

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

“MÚSICA PARA EL DIOS DE ABAJO”

NOTAS AL PROGRAMA PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN MUSICAL,

QUE

PRESENTA:

JESÚS GONZALO CAMACHO JURADO

ASESORA: DRA. GABRIELA ORTIZ

AGOSTO DE 2010

Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	5
Cuatro piezas para violoncello solo.....	9
Tres estudios para guitarra sola.....	25
Canto encantado canto.....	35
Oración al Cerro.....	48
Prisma.....	62
Conclusiones generales.....	80
Bibliografía y discografía.....	86
Anexo de partituras	
Cuatro piezas para violoncello solo.....	88
Tres estudios para guitarra sola.....	95
Canto encantado canto.....	104
Oración al cerro.....	124
Prisma.....	171

Agradecimientos

*A nadie. Es decir,
a todos y para todos.
Sólo somos espejos.*

Para empezar, quiero agradecer a mi madre por su apoyo cotidiano, su ejemplo constante de lucha y su amor por ese sueño de un mundo mejor, dónde el pensamiento y el arte es pan de cada día. También quiero agradecerle por el empeño con que realiza todas sus labores.

A mis dos hermanos quiero darles las gracias por su compañía rica en encuentros, complicidades, contradicciones y conflictos; siempre en continuo movimiento cual río cuyas aguas en su correr, van chocando con piedras y raíces que aparecen entre su caudal.

Hago mención a mis abuelos Refugio Barranco y Ricardo Jurado por encontrar en ellos, con sus admirables historias: la convicción de que la dignidad es de quién la trabaja. A este mi abuelo Ricardo Jurado quiero agradecerle por su gran alma que se dedica a cultivar la risa.

Por otra parte, no imagino cómo hubiera sido vivir este camino sin la dulce compañía de Cecilia Rivera, quién además de apoyarme con su amor y con su escucha, contribuyó directamente a que pudiera presentar una orquesta en vivo en el examen profesional práctico.

Así mismo, quiero agradecer a todos y a cada uno de los músicos que participaron en el recital de mi examen profesional, sin ellos, no hubiera sido posible levantar y hacer nacer la música desde el seco, recto y recortado perfil de las partituras, e inútil habría resultado ser mi esfuerzo y mi desvelo.

Además, quisiera hacer patente el reconocimiento y el agradecimiento hacia todos los maestros que a lo largo de mi vida han dejado una huella profunda en mi conciencia, en mi forma de sentir, y en la manera de resolver los problemas y los retos que se plantean en cualquier camino, como espíritus que me dan fuerza e inspiración para seguir creando y construyendo.

No podría dejar de mencionar a mi padre, cuyo amor por la música quedó impregnado en mis huesos y en mi sangre.

Por último, un abrazo sincero a mis prim@s queridos, así como a tod@s l@s amig@s que con su corazón me han acompañado a lo largo de este viaje.

Introducción

Las notas al programa, que ahora presento, tienen como propósito hacer el análisis musical de mis siguientes obras: *Cuatro piezas para violoncello solo*, *Tres estudios para guitarra sola*, *Canto encantado canto*, *Oración al Cerro* y *Prisma*. En las primeras cuatro composiciones existe una idea premeditada y una inclinación sensitiva por utilizar elementos y formas de la música ritual de los pueblos indígenas de México. Cada pieza tiene su dotación, su tempo, su carácter y sus contenidos propios, a la vez que persiste el uso de pedales; *ostinati*, o sea, la reiteración obsesiva de motivos melódicos y rítmicos; las formas desarrolladas a base de ciclos; y el interés por timbres, resonancias y texturas.

Como parte del análisis de dichas composiciones, es preciso desmenuzar algunos ejemplos de la música indígena para que el lector conozca qué características le son propias; y para que éstas puedan ser ubicadas dentro de las cuatro obras ya mencionadas.

En la música que hago no hay citas directas a piezas específicas de la música ritual indígena de México, ya que a través de la escucha, la transcripción y el análisis de algunos ejemplos de éste extenso repertorio, me he dado a la tarea de comprender de forma global cuáles son algunos de los elementos y conceptos que permanecen en dichas manifestaciones sonoras, para poder crear obras dónde éstos sean un motor para la construcción de un lenguaje propio, de por sí influido por una vasta gama de culturas musicales¹.

Es importante entender que la inclinación por la música ritual indígena de México es consecuencia de mi historia personal ligada a otras muchas historias individuales y colectivas. En mi caso, el contacto más directo y continuo con estas manifestaciones sonoras se ha dado en la región Huasteca², en cuyo seno conviven pueblos indígenas como los teenek, los nahuas, los totonacos, los ñahñus, por mencionar los más cercanos a mi experiencia.

Sin embargo, a través de grabaciones y oportunidades varias, he podido escuchar múltiples expresiones de diversas culturas indígenas dispuestas a lo largo y

¹ “Al crear una nueva música los compositores se sirven de sonidos que poseen en la memoria, habitualmente asociados a reacciones emocionales relacionadas con las experiencias culturales en las cuales se oyeron los sonidos” (Blacking, 2001: 200).

² Extensa región cultural que comprende áreas de seis Estados: San Luis Potosí, Hidalgo, Veracruz, Tamaulipas, Puebla y Querétaro, véase Joaquín Meade, *La Huasteca hidalguense*, gobierno del Estado de Hidalgo, Pachuca, México, 1987.

ancho del territorio nacional, lo cuál, también me ha ayudado a entender que hay bastantes puntos de encuentro entre éstas, a pesar de sus diferencias considerables.

Desde la infancia conviví con la música indígena por la naturaleza del quehacer profesional de mis padres, y, aunque comencé mis estudios de violín y piano en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, al mismo tiempo, empecé a conocer la música tradicional mexicana. Paralelamente al aprendizaje de las técnicas de ejecución del violín y el piano me fui empapando del repertorio de distintas regiones culturales y musicales de este país, ya sea tocando el violín, u otros instrumentos como: la vihuela, la jarana huasteca, o el cajón de tapeo, entre otros. Desde entonces, he estado atento y dispuesto a escuchar y conocer la música de nuestro país, y ese interés, al ir creciendo, me ha llevado a componer una serie de piezas donde se emplean elementos de la música ritual de los pueblos indígenas, como ya se mencionó.

Sin embargo, también existen otros lenguajes en el discurso de la música que escribo. Un ejemplo, es la tradición musical occidental de las Bellas Artes, la cual me ha dado herramientas teóricas y prácticas para ser más conciente de mi quehacer creativo.

Desde el punto de vista teórico, he podido observar que la lectura y la escritura de la música son las herramientas claves para el desarrollo del análisis, cuyo manejo es esencial para que el compositor encuentre los ejes estructurales de los diversos materiales sonoros, para después, poder trabajar con ellos.

Además, durante mi formación como compositor se me abrió una ventana hacia la música contemporánea, cuyo planteamiento consiste en emplear, como materia principal de la invención, elementos de la música como son: los timbres, los colores y las texturas. Es en la Escuela Nacional de Música de la UNAM dónde pude acceder a los lenguajes sonoros del siglo XX y dónde he hecho un esfuerzo más por educar el oído para llegar a apreciar estas propuestas.

Por otra parte, creo que no sería bueno dejar de mencionar a otras culturas musicales que me han acompañado desde muy joven; me refiero a la triada compuesta por: el blues, el jazz y el rock. Las escalas, las armonías y los giros cromáticos de estas tradiciones siempre me han parecido sumamente seductores por lo que me resulta difícil no utilizar sus recursos.

De esta manera, mi imaginación sonora se nutre de todas éstas influencias las cuáles se ven reflejadas en la música que compongo y en las piezas que ahora presento.

Por esto, aunque retomo conceptos y elementos que existen en la música ritual indígena, no pretendo que mis obras suenen a ésta música, sino que, a través de la intuición, permito que influencias de otras tradiciones musicales como las mencionadas unos párrafos atrás, florezcan, se recreen, y se combinen dentro de mí, en una búsqueda constante por construir una voz propia en el marco de una historia colectiva.

En dicho proceso, el uso de un análisis racional también ha sido muy importante, pues es una herramienta con la cuál ordeno mis ideas sonoras y me obligo a emplear y a explorar recursos que para mí son nuevos. De esta manera, en el trabajo creativo que en este escrito se analiza, pude desarrollar un conocimiento más completo de las posibilidades de cada instrumento, compuse obras con diferentes dimensiones formales, e intenté construir discursos musicales basados en la edificación de texturas diversas. Al mismo tiempo, seguí explorando elementos melódicos y armónicos que no están tan cercanos a mi imaginación.

En este sentido, hay obras en las que utilizo ciertos conceptos de la música indígena sin que en la audición sea obvia su presencia, ya que a la vez, el lenguaje armónico y melódico generalmente está muy lejos del empleado en dicha música.

Continuando con la idea de guiar nuestro proceso creativo con la intuición, pero también con el análisis racional de los elementos con los que se trabaja, decidí componer una obra como *Prisma*, para octeto de alientos, la cuál tuvo como premisa, el dejar de recurrir a los elementos de la música ritual indígena, lo que significó un reto por estar muy familiarizado con ellos, y porque es la obra más extensa.

Aunque en *Prisma* logré ampliar los recursos utilizados para la creación musical, es posible visualizar que este paso lo fui dando desde las piezas anteriores, siendo ésta y aquellas, parte de la misma búsqueda interminable por seguir abriendo el horizonte sonoro de mi imaginación.

Al final, lo más importante para mí es la construcción de una voz propia que tenga a la mano la mayor cantidad de recursos tanto técnicos, como formales, armónicos, melódicos, rítmicos, etc. Si en este caso he enfocado mi interés en la música ritual indígena es por que me identifico con su expresión, con la función que tiene dentro de los propios pueblos, con su sentido filosófico; y porque pienso que éstas culturas son portadoras de una tradición invaluable que no sólo proviene de su origen prehispánico, sino que su música contiene en sí, una síntesis histórica de un diálogo

entre culturas que va más allá de la clásica simplificación del mestizaje entre españoles, negros e indígenas³.

³ Véase García de León, Antonio, *El mar de los deseos. El caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Siglo XXI, en coedición con el Estado Libre y Soberano de Quintana Roo, Universidad de Quintana Roo y UNESCO, México, 2002.

Cuatro piezas para violoncello solo

Estas cuatro piezas para violoncello solo están dedicadas a Cecilia Rivera Román, ejecutante de dicho instrumento con quién comparto mi amor, y el amor y la pasión por la música.

Cuatro piezas para violoncello solo es la primera obra destinada para ser parte del programa de mi examen profesional. Una vez que terminé los estudios de composición en la Escuela Nacional de Música decidí componer como si volviera a empezar los cursos, y me avoqué a explotar las posibilidades de un sólo instrumento para crear piezas dinámicas, cortas, enlazadas entre sí, sencillas, pero divertidas para el intérprete y el público.

Así mismo, el hacer piezas pequeñas con caracteres contrastantes me permitió explorar diferentes sonoridades y recursos del instrumento.

Esta es una de las primeras obras que nace del interés y el gusto por la música ritual de los pueblos indígenas. Es un intento por plasmar la esencia de su música en el desarrollo de un discurso propio, al tiempo que son aprovechados algunos recursos de la música contemporánea.

Así, todas las piezas tienen una forma cíclica, con pedales y *ostinati* pero encaminadas siempre a un momento climático. El mismo desarrollo agógico de toda la obra traza un círculo, yendo de un tempo rápido a uno lento, y regresando, con un acelerando repartido entre las dos últimas piezas, a un tempo vivo.

Cabe destacar que la música ritual indígena, como otras manifestaciones musicales en el mundo, tiene una forma cíclica derivada de una concepción del universo donde la música es divina y es espejo de los ciclos de la naturaleza y sus fenómenos. Por eso, los sones que se tocan en los rituales son estáticos: es decir, pueden llegar a tener dos pequeñas partes que se alternan por varios minutos (generalmente de tres a seis minutos). Más adelante, en la página 14, en la partitura del son *La herencia* de la Danza de *Tsacam soon*, podemos comprobar esto: hay dos periodos, o dos pequeñas secciones muy parecidas, con una construcción simétrica y un desarrollo formal muy sencillo, pero contundente. En la grabación de este ejemplo, el son dura aproximadamente cuatro minutos y medio.

En el caso de las cuatro piezas para violoncello aquí presentadas el desarrollo formal está basado en ciclos pero sí se construye un punto climático que sobresale en cada pieza.

1ª Misterioso enérgico.

Esta pieza está inspirada en la música ritual de algunos pueblos indígenas del noroeste de México: yaquis, mayos y guarijíos. Ésta, es una música cuya gran vitalidad puede percibirse en los sones de la Danza de *Pascola*, (tanto en los interpretados con flauta de carrizo y tambor, como en los que se ejecutan con dos violines y arpa), en los cantos de la Danza del *Venado*, en los sones de la Danza de *Matachines* y en los cantos *Tuburi* (estos últimos, propios sólo del pueblo guarijío).

En las danzas mencionadas, se aprecian cambios de compás y acentuaciones irregulares, siendo estos aspectos rítmicos la base sobre la que desarrollé el carácter de la primera pieza.

Principio de un son de alabanza para la Danza de *Pascola*.⁴ Música yaqui. Tambor y flauta de carrizo.⁵



En este son podemos apreciar un comienzo donde el tambor introduce con unos ritmos muy cercanos a esta transcripción, donde hay un cambio de compás muy significativo de 4/4 a 6/8. Se puede escuchar como la unidad rítmica es el octavo mientras que los cambios de compás van a depender de si esos octavos se agrupan en conjuntos de dos o de tres. Más adelante, en los ejemplos tomados de la partitura de la primera pieza, pero también de la tercera y de la cuarta, se constata un manejo similar del ritmo.

Cabe decir que, en los sones que llevan flauta de carrizo y tambor, y en los cantos de la Danza del *Venado*, existen cambios de velocidad. Sin embargo, la variación agógica no la utilizo aquí, sino en las dos últimas piezas.

Por otro lado, en esta primera pieza eché mano de otros recursos importantes para crear sorpresa y expectativa, como son: los silencios largos e irregulares que se aprecian sobre todo al principio y que van desapareciendo hacia el final; los continuos *crescendos* y *decrescendos* que la atraviesan llegando con frecuencia a *forte* y a *piano* en poco tiempo; y la yuxtaposición de dinámicas contrarias.

⁴ Para Olmos el origen de la palabra *pascola* “alude literalmente al *viejo de la fiesta* o las fiestas de pascua” en Olmos, Miguel, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahíta-tarahumara*, INAH, 1998.

⁵ Escúchese pista 1 en Herrera López, Julio, *V Aniversario. Aún siguen vivas mis raíces*, XEETCH, La voz de los Tres Ríos, Serie IX Radiodifusoras Indígenas, INI.

Sección 1

La primera idea musical expuesta se compone de dos motivos que irán transformándose juntos en una especie de diálogo arrebatado entre entes con características opuestas, que terminan por engendrar un tercer motivo cuyo desarrollo es el clímax de la pieza.

Motivo 1 Motivo 2

Violoncello

Motivo 1: Bass clef, 7/8 time signature, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, marked *mf* and *III*.
Motivo 2: Bass clef, 7/4 time signature, notes G3, F3, E3, D3, C3, marked *p* and *sul. tasto*.

El motivo 1 es la repetición rítmica de un sonido grave y fuerte, mientras que el motivo 2, a una sexta menor de distancia, es un sonido suave y agudo.

Motivo 1 Motivo 2

Motivo 1: Treble clef, 7/8 time signature, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, marked *mf* and *ord.*.
Motivo 2: Treble clef, 7/4 time signature, notes G5, F5, E5, D5, C5, marked *mp* and *sul. tasto*.

Se repite el motivo 1, y entonces, el 2 responde, a la misma distancia, con el mismo sonido, pero esta vez, acompañado de otro una segunda menor abajo. De esta manera, cada motivo se va ir desarrollando en una alternancia constante hasta que quedan totalmente separados.

Motivo 1 Motivo 2

Motivo 1 (measures 5-10): Bass clef, 9/8 time signature, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, marked *mf* and *ord.*.
Motivo 2 (measures 10-15): Bass clef, 9/8 time signature, notes G3, F3, E3, D3, C3, marked *p* and *sul. tasto*.
Motivo 1 (measures 10-15): Bass clef, 6/8 time signature, notes G3, F3, E3, D3, C3, marked *mp*.
Motivo 2 (measures 15-20): Bass clef, 7/4 time signature, notes G3, F3, E3, D3, C3, marked *f*.

Sección 2

Del compás 14 al 22 podemos observar un desarrollo más grande del motivo 1. Desde el compás 20, el oído ya espera la respuesta y la evolución del motivo 2, pero el motivo 1 continua 3 compases más, moviéndose a un registro agudo y logrando cada vez mayor tensión y expectativa.

Del compás 23 al 29 por fin se presenta la resolución del motivo 2, sin embargo, para ese momento, en el seno del motivo 1 ya nació el motivo 3.

Hasta aquí, el motivo 1 puede identificarse como grave, fuerte, insistente, girando alrededor de un re índice cuatro, casi siempre con *staccatos* y pocos sonidos *legatos*; mientras que el motivo 2 es un movimiento descendente, cromático, que parte

del si bemol índice 4, *legato, piano* al principio, pero con muchos reguladores que lo llevan a *forti* momentáneos.

Motivo 3



En el compás 17 aparece el motivo 3 en pizzicato, grave, fuerte, con intervalos de segunda mayor, cuarta aumentada y tercera mayor.

Sección 3

Del compás 30 al 40 volvemos a escuchar al motivo 1 pero ya con muchas transformaciones: al principio, en un registro muy agudo, utilizando como centro de atracción el la en vez del re, con nuevos elementos como pequeños *glissandi* y apoyaturas, portando en su seno una cita al motivo 2, y con una sección más grave donde se comienza a desarrollar el motivo 3.

Desarrollo del Motivo 3.



Aquí observamos el primer desarrollo del motivo 3, en un registro grave, con pizzicatos, acentuaciones irregulares y dobles cuerdas en *forte*.

Tabla 1. Del desarrollo formal de la primera pieza para violoncello.

Sección	1ª	2ª	3ra	coda
Compases	1-13	14-29	30-49	50-56
Material utilizado	Presentación y separación de los motivos 1 y 2.	Desarrollo de los motivos 1 y 2 en dos temas bien definidos	Convivencia y diálogo de todos los elementos, y se llega al clímax de la pieza con el desarrollo del motivo 1 aparece el motivo 3.	Recordatorio y regreso al centro de atracción de la primera y de la segunda parte, es decir el re.

Posteriormente, como clímax de esta primera pieza, tenemos la última evolución del motivo 3 del compás 41 al 49. Ésta se presenta como un gran contraste, pues el motivo 3 aparece en un registro agudo viniendo de uno muy grave, donde canta por primera vez, con el arco, con una riqueza considerable de articulaciones y apoyaturas, con un continuo *crescendo* hasta el *forte* del compás 45, que es el compás a partir del cuál, al motivo 3 lo vamos ver en espejo.

Espejos del motivo 3



Del compás 45 al 49 nos encontramos con un diálogo construido del espejo del motivo 3, el cuál es dibujado con variaciones rítmicas y melódicas en tres registros bien diferenciados, lo que provoca la sensación de ecos o voces distintas, hasta terminar en un registro alto, alcanzando con el mi índice seis, el sonido más agudo de toda la pieza.

Luego, en una octava más grave, el motivo 2 aparece casi igual a su último desarrollo, como respuesta de toda esta sección.

Como coda, en los tres compases conclusivos, encontramos el material del motivo 1, el cuál regresa a un re, ahora índice 5, sobre el que se repite rítmicamente, y termina con un re índice 3 en pizzicato.

2ª Misterioso melancólico

La segunda pieza es el contraste de la primera: de un movimiento ágil, sorpresivo y rápido, pasamos a uno lento, pesado, triste y *cantabile*. Lo que se persigue aquí es la exploración de los sonidos largos y profundos del violoncello. Ésta es la pieza menos cercana a la música ritual indígena pues no hay un referente rítmico, melódico o armónico directo; sin embargo su estructura también es cíclica.

Este movimiento tiene dos secciones y una coda, construidas sobre dos motivos.

Motivo 1



El motivo 1 se compone de un sonido largo, una respiración, tres octavos que empiezan de abajo y suben con intervalos de tercera menor y de sexta menor, para terminar en otro sonido largo una tercera mayor descendente.

Motivo 2



El motivo 2 está construido de un sonido largo; otro corto, el cuál desciende formando un intervalo pequeño en este caso de segunda mayor; y el regreso al primer sonido de larga duración.

Sección 1

La primera sección está en un registro grave, y está dividida en dos periodos: En el primer periodo (del compás 1 al 10) escuchamos la presentación del material en *sul tasto*. Aparece el motivo 1 como cabeza del periodo, y el motivo 2 responde dos veces.

En el segundo periodo (del compás 11 al 19) sin *sul tasto*, tenemos el primer desarrollo de los dos motivos; comenzando de nuevo con el motivo 1, repitiéndolo, y concluyendo con la repetición del motivo 2 transformado rítmicamente, con dobles cuerdas y el dibujo de un bajo que desciende cromáticamente.

Sección 2

La segunda sección parte de un registro medio y está hecha con la rítmica del motivo 2 pero con intervalos de tercera menor, tercera mayor, cuarta justa, cuarta aumentada, y sexta menor, que nos recuerdan al motivo 1. Además, debemos indicar, que la melodía va en descenso, y que a partir del compás 26, se ubica en la voz grave de las dobles cuerdas.

Por otro lado, el uso de dobles cuerdas constantemente está sugiriendo un bajo cromático, y los intervalos utilizados van siendo cada vez más grandes: tercera menor,

sexta menor, sexta mayor, séptima menor, hasta séptima mayor, para terminar con cuarta justa y sexta menor.

Esta segunda sección también contiene dos periodos. En el segundo periodo (del compás 28 al 36) sin *sul tasto*, la melodía se dirige hacia los sonidos graves y hacia el clímax de la obra en dobles cuerdas, con un *crescendo* hasta el compás 30, y luego, un *decrescendo* hasta el fin de esta sección.

Por último, la coda está compuesta de dos variaciones del motivo 1 en un registro agudo.

Es necesario hacer evidentes algunos aspectos formales de esta segunda pieza:

- 1.-Está compuesta por dos secciones con dos periodos cada sección más una coda.
- 2.-El contraste de color obtenido con *sul tasto*, o sin él, ayuda a delimitar cada periodo.
- 3.-La primera sección comienza en un registro grave; la segunda, en uno medio; y la coda se plasma en un registro agudo. Es decir, que a cada parte le corresponde un registro determinado, con un movimiento general que va de grave a agudo.
- 4.-También es importante observar que termina con el mismo motivo con el que empieza, lo que significa que la pieza cierra como un círculo, al igual que la primera pieza y la siguiente.

3 Lenta danza

Esta pieza está basada en la música ritual de los pueblos indígenas de la Huasteca, como lo son: teenek, nahuas y totonacos. En dicha música, sobre todo en la ejecutada con arpa, existen algunos patrones rítmicos que son muy recurrentes, pues es misión de los danzantes el tañer su sonaja o su cascabel durante todo el son con estos ritmos base. También en el bajo del arpa escuchamos ese ritmo constante e insistente que invita a la danza.

The image displays seven musical examples, labeled a) through g), illustrating rhythmic patterns. Each example is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
 a) Shows a sequence of notes: a dotted quarter note, followed by four eighth notes, then a double bar line, and finally a dotted quarter note followed by four eighth notes.
 b) Shows a sequence of notes: a dotted quarter note, followed by four eighth notes, then a double bar line, and finally a dotted quarter note followed by four eighth notes.
 c) Shows a sequence of notes: a dotted quarter note, followed by four eighth notes, then a double bar line, a quarter note, then a double bar line, a dotted quarter note, followed by four eighth notes, then a double bar line, a dotted quarter note, followed by four eighth notes, then a double bar line, a quarter note, then a double bar line, a dotted quarter note, followed by four eighth notes.
 d) Shows a sequence of notes: a dotted quarter note, followed by four eighth notes, then a double bar line, a quarter note, then a double bar line, a dotted quarter note, followed by four eighth notes.
 e) Shows a sequence of notes: a dotted quarter note, followed by four eighth notes, then a double bar line, a quarter note, then a double bar line, a dotted quarter note, followed by four eighth notes, then a double bar line, a quarter note, then a double bar line, a dotted quarter note, followed by four eighth notes.
 f) Shows a sequence of notes: a dotted quarter note, followed by four eighth notes, then a double bar line, a quarter note, then a double bar line, a dotted quarter note, followed by four eighth notes, then a double bar line, a quarter note, then a double bar line, a dotted quarter note, followed by four eighth notes.
 g) Shows a sequence of notes: a dotted quarter note, followed by four eighth notes, then a double bar line, a quarter note, then a double bar line, a dotted quarter note, followed by four eighth notes.

Aquí tenemos algunos ejemplos de patrones rítmicos utilizados en las danzas ejecutadas con arpa. En esta pieza, la melodía está construida sobre el patrón rítmico *c*).

Sección 1

La primera sección de esta tercera pieza para violoncello simula un son de las danzas que interpretan éstos pueblos: con sus partes bien proporcionadas, con una periodo 1 que pregunta, y un periodo 2 que responde, sólo que, en este caso, hay una periodo 3 que sirve para concluir la sección. En el siguiente ejemplo de un son de la Danza de *Tsacam soon*, se muestra un procedimiento muy similar, ya que cada periodo de cuatro compases contiene una frase de dos compases que pregunta y otra frase de dos compases que responde.

La herencia. Son de la Danza de *Tsacam soon*. Música Teenek.⁶

Frase a) pregunta. Frase b) responde

Allegro (♩ = 103)

Periodo 1

Frase c) pregunta Frase d) responde

Periodo 2

En la tercera pieza para cello, el principal motivo del periodo 1 es la repetición rítmica del la índice seis, resaltada por el color del armónico natural. Luego, se observa un

⁶ Escúchese pista 8 en Camacho Jurado, Camilo R. *Arpas Indígenas de México*, Fonoteca Henrietta Yurchenco, CDI, 2007.

descenso de tercera mayor y sexta menor en el primer compás, y un descenso de cuarta justa en el segundo. Este dibujo melódico de dos compases se repite literalmente, formando un periodo de cuatro compases concebido como estático.

Periodo 1



Periodo 2



Periodo 3



El periodo 2 es la respuesta, nacida del periodo 1 pero contrastante. Este periodo 2 es dinámico, pues el descenso del periodo 1 es desarrollado, provocando cada vez un mayor movimiento en las alturas de la melodía, ganando espacio a la repetición de un solo sonido, que es el motivo principal en el periodo anterior. Aquí, el trazo melódico de dos compases no se repite literalmente, pues existe una pequeña variación en el tercer compás, justo, adelantando la caída y volviendo con más escalones al sol sostenido. Por otro lado, los compases segundo y cuarto de este periodo, sí son iguales, siendo su descenso más progresivo.

El periodo 3 vuelve al motivo principal del periodo 1 (que es la repetición rítmica de un sonido), conservando los intervallos descendentes de tercera mayor y cuarta justa, y el pequeño *glissando* ascendente que se observa en los tres periodos. Sin embargo, las características que identifican a este periodo son: las dobles cuerdas y su registro grave. Además, su función es concluir esta sección, y pasar a otra cosa, en lugar de alternar estos periodos hasta el fin que es lo que pasa en la mayoría de los sones de las danzas indígenas de la Huasteca.

Sección 2

A partir de aquí, va a comenzar otra sección que se desarrolla con base a un tema A nacido del periodo 2 de la primera parte. El motivo que desciende con una tercera mayor y una sexta menor en la frase repetida del periodo 1 de la primera sección, toma

la preeminencia en el periodo 2 de esa misma sección, y es aquí, en la segunda sección, donde se da rienda suelta a su desarrollo. Es decir, que en el periodo 1 de la primera sección se encuentra el germen del tema A, aunque en el periodo 2 está su antecedente directo.

El tema A anunciado en el periodo 2 de la primera parte, comparte características con dicho periodo las cuáles se pueden resumir en el uso de intervalos medianos y grandes que serán la materia prima de la segunda sección. El tema A va a tomar el papel central en esta sección atravesando poco a poco, amplios registros del violoncello, y rompiendo con la regularidad de los compases de seis octavos de la primera parte, a través del uso de acentuaciones irregulares, que se volverán un elemento de sorpresa constante. Otra diferencia entre el tema A y el periodo 2 es que en el tema A desaparecen los vestigios del motivo principal de la primera sección, que es la repetición rítmica de un sólo sonido.

El contraste del tema A es el material del periodo 3 de la primera parte, y aparecerá como otra voz, siempre estática, grave, con la regularidad del patrón rítmico primigenio, sobre dos sonidos que se repiten en dobles cuerdas, casi como si fuera el instrumento de percusión que acompaña todo el tiempo a la melodía que se desarrolla en primer plano.

El motivo principal del periodo 3 de la primera parte va dialogar con el tema A cumpliendo las siguientes funciones: cerrar periodos y marcar la evolución formal de toda la pieza; ser un recordatorio de la regularidad de la primera sección y del patrón rítmico de octavo cuarto; y por lo tanto, ser un contraste melódico-rítmico en esta sección.

La segunda sección está dividida en tres grandes periodos:

En el primer periodo (del compás 11 al 17) aparece un *allegro*, el cual es parte de un *accelerando* que se irá repartiendo en diferentes periodos y secciones. Este *accelerando* no sólo es característica de los sones de las danzas de los pueblos indígenas del noroeste del país ya nombrados, también en los sones de la danza de Pulik soon, de los teenek, en la Huasteca, con frecuencia escuchamos largos *accelerandi*.

En esta pieza, el *accelerando*, además, acentúa la inestabilidad y la incertidumbre de las acentuaciones irregulares.

Principio del primer periodo.



Este dibujo corresponde al tema A desarrollado en esta sección.

Principio del segundo periodo.



Este periodo es un poco más rápido y el tema A se encuentra en un registro grave, haciendo un contraste con el periodo anterior y sugiriendo otra voz.

Principio del tercer periodo.



En el tercer periodo sigue evolucionando el tema A, empezando en un registro muy grave con mi índice 3 y alargando el acenso inicial hasta alcanzar el re índice 5.

Desarrollo del tema A en el tercer periodo y clímax de la pieza.



Se vuelve a repetir esta fórmula rellenando un poco más este ascenso melódico, logrando mayor expresividad, y acumulando fuerza para llegar al clímax de la pieza, que se encuentra del compás 28 al 31, y que será apoyado con el uso de dobles cuerdas y el registro agudo de la melodía.

Es necesario hacer notar que el motivo del periodo 3 de la primera sección se encarga de concluir el primer y el segundo periodos de esta segunda sección. Sin embargo, el tercer periodo carece de este motivo, quedando en unas dobles cuerdas de larga duración, como en suspenso.

Sección 3

Esta sección comienza con la cabeza del tema A, pero va a tener un desarrollo diferente al de la segunda sección. El objetivo de esta sección es que, a pesar de seguir aumentando la agógica, poco a poco se va a notar el progresivo descenso de la tensión

acumulada en el clímax, hasta llegar a sonidos largos, y la aparición del motivo del periodo 3 de la primera parte, el cuál cierra toda esta tercera sección.

Tema A en la tercera sección.



El desarrollo del tema A se va a llevar a cabo como un diálogo de sus transformaciones progresivas dibujadas en diferentes registros. Los cambios bruscos de registro, van a darnos la sensación de escuchar dos voces, las cuáles van a ir desfigurando al tema A, hasta que llega a ser irreconocible, pues termina siendo una melodía que va descendiendo con intervalos de segunda mayor y uno de segunda menor.

Final de la tercera sección



Aunque al comienzo de esta sección sube la velocidad del pulso, la velocidad escrita va disminuyendo hasta la aparición de negras con puntillo, blancas y blancas ligadas, además de un retardando, y un calderón.

Tabla 2 Del desarrollo formal de la tercera pieza para violoncello.

Sección	1ª	2ª	3ra	Coda
Compases	1-10	11-17, 24-31	18-23, 32-50	51-55
Material utilizado	Presentación de los periodos 1, 2 y 3. Similar a los sonos de danzas indígenas.	Presentación del tema A, su desarrollo al clímax de la sección.	Último desarrollo, y tema A: al final desvanece.	Regreso del periodo 1 para concluir.

En la coda, después de un largo silencio, sorpresivamente se presenta, casi literal, el periodo 1 de la primera sección con un pequeño retardando hacia el final, recordando así el principio y el tempo de donde partió esta pieza, y concluyéndola.

4 Mantra delicado *cantabile*

Esta pieza hace referencia al objetivo de la mayoría de la música ritual de los pueblos indios, que es conducir al escucha a una especie de meditación, con danza, copal, flores, altares, comida y bebida; donde lo sonoro y el movimiento corporal se desenvuelven como una oración, como una ofrenda a los dioses de la tierra y del agua.

Ya hablé en las notas correspondientes a la primera pieza (*Misterioso enérgico*) del uso de cambios de compás y de las acentuaciones irregulares en la música indígena, ya que me parece sorprendente cómo utilizan estos recursos de una manera tan natural. Con esta cuarta pieza intento captar esa naturalidad con la que, en varias regiones del país, los indígenas interpretan su música, la cuál llega a ser muy compleja en el aspecto rítmico.

Por esto, no quisiera omitir un ejemplo de un son zoque que está en 5/8, cuya melodía es muy fácil de recordar, al tiempo que conserva un desarrollo formal bien proporcionado, cíclico y transparente. Además, también nos sirve de ejemplo para dar cuenta, precisamente, de la claridad y de la sencillez de las transformaciones y de las variaciones de las líneas melódicas en ésta música, características que intento retomar en obras como ésta.

Segundo son de la Danza de *Moctezu*. Música Zoque.⁷

⁷ Escúchese pista 2 MEZA GÓMEZ, CIRILO *et. al.* *Memoria de los Vientos. Música Zoque para las danzas de Mokteczu y San Jerónimo*, XECOPA, La voz de los Vientos, Serie IX Radiodifusoras Indígenas, INI.



Entonces, está última pieza para violoncello está concebida como un canto oración el cual va cambiando poco a poco con base a dos motivos hermanos pero distintos en las acentuaciones y ritmos que los componen.



La repetición de estos motivos y de sus subsecuentes variaciones será una constante, procurando siempre cambiar el número de veces que se repite un motivo para que no sea del todo predecible. El motivo 1 está concebido como estático, sobre todo por su regularidad rítmica; mientras que el 2 es el motivo que proporciona movimiento y tensión, gracias a la irregularidad de sus acentuaciones. De esta forma, poco a poco comienzan a escucharse mayor acumulación de motivos en compases de 5/8, al tiempo que el regreso a los motivos en compases de 3/4 relajan y preparan al oyente para la sensación de un movimiento más prolongado.

Además de esto, dentro de los diversos motivos que van apareciendo a lo largo de la pieza siempre hay uno o dos sonidos pedales que son el do y el sol. El do generalmente aparece con armónico natural marcando, con ese cambio de color, el sonido del que parten la mayoría de los motivos. El sol, cuando es el segundo sonido de los motivos lo escuchamos con frecuencia en el índice 3 en cuerda suelta, pero en cuanto va avanzando la música lo vamos encontrando, en más ocasiones, como armónico natural. El uso de los sonidos pedales es muy frecuente en la música ritual indígena. Es en esta cuarta pieza donde más se explota este recurso.

Otro aspecto importante, es el acelerando progresivo que se lleva a cabo a lo largo de la pieza, ya que permite que cada vez sea más fuerte la tensión acumulada por la yuxtaposición de compases con acentuaciones irregulares, y que conduce al clímax hacia el final de la pieza.

Melodía conclusiva



Cómo es ésta la última pieza, cierra toda la obra con una melodía expresiva, vigorosa, fuerte, en cinco octavos, con muchos cromatismos; a diferencia de los motivos del principio en los que se observan intervalos más grandes en un tempo más tranquilo y con una dinámica moderada.

Igual que en las piezas anteriores, el cambio de registro juega un papel relevante para marcar límites formales. La coda de la pieza 3 *Lenta danza*, se ubica en un registro muy agudo del violoncello. Como contraste, casi toda la cuarta pieza se mueve en los registros graves y medios, a excepción de los armónicos naturales que salpican la partitura.

Al final, como clímax de la obra, la melodía ya mencionada, resultado de las transformaciones de los dos motivos, resalta y sobresale, pues se dibuja en un registro agudo no apreciado en el resto de la pieza. Ésta es la única sección donde no hay armónicos hasta el mi que concluye después de haber ascendido desde la nota más grave del instrumento.

Conclusiones

Hay una exploración de distintas formas musicales que tienen como premisa un tiempo cíclico, el cuál se encuentra presente en gran parte de la música ritual de los pueblos indios.

También existe una exploración de diferentes recursos idiomáticos y expresivos del violoncello.

Hay un uso conciente de contrastes en: los caracteres de las piezas, los registros, los ritmos, los recursos idiomáticos, las acentuaciones y las articulaciones, a la vez que existe una dirección formal en el transcurso de las cuatro piezas.

Además, el juego con los diferentes registros del violoncello es parte esencial de todas las piezas ya que permite hacer contrastes importantes que delimitan con claridad la forma de cada pieza, y ayuda a crear diálogos donde llegan a escucharse inclusive, tres voces.

Por otra parte, podemos observar algunos recursos de la música ritual indígena, como son: ritmos, pedales, *ostinati*, *accelerandi*, y una preocupación por el resultado tímbrico.

Para terminar, es necesario mencionar que mi interés por explorar algunas sonoridades y timbres del violoncello a través del uso del *sul tasto*, del *sul ponticello*, de las resonancias de las cuerdas al aire y de los armónicos naturales, proviene, tanto de la influencia que ha ejercido en mí la música indígena, cómo la influencia de la música contemporánea.

La atención por el resultado tímbrico en la música indígena puede ser entendida cuando escuchamos algunas dotaciones como la empleada en la Danza de *Ayacaxtinij* que interpretan los nahuas de la Huasteca, ya que está integrada por puros instrumentos con registros agudos y sobreagudos, como lo son: el arpa pequeña, los rabelitos (pequeños instrumentos de cuerda frotada), los cartonales (pequeños instrumentos de cuerda rasgueada) y los cascabeles metálicos que portan los danzantes.

También es posible percatarse de esto en otras dotaciones como la utilizada entre algunas comunidades totonacas para tocar sones de costumbre, pues consta de un arpa y un violín afinados con cuerdas de nylon para guitarra, al tiempo que el violín se afina aproximadamente tono y medio más grave. Todo esto provoca que la melodía al unísono que se ejecuta con los dos instrumentos, nos de la impresión de ser la queja de una voz humana. Cuando se les pregunta a los músicos que porque no le ponen cuerdas diferentes a su violín responden que las cuerdas de este instrumento deben ser iguales a las del arpa. Esto significa que hay un interés por la unión tímbrica de los dos instrumentos.

Tres estudios para guitarra sola

Cómo su nombre lo indica, esta obra tiene como objetivos el servir a quienes están aprendiendo a ejecutar la guitarra para ejercitar diferentes movimientos de los dedos y explorar recursos propios de este instrumento.

Dos de las preocupaciones que últimamente he tenido dentro del oficio de la composición, son: que para el intérprete sea atractivo el material que va a ejecutar y, que la obra se dirija a aprendices del instrumento, que no necesariamente sean ya, profesionistas consagrados. ¿Cómo acercar a los niños y a los jóvenes a la música contemporánea? ¿Porqué no pensar en hacer obras sólidas que puedan ser ejecutadas por estos sectores, buscando que su motivación hacia la música nueva crezca?

De por sí, estos estudios surgieron de una necesidad real por crear piezas para que los jóvenes ejerciten ciertos movimientos específicos a la vez que se recrean interpretando una música con un interés emotivo; con complejidades rítmicas poco usuales en estudios preparatorios; fuera de reglas tonales o modales ya desgastadas, más bien, haciendo uso de diferentes posibilidades armónicas sin ningún prejuicio por combinarlas o amalgamarlas; recorriendo el mango de la guitarra y aprovechando sus posibilidades polifónicas; y por último, incluyendo en su concepto formal, la idea de lo cíclico como punto nodal para la construcción y la conducción del discurso musical, lo que permite que el objetivo de un estudio se cumpla, gracias a la repetición constante de la mayoría de los pasajes.

Es por esto, que las preguntas expuestas dos párrafos atrás me han hecho pensar que para el propio desarrollo del compositor es fundamental que las próximas generaciones de ejecutantes aprendan su instrumento tocando desde el inicio de su enseñanza, música de reciente factura. De esta forma, los ejecutantes del futuro estarán mejor preparados para interpretar música de su tiempo.

Otra inquietud que me ha acompañado estos últimos años es la necesidad de que las nuevas generaciones de músicos, también, desde el inicio de su enseñanza, estén en contacto con las expresiones sonoras de la diversidad cultural que está presente en México y el mundo. Este interés lo he traducido en utilizar las transcripciones de la música indígena que he hecho para que los alumnos comiencen con el aprendizaje de instrumentos como el piano, la guitarra y el violín; y para que puedan tocar en conjunto, piezas sencillas de una factura impecable, con ritmos o cambios de compás poco usados en los métodos más frecuentes.

Por todo esto, en estos tres estudios para guitarra sola integro elementos de la música ritual indígena a un lenguaje propio y los aprovecho para explorar los recursos idiomáticos del instrumento.

Así, como en otras piezas del programa, en estos estudios hay una intención premeditada por adoptar la concepción cíclica del tiempo que los pueblos indios plasman en su música ritual, así como patrones rítmicos específicos, *ostinati*, sonidos pedales, resonancias, cambios de compás, compases irregulares, y un lenguaje polifónico cercano al que podemos apreciar en ésta música.

En la partitura del *Son del picuy* de la Danza del *Reboso de Moctezuma* presentado en la siguiente página, se puede verificar la progresiva transformación y variación de la melodía, conformando tres secciones simétricas que se repiten de una forma especial, pues se alternan la melodía principal y su primera variación, y hasta después de varias vueltas se presenta la segunda variación, la cuál se repite una vez y se regresa al principio.

Con este ejemplo se muestra la forma cíclica de ésta música ritual y también se observa la forma en que se emplea un *ostinato* rítmico ejecutado por las sonajas de los danzantes similar al patrón rítmico utilizado en el segundo estudio.

Estudio #1 “Quietud”

La base de este estudio es el uso de arpeggios: recurso que en la guitarra ha sido ampliamente desarrollado por realizarse de una manera muy natural. El interés de este estudio es la variedad de combinaciones en la alternancia de los dedos de la mano derecha que se generan a partir de la complejidad del contenido rítmico-melódico, de los cambios de compás y de acentuaciones diversas.

Inicio del primer estudio. Oposición de dos motivos ejecutados como arpeggios.

Desde el inicio del primer estudio se puede observar la oposición de dos motivos ejecutados como arpeggios por la mano derecha, con una combinación distinta en el

orden de los dedos, con un ritmo poco diferente, pero con un contraste considerable en la acentuación empleada. Este cambio en la acentuación de cada motivo arpegiado provoca que sean distintos los dedos que hacen fuerza en cada caso.

Por otra parte, hay una búsqueda por las resonancias y los sonidos pedales, los cuales ayudan a llenar el espacio sonoro y a envolver el discurso musical en un espectro armónico, al igual que en la música ritual indígena, provocando, junto a su estructura conformada por ciclos, la sensación de algo estático que invita al recogimiento y a la meditación.

Son del picu de la Danza del Reboso de Moctezuma. Música Nahua.⁸

The musical score is presented in three systems, each containing staves for Arpa, Violin, and Snijas.
Sección A: The Arpa part features two phrases, 'frase a)' and 'frase b)', with fingerings I and IV indicated below. The Violin part has a melodic line with some sustained notes.
Sección B: The Arpa part features four phrases: 'frase c)', 'frase d)', 'frase a)', and 'frase b1)', with fingerings I, V, I, IV, I, V indicated below. The Violin part continues with a melodic line.
Sección C: The Arpa part features four phrases: 'frase a)', 'frase b2)', 'frase c1)', and 'frase d1)', with fingerings I, IV, I, V indicated below. The Violin part continues with a melodic line.
 The Snijas part consists of a single melodic line across all three sections.

En la partitura de este son nahua podemos observar como el violinista, además de llevar la melodía, va tocando algunas cuerdas al aire de su instrumento en forma de sonidos

⁸ Escúchese en Jurado Barranco, María Eugenia y Camacho Jurado, Camilo R. *Arpas de la Huasteca en los Rituales del Costumbre; Teenek, nahuas y totonacos*, CIESAS, CONACULTA, disco compacto, en prensa).

pedales, que por momentos pareciera que conforman una voz independiente. Esta forma de tocar los instrumentos de cuerda es muy común entre la música indígena y campesina de varias regiones de México⁹. Por eso, en este estudio y en los siguientes, exploto con insistencia este recurso de la guitarra. En la partitura del son *La herencia* de la Danza de *Tsacam soon* expuesto en el análisis de las piezas para violoncello, también se puede comprobar el uso de las cuerdas al aire de los rabeles, en forma de sonidos pedales, sólo que en este caso, sí se aprecia con claridad, la existencia de una voz independiente.

Coda. Motivos arpegiados y uso de resonancias y pedales en el primer estudio “Quietud”.



Continuando con el análisis del primer estudio, se verifica una preocupación por la variación del color en el transcurso de la pieza. Es a través del uso del *sul tasto* y del *sul ponticello* que se acentúan los contrastes entre secciones y el *ethos* de cada parte. En el caso de la coda, los armónicos naturales junto con las cuerdas al aire construyen para el final, una atmósfera nueva y ligera.

Este primer estudio se desarrolla a partir de un sonido pedal largo, y el movimiento arpegiado de sonidos en tiempos más cortos. Sin embargo, en dos momentos muy similares durante la pieza (del compás 12 al 18 y del 46 al 52) pueden llegar a discernirse tres voces: la de en medio que proviene del movimiento arpegiado, la grave que comienza como un ascenso cromático hasta la primera nota de la voz media, y la aguda, que caracterizada como un descenso cromático, aparece como respuesta final de las otras dos voces.

⁹ Es importante hacer notar que la afinación del violín entre los pueblos indígenas varía bastante. En términos académicos y musicales se le conoce como *scordatura*, es decir, que se cambia la tensión de las cuerdas y por lo tanto, su afinación. En este ejemplo, en lugar de afinar el violín con las notas mi, la, re, sol; los músicos afinan un tono abajo con las notas re, sol, do, fa.

Desarrollo polifónico. Convivencia de tres voces distintas.



En la siguiente tabla puede apreciarse el desarrollo formal del primer estudio para guitarra.

Tabla 3. Del desarrollo formal del primer estudio. “Quietud”.

Sección	1ra	1ra	1ra	2da
Compases	1-11	12-18	19-22	23-35
Material utilizado	Alternancia de 3 motivos arpegiados	Desarrollo polifónico a 3 voces	Conclusión de la 1ra parte con resonancias y pedales	Variaciones de motivos arpegiados

Sección	2da	2da	2da	Coda
Compases	36-45	46-52	53-57	58-62
Material utilizado	Desarrollo de melodía descendente, motivos arpegiados y pedales.	Reexposición del desarrollo polifónico a 3 voces.	Conclusión de la 2da parte con resonancias y pedales.	Motivo arpegiado con armónicos resonancias y pedales.

Para terminar, sólo es necesario mencionar que el clímax de este estudio se encuentra en la reexposición del desarrollo polifónico, marcado por las figuras que realiza la tercera voz en un registro agudo no alcanzado hasta ese momento. Mientras que la coda, utilizando sonidos todavía más agudos y algunos armónicos naturales, nos remite a las figuras arpegiadas del principio de cada sección, cerrando con un último contraste lleno de pedales y resonancias.

Estudio #2 “Lamento”

Este estudio está construido sobre dos elementos musicales que permanecen de principio a fin; uno, es el uso de sonidos simultáneos o acordes, y el otro, se trata de un patrón rítmico muy sencillo (octavo, cuarto), el cuál está presente en muchas danzas indígenas de la Huasteca.

Sin embargo, a pesar de estar escuchando todo el tiempo sonidos simultáneos, siempre hay una o más melodías dibujadas internamente, lo que facilita la conducción dramática de la pieza.

Inicio del segundo estudio. Melodías internas.



Andante lastimoso ♩ = 63

Guitarra

Voz: sonido de viento

Por otro lado, la densidad de los acordes varía, provocando cambios y contrastes significativos. Inclusive, en algunos momentos aparecen rasgueos que abarcan las seis cuerdas del instrumento.

Pasaje de la primera parte. Aumento en la densidad de los acordes y rasgueos.



Otra vez, a partir de movimientos cíclicos y simétricos, este estudio poco a poco se va desarrollando a través de todo el diapasón de la guitarra, siempre en busca de resonancias y sonidos pedales que ayuden a generar distintas atmósferas armónicas.

Pasaje de la segunda parte. Movimientos cíclicos, simétricos, y uso de resonancias y pedales.



Del compás 34 al 41 podemos apreciar tres conjuntos de voces diferenciados por su registro, los cuales se alternan en un diálogo que desemboca, primero; en la evolución de las voces graves, y luego, para terminar esta sección; en una voz media que acompañada de dos sonidos pedales y una voz grave en *ostinato*, sube progresivamente hasta alcanzar un registro considerablemente agudo. Justo aquí, hacia el final de la tercera parte del estudio se establece el clímax de toda la obra, ya que es en esta sección

donde se observa un desarrollo más largo y sostenido del material inicial, acumulando mayor tensión que en la segunda parte.

Principio del pasaje polifónico de la tercera sección.



Final de la tercera parte. Clímax. Voz media acompañada de dos sonidos pedales.



En la siguiente tabla se puede verificar el desarrollo formal del segundo estudio.

Tabla 4 Del desarrollo formal del segundo estudio. “Lamento”

Sección	1ra	2da	3ra	4ta	Coda
Compases	1-17	18-33	34-59	60-67	68-76
Material utilizado	Exposición del motivo generador y primer desarrollo.	Movimiento más amplio de las voces llegando a un registro muy agudo. Uso de resonancias.	Desarrollo polifónico de 3 conjuntos de voces. Conducción a un registro agudo.	Descenso en la tensión, en el registro, y en el uso de las disonancias.	Registro grave, armonía consonante, resonancias, disminución de la densidad sonora.

La cuarta sección funciona como un puente hacia la coda donde los acordes se mueven en un registro medio y grave en franco contraste con la sección anterior, mientras que la composición de éstos tiende hacia intervalos perfectos y terceras mayores, en vez de las cuartas aumentadas y las terceras menores presentes en casi toda la pieza.

En la coda desaparece toda tensión: disminuye la densidad sonora, aumentan las resonancias de las cuerdas sueltas, se va hacia el registro más grave de la guitarra

manteniendo sólo el re índice cinco como nota pedal, y la armonía termina por ser casi totalmente consonante.

Sólo es pertinente destacar que de la primera a la tercera parte de este estudio el discurso sonoro se desenvuelve sobre todo en los registros medios y agudos, mientras que la cuarta parte y la coda hacen el contraste necesario hacia los registros graves.

Estudio #3 “Navegando”

Este estudio, en un tempo más rápido que los dos anteriores, combina dos temas con dificultades distintas. El primer tema es una melodía que exige movimientos ágiles de los dedos de la mano izquierda, la cuál debe desplazarse sobre el diapasón de la guitarra.

Tema A. Melodía que recorre amplios registros.

Vivo-navegando ♩ = 155

Guitarra

mf 5 *mf* 5 0 4

mf *f*

mf

El segundo tema vuelve a ser (como en el primer estudio), una progresión cíclica a base de arpeggios sobre un patrón rítmico que contiene cambios en las acentuaciones y en la métrica. En su desarrollo, la mano izquierda va practicando algunos recursos comunes en la guitarra; como algunas ligaduras en el registro grave que requieren de la participación de diferentes dedos, o los *pizzicatos* que jalan dos cuerdas en un sólo movimiento.

Tema B. Progresión de arpeggios con acentuaciones diferentes.

navegando ♩ = 175

p *mp* *p* *simile* *p*

Desarrollo del tema B. Ligaduras y *pizzicatos* con la mano izquierda.

mp *p* *mp*

pizz.

El desarrollo del tema B ocupa la parte central de la obra en un tempo más vivo. Mientras va avanzando pueden apreciarse momentos donde se escuchan dos voces simultáneas, o el empleo de resonancias que nos recuerdan al primer estudio.

Desarrollo del tema B. Dos voces simultáneas.



Desarrollo del tema B. Resonancias.



En éste último ejemplo se puede apreciar un recurso que se aprovecha en los tres estudios el cuál consiste en tocar el mismo sonido pero en distinta posición. En este caso el mi índice 5 se pulsa sobre la segunda cuerda y luego, sobre la primera cuerda al aire, lo que provoca que vibre con más intensidad la caja de la guitarra, no sólo dejando sonar una cuerda, sino sumando fuerza a un sonido y a su campo armónico.

En la siguiente tabla se puede apreciar el desarrollo formal de este tercer estudio.

Tabla 5. Del desarrollo formal del tercer estudio “Navegando”.

Sección	1ra	2da	3ra	4ta
Compases	1-11	12- 43	44-70	71-85
Material utilizado	Tema A. Melodía de amplio registro. Movimientos ágiles de los dedos de la mano izquierda.	Tema B y su desarrollo paulatino. Progresiones de arpeggios. Ligados y <i>pizz.</i> con la mano izquierda. Pasajes a dos voces.	Conclusión del desarrollo del tema B a través del empleo de resonancias con cuerdas al aire y pasaje a dos voces.	Variaciones del tema A. Melodía de amplio registro. Movimientos ágiles de la mano izquierda.

Es importante señalar que los dos temas que integran este tercer estudio también se encuentran diferenciados por la métrica y el carácter. El tema A está en un compás de 4/4 y tiene un carácter más fuerte, firme y serio; mientras que el tema B utiliza compases en octavos: regulares e irregulares, y su carácter tiende más hacia lo místico, como si se tratara de la evolución de un canto o un rezo para alcanzar otro estado de conciencia.

Para terminar, el tema A aparece de nuevo con algunas variaciones para cerrar con un movimiento ascendente que recorre casi todo el diapasón de la guitarra.

Una vez más, las resonancias, los sonidos pedales, los *ostinati* melódicos y rítmicos, y la estructura cíclica son elementos centrales del tercer estudio. En este caso, el carácter y el tempo de este último ayudan a concluir toda la obra.

Por otra parte, los giros melódicos y la armonía de este estudio, así como las síncopas del tema A y del tema B, provienen de mi gusto por el jazz y el blues, donde podemos encontrar melodías con pasajes cromáticos y ritmos similares.

Conclusiones

Gracias a estos estudios pude cubrir una necesidad práctica para la enseñanza de la guitarra, a la vez que se intenta con ellos, el acercar a los jóvenes estudiantes a dos mundos sonoros como lo son: la música nueva o contemporánea y la música indígena. Sin embargo, también se trata de acercarlos a través de elementos de tradiciones musicales como el blues, el jazz y el rock, que están más al alcance de la mayoría de los jóvenes ciudadanos.

Así mismo, la forma cíclica fue compatible con el interés de un estudio, donde la repetición de los pasajes es básica para el ejercicio de problemas técnicos específicos.

Cabe mencionar que los cambios de compás y las acentuaciones utilizadas en el primer estudio y, en el tercero, también son reflejo del contacto con la música indígena, y esto se puede verificar en la partitura del son de la Danza de *Moctezuma* plasmada en las notas de la obra para cuarteto de percusiones *Canto encantado canto*, dónde se aprecian cambios de compás de 12/8 a 15/8 y a 9/8, y acentuaciones en los tiempos más débiles del compás, poniendo énfasis en las síncopas de la melodía.

Canto encantado canto

Este cuarteto de percusiones no se inspira en la música ritual de algún pueblo indígena en específico, pero sí están presentes algunos elementos de los que ya hemos hablado, como son: los sonidos pedales, los *ostinati* rítmicos y melódicos, y las formas cíclicas.

Lo que intenté en el primer movimiento de esta obra para xilófono, vibráfono, marimba y marimba bajo, fue contraponer dos momentos diferentes de una ceremonia ritual; por un lado, un canto dibujado por el vibráfono con base al ritmo de un pedal sencillo y persistente llevado por la marimba; y por el otro, la danza y el baile que en este caso, son pretexto para desplegar un diálogo entre los cuatro instrumentos, en cuyo seno existe una gran riqueza de combinaciones rítmicas y melódicas, enmarcadas en una polifonía y una polirritmia ya anunciadas en la primera parte.

Es por esto que al principio del movimiento hay una indicación que dice “de la meditación al baile”. En este sentido, al estar en contacto con los rituales de las culturas indígenas y al leer sobre éstos, me he dado cuenta que para ellos, la danza y el baile son formas de hacer penitencia, de forjar ánimos resistentes, y de mostrar la fuerza que tiene el colectivo que interpreta, al ser capaces de bailar toda la noche, la madrugada, y hasta el amanecer.

A continuación, transcribimos un pasaje de un cuento de Juan Rulfo que tiene que ver con lo dicho aquí:

“Y cuando menos acordamos lo vimos metido entre las danzas. Apenas si nos dimos cuenta y ya estaba allí con la larga sonaja en la mano, dando puros golpes en el suelo con sus pies amoratados y descalzos. Parecía todo enfurecido, como si estuviera sacudiendo el coraje que llevaba encima desde hace tiempo; o como si estuviera haciendo un último esfuerzo por conseguir vivir un poco más.” “Tal vez al ver las danzas se acordó de cuando iba todos los años a Tolimán, en el novenario del Señor, y bailaba la noche entera hasta que sus huesos se aflojaban pero sin cansarse. Tal vez de eso se acordó y quiso revivir su antigua fuerza.” (Del cuento “Talpa” de Juan Rulfo)¹⁰

La danza es un vehículo para entrar en contacto con las divinidades, pues a través de ella se sufre una transformación en el estado de percepción del danzante. También el canto en la música ritual de los pueblos indígenas tiene el objetivo de establecer una comunicación efectiva con los entes que controlan los fenómenos naturales. Entre los huicholes, el *marakame*, es decir, el guía ritual o el sacerdote de éstas prácticas sociales,

¹⁰ Véase el análisis que se hace de la obra de Juan Rulfo desde el punto de vista de lo sonoro, en: Estrada, Julio, *El sonido en Rulfo*, Instituto de Investigaciones Estéticas y Coordinación de Difusión Cultural, UNAM. Ciudad Universitaria. México. 1990

debe saber interpretar los cantos de sus antepasados y traducir a través de éstos y de nuevos cantos, lo que el peyote le muestra cuando se encuentra bajo los efectos de su ingestión.

Así, el canto, las plegarias, los rezos y las danzas son imprescindibles en las manifestaciones artísticas de los rituales indígenas. Entre los pueblos del norte como los seris, mayos, yaquis, pimas, y guarijíos, con frecuencia encontramos el canto *a capella* o acompañado de sonaja o de otros instrumentos de percusión. Así pues, en esta obra juego con la idea de un canto mágico, que antes que otra cosa, pone al músico en un estado de meditación profunda al acompañarse por los sonidos pedales y los *ostinati* rítmicos ejecutados por los instrumentos de percusión.

Kaitabuiri. Música ceremonial pima.

The image shows a musical score for a ritual song. The title is "Canto ritual" with a tempo marking of a quarter note = 85. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has two staves: "Sonajas" (shaker) and "Tenor". The Sonajas part is written in a simplified notation with stems and flags, marked *mp*. The Tenor part is written in a standard musical notation with a treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), and marked *mf*. The second system continues the same parts, with the Sonajas part ending with a double bar line and repeat dots, and the Tenor part ending with a double bar line and repeat dots. There are some markings like "5" and "8" below the Tenor staff in the second system.

Aquí tenemos una muestra de los diversos cantos que realizan los pueblos indígenas sobre un *ostinato* rítmico, en este caso encargado a las sonajas. Un conjunto de hombres cantan al unísono una melodía muy sencilla que se repite durante todo el son, acompañados por sus respectivas sonajas.

Sobre esta idea generé el tema A del primer movimiento. Así, la marimba bajo lleva el *ostinato* rítmico mientras que el vibráfono canta el tema construido sobre cuartas aumentadas, cuartas justas y segundas menores en un movimiento descendente. La otra marimba contesta el canto y lo acompaña con otro sonido pedal una octava arriba, pero con una rítmica más azarosa e irregular, complementando el *ostinato* de la marimba bajo.

Tema A. Primera parte. Meditación.

The musical score for the first part of Tema A is arranged for three instruments: Vibraphone, Marimba 1, and Marimba 2. The Vibraphone part is written in a single staff with a treble clef and a common time signature. It begins with a series of notes marked with accents and dynamic markings of *mf* and *mp*. The Marimba 1 part consists of two staves (treble and bass clefs) with a common time signature. It features a series of notes with accents and dynamic markings of *mp*. The Marimba 2 part also consists of two staves (treble and bass clefs) with a common time signature, playing a steady, rhythmic pattern of notes marked with *mp*.

La primera parte está construida con la presentación del tema A y su desarrollo, haciendo cambios casi imperceptibles en el sonido pedal de la marimba bajo, mientras que la marimba sí va haciendo bastantes variaciones y movimientos cromáticos alrededor de un sonido.

Desarrollo del tema A.

The musical score for the development of Tema A is arranged for three instruments: Vibraphone, Marimba 1, and Marimba 2. The Vibraphone part is written in a single staff with a treble clef and a common time signature. It begins with a series of notes marked with accents and dynamic markings of *mf* and *mp*. The Marimba 1 part consists of two staves (treble and bass clefs) with a common time signature. It features a series of notes with accents and dynamic markings of *mp*. The Marimba 2 part also consists of two staves (treble and bass clefs) with a common time signature, playing a steady, rhythmic pattern of notes marked with *mp*.

Al final de la presentación del tema A y luego al final de su desarrollo, hay unos pequeños puentes derivados del acompañamiento de la marimba de donde va salir el tema B que será el punto de partida de la segunda sección. Este tema está caracterizado por saltos ascendentes y descendentes de terceras menores y mayores, cuartas justas, cuartas aumentadas y quintas justas, en octavos de tresillos.

Tema B en el primer puente de la primera parte.

The musical score for the first bridge of the first part features four staves. The Xilófono (Xylophone) staff is in the treble clef and contains a melodic line with triplets and accents, starting with a *p* dynamic. The Vibra (Vibraphone) staff is in the bass clef and provides harmonic support with chords, starting with a *f* dynamic and moving to *mp*. Mrb. 1 (Marimba 1) is shown in both treble and bass clefs, playing a complex rhythmic pattern with triplets and accents, with dynamics ranging from *mf* to *mp*. Mrb. 2 (Marimba 2) is also in both clefs, playing a simpler rhythmic pattern with accents, with dynamics ranging from *mp* to *p*.

Entonces, al principio de la segunda parte toma la preeminencia el tema B cantado por la marimba y la marimba bajo en octavas, empezando con un ascenso considerable en el registro.

Tema B. Segunda parte. Baile.

The musical score for the second part of Tema B, titled 'Baile', consists of three staves. The top staff features a melodic line with triplets and accents, with dynamics ranging from *mf* to *mp*. The middle and bottom staves provide harmonic support with complex rhythmic patterns, including triplets and accents, with dynamics ranging from *f* to *mf*. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a dance piece.

A partir de aquí va aumentar la velocidad rítmica y la saturación instrumental, provocando un claro contraste con la sección anterior. En esta segunda sección la melodía principal va a ser tomada por los distintos instrumentos, mientras que los demás van a tejer algunos contrapuntos y diálogos entre las voces secundarias, o van a acompañar con *ostinati* y sonidos pedales. Es con estos recursos que se va a construir la

polirritmia y la polifonía que distinguen a esta sección.

Pasaje de la segunda parte. Polirritmia y polifonía.

The image shows a musical score for four instruments: Xilófono, Vib., Mrb. 1, and Mrb. 2. The Xilófono part is in the top staff, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents and dynamic markings of *pp* and *mp*. The Vib. part is in the second staff, showing a melodic line with accents and dynamic markings of *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The Mrb. 1 part consists of two staves (treble and bass clef), with the treble staff playing a harmonic progression of chords and the bass staff playing a melodic line. The Mrb. 2 part also consists of two staves, with the bass staff playing a melodic line and the treble staff playing a harmonic progression. The score is marked with various dynamics and accents throughout.

En este ejemplo podemos observar como la marimba bajo lleva la melodía principal en octavas mientras que el vibráfono lleva un contrapunto con un *ostinato* rítmico, el xilófono un *ostinato* rítmico y sonidos pedales, y la marimba, una progresión armónica con otra melodía dibujada con la nota superior de cada acorde. Además, cada instrumento lleva un ritmo independiente a la vez que se aprecia un todo orgánico. La polirritmia empleada en este caso, proviene de la escucha tanto de algunos ejemplos de música ritual indígena, cómo de la racionalización del fenómeno rítmico a través de la escritura y el análisis musical.

Son de la Danza de Tocotines. Música totonaca.¹¹

The image shows a musical score for an arpa (harp). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, marked with a '4' above it. The bass staff contains a harmonic accompaniment of chords, marked with '1', '2', and 'IV 2' below it. The score is marked with a '4' above the first measure and a '4' above the last measure.

¹¹ Escúchese pista 19 en Jurado Barranco, María Eugenia y Camacho Jurado, Camilo R. *La Huasteca. Música de arpa en los rituales del costumbre: teenek, nahuas y totonacos*, disco compacto, CONACULTA-FONCA, México. 2004



En la transcripción del son anterior se pueden visualizar los cambios en la subdivisión del pulso. Es decir que, el pulso de un compás de 6/8 subdividido normalmente en tres octavos se subdivide en dos y en cuatro a través de los dosillos de octavos y los cuatrillos de dieciseisavos. Esto me llevó a pensar en que, si desarrollaba una música donde el pulso fuera lento, tenía más posibilidades de subdividirlo sin que dejara de ser posible la ejecución humana de lo escrito. De esta forma fui combinando diferentes posibilidades de subdivisión para crear tejidos polirrítmicos nuevos.

Por todo esto, en el pasaje de la segunda parte del primer movimiento de *Canto encantado canto* expuesto en este texto se observa la convivencia de la subdivisión de un cuarto, en: dos octavos (la marimba), en tres octavos (la marimba bajo), en tres octavos con uso de dieciseisavos (el xilófono); y la subdivisión del octavo en tres y dos dieciseisavos (el vibráfono), dividiendo a su vez el cuarto, en cinco ataques.

Por otro lado, el uso de diversas acentuaciones que ponen énfasis en síncopas y contratiempos también es un fenómeno que lo he percibido en la música indígena. A continuación, otro son de costumbre, ejecutado con arpa y media jarana, donde se puede corroborar lo aquí mencionado.

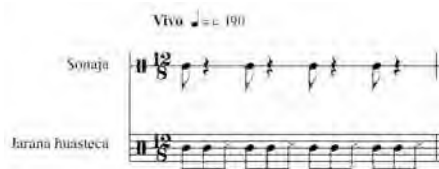
Son de la Danza de Moctezuma. Nahuatl.¹²



¹² Escúchese en Jurado Barranco, María Eugenia y Camacho Jurado, Camilo R. *Arpas de la Huasteca en los Rituales del Costumbre; Teenek, nahuatl y totonacos*, CIESAS, CONACULTA, disco compacto, en prensa).



Este son es un claro ejemplo de varios de los recursos rítmicos desplegados en la música indígena. Las múltiples síncopas y cambios de compás realizados con gran naturalidad por los intérpretes nativos en contraste con el ritmo constante del bajo del arpa, provocan que la pieza obtenga muchísima vitalidad y fuerza. Además de esto, la jarana huasteca y la sonaja llevan los siguientes patrones rítmicos:



Así, la sonaja refuerza el ritmo regular del bajo del arpa, mientras que el apagado de la jarana huasteca acentúa el tercer octavo de cada grupo de tres realizando las síncopas de la melodía, y logrando de esta manera, la polirritmia y el polipulso propios de mucha música indígena. También en el son de la danza totonaca de *Tocotines* expuesto en este análisis, es posible ver el empleo de las síncopas.

En el caso del primer movimiento de *Canto encantado canto*, las acentuaciones que ponen énfasis en las síncopas y contratiempos también están presentes y desarrolladas. En las partituras mostradas en las páginas anteriores se puede ver esto. Mas un ejemplo contundente puede verificarse en el desarrollo del tema A, donde la marimba va acentuando el segundo o el tercer octavo de un pulso dividido en tres, dejando, con frecuencia ausente la ejecución del primer octavo.

Tabla 6. Del desarrollo formal del primer movimiento de *Canto encantado canto*.

Sección	1 ^a	1 ^a	1 ^a	1 ^a
Compases	1-11	11-15	16-26	27-29
Material utilizado	Tema A. Canto del vibráfono sobre un sonido pedal.	Puente. Tema B.	Desarrollo del tema A.	Puente. Primer desarrollo del Tema B.

Sección	2ª	3ra	Coda
Compases	30-49	50-56	57-59
Material utilizado	Desarrollo del tema B. Mayor densidad instrumental. Tejido polifónico y polirrítmico.	Desarrollo de los sonidos pedales y la repetición rítmica de un solo sonido que acompañan al tema A.	Repentino regreso al tejido polifónico y polirrítmico de la segunda parte para concluir.

El clímax de este movimiento se encuentra en el compás 45 hacia el final de la segunda parte. A partir de ese momento poco a poco desciende la dinámica, la saturación instrumental, y la tensión emocional conduciéndonos a la tercera parte.

La tercera parte es una recapitulación y un desarrollo de los sonidos pedales, y del juego rítmico de la marimba alrededor de un solo sonido que se encuentra presentado en el tema A y su desarrollo, mientras que la coda es un chispazo de la polirritmia de la segunda parte. Éstas dos secciones juntas preparan y conforman el final.

El segundo movimiento de este cuarteto de percusiones está hecho para multi-percusión. Esto me permitió tener a la mano nuevos elementos tímbricos para enriquecer el discurso sonoro. Sin embargo, decidí mantener la presencia del vibráfono ya que en el primer movimiento éste tiene un papel importante en el canto del tema A y durante toda la pieza. De ésta manera, quise explotar el uso y la combinación de timbres de instrumentos metálicos entre los que se encuentran el triángulo, el tam-tam, los platillos, el glockenspiel y el vibráfono; en contraste con los timbres de los timbales y los tambores; a la vez que los cencerros y la concha de tortuga forman un tercer grupo intermediario que consiste en timbres secos y articulados.

Así mismo, proseguí desarrollando la idea de un canto mágico para conseguir entrar en trance, pero esta vez interpretado en un tempo mucho más veloz y con un empleo del ritmo y de la métrica emparentado, sobre todo, con la primera pieza para violoncello solo, donde los cambios de compás frecuentes son el resultado de acentuar cada dos o cada tres octavos.

Introducción del segundo movimiento. Canto a cargo de los timbales.



Para lograr un primer contraste en el timbre y en la armonía, en el segundo movimiento introducen los timbales con un canto a base de dos sonidos formando un intervalo de tercera mayor. Posteriormente se incluye otro sonido que forma un intervalo de quinta justa con el sonido más grave y complementa un acorde mayor. El interés de la introducción a cargo de los timbales se consigue a través del uso sorpresivo e irregular del ritmo, logrando construir un discurso melódico considerable con base a tres sonidos.

La primera sección está marcada por el final del canto de los timbales y el comienzo de la introducción al tema A. Así, se establece otro contraste importante en el timbre y en el registro utilizados, pues en la introducción del tema A los platillos, el tam-tam y el triángulo, construyen esa sonoridad metálica y aguda, y con una métrica más regular, sobre la que aparecerá el tema A. También, en este momento se anuncia la presencia de la concha de tortuga y el glockenspiel, proporcionando nuevos colores a los *ostinati* rítmicos y generando mayor expectativa.

En el compás 61 por fin aparece el tema A a cargo del vibráfono, contrapunteado por el glockenspiel, y acompañado por los *ostinati* rítmicos de los platillos y la concha de tortuga.

Tema A.

The image shows a musical score for 'Tema A' with four staves. From top to bottom: C.C.T. (Caja de Cajón) with a rhythmic pattern of eighth notes and accents, marked *mf*; Vib. (Vibráfono) with a melodic line of eighth and quarter notes, marked *f*; C.T. (Concha de Tortuga) with a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, marked *f*; and T.G. (Triángulo) with a rhythmic pattern of eighth notes and accents, marked *mf*. The score is in 4/4 time and consists of four measures.

Este tema A es muy sencillo y se deriva, melódica y armónicamente, de lo sugerido por los timbales en la introducción de este segundo movimiento. Es un canto simétrico y simple al igual que mucha de la música ritual indígena. Para no ir más lejos, se puede observar este hecho en la partitura del canto ceremonial pima que se encuentra al principio del análisis del primer movimiento, o en la partitura del son de la Danza de *Tocotines* que ejecutan los totonacos, ubicada también en dicho análisis.

Después de la presentación del tema A viene de nuevo un contraste tímbrico, rítmico y formal, ya que la instrumentación y el ritmo base cambian totalmente, siendo una respuesta al tema A donde el ritmo, la métrica y el desarrollo formal, nos recuerdan la irregularidad del solo de timbales de la introducción.

A partir de aquí, el tema A con una identidad melódica y tímbrica bien definida se va ir desarrollando poco a poco, en constante contraste con secciones donde los timbales, los cencerros y los tambores son protagonistas, generando sorpresas a través de combinaciones rítmicas y tímbricas diversas. A estas secciones que se alternan con el tema A les vamos a llamar pasajes B, pues no llegan a conformar un tema como tal, aunque sí tienen una función específica al ser respuesta y complemento del tema A.

Tabla 7. Del desarrollo formal del segundo movimiento de *Canto encantado canto*.

Sección	Introducción	1 ^a	1 ^a	2 ^a
Compases	1-41	42-60	61-100	101-192
Material utilizado	Solo de timbales. Ritmo con acentuaciones irregulares.	Introducción al tema A. Textura metálica aguda. Métrica más regular.	Presentación del tema A, su desarrollo y alternancia con pasajes B	Segundo desarrollo de los pasajes B y del tema A, combinando y contrastando todos los elementos expuestos en la primera sección.

Del compás 93 al 100 aparece el tema A terminando su primer desarrollo y manteniéndose presente por más tiempo. Hasta aquí, tanto el contrapunto del glockenspiel, como el acompañamiento rítmico de concha de tortuga y platillos, son considerablemente más complejos que cuando se expone el tema A por primera vez.

La segunda sección comienza con el desarrollo de los pasajes B donde los tambores toman el papel principal mientras los cencerros marcan un *ostinato* que proviene del primer pasaje B. Desde este momento el desarrollo formal se va a realizar a través de frases y periodos simétricos pero incrementando el número de recursos rítmicos y melódicos empleados, a la vez que combinándolos y contrastándolos.

Así, del compás 113 en adelante va a haber un uso abundante de dieciseisavos sobre todo en los tambores, en los cencerros y concha de tortuga, y en menor medida, en platillos y timbales. En algunos periodos como del compás 113 al 122, y luego del compás 123 al 130, los timbales son responsables del canto y de la melodía. En el compás 123 vuelve a aparecer el glockenspiel (junto a los platillos) pero esta vez como contrapunto de los timbales aunque sin dejar de remitirnos al tema A.

Del compás 131 al 139 hay una reminiscencia tímbrica del tema A, pues vuelve

a cantar el vibráfono contrapunteado con el glockenspiel y el acompañamiento de platillos, cencerros y concha de tortuga. Sin embargo, el dibujo melódico del vibráfono contiene dos voces con ritmos muy irregulares, y a la vez, poco a poco se va incrementando el uso de disonancias y notas de paso, tanto en el glockenspiel, como en el vibráfono, lo cuál nos va alejando del acorde mayor sobre el que se construyeron las primeras ideas melódicas.

Luego, del compás 140 al 147 el glockenspiel lleva el canto principal en forma de un *ostinato* rítmico que gradualmente va cambiando las alturas utilizadas haciendo énfasis en el paso de las consonancias a las disonancias. En este momento, ni el vibráfono ni los timbales acompañan el canto del glockenspiel.

Del compás 148 al 159 de nuevo canta el vibráfono, pero por primera vez no es acompañado por el glockenspiel, sino por una textura de dieciseisavos construida con la tarola y los tambores más agudos.

Del compás 161 al 167 baja la saturación instrumental y se quedan los timbales y los cencerros en un diálogo rítmico un tanto inesperado, pero como resultado de las texturas de dieciseisavos desplegadas a lo largo de la segunda parte. Esta sección crea nuevas expectativas.

Después, del compás 168 al 175 vuelven a aparecer el vibráfono y el glockenspiel juntos; ampliando más el uso de disonancias y notas de paso, y acompañados con un ritmo que nos hace sentir como si se estuviera a punto de volver a los pasajes de mayor energía. Sin embargo, esta sección desemboca en un contrapunto desenfrenado entre el vibráfono y el glockenspiel, mezclando sus voces en cantos llenos de disonancias, en donde no es posible decir quién es responsable de la primera voz, pues lo que se aprecia, más bien, es una nueva textura metálica reforzada por platillos y cencerros. En lugar de volver a alguna sección de mayor fuerza, esta textura nos conduce al final del segundo movimiento y de toda la obra.

Pasaje final de la segunda parte. Textura metálica disonante.

The image shows a musical score for four instruments: C.C.T. (Cencerros y Concha de Tortuga), Vib. (Vibráfono), C.T. (Glockenspiel), and T.G. (Timbales). The score is in 6/8 time and consists of 17 measures. The C.C.T. staff has dynamics of *mp*, *mp*, *mf*, and *mf*. The Vib. staff has a dynamic of *mf'*. The C.T. staff has a dynamic of *mf'*. The T.G. staff has a dynamic of *mf'*. The score is characterized by a complex, dissonant texture with various rhythmic patterns and accidentals.

Conclusiones

Gracias a esta obra puse en práctica la imaginación sonora enfocada a la creación de obras para percusión. El proceso de construcción del primer movimiento fue mucho más sencillo para mí, acostumbrado a trabajar con la melodía, ya que los teclados como el vibráfono, las marimbas o el xilófono, tienen la capacidad de dibujar ideas melódicas complejas, y no sólo eso, sino que son instrumentos donde es posible desplegar un lenguaje armónico y polifónico.

Sin embargo, el segundo movimiento me requirió más esfuerzo ya que debía utilizar instrumentos que no contienen una altura específica, lo que me obligó a construir con otros elementos de la música como el propio ritmo, los timbres y las texturas. Así mismo, me obligó a escuchar con atención música del siglo XX enfocada a puros instrumentos de percusión, o donde la percusión se utilizara no sólo como mero acompañamiento rítmico, sino como toda una gama de posibilidades y combinaciones tímbricas, con el fin de crear colores y texturas originales.

Creo que dentro del desarrollo de mi propio lenguaje todavía soy muy dependiente de la melodía como elemento de la música generador de discursos sonoros coherentes y de larga duración, pues a pesar de esta reflexión y del intento por construir discursos complejos con base a los timbres y a las texturas, en el segundo movimiento de *Canto encantado canto* no dejo de recurrir a instrumentos que pueden realizar melodías, como lo es el vibráfono y el glockenspiel, o los timbales, aunque éstos últimos tienen menos posibilidades al respecto.

En este sentido, el título de la obra corresponde a su contenido, sobre todo tratándose de una obra para percusión. Así, *Canto encantado canto* me dio el pretexto perfecto para que a pesar de entrar en un terreno poco explorado por mí como lo son las percusiones, la idea de generar canto con estos instrumentos me permitiera asirme de discursos melódicos.

En el segundo movimiento, ésta búsqueda antes mencionada se ve reflejada con claridad, pues el tema A que canta el vibráfono acompañado del contrapunto del glockenspiel se va alternando con secciones donde casi desaparece la melodía; como si poco a poco me fuera alejando de las ideas melódicas, pero regresando a ellas otra vez, como a un ancla que no acabo de soltar.

Por otra parte, en las notas de ésta obra pude mostrar como la escucha de la música indígena, su transcripción y su análisis, me han permitido reflexionar sobre la

construcción del ritmo, utilizando ciertos elementos de ésta música como palanca para encontrar y desarrollar mis propias ideas y propuestas rítmicas.

Además, la concepción y la función que tiene la música indígena entre sus propias comunidades me dotan de ideas musicales y extramusicales para trabajar mis propios discursos sonoros. De ésta forma, el canto ritual entre algunos pueblos indios y su objetivo, me sirvieron para incentivar mi imaginación sonora en la creación de *Canto encantado canto*, aunque no sólo es ésta música la que influyó; lo que se verifica cuando hablo de la escucha atenta de otras músicas.

Es necesario mencionar que el uso de ideas melódicas sencillas y simétricas similares a las que están presentes en la música indígena fueron empleadas en los dos movimientos, así como el uso de pedales y *ostinati*.

Para terminar, me parece que sí logran estar unidos los dos movimientos, a la vez que existe un contraste suficiente para mantener la atención del escucha, y para darle una dirección formal a toda la obra. El vibráfono es el personaje central por tener un papel preponderante en los dos movimientos, aunque los otros instrumentos son los responsables directos de los contrastes tímbricos.

Oración al cerro. Pieza orquestal.

Esta pieza está inspirada en los rituales que los pueblos indígenas de México llevan a cabo para venerar a las montañas y a los cerros. Desde la época prehispánica estos lugares fueron sagrados y considerados “casas de agua”¹³, nombrados así, por funcionar como depósitos de este elemento vital. Estos pueblos, llevaban miles de años observando que los manantiales, ojos de agua, arroyos y ríos, provienen de las tierras elevadas; así como que las nubes, se forman en las laderas de los cerros y montañas. Por eso, en la actualidad, los pueblos indígenas continúan haciendo ofrendas de flores, velas, copal, rezos, comida, peregrinaciones, música y danza, a estas casas de agua, a quienes se les pide y se les agradece: la lluvia, la fertilidad de la tierra y las mujeres, el crecimiento del maíz, la vida y el sustento de árboles y plantas, de animales y de humanos.

Creo que esta forma de concebir el mundo es muy acertada, ya que muestra la existencia de un gran conocimiento de la naturaleza, al tiempo que se le profesa un sincero y profundo respeto.

Al respecto, en la Huasteca potosina tuve la oportunidad de subir un cerro con el fin de acceder a dos cuevas. Ese día que estuve ahí, gente nahua y teenek de por sí guiaron sus pasos a las cuevas como lo hacen año con año, con el fin de pedir en su interior, por la salud de un familiar, por que alguien consiga trabajo, o por obtener el don de la música, por poner algunos ejemplos. Para eso se hace una ofrenda que se deposita recargada en las piedras y en las columnas que detienen el techo de las cuevas, se encienden velas amarillas que se derriten encima de las piedras, existe un oficiante del rito por cada conjunto de personas que generalmente son familias, hay copal, se vierte aguardiente sobre el suelo, se come un tamal entre todos los presentes y se ofrece y se bebe aguardiente.

Pero lo que interesa aquí es el hecho de que es en estos lugares donde se hacen todo tipo de peticiones. ¿Por qué en estos espacios? Parece que la respuesta ya está esgrimida en el primer párrafo de esta página: en el interior de los cerros y a través de las cuevas con sus laberintos, salas, pasillos y abismos en tinieblas, se puede establecer

¹³ Véase Fernández Christlieb, Federico, “*Casas de Agua*”, en *Ciencias*, revista de difusión de la Facultad de Ciencias de la UNAM, núm. 72, octubre-diciembre, pp.72-76. 2003

una comunicación directa con las entrañas de la tierra, ahí donde se encuentra el origen y todo lo que proporciona la vida.

Por otra parte, dice la gente de éstos pueblos, que de las cuevas proviene el viento que sopla su frescura y avienta sobre los árboles su aliento bendito que le da vida a plantas y animales. Tras haber caminado a lado de un río azul coronado de una exuberante vegetación, con calor y la humedad mojando nuestra piel y nuestros cabellos, luego de subir pasando por un arco de flores, por el sendero que lleva a las cuevas, y una vez que llegamos a la primera, me puse delante de la boca o entrada de la cueva, y con gran asombro, pude verificar que del interior salía un viento con suficiente fuerza como para empujar las hojas y las ramas de los árboles que se situaban enfrente de la cueva, mientras me hacía sentir su milagrosa frescura y su energía.

Así, se dice que la música también proviene del interior de las cuevas, como una atribución al viento creador, el cuál es capaz de dar este don a las culturas humanas para que éstas últimas recuerden de dónde vienen, para que puedan volver a sentirse como parte de la tierra y de la naturaleza, para poder comunicarse entre ellos y con las divinidades que intervienen en la manutención de la vida.

Antes de subir hacia las cuevas pasamos por un caudaloso manantial. En las raíces de un árbol que había crecido casi encima de dicho manantial también vimos un arco de flores, así como ofrendas de flores y velas que se derretían encima de las raíces y de las piedras cercanas. ¡Todo esto es bendito y sagrado! -parecía que gritaban las ofrendas depositadas en el suelo, en las piedras y en las raíces: -las cuevas, los cerros, el agua, el viento y todo lo que se desarrolla sobre la tierra, es bendito y sagrado.

Oración al cerro es una pieza que hace homenaje a los pueblos indígenas de nuestro país que por conservar su cultura, hoy nos enseñan sobre el respeto a la tierra. Pero también, es un homenaje a toda la biodiversidad de nuestro país, amenazada cada vez más, por los intereses de las empresas trasnacionales y nacionales, quienes explotan los mares, los bosques, las selvas, los desiertos; contaminan el aire, los ríos, las lagunas, y a todos los seres que dependen, como nosotros, del equilibrio integral de la naturaleza.

Análisis musical

Hay dos elementos formales sobre los que descansa esta pieza orquestal. El primero, es la concepción cíclica del tiempo, que como hemos dicho, está presente en la música ritual de los pueblos indios.

El segundo elemento tiene que ver con el desarrollo de la pieza, el cual se desenvuelve como un continuo ascenso en el registro, en la saturación orquestal, y en la intensidad de la dinámica general. La pieza intenta dibujar una peregrinación cuyo objetivo es llegar hasta la punta de un cerro. Entonces, a través de la música, se describe el ascenso, el cuál, en algunos momentos, toma pequeños descansos de dónde va sacando fuerzas para alcanzar la cima.

La oración y la danza son las acciones que permiten el ascenso físico y espiritual de los pueblos hacia el lugar sagrado. De esta forma, hay algunas secciones cuyo contenido hace referencia a una oración, y otras, que su contenido hace referencia a la danza, o muchas otras secciones, donde la oración y la danza están mezcladas como pasa a menudo en los rituales de los pueblos indígenas.

Fragmento de la primera sección. Tema A. *Oración.*

The image shows a musical score fragment for three string instruments: Viola, Violoncello (Cello), and Contrabasso. The score is written in 6/8 time and features a chromatic ostinato pattern. The Viola part is in the upper register, while the Cello and Contrabasso parts are in the lower register. The dynamics are marked as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The Viola part is marked with *sord.* (sordina) and *p*. The Cello part is marked with *sord.* and *p*. The Contrabasso part is marked with *mp*.

Haciendo referencia a la oración es como inicia esta pieza, y es representada por un *ostinato* cromático con acentuaciones irregulares, en un registro grave, con las cuerdas en *piano* y con sordina, a manera de un rezo murmurado.

Posteriormente, del compás 17 al 40 viene la segunda sección, la cuál está concebida como un llamado al ritual y a la fiesta. En varias comunidades indígenas este llamado se hace con un caracol; instrumento musical con una fuerte carga simbólica dentro de éstas culturas por estar relacionado con el viento, con la lluvia, con la palabra, con la música, y con la creación del universo. Para representar este llamado, en esta segunda sección utilicé una melodía de largos sonidos y una textura compuesta por el trombón, un fagot, el corno francés, la tuba y un clarinete provocando expectativa.

Fragmento de la segunda sección. Tema B. *Llamado*.

La melodía presentada en esta sección, parte de la tónica y asciende descansando en el quinto grado y en el séptimo grado menor para luego descender gradualmente hasta regresar a la tónica, utilizando cada vez más los descensos cromáticos a lo largo de la sección.

Luego, del compás 41 al 48 se puede apreciar la consecuencia del llamado. Aparece una melodía que se dibuja en cuatro compases y se repite, esta vez cantada por flauta, oboe, clarinete y violoncellos con sordina, mientras que violines y violas en pizzicato van marcando un *ostinato* rítmico de octavo, cuarto (ya utilizado en otras obras mías, pues es representativo de los patrones rítmicos empleados en las danzas indígenas de la región Huasteca) como invocando a la danza. Corno y trombón tocan un sonido pedal que nos remite a ese llamado que va tomando fuerza.

Fragmento de la tercera sección. Melodía del tema C. *Pre-danza*.

La melodía que aparece en esta tercera sección va de la tónica al quinto grado en un salto ascendente y gira cromáticamente sobre este grado para regresar a la tónica. Es una simplificación de la melodía expuesta en la segunda sección y es el antecedente directo de la cuarta sección.

Del compás 49 al 56 se suelta cierta tensión acumulada y desemboca en la danza de la cuarta sección.

Fragmento de la cuarta sección. Tema D. *Danza*.

The musical score for 'Danza' is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- B♭ Tpt.:** Melodic line with dynamics *mp* and *f*.
- Tbn.:** Solo part with dynamics *f*.
- Tuba:** Bass line with dynamics *mp*.
- Tarola:** Percussion part.
- B. Dr.:** Bass drum part with dynamics *mp*.
- D. S.:** Snare drum part with dynamics *mp*.
- Platillos:** Cymbal part with dynamics *mp*.
- Vln. I:** Violin I part with dynamics *mp*.
- Vln. II:** Violin II part with dynamics *mp*.
- Vla.:** Viola part with dynamics *mp*.

Desde unos dieciséis compases atrás de esta sección comienza a insinuarse la danza, sin embargo, es hasta este momento cuando aparece por primera vez con toda su presencia. La música que inspira esta sección son los sones de costumbre ejecutados por las bandas huastecas. Dichas bandas se conforman por puros instrumentos de aliento metal y percusiones; es por eso que el tema está a cargo del trombón, mientras que la tuba lleva el primer tiempo de cada compás; y, la trompeta, algunas cuerdas en pizzicato, los platillos y la gran casa, ejecutan contratiempos y ritmos comunes en los sones antes mencionados.

Las florecitas. Son de costumbre ejecutado por una banda huasteca.

The musical score for 'Las florecitas' is arranged for a smaller ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Sax. Alto:** Melodic line.
- Trompeta:** Melodic line.
- Trombón:** Bass line with dynamics *f*.
- Tuba:** Bass line with dynamics *f*.
- Platillos:** Cymbal part with dynamics *f*.
- Tarola:** Percussion part with dynamics *f*.

La melodía de esta cuarta sección o tema D comienza ahora con el quinto grado, haciendo el salto hacia la tónica, en sentido inverso que las melodías de la segunda y de la tercera secciones. En total parentesco con el tema C de la tercera sección, el tema D regresa de nuevo a la nota si, alrededor de la cual, la melodía gira con movimientos cromáticos para regresar al principio. Sin embargo, el tema D *Danza* de esta cuarta sección es mucho más dinámico que los dos temas que le anteceden.

En la quinta sección empieza a haber una combinación de los elementos presentados. Por ejemplo, se vuelve a una melodía de largos sonidos ejecutada por un clarinete y la trompeta en octavas, que nos remite inmediatamente a la melodía del *Llamado* o tema B de la segunda sección, mientras las cuerdas llevan otras dos melodías distintas en pizzicatos; una, sobre el mismo patrón rítmico utilizado en la tercera sección, y otra, con un ritmo distinto, y doblada por un fagot; las dos haciendo referencia a las melodías de la tercera y cuarta sección.

Del compás 87 al 94 se ubica la sexta sección, en dónde se puede observar una melodía muy sencilla que proviene del desarrollo de las melodías anteriores, ya que comienza con un salto descendente de quinta justa del quinto grado al primer grado, pero esta vez, también del séptimo grado menor hacia el tercer grado menor. Esta melodía está relacionada con el látigo chicoteando en el piso por que comienza con un ritmo de octavo cuarto, haciendo el salto ya descrito en un tiempo muy corto, y se presenta con una orquestación que le dota de una fuerza considerable. El látigo chicoteando en el piso es, para algunas comunidades, símbolo sonoro del rayo y del trueno que atraen la lluvia.

Como contrapunto de ésta melodía ubicada en el registro agudo y orquestada con violines primeros, segundos, piccolo, corno francés y trompeta; tenemos un fragmento de la melodía ya presentada en la sección anterior pero ahora orquestada con la tuba y las violas, la cuál canta en movimiento contrario, mientras las flautas, los oboes y los clarinetes, empiezan a tejer una textura caprichosa pero que está derivada del tema A *Oración*.

Cómo se puede constatar, la sexta sección está construida con la combinación y la transformación de varios elementos ya expuestos con anterioridad. A partir de este momento, en las siguientes secciones va a continuar este procedimiento.

Fragmento de la sexta sección. Tema E. *Látigo*. Convivencia de varios elementos.

En la séptima sección vuelve el tema A *Oración* a tomar el papel principal, pero esta vez es casi la orquesta completa la que se encarga de exponerlo, transformado en texturas caóticas y con reminiscencias de la melodía de la sección anterior.

Fragmento de la octava sección. Tema F.

En la octava sección, del compás 103 al 110, nace una nueva melodía de la transformación del material ya presentado. Éste tema nuevamente está muy ligado con las melodías de la tercera y cuarta secciones; pues comienza con un salto ascendente de quinta justa a partir de la tónica y va variando los movimientos cromáticos alrededor del quinto grado. Este tema no está relacionado con una idea extramusical, sin embargo, por cuestiones de descripción formal, simplemente lo vamos a nombrar el tema F. Esta melodía es ejecutada por trompeta, primeros violines, y más tarde se unen los clarinetes.

Al mismo tiempo, las flautas y los oboes contrapuntean a la primera voz con variaciones del tema A, mientras que el trombón y el fagot llevan una melodía con sonidos más prolongados, la cuál va ascendiendo progresivamente por grados conjuntos.

Desde la sexta sección hasta la octava sección se construye un primer clímax de la obra con la convivencia de los elementos ya mencionados, y con un aumento en la densidad orquestal. Además, es la primera vez que se reexpone y se transforma el tema A *Oración*. Hasta aquí termina la primera gran parte a la que le denominaremos A.

La segunda gran parte B va de la novena sección a la onceava. Comienza con el un desarrollo del tema B *Llamado*; continua con la aparición de un nuevo tema al que le denominamos F *Invertido* por comenzar con el motivo principal del tema F pero invertido, es decir con un salto de quinta justa descendente hacia la tónica; y termina con el tema G, que es un melodía que sintetiza en la repetición obsesiva de un solo sonido orquestado y armonizado, la fuerza rítmica del material musical hasta aquí expuesto. Le nombramos *Cumbre* por ser un momento climático que representa la llegada de aquella peregrinación en ascenso, a un momento importante del ritual y a un lugar sagrado.

Décima sección. Tema F *Invertido*.



A través del tema G se llega a un clímax de mayor tensión que el primer clímax del final de la primera gran parte A. La saturación orquestal es más densa y la dinámica general es también, mucho mayor. Termina la onceava sección y con ésta la gran parte B, y a partir de este momento viene un descenso gradual en la saturación orquestal, en la intensidad, y en la tensión emocional. La gran parte C comprende precisamente, este proceso paulatino.

Como se puede apreciar en la tabla 8 de unas páginas más adelante, el desarrollo de la obra va a continuar a través de los elementos hasta aquí expuestos, y con la combinación y la evolución de ellos. Sin embargo, dentro de éstas transformaciones progresivas del material sonoro, todavía aparecen dos nuevos temas.

Por otra parte, en la mayoría de las secciones va a predominar alguno de los temas retomado desde nuevas perspectivas. Así, al principio de la gran parte C, en la doceava sección, encontramos una transformación del tema C que desemboca en la presentación de un nuevo tema H cercano a el tema E *Látigo*, pero con la gran diferencia de que el tema H es *cantabile*.

Fragmento de la onceava sección. Tema G *Cumbre*. Momento climático.

The image shows a page of a musical score for a climactic moment. The score is written for a large orchestra and includes the following instruments: Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B-flat (Bb. Cl.), Horn (Hn.), Trumpet in B-flat (Bb. Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Snare Drum (D. S.), Bass Drum (B. Dr.), Cymbals (Platillos), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in 3/4 time and features a variety of dynamics such as *mf*, *mp*, *f*, and *ff*. The music is characterized by a complex texture with many overlapping lines and a sense of increasing intensity.

Luego, en la treceava sección aparece el tema C *Pre-danza* bajo una transformación rítmica y con una orquestación nueva, por lo que da la impresión de estar escuchando algo totalmente distinto. De esta manera, en cada sección predomina un tema permutado y aderezado con contrapuntos derivados, sobre todo, de los primeros cuatro temas. Además, en esta gran parte C, cada sección busca presentar un nuevo color orquestal.

Es hasta la sección décimo séptima, que realmente se llega a un momento de relajación, aunque nunca llega a ser total. Por otro lado, en las cuatro últimas secciones de la gran parte C, el material musical que toma la preeminencia no son temas establecidos, sino contrapuntos presentados en la quinta sección o derivados de los temas A, C y D, y desarrollados en estas secciones como parte de la relajación de la tensión emocional.

La gran parte D comienza con una sección dónde se expone repentinamente el tema D *Danza*, a partir del cuál, de nuevo va a comenzar un gradual ascenso en la tensión emocional a través de la saturación orquestal, de la densificación de las texturas y contrapuntos, y presentando uno a uno, la variación de los temas D *Danza*, E *Látigo*, F, y F *Invertido*, aunque este último ya aparece en la primera sección de la última gran parte E.

En ésta última gran parte E se acaba de construir el clímax más fuerte de toda la obra y se presenta un último tema con su desarrollo, al cuál le nombramos I *Danza Final*. Aquí, se supondría que la peregrinación descrita con esta música llega a la última cumbre del cerro, en donde se hace la danza final. En la sección vigésimo séptima se acaba de desencadenar toda la tensión acumulada a lo largo de la obra con la repetición de un sólo sonido por parte de violines primeros y segundos, recordando al tema G *Cumbre*, expuesto sólo una vez en el clímax de la gran parte B.

Sección vigésimo séptima. Tema I. *Danza Final*.



A continuación, en la siguiente tabla podemos observar con mayor claridad, el desarrollo formal de toda la obra.

Tabla 8. Del desarrollo formal de *Oración al Cerro*.

Parte	A	A	A	A
Sección	1ª	2ª	3ra	4ta
Tema principal	A <i>Oración</i>	B <i>Llamado</i>	C <i>Pre-danza</i>	D <i>Danza</i>
Contrapuntos				
Descripción	Tema de 4 compases en <i>ostinato</i> . 4 veces.	Tema de frases amplias. 2 frases de 8 compases y 2 frases, de 4.	Tema de 4 compases se repite una vez. Su desarrollo en 8 compases con frases de 2 compases.	Tema de 6 compases se repite una vez en 8 compases.
Compases	1-17	18-40	41-56	57-70

Parte	A	A	A	A
Sección	5ta	6ta	7ª	8va
Tema principal	Desarrollo del tema B <i>Llamado</i>	E <i>Látigo</i>	Desarrollo del tema A <i>Oración</i>	F
Contrapuntos	Emparentados con tema C.	Variaciones del tema A y simplificación del tema B.	Reminiscencias del tema E	Variaciones del tema A y variación del tema B
Descripción	Una frase de 8 compases y 2 frases, de 4.	4 frases de 2 compases	Tema de 4 compases y su repetición, de 5	4 frases de 2 compases
Compases	71-86	87-94	95-102	103-110

Parte	B	B	B	C
Sección	9ª	10ª	11va	12va
Tema principal	Desarrollo del tema B <i>Llamado</i> .	F <i>Invertido</i>	G <i>Cumbre</i>	Desarrollo del tema D <i>Danza</i> (4 compases) Tema H (8 compases).
Contrapunto	Texturas derivadas del tema A.	Texturas derivadas del tema A. Variación tema B.	Tutti.	Variación de un fragmento del tema B. Variación del tema D.
Descripción	Una frase de 8 compases y 2 de 4.	4 frases de 2 compases.	4 frases de 2 compases.	2 frases de 2 compases y 4 frases de 2 compases.
Compases	111-126	127-134	135-142	145-154

Parte	C	C	C	C
Sección	13va	14va	15va	16va
Tema principal	Desarrollo del tema C <i>Pre-danza</i> .	Desarrollo del tema F <i>Invertido</i> .	Desarrollo del tema H.	Contrapuntos de la 5ta sección.
Contrapunto	Variación del tema B.	Variaciones del tema A y del tema B.	Emparentados con tema B	
Descripción	4 frases de 2 compases.	4 frases de 2 compases.	2 frases de 4 compases y 2 frases de 5 compases.	4 frases de 2 compases
Compases	155-162	163-170	171-188	189-196

Parte	C	C	C	D
Sección	17va	18va	19 ^a	20va
Tema principal	Síntesis de los movimientos cromáticos de los temas C y D.	Desarrollo de contrapuntos de la 5ta sección.	Desarrollo de contrapuntos cercanos al tema A.	Variación del tema D <i>Danza</i> .
Contrapuntos	Variaciones de contrapuntos de la 5ta sección.	Contrapunto cercano al tema A.		Variaciones de fragmento del tema B.
Descripción	4 frases de 2 compases.	4 frases de 2 compases.	4 frases de 2 compases.	2 frases de 4 compases.
Compases	197-204	205-212	213-220	221-228

Parte	D	D	D	E
Sección	21 ^a	22 ^a	23ra	24ta
Tema principal	Contrapuntos cercanos al tema A.	Variación del tema E <i>Látigo</i> .	Variación del tema F.	Variación del tema F <i>Invertido</i> .
Contrapuntos	Variaciones de fragmento del tema B. Contrapunto de síntesis.	Variaciones del tema A y variaciones de fragmento del tema B. Texturas.	Síntesis de los movimientos cromáticos de los temas A, C y D. Texturas.	Variación del tema F. Texturas.
Descripción	4 frases de 2 compases.	4 frases de 2 compases.	4 frases de 2 compases.	4 frases de 2 compases.
Compases	229-236	237-244	245-252	253-260

Parte	E	E	E	E
Sección	25ta	26ta	27 ^a	28va
Tema principal	<i>I Danza final</i>	Desarrollo del tema <i>I Danza final</i> .	Variación del tema G <i>Cumbre</i> .	Final
Contrapuntos	Contrapuntos sintéticos derivados de los temas C y D. Texturas.	Contrapuntos sintéticos derivados de los temas A, B y F invertido. Texturas.	Contrapuntos sintéticos derivados de los temas A y B. Texturas.	Texturas.
Descripción	4 frases de 2 compases.	4 frases de 2 compases.	4 frases de 2 compases.	Frase de cierre.
Compases	261-268	269-276	277-284	285-288

En cuanto a la forma cíclica de esta pieza se puede observar cómo la simetría del discurso musical es una constante, al igual que en gran parte de la música ritual indígena. Ésta forma cíclica nace precisamente del uso de *ostinati*, y frases sencillas claramente delimitadas. Sin embargo, los *ostinati* van cambiando en cada sección; a

veces son *ostinati* melódicos y a veces, su carácter rítmico es el predominante; en diversas secciones, podemos encontrar simultaneidad de *ostinati*.

En el caso de los recursos rítmicos, en *Oración al cerro* eché mano de patrones muy utilizados en las danzas indígenas de la Huasteca, así como de los compases sesquiálteros, los contratiempos, los cambios de compás, las acentuaciones irregulares, la polirritmia y gran cantidad de combinaciones rítmicas.

En el aspecto melódico, la transformación gradual de los temas, así como sus variaciones, están tratados con base a los motivos que los componen. Por otra parte, el nutrido contrapunto y los *ostinati* van construyendo momentos donde se despliega una polifonía acompañada de texturas diversas.

Desde el punto de vista armónico, la pieza se mueve con libertad sobre los doce sonidos de nuestro sistema musical, mas nunca deja de tener un centro o una tónica, que siempre es reforzada por su quinta justa. En este sentido, el mi y el si, son los sonidos sobre los que se levanta toda la estructura armónica llena de cromatismos, intervalos de terceras y disonancias a veces suavizadas a través de acordes con séptimas, novenas, oncenas, etc.

Conclusiones

En *Oración al Cerro* aprovecho la experiencia de las tres obras anteriores con respecto a la asimilación profunda de elementos de la música indígena ritual. Ahora, con el uso de una orquesta, las posibilidades se multiplican sobre todo con respecto a la variedad de timbres, colores y texturas a disposición del creador. Así pues, puse en práctica el uso de dichos elementos de la música indígena, como son las formas cíclicas, los *ostinati*, los pedales, la complejidad rítmica a base de cambios de compás, acentuaciones irregulares, contratiempos, síncopas y polirritmias, para jugar ahora con combinaciones tímbricas, contrastes instrumentales, texturas a cargo de las cuerdas, de las maderas o de ambos, y una saturación orquestal que llega a *tuttis* de amplios registros, donde percusiones y metales son imprescindibles para obtener la fuerza que requiere esta obra, la cuál termina en una danza catártica.

Prisma

Prisma es una obra para un octeto de alientos integrado por un cuarteto de clarinetes más un cuarteto de saxofones. Cuando comencé a componer, la idea que estaba en mi mente era la de realizar una pieza que no pretendiera integrar algún elemento de la música ritual indígena, esto, como un ejercicio por despegarme de las propuestas de las cuatro piezas anteriores, en cuyas partituras, el móvil principal era precisamente la asimilación y la integración de dicha música.

De esta manera busqué un nuevo propósito o una nueva idea generadora. Lo que quise hacer entonces, fue ampliar los recursos musicales puestos en juego hasta ese momento en la creación de mis obras. Así, una de las premisas a lo largo de los cuatro movimientos, fue la de utilizar el intervalo de cuarta justa como eje estructural de la melodía y de la armonía; intervalo que ya había empezado a explorar en *Canto encantado canto*, pero que hasta ahora decidí apropiarme de sus posibilidades con mayor fuerza.

Melodía generadora en la introducción del primer movimiento. Tema A



Esta melodía con gran peso en el primer y segundo movimientos comienza con tres cuartas justas ascendentes y luego un descenso cromático. Este hecho va a marcar el desarrollo de toda la obra, donde además de las cuartas justas, también las líneas cromáticas van a ser constantes.

En el primer movimiento *Allegro*, mi interés estuvo dirigido hacia la construcción de texturas polifónicas, es decir, a la aglomeración de melodías o contrapuntos con diferentes grados de saturación instrumental, y a la integración de algunas líneas cromáticas con mayores velocidades rítmicas, con la intención de envolver a aquellos contrapuntos en un murmullo caprichoso, ágil y rápido, cuál si se tratara de elementos naturales como el viento o el agua. En el siguiente ejemplo nos podemos percatar de este hecho.

Pasaje del primer movimiento. Textura polifónica de la tercera sección.

The image shows a musical score for a poliphonic passage. It consists of eight staves, each representing a different instrument: Eb Clarinet, Bb Clarinet, A Clarinet, Bass Clarinet, Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The music is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with various dynamics such as *mf*, *f*, *ff*, and *mp*. The score is a page from a larger work, showing a specific section of the first movement.

Para lograr dichas texturas, desde un principio me vi obligado a trabajar con el ritmo de una forma distinta que la empleada con anterioridad. Este elemento de la música “el ritmo”, quedó supeditado a la creación de las texturas polifónicas, pero a la vez, se volvió fundamental para lograr contrastes entre las distintas masas sonoras presentadas.

Así, son diversos los recursos rítmicos usados en este primer movimiento. Podemos escuchar desde las duraciones que representan las blancas y las negras, hasta tresillos de negras, de octavos y de dieciseisavos; cinco octavos en dos negras; dieciseisavos, treintaidosavos, negras con puntillo; con una continua presencia de múltiples síncopas y contratiempos.

Pasaje del primer movimiento. Textura polifónica de la tercera sección.

The image shows a musical score for a poliphonic passage. It consists of eight staves, each representing a different instrument: Eb Clarinet, Bb Clarinet, A Clarinet, Bass Clarinet, Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The music is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with various dynamics such as *mp*, *mf*, *f*, and *p*. The score is a page from a larger work, showing a specific section of the first movement.

En el ejemplo anterior se observa la riqueza rítmica utilizada y enfocada a la creación de distintas texturas como ya se mencionó.

En el segundo y en el tercer movimiento, los dos en un tempo *Moderato*, el recurso más frecuente es el empleo de resonancias. En los dos movimientos hay secciones importantes donde existe una sola melodía que canta, pero la cuál, va dejando estelas de sonidos o resonancias que a la vez van envolviendo los nuevos derroteros de aquella melodía, construyendo texturas de sonidos más largos y un contexto armónico dónde las múltiples disonancias que se crean en este procedimiento se ven suavizadas por la forma en que están planteadas. Es como si la melodía generara a través de las resonancias, su propio contrapunto, su armonía y sus texturas.

Además, dicha melodía principal va pasando por los diferentes instrumentos del octeto enriqueciendo su canto con el timbre de cada uno o con la combinación momentánea de dos timbres, teniendo como una de sus características más importantes, la amplitud del registro ocupado. Todo esto se ve reflejado en el siguiente pasaje del segundo movimiento.

Pasaje del segundo movimiento. Tema D

The image shows a musical score for an octet, specifically a passage from the second movement, Theme D. The score is written for seven instruments: B♭ Clarinet (B. Cl.), A Clarinet (A. Cl.), B Clarinet (B. Cl.), Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.). The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature. The score consists of seven staves. The B♭ Clarinet and A Clarinet parts have dynamic markings of *mf* and *f*. The B Clarinet part has *mf* and *p*. The Saxophone part has *mf*. The Alto Saxophone part has *mp* and *mf*. The Tenor Saxophone part has *mf* and *mf*. The Bass Saxophone part has *mf*, *f*, and *mp*. The score shows a complex texture with overlapping lines and dynamic changes.

De por sí, en toda la introducción del primer movimiento ya se emplean las resonancias, sin embargo, este recurso no se desarrolla en este movimiento, sino hasta el segundo y el tercero. A continuación vienen impresos dos pasajes: uno, de la introducción del primer movimiento y otro, del tercer movimiento; en cuyos compases el uso de las resonancias de una melodía solitaria está presente de la manera ya descrita.

Pasaje de la introducción del primer movimiento.

A musical score for the introduction of the first movement, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano) are placed throughout the score. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score shows a complex texture with multiple voices and instruments.

Pasaje de la primera parte del tercer movimiento.

A musical score for the first part of the third movement, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano) are placed throughout the score. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score shows a complex texture with multiple voices and instruments.

En el tercer movimiento, además del uso de las resonancias, también existen reminiscencias o recuerdos de las texturas y texturas polifónicas planteadas en el primero. En el siguiente pasaje del tercer movimiento es posible observar el uso de las resonancias y las texturas polifónicas a un mismo tiempo.

Por otra parte, el desarrollo formal del segundo y del tercer movimientos es un poco más caprichoso en comparación con el primer movimiento y el cuarto, donde la simetría ordena casi todos los acontecimientos sonoros.

Pasaje de la segunda sección del tercer movimiento.

A musical score for a woodwind and string ensemble. The score is written for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, A Clarinet, Bass Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score is divided into three measures, with the first measure starting at measure 19.

Cuando ya había compuesto los tres primeros movimientos se volvió necesario un cuarto movimiento muy contrastante en un tempo rápido. Busqué algunas ideas que le dieran solución y final a la obra pero no me acababan de convencer. Como hasta ese momento el discurso musical había sido un tanto denso y con más de diez minutos de duración, creí que lo mejor era crear una música con un carácter más pícaro o juguetón, a la vez que con cierta fortaleza y agilidad. Entonces, al final decidí apoyarme nuevamente, en la música popular mexicana, cuyo acervo justamente me proporcionó una referencia muy cercana al carácter requerido para el cuarto movimiento.

Tema principal del cuarto movimiento. Tema E.

A musical score for the main theme of the fourth movement, labeled 'Tema E'. The tempo is marked 'Presto' with a metronome marking of 210. The score is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (f). The score is written for Clarinet in E♭, Clarinet in B♭, Clarinet in A, Bass Clarinet, and Soprano Saxophone. The first measure starts at measure 1.

Fue así que encontré en los sones de la danza de *chinelos*, los cuáles se interpretan en Tlayacapan, Morelos y en Xochimilco, Distrito Federal, el material ideal para terminar la obra. El ritmo de varios sones de esta danza están en un compás sesquiáltero, mientras que sus melodías son ágiles, sencillas y simétricas. Retomé estos elementos para construir el tema principal del cuarto movimiento.

Me convenció esta propuesta por el hecho de que en las bandas que interpretan este género dancístico-musical, casi siempre llevan uno o dos clarinetes y/o uno o dos saxofones, aunque también requieren de trompeta(s), trombón(es), saxhor(es), tuba, tarola, platillos de choque y bombo; lo que permite que con cierta facilidad pueda sugerirse la expresión sonora de esta música con el octeto de alientos de clarinetes y saxofones.

Pasaje de la primera parte del cuarto movimiento.

The image shows a musical score for five instruments: Eb Clarinet (Eb Cl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), Alto Clarinet (Al. Cl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), and Saxophone (S. Sax.). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/8. The music begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The saxophone part has a dynamic marking of *f* (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some rests and dynamic markings throughout.

Por otra parte, en los tres primeros movimientos de esta obra el compás de 4/4 es predominante. Además, el segundo y el tercer movimientos están en un tempo de moderado a lento. Por eso, el uso de un compás sesquiáltero que combina los acentos de un compás de 6/8 y $\frac{3}{4}$, el empleo de cambios de compás a 5/8 o 7/8 en un *Presto* para el cuarto movimiento, me pareció buena solución para lograr el último contraste.

En el caso de las resonancias, en este último movimiento están casi ausentes.

Sin embargo, sí quise mantener una variable fija, y ésta fue el uso de las cuartas justas y de las segundas menores; e incluí con mayor ahínco, las quintas justas y las segundas mayores.

Así mismo, comparte con el primer movimiento, aunque en menor medida, el uso de la polifonía para llegar a crear texturas, así como un desarrollo formal a través de un discurso simétrico.

Pasaje de la última parte del cuarto movimiento.

The image shows a musical score for the final part of the fourth movement. It consists of eight staves: E♭ Clarinet (E♭ Cl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Clarinet (A Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Horn (H. Sx.). The score is in 5/4 time and features dynamic markings such as *f*, *mp*, and *mf*. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, with some instruments having rests in certain measures.

Hasta que terminé toda la obra fue que pude hallar un nombre apropiado para ella. La palabra *prisma* se refiere a un “...sólido limitado por dos polígonos iguales y paralelos y tantos paralelogramos como lados tienen dichos polígonos.” También se refiere a un aparato óptico “...triangular de cristal, que se usa para producir la reflexión, la refracción, y la descomposición de la luz.”

De esta forma, las características de los prismas me permitieron hacer una metáfora de la música compuesta. Así, las cuartas justas en primer plano durante toda la obra, como intervalos perfectos, las relacioné con las líneas rectas y paralelas de los prismas; el ritmo irregular utilizado también a lo largo de los cuatro movimientos, al igual que los cambios de compás, los relacioné con los polígonos del prisma, ya que el cinco es un número primo que para mí representa inestabilidad y transformación; y la simetría en el desarrollo formal del primer y último movimiento hace referencia a la simetría propia de los prismas.

Además, las resonancias desarrolladas en el segundo y tercer movimientos, bien pueden visualizarse como aquella luz, o aquella imagen que se descompone y se refleja en los objetos que encuentra a su paso, sólo que esta vez, el flujo no es una onda luminosa, sino la melodía que va transcurriendo en el tiempo y en el espacio dejando el recuerdo de lo que fue y es.

Análisis Formal.

El desarrollo formal del primer movimiento de *Prisma* puede visualizarse en la siguiente tabla:

Tabla 9. Del desarrollo del primer movimiento.

Sección	Introducción	1ª	1ª	Puente	2da	2da
Compases	1-40	41-56, 57-64 65-80	81-88, 89- 96	97-100	101-114	115-126
Material utilizado	Tema A	Desarrollo del tema A	Tema B	Base rítmica	Desarrollo del tema B	Desarrollo del tema A
Recursos	Resonancias	Texturas, polifonía y texturas polifónicas	Texturas polifónicas y polifonía		Polifonía	Textura polifónica

Sección	3ra parte				Puente	Coda
Compases	127-142 143-150	151-158	159-166, 167-174	175-182 183-190	191- 198	199- 207
Material utilizado	Desarrollo del tema B.	Desarrollo de las texturas de la primera parte.	Mezcla del tema A y B.	Desarrollo de texturas de la primera parte y último desarrollo del tema B.	Base rítmica	Tema A
Recursos	Polifonía y textura	Textura polifónica	Textura polifónica	Textura polifónica		Resonancias

En la introducción del primer movimiento se presenta el tema A y comienza su claro desarrollo basado en variaciones melódicas e instrumentales que usan las resonancias y el contraste entre un sólo timbre y una acumulación de muchos de ellos en poco tiempo, además de frases bien delimitadas de una variación a otra.

En la introducción se va guardando cierta tensión que desemboca en los primeros compases de la primera parte con una textura de amplios registros tejida por los ocho instrumentos. Luego, cada cuatro compases la textura va siendo cada vez menos saturada, va cambiando de instrumentación, y se va moviendo hacia los registros

graves. Del compás 57 al 64 encontramos una sección donde sorpresivamente, casi desaparece esa textura y da paso a un discurso polifónico y sincopado que del compás 65 al 72 se mezcla con el desarrollo de la textura que no se resigna a desaparecer, y con mayor fuerza, llegan a un primer clímax hacia el compás 71 y 72. Del compás 73 al 80 hay un piano súbito y una disminución considerable de la densidad instrumental que puede considerarse como el comienzo de un descenso en la tensión emocional.

Más de la mitad de la primera parte se trata de un desarrollo más abstracto del tema A, por lo que da la impresión de que existe una diferencia considerable entre la introducción y la primera parte. Sin embargo, hacia el final de la primera parte, del compás 81 al 88 aparece el tema B como parte de ese descenso de la tensión emocional y de la disminución de la saturación instrumental, mientras se siente como si la textura todavía se resistiera a desaparecer. Del compás 89 al 96 comienza el desarrollo del tema B con una primera variación, y por fin desaparece esa textura dejando al descubierto una polifonía no tan saturada.

Presentación del tema B. Final de la primera parte del primer movimiento.

The image shows a musical score for the presentation of Theme B. It consists of seven staves, each representing a different instrument: Eb Clarinet (Eb Cl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), A Clarinet (A Cl.), B Clarinet (B Cl.), Soprano Saxophone (S. SA.), Alto Saxophone (A. SA.), and Tenor Saxophone (T. SA.). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano). There are also some performance instructions like 'tr' (triplets) and 'acc' (accents). The score is divided into measures by vertical bar lines.

A diferencia del tema A que comienza con tres saltos ascendentes de cuartas justas y con valores rítmicos que coinciden con los tiempos acentuados del compás, el tema B comienza con dos descensos por cuartas justas proponiendo la síncopa a modo de un ritmo bailable.

El puente marca el final de la primera parte con la disminución en la velocidad rítmica y en la saturación instrumental, y a la vez prepara el principio de la nueva sección.

La segunda parte está compuesta por dos momentos bien diferenciados. El primero se trata del desarrollo del tema B, el cuál va a expandirse en la parte central del

primer movimiento, y el cuál se presenta como un canto polifónico y sincopado que pasa por varios instrumentos a modo de preguntas y respuestas entre ellos. Ésta sección desemboca en un segundo momento donde se teje una textura polifónica con un ritmo no tan rápido, pero sí dando la sensación de un caos que se dirige a los registros graves, como un río que casi tropezando detiene su curso con un par de silencios hacia el final de la segunda parte. Este instante puede considerarse formalmente como la mitad del primer movimiento.

La tercera parte comienza en el compás 127 con el tema B ya bastante desarrollado, pero manteniendo un tejido polifónico con tres saxofones, y luego con dos saxofones y un clarinete en un registro medio y grave. De esto resulta una textura en un registro grave, en piano, con tres clarinetes y un saxofón.

Posteriormente, del compás 151 al 158 viene una textura polifónica con bastante saturación instrumental que va subiendo en intensidad dinámica mientras guía el discurso musical hacia los registros agudos y va acumulando tensión. A su vez, este momento desemboca en una textura polifónica bastante contrastante por estar ejecutada sólo por el cuarteto de clarinetes y estar cargada hacia los registros agudos de dichos instrumentos. En esta textura polifónica y en la siguiente se mezclan elementos del tema A y del tema B.

Del compás 167 al 174 nuevamente se integran tres saxofones para construir la nueva textura polifónica que sigue con el impulso y la tensión acumulada hasta guiarnos a un clímax similar en fuerza y presencia al clímax de la primera parte.

Después de ese momento, todavía queda un impulso importante como un río revuelto después de una tormenta. Del compás 175 al 182 y luego, del 183 al 190, el impulso que queda desemboca en el último puente hasta que muere al final de éste último. La coda cierra con la reexposición del tema A casi íntegro.

Quise hacer el análisis de los cuatro movimientos de una forma global ya que, como comparten características o contenidos temáticos, lo mejor era clarificar con un sólo formato, las relaciones y las diferencias entre ellos.

Por ejemplo, en el primer movimiento se presenta el tema A y se desarrolla de una manera bastante clara en la introducción, sin embargo, aunque de ahí nacen las demás ideas musicales, éstas son abstracciones que en forma de texturas, texturas polifónicas y cantos polifónicos, se desarrollan a lo largo del primer movimiento como olvidándose del principio generador. Sólo en la coda final vuelve el tema A a mencionarse de la forma original.

Por esta razón, en el segundo movimiento aparecen variaciones al tema A de una manera bastante cercana a su primera forma, siendo fácil para el escucha el poder reconocer de dónde provienen, y estableciendo así, para el oído, una relación directa entre los dos movimientos.

Pasaje del segundo movimiento. Variaciones del tema A.

The image shows a musical score for a woodwind ensemble. It consists of eight staves: Eb Clarinet (Eb Cl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), A Clarinet (A Cl.), B Clarinet (B Cl.), Soprano Saxophone (S. Sv.), Alto Saxophone (A. Sv.), Tenor Saxophone (T. Sv.), and Bass Saxophone (B. Sv.). The score is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 100. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features variations of a melodic theme. Dynamics are marked as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El desarrollo formal del segundo movimiento se observa en la tabla 10, en dónde queda de manifiesto la relación de éste con respecto al primero y al tercero.

Tabla 10. Segundo movimiento.

Sección	Introducción	1ª	2da	3ra	Coda
Compases	1-8, 9-15, 16-23	24-34, 35-42	43-49, 49-57, 57-66, 67-75	76-83	83-85
Material utilizado	Indicios del tema C.	Variaciones del tema A.	Tema D (emparentado con el tema A) y su desarrollo.	Variaciones del tema A.	Tema A
Recursos	Solos y algunas resonancias.	Contrapunto y texturas en registro agudo.	Resonancias en registro medio y grave.	Contrapunto y texturas en registro agudo.	Solo

En la partitura podemos ver que el segundo movimiento parte de un tema melódico que inicia con la repetición de un sólo sonido. Se trata, como dice la tabla, de los indicios

del tema C, es decir, del tema que será desarrollado en el tercer movimiento. Así, la introducción de este segundo movimiento está construida sobre este tema C.

Luego, en la primera parte se encuentran algunas variaciones del tema A presentado en el primer movimiento, antecediendo al tema D, que como pariente cercano del tema A, se desarrollará en la parte central del movimiento explorando con cierta amplitud, algunas posibilidades de las resonancias.

Inicio de la segunda parte del segundo movimiento. Tema D.

The image shows a musical score for the beginning of the second part of the second movement, featuring Theme D. The score is for an octet and includes parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, A Clarinet, B♭ Clarinet, Saxophone Soprano, Saxophone Alto, Saxophone Tenor, and Saxophone Bass. The music is in 2/4 time and features dynamic markings such as mp, p, and mf.

El tema D con sus variaciones y su desarrollo se desenvuelven en el registro medio y grave, en franco contraste con las variaciones del tema A que lo preceden y que ocupan la tercera parte de este movimiento yendo cada vez más hacia los registros más agudos del octeto.

Por otra parte, cada sección del segundo movimiento tiene un tempo diferente, habiendo un progresivo *acelerando* de la introducción a la segunda parte y una pequeña disminución agógica para la tercera parte. Éstos cambios le van dando más interés a cada sección.

El segundo movimiento termina con una pequeña coda encargada al clarinete bajo en donde aparece el tema A bajo su primera forma, haciendo explícita su recapitulación en este movimiento.

El tercer movimiento comienza con la presentación del tema C, sugerido en la introducción del segundo movimiento y desarrollado a lo largo de este nuevo discurso en cuya semilla ya vienen la información y los recursos de lo dicho en los dos movimientos precedentes, los cuáles serán combinados en esta ocasión.

Tema C. Inicio de la introducción del tercer movimiento.



De esta forma, el tema C está emparentado con el tema A y el tema D. Además, este movimiento contiene, al principio, algunos solos a la manera del segundo movimiento; utiliza las resonancias pero también las texturas y las texturas polifónicas planteadas en el primero; y tiene un desarrollo formal muy parecido al segundo, sólo que el clímax se encuentra en la tercera sección, mientras que el mayor interés y la mayor tensión en el segundo movimiento se encuentran en la segunda sección..

Tabla 3. Tercer Movimiento.

Sección	Introducción		2da	3ra	Coda
Compases	1-6, 4-9, 8-11	12-17, 18-21, 21-27, 27-33	34-40, 40-45	45-54, 55-65	63-71
Material utilizado	Tema C y primeras variaciones.	Desarrollo del tema C.	Desarrollo del tema C a la manera del 1er movimiento.	Último desarrollo del tema C.	Tema C
Recursos	Solos y algunas resonancias.	Solo y resonancias.	Texturas polifónicas y resonancias.	Resonancias, texturas y acordes.	Solo

A partir de la primera parte de este movimiento, se va a dar un largo desarrollo del tema C, el cuál, en esta sección, va a desenvolverse en un tempo más rápido que el de la introducción; a base de resonancias, duplicaciones tímbricas (unísonos y octavas), y un aumento gradual en la saturación instrumental, creando colores y texturas cada vez más complejas.

Al final de la primera parte se encuentra la preparación de la sección siguiente dónde, como referencia directa al primer movimiento, además de las resonancias, el desarrollo del tema C se lleva a cabo también a través de texturas polifónicas con un grado de saturación considerable. Es en ésta segunda parte que se llega a un primer clímax.

Si del compás 21 al 27 y luego, del compás 27 al 33 el desarrollo del tema C se proyecta como una melodía que recorre un registro bastante amplio, yendo de sonidos

medios y graves a sonidos agudos, y regresando a los graves en poco tiempo; toda la segunda parte y toda la tercera parte es, cada una, un ciclo de ésta melodía que sube y baja en su registro y su tensión.

Así, del compás 34 al 40 ubicamos el desarrollo de ésta melodía que asciende en su registro acumulando tensión, aumentando su dinámica y su saturación instrumental hasta llegar a un primer clímax en el compás 40. Entonces, del 40 al 45, vemos el descenso en el registro de la melodía, así como de la dinámica y la saturación instrumental, llegando en el compás 45 a cierta relajación, de la cuál, en la tercera parte, volverá a ascender el último y mayor desarrollo del tema C.

En la tercera parte del tercer movimiento, desde un principio las resonancias son múltiples y van generando contrapuntos con disonancias, como si un líquido estuviera en efervescencia. Mientras esta sensación avanza, se va tejiendo una textura compleja que nos guiará a un segundo clímax más intenso que el primero marcado por la conjunción de todos los instrumentos en una sola intención melódica y armónica en el compás 55. A partir de ahí, en los compases siguientes se libera toda la tensión a manera de un coral que poco a poco va a ir acallando sus voces integrantes. La coda consta de una variación del tema C en un solo del saxofón barítono, procediendo de una manera similar al final del segundo movimiento.

El cuarto movimiento es el más contrastante ya que maneja compases con características muy distintas a las que tiene un 4/4, que es el compás sobre el que están contruidos los otros tres movimientos. Además, está en un *tempo* mucho más rápido mientras su carácter nos remite directamente a una danza. Las resonancias y las texturas polifónicas aparecen pero ninguno de éstos recursos llega a ser protagonista.

Sin embargo, a pesar de que el tema E es más versátil en los intervalos utilizados, se mantiene la cuarta justa como un intervalo fundamental a lo largo de todo el movimiento, junto a las segundas menores, a las segundas mayores y las quintas justas.

Con el tema E se construye la introducción, los puentes y la primera parte. En ésta última, el contrapunto está construido sobre un voz grave encargada al clarinete bajo, a la vez que el saxofón tenor y el clarinete en A se van repartiendo la melodía principal a manera de dos voces que se preguntan y se responden. Al final de la primera parte, otros instrumentos entran en ésta dinámica.

Aunque la introducción y la primera parte están hechos con el material del tema E, hay suficiente contraste entre éstas dos secciones gracias a la diferencia en los

registros utilizados y el puente que ayuda a dar un respiro considerable antes de proseguir.

Tabla 4. Cuarto movimiento.

Sección	Introducción	Puente	1ra	Puente	2da
Compases	1-8, 8-18	19-30	31-46	46-54	55-62, 63-70, 71-78
Material utilizado	Presentación del tema E y primera variación.	Construido con motivos del tema E.	Desarrollo del tema E.	Construido con motivos del tema E.	Presentación del tema F cercano al tema A.
Recursos	Contrapunto en dúo.	Resonancias y textura.	Contrapunto a manera de preguntas y respuestas.	Resonancias y texturas.	Melodía y acordes sincopados. Cambios de compás.

Sección	3ra	4ta	5ta	6ta	Coda
Compases	79-86, 87-94, 95-102, 103-110	115-128	128-136	137-144, 145-152, 153-160	161-167
Material utilizado	Desarrollo del tema F y del motivo cromático.	Variaciones al tema F con un acompañamiento cercano al utilizado en la 2da sección.	Reexposición del tema E.	Variación del tema E y variaciones al tema F a la manera de la 3ra sección	Mezcla del tema E y F.
Recursos	Polifonía	Melodía y acordes sincopados. Cambios de compás.	Contrapunto con varias voces acompañantes.	Polifonía y texturas.	Textura

Después del segundo puente comienza la segunda parte de este movimiento con la aparición de un tema F. Éste último, más emparentado con el tema A que el tema E por

su doble salto ascendente al que llega con sus primeras variaciones (uno de cuarta justa y otro de quinta justa).

Primeras variaciones del tema F. Segunda parte del cuarto movimiento.

Musical score for the first variations of theme F, second part of the fourth movement. The score is for a woodwind ensemble with parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, A Clarinet, B♭ Clarinet, Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The music is in 8/8 time and features dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*.

Luego de su primer desarrollo acompañado de acordes esporádicos en la segunda parte, se acerca todavía más al tema A, cuando al principio de la tercera parte se presenta un motivo cromático descendente que complementa el ascenso por saltos, recordando el material del inicio de toda la obra.

Comienzo de la tercera parte. Motivo cromático descendente.

Musical score for the beginning of the third part, featuring a descending chromatic motif. The score is for a woodwind ensemble with parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, A Clarinet, B♭ Clarinet, Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The music is in 8/8 time and features dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*.

En este fragmento, la melodía principal duplicada por el saxofón alto y el clarinete bajo queda en los registros medios, mientras los acordes se manifiestan en un registro muy agudo descomponiendo su unidad rítmica progresivamente. Al mismo tiempo, el motivo

cromático en manos del saxofón tenor y barítono sugiere una textura que prepara el discurso que vendrá en toda esta tercera parte.

Así, la tercera parte está construida con ese motivo cromático, al tiempo que regresa a una métrica más regular en contraste con la métrica de la segunda parte, dónde hay combinaciones de compases de 5, 6 y 7/8. Además, se desarrolla una sección polifónica que por momentos, por los registros graves a los que llega, puede asimilarse como una textura. Hacia el final de la tercera parte, se destaca una variación caprichosa del tema F.

En la cuarta parte se regresa a las variaciones del tema F acompañadas por acordes sincopados a la manera de la segunda parte y se cierra un impulso que viene desde el compás 55, precisamente, desde la segunda parte.

En la quinta parte se reexpone el tema E, sólo que acompañado de varias voces sugiriendo el principio del fin.

En la sexta parte se hace una variación más del tema E y luego dos variaciones del tema F aunque mezclando elementos de los dos temas y presentados a la manera de la tercera parte, es decir, empleando la polifonía y una métrica regular, esta vez, hasta llegar a construir texturas con cierto grado de saturación no comparable con las texturas del primer movimiento, o del tercero.

Conclusiones

Con la creación de esta obra logré salir, en gran medida, del lenguaje que estoy acostumbrado a utilizar. Exploré algunos recursos nuevos para mí, como el uso de una melodía que va dejando resonancias, las cuáles construyen el contexto armónico, contrapuntos o texturas diversas como en los movimientos dos y tres. En el primer y tercer movimientos pude proponer algunas texturas donde la melodía como tal, desaparece, dando paso a la expresión de tejidos tímbricos dónde los instrumentos combinan sus sonoridades. También empleo texturas hechas a base de voces y contrapuntos múltiples que desdibujan el trazo y lo vuelven menos predecible.

Así mismo, pude explayarme en el uso del intervalo de cuarta justa apropiándome de sus características melódicas y armónicas, siendo el eje conductor de los cuatro movimientos.

Por otra parte, es la obra más larga que he compuesto, por lo que significó un reto para la solución del aspecto formal. Creo que aprendí mucho al tratar de dar

coherencia y variedad a este octeto, aunque también siento que debo practicar más la creación de piezas de magnitudes similares o de mayor envergadura.

Luego, para el cuarto movimiento, utilicé otra referencia al repertorio de la música popular mexicana. Sin embargo, me parece que no desencaja, ya que como expliqué más arriba, el carácter de ésta música y la métrica que emplea logran un contraste que le da fuerza y realce al último movimiento. Además de que existen elementos melódicos y armónicos que permanecen en toda la obra.

Conclusiones generales

A través del análisis musical de las cinco obras que compuse para mi examen profesional, mostré cómo se construyó el discurso de cada una de ellas, así como las ideas musicales y extramusicales que me empujaron a crearlas.

Cada pieza tuvo un objetivo particular. Por ejemplo, las *Cuatro piezas para violoncello solo* se enfocaron en explorar diferentes recursos idiomáticos del instrumento en cuatro pequeñas piezas dinámicas, contrastantes, y divertidas para el ejecutante y el público.

Los *Tres estudios para guitarra sola* son resultado de una necesidad concreta por contar con un repertorio para que los aprendices del instrumento ejerciten ciertos movimientos específicos de los dedos de ambas manos, al tiempo que interpretan una música con un interés emotivo. Así mismo, asimilé algunas de las posibilidades más comunes en la guitarra que hacen que sea contundente el resultado sonoro de ésta.

En el primer movimiento de *Canto encantado canto* para cuarteto de percusiones, retomé ritmos que se plasman en algunos *sones de costumbre* de la Huasteca, para desarrollar una manera de emplear subdivisiones diferentes de un pulso regular, las cuáles me permitieran trabajar con un mayor número de combinaciones rítmicas posibles. En el segundo movimiento intenté construir gran parte del discurso sonoro a través del uso de ritmos, texturas y contrastes tímbricos. En los dos movimientos, la polirritmia es parte fundamental del carácter.

En *Oración al Cerro* para orquesta sinfónica, mis objetivos fueron los siguientes: trabajar con combinaciones tímbricas diversas, la expansión de un lenguaje melódico y armónico ya asimilado con anterioridad, la creación de texturas que enriquecieran las posibilidades sonoras de la orquesta, y un desarrollo formal más complejo que las piezas que le preceden.

En *Prisma* para cuarteto de clarinetes más cuarteto de saxofones, intenté alejarme de los recursos musicales de las manifestaciones sonoras de los pueblos indígenas, con el fin de cambiar la manera de trabajar y construir un discurso coherente y atractivo. Parte fundamental del proceso creativo de esta obra fue la edificación de texturas diversas a través de dos recursos: por un lado, la saturación de contrapuntos en registros amplios y reducidos, lo cuál fue identificado en el análisis como el uso de “texturas polifónicas”; y por el otro, el empleo de las resonancias de una melodía que va

pasando, en lapsos de tiempo bastantes cortos, por los distintos instrumentos del octeto, gracias a la amplitud en el registro de las melodías construidas.

Además, me obligué a que, en los cuatro movimientos de esta pieza, el intervalo de cuarta justa fuera el eje para la construcción de las melodías, las armonías y las texturas, con el objetivo de asimilar el resultado sonoro de las combinaciones posibles de este intervalo con los demás intervalos básicos.

Por último, el desarrollo formal de *Prisma* fue un reto importante para mí, porque nunca había hecho una obra tan extensa. La necesidad de que cada movimiento tuviera su propia personalidad, pero que a la vez hubiera algo que los uniera; la dirección formal de cada movimiento en consonancia con la dirección formal de toda la obra; fueron dificultades que resolví, pero cuya solución no me complació del todo, ya que en el último movimiento tuve que recurrir a un género de la música popular mexicana, como lo es el son de la danza de *Chinelos*, lo cuál me había propuesto evitar.

Por otra parte, dentro del análisis de las primeras cuatro obras mostré la manera en que utilicé los elementos y los conceptos de la música ritual indígena en cada composición. Varios de éstos, están tan asimilados por mi imaginación sonora, que ya los he abstraído, logrando de esta forma, ocuparlos sin que me tenga que remitir a un ejemplo en específico. Sobre todo, las formas cíclicas, los *ostinati*, los pedales, y todos los recursos rítmicos y métricos como los cambios de compás, las acentuaciones irregulares, los compases sesquiálteros, las síncopas, los contratiempos y la polirritmia, son recursos que me son muy familiares, y que los puedo combinar con recursos melódicos, armónicos y tímbricos que he retomado de otras tradiciones musicales, logrando resultados diversos, dentro de los cuáles, a veces la balanza se inclina más hacia la tradición de las culturas indígenas; a veces, lo que más salta al oído son algunos giros cromáticos o ritmos emparentados con el jazz y el blues; en otras piezas puede tener más peso la influencia de la tradición de la música occidental que las otras tradiciones.

El desarrollo de las polirritmias en *Canto encantado canto*, *Oración al Cerro* y *Prisma*, es una constante. En las dos primeras obras, la polirritmia viene del análisis de la música indígena y de la expansión de las posibilidades encontradas en ésta; en cambio, en *Prisma*, el uso de la polirritmia sirve para la creación de las “texturas polifónicas”, y se aleja, excepto en el último movimiento, de su relación con la música ritual indígena y la música popular mexicana.

Con respecto al empleo de la polifonía, es una preocupación que se plasma en todas las obras. Desde las piezas para violoncello solo o los estudios de guitarra, constatamos la creación de dos o tres voces que dialogan y enriquecen las posibilidades del instrumento. En las otras tres composiciones, donde se emplean ensambles más grandes, se expande el uso de los recursos polifónicos. Así, en *Prisma*, que es la última obra edificada, la polifonía llega a tal grado, que sirve también para llegar a crear texturas complejas.

El desarrollo de un lenguaje donde las texturas van teniendo, cada vez con mayor frecuencia, un papel protagónico, ha sido motivado por la escucha y la gradual asimilación de la música contemporánea. En el análisis de mis obras también queda evidenciado este proceso, sobre todo en las notas de *Canto encantado canto*, *Oración al cerro* y *Prisma*. En la primera, la construcción conciente de las texturas tuvo que ver con la necesidad de tener más recursos para la composición de obras para percusión. En la pieza orquestal y en el octeto de alientos, la creación de texturas fue una de las premisas más importantes para su composición.

Leyendo sobre las obras que otros compositores han realizado utilizando recursos de la música popular e indígena, sobre todo en el nacionalismo mexicano, me he percatado de que la mayoría de los elementos empleados en mis piezas que provienen de dicha música, ya han sido ocupados por otros compositores, como lo es Silvestre Revueltas, por mencionar a uno de los exponentes más importantes de ésta época. Los *ostinati* rítmicos y melódicos, los pedales, las formas cíclicas, los cambios de compás, las aceptaciones irregulares, los contratiempos, las síncopas en compases sesquiálteros, y la polirritmia, también pueden verificarse en muchas de sus obras, las cuáles, al escucharlas, se aprecia la comprensión, por parte de Revueltas, del paradigma de la música popular mexicana, y en otras, como lo es *Sensemaya*¹⁴, se emplean varios de éstos elementos para conseguir un resultado dónde no es posible escuchar reminiscencias de dicha música. Justo, *Sensemaya* nos remite a un ritual, pero el ritmo

¹⁴ Según Julio Estrada, en *Sensemaya* “El carácter rítmico de la música liga a lo orgánico, a una sensación de vitalidad y poderío físico, lo que en el caso de las músicas repetitivas, no excluye de forma alguna los aspectos mágicos encantatorios y rituales que hacen de la repetición una música *ad aeternum*, comparable a la serpiente que se muerde su propia cola... Obstinado, repetición, periodicidad, tienen un origen rítmico que olvida el tiempo real” Estrada, Julio, “Técnicas composicionales en la Música Mexicana de 1910 a 1940”, en Julio Estrada, *La música de México I Historia 4. Periodo Nacionalista México*: UNAM, 1984, pp. 119-161.

base sobre el que se construye está tomado de un poema de Nicolás Guillén que es más cercano a la cultura afro-americana en general, y a la cultura cubana en específico.

Sin embargo, creo que hay elementos de la música ritual indígena de México que no han sido ampliamente explorados, y que bien podrían mezclarse con otras concepciones sonoras relacionadas con la música contemporánea.

Un ejemplo de esto es el camino que apenas marcó Chávez con su obra *Xochipilli-Macuilxóchitl*, donde este compositor recrea su imaginación sonora a través del uso de instrumental prehispánico. Si se retomaran toda la gama de instrumentos que hoy en día son parte de las culturas indígenas, estaríamos frente a la posibilidad de utilizar y combinar timbres nuevos para la invención y la imaginación de los compositores de la tradición occidental, y con la intención de recrearnos en sus sonoridades específicas, como hace la música contemporánea con los instrumentos de la orquesta moderna.

Así mismo, la música electrónica tan en boga hoy en día se podría nutrir de los timbres específicos de los instrumentos indígenas, y de los ambientes y texturas sonoras de sus ceremonias, en donde la música se encuentra rodeada de otros elementos sonoros, como voces, rezos, plegarias, ocarinas, cohetes, gritos, campanas, ruidos de la fauna, u otros conjuntos dancísticos-musicales sonando simultáneamente.

Sin embargo, lo más nuevo e interesante de todo esto, sería que en realidad los pueblos indígenas tuvieran la posibilidad de desarrollar su cultura de una forma autónoma, donde ellos tomaran la batuta de su propia educación en general, y de su educación artística en particular; con la oportunidad de aprender y conocer la historia de la música de la tradición occidental, así como la música de otros pueblos indígenas, o las expresiones sonoras de pueblos de otros continentes, y no sólo lo que hoy programan en las radios comerciales.

¿Cómo sería, entonces, la música nueva y contemporánea de los pueblos mazatecos, chontales, mayas, o mixtecos.? ¿Cómo sería la música electrónica de los coras, de los pames o de los huaves? ¿Que harían todos estos pueblos si tuvieran acceso a las herramientas tecnológicas más novedosas para crear música? ¿O cómo serían sus creaciones dodecafónicas, aleatorias o puntillistas? Justo estas son posibilidades sonoras que no han sido exploradas y que seguramente harían del mundo auditivo de esta nación, un arco iris infinito de sonidos; aportando cada uno, su propio color al arte universal.

Hoy en día, en los medios masivos de comunicación, los pueblos indígenas, así como su historia y su cultura, no existen, son minorías sin voz, y sólo aparecen de vez en cuando como atractivo turístico, o como aquellos que reciben, agradecidos, las migajas del gobierno en turno.

En los hechos, los gobiernos recientes, en general, han seguido con la misma política de exterminio hacia los pueblos indígenas que desde hace siglos ha imperado: dividiendo, despojando, reprimiendo, explotando y despreciando a sus comunidades.

Son los movimientos indígenas de las últimas décadas, quienes han puesto sobre la mesa la necesidad de reconocer la diversidad cultural, y el derecho de decidir que tienen los pueblos sobre sus maneras de enseñar, educar, transmitir, mantener y transformar su propia cultura.¹⁵ Así mismo, junto a sus demandas culturales, sus exigencias de respeto hacia sus derechos políticos, económicos y sociales, han sido expuestas cada vez con mayor ahínco, generando un movimiento indígena más conciente y activo.

Éstas luchas que han llevado a cabo los movimientos indios han repercutido sobre la conciencia de la sociedad civil nacional e internacional. De esta manera, yo me encuentro entre aquellos que han sido influenciados por sus ideas y propuestas.

Así, además de haber escuchado música indígena desde muy joven, y de leer con frecuencia algunos textos que se han publicado sobre pueblos y movimientos indígenas, los cuáles versan sobre sus usos, sus costumbres, sus ideas, sus propuestas y sus problemáticas; también he realizado varios viajes hacia la región Huasteca, en dónde he sido testigo de algunos rituales que ellos llevan a cabo. Éstas experiencias me han provocado un gran asombro, y permanezco casi como si hubiera quedado hipnotizado por las vivencias estéticas que he sufrido en diversas ocasiones, las cuáles cada vez adquieren más significado en cuánto comienzo a comprender, cómo la cosmovisión y la memoria de estos pueblos, en dónde la música es indispensable, son los pilares de su existencia colectiva.

Así es cómo este acercamiento a las expresiones de los pueblos indígenas me ha abierto una ventana hacia formas diferentes de ver el mundo, en dónde el hombre no es dueño de su medio, sino que él depende del equilibrio necesario entre las fuerzas de la naturaleza, para alimentarse, para saciar su sed, para cubrirse de las inclemencias del

¹⁵ Véase López y Rivas, Gilberto *Nación y pueblos indios en el neoliberalismo*, México: UIA-Plaza y Valdés, 1995.

tiempo, en fin, para sobrevivir; y en dónde, a través de la música y la danza, la comunidad se comunica con los dioses para propiciar la fertilidad, y mantiene de ésta manera, su identidad y su cultura.

El pensamiento ancestral y colectivo de las culturas indígenas, por sí mismo, representa una posición diferente y contraria al pensamiento hegemónico de la cultura occidental, dónde se privilegia el interés individual, y en dónde los recursos de la naturaleza, así como la música y la cultura, son mercancías que pueden comprarse y venderse.

En este sentido, el nombre del proyecto de estas notas al programa lleva como título: “Música para el Dios de abajo”, haciendo referencia a varias cosas: Por una parte, el Dios de abajo es el Dios de la tierra al cuál veneran ñahñus y totonacos en la fiesta de Carnaval. Este Dios es representado como el diablo y como aquél que hace que haya buena cosecha y que la gente de los pueblos tenga lo necesario para vivir; por lo que nos encontramos con un diablo que no es “malo”, es más bien la representación de un Dios más parecido a Tezcatlipoca, el cuál, como Dios de la tierra, está completamente relacionado con la fertilidad y la vida, así como con las cuevas y con el inframundo. Tezcatlipoca es el eternamente joven y viejo a la vez; es la dualidad de Quetzalcóatl; es un dios guerrero; es el viento nocturno.

Por otro lado, con este título hago referencia a mi intención como músico, de colocar mi oído, mi atención y mi práctica profesional, junto a las culturas indígenas, las cuáles han sido olvidadas en el sótano de la patria a pesar de ser dueños de un conocimiento vital para reflexionar sobre el derrotero de la humanidad.

Por todo esto, las cuatro obras analizadas en las presentes notas al programa, son un pequeño homenaje a todos los pueblos indígenas que resisten y se organizan para defender su derecho por vivir dignamente, y por decidir su futuro como pueblos. Un reconocimiento a todos ellos.

Por último, estoy seguro de que, a través del análisis musical expuesto en este escrito, es posible entender cuáles son las inquietudes que me llevaron a componer cada una de las piezas, así como el camino que he tomado para seguir desarrollando mi imaginación sonora, al apropiarme cada vez, de más recursos formales, tímbricos, melódicos, armónicos y rítmicos.

Bibliografía

CHÁVEZ, CARLOS

1997 *Escritos periodísticos (1916-1939) (1940-1949)*, Vols. I y II, México: El Colegio Nacional.

JOHN, BLACKING,

2001 “El análisis cultural de la música”, en Francisco Cruces y Otros (Eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Editorial Trotta, pp. 181-202

ESTRADA, JULIO,

1984 “Técnicas compositivas en la Música Mexicana de 1910 a 1940”, en Julio Estrada, *La música de México I Historia 4. Periodo Nacionalista* México: UNAM, pp. 119-161.

ESTRADA, JULIO

1990 *El sonido en Rulfo*, Instituto de Investigaciones Estéticas y Coordinación de Difusión Cultural, UNAM. Ciudad Universitaria. México.

FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, FEDERICO

2003 “Casas de Agua”, en *Ciencias*, revista de difusión de la Facultad de Ciencias de la UNAM, núm. 72, octubre-diciembre, pp.72-76.

GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO

2002 *El mar de los deseos. El caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Siglo XXI, en coedición con el Estado Libre y Soberano de Quintana Roo, Universidad de Quintana Roo y UNESCO, México.

GARCÍA MORA, CARLOS

1987 *La antropología en México, Panorama histórico, 2. Los hechos y los dichos (1880-1986)*, México: INAH.

JURADO BARRANCO, MARÍA EUGENIA y CAMACHO JURADO, CAMILO R.

Arpas de la Huasteca en los Rituales del Costumbre; Teenek, nahuas y totonacos, CIESAS, CONACULTA, (en prensa).

LOPEZ y RIVAS, GILBERTO

1995 *Nación y pueblos indios en el neoliberalismo*, México: UIA-Plaza y Valdés.

MEADE, JOAQUÍN

1987 *La Huasteca hidalguense*, Pachuca, Hidalgo, México: Gobierno del Estado de Hidalgo

MORENO RIVAS, YOLANDA,

1995 *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México: ENM-UNAM.

OLMOS, MIGUEL,

1998 *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, México: INAH

REVUELTAS, SILVESTRE

1989 *Silvestre Revueltas por él mismo*, Ediciones Era, México, D.F.

Discografía

CAMACHO JURADO, CAMILO R.

2007 *Arpas Indígenas de México*, Fonoteca Henrietta Yurchenco, CDI

HERRERA LÓPEZ, JULIO

V Aniversario. Aún siguen vivas mis raíces, XEETCH, La voz de los Tres Ríos, Serie IX Radiodifusoras Indígenas, INI.

JURADO BARRANCO, MARÍA EUGENIA y CAMACHO JURADO, CAMILO R.

2004 *La Huasteca. Música de arpa en los rituales del costumbre: teenek, nahuas y totonacos*, disco compacto, CONACULTA-FONCA, México.

PORRAS CARRILLO, EUGENI

2005 *Yúmare o ´oba. Música ceremonial de los pimas de Chihuahua*, CONACULTA-INAH.

MEZA GÓMEZ, CIRILO *et. al.*

Memoria de los Vientos. Música Zoque para las danzas de Mokteczu y San Jerónimo, XECOPA, La voz de los Vientos, Serie IX Radiodifusoras Indígenas, INI.

Pieza núm.1 para violoncello solo

Jesús G. Camacho

Misterioso enérgico $\text{♩} = 160$

Violoncello

III mf sul. tasto p ord. mf sul. tasto mp

5 ord. mf sul. tasto p ord.

10 mp f

14 mp mf f pizz.

18 arco mf f mp

22 pizz. ff arco mp mf f mf

26 mp p p cresc.

31 poco a poco mp sul. pont. pizz. mf

2007

Pieza núm. 2 para violoncello solo

Misterioso Melancólico

Jesús G. Camacho

Adagio

sul. tasto sonido profundo
rubato

Violoncello

Staff 1: Cello part, measures 1-6. Dynamics: *mp*

Staff 2: Cello part, measures 7-13. Dynamics: *mp*. Includes marking: *ord.*

Staff 3: Cello part, measures 14-19. Dynamics: *mf*, *mp*

Staff 4: Cello part, measures 20-27. Dynamics: *p*, *mf*, *mp*. Includes marking: *sul. tasto*

Staff 5: Cello part, measures 28-34. Dynamics: *mf*, *mp*. Includes markings: *ord.*, *rit.*, *a tempo*

Staff 6: Cello part, measures 35-40. Dynamics: *p*, *mp*. Includes marking: *rit.*

Pieza núm. 3 para violoncello solo

Jesús G. Camacho Jurado

Lenta Danza ♩ = 70

Violoncello

mf

mf

mf

mp

mp

f *mf*

mf *f*

mp **Piu mosso**

2007

35

40

45

51 *Lenta Danza* ♩ = 70

Pieza núm 4 para violoncello solo

Jesús Camacho

Violoncello

Mantra Delicado Cantabile $\text{♩} = 135$

mp

III

8

accel. poco a poco casi imperceptible

11 $\text{♩} = 138$

17 II

24 *mf*

28 *f* 141 *mf*

34 *f* *mf*

41 ($\text{♩} = c. 144$)

2007

47

53 147

58

62 $\text{♩} = 150$

68 *rit.*

f

ff

fff

f

Detailed description: This page of a musical score for cello solo contains five staves of music. The first staff (measures 47-52) features a variety of time signatures: 3/4, 5/8, 7/4, and 3/4. It includes a dynamic marking of *f*. The second staff (measures 53-57) is in 3/8 time and includes a dynamic marking of *ff*. The third staff (measures 58-61) is in 10/8 time. The fourth staff (measures 62-67) is in 8/8 time, includes a tempo marking of $\text{♩} = 150$, and a dynamic marking of *fff*. The fifth staff (measures 68-70) includes a *rit.* marking and ends with a dynamic marking of *f*. The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Quietud

Score

Estudio #1 para guitarra.

Jesús Camacho
Para Indira y Claudio

Místico Expresivo $\text{♩} = 75$

Guitarra

* Efecto: apenas rozando la 6ta. cuerda con dedo 2 o 3 sobre la 5ta. cuerda.

mp Poco sul. pont siempre llenando hacia sul. tasto

mf sul. pont

mf sobre la boca

f sul. tasto

mf sul. pont

ff *mf* *a tempo* sul. tasto cresc.

©2008

Quietud

21 *f* *p* *sempre hacia sul. tasto*

24 *p* *p*

26 *mp* *mf* *mf* *sempre al aire sul. tasto*

28 *mp* *p*

31 *mp* *mp* *sul. tasto*

33 *mp* *mp*

36 *mf* *mp* *regresando a sul. pont.*

38 *f* 5 *mf* sul. pont. *mp* *p*

41 *mf* sul. tasto

43 *mf* *f* *f* simile

46 *f* Metalico *f* dejar vibrar

49 *f*

52 *ff* 4 *mf* sul. tasto cresc.

55 *ff* *mp* Dejar vibrar *mf*

+
 En los siguientes compases, antes de la doble barra, todos los mis que no tienen digitación van al aire, y cuando aparecen con digitación, adicionalmente se toca el mi al aire.

59

Quietud

mp *p*

sonoro

Lamento

Score

Estudio #3 para guitarra

Jesús Camacho
para Guillermo Chachanis

Andante lastimoso $\text{♩} = 63$

Guitarra

p

Voz: sonido de viento

p

Golpe con los nudillos en la parte superior de la guitarra +

6 *p* *mp*

10 *mf* *mp*

14 *mp* *mp*

18 *mp* *mp*

22 *f* *mf* *f* *mf*

26 *f* *mf* *mf*

30 *ff*

Musical score for page 2 of 'Lamento'. The score consists of eight staves of music, numbered 34 through 64. The notation includes various dynamics such as *f*, *mf*, and *ff*, along with accents and slurs. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Musical score for page 3 of 'Lamento'. The score consists of two staves of music, numbered 68 and 72. The notation includes dynamics such as *mp* and a *rit.* (ritardando) marking. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Musical score for 'Navegando' on page 2, measures 26-43. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Navegando'. The score consists of seven staves of music. The first staff (measures 26-27) is marked *mp* and features a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. The second staff (measures 28-29) is marked *mf* and features a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. The third staff (measures 30-31) is marked *mf* and features a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. The fourth staff (measures 32-33) is marked *mf* and features a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. The fifth staff (measures 34-35) is marked *mf* and features a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. The sixth staff (measures 36-37) is marked *mf* and features a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. The seventh staff (measures 38-43) is marked *mf* and features a melodic line with eighth notes and a bass line with dotted half notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for 'Navegando' page 3, measures 45-64. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics and articulations:

- Measures 45-47: *p.*, *mf*, *p.*, *p.*, *mf*
- Measures 48-50: *p.*, *p.*, *p.*, *a tempo*, *mf*, *p.*, *rit.*
- Measures 51-52: *p.*, *p.*, *mf*, *mf*
- Measures 53-54: *mf*, *rit.*
- Measures 55-57: *mf*, *a tempo*, *simile*
- Measures 58-60: *mf*
- Measures 61-63: *mf*
- Measures 64: *mf*

The score includes slurs, accents, and dynamic markings such as *p.*, *mf*, and *rit.*. Measure 55 contains fingerings (2, 3, 2, 2, 1) and a '3' above the first note. Measure 64 contains fingerings (3, 2, 3, 3, 1, 2, 3, 2) and a '3' above the first note. A double bar line with a repeat sign is present at measure 52.

Navegando

67

70 *primer tempo*

74

77

80

83

f, *ff*, *f*, *f*, *ff*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Navegando". It consists of six staves of music. The first staff (measures 67-69) is in 3/8 time and features a melodic line with eighth notes and a bass line with a dotted quarter note. The second staff (measures 70-73) is in 3/8 time, marked "primer tempo", and features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. The third staff (measures 74-76) is in 3/8 time and features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. The fourth staff (measures 77-79) is in 3/8 time and features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. The fifth staff (measures 80-82) is in 3/8 time and features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. The sixth staff (measures 83) is in 3/8 time and features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. The score includes various dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), and a tempo marking "primer tempo".

Canto encantado canto

Score

Jesús G. Camacho

De la meditación al baile ♩ = 60

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Xylophone, Vibraphone, Marimba, and Bass Marimba. The second system includes Xyl., Vib., Mrb., and B. Mba. The score is in common time (4/4) with a tempo of ♩ = 60. The key signature has one sharp (F#). The first system shows the Vibraphone and Marimba (treble and bass clefs) with dynamics *mf* and *mp*. The Bass Marimba has dynamics *mp* and *p*. The second system shows the Vibraphone and Mrb. with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The Bass Marimba continues with a steady eighth-note pattern. A section marker 'A' is placed above the Vibraphone staff in the second system.

2007-2010

2

Canto encantado canto

Xyl. *p*

Vib. *mp*

Mrb. *mp* *mf*

B. Mba. *p* *mp*

16

Xyl.

Vib. *mf* *mp*

Mrb. *mp*

B. Mba. *mf* *mp*

Canto encantado canto

3

Musical score for measures 21-24. The score is for four instruments: Xyl. (Xylophone), Vib. (Vibraphone), Mrb. (Maracas), and B. Mba. (Bass Maracas). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The Xyl. part features a melodic line with triplets and accents. The Vib. part provides harmonic support with chords and single notes. The Mrb. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The B. Mba. part has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 25-28. The score continues for the same four instruments: Xyl., Vib., Mrb., and B. Mba. The key signature remains one flat. The time signature is 3/4. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *p* (piano). The Xyl. part continues with melodic lines and triplets. The Vib. part features more complex rhythmic patterns and triplets. The Mrb. part maintains its eighth-note rhythmic pattern. The B. Mba. part has a steady eighth-note accompaniment, with a *p* marking in measure 27.

Canto encantado canto

4

Xyl.

Vib.

Mdb.

B. Mba.

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

<

This musical score is for the piece "Canto encantado canto" and is page 5. It features four systems of instruments: Xyl., Vib., Mrb., and B. Mba. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system (measures 15-16) includes Xyl. (measures 15-16), Vib. (measures 15-16), and Mrb. (measures 15-16). The second system (measures 17-18) includes B. Mba. (measures 17-18), Xyl. (measures 17-18), Vib. (measures 17-18), and Mrb. (measures 17-18). The third system (measures 19-20) includes B. Mba. (measures 19-20). The score includes various dynamics such as *mp*, *mf*, *f*, and *ff*, and features many triplets and accents. The Xyl. part has a melodic line with accents and triplets. The Vib. part has a rhythmic accompaniment with triplets and accents. The Mrb. part has a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The B. Mba. part has a rhythmic accompaniment with triplets and accents.

6 Canto encantado canto

Xyl. *mp* *mf*

Vib. *mf* *mp* *mf*

Mrb. *mf* *mp* *mf*

B. Mba.

Xyl. *f* *mf* *f* *mf* *f*

Vib. *f* *mf* *f*

Mrb. *mp* *mf* *mf*

B. Mba. *mf* *f* *mf* *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a percussion ensemble. It consists of six systems of staves. The first system includes Xyl. (Xylophone), Vib. (Vibraphone), and Mrb. (Maracas). The second system includes B. Mba. (Bongos). The third system includes Xyl., Vib., and Mrb. The fourth system includes B. Mba. The music features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte). There are numerous accents and slurs throughout the score. The tempo is indicated by a '6' at the beginning of the first system.

Canto encantado canto

7

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Xyl, Vib, Mrb, and B. Mba. The first system (measures 41-44) features a Xyl part with a rhythmic pattern of eighth notes, a Vib part with a melodic line, and an Mrb part with a bass line. The second system (measures 45-48) continues the patterns with varying dynamics. The third system (measures 49-52) concludes the section with a final rhythmic flourish. Dynamics include *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and slurs.

Musical score for Cantô encantado canto, measures 54-57. The score is arranged in systems for Xyl., Vib., Mrb., and B. Mba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

Measure 54: Xyl. is silent. Vib. has a quarter note G4. Mrb. has a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) in the treble and a quarter note G3 in the bass. B. Mba. has a quarter note G2 in the bass.

Measure 55: Xyl. is silent. Vib. has a quarter note G4. Mrb. has a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) in the treble and a quarter note G3 in the bass. B. Mba. has a quarter note G2 in the bass.

Measure 56: Xyl. has a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) with an accent. Vib. has a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) with an accent. Mrb. has a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) with an accent in the treble and a quarter note G3 in the bass. B. Mba. has a quarter note G2 in the bass.

Measure 57: Xyl. has a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) with an accent. Vib. has a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) with an accent. Mrb. has a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) with an accent in the treble and a quarter note G3 in the bass. B. Mba. has a quarter note G2 in the bass.

Dynamics: *mf* (measures 54-55), *mp* (measure 56), *f* (measure 57).

Canto encantado canto

Score

2do movimiento

José G. Camacho

$\text{♩} = 175$ *Encantados*

Score for **Canto encantado canto**, 2do movimiento, by José G. Camacho. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many rests. The dynamics range from *mp* to *sf*.

Instrumentation includes:

- Timpani
- Tamtam
- Tambours agrilles
- Cymbals and Tom-toms
- Vibraphone
- Tubular Bells
- Bass Drums
- Violins I
- Violins II
- Violas
- Cellos
- Double Basses
- Double Basses

The musical score is divided into two systems. The first system includes the following parts: Tpl. (Timpani), T.T. (Tom-toms), Tambores agudos (Snare Drums), C.C.T. (Cymbals), Vb. (Violin), C.T. (Viola), T.G. (Trombone), and Tmb. (Tuba). The second system includes: Tpl. (Timpani), T.T. (Tom-toms), Tambores agudos (Snare Drums), C.C.T. (Cymbals), Vb. (Violin), C.T. (Viola), T.G. (Trombone), and Tmb. (Tuba). The vocal line (Canto encantado) is written in the bass clef and features a melodic line with various rhythmic patterns and dynamics, including a *mf* marking. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

31

Musical score for measures 31-36. The score includes staves for Tripl. (Trumpets), T.T. (Trombones), Tambores agudos (Snare Drums), C.C.T. (Congas), Vib. (Vibraphone), C.T. (Cymbals), T.G. (Timpani), and Tmb. (Toms). The time signature is 3/4. The key signature has one flat. The music features a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The T.G. part has a melodic line with accents. The Tmb. part has a bass line with accents and a fermata.

32

Musical score for measures 37-42. The score includes staves for Tripl., T.T., Tambores agudos, C.C.T., Vib., C.T., T.G., and Tmb. The time signature is 3/4. The key signature has one flat. The music continues with complex rhythmic patterns. The C.C.T. part has a melodic line with accents and a fermata. The T.G. part has a melodic line with accents. The Tmb. part has a bass line with accents and a fermata.

Musical score for measures 4-8. The score includes parts for Tripl. (Trumpet), T.T. (Trumpet), Tambores agudos (Snare), C.C.T. (Cymbal), Vb. (Violin), C.T. (Viola), T.G. (Tuba), and Tmb. (Trombone). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 2/4. Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*. A trill is marked in the Trombone part at measure 5.

Musical score for measures 9-13. The score includes parts for Tripl. (Trumpet), T.T. (Trumpet), Tambores agudos (Snare), C.C.T. (Cymbal), Vb. (Violin), C.T. (Viola), T.G. (Tuba), and Tmb. (Trombone). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 2/4. Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*. The snare drum part features a complex rhythmic pattern.

The musical score for 'Canto encantado canto' on page 5 consists of two systems of eight measures each. The instruments and their parts are as follows:

- Trpl. (Trumpet 1):** Measures 1-4 are rests. Measures 5-8 play a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. Dynamics: *f* (measures 5-8).
- T.T. (Trumpet 2):** Measures 1-4 are rests. Measures 5-8 play a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. Dynamics: *f* (measures 5-8).
- Tambones agudos (Agile Snare):** Measures 1-4 are rests. Measures 5-8 play a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Dynamics: *mf* (measures 5-8).
- C.C.T. (Cajón):** Measures 1-4 are rests. Measures 5-8 play a rhythmic pattern of eighth notes: G2, A2, B2, C3, G2, A2, B2, C3. Dynamics: *mf* (measures 5-8).
- Vb. (Violin):** Measures 1-4 are rests. Measures 5-8 play a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. Dynamics: *f* (measures 5-8).
- C.T. (Viola):** Measures 1-4 are rests. Measures 5-8 play a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. Dynamics: *mf* (measures 5-8).
- T.G. (Trombone):** Measures 1-4 are rests. Measures 5-8 play a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4. Dynamics: *mf* (measures 5-8).
- Tmb. (Tuba):** Measures 1-4 are rests. Measures 5-8 play a rhythmic pattern of eighth notes: G2, A2, B2, C3, G2, A2, B2, C3. Dynamics: *mf* (measures 5-8).

The score is divided into two systems, each with 8 measures. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, and *f*. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

vi

Trpl.

T.T.

Tambores agudos

C.C.T.

Vib.

C.T.

T.G.

Tmbls.

iii

Trpl.

T.T.

Tambores agudos

C.C.T.

Vib.

C.T.

T.G.

Tmbls.

rit. $\text{♩} = 100$

Trpl. *mf*

T.T.

Tambones agudos *mf*

C.C.T. *mp* *mf*

Vb.

C.T.

T.G. *mf* *mf*

Fuels *mf* *mf*

Trpl.

T.T.

Tambones agudos *mf* *mf*

C.C.T. *f* *f*

Vb.

C.T. *f* *mf*

T.G. *f* *f* *f*

Fuels *f* *mf*

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Trpl., T.T., Tambores agudos, C.C.T., Vb., C.T., T.G., and Bmb. The second system includes parts for Trpl., T.T., Tambores agudos, C.C.T., Vb., C.T., T.G., and Bmb. The score features various dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, and *p*, along with performance instructions like *lto* and *lto*.

103

Trpl. II

T.T. II

Tambores agudos II

C.C.T. II

Vib. I

C.T. I

T.G. II

Tuóls. I

104

Trpl. II

T.T. II

Tambores agudos II

C.C.T. II

Vib. I

C.T. I

T.G. II

Tuóls. I

117

Trpl.

T.T.

Tambores agudos

C.C.T.

Vib.

C.T.

T.G.

Fuobs.

mf *pp* *p*

118

Trpl.

T.T.

Tambores agudos

C.C.T.

Vib.

C.T.

T.G.

Fuobs.

mf *mp* *f*

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Trpl., T.T., Tambores agudos, C.C.T., Vb., C.T., T.G., and Embals. The second system includes staves for Trpl., T.T., Tambores agudos, C.C.T., Vb., C.T., T.G., and Embals. The score features various dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, and *mp*, along with articulation marks like accents and slurs. The notation includes treble and bass clefs, and the music is written in a complex rhythmic style.

Musical score for measures 12-17. The score includes parts for DpL, T.T., Tambores agudos, C.C.T., Vb., C.T., T.G., and TmbL. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Dynamics include *mp*, *mf*, and *mf*. The Vb. part has a *mf* dynamic. The T.G. part has a *mf* dynamic. The TmbL part has a *mf* dynamic.

Musical score for measures 18-23. The score includes parts for DpL, T.T., Tambores agudos, C.C.T., Vb., C.T., T.G., and TmbL. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Dynamics include *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, and *ff*. The Vb. part has a *f* dynamic. The C.T. part has a *f* dynamic. The T.G. part has a *mf* dynamic. The TmbL part has a *f* dynamic.

Oración al cerro

Score

Jesús G. Camacho Jurado

Danza ritual ♩ = 95

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, and Tuba. The middle section features percussion: Tarola, Bass Drum, Drum Set, and Platillos. The bottom section contains strings: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The woodwinds and strings are mostly silent in the first few measures, with the strings starting a rhythmic pattern in the fourth measure. The Violoncello and Contrabass parts include dynamic markings such as *p* and *mp*, and some notes are marked with accents (>). The Viola part includes a *sord.* marking. The Violin I part has a *p* marking. The score concludes with a copyright notice ©2009.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, and Bassoon. The brass section includes Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The percussion section includes Tambourine, B. Dr., D. S., and Cymbals. The string section includes Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *f*, along with performance instructions like *solo* and *fraseleta suave*. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

A Oración al cerro

3

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, melodic line.
- Fl.** (Flute): Treble clef, melodic line.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, melodic line.
- B>Cl.** (Bassoon/Clarinet): Treble clef, melodic line with dynamics *mf*, *p*, and *pp*.
- Bso.** (Bassoon): Bass clef, melodic line with dynamics *p* and *mp*.
- Hr.** (Horn): Treble clef, melodic line with dynamics *p*.
- B>Tpt.** (Bass Trumpet): Treble clef, melodic line.
- Tbn.** (Trombone): Bass clef, melodic line with dynamics *p* and *mp*.
- Tuba**: Bass clef, melodic line.
- Tam.lli.** (Snare Drum): Percussion, melodic line with dynamics *p*.
- B. Dr.** (Bass Drum): Percussion, melodic line.
- D. S.** (Cymbals): Percussion, melodic line with dynamics *pp*.
- Platillos**: Percussion, melodic line with dynamics *p*.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, melodic line with dynamics *p* and *mp*.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, melodic line.
- Vla.** (Viola): Bass clef, melodic line.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, melodic line.
- Cb.** (Contrabass): Bass clef, melodic line with dynamics *mp*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *p*, *mp*, *pp*), articulation marks, and performance instructions like *rit.* (ritardando) and *subi.* (subito).

21

Picc. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

Fl. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

Ob. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

B. Cl. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$
mp *p* *mp*

Bsu. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$
mp *p*

21

Hn. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$
p *mp*

B. Tpt. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

Tbn. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$
mp *mf*

Tuba $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$
mp *mf*

21

Tom-t. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

B. Dr. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

D. S. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

21

Platillos $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$
mp *mf*
Baqueira (madera)

1

Vln. I $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

Vln. II $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

Vla. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

Vc. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

Cv. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

The musical score for page 5 of "Oración al cerro" is arranged for a large ensemble. The score is divided into several systems of staves. The instruments included are Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Tom-tom, Snare Drum, Cymbals, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations such as rests, dynamics (p, mp), and articulation marks. The time signature is 2/4. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the beginning of each system.

B

The musical score for section B, titled "Oración al cerro", is arranged for a full orchestra. The score is written in 3/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting with a *p* dynamic.
- Fl.**: Flute, marked *solo* and *p*.
- Ob.**: Oboe, marked *solo* and *p*.
- B. Cl.**: Bassoon, marked *3^o cl* and *p*.
- Bsu.**: Bassoon, marked *mp*.
- Hn.**: Horn, marked *p*.
- B. Tpt.**: B-flat Trumpet, marked *mp*.
- Tbn.**: Trombone, marked *p*.
- Tuba**: Tuba, marked *mp*.
- Tam.**: Tam-tam, marked *mf*.
- B. Dr.**: Bass Drum, marked *mf*.
- D. S.**: Snare Drum, marked *mf*.
- Platillos**: Castanets, marked *mf*.
- Vln. I**: Violin I, marked *pizz.* and *p*.
- Vln. II**: Violin II, marked *pizz.* and *p*.
- Vla.**: Viola, marked *senz. sord.* and *pizz.* and *p*.
- Vc.**: Violoncello, marked *sord.* and *p*.
- Cv.**: Contrabasso, marked *p*.

The score includes various dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, and *mf*, and performance instructions like *solo*, *pizz.*, and *senz. sord.*. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some instruments playing sustained notes while others have more active parts.

Oración al cerro

7

The musical score is arranged in systems for various instruments. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B. Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horn (Hn.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The third system includes Percussion (Toc. B. Dr., D. S., and Platillos). The fourth system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, *f*, and *pp*, along with performance instructions like *solo*, *rit.*, and *tr.*. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Picc.**: Piccolo, measures 87-92, dynamics *mf* and *mp*.
- Fl.**: Flute, measures 87-92, dynamics *mp*, *pp*, *mf*, *mp*. Includes a *solo* marking.
- Ob.**: Oboe, measures 87-92, dynamics *mp*, *p*. Includes a *2^a ob.* marking.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, measures 87-92, dynamics *mp*. Includes a *solo* marking.
- Bsn.**: Bassoon, measures 87-92, dynamics *mf*. Includes a *2* marking.
- Hn.**: Horn, measures 87-92, dynamics *mp*.
- B. Tpt.**: B-flat Trumpet, measures 87-92, dynamics *mp*.
- Tbn.**: Trombone, measures 87-92, dynamics *f*, *mp*. Includes a *solo* marking.
- Tuba**: Tuba, measures 87-92, dynamics *mp*.
- Torón**: Tam-tam, measures 87-92.
- B. Dr.**: Bongo Drums, measures 87-92, dynamics *mp*.
- D. S.**: Conga Drums, measures 87-92.
- Platillos**: Castanets, measures 87-92, dynamics *mf*. Includes a *balajeta rondero* marking.
- Vln. I**: Violin I, measures 87-92, dynamics *mp*.
- Vln. II**: Violin II, measures 87-92, dynamics *mp*, *mf*. Includes a *pizz.* marking.
- Vla.**: Viola, measures 87-92, dynamics *mp*, *mf*. Includes a *pizz.* marking.
- Vc.**: Violoncello, measures 87-92.
- Cv.**: Contrabajo, measures 87-92.

Oración al cerro

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and dynamics:

- Picc.**: Piccolo, dynamics include *p*, *mp*, and *mf*.
- Fl.**: Flute, dynamics include *mp*, *p*, *mf*, and *mp*.
- Obo.**: Oboe, dynamics include *mp* and *p*.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, dynamics include *mf* and *mf*.
- Bsu.**: Bassoon, dynamics include *f* and *mf*.
- Hn.**: Horn, no dynamics.
- B. Tpt.**: B. Trumpet, no dynamics.
- Tbn.**: Trombone, no dynamics.
- Tuba**: Tuba, no dynamics.
- Tarola**: Tambourine, no dynamics.
- B. Dr.**: B. Drum, no dynamics.
- D. S.**: D. Snare, no dynamics.
- Platillos**: Castanets, dynamics include *mp*.
- Vln. I**: Violin I, no dynamics.
- Vln. II**: Violin II, no dynamics.
- Vla.**: Viola, no dynamics.
- Vc.**: Violoncello, no dynamics, marked *senza sord.*
- Cv.**: Contrabasso, no dynamics.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl.**: Flute, rests until measure 71, then plays a melodic line starting with a *mf* dynamic and a *solo* marking.
- Ob.**: Oboe, rests throughout.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, plays a melodic line starting with a *p* dynamic, moving to *mp* in measure 71.
- Bsn.**: Bassoon, plays a rhythmic accompaniment starting with a *p* dynamic.
- Hn.**: Horn, rests throughout.
- B. Tpt.**: Bass Trumpet, plays a melodic line starting with a *p* dynamic.
- Tbn.**: Trombone, rests throughout.
- Tuba**: Tuba, rests throughout.
- Torola**: Tam-tam, rests throughout.
- B. Dr.**: Bass Drum, rests throughout.
- D. S.**: Snare Drum, plays a rhythmic pattern starting with a *mp* dynamic.
- Platillos**: Castanets, play a rhythmic pattern starting with a *mp* dynamic.
- Vln. I**: Violin I, plays a melodic line starting with a *mp* dynamic and *pizz.* marking.
- Vln. II**: Violin II, plays a melodic line starting with a *mp* dynamic and *pizz.* marking, moving to *mf* and *arco* in measure 71.
- Vla.**: Viola, plays a melodic line starting with a *mf* dynamic and *pizz.* marking, moving to *mf* and *arco* in measure 71.
- Vc.**: Violoncello, plays a rhythmic accompaniment starting with a *mp* dynamic and *pizz.* marking.
- Cv.**: Contrabasso, plays a rhythmic accompaniment starting with a *mp* dynamic and *pizz.* marking.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and dynamics:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl.**: Flute, dynamics *mf* and *f*.
- Ob.**: Oboe, rests throughout.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, dynamics *mp* and *mf*.
- Bsn.**: Bassoon, dynamic *mp*.
- Hn.**: Horn, dynamic *mp*.
- B. Tpt.**: Bass Trumpet, dynamics *p* and *mp*.
- Tbn.**: Trombone, rests throughout.
- Tuba**: Tuba, dynamic *mf*.
- Torola**: Tam-tam, rests throughout.
- B. Dr.**: Bass Drum, rests throughout.
- D. S.**: Snare Drum, rhythmic pattern.
- Platillos**: Castanets, dynamic *mf*.
- Vln. I**: Violin I, dynamics *pizz.* and *f*.
- Vln. II**: Violin II, dynamics *pizz.* and *f*.
- Vla.**: Viola, dynamics *pizz.* and *mf*.
- Vc.**: Violoncello, dynamic *mf*.
- Cb.**: Contrabasso, dynamic *mf*.

The musical score is arranged in two systems of staves. The first system includes Piccolo, Flute (with a 2), Oboe (with a 2), Bassoon (with a 2), and Bass. The second system includes Horn, B. Trpt., Trbn., Tuba, Snare Drum (with a 2), Bass Drum (with a 2), Cymbals (with a 2), Violin I (with a 2), Violin II (with a 2), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as *mf*, *mp*, *f*, *p*, and *pp*, along with performance markings like *solo* and *rit.* The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Oración al cerro

The musical score for 'Oración al cerro' on page 13 is arranged for a large orchestra. The score is divided into two systems of staves. The first system includes Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B. Cl.), and Bass (Bsn.). The second system includes Horn (Hrn.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Snare Drum (Torn), Bass Drum (B. Dr.), Cymbals (Platillos), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics such as *mf*, *mp*, *f*, and *mf*, along with performance markings like *arco* and *accu*. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The page number '13' is located in the top right corner.

This musical score is for the piece "Oración al cerro" and is page 14. It features a large ensemble of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B. Cl.), Bass (Bsu.), Horn (Hn.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The second system includes Percussion (Trombón, B. Dr., D. S., Platillos), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *mp*, and *p*, along with articulation marks like accents and slurs. The Piccolo part starts with a *f* dynamic and features a complex rhythmic pattern. The Flute and Oboe parts have *mp* dynamics. The Bassoon and Bass parts have *f* dynamics. The Horn, Trumpet, and Trombone parts have *mf* dynamics. The Tuba part has *mp* dynamics. The Percussion part includes a *f* dynamic. The Violin I and II parts have *mf* dynamics. The Viola part has *f* dynamics. The Violoncello and Contrabasso parts have *f* dynamics. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for most instruments and a bass clef for the Bass, Viola, Violoncello, and Contrabasso.

F Oración al cerro

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

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, dynamic markings *mp* and *mf*.
- Fl.** (Flute): Treble clef, dynamic markings *p* and *mp*.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, dynamic marking *mp*.
- B. Cl.** (Bass Clarinet): Treble clef, dynamic marking *mp*.
- Bss.** (Bassoon): Bass clef, dynamic markings *mp*, *mf*, and *mf*.
- Hrn.** (Horn): Treble clef, dynamic markings *mp* and *mf*.
- Trpt.** (Trumpet): Treble clef, dynamic markings *mp* and *mf*.
- Tbn.** (Trombone): Bass clef, dynamic markings *mp* and *mf*.
- Tuba**: Bass clef, dynamic marking *mp*.
- Torola** (Timpani): Percussion clef, dynamic marking *p*.
- B. Dr.** (Bass Drum): Percussion clef, dynamic marking *p*.
- D. S.** (Snare Drum): Percussion clef, dynamic marking *p*.
- Panillos** (Cymbals): Percussion clef, dynamic markings *mp* and *f*.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, dynamic markings *mp* and *p*.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, dynamic markings *p* and *mp*.
- Vla.** (Viola): Bass clef, dynamic markings *p* and *mp*.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, dynamic markings *p* and *mp*.
- Cv.** (Contrabasso): Bass clef, dynamic markings *p* and *mp*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *mf*, *p*, *f*), articulation (>), and performance instructions like *a tempo* and *Alleg.* The piece is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Percussion (Perc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B. Cl.), Bass (Bsn.), Horn (Hrn.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The second system includes Snare Drum (Tornal), Bass Drum (B. Dr.), Cymbals (D. S.), Cymbals (Platillos), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 6/8 time and features various dynamics such as *f*, *mf*, *ff*, *p*, and *mp*. A section marked *rit.* (ritardando) begins in the final measure of the first system. The piece concludes with a *mf* dynamic in the final measure of the second system.

The musical score for page 17 of 'Oración al cerro' is arranged for a large ensemble. The score is divided into three systems, each marked with a rehearsal cue (11, 12, 13). The instruments are listed on the left of each system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The Piccolo, Flute, Oboe, and Bassoon parts have 'solo' markings. The Snare Drum part has a '12' rehearsal cue. The Violin I and II parts have a '13' rehearsal cue. The Cello and Contrabass parts have a 'mp' dynamic marking. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument.

Oración al cerro

The musical score is arranged in a standard orchestral format with 20 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting with a *mf* dynamic.
- Fl.**: Flute, starting with a *p* dynamic.
- Obo.**: Oboe, starting with a *p* dynamic.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, starting with a *mp* dynamic.
- Bso.**: Bassoon, starting with a *mp* dynamic.
- Hr.**: Horn, starting with a *p* dynamic.
- Trpt.**: Trumpet, starting with a *mp* dynamic.
- Tbn.**: Trombone, starting with a *mp* dynamic.
- Tuba**: Tuba, starting with a *mp* dynamic.
- Tocall.**: Snare Drum, starting with a *f* dynamic.
- B. Dr.**: Bass Drum, starting with a *f* dynamic.
- D. S.**: Cymbals, starting with a *f* dynamic.
- Viol. I**: Violin I, starting with a *mp* dynamic.
- Viol. II**: Violin II, starting with a *mf* dynamic.
- Vla.**: Viola, starting with a *f* dynamic.
- Vc.**: Cello, starting with a *mp* dynamic.
- Cv.**: Double Bass, starting with a *mp* dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *mp*, *mf*, *f*), articulation marks, and rests. The piece is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Oración al cerro

This page of the musical score, titled "Oración al cerro", contains 18 staves of music. The score is written in 6/8 time and features a variety of instruments. The Piccolo part begins at measure 123 with a *mf* dynamic. The Flute, Oboe, and Bassoon parts also start at measure 123, with dynamics ranging from *mp* to *f*. The Horn, Trumpet, and Trombone parts are marked *mf*. The Tuba part is marked *mf*. The Snare Drum, Bass Drum, and Cymbals parts are marked *mf*. The Violin I part is marked *mf*, the Violin II part is marked *f*, the Viola part is marked *mf*, the Violoncello part is marked *mp*, and the Contrabass part is marked *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Oración al cerro

The musical score is arranged in a standard orchestral format with 20 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting at measure 129.
- Fl.**: Flute, starting at measure 129.
- Obo.**: Oboe, starting at measure 129.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, starting at measure 129.
- Bsn.**: Bassoon, starting at measure 129.
- Hrn.**: Horn, starting at measure 129.
- B. Tpt.**: Bass Trumpet, starting at measure 129.
- Tbn.**: Trombone, starting at measure 129.
- Tuba**: Tuba, starting at measure 129.
- Torcad.**: Snare Drum, starting at measure 129.
- B. Dr.**: Bass Drum, starting at measure 129.
- D. S.**: Cymbals, starting at measure 129.
- Phantlos**: Phantlos (likely a typo for Cymbals or another percussion instrument), starting at measure 129.
- Vln. I**: Violin I, starting at measure 129.
- Vln. II**: Violin II, starting at measure 129.
- Vla.**: Viola, starting at measure 129.
- Vc.**: Violoncello, starting at measure 129.
- Cb.**: Contrabass, starting at measure 129.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat major or D minor).

H

Oración al cerro

The musical score is arranged in a standard orchestral format with 21 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting with a *mf* dynamic.
- Fl.**: Flute, starting with a *mp* dynamic.
- Ob.**: Oboe, starting with a *mp* dynamic.
- B. Cl.**: Bassoon, starting with a *mf* dynamic.
- Bass.**: Bassoon, starting with a *mf* dynamic.
- Hr.**: Horn, starting with a *mp* dynamic.
- Trpt.**: Trumpet, starting with a *mf* dynamic.
- Tbn.**: Trombone, starting with a *mp* dynamic.
- Tuba**: Tuba, starting with a *mf* dynamic.
- Tamb.**: Tambourine, starting with a *f* dynamic.
- B. Dr.**: Snare Drum, starting with a *f* dynamic.
- D. S.**: Cymbals, starting with a *f* dynamic.
- Piatillos**: Castanets, starting with a *f* dynamic.
- Vln. I**: Violin I, starting with a *mf* dynamic.
- Vln. II**: Violin II, starting with a *mf* dynamic.
- Vla.**: Viola, starting with a *mf* dynamic.
- Vc.**: Violoncello, starting with a *mf* dynamic.
- Cv.**: Contrabass, starting with a *mf* dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *mp*, *f*, *ff*), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions like *arco* for the strings.

Musical score for "Oración al cerro" I, page 22. The score is in 3/4 time and includes parts for the following instruments: Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Bass, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics including *mf*, *mp*, and *f*. The piece is marked with a first ending bracket (I) at the top right. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Oración al cerro

Musical score for 'Oración al cerro', page 23. The score is arranged in systems for various instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamics such as *mp*, *mf*, and *f*. The instruments listed are Picc., Fl., Ob., B. Cl., Bsn., Hrn., B. Tpt., Tbn., Tuba, Tocarln, B. Dr., D. S., Platillos, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cv. The score shows melodic lines for woodwinds and strings, and rhythmic patterns for percussion.

The musical score is arranged in systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, and Clarinet. The second system includes Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba. The third system includes Percussion (Tambora, B. Dr., D. S., and Platillos). The fourth system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 2/4 time and features various dynamics such as *mf*, *ff*, *mp*, and *f*. It includes performance markings like *rit.*, *rit. a 2*, and *rit. a 3*. The piece concludes with a double bar line.

Oración al cerro

The musical score is for the piece "Oración al cerro" and is marked with a tempo of **J** (Allegretto). The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.** (Piccolo): Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line.
- Fl.** (Flute): Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line.
- Ob.** (Oboe): Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line.
- B>Cl.** (Bassoon/Clarinet): Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line.
- Bso.** (Bassoon): Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line.
- Hrn.** (Horn): Starts with a *mp* dynamic, playing a melodic line.
- B>Tpt.** (Bass Trumpet): Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line.
- Tbn.** (Trombone): Starts with a *mp* dynamic, playing a melodic line.
- Tuba**: Remains silent throughout the piece.
- Torcad.** (Tom-tom): Remains silent throughout the piece.
- B. Dr.** (Bass Drum): Remains silent throughout the piece.
- D. S.** (Snare Drum): Remains silent throughout the piece.
- Platillos**: Remains silent throughout the piece.
- Vln. I** (Violin I): Remains silent throughout the piece.
- Vln. II** (Violin II): Starts with a *mp* dynamic, playing a melodic line.
- Vla.** (Viola): Starts with a *f* dynamic, playing a melodic line.
- Vc.** (Violoncello): Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line.
- Cv.** (Cello): Starts with a *mp* dynamic, playing a melodic line.

The score is divided into measures, with dynamics such as *mf*, *mp*, *f*, and *accu* (accusando) indicated throughout. The piece concludes with a *f* dynamic.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and dynamics:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl.**: Flute, dynamics *mf* and *f*.
- Ob.**: Oboe, rests throughout.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, rests throughout.
- Bsn.**: Bassoon, dynamics *f* and *mf*.
- Hr.**: Horn, dynamics *mf* and *f*.
- Trpt.**: Trumpet, dynamics *f* and *mf*.
- Tbn.**: Trombone, dynamics *mf* and *mf*.
- Tuba**: Tuba, rests throughout.
- Tarola**: Tam-tam, rests throughout.
- B. Dr.**: Bass Drum, rests throughout.
- D. S.**: Snare Drum, rests throughout.
- Pastillos**: Cymbals, rests throughout.
- Vln. I**: Violin I, rests throughout.
- Vln. II**: Violin II, rests throughout.
- Vla.**: Viola, dynamics *ff* and *f*.
- Vc.**: Violoncello, dynamics *ff* and *f*.
- Cb.**: Contrabasso, dynamics *ff* and *f*.

K Oración al cerro

The musical score is arranged in systems for various instruments. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, and Clarinet. The second system includes Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba. The third system includes Percussion (Tambora, B. Dr., D. S., and Platillos). The fourth system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score features dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, *ff*, *p*, and *pp*, and includes performance instructions like *solo* and *rit.* The piece is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Oración al cetro

L

The musical score is arranged in a system of 18 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Starts at measure 167 with *mf*, then *f*, and ends at *p*.
- Clarinet (Cl.):** Starts at measure 167 with *mf*, then *f*, and ends at *p*.
- Bassoon (Bs. Cl.):** Starts at measure 167 with *mf*, then *f*, and ends at *p*.
- Bassoon (Bs.):** Starts at measure 167 with *mf*, then *f*, and ends at *mp*.
- Horn (Hr.):** Starts at measure 167 with *mp*, then *mf*, and ends at *mp*.
- Trumpet (Tr.):** Starts at measure 167 with *mp*, then *mf*, and ends at *mp*.
- Trombone (Tbn.):** Starts at measure 167 with *mp*, then *mf*, and ends at *mp*.
- Tuba (Tuba):** Starts at measure 167 with *mp*, then *mf*, and ends at *mp*.
- Tam-tam (Tam.):** Starts at measure 167 with *mp*, then *mf*, and ends at *p*.
- Drum (Dr.):** Starts at measure 167 with *p*, then *mp*, and ends at *p*.
- Snare (S.):** Starts at measure 167 with *mp*, then *mp*, and ends at *p*.
- Percussion (Perc.):** Starts at measure 167 with *mp*, then *mp*, and ends at *mp*.
- Violin I (Vln. I):** Starts at measure 167 with *mp*, then *mp*, and ends at *p*.
- Violin II (Vln. II):** Starts at measure 167 with *mf*, then *f*, and ends at *p*.
- Viola (Vla.):** Starts at measure 167 with *mf*, then *f*, and ends at *p*.
- Cello (Vc.):** Starts at measure 167 with *f*, then *f*, and ends at *p*.
- Double Bass (Cb.):** Starts at measure 167 with *f*, then *f*, and ends at *p*.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Bass Clarinet, and Bassoon. The second system includes Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *f*. Rehearsal marks 171, 172, and 173 are present. The Piccolo part starts with a *pp* dynamic and includes a *f* dynamic at the end. The Flute part has *mp* dynamics. The Oboe part starts with *p* and has *mp* dynamics. The Bass Clarinet and Bassoon parts have *mp* dynamics. The Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba parts have *f*, *mp*, *mf*, and *mp* dynamics respectively. The Snare Drum, Bass Drum, and Cymbals parts have *p* dynamics. The Violin I and Violin II parts have *mp* dynamics. The Viola part has *mp* dynamics. The Cello and Contrabass parts have *mp* and *mf* dynamics.

The musical score is arranged in systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Bass Clarinet, and Bassoon. The second system includes Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The third system includes Snare Drum, Bass Drum, and Cymbals. The fourth system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score features various dynamics such as *mp*, *mf*, *f*, and *p*, and includes performance markings like *rit.* and *tr.* (trill). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Oración al cerro

M

160

Picc. *mp*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B. Cl. *mp* solo *p* *mp*

Bsn. *mf* *mf* *mf*

165

Hr. *p*

Trpt. *mf* *mf* *mp*

Tbn. *mf*

Tuba

170

Tarola

B. Dr.

D. S.

175

Piatillos *mf* *baqueta suave*

180

Vln. I *mp* *pizz.*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* *accc.*

Vc.

Cb. *mf*

The musical score is arranged in systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, and Clarinet. The second system includes Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba. The third system includes Percussion (Tatola, B. Dr., D. S., Platillos). The fourth system includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score features various dynamics such as *mp*, *mf*, *p*, *f*, and *mf*, along with performance markings like *solo* and *tr*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

N

203

Picc. *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Fl. *p* *p* *p* *mp* *p* *mp*

Ob. *mp* *p* *mp* *p* *p* *mp*

B. Cl. *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Bsn. *f* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

204

Hr. *pp* *pp*

B. Trpt. *mf* *p* *p* *p* *p* *p*

Tbn. *mf* *p* *p* *p* *p* *p*

Tuba

205

Turula

B. Dr.

D. S.

206

Pastillos *mf* *mp*

207

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Ñ

The musical score is arranged in systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Bass Clarinet, and Bassoon. The second system includes Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The third system includes Tamtam, B. Dr., D. S., and Platillos. The fourth system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *p*, along with performance instructions like *arco* and *solo*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a repeat sign and a first ending bracket.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting at measure 224.
- Fl.**: Flute, starting at measure 224.
- Ob.**: Oboe, starting at measure 224.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, starting at measure 224.
- Bso.**: Bassoon, starting at measure 224.
- Ho.**: Horn, starting at measure 224.
- H. Tpt.**: Trumpet, starting at measure 224.
- Tbn.**: Trombone, starting at measure 224.
- Tuba**: Tuba, starting at measure 224.
- Tarola**: Snare Drum, starting at measure 224.
- B. Dr.**: Bass Drum, starting at measure 224.
- D. S.**: Cymbals, starting at measure 224.
- Platillos**: Castanets, starting at measure 224.
- Vln. I**: Violin I, starting at measure 224.
- Vln. II**: Violin II, starting at measure 224.
- Vla.**: Viola, starting at measure 224.
- Vcl.**: Violoncello, starting at measure 224.
- Cb.**: Contrabass, starting at measure 224.

The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, and *p*, and performance instructions like *pizz* (pizzicato) for the strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

This page of the musical score, titled "Oración al cerro" and numbered 37, contains the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bso.), Horn (Ho.), and Trumpet (Trpt.).
- Brass:** Trombone (Tbn.), Tuba.
- Drum Kit:** Snare Drum (Tarola), Bass Drum (B. Dr.), and Tom-toms (D. S.).
- Percussion:** Castanets (Platillos).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is marked with a rehearsal sign 2^{da} at the beginning of each system. Dynamic markings include *mp*, *p*, *mf*, *f*, and *mf*. Performance instructions such as *wind.* and *tr.* are present. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and dynamics:

- Picc.**: *mf* (mezzo-forte)
- Fl.**: *f* (forte)
- Ob.**: *mf* (mezzo-forte)
- B. Cl.**: *f* (forte)
- Bsn.**: *mf* (mezzo-forte)
- Hr.**: *mp* (mezzo-piano)
- B. Trp.**: *mf* (mezzo-forte)
- Tbn.**: *f* (forte)
- Tuba**: *mp* (mezzo-piano)
- Tarola**: *f* (forte)
- B. Dr.**: *f* (forte)
- D. S.**: *f* (forte)
- Platillos**: *f* (forte)
- Vln. I**: *arco*, *mf* (mezzo-forte)
- Vln. II**: *arco*, *mf* (mezzo-forte)
- Vla.**: *arco*, *mf* (mezzo-forte)
- Vcl.**: *arco*, *mp* (mezzo-piano)
- Ch.**: *mp* (mezzo-piano)

R Oración al cerro

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting at measure 239 with a forte (*f*) dynamic.
- Fl.**: Flute, starting at measure 239 with a forte (*f*) dynamic, featuring a solo section.
- Ob.**: Oboe, starting at measure 239 with a forte (*f*) dynamic.
- Bs. Cl.**: Bass Clarinet, starting at measure 239 with a forte (*f*) dynamic.
- Bsn.**: Bassoon, starting at measure 239 with a forte (*f*) dynamic.
- Ho.**: Horn, starting at measure 241 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Trpt.**: Trumpet, starting at measure 239 with a forte (*f*) dynamic.
- Tbn.**: Trombone, starting at measure 239 with a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Tuba**: Tuba, starting at measure 239 with a forte (*f*) dynamic.
- Tarola**: Snare Drum, starting at measure 241 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- B. Dr.**: Bass Drum, starting at measure 241 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- D. S.**: Cymbals, starting at measure 241 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Platillos**: Castanets, starting at measure 241 with a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Vin. I**: Violin I, starting at measure 239 with a piano (*p*) dynamic.
- Vin. II**: Violin II, starting at measure 239 with a piano (*p*) dynamic.
- Vla.**: Viola, starting at measure 239 with a forte (*f*) dynamic.
- Vc.**: Cello, starting at measure 239 with a forte (*f*) dynamic.
- Cb.**: Double Bass, starting at measure 239 with a forte (*f*) dynamic.

The score includes various dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, *mp*, and *p*, along with articulation marks like accents and slurs. The key signature is one flat (B-flat major or F minor), and the time signature is 4/4.

Oración al cerro

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, starting at measure 249 with a *mf* dynamic.
- Fl.**: Flute, starting at measure 249 with a *mp* dynamic.
- Ob.**: Oboe, starting at measure 249 with a *mp* dynamic.
- Bs. Cl.**: Bass Clarinet, starting at measure 249 with a *mf* dynamic.
- Bso.**: Bassoon, starting at measure 249 with a *mp* dynamic.
- Hr.**: Horn, starting at measure 249 with a *f* dynamic.
- Trp.**: Trumpet, starting at measure 249 with a *mf* dynamic.
- Tbn.**: Trombone, starting at measure 249 with a *f* dynamic.
- Tuba**: Tuba, starting at measure 249 with a *mp* dynamic.
- Tarola**: Snare Drum, starting at measure 249 with a *mf* dynamic.
- B. Dr.**: Bass Drum, starting at measure 249 with a *f* dynamic.
- D. S.**: Cymbals, starting at measure 249 with a *f* dynamic.
- Platillos**: Castanets, starting at measure 249 with a *f* dynamic.
- Vin. I**: Violin I, starting at measure 249 with a *p* dynamic.
- Vin. II**: Violin II, starting at measure 249 with a *mp* dynamic.
- Vla.**: Viola, starting at measure 249 with a *mp* dynamic.
- Vc.**: Cello, starting at measure 249 with a *f* dynamic.
- Cb.**: Double Bass, starting at measure 249 with a *f* dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *mp*, *f*, *ff*, *p*), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions like *senza cond.* (without conductor).

S

Oración al cerro

41

This musical score is for the piece "Oración al cerro" and is page 41. It features a variety of instruments and dynamic markings. The instruments listed on the left are: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hr.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Tara), Bass Drum (B. Dr.), Snare Drum (D. S.), Cymbals (Platillos), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The music is written in a 6/8 time signature and includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

250 T

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

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Bs. Cl. (Bass Clarinet)
- Bso. (Bassoon)
- Ho. (Horn)
- B. Tpt. (Bass Trumpet)
- Tbn. (Trombone)
- Tuba
- Tarola (Snare Drum)
- B. Dr. (Bass Drum)
- D. S. (Cymbals)
- Platillos (Cymbals)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Ve. (Cello)
- Ch. (Double Bass)

Dynamic markings include *f*, *mf*, *mp*, and *ff*. A section marked '250' begins with a 'T' time signature change. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments.

Musical score for 'Oración al cerro', page 43, measures 264-267. The score is arranged for a large ensemble including Piccolo, Flute, Oboe, Bass Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 2/4 time and features dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, and *fz*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

U

Picc. *ff*

Fl. *f*

Ob. *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn. *f*

Hrn. *f*

B. Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Tuba *f*

Tam. *ff*

B. Dr. *f*

D. S. *ff*

Platillos *ff*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf*

Vcl. *f*

Cb. *f*

Oración al cerro

V

275 Picc. *f*

Fl.

Ob. *f*

Bs Cl. *f*

Bsn. *f*

276 Hn. *mf*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tuba *ff*

277 Türola *ff*

B. Dr.

D. S.

278 Platillos *ff*

279 Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vcl. *f*

Cb. *f*

This musical score is for the piece "Oración al cerro" and is arranged for a large symphony orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horn, Trumpet in B-flat, Trombone, and Tuba. The second system includes Snare Drum, Bass Drum, Cymbals, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score features a variety of musical notations, including dynamics such as *mf* and *ff*, and performance markings like *2MO*. The instrumentation is comprehensive, covering woodwinds, brass, and percussion.

This page of the musical score, titled "Oración al cerro", contains measures 263 through 267. The score is arranged for a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Ho.), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The percussion section consists of Tambora, Bateria (B. Dm), Congas (D. S.), and Platillos. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features a variety of dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by complex rhythmic patterns, particularly in the woodwinds and strings, with frequent use of slurs and accents. The percussion parts provide a steady, textured accompaniment.

Prisma

Score

Jesus G. Camacho

Allegro $\text{♩} = 140$

Con deceler. - ritmico

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Clarinet in E_♭, Clarinet in B_♭, Clarinet in A, Bass Clarinet, Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The second system includes parts for Flute (Fl. Cl.), B♭ Clarinet (B. Cl.), A Clarinet (A. Cl.), B Clarinet (B. Cl.), Soprano Sax (S. Sax), Alto Sax (A. Sax), Tenor Sax (T. Sax), and Baritone Sax (B. Sax). The score is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features various dynamics such as *mp*, *mf*, *f*, *p*, and *pp*, along with articulation marks like accents and slurs. The tempo is marked as Allegro with a quarter note equal to 140 beats per minute. The performance instruction is *Con deceler. - ritmico*.

©2011

This musical score page, titled "Prisma", contains two systems of music. The first system (measures 1-4) features eight vocal parts: B♭-C1, B-C1, A-C1, B-C1, S.S.A., A.S.A., T.S.A., and B.S.A. The vocal parts are marked with dynamics such as *pp*, *p*, and *mp*. The second system (measures 5-8) features eight instrumental parts: B♭-C1, B-C1, A-C1, B-C1, S.S.A., A.S.A., T.S.A., and B.S.A. The instrumental parts are marked with dynamics such as *mf*, *f*, *pp*, and *p*. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings throughout.

Prima

Score for a choral ensemble, labeled "Prima" and page "1". The score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Eb Clarinet, Bb Clarinet, A Clarinet, Bb Bassoon, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The second system includes parts for Bb Clarinet, Bb Bassoon, A Clarinet, Bb Bassoon, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Dynamics include mf, mp, p, and f. The score features various musical notations such as slurs, ties, and accents.

This musical score is for the piece 'Phonon' and is divided into two systems. The first system includes parts for E-Cl, B-Cl, A-Cl, H-Cl, S.Sa, A.Sa, T.Sa, and B.Sa. The second system includes parts for B.Cl, B.Cl, A.Cl, H.Cl, S.Sa, A.Sa, T.Sa, and B.Sa. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a variety of musical textures, including melodic lines, rhythmic patterns, and dynamic markings such as *mp*, *f*, *mf*, and *p*. The notation includes stems, beams, and various note values, with some parts featuring complex rhythmic figures.

The musical score for 'Prisma' on page 5 consists of two systems of staves. The first system includes parts for Eb Clarinet (Eb Cl), Bb Clarinet (Bb Cl), Alto Clarinet (A Cl), Bass Clarinet (Bb Cl), Soprano Saxophone (S. Sax), Alto Saxophone (A. Sax), Tenor Saxophone (T. Sax), and Bass Saxophone (B. Sax). The second system includes parts for Bb Clarinet (Bb Cl), Bass Clarinet (Bb Cl), Alto Clarinet (A Cl), Bass Clarinet (Bb Cl), Soprano Saxophone (S. Sax), Alto Saxophone (A. Sax), Tenor Saxophone (T. Sax), and Bass Saxophone (B. Sax). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. Dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, and *p* are used throughout to indicate volume levels. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

This musical score page, titled "Prisma" and numbered "6", contains ten staves of music. The staves are labeled on the left as follows: B-C1, B-C1, A-C1, II-C1, S-SA, A-SA, T-SA, B-SA, B-C1, B-C1, A-C1, II-C1, S-SA, A-SA, T-SA, and B-SA. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, and *f*. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The first system of staves (B-C1 to B-SA) includes a *64* marking above the first staff. The second system (B-C1 to B-SA) includes a *68* marking above the first staff. The overall texture is a complex orchestral or chamber arrangement with multiple voices.

This musical score page, titled "Prisma" and numbered "7", contains two systems of music. The first system includes staves for B♭-Cl, B♭-Cl, A♭-Cl, II-Cl, S. Sa., A. Sa., T. Sa., and B. Sa. The second system includes staves for B♭-Cl, B♭-Cl, A♭-Cl, II-Cl, S. Sa., A. Sa., T. Sa., and B. Sa. The score features various dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *mp*, along with musical notations like slurs, accents, and articulation marks. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The first system of the musical score for 'Plisima' consists of eight staves. The vocal parts are arranged from top to bottom as B-C1, B-C2, A-C1, II-C1, S-SA, A-SA, T-SA, and B-SA. The piano accompaniment is on the bottom staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system contains four measures. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score for 'Plisima' consists of eight staves, continuing the vocal and piano parts from the first system. It contains four measures. The vocal parts (B-C1, B-C2, A-C1, II-C1, S-SA, A-SA, T-SA, B-SA) and piano accompaniment are shown. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). The piano part continues with its rhythmic accompaniment.

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 85-90) includes parts for Eb Clarinet, Bb Clarinet, A Clarinet, Bb Bassoon, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The second system (measures 91-96) includes parts for Bb Clarinet, Bb Bassoon, A Clarinet, Bb Bassoon, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The score features various dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes treble clefs for all parts, with some parts having a 12-measure rest at the beginning of the first system.

Musical score for measures 111-115. The score is for a choir with parts for B-C1, B-C2, A-C1, B-C2, S-SA, A-SA, T-SA, and B-SA. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features various dynamics including *mf*, *mp*, and *mf*. The B-C1 part has a melodic line with some rests. The B-C2 part has a more active line. The A-C1 part has a steady eighth-note accompaniment. The B-C2 part has a similar accompaniment. The S-SA part has a melodic line. The A-SA part has a melodic line. The T-SA part has a melodic line. The B-SA part has a melodic line.

Musical score for measures 116-120. The score is for a choir with parts for B-C1, B-C2, A-C1, B-C2, S-SA, A-SA, T-SA, and B-SA. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features various dynamics including *mf*, *mp*, *p*, and *mf*. The B-C1 part has a melodic line. The B-C2 part has a melodic line. The A-C1 part has a steady eighth-note accompaniment. The B-C2 part has a similar accompaniment. The S-SA part has a melodic line. The A-SA part has a melodic line. The T-SA part has a melodic line. The B-SA part has a melodic line.

13)

Score for Prisma, page 11, measures 13-16. The score is divided into two systems. The first system (measures 13-16) includes parts for Eb Clarinet, Bb Clarinet, A Clarinet, Bb Bassoon, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The second system (measures 17-20) includes parts for Bb Clarinet, Bb Bassoon, A Clarinet, Bb Bassoon, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. Dynamics include p, mp, mf, and f.

Musical score for measures 110-115. The score is for a full orchestra and choir. The instruments are: Flute (Fl. Cl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B. Cl.), Trumpet (T. Cl.), Trombone (T. B.), Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings: *mp*, *p*, *mf*, and *f*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for measures 116-121. The score is for a full orchestra and choir. The instruments are: Flute (Fl. Cl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B. Cl.), Trumpet (T. Cl.), Trombone (T. B.), Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings: *mp*, *p*, *f*, and *mf*. The music continues with complex rhythmic patterns and includes a triplet in the Clarinet part.

The image displays a musical score for a choir and instrumental ensemble. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for E-C1, B-C1, A-C1, II-C1, S.Sa, A.Sa, T.Sa, and B.Sa. The second system includes parts for B-C1, B-C1, A-C1, II-C1, S.Sa, A.Sa, T.Sa, and B.Sa. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mp*, *mf*, *p*, and *pp*. The instrumental parts (E-C1, B-C1, A-C1, II-C1) are written in treble clef, while the vocal parts (S.Sa, A.Sa, T.Sa, B.Sa) are written in bass clef. The score is marked with a first ending bracket (1.) at the beginning of the first system.

This musical score is for a piece titled "Prison" and is arranged for a large ensemble. The score is divided into two systems of staves. The first system includes parts for E♭ Clarinet (E♭ Cl), B♭ Clarinet (B♭ Cl), A Clarinet (A Cl), B♭ Clarinet (B♭ Cl), Soprano Saxophone (S. Sax), Alto Saxophone (A. Sax), Tenor Saxophone (T. Sax), and Bass Saxophone (B. Sax). The second system includes parts for B♭ Clarinet (B♭ Cl), B♭ Clarinet (B♭ Cl), A Clarinet (A Cl), B♭ Clarinet (B♭ Cl), Soprano Saxophone (S. Sax), Alto Saxophone (A. Sax), Tenor Saxophone (T. Sax), and Bass Saxophone (B. Sax). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score features a variety of dynamics, including *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *ff* (fortissimo). The instrumentation is primarily woodwinds and saxophones, with vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) present but mostly silent in this section. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for a choir and orchestra, measures 105-107. The score includes parts for B-C1, B-C2, A-C1, II-C1, S-SA, A-SA, T-SA, and B-SA. Dynamics include mp, mf, f, and ff.

Measures 105-107:

- B-C1: *mp*, *mf*
- B-C2: *mf*, *mp*, *mf*
- A-C1: *f*, *f*
- II-C1: (rest)
- S-SA: *mf*
- A-SA: *mp*, *mp*, *mp*
- T-SA: (rest)
- B-SA: *mp*, *mp*

Measures 108-110:

- B-C1: *f*, *ff*
- B-C2: *f*, *f*, *mf*
- A-C1: *f*, *ff*
- II-C1: (rest)
- S-SA: *mf*, *mf*
- A-SA: *mf*, *mp*, *mf*
- T-SA: (rest)
- B-SA: *mp*, *mf*

This musical score is for the piece 'Phonon' and is divided into two systems. The first system (measures 117-120) includes parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, Alto Clarinet, II Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The second system (measures 121-124) includes parts for B♭ Clarinet, B♭ Clarinet, Alto Clarinet, II Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The score features various dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *pp* throughout the piece.

The first system of the musical score, measures 1-4, features a complex texture. The E♭ Clarinet (E♭ Cl.) has a melodic line with triplets and slurs, marked *mp*. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) plays a rhythmic accompaniment, marked *mf* and *f*. The Alto Clarinet (A Cl.) has a melodic line, marked *mp* and *mf*. The Bass Clarinet (B. Cl.) plays a rhythmic accompaniment, marked *mp*. The Soprano Saxophone (S. Sax.) has a melodic line, marked *mf* and *f*. The Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.) parts are mostly silent, indicated by rests.

The second system of the musical score, measures 5-8, continues the complex texture. The E♭ Clarinet (E♭ Cl.) has a melodic line, marked *mf*. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) plays a rhythmic accompaniment, marked *ff* and *mf*. The Alto Clarinet (A Cl.) has a melodic line, marked *f* and *mf*. The Bass Clarinet (B. Cl.) plays a rhythmic accompaniment, marked *mf* and *f*. The Soprano Saxophone (S. Sax.) has a melodic line, marked *ff* and *ff*. The Alto Saxophone (A. Sax.) and Tenor Saxophone (T. Sax.) parts have melodic lines, marked *mp*. The Bass Saxophone (B. Sax.) part has a melodic line, marked *mp*.

Musical score for the first system of 'Prismo', measures 1-4. The score is for a full orchestra and voices. The instruments and voices are: E♭ Clarinet (E♭ Cl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), A Clarinet (A Cl.), B Clarinet (B Cl.), Saxophone (Sax.), Alto Saxophone (A Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music features various dynamics including *mp*, *f*, *mf*, *p*, and *ff*. The saxophone parts are particularly active, with the Tenor Saxophone playing a melodic line and the Bass Saxophone providing a rhythmic accompaniment.

Musical score for the second system of 'Prismo', measures 5-8. The score continues with the same instrumentation as the first system. The key signature remains two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music features various dynamics including *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The saxophone parts continue to be prominent, with the Tenor Saxophone playing a melodic line and the Bass Saxophone providing a rhythmic accompaniment. The woodwinds also have active parts, with the Clarinets and Saxophones playing various rhythmic patterns.

Prisma

Score

Moderato $\text{♩} = 87$

2º movimiento

Jesús G. Camacho

Musical score for the first system of instruments. The instruments listed are Clarinet in E, Clarinet in B, Clarinet in A, Bass Clarinet, Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The Clarinet in E part has dynamics *mf*, *mp*, and *mp*. The Clarinet in B part has a dynamic of *mf* at the end. The other instruments are marked with rests.

Musical score for the second system of instruments. The instruments listed are E♭ Cl., B♭ Cl., A Cl., B♭ Cl., S. Sax., A. Sax., T. Sax., and B. Sax. The E♭ Cl. part has dynamics *mf* and *mf*. The B♭ Cl. part has dynamics *mf*, *mp*, and *mf*. The A Cl. part has a dynamic of *mf*. The T. Sax. part has a dynamic of *mp*. The other instruments are marked with rests.

Musical score for measures 1-11. The score is for a woodwind ensemble consisting of E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, Alto Clarinet, Bass Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The key signature is two flats (B♭ major or D minor) and the time signature is 4/4. The music begins with a half rest in the E♭ Clarinet and Bass Clarinet parts. The Alto Clarinet part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Bass Clarinet part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano).

♩ = 100

Musical score for measures 12-21. The score continues for the same woodwind ensemble. The music features more complex rhythmic patterns and dynamic markings. The E♭ Clarinet part has a half rest followed by a quarter note G4. The B♭ Clarinet part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto Clarinet part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Bass Clarinet part has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Soprano Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor Saxophone part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Bass Saxophone part has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *p*.

Prisma ♩ = 105 3

The musical score consists of two systems of staves, numbered 10 and 11. The instruments are listed on the left of each system:

- System 10:** E♭ Cl., B♭ Cl., A Cl., B. Cl., S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax.
- System 11:** E♭ Cl., B. Cl., A Cl., B. Cl., S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax.

The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The tempo is indicated as ♩ = 105. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4.

Musical score for Prisma, measures 4-31. The score includes parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, A Clarinet, Bass Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. Dynamics range from mp to f.

Measures 4-31:

- E♭ Cl.: Rest
- B♭ Cl.: *mp* (measures 4-5), *mp* (measures 30-31)
- A Cl.: *mf* (measures 4-5), *mp* (measures 30-31)
- B. Cl.: *mf* (measures 4-5), *mf* (measures 6-7), *p* (measures 8-9), *mp* (measures 30-31)
- S. Sax.: *mf* (measures 6-7)
- A. Sax.: *mf* (measures 6-7)
- T. Sax.: *p* (measures 8-9), *mp* (measures 30-31)
- B. Sax.: *mp* (measures 30-31), *mf* (measures 30-31)

Measures 32-37:

- E♭ Cl.: Rest
- B♭ Cl.: *mf* (measures 32-33), *f* (measures 34-35), *mp* (measures 36-37)
- A Cl.: *mf* (measures 32-33), *f* (measures 34-35), *mp* (measures 36-37)
- B. Cl.: *mf* (measures 32-33), *mf* (measures 34-35), *f* (measures 36-37), *p* (measures 36-37)
- S. Sax.: Rest
- A. Sax.: *mp* (measures 32-33), *mf* (measures 34-35), *mf* (measures 36-37)
- T. Sax.: *mf* (measures 32-33), *mf* (measures 34-35), *mf* (measures 36-37)
- B. Sax.: *mf* (measures 32-33), *mf* (measures 34-35), *f* (measures 36-37), *mp* (measures 36-37)

Musical score for Prisma, measures 6-10. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes E. Cl., B. Cl., A. Cl., B. Cl., S. Sax., A. Sax., T. Sax., and B. Sax. The second system includes E. Cl., B. Cl., A. Cl., B. Cl., S. Sax., A. Sax., T. Sax., and B. Sax. The music features various dynamics such as *f*, *mp*, *mf*, and *mf'*. A tempo marking of $\text{♩} = 105$ is present in the B. Sax. staff of the second system. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Score

Prisma

3er movimiento

Jesús G. Camacho

Moderato ♩ = 88

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the parts for Clarinet in Bb, Clarinet in Bb, Clarinet in A, Bass Clarinet, Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The second system contains the parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, A Clarinet, B♭ Clarinet, Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The score is in 4/4 time and features various dynamics such as *mp*, *mf*, *f*, and *p*. The key signature is one sharp (F#) and the tempo is Moderato with a quarter note equal to 88 beats per minute.

♩ = 100

1 2 3 4

E♭ Cl. *mp*

B♭ Cl. *p*

A Cl. *p*

B Cl.

S. Sx. *mp*

A. Sx. *p*

T. Sx.

B. Sx.

5 6 7 8

E♭ Cl. *mf* *f* *mp*

B♭ Cl. *mp* *mf* *mp*

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

B Cl. *p* *mp*

S. Sx. *p* *mp* *mf* *mf*

A. Sx. *p* *mf* *mp*

T. Sx. *mp*

B. Sx.

Musical score for the first system, measures 26-30. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments listed on the left are Eb Clarinet, Bb Clarinet, A Clarinet, B Clarinet, Saxophone (Sax), Alto Saxophone (A Sax), Tenor Saxophone (T Sax), and Bass Saxophone (B Sax). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features various dynamics including *mp*, *mf*, *f*, and *mp*. A rehearsal mark $\# = 95$ is located below the B Sax staff at the end of measure 29.

Musical score for the second system, measures 31-35. The instruments listed on the left are Eb Clarinet, Bb Clarinet, A Clarinet, B Clarinet, Saxophone (Sax), Alto Saxophone (A Sax), Tenor Saxophone (T Sax), and Bass Saxophone (B Sax). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features various dynamics including *mf*, *pp*, *p*, *f*, and *p*.

This musical score is for a woodwind and string ensemble. It consists of two systems of staves, each with eight parts. The instruments are: E♭ Clarinet (E♭ Cl), B♭ Clarinet (B♭ Cl), A Clarinet (A Cl), Bass Clarinet (B. Cl), Soprano Saxophone (S. Sax), Alto Saxophone (A. Sax), Tenor Saxophone (T. Sax), and Baritone Saxophone (B. Sax). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first system (measures 1-3) features dynamics of *p* and *mp*. The second system (measures 4-6) features dynamics of *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The third system (measures 7-9) features dynamics of *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks.

This musical score page, titled "Prisma" and numbered "5", contains two systems of music. The first system includes staves for E♭ Clarinet (E♭ Cl), B♭ Clarinet (B♭ Cl), Alto Clarinet (A Cl), Bass Clarinet (B. Cl), Soprano Saxophone (S. Sx), Alto Saxophone (A. Sx), Tenor Saxophone (T. Sx), and Bass Saxophone (B. Sx). The second system includes staves for E♭ Clarinet (E♭ Cl), B♭ Clarinet (B♭ Cl), Alto Clarinet (A Cl), Bass Clarinet (B. Cl), Soprano Saxophone (S. Sx), Alto Saxophone (A. Sx), Tenor Saxophone (T. Sx), and Bass Saxophone (B. Sx). The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score features various dynamics such as *mp*, *mf*, *f*, *p*, and *pp*, along with articulation marks like accents and slurs. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic hairpins.

The image displays a musical score for a woodwind and string ensemble, titled "Prima". The score is organized into two systems, each containing three measures. The instruments are listed on the left of each system: E♭ Clarinet (E♭ Cl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Alto Clarinet (A Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics used are *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). The first system begins with *mp* dynamics, while the second system features a range of dynamics from *mf* to *f*.

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of eight staves: E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, A Clarinet, B Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The second system also consists of eight staves with the same instrumentation. The music is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). Dynamics are indicated throughout, including *mf*, *f*, *ff*, and *mp*. The word "Prima" is written above the first system.

R

Prima

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is for a woodwind ensemble and includes parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, A Clarinet, B Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The first system contains measures 1 through 4. Dynamics include *mf*, *mp*, and *pp*. The E♭ Clarinet part starts with a *mf* dynamic and a crescendo to *mp*. The B♭ Clarinet part starts with a *mp* dynamic. The A Clarinet part starts with a *mf* dynamic and has a crescendo to *mp*. The B Clarinet part starts with a *mf* dynamic and has a crescendo to *mp*. The Soprano Saxophone part starts with a *mf* dynamic. The Alto Saxophone part starts with a *mp* dynamic. The Tenor Saxophone part is silent. The Bass Saxophone part starts with a *mp* dynamic and has a crescendo to *mp*.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score is for a woodwind ensemble and includes parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, A Clarinet, B Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The second system contains measures 5 through 8. Dynamics include *pp*, *p*, and *mf*. The E♭ Clarinet part is silent. The B♭ Clarinet part is silent. The A Clarinet part is silent. The B Clarinet part starts with a *pp* dynamic and has a crescendo to *p*. The Soprano Saxophone part starts with a *p* dynamic and has a crescendo to *mf*. The Alto Saxophone part is silent. The Tenor Saxophone part is silent. The Bass Saxophone part starts with a *mf* dynamic and has a crescendo to *ff*.

Prisma

Score

4to movimiento

Jesús G. Camacho

Presto $\text{♩} = 210$

This system contains the first seven staves of the score. The instruments are: Clarinet in E, Clarinet in B, Clarinet in A, Bass Clarinet, Soprano Sax, Alto Sax, and Baritone Sax. The Clarinet in E and Soprano Sax parts are active, with dynamics *mf* and *f* respectively. The other instruments are marked with a whole rest.

This system contains the next seven staves of the score. The instruments are: E-Cl, Bb Cl, A Cl, B. Cl, S. Sv, A. Sv, T. Sv, and B. Sv. The E-Cl and Bb Cl parts are active, with dynamics *mf* and *f* respectively. The other instruments are marked with a whole rest.

The first system of the musical score includes parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, Alto Clarinet, Bass Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The E♭ and B♭ Clarinet parts begin with a melodic line marked *ff*. The Alto Clarinet part has a melodic line marked *f*. The Soprano Saxophone part has a melodic line marked *f*. The other parts are mostly rests.

The second system of the musical score continues the parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, Alto Clarinet, Bass Clarinet, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The E♭ Clarinet part has a melodic line marked *mp*. The B♭ Clarinet part has a melodic line marked *f*. The Alto Clarinet part has a melodic line marked *f*. The Bass Clarinet part has a melodic line marked *mf*. The Soprano Saxophone part has a melodic line marked *f*. The Alto Saxophone part has a melodic line marked *mp*. The Tenor Saxophone part has a melodic line marked *mf*. The Bass Saxophone part has a melodic line marked *mf*.

39

E♭ Cl.

B♭ Cl.

A Cl.

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

40

E♭ Cl.

B♭ Cl.

A Cl.

B. Cl.

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

41

Detailed description of the musical score: The score is for a woodwind ensemble. It consists of two systems of staves. The first system (measures 39-41) includes parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, A Clarinet, Bass Clarinet, Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The second system (measures 40-41) includes parts for E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, A Clarinet, Bass Clarinet, Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bass Saxophone. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamic markings include *f*, *mf*, *mp*, and *sf*. The saxophone parts are mostly rests, with some activity in the Tenor and Bass Saxophone parts in the second system.

Musical score for the first system of 'Prisma', measures 1-8. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are: E♭ Clarinet (Cl), B♭ Clarinet (Cl), A Clarinet (Cl), B Clarinet (Cl), Saxophone (Sax), Alto Saxophone (A Sax), Tenor Saxophone (T Sax), and Bass Saxophone (B Sax). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The music features melodic lines in the woodwinds and saxophones, with some instruments playing in octaves. The first system ends at measure 8.

Musical score for the second system of 'Prisma', measures 9-16. This system continues the woodwind and string ensemble score. It features a variety of time signatures, including 8/8, 3/4, and 6/8, which are indicated by a double bar line and the new time signature. The dynamics range from *mf* to *f*. The woodwinds and saxophones continue their melodic and rhythmic patterns, while the strings provide a steady accompaniment. The second system ends at measure 16.

100

O. Cl. *ff* *mf* *f* *ff* *mf* *f*

Bb. Cl. *f* *ff* *f* *ff* *ff* *f* *ff*

A. Cl. *ff* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

B. Cl. *f* *ff* *mf* *f* *f* *mf* *f*

S. Sax. *f* *mf* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

A. Sax. *ff* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

T. Sax. *ff* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

B. Sax. *ff* *mf* *f*

101

O. Cl. *ff* *mp* *mf* *f* *mp*

Bb. Cl. *f* *ff* *mp* *mf* *f* *mp*

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

B. Cl. *ff* *mf* *f* *mf*

S. Sax. *f* *ff* *mp* *mf* *f* *mp*

A. Sax. *ff* *mf* *f* *f* *f*

T. Sax. *ff* *mf* *f* *f* *f*

B. Sax. *f* *ff* *mf*

Musical score for measures 37-42. The score is for a woodwind ensemble and strings. The instruments are: E♭ Clarinet (E♭ Cl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), A Clarinet (A Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, and *ff*. Measure numbers 37, 38, 39, 40, 41, and 42 are indicated at the beginning of their respective staves.

Musical score for measures 43-48. The score is for a woodwind ensemble and strings. The instruments are: E♭ Clarinet (E♭ Cl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), A Clarinet (A Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *mf*. Measure numbers 43, 44, 45, 46, 47, and 48 are indicated at the beginning of their respective staves.

This musical score page, titled "Prisma" and numbered "7", contains two systems of music for woodwinds and strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system includes parts for Eb Clarinet, Bb Clarinet, A Clarinet, B Clarinet, Saxophone (Sax), Alto Saxophone (A Sax), Tenor Saxophone (T Sax), and Bass Saxophone (B Sax). The second system includes parts for Eb Clarinet, Bb Clarinet, A Clarinet, B Clarinet, Saxophone (Sax), Alto Saxophone (A Sax), Tenor Saxophone (T Sax), and Bass Saxophone (B Sax). The score features various dynamics such as *mf*, *f*, *ff*, and *mp*, along with articulation marks like accents and slurs. The woodwinds play melodic lines, while the saxophones provide harmonic support and rhythmic patterns. The strings play a steady accompaniment.

Musical score for Prisma, page 8, measures 116-121. The score includes parts for Oboe (O. Cl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B. Cl.), Saxophone (S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax.), and Voice (V.).

Measures 116-121 are marked with dynamic markings: *f*, *mf*, *ff*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, *mp*, *mp*, *f*, *f*, *mf*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *f*, *f*, *mf*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *f*, *f*, *mf*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *f*, *f*, *mf*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*.

137

E♭ Cl. *mf* *f*

B♭ Cl. *mp* *mp* *mp* *mf*

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

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

S. Sax. *mp* *mp* *mf* *mf* *mf*

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax. *mf* *mf* *mf*

140

E♭ Cl. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

B♭ Cl. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

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

B Cl. *mf*

S. Sax. *f*

A. Sax. *mf* *f* *mf*

T. Sax.

B. Sax. *f*

This musical score page, titled "Prisma", contains two systems of music. The first system includes parts for E♭ Clarinet (Cl.), B♭ Clarinet (Cl.), Alto Clarinet (A. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.). The second system includes parts for E♭ Clarinet (Cl.), B♭ Clarinet (Cl.), Alto Clarinet (A. Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Bass Saxophone (B. Sax.). The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features various dynamic markings such as *f*, *mp*, *mf*, *ff*, and *p*, along with phrasing slurs and accents. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines across the different instruments.