



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





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*“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 <i>Introducción general</i>	5
1.1.2 <i>Allegretto giocoso senza rigore</i>	5
1.1.3 <i>Andante capriccioso</i>	6
1.1.4 <i>Moderato agitato semisuicida</i>	8
1.2 4 pppp	10
1.2.1 <i>Introducción General</i>	10
1.2.2 <i>Persecución</i>	10
1.2.2.1 <i>Introducción</i>	10
1.2.2.2 <i>Análisis</i>	11
1.2.2.2.1 <i>Consideraciones armónicas y melódicas</i>	17
1.2.3 <i>Nona</i>	19
1.2.4 <i>Maquinita de escribir</i>	22
1.2.4.1 <i>Introducción</i>	22
1.2.4.2 <i>Análisis</i>	22
1.2.5 <i>Hombre vs. ffango</i>	24
1.3 Cuerdas Abiertas	27
1.3.1 <i>Preludio</i>	27
1.3.2 <i>Danza</i>	29
1.4 La Caída de la desesperación	33
1.4.1 <i>Caída Melancólica y Tensa</i>	33
1.4.2 <i>Parcialmente Feliz</i>	35
1.4.3 <i>La Caída Melancólica Tiritante</i>	37
1.4.4 <i>La Caída de la Ansiedad</i>	38
1.5 Pormenorizando el caos	40
1.6 Oiinc, pigs & clowns	44
1.6.1 <i>Introducción</i>	44
1.6.2 <i>Cerdo ebrio y payaso en monociclo</i>	44

1.6.3 <i>Sueño lúcido</i>	46
1.6.4 <i>Conjunción eufórica</i>	47
1.7 <i>Transición</i>	49
1.7.1 <i>Introducción</i>	49
1.7.2 <i>Antes de ...</i>	49
1.7.3 <i>El Viaje</i>	52
1.7.3.1 <i>Introducción</i>	52
1.7.3.2 <i>Análisis</i>	53
1.7.4 <i>Arribo</i>	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 sí 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
para clarinete solo

Adrián Herrera
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 ael 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 hacía 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.

The image shows a musical staff with two phrases circled. The first phrase, labeled 'Pregunta', starts with a dynamic marking *f* and is marked *molto accelerando*. The second phrase, labeled 'Respuesta', is marked *a tempo* and includes a triplet of notes.

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

The image shows a musical staff with two intervals highlighted by brackets. The first interval is labeled 'Cluster' and spans a wide range of notes. The second interval is labeled '2ª menor' and spans a minor second interval.

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 motivicos 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:

$$A \{ a (a_1, a_2, a_3, a_4) b (a_5, a_6) a' (a_7, a_8) \}$$

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.

Tema

a b

Secuencia

mp

idéntica de la parte "a" del Tema desplazada 1/2 tiempo

f

poco accelerando

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.

4 5 6

mp

9 10

p

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*”.

molto accelerando

ff

mf

rit.

tempo primo

fff

mp

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 intérpretes 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 compositivos que podía observar al interior de diversas piezas del compositor anteriormente citado.

The image shows a musical score for piano. At the top, it indicates a tempo of quarter note = 92 and the character 'Pesante y ffurioso'. The score is for piano, with dynamics ranging from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The right hand has a melodic line with a circled note, and the left hand is mostly silent. Pedal markings 'senza pedale' and 'Ped' are present.

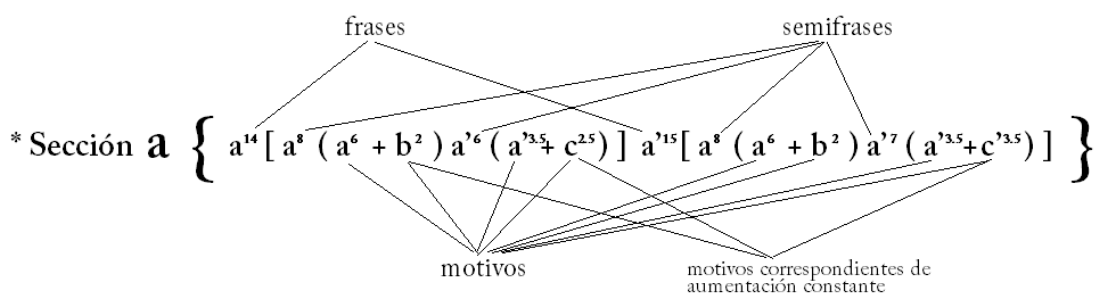
Tiempo después de concluir la pieza, y a medida que la fui ejecutando, se fue haciendo patente en mí la necesidad de brindarle una mayor sonoridad, hecho que busqué resolver mediante una versión para piano, lo cual me brindó mayores posibilidades dinámicas, sobre todo del lado de los *fortes*, además 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 continúa 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.

Sección a

musical score for Section a, piano part, measures 1-8. The score is in 4/4 time and features a piano part with a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) is labeled "frase a" and contains motifs "a" and "a'". The second system (measures 5-8) is labeled "frase a'" and contains motifs "a" and "a'". The score includes dynamic markings (*f*, *mf*), articulation (*senza pedal*, *Ped.*), and a note labeled "b" in measure 4. A bracket above the score indicates "motivos correspondientes de aumentación constante" connecting motifs "a" and "a'".

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:

Sección b

musical score for Section b, piano part, measures 9-16. The score is in 4/4 time and features a piano part with a treble and bass clef. The first system (measures 9-12) is labeled "frase a" and contains motifs "a" and "b". The second system (measures 13-16) is labeled "frase b" and contains motifs "a" and "b'". The score includes dynamic markings (*f*, *ff*) and articulation (*Ped.*).

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:

Mismo perfil rítmico en general y similar movimiento entre registros.

Mismo perfil rítmico en general

7

9

f

Fa⁵ - Mi⁴ - Mi⁵

Si hacemos una lectura rítmica simple que implique ambas claves, notaremos que sonarán octavos de manera constante 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.

sección **a**

misma "pregunta"

"respuesta" variada

Piano

f

mf

f

senza pedal

Ped.

5

sección **b**

misma "pregunta" "respuesta" variada

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.

The image displays a musical score with three sections, labeled **Sección a**, **Sección b**, and **Sección c**. The score is written in 4/4 time and includes piano (p) and fortissimo (ff) dynamics. Annotations include:

- Sección a**: Starts at measure 5. A circled motif is labeled "motivo de 2a m entre secciones".
- Sección b**: Starts at measure 9. A circled motif is labeled "trazo compartido entre secciones b y c".
- Sección c**: Starts at measure 14. A circled motif is labeled "ejemplos de nuevos recursos".
- Another circled motif in section c is labeled "frase similar con la misma función cadencial".

The score also includes pedal markings (Ped.) and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

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.

Sección C

The image displays a musical score for Section C, consisting of two systems of piano notation. The first system starts at measure 17 and contains three phrases: 'frase a' (measures 17-18), 'frase a'' (measures 19-20), and 'frase b' (measures 21-22). The second system starts at measure 21 and contains 'frase c' (measures 21-22). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. Pedal markings are present at the bottom of the first system. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the second system.

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.

parte **B**

cambio de *tempo* $\text{♩} = 67$ reflexivo

La, Mi, Re

f

síncopa

frase a

25

frase b

28

frase b'

31

34

pasajes cromáticos

ejemplos de síncopa

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**), coadyuva al desvanecimiento buscado para el final de la partitura.

parte **A'**

mp

mf

p

37

molto rit.

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*.

The image shows a musical score for piano with two systems of staves. The first system starts at measure 5 and the second at measure 9. Annotations include: 'Tónica Dominante Subdominante' pointing to notes in the first system; 'Alteraciones de secuencias' pointing to chromatic passages in both systems; and 'Alteraciones de "sensibles"' pointing to specific notes in both systems.

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.

♩ = 100 aprox.

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.

♩ = 100 aprox.

5

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*.

parte **A** eliminación de silencios

ejemplos de notas con cambios de registro

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.

mismo acorde 1/2 tono arriba

pasaje en aumentación rítmica

5

Musical score for piano, measures 18-23. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and eighth notes. Annotations include 'mismo acorde 1/2 tono arriba' and 'pasaje en aumentación rítmica'. Measure numbers 18, 21, and 23 are indicated at the start of their respective systems.

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*.

parte **A'**

Musical score for piano, measures 31-34. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and eighth notes. Annotations include 'mf', 'p', 'ff', and 'molto rit.'. Measure numbers 31 and 34 are indicated at the start of their respective systems.

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

retrógrado o "espejo" rítmico con la misma secuencia de notas

tético sincopado

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

5

mf *ff*

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

ejemplos de confluencias sonoras notorias

27

f

30

ejemplo de cambios bruscos de registro mayor libertad rítmica

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

Coda

The image shows a musical score for a piano piece, specifically the Coda section. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 43 and ends at measure 44. The second system starts at measure 45 and ends at measure 48. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). There are also markings for *8va* (octave up) and *8va* (octave down). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 48.

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 *Sensemaya*, 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 3^a, 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**.

mp *p*
mf
senza pedale

pp *mp* *f*
sempre

mp *f*

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.

f *f*
Ped. ad libitum

f *f*

f *f*

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 está 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.

Parte **B**

18 *ff*

19

20 *rit.*

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.

23 **Tempo primo**

24 *senza pedale*

25 *f rit.*

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 venía 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.

The image shows a musical score for three staves. The top staff features two electronic waveform overlays: the first is labeled 'I' and the second is labeled 'II'. The notation includes triplets (marked '3'), a 'sul pont.' marking, and dynamic markings such as 'f'. The score is numbered '2' and '8' at the beginning.

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.

The image shows a musical score for three staves starting at measure 22. A callout box labeled 'Ejecución simultánea de las notas del Tema' points to a circled chord in the bottom staff. The score includes sixteenth-note runs, a 'bend' marking, and dynamic markings such as 'ff'. The score is numbered '22' at the beginning.

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”.

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time. The tempo is marked as "♩ = 97 aprox.". The score includes performance instructions such as "let ring" and "Simile". A circled section of the music is labeled "Imitación simple". The score is written for two staves, with fingerings (1, 2, 3) indicated for the first few notes.

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.

The image shows a musical score for Guitarra I in 4/4 time. The score includes performance instructions such as "let ring" and "Simile". The score is written for two staves, showing a rhythmic accompaniment theme.

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 está 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.

57 ♩ = 80 aprox.

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.

"Gran silencio"
de 3 compases

80

Canon

sempre

fff

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 diapason, 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.

Cluster formado con las notas Fa, Fa# y Sol

Nota larga que desemboca en motivo

Tema inicial en constante desarrollo

Andante ♩ = 77 tapping, non legato mp

Guitarra Eléctrica

Andante ♩ = 77 p mp

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

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 más 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.

Fragmento del Tema en aumentación

Entrada del Tema en el Violín I

poco accel.

mp

f

mf

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.

Motivo proveniente de la parte A

Trémolos constantes

ff

p

mp

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.

Final de primer movimiento
Quinta Justa (La-Mi)

Este primer movimiento está escrito en forma tenaria simple:

ABA'

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.

Inicio del segundo movimiento
Quinta Justa (La-Mi)

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.

Pasaje que incluye “cuartos de tono” en el violonchelo

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.

The image shows a musical score for guitar and strings. At the top, a bracket labeled 'Tema' spans across two sections: 'Pregunta' and 'Respuesta'. The tempo is marked as 'poco accel.' with a metronome marking of ♩ = 94, which then changes to ♩ = 100. The score features a guitar part with a 'bend' instruction and a string part with various articulations and dynamics like 'f' and 'ff'. There are also some circled motifs in the guitar part.

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

This image shows a more complex section of the musical score. It features a callout box on the right side labeled 'Textura compleja, ejemplo de momento de "alta densidad"'. The score includes annotations for 'Cuerdas dobles' (double strings) and 'Motivo desarrollado' (developed motif). Dynamics range from 'ff' (fortissimo) to 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The notation is dense with many notes and complex rhythmic patterns.

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.

Tema

Pregunta
Respuesta

35 $\text{♩} = 97$

$\text{♩} = 97$

ff

ff

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.

Trémolos y Trinos de ritmo irregular

Largo $\text{♩} = 45$

bend - - - r - e - l - e - a - s - e

Largo $\text{♩} = 45$

mf

mp

f

p

mf

mp

El material temático más característico en esta parte está 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.

Trinos de rítmica irregular

non legato

Material Temático tomado del 1er Movimiento

bend

5

mp

mf

f

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 amalgamamiento de dos componentes distintos, provenientes cada uno de un movimiento diferente de la obra.

The image shows the beginning of a musical score for 'La Caída de la Ansiedad'. It features four staves: Violin I, Violin II, Guitar, and Bass. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$ aprox. The score is in 3/4 time. The first staff (Violin I) is labeled 'Acompañamiento del 2º Movimiento' and contains a melodic line with triplets. The second staff (Violin II) is labeled 'Tema principal del 1er Movimiento' and contains a more complex melodic line with many triplets. The guitar and bass parts provide a rhythmic accompaniment with various patterns and dynamics like *f* and *ff*.

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.

The image shows a section of the musical score starting at measure 18. It features four staves: Violin I, Violin II, Guitar, and Bass. The tempo is marked as $\text{♩} = 85$. The score is in 3/4 time. The first staff (Violin I) is labeled 'Momento de gran complejidad rítmico-melódica' and contains a complex melodic line with many triplets. The second staff (Violin II) is labeled 'Material Temático secundario del 1er Movimiento, característico del 3º' and contains a melodic line with triplets. The guitar and bass parts provide a rhythmic accompaniment with various patterns and dynamics like *f*. The score is marked with measure numbers 18, 32, and 36.

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.

The image displays a musical score for a piece titled "La Caída Melancólica Tiritante". The score is written for a piano and features five staves: two treble clefs (top two), a bass clef (middle), and a double bass clef (bottom). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The score begins at measure 40. A bracket labeled "Tema I del 1er Movimiento" spans measures 40-42, with a box highlighting a specific melodic phrase. A second bracket labeled "Tema del 2º Movimiento" spans from measure 42 to the end of the piece. The score includes dynamic markings such as *ff* and *fff*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

Nota: esta obra fue compuesta durante el año 2003 con el título 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 æl 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, 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.

"Tema-Acompañamiento"

"Aderezo" del "Tema-Acompañamiento"

enérgico ♩ = 98 aprox.

Violonchelo I

Violonchelo II

pizzicato

f

mf

Trazos melódicos libres

enérgico ♩ = 98 aprox.

Piano

mf

senza pedal

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”

13

mf

8va

mf

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 más 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.

The image shows a musical score for Violonchelo I, Violonchelo II, and Piano. It is divided into two sections. The first section, labeled "Inicio", starts at measure 17 and ends at measure 21. It features a tempo of "enérgico ♩ = 98 aprox." and includes markings for "pizzicato" and "senza pedal". The second section, labeled "Compás 22", starts at measure 22 and continues to measure 25. It features a tempo of "cantabile" and includes markings for "arco" and "3" (triplets). A bracket labeled "Correlación" connects the beginning of the first section to the beginning of the second section, indicating a thematic relationship.

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*.

The image shows a musical score for Violonchelo I, Violonchelo II, and Piano, focusing on a specific segment. It is divided into two sections. The first section, labeled "Inicio", starts at measure 17 and ends at measure 21. It features a tempo of "enérgico ♩ = 98 aprox." and includes markings for "pizzicato" and "senza pedal". The second section, labeled "Compás 20", starts at measure 20 and continues to measure 25. It features a tempo of "pizz." and includes markings for "3" (triplets). A bracket labeled "Tema" connects the beginning of the first section to the beginning of the second section, indicating a thematic relationship.

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 jocosos 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.

"Contrapunto" libre

Oboe

Clarinete en Bb

Marimba

7ª Mayor

Tema

Pregunta

Respuesta

Andante ♩ = 57

mf

mp

El mismo motivo

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 juegan 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 subsiguientes.

Compases 5 y 6

Entrada desplazada 1/64vo.

"Caída a tempo"

legato

mf

Elaboración melódica a partir de un motivo del Tema

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.

"Bullet time"

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). A large circle highlights a section in the top two staves, and a smaller circle highlights a section in the bottom staff. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

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.

The image shows a musical score for three staves, continuing from the previous section. It features melodic lines in the upper staves and a marimba part in the bottom staff with a characteristic 7th interval. The music concludes with a series of notes and rests.

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

The image shows the beginning of the second movement, featuring three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music includes dynamic markings like *mf* and *ff*, and tempo markings such as *accel.* and specific tempo values (♩ = 46, 61 aprox., 48 aprox.).

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

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

Mayor dinamismo melódico en el Clarinete y en el Oboe

Musical score for Clarinet and Oboe, measures 11-18. The score shows two staves with various dynamics (mf, pp, f sub) and tempo markings (accel., J = 46 aprox., J = 48 aprox.). A circled section at the end of the passage shows a complex melodic figure.

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

Musical score for Clarinet, Oboe, and Bassoon, measures 19-26. The score shows three staves with dynamics (mf, pp) and tempo markings (accel., J = 46 aprox., J = 48 aprox.). A circled section at the end of the passage shows a complex melodic figure.

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.

Musical score for Clarinet and Oboe, measures 27-34. The score shows two staves with dynamics (mf, mp) and tempo markings (J = 97). A circled section at the end of the passage shows a complex melodic figure. A note above the score reads "Imitación casi idéntica a la Sva."

* Vibrato intenso e irregular de dinámica y altura.

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 *tremolos* 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,

Compases 17-19

Primera parte del Tema del 1er. Movimiento

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.

♩ = 85 aprox.

Flute

Harp

mp

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.

♩ = 85 aprox.

Flute

Harp

Violin I

Violin II

mp

pp

pp

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 intrusión de un “mini compás” de 1/8 de duración (número 23), que brinda una cierta elasticidad y frescura métrica dentro del alegato.

Tema II,
partiendo del compás 24



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 “degenerar” 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” que 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 “tenía 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:

- Diversidad en la velocidad de ejecución de los *glissandi* (entre las cuerdas) con tendencia general hacia un mayor dinamismo rítmico.
- Presencia esporádica de los alientos con tendencia hacia la saturación.
- 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.

Electric Guitar

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Double Bass

$\text{♩} = 30$

vibrato irregular ad libitum

senza vibrato *pp*

senza vibrato *p*

senza vibrato *p*

mp *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

mp *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

mp *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

mp

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

The image displays a musical score for measures 17 and 18 of Part B. The score is arranged in a vertical stack of staves for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Wood Bass (W. Bl.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). Measure 17 begins with a dynamic marking of *f* for the Oboe and *mf* for the Bassoon. The Bassoon part features a prominent *glissando* effect. The Violin 1 part includes a dynamic marking of *f* and a *glissando* effect. The Violin 2 part also features a *glissando* effect. The Viola part has a dynamic marking of *f*. The Violoncello part has a dynamic marking of *f*. The Double Bass part has a dynamic marking of *f*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The *glissandi* are indicated by slanted lines and specific notation for the strings.

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

The image shows a musical score for measures 41-46. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Bsn. (Bassoon), Hn. (Horn), Timp. (Timpani), Cym. (Cymbal), W. Bl. (Wood Block), Xyl. (Xylophone), Hp. (Piano), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla. (Viola), Vc. (Cello), and Db. (Double Bass). The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). A first ending bracket labeled "8va" is present above the Violin 1 staff in measure 45. The piano part features a rhythmic accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand.

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 esperarí 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 descubijado 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 microtonía.
- 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 realizó 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 inglés 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 título 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 ael 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 ael caos.

La pieza esta compuesta en base a sonoridades disonantes y contraposición de líneas 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 sonrío.

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*

Alternó, 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

Allegretto giocoso senza rigore ♩ = 94 aprox.

Adrián Herrera Franco

Clarinet in Bb

molto accelerando ----- *a tempo*
f

molto rit. ----- *accelerando* ----- *molto rubato*
p ----- *mf*

molto rit. ----- ♩ = 139
f

tempo I
ff

a c c e l e r a n d o *tr*
fff

molto accelerando
mp

tempo I *tranquillo*
f *mp*

II

Andante capriccioso ♩ = 57 aprox.

The musical score consists of six staves of music, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The dynamics and tempo markings are as follows:

- Staff 1: *mp* (mezzo-piano) dynamic. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. A hairpin indicates a crescendo to *mp*.
- Staff 2: *poco accelerando* tempo marking. The music continues with a similar melodic line. A hairpin indicates a crescendo to *f* (forte).
- Staff 3: *p* (piano) dynamic. The music features a more complex melodic line with slurs and ties. A hairpin indicates a crescendo to *p*.
- Staff 4: *molto accelerando* tempo marking. The music features a very fast melodic line with many slurs and ties. A hairpin indicates a crescendo to *mf* (mezzo-forte).
- Staff 5: *rit.* (ritardando) tempo marking. The music features a melodic line with a fermata. A hairpin indicates a decrescendo to *fff* (fortissimo). The tempo then returns to *tempo primo* (normal tempo). A hairpin indicates a decrescendo to *mp*.
- Staff 6: *p* (piano) dynamic. The music features a melodic line with slurs and ties. A hairpin indicates a decrescendo to *p*.

20

pppp *fff* *mf*

molto rit.

tempo I

24

deciso

III

Moderato agitato semisuicida

The musical score is written on six staves in treble clef with a common time signature. The piece is titled "III" and "Moderato agitato semisuicida".

- Staff 1:** Starts with a rest, followed by a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) marked *f*. This is followed by a series of sixteenth-note runs, with a *mf* marking.
- Staff 2:** Continues the sixteenth-note runs, marked *mp*, *f*, and *mp*. It features several triplet markings.
- Staff 3:** Includes a *rit.* (ritardando) marking above the first measure. The dynamics range from *ff* to *f* to *mf*.
- Staff 4:** Features a triplet of eighth notes marked *ff*, followed by a *p* (piano) marking, then a *ff* marking, and finally a *pp* (pianissimo) marking before a *f* marking.
- Staff 5:** Continues with a *f* marking.
- Staff 6:** Ends with a *ff* (fortissimo) marking.

Musical score for three staves, measures 11-14. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. Measure 11 features a melodic line with a sharp sign above the first note and a flat sign below the second note. Measure 12 includes dynamic markings *fff* with a triplet of eighth notes, *ff* with a triplet of eighth notes, and *mf*. Measure 13 shows a melodic line with a sharp sign above the first note and a flat sign below the second note. Measure 14 includes dynamic markings *ff* and *fff* with a triplet of eighth notes. The score concludes with a double bar line.

adrián Herrera

a Hazael Rivera

4 pppp

(piano)

1999 revisión 2009

I Persecución

Pesante y ffurioso ♩ = 97 aprox.

adrián Herrera

Piano

f *mf* *f*

senza pedal *Ped.*

5

Ped.

9

f

13

ff *f*

Ped.

17

f

Ped. *Ped.* *Ped.*

♩ = 67 aprox. reflexivo ³

21

25

28

31

34

37

accel. molto rit.

II Nona

♩ = 100 aprox.

adrián Herrera

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The right hand starts with a melody of eighth notes, marked *mf*. The left hand provides a bass line with quarter notes and rests. Measure 4 ends with a fermata over the final chord.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues the melodic line with some triplet figures, marked *f* and *mf*. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 9-12. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 10, marked *mp*. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 13-15. Measure 13 is marked "LH" (Left Hand) and features a triplet of eighth notes. The right hand has a complex melodic line with triplets, marked *f*. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 16-19. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 17. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

18

21

23

26

31

34

molto rit.

23 $\text{♩} = 100 \text{ aprox.}$ 7

mp f f

Detailed description: This system contains measures 23 through 27. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 5/4, then 2/4, then 4/4, and finally 5/4. Measure 23 starts with a mezzo-piano (mp) dynamic. Measures 24 and 25 are marked with a forte (f) dynamic. A fermata is placed over the final note of measure 25. The tempo is indicated as approximately 100 beats per minute.

27

Detailed description: This system contains measures 27 through 30. The grand staff continues with the same key signature and time signature changes. Measure 27 begins with a fermata over the first note. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

30 *Sva* *Sva*

Detailed description: This system contains measures 30 through 33. The grand staff continues. Measures 30 and 31 are marked with a *Sva* (Sustained) dynamic. The music includes various articulations and dynamic markings.

33

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The grand staff continues with complex rhythmic and melodic lines in both hands.

36

2 3

Detailed description: This system contains measures 36 through 39. The grand staff continues. Measures 38 and 39 feature fingerings 2 and 3. The music concludes with a final cadence.

8

39

Musical score for measures 39-42. The piece is in G major. Measure 39 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand has a bass line with eighth notes. A slur covers measures 39-42. Measure 42 ends with a fermata and a dynamic marking of *pp*.

43

mf

rit.

8va

Musical score for measures 43-44. The key signature changes to G minor. Measure 43 starts with a dynamic marking of *mf*. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A slur covers measures 43-44. Measure 44 ends with a fermata and a dynamic marking of *pp*. Performance markings include *rit.* and *8va*.

45

(8)

f

8va

8vb

accel.

Musical score for measures 45-46. Measure 45 starts with a dynamic marking of *f*. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A slur covers measures 45-46. Measure 46 ends with a fermata and a dynamic marking of *pp*. Performance markings include *8va*, *8vb*, and *accel.*.

47

(8)

pp

rit.

Musical score for measures 47-48. Measure 47 starts with a dynamic marking of *pp*. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A slur covers measures 47-48. Measure 48 ends with a fermata and a dynamic marking of *pp*. Performance markings include *rit.*

IV Hombre vs ffango

♩. = 47 aprox.

adrián Herrera

Musical score for measures 1-3. The piece is in 12/8 time. The right hand starts with a rest, then plays a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A *p* dynamic is marked above the right hand in the second measure. The instruction *senza pedal* is written below the left hand.

Musical score for measures 4-6. Measure 4 is marked with a '4'. The right hand features a triplet of eighth notes marked *pp*, followed by chords marked *mp* and *f*. The left hand continues with eighth notes. A tempo change to 3/4 time is indicated by a '3' over the staff in measure 6. The instruction *sempre* is written above the right hand in measure 6.

Musical score for measures 7-10. Measure 7 is marked with a '7'. The right hand plays a melodic line marked *f*. The left hand plays eighth notes. A *Ped. ad libitum* instruction is written below the left hand in measure 8. The time signature changes to 3/4 in measure 10.

Musical score for measures 11-14. Measure 11 is marked with an '11'. The right hand plays a melodic line. The left hand plays chords and eighth notes. The time signature changes to 3/4 in measure 12 and back to 6/8 in measure 14.

14 *8va*

ff

18 *8va*

fff

20 *8va*

rit.

23 **Tempo primo**

mf

senza pedal

25

p

mf

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

Guitarra I

Guitarra II

Andante meditativo ♩ = 100 aprox.

f let ring

ff

p

4

fluter tongue

mf

pulgar

mf

5 6 7

fff

6

fff

mf

mp *mf*

bend

④
⑤
⑥

detras del puente

2 8

1 2

3 3

f

sul pont.

10

5 5 5

m p

sul pont.

ff ord.

12

ff

ord. P.M.

14

Musical score for measures 14-16. The score consists of three staves. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 14. The second staff features a melodic line with a 'bend' instruction in measure 16. The third staff has a bass line with a 'molto vib.' (vibrato) instruction in measure 15, indicated by a wavy line.

17

Musical score for measures 17-19. The score consists of three staves. The first staff has a melodic line with a forte (*f*) dynamic in measure 17. The second staff includes a 'bend' instruction in measure 18 and a 'sul pont.' (sul ponticello) instruction in measure 19. The third staff features a melodic line with a forte (*f*) dynamic in measure 17 and a 'bend' instruction in measure 18. A circled '3' is present above the first staff in measure 17.

20

Musical score for measures 20-22. The score consists of three staves. The first staff has a melodic line with a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 20. The second staff includes a sixteenth-note figure (*6*) in measure 20 and a triplet in measure 21. The third staff features a melodic line with a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 20 and a triplet in measure 21.

22

Musical score for measures 22-23. The score consists of three staves. The top staff features a melodic line with sixteenth-note runs, marked with a '6' and a 'bend' instruction. The middle staff contains a bass line with a 'ff' dynamic marking and a 'bend' instruction. The bottom staff has a bass line with a 'ff' dynamic marking and a '3' (triple) marking. The piece concludes with a 'f' dynamic marking.

24

Musical score for measures 24-25. The score consists of three staves. The top staff has a melodic line with a long note. The middle staff has a bass line with a 'sul pont.' instruction. The bottom staff has a bass line with a 'sul pont.' instruction.

26

Musical score for measures 26-27. The score consists of three staves. The top staff has a melodic line with a 'f' dynamic marking. The middle staff has a bass line with an 'ord.' instruction. The bottom staff has a bass line with a 'f' dynamic marking.

28

Musical score for measures 28-29. The score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring triplets and slurs. The middle staff is a treble clef with a bass line, including a 'bend' instruction and a 'ff' dynamic marking. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

30

Musical score for measures 30-31. The score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a treble clef with a bass line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. A 'p' dynamic marking is present at the end of the section.

II Danza

6

Guitars tuning:

- ① = E⁵ ④ = E³
- ② = E⁴ ⑤ = E³
- ③ = E⁴ ⑥ = E³

♩ = 100 aprox.

①

Pista

Flauta

Guitarra I

Guitarra II

♩ = 100 aprox. let ring *Simile*

mf ① ② ③

mf ② ③

6

mf

Simile

let ring *Simile*

8

Simile

10

fluter tongue ord. fl.
f *p* *f* sub. *p* *f* sub.

This system contains measures 10 and 11. The top staff is for the flute, with markings for 'fluter tongue', 'ord.', and 'fl.'. The dynamic markings *f*, *p*, *f* sub., *p*, and *f* sub. are placed below the staff. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, featuring a dense texture of sixteenth notes. Arrows point to specific notes in the piano part, and circled numbers 1 and 2 are placed at the end of the system.

12

f

This system contains measures 12 and 13. The top staff has a dynamic marking of *f*. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment with sixteenth notes. A dynamic marking of *f* is placed below the middle staff, and another *f* is placed below the bottom staff.

14

This system contains measures 14 and 15. The top staff features a melodic line with slurs and accents. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment with sixteenth notes. Arrows pointing up and down are placed above the piano part in measure 14.

16 2

18

20 3

* 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

Musical score for measures 22-23. The system includes a grand staff with two treble clefs and a bass clef. The top two staves are for the violin and viola, and the bottom staff is for the piano. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with dynamic markings of *mf* and *ff*. The word *Simile* is written above the piano part. The system concludes with a double bar line.

24

Musical score for measures 24-25. The system includes a grand staff with two treble clefs and a bass clef. The top two staves are for the violin and viola, and the bottom staff is for the piano. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with dynamic markings of *mf* and *ff*. The word *Simile* is written above the piano part. The system concludes with a double bar line.

25

Musical score for measures 26-27. The system includes a grand staff with two treble clefs and a bass clef. The top two staves are for the violin and viola, and the bottom staff is for the piano. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with dynamic markings of *mf* and *ff*. The word *Simile* is written above the piano part. The system concludes with a double bar line.

10

26

Musical score for measures 26-27. The score is written for three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The music consists of eighth-note patterns with slurs and accents. The word "Simile" is written above the first staff. Fingerings 6, 5, and 4 are indicated for the right hand. The word "sempre" is written below the right hand part.

27

Musical score for measures 27-28. The score is written for three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The music consists of eighth-note patterns with slurs and accents. Fingerings 6, 5, and 4 are indicated for the right hand. The word "sempre" is written below the right hand part.

28

Musical score for measures 28-29. The score is written for three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The music consists of eighth-note patterns with slurs and accents. Fingerings 6 and 5 are indicated for the right hand. The word "sempre" is written below the right hand part.

29

6

Musical score for measures 29-30. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The vocal line is mostly silent, with a few notes in measure 29.

30

Musical score for measures 30-31. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The vocal line has some notes in measure 30.

31

Musical score for measures 31-32. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The piano part continues with complex rhythmic patterns. The vocal line has some notes in measure 31.

32

33

34

35

36

40

43

44

14

45

Musical score for measures 45-46. The score consists of three staves. The top staff is a grand staff with two blank lines. The middle staff is a single treble clef staff. The bottom staff is a grand staff with two treble clef staves. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. There are some 'x' marks in the bottom staff, possibly indicating fingerings or specific techniques. The key signature has one flat (B-flat).

47

Musical score for measures 47-48. The score consists of three staves. The top staff is a grand staff with two blank lines. The middle staff is a single treble clef staff. The bottom staff is a grand staff with two treble clef staves. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. There are some 'x' marks in the bottom staff, possibly indicating fingerings or specific techniques. The key signature has one flat (B-flat).

48

Musical score for measures 49-50. The score consists of three staves. The top staff is a grand staff with two blank lines. The middle staff is a single treble clef staff. The bottom staff is a grand staff with two treble clef staves. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. There are some 'x' marks in the bottom staff, possibly indicating fingerings or specific techniques. The key signature has one flat (B-flat).

50

Musical score for measures 50-51. The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 50 features a melodic line in the top staff with a slur over a sequence of notes, including a sharp sign (#) and a flat sign (b). A note in this sequence is marked with a circled asterisk (*). The piano accompaniment in the grand staff consists of eighth-note patterns. Measure 51 continues the melodic line with a slur and a flat sign (b). The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

51

Musical score for measures 51-52. The score is written for three staves. Measure 51 features a melodic line in the top staff with a slur and a flat sign (b). A note in this sequence is marked with a circled asterisk (*). The piano accompaniment in the grand staff consists of eighth-note patterns. Measure 52 features a melodic line in the top staff with a slur and a flat sign (b). The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

52

Musical score for measures 52-53. The score is written for three staves. Measure 52 features a melodic line in the top staff with a slur and a flat sign (b). A note in this sequence is marked with a circled asterisk (*). The piano accompaniment in the grand staff consists of eighth-note patterns. Measure 53 features a melodic line in the top staff with a slur and a flat sign (b). The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

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

54

rit.

57 ♩ = 80 aprox.

60

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

63 7

* rit.-----

3 3

66

3

** ③

68

3 3

sul pont.

con clavija

② ⑤

* 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).

70

Musical score for measures 70-71. The system includes a guitar part with a tremolo effect, a vocal line with slurs and accents, and a bass line with chords. The key signature has one flat (B-flat).

72

Musical score for measures 72-73. The system includes a guitar part with a tremolo effect, a vocal line with slurs and accents, and a bass line with triplets. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat).

74

Musical score for measures 74-75. The system includes a guitar part with a tremolo effect, a vocal line with a long slur and a circled 3, and a bass line with chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

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

75

76

80

[8]

* 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.

84

Musical score for measures 84-86. It features three staves: a top staff with a complex, dense texture of notes, a middle staff with a melodic line, and a bottom staff with a bass line. The middle staff includes a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The bottom staff also includes a triplet of eighth notes. The key signature has two flats.

87

Musical score for measures 87-88. It features three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes, marked with a forte (*ff*) dynamic. The middle staff has a bass line with a slur and a triplet of eighth notes. The bottom staff has a complex texture of notes. The key signature has two flats.

89

Musical score for measures 89-90. It features three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes, marked with a double asterisk (**). The middle staff has a bass line with a slur and a triplet of eighth notes. The bottom staff has a complex texture of notes. The key signature has two flats.

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

91

Musical score for measures 91-93. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It features eighth-note patterns with slurs and accents. The middle and bottom staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively, consisting of dense chords and arpeggiated figures. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 93.

94 *accel.*

Musical score for measures 94-95. Measure 94 is mostly empty staves with the instruction *accel.*. Measure 95 begins with a piano accompaniment in the bottom two staves, marked with a forte *f* dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6. The top staff has a melodic line with slurs and accents, also marked with a forte *f* dynamic. Fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6 are indicated for the melodic line.

96 *Tempo primo* ♩ = 100 aprox.

Musical score for measures 96-98. Measure 96 is mostly empty staves with the instruction *Tempo primo* ♩ = 100 aprox. and a forte *f* dynamic. Measure 97 features a piano accompaniment in the bottom two staves, marked with a forte *f* dynamic. The piano part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6. The top staff has a melodic line with slurs and accents, also marked with a forte *f* dynamic. Fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6 are indicated for the melodic line.

22

97

Musical score for measures 97-100. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with slurs and accents. The middle and bottom staves are grand staff notation (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#), containing dense chordal accompaniment.

98

Musical score for measures 101-104. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with slurs and accents. The middle and bottom staves are grand staff notation (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#), containing dense chordal accompaniment.

99

Musical score for measures 105-108. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with slurs and accents. The middle and bottom staves are grand staff notation (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#), containing dense chordal accompaniment. Measure 108 includes fingerings 1 and 2.

101

Musical score for measures 101-102. The score consists of three staves. The top staff is a single melodic line with various notes, including a triplet of eighth notes in measure 101. The middle staff features a rhythmic pattern of eighth notes with a 'Simile' marking and a circled '6' below it. The bottom staff contains a dense texture of sixteenth-note chords.

103

Musical score for measures 103-104. The score consists of three staves. The top staff begins with a wavy line indicating a tremolo, followed by a melodic line with slurs. The middle and bottom staves feature rhythmic patterns of sixteenth-note chords.

105

Musical score for measures 105-106. The score consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs. The middle and bottom staves feature rhythmic patterns of sixteenth-note chords.

107

molto rit.

The musical score consists of four staves. The top two staves are for the piano, and the bottom two are for the violin. The piano part begins with a series of chords in the left hand, marked with circled numbers 3, 4, 5, and 6. The violin part features a melodic line with a long, expressive slur. The tempo marking 'molto rit.' is placed above the piano staff and below the violin staff, with a dashed line extending across the measures. The score concludes with a double bar line.

Adrián Herrera

La caída de la desesperación







para guitarra eléctrica y cuarteto de cuerdas

Notas Generales

El sonido de la guitarra eléctrica deberá incluir una distorsión moderada. El guitarrista se colocará en un extremo del ensamble cerca del violín 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.- Ritmo

	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 ritmo escrito dentro del pentagrama.
	En este tipo de escritura para el glisando las plicas y los corchetes solo se escriben como referencia rítmica, no teniendo ningún efecto de articulación.

2.- Altura

Las notas más agudas posibles de acuerdo 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 símbolo se encuentre sobre una nota con tremolo ($\frac{F}{F}$), el ruido debe ejecutarse en el primer ataque, o bien, si se encuentra sobre una nota larga (σ), 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 técnica, 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

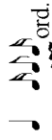
Doblar la cuerda jalando o empujando para modificar la altura mediante glissando; las transiciones a cuartos de tono y viceversa siempre se realizan mediante "bend". En el caso de los cuartos de tono en descenso se recomienda el uso de la "palanca" o "barra" que modifica la altura del sonido. En ocasiones 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 adriamiento 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.



x sul pont. ord.

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

Caida melancólica y Tensa

Adrián Herrera Franco

Andante ♩ = 70 approx.

tapping, non legato

Guitarra Eléctrica

mf

Andante ♩ = 70 approx.

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

p

pp

p

p

mf

mf

p

p

f

mf

pick
mp
f
mf
p

poco accel.
poco accel.
p
pp
mp
f

Musical score for measures 14-17. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measure 14 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with eighth notes and triplets, marked with a dynamic of *mf*. Measure 15 continues with similar patterns, marked *ff*. Measure 16 shows a transition to a bass clef and a dynamic of *mf*. Measure 17 concludes with a dynamic of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for measures 18-21. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measure 18 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with eighth notes and triplets, marked with a dynamic of *fff*. Measure 19 continues with similar patterns, marked *mp*. Measure 20 shows a transition to a bass clef and a dynamic of *f*. Measure 21 concludes with a dynamic of *fff*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

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

Musical score for measures 22-26. The score is written for guitar and includes a bass line. Measure 22 features a *ff* dynamic with a 7th fret octave (8va) and a 5-8 interval. Measure 23 has a *p* dynamic with a 7th fret octave (8va) and a 5-7 interval. Measure 24 has a *p* dynamic with a 7th fret octave (8va) and a 5-7 interval. Measure 25 has a *f* dynamic with a 7th fret octave (8va) and a 5-7 interval. Measure 26 has a *mp* dynamic with a 7th fret octave (8va) and a 5-7 interval.

Musical score for measures 27-31. The score is written for guitar and includes a bass line. Measure 27 features a *f* dynamic with a 7th fret octave (8va) and a bend. Measure 28 has a *f* dynamic with a 7th fret octave (8va) and a bend. Measure 29 has a *f* dynamic with a 7th fret octave (8va) and a bend. Measure 30 has a *p* dynamic with a 7th fret octave (8va) and a bend. Measure 31 has a *p* dynamic with a 7th fret octave (8va) and a bend.

(8)

30

31

32

w/bar-----1

8^{va}

8

f

mf

f

f

mf

mf

mf

mf

(8)

33

34

35

w/bar-----1

8^{va}

8

f

f

mf

ff

ff

mf

f

ff

35 $\text{♩} = 70 \text{ aprox.}$

bend

mf

f

ff

mf

mp

f

mf

38

mf

mf

mf

Musical score for guitar and piano. The score is divided into two systems. The first system (measures 40-41) features a guitar part with a 6th fret and an 8-measure rest, and a piano part with dynamics *p* and *mp*. The second system (measures 42-43) features a guitar part with an 8-measure rest and a piano part with dynamics *p* and *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

II

Parcialmente feliz

8

♩ = 84 aprox. poco accel. *f* bend

♩ = 84 aprox. poco accel. *f* 3

EA *f* EA *f*

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It is written for guitar with a 4/4 time signature. The first measure starts with a tempo marking of approximately 84 bpm and a 'poco accel.' instruction. The first staff shows a melodic line with a 'bend' instruction. The second staff shows a bass line with a triplet of eighth notes. The third and fourth staves show a complex rhythmic accompaniment with various chords and dynamics, including a forte (*f*) dynamic and accents (^).

5 bend 3 3 3 3

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. Measure 5 begins with a 'bend' instruction. The piece continues with intricate guitar techniques, including triplets and various chord voicings. The tempo remains consistent with the previous system. The notation includes many accidentals and dynamic markings.

Musical score for measures 9-12. The score is written for guitar and piano. Measure 9 features a guitar part with a triplet of eighth notes and a piano part with a triplet of eighth notes. Measure 10 continues the triplet patterns. Measure 11 includes a piano part with a triplet of eighth notes and a guitar part with a triplet of eighth notes. Measure 12 features a guitar part with a triplet of eighth notes and a piano part with a triplet of eighth notes. A 'bend' instruction is present above the guitar staff in measure 12.



Musical score for measures 13-16. The score is written for guitar and piano. Measure 13 features a guitar part with a triplet of eighth notes and a piano part with a triplet of eighth notes. Measure 14 includes a guitar part with a triplet of eighth notes and a piano part with a triplet of eighth notes. Measure 15 features a guitar part with a triplet of eighth notes and a piano part with a triplet of eighth notes. Measure 16 features a guitar part with a triplet of eighth notes and a piano part with a triplet of eighth notes. Various performance instructions are present: 'x sul pont.' (twice), 'sul pont.', 'sul tasto', 'ord.', and 'ff'.

Musical score for measures 17-20. The score is written for guitar and includes a double bass line. Measure 17 features a *ff* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 18 has a *b* dynamic. Measure 19 has a *b* dynamic. Measure 20 has a *b* dynamic and a triplet of eighth notes. The time signature is 5/4.



Musical score for measures 20-24. The score is written for guitar and includes a double bass line. Measure 20 features a *f* dynamic and a *bend* instruction. Measure 21 has a *f* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 22 has a *f* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 23 has a *f* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 24 has a *f* dynamic and a triplet of eighth notes. The time signature is 5/4.

Musical score for measures 23-24. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 23 features a complex texture with multiple eighth-note patterns and triplets. Measure 24 continues this texture with dynamic markings of *ff*, *f*, *p*, *mf*, and *fff*. The notation includes various articulations and slurs.

Musical score for measures 25-26. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 25 features a complex texture with multiple eighth-note patterns and triplets. Measure 26 continues this texture with dynamic markings of *f* and *ff*. The notation includes various articulations and slurs.

Musical score for page 12, measures 28-32. The score is written for five staves: Treble Clef (top), Treble Clef, Treble Clef, Bass Clef, and Bass Clef. Measure 28 begins with a treble clef staff containing a melodic line with a slur and a fermata. Measure 29 features a *ff* dynamic marking and includes a triplet of eighth notes in the second treble staff and a triplet of eighth notes in the third treble staff. Measure 30 contains a triplet of eighth notes in the second treble staff and a triplet of eighth notes in the third treble staff. Measure 31 includes a triplet of eighth notes in the second treble staff and a triplet of eighth notes in the third treble staff. Measure 32 features a triplet of eighth notes in the second treble staff and a triplet of eighth notes in the third treble staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



Musical score for page 61, measures 32-36. The score is written for five staves: Treble Clef (top), Treble Clef, Treble Clef, Bass Clef, and Bass Clef. Measure 32 begins with a treble clef staff containing a melodic line with a slur and a fermata. Measure 33 features a triplet of eighth notes in the second treble staff and a triplet of eighth notes in the third treble staff. Measure 34 includes a triplet of eighth notes in the second treble staff and a triplet of eighth notes in the third treble staff. Measure 35 contains a triplet of eighth notes in the second treble staff and a triplet of eighth notes in the third treble staff. Measure 36 features a triplet of eighth notes in the second treble staff and a triplet of eighth notes in the third treble staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

35

The musical score consists of five staves. The first staff is a treble clef staff with a triplet of eighth notes marked *f*. The second staff is a bass clef staff with a triplet of eighth notes marked *f*. The third staff is a bass clef staff with a series of eighth notes marked *ff*. The fourth staff is a bass clef staff with a series of eighth notes marked *ff*. The fifth staff is a bass clef staff with a series of eighth notes marked *ff*. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

III
La caída melancólica tiritante

Largo ♩ = 45 aprox.

Musical score for the first system, measures 1-4. It features a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase, followed by the lyrics "bend - - - r-e-l-e-a-s-e" across measures 1 and 2. The guitar accompaniment consists of complex chords and melodic lines. Dynamics include *mp*, *mf*, *f*, *p*, and *mf*. A guitar instruction "8va" is present in measure 4.

Largo ♩ = 45 aprox.

Musical score for the second system, measures 5-8. The vocal line continues with a melodic line. The guitar accompaniment features dense chords and melodic fragments. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *mf*. A guitar instruction "8va" is present in measure 7.

Musical score for the third system, measures 9-12. This system contains the guitar accompaniment. It features dense, complex chords and melodic lines. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*. A guitar instruction "8va" is present in measure 11.

This musical score for guitar is divided into two systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff starts with a measure containing a 5th fret barre with an 'x' over the 4th string and a circled '8' above it. The bass staff has a circled '8' above it. The music is marked *mp* and includes a *non legato* instruction. A *bend* instruction is placed above a note in the treble staff. The score features complex chordal textures with many notes beamed together. The second system continues with similar textures, marked *mp* and *mf P.M.* (Palm Mute). It includes a circled '8' and a circled '5' above notes in both staves. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings.

Musical score for measures 17-20. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). Measure 17 features a treble clef staff with a circled 6 and a wavy line above it. A wavy line also appears in the bass clef staff. Measure 18 includes the instruction *sul tasto* and *...x sul pont.* in the treble clef staff. Measure 19 has a circled 8va in the treble clef staff and a circled 8va in the bass clef staff. Measure 20 includes a circled 8va in the bass clef staff and a circled 8va in the bass clef staff. Dynamics include *p* in the bass clef staff.

Musical score for measures 21-24. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). Measure 21 includes the instruction *con clavija* in the treble clef staff and a circled 8va in the bass clef staff. Measure 22 has a circled 8va in the bass clef staff. Measure 23 has a circled 8va in the bass clef staff. Measure 24 has a circled 8va in the bass clef staff. Dynamics include *m* in the bass clef staff.

IV La caída de la ansiedad

♩ = 90 aprox.

This musical score is for the piece 'La caída de la ansiedad' (The fall of anxiety), marked as movement IV. The tempo is approximately 90 beats per minute. The score is written for a piano and includes a double bass line. It features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system consists of five staves: a single treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and three staves with a 13/8 time signature. The second system also consists of five staves: a single treble clef staff, a grand staff, and three staves with a 13/8 time signature. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*. Performance markings include slurs, accents, and breath marks. The score concludes with a *ff mf* dynamic marking.

Musical score for guitar, measures 9-12. The score is written in standard notation with treble and bass staves. Measure 9 features a triplet of eighth notes with a 'bend' instruction. Measure 10 continues with triplets and a 'bend' instruction. Measure 11 includes a 'Sforz' (sforzando) dynamic marking and a triplet. Measure 12 shows a triplet and a 'bend' instruction. The bass staff includes chordal accompaniment with notes A, A, and E.



Musical score for guitar, measures 13-16. The score is written in standard notation with treble and bass staves. Measure 13 features a triplet with a 'bend' instruction. Measure 14 continues with triplets and a 'bend' instruction. Measure 15 includes a 'bend' instruction and a triplet. Measure 16 shows a triplet and a 'bend' instruction. The bass staff includes chordal accompaniment with notes A, A, and E.

Musical score for measures 23-26. Measure 23 features a triplet of eighth notes marked with a circled 6. Measures 24-26 contain complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Measure 25 includes a 'bend' instruction. Dynamics include *mf* and *ff*. A double bar line is present at the end of measure 26.

Musical score for measures 27-30. Measure 27 includes a circled 6 and a 'w/bar' instruction. Measures 28-30 continue with complex rhythmic patterns and triplets. Dynamics include *f*. A double bar line is present at the end of measure 30.

(6) $\text{♩} = 90$ approx.

32

8va



$\text{♩} = 70$ approx.

(6)

36

8va

♩ = 77 approx.

39

8^{va}

f

ff

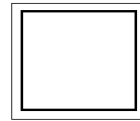
ff

ff

ff

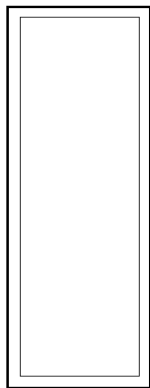
ff

Adrián Herrera



Oiinc Pigs & Clowns

para Oboe, Clarinete y Marimba



2003

I

Cerdo ebrio y payaso en monociclo

Andante ♩ = 52 aprox.

Adrián Herrera Franco

Cerdo ebrio...

Oboe

Clarinete in B♭

Marimba

mf

mf

Andante ♩ = 52 aprox.

mf

4

7

10

...payaso en monociclo con malabares...
legato

...cargando al cerdo

mf

3a

3a

3a

G#

G#

G#

(b)

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

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves. Measure 13 begins with a *mf* dynamic. Above the first staff, there are fingering diagrams for the right hand, showing a triplet of notes (G, A, B) with a slur and an accent, and a similar triplet (G, A, B) with a slur and an accent. Measure 14 features a *mf* dynamic. Measure 15 shows a dynamic shift from *mf* to *ff* in the first staff, and from *mf* to *ff* to *mf sub.* in the second staff. The bottom staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 16-17. The system consists of three staves. Measure 16 starts with a trill in the first staff, indicated by a wavy line and the letter '(tr)'. The second staff has a slur over a series of notes. The bottom staff continues with the eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 18-19. The system consists of three staves. Measure 18 begins with a *mf* dynamic. Above the first staff, there are fingering diagrams for the right hand, showing a triplet of notes (G, A, B) with a slur and an accent, and a similar triplet (G, A, B) with a slur and an accent. Measure 19 shows a dynamic shift from *mf* to *p* in the second staff. The bottom staff continues with the eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 20-22. The system consists of three staves. Measure 20 starts with a slur over a series of notes in the first staff. Above the first staff, there are fingering diagrams for the right hand, showing a triplet of notes (G, A, B) with a slur and an accent, and a similar triplet (G, A, B) with a slur and an accent. Measure 21 features a slur over a series of notes in the second staff. Measure 22 shows a triplet of notes in the first staff and a slur over a series of notes in the second staff. The bottom staff continues with the eighth-note accompaniment.

23

Measures 23-26 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and accents. The middle staff is in treble clef with the same key signature, providing harmonic support with chords and moving lines. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, featuring a rhythmic accompaniment with triplets. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the middle staff.

27

Measures 27-30 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and accents. The middle staff is in treble clef with the same key signature, providing harmonic support. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, featuring a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in the middle staff, and a *legato* marking is present in the top staff.

31

Measures 31-33 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and accents. The middle staff is in treble clef with the same key signature, providing harmonic support. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, featuring a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in the middle staff.

34

Measures 34-37 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and accents. The middle staff is in treble clef with the same key signature, providing harmonic support. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, featuring a rhythmic accompaniment.

37

mf

This system contains measures 37 through 40. It features three staves: a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 37 shows the vocal line starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The piano accompaniment has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 38 continues the vocal line with a quarter rest and eighth notes. Measure 39 features a vocal line with a dotted quarter note and eighth notes, and a piano accompaniment with a dense sixteenth-note texture. Measure 40 has a vocal line with a quarter note and eighth notes, and a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *mf* is present in measure 40.

41

This system contains measures 41 through 44. It features three staves: a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 41 shows the vocal line with a quarter note and eighth notes. The piano accompaniment has a rhythmic pattern with eighth notes. Measure 42 continues the vocal line with a quarter note and eighth notes. The piano accompaniment has a similar rhythmic pattern. Measure 43 features a vocal line with a quarter note and eighth notes, and a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. Measure 44 has a vocal line with a quarter note and eighth notes, and a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *mf* is present in measure 41.

II Sueño lúcido

5

♩ = 46 aprox. *mf* *ff* *mf*

4 *accel.* *v** *v* ♩ = 61 aprox.

6 ♩ = 50 aprox. *accel.* *rit.* *rit.*

8 ♩ = 46 aprox. *accel.* *frullato* *accel.*

3

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

10

Musical score for measures 10-11. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The middle staff (treble clef, key signature of two sharps) contains a bass line with a slur and a fermata over the first measure, followed by a *frull.* (trill) in the second measure. The bottom staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

12

$\text{♩} = 46 \text{ aprox.}$ *accel.*

Musical score for measures 12-13. The top staff (treble clef) has a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff (treble clef, key signature of two sharps) features a triplet of eighth notes in measure 13, marked *mf*. The bottom staff (treble clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *mf*.

14

$\text{♩} = 50 \text{ aprox.}$

Musical score for measures 14-15. The top staff (treble clef) has a melodic line starting with a *pp* dynamic, followed by a *fsub.* (subito fortissimo) dynamic in measure 14, and then *mf* and *mp* dynamics in measure 15. The middle staff (treble clef, key signature of two sharps) has a bass line with a slur and a fermata. The bottom staff (treble clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

16

Musical score for measures 16-17. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *f* and contains a melodic line with slurs and accents. The middle staff (treble clef) also begins with *f* and features a more complex melodic line with slurs and accents. The bottom staff (bass clef) starts with a dynamic marking of *ff* and contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *mf* and *fff* are present in the system.

18

Musical score for measures 18-19. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *mf* and contains a melodic line with slurs and accents. The middle staff (treble clef) also begins with *mf* and features a more complex melodic line with slurs and accents. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the top staff.

20

Musical score for measures 20-21. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *fff* and contains a melodic line with slurs and accents. The middle staff (treble clef) also begins with *fff* and features a more complex melodic line with slurs and accents. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *fff* and *mf* are present in the system. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the middle staff.

22

Musical score for measures 22-23. The system consists of three staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The middle staff (treble clef) also contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the bottom staff. The system concludes with a double bar line and a 2/4 time signature.

attacca:

III Conjunción eufórica

J = 87 aprox.

mf * Vibrato intenso e irregular de dinámica y altura.

mp

J = 87 aprox.

f *mf*

f

f *fr.* *fr.* *fr.*

f

f

f

f *fr.* *fr.*

f *fr.* *fr.*

f *fr.* *fr.*

f

mf

mp

Detailed description of the musical score: The score is arranged in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of approximately 87 bpm. It features a piano part with a melody marked *mf* and *mp*, and a violin part with a melody marked *f* and *mf*. The second system continues the development, with the piano part showing more complex rhythmic patterns and triplets, and the violin part marked *f*. The third system concludes the piece, with the piano part marked *mf* and *mp*, and the violin part marked *f*. The score includes various musical notations such as slurs, vibrato marks, and dynamic markings.

Musical score for measures 9-10. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 9 features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 10 continues with similar patterns, including a triplet in the treble and a triplet in the bass. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of measure 10.

Musical score for measures 11-12. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 11 features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 12 continues with similar patterns, including a triplet in the treble and a triplet in the bass. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of measure 12.

Musical score for measures 13-14. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 13 features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 14 continues with similar patterns, including a triplet in the treble and a triplet in the bass. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of measure 14. A double bar line with repeat dots is located at the end of measure 14.

15

Musical score for measures 15-16. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 15 features a melodic line in the Treble staff with a slur and a sharp sign, and a bass line with triplets and a 3:2 ratio. Measure 16 continues the melodic line and includes a triplet in the Middle staff.

17

Musical score for measures 17-18. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 17 features a melodic line in the Treble staff with a slur and a sharp sign, and a bass line with triplets and a 3:2 ratio. Measure 18 continues the melodic line and includes a triplet in the Middle staff and a gliss. marking in the Bass staff.

19

Musical score for measures 19-20. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 19 features a melodic line in the Treble staff with a slur and a sharp sign, and a bass line with a triplet. Measure 20 continues the melodic line and includes a triplet in the Middle staff and a gliss. marking in the Bass staff.

21

ff

24

♩ = 52 aprox.

mf

gliss.

mf

f

27

3

3

En torno al Violonchelo I



Pormenorizando æl caos Adrián Herrera Franco

Obra para dos violonchelos y piano



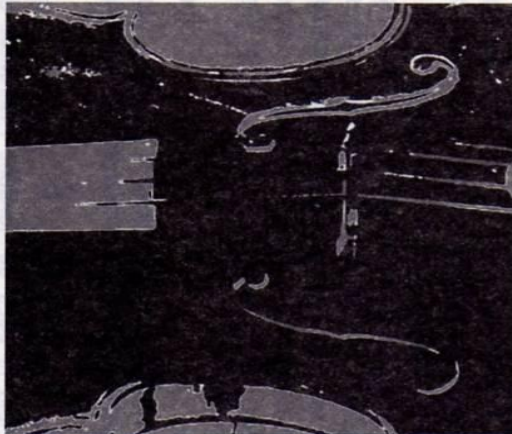
Escuela Nacional de Música - UNAM 2006



En torno al Violonchelo

La presente publicación forma parte del proyecto PAV/INE y Elaboración de un Repertorio Nuevo para Violonchelo.

COORDINADOR DEL PROYECTO: Edgardo Esquivel



Pormenorizando ael caos **Adrián Herrera Franco**

Obra para dos violonchelos y piano



Escuela Nacional de Música - UNAM 2006



Printed and made in Mexico
Impreso y hecho en México

ISBN 970-35-3312-0

C.P. 04100 México D.F.

Xicoténcatl, 136, Col. Del Camarón, Coyoacán, México

© Adrián Herrera Franco

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Primera edición: 2006

Ilustración de portada: Laura Angélica Cruz Est

Cuidado de la edición: Marcia Torres Saldaña

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

Xicotécatl 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:

- \flat = 1/4 de tono grave
- $\flat\flat$ = 3/4 de tono grave
- \sharp = 1/4 de tono agudo
- $\sharp\sharp$ = 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 ael caos

Adrián Herrera Franco

Violonchelo I

Violonchelo II

Piano

energico $\text{♩} = 98$ aprox.

pizzicato

mf

energico $\text{♩} = 98$ aprox.

mf

senza pedali

arco pp

mf

8^{va} 1

32

The image shows a page of musical notation for a cello and piano piece. The score is arranged in three systems. The first system features two cello parts and a piano part. The cello parts are marked with dynamic levels of *mf* and *f*, and include a *pizzicato* instruction. The piano part is marked *mf* and includes a *senza pedali* instruction. The second system continues the musical material with similar dynamic markings and includes a *pp* (pianissimo) marking. The third system shows further development of the themes, with a *pp* marking and an *8^{va} 1* instruction. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and rests. The tempo is indicated as *energico* with a pulse of $\text{♩} = 98$ aprox.

Musical score system 1, measures 7-8. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The lower staff provides a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *pizz.* (pizzicato) instruction. A *arco* instruction is placed above the upper staff in measure 8.

Musical score system 2, measures 9-10. The system consists of two staves. The upper staff begins with a *pizz.* instruction and a forte (*f*) dynamic, followed by a *arco* instruction and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lower staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes an *arco* instruction. Measure 10 contains a triplet of eighth notes in the upper staff and a *8va* (octave) marking in the lower staff.

Musical score for measures 13 and 14. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 13 features a dynamic marking of *mf* and includes a triplet of eighth notes in the bass line. Measure 14 includes a dynamic marking of *mf* and features a triplet of eighth notes in the bass line. A dotted line labeled "8va" indicates an octave transposition for the right-hand part in measure 14.

Musical score for measures 15 and 16. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 15 includes a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes in the bass line. Measure 16 includes a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes in the bass line. A measure rest of 32 is indicated in the bass line of measure 16.

18

pizz.
f
ff

22 Cantabile

arco
ff

26

8va

30 $\text{♩} = 70$

$\text{♩} = 70$

f

ff

8va

34 $\text{♩} = 98$

ff
f
ff

$\text{♩} = 98$

37

mf
p

♩ = 52 Mediativo y solemne

40

41

42

I.H.

♩ = 52

Detailed description: This system contains measures 40, 41, and 42. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. Measure 40 has a tempo marking of quarter note = 52 and the instruction 'Mediativo y solemne'. Measure 41 includes the marking 'I.H.' above the staff. Measure 42 has another tempo marking of quarter note = 52. The music consists of complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

43

44

45

Detailed description: This system contains measures 43, 44, and 45. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. Measure 43 starts with a fermata over a note. Measure 44 includes a '3' marking above a triplet. Measure 45 includes a '8va' marking above a note. The music continues with complex rhythmic patterns and rests.

46 $\text{♩} = 98$

47

48

49

50 $\text{♩} = 98$

51

52

53

50 *Jocoso, a tropézontes*

51

52

53

55

8va

enfático y enfadado

México, D. F., marzo de 2004.

En honor al compositor y en memoria de su familia.
 en los talleres de Estampas y Artes Gráficas
 Piedad de D. Márquez # 53 Col. Guadalupe
 Tel. 57 31 52 89 - email
 estampas@prodigital.net
 El cubo de la edición estuvo a cargo de
 Departamento de Edición
 de la Escuela Nacional de Música
 El libro consta de 200 páginas.

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:
estampa@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



Adrián Herrera

TRANSICIÓN
PARA ORQUESTA DE CÁMARA

2003, 2010

I Antes de...

Adrián Herrera Franco

$\text{♩} = 85 \text{ aprox.}$

Flute *mp*

Oboe *mp*

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F

Timpani

Cymbals

Wood Blocks

Harp *Tenderly* *mp*

Violin I *pp*

Violin II *pp*

Viola

Violoncello

Contrabass

8

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mp

Mysterious

p

p

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra. It features 15 staves for various instruments. The top section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), and Wood Bass (W. Bl.). The middle section is for the Harp (Hp.), and the bottom section is for the string section: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 4/4 time. The Flute part begins with a measure marked '8' and contains a melodic line with a slur. The Oboe part has a similar melodic line. The Clarinet part has a melodic line starting in the fourth measure, marked 'mp'. The Bassoon part has a single note in the fourth measure, also marked 'mp'. The Harp part has a melodic line starting in the second measure, marked 'Mysterious'. The Violin I and II parts have single notes in the second measure, both marked 'p'. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are mostly silent.

15

Fl. *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. *p* *mf*

Bsn. *p* *f*

Hn. *mf*

Timp. *mf*

Cym. *mf*

W. Bl. *mf*

Hp.

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

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

21

Fl. *mf* *5*

Ob. *mf* *mf*

Cl. *f*

Bsn. *ff*

Hn. *f*

Timp. *mf*

Cym. *f*

W. Bl. *mf* *3*

Hp.

Vln. I *mf* *ff*

Vln. II *mf*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *mf* *mf*

Cb. *mf* *f*

25

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 25, 26, and 27. The Flute (Fl.) part begins in measure 25 with a melodic line marked *mp*. The Oboe (Ob.) part has a single note in measure 26, also marked *mp*. The Clarinet (Cl.) part has a long melodic line spanning measures 25 and 26, ending with a flourish in measure 27. The Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trombone (Timp.), Cymbal (Cym.), and Wood Bass (W. Bl.) parts are silent throughout. The Harp (Hp.) part is also silent. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are silent. The Viola (Vla.) part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello (Vc.) part plays a steady eighth-note accompaniment. The Contrabass (Cb.) part plays a steady eighth-note accompaniment with accents.

28

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

f

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

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. *f*

Ob.

Cl.

Bsn. *ff*

Hn. *f*

Timp.

Cym.

W. Bl.

Hp.

Vln. I *f*

Vln. II *pizz.*

Vla.

Vc.

Cb.

40

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

52

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ord. *f*

The musical score consists of 13 staves. The Flute (Fl.) part begins in measure 52 with a rest, followed by a sixteenth-note pattern in measure 53 and a quarter note in measure 54. The Oboe (Ob.) part has a sixteenth-note pattern in measure 52, a quarter note in measure 53, and a quarter note in measure 54. The Clarinet (Cl.) part has a sixteenth-note pattern in measure 52, a quarter note in measure 53, and a quarter note in measure 54. The Bassoon (Bsn.) part has a sixteenth-note pattern in measure 52, a quarter note in measure 53, and a quarter note in measure 54. The Horn (Hn.) part has a quarter note in measure 54. The Timpani (Timp.) part has a quarter note in measure 52, a quarter note in measure 53, and a quarter note in measure 54. The Cymbals (Cym.) part has a quarter note in measure 52, a quarter note in measure 53, and a quarter note in measure 54. The Wood Block (W. Bl.) part has a quarter note in measure 52, a quarter note in measure 53, and a quarter note in measure 54. The Harp (Hp.) part has rests in all three measures. The Violin I (Vln. I) part has a sixteenth-note pattern in measure 52, a sixteenth-note pattern in measure 53, and a quarter note in measure 54. The Violin II (Vln. II) part has a quarter note in measure 52, a quarter note in measure 53, and a quarter note in measure 54. The Viola (Vla.) part has a quarter note in measure 52, a quarter note in measure 53, and a quarter note in measure 54. The Violoncello (Vc.) part has a sixteenth-note pattern in measure 52, a sixteenth-note pattern in measure 53, and a quarter note in measure 54. The Contrabass (Cb.) part has rests in all three measures.

55

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

fff

Musical score for measures 59-62, featuring woodwinds, percussion, and strings. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 59: Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) play a sixteenth-note pattern. Oboe (Ob.) and Bassoon (Bsn.) play a similar pattern. Horn (Hn.) is silent. Timpani (Timp.) plays a rhythmic pattern. Cymbal (Cym.) and Wood Block (W. Bl.) play a rhythmic pattern. Harp (Hp.) is silent. Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play a rhythmic pattern. Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play a rhythmic pattern. Contrabass (Cb.) plays a rhythmic pattern.

Measure 60: Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) play a sixteenth-note pattern. Oboe (Ob.) and Bassoon (Bsn.) play a similar pattern. Horn (Hn.) is silent. Timpani (Timp.) plays a rhythmic pattern. Cymbal (Cym.) and Wood Block (W. Bl.) play a rhythmic pattern. Harp (Hp.) is silent. Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play a rhythmic pattern. Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play a rhythmic pattern. Contrabass (Cb.) plays a rhythmic pattern.

Measure 61: Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) play a sixteenth-note pattern. Oboe (Ob.) and Bassoon (Bsn.) play a similar pattern. Horn (Hn.) is silent. Timpani (Timp.) plays a rhythmic pattern. Cymbal (Cym.) and Wood Block (W. Bl.) play a rhythmic pattern. Harp (Hp.) is silent. Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play a rhythmic pattern. Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play a rhythmic pattern. Contrabass (Cb.) plays a rhythmic pattern.

Measure 62: Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) play a sixteenth-note pattern. Oboe (Ob.) and Bassoon (Bsn.) play a similar pattern. Horn (Hn.) is silent. Timpani (Timp.) plays a rhythmic pattern. Cymbal (Cym.) and Wood Block (W. Bl.) play a rhythmic pattern. Harp (Hp.) is silent. Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play a rhythmic pattern. Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play a rhythmic pattern. Contrabass (Cb.) plays a rhythmic pattern.

Dynamic markings: *ff* (fortissimo) is present in measures 59, 60, 61, and 62 for Flute, Clarinet, Horn, Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass. *f* (forte) is present in measures 60, 61, and 62 for Oboe, Bassoon, and Contrabass.

Musical score for page 15, measures 63-66. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 63: Flute and Oboe play a rhythmic pattern of eighth notes. Clarinet and Bassoon play a similar pattern. Horn and Violoncello play a single note. Violin I and II play a single note. Viola and Contrabass play a single note.

Measure 64: Flute and Oboe continue their rhythmic pattern. Clarinet and Bassoon continue their pattern. Horn and Violoncello play a single note. Violin I and II play a single note. Viola and Contrabass play a single note.

Measure 65: Flute and Oboe continue their rhythmic pattern. Clarinet and Bassoon continue their pattern. Horn and Violoncello play a single note. Violin I and II play a single note. Viola and Contrabass play a single note.

Measure 66: Flute and Oboe continue their rhythmic pattern. Clarinet and Bassoon continue their pattern. Horn and Violoncello play a single note. Violin I and II play a single note. Viola and Contrabass play a single note. Dynamics include *f*, *fff*, and *ff*.

Musical score for measures 67-71, featuring woodwinds, percussion, and strings. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 67: Flute (Fl.) has a melodic line with eighth notes. Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl.) have rhythmic patterns. Bassoon (Bsn.) has a low note. Horn (Hn.) has a low note. Timpani (Timp.) has a rhythmic pattern. Cymbal (Cym.) has a rhythmic pattern. Wood Block (W. Bl.) is silent. Harp (Hp.) is silent. Violin I (Vln. I) has a long note. Violin II (Vln. II) has a long note. Viola (Vla.) has a triplet. Violoncello (Vc.) has a triplet. Contrabass (Cb.) has a long note.

Measure 68: Flute (Fl.) has a melodic line with eighth notes. Oboe (Ob.) has a rhythmic pattern. Clarinet (Cl.) has a rhythmic pattern. Bassoon (Bsn.) has a low note. Horn (Hn.) has a long note. Timpani (Timp.) has a rhythmic pattern. Cymbal (Cym.) has a rhythmic pattern. Wood Block (W. Bl.) is silent. Harp (Hp.) is silent. Violin I (Vln. I) has a long note. Violin II (Vln. II) has a long note. Viola (Vla.) has a triplet. Violoncello (Vc.) has a triplet. Contrabass (Cb.) has a long note.

Measure 69: Flute (Fl.) has a melodic line with eighth notes. Oboe (Ob.) is silent. Clarinet (Cl.) has a rhythmic pattern. Bassoon (Bsn.) has a low note. Horn (Hn.) is silent. Timpani (Timp.) has a rhythmic pattern. Cymbal (Cym.) has a rhythmic pattern. Wood Block (W. Bl.) is silent. Harp (Hp.) is silent. Violin I (Vln. I) has a long note. Violin II (Vln. II) has a long note. Viola (Vla.) has a triplet. Violoncello (Vc.) has a triplet. Contrabass (Cb.) has a long note.

Measure 70: Flute (Fl.) has a melodic line with eighth notes. Oboe (Ob.) is silent. Clarinet (Cl.) is silent. Bassoon (Bsn.) has a low note. Horn (Hn.) is silent. Timpani (Timp.) has a rhythmic pattern. Cymbal (Cym.) is silent. Wood Block (W. Bl.) is silent. Harp (Hp.) is silent. Violin I (Vln. I) has a long note. Violin II (Vln. II) has a long note. Viola (Vla.) is silent. Violoncello (Vc.) is silent. Contrabass (Cb.) has a long note.

Measure 71: Flute (Fl.) has a melodic line with eighth notes. Oboe (Ob.) is silent. Clarinet (Cl.) is silent. Bassoon (Bsn.) has a low note. Horn (Hn.) is silent. Timpani (Timp.) has a rhythmic pattern. Cymbal (Cym.) is silent. Wood Block (W. Bl.) has a triplet. Harp (Hp.) is silent. Violin I (Vln. I) has a long note. Violin II (Vln. II) has a long note. Viola (Vla.) is silent. Violoncello (Vc.) is silent. Contrabass (Cb.) has a long note.

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

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

85

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 85 through 88. The Flute (Fl.) part begins in measure 85 with a melodic line starting on a half note G4, moving to A4, B4, and C5, marked *mf*. A long slur covers the notes from the end of measure 85 through measure 88. The Clarinet (Cl.) part has a short melodic phrase in measure 86. The Bassoon (Bsn.) part plays a rhythmic eighth-note pattern with slurs and accents from measure 86 to 88. The Violin I (Vln. I) part mirrors the Flute's melodic line. The Violin II (Vln. II) part has a single note in measure 86. The Viola (Vla.) part has a single note in measure 86. The Violoncello (Vc.) part plays a rhythmic eighth-note pattern with slurs and accents from measure 86 to 88. The Double Bass (Db.) part plays a rhythmic eighth-note pattern with slurs and accents from measure 86 to 88, including a triplet in measure 88. Other instruments (Ob., Hn., Timp., Cym., W. Bl., Hp.) are silent.

89

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

Detailed description: This page of a musical score covers measures 89 to 92. The Flute (Fl.) part begins in measure 89 with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, featuring various accidentals. The Bassoon (Bsn.) part has a similar rhythmic pattern in the bass clef. The Trombone (Tbn.) part has a single note in measure 90, marked with a forte (*f*) dynamic. The Clarinet (Cl.) part has a melodic line starting in measure 91, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violin I (Vln. I) part has a long, sustained note with a sharp sign in measure 89. The Violin II (Vln. II) and Viola (Vla.) parts have notes in measures 91 and 92. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts have rhythmic patterns in the bass clef throughout the measures. The Oboe (Ob.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), and Wood Bass (W. Bl.) parts are mostly silent or have minimal activity.

93

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

f

Musical score for measures 96-98. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 96: Flute and Clarinet play a melodic line with accents. Bassoon plays a rhythmic pattern. Horns play a sustained note. Cymbal and Wood Block are silent. Harp is silent. Violins and Viola play sustained notes. Cello and Contrabass play a rhythmic pattern.

Measure 97: Flute and Clarinet continue their melodic line. Bassoon continues its rhythmic pattern. Horns play a sustained note. Cymbal and Wood Block are silent. Harp is silent. Violins and Viola play sustained notes. Cello and Contrabass play a rhythmic pattern.

Measure 98: Flute and Clarinet continue their melodic line. Bassoon continues its rhythmic pattern. Horns play a sustained note. Cymbal plays a single stroke marked *mp*. Wood Block plays a single stroke. Harp is silent. Violins and Viola play sustained notes. Cello and Contrabass play a rhythmic pattern.

99

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8va

f *mf* *ff*

ff

Detailed description: This page of a musical score contains measures 99, 100, and 101. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measure 99 features a melodic line in the Flute and a rhythmic pattern in the Clarinet. Measure 100 shows a dynamic shift in the Cymbal from *f* to *mf* and the Violin I from *mf* to *ff*. Measure 101 continues the *ff* dynamic for the Violin I and features a dense rhythmic texture in the lower strings and woodwinds. A *8va* marking is present above the Clarinet staff in measure 100.

102

Fl. *mf*

Ob. *fff*

Cl.

Bsn.

Hn. *ff*

Timp.

Cym.

W. Bl. *3*

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla. *ff*

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 102 to 105. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The percussion section includes Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), and Wood Block (W. Bl.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics such as *mf*, *fff*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs. The wood block part has triplet markings. The horn part has a *ff* dynamic starting in measure 104. The viola part has a *ff* dynamic starting in measure 105. The cymbal part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The wood block part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and triplet markings. The string parts have various rhythmic patterns and dynamics.

106

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

Detailed description: This page of a musical score covers measures 106 through 111. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Timp.), Cymbal (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measure 106 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Flute part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4. The Oboe part features a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and another triplet (C5, Bb4, A4). The Clarinet and Bassoon parts are silent. The Horn part plays a series of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The Trumpet, Cymbal, and Wood Block parts are silent. The Harp part is silent. The Violin I part starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a series of quarter notes: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The Violin II part is silent. The Viola part plays a series of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The Violoncello part plays a series of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The Contrabass part is silent. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mf*.

II El Viaje

$\text{♩} = 30 \text{ aprox.}$

Flute *mp*

Oboe *mp*

Clarinet in B \flat *mp*

Bassoon

Horn in F

Timpani

Cymbals

Wood Blocks

$\text{♩} = 30 \text{ aprox.}$

Violin 1 *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Violin 2 *pp* *sw*

Viola *p* *mf*

Violoncello *p*

Double Bass *mp*

violato irregular

senza vibrato

senza vibrato

senza vibrato

6

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp. *mf*

Cym.

W. Bl. *p*

mp bend

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 (8)

Vla.

Vc.

Db.

7

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

mp

mf

8

Fl.

Ob. *mp*

Cl.

Bsn. *mp*

Hn. *mp*

Timp.

Cym.

W. Bl.

mp *mp* *ppp*

bend

mp *mf* *mp* *mf*

mf *mf* *mp*

Vla. *mp*

Vc.

Db.

10

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym. *mf*

W. Bl.

Vln. 1 *pp* *mf* *p* *mp*

Vln. 2 *mf* *p* *mp*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Db. *ppp* *mf* *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra. Measures 10-13 are shown. The Flute, Oboe, and Clarinet parts have melodic lines with slurs and accents, starting at *mf*. The Bassoon part is mostly rests. The Horn part is also mostly rests. The Timpani part has a single note in measure 10. The Cymbal part has a single note in measure 10. The Wood Bass part has a complex rhythmic pattern in measure 10. The Violin 1 part has a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, *p*, and *mp*. The Violin 2 part has a similar melodic line with dynamics *mf* and *p*. The Viola part has a single note in measure 13. The Violoncello part has a single note in measure 13. The Double Bass part has a melodic line with dynamics *ppp*, *mf*, and *f*. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

14

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

mf

mf

mf

mf

15

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

16

Fl. *f*

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp. *f*

Cym.

W. Bl.

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Vc.

Db.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 8, contains measures 16 through 21. The score is for a full orchestra. The Flute (Fl.) part begins at measure 16 with a series of sixteenth-note runs, marked *f* (forte). The Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.) parts are mostly silent, with some rests. The Horn (Hn.) part has a few notes. The Trombone (Timp.) part has a few notes, marked *f*. The Cymbal (Cym.) part is silent. The Wood Block (W. Bl.) part has a few notes. The Violin 1 (Vln. 1) part has a few notes, marked *f*. The Violin 2 (Vln. 2) part has a few notes, marked *f*. The Viola (Vla.) part has a few notes, marked *f*. The Violoncello (Vc.) part has a few notes. The Double Bass (Db.) part has a few notes.

17

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

f

mf

f

f

f

f

f

8^{va}

Detailed description: This page contains a musical score for measures 17 and 18. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). Measure 17 begins with a Flute entry in the second measure, marked with a fermata. The Oboe and Bassoon have melodic lines starting in the second measure, with dynamics of *f* and *mf* respectively. The Horns, Timpani, Cymbal, and Wood Block provide rhythmic accompaniment. The Violin 1 and Violin 2 parts have melodic lines starting in the second measure. The Viola and Violoncello have sustained notes, and the Double Bass has a simple bass line. Measure 18 continues the melodic lines for Flute, Oboe, Bassoon, and Horns. The Flute has a dynamic of *f*. The Bassoon has a dynamic of *f*. The Horns have a dynamic of *f*. The Violin 1 part has a dynamic of *f*. The Violin 2 part has a dynamic of *f*. The Viola and Violoncello have sustained notes, and the Double Bass has a simple bass line. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents and slurs. The page number 17 is written above the Flute staff at the beginning of the first measure.

19

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

ff

f

f

sfz

sfz

ff

ff

20

Fl. *ff* *fff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *fff*

Hn. *fff*

Timp.

Cym.

W. Bl.

ff

Vln. 1 (8) *ff*

Vln. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc.

Db.

21

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

fff

22

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

ff

8va

Detailed description: This page of a musical score covers measures 22, 23, and 24. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The percussion section includes Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), and Wood Block (W. Bl.). The string section includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The woodwinds and percussion play complex rhythmic patterns, with triplets and sixteenth-note runs. The strings provide harmonic support, with some parts marked *8va* (octave up) and *ff* (fortissimo). The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

23

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

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.

m

III Arribo

$\text{♩} = 61 \text{ aprox.}$

The score is divided into two systems. The first system includes Flute, Oboe, Clarinet in B \flat , Bassoon, Horn in F, Timpani, Cymbals, Wood Blocks, and Xylophone. The second system includes Electric Guitar, clean; Violin 1; Violin 2; Viola; Violoncello; and Double Bass.

Flute: p (piano), $\text{♩} = 61 \text{ aprox.}$

Oboe: Rest

Clarinet in B \flat : mf (mezzo-forte), triplet

Bassoon: Rest

Horn in F: p (piano), $\text{♩} = 61 \text{ aprox.}$

Timpani: Rest

Cymbals: Rest

Wood Blocks: p (piano), rhythmic pattern

Xylophone: Rest

Harp: Rest

Electric Guitar, clean: mf (mezzo-forte), triplet, $\text{♩} = 61 \text{ aprox.}$

Violin 1: p (piano), $\text{♩} = 61 \text{ aprox.}$, 8^{va} (ottava)

Violin 2: p (piano), $\text{♩} = 61 \text{ aprox.}$, 8^{va} (ottava)

Viola: mp (mezzo-piano), $\text{♩} = 61 \text{ aprox.}$

Violoncello: mf (mezzo-forte), $\text{♩} = 61 \text{ aprox.}$

Double Bass: mf (mezzo-forte), $\text{♩} = 61 \text{ aprox.}$

4

Fl. *mf*

Ob. *mp*

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *mf*

Timp. *mp*

Cym.

W. Bl. *mp*

Xyl. *mf*

Hp.

E.Gtr.

Vln. 1 (8)

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db. *f*

7

Fl. *8^{ma}* *3*

Ob.

Cl. *3*

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym. *mp*

W. Bl.

Xyl.

Hp.

E. Gtr.

Vln. 1 *(8)* *8^{ma}*

Vln. 2 *8^{ma}*

Vla.

Vc.

Db.

Musical score for page 145, measures 9-10. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Timp.), Cymbal (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Xylophone (Xyl.), Harp (Hp.), Electric Guitar (E. Gtr.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

Measure 9 (left):

- Fl.: Melodic line with slurs and accents.
- Ob.: Triplet of eighth notes.
- Cl.: Single eighth note.
- Bsn.: Quarter note.
- Hn.: Rest.
- Timp.: Rest.
- Cym.: Single eighth note.
- W. Bl.: Single eighth note.
- Xyl.: Single eighth note.
- Hp.: Rest.
- E. Gtr.: Rest.
- Vln. 1: Melodic line with slurs and accents.
- Vln. 2: Melodic line with slurs and accents.
- Vla.: Triplet of eighth notes.
- Vc.: Rest.
- Db.: Rest.

Measure 10 (right):

- Fl.: Melodic line with slurs and accents, ending with a fermata.
- Ob.: Rest.
- Cl.: Single eighth note.
- Bsn.: Rest.
- Hn.: Rest.
- Timp.: Rest.
- Cym.: Rest.
- W. Bl.: Single eighth note.
- Xyl.: Rhythmic pattern of eighth notes.
- Hp.: Rest.
- E. Gtr.: Rest.
- Vln. 1: Melodic line with slurs and accents.
- Vln. 2: Melodic line with slurs and accents.
- Vla.: Melodic line with slurs and accents.
- Vc.: Melodic line with slurs and accents.
- Db.: Triplet of eighth notes.

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

13

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Xyl.

Hp.

E. Gtr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

sfz

tr

3

3

mp

8va

8va

14

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Xyl.

Hp.

E. Gtr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

f

f

8va

Musical score for page 8, measures 15-17. The score is for a full orchestra and includes the following instruments:

- Fl. (Flute): Measures 15-17, melodic line with slurs and a circled '8' above measure 15.
- Ob. (Oboe): Rested throughout.
- Cl. (Clarinet): Measures 15-17, complex rhythmic patterns with slurs.
- Bsn. (Bassoon): Rested throughout.
- Hn. (Horn): Rested throughout.
- Timp. (Timpani): Measures 15-17, rhythmic accompaniment.
- Cym. (Cymbal): Rested throughout.
- W. Bl. (Wood Block): Rested throughout.
- Xyl. (Xylophone): Measures 15-17, rhythmic accompaniment.
- Hp. (Harp): Rested throughout.
- E.Gtr. (Electric Guitar): Measures 15-17, rhythmic accompaniment with a triplet in measure 17.
- Vln. 1 (Violin 1): Measures 15-17, melodic line.
- Vln. 2 (Violin 2): Rested throughout.
- Vla. (Viola): Rested throughout.
- Vc. (Violoncello): Rested throughout.
- Db. (Double Bass): Rested throughout.

16

Fl. *mf* *8^{ma}*

Ob.

Cl. *mf* *3*

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Xyl.

Hp.

E. Gtr.

Vln. 1 *8^{ma}*

Vln. 2 *8^{ma}*

Vla.

Vc.

Db.

Musical score for orchestra, measures 17-18. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Xylophone (Xyl.), Harp (Hp.), Electric Guitar (E. Gtr.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

Measure 17 (8) is marked with a circled 8. The Flute part begins with a melodic line featuring a triplet. The Clarinet part has a similar triplet. The Xylophone part has a complex rhythmic pattern. The Electric Guitar part enters in measure 17 with a triplet and a bar line. The Violin 1 part has a triplet and a circled 8. The Violin 2 part has a circled 8. The Viola and Violoncello parts have simple melodic lines. The Double Bass part has a simple melodic line.

Measure 18 continues the melodic lines for Flute, Clarinet, Bassoon, and Violin 1. The Xylophone part has a complex rhythmic pattern. The Electric Guitar part has a triplet and a bar line. The Violin 2 part has a circled 8. The Viola and Violoncello parts have simple melodic lines. The Double Bass part has a simple melodic line.

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include *8va* (octave up) and *w/bar* (with bar).

19

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Xyl.

Hp.

E.Gtr.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

f

(8)

6

3

3

3

3

21

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Xyl.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

22

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Xyl.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

2/4

23 $\text{♩} = 90 \text{ aprox.}$

Fl.

Ob. *f*

Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. *p*

Timp.

Cym.

W. Bl.

Xyl.

Hp.

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Db. *f*

26

Fl. *f*

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Xyl.

Hp.

Vln. 1 *8va*

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 26 and 27. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Xylophone (Xyl.), Harp (Hp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The Flute part begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with a slur over measures 26 and 27. The Oboe part has a similar melodic line. The Clarinet part has a melodic line with a slur. The Bassoon part has a rhythmic pattern. The Horn part has a melodic line. The Timpani, Cymbals, Wood Block, and Xylophone parts are mostly silent. The Harp part is also silent. The Violin 1 part has a melodic line with a *8va* marking. The Violin 2 part has a melodic line with a slur. The Viola part has a rhythmic pattern. The Violoncello part has a rhythmic pattern. The Double Bass part has a melodic line.

28

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Xyl.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

Detailed description of the musical score for page 16, measures 28-31. The score is arranged in a standard orchestral format with 15 staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Xylophone (Xyl.), Harp (Hp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). Measure 28 begins with the Flute and Oboe playing a melodic line. The Clarinet and Bassoon have rests. The Horn plays a sustained note. The Violin 1 and Violin 2 parts enter in measure 29 with a melodic line. The Viola and Violoncello play a rhythmic accompaniment. The Double Bass plays a bass line. The Harp, Xylophone, Wood Block, Cymbal, and Timpani are silent. The Clarinet and Bassoon have a complex, multi-measure rest in measures 29-31. The Flute and Oboe continue their melodic line. The Horn plays a sustained note. The Violin 1 and Violin 2 parts continue their melodic line. The Viola and Violoncello continue their rhythmic accompaniment. The Double Bass continues its bass line.

29

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Xyl.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 17, contains measures 29 through 32. The score is arranged in a standard orchestral format with 15 staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Xylophone (Xyl.), Harp (Hp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). Measure 29 begins with a dynamic marking of *mf*. The Flute part features a melodic line with a long slur and a complex rhythmic pattern. The Oboe, Clarinet, Bassoon, and Horn parts have various rhythmic and melodic contributions. The Timpani part has a specific rhythmic pattern. The Cymbals, Wood Block, and Xylophone parts are mostly silent. The Harp part is also silent. The Violin 1 and 2 parts have complex rhythmic patterns. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts have various rhythmic and melodic contributions. The score ends with a double bar line at the end of measure 32.

Musical score for measures 31 and 32. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Xylophone (Xyl.), Harp (Hp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

Measure 31 (marked with a '31' above the Flute staff) features a melodic line in the Flute, Oboe, and Clarinet, with a sustained note in the Bassoon. The Horn plays a sustained note. The Timpani has a rhythmic pattern. The Cymbal, Wood Block, Xylophone, and Harp are silent. Violin 1 has a complex rhythmic pattern. Violin 2 has a melodic line. The Viola and Violoncello have melodic lines. The Double Bass has a melodic line.

Measure 32 continues the melodic lines in the woodwinds and strings. The Flute, Oboe, and Clarinet have melodic lines. The Bassoon has a sustained note. The Horn has a melodic line. The Timpani is silent. The Cymbal, Wood Block, Xylophone, and Harp are silent. Violin 1 has a complex rhythmic pattern. Violin 2 has a melodic line. The Viola and Violoncello have melodic lines. The Double Bass has a melodic line.

33

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn. *f*

Timp.

Cym.

W. Bl.

Xyl.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

36

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Timp.

Cym.

W. Bl.

Xyl.

Hp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

mp

mf

37 38 39 40

Detailed description of the musical score: This page contains measures 36 through 40 of a symphonic work. The score is for a full orchestra. Measure 36 begins with a Flute (Fl.) playing a melodic line, marked *mp*. The Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl.) parts have rests. The Bassoon (Bsn.) also has a rest. The Horn (Hn.) part has a rest until measure 39, where it begins a melodic line. The Timpani (Timp.) and Cymbals (Cym.) parts play rhythmic patterns. The Wood Block (W. Bl.) and Xylophone (Xyl.) parts have rests. The Harp (Hp.) part has a rest until measure 39, where it begins a melodic line. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts play rhythmic patterns. The Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.) parts also play rhythmic patterns. The score ends with a double bar line at the end of measure 40.

Musical score for orchestra, measures 41-46. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Wood Block (W. Bl.), Xylophone (Xyl.), Harp (Hp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

Measure 41: Flute (Fl.) has a dynamic marking of *mp*. Oboe (Ob.) has a dynamic marking of *mp*. Clarinet (Cl.) has a dynamic marking of *p*. Harp (Hp.) has a dynamic marking of *mp*.

Measure 42: Flute (Fl.) has a dynamic marking of *mp*. Oboe (Ob.) has a dynamic marking of *mp*. Clarinet (Cl.) has a dynamic marking of *p*. Harp (Hp.) has a dynamic marking of *mp*.

Measure 43: Flute (Fl.) has a dynamic marking of *mp*. Oboe (Ob.) has a dynamic marking of *mp*. Clarinet (Cl.) has a dynamic marking of *p*. Harp (Hp.) has a dynamic marking of *mp*.

Measure 44: Flute (Fl.) has a dynamic marking of *mp*. Oboe (Ob.) has a dynamic marking of *mp*. Clarinet (Cl.) has a dynamic marking of *p*. Harp (Hp.) has a dynamic marking of *mp*.

Measure 45: Flute (Fl.) has a dynamic marking of *mp*. Oboe (Ob.) has a dynamic marking of *mp*. Clarinet (Cl.) has a dynamic marking of *p*. Harp (Hp.) has a dynamic marking of *mp*.

Measure 46: Flute (Fl.) has a dynamic marking of *mp*. Oboe (Ob.) has a dynamic marking of *mp*. Clarinet (Cl.) has a dynamic marking of *p*. Harp (Hp.) has a dynamic marking of *mp*.

47 $\text{♩} = 151 \text{ aprox.}$

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

Timp. *f*

Cym. *f*

W. Bl.

Xyl.

Hp. *ff*

Vln. 1 $\text{♩} = 151 \text{ aprox.}$

Vln. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Db. *fff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 47 to 50. It features a woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn), percussion (Timpani, Cymbal, Xylophone, Harp), and a string section (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Double Bass). The tempo is marked as approximately 151 beats per minute. The woodwinds and strings play a complex, rhythmic pattern with various dynamics, including fortissimo (ff) and fortississimo (fff). The percussion provides a steady accompaniment. The harp plays a simple accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

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!