# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

# NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN
P R E S E N T A :

CAMILO ANDRÉS CASTRO PINEDA

ASESOR DE TESIS
MAESTRA: LUCIA ALVAREZ VAZQUEZ

ENM
UNAM

MÉXICO, D. F. 2012

# AGRADECIMIENTOS:

A mis padres y a mi familia que me han apoyado siempre:

Yolanda Pineda, Ignacio Castro, Isabel Contreras, Martha catalina Castro, Alejandra Marín, Iván Ernesto Marín, Iván Marino Flórez, Nubia Flórez, Jorge Marín, Eduardo Marín, Marcela pineda, Claudia Pineda, Iván Pineda, Daniel Pineda, Santiago Pineda, Beatriz Moreno, Marina Mendoza, Viviana Granados. Cecilia Moreno, Clemencia Correa, Consuelo salas.

A Tania Huntington, Carla Sigales, y a todos mis alumnos.

A todos mis compañeros interpretes que hicieron posible la realización del concierto.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por darme la oportunidad de crecer como músico y como individuo en sus aulas.

# INTRODUCCIÓN

Este trabajo se presenta con el fin de optar al grado de licenciado en composición por la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Las obras que conforman este trabajo fueron seleccionadas de las composiciones que realicé para diferentes asignaturas como estudiante y fueron aprobadas por el H. Consejo Técnico de la Escuela para formar parte del recital del examen profesional.

El criterio de selección fue presentar obras para diferentes grupos instrumentales y lenguajes distintos. Así, se incluyen desde las seriales *Espejismos* y *Reflexiones* hasta *Sueños de un Pasado Olvidado* que tiene aires folclóricos y un ámbito tonal.

Mi formación educativa ha tenido diferentes vertientes, desde la guitarra eléctrica pasando por el jazz y la música electrónica hasta mi formación escolar en la ENM. Por lo tanto, mis obras manifiestan todas mis influencias aunadas a la solidez académica.

Este trabajo está escrito de manera que sea de fácil comprensión para los lectores que deseen consultarlo y busca mantener una línea homogénea en cada uno de los capítulos.

En este análisis se presentan las características más relevantes de cada uno de estos los aspectos musicales, forma, armonía, melodía, ritmo y dinámica con el objetivo de profundizar en la comprensión y advertir las herramientas técnicas que fueron utilizadas.

Realizar este trabajo sirvió como otro pilar en mi formación profesional y asimismo, espero que pueda ser de ayuda a generaciones posteriores a la mía.

# *Reflexiones*

Cuatro piezas cortas para guitarra sola (5’12’’)

El nombre “*Reflexiones*” surge a partir del carácter meditativo de las piezas. Fueron escritas, utilizando el serialismo, recurso que me ayudó a encontrar un lenguaje singular, que me parece muy noble y me hizo abrir los horizontes de mi imaginación. Cada una de las piezas usa una serie diferente, aunque todas se derivan de una serie original.

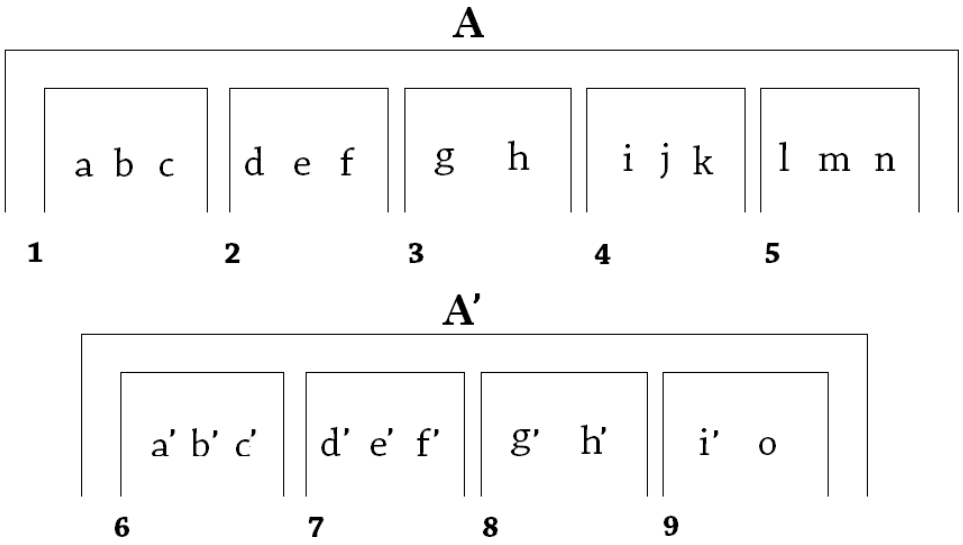
El serialismo es un método de composición musical que, como su nombre indica, utiliza series, esto es, grupos de notas sin repeticiones que siguen un determinado orden. El caso más frecuente es el dodecafonismo que emplea las doce notas de la escala cromática. Estas doce notas de la escala cromática se estructuran de tal forma que generan una serie fija que actúa como tema o motivo del desarrollo musical, ya sea en la parte armónica o en la melódica, en las progresiones estructurales o en las variaciones de los materiales. La serie puede adquirir innumerables formas en una composición, tanto armónicas como melódicas, no percibidas por el oyente.

En esta obra las notas musicales aparecen en el espacio temporal respetando siempre el orden de la serie, en los casos en que hay dos o más notas al mismo tiempo se pueden escoger los registros que sean más convenientes para cada nota.

## ANÁLISIS

**Reflexión I:**

**FORMA:**



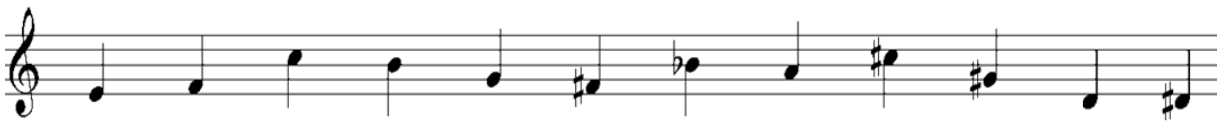

Debido a que no hay barras de compas, el análisis está organizado por sistemas.

La pieza está constituida por frases cortas que están señaladas con ligaduras de fraseo, cada uno de estas frases está representada con una letra minúscula. Este proceso de análisis es el mismo en todas estas piezas.

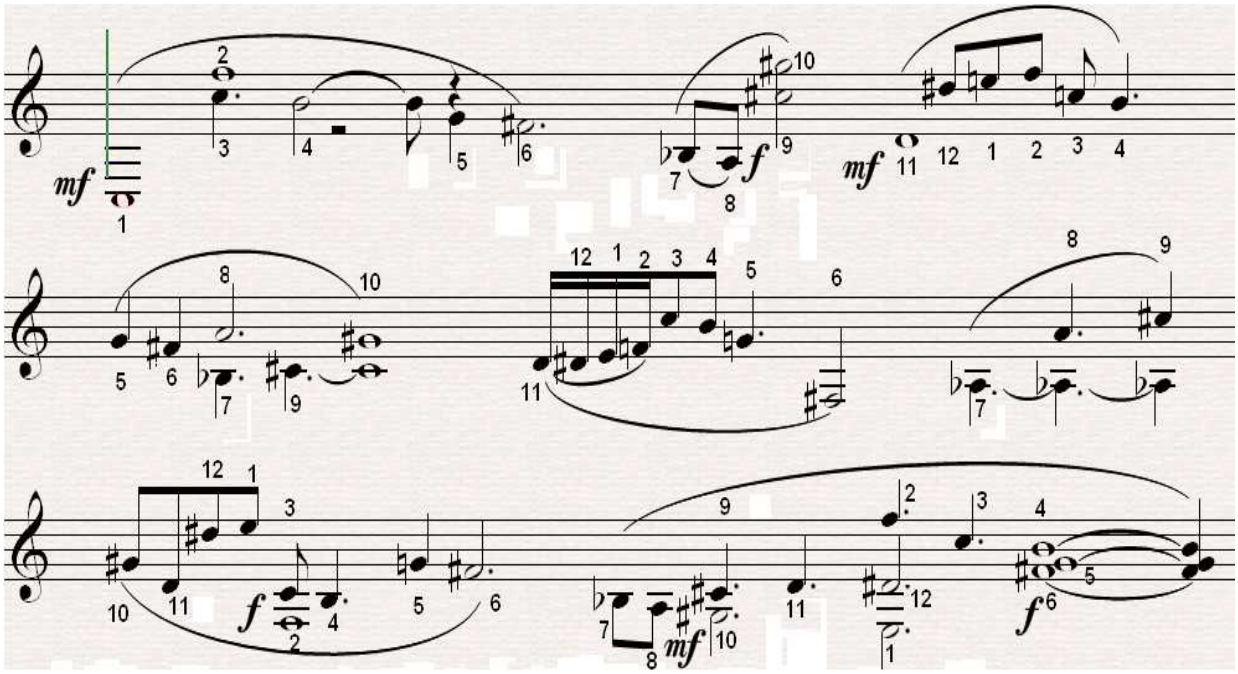
En la sección **A'** encontramos variantes en los motivos, con la intención de hacer una reexposición que no sea exacta a la idea inicial.

El ritmo es muy importante en esta obra ya que no se utiliza compás, con el objetivo de crear una atmosfera más fluida y libre, sin embargo la duración de cada nota está escrita con exactitud.

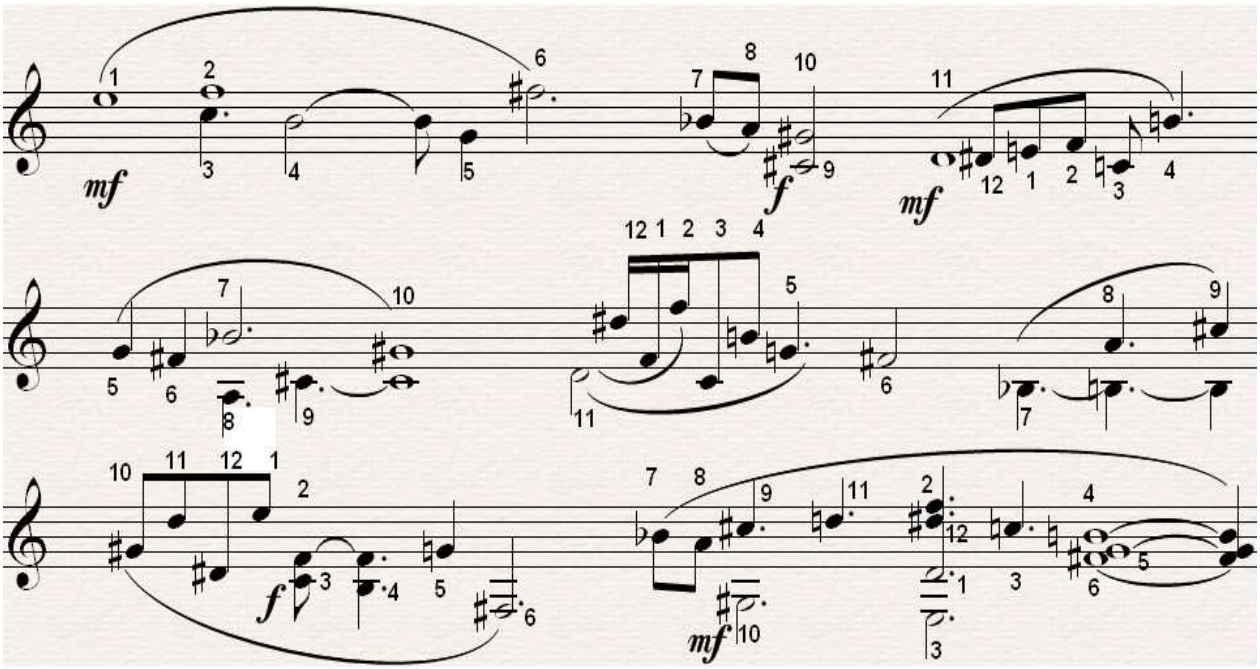
En esta pieza usamos esta serie:



Las frases de los primeros tres sistemas se presentan a partir del sexto sistema con algunas variantes en el registro algunas notas, esto sin alterar el orden de la serie. Sistema 1 al 5:



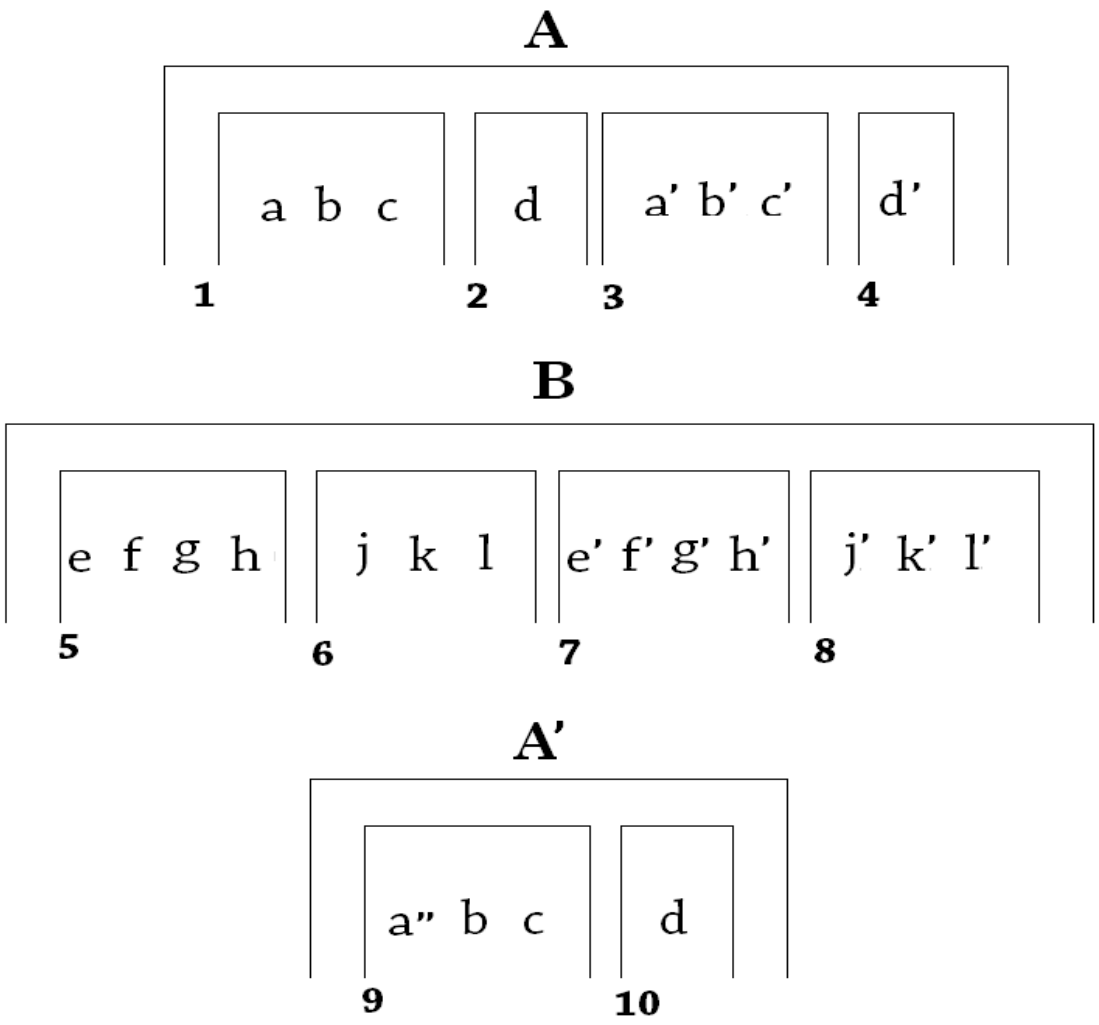
Sistema 6 al 8:



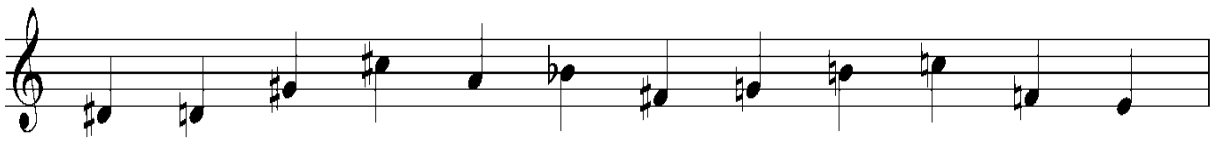
De esta manera podemos crear cambios en las frases desarrollando misma una idea, este recurso me parece interesante, y lo utilizo en varias ocasiones.

**Reflexión II:**

**FORMA:**

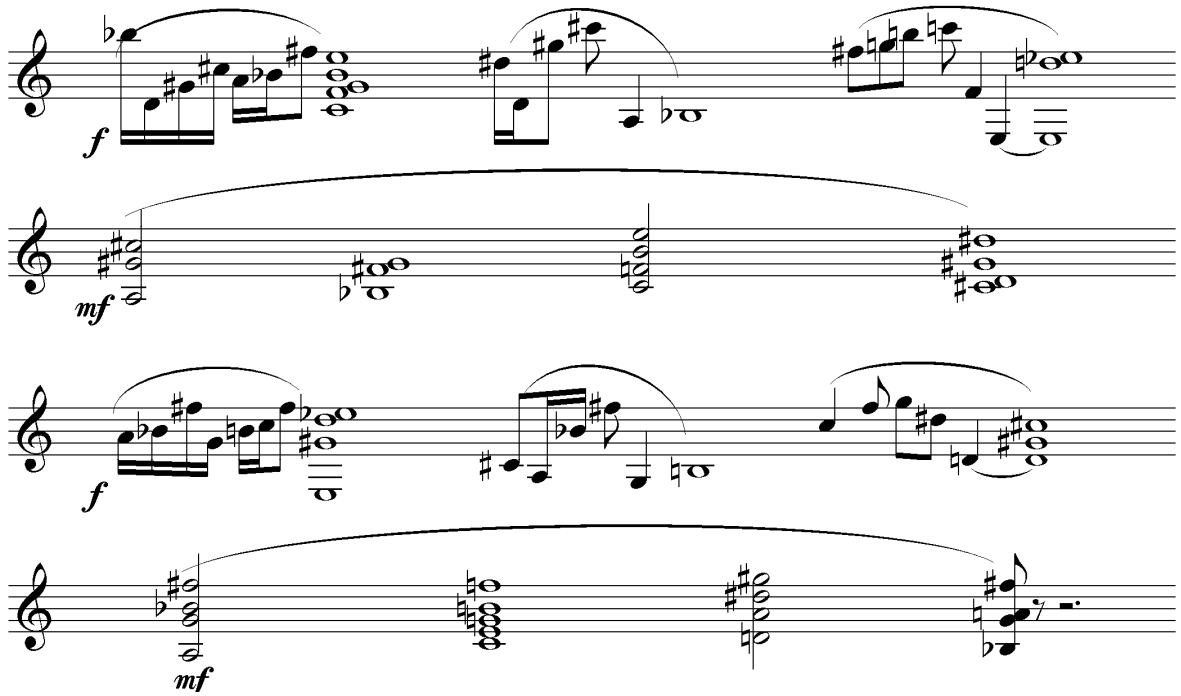



La serie que se usa en esta pieza es la retrograda de la serie original.



En la sección **A** tenemos en el primer sistema motivos rápidos que concluyen con figuras largas, y en el segundo sistema solamente motivos con figuras largas. Este movimiento se me asemeja al pensamiento de un hombre meditativo, que quiere poner orden en sus pensamientos.

Este ciclo rítmico se repite en los sistemas 3 y 4. Así mismo en los sistemas 5 y 6 (**B**) tenemos un patrón rítmico que se repite en los sistemas 5 y 7 con algunas variantes en el registro de las notas.

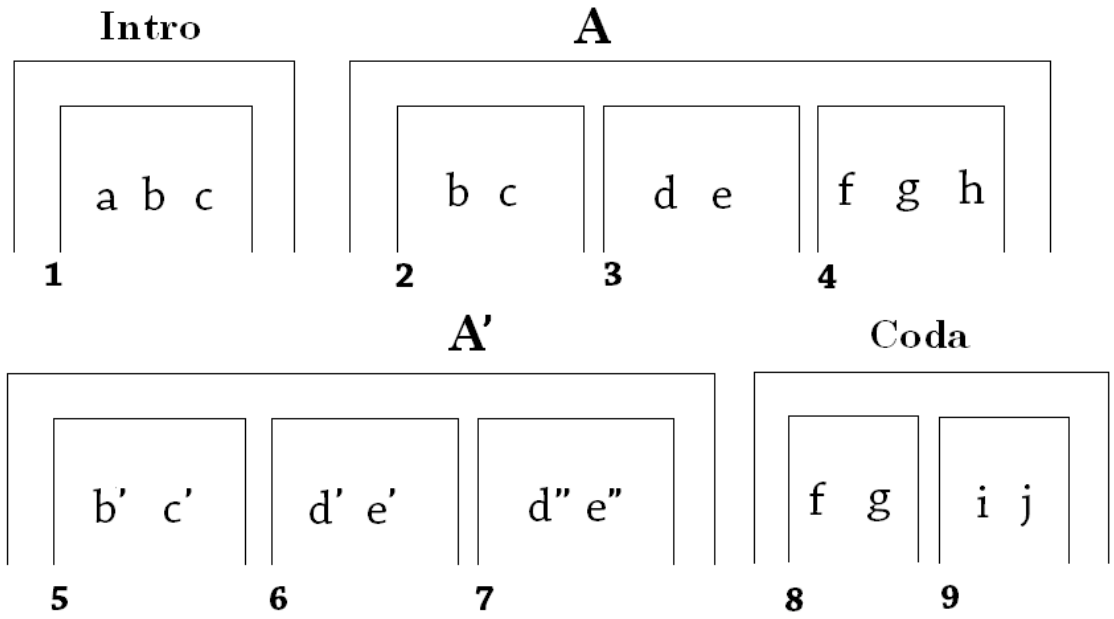



Los sistemas 9 y 10 son una recapitulación de este material.

Así por medio del ritmo le damos unidad a las ideas en un lenguaje que me parece muy abstracto, debido a la particularidad de los motivos melódicos.

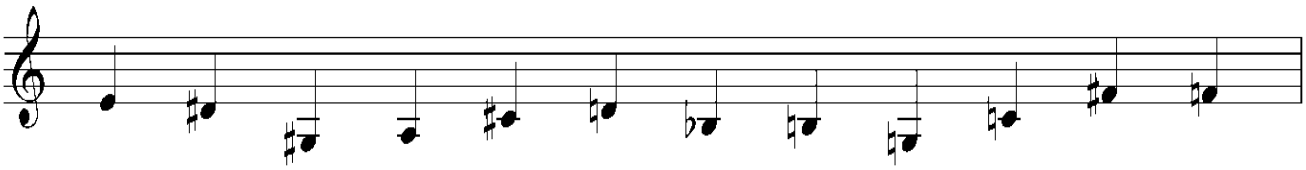
**Reflexión III:**

**FORMA:**

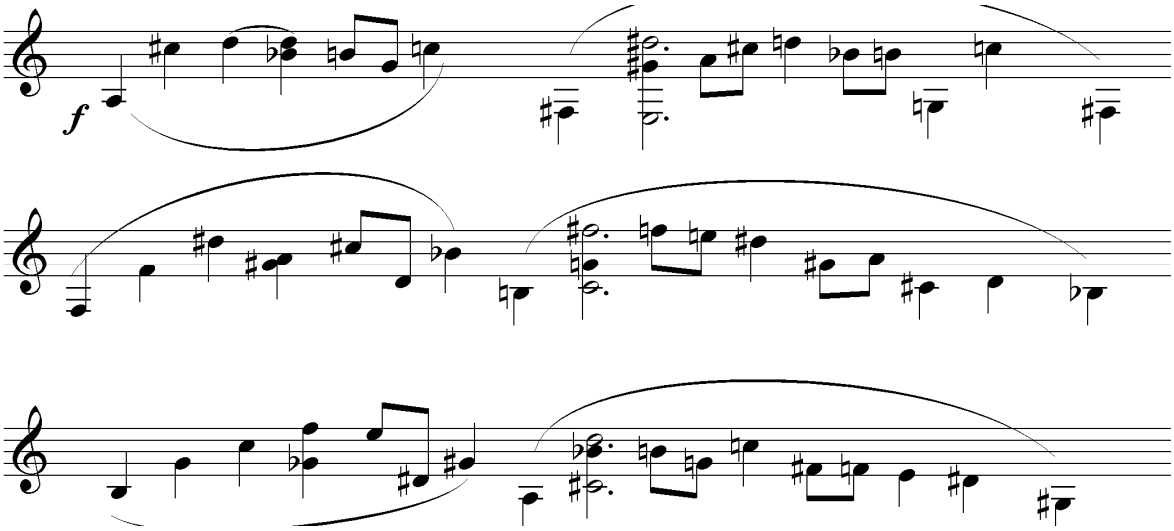



Aquí de nuevo encontramos las frases **b**, **c**, **d**, **e**, que presentan algunas variantes en el registro de las notas, con el objetivo de hacer una reexposición que no sea exacta.

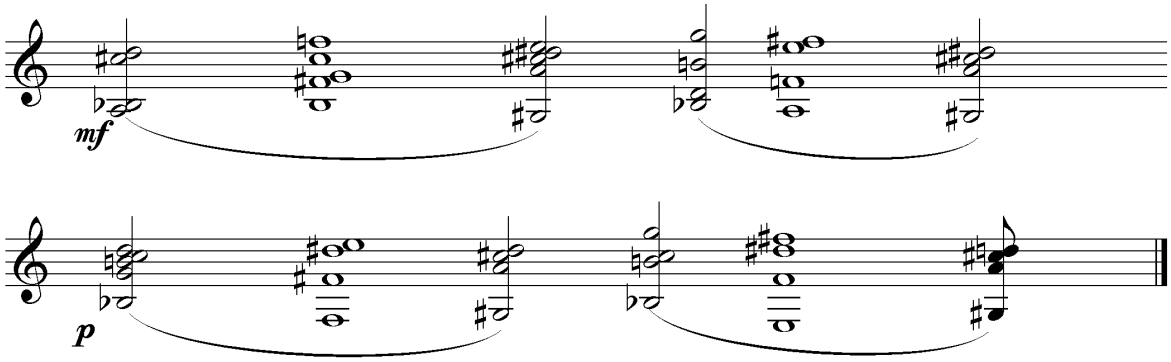
La serie que se utiliza en esta pieza es la siguiente, se deriva de la original, En este caso por inversión.



Los gestos de los sistemas 5, 6 y 7 comparten la misma rítmica, con diferentes notas, así se generan frases que son contrastantes y que se organizan a manera de pregunta y respuesta.



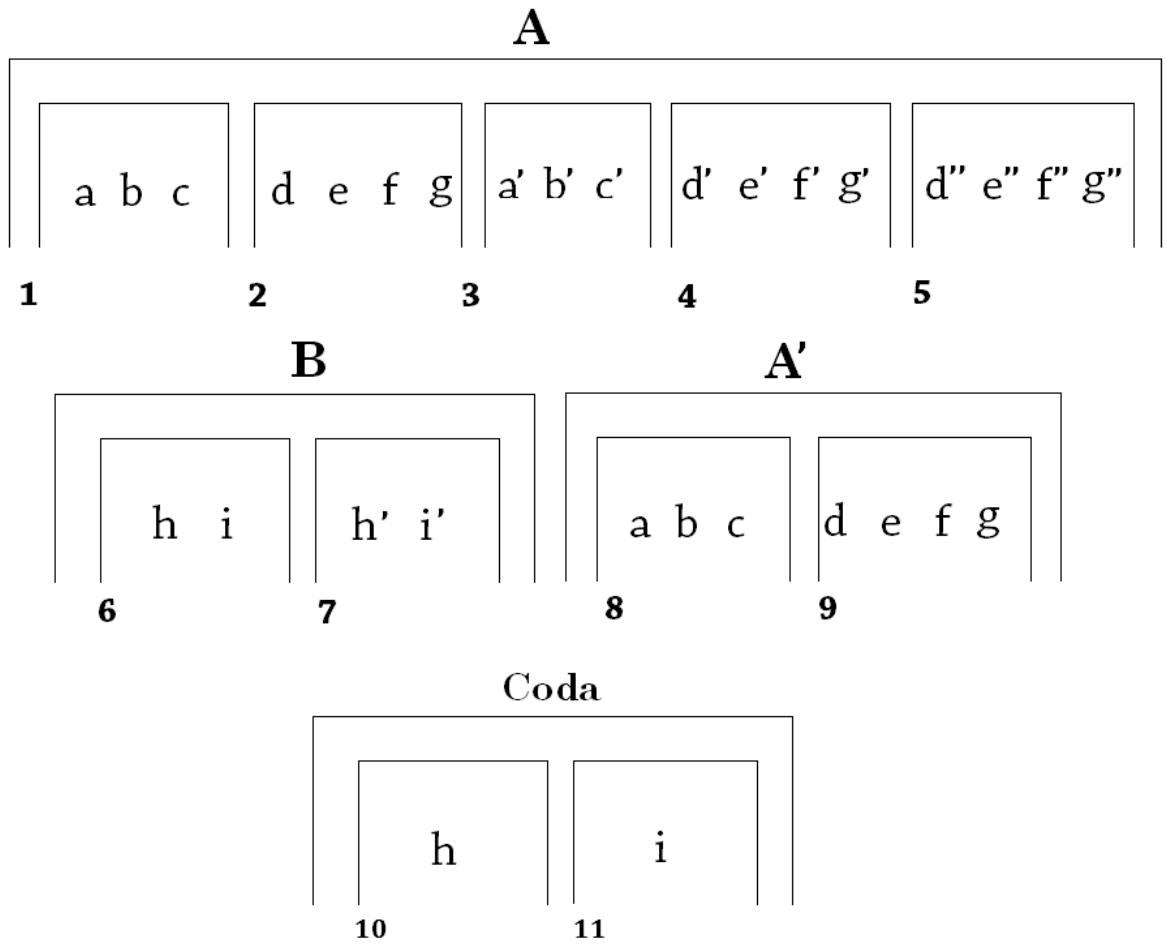

Igualmente en los sistemas 8 y 9



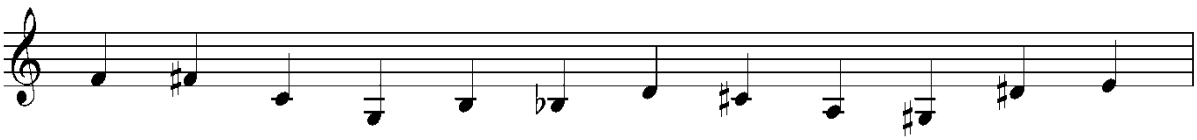

En estas piezas las frases nunca son desarrolladas de manera excesiva, al contrario, son ideas que se suceden unas a otras y que buscan ser muy concretas, debido a esto tenemos piezas muy cortas, con pocos materiales temáticos, que no son desarrollados, sino que simplemente se reexponen con algunas variantes.

**Reflexión IV:**

**FORMA:**



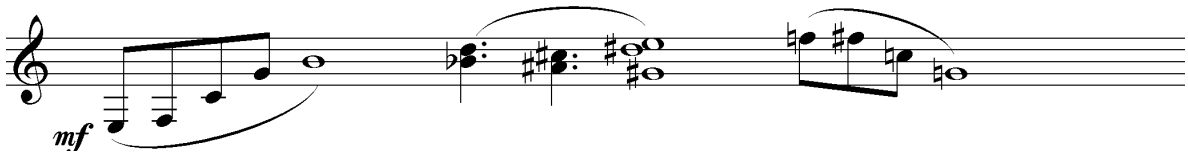

La serie que se usa en esta pieza es:



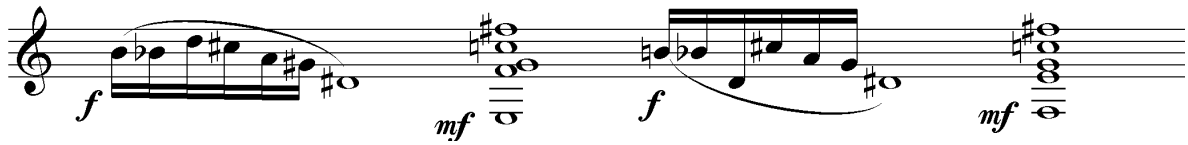
Es el retrogrado de la inversión; es decir la inversión desde adelante hacia atrás.

Vemos un patrón rítmico recurrente en dieciseisavos que contrasta con acordes en enteros, creando una dialéctica entre las frases de cada sistema.

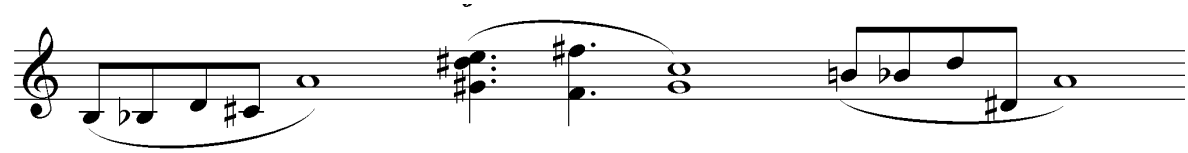
Sistema 1 Pregunta:



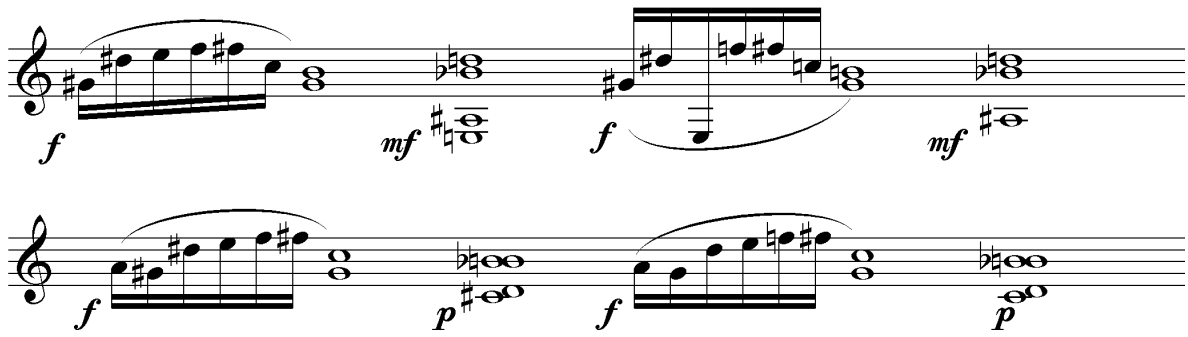

Sistema 2 Respuesta:



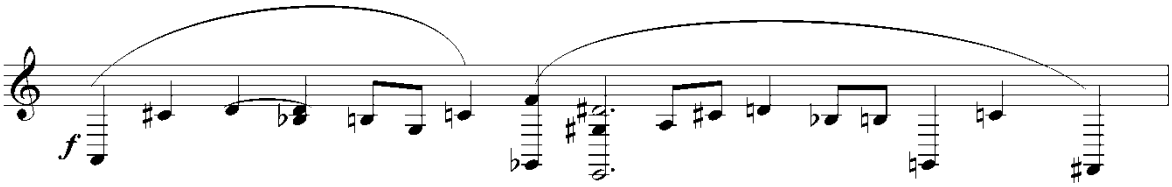

Sistema 3 Pregunta:



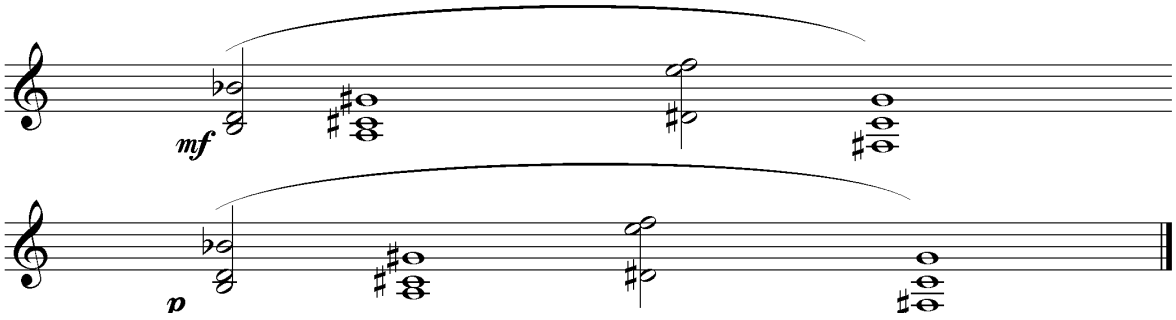
Sistema 4 y 5 Respuesta:



**B** se caracteriza por un ritmo menos abrupto con figuras de cuarto y octavo que se deriva a la *Reflexión III*. (Sistema 6)




En la **Coda** tenemos una secuencia rítmica de entero y mitad que se repite cuatro veces, es un punto de reposo, que determina el final. (sistemas 9 y 10)



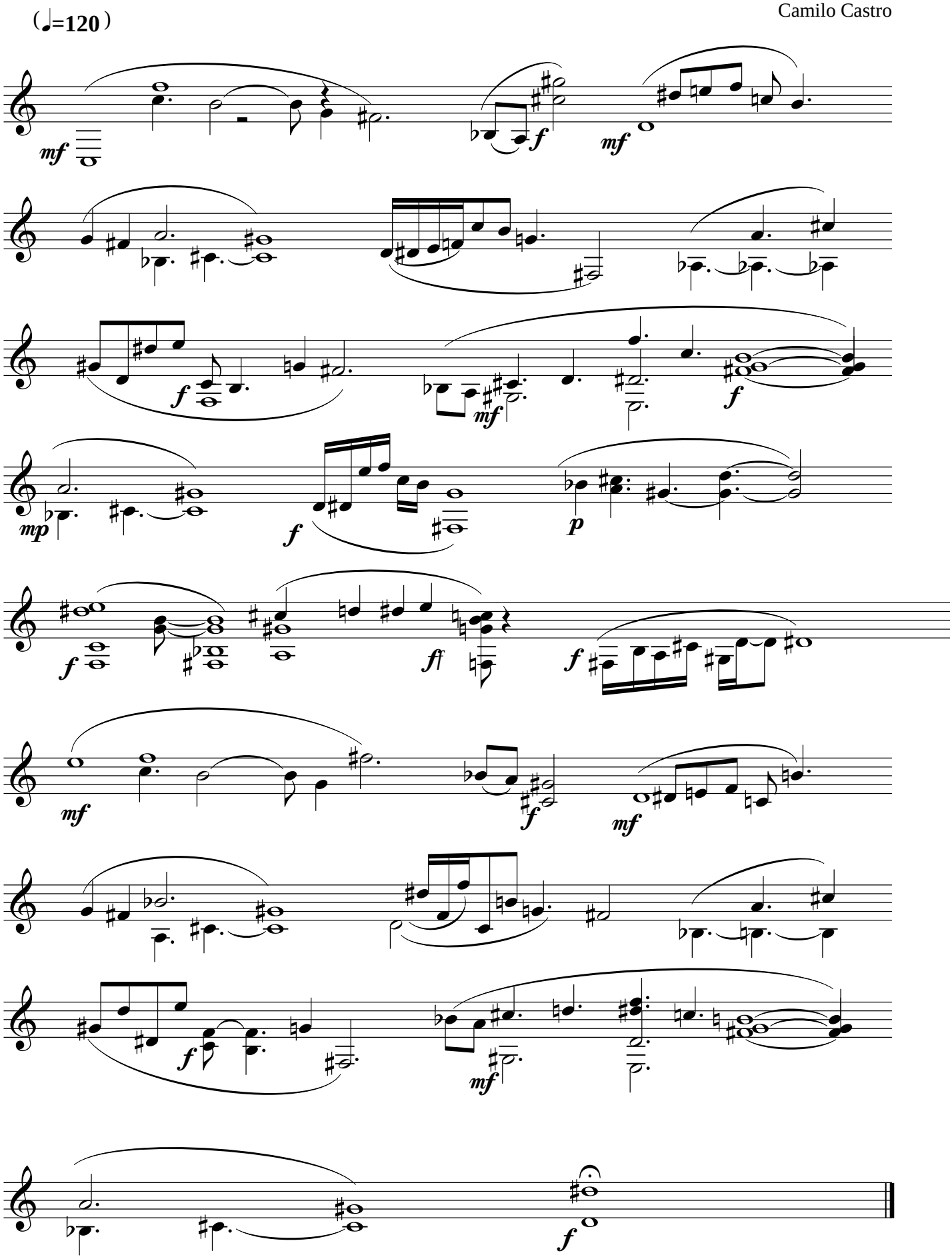

El objetivo de las indicaciones dinámicas en estas piezas, es el de otorgar a cada motivo un carácter específico que ayude a dar coherencia a cada sección de la obra y que así mismo encuentre una diversidad tímbrica, que mantenga la atención del oyente.

La guitarra, siendo el único instrumento posee un enorme rango dinámico, dentro del cual se pueden lograr unos contrastes muy notorios, que le otorgan flexibilidad y vivacidad a las ideas musicales.

En estas piezas fueron una pequeña exploración de un lenguaje lleno de posibilidades, utilizamos, procesos muy similares de desarrollo, obteniendo unidad en el conjunto, y conservando un criterio homogéneo.

# I

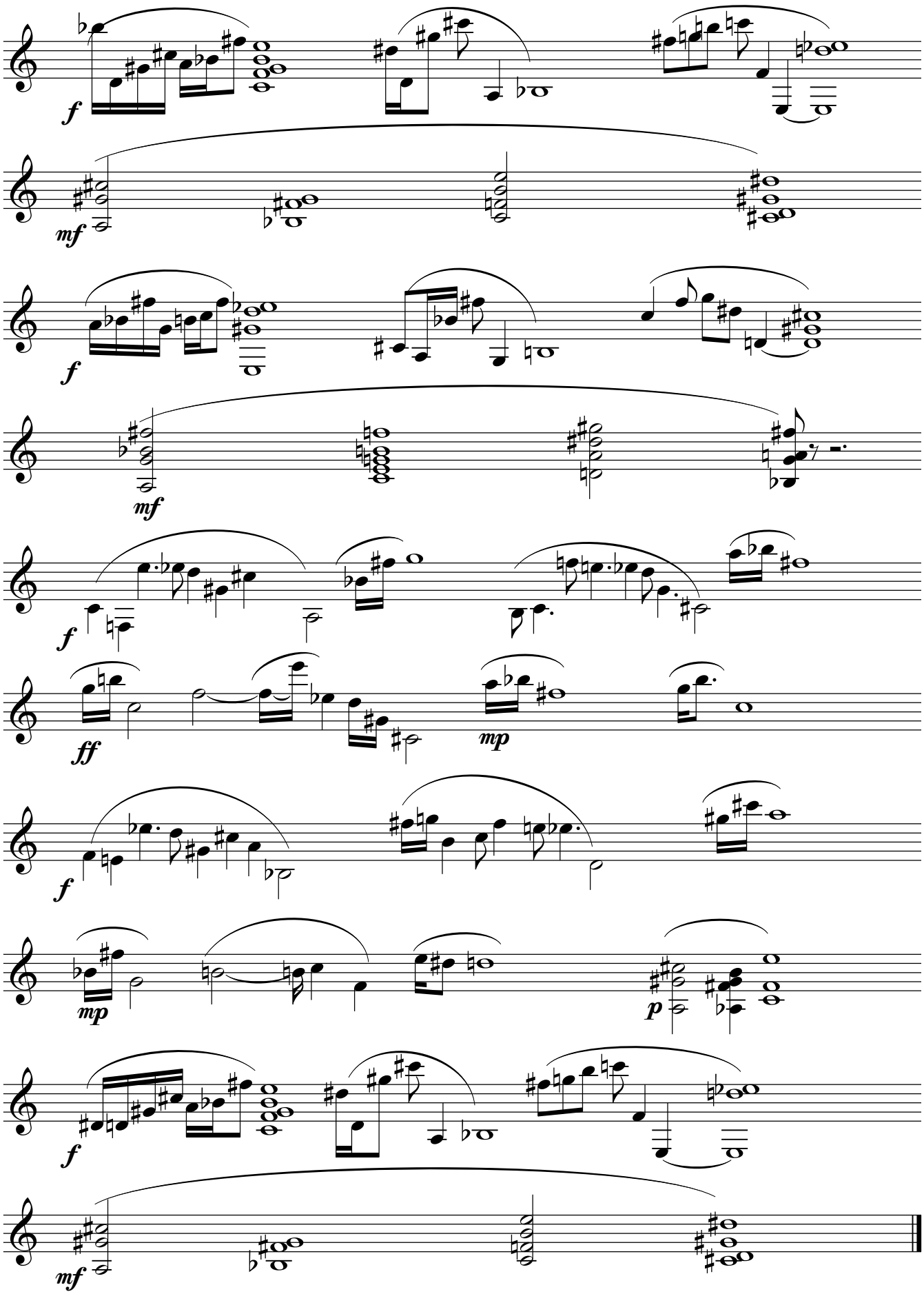
Camilo Castro



# II

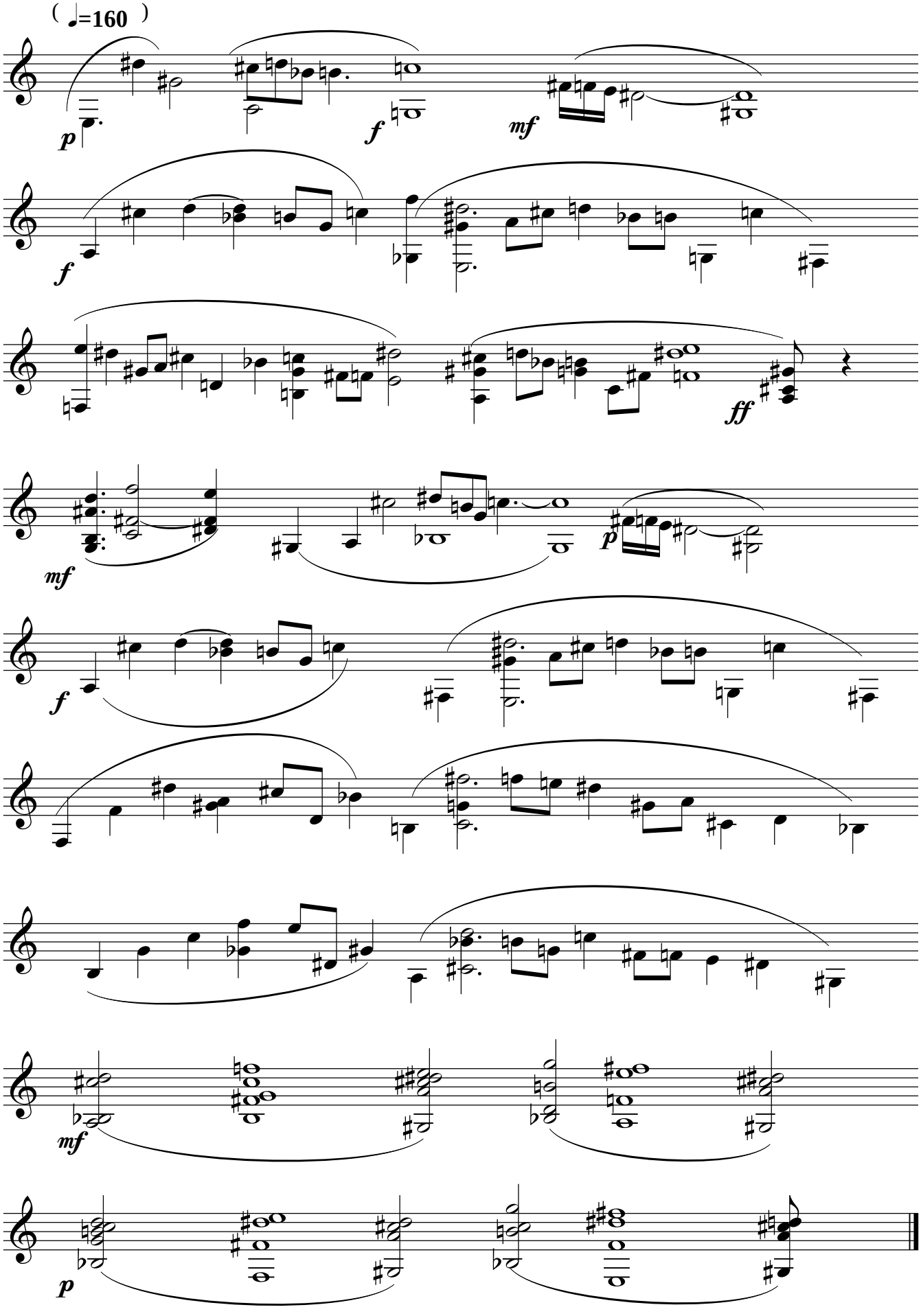
(♩=120)

Camilo Castro



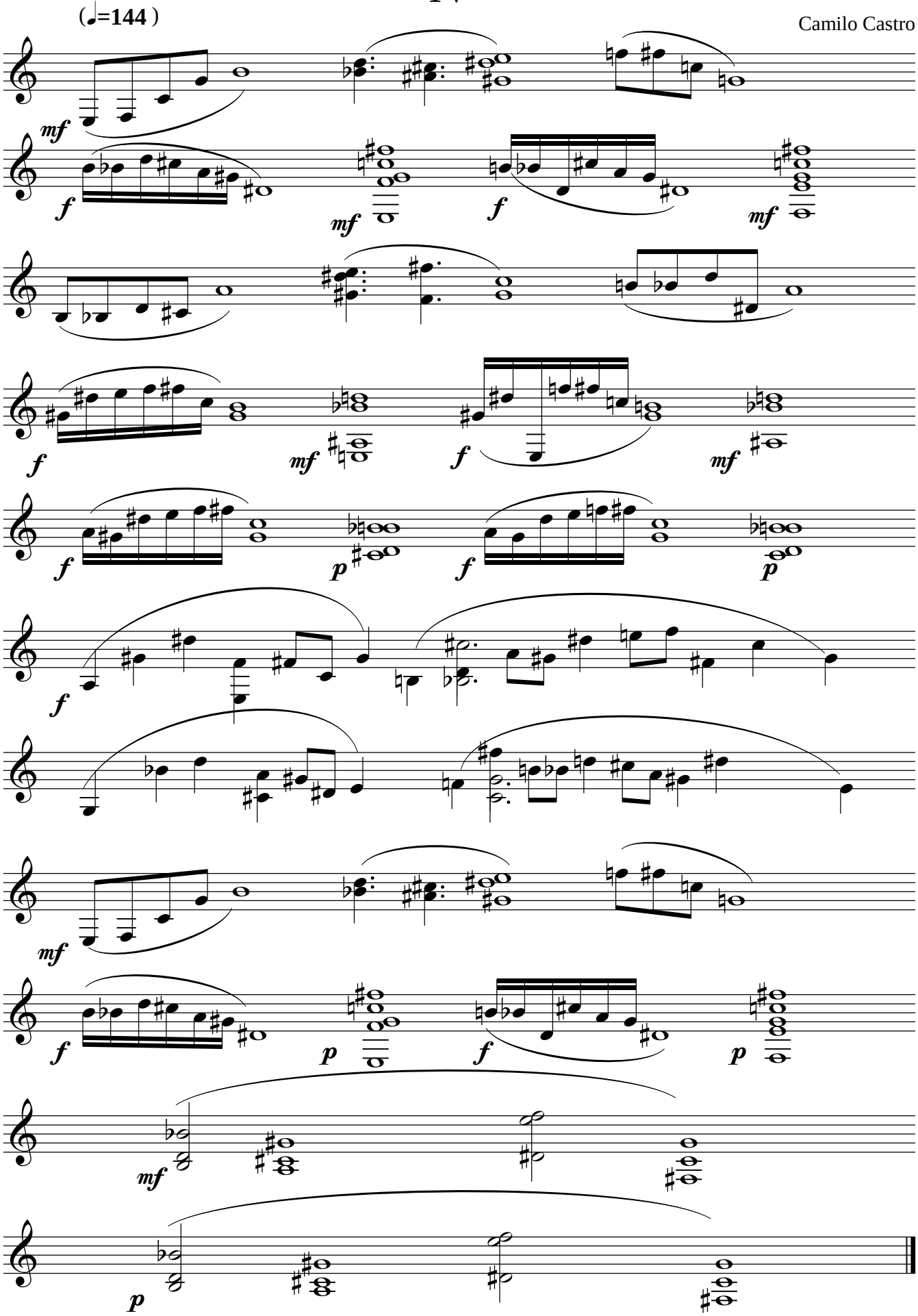
# III

Camilo Castro



# IV

Camilo Castro



## *Espejismos*

Pieza serial para piano (6’06”)

Esta obra es mi segunda composición serial. Como *Reflexiones,* también está conformada por cuatro secciones, que aquí se tocan sin interrupción. Debido a esta relación elegí el nombre “*Espejismos*”.

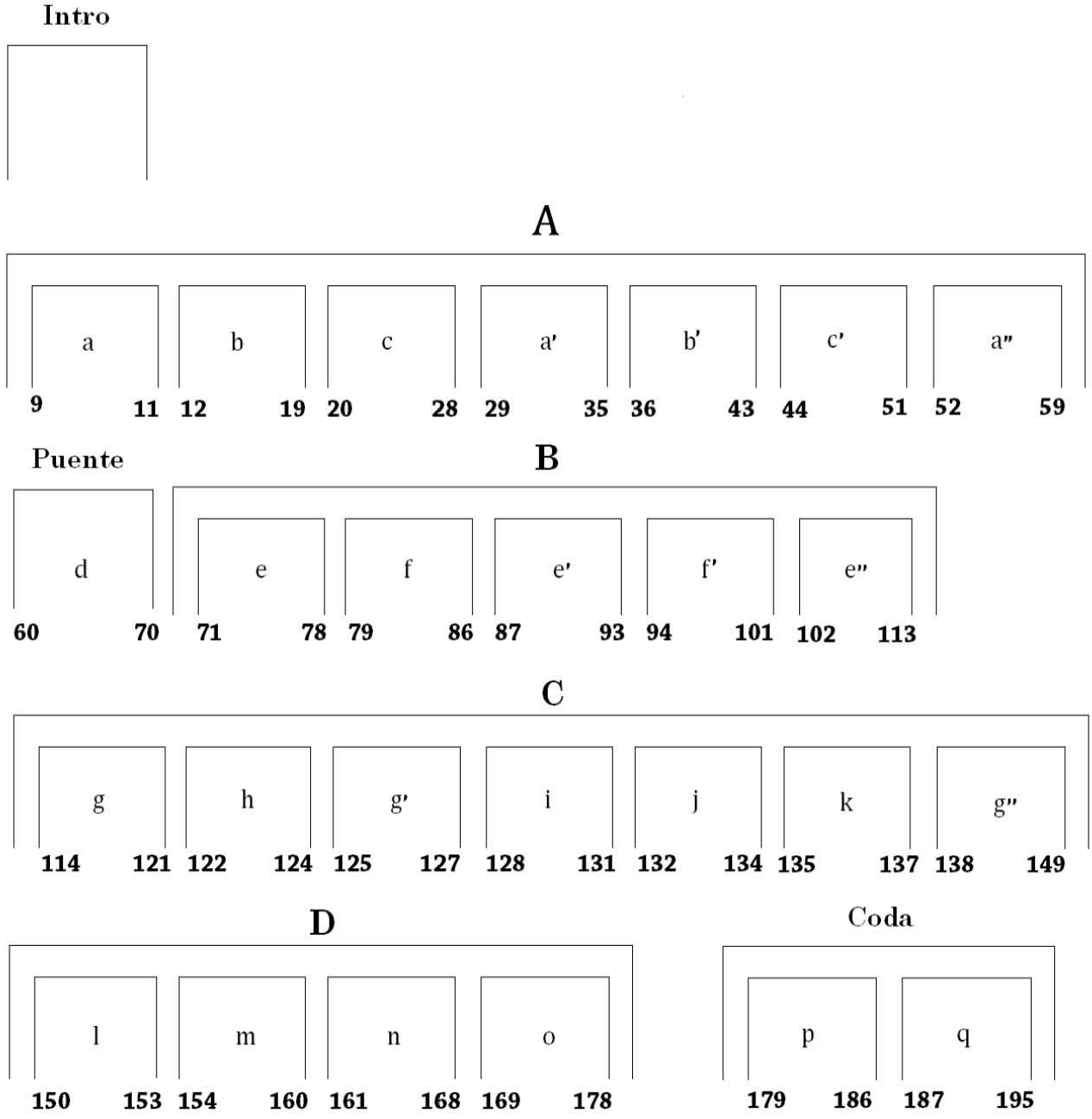
El sistema que usa para abordar el serialismo es muy sencillo: Las notas musicales deben aparecer siempre en el mismo orden respetando una serie, sólo se puede repetir una misma nota después de la aparición de las once notas restantes. Encontré un lenguaje diverso que me resulta muy noble, aunque su razón de ser es sistemática, nos ofrece características armónicas y melódicas que son muy singulares.

El ritmo es el pilar de toda la pieza. En este trabajo quise darle sentido al lenguaje serial por medio de  patrones rítmicos recurrentes, que llegan en ocasiones a tornarse percusivos.

La obra requiere bastante destreza por parte del ejecutante.

# ANÁLISIS

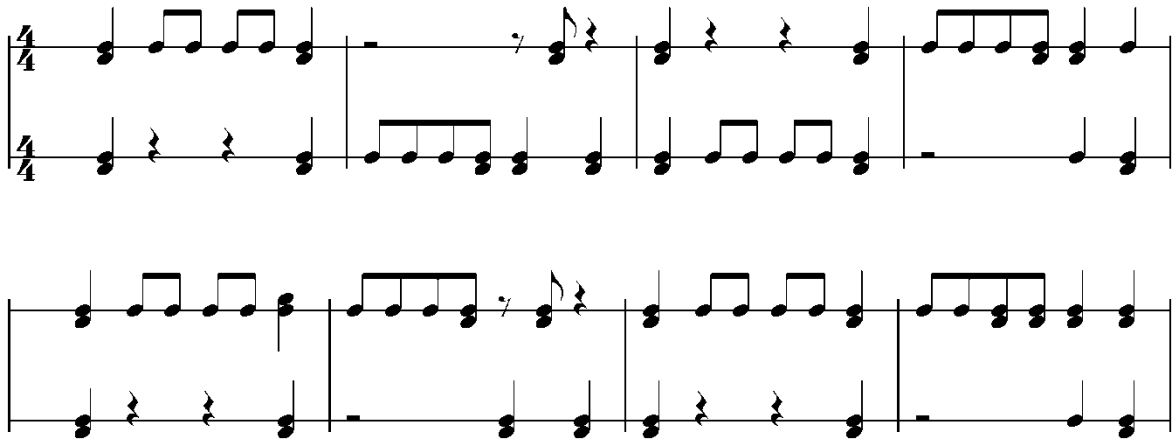
## FORMA:



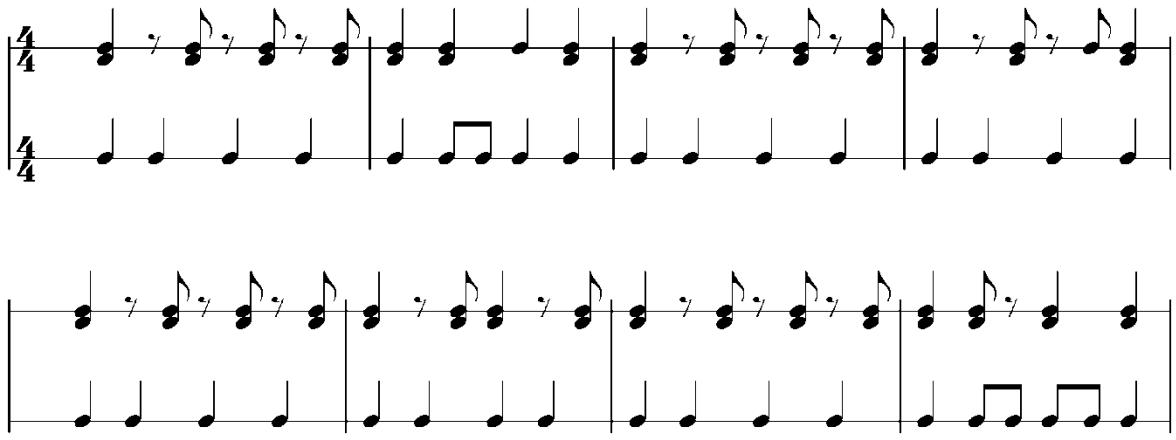
La rítmica es el pilar fundamental, cada sección presenta características específicas que se desarrollan de diferentes maneras.

En la sección **A** hay tres patrones rítmicos recurrentes.

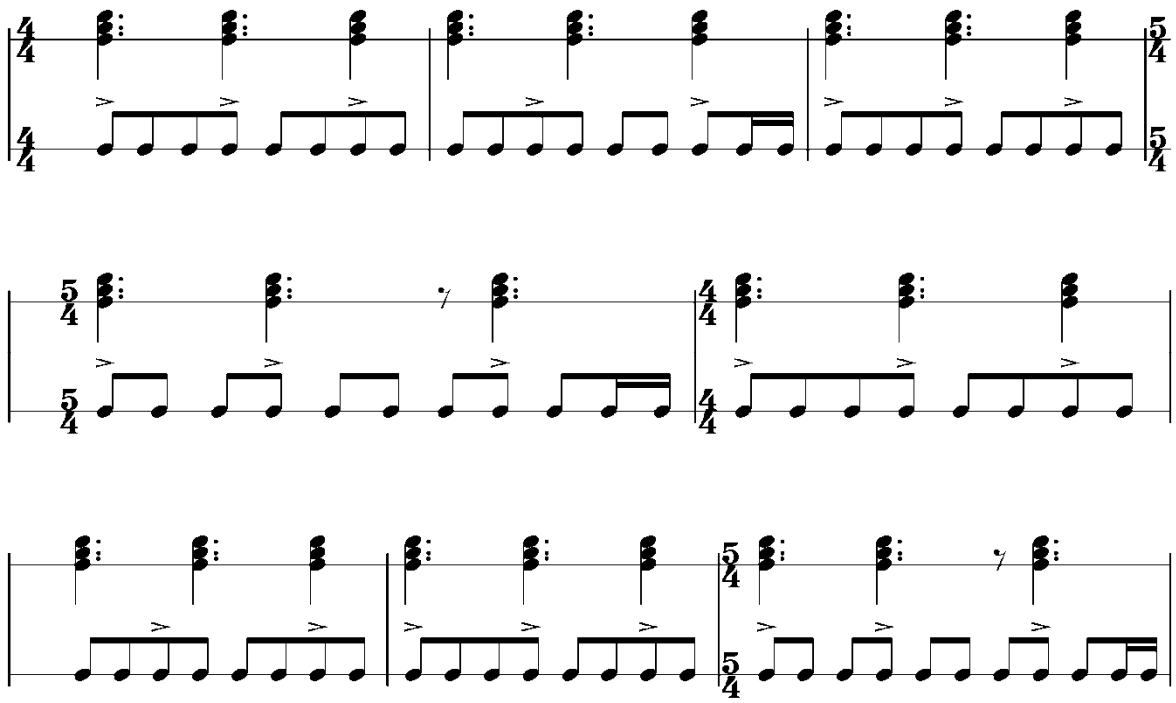
**Patrón 1**: (**a, a'** y **a"**).



**Patrón 2**:( **b,** y **b'**).



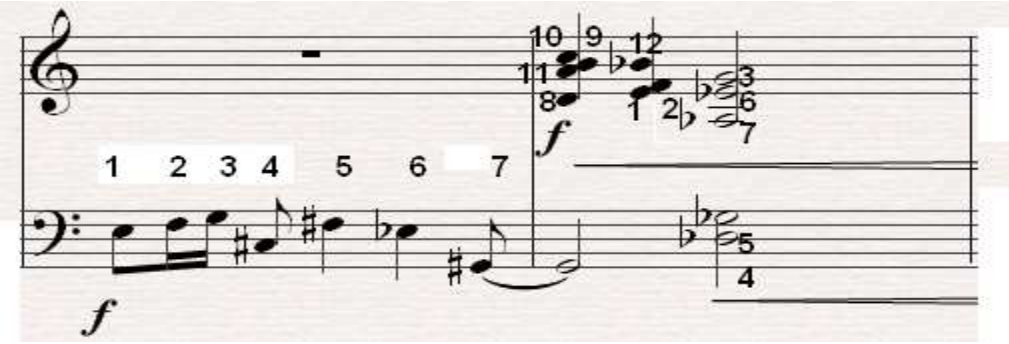
**Patrón 3**: (**c** y **c'**).



Las repeticiones de estos patrones no siempre son textuales.

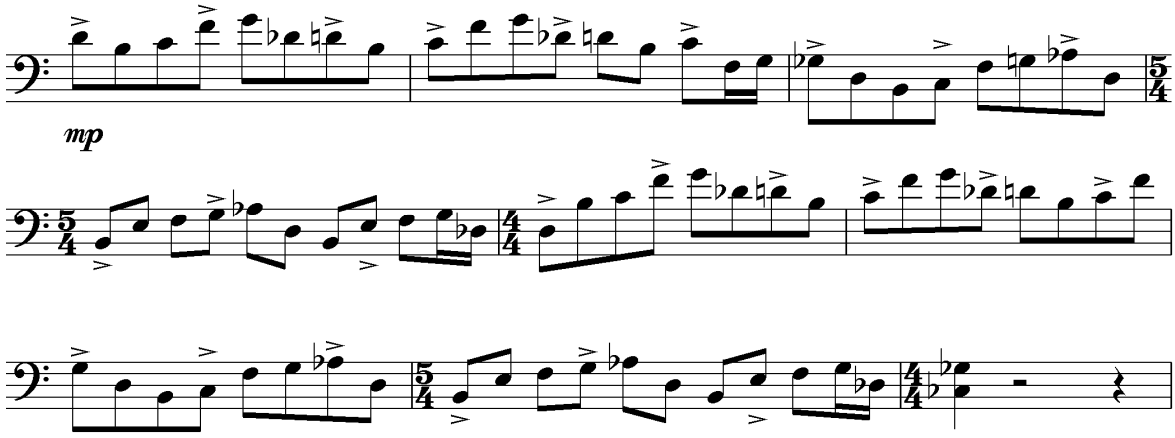
En la sección **A** tenemos la siguiente serie:

Las notas musicales aparecen en el espacio temporal respetando siempre el orden de la serie, en los casos en que hay dos o más notas al mismo tiempo se pueden escoger los registros que sean más convenientes para cada nota. (c.1 al c.2)



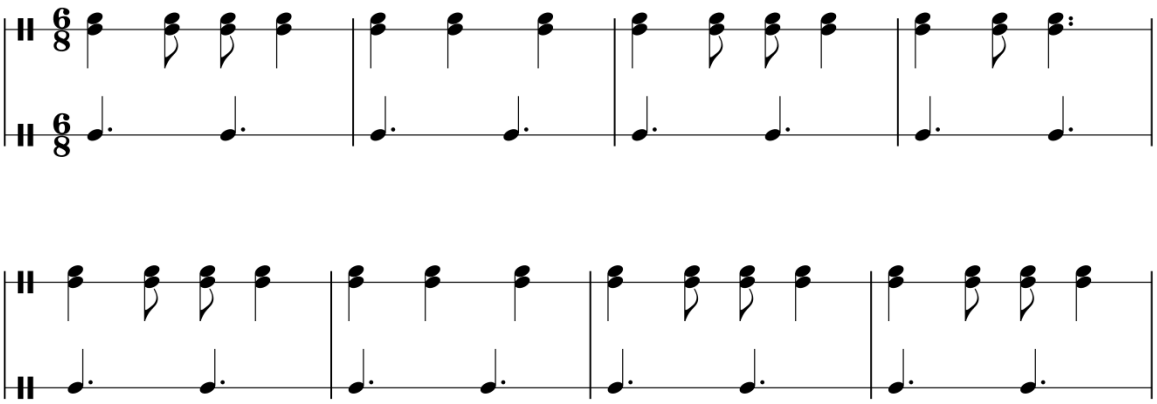

Aunque las notas van respetando la serie, pueden ser conducidas en el plano armónico seleccionado que notas se quedan en el acompañamiento y cuales forman parte de una línea melódica.

Como ejemplo en **c** y **c'** tenemos esta línea melódica en la mano Izquierda, que combina saltos y grados conjuntos. (c.20 al c.27)

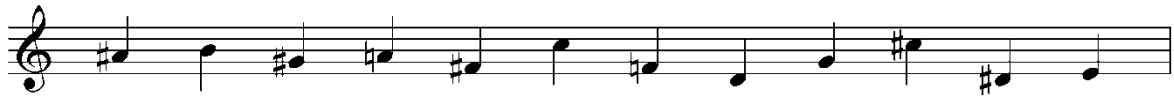



En la sección **B** tenemos un patrón rítmico recurrente:

**Patrón 4**:(secciones **e**, **e'** y **e'').**

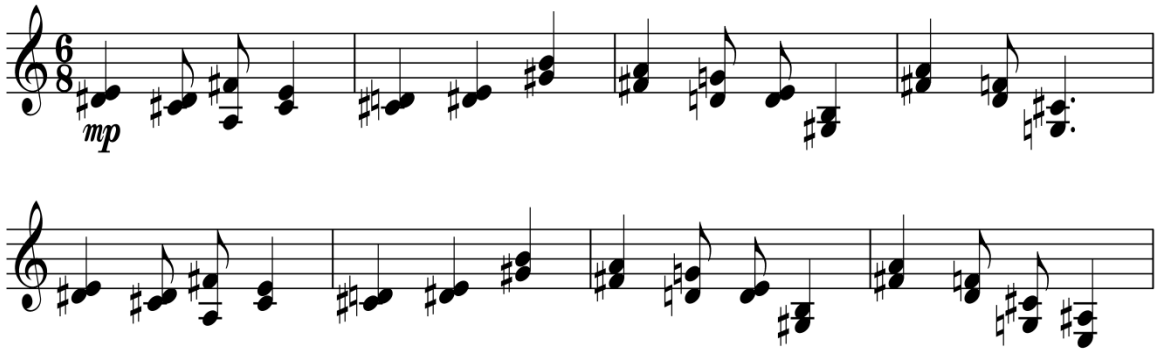


Y utilizamos la siguiente serie:



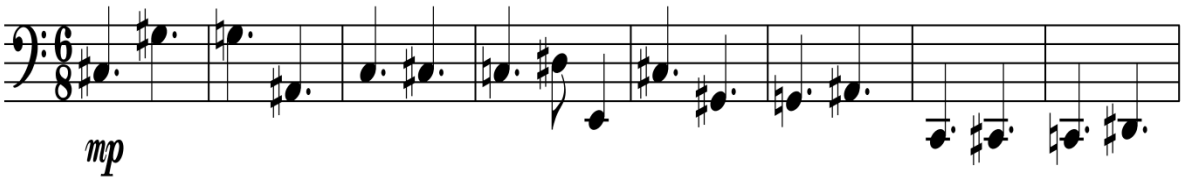
Esta serie se deriva de la serie **A** por inversión.

Tenemos como tema principal una melodía a dos voces (**e**, **e’** y **e’’**), resultante de la conjunción de esos dos factores. (c. 71 al c. 78)




Mientras que en el bajo vemos esta otra línea melódica a una voz.

(c. 71 al c.78)



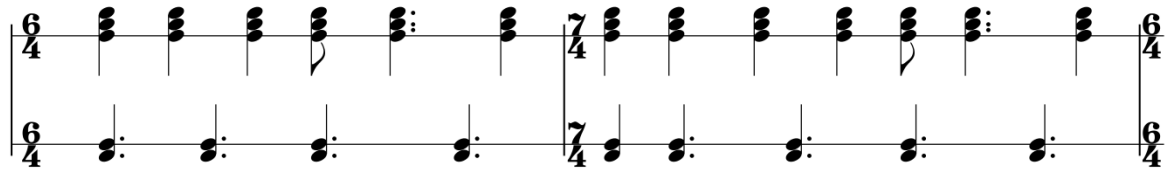

De esta manera podemos comprender como el discurso musical se va tejiendo a partir del registro y la función que se le da a cada nota.

Utilizando este método descubrí melodías y acordes que de otra forma nunca hubieran venido a mi imaginación, es por esto que considero que el serialismo es un lenguaje muy espontáneo.

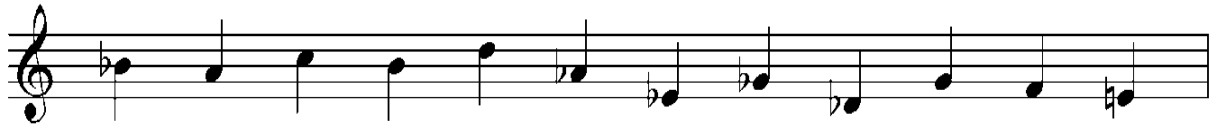
La enorme versatilidad técnica que tiene el piano ayudó a plasmar estas ideas, que aunque son resultado de una organización sistemática, me parecen muy interesantes en el momento de la ejecución, y representan un reto grande para el instrumentista.

En la sección **C** tenemos el siguiente patrón:

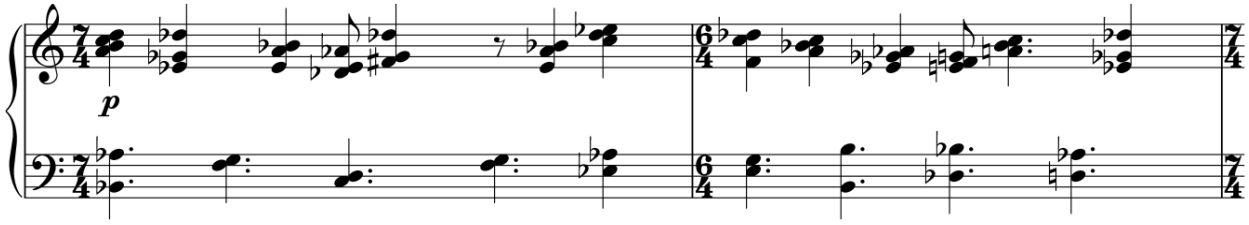
**Patrón 5:** (**g**).



Y utilizamos la siguiente serie derivada de **A** en retrógrado.



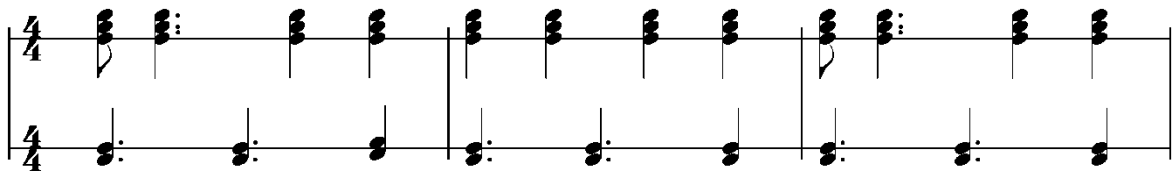
El resultado es el siguiente:



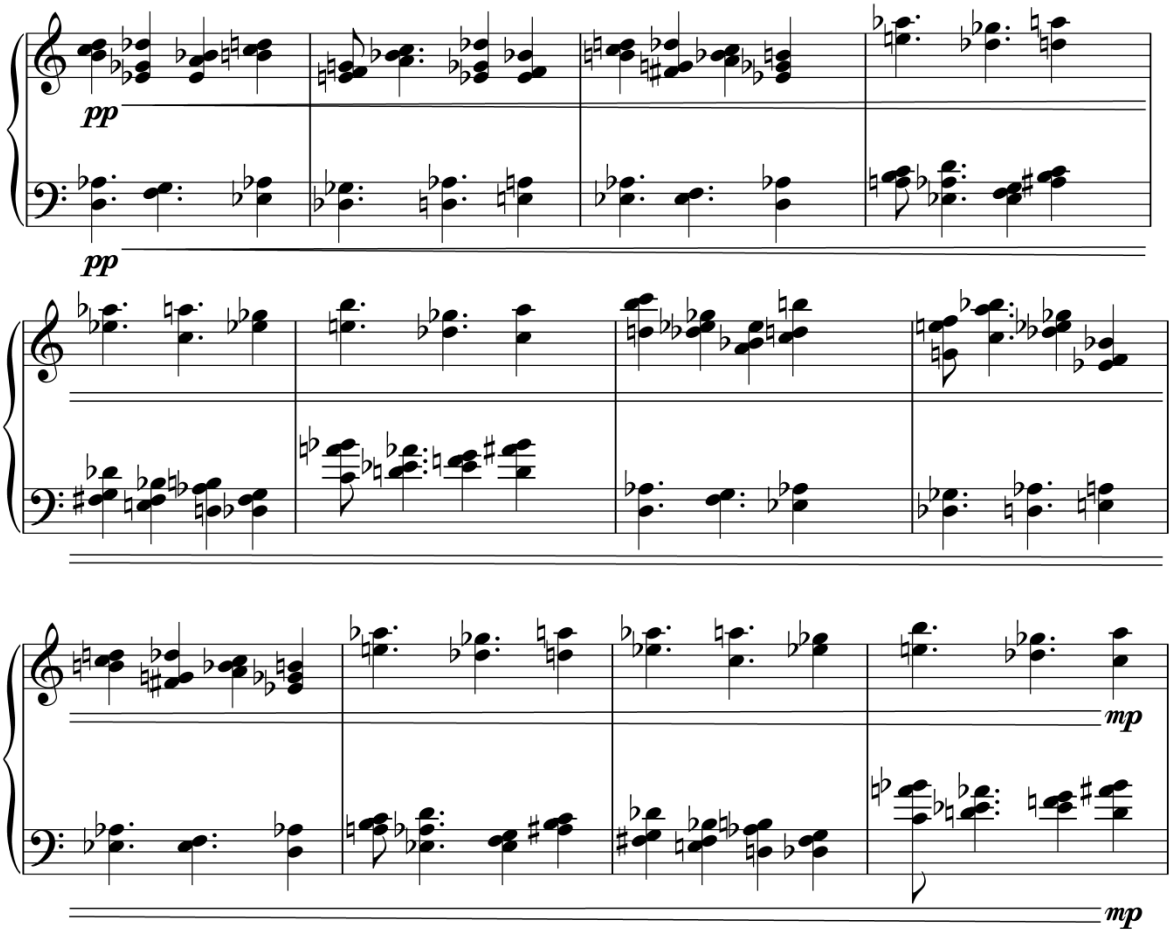

Este motivo se repite exactamente 4 veces y en este caso la dinámica va subiendo, creando un gran crescendo. Así explotamos una característica musical distinta para el desarrollo de la obra.

En el c. 138 tenemos esta célula rítmica en ciclos de tres compases:

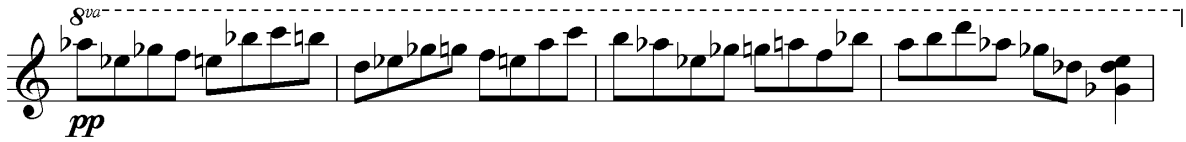
**Patrón 6**: (secciones **g'** y **g''**).



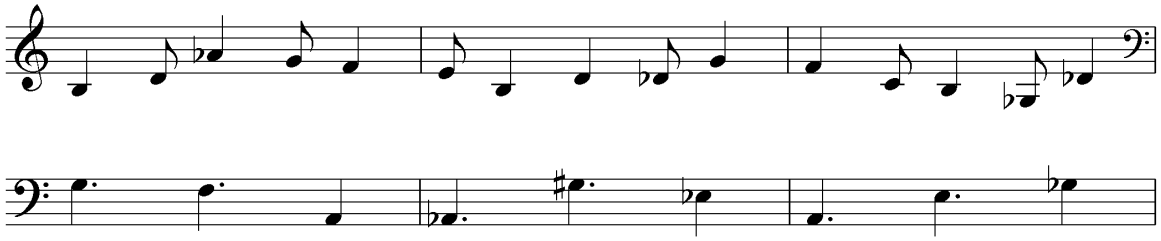
Aquí (**g** y **g’’**) los patrones de cada mano se van intercalando. (c. 138 al 139)



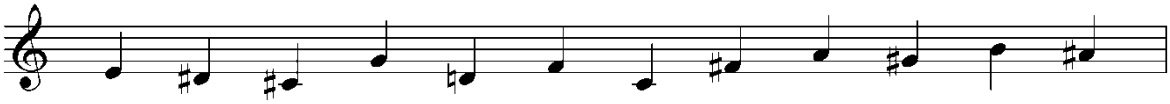

En el compás 128 hay una línea melódica en la mano derecha, en un registro agudo que utiliza en muchos saltos, es muy singular el resultado que produce debido a la espontaneidad de las notas. (c.128 al c. 131)



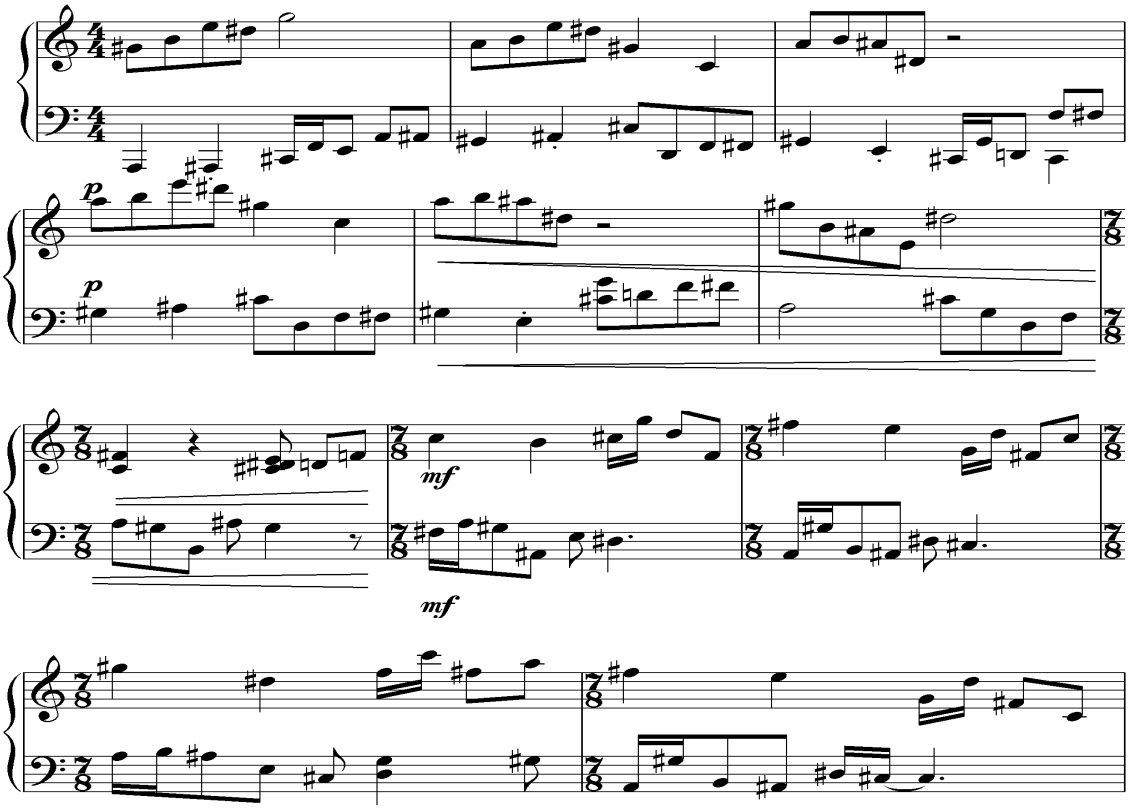
En los siguientes compases vemos esta melodía en la mano izquierda, que presenta mucha más coherencia, ya que utiliza grados conjuntos y la dirección de las notas es más estable. (c. 132 al c. 137)



En la sección **D** usamos la siguiente serie que es el retrógrado de la inversión:

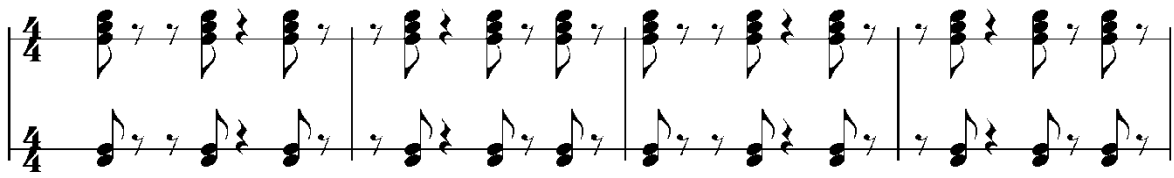


Del c.153 al c. 164 tenemos un desarrollo melódico aquí tenemos frases melódicas en cada mano, que se van intercalando (**l**, **m**', **n**'). No encontramos acordes esto tiene el objetivo de usar un nuevo criterio en el que hay líneas melódicas en las dos manos. (c. 153 al c. 164)

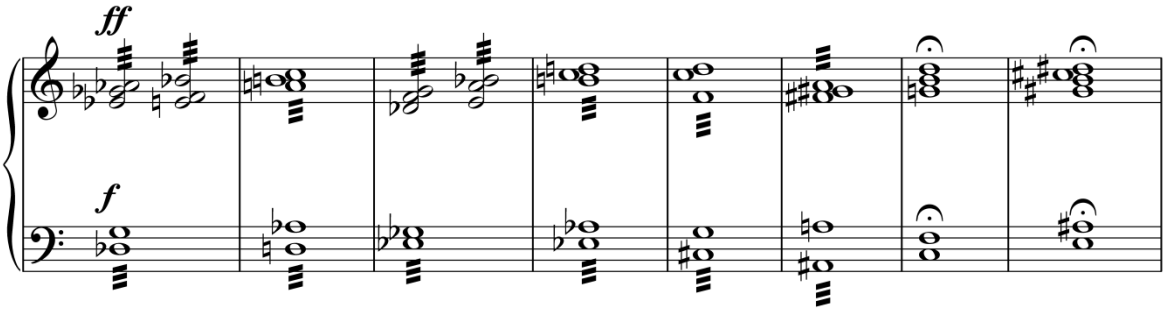


En la coda vemos este patrón, en el que las dos manos tocan la misma figura rítmica. Este recurso no había sido usado y es muy contundente.

(**Coda** sección **p**).



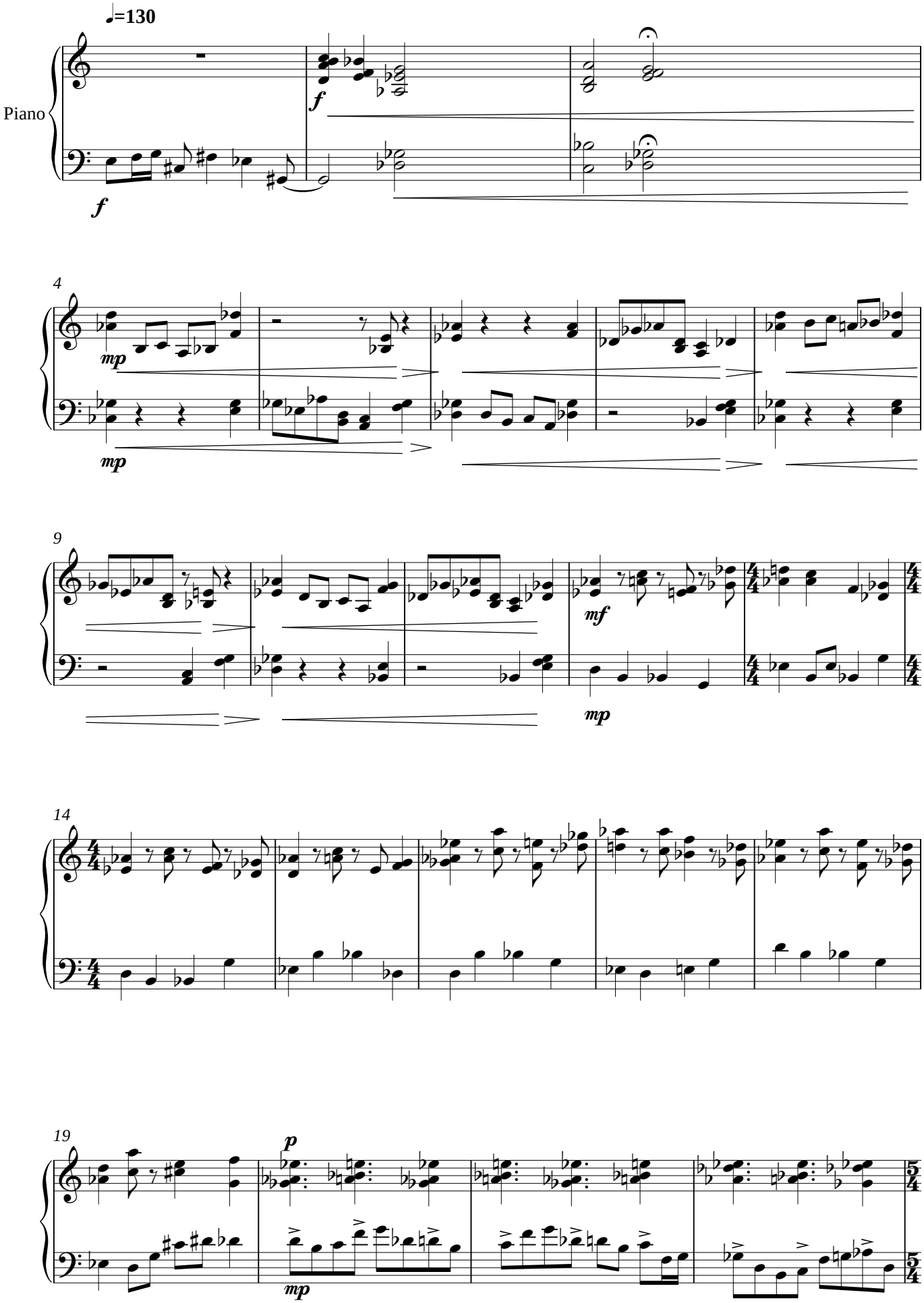
Los últimos compases quise que se destacaran utilizando el recurso técnico del tremolo (c. 187 al c. 184)

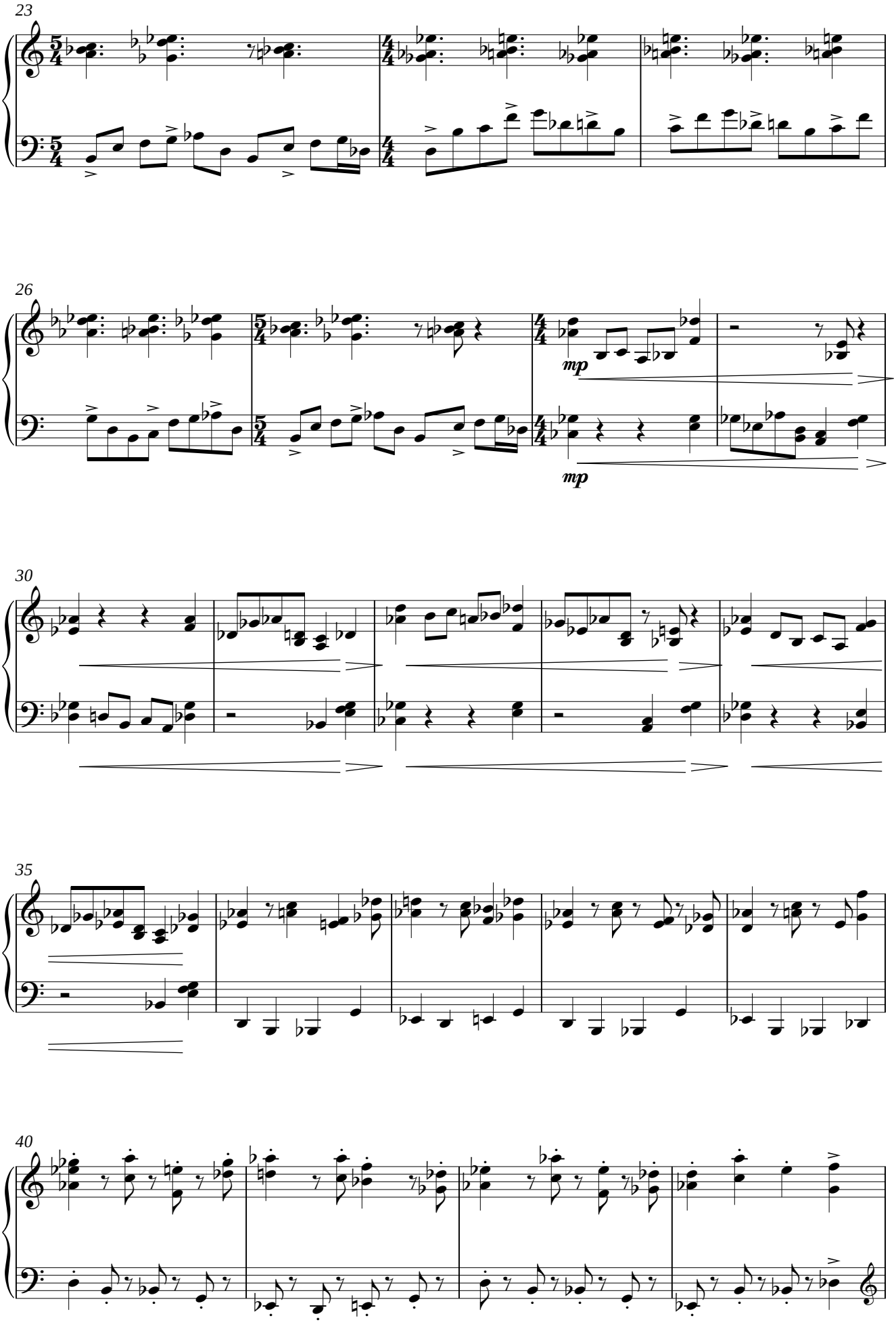


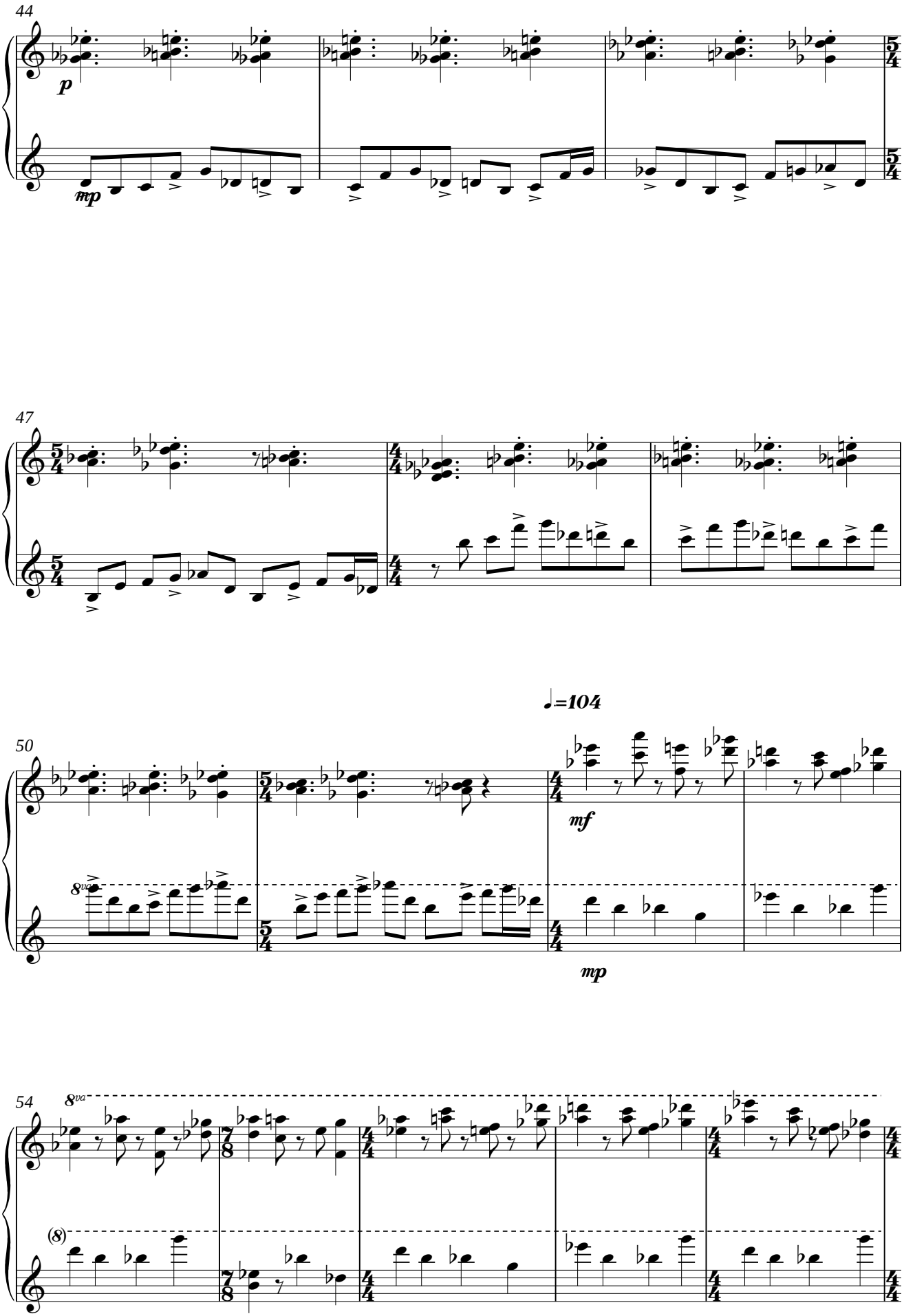

En conclusión puedo decir que aunque durante toda la pieza utilicé series y patrones definidos, la manera en que fueron desarrolladas las ideas musicales fue diversa y en mi opinión la pieza mantiene un equilibrio con el que me encuentro satisfecho.

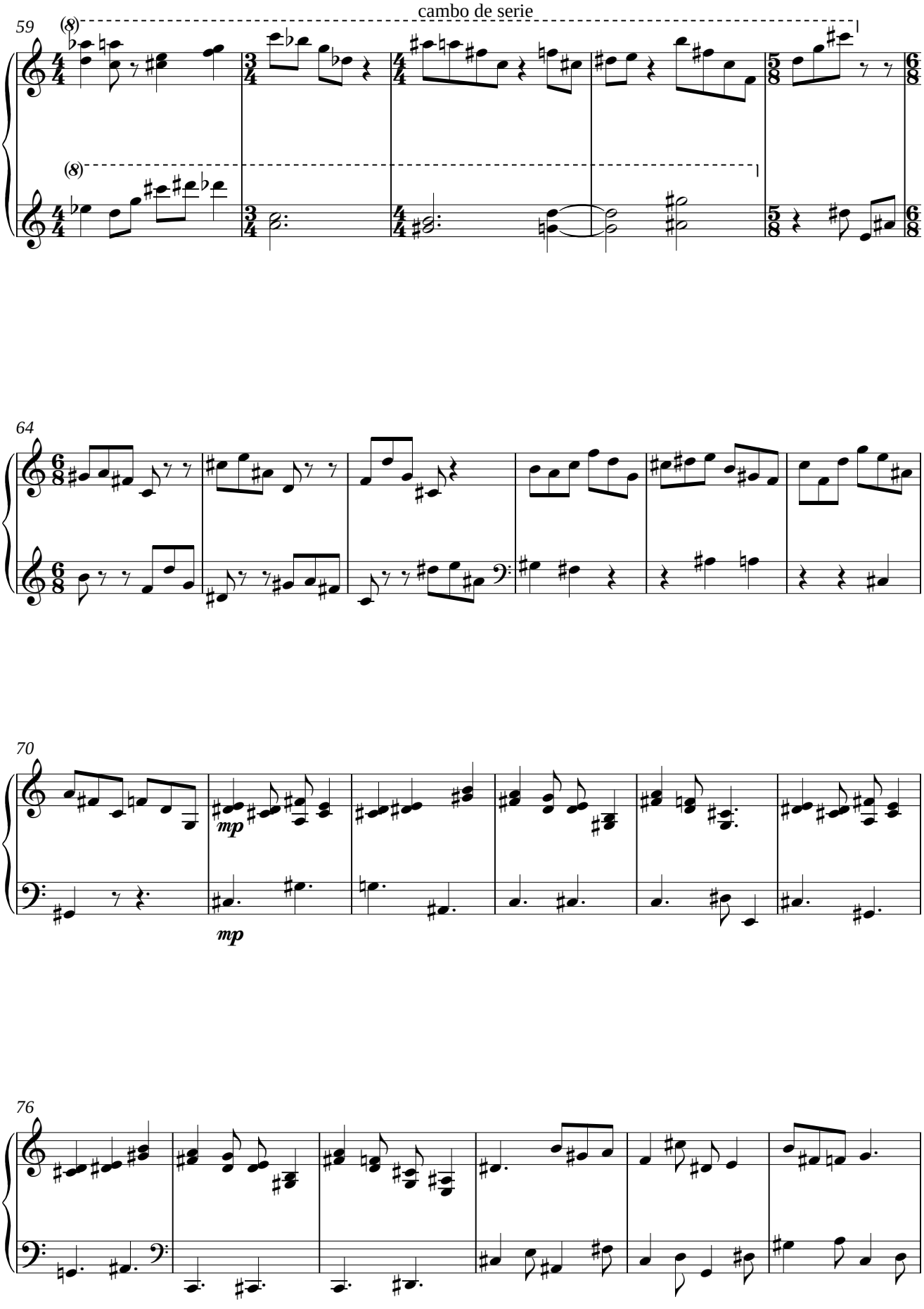
# Espejismos

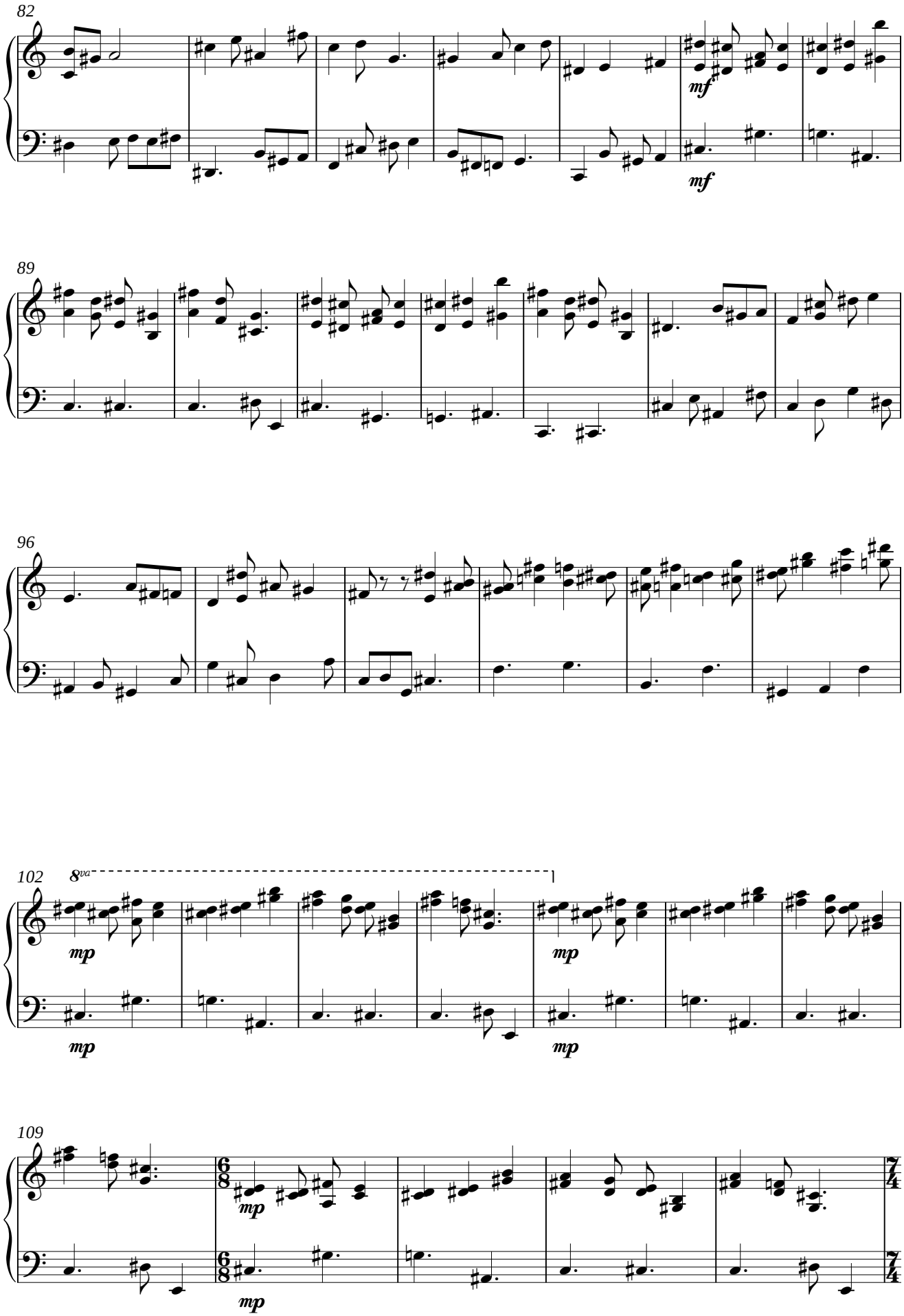
Camilo Castro

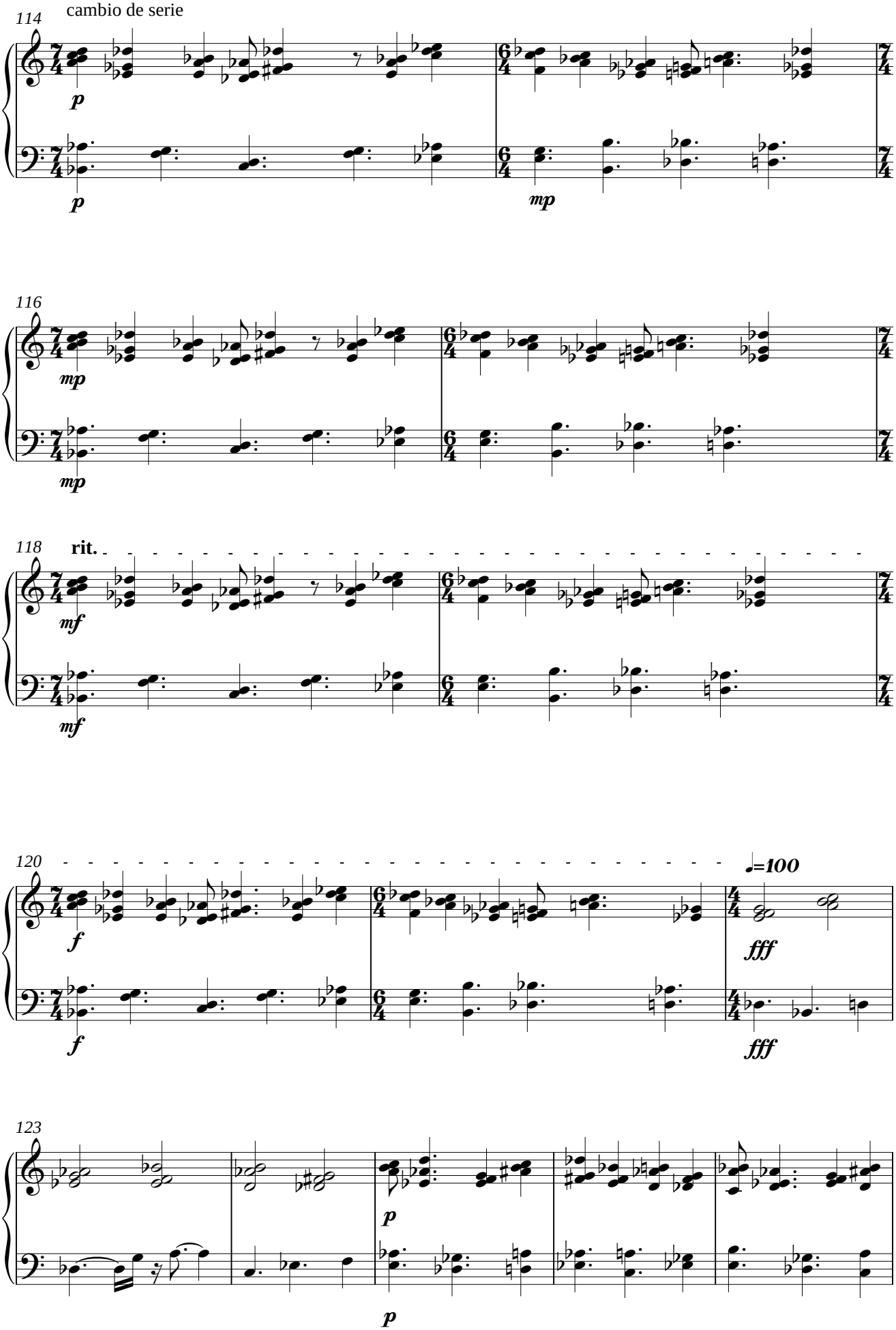


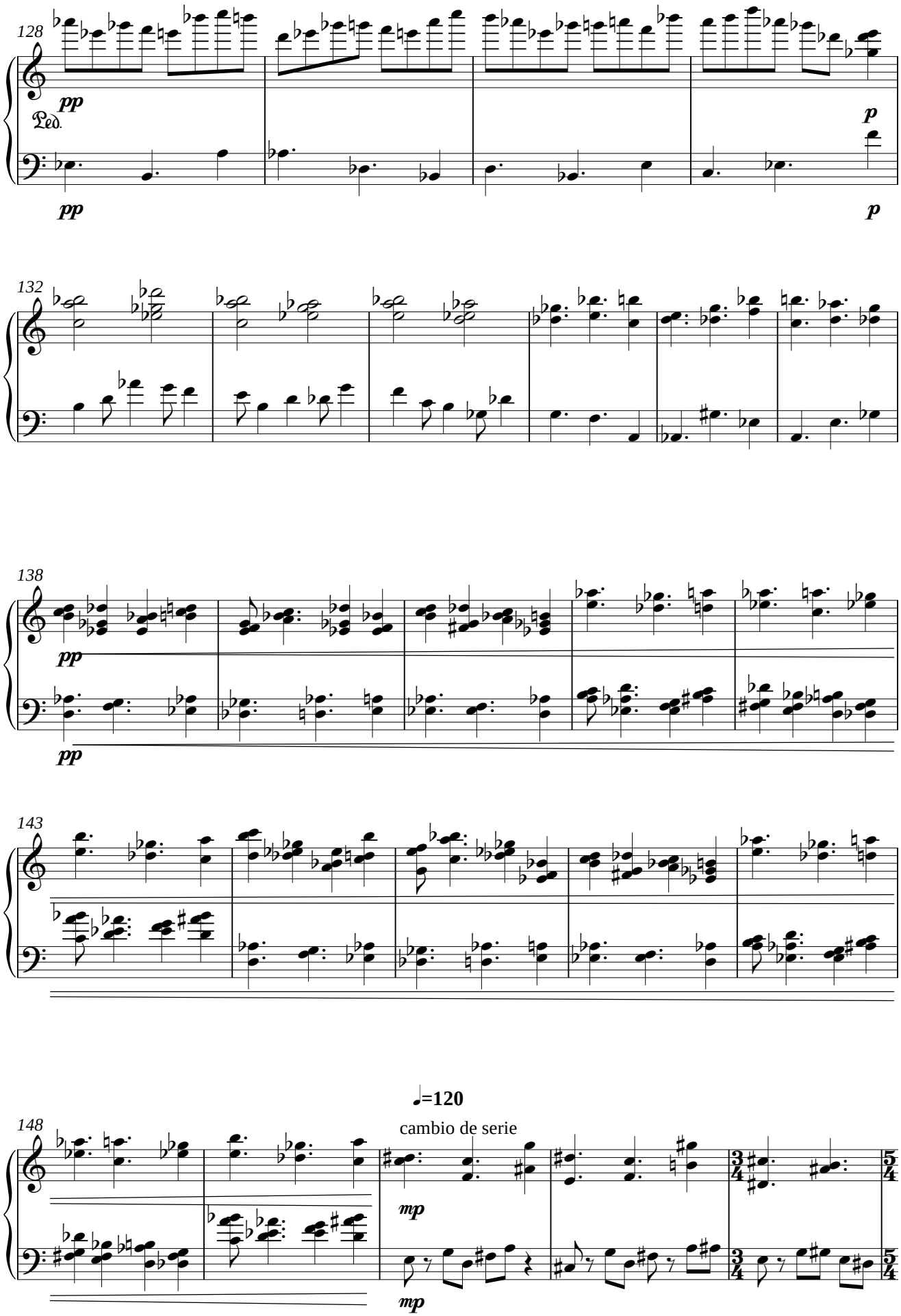

23
26
mp
mp
30
35
40

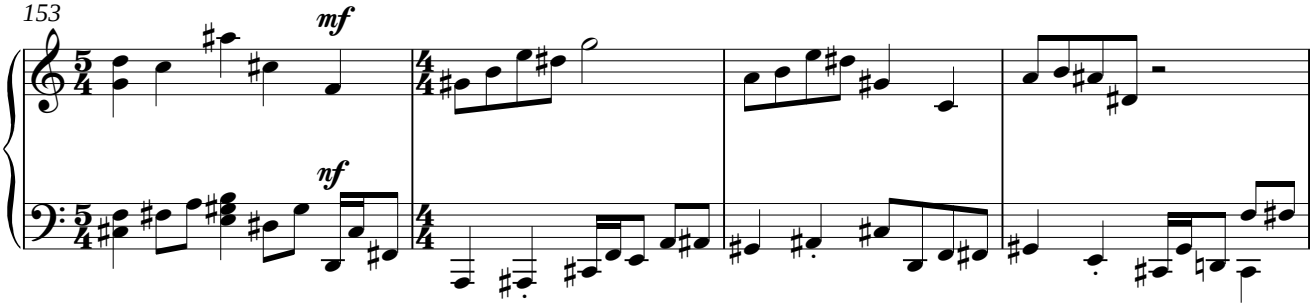

44
p
mp
47
50
♩=104
mf
8va
mp
54
8va
(8)

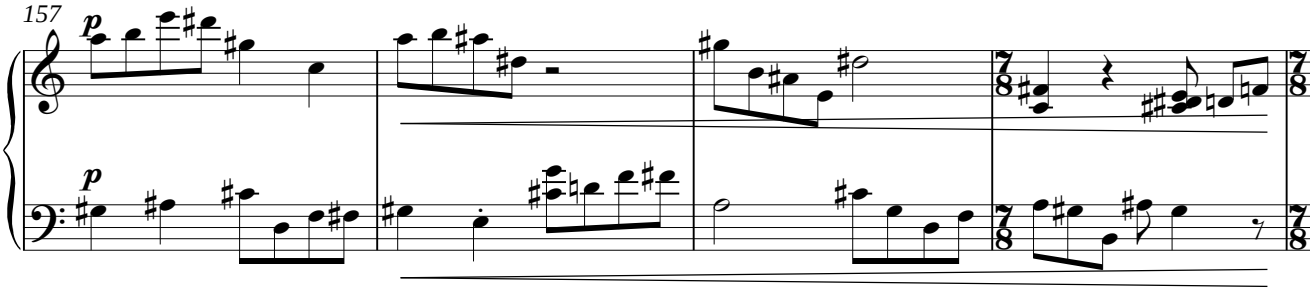

cambo de serie
59
64
70
mp
mp
76

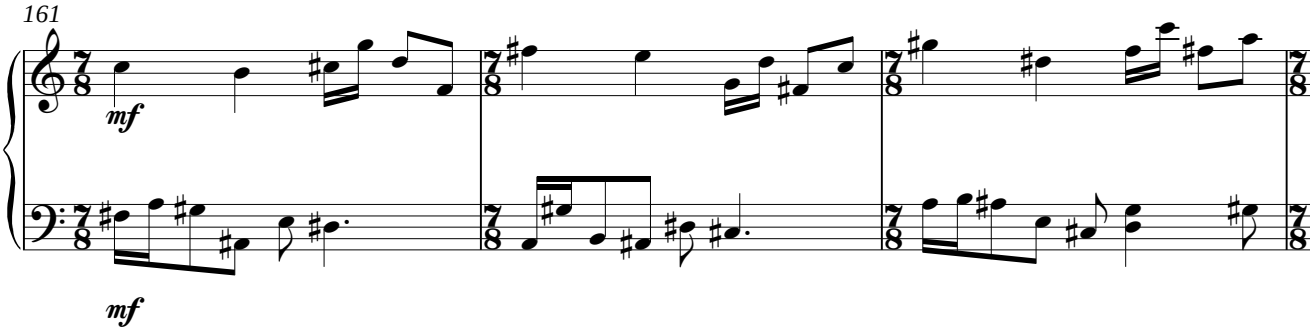

82
mf
mf
89
96
102
8va
mp
mp
mp
mp
109
mp
6/8
7/4

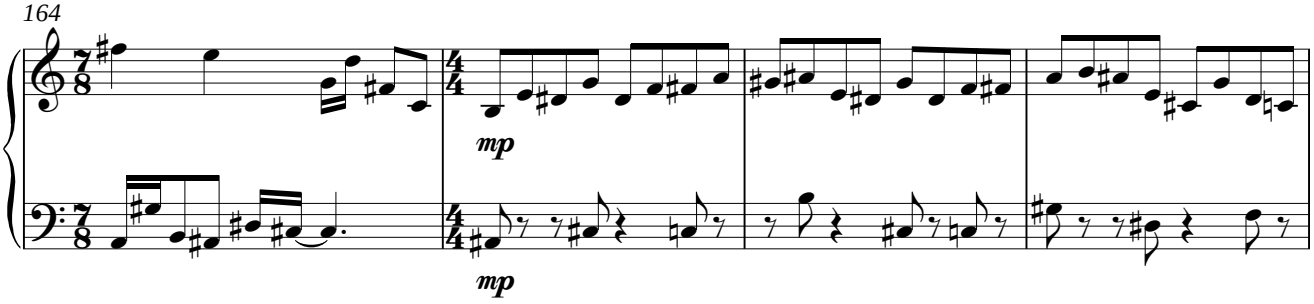

114
cambio de serie
p
p
mp
116
mp
mp
118
rit.
mf
mf
120
f
f
♩=100
fff
fff
123
p
p

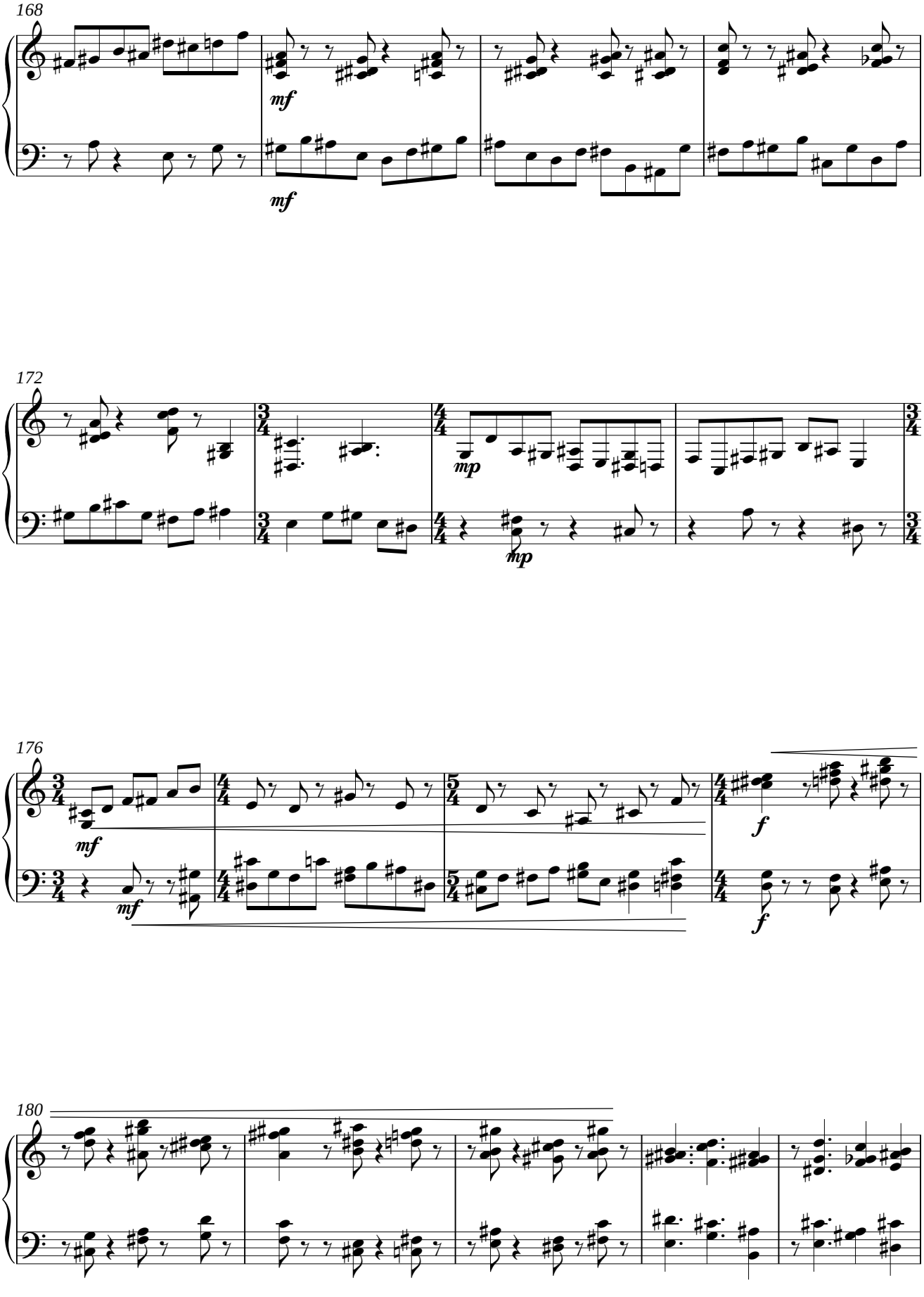

128
pp
Ped.
p
pp
p
132
138
pp
pp
143
148
♩=120
cambio de serie
mp
mp

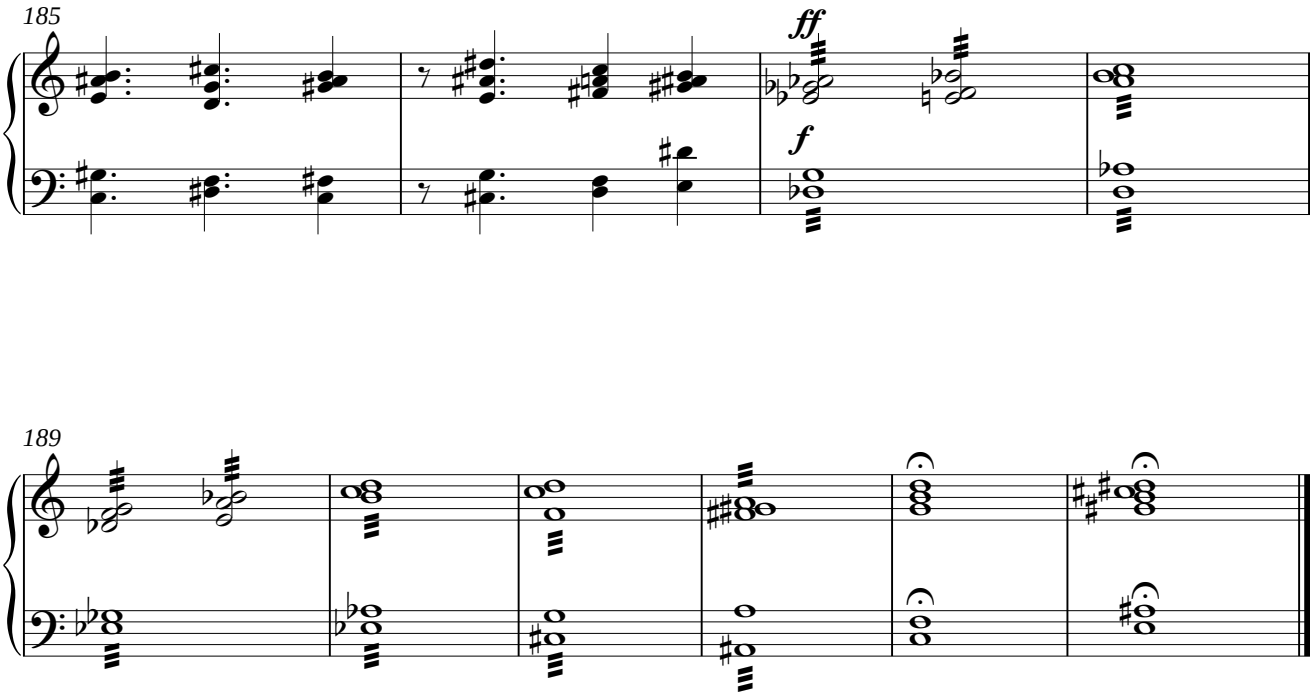

153
mf
nf


157
p
p


161
mf
mf


164
mp
mp


168
mf
mf
172
mp
mp
176
mf
mf
f
f
180


185
ff
f
189

## *Aguas*

Tres Piezas para Flauta trasversa en Do y Guitarra (8’43’’)

- Aguas Mansas
- Aguas Raudas
- Aguas Bravas

Este tríptico nos muestra en cada una de sus secciones una faceta diferente. La explicación literaria de esta obra está insinuada en el titulo de cada movimiento, para dar libertad de interpretación al ejecutante y así mismo al oyente.

Componer para la Flauta y la Guitarra resultó para mí una experiencia completamente satisfactoria, debido a que encontré que estos instrumentos se complementan muy bien.

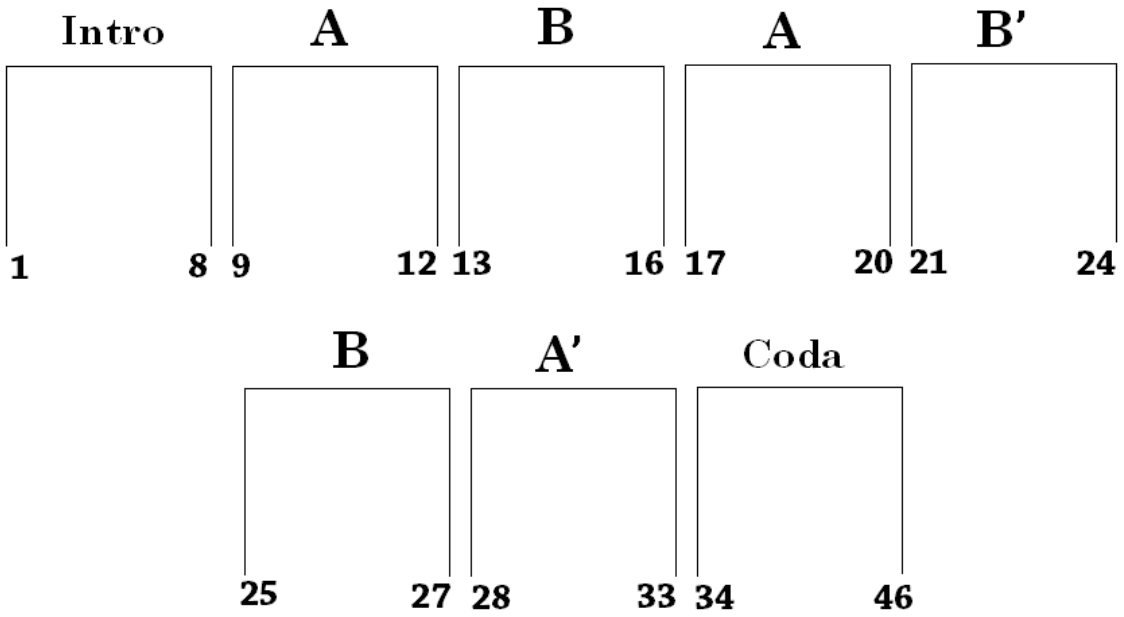
Aunque en esta obra la Guitarra en mayor medida tiene la función de acompañar, busqué que su discurso musical resultara interesante. Estos instrumentos tan diferentes en su construcción, en su ejecución y en su timbre resultan buenos compañeros en el discurso musical, debido precisamente a estas diferencias.

El lenguaje utilizado va de lo tonal a lo modal. En esta obra busqué ser muy claro en cuanto el sentido de las frases y el acompañamiento, es decir que el oyente entienda con claridad el principio y final de cada idea musical. La intención al escribir estas piezas fue tratar de conseguir una sensación de movimiento, que pueda ser calmado, o feroz, dependiendo de la situación.

**ANÁLISIS:**

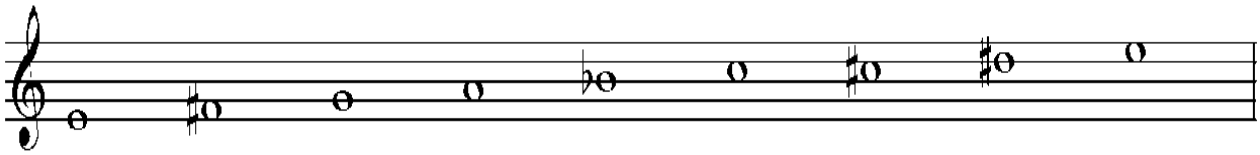
**Aguas mansas:**

**FORMA: Rondó.**



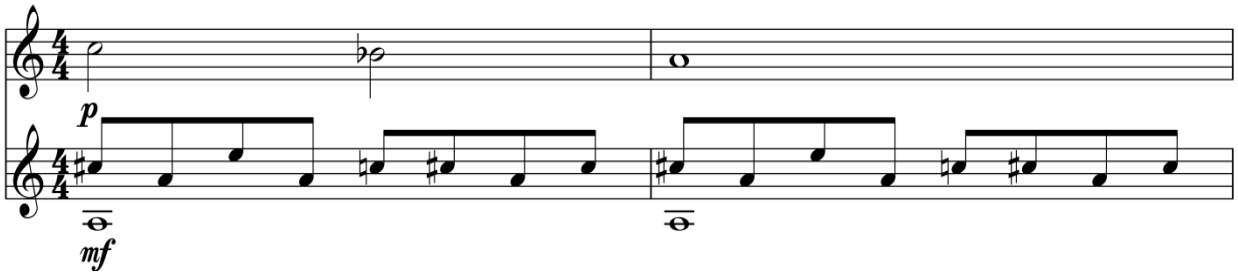

En **A** hay de cambios de compás: $\frac{4}{4}$ (c. 9), $\frac{7}{4}$ (c. 10), $\frac{4}{4}$ (c. 11), $\frac{6}{4}$ (c. 12), esto genera una diversidad métrica.

Esta pieza es modal, utiliza el siguiente Modo de Transposición Ilimitada, usado por Olivier Messiaen.



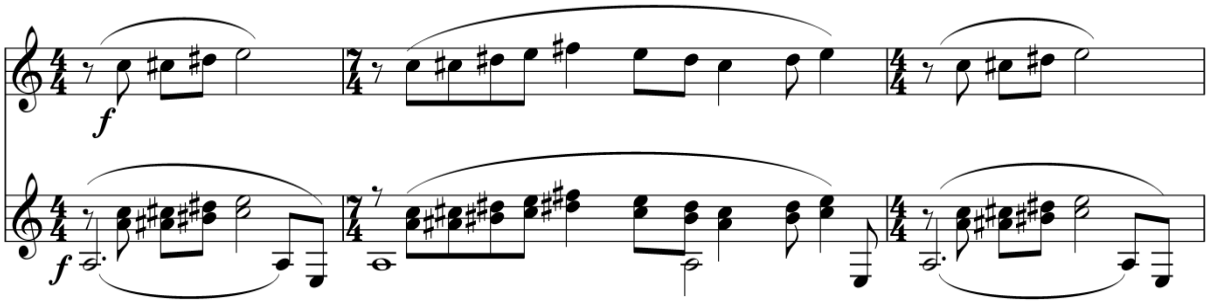
Al armonizar esta escala se forman algunos acordes mayores y menores, es por eso que en algunos pasajes parece que la pieza se encuentra en alguna tonalidad diatónica como La mayor.

Ejemplo1. (c.1 al c.2):



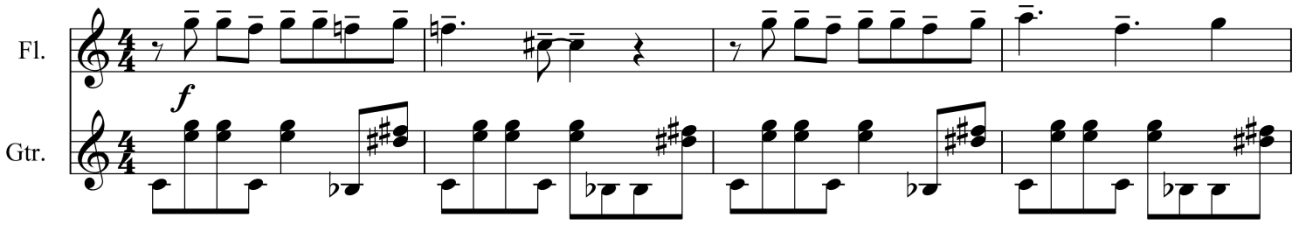

En la sección **B** se usan terceras menores paralelas en la Guitarra, que se forman a partir de la escala. Este recurso me pareció interesante debido a la sensación que produce, por instantes se siente un centro tonal en La mayor. La Guitarra duplica el canto dado de la Flauta, reforzando la melodía.

Ejemplo 2. (c.9, al c.11):

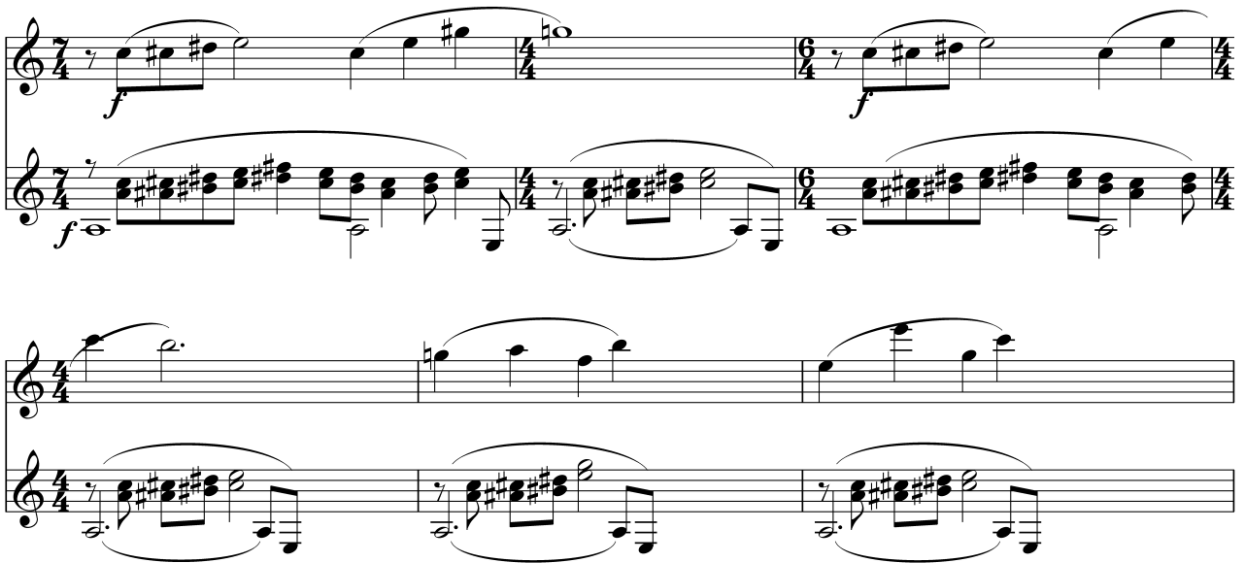


En **B** la Flauta es acompañada por la Guitarra, que va acentuando las notas más agudas con terceras, de esta forma los dos instrumentos adquieren funciones definidas en un conjunto.

(c.13 al c.16):



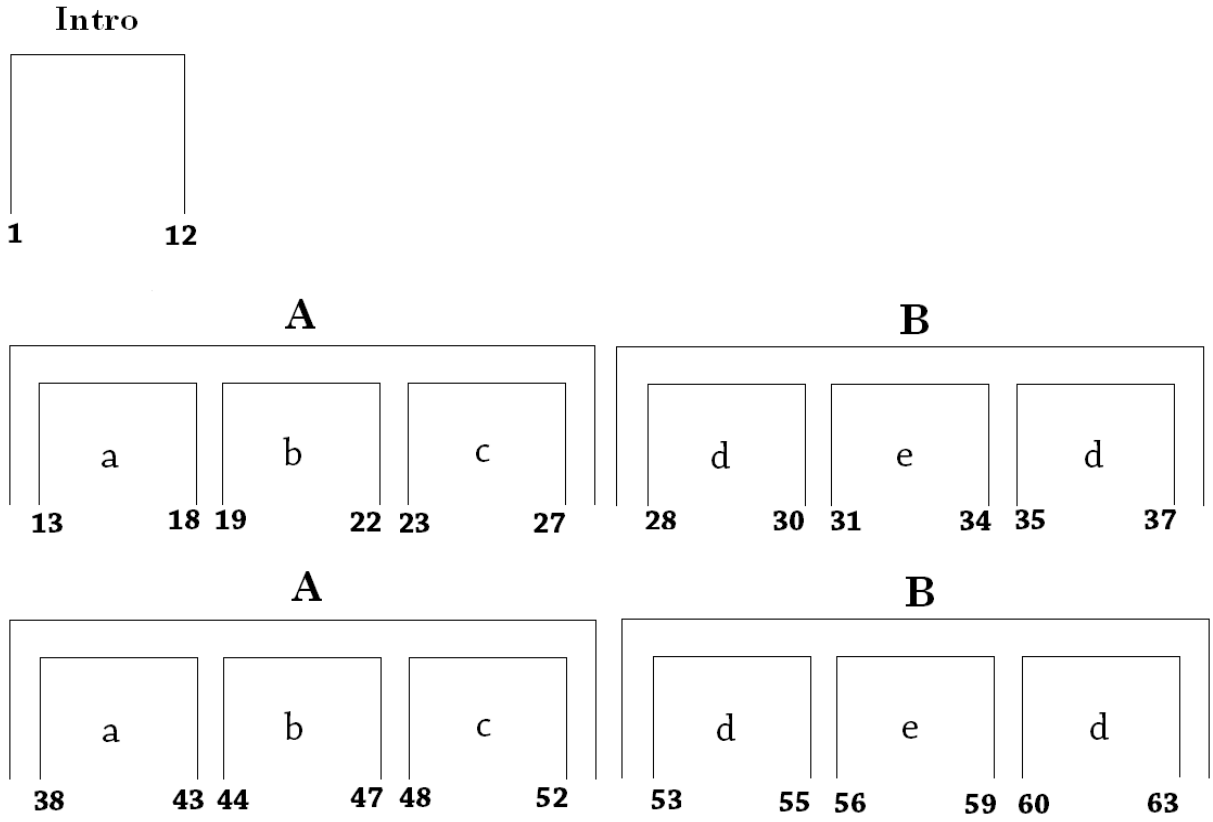

Sin embargo a partir del compás 28 la Flauta parece tomar su propio camino, rompiendo un poco con esta relación, me pareció una forma creativa para desarrollar las ideas. ( c.28 al c.33)




En la **Coda** retomamos la introducción, con esto concluimos esta pieza.

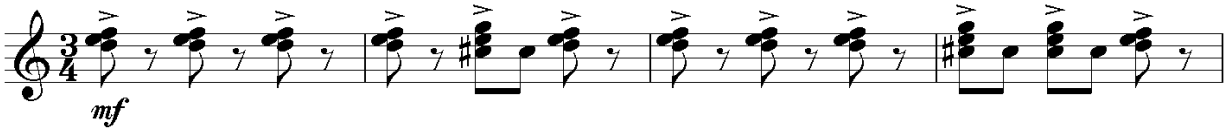
**Aguas Raudas:**

**FORMA: Binaria A-B-A-B**

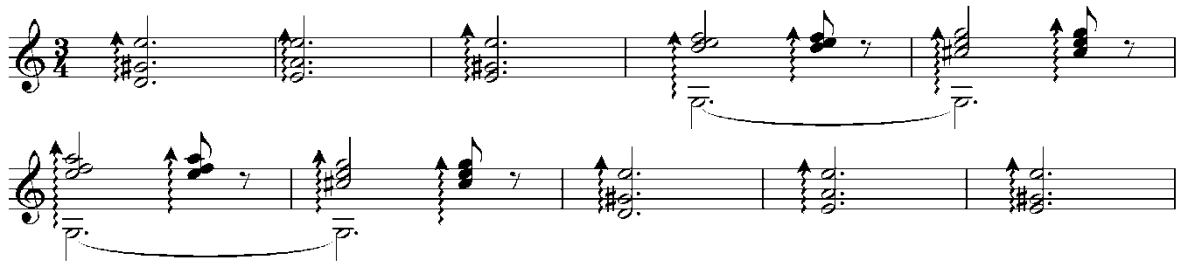



Esta pieza no está en alguna tonalidad específica o modo. Utiliza acordes en el registro agudo agregando siempre la primera cuerda al aire (Mi):

Ejemplo 1: (c.9 al 12):

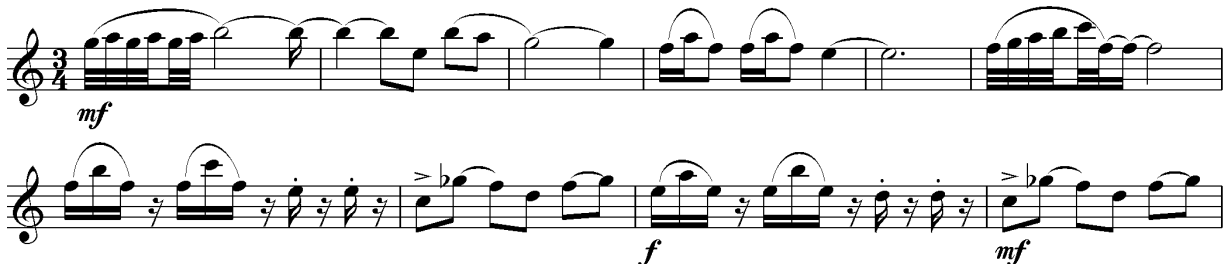


Ejemplo 2: (c.28 al 37)

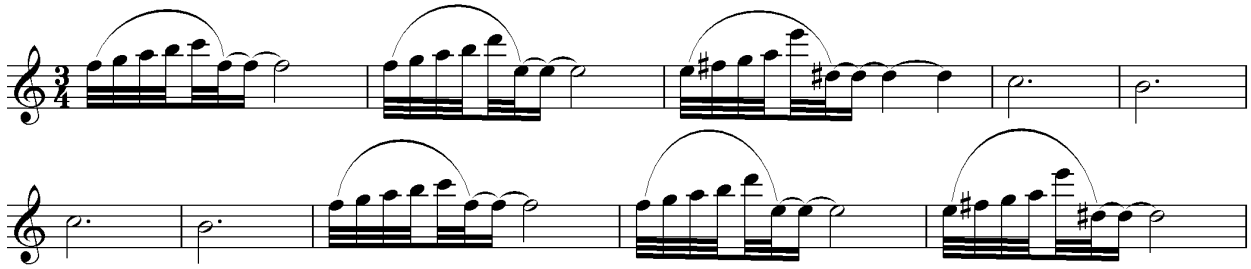


En la introducción la melodía en la Flauta está construida a base de acordes quebrados y la Guitarra acompaña con acordes arpegiados, dándonos un acercamiento al lenguaje armónico que va a ser utilizado.

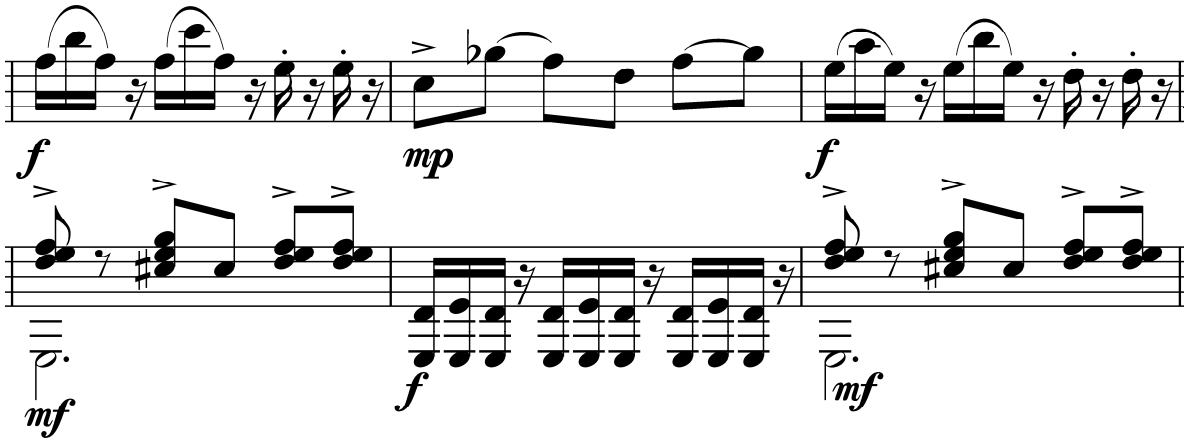
En **A** la Flauta tiene esta melodía que es el tema central de la pieza, utiliza figuras rápidas en la flauta, para explotar los recursos técnicos del instrumento. (c.13 al c.22)




En la parte **B** la Guitarra toca acordes, pero ahora los hace con un rasgueo hacia abajo, con el fin de que tenga un contraste con **A**, mientras la Flauta tiene estos motivos rápidos, que se convierten en un material temático, derivado de **A** que adquiere características propias debido al carácter del pasaje, muy delicado, esto asemeja el movimiento del agua que puede pasar de la calma a la voracidad. (c.28 al 37).



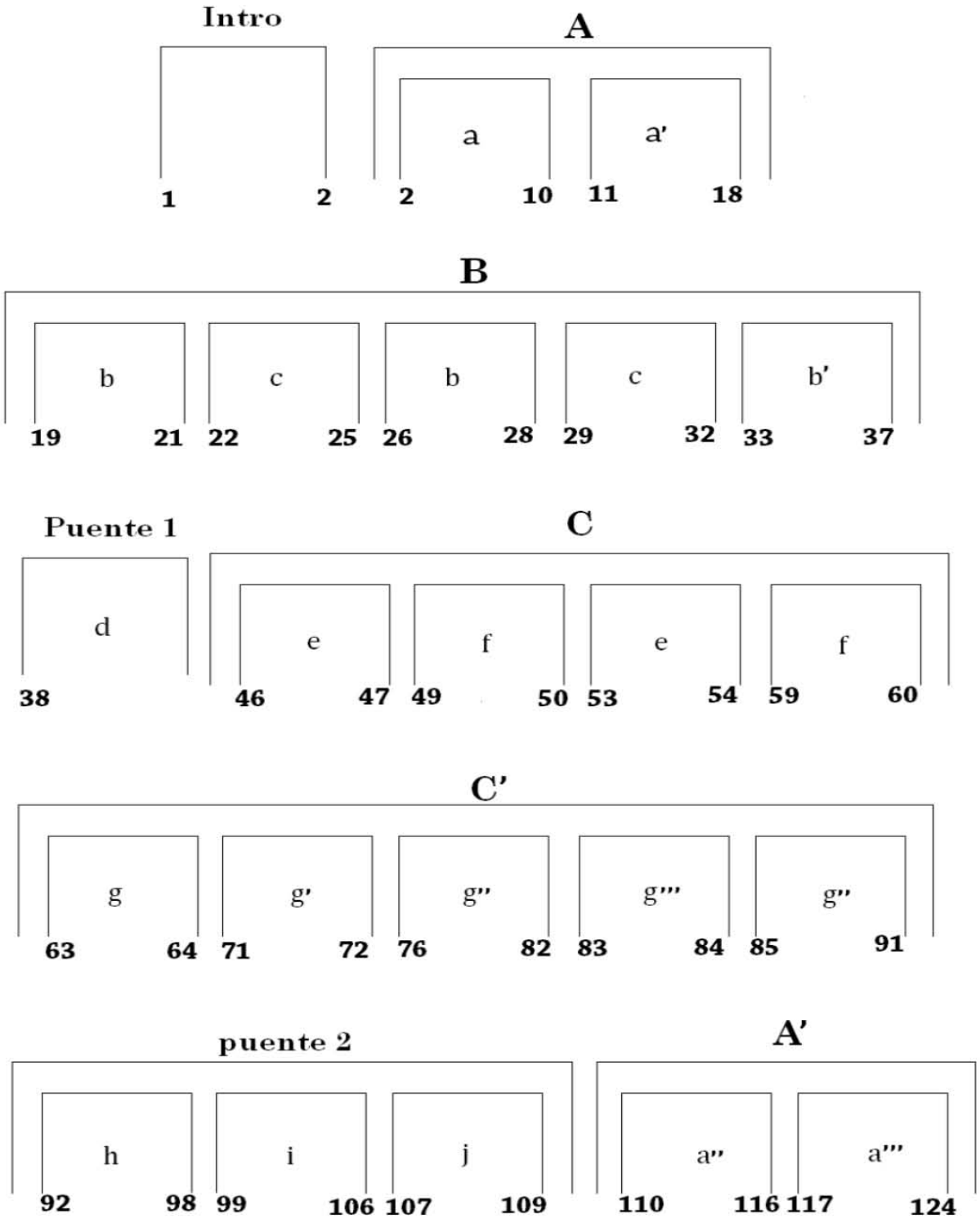
En lo compases 20, 21 y 22 los matices dinámicos se intercalan, es decir, en c.20 la Guitarra tiene *f* y la Flauta *mp*, en c. 21 la Guitarra *mf* y la Flauta *f* y en c. 22 de nuevo la Guitarra tiene *f* y la Flauta *mp*. Este contraste se realizó deliberadamente, con el fin de atraer la atención del oyente a cada uno de los instrumentos. (c.20 al c. 21)




La diferencia en las dos exposiciones de **A** y **B** son detalles sutiles en el ritmo o en las melodías de la flauta, y tienen el objetivo de mantener la atención del auditorio.

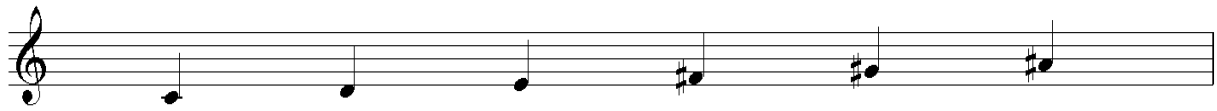
**Aguas Bravas:**

**FORMA:**



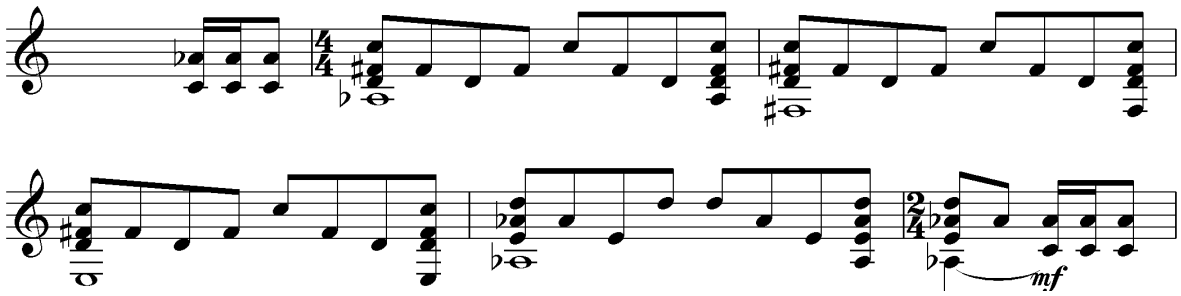
Esta pieza es mas larga y más compleja que las dos anteriores.

En la parte **A** y **A'** se utiliza la siguiente escala de tonos enteros:



En el inicio de la obra, la Guitarra juega con dos planos contrastantes en octavos que nos provoca una diversidad virtual en el ritmo, debido a que a veces aparecen acordes en bloque y otras en acordes quebrados a una sola voz.

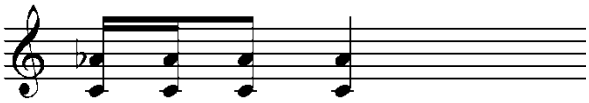
(c. 1 al c.5):




Los compases utilizados son: $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ y $\frac{2}{4}$, con la intención de darle diversidad rítmica.

La Guitarra acompaña las frases de la Flauta con arpegios, hay un "estribillo rítmico" importante en la Guitarra debido a que aparece varias veces durante toda la sección.

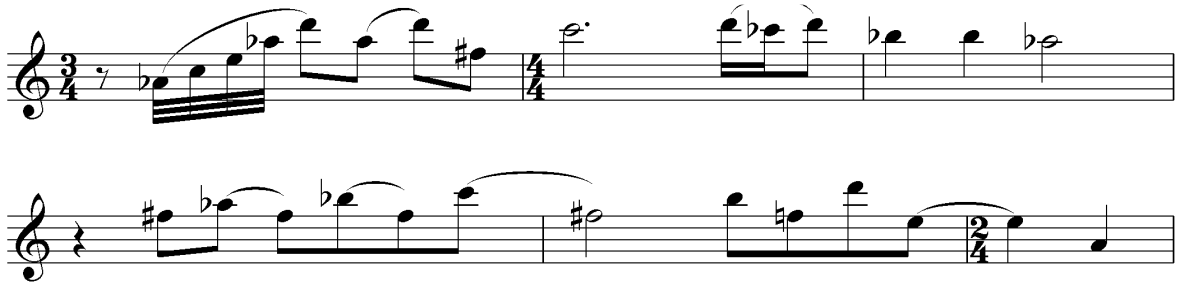
Estribillo rítmico:



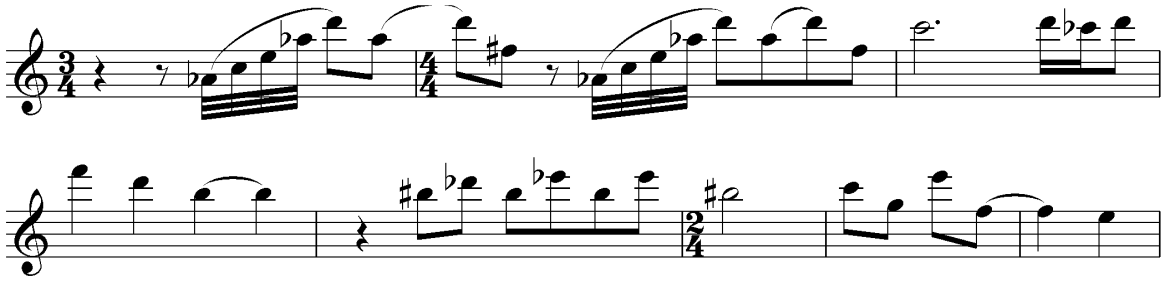
Compases: 5, 10 12, 13, 15, 18, 117, 122, 123, 124, 125, 128.

El tema principal es tocado por la Flauta, me resulta  muy singular el efecto que se produce cuando toca notas rápidas.

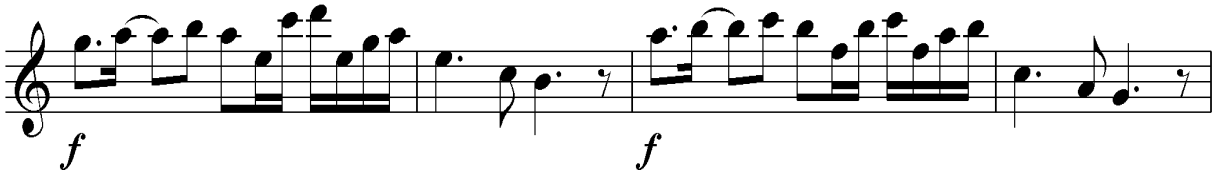
(c.5 al c.10)



Este tema tiene una segunda presentación con la misma rítmica pero diferentes alturas. El primer motivo se repite dos veces. (c.12 al c.19)



La sección **B** se divide en dos subsecciones, la primera sigue en la escala de tonos enteros, y en la segunda hay una melodía diatónica, esto con el fin de establecer un lenguaje que se torna tonal o modal en cada ocasión. (c.22 al c.25)



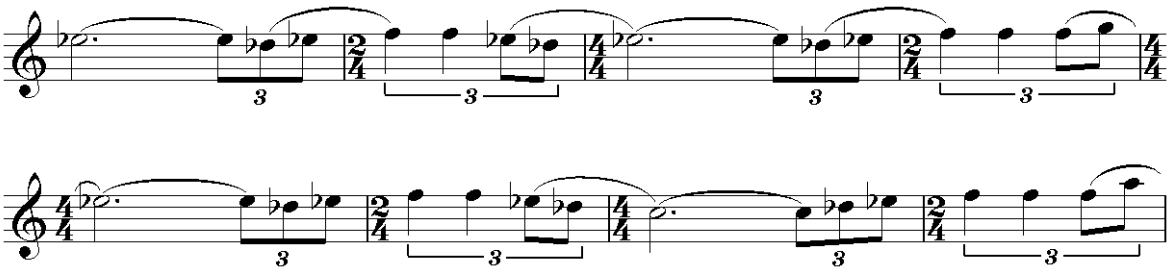
El Puente entre **B** y **C** es una extensión de **B**. Inicia con una figura rítmica similar a la que aparece en **B** pero con una armonía diferente. En esta sección se destaca la Guitarra, con un ritmo sincopado y cambios de compas de $\frac{4}{4}, \frac{5}{4}$ y $\frac{6}{4}$.

En la sección **C** hay un cambio radical. La figura rítmica predominante es el tresillo de octavo, lo que le imprime más agilidad a la obra. La Flauta toca una frase con aire folklórico al igual que el ritmo en la guitarra. Los compases varían constantemente de $\frac{2}{4}$ a $\frac{4}{4}$.

Hay dos frases melódicas contrastantes con el resto de la pieza en la Flauta, debido al cambio de ritmo, utilizan las escalas por tonos enteros.

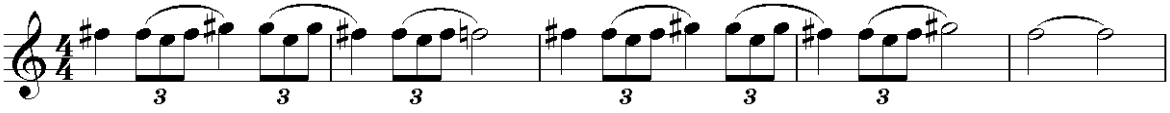
La primera:

(c.46 al 53):



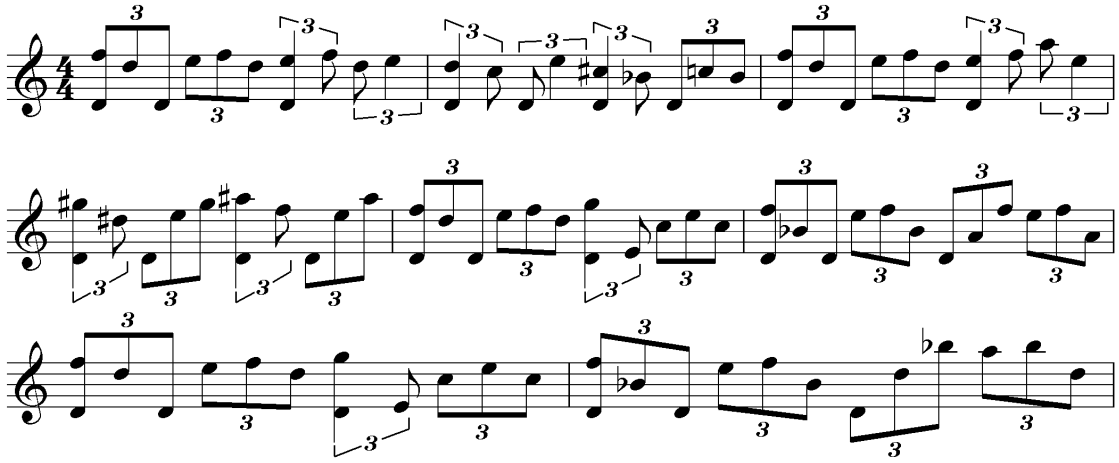
La segunda:

(c. 54 al 57):

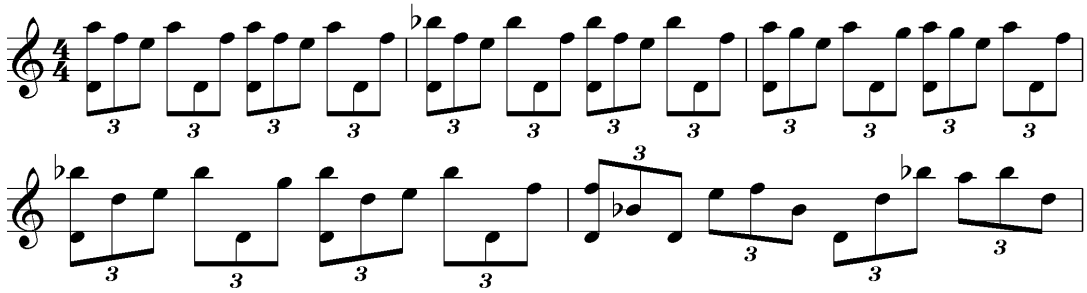


En **C'** Hay un **Solo** de Guitarra, compuesto por 2 secciones principales y un puente, utiliza notas pedales en las cuerdas primera y cuarta tocadas al aire (Mi, Re), aquí la armonía se vuelve totalmente tonal, está en re menor.

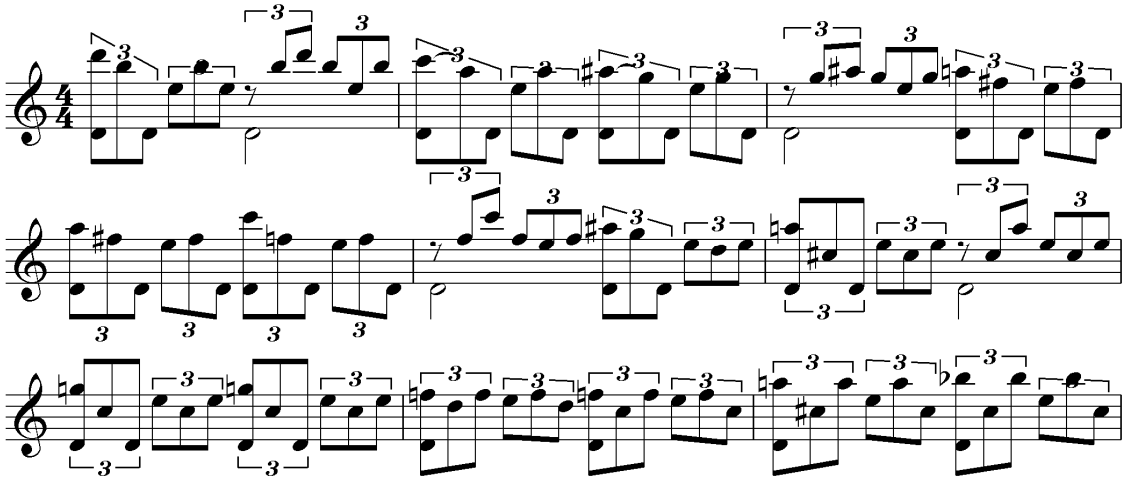
Primera sección:(c. 70 al 77):



Puente:(c. 78 al 81):

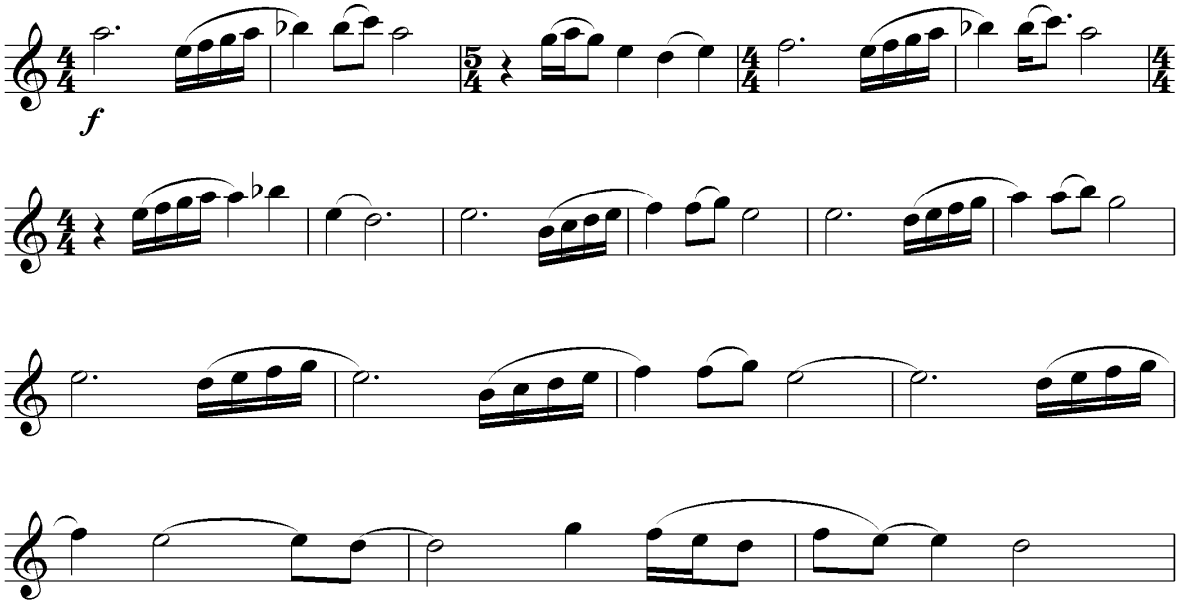


Segunda sección:(c. 82 al 90):



En esta sección **C'** podemos ver como el tratamiento que se le da a la armonía es muy clásico, conserva una forma de preludio, y representa un resurgimiento de las formas tradicionales en la obra. Es un momento cúspide, debido a las particularidades mencionadas.

En el segundo puente una nueva melodía en re menor aparece en la Flauta, manteniendo el lenguaje tradicional. (c.98 al c.115)



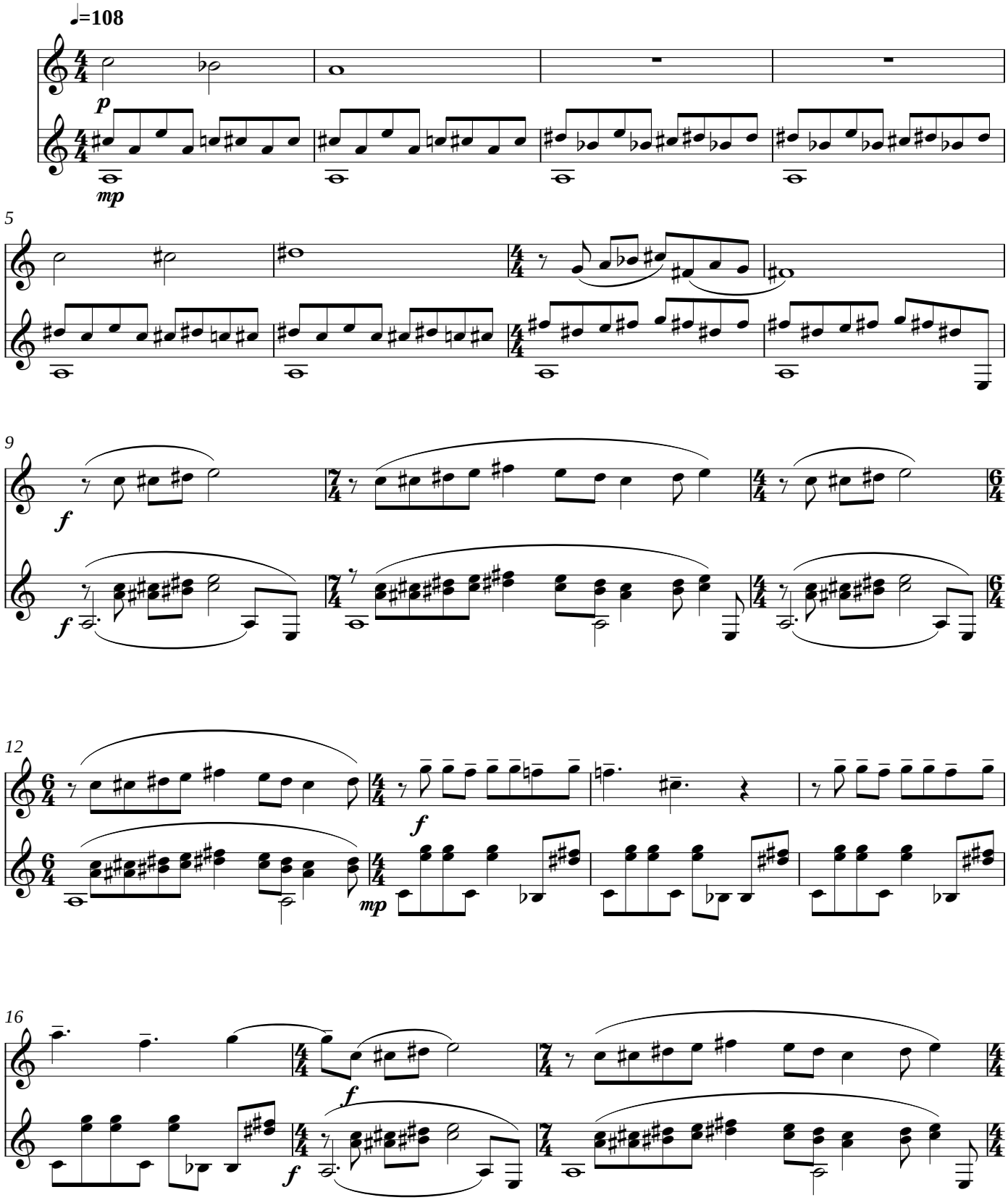

La sección **A'** nos sirve como final, y es un retorno a ese lenguaje disonante y tenso. En la primera presentación el motivo característico se toca dos veces, la segunda vez se toca tres veces y termina la pieza con una frase a manera de **Coda**.

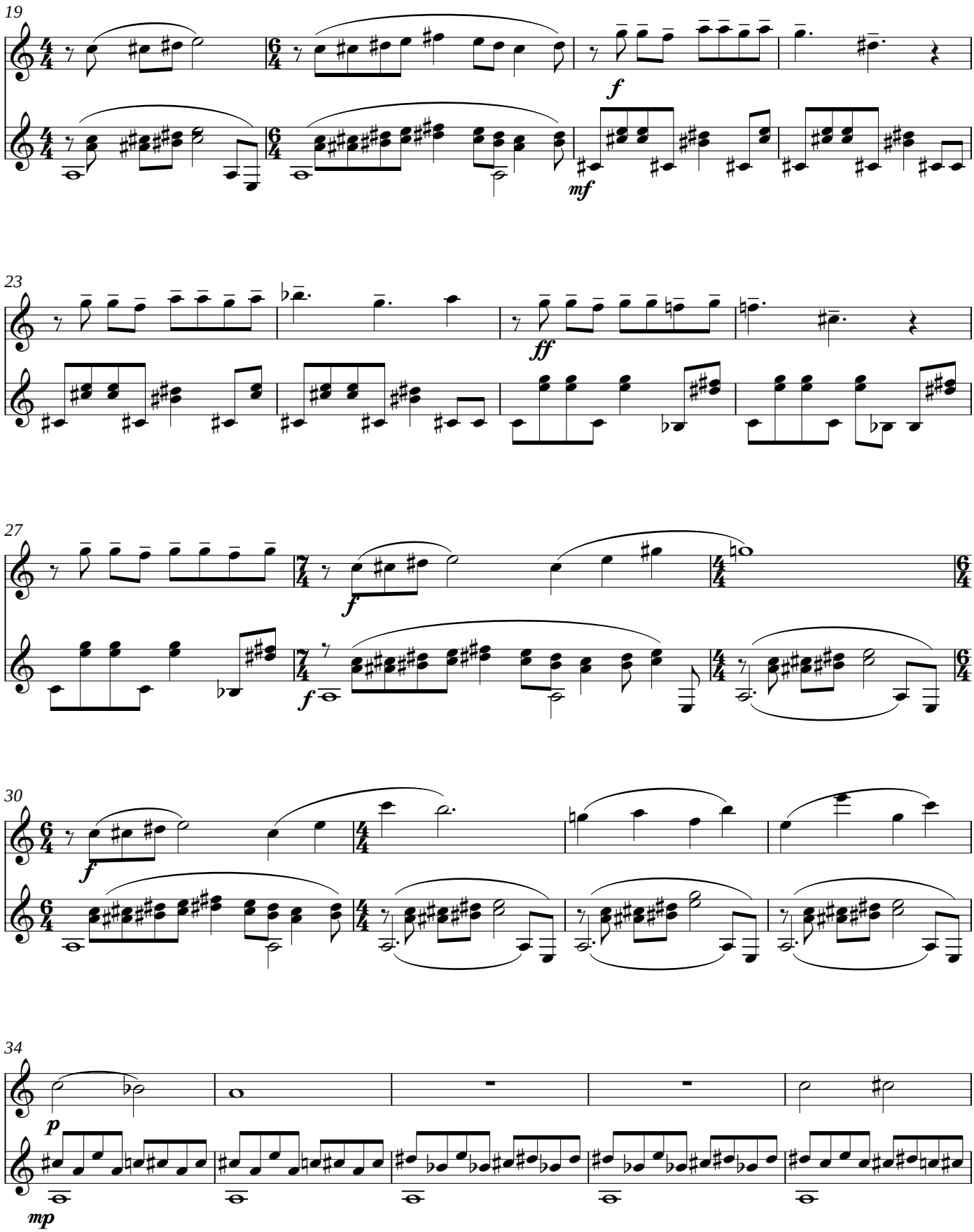
La Flauta es un instrumento que tiene una capacidad sonora mayor que la de la Guitarra, por lo tanto el equilibrio acústico entre los dos es difícil de controlar. Cuando ambos instrumentos tienen la misma indicación dinámica, suele destacar la Flauta. En el caso preciso de esta obra elegí una dinámica que le permite a la guitarra mantener una presencia sonora matizada. Las características tímbricas de estos instrumentos nos permiten diferenciarlos en todo momento.

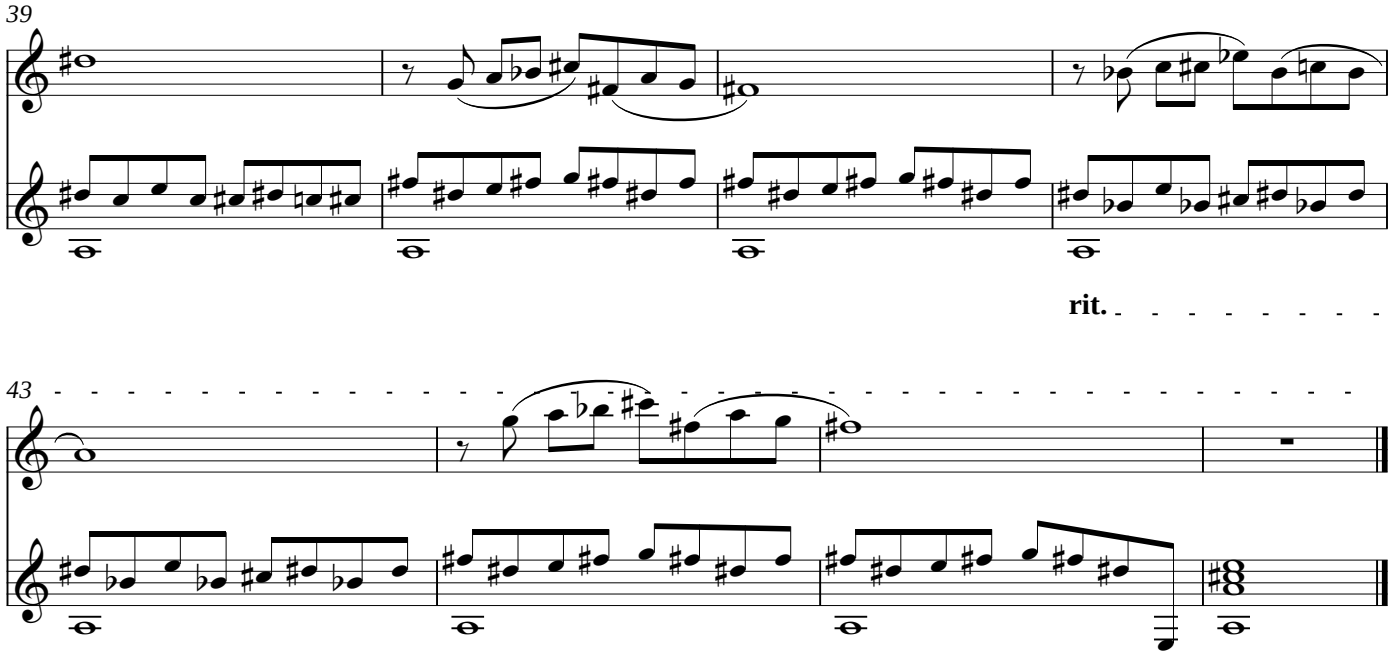
Estas piezas son el resultado de una búsqueda de lenguajes que varían entre lo tradicional, y lo contemporáneo, quedo satisfecho, porque me parece haber encontrado un punto intermedio que me permite oscilar entre uno y otro punto, sin perder el equilibrio. Todo esto guiado siempre por el criterio y el gusto personal.

# Aguas Mansas

Camilo Castro



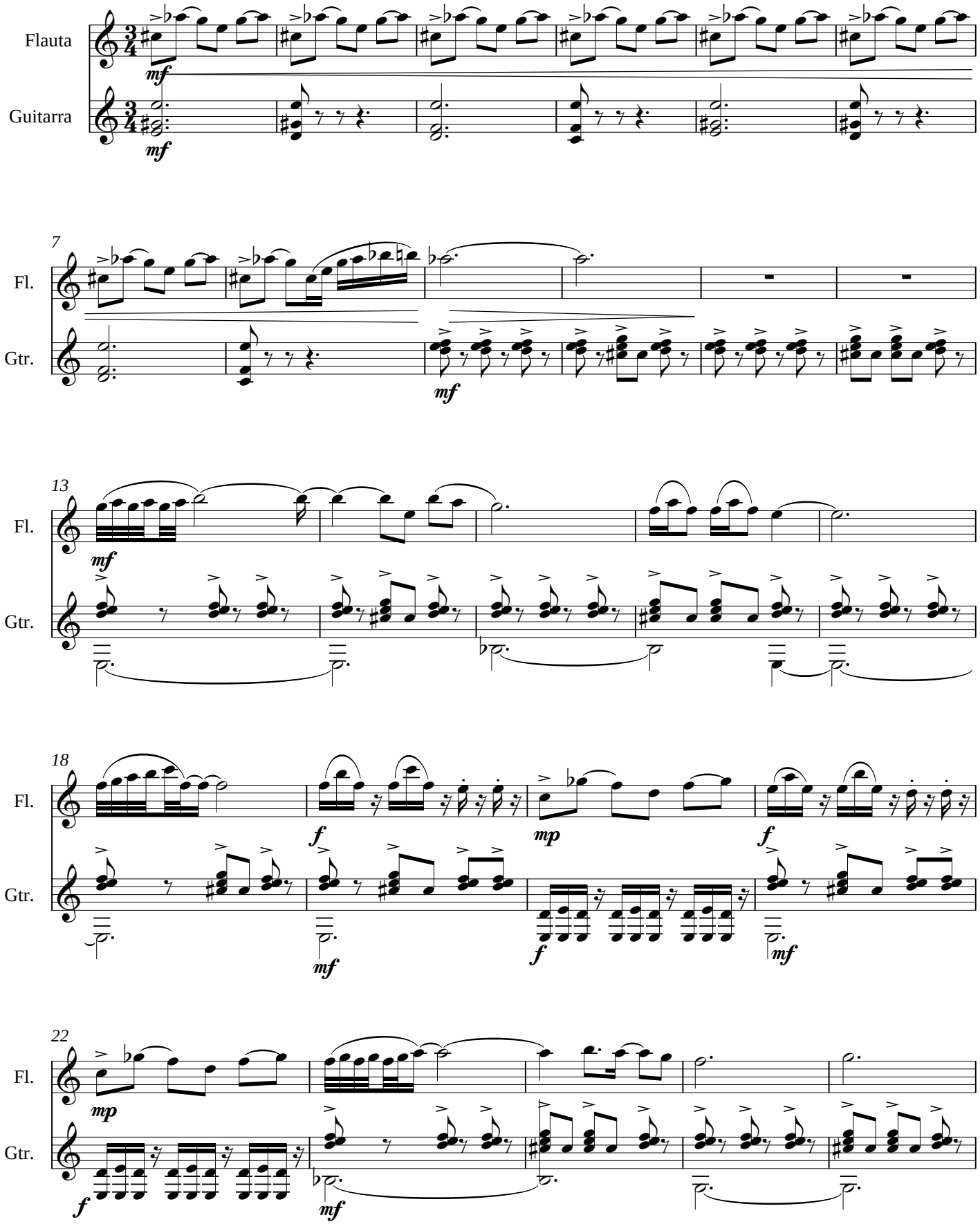

19
f
mf
23
ff
27
f
f
30
f
34
p
mp

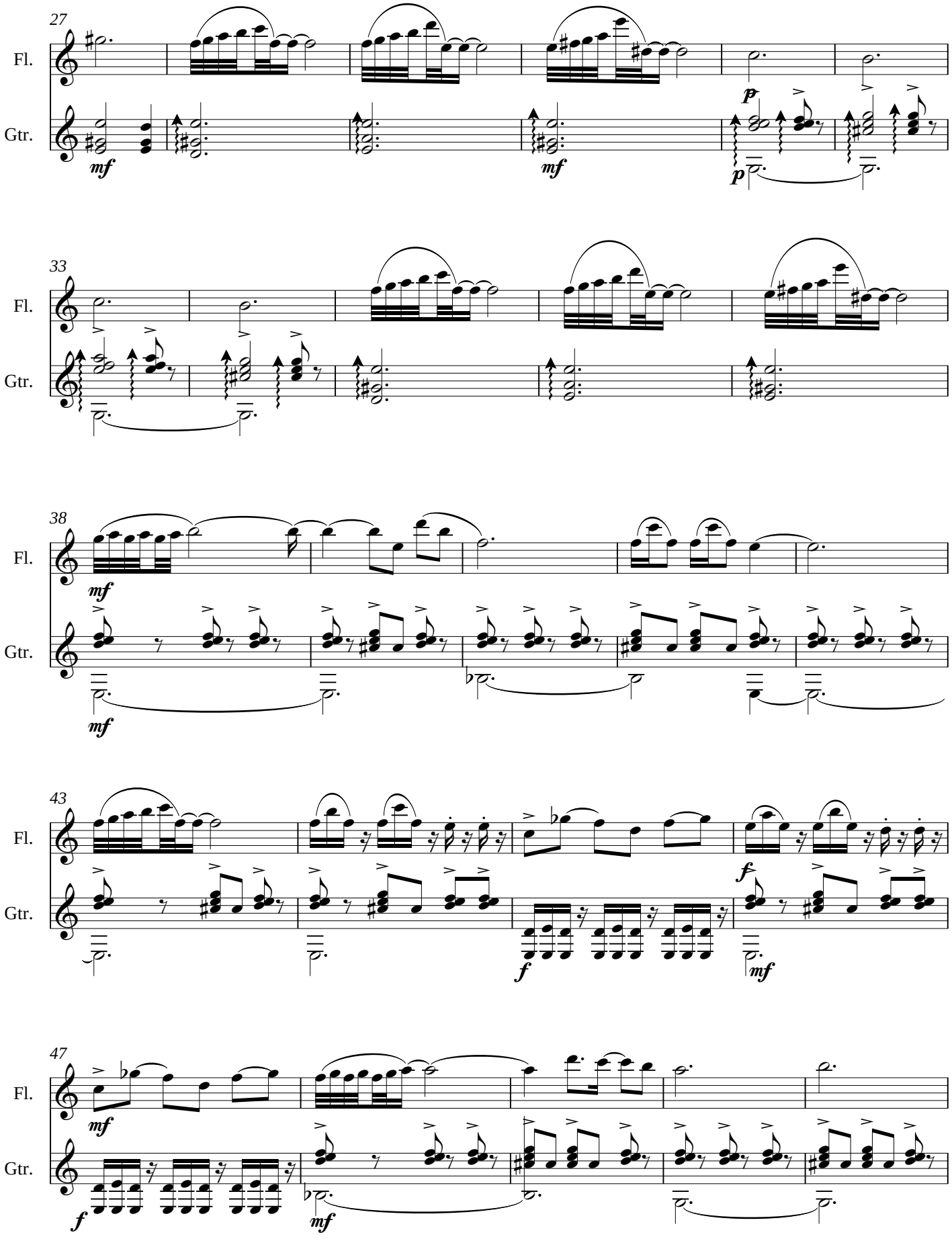

39
rit.

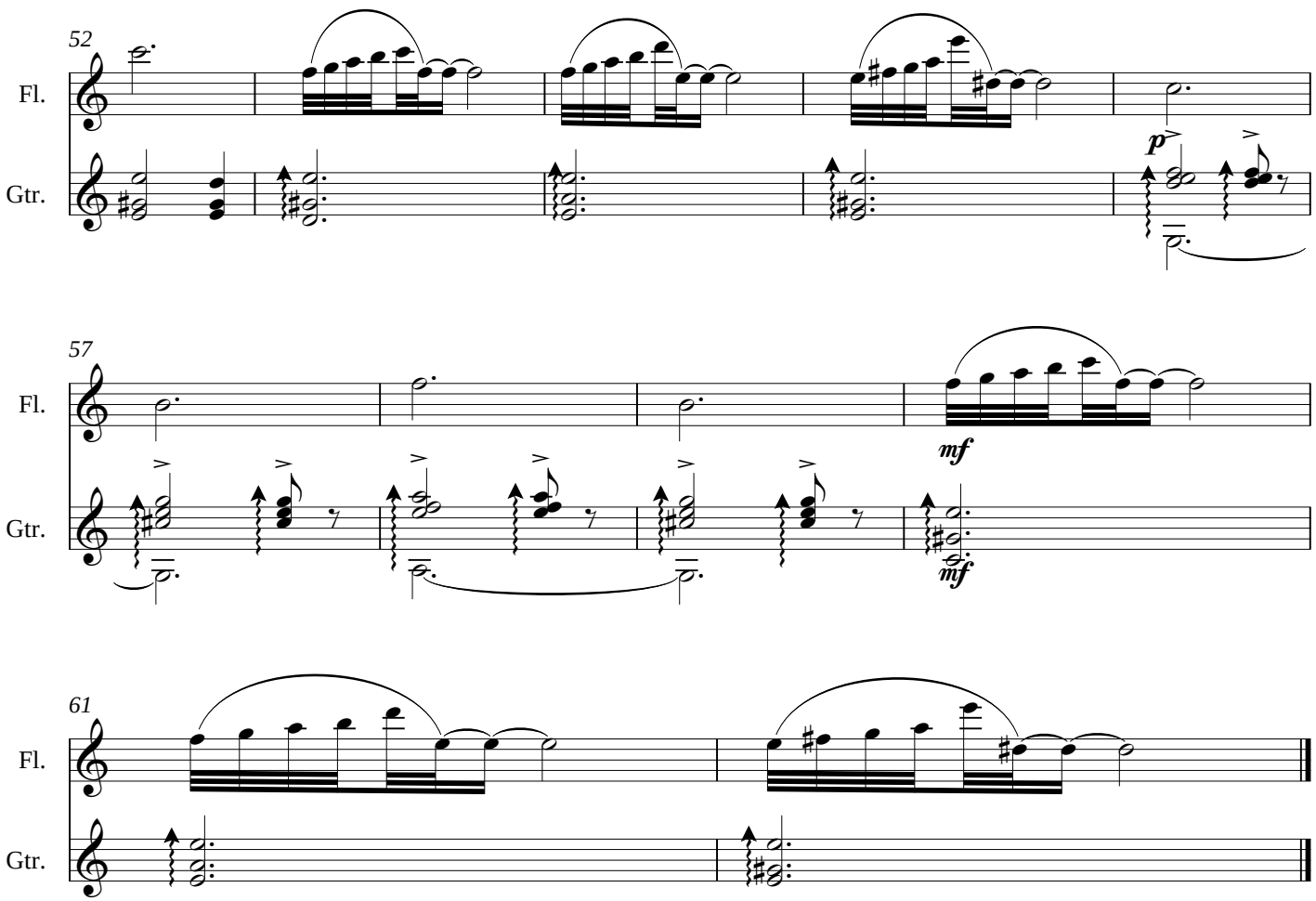

43

# Aguas Raudas

Camilo Castro

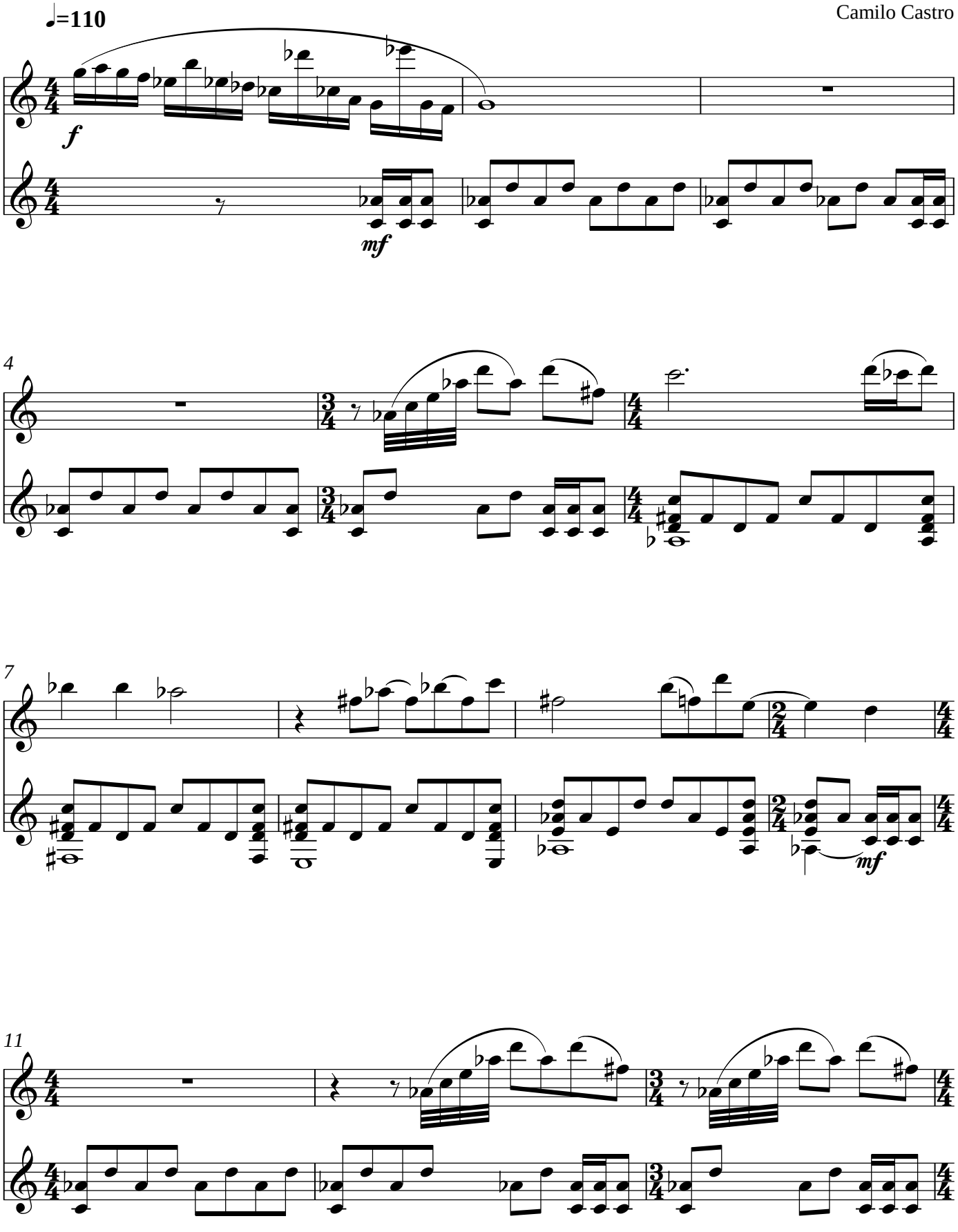


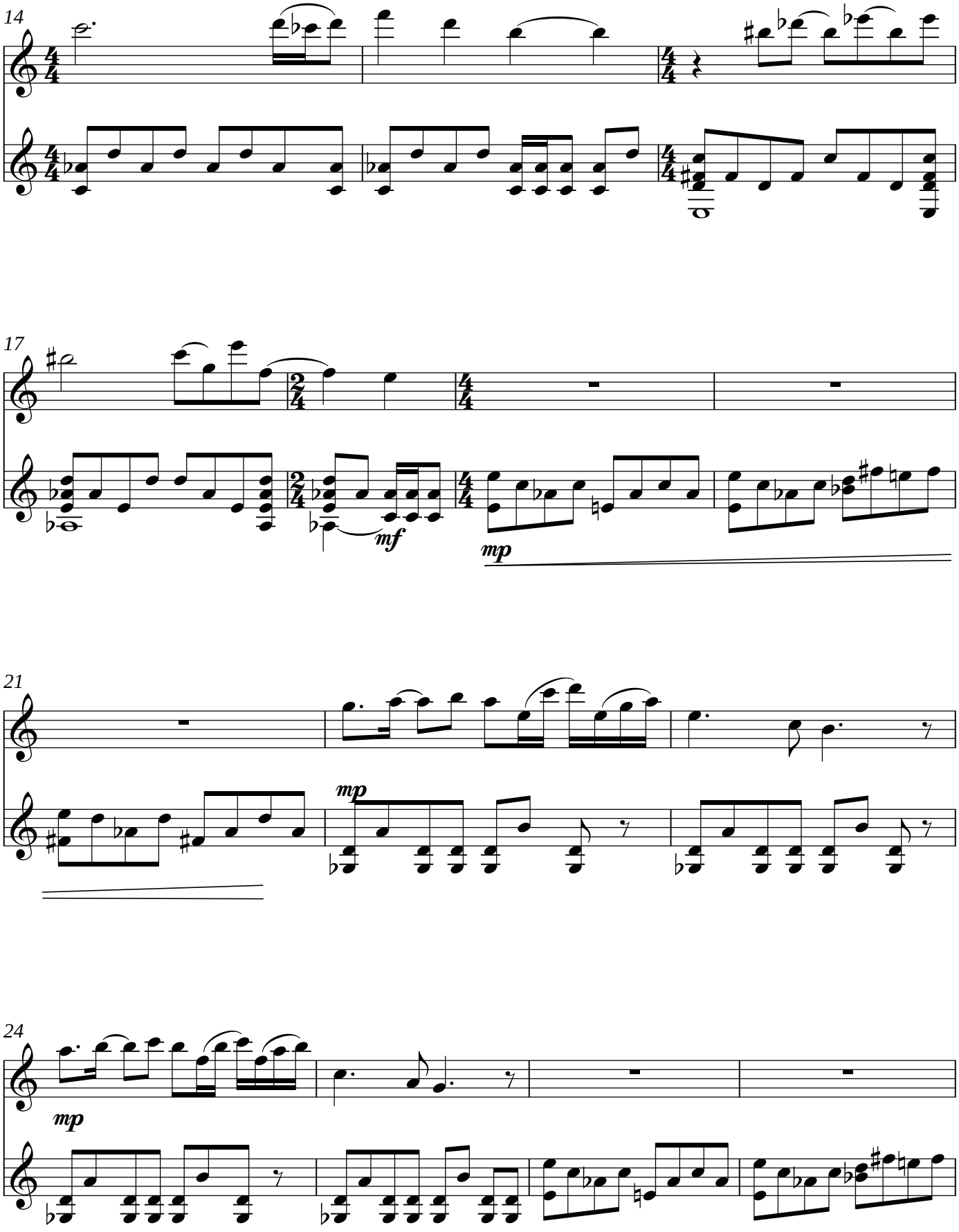

27
Fl.
Gtr.
mf
mf
p
p
33
Fl.
Gtr.
38
Fl.
Gtr.
mf
mf
43
Fl.
Gtr.
f
f
mf
47
Fl.
Gtr.
mf
f
mf

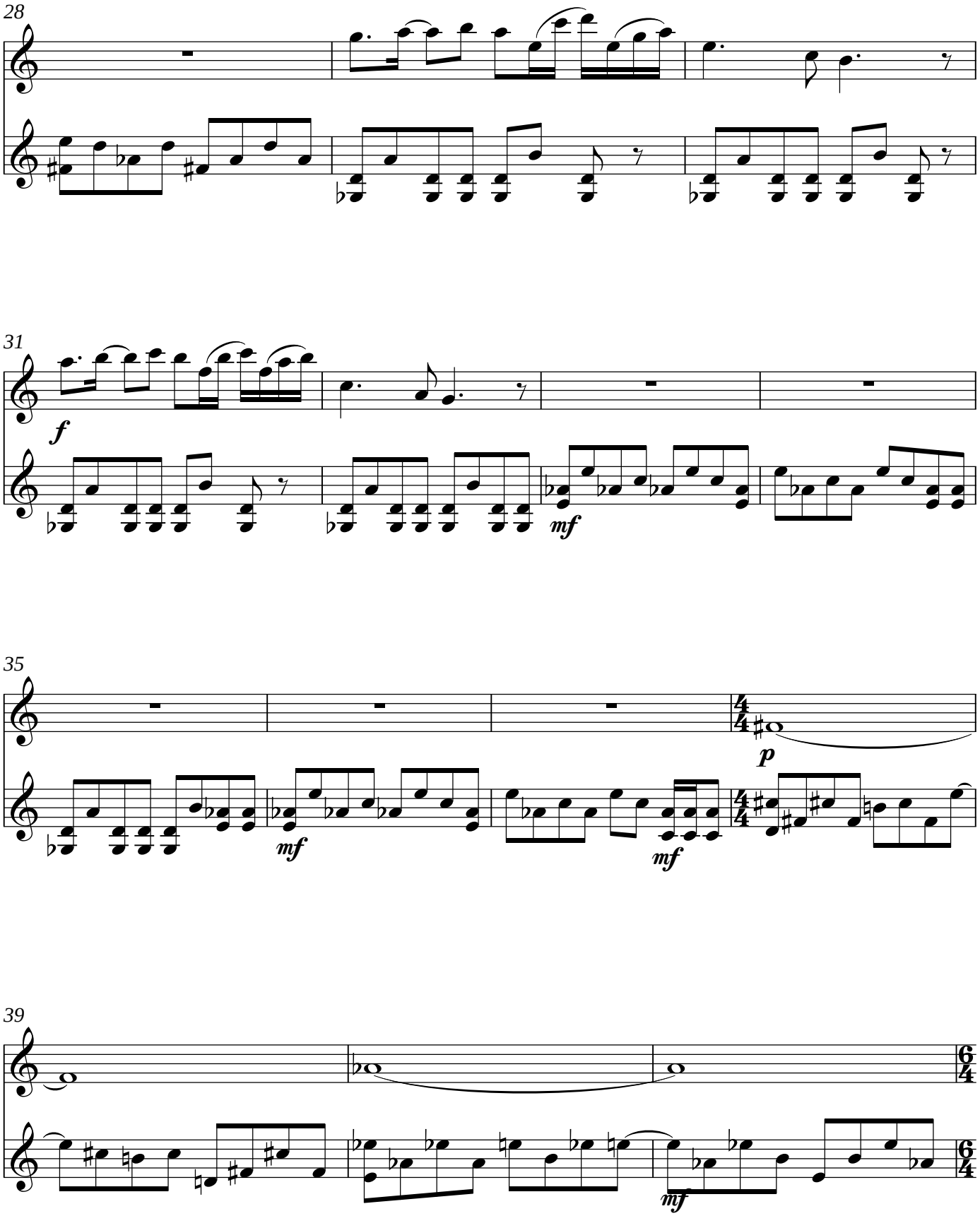

52
Fl.
Gtr.
p
57
Fl.
Gtr.
mf
mf
61
Fl.
Gtr.

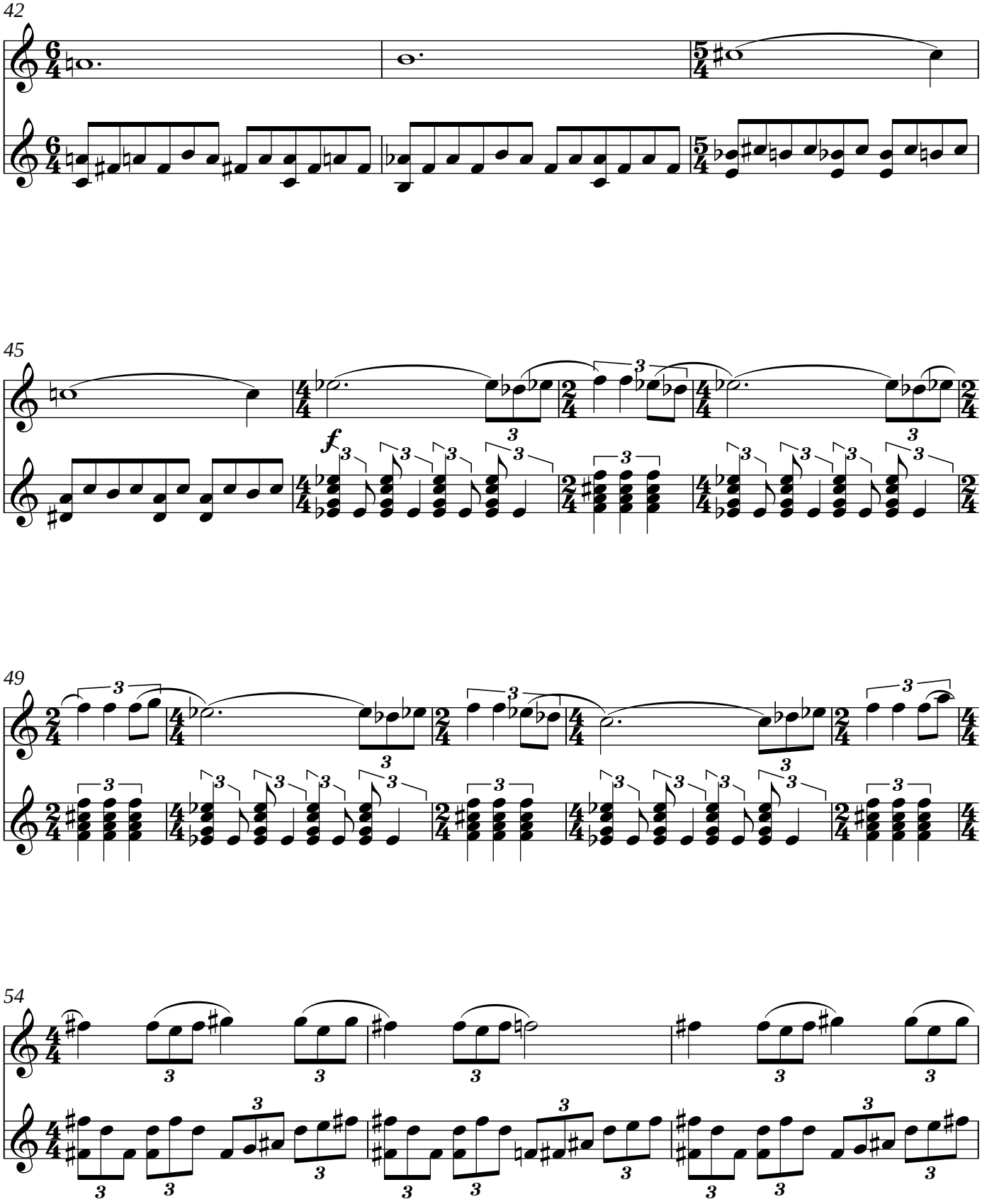
# Aguas Bravas

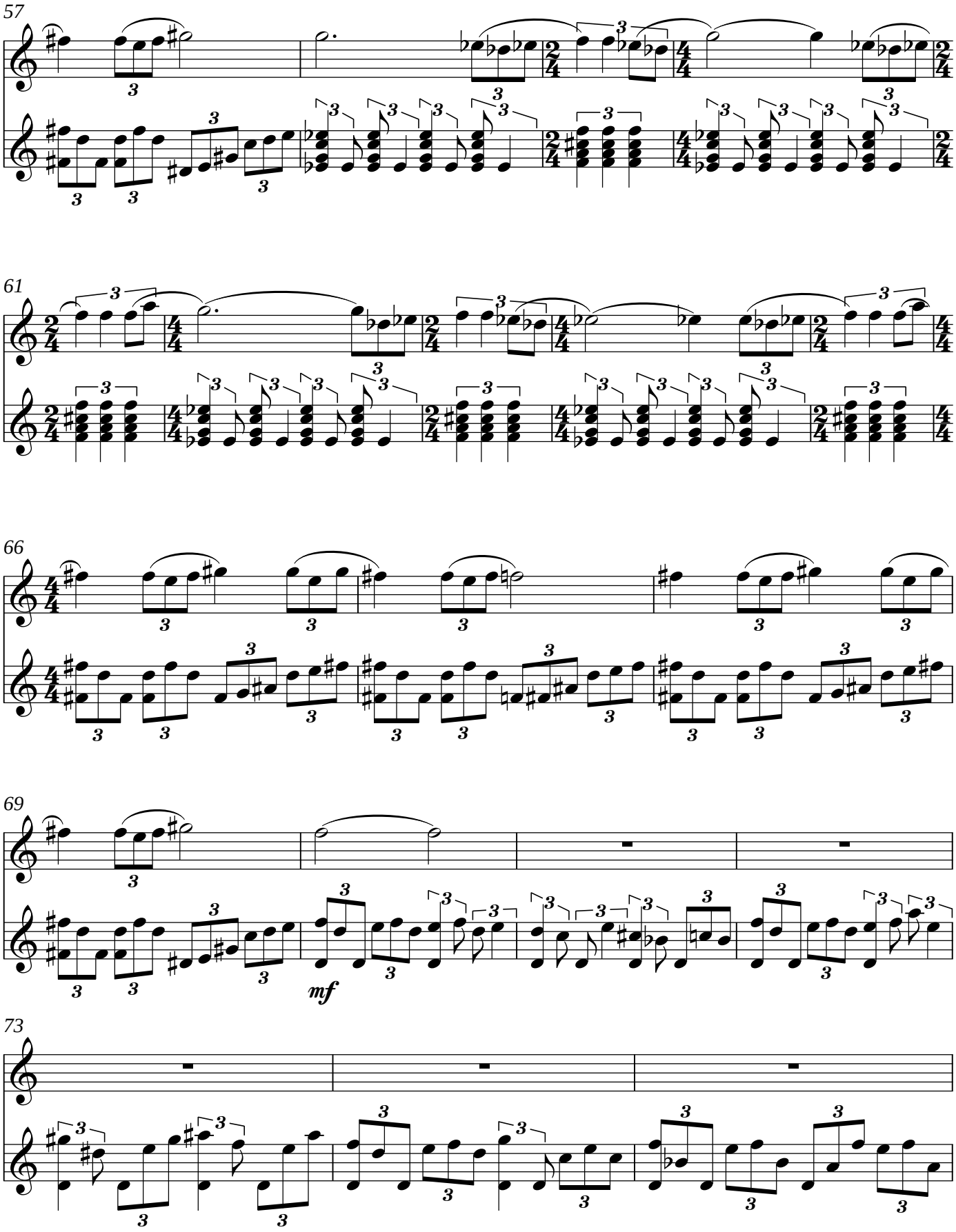
Camilo Castro

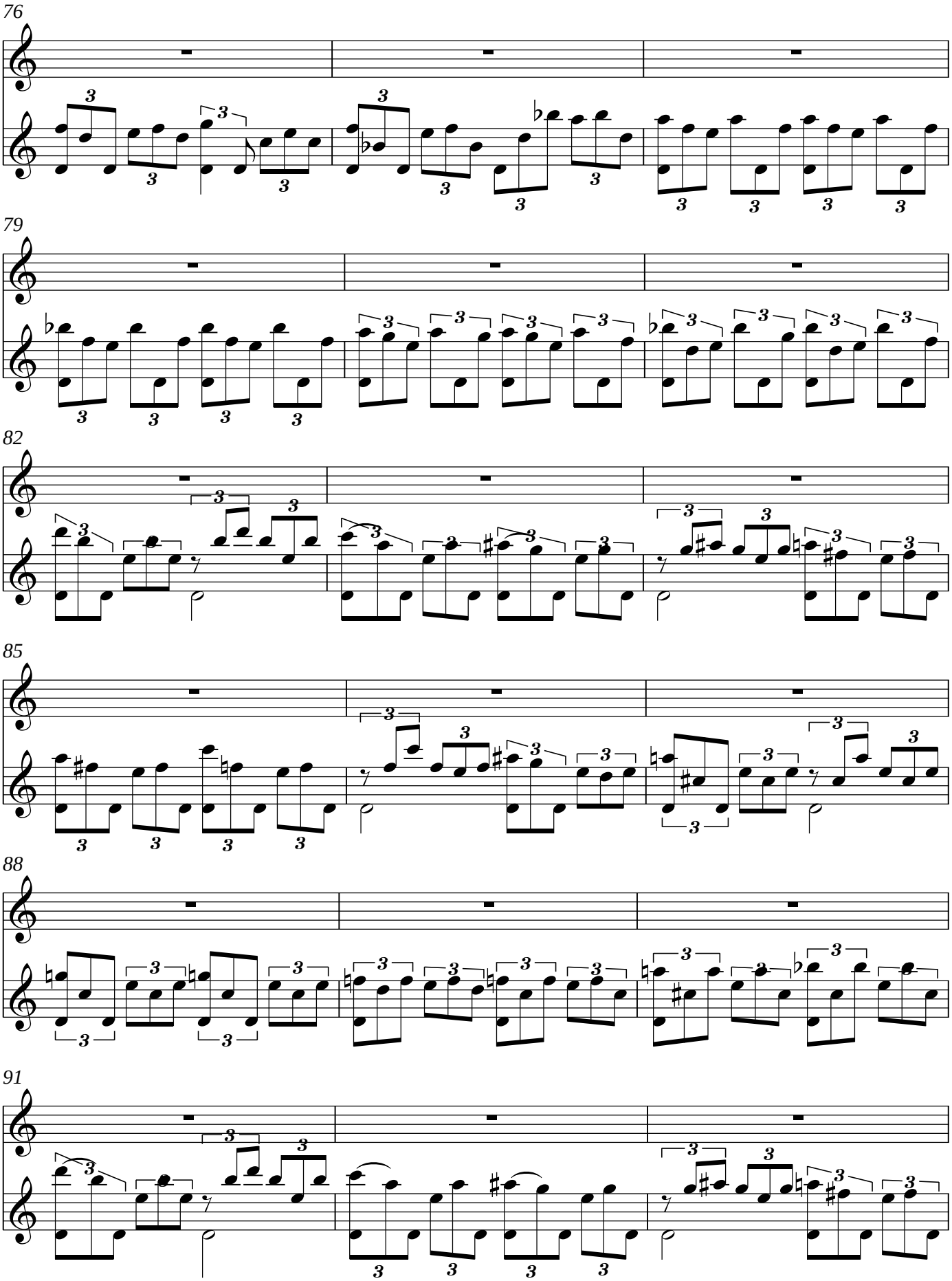


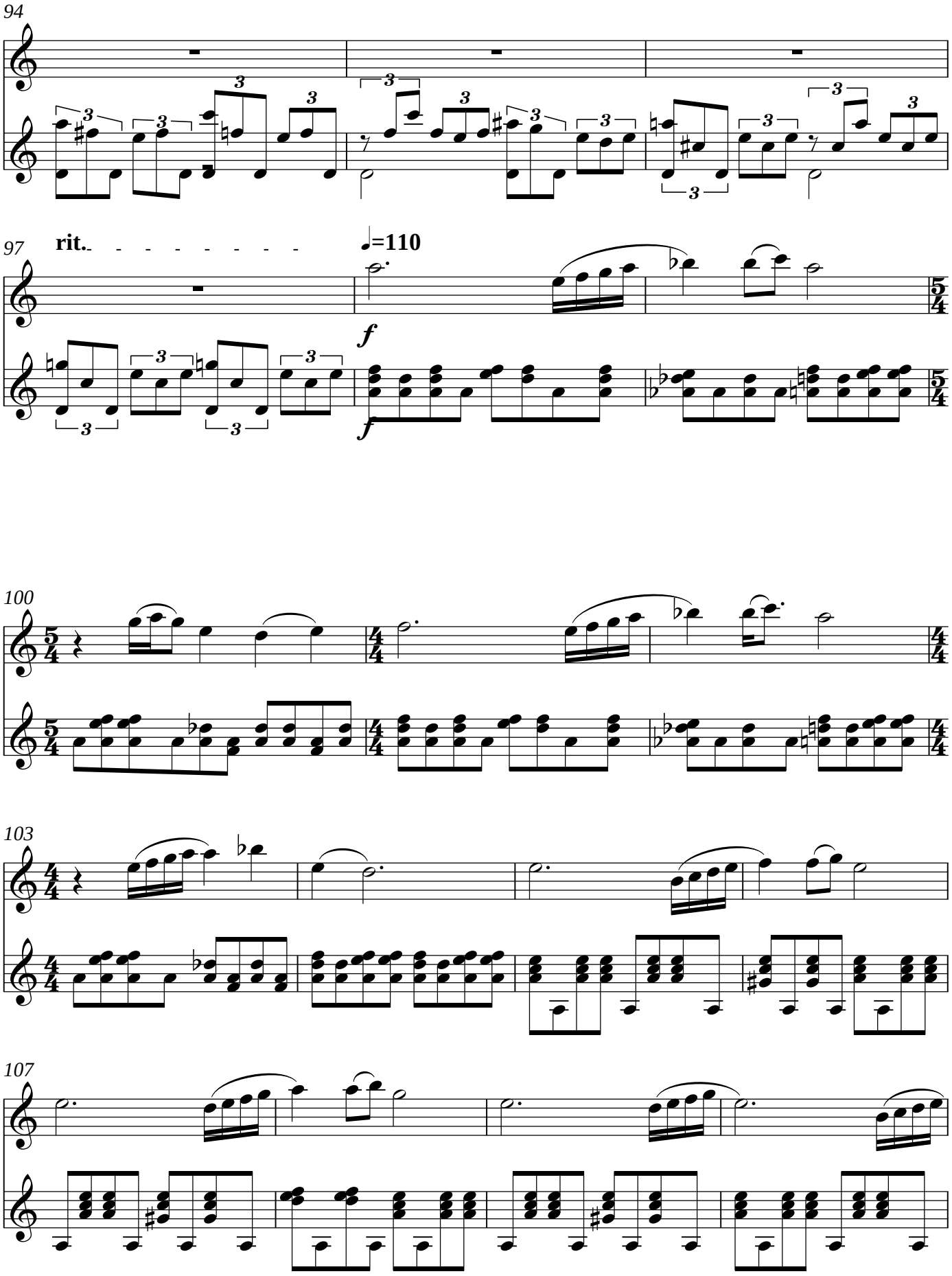

14
17
mf
mp
mp
21
mp
24
mp

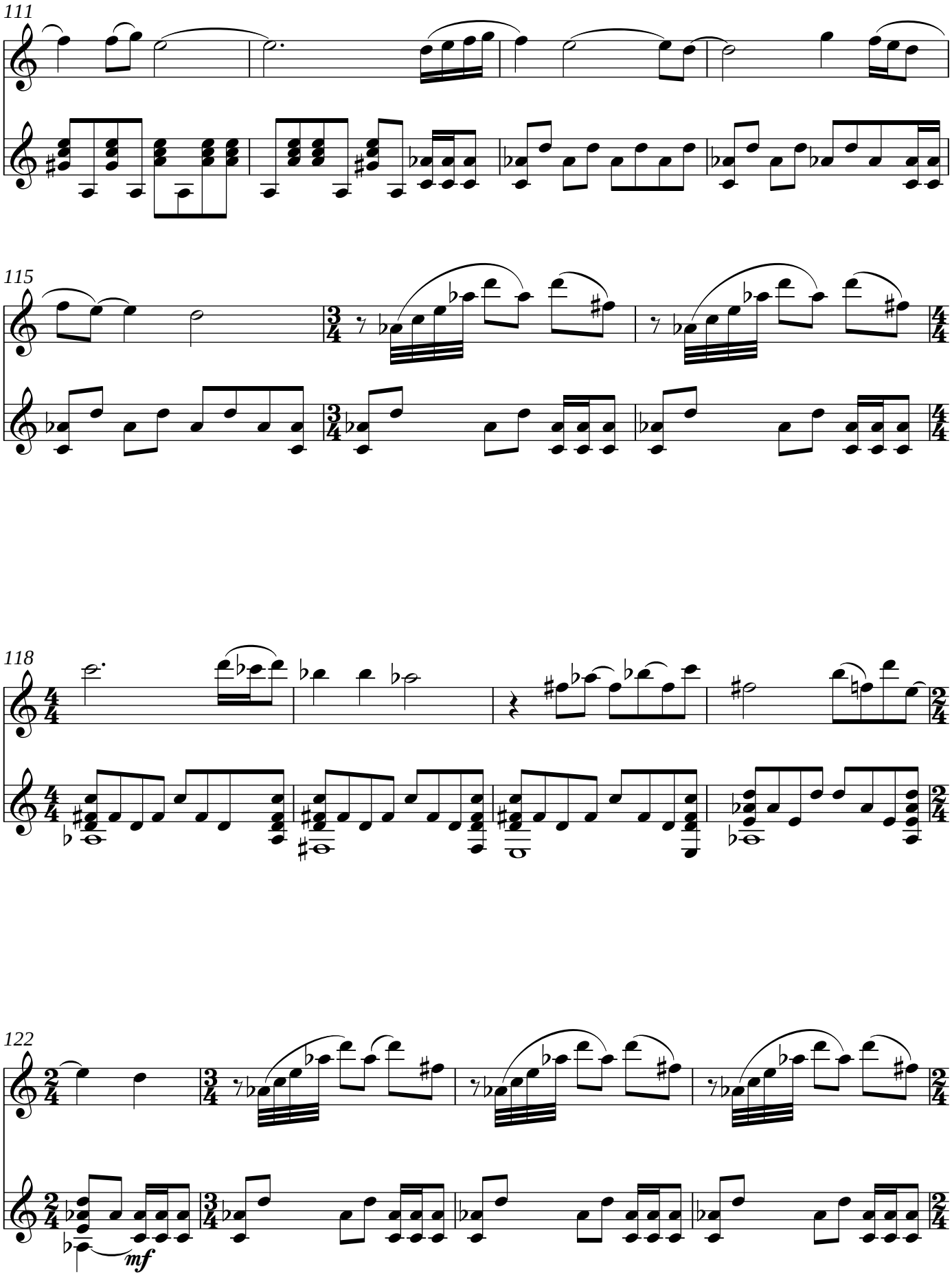

28
31
f
mf
35
p
mf
mf
39
mf

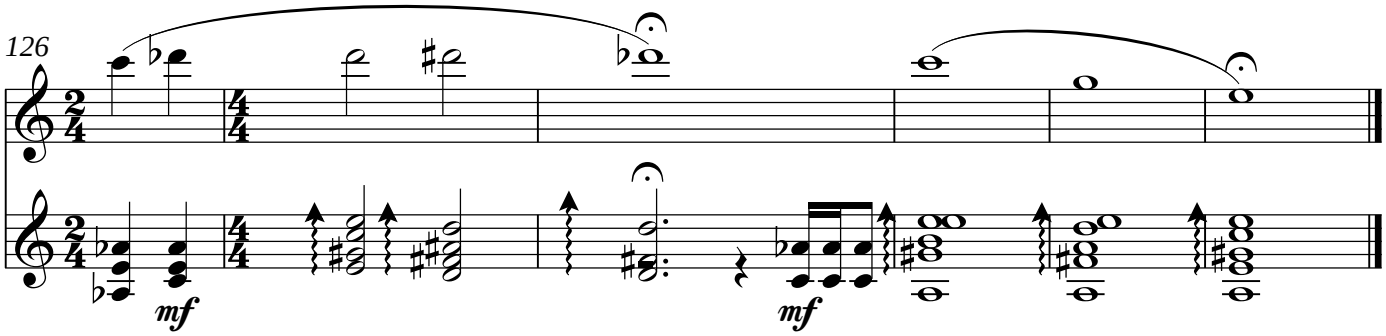

42
45
f
49
54


57
61
66
69
mf
73


76
79
82
85
88
91


94
97
rit.
♩=110
f
f
100
103
107


111
115
118
122
mf


126
mf
mf

## *Ocaso*

Para saxofón alto, guitarra eléctrica y contrabajo (4’20’’)

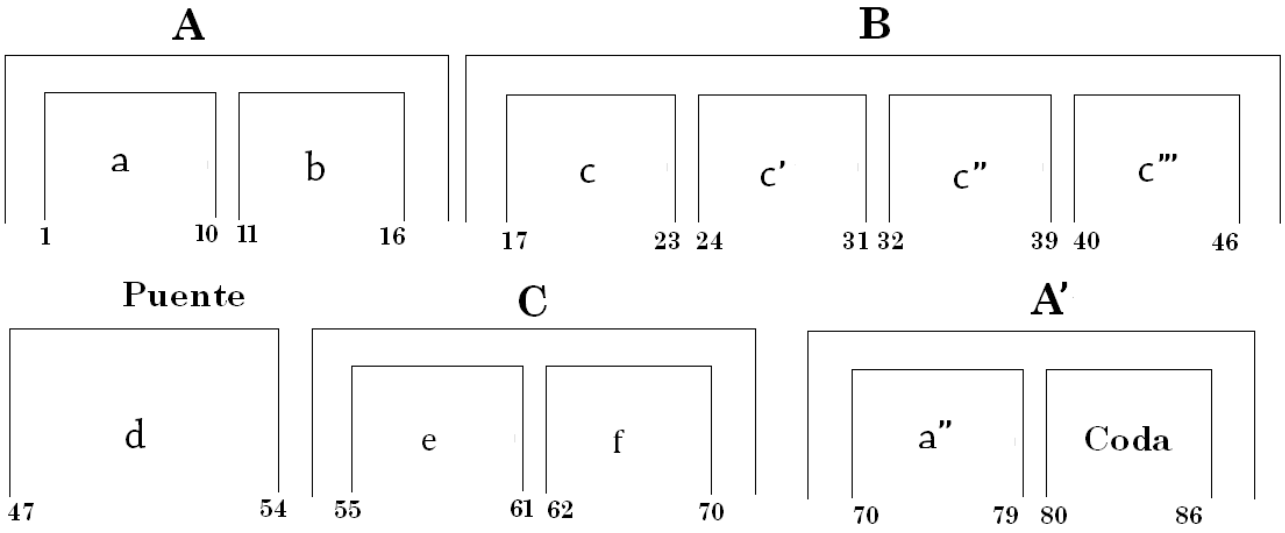
La obra está dedicada al saxofonista Leonardo Sorcia, quien me pidió escribirla para un concurso de saxofón que se realizó en 2011. Además de ejecutarla, Sorcia me brindó un gran apoyo en la revisión instrumental. En esta obra, el Saxofón alto tiene el papel protagónico, acompañado por la guitarra y el contrabajo. Está escrita con armonía tradicional.

El titulo *Ocaso* evoca un sentimiento de melancolía que se mantiene durante toda la pieza y proporciona el carácter a la misma.

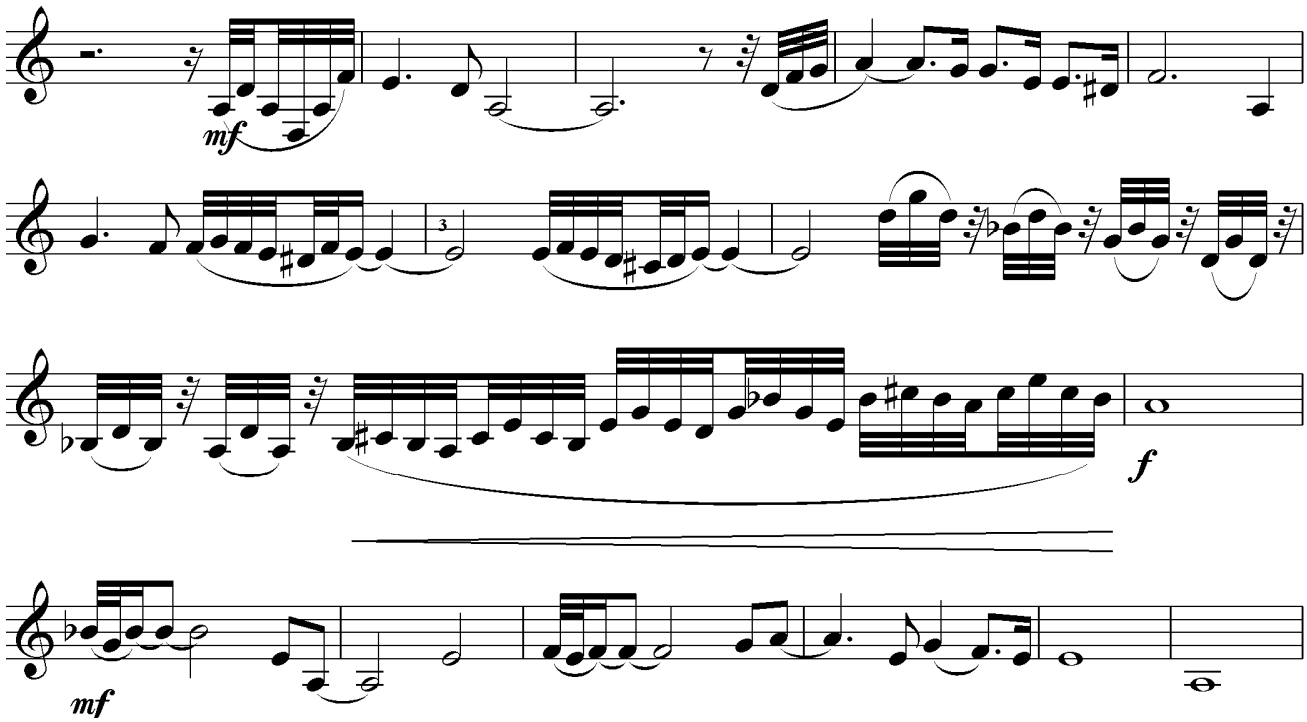
Esta obra está construida en torno a una idea principal que encontramos en la sección inicial.

## ANÁLISIS:

**FORMA:**




En la sección **A**, y en la reexposición (**A'** y **Coda)** el tema principal es tocado por el Saxofón en re menor, utilizando acordes quebrados y bordados sobre la escala. (c.1 al c.16)



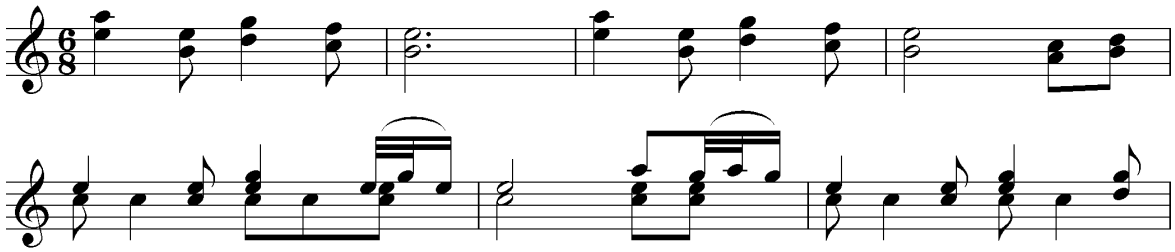
Vemos en el Saxofón frases con figuras de treintaidosavos, que tienen la finalidad de explotar una de las características más importantes de este instrumento, la facilidad técnica que presenta para desarrollar motivos melódicos con rapidez.

Encontramos en contraste al final de cada frase notas largas, esta conjunción nos da como resultado un lenguaje melismático, que en mi opinión se desarrolla muy bien con el Saxofón.

Esta sección **A** utiliza los acordes de la escala menor armónica de re menor, para el acompañamiento en la Guitarra y el Contrabajo.

En el compas 14 hay una modulación a la menor que tiene la tarea de preparar el cambio que va a ocurrir en la pieza.

En **B** hay un material temático contrastante que se presenta de manera variada en toda la sección usa la escala de la menor. Evoca melodías usadas en la música andina. (c.17 al c.23)



En **c** este material está en la Guitarra. En **c'** y **c''** está en el saxofón. En **c'''** está en la Guitarra, escogí este motivo porque me gustó el equilibrio que le proporciona a la obra dándole más movimiento y vivacidad.

En toda esta sección **B** y en el puente hay un patrón rítmico constante:

En **c**, este patrón rítmico se encuentra en la Guitarra.

En **c'** se localiza en el bajo de la guitarra y en el Saxofón (c. 24 al 27). En los compases 28 al 31 este patrón está en el contrabajo.

En **c''** en la flauta y en el contrabajo.

En **c'''** en la guitarra.

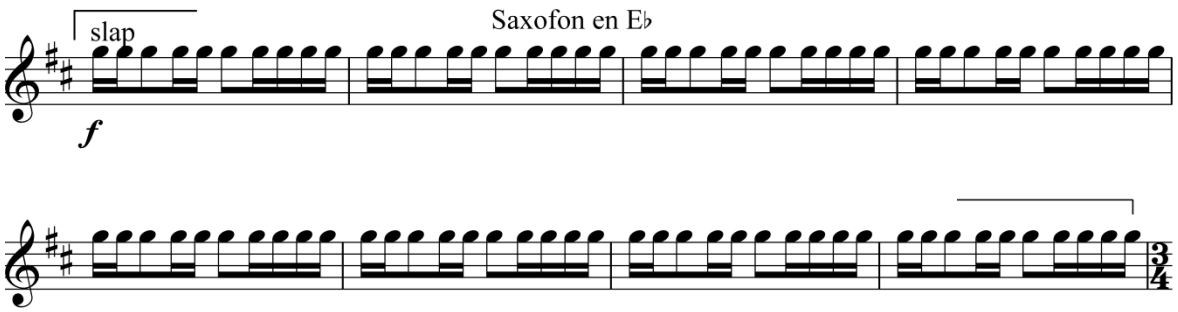
De esa manera se crean variantes de esta figura para toda la sección.

También hay cambios armónicos:

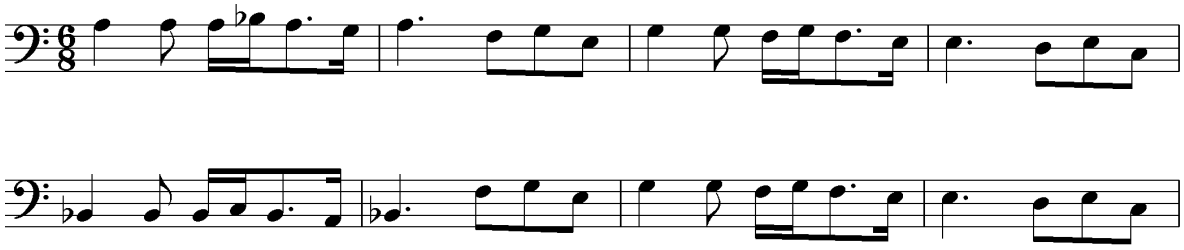
**c** en la menor, **c'** en sol menor, **c''** en sol menor, **c''** en sol menor (c. 32 al 35) y en fa menor (c. 36 al 39), **c'''** en la menor,

Así podemos ver como la sección va transformándose en varios ámbitos creando diferentes planos en cada pasaje.

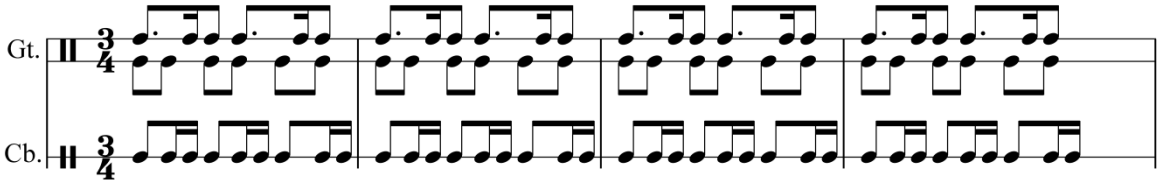
En el **Puente** aparece una técnica extendida usada actualmente en el Saxofón, su nombre es *slap*, consiste en controlar la entrada del aire al instrumento por medio de la lengua, lo que crea un efecto percusivo. Quise usarlo como elemento de vanguardia en una obra que es muy clásica en su forma y en su armonía. Utiliza la siguiente célula rítmica, que le provee agilidad a la obra. (c. 47 al c.54)



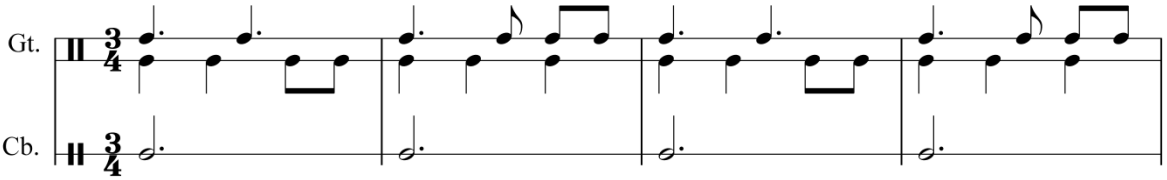
El Contrabajo lleva esta nueva melodía en re menor de la cual se deriva más adelante el tercer tema.



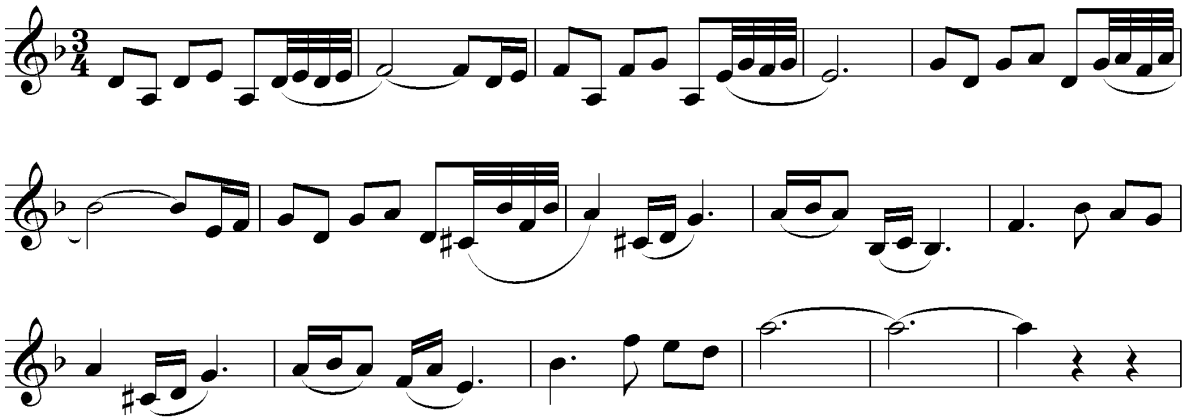
La sección **C** es una cadencia larga en re menor, la cual se resuelve en la reexposición, en **e** aparece una constante rítmica en la Guitarra y el Contrabajo:




En **f** encontramos esta variación de esa constante



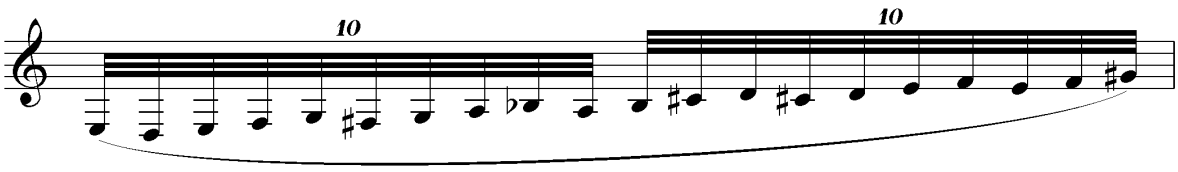

Mientras que un tercer tema en el saxofón utiliza la escala de re menor armónica, recordándonos el motivo inicial.



Así podemos decir que esta sección **C** es algo así como una sumatoria de la secciones **A** y **B**. Tenemos una variante de **B** en el acompañamiento y un regreso a la tonalidad inicial **A**, en un lenguaje melismático. Este recurso es muy utilizado en la forma sonata, y en este caso me resulto muy efectivo para el desarrollo de mis ideas de una manera muy clara.

En la sección **A'** el *tempo* regresa a ♩= 70, retomando el Tema inicial

En el compás 82 el saxofón utiliza agrupaciones rítmicas de diezillos:

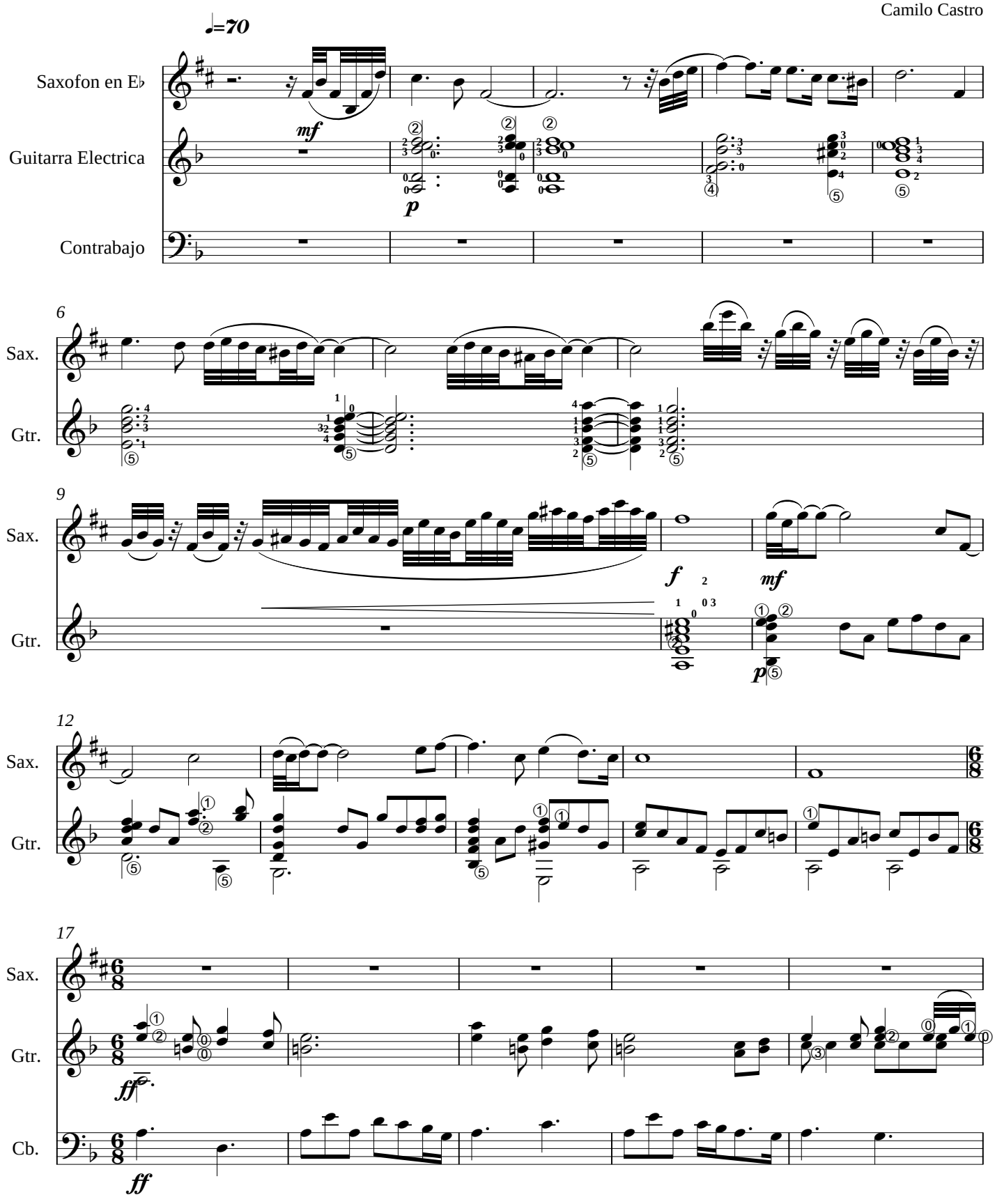


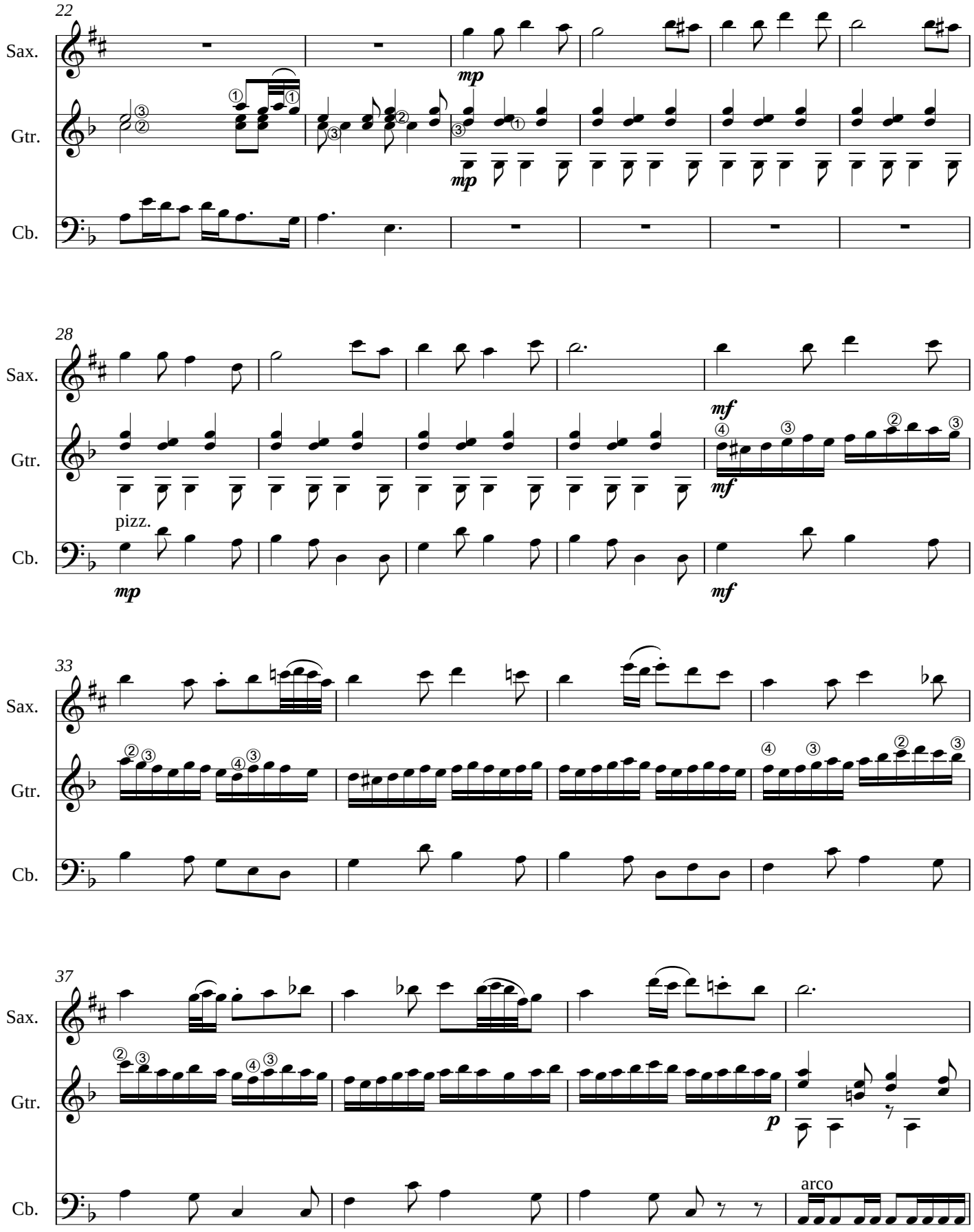

Esto con la intención de que destaque su destreza, en el momento cúspide de la obra.

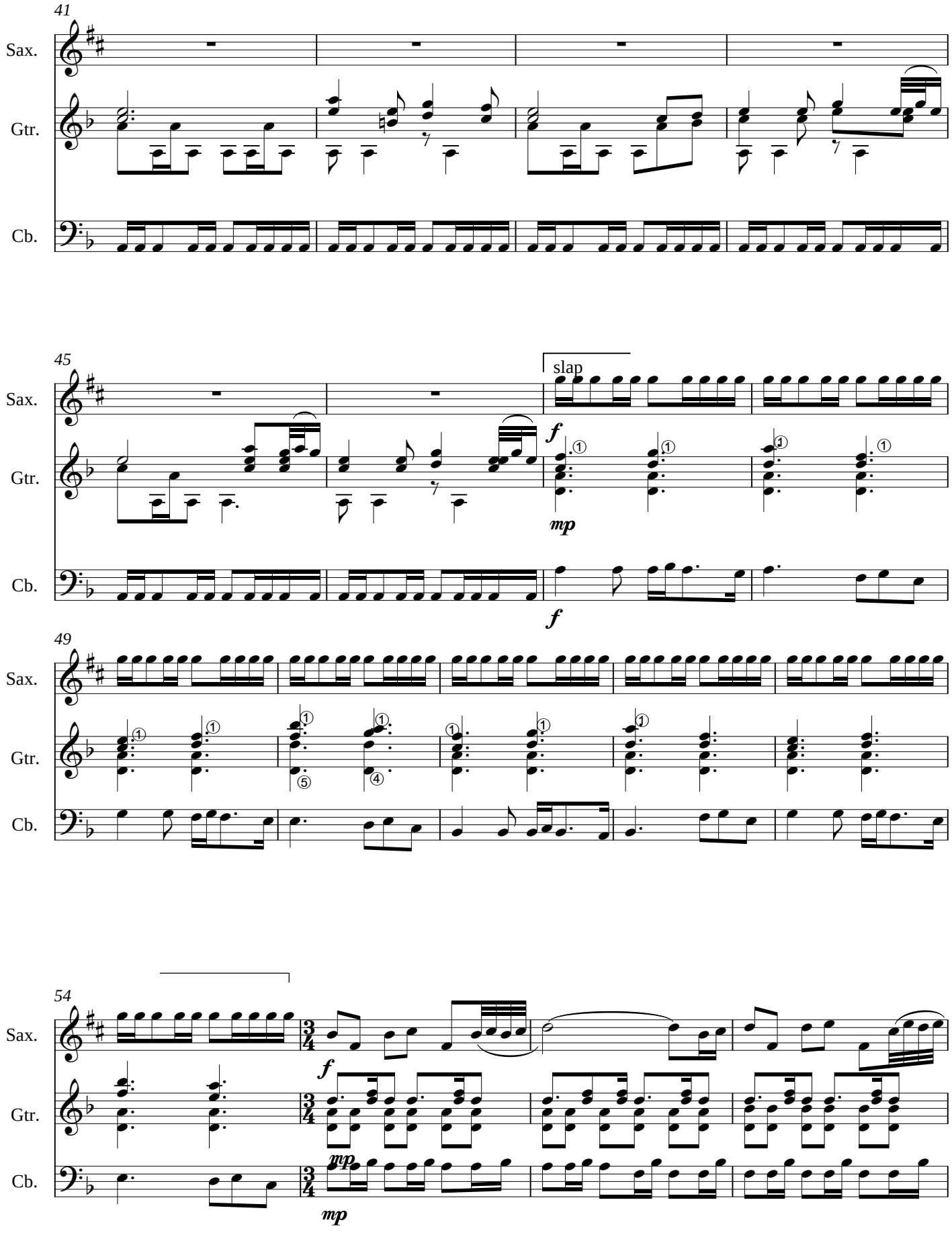
Las indicaciones dinámicas fueron escritas teniendo en cuenta que el saxofón es el instrumento principal y que debe destacarse en la mayor parte de la pieza, los matices en cada sección buscan que existan diferentes planos en los que cada instrumento tenga su función definida, y asimismo pueda escucharse. Debido a la capacidad acústica del Contrabajo tuve la necesidad de usar matices que le permitieran mantenerse en el nivel del Saxofón y la Guitarra Eléctrica amplificada.

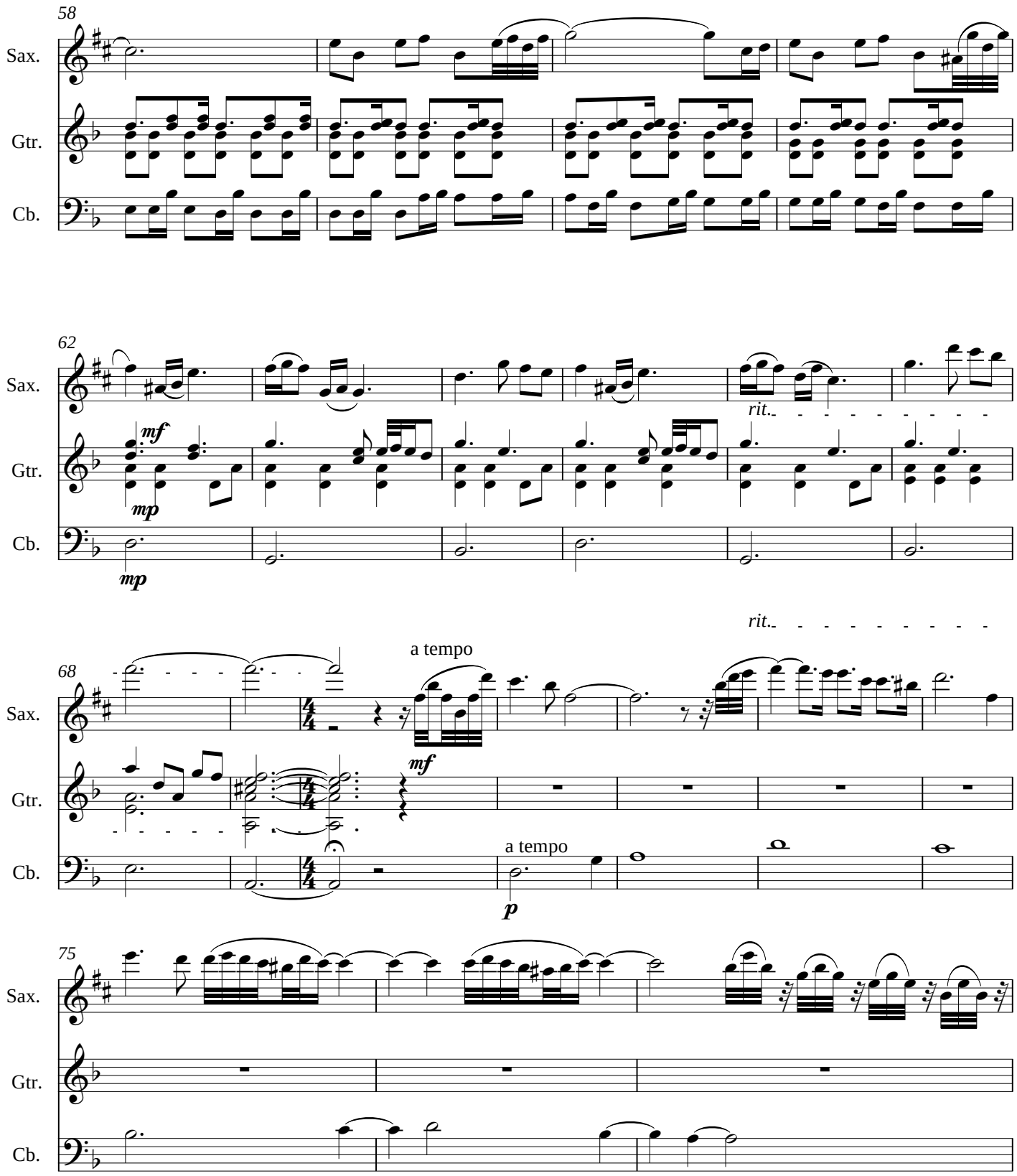
# Ocaso

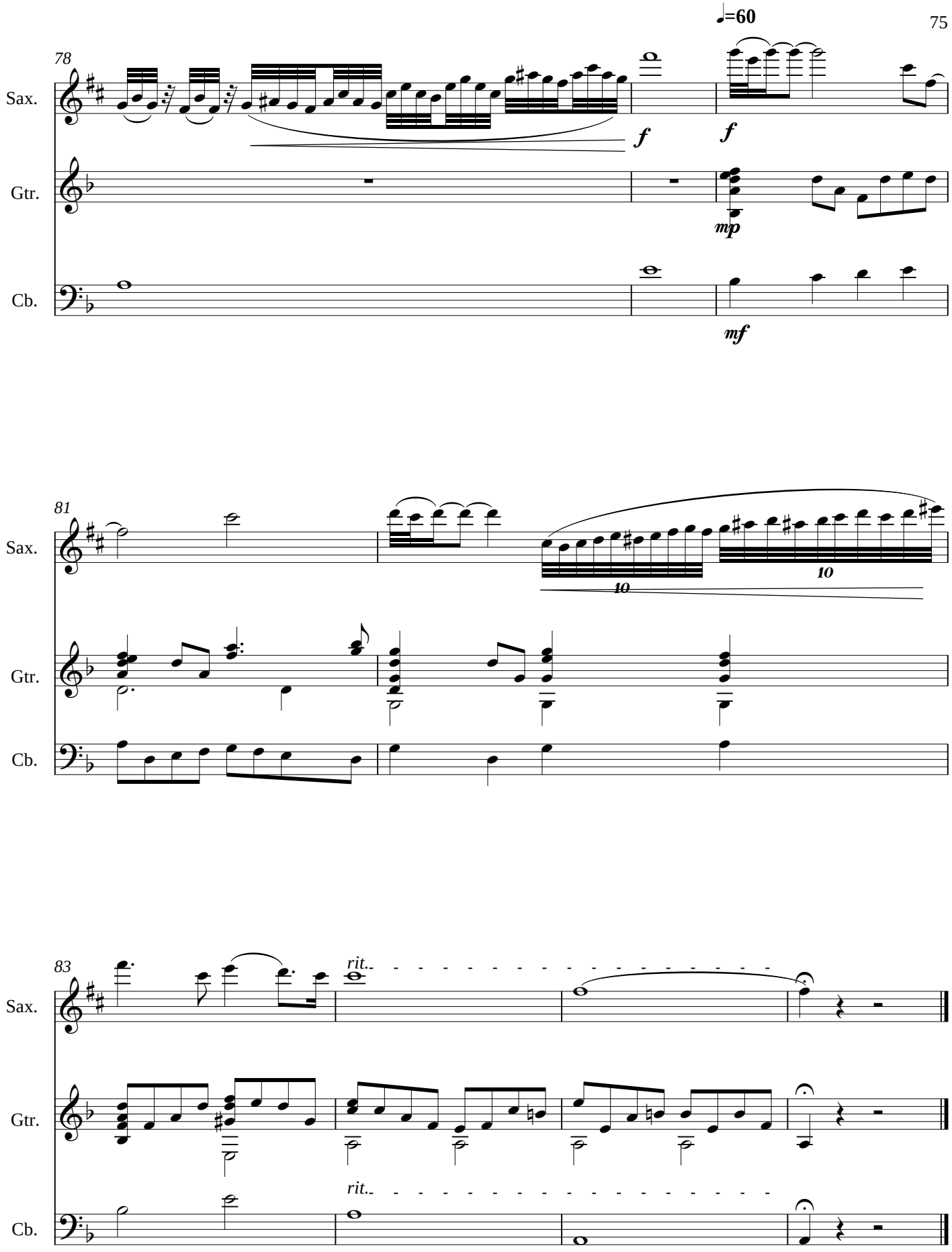
Camilo Castro




22
Sax.
Gtr.
Cb.
mp
mp
28
Sax.
Gtr.
Cb.
pizz.
mp
mf
mf
mf
33
Sax.
Gtr.
Cb.
37
Sax.
Gtr.
Cb.
p
arco


41
Sax.
Gtr.
Cb.
45
slap
f
mp
f
49
54
f
mp
mp


58
Sax.
Gtr.
Cb.
62
mf
mp
mp
rit.
rit.
68
a tempo
mf
a tempo
p
75


♩=60
78
Sax.
Gtr.
Cb.
f
f
mp
mf
81
10
10
83
rit.
rit.

## *Fantasía Circense*

Quinteto de Alientos (5’38’’)

> “*Un payaso va buscando la razón de su vida en un caminar sin horizonte, divagando entre lo simpático y lo melancólico, Sus pasos van marcados por el ritmo en el bajo, las risas del público son una voz que lo atormenta*”.
>
> *Camilo Castro*

Esta obra fue escrita con el propósito de explorar las sonoridades de los alientos de madera, e intentar encontrar un equilibrio adecuado entre estos instrumentos con timbres tan variados.

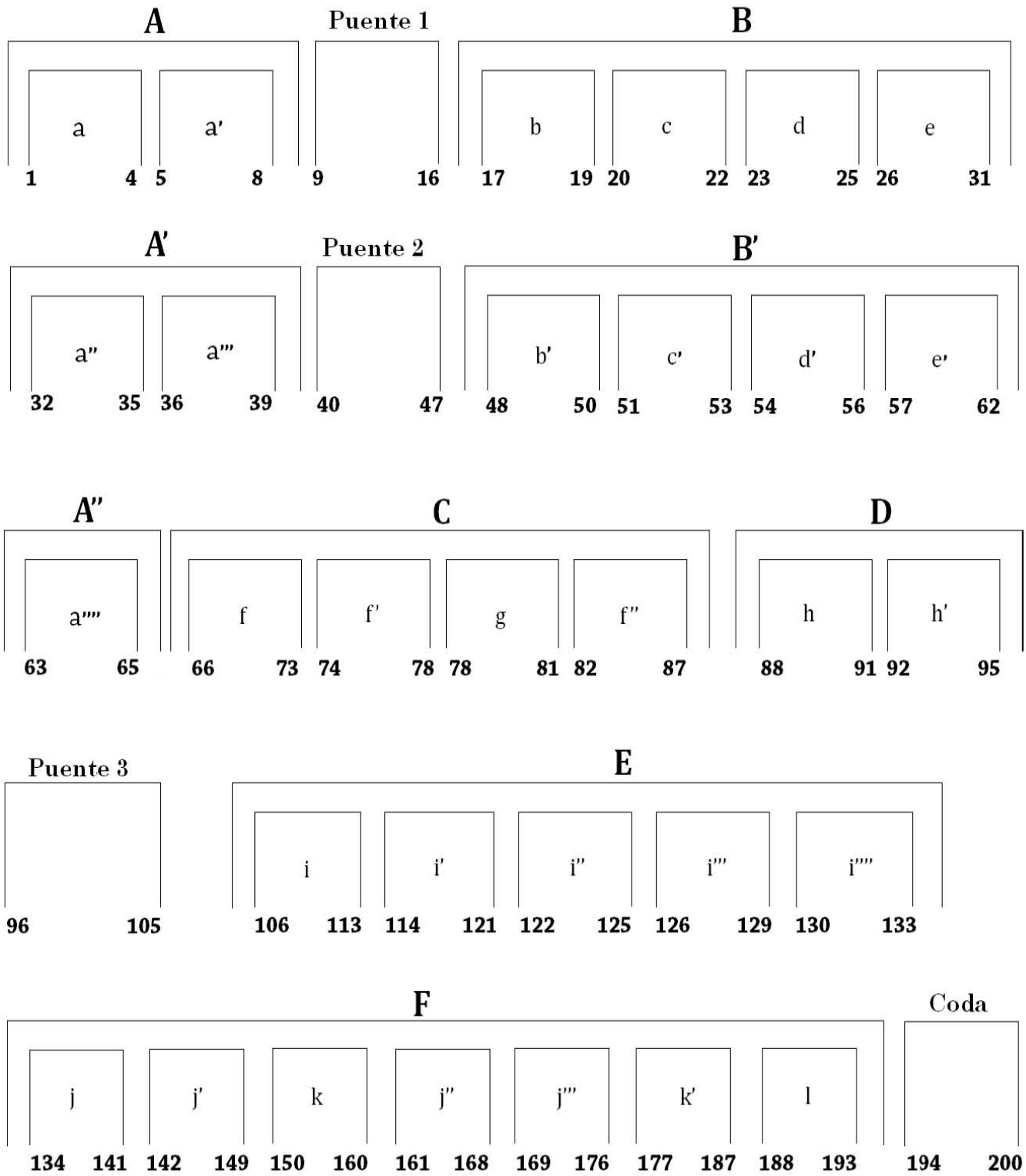
La obra está escrita en cuatro movimientos que se ejecutan sin pausas, utilizan siempre motivos característicos. En cada sección encontramos siempre nuevos materiales temáticos. Utiliza un lenguaje que varía entre tonal y modal.

La intención emotiva que tuve fue crear un dramatismo trágico-cómico que sea transmitido al oyente por medio de elementos característicos de la música, basándome siempre en una opinión personal. Estos elementos serán interpretados por cada individuo de manera interna, dependiendo de factores que pueden ir desde lo psicológico, lo cultural, lo vivencial, hasta fenómenos físico-acústicos, y biológicos.

A partir de mi propia experiencia hablaré de las características musicales que considero más significativas en la obra, debido a que son transmisores de alguna sensación específica, y que sirven como un medio para expresar ideas concretas.

## ANÁLISIS

**FORMA:**



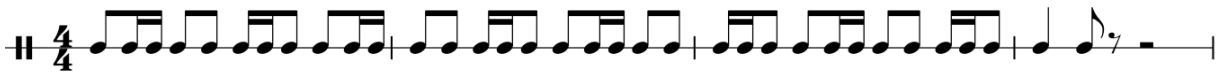
El ritmo es muy variado,  cada movimiento posee características diferentes y es fundamental en el desarrollo de la obra. Hay algunos cambios de *tempo* y de compás que determinan el carácter de las secciones.

**A:**

Este movimiento se caracteriza por el uso de síncopa.

En la sección **a'** tenemos la siguiente figura en el fagot con una duración de tres octavos.

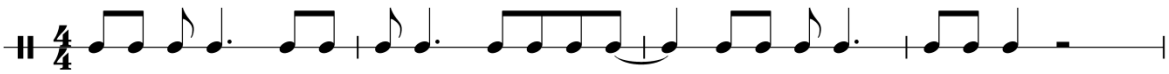
Este motivo se desplaza en el tiempo para completar en 3 compases un ciclo que coincide con el inicio del compás



Mientras que el clarinete usa una célula rítmica que también se va desplazando en el  tiempo creando una síncopa.

En el Oboe aparece esta figura de seis tiempos:

La cual también se va desplaza en el tiempo:

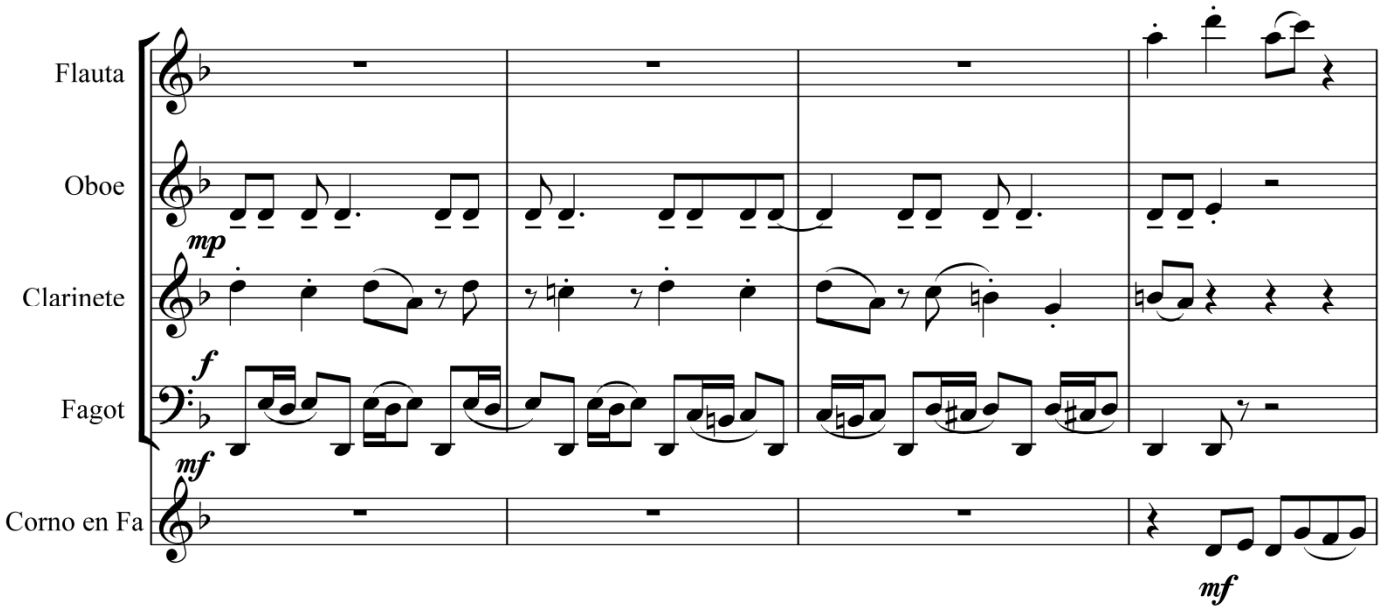


La conjunción de estos patrones crea una atmosfera sonora en la que cada instrumento tiene una función, sin embargo se mueve de manera independiente creando poliritmias que forman un tejido rítmico sólido y diverso.

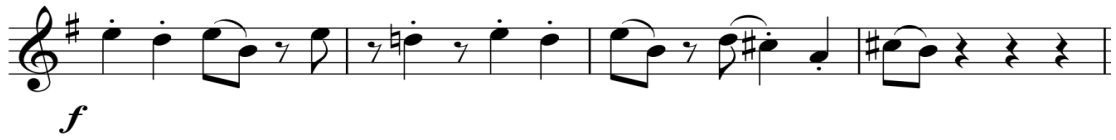
Los elementos descritos anteriormente también aparecen en las secciones **a**, **a'**, **a''** y **a'''** utilizando diferentes instrumentaciones, esto con el objetivo de que la variedad en los timbres mantenga siempre la atención del oyente y sea un factor de contraste durante toda la obra.

Esta pieza es tonal, está en re menor e incluye algunos modos, y disonancias que están hechas de manera voluntaria para crear un ambiente que en unas ocasiones se torna burlesco y en otras trágico.

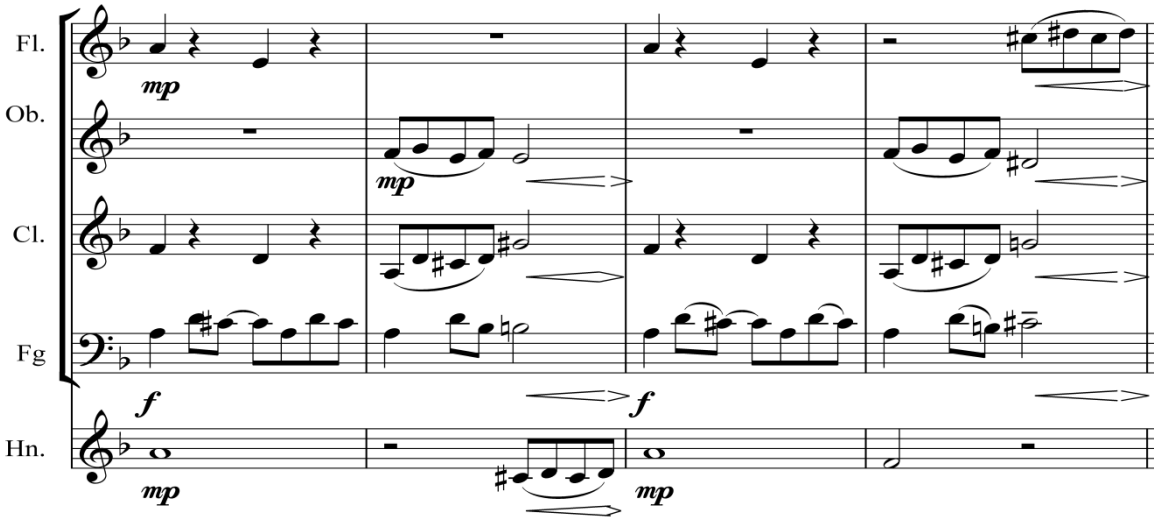
Ejemplo1: (c1 al c.4)




Esta frase en el modo RE Mixolidio, tiene un aire simpático, y nos remonta un poco a melodías usadas en la música popular de las costas del Mar Caribe, los instrumentos de aliento ayudan a generar esa referencia cultural, caracterizada por la sencillez y la despreocupación. (c.1 al c.4)



En los **Puentes 1** y **2** la tonalidad cambia a re menor, y se utilizan algunas disonancias, que podemos advertir en el ejemplo 2: (c.9 al c.12).




En el tercer tiempo del compás 9 encontramos un intervalo de segunda menor en el clarinete y la flauta (Re, Mi).

En el segundo tiempo del compás 10 un acorde de segundas que se forma en el fagot, el Clarinete, Y el Oboe (Do#, Re, Mi).

En el segundo octavo del tercer tiempo en el compás 12 aparece la nota Re#, ajena a la tonalidad.

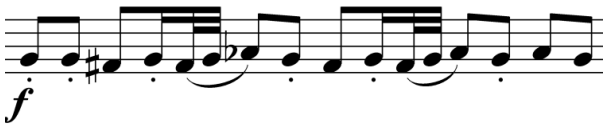
Estas tensiones armónicas producen un efecto que a mi manera de ver resulta gracioso, simpático.

**B:**

Encontramos cambios de compás de $\frac{4}{4}$ y $\frac{6}{4}$, con el objetivo crear dos ambientes métricos diferentes, a manera de pregunta y respuesta.

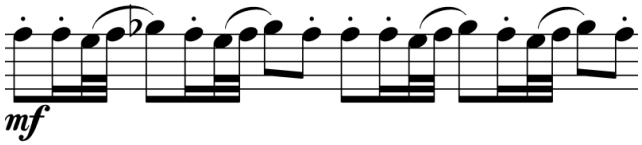
Constituida en la mayor parte por figuras de de octavo, encontramos notas de adorno como variantes para enriquecer la rítmica con notas de paso y bordados.

Ejemplo 1: Oboe (c. 50)



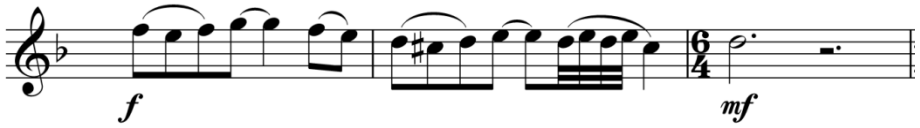

Ejemplo 2: Clarinete (c. 53)

Ejemplo 3: Clarinete (c. 25)

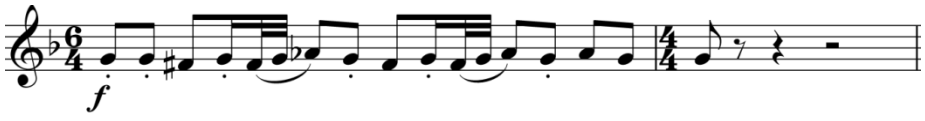



La constante rotación de las melodías en cada instrumento, nos da como resultado una estructura que es muy diversa y que sorprende en cada frase.

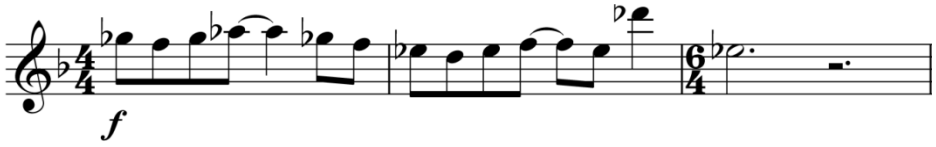
Pregunta: (c.48, Fl.)



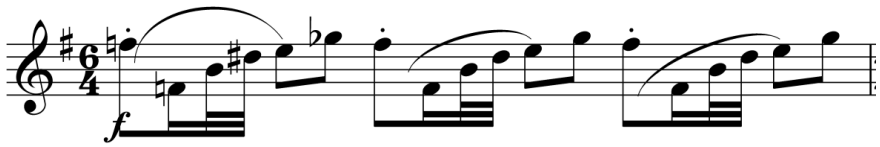

Respuesta: (c.50, Ob.)



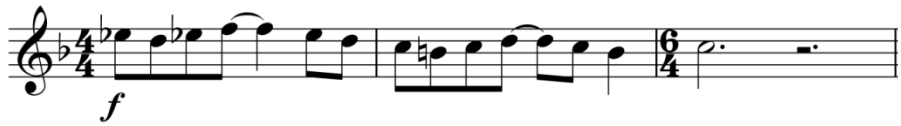

Pregunta:(c.51, Fl.)



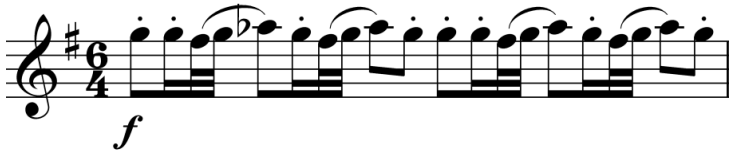
Respuesta: (c.53, Cl.)



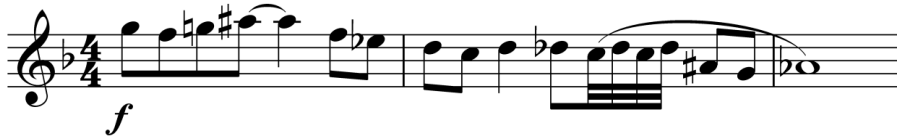
Pregunta: :(c.54, Fl.)



Respuesta: (c.56, Cl.)

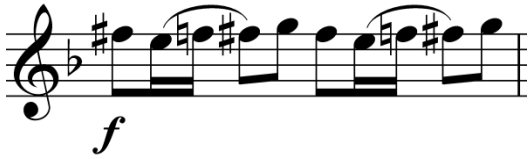


Pregunta:(c.57, Fl.)

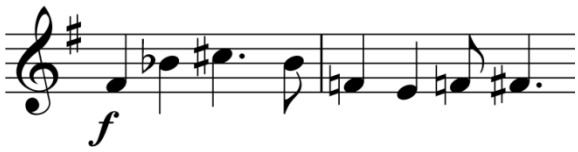


Respuesta: (c.59, Fg.)

Pregunta: (c.60, Fl.)



Respuesta: (c.61, Cl.)




En la siguiente exposición **B'** estas melodías son ejecutadas con instrumentación totalmente variada, esta característica es un factor predominante en toda la obra.

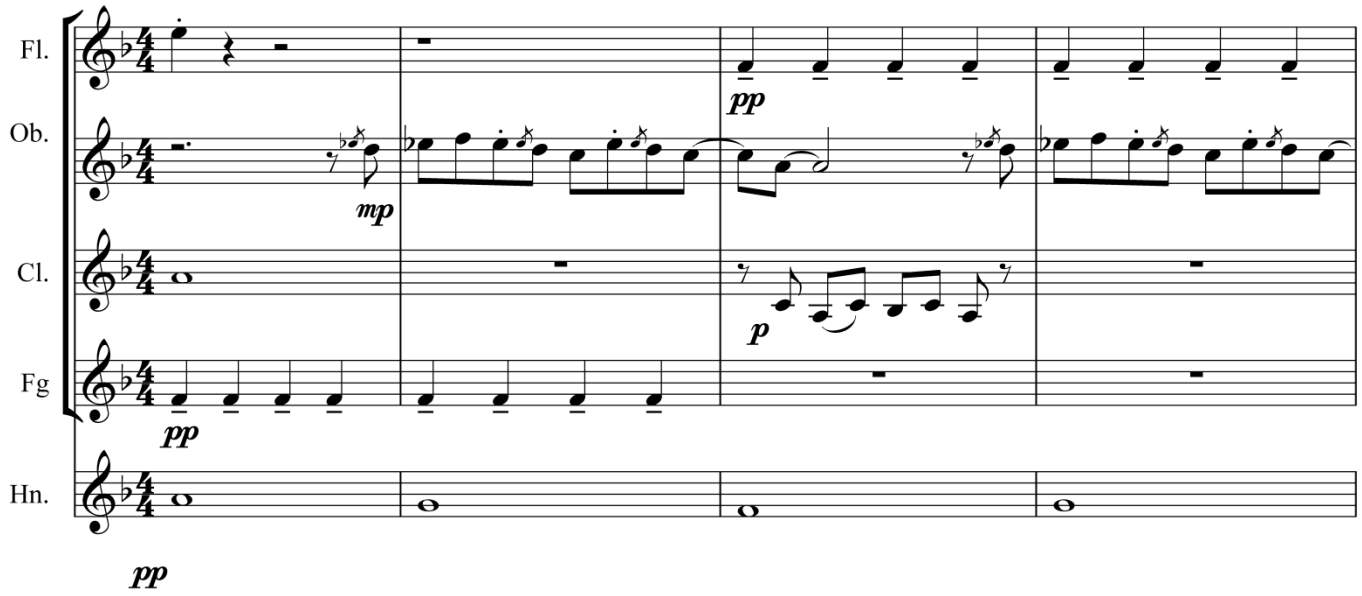
Encontramos cambios de tonalidad, que fueron escogidos sin importar la relación armónica entre ellos, para crear sorpresa en el oyente:

**b** Re menor, **c** Mi b menor, **d** Do menor, **e** La b mayor

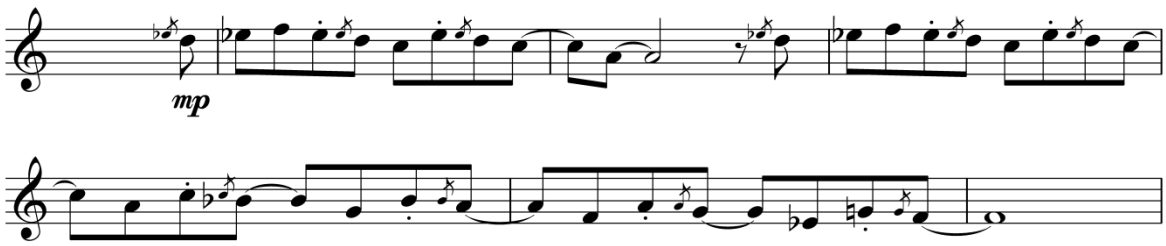
**C:**

Esta sección utiliza figuras rítmicas más regulares, y no tiene cambios de compás, aligerando un poco la densidad rítmica, dándole un temperamento diferente.

En **f**, **f'** y **f''** tenemos una constante rítmica formada por cuatro figuras de entero, ejecutada por diferentes instrumentos en cada ocasión y que sirve como un acompañamiento muy sencillo. (c. 66 al c.69)

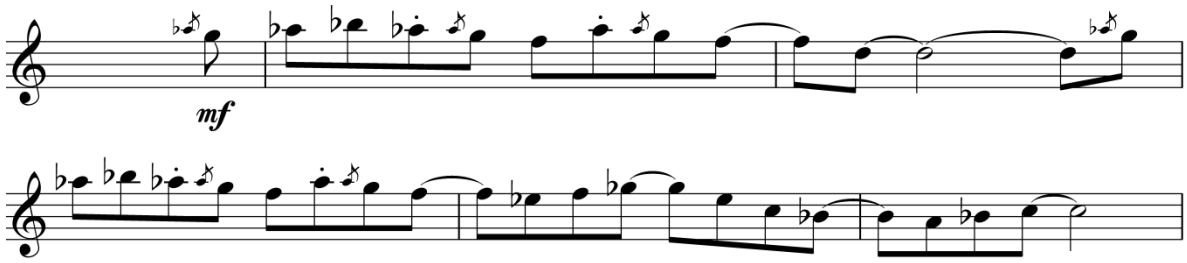


En esta sección hay un nuevo motivo melódico, que utiliza el modo Mixolidio de FA (c.66, Oboe).

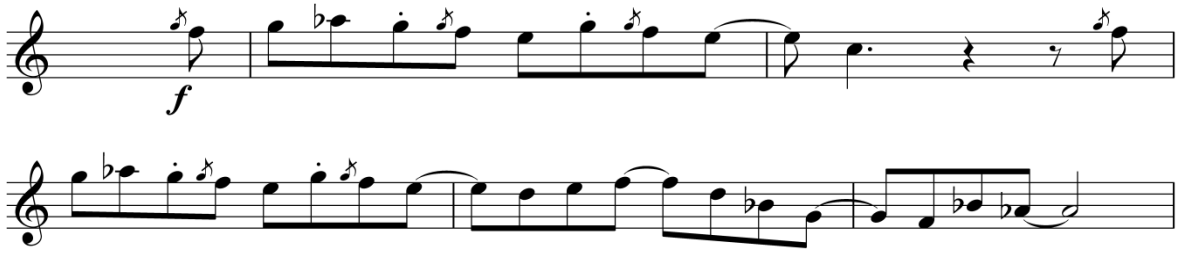



Esta misma frase se emplea en **f'**, usando ahora el modo fa Dórico

(c.72, Clarinete).



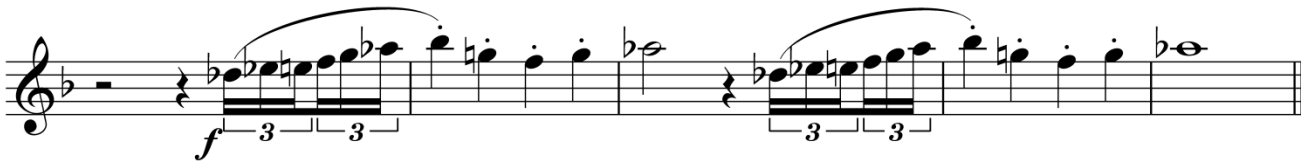

Y también En **f''** con la escala de fa menor melódica (c.81, cl.)



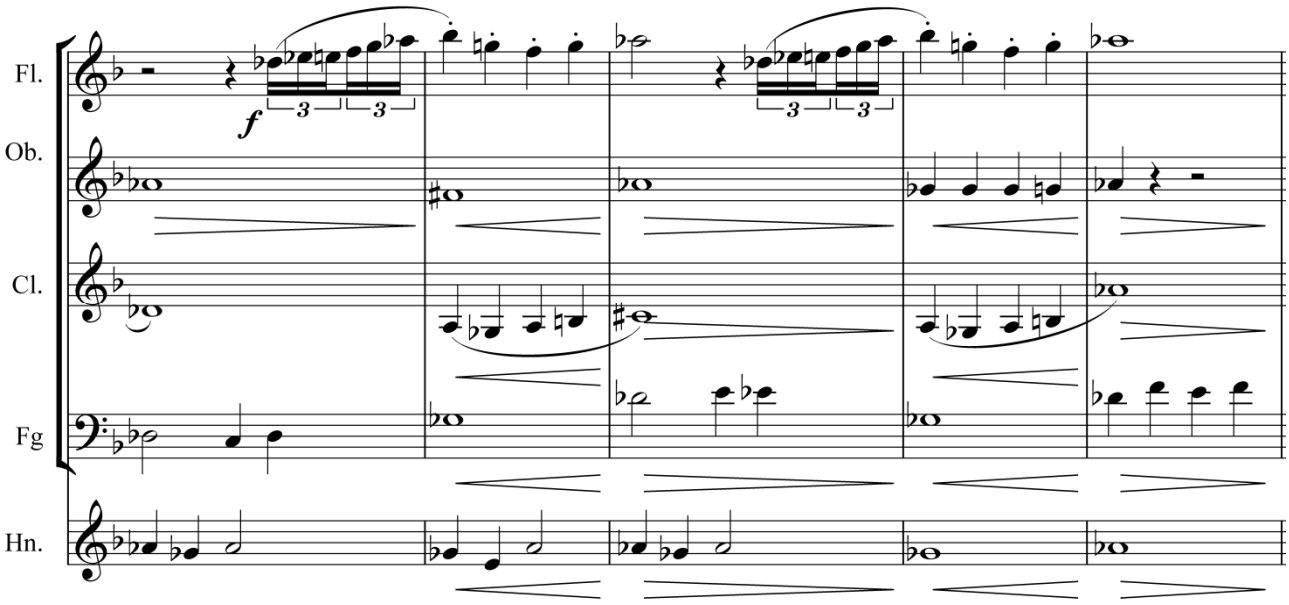

Los cambios en la tonalidad y modo tienen la intención de darle un colorido modal a un motivo rítmico melódico desarrollando así esta idea temática.

**D:**

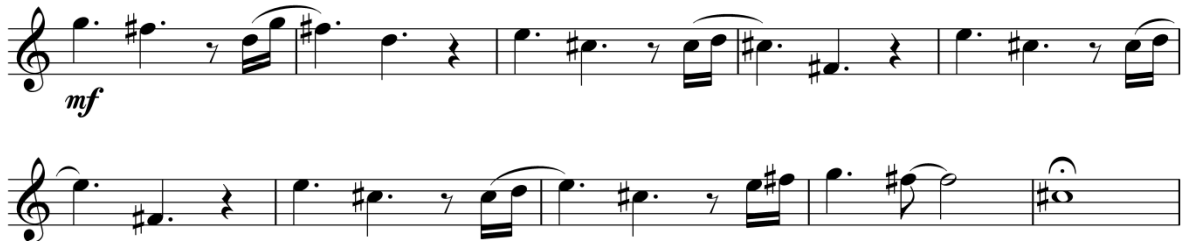
En el compás 91 la flauta utiliza tresillos de dieciseisavo para ornamentar la melodía. Este nuevo elemento rítmico es un factor de divergencia en un momento en el que el acompañamiento se hace menos denso, debido al uso de figuras de medio y entero. (c.91 al c.95)



La flauta utiliza una melodía que proviene de los acordes Re# mayor y Sol# mayor, generando así una bitonalidad, que resulta muy singular. (c.91 al c.95)



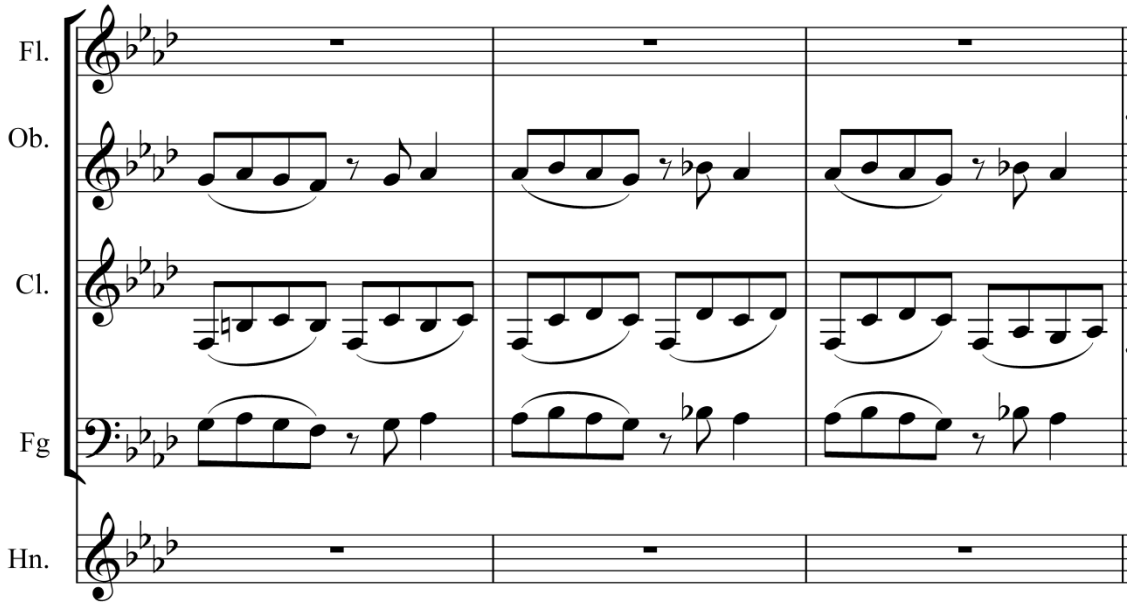
En el **Puente 3** hay un cambio, ♩= 110, se usa para acercarse al carácter de **E** que usa ese mismo *tempo*. Una línea melódica en la flauta, en fa menor, a manera de cadencia, genera tensión que se resuelve en la siguiente sección. (c.96 al c.105)




**E:**

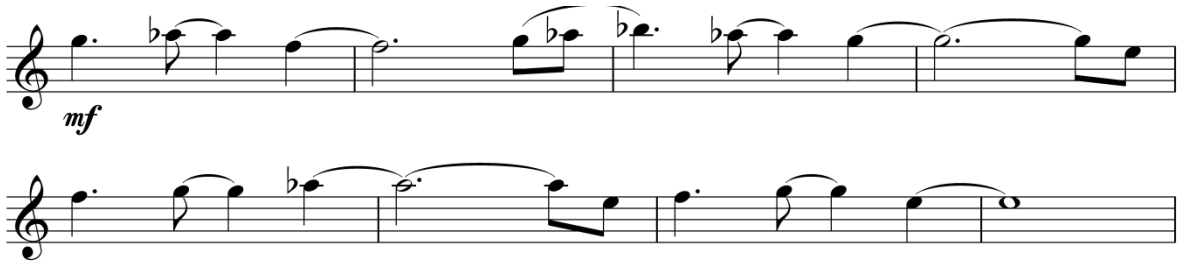
Esta sección se caracteriza por el uso de figuras de octavo y figuras de entero en mayor medida, acentuando los tiempos fuertes del compás, lo que crea una textura homogénea poco ornamentada, divergente con la idea inicial polirítmica, y adornada **A**.

Ejemplo 5 (c. 122 al c.124)




Fa# menor alterna los acordes de tónica menor y dominante cada 2 compases; de esa manera empleamos un nuevo recurso armónico que genera dramatismo, usado también en **j**, **j'**, **j''** y **j'''**.

Aparece este nuevo material temático, que es el pilar de la segunda mitad de la obra, y que se desarrolla de diferentes maneras. (c.106 al c.113).

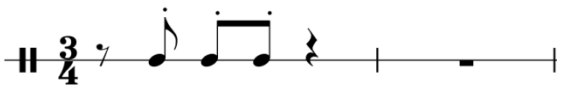



**F:**

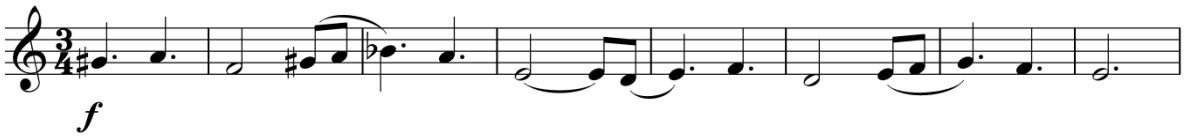
Hay un cambio de tempo, ♩= 140, y de Compás $\frac{3}{4}$ para dar dinamismo a la obra, que casi había caído en un periodo de lentitud.

En los compases 141 y 168 tenemos un solo compás de $\frac{2}{4}$ con la idea de que la métrica juegue una especie de engaño al escucha, manteniendo su atención.

En **j** y **j'** hay una constante rítmica, ejecutada por diferentes instrumentos, que nos sirve como un elemento temático que caracteriza esta sección, y que le imprime dinamismo.



Hay una variante melódica de **j**: (c.134 al c.141)

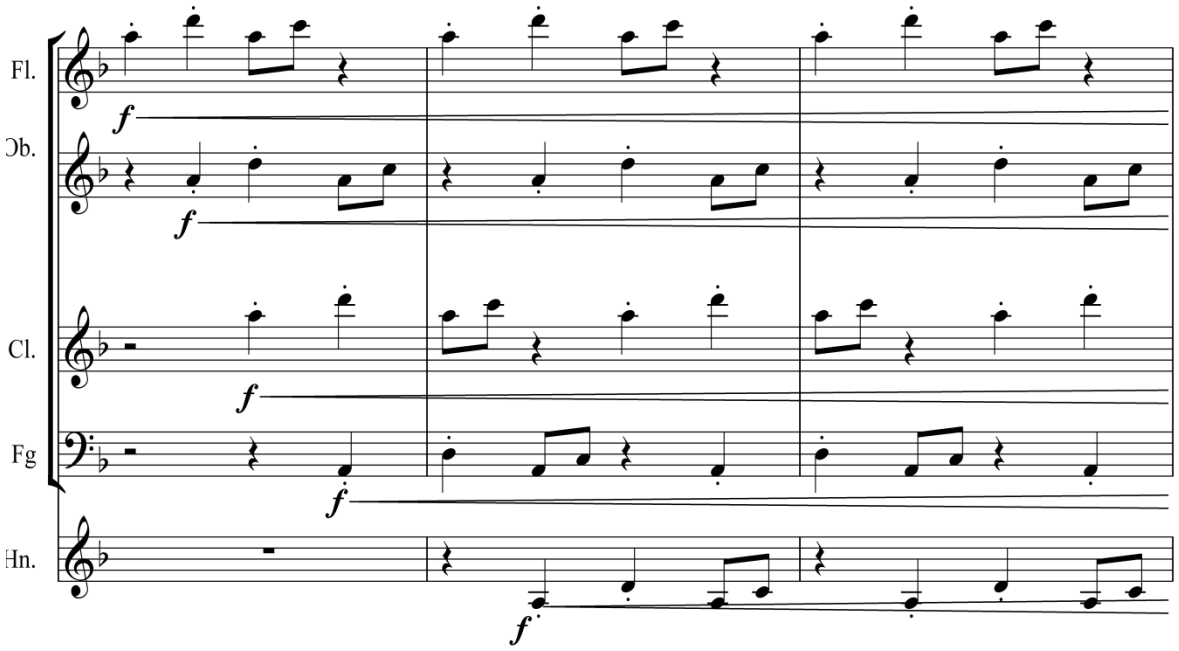



A partir de este material se crea una sección en la que son utilizados fragmentos en cada una de las voces en cada instrumento, **k.** Es un punto cúspide de la obra debido al uso de la polifonía.

**I** (c.189 al c.193) está formada por los acordes re menor y LA mayor que sirven como una cadencia hacia la **Coda**.

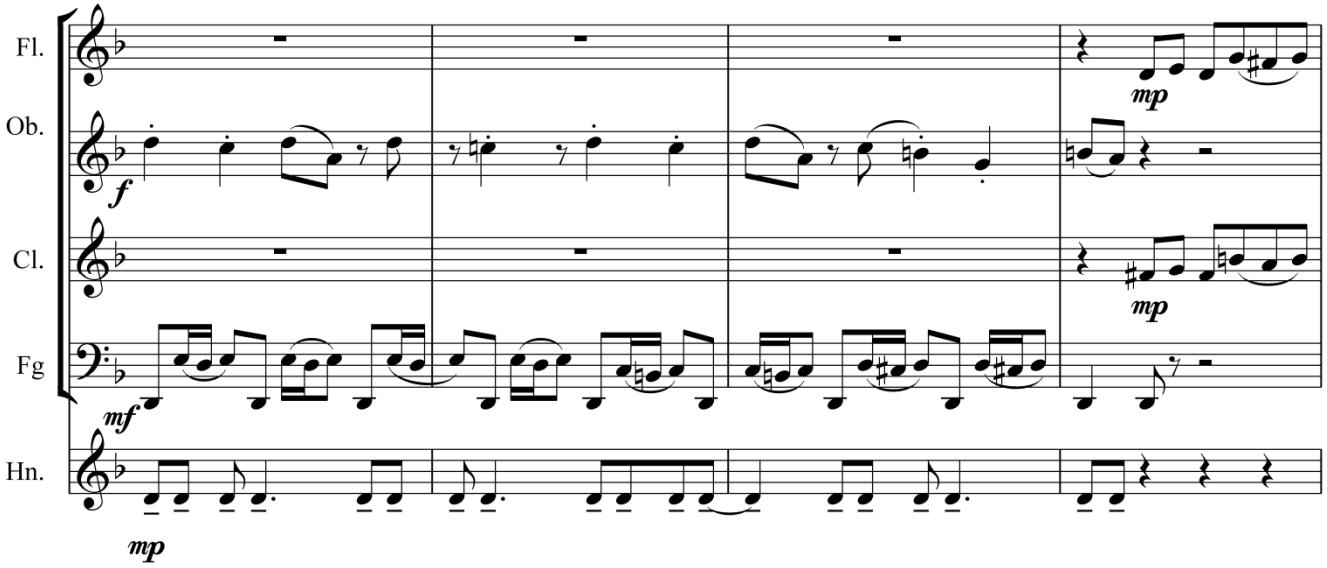
La **Coda** Está hecha a partir de esta constante rítmica, retomada de la sección **A** al inicio de la obra, se usa como un tema conclusivo, que redondea las ideas musicales, está en Re mayor, y es una especie de recapitulación del principio de la obra.

Esta figura se va desplazando un octavo hacia adelante en el tiempo, en cada uno de los instrumentos, creando una atmosfera rítmica que va creciendo a manera de canon y le da intensidad al final de la obra. (c.194 al c.196)



La dinámica está concebida para resaltar las funciones que los instrumentos reciben en cada sección, ya sea el bajo, el acompañamiento o la melodía.

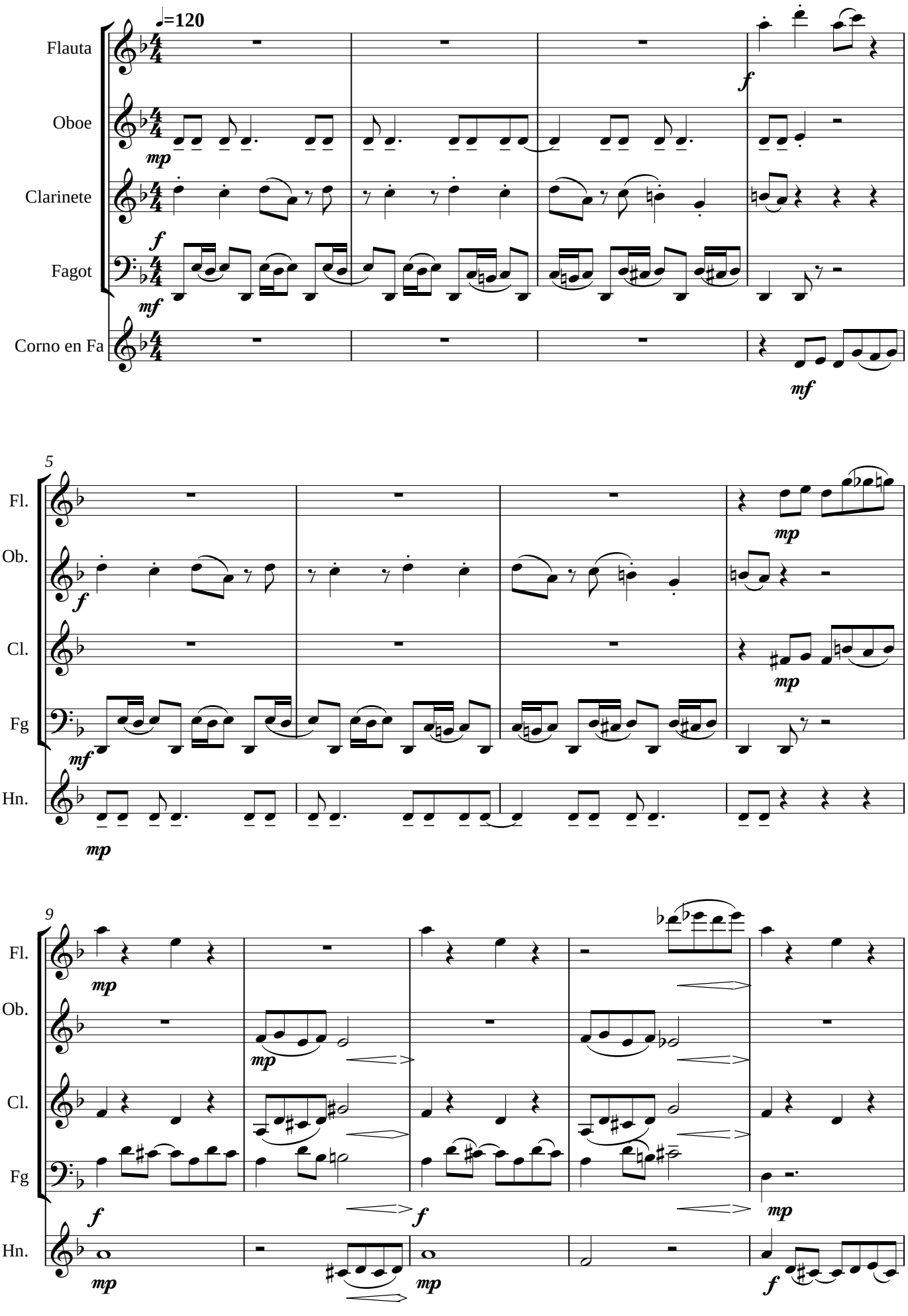
Ejemplo 4: (c.5 al c.8)

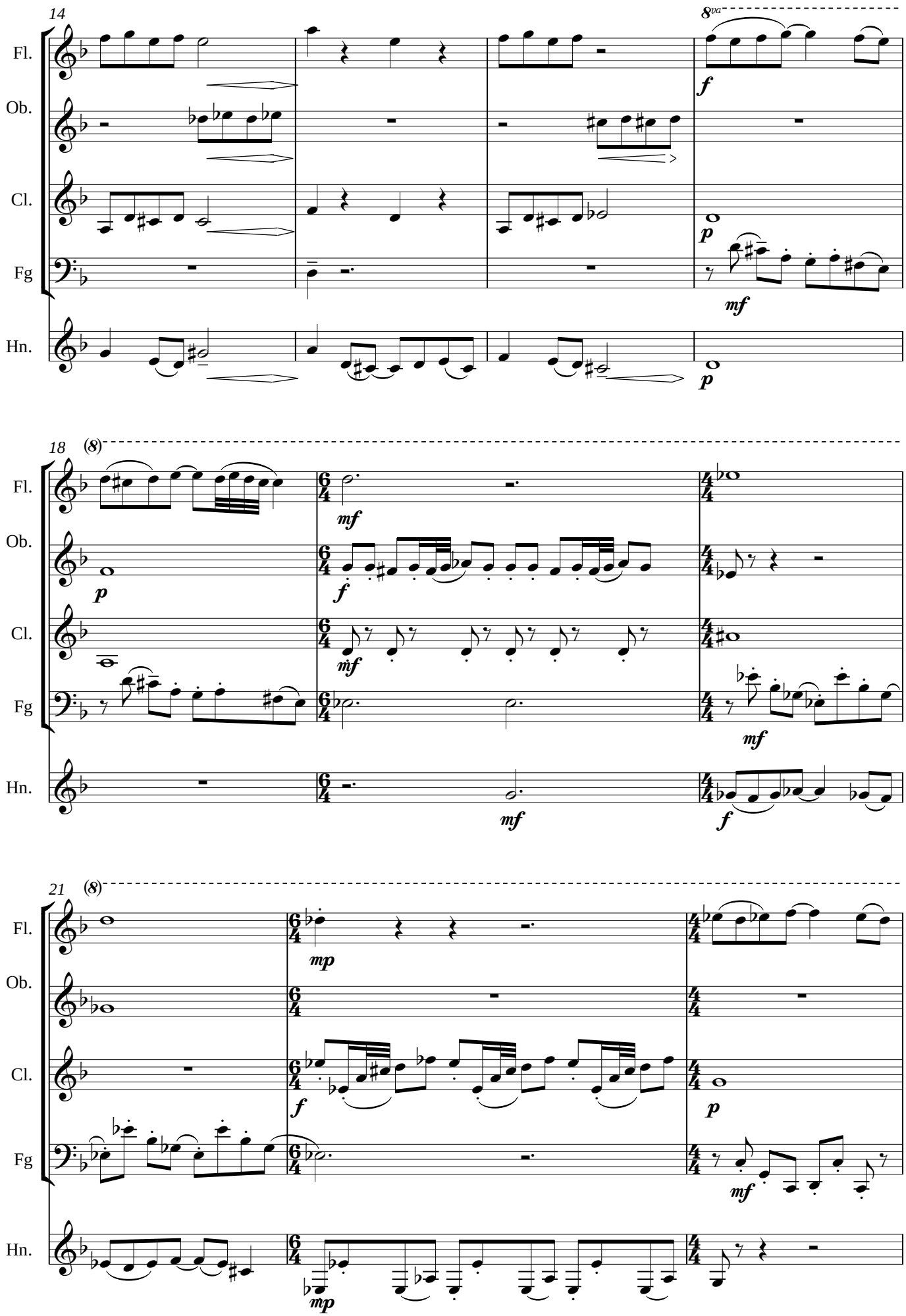


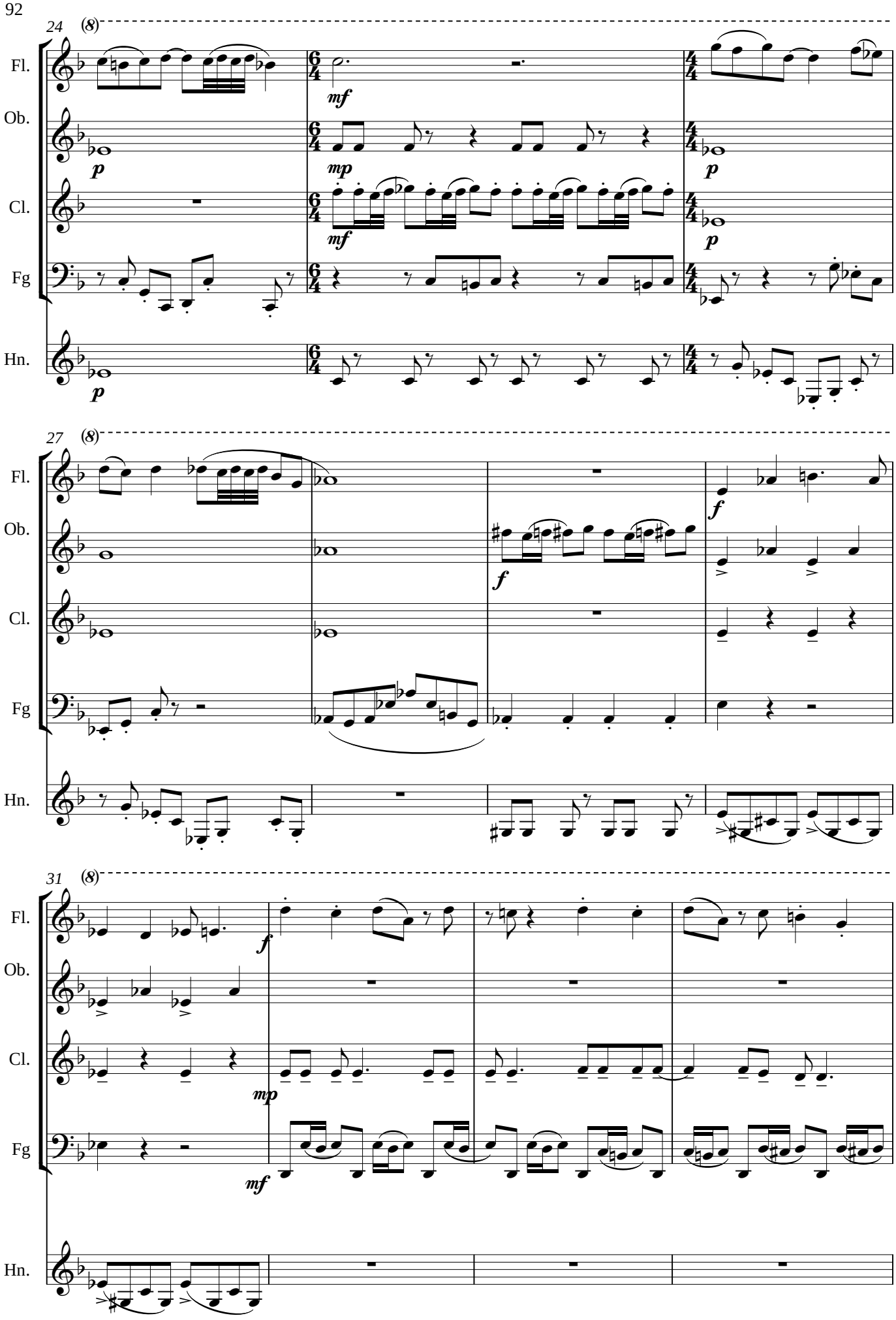

Aquí tenemos $f$ en el Oboe que lleva la melodía, $mf$ en el Fagot que marca el bajo, y $mp$ en el Corno que tiene la función del acompañamiento.

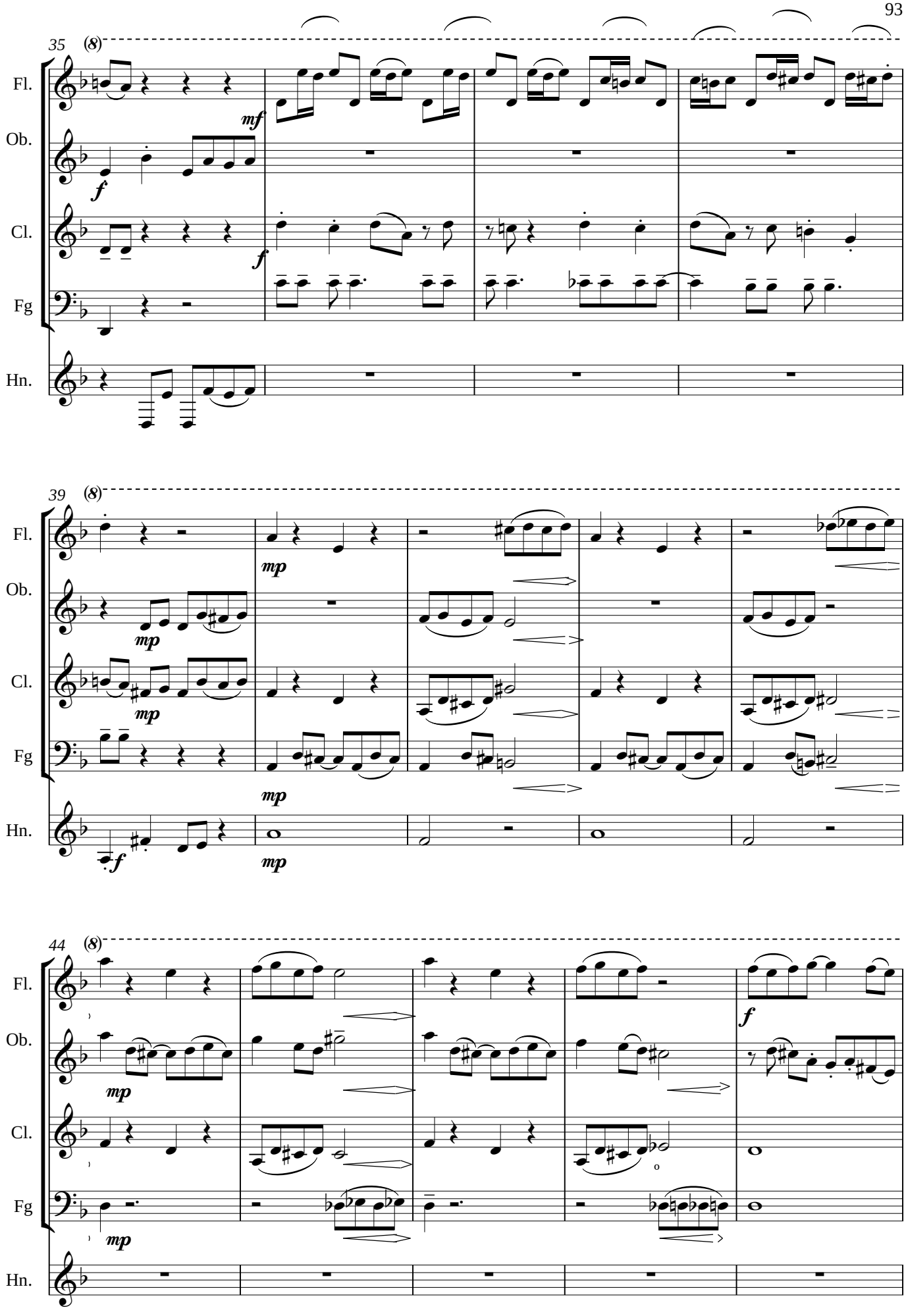
# Fantasía Circense

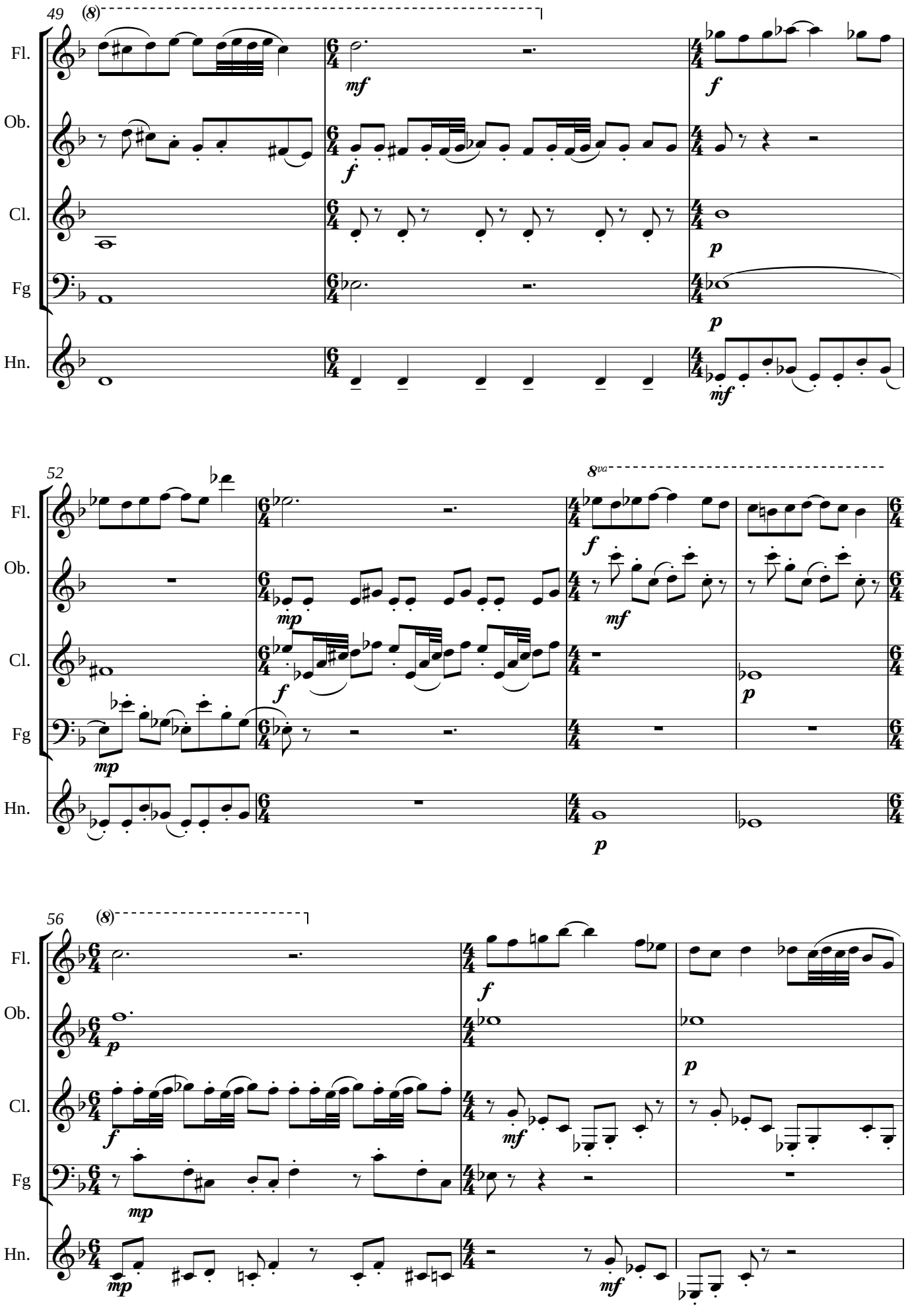
Camilo Castro

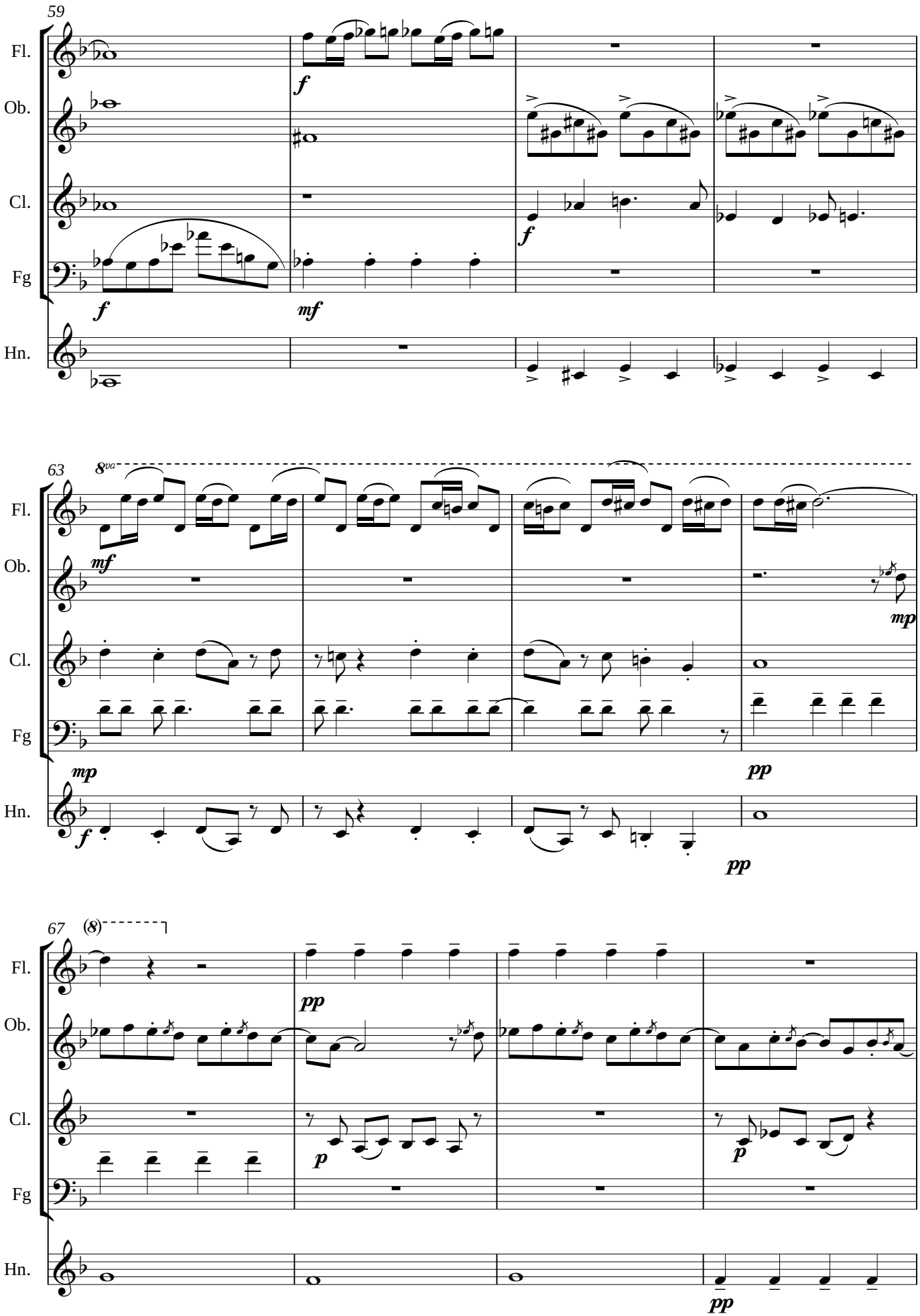


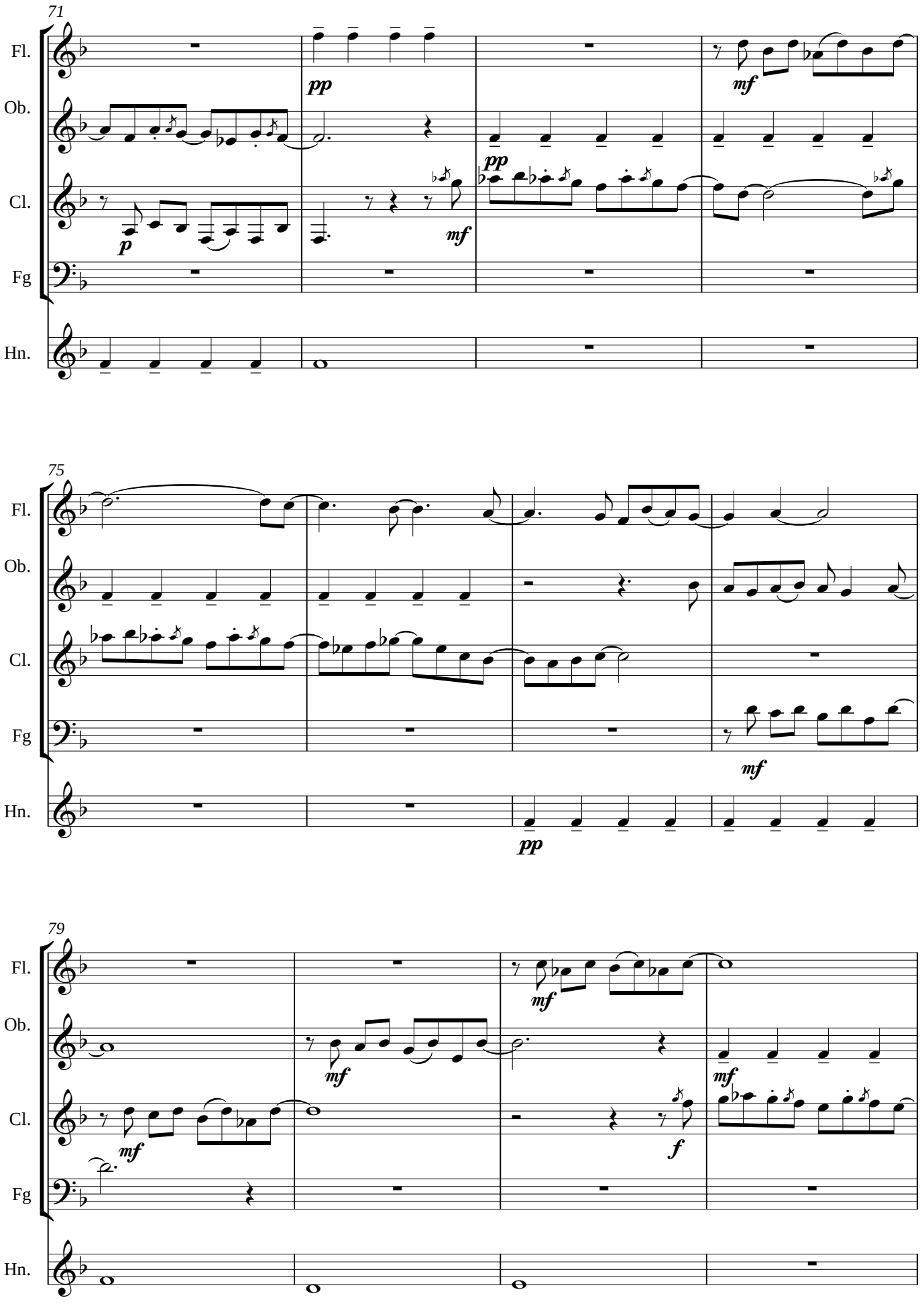

14
8va
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
f
p
mf
18
(8)
mf
f
mp
21

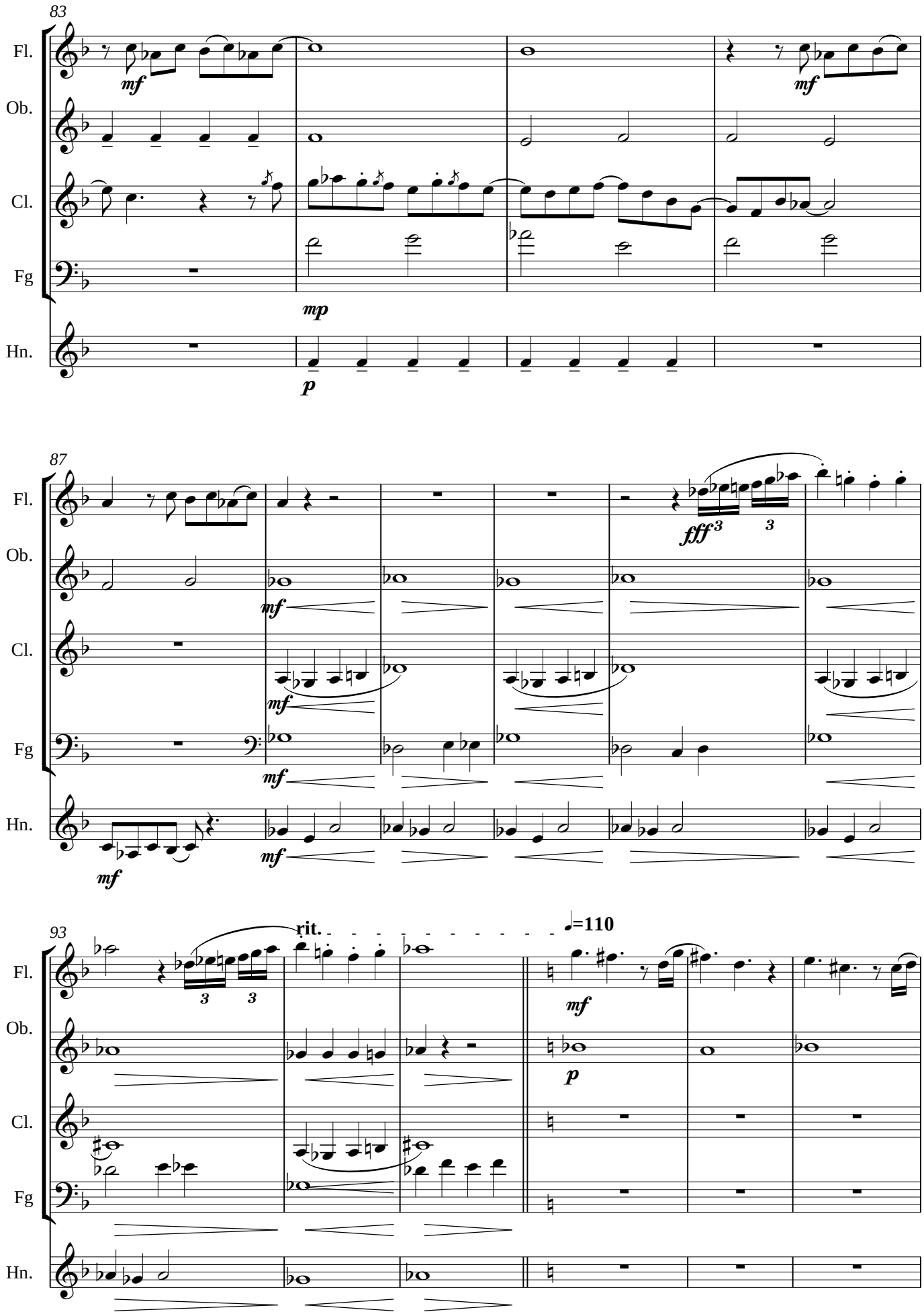

24
(8)
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
mf
mp
mf
p
p
p
p
27
(8)
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
f
f
f
31
(8)
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
f
mp
mf

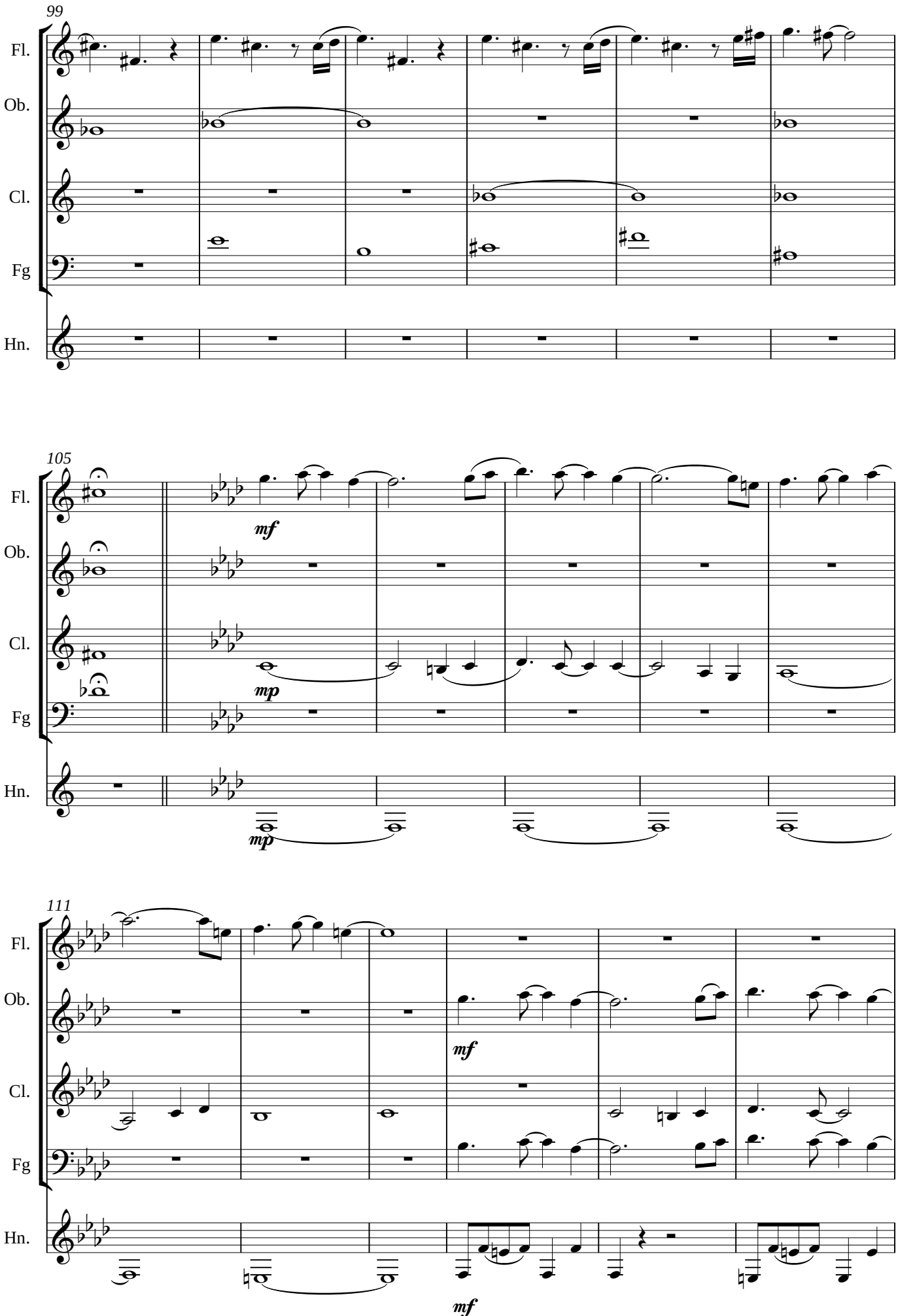

35
(8)
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
mf
f
f
39
(8)
mp
mp
mp
mp
f
mp
44
(8)
mp
mp
f

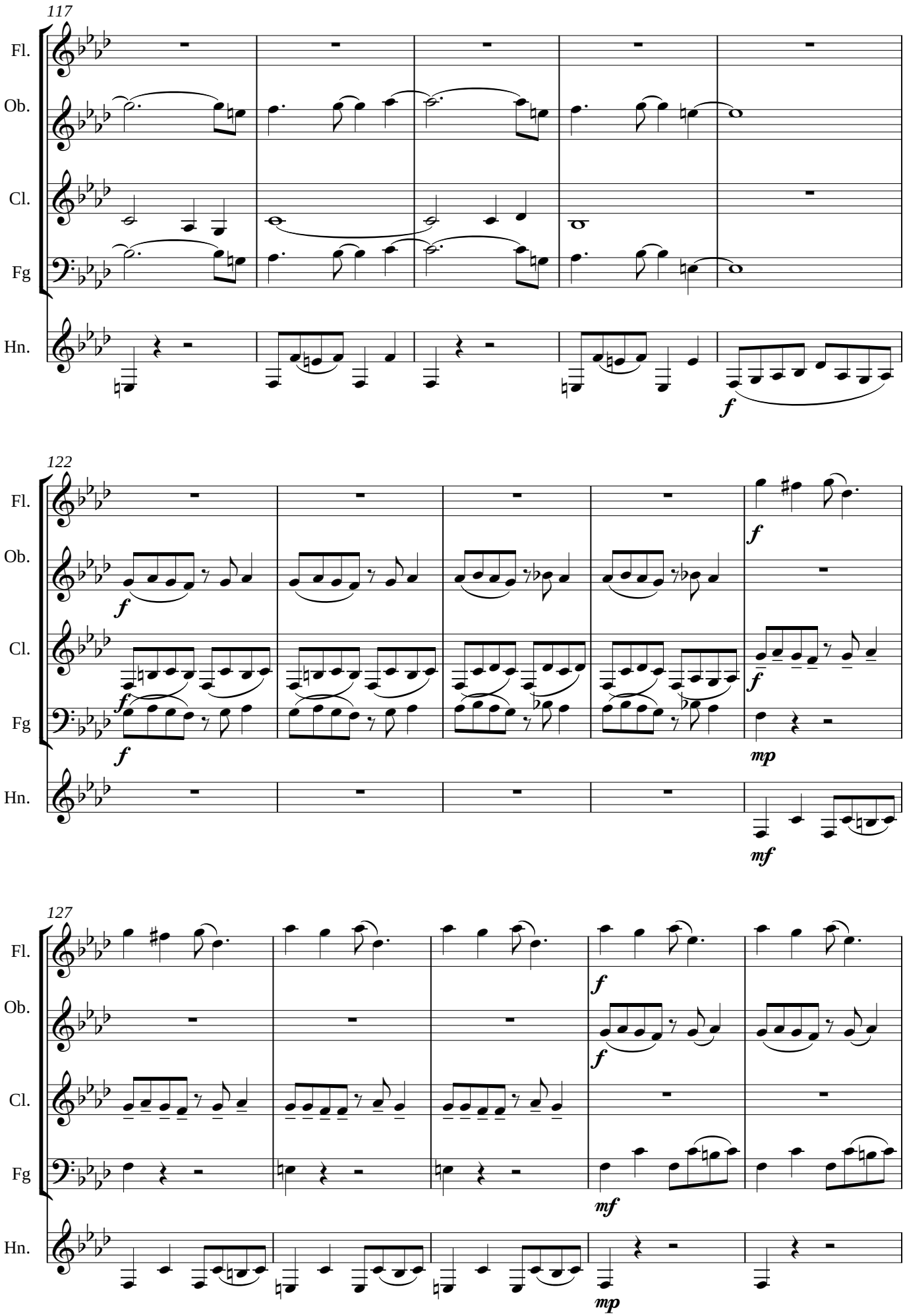

49
(8)
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
mf
f
p
52
8va
mp
56

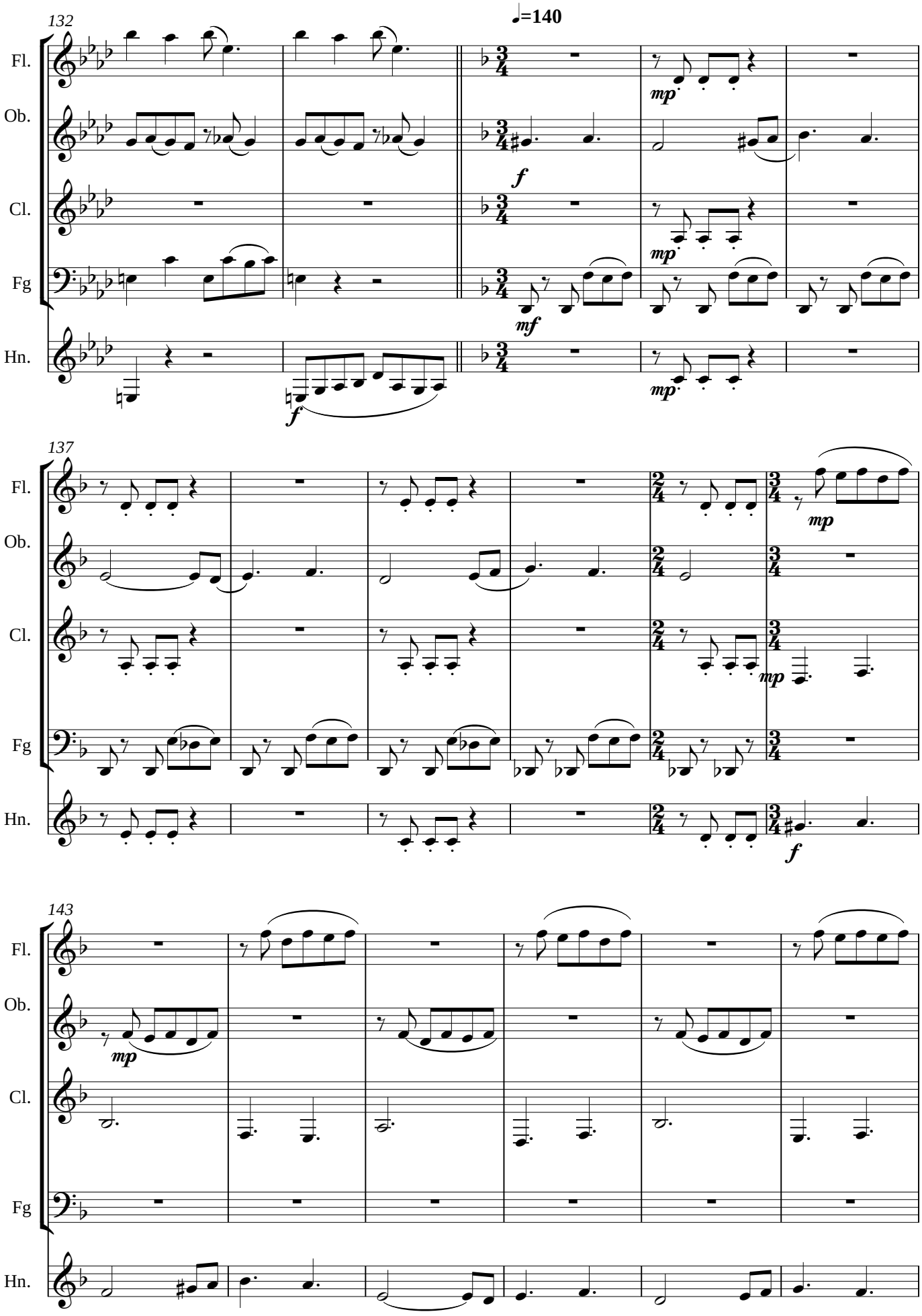

59
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
f
mf
63
8va
mp
pp
67
(8)
p

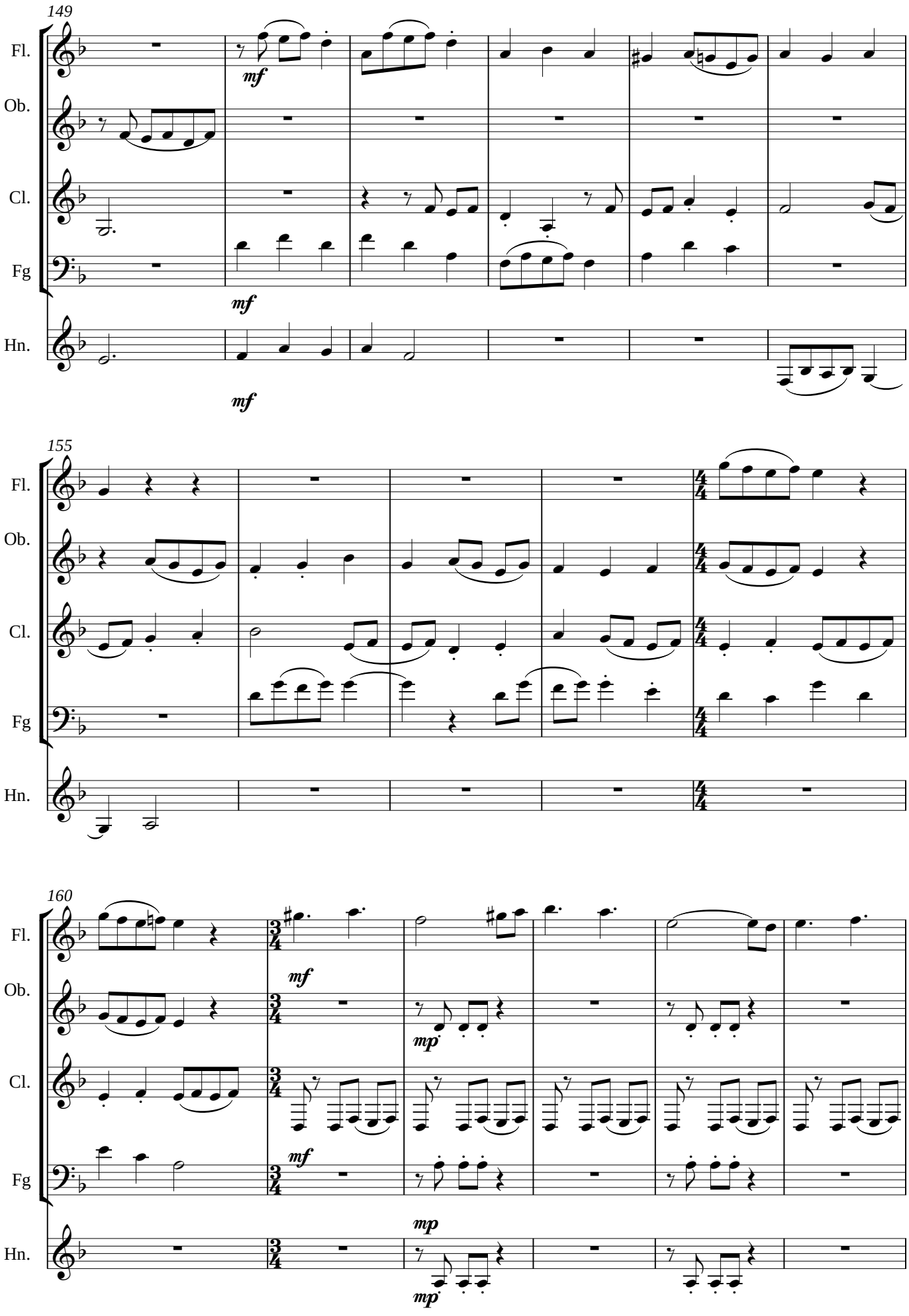

71
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
pp
mf
pp
p
mf
75
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
mf
pp
79
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
mf
mf
mf
mf
f

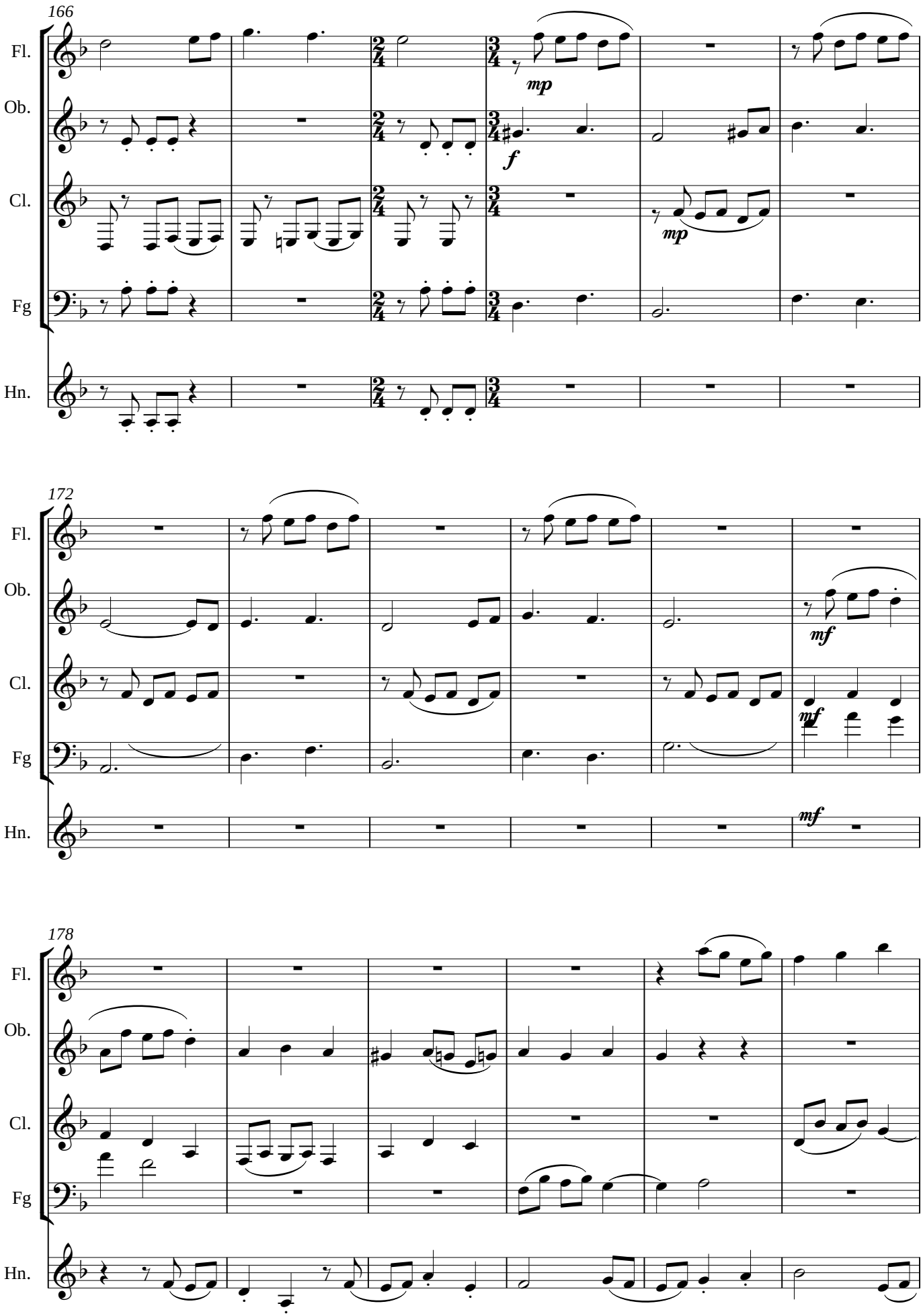

83
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
mf
mp
p
87
fff
3
rit.
93
=110

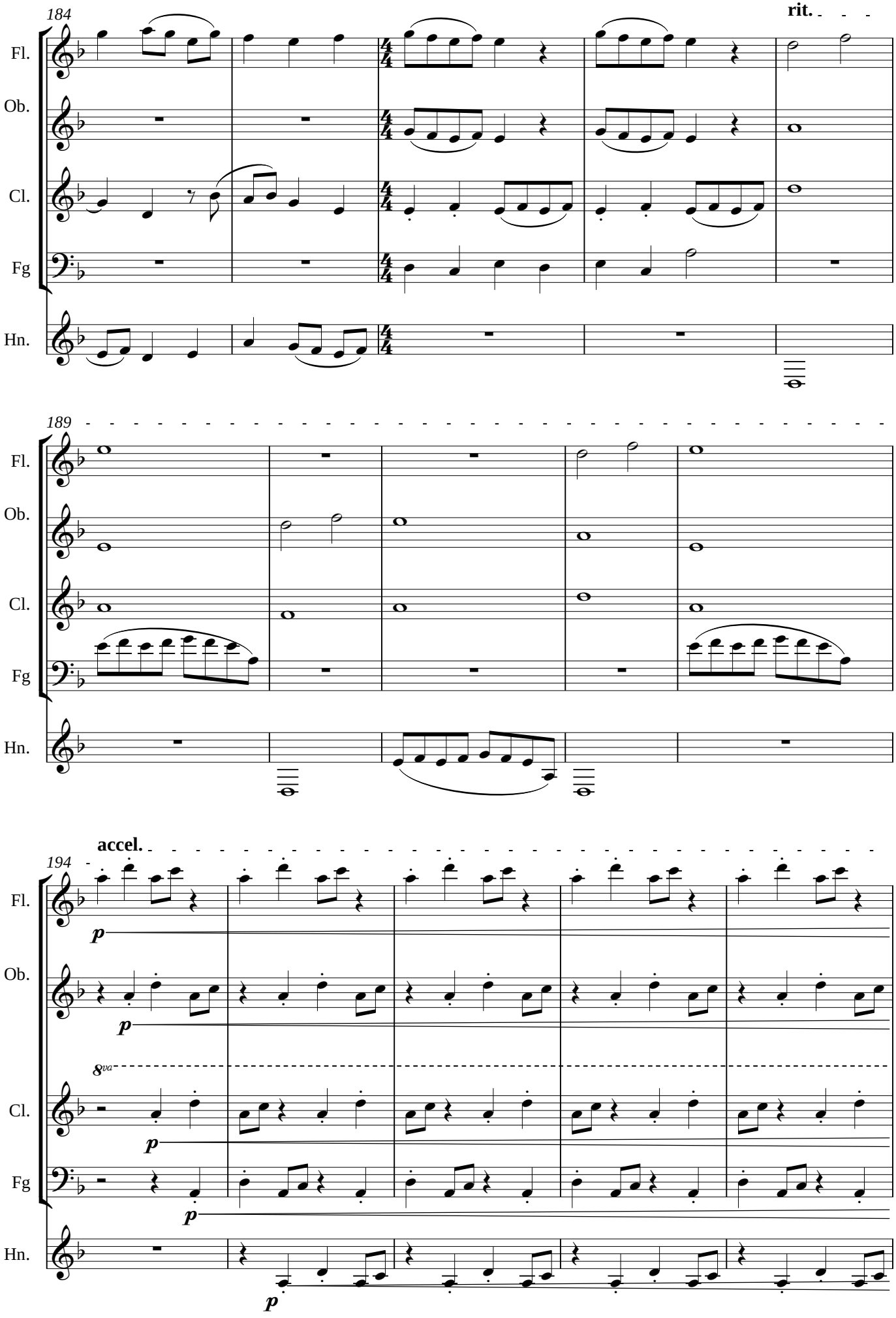

99
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
105
mf
mp
mp
111
mf
mf

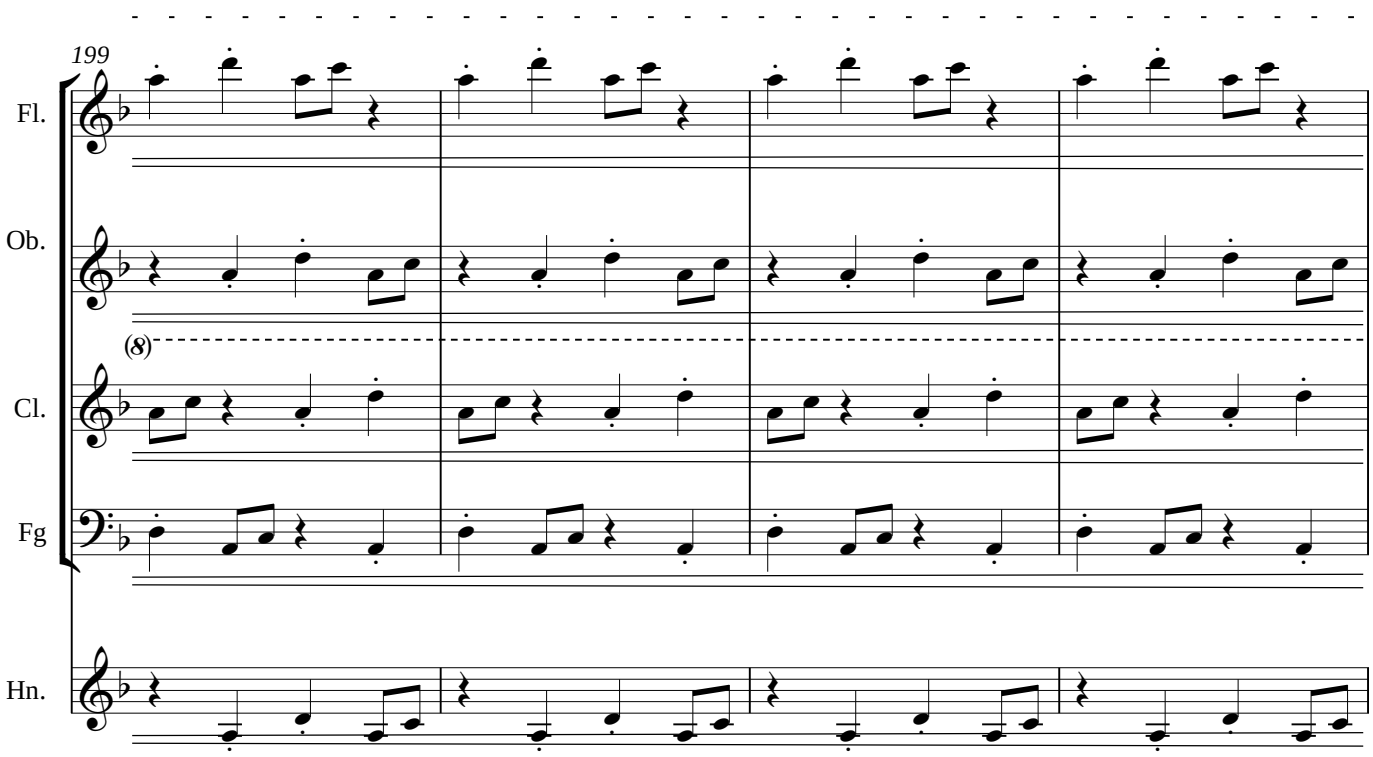

117
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
f
122
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
f
mp
mf
127
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
f
mf
mp

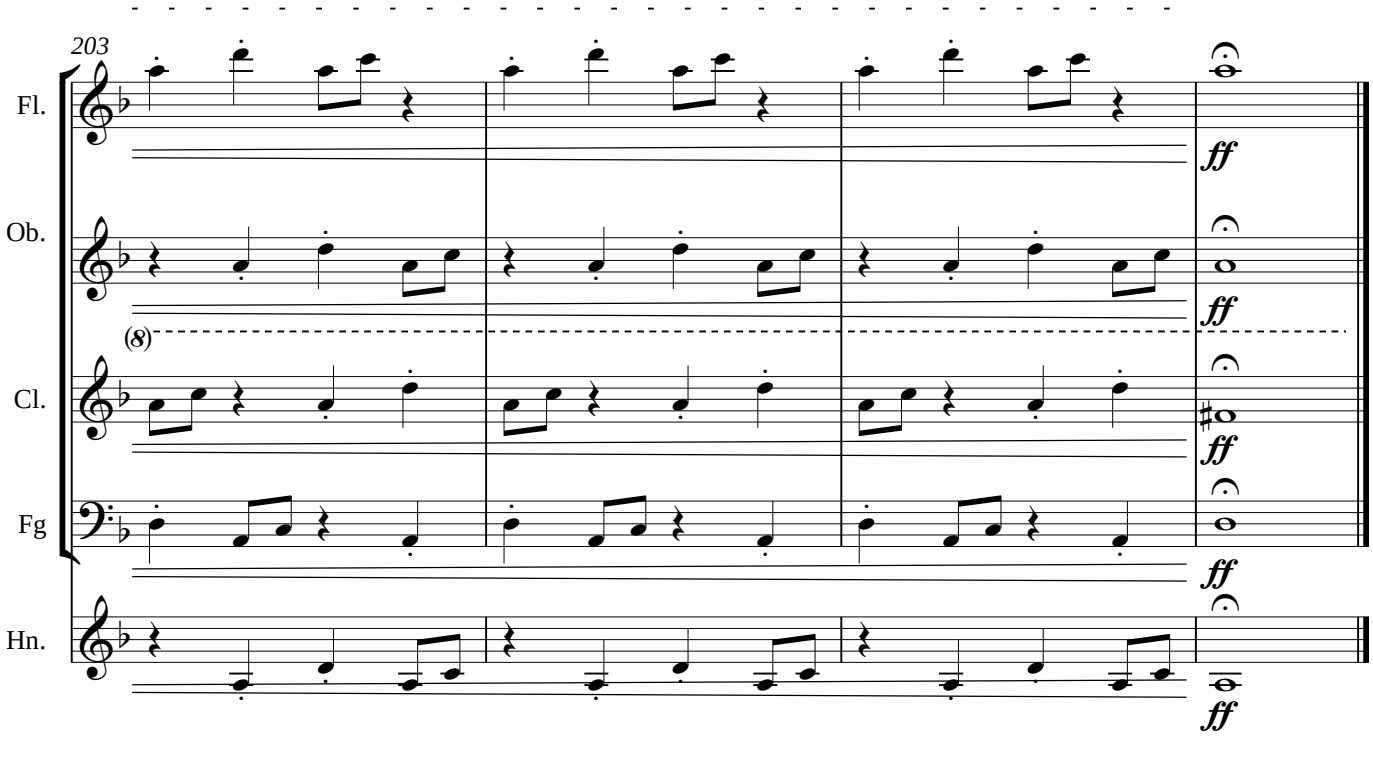

132
♩=140
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
mp
f
mf
137
143


149
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
mf
mf
mf
155
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
160
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
mf
mf
mp
mp
mp


166
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
mp
f
mp
172
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
mf
mf
mf
178
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.


184
rit.
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
189
Fl.
Ob.
Cl.
Fg
Hn.
accel.
194
Fl.
p
Ob.
p
8va
Cl.
p
Fg
p
Hn.
p


199
Fl.
Ob.
(8)
Cl.
Fg
Hn.


203
Fl.
ff
Ob.
ff
(8)
Cl.
ff
Fg
ff
Hn.
ff

## *Destinos*

Pieza para Vibráfono, Marimba, Xilófono, Campanas Tubulares y Timbales.
(4’32”)

Los diferentes rumbos que puede tener la vida de cada individuo y la preocupación de que estas posibilidades sean a veces un juego de azar, fue la inquietud que sirvió como inspiración para esta obra. De ahí se deriva el nombre de *Destinos.*

Hay una red de probabilidades infinitas en las que nos vemos envueltos con cada decisión que tomamos y que puede cambiar en cada instante por situaciones internas o externas al sujeto.

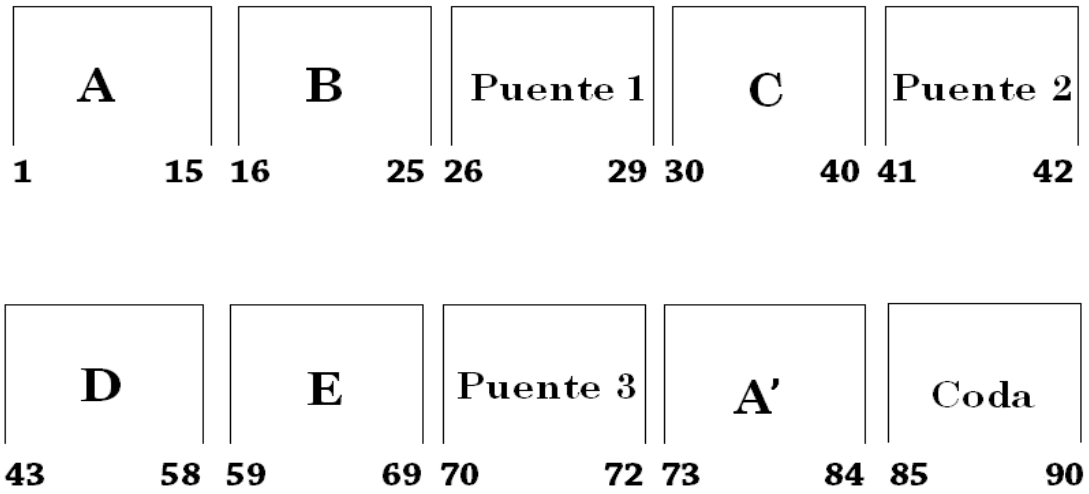
Fue revisada y corregida con el apoyo del Claustro de Percusiones de la Escuela Nacional de Música, y del maestro Alfredo Bringas.

Mi propósito fue abordar los instrumentos de percusión con afinación definida en una búsqueda en la que el resultado tímbrico fuera objetivo principal, ya que encontré que pueden fusionarse fácilmente, creando un espectro sonoro enorme, o también destacarse independientemente con claridad; todo esto con la ayuda de otros elementos como la armonía , dinámica y por supuesto el ritmo.

Haremos un análisis en que nos permita descifrar los factores que están tomando parte en cada sección, y cómo se relaciona con el contexto general de la obra, descifrando los pilares estructurales de la obra.

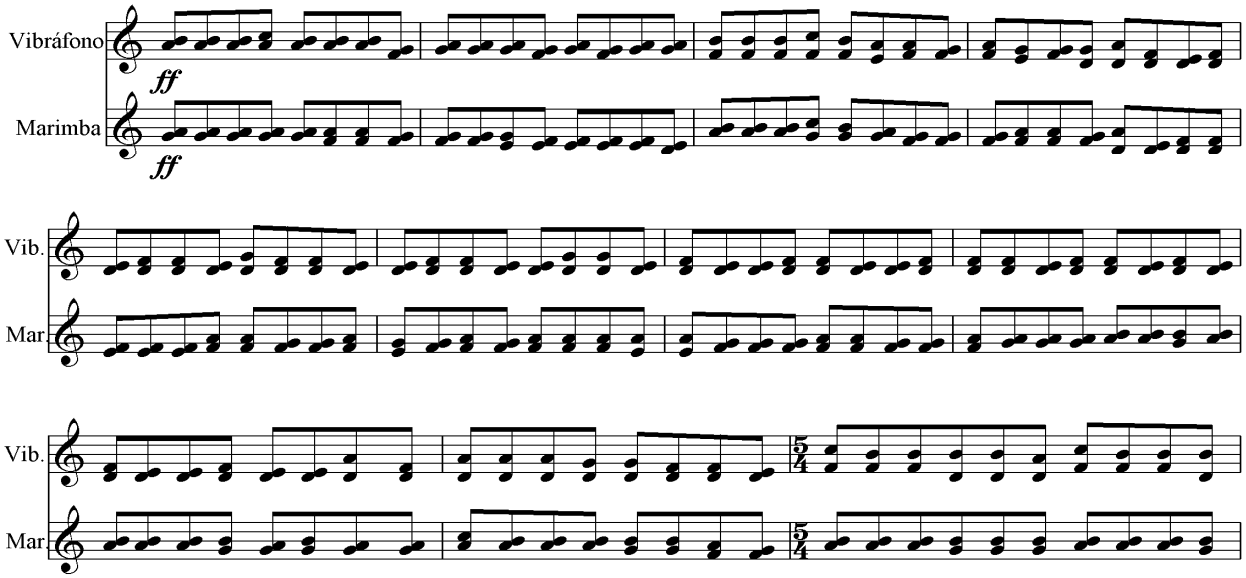
## ANÁLISIS

**FORMA:**



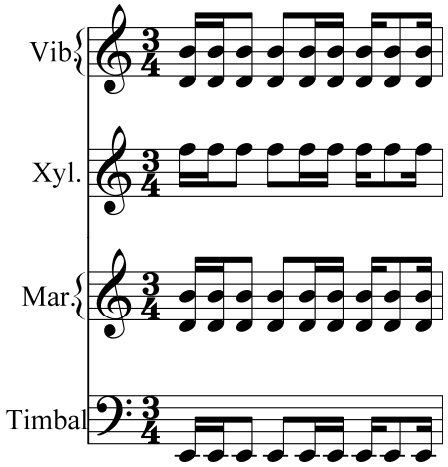

Durante casi toda la pieza hay una constante rítmica con figuras de octavos, a partir de la cual se construye todo el discurso musical, aunque es muy sencilla su particularidad se encuentra en el uso de segundas.

La sección **A** sección es una introducción temática en la que aparece la constante en Vibráfono y Marimba, (c.1 al c.15).

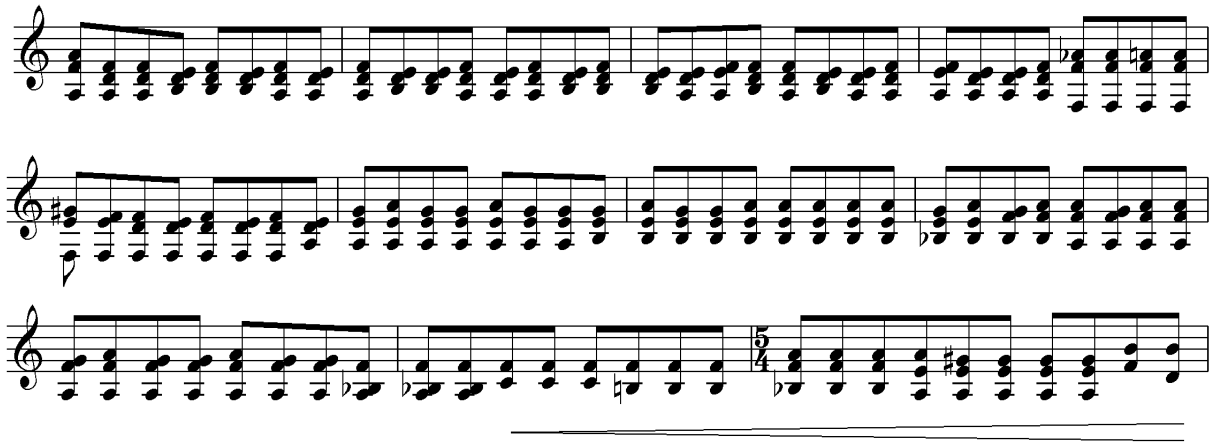


La Marimba y el Vibráfono tienen $\mathit{fff}$ , el timbal tiene $\mathit{f}$ , lo que le da fuerza al inicio de la obra sin que el timbal exceda en volumen a los otros instrumentos.

En el compás 13, el Vibráfono, el Xilófono, la Marimba, y el Timbal tienen un motivo melódico temático que aparece después en el Timbal, compás 29; y en todos los instrumentos en el compás 84 lo escogí debido a la contundencia que ofrece y además contrasta con la constante rítmica. (c.13)

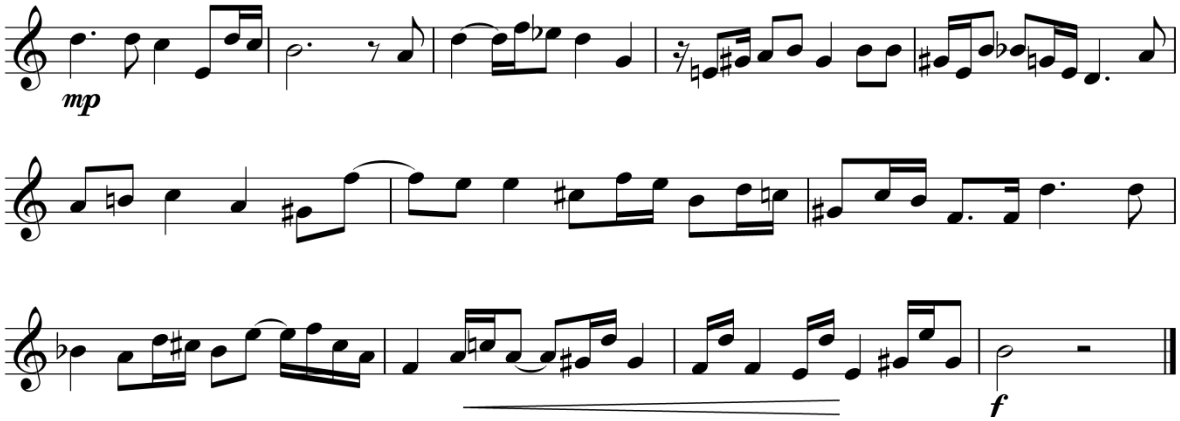



En la sección **B** el Xilófono ejecuta acordes de tres notas manteniendo esta tensión constante usando  intervalos de segunda. (c.15 al c.25)



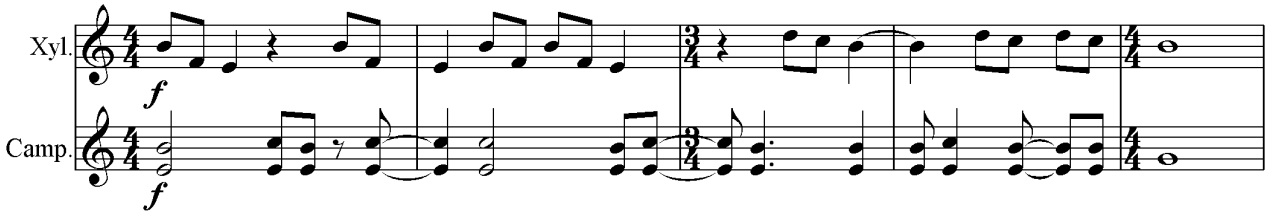
Mientras que la marimba lleva esta melodía que utiliza alteraciones de las tonalidades cercanas a la menor, para crear disonancia.

(c.14 al c.25)



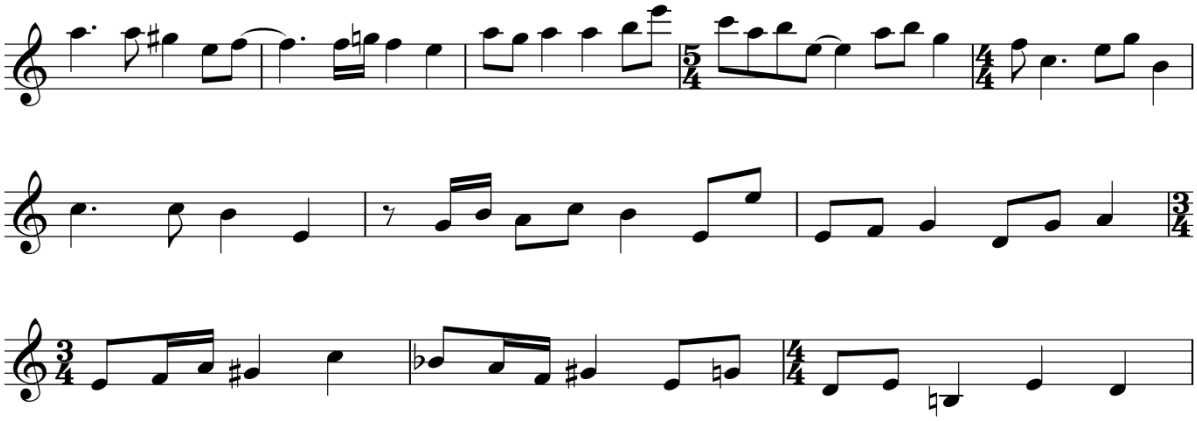

Aquí claramente podemos ver como la intención es romper con el molde de la constante, a partir del uso de figuras que con síncopa, y una línea melódica con muchas tensiones.

En el **Puente 1** la constante rítmica está repartida entre las Campanas Tubulares y el Xilófono, la finalidad de innovar en cada una de estas presentaciones es una de las ideas fundamentales de la obra.




En **C** encontramos una sección polifónica, en la que se utilizan las siguientes alteraciones SIb, Fa#, Do# y Sol#, correspondientes a las tonalidades más cercanas a la menor, esto con el fin de tensionar armónicamente. La marimba lleva una melodía que sirve como idea central.

Marimba:(c. 30 al c. 40)



ç

En **D** encontramos una sección polifónica. Este es el punto más alto en cuanto a la fusión de los timbres, esto a partir del uso de ***p*** en la dinámica de todos los instrumentos, (de esta manera se escucha menos el ataque de las notas percutidas) y de notas naturales de la escala de la menor, en un mismo registro. Debido a esto yo lo considero el punto cúspide de la obra.

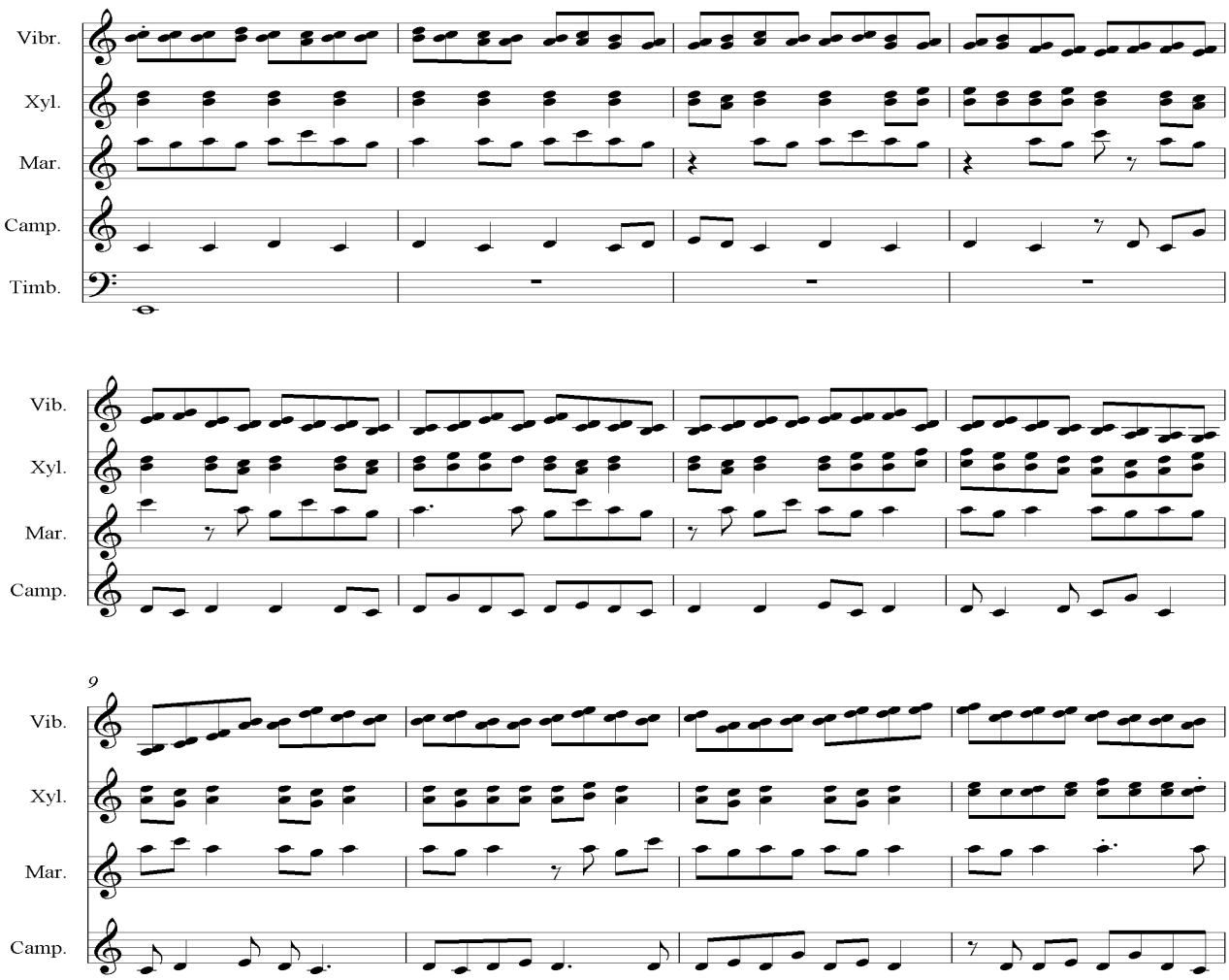
Sin embargo encontramos líneas melódicas definidas en cuanto a la forma y la función en cada línea.

Podemos ver la constante en una línea homogénea que se mueve por grados conjuntos en el Vibráfono.

Intervalos de tercera en el xilófono con figuras de cuarto en el ritmo.

Figuras de cuarto en mayor medida en la Marimba a una voz.

Figuras de cuarto en las Campanas Tubulares a una voz. (c.43 al c.57)

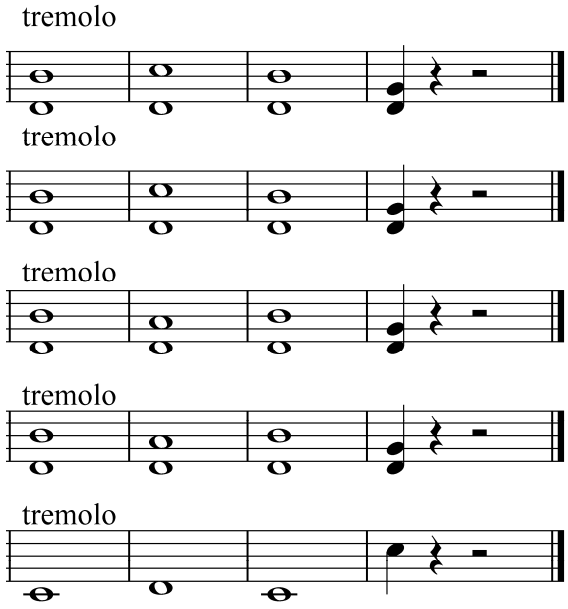



El timbal debido a su registro no tiene las características tímbricas para fusionarse con los demás instrumentos, es por eso que en esta sección sólo aparece al principio y en toda la obra aparece como un factor de contraste, y equilibrio.

En la sección **E** la constante está en el Xilófono e incluye, a veces, algunos silencios, este pasaje es muy diferente a **D** ya que cada instrumento ocupa regiones distintas en el registro, y se distingue muy claramente de los demás. Desde mi punto de vista es una especie de despertar.

En el **puente 3** vemos la constante en la Marimba y en **A'** en la Marimba y el Vibráfono, esta es una recapitulación de principio de la obra.

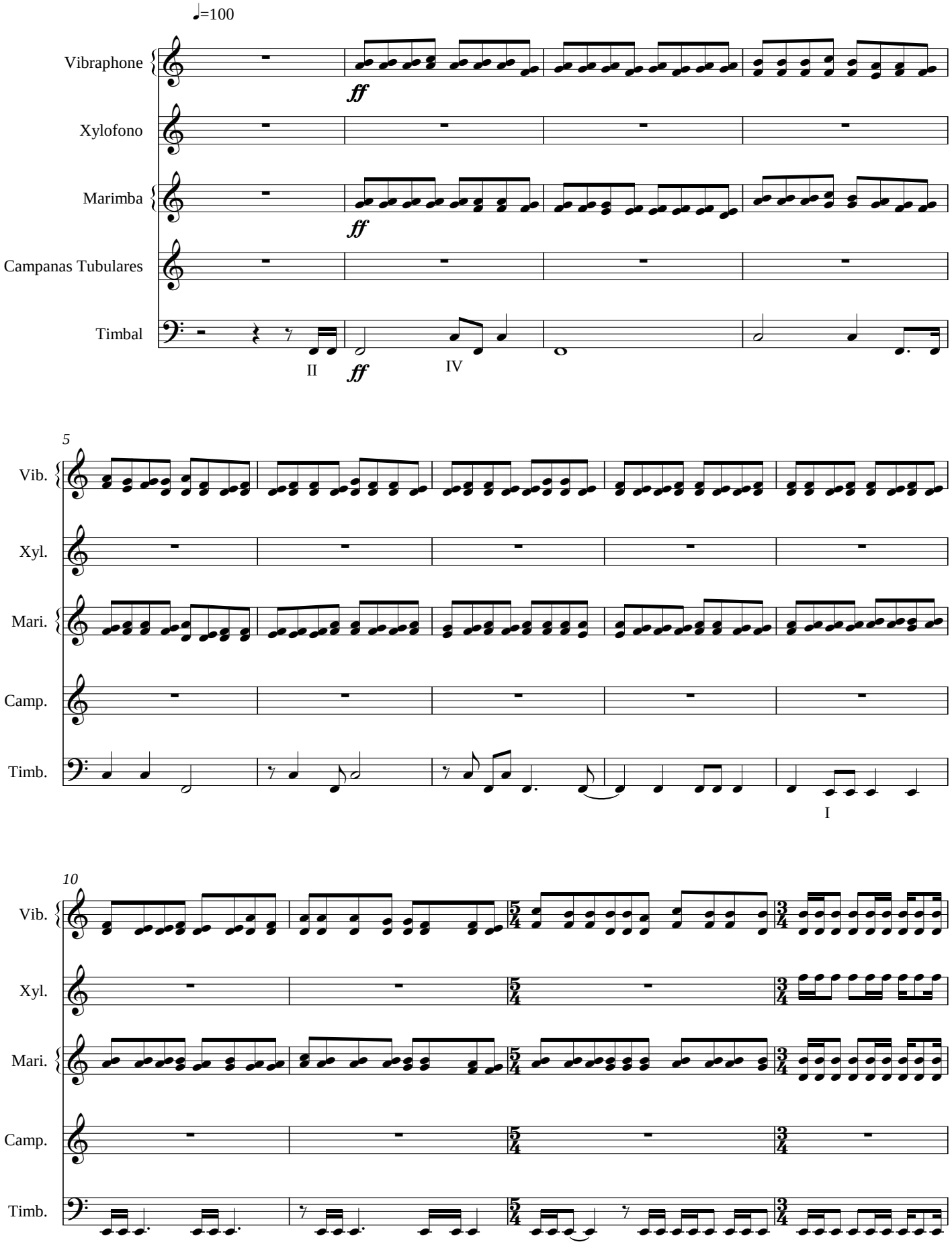
La **Coda** presenta en todos los instrumentos figuras de redonda tocadas en trémolo con el objetivo de generar un clímax rítmico, y dinámico en esta ocasión podemos deducir que la constante se encuentra por medio del método de disminución, es decir reduciendo la duración de cada octavo tendremos una figura que es más rápida. (c.85 al c.88)

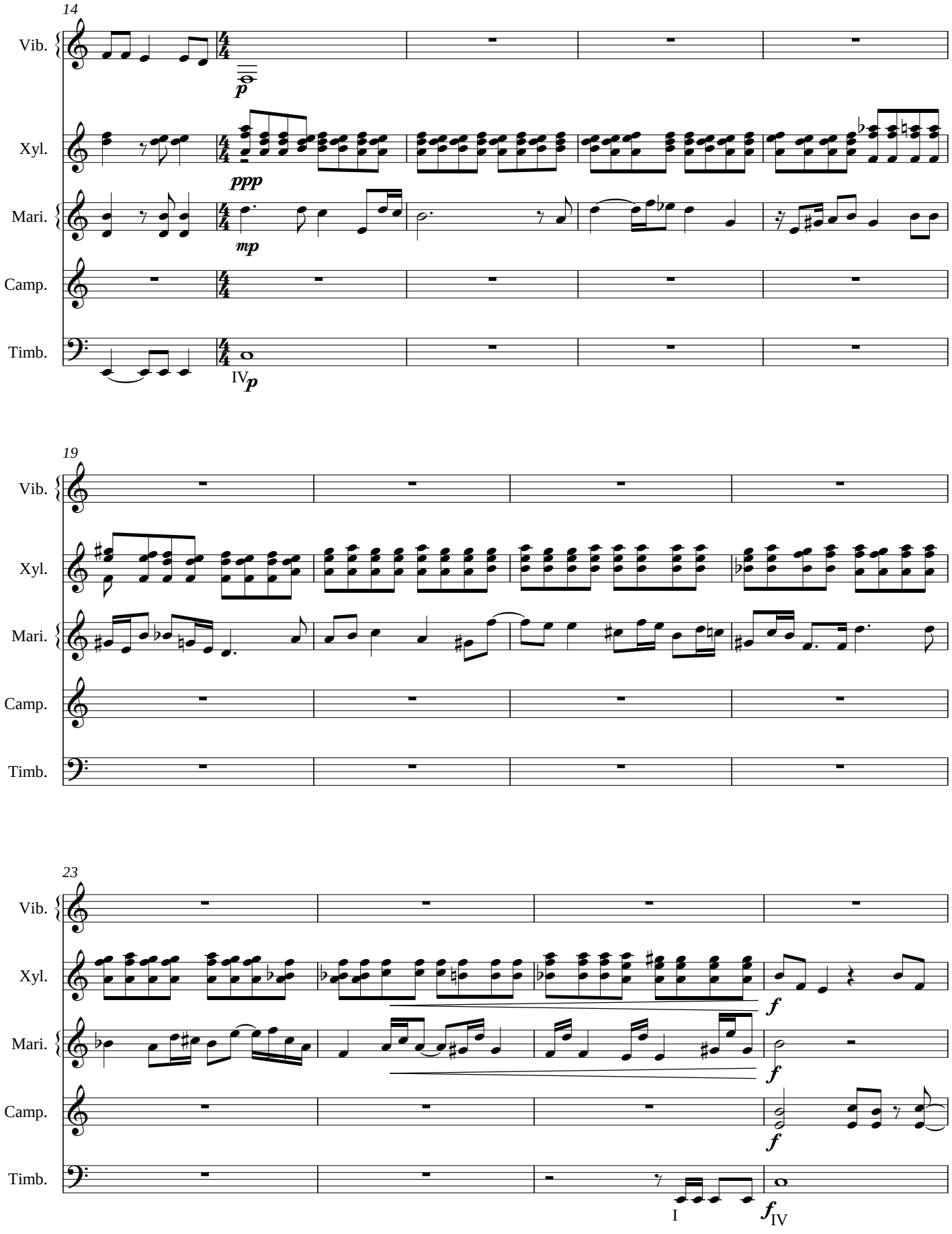


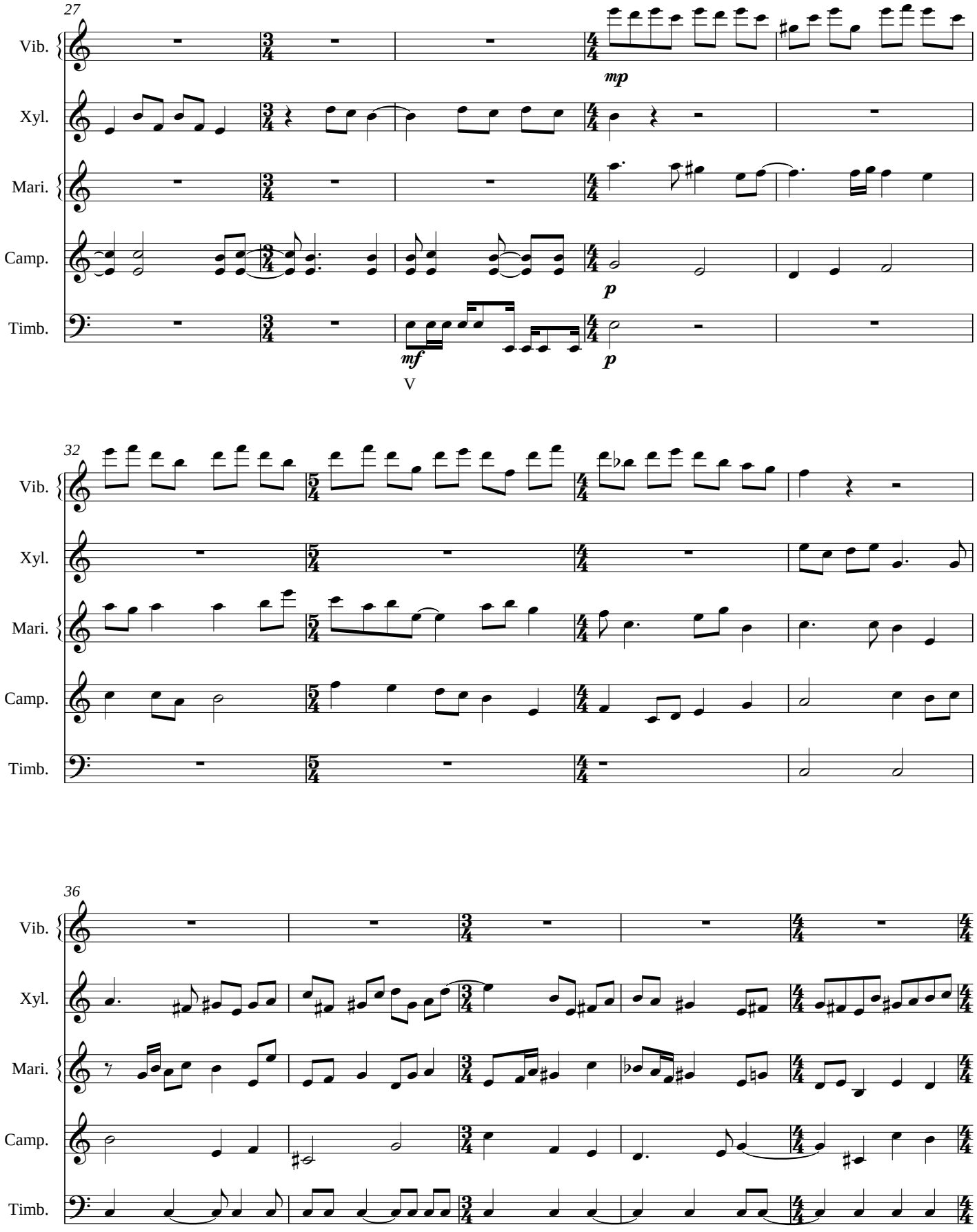

De esa forma podemos ver cómo mantuvimos siempre una constante rítmica, que se presento siempre de manera variada, y fue el pilar de la obra, sufriendo diferentes transformaciones, que respondían a la necesidad propia de cada sección.

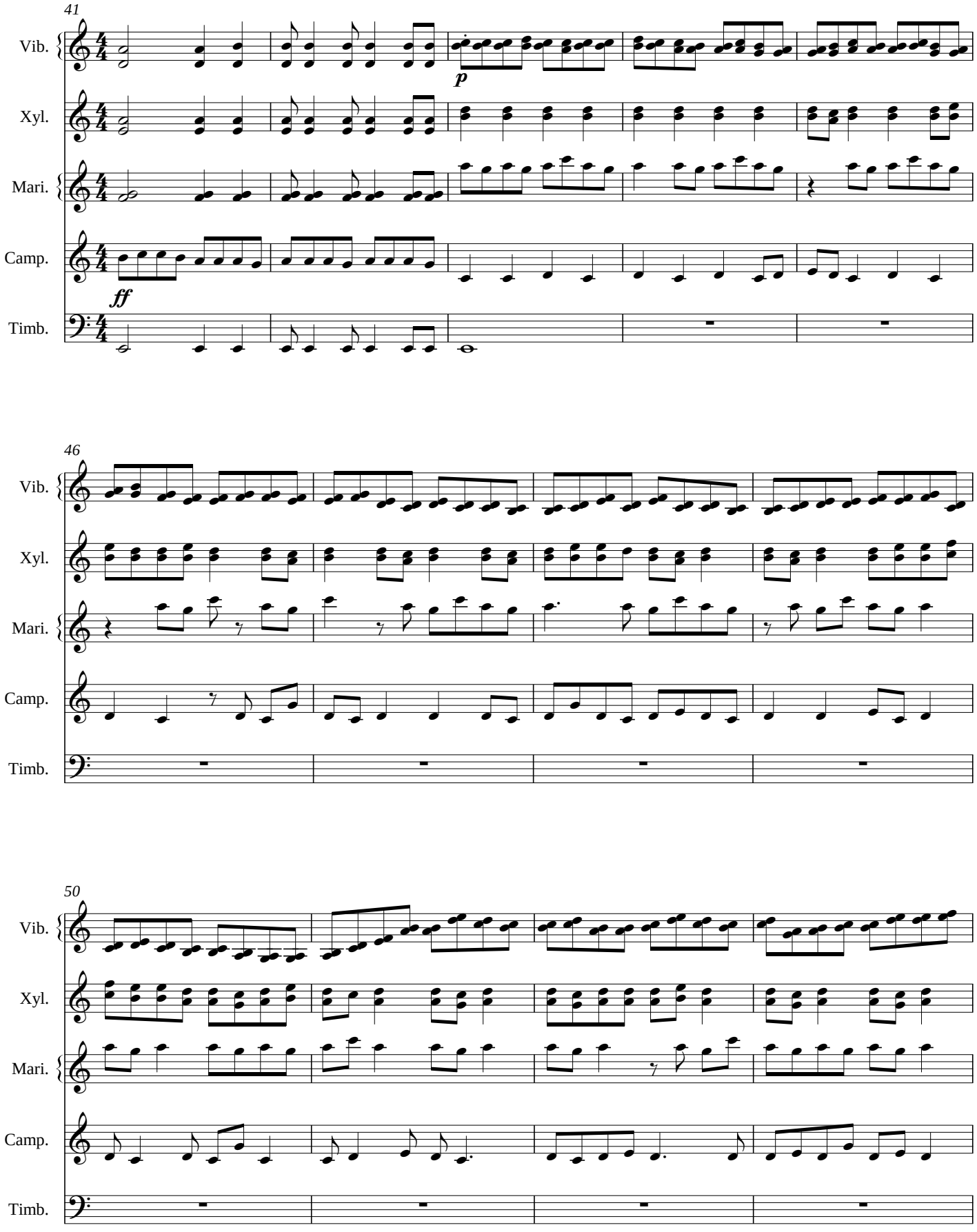
# Destinos

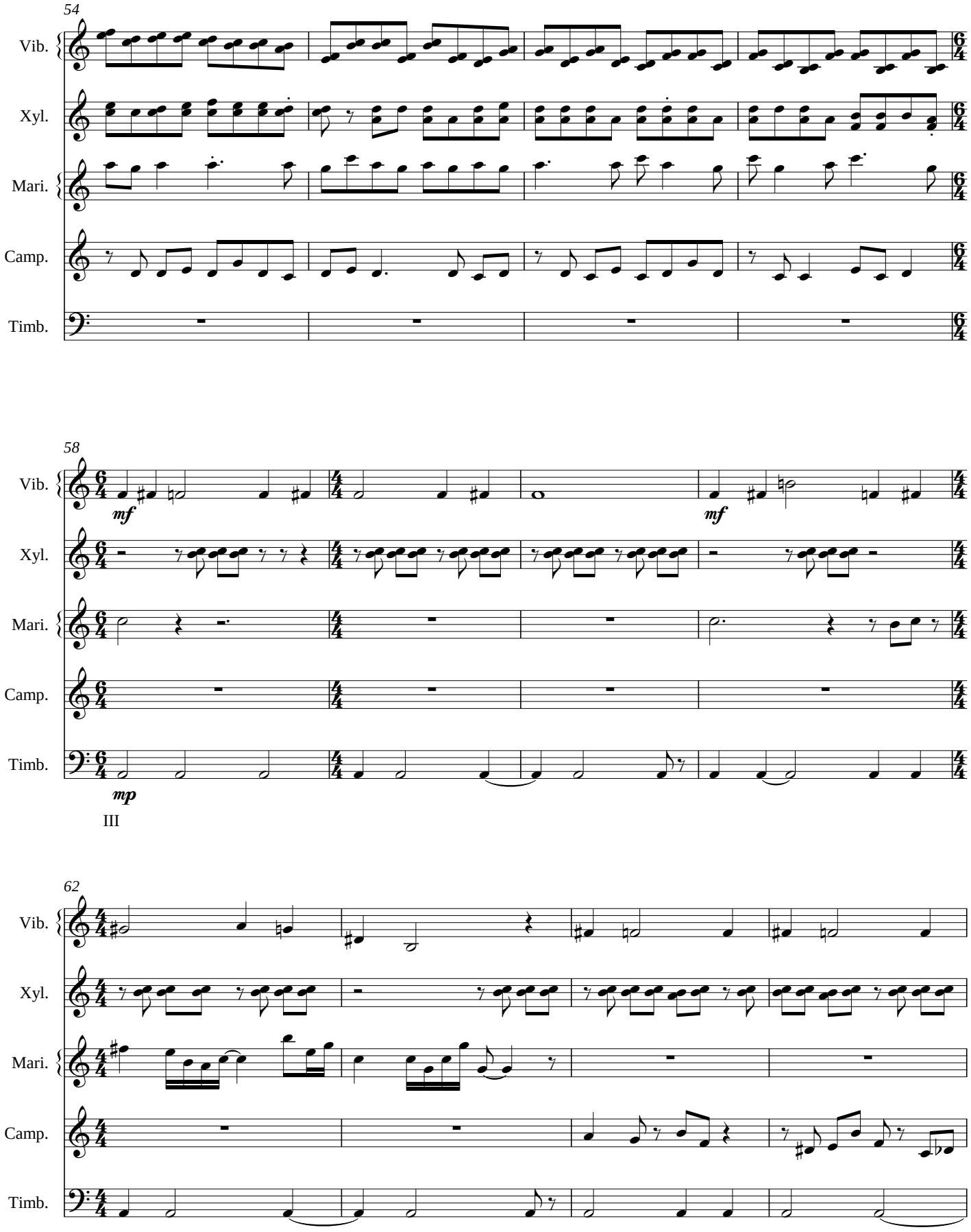
Camilo Castro

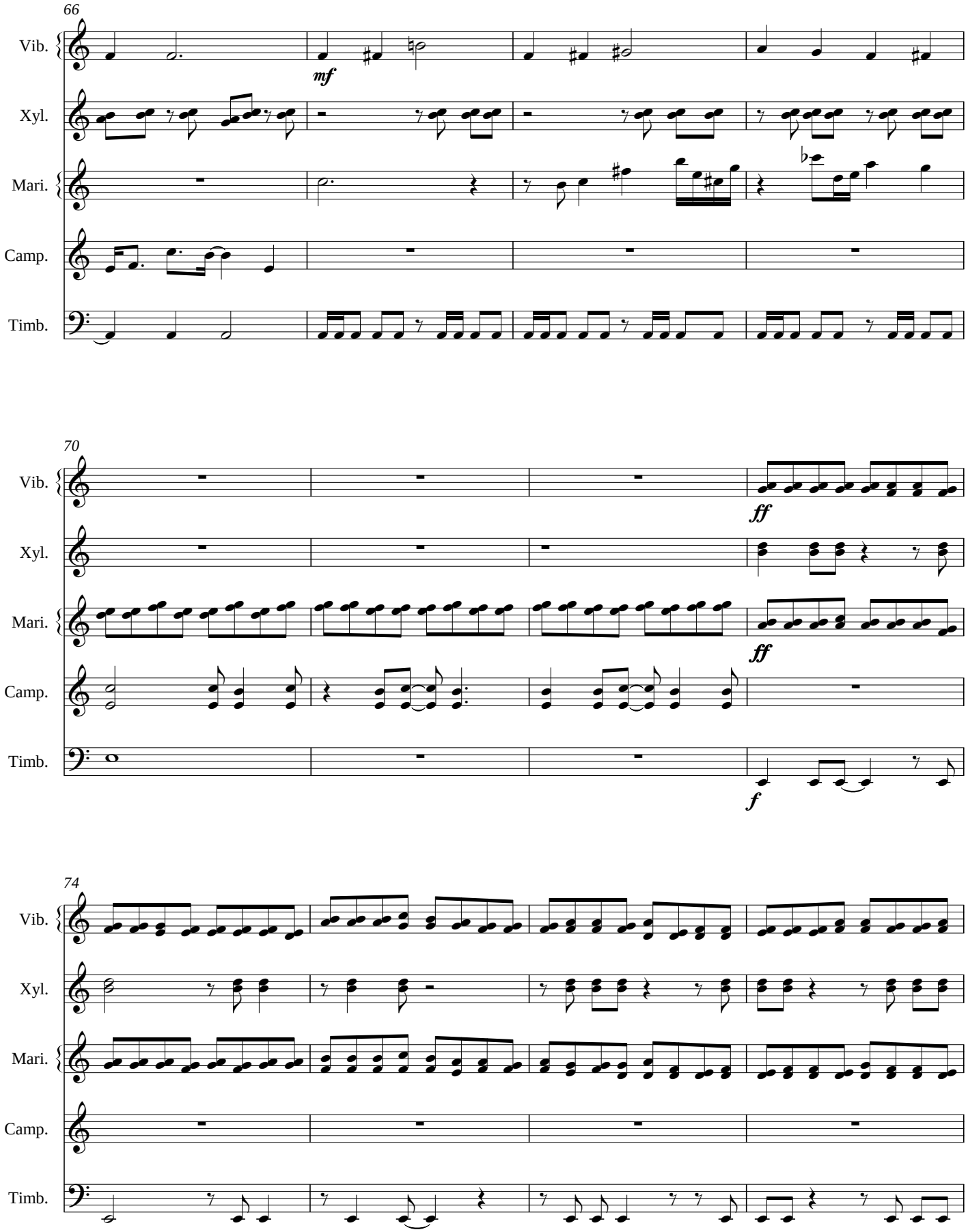


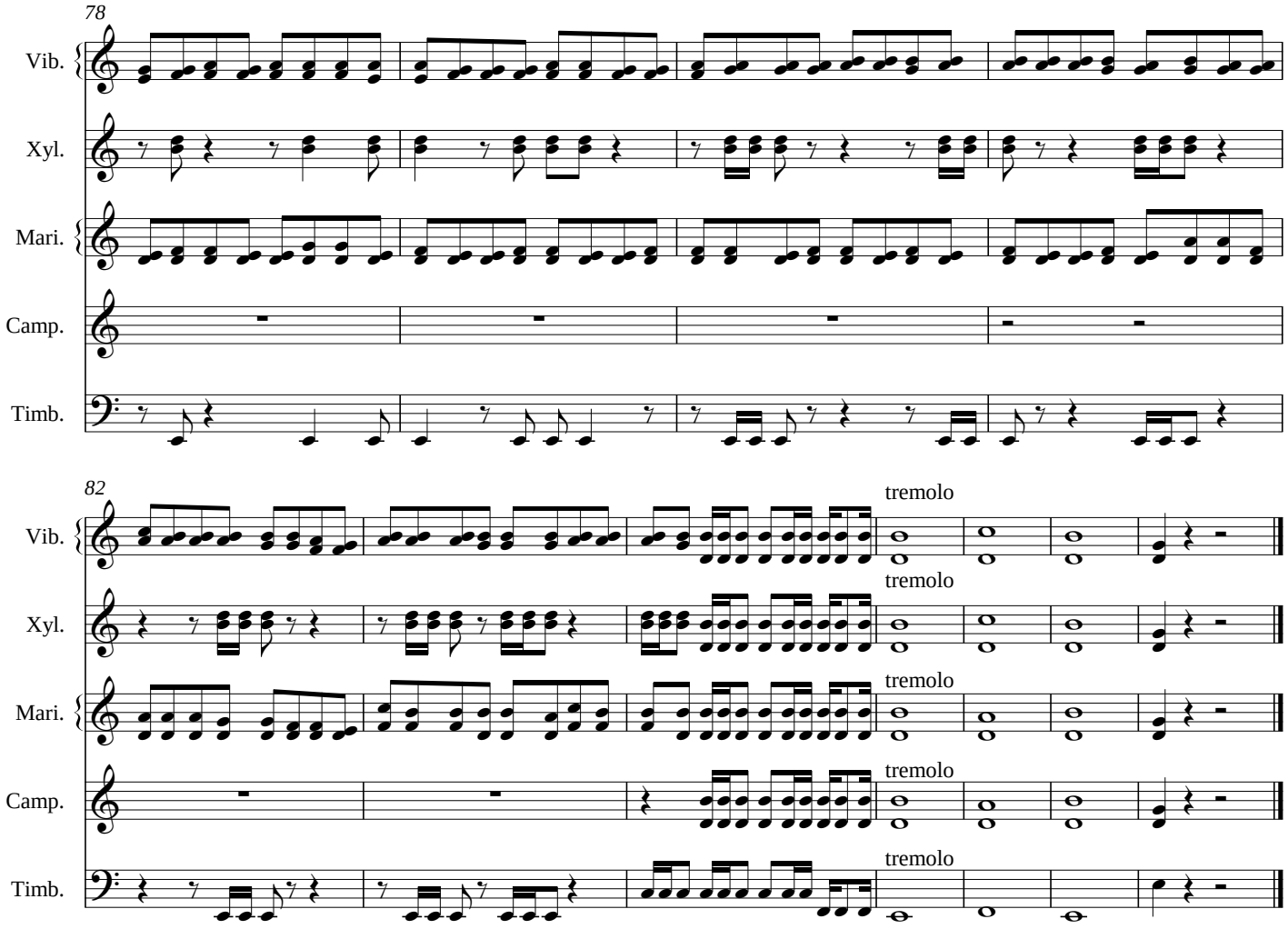

14
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.
p
ppp
mp
IV
p
19
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.
23
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.
f
f
f
I
f
IV


27
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.
mp
p
mf
p
V
32
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.
36
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.


41
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.
p
ff
46
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.
50
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.


54
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.
58
mf
mf
mp
III
62


66
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.
mf
70
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.
ff
ff
f
74
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.


78
Vib.
Xyl.
Mari.
Camp.
Timb.
82
tremolo
tremolo
tremolo
tremolo
tremolo

# *Bachata Ritual*

Para Instrumentos de percusión de afinación indefinida**,**
Gran Casa, Conga, Bongó y Tambor Africano. (4’30’’)

Pieza escrita con el apoyo del maestro Alfredo Bringas y el Claustro de Percusiones de la Escuela Nacional de Música, quienes me ayudaron a revisarla y además, la han interpretado en varias ocasiones.

El nombre de *Bachata Ritual* hace alusión al ritmo de *bachata*[1], con el cual encontré cierto parecido. El origen de la idea musical, no es propiamente imitar una bachata sino motivar la inspiración de la obra.

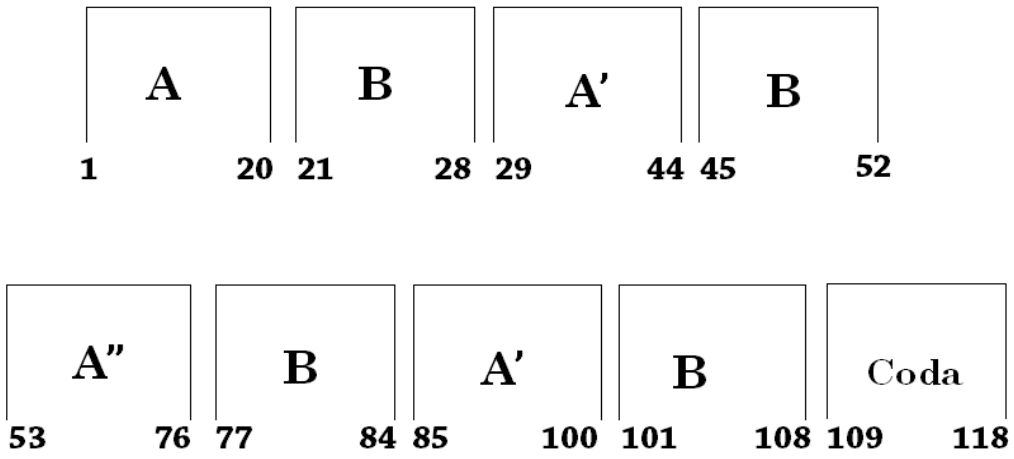
Mi intención en esta pieza fue explorar el infinito mundo de las percusiones, a partir de patrones rítmicos establecidos, que tienen funciones muy claras y definidas.

Quise darle la libertad al intérprete de improvisar en secciones específicas, con el fin de que sea participe en la creación misma de la obra. Estas intervenciones aunque no requieren más que un poco de sentido común para entender el contexto en que deben manejarse; quedan totalmente al criterio del instrumentista.

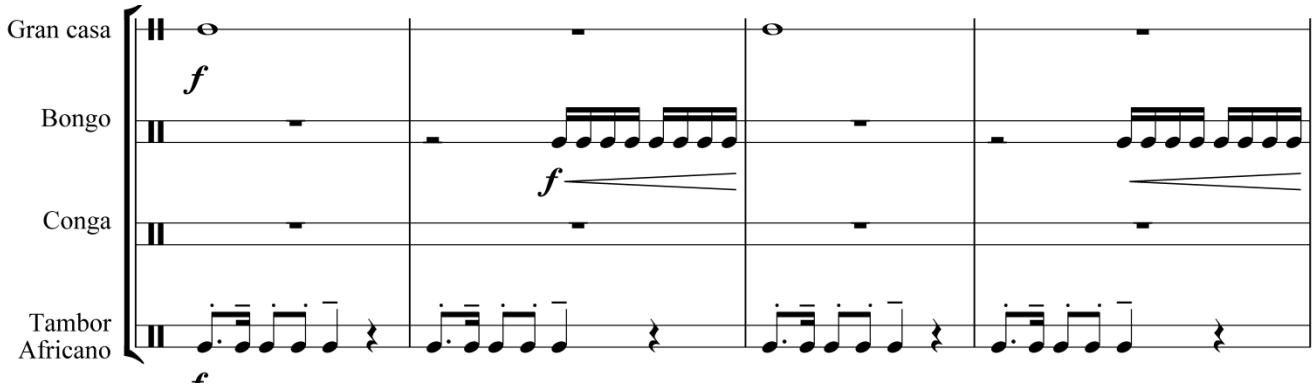
[1] *La **bachata** es un ritmo bailable originario de República Dominicana, dentro de lo que se denomina folclore urbano. Se considera un híbrido del bolero (sobre todo, el bolero rítmico) con otras influencias musicales de origen africano y con otros estilos como el son, el merengue y el chachachá*.

## ANÁLISIS

**FORMA: RONDÓ**

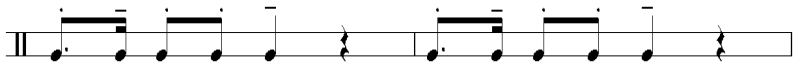



Esta pieza está formada a base de patrones rítmicos que son recurrentes, es así como podemos ver en los primeros compases de la obra tres patrones definidos (c.1 al c.4)



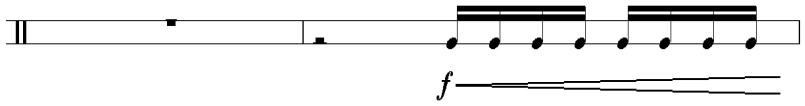
**Patrón 1:**

Tambor africano



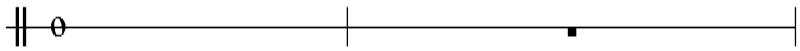
**Patrón 2:**

Bongó




**Patrón 3:**

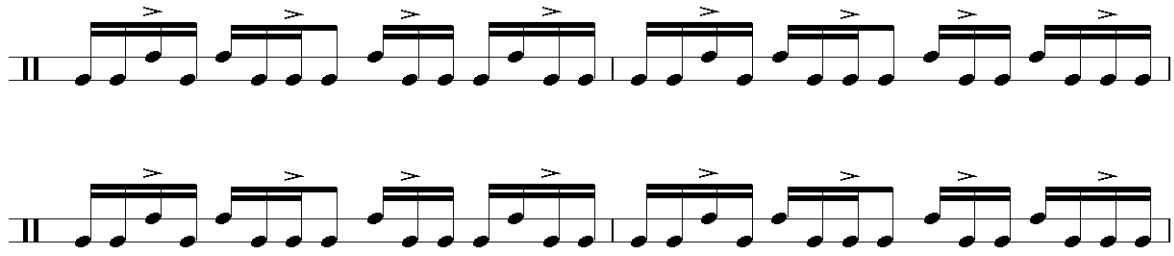
Gran Casa



Aquí podemos ver claramente como el patrón 2 y 3 se complementan, mientras el patrón 1 se mantiene igual siempre, esta es la estructura central de la parte **A**

Se les suma un **Patrón 4** complementario que tiene la función de rellenar el espectro rítmico, lleva acentos en el tercer dieciseisavo de cada tiempo, generando una síncopa.

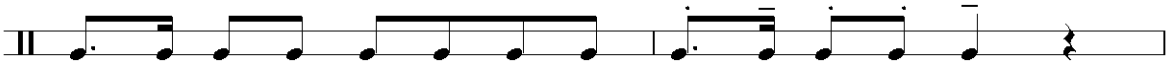
(c. 5 al c.8)



A partir del compás 5 en el tambor africano aparecen estas variaciones de la figura inicial, de esta manera se desarrolla la sección.

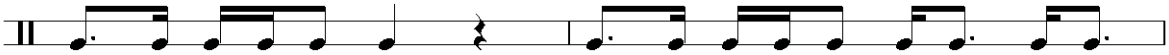
**Patrón 5:**

Tambor africano



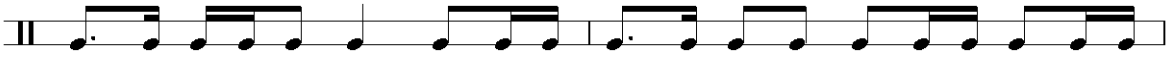
**Patrón 6:**

Tambor africano



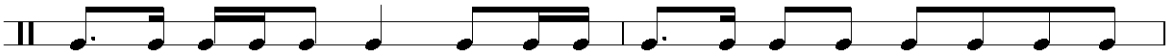
**Patrón 7:**

Tambor africano



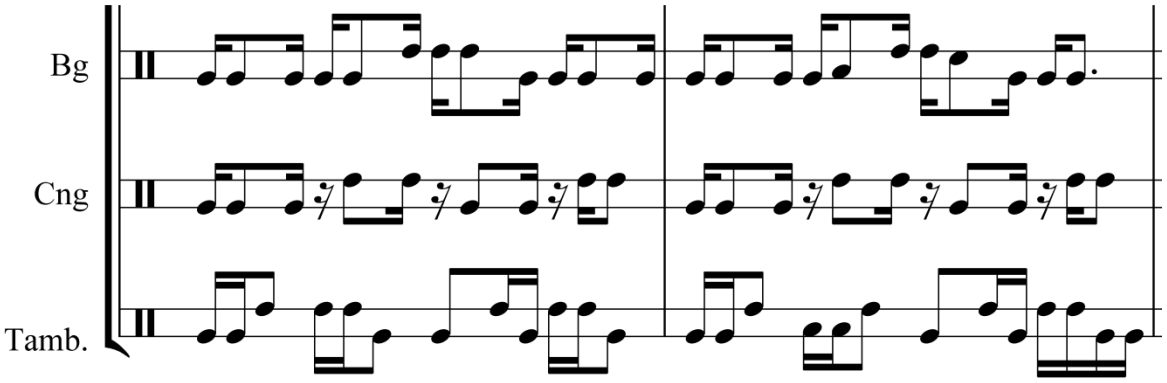
**Patrón 8:**

Tambor africano



De esta forma pudimos concluir que cada elemento tiene una función determinada en la sección **A**.

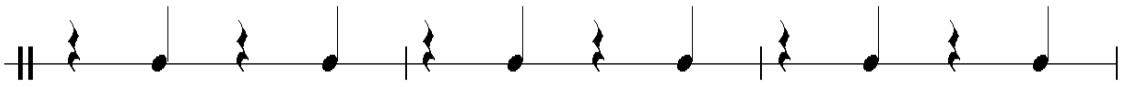
En la sección **B** encontramos un tejido rítmico a tres voces que tienen la misma densidad e importancia, esto en contraposición a la  idea inicial **A**, revolucionando el concepto musical. (c.21 al c. 28) y (c. 45 al c. 52).




La Gran Casa acentúa los tiempos 2 y 4 del compás, Este patrón busca crear expectativa acentuando los tiempos débiles, además aparece y desaparece cada tres compases creando una diversidad cíclica en la sección

**Patrón 9:**

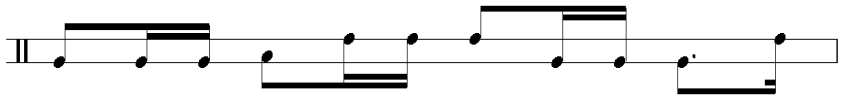
Gran Casa



A manera de desarrollo tenemos en el bongó las siguientes variantes:

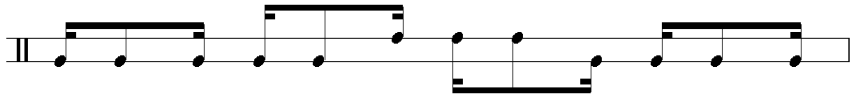
**Patrón 10:**

Bongó



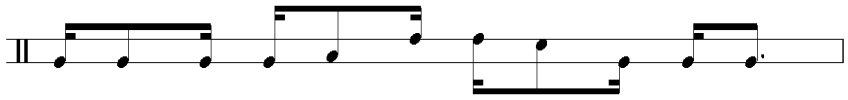
**Patrón 11:**

Bongó



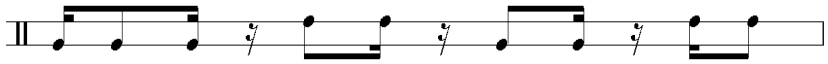
**Patrón 12:**

Bongó



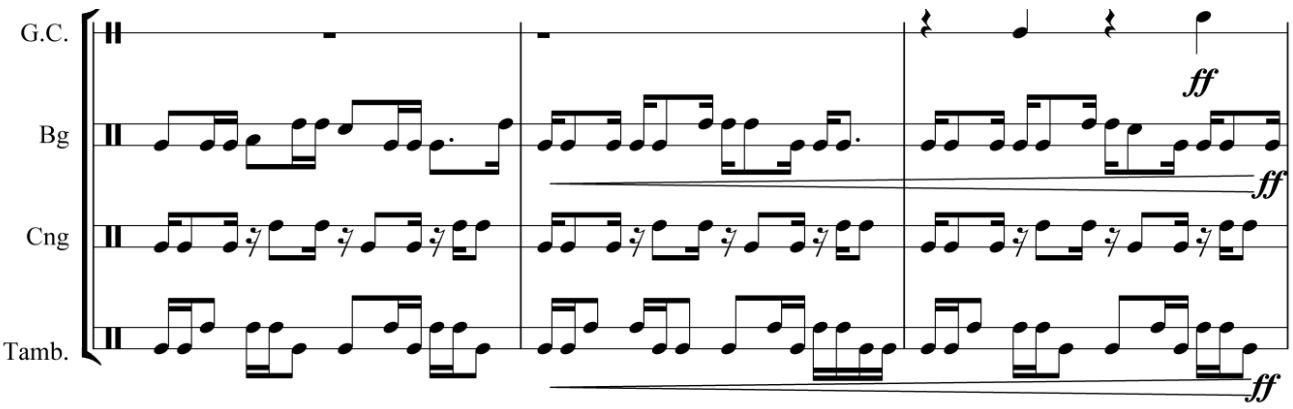
**Patrón 13:**

Conga



En estos patrones algunas figuras se desplazan en el tiempo hacia delante o hacia atrás con el objeto de generar una diversidad rítmica.

Casi toda la pieza tiene la indicación $f$. Al final de la sección **B** Hay un *crescendo* hasta $ff$ para lograr un momento climático.




En la sección **A'**: (c.29 al c. 44) hay cambios de compás de $\frac{2}{4}$ y $\frac{4}{4}$ que fue puesta de manera intencional para romper el molde cíclico en esta nueva exposición de **A**.

Los patrones en la Gran Casa y la Conga son los mismos usados en **A.**

El Bongó tiene esta variante:

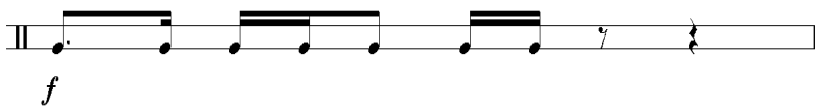
**Patrón 16:**

Bongó

El Tambor Africano presenta las siguientes variantes, derivadas del patrón 4, cuyo fin es seguir desarrollando las figuras rítmicas por medio de desplazamientos.

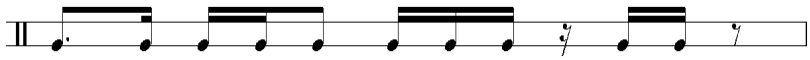
**Patrón 17:**

Tambor Africano



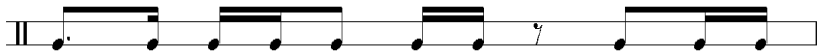

**Patrón 18:**

Tambor Africano



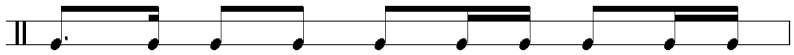
**Patrón 19:**

Tambor Africano



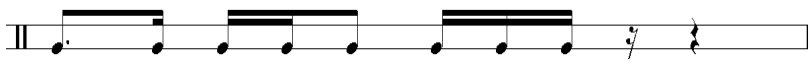
**Patrón 20:**

Tambor Africano



**Patrón 21:**

Tambor Africano

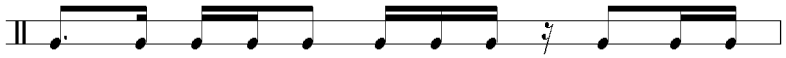


**Patrón 22:**

Tambor Africano

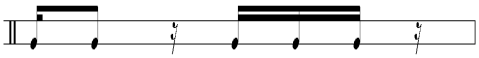
**Patrón 23:**

Tambor Africano



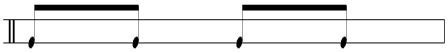
**Patrón 24 en 2/4:**

Tambor Africano



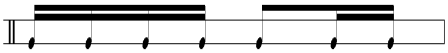
**Patrón 25 en 2/4:**

Tambor Africano



**Patrón 26 en 2/4:**

Tambor Africano

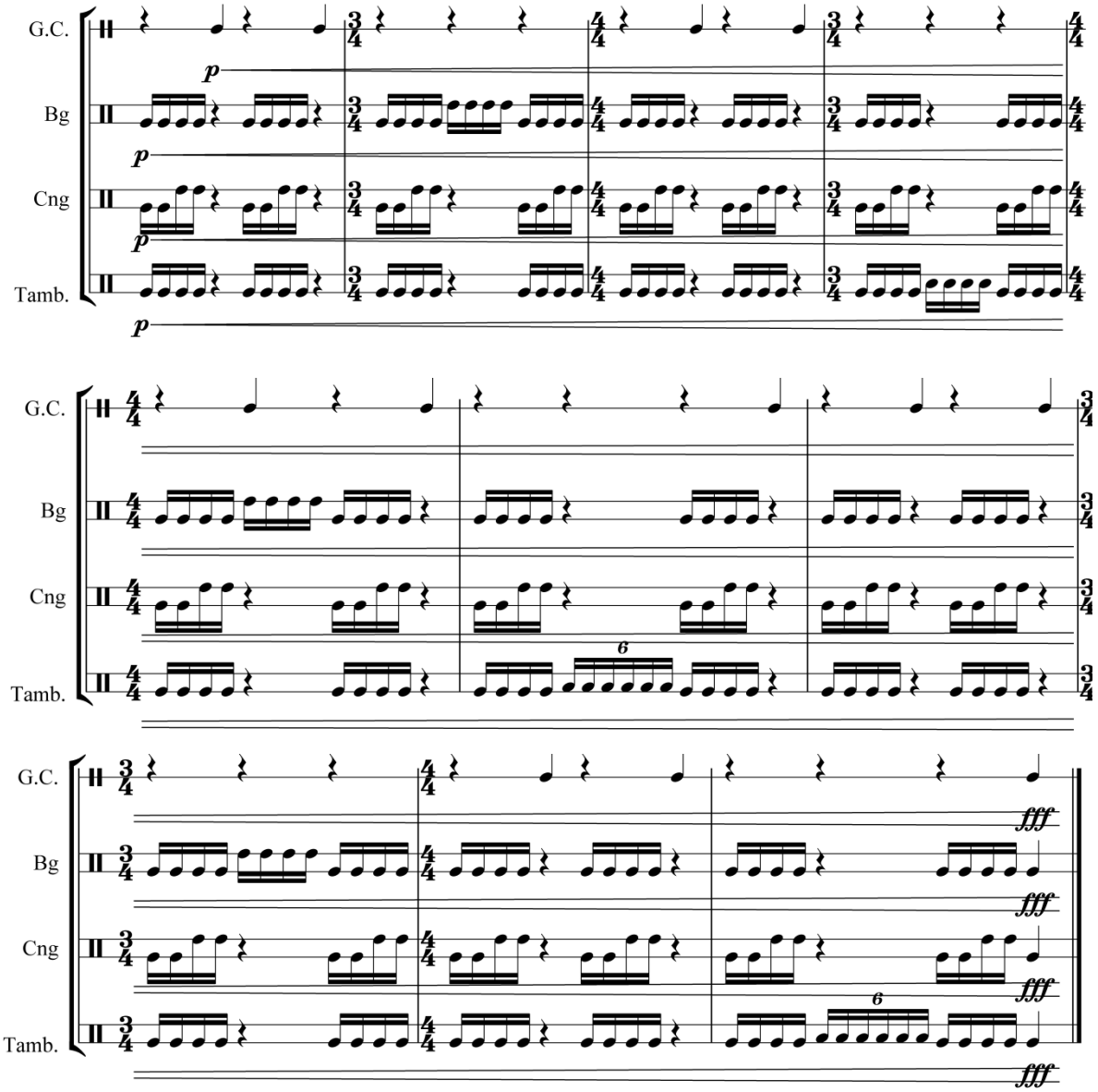


En la sección **A''** hay una sección de *Solos* improvisados en todos los instrumentos excepto el timbal. El acompañamiento se mantiene en *mf* para que se destaque el instrumento solista.

En la **Coda** Vemos una concepción rítmica completamente distinta, en la que tenemos tres voces tocando simultáneamente, mientras una de las voces aparece en el tiempo débil del compás, creando una especie de dialogo entre estos elementos.

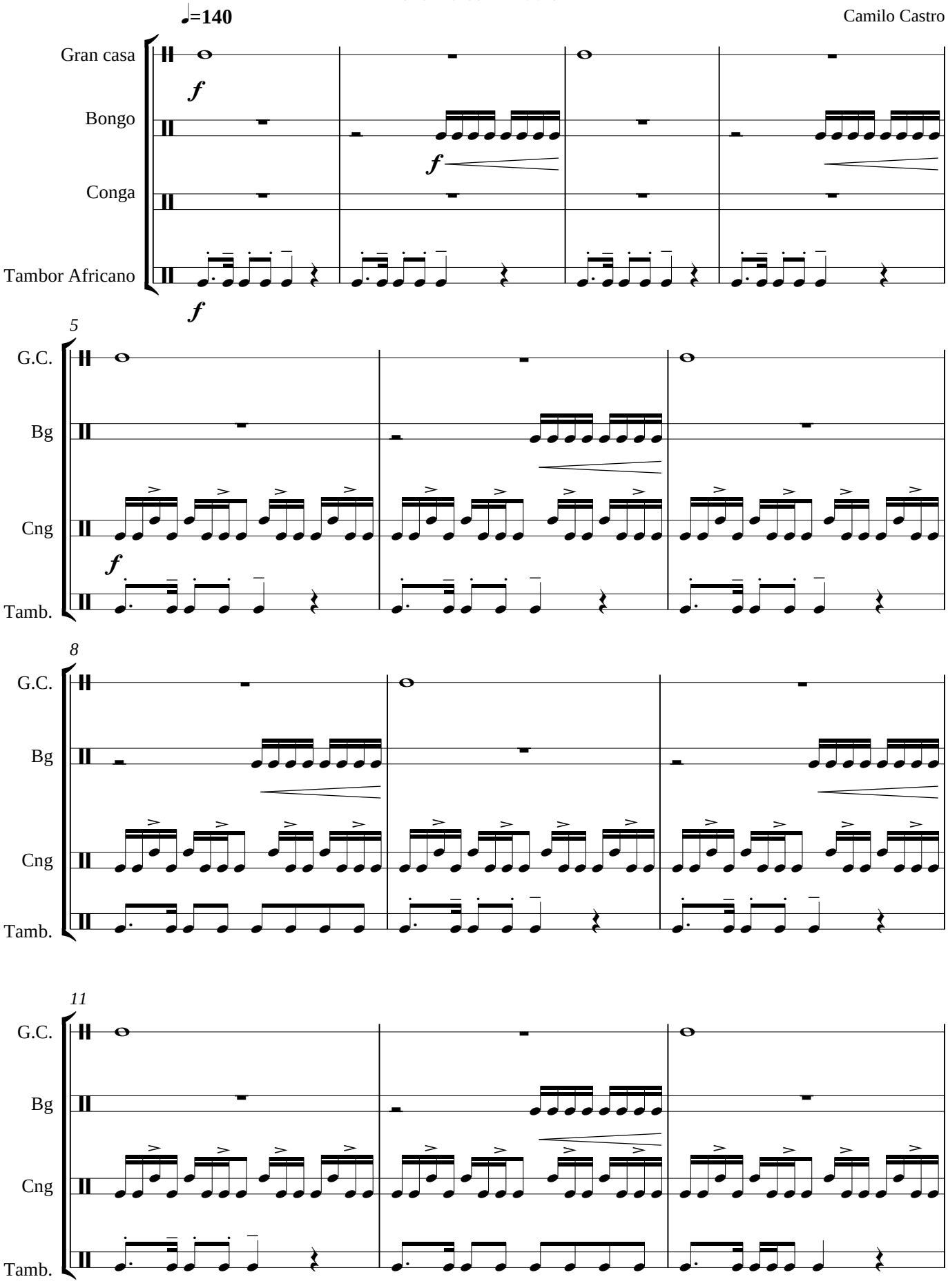
En esta sección no hay figuras sincopadas y aparecen, como elemento nuevo, seisillos de dieciseisavos y compases de $\frac{4}{4}$ y $\frac{3}{4}$.

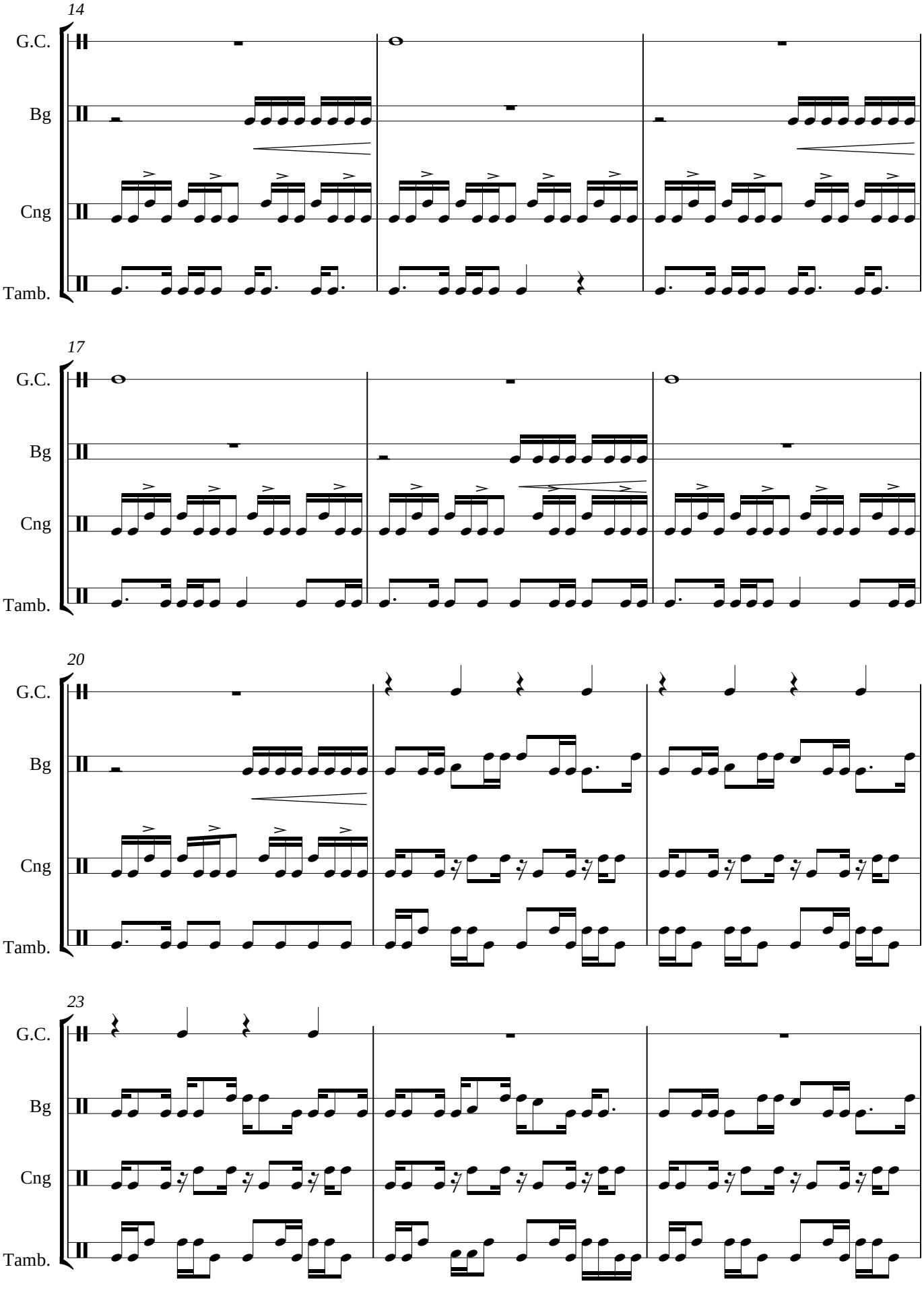
Hay un gran crescendo de *p* hasta *fff* para buscar un final contundente. (c.109 al c. 118)

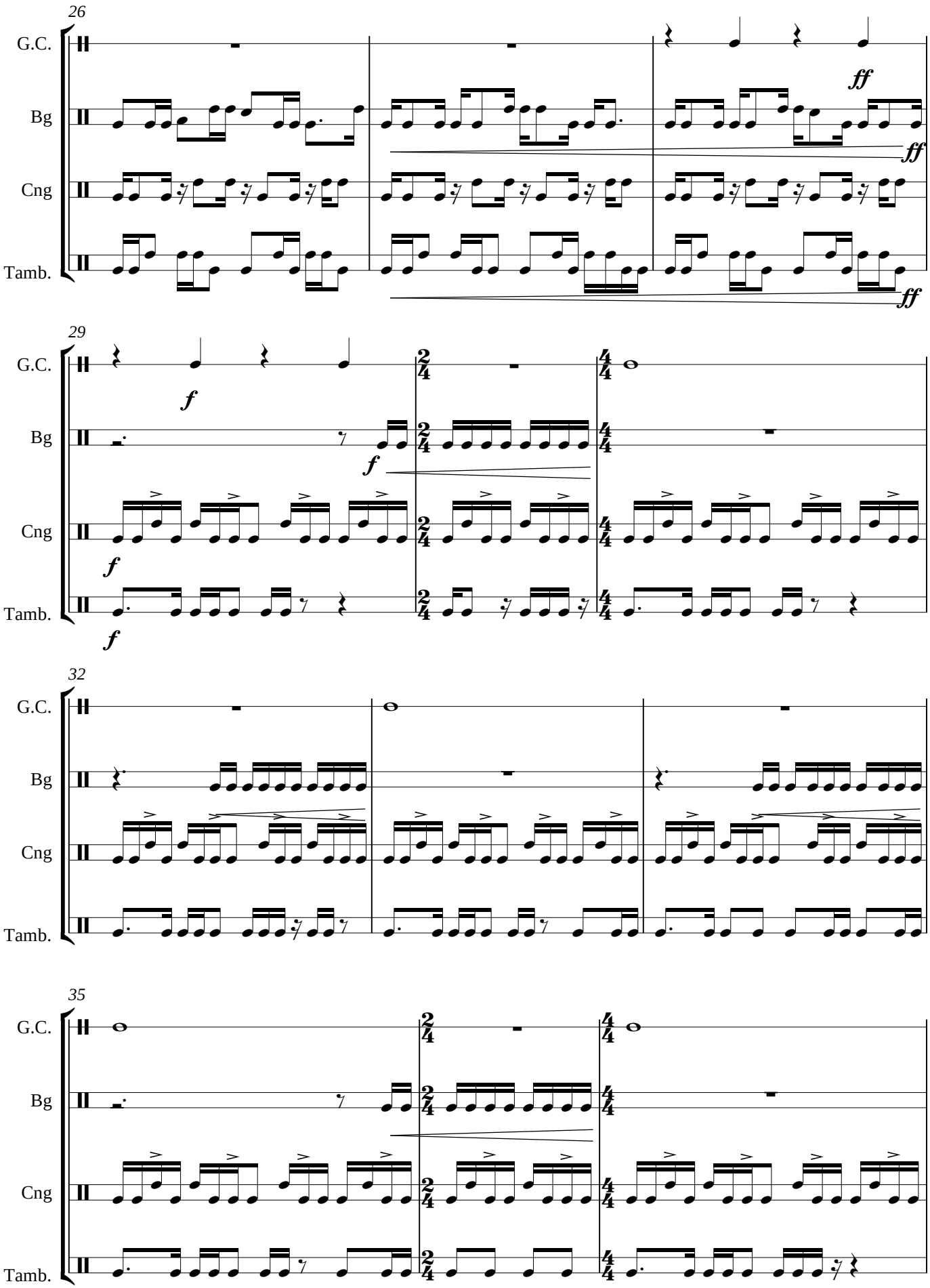


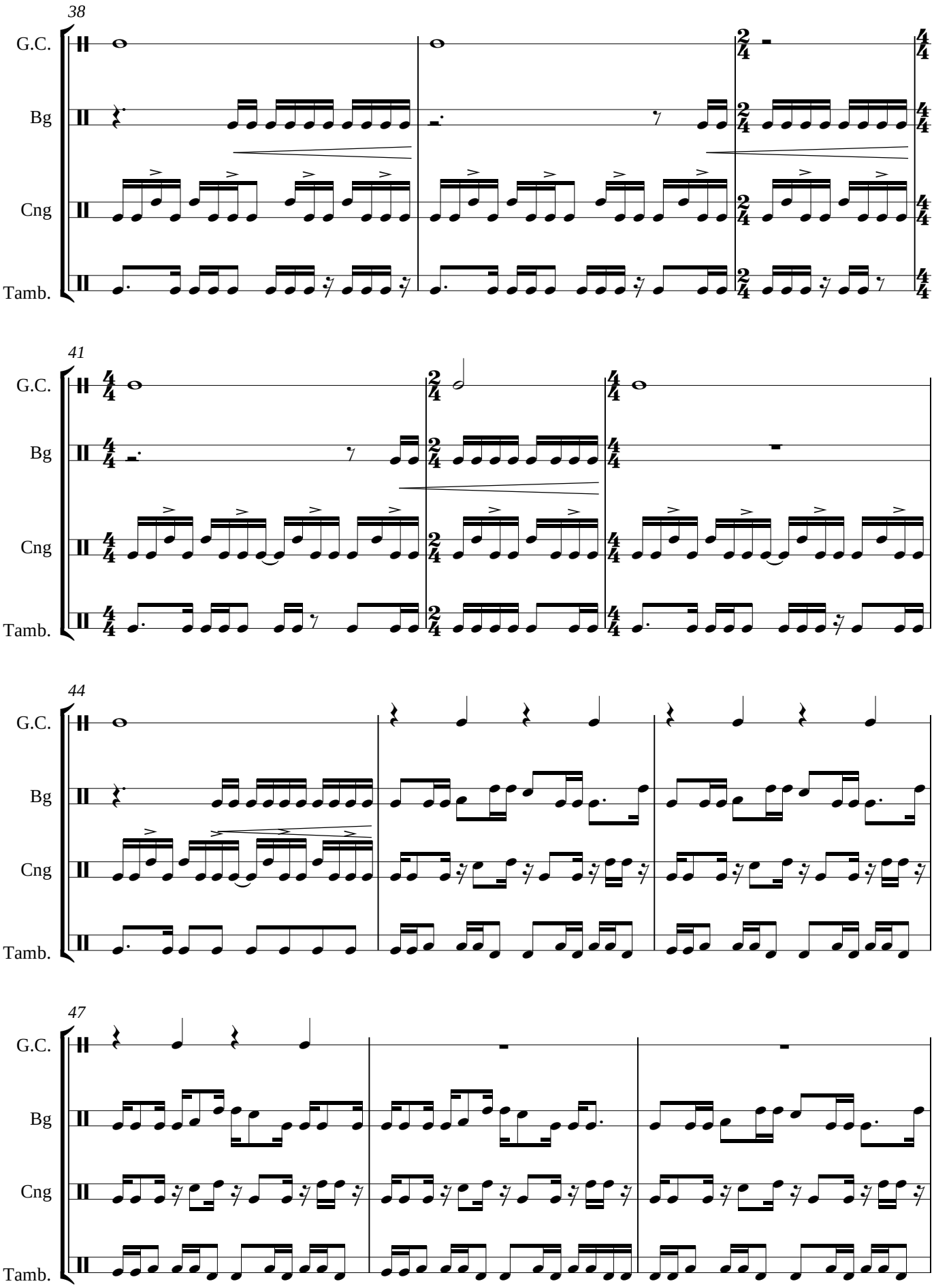
# BachataRitual

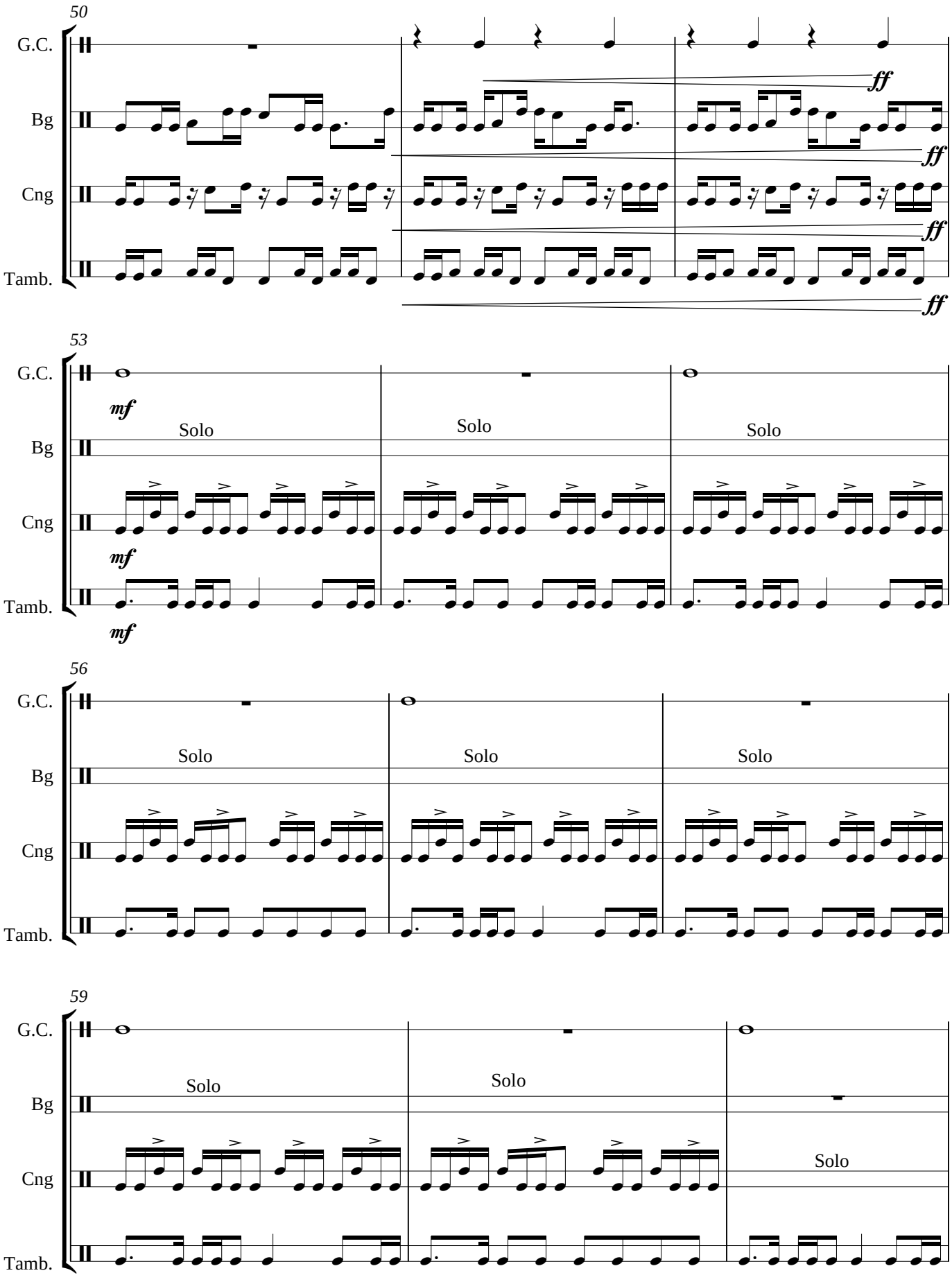
Camilo Castro

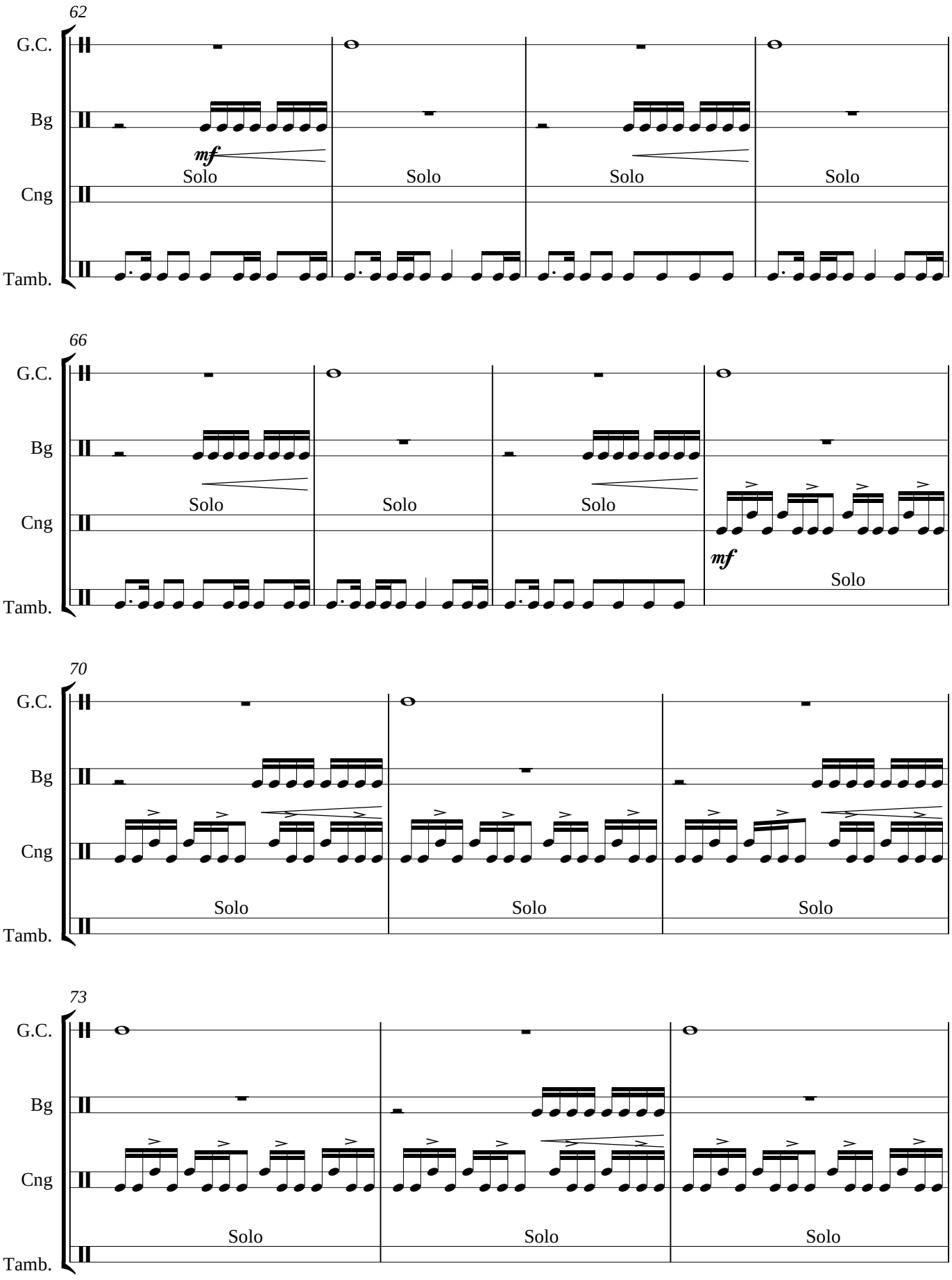


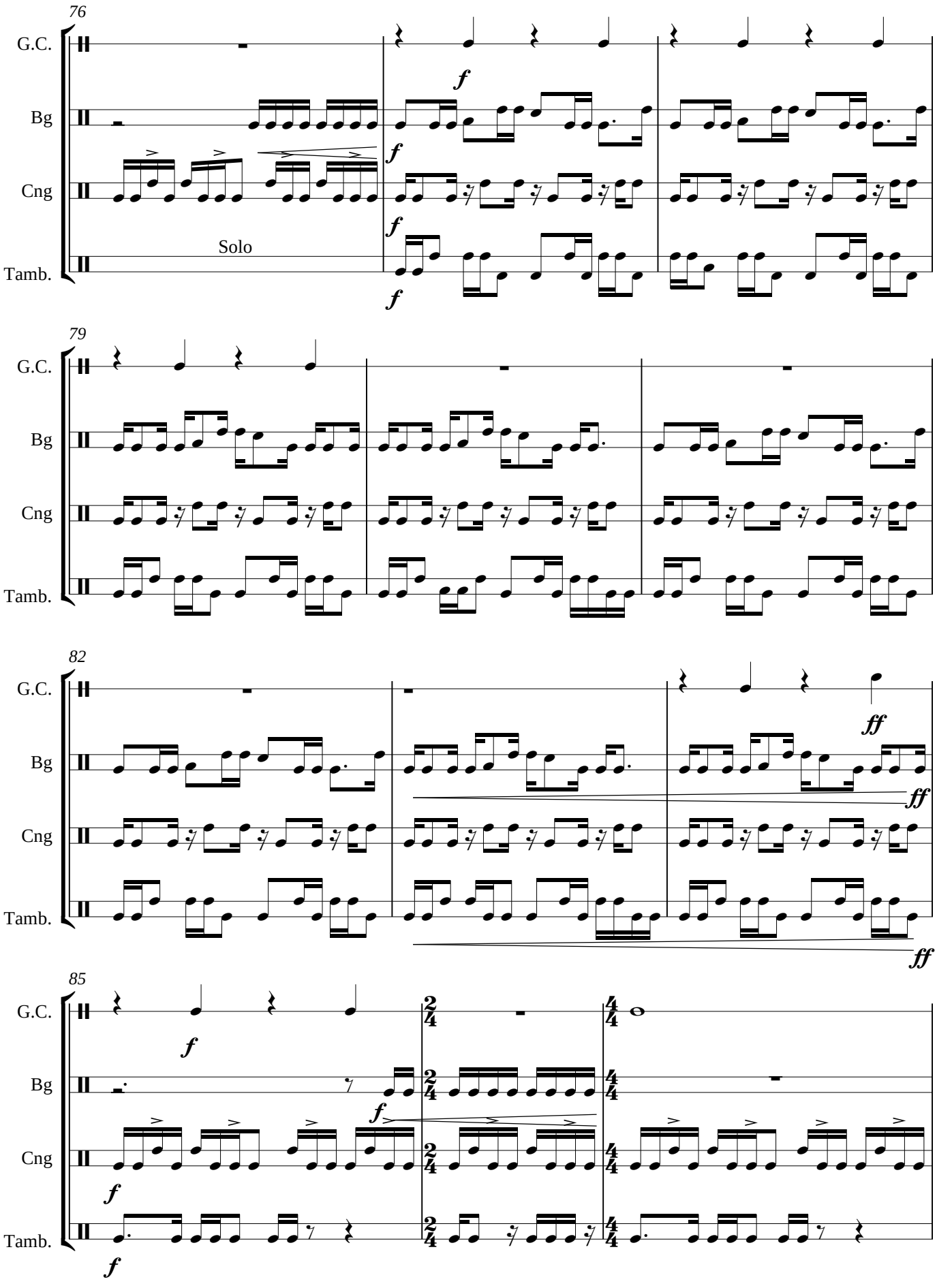

14
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
17
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
20
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
23
G.C.
Bg
Cng
Tamb.

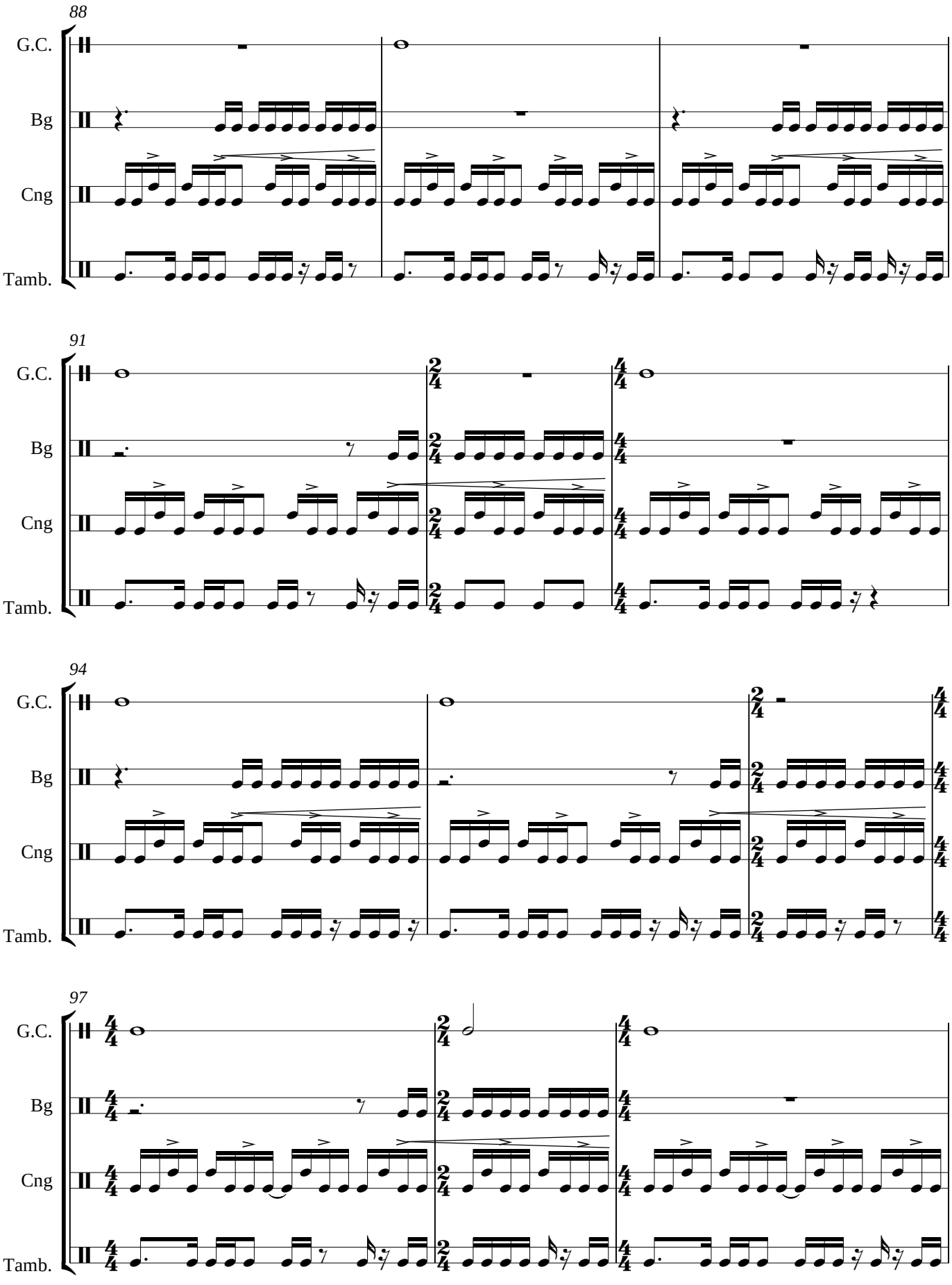

26
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
ff
ff
ff
29
f
f
f
f
32
35

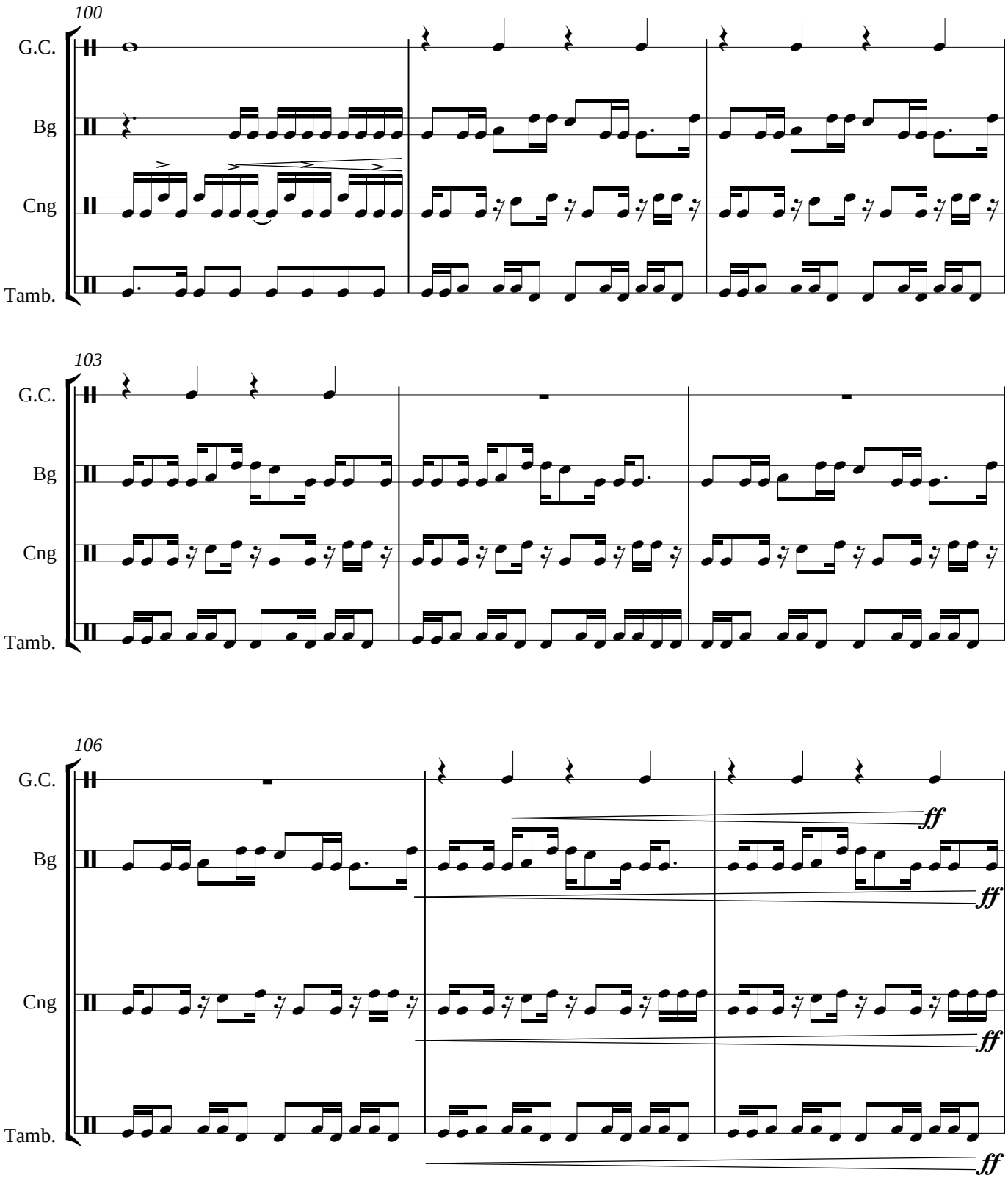

38
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
41
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
44
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
47
G.C.
Bg
Cng
Tamb.

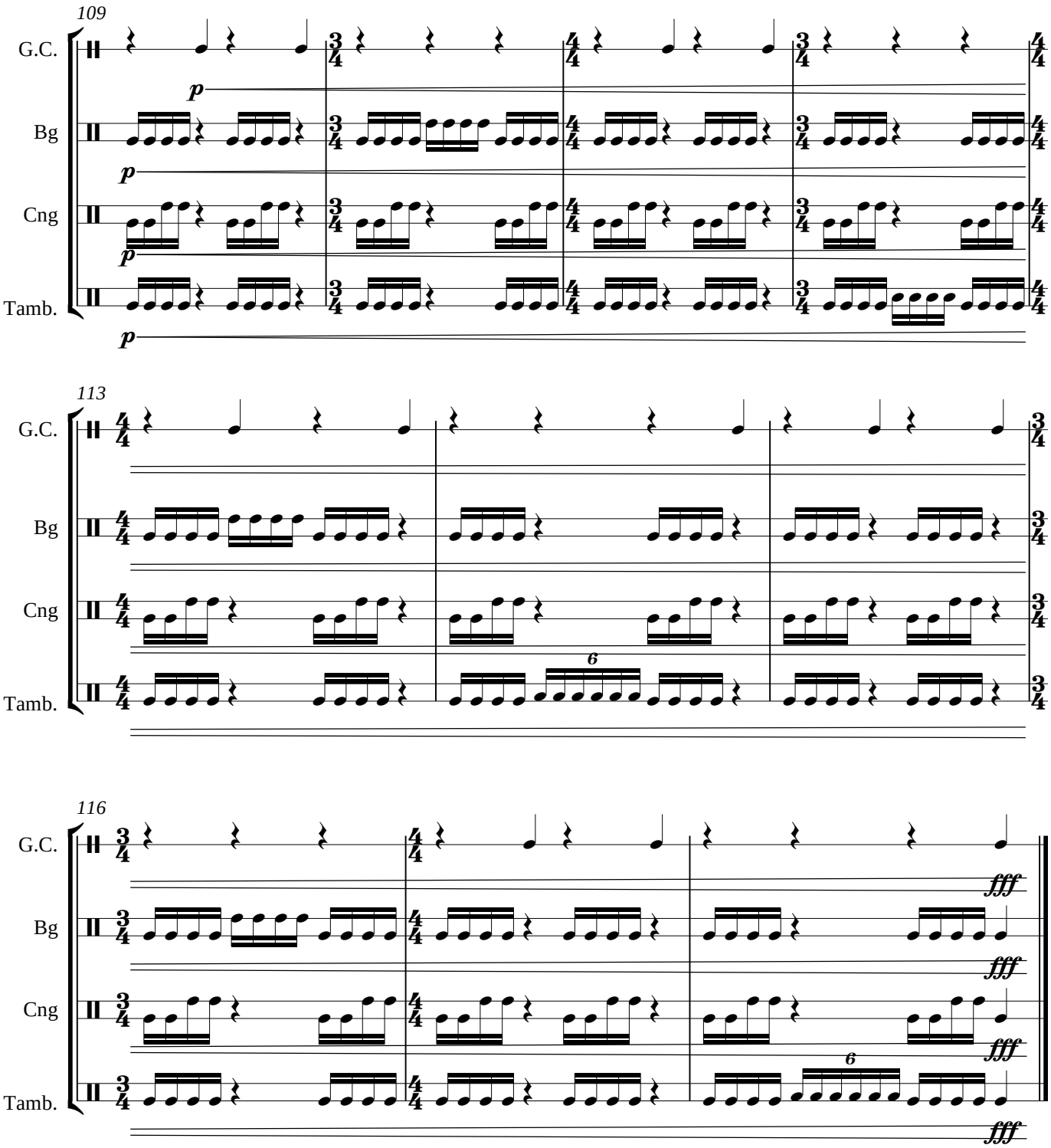

50
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
ff
ff
ff
ff
53
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
mf
mf
mf
Solo
Solo
Solo
56
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
Solo
Solo
Solo
59
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
Solo
Solo
Solo


62
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
mf
Solo
Solo
Solo
Solo
66
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
Solo
Solo
Solo
mf
Solo
70
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
Solo
Solo
Solo
73
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
Solo
Solo
Solo


76
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
Solo
f
79
82
ff
85


88
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
91
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
94
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
97
G.C.
Bg
Cng
Tamb.


100
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
103
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
106
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
ff
ff
ff
ff


109
G.C.
Bg
Cng
Tamb.
p
113
6
116
fff

## *Sueños de un pasado olvidado*

Adagio para Guitarra, Orquesta de Cuerdas y Marimba (8´06´´)

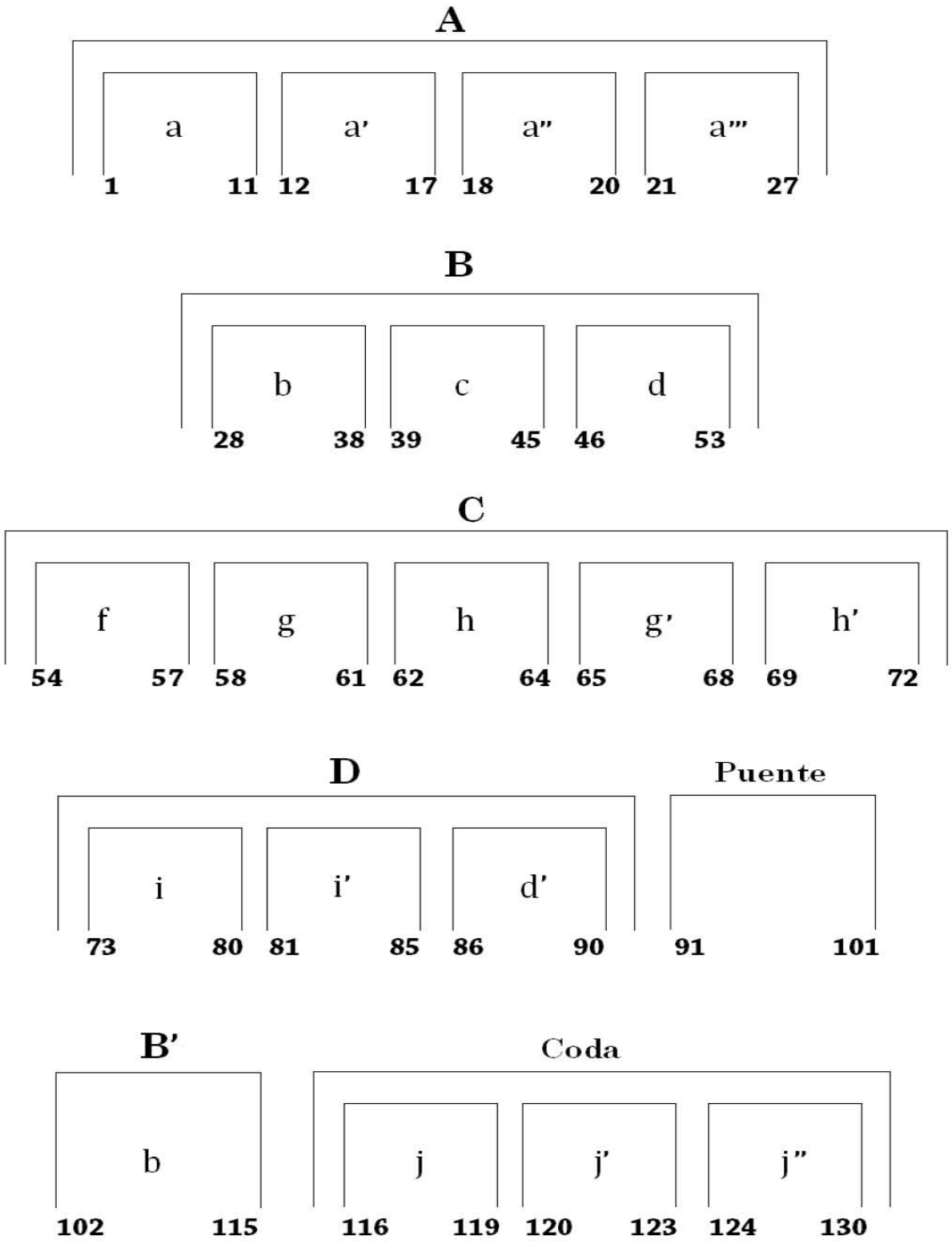
Además mi formación profesional de compositor, el estudio de la guitarra como el instrumento principal, ocasionó el origen de esta obra complementada con Orquesta de Cuerdas y una Marimba.

La composición es un adagio y en ella quise plasmar la melancolía que siento por mi país y por mi familia. Aunque no está escrita para un solista, la guitarra tiene un papel preponderante en casi todos los pasajes, usando armonía tonal.

La idea que tuve siempre fue muy clara, una obra muy transparente en la que cada sección tuviera su propia identidad, todo dentro de un mismo contexto, explotando la gama de posibilidades de este ensamble, en una armonía clásica.

## ANÁLISIS:

**FORMA:**



La sección **A** está compuesta básicamente por las siguientes células rítmicas que son recurrentes y que se encuentran repartidas entre los instrumentos de cuerda, con la intención de crear un tejido en el que el timbre de las cuerdas se fusione y sea difícil diferenciar claramente las líneas melódicas, esta sección tiene la función de una gran introducción que va creciendo en la dinámica constantemente y que se detiene en su punto más alto para dar paso al tema central de la pieza.

**1**

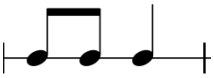
**2**

**3**

**4**

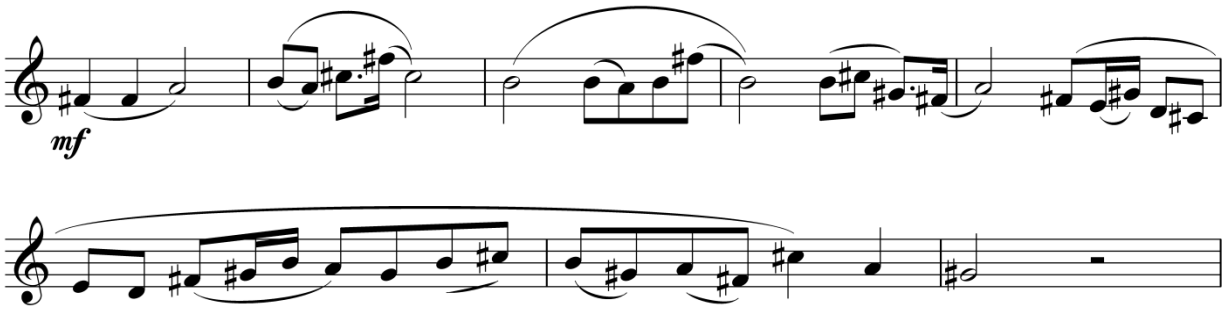
**5**

**6**

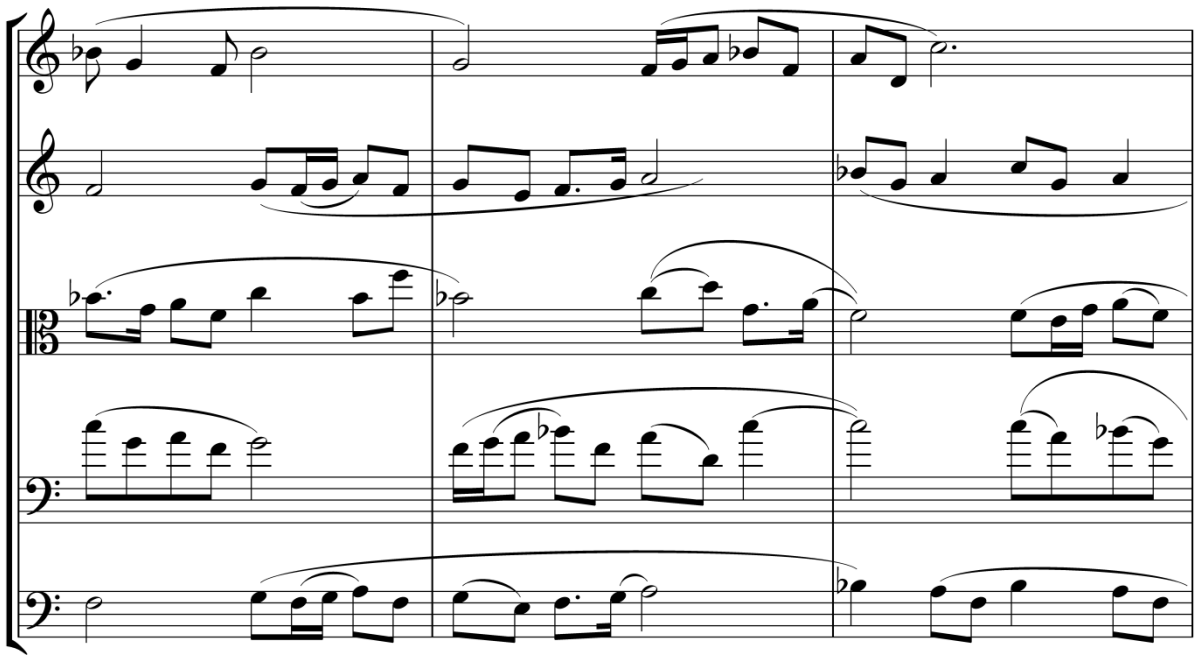


**7**

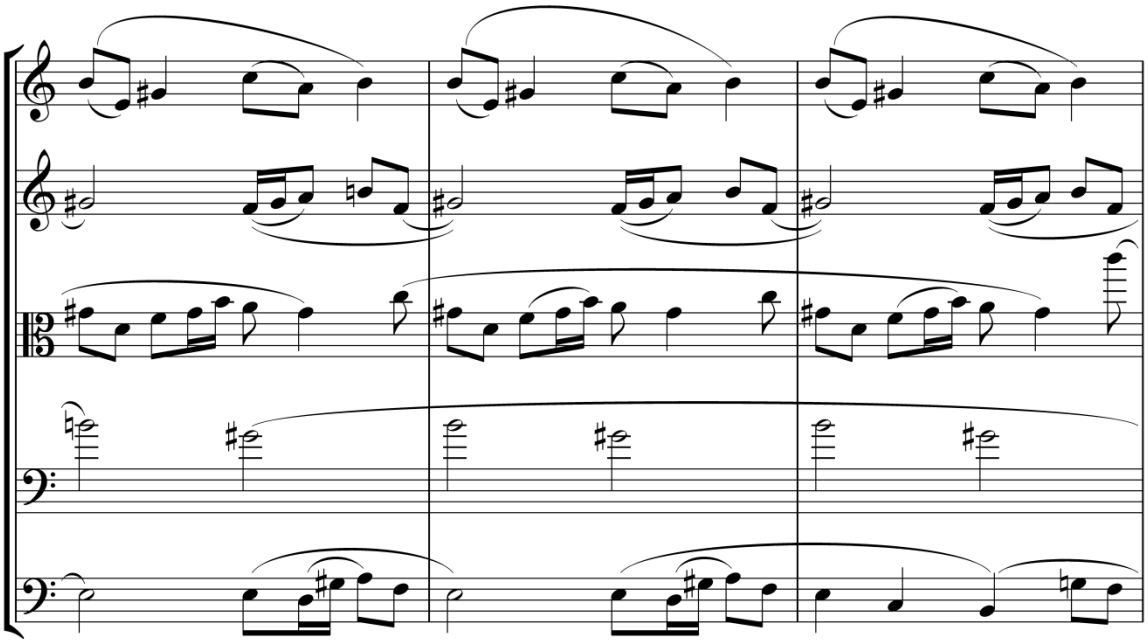
Esas células rítmicas provienen de la melodía que da inicio a la obra en el Violonchelo. (c.1 al c.8)




Las melodías que se forman fueron determinadas inicialmente por el ritmo, con la consigna de que en cada tiempo hubiera figuras que incluyeran dieciseisavos solamente en una sola voz, después fueron revisadas melódicamente para que fueran coherentes y evocaran la frase inicial; en algunos casos no se tuvo que mantener esta premisa rítmica ya que la textura generada por las cuerdas me pareció muy convincente en cuanto la densidad sonora que estaba buscando. Ejemplo 1: (c. 18 al 20)



Ejemplo 2: (c.21 al 23)

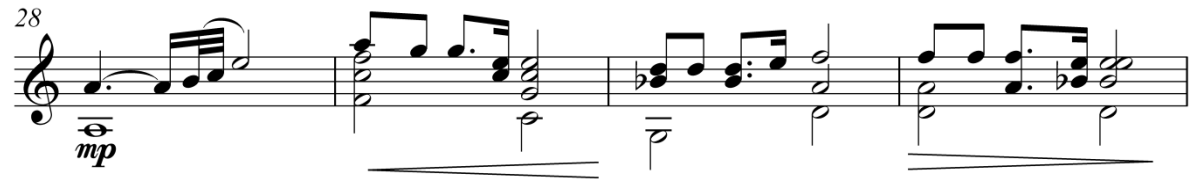


Hay varios cambios de tonalidad:

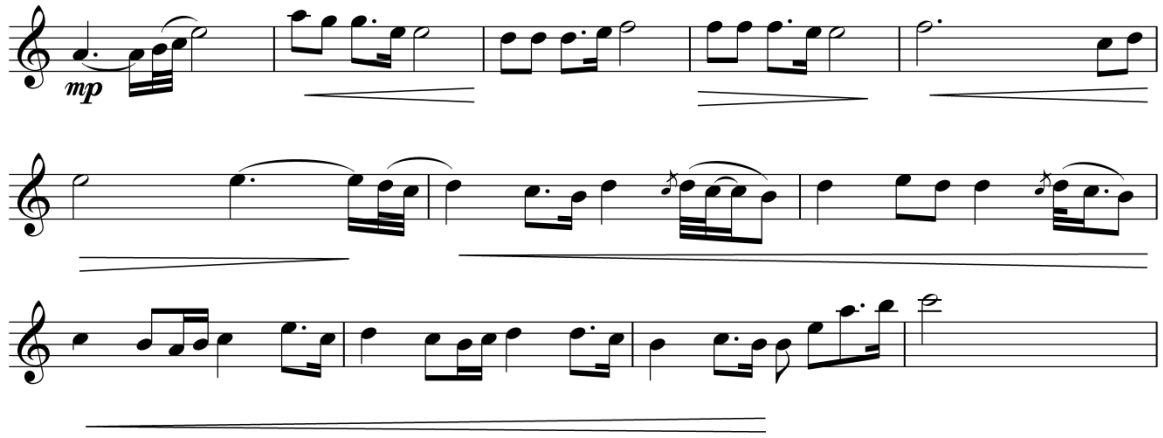
**a** fa# menor, **a'** DO mayor, **a''** do menor, **a'''** re menor: c. 19 al 21, Mi mayor: c.22 al 28.

Estos cambios de tonalidad llegan de manera súbita ya que se presentan sin preparar la modulación, la intención es transformar la idea musical manteniendo todas las particularidades en cuanto a forma y variando solamente la armonía y la dinámica.

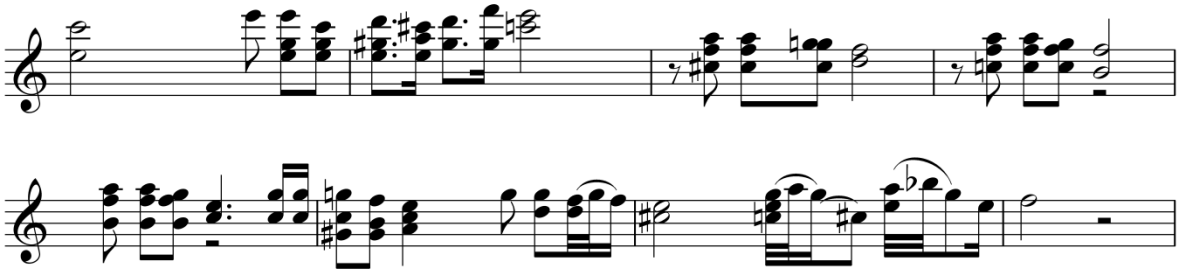
En la sección **B** tenemos la sección principal de la pieza donde la guitarra sola lleva la melodía, el bajo y el acompañamiento, en este caso muy definidos diferenciándose así de la introducción polifónica.



La melodía principal es la siguiente, en la menor, quise evocar en ella la música popular de la cordillera de los andes. (c: 28 al 38)

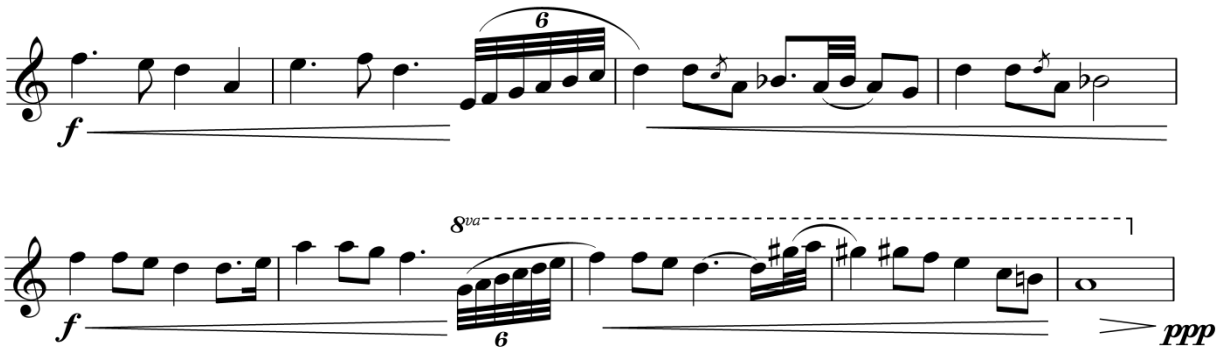



Desde el c. 38 hasta el c. 46 aparece la sección de cuerdas, mientras que la guitarra continua llevando la siguiente melodía a 1, 2 ó 3 voces, al mismo tiempo que el bajo y el acompañamiento, explotar esta cualidad de la guitarra me pareció muy importante, ya que esta es una de sus virtudes más grandes, a mi manera de ver.

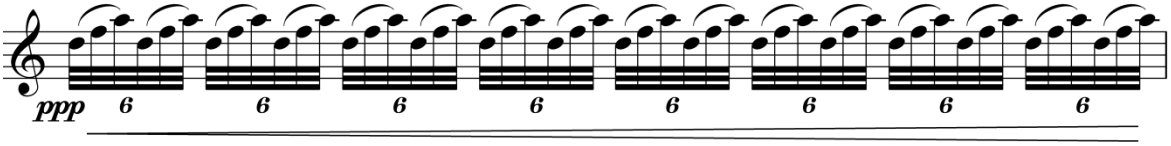


También encontramos diferentes tonalidades, en este caso están preparadas las modulaciones, debido a que buscaba un discurso mucho más definido.

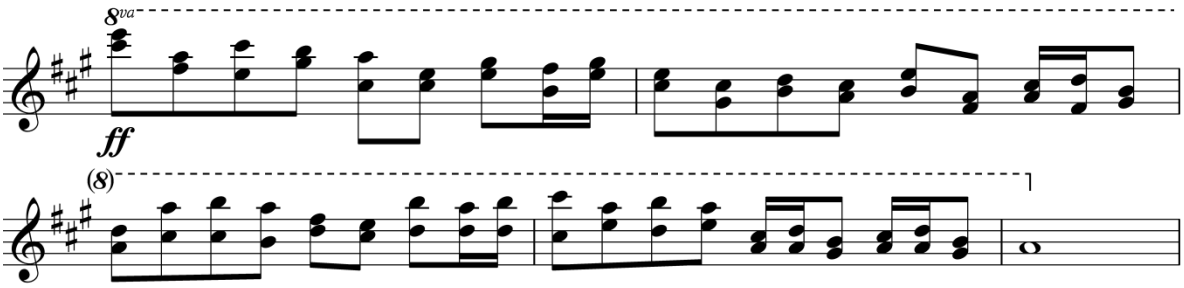
En **d** (c.46 al c.53), en este punto la melodía regresa repartida en las cuerdas, estableciendo un equilibrio en cuanto a las jerarquías de las voces, usa el modo de re menor.




La guitarra ejecuta seisillos de treintaidosavos durante toda la sección, como un recurso de contraste, apoyada con matices dinámicos. (c.46).



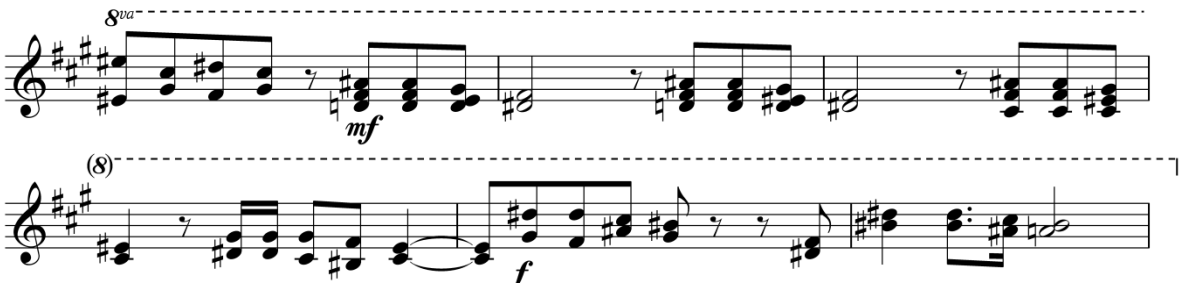

En **C** hay un nuevo material temático  recurrente, con el que hace su primera aparición la Marimba (c. 54 al 57).



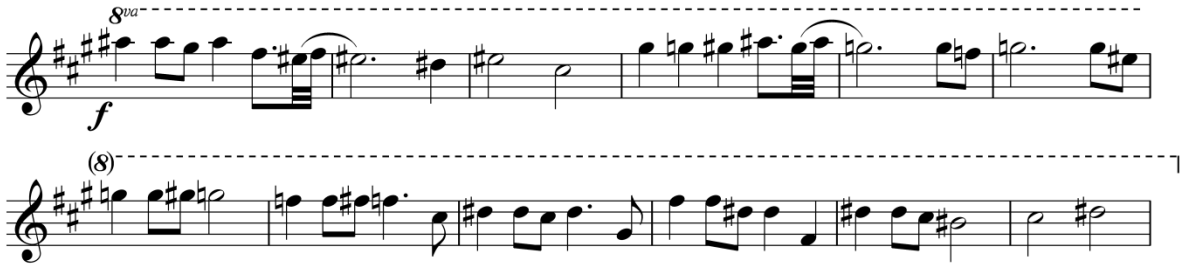

De esta sección emergen nuevos motivos que serán interpretados en las cuerdas pero ahora empleando la técnica del *pizzicato*, este cambio le da un vuelco total al carácter musical volviéndolo más espontaneo, y ya no tan trágico, la tonalidad ahora es fa# menor.

Entre las secciones **C** y **D** hay un cambio de tonalidad sin modulación desde fa# menor a re# menor, para generar un contraste armónico.

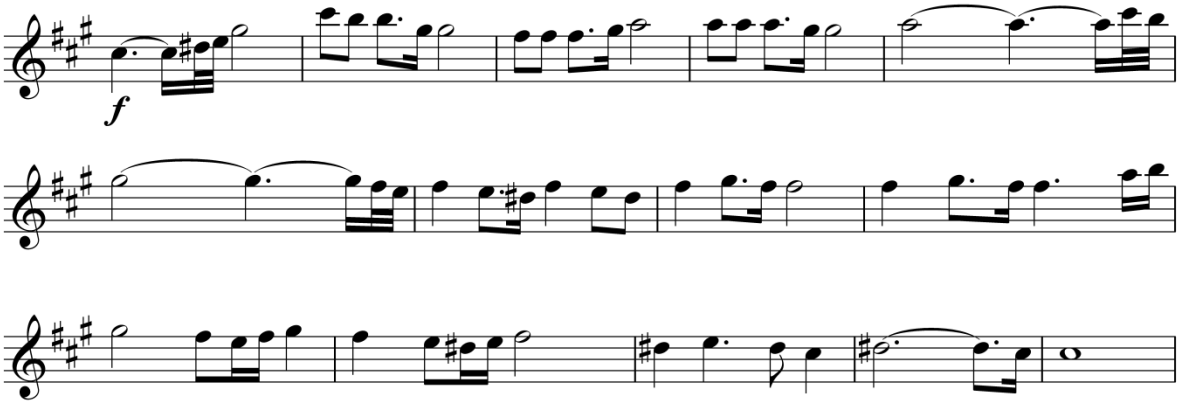
En los compases del 86 al 90 aparece una variante de **j**, pero ahora re# menor en la Marimba, esta es una recapitulación del tema central **B** pero con el carácter de las cuerdas en *pizzicato* se percibe de una manera muy distinta. (c.86 al c.90)




En el **Puente,** el Violín I y el Violín II tocan este tema al unísono, las cuerdas regresan a la técnica del arco, y la pieza retoma el carácter dramático. Es una modulación desde fa# menor hacia do menor.




**B'** es una reexposición de **B,** donde el Violín I lleva la melodía central de la pieza, ahora en do# menor. (c. 103 al 115)



La **Coda** retoma tres veces el tema de la figura **h** repartida en los instrumentos en un *tutti*, comienza en do menor; en el c. 224 hay un cambio de tonalidad sin modulación hacia mi menor, este recurso eleva el carácter de la obra hacia el final.

En conclusión puedo decir que utilicé elementos diferentes en cada etapa de la pieza, que fueron transformándose siempre y lograron atmosferas definidas que me dejaron satisfecho con el propósito inicial que tuve, sin embargo desde las primeras ideas al resultado final hubo muchísimos cambios, que me ayudaron a enriquecer las ideas musicales, por medio de una búsqueda en las características de cada instrumento y en el conjunto en general.

# Sueños de un pasado olvidado

Camilo Castro

♩=80 Adagio Melancòlico

Guitarra

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabajo

Marimba

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

5

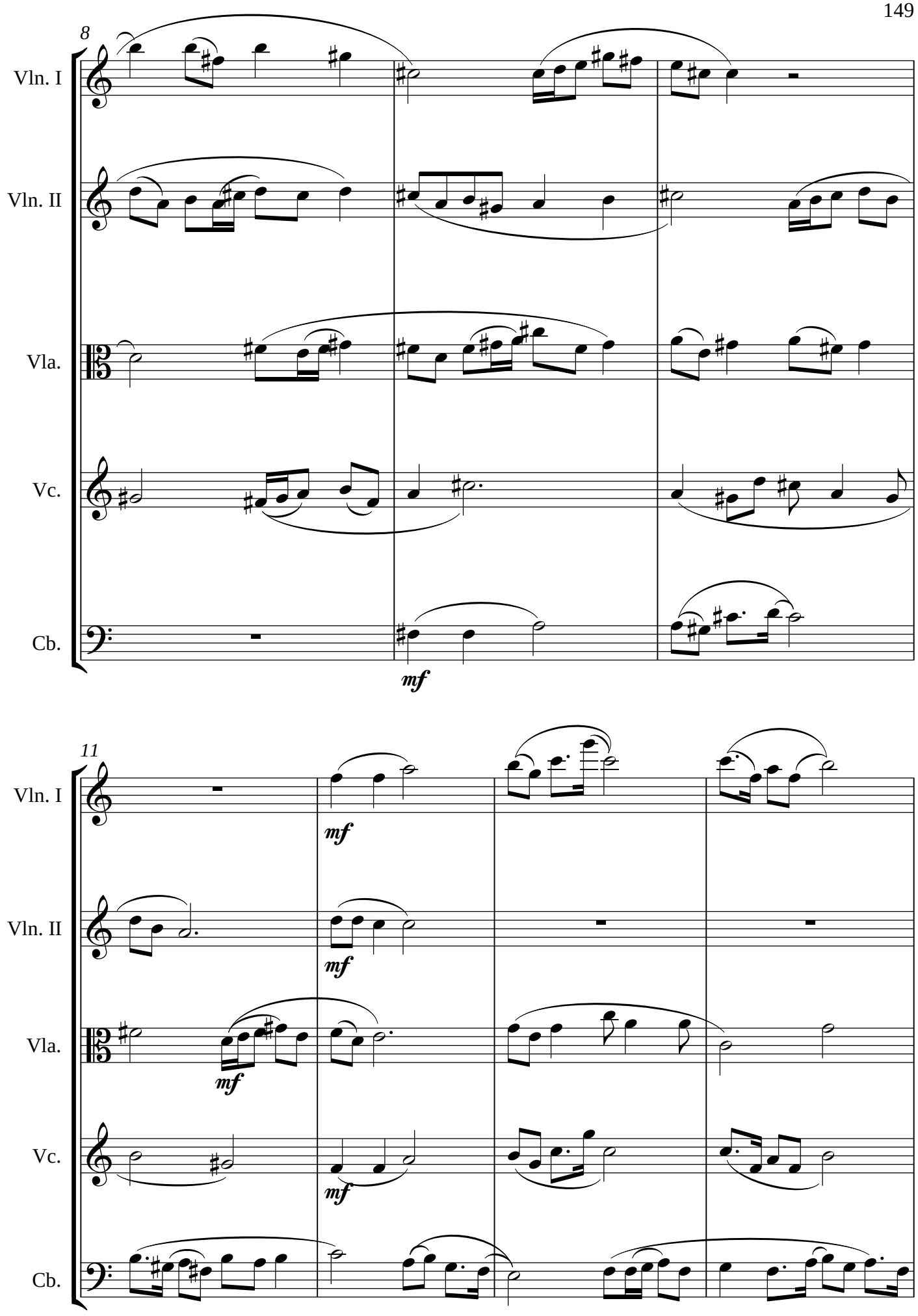
Vln. I

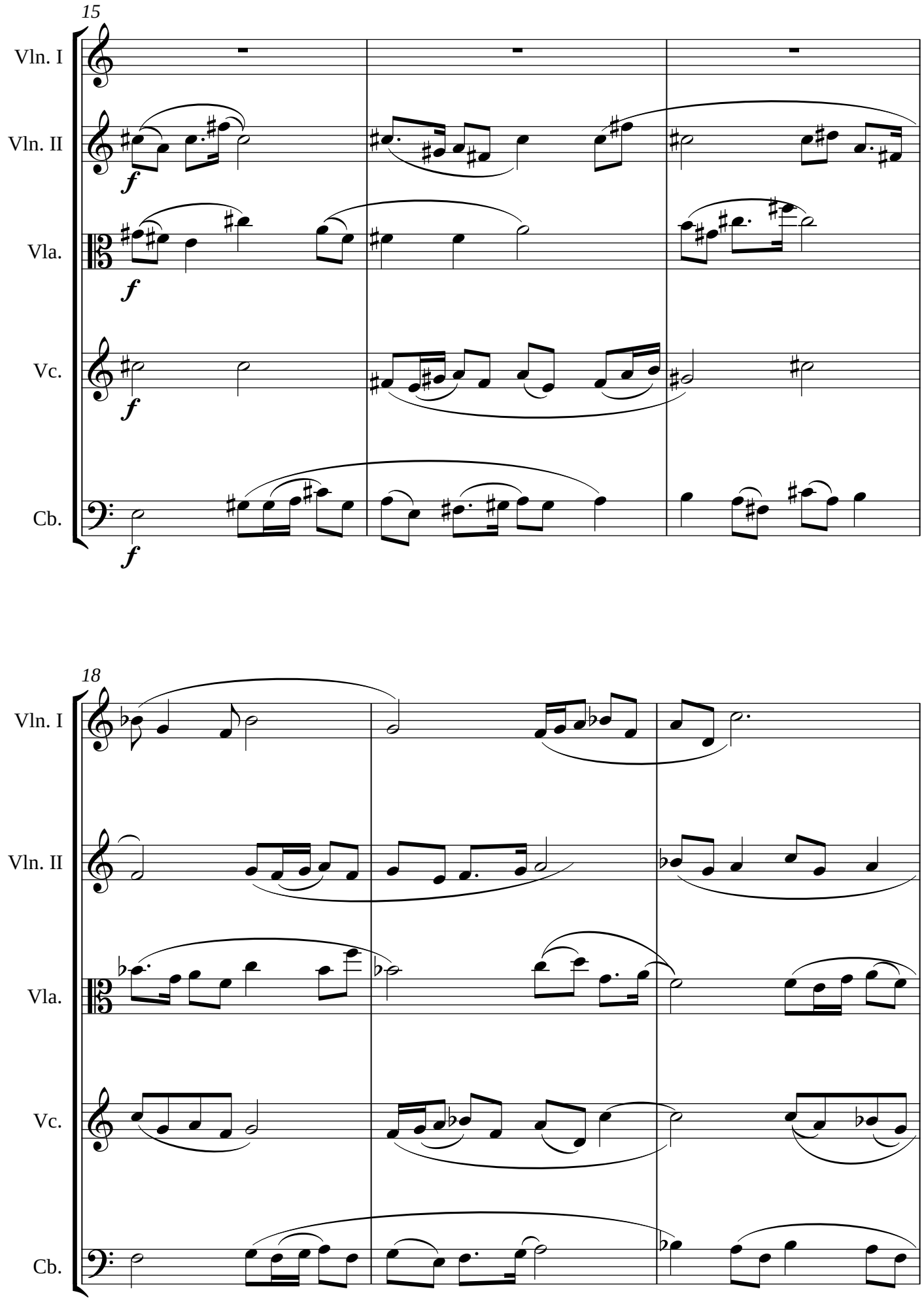
Vln. II

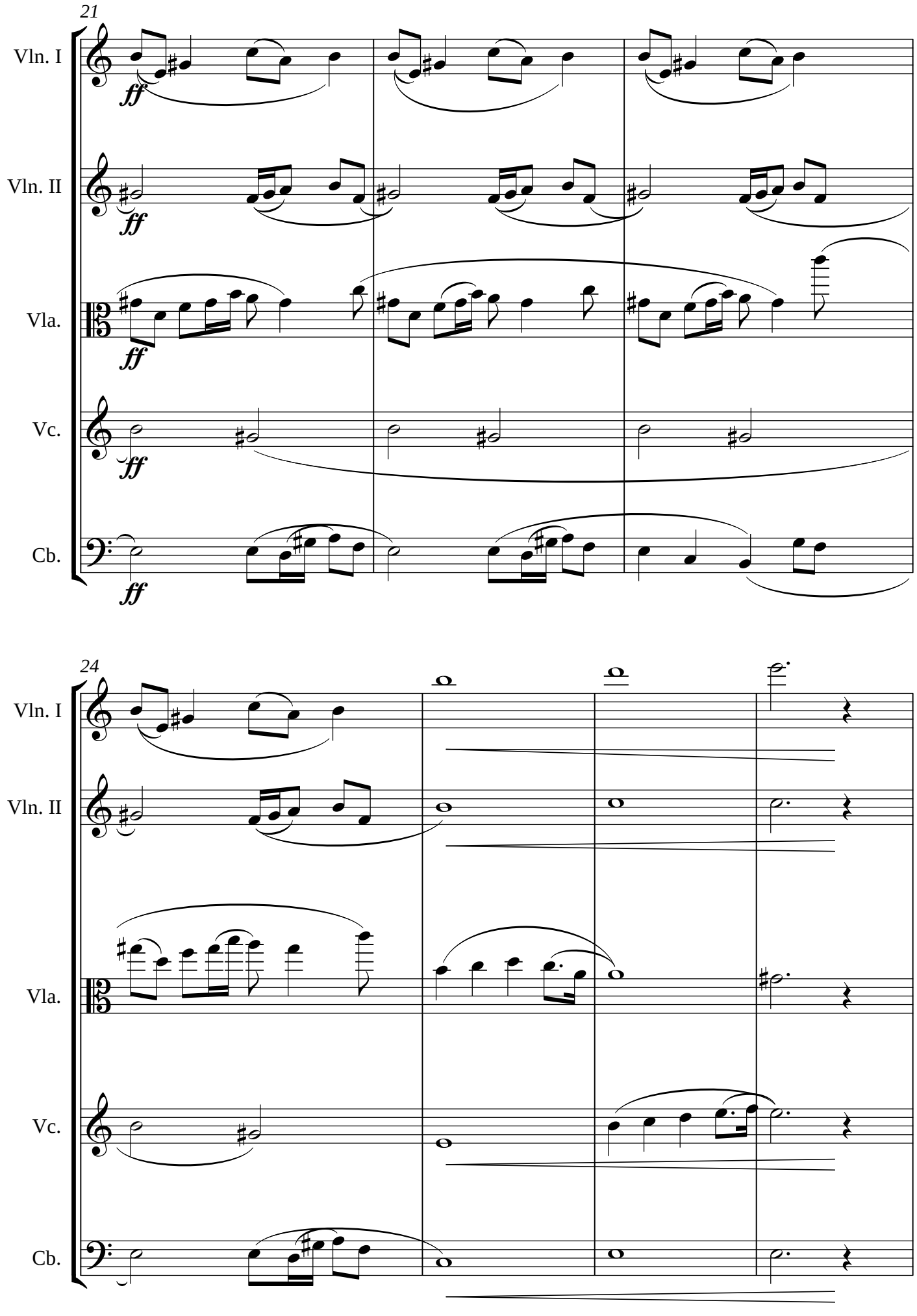
Vla.

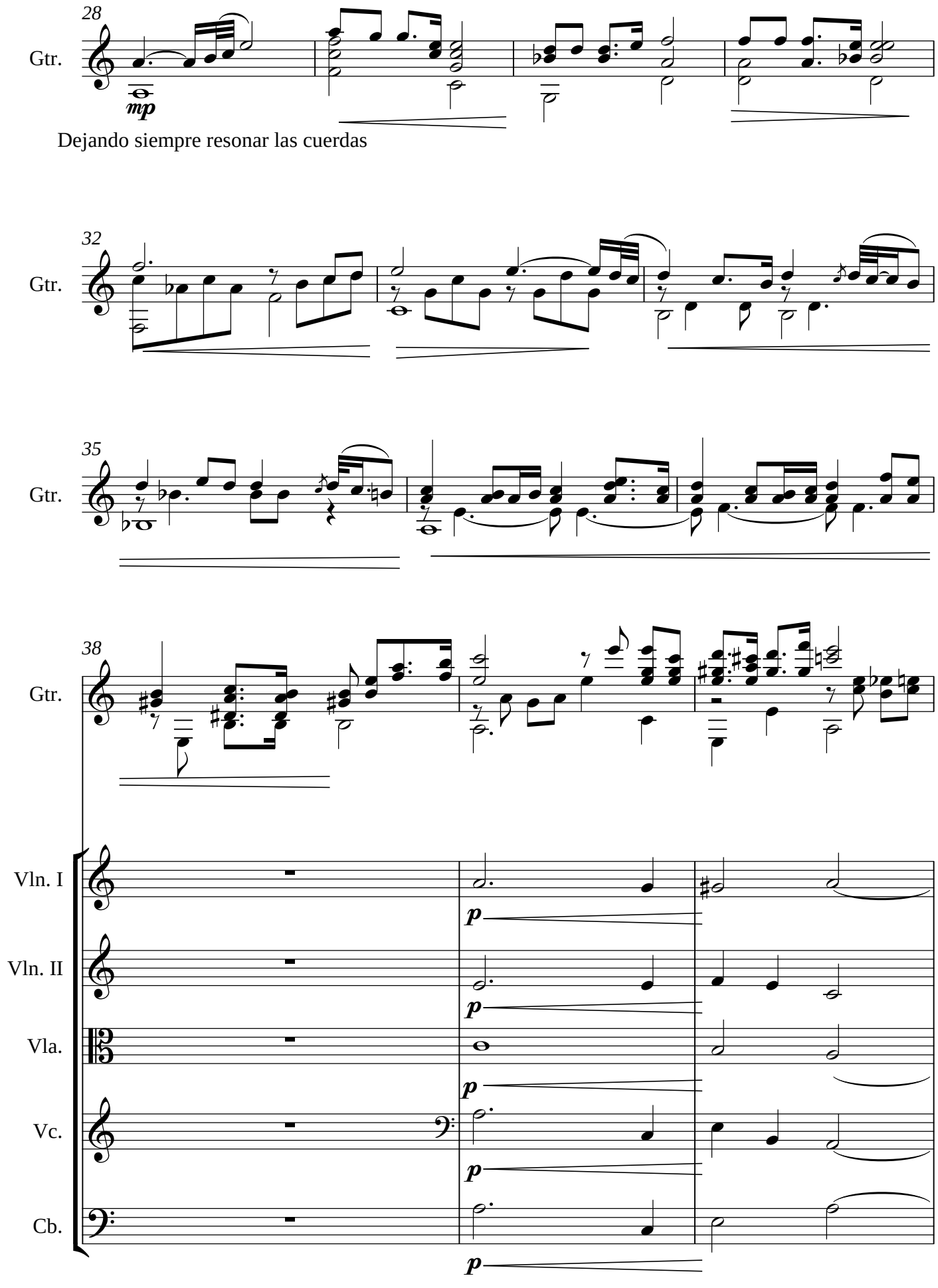
Vc.

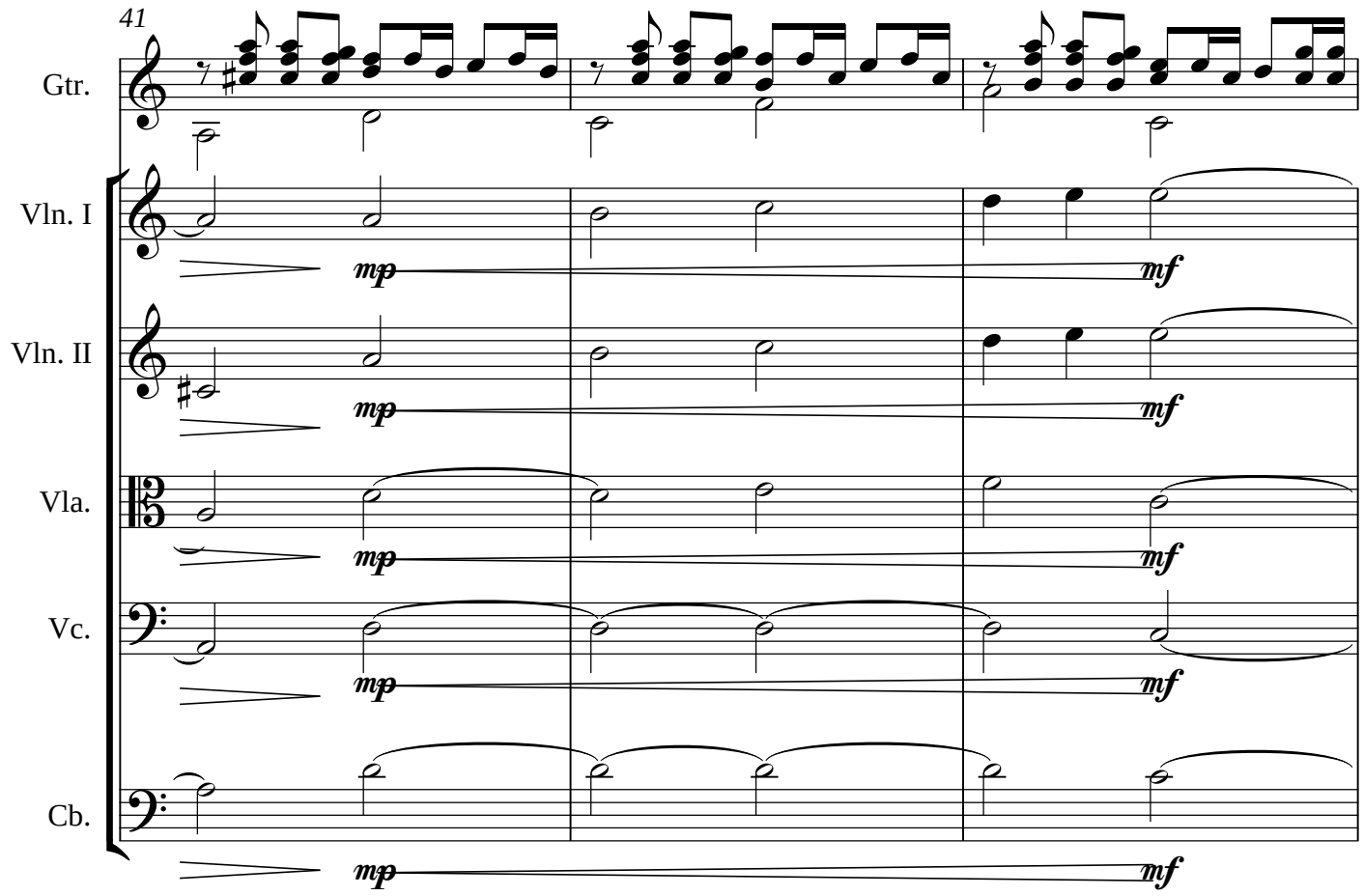
Cb.

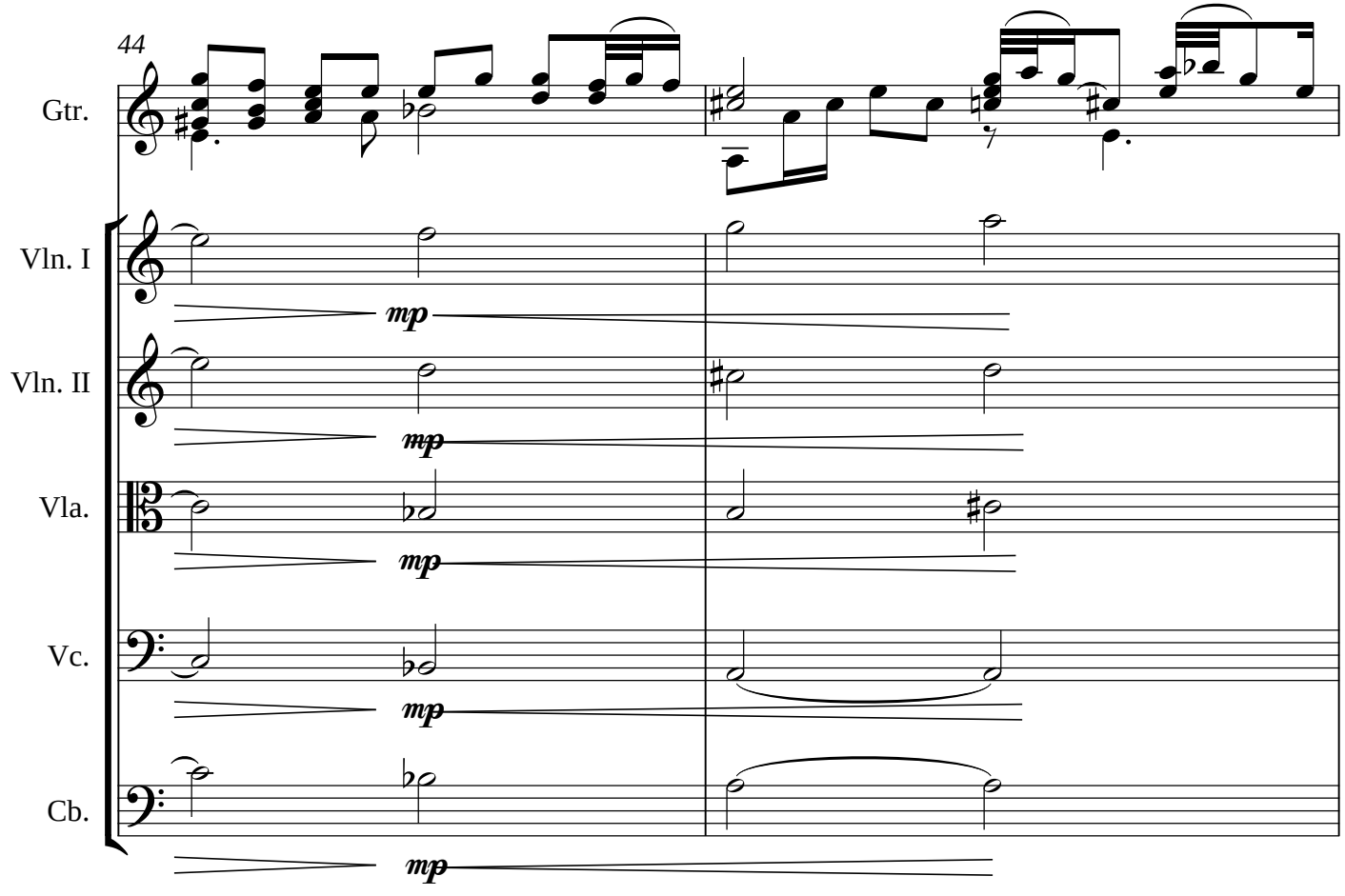

8
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
11
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf
mf
mf

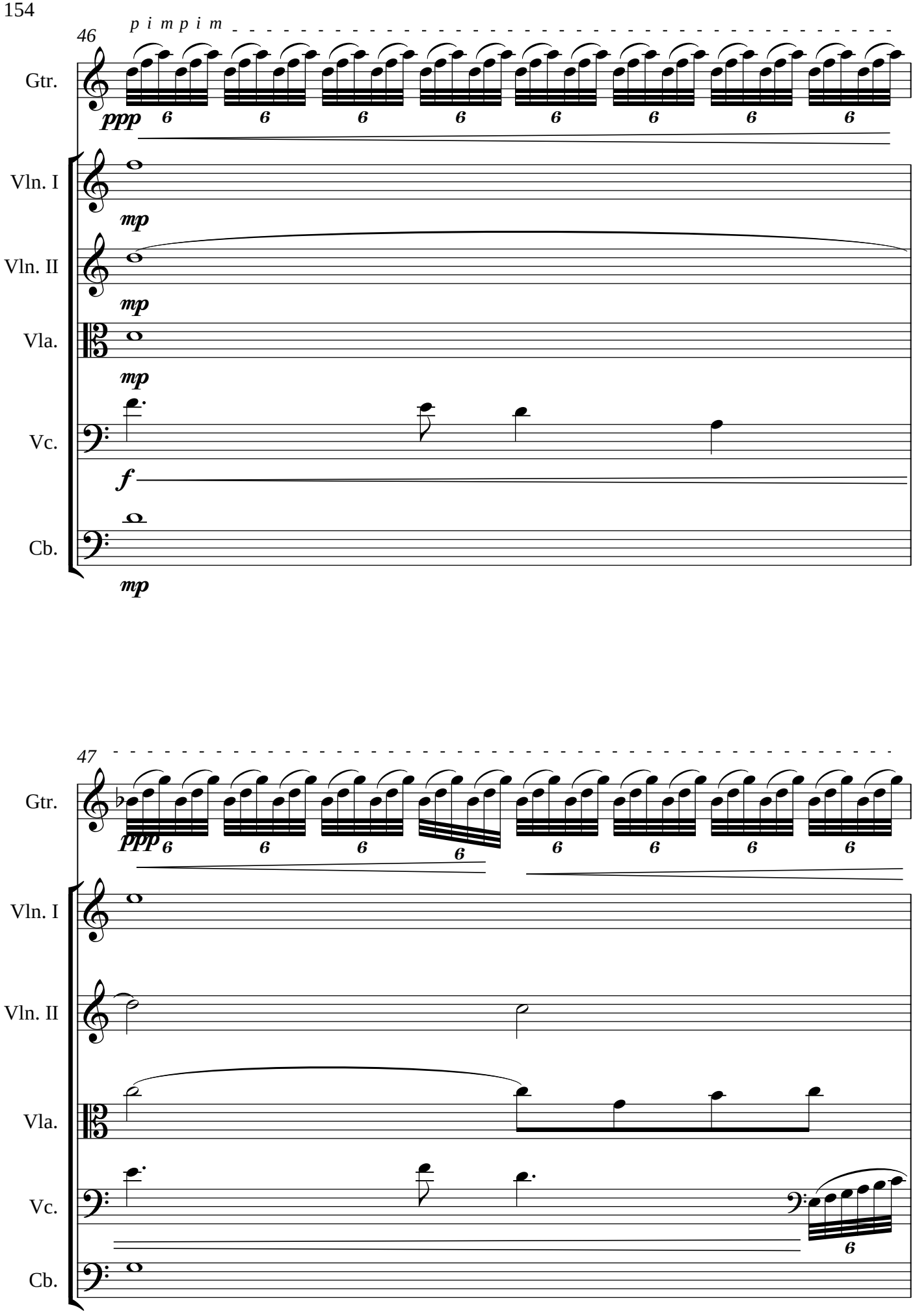

15
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
18
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

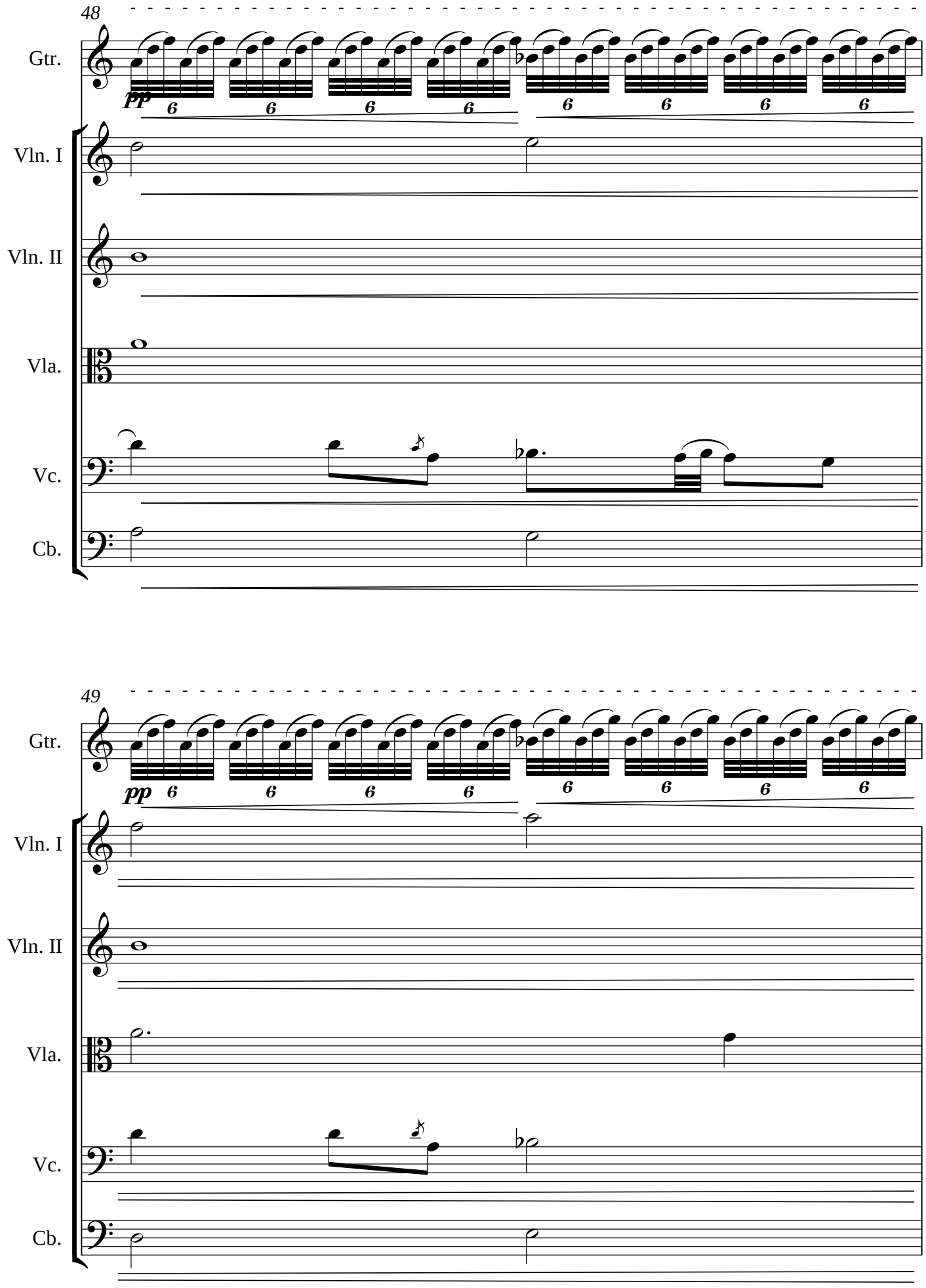

21
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
24
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

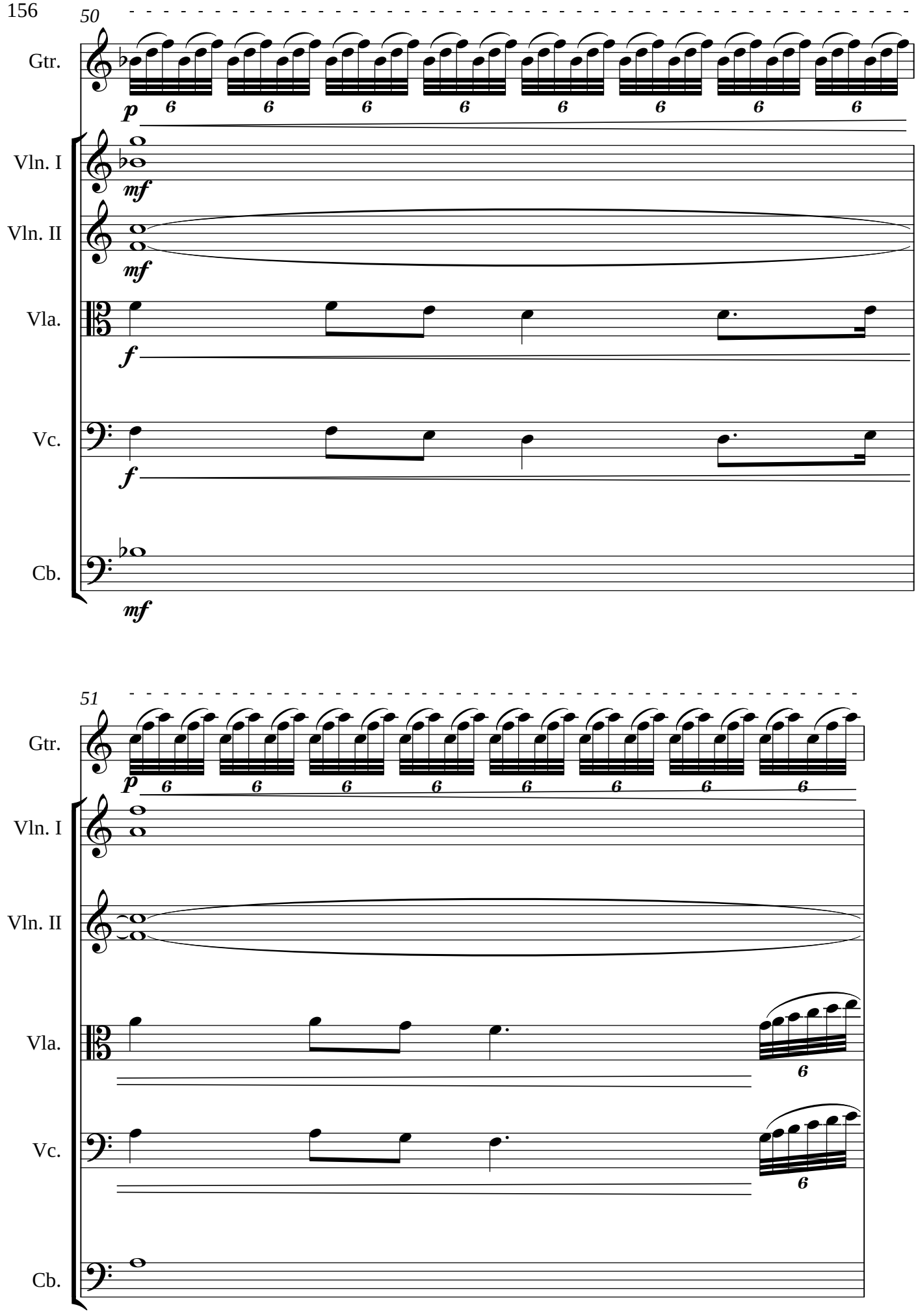

28
Gtr.
mp
Dejando siempre resonar las cuerdas
32
Gtr.
35
Gtr.
38
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p

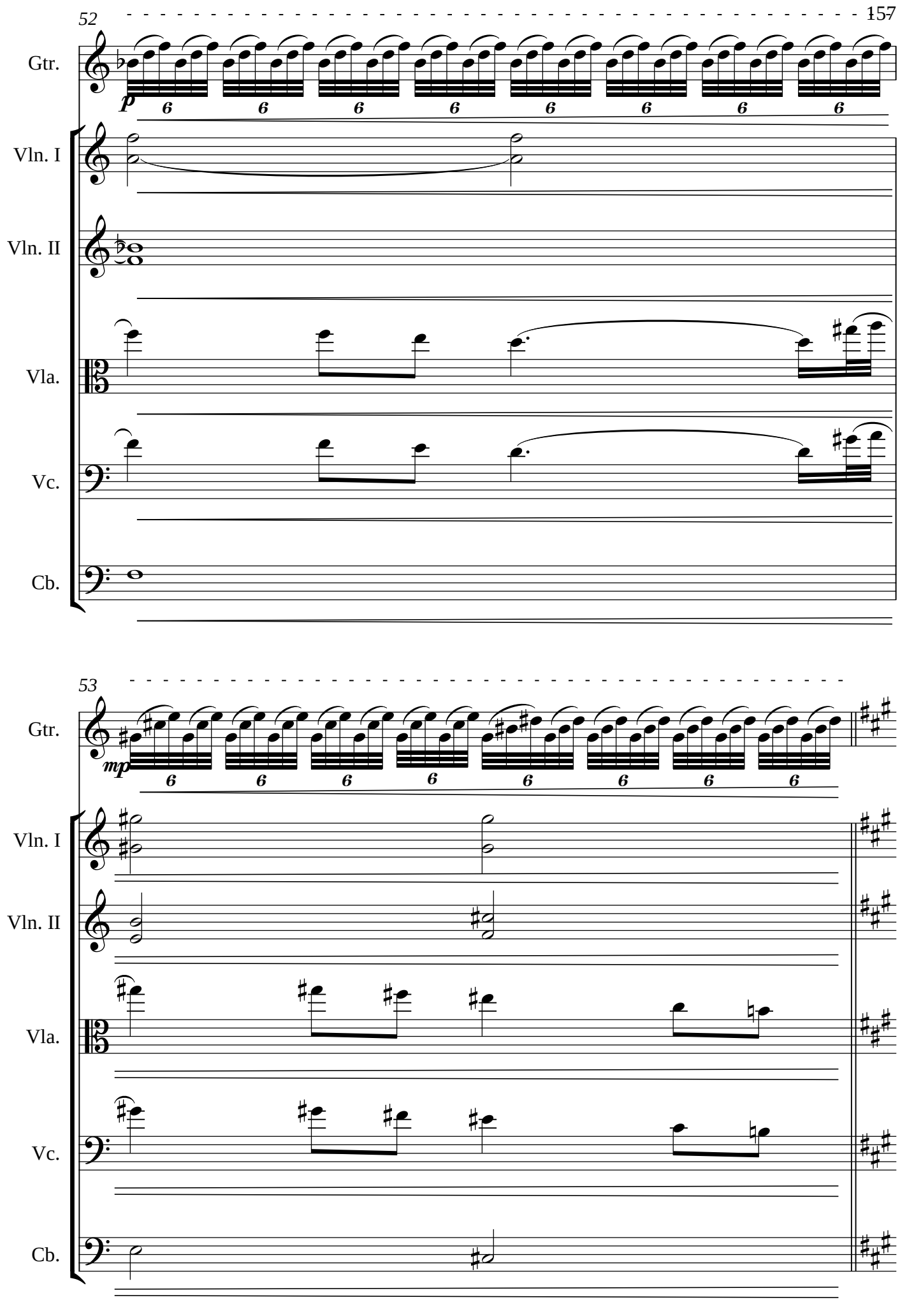

41
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf

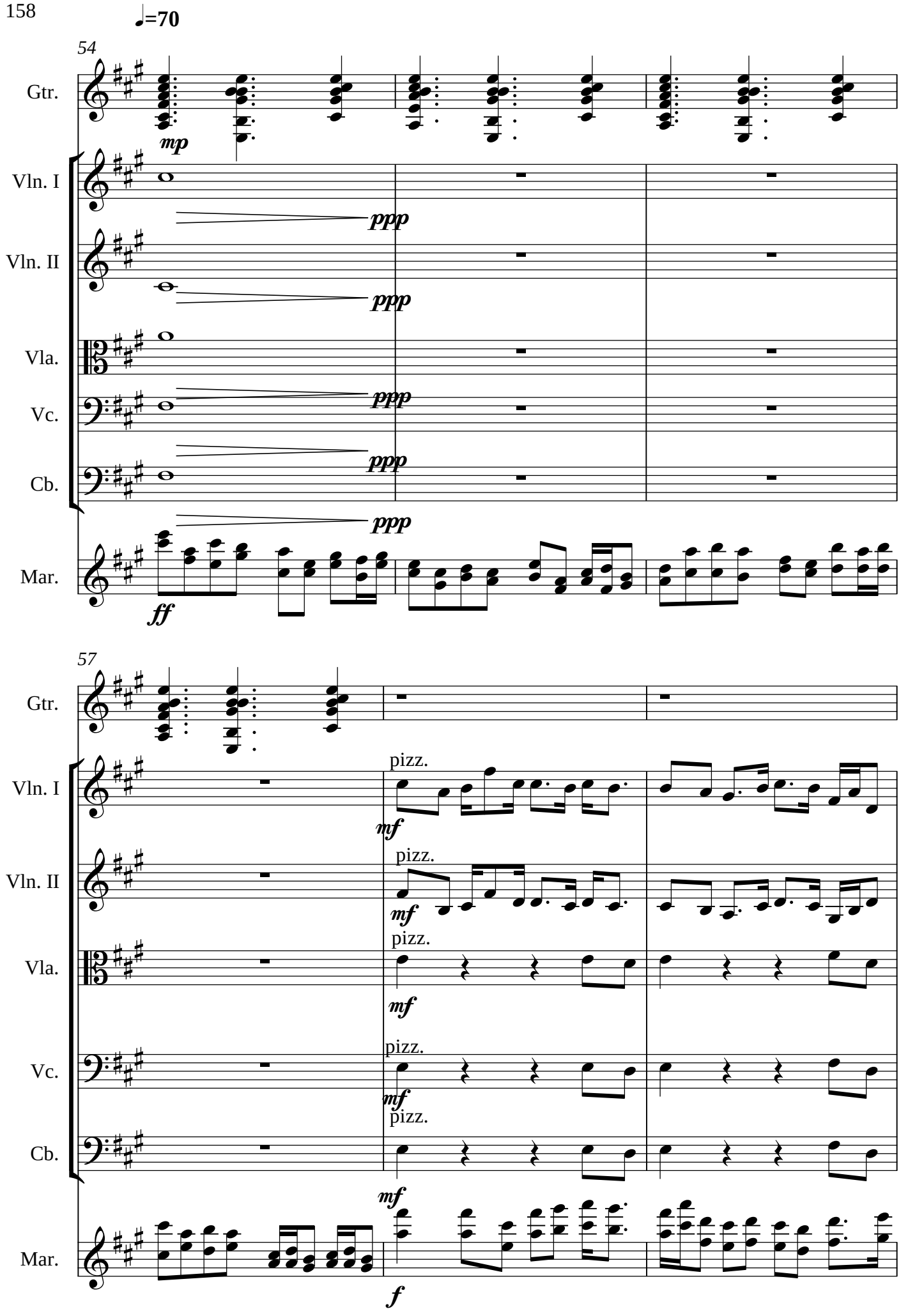

44
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp

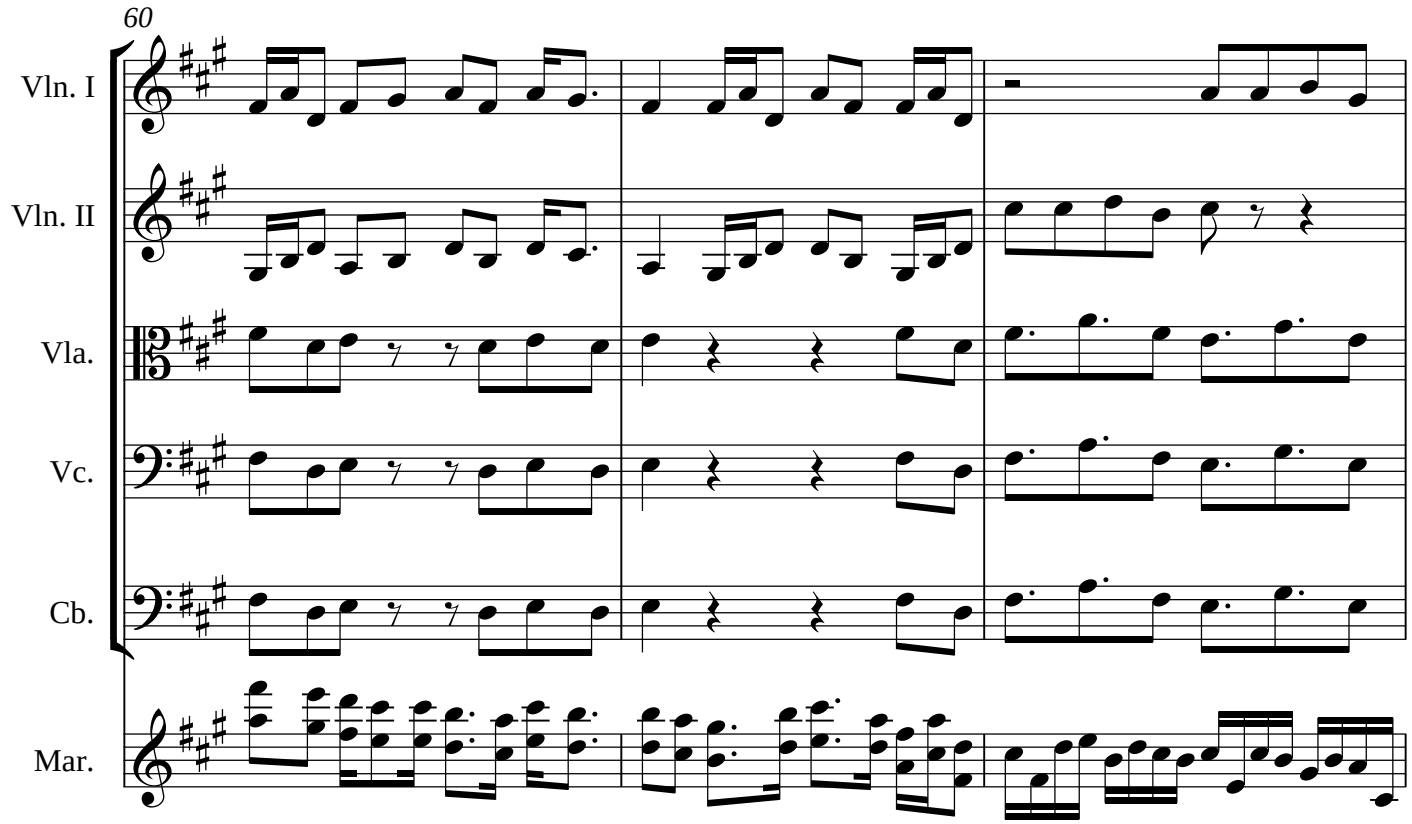

46
p i m p i m
Gtr.
ppp
Vln. I
mp
Vln. II
mp
Vla.
mp
Vc.
f
Cb.
mp
47
Gtr.
ppp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

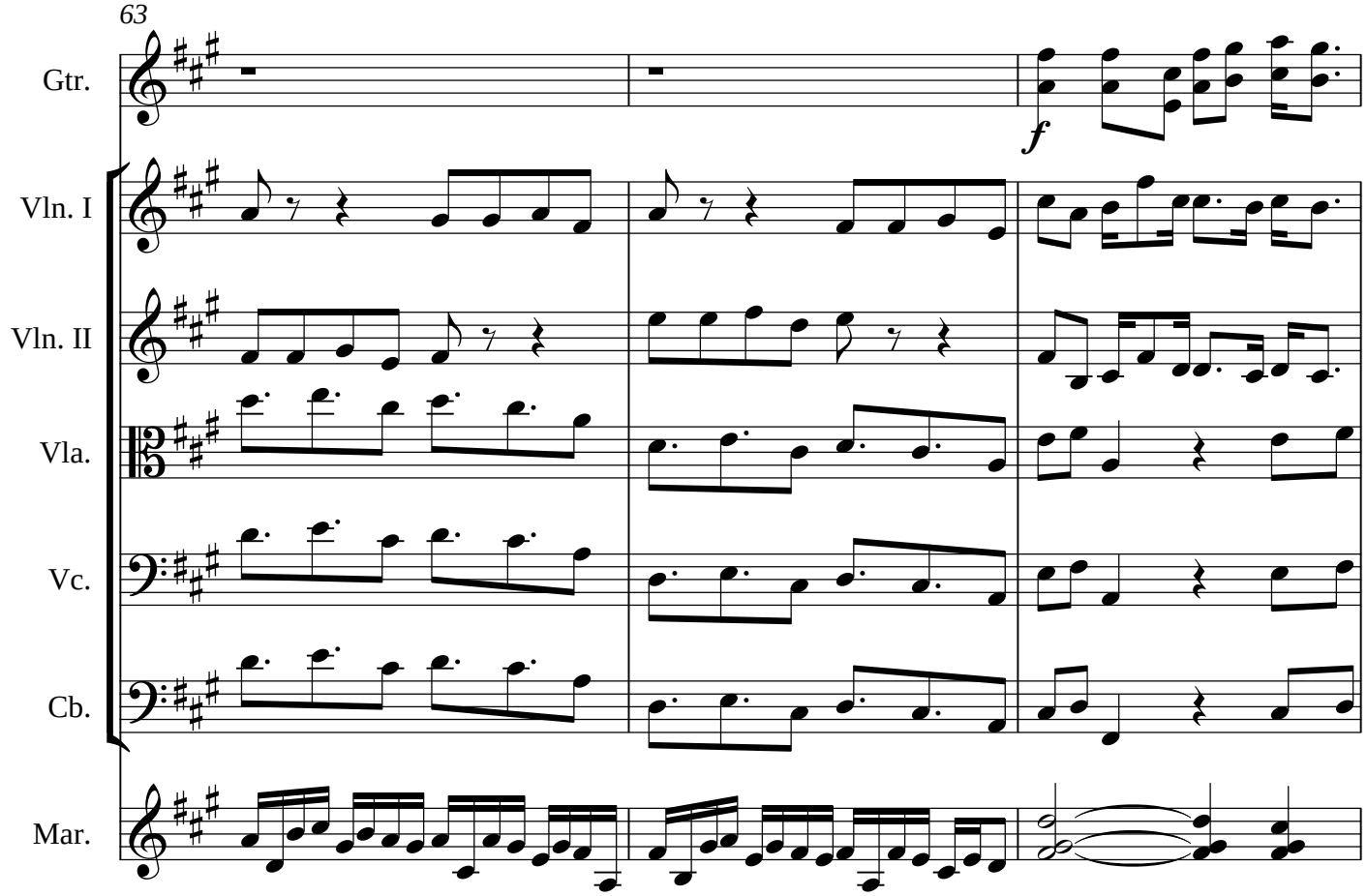

48
Gtr.
pp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
49
Gtr.
pp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

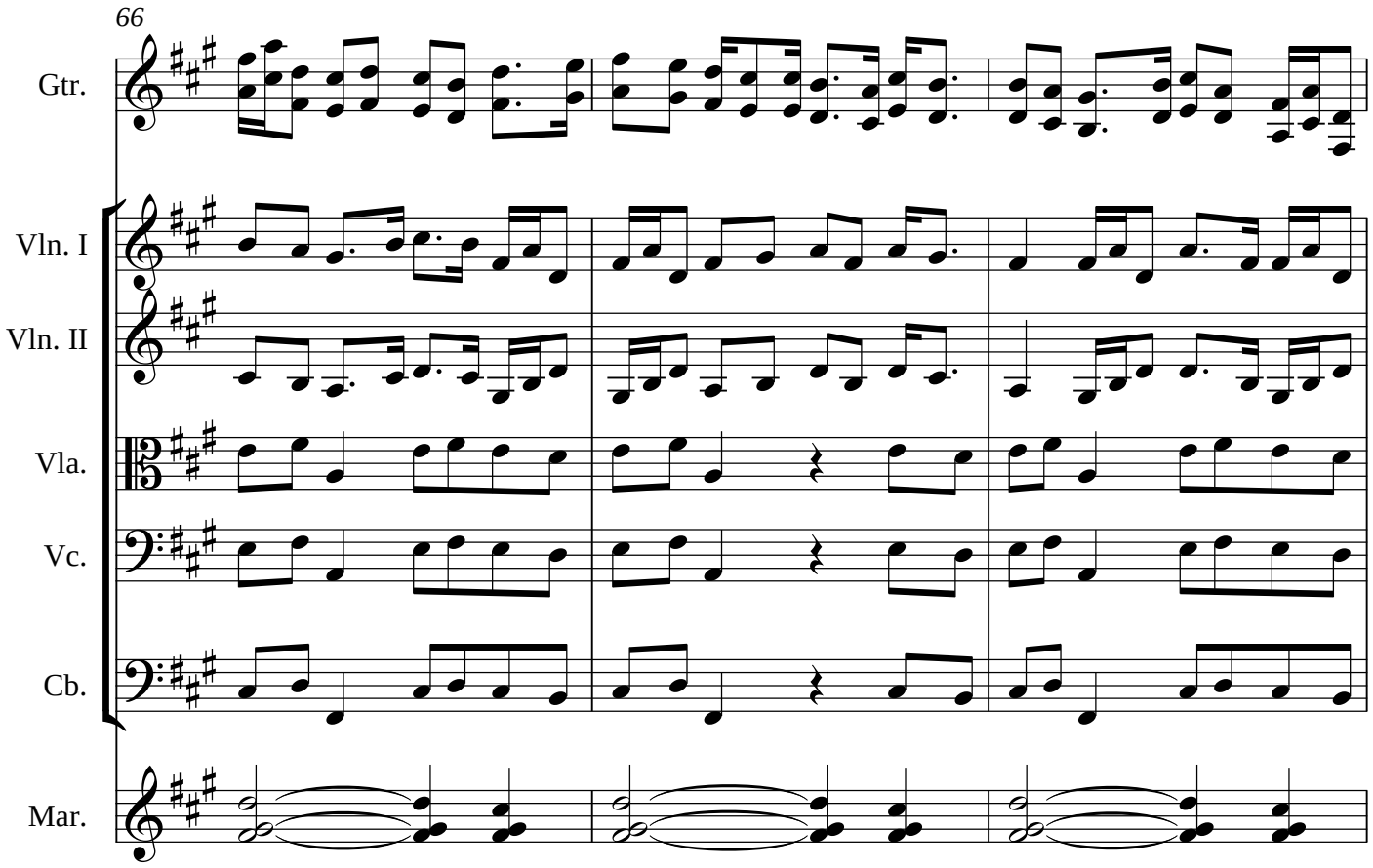

50
Gtr.
p
6
Vln. I
mf
Vln. II
mf
Vla.
f
Vc.
f
Cb.
mf
51
Gtr.
p
6
Vln. I
Vln. II
Vla.
6
Vc.
6
Cb.

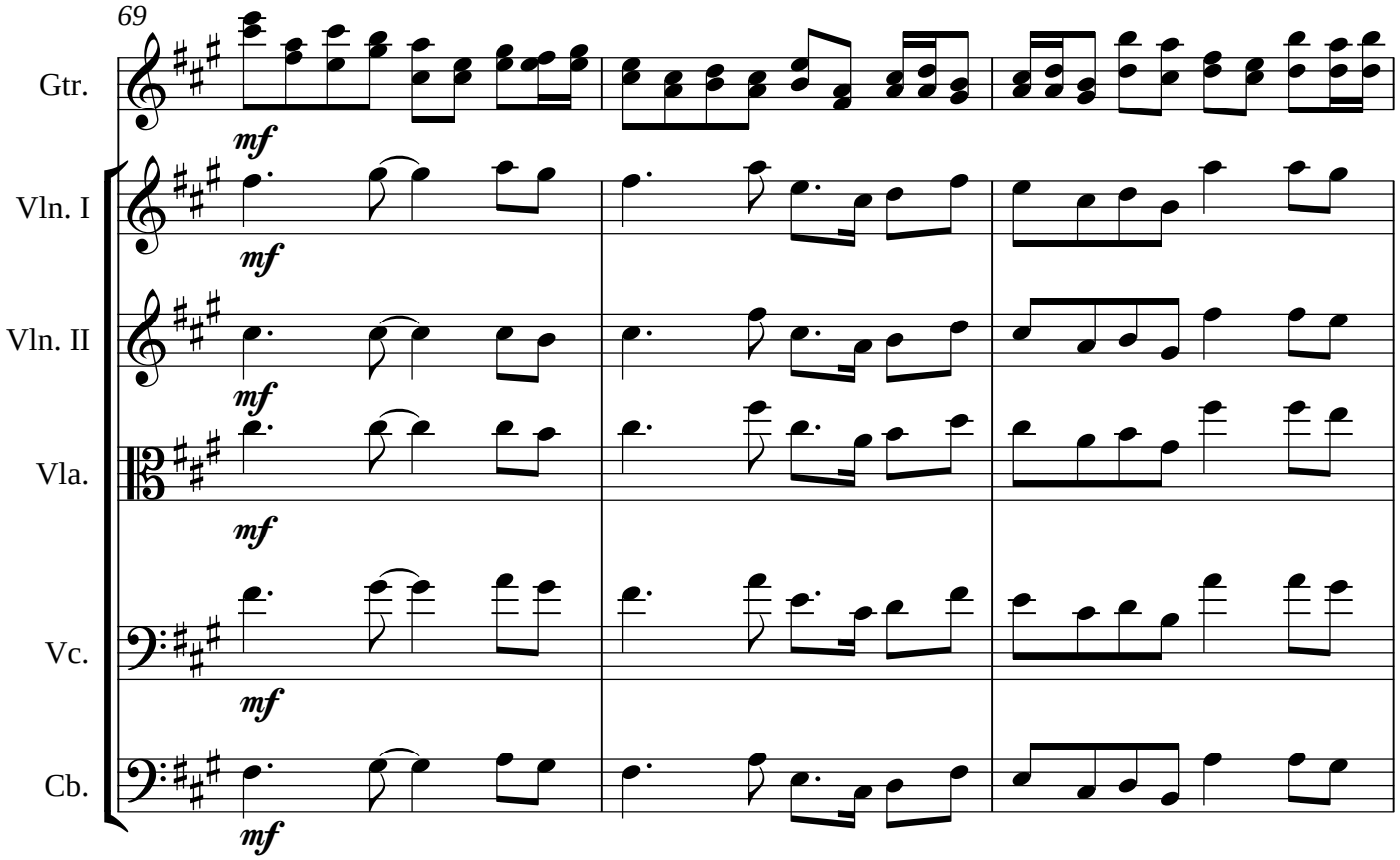

52
Gtr.
p
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
53
Gtr.
mp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

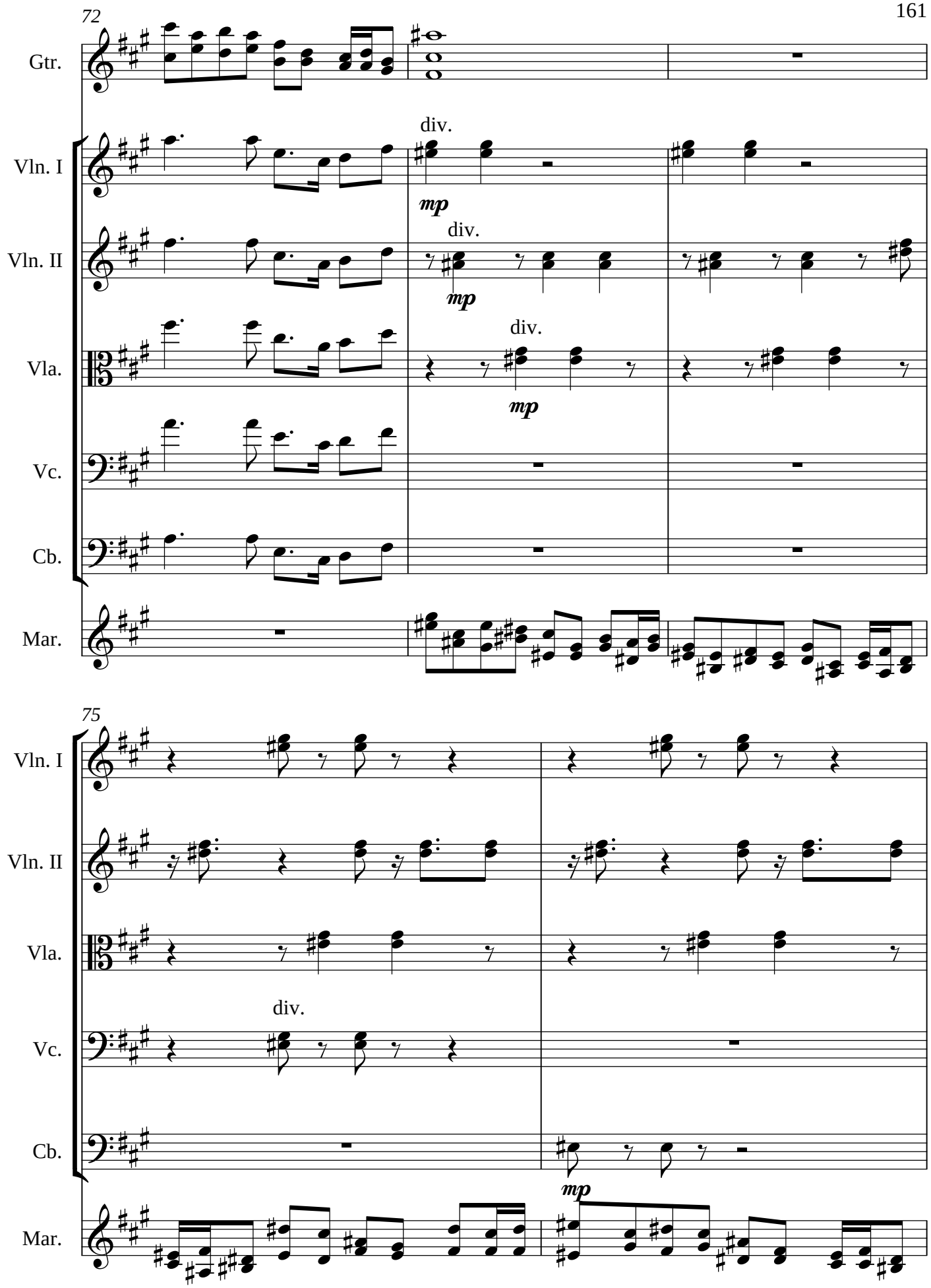

♩=70
54
Gtr.
mp
Vln. I
ppp
Vln. II
ppp
Vla.
Vc.
ppp
Cb.
ppp
Mar.
ff
57
Gtr.
Vln. I
pizz.
mf
Vln. II
pizz.
mf
Vla.
pizz.
mf
Vc.
pizz.
mf
Cb.
pizz.
mf
Mar.
f


60
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.


63
Gtr.
f
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.


66
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.


69
Gtr.
mf
Vln. I
mf
Vln. II
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
Cb.
mf


72
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.
div.
mp
div.
mp
div.
mp
75
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.
div.
mp

77

Vln. I — a 2

Vln. II — a 2

Vla. — a 2

Vc. — a 2

Cb.

Mar.

79

Vln. I

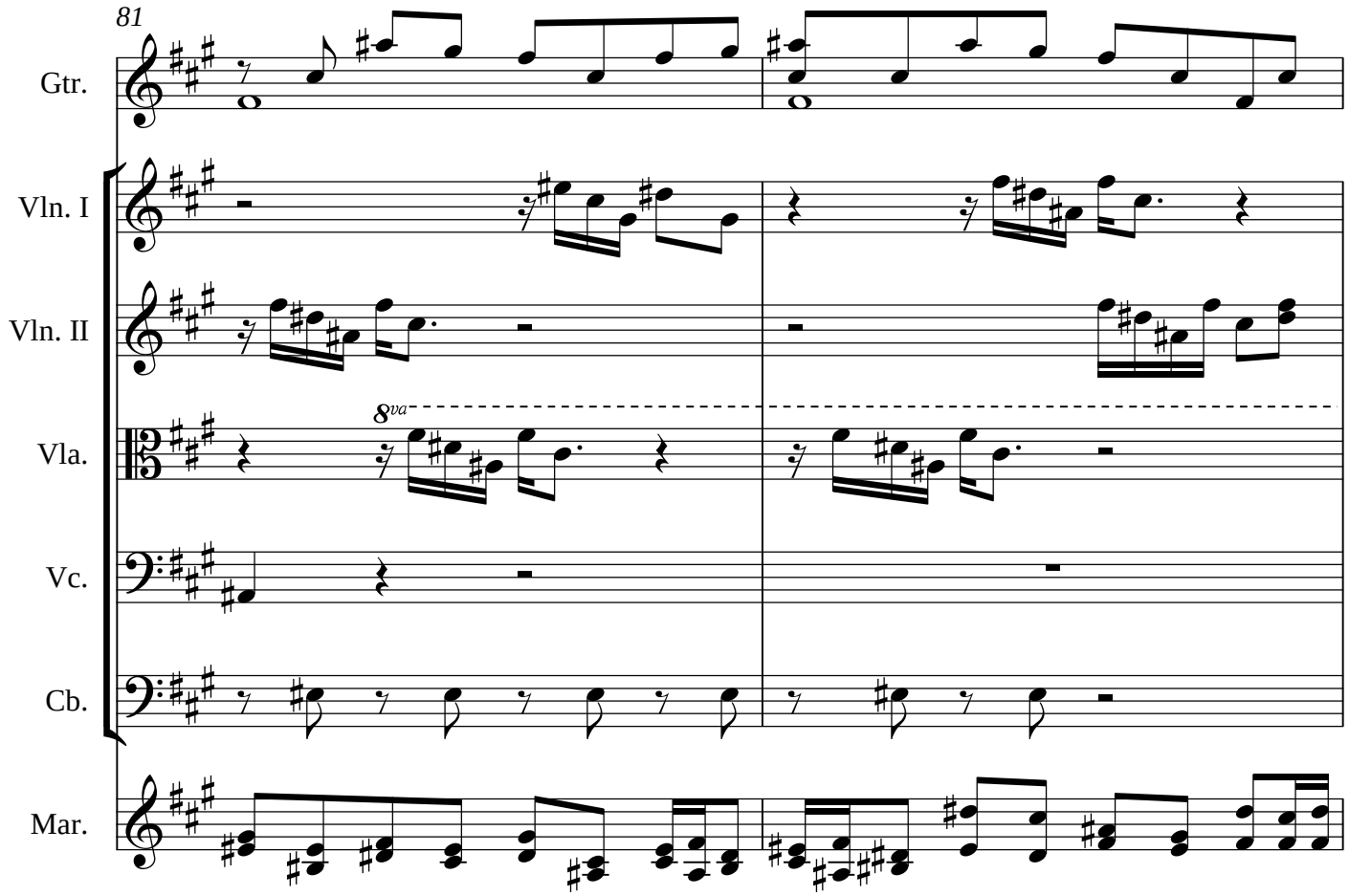
Vln. II

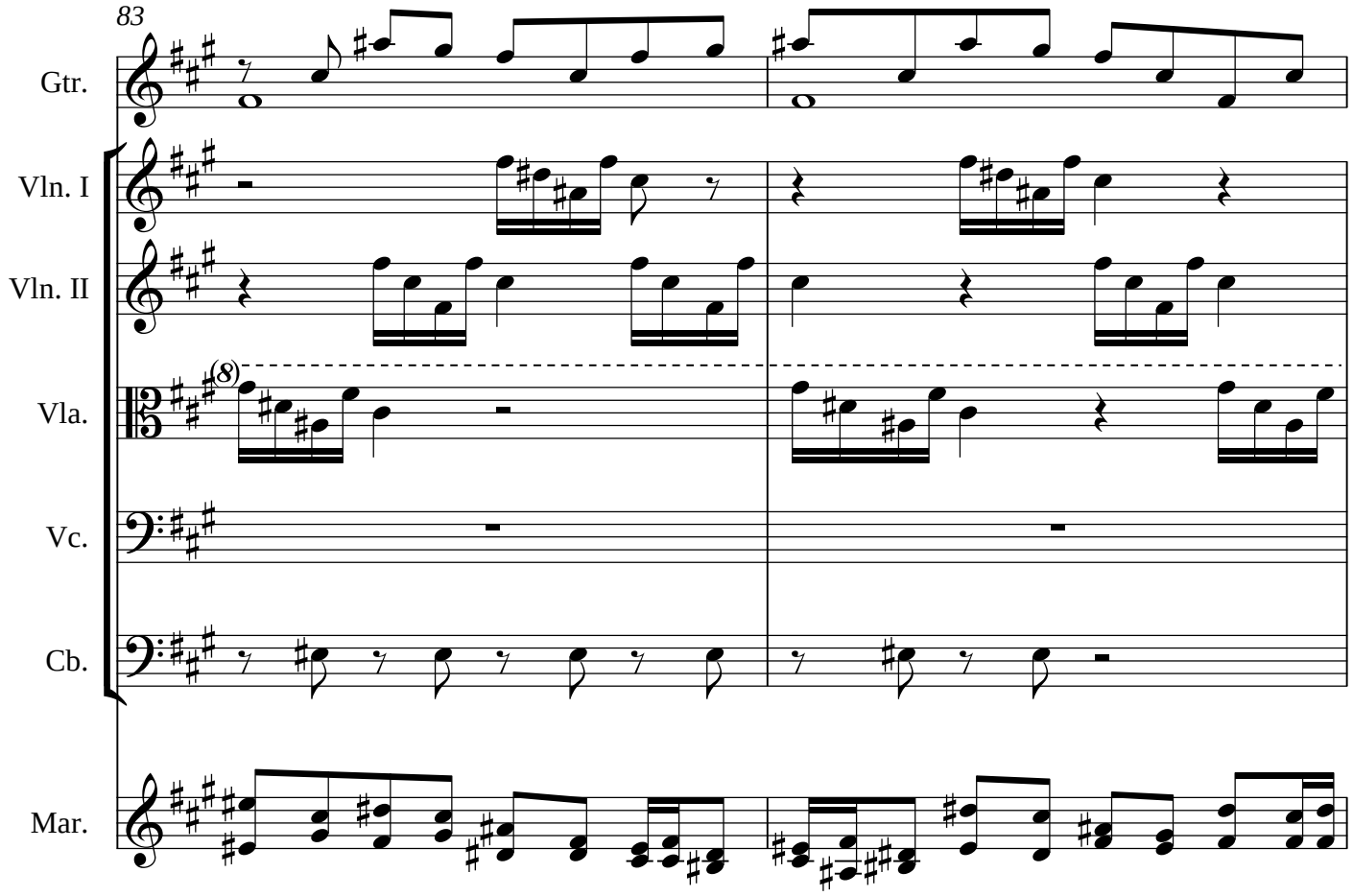
Vla.

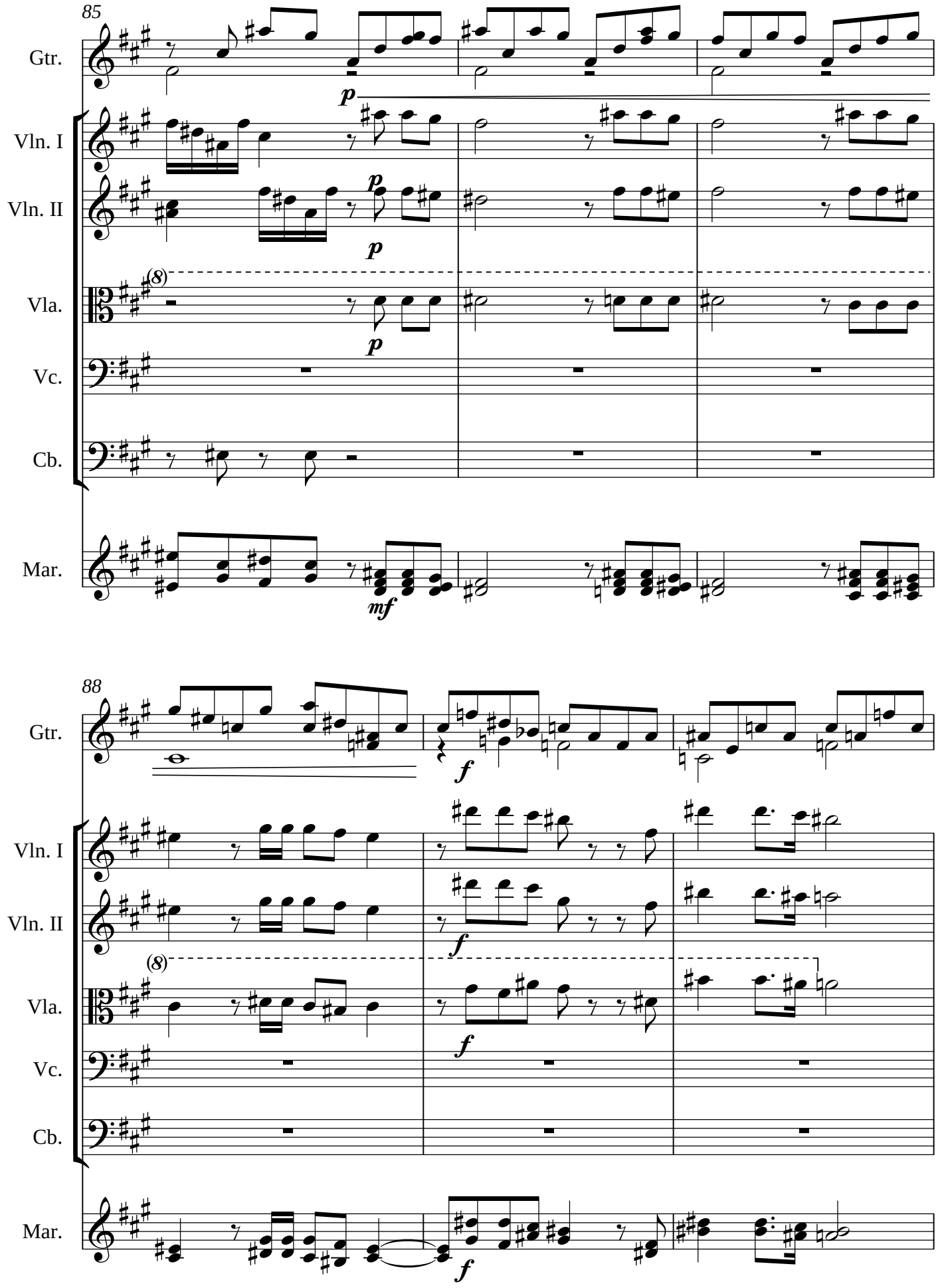
Vc.

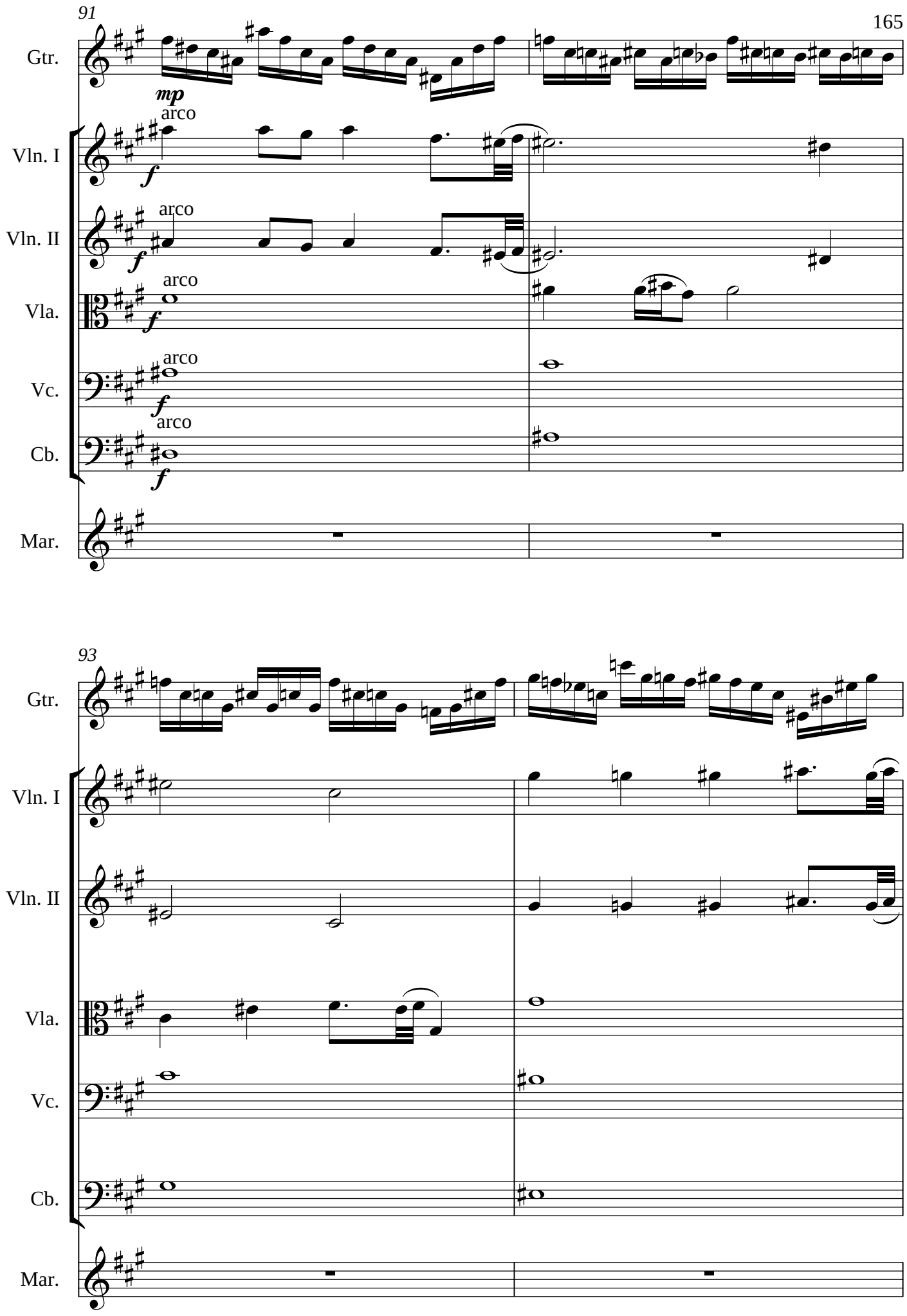
Cb.

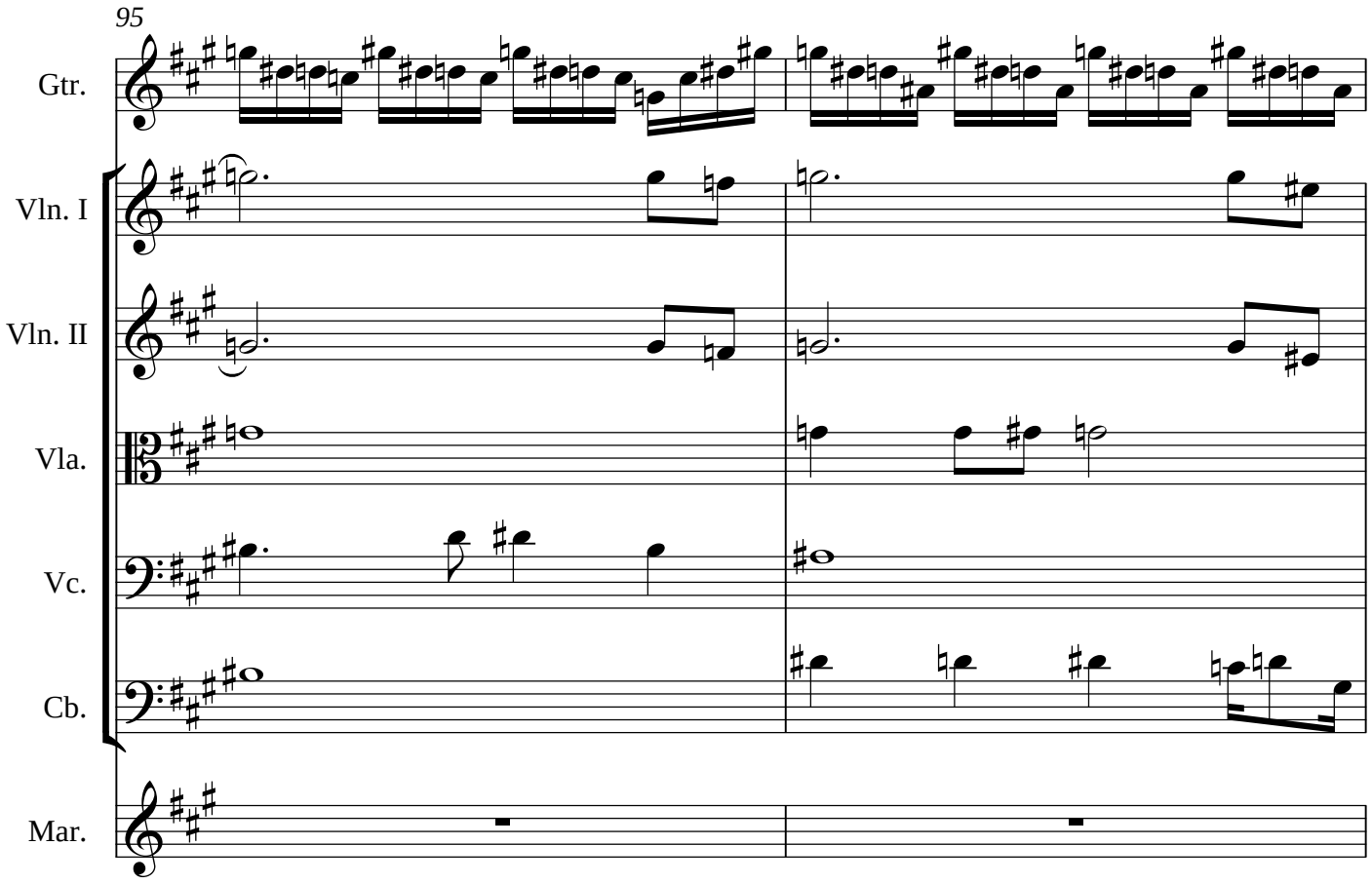
Mar.

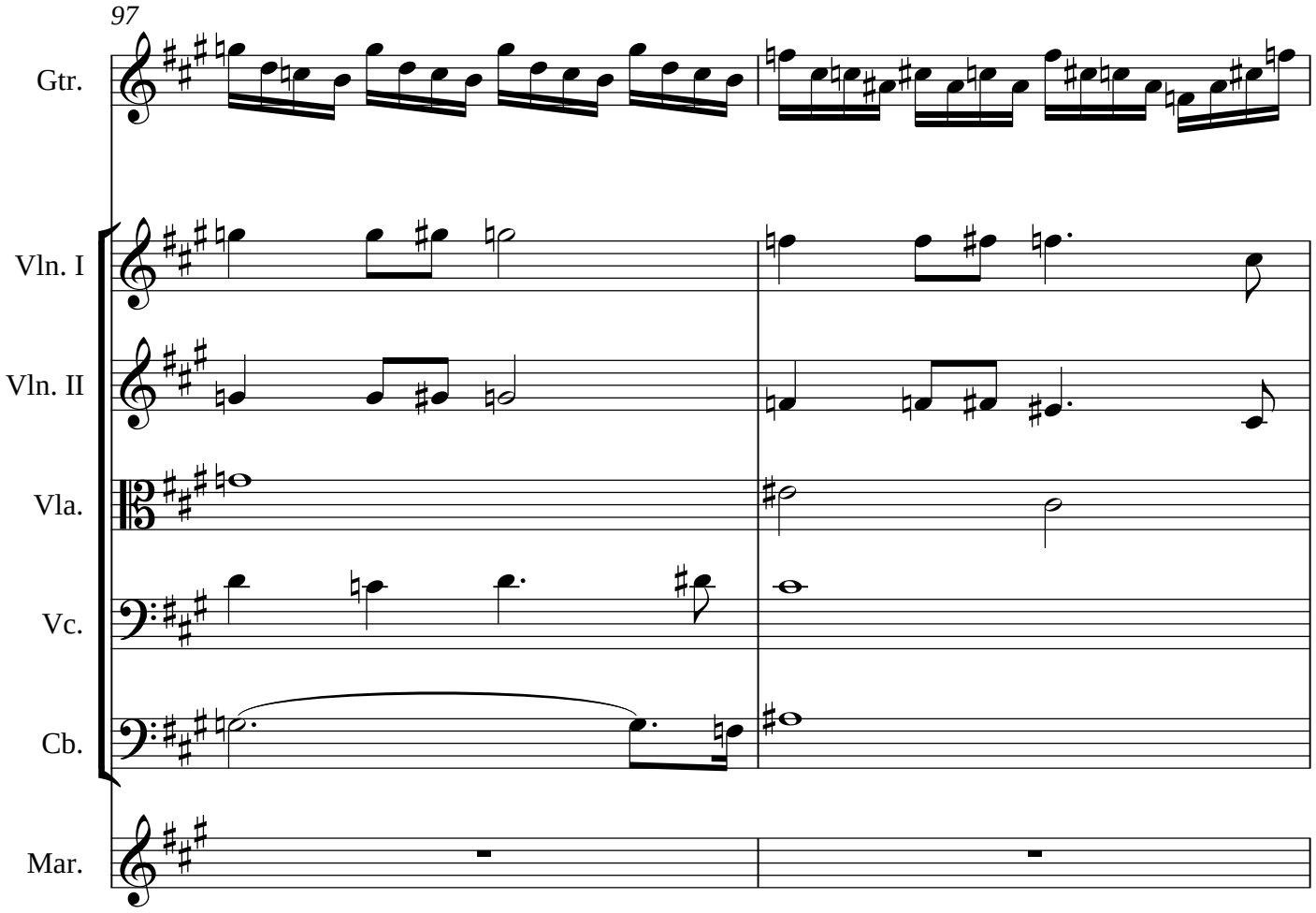

81
Gtr.
Vln. I
Vln. II
8va
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.

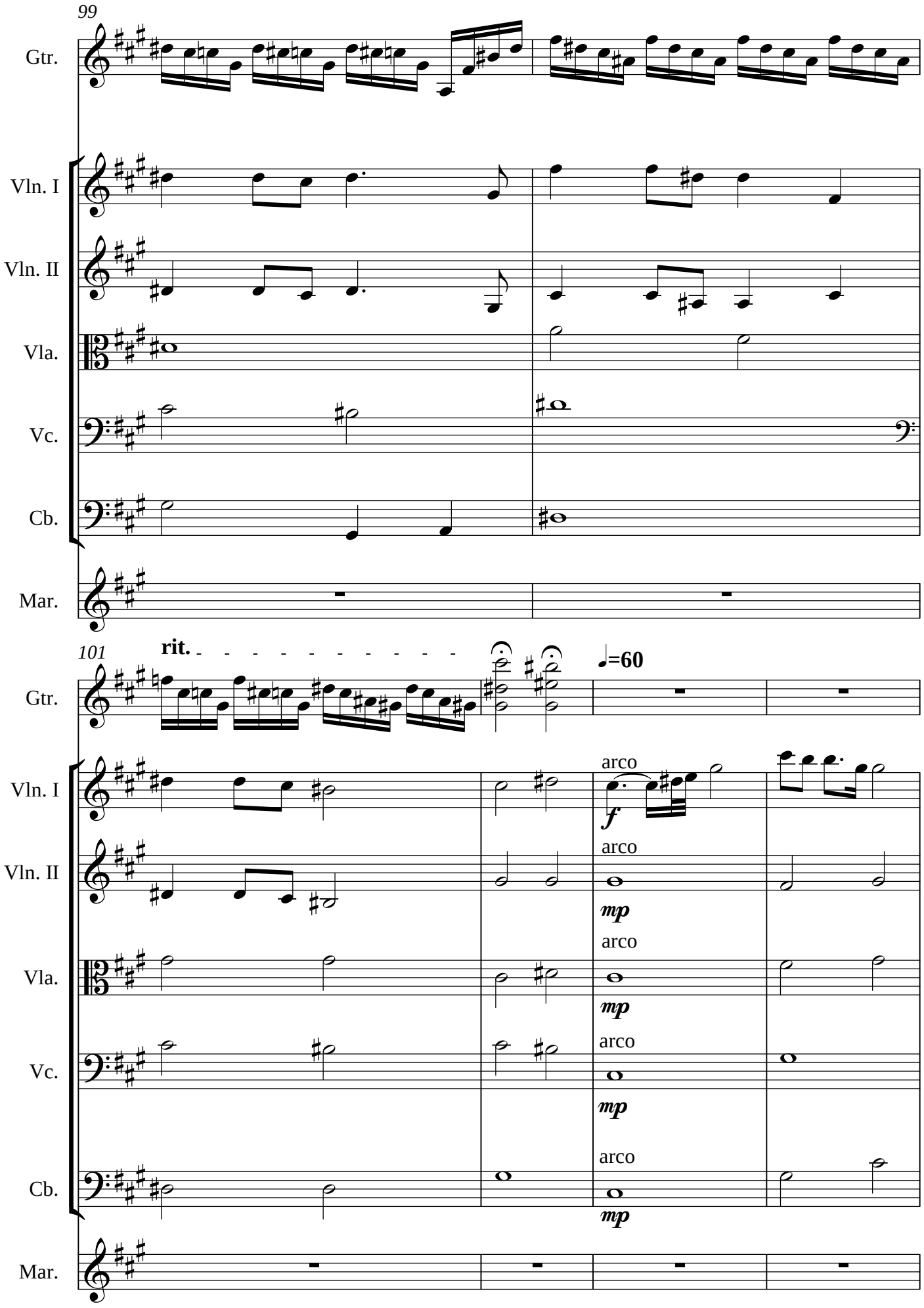

83
Gtr.
Vln. I
Vln. II
(8)
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.

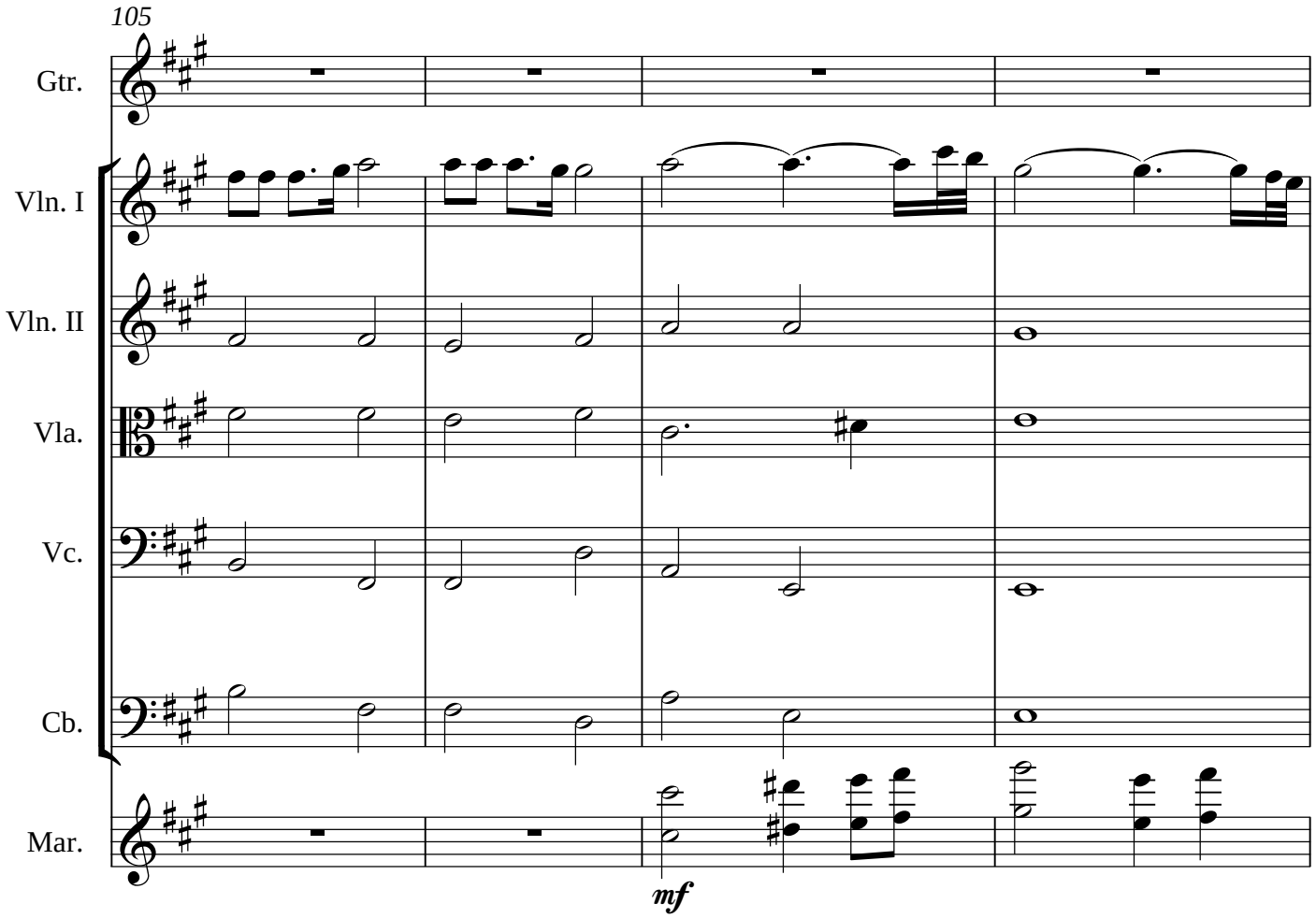

85
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.
p
mf
88
f

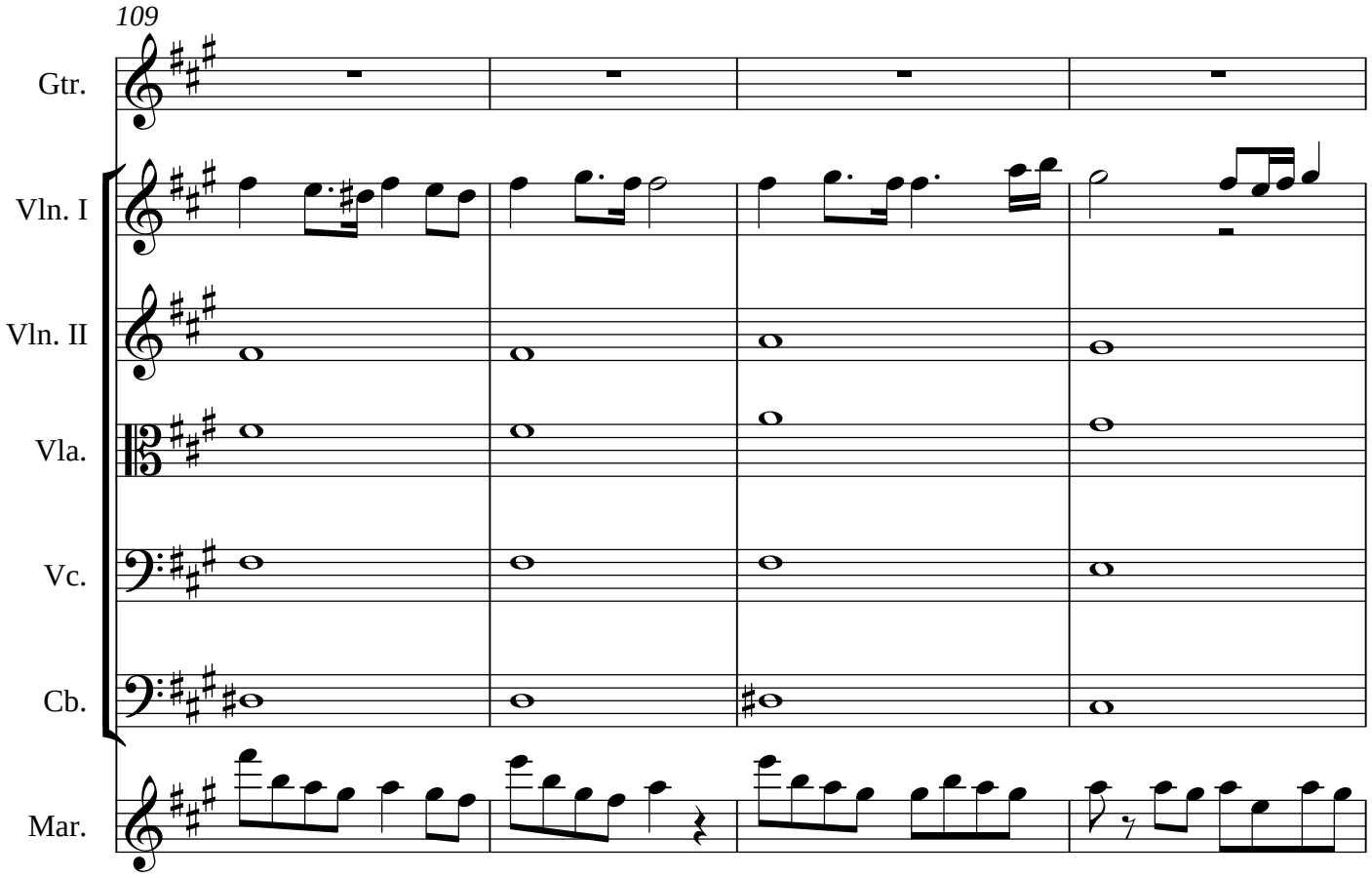

91
Gtr.
mp
Vln. I
arco
f
Vln. II
arco
f
Vla.
arco
f
Vc.
arco
f
Cb.
arco
f
Mar.
93
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.

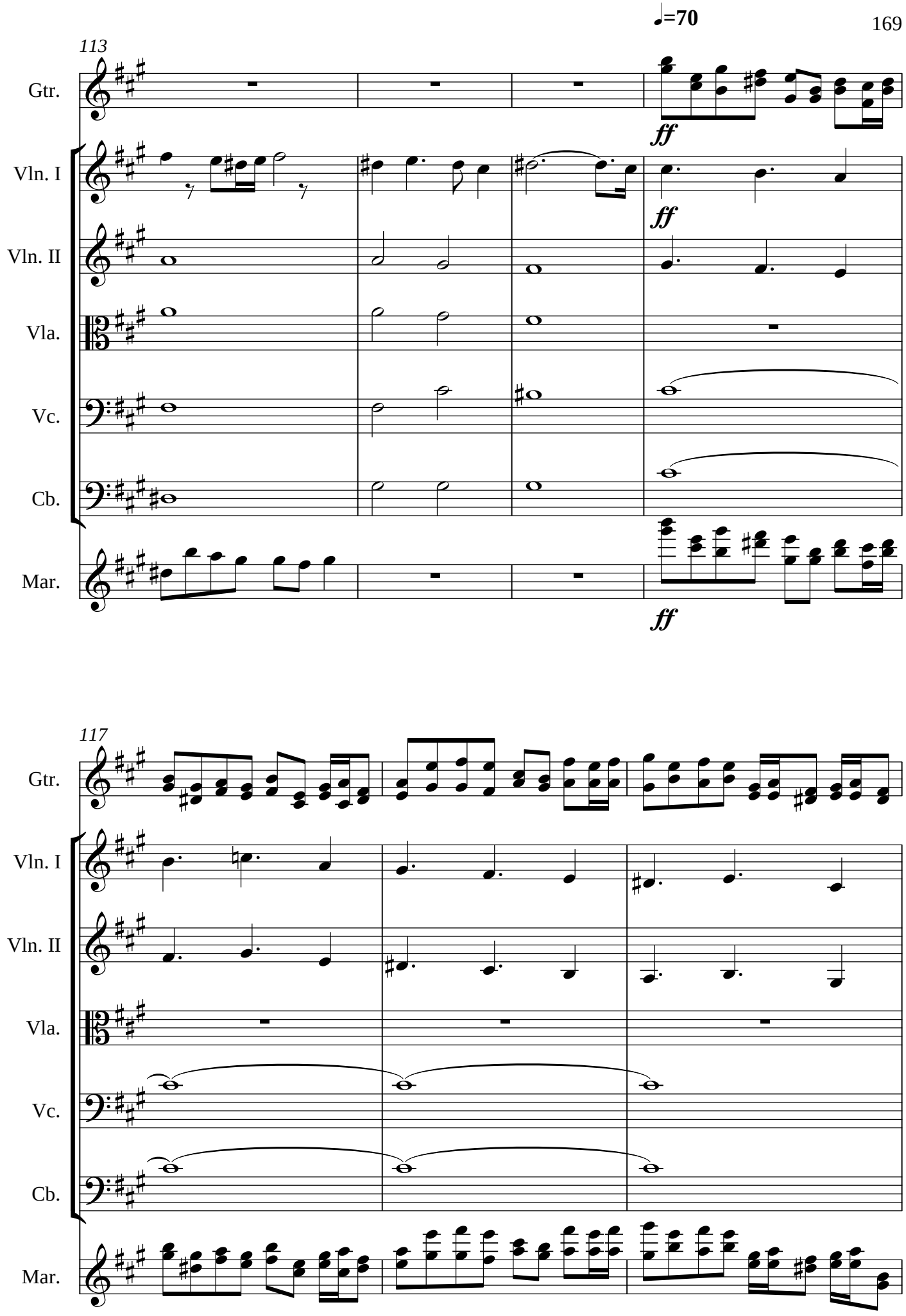

95
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.

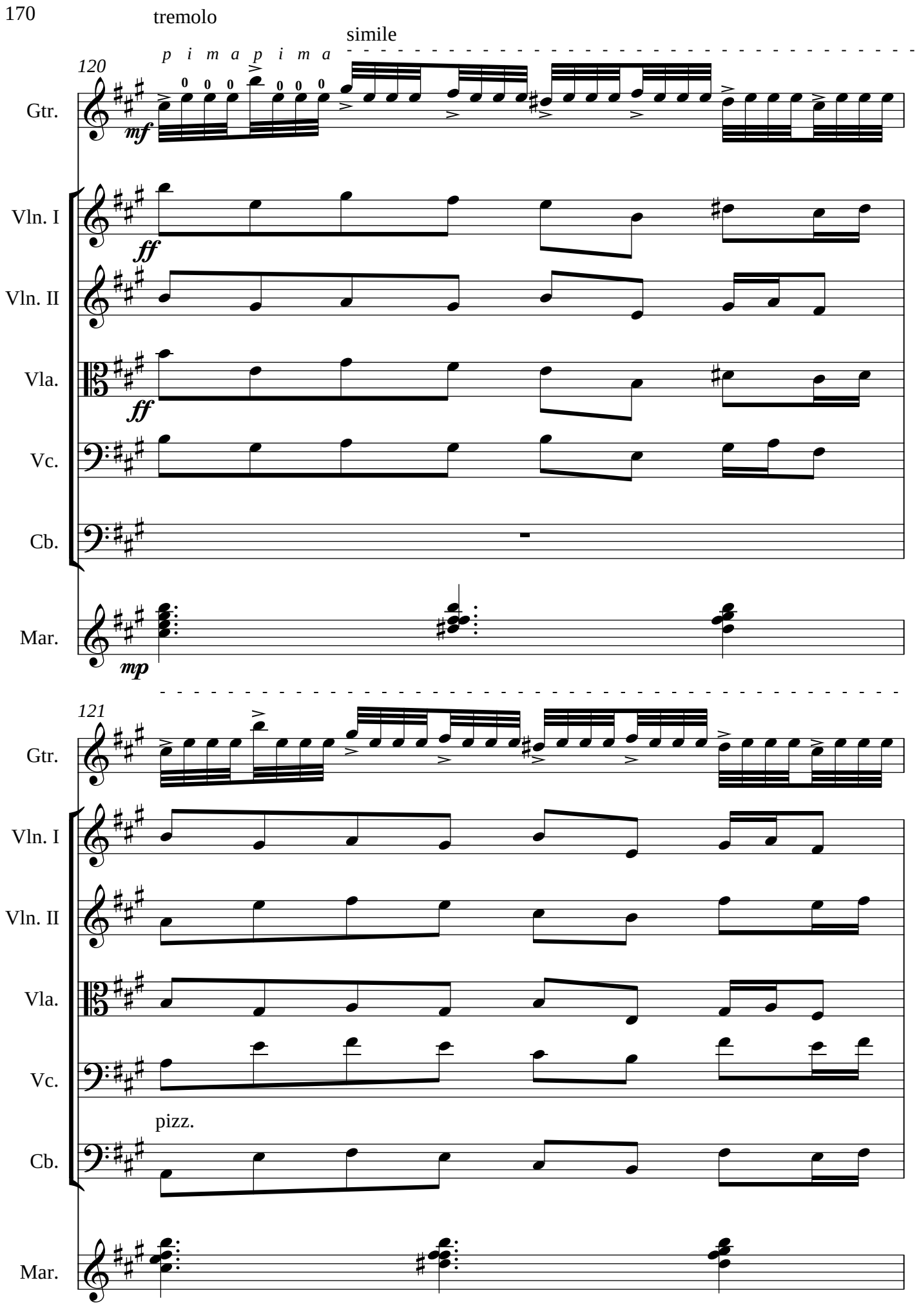

97
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.

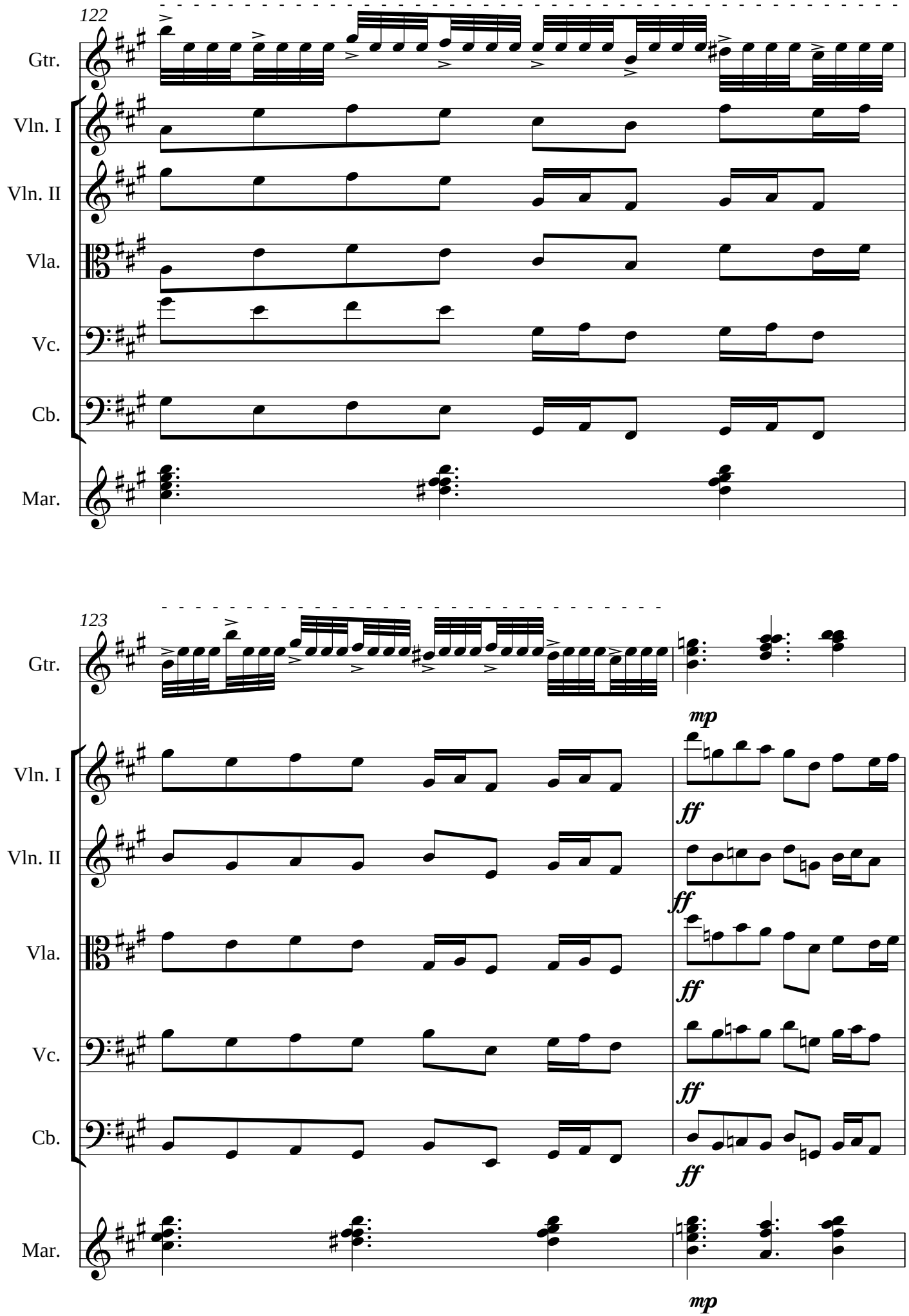

99
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.
101
rit.
♩=60
arco
f
mp

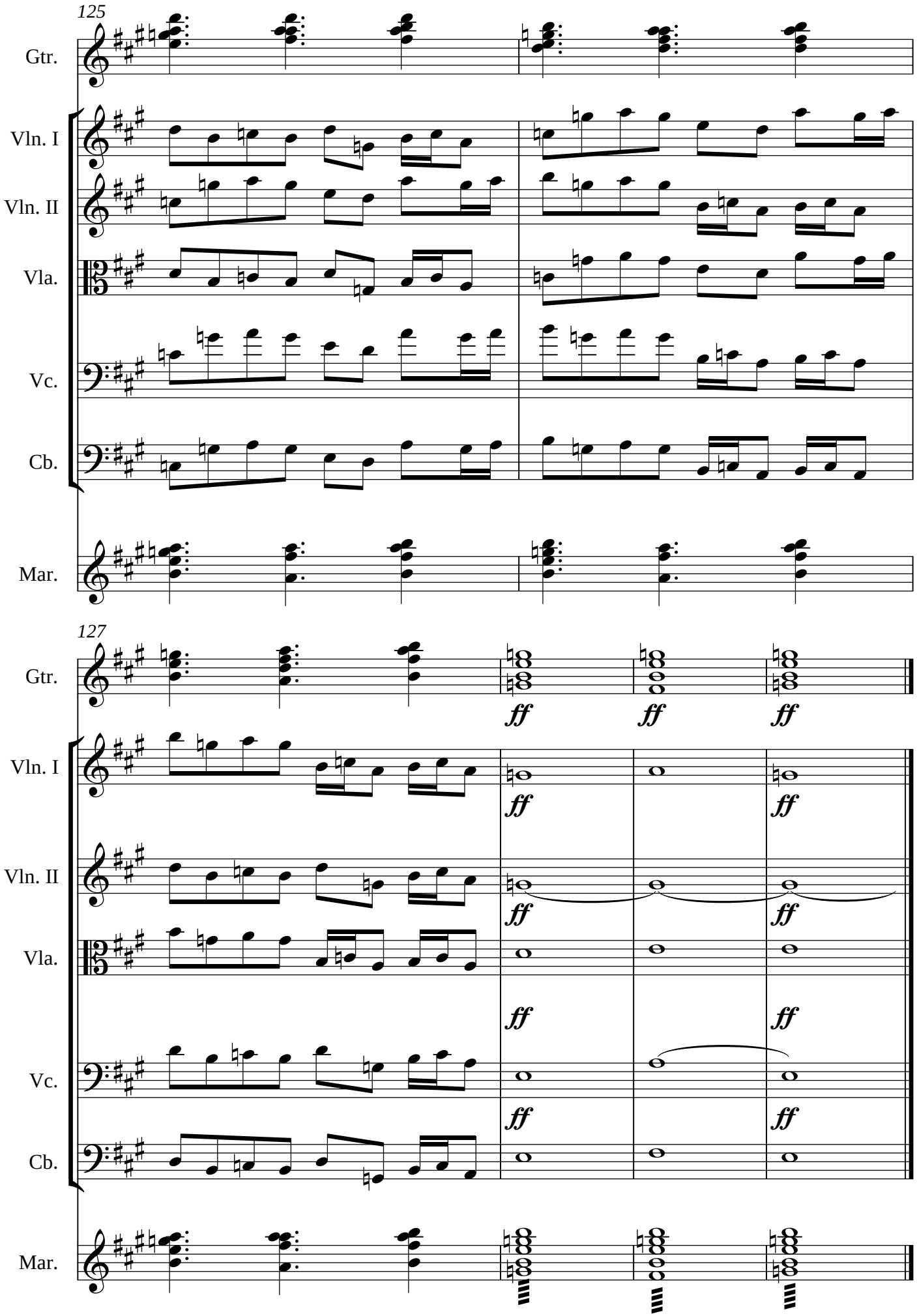

105
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.
mf


109
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.


♩=70
113
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.
ff
ff
ff
117
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.


tremolo
simile
p i m a p i m a
120
Gtr.
mf
Vln. I
ff
Vln. II
Vla.
ff
Vc.
Cb.
Mar.
mp
121
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pizz.
Cb.
Mar.


122
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.
123
Gtr.
mp
Vln. I
ff
Vln. II
ff
Vla.
ff
Vc.
ff
Cb.
ff
Mar.
mp


125
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.
127
Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Mar.
ff

# CONCLUSIONES

´

Al hacer el análisis de las obras encontré elementos que necesitaban ser revisados, fue así como a medida que escribí a cerca de cada obra, también hice una última corrección, esto me llevo a tener un entendimiento más profundo de mis propias composiciones.

Creo que el análisis es una de las actividades más importantes para la composición, porque de allí se obtienen herramientas muy valiosas que nos permiten avanzar en el entendimiento musical.

Conseguir a los intérpretes fue una tarea con la que comprendí que la labor del compositor hoy en día no solamente debe ser la de componer, sino también debe buscar la manera de difundir su obra.

Aunque este trabajo representa la culminación de este ciclo de estudios, sé que esto nada más es el principio de una carrera que requiere mucha dedicación y esfuerzo,  en la que siempre se puede seguir creciendo, y que necesita además de conocimientos, mucha sensatez y autocritica.

# BIBLIOGRAFÍA:

APEL, Willi, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

BERLIOZ, Hector, *Treatise on Instrumentation and Orquestation,* Londres, Novello and Company, 1858.

BROADBENT, Peter, *Solo Flight – The Electric Guitarist*, Los Angeles, Ashley Mark Publishing Company, 1997.

GROVE, George. *The New Grove Encyclopedia of Music and Musicians*, U.S.A, Stanley Sadie, 2001

LESTER, Homero Godínez, *La Marimba*, Guatemala, Fondo de Cultura Económica, 2002.

MESSIAEN, Olivier *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc, 1944.

MOSQUERA, Claudia, *Construcción de identidad Caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2002.

PERLE, George, *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, Berkeley, University of California Press, 1977.

SEGELL, Michael, *The Devil's Horn: The Story of the Saxophone, from Noisy Novelty to King of Cool*, Chicago, Farrar, Strauss and Giroux, 2005.

SCHOENBERG, Arnold, Fundamentos de la Composición Musical, España, Real Musical, 2000.

EVANS, Tom and Mary Anne Evans, *Guitars: From the Renaissance to Rock.* Boston, Paddington Press Ltd. 1977.

**Anexo 1**

**PROGRAMA**

**Camilo Andrés Castro Pineda**

**Fantasía Circense. Quinteto de alientos (5’38’’)**

Quinteto de Alientos de la Escuela Nacional de Música

**Destinos. Percusiones (4’32’’)**
*Marchante*

Vibráfono: Felipe Hernández Guzmán
Campanas Tubulares, Glockenspiel: Bruno Ríos Ferrer
Bongos: Hugo Mendoza Yañez
Marimba: Bernardo Muñoz garrido
Timbales: Aníbal Franco Amezcua

**Bachata Ritual. Percusiones (4’30’’)**
*Allegro Danzante*

Bombo: Felipe Hernández Guzmán
Bongos: Hugo Mendoza Yañez
Toms: Bernardo Muñoz Garrido
Conga: Aníbal Franco Amezcua

**Espejismos. Pieza serial para piano solo (6’06’’)**

**Reflexiones. Cuatro piezas cortas para guitarra (5’ 12’’)**
I *Ad líbitum, Meditativo*
II *Ad líbitum, Introspectivo*
III *Ad líbitum, sorpresivo*
IV *Ad líbitum, Reflexivo*

Guitarra: Julio Andrés Zapata Poblano, Fernando Zapata Poblano

**Aguas. Tres Piezas para flauta trasversa en Do y guitarra (8´43´´)**
Aguas Mansas
Aguas Raudas
Aguas Bravas

Flauta: Nisroc Quetzalcoatl
Guitarra: Julio Andrés Zapata Poblano, Fernando Zapata Poblano

**Ocaso. Saxofón alto, guitarra eléctrica y contrabajo (4´20´´)**
*Melancólico*

Saxofón: Leonardo Sorcia
Contrabajo: Lino Mendoza Maldonado
Guitarra eléctrica: Camilo Castro

**Adagio para Guitarra, ensamble de cuerdas y marimba (8'06'')**
*Adagio melancólico*

Violín I: Carlos Alegre Quiroz, Carolina Lilian Sánchez, María Esperanza Ramos
Violín II: Nashiely Urbieta Méndez, Francisco Montellano Urbieta, Alí Atseel González
Viola: Julio Ávila
Chelo: Leonardo Mendoza Maldonado, Elizabeth Sánchez
Contrabajo: Lino Mendoza Maldonado
Marimba: Iván Xipactli
Guitarra: Camilo Castro

**Fantasía Circense**

"*Un payaso va buscando la razón de su vida en un caminar sin horizonte, las risas del público son la voz que lo atormenta*".

Esta obra fue escrita y revisada con el apoyo del Quinteto de Alientos de la Escuela Nacional de Música.
Está escrita en cuatro movimientos que se ejecutan sin pausas, que utilizan siempre motivos característicos, aunque en cada sección encontramos siempre nuevos materiales temáticos. Utiliza un lenguaje que varía entre tonal y modal.

La intención emotiva que tuve fue crear un dramatismo trágico-cómico, que se desarrolla en ámbito circense. La figura del payaso me parece muy interesante, debido al trasfondo que hay en la persona que debe hacer reír al espectador. Un espectáculo en el que el sufrimiento de una persona es el gozo de otra. ¿Qué pasa cuando la risa no llega? Viene la vergüenza y la pena ajena, entonces el entorno puede pasar de lo simpático a lo patético, esta dualidad inspiro el desarrollo de la obra.

Después de varios intentos por encontrar un lenguaje adecuado retomé ideas de un trío para fagot, corno y clarinete, y las reorganicé, en esta fantasía que es un reflejo de sentimientos personales que varían de la incertidumbre al júbilo sin un límite definido.

**Destinos**

Los diferentes rumbos que puede tener la vida de cada individuo y la preocupación de que estas posibilidades sean a veces un juego de azar, fue la inquietud que sirvió como inspiración para esta obra. De ahí se deriva el nombre de *Destinos.*

Hay una red de probabilidades infinitas en las que nos vemos envueltos con cada decisión que tomamos y que puede cambiar en cada instante por situaciones internas o externas a cada sujeto.

Fue revisada y corregida con el apoyo del Claustro de Percusiones de la Escuela Nacional de Música, y del maestro Alfredo Bringas.

**Bachata Ritual**

Pieza escrita con el apoyo del maestro Alfredo Bringas y el Claustro de Percusiones de la Escuela Nacional de Música, quienes me ayudaron a revisarla y además, la han interpretado en varias ocasiones.

El nombre de *Bachata Ritual* hace alusión al ritmo de *bachata*, con el cual encontré cierto parecido. El origen de la idea musical, no es propiamente imitar una bachata sino motivar la inspiración de la obra.

Mi intención en esta pieza fue explorar el infinito mundo de las percusiones, a partir de patrones rítmicos establecidos, que tienen funciones muy claras y definidas.

Quise darle la libertad al intérprete de improvisar en secciones específicas, con el fin de que sea participe en la creación misma de la obra. Estas intervenciones aunque no requieren más que un poco de sentido común para entender el contexto en que deben manejarse; quedan totalmente al criterio del instrumentista.

*Bachata* es un ritmo bailable originario de República Dominicana, dentro de lo que se denomina folclore urbano. Se considera un híbrido del bolero (sobre todo, el bolero rítmico) con otras influencias musicales de origen africano y con otros estilos como el son, el merengue y el chachachá.

**Reflexiones**

El nombre "*Reflexiones*" surge a partir del carácter meditativo de las piezas. Fueron escritas, utilizando el serialismo, recurso que me ayudó a encontrar un lenguaje singular, que me parece muy noble y me hizo abrir los horizontes de mi imaginación. Cada una de las piezas usa una serie diferente, aunque todas se derivan de una serie original.

El serialismo es un método de composición musical que, como su nombre indica, utiliza series, esto es, grupos de notas sin repeticiones que siguen un determinado orden. El caso más frecuente es el dodecafonismo que emplea las doce notas de la escala cromática. Estas doce notas de la escala cromática se estructuran de tal forma que generan una serie fija que actúa como tema o motivo del desarrollo musical, ya sea en la parte armónica o en la melódica, en las progresiones estructurales o en las variaciones de los materiales. La serie puede adquirir innumerables formas en una composición, tanto armónicas como melódicas, no percibidas por el oyente.

**Espejismos**

Esta obra fue mi segunda composición serial. Como *Reflexiones,* también está conformada por cuatro secciones, que aquí se tocan sin interrupción. Debido a esta relación elegí el nombre "*Espejismos*".

El sistema que usa para abordar el serialismo es muy sencillo: Las notas musicales deben aparecer siempre en el mismo orden respetando una serie, sólo se puede repetir una misma nota después de la aparición de las once notas restantes. Encontré un lenguaje diverso que me resulta muy noble, aunque su razón de ser es sistemática, nos ofrece características armónicas y melódicas que son muy singulares.

El ritmo es el pilar de toda la pieza. En este trabajo quise darle sentido al lenguaje serial por medio de patrones rítmicos recurrentes, que llegan en ocasiones a tornarse percusivos. La obra requiere bastante destreza por parte del ejecutante.

**Aguas**

Este tríptico nos muestra en cada una de sus secciones una faceta diferente. La explicación literaria de esta obra está insinuada en el titulo de cada movimiento, para dar libertad de interpretación al ejecutante y así mismo al oyente.

Componer para la Flauta y la Guitarra resultó para mí una experiencia completamente satisfactoria, debido a que encontré que estos instrumentos se complementan muy bien.

Aunque en esta obra la Guitarra en mayor medida tiene la función de acompañar, busqué que su discurso musical resultara interesante. Estos instrumentos tan diferentes en su construcción, en su ejecución y en su timbre resultan buenos compañeros en el discurso musical, debido precisamente a estas diferencias.

El lenguaje utilizado va de lo tonal a lo modal. En esta obra busqué ser muy claro en cuanto el sentido de las frases y el acompañamiento, es decir que el oyente entienda con claridad el principio y final de cada idea musical. La intención al escribir estas piezas fue tratar de conseguir una sensación de movimiento, que pueda ser calmado, o feroz, dependiendo de la situación.

**Ocaso**

La obra está dedicada a  mi estimado amigo Leonardo Sorcia, quien me pidió escribirla para un concurso de saxofón que se realizó en 2011. Además de ejecutarla, Sorcia me brindó un gran apoyo  en la revisión instrumental. En esta obra, el saxofón alto tiene el papel protagónico, acompañado por la guitarra y el contrabajo. Está escrita con armonía tradicional.

El titulo *Ocaso* evoca un sentimiento de melancolía que se mantiene durante toda la pieza y proporciona el carácter a la misma.

## Sueños de un Pasado Olvidado

Además mi formación profesional de compositor, el estudio de la guitarra como el instrumento principal, ocasionó el origen de esta obra complementada con Orquesta de Cuerdas y una Marimba.

La composición es un adagio y en ella quise plasmar la melancolía que siento por mi país y por mi familia. Aunque no está escrita para un solista, la guitarra tiene un papel preponderante en casi todos los pasajes, usando armonía tonal.

La idea que tuve siempre fue muy clara, una obra muy transparente en la que cada sección tuviera su propia identidad, todo dentro de un mismo contexto, explotando la gama de posibilidades de este ensamble, en un contexto clásico.

.

Camilo Andrés Castro Pineda

Originario de Bogotá Colombia, inició sus estudios de manera particular a la edad de 8 años, estudio el bachillerato musical en el Colegio Integral Creativo, y a la edad de 16 años entró a la *Escuela de Música Federico Chopin*.

Posteriormente al terminar la Preparatoria ingresó a la *Facultad de Música de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia*, a la carrera de Guitarra .Dos años más tarde decide buscar nuevos horizontes musicales, y se presenta a la *Universidad INCCA de Colombia* a la carrera de Jazz, donde se encuentra con una visión totalmente diferente, que le permite ampliar su entendimiento musical y su nivel técnico ahora en la guitarra eléctrica, instrumento que ya había empezado a tocar a los 13 años.

En Mayo de 1999 viaja a México para asistir a un taller de música electroacústica, en el *Centro Multimedia* del *Centro Nacional de las Artes*, donde tuvo un primer acercamiento a los medios electrónicos. En 2000 comenzó su carrera como educador impartiendo clases de guitarra eléctrica en la *Escuela de Música G. Martell*, después de haber acreditado el examen teórico del sexto nivel de *The Royal School Of Music* de Inglaterra. Allí realizo diplomados de Guitarra, Bajo e Ingeniería en Audio. También ha sido maestro en otras escuelas como *Estudio y Arte* y en la *Orquesta Popular de la Delegación Magdalena Contreras*. Así mismo ha tenido un desarrollo importante en la actividad docente, de manera particular con más de 40 alumnos particulares entre los años 2006 y 2012. Actualmente se desempeña como maestro de música en el *Instituto Educativo Olinca.*

En el año 2007 ingresa a la licenciatura en composición en la *Escuela Nacional de Música de la* U.N.A.M. Allí además de sus asignaturas obligatorias realizó diferentes cursos extra curriculares en el *Laboratorio de Informática Musical y Medios Electrónicos* desde secuenciadores, ingeniería en audio hasta un Taller de medios audiovisuales, que tuvo una duración de dos años, también impartió clases en ese departamento como parte de sus prácticas pedagógicas. En 2011 concluyó sus estudios.

En el año 2010 fue beneficiado con una beca de servicio social otorgada por la *Secretaría de Educación Pública.*

Ha escrito música, rúbricas, cortinas y fondos musicales para diversos programas del canal institucional de televisión *Teveunam*, por lo que en 2012 es beneficiado con la *Beca Teveunam*

Sus Obras han sido interpretadas en diferentes foros y salas de concierto en México y Colombia.

**ÍNDICE**


**Introducción** 1

I. ***Reflexiones*** 2

I.I ***Reflexión I*** 3

I.II ***Reflexión II*** 5

I.III ***Reflexión III*** 7

I.IV ***Reflexión IV*** 9

*Reflexiones* (partitura) 12

II. ***Espejismos*** 16

*Espejismos* (partitura) 26

III. ***Aguas*** 35

III.I ***Aguas Mansas*** 37

III.II ***Aguas Raudas*** 40

III.III ***Aguas Bravas*** 43

*Aguas* (partitura) 50

IV. ***Ocaso*** 65

*Ocaso* (partitura) 71

V. ***Fantasía Circense*** 76

*Fantasía Circense* (partitura) 92

VI. ***Destinos*** 105

*Destinos* (partitura) 112

VII. ***Bachata ritual*** 119

*Bachata ritual* (partitura) 129

VIII. ***Sueños de un Pasado olvidado*** 139

*Sueños de un Pasado olvidado* (partitura) 148

**Conclusiones** 173

**Agradecimientos** 174

**Bibliografía** 175

**Anexo 1** 176