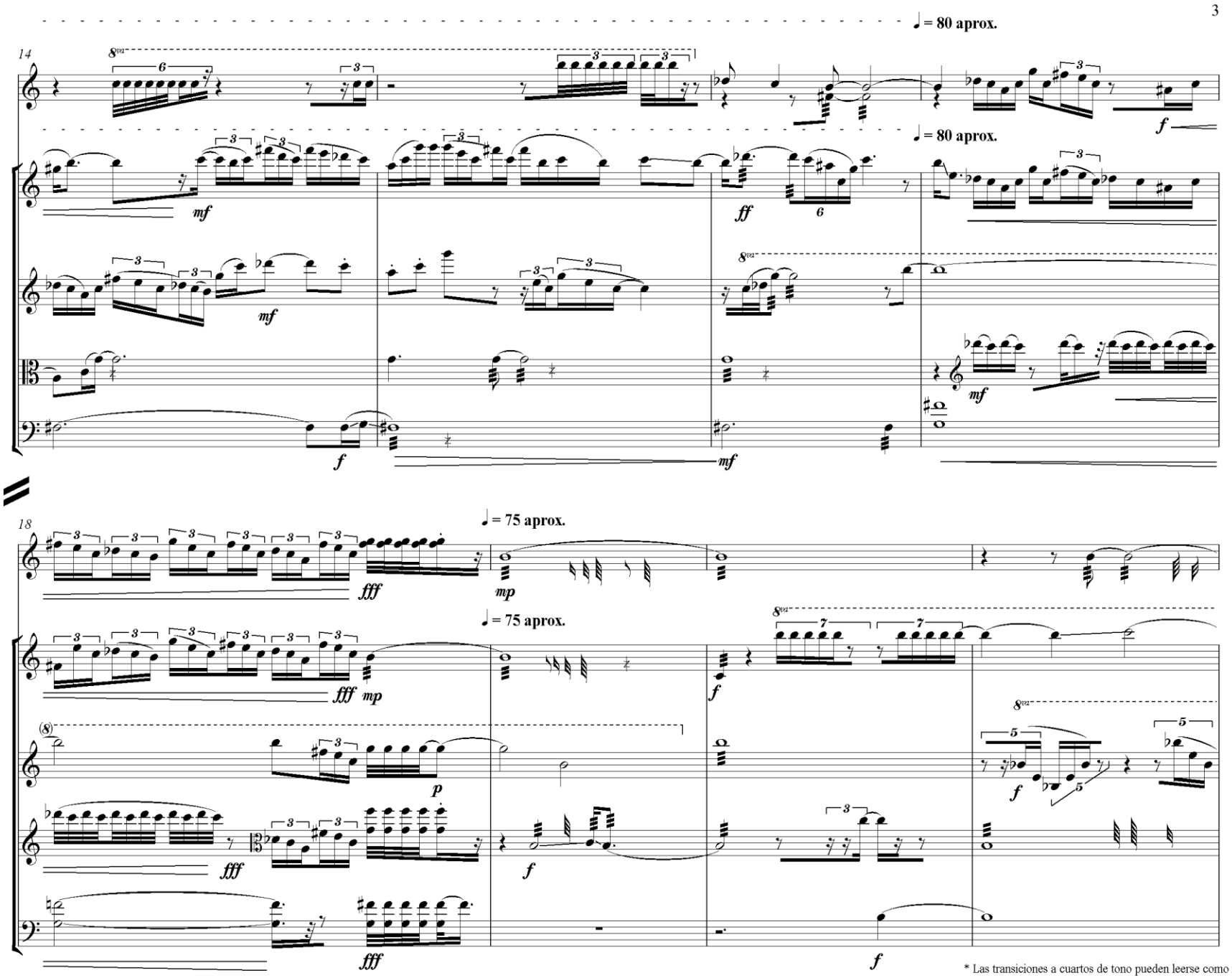
Violin II

Viola

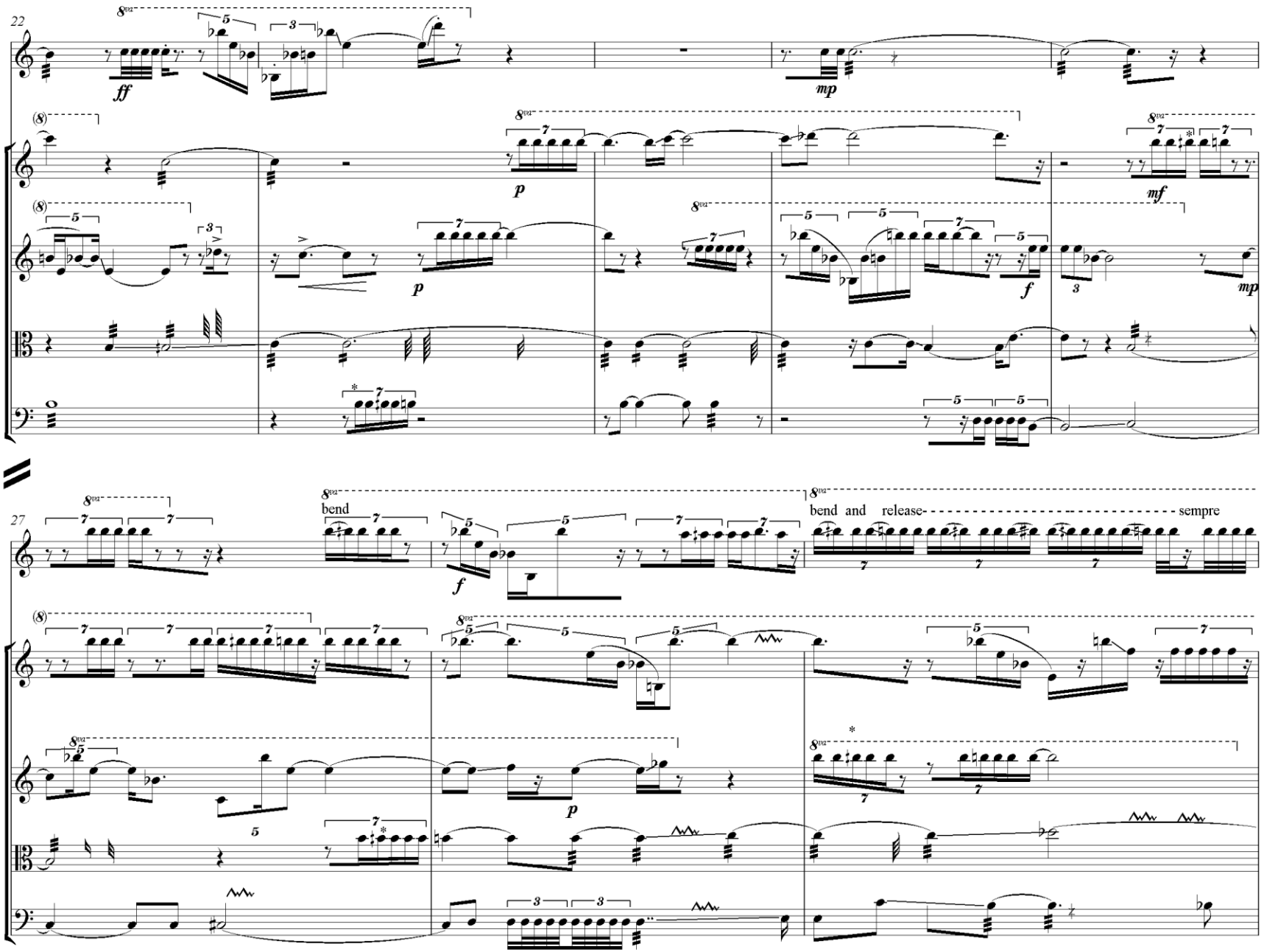
Violonchelo

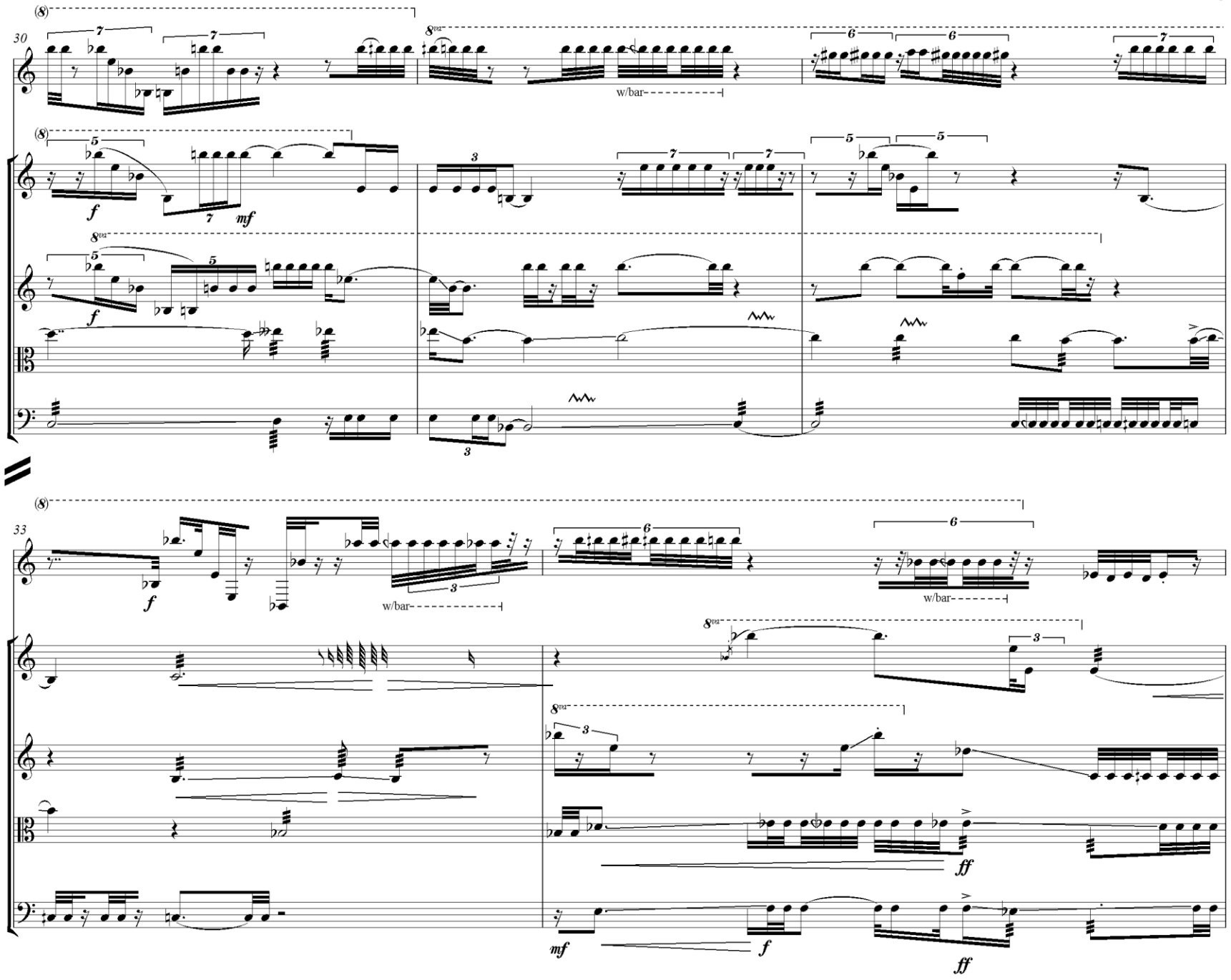


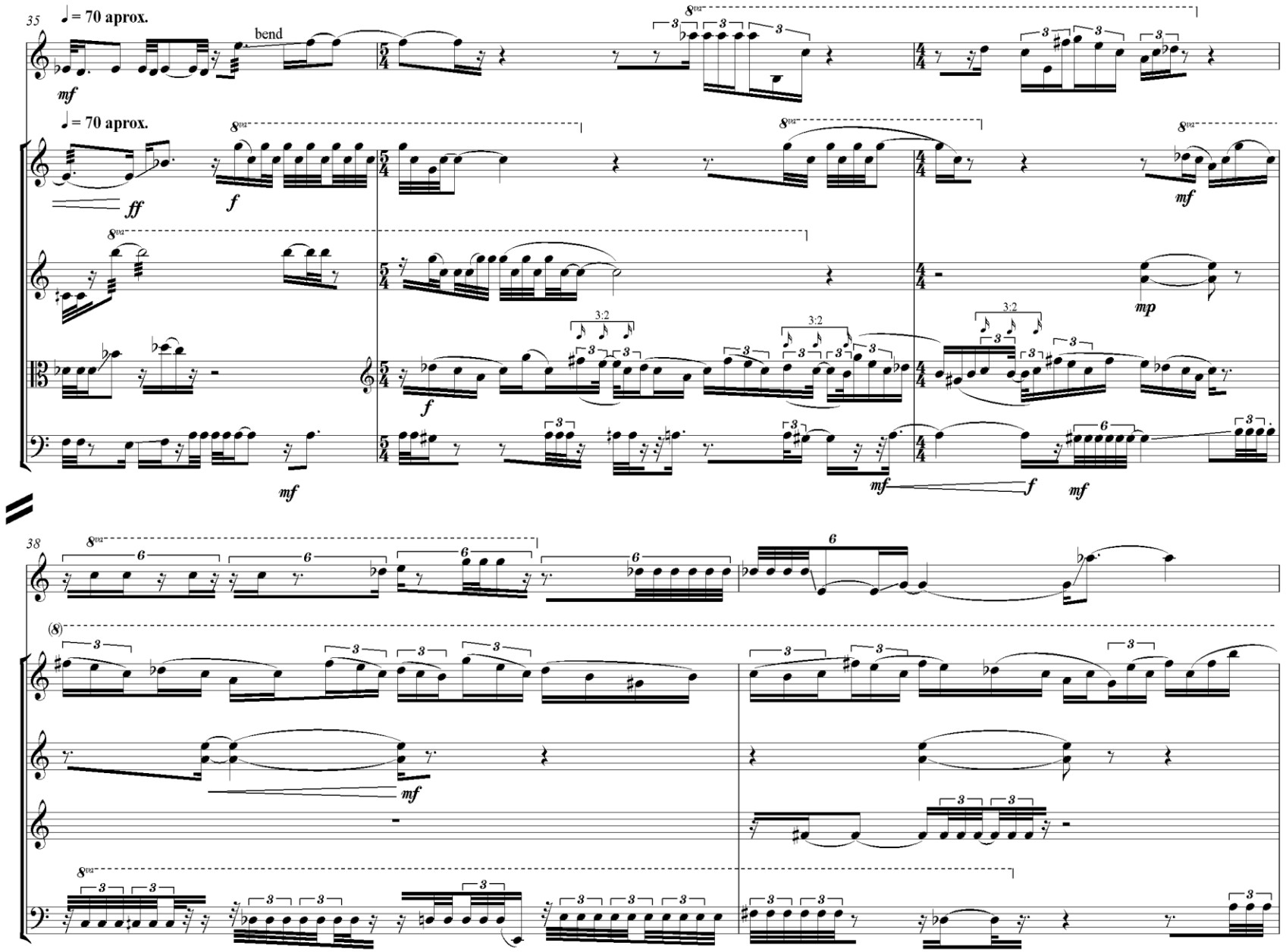

pick
poco accel.
poco accel.

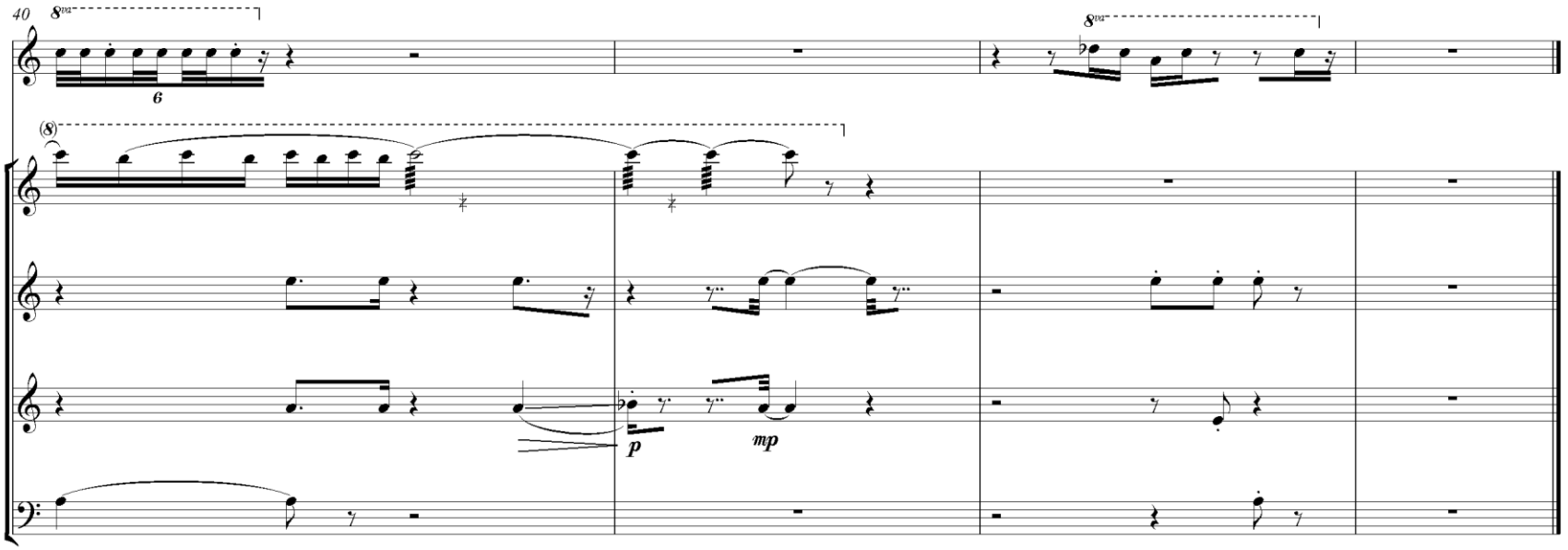


* Las transiciones a cuartos de tono pueden leerse como inflexiones d


22
ff
mp
p
mf
f
mp
27
bend
f
bend and release
sempre
p

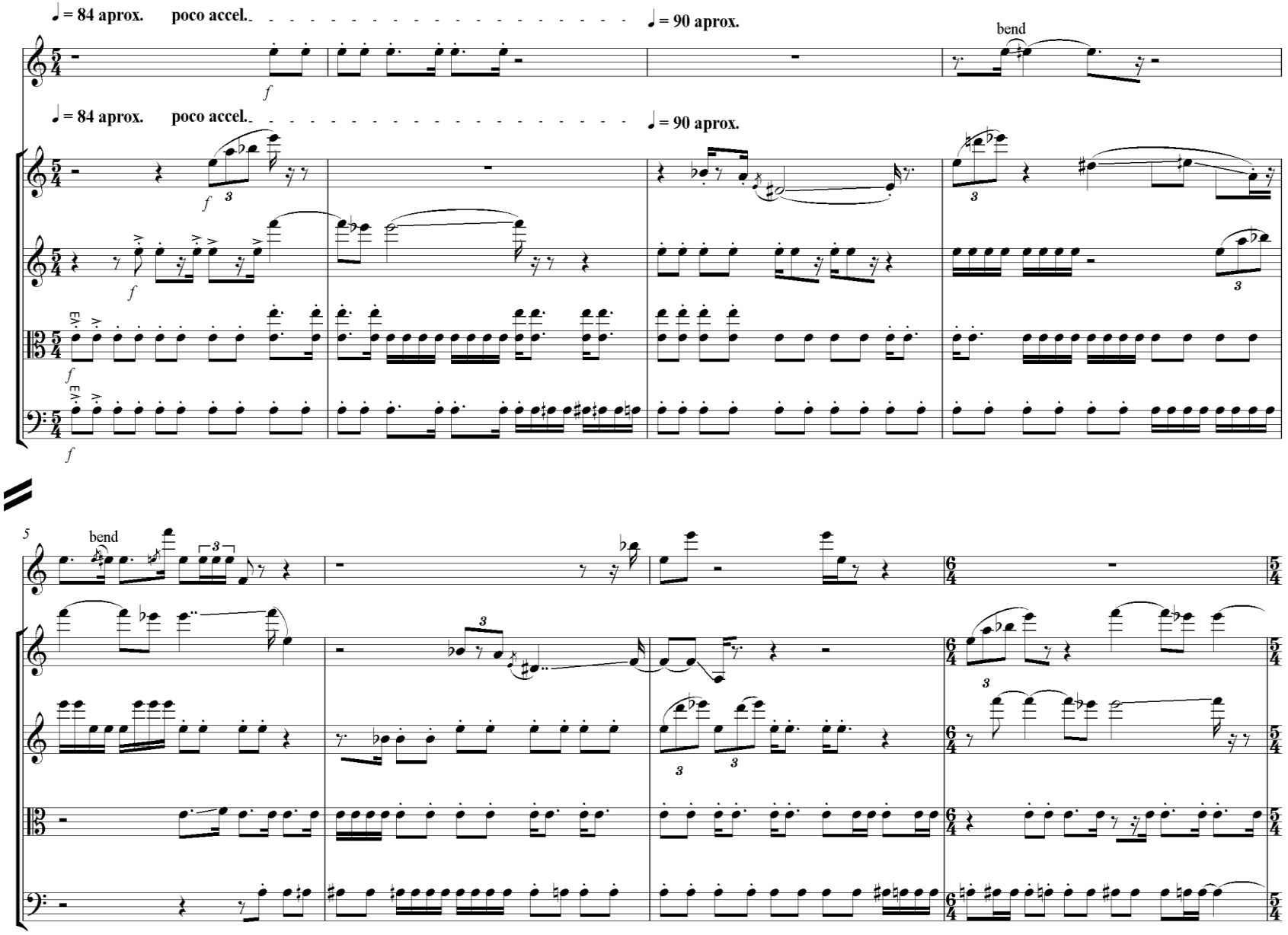

30
w/bar
33
w/bar
w/bar

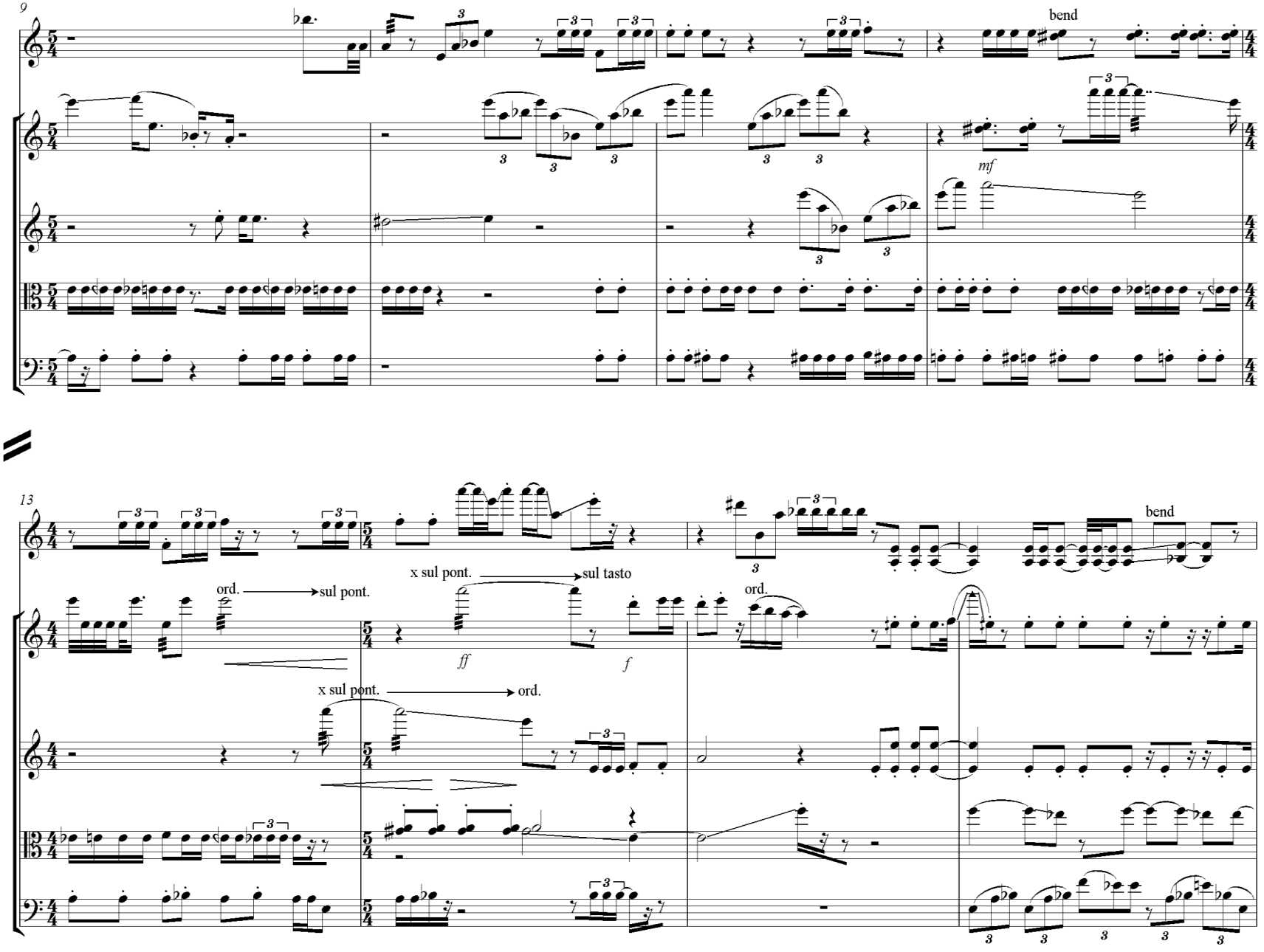

35
♩ = 70 aprox.
bend
mf
♩ = 70 aprox.
ff
f
mf
mp
f
mf
mf
f
mf
38
(8)
mf

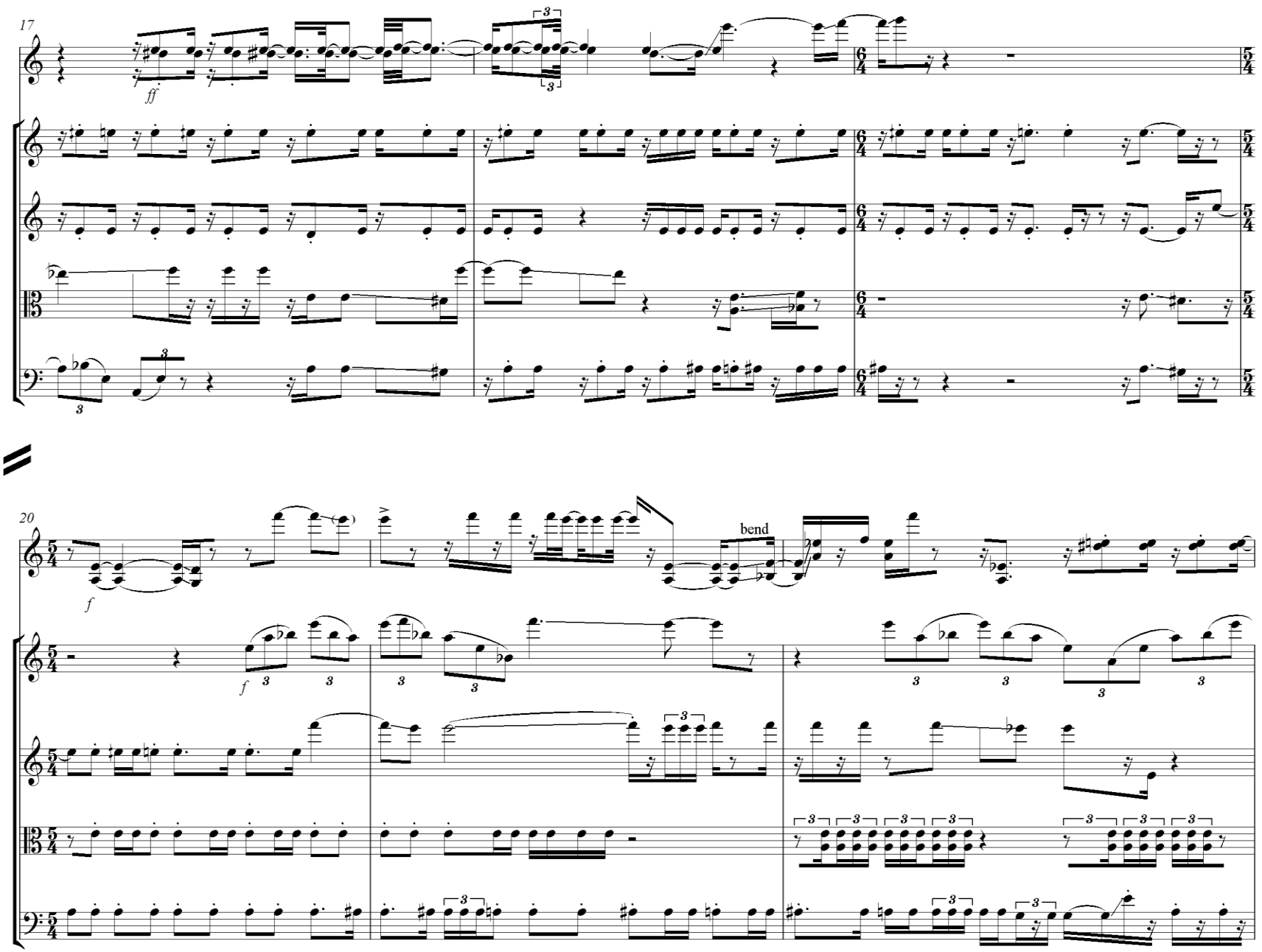

40
8va
6
8va
(8)
p
mp

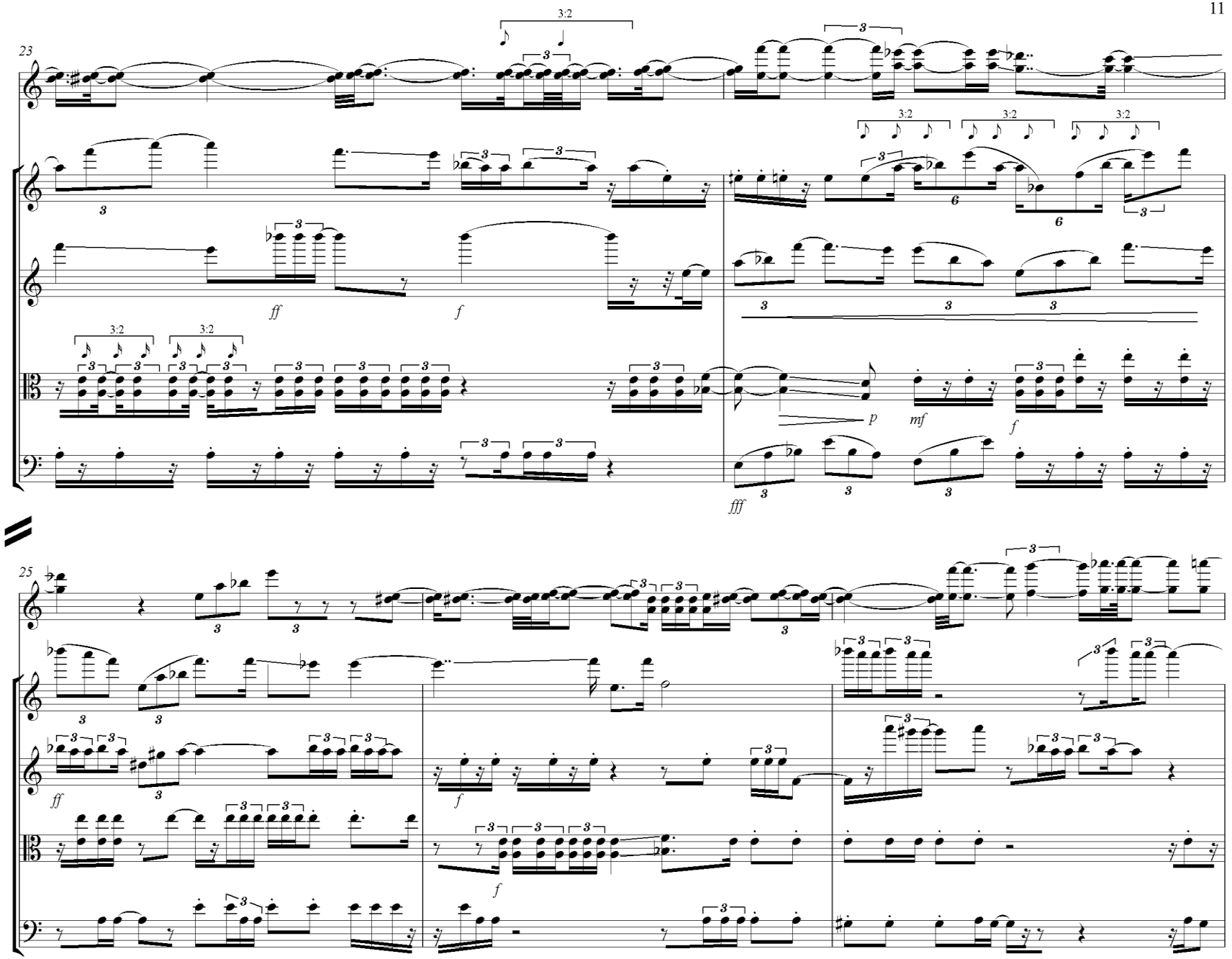
II

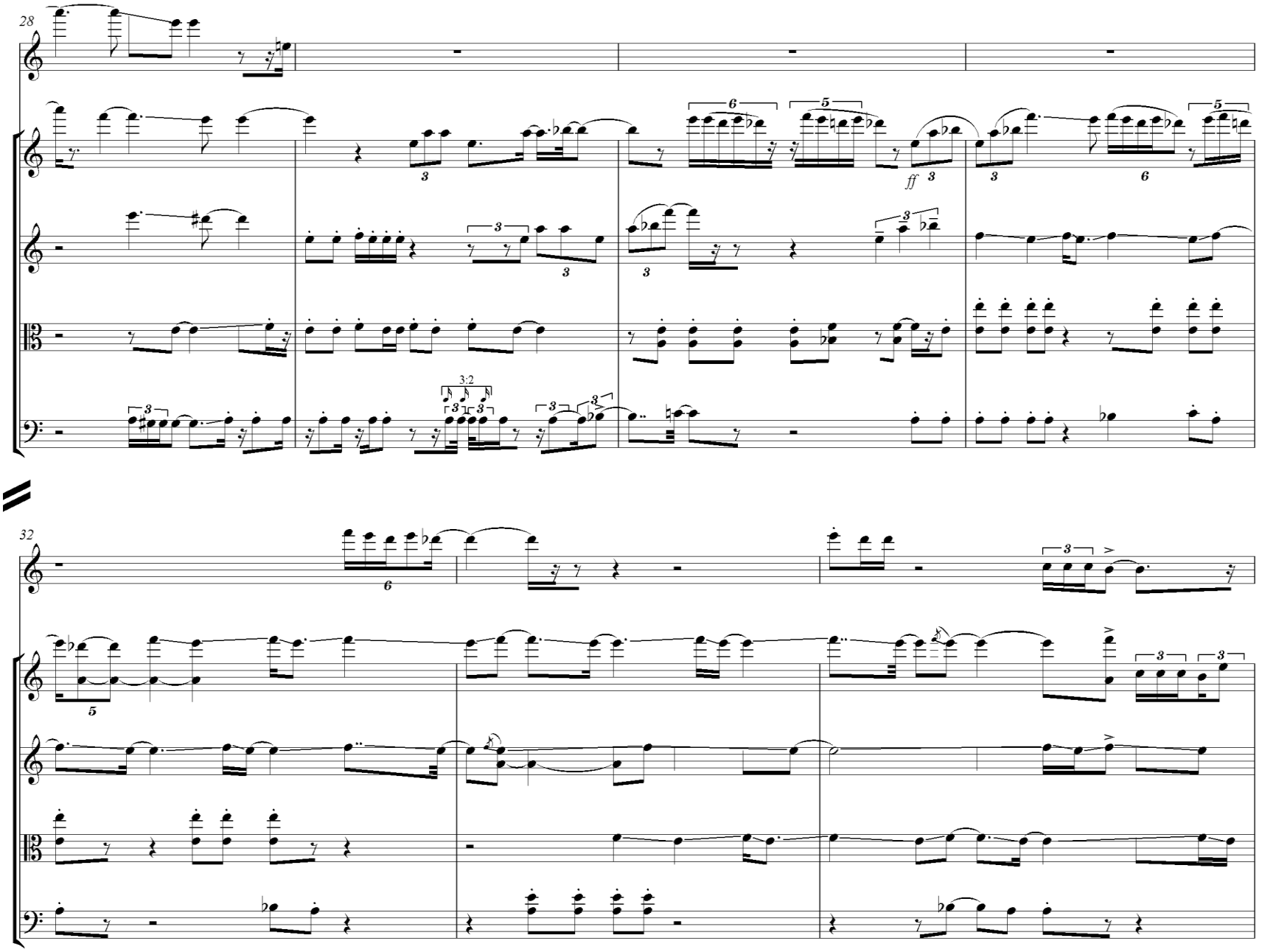
Parcialmente feliz

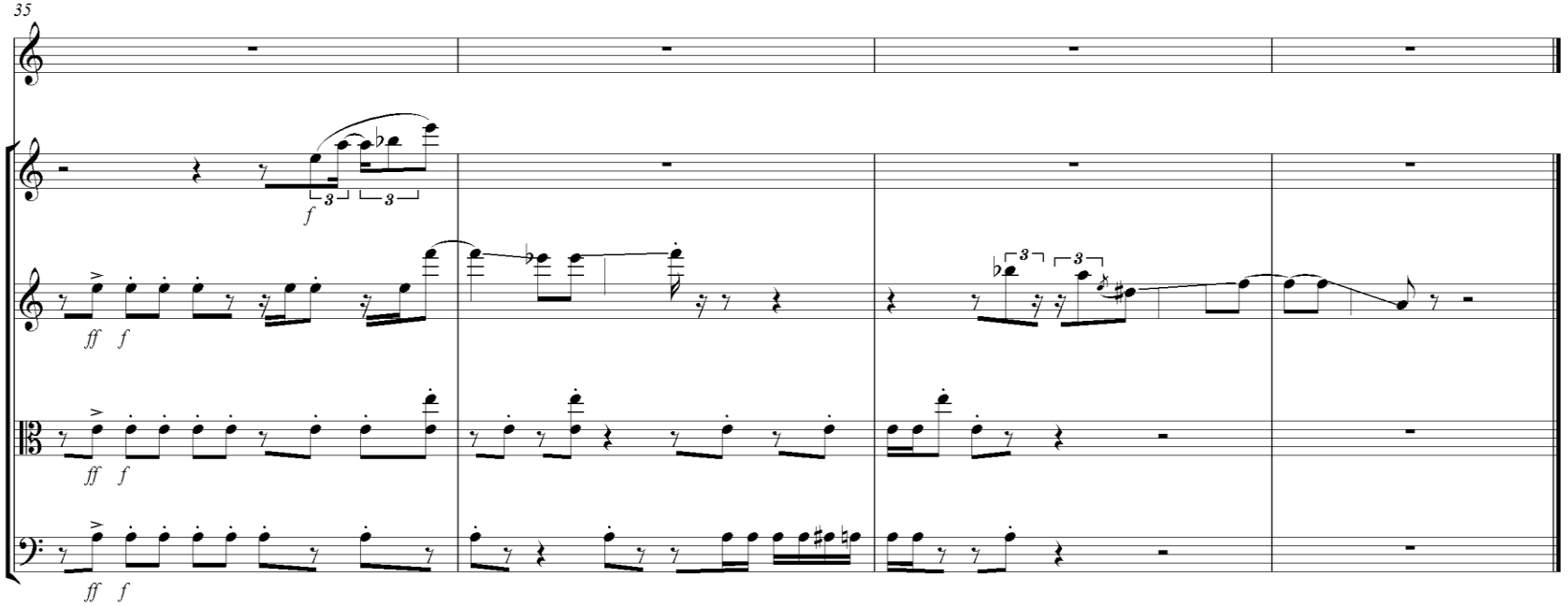



9
bend
mf
13
bend
ord.
sul pont.
x sul pont.
sul tasto
ff
f
x sul pont.
ord.
ord.


17
ff
6/4
5/4
20
f
bend

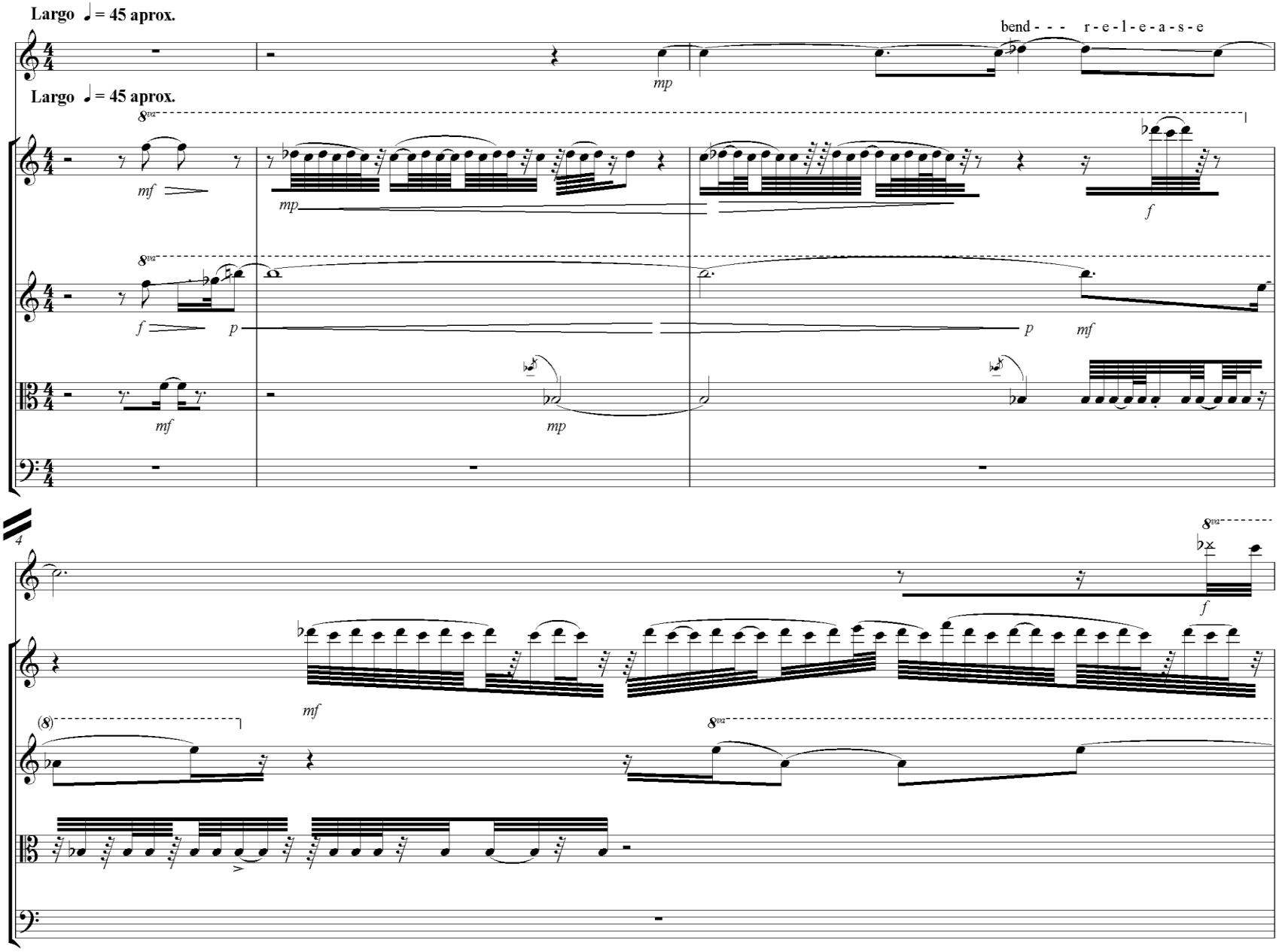

23
3:2
ff
f
p
mf
f
fff
25
ff
f
f

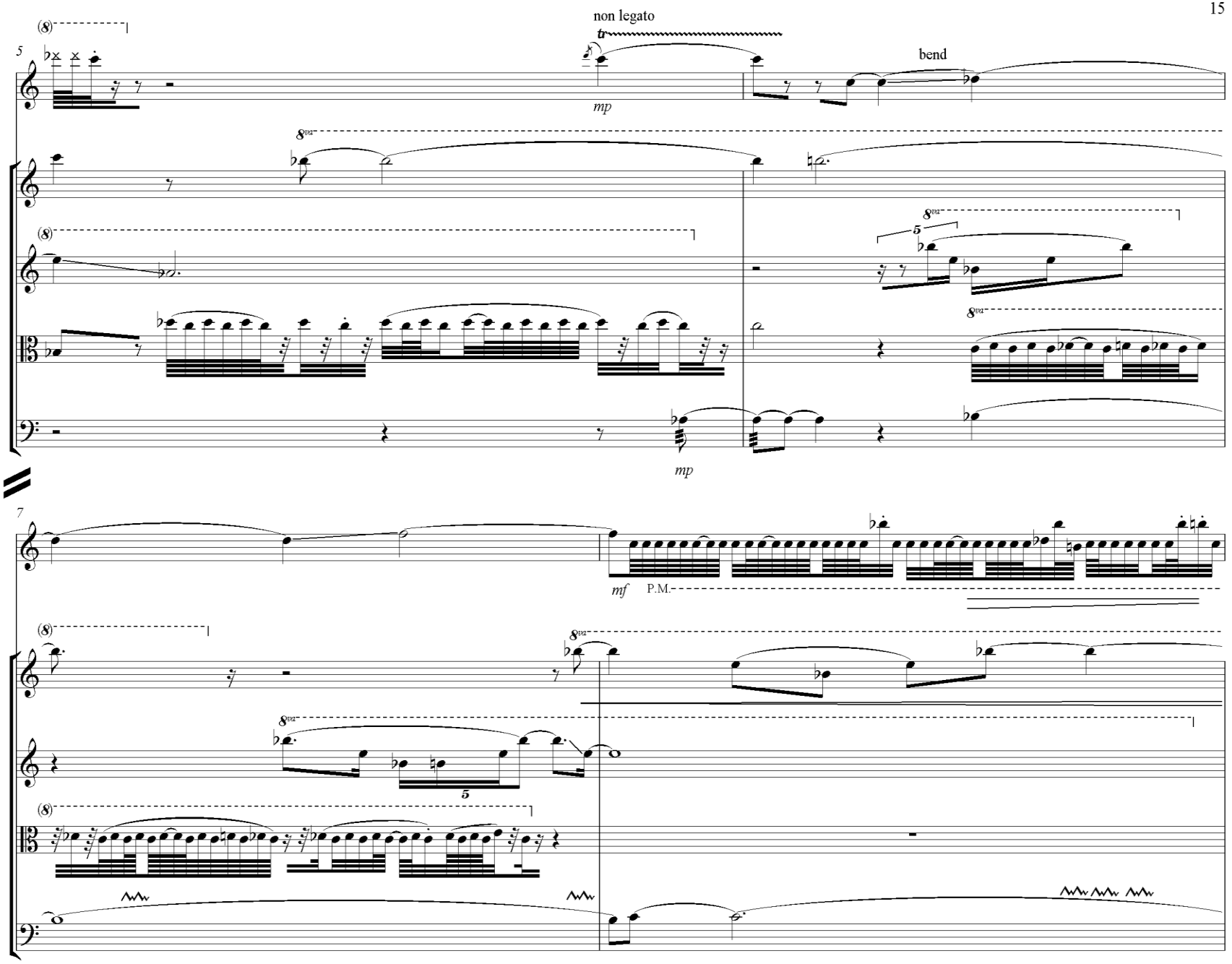

28
ff
32

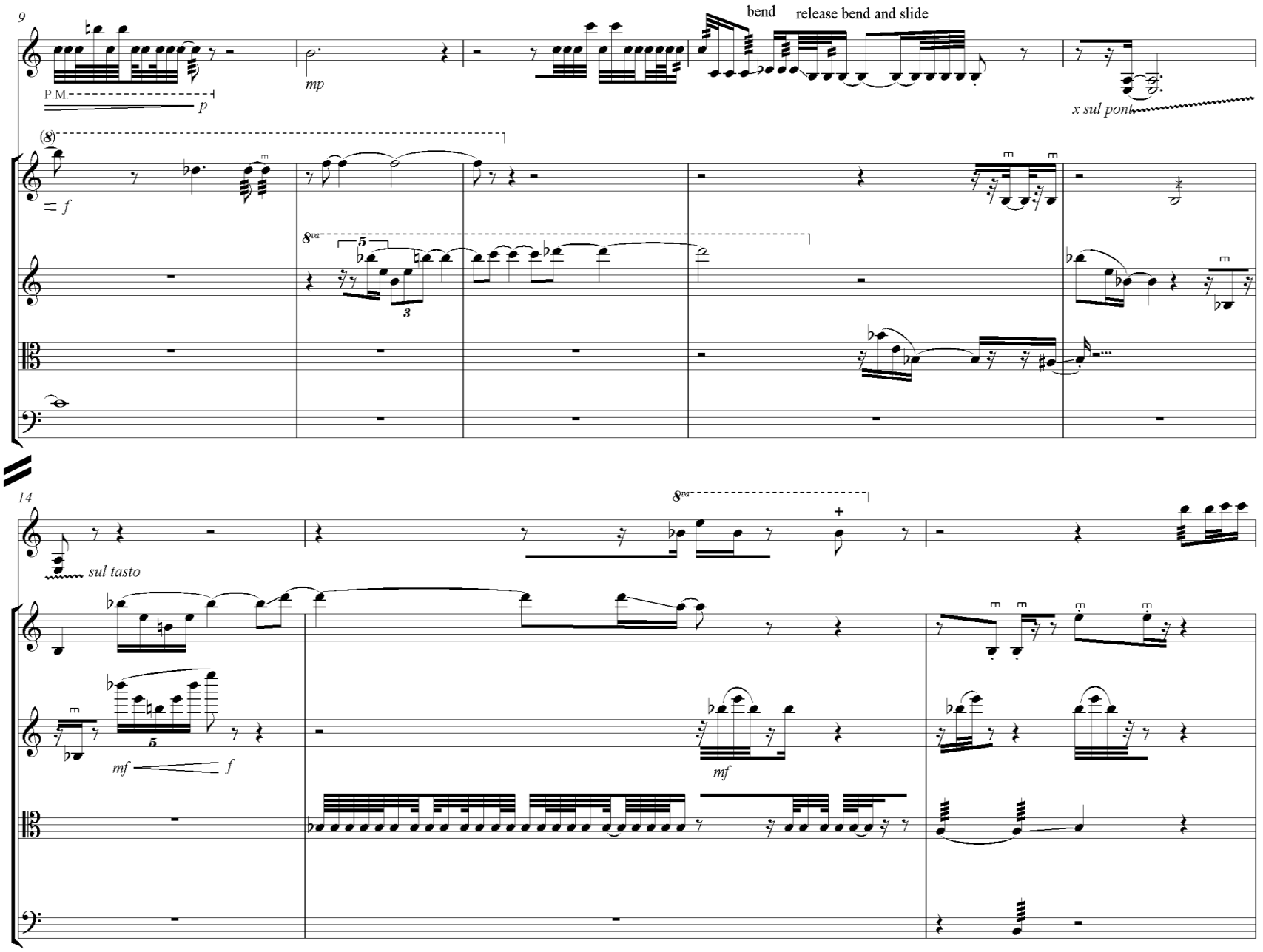

35
f
ff f
ff f
ff f

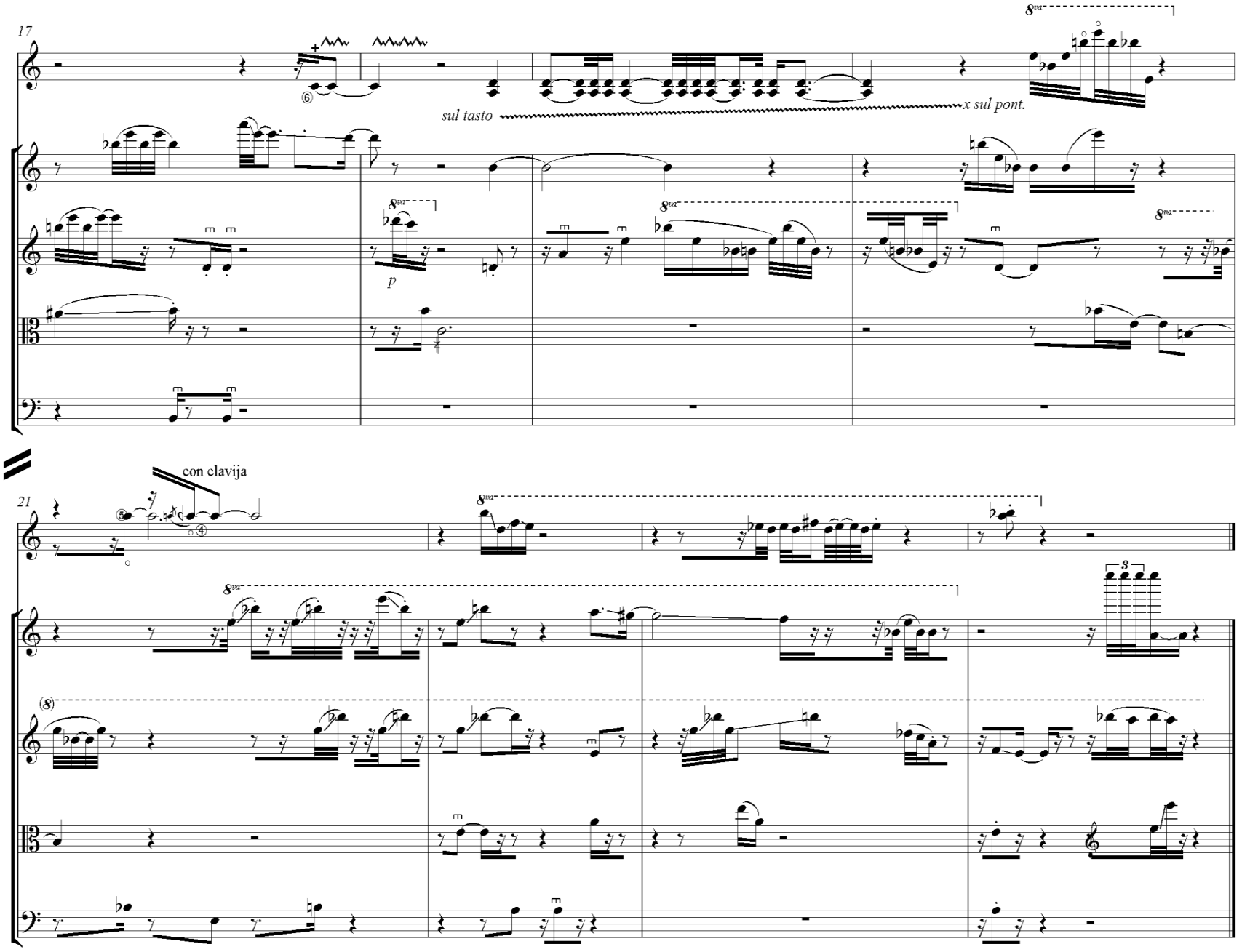
III

La caída melancólica tiritante



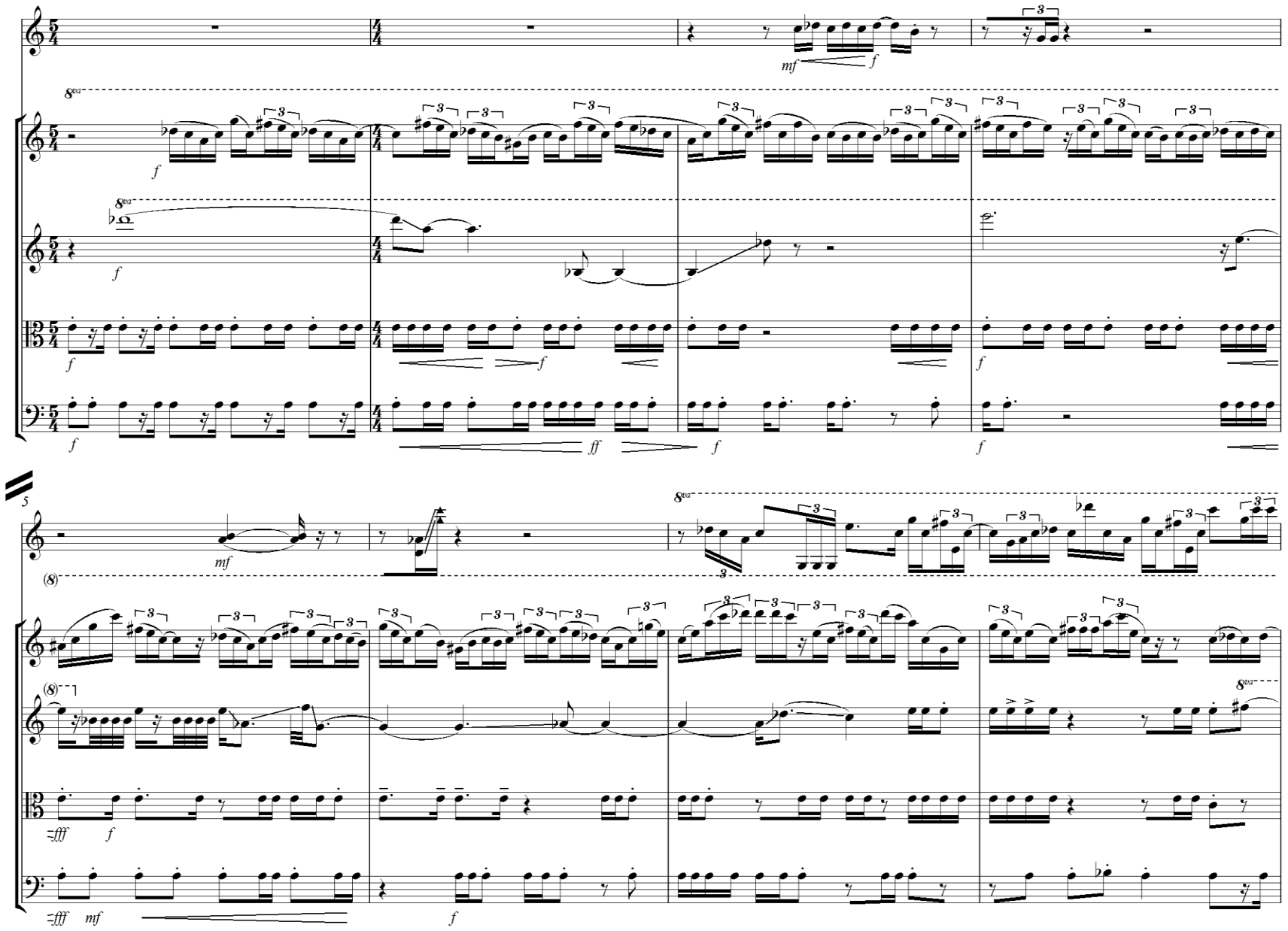

non legato
bend
mp
mp
mf
P.M.

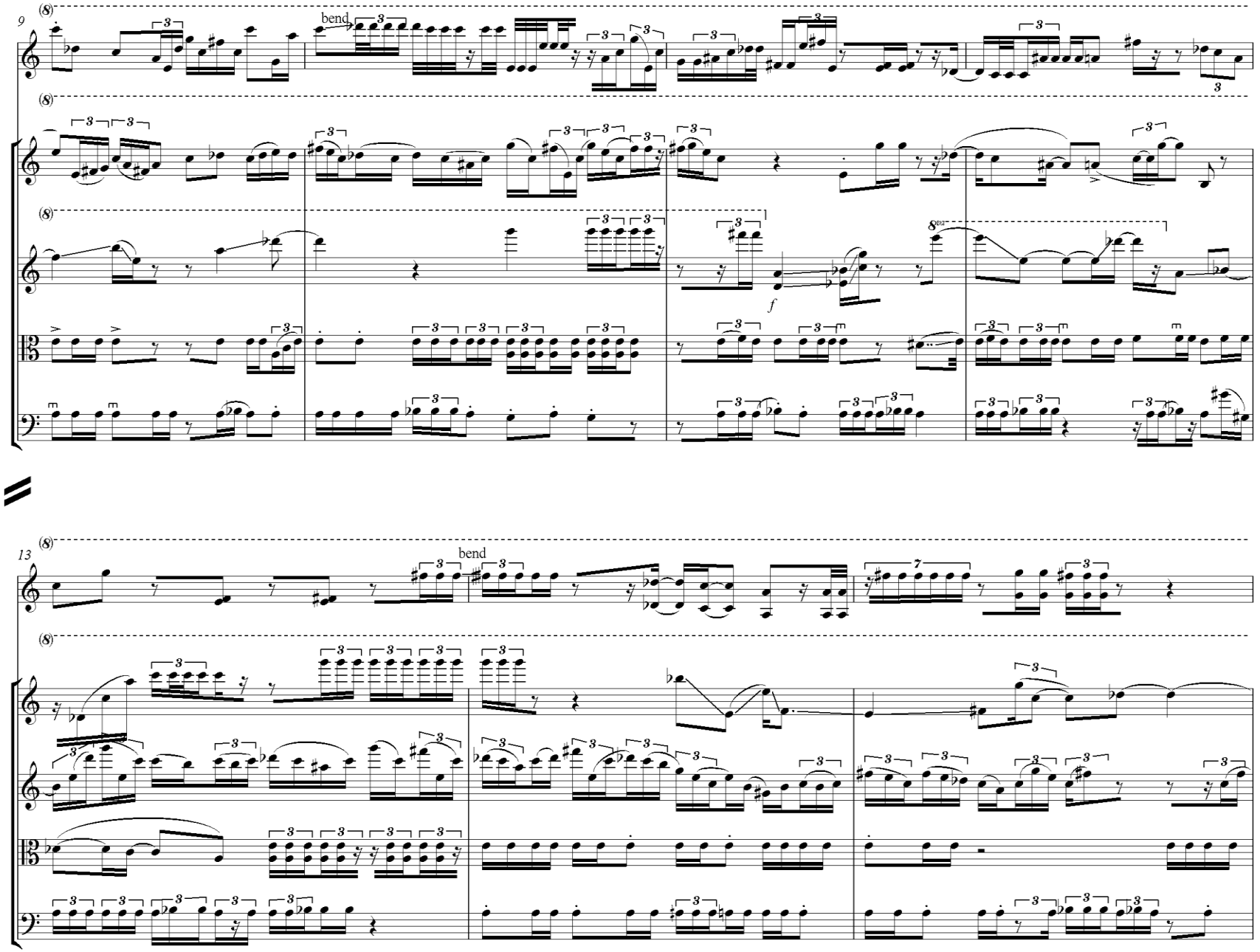

9
P.M.
p
mp
bend
release bend and slide
x sul pont.
(8)
= f
8va
5
3
14
sul tasto
8va
mf
f
mf

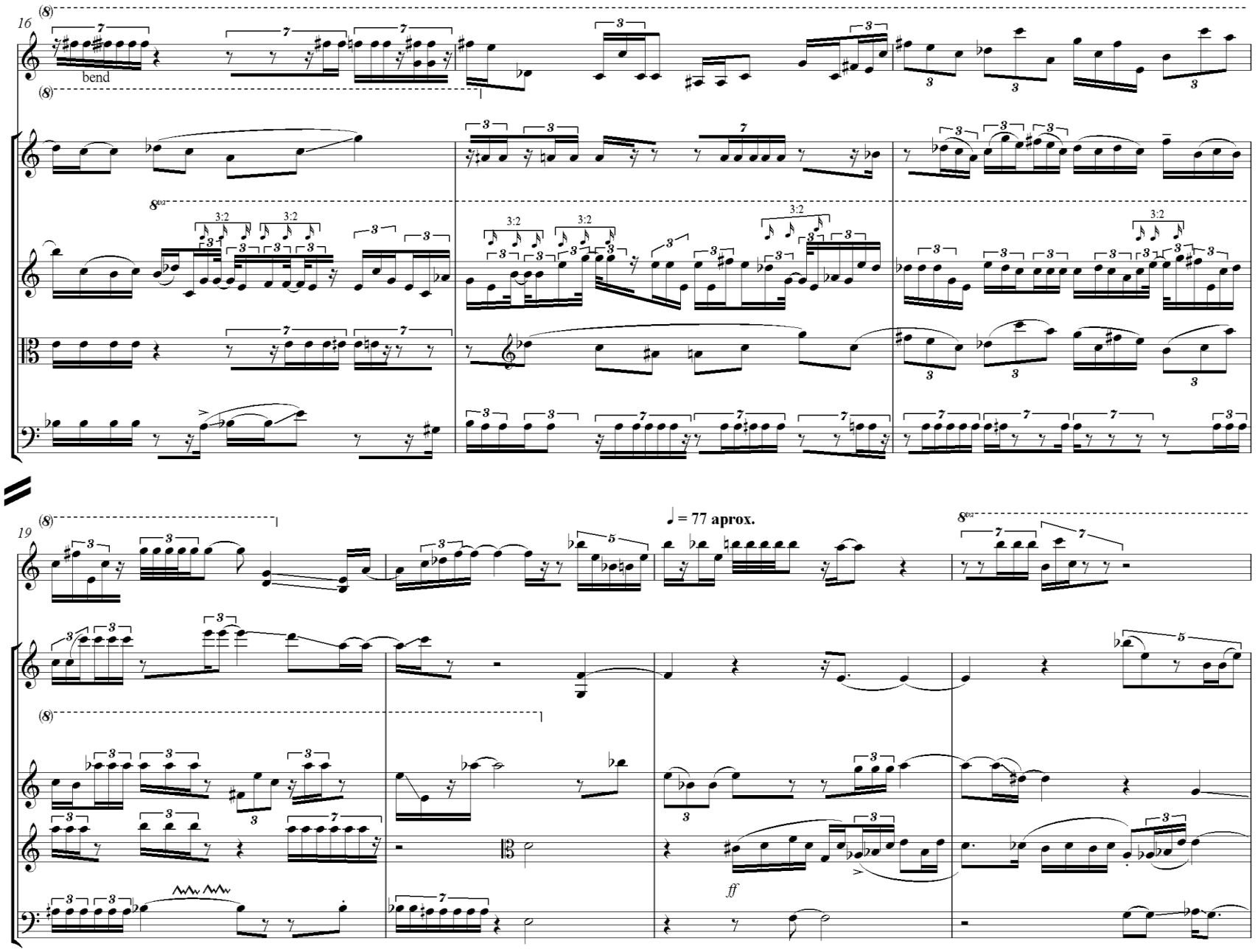

17
sul tasto
x sul pont.
p
con clavija
21

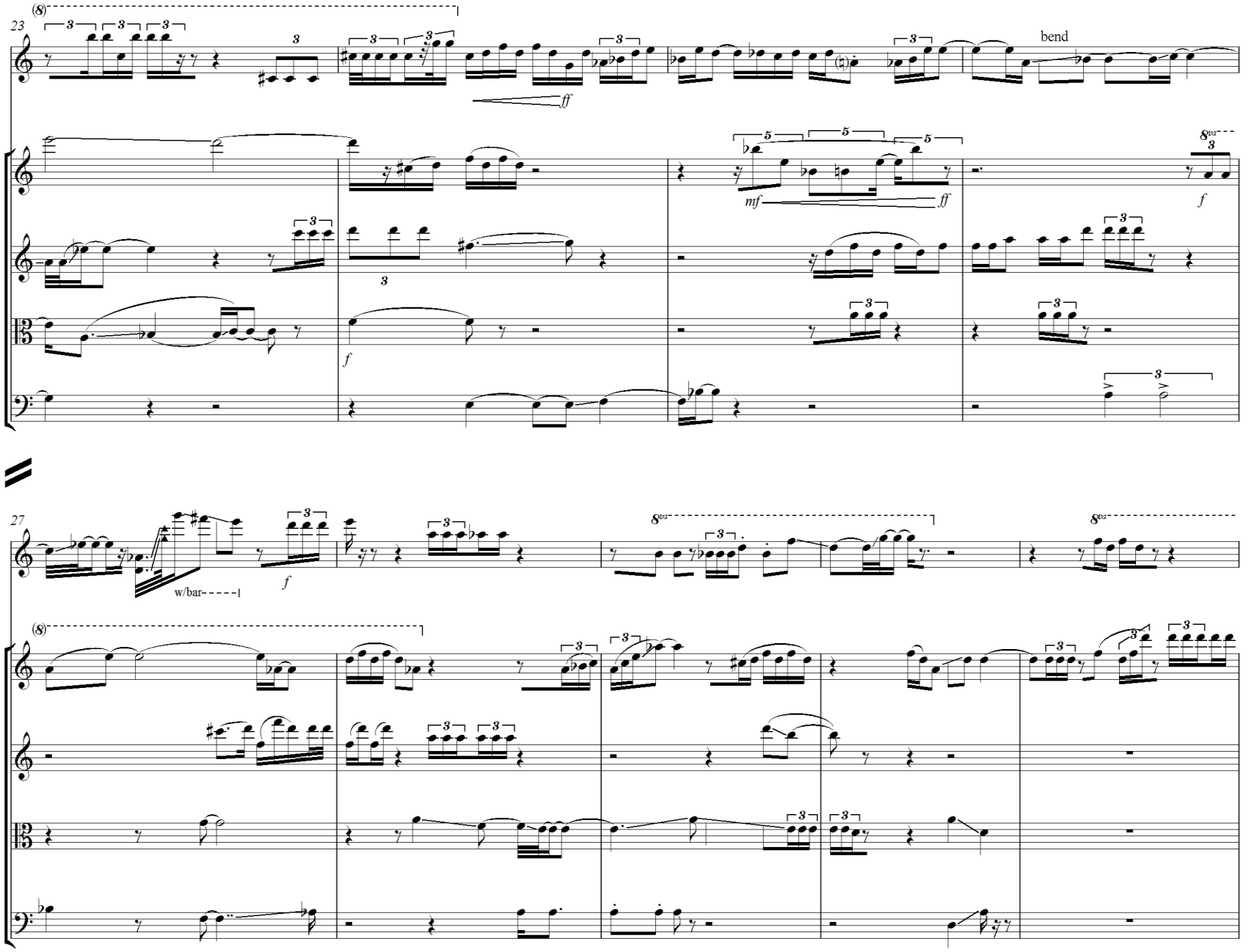
IV
La caida de la ansiedad

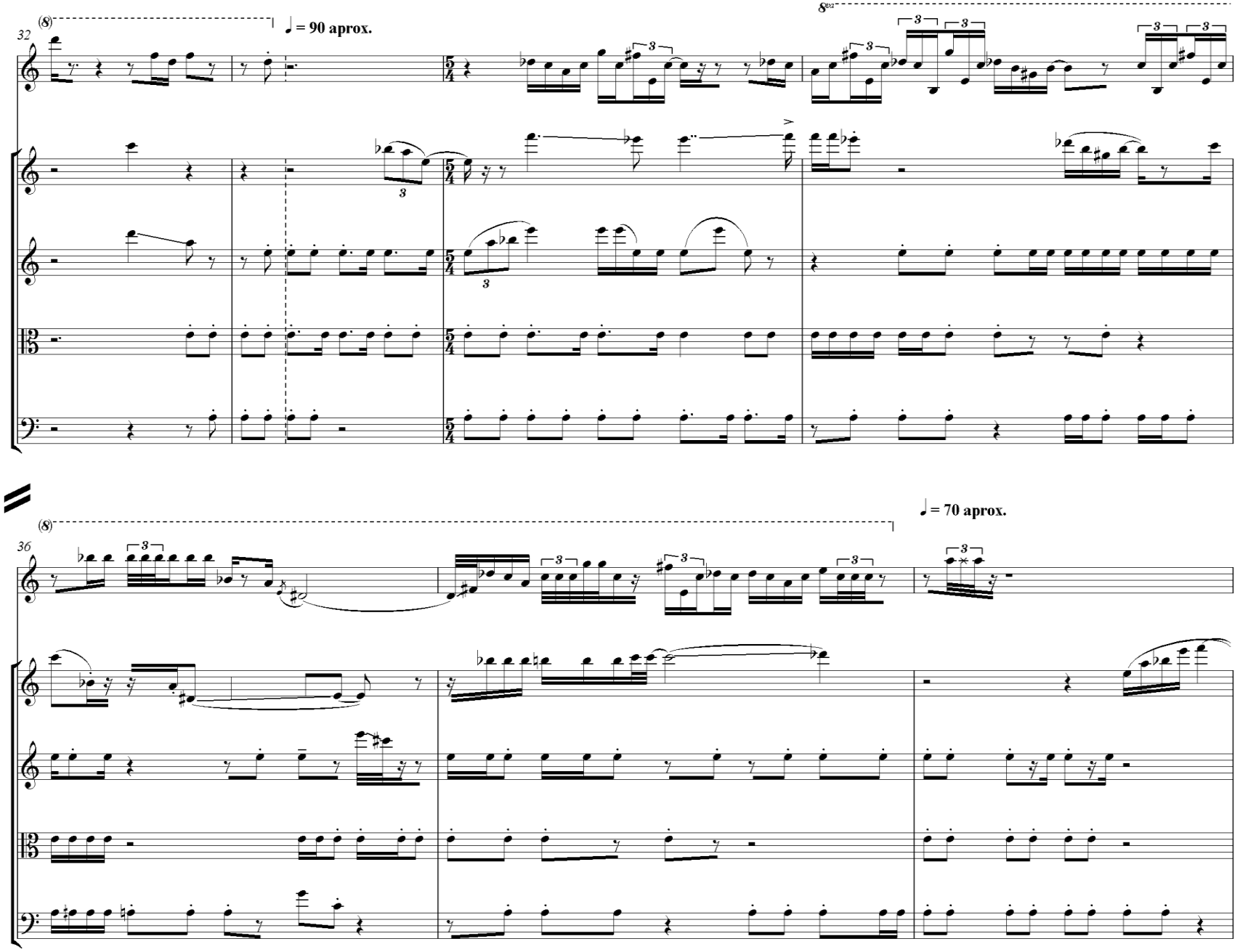
♩ = 90 aprox.

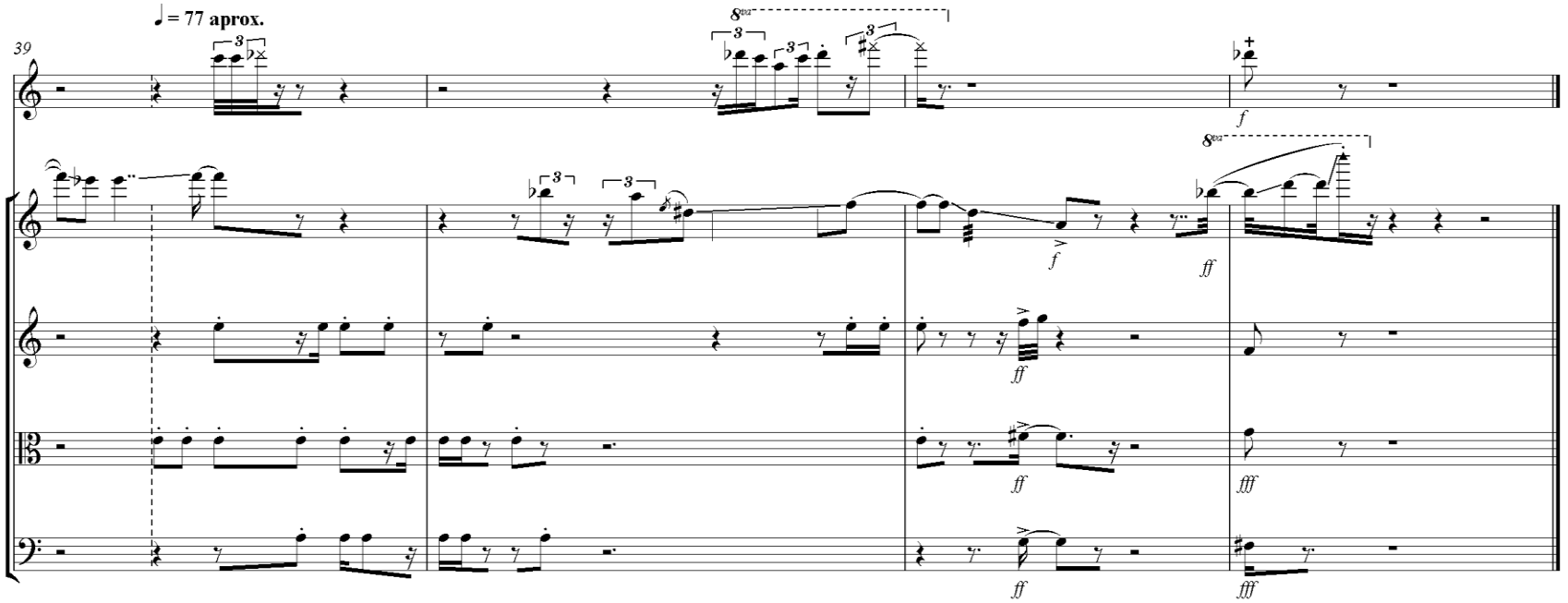



9
bend
f
13
bend

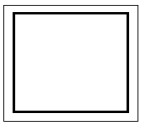

16
bend
8va
19
♩ = 77 aprox.
8va
ff


23
bend
ff
mf
ff
f
f
27
w/bar
f


32
(8)
♩ = 90 aprox.
8va
36
(8)
♩ = 70 aprox.

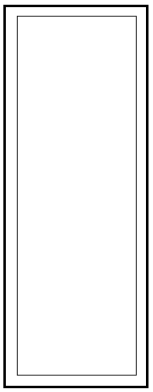

♩= 77 aprox.
39
8va
f
ff
fff

Adrián Herrera



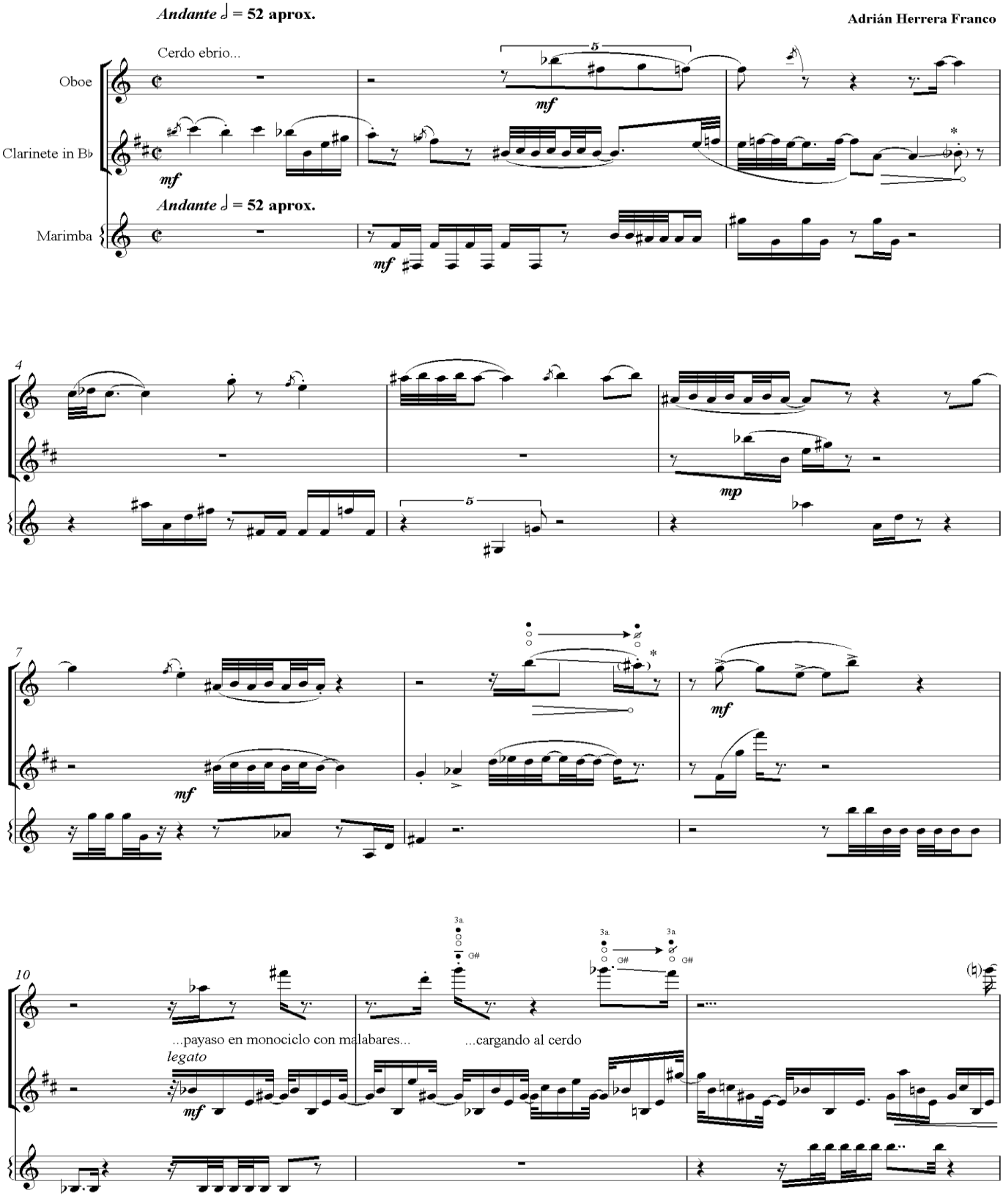
Oiinc Pigs & Clowns

para Oboe, Clarinete y Marimba

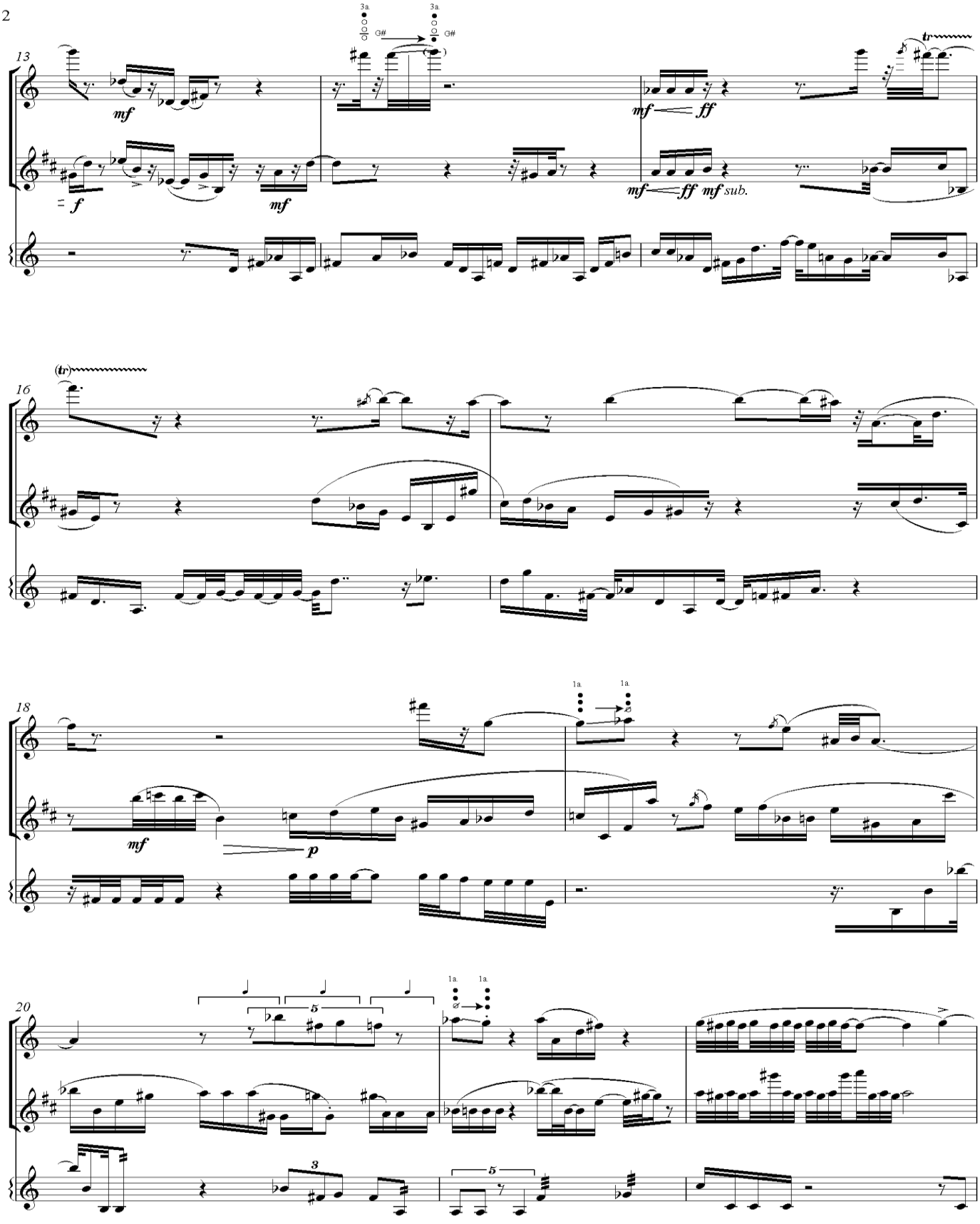


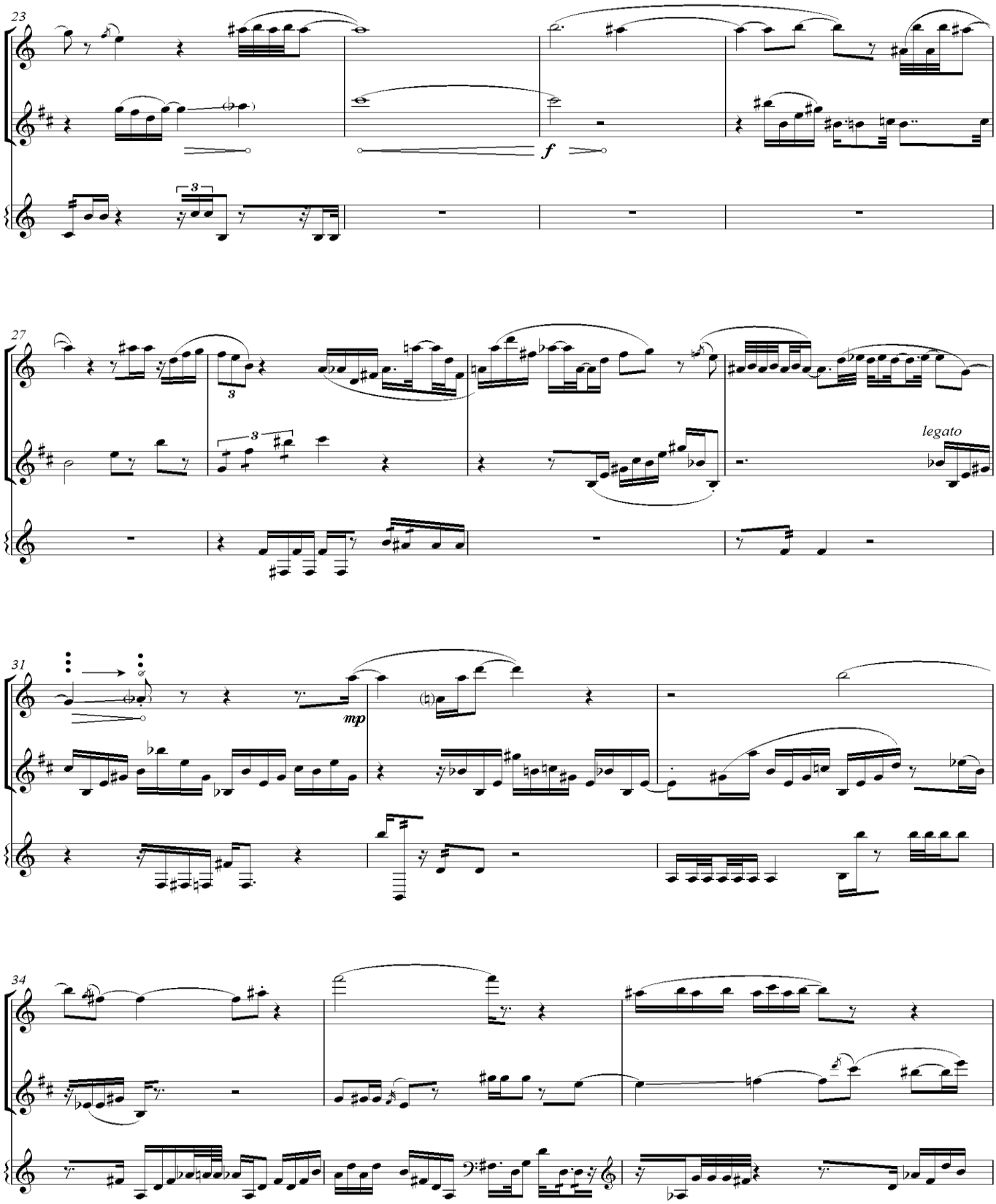
2003

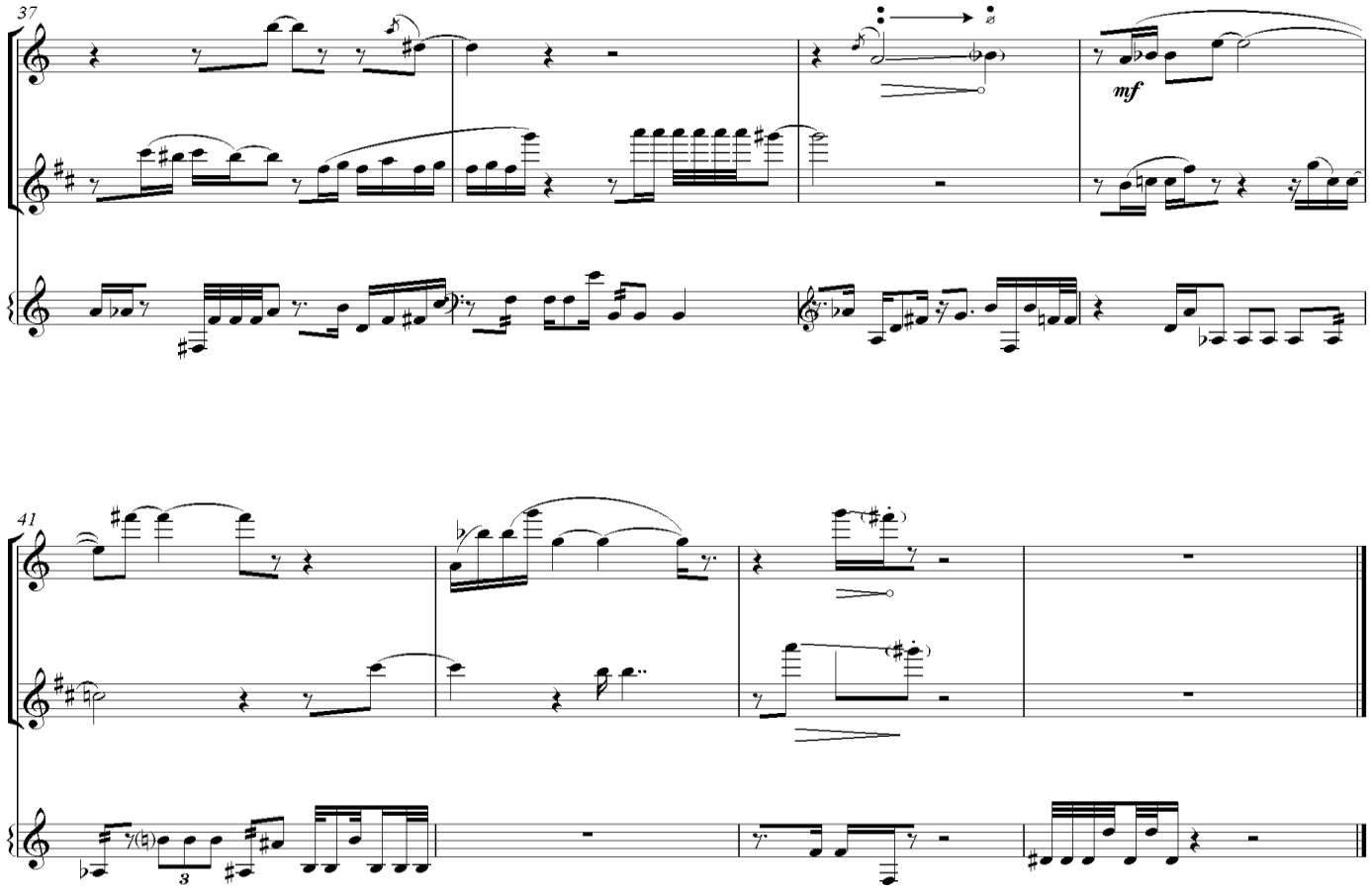
I
Cerdo ebrio y payaso en monociclo



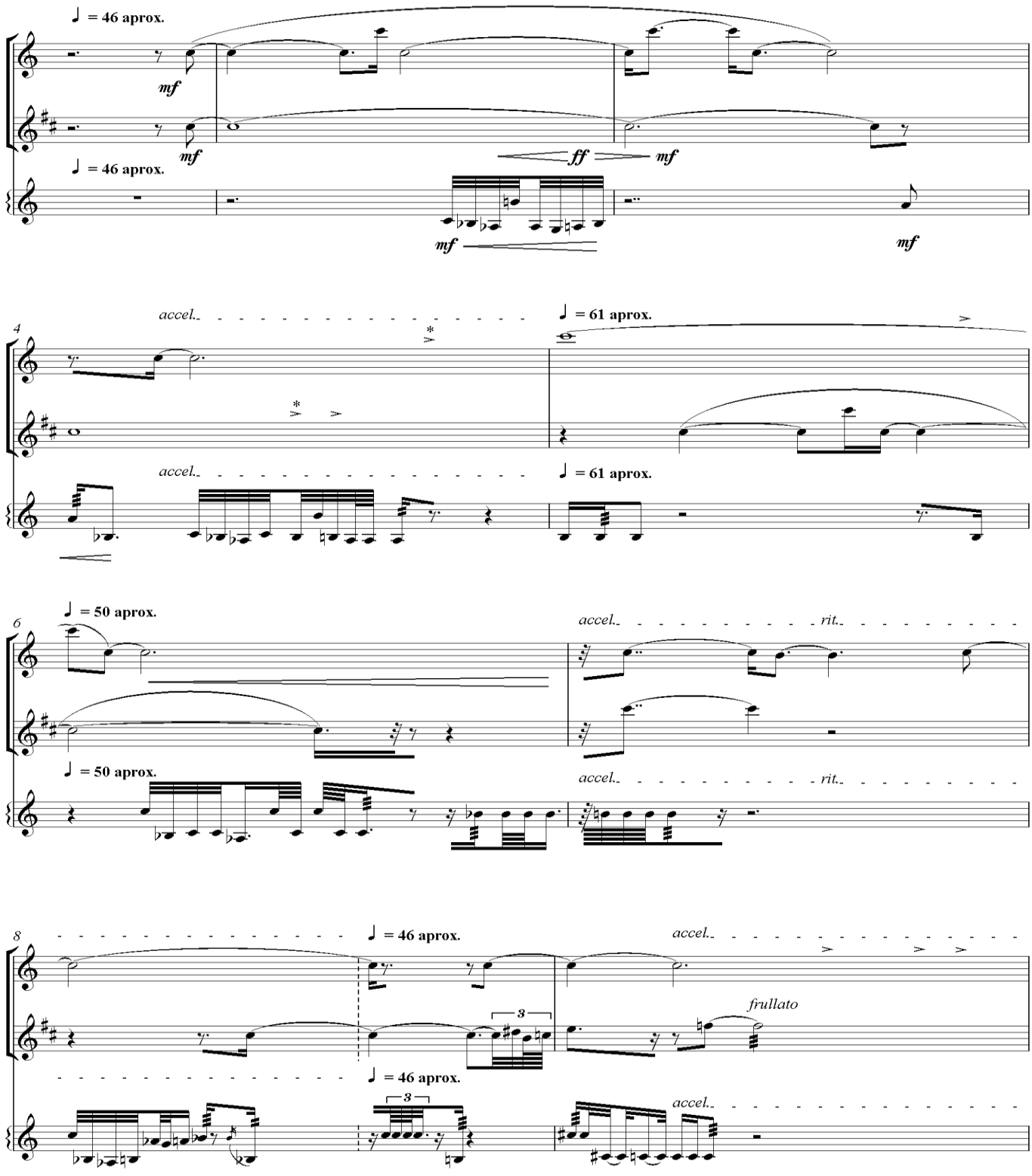
* Llegar en lo posible mediante glissando a la nota indicada, sin articularla.


13
mf
f
mf
3a
G#
3a
G#
mf
ff
mf
ff
mf sub.
tr
16
(tr)
18
mf
p
1a.
1a.
20
5
1a.
1a.
3
5

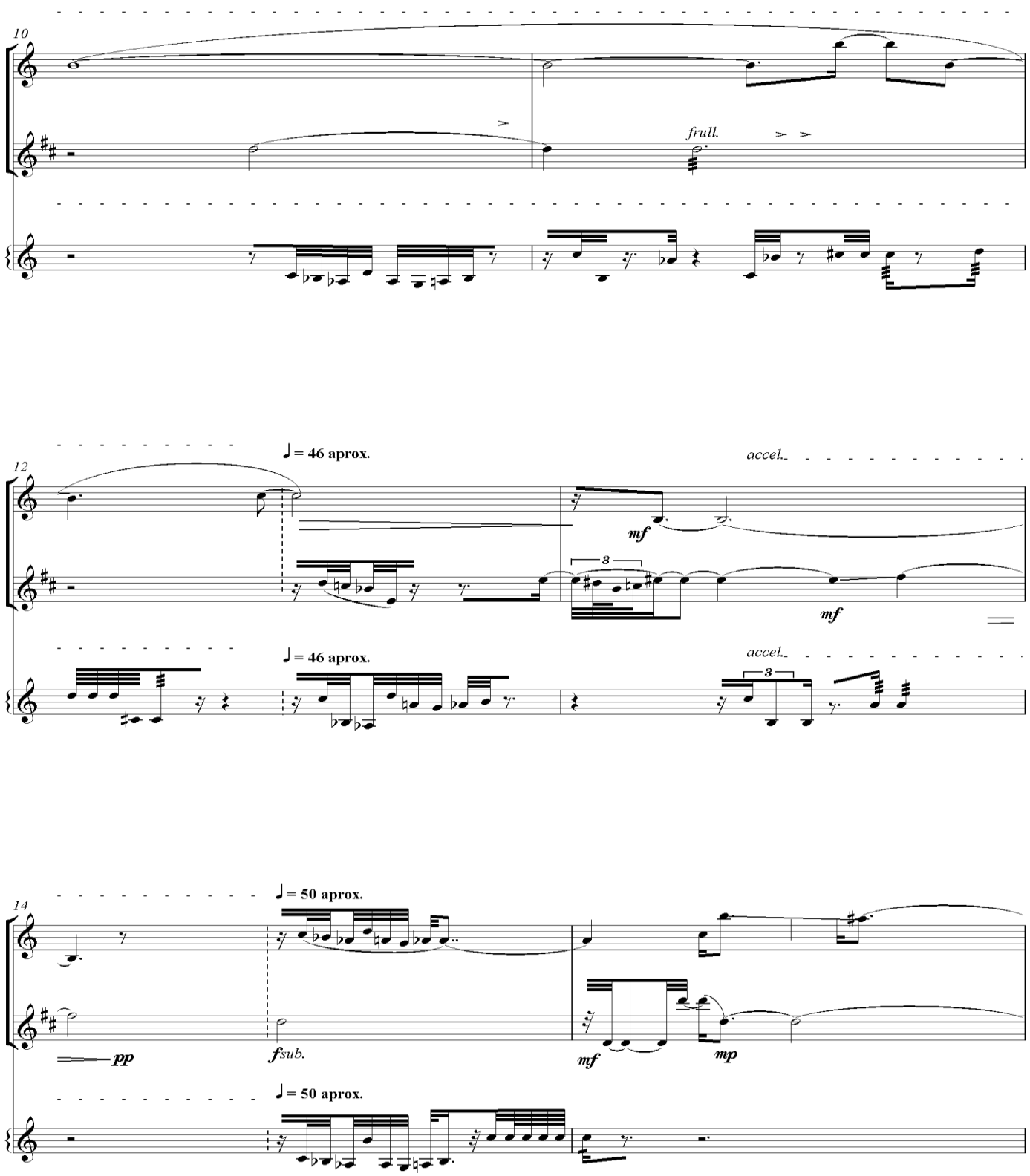

23
f
27
legato
31
mp
34

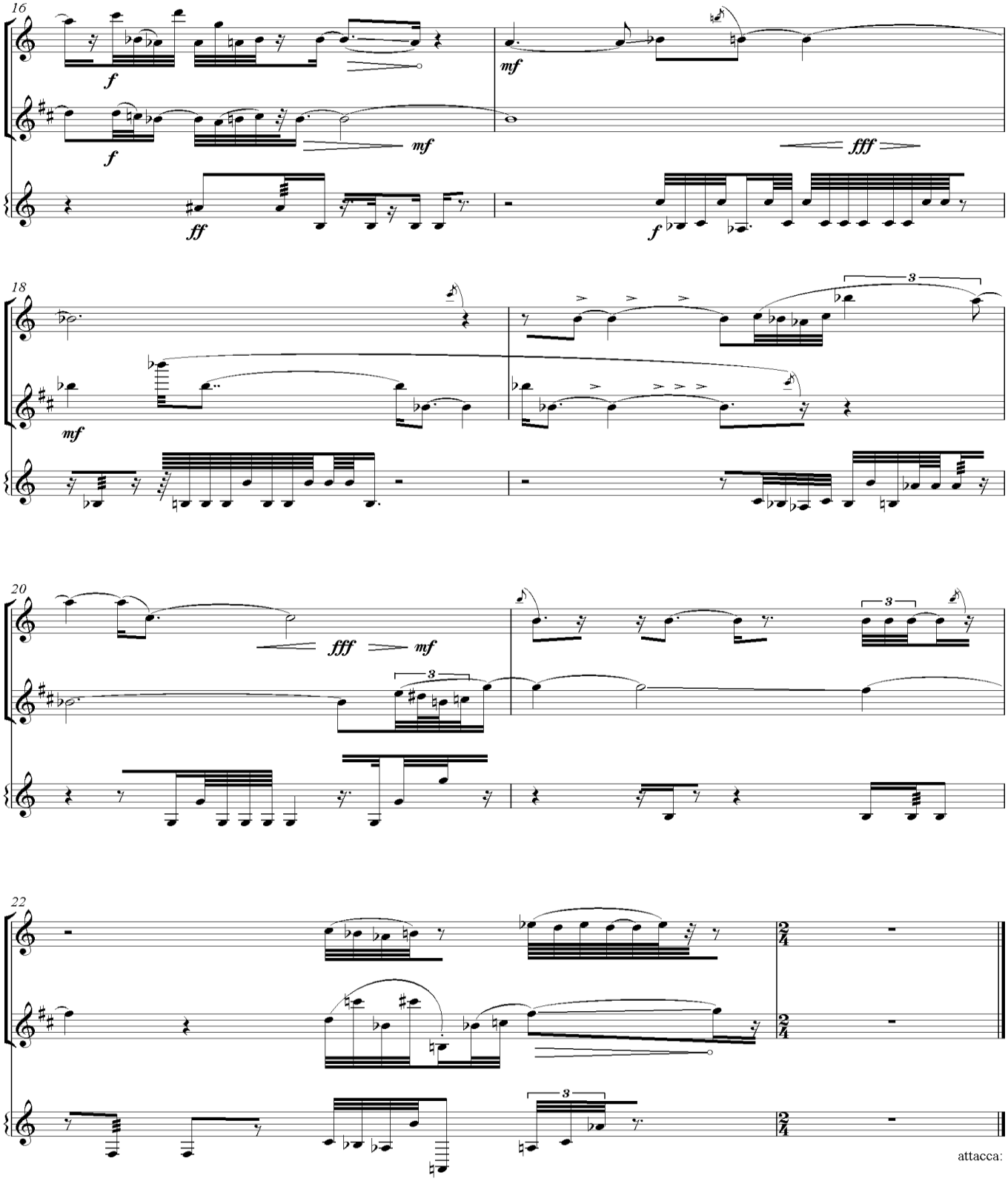

37
mf
41

II
Sueño lúcido



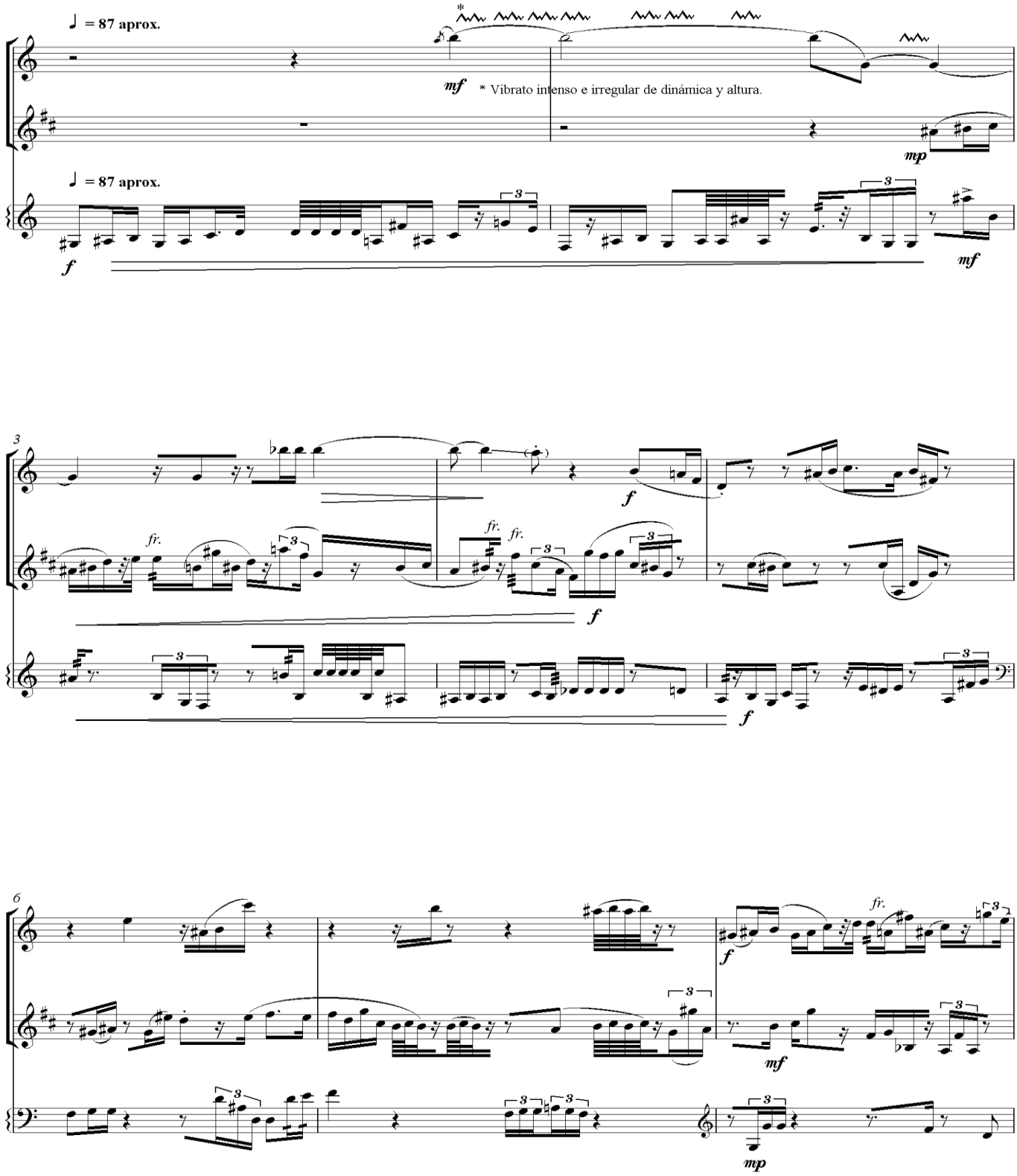
* Acentuación corta y violenta en el transcurso de una duración larga, no debe atacarse nuevamente la nota.

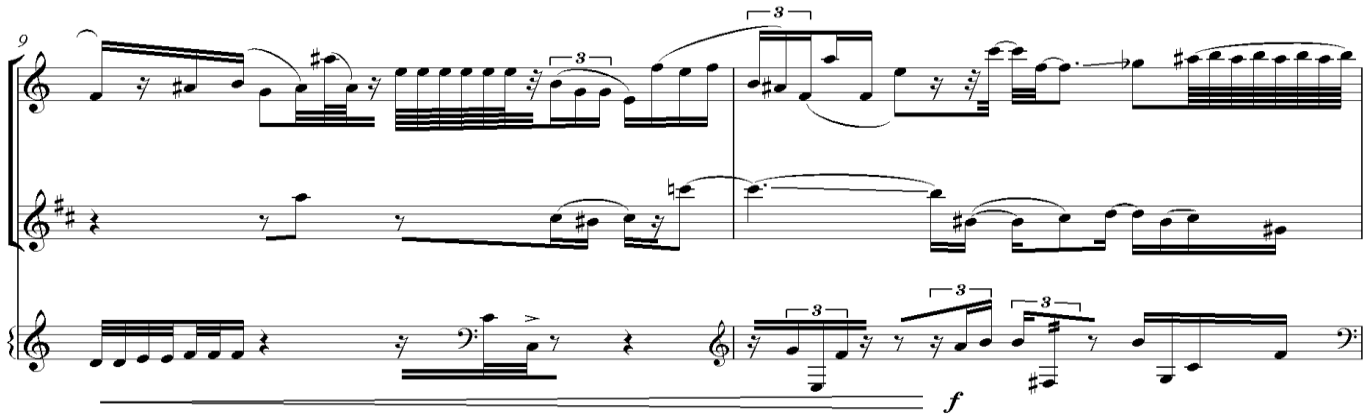

10
frull.
12
♩= 46 aprox.
accel.
mf
3
mf
♩= 46 aprox.
accel.
3
14
♩= 50 aprox.
pp
fsub.
mf
mp
♩= 50 aprox.

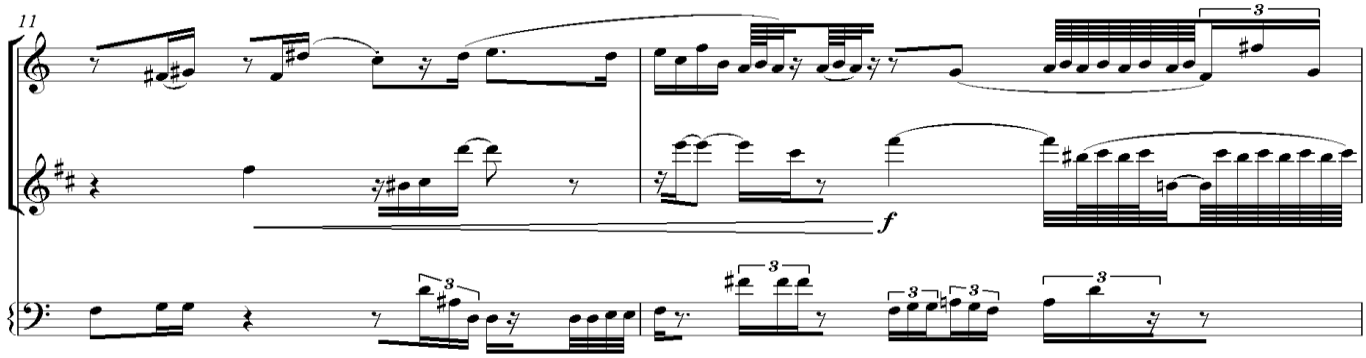

16
f
mf
f
mf
fff
ff
f
18
mf
3
20
fff
mf
3
3
22
3
attacca:

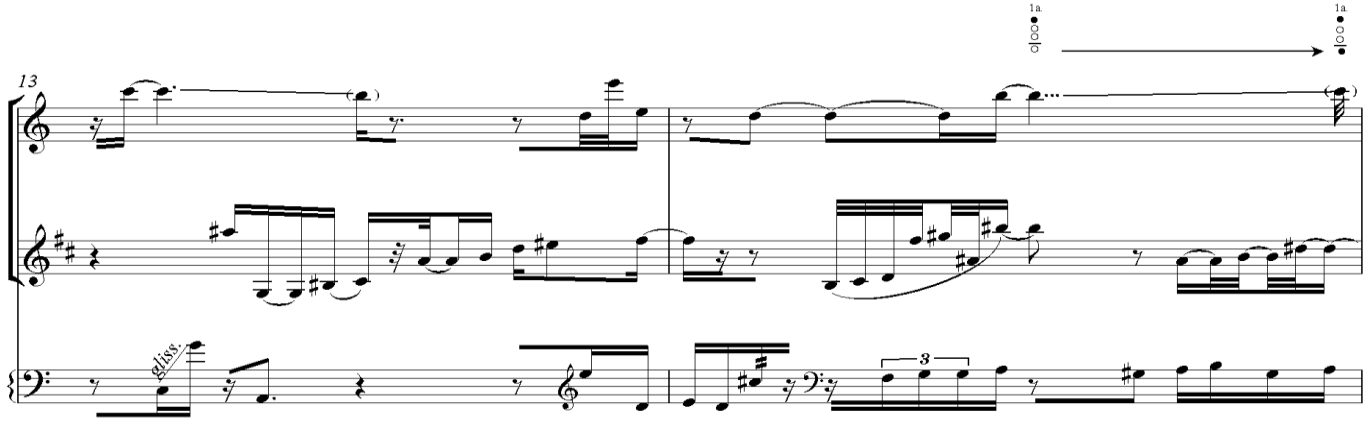
8

III
Conjunción eufórica

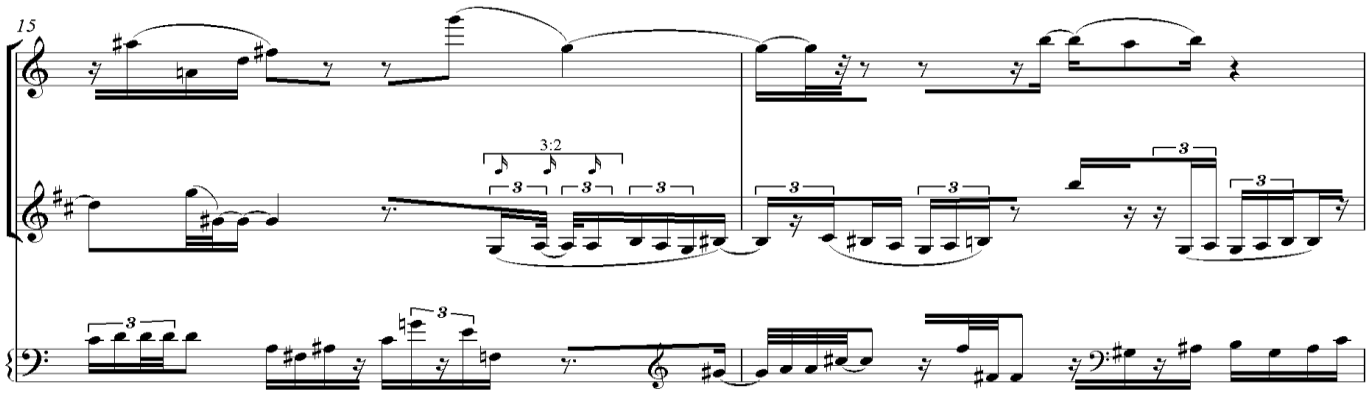


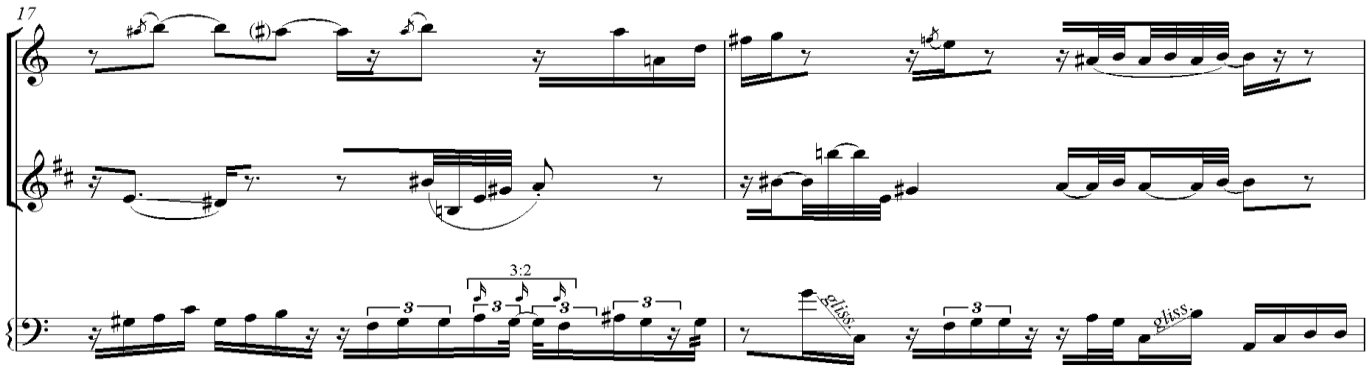

9
3
3
3
3
3
f

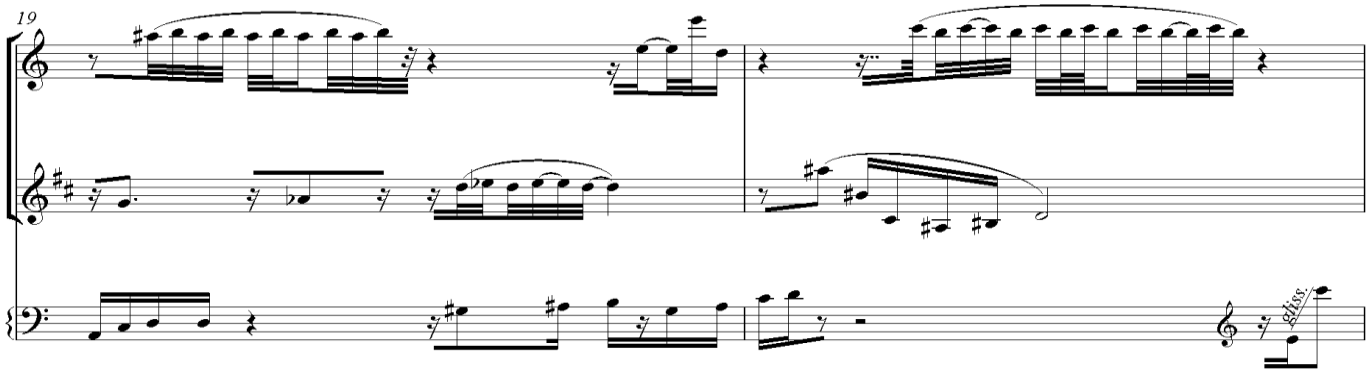

11
3
f
3
3
3
3

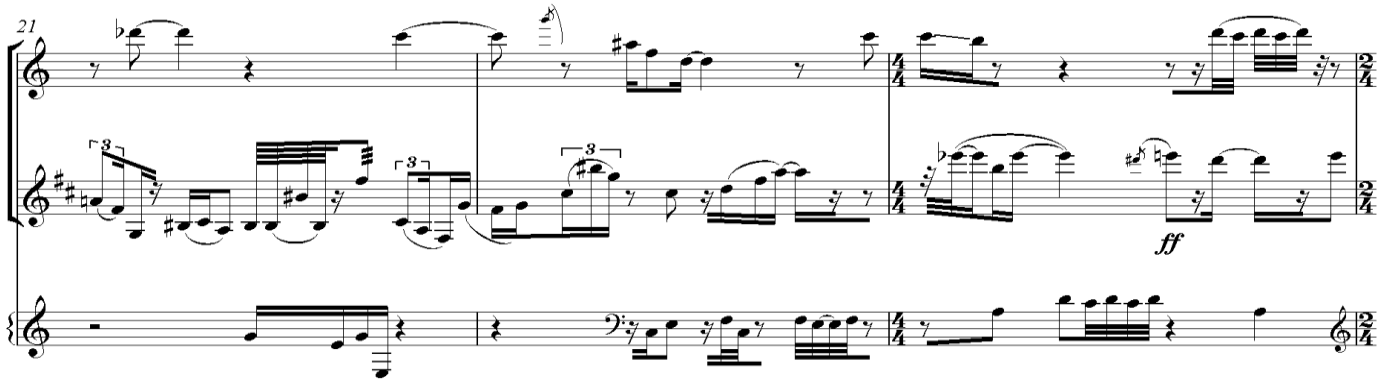

1a.
solo
1a.
solo
13
gliss.
3

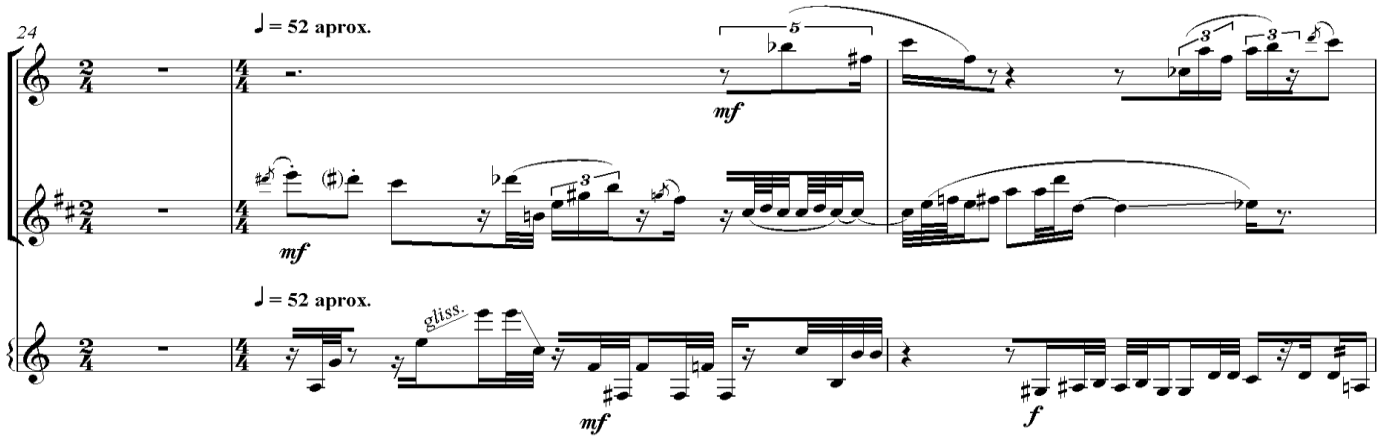
10

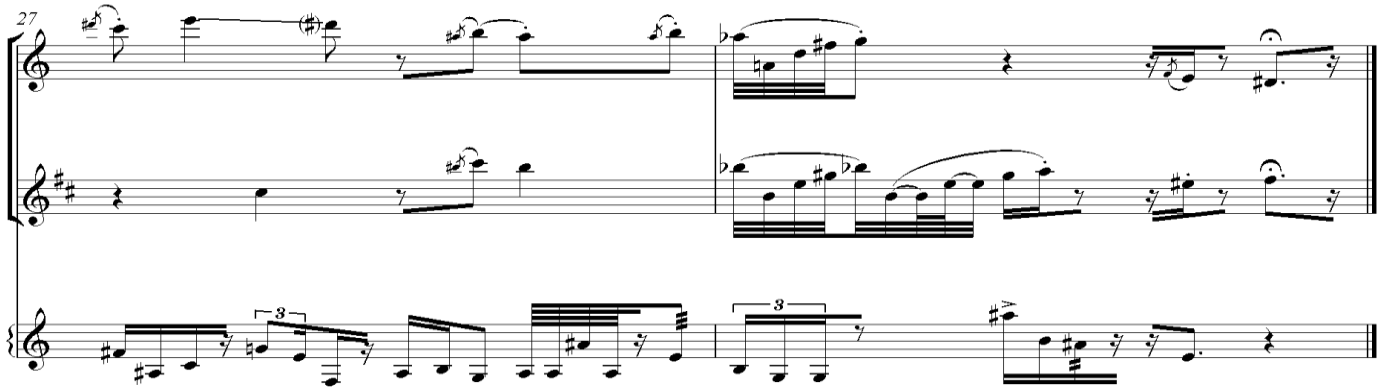







21
ff


24
♩ = 52 aprox.
mf
mf
♩ = 52 aprox.
gliss.
mf
f


27

En torno al Violonchelo!

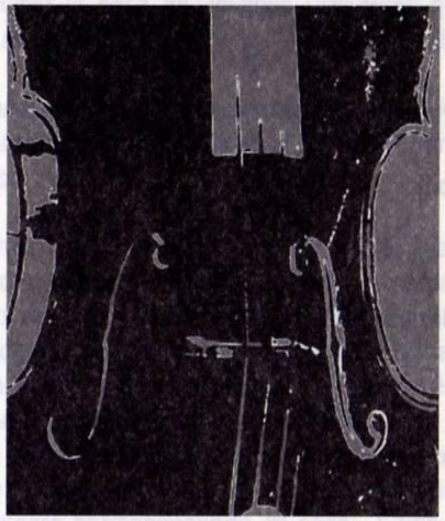
Pormenorizando æl caos *Adrián Herrera Franco*

Obra para dos violonchelos y piano

ENM
UNAM

Escuela Nacional de Música - UNAM 2006

En torno al Violonchelo I



Pormenorizando æl caos *Adrián Herrera Franco*

Obra para dos violonchelos y piano

ENM UNAM

Escuela Nacional de Música - UNAM 2006

La presente publicación forma parte del proyecto PAPIME "Aplicación de Nuevas Técnicas Instrumentales, Técnicas de Improvisación, y Elaboración de un Repertorio Nuevo para Violonchelo".

COORDINADOR DEL PROYECTO: Mtro. Edgardo Espinosa.

Cuidado de la edición: Marcia Torres Sasía
Diseño: Sandra Salgado Marín
Ilustración de portada: Laura Angélica Cruz Espitia

Primera edición: 2006
D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México, 2006
© Adrián Herrera Franco

Escuela Nacional de Música
Xicoténcatl 126, Col. Del Carmen Coyoacán
C.P. 04100, México, D.F.

ISBN 970-32-3715-0

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ADRIÁN HERRERA FRANCO

Nació el 17 de noviembre de 1977 en Tulancingo, Hidalgo. Es egresado de la Licenciatura en Composición que imparte la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Algunos de sus maestros fueron José Areán, Salvador Rodríguez, Gabriela Ortiz, Sergio Cárdenas, Ulises Ramírez, Julio Estrada y Horacio Uribe. En 2003, recibió la beca de Jóvenes Creadores que otorga el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.

Pormenorizando æl caos fue estrenada dentro del "XXVII Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez" por el Ensamble Cello alterno.

Pormenorizando æl caos. Crear un orden de apariencia contraria con tonos densos, texturas oscuras y trazos violentos y agitados, donde todos quieren hablar a la vez y la suma de estas ansiedades sea el objetivo. Transitar hacia un puente que anuncia la reflexión y es enlace claro a través del origen. Arribar al suceso de meditar la contemplación de lo sucedido, con actitud solemne, en una maraña de ideas que trasciende su enredo y, gracias de nuevo al recuerdo del principio, llegar al descaro alegre pormenorizando æl caos. Compuesta a base de sonoridades disonantes y contraposición de trazos microtonales que, al lograr una simbiosis, concluyen su discurso fundidos en un color más claro y de textura más simple, basado en una quinta justa y un metodismo ágilmente desenfadado que sonríe.

Notación

a) accidentes:

 = 1/4 de tono grave

= 3/4 de tono grave

 = 1/4 de tono agudo

= 3/4 de tono agudo

b) ritmo:

 = trémolo corto y rápido, en el transcurso de un glissando

= vibrato irregular e intenso, de ejecución proporcional

c) efectos:

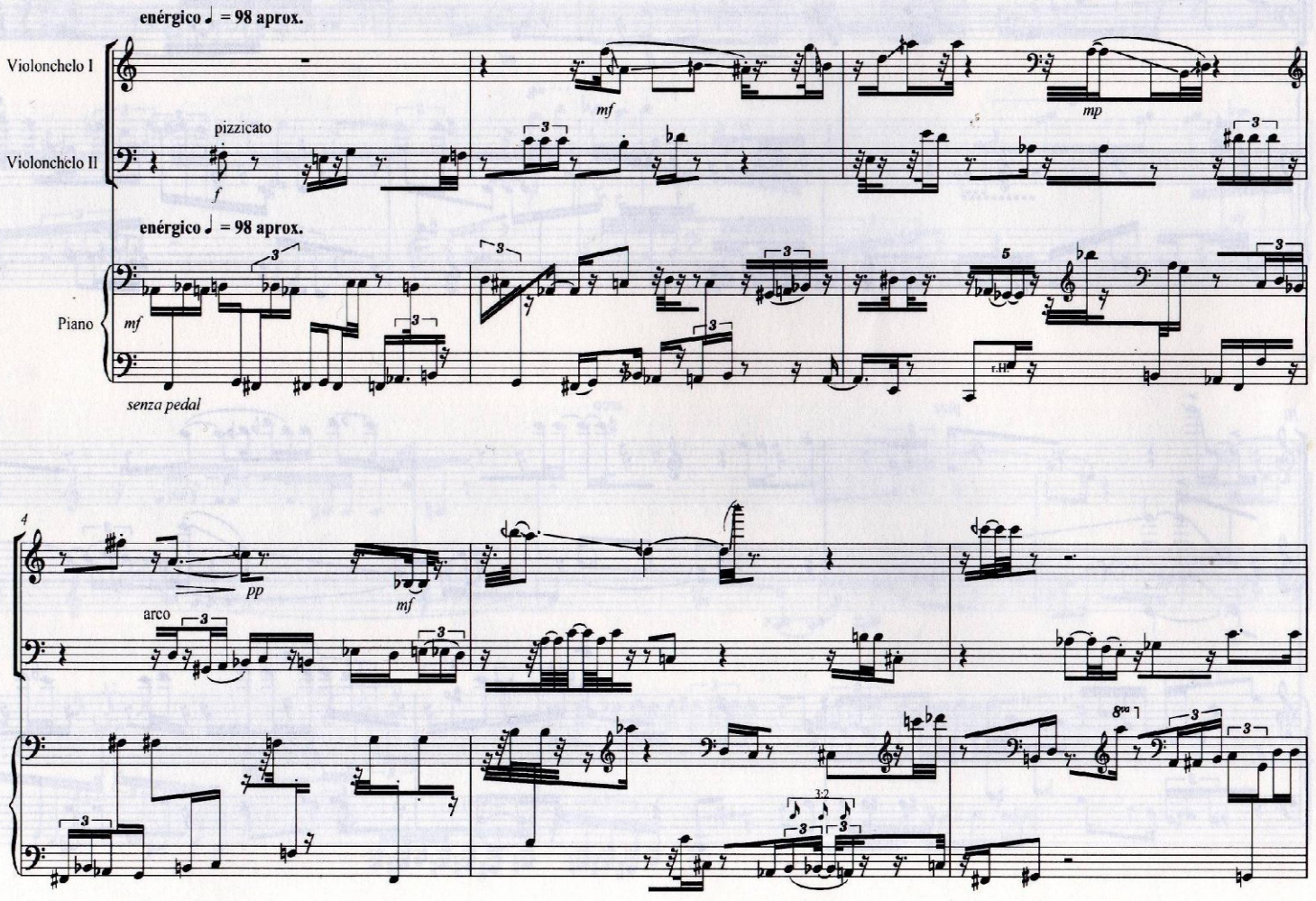
= la nota más aguda posible

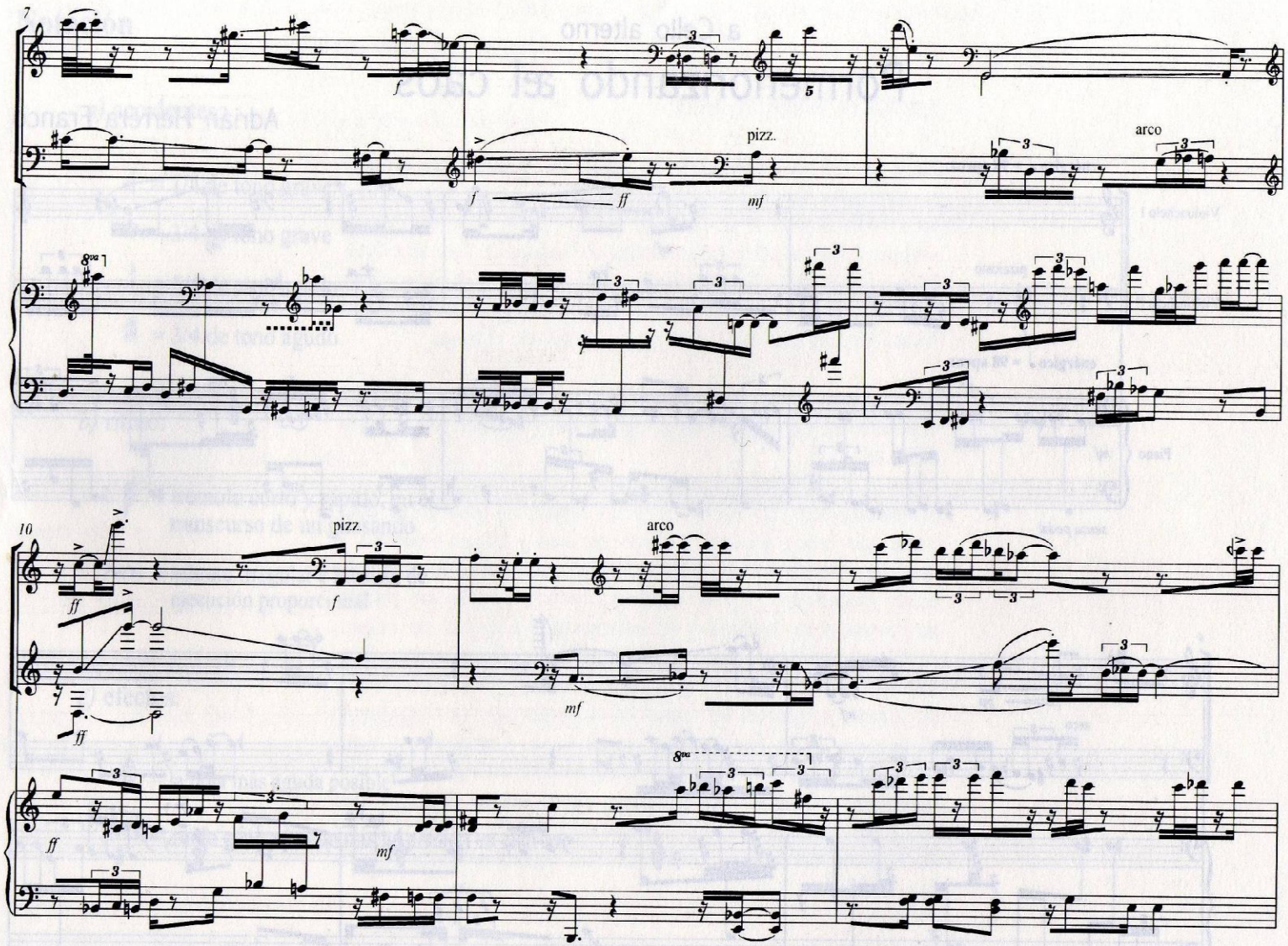
= ruido generado con mucha presión en el arco

a Cello alterno

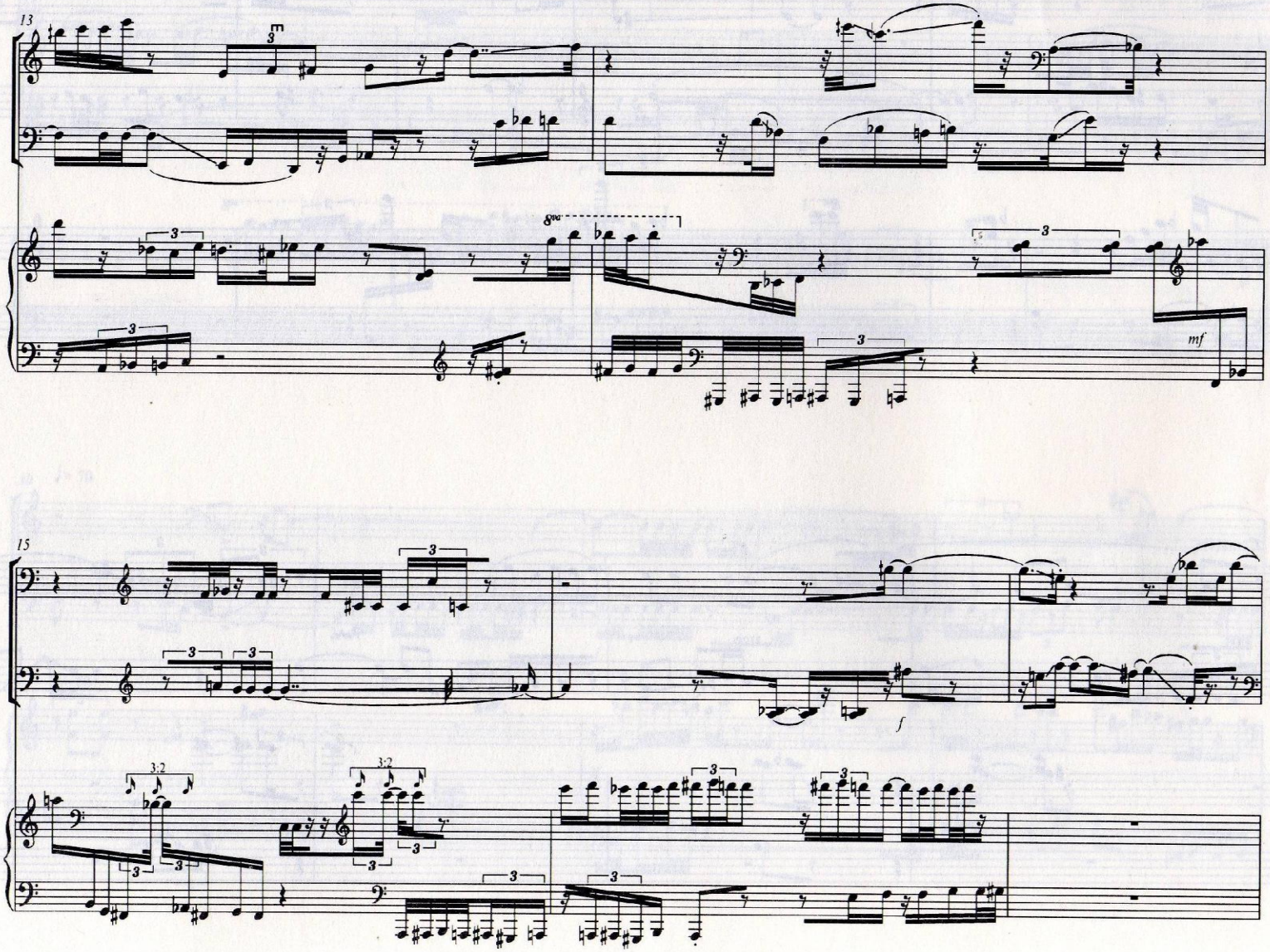
Pormenorizando æl caos

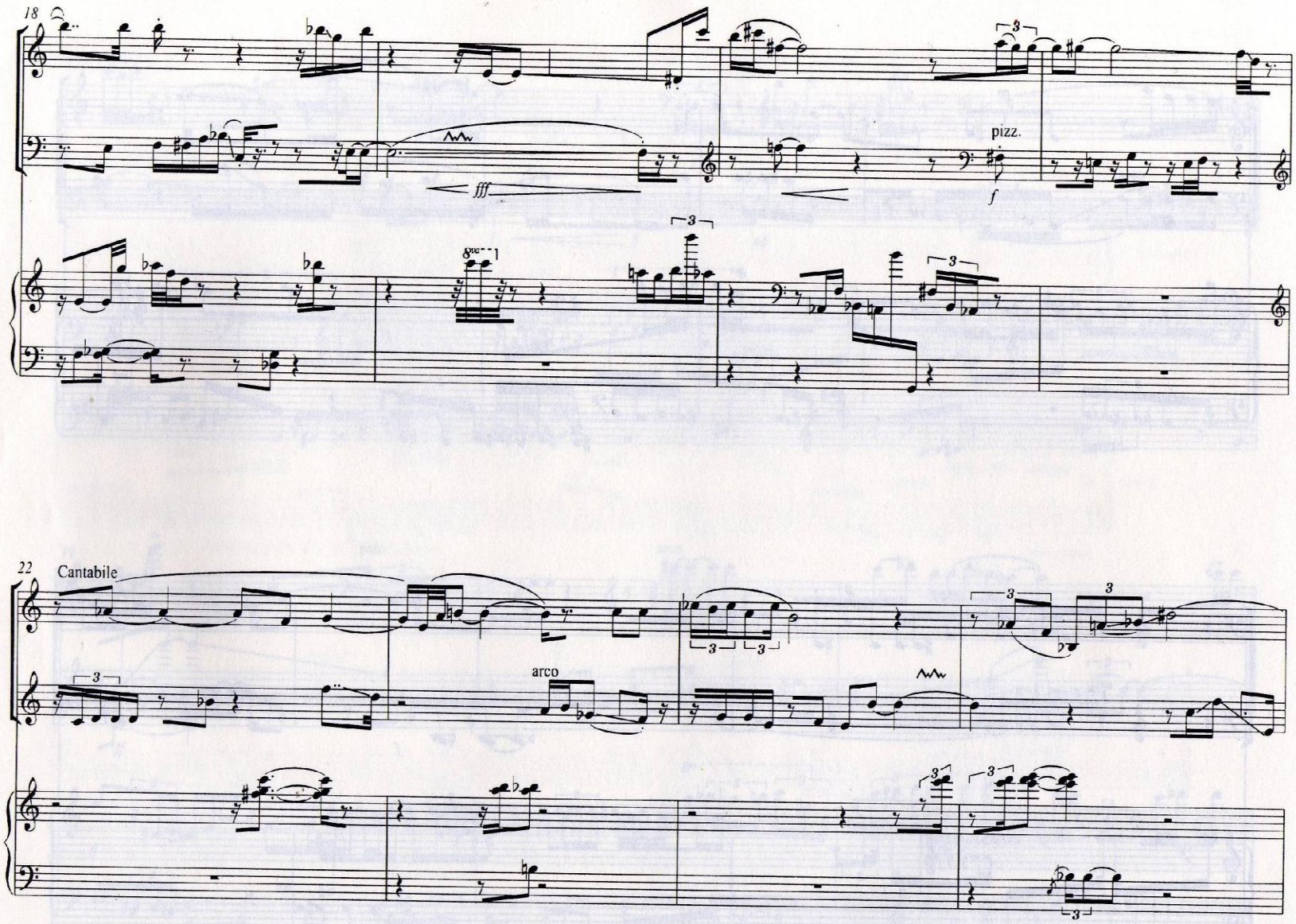
Adrián Herrera Franco

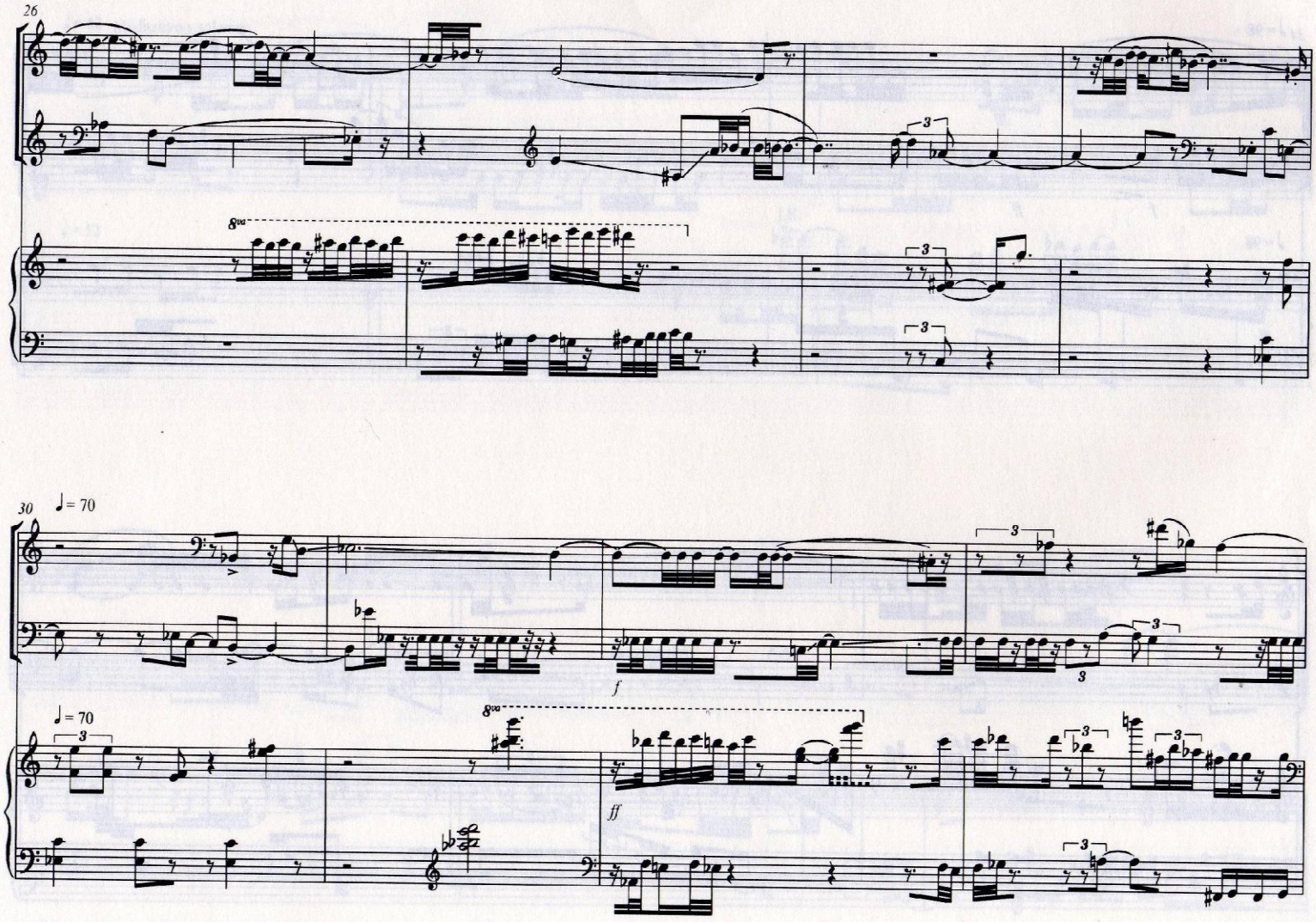


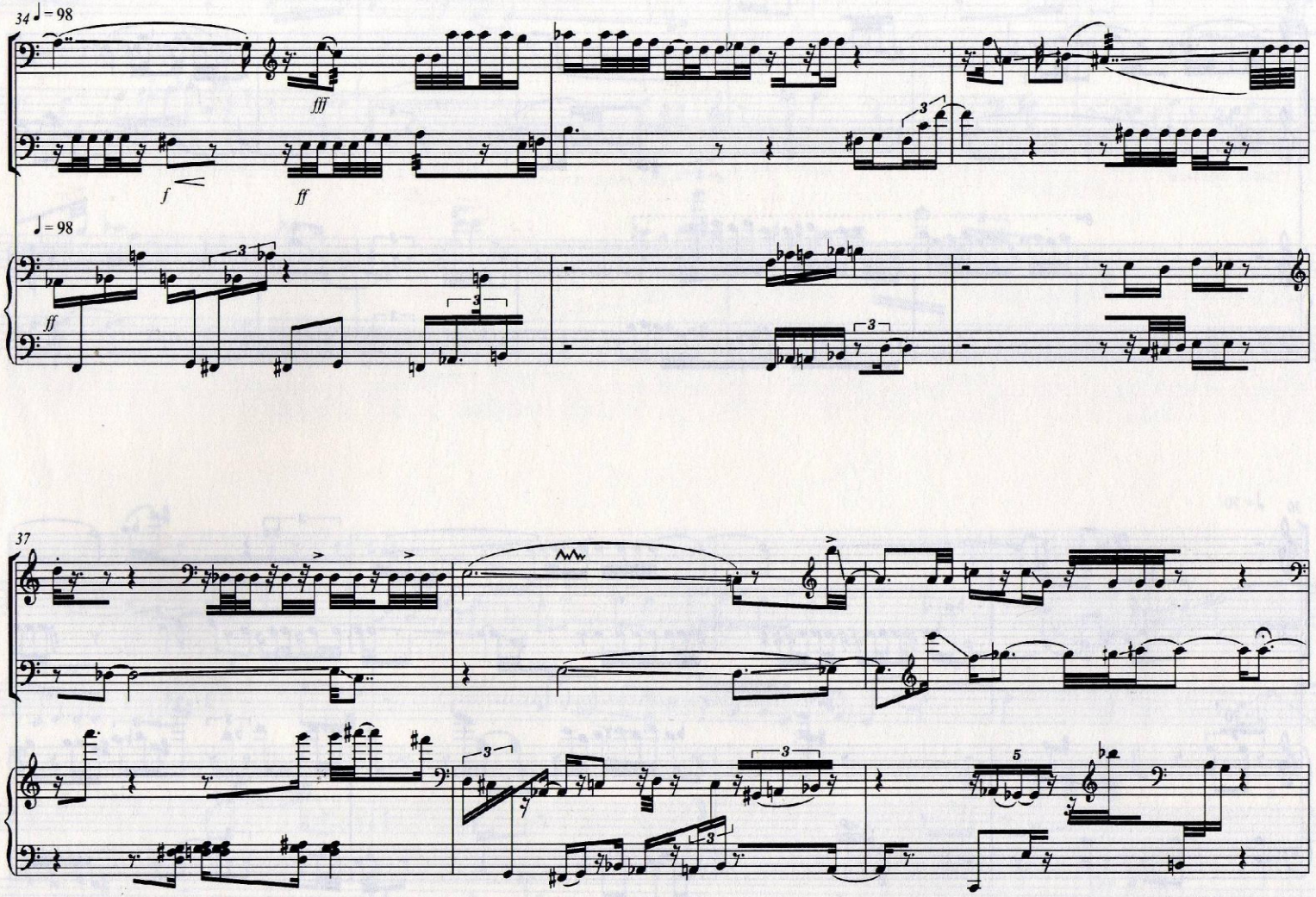


6

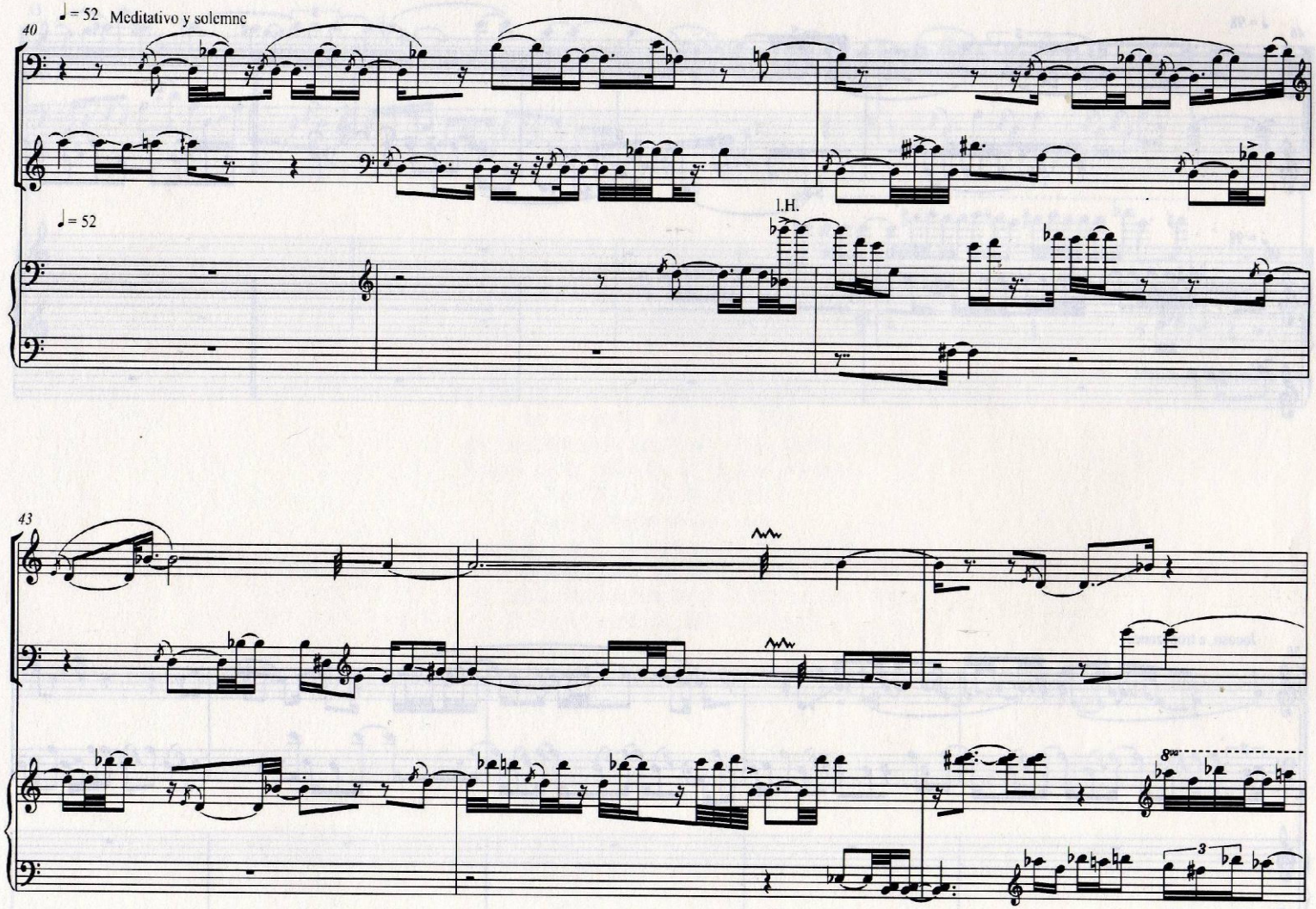

13
8va
mf
15
f

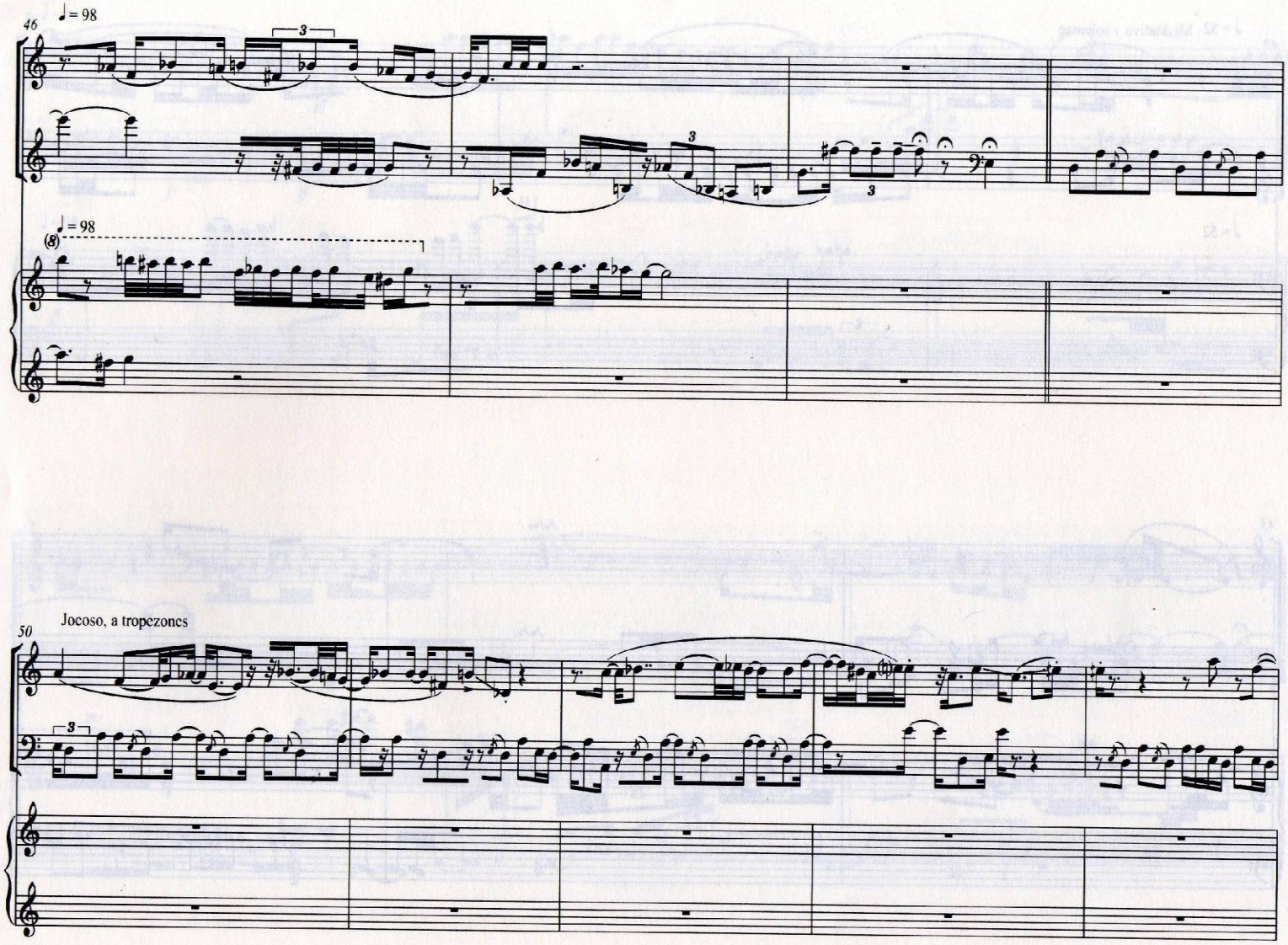

18
fff
pizz.
f
22
Cantabile
arco

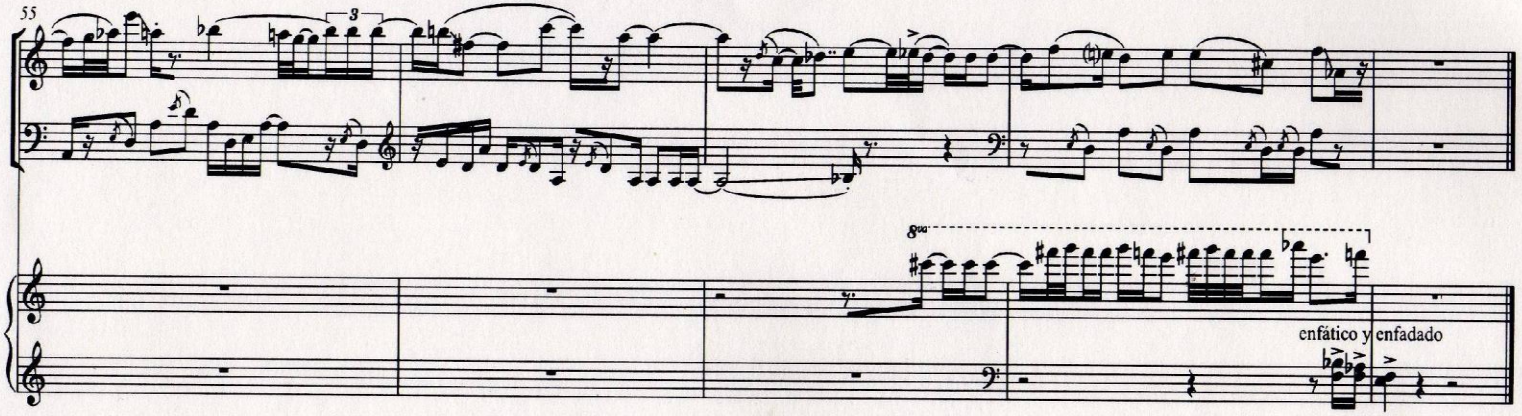

26
8va
3
30
♩= 70
f
♩= 70
8va
ff



10


♩= 52 Meditativo y solemne
40
♩= 52
l.H.
43
8va
3


46
♩= 98
3
3
3
♩= 98
(8)
50
Jocoso, a tropezones
3



México, D. F., marzo de 2004.

En torno al violonchelo I se terminó de imprimir
en el mes de agosto de 2006,
en los talleres de Estampa y Artes Gráficas,
Privada de Dr. Márquez # 53, Col. Doctores,
tel. 55 30 52 89, e-mail:
estrampa@prodigy.net.mx.
El cuidado de la edición estuvo a cargo del
Departamento de Publicaciones
de la Escuela Nacional de Música.
El tiraje constó de 300 ejemplares.

En torno al Violonchelo

Una de las labores sustantivas de la Escuela Nacional de Música consiste en promover y difundir el quehacer de los compositores universitarios. En este contexto, el presente trabajo contiene obras de reciente creación generadas por cuatro jóvenes compositores universitarios que resultaron ganadores del concurso de composición "En torno al Violonchelo", realizado en 2004 en la ENM.

Uno de los objetivos centrales de dicho concurso fue, justamente, el de promover la creación de obras para violonchelo que fueran fiel reflejo del quehacer de las nuevas generaciones de compositores de nuestra escuela –independientemente de lenguajes y tendencias–, para, posteriormente, difundirlas mediante su publicación, grabación y estreno en concierto. El resultado, diverso y pleno de autenticidad, hace justicia a la vocación plural de la ENM.

El presente trabajo editorial, presentado en dos volúmenes (I y II), ha sido llevado a cabo gracias al respaldo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), vía el Programa de Apoyo a Proyectos Institucionales para el Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME). Todos los que, de una u otra forma, hemos participado en la elaboración del mismo, deseamos que sea fiel reflejo de los propósitos que originalmente dieron pie a su realización.

Mtro. Edgardo Espinosa

ISBN 970-32-3715-0

9 789703 237159

Adrián Herrera

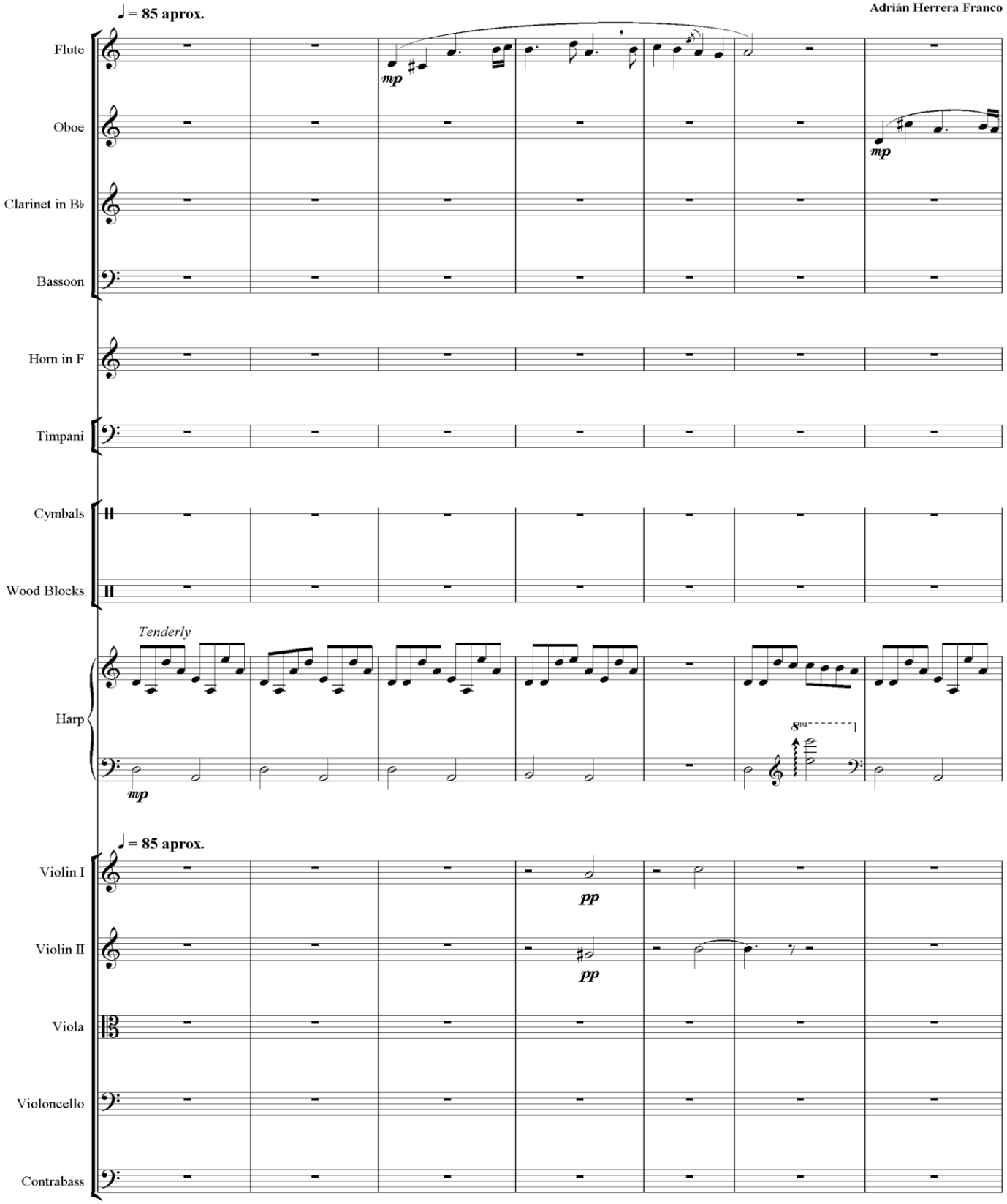
TRANSICIÓN

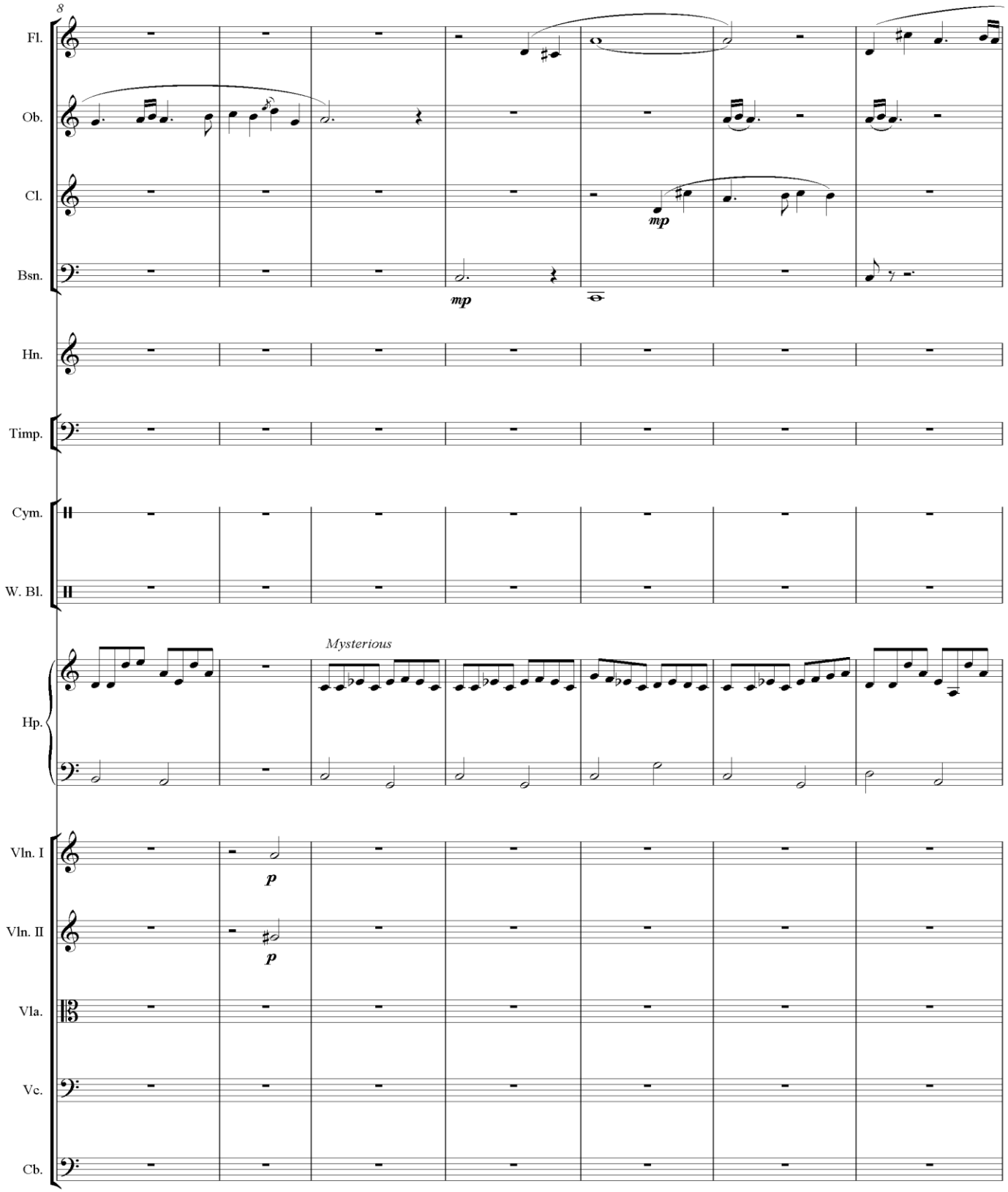
PARA ORQUESTA DE CÁMARA

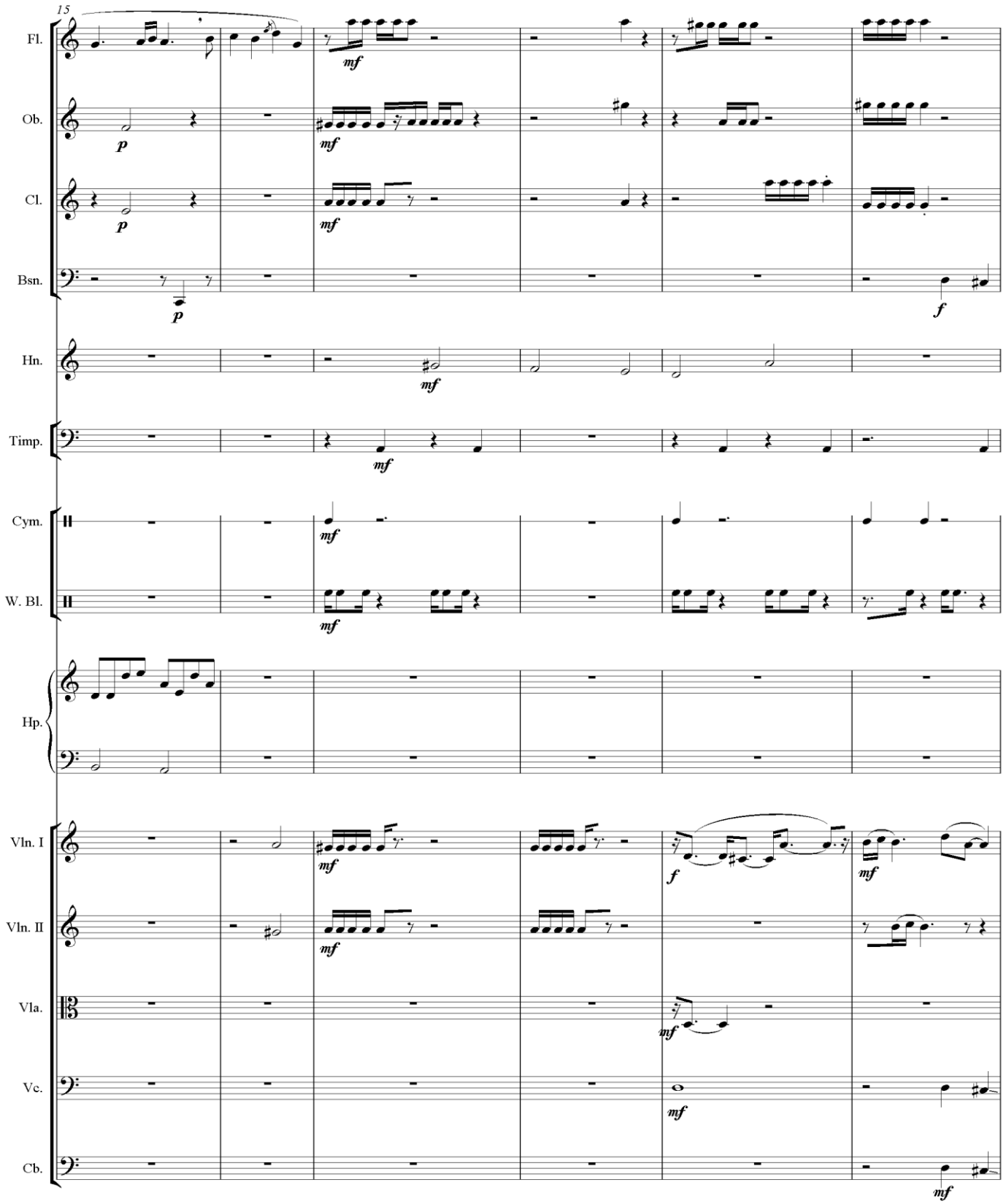
2003, 2010

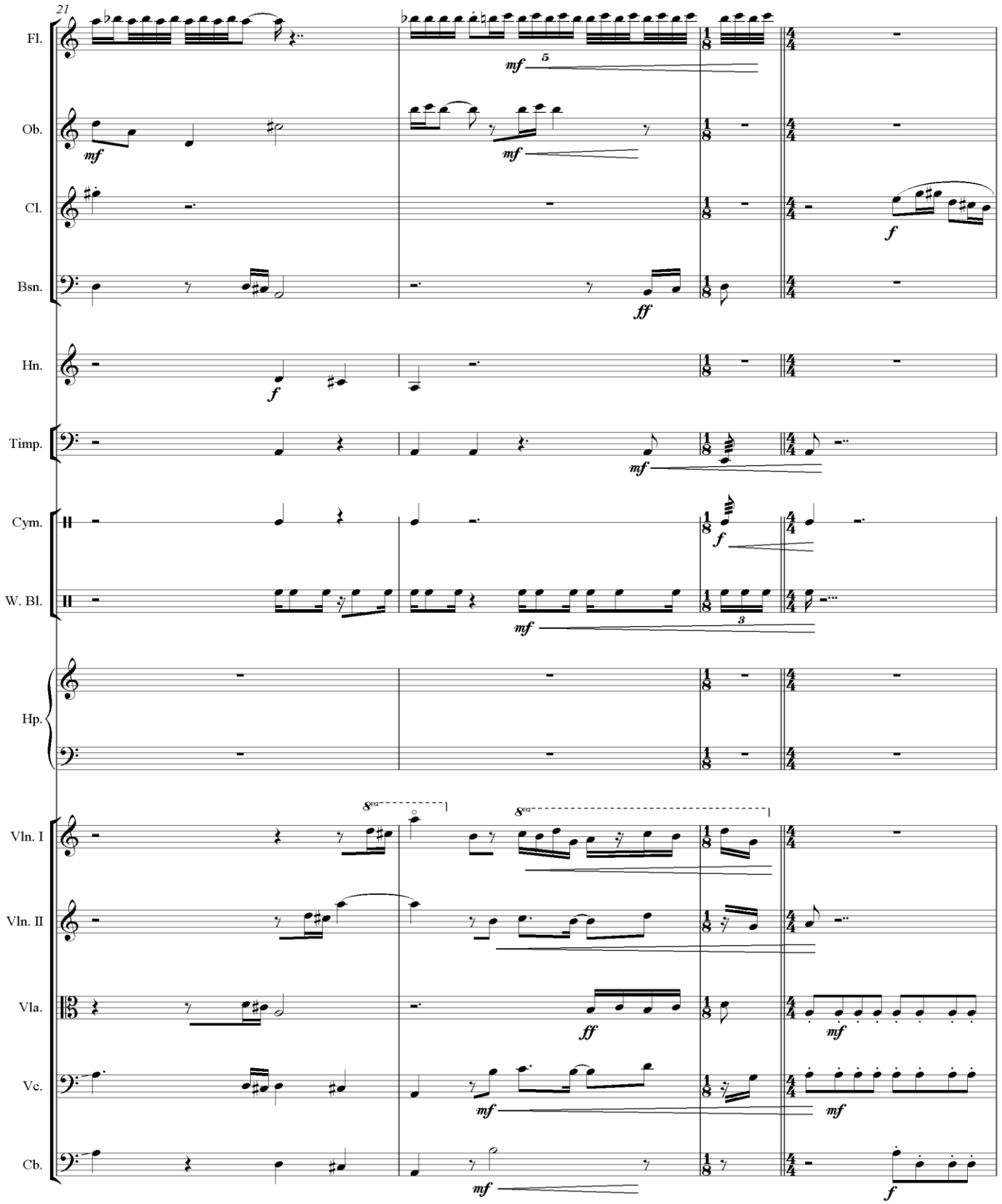
I
Antes de...

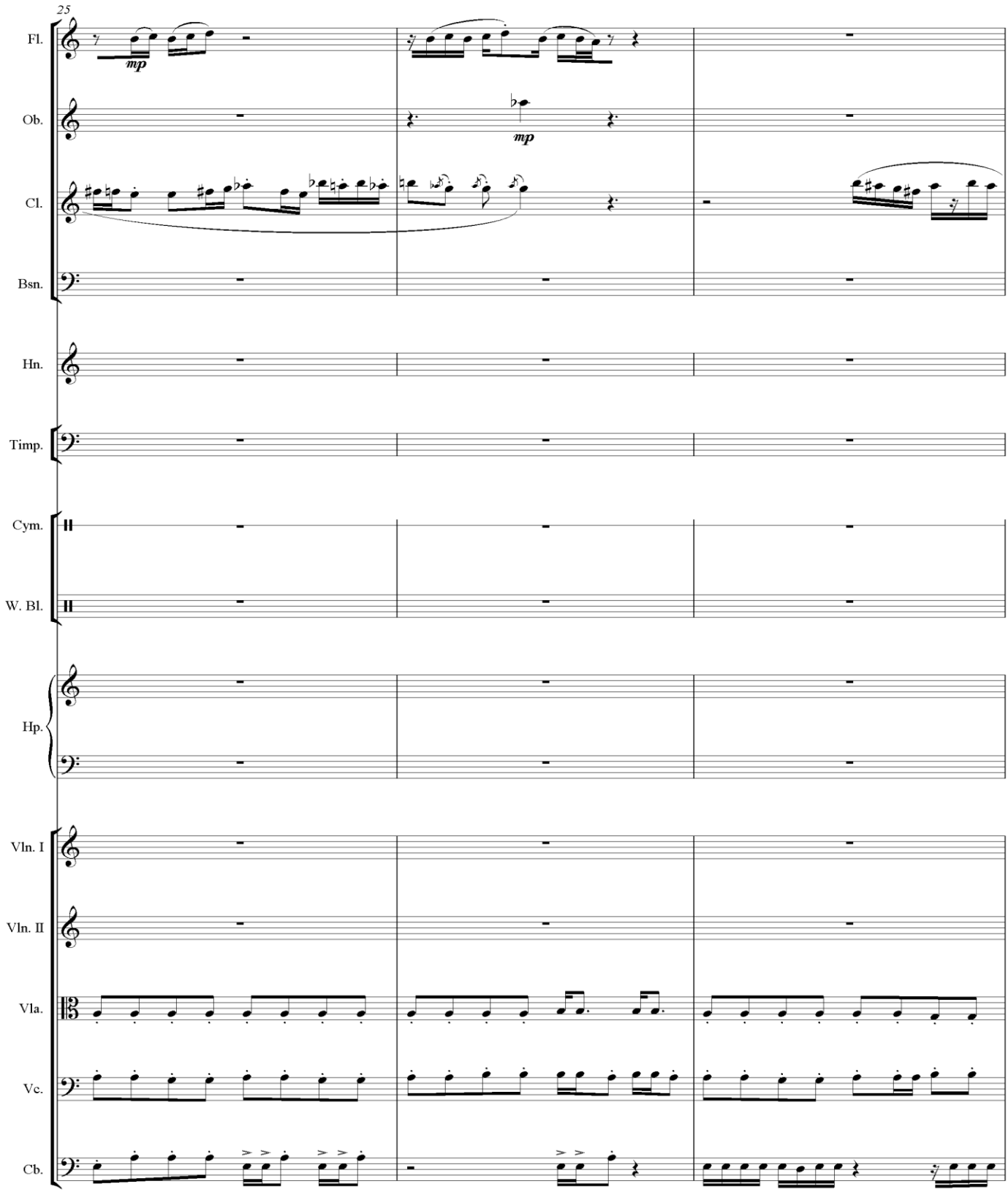
Adrián Herrera Franco

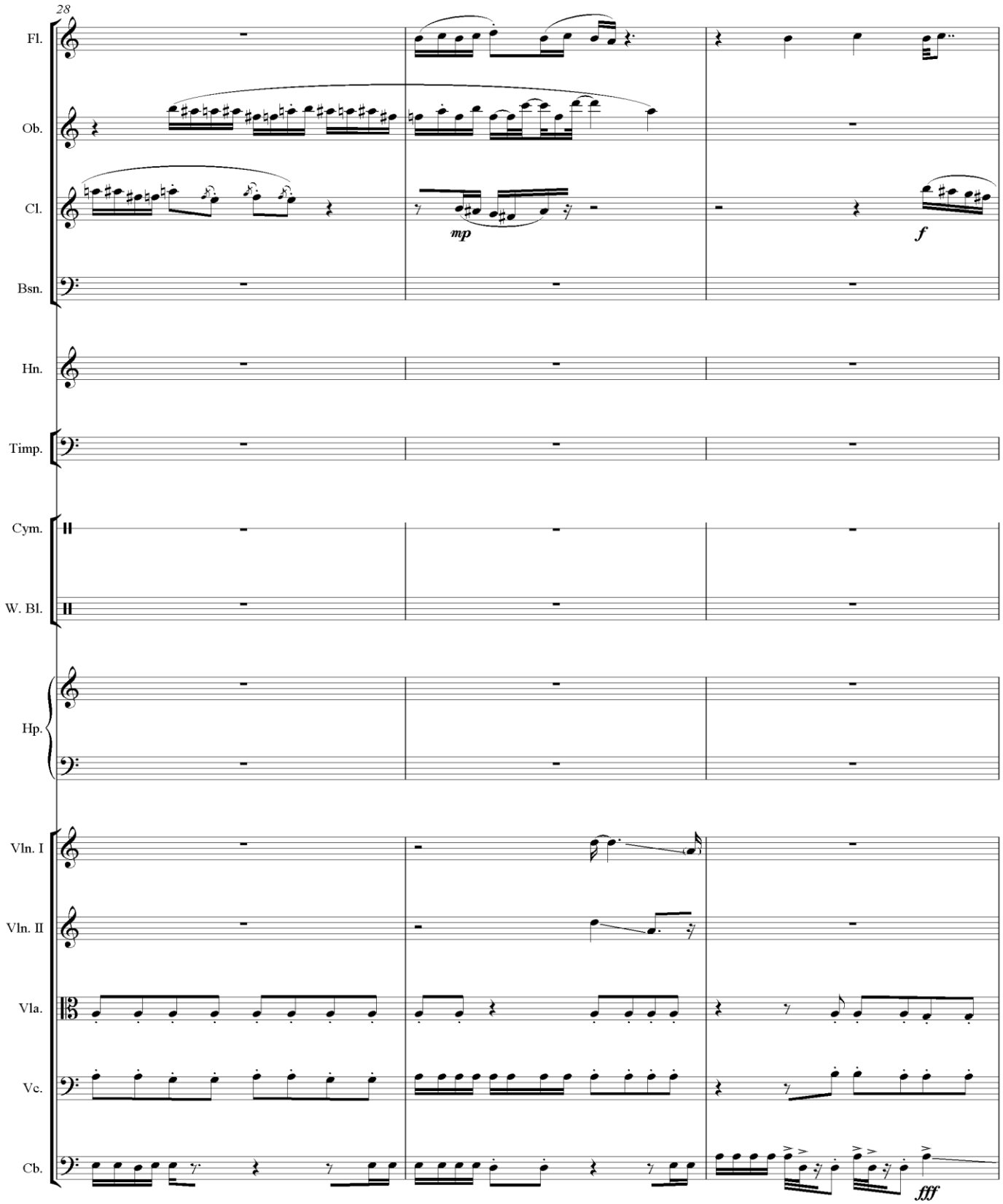


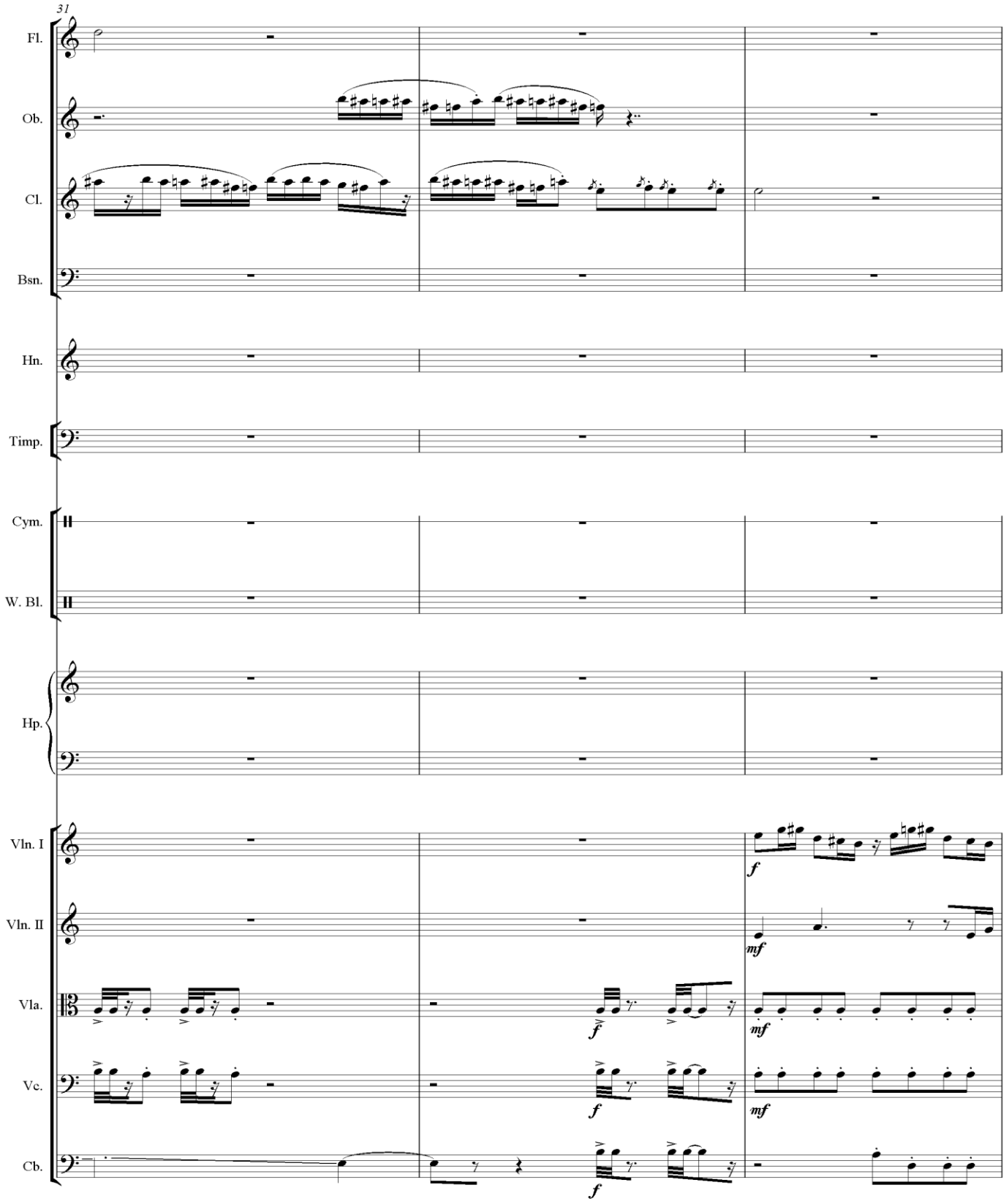

8
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
Mysterious
p
p

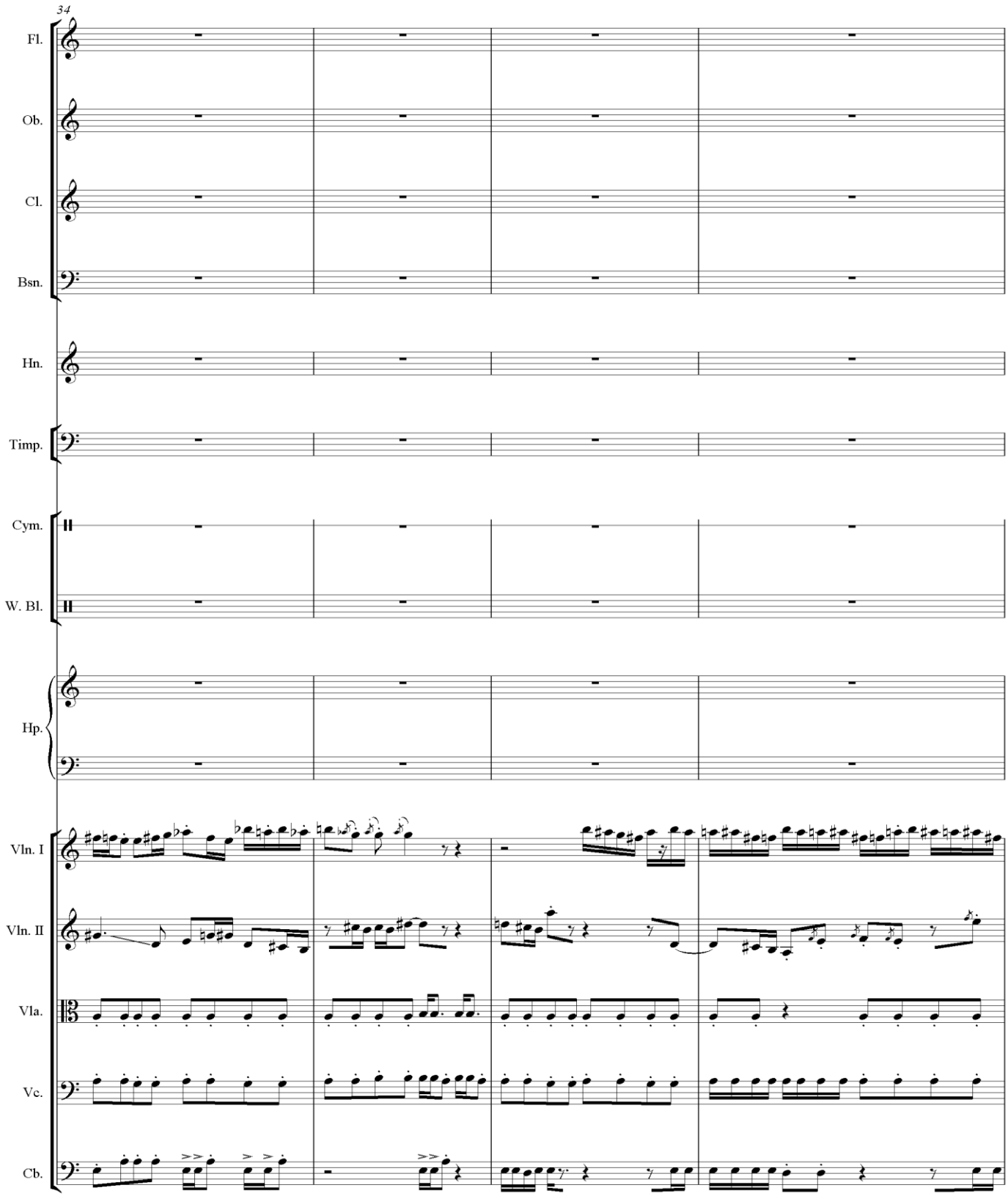

15
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
f

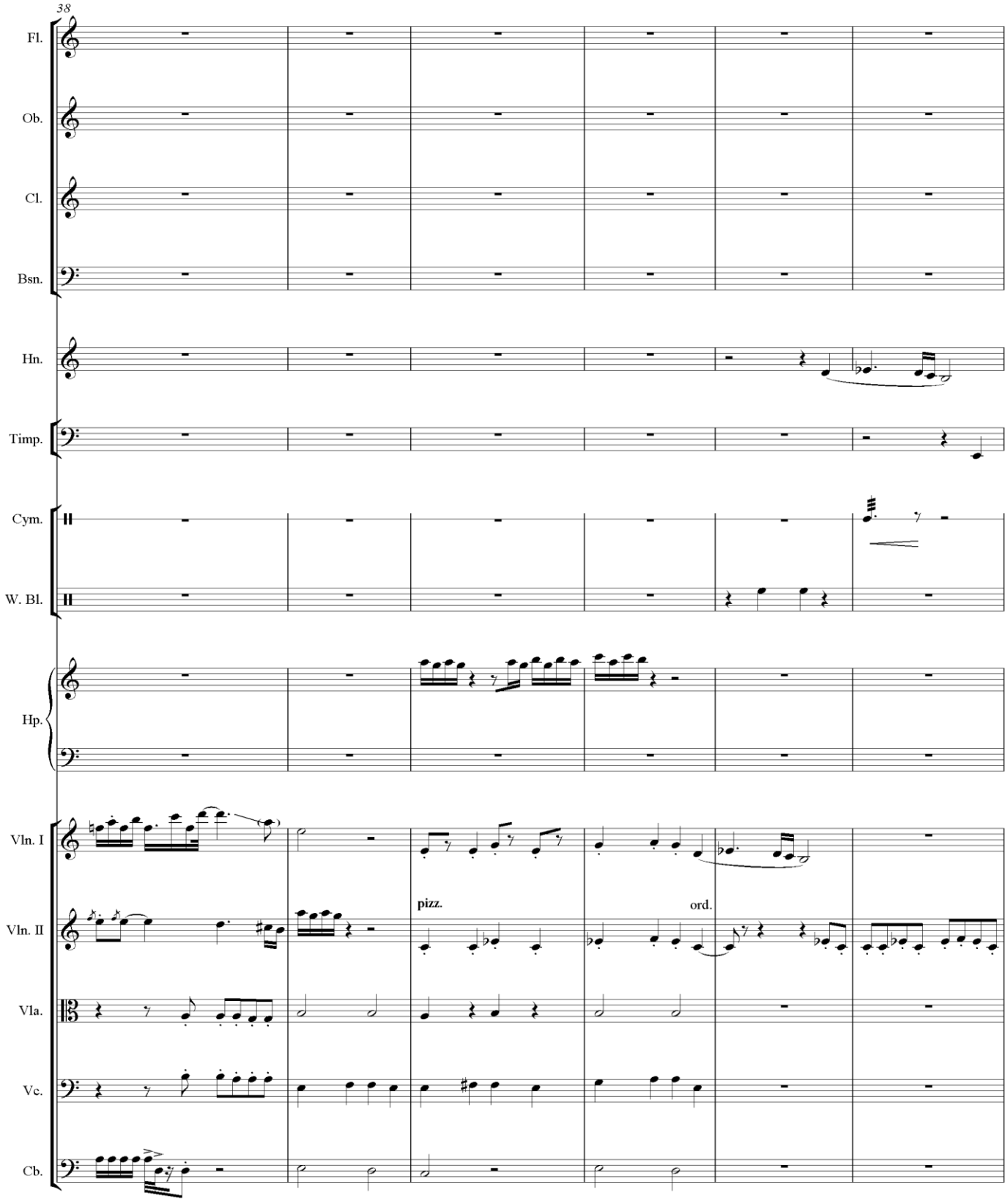

21
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
ff
f
8va

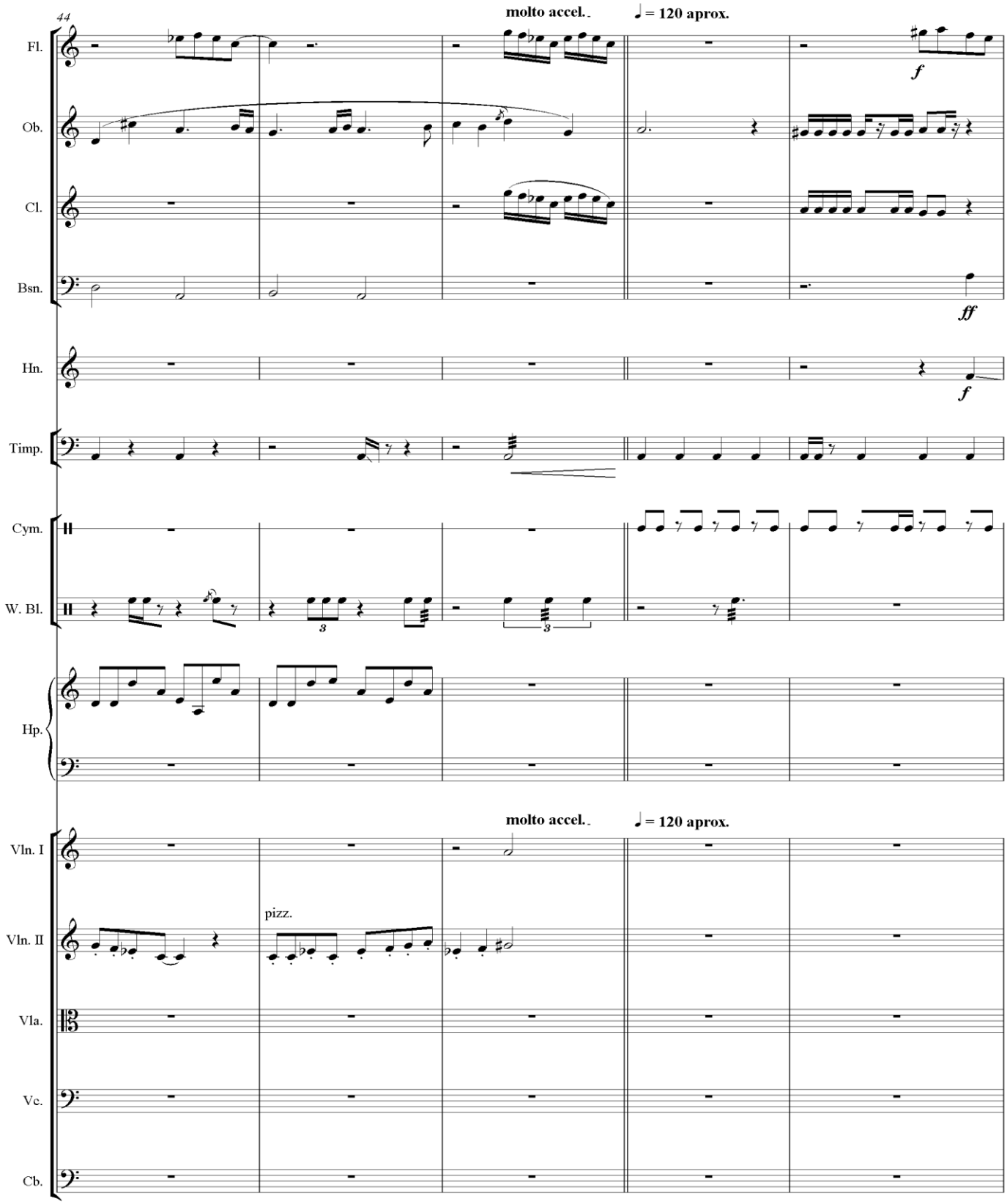

25
Fl.
mp
Ob.
mp
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

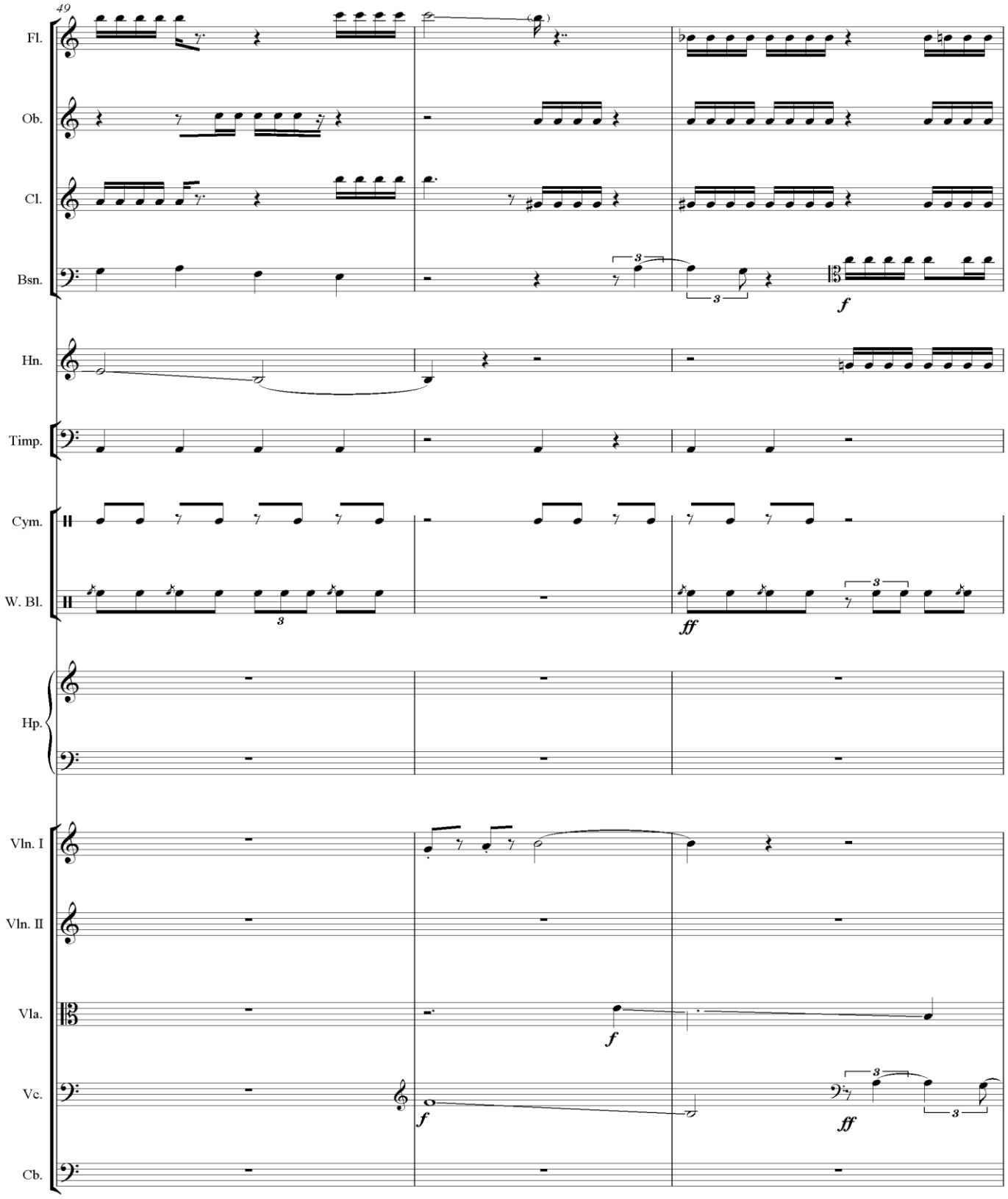

28
Fl.
Ob.
Cl.
mp
f
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fff

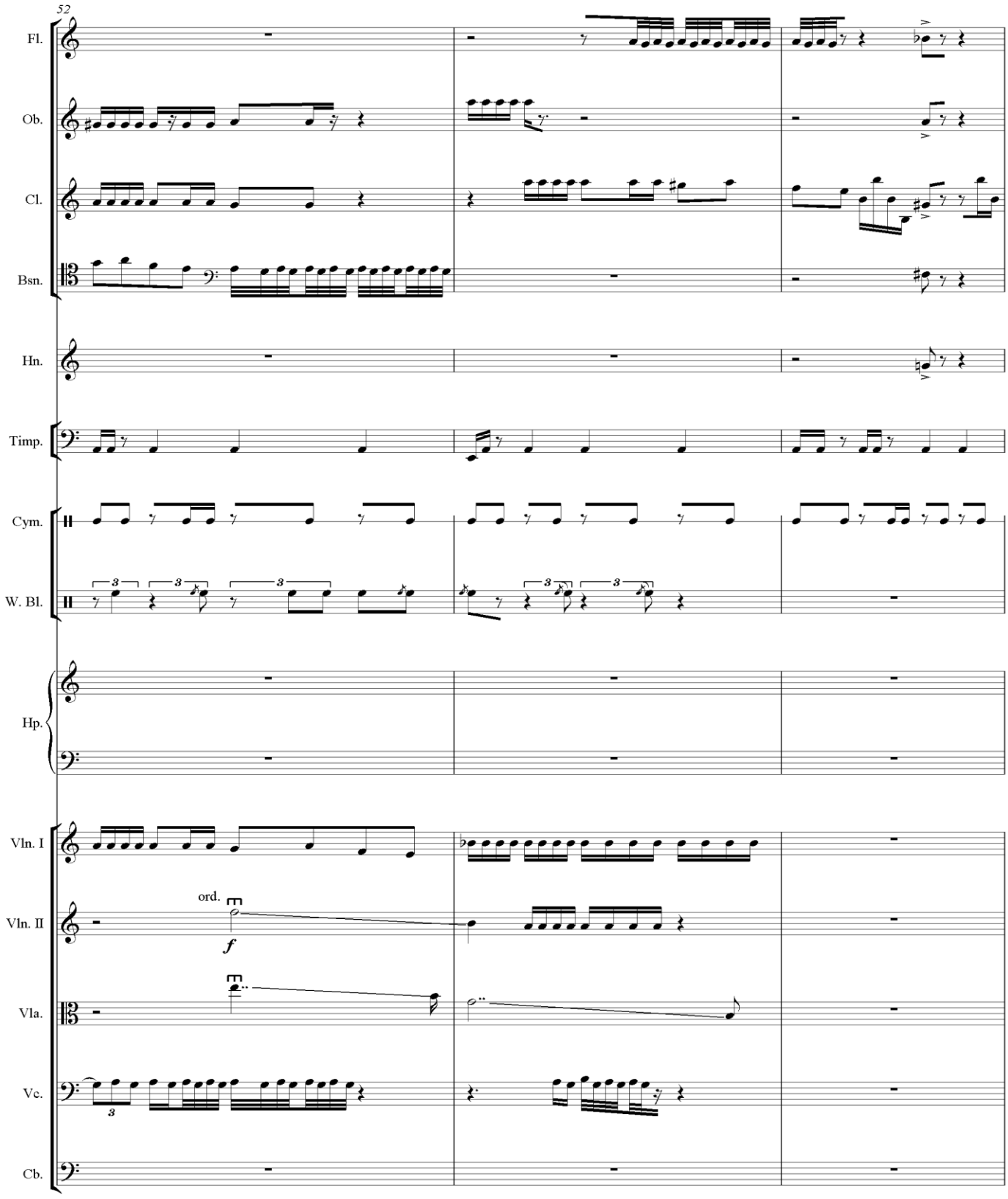

31
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mf
f
mf
f
mf
f

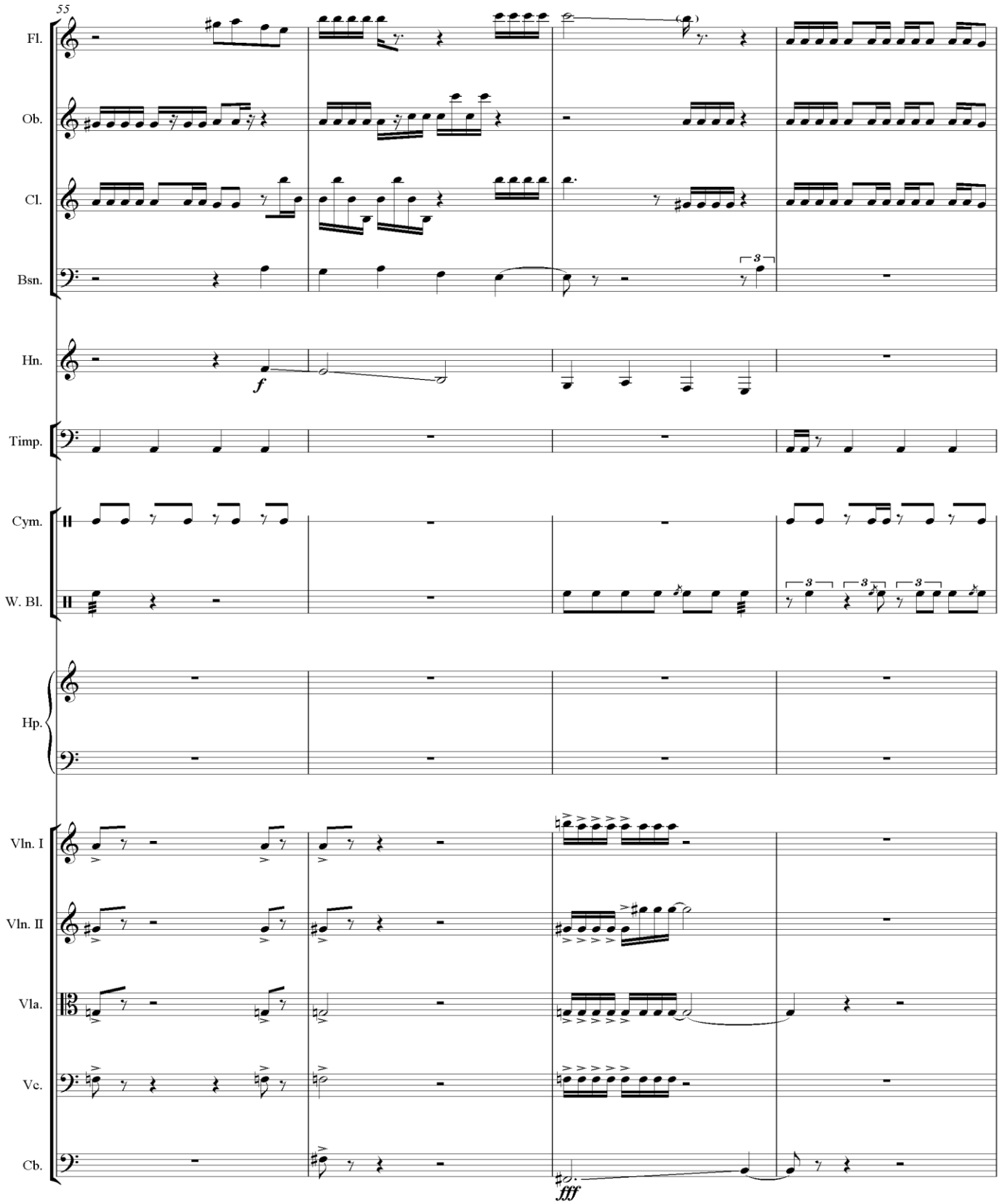

34
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

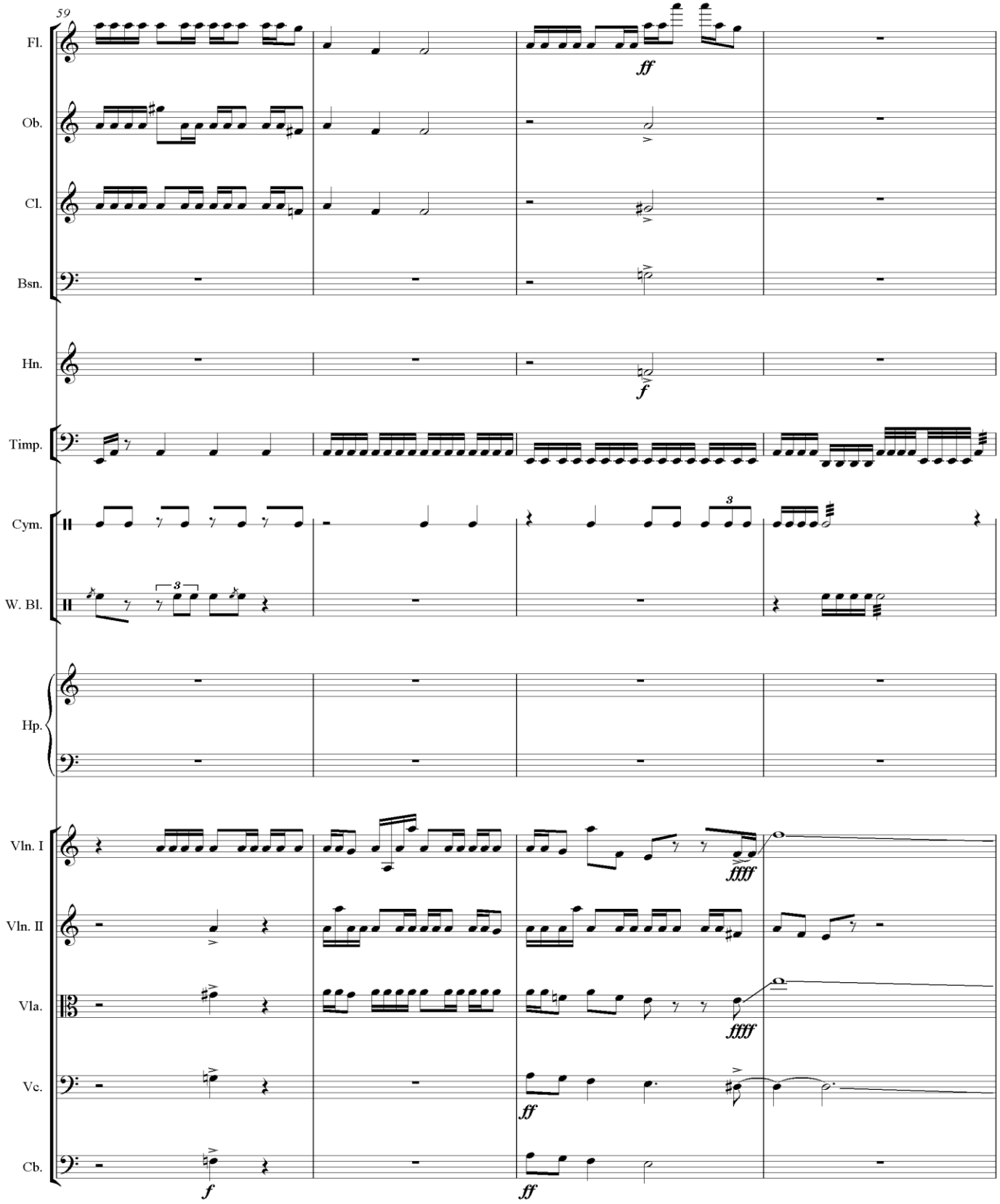

38
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
ord.

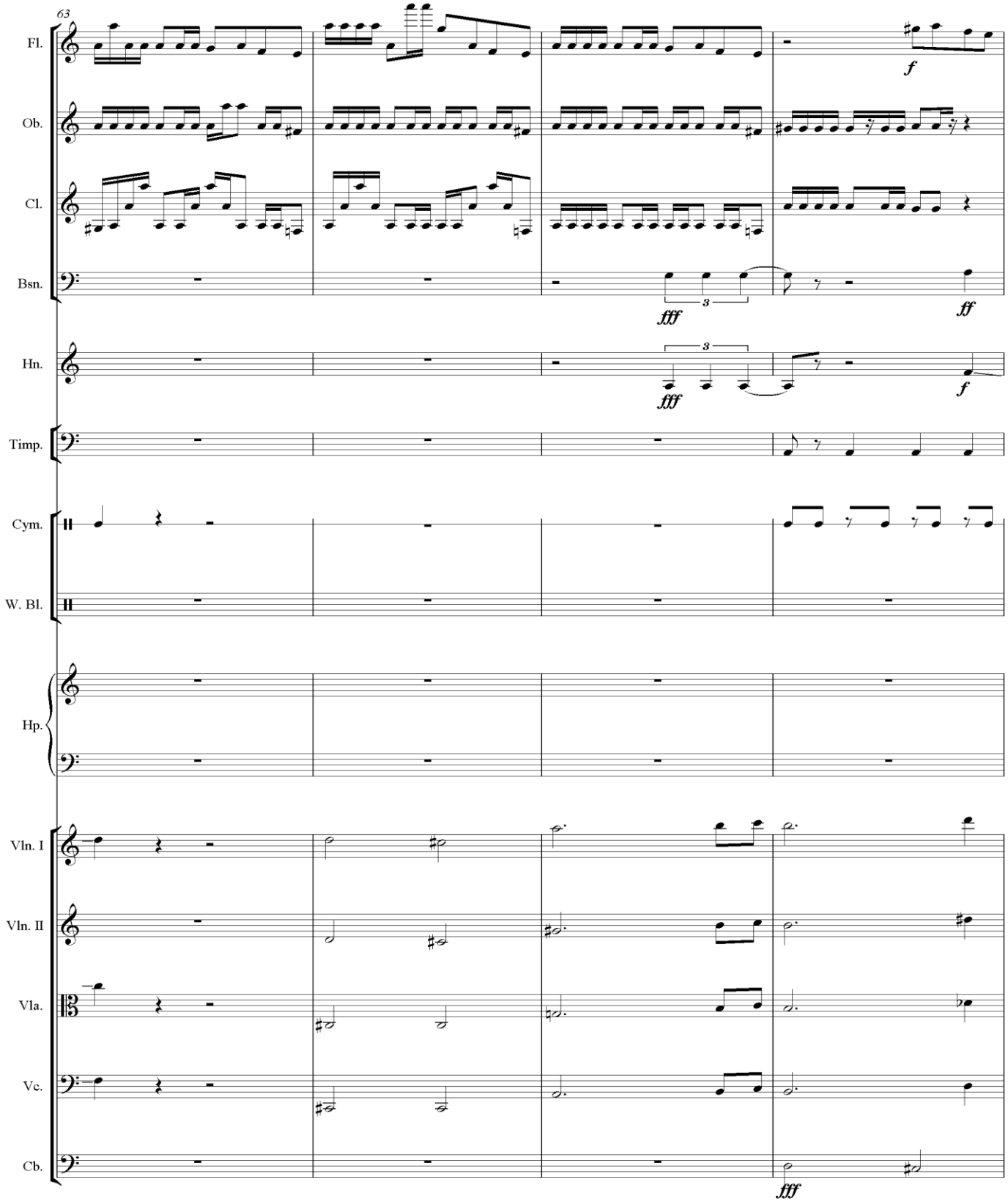

44
molto accel.
♩ = 120 aprox.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
molto accel.
♩ = 120 aprox.
Vln. I
Vln. II
pizz.
Vla.
Vc.
Cb.

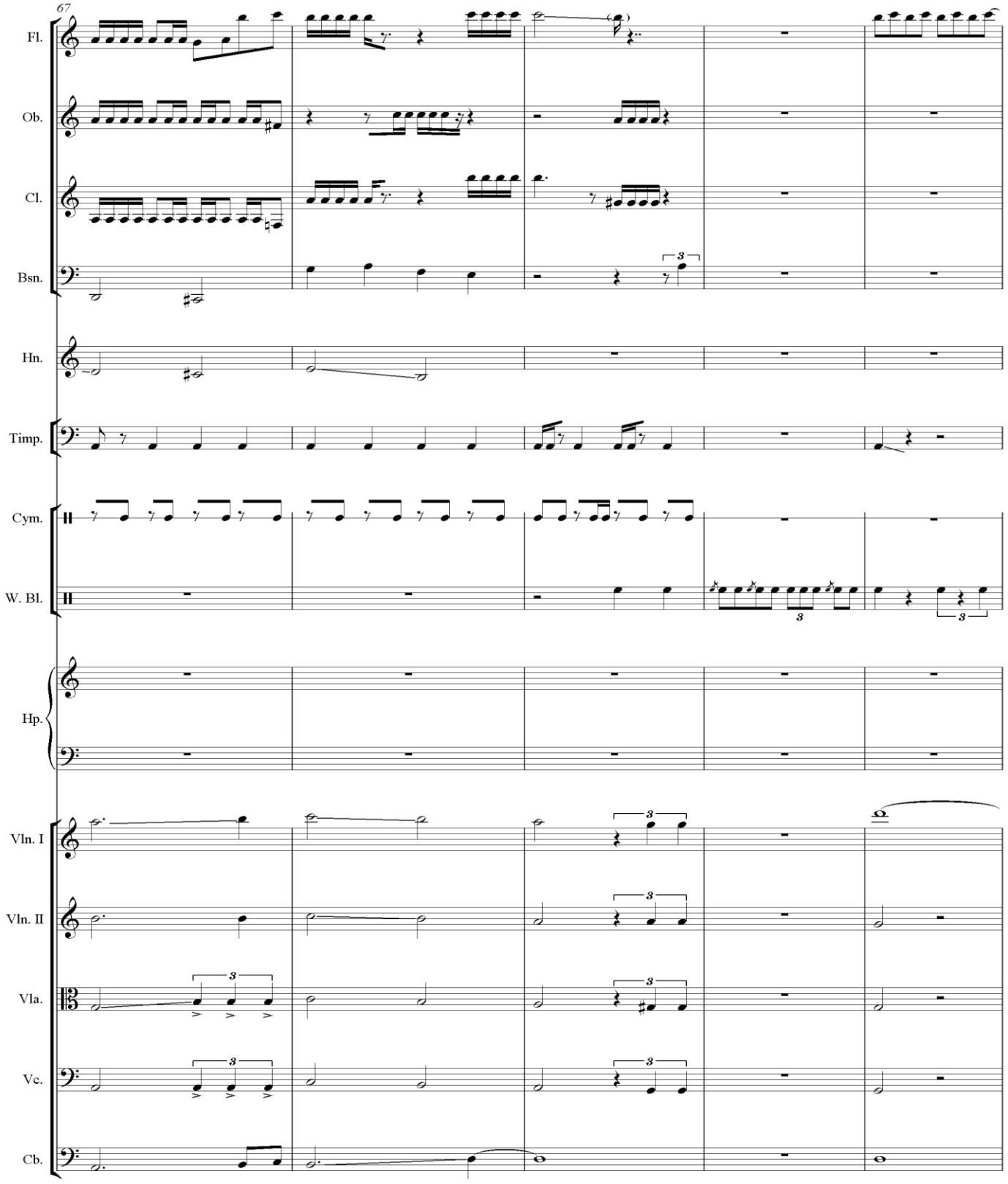

49
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
ff

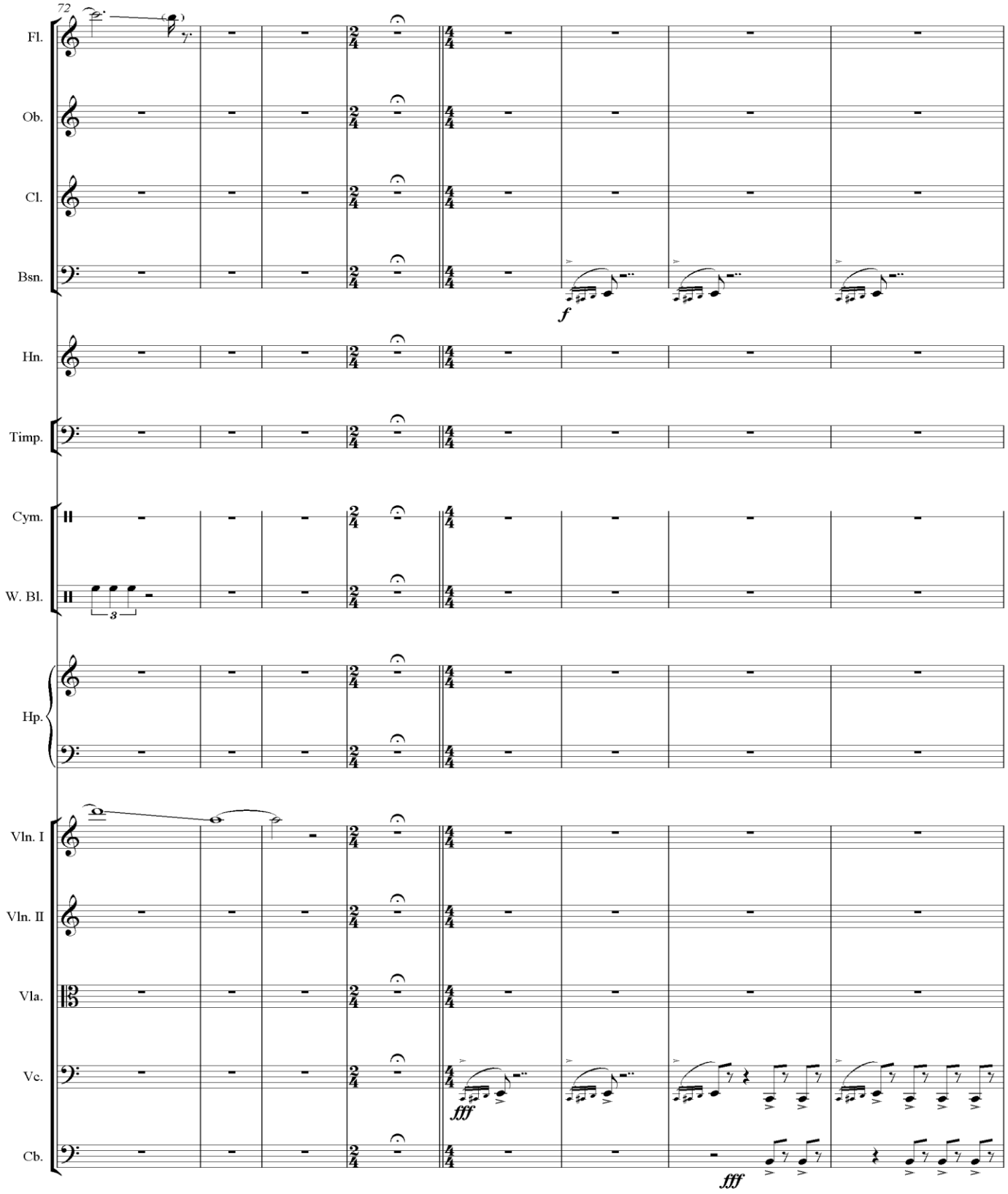

52
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ord.
f

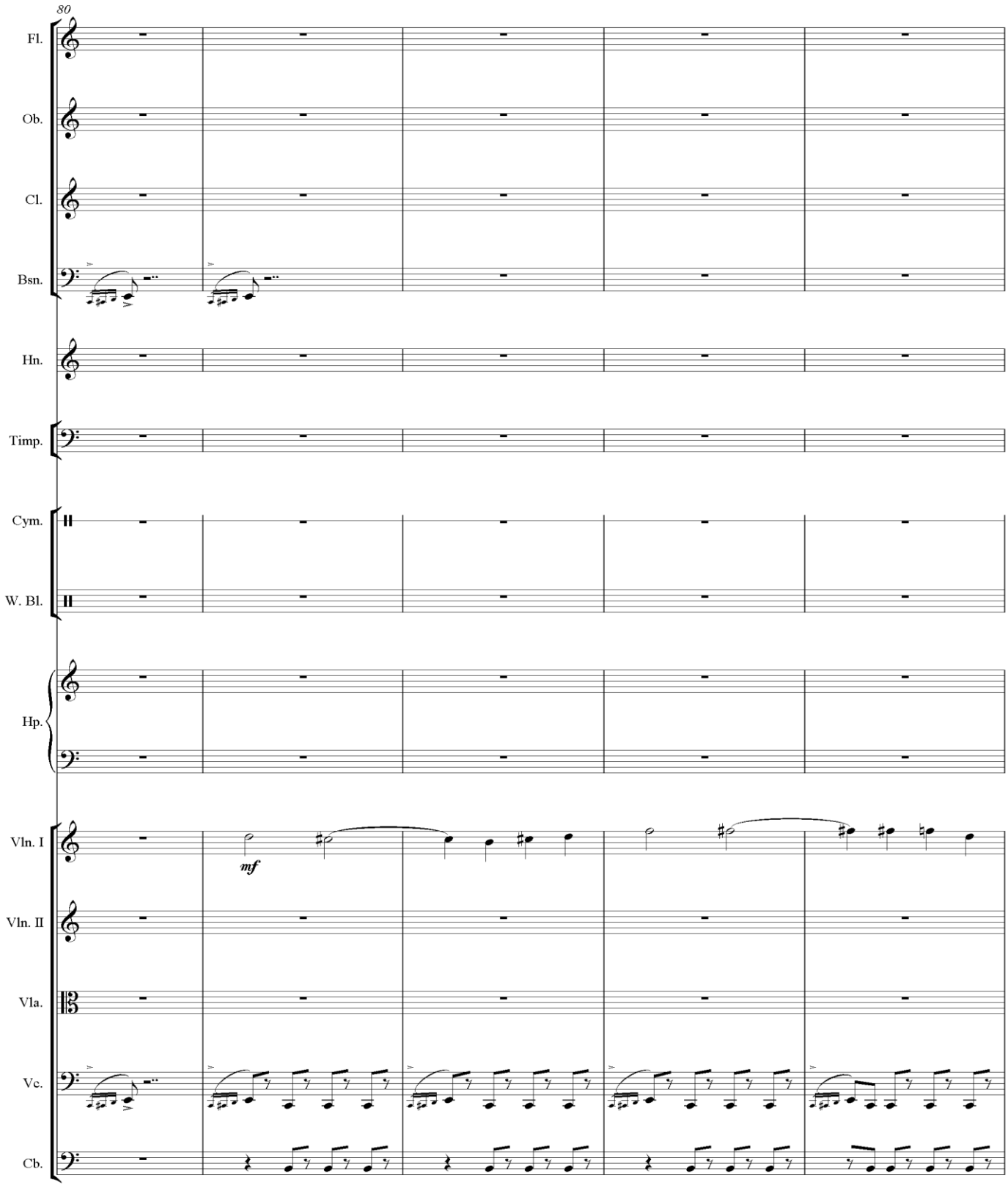

55
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
fff

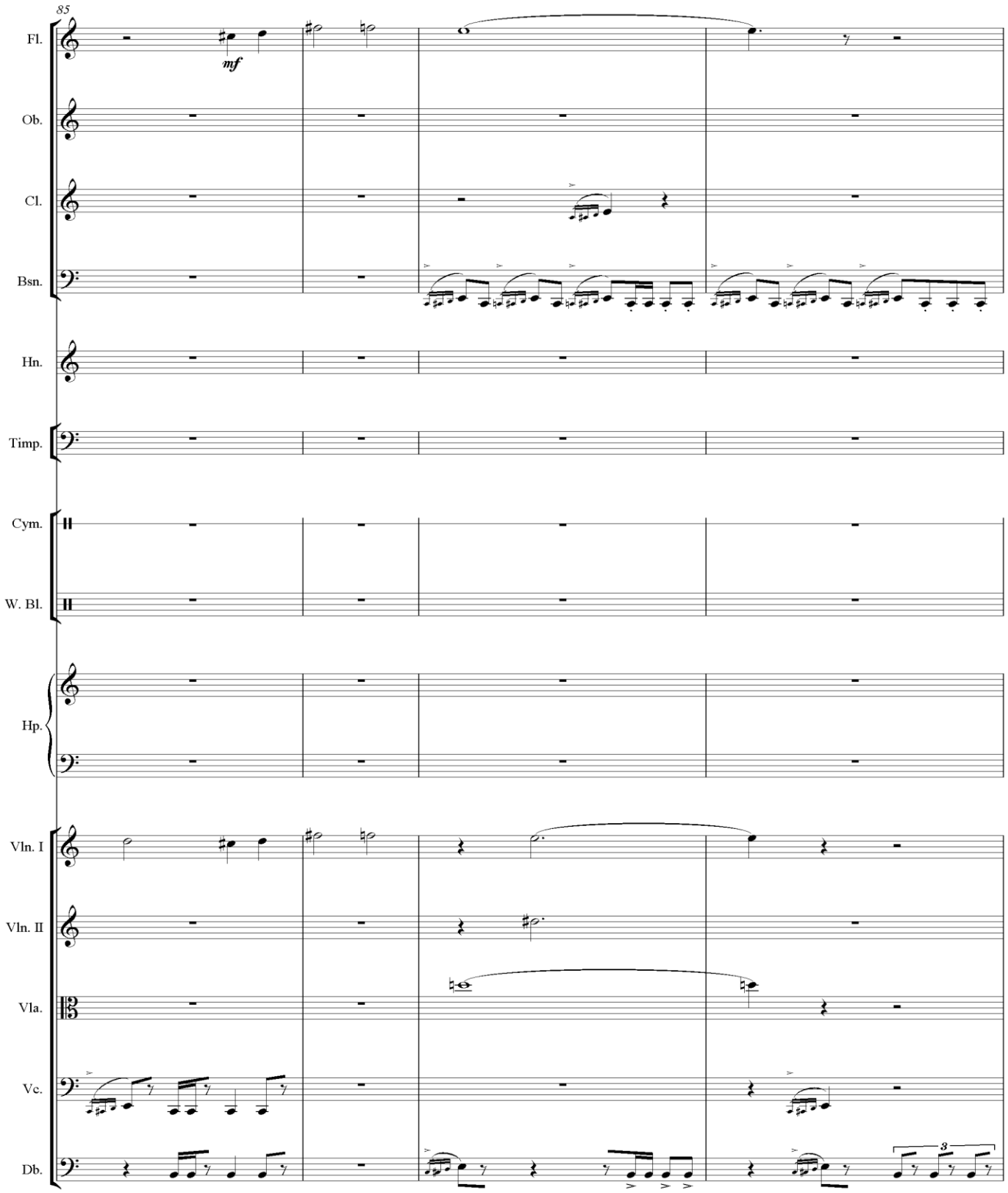

59
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
f
fffff
ffff
ff
f
ff

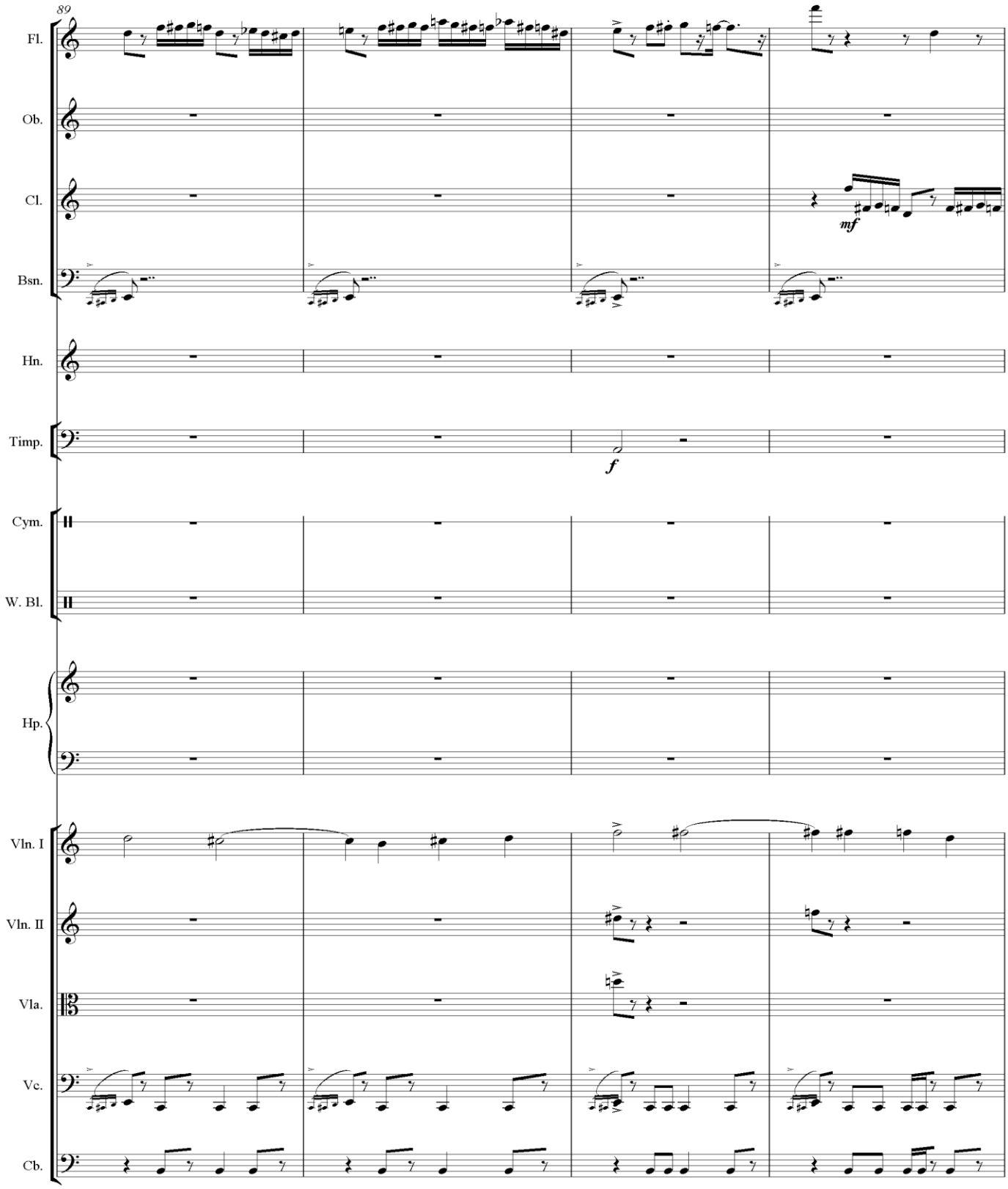

63
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
fff
ff
3

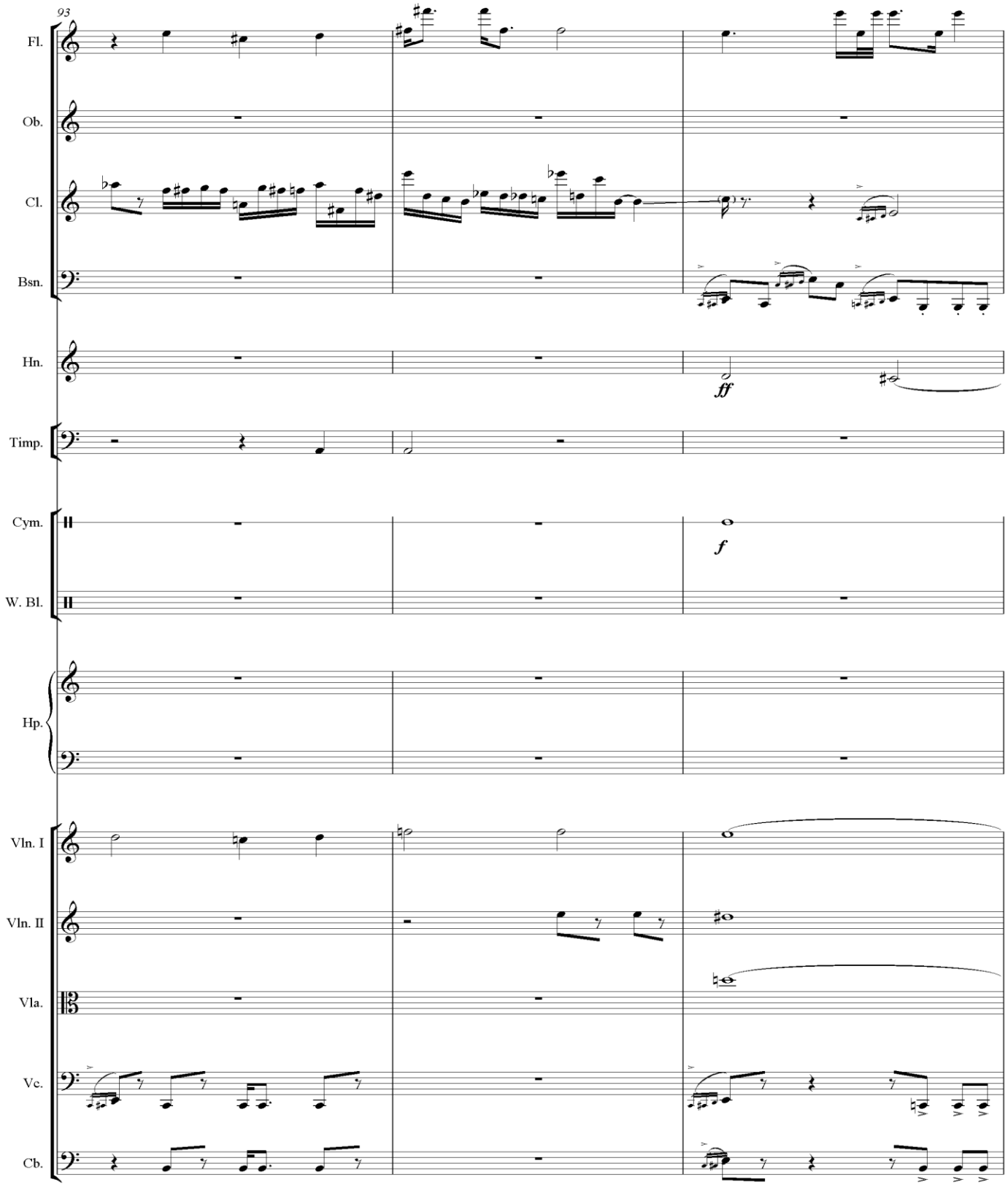

67
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

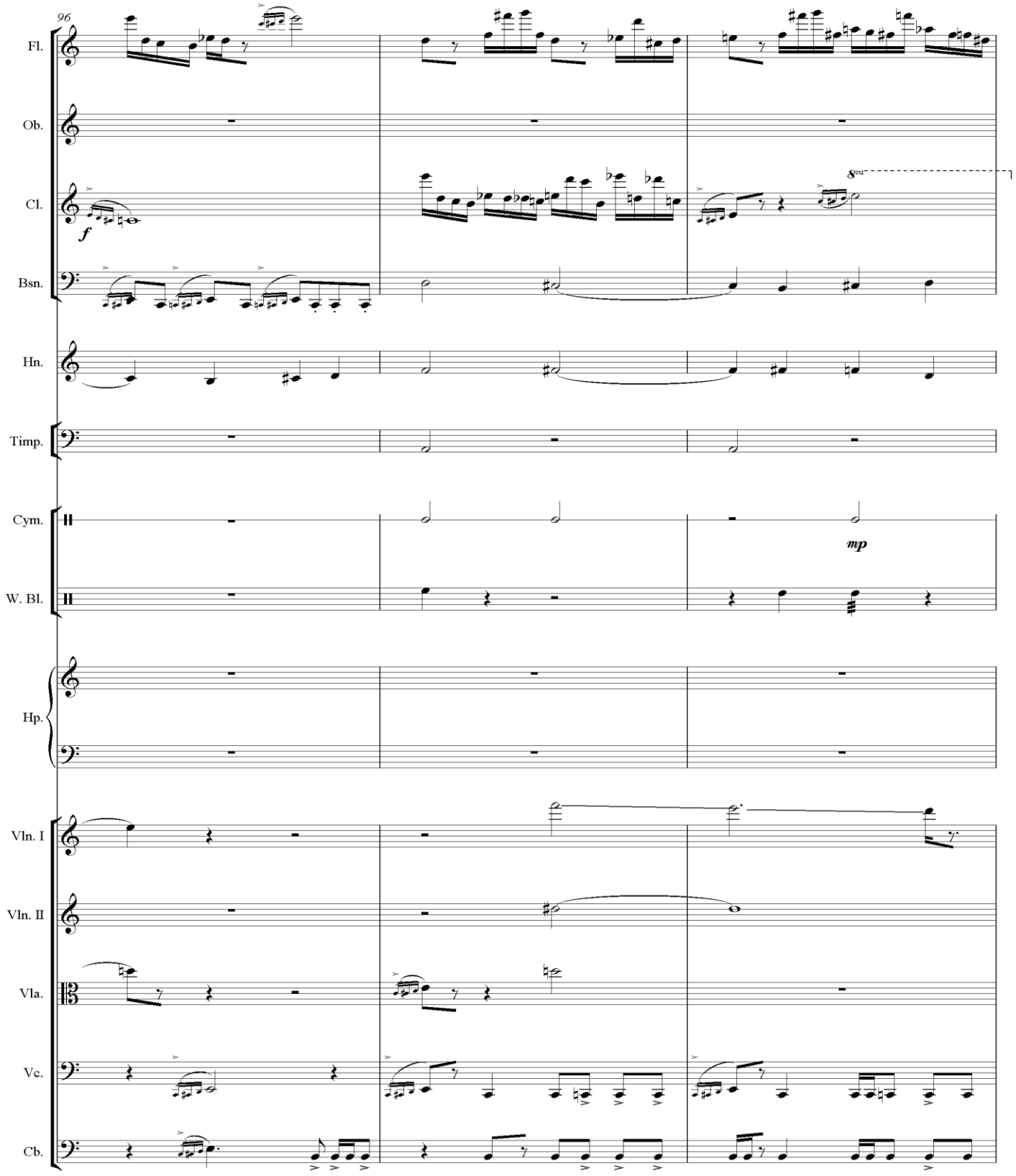

72
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
fff
fff

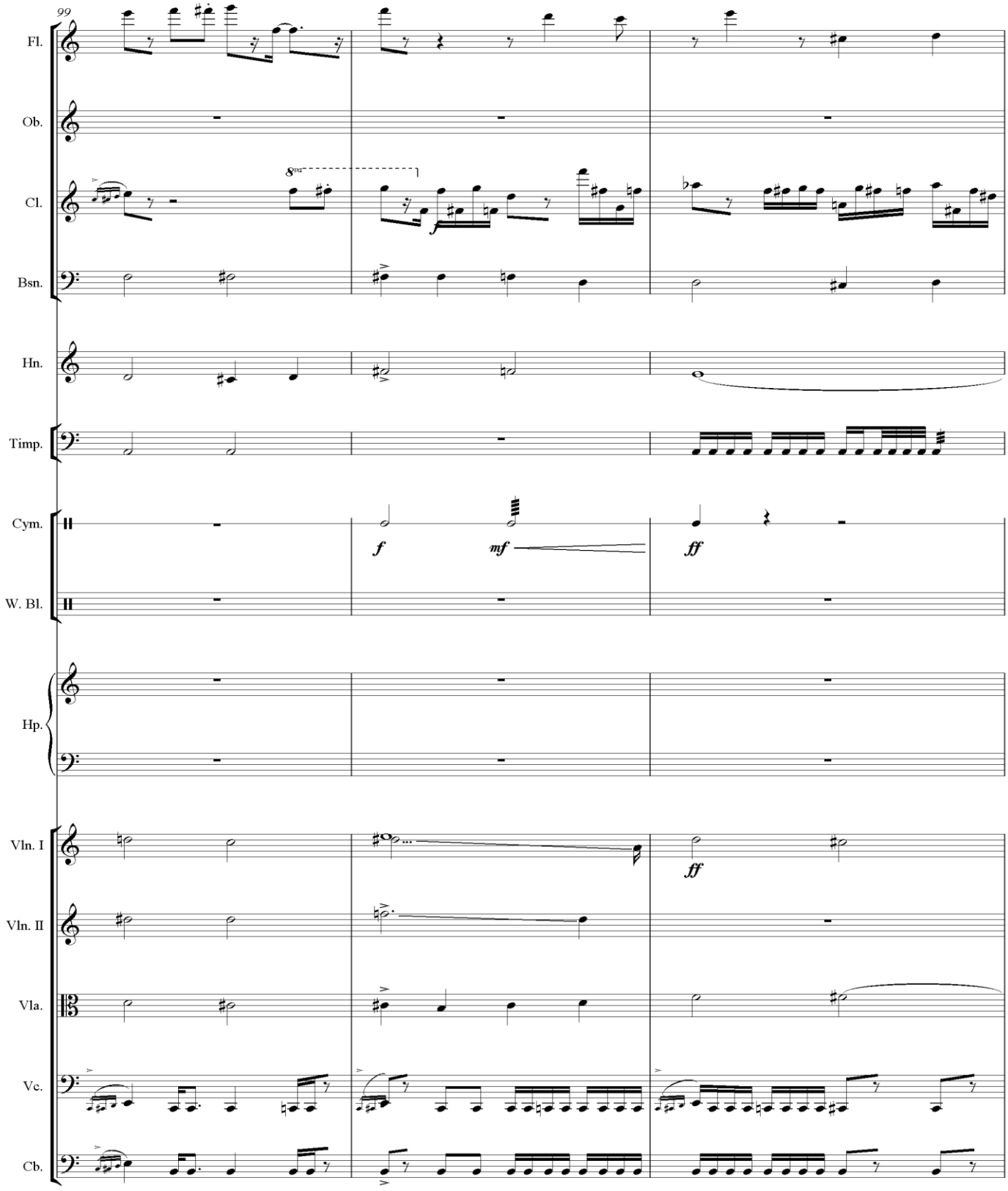

80
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
mf
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

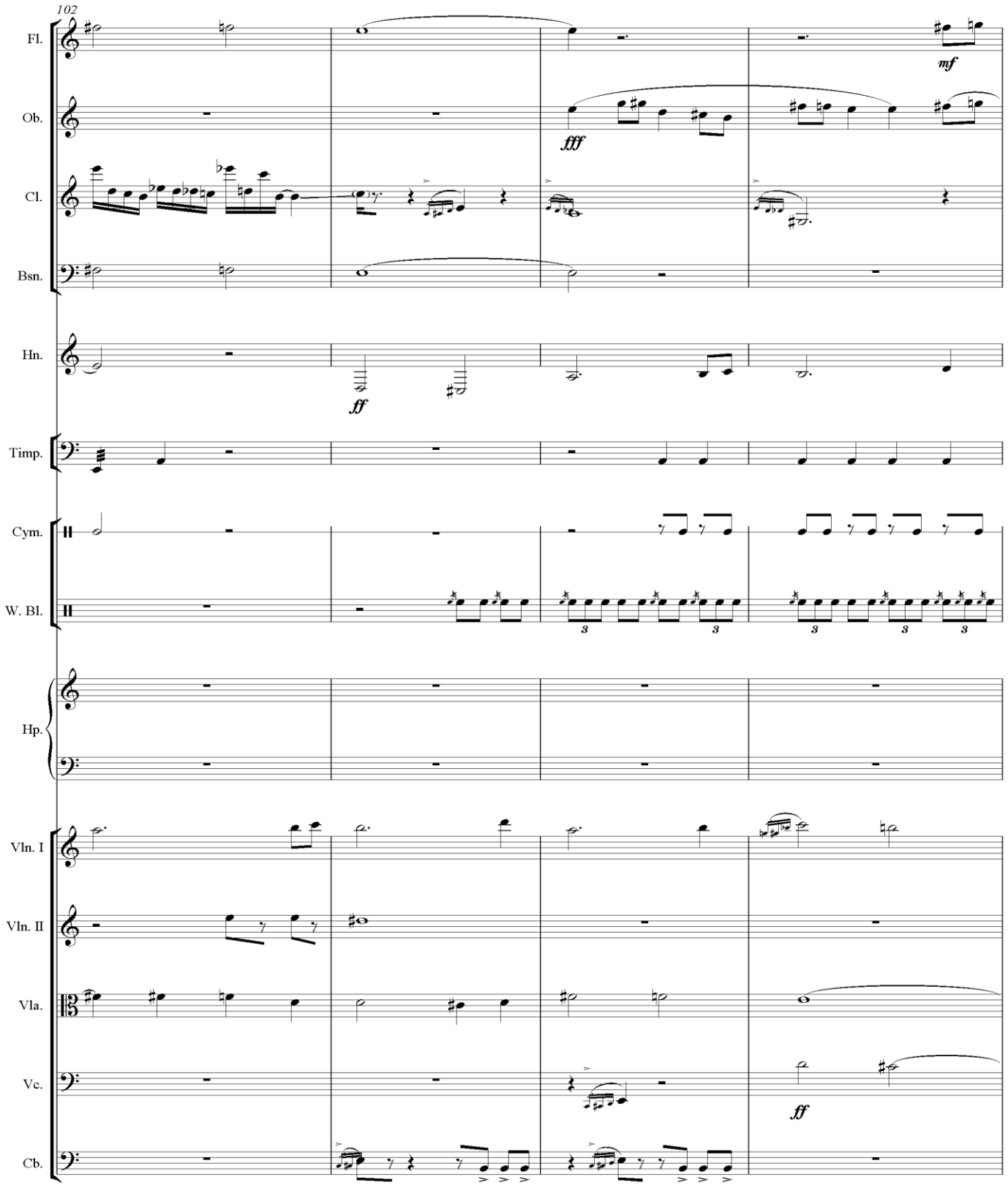

85
Fl.
mf
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
3

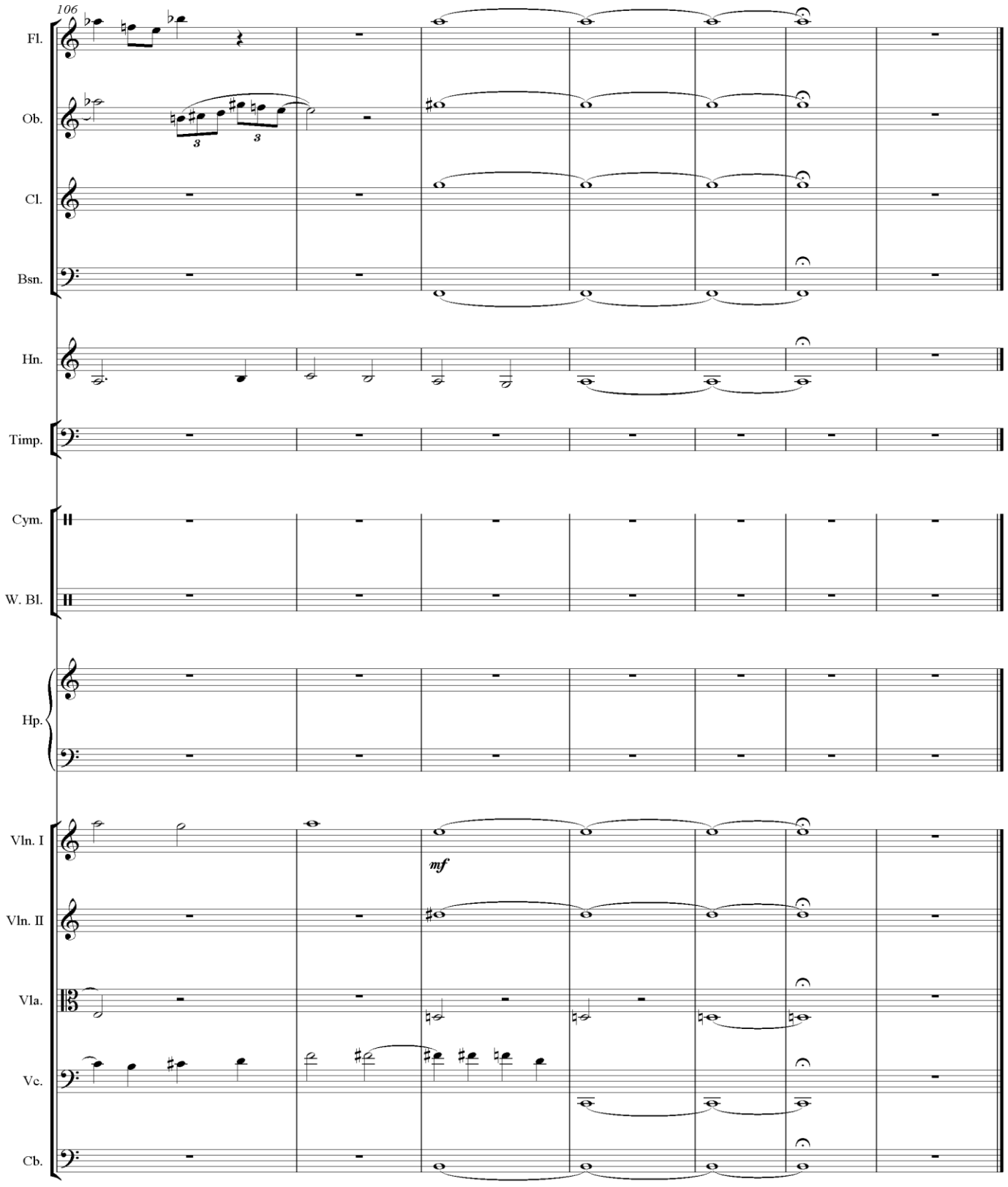

89
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f


93
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
ff
Timp.
Cym.
f
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

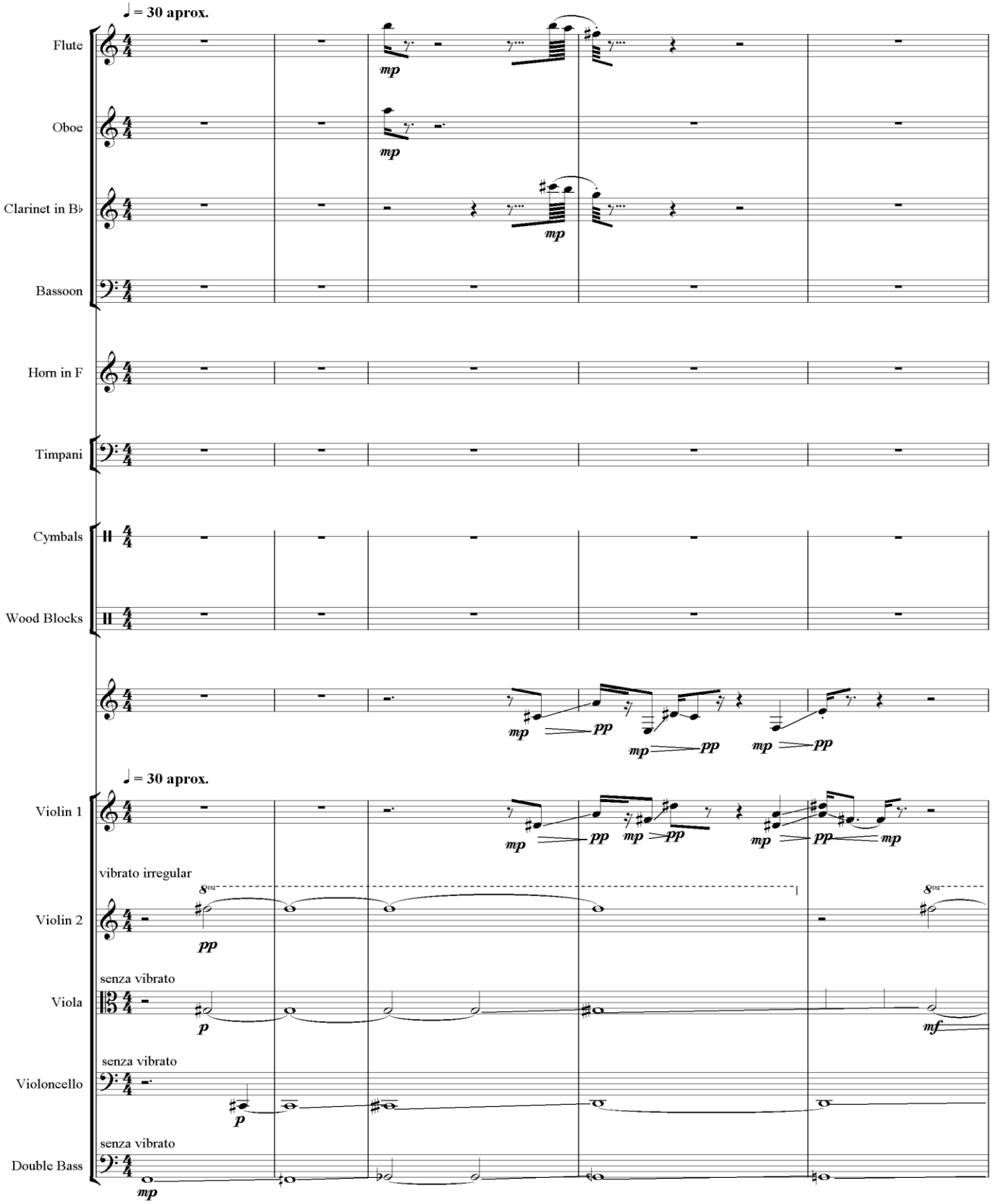

96
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
8va
mp

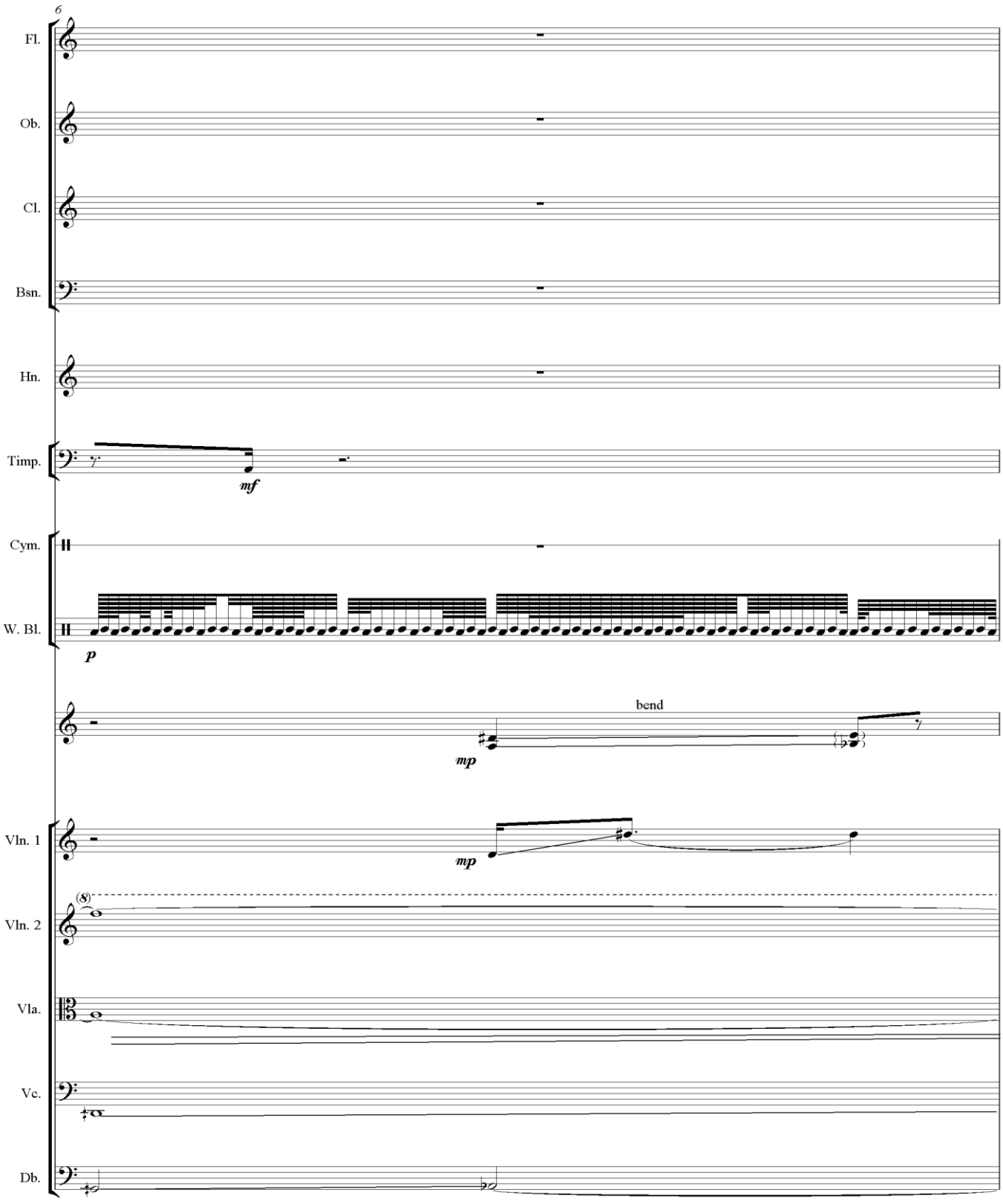

99
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mf
ff
ff

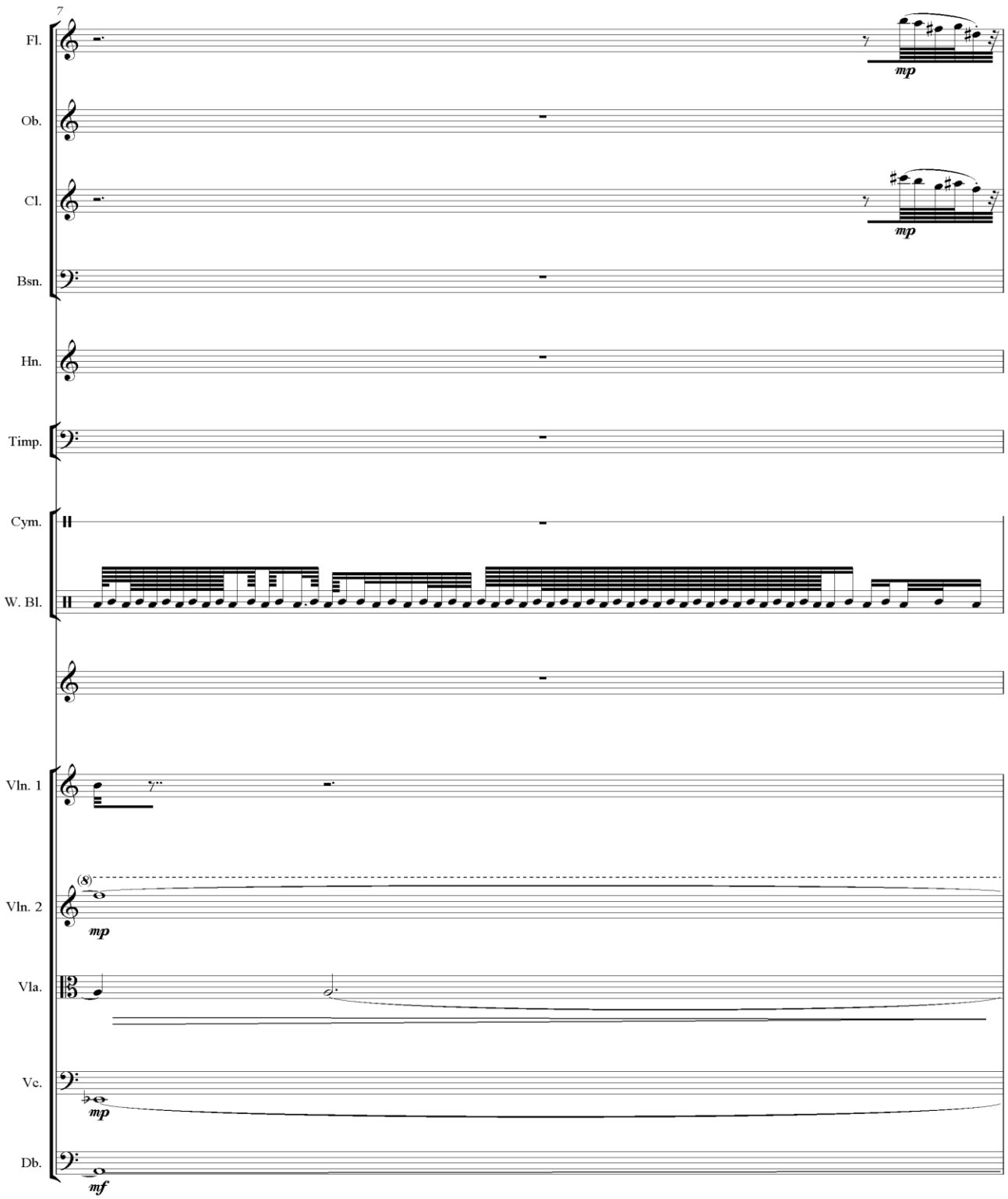

102
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
fff
ff
ff

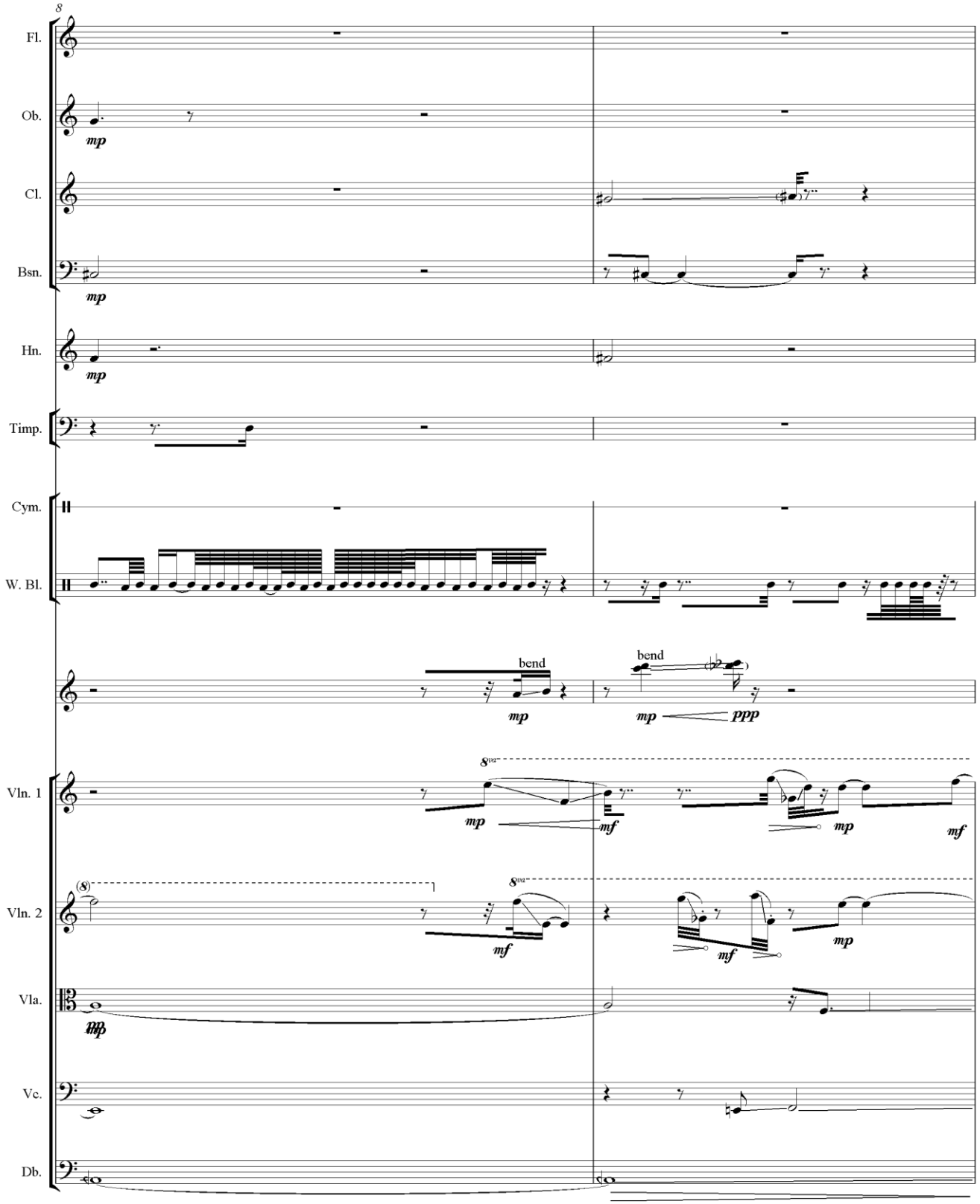

106
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

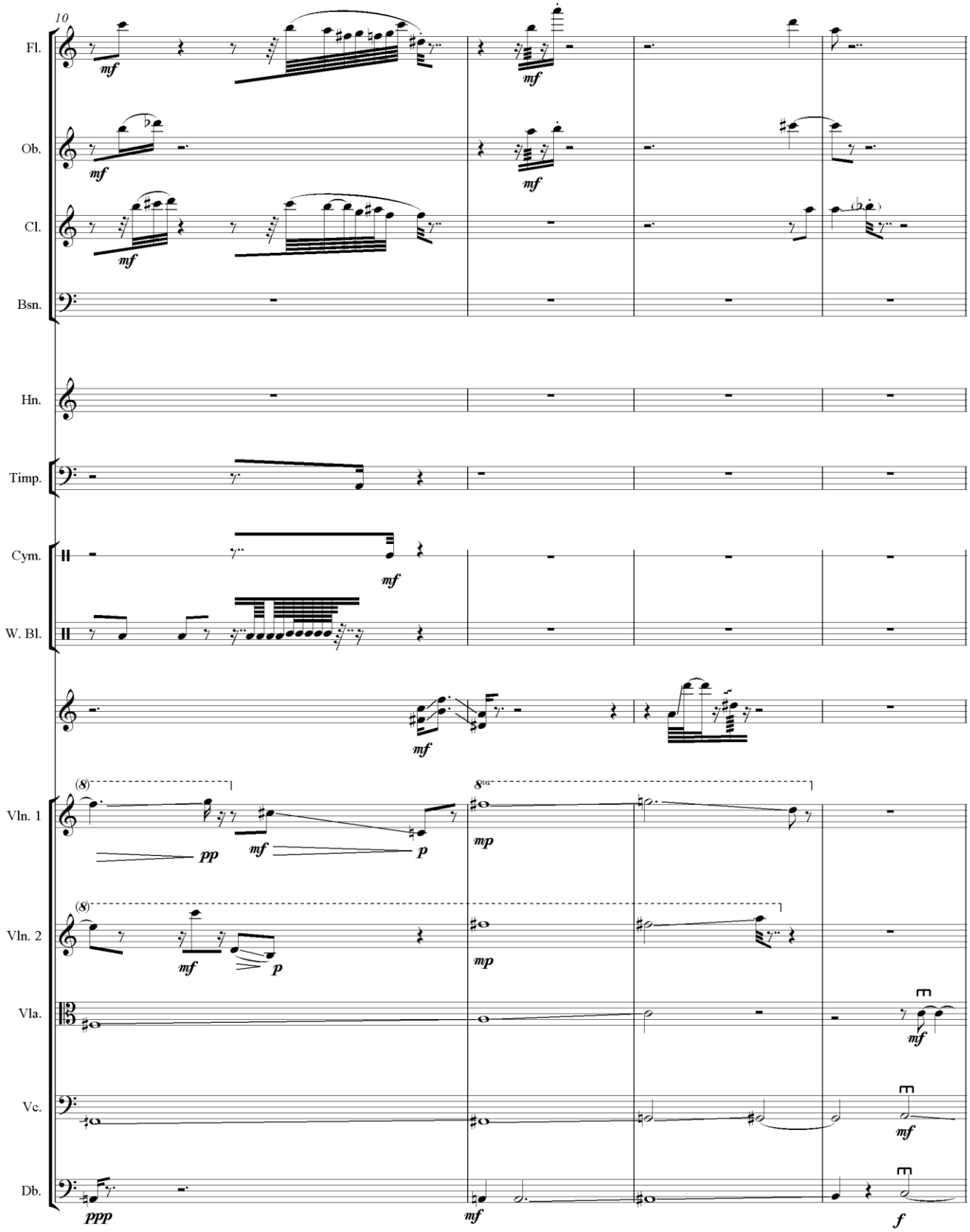
II
El Viaje

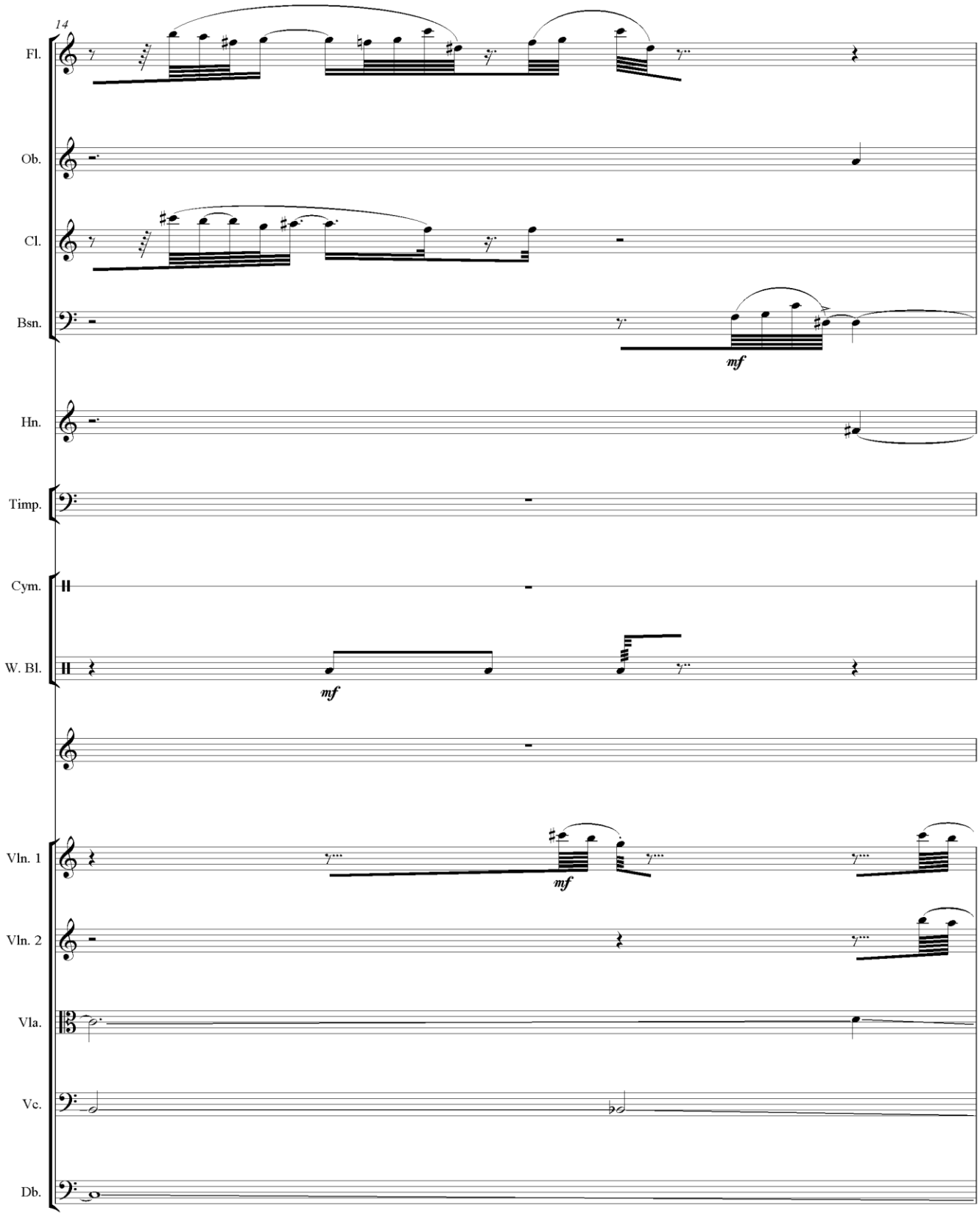

♩ = 30 aprox.
Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Bassoon
Horn in F
Timpani
Cymbals
Wood Blocks
♩ = 30 aprox.
Violin 1
vibrato irregular
Violin 2
senza vibrato
Viola
senza vibrato
Violoncello
senza vibrato
Double Bass

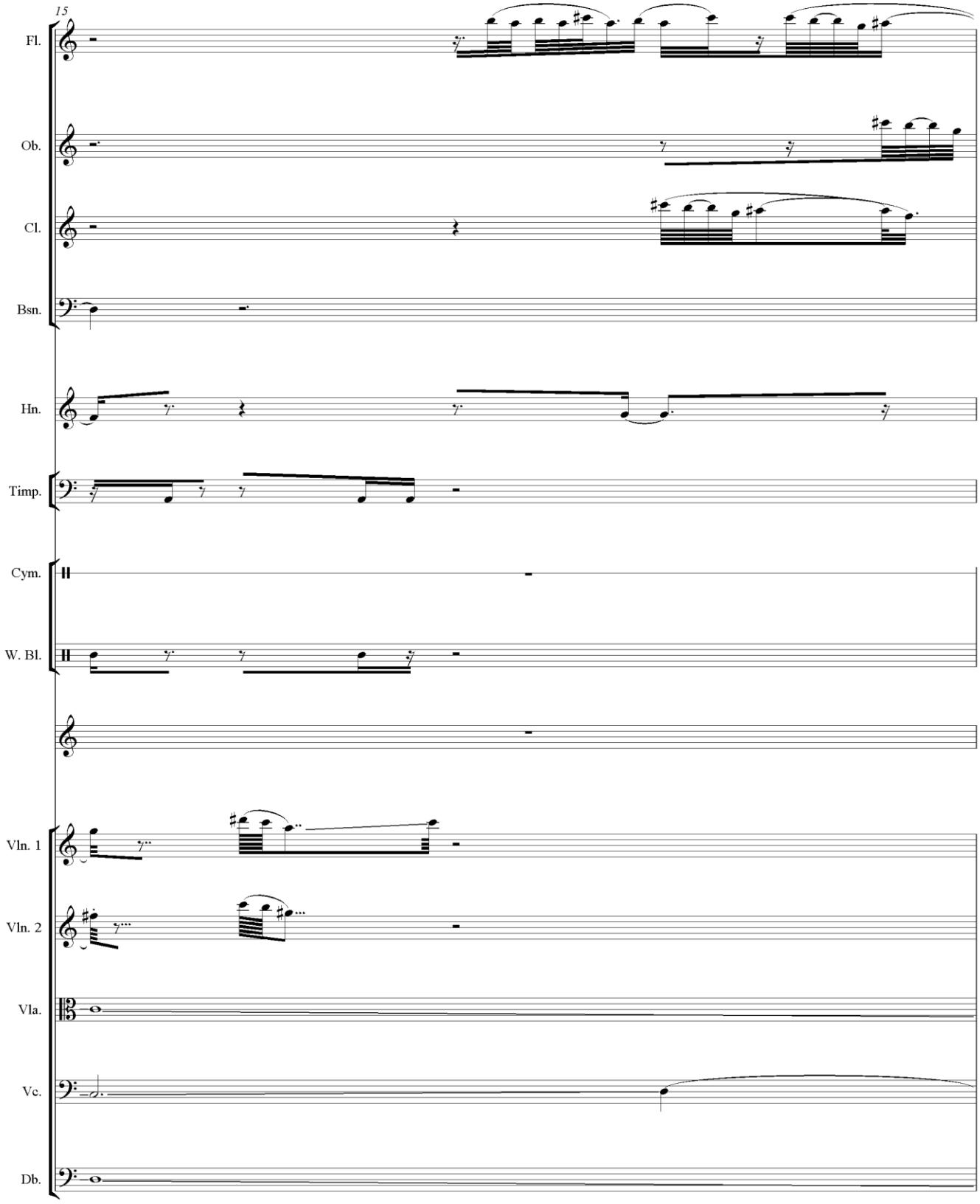

6
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
mf
Cym.
W. Bl.
p
bend
mp
Vln. 1
mp
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

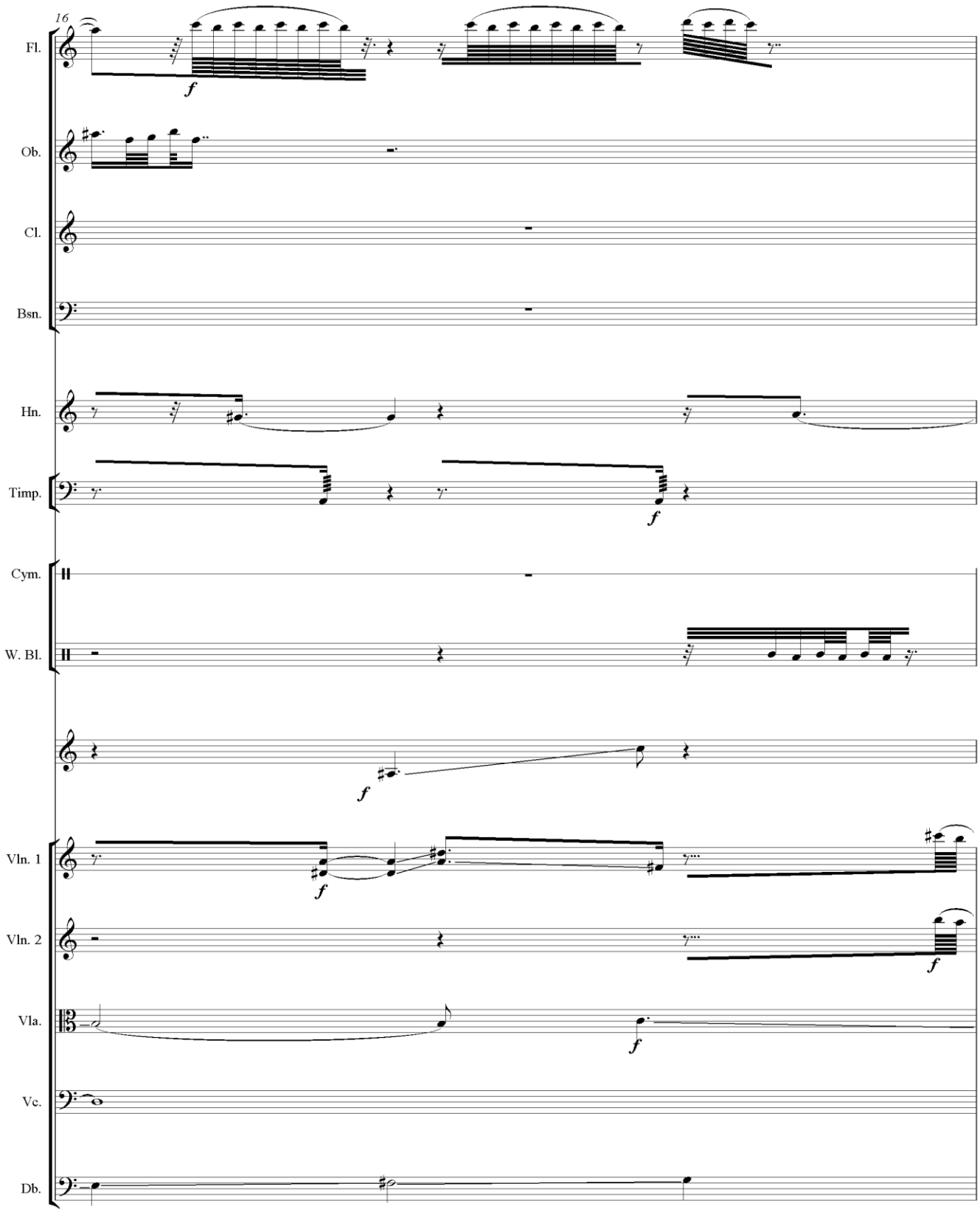

7
Fl.
mp
Ob.
Cl.
mp
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Vln. 1
Vln. 2
(8)
mp
Vla.
Vc.
mp
Db.
mf

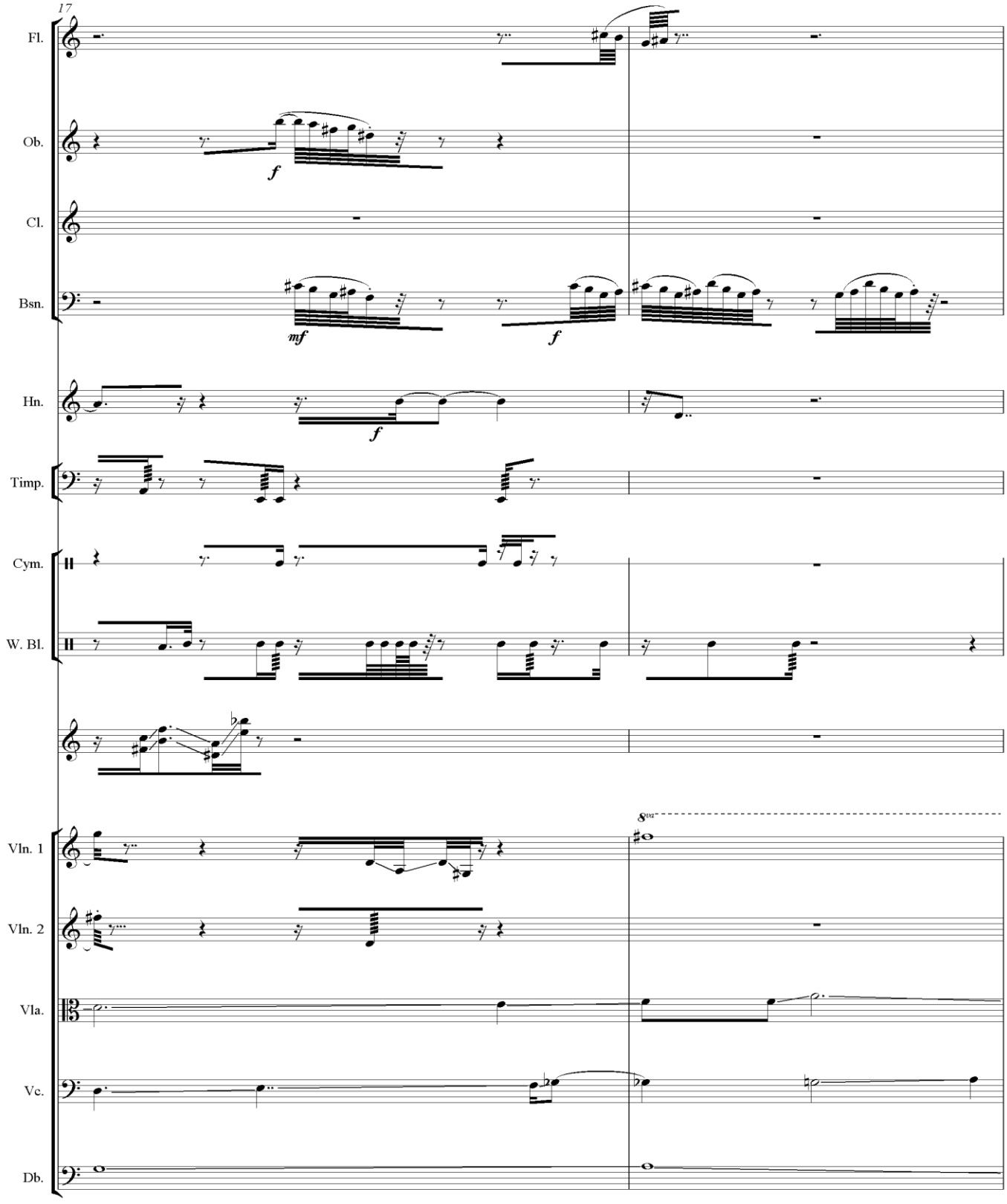

8
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
bend
ppp
mf
8va
(8)

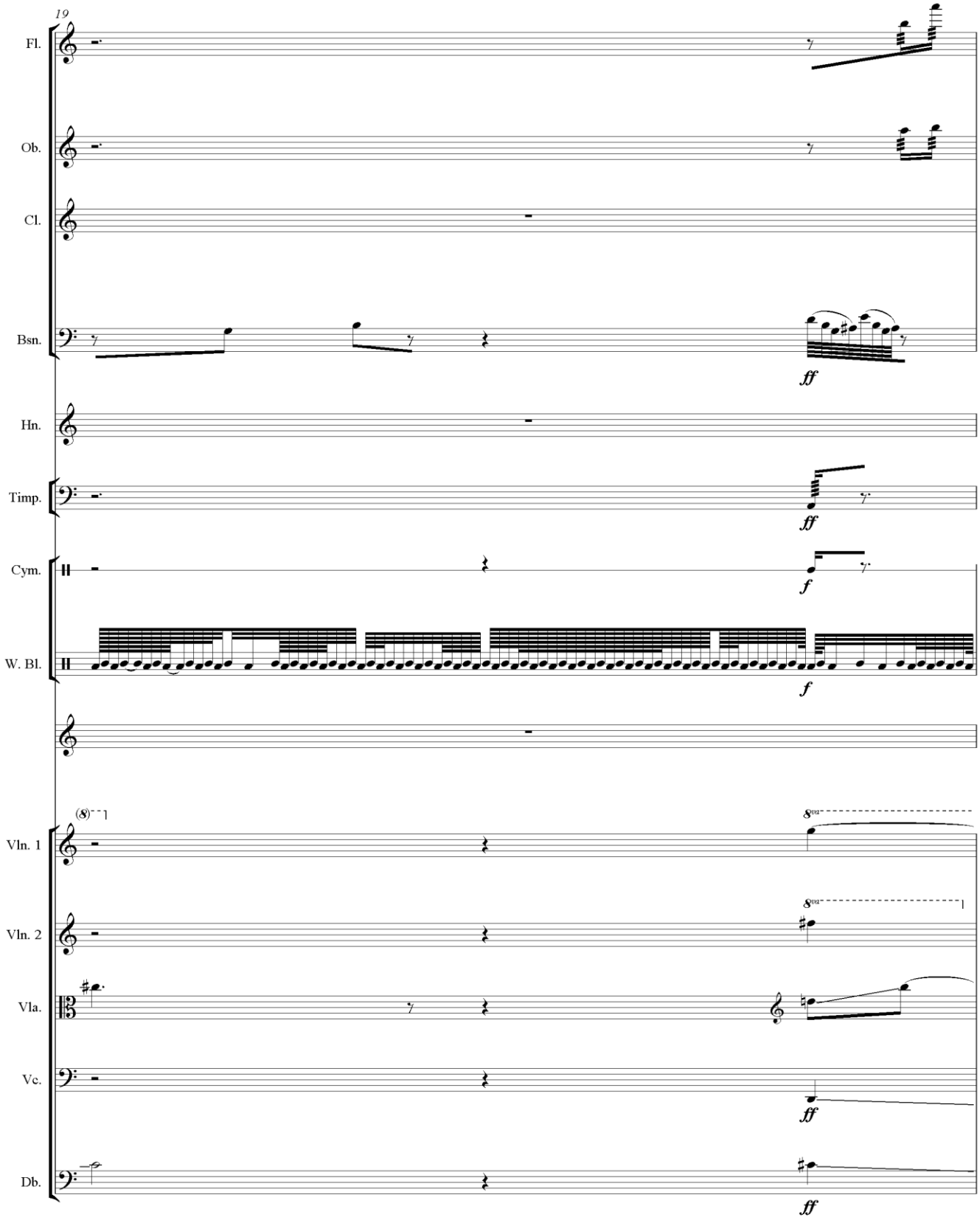

10
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
pp
p
mp
ppp
f

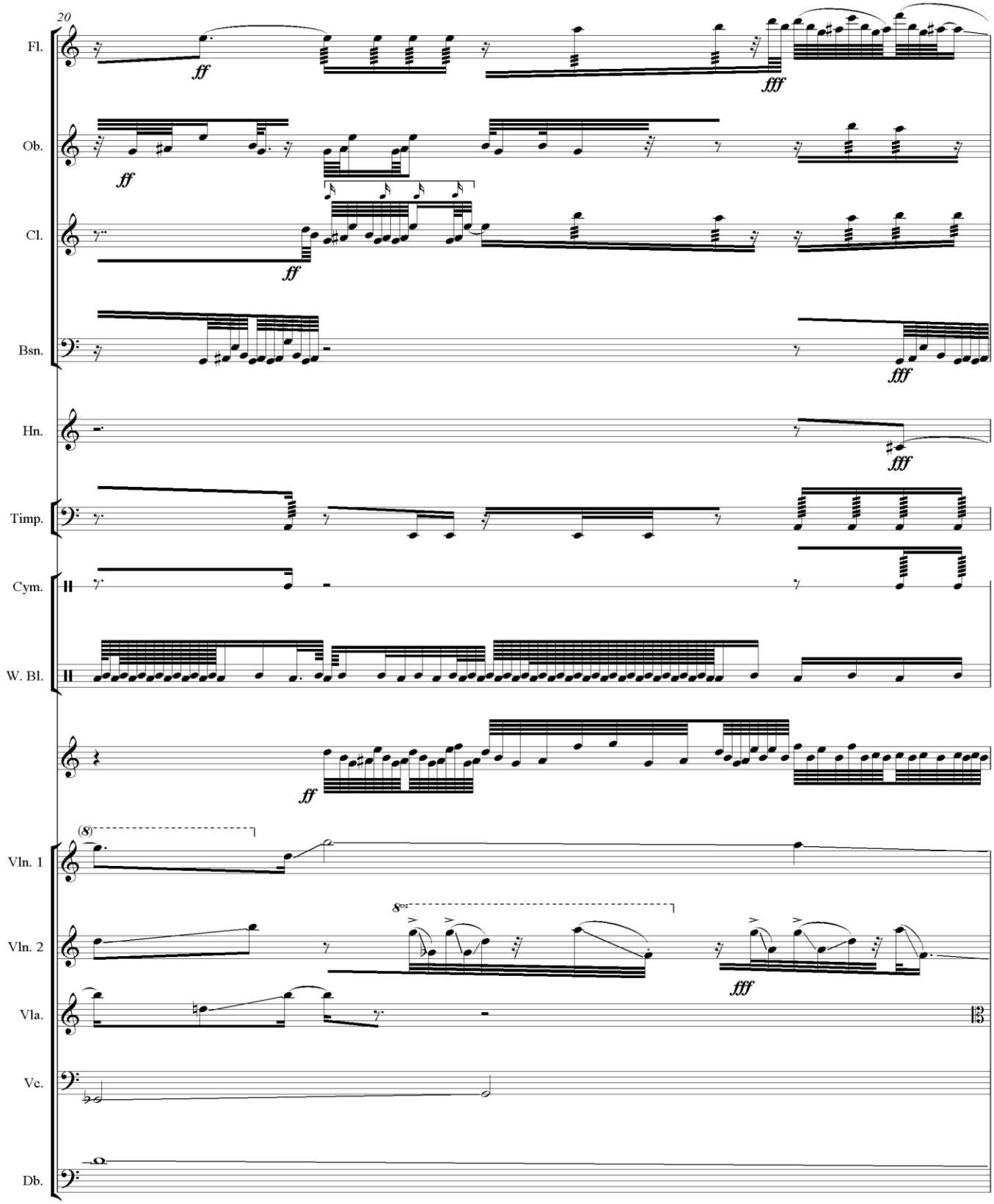

14
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
mf
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
mf
Vln. 1
mf
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

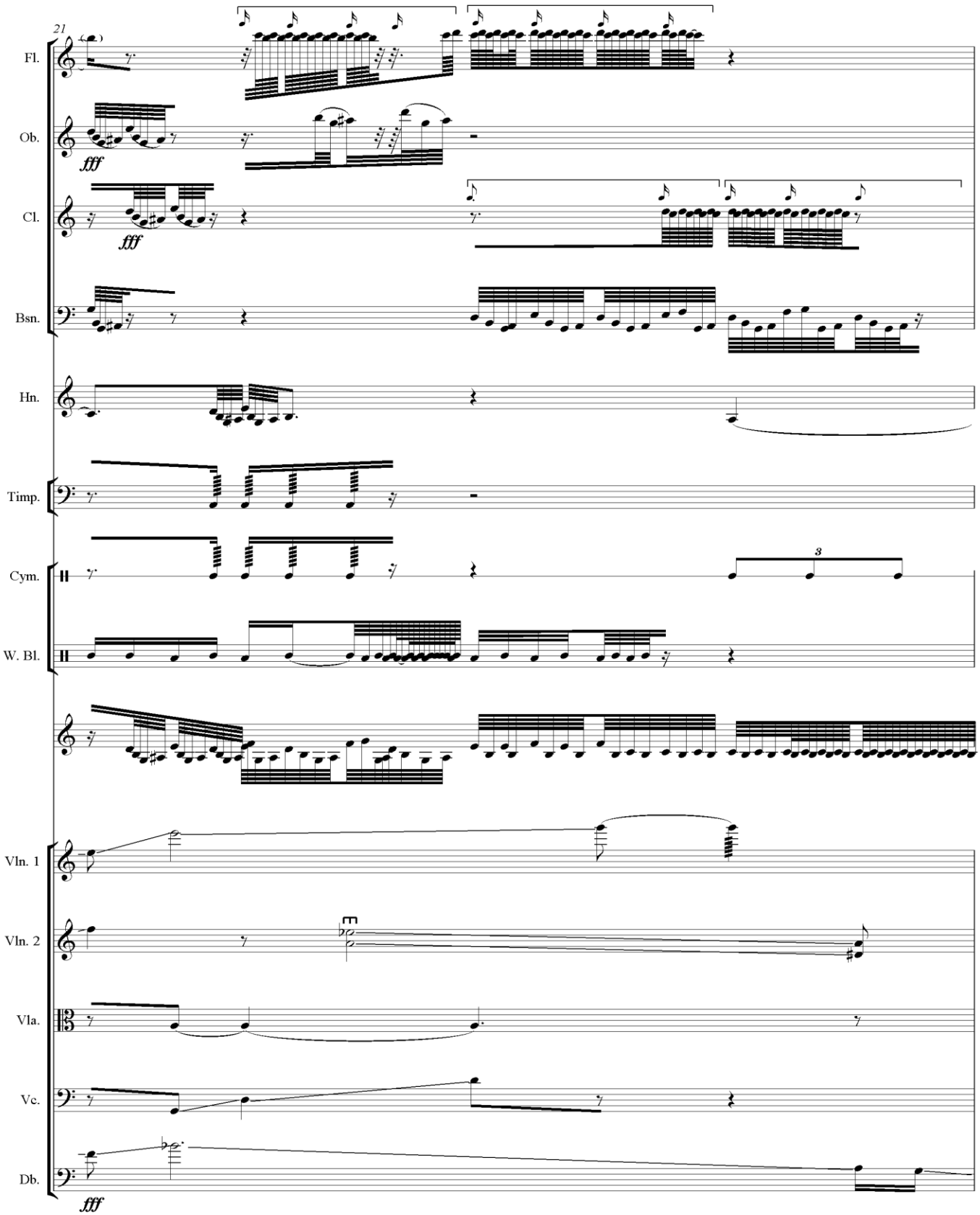

15
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

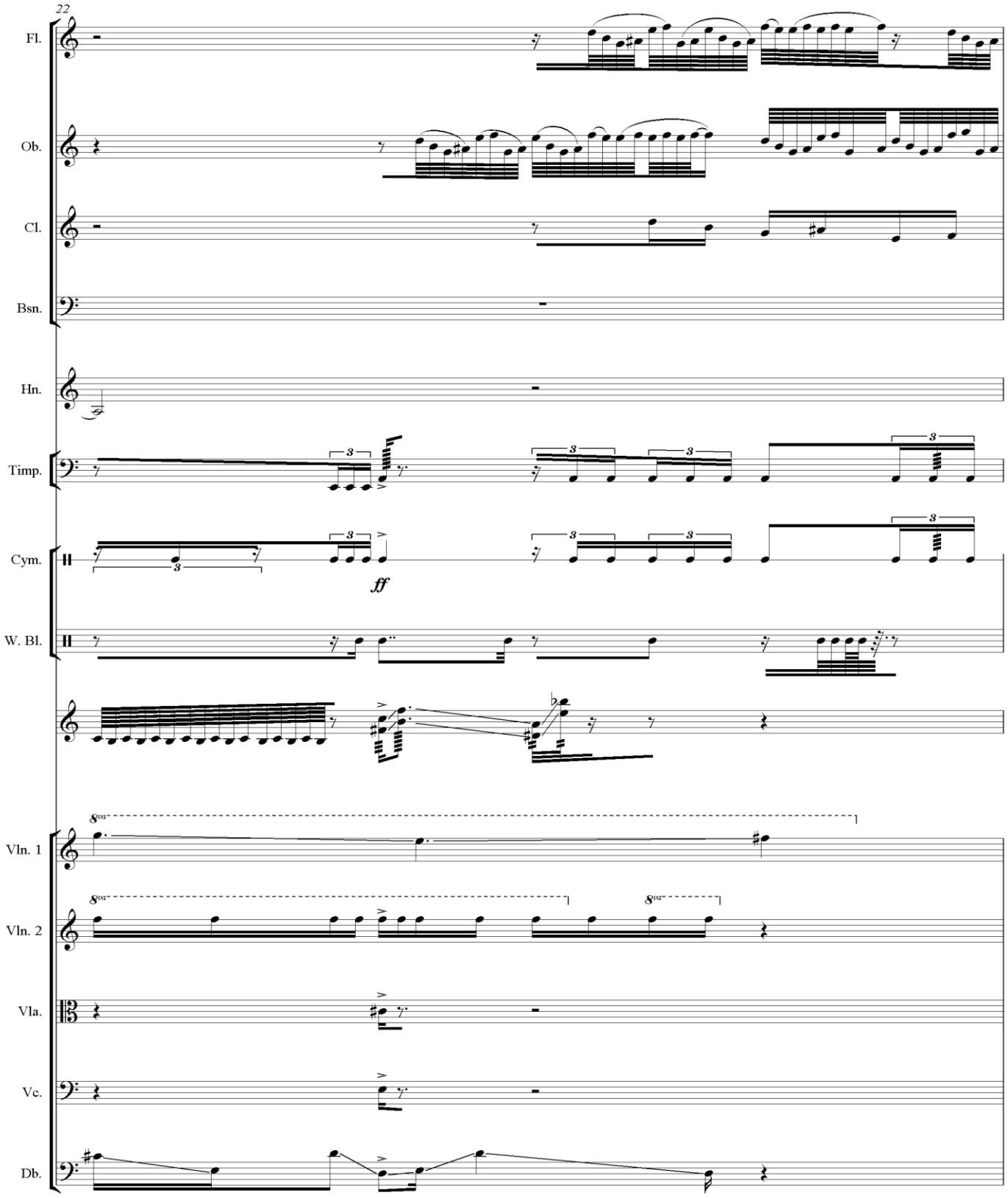

16
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f

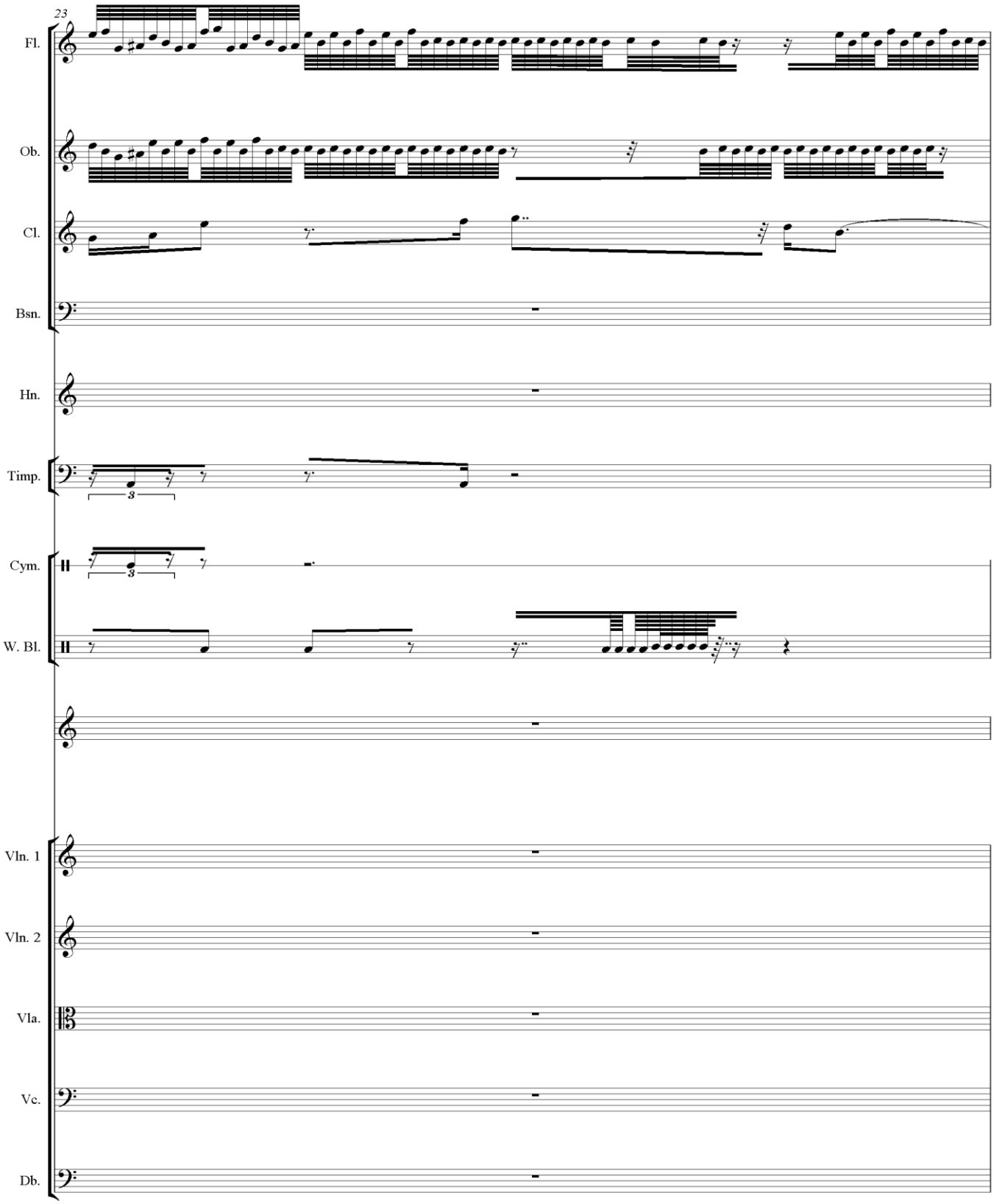

17
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
mf
f
f
8va

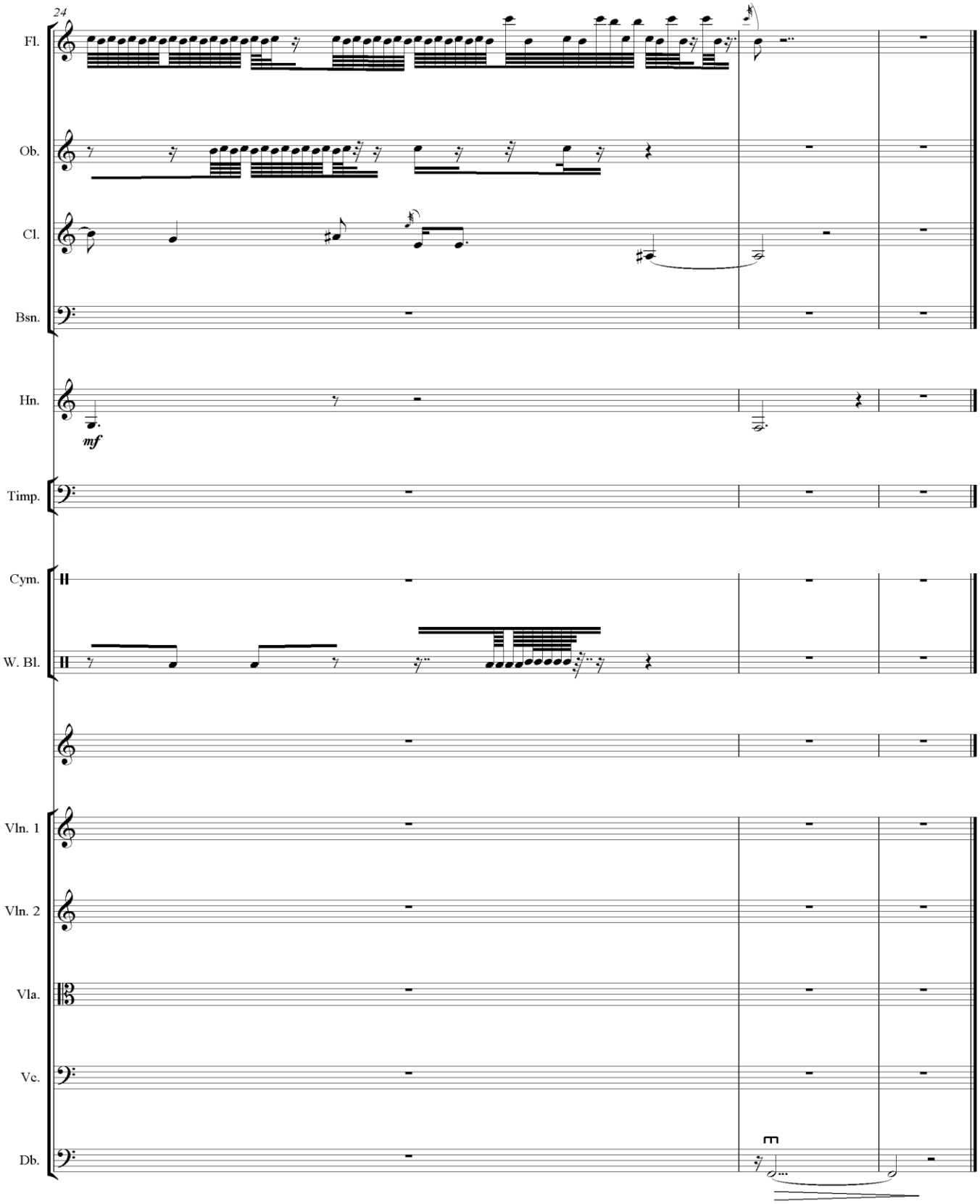

19
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
ff
Hn.
Timp.
ff
Cym.
f
W. Bl.
f
(8)
8va
Vln. 1
8va
Vln. 2
Vla.
Vc.
ff
Db.
ff


20
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
ff
fff
(8)
8va

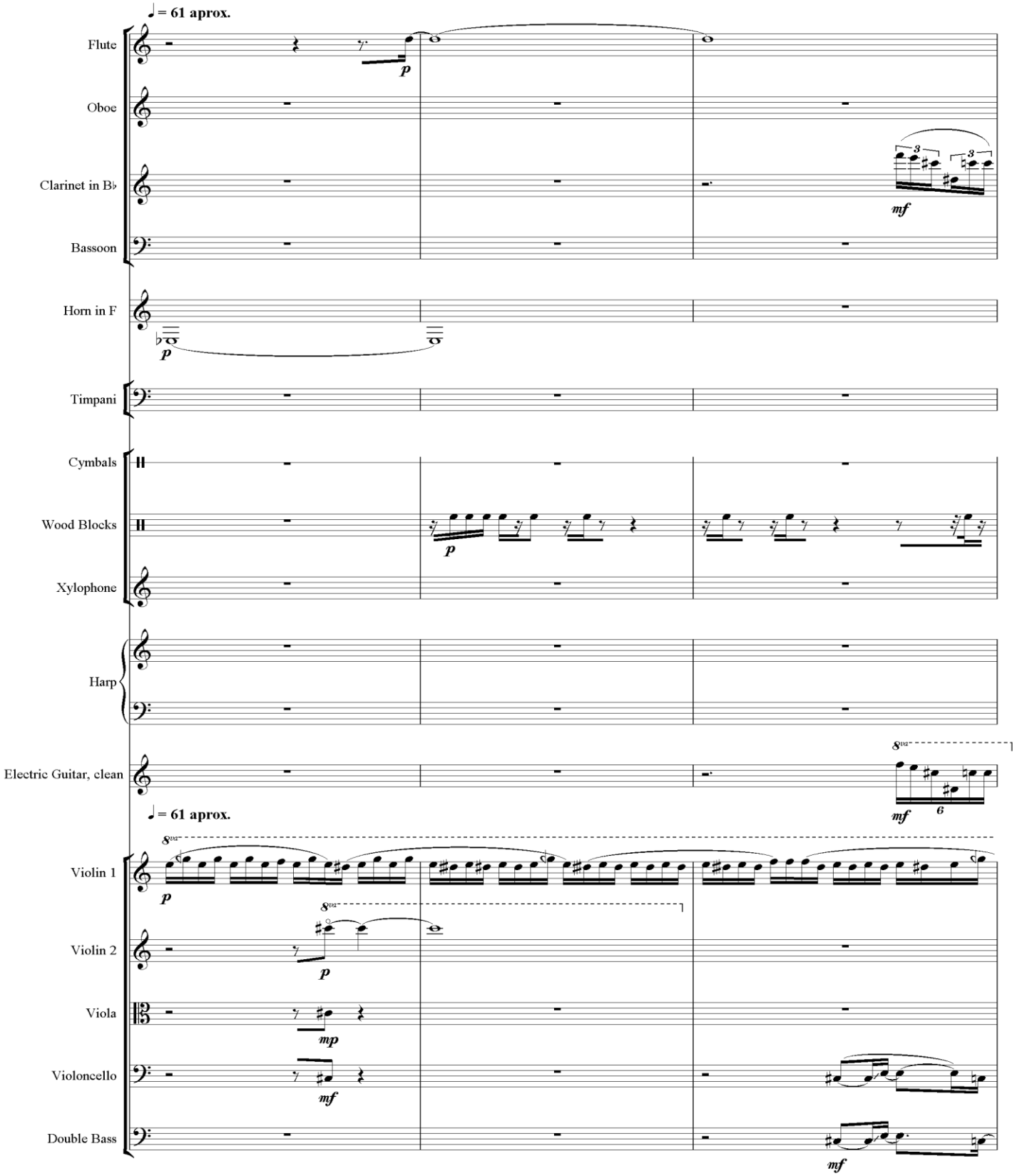

21
Fl.
Ob.
fff
Cl.
fff
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
3
W. Bl.
Vln. 1
Vln. 2
3
Vla.
Vc.
Db.
fff

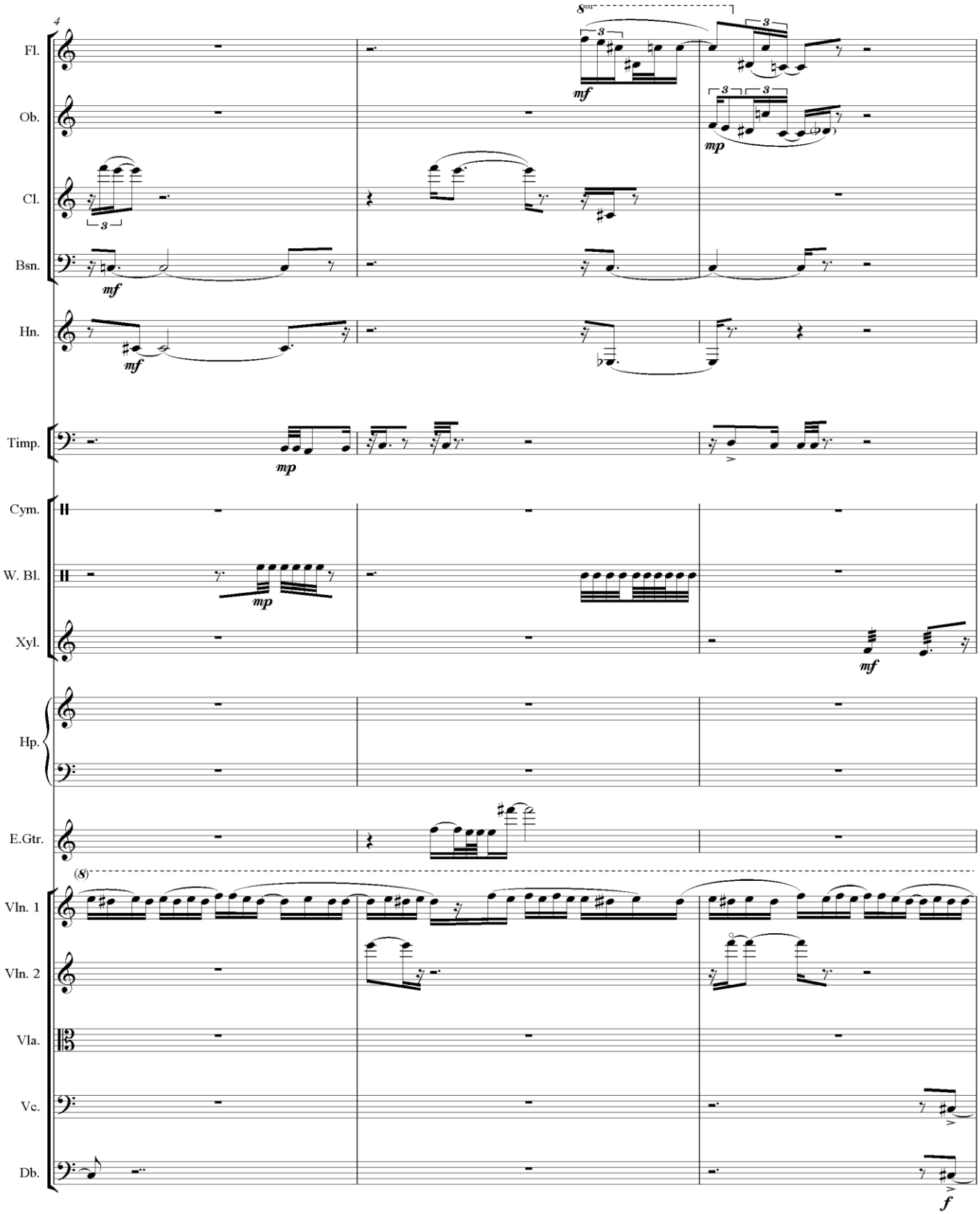

22
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
ff
W. Bl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

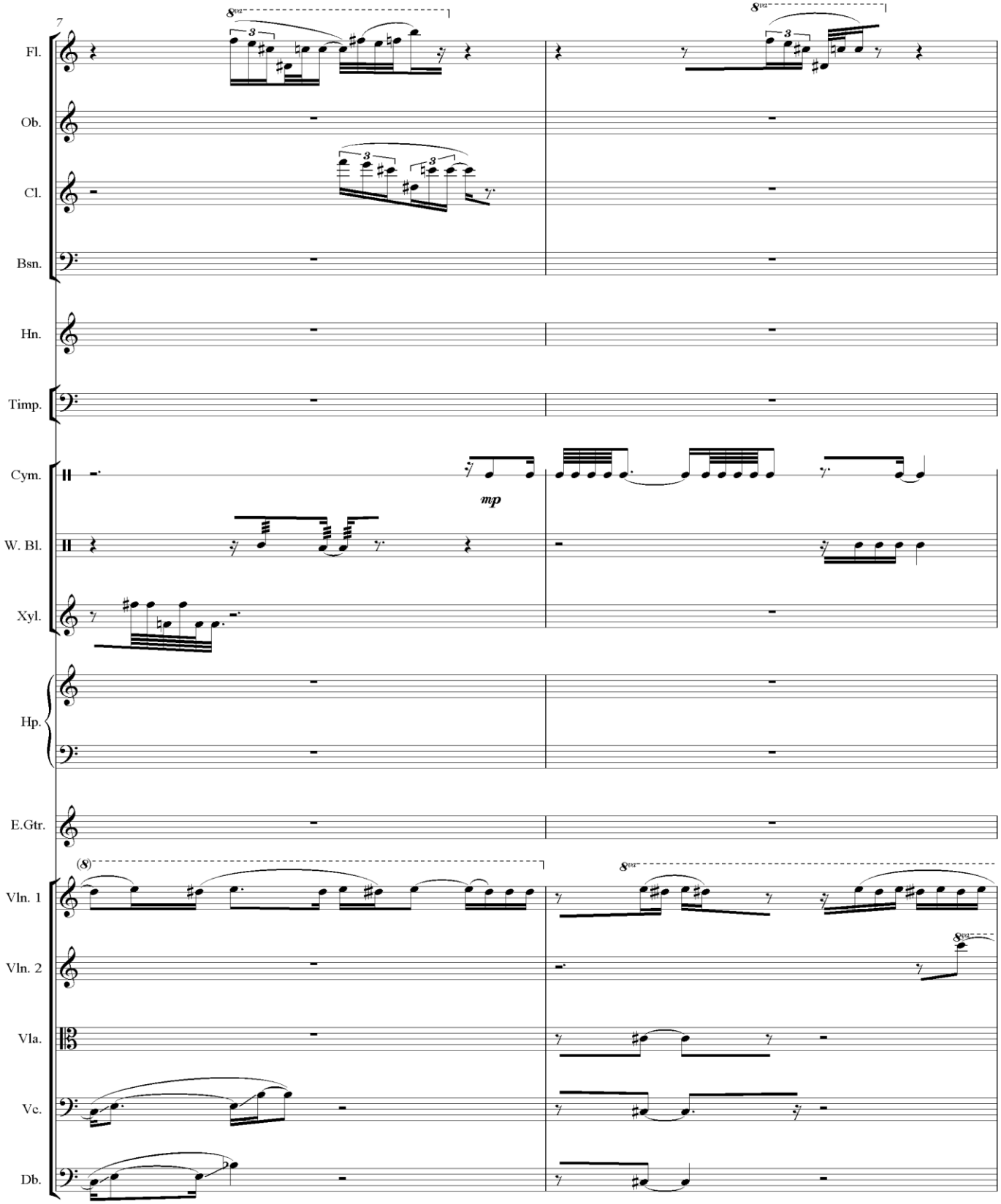

23
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
3
Cym.
3
W. Bl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

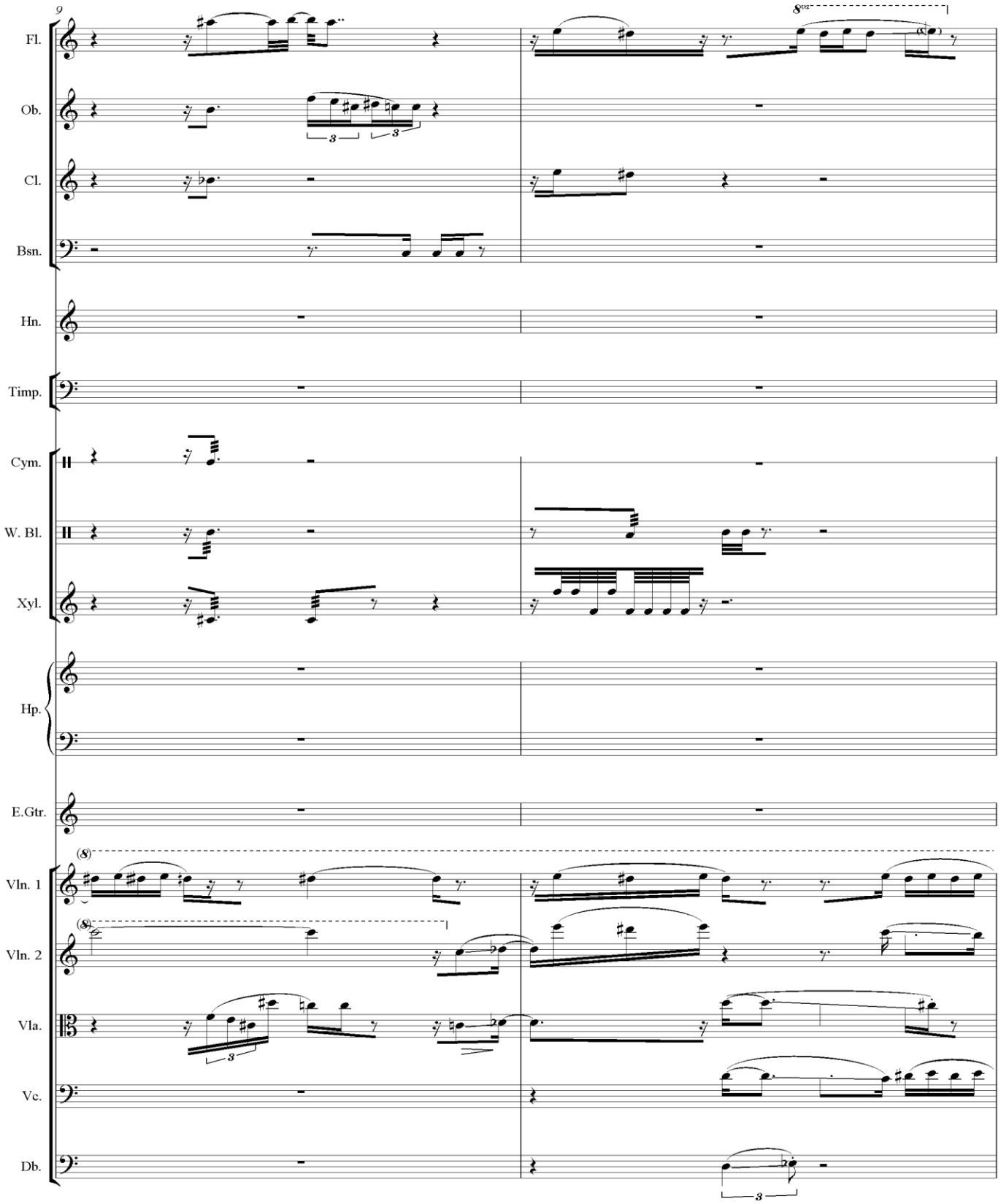

24
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
mf
Timp.
Cym.
W. Bl.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
3

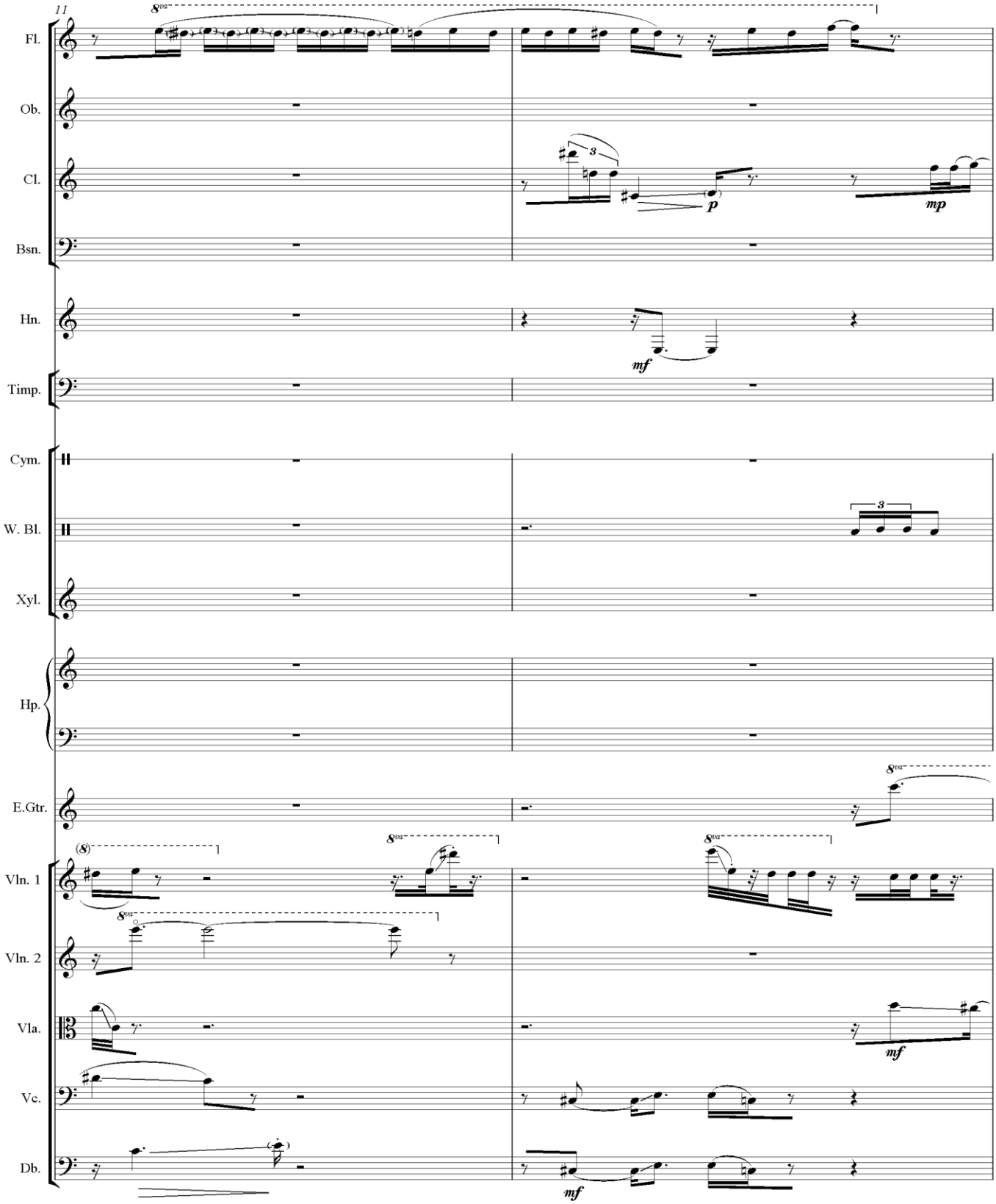
III
Arribo

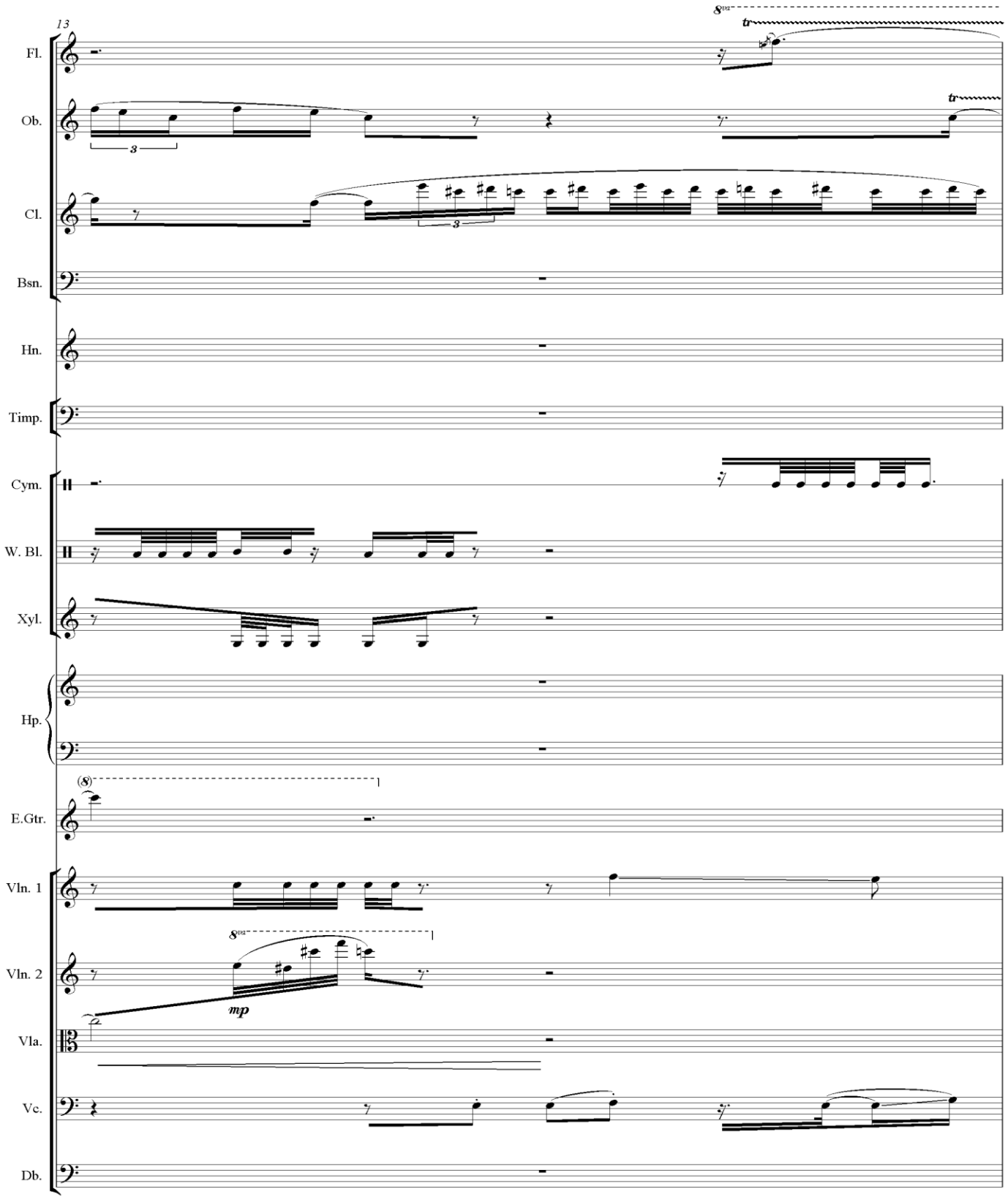

♩ = 61 aprox.
Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Bassoon
Horn in F
Timpani
Cymbals
Wood Blocks
Xylophone
Harp
Electric Guitar, clean
♩ = 61 aprox.
Violin 1
Violin 2
Viola
Violoncello
Double Bass
p
mf
mp
8va

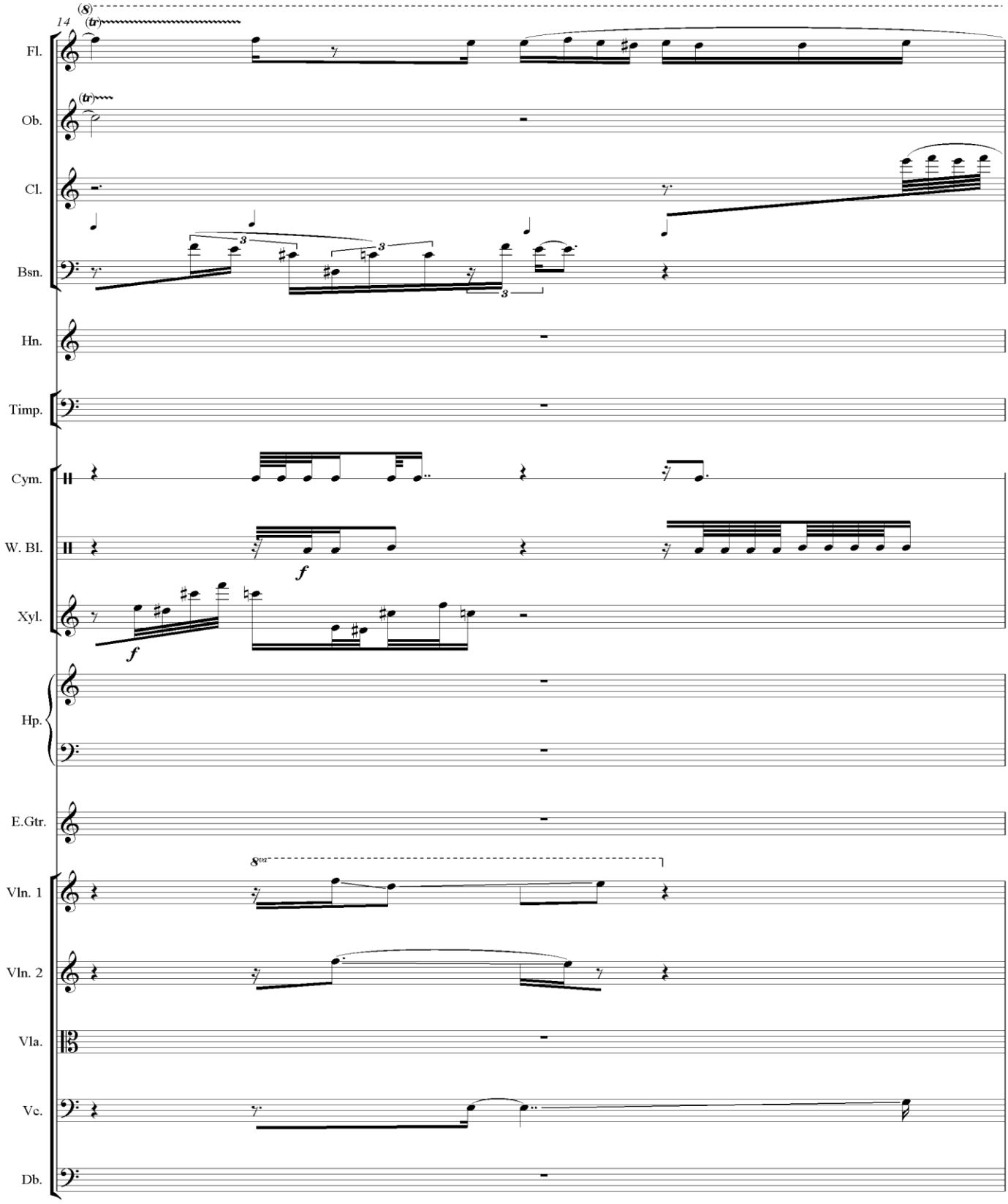

4
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
E.Gtr.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
f

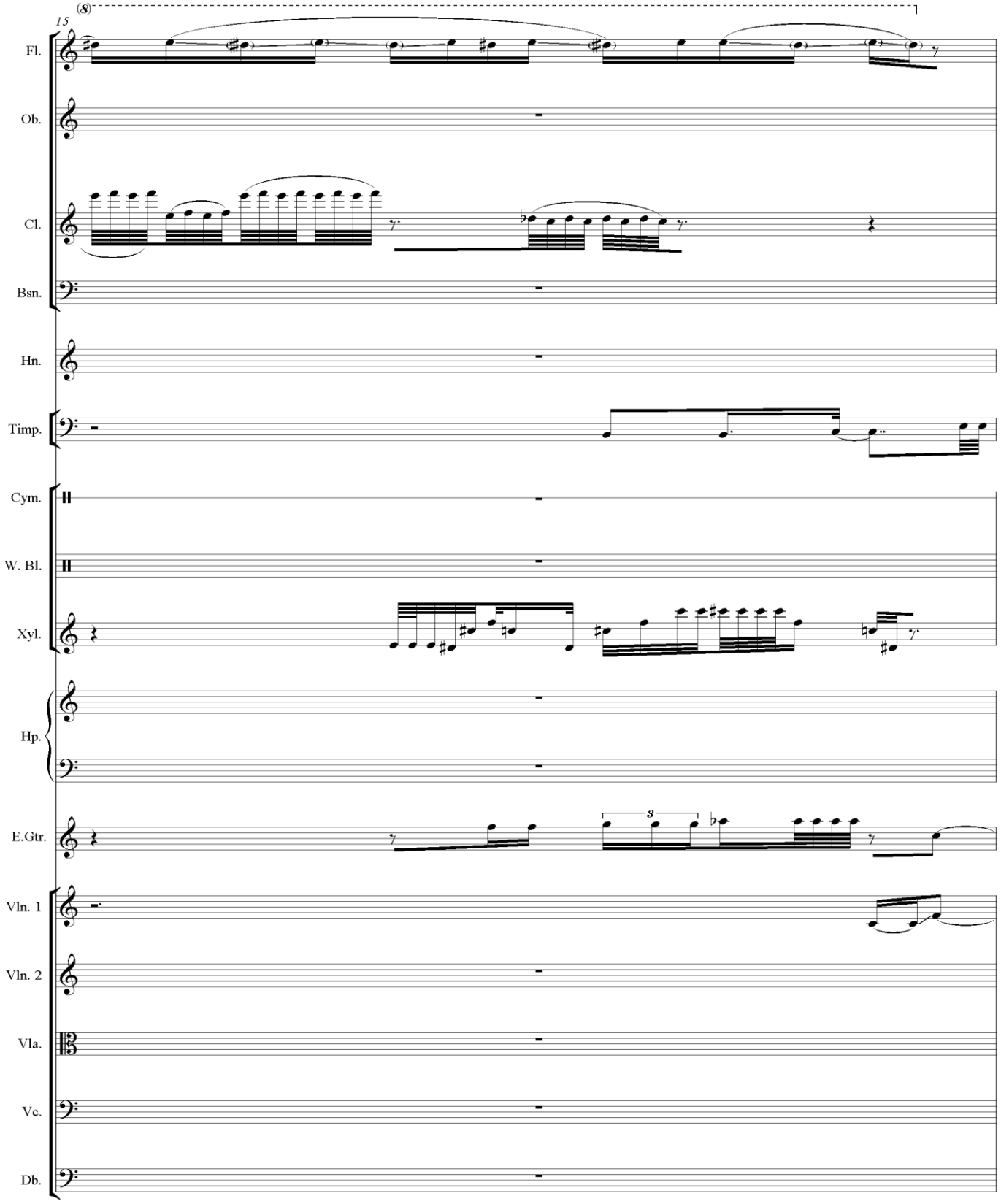

7
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
mp
W. Bl.
Xyl.
Hp.
E.Gtr.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

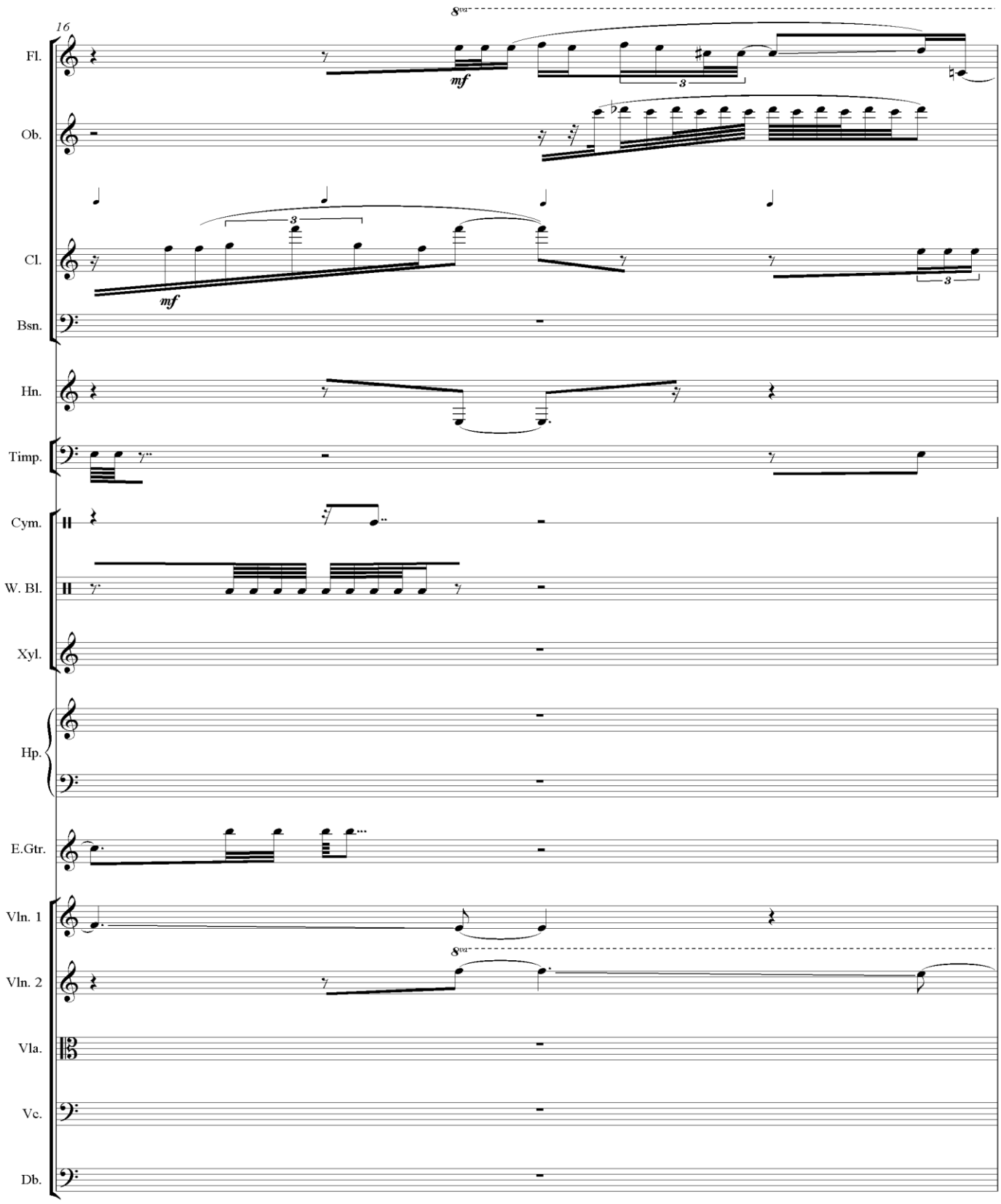

9
8va
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
E.Gtr.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

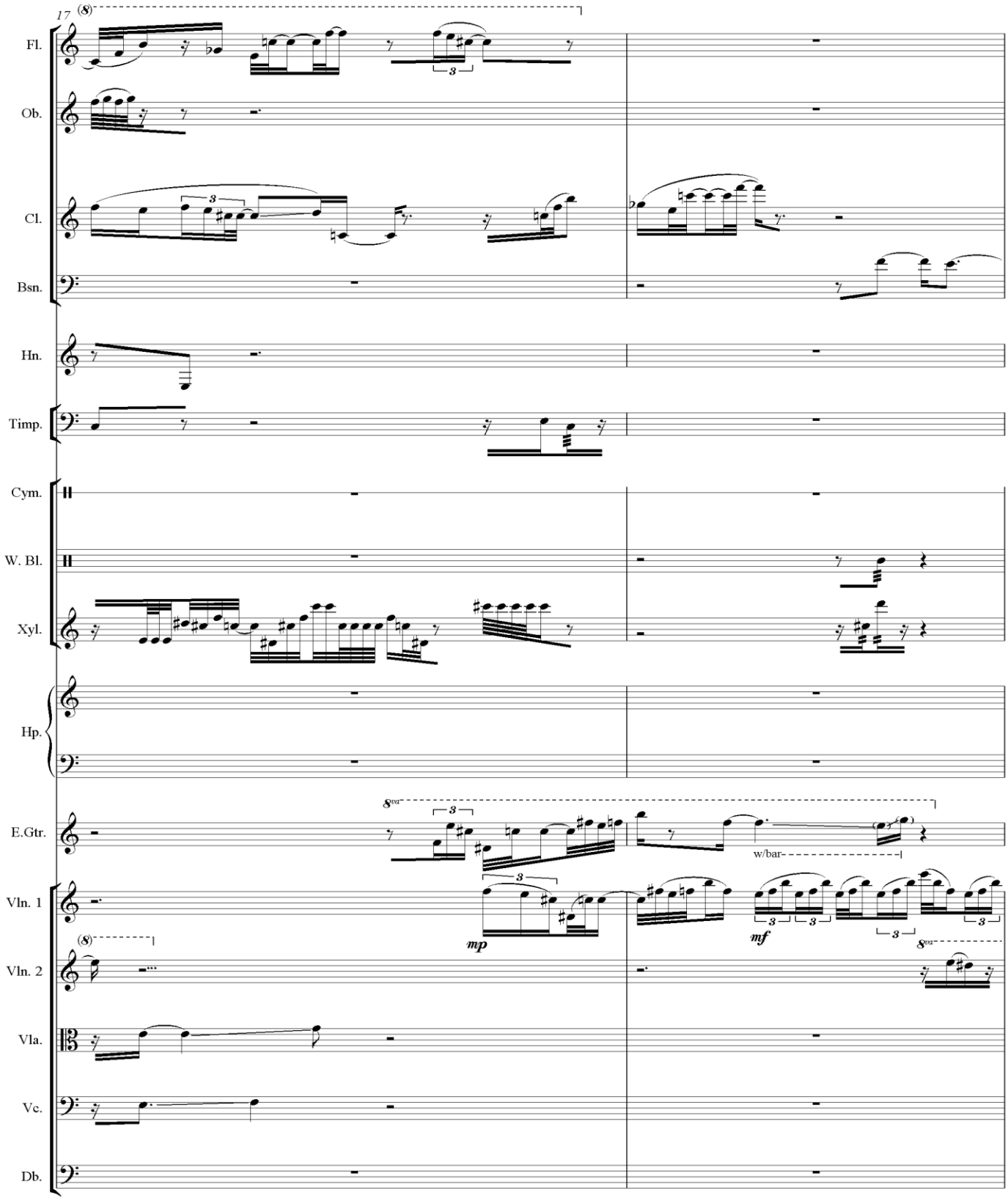

11
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
E.Gtr.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
p
mp
mf
mf
mf

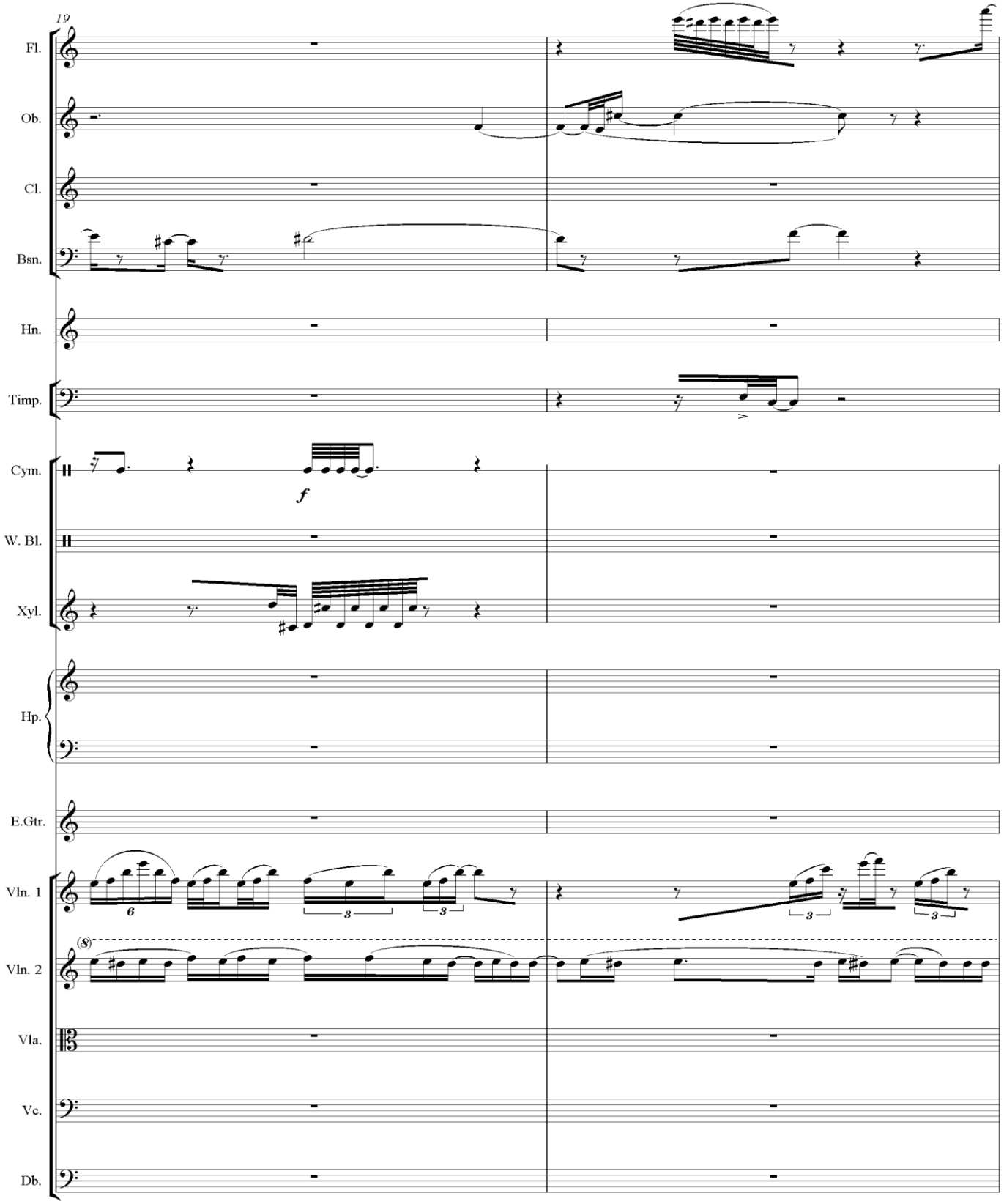

13
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
E.Gtr.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
8va
tr
3
mp

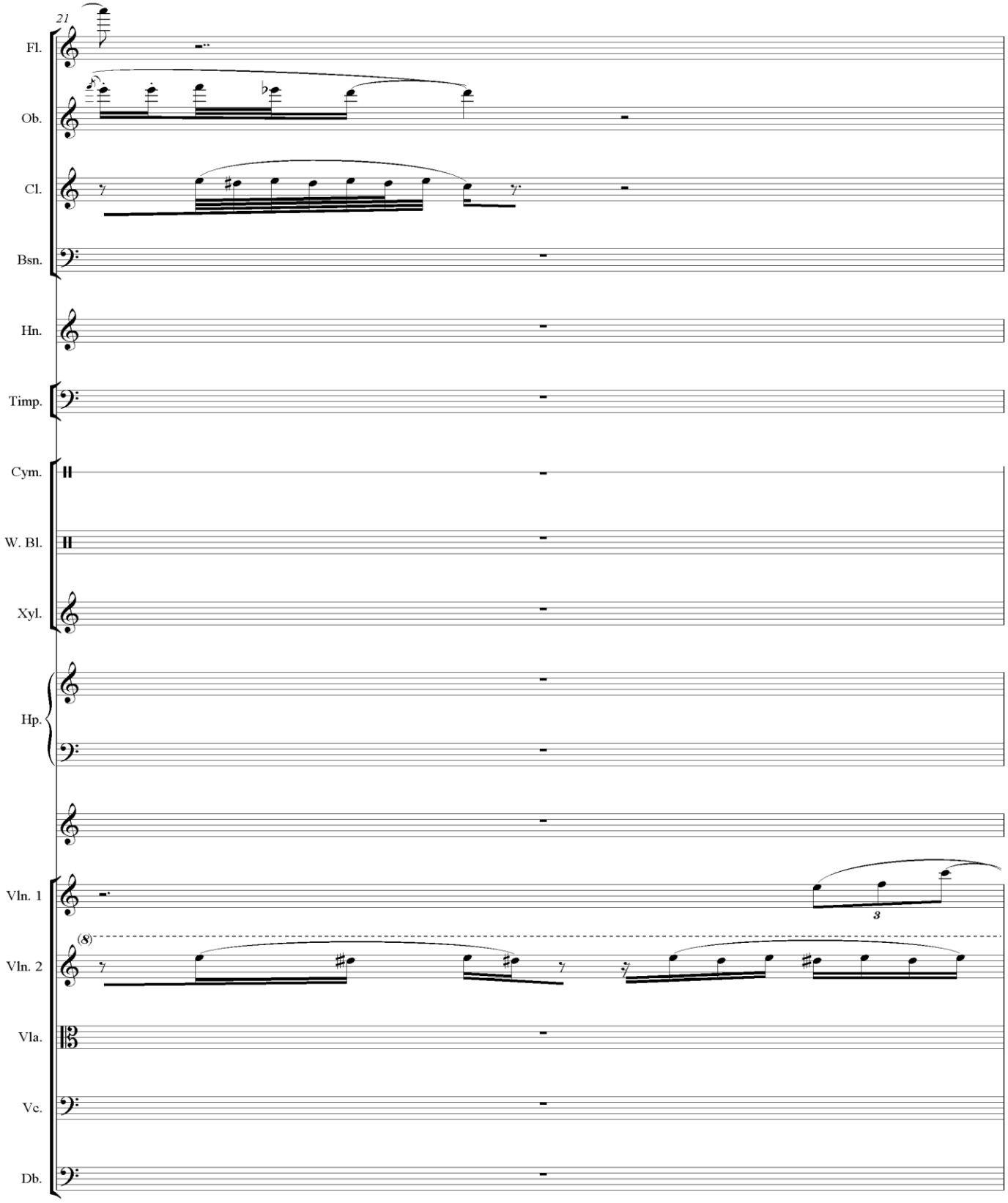

14
(8)
(tr)
Fl.
(tr)
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
E.Gtr.
8va
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
f

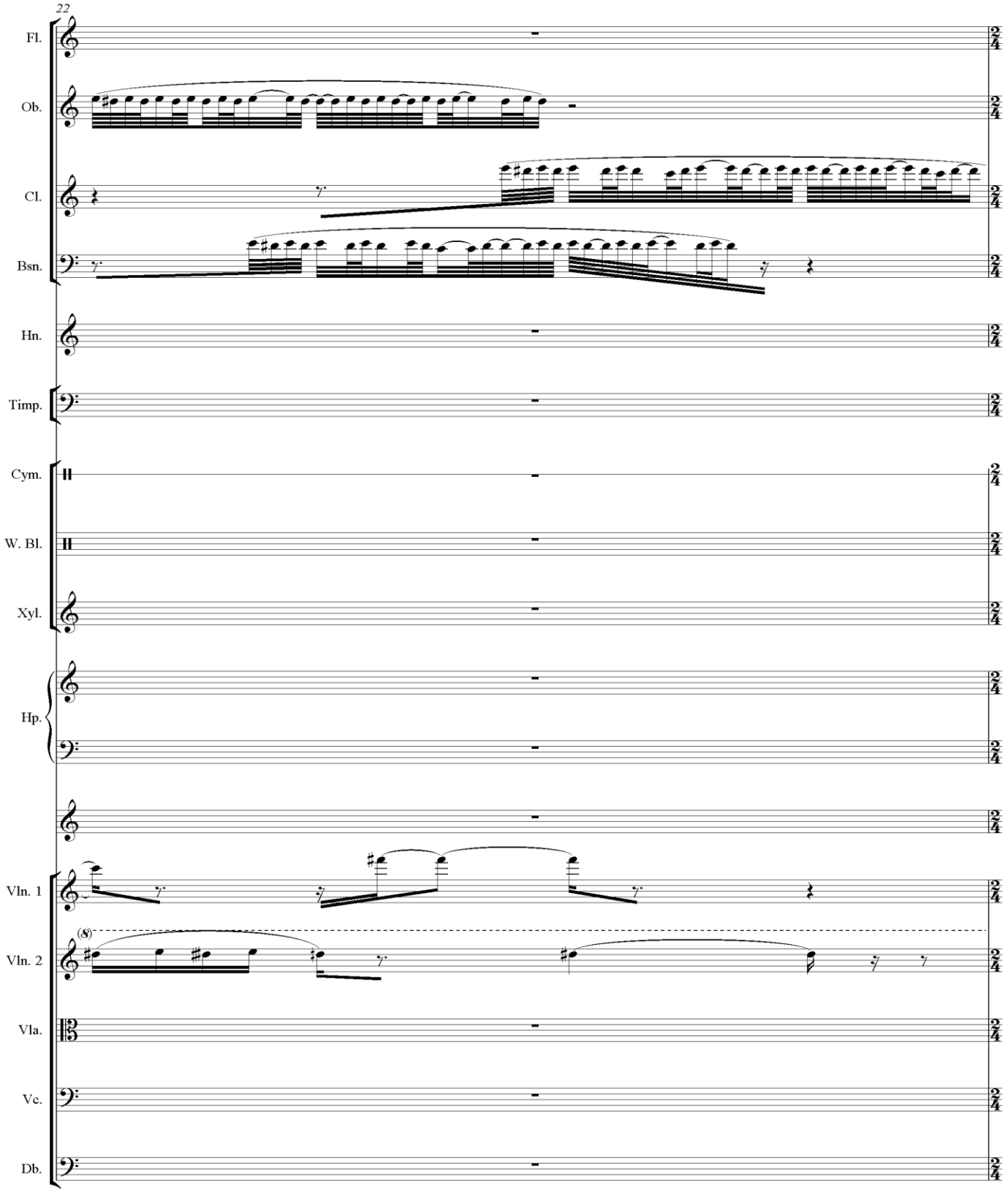

15
(8)
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
E.Gtr.
3
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

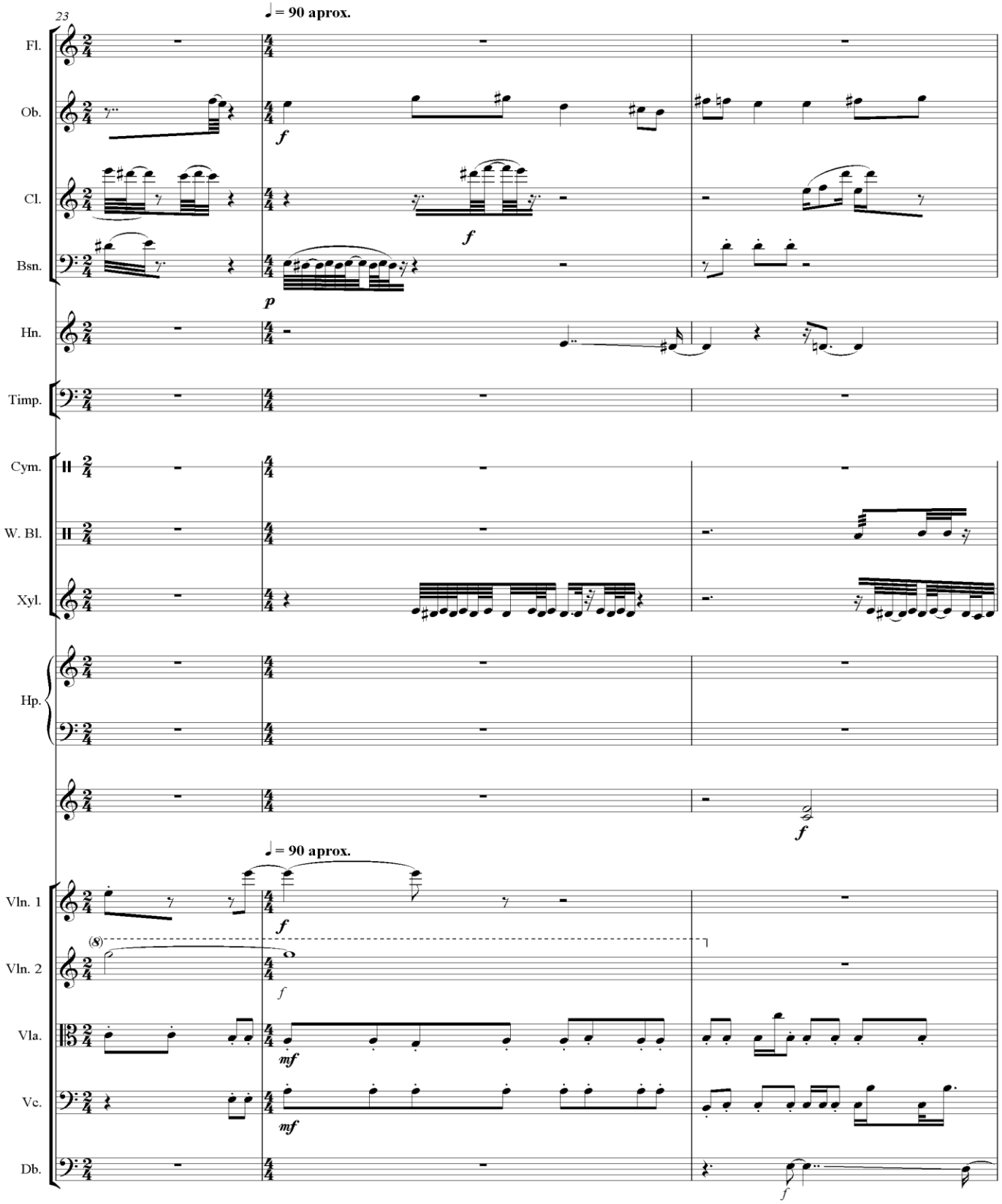

16
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
E.Gtr.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mf
mf
8va
8va

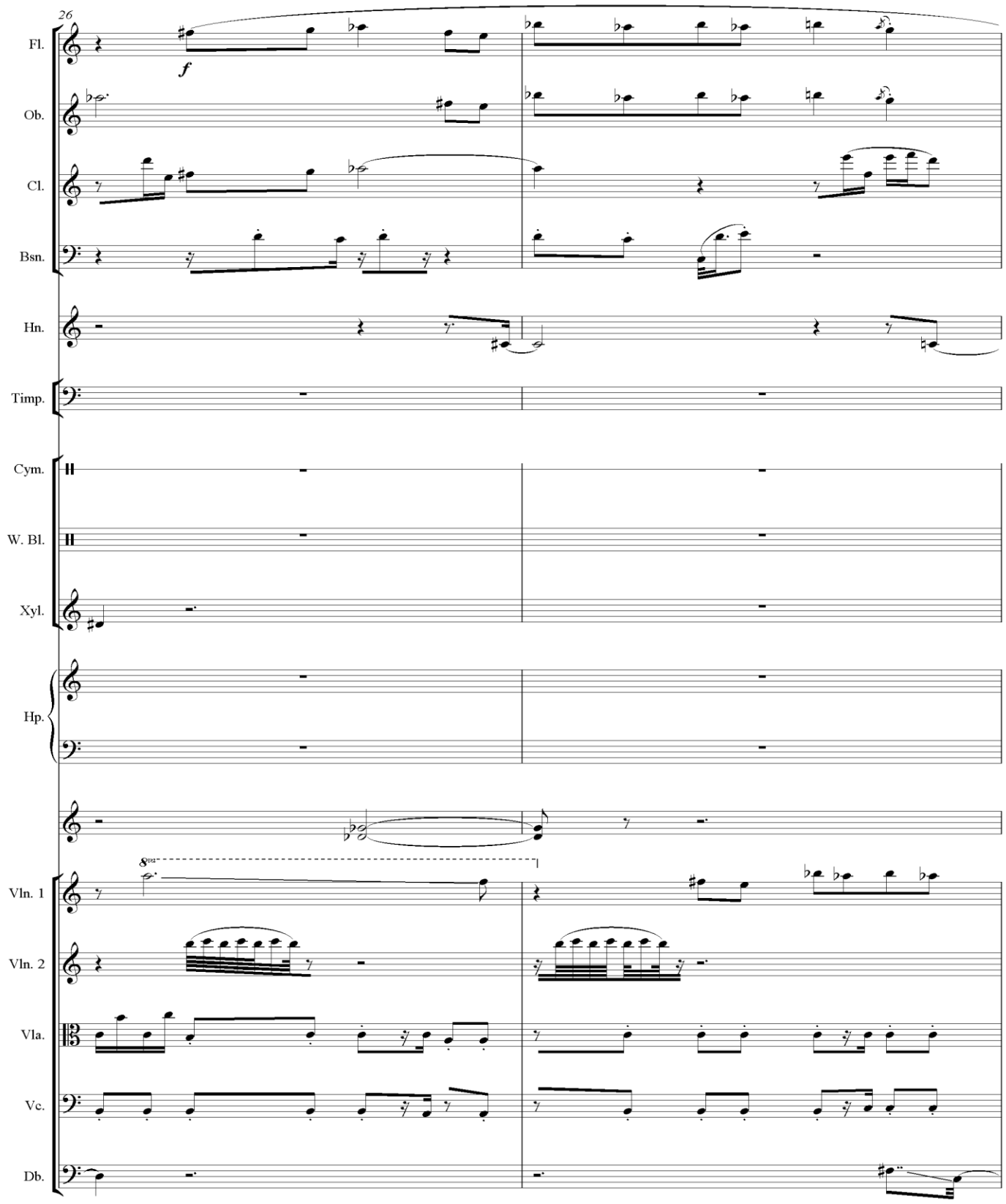

17
(8)
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
E.Gtr.
8va
w/bar
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf

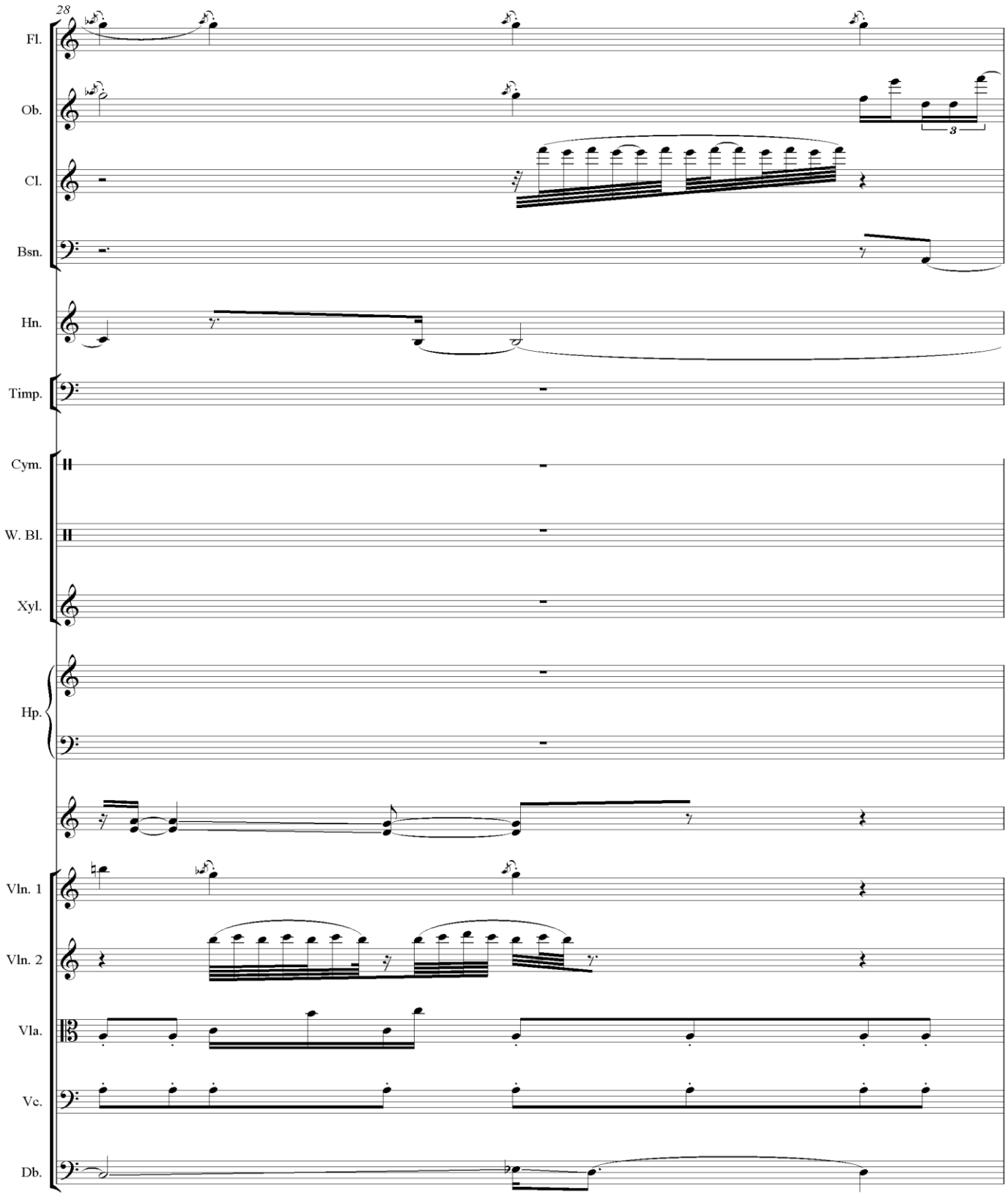

19
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
f
W. Bl.
Xyl.
Hp.
E.Gtr.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

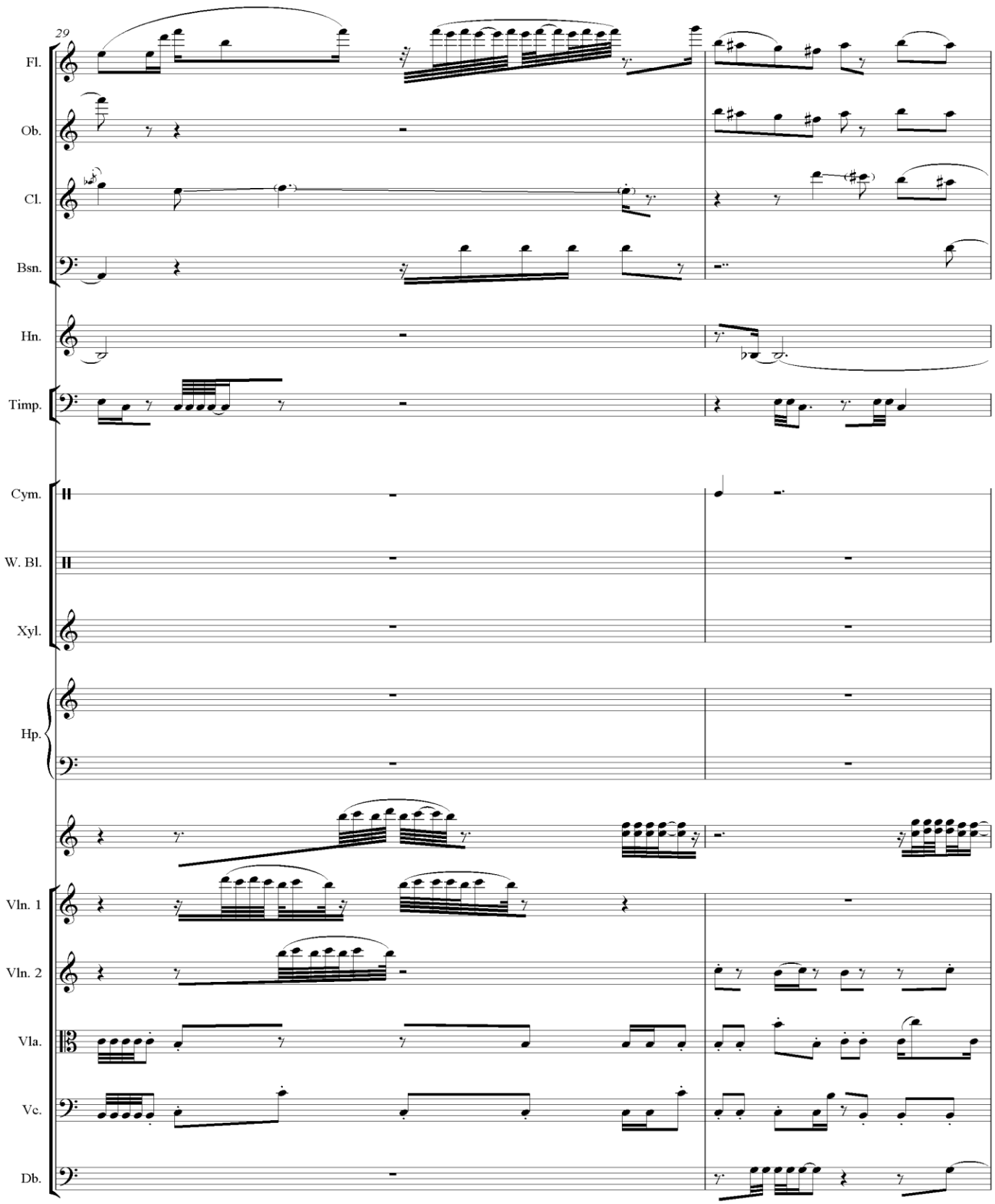

21
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
3
(8)

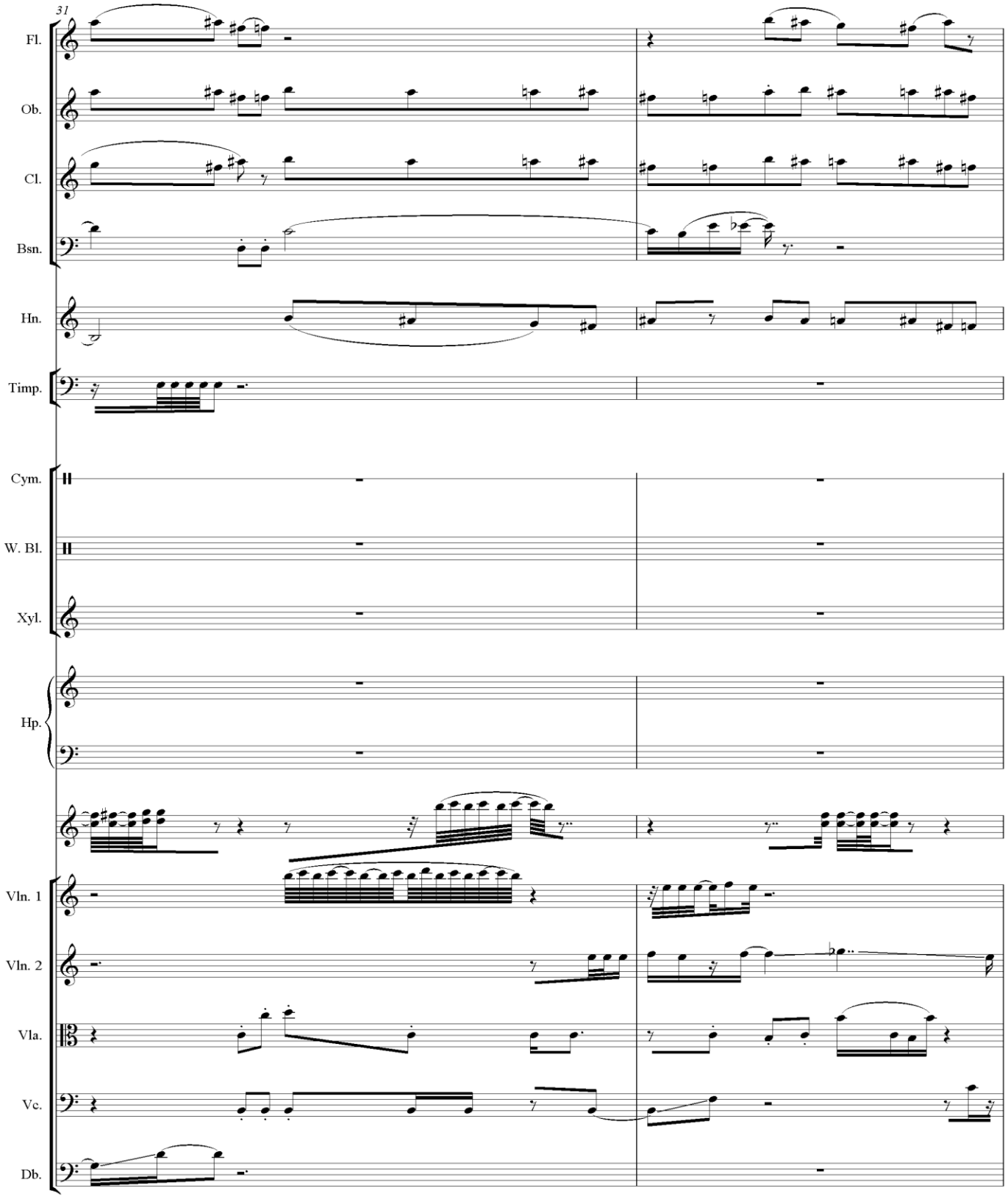

22
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.

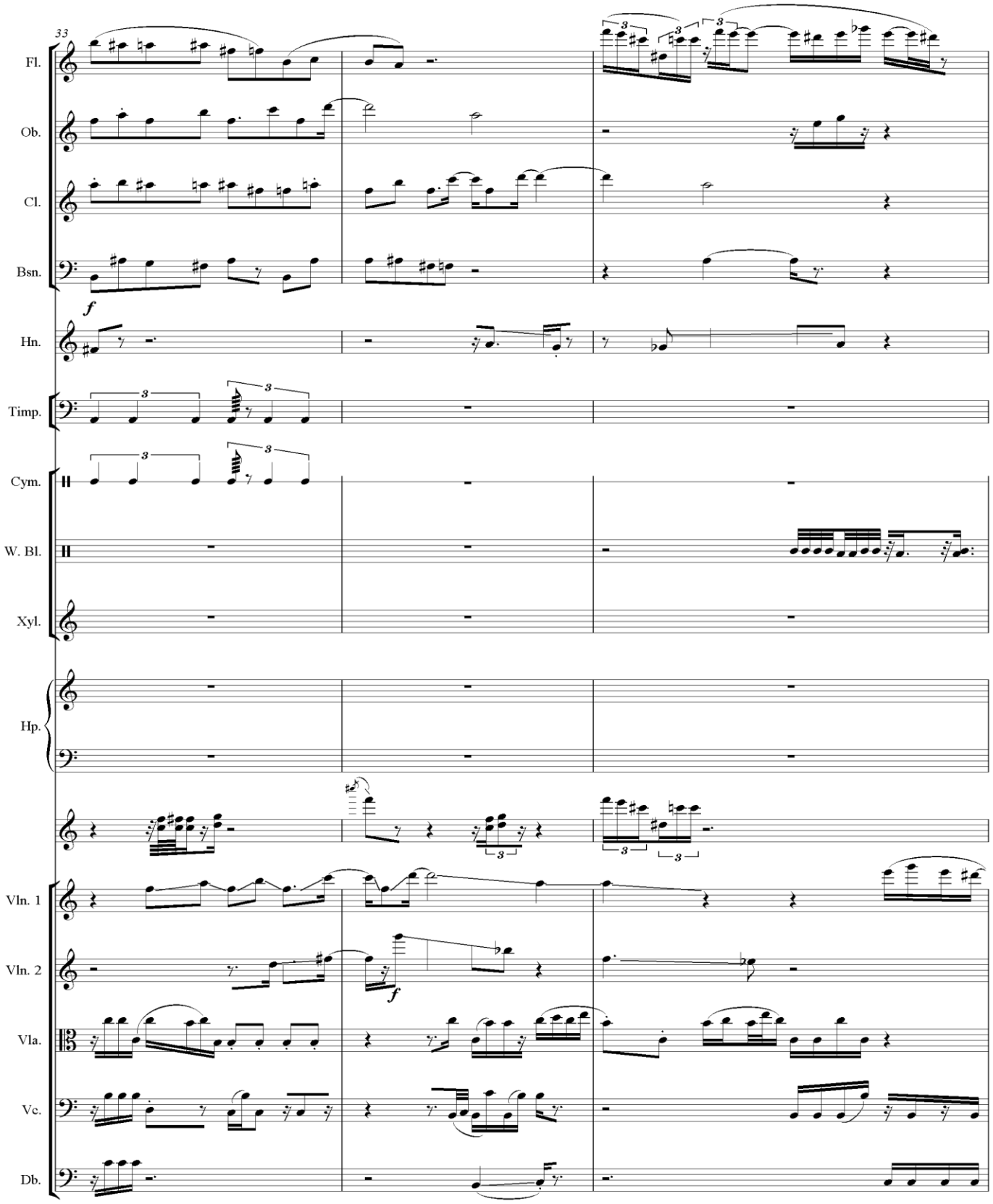

23
♩ = 90 aprox.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
p
mf
(8)

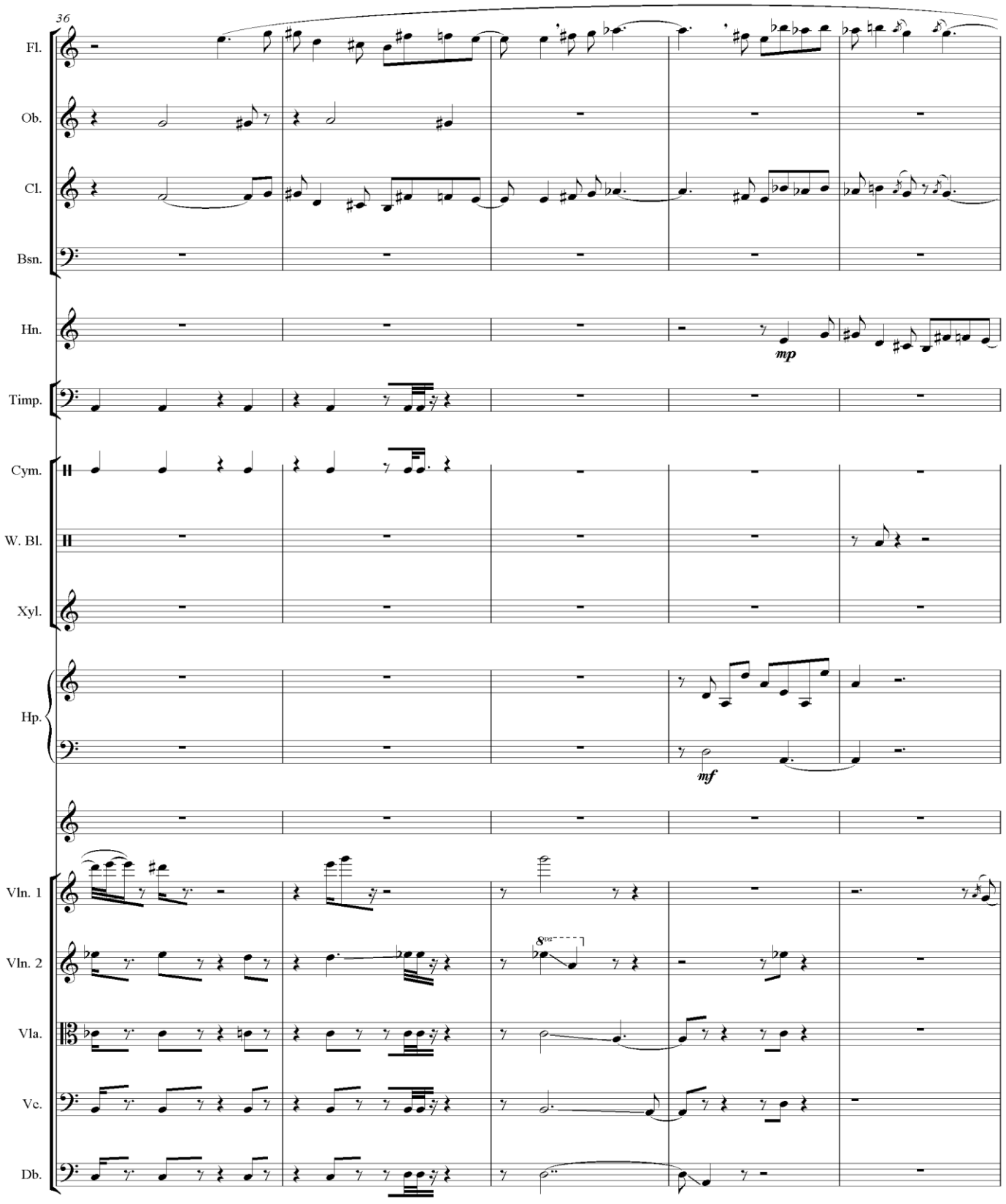

26
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
f
8va

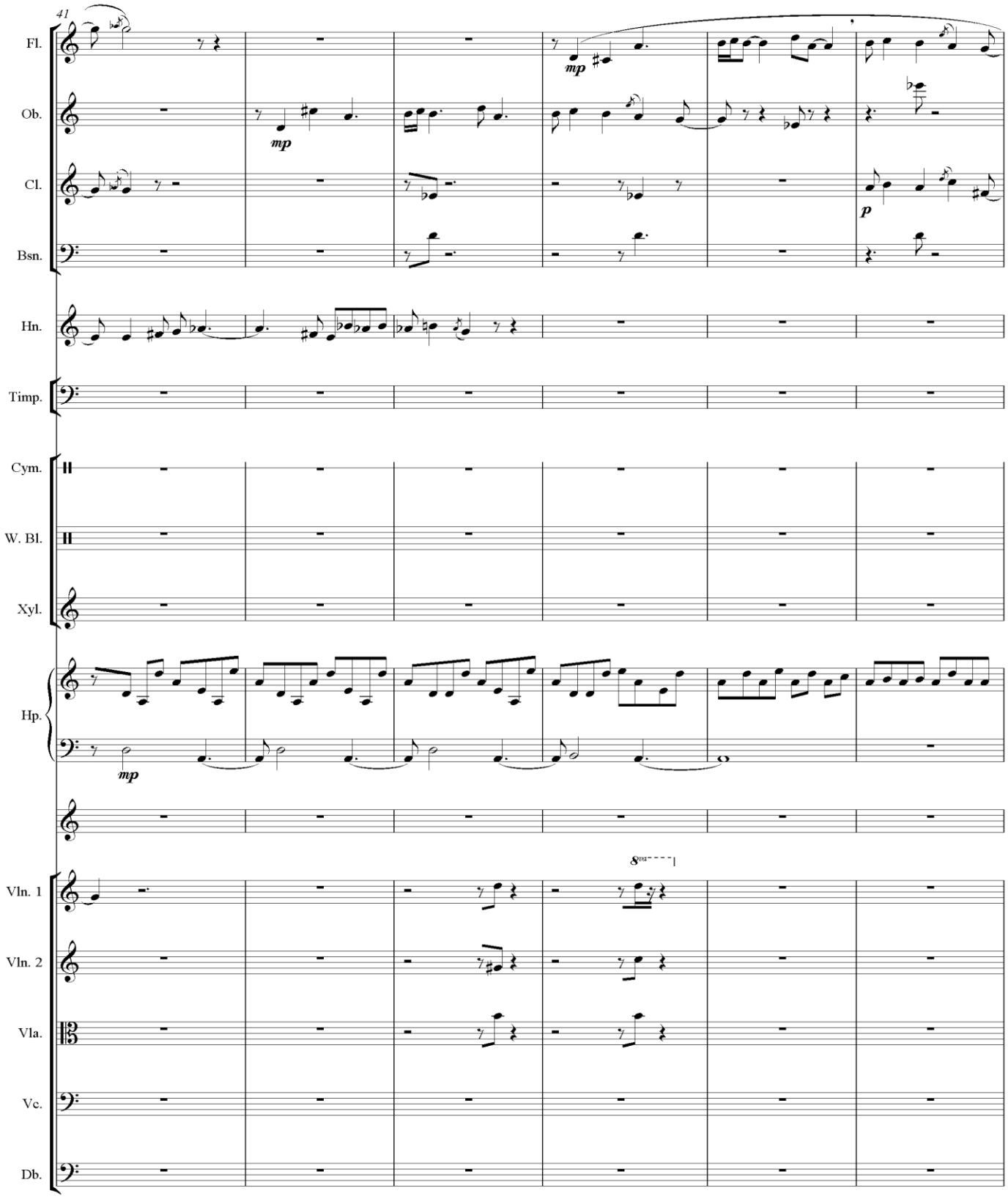

28
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
3

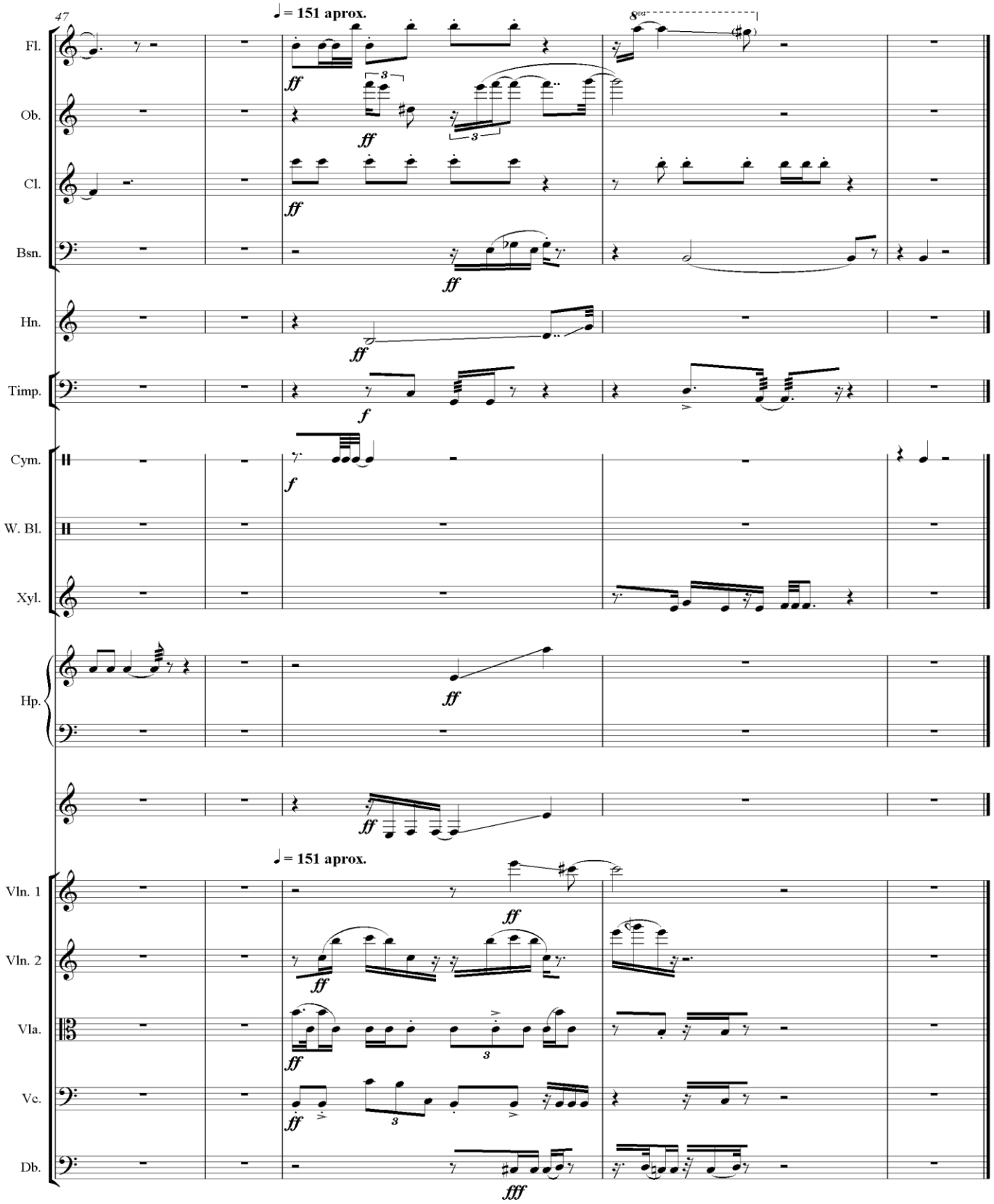

29
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.


31
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.


33
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
f
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
Vln. 1
Vln. 2
f
Vla.
Vc.
Db.


36
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
mp
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
mf
Vln. 1
Vln. 2
8va
Vla.
Vc.
Db.


41
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
mp
mp
p
mp
8va


47
♩ = 151 aprox.
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Timp.
Cym.
W. Bl.
Xyl.
Hp.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Db.
8va
ff
f
fff

Página de Internet (Website)

En estas direcciones electrónicas se pueden escuchar diversos ejemplos de mi trabajo:

www.myspace.com/herreradrian
www.facebook.com/adrianherreracomposer

Se puede establecer contacto conmigo a través de:

herreradrian@gmail.com

adrianherreraf@gmail.com

¡Gracias!