



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

Que para obtener el grado de Licenciado en Composición presenta:

Daniel Ochoa Valdez

Asesora:

Dra. María del Consuelo Granillo González



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Quiero expresar el profundo agradecimiento que siento por mis maestros:

Francisco José Viesca Treviño

María del Consuelo Granillo González

Hugo Ignacio Rosales Cruz

Mauricio Ramos Viterbo

Alfredo Bringas Sánchez

Sergio Ismael Cárdenas Tamez

Mario Stern Feitler

Gracias por sus enseñanzas, su apoyo, su compromiso, su dedicación y por hacer cada día a la Escuela Nacional de Música una mejor institución y a la UNAM una mejor universidad.

ÍNDICE

<u>Introducción</u>	3
----------------------------------	---

Notas al programa

Capítulo I.- <i>Cielo nocturno</i>	5
Capítulo II.- <i>La sopa primigenia</i>	16
Capítulo III.- <i>Sátiros</i>	32
Capítulo IV.- <i>El amanecer póstumo</i>	46
Capítulo V.- <i>Ave Fénix</i>	57

<u>Conclusiones</u>	76
----------------------------------	----

<u>Índice de figuras</u>	78
---------------------------------------	----

Anexos

Anexo I.- Síntesis para el programa de mano.....	82
Anexo II.- Partituras.....	85

Introducción

El presente documento, que lleva por nombre *Notas al Programa*, consiste en un análisis breve y conciso de las cinco obras presentadas en mi recital de titulación. Estas obras fueron elegidas debido a su diversidad (instrumental y estilística) así como también debido a la importancia que tuvieron para mí durante mi formación profesional en la Escuela Nacional de Música (ENM).

Algunas de estas obras han ganado concursos y han recibido premios a nivel nacional e internacional, habiendo sido estrenadas tanto en México como en el extranjero. Otras son simplemente la representación del trabajo diario y de la interacción con mis profesores y con otros estudiantes de la ENM durante mis primeros años de licenciatura, lo que hace que tengan un significado importante para mí como persona y como compositor en formación.

Lineamientos de análisis

Las obras analizadas son las siguientes:

- *Cielo nocturno*, para piano preparado.
- *La sopa primigenia*, para dos pianos y percusiones.
- *Sátiros*, para quinteto de alientos.
- *El amanecer póstumo*, para quinteto de alientos.
- *Ave Fénix*, para orquesta sinfónica.

El análisis de las obras se basa en los siguientes lineamientos:

- Nombre de la obra, dotación y duración aproximada.
- Historia.
- Poética.
- Forma.
- Lenguaje.
- Materiales.
- Procesos y drama.

En el apartado de *Historia* explico las condiciones en las que se escribí las obras así como sus antecedentes, su propósito, su lugar y fecha de composición. También menciono aspectos relevantes relacionados con su estreno y si alguna ha ganado concursos y/o recibido premios. En el apartado de *Poética* hago mención de los aspectos extra-musicales que sirvieron como inspiración para la forma, el programa, el lenguaje o el contenido de la obra. También explico brevemente la relación entre las imágenes extra musicales y su traducción al lenguaje de la música.

En el apartado de *Forma* explico la estructura de la obra a gran escala: Numero de secciones, extensión de las mismas, características y relación con la poética. En el apartado de *Lenguaje* menciono de manera general las técnicas de organización del sonido y en algunos casos las relaciono con las obras de los grandes compositores o con estilos y épocas determinadas en la historia de la música de concierto.

En el apartado de *Materiales* describo breve y detalladamente los materiales utilizados en la pieza: Motivos, escalas, técnicas extendidas, series de notas, etc. Analizo la estructura y el uso de los mismos así como sus distintas variaciones y su relevancia en la obra. En el apartado de *Procesos y drama* describo de manera un poco más detallada a los procesos que ocurren en cada sección de la obra. Parto siempre de la división presentada en la sección de *Forma* y siguiendo la misma estructura explico el uso de los materiales en cada sección de la obra así como su instrumentación y su relación con la poética. Dicho de otro modo, esta sección sintetiza los elementos presentados anteriormente en el análisis (poética, forma, lenguaje y materiales) y provee al mismo tiempo información adicional relevante.

Conclusiones y Anexos

El apartado de *Conclusiones* presenta una reflexión personal acerca de mi trabajo y logros obtenidos durante la licenciatura partiendo de mis inicios en la composición, años antes de ingresar a la ENM. Menciono también los elementos y los parámetros musicales que considero importantes y recurrentes en mis obras, así como mis intereses actuales como compositor, mi ideología artística y mis proyectos o metas relacionadas con la composición a desarrollar en el futuro.

El apartado de *Anexos* se divide en dos partes. En la primera parte (*Anexos I*) aparecen las notas del programa de mano utilizadas en mi recital de titulación donde se mencionan aspectos generales de las obras interpretadas. En la segunda parte (*Anexos II*) aparecen las partituras de las obras analizadas en este documento.

CAPÍTULO I

Cielo Nocturno

Cielo nocturno

Dotación

- Piano de cola
- Platillo de mano (de aprox. 20 cm de diámetro)
- Dos platillos de dedo
- Dos ó tres claves
- Triangulo
- Colador pequeño de metal
- Lata de refresco
- Botella mediana de cerveza
- Una copa pequeña de vidrio para postre o helado
- Objeto de vidrio (exprimidor de limones, vaso, copa ó botella pequeña)
- Set de copas o vasos de vidrio
- Dos micrófonos

Duración aproximada: 10 minutos.

Historia

La obra fue escrita entre junio y julio de 2009 durante mi intercambio académico en la Universidad de Siegen en Alemania. Fue trabajada bajo la cátedra del profesor Martin Herchenröder y compuesta especialmente para estrenarse en un concierto en el que se presentaron arreglos y composiciones de los estudiantes de música, que tuvo lugar en la misma universidad a finales de julio de ese año.

Cielo nocturno también ha sido interpretada en la ciudad de México, en San Felipe, Guanajuato y en Saltillo, Coahuila en una pequeña gira de conciertos que realicé a principios del 2010 después de regresar de Alemania. En junio del mismo año la obra fue seleccionada para participar en el concurso de composición/interpretación *Carl's Pris* organizado por la agrupación danesa *Athelas Sinfonietta Copenhagen*. Las reglas del concurso especificaban que el autor debería interpretar la obra, por lo que realicé un viaje a Dinamarca con el objetivo de presentar la pieza. *Cielo nocturno* resultó premiada con el segundo lugar. Entre los jueces se encontraban músicos de prestigio internacional como el compositor americano David Lang, entre otros.

Poética

Cielo nocturno está inspirada en las imágenes de los cuerpos astronómicos que flotan en el inmenso vacío del cosmos. La pieza no pretende ser programática sino más bien un tanto impresionista, ya que busca representar las atmósferas y los colores de los diferentes fenómenos físicos que suceden cotidianamente en nuestro universo. Por lo anterior la obra tiene un carácter bastante meditativo que pretende invitar al oyente a realizar un viaje a través de la imaginación y reflexionar acerca de lo pequeño y frágil que es nuestro planeta y sus seres vivos.

Forma

La obra se conforma de 3 secciones, las cuales se explican en el siguiente ejemplo.

Fig. 1.1.

<i>Sección</i>	A	B	A.1
<i>Materiales</i>	Motivo principal Variaciones del motivo Nuevos gestos independientes al motivo	Nuevos gestos y variaciones del motivo Desarrollo de una sola textura para generar el clímax de la obra	Breve y concisa recapitulación de los materiales de la sección A Los materiales se presentan en orden distinto a A
<i>Carácter</i>	Atmosférico y Estático	Atmosférico y Dramático	Atmosférico y Estático
<i>Compases</i>	1-25	26-36	37-55

La obra consta de tres secciones muy similares entre sí en cuanto su carácter y a sus materiales. La sección A presenta el motivo principal, mismo que será variado en el transcurso de toda la pieza. Ésta sección posee un carácter bastante atmosférico y estático debido a que la música pareciera no moverse o avanzar en ninguna dirección específica. Esta sensación se logra a través de una serie de impresiones sonoras que aparecen una tras otra de manera casi indiferente, relacionándose entre sí solo por su estructura básica, ya que la mayoría provienen del motivo principal.

La sección B, presenta una nueva textura que será repetida y alterada llevando la obra al punto climático. La función de ésta sección es la de generar contraste e interés, de manera que la obra no sea siempre estática. La última sección A.1 es muy similar a la sección A. Ésta sección presenta de nuevo los materiales de A en orden distinto y con algunas pequeñas variaciones. Ésta recapitulación es breve y concisa, de manera que la obra no se extienda más de lo necesario.

Lenguaje

El lenguaje de la pieza es completamente vanguardista y experimental, inspirado en las obras para piano de Cowell, Cage y Crumb. La búsqueda de efectos especiales por medio de la utilización de técnicas extendidas es la base de la obra. Estas técnicas son utilizadas en todo momento para generar variaciones del motivo principal, el cual de hecho pareciera estar siempre en segundo plano, ya que los colores y texturas exóticas de la obra son mucho más llamativas y sobresalientes que el contenido melódico o motivico. Por lo anterior podría decirse que el motivo es casi un pretexto para darle unidad a las diferentes técnicas extendidas y poder presentarlas en el contexto de una composición musical coherente.

Como ya lo mencioné, al carácter de la obra es bastante atmosférico y estático. La obra debe ser interpretada con extrema libertad, casi como si se tratara de una improvisación. Es abundante el uso de calderones y de compases muy grandes en los que solamente resonará el pedal derecho del piano, tanto como éste tenga que sonar. Estos sonidos atmosféricos serán amplificados por dos micrófonos, los cuales en ocasiones incluso distorsionarán o alterarán ligeramente al timbre acústico real del piano, generando nuevas texturas un tanto espaciales y futuristas.

Proceso de composición

La obra surge a partir de una amplia búsqueda sonora a través de la manipulación directa de las cuerdas del piano, su interacción con objetos diversos y con el mismo teclado. Para esto pase algún tiempo solamente explorando, experimentando y buscando efectos interesantes, mucho antes de siquiera escribir el primer compás o pensar en el motivo principal, la forma de la pieza o la poética. En esta etapa del proceso de composición tomé nota de las diversas técnicas extendidas y posibilidades sonoras hasta lograr completar un catálogo bastante amplio del que sólo se descartaron un par de efectos al momento de escribir la obra. Esta etapa de investigación corresponde de hecho a la mitad del tiempo de composición de la obra. Una vez que el catálogo de efectos estaba completo solo bastaba unificarlos con un motivo y acomodarlos en un orden específico para darle cuerpo y drama a la obra, así como seleccionar aquellos más llamativos y guardarlos para momentos especiales en la pieza.

Materiales

Motivo principal

Motivo

Fig. 1.2.

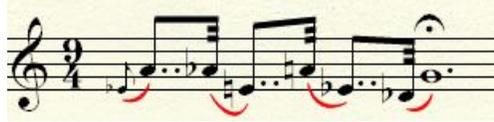


El motivo principal se compone de dos elementos. El primero consiste en giros melódicos con intervalos de segundas mayores y menores. El segundo elemento consiste en las apoyaturas, las cuales aparecen en intervalos de octava. Ambos elementos serán modificados para generar nuevas versiones del motivo principal, mismas que unificarán el contenido de la pieza.

Variaciones del motivo:

Primera variación

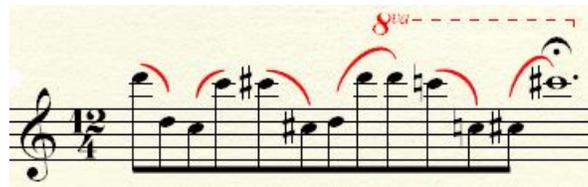
Fig. 1.3.



Es muy similar a la versión original del motivo ya que presenta tanto intervalos de segundas mayores y menores como apoyaturas (y en este caso también figuras de triple corchea). La diferencia principal de esta variación consiste en que los saltos son de cuarta aumentada y no de octava como en la versión original.

Segunda variación

Fig. 1.4.



Esta variación se deshace de las apoyaturas y las sustituye por corcheas, las cuales conforman tanto saltos como giros de segundas mayores y menores. El salto de octava es el mismo que el de la versión original.

Tercera variación

Fig. 1.5.



Esta variación parte de ritmo de corcheas de la variación anterior y prescinde de las apoyaturas de manera similar a ésta. Los saltos también han desaparecido, solamente ha quedado una variación de las segundas mayores y menores, las cuales se ahora se encuentran en un *cluster* de cuarta aumentada.

Cuarta variación

Fig. 1.6.



Es la más simple de todas. Presenta solamente a los intervalos de segunda mayor y menor en notas extremadamente largas.

Quinta variación

Fig. 1.7.



Es muy similar a la tercera variación en cuanto sus giros melódicos, sin embargo ahora aparece contenida en un *cluster* de tercera mayor, a diferencia de la anterior. El ritmo también se vuelve más rápido, ya que aparecen dobles corcheas en lugar de corcheas.

Técnicas extendidas:

La obra se sustenta en el uso de técnicas extendidas, mismas que responden a diferentes propósitos. Algunas técnicas son utilizadas como texturas, ya que solamente se usan en función del motivo principal, pasando a un segundo plano. Otras técnicas son utilizadas como motivos recurrentes y gestos esporádicos, todos ellos independientes del motivo principal. Estos efectos, a diferencia de los anteriores, estarán siempre en primer plano.

A continuación se presenta un listado de las diversas técnicas y efectos especiales utilizados en la obra. En la lista presentada a continuación se especificara si las técnicas extendidas son utilizadas como *Textura* (dependiente del motivo principal), como *Motivo* (independiente del motivo principal y recurrente) o como *Gesto* (independiente del motivo principal y esporádico), esto aparecerá entre paréntesis después de la explicación de la cada técnica extendida.

Preparación del piano

- Preparar el piano colocando objetos de vidrio sobre algunas de sus cuerdas, así como también algunas de claves y dos platillos de dedo. (*Textura*)

Efectos en las cuerdas del piano sin presionar el teclado

- Oscilar una botella de cerveza sobre las cuerdas. (*Motivo*)
- Golpear los objetos de vidrio que reposan sobre las cuerdas. (*Gesto*)
- Golpear suavemente las cuerdas con el platillo de mano. (*Gesto*)
- Frotar, hacer tremolo y golpear las cuerdas con una lata de refresco. (*Motivo y Textura*)
- Frotar las cuerdas graves con un objeto de vidrio. (*Motivo*)
- Pulsar las cuerdas medias del piano con los dedos. (*Textura*)

Efectos en las cuerdas del piano presionando el teclado

- Tocar las cuerdas con un objeto de vidrio mientras se toca el teclado. (*Motivo*)
- Glissando en las cuerdas con un objeto de vidrio mientras se toca el teclado. (*Motivo y Textura*)
- Presionar objetos de vidrio contra las cuerdas mientras se toca el teclado. (*Textura*)
- Hacer tremolo sobre las cuerdas del piano con un colador de metal mientras se toca el teclado. (*Textura*)

Efectos con los micrófonos:

- Golpear los platillos de mano y acercarlos a los micrófonos para generar reverberación. (*Motivo*)
- Golpear el triángulo y acercarlo a los micrófonos para generar reverberación. (*Motivo*)

Procesos y Drama

Sección A (*compases 1-25*)

La primera sección presenta al motivo principal y sus primeras cuatro variaciones, las cuales se presentan alternándose con distintos gestos y motivos puramente experimentales (como el sonido de la botella de cerveza que oscila sobre las cuerdas). Como ya se mencionó anteriormente, esta sección es bastante estática ya que presenta distintas sensaciones e impresiones sonoras que aparecen de manera esporádica en medio de una atmósfera misteriosa que pareciera no llevar al oyente en ninguna dirección en específico. Los eventos aparecen como simples cuerpos celestes o fenómenos físicos que flotan en la inmensidad del cosmos, sin razón o propósito aparente.

Instrumentación

Esta sección hace uso de la mayoría de los efectos mencionados anteriormente, presentándolos brevemente y de manera alternada. El motivo principal aparece en diferentes colores, en los que se combina el uso del teclado con el de la manipulación directa del sonido de las cuerdas. Este motivo y sus variaciones son acompañadas por una serie de gestos o motivos secundarios puramente colorísticos, en los que las texturas y técnicas extendidas pasan a un primer plano.

Los efectos utilizados en esta sección serán descritos a continuación:

Efectos utilizados en la sección A

- Oscilar una botella de cerveza sobre las cuerdas.
- Golpear los objetos de vidrio que reposan sobre las cuerdas.
- Golpear suavemente las cuerdas con el platillo de mano.
- Frotar las cuerdas con una lata de refresco.
- Frotar las cuerdas graves con un objeto de vidrio.
- Tocar las cuerdas con un objeto de vidrio mientras se toca el teclado.
- Glissando en las cuerdas con un objeto de vidrio mientras se toca el teclado.
- Presionar objetos de vidrio contra las cuerdas mientras se toca el teclado.
- Tremolo sobre las cuerdas del piano con un colador de metal mientras se toca el teclado.
- Golpear los platillos de mano y acercarlos a los micrófonos para generar reverberación.

Ejemplo del comienzo de la obra (compases 1-2).

Fig.1.8.

Sección B (compases 26-36)

La sección B será mucho menos estática que la anterior y presentará muy poca diversidad de técnicas extendidas, en comparación con la sección A. La intención del pasaje es la de desarrollar una sola técnica extendida mediante la cual se buscará generar gradualmente un clímax al final de la sección. Lo anterior servirá para contrastar con el carácter estático de la primera parte de la obra.

Instrumentación

El efecto que principalmente será desarrollado en esta sección es el de los trémolos sobre las cuerdas graves del piano con la base de una lata de refresco, lo cual genera un sonido metálico y futurista gracias a la amplificación de los micrófonos y al mismo material de la lata. Este efecto se presentara en un crescendo y acelerando, mientras el tremolo se expande gradualmente sobre el registro del piano hasta cubrir un área considerablemente más grande.

Al final de esta sección la lata golpea las cuerdas graves del piano, lo que simula una especie de explosión que podría representar metafóricamente la muerte de una estrella o cualquier fenómeno astronómico en el que se libere mucha energía. A continuación aparece un listado donde se encuentran ésta y otras técnicas extendidas utilizadas en este pasaje:

Efectos utilizados en la sección B

- Golpear suavemente las cuerdas con el platillo de mano.
- Hacer tremolo y golpear las cuerdas con una lata de refresco.
- Frotar las cuerdas graves con un objeto de vidrio.
- Tremolo sobre las cuerdas del piano con un colador de metal mientras se toca el teclado.
- Golpear los platillos de mano y acercarlos a los micrófonos para generar reverberación.

Ejemplo de los compases 30 y 35 (trémolos)

Fig.1.9

The image shows a musical score for piano, measures 30 and 35, illustrating tremolos and extended techniques. The score is written in 2/4 time and features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The score is annotated with red text and symbols:

- Measure 30: "tremolo con el colador entre las cuerdas Re5 y Fa#5." (tremolo with the colander between the strings Re5 and Fa#5).
- Measure 31: "frotar las cuerdas con la lata de refresco y hacer tremolo" (rub the strings with the soda can and make tremolo).
- Measure 32: "soltar el pedal > (muy gradualmente)" (release the pedal very gradually).
- Measure 33: "presionar el pedal < (muy gradualmente)" (press the pedal very gradually).
- Measure 34: "f (del lado de los afinadores) ... cresc..." (forte from the side of the tuners... crescendo...).
- Measure 35: "presionar las teclas sin hacer golpear las cuerdas (dejar presionado el pedal hasta el compás 37)" (press the keys without striking the strings (keep the pedal pressed until measure 37)).

Sección A.1 (compases 37-55)

La ultima parte de la obra retoma el carácter estático y los materiales de A, los cuales ahora se presentarán en orden distinto y de manera más concisa que en la primera sección. Aparecerán prácticamente todas las variaciones del motivo y casi todas las técnicas extendidas, con excepción de los trémolos con la lata de refresco y de los golpes en las cuerdas con la lata y con los platillos.

Instrumentación

Es muy similar a la de la sección A, ya que los efectos son utilizados prácticamente de la misma forma. Solamente se agregan dos efectos completamente nuevos, el uso del triángulo y el pulsar las cuerdas del piano con los dedos. Al final de la obra aparece de nuevo la oscilación de la botella de cerveza sobre las cuerdas, misma que es mantenida por el pedal derecho del piano. La obra finaliza cuando la botella haya terminado de oscilar por si misma y hasta que todo el sonido del pedal del piano se haya desvanecido.

En seguida podemos apreciar la lista de técnicas extendidas utilizadas en esta sección:

Efectos utilizados en la sección A.1

- Oscilar una botella de cerveza sobre las cuerdas.
- Golpear los objetos de vidrio que reposan sobre las cuerdas.
- Frotar las cuerdas con una lata de refresco.
- Frotar las cuerdas graves con un objeto de vidrio.
- Pulsar las cuerdas medias del piano con los dedos.
- Tocar las cuerdas con un objeto de vidrio mientras se toca el teclado.
- Glissando en las cuerdas con un objeto de vidrio mientras se toca el teclado.
- Presionar objetos de vidrio contra las cuerdas mientras se toca el teclado.
- Tremolo sobre las cuerdas del piano con un colador de metal mientras se toca el teclado.
- Golpear los platillos de mano y acercarlos a los micrófonos para generar reverberación.
- Golpear el triángulo y acercarlo a los micrófonos para generar reverberación.

Ejemplo del final de la obra (compases 52-55)

Fig.1.10.

CAPÍTULO II

La sopa primigenia

La sopa primigenia

Dotación

- Dos pianos de cola
- Vibráfono
- Marimba
- Tam-tam (Gong)
- Plátido crash ó ride
- Plátido de mano (de aprox. 20 cm de diámetro)
- Campana agogó
- Monocordio de tres cuerdas
- Baqueta de tambor
- Dos baquetas duras
- Tres baquetas suaves
- Dos arcos, de preferencia de contrabajo
- Dos contenedores de agua (de aprox. 40 cm de diámetro)
- Un set de vasos de vidrio
- Botella de vidrio pequeña
- Cuatro micrófonos

Duración aproximada: 10 minutos.

Historia

La pieza fue compuesta entre septiembre de 2009 y febrero de 2010 durante mi intercambio académico en la Universidad de Siegen en Alemania. La obra fue el resultado de un taller de composición del profesor Martin Herchenröder y fue estrenada en junio de 2010 en la misma universidad. El estreno de la obra consistió en la proyección de un video que fue realizado a partir de la música, la cual fue grabada con instrumentos reales secuenciados. Este video también se ha presentado en recitales en San Felipe, Guanajuato y en Saltillo, Coahuila en una pequeña gira de conciertos que realicé el mismo año junto con el pianista Bernardo Jiménez Casillas, alumno de la Licenciatura en piano de la ENM.

Poética

La sopa primigenia está inspirada en las teorías evolucionistas del origen de la vida en la tierra, sobretodo en la de Oparin de la cual he tomado el nombre para la pieza. La obra trata de representar metafóricamente la aparición y la evolución de los seres vivos en nuestro planeta. De esta idea parten la forma y la estructura de la pieza ya que cada sección de la misma muestra gradualmente la evolución y el desarrollo de los motivos principales, mismos que representan a organismos unicelulares simples que se multiplican, se transforman y evolucionan en varios organismos pluricelulares relativamente más complejos.

Forma

La obra cuenta con 5 secciones, las cuales se explican en el siguiente ejemplo.

Fig. 2.1.

<i>Sección</i>	Introducción	Exposición	Desarrollo	Recapitulación	Coda
<i>Materiales</i>	Presentación de los motivos A y B.	Elaboración de los motivos A y B.	Variaciones más complejas de los motivos A y B Introducción de nuevos motivos secundarios.	Expansión de los motivos A y B.	Final con los motivos A Y B.
<i>Carácter</i>	Atmosférico	Dramático	Atmosférico y meditativo	Dramático Punto Climático	Atmosférico
<i>Compases</i>	1-9	10-21	22-66	67-75	76-90

Como podemos ver en el ejemplo anterior todas las secciones parten del mismo material, es decir de los motivos *A* y *B*. Estos motivos son variados constantemente en el transcurso de la pieza. Aunque la forma de la obra tiene relaciones evidentes con el tema y variaciones, el rondó y la forma sonata, su construcción no parte estrictamente de ninguna forma tradicional, y más bien es una forma híbrida libre, tipo rapsodia o música de programa. Podría decirse que la forma surge o se deriva intuitivamente de la intención descriptiva de la idea original de obra: la sopa primigenia.

La introducción y la coda son muy similares y sirven como marco. El resto de las secciones y sub-secciones contrastan gracias a la diversidad de las texturas y los colores de las distintas variaciones de los motivos principales con los que éstas están construidas. A pesar de lo anterior, estos pasajes no dejan de ser muy similares entre sí por su carácter y su contenido ya que todos parten del mismo material.

Lenguaje

El lenguaje de la obra obedece a una estética vanguardista y experimental en donde la búsqueda de efectos especiales y técnicas extendidas juega un papel muy importante.

Estas técnicas son utilizadas en todos los instrumentos, por ejemplo, el primer piano lleva una preparación, la cual consiste en colocar vasos de vidrio sobre el registro medio y agudo de sus cuerdas. En lo que respecta al segundo piano, éste no se prepara y sin embargo las cuerdas del mismo serán percutidas con baquetas o frotadas con objetos de vidrio.

En cuanto a las percusiones hay una variedad de efectos que son utilizados. Entre ellos destacan el uso de un contenedor de agua para alterar las alturas del sonido de los instrumentos que se introducen en él, así como la manipulación del sonido de un monocordio y de otros instrumentos al utilizar en ellos baquetas y arcos de manera poco convencional.

Estas y otras técnicas extendidas serán explicadas más detalladamente en el transcurso del análisis.

Materiales

Motivos y sus variaciones

Toda la obra se construye a partir de los materiales ilustrados a continuación:

Motivo A *Motivo B*

Fig. 2.2.

"Como una pelota rebotando"

Ambos motivos serán modificados y transformados en el transcurso de la pieza. En los siguientes párrafos se presenta una lista de las variaciones más recurrentes de los mismos.

Motivo A

Primera variación (a dos voces)

Fig. 2.3.

El motivo suena al mismo tiempo en dos voces no paralelas pero sí muy próximas. Eventualmente el acelerando se convertirá en un simple tremolo.

Segunda variación (armonización del motivo rítmico)

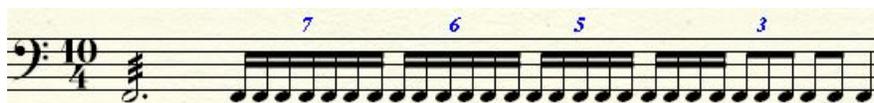
Fig.2.4.



Esta variación es simplemente una versión en acordes de tres notas que aceleran paralelamente.

Tercera variación (retrograda)

Fig. 2.5.



Es prácticamente una versión retrograda del ritmo original. Aparece sólo en la coda y da la sensación de un rallentando.

Motivo B

El orden de los intervalos y las alturas del motivo B será variado para generar diferentes versiones del mismo. Analizaremos estas distintas posibilidades, así como la estructura misma del motivo B con la técnica “pitch class set theory” de Howard Hanson.

A continuación podemos observar una simplificación rítmica de los intervalos del motivo:

Motivo Original (2-1-3-0) y estructura básica (0-1-2-3)

Fig. 2.6.



El motivo B está contenido dentro de una tercera menor. La numeración de los intervalos (el número 0 para la nota más grave y el número 3 para la más aguda) corresponde a la técnica de análisis *pitch class set theory*.

En el siguiente ejemplo se muestran las otras variaciones del set de alturas (0-1-2-3) del motivo que aparecen en la obra:

Variación I Variación II Variación III Variación IV Variación V

Fig.2.7.



Estas diferentes variaciones están clasificadas según su orden de aparición en la obra. Es interesante señalar que la variación II es un retrogrado del motivo original, la variación IV es el retrogrado de la variación I y la variación V un retrogrado de la III. De esta manera las variaciones están relacionadas entre sí no solo por su set de alturas (0-1-2-3) sino también por el orden de sus intervalos y sus distintas versiones retrogradadas.

Todas estas versiones junto con la original serán utilizadas en el transcurso de toda la obra y serán variadas rítmicamente (utilizando aumentaciones, disminuciones y otros recursos).

Improvisaciones sobre el motivo B.

En el transcurso de la obra aparecen diversas casillas de improvisación las cuales son, en esencia, variaciones del motivo *B* ya que tienen la misma textura y carácter de éste.

La secuencia en la que estas notas deban tocarse es totalmente libre. El objetivo de estos pasajes no es que suene una melodía determinada sino más bien que se genere una textura (construida sobre un *cluster* específico). Por otro lado, ésta escritura tiene sus ventajas ya que facilita tanto la lectura como la interpretación.

En el siguiente ejemplo podemos ver a los grupos de notas que se utilizarán en las diferentes casillas de improvisación. Estás aparecen clasificadas según el intervalo entre la nota más baja y la más alta del *cluster* sobre el que están construidas. Por cuestiones de análisis aparecen todas comenzando con la nota re. En el transcurso de la obra estas casillas pasarán por varias transposiciones.

No.I 3ª menor No.II 3ª mayor No.III 4ª aumentada

Fig.2.8.



La casilla número uno corresponde al motivo B. La número dos, contiene al motivo B más un intervalo de tercera mayor ascendente y la número tres está hecha a partir a un *cluster* de cuarta aumentada que comienza por el motivo B. Estos grupos de notas son básicamente una pequeña expansión de éste motivo ya que el registro simplemente se va abriendo gradual y cromáticamente.

Lista de técnicas extendidas:

A continuación se presenta un listado de las diversas técnicas y efectos especiales utilizados en la obra.

1.- Efectos con agua:

- Sumergir el agogó en el contenedor de agua, golpearlo y moverlo
- Sumergir el platillo de mano en el contenedor de agua, golpearlo y moverlo

2.- Efectos con arco:

- Frotar las cuerdas del monocordio
- Frotar el platillo crash o ride
- Frotar las cuerdas que sostienen al tam-tam (gong)
- Frotar las teclas del vibráfono
- Golpear las cuerdas del monocordio

3.- Efectos de glissandi:

- En las cuerdas del monocordio con una de las campanas del agogó
- En las cuerdas del monocordio con baqueta de tambor mientras éstas se frotan con el arco
- En las cuerdas del piano con baqueta suave
- En las cuerdas del piano con botella de vidrio

4.- Otros:

- Golpear las cuerdas del piano con baquetas duras
- Golpear las cuerdas del piano con baquetas suaves
- Preparación del piano I (con vasos/objetos de vidrio colocados sobre las cuerdas)
- Tremolo en las cuerdas del piano con baquetas suaves
- Tremolo en las cuerdas del piano con botella de vidrio

Métrica y sensación de pulso:

La métrica es un elemento muy importante en la obra. La mayoría de los compases son muy grandes (aproximadamente de diez cuartos en su mayoría) y hasta de cuarenta cuartos en la sección de la recapitulación. El propósito de estos compases es el de tener eventos muy largos para que se pierda la sensación de pulso y que la música tenga una sensación más atmosférica y de improvisación. Sin embargo la notación de compases (por muy grandes que éstos sean) sigue siendo útil ya que simplifica la lectura y la ejecución.

Procesos y Drama

Introducción (compases 1-9)

Esta parte de la obra representa la aparición de los primeros organismos vivos unicelulares simples y presenta por primera vez a los motivos *A* y *B* que representan metafóricamente a dichos organismos. El comienzo de la obra es muy simple, casi no hay contrapunto y es muy atmosférico.

Este pasaje consiste básicamente en presentar el material y hacerlo más complejo de manera gradual: La textura se va haciendo más densa y se va preparando el drama necesario para la siguiente sección.

Instrumentación

En este pasaje la “melodía” principal es realizada por el primer piano, el cual se encuentra preparado. El sonido de éste es semejante al de un viejo clavecín ligeramente desafinado. El resto de los instrumentistas llevan a cabo una serie de gestos sencillos que sirven de acompañamiento y van apareciendo gradualmente y haciendo más densa a la textura.

Técnicas extendidas y aleatorismo

- Golpear las cuerdas del piano con baquetas duras
- Sumergir el platillo de mano en el contenedor de agua, golpearlo y moverlo
- Casillas de improvisación

Ejemplo del comienzo de la obra (compases 1-2).

Fig.2.9.

Vibráfono
Dejar presionado el pedal hasta el compás 9

Percusión I
p

"Como una pelota rebotando"

Piano I
f

Dejar presionado el pedal de enmedio hasta el compás 27

8vb - -1

sfz

Exposición (compases 10-21)

Este pasaje representa la multiplicación y las primeras fases evolutivas de aquellos organismos presentados en la sección anterior. La metáfora de la *multiplicación* de estos es representada musicalmente por recursos básicos de contrapunto imitativo, es decir, cuando los motivos *A* y *B* aparecen en varios instrumentos a la vez pero en distintos momentos del compás. La metáfora de la evoluciones representada por las nuevas texturas y colores que envuelven a éstos motivos.

Los elementos anteriormente mencionados le dan mucho dramatismo y movimiento a ésta nueva sección que culminará en un clímax al final de la misma gracias al aumento de la densidad de la textura y de la tensión rítmica generada por los motivos principales.

Instrumentación

El primer percusionista, en el vibráfono, interpreta notas largas que sirven como acompañamiento. Los demás instrumentos se encargan de presentar a los motivos A y B de manera contrapuntística libre. En esta sección podemos ver muchas más técnicas extendidas que en la anterior, las cuales aparecen listadas a continuación.

Técnicas extendidas y aleatorismo

- Frotar las teclas del vibráfono con el arco
- Gliss. En las cuerdas del piano con baqueta suave
- Frotar las cuerdas del monocordio con el arco
- Golpear las cuerdas del monocordio con el arco
- Gliss. En las cuerdas del piano con botella de vidrio
- Sumergir el platillo de mano en el contenedor de agua, golpearlo y moverlo
- Sumergir el agogó en el contenedor de agua, golpearlo y moverlo
- Casillas de improvisación

Ejemplo de contrapunto imitativo y técnicas extendidas (compases 17-18)

Fig.2.10

The musical score for Figure 2.10 is divided into four staves, each representing a different instrument or technique. The score is written in 4/4 time and begins at measure 17.

- Percusión I:** Features long, sustained notes with red markings below the staff, indicating specific performance techniques.
- Percusión II:** Shows rhythmic patterns with red markings and numerical indicators (6, 7, 3, 5, 6) below the staff.
- Piano I:** Includes a section labeled "Monocordio, golpear y dejar vibrar" (Monochord, strike and let vibrate) and another labeled "Gliss, con baqueta suave" (Glissando, with soft mallet). It features a dense texture of notes with red markings and numerical indicators (3, 5, 6, 7).
- Piano II:** Contains a section labeled "mover en el agua" (move in the water) and another labeled "Agogo, en la campana pequeña" (Agogo, in the small bell). It includes red markings and numerical indicators (7, 3, 5, 6, 7).

Dynamic markings such as *ff* and *f* are used throughout the score. Red markings and numerical indicators are placed below the staves to denote specific performance techniques and timing.

Desarrollo (compases 22-66)

Esta sección representa los resultados de la multiplicación y de la evolución de los organismos primitivos anteriormente mencionados. Dicha metáfora se representa musicalmente por variaciones más drásticas de los motivos principales (sobre todo del motivo *B*) así como nuevas texturas y motivos que representan a la diversidad de organismos que han resultado de los procesos anteriores.

Esta sección es quizá tan atmosférica como la primera y es un tanto estática: Hay eventos relativamente independientes que solamente suceden, motivos que van y vienen como pequeños seres vivos nadando en un mar primitivo, etc. Esta sección podría considerarse como la más experimental y abstracta de toda la obra, se sostiene en gran parte gracias a la riqueza de sus colores y texturas exóticas que en el fondo esconden a los motivos principales, casi irreconocibles debido al grado de variación con él que fueron tratados.

Instrumentación

El segundo piano se encarga la mayor parte del tiempo de las melodías principales, dichas melodías son ornamentadas con trémolos y *glissandi* en las cuerdas de instrumento. El monocordio y el primer piano interpretan también melodías y motivos importantes, pero en menor medida que el segundo piano. Todos estos instrumentos interactúan entre sí mientras que algunos de los restantes crean atmosferas y texturas novedosas que sirven como acompañamiento y para generar drama e interés.

Técnicas extendidas

- Golpear el monocordio con el arco
- Tremolo en las cuerdas del piano con botella de vidrio
- Frotar la cuerda que sostiene al tam-tam (gong)
- Gliss. En las cuerdas del monocordio con la campana del agogó
- Frotar el monocordio con el arco
- Frotar el platillo crash o ride con el arco
- Sumergir el agogó en el contenedor de agua, golpearlo y moverlo
- Gliss. En las cuerdas monocordio con la baqueta de tambor mientras éstas se frotan con el arco
- Gliss. En las cuerdas del piano con botella de vidrio
- Sumergir el platillo de mano en el contenedor de agua y golpearlo
- Golpear las cuerdas del piano con baquetas suaves

Ejemplos de las variaciones del motivo B y de algunas técnicas extendidas

Motivo B variado en el piano I (compases 22-25)

Fig.2.11.

Motivo B variado + glissandi (compases 51-55)

Fig.2.12.

Recapitulación (compases 67-75)

Esta sección representa el punto máximo de evolución o desarrollo de los organismos en el micro-universo de la pieza. La sección completa es, por un lado, una recapitulación de los motivos A y B y, por el otro, una expansión casi literal de los mismos.

Esta expansión representa metafóricamente a un organismo pluricelular macroscópico compuesto de muchas células microscópicas, dichas células son representadas por los motivos principales que son los materiales básicos que conforman a este pasaje. La expansión se logra por dos medios: el primero es el aumento de la densidad de la textura, el segundo tiene que ver con la tensión generada por la repetición de los motivos principales.

Esta tensión, la cual es generada gradualmente, no se resolverá sino hasta el final de esta sección que tiene aproximadamente un minuto y medio de duración. En otras palabras, no hay frases ni semi frases en este pasaje ya que la sección completa funciona como una sola unidad, como una especie de continuo ó motivo gigante compuesto de muchos motivos pequeños que crece hasta que explota en sí mismo. Ésto representa al punto climático de la pieza.

Instrumentación

Este pasaje esta instrumentado en tutti. Los instrumentos se agregan gradualmente. Primero entra el vibráfono, luego la marimba y al final los dos pianos.

Improvisación y métrica

El final de esta sección es la parte más aleatoria de la pieza, ya que en este momento todos los instrumentos tienen casillas de improvisación al mismo tiempo. Esto sucede sobre todo en los compases 73 y 74 donde todos los instrumentos se mueven gradualmente de un primer *cluster* determinado (al inicio del compás) a otro (al inicio del siguiente compás).

El compás 73 es de cuarenta cuartos y fue elegido de ésta manera para simplificar la lectura y la coordinación de los músicos. En un primer borrador se utilizó notación sin compás y con segundos pero ésta no dio buenos resultados en los ensayos. Por lo anterior, el compás de cuarenta cuartos (por muy excéntrico que éste parezca) fue la solución más apropiada.

Técnicas extendidas y aleatorismo

- Golpear las cuerdas del piano con baquetas duras
- Casillas de improvisación

Ejemplo del clímax de la obra (compases 73-74)

Fig.2.13

The musical score for measures 73-74 is divided into four staves: Percusión I, Percusión II, Piano I, and Piano II. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two measures, 73 and 74. In measure 73, the Percusión I and II staves have a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano I and II staves have a melodic line. In measure 74, the Percusión I and II staves have a similar rhythmic pattern. The Piano I and II staves have a melodic line. The score includes the following instructions:

- Percusión I:** transponer gradualmente por 1/2 tonos hacia arriba hasta las notas del C. 74; improvisar; cresc... *fff*
- Percusión II:** transponer gradualmente por 1/2 tonos hacia abajo hasta las notas del C. 74; improvisar; cresc... *fff*
- Piano I:** transponer gradualmente por 1/2 tonos hacia arriba hasta las notas del C. 74; improvisar; cresc... *fff*
- Piano II:** transponer gradualmente por 1/2 tonos hacia abajo hasta las notas del C. 74; dejar presionado el pedal hasta el compas 75; *15^{ma}*; improvisar; cresc... *fff*

Coda (compases 76-90)

La última sección de la obra es en esencia muy similar a la introducción ya que el carácter de ambas es bastante atmosférico y el uso de los materiales y las melodías es muy similar. El propósito de este último pasaje es, sencillamente, crear una sensación de reposo y tranquilidad después del dramatismo de los compases anteriores.

Instrumentación

La melodía principal es interpretada por la Marimba. Ésta interactúa con el resto de los instrumentos, los cuales realizan texturas que sirven de acompañamiento y le dan movimiento a la música.

Técnicas extendidas

- Frotar las cuerdas del monocordio con el arco
- Frotar la cuerda que sostiene al tam-tam con el arco
- Sumergir el agogó en el recipiente de agua, agitarlo y moverlo

Ejemplo del final de la obra (compases 88-90)

Fig.2.14

The musical score for measures 88-90 is divided into three staves:

- Percusión II:** The first staff shows a sequence of notes with fingerings 7, 6, 5, and 3. A red wedge indicates a dynamic increase. The notes are marked with *p*, *rit.*, *ppp*, and *pppp*.
- Piano I:** The second staff shows a sequence of notes with dynamic markings *rit.*, *ppp*, *pppp*, and *pppp*.
- Piano II:** The third staff shows a sequence of notes with dynamic markings *rit.*, *ppp*, *pppp*, and *pppp*.

CAPÍTULO III

Sátiros

Sátiros

Dotación

- Flauta
- Oboe
- Clarinete en si bemol
- Corno en fa
- Fagot

Duración aproximada: 6 minutos.

Historia

La obra fue escrita entre febrero y junio de 2008 bajo la cátedra del Mtro. Francisco Viesca como uno de los proyectos de la materia *instrumento de aliento*. La pieza fue revisada, corregida y estrenada por el quinteto de alientos de la Escuela Nacional de Música. El estreno se llevo a cabo en junio del mismo año en la sala *Angélica Morales* de la Escuela Superior de Música del INBA. En aquella ocasión se interpreto un arreglo de la obra en el que se omitía la Flauta. La versión original fue estrenada algunos meses después en la sala de audiovisuales de la ENM.

Poética

La obra fue bautizada haciendo referencia a los *Sátiros*, criaturas similares a los *faunos*, mitad hombre mitad carnero, con orejas puntiagudas y cuernos en la cabeza, provenientes de las mitologías griega y romana. Los *Sátiros* son descritos como seres alegres, pícaros y festivos, pero también como personajes caprichosos, indignos y violentos. Son amantes del vino, las ninfas y los placeres físicos. Bailan al son de las flautas (aulos), címbalos, castañuelas y gaitas.

Desde el punto de vista programático, la obra pretende representar imágenes de *Sátiros* en medio de alguna especie de celebración, ritual o danza. Por lo anterior es que la pieza busca retratar distintos estados de ánimo y cambios de humor, que podrían relacionarse con las actividades cotidianas del *Sátiro*: La fiesta, los excesos, la alteración y la pérdida de la consciencia así como la resaca.

Forma

La obra consta de 6 secciones, las cuales se presentan en el siguiente ejemplo.

Fig. 3.1.

<i>Sección</i>	Exposición <i>Primer grupo temático</i>	Exposición <i>Segundo grupo temático</i>	Desarrollo <i>Parte 1</i>	Desarrollo <i>Parte 2</i>	Re-exposición <i>Segundo grupo temático</i>	Re-exposición <i>Primer grupo temático</i>
<i>Materiales</i>	A (rítmico)	B (melódico)	Recitativo (elementos de A y B)	Canon (elementos de A y B)	B.1 (melódico)	A.1 (rítmico)
<i>Carácter</i>	Enérgico	Lírico	Fatigado	Enérgico	Lírico	Enérgico
<i>Compases</i>	1-24	25-44	45-68	69-85	86-107	108-129

La forma de la obra es muy similar a la *forma sonata*, ya que existe una exposición con dos grupos temáticos contrastantes seguida de un desarrollo de los mismos que finaliza con una recapitulación del material original. Sin embargo, existe una pequeña variante en la re-exposición ya que el orden de los dos grupos temáticos se presenta invertido de manera que aparece primero el segundo y luego el primero, tal como se muestra en el ejemplo anterior.

Lenguaje

El lenguaje de la obra es similar al de la música de la primera mitad del siglo XX. En la pieza predominan las armonías por cuartas, las melodías cromáticas y los ostinatos. Al mismo tiempo no dejan de utilizarse recursos básicos y elementales de la composición tales como el desarrollo motívico y el contrapunto imitativo (como en el *canon* que sucede en el desarrollo).

En cuanto a la rítmica, es abundante el uso de las síncopas así como de ciertas figuras y gestos similares a los utilizados en la música afro-americana y en el jazz. El propósito de estos ritmos es del de darle un cierto carácter desenfadado a la pieza y al mismo tiempo aligerar un poco la tensión de las armonías disonantes de manera que la obra no suene oscura ni meditativa sino mas bien extrañamente superficial y relativamente festiva. Como resultado de lo anterior se generan melodías bizarras y ligeramente grotescas ó de mal gusto, con el propósito de representar a la peculiar locura y al comportamiento desahogado e impulsivo de los *sátiros* en medio de alguna especie de festividad.

Materiales

El tema y su estructura

Tema principal (compases 1-3)

Fig.3.2.

The image displays a musical score for five woodwind instruments: Flauta, Oboe, Clarinete en Si^b, Corno en Fa, and Fagot. The score is written in 2/4 time and shows the first three measures of the main theme. The Flauta and Fagot parts begin with a forte (f) dynamic, while the Oboe and Clarinete en Si^b parts begin with a piano (p) dynamic. The Corno en Fa part begins with a piano (p) dynamic. The Flauta and Fagot parts conclude with a pianissimo (pp) dynamic. Red curved lines are drawn over the notes in each part, highlighting the melodic lines. The instruments are listed on the left side of the score.

(El clarinete y el corno aparecen transpuestos)

*Motivo No.1**Fig.3.3.**Motivo No.2**Fig.3.4.*

Como podemos ver en el ejemplo anterior, el tema se conforma de dos motivos contrastantes: Uno rítmico (*motivo no.1*) y el otro melódico (*motivo no.2*). De estos dos motivos se desprenderán todos los materiales que constituyen la pieza: Melodías, nuevos motivos, patrones de acompañamiento, así como ostinatos. Incluso la armonía misma de la pieza parte de estos motivos ya que el material armónico y melódico está unificado por el uso de los intervalos del tema: cuartas justas y aumentadas, así como segundas menores y mayores.

Variaciones recurrentes del tema

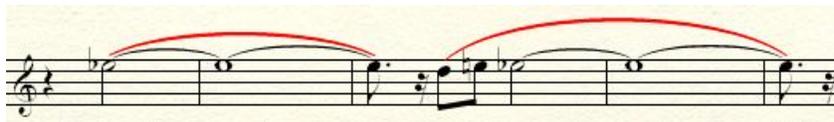
A continuación se presenta una lista de las variaciones más recurrentes del tema, mismas que dan pie a nuevas melodías:

*Primera variación**Fig.3.5.*

Esta variación unifica en cierto modo a los motivos número uno y número dos en un mismo gesto de carácter dinámico. Éste gesto forma parte del primer grupo temático, el cual aparece tanto en la exposición como en la re-exposición.

Segunda variación

Fig.3.6.



Como podemos ver en el ejemplo anterior, esta segunda variación es simplemente una aumentación del motivo número dos y servirá para generar una melodía más lírica y expresiva que formará parte del segundo grupo temático de la obra. De manera similar a la primera variación, este material se presenta tanto en la exposición como en la re-exposición.

Tercera variación

Fig.3.7.



Esta variación es ligeramente más drástica que las anteriores y sintetiza también a los motivos uno y dos. Aparecerá solamente en el canon que conforma la segunda parte del desarrollo y dará pie a una elaboración melódica relativamente más compleja que hará uso de los motivos principales de la obra.

Ostinatos

Los ostinatos son un recurso muy utilizado en la mayor parte de la obra ya que siempre aparecen acompañando a los dos grupos temáticos que conforman a la exposición y a la recapitulación. En el desarrollo algunos de estos ostinatos pasarán a primer plano. En total aparecen tres distintos patrones de ostinato, los cuales son descritos a continuación.

Primer ostinato (instrumentación correspondiente a la exposición)

Fig.3.8.

The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Fagot (Bassoon). The Flauta part is written on a treble clef staff, and the Fagot part is on a bass clef staff. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a chromatic descent, indicated by red slurs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Este ostinato está construido en un *cluster* de cuarta aumentada y se encuentra repartido entre dos instrumentos. Forma parte del primer grupo temático apareciendo en la exposición interpretado por la flauta y por el fagot tal como se muestra en el ejemplo superior. La instrumentación del mismo varía en la recapitulación ya que éste será realizado por el oboe y el clarinete en un registro más agudo. Una pequeña variación de este ostinato aparecerá también al final del desarrollo y al final de la obra sonando en primer plano en ambas ocasiones.

Segundo ostinato (instrumentación correspondiente la exposición)

Fig.3.9.

The image shows a musical score for four instruments: Flauta (Flute), Oboe, Clarinete en Si (Soprano Clarinet), and Fagot (Bassoon). The Flauta, Oboe, and Clarinete en Si parts are on treble clef staves, and the Fagot part is on a bass clef staff. All parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a chromatic descent, indicated by red slurs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

(El clarinete aparece transpuesto)

Este ostinato proviene del motivo dos debido a los giros cromáticos de sus melodías. De manera similar al ostinato anterior, éste forma parte del primer grupo temático. En el cuadro superior podemos ver la instrumentación del mismo utilizada en la sección de la exposición. En la re-exposición esta disposición ha sido modificada ya que el ostinato es realizado solo por la flauta, el oboe y el corno. En el desarrollo, éste aparece en las melodías del canon así como en el *tutti* que le sucede y que corresponde al clímax de la obra.

Tercer ostinato (instrumentación correspondiente a la exposición)

Fig.3.10.

The image shows a musical score for four instruments: Oboe, Clarinet in Si, Horn in F, and Bassoon. The score is written in a single system with four staves. The Oboe and Clarinet in Si parts are in the upper staves, while the Horn in F and Bassoon parts are in the lower staves. The music consists of a rhythmic ostinato pattern of eighth and sixteenth notes. Red curved lines are drawn under the notes in each staff, indicating phrasing or accents. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

(El clarinete aparece transpuesto)

Este ostinato servirá como acompañamiento al segundo grupo temático y está construido a partir de una variación rítmica de los intervallos del motivo uno (cuartas justas y segundas menores). En la sección de la exposición aparece instrumentado tal como se muestra en la imagen superior. En la re-exposición este ostinato será realizado por la flauta, el oboe, el clarinete y el corno. También se utilizará como puente conector entre el segundo y el primer grupo temático al final de la misma sección.

Procesos y Drama

Exposición: Primer grupo temático (compases 1-24)

La obra comienza con el tema principal en *tutti*, el cual hace su entrada de manera un tanto súbita y agresiva (en *forte*). Después de éste breve gesto introductorio comienza el drama de la primera sección. Éste consiste en una especie de diálogo entre el tema principal y la primera variación del mismo. Cada uno de los temas lleva un patrón de acompañamiento determinado: El segundo ostinato sirve para acompañar al tema principal mientras que el primer ostinato acompaña a la primera variación del tema. Lo anterior genera dos texturas ligeramente contrastantes que se alternan a manera de pregunta y respuesta. Las primeras interacciones serán más breves que las últimas, ya que las melodías se van elaborando y expandiendo poco a poco.

En el contexto del programa estos temas e interacciones podrían representar a diferentes personajes, o a distintos tipos de sátiros en una especie de diálogo abstracto.

Esta sección finaliza con un pequeño puente de cuatro compases elaborado con los mismos materiales y que culmina en el tema principal, el cual se fusiona sutilmente con el material del segundo grupo temático.

Instrumentación

La instrumentación juega un papel muy importante en el dramatismo de esta sección ya que ofrece variedad a las diferentes texturas que nacen de los dos temas y sus ostinatos. Los instrumentos también podrían tomarse como personajes ya que cada uno tiene una función establecida y un material o *Leitmotiv* asignado.

Como ya se había mencionado en los párrafos anteriores, esta sección presenta dos texturas contrastantes que se alternan. En la primera de ellas el clarinete y el oboe tocan la primera variación de tema mientras que la flauta y el fagot acompañan con el segundo ostinato, el cual es ligeramente adornado por el corno. La segunda textura presenta al tema principal sonando en el corno, mismo que es acompañado por el segundo ostinato el cual es realizado por el resto de los instrumentos.

Ejemplo de la interacción de temas y texturas (compases 6-8)

Fig.3.11.

The musical score for measures 6-8 features five staves. The Flauta staff begins with a measure rest and then plays a melodic line with slurs and accents. The Oboe staff plays a similar melodic line. The Clarinete en Si b staff plays a rhythmic ostinato. The Corno en Fa staff has a measure rest in measure 6, then plays a melodic line in measure 7, and a measure rest in measure 8. The Fagot staff plays a rhythmic ostinato. Dynamic markings include *mp* for the Flauta, Oboe, and Fagot; *mf* for the Clarinete en Si b; and *f* for the Corno en Fa.

(El clarinete y el corno aparecen transpuestos)

Exposición: Segundo grupo temático (compases 25-44)

Esta sección se construye a partir de la segunda variación del tema, la cual es una especie de aumentación del motivo dos. De esta variación surge una melodía de carácter lírico y un tanto estático, ya que presenta notas muy largas que se repiten. Esta melodía es acompañada por el tercer ostinato, el cual ayuda a darle movimiento a la música debido a sus figuras rítmicas.

La textura de esta sección no varía y se conserva hasta el final de la misma. Al final de la sección todos los instrumentos se detendrán gradualmente en un acorde que servirá para concluir este pasaje y pasar a la sección del desarrollo después de una breve pausa de silencio de negra.

Instrumentación

La melodía principal es realizada por la flauta en su registro medio y agudo. La flauta es acompañada por el tercer ostinato, el cual es realizado por el resto de los instrumentos. El oboe, el clarinete y el fagot realizan figuras de dieciseisavos alterándose entre sí y el corno toca saltos de octava sobre notas provenientes del motivo dos.

Ejemplo de la melodía y del tercer ostinato (compases 25-27)

Fig.3.12.

The image shows a musical score for five instruments: Flauta, Oboe, Clarinete en Si, Corno en Fa, and Fagot. The score covers measures 25 to 27. The Flauta part is in the upper register, playing a melodic line with long, sustained notes. The other instruments (Oboe, Clarinete en Si, Corno en Fa, and Fagot) play a rhythmic ostinato consisting of sixteenth notes. The Flauta part is marked with a red wavy line above it. The Oboe, Clarinete en Si, and Fagot parts are marked with a green *mf* dynamic, while the Corno en Fa part is marked with a green *mp* dynamic. Red curved lines highlight the melodic phrases in the Flauta part and the rhythmic patterns in the other instruments.

(El clarinete y el corno aparecen transpuestos)

Desarrollo: primera parte (compases 45-68)

Esta sección tiene la función de generar una especie de pausa o breve intermedio y a la vez crear expectativa para la segunda parte del desarrollo, la cual tendrá un carácter mucho más dinámico. Los materiales de este pasaje, al mismo tiempo, contrastan fuertemente con todo lo sucedido anteriormente en la exposición. Dicho contraste se debe a la naturaleza más simple de sus ritmos y texturas. A pesar de lo anterior, los materiales siguen teniendo elementos en común con el tema principal, ya que en ellos predominan también los intervalos las cuartas justas y segundas menores.

Instrumentación

Este pasaje se conforma de dos gestos contrastantes en instrumentación y carácter, los cuales se presentan dos veces y de manera alternada. El primero de ellos se trata de una melodía lenta muy sencilla, tipo recitativo, la cual es interpretada por el oboe y acompañada por acordes realizados por la flauta, el clarinete y el fagot. El segundo gesto, interpretado por el oboe y el clarinete, presenta un nuevo tempo más animado y consiste en una serie de motivos rítmicos de carácter un tanto cómico. El resto de los instrumentos lo acompañan con figuras rítmicas tipo ostinato.

Ejemplo de los gestos contrastantes (compases 47-53)

Fig.3.13.

The musical score for measures 47-53 features five staves: Flauta, Oboe, Clarinete en Si, Corno en Fa, and Fagot. The Flauta part starts with a dynamic of *mp* and changes to *mf* and then *mp*. The Oboe part starts with a dynamic of *mf* and changes to *mp*. The Clarinete en Si part starts with a dynamic of *mp* and changes to *mf* and then *p*. The Corno en Fa part starts with a dynamic of *mp* and changes to *p* and then *pp*. The Fagot part starts with a dynamic of *mp* and changes to *mf* and then *pp*. A tempo marking of 110 is indicated above the Flauta staff. Red double-headed arrows indicate dynamic changes between measures.

(El corno y el clarinete aparecen transpuestos)

Desarrollo: segunda parte (compases 69-85)

La segunda parte del desarrollo tiene un carácter más dinámico que la primera y llevará a la obra al punto climático. Esta sección consiste en un canon a la octava y a cuatro voces construido a partir de la tercera variación del tema, la cual posee un carácter rítmico y sincopado. El canon culminará en un gesto basado en el material del segundo ostinato, mismo que servirá como clímax. La sección finaliza con figuras rítmicas tomadas del primer ostinato, las cuales terminarán con la llegada de dos breves acordes cadenciales.

Instrumentación

El canon a cuatro voces comienza por el fagot, seguido del clarinete, del oboe y de la flauta. El corno no forma parte del canon y solo se incorporará hasta el final del mismo utilizando una escala octatónica para pasar a los dos gestos siguientes. El primer gesto, que proviene del segundo ostinato y corresponde al punto climático, está instrumentado en tutti. El segundo gesto, que sirve para finalizar la sección, presenta al material del primer ostinato instrumentado en la flauta y el clarinete, mismo que es acompañado por acordes en el resto de los instrumentos.

Ejemplo del inicio del canon (compases 69-72)

Fig.3.14.

(El clarinete aparece transpuesto)

Re-exposición: Segundo grupo temático (compases 86-107)

La recapitulación de los materiales comienza con un breve compás introductorio donde reaparece el tema principal. Después de esta breve introducción se presenta de nuevo el material del segundo grupo temático. Éste es tratado exactamente de la misma manera que en la exposición, la única diferencia es que ahora se encuentra instrumentado de forma diferente y aparece transpuesto una segunda menor descendente en relación a la exposición.

Instrumentación

La melodía principal es realizada por el fagot, mientras que el resto de los instrumentos la acompañan con el tercer ostinato.

Ejemplo de la recapitulación del segundo grupo temático (compases 86-89)

Fig.3.15.

(El clarinete y el corno aparecen transpuestos)

Re-exposición: Primer grupo temático y coda (compases 108-129)

Esta sección sirve para finalizar la obra y presenta de nuevo el material del primer grupo temático. Los materiales utilizados son prácticamente idénticos a los de la exposición, solamente varían el orden en el que estos se presentan así como la instrumentación de los mismos. Este pasaje culminará en una breve coda, la cual está compuesta a partir del tema principal y su primera variación. Los últimos compases de la pieza son muy similares al final de la exposición ya que están contruidos con el primer ostinato. La obra termina con tres breves acordes de manera bastante convencional, casi citando a un final tradicional del período clásico.

Instrumentación

De manera similar a la exposición, esta sección presenta dos texturas contrastantes que se alternan. En la primera de ellas el clarinete y el fagot tocan el tema principal mientras que el resto de los instrumentos los acompañan con el segundo ostinato. La segunda textura presenta a la primera variación del tema sonando en la flauta y en el corno, mismo que es acompañado por el primer ostinato el cual es realizado por el oboe y el clarinete y adornado por notas cortas en el fagot. Los últimos compases de la obra están instrumentados prácticamente en un *tutti*, para lograr que el final de la pieza sea más convincente.

Ejemplo de los materiales del primer grupo temático (compases 116-118)

Fig.3.16.

(El clarinete y el corno aparecen transpuestos)

CAPÍTULO IV

El amanecer póstumo

El amanecer póstumo

Dotación

- Flauta
- Oboe
- Clarinete en si bemol
- Corno en fa
- Fagot

Duración aproximada: 4 minutos.

Historia

La pieza fue compuesta entre septiembre y octubre de 2007 como uno de los proyectos de la materia *instrumento de aliento*, la cual cursé con el Mtro. Francisco Viesca. La obra fue revisada, corregida e interpretada por el quinteto de alientos de la Escuela Nacional de Música y fue seleccionada entre las obras ganadoras del concurso de composición con motivo de la conmemoración de los 40 años de los movimientos estudiantiles de 1968, organizado por Radio UNAM y por la ENM.

Poética

La obra busca representar la atmosfera de la plaza de las tres culturas del día tres de octubre de 1968, es decir, la mañana siguiente de la masacre. Es por esto que tiene un carácter fúnebre y de lamento. La imagen que pasó por mi mente fue la de la luz del sol en la madrugada iluminando suave e indiferentemente el pavimento de la sombría plaza de *Tlatelolco*, donde recién había ocurrido la catástrofe.

En el transcurso de la obra los instrumentos buscarán generar la sensación de luz en medio de un ambiente bastante desolado, patético y miserable. Sin embargo, la metáfora del título de la pieza consiste no solo en retratar un estado de ánimo pesimista y una atmósfera trágica, sino también mostrar que, a pesar de la estupidez humana, la vida seguirá su curso en la tierra mientras que el sol la siga bañando con su luz. El título “*el amanecer póstumo*” contiene una dualidad en su significado: El sustantivo *amanecer* sirve como símbolo del mañana y de lo eterno mientras que el adjetivo *póstumo* hace referencia a la muerte y a lo finito.

Forma

La obra cuenta con 4 secciones, las cuales se explican en el siguiente ejemplo.

Fig. 4.1.

<i>Sección</i>	Introducción	A	A.1	Coda
<i>Materiales</i>	Solo de corno (<i>Tema</i>)	Melodía de timbres (<i>Tema</i>)	Contrapunto (<i>Tema invertido</i>)	Cadencia (<i>Tema original e invertido</i>)
<i>Carácter</i>	Misterioso	Atmosférico	Atmosférico / climático	Conclusivo
<i>Compases</i>	1-5	6-15	16-29	30-38

Como podemos ver en el ejemplo anterior, la obra está basada en el tema principal introducido por el solo de corno. Las siguientes secciones están construidas con fragmentos y motivos provenientes del tema así como con variaciones básicas del mismo: Inversión, movimiento retrógrado, aumentación, disminución, entre otras.

Cabe mencionar que aunque se hable de un *tema y sus variaciones* la obra no tiene esta forma, como ya lo hemos visto en el cuadro anterior. *El amanecer póstumo* funciona más bien como un preludio construido a partir un tema ya que toda la pieza está basada en un solo material el cual le da unidad a la misma y hace que sus secciones sean muy parecidas entre si y que apenas se note el paso de una a otra, a pesar de las cadencias que entre ellas suceden.

Lenguaje

Las técnicas de organización del sonido utilizadas en la pieza son muy similares al atonalismo libre de principios del siglo XX. La obra presenta distintas variaciones del tema principal, dichas variaciones consisten en fragmentaciones e inversiones del mismo. De estas fragmentaciones e inversiones surgen “nuevos” motivos que en la realidad no son más que el mismo material sometido a variaciones rítmicas o del orden de sus intervalos. Esto le da unidad a la pieza, lo cual ayuda a conservar la atmosfera y el carácter de la misma ya que los ritmos y las melodías de los distintos pasajes son siempre muy similares.

La pieza es bastante atmosférica y contemplativa. Gran parte de estas atmosferas son logradas gracias a los colores que resultan de las melodías de timbres. Éstas son melodías fragmentadas de manera que diferentes instrumentos tocan distintas partes de ellas haciendo que éstas tengan no uno sino muchos timbres y colores a la vez.

El uso de notas tenidas (pedal) es otro elemento importante en la construcción de la pieza, ya que de éstas surge la armonía. Recordemos que la melodía se encuentra repartida entre los diferentes instrumentos, así, al pasar la melodía de un instrumento a otro se van quedando algunas notas tenidas, las cuales conformarán diversos acordes que servirán finalmente como armonización para otros fragmentos melódicos del resto de las frases. Dicho de otra manera, la melodía se armoniza a sí misma.

Materiales

Tema principal

Toda la obra se construye a partir del tema ilustrado a continuación:

Tema

Fig.4.2



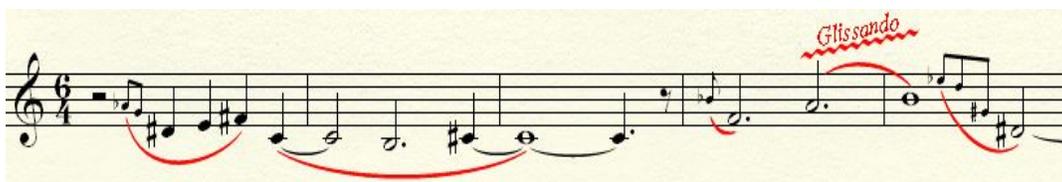
El tema principal, como podemos ver en el ejemplo anterior, es bastante cromático. Las primeras 11 notas son todas distintas y parecieran pertenecer a una serie dodecafónica. Sin embargo el resto de las notas que les suceden pone en evidencia que no es así.

Este tema consta de cinco gestos y cada uno de ellos contiene motivos que re-apareceran en el resto de la obra. Estos motivos, tanto rítmica como melódicamente serán retomados y variados, siguiendo la mayor parte del tiempo secuencias de notas “pre-establecidas” por el orden de los intervalos y las alturas del tema principal.

Dicho de otra manera, el tema es tratado no sólo como material generador de motivos variables, sino en momentos también como una serie de intervalos que fluye de manera original e invertida. Este tratamiento del tema, junto con la estructura interválica del mismo (sus 11 primeras notas distintas) hace que la obra tenga una cierta ambigüedad entre las técnicas del atonalismo libre y el dodecafonismo. Sin embargo, sería erróneo considerarla como una pieza dodecafónica ya que no existe tal serie.

Inversión del tema

Fig.4.3



El ejemplo superior muestra claramente lo explicado en los párrafos anteriores. Éste ejemplo corresponde a la inversión de tema principal, lo cual sucede en la segunda parte de la obra como se especifica en el cuadro donde se presenta la forma de la misma.

Como podemos ver, las notas del ejemplo anterior corresponden a las del tema principal, solo que ésta vez sus intervalos se encuentran invertidos. El ritmo ha variado completamente, pero se conservan gestos similares como las apoyaturas, especialmente las primeras dos, que son la cabeza del tema principal. También se conserva el *glissandi*, de hecho, en el mismo lugar que en el tema principal (entre la onceava y la doceava nota).

Este ejemplo sirve para mostrar una de las muchas variaciones del tema que ocurren en el transcurso de la pieza y con esto, poder entender mejor el tratamiento de los materiales que conforman al discurso musical de la misma.

Procesos y Drama

Introducción (compases 1-5)

En este momento se presenta el tema principal, interpretado por el corno en fa. El instrumento tocará solo y en su registro más grave y oscuro. Esto le da un carácter sombrío al inicio de la pieza, ya que la melodía parece estar flotando en medio de la nada. Los silencios que dividen a cada uno de los cinco gestos que realiza el corno sirven para generar drama y darle misterio a la música.

Ejemplo del solo del corno en fa (compases 1-5, notas reales)

Fig.4.4.



Sección A (compases 6-15)

Con esta sección comienza el desarrollo de la pieza. En este pasaje encontraremos los diferentes recursos que han sido descritos en este análisis: Melodía de timbres, armonía que proviene de las mismas notas de la melodía y variaciones del tema.

Instrumentación

Esta sección se subdivide asimismo en dos frases. La primera frase presenta al tema principal completo, esta vez transpuesto una tercera menor ascendente. Dicho tema se encuentra repartido entre el clarinete, el fagot, el corno y la flauta (melodía de timbres) mientras que el oboe realiza un simple acompañamiento con notas tenidas.

La segunda frase presenta un pequeño fragmento melódico que proviene de una variación del tema. Éste es realizado por el oboe y por el corno mientras los demás instrumentos los acompañan con notas tenidas. Al final de la segunda frase aparece una cadencia que dará pie a la siguiente sección.

Ejemplo de la melodía de timbres y de la armonía de notas tenidas (compases 6-9)

Fig.4.5.

The musical score for Figure 4.5 consists of five staves, each representing a different instrument. The measures are numbered 6, 7, 8, and 9. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Starts with a rest in measure 6, then plays a melodic line in measures 7, 8, and 9. Dynamics include *pp* and *f*.
- Oboe:** Plays a melodic line throughout measures 6, 7, 8, and 9. Dynamics include *pp* and *f*.
- Clarinete en Sib:** Plays a melodic line throughout measures 6, 7, 8, and 9. Dynamics include *mf* and *pp*.
- Corno en Fa:** Plays a melodic line throughout measures 6, 7, 8, and 9. Dynamics include *pp*, *mf*, and *f*. A *Gliss.* (glissando) is marked in measure 8.
- Fagot:** Plays a melodic line throughout measures 6, 7, 8, and 9. Dynamics include *mf*, *pp*, *sfz*, and *f*.

(El clarinete y el corno aparecen transpuestos)

Sección A.1 (compases 16-29)

Ésta es la segunda parte de la obra y presenta variaciones un poco más complejas del tema. Dichas variaciones consisten en melodías que se construyen a partir de la inversión de los intervalos del tema principal, las cuales serán realizadas por diversos instrumentos en diferentes momentos del pasaje.

A estas inversiones se les han asignado libremente distintos valores rítmicos, haciendo que el grado de variación del tema sea todavía más drástico ya que de éste solamente se conservan sus intervalos, los cuales, de hecho, se encuentran en orden invertido. Sin embargo, lo anterior no será un factor que genere mucho contraste entre ambas secciones ya que su carácter, sus armonías y sus gestos melódicos son muy similares entre sí.

En cuanto al desarrollo dramático de la obra, esta sección tiene la función de llevar a la misma al clímax. Esto se realiza de manera gradual y lineal ya que no hay cadencias en el transcurso del pasaje. Los instrumentos hacen su entrada uno por uno hasta completar el *tutti*, lo cual genera un crescendo instrumental. Al final de este pasaje encontramos al punto climático de la obra seguido de un silencio que sirve para asimilar todo lo ocurrido en los compases anteriores de manera que el oyente se tome un respiro antes de pasar a la siguiente y última parte de la pieza.

Instrumentación

Este pasaje inicia con el fagot en su registro medio-agudo interpretando al tema de manera invertida y transpuesto una tercera mayor ascendente en relación al tema original. Después del fagot se añadirán poco a poco el resto de los instrumentos. Todos ellos (con excepción del clarinete, que acompaña) tocarán las primeras notas del tema invertido, pero en transposiciones distintas: Primero la flauta con una transposición de cuarta justa ascendente, en seguida el oboe con el tema transpuesto una segunda menor descendente y finalmente el corno en la transposición original del tema principal.

Después de que todos los instrumentos han hecho su entrada se establecen más formalmente las jerarquías entre ellos. El corno lleva la melodía principal, la cual continúa los intervalos de la inversión del tema. El resto de los instrumentos acompaña con otras melodías provenientes del tema y de su inversión. Al final de esta sección los instrumentos acompañantes ascenderán gradualmente a su registro más agudo, de manera que éstos puedan generar la sensación de luz, la cual representa musicalmente a la metáfora del *amanecer* en el título. Mientras tanto el corno repetirá tres veces la misma melodía, lo cual generara tensión, desesperación y dramatismo, el cual es fundamental en esta parte de la obra.

Ejemplo de la inversión de tema en los distintos instrumentos (compases 16-19)

Fig.4.6

(El clarinete y el corno aparecen transpuestos)

Coda (compases 30-38)

La obra termina con una pequeña cadencia bastante simple, la cual está elaborada con fragmentos melódicos que provienen del tema principal y de su inversión.

Instrumentación

La cadencia final comienza con un breve solo de fagot tocando la inversión del tema. Posteriormente hace su entrada el oboe seguido del corno, ambos tocan fragmentos del tema original. Por último se agregan el clarinete y la flauta realizando melodías similares a las utilizadas anteriormente en la primera sección. La obra termina con una acorde construido sobre las primeras cinco notas del tema principal (la *bemol* - la - re *bemol* - do - si *bemol*).

Ejemplo del final de la obra (compases 33 -38)

Fig. 4.7.

The image displays a musical score for five instruments: Flauta (Flute), Oboe, Clarinete en Sib (Clarinet in B-flat), Como en Fa (Horn in F), and Fagot (Bassoon). The score covers measures 34 to 38. The Flute part starts with a dynamic of *mp* and transitions to *pp* by measure 36. The Oboe part starts with *pp* and reaches *ppp* by measure 36. The Clarinet in B-flat part starts with *mf* and has a red slur under the first two measures. The Horn in F part starts with a red slur and a hairpin, reaching *ppp* by measure 36. The Bassoon part starts with *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, hairpins, and dynamic markings.

(El clarinete y el corno aparecen transpuestos)

CAPÍTULO V

Ave Fénix

Ave Fénix

Dotación

- 3 Flautas
- 2 Oboes
- 2 Clarinetes en si bemol
- 2 Fagots
- 4 Cornos en fa
- 2 Trompetas en si bemol
- 2 Trombones
- Tuba
- Timbales
- Glockenspiel
- Xilófono
- Campanas tubulares
- Platillos
- Gran cassa
- Cuerdas

Duración aproximada: 13 minutos.

Historia

La obra fue creada especialmente para el concurso de composición de la Orquesta Sinfónica de la Escuela Nacional de Música (OSENМ) en el año de 2009. *Ave Fénix* fue seleccionada como una de las obras ganadoras y fue estrenada en septiembre del mismo año en la sala Netzahualcóyotl dirigida por Daniel Horacio Álamo e interpretada por la OSENМ. En junio de 2010, poco menos de un año después, la obra fue nuevamente llevada al escenario. En ésta ocasión la Orquesta Juvenil Carlos Chávez, dirigida por Enrique Barrios, interpretó una segunda versión de la pieza, la cual fue ligeramente corregida y re-orquestrada. El concierto tuvo lugar en el Conservatorio Nacional de Música en la inauguración del XXXIII Foro de Música Nueva Manuel Enríquez.

Poética

La obra debe su nombre y forma a la figura mitológica del Ave Fénix, un pájaro del tamaño de un águila, de plumaje rojo, anaranjado y amarillo incandescente capaz de renacer de sus propias cenizas. El Fénix ha sido siempre un símbolo del renacimiento físico y espiritual, del poder del fuego, de la purificación, de la inmortalidad y tiene sus representaciones en diferentes culturas: Phoïnix en la griega, Bennu en la egipcia, Fêng-Huang en la china, Hō-ō en la japonesa, Zhar-ptitsa en la rusa, Simurgh y Huma en la persa, ente otras. Inspirada en el mito del Fénix, la obra pretende representar los distintos momentos del ciclo de vida, muerte y resurrección del ave mitológica.

Forma

La obra se compone de 7 secciones, las cuales se muestran en el siguiente ejemplo.

Fig. 5.1.

<i>Secciones</i>	Introducción	Exposición <i>Primer grupo temático</i>	Exposición <i>Segundo grupo temático</i>	Desarrollo	Re-exposición <i>Segundo grupo temático</i>	Re-exposición <i>Primer grupo temático</i>	Coda
<i>Materiales</i>	Primera serie (Canon)	Primera serie	Segunda serie (Canon)	Ambas series (Fuga)	Segunda serie (Canon)	Primera serie	Primera serie
<i>Carácter</i>	Misterioso	Enérgico	Sombrío	Mesurado y dramático	Tranquilo	Enérgico	
<i>Programa</i>	Nacimiento	Vida	Muerte			Resurrección	
<i>Compases</i>	1-24	25-99	100-139	140-214	215-240	241-282	283-338

Como podemos ver en el cuadro anterior, el programa tiene gran importancia en esta obra, ya que de éste surgen la forma y el contenido de las diferentes secciones. El carácter, los materiales e incluso algunos Leitmotiv que serán explicados más tarde en éste análisis siempre están inspirados en los diferentes procesos por los que pasa el fénix desde su nacimiento.

Por otro lado, la forma de la obra es muy similar a la *forma sonata*, ya que existe una exposición con dos grupos temáticos contrastantes seguida de un desarrollo de los mismos que finaliza con una recapitulación del material original. Sin embargo, de manera similar a la obra *Sátiros* (analizada anteriormente en el capítulo dos) existe una pequeña variante en la re-exposición ya que el orden de los dos grupos temáticos se presenta invertido, de manera que aparece primero el segundo y luego el primero, tal como se muestra en el cuadro de la página anterior.

Lenguaje

Toda la obra está construida a partir de dos series dodecafónicas, lo cual corresponde a un lenguaje un tanto similar al de la segunda escuela vienesa de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo el uso de algunos materiales hace que la obra se asemeje también a las creaciones de compositores como Stravinski o Revueltas debido al uso constante de ostinatos y de gestos de carácter muy rítmico y repetitivo casi minimalista.

Las series de doce tonos son utilizadas de maneras muy diversas y poco ortodoxas en comparación a las reglas establecidas por Schönberg y su escuela. La serie por sí misma es un tema y es utilizada siempre de manera horizontal para generar otros temas, melodías y ostinatos. Los temas principales que surgen de las series serán variados rítmicamente, tratados casi como *tema y variaciones* girando incluso en torno a uno o varios centros tonales, contradiciendo por lo tanto a la misma razón de ser de la música dodecafónica: la desaparición de la tonalidad.

En cuanto al orden de las notas de la serie, éste no será siempre estricto. Por un lado, la mayoría de las melodías buscan seguir, completar y repetir la secuencia natural de la serie. Los ostinatos, por otro lado, simplemente repiten cíclicamente un número de notas menor al de la serie completa (por ejemplo la constante repetición de la secuencia 7-8-9-10-11-12-1-2). También es común el uso de las series de manera gradual y progresiva, partiendo siempre de una nota base (por ejemplo 1... 1-2... 1-2-3... 1-2-3-4... y así sucesivamente).

Otro elemento importante en la pieza es el uso de técnicas tradicionales de contrapunto imitativo, tales como son el canon y la fuga. Es importante destacar que el caso particular de esta obra no se respeta la regla de la segunda escuela de Viena que prohíbe los intervalos de octava que surgen entre las diferentes voces tanto en el canon como en la fuga.

Materiales

Series dodecafónicas

Primera Serie (A)

Fig.5.2.



Segunda Serie (B)

Fig.5.3.



Toda la obra se desprende de las dos series ejemplificadas anteriormente. La primera serie conforma todas las secciones de la obra menos las que corresponden al segundo grupo temático, donde aparece solo la segunda serie, la cual también se presenta al final del desarrollo junto con la primera serie.

De la primera serie se desprende el Tema A y sus variaciones (A.1, A.2), de las cuales respectivamente surgen otras variaciones un tanto más sutiles. De la segunda serie se desprende el Tema B y B.1, una variación muy ligera, casi imperceptible.

El tema A se construirá siempre a partir de la serie en su versión original, la cual comienza con la nota re, como se muestra en el ejemplo superior. Solamente en el desarrollo esta serie será transpuesta una tercera menor ascendente y una tercera menor descendente, comenzado algunas veces por la nota fa y otras por la nota si.

El tema B pasara por muchas más transposiciones, las cuales serán analizadas posteriormente en este documento junto con su estructura, la cual es más compleja que la del tema A.

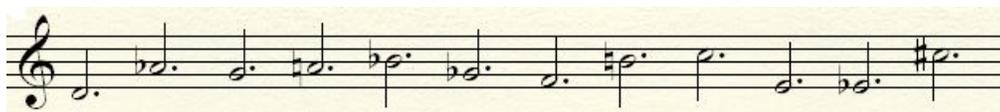
Materiales provenientes de la Primera Serie (A)

Tema A

Es el más simple y abundante de los utilizados en la obra y consiste en una melodía basada en el orden y la estructura básica de la primera serie, en la cual todos sus valores rítmicos son idénticos. Este primer tema se presentara en diversas aumentaciones y disminuciones, las cuales se ejemplifican a continuación.

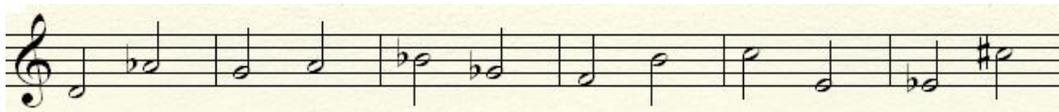
Tema A, en figuras de blanca con puntillo. Aparece en la introducción:

Fig.5.4.



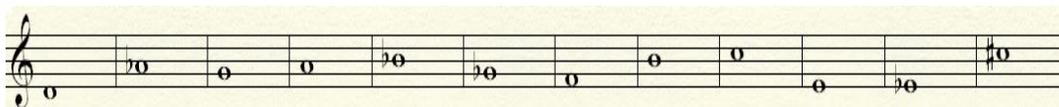
Tema A, en figuras de blanca. Aparece en la exposición (primer grupo temático):

Fig.5.5.



Tema A, en figuras de redonda. Aparece en la fuga del desarrollo:

Fig.5.6.



Tema A, en figuras de negras sincopadas. Aparece en la fuga del desarrollo y en la recapitulación (primer grupo temático):

Fig.5.7.



Tema A, en figuras de corchea. Aparece en la coda:

Fig.5.8.



Tema A, en figuras de negras. Aparece en la coda:

Fig.5.9.



Tema A.1

En este tema la melodía se va construyendo progresiva y gradualmente a partir de la primera nota de la serie, a la que se le agregan las demás notas de la secuencia, como se muestra a continuación: 1-2... 1-2-3-4... 1-2-3-4-5-6-7... 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11. Este tema aparece en el canon de la introducción y en la fuga del desarrollo.

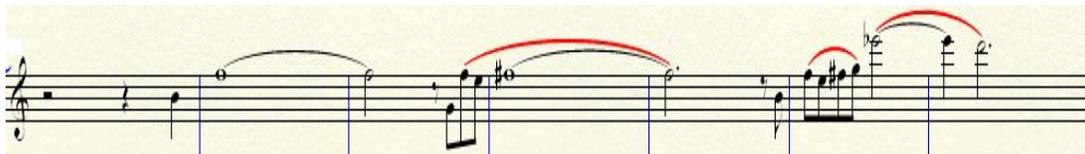
Tema A.1 Aparece en la introducción:

Fig.5.10.



Tema A.1, variación transpuesta una tercera menor descendente. Aparece en la fuga del desarrollo:

Fig.5.11.



Tema A.2

En este tema aparecen los intervallos de la serie en orden convencional (sin repetir notas como en la variación anterior). El ritmo es más dinámico y genera más movimiento que los dos temas anteriores. A continuación se ejemplifican las distintas variaciones rítmicas y transposiciones de este tema.

Tema A.2. Aparece al comienzo de la exposición y de la recapitulación del primer grupo temático:

Fig.5.12.



Tema A.2, primera variación. Aparece en la exposición (primer grupo temático):

Fig.5.13.



Tema A.2, segunda variación. Transpuesto ya se una tercera menor ascendente o descendente, este tema aparece al comienzo del desarrollo y en la fuga. Se presenta de nuevo en su transposición original al principio de la recapitulación del primer grupo temático:

Fig.5.14.



Tema A.2, tercera variación. Es casi idéntico a la primera variación y aparece en la recapitulación (primer grupo temático):

Fig.5.15.



Tema A.2, cuarta variación. Aparece solamente en la coda y tiene ritmo sincopado. El patrón rítmico (talea) tiene dos compases de duración y se repite varias veces. Por cada dos compases se abarcan ocho alturas (color) del total de las doce pertenecientes a la serie, la cual se repite de manera cíclica. Esta disposición de ocho contra doce causa un desfaseamiento entre talea y color (ritmo y altura) como lo muestra el siguiente ejemplo:

Fig.5.16.

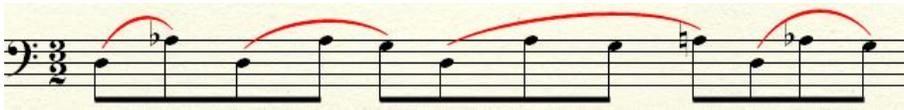


Ostinatos

Ostinato No.1

Es el primer ostinato que aparece en la obra y sirve para acompañar al tema No.3 en las secciones correspondientes al primer grupo temático, tanto en la exposición como en la recapitulación. Este ostinato está basado en una secuencia que parte siempre de la primera nota de la serie a la que gradualmente se le agregan y remueven otras notas de la serie de la manera siguiente: 1-2... 1-2-3... 1-2-3-4... 1-2-3... 1-2 y así sucesivamente.

Fig.5.17.



Ostinato No.2

El ostinato que aparece en el ejemplo inferior será de gran importancia en la pieza, ya que aparecerá en todas las secciones de la misma, con excepción de la introducción y de las dos secciones que corresponden al segundo grupo temático. El ostinato está construido a partir de la repetición cíclica de las notas 7-8-9-10-11-12-1-2 pertenecientes a la serie, misma que nunca se completa.

Fig.5.18.



Tema B.1 (principio)

Fig.5.20.



Estos temas son la base de las secciones correspondientes al segundo grupo temático, tanto en la exposición como en la recapitulación además de al final del desarrollo, donde el tema B aparece junto con el segundo ostinato. Estos temas aparecerán en diferentes transposiciones en el transcurso de la obra, lo cual se explicará más adelante conforme el análisis vaya avanzando.

Estructura del tema B

La estructura del tema B es relativamente más compleja que la del tema A (y sus variaciones). Mientras que el tema A se basa solo en la primera serie (original), el tema B se construye a partir de la segunda serie invertida, retrograda-invertida y original de la segunda serie como se muestra a continuación.

Reducción del Tema B (completo) en negras:

Fig.5.21.



(I= Invertida / RI= Retrograda-invertida / O =Original)

Versión invertida de la serie:

Fig.5.22.



Versión retrograda-invertida de la serie:

Fig.5.23



Versión original de la serie:

Fig.5.24.



Como podemos observar en el ejemplo de la página anterior, el tema B comienza con las notas 1-2-3-4-5 de la serie invertida. Al llegar a esta quinta nota, que es también la octava de la serie retrograda-invertida, el tema continúa con ésta otra serie (RI: 8-9-10-11-12). Al llegar a esta última nota (sol) comienza la serie en original (O:1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12).

Escala octatónica

En la obra también hago uso abundante de la escala octatónica, utilizada para crear texturas, patrones de acompañamiento y gestos que generan movimiento. A continuación se muestra un breve ejemplo del compás 25 (el inicio de la exposición) donde aparece la escala octatónica en un gesto ascendente.

Escala octatónica

Fig.5.25.

Procesos y Drama

Introducción (compases 1-24)

Esta sección representa el nacimiento del Fénix y tiene un carácter atmosférico y misterioso. Los primeros compases de la obra se construyen a partir del tema A, el cual presenta la primera serie completa, y termina en una sutil cadencia. Después aparece el tema A.1, sobre el cual se construirá un canon a la octava a cinco voces. Al mismo tiempo, el tema A seguirá sonando y servirá como acompañamiento. Al final de ésta sección hay una cadencia que termina con un solo de Xilófono y una breve pausa. Esta cadencia servirá para generar expectativa antes de la siguiente sección.

Instrumentación

La melodía de los primeros compases de la obra es realizada por las tres flautas (alternadas), acompañada por las cuerdas tocando armónicos y por los fagots en su registro agudo. El resto de los instrumentos entrarán al comenzar el canon, el cual es iniciado por el fagot, seguido del clarinete, del oboe, de la flauta y de los cellos y contrabajos. Mientras tanto no cesa el acompañamiento en armónicos de las cuerdas, mismo que se volverá más denso conforme se van agregando más instrumentos. Al final de esta sección entran los metales y las percusiones. En resumen, la introducción presenta simplemente un crescendo por aumentación que culmina en un tutti orquestal.

Ejemplo de la melodía de las flautas en la introducción (compases 2-7)

Fig.5.26.

The image shows a musical score for three flutes, labeled Flauta 1, Flauta 2, and Flauta 3. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) in green. Red brackets indicate phrasing across measures. A blue box with the number '2' is at the beginning of the first staff.

Exposición: Primer grupo temático (compases 25-99)

El primer grupo temático de la exposición se subdivide en dos pasajes. El primero de ellos comienza con el Tema A.2 presentado en tutti. Posteriormente aparece el tema A como contrapunto al tema A.2. Ambos son acompañados por el primer ostinato. Estos llegarán eventualmente a una cadencia en el compás 45. A partir de este momento comienza el segundo pasaje conformada por la interacción entre el segundo ostinato y algunos fragmentos del tema A, el cual se completará gradualmente siguiendo al orden de la primera serie. Estos elementos dialogarán hasta que al tema A se haya completado. Al final de esta sección se acumula una cantidad considerable de tensión que será desahogada en el principio de la siguiente sección. Esta parte de la obra pretende representar al fénix cubierto en sus llamas y al borde de la muerte.

Instrumentación

El primer pasaje esta instrumentado prácticamente en tutti. El segundo pasaje, por otro lado, tiene más variedad instrumental. Éste presenta una interacción entre el segundo ostinato realizado por las maderas y el tema A realizado por las cuerdas y los metales. Poco a poco todos los instrumentos se fusionarán en un tutti, mismo que será acompañado por el xilófono y los timbales al final de esta sección.

Ejemplo del tema A.2 al principio de la sección (flautas, oboes y clarinetes, compases 26-28)

Fig.5.27.

The image shows a musical score for woodwinds, specifically measures 26-28. The score is arranged in six staves, labeled on the left as Flauta 1, Flauta 2, Flauta 3, Oboe 1, Oboe 2, and Clarinete en Si^b 1. The Flute parts (Flauta 1, 2, and 3) play a melodic line with slurs and accents, while the Oboe and Clarinet parts provide harmonic support with slurs and accents. A blue vertical line marks the end of measure 28. The score is set in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

(Los clarinetes se encuentran transpuestos)

Exposición: segundo grupo temático (compases 100-139)

La sección comienza con un acorde en tutti que sirve para poner fin a la energía generada por la sección anterior. Este acorde busca representar la muerte del fénix y tiene una sonoridad dramática, disonante y dolorosa. Al mismo tiempo, se presenta el tema B, el cual tiene un carácter sombrío y fúnebre. El acorde de tutti se desvanece gradualmente hasta que el tema B se queda solo (sin acompañamiento). Al finalizar la presentación del tema B iniciará un canon a nueve voces a la cuarta aumentada construido a partir del mismo tema. El canon generará un crescendo por aumentación que culminará en una cadencia que finalizará la sección.

Instrumentación

La sección inicia con un acorde en tutti que se disolverá en una melodía sin acompañamiento. Esta melodía esta instrumentada en fagots, trombones, tuba, campanas tubulares, cellos y contrabajos, acompañados por la gran cassa. En cuanto al canon, éste comenzará por la tuba en su registro más grave y oscuro. A ésta se le agregaran los fagots y los trombones en un registro medio-grave seguidos de los cornos en un registro medio y de las trompetas y el oboe en un registro agudo. Todo el pasaje es acompañado por los cellos y los contrabajos los cuales realizan escalas octatónicas en su registro más grave. El resto de las cuerdas se integra hasta el final de la sección, misma que finaliza con acordes pesados adornados por las campanas tubulares.

Ejemplo del tema B (metales, compases 100-104)

Fig.5.28.

The musical score for brass instruments (Corns, Trumpets, Trombones, and Tuba) for measures 100-104. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mp* (mezzo-piano), with a *dim.* (diminuendo) marking. The score is transposed for the instruments.

(El corno y las trompetas se encuentran transpuestos)

Desarrollo (*compases 140-214*)

La sección comienza con un solo de glockenspiel interpretando al tema A.2. Esta melodía se transformará en el segundo ostinato, el cual servirá como acompañamiento durante todo el desarrollo. Una vez que esto se ha establecido comenzará una fuga a cinco voces, misma que está basada enteramente en la primera serie (A). Esta fuga consta de un sujeto y un contrasujeto basados en el tema A.2 así como de tres contrapuntos simultáneos contruidos a partir del tema A.1 y de dos variaciones del tema A (en redondas y en negras sincopadas). Vemos que la fuga, efectivamente no presenta materiales nuevos, solamente reúne los materiales provenientes de la primera serie y los presenta de manera simultánea.

Después de la fuga aparecerá de nuevo el tema B en un tutti de carácter épico que servirá como clímax a la obra. Este tutti se desvanecerá sutilmente hasta reducirse en una nota tenida que dará inicio a la próxima sección. En cuanto a la poética, esta sección podría representar al fénix en alguna especie de dimensión alterna en la que éste se encuentra antes de volver a la vida en nuestro mundo.

Instrumentación

La fuga se conforma de una instrumentación relativamente ligera, ya que solo participan los alientos madera y las cuerdas. Éstos son acompañados por el segundo ostinato en el glockenspiel, el cual servirá como elemento unificador entre la fuga y el tutti que acompaña al tema B en el clímax de la obra. Este tutti presenta al tema B en los metales, acompañado por acentos en los timbales y en la gran cassa, mientras que las maderas, el glockenspiel, el xilófono y las cuerdas realizan el segundo ostinato.

Ejemplo del solo de glockenspiel (compases 140-144)

Fig.5.29.



Ejemplo de la textura de la fuga (maderas y glockenspiel, compases 181-184)

Fig.5.30.

(El clarinete aparece transpuesto)

Re-exposición: Segundo grupo temático (compases 215-240)

La sección de la recapitulación inicia con el tema B.1, el cual es una muy ligera variación rítmica del tema B. Este tema servirá de nuevo para construir un canon, el cual parte de un registro agudo extremo, mismo que se extenderá hasta un registro medio-grave de manera opuesta a la exposición (donde el canon comenzaba en un registro grave y se expandía hasta un registro agudo). Al finalizar esta sección aparecen de nuevo las campanas tubulares acompañadas por el glockenspiel generando a su vez una atmósfera misteriosa que creará expectativa para la siguiente sección, misma que representará la resurrección del fénix.

Instrumentación

El canon comienza con los violines primeros realizando armónicos sobreagudos. El resto de los instrumentos se agregarán gradualmente al canon, cada uno comenzando en un registro más bajo que el anterior (una cuarta justa descendente). Así se suceden las entradas de la flauta, seguida de las violas tocando armónicos, del oboe, de los violines segundos, del clarinete, de los cellos y finalmente del fagot en su registro medio-grave. Al finalizar el canon se agregan el glockenspiel y las campanas tubulares con material proveniente del tema A.

Ejemplo de la textura del canon (compases 223-226)

Fig.5.31

Re-exposición: Primer grupo temático (compases 241-282)

Éste es el momento de la obra que representa a la resurrección del fénix. De la misma manera que el ave mitológica vuelve a la vida, los materiales de la tema A presentados en la exposición regresan con el mismo vigor y carácter energético utilizado anteriormente, buscando con esto crear una metáfora de la resurrección, según el programa.

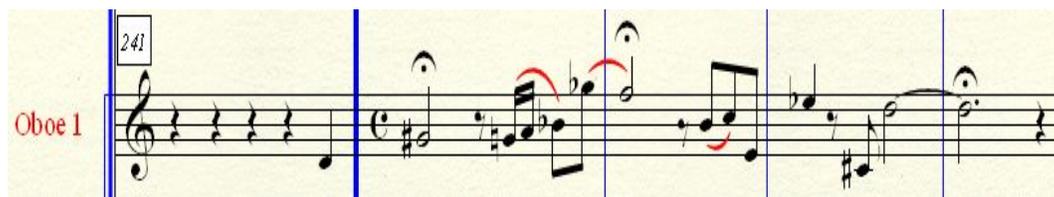
La sección comienza con el tema A.2 interpretado en el oboe, el cual toca de manera lenta y pausada (similar al solo de glockenspiel del comienzo del desarrollo) acompañado solamente por una nota tenida en armónicos muy agudos realizada por los violines primeros. Después del gesto anterior entra el tutti de la orquesta con el tema A.1, muy similar a la exposición en carácter y vigor. Al final de esta sección aparece de nuevo el tema A acompañando al tema A.1. Una vez que el tema ha finalizado su aparición, la orquesta comienza un *accelerando* que la lleva al nuevo tempo más animado correspondiente a la coda.

Instrumentación

El regreso del tema A está prácticamente instrumentado en un tutti, con excepción del solo de oboe acompañado por armónicos, el cual sirve como introducción. Este tutti está compuesto por los temas A y A.1, los cuales son acompañados ya sea por acordes, por el primer ostinato y/ó por escalas octatónicas muy rápidas en los alientos. El uso de una orquestación más densa como ésta genera dramatismo y le da un cierto carácter épico a la pieza, la cual está a punto terminar.

Ejemplo del solo de oboe (compases 241-245)

Fig.5.32.



Coda: (compases 283-338)

El final de la obra comienza con un tempo más animado (vivace) que aparece después del accelerando con el que termina la sección anterior. Junto con este nuevo tempo hace su entrada el tema A.2, con una variación más drástica y sincopada. Al mismo tiempo, el segundo ostinato acompaña a la melodía principal. Después aparecerá el tema A en su modalidad más rápida (en corcheas) junto con acordes de tutti que marcan claramente un final que está por suceder.

El último pasaje de la obra es un simple crescendo por aumentación orquestal que comienza el tema A en figuras de negra, mismo que será repetido de manera cíclica hasta que la orquesta haya completado su máxima densidad. En este momento la obra llega a sus acordes finales en fortísimo repitiendo las primeras dos notas de la serie (re y la-bemol) y con ello confirma a la nota Re como centro tonal. Después del último acorde resonarán solamente las campanas tubulares cuya nota tenida generará la sensación de un último eco.

Instrumentación

La coda se encuentra orquestada en tutti muy denso y dramático que se aligera brevemente en el compas 316 solamente para dar lugar al crescendo por aumentación que pondrá fin a la obra.

Ejemplo del inicio de la coda (metales, compases 283-285)

Fig.5.33.

The image shows a musical score for brass instruments, specifically the beginning of the coda (measures 283-285). The score is transposed for the instruments. The instruments listed are:

- Corno en Fa 1-2
- Corno en Fa 3-4
- Trompeta en Si 1
- Trompeta en Si 2
- Trombón 1
- Trombón 2
- Tuba

The score is written in treble clef for the horns and trumpets, and bass clef for the trombones and tuba. The key signature is one sharp (F#). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) for the horns and trumpets, and *f* (forte) for the trombones and tuba. The score shows the beginning of the coda, with measures 283, 284, and 285. The instruments play a series of notes, with the horns and trumpets playing a melodic line and the trombones and tuba providing a harmonic foundation. The score is transposed for the instruments, as indicated by the caption: *(Los cornos y las trompetas se encuentran transpuestos)*.

(Los cornos y las trompetas se encuentran transpuestos)

Conclusiones

Las obras presentadas en este documento obedecen a dos estéticas distintas. Las obras *Cielo nocturno* y *La sopa primigenia*, se asemejan a la música de la segunda mitad del siglo XX especialmente a la música experimental y de vanguardia debido a la búsqueda de sonidos, texturas y atmosferas poco comunes gracias al uso de las técnicas extendidas y del aleatorismo.

Por otro lado, las obras *Sátiros*, *El amanecer póstumo* y *Ave Fénix* son similares a la música de la primera mitad del siglo pasado, debido a las técnicas que éstas utilizan, tales como series, ostinatos, escalas, entre otras, mismas que están relacionados con música más tradicional. Estas obras son mucho menos abstractas que las anteriores ya que se reconocen más fácilmente sus temas y sus melodías.

No es casualidad el hecho de que las obras similares a la música de vanguardia correspondan a los últimos años de mi formación musical. Desde el comienzo de mi carrera abordé diferentes técnicas y lo hice hasta cierto punto de manera cronológica.

Desde mucho antes de ingresar a la Escuela Nacional de música (ENM) ya había tratado de imitar la música tonal tradicional en mis primeros intentos de composición. Algunos años después, de manera un tanto súbita, di el paso al atonalismo, poco antes de iniciar la licenciatura en la ENM.

Compositores como Bartok, Revueltas, Schönberg y Stravinski fueron mis principales influencias en esta etapa, misma que se extendió hasta un poco más de la mitad de mis estudios. Posteriormente, ya habiendo adquirido bases más solidas en la composición, me he interesado por la obra de compositores como Cage, Crumb, Ligeti y Stockhausen.

En la actualidad he seguido trabajando prácticamente sobre esa línea, ya que me interesa concentrarme en los parámetros musicales distintos a los comúnmente desarrollados en la música tradicional. De esta manera pretendo que los elementos fundamentales a trabajar en mis obras sean: la Forma, la sensación del tiempo y del espacio, así como el uso y la búsqueda de texturas sonoras y colores inusuales, en lugar de melodías, patrones rítmicos y armonías comúnmente utilizados.

Por lo anterior es que la música experimental, el aleatorismo así como el arte conceptual en general han llamado mi atención, lo que quizá se debe también a mi interés y curiosidad particular por lo extraño y lo alternativo, así como a mi postura filosófica misantrópica, contracultural y existencialista, la cual va muy acorde con nuestra época.

A través de la composición trato de encontrar mi propia identidad artística, buscando expresar mi ideología, creencias y visión del mundo. Por esto creo que existen algunos elementos comunes en mis obras, independientes de la técnica utilizada, como la búsqueda de texturas y colores interesantes, la cual aparece en todas las obras analizadas en este documento.

En resumen pienso que con las obras realizadas durante mis estudios en la ENM he logrado el propósito básico de la licenciatura en composición, que es el de conocer, manejar y dominar los estilos y las técnicas más importantes de la composición de la música de concierto utilizados en nuestra época y al mismo tiempo tener un amplio conocimiento general de la estructura y características de los distintos géneros que conforman al resto de la música que sucede afuera del mundo académico.

En lo que respecta al futuro, cabe mencionar que pienso seguir trabajando en la composición de música académica experimental durante mis estudios de Posgrado, y con esto planeo dar el siguiente paso en mi formación como compositor, el cual consistirá en mirar hacia adelante para no sólo centrarme en el siglo XX y en sus vanguardias, las cuales ya casi se han convertido en tradición. De esta manera seguiré trabajando en la búsqueda de un sonido propio acorde al siglo XXI, mismo que presenta una apertura estética sin precedentes.

Parte de esta búsqueda consistirá en trabajar y experimentar con las posibilidades infinitas de la música electroacústica, tales como son la espacialidad, las secuencias, la manipulación del sonido, la interacción con el público y con medios visuales, entre otras.

Sin embargo no quisiera hacer a un lado el trabajar simultáneamente en otros géneros y estilos, sobre todo en aquellos relacionados con la música para cine, danza, teatro, televisión y videojuegos, la cual siempre me ha atraído, probablemente casi tanto como la música de concierto.

Finalmente, considero que el camino de la creación jamás tiene fin, ya que la música y la humanidad misma están siempre en constante evolución así como las capacidades intelectuales, la técnica y la sensibilidad del compositor.

INDICE DE FIGURAS

Capítulo I.- Cielo nocturno

Fig. 1.1. Forma.....	7
Fig. 1.2. Motivo principal.....	9
Fig. 1.3. Variaciones del motivo: Primera Variación.....	10
Fig.1.4. Variaciones del motivo: Segunda Variación.....	10
Fig. 1.5. Variaciones del motivo: Tercera Variación.....	10
Fig. 1.6. Variaciones del motivo: Cuarta Variación.....	11
Fig. 1.7. Variaciones del motivo: Quinta Variación.....	11
Fig. 1.8. Ejemplo del comienzo de la obra: Compases 1-2.....	13
Fig. 1.9. Ejemplo de los compases 30 y 35: Tremolos.....	14
Fig. 1.10. Ejemplo del final de la obra: Compases 52-55.....	15

Capítulo II.- La sopa primigenia

Fig. 2.1. Forma.....	18
Fig. 2.1. Motivo A y Motivo B.....	20
Fig. 2.3. Motivo A: Primera variación.....	20
Fig. 2.4. Motivo A: Segunda variación.....	21
Fig. 2.5. Motivo A: Tercera variación.....	21
Fig. 2.6. Motivo B: Original y estructura básica.....	21
Fig. 2.7. Motivo B: Variaciones I-V.....	22
Fig. 2.8. Motivo B: Improvisaciones.....	23
Fig. 2.9. Ejemplo del comienzo de la obra: Compases 1-2.....	25

Fig. 2.10. Ejemplo de contrapunto imitativo y técnicas extendidas: Compases 17-18.....	26
Fig. 2.11. Motivo B variado en el piano I: Compases 22-25.....	28
Fig. 2.12. Motivo B variado + glissandi: Compases 51-55.....	28
Fig. 2.13. Ejemplo del clímax de la obra: Compases 73-74.....	30
Fig. 2.14. Ejemplo del final de la obra: Compases 88-90.....	31

Capítulo III.- Sátiros

Fig. 3.1. Forma.....	34
Fig. 3.2. Tema principal.....	35
Fig. 3.3. Motivo No.1.....	36
Fig. 3.4. Motivo No.2.....	36
Fig. 3.5. Tema: primera variación.....	36
Fig. 3.6. Tema: segunda variación.....	37
Fig. 3.7. Tema: tercera variación.....	37
Fig. 3.8. Primer ostinato.....	38
Fig. 3.9. Segundo ostinato.....	38
Fig. 3.10. Tercer ostinato.....	39
Fig. 3.11. Ejemplo de la interacción de temas y texturas: Compases 6-8.....	40
Fig. 3.12. Ejemplo de la melodía y del tercer ostinato: Compases 25-44.....	41
Fig. 3.13. Ejemplo de los gestos contrastantes: Compases 46-53.....	42
Fig. 3.14. Ejemplo del inicio del canon: Compases 69-85.....	43
Fig. 3.15. Ejemplo de la recapitulación del segundo grupo temático: Compases 86-107.....	44
Fig. 3.16. Ejemplo de los materiales del primer grupo temático: Compases 108-129.....	45

Capítulo IV.- El amanecer póstumo

Fig. 4.1. Forma.....	48
Fig. 4.2. Tema principal.....	50
Fig. 4.3. Inversión del tema.....	50
Fig. 4.4. Ejemplo del solo de corno en fa.....	51
Fig. 4.5. Ejemplo de la melodía de timbres y de la armonía de notas tenidas: Compases 6-9....	52
Fig. 4.6. Ejemplo de la inversión del tema en los distintos instrumentos: Compases 16-19.....	54
Fig. 4.7. Ejemplo del final de la obra: Compases 33-38.....	55

Capítulo V.- Ave Fénix

Fig. 5.1. Forma.....	58
Fig. 5.2. Primera serie.....	60
Fig. 5.3. Segunda serie.....	60
Fig. 5.4. Tema A en figuras de blanca con puntillo.....	61
Fig. 5.5. Tema A en figuras de blanca.....	61
Fig. 5.6. Tema A en figuras de redonda.....	61
Fig. 5.7. Tema A en figuras de negras sincopadas.....	62
Fig. 5.8. Tema A en figuras de corchea.....	62
Fig. 5.9. Tema A en figuras de negra.....	62
Fig. 5.10. Tema A.1.....	62
Fig. 5.11. Tema A.1: Variación.....	63
Fig. 5.12. Tema A.2.....	63
Fig. 5.13. Tema A.2: Primera variación.....	63
Fig. 5.14. Tema A.2: Segunda variación.....	64

Fig. 5.15. Tema A.2: Tercera variación.....	64
Fig. 5.16. Tema A.2: Cuarta variación.....	64
Fig. 5.17. Ostinato No.1.....	65
Fig. 5.18. Ostinato No.2.....	65
Fig. 5.19. Tema B.....	65
Fig. 5.20. Tema B.1.....	66
Fig. 5.21. Reducción del tema B.....	66
Fig. 5.22. Versión invertida de la serie.....	66
Fig. 5.23. Versión retrograda-invertida de la serie.....	67
Fig. 5.24. Versión original de la serie.....	67
Fig. 5.25. Escala octatónica.....	67
Fig. 5.26. Ejemplo de la melodía de las flautas en la introducción: Compases 2-7.....	68
Fig. 5.27. Ejemplo del tema A.2 al principio de la sección: Compases 26-28.....	69
Fig. 5.28. Ejemplo del tema B: Compases 100-104.....	70
Fig. 5.29. Ejemplo del solo de glockenspiel: Compases 140-144.....	71
Fig. 5.30. Ejemplo de la textura de la fuga: Compases 181-184.....	72
Fig. 5.31. Ejemplo de la textura del canon: Compases 223-226.....	73
Fig. 5.32. Ejemplo del solo de oboe: Compases 241-245.....	74
Fig. 5.33. Ejemplo del inicio de la coda: Compases 283-285.....	75

ANEXO I

Síntesis para el programa de mano

Síntesis para el programa de mano

1.- Cielo nocturno, para piano preparado (2009)

Cielo nocturno está inspirada en las imágenes de los cuerpos astronómicos que flotan en el inmenso vacío del cosmos. La pieza no pretende ser programática sino un tanto impresionista, ya que busca representar las atmósferas y los colores de los diferentes fenómenos físicos que suceden cotidianamente en nuestro universo. Por lo anterior la obra tiene un carácter bastante meditativo que pretende invitar al oyente a realizar un viaje a través de la imaginación y reflexionar acerca de lo pequeño y frágil que es nuestro planeta y sus seres vivos.

2.- La sopa primigenia, para dos pianos y percusiones (2010)

La sopa primigenia está inspirada en las teorías evolucionistas del origen de la vida en la tierra, sobretodo en la de Oparin de la cual he tomado el nombre para la pieza. La obra trata de representar metafóricamente la aparición y la evolución de los seres vivos en nuestro planeta. De esta idea parten la forma y la estructura de la pieza ya que cada sección de la misma muestra gradualmente la evolución y el desarrollo de los motivos principales, mismos que representan a organismos unicelulares simples que se multiplican, se transforman y evolucionan en varios organismos pluricelulares relativamente más complejos.

3.- Sátiros, para quinteto de alientos (2008)

La obra fue bautizada haciendo referencia a los *Sátiros*, criaturas similares a los *faunos*, mitad hombre mitad carnero, con orejas puntiagudas y cuernos en la cabeza, provenientes de las mitologías griega y romana. Los *Sátiros* son descritos como seres alegres, pícaros y festivos, pero también como personajes caprichosos, indignos y violentos. Son amantes del vino, las ninfas y los placeres físicos. Bailan al son de las flautas (aulos), címbalos, castañuelas y gaitas. Desde el punto de vista programático, la obra pretende representar imágenes de *Sátiros* en medio de alguna especie de celebración, ritual o danza. Por lo anterior es que la pieza busca retratar distintos estados de ánimo y cambios de humor, que podrían relacionarse con las actividades cotidianas del *sátiro*: La fiesta, los excesos, la alteración y la pérdida de la consciencia así como la resaca.

4.- El amanecer póstumo, para quinteto de alientos (2007)

La obra busca representar la atmósfera de la plaza de las tres culturas del día tres de octubre de 1968, es decir, la mañana siguiente de la masacre. Es por esto que tiene un carácter fúnebre y de lamento. La imagen que pasó por mi mente fue la de la luz del sol en la madrugada iluminando suave e indiferentemente el pavimento de la sombría plaza de *Tlatelolco*, donde recién había ocurrido la catástrofe. En el transcurso de la obra los instrumentos buscaran generar la sensación de luz en medio de un ambiente bastante desolado, patético y miserable. Sin embargo, la metáfora del título de la pieza consiste no sólo en retratar un estado de ánimo pesimista y una atmósfera trágica, sino también mostrar que, a pesar de la estupidez humana, la vida seguirá su curso en la tierra mientras que el sol la siga bañando con su luz. El título “*el amanecer póstumo*” contiene una dualidad en su significado: El sustantivo *amanecer* sirve como símbolo del mañana y de lo eterno mientras que el adjetivo *póstumo* hace referencia a la muerte y a lo finito.

5.- Ave Fénix, para orquesta sinfónica (2009)

La obra debe su nombre y forma a la figura mitológica del Ave Fénix, un pájaro del tamaño de un águila, de plumaje rojo, anaranjado y amarillo incandescente capaz de renacer de sus propias cenizas. El Fénix ha sido siempre un símbolo del renacimiento físico y espiritual, del poder del fuego, de la purificación, de la inmortalidad y tiene sus representaciones en diferentes culturas: Phoīnix en la griega, Bennu en la egipcia, Fêng-Huang en la china, Hō-ō en la japonesa, Zhar-ptitsa en la rusa, Simurgh y Huma en la persa, ente otras. Inspirada en el mito del Fénix, la obra pretende representar los distintos momentos del ciclo de vida, muerte y resurrección del ave mitológica.

ANEXO II

Partituras

Daniel Ochoa Valdez

Cielo nocturno

para piano preparado-amplificado

Lista de instrumentos / objetos:

Piano de cola

Platillo de mano (de aprox. 20 cm de diámetro)

2 platillos de dedo

2 o 3 claves

Triangulo

Colador pequeño de metal

Lata de refresco

Botella mediana de cerveza (de 500 ml. de ser posible)

Vaso I (una copa pequeña para postre o helado)

Vaso II (un florero mediano)

Objeto de vidrio (Un exprimidor de limones/vaso/copa ó botella pequeña de vidrio)

Set de copas o vasos de vidrio (para preparar el piano)

2 micrófonos

Preparación del piano

Los objetos de la siguiente lista deben ser posados sobre las cuerdas del piano. Sólo los platillos de dedo deben atorarse en las cuerdas. El resto de los objetos (las claves y el set de copas) no pueden ser fijados en las cuerdas. Éstos deben ser colocados sobre las mismas, cerca de los martillos. Algunos de ellos se moverán ligeramente por lo que sería prudente que los objetos abarcaran una o más cuerdas que las indicadas.

No hay problema si algunas cuerdas adicionales son preparadas como precaución en tanto las cuerdas requeridas estén preparadas. Todo esto depende, desde luego, de la naturaleza de los objetos seleccionados y del piano.

La elección del tamaño exacto y la forma de los objetos es libre. Se le aconseja al intérprete investigar un poco por su cuenta y probar diferentes tipos de vasos hasta encontrar el más apropiado según su criterio (especialmente con la copa para helado y con el florero). La botella de cerveza usada en el estreno de la obra fue una típica botella de 500 ml de cerveza de trigo alemana. Deben probarse diferentes tipos de botes de cerveza hasta encontrar en que oscile mejor entre las cuerdas. La oscilación de una buena botella de cerveza debe durar mucho tiempo con el pedal puesto. Esto se explicara más adelante en éste documento.

Claves: Acostarlas sobre las cuerdas que se encuentran entre las notas La 1 y La 3.

Vaso I: Colocar de pie y boca abajo sobre las cuerdas Si 2 y Re-sostenido 3.

Platillo de dedo I: Atorarlo en las cuerdas. Los lados del platillo deben estar atorados bajo las cuerdas de Si 3 y Re-sostenido 4.

Botella de cerveza: Colocar de pie sobre las cuerdas Fa-sostenido 4 y La 4.

Vaso II: Colocar de pie sobre las cuerdas de Si 5 and Fa 6.

Platillo de dedo II: Atorarlo en las cuerdas. Los lados del platillo deben estar atorados bajo las cuerdas Fa-sostenido 6 y La-sostenido 6.

Set de copas: Colocarlas de pie y boca abajo en el resto de las cuerdas entre Si 6 y La 8.

Notación

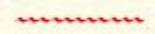
- = Tocar la cuerda directamente.
- ◇ = Presionar la tecla sin hacer golpear las cuerdas por los martillos.
- ≡ = Repetir las notas tan rápido como sea posible.
- ∞ = Mover ó frotar el objeto en círculos.

En el platillo chico: Poner el platillo cerca del micrófono indicado después de haberlo golpeado. El sonido que resulte debe ser similar a un efecto tipo *wah-wah*.

En el piano: Frotar las cuerdas con la parte de abajo de lata de refresco. Siempre con movimiento circular.

 = Colocar el platillo pequeño cerca del micrófono indicado. No mover el platillo una vez que esté cerca del micrófono ya que no debe haber ningun efecto tipo *wah-wah*.

× = Utilizado en las percusiones. La altura no está especificada.

 = Continuar el movimiento en círculos tipo *wah-wah*.

 = Glissando regular.

Notas

Oscilación de la botella de cerveza:

La botella de cerveza debe ser empujada suavemente (de la punta) para hacerla oscilar. La botella nunca debe caer. La oscilación no debe ser interrumpida y debe durar tanto como tenga que durar ya que el pedal estará presionado.

La botella debe ser colocada sobre las cuerdas previamente mencionadas. No hay problema si la botella fuese un poco más grande incluso si una o dos cuerdas adicionales entrasen en contacto con ella. Esto sería permitido en tanto las notas requeridas suenen.

Notación de los clusters:



Éste es un ejemplo de la notación de un clúster. -

Todas las notas que se encuentren entre la nota más baja y la más alta de las indicadas deben sonar. Algunos clusters son exactos y otros son aproximados. Esto significa que los primeros requieren de notas específicas mientras que los segundos son más flexibles. Esto se explicará mas tarde.

Compás 4:

De acuerdo a la indicación “dejar caer el platillo de mano (suavemente) y dejarlo ahí”, el platillo debe ser tirado después de tocar la nota Sol-sostenido en el piano. El platillo debe ser tirado desde una distancia muy corta, sino el sonido pudiese ser muy fuerte y poco elegante. Ésta distancia debe ser de entre uno y dos centímetros. El platillo debe quedarse sobre las cuerdas hasta la próxima vez que sea utilizado.

Compases 7, 11, 22 y 36:

La cuerda debe ser frotada en staccato con el lado inferior de la lata de refresco. El sonido resultante debe de ser corto, metálico y eléctrico. El sonido debe iniciar suavemente, debe crecer y volverse más intenso gradualmente para luego pasar a desvanecerse elegantemente. Pueden hacerse acentos irregulares para hacer la textura más interesante. Los dieciseisavos deben ser regulares y mecánicos, sin embargo es posible hacer un poco de ritardando al final.

Compás 8:

La botella de cerveza debe ser oscilada después de que la apoyatura haya sido tocada, al mismo tiempo que aparece la figura de blanca.

Objeto de vidrio:

Referido simplemente como *vidrio* en la partitura, el objeto de vidrio es usado para producir glissandi ó para tocar las cuerdas. En el estreno de la obra fue utilizado un exprimidor de limones de vidrio. Los vasos pequeños también suenan bien y de hecho cualquier objeto de vidrio funcionará. El pianista deberá de elegirlos según sus preferencias personales en cuanto a su sonido y a su forma (de manera que éste sea cómodo y práctico de manejar).

Compases 9, 10, 12, 14 y 44:

La cuerda debe ser tocada con el objeto de vidrio después de que la apoyatura haya sido tocada.

Glissando en los compases 12 y 44:

El glissando debe realizarse en dos movimientos. El primero consiste en deslizar el vaso hacia arriba después de que la nota Sol-sostenido haya sido tocada. La tecla Re debe ser presionada solo después de haber deslizado el objeto y de haber alcanzado (aproximadamente) la nota Re superior. Es entonces cuando el segundo glissando debe de realizarse.

Compás 15:

La cuerda debe ser frotada en dos movimientos completos. La acción debe ser realizada con extremada lentitud y profundamente para asegurarse que el objeto de vidrio toque cada parte de la cuerda. El sonido resultante debe ser metálico, debe sonar un poco como al rugido de un león y muy atmosférico.

Compás 16:

El gesto del platillo pequeño que golpea a la botella de cerveza debe ser considerado como apoyatura a la siguiente figura de blanca que aparece en el piano.

Compases 19, 20, 21, 25, 36, 41, 42 y 43:

El objeto de vidrio debe ser presionado hacia abajo contra las cuerdas requeridas para poder cambiar el color del sonido.

Compases 23, 30 y 37:

Primero tiene que hacerse un tremolo en las notas solicitadas mientras se presiona el teclado. Todas las notas que se toquen van a seguir sonando ya que el pedal estará presionado (desde mucho tiempo antes). Después (mientras el tremolo sigue) hay que remover el pedal muy suave y muy gradualmente para que solo las notas presionadas en el teclado suenen. Al final del compás se debe presionar el pedal de nuevo (muy gradualmente) para liberar el resto de las cuerdas.

Compases 30, 31 y 32:

Frotar las cuerdas con la parte inferior de la lata de refresco. Los tonos (después de los primeros tres requeridos) no están especificados ya que la intención es comenzar el tremolo con la nota sol-sostenido y muy gradualmente expandir la textura hacia arriba y hacia abajo. El movimiento debe ser muy irregular, la textura resultante debe sonar muy eléctrica, no se deberán reconocer alturas específicas. Una textura osca como sonidos de robot debe emerger.

Compás 34:

Éste compás es el clímax de la pieza y debe empezar desde un piano súbito para que pueda llegar a un crescendo muy grande. La idea es generar la sensación de una especie de explosión a través de un gran crescendo y acelerando. La mano derecha debe de tocar un tremolo con el colador en las cuerdas. El clúster especifica el registro (aproximado) en el que el tremolo debe comenzar, después de esto el tremolo se debe de expandir. La mano izquierda sostiene la lata de refresco y realiza movimientos en círculos. Los movimientos en círculos deben expandirse hasta sonar tan fuerte y tan rápido como sea posible. Sin embargo el pianista debe ser muy cuidadoso para no dañar el piano. El crescendo grande debe ser interpretado según el piano y sus condiciones. La amplificación de los micrófonos ayudará a generar un sonido más grande. Se recomienda hacer una prueba de sonido con éste efecto en especial para que el sonido no tenga reverberación ni distorsión al llegar a este momento de la obra.

Compás 35:

Esperar a que se desvanezca el sonido de la “explosión”.

Carácter general y recomendaciones de interpretación

Cada sonido debe de durar tanto como tenga que durar. No debe de apresurarse la interpretación. Ésta debe ser muy expresiva, muy libre, con mucho rubato como si se tratase de una improvisación. El carácter general de la obra debe ser similar al de eventos físicos que suceden en el espacio exterior. La pieza debe ser muy atmosférica y meditativa.

Cielo nocturno

Molto rubato, como una improvisación

Daniel Ochoa Valdez

♩ = aprox. 70

oscilar la botella de cerveza
((B))

Piano

Red. (hasta el compás 23)

f

3 platillo de mano mover en círculos (wah-wah) cerca del mic. II dejar caer el platillo de mano (suavemente) y dejarlo ahí

golpear el vaso I

mp ...accel... ... rit ...

5

oscilar la botella de cerveza golpeandola con el platillo de mano ((B))

mp ... rit ...

8^{va} - - - - -

8^{vb} - - - - - acercar el platillo al mic. I

7

frotar la cuerda con la lata de refresco (del lado de los afinadores)

mp ... cresc dim ...

repetir las notas (aprox. 10 seg.)

8

oscilar la botella de cerveza

f 8^{vb} - - - - - ((B)) ... accel rit ...

8^{vb} - - - - -

9 vidrio en la cuerda Re5 (tocando un Sol#-5) ((B)) *mf* oscilar la botella de cerveza vidrio en la cuerda Re5 (tocando un Sol#-5) *mf*

11 frotar la cuerda con la lata de refresco (del lado de los afinadores) *mp* ... cresc dim ... repetir las notas (aprox. 10 seg.) vidrio en la cuerda Re5 (tocando un Sol#-5) *mf* gliss. el vidrio en la cuerda Re5 rubato muy expresivo

13 oscilar la botella de cerveza ((B)) vidrio en la cuerda Re5 (tocando un Sol#-5) *mf* frotar las cuerdas con el vidrio (del lado de los afinadores) 3 veces *f* 8^{va} deslizar hacia arriba - hacia abajo

16 oscilar la botella de cerveza ((B)) golpeandola con el platillo de mano ... acercar el platillo al mic. I mover en círculos (wah-wah) cerca del mic II golpear el vaso II

18 dejar caer el platillo de mano (suavemente) sobre el vaso I presionar el vaso II contra las cuerdas

20

... accel ... hacia arriba hacia abajo ... rit ...

presionar el vaso II contra las cuerdas y deslizarlo sobre ellas (hacia arriba y hacia abajo)

21

frotar la cuerda con la lata de refresco (del lado de los afinadores)

presionar el vaso II contra las cuerdas

repetir notas (aprox 10 seg.)

23

oscilar la botella de cerveza

tremolo con el colador en las cuerdas entre Re5 y Fa# 5

soltar el pedal > * (muy gradualmente) presionar el pedal < ped. ((B)) (muy gradualmente)

dejar caer el platillo de mano (suavemente) y dejarlo ahí ... rit ...

presionar las teclas sin hacer golpear las cuerdas (dejar el pedal presionado hasta el compás 30)

25

oscilar la botella de cerveza

9 veces

... rit ...

presionar el vaso I contra las cuerdas

27

2 veces

frotar la cuerda con el vidrio
(del lado de los afinadores)

remover el platillo de mano
golpeando las cuerdas

f *mp*

8vb - - - - -

deslizar hacia arriba - hacia abajo

30

tremolo con el colador entre las cuerdas Re5 y Fa# 5.

frotar las cuerdas con la lata de refresco y hacer tremolo

soltar el pedal > *
(muy gradualmente)

presionar el pedal <
(muy gradualmente)

f *8vb* - - - - -

(del lado de los afinadores) ... cresc ...

presionar las teclas sin hacer golpear las cuerdas
(dejar presionado el pedal hasta el compás 37)

32

8vb - - - - -

(wah-wah)
cerca del mic. I

platillo de mano
golpear el vaso I

(wah-wah)
cerca del mic. I

platillo de mano
golpear el vaso I

34

tremolo con el colador

... cresc y accel molto ...

ff *subito p*

golpear con el platillo de mano y dejarlo ahí

8vb - - - - -

frotar en círculos con la lata de refresco (del lado de los afinadores)

35 ... dejar que el sonido se desvanezca ...

frotar las cuerdas con la lata de refresco (del lado de los afinadores)

mp ... cresc dim...
repetir notas (aprox 10 seg.)

golpear las cuerdas con la lata de refresco

fff

37 tremolo con el colador entre las cuerdas Re5 y Fa# 5

oscilar la botella de cerveza

7 veces

soltar el pedal > * (muy gradualmente)

presionar el pedal < (muy gradualmente)

presionar las teclas sin hacer golpear las cuerdas (dejar presionado el pedal hasta el final)

presionar el vaso I contra las cuerdas

40

f ((B)) ... accel rit ...

oscilar la botella de cerveza

presionar el vaso II contra las cuerdas

42

... accel rit ...

hacia arriba

hacia abajo

presionar el vaso II contra las cuerdas y deslizarlo sobre ellas (hacia arriba y hacia abajo)

44 vidrio en la cuerda Re5 (tocando un Sol#-5) *mf* gliss. el vidrio en la cuerda Re5

rubato muy expresivo

oscilar la botella de cerveza ((B))

frotar la cuerda con el vidrio (del lado de los afinadores)

8^{va} hacia arriba - hacia abajo

47

oscilar la botella de cerveza

48

Platillo de mano ... acercar al mic. II ... golpear el vaso I

golpear el vaso I

Triangulo ... mover en círculos

golpear la botella de cerveza

52

acercar al mic. II

pulsar con el dedo

plátido de mano (wah-wah) cerca del mic. II

golpear el vaso II

golpear el vaso I

ppp

mover en círculos

oscilar la botella de cerveza ... dejar el pedal hasta que la botella pare de oscilar ...

The musical score is divided into four systems. The first system (measures 44-46) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes instructions for playing a glass on the Re5 string, rubato performance, and oscillating a beer bottle. The second system (measures 47-48) is a grand staff with piano and bass clefs, continuing the bottle oscillation. The third system (measures 48-51) introduces percussion: a hand cymbal, a glass, and a triangle. The fourth system (measures 52-55) continues with the glass and cymbal, ending with a piano (ppp) dynamic and instructions to release the pedal.

Daniel Ochoa Valdez

La sopa primigenia

para dos pianos y percusiones

Instrumentos

Dos pianos de cola

Vibráfono

Marimba

Tam-tam (Gong)

Platillo crash o ride

Platillo de mano (de aprox. 20 cm de diámetro)

Campana agogó

Monocordio de 3 cuerdas

Baqueta de tambor

Dos baquetas duras

Tres baquetas suaves

Dos arcos de contrabajo

Dos recipientes de agua (de aprox. 40 cm de diámetro)

Set de vasos de vidrio

Botella de vidrio pequeña

Cuatro micrófonos

Escenario

Mic. 1 / Piano 1 / Mic. 2

Mic.3 / Piano 2 / Mic.4

Mesa de percusiones:

(Recipiente con agua 1 / Monocordio y los demás instrumentos / Recipiente con agua 2)

Vibráfono

Marimba

Notación

○ = Tocar directamente las cuerdas del piano.

◇ = Presionar las teclas del piano hacer golpear las cuerdas por los martillos.

∥ = Tremolo.

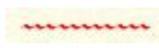
≡ = Repetir las notas correspondientes tan rápido como sea posible.

⊕ = Frotar en movimiento circular. El movimiento completo debe durar una blanca.

∥ = Frotar normal y lentamente. Notas largas, siempre legato.

∞ = Colocar el objeto correspondiente en el recipiente con agua y moverlo de arriba hacia abajo como olas.

× = Se utiliza solo en el Monocordio. La altura de los tonos no está especificada.

 = Continuar el movimiento del objeto en el recipiente de agua:

Golpear el objeto mientras este se mueve en el agua.

**En el Monocordio:* dejar vibrar las cuerdas hasta que el sonido se desvanezca.

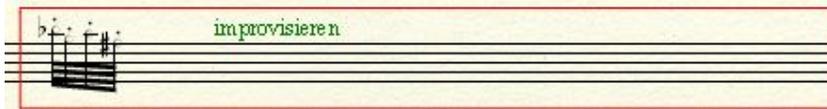
 = Glissando normal.

 = Glissando con vibrato (agitar el objeto).



= Cluster de teclas blancas y negras.

Tocar con ambas manos utilizando toda la palma.



= Improvisación.

- 1.- Solo se debe de improvisar con las notas proporcionadas.
- 2.- El ritmo debe igualar a por lo menos a una semicorchea ó a figuras más rápidas de ser posible. No debe haber silencios ni interrupciones.
- 3.- El orden de los tonos es libre, pero se recomienda no repetir un tono sin antes haber pasado por los otros, esto para conservar una textura más interesante.

Notas

Motivo principal:



Éste está conformado por un acelerando. Las figuras rítmicas no deben ser estrictamente muy precisas, sobre todo cuando se vuelven más rápidas. La notación está hecha de esta manera para simplificar la lectura. Se debe tocar con extrema libertad: “*Molto rubato, como improvisando*” ó “*Como una pelota rebotando*”...

Preparación del Monocordio:

Se debe introducir una baqueta de tambor entre las cuerdas, para que éstas vibren por si solas cuando las mismas sean golpeadas. Por debajo de la baqueta deben estar la primera y la ultima cuerda. La cuerda de en medio debe de pasar por encima de la baqueta.

Preparación del piano 1:

Se deben colocar vasos o copas de vidrio sobre las cuerdas. El sonido deberá modificarse de tal manera que las notas sigan siendo relativamente identificables. El sonido deberá parecerse al de un viejo clavecín algo desafinado. Los sonidos que se asemejen a un instrumento de percusión deben ser evitados.

Vaso de vidrio para los Glissandi:

Cualquier objeto de vidrio puede ser usado, éste queda a criterio del pianista.

Glissandi en el Monocordio:

- 1.- Con el Agogo: La cuerda es pulsada primero, después viene al Agogo.
- 2.- Con el arco: El arco toca mientras la baqueta entre las cuerdas hace los Glissandi. Las notas requeridas no deben estar 100% afinadas pero si cerca del tono deseado.

Campana agogó en el recipiente con agua:

Se debe hacer un tremolo entre la campana grande y la campana pequeña, al mismo tiempo debe introducirse el agogó al agua como se ha mencionado anteriormente.

Motivo de aves:

El “motivo de aves” se toca en el monocordio con el arco. Se debe de tocar entre el puente y los afinadores. Se deben tocar sonidos pizzicati-spicati de corta duración y pequeños. El ritmo es totalmente libre, pero no por esto debe ser lento. El resultado sonoro debe asemejarse al sonido del canto de un grupo de aves.

Compases 26 y 66:

En caso de que el sonido del Monocordio no durase 12 cuartos se puede empezar tranquilamente con el siguiente evento

Compases 13 y 15:

Para realizar correctamente los Glissandi, deben presionarse las teclas del piano al mismo tiempo que el objeto de vidrio sea puesto sobre las cuerdas.

Compás 73:

Las notas se deben transponer muy gradualmente por medios tonos hacia arriba o hacia abajo según sea el caso. Como cada instrumento tiene un número distinto de notas (entre las notas en las que se empieza y las notas a las que se tiene que llegar) el resultado sonoro dará la impresión de que la textura en cada instrumento se expande a velocidades distintas.

"La sopa primigenia"

Allegretto
Molto rubato, como improvisando
♩ = aprox. 70

Daniel Ochoa Valdez

Vibráfono
Dejar presionado el pedal hasta el compás 9

Percusión I

Piano I
"Como una pelota rebotando"
f sfz sfz

Piano II
Dejar presionado el pedal de enmedio hasta el compás 27
8vb-1
con baquetas duras
p

3

Perc. I
p

Pno. I
f mf sfz

Pno. II
con baquetas duras
p

5

Perc. I
p

Perc. II
Sumergir el platillo de mano en el agua
p

Pno. I
f

Pno. II
mf
improvisar

"La sopa primigenia"

2

6 golpear una vez y mover

Perc. II *pp*

Pno. I *f*

Pno. I

7

Perc. I *f* *sffz*

Perc. II *f* *subito p*

Pno. I *p* improvisar *f*

Pno. II con baquetas duras improvisar *f*

10 - Vibráfono, frotar con el arco

Perc. I

Perc. II *sffz* Marimba *sfz*

Pno. I *f* *sfz*

Pno. I Gliss, con baqueta suave *f* *8^{vb}* hasta la nota más grave

Pno. II Platillo crash / ride *f* Monocordio, frotar con el arco

"La sopa primigenia"

4
17

Perc. I

Perc. II

Pno. I

Pno. II

Monocordio, golpear y dejar vibrar

Marimba *f*

Gliss, con baqueta suave

f *8^{vb}* *f*

mover en el agua

Agogo, en la campana pequeña

mover...

6 7 3 5 6

3 5 6 7

7 3 5 6 7

19

Perc. I

Perc. II

Pno. I

Pno. II

f

improvisar

improvisar

sfz

5 6 7

... en el agua

21

Perc. I

Perc. II

Pno. I

Pno. II

improvisar

Platillo crash / ride

ff *p*

ff

8/4 7/4

"La sopa primigenia"

24

Perc. I *ppp*

Perc. II Monocordio, golpear con el arco

Pno. II Tremolo con vaso de vidrio (del lado de los afinadores)
p *f*

28

Perc. II Tam-tam, frotar la parte de arriba de la cuerda con el arco
mf

Pno. II rit...

32

Perc. I Monocordio
mf Gliss. con la campana grande del Agogo
Gliss. con la campana grande del Agogo Monocordio con vibrato

Perc. II Tam-tam, frotar la cuerda por los lados con el arco
pp *mf*

Pno. I *f*

Pno. II Tremolo con el vaso de vidrio (del lado de los afinadores)
f *p* rit...

36

Perc. I

Perc. II

Pno. I *f*

Pno. II

"La sopa primigenia"

6

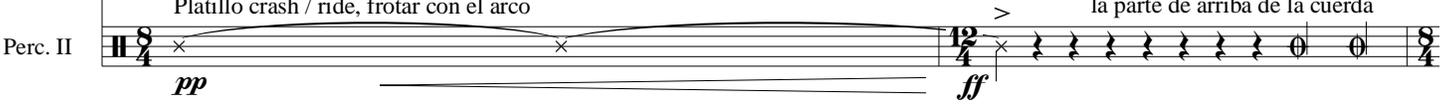
40 Monocordio, con el arco (motivo de aves)

Perc. I 

Pno. I 

41 Monocordio, golpear con el arco

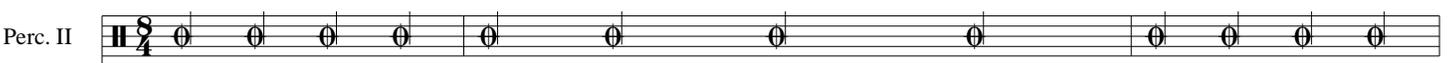
Perc. I 

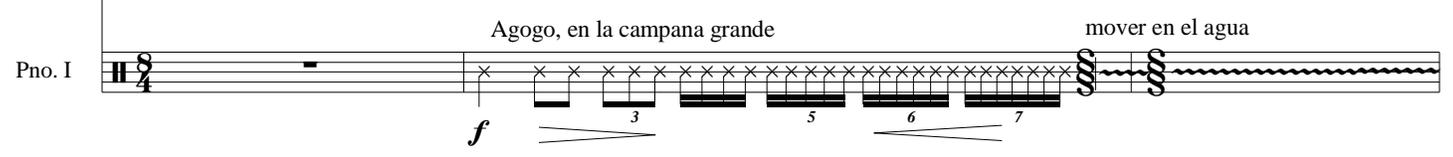
Perc. II 

Platillo crash / ride, frotar con el arco

Tam-tam, frotar con el arco en la parte de arriba de la cuerda

43

Perc. II 

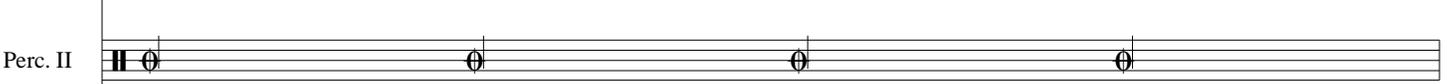
Pno. I 

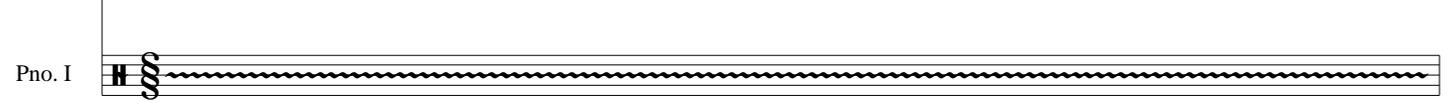
Agogo, en la campana grande

mover en el agua

46 Monocordio, con el arco (motivo de aves)

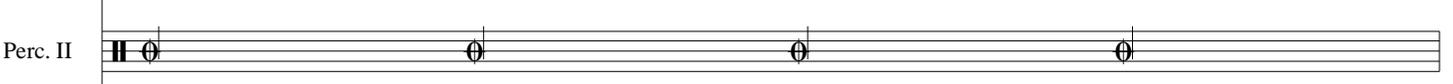
Perc. I 

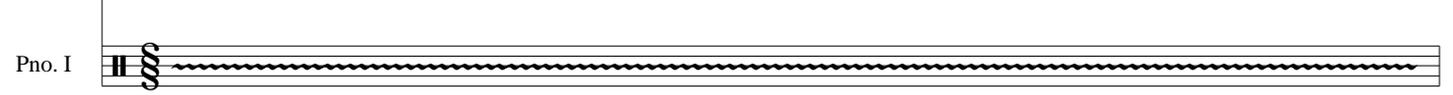
Perc. II 

Pno. I 

47

Perc. I 

Perc. II 

Pno. I 

"La sopa primigenia"

48

Perc. I

Perc. II

Pno. I

pp

pp

49

Perc. I

Perc. II

Pno. II

Monocordio, frotar con el arco
Gliss. *mf*

Platillo crash / ride, frotar con el arco
pp *f* *p* *ff*

Gliss. con el vaso de vidrio

En la cuerda de Do5 *mf*

51

Perc. I

Perc. II

Pno. II

Monocordio, golpear con el arco *f*

Monocordio, frotar con el arco
Gliss. *mf*

Tam-tam, frotar uno de los lados de la cuerda con el arco

Gliss. y tremolo

Gliss. con el vaso de vidrio

En la cuerda de Do5 *mf*

56

Perc. I

Perc. II

Pno. I

Pno. II

Monocordio, golpear con el arco

Platillo grande, frotar con el arco
pp

Platillo de mano *f*

mover en el agua

"La sopa primigenia"

8
59

Perc. II *ff*

Pno. I *pp*

Pno. II *f*
con baquetas suaves
3 5 6 7

62

Perc. I *mf*
Monocordio Gliss. con la campana grande del Agogo

Perc. II *mf*
Tam-tam, frotar la parte de arriba de la cuerda con el arco

Pno. II

66

Perc. I *mf*
Monocordio, golpear con el arco
Vibráfono
dejar presionado el pedal hasta el compás 75

Perc. II

dejar presionado el pedal de enmedio hasta el compás 75

68

Perc. I improvisar

Perc. II *f*
Marimba
3 5 6 7

69

Perc. I improvisar

Perc. II improvisar

f
3 5 6 7

"La sopa primigenia"

70 Perc. I Perc. II Pno. II

improvisar

improvisar

improvisar

con baquetas duras *f* 3 5 6 7

10/4 10/4 10/4 10/4

71 Perc. I Perc. II Pno. I Pno. II

improvisar

improvisar

f 3 5 6 7

improvisar

improvisar

improvisar

improvisar

40/4 40/4 40/4 40/4

73 Perc. I Perc. II Pno. I Pno. II

transponer gradualmente por 1/2 tonos hacia arriba hasta las notas del C. 74

improvisar *cresc... fff*

transponer gradualmente por 1/2 tonos hacia abajo hasta las notas del C.74

improvisar *cresc... fff*

transponer gradualmente por 1/2 tonos hacia arriba hasta las notas del C.74

15^{ma} improvisar *cresc... fff*

transponer gradualmente por 1/2 tonos hacia abajo hasta las notas del C.74

dejar presionado el pedal hasta el compas 75

15^{mb} improvisar *cresc... fff*

5/4 5/4 5/4 5/4

"La sopa primigenia"

10

75 dejar el pedal...

Monocordio, con el arco (motivo de aves)

Perc. I *mf*

Perc. II *ff*

Pno. I *mf* Tam-tam, frotar la parte de arriba de la cuerda con el arco

Pno. II *mf* Agogo, mover en el agua

77 Monocordio, con el arco (motivo de aves)

Perc. I

Perc. II *f* Marimba

Pno. I

Pno. II

79 Monocordio, con el arco (motivo de aves)

Perc. I

Pno. I Tam-tam, frotar la parte de arriba de la cuerda con el arco

Pno. II

80

Perc. I

Perc. II *f* Marimba

Pno. I

Pno. II

82 Platillo crash / ride

Perc. I

Perc. II Marimba 3 5 6 7

Pno. I

Pno. II Tam-tam, frotar la parte de arriba de la cuerda con el arco
Agogo, mover en el agua

85

Perc. II

Pno. I

Pno. II

88

Perc. II

Pno. I

Pno. II

p rit... *ppp* *pppp*

Daniel Ochoa Valdez

Sátiros

para quinteto de aientos

"Sátiros"

Daniel Ochoa Valdez

$\text{♩} = 80$

[A]

Flauta *f* *pp* *mp*

Oboe *f* *mf*

Clarinete en Sib *f*

Corno en Fa *f*

Fagot *f* *pp* *p*

Fl. *mp* *mp*

Ob. *mp* *mf*

Sib Cl. *mp* *mf*

Cor. *f* *f*

Fgt. *mp* *p*

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Sib Cl. *mp*

Cor. *f*

Fgt. *mp*

13

Fl. *mp*

Ob. *mf*

Sib Cl. *mf*

Cor. *f*

Fgt. *p*

16

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Sib Cl. *mp*

Cor. *f*

Fgt. *p*

20

Fl. *mp*

Ob. *mf*

Sib Cl. *mf*

Cor. *f*

Fgt. *p*

B

Musical score for measures 23-30. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Soprano Clarinet (Sib. Cl.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.). Measure 23 starts with a dynamic of *mf*. Measure 24 has a dynamic of *mp*. Measure 25 has a dynamic of *mp*. Measure 26 has a dynamic of *mp*. Measure 27 has a dynamic of *mp*. Measure 28 has a dynamic of *mp*. Measure 29 has a dynamic of *mp*. Measure 30 has a dynamic of *mp*. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Oboe part has a similar melodic line. The Soprano Clarinet part has a rhythmic pattern. The Cor Anglais part has a rhythmic pattern. The Bassoon part has a rhythmic pattern.

Musical score for measures 31-38. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Soprano Clarinet (Sib. Cl.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.). Measure 31 has a dynamic of *mp*. Measure 32 has a dynamic of *mp*. Measure 33 has a dynamic of *mp*. Measure 34 has a dynamic of *mp*. Measure 35 has a dynamic of *mp*. Measure 36 has a dynamic of *mp*. Measure 37 has a dynamic of *mp*. Measure 38 has a dynamic of *mp*. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Oboe part has a similar melodic line. The Soprano Clarinet part has a rhythmic pattern. The Cor Anglais part has a rhythmic pattern. The Bassoon part has a rhythmic pattern.

Musical score for measures 39-46. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Soprano Clarinet (Sib. Cl.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.). Measure 39 has a dynamic of *mp*. Measure 40 has a dynamic of *mp*. Measure 41 has a dynamic of *mp*. Measure 42 has a dynamic of *mp*. Measure 43 has a dynamic of *mp*. Measure 44 has a dynamic of *mp*. Measure 45 has a dynamic of *mp*. Measure 46 has a dynamic of *mp*. The Flute part features a melodic line with slurs and accents, including a *flutter* marking. The Oboe part has a similar melodic line. The Soprano Clarinet part has a rhythmic pattern. The Cor Anglais part has a rhythmic pattern. The Bassoon part has a rhythmic pattern.

35

Fl.
Ob.
Sib. Cl.
Cor.
Fgt.

This system contains measures 35 through 38. The Flute part features a melodic line with a slur over measures 35-38. The Oboe, Bass Clarinet, and Bassoon parts have rhythmic accompaniment with slurs. The Cor Anglais part has a simple harmonic accompaniment.

39

Fl.
Ob.
Sib. Cl.
Cor.
Fgt.

f

This system contains measures 39 through 43. The Flute part has a melodic line that ends with a fermata and a dynamic marking of *f*. The Oboe, Bass Clarinet, and Bassoon parts continue with their rhythmic accompaniment. The Cor Anglais part has a simple harmonic accompaniment.

44

♩ = 110

C

Fl.
Ob.
Sib. Cl.
Cor.
Fgt.

p *mp* *mf* *mp* *p* *pp*

mf *mf* *mp* *mp* *p* *pp*

p *mp* *mf* *mp* *p* *pp*

p *mp* *mf* *mp* *p* *pp*

This system contains measures 44 through 48. It begins with a tempo marking of quarter note = 110 and a rehearsal mark 'C'. The Flute part has a melodic line with dynamics *p*, *mp*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. The Oboe part has dynamics *mf*, *mf*, *mp*, *mp*, *p*, and *pp*. The Bass Clarinet part has dynamics *p*, *mp*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. The Cor Anglais part has dynamics *mp*, *p*, and *pp*. The Bassoon part has dynamics *p*, *mp*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*.

54 $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 110$

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

Ob. *mf* *mp* *mf*

Sib. Cl. *p* *mp* *mf* *mp* *f*

Cor.

Fgt. *p* *mp* *mf* *mp*

65 $\text{♩} = 80$ [D]

Fl. *mf*

Ob. *mf* *mf*

Sib. Cl. *mp* *mf* *mf* *mp*

Cor.

Fgt. *mf* *mp*

72

Fl. *mf* *mp*

Ob. *mp* *mf*

Sib. Cl. *mf* *mp*

Cor.

Fgt. *mf* *mp*

76

Fl. *mf*

Ob. *mp*

Sib. Cl. *f*

Cor.

Fgt. *f*

79

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Sib. Cl. *f*

Cor. *f* *ff*

Fgt. *f* *ff*

83

Fl. *ff* *mf*

Ob. *ff* *mf*

Sib. Cl. *ff* *mf*

Cor. *ff* *mf*

Fgt. *ff* *mf*

E

87

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Sib Cl. *mp*

Cor. *mp*

Fgt. *mf*

91

Fl.

Ob.

Sib Cl.

Cor.

Fgt.

95

Fl.

Ob.

Sib Cl.

Cor.

Fgt. *tr*

99

Fl. Ob. Sib. Cl. Cor. Fgt.

mp

This system contains measures 99 through 102. The Flute part features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The Oboe part has a similar rhythmic pattern. The Bassoon part plays a steady eighth-note accompaniment. The Horn part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part provides a harmonic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mp* is present in the Bassoon part.

103

Fl. Ob. Sib. Cl. Cor. Fgt.

mp

This system contains measures 103 through 106. The Flute part continues with its intricate melodic line. The Oboe part has a similar rhythmic pattern. The Bassoon part plays a steady eighth-note accompaniment. The Horn part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part provides a harmonic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mp* is present in the Oboe part.

107

Fl. Ob. Sib. Cl. Cor. Fgt.

F

f *p*

f *p*

f *f* *p*

f *f*

This system contains measures 107 through 110. A fermata is placed over the first measure of the Flute part. A section marker **F** is located above the Flute staff. The Flute part has dynamic markings of *f* and *p*. The Oboe part has dynamic markings of *f* and *p*. The Bassoon part has dynamic markings of *f* and *f*. The Horn part has dynamic markings of *f* and *p*. The Bass part has dynamic markings of *f* and *f*.

111

Fl. *f*

Ob. *mp*

Sib. Cl. *mp*

Cor. *f*

Fgt. *f*

115

Fl. *p* *f*

Ob. *p* *mp*

Sib. Cl. *f* *mp*

Cor. *p* *f*

Fgt. *f* *f*

119

Fl. *p* *f* *ff*

Ob. *p* *f* *ff*

Sib. Cl. *f* *f* *ff*

Cor. *p* *f* *ff*

Fgt. *f* *f* *ff*

124

Fl. *ff* *subito p* *ff*

Ob. *ff* *subito p* *ff*

Sib. Cl. *ff* *subito p* *ff*

Cor. *ff* *subito p* *ff*

Fgt. *ff* *subito p* *ff*

127

Fl. *fff*

Ob. *fff*

Sib. Cl. *fff*

Cor. *fff*

Fgt. *fff*

Daniel Ochoa Valdez

El amanecer póstumo

para quinteto de aientos

El amanecer postumo

Daniel Ochoa Valdez

A Adagio

♩ = 65

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Corno en Fa

Fagot

ad libitum

mf *p* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *f*

Glissando

B

5

Fl.

Ob.

Sib Cl.

Cor.

Fgt.

pp

pp *pp* *pp*

mf *pp* *pp*

p *pp* *mf* *pp* *Gliss.*

mf *pp*

El amanecer postumo

9

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *mp* *f*

Sib Cl. *f* *mp* *p*

Cor. *f* *f*

Fgt. *sfz* *f* *mp* *p*

12

Fl. *pp* *sfz* *pp*

Ob. *pp* *sfz* *pp*

Sib Cl. *pp* *sfz* *pp*

Cor. *pp* *ppp* *sfz* *ppp*

Fgt. *pp* *sfz* *pp*

El amanecer postumo

C

16

Musical score for measures 16-19. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Sib. Cl. (Sib. Cl.), Cor. (Cor.), and Fgt. (Fgt.). The time signature changes from 5/4 to 6/4. Dynamics include *mp*, *pp*, and *mf*. The Flute part has a long melodic line with a slur. The Oboe part has a melodic line starting in measure 17. The Sib. Cl. part has a melodic line with a slur. The Cor. part has a melodic line starting in measure 19. The Fgt. part has a melodic line with a slur.

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Sib Cl. *pp* *pp* *pp* *pp*

Cor. *mf*

Fgt. *mf* *pp*

20

Musical score for measures 20-23. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Sib. Cl. (Sib. Cl.), Cor. (Cor.), and Fgt. (Fgt.). The time signature is 6/4. Dynamics include *f*, *pp*, and *Gliss.*. The Flute part has a melodic line with a slur and a *f* dynamic in measure 23. The Oboe part has a melodic line with a slur and a *f* dynamic in measure 23. The Sib. Cl. part has a melodic line with a slur and a *f* dynamic in measure 21. The Cor. part has a melodic line with a slur and a *Gliss.* dynamic in measure 23. The Fgt. part has a melodic line with a slur and a *f* dynamic in measure 21.

Fl. *f*

Ob. *f*

Sib Cl. *pp* *f* *pp* *pp*

Cor. *Gliss.*

Fgt. *pp* *f* *pp* *pp*

El amanecer postumo

24

Fl. *p mp mf f ff*

Ob. *p mp mf f*

Sib Cl. *p mp mf f*

Cor. *mp mf mp mf f mf*

Fgt. *p mp mf f*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 24 through 27. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Sib. Clarinet (Sib Cl.), Cor. (Cor.), and Fgt. (Fgt.). The Flute part starts with a dynamic of *p* and increases through *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The Oboe part starts at *p* and increases to *f*. The Sib. Clarinet part starts at *p* and increases to *f*. The Cor. part starts at *mp*, has a crescendo to *mf*, then returns to *mp*, followed by a crescendo to *f* and a decrescendo back to *mf*. The Fgt. part starts at *p* and increases through *mp*, *mf*, and *f*. The music consists of long, sustained notes with slurs and dynamic markings.

27

Fl. *fff ff*

Ob. *ff fff ff*

Sib Cl. *ff fff ff*

Cor. *f ff ff*

Fgt. *ff fff ff p*

D

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 27 through 30. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Sib. Clarinet (Sib Cl.), Cor. (Cor.), and Fgt. (Fgt.). The Flute part starts with a dynamic of *fff* and then *ff*. The Oboe part starts at *ff*, has a crescendo to *fff*, and then *ff*. The Sib. Clarinet part starts at *ff*, has a crescendo to *fff*, and then *ff*. The Cor. part starts at *f*, has a crescendo to *ff*, and then *ff*. The Fgt. part starts at *ff*, has a crescendo to *fff*, then *ff*, and finally *p*. The music consists of long, sustained notes with slurs and dynamic markings. A box containing the letter 'D' is located above the Flute staff in measure 29.

El amanecer postumo

31

Fl. *mp*

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

Sib Cl. *mf*

Cor. *p*

Fgt. *pp* *pp* *pp*

Detailed description: This system contains measures 31 through 34. The Flute (Fl.) part is mostly silent, with a melodic phrase starting in measure 34 marked *mp*. The Oboe (Ob.) plays a continuous melodic line with dynamics *p*, *pp*, *mp*, and *pp*. The Saxophone (Sib Cl.) is silent until measure 34, where it plays a short phrase marked *mf*. The Cor Anglais (Cor.) plays a melodic line starting in measure 32, marked *p*. The Bassoon (Fgt.) plays a melodic line throughout, with dynamics *pp*, *pp*, and *pp*. The time signature changes from 7/4 to 5/4 and back to 7/4.

35

Fl. *pp*

Ob. *pp* *pp* *ppp*

Sib Cl.

Cor. *ppp* *ppp*

Fgt. *pp* *pp*

Detailed description: This system contains measures 35 through 38. The Flute (Fl.) plays a melodic line starting in measure 35, marked *pp*. The Oboe (Ob.) plays a melodic line with dynamics *pp*, *pp*, and *ppp*. The Saxophone (Sib Cl.) plays a melodic line with dynamics *pp* and *ppp*. The Cor Anglais (Cor.) plays a melodic line with dynamics *ppp* and *ppp*. The Bassoon (Fgt.) plays a melodic line with dynamics *pp* and *pp*. The time signature changes from 7/4 to 6/4 and back to 7/4.

Daniel Ochoa Valdez

Ave Fénix

para Orquesta Sinfónica

3 Flautas

2 Oboes

2 Clarinetes en Si bemol

2 Fagots

4 Cornos

2 Trompetas en Si bemol

2 Trombones

Tuba

Timbales

Glockenspiel

Xilófono

Campanas Tubulares

Platillo Suspendido

Gran Cassa

Cuerdas

Ave Fénix

Andante

♩ = 80

Daniel Ochoa Valdez

A

Musical score for Flutes 1, 2, and 3, Bassoons 1 and 2, and Violin I. The score is in 4/4 time and marked Andante. The tempo is indicated as ♩ = 80. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with dynamics: *mp* for Flutes 1, 2, and 3; *p* for Bassoons 1 and 2; and *p* for Violin I. The Flute 1 part includes a *Div.* (divisi) marking. The Violin I part includes a *V.* (vibrato) marking.

Musical score for Flute 1, Flute 3, Oboe 1, Clarinet in B-flat 1, Bassoons 1 and 2, Violins I and II, Viola, and Cello. The score is in 4/4 time and marked Andante. The tempo is indicated as ♩ = 80. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with dynamics: *mf* for Flute 1, Flute 3, Oboe 1, and Clarinet in B-flat 1; *mf* for Bassoon 1; *p* for Violin I; *mp* for Violin II and Viola; and *mf* for Viola and Cello. The Flute 1 part includes a *mf* marking. The Violin I part includes a *V.* (vibrato) marking. The Violin II part includes a *Div.* (divisi) marking. The Viola and Cello parts include *V.* (vibrato) markings.

Musical score for measures 13-15. The score includes parts for Flute 1 (Fl. I), Oboe 1 (Ob. I), Soprano Clarinet 1 (Sib. Cl. I), Bassoon 1 (Fgt. I), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The Flute 1 part features a melodic line with slurs and accents. The Oboe 1 part has a similar melodic line. The Soprano Clarinet 1 part plays a rhythmic pattern. The Bassoon 1 part has a melodic line. The Violin I and II parts play sustained chords. The Viola and Cello parts play a rhythmic pattern.

Musical score for measures 16-18. The score includes parts for Flute 1 (Fl. I), Oboe 1 (Ob. I), Soprano Clarinet 1 (Sib. Cl. I), Soprano Clarinet 2 (Sib. Cl. 2), Bassoon 1 (Fgt. 1), Bassoon 2 (Fgt. 2), Xylophone (Xyl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The Flute 1 part has a melodic line. The Oboe 1 part has a melodic line. The Soprano Clarinet 1 part plays a rhythmic pattern. The Soprano Clarinet 2 part is silent. The Bassoon 1 and 2 parts play a rhythmic pattern. The Xylophone part has a melodic line. The Violin I and II parts play sustained chords. The Viola 1 part is marked "Div." and "mp". The Viola 2 part plays a rhythmic pattern. The Viola and Cello parts play a rhythmic pattern.

20

Fl. 1 *cresc.*

Fl. 2 *cresc.*

Ob. 1 *cresc.*

Ob. 2 *cresc.*

Sis. Cl. 1 *cresc.*

Sis. Cl. 2 *cresc.*

Fgt. 1 *cresc.*

Fgt. 2 *cresc.*

Cor. 1-2 *mf cresc.*

Sis Tpt. 1 *mf cresc.*

Tbn. 1 *mf cresc.*

Tuba *mf cresc.*

Timb. *mf*

Xyl. *mf cresc.*

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vln. II 2 *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vla. 2 *cresc.*

Vc. *mf cresc.*

Cb. *mf cresc.*

Afinación: G#3, A3, D4, G4, Ab 4

f rit. *p*

Allegro

B ♩ = 120

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Fl. 3 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

Cl. Bb 1 *f*

Cl. C 2 *f*

Fgt. 1 *f*

Fgt. 2 *f*

Cor. 1-2 *f*

Cor. 3-4 *f*

Siv. Tpt. 1 *f*

Siv. Tpt. 2 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tuba *f*

Timb. *mp* *f*

G. C. *mf*

Vln. I *f* Non divisi.

Vln. II *f* Non divisi.

Vla. *f* Non divisi.

Vc. *f* V

Cb. *f* V

35

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Fl. 3 *mf*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

Sib. Cl. 1 *mf*

Sib. Cl. 2 *mf*

Fgt. 1 *f*

Fgt. 2 *f*

Cor. 1-2 *mf*

Cor. 3-4 *mf*

Sib. Tpt. 1 *mf*

Sib. Tpt. 2 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tuba *f*

Timb. *f*

Xyl. *f*

G. C. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

47

Fl. 1 *mf*

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1 *mf*

Ob. 2

Si^b Cl. 1 *mf* *f*

Si^b Cl. 2 *mp*

Fgt. 1 *mf*

Fgt. 2 *mf*

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Si^b Tpt. 1

Si^b Tpt. 2

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tuba

Timb. *mf*

Xyl. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla. *mp* pizz.

Vc. *mf* *p* *mp* pizz.

Cb. *mf* *p* *mp* pizz.

This page of a musical score, page 11, contains measures 54 through 58. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts and staves:

- Fl. 1 & 2:** Flute parts, both starting at measure 54 with a *mp* dynamic.
- Ob. 1 & 2:** Oboe parts, both starting at measure 54 with a *mp* dynamic.
- Sib. Cl. 1 & 2:** Bassoon parts, both starting at measure 54 with a *mp* dynamic.
- Fgt. 1 & 2:** Bassoon parts, both starting at measure 54 with a *mp* dynamic.
- Cor. 1-2 & 3-4:** Horn parts, starting at measure 54 with a *mf* dynamic.
- Sib. Tpt. 1 & 2:** Trombone parts, starting at measure 54 with a *mf* dynamic.
- Tbn. 1 & Tuba:** Trombone and Tuba parts, starting at measure 54 with a *mf* dynamic.
- Timb.:** Timpani part, starting at measure 54 with a *mf* dynamic.
- Vln. I & II:** Violin parts, starting at measure 54 with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *mp* dynamic.
- Vla.:** Viola part, starting at measure 54 with a *mp* dynamic.
- Vc. & Cb.:** Violoncello and Contrabass parts, both starting at measure 54 with a *mp* dynamic.

The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The page number '11' is located in the top right corner.

60

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *mp*

Fl. 3 *mp*

Ob. 1 *mp*

Ob. 2 *mp*

Sib. Cl. 1 *mp*

Sib. Cl. 2 *mp*

Fgt. 1 *mf*

Fgt. 2 *mf*

Cor. 1-2 *f* *mf*

Cor. 3-4 *f* *mf*

Sib. Tpt. 1 *f* *mf*

Sib. Tpt. 2 *f* *mf*

Tbn. 1 *f* *mf*

Tbn. 2 *f*

Tuba *f* *mf*

Timb. *mf*

Vln. I *mf* *pizz.* *mp*

Vln. II *mf* *pizz.* *mp*

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

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

Cb. *mf* *pizz.* *mp*

64

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

Sis. Cl. 1

Sis. Cl. 2

Fgt. 1

Fgt. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 13, contains measures 64 through 70. The score is arranged in a standard orchestral format with 13 staves. The instruments are: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Soprano Clarinet 1 (Sis. Cl. 1), Soprano Clarinet 2 (Sis. Cl. 2), Bassoon 1 (Fgt. 1), Bassoon 2 (Fgt. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Flute 1 part features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 66. The Flute 2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Flute 3 part plays a similar rhythmic pattern. The Oboe parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Soprano Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Contrabasso parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

71

Fl. 1

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

Fgt. 1

Fgt. 2

Cor. 1-2 *f*

Cor. 3-4 *f*

Sib. Tpt. 1 *f*

Sib. Tpt. 2 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tuba *f*

71

Timb. *mf*

71

Vln. I *mf* arco *V*

Vln. II *mf* arco *V*

Vla. *mf* arco

Vc. *mf* arco

Cb. *mf*

74

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

Sib. Cl. 1 *f*

Sib. Cl. 2 *f*

Fgt. 1 *f*

Fgt. 2 *f*

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

74

Timb.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

This page of a musical score, numbered 16, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flutes 1, 2, and 3; Oboes 1 and 2; Clarinets in Bb 1 and 2; Bassoons 1 and 2; and Cor Anglais 1-2. The brass section includes Trumpets in Bb 1-2, Trumpets in C 3-4, Trombones 1 and 2, Tuba, and Timpani. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into three measures. The first measure shows the woodwinds and strings playing. The second measure features a dynamic shift to *f* for the woodwinds and brass. The third measure continues with the woodwinds and brass playing *f*, while the strings play *mf*. The Timpani part has a *mf* dynamic and a tremolo effect in the second measure. The Violin I part has a *mf* dynamic and a tremolo effect in the second measure. The Violin II part has a *mf* dynamic and a tremolo effect in the second measure. The Viola part has a *mf* dynamic and a tremolo effect in the second measure. The Violoncello part has a *mf* dynamic and a tremolo effect in the second measure. The Contrabass part has a *mf* dynamic and a tremolo effect in the second measure.

D

This page of a musical score, labeled 'D', covers measures 83 to 90. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 83, marked with a first ending bracket. The woodwind section (Flutes 1-3, Oboes 1-2, Clarinets in B-flat and A, Bassoons 1-2) features melodic lines with triplets and slurs. The brass section (Cori, Trumpets 1-2 and 3-4, Trombones 1-2, and Tuba) provides harmonic support with sustained notes. The percussion section includes Timpani and Xylophone parts. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout. The score concludes at measure 90 with a final cadence.

86

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

mf

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Fgt. 1

Fgt. 2

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2

mf

Xyl.

86

I

II

mf

I

II

mf

mf

mf

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Bb 1
Cl. Bb 2
Fgt. 1
Fgt. 2
Cor. 1-2
Cor. 3-4
Trp. Bb 1
Trp. Bb 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tuba
Timb.
Xyl.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

FL 1

FL 2

Ob. 1

Ob. 2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Fgt. 1

Fgt. 2

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timb.

Xyl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

This page of a musical score, page 22, is written in 3/4 time. It features a variety of instruments and includes several dynamic markings and rehearsal marks. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Fl. 1 has a rehearsal mark at measure 97. Both flutes play melodic lines with triplets.
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2):** Ob. 1 plays a melodic line with triplets. Ob. 2 has a similar melodic line.
- Soprano Clarinets (Sib. Cl. 1, Sib. Cl. 2):** Both play melodic lines with triplets.
- Bassoons (Fgt. 1, Fgt. 2):** Both play a rhythmic pattern of eighth notes. Fgt. 2 has a dynamic marking of *ff*.
- Cor Anglais (Cor. 1-2, Cor. 3-4):** Both play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Soprano Trumpets (Sib. Tpt. 1, Sib. Tpt. 2):** Both play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trumpets (Tbn. 1, Tbn. 2):** Both play a rhythmic pattern of eighth notes. Tbn. 2 has a dynamic marking of *ff*.
- Tuba:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes. It has a dynamic marking of *ff*.
- Timpani (Timb.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes. It has a dynamic marking of *ff*.
- Xylophone (Xyl.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Both play a sustained chord.
- Viola (Vla.):** Plays a sustained chord. It has a dynamic marking of *ff*.
- Violoncello (Vc.):** Plays a sustained chord. It has a dynamic marking of *ff*.
- Double Bass (Cb.):** Plays a sustained chord. It has a dynamic marking of *ff*.

The score includes rehearsal marks at measure 97 for the Flute 1, Oboe 1, Soprano Clarinet 1, Bassoon 1, Cor Anglais 1-2, Trumpet 1, Tuba, Timpani, and Violin I parts. Dynamic markings of *ff* (fortissimo) are present for the Bassoon 2, Trumpet 2, Tuba, Timpani, Viola, Violoncello, and Double Bass parts.

100

Fl. 1 *ff* *dim.* *mp*

Fl. 2 *ff* *dim.* *mp*

Fl. 3 *ff* *dim.* *mp*

Ob. 1 *ff* *dim.* *mp*

Ob. 2 *ff* *dim.* *mp*

Sib. Cl. 1 *ff* *dim.* *mp*

Sib. Cl. 2 *ff* *dim.* *mp*

Fgt. 1 *ff* *dim.* *mf* *p*

Fgt. 2 *ff* *dim.* *mf* *p*

Cor. 1-2 *ff* *dim.* *mp*

Cor. 3-4 *ff* *dim.* *mp*

Sib. Tpt. 1 *ff* *dim.* *mp*

Sib. Tpt. 2 *ff* *dim.* *mp*

Tbn. 1 *ff* *dim.* *mf* *p*

Tbn. 2 *ff* *dim.* *mf* *p*

Tuba *ff* *dim.* *mf* *p*

Timb. *ff* *dim.* *8va* *p*

Afinación: G#3, B3, E4, F4, B4

Xyl. *ff* *dim.*

C.T. *f* *dim.* *mf*

G. C. *ff* *dim.* *mp*

Vln. I *ff* *dim.* *mp*

Vln. II *ff* *dim.* *mp*

Vla. *ff* *dim.* *mp*

Vc. *ff* *dim.* *mf* *f* *p*

Cb. *ff* *dim.* *mf* *f* *p*

F

113

Fgt. 2 *mf* \sharp e

Tuba *mp* (Sub.)

C.T. *mp*

G. C. *mp*

Vc. *ppp* Sul pont.

Cb. *ppp* Sul pont.

116

Fgt. 2 *mp* \sharp e

Tbn. 2 *mf*

Tuba *mp* (Sub.)

Vc. *mp*

Cb. *mp*

119

Fgt. 1 *mf*

Fgt. 2 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mp*

Tuba *mp* (Sub.)

Vc. *p*

Cb. *p*

122

Fgt. 1 *mp*

Fgt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Vc.

Cb.

124

Fgt. 1

Fgt. 2

III (solo) *mf*

Tbn. 1 *mp* Hn. II

Tbn. 2

Tuba

Vc.

Cb.

126

Fgt. 1

Fgt. 2

Cor. 1-2 *I (solo)*
mf

Cor. 3-4
mp

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Vc.
mp

Cb.
mp

128

Fgt. 1

Fgt. 2

Cor. 1-2

Cor. 3-4
mp

Sib. Tpt. 2
mf

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Vc.
mp

Cb.
mp

130

Ob. 1 *f*

Fgt. 1 *mf*

Fgt. 2 *mf*

Cor. 1-2 *mf*

Cor. 3-4 *mf*

Sis. Tpt. 1 *f*

Sis. Tpt. 2 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Tuba *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 130, 131, and 132. The score is for a full orchestra. The woodwinds (Oboe 1, Flutes 1 and 2, Cor Anglais 1-2, and Saxophones 1 and 2) play sustained notes with dynamics ranging from *f* to *mf*. The brass section (Trumpets 1-2, Trumpets 3-4, Trombones 1-2, and Tuba) also plays sustained notes, with dynamics of *f* or *mf*. The strings (Violins and Cellos) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *mf*. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for page 29, measures 136-140. The score includes parts for woodwinds (Ob., Fgt., Cor., Stp., Tbn., Tuba), percussion (Timb., Glk., Xyl., C.T., Pla., G.C.), and strings (Vln., Vla., Vc., Cb.). Dynamics range from *ff* to *pp*.

Woodwinds: Ob. 1, Fgt. 1, Fgt. 2, Cor. 1-2, Cor. 3-4, Stp. 1, Stp. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Tuba.

Percussion: Timb., Glk., Xyl., C.T., Pla., G.C.

Strings: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

Measure 136: *ff* dynamics for woodwinds and strings.

Measure 137: *ff* dynamics for woodwinds and strings.

Measure 138: *ff* dynamics for woodwinds and strings.

Measure 139: *ff* dynamics for woodwinds and strings.

Measure 140: *pp* dynamics for woodwinds and strings.

G Allegro

♩ = 120

Musical score for measures 145-150, featuring instruments: Sb Cl. I, Timb., Glk., C.T., Vln. I, Vla., Vc., and Cb.

Measures 145-150 are marked with a ***mf*** dynamic. The score includes various musical notations such as rests, notes, and articulation marks (accents, *pizz.*, *v*).

Instrument parts shown:

- Sb Cl. I: Rests in measures 145-149, followed by a quarter note G4 and a quarter note A4 in measure 150.
- Timb.: ***mp*** dynamic, rests in measures 145-149, followed by a quarter note G4 and a quarter note A4 in measure 150.
- Glk.: ***mf*** dynamic, eighth-note pattern: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- C.T.: ***mf*** dynamic, rests in measures 145-149, followed by a quarter note G4 and a quarter note A4 in measure 150.
- Vln. I: Rests in measures 145-146, then ***mf*** dynamic with a *v* (accents) and a half-note G4 in measure 147, followed by a half-note A4 in measure 148, and a half-note G4 in measure 149. Measure 150 has a quarter note G4 and a quarter note A4.
- Vla.: Rests in measures 145-146, then ***f*** dynamic with a *v* (accents) and a half-note G4 in measure 147, followed by a half-note A4 in measure 148, and a half-note G4 in measure 149. Measure 150 has a quarter note G4 and a quarter note A4.
- Vc.: Rests in measures 145-146, then ***mf*** dynamic with a *v* (accents) and a half-note G4 in measure 147, followed by a half-note A4 in measure 148, and a half-note G4 in measure 149. Measure 150 has a quarter note G4 and a quarter note A4.
- Cb.: ***mf*** dynamic, *pizz.* (pizzicato) marking, eighth-note pattern: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

FL. I
Ob. I
Sib. Cl. I
Fgt. I
Glk.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Musical score for measures 167-173. The score includes parts for Flute I, Oboe I, Soprano Clarinet I, Bassoon I, Glockenspiel, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *mf* and *f*. Performance markings include *arco* for Violin I and *V* for Violoncello and Contrabass. A triplet is marked in the Oboe I part.

FL. I
Ob. I
Sib. Cl. I
Fgt. I
Glk.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Musical score for measures 174-179. The score includes parts for Flute I, Oboe I, Soprano Clarinet I, Bassoon I, Glockenspiel, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *f*. Performance markings include *arco* for Violin I and *V* for Violoncello and Contrabass. Triplet markings are present in the Bassoon I, Violoncello, and Contrabass parts.

181

Fl. I

Ob. I

Sib. Cl. I

Fgt. I

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

arco

f

pizz.

pizz.

188

Fl. I

Ob. I

Sib. Cl. I

Fgt. I

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

f

f

mf

This page of a musical score, numbered 34, features a variety of instruments. The woodwinds section includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Soprano Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, and Cor Anglais 1 and 2. The brass section consists of Trumpet 1 and 2, Trombone 1 and 2, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Glockenspiel, Xylophone, and Percussion (G.C.). The string section is represented by Violin I and II, Violin II 2, Viola 1 and 2, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), and includes performance instructions like *pizz.* (pizzicato) for the strings. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

205

Fl. 1 *f* *p*

Fl. 2 *f* *p*

Ob. 1 *f* *p*

Ob. 2 *f* *p*

Sib. Cl. 1 *f* *p*

Sib. Cl. 2 *f* *p*

Fgt. 1 *f* *p*

Fgt. 2 *f* *p*

Cor. 1-2 *ff* *pp*

Cor. 3-4 *ff* *pp*

Sib. Tpt. 1 *ff* *pp*

Sib. Tpt. 2 *ff* *pp*

Tbn. 1 *ff* *pp*

Tbn. 2 *ff* *pp*

Tuba *ff* *pp*

Timb. *ff* *pp*

Glk. *ff*

Xyl. *ff*

Pla. *mp* *ff* *mp* *f*

G. C. *mp* *ff* *mp* *f*

Vln. I *f*

Vln. 1.2 *f*

Vln. II *f* *p*

Vln. II.2 *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vla. 2 *f* *p*

Vc. 1 *f* *p*

Vc. 2 *f* *p*

Cb. *f* *p*

Afirmació: G#3, A3, D4, G4, Ab4

36 I

$\text{♩} = 80$ Andante

215

Fl. I *mf*

Ob. I *mf*

Glk. *pp*

Xyl.

Vln. I *mp*

Vla. arco
Non divisi. *mf*

223

Fl. I

Ob. I *mp*

Si \flat Cl. I *mf*

Vln. I

Vln. II arco Sul tasto
Non divisi *mf* *mp*

Vla. *mp*

Vc. arco Sul tasto
Non divisi. *mf*

Musical score for measures 230-235. The score includes parts for Fl. I, Ob. I, Sib. Cl. I, Fgt. I, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Fl. I part starts at measure 230 with a melodic line. The Ob. I part has a similar melodic line. The Sib. Cl. I part has a melodic line starting at measure 230. The Fgt. I part has a melodic line starting at measure 230. The Vln. I part has a melodic line starting at measure 230. The Vln. II part has a melodic line starting at measure 230. The Vla. part has a melodic line starting at measure 230. The Vc. part has a melodic line starting at measure 230. The dynamic markings are *mp* for Fl. I, Sib. Cl. I, and Vc., and *mf* for Fgt. I.

Musical score for measures 236-241. The score includes parts for Fl. I, Ob. I, Sib. Cl. I, Fgt. I, Glk., C.T., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Fl. I part starts at measure 236 with a melodic line. The Ob. I part has a melodic line starting at measure 236. The Sib. Cl. I part has a melodic line starting at measure 236. The Fgt. I part has a melodic line starting at measure 236. The Glk. part has a melodic line starting at measure 236. The C.T. part has a melodic line starting at measure 236. The Vln. I part has a melodic line starting at measure 236. The Vln. II part has a melodic line starting at measure 236. The Vla. part has a melodic line starting at measure 236. The Vc. part has a melodic line starting at measure 236. The dynamic markings are *mp* for Fl. I, Glk., and C.T.

239

Fl. I

Ob. I

Sib. Cl. I

Fgt. I

Glk.

C.T.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

Detailed description: This page of a musical score contains measures 239 through 244. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Flute I (Fl. I), Oboe I (Ob. I), Soprano Clarinet I (Sib. Cl. I), Bassoon I (Fgt. I), Glockenspiel (Glk.), Cymbals/Tam-tam (C.T.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measure 239 shows the beginning of a phrase with a fermata over the first two notes. The Oboe I part begins in measure 240 with a series of notes marked *mf*. The Violin I part has a long, sustained line with a *p* dynamic marking. The rest of the instruments have rests or simple accompaniment. The system concludes with measure 244.

J Allegro

♩ = 120

246

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *mf* *ff*

Fl. 3 *ff*

Ob. 1 *ff*

Ob. 2 *ff*

Si. Cl. 1 *p* *ff*

Si. Cl. 2 *p* *ff*

Fgt. 1 *ff*

Fgt. 2 *ff*

Cor. 1-2 *ff* a 2

Cor. 3-4 *ff* a 2

Si. Tpt. 1 *ff*

Si. Tpt. 2 *ff*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

Tuba *ff*

Timb. *pp* *ff*

G. C. *f*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *mf* *cresc.* *ff*

Vc. *p* *cresc.* *ff*

Cb. *pp* *cresc.* *ff*

This page of a musical score contains measures 253 through 259. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Fl. 3 (Flute 3)
- Ob. 1 (Oboe 1)
- Ob. 2 (Oboe 2)
- Sis. Cl. 1 (Soprano Clarinet 1)
- Sis. Cl. 2 (Soprano Clarinet 2)
- Fgt. 1 (First Bassoon)
- Fgt. 2 (Second Bassoon)
- Cor. 1-2 (Coronet 1-2)
- Cor. 3-4 (Coronet 3-4)
- Sis. Tpt. 1 (Soprano Trumpet 1)
- Sis. Tpt. 2 (Soprano Trumpet 2)
- Tbn. 1 (Tenor Trombone 1)
- Tbn. 2 (Tenor Trombone 2)
- Tuba
- Timb. (Timpani)
- Xyl. (Xylophone)
- G. C. (Glockenspiel)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

Measure 253 is marked with a rehearsal sign. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are used throughout. The woodwinds and strings play sustained notes, while the flutes and bassoons have more active parts. The percussion parts include a steady rhythm for the timpani and xylophone, and a glockenspiel part.

This page of a musical score, numbered 42, contains 24 staves for various instruments. The score is written in 2/4 time and begins at measure 264. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. 1, 2, 3):** Flute 1 and 2 play melodic lines with dynamic markings of *f* (forte). Flute 3 plays a similar melodic line.
- Oboes (Ob. 1, 2):** Oboe 1 and 2 play rhythmic patterns of eighth notes.
- Clarinets (Cl. 1, 2):** Clarinet 1 and 2 play rhythmic patterns of eighth notes.
- Bassoons (Fgt. 1, 2):** Bassoon 1 and 2 play rhythmic patterns of eighth notes.
- Cor Anglais (Cor. 1-2, 3-4):** Cor Anglais 1-2 and 3-4 play melodic lines with dynamic markings of *f*.
- Trumpets (Tpt. 1, 2):** Trumpet 1 and 2 play melodic lines with dynamic markings of *f*.
- Trombones (Tbn. 1, 2):** Trombone 1 and 2 play melodic lines with dynamic markings of *f*.
- Tuba:** The Tuba part is marked with *f*.
- Timpani (Timb.):** The Timpani part is marked with *f*.
- Xylophone (Xyl.):** The Xylophone part is marked with *f*.
- Violins (Vln. I, II):** Violin I and II play melodic lines with dynamic markings of *mf* (mezzo-forte).
- Viola (Vla.):** The Viola part is marked with *mf*.
- Violoncello (Vc.):** The Violoncello part is marked with *mf*.
- Contrabass (Cb.):** The Contrabass part is marked with *mf*.

265

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *f*

Fl. 3 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

Sib. Cl. 1 *f*

Sib. Cl. 2 *f*

Fgt. 1 *f*

Fgt. 2 *f*

Cor. 1-2 *f*

Cor. 3-4 *f*

Sib. Tpt. 1 *f*

Sib. Tpt. 2 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tuba *f*

Timb. *f*

Xyl. *f*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *f*

Cb. *f*

268

271

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Fgt. 1

Fgt. 2

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

274

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

Sib. Cl. 1

Sib. Cl. 2

Fgt. 1

Fgt. 2

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Sib. Tpt. 1

Sib. Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timb.

274

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for page 46, measures 277-280. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for woodwinds, brass, strings, and percussion.

Woodwinds:

- Fl. 1: Treble clef, melodic line with slurs and accents.
- Fl. 2: Treble clef, rhythmic accompaniment with triplets.
- Fl. 3: Treble clef, rhythmic accompaniment with triplets.
- Ob. 1: Treble clef, melodic line with slurs.
- Ob. 2: Treble clef, melodic line with slurs.
- Sib. Cl. 1: Treble clef, rhythmic accompaniment with triplets.
- Sib. Cl. 2: Treble clef, rhythmic accompaniment with triplets.

Brass:

- Fgt. 1: Bass clef, rhythmic accompaniment with slurs.
- Fgt. 2: Bass clef, rhythmic accompaniment with slurs.
- Cor. 1-2: Treble clef, harmonic accompaniment.
- Cor. 3-4: Treble clef, harmonic accompaniment.
- Sib. Tpt. 1: Treble clef, harmonic accompaniment.
- Sib. Tpt. 2: Treble clef, harmonic accompaniment.
- Tbn. 1: Bass clef, harmonic accompaniment.
- Tbn. 2: Bass clef, harmonic accompaniment.
- Tuba: Bass clef, harmonic accompaniment.

Strings and Percussion:

- Timb.: Bass clef, rhythmic accompaniment.
- Vln. I: Treble clef, melodic line with slurs.
- Vln. II: Treble clef, melodic line with slurs.
- Vla.: Bass clef, melodic line with slurs.
- Vc.: Bass clef, rhythmic accompaniment with slurs.
- Cb.: Bass clef, rhythmic accompaniment with slurs.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. Measure numbers 277, 278, 279, and 280 are indicated at the beginning of their respective staves.

This page contains a musical score for an orchestra, covering measures 280, 281, and 282. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Fl. 3 (Flute 3)
- Ob. 1 (Oboe 1)
- Ob. 2 (Oboe 2)
- Sis. Cl. 1 (Soprano Clarinet 1)
- Sis. Cl. 2 (Soprano Clarinet 2)
- Fgt. 1 (Fagotto 1)
- Fgt. 2 (Fagotto 2)
- Cor. 1-2 (Cor Anglais 1-2)
- Cor. 3-4 (Cor Anglais 3-4)
- Sis. Tpt. 1 (Soprano Trumpet 1)
- Sis. Tpt. 2 (Soprano Trumpet 2)
- Tbn. 1 (Tenor Trombone 1)
- Tbn. 2 (Tenor Trombone 2)
- Tuba
- Timb. (Timpani)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabbasso)

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, particularly in the woodwind and string sections. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons) play intricate melodic lines with frequent triplets. The strings (Violins, Viola, Cello, and Double Bass) provide a steady accompaniment with sustained notes and rhythmic patterns. The brass section (Cor Anglais, Trumpets, Trombones, and Tuba) plays sustained notes, often in a harmonic support role. The Timpani part features a consistent rhythmic pattern. The score is marked with measure numbers 280, 281, and 282 at the beginning of each system.

48 K Vivace

$\text{♩} = 160$

FL. 1 *mf*

FL. 2 *mf*

FL. 3 *mf*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

Sis. Cl. 1 *mf*

Sis. Cl. 2 *mf*

Fgt. 1 *mf* *f*

Fgt. 2 *mf* *f*

Cor. 1-2 *mf*

Cor. 3-4 *mf*

Sis. Tpt. 1 *mf*

Sis. Tpt. 2 *mf*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Tuba *f*

Timb. *mf*

Glk. *mf*

Xyl. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *f*

Cb. *f*

291

Fl. 1 *ff* *mf*

Fl. 2 *ff* *mf*

Fl. 3 *ff* *mf*

Ob. 1 *ff* *mf*

Ob. 2 *ff* *mf*

Sis. Cl. 1 *ff* *mf*

Sis. Cl. 2 *ff* *mf*

Fgt. 1

Fgt. 2

Cor. 1-2

Cor. 3-4

Sis. Tpt. 1 *f*

Sis. Tpt. 2 *f*

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Timb. *f*

Glk.

Xyl.

G. C. *f*

Vln. I *ff* *mf*

Vln. II *ff* *mf*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *V*

Cb. *V*

299

Fl. 1 *ff* *mf* *ff* *ff*

Fl. 2 *ff* *mf* *ff* *ff*

Fl. 3 *ff* *mf* *ff* *ff*

Ob. 1 *ff* *mf* *ff* *ff*

Ob. 2 *ff* *mf* *ff* *ff*

Sib. Cl. 1 *ff* *mf* *ff* *ff*

Sib. Cl. 2 *ff* *mf* *ff* *ff*

Fgt. 1 *ff* *ff* *ff* *ff*

Fgt. 2 *ff* *ff* *ff* *ff*

Cor. 1-2 *ff* *ff* *ff* *ff*

Cor. 3-4 *ff* *ff* *ff* *ff*

Sib. Tpt. 1 *ff* *ff* *ff* *ff*

Sib. Tpt. 2 *ff* *ff* *ff* *ff*

Tbn. 1 *ff* *ff* *ff* *ff*

Tbn. 2 *ff* *ff* *ff* *ff*

Tuba *ff* *ff* *ff* *ff*

Timb. *ff* *ff* *ff* *ff*

Glk. *ff* *ff* *ff* *ff*

Xyl. *ff* *ff* *ff* *ff*

G. C. *ff* *ff* *ff* *ff*

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

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

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

Vc. *ff* *ff* *ff* *ff*

Cb. *ff* *ff* *ff* *ff*

Musical score for page 51, measures 306-311. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes parts for Flutes (Fl. 1-3), Oboes (Ob. 1-2), Clarinets (Cl. 1-2), Bassoons (Fgt. 1-2), Cor Anglais (Cor. 1-2), Horns (Cor. 3-4), Trumpets (Tpt. 1-2), Trombones (Tbn. 1-2), Tuba, Timpani (Timb.), Glockenspiel (Glk.), Xylophone (Xyl.), Gong/Cymbal (G. C.), Violins (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 306-311 are shown. The score includes parts for Flutes (Fl. 1-3), Oboes (Ob. 1-2), Clarinets (Cl. 1-2), Bassoons (Fgt. 1-2), Cor Anglais (Cor. 1-2), Horns (Cor. 3-4), Trumpets (Tpt. 1-2), Trombones (Tbn. 1-2), Tuba, Timpani (Timb.), Glockenspiel (Glk.), Xylophone (Xyl.), Gong/Cymbal (G. C.), Violins (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 306-311 are shown. The score includes parts for Flutes (Fl. 1-3), Oboes (Ob. 1-2), Clarinets (Cl. 1-2), Bassoons (Fgt. 1-2), Cor Anglais (Cor. 1-2), Horns (Cor. 3-4), Trumpets (Tpt. 1-2), Trombones (Tbn. 1-2), Tuba, Timpani (Timb.), Glockenspiel (Glk.), Xylophone (Xyl.), Gong/Cymbal (G. C.), Violins (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

329

Fl. 1 *fff*

Fl. 2 *fff*

Fl. 3 *fff*

Ob. 1 *fff*

Ob. 2 *fff*

Sis. Cl. 1 *fff*

Sis. Cl. 2 *fff*

Fgt. 1 *fff*

Fgt. 2 *fff*

329

Cor. 1-2 *fff*

Cor. 3-4 *fff a 2*

Sis. Tpt. 1 *fff*

Sis. Tpt. 2 *fff*

Tbn. 1 *fff*

Tbn. 2 *fff*

Tuba *fff*

329

Timb. *fff*

Glk. *fff*

C.T. *fff*

329

Pla. *fff* *mf* *crec.*

329 *8^{me}*

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff* Non divisi.

Cb. *fff*

This page of a musical score, numbered 56, contains 24 staves for various instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flutes 1-3, Oboes 1-2, Soprano Clarinets 1-2, Bassoons 1-2, Cor Anglais 1-2, Cor Anglais 3-4, Soprano Trumpets 1-2, Trombones 1-2, Tuba, Timpani, Glockenspiel, and Cymbals. The second system includes Percussion (Plaque), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music begins at measure 334. The Flute parts feature a melodic line with grace notes. The Oboe parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Clarinet and Bassoon parts play a steady eighth-note accompaniment. The Horn and Trumpet parts play sustained notes. The Tuba, Timpani, and Glockenspiel parts play sustained notes. The Percussion part includes a snare drum roll and a cymbal. The Violin I part plays a melodic line with grace notes. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Contrabass parts play sustained notes. The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals.