UNAM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Música – UNAM

NOTAS AL PROGRAMA

TESIS PARA OBTENER EL TITULO EN:
LICENCIADO EN COMPOSICION

PRESENTA:
MARCO ALEJANDRO GIL ESTEVA

DIRECTOR DE TESIS
LEONARDO CORAL GARCIA

2016

Cd. Mx.

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

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Indice

Introducción 3

Currículum 4

Programa 5

Invocación a San Gregorio 6

Fuegos del Ethos 14

Horas de Junio 18

Onirismos 23

Iridiscencias 29

Calígine 36

Conclusiones 41

Anexos:

1) Resumen de las notas al programa 43
2) Bibliografía 45
3) Partituras

Introducción

El presente trabajo es un análisis musical de 6 obras realizadas tras terminar mis estudios en la Escuela Nacional de Música (hoy Facultad de Música) entre el 2013 y 2015.

Seleccioné las obras que consideré más fieles como expresión personal y que me generan mayor satisfacción, de ahí que no usara piezas escritas durante mi periodo de formación. Mi particular gusto por el piano me llevó a incluirlo en la mayoría de las obras, sin embargo las dotaciones instrumentales para cada pieza son distintas.

El análisis se centró en destacar los elementos que dan identidad y forma al discurso musical, así como en aspectos generales del lenguaje armónico, rítmico e instrumental. Algunos elementos extra-musicales propios del proceso de ciertas obras están incluidos también. Evité hacer una descripción particular de cada compás o de cada elemento musical para optar por una visión más amplia y general de los recursos utilizados, destacando lo que considero esencial.

Invocación a San Gregorio y *Fuegos del Ethos* (para piano solo), *Horas de Junio* (para soprano y piano) *Iridiscencias* (para flauta, oboe, cello y piano), *Onirismos* (para cuarteto de guitarras) y *Calígine* (para orquesta de cuerdas), son las piezas que integran este análisis.

Las obras son testimonio y resultado de mi formación universitaria y por tanto reflejan mucho de lo aprendido en esta casa de estudios. Agradezco a la institución y a sus maestros el compartir la herencia de la tradición académico-musical, pues me ha servido, entre otras cosas, como base referencial y fuente de conocimiento para estructurar mi música.

Curriculum

Marco Alejandro Gil Esteva

México D.F. 22 de Junio 1986

Inició sus estudios musicales a los 6 años de edad con la maestra Sara Elvira Morant. Estudia 3 años composición con el maestro Francisco Pedraza e ingresa a la carrera de Composición de la ENM bajo la guía del Mtro. Ulises Ramírez, con quien trabajó y estrenó la mayoría de sus obras.

Participó como ejecutante en las clases magistrales de los maestros Rodrigo B. Kortum, Ludovica Mosca, Jean-Paul Sevilla y Janos Kery entre otros. Como intérprete en las salas de concierto de la ENM y algunas facultades de la UNAM, en los Conciertos Radiofónicos de la Sala Julián Carrillo, Casa Museo Diego Rivera, Sala Wagner, Sala Chopin, Sala Blas Galindo del CNA, entre otros.

Fue laureado en el "Concurso de interno de piano 2007" de la Escuela Nacional de Música. Ganador de la Beca "Gabriel Ruiz" para estudiantes de alto rendimiento, becario por parte del IMJUVE y ganador de la medalla Gabino Barreda (UNAM - 2011). Participó como compositor y ejecutante en el "Taller de Arte Sonoro" con el grupo de maestría y doctorado del Dr. Roberto Kolb de la ENM.

Sus obras han sido interpretadas en la sala Carlos Chávez del CCU, el MUNAL, museo José Luis Cuevas, foro cultural Chapultepec, centro morelense de las artes, festival internacional "Sonosíntesis" entre otros. Su producción abarca obras para diversos instrumentos solistas, música de cámara y ensambles mixtos. Ha participado como compositor e intérprete en música de concierto, performance, cortometrajes y teatro.

Programa

“Invocación a San Gregorio” (piano solo) *12´06´´*

1 - Preludio
2- Invocación

“Fuegos del Ethos” (piano solo) *6´15´´*

“Horas de Junio” (para soprano y piano) 6´00”

“Onirismos” (cuarteto de guitarras) *8´00* “

“Iridiscencias” (para flauta, oboe, cello y piano) *9´05´´*

1 - Luces
2- Sombras

“Calígine” (para orquesta de cuerdas) *8´00´´*

Total: 50´20´´

Invocación a San Gregorio

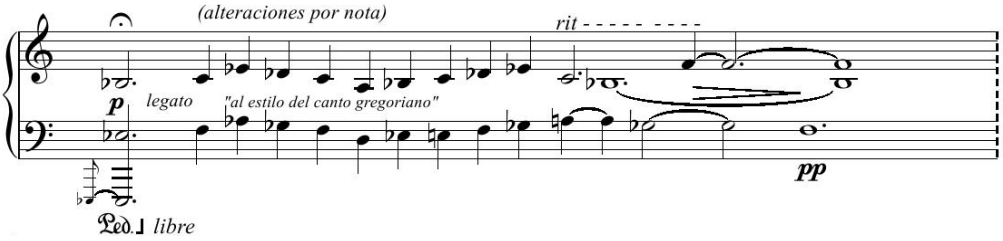
Piano solo

(2012)

Esta obra fue escrita y revisada a lo largo de 3 años. Inicié su concepción en 2012 tras mi fascinación por los estudios para piano de Gyorgy Ligeti, particularmente del No.16 Pour Irinna, cuyo tema considero cercano a la monodia del canto gregoriano.

La pieza consta de 2 movimientos, el primero es un breve preludio y el segundo una forma cercana al tema y variaciones. Inicié su escritura a partir del segundo movimiento (el preludio fue compuesto después), buscando un material que hiciera referencia a elementos de la música medieval, lo que dio pie a escribir un breve canto melismático a 2 voces sobre mi bemol menor, tema que sería utilizado para construir toda la obra; del carácter de este tema, surge la referencia a "San Gregorio" (papa romano, recordado entre otras cosas por recopilar y preservar los cantos del cristianismo primitivo).

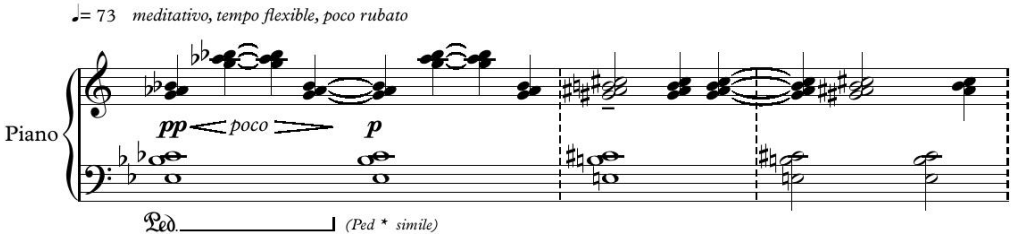
Ej. 1 – Tema inicial, base de ambos movimientos e inicio del segundo movimiento



I – Preludio

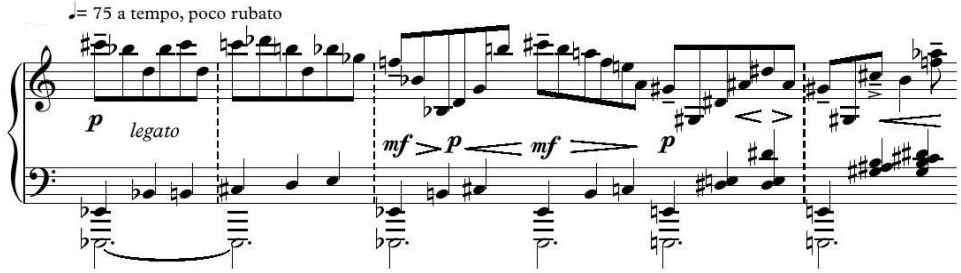
El preludio consta de 2 partes; la primera (compases 1-9) a la que llamaremos "A", presenta un material de textura predominantemente armónica. Toma como referencia la tonalidad y dirección melódica del canto melismático arriba ejemplificado (inicio del segundo movimiento) para construir, sobre *clusters* diatónicos, una cadencia entre mi bemol y mi mayor.

Ej. 2 – Inicio del preludio, *clusters* diatónicos entre mi bemol y mi mayor



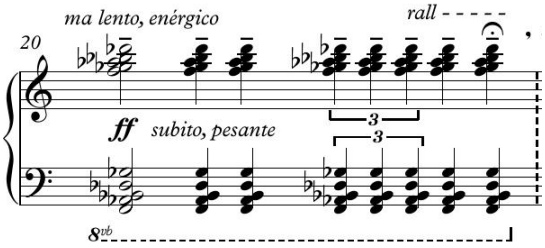
La segunda parte ("B") (compases 10 -18) consta de una melodía en forma de arpegio, a la par de un contrapunto en la voz tenor. Este material está derivado de "A", de ahí que conserve (con algunos cromatismos y notas de adorno) la escala, contorno melódico general y relación entre acordes (mi bemol y mi mayor) a lo largo de su construcción.

Ej. 3 – Primeros compases de "B"



Esta segunda parte conduce a un clímax ("C") (compás 19) repentino y breve, sobre un acorde de sol bemol 9. El clímax es una referencia a la parte "A" del preludio, construido a partir de la repetición de acordes, a manera de clusters diatónicos.

Ej. 4 – Clímax repentino en el preludio



Tras “C”, la segunda parte del tema es retomada a una quinta superior de distancia. La armonía modula hacia mi menor, conservando las características de “B” y se perfila el cierre del preludio, sobre la mayor, dando paso al siguiente movimiento.

La forma general del preludio puede describirse así:

Ej. 5 – Forma del preludio

“A”	“B”	“C”	“ B´ ”
(compases 1-9)	(compases 10-18)	(compás 19)	(compases 20-25)

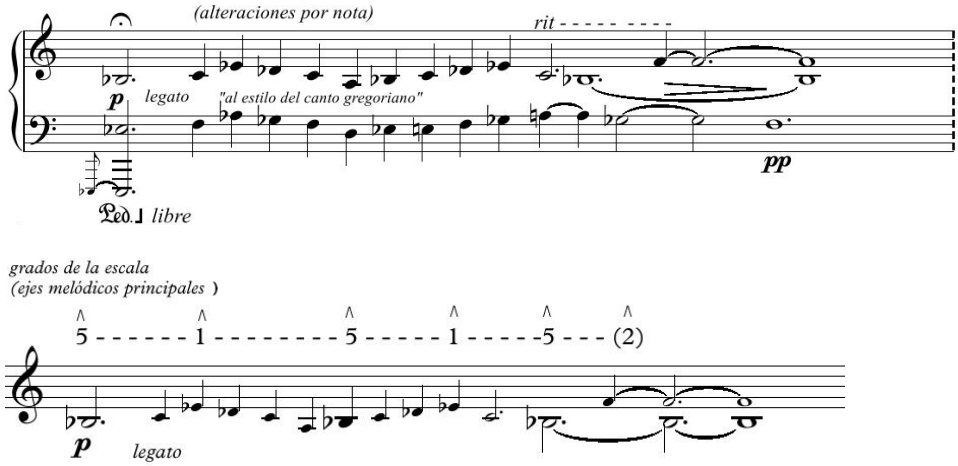
Rítmicamente, el preludio es bastante simple, utiliza figuras regulares y carece de un compás predeterminado, las líneas punteadas sugieren la distribución de acentos. El carácter general del preludio es íntimo y misterioso, su función es preparar afectivamente lo que será el movimiento medular (la “Invocación”), de ahí que el tempo sea flexible, buscando que la agógica sea un tanto similar a lo que se sabe respecto a su uso en la edad media, donde el pulso es influido por la extensión y cualidad de las frases.

,

II – Invocación

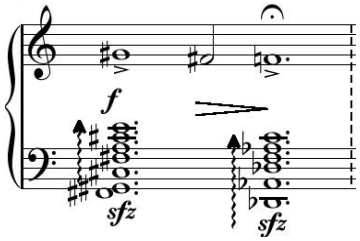
Este movimiento constituye la parte medular de la pieza, consta de 2 partes, la primera (“A”) es una melodía compuesta por 2 voces paralelas a una distancia de 5ta, armonizadas por una nota pedal sobre mi bemol.

Ej. 6 – Inicio del segundo movimiento



La segunda parte (“B”) es una cadencia entre fa sostenido con novena y re bemol con séptima.

Ej. 7 – Segunda parte del tema, compás 2



Ambos materiales se desarrollan a lo largo de 8 variaciones, en 2 de ellas se utiliza improvisación dirigida, recurso que utilizo con reserva, generalmente como puente entre dos partes, o para enriquecer un clímax. En estas partes, los elementos rítmico-melódicos

están solo sugeridos, pudiendo variar la velocidad y orden de las notas mientras se respete (en el caso particular de mi pieza) la armonía sugerida.

Tras exponer el tema (compases 1 – 2) inicia la primer variación, que deja intacto el tema y solo expande el material melódico de “A” y la cadencia de “B” al doble de duración, variando la armonía (compases 3-8).

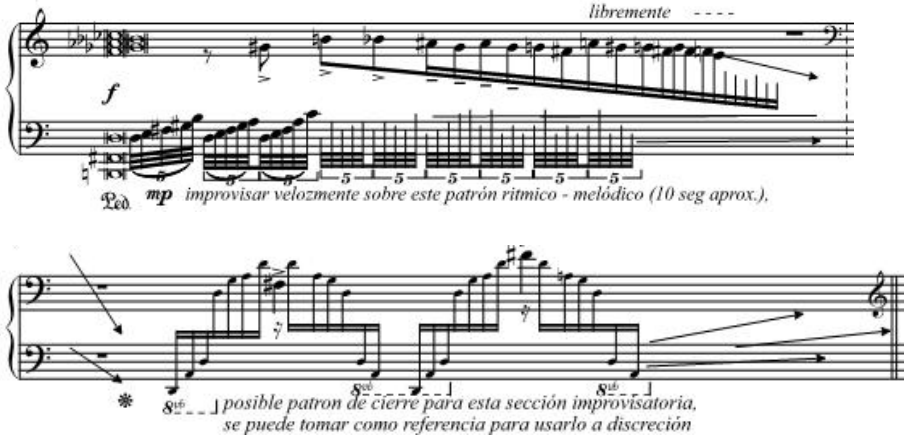
La segunda variación (compases 9-20) utiliza la parte “A” del tema en el registro grave, a manera de acompañamiento contrapuntístico. La armonía se aleja de la tonalidad inicial formando relaciones de tónica y dominante sobre mi, la fa# y si.

La tercer variación (compases 21-23) es una re-exposición casi literal del inicio en cuanto a extensión, tratamiento y armonía. Hay sutiles variaciones en la dirección melódica y densidad de los acordes.

La cuarta variación (compases 24-33) utiliza la parte “A” del tema. Está muy emparentada con la segunda variación y funciona como un desarrollo de esta última.

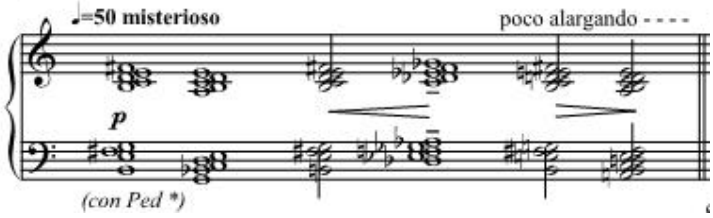
En el compás 31 se encuentra el primer clímax del movimiento; una sección de improvisación dirigida sobre un acompañamiento veloz e indeterminado en quintillos. La duración de esta improvisación es aproximada.

Ej. 8 – Ejemplo de improvisación dirigida, compás 31 - 32



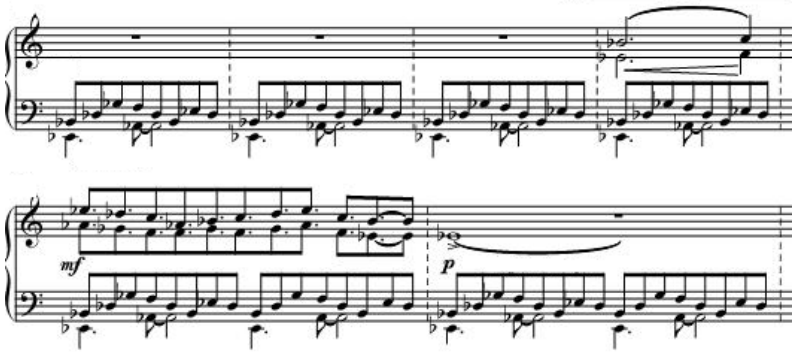
La quinta variación (compás 33) utiliza solo la parte “B” del tema, esta vez a manera de *clusters* diatónicos.

Ej. 9 – Quinta variación, compás 33



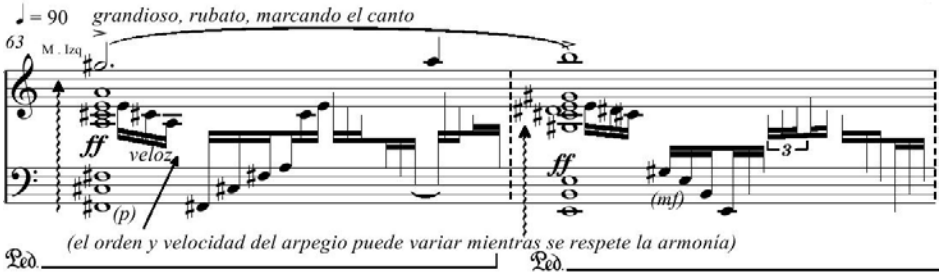
La sexta variación (compases 34 -48) trabaja con la parte "A" del tema y prepara el clímax principal de la pieza. El material de la cuarta variación es reutilizado para formar un *ostinato* al que se le añade una variante del tema melódico inicial (compás 38-39); formando un poliritmo entre el *ostinato* y el tema melódico.

Ej. 10 – Compás 34-40



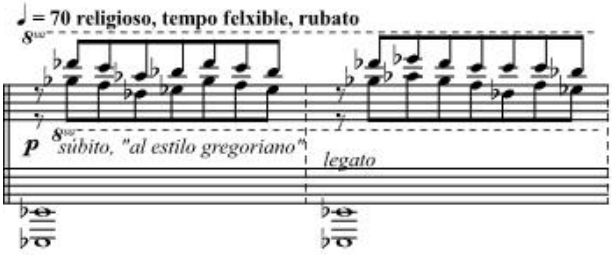
El clímax central de la obra, (compases 49-56) constituye la séptima variación del tema, esta sección trabaja con improvisación dirigida y utiliza únicamente la parte "B" del tema, en su mayoría sobre mi mayor (compás 2). Rasgos de arpegios indeterminados en velocidad y registro se intercalan con un movimiento melódico simple por grados conjuntos.

Ej. 11 – Compás 49 – 50, inicio de clímax principal



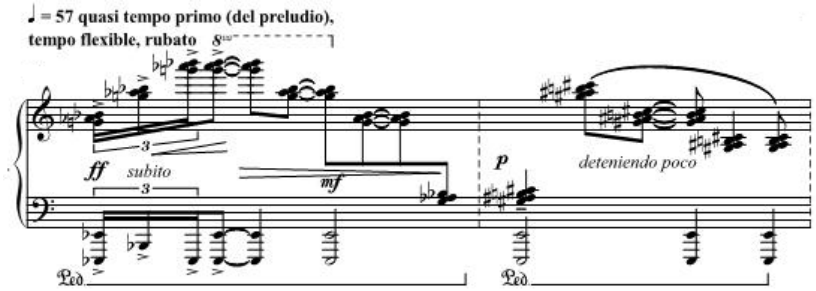
La octava variación (compases 58-67) utiliza solo la parte “A” del tema, en su mayoría sobre las notas de la escala mi bemol menor; el uso de registros extremos y flexibilidad del pulso son característicos de esta parte.

Ej. 12 – inicio de la octava variación



Esta variación es la última que puede considerarse como tal, pues el final de la pieza es una variación del preludio. Cada variación esta encadenada con la idea de aumentar la densidad y fuerza del discurso hasta retomar el material inicial del preludio, utilizándolo como sección final.

Ej. 13 – Inicio de la última sección, mención variada del inicio del preludio



Fuegos del Ethos

Piano solo

(2015)

Esta obra es fruto del volátil flujo de emociones que sucedió tras la ruptura con quien fuera mi pareja por muchos años. Volcado en una especie de exorcismo afectivo, sentí sin titubear lo que el afecto me refería musicalmente. La obra tiene un carácter claro y tempestuoso, con contrastes reflexivos y melancólicos, una suerte de mosaico emocional particular de esos momentos.

La pieza se divide en 4 secciones de distinta duración. Pudiendo representarse de la siguiente manera:

Fig. 1 – Tabla formal

A	B	Tema
A	B	Primer variante
B	A	B	Segunda variante
A	Tercer variante

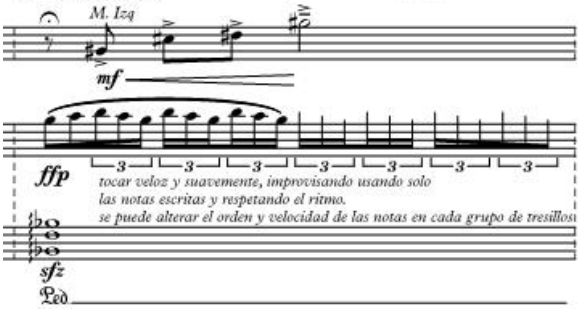
La primer sección (compases 1-8) expone al tema principal, que abarca los primeros 8 compases y consta de 2 partes; la primer parte ("A") es un rasgo de arpegio formado por quintas que sugiere a si menor como centro tonal.

Ej. 1 – Motivo inicial

La segunda parte del tema ("B") presenta un material inestable y agresivo compuesto en 3 planos: un pedal armónico amplio, un acompañamiento rápido e irregular, sujeto a cierto indeterminismo y una melodía corta, compuesta por saltos ascendentes.

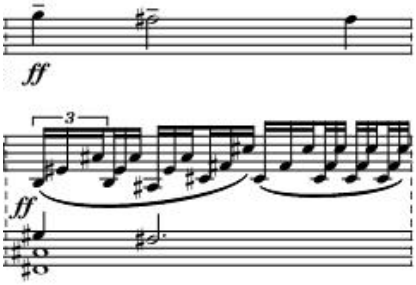
La tensión y densidad armónica se logra superponiendo tonalidades relacionadas por notas comunes; por ejemplo, la melodía se encuentra en sol# menor, el acompañamiento en si locrio y el bajo sobre si bemol.

Ej. 2 – Segunda parte del tema (“B”)



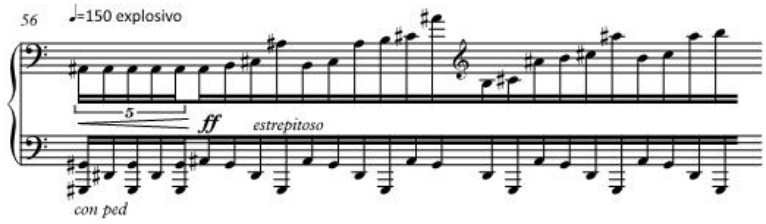
La segunda sección (compases 9-35) trabaja con ambas partes del tema, concentrándose sobre todo en extender la parte “B” hasta desembocar en un primer clímax sobre Fa# mayor y tonalidades cercanas (compás 29 – 35).

Ej. 3 – Inicio del primer clímax, compás 29



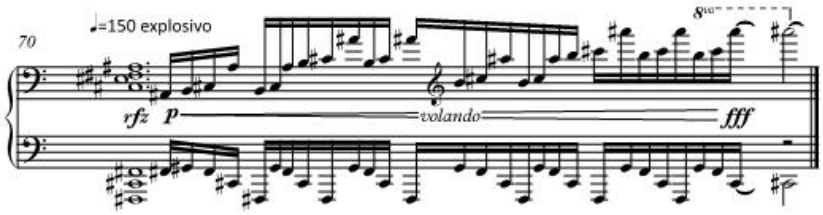
La tercer sección (compases 36-60) intercambia el orden de las partes del tema, iniciando y variando primero la parte “A”, luego intercalando “B” y retomando “A” para desembocar en un segundo clímax, el principal del movimiento (compases 56-60).

Ej.4 – inicio del clímax principal, compás 56



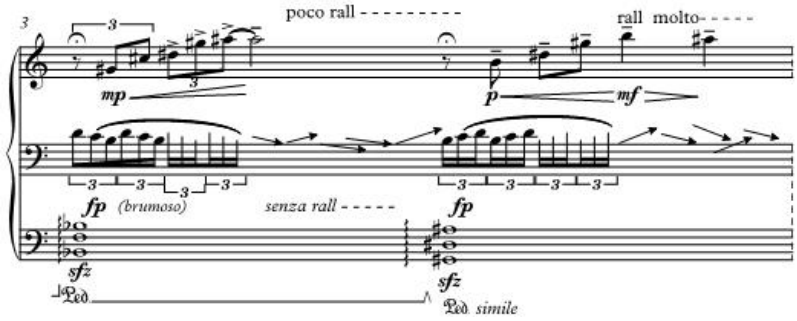
La cuarta sección (compases 61-70) excluye la parte “B” del tema y trabaja solo con “A”. La idea de esta sección es conducir de regreso al clímax principal para que funcione como final de la obra, esta vez sobre Fa# mayor.

Ej. 5 – Compás 70, final de la pieza



El tempo es bastante flexible. Los compases están delineados con la intención de dar cierta laxitud a la distribución de los acentos, las figuras rítmicas utilizadas son simples, lo que hace interesante agógicamente a la pieza es que cada plano (bajo a manera de pedal, acompañamiento veloz e indeterminado y melodía compuesta por motivos cortos) es un tanto independiente entre sí, en el compás 3 podemos observar un ejemplo.

Ej. 6 – tercer compás



Debido al particular origen de esta obra, ha sido la pieza que más rápido y preciso (respecto a lo que siento) he compuesto, por lo mismo, la que más aleatorismo y falta de planeación tuvo, debido a que surgió como una genuina y pujante necesidad de expresión. El resultado me recuerda un poco al “happening” en las artes visuales, donde primero se suscita un arrebato, una pulsión tras el cual surge una obra o propuesta conceptual. El escribirla me resultó bastante cercano a esta actividad exorcizante.

Horas de Junio

Para Soprano y piano

(2015)

Escrito por el poeta mexicano Carlos Pellicer, “Horas de Junio” es un grupo de 3 sonetos extraídos del libro “Hora de Junio” en 1937. Trabaja con la expresión de una crisis causada por la separación del ser amado, manifestada en forma de melancolía, tristeza, alegría y resignación; alegría del amor que ha sido compartido y tristeza a causa de la soledad presente.

La crisis que sufre el poeta, como decía José Gorostiza en 1937 poco después de que se publicó “Hora de junio”, cuando el amor se ausenta y “siente que su edificio se sustenta prodigiosamente en el aire y que en este mismo momento se le derrumba”, sobreviene a un desquiciamiento. El poeta se mueve entonces entre los elementos confusos de una catástrofe anímica (1).

Para componer esta pieza realicé una selección de frases dentro de los sonetos, utilizando únicamente frases de los sonetos I y III, escogidas bajo la premisa de buscar un equilibrio métrico y afectivo entre voz y piano. Los tres sonetos se leen a continuación:

Horas de Junio

I

Vuelvo a ti, soledad, agua vacía,
agua de mis imágenes, tan muerta,
nube de mis palabras, tan desierta,
noche de la indecible poesía.

Por ti la misma sangre --tuya y mía--
corre al alma de nadie siempre abierta.
Por ti la angustia es sombra de la puerta
que no se abre de noche ni de día.

Sigo la infancia en tu prisión, y el juego
que alterna muertes y resurrecciones
de una imagen a otra vive ciego.

Claman el viento, el sol y el mar de viaje.
Yo devoro mis propios corazones
y juego con los ojos del paisaje.

II

Junio me dio la voz, la silenciosa
música de callar un sentimiento.
Junio se lleva ahora como el viento
la esperanza más dulce y espaciosa.

Yo saqué de mi voz la limpia rosa,
única rosa eterna del momento.
No la tomó el amor, la llevó el viento
y el alma inútilmente fue gozosa.

Al año de morir todos los días
los frutos de mi voz dijeron tanto
y tan calladamente, que unos días

vivieron a la sombra de aquel canto.
(Aquí la voz se quiebra y el espanto
de tanta soledad llena los días.)

III

Hoy hace un año, Junio, que nos viste,
desconocidos, juntos, un instante.
Llévame a ese momento de diamante
que tú en un año has vuelto perla triste.

Álzame hasta la nube que ya existe,
líbrame de las nubes, adelante.
Haz que la nube sea el buen instante
que hoy cumple un año, Junio, que me diste.

Yo pasaré la noche junto al cielo
para escoger la nube, la primera
nube que salga del sueño, del cielo,

del mar, del pensamiento, de la hora,
de la única hora que me espera.
¡Nube de mis palabras, protectora!. (2).

La obra presenta una forma ternaria A-B-A´. La sección “A” utiliza solo fragmentos del primer soneto, la sección “B”, contiene a los 2 clímax principales de la pieza y está compuesta con fragmentos del tercer soneto, la sección “A´” está compuesta con fragmentos de ambos sonetos.

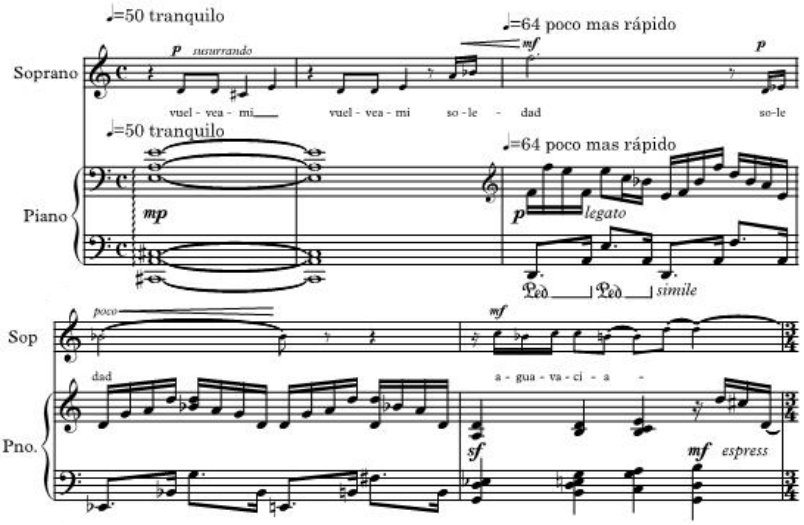
Fig. 1 – Forma general de la pieza

“A”	“B”	“ A´ ”
compases 1 - 31 Tema en 2 partes (“ a ” y “ b ”)	compases 32 - 79 clímax 1 – compas 46 clímax 2 – compás 73	compases 80-96 breve re-elaboración de “A”

La primer sección (“A”) expone el material temático, compuesto en 2 partes. La primer parte (“a”) va del compás 1 – 14 y la segunda (“b”) del compás 15-31.

El centro tonal inicial está a cargo de re menor y sus grados vecinos, aunque hay varias inflexiones y modulaciones por contraste a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, en el compás 3 y 4 la armonía se mueve por grados conjuntos, pasando de re a mi bemol y luego a mi menor. El uso de homónimos armónicos es constante, favoreciendo el contraste.

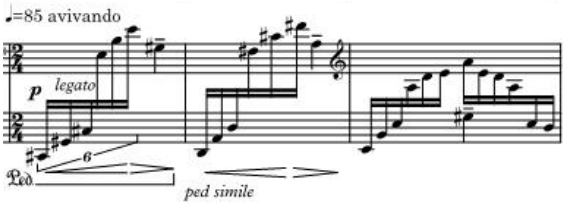
Ej.1 – Inicio de la sección “A”, compases 1-5



La segunda sección (“B”) abarca los compases 32 – 79, es la sección más amplia y constituye el desarrollo de la pieza.

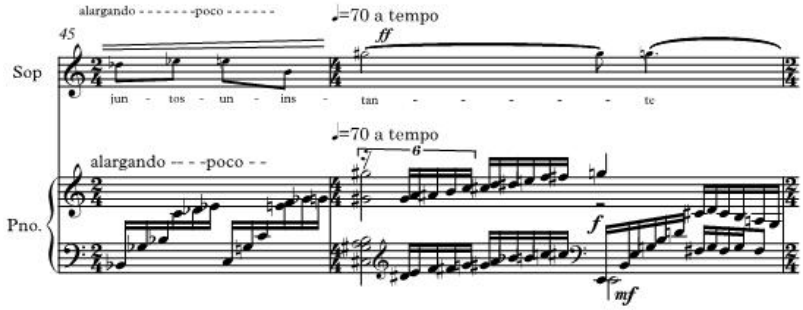
Esta sección la inicia el piano, utilizando rasgos de arpegio y escala a manera de acompañamiento, principalmente sobre do# menor y tonalidades vecinas, mientras que la soprano perfila una melodía derivada de la parte “b” del tema.

Ej2 – inicio de “B”, compases 32-34



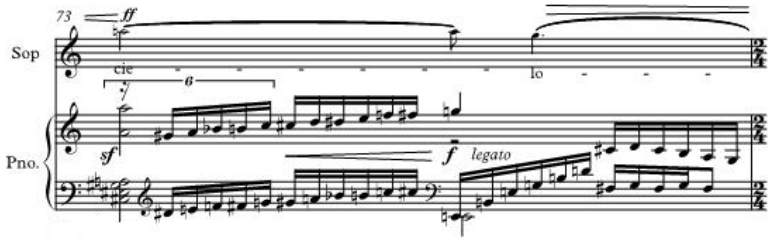
Las figuras rítmico-melódicas son las mismas utilizadas en la primer sección (con algunas variantes), la voz se encuentra inicialmente cargada hacía el registro grave para ir ascendiendo en dinámica y registro hasta el primer clímax de la pieza. (compás 46).

Ej3 – primer clímax, compás 45-46



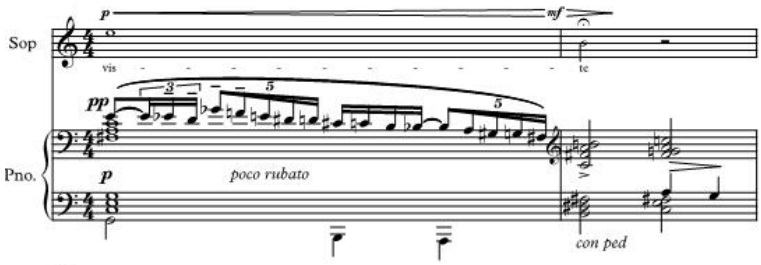
La sección “B” continúa su desarrollo con los mismos elementos rítmico-melódicos usados hasta el momento, para desembocar en el segundo y último clímax de sección, una imitación casi literal de lo escrito en el compás 46. La nota más alta en la voz es reservada para este momento.

Ej4 – segundo clímax, compás 73



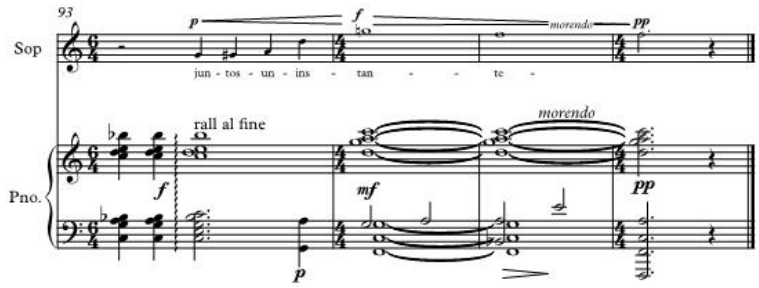
La tercer sección (A´) es una falsa re-exposición, reutiliza brevemente cada elemento importante que apareció en las secciones previas para desembocar en el cierre de la pieza, una breve coda sobre fa mayor compuesta de escalas cromáticas ascendentes y descendentes en el piano y valores rítmicos amplios en la soprano.

Ej5. Inicio de Coda, compás 87



La cadencia final 93 a 96 y está construida con material de la segunda sección. Los últimos compases son una breve cadencia V7 – I sobre fa mayor.

Ej. 6 – final



La relación música-texto fue abordada primero desde la voz, diseñando la melodía, compuesta en su mayoría por sonidos largos, sobre los que imaginé posibles armonías y motivos. El discurso del piano surgió como un contraste y refuerzo de lo que la melodía en la voz sugiere (y en cuyo diseño queda implícita la influencia del texto), sin hacer ninguna referencia (al menos conscientemente) a las palabras.

Onirismos

Para cuarteto de guitarras

(2015)

“Onirismos” es una pieza compuesta entre el 2014 y 2015, dedicada al cuarteto “Tetraktys”.

La obra se basa en la evolución de una textura común, constituida por distintos elementos rítmico-melódicos en continuo desarrollo, a través de cuatro secciones.

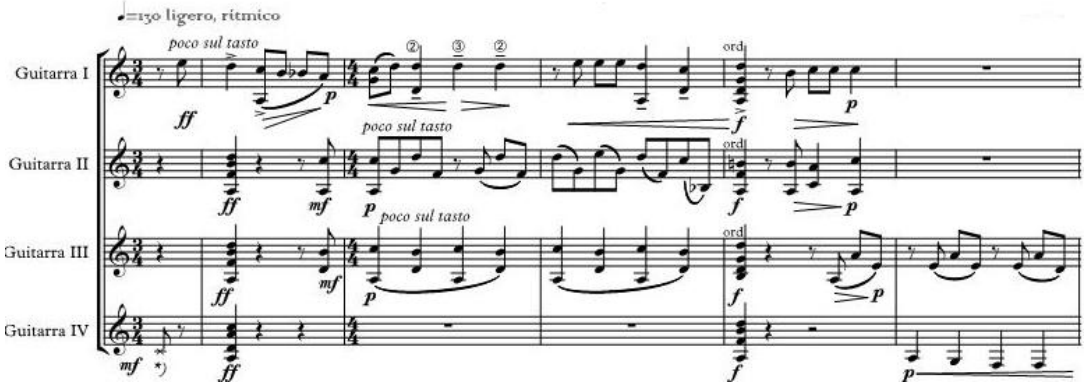
Fig. 1 – Forma general

“A”	“B”	“C”	“D”
Compases 1 - 38	Compases 39-87	Compases 88-128	Compases 129-183

Los primeros 4 compases contienen, a manera de germen, todos los elementos a utilizar más adelante. La idea general de la pieza es evitar en cierta medida la imitación literal de motivos y secciones para establecer un procedimiento de variación constante, tomando como guía la textura que se va generando entre las guitarras conforme el discurso evoluciona.

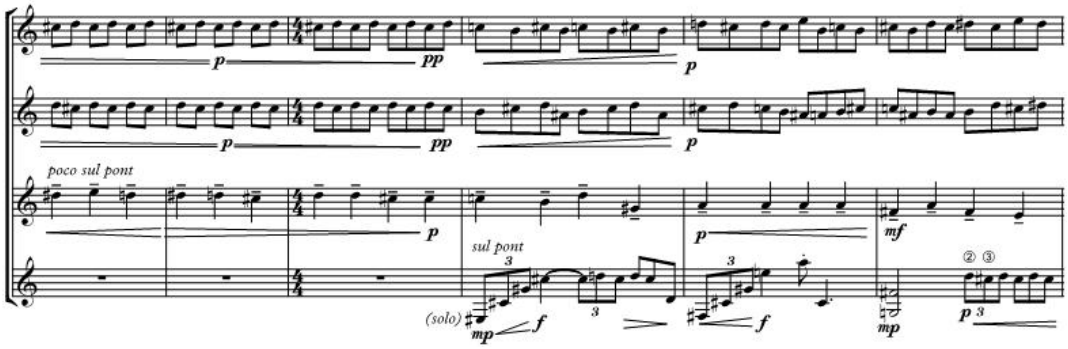
La primer sección (“A”) comprende los compases 1 – 38. La armonía inicialmente gira en torno a re menor y cada guitarra tiene una función propia, perfilando un material a manera de danza con alternancia entre compás ternario y binario.

Ej1. Inicio de la primer sección



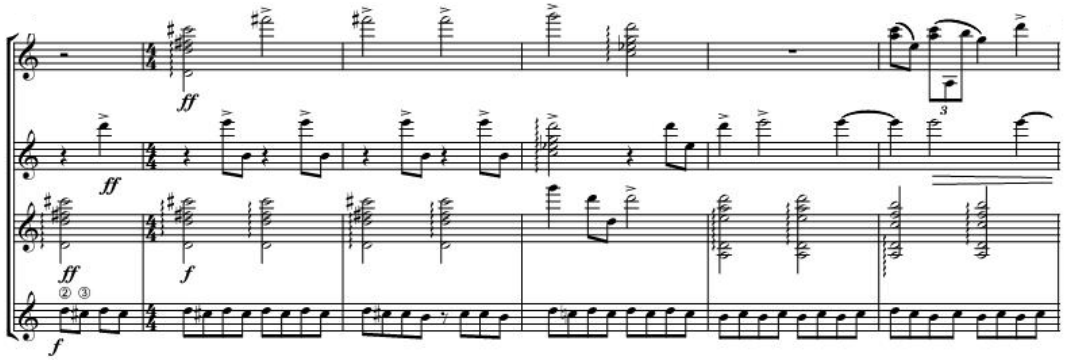
La segunda sección (“B”) (compases 39-87) desarrolla lo expuesto inicialmente y añade una función solista a las guitarras I y IV. La armonía se centra en su mayoría sobre do# menor y si menor, así como algunos grados vecinos. El acompañamiento está compuesto por bordados diatónicos y cromáticos, así como breves rasgos de escala.

Ej.2 inicio de la segunda sección



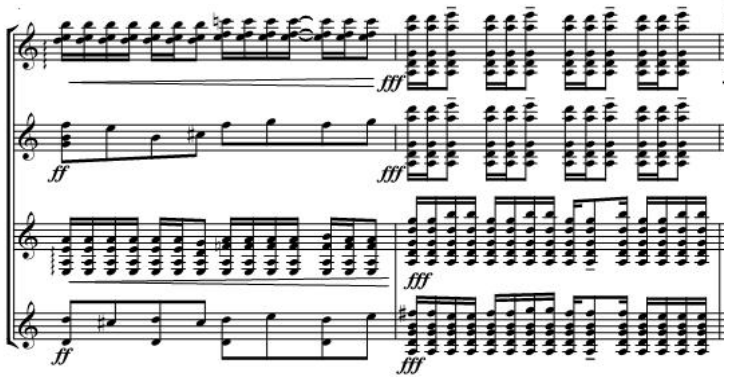
La tercer sección (“C”) contiene 2 clímax. El primero (compases 88 – 128) utiliza acordes superpuestos, sonidos repetidos y bordados cromáticos como acompañamiento, abarca los compases 88 – 110. La armonía oscila entre re mayor, re menor y do mayor.

Ej.3 primer clímax, compás 88-93



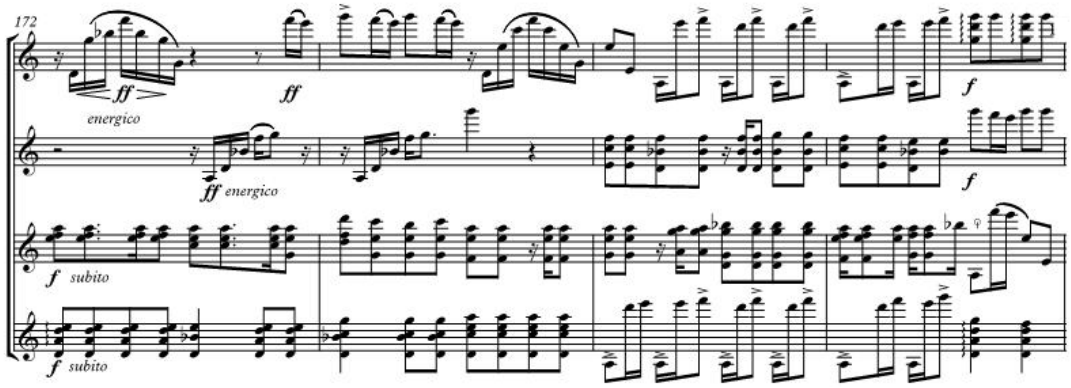
El segundo momento climático sucede entre los compases 120 - 124, está compuesto principalmente sobre re mayor, contiene al único *tutti* de la pieza, mismo material con el que más adelante cierra la obra.

Ej.4 segundo clímax, compás 88-93



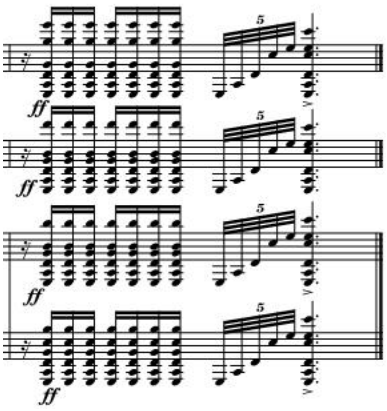
La cuarta sección (“D”) es la sección más amplia de la pieza y constituye una especie de segundo desarrollo de lo elaborado previamente. Inicia retomando el impulso temático inicial, centrando la armonía sobre la menor. La idea de este segundo desarrollo es conducir a un clímax más amplio, que sería el principal y último segmento de la obra, situado a partir del compás 172. Los motivos principales que habían aparecido a lo largo de “D” son reutilizados, conservando re menor como centro tonal.

Ej.6 Inicio del último clímax contenido en la sección “D”, compás 172 - 175



El final esta derivado del clímax perteneciente a la tercer sección (compás 124), se utiliza una cadencia auténtica simple para cerrar conclusivamente.

Ej.7 Compás final



Esta pieza, al igual que “Fuegos del Ethos” no tuvo una planeación concreta, la idea era permitir que cada sección sugiriera su desarrollo tomando como referencia el discurso previo inmediato, sin jerarquizar entre temas principales o secundarios, motivos derivados, ni alguna otra consideración más allá de favorecer el contraste interno y dar cierta homogeneidad externa al discurso. Mi motivación principal fue explorar una dotación e instrumento virtualmente desconocidos para mí desde una aproximación lúdica, permitiendo que la pieza se desenvolviera casi improvisadamente. La división entre secciones y su relación surgió de un análisis posterior y no de una intención implícita.

Iridiscencias

Para flauta, oboe, cello y piano

(2013)

1 – Luces

2 – Sombras

“Iridiscencias” es una obra en 2 movimientos, escrita para el cuarteto “Da Capo al Fine”, estrenada a finales del 2013 por esta misma agrupación. La invitación a componer para este ensamble vino por parte de mi maestra de piano, Ma. Teresa Frenk y la maestra Carmen Thierry. El tema surgió tras encontrarme con un poema de autor casi desconocido. Este poema, titulado “Envuelto en Iridiscencia”, pertenece al poeta Andrés Ruiz Sánchez (3). Las primeras estrofas dicen así:

ENVUELTO EN IRIDISCENCIA

“Surca el rojo cielo en el ocaso
Pinta emociones desconocidas
Atraviesa el mundo de un solo trazo
Encontrando la esperanza perdida

Expresa todo lo que llevas dentro
Vuelve palpables a tus latidos
Pues al arte es agua para el sediento
Una cuerda para escapar del olvido

Entre letras deja lo que te agobia
Difumina entre tonos a tus pesares
Una nota para alejar todas las fobias
Una ventisca que se lleve todos los males

Siéntete eterno entre los lienzos
Revive a tu alma de entre los muertos
Alcanza nueva vida entre los versos
Y con ella navega hacia bellos puertos

Un lápiz para marcar las experiencias
Un pincel para agotar el conocimiento
El pentagrama conocerá de tus vivencias
Desvelando al más oculto sentimiento…”

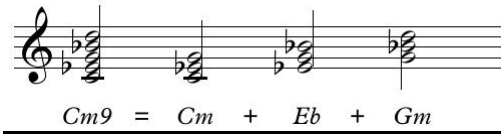
I – Luces

"Luces" toma como referencia o inspiración la idea abstracta de un ave, similar a un fénix, que en cautiverio fantasea su libertad. Esta imagen surgió como impresión paralela a la lectura del poema arriba mencionado y es representada en la primer sección de la pieza, a través del material melódico de la flauta.

Este movimiento trabaja con un discurso casi improvisado, donde cada instrumento participa de construir el tema y goza de cierta independencia. Consta de 4 secciones. La primer sección expone al tema "A", compuesto en 2 partes; la primer parte comprende los compases 1-16 y la segunda los compases 17-28.

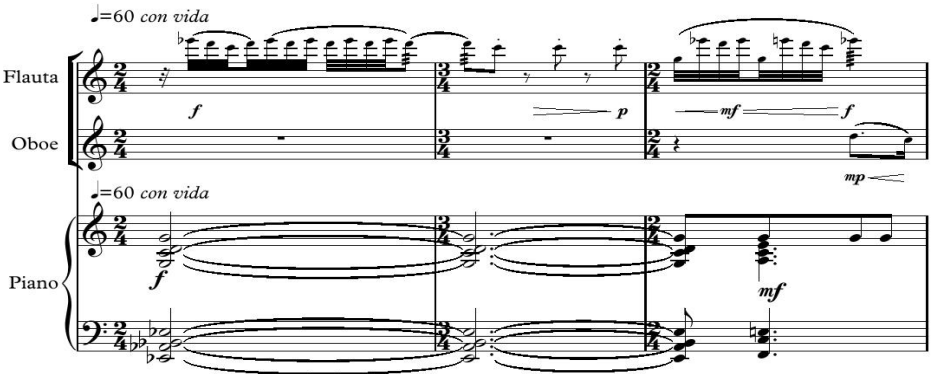
La primer sección (compases 1-28) se encuentra en su mayoría armónicamente relacionada con el acorde do menor con novena. El plan armónico general se basa en la superposición de triadas y sustitución de acordes con nota común.

Fig.1



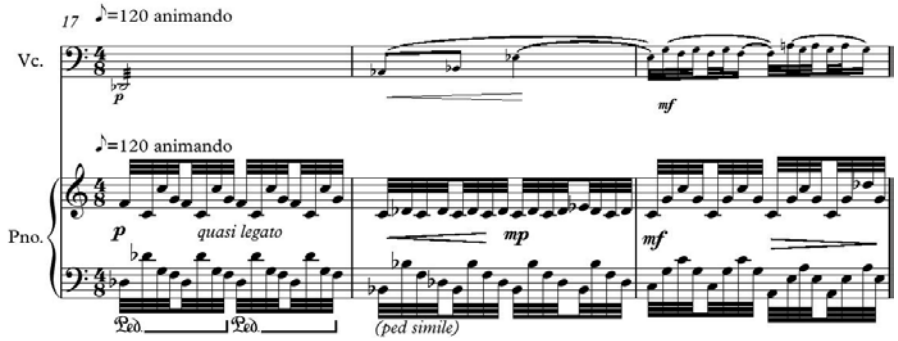
El tema "A" utiliza un material melódico simple y ágil, inicialmente a cargo de la flauta, compuesto por un bordado y trino sobre los primeros 3 grados de la escala de do menor.

Ej.1 - Inicio del tema "A", compases 1 - 3



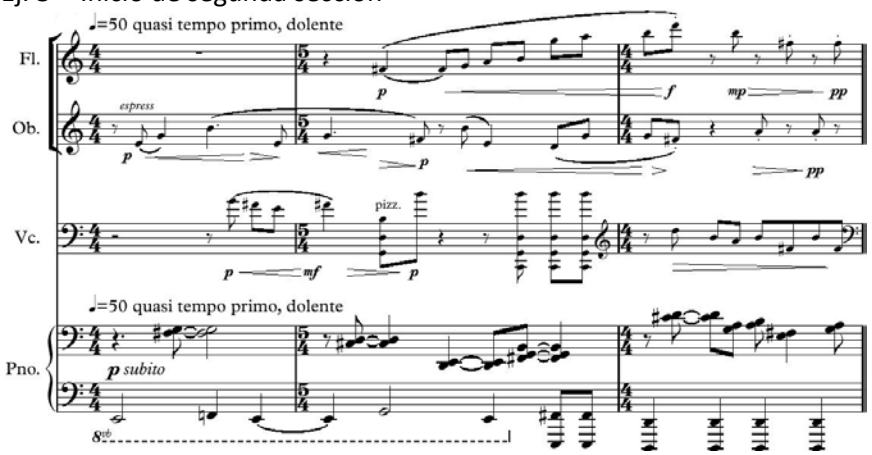
La segunda parte del tema guarda estrecha relación con la primera. El piano, que originalmente trabajaba con acordes largos, utiliza ahora arpegios rápidos sobre re bemol, y el material temático originalmente expuesto por la flauta es tratado ahora por el cello.

EJ. 2 - Inicio de la segunda parte del tema A, compases 17-19



La segunda sección (compases 29-38) expone el tema "B", a cargo del oboe. Es contrastante en *tempo*, densidad y carácter. Su armonía se centra sobre la escala de mi menor con el uso constante de intervalos de segunda.

Ej. 3 - Inicio de segunda sección

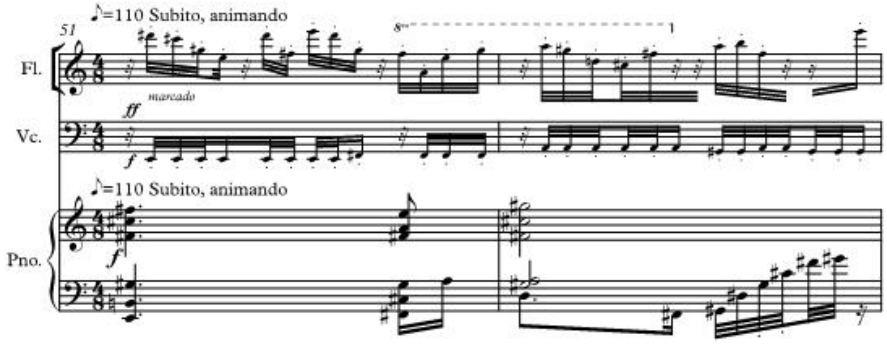


La tercer sección (compases 39-50) conecta con el clímax principal del movimiento. Esta sección funciona como un episodio breve que juega con elementos de ambos temas. Desarrolla y varía sobre todo la primer parte del tema "A".

La cuarta sección (compases 51-63) constituye el clímax y final de la pieza. Utiliza una melodía fragmentada sobre la escala de mi mayor, a cargo principalmente de la flauta,

que es doblada rítmicamente por el cello sobre notas repetidas. Silencios intercalados ente motivos melódicos de disímil duración son característicos de esta sección.

Ej. 4 – Inicio de la cuarta sección



El *tempo* de este movimiento es relativamente tranquilo, la mayoría de las secciones se encuentran escritas en compases simples binarios y ternarios. Solo en la segunda parte del tema "A" encontramos un compás compuesto de 4/8. El pulso se mantiene regular en toda la pieza incluso al cambiar de compás simple a compuesto. Las figuras rítmicas empleadas son convencionales, con un rango de duración entre la redonda y los 32vos.

Este movimiento tiene un carácter luminoso y dinámico, busca expresar el aleteo multicolor de este "pájaro abstracto" que representa en cierta forma al espíritu humano y su tendencia ascendente desde la auto contemplación.

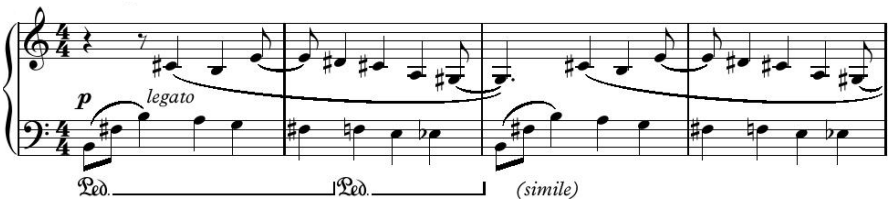
II – Sombras

"Sombras" es la respuesta contrastante al primer movimiento, representa el aspecto sombrío y recurrente de la confusión humana, la ausencia de claridad. La idea aquí es desarrollar un discurso en el que cada instrumento tenga una función relativamente estable y recurrente. El piano, en su mayoría funciona como acompañamiento, la voz principal suele llevarla el cello. La flauta y el oboe se utilizan con mayor reserva, casi siempre a manera de ornamento.

Al igual que el movimiento anterior, "sombras" se compone de 4 secciones. La primer sección (compases 1-25) expone el tema y establece la función de cada instrumento.

El piano presenta un *ostinato* sobre el que se disponen los demás instrumentos, este material representa la obstinación del hombre dentro de sí mismo. Está compuesto por 2 líneas melódicas descendentes sobre una misma tonalidad en 2 modos distintos, la primera sobre si menor y la segunda sobre si mayor.

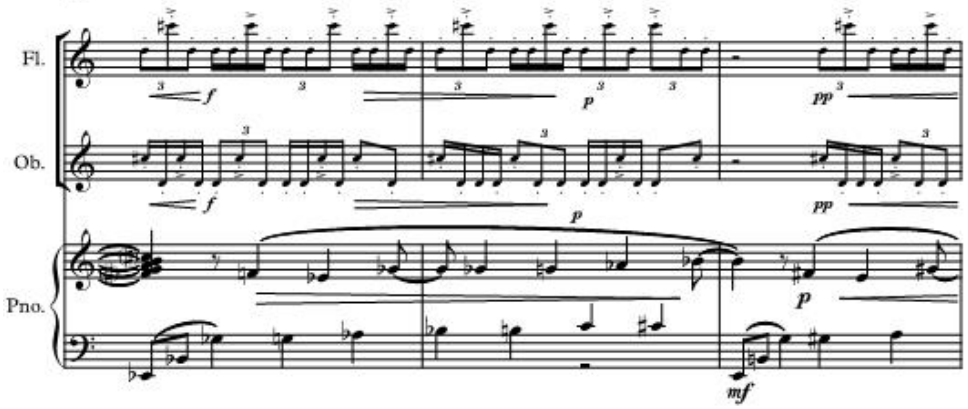
Ej. 5 – material principal del piano a lo largo de todo el movimiento



Esta frase está sujeta a repetición a lo largo del movimiento, solo varía la altura en la que se repite y en ocasiones, su cierre.

Tras un breve puente (compases 26-28) inicia la segunda sección (compases 29-49), en la que se utilizan los materiales temáticos del piano y del cello para desembocar en un primer clímax , un poli-ritmo entre los alientos y el ostinato inicial del piano (compases 41-45). La armonía oscila entre mi bemol menor y mi menor. Ej2

Ej. 6 – Primer clímax, poli-ritmo entre alientos



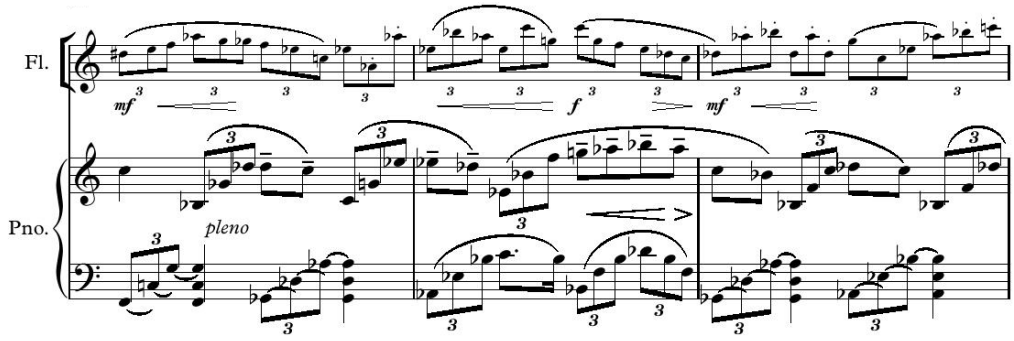
La tercer sección (compases 50-60) está a cargo del piano y la flauta, es una consecuencia de lo expuesto anteriormente por el cello, a la vez que un segundo clímax.

La cuarta sección (compases 64-82) retoma los materiales iniciales de cada instrumento, a manera de re-exposición variada y conduce al cierre de la pieza.

El piano y el cello son los dos protagonistas del movimiento, mientras que el oboe aparece poco, su función es contrapuntística y de contraste tímbrico.

La flauta se emplea poco, al igual que el oboe. Generalmente dobla a la voz principal o hace alguna variante imitativa de alguna línea melódica relevante a lo largo del discurso. Su protagonismo principal se da en la tercer sección (compases 50-60) al imitar y variar el material expuesto al piano.

Ej. 7 – Compás 50



El tempo de este movimiento es, en general, lento. Todas las secciones se encuentran escritas en compases de 4/4. Solo en una ocasión aparece un compás de amalgama de 5/4. El pulso se mantiene relativamente regular en toda la pieza salvo en las zonas donde se especifica *rubato*. Las figuras rítmicas empleadas son convencionales, con un rango de duración entre la redonda y los 16vos.

"Sombras" es una alusión al *"pathos"* griego, de ahí su obscuro carácter y lo recurrente de sus motivos, la estabilidad del pulso y el color armónico también están relacionados con este contraste afectivo. Así "Luces" queda como la representación de la afirmación del espíritu dinámico del hombre, mientras que "Sombras" representa su patetismo.

Calígine

Para orquesta de cuerdas

(2014)

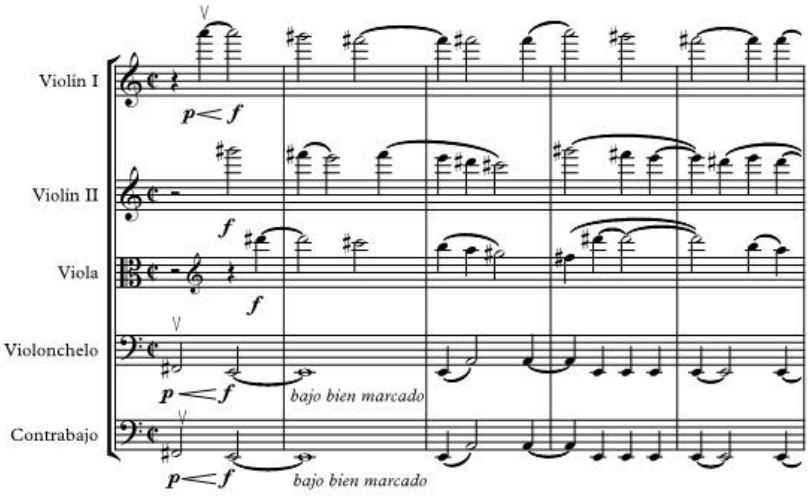
Esta pieza es un homenaje al compositor estonio *Arvo Part*, cuya obra "Tabula rasa" causó una fuerte impresión en mí, orillándome a escuchar otros compositores que trabajaron este estilo y lo explotaron de múltiples formas.

Calígine fue escrita en el 2014 con la finalidad de explorar a la orquesta de cuerdas desde una aproximación contrapuntística, esta obra tiene influencias de la música de Part y otros compositores afines. Está en su mayoría construida con motivos simples y breves, imitados e intercalados entre sí para delinear la melodía. La armonía es estable, enfocada más en el color que en la variedad de progresiones armónicas. La rítmica es simple, con el uso de valores regulares.

La palabra calígine quiere decir literalmente "obscuridad" o "tinieblas", sin embargo la obra no busca imitar una sensación particularmente tenebrosa, el título en este caso es una forma de generar expectativa y favorecer el contraste. El afecto general es de grandiosidad y contemplación, la pieza no trabaja con un programa definido.

La obra utiliza dos temas que se intercalan y varían, mismos que conectan con un amplio desarrollo en 2 secciones. El tema "A" abarca los primeros 74 compases, utiliza mayormente el registro sobreagudo y mi mayor como centro tonal; la tensión armónica se concentra en el registro extremo y se agrega un bajo amplio y simple, doblado a la octava por cellos y contrabajos.

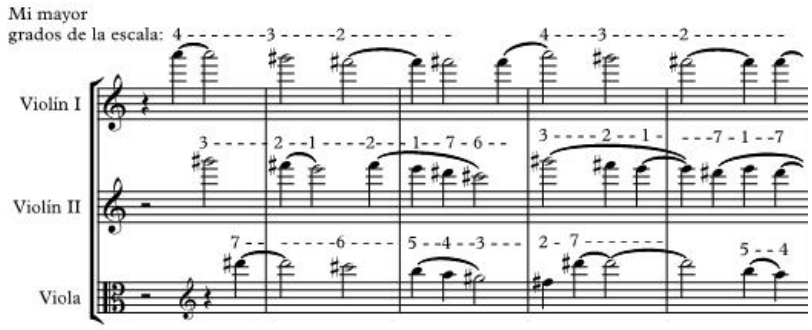
Ej. 1 – Inicio de la obra



La identidad del tema "A" es generada por el uso de disonancias en el registro agudo, el uso de motivos compuestos por rasgos de escala descendentes, que se imitan y varían progresivamente utilizando los 7 grados de la escala de mi mayor.

En el siguiente ejemplo se muestran los compases iniciales de la obra con sus grados melódicos principales.

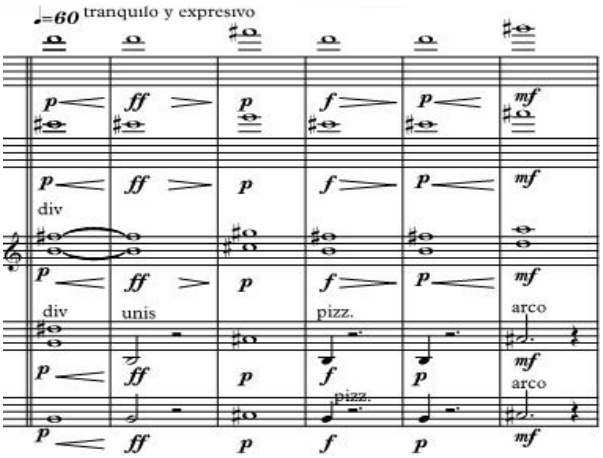
Ej 2 - Primeros 4 compases:



Toda la primer parte del tema “A” se basa en estos 4 compases, extendiendo, imitando y variando cada voz en periodos de tiempo más o menos regulares, por lo general cada 4 compases o en algún múltiplo binario.

El segundo tema (“B”) (compases 75-84) es un coral sobre si menor que contrasta con el primer tema por el uso de figuras rítmicas más amplias, registro estrecho y una textura predominantemente armónica en vez de contrapuntística.

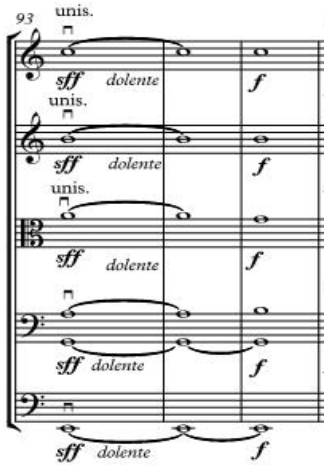
Ej. 3 – tema “B”



El desarrollo de la obra está conformado por 2 secciones amplias construidas con elementos de ambos temas (compases 85 – 149).

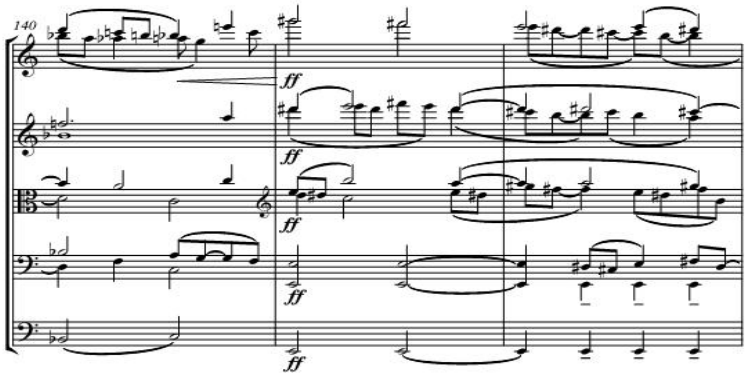
La primer sección del desarrollo (compases 85 – 106) presenta un discurso más ligero, donde se intercalan motivos simples y ágiles derivados de los de los temas principales, en su mayoría sobre si menor y tonalidades vecinas. Este discurso está intercalado entre el clímax de esta sección (compases 90-95) que es una variación del tema “B”.

Ej. 4 –compases 93 - 95



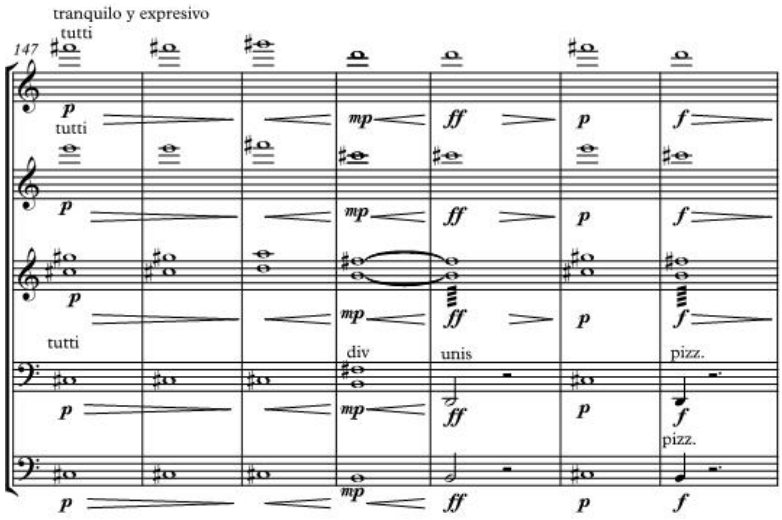
La segunda sección del desarrollo abarca los compases 108 al 146. Inicia con una mención literal del clímax de la sección anterior para dar paso al discurso solista entre violín y viola dentro de la orquesta, acompañados por el resto con un material derivado de la sección “A”. Esta sección contiene al clímax principal de la pieza (compases 138-146) que retoma al tema “A”, duplicando el número de voces y la densidad de la textura.

Ej. 5 – inicio del clímax principal



Este clímax conecta con el final de la pieza (compases 147–160); una re-exposición poco variada del segundo tema, esta vez elaborada sobre do# menor.

Ej. 6 – re-exposición del tema “B”



El propósito particular de esta pieza fue explorar el color y la potencia de la orquesta de cuerdas para representar un mosaico afectivo, por eso las secciones son muy estables, amplias y homogéneas en sí mismas, pero contrastantes entre sí. La obra no tiene una direccionalidad concreta, de ahí que cada sección sea distinta a la anterior, funcionan como una suerte de “diapositivas” encadenadas que enmarcan un collage musical unido solo por el color e impulso inicial, así como la recurrencia de los dos temas principales (“A” y “B”). El contraste lo da la sucesión entre secciones siempre cambiantes y la alternancia de estos dos temas.

Conclusiones

Estudiar en la Escuela Nacional de Música (hoy Facultad de Música) ha sido una de las experiencias más importantes en mi vida. Me permitió acceder a un mundo de conocimiento vasto y apasionante, mismo que estoy seguro nunca agotaré ni terminaré de conocer.

El proceso de hacerse músico suele orillarnos a conocer, apreciar, cultivar y gozar el simple acto de hacer, de crear sin esperar mayor recompensa que lo que el fenómeno en sí mismo ofrece, de acceder a uno mismo a través de un lenguaje que solo conoce presente, cuya expresión es efímera, que existe solo cuando se ejecuta (y cuando se piensa). Es increíble la cantidad de conocimiento no musical que la música ofrece, y sin embargo, raro es que se aprecie en su justa medida.

La carrera de composición es un mosaico de conocimientos variados; por un lado se aprende de familiarizarse con los conceptos académicos y la herencia de la tradición occidental, y por otro lado (esto en la práctica con otros músicos) se aprende de la confrontación de lenguajes, discursos y maneras de abordar la música. Al final lo que la carrera promueve es educar la intuición musical, cultivar la conciencia de la misma y por ende acceder a mayor libertad. Esta conclusión no llegó rápido a mi persona, pues por mucho tiempo concebí la libertad musical como inconciliable con la "cárcel" del conocimiento académico, del "oído tonal" y de todo lo referente a la tradición que delimita o establece reglas para trabajar la música. Hoy entiendo que lo importante es la relación con las cosas, en este caso, con el conocimiento musical.

El concepto de "tradición musical" no existe como una idea homogénea entre los músicos, la mayoría relaciona esta idea con la Academia y las herramientas técnico-musicales que brinda; más para mí la tradición es simplemente el legado del conocimiento evidente y "oculto" (que requiere de mayor involucramiento por parte del sujeto) que está implícito en toda la producción histórico-musical hasta nuestros días, de ahí que se puedan encontrar huellas de "la tradición" tanto en J.S. Bach como en el artista más comercial que cada quién pueda concebir.

Analizar mis obras ha sido una experiencia enriquecedora. El detenerme a apreciar las características de lo que escribo me ha brindado información nueva sobre el proceso que sigo al escribir, así como los recursos que me son familiares, a la vez que me ha permitido establecer con mayor claridad lo que ignoro o no utilizo con soltura y que puedo trabajar

para ampliar mis recursos; también me permitió darme una idea del grado de conciencia que tengo sobre el uso de mis materiales y su inter-relación al generar una forma.

Las obras que integran esta producción, tienen como punto de partida distintas formas de aproximación a mi propia musicalidad, es decir, al tipo de texturas, sonidos, ritmos y armonías con los que naturalmente fantaseo, y que han evolucionado conforme ha pasado el tiempo. No suelo partir de ideas concretas al componer, muchas veces imagino primero una textura, una o varias armonías, una melodía, o combinaciones de lo anterior y trato de hablarme en ese lenguaje, evitando incluso la idea de una forma (a menos que sea el propósito explícito de la pieza el ser referencial a algo, como en "Horas de Junio" o "Invocación a San Gregorio"). Procedo dejando que el tema o material que surge tras estas cavilaciones sugiera sus posibles formas o potenciales tratamientos.

Me detengo a observar mi proceso y puedo dar cuenta del lugar en que me encuentro tras mi experiencia dentro de la escuela, veo la influencia de mi bagaje musical, de la práctica constante del piano y el análisis de las obras a las que me acerco. Experimento cada vez más soltura y claridad en mi trazo y oído interno, a la vez que siento más satisfactorio el acto de componer.

El proceso también me ha permitido ver mis deficiencias y me ha brindado una brújula para detectarlas y trabajarlas, estas deficiencias siempre tienen que ver con no darse el tiempo de apropiarse de nuevos conocimientos, de retar mis límites tanto en la composición como en el instrumento y en la vida. Me doy cuenta de que el único camino viable para crecer en este oficio, es nunca darse por concluido.

Es evidente que uno no se hace músico ni compositor competente en el lapso de una carrera universitaria. Este proceso es tan amplio que muchas veces ni en una vida de trabajo puede concluirse, pues el final no existe, depende del alcance de quién la ejerce; de ahí el gozo y la tranquilidad de saber que gracias a la música, podré siempre acceder al gozo estético y anímico de escuchar, tocar y crear. Esta libertad, misma que vamos cultivando y expandiendo con el tiempo, hubiese sido imposible sin la existencia de una institución tan valiosa como la nuestra.

Resumen de notas al programa

Invocación a San Gregorio (para piano solo)

Escrita entre el 2012 y 2015, consta de 2 movimientos. El primero es un breve preludio de textura predominantemente armónica y el segundo una forma cercana al tema y variaciones. La obra utiliza algunos elementos característicos de la música medieval, como el uso de melodías *melismáticas* conducidas por movimiento paralelo, el uso de intervalos perfectos sucesivos y de notas largas a manera de pedal. El segundo movimiento incluye algunas secciones de improvisación dirigida, donde se puede improvisar respetando ciertas indicaciones descritas en la partitura.

Fuegos del Ethos (para piano solo)

Reflejo de un torbellino emocional personal, fué escrita en el 2014, casi como un exorcismo tras la ruptura con quien fuera mi pareja por muchos años. Consta de 4 secciones de distinta duración que utilizan un solo material temático, compuesto en dos partes. La primera parte es un rasgo de arpegio sobre si menor. La segunda parte es un material inestable y agresivo compuesto en 3 planos: un pedal armónico amplio, un acompañamiento rápido e irregular (sujeto a improvisación dirigida) y una melodía corta, compuesta por saltos ascendentes.

Horas de Junio (para soprano y piano)

Del poeta mexicano Carlos Pellicer, “Horas de Junio” es un grupo de 3 sonetos extraídos del libro “Hora de Junio” escrito en 1937. Los sonetos reflejan la expresión de una crisis causada por la separación del ser amado. Realicé una selección de frases dentro de los sonetos para escribir la pieza, utilizando únicamente frases de los sonetos I y III. La obra presenta una forma ternaria A-B-A´. La sección “A” utiliza fragmentos del primer soneto, la sección “B” fragmentos del tercero y la sección “C” de ambos.

Onirismos (para cuarteto de guitarras)

Compuesta entre el 2014 y 2015, dedicada al cuarteto "Tetraktys". La obra se basa en la evolución de una textura común, constituida por distintos elementos rítmico-melódicos en continuo desarrollo. Consta de 4 secciones. Los primeros 4 compases contienen, a manera de germen, todos los elementos a utilizar más adelante. Mi motivación principal fue explorar una dotación e instrumento virtualmente desconocidos para mí desde una aproximación lúdica, permitiendo que la pieza se desenvolviera casi improvisadamente. La división entre secciones y su relación surgió de un análisis posterior y no de una intención implícita.

Iridiscencias (para flauta, oboe, chelo y piano)

Compuesta en 2 movimientos, fué comisionada por el cuarteto "Da Capo al Fine" y estrenada a finales del 2013 por esta misma agrupación. El tema está inspirado en el poema "*Envuelto en Iridiscencia*" del poeta Andrés Ruiz Sánchez. Ambos movimientos constan de 4 secciones, el primero ("Luces") tiene un carácter luminoso y dinámico, toma como inspiración la idea abstracta de un ave, similar a un fénix, que en cautiverio fantasea su libertad. El segundo movimiento ("Sombras") es una alusión al *"pathos"* griego, de ahí su obscuro carácter y lo recurrente de sus motivos, ambos movimientos representan la afirmación del espíritu dinámico del hombre en contraste a su patetismo.

Calígine (para orquesta de cuerdas)

Escrita en el 2014, "*Calígine*" es un homenaje al compositor estonio *Arvo Part,* el objetivo era explorar a la orquesta de cuerdas desde una aproximación contrapuntística. Esta obra tiene influencias de la música de Part y otros compositores afines. La palabra "calígine" quiere decir literalmente "obscuridad" o "tinieblas" sin embargo la obra no busca imitar una sensación particularmente tenebrosa, el título en este caso es una forma de generar expectativa y favorecer el contraste. Motivos cortos intercalados entre sí conforman la melodía, la armonía se enfoca más en el color que en la variedad de progresiones y el ritmo es simple, compuesto por figuras regulares.

Bibliografía:

1) *Revista Iberoamericana:* "La Hora de Junio, de Carlos Pellicer"
Vol.56 – Julio – Septembre 2000

2) *"Hora de Junio"* – Carlos Pellicer
Fondo de Cultura Económica, 1979

3) *"Envuelto en Iridiscencia"* – Andrés Ruíz
http://www.poemas-del-alma.com/blog/todos-los-poemaspropios-48212-1

Marco Alejandro Gil

Calígine

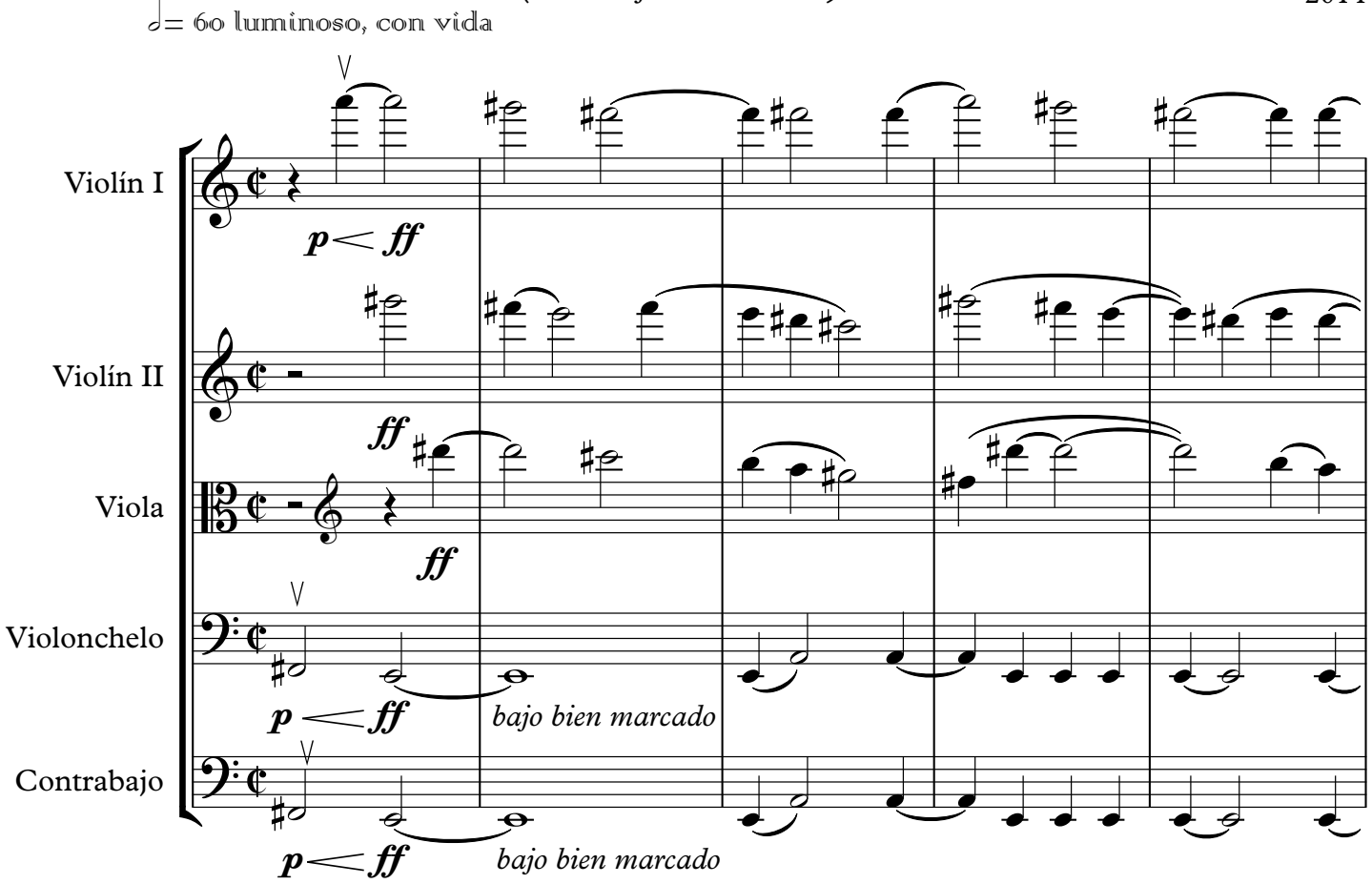
(homenaje a Arvo Part)

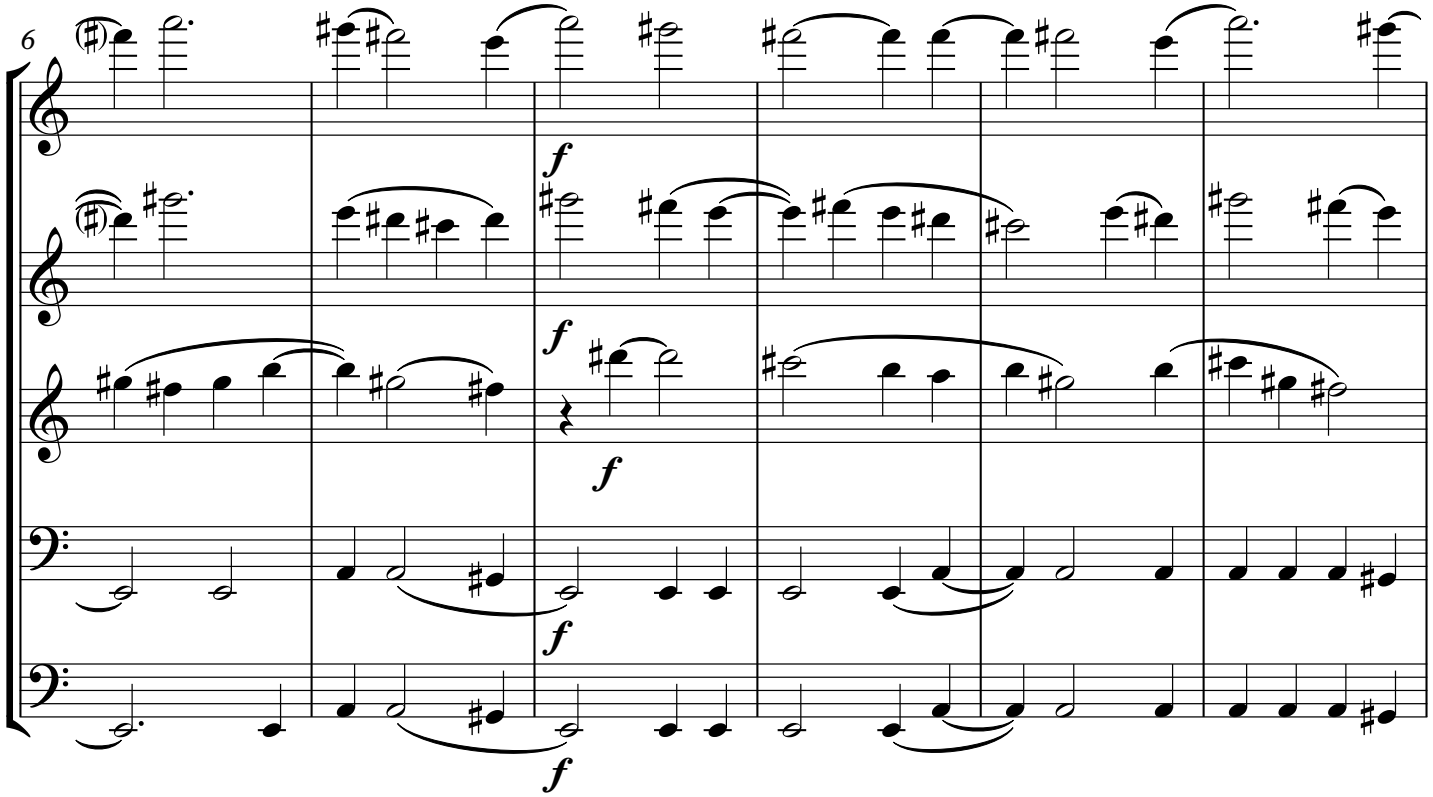
para orquesta de cuerdas

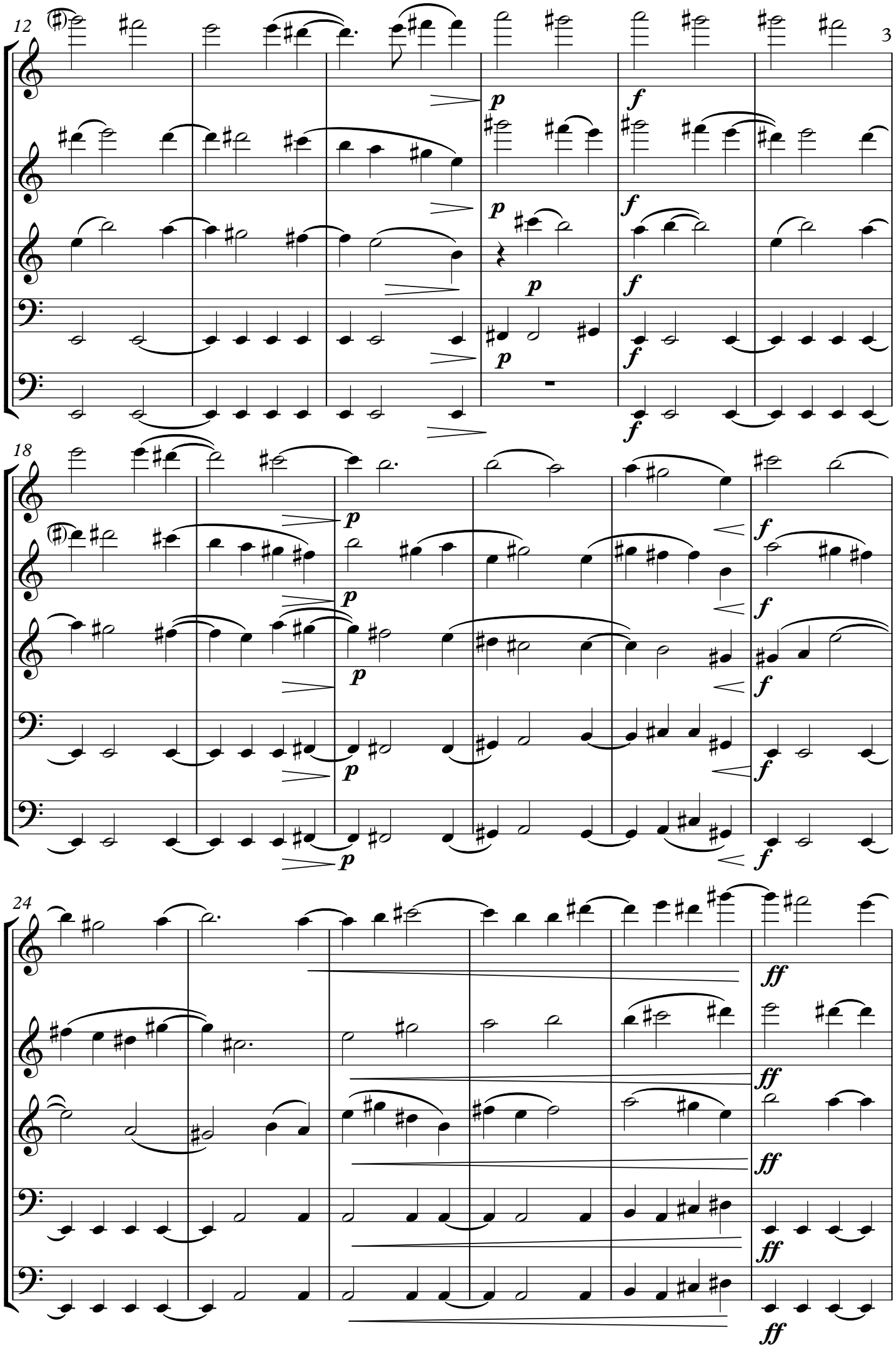
Calígine

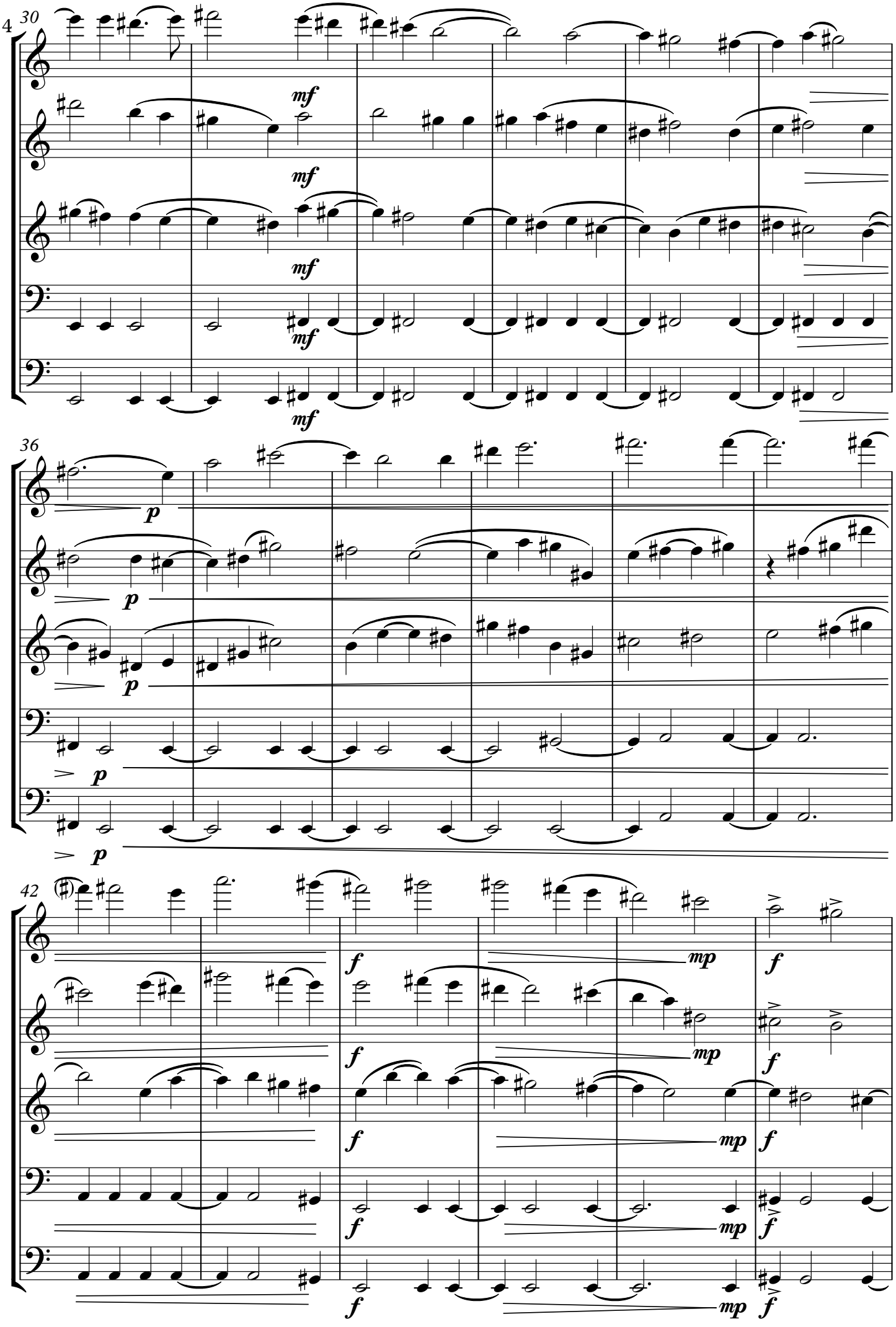
(homenaje a Arvo Part)

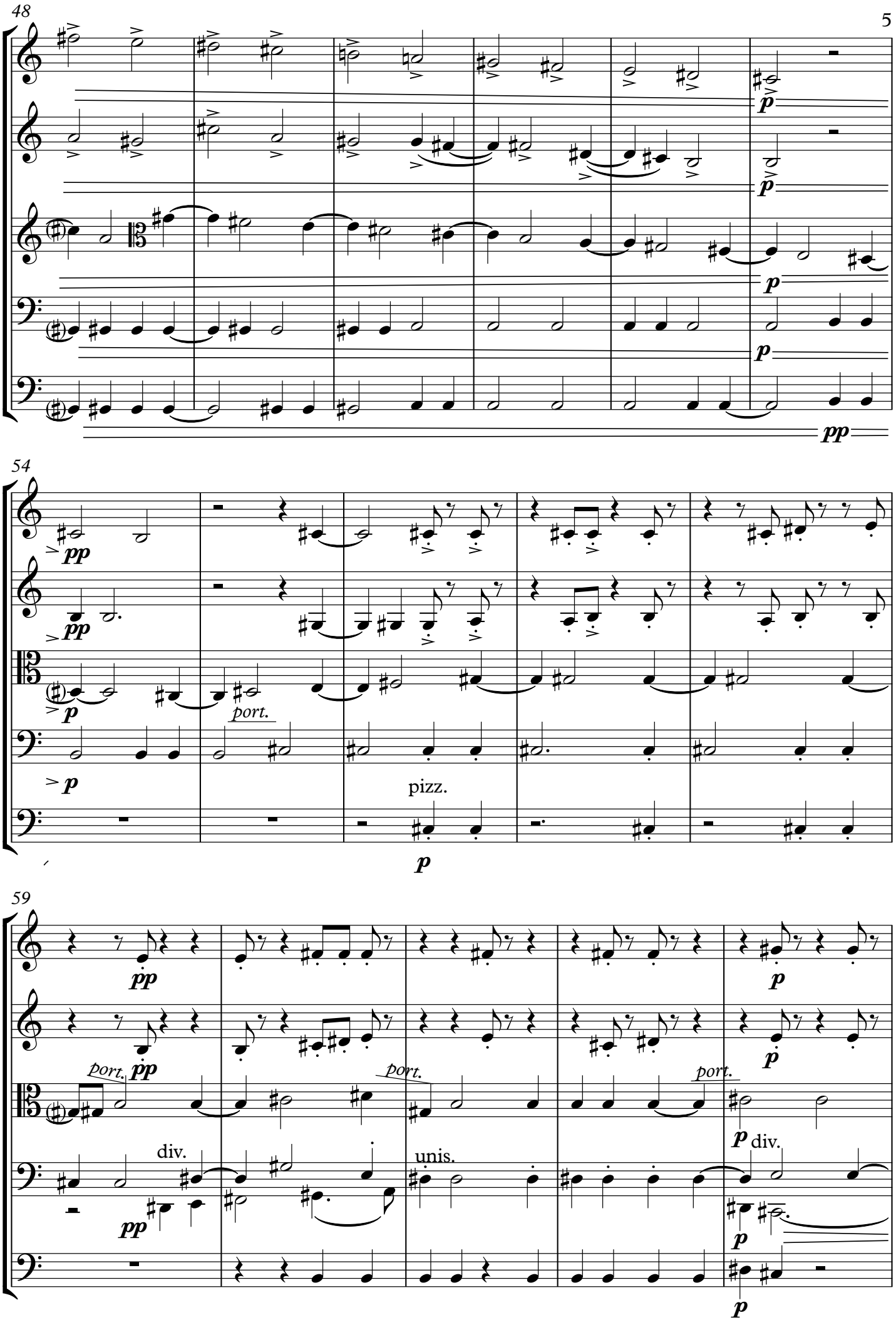
Marco Alejandro Gil
2014

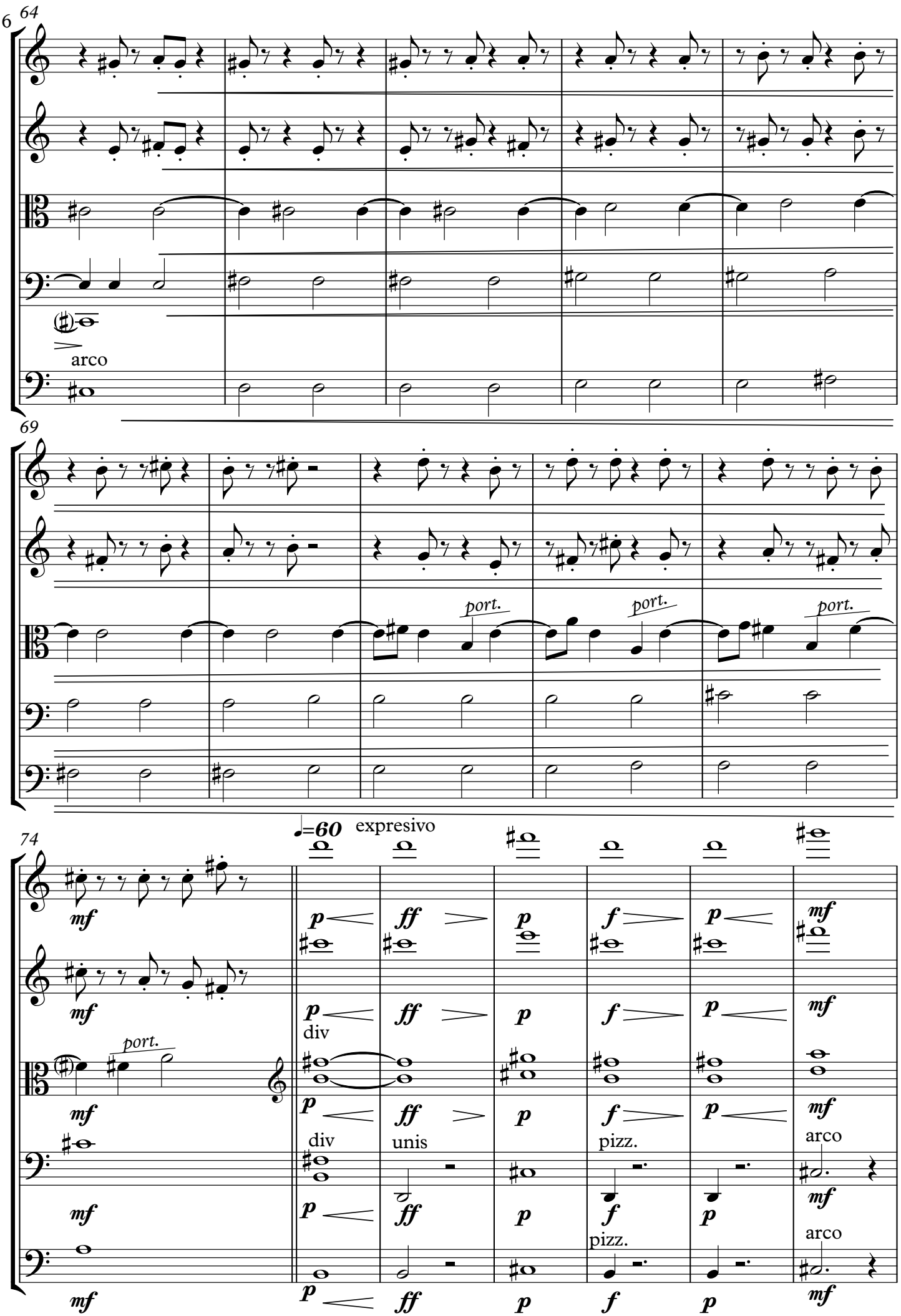


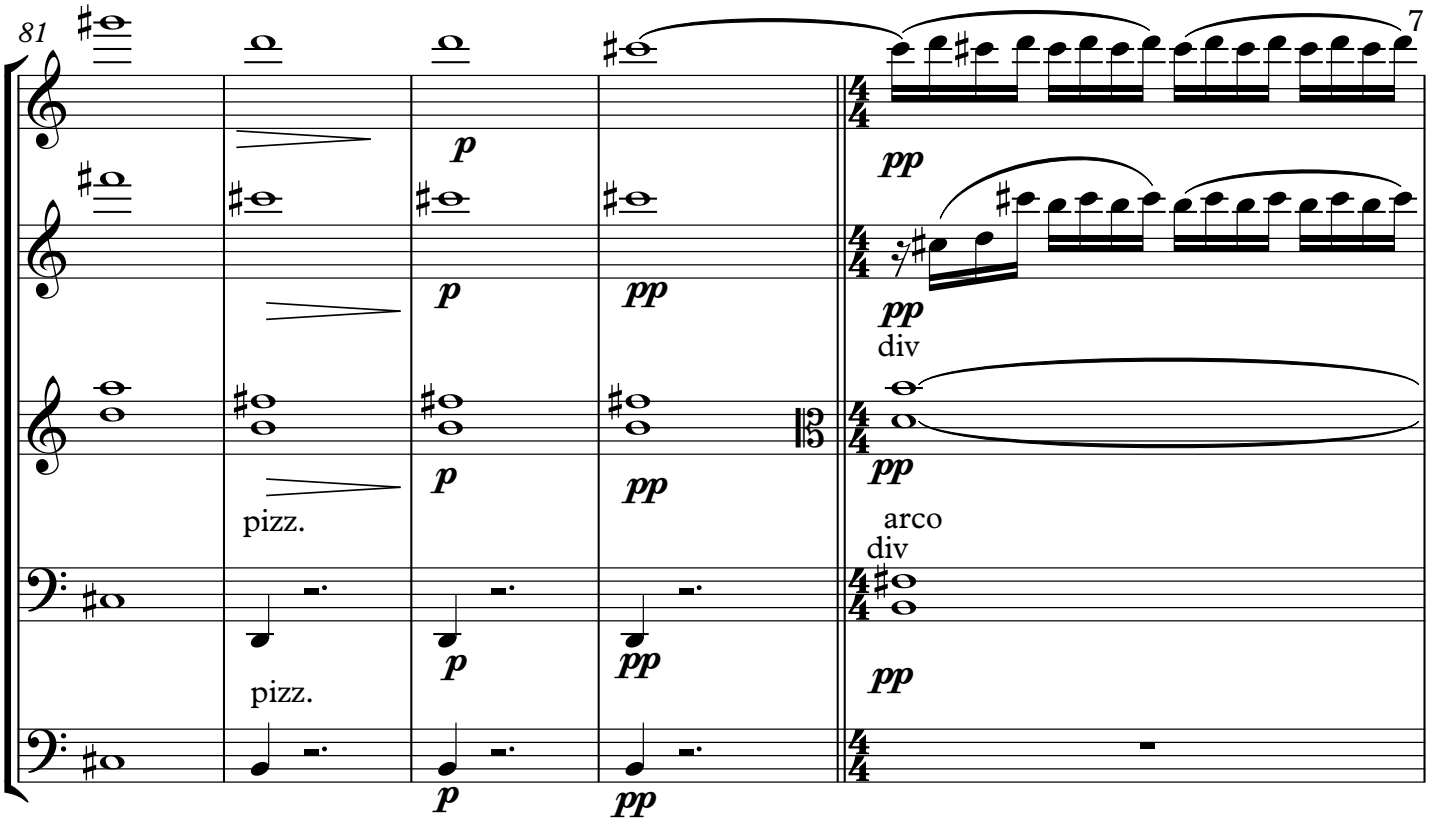


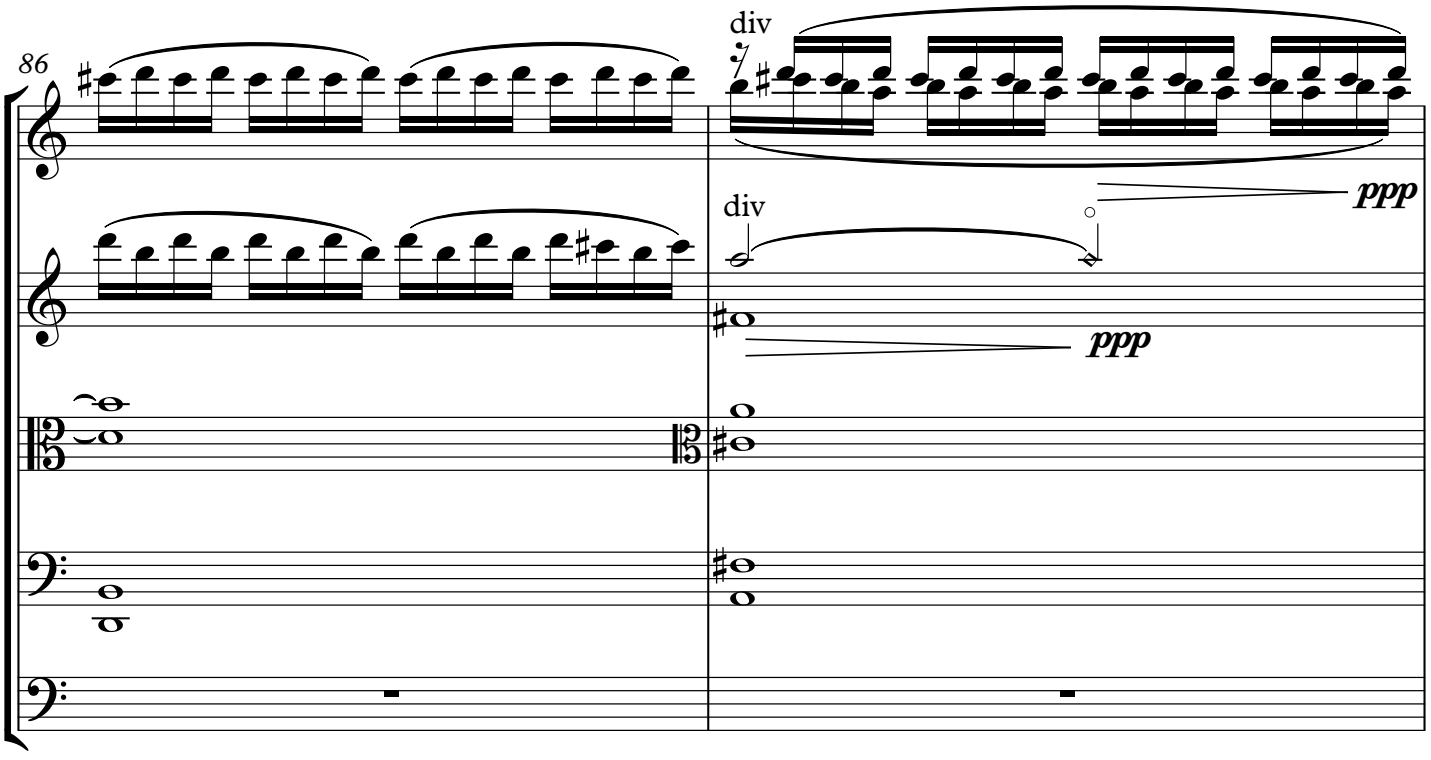

12
18
24
p
f
ff

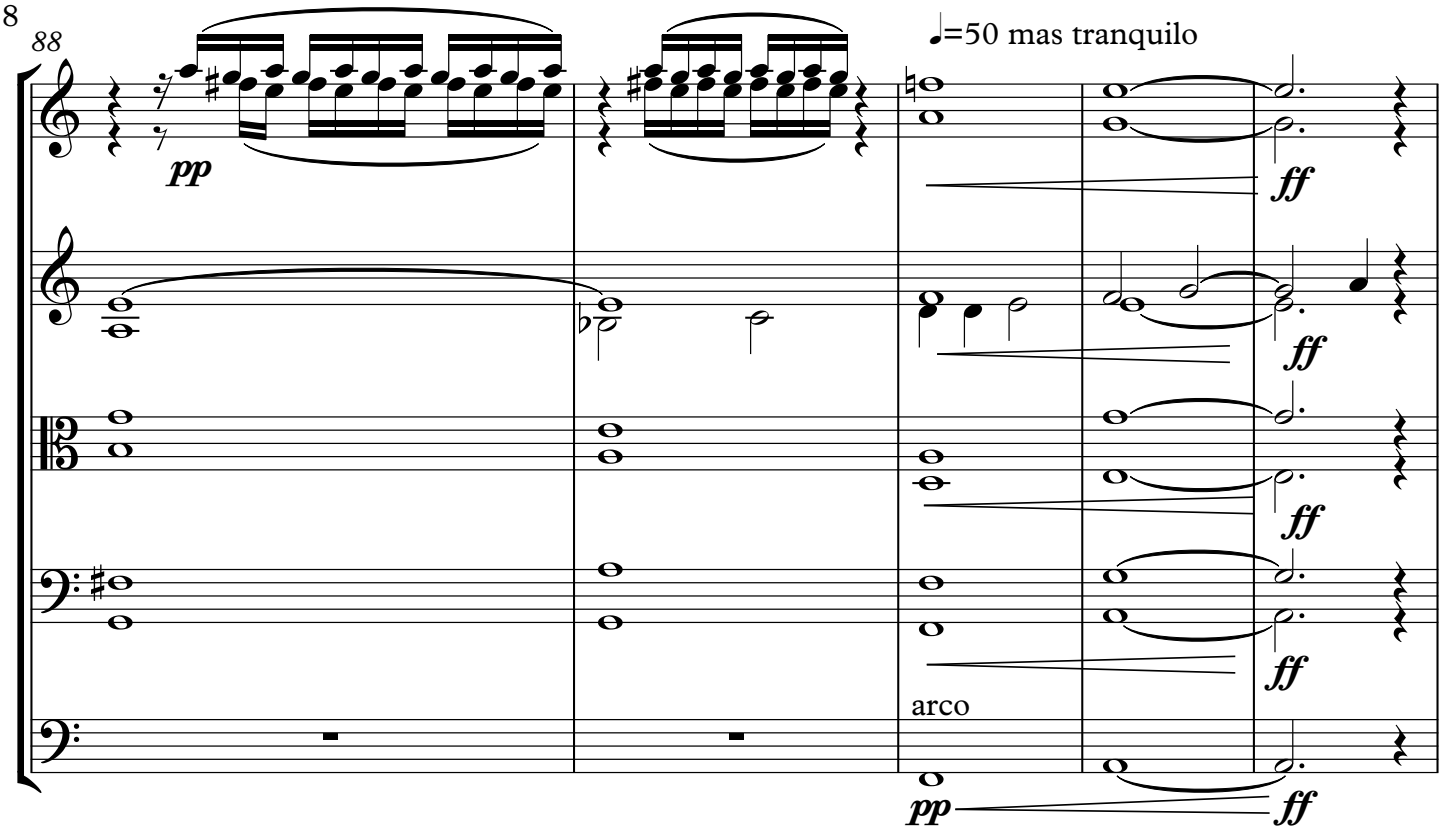

30
mf
mf
mf
mf
36
p
p
p
p
42
f
mp
f
f
mp
f
f
mp
f
f
mp
f

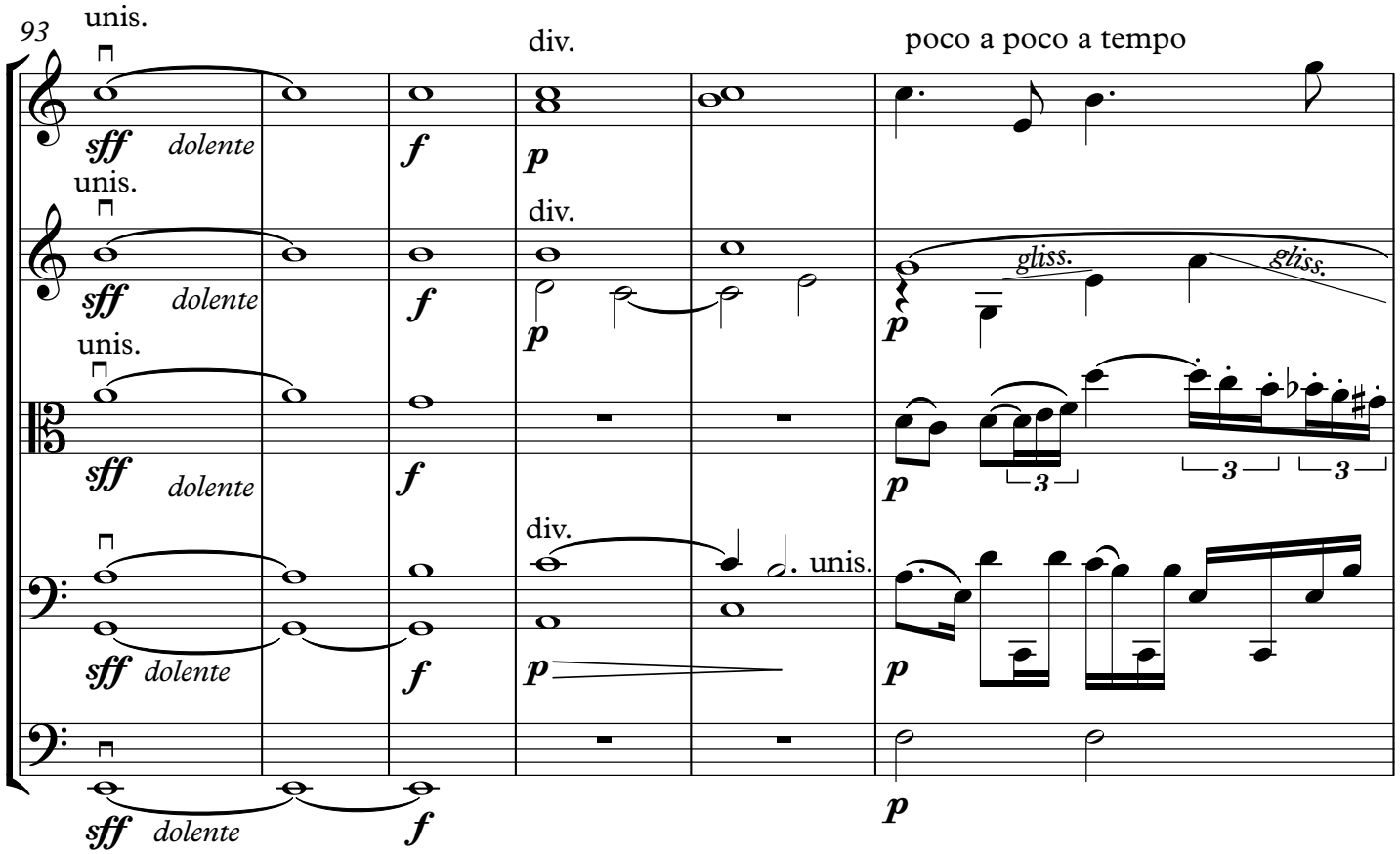

48
54
59
pp
p
port.
pizz.
div.
unis.

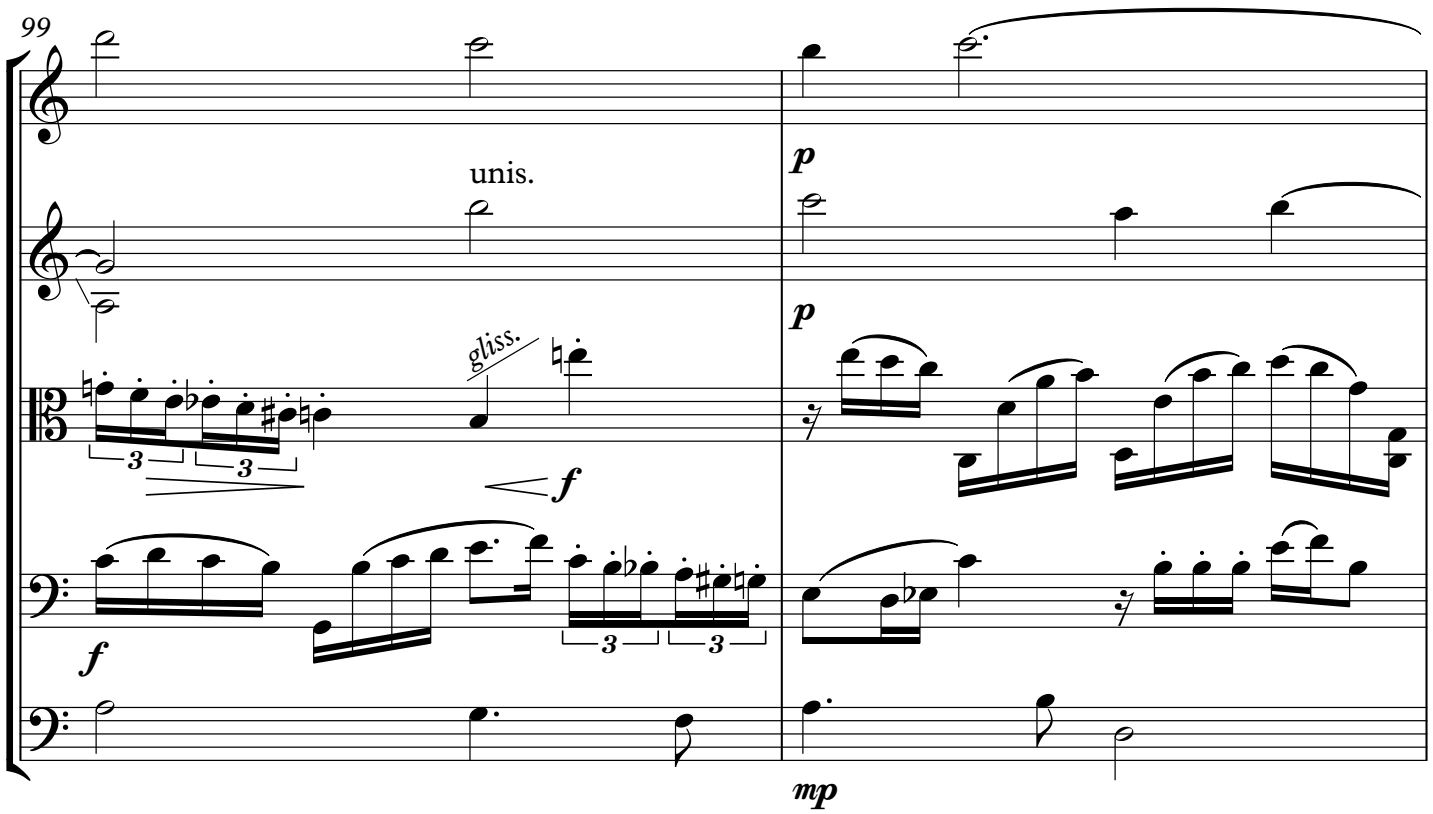

6
64
arco
69
port.
port.
port.
74
mf
♩=60
expresivo
p
ff
p
f
p
mf
div
unis
pizz.
arco

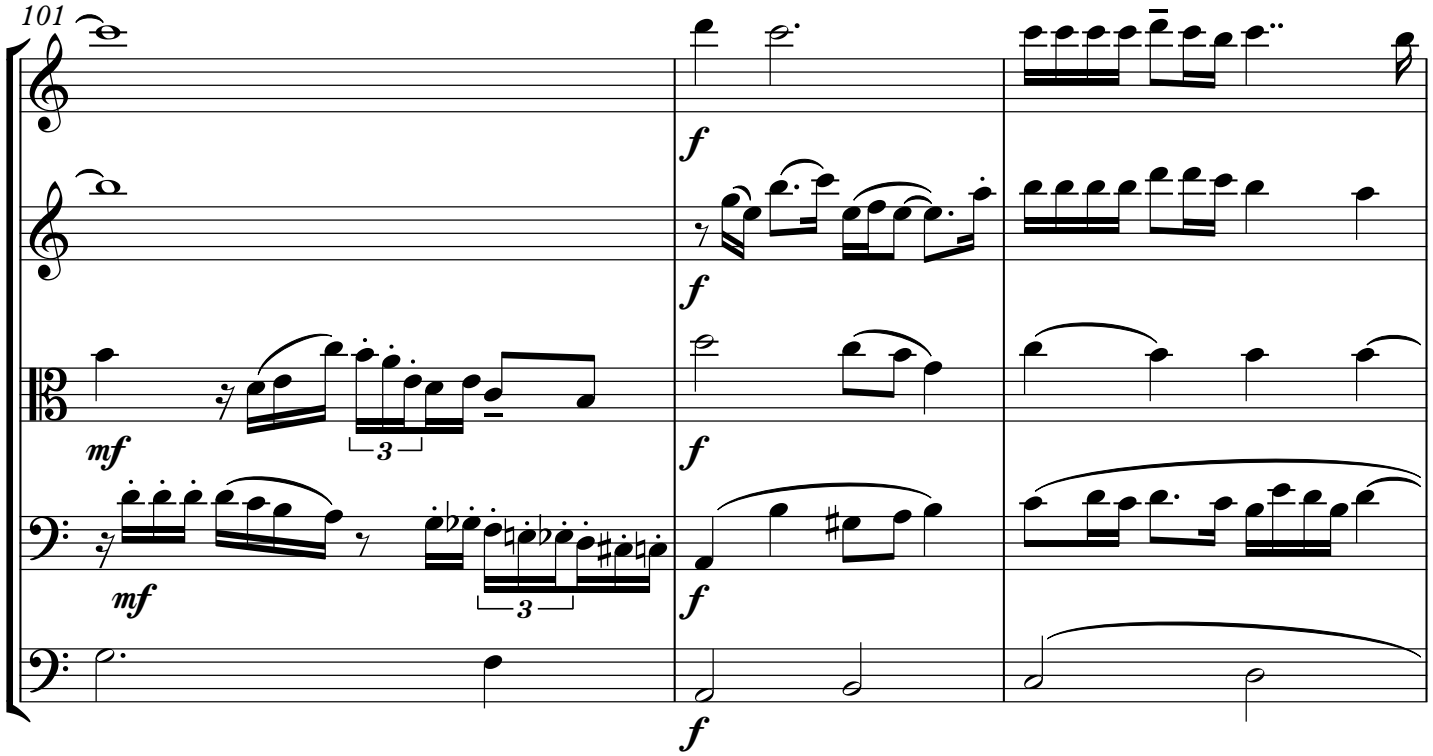

81
p
pp
pizz.
arco
div

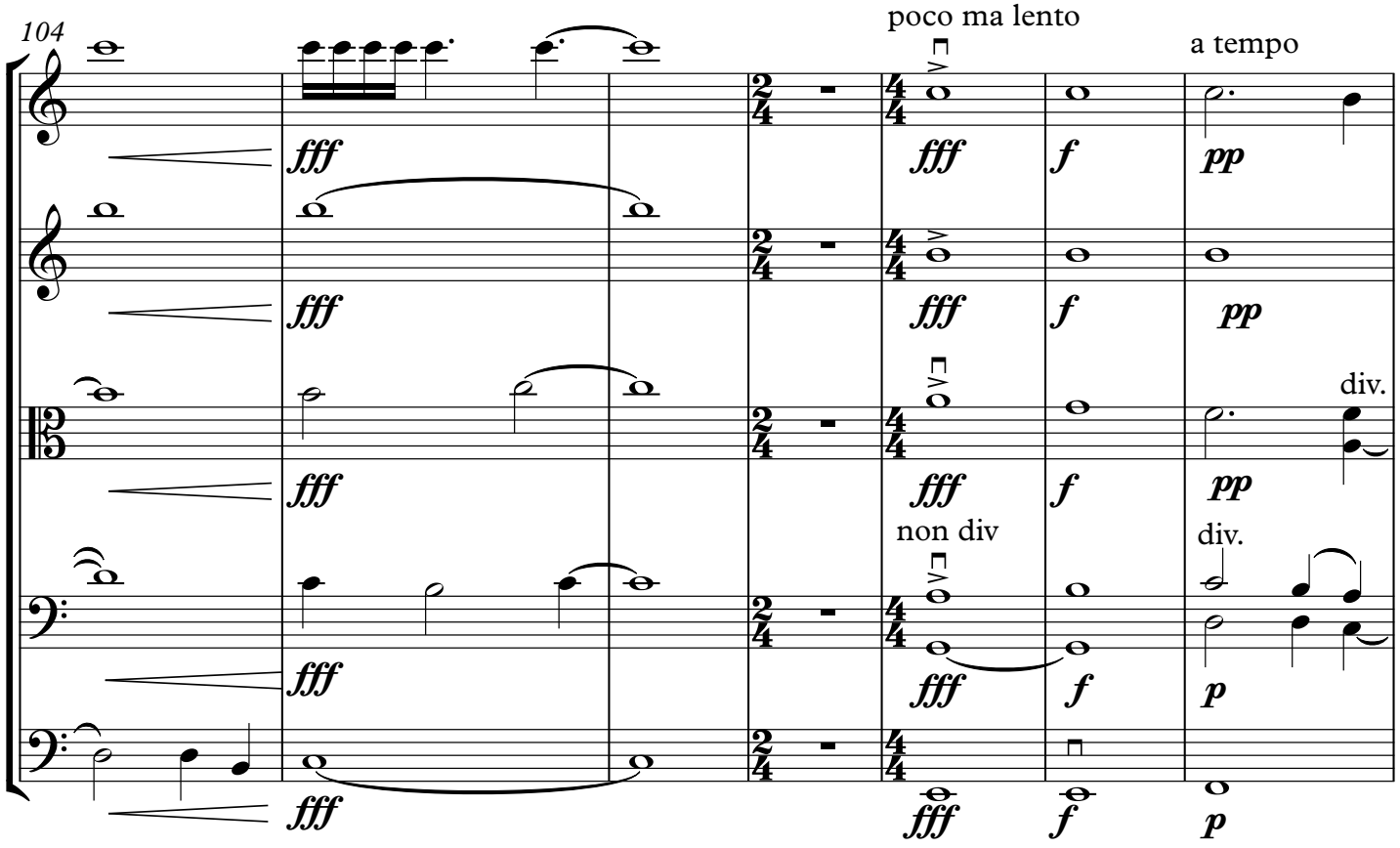

86
div
ppp

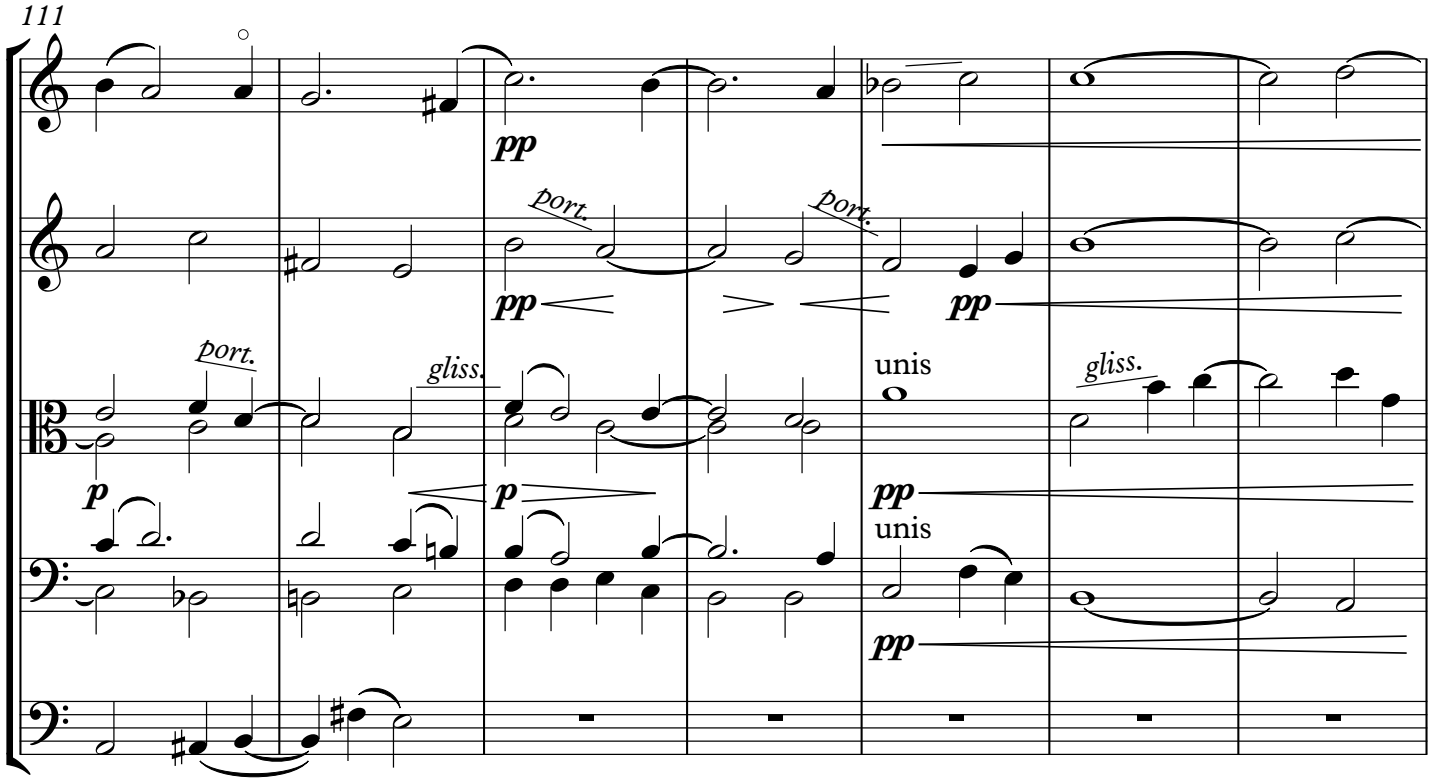

88
♩=50 mas tranquilo
pp
ff
ff
ff
ff
arco
pp
ff

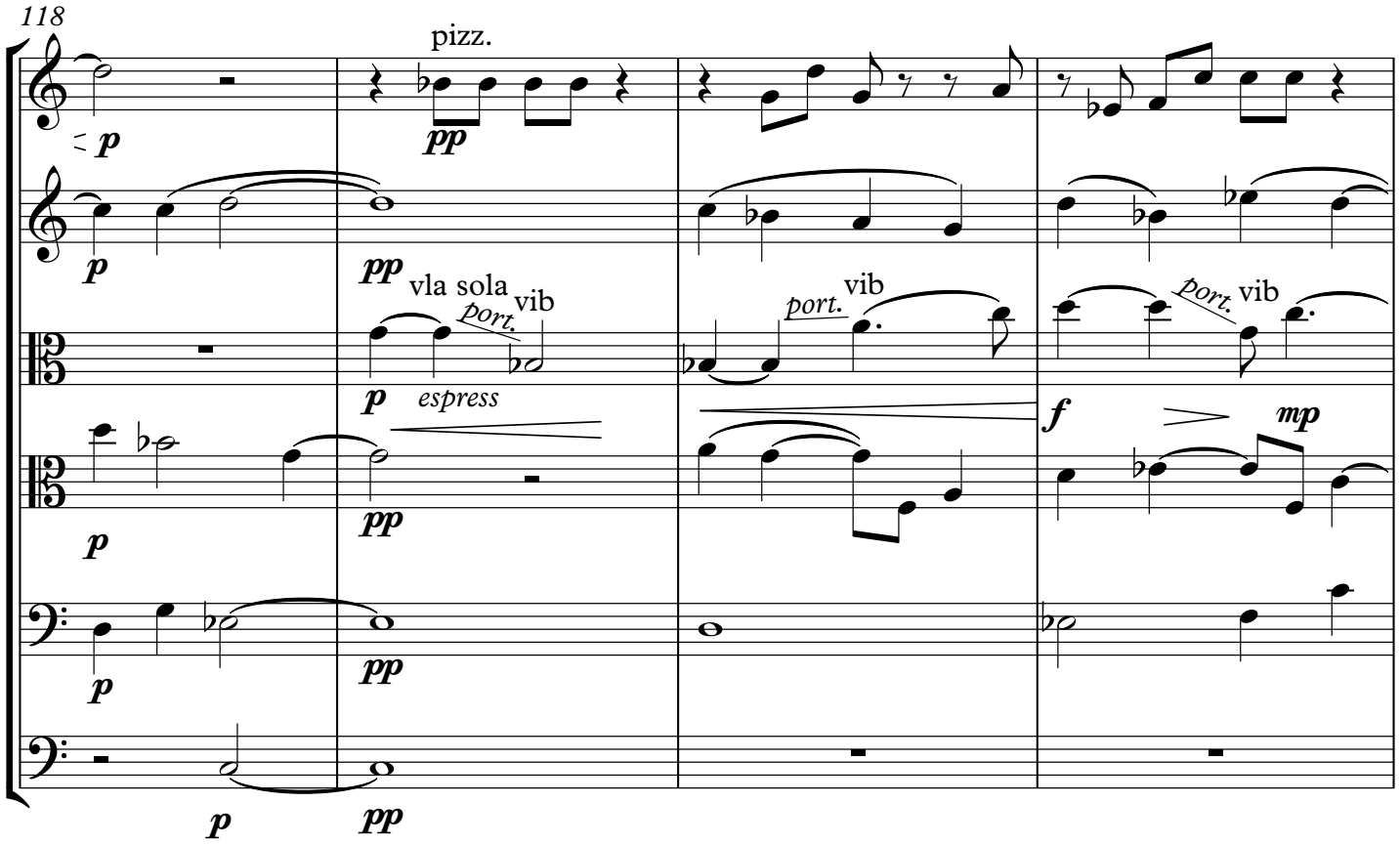

93
unis.
sff dolente
f
div.
p
poco a poco a tempo
unis.
sff dolente
f
div.
p
gliss.
gliss.
p
unis.
sff dolente
f
p
3
3
3
div.
sff dolente
f
p
unis.
p
sff dolente
f
p

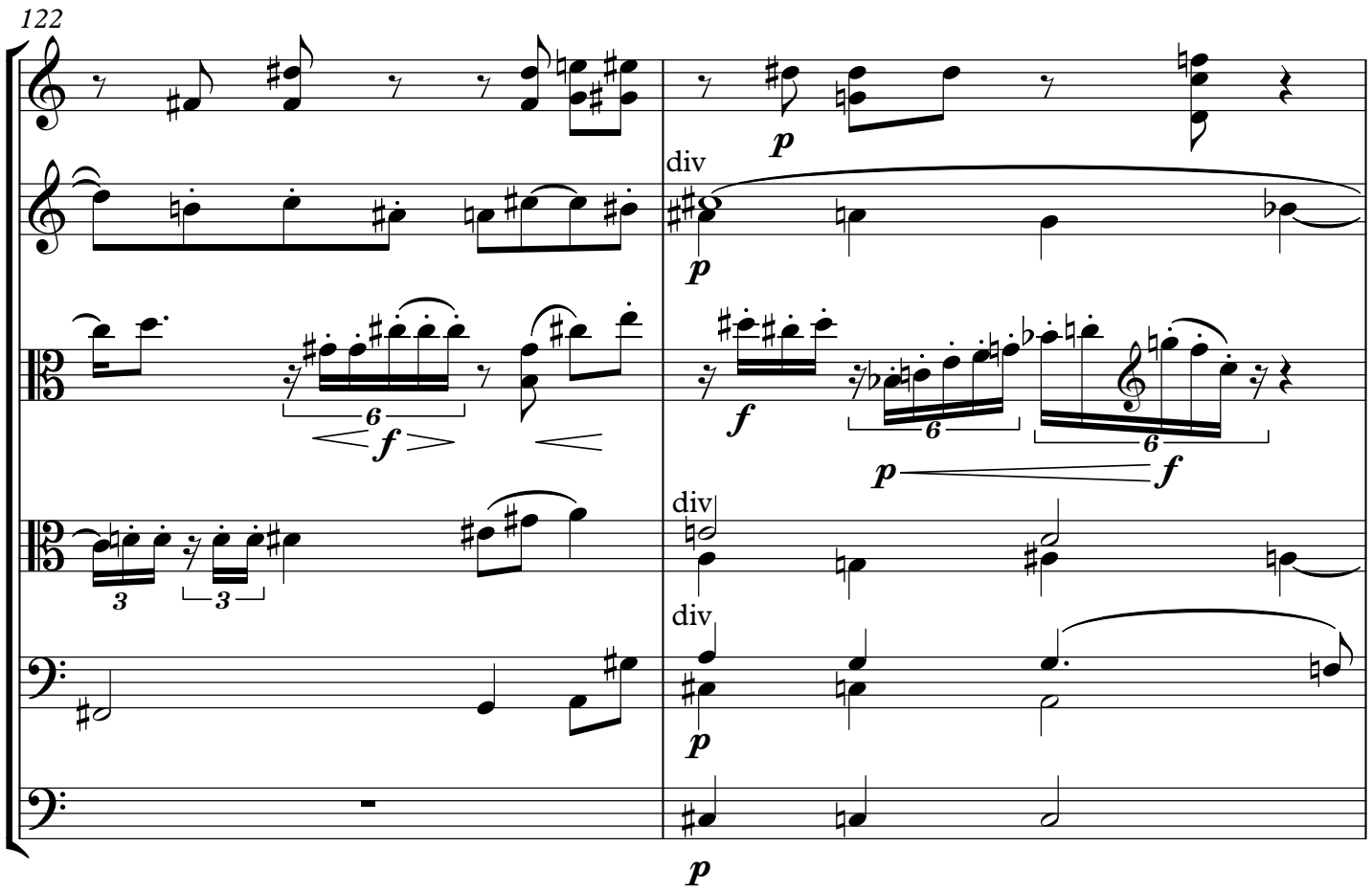

99
unis.
gliss.
p
p
f
f
mp

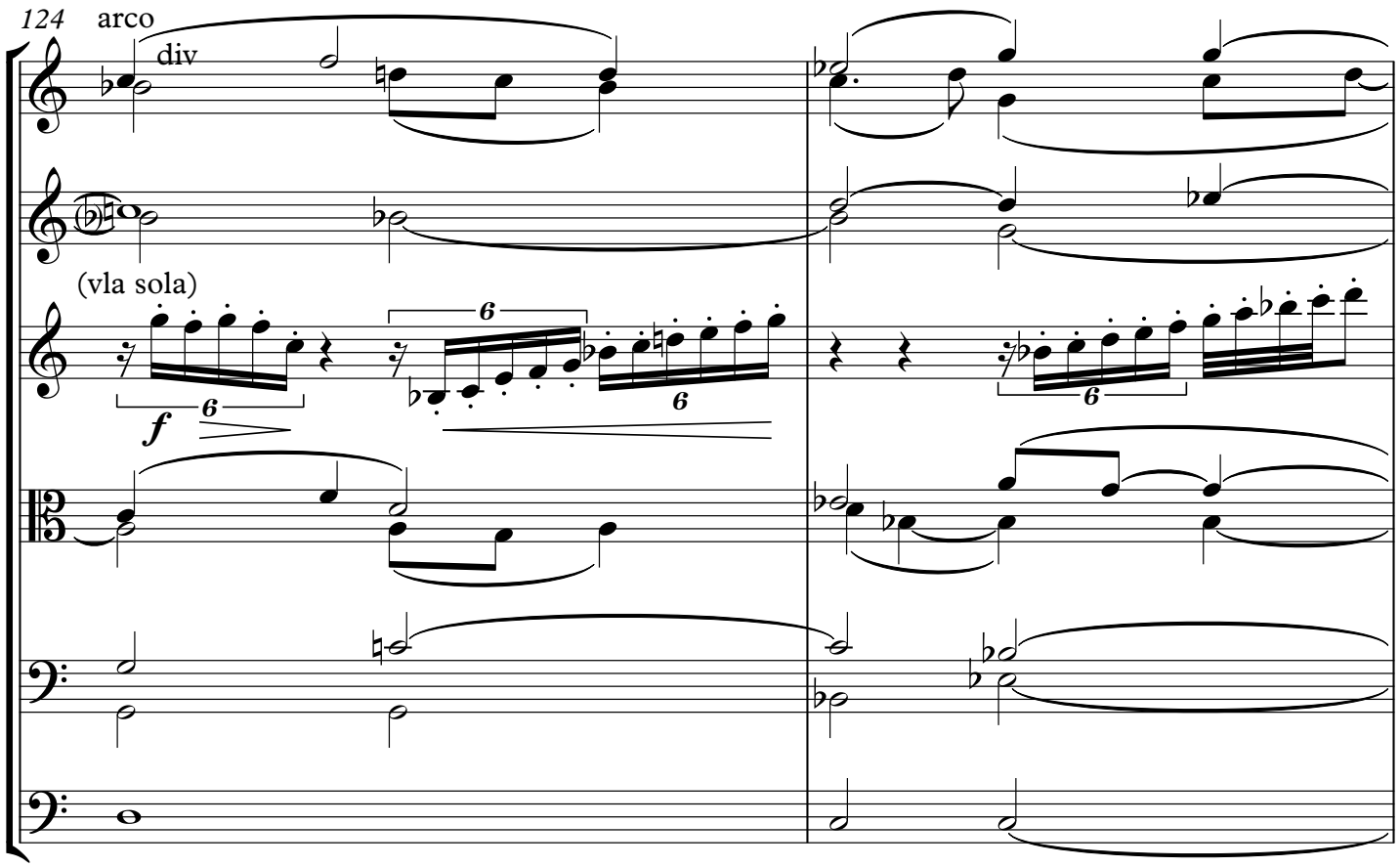

101
f
f
mf
f
mf
f
f

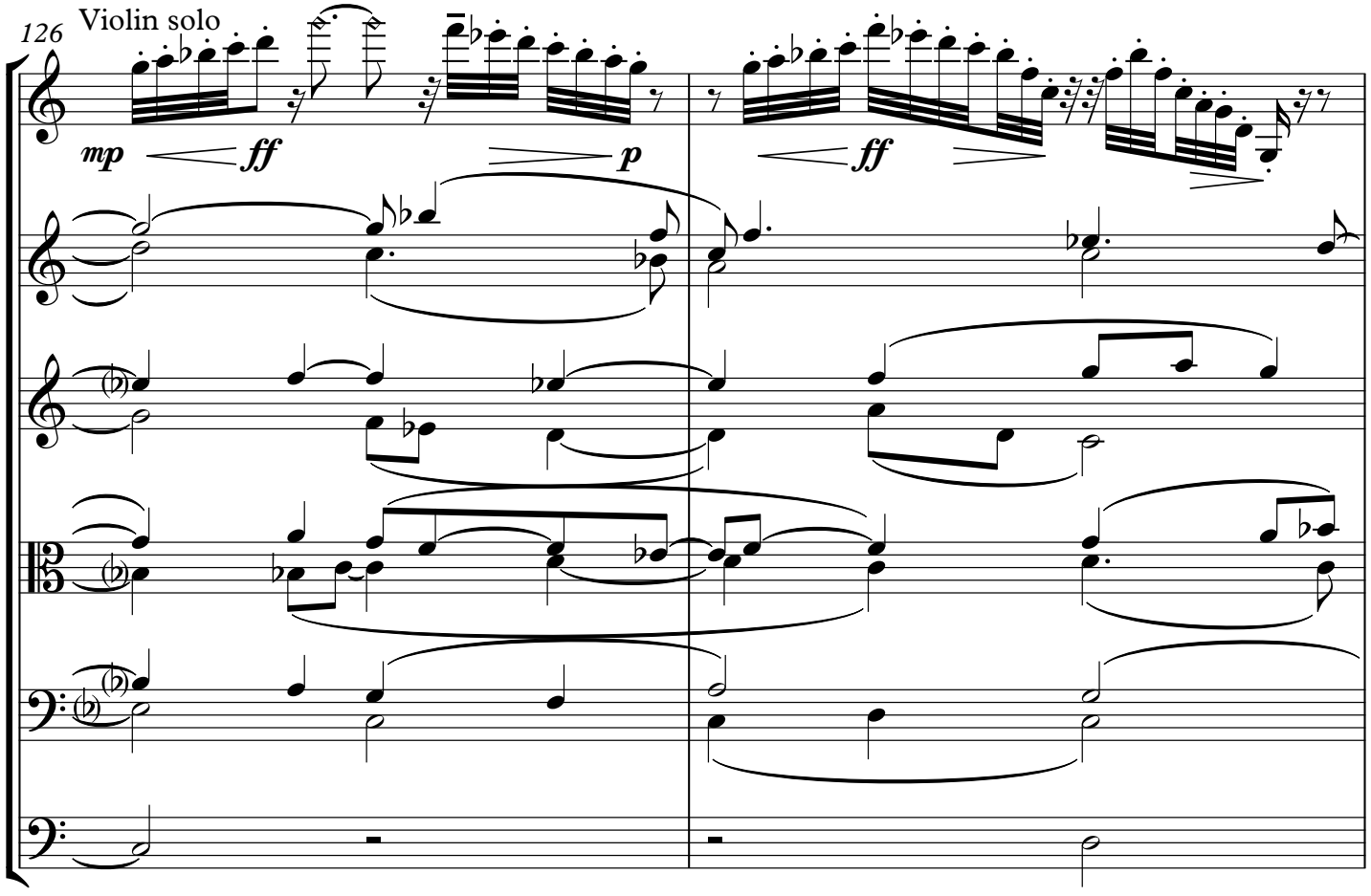

104
poco ma lento
a tempo
fff
f
pp
div.
non div
p

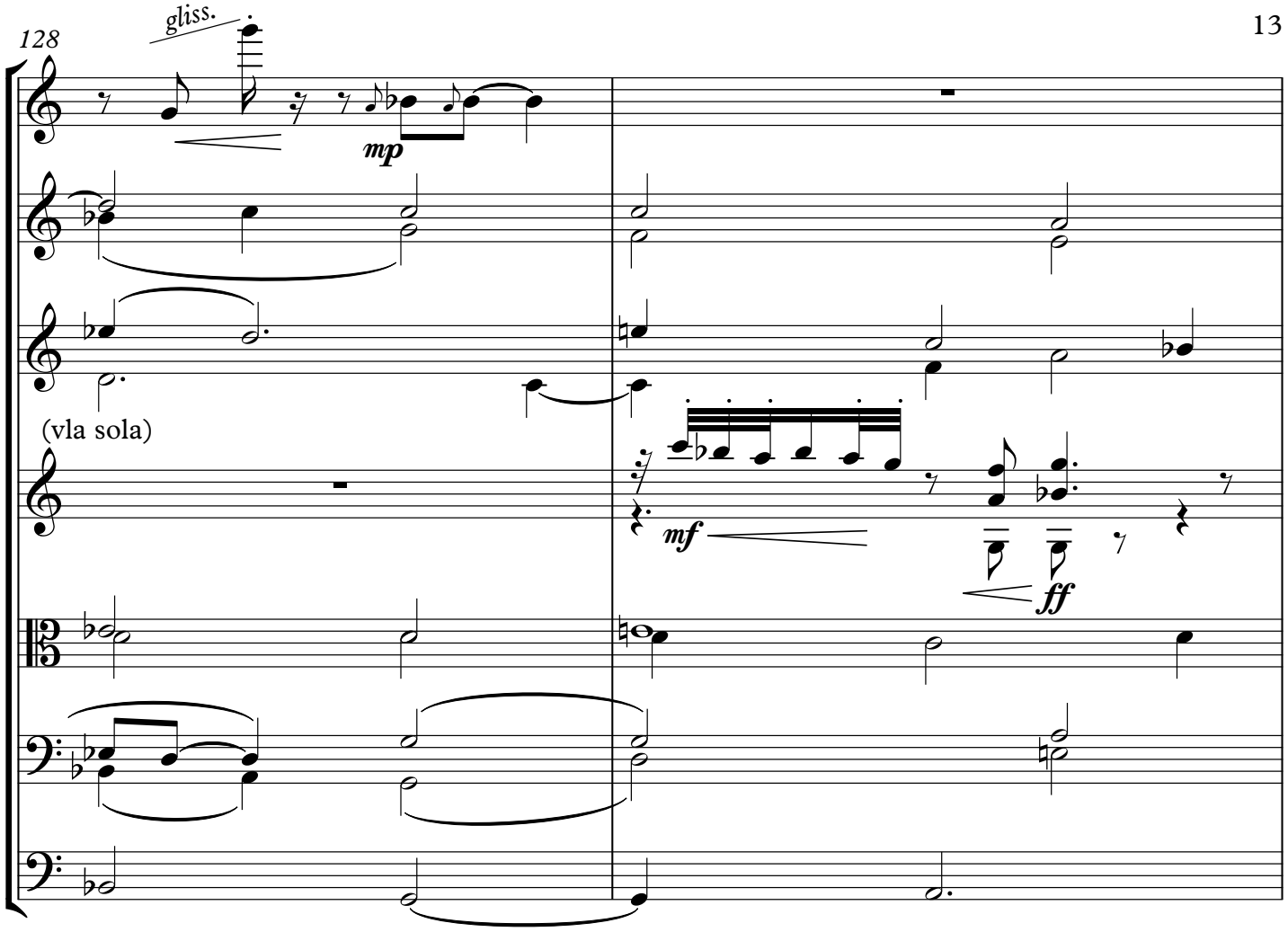

111
pp
port.
gliss.
unis
p

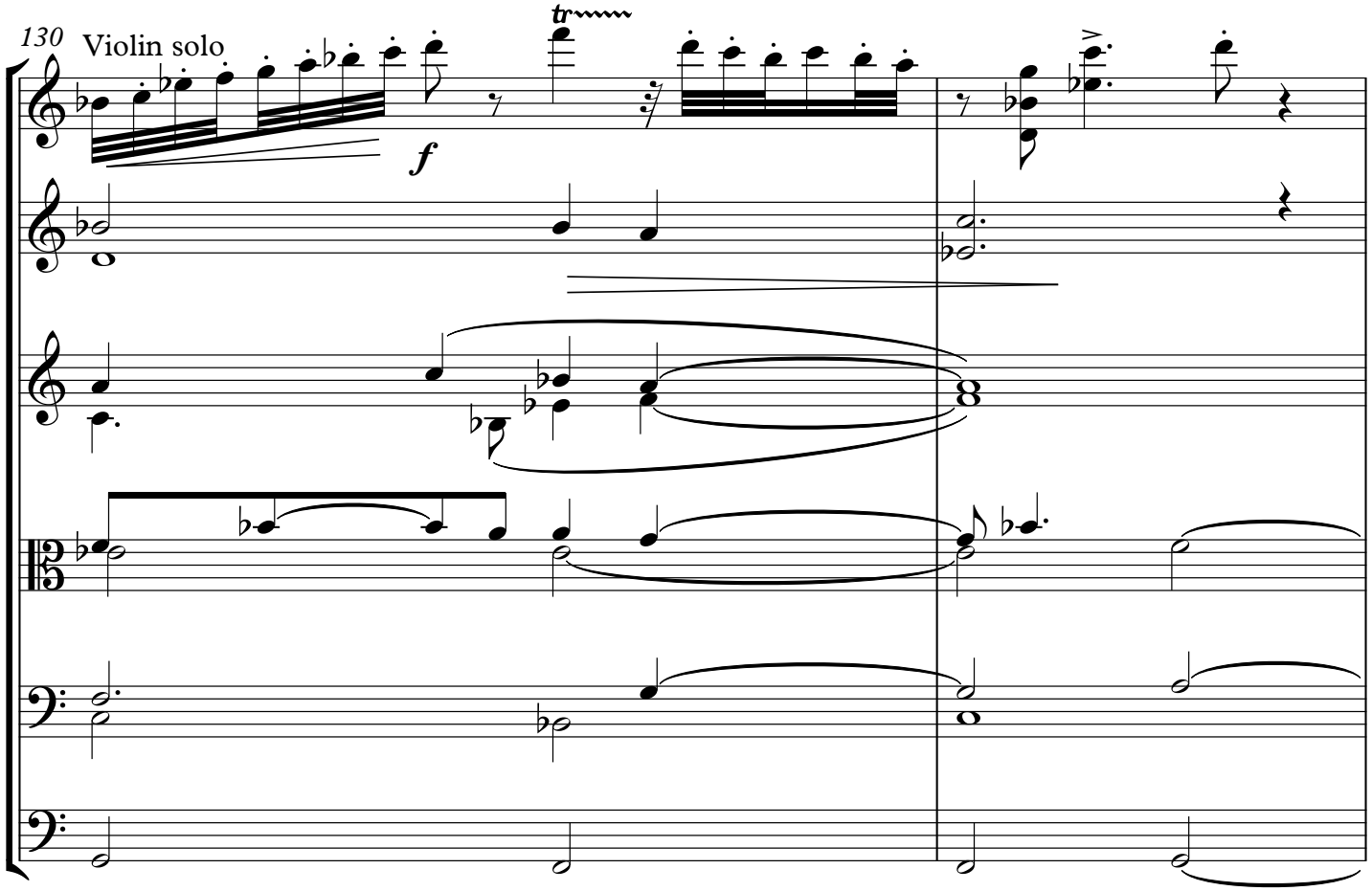

118
pizz.
vla sola
vib
port.
espress
mp


122
div


124
arco
div
(vla sola)
f
6
6
6
6


126
Violin solo
mp
ff
p
ff
VL I
VL II


128
gliss.
mp
(vla sola)
mf
ff


130
Violin solo
f
tr

132

6

ff

ff

(vla sola)

ff

134

gliss.

f

p

6

ff

p

p

(vla sola)

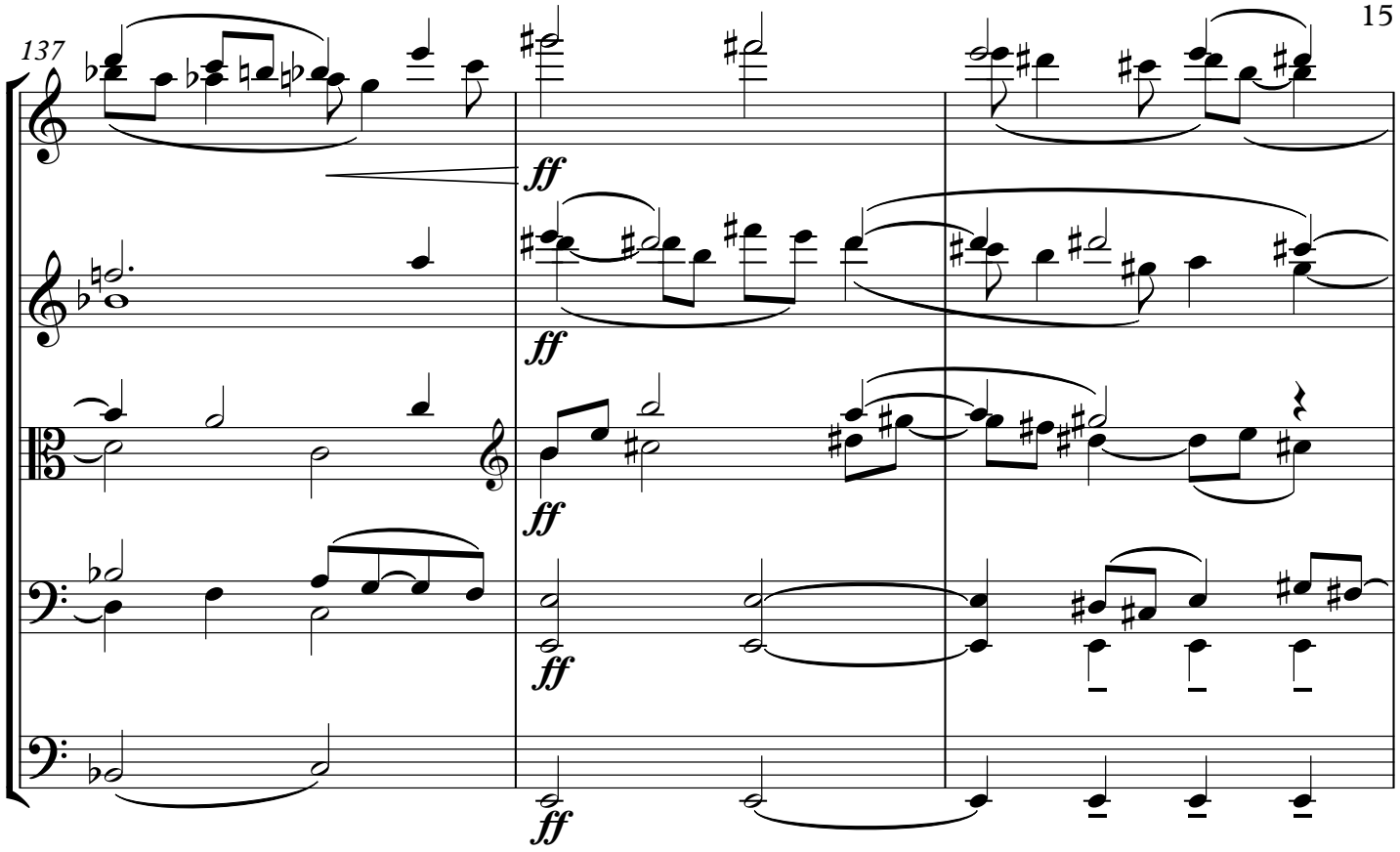
f

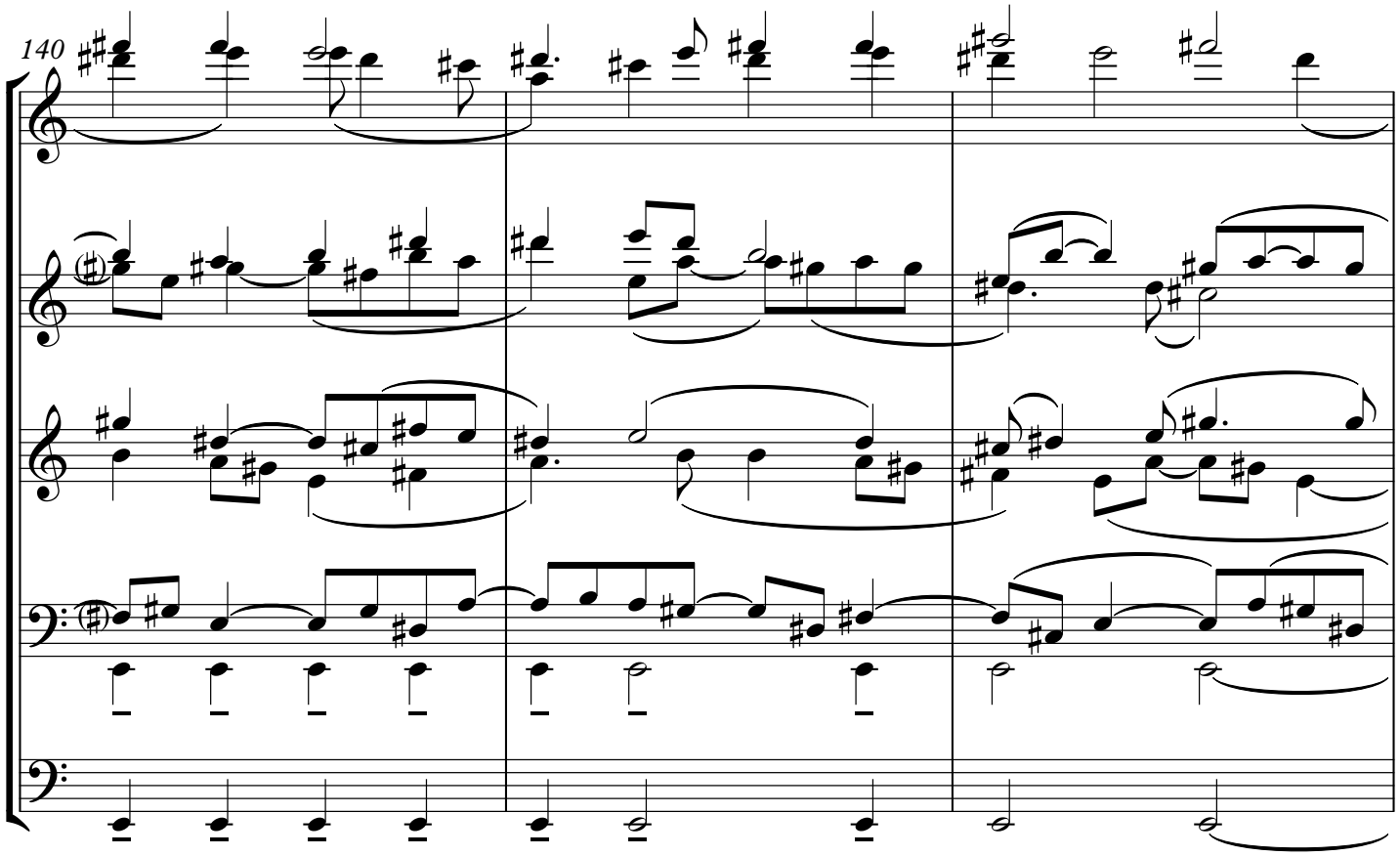
p

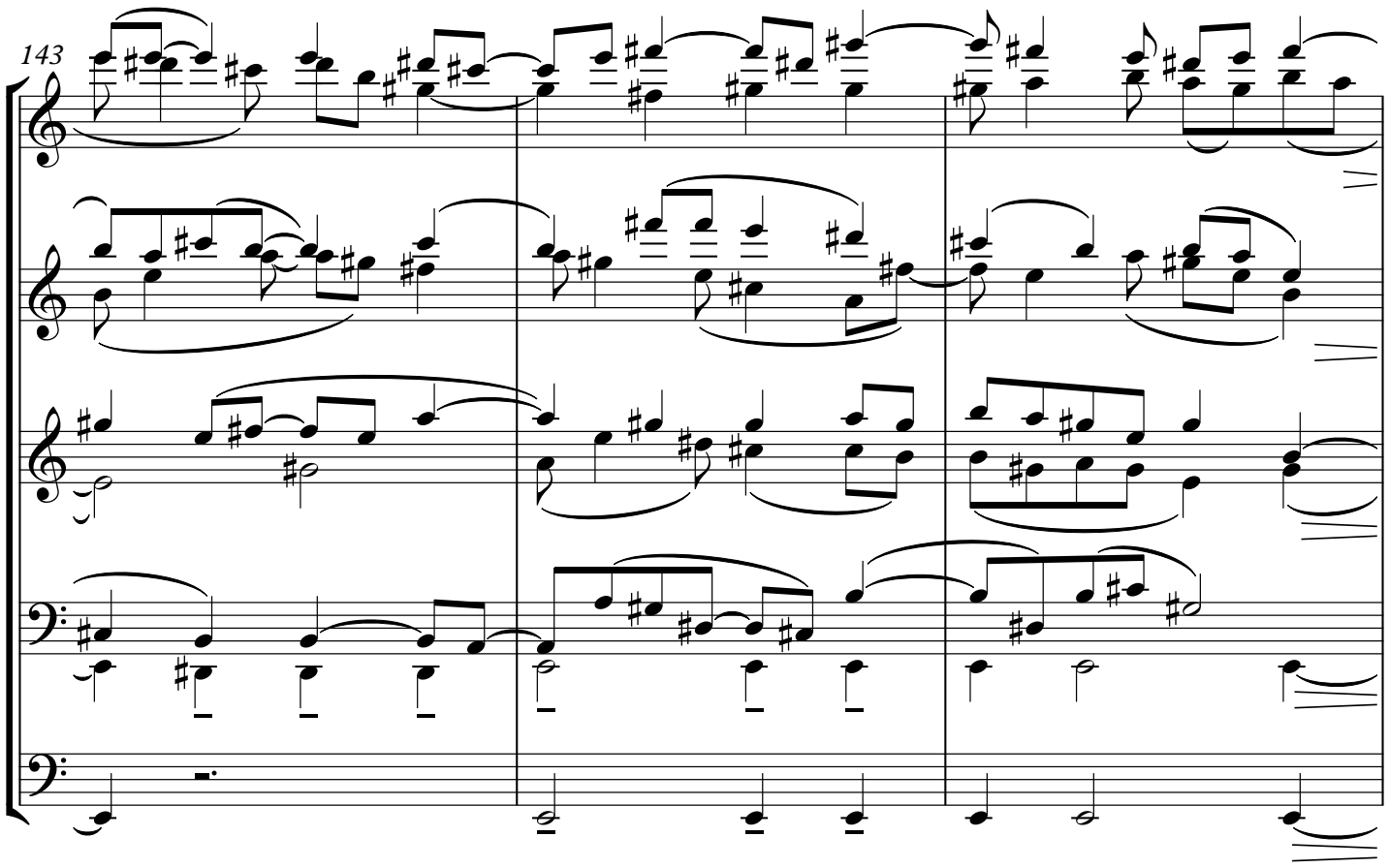
p

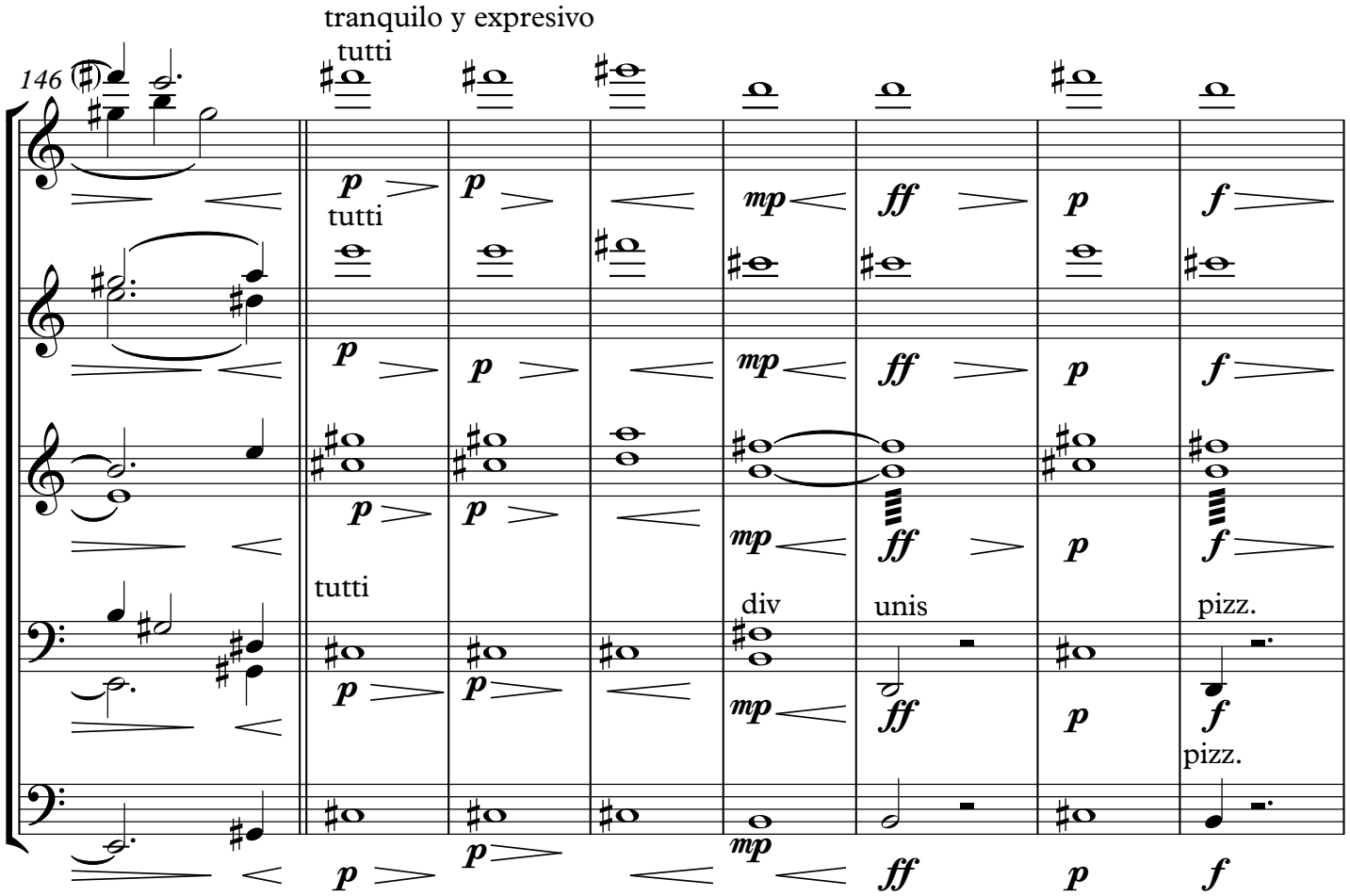
p

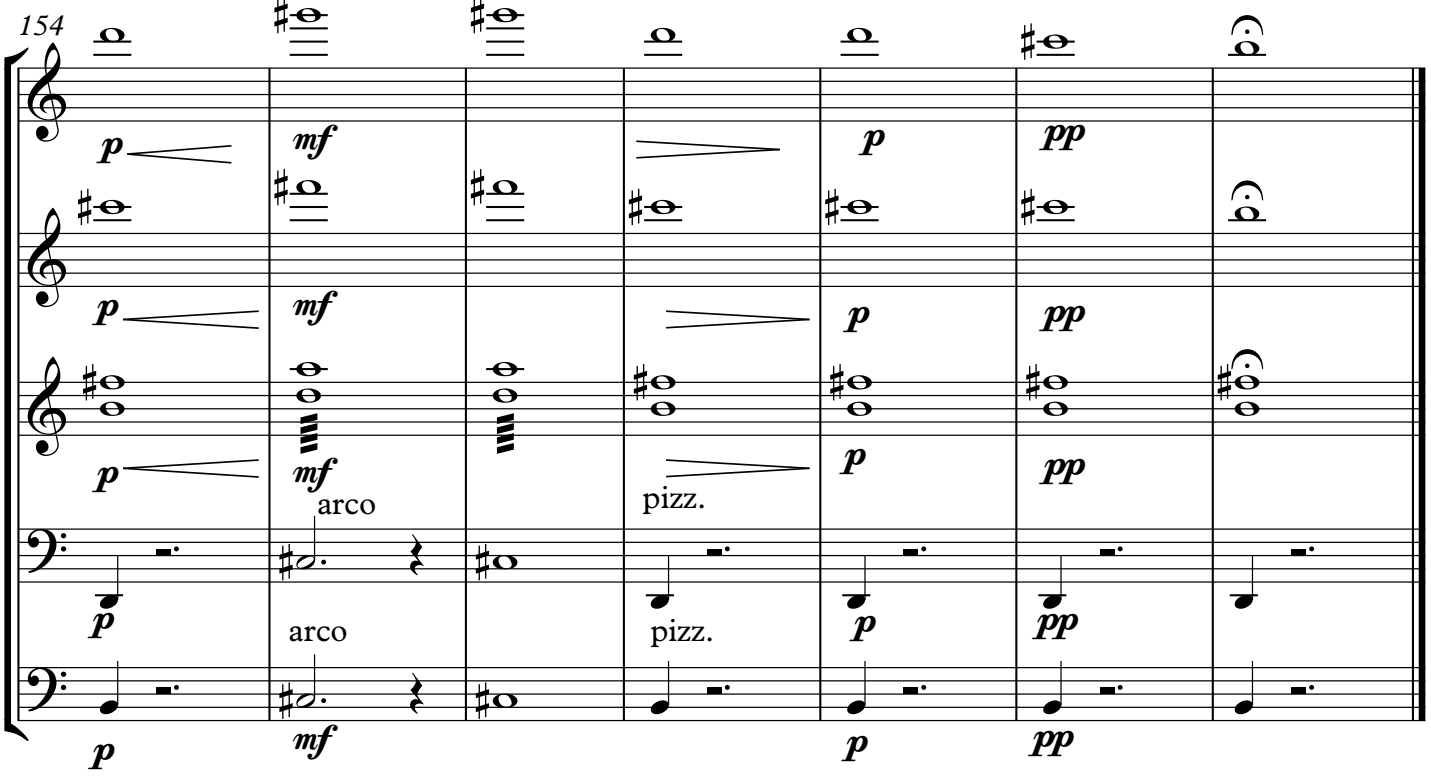
p


137
ff
ff
ff
ff
ff


140


143


tranquilo y expresivo
146
tutti
tutti
tutti
div
unis
pizz.
pizz.


154
p
mf
p
pp
arco
pizz.
arco
pizz.

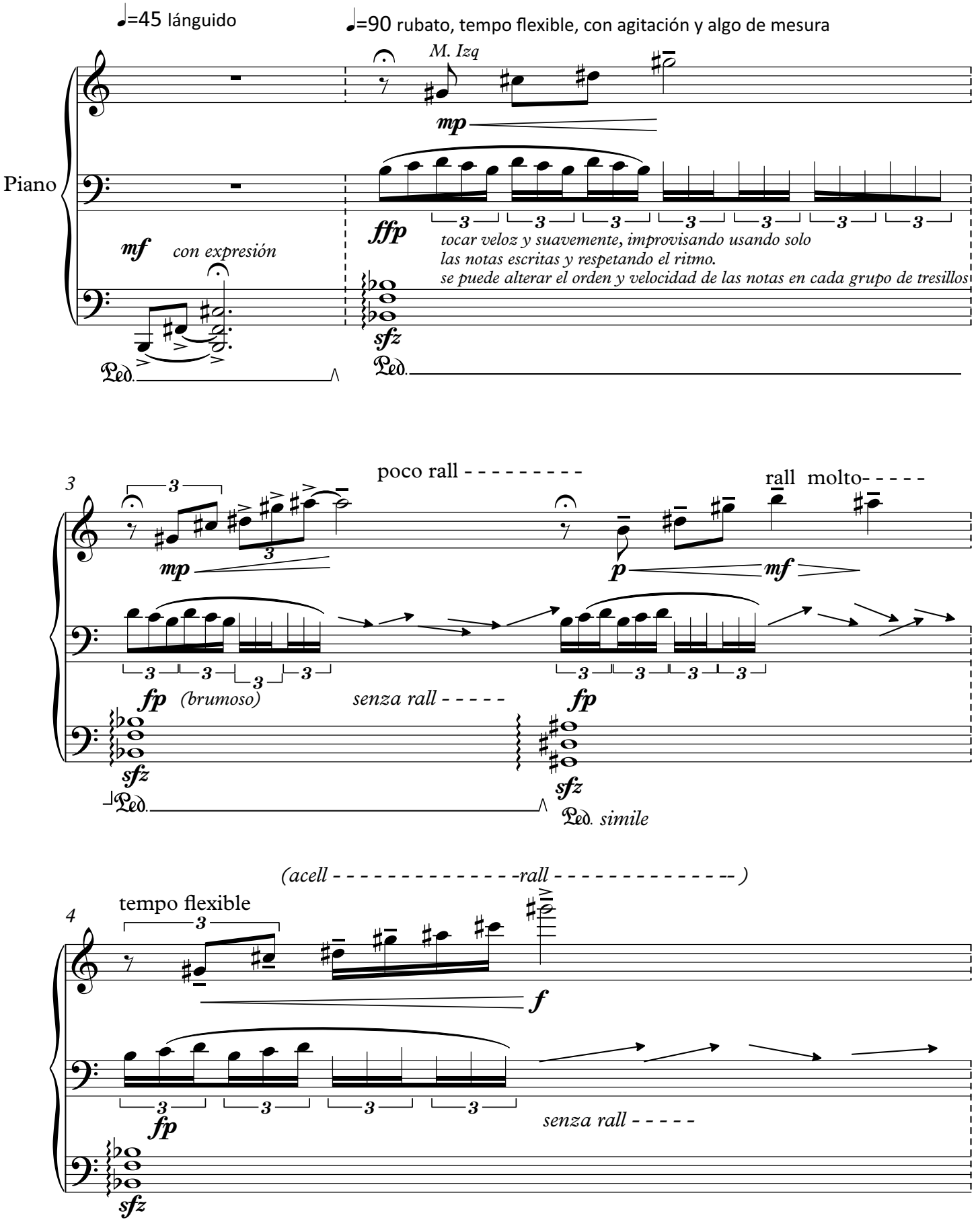
Marco Alejandro Gil

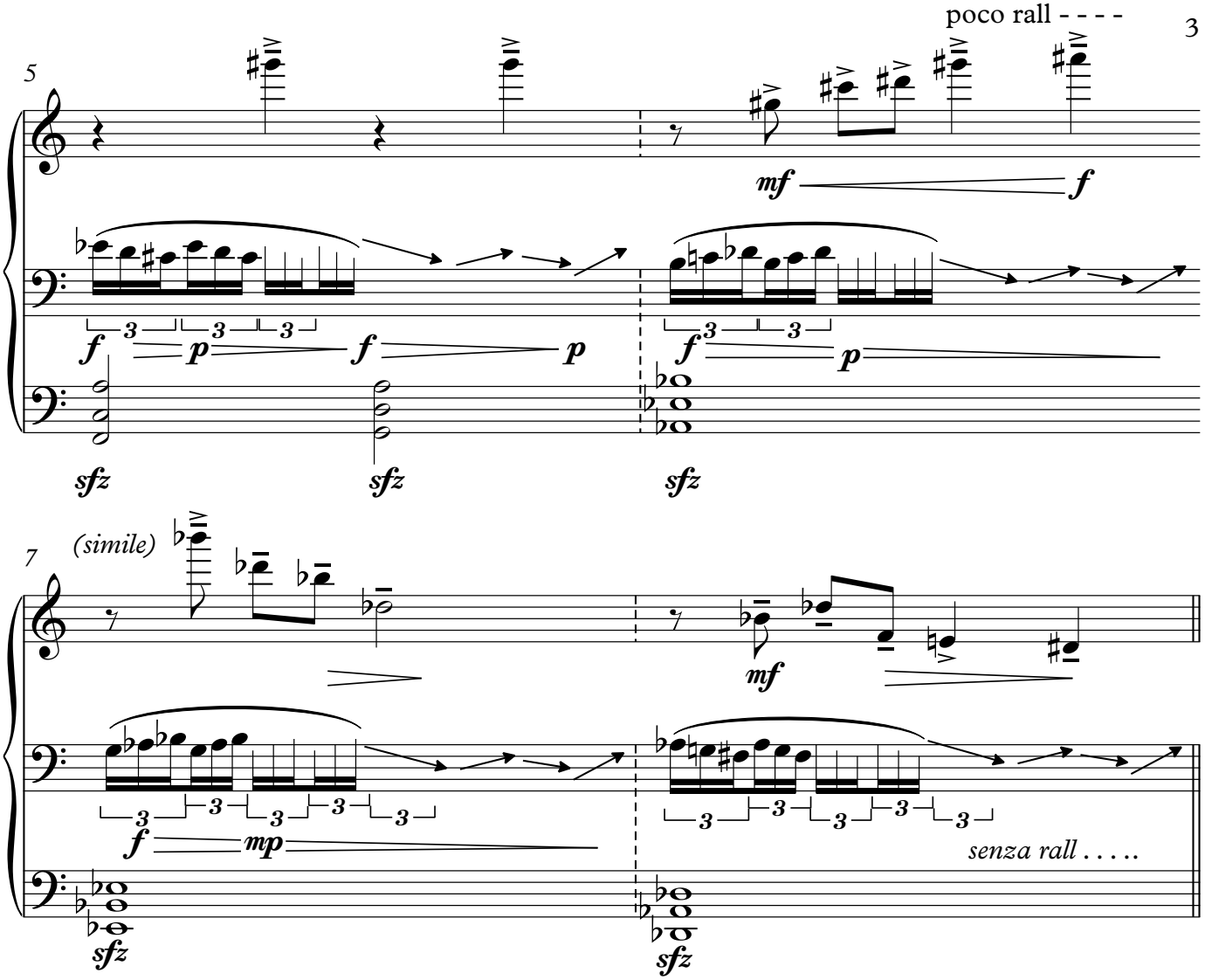
"Fuegos del Ethos"

(piano solo)

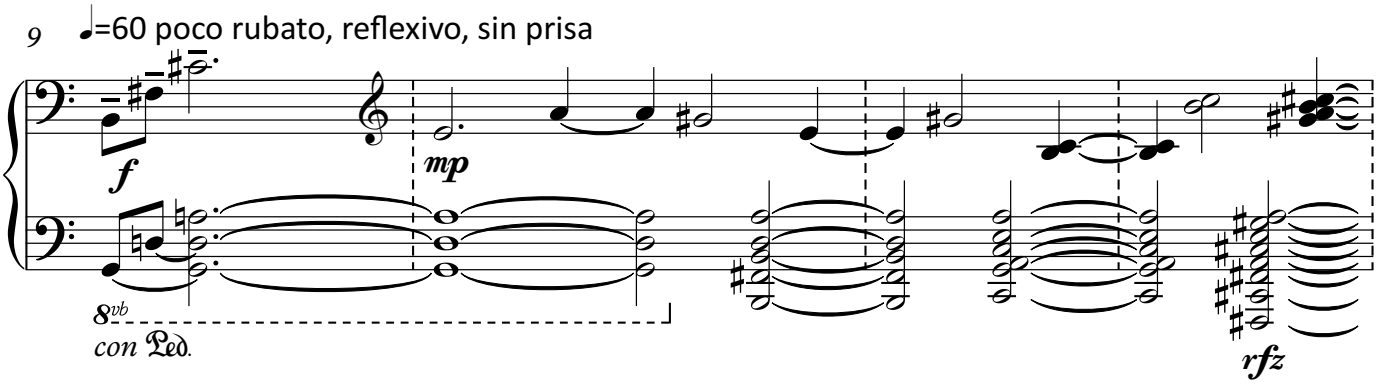
"Fuegos del Ethos"

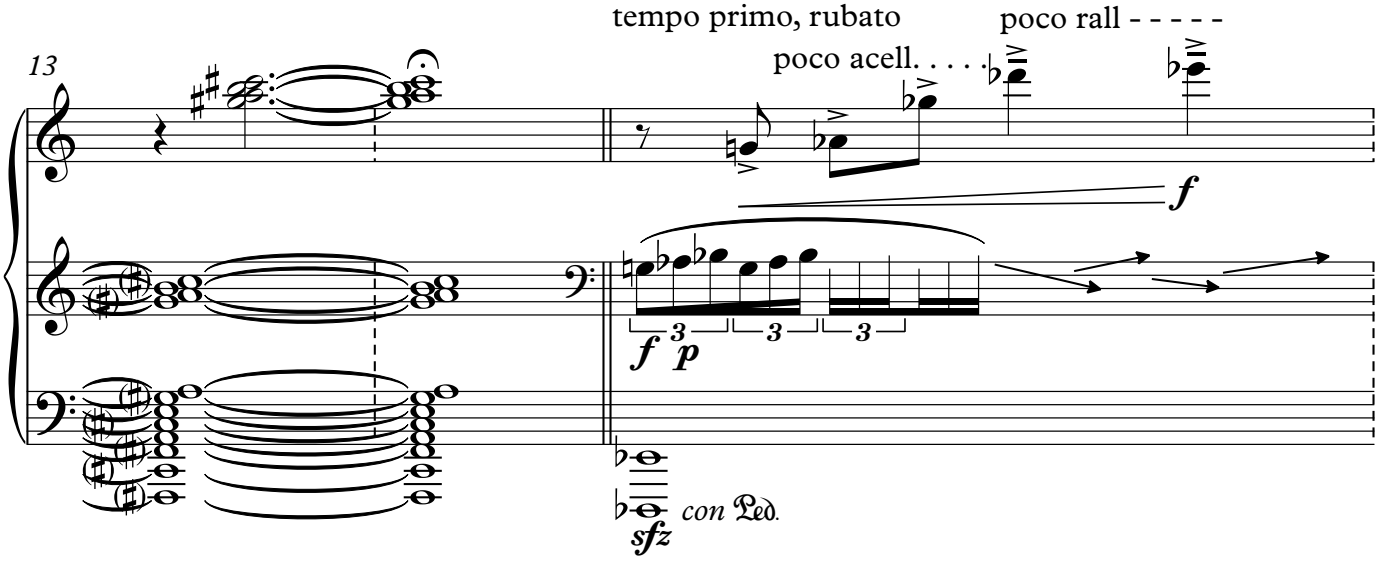
Marco Alejandro Gil
2da versión 2015

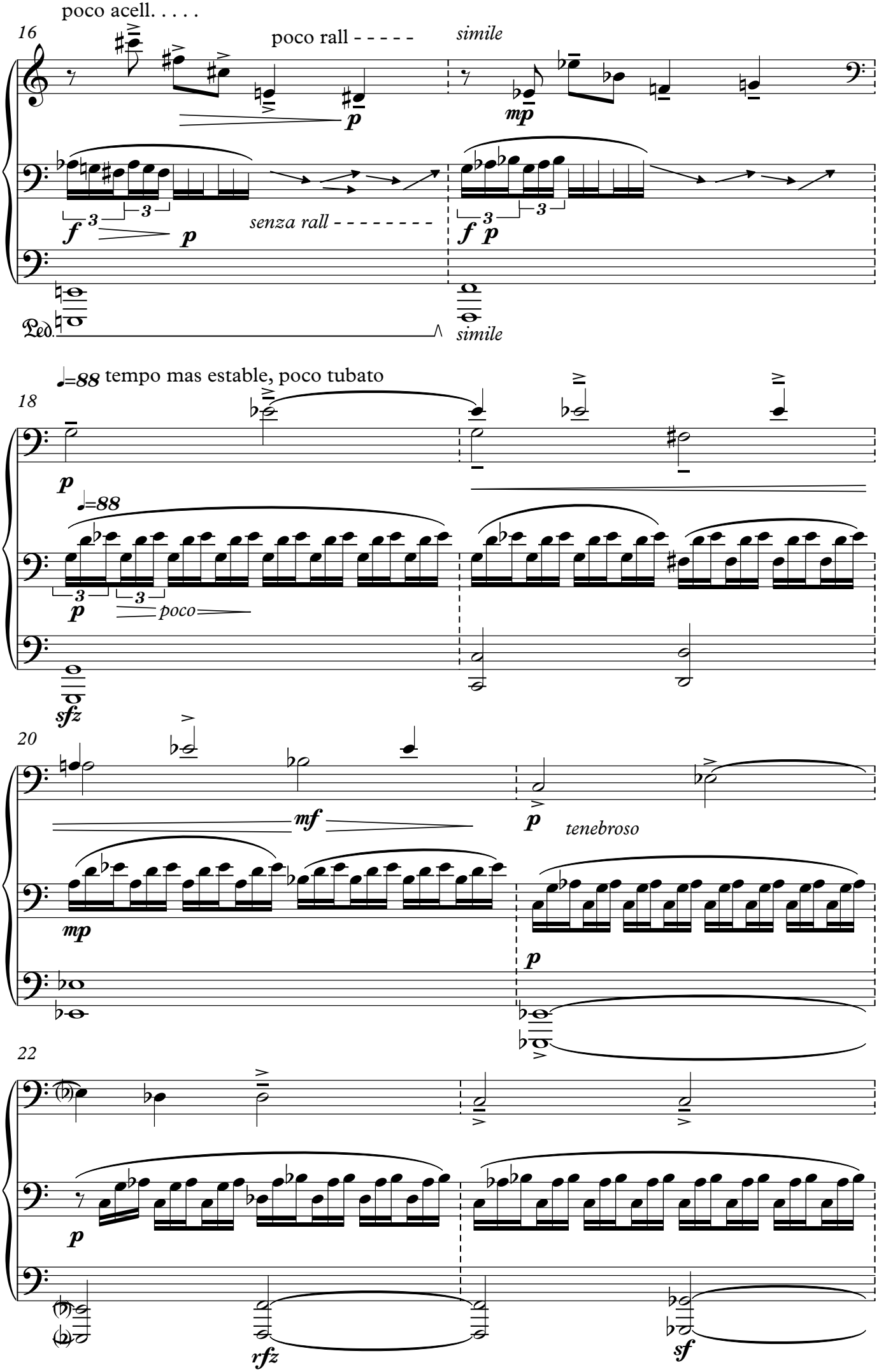



poco rall - - - -
5
mf
f
f
3
p
f
p
f
p
sfz
sfz
sfz

7
(simile)
mf
f
mp
senza rall . . . . .
sfz
sfz


9
♩=60 poco rubato, reflexivo, sin prisa
f
mp
8vb
con Ped.
rfz


tempo primo, rubato
poco acell. . . .
poco rall - - - - -
13
f
f
p
sfz
con Ped.


poco acell. . . . .
16
poco rall - - - - -
simile
mp
senza rall - - - - - - - -
f
p
Ped.
simile
♩=88 tempo mas estable, poco tubato
18
♩=88
poco
sfz
20
mf
tenebroso
22
rfz
sf

24

(M. Izq)

26

(M. Der)

f

28

ff

3

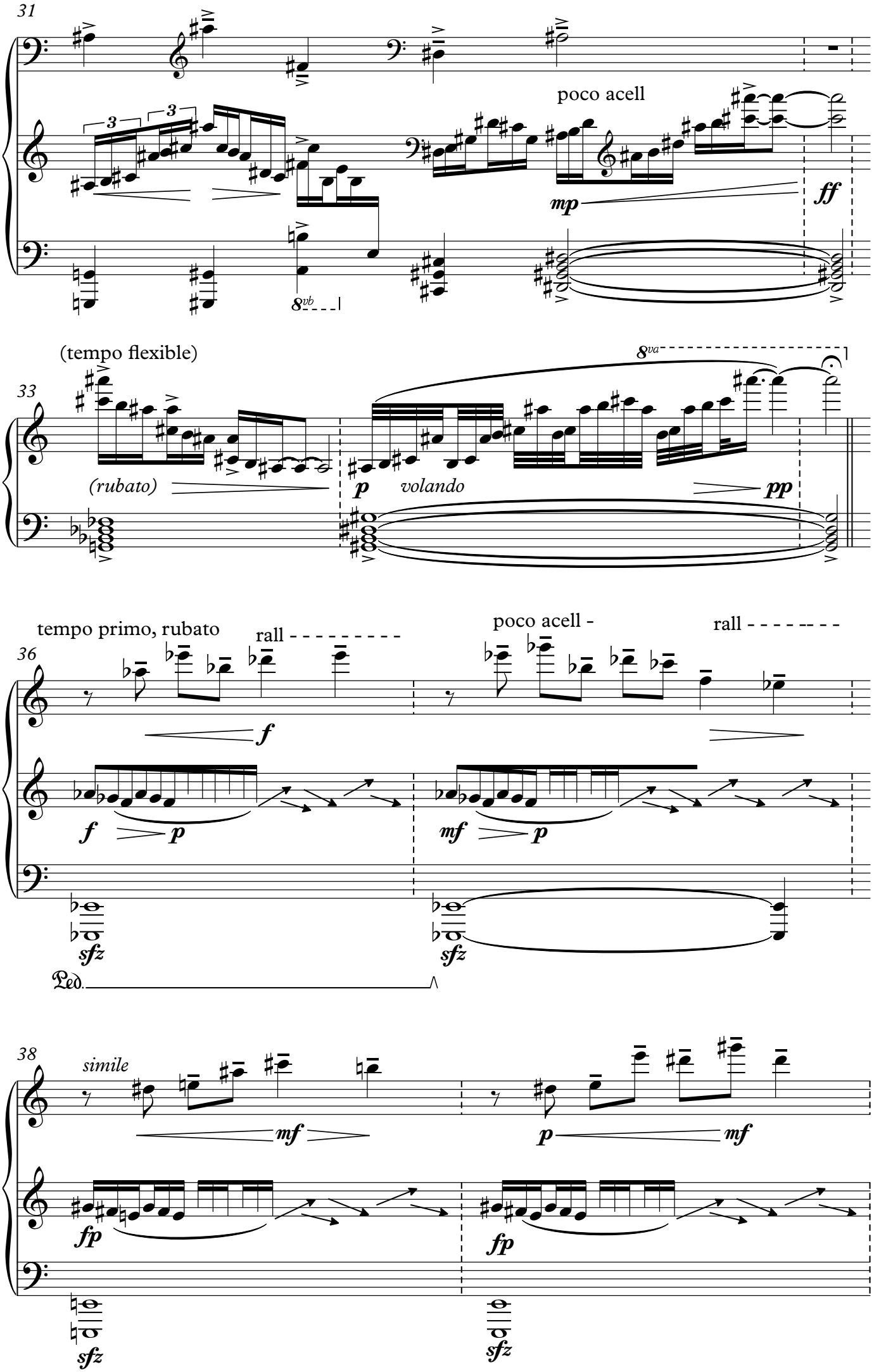
ff

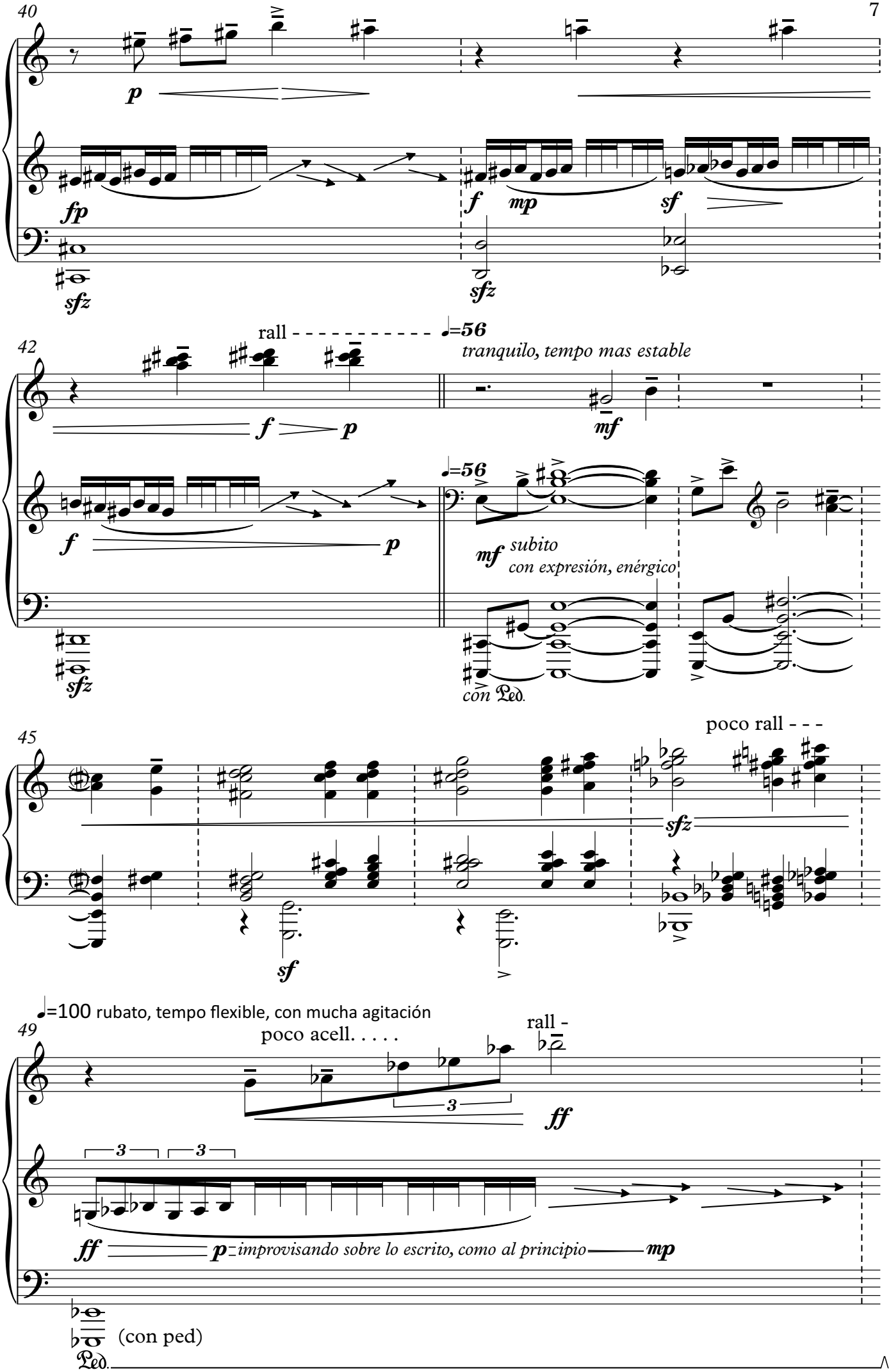
30 poco a poco rall (poco rall), majestuoso y violento

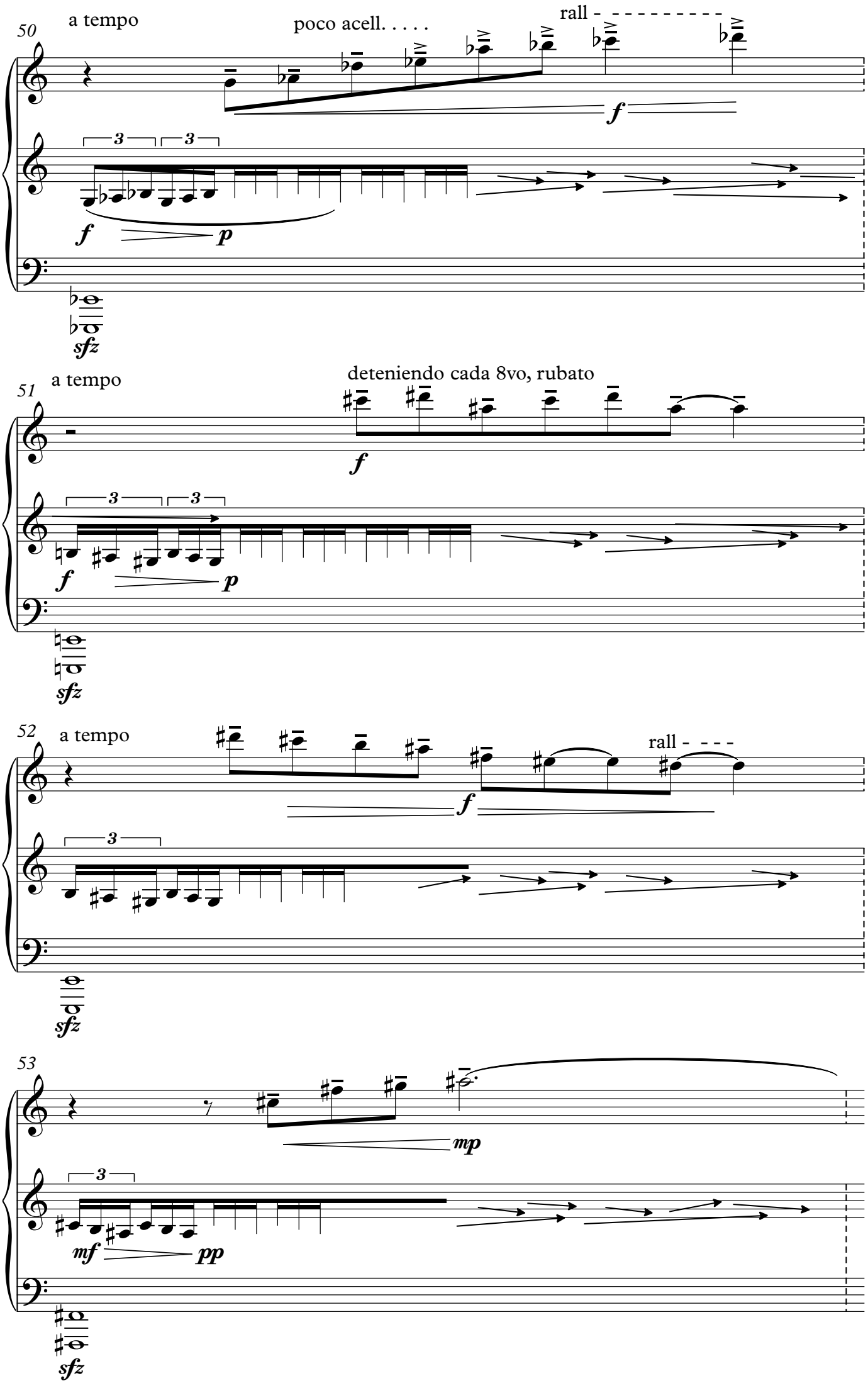
f

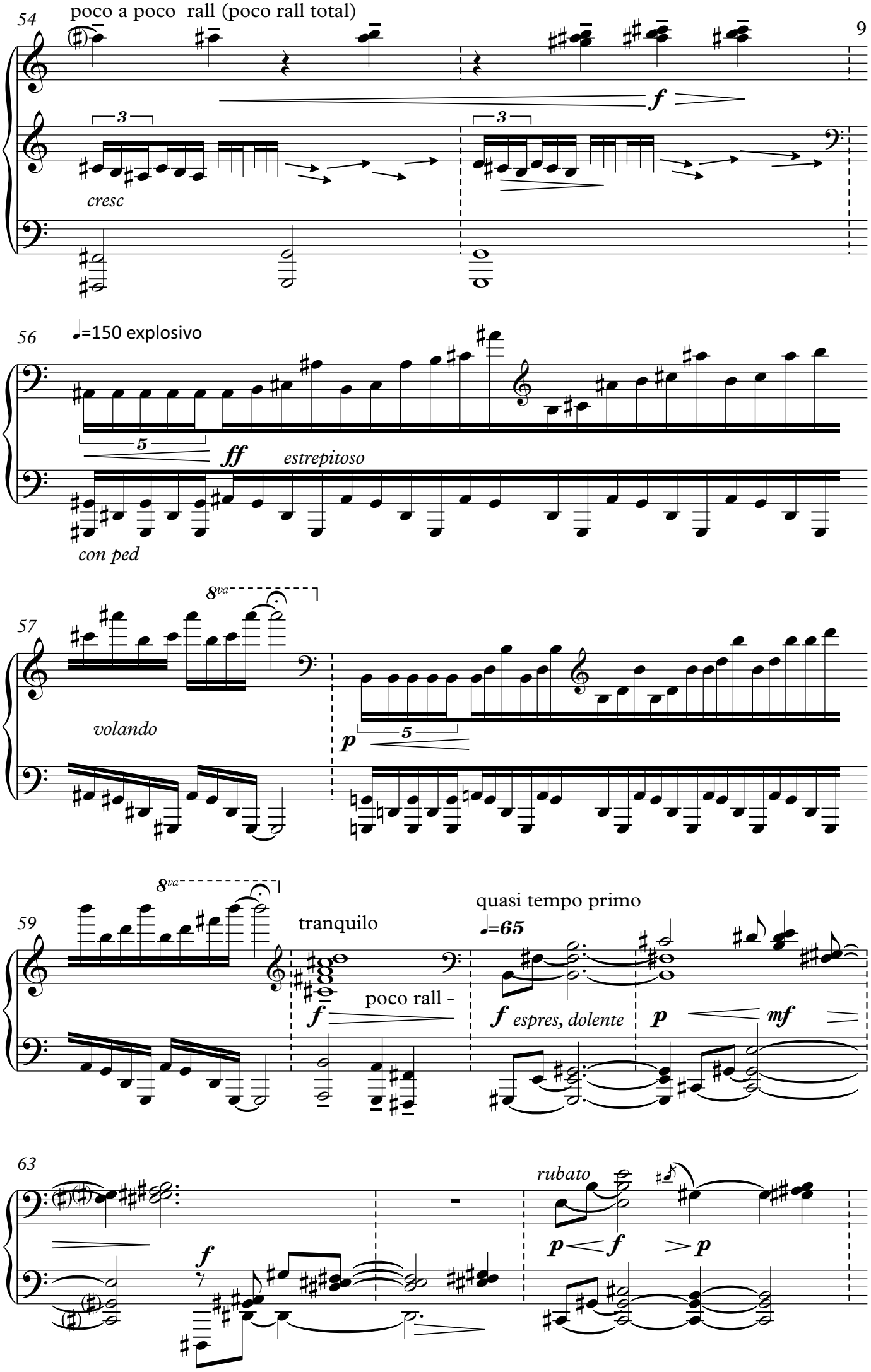
f *legato*

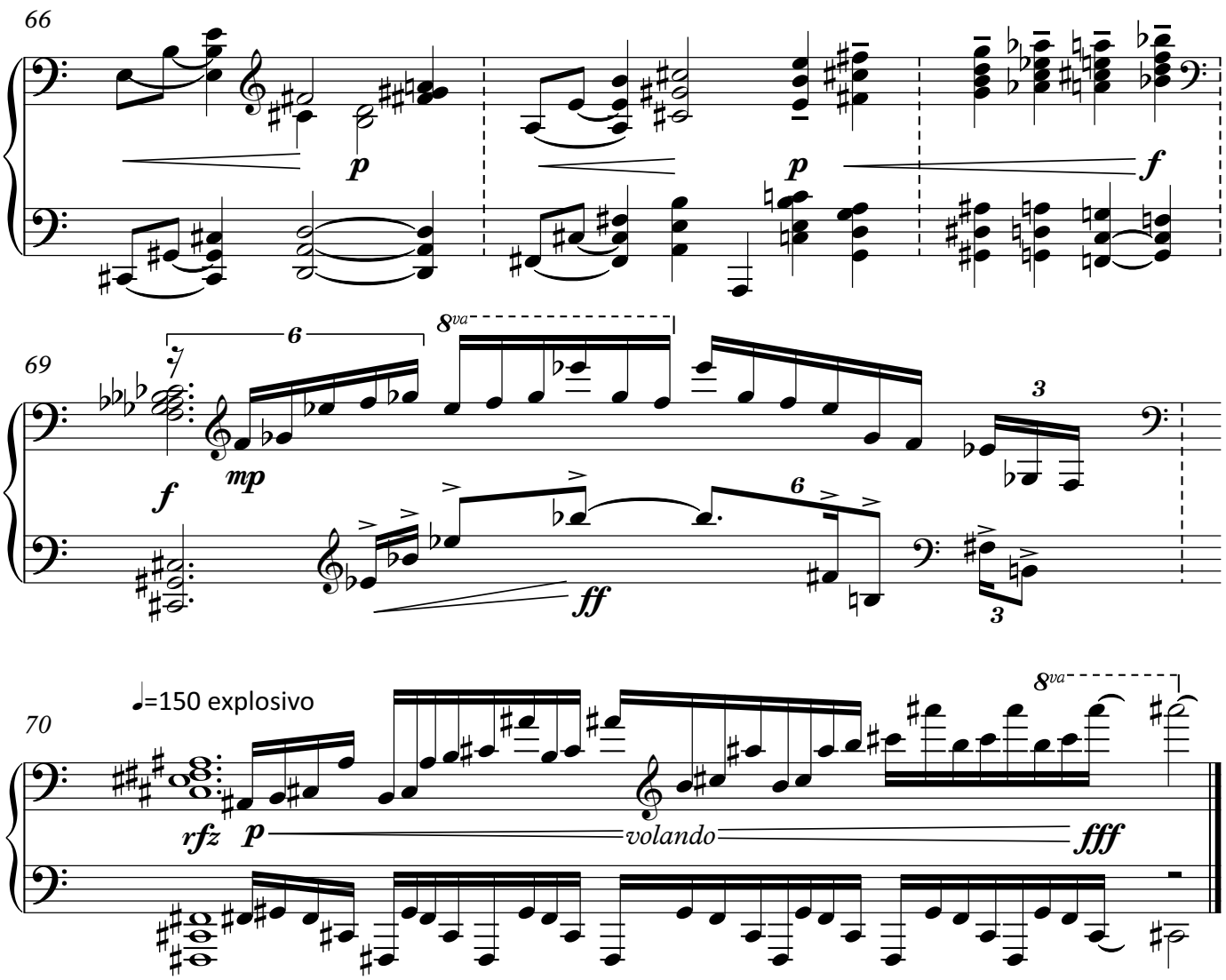
3


31
poco acell
mp
ff
8vb
(tempo flexible)
33
8va
(rubato)
p
volando
pp
tempo primo, rubato
36
rall
poco acell -
rall
f
f
p
mf
p
sfz
sfz
Ped.
38
simile
mf
p
mf
fp
fp
sfz
sfz


40
p
fp
sfz
f
mp
sf
sfz
rall
♩=56
42
tranquilo, tempo mas estable
f
p
mf
♩=56
f
p
mf subito
con expresión, enérgico
sfz
con Ped.
45
poco rall - - -
sfz
sf
♩=100 rubato, tempo flexible, con mucha agitación
49
poco acell. . . . .
rall -
3
ff
3
3
ff
p
improvisando sobre lo escrito, como al principio
mp
(con ped)
Ped.


50
a tempo
poco acell. . . . .
rall - - - - - - - - -
f
3
3
f
p
sfz
51
a tempo
deteniendo cada 8vo, rubato
f
3
3
f
p
sfz
52
a tempo
rall - - - -
f
3
sfz
53
mp
3
mf
pp
sfz


54
poco a poco rall (poco rall total)
3
3
cresc
f
56
♩=150 explosivo
5
ff
estrepitoso
con ped
57
8va
volando
p
5
8va
59
tranquilo
f
poco rall -
quasi tempo primo
♩=65
f espres, dolente
p
mf
63
rubato
f
p
f
p


66
p
p
f
69
6
8va
f
mp
ff
3
6
3
70
♩=150 explosivo
8va
rfz
p
volando
fff

Marco Alejandro Gil

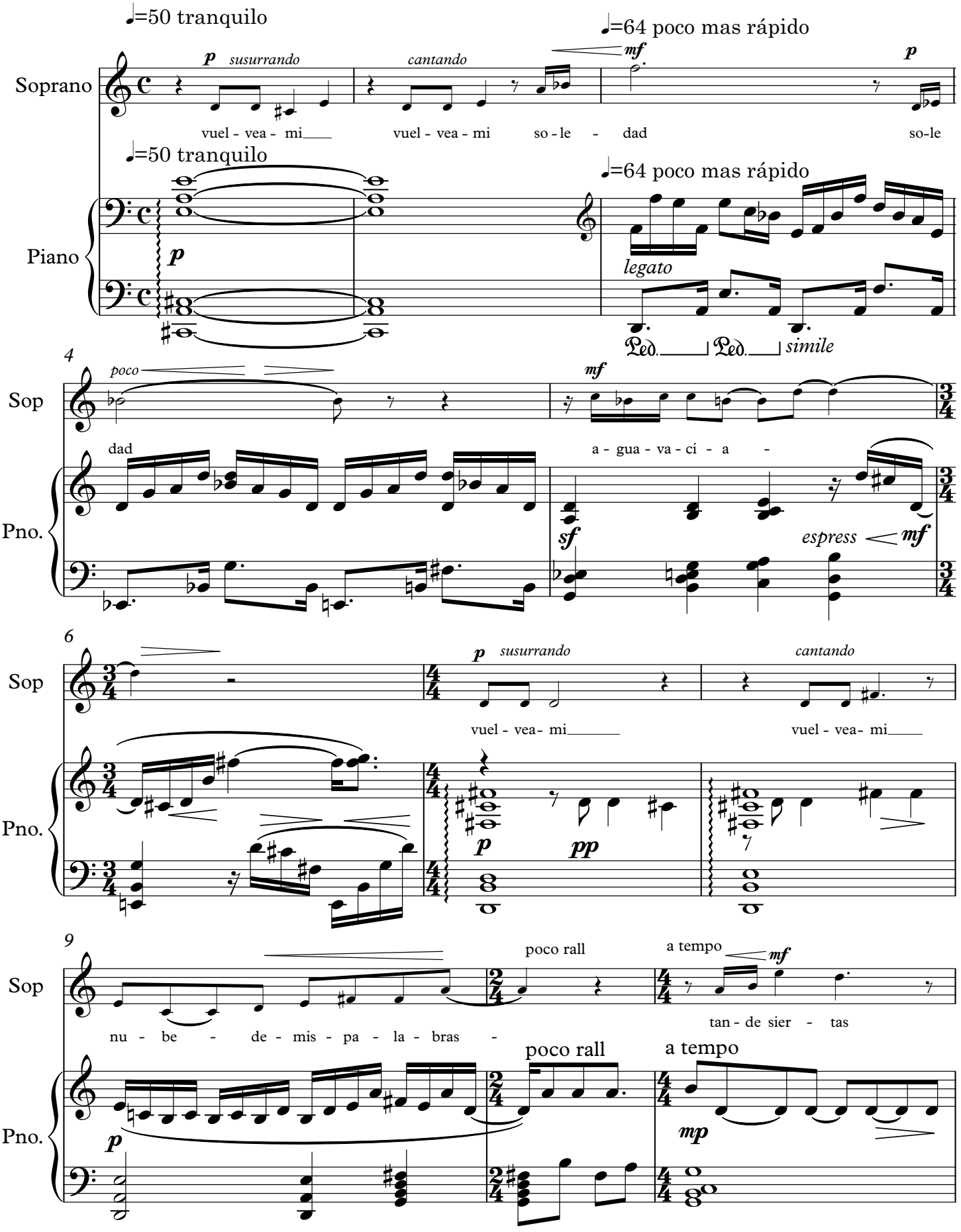
Horas de Junio

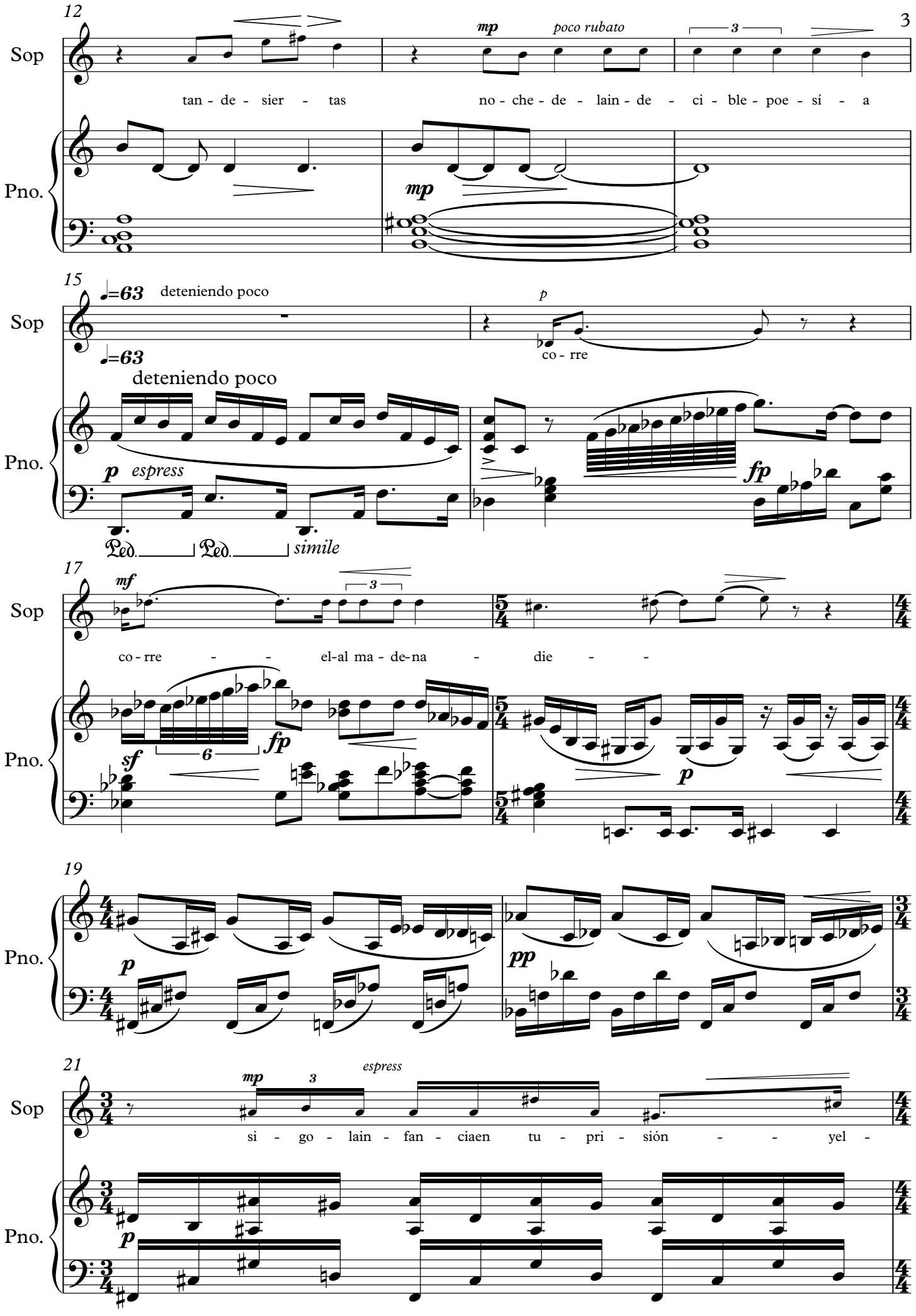
(Para Soprano y piano)

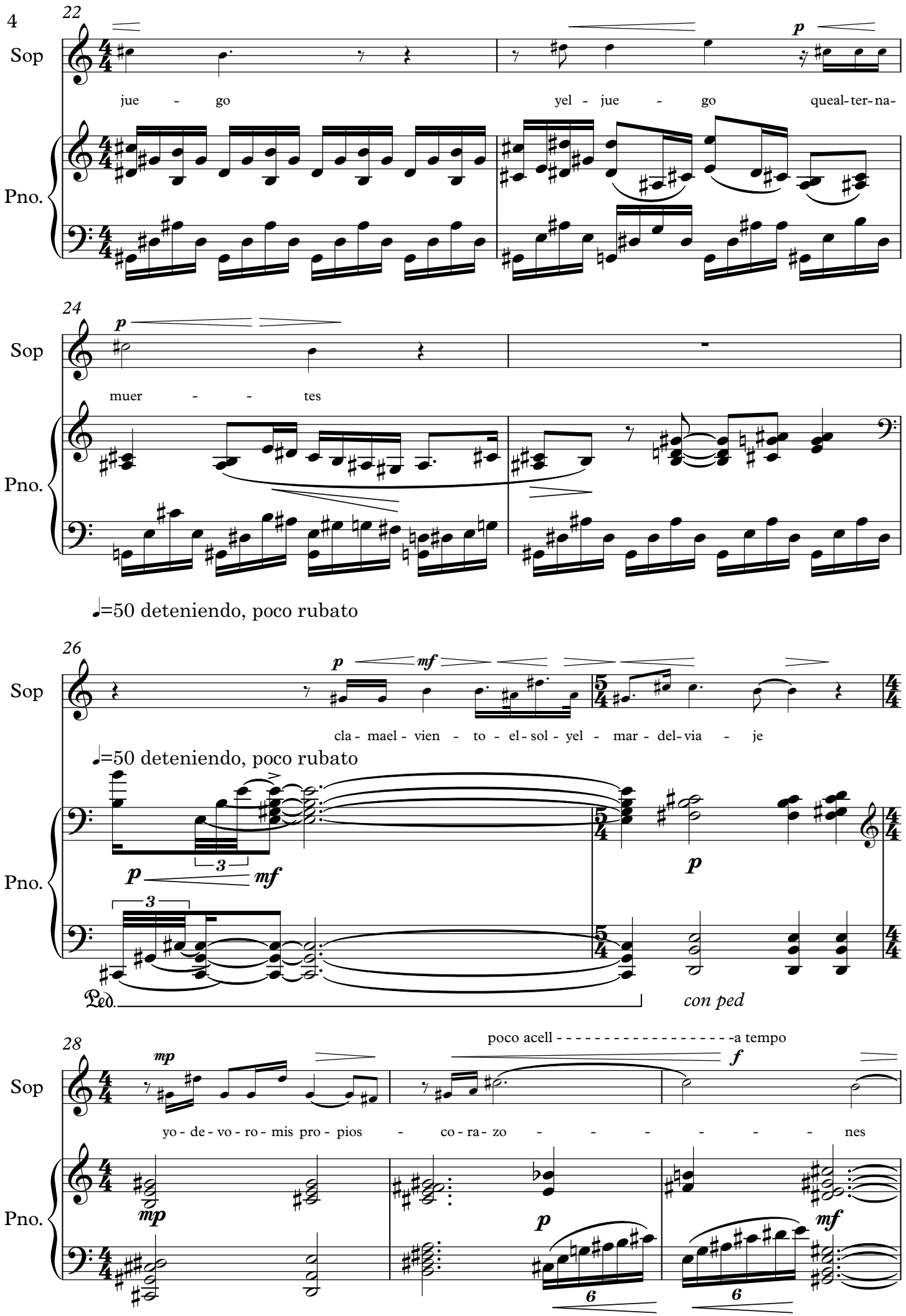
"Horas de Junio"

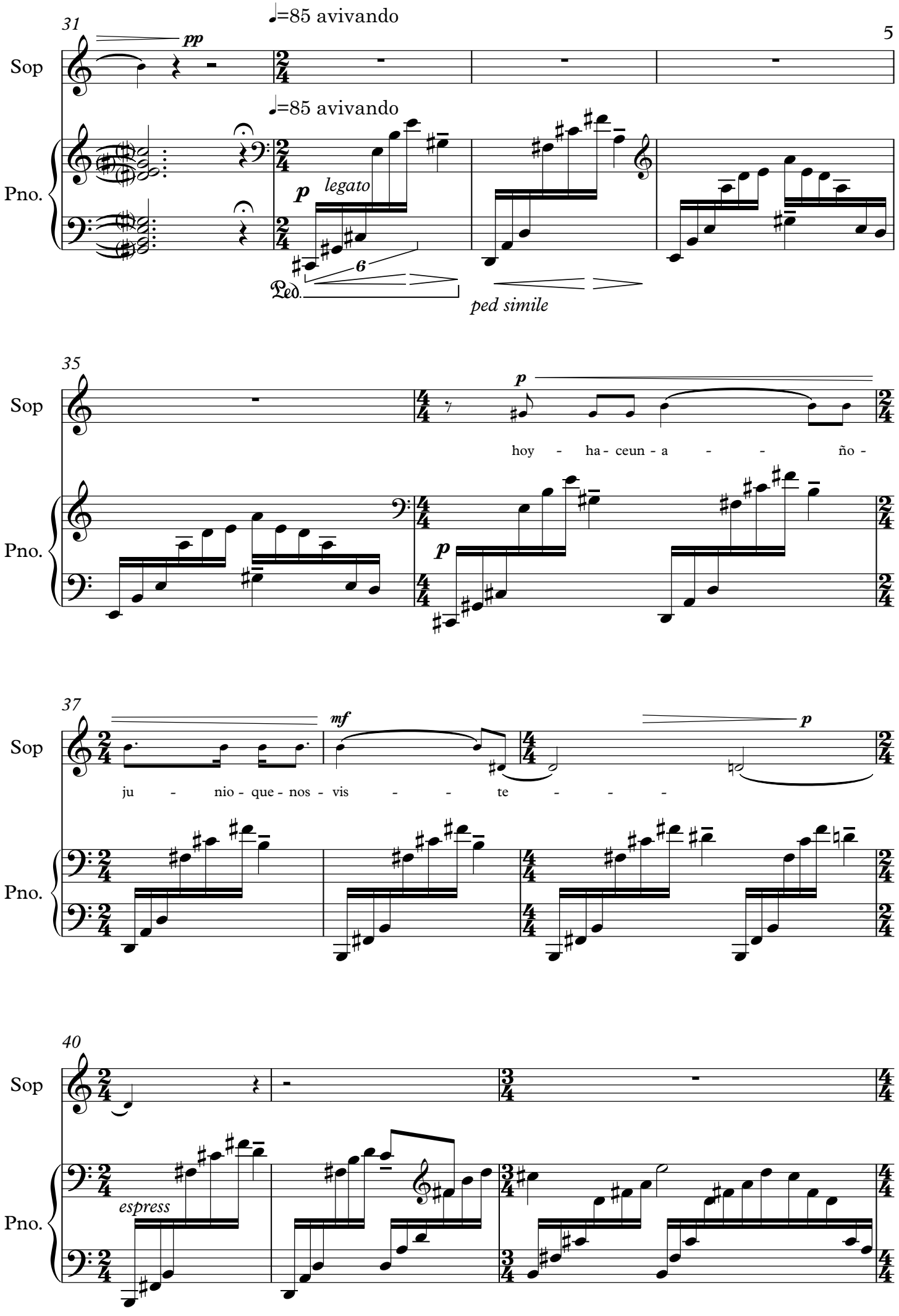
(a Rosario Aguilar)

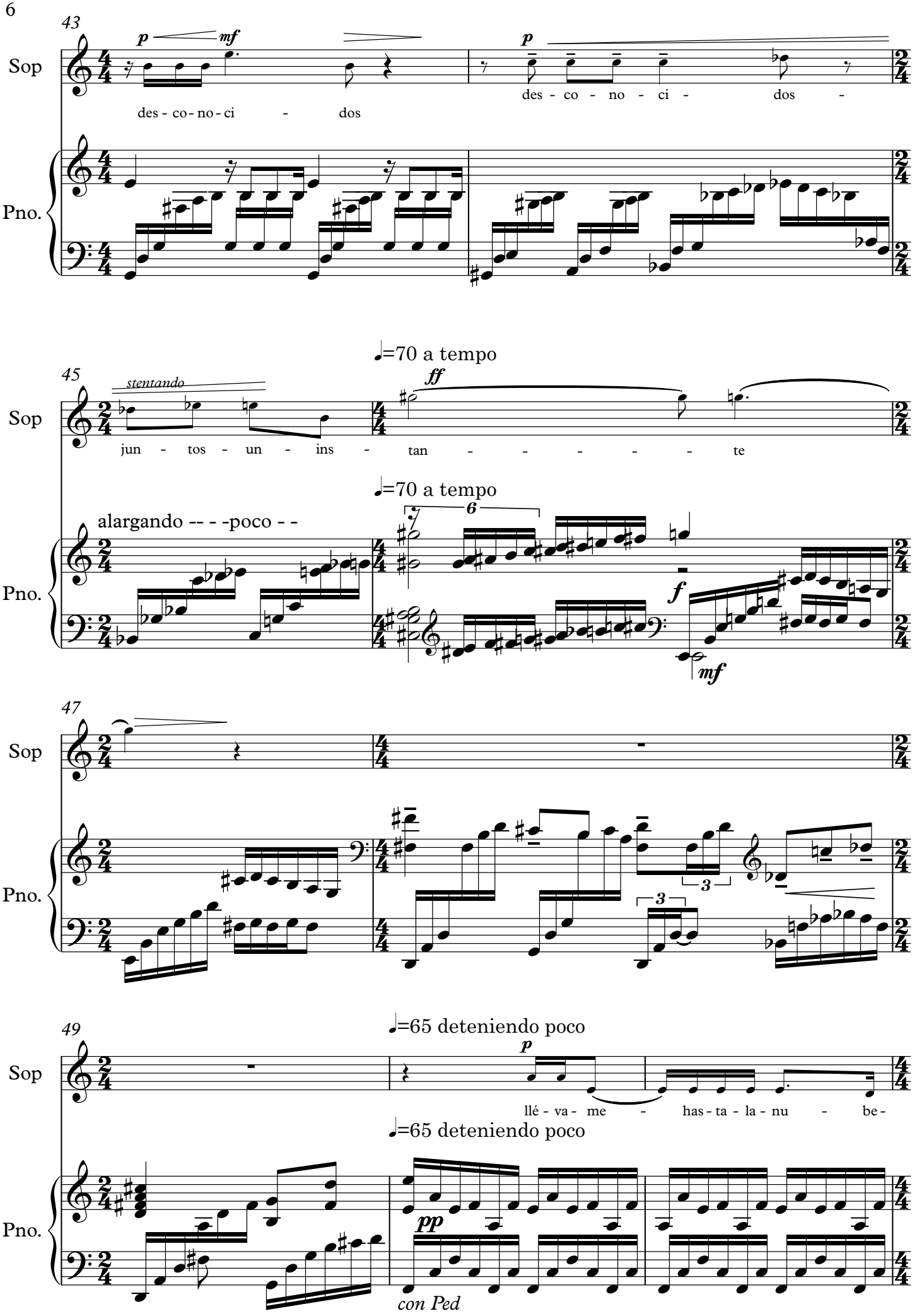
Marco Alejandro Gil
2015

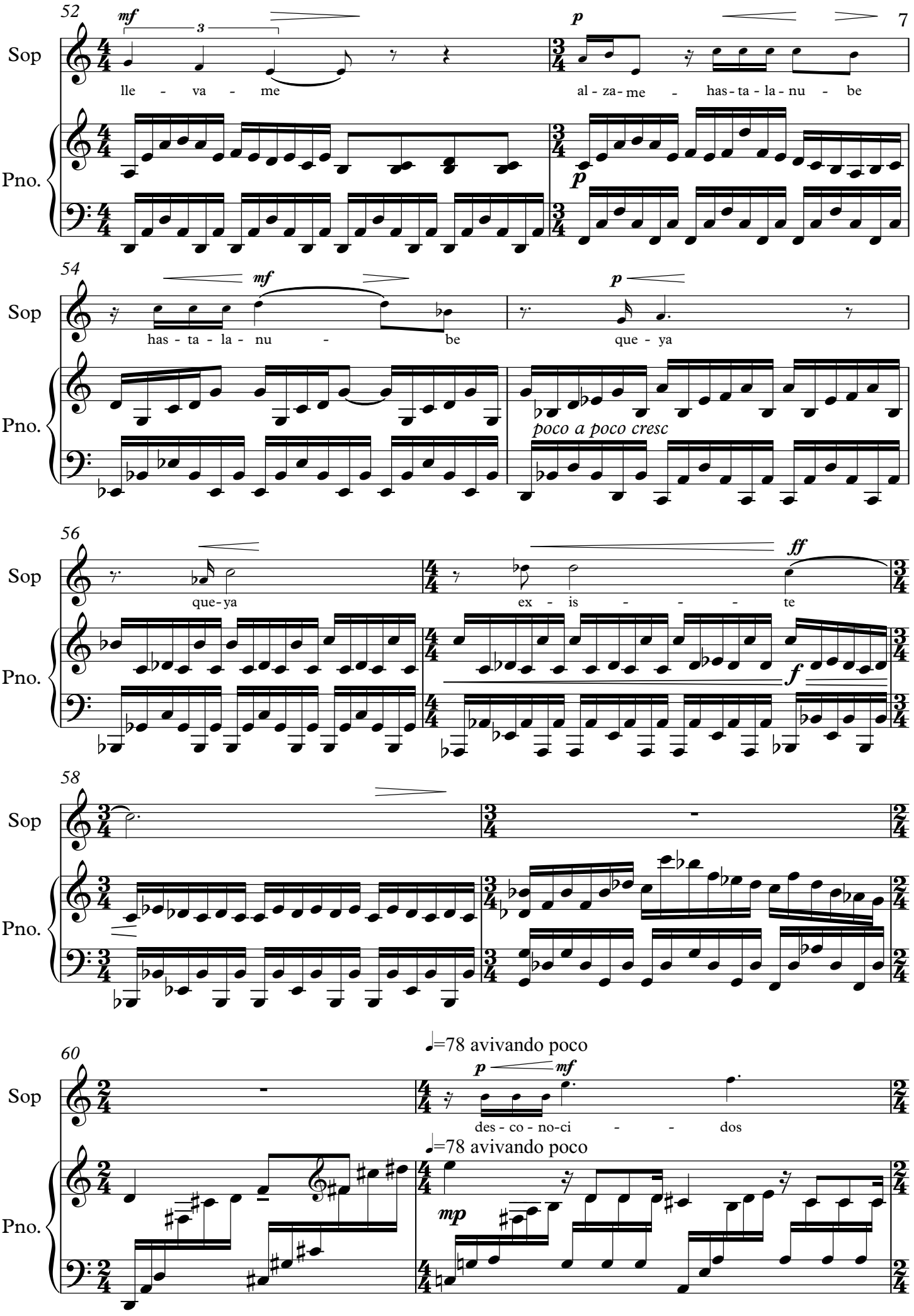


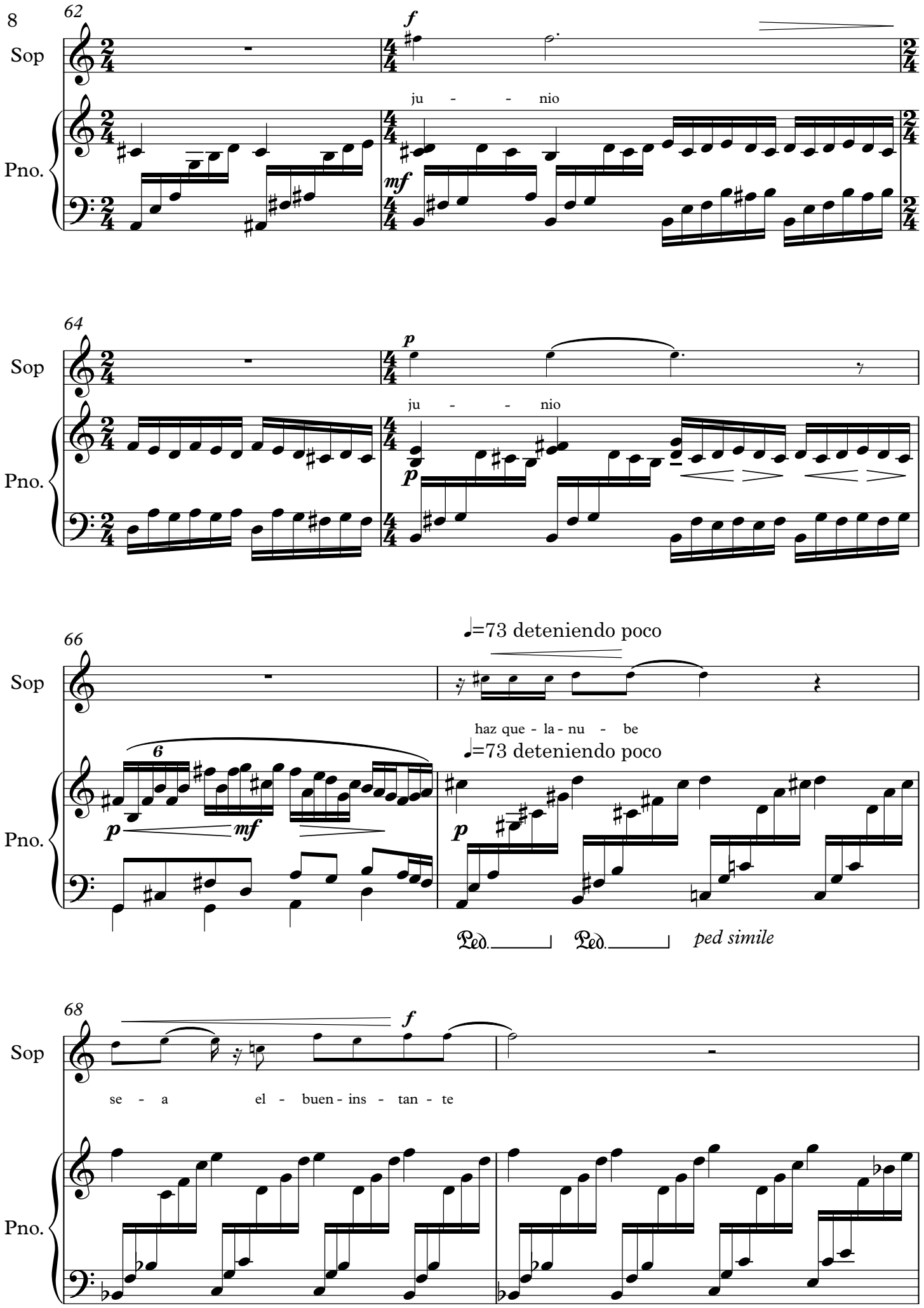

12
Sop
Pno.
mp
poco rubato
3
tan - de - sier - tas
no - che - de - lain - de - ci - ble - poe - sí - a
mp
15
♩=63
deteniendo poco
Sop
p
co - rre
♩=63
deteniendo poco
Pno.
p
espress
fp
Ped.
Ped.
simile
17
mf
3
Sop
co - rre - el-al ma - de-na - die -
Pno.
sf
6
fp
p
19
Pno.
p
pp
21
mp
3
espress
Sop
si - go - lain - fan - ciaen tu - pri - sión - yel -
Pno.
p

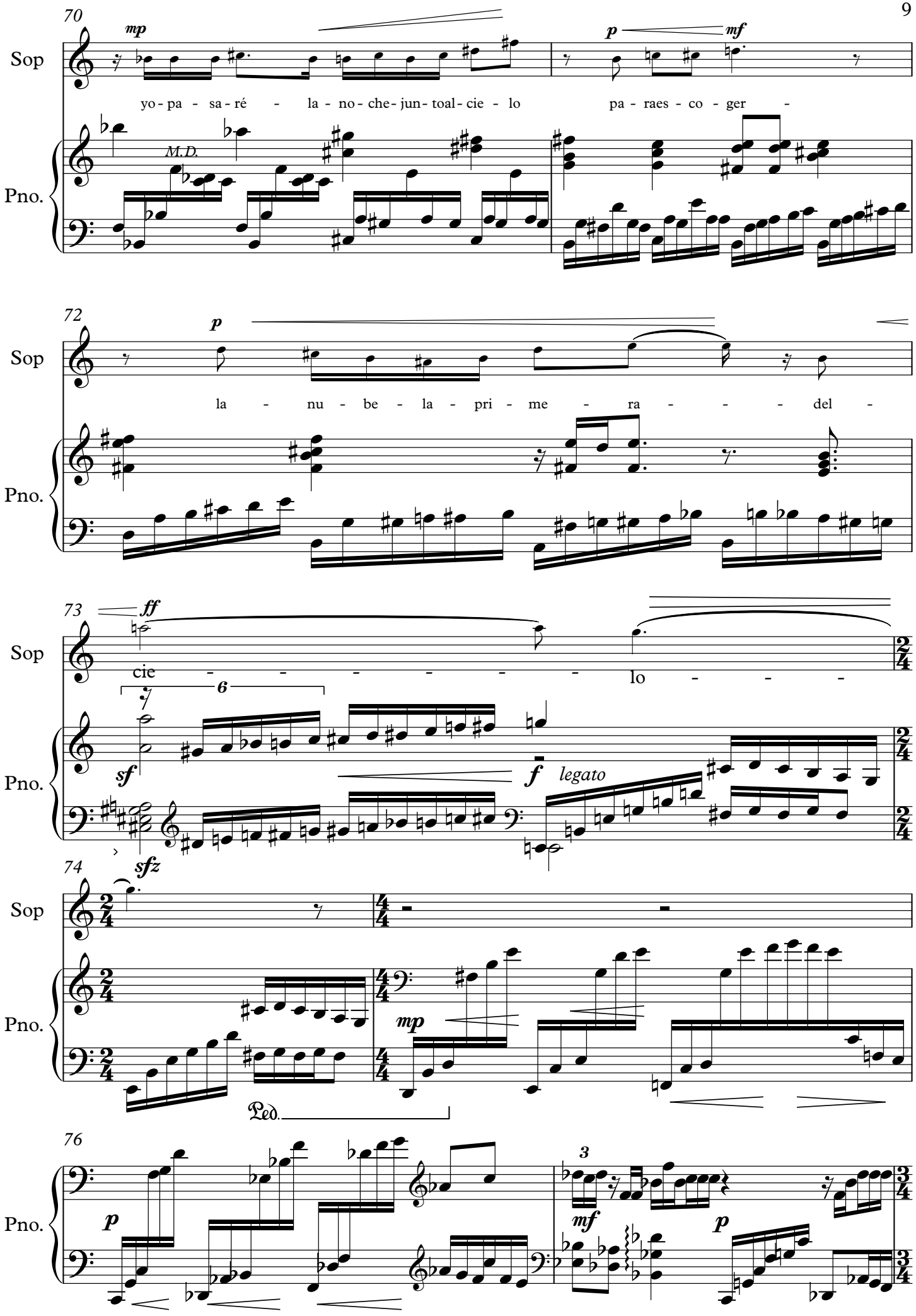

22
Sop
Pno.
jue - go
yel - jue - go
queal-ter-na-
p
24
Sop
Pno.
muer - - tes
p
♩=50 deteniendo, poco rubato
26
Sop
Pno.
cla - mael - vien - to - el - sol - yel - mar - del - via - je
p
mf
♩=50 deteniendo, poco rubato
3
p
mf
3
p
Ped.
con ped
28
Sop
Pno.
poco acell - - - - - - - - - - - - - - - - - - -a tempo
yo - de - vo - ro - mis pro - pios - co - ra - zo - - - - - - - nes
mp
f
mp
p
mf
6
6

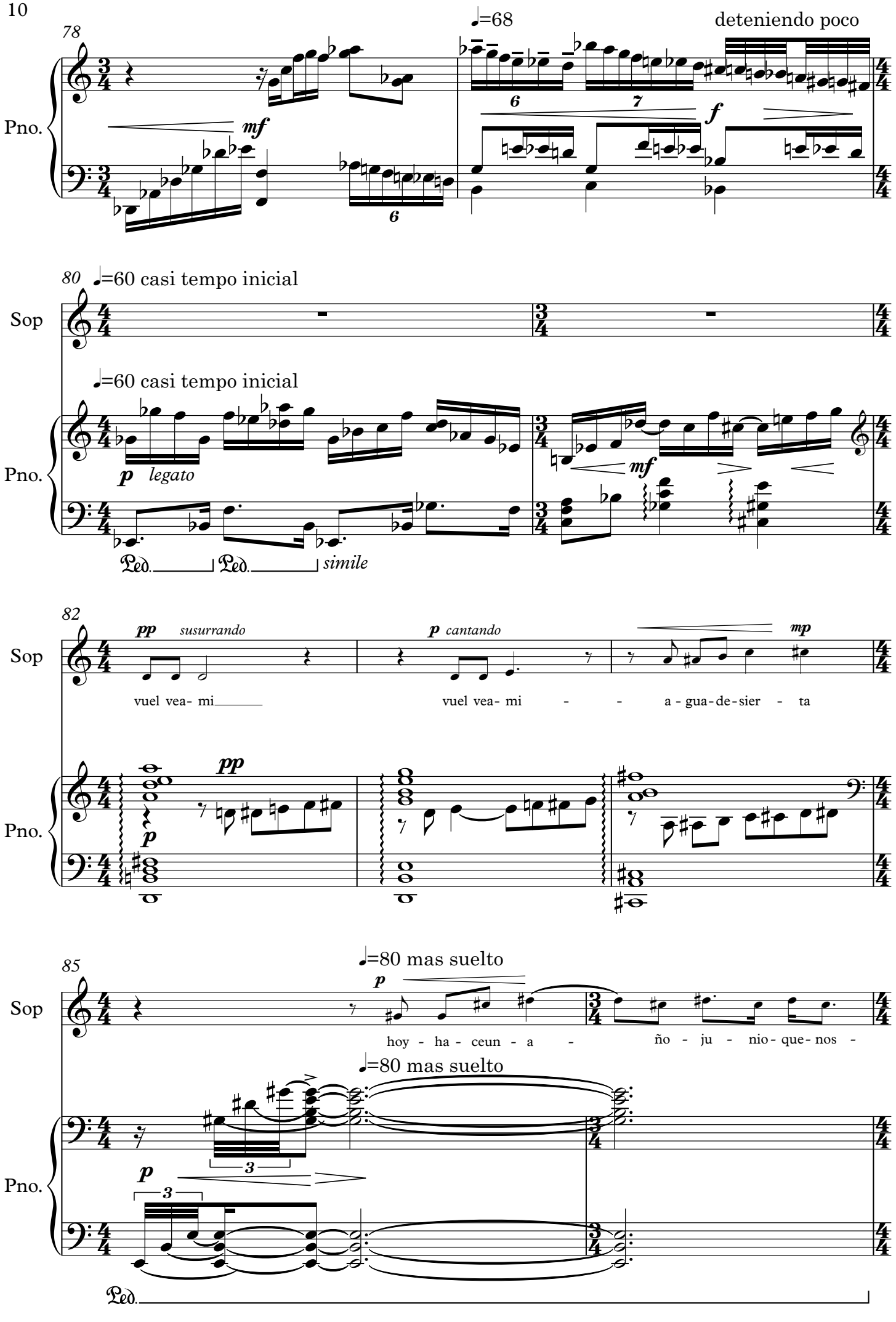

31
♩=85 avivando
pp
Sop
♩=85 avivando
Pno.
p
legato
6
Ped.
ped simile
35
p
Sop
hoy - ha - ceun - a - - ño -
Pno.
p
37
mf
p
Sop
ju - nio - que - nos - vis - - te - - -
Pno.
40
Sop
espress
Pno.

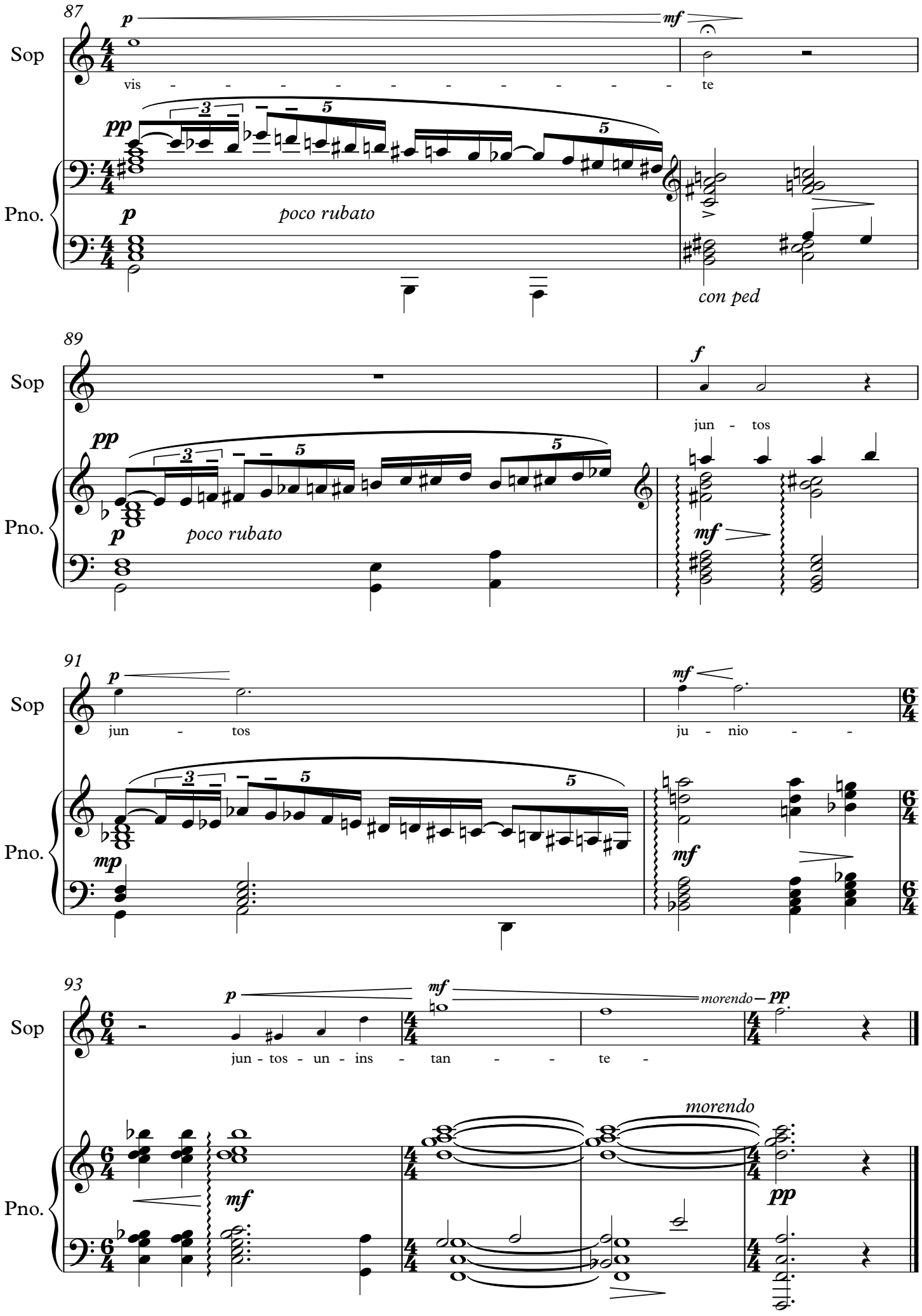

43
Sop
Pno.
p
mf
p
des - co - no - ci - dos
des - co - no - ci - dos -
♩=70 a tempo
45
stentando
ff
jun - tos - un - ins - tan - - - - - - te
♩=70 a tempo
alargando -- - -poco - -
6
f
mf
47
3
3
49
♩=65 deteniendo poco
p
llé - va - me - has - ta - la - nu - be -
♩=65 deteniendo poco
pp
con Ped


52
mf
3
p
Sop
lle - va - me
al - za - me - has - ta - la - nu - be
Pno.
p
54
mf
p
Sop
has - ta - la - nu - be
que - ya
Pno.
poco a poco cresc
56
ff
Sop
que - ya
ex - is - - - - te
Pno.
f
58
Sop
Pno.
60
♩=78 avivando poco
p
mf
Sop
des - co - no-ci - - dos
♩=78 avivando poco
Pno.
mp


62
Sop
Pno.
f
ju - - nio
mf
64
Sop
Pno.
p
ju - - nio
p
66
Sop
Pno.
♩=73 deteniendo poco
haz que - la - nu - be
♩=73 deteniendo poco
6
p
mf
p
Ped.
Ped.
ped simile
68
Sop
Pno.
f
se - a el - buen - ins - tan - te


70
mp
p
mf
Sop
yo - pa - sa - ré - la - no - che - jun - toal - cie - lo pa - raes - co - ger -
Pno.
M.D.
72
p
Sop
la - nu - be - la - pri - me - ra - - - - del -
Pno.
73
ff
Sop
cie - - - - - - - - lo - - - -
6
sf
f
legato
Pno.
74
sfz
Sop
Pno.
mp
Ped.
76
Pno.
p
3
mf
p


78
♩=68
deteniendo poco
Pno.
mf
f
80
♩=60 casi tempo inicial
Sop
♩=60 casi tempo inicial
Pno.
p legato
mf
simile
82
Sop
pp susurrando
p cantando
mp
vuel vea- mi
vuel vea- mi - - a - gua - de - sier - ta
Pno.
pp
p
85
Sop
♩=80 mas suelto
p
hoy - ha - ceun - a - ño - ju - nio - que - nos -
♩=80 mas suelto
Pno.
p
3
Ped.


87
Sop
Pno.
p
mf
vis - - - - - - - - - - te
pp
poco rubato
con ped
89
f
jun - tos
mf
91
jun - tos
ju - nio - -
mp
93
jun - tos - un - ins - tan - - te -
morendo
pp

Marco Alejandro Gil

"Invocación a San Gregorio"

(piano solo)

I -Preludio

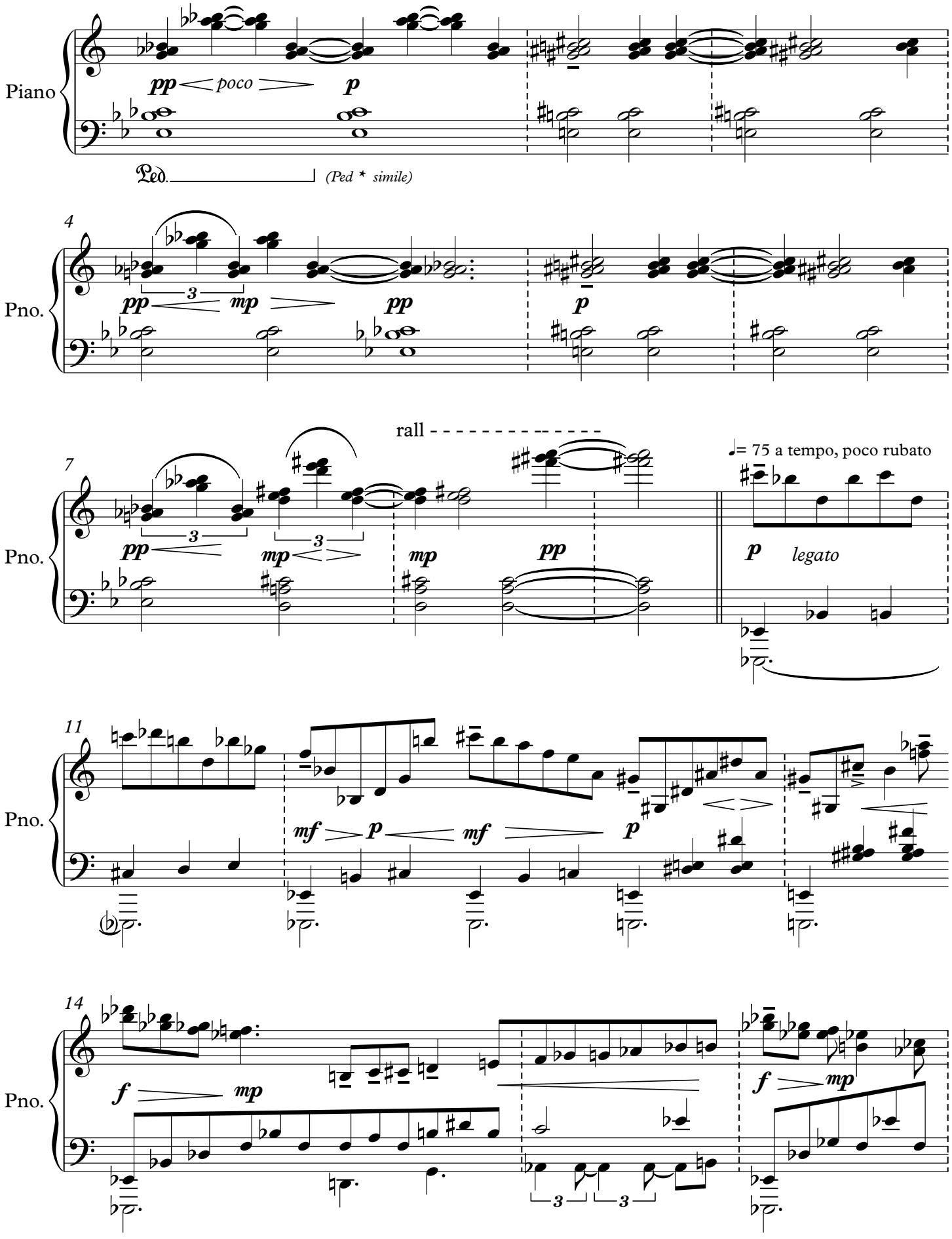
II - Invocación

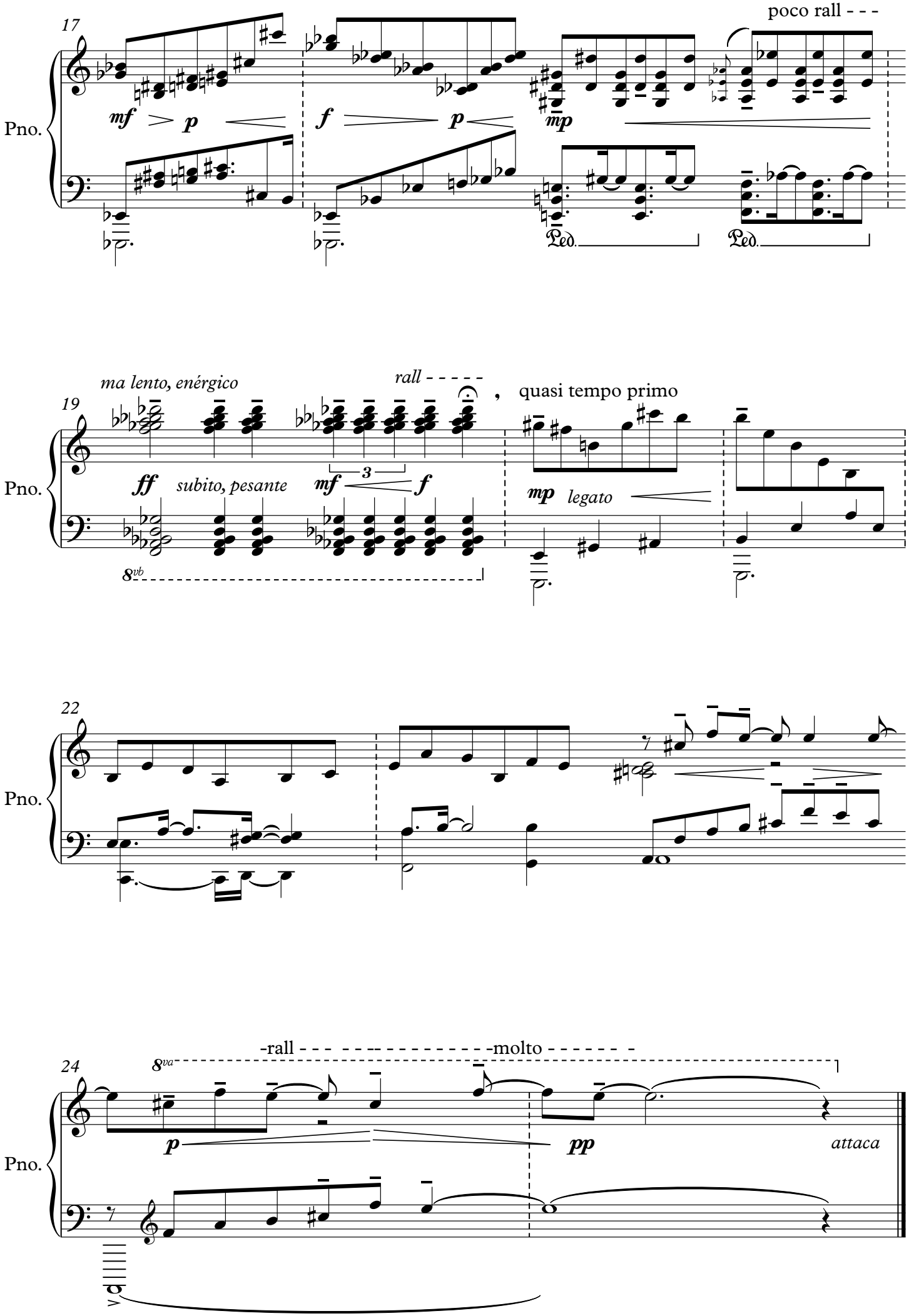
Invocación a San Gregorio

1- *Preludio*

Marco Alejandro Gil
(2014)

♩= 73 *meditativo, tempo flexible, poco rubato*



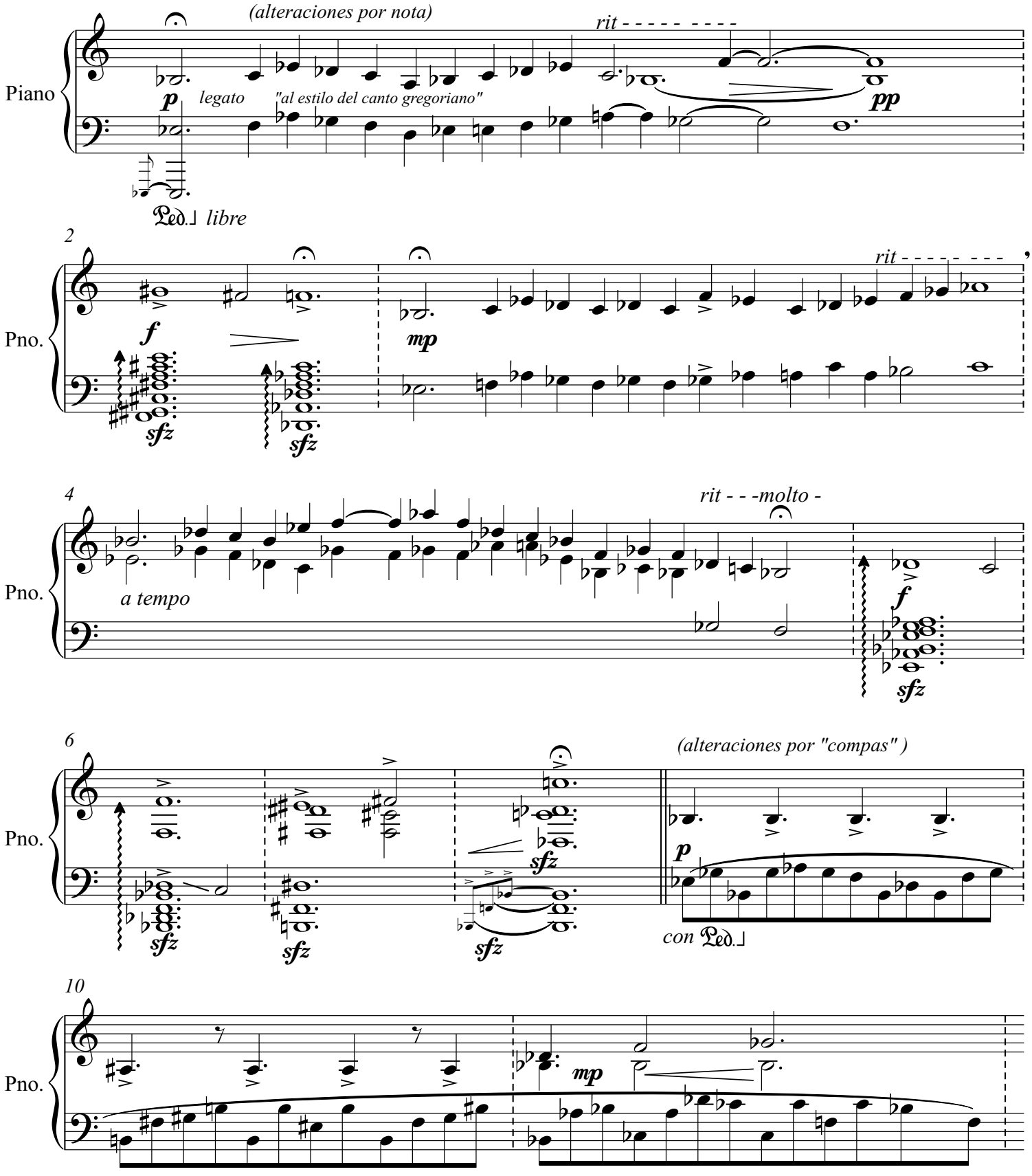

17
poco rall - - -
Pno.
mf
p
f
p
mp
Ped.
Ped.
19
ma lento, enérgico
rall - - - - -
quasi tempo primo
Pno.
ff
subito, pesante
mf
3
f
mp
legato
8vb
22
Pno.
24
-rall - - - - - - - - - - - - - - - - - - -molto - - - - - - -
8va
Pno.
p
pp
attaca

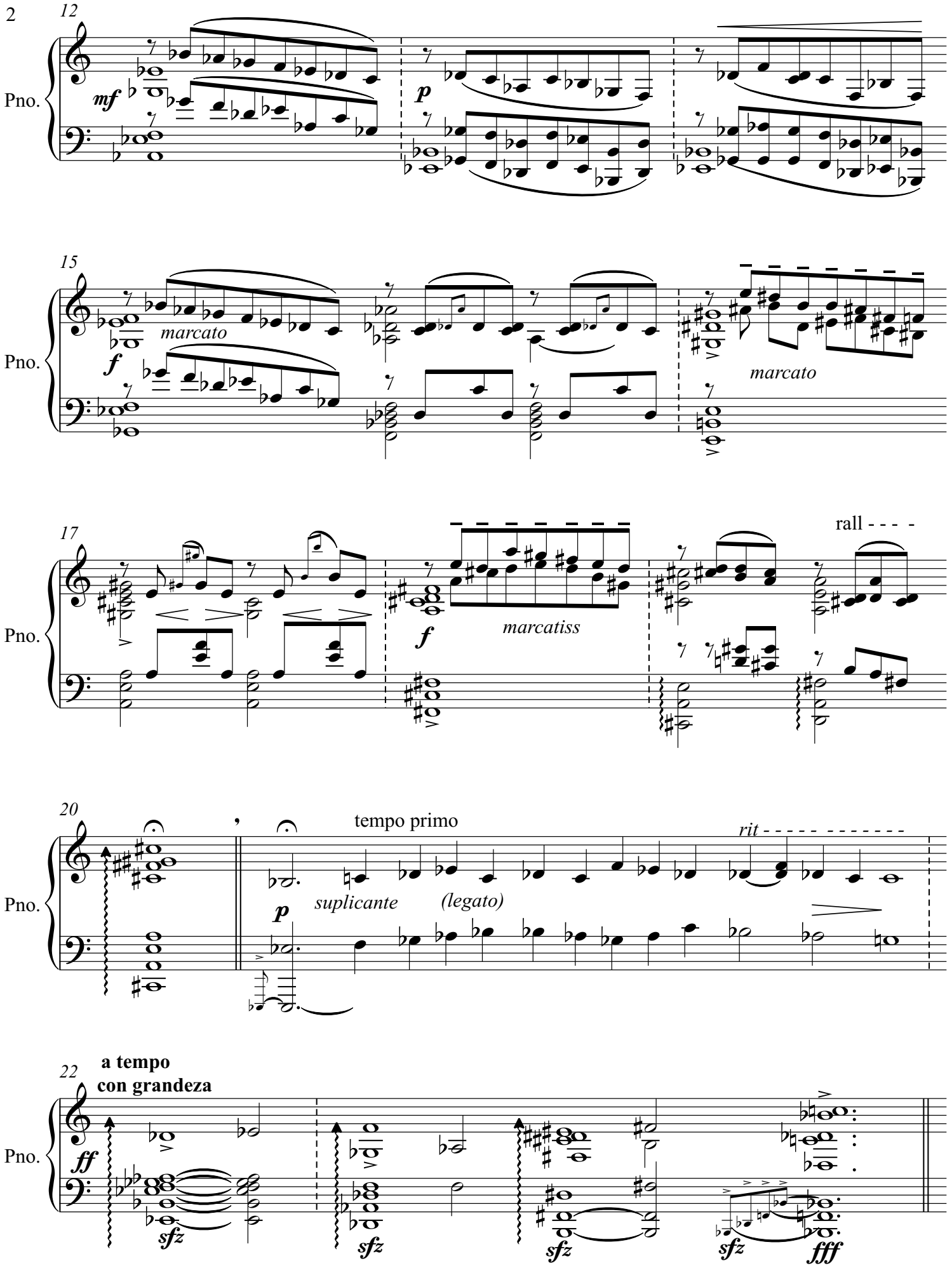
Invocación a San Gregorio

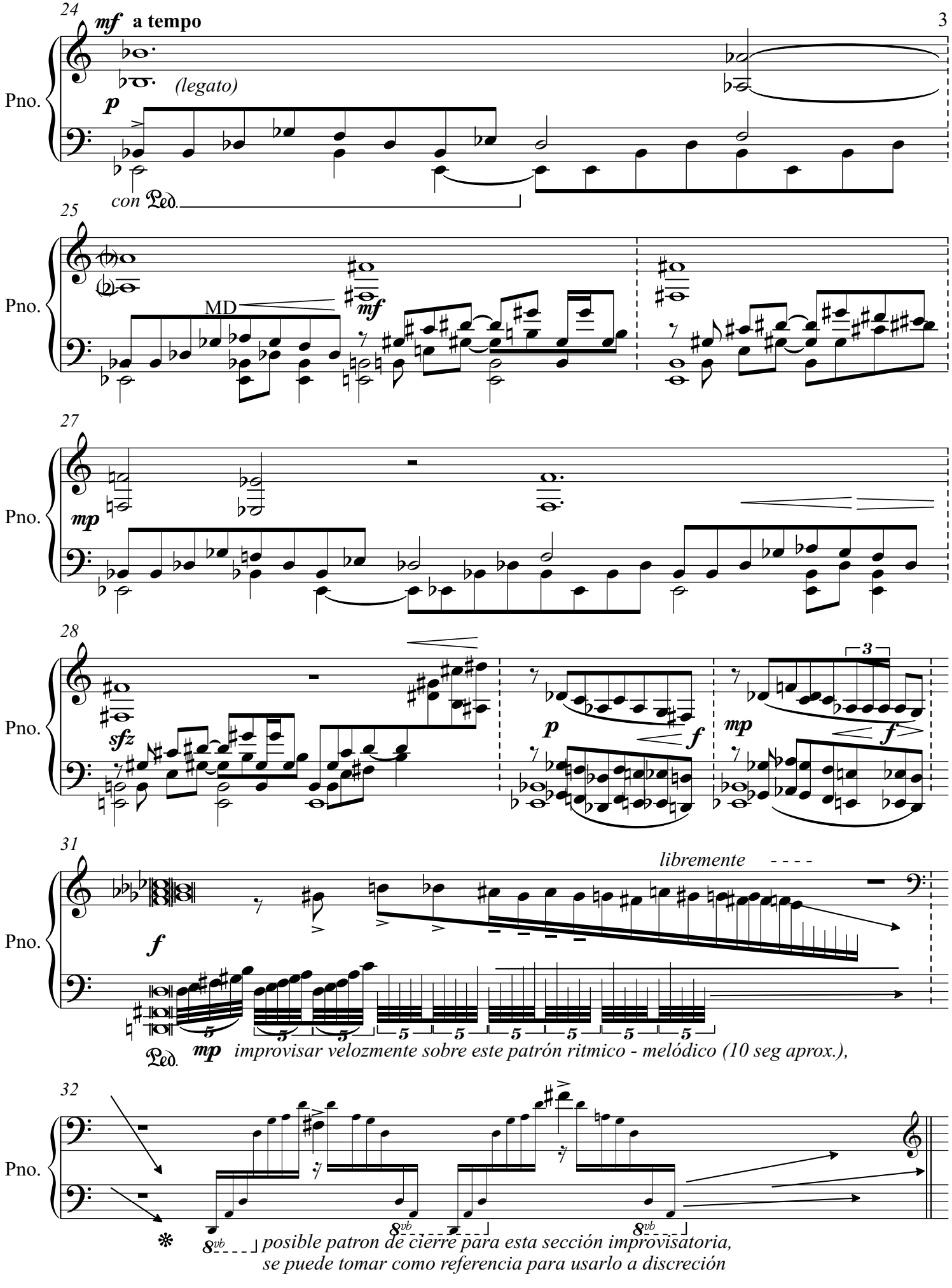
II - "Invocación"

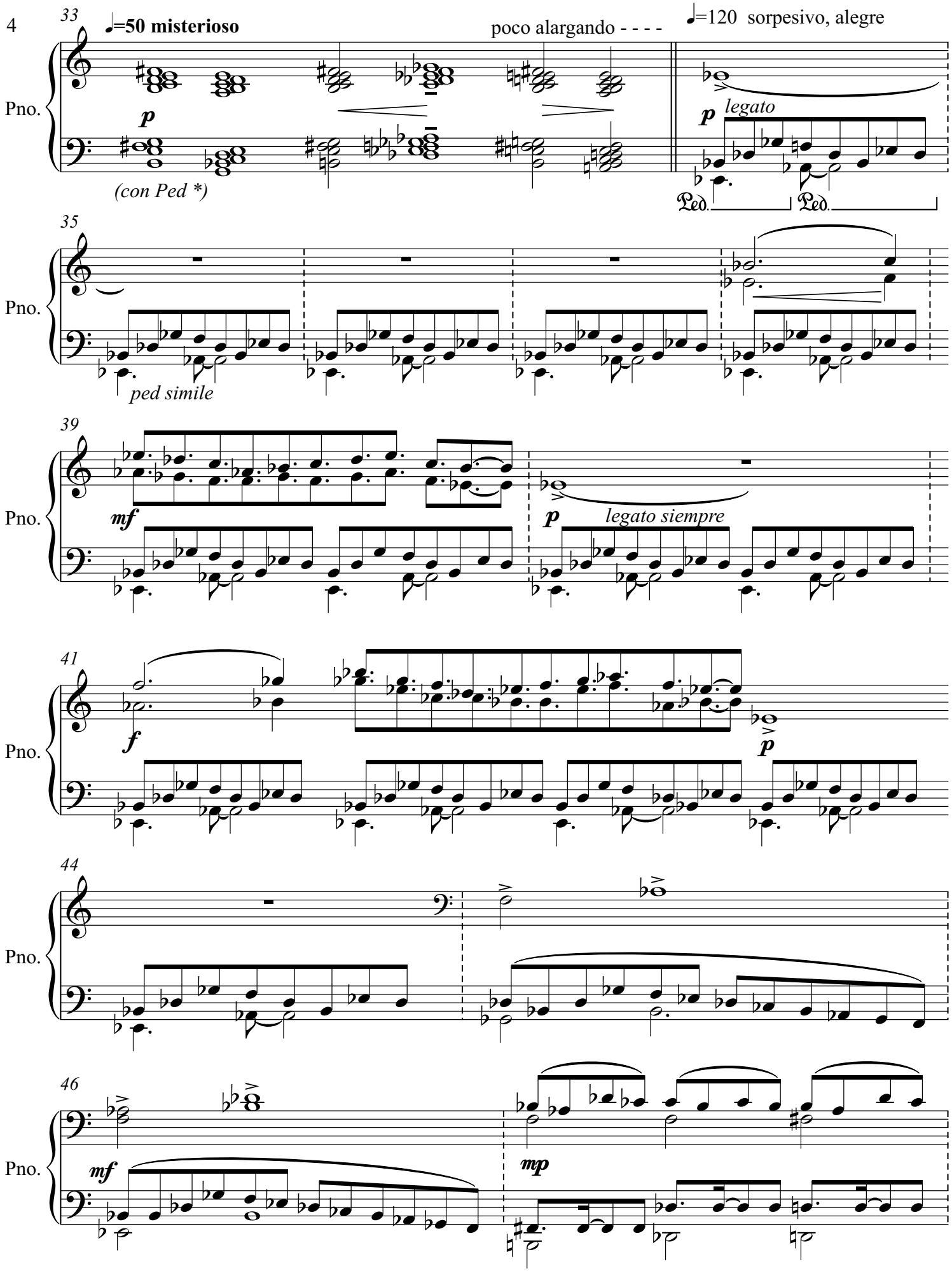
Marco Alejandro Gil
(2014)

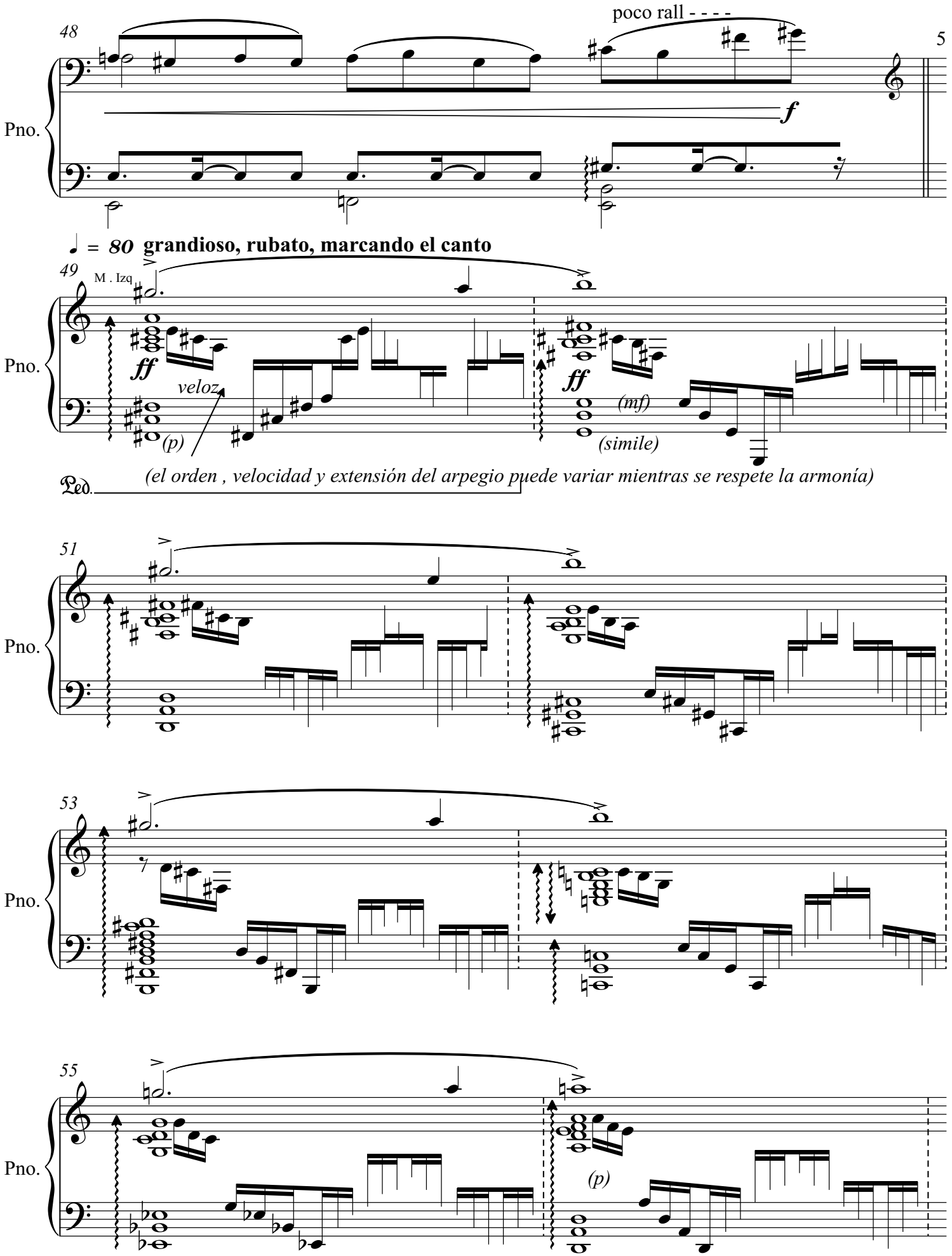
Tranquilo - religioso , tempo flexible, rubato ♩=50

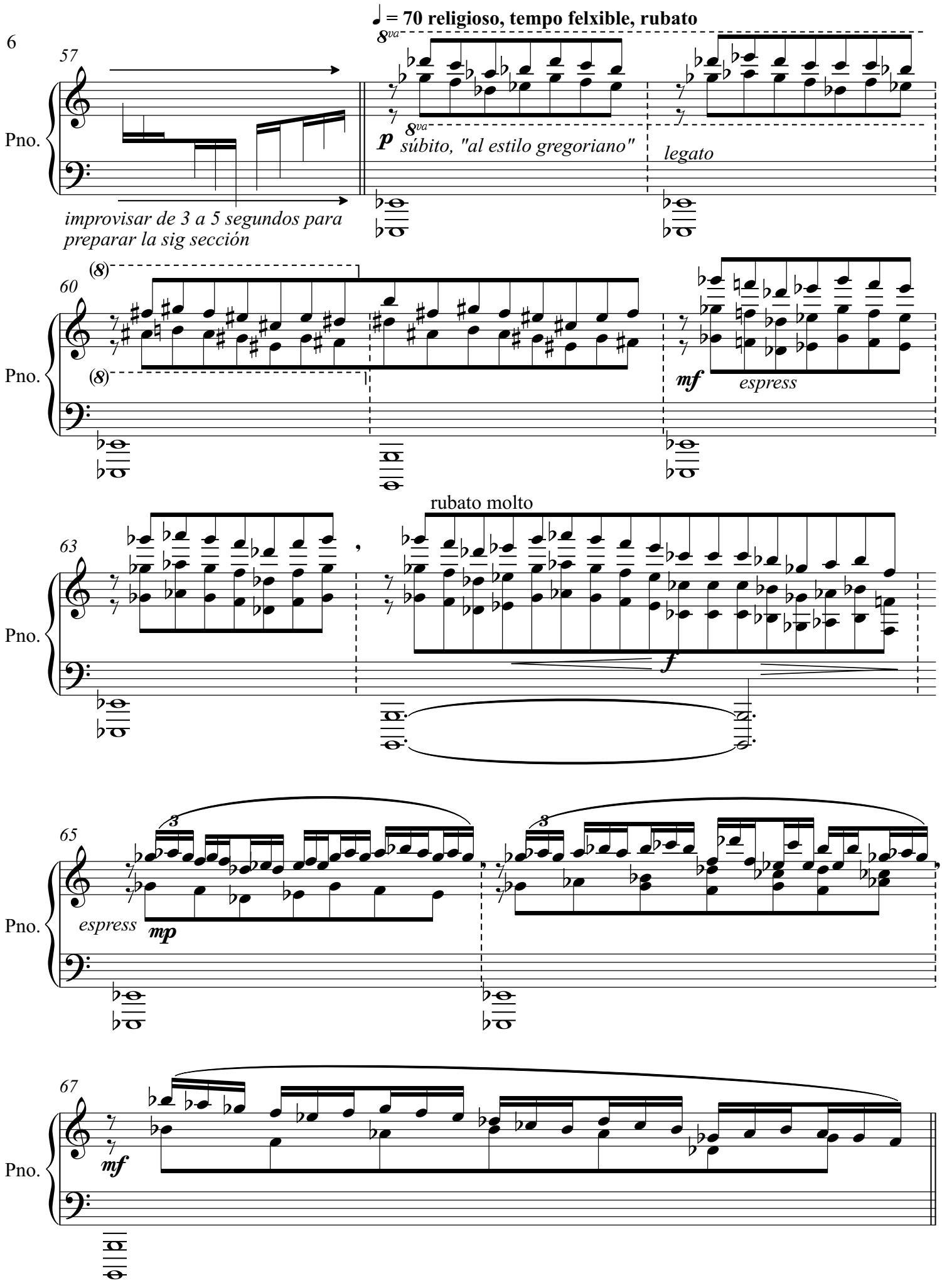



12
Pno.
mf
p
15
Pno.
marcato
f
marcato
17
Pno.
f
marcatiss
rall - - - -
20
Pno.
tempo primo
rit - - - - - - - - - - - - -
p
suplicante
(legato)
22
a tempo
con grandeza
Pno.
ff
sfz
sfz
sfz
sfz
fff

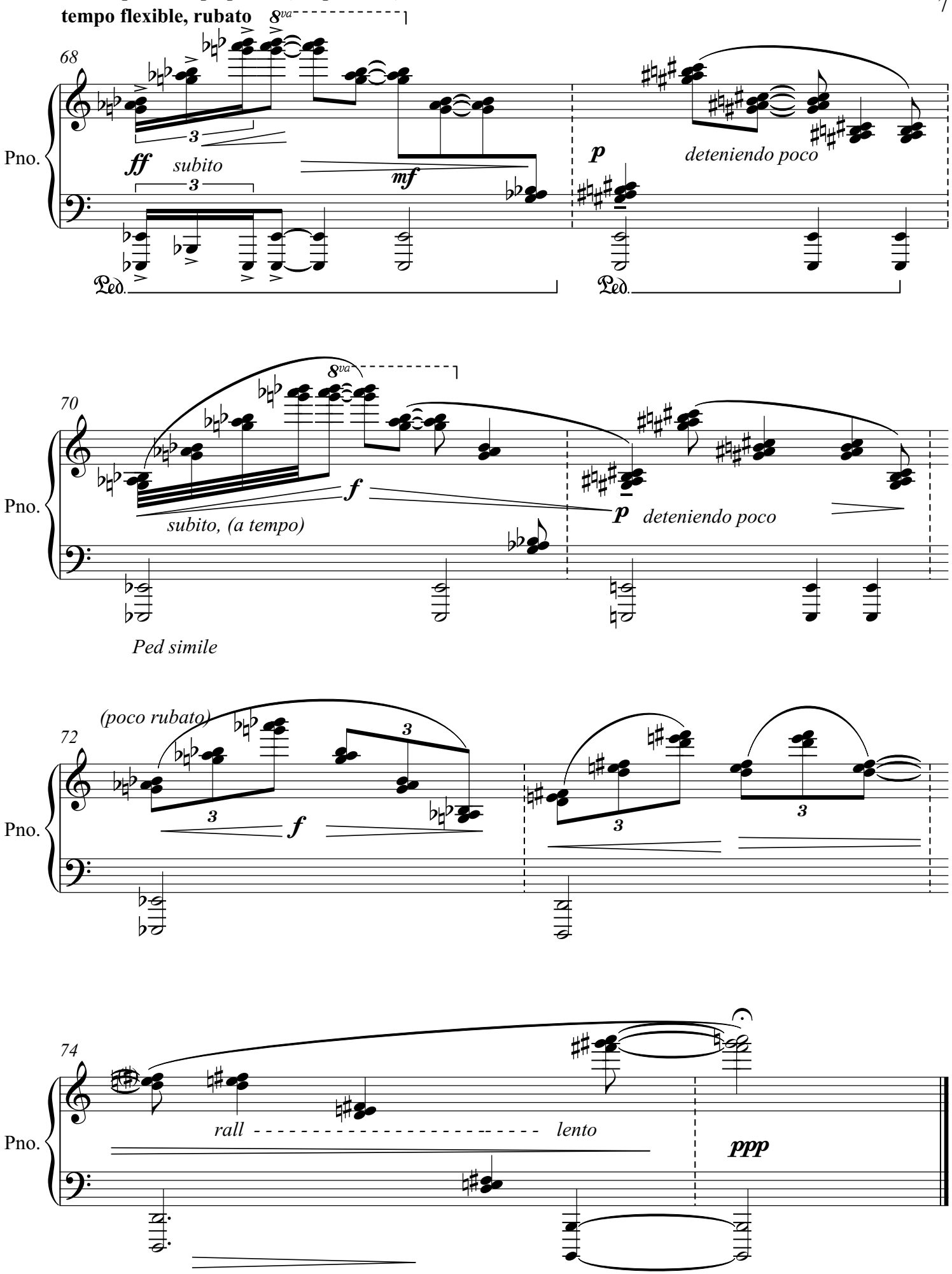

24
mf a tempo
(legato)
p
con Ped.
Pno.
25
MD
mf
27
mp
28
sfz
p
f
mp
f
3
31
libremente
f
mp improvisar velozmente sobre este patrón ritmico - melódico (10 seg aprox.),
Ped.
32
8vb
posible patron de cierre para esta sección improvisatoria,
se puede tomar como referencia para usarlo a discreción


33
♩=50 misterioso
poco alargando - - - -
♩=120 sorpesivo, alegre
Pno.
p
(con Ped *)
p
legato
Ped.
Ped.
35
Pno.
ped simile
39
Pno.
mf
p
legato siempre
41
Pno.
f
p
44
Pno.
46
Pno.
mf
mp


48
poco rall - - - -
5
Pno.
f
♩ = 80 grandioso, rubato, marcando el canto
49
M . Izq
ff
veloz
(p)
ff
(mf)
(simile)
Ped.
(el orden , velocidad y extensión del arpegio puede variar mientras se respete la armonía)
51
53
55
(p)


♩ = 70 religioso, tempo felxible, rubato
57
Pno.
8va
8va
p súbito, "al estilo gregoriano"
legato
improvisar de 3 a 5 segundos para
preparar la sig sección
60
(8)
(8)
mf
espress
63
rubato molto
f
65
3
3
espress
mp
67
mf

♩ = 57 quasi tempo primo (del preludio),
tempo flexible, rubato



Marco Alejandro Gil

Iridiscencias

(para flauta, oboe, cello y piano)

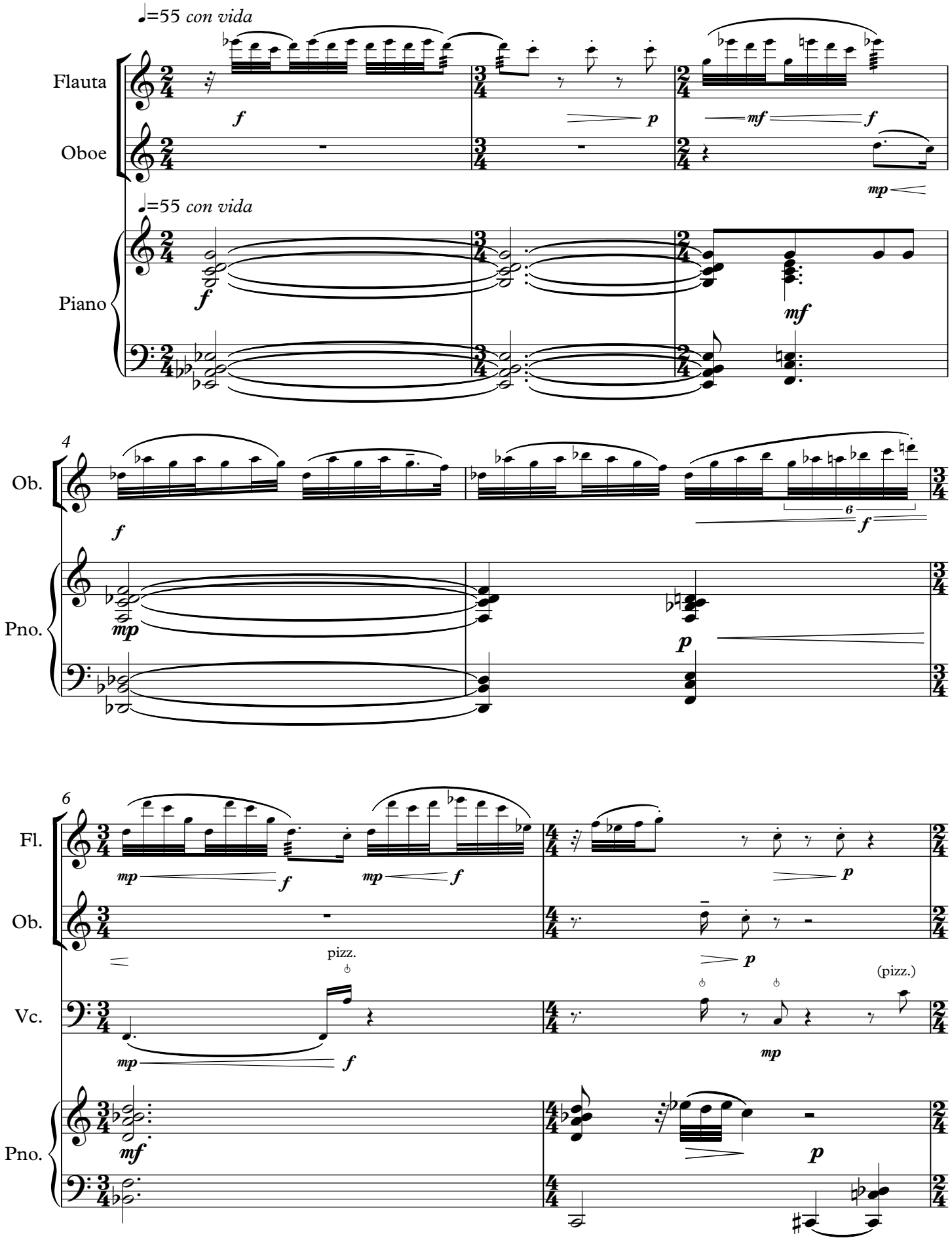
2013

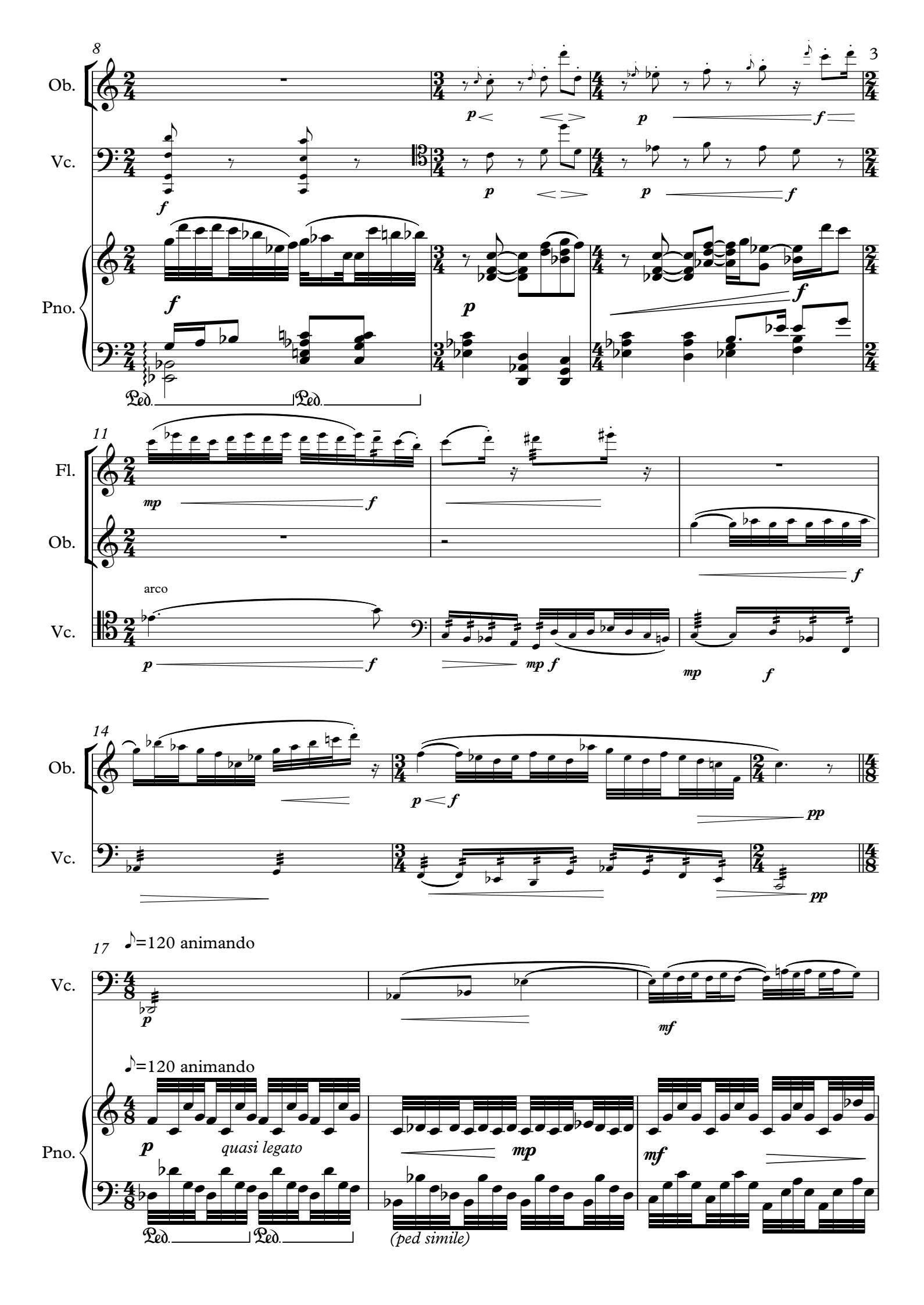
Iridiscencias

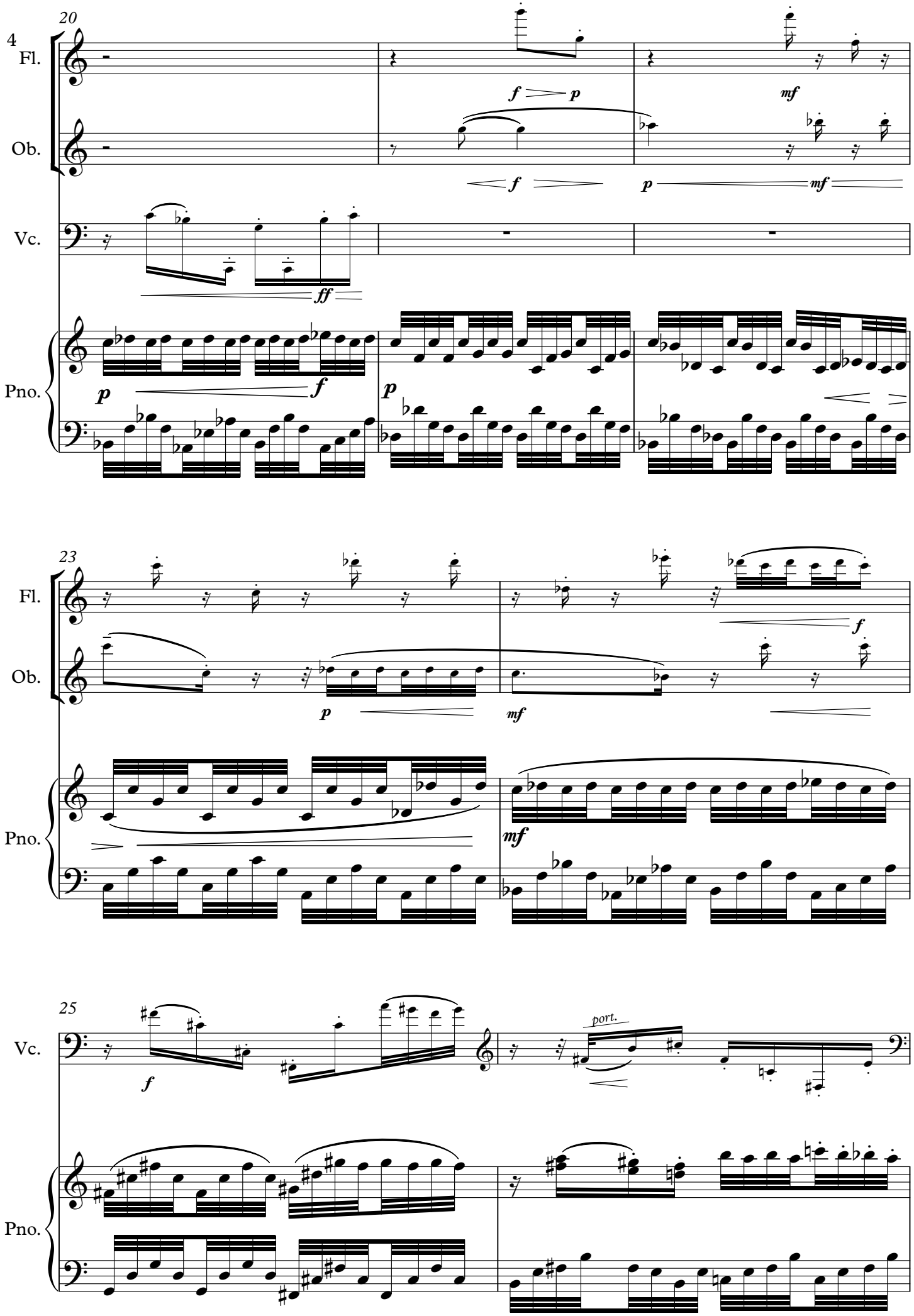
(al ensamble "Da Capo al Fine")

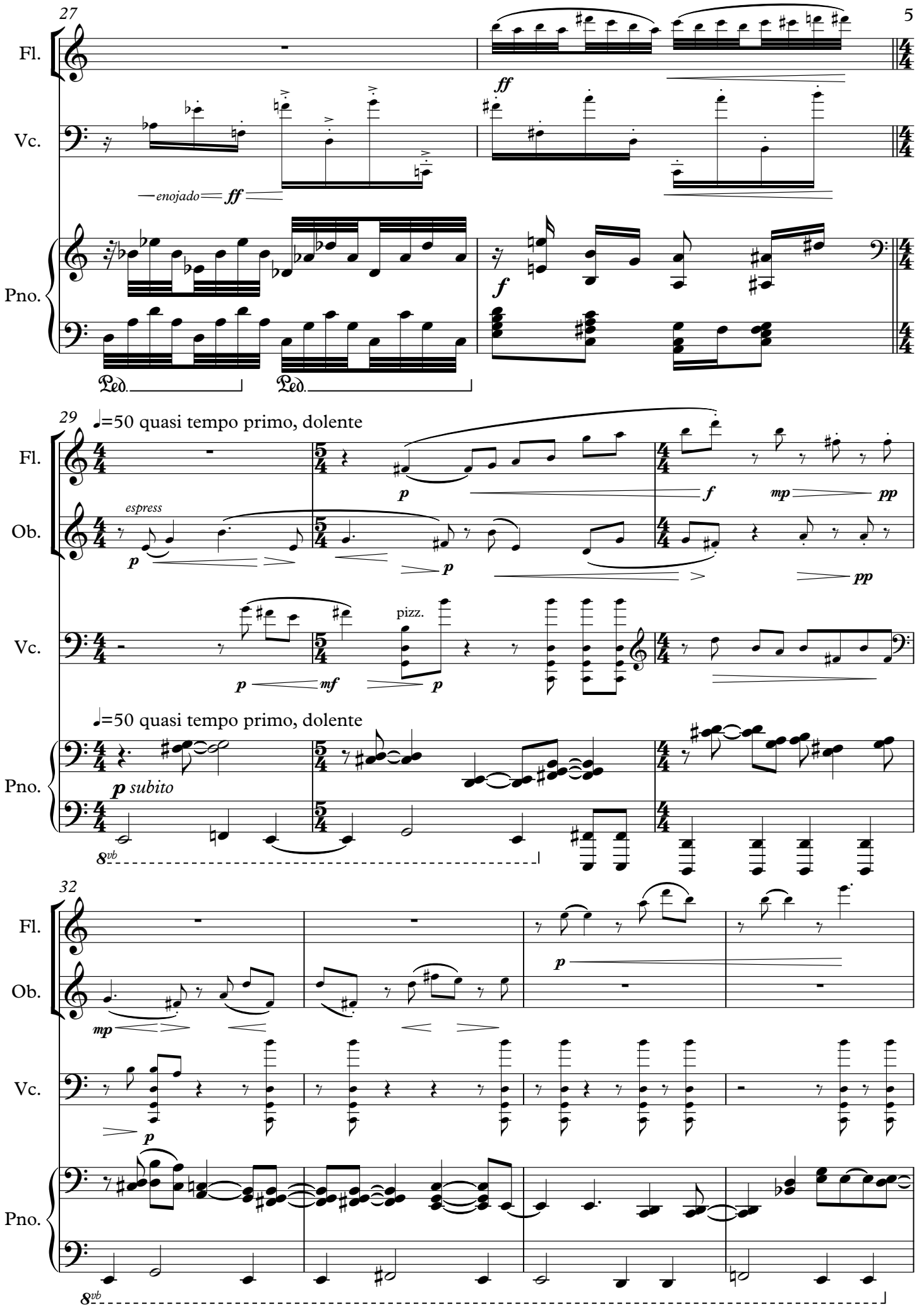
I - "Luces"

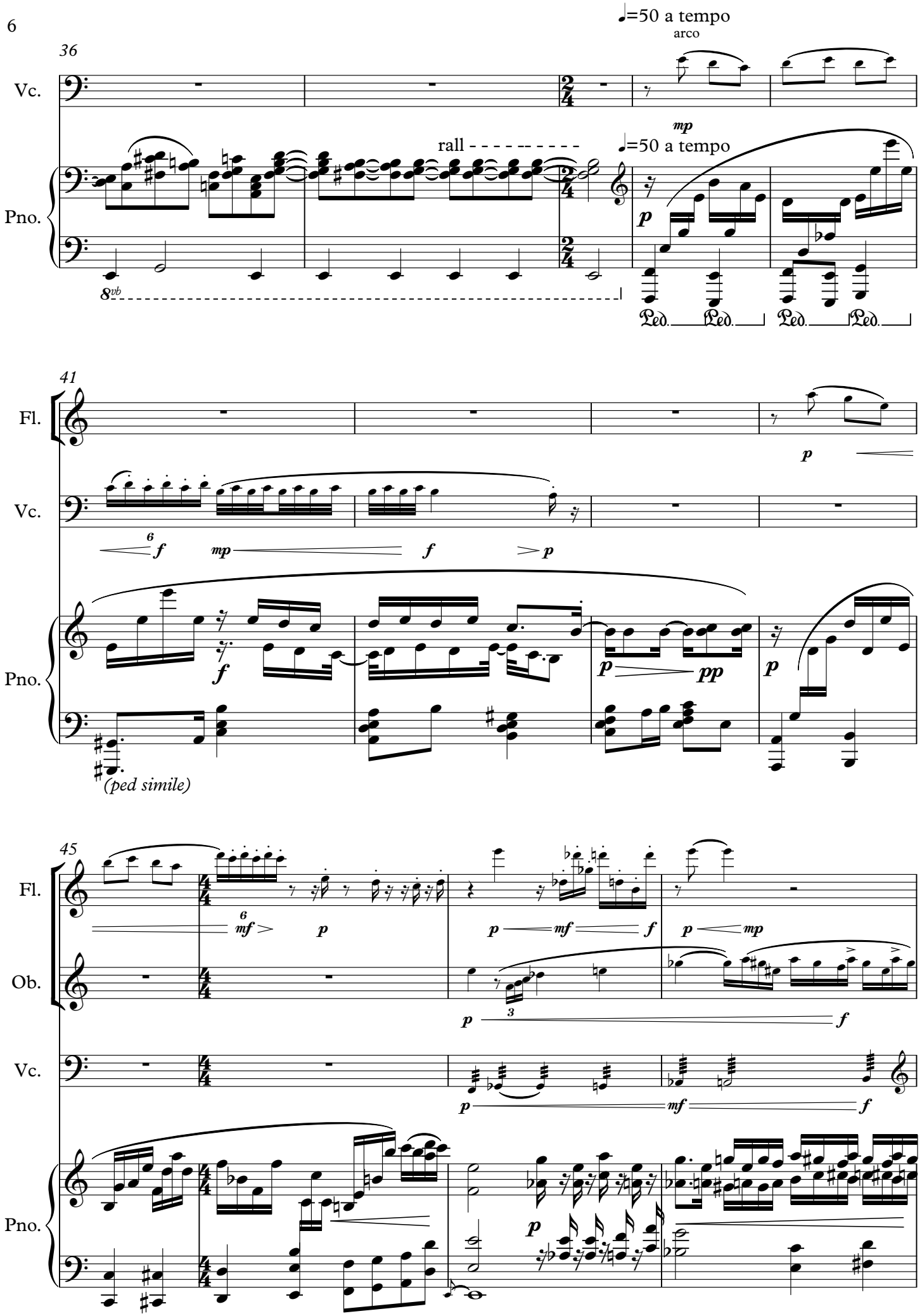
Marco Alejandro Gil
(2013)

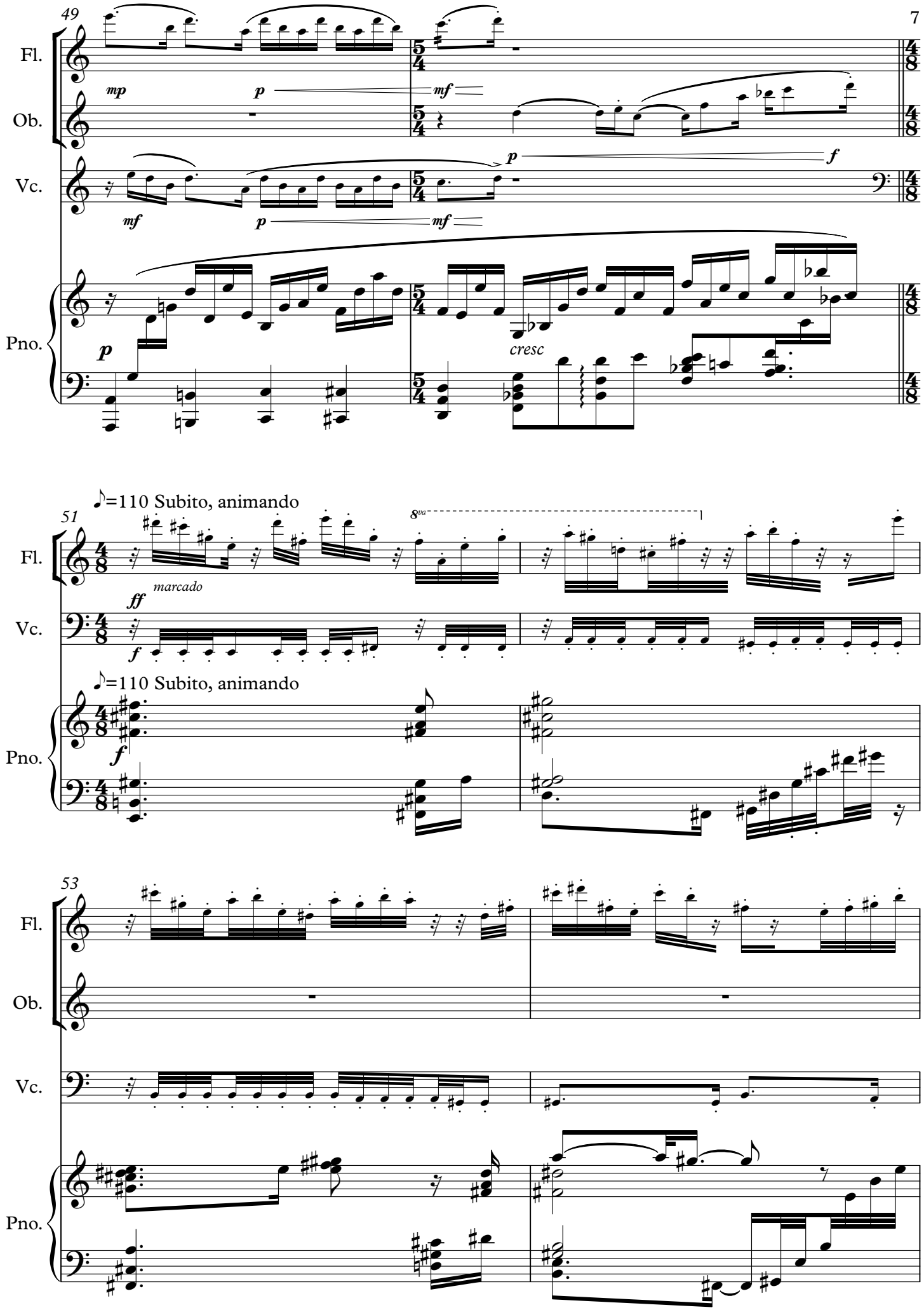


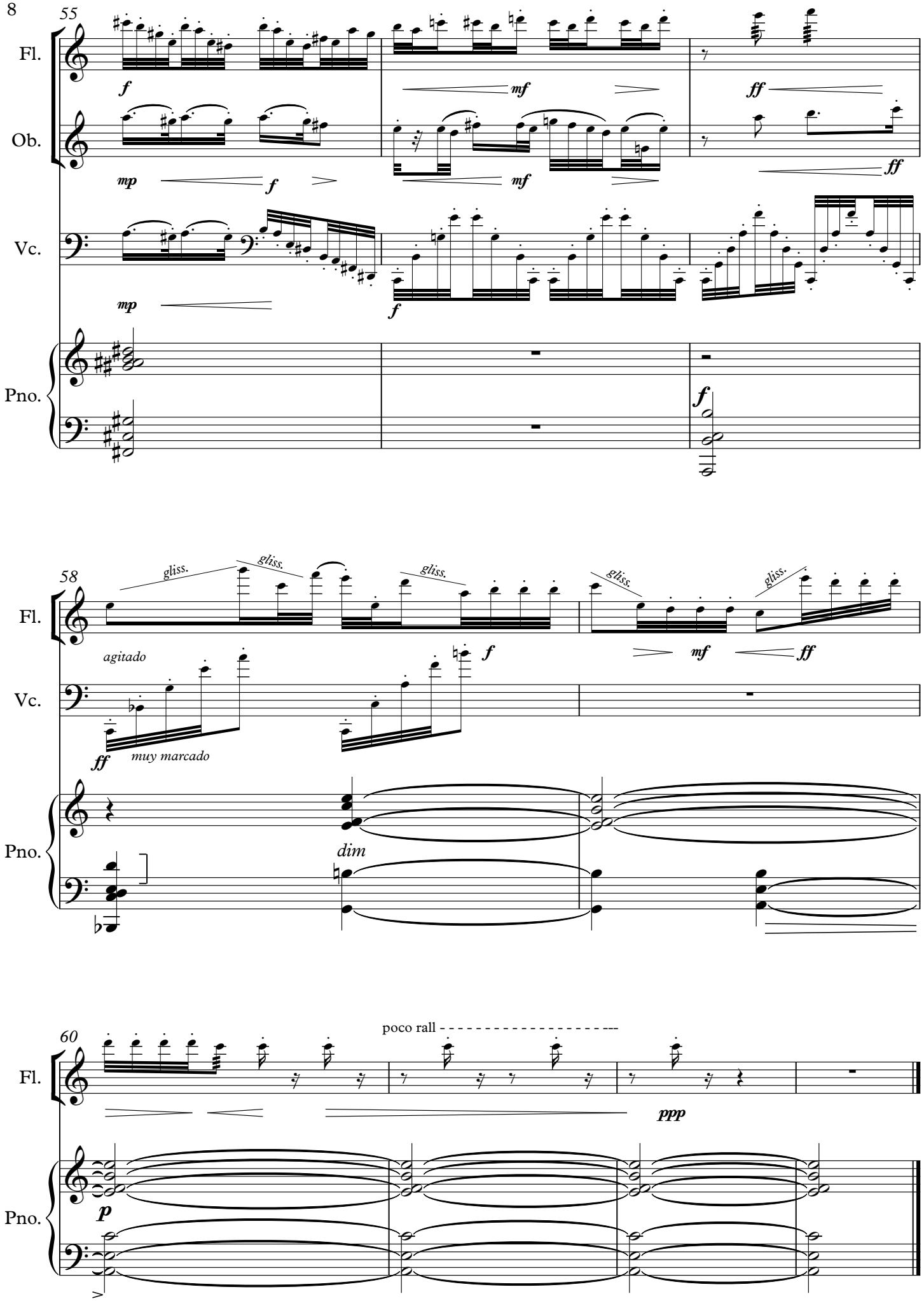

8
3
Ob.
Vc.
Pno.
Ped.
Ped.
11
Fl.
Ob.
arco
Vc.
14
Ob.
Vc.
17
♪=120 animando
Vc.
♪=120 animando
quasi legato
Pno.
Ped.
Ped.
(ped simile)


20
Fl.
Ob.
Vc.
Pno.
f
p
mf
ff
23
port.


27
Fl.
Vc.
—enojado—
ff
Pno.
Ped.
Ped.
29
♩=50 quasi tempo primo, dolente
Fl.
Ob.
espress
p
f
mp
pp
Vc.
pizz.
mf
Pno.
p subito
8vb
32
Fl.
Ob.
mp
Vc.
Pno.
8vb


36
Vc.
arco
♩=50 a tempo
mp
rall - - - - - - - - - -
♩=50 a tempo
Pno.
p
8vb
Ped. Ped. Ped. Ped.
41
Fl.
p
Vc.
6
f
mp
f
p
Pno.
f
p
pp
p
(ped simile)
45
Fl.
6
mf
p
p
mf
f
p
mp
Ob.
p
3
f
Vc.
p
mf
f
Pno.
p


49
Fl.
Ob.
Vc.
Pno.
mp
p
mf
p
f
mf
p
mf
p
cresc
51
♪=110 Subito, animando
8va
marcado
ff
f
♪=110 Subito, animando
f
53
Fl.
Ob.
Vc.
Pno.

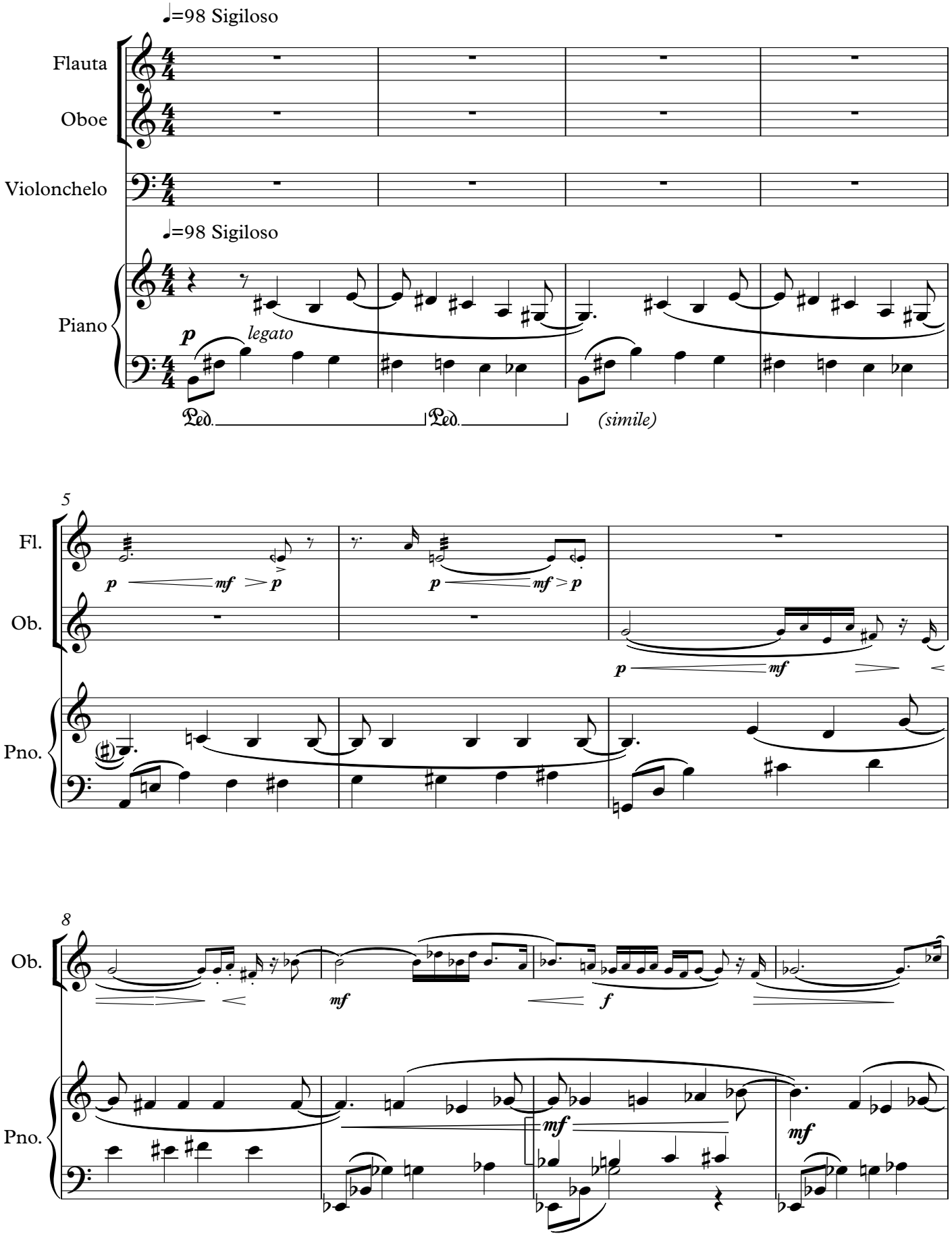

55
Fl.
Ob.
Vc.
Pno.
f
mf
ff
mp
58
gliss.
agitado
muy marcado
dim
60
poco rall
ppp
p

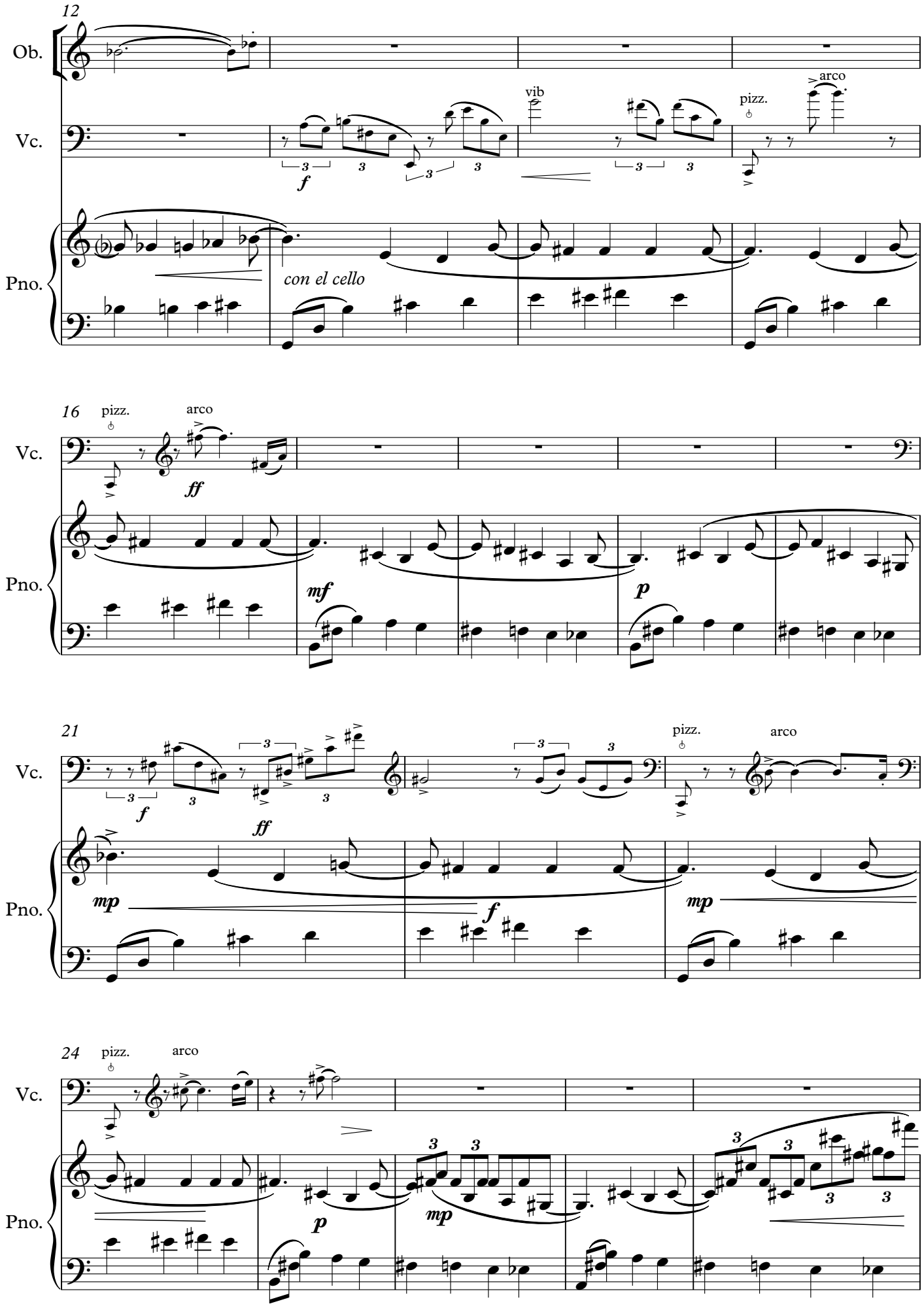
Iridiscencias

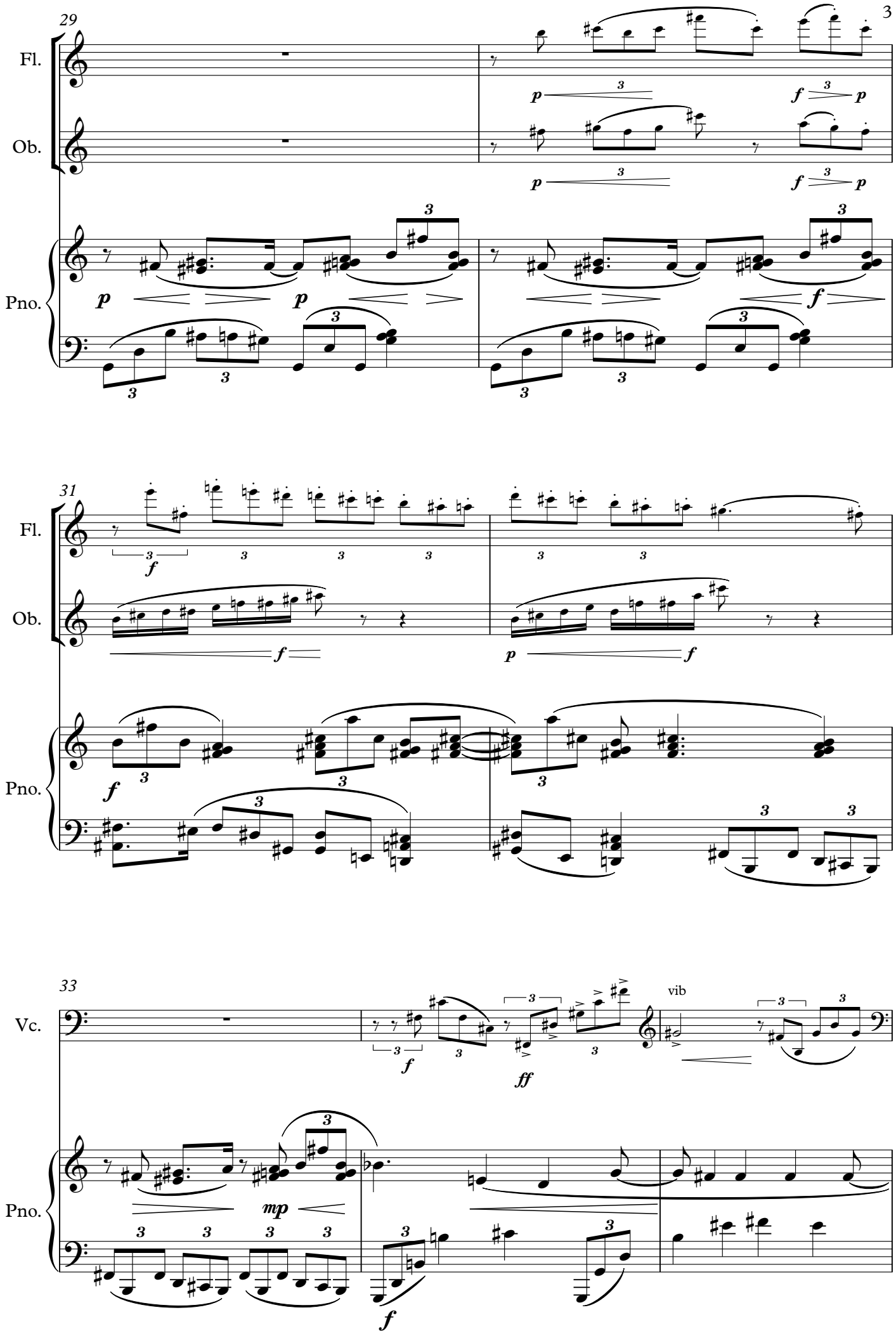
(para flauta, oboe, cello y piano)

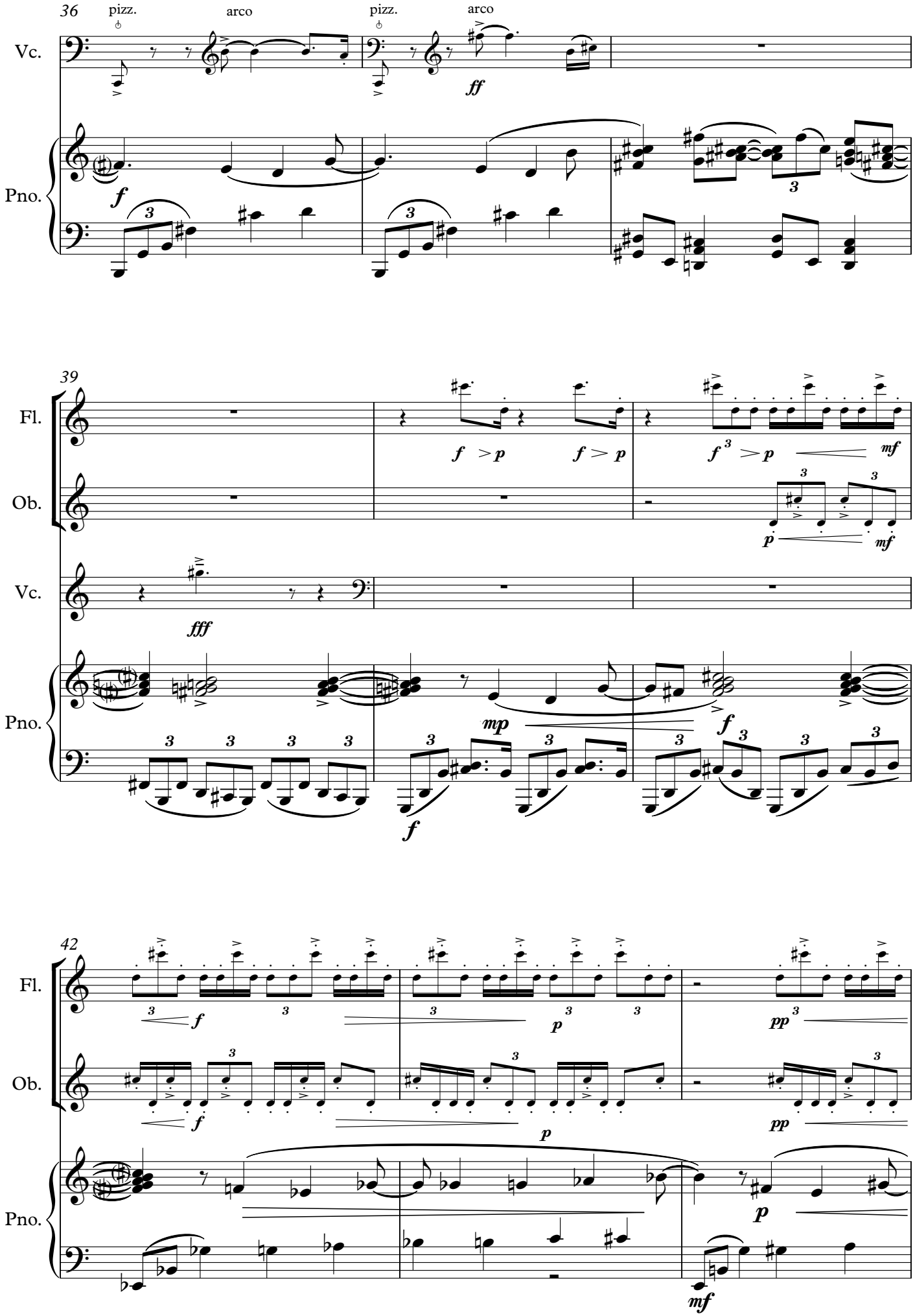
II - "Sombras"

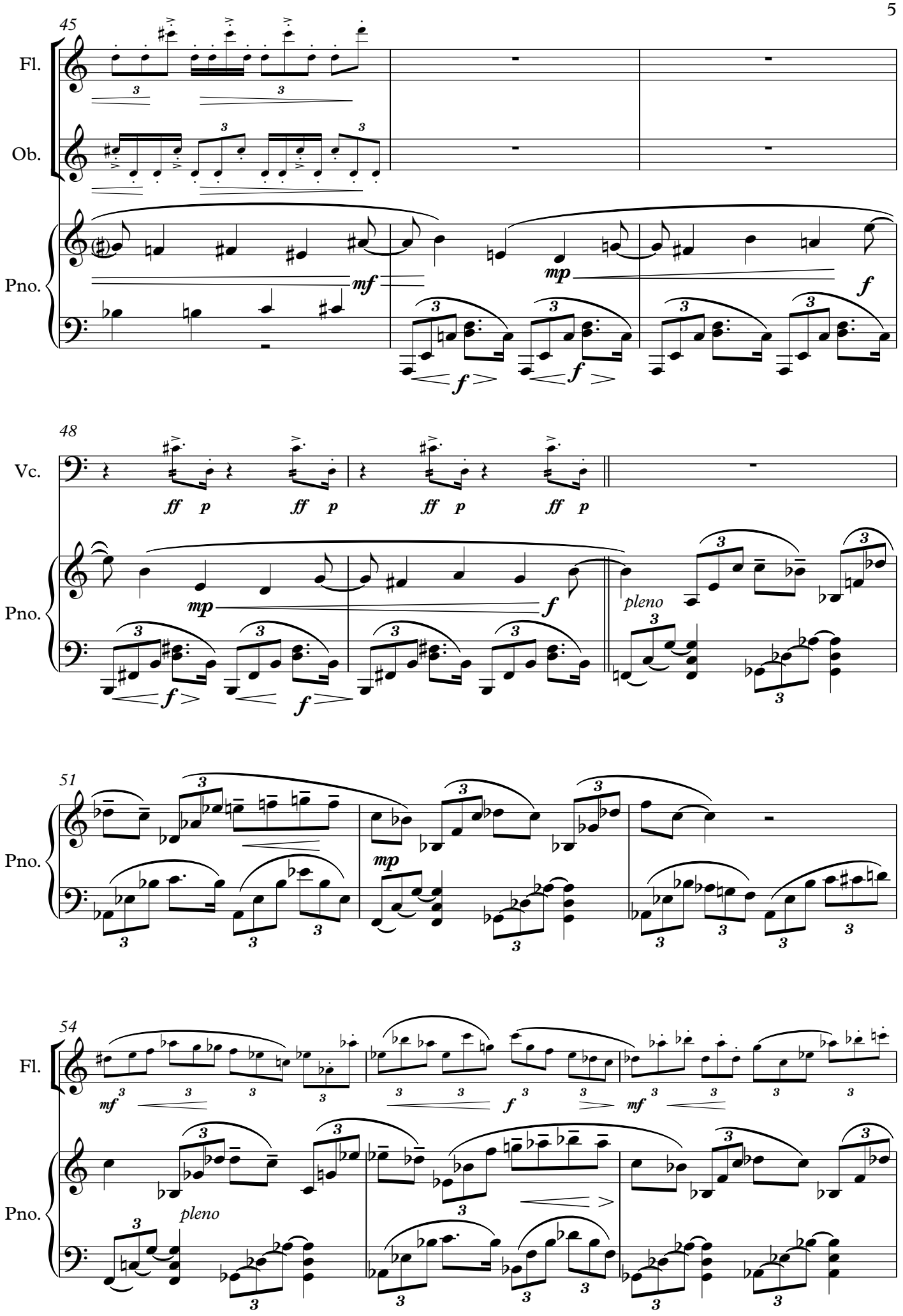
Marco Alejandro Gil
(2013)

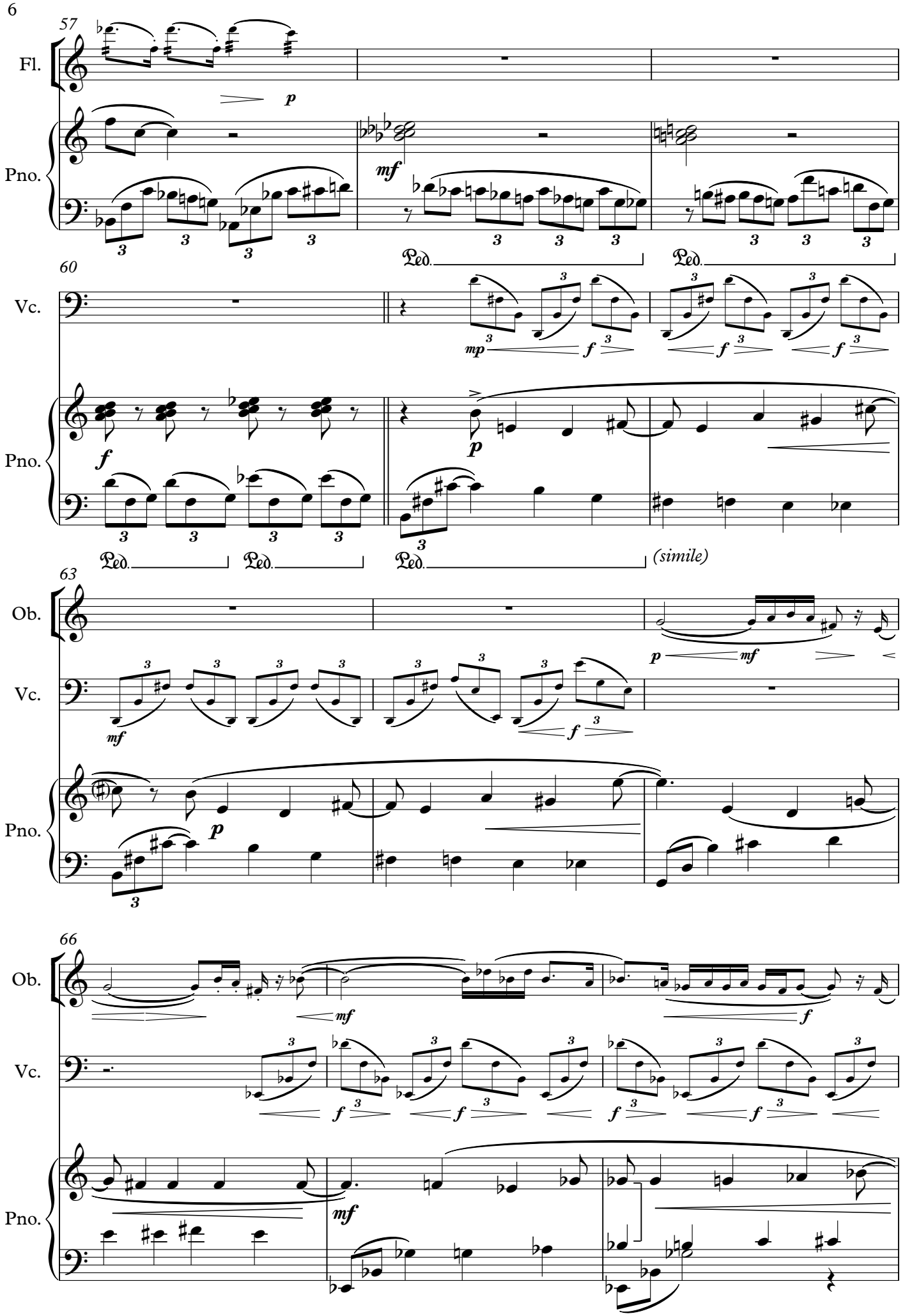


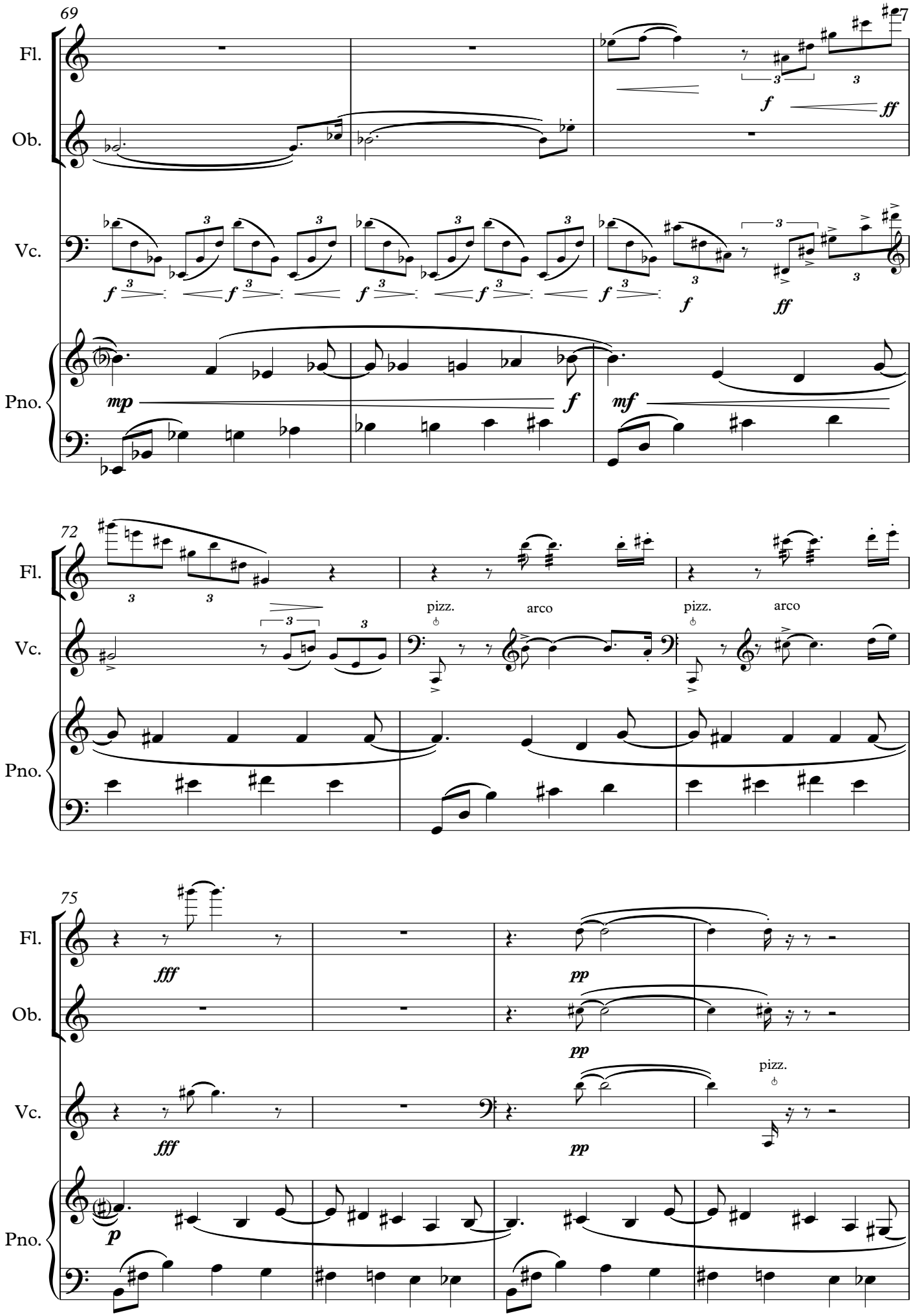

12
Ob.
Vc.
Pno.
vib
pizz.
arco
con el cello
16
pizz.
arco
21
24

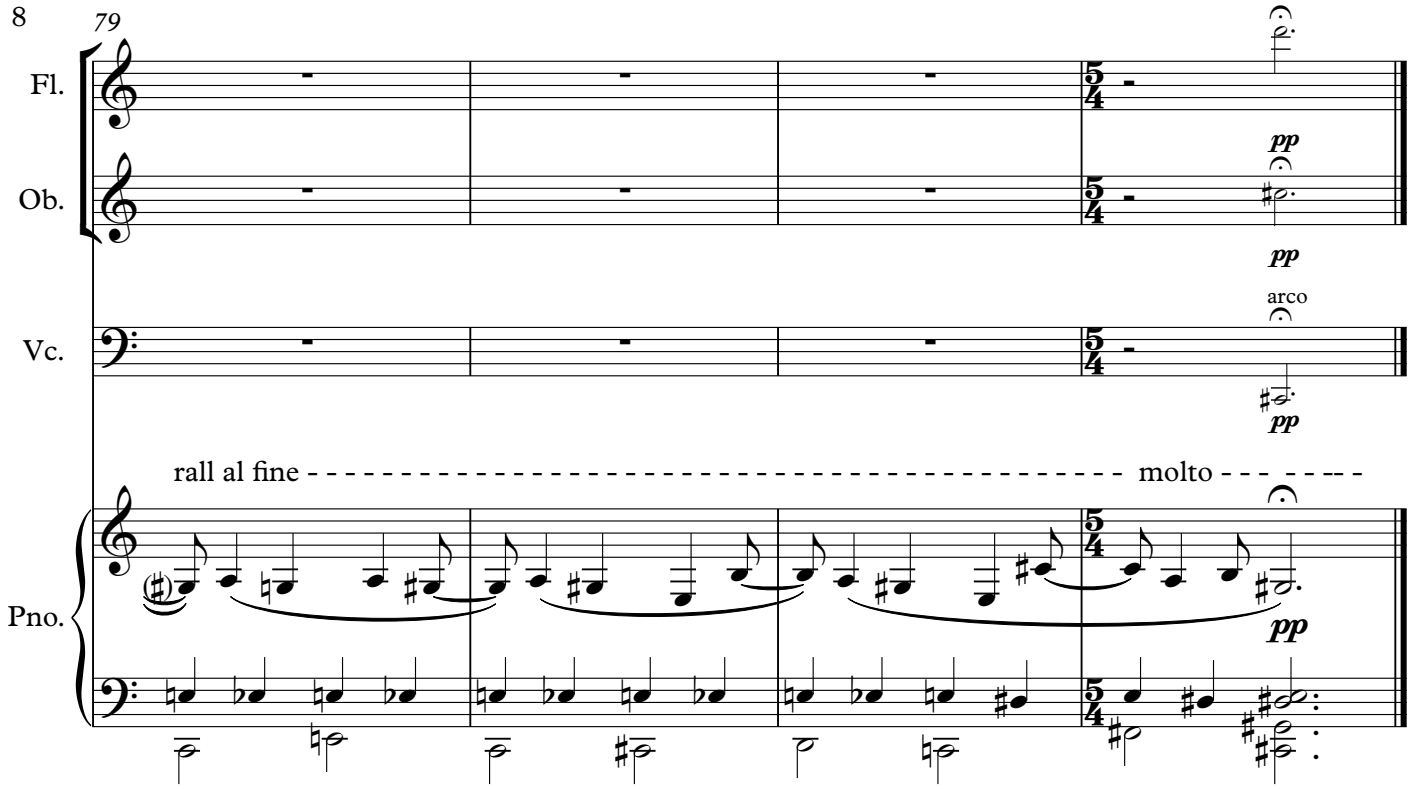

29
Fl.
Ob.
Pno.
31
Fl.
Ob.
Pno.
33
Vc.
vib
Pno.


36
pizz.
arco
pizz.
arco
Vc.
Pno.
39
Fl.
Ob.
Vc.
Pno.
42
Fl.
Ob.
Pno.


45
Fl.
Ob.
Pno.
mf
mp
f
48
Vc.
ff p
pleno
51
54


57
Fl.
Pno.
60
Vc.
Pno.
(simile)
63
Ob.
Vc.
Pno.
66
Ob.
Vc.
Pno.


69
Fl.
Ob.
Vc.
Pno.
mp
f
mf
ff
72
pizz.
arco
pizz.
arco
75
fff
pp
p
pizz.


79
Fl.
Ob.
Vc.
Pno.
pp
pp
arco
pp
rall al fine
molto
pp

Marco Alejandro Gil

Onirismos

(para cuarteto de guitarras)

2014

Onirismos

(al cuarteto Tetraktys)

Marco Alejandro Gil
2014

♩=130 ligero, rítmico

Guitarra I

Guitarra II

Guitarra III

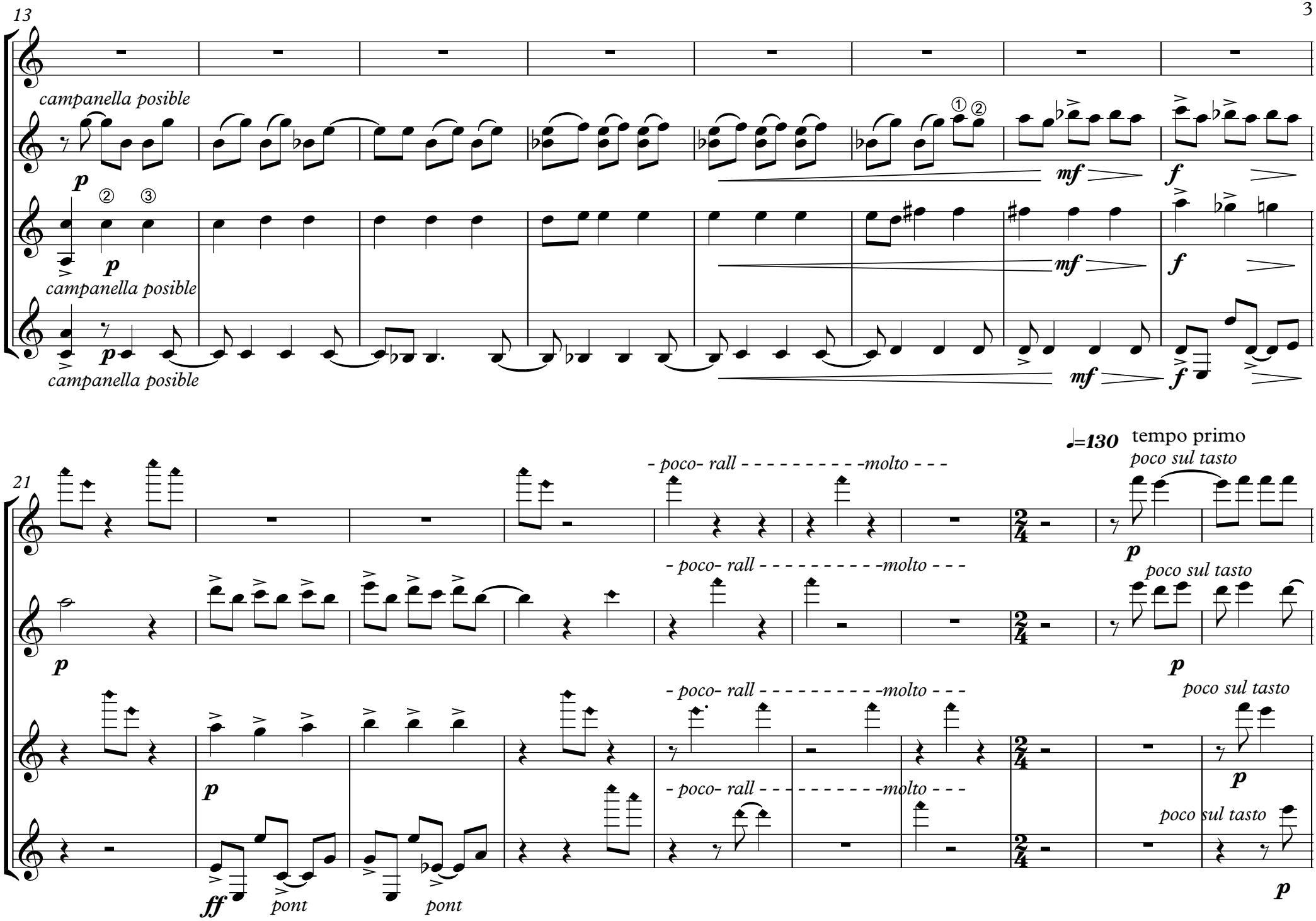
Guitarra IV

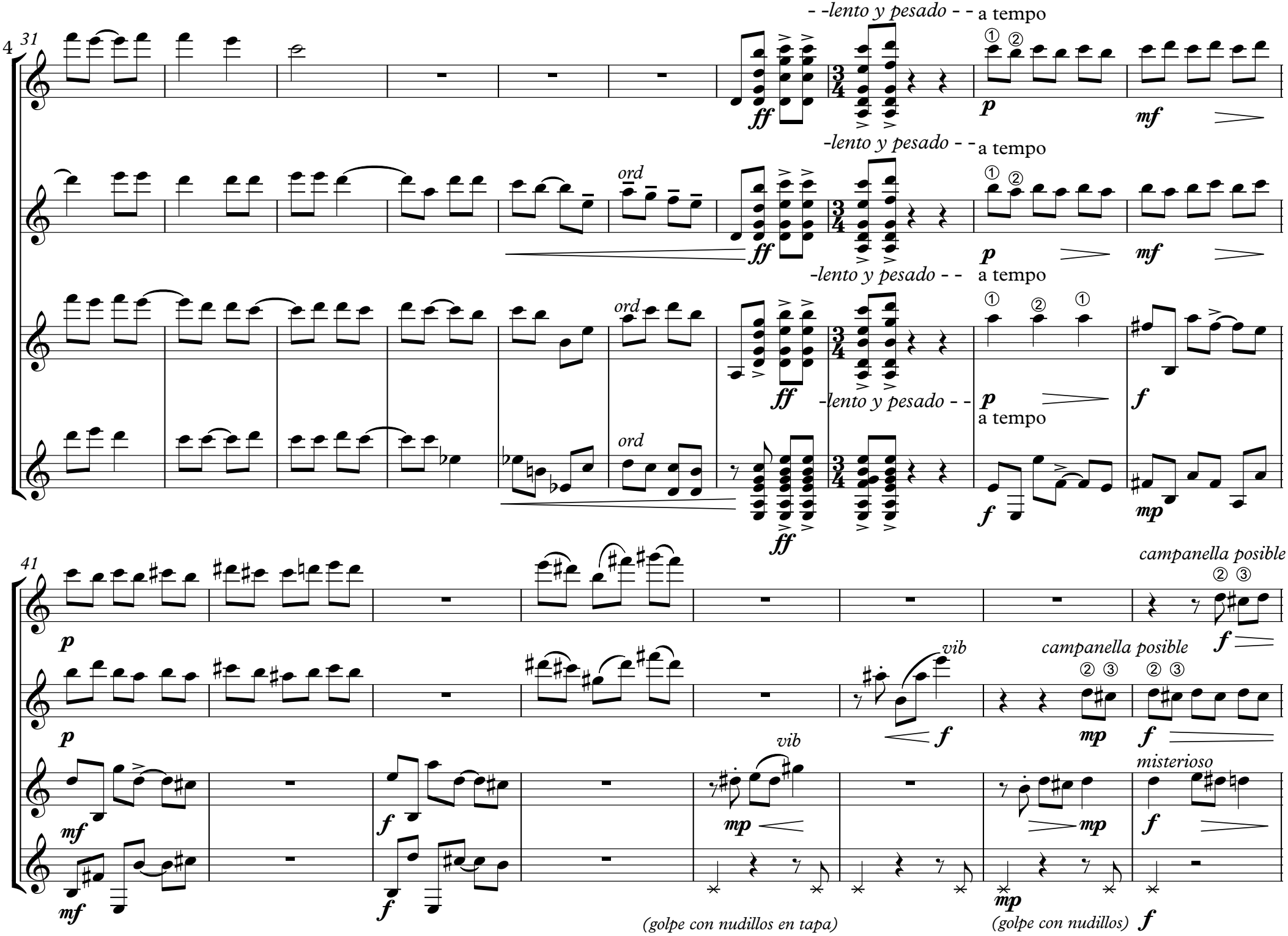
poco sul tasto

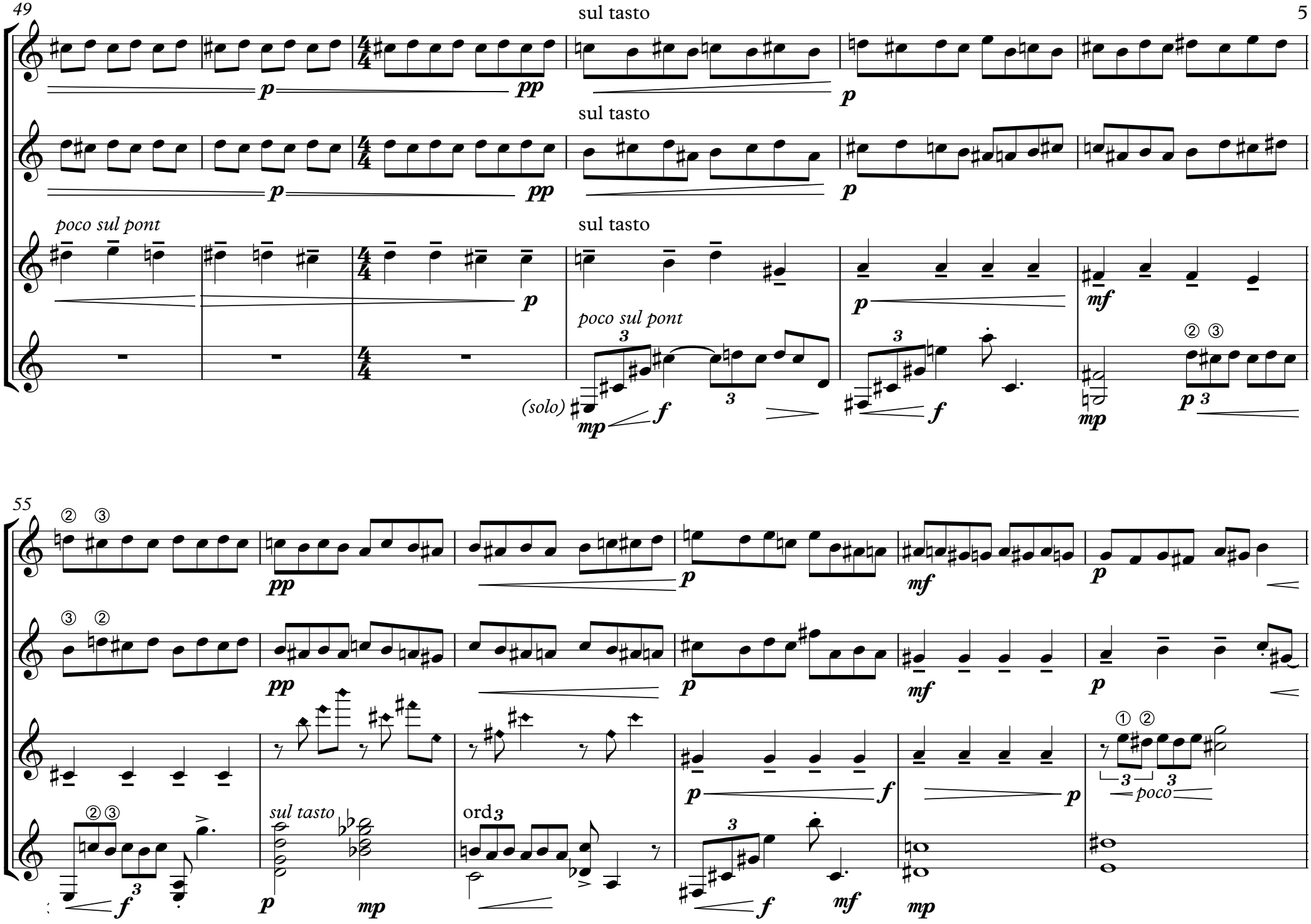
ord

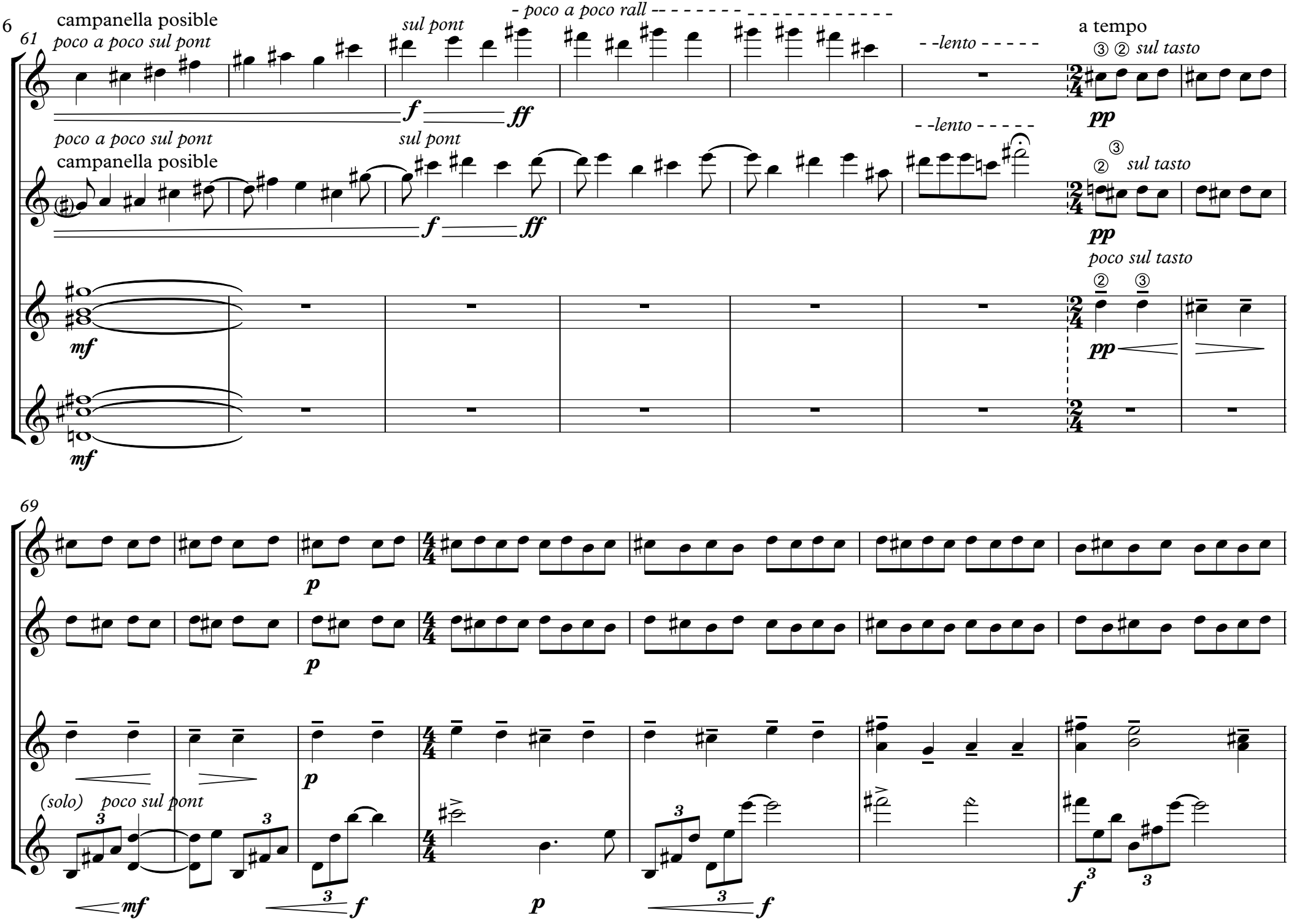
6

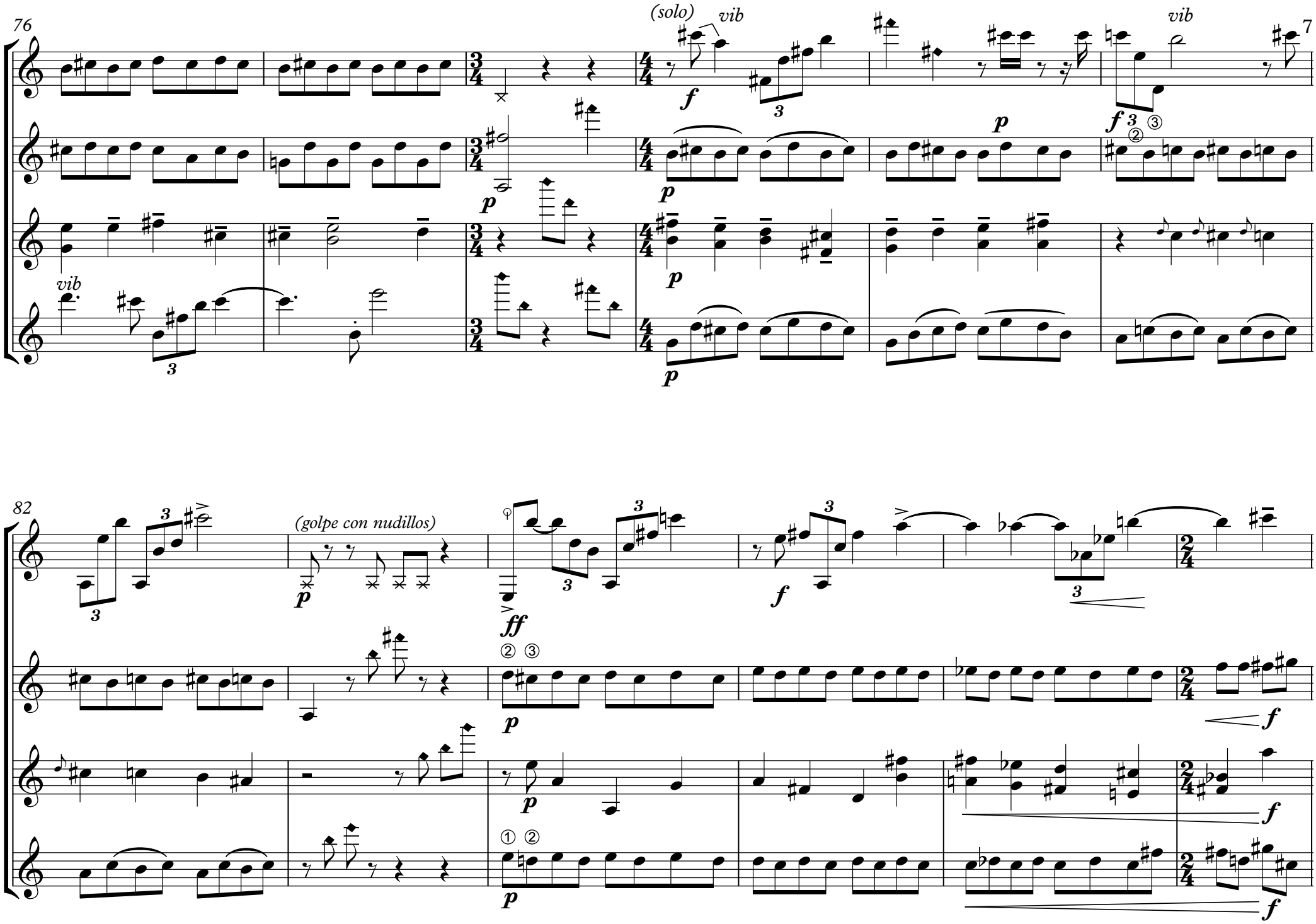
golpe en la tapa con la palma

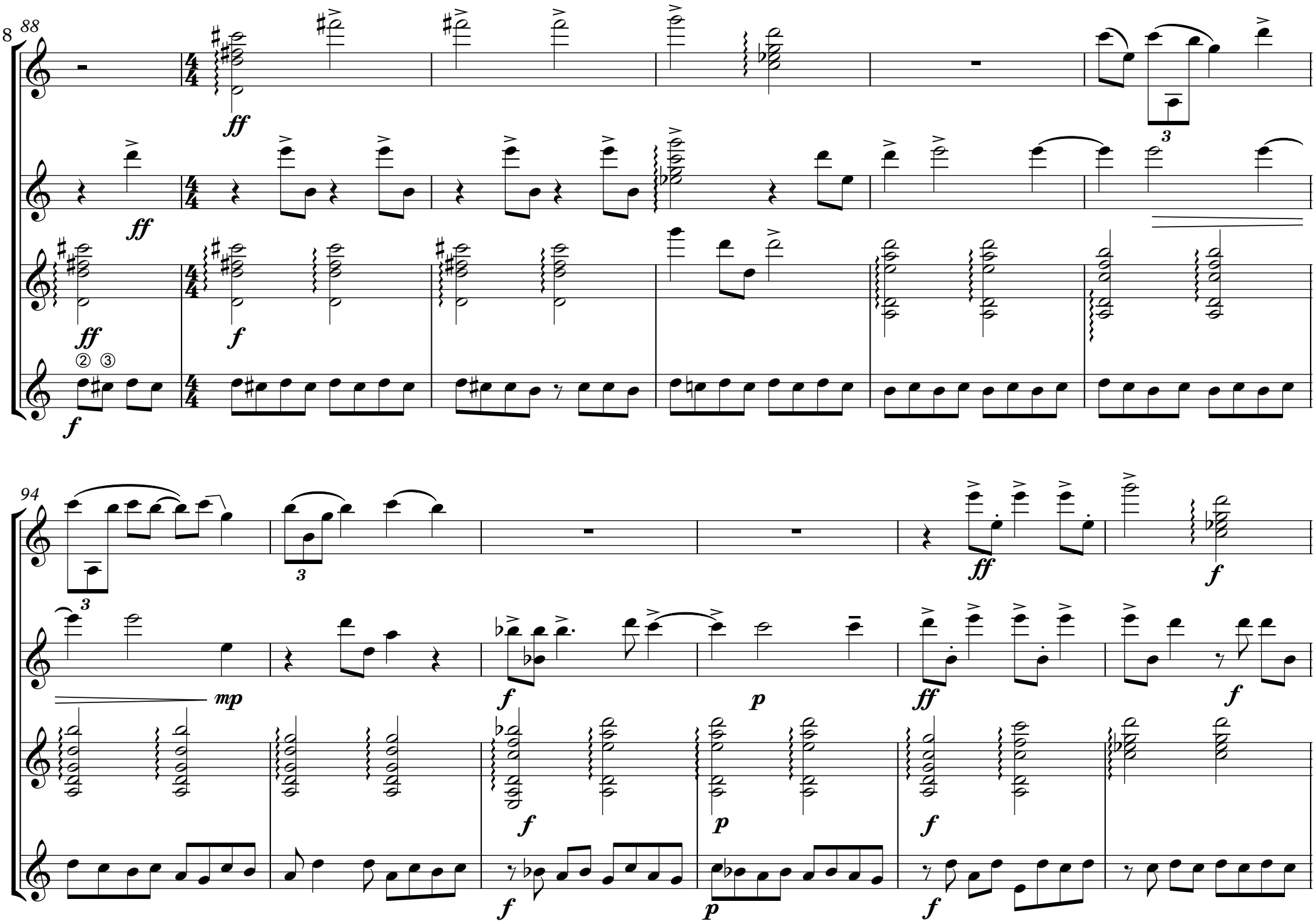

13
campanella posible
p
mf
f
campanella posible
p
mf
f
campanella posible
p
mf
f
21
- poco- rall - - - - - - - - - - -molto - - -
♩=130
tempo primo
poco sul tasto
p
- poco- rall - - - - - - - - - - -molto - - -
poco sul tasto
p
p
- poco- rall - - - - - - - - - - -molto - - -
poco sul tasto
p
p
- poco- rall - - - - - - - - - - -molto - - -
poco sul tasto
ff
pont
pont
p

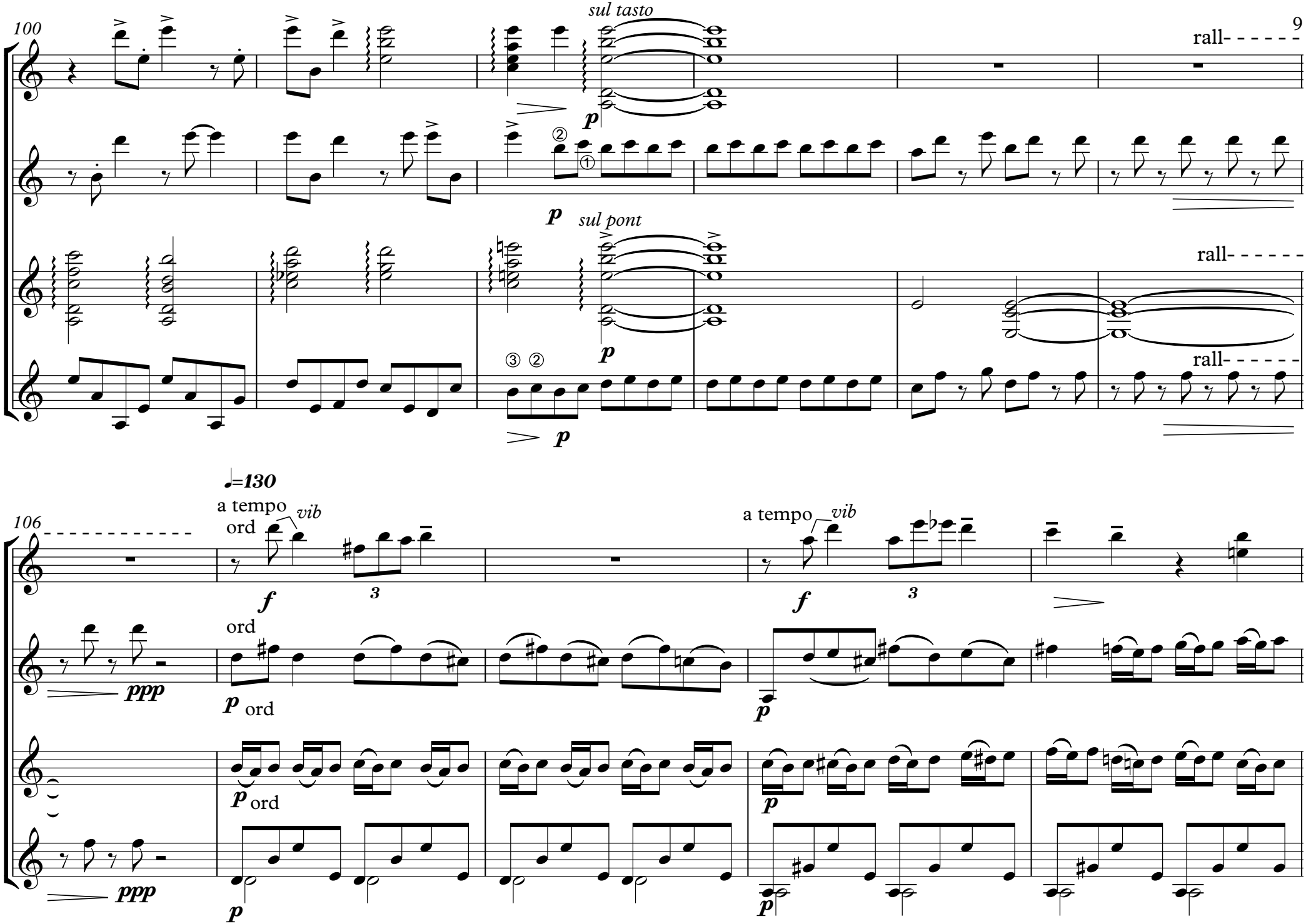

4
31
- -lento y pesado - - a tempo
-lento y pesado - - a tempo
-lento y pesado - - a tempo
-lento y pesado - - a tempo
ord
ord
ord
ff
p
mf
f
mp
41
campanella posible
vib
campanella posible
misterioso
(golpe con nudillos en tapa)
(golpe con nudillos)

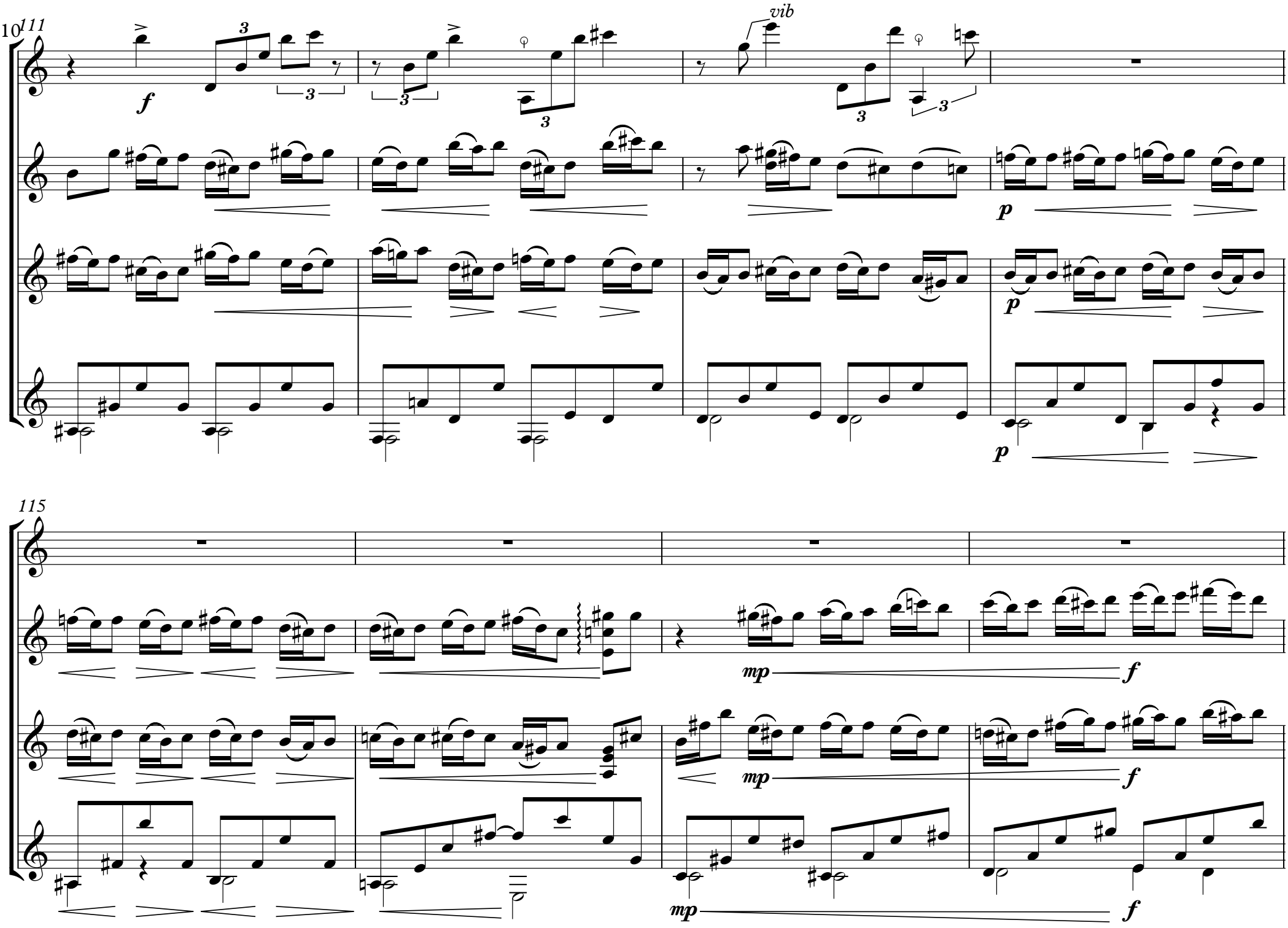

49
sul tasto
sul tasto
poco sul pont
sul tasto
poco sul pont
(solo)
55
sul tasto
ord
poco

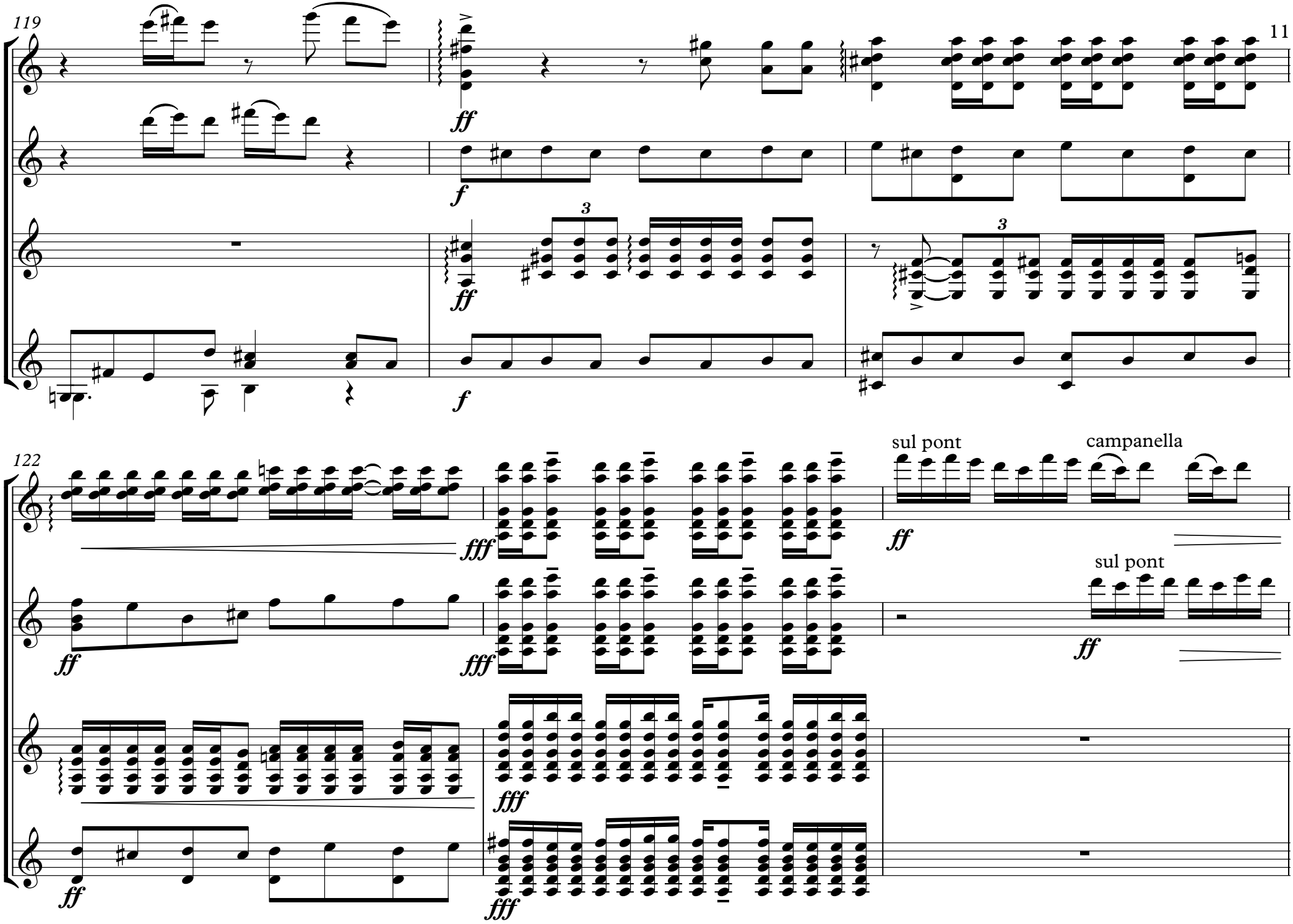

61
campanella posible
poco a poco sul pont
sul pont
- poco a poco rall - - - - - - - - - - - - - - - - - -
- -lento - - - - -
a tempo
③ ② sul tasto
poco a poco sul pont
campanella posible
sul pont
- -lento - - - - -
② ③ sul tasto
poco sul tasto
69
(solo) poco sul pont

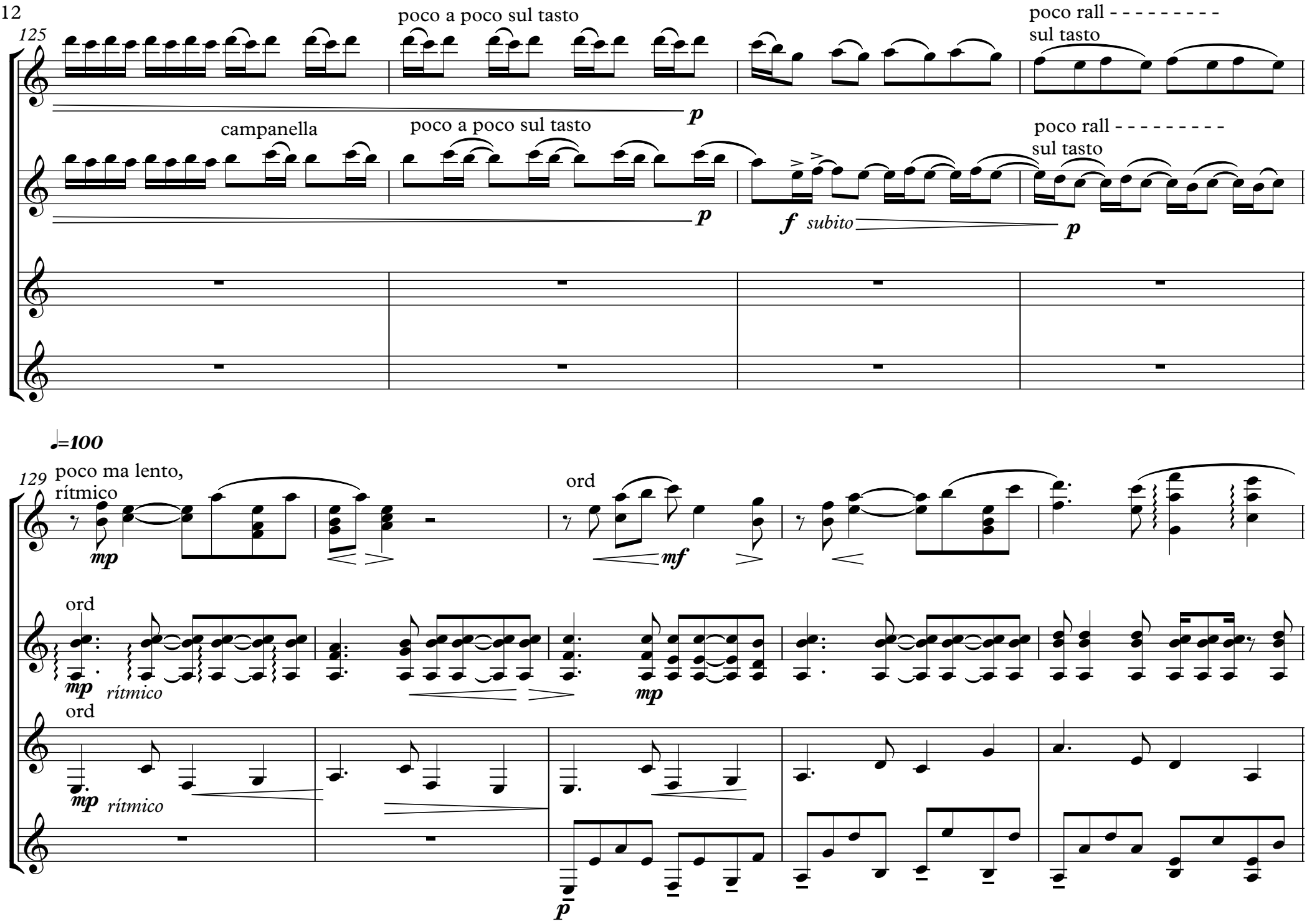

76
(solo)
vib
vib
7
vib
(golpe con nudillos)
82

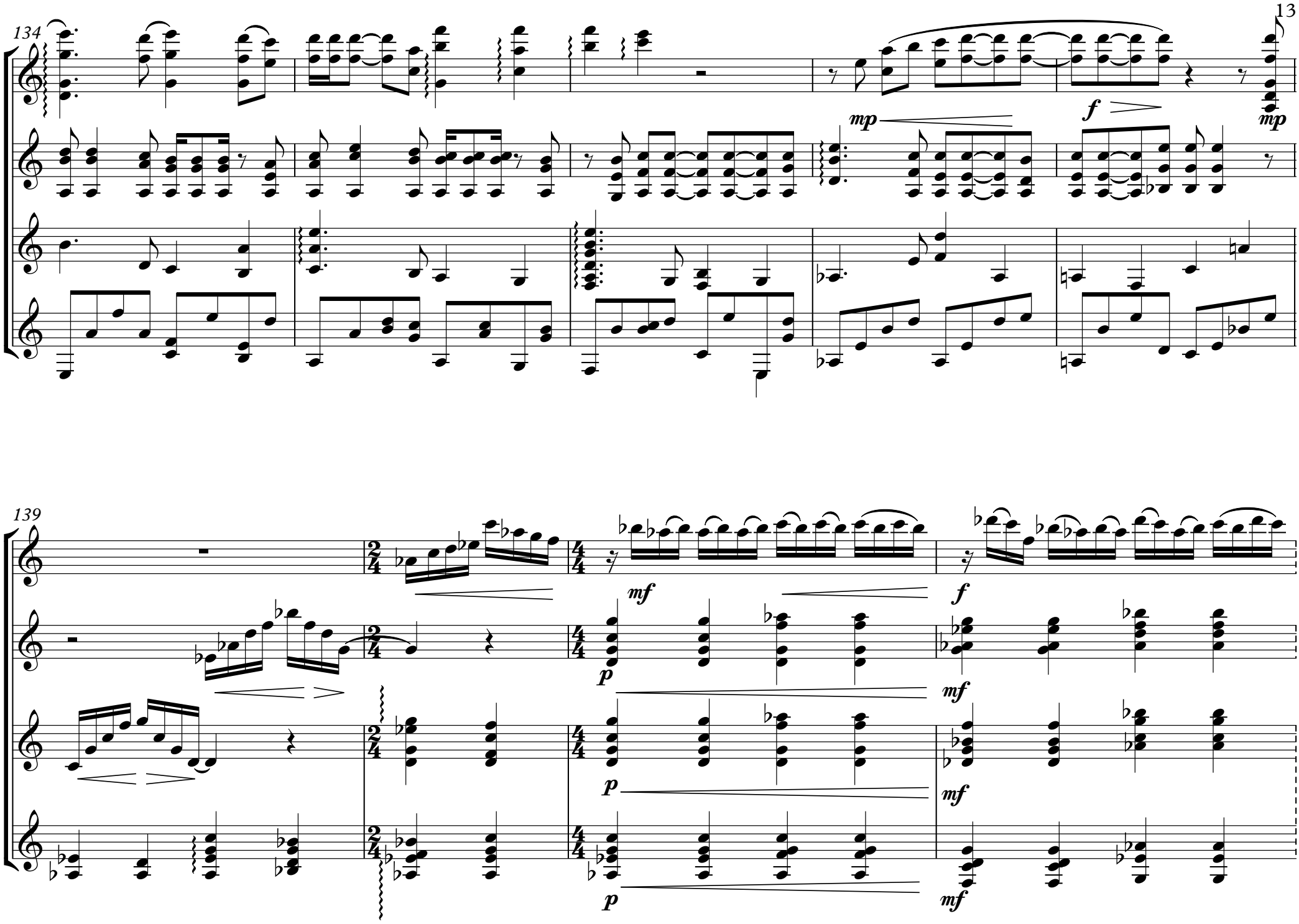

8
88
94
ff
f
mp
p
3

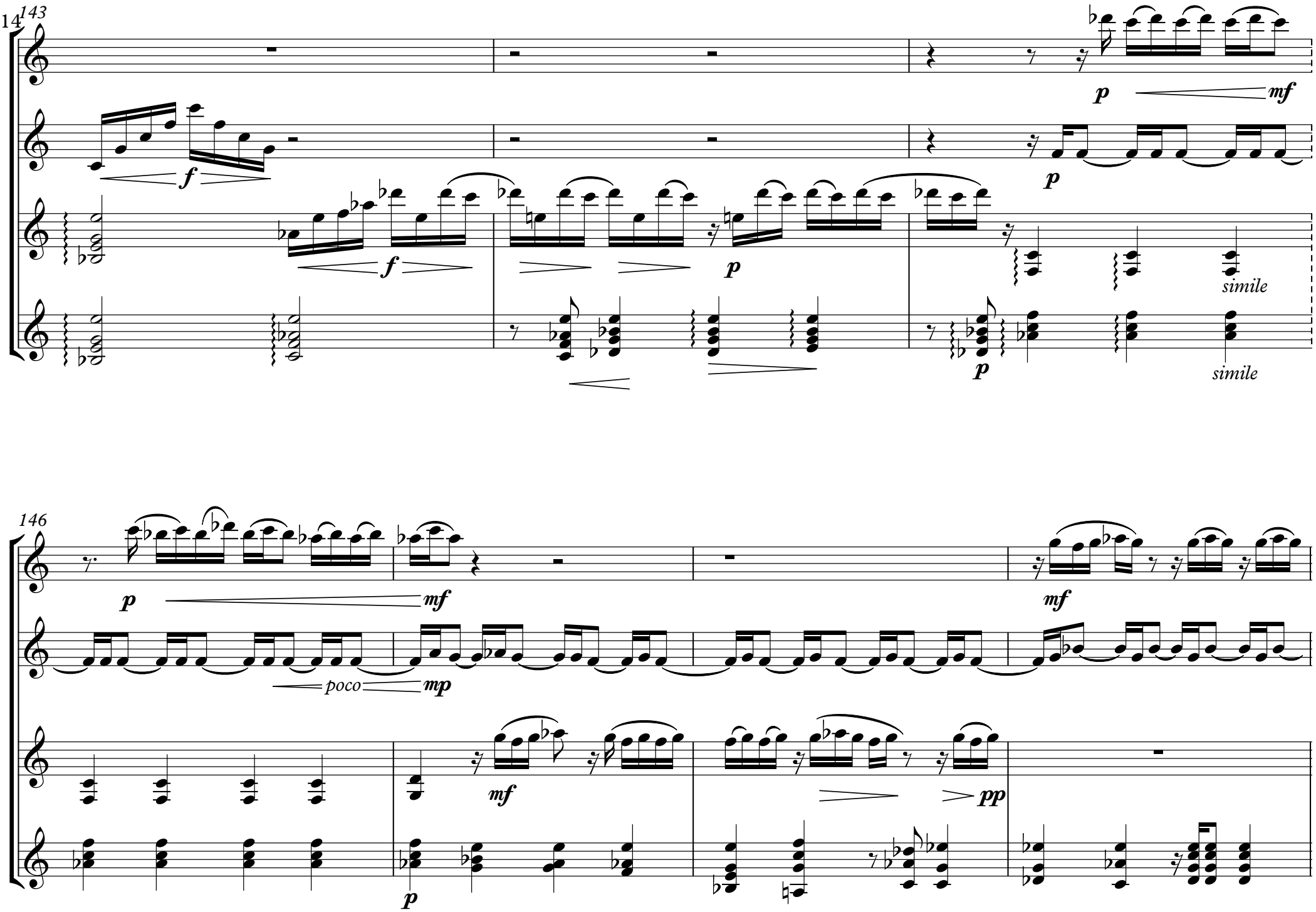

100
sul tasto
p
rall- - - - - -
p
sul pont
rall- - - - - -
p
rall- - - - - -
106
♩=130
a tempo
ord
vib
f
3
a tempo
vib
f
3
ppp
ord
p
ord
p
ord
p
p
ppp
p
p


10
111
vib
115


119
ff
f
ff
f
3
3
122
fff
ff
sul pont
campanella
sul pont


125
poco a poco sul tasto
poco rall - - - - - - - -
sul tasto
p
campanella
poco a poco sul tasto
poco rall - - - - - - - -
sul tasto
p
f subito
p
♩=100
129
poco ma lento,
rítmico
mp
ord
mf
ord
mp rítmico
mp
ord
mp rítmico
p


134
mp
f
mp
139
mf
f
p
mf
p
mf
p
mf


143
f
f
p
p
p
mf
p
simile
p
simile
146
p
mf
poco
mp
mf
mf
p
pp

150

ff

f

f

f

simile

simile

154

p

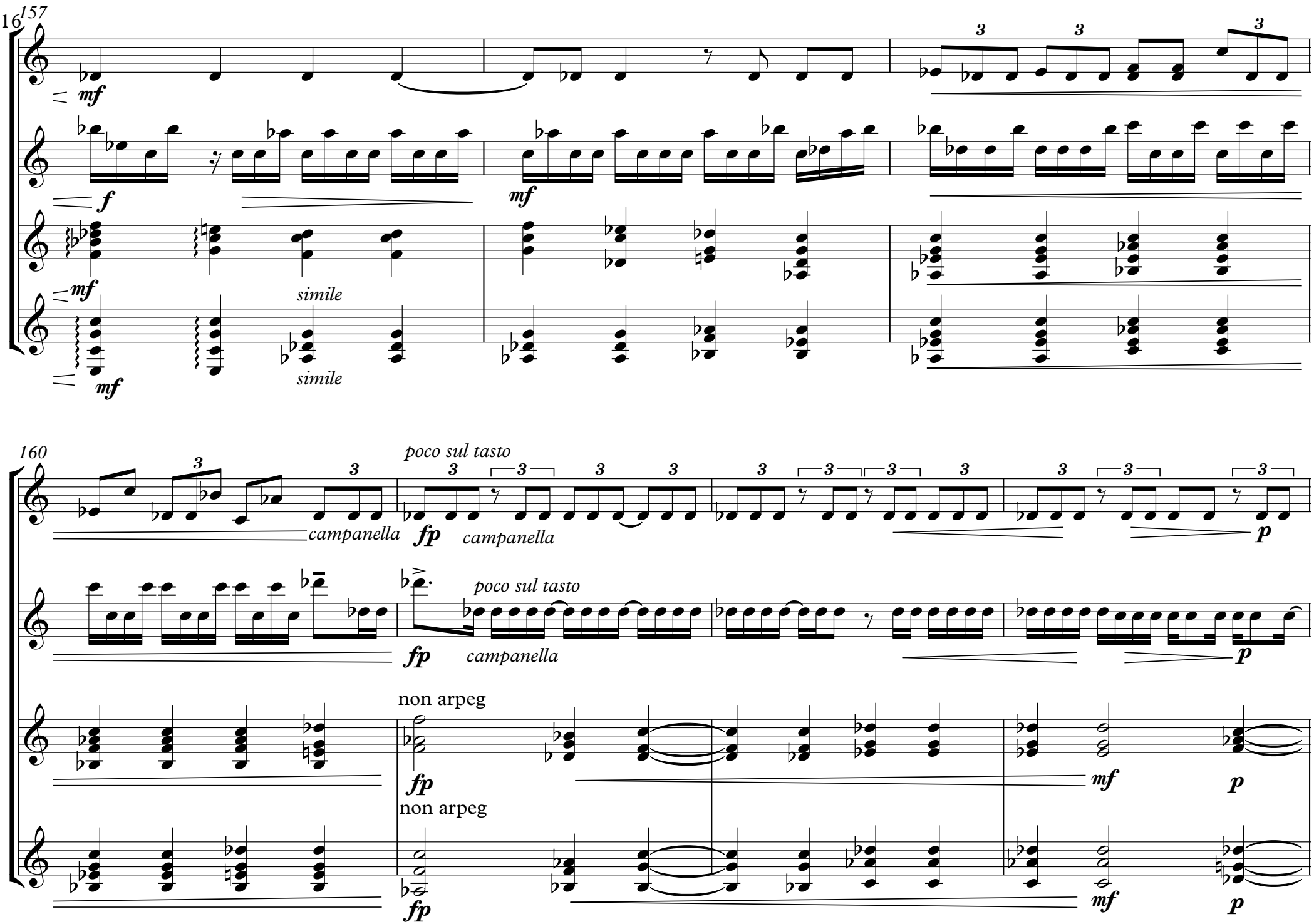
mp

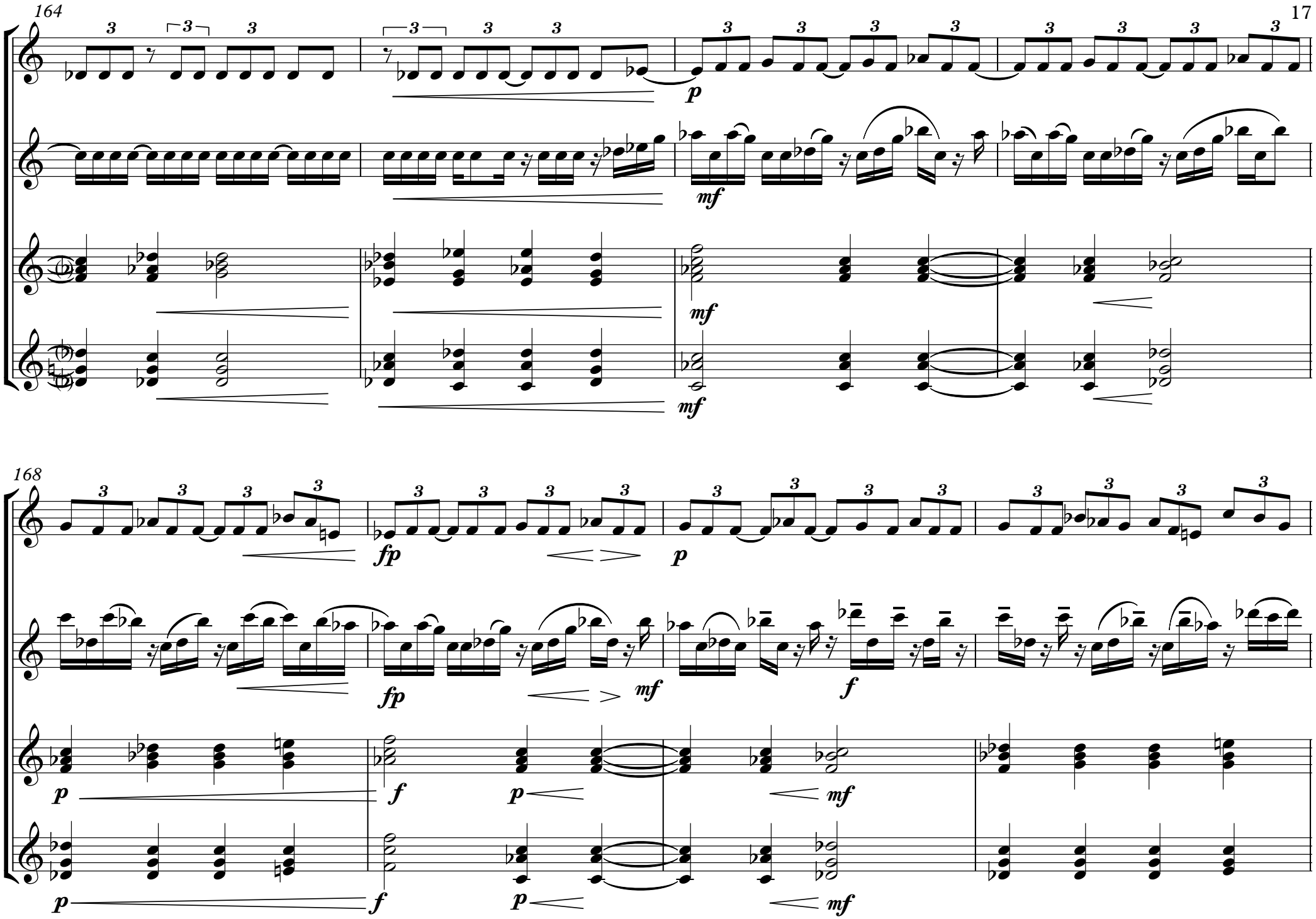
f

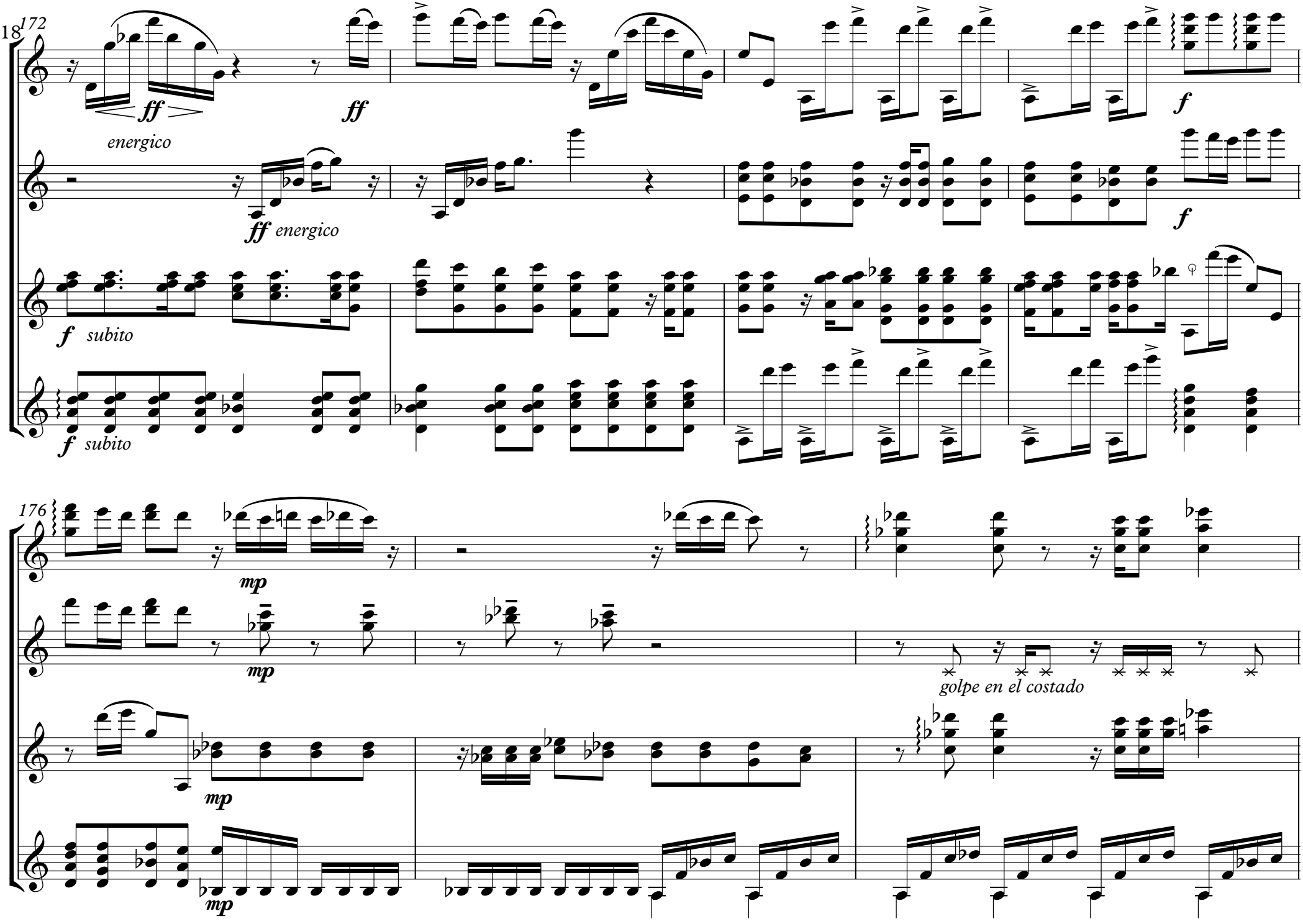
p

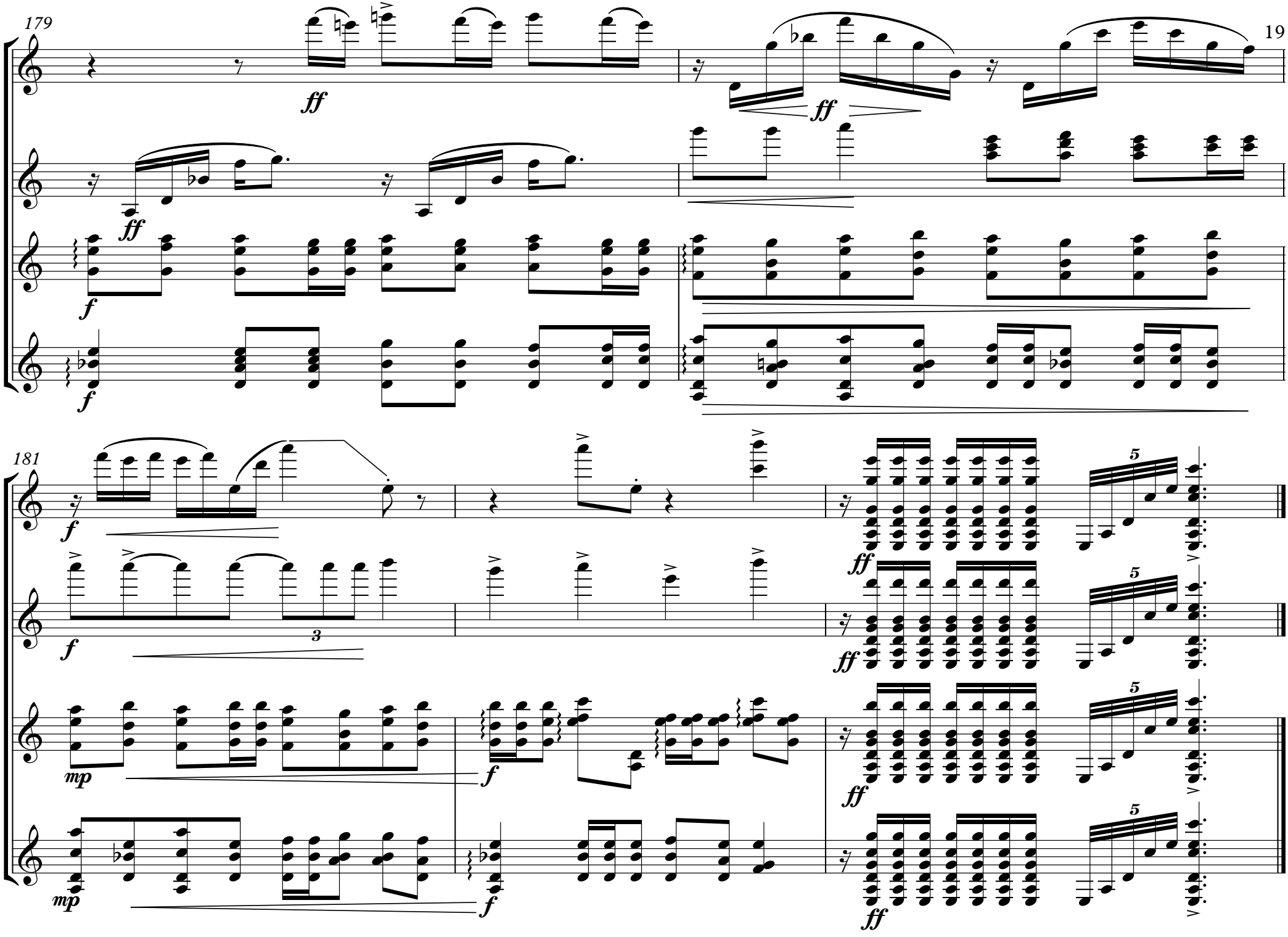
p

simile


16
157
mf
f
mf
mf
simile
simile
mf
160
poco sul tasto
campanella
fp
campanella
poco sul tasto
fp
campanella
p
non arpeg
fp
mf
p
non arpeg
fp
mf
p


164
168
p
mf
fp
f


18
172
ff
energico
ff
f
ff energico
f
f subito
f subito
176
mp
mp
mp
golpe en el costado
mp


179
ff
ff
ff
f
f
181
f
3
ff
ff
5
mp
f
ff
5
mp
f
ff
5