



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

LILITH: OBRA MÚSICO-TEATRAL PARA VOZ FEMENINA, ENSAMBLE Y  
MULTIMEDIA

TESINA  
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN MÚSICA (composición)

PRESENTA  
CRISTIAN HIDALGO CORONADO

TUTOR  
DRA. GABRIELA ORTIZ TORRES (FACULTAD DE MÚSICA)

CIUDAD DE MÉXICO. MAYO 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



*A mis padres  
con amor y gratitud*



## CONTENIDO

Introducción.....	1
Capítulo 1	
Teatro musical en los siglos XX y XXI.....	5
1.1. Teatro musical en el modernismo.....	6
1.1.1. Antecedentes.....	6
1.1.2. Teatro musical modernista.....	9
1.2. Nuevo teatro musical.....	18
1.3. Teatro musical, una definición.....	21
1.3.1. Características del Teatro Musical.....	24
1.3.2. Una definición del Teatro Musical.....	25
1.4. Teatro musical y multimedia.....	27
1.4.1. Voz y multimedia.....	30
Capítulo 2	
Lilith, proyecto músico-teatral.....	33
2.1. El mito de Lilith.....	33
2.1.1. El mito original.....	34
2.1.2. Adaptación del mito (personajes y argumento).....	35
2.2. Concepto musical.....	37
2.2.1. Estructura dramática.....	37
2.2.2. Electrónica y video.....	40
2.2.3. Partitura electroacústica.....	47
2.3. Elementos musicales.....	49
2.3.1. Introducción.....	50
2.3.2. Escena 1.....	53
2.3.3. Escena 2.....	60
2.3.4. Escena 3.....	66
2.3.5. Escena 4.....	75
2.3.6. Epílogo.....	80
Consideraciones finales.....	83
Referencias.....	87
Anexo I – Citas en su idioma original.....	91

Anexo II – Libreto.....	95
Anexo III – Partitura de la obra.....	101
Anexo IV – Disco con secuencias electroacústicas	
Anexo V – Disco con <i>patches</i> en Max/Msp	







## Introducción

El presente escrito tiene como propósito presentar el proyecto de composición de la pieza musical *Lilith*, obra originalmente concebida como una ópera de dimensiones pequeñas (una sola cantante, duración breve, ensamble musical reducido). Sin embargo, dadas las características de los elementos que conforman el proyecto, fue necesario clasificar a la obra dentro de un género que estuviera más en concordancia con ella y con la realidad musical actual. De esta manera, he designado a esta pieza como una obra de teatro musical o músico-teatral. De esta clasificación se deriva un segundo propósito, que es presentar un panorama del desarrollo del teatro musical mediante la exposición de los autores y trabajos más representativos del género; a la vez que proponer una definición de lo que actualmente se entiende por teatro musical.

En la descripción del proyecto compositivo se hace una presentación de los elementos empleados en la obra: conceptuales –el mito hebreo de Lilith y su adaptación a una temática actual–; dramáticos –el libreto, los personajes, el tiempo y lugar en que suceden los hechos–; multimedia –electrónica y video–; y musicales –tratamiento vocal, armonía, timbre, entre otros.

Desde que comencé a dar mis primeros pasos en el ámbito profesional, mi quehacer como compositor se ha visto estrechamente vinculado a la música para la escena (teatro, danza, cine, entre otros). A partir de la primera obra teatral que tuve oportunidad de musicalizar, ha sido de suma importancia para mí reflexionar sobre la relación que existe entre música y drama e intentar comprender cómo estas dos disciplinas pueden coexistir y/o integrarse en un lenguaje o producto sinérgico.

Por otro lado, en la composición de mi propia música he realizado algunos ensayos por entender mejor la correspondencia entre música y drama. La primer obra en la que abordé esta cuestión fue *Voces* (2006) para voz femenina y ensamble, en ella decidí integrar al discurso musical algunos elementos escénicos. Por ejemplo, se indica a la cantante aparecer al inicio de la pieza parada al fondo del escenario y, conforme inicia la música, caminar hacia proscenio en tanto que recita parte del texto. En otro momento, se pide a algunos músicos del ensamble, recitar –con entonación dramática– un texto como resonancia de la voz principal. Estos y otros elementos en la pieza fueron, en su momento, parte de mi exploración e intención por integrar elementos escénicos a

mi música, si bien, de manera incipiente. A partir de esta pieza en particular, he vuelto a explorar este paradigma, en mayor o menor medida, en mis composiciones.

Otro aspecto en la relación música-escena que ha sido importante para mí está conformado por el empleo de la tecnología. Nuevamente, es en mis colaboraciones en proyectos escénicos donde he tenido la oportunidad de experimentar con herramientas multimedia y su integración al entramado dramático. De ello me surgió la inquietud de, en mi propia música, emplear herramientas multimedia para buscar distintas formas de interacción entre el discurso musical y el discurso dramático. Así, escribí, como primer aproximación, *Presagio de Lilith* (2010), para voz y multimedia. Esta pieza es, en gran medida, el antecedente directo –una especie de laboratorio de pruebas– de la obra músico teatral de la que se ocupa el presente trabajo.

Es así como, tras la creación de estas obras y después de algunas colaboraciones en proyectos que involucraban la composición de música para escena, decidí crear una obra escénica en la que se conjuntaran los elementos –todos o la mayoría– que, en mi percepción, funcionan como pilares de un proyecto músico-teatral bien estructurado. Estos elementos corresponden a la música –canto y música instrumental–, los lenguajes corporales –gestos, escenificación, movimiento–, los lenguajes visuales –escenografía, vestuario, maquillaje; y recursos técnicos, como el cine y el video– y el lenguaje verbal –dramatizado o no– (Martínez, 2008). De esta manera, al abordar la composición de *Lilith*, me ha sido necesario reflexionar sobre las relaciones entre los elementos mencionados anteriormente y, para ello, realizar un breve recorrido por algunas de las obras más representativas del siglo XX que, de alguna manera, abordaron el paradigma de integración escena-música.

En el Capítulo 1 de este trabajo se presenta, en primer lugar, un panorama del desarrollo del teatro musical mediante la exposición de los trabajos de compositores del siglo XX que exploraron las relaciones entre música y escena y que, al mismo tiempo, propusieron otras formas de estructuración músico-dramática diferentes a las tradicionales. En segundo lugar, se propone una definición de teatro musical elaborada a partir de las características compartidas por obras representativas del género. Posteriormente, se hace una exposición de la multimedia como un recurso ampliamente utilizado en los trabajos músico-teatrales.

En el Capítulo 2 se aborda la descripción del proyecto de composición musical. En primer lugar, se expone el mito de Lilith y su adaptación para elaborar el argumento dramático. En segundo lugar, se abordan la estructura y elementos dramáticos que dan

coherencia a la obra. Posteriormente, se plantean los elementos técnicos (electrónica y video) que se emplean y su implicación con la música y la escena. Finalmente, se presentan los elementos musicales utilizados para la composición de la obra, escena por escena.

En el Anexo I, se presentan las citas empleadas en este trabajo en su idioma original. En el Anexo II, se incluye el libreto completo de la obra. Posteriormente, en el Anexo III, se integra la partitura completa de *Lilith*. El Anexo IV, lo constituye un CD con las secuencias electroacústicas utilizadas en la pieza, en formato de audio (AIFF). Finalmente, en el Anexo V, se presentan, también en CD, los *patches* con la programación de audio y video empleados en la obra.



## **Capítulo 1**

### **Teatro Musical en los siglos XX y XXI**

A pesar del auge que la ópera alcanzó en el siglo XIX, gran parte de la energía compositiva destinada a su producción fue redirigida en busca de nuevas formas de expresión músico teatrales en los inicios del siglo XX. Esto llevó a algunos compositores a un cuestionamiento del concepto tradicional de ópera (Adorno, 1970) lo cual, junto al interés por integrar a la creación musical aspectos visuales, escénicos o coreográficos en un contexto distinto al operístico, resultó en nuevas formas de expresión músico teatrales. Asimismo se replantearon las relaciones entre música y escena; texto y canto; interpretación y corporalidad (movimiento); y otros elementos escénicos inherentes a la práctica musical. Esto derivó en una multitud de nuevas propuestas musicales que buscaban reinterpretar o innovar los géneros músico teatrales tradicionales, o incluso contradecirlos o reemplazarlos mediante la creación de nuevos. Entre estas nuevas formas de expresión aparece en escena el teatro musical (Shepard, 2001).

En la actualidad las fronteras entre la ópera y el teatro musical se encuentran frecuentemente difuminadas e incluso no establecidas. A principios del siglo XX tales fronteras eran prácticamente inexistentes. En la literatura musical a menudo se miran ópera y teatro musical como referentes de una misma práctica musical, o bien, se emplea la categoría “teatro musical” para englobar todo tipo de obras músico teatrales: ópera, opereta, zarzuela, entre otras. No obstante, conforme el siglo fue avanzando comenzaron a crearse obras musicales que en mayor o menor grado no se ajustaban a los modelos tradicionales de ópera y con esto contribuyeron a la construcción progresiva de una nueva forma de representación músico teatral: el teatro musical.

Es debido a estas fronteras difusas que señalar con precisión aquellas obras musicales que pudieran ser definidas como teatro musical no resulta una tarea sencilla. Sin embargo, en un intento por definir qué se entiende actualmente por teatro musical, es necesario hacer una revisión de aquellos trabajos musicales que, en mayor o menor proporción, han contribuido al desarrollo del teatro musical contemporáneo. Esta revisión se centra en obras musicales que integran dentro de su lenguaje elementos escénicos, dramáticos, coreográficos, tecnológicos, entre otros; y aquellos que de alguna manera han contribuido al desarrollo de la técnica vocal en relación con la escena.

## 1.1. Teatro musical en el modernismo

### 1.1.1. Antecedentes.

A principios del siglo XX se produjeron algunos trabajos musicales que significaron el rompimiento con la tradición musical romántica, o al menos una subversión hacia ésta, y llevaron al arte del nuevo siglo por nuevos derroteros; cabe destacar que muchos de estos trabajos fueron concebidos como obras escénicas: la ópera *Pellèas et Mélisande* (1902) de Debussy, el ballet *Le Sacre du printemps* (1913) de Stravinsky y la obra vocal *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg, por citar algunos de los ejemplos más representativos.

Esta última obra mencionada, *Pierrot Lunaire*, corresponde a una de las piezas vocales que exploraron caminos alternativos a la ópera y al *bel canto*, mediante la proposición de nuevas formas de teatralidad y de emisión de la voz. La obra está escrita para voz hablada<sup>1</sup>— un *diseuse* o monologuista, que era un tipo de intérprete/recitador popular en el espectáculo de cabaret (Salzman, 2008) — y un ensamble de cámara; las dimensiones del ensamble musical sugieren una sublevación contra las proporciones desmesuradas de la orquesta pos-Wagneriana (Boulez, 1984). Pierre Boulez la denomina como una “obra teatral”; una obra teatral en la que el personaje principal es la voz y cuyo trasfondo escénico es el ambiente de cabaret. Schoenberg presenta una subyacente intención teatral pues, para otorgarle a la voz un lugar distintivo, integra un elemento visual: en el estreno de la obra el ensamble fue colocado detrás de una mampara que tenía como función mantener ocultos a los músicos en tanto que la cantante quedaba aislada en el escenario. Además “el elemento teatral surge en gran parte de la incongruencia entre lo que uno espera de una vocalista y la aparentemente mitad-cantada, mitad-hablada *Sprechstimme* que uno realmente escucha” (Dibelius, 2004, p. 138). De esta manera la obra representa uno de los primeros trabajos del siglo

---

<sup>1</sup> En el prefacio que Schoenberg escribe a la obra indica la manera en que debe producirse el sonido de la voz: “La melodía escrita en la parte vocal (con algunas excepciones especialmente indicadas) no está destinada a ser cantada. El intérprete tiene la tarea de transformarla en una melodía hablada [*Sprechmelodie*]; tomando en cuenta las alturas escritas.” Para referirse a esta técnica vocal se emplean los términos *Sprechgesang* (Canto hablado) y *Sprechstimme* (Voz hablada).

XX que asocia las nuevas técnicas musicales con la representación teatral, rasgo que prefigura una de las exploraciones del teatro musical modernista.

Por su parte, Igor Stravinsky exploró de igual modo elementos escénicos en sus composiciones musicales. De manera específica en tres de sus obras *Renard* (1916); *L'histoire du soldat* (1918); y *Les Noces* (1917-23) presenta una visión propia de obras músico teatrales en las que integra elementos escénicos como la danza y la mímica en combinación con una propuesta vocal muy personal y de una manufactura musical fuertemente expresiva. Como afirma Rostain (1999) en *L'histoire du soldat* se pueden vislumbrar los elementos que caracterizarían a un gran número de obras relacionadas al teatro musical a lo largo del siglo XX (véase p. 27). *Renard, Histoire burlesque chantée et jouée*, por su parte, resulta un trabajo representativo pues, en cierto modo, prefigura las otras dos obras tanto en los elementos que la conforman como en el estilo musical. En la escena de *Renard* aparece un grupo de bailarines quienes representan la historia por medio de mímica mientras que un conjunto separado de cantantes interpretan el texto de la obra, acompañados por un ensamble de cámara. Un recurso que resulta atractivo es el hecho de que los personajes son representados simultáneamente por dos distintos tipos de intérpretes: bailarines y cantantes. El elemento de simultaneidad y convivencia de elementos escénicos –teatrales y coreográficos– y musicales –vocales e instrumentales– representa un recurso que repercutiría en las futuras obras del teatro musical contemporáneo.

Una mención particular merece la dupla de creadores escénicos Bertolt Brecht y Kurt Weill. La colaboración entre Weill y Brecht duró unos cuantos años, entre 1927 y 1933; sin embargo, tuvo una gran repercusión en el desarrollo de las ideas músico teatrales de la época debido a su búsqueda de nuevas propuestas formales y estéticas. Basados principalmente en los planteamientos escénicos de Brecht, emprendieron la creación de obras músico teatrales vinculadas a la llamada *Zeitoper* (*ópera actualizada* u *ópera de nuestro tiempo*)<sup>2</sup>; Brecht denominó su nueva propuesta dramático-musical como *teatro épico*.

El teatro épico era claramente una reacción a la ópera romántica, una anti-ópera; consistía en una especie de teatro cantado u ópera para actores en donde se

---

<sup>2</sup> La denominada *Zeitoper* era una especie de ópera de cámara que tenía, entre otras características, la intención de presentar en escena las temáticas de actualidad en la Alemania de los años 20. Entre los compositores que escribieron *Zeitoper* se encuentran Paul Hindemith, Ernst Krenek y Kurt Weill. Brecht acuñó los términos *Songspiel* y *Lehrstück* (obra didáctica) como la contraparte teatral de la *Zeitoper*.



amalgamaban elementos escénicos y musicales. Tales obras se encontraban fuertemente relacionadas con la música y escena de cabaret al mismo tiempo que contenían una fuerte carga ideológica y/o política.

La obra más representativa escrita en la colaboración entre Brecht y Weill fue *Dreigroschenoper* (*La ópera de los tres centavos*). Descrita como "pieza con música en un prólogo y ocho imágenes" combina escenas dramatizadas con canciones e incluye la participación de un narrador. Las escenas y canciones son acompañadas por un ensamble híbrido entre una orquesta de cámara y una banda de música popular con influencias de jazz. Asimismo la emisión de la voz cantada se alejaba por completo de las técnicas del *bel canto*. Esta obra de Brecht y Weill es significativa en cuanto al desarrollo del teatro musical principalmente por tres aspectos:

- La inclusión de aspectos de actualidad en el argumento de la obra.
- El empleo de la voz no operística.
- La inclusión de estilos musicales populares.

Por otra parte, una aportación personal de Weill al teatro musical contemporáneo es su incipiente propuesta de enlace de cooperación entre elementos dramáticos y musicales. "En un ensayo de 1928, *Sobre el carácter gestual de la música*, Weill elaboró la idea [...] de *Gestus* o gesto musical. El crítico literario Daniel Albright define *Gestus* como el punto de inflexión dramático "en el que la pantomima, el lenguaje, y la música cooperan hacia un puro destello de sentido." (Ross, 2007, p. 147) Sin duda, con la idea del *Gestus*, prefigura uno de los factores primordiales del nuevo teatro musical.

La propuesta músico-dramática de Weill y Brecht se volvió un referente con el cual se identificaría el teatro musical en las décadas subsecuentes a su trabajo en conjunto, al respecto Salzman (2008) señala:

La ópera fue originalmente italiana, la opereta alcanzó su punto más alto en París y Viena, y las ideas experimentales así como los musicales populares vinieron de Estados Unidos. Pero el nuevo teatro musical fue inventado en Alemania. La palabra *Musiktheater* –de la que el término inglés *music theater* fue intencionalmente derivado– estaba conectado originalmente de manera estrecha con Kurt Weill y la nueva ópera de cámara (o *Zeitoper*) del periodo posterior a la Primera Guerra Mundial (pp. 135-136).

### 1.1.2. Teatro musical modernista.

Después de la Segunda Guerra Mundial surge un nuevo tipo de *teatro musical* que no representa un retorno a las ideas de Brecht-Weill, Stravinsky o Schoenberg; sino nuevas tentativas por integrar elementos teatrales a la práctica musical.

**Teatro musical en Alemania.**<sup>3</sup> En la década de 1940, parte de la escena musical se vuelca hacia Alemania, en concreto a la ciudad de Darmstadt. El *Darmstadt Ferienkurse* (Curso de verano de Darmstadt) “fue, en sus orígenes, diseñado simplemente para proporcionar información y conocimiento –histórico y teórico, entre otros– de la evolución de la música contemporánea en el cuarto de siglo anterior, que se había negado a toda una generación por la política cultural nazi y la guerra” (Salzman 2008, p. 137). Sin embargo, muy pronto Darmstadt se convirtió, para un sector del mundo musical, en el sitio desde donde se comenzaron a dictar los cánones sobre la estética musical y a definirse lo que debía entenderse por música de vanguardia.

Fue en parte debido a la tendencia de la denominada Escuela de Darmstadt<sup>4</sup> a seguir los cánones de sus miembros más representativos –fueran éstos compositores o teóricos– que, durante algún tiempo, la producción de obras músico teatrales se vio considerablemente detenida. Theodor W. Adorno, uno de los teóricos más importantes de la Escuela de Darmstadt, consideraba que las formas de representación teatral no respondían al objetivo y pensamiento propios de la nueva música (Salzman, 2008).

No obstante, en la década de 1950, se dan dos factores de suma importancia que propiciarían la creación de un nuevo teatro musical alemán en los años posteriores. El primero de ellos fue la experimentación vocal. A nivel mundial, compositores como Stockhausen, Boulez, Nono y Berio comenzaron a crear obras vocales en las que se experimentaba con las nuevas técnicas en desarrollo. Esto llevó a los compositores alemanes a nuevos planteamientos en cuanto a la relación entre música y texto, así como a proponer otras formas de estructuración músico dramática.

---

<sup>3</sup> A partir de aquí se sigue la estructura sugerida por Salzmán (2008).

<sup>4</sup> Se ha empleado la denominación Escuela de Darmstadt principalmente en asociación a la música escrita en la década de los años 50 del siglo XX por compositores asociados a los cursos de verano de Darmstadt. La estética musical de Darmstadt se caracteriza por ser primordialmente serial, en ella la serie ya no tiene ninguna función temática, sino que ésta, con sus diversas permutaciones se convierte en la base de la composición, determinando no sólo la línea melódica sino también los demás elementos musicales: duración, registro, dinámica, articulación, etc. (Stanley, S., y Tyrrell, J., 2001)

El segundo factor fue el arribo de una especie de teatro musical experimental traído desde Estados Unidos por John Cage: el *happening*. Fueron el principio escénico del *happening* y su carácter multidisciplinario los elementos que más se verían reflejados en las obras músico teatrales que se compondrían en Alemania en los años siguientes.

En 1961 Stockhausen compuso una de las primeras piezas no convencionales de la Escuela de Darmstadt: *Originale*. Stockhausen denominó esta obra como *Musikalisches Theater* (Teatro musical), fue compuesta como una reacción en contra de *Theater Piece*, una obra escrita por John Cage un año antes. *Originale* consiste en una obra de *teatro total*<sup>5</sup> en la que los personajes –un total de veintiuno entre los que se encontraban un pintor, un camarógrafo, un vendedor de periódicos, un niño, actores, entre otros– se representan a “sí mismos” (el personaje del Pintor es interpretado por un pintor; el personaje del Camarógrafo, por un camarógrafo) interpretando lo que ordinariamente hacen. La partitura consta de una serie de eventos escénicos organizados de acuerdo a los principios de composición del serialismo.

Además de *Originale* Stockhausen escribió otra obra de teatro musical: *Licht* (Luz). Una obra monumental consistente en una serie de siete piezas instrumentales –cada una para ser representada en un día específico de la semana– en las que se emplea iluminación, vestuario, recursos escénicos y rituales. Stockhausen inició la composición de esta obra en 1977 y fue completada veinticinco años después. Además de la concepción y exploración escénica particulares del compositor, es importante señalar el tipo de dramaturgia que éste imprimió en estas obras: una dramaturgia dirigida por la música (Salzman, 2008), en concreto por el discurso musical serialista.

Algunos compositores alemanes, cuyo discurso musical se encontraba estéticamente en un polo opuesto a la música producida por los partidarios de la escuela de Darmstadt, abordaron la producción de obras músico teatrales desde una visión personal. Tal es el caso de Dieter Schnebel y Hanz Werner Henze.

Dieter Schnebel concibió un teatro musical mucho más radical. Su propuesta se enfocó en “hacer extrínsecos aquellos elementos teatrales que ya eran intrínsecos a la

---

<sup>5</sup> Composición que involucra, además del material musical, elementos de otras disciplinas artísticas: medios visuales, movimiento, improvisación, participación de la audiencia, entre otros; así como la exploración del espacio escénico y, en ocasiones, el uso de locaciones poco comunes para su representación: un edificio entero, un barrio entero, una ciudad entera (Dibelius, 2004).

interpretación” (Dibelius, 2004, p. 140). Planteó más que un teatro musical un teatro acerca de la música en el cual ésta “tiene que ser imaginada; lo que vemos es la teatralidad de hacer música. [...] Un teatro musical genuino expresado en las formas y gestos de hacer música” (Salzman, 2008, p. 149).

Una de sus obras importantes es *Maulwerke für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte* (Piezas vocales para órganos articulatorios y aparatos de reproducción del sonido, 1968-1974) para tres a doce vocalistas, denominada “música psicoanalítica” por su autor. En ella Schnebel pone en relieve los aspectos escénicos relacionados con la interpretación y producción vocal –divididos en cuatro tipos: respiración, tensiones de las cuerdas vocales, resonadores de la boca y movimientos de la boca (Dibelius, 2004) – y los integra a la composición no sólo como elementos musicales sino también visuales. Los sonidos resultantes se amplifican por medio de micrófonos colocados en la boca. El resultado pone en relieve fenómenos acústicos considerados habitualmente como incompatibles o ajenos a la interpretación vocal tradicional.

Entre sus obras músico teatrales más radicales pueden citarse *Visible Music I* (1961-1962) para un director y un instrumentista y *Nostalgie* (1962) para director solo. Estas dos obras se basan no en el sonido sino en la gestualidad de la interpretación; es la composición de un proceso más que de un resultado: si hay un resultado sonoro no es uno prefijado sino el producido por las acciones escénicas.

Por su parte, Hans Werner Henze fue un fuerte oponente de la estética de la Escuela de Darmstadt. Calificó tal tipo de música como cruel, lacerante y repelente. En consecuencia integró material tonal, de tendencia neoclásica a su lenguaje musical (Ross, 2007) lo que devino en una música altamente expresiva cargada de un refrescante lirismo. La mayor parte de su producción musical se centró en la producción de obras operísticas y sinfónicas; sin embargo, compuso obras de pequeña escala vinculadas al teatro musical. Entre sus obras pueden citarse *El Cimmarron* (1970); *La Cubana* (1974) obra denominada como *vaudeville*<sup>6</sup>; y *We Come to the River* (1976) subtitulada como “Acciones para música”.

---

<sup>6</sup> *Vaudeville* o vodevil es un término que se empleó en Estados Unidos “en la década de 1880 para referirse a un espectáculo de variedad similar al muy anterior *music hall* británico, del que en parte derivó. El espectáculo presentaba cantantes, bailarines, comediantes y acróbatas.” (Latham, 2008, p. 1556).

Un caso particularmente relevante por su contribución al teatro musical lo constituye el trabajo compositivo de Mauricio Kagel. Aunque de nacionalidad Argentina, desde 1957 fijó su residencia en Alemania donde realizó la mayor parte de su trabajo. Kagel se desarrolló artísticamente como compositor, cineasta, dramaturgo e intérprete.

La obra de Kagel marcó de manera significativa la escena músico teatral al proponer una música en la que las acciones de los intérpretes contribuyeran al desarrollo de la pieza -convirtiéndose en los actores de la misma- tanto como los sonidos musicales. Es decir, planteó un énfasis en la teatralización de la gestualidad inherente a la interpretación instrumental y a la producción de sonido. A este tipo de obras denominó “teatro instrumental” (*Instrumentales theater*). “Así, por contraposición al estatismo de una ejecución musical normal, el teatro instrumental musicaliza el movimiento: dar vueltas, pasearse, empujar, correr, golpear [...] todo lo que influya en el sonido dinámicamente será bienvenido” (Barber, 1987, citado por Aranda, 2011, p. 60).

El número de las estas piezas en las que el compositor mezcla elementos de distintas disciplinas -música, texto, mímica, imágenes, entre otras- para crear su versión característica del teatro musical es muy variado y resulta difícil escoger entre ellas para ejemplificar su obra. Piezas como *Sonant* (1960) para guitarra, arpa, contrabajo y percusión en la que en una sección “los ejecutantes van describiendo en alta voz -y cada uno en su lengua materna- las acciones instrumentales que van realizando o van diciendo pequeños textos que glosan estas acciones” (Allende-Blin, 2011, p. 36). *Pas de cinq* (1965) requiere que los intérpretes tengan los ojos vendados y con la ayuda de bastones tracen una serie de movimientos sobre un diseño pentagonal en el piso que funciona como una especie de mapa. En tanto que en *Anagrama* (1957-1958) “ofreció un nuevo repertorio de sonidos vocales, ‘tartamudeo, *molto vibrato*, con voz temblorosa, con acento extranjero, con la boca casi cerrada, *quasi senza voce*, hablando mientras se inhala, etc.’ ” (Ross, 2007, p. 345).

Kagel acuñó el término teatro instrumental para diferenciar su propuesta personal del resto de obras de teatro musical; sin embargo, algunas de sus obras escénico musicales presentan una identificación más estrecha con éste. Tal es el caso de *Mare Nostrum* (1975), escrita para dos cantantes -barítono y contratenor- y ensamble de cámara. El compositor propone una dramaturgia en la que los acontecimientos relativos a la conquista de América son presentados de manera inversa: un grupo de exploradores de un pueblo americano imaginario atraviesa el océano para descubrir Europa y

convertir a sus habitantes a su credo. La propuesta escénica es muy sobria, sólo dos personajes sobre el escenario quienes interactúan entre sí; con algunos instrumentos de percusión; y, a su vez, con el grupo de instrumentistas. Musicalmente, Kagel inserta fragmentos musicales provenientes de la tradición Europea deformados y recontextualizados.

Una obra que resulta representativa del teatro instrumental es *Staatstheater* (Teatro del Estado 1967-1970), en ella se emplean “todos los recursos de una institución - solistas, coro, orquesta, cuerpo de baile, escenografía, vestuario- en actividades que satirizan, ignoran o contravienen su propósito habitual” (Griffiths, 2010, p. 201). La pieza rompe con todos los convencionalismos del género; la escenografía se compone de objetos recolectados al azar; entre los participantes de la obra se da todo tipo de intercambio de papeles: los miembros del coro se vuelven actores principales; los músicos actúan como personajes secundarios; etc. (Dibelius, 2004). Es una obra que confronta la puesta en escena tradicional, Kagel la describió como la “negación de la ópera”; descripción que resulta aún más escandalosa si se piensa que la obra fue estrenada en un teatro y ante un público de ópera. Kagel es, sin duda, uno de los creadores más determinantes e influyentes en la escena del teatro musical, al proponer una música en la que la acción de los intérpretes contribuye tanto como su sonido (Laskewicz, 1992).

**Teatro musical en Italia.** En el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, Italia presentaba un escenario en el cual el entorno músico-teatral se encontraba liderado por las producciones operísticas. Por otro lado, la música italiana del periodo de posguerras -en contraste con la alemana- no genera un rompimiento con la tradición sino que, de distintas maneras, las nuevas tendencias musicales se suman a la tradición. Se genera así una tensión en la creación musical producto del diálogo entre tradición e innovación, lo que llevará a los compositores italianos por caminos de gran diversidad y originalidad.

Luciano Berio comenzó su carrera ampliamente ligado al ambiente y pensamiento musical de Darmstadt, sin embargo, desde muy temprano en su obra se vislumbra una fuerte reacción en contra de la rigidez de la visión musical de esta escuela. Con el paso de los años su pensamiento musical se tornaría más personal y ecléctico.

Entre 1958 y 1966 la producción musical de Berio tuvo un gran enfoque en la música vocal, esto en gran medida fue impulsado por su matrimonio con la cantante

estadounidense Cathy Berberian. En algunas de las piezas vocales escritas en estos años puede vislumbrarse una intención dramática que si bien no está vinculada directamente al teatro musical, sí nos presenta una visión muy particular del compositor en su concepción escénica. Tal es el caso de *Sequenza III para voz* (1966), en ella el autor introduce un cierto grado de teatralización y recalca “el simbolismo sonoro de los gestos vocales de modo que puede ser una especie de dramaturgia realizada por la propia solista” (Marco, 2002, p. 19).

Además, desde temprano en su obra, Berio se interesó en el teatro musical. Una de sus primeras composiciones escénicas es *Allez-hop!* (1952-1959), se refirió a él como un *racconto mimico* (cuento mímico). Generalmente sus obras escénicas no tienden hacia lo narrativo sino a una concepción más alusiva o multi-narrativa; sin embargo, esta pieza en particular presenta un argumento en el que se relata, por medio de mímica, una especie de parábola.

Años más tarde, vería la luz *Passagio* (1961-1962) que sería su obra músico teatral más conocida durante la primer etapa de su carrera. Una puesta en escena que, a diferencia de *Allez-hop!*, presenta un argumento menos lineal en el que se refiere el recorrido de una heroína a través de un *via crucis* profano. De acuerdo con su autor, *Passagio* es una ópera, y requiere la experiencia operística para ser comprendida cabalmente; lo que Berio pretende con estas afirmaciones es referir que “...este nuevo 'teatro musical' es, en efecto, teatro acerca del teatro u ópera acerca de la ópera” (Salzman, 2008, p. 190).

Otro compositor italiano que abordó efectivamente la creación músico escénica fue Luigi Nono. Su lenguaje musical también estuvo fuertemente ligado a la escuela de Darmstadt y a la exploración de la música electrónica. Sin embargo, adoptaría el lenguaje serial y, al igual que Berio, lo llevaría progresivamente hacia una visión más personal de la música.

Nono veía en la música una relación social e ideológica, y por tanto, un medio muy apropiado para dar a conocer sus ideas, de tal manera que “con motivo de los estrenos de varias de sus obras, escribió acerca de sus convicciones, su oposición a la ópera tradicional, y sus ideas sobre el nuevo teatro musical” (Salzman, 2008, p. 176). Sus ideas acerca del teatro estuvieron influenciadas por dramaturgos como Meyerhold y Brecht.

Nono advertía en la ópera una vinculación simplista entre lo que se veía y se escuchaba; así como una jerarquización en la cual la voz tenía el papel principal y los

demás elementos, música incluida, servían de mero decorado; además de una separación entre la escena y el público. En cambio, planteaba un trinomio de relaciones posibles entre los elementos escénicos y musicales en el teatro musical: acompañamiento, complementación y confrontación. Cabe decir que para sus obras músico-teatrales prefirió esta última relación. Nono plasmó sus ideas acerca del teatro musical en dos artículos: *Appunti per un teatro musicale attuale* (Apuntes para un teatro musical contemporáneo, 1961) y *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* (Posibilidad y necesidad de un nuevo teatro musical, 1963).

Aunque Nono concebía el teatro musical como opuesto a la ópera no abandonó por completo el carácter representativo del drama en sus obras. En *Intolleranza 1960*, nombrada por él mismo como “acción escénica”, se representa una protesta realizada por medio de una secuencia de escenas cortas y, alrededor de algunos temas establecidos por el autor (la intolerancia, la inmigración, la opresión, la tortura), se entretajan la voz, la música y la escena.

Una obra posterior, acaso más arriesgada, es *A floresta é jovem e cheja de vida* (1965-1966). En ella Nono abandonó la notación, no hay una partitura, sino que la composición fue creada durante los ensayos en conjunción con los intérpretes. Según Salzman “esta nueva pieza tenía más de un oratorio dramático o, como se ha caracterizado, un ‘teatro escuchado’ ” (2008, p. 180). La obra resulta particularmente representativa pues enfatiza lo “irrepetible” de la experiencia artística, rasgo que es característico del espíritu del nuevo teatro musical: crear un evento que suceda en un tiempo y espacio precisos y la búsqueda de que, en mayor o menor medida, sea irrepetible.

La escena músico teatral italiana tuvo un representante singular en Silvano Bussotti. Prácticamente la totalidad de su obra confirma su gran interés en el arte escénico. “En él el interés en el teatro es total, tanto es así que todos sus trabajos pueden ser [...] destinados para el teatro o en todo caso colocados bajo el signo de una teatralidad interior, como un teatro imaginario” (Petazzi, 1993, p. 18). Él mismo escribía, componía, e incluso hacía la coreografía y escenografía de sus obras. Su teatralidad está más relacionada con la concepción escénica de la obra que con el resultado en sí.

Quizá su trabajo más representativo sea *Passion selon Sade* (1965-1966), descrita por su autor como un *mystère de chambre avec tableaux vivants* (misterio de cámara con cuadros vivientes). La obra es bastante temeraria no sólo en su título -escandaloso por sí mismo- sino también en su realización: una especie de collage muy saturado, una



partitura gráfica de gran complejidad, una propuesta escénica audaz, una peculiar síntesis de distintas disciplinas artísticas, un erotismo subyacente. Según Eric Salzman esta obra “es uno de esos inventos teatrales realmente originales que no pueden ser colocados en cualquier categoría excepto 'nuevo teatro musical' ” (2008, p. 183).

**Teatro musical en Francia.** En Francia la producción musical después de la Segunda Guerra Mundial se volcó a la música de vanguardia, la música electrónica así como a las formas más innovadoras y, en menor medida, a las obras músico teatrales.

Pierre Boulez, rápidamente, se convirtió en la figura predominante en el ámbito de la creación e interpretación musicales y, a pesar de dirigir un gran número de obras escénicas y óperas, su producción con pretensiones músico teatrales es prácticamente nula. Griffiths escribe:

Boulez [...] mantuvo su trabajo creativo casi totalmente separado [del teatro] hasta casi el final de su tiempo con Jean-Louis Barrault, cuando escribió una partitura para una producción de la Orestíada (1955), e incluso nunca publicó ni aceptó esta obra en su catálogo oficial” (2010, p. 190).

En 1970, Boulez

“fundó el IRCAM [...] y se convirtió en el virtual Zar cultural en la nueva vida musical francesa. En gran parte debido a la influencia de Boulez, el gobierno, la principal fuente de financiación de las artes en Francia, tardó en reconocer el valor sociocultural del teatro musical” (Salzman, 2008, p. 202).

A pesar de lo anterior, a partir de 1967 en el marco del *Festival d'Avignon* – originalmente dedicado de manera exclusiva al teatro– se propuso la integración de nueva música siempre que ésta fuera presentada en forma de teatro musical. Se abrió así un nuevo espacio para la creación colectiva e interdisciplinaria que resultaría en la producción de numerosas obras músico teatrales.

**Teatro musical en América.** En el continente americano la creación de obras músico teatrales se abordó desde una visión por completo distinta a la que se tenía en Europa. En términos generales, se puede hablar de una aproximación mucho más experimental a la creación músico escénica en la que cobran especial importancia la confluencia de disciplinas y el trabajo colaborativo. En particular, merecen ser mencionados Harry Partch y John Cage.

Harry Partch fue un compositor con una peculiar concepción de la música. Su formación fue autodidacta y esto se vio reflejado en su trabajo musical; empleó sus propios instrumentos, desarrolló su propio sistema de afinación, propuso una particular manera de emitir la voz y, de la misma manera, planteó una muy personal concepción de un teatro musical de carácter ritual (Shepard, 2001). Su obra se llevó a cabo prácticamente fuera del ámbito profesional. Él mismo entrenaba a sus cantantes, actores, bailarines, etc., la mayoría de los cuales eran estudiantes o artistas aficionados.

Con el fin de desarrollar su concepción musical Partch “dedicó gran parte de su vida a crear una forma de arte híbrido escarbando en muchas tradiciones del mundo e involucrando música, drama, danza, y ritual” (Frisch, 2013, p. 251). Visualizaba una especie de teatro total que reuniera no sólo distintas disciplinas sino también distintas tradiciones musicales.

Su concepción músico-escénica se vio materializada en *Delusion of the fury* (1965-1966) donde combina la tradición del teatro Noh con una leyenda africana. Es una pieza sin libreto, representada por actores y bailarines y un ensamble que interpreta instrumentos diseñados por el compositor y que a la vez funciona como coro. Otra de sus obras representativas, en la cual pueden observarse sus ideas y técnicas es *Revelation in the Courthouse Park* (1959-1960). Una pieza monumental en la que emplea dieciséis voces solistas, cuatro narradores, coros, bailarines y un gran ensamble.

Por otro lado, John Cage –sin duda uno de los compositores más influyentes de la segunda mitad del siglo XX– se caracterizó, ya desde el inicio de su producción artística, por la búsqueda de un nuevo sentido, un profundo interés en derribar las barreras entre el arte y la vida. En este contexto surge el *happening* que, junto con los movimientos artísticos que devendrían en los años siguientes, cuestionarían y redefinirían la interpretación musical y su inherente carácter escénico. En 1952 se realiza *Theater piece No. 1*<sup>7</sup> que es a menudo citada como el primer *happening*, sin duda un evento sin precedentes:

Cage conferenció sobre el budismo Zen, tal vez de pie en una escalera. Robert Rauschenberg exhibió obras de arte y/o reprodujo grabaciones de Edith Piaf a doble velocidad. Merce Cunningham bailaba. David Tudor tocó el piano preparado. Películas de algún tipo se mostraron, chicos o chicas servían café, un perro pudo o no haber ladrado (Ross, 2007, p. 278).

---

<sup>7</sup> También conocida por el nombre alternativo de *Black Mountain Happening*.

Unos años más tarde, en 1960, Cage compone *Theater piece No. 2*<sup>8</sup>, composición indeterminada sobre la interpretación de una coreografía de Merce Cunningham. En el espíritu del *happening*, la pieza está organizada en un número de acciones y actividades que son elegidas mediante el azar por los intérpretes. Es significativa la importancia que tienen este tipo de obras de arte efímero pues recalcan lo singular del evento escénico en un lugar y tiempo determinados y lo irreplicable del mismo –un elemento característico de las artes escénicas–.

No cabe duda que Cage no tuvo como objetivo crear nuevas formas teatrales y que un gran número de sus piezas no están pensadas para la escena; sin embargo, muchas de ellas encarnan su concepción de la “música como teatro”. De tal suerte que una de sus principales aportaciones artísticas, el *happening*, representa en cierta medida una propuesta de innovación en el ámbito músico teatral. Sus principios escénicos, la confluencia de distintas disciplinas, la creación colectiva y colaborativa, constituyen rasgos que, de algún modo, prefiguran el futuro teatro musical.

## 1.2. Nuevo teatro musical

Alrededor de la década de 1970 comienzan a darse algunos factores propicios para el impulso del teatro musical. Por un lado, la apertura de centros interesados en impulsar la producción de este tipo obras. Por el otro, el creciente interés artístico por los trabajos colaborativos, colectivos e interdisciplinarios que halló en el teatro musical un ambiente propicio para verter las nuevas propuestas creativas.

Como se mencionó anteriormente, ya en 1967, uno de los festivales teatrales de renombre en Europa –el *Festival d’Avignon*– abrió sus puertas al emergente ‘género’ músico teatral expandiendo así sus horizontes. Posteriormente, empezaron a establecerse algunas instituciones dedicadas *ex professo* a la producción de teatro musical: El *Atelier de theatre et musique* ATEM (Taller de teatro y música) fundado por Georges Aperghis; el *Atelier Lyrique Experimental* (Taller de lírica experimental) de Michel Rostain; entre otros.

Años más tarde, Hans Werner Henze, uno de los compositores más comprometidos con la producción de ópera y teatro musical, funda la Bienal de Munich (1988)

---

<sup>8</sup> Tanto la pieza de 1952 como ésta recibieron el mismo nombre. Posteriormente el *happening* de 1952 recibió un nombre alternativo para diferenciarse. Esto puede corroborarse en el catálogo oficial de obras de John Cage en su sitio web: <http://johncage.org/pp/John-Cage-Works.cfm>

considerada como el primer festival de nuevo teatro musical a nivel mundial. Este espacio fue concebido por Henze como un laboratorio en el que los jóvenes compositores pudieran concretar sus proyectos experimentales e intercambiar ideas con compositores de mayor experiencia (The Munich Biennale, s.f.).

Con el advenimiento de nuevos centros de producción músico teatral surgieron también propuestas tan innovadoras como heterogéneas que serían concretadas en obras representativas del nuevo teatro musical.

Una de las piezas clave del teatro musical contemporáneo es, sin duda, *Lohengrin* (1982-1984) de Salvatore Sciarrino; denominada “acción invisible” cuyo personaje principal es el sonido mismo y particularmente la voz. Una obra simbólica, interiorista, de sonoridades refinadas, donde la acción es la música misma. “En el teatro de Sciarrino el sujeto es la fragilidad de la percepción o la incertidumbre de lo que pensamos que percibimos” (Salzman, 2008, p. 191).

Otro compositor italiano que incursionó eficazmente en el ambiente músico teatral fue Fausto Romitelli. Un compositor *sui generis*, creador de una música igualmente singular. Plasmó sus ideas musicales en una teatralidad multimedia particular en la que convivían elementos musicales provenientes de géneros como el rock, el metal o el techno y las técnicas del análisis espectral y la síntesis sonora. Su obra escénica más representativa –también la última pieza que escribiría– es *An index of metals* (2003), una video-opera para soprano, conjunto instrumental e instrumentos electrónicos. Una obra donde el componente visual y la música se encuentran en un mismo nivel de importancia. Visualmente se emplean tres pantallas sobre las cuales se proyectan tres películas autónomas que funcionan a la vez como fondo escénico. Musicalmente, se usa un lenguaje ecléctico: sonidos electroacústicos, instrumentales, citas de música rock y techno, distintas técnicas vocales. Ambos elementos –visual y musical– integrados en un discurso coherente. Con esta obra obtuvo el *Premio Franco Abbiati* en el año 2004. Cabe decir que esta obra constituye, en cierta forma, la síntesis de su lenguaje musical.

Quizá el personaje más representativo del nuevo teatro musical desde la década de 1970 es Georges Aperghis. En su obra se conjugan la música, el texto y la voz para crear un lenguaje musical dramático sin precedentes. Aperghis tuvo en el ATEM (lo abandonó en 1991) su laboratorio de creación músico teatral en el que el trabajo directo con músicos y actores le ha permitido crear un *corpus* de obras dramáticas que han logrado recorrer el mundo entero con gran éxito. En sus obras pueden verse claros

ejemplos de la interrelación de los lenguajes musical y escénico, así como el empleo de las herramientas multimedia al servicio del producto artístico.

Por otro lado, la exploración que Aperghis ha efectuado en relación a la voz humana y las técnicas de producción de sonidos por medio de ella es fascinante, como puede apreciarse en la que quizá sea su obra más representativa: *Recitations* para voz (1978). En ella no sólo explora la voz y sus recursos musicales sino que, a partir de sílabas y fonemas, indaga en las relaciones entre las emociones y la gestualidad del rostro, la corporalidad y sus posibilidades expresivas en conjunción con la música.

Aperghis ha generado una gran y variada producción de obras músico teatrales entre las que vale la pena destacar las siguientes:; *Les sept crimes de l'amour* (1979) teatro musical para soprano, clarinete y zarb; *Machinations* (2000) espectáculo musical, para 4 voces de mujeres, electrónica y video proyección; *Le petit chaperon rouge* (2001) teatro musical para todo público; *Avis de Tempête* (2005) ópera con ensamble de cámara y electrónica; *Luna Park* (2011) teatro musical multimedia.

Michel Rostain es otro de los artistas que han trabajado incansablemente por la producción y difusión del teatro musical. Se ha desempeñado como director de escena, productor y libretista y ha reflexionado constantemente en sus escritos sobre temas concernientes a la producción músico escénica. Entre sus trabajos más significativos puede contarse la puesta en escena de las *14 Recitations* de Georges Aperghis.

Dos personajes más en la escena del teatro musical contemporáneo merecen ser mencionados. Se trata de Meredith Monk y Steve Reich.

Meredith Monk, artista escénico y compositora ha creado un abundante número de obras en las que conjuga técnicas vocales extendidas, danza, teatro y elementos multimedia. Su obra es una mezcla heterogénea de lenguajes artísticos, se mueve en las fronteras entre disciplinas y desafía las estéticas convencionales. En sus trabajos pueden verse influencias estéticas de sitios completamente dispares lo que resulta en un lenguaje personal sumamente enriquecido. Una de las piezas en las que Monk aborda el teatro musical es *Vessel* (1971), en la cual mezcla mímica, danza y teatro además de canto, basado en sus propias técnicas vocales, y un pequeño ensamble.

Por su parte, Steve Reich en su obra *The Cave* (1990-1993) –descrita como obra músico video teatral (Salzman 2008)– propone una obra músico escénica que se aleja de las representaciones convencionales. La obra conjunta la música con varias proyecciones de video, está escrita para cuatro cantantes y un grupo de trece instrumentos. La línea discursiva se basa en entrevistas grabadas en video que sirven

como material sonoro y visual. Los videos de las entrevistas se reproducen en una o más pantallas y el contorno melódico de sus discursos hablados es doblado y armonizado por los músicos en escena. *The Cave* resulta en una pieza de una gran fuerza expresiva y un dramatismo intenso, una propuesta sumamente innovadora y representativa del espíritu del nuevo teatro musical.

En resumen, las manifestaciones del teatro musical en la actualidad son muy variadas, no obstante, representan el pasado y el presente de una expresión artística que, como asegura Eric Salzman (2008), en el futuro podría convertirse en la forma más importante de arte representativo del mundo posmoderno.

### **1.3. Teatro musical, una definición.**

Existe cierta dificultad para precisar lo que es el teatro musical. En palabras del compositor y crítico musical Eric Salzman (1995) el teatro musical constituye un género indefinido y en desarrollo.

La dificultad de definir el teatro musical estriba principalmente en que el término no hace referencia a un tipo de composición con forma definida ni a un género musical de características claramente delimitadas sino que se ha empleado para englobar un sinnúmero de obras que, en cierta medida, comparten rasgos semejantes. Kagel señala el peligro de ceñir el Nuevo Teatro Musical a una definición de límites estrechos pues “esto iría en contra de lo que debe ser: un campo abierto, donde se puedan incluir a voluntad elementos nuevos e inéditos” (Aranda, 2011, p. 61).

Michel Rostain (1999) menciona que la razón por la cual el teatro musical no posee una imagen coherente es porque carece de un territorio específico (un lugar donde se presente –equivalente a las casa de ópera–, apoyo de alguna institución en específico y un público propio). De ahí la gran variedad de nombres con los que se designa a este tipo de producciones.

En un primer intento por definir las composiciones que en mayor o menor medida conjuntan elementos musicales y escénicos es posible encontrar diversos términos empleados tanto por compositores como por teóricos: mimodrama, melodrama, monodrama, oratorio dramático, ópera de cámara, mini-ópera, TV-ópera, radio-ópera, pantomima, burlesque, acción escénica, entre otros (Shepard, 2001).

Cada una de las denominaciones anteriores intenta delimitar un tipo particular de pieza escénico musical partiendo de sus características específicas. Tales designaciones,

lejos de clarificar la situación, dificultan la posibilidad de definición pues, al enfatizar las características específicas de cada tipo de obra, resultan en una variedad desmesurada de categorías que no permiten englobar las piezas en un término que las represente a todas.

Un segundo intento de definición se ha ofrecido por medio de la ejemplificación a partir de obras músico teatrales consideradas como arquetípicas. Obras como *Pierrot Lunaire*, *L'histoire du Soldat*, *Aventures*, *Eight Songs for a Mad King*, entre otras, representan modelos característicos que sirven como punto de comparación para clasificar a las obras con rasgos similares dentro del ámbito del teatro musical. No obstante, este planteamiento resulta, de manera similar al anterior, incompleto pues deja fuera de la designación a obras que no se ven reflejadas en los modelos pero que, en mayor o menor medida, presentan planteamientos musicales y escénicos que hallarían mejor cabida en una definición más amplia.

Por otro lado, se han propuesto definiciones más específicas que intentan concentrar el amplio abanico de obras escénico musicales en un término que las englobe y especifique de manera más clara.

En *The New Grove Dictionary of Music* (Stanley, S., y Tyrrell, J., 2001) se define el teatro musical como “un tipo de ópera y producción operística en la que el espectáculo y el impacto dramático son enfatizados sobre los factores puramente musicales”. Esta definición resulta en parte discutible pues presupone el canto -y quizá, de manera más específica, el canto operístico- como un elemento necesario en este tipo de producciones. Sin embargo, además del canto otras maneras de emisión vocal son empleadas recurrentemente en el teatro musical. Incluso en algunas producciones el uso de la voz no es ni siquiera requerido.

De igual manera el Diccionario Enciclopédico de la Música (versión en español del *Oxford Companion to Music*) define al teatro musical como aquellas “obras musicales (generalmente con elenco reducido) que, si bien no se escenifican de manera convencional, incorporan elementos teatrales como vestuario, gestos y movimientos escénicos” (Latham, 2008, p. 1492). Como puede verse esta definición hace más justicia a lo que el teatro musical representa pues enfatiza la conjugación de los aspectos musicales y escénicos. Sin embargo, no deja de resultar una definición muy general en la podría incluirse la ópera e incluso el ballet.

Por otra parte, algunos creadores han propuesto definiciones personales sobre el teatro musical. Mauricio Kagel durante una entrevista comenta lo siguiente:

“*Neues Musiktheater* [Nuevo teatro musical] se ocupa de todo aquello que no sea ópera. Ésta es una definición muy general, pero nos ayuda a circunscribir en negativo un género específico. Cuando digo "ópera no", abro las puertas para formas como el cine, las piezas radiofónicas, el teatro instrumental, la proyección de diapositivas, y muchos otros elementos auditivos y visuales, incluyendo todo lo que no sea ópera en el sentido estrictamente narrativo y musical del término” (Aranda, 2011, p. 61).

Georges Aperghis, por su parte, señala que el teatro musical es “la invasión del templo teatral por el poder abstracto de la organización musical, y no al revés” (Aperghis citado por Deslauriers, 2007, p. 133).

Eric Salzman (2008, 5) propone una definición más específica:

Teatro musical es el teatro que es dirigido por la música (en cuanto a tiempo y organización) en el que como mínimo, la música, el lenguaje, la voz y el movimiento físico existen, interactúan o conviven lado a lado en algún tipo de igualdad[;] pero interpretados por diferentes intérpretes y en un ambiente social distinto que las obras normalmente catalogadas como óperas (interpretadas por cantantes de ópera en casas de ópera) o ‘musicales’ (interpretados por cantantes de teatro en teatros ‘legítimos’)<sup>9</sup>.

En tanto que, para Michel Rostain, el teatro musical consiste en una generación de compositores, una nueva mentalidad en la escritura, la interpretación y la representación más que en un género musical con características específicas (1999).

Analizando lo anterior puede establecerse que, sin lugar a dudas, cualquier definición que se proponga no hará sino esbozar aquello que el teatro musical representa y servirá tan sólo para establecer límites a una forma de arte que desde sus inicios ha pretendido lo opuesto: cruzar las fronteras entre disciplinas. No obstante, es posible enumerar una serie de características que son compartidas por las obras que se clasifican de esta manera en aras de proponer un ámbito –siempre de contornos difuminados- que permita establecer los rasgos mínimos necesarios que una obra de teatro musical presenta y, hasta cierto punto, definirlo.

---

<sup>9</sup> Sin embargo, admite la posibilidad de una práctica mixta en la que convivan ambos tipos de cantantes y de que las obras se representen en una casa de ópera o en un teatro “legítimo”, ya que estos géneros conviven en una misma época y por lo tanto sus límites son difusos.



### 1.3.1. Características del teatro musical

Rostain (1999) menciona que ya en *L'histoire du soldat* se pueden vislumbrar los elementos que han obsesionado a los compositores de este tipo de obras: la brevedad relativa de la partitura, la participación de un elenco reducido, el uso de maneras inéditas de emisión vocal, el empleo de un dispositivo escénico original, el dotar de roles teatrales a los instrumentistas, y la sobriedad de la propuesta de producción.

En primer lugar, es posible hablar de la forma de canto empleado en este tipo de obras. En lugar del uso de la voz operística hay una preferencia por otras técnicas vocales como la voz no impostada, las técnicas extendidas, las técnicas de canto no occidentales, el texto hablado, las voces amplificadas, entre otras. Según Sheppard (2001) las obras de teatro musical tienden a tener un mayor desarrollo vocal que el empleado en la ópera tradicional tanto en términos discursivos como en lo que a efectos vocales se refiere.

En segundo lugar, en el teatro musical hay un énfasis particular en los aspectos representativos y visuales de la producción musical, así como un cambio de paradigma que va de la obra como producto definido, resultado de la interpretación de una partitura, a la obra como producto variante, resultado de lo performativo (Zavros, 2008). Del mismo modo, los elementos escénicos tienen una mayor presencia en este tipo de obras que en las formas de representación musical tradicional, existe entre ellos una relación más estrecha, una especie de simbiosis a tal grado que “el componente musical sufre considerablemente cuando es separado de la producción teatral” (Sheppard, 2001, p. 7).

Otra característica que cabe resaltar es que el teatro musical está destinado a producciones de pequeña o mediana escala, lo que tiene una repercusión en el tipo de ensamble que se emplea, el cual también será pequeño.

Además de lo anterior, un aspecto que es de suma importancia en el teatro musical es la integración de elementos multimedia o interdisciplinarios, todos ellos en un contexto más cercano a las nuevas formas de representación teatral<sup>10</sup> que a la ópera (Salzman, 2008). Por un lado, se echa mano de las innovaciones tecnológicas en

---

<sup>10</sup> Danza contemporánea, teatro-danza, nuevo teatro, etc.

diversos campos como el diseño escenográfico, la iluminación, el audio y el video. Por el otro, el producto final, la obra, es resultado del trabajo conjunto de artistas de distintas disciplinas como son la música, el teatro, la danza, las artes visuales, entre otras. El creador/realizador de teatro musical vislumbra la obra como un entramado de distintos componentes (vestuario, iluminación, música, video, etc.) que se entrelaza en nuevas formas de organización y correspondencia.

### **1.3.2. Una definición del Teatro Musical**

Antes de proponer una definición del término teatro musical –misma que será, como debiera ser toda definición, aproximativa y abierta– es necesario establecer algunas precisiones.

Primero, ya sea que se defina el teatro musical como una reacción a la ópera convencional, como la confluencia de los elementos del teatro y la música en un mismo lenguaje, como la ruptura o replanteamiento de las formas de representación musical tradicionales o bien de otra manera equivalente, es innegable que las manifestaciones artísticas –dentro y fuera del ámbito musical- ya reflexionaban sobre estos temas antes de que el término teatro musical fuera propuesto. Más aún, las preocupaciones artísticas respecto de la creación de obras músico escénicas sobrepasan en gran medida el término y los “límites” que se pudieran establecer a partir de una definición.

Segundo, existe también una transformación de la estética musical en sí, que va a hacer posible un cambio en la manera de abordar el hecho sonoro/hecho musical. Así como Boulez no quería abordar un género como el teatro musical, otros compositores, por ejemplo Aperghis, sí lo hacen. La visión de éste le permite construir una música que se une más fácilmente a lo escénico, mientras que Boulez permanece unido a criterios de construcción sonora ajenos a un argumento teatral.

Tercero, el teatro musical no es precisamente un género de límites precisos ni tiene una forma fija, mucho menos una estética o estilo definidos. No existe una sola manera de hacer teatro musical sino diversos acercamientos a éste, distintas propuestas, diferentes visiones del mismo.

Finalmente, el teatro musical constituye una forma de expresión cambiante y en desarrollo, un amplio campo abierto a la experimentación y a la apropiación de elementos procedentes de diversas disciplinas, un territorio poco explorado, incluyendo más que excluyente, de fronteras difuminadas.

En consideración a lo anterior se propondrá una definición que permita establecer los elementos mínimos de una obra de teatro musical y dejar las puertas abiertas para la inclusión de nuevas visiones, propuestas y elementos. Así puede decirse que el Teatro Musical es una producción artística en la que los elementos del teatro y la música existen, interactúan o conviven lado a lado en una relación de igualdad. En él confluyen distintos lenguajes: el lenguaje verbal u oral –el argumento, el libreto-, el lenguaje corporal –el movimiento, la gestualidad, la escenificación, la danza-, el lenguaje visual –las imágenes, la escenografía, el vestuario, el video, etc.-, y el lenguaje musical –la voz, los instrumentos; la altura, el ritmo, etc.- (Salzman 2008). Tales lenguajes se articulan alrededor de la música o en función de ella, o paralelamente, o simbióticamente con ella (Martínez, 2008). Dicha confluencia de lenguajes, a su vez, implica la convergencia de distintas disciplinas por lo que la producción de este tipo de obras será generalmente interdisciplinaria.

Las obras circunscritas dentro de esta denominación presentarán algunas de las siguientes características:

1. Un enfoque especial en la dimensión teatral inherente a toda pieza musical.
2. El empleo privilegiado de la voz en una amplia variedad de maneras de emisión: distintos tipos de canto, discursos, técnicas extendidas, entre otras.
3. La presencia de elementos multimedia: visuales (imágenes, video, iluminación, entre otros); auditivos (secuencias pregrabadas, manipulación electrónica en tiempo real de instrumentos); entre otros .
4. El uso creativo del espacio físico.
5. La preferencia por puestas en escena de pequeña y mediana escala así como de ensambles musicales pequeños.

Finalmente, para complementar lo anteriormente dicho, es pertinente mencionar la diferenciación –en tres tipos– de las creaciones de teatro musical propuesta por Pierre Barrat, ex director del *Atelier du Rhin* (Salzman 2008):

- Aquellas obras en las que la acción teatral se deriva de la acción musical sin que haya necesariamente una justificación dramática (como en Ligeti o Kagel).
- Aquellas en las que la música, el texto y el lenguaje son los elementos centrales y tanto el libreto como la partitura preexistentes dirigen la acción y la escena (este es el tipo tradicional)

- Aquellas obras en las que la voz es el elemento principal y el texto sirve como soporte semántico y/o acústico del mensaje o del argumento; el medio puede ser incluso puramente vocal/musical (este tercer tipo, supone necesariamente el actor/cantante/intérprete en el centro del escenario).

#### **1.4. Teatro musical y multimedia**

Uno de los recursos característicos del teatro musical contemporáneo es el empleo de herramientas multimedia. “El término ‘multimedia’... se refiere esencialmente al trabajo interdisciplinar en el que se combinan las formas visuales, sonoras, táctiles y las temporales; [...] este término ha derivado hacia el ordenador, indicando la conectividad e interconexión de diferentes medios visuales y sonoros” (Rekalde, 2002, p. 968).

El empleo de recursos tecnológicos, sus procesos y técnicas, sugiere en gran medida nuevas formas de conceptualizar, de crear y de escuchar. Además, las nuevas tecnologías implican el concepto de interactividad que amplía las relaciones de comunicación entre los diferentes componentes del proceso planteando diferentes caminos de retroalimentación: obra-intérpretes; obra-público; obra-intérpretes-público.

Ya desde inicios del siglo XX puede verse un interés por integrar elementos visuales a obras musicales más allá de la mera función decorativa. En un principio dichos elementos únicamente representaron un papel de apoyo al discurso musical; sin embargo, conforme las tecnologías audiovisuales comenzaron a desarrollarse, adquirieron mayor importancia en la concepción y realización de las obras. De esta manera, recursos como la iluminación, la imagen, el video, fueron integrándose a la representación y al discurso musicales en un mismo nivel de importancia que los recursos sonoros.

Un ejemplo de los primeros trabajos en conjuntar elementos multimedia y música es *Prométhée, le poème de feu*, (Prometeo, el poema de fuego) Op. 60 (1909-1910) en la cual Scriabin conjunta la orquesta, un pianista solista y un coro con un proyector de luces de colores controlado por un teclado. Posteriormente, Alban Berg conjuga el arte cinematográfico con el arte operístico en *Lulú* (1934). “El compositor previó que una película muda sería exhibida a mitad del segundo acto, acompañada por música especialmente escrita para esa finalidad” (Martínez, 2008, p. 116).

La exploración con respecto a la conjunción de medios audiovisuales continuó durante los años posteriores, sin embargo, no se alcanzó la noción del concepto

multimedia hasta entrada la década de 1950, particularmente con el avance tecnológico de los dispositivos electrónicos en el campo del audio y el video. En el caso de la música con el arribo de la electrónica y la electroacústica. En cuanto a los medios visuales con el desarrollo de los formatos de película fotográfica y video así como de los dispositivos de registro y reproducción (Salzman 2008).

Más adelante, la llegada de la computadora, los procesos computacionales y las tecnologías digitales, propiciaron un acercamiento de los artistas a los nuevos medios y facilitaron su manejo y la integración de dispositivos multimedia en contextos cada vez menos costosos; al mismo tiempo generaron nuevos entornos de creación interactiva y colaborativa.

En la actualidad puede decirse que la multimedia engloba, en el contexto de la creación y producción artísticas, todos aquellos recursos que emplean tecnologías informáticas, electrónicas, analógicas o digitales para su registro, soporte o como medio de producción. Entre éstos pueden enumerarse los siguientes: video, dispositivos interactivos, dispositivos de fotomontaje digital, sistemas de realidad virtual y/o aumentada, dispositivos de inteligencia artificial, sistemas de procesamiento en tiempo real, interfaces de control, entre otros.

Como puede verse los recursos y aplicaciones multimedia son muy variados y numerosos, no obstante, en un sentido más enfocado al contexto musical, el término multimedia se ha utilizado para describir la mezcla de procesos electrónicos en vivo y sonidos electroacústicos con la adición de elementos visuales ya sean fijos o procesados en tiempo real (Salzman 2008).

De esta manera, en lo que al factor puramente sonoro/musical se refiere, pueden enumerarse diversas formas de generar y/o procesar el sonido en vivo:

- a) Música electroacústica: Comprende “la música que es generada mediante aparatos electrónicos o mediante una combinación de éstos con instrumentos acústicos” (Cadiz, 2010, p. 135).
- b) Música electroacústica en tiempo real (*live electronics*) – en estas obras la manipulación de la señal acústica se realiza al momento de la interpretación ya sea mediante procesos previamente fijados por el compositor o por procesos generados en vivo.

- c) Música electrónica – pretende la generación, creación o síntesis de sonidos empleando herramientas como osciladores y generadores de ruido, así como software especializado.
- d) Electrónica en vivo (síntesis en tiempo real) – música generada en tiempo real mediante el empleo de sintetizadores u otros generadores de sonidos electrónicos.
- e) Música mixta – Busca la sincronización e interacción entre los intérpretes – usando instrumentos acústicos o electrónicos- y un medio electrónico ya sea fijo – cinta magnética, CD, secuencia electrónica, entre otros- pregrabado y manipulado electrónicamente con anterioridad; o con procesamientos de señal en vivo.
- f) Música generada por computadora – Comprende la música que es originada o producida exclusivamente por computadora. Aprovecha las tecnologías computacionales y el software para la síntesis de sonido y sus transformaciones.
- g) Sistemas interactivos de procesamiento electroacústico en vivo. Son sistemas que promueven la interacción entre los intérpretes y los dispositivos electrónicos, principalmente, para transformar la materia sonora.

Por su parte, el video, como medio para la expresión artística, expande el territorio de la creación audiovisual hacia propuestas realmente interesantes e innovadoras. Algunos de los recursos y aplicaciones del video en el contexto de la representación músico escénica son:

- a) Proyección de secuencias de video y/o animación pregrabadas sin manipulación.
- b) Sistemas de proyección de video en vivo (circuito cerrado).
- c) Sistemas de manipulación en tiempo real de video. Puede emplear secuencias de video pregrabadas o procesar la señal que es capturada en vivo por una cámara.
- d) Sistemas interactivos. En los cuales los actores/intérpretes interactúan con proyecciones de videos pregrabados o generados en tiempo real.

Las aplicaciones de la multimedia a las producciones músico teatrales –incluyendo las operísticas- son muchas y muy variadas. Como se mencionó con anterioridad, compositores como Georges Aperghis, Steve Reich, Philip Glass, Lois Andriessen, entre otros, hacen uso de elementos multimedia de una manera muy novedosa y efectiva en su obras músico teatrales.

Recursos como la manipulación electrónica de sonido, la reproducción de secuencias de audio y/o musicales, la proyección de luces y/o video, así como el procesamiento digital de elementos audiovisuales por medio de computadoras, se han vuelto un estándar en las representaciones músico escénicas en la actualidad. Como menciona Eric Salzman “el teatro musical es quizá la más tecnológica de todas las artes” (2008, p. 284).

Efectivamente, el empleo de la multimedia en el teatro musical –ya sea como parte estructural del discurso dramático, ya como apoyo a la puesta en escena- expande las posibilidades de expresión audiovisual y sugiere nuevas formas de representación escénica.

#### **1.4.1. Voz y multimedia**

A partir de la década de 1950 comenzaron a escribirse obras musicales para voz en las que los compositores buscaban expandir las capacidades expresivas de ésta. Mediante el empleo de lo que se denominaría *técnicas extendidas* presentaron nuevas posibilidades de sonidos y coloraciones vocales. Al mismo tiempo buscaron nuevas maneras de extender los recursos expresivos de la voz y modificar su timbre por medio del empleo de las herramientas electrónicas de la época.

Es significativo que algunas de las composiciones electroacústicas más representativas de la época hicieran uso de la voz como material principal. Obras como *Ommagio a Joyce* de Berio, *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen y *Philomel* de Babbitt demostraron la flexibilidad y maleabilidad de la voz como material sonoro susceptible de modificación electrónica así como la amplia gama de posibilidades expresivas de ésta y la facilidad de integración entre ambos universos.

No es de extrañar que conforme las herramientas tecnológicas fueron desarrollándose se hayan crado más y más piezas que intentaron abordar el paradigma de integración entre voz y electrónica desde diversas perspectivas y empleando diferentes técnicas. Obras como *It's gonna rain* (1965) de Reich, *Requiem für einen jungen Dichter* (1967) de Zimmerman, *I'm sitting in a room* de Lucier, *Lohn* de Saariaho son sólo unos cuantos ejemplos de lo diversificado de las posibilidades de integración de la voz y los medios electrónicos.

Así, actualmente pueden encontrarse al menos cuatro maneras en las que la voz y la electroacústica se relacionan entre sí:

1. La combinación de la voz con electrónica. Implica la convivencia de la voz en vivo –sin manipulación- con sonidos electrónicos y/o electroacústicos. Estos últimos pueden provenir de cualquier fuente sonora incluyendo la voz – piezas para voz y cinta; para voz e instrumentos electrónicos, entre otras.
2. La voz sintetizada. Generación de sonidos que emulan la voz humana mediante procesos electrónicos.
3. La voz manipulada mediante procesos electrónicos. Comprende el procesamiento en tiempo real – *live electronics*- o diferido de la voz – piezas acusmáticas generadas a partir de sonidos vocales- mediante las nuevas tecnologías.
4. Una mezcla de las técnicas y recursos anteriores.





## Capítulo 2

### Lilith, proyecto músico-teatral

El proyecto compositivo *Lilith* está concebido como una obra de teatro musical para voz, ensamble y multimedia (electrónica y video). El argumento de la obra está basado en el mito hebreo de Lilith, la primera mujer.

En concordancia con la definición de teatro musical que se ha propuesto anteriormente, *Lilith* puede ser ubicada principalmente entre las obras músico teatrales de tipo convencional; es decir, aquellas en las que se emplea un libreto y una partitura preestablecidas como soporte de la producción escénica. En ella, la música, el texto y la representación escénica constituyen los elementos centrales y se propone que tengan el mismo nivel de importancia durante la puesta en escena. No obstante, se le concede un lugar privilegiado a la voz, ya que ésta actúa como “encarnación” de los personajes y cumple la función de dirigir el discurso musical. La voz se convierte, de esta manera, en el instrumento principal alrededor del cual se articula el entramado dramático. A la par, se busca que el elemento multimedia represente un papel significativo al ser considerado como una extensión de los personajes, principalmente de Lilith.

A continuación se presentan los elementos extra musicales que sirven como base para la obra; la estructura dramática de la misma; los recursos multimedia empleados en la pieza; y la estructura y elementos musicales que la conforman.

#### 2.1. El mito de Lilith

Desde que en tiempos antiguos despertara en el hombre la conciencia de sí mismo y su entorno, permitiéndole percibir el mundo como una realidad en la que existían fuerzas superiores que le infundían temor, un mundo para el cual no estaba enteramente preparado, sea por sus limitantes físicas o por su desconocimiento del mismo, surgió la necesidad de explicarse aquello que le rodeaba y de averiguar el origen del cosmos y de sí.

En estos intentos por comprender su medio y el origen del mundo, diversas culturas han llegado a formular distintas explicaciones que tratan de describir los comienzos del tiempo y del hombre. Estas ideas han constituido las cosmogonías de las distintas

culturas, su forma particular de explicar el mundo. La formulación de estas ideas sobre la explicación de los orígenes del cosmos se ha realizado a través de los mitos.

Los “[...]mitos de los orígenes [...] versan sobre la creación, aparición o restauración de [...] los seres humanos, los animales, las plantas y aquello que en particular constituye el sustento de hombres y mujeres” (León-Portilla, 2002, p. 20). Estos “[...] mitos relatan no sólo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy” (Eliade, 1991, p. 8). De acuerdo con esta línea de pensamiento, si el hombre es de una determinada manera o posee tal o cual cualidad actualmente es porque en los comienzos del tiempo hubo un acontecimiento que definió tal estado.

Entre los mitos que intentan explicar el tiempo primigenio y el origen del hombre se encuentra el antiguo relato hebreo de Lilith.

### **2.1.1. El mito original**

El mito de Lilith se encuentra recopilado en distintos escritos hebreos, entre los cuales los más significativos son el midrash *Bereshit Rabá*<sup>11</sup> (Génesis Mayor) y el *Yalqut Reubeni*, una colección de comentarios cabalísticos acerca del Pentateuco<sup>12</sup>. Por otro lado, en el Tanaj hebreo –Antiguo Testamento de la Biblia cristiana– sólo se encuentra una referencia a Lilith; en el libro de Yeshayahu (Isaías) capítulo XXXIV versículo 14 se lee: “Los gatos salvajes se juntarán con hienas y un sátiro llamará al otro; también allí reposará Lilith y en él encontrará descanso”.

La narración del mito es referida por Robert Graves y Raphael Patai (1969). Señalan que Eva no existía todavía en el sexto día de la Creación. Entonces el Dios Yahvé había dispuesto que Adán diese nombre a todas las bestias, aves y otros seres vivientes. Cuando desfilaron ante él en parejas, macho y hembra, Adán —que ya era un

---

<sup>11</sup> “Midrash hagádico del libro del Génesis. Se nutre de fuentes orales, de leyendas, de los escritos apócrifos y de los escritos de Filón y Flavio Josefo. Es obra de los *amoraitas* de Palestina (en hebreo, “intérpretes”; sucesores de los *tannaitas* –sabios-, su tarea fue la de profundizar y comentar los textos talmúdicos entre los siglos III y VI d. C.). Es el más antiguo entre todos los *Midrash-Rabá*, comentarios de los diferentes Libros Sagrados” (Pik, 2005, 30) El término “Midrashim” proviene de la raíz hebrea “darash” que significa buscar, investigar. El Midrash, por lo tanto, es una exposición de los versículos de la Torá que sondea en las profundidades de cada verso y en todas las palabras y letras del mismo en busca del verdadero significado interior. Se le da el nombre de *hagádico* (narrativo) porque contiene historias, parábolas y homilias, en contraste con el *halájico* (legal) que contiene las interpretaciones legislativas.

<sup>12</sup> Cinco primeros libros del *Tanaj* hebreo (Bereshit, Shemot, Bemidbar, Vayikrá, Devarim) y de la Biblia (Génesis, Éxodo, Levítico, Números, Deuteronomio), tradicionalmente atribuidos al líder hebreo Moisés.

hombre de veinte años— sintió celos de su amor, y aunque copuló con cada hembra por turnos, no encontró satisfacción en el acto. Por ello exclamó: ¡Todas las criaturas tienen la pareja apropiada, excepto yo! Y rogó a Dios que remediara esa injusticia.

Yahvé formó entonces a Lilith, la primera mujer, del mismo modo que había formado a Adán, aunque en lugar de polvo puro utilizó inmundicia y sedimentos. De la unión de Adán con este demonio-hembra nacieron Asmodeo e innumerables demonios que todavía atormentan a la humanidad.

Adán y Lilith nunca hallaron armonía juntos, pues cuando él deseaba tener relaciones sexuales con ella, Lilith se sentía ofendida por la postura acostada que él le exigía. ¿Por qué he de acostarme debajo de ti? —preguntaba— yo también fui hecha con polvo, y por lo tanto soy tu igual. Como Adán trató de obligarla a obedecer, Lilith, encolerizada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó por los aires y lo abandonó.

Saliendo del Edén fue a dar a las orillas del Mar Rojo, que era el hogar de muchos demonios. Allí se entregó a la lujuria con éstos, dando a luz a los *lilim*, seres mitad humanos mitad demonios. Cuando tres ángeles de Dios fueron a buscarla, ella se negó a ir con ellos. El cielo la castigó haciendo que muriesen cien de sus hijos al día. Las tradiciones judías medievales dicen que desde entonces ella intenta vengarse matando a los niños menores de ocho días y a las niñas menores de veinte.

De esta manera, el mito de Lilith se vincula a una tradición mágico-religiosa judía: la costumbre de poner un amuleto alrededor del cuello de los niños recién nacidos, con el nombre de tres ángeles (Senoy, Sansenoy y Semangelof) que los protegen de Lilith.

### **2.1.2. Adaptación del mito (personajes y argumento)**

Del mito de Lilith se han tomado sólo algunos elementos y a partir de ellos se ha hecho una reinterpretación, que es usada como argumento para la escritura del libreto. El argumento para la obra no pretende recordar o reconstruir de manera fidedigna el mito sino servirse de él para plantear una búsqueda personal que intenta ir más allá de lo meramente literario y extraer del mito dimensiones que, siendo inherentes a éste, resultan nuevas y personales. El libreto para la obra fue elaborado por la dramaturga mexicana Paulina Barros Reyes-Retana<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Paulina Barros Reyes-Retana cuenta con una formación de dramaturgia bajo la tutela de Ximena Escalante; es licenciada en la carrera de comunicación por la Universidad Iberoamericana y guionista de cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Fue Becaria en la Fundación para las Letras

La obra presenta dos personajes femeninos. Lil<sup>14</sup>, que es una mujer entre 30 y 35 años; y Lilith, que es un ser espiritual de la mitología hebrea. Ambos personajes son interpretados por una sola cantante (soprano). Lil es el personaje físico “real”, mientras que Lilith es una proyección mental de Lil.

El argumento de la obra, organizado por escenas, es el siguiente:

Introducción: Lil es una mujer perseguida. Es capturada, apresada y condenada a muerte. Antes de su apresamiento, esconde a su hijo varón recién nacido para salvarle la vida. La obra comienza con la imagen de Lil, inconsciente, en la cárcel.

Escena 1: Durante su estancia en la cárcel Lil permanece inconsciente. Despierta poco tiempo antes de ser ejecutada; piensa en su hijo y sufre por la incertidumbre de lo que le acontecerá, si morirá o se salvará. Lil recuerda que de niña escuchó la historia de un espíritu llamado Lilith que busca a los niños pequeños para matarlos en venganza por la muerte de los suyos.

Escena 2: Lilith es un espíritu caído castigado por su rebelión, ha sido condenada a no morir y a ver morir a todos sus hijos. En el mundo de los espíritus, se percató de que el niño ha sido escondido y comienza su búsqueda para matarlo. Al mismo tiempo, Lil eleva plegarias a Dios para que proteja a su hijo.

Escena 3: Lilith no consigue dar con el lugar en que fue escondido el niño. Se dirige a la cárcel e intenta engañar a Lil para que le declare el lugar del escondite. Lil le narra su historia.

Escena 4: Después de escucharla, Lilith comprende que no solamente sus historias son similares, sino que ellas dos constituyen una misma persona. El hijo de Lil es también su hijo y deberá salvarlo, a través de ese acto logrará su redención, podrá al fin morir y descansar. Lil es ejecutada. Lilith salva al niño y, al fin, muere. Ambas alcanzan con la muerte su liberación.

Epílogo: Poema de liberación de Lilith.

La propuesta narrativa ofrece un aspecto significativo. Mediante la identificación de ambos personajes se intenta humanizar al personaje mitológico. Se le concede una

---

Mexicanas en el área de dramaturgia en el periodo 2007-2008. Ha sido asistente de dirección de maestros como Julianna Faesler, Enrique Singer y Boris Schoemann, también ha trabajado como guionista de series de Canal 11. En 2011, tuvo su primera producción en Nueva York en el teatro Manhattan Repertoire Theatre con su obra *The Tide*. Realizó sus estudios de maestría en Dramaturgia en la Universidad de Columbia, Estados Unidos.

<sup>14</sup> Raíz hebrea que significa “viento”, “espíritu” o “noche”.

voz que no tuvo en el tiempo mítico la cual le permite explicar y justificar sus actos; de esta manera Lilith puede ser juzgada, no a partir de lo monstruoso de su estado y de sus acciones, sino desde sus circunstancias e intenciones y, de esta manera, ser absuelta y reivindicada. Así, Lilith pasa de ser un monstruo mitológico a convertirse en la representación de la lucha y el triunfo del espíritu humano contra y sobre cualquier sistema de opresión llámese físico, espiritual, político, intelectual, entre otros.

## 2.2. Concepto musical

Además del guión dramático, la obra presenta otros elementos que sirven para estructurar y desarrollar el concepto musical que se plantea por medio de ella; tales elementos se presentan a continuación de manera más detallada.

### 2.2.1. Estructura dramática

Comprende los elementos estructurales y musicales que sirven para organizar el discurso de la obra, de manera que ésta tenga una forma sólida y pueda producir un impacto dramático en los escuchas.

Los primeros factores a mencionar son el tiempo y el lugar. La historia se desarrolla en la actualidad, sin embargo, ocurren dos tiempos a la vez: el tiempo físico (representado linealmente) y el “tiempo” inmaterial (representado cíclicamente). De la misma manera las acciones ocurren en dos lugares distintos: el mundo físico –la celda de una cárcel, un sitio real– y el mundo metafísico –un lugar irreal o por lo menos intangible–. Tanto el tiempo como el lugar se encuentran interrelacionados (Cuadro 1).

Tiempo		Lugar	
Físico	Lineal	Cárcel	Real
Inmaterial	Cíclico	Mundo metafísico	Irreal (mente, sueño)

Cuadro 1. Relación entre tiempo y lugar en la obra

Los elementos discursivos lineales son los monólogos y los diálogos entre los dos personajes, en tanto que los diálogos internos (pensamiento, sueño, etc.) constituyen los cíclicos.

Como se indicó con anterioridad, la obra presenta dos personajes femeninos caracterizados por una sola intérprete. Lil, que se desenvuelve en el plano físico – tiempo y mundo reales-; y Lilith, que habita en el plano inmaterial, el intangible mundo metafísico, de los espíritus. Ese mundo existe probablemente como producto de la imaginación de Lil; Lilith es quizá un sueño de Lil o una alucinación previa a la muerte.

Ambos personajes, así como los planos en que éstos habitan tienen una correlación directa con elementos musicales, dramáticos y multimedia específicos (Cuadro 2).

<b>Lil (plano físico)</b>	<b>Lilith (plano inmaterial)</b>
Voz hablada y cantada	Voz hablada y procesada
Registro medio-agudo predominante	Registro grave-medio predominante
Representada por el ensamble	Representada por la electrónica
En escena	En video
Discurso lineal predominante	Discurso cíclico predominante

Cuadro 2. Relación entre personajes y elementos musicales, dramáticos y multimedia

Aunque a lo largo de la obra los planos anteriores conviven y se interrelacionan, es sólo al final de la obra cuando ambos convergen para representar la fusión de los dos personajes en uno solo, así como su liberación (Cuadro 3).



Cuadro 3. Relación entre planos dramáticos

Finalmente, es importante observar que los elementos dramáticos, musicales y multimedia están organizados de manera general como se presenta en los siguientes cuadros (Cuadros 4, 5 y 6):

	Introducción			Escena 1	
<b>Video</b>	Narración breve del mito. Texto.	Textura más narración del contexto de la obra. Texto.			
<b>Electrónica</b>		Secuencia electrónica 1		Secuencia electrónica 2	
<b>Ensamble</b>		Percusión		Ensamble	
<b>Voz</b>			Voz Cantada	Voz hablada + canto	

Cuadro 4. Organización de materiales dramáticos, musicales y multimedia (1)

	Escena 2			Escena 3		
<b>Video</b>	Circuito cerrado + procesos			Circuito cerrado (dualidad) + Clips		
<b>Electrónica</b>	Secuencia 4 + Audios puntuales (Voz de Lilith) + procesos	Secuencia 5 + Audios puntuales (Voz de Lilith)		Secuencia 6 Atmósfera	Secuencia 7 + Audios puntuales (Voz de Lilith)	
<b>Ensamble</b>	Cuerdas	Ensamble	Cuerdas		Ensamble	
<b>Voz</b>	Hablada + Canto	Canto	Hablado	Hablado	Canto	

Cuadro 5. Organización de materiales dramáticos, musicales y multimedia (2)

	Escena 4		Epílogo	
<b>Video</b>			Video (textura)	
<b>Electrónica</b>	Secuencia 7 (Voz de Lilith) + procesos		Secuencia 8 (Atmósfera)	
<b>Ensamble</b>	Ensamble			
<b>Voz</b>	Hablado		Hablado	

Cuadro 6. Organización de materiales dramáticos, musicales y multimedia (3)



### 2.2.2. Electrónica y video

La obra plantea el uso de herramientas multimedia para expandir las posibilidades de expresión musicales y escénicas. Tales herramientas comprenden el empleo de la tecnología aplicada al sonido –electrónica– y a la imagen –video–. El empleo de estas herramientas tiene una relación directa con la dramaturgia de la obra. La electroacústica, por un lado, es el elemento que interna la acción al universo inmaterial en el que habita Lilith; los sonidos electrónicos y acústicos transformados tienen la función de crear una atmósfera de ensueño, de irrealidad y, en ese sentido, se encuentran en contraposición a los sonidos musicales producidos por el ensamble. Por su parte, el video, representa ese mismo universo en términos visuales; a la vez que sirve como plataforma para visualizar el desdoblamiento de la protagonista en dos personajes (Lil y Lilith).

Por otro lado, en términos acústicos, la utilización de la electrónica tiene la finalidad primordial de servir como una expansión de los sonidos musicales y, al mismo tiempo, fusionarse con éstos. Por medio de ella se busca intensificar, más que sustituir, la música que es interpretada por la soprano y el ensamble. En ese sentido, la música instrumental y la electrónica se articulan para crear un mundo sonoro enriquecido. Para tal efecto se emplean tres técnicas y/o tipos de procesamiento electrónicos:

1. Procesamiento en tiempo real. Estos procesos son generados a partir de una programación en el software Max/Msp<sup>15</sup>.
2. Sonidos pregrabados, procesados y mezclados en secuencias electrónicas. Estos sonidos son manipulados y mezclados en el software Logic Pro<sup>16</sup>.
3. Sonidos puntuales. Son sonidos pregrabados con procesamiento electrónico o sin él, que son reproducidos en momentos específicos de la obra para puntualizar la acción musical o servir como guía para ciertos eventos.

El empleo de la electrónica obedece a diversas necesidades expresivas por lo que los procesos arriba mencionados cumplen con distintas funciones en la obra.

En primer lugar, se usan para reforzar el discurso dramático de la obra. Como ya se explicó anteriormente, la electrónica se presenta en oposición a la música instrumental

---

<sup>15</sup> Es un entorno gráfico útil para desarrollar aplicaciones multimedia para la composición en tiempo real. El software ha sido usado por diversos compositores, artistas y diseñadores de programas interesados en la creación de programas interactivos.

<sup>16</sup> Es un programa de edición de audio y mezcla multicanal que proporciona instrumentos, sintetizadores, efectos audio y grabadores de voz para la producción musical.

para establecer una diferenciación entre dos espacios físicos y sus respectivos universos sonoros.

En segundo lugar, los sonidos y procesos electrónicos son utilizados para crear un entorno sonoro en medio del cual, los elementos musicales, se sitúen, complementen y se fusionen; es decir, crear la atmósfera de ciertas escenas y momentos de la obra.

La tercera función que cumple la electrónica en la obra es la de modificar el timbre de la voz. Por medio de distintos procesos se expanden las posibilidades tímbricas y expresivas de la voz, de esta manera se le dota de cualidades singulares y de una riqueza sonora que difícilmente podría alcanzarse por otros medios.

Otro empleo de los medios electrónicos en la pieza es el de auxiliar a definir la estructura de la misma. Esto se ve aplicado de dos maneras, por un lado se utilizan pistas sonoras como soporte para algunas secciones; por otro, algunos sonidos pregrabados se usan para definir secciones o para puntualizar eventos. Asimismo gran parte de los diálogos se encuentran grabados y están previstos para ser reproducidos en momentos específicos de la obra para interactuar con el discurso dramático y musical.

Finalmente, la obra explora el espacio acústico por medio de la manipulación panorámica (imagen estéreo) del sonido.

Como se mencionó anteriormente los procesos en tiempo real que se emplean para modular el timbre de la voz están generados mediante una programación realizada en el software Max/Msp. A continuación se enumeran los procesos electrónicos más significativos de dicha programación.

Reverberación.<sup>17</sup> Con este efecto se pretende crear una sensación de espacio y profundidad para los sonidos vocales. De manera particular se emplea una especie de *reverberación infinita* – introducida de manera teórica por Boulez en su pieza *Anthèmes 2* - para dotar al sonido de un aura espectral.

---

<sup>17</sup> “La reverberación es el resultado de un gran número de reflexiones sonoras que ocurren en una sala. [...] Una multiplicidad de ecos cuya frecuencia de repetición es demasiado rápida como para ser percibidos como sonidos separados entre uno y otro” (Cadiz, 2010, pp. 129-130).

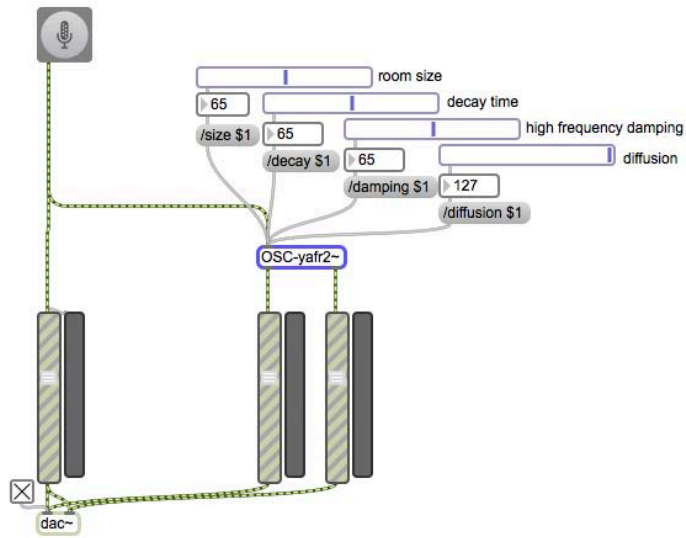


Imagen 1. Patch de reverberación

Retraso (*Delay*).<sup>18</sup> Se emplea en la obra para generar efectos rítmicos y sensaciones de polifonía en la voz.

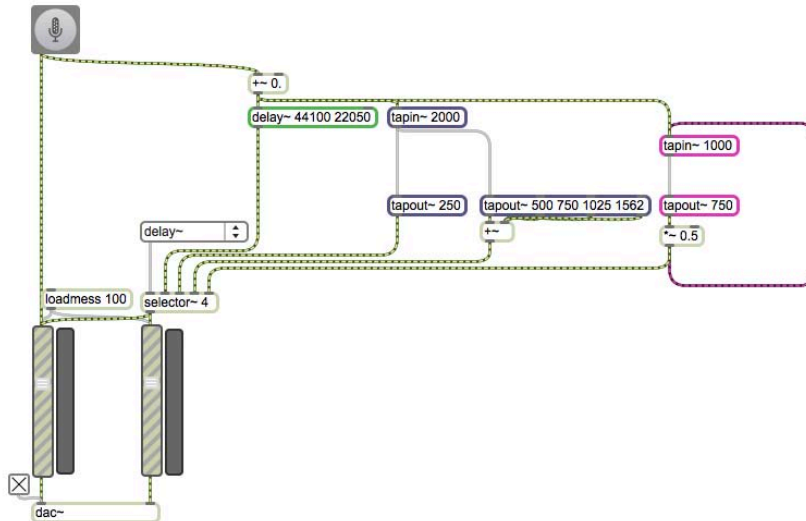


Imagen 2. Patch de retraso

Desfase de alturas (*pitch shifting*). Es un efecto sonoro que consiste en elevar o bajar la frecuencia de un sonido en un intervalo determinado sin afectar su duración. Se

<sup>18</sup> “Consiste en la multiplicación y retraso modulado de una señal de entrada, que se mezcla con la señal original, obteniéndose un efecto de eco sonoro” (Cadiz, 2010, p. 132).

utiliza en la obra para modular la altura de la voz y cambiar sus cualidades tímbricas.

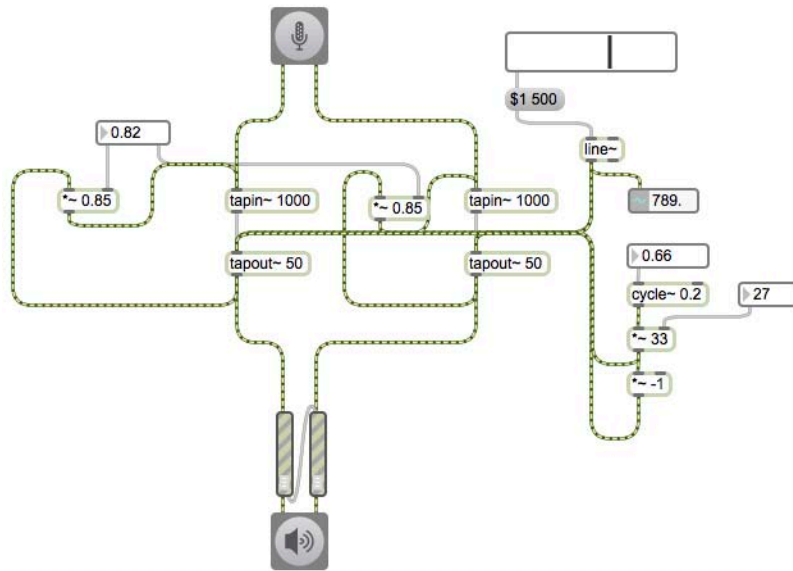


Imagen 3. Patch de desfase de alturas

Armonizador. Un armonizador (*harmonizer*) es un tipo de desfase de alturas que combina la o las frecuencias desfasadas con la frecuencia del sonido original para crear una armonía de dos o más alturas. En la pieza se emplea para, de manera aleatoria, crear la impresión de una voz múltiple.

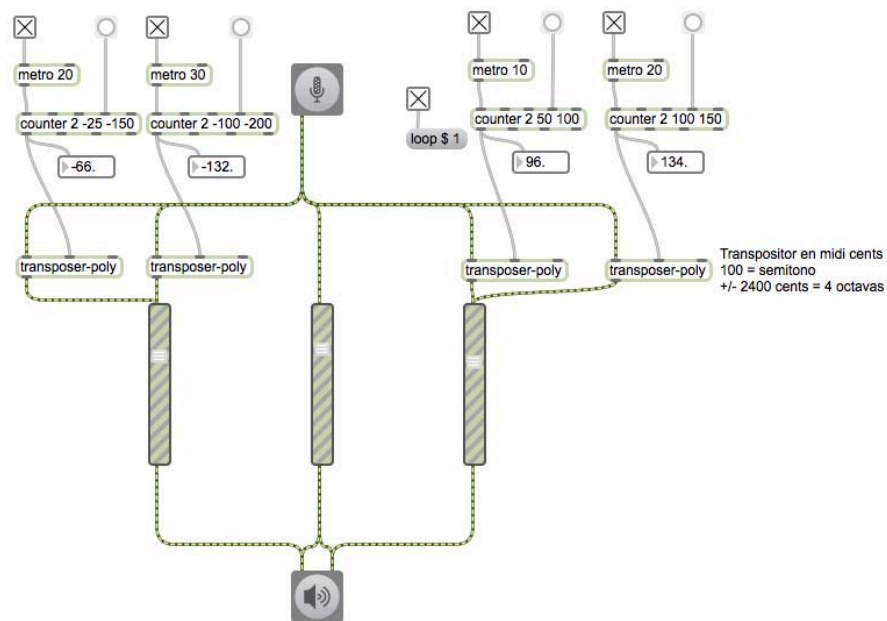
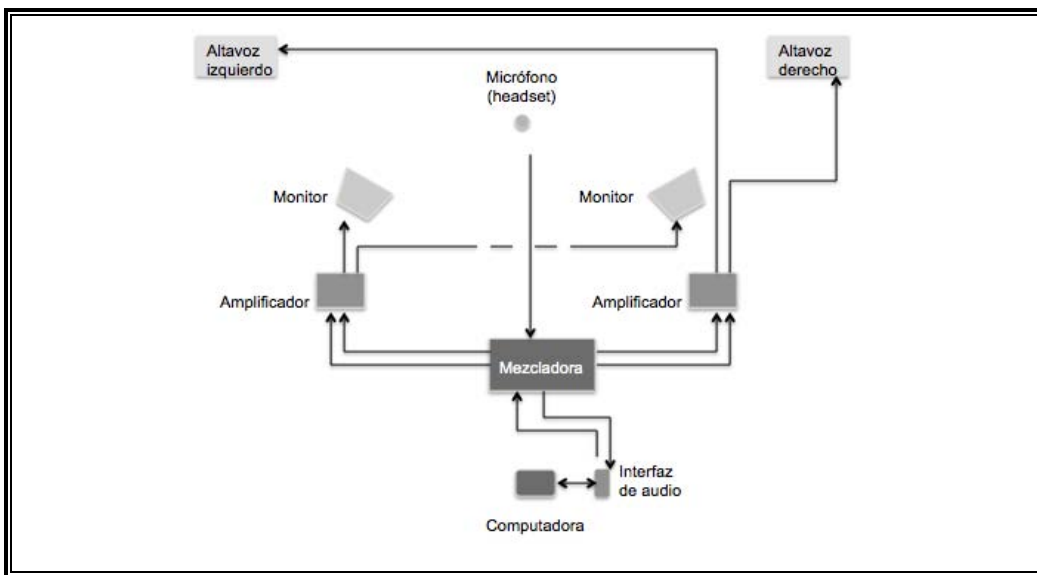


Imagen 4. Patch de armonizador

Los procesos anteriores son mezclados en una programación general de audio que permite controlar la cantidad de efecto que se aplica así como los momentos en que éstos se activan a lo largo de la pieza. Dicha programación permite, a su vez, la activación simultánea de dos o más procesos con el fin de enriquecer el timbre mediante la creación de cadenas de efectos. Finalmente, controlar de manera general los procesos electrónicos (niveles de entrada y salida, reproducción de secuencias de audio, inserción de efectos, mezcla de audio, entre otros) para lograr un buen desempeño durante la interpretación.

Como medio de reproducción y procesamiento de los eventos electrónicos se ha diseñado un dispositivo que se encuentra configurado de la siguiente manera (Cuadro 7):



Cuadro 7. Configuración de dispositivo de reproducción y procesamiento electrónicos

En lo que respecta al video, su uso primordial es el de servir como una expansión del espacio escénico en el que se desenvuelve la obra; por medio de diversos procesos se crea un ambiente que sirve para complementar la escena, establecer una atmósfera visual. Asimismo, se busca que el video funcione como un personaje más que ayude a la comprensión de la historia e intensifique el carácter dramático de la obra. Para tal efecto se emplean dos distintos tipos de procesamiento de video:

1. Procesamiento de video en tiempo real. Estos procesos son generados a partir de una programación en la extensión *Jitter* del software *Max/Msp*.

Particularmente mediante el conjunto de módulos llamado *Vizzie*<sup>19</sup>.

2. Reproducción de secuencias de video pregrabadas. Algunas de estas secuencias implican procesamiento en tiempo real.

A continuación se enumeran y explican algunos de los procesos de video sugeridos para ser empleados en la obra.

Retraso (Delay). Se emplea en la obra para dotar de un aura espectral al personaje de Lilith. Consiste en almacenar algunos fotogramas en un *buffer* para ser reproducidos en un cierto intervalo de tiempo una vez que un nuevo grupo de fotogramas se almacena en el *buffer*. El resultado es la señal de video en directo más la señal con retraso.

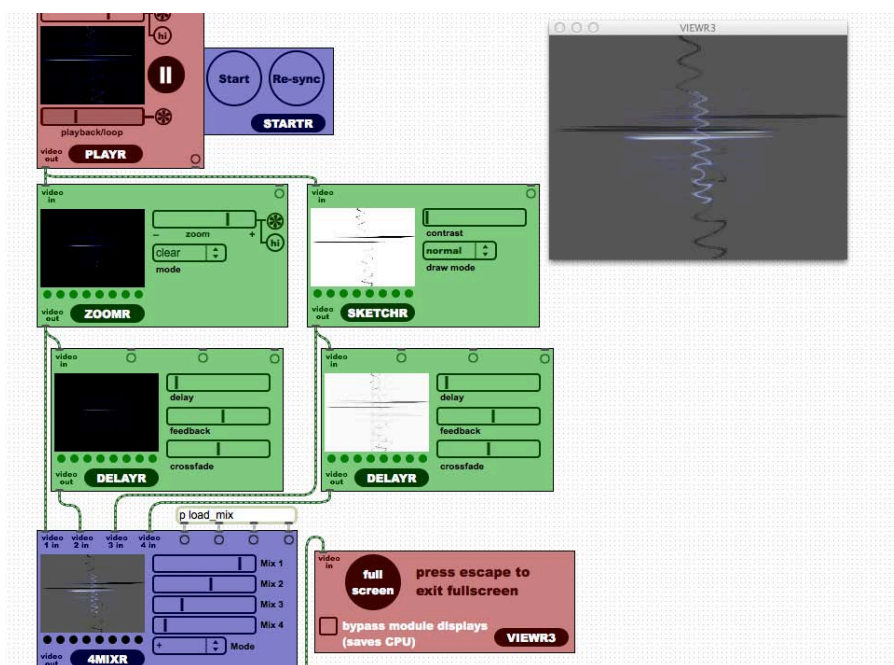


Imagen 5. Patch de retraso de video

Color difuso. Permite establecer de manera simultánea los ajustes de brillo, contraste y saturación de una señal de video. Al mismo tiempo añade un ligero retraso para lograr un efecto de difuminado. Se emplea en la obra para lograr una variedad de efectos de color.

<sup>19</sup> Vizzie consiste en una colección de módulos interactivos creados por medio de objetos de Max/Msp/Jitter, destinados a facilitar la creación de entornos para el procesamiento de elementos visuales en tiempo real.

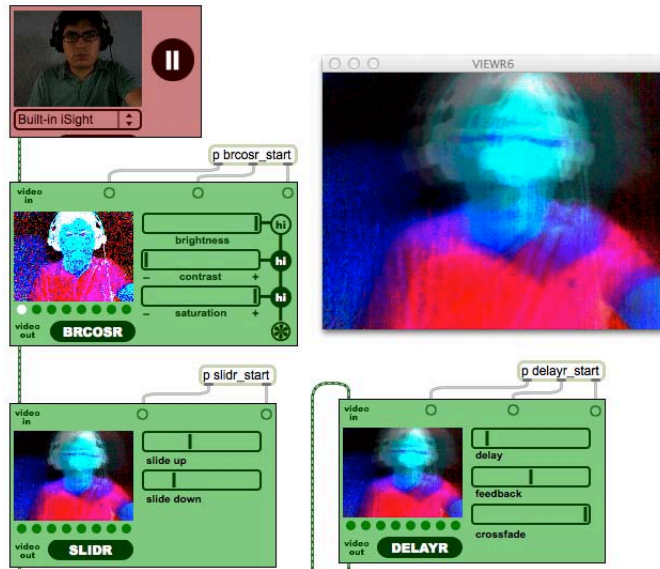


Imagen 6. Patch de color difuso

Transformador textural. Esta programación transforma la señal de video original creando una textura a partir de los componentes básicos de la imagen y aplicándole movimiento a partir de un objeto de rotación.

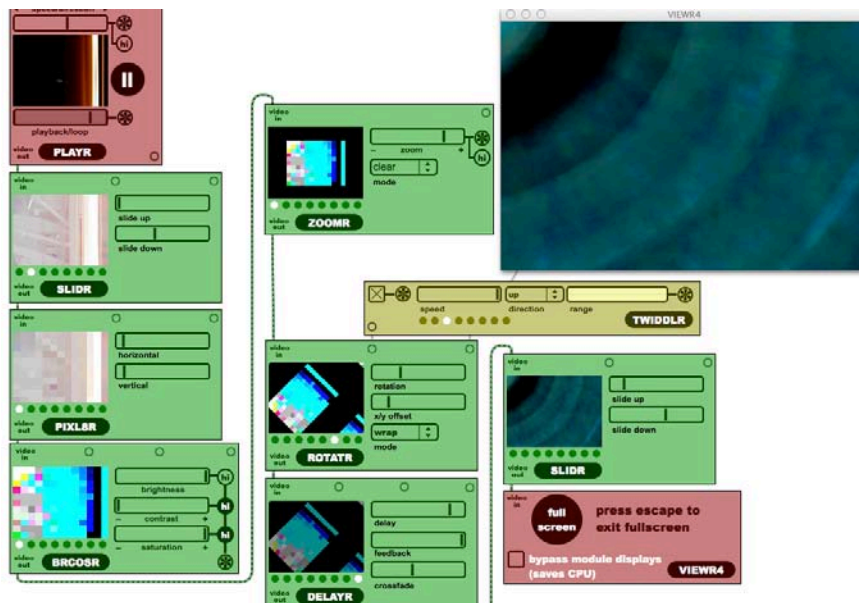
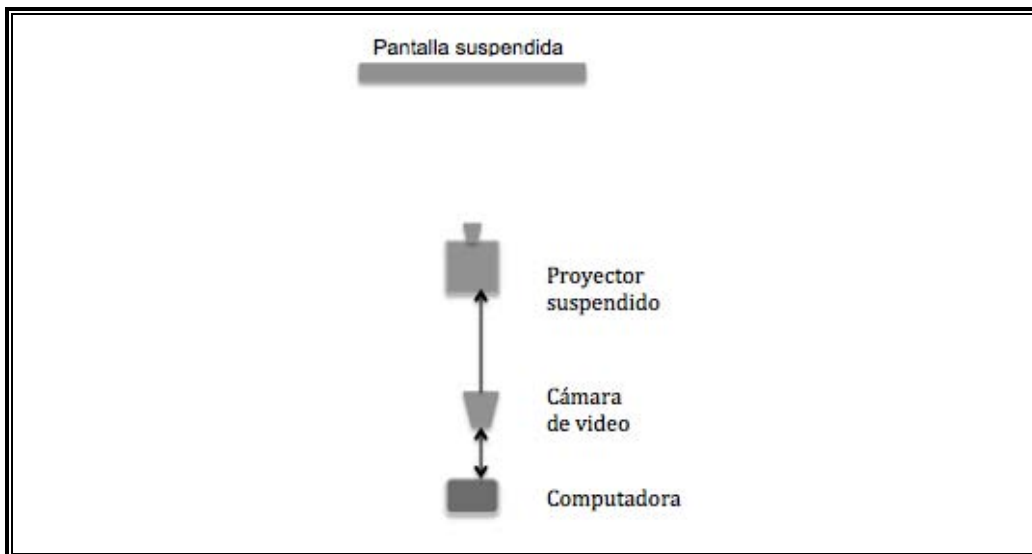


Imagen 7. Patch de transformación textural

Los procesos anteriores se mezclan en una programación general de video que permite controlar la cantidad de efecto que se aplica así como los momentos en que éstos se activan a lo largo de la pieza. Dicha programación permite, a su vez, la

activación simultánea de dos o más procesos. Por último, posibilita el control general de los procesos de video para lograr un buen desempeño durante la interpretación.

Como medio de reproducción y procesamiento de los efectos visuales se ha diseñado un dispositivo video/escénico que se encuentra configurado de la siguiente manera (Cuadro 8):



Cuadro 8. Configuración de dispositivo de reproducción y procesamiento de video

### 2.2.3. Partitura electroacústica

La partitura electroacústica de la obra no tiene como finalidad recrear o transcribir de manera precisa las secuencias electroacústicas ni los procesamientos de señal en vivo. Su función es meramente la de reproducir de manera gráfica los eventos sonoros más significativos y su comportamiento en el tiempo. En ella se indican los puntos de convergencia temporal y espectral mínimos que sirvan como referencia a los intérpretes para que se logre una interpretación coordinada entre ambas partes. A continuación se enumeran los elementos gráficos empleados en la partitura electroacústica:

- Secuencias electroacústicas. Indica el momento en el que se inicia la reproducción de la secuencia electroacústica en cuestión (Imagen 8). En estos casos el nombre de la secuencia aparece en un texto encuadrado con una pequeña flecha en la parte inferior que señala el tiempo de inicio (0'00"). Otra flecha a la derecha del texto encuadrado indica que la secuencia continúa reproduciéndose hasta que aparezca la leyenda "*fin de la secuencia n*" y su duración total.



- Sonidos puntuales (Imagen 9). En estos casos se representa con una neuma el momento en el que se reproduce un sonido puntual que sirve como referencia para que los intérpretes inicien algún evento específico en sincronía con la secuencia.
- Texturas (Imagen 10). Los sonidos electroacústicos que corresponden a masas o texturas indefinidas se representan en la partitura de manera gráfica únicamente cuando son necesarios para la sincronía entre el ensamble y las secuencias. En el resto de los casos, tal representación, puede ser omitida por completo o limitarse a una flecha que indique la continuidad de la textura en cuestión.
- Sonidos escritos de manera convencional (Imagen 11). Algunos eventos sonoros pregrabados en las secuencias corresponden a sonidos musicales, en tales casos, éstos se escriben de manera convencional indicando, al menos, las alturas involucradas.
- Diálogos (Imagen 12). Corresponden a diálogos pregrabados que deben ser reproducidos en momentos específicos de la obra. Se representan por un cuadro de texto donde aparece escrito el diálogo en cuestión y por una letra encuadrada consecutiva.
- Procesos en vivo (Imagen 13). Con respecto al procesamiento de la señal acústica –exclusivamente de la voz– se indica en la partitura, mediante un número progresivo, el momento en el que se activa un proceso específico. De igual manera, el nombre o nombres de los procesos en cuestión.

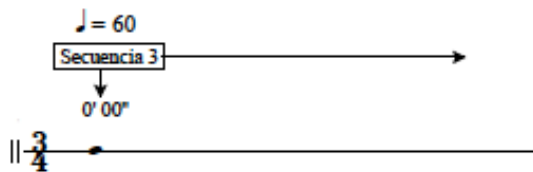


Imagen 8. Secuencias electroacústicas



Imagen 9. Sonidos puntuales

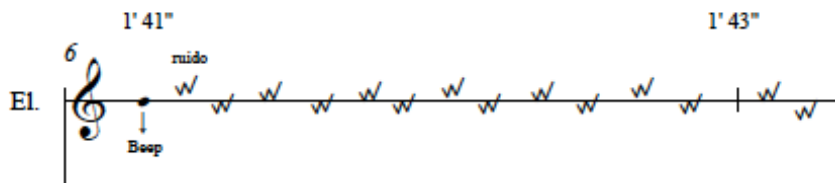


Imagen 10. Texturas

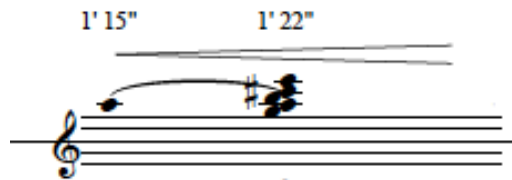


Imagen 11. Sonidos escritos de manera convencional



Imagen 12. Diálogos

### 2.3. Elementos musicales

Finalmente, como parte de la presentación del proyecto compositivo, resta presentar los elementos que sirven como fundamento y sustento de la obra, esto es, los elementos musicales.

La exposición de los elementos estructurales constitutivos de la obra se presenta en primer lugar organizándolos de acuerdo a su aparición en la obra, es decir, dispuestos por escenas. En segundo lugar, respecto de factores musicales específicos: organización

rítmica, organización de alturas, elementos tímbricos, gestualidad y estructura, principalmente.

### 2.3.1. Introducción

La introducción de la obra presenta tres planos musicales que interactúan durante toda la sección:

- a) Una secuencia electroacústica
- b) Un grupo de dos percusionistas
- c) La voz con procesos electrónicos

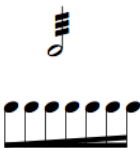

La secuencia electroacústica está diseñada con la finalidad de establecer un ambiente sonoro que sirva para introducir al escucha en el mundo acústico de la obra. En primer lugar se plantea una atmósfera etérea que intenta recrear los sonidos del tiempo mítico, los sonidos primigenios, volátiles, inmóviles en que tuvo lugar la historia original del mito. Esta sonoridad está formada principalmente por sonidos de viento, percusiones procesadas y sonidos sintéticos. La atmósfera se establece durante toda la sección y se le imprime un ligero y lento movimiento por medio de la aparición de sonidos puntuales –en general sonidos de percusiones procesadas– para impulsar el discurso musical.

Las percusiones hacen su aparición en 1’ 58” de la pista sonora al escucharse en ésta un sonido puntual de triángulo en trémolo. Este sonido es una señal que sirve de referencia para la entrada de los instrumentos y que, al mismo tiempo, evidencia su irrupción en el discurso musical. La presencia de los instrumentos de percusión es muy discreta y tiene la función de, a la par de los sonidos puntuales en la secuencia, imprimir movimiento al entramado musical. Los instrumentos de percusión que se emplean en esta sección son los siguientes (Cuadro 9):

Percusión 1	Percusión 2
Platillo suspendido agudo	Triángulo
Platillo suspendido grave	Platillo suspendido mediano
Tam-tam	Wood blocks (2)
Hoja de acero ( <i>thunder sheet</i> )	Vibráfono

Cuadro 9. Instrumentos de los *sets* de percusiones 1 y 2

Entre los sonidos producidos por los instrumentos de percusión en esta sección pueden distinguirse dos tipos: sonidos texturales –se funden con la atmósfera general– ; y sonidos puntuales –impulsos rítmicos–. Las gestualidades relacionadas con ambos tipos de sonidos pueden verse en el siguiente cuadro (Cuadro 10):

Sonidos texturales	Sonidos puntuales
	

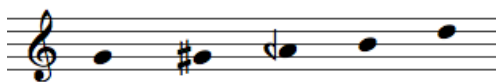
Cuadro 10. Motivos rítmicos empleados en la percusión

En lo que respecta al vibráfono su función es la de apoyar el discurso de la voz cantada en momentos puntuales especificados en la partitura (Ejemplo 1).



Ejemplo 1. Función del vibráfono en la escena

En lo que concierne a la voz, ésta interpreta una melodía basada en una escala que contiene las siguientes notas (Ejemplo 2):



Ejemplo 2. Escala base para la melodía

La melodía no tiene un texto inteligible sino que en ella se usan una serie de sílabas y fonemas que cumplen la función textual. El contorno melódico es cíclico y minimalista, comprende únicamente una célula melódica que se repite con ligeras variantes (Ejemplo 3).



Ejemplo 3. Célula melódica

Algunas notas de la melodía se ‘colorean’ mediante el empleo de trinos microtonales para generar variantes melódicas y tímbricas (Ejemplo 4).



Ejemplo 4. Coloración microtonal de algunas notas de la melodía

A la intérprete se le pide cantar sin *vibrato* y, en lugares específicos de la partitura, combinar ese tipo de canto con la emisión de un sonido que presente mayor cantidad de aire.<sup>20</sup>

Finalmente, los procesos electrónicos en vivo que se aplican a la voz corresponden a una reverberación bastante pronunciada (reverberación infinita) que le confiere al canto un aura espectral. Por otro lado se inserta por momentos un retraso de la señal vocal para crear una sensación de polifonía.

<sup>20</sup> Ver ejemplo 5.

### 2.3.2. Escena 1

La primera escena presenta dos planos musicales que interactúan a lo largo de ésta:

- a) La voz sin procesamiento electrónico
- b) El ensamble instrumental

En esta escena se establece el contexto dramático de la obra: la situación de Lil como mujer perseguida y apresada; la preocupación por su hijo luego de ser escondido por ella; así como el espacio físico en el que se desenvuelve la historia. Al ser la cárcel el escenario de esta escena no se emplean procesos electrónicos pues musicalmente la voz sin procesar y el ensamble están emparentados con el plano físico de la obra, el mundo real; en tanto que la electrónica se propone como un elemento del plano inmaterial.

La escena propone un trayecto de un universo comprendido principalmente por fenómenos sonoros complejos<sup>21</sup> a otro habitado por sonidos de altura determinada. Consta de tres secciones que se esquematizan a continuación (Cuadro 11):

Primera sección	Segunda sección	Tercera sección
22 compases	21 compases	25 compases
Fenómenos sonoros complejos	Transición entre ambos tipos de materiales musicales	Sonidos de altura determinada

Cuadro 11. Esquema general de materiales musicales de la escena 1

En primer lugar es necesario señalar que la partitura propone distintos tipos de emisión de la voz, éstos se encuentran organizados de manera gradual desde sonidos cercanos al ruido hasta pequeños fragmentos melódicos (Cuadro 12). Todos estos tipos

<sup>21</sup> El término “fenómeno sonoro complejo” puede definirse como el evento musical en el que conviven no sólo los elementos tradicionales de la música (altura, ritmo, armonía, dinámica, etc.), sino también el sonido inarticulado o ruido y los sonidos complejos; y en el que cada uno de los elementos tiene el mismo nivel de importancia (Toledo, 2006). Los sonidos complejos corresponden, por su parte, a los sonidos provenientes de las nuevas técnicas instrumentales (multifónicos y otros), sonidos sintéticos (particularmente los inarmónicos), sonidos procesados electrónicamente y gran parte de los sonidos de percusión.

de emisión de voz conviven en esta escena y tienen como intención dotar a la pieza de distintos grados de dramatismo. En general durante la escena la emisión de voz se inclina hacia el texto hablado con distintas intenciones y se reserva el canto para otros momentos de la obra.

Tipos de emisión de la voz					
Sonidos vocales cercanos al ruido (Ejemplo 5)	Susurro o murmullo (Ejemplo 6)	Voz hablada sin entonación específica (Ejemplo 7)	Voz hablada con contorno de entonación sugerido (Ejemplo 8)	Voz hablada con entonación melódica sugerida (Ejemplo 9)	Voz cantada <i>bocca chiusa</i> (Ejemplo 10)

Cuadro 12. Tipos de emisión de voz

Sop.

Exhalar

*p*

h

h h

Aspirar

*pp*

Ah

Exhalar

*p*

Ah

*gliss.*

*f*

Ejemplo 5. Sonidos vocales cercanos al ruido

susurrando

*pp*

5

Lo que me con-su - me

Ejemplo 6. Susurro o murmullo

*mp*

Al final ese fue mi rastro,  
la pista para que llegaran  
a mí

Ejemplo 7. Voz hablada sin entonación específica

Ejemplo 8. Voz hablada con contorno de entonación sugerido

Ejemplo 9. Voz hablada con entonación melódica sugerida

Ejemplo 10. Voz cantada, *bocca chiusa*

Además de éstos, en la partitura pueden encontrarse otros modos vocales o tipos de emisión de la voz que no tienen una notación musical específica sino que sugieren un carácter y/o un componente expresivo de la voz... Tal es el caso de *como un gemido*, *susurrando*, *murmullo*, *gritando*, etc.

Durante la primera sección de la escena prevalecen en el ensamble los sonidos de altura indeterminada tales como sonidos eólicos en los alientos (Ejemplo 11), *tonlos*<sup>22</sup> en las cuerdas (Ejemplo 12), cuerdas apagadas (*muted strings*) en la guitarra (Ejemplo 13) y sonidos producidos frotando la superficie de los instrumentos de percusión (Ejemplo 14).

<sup>22</sup> “Sin tono”, sonido sin altura determinada que se produce al cepillar las cuerdas del instrumento con la crin del arco de manera longitudinal entre el *tasto* y el *ponticello*.





Ejemplo 11. Sonidos eólicos



Ejemplo 12. Tonlos



Ejemplo 13. Cuerdas apagadas



Ejemplo 14. Percusiones frotadas o raspadas

Con este tipo de sonidos se pretende crear una atmósfera de desolación, indeterminada, que represente tanto la celda en la que Lil se encuentra encerrada, como su sentimiento de abandono y soledad ante las circunstancias que se le presentan.

Por otra parte, en esta sección aparece en la flauta una melodía que sirve como tema principal para la escena (Ejemplo 15).

The image shows two staves of musical notation for a Flute (Fl.). The first staff begins with a melodic line starting at a dynamic of *mp*, followed by a crescendo to *p*, and then a long note with an 'ord.' marking. The second staff continues the melody with dynamics *p*, *mp*, and *mf*.

Ejemplo 15. Melodía principal de la escena 1

En la segunda sección los materiales anteriores tienen un tratamiento distinto, por un lado comienzan a sufrir ligeras transformaciones, principalmente tímbricas, ya sea al pasar de un estado de alturas indeterminadas a otro de alturas precisas (Ejemplo 16), o bien al pasar de una manera de producir el sonido a otra (Ejemplo 17). Por otro lado, se combinan con elementos musicales de otra índole, ya sean nuevas gestualidades de alturas definidas (Ejemplo 18) o motivos a medio camino entre las alturas definidas e indefinidas (Ejemplo 19).

The image shows a staff of musical notation for a Guitar (Guit.). It features a dynamic of *p* and a crescendo to *ppp*. Above the staff, there is a 'T O P' marking and a wavy line indicating a transition from an indeterminate state to a precise one.

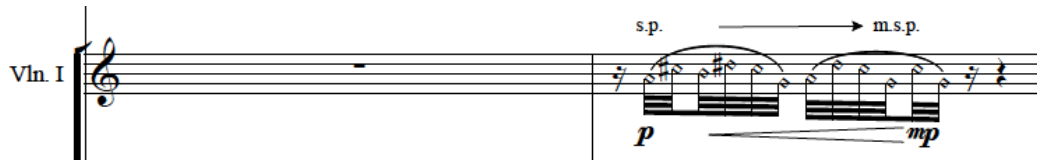
Ejemplo 16. Paso de estado de alturas indeterminadas a alturas precisas

The image shows a staff of musical notation for a Viola (Vla.). It features a dynamic of *mf* and a wavy line indicating a transition from an indeterminate state to a precise one.

Ejemplo 17. Paso de una manera de producir el sonido a otra

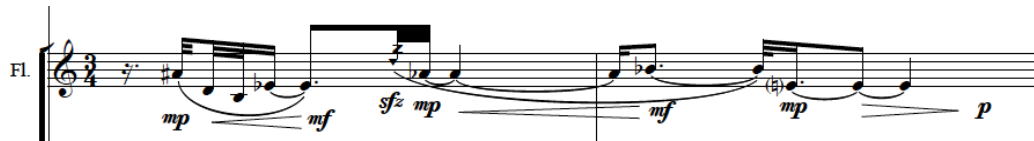


Ejemplo 18. Gestualidad de alturas definidas



Ejemplo 19. Gestualidad a medio camino entre alturas indefinidas y definidas

La melodía de la flauta sufre un desarrollo de expansión rítmica y de extensión en cuanto al registro (Ejemplo 20).



Ejemplo 20. Desarrollo de la melodía principal de la escena 1

Los tipos de gestualidades anteriores y su desarrollo dentro del discurso musical tienen la función dramática de acentuar el grado de incertidumbre que experimenta el personaje principal, creando un ambiente de tensión y desasosiego.

Finalmente, en la tercera sección, sin abandonar el empleo de fenómenos sonoros complejos, se incrementa la presencia de gestualidades de alturas definidas principalmente en la flauta, el vibráfono, la guitarra (Ejemplo 21) y el violonchelo (Ejemplo 22).

Ejemplo 21. Gestualidades de alturas definidas en el vibráfono y la guitarra

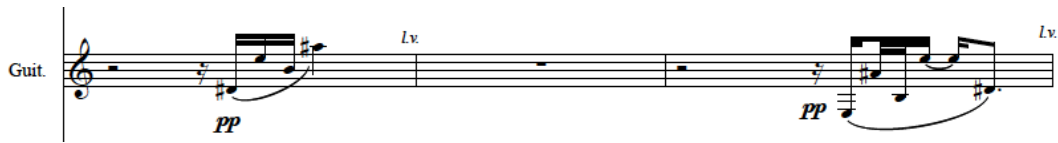
Ejemplo 22. Gestualidades de alturas definidas en el violonchelo

En esta sección climática de la escena la melodía de la flauta llega a su punto máximo de desarrollo a nivel rítmico y en cuanto al registro (Ejemplo 23).

Ejemplo 23. Punto climático de la melodía principal

Esta gestualidad se repite apoyada por algunos otros instrumentos del ensamble en un *ritardando* escrito, lo que conducirá al final de la escena. Ésta concluye con un acorde en las cuerdas (Ejemplo 24) en tanto que la guitarra interpreta motivos extraídos de la melodía principal a manera de arpeggios amplios (Ejemplo 25).

Ejemplo 24. Acorde final en las cuerdas



Ejemplo 25. Melodía en la guitarra

### 2.3.3. Escena 2

La segunda escena de la obra presenta tres planos musicales que interactúan durante toda la sección:

- a) Tres secuencias electroacústicas
- b) Un ensamble instrumental
- c) La voz con procesos electrónicos

Lilith hace su aparición en la escena como respuesta a los cuestionamientos de Lil y la irrupción del plano metafísico-atemporal en el plano físico-temporal. Lil recuerda historias que escuchó durante su infancia y empieza a relacionarlas con la situación que está viviendo: se interna en el tiempo mítico.

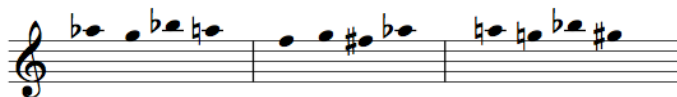
En esta escena se plantea dramáticamente la irrupción del mundo mítico y su personaje principal, Lilith, en el plano físico. Así como la oposición entre ambos mundos resultante de dicha irrupción. Lo anterior incide directamente en la estructuración de la escena y se manifiesta mediante la alternancia de secciones con distintas texturas musicales. La estructura general se esquematiza a continuación (Cuadro 13):

Sección A	Sección B	Sección A'	Sección C	Sección D
Continuo 26 compases	Textura tímblica 22 compases	Continuo 18 compases	'Aria' 38 compases	Clímax 2' 15"

Cuadro 13. Esquema general de la escena 2

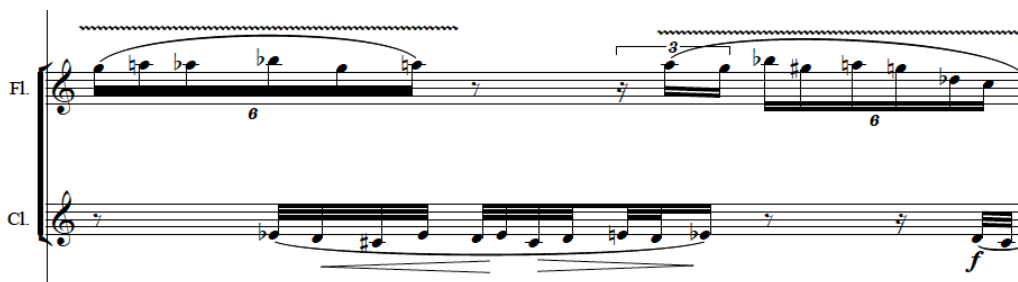
El cruce entre el mundo real y el mítico planteado anteriormente se representa por el choque inicial entre la electrónica y el ensamble. La escena (Sección A) inicia con la superposición de una secuencia electroacústica caótica a un *tutti* frenético que cuenta

con un perfil melódico y armónico indeterminado. El resultado de tal superposición es percibido como una masa sonora en la que sólo los movimientos globales son advertidos en tanto que las líneas individuales se desvanecen en el conjunto. No obstante, las sucesiones de alturas individuales en el ensamble guardan una relación entre sí que las dota de lógica interna: están construidas mediante pequeñas células que presentan giros melódicos similares (Ejemplo 26) y se repiten a manera de ostinatos.

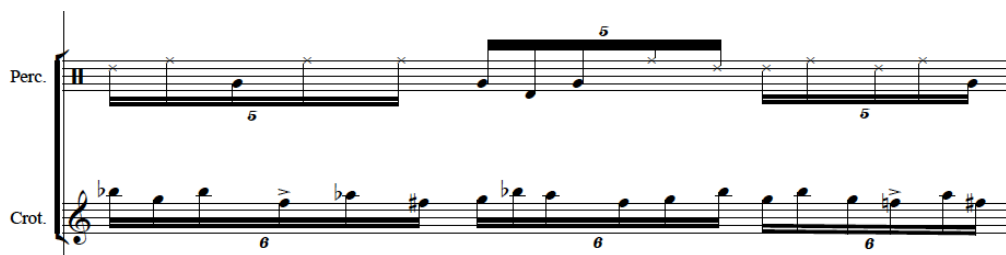


Ejemplo 26. Células melódicas

Por otro lado, la masa instrumental general está agrupada en conjuntos más pequeños que comparten características tímbricas y gestuales semejantes. El primer grupo está integrado por los alientos (Ejemplo 27), el segundo por las percusiones (Ejemplo 28) y el tercero por las cuerdas (Ejemplo 29).



Ejemplo 27. Grupo de alientos



Ejemplo 28. Grupo de percusiones

The image shows a musical score for three string instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violonchelo (Vc.). The tempo is marked as  $\text{♩} = 60$ . The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each with a box containing performance instructions: *trémolo velocísimo*, *s.p.*, and *f*. The first system (Violin) includes a fingering III and a sixteenth-note tremolo pattern. The second system (Viola) includes a glissando instruction and a sixteenth-note tremolo pattern. The third system (Violonchelo) includes a fingering III and a glissando instruction, followed by a sixteenth-note tremolo pattern.

Ejemplo 29. Grupo de cuerdas

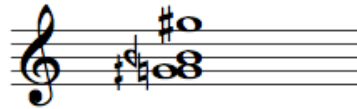
Estos tipos de gestualidades iniciales se presentan de manera intermitente durante la sección, salvo en el caso de la viola y el violonchelo que, de manera continua, persisten en un ostinato. Las apariciones intermitentes del *tutti* sirven como acentos dramáticos y como preparación para las intervenciones vocales. Éstas se presentan mediante una línea melódica entrecortada de carácter marcadamente instrumental en el registro agudo de la voz (Ejemplo 30). Por medio de esto se busca la integración de la línea de la soprano con el resto de los instrumentos; integración que resulta no solamente gestual sino también tímbrica. Dramáticamente, la línea angulosa de la voz ayuda a acentuar el carácter atormentado que el texto sugiere con los lamentos de Lil.

The image shows a musical score for a Soprano voice (S.). The tempo is marked as *mf*. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody is fragmented, with notes separated by rests. The lyrics are: "mis o jos es\_ tán gas - ta dos Mi-is o jos es tán".

Ejemplo 30. Melodía entrecortada en la voz

Posteriormente, se inicia una sección contrastante (B), de carácter más reposado. Tras la abrupta aparición de Lilith al inicio de la escena, Lil hace una pausa para recordar las historias que escuchó de niña sobre el personaje mítico. En la escena se introduce una textura tímbrica creada por la superposición de una secuencia electroacústica (Secuencia 4) y los instrumentos del ensamble. La secuencia inicia con muestras vocales que imitan el sonido del viento, a éstas se suman progresivamente

distintos tipos de sonidos producidos digitalmente y sonidos vocales. Un elemento más corresponde a un acorde disonante (Ejemplo 31) con un timbre semejante al de unas cuerdas frotadas muy granuladas. Sobre esta textura las cuerdas construyen un acorde similar al que se escucha en la secuencia (Ejemplo 32) reforzadas por algunos instrumentos de percusión frotados con un arco (Ejemplo 33).



Ejemplo 31. Acorde disonante en la secuencia 4

Ejemplo 32. Acorde disonante en las cuerdas

Ejemplo 33. Notas complementarias al acorde disonante en las percusiones

Entre tanto, el discurso vocal consta de una línea melódica ‘temblorosa’ a manera de gemido que se integra al resto de la textura tímbrica (Ejemplo 34).





Ejemplo 34. Línea melódica ‘temblorosa’

Tras la pausa que hace Lil para recordar las historias de su infancia, el plano mítico irrumpe de nuevo interrumpiendo sus pensamientos. Comienza una nueva sección (A’) que es una reelaboración de A. En ella se mantiene la idea de crear una textura musical continua sólo que, a diferencia de la primera sección donde la textura se creaba a partir de líneas continuas paralelas, en esta sección se logra mediante pequeñas líneas que se alternan de un instrumento a otro (Cuadro 14).

Instrumento	Sección A	Sección A’
Instr. 1	-----	--- --- --- ---
Instr. 2	-----	--- --- ---
Instr. 3	-----	--- ---
Instr. 4	-----	--- --- --- ---
Instr. 5	-----	--- --- ---
Etcétera		

Cuadro 14 . Esquema comparativo del procedimiento de creación de textura continua

En seguida, inicia la cuarta sección (C) de la escena. Lilith, al ver en peligro la vida de su hijo, eleva plegarias a la divinidad. Estas plegarias se ven reflejadas en el material vocal cantado en una especie de ‘aria’. Vocalmente esta es la sección de mayor contraste con el estilo recitativo predominante en la mayor parte de la obra. Por ello, es posible apreciar líneas melódicas de mayor extensión y de carácter más lírico (Ejemplos 35, 36 y 37).

79 *mp* *mf*  $\text{♩} = 80$  *mp* *mf* *mf*

¡Oh Se - ñor! No lo de - jes Mo - rir

Ejemplo 35. Línea melódica

69 *p* *mf*

¡Oh Se - ñor! es - cu - cha mis

Ejemplo 36. Línea melódica

*gritando* *mf* *f* *mf*

Con una muerte es suficiente Se - rá la mí - a ¡Oh Se - ñor!





Ejemplo 37. Línea melódica

Por su parte, el resto de los instrumentos aporta dramatismo al apoyar gestualmente momentos clave tanto del texto como del desarrollo melódico; al mismo tiempo, envuelven la melodía de la voz en un aura armónica que le sirve de soporte. Por lo anterior, toda esta sección tiene un contexto armónico bien definido que se encuentra articulado alrededor de las siguientes alturas (Ejemplo 38):

Ejemplo 38. Notas empleadas para generar la armonía de la sección

La línea melódica también se construye con las alturas anteriores (Ejemplo 38) pero expande sus posibilidades expresivas por medio de la integración de notas “extrañas” al contorno armónico general.

Finalmente, el momento en que Lil se interna de manera definitiva en el tiempo mítico, previo a su encuentro con Lilith, se representa en la última sección (D) de la escena. Esta sección se articula alrededor de una secuencia electroacústica (Secuencia 5) en la que diversas voces femeninas narran el mito de Lilith de manera simultánea y frenética en un crescendo constante que conduce la escena a su clímax. El discurso electroacústico es complementado por la voz que interviene con cuatro tipos diferentes de gestualidad (Cuadro 15). A la par, las percusiones despliegan líneas rítmicas que comienzan a entrecortarse y estrecharse a medida que el discurso avanza y se complica.

Gestualidades





Cuadro 15. Gestualidades en la voz

Tras alcanzar el clímax, el ensamble calla y la secuencia se prolonga en un sonido oscilante sobre el cual Lil recita unas últimas líneas en actitud apacible las cuales conducen al final de la escena.

### 2.3.4. Escena 3

La tercera escena de la obra presenta tres planos musicales que interactúan durante toda la sección:

- a) Una secuencia electroacústica
- b) Un ensamble instrumental

c) La voz con procesos electrónicos

En esta escena se establece el encuentro entre Lil y Lilith así como su diálogo que deviene en el momento de identificación de ambos personajes como una misma persona. Se propone un marcado contraste entre la calma del diálogo inicial y el caos que se desata tras él. Dicho caos representa el estado mental alterado de Lil en su experiencia previa a la muerte.

La estructura general de esta escena se esquematiza a continuación (Cuadro 16):

Introducción	Sección A	Sección B
Diálogo dramatizado 1' 30"	Discurso continuo 22 compases	Ostinato 20 compases
Sección A'	Sección C	Final (B')
Discurso continuo 28 compases	Recitativo 53"	Ostinato 11 compases

Cuadro 16: Esquema general de la estructura de la escena 3

La escena comienza con un diálogo dramatizado entre los dos personajes de la obra con una secuencia electroacústica que tiene como función crear una atmósfera de calma en la que irrumpen ciertos sonidos generando tensión paulatina. Los sonidos que conforman la secuencia son una mezcla de muestras grabadas y sonidos sintéticos (Cuadro 17). La voz de Lilith es transformada mediante algunos procesos en vivo principalmente a través de un armonizador.

Secuencia 6	Tipos de sonidos
	Sonidos de gotas de agua procesados
	Tonos – Ondas senoidales de larga duración

Cuadro 17: Sonidos empleados en la secuencia electroacústica 6

Posteriormente inicia la segunda sección (A), en la que se presentan la mayoría de los materiales musicales que se emplean durante toda la escena. Este momento en la obra representa la agitación interna de Lil tras su encuentro con Lilith.

En esta sección el discurso musical está dirigido por dos líneas principales, una en el clarinete y la otra en la voz. El clarinete presenta una línea continua de treintaidosavos que empieza a construirse de manera obstinada por grados conjuntos alrededor de una nota pivote y paulatinamente comienza a expandir su registro y a ampliar la distancia entre sus notas (Ejemplo 39). Esta línea es la que apunala el discurso musical en tanto que el resto del ensamble acompaña con un discurso entrecortado.



Ejemplo 39: Línea discursiva principal en el clarinete

Por su parte, la voz presenta un discurso entrecortado compuesto mediante un principio derivado de los motetes medievales. Por un lado, hay una línea melódica con un patrón rítmico de siete compases de longitud, a modo de *talea*. Por el otro, esta línea melódica se encuentra escrita sobre nueve alturas fijas, que evocan la función del *color* en los motetes isorrítmicos (Ejemplo 40). Asimismo, se le imprime a la voz un sentido casi instrumental en el que se proponen seis tipos distintos de producción del sonido (Cuadro 18) que se alternan constantemente (Ejemplo 41), lo que añade un tercer nivel de polifonía, en este caso tímbrico.



Ejemplo 40: Alturas fijas empleadas en la línea melódica

●	Sonido cantado sin vibrato
◇	Sonido de aire sin altura específica
◆	Sonido con la boca cerrada
×	Hablando
▲	Sonido cantado. Nota más aguda posible
▼	Sonido casi gutural en el extremo grave

Cuadro 18: Tipos de producción del sonido vocal

S. *mp* Lil:  
Oh ah Se mm ga Se - ñor mm ga ah es

Ejemplo 41. Alternancia de sonidos vocales

Como se mencionó anteriormente, el resto del ensamble acompaña el entretejido melódico mediante un discurso entrecortado. Este discurso se articula por medio de un principio sencillo, a cada instrumento corresponde una serie de células rítmico melódicas que forman un ciclo de siete compases de duración, una vez cumplido dicho ciclo las células se repiten con variaciones de distinta índole: melódicas, rítmicas, tímbricas, entre otras.

El acompañamiento del ensamble se encuentra organizado armónicamente a partir de una sucesión de diez acordes que se repiten una vez que la sucesión es completada (Ejemplo 42). Los acordes están compuestos por seis notas cada uno, todos presentan una estructura simétrica aunque las relaciones interválicas al interior de cada uno varían (Ejemplo 43).

Ejemplo 42: Sucesión de acordes empleados en el acompañamiento

2a m 5a J 2a m 5a J  
2a M 4a J 5a d 4a J 2a M  
2a M 3a m 4a A 3a m 2a M

Ejemplo 43: Acordes simétricos


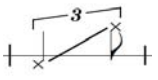
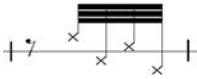
La tercera sección (B) representa la desesperación de Lil por saber lo que el destino le depara a su hijo y las plegarias que eleva como resultado de su angustia. En esta



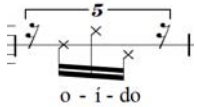
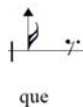
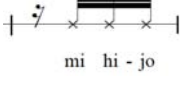
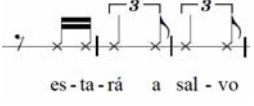
sección se hace uso de tres materiales musicales: una secuencia electroacústica (Secuencia 8), un recitativo en la voz y un grupo de ostinatos en el ensamble.

La secuencia electroacústica está creada a partir de sonidos vocales provenientes de distintas fuentes. Estos sonidos están manipulados electrónicamente mediante diversos procesos entre los que predomina el de síntesis granular. Dicha manipulación pretende generar un discurso vocal ininteligible, entrecortado y caótico.

Por su parte, la voz se sirve de una técnica recitativa que se asemeja a los procesos explotados por Georges Aperghis en sus *Recitations*. Se emplea la voz con una intención instrumental utilizando distintas técnicas vocales. Se usan palabras y frases pero no necesariamente en su sentido lógico; su discurso se articula por medio de juegos vocales repetitivos y acumulativos.

En este caso el recitativo está compuesto por una frase larga que se divide en siete palabras y dos frases cortas. A cada palabra y frase les corresponde un motivo musical en específico, de tal manera que cada vez que dicha palabra o frase aparece en el recitativo se presenta con la misma gestualidad (Cuadro 19). Los motivos musicales no aparecen en el discurso de manera sucesiva creciente (1, 2, 3, 4, 5, 6...) sino mediante una sucesión acumulativa en la cual cada vez que aparece un nuevo elemento se regresa al primero (1, 2; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4...) o a algún elemento anterior (1, 2; 1, 2, 3; 2, 3, 4...). Sin embargo, este principio acumulativo no es ajeno a la intuición, por lo que por momentos se toman ciertas libertades para permitir la repetición de elementos y evitar la monotonía en el discurso musical (Cuadro 20).

No.	Sílaba o frase	Gesto musical	Tipo de emisión de voz
1	Oh	 Oh	Texto hablado
2	Señor	 Se - ñor	Texto hablado con entonación
3	Ven	 ven_____	Texto hablado con entonación

4	Dime		<i>Sprechgesange</i> (Canto hablado)
5	Al		Canto
6	Oído		Texto hablado con entonación
7	Que		Canto
8	Mi hijo		Texto hablado
9	Estará a salvo		Texto hablado

Cuadro 19: Correspondencia entre sílabas o frases y gestos musicales

Sucesión numérica
1, 2, 3, (3), 4
1, 2, 3, 4, 5, 6
3, 4, 5, 6, 7,
6, 7, (6), (7), 8
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Cuadro 20: Sucesión numérica de motivos musicales

El tercer elemento de esta sección de la escena es un conjunto de ostinatos rítmico melódicos presente en los alientos –flauta y clarinete– (Ejemplo 44) y en las cuerdas –violín y



viola– (Ejemplo 45). Tales ostinatos se conforman por pequeñas células rítmicas que tienen un contorno melódico proveniente de dos *clusters* de seis notas cada uno en el registro agudo de los instrumentos (Ejemplo 46). Los ostinatos se articulan sucesivamente a distancia de un treintaidosavo de tal manera que la combinación entre la cercanía de las alturas y la cercanía entre sus células genera un entretejido rítmico y melódico intrincado.

Los elementos antes mencionados se emplean para imprimir a la acción dramática un sentido de urgencia vinculado al sentimiento de persecución que experimenta Lil, mismos que se encuentran reflejados en el texto.

Ejemplo 44: Ostinatos en la flauta y el clarinete

Ejemplo 45: Ostinatos en el violín y la viola

Ejemplo 46: *Clusters*

La cuarta sección de la escena (A') es una reelaboración de los materiales y principios musicales empleados en la segunda sección. Los cambios que se dan en esta parte de la obra –con respecto a (A)– se presentan mayormente a nivel gestual. El más significativo de ellos se encuentra en la flauta que comienza a compartir en mayor medida el material melódico del clarinete, ya sea en alternancia con éste (Ejemplo 47) o en superposición (Ejemplo 48).

Ejemplo 47: Alternancia melódica entre la flauta y el clarinete

Ejemplo 48: Superposición melódica entre la flauta y el clarinete


Posteriormente, en la quinta sección (C) de la escena se presentan dos materiales superpuestos: una secuencia electroacústica (secuencia 10) y la voz en recitativo. Esta sección representa el punto clímax tanto musical como dramático de la escena, momento en el que Lil se reconoce en Lilith y viceversa.

En la secuencia electroacústica –de manera similar que en la secuencia de la sección B– se emplean sonidos de voces provenientes de distintas fuentes manipulados electrónicamente mediante diversos procesos, principalmente el de síntesis granular. A éstos se suman sonidos de piano procesados de tal manera que suenan parecidos a un piano preparado. Todos los sonidos se mezclan en un entramado caótico que sirve como envoltorio para el discurso de la voz.

El discurso vocal consiste en la recitación de un texto de larga duración de forma continua, agitada y a gran velocidad con una entonación que varía dependiendo del énfasis que el intérprete pone en las palabras del mismo. El texto en cuestión ha sido deconstruido mediante un proceso similar a la técnica literaria *cut-up*<sup>23</sup> que consiste en reordenar el texto cortándolo en fragmentos y concatenar dichos fragmentos de tal

<sup>23</sup> Esta técnica fue desarrollada y popularizada por William S. Burroughs.

manera que su sentido original queda trastocado y en cambio genera distintos significados. El resultado sonoro –que tiende al discurso de un esquizofrénico– oscurece en cierta medida la comprensión del texto, sin embargo, favorece el establecimiento del estado emocional del personaje y ayuda a crear el clima psicológico de la narración.




◡

Tu dolor y el mío/El castigo será tu dolor y el mío/Será mi muerte/El mismo nombre/Será/Mi redención será que el viva/El castigo/Será/Cerrar el pacto, ceder el dolor/Tu dolor y el mío llevan el mismo nombre/Tu dolor/Tu dolor y el mío/El castigo será tu dolor y el mío/Será mi muerte/El mismo nombre/Será/Mi redención será que el viva/El castigo/Será/ Cerrar el pacto, ceder el dolor/Tu dolor/El castigo/El mío/Ceder el dolor/El pacto/Yo doy mi muerte/ Yo/Me reconozco en ti/En/Tu dolor y el mío/Me reconozco/ Cerrar el pacto/En ti/Mi hijo obtiene la vida/Yo doy mi muerte/La vida/Me reconozco en/Ella atrapada en cuatro paredes/Yo/Mi muerte/Yo atrapada en la eternidad/Yo/Ella/ La vida y la muerte/Ella atrapada en cuatro paredes, yo atrapada en la eternidad/Ella llora el peligro de un hijo, yo lloro la pérdida constante, infinita, el acto que se repite cada día/Tu dolor y el mío/El peligro de un hijo/El castigo/La pérdida constante/Ella carga con la muerte y yo/ Me reconozco en ti/

Ejemplo 49: Recitativo tipo *cut-up*

Finalmente, la escena culmina con una reelaboración de B; esta sección funciona como proceso de distensión tras el clímax. Además de los materiales ya empleados en la sección B –ostinatos en los alientos y cuerdas– se añade un ostinato en el vibráfono (Ejemplo 50) construido alrededor de un *cluster* de cuatro notas (Ejemplo 51).



Ejemplo 50. Ostinato en el vibráfono



Ejemplo 51. *Cluster* en el vibráfono

En tanto que la voz continúa con el recitativo en un ritmo más pausado, la secuencia electrónica reproduce una combinación de ondas senoidales que desciende desde el

registro agudo. Al alcanzar ésta su punto más bajo, se detiene abruptamente el impulso musical y se origina un entramado de armónicos de cuerdas en trémolo y *glissandi* que conduce al final de la escena (Ejemplo 52).

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). Each instrument part is written on a five-line staff. Above the first few notes of each staff, there are markings: 's.p.' (sotto voce) and 'gliss.' (glissando). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) at the beginning and *p* (piano) at the end of the section. The notation includes wavy lines representing glissandi and tremolos. A vertical line separates the *mf* and *p* sections. Arrows point to the right from the end of each staff, indicating the continuation of the music.

Ejemplo 52. Gestualidad final de las cuerdas en la escena 3

### 2.3.5. Escena 4

La cuarta escena de la obra presenta tres planos musicales que interactúan durante toda la sección:

- d) Una secuencia electroacústica
- e) Un ensamble instrumental
- f) La voz con procesos electrónicos

Esta escena representa el momento de la muerte de ambos personajes de la obra, acto por medio del cual alcanzarán su liberación y redención.

En primer lugar es importante hacer notar que la pieza emplea una notación en la que el ritmo se representa de manera proporcional en bloques de cinco segundos separados por barras de compás segmentadas. Los ataques de cada nota sucederán de acuerdo a la interpretación visual que el intérprete haga respecto a la posición proporcional que la nota en cuestión ocupe dentro de cada bloque temporal. En tanto que las barras de prolongación que intersectan las plicas de cada nota determinan la duración de cada sonido en relación al tiempo en segundos (Ejemplo 53).

The image shows a musical score for three instruments: Guitar (Guit.), Voice (S.), and Violin (Vln.).  
 - The Guitar part is at the top, with a bracket indicating a duration of "5 segundos".  
 - The Voice part is in the middle, with lyrics "iu - ne - - - a" and dynamic markings *p* and *mf*.  
 - The Violin part is at the bottom, with dynamic markings *p*, *mp*, and *p*, and section markers I, II, and III.

Ejemplo 53. Notación proporcional

La escena comienza con una secuencia electroacústica (continuación de la secuencia no. 10 con una duración de 1' 15") que prolonga el entorno de distención alcanzado tras el clímax de la escena 3. Los sonidos que la conforman son en su mayoría grabaciones de objetos sonoros propios de entornos naturales, los cuales se conjugan – ya sea procesados digitalmente o no– en una composición acústica similar a un paisaje sonoro<sup>24</sup>. Tales sonidos, constitutivos de la secuencia, son los siguientes (Cuadro 21):

	Tipos de sonidos
Secuencia 10	Sonido de grillos
	Sonido de lluvia
	Sonido de pájaros
	Sonido ambiental (campo abierto)
	Ondas senoidales de duración larga

Cuadro 21. Sonidos que constituyen la secuencia electroacústica 10

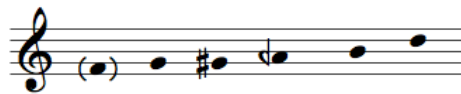
La secuencia presenta la escucha de un campo abierto y propone una transformación acústica progresiva que va de los sonidos nocturnos característicos de tal ambiente a sus sonidos diurnos: el trayecto de la noche al día. Este trayecto está

<sup>24</sup> Paisaje sonoro es el conjunto de “imágenes sonoras” que se perciben auditivamente las cuales pueden ser relacionadas con un objeto o contexto visual específicos, ya sea que éste se halle presente a la vista o no. El paisaje sonoro por tanto tendrá una correspondencia con una situación o entorno concretos.

pensado como una metáfora del tránsito de la vida a la muerte que, en el planteamiento de la obra, supone el paso de la esclavitud a la libertad (Lil) y de la condenación a la redención (Lilith).

A la par de los sonidos ambientales, la secuencia contiene una voz grabada que enuncia el discurso de Lilith en el que se establece la identidad entre ambos personajes. Identidad que se manifiesta de manera doble: por un lado, Lil se identifica con Lilith como arquetipo de la emancipación femenina, estado que Lil únicamente conseguirá por medio de la muerte; por el otro, una identidad de tipo ‘personal’, Lilith se reconoce como proyección mental de Lil. Esta voz grabada constituye un discurso cíclico que se mantiene a lo largo de prácticamente toda la escena.

Sobre la pista sonora la soprano canta una melodía sencilla sin emplear un texto inteligible sino mediante el empleo de una serie de sílabas y fonemas que cumplen la función textual. Esta melodía corresponde al “canto de liberación” final por medio del cual tanto Lil como Lilith se reconocen y celebran su redención. Este canto minimalista se prolongará a lo largo de la escena alternándose con fragmentes de texto hablado. Las alturas que se emplean para esta melodía son las mismas utilizadas en la introducción de la obra con la adición de la nota fa<sub>5</sub>, que sólo ocurre una vez (Ejemplo 54).



Ejemplo 54. Alturas de la línea melódica

El contorno melódico está constituido por una especie de vocalización alrededor de la nota sol, generando un giro melódico principal que se presenta a continuación (Ejemplo 55):



Ejemplo 55. Giro melódico principal

A partir de 1' 15", se inicia un cambio de textura sonora. Con el fin de lograr un ambiente armónico más luminoso, se introduce una nueva secuencia electrónica (no.

11) en la que se reproducen voces grabadas cantando un acorde consonante (Ejemplo 56). Este acorde está tomado del final de la pieza *Return to earth* de Meredith Monk. Representa las voces del más allá que celebran la redención de los personajes de la obra.



Ejemplo 56. Acorde vocal consonante en la secuencia

Sobre este acorde la viola y el violonchelo en pizzicato de armónicos más la guitarra construyen un diseño tipo pedal de carácter armónico, resultante de la superposición y repetición de intervalos de quinta (Ejemplo 57). Este pedal funciona como medio para obtener sonoridades por acumulación sucesiva de notas, las cuales al superponerse generan formaciones acordales que resultan en masas de distinta densidad textural y armónica.

Ejemplo 57. Diseño tipo pedal

Entre tanto, el resto del ensamble interpreta notas largas que se suceden de manera discontinua también en intervalos de quinta una tercera por encima de las notas del pedal armónico (Ejemplo 58). La textura resultante es una metáfora musical a modo de paráfrasis del quinto movimiento de *Hommage à T.S. Elliot* (1987) de Sofia Gubaidulina.

Fl.

Cl.

Perc.

*pp* *mp* *pp* *gliss.*

*pp* *mp* *pp*

*p* *mp*

Ejemplo 58. Notas largas discontinuas

El resultado es una armonía cuasi consonante dentro de un universo armónico fluctuante que casi alcanza el total cromático (Ejemplo 59).

Viola, violoncello y guitarra

Resto del ensamble

Ejemplo 59. Notas que conforman el universo armónico

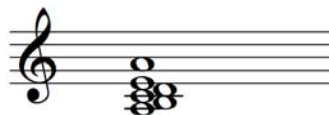
Los materiales musicales anteriores se entretajan hasta desembocar en el clímax de la escena que corresponde a Lil cruzando el umbral entre la vida y la muerte. Una nueva secuencia electroacústica hace su aparición reproduciendo el mismo acorde vocal que se escuchó al inicio de la escena. Sin embargo, en esta ocasión al acorde se suma una de sus transposiciones un tono por debajo del mismo (Ejemplo 60), resultando en un *cluster* diatónico de cinco notas (Ejemplo 61). A este acorde se suman sonidos de campanas que, al igual que las voces, anuncian la liberación de Lil y la redención de Lilith.

Acorde original

Transposición un tono abajo

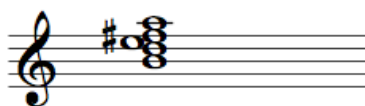
Ejemplo 60: Acorde original y su transposición





Ejemplo 61: Acorde vocal resultante, *cluster*

Por encima de la secuencia electroacústica se presenta un entretejido de arpeggios de armónicos en las cuerdas a manera de ‘oleaje’. El resto de los instrumentos se suma a las cuerdas con gestualidades similares. Lo anterior desemboca en un acorde final, construido sobre una escala pentáfona, que representa el estado perenne de la eternidad (Ejemplo 62).



Ejemplo 62: Acorde final

### 2.3.6. Epílogo

El epílogo de la obra presenta dos planos musicales que interactúan durante toda la sección:

- a) Una secuencia electroacústica
- b) La voz con procesos electrónicos

Esta sección de la obra, al igual que la introducción, intenta evocar la atemporalidad, un momento fuera del tiempo, intangible: la eternidad. Si la introducción de la obra rememora el tiempo primigenio, el epílogo simboliza el instante después del tiempo, el acceso a un estado perpetuo, perenne. Muestra el momento justo después de la muerte de Lil y Lilith.

La secuencia electroacústica crea una atmósfera de tranquilidad, de quietud, de inmovilidad. Los sonidos que la conforman son en su mayoría digitales, generados por distintos procesos de síntesis. Tales sonidos, que constituyen la secuencia son los siguientes (Cuadro 22):

Secuencia 13	Tipos de sonidos
	Sonido de grillos procesado
	Tonos – Ondas senoidales de corta duración
	Ondas senoidales de duración larga
	Sonidos de respiración procesados
	Sonidos digitales cercanos al ruido

Cuadro 22. Sonidos que conforman la secuencia electroacústica 13

Sobre la secuencia electrónica la intérprete recita dramáticamente el texto del epílogo que corresponde a un poema de liberación en boca de ambos personajes de la obra. La voz es procesada de manera muy elemental, únicamente se le aplica una reverberación ligera.



## Consideraciones finales

La creación de obras músico teatrales en el quehacer del compositor contemporáneo representa, sin duda, un amplio ámbito de exploración y experimentación que aún se encuentra lejos de ser agotado en su totalidad. Evidentemente, el teatro musical, como una manera de concebir y conceptualizar este tipo de obras, es un terreno en vías de desarrollo y exploración. Un ámbito que, como se apuntó anteriormente, quizá sea un fuerte candidato a convertirse en la forma más importante de arte representativo del mundo posmoderno.

Con la finalidad de reflexionar sobre lo anterior y, principalmente, situar mi propia composición músico-teatral, *Lilith*, dentro de un contexto de obras con las cuales tiene ciertos puntos de convergencia –en términos musicales, técnicos, escénicos, entre otros–, he presentado en este trabajo un breve panorama histórico con respecto al teatro musical. En él se han reseñado unas cuantas piezas que, a mi parecer, son representativas de la creación músico-escénica y que, en cierta forma, sirvieron de marco de referencia para abordar la composición de mi propia propuesta.

Conforme investigaba y, en la medida de lo posible, escuchaba grabaciones de las obras reseñadas, fue inevitable que asociara algunas de éstas con mi propia visión de lo que deseaba que *Lilith*, como pieza terminada, llegase a ser. Estas asociaciones terminaron por influir –en mayor o menor grado– en la concepción, conceptualización y composición de *Lilith*. Por mencionar los aspectos principales en los que algunas de las obras y de los compositores abordados en el panorama histórico realizado influyeron en la concepción de mi trabajo, señalo los siguientes:

1. El empleo privilegiado de la voz en sus distintas maneras de emisión: diversos tipos de canto, discursos, técnicas extendidas, entre otras (Berio, Aperghis, Maxwell Davies).
2. La presencia de elementos multimedia: visuales –principalmente el video–; auditivos –secuencias pregrabadas y manipulación electrónica en tiempo real de la voz–; (Berg, Romitelli, Aperghis).
3. La preferencia por una puesta en escena pequeña, así como el empleo de un ensamble musical pequeño.

Por otro lado, desde mi visión como compositor, esta composición constituye un gran esfuerzo personal por entender las formas musicales representativas, no sólo desde

la óptica de la creación musical, sino también desde el interior de la producción escénica. Como tal, *Lilith* ha sido un largo proceso de intimación con disciplinas distintas –que no ajenas– a la labor musical y un intento por fusionar música, drama y tecnología desde una perspectiva personal y de concretar lo anterior en una obra sólida de mi repertorio como creador.

En este sentido, un aspecto que ha resultado ser sumamente significativo es la oportunidad de establecer un diálogo con creadores de otras disciplinas artísticas, particularmente la dramaturgia y la multimedia, para llevar a cabo este trabajo. En términos del drama, el hecho de colaborar con la dramaturga encargada de escribir el libreto fue algo invaluable. En un principio, mostrarle mis ideas iniciales, comentarlas con ella, recibir retroalimentación y sugerencias de su parte, fueron factores determinante para que la estructura dramática de *Lilith* cobrara forma. En una etapa posterior del proceso, al recibir de sus manos el libreto finalizado y al darme a la tarea de componer la obra, fue sumamente importante el intercambio de ideas entre ambos para que música y drama pudiesen fusionarse y se influenciaron mutuamente para convertirse en un producto musical coherente. Considero que si en *Lilith* existe una relación música-drama efectiva es, en gran medida, debido a este trabajo colaborativo.

Otro factor importante relacionado con el cruce de disciplinas propuesto en esta obra, fue recibir asesoramiento de parte de artistas vinculados con la multimedia, con el fin de programar los dispositivos de manipulación de la electrónica y del video diseñados para la eventual puesta en escena. El hecho de poder plantear mis ideas sonoras y visuales a gente con mucha más experiencia que la mía en esta área y recibir sus sugerencias, me sirvió para ahondar en el conocimiento de ciertos procesos tecnológicos, tomar decisiones mejor informadas sobre los procesos involucrados en la pieza y, principalmente, lograr integrarlos de manera efectiva al contexto musical de la obra en relación con la escena.

Por otra parte, desde el punto de vista técnico musical, en esta obra he logrado desarrollar y fusionar técnicas compositivas que, hasta cierto punto, había empleado en obras anteriores y explorar otras que, durante el tiempo de composición de la obra, fueron presentándose como formas útiles para llevar la pieza por los caminos a los que mi visión musical me conducía. En lo personal, este hecho ha derivado en un crecimiento como compositor y en una satisfacción al ver reflejadas mis ideas iniciales en la partitura de una obra sólida y de una intención dramática bien definida.

Finalmente, si bien es cierto que toda obra musical termina donde el compositor decide que debe colocar la doble barra, considero que la pieza queda inconclusa hasta el momento de su interpretación y, más aún, el instante en que un escucha se enfrenta a ella. Momento en que se logra, de alguna manera, una retroalimentación entre los participantes del entramado musical. Hecho por el cual, considero que los alcances verdaderos que *Lilith* como obra de arte pueda tener únicamente se harán palpables en el momento en que ese evento se realice. Por lo pronto, debo decir, que la creación de *Lilith* ha marcado significativamente mi manera de concebir la música. Si esta obra logra encontrar un escucha que pueda enriquecer de alguna manera su universo musical mediante su audición, mis expectativas en lo que respecta a ella habrán sido satisfechas.



## Referencias

Adorno, Th.W. (1970). Escritos musicales I-III. Madrid, Akal.

Allende-Blin, J. (1970). Algunos aspectos de la música actual: Panorama y Retrospectiva. *Revista Musical Chilena*, 24(110), p. 33-38. Recuperado el 12 de junio de 2013 de

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11243/1157>

6

Aranda, P. (1996). Conversando con Mauricio Kagel. *Revista Musical Chilena*, 50(185), p.60-66. Recuperado el 23 de mayo de 2013 de

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13836/1411>

5

Cadiz, R. (2010). Introducción a la música computacional. Recuperado el 8 de noviembre de 2011 de <http://www.rodriгодiz.com/imc>

Deslauriers, Rosaline. (2007). De Luigi Nono a Frank Castorf: vers un nouveau theatre musical? *Théâtre et musique*, 124 (3), 131-136. Recuperado el 9 de agosto de 2013 de <http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1113483/24080ac.pdf>

Dibelius, U. (2004). La música contemporánea a partir de 1945. Madrid, Akal.

Eliade, M. (1991). Mito y realidad. Barcelona, Editorial Labor.

Frisch, W. (ed.) (2013). *Music in the twentieth and twenty first centuries*. Nueva York-Londres: W. W. Norton and Company.

Graves, R., y Patai. R. (1969). Los mitos hebreos. Buenos aires: Editorial Losada.

Griffiths, P. (2010). *Modern Music and after*. Nueva York: Oxford University Press.



- Latham, A. (2008). Diccionario Enciclopédico de la Música. México: Fondo de Cultura Económica.
- Laskewicz, Z. (1992). The new music theatre of Mauricio Kagel. Nightshades Press. Recuperado el 15 de octubre de 2012 de [http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204\\_KAG.htm](http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204_KAG.htm)
- León-Portilla, M. (2002). Mitos de los orígenes en Mesoamérica. *Arqueología Mexicana*, 10 (56), 20-27.
- Marco, T. (2002). Luciano Berio y la síntesis del siglo XX. *XVIII Festival de música de Canarias 2002*. Recuperado el 21 de febrero de 2013 de <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/137030>
- Martínez, J. L. (2008). Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporánea. *Tópicos del Seminario*, (19) 101-129. Recuperado el 26 de septiembre de 2012 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59401904>
- Petazzi, P. (1997). Remarks on today's musical theatre in Italy. *Sonus*, 3-24.
- Pik, G. (2005). El midrash y la hagadá, fuentes de la iconografía bíblica del prólogo miniado de la Hagadá de Sarajevo. *De arte*, (4) 17-34.
- Rekalde, J. (2002). La imagen y el sonido electrónicos en el arte contemporáneo. Una visión del panorama internacional y su contextualización en el País Vasco. Recuperado el 7 de agosto de 2013 de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/15/09470976.pdf>
- Ross, A. (2007). The rest is noise. Listening to the twentieth century. Nueva York: Picador.
- Rostain, M. (1999). L'impossible histoire du théâtre musical. Recuperado de el 15 de marzo de 2012 de <http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1113483/24080ac.pdf>

Salzman, E. (2008). *The New Music Theater. Seeing the voice, hearing the body.* Nueva York: Oxford University Press.

Sheppard, W. (2001). *Revealing masks: exotic influences and ritualized performance in modernist music theater.* Berkeley: University of California.

Stanley, S., y Tyrrell, J. (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres: Macmillan.

The Munich Biennale. International Festival for New Music Theatre. (s.f.) Consultado el 21 de octubre de 2012 de <http://www.muenchenerbiennale.de/en/about-us/>

Toledo, M. (2006). Mapa del Ruido en la Música del Siglo XX. *Perspectiva Interdisciplinaria de Música* , Vol. 1, No. 1, pp. 40-53.



## **Anexo I – Citas en su idioma original**

In a 1928 essay, “On the Gestic Character of Music,” Weill elaborated the related idea of Gestus, or musical gesture. The literary critic Daniel Albright defines Gestus as the dramatic turning point “in which pantomime, speech, and music cooperate toward a pure flash of meaning. (Ross, 2007, p. 147)

Opera was originally Italian, operetta reached its peak in Paris and Vienna, and experimental ideas as well as popular musicals came from America. But the new music theater was invented in Germany. The word *Musiktheater*—from which the English term *music theater* was intentionally derived —was strongly connected originally to Kurt Weill and the new chamber opera (or *Zeitoper*) of the period after World War I. (Salzman 2008, pp. 135-136)

It was, in its origins, simply designed to provide information and knowledge—historical, theoretical, and otherwise—of the evolution of contemporary music in the preceding quarter century that had been denied to an entire generation by Nazi cultural policy and the war. (Salzman 2008, p. 137)

The music has to be imagined; what we see is the theatricality of music making. [...] A genuine music theater expressed in the forms and gestures of making music. (Salzman, 2008, p. 149)

...offered up a new repertoire of vocal sounds—“stuttering, molto vibrato, with shaking voice, with a foreign accent, with almost closed mouth, quasi senza voce, speaking while inhaling, etc. (Ross, 2007, 345)

...all the resources of such an institution – principals, chorus, orchestra, corps de ballet, scenery, costumes – in activities that satirize, ignore, or contravene customary purpose. (Griffiths, 2010, 202)

...this “new music theater” is actually theater about theater or opera about opera. (Salzman, 2008, 190)

On the occasion of the premieres of several of his work, he wrote about his convictions, his opposition to traditional opera, and his ideas about new music theater. (Salzman, 2008, p. 176)

...this new piece had more of an oratorio character or, as it has been characterized, a “listening theater”. (Salzman, 2008, p. 180).

...in him interest in theater is total, so much so that all of his works could be conceivably destined for the theater or in any case collocated under the sign of an interior theatricality, like an imaginary theater. (Petazzi, 1993, 18)

...is one of those truly original theatrical inventions that cannot be placed in any category except “new music theater”. (Salzman, 2008, 183)

Boulez [...] kept his creative work almost entirely separate until near the end of his time with Jean-Louis Barrault, when he wrote a score for a production of the Oresteia (1955), and even that work he never published or otherwise accepted into his official oeuvre. (Griffiths, 2010,190)

...he founded the IRCAM [...] and became the virtual cultural czar in French new musical life. In great part because of Boulez’s influence, the government, the major source of arts funding in France, was slow to recognize the sociocultural value of music theater. (Salzman, 2008, p. 202)

Cage lectured on Zen Buddhism, perhaps standing on a ladder. Robert Rauschenberg exhibited artworks and/or played Edith Piaf records at double speed. Merce Cunningham danced. David Tudor played prepared piano. Movies of some kind were shown, boys or girls served coffee, a dog may or may not have barked. (Ross, 2007, p. 278)

In Sciarrino’s theater the subject is the fragility of perception or the incertitude of what we think we perceive. (Salzman, 2008, 191)

...a kind of opera and opera production in which spectacle and dramatic impact are emphasized over purely musical factors. (Stanley, S., y Tyrrell, J., 2001)

...l'envahissement du temple théâtral par le pouvoir abstrait de l'organisation musicale, et non l'inverse (Aperghis citado por Deslauriers, 2007, p. 133).

Music theater is theater that is music driven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambiance than works normally categorized as operas (performed by opera singers in opera houses) or musicals (performed by theater singers in “legitimate” theaters). Salzman (2008, 5)

...the musical component often suffers noticeably when separated from the theatrical production. (Sheppard, 2001, 7).

...music theater is perhaps the most technological of all the arts. (Salzman, 2008, p. 284)



## Anexo II – Libreto

### Lilith

Libreto original de Paulina Barros Reyes-Retana

#### Personajes

Lil – Lilith *cantante/actriz*

<b>ESCENA 1</b>	
<b>Lil:</b> ...Tengo frío...Había olvidado cómo se siente el frío en la piel.	
...	
<b>Lil:</b> La prisa... Agolpada entre estas cuatro paredes, me aplasta...	
<b>Lil:</b> Mis ojos están gastados de sufrir.	
...	
<b>Lil:</b> Huía, me alejaba de mis perseguidores. El sufrimiento se iba quedando en el camino, en pedacitos y por intervalos.	
<b>Lil:</b> Al final ese fue mi rastro, la pista para que llegaran a mí.	
<b>Lil:</b> Yo no puedo más que gemir. Mi voz me desgarrar, me increpa ¿Morirá tu hijo?	
<b>Lil:</b> Una condena a muerte es suficiente. Es la incertidumbre lo que ahorca, lo que me consume.	
<b>ESCENA 2</b>	<b>Lilith:</b> Aquí estoy, vine en tu ayuda, vine a acabar con tu incertidumbre.
<b>Lil:</b> Mis ojos están gastados de sufrir.	<b>Lilith:</b> Vine para calmar tu voz, apagar tus gemidos.
<b>Lil:</b> Mi voz me desgarrar, me increpa: ¿Morirá tu hijo?	<b>Lilith:</b> La única que puede desvanecer tu dolor ...
	<b>Lilith:</b> Soy la única que puede acabar con lo que te oprime. Respóndeme, ¿dónde escondiste a tu hijo?
...	
<b>Lil:</b> Gatos salvajes se juntaran con hienas y un sátiro llamará a otro; también ahí reposará Lilith que se hará con una guarida.	



<b>Lil:</b> Así decían, eso contaban... Cuando niña.	
<b>Lil:</b> ... También ahí reposará Lilith que se hará con una guarida.	<b>Lilith:</b> ¡Dime dónde está!
	<b>Lilith:</b> ¡Dime dónde está!
<b>Lil:</b> ¡Mi hijo! Su vida como pago por la muerte de otros...	
	<b>Lilith:</b> ¡Dime dónde está!
...	
<b>Lil:</b> ¡Oh señor, escucha mis plegarias, guarda su vida!	
<b>Lil:</b> No lo dejes morir, con una muerte es suficiente, será la mía.	
<b>Lil:</b> ¿Por qué lloras?	
...	
<b>Lil:</b> La que se ha cansado de llorar soy yo...	
<b>Lil:</b> ¿Por qué lloras?	
	...
<b>Lil:</b> El dolor es mío, no tuyo.	
	<b>Lilith:</b> Entre sus raíces, la serpiente que no conoce reposo había situado su nido; en su copa, el pájaro de la Tempestad, había colocado su cría;
<b>Lil:</b> en el centro Lilith construyó su casa.	
...	...
...	...
	<b>Lilith:</b> entre las raíces del árbol golpeó a la serpiente que no conoce reposo.
<b>Lil:</b> Y en su copa el pájaro de la tempestad.	
	<b>Lilith:</b> Y en su copa el pájaro de la Tempestad le robó su pequeñuelo, teniendo que huir el pájaro de la montaña.
<b>Lil:</b> El destruyó la casa de Llith y dispersó sus escombros.	<b>Lilith:</b> El destruyó la casa de Lilith y dispersó sus escombros
	<b>Lilith:</b> Cortó el árbol por las raíces, golpeó su copa y luego las gentes de la ciudad vinieron a cortarla.

<b>Lil:</b> Lilith?	
	...
<b>Lil:</b> Lilith...	
<b>Lil:</b> Lilith!!	<b>Lilith:</b> En el tiempo todo se diluye, cambia. Los nombres también.
<b>Lil:</b> Condenada a morir	<b>Lilith:</b> Condenada a vivir.
	<b>Lilith:</b> Las dos caras de una misma cosa.
	<b>Lilith:</b> Condenada a vivir... Y así, condenada a ver morir a mis hijos.
	<b>Lilith:</b> El dolor es mío, no tuyo.
...	
<b>ESCENA 3</b>	<b>Lilith:</b> Necesito saber dónde está tu hijo, a eso he venido.
<b>Lil:</b> Mi hijo no está aquí. Aquí adentro no hay vida, él no pertenece a estas cuatro paredes.	
<b>Lil:</b> Antes, afuera, los ojos buscaban un lugar seguro, ¿dónde?, ¿dónde esconderlo?	<b>Lilith:</b> Necesito saber dónde está tu hijo, a eso he venido.
<b>Lil:</b> Esconderlo... Salvarle la vida.	
<b>Li:</b> Ahora pueden asfixiarme dentro de estas cuatro paredes, mi hijo ya está a salvo.	<b>Lilith:</b> Necesito saber dónde está tu hijo, a eso he venido.
<b>Lil:</b> Dios habrá de cuidar que no muera.	
	<b>Lilith:</b> Tu hijo está escondido en otro lado, pero la llave está aquí, en tu voz.
<b>Lil:</b> ¿Para qué quieres saberlo?	
	<b>Lilith:</b> Tu hijo encarna mi venganza.
...	...
<b>Lil:</b> Oh Señor, ven, dime al oído que mi hijo estará a salvo	
<b>Lil:</b> ¿Por qué, Señor, te mantienes distante?	
	<b>Lilith:</b> La llave está aquí, en tu voz, y no habré de irme hasta que me la des.
<b>Lil:</b> ¿Por qué te escondes en momentos de angustia?	
	<b>Lilith:</b> Entre tú hijo y yo hay una barrera: las palabras que sólo tú puedes pronunciar, el lugar donde está escondido.
<b>Lil:</b> No te lo diré. Señor, escucha mis plegarias.	
<b>Lil:</b> ¿Por qué, Señor, te mantienes distante?	
	<b>Lilith:</b> Necesito saber dónde está tu hijo, a eso he venido.

	<b>Lilith:</b> Veo morir a cien de mis hijos cada día, conozco tu dolor.
<b>Lil:</b> ¿Lo conoces?	
	<b>Lilith:</b> Cien. Cada día. Cien hijos cada día.
<b>Lil:</b> ¡Oh señor, escucha mis plegarias, guarda su vida!	
	<b>Lilith:</b> Conozco tu dolor.
<b>Lil:</b> El corazón anegado. Se inflama y parece que va a estallar... Es el dolor que asfixia.	
<b>Lil:</b> ¿Hasta cuándo, Señor, me seguirás olvidando? ¿Hasta cuándo esconderás de mí tu rostro?	
<b>Lil:</b> El dolor es mío, no tuyo.	<b>Lilith:</b> El dolor es mío, no tuyo.
...	...
	<b>Lilith:</b> Tu dolor y el mío llevan el mismo nombre.
<b>Lil:</b> El castigo será mi muerte, pero mi redención será que él viva.	
	<b>Lilith:</b> Me reconozco en ti.
<b>Lil:</b> Cerrar el pacto, ceder el dolor.	
<b>Lil:</b> Yo doy mi muerte, y mi hijo obtiene la vida.	<b>Lilith:</b> Ella atrapada en cuatro paredes, yo atrapada en la eternidad.
<b>Lil:</b> La vida y la muerte.	<b>Lilith:</b> Ella llora el peligro de un hijo, yo lloro la pérdida constante, infinita, el acto que se repite cada día.
	<b>Lilith:</b> Ella carga con la muerte y yo cargo con la vida.
<b>Lil:</b> Las dos caras de una misma cosa.	<b>Lilith:</b> Las dos caras de una misma cosa.
<b>ESCENA 4</b>	...
	<b>Lilith:</b> Romper el ciclo, el eterno regreso...
	<b>Lilith:</b> Romper el ciclo, salvar un hijo.
	<b>Lil:</b> Ella y yo, las dos caras de una misma cosa.
	...
	<b>Lilith:</b> Una misma cosa, un mismo hijo.
	<b>Lilith:</b> Romper el ciclo, salvar un hijo.

	<b>Lilith:</b> Alcanzar la redención, salvar un hijo.
<b>Lil:</b> La vida conlleva la muerte.	
	<b>Lilith:</b> Shhh no llores mi niño, estás seguro, en mis brazos.
<b>Lil:</b> Ya los oigo, vienen por mí.	
	<b>Lilith:</b> En mis brazos, los brazos de tu madre.
<b>Lil:</b> La muerte arremolinándose entre sus piernas.	
	<b>Lilith:</b> No llores mi niño, estás seguro, salvarás la vida.
<b>Lil:</b> Estoy lista para morir.	
<b>Lil:</b> Mi hijo se salvará.	
	<b>Lilith:</b> Uno entre cien. El ciclo se rompe.
<b>Lil:</b> Los oigo, ya llegan por mí.	
	<b>Lilith:</b> La eternidad se detiene.
<b>Lil:</b> No tengo prisa, aunque sus pasos me dicen que ellos sí.	
	<b>Lilith:</b> Romper el ciclo, salvar un hijo.
<b>Lil:</b> La celda se abre, el metal trae sonidos mortales.	
	<b>Lilith:</b> Alcanzar la redención, salvar un hijo.
<b>Lil:</b> Los sonidos no tocan a mi hijo, no lo alcanzan. A mi espíritu tampoco.	
	<b>Lilith:</b> Nadie te persigue, es tu nuevo hogar.
<b>Lil:</b> Tomen mi cuerpo: mis ojos, mis piernas y mi voz.	
	<b>Lilith:</b> Ya no habrá muertes de hijos.
<b>Lil:</b> Tomen también mi corazón, sientan, ahora es ligero. Ya no carga condena alguna.	
	<b>Lilith:</b> No habrá cien cada día.
<b>Lil:</b> El metal se siente frío sobre la piel, no necesito que me aten las manos, no habrán de rebelarse.	
	<b>Lilith:</b> Ya no habrá cada día.
<b>Lil:</b> ¿Son muchos los pasos que hay que recorrer hasta encontrar mi muerte?	
	<b>Lilith:</b> Me han liberado de mi condena.
<b>Lil:</b> El señor está conmigo, me acompaña en este último recorrido.	

	<b>Lilith:</b> Romper el ciclo, salvar un hijo.
	<b>Lilith:</b> La eternidad se ha detenido, la muerte irrumpe.
<b>Lil:</b> Señor, a ti sacrifico mi vida.	<b>Lil:</b> Señor, a ti sacrifico mi vida.
<b>EPÍLOGO</b>	...
<b>Lil:</b> Señor y Dios mío, mírame y respóndeme; ilumina mis ojos. Así no caeré en el sueño de la muerte.	<b>Lilith:</b> Señor y Dios mío, mírame y respóndeme; ilumina mis ojos. Así no caeré en el sueño de la muerte.
<b>Lil:</b> Estaba sola en la oscuridad y mi hambre creció. Estaba sola y mi frío creció. Estaba sola en la oscuridad y lloré.	
<b>Lil:</b> Vino entonces a mí una voz suave, dulce. Palabras de socorro.	<b>Lilith:</b> Aquí estoy, vine en tu ayuda, vine a acabar con tu incertidumbre.
	<b>Lilith:</b> Soy quien discutió con Aquél en lo alto, y obtuvo la libertad en la oscuridad. Yo soy Lilith.
<b>Lil:</b> Una mujer, oscura y hermosa, con sus ojos cortando la oscuridad, vino entonces a mí.	<b>Lilith:</b> Sueño los primeros tiempos de la más larga memoria.
<b>Lil:</b> Soy lo que soy, hice lo que hice y eso no cambiará.	<b>Lilith:</b> Canto los primeros tiempos y el más claro amanecer de toda la oscuridad.
	<b>Lilith:</b> Hay una senda abierta, el camino de la redención.
<b>Lil:</b> Por él volveré a residir en la luz.	<b>Lilith:</b> Por él volveré a residir en la luz
<b>Lil:</b> La oscuridad se alzó cual un velo y la única luz eran los ojos de Lilith.	
	<b>Lilith:</b> La oscuridad se alzó cual un velo y la única luz era la vida de mi hijo.
<b>Lil:</b> Mirando a mi alrededor supe que había despertado.	<b>Lilith:</b> Mirando a mi alrededor supe que había despertado.

## **Anexo III – Partitura de la obra**



# **Lilith**

*Obra músico-teatral para voz femenina,  
ensamble y electrónica*

**Cristian Hidalgo**





# DOTACIÓN

-Soprano

-Flauta

-Clarinete en Bb

- Percusión 1

- Triángulo

- 2 Platillos suspendidos (agudo y grave)

- Tam-tam

- Wood block (agudo)

- Tarola

- Bongós

- Conga (aguda)

- Pandero

- Thunder sheet

- Percusión 2

-Triángulo

-Platillo suspendido (mediano)

-3 Wood blocks (agudo, mediano y grave)

-Crótalos

-Vibráfono

-Bongós

-Conga (grave)

-Gran cassa

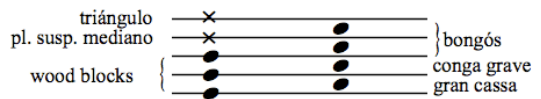
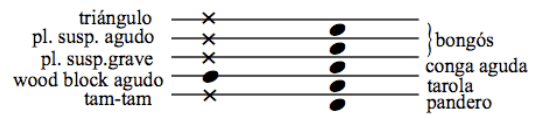
-Guitarra

-Violín

-Viola

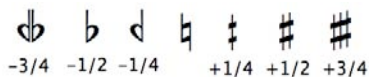
-Violoncello

-Contrabajo



# INDICACIONES

## General



Alteraciones en cuartos de tono

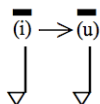
Pasar gradualmente de un sonido o manera de tocar (etc.) a otro.

Continuar con la figuración escrita dentro de la casilla hasta donde la flecha lo indique o hasta la aparición de una figuración nueva.

## Flauta



*Row*



jet whistle



*soffio* – sonido de aire.

sonido de aire, cubrir la embocadura entre los dientes y soplar.

cubrir la embocadura entre los dientes y vibrar la lengua con un soplido leve.

cubrir la embocadura entre los dientes y soplar colocando la lengua como si se pronunciaran las vocales (i), (u) . Pasar progresivamente de una posición a otra de acuerdo al gráfico.

sonido de aire sforzato, producido por un gran volumen de aire a través de una abertura pequeña de la boca. A la manera de un sakuhachi. Altura definida.

jet whistle, cubrir la embocadura entre los dientes y soplar ejerciendo la máxima presión de aire. El sonido sale de registro.

superponer a las notas escritas (ejecutadas con la mano izquierda) un trino continuo alternando las llaves de Re y Re# (mano derecha).

Trino de color. Trino entre la altura escrita en su digitación normal y una digitación alternativa de la misma.

## Clarinete en Bb



*soffio* – sonido de aire.



slap tongue



trémolo de color. Trémolo entre la altura escrita en su digitación normal y una digitación alternativa de la misma.

## Multifónicos

## Percusiones



baquetas suaves



escobillas



baquetas de madera



batidor de triángulo



arco



tocar en la campana del platillo.

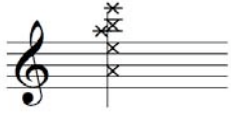


tocar en el cuerpo del platillo.



movimiento circular

## Guitarra



pulsar las alturas escritas con muy poca presión, a la manera de la producción de armónicos.

## Voz



sprechgesang



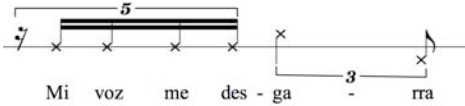
sonido de aire (inhalando o exhalando)



mezcla de canto y sonido de aire



sprechtime. Timbre de voz hablada pero cambiando de entonación como está escrito. Las alturas son aproximadas.



voz hablada con inflexiones (aguda, media, grave).



Que se hará con una guarida...



texto recitado

## Cuerdas



presión normal



presión media (medio armónico)



presión ligera (armónico)

s.t.  
ord.  
s.p.  
m.s.p.

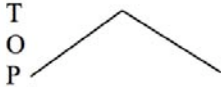
*sul tasto*  
*ordinario*  
*sul ponticello*  
*molto sul ponticello*

*Tonlos crine*

movimiento longitudinal a la cuerda con la crin del arco, casi sin presión del arco (nunca atacando, siempre “appoggiato”)

*Tonlos legno*

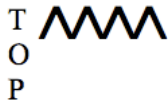
movimiento longitudinal a la cuerda con el legno del arco, casi sin presión del arco (nunca atacando, siempre “appoggiato”)



movimiento longitudinal a la cuerda de acuerdo a la gráfica (de *ponticello* a *tasto*, *tasto* a *ponticello*, etc.).

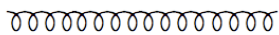


movimiento rápido longitudinal a la cuerda en el área específica (*tasto*, *ordinario* o *ponticello*), “cepillando” la cuerda con la crin del arco.



movimiento rápido longitudinal a la cuerda entre *tasto* y *ponticello*, “cepillando” la cuerda con la crin del arco.

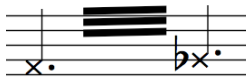
oscilar +/- 1/4 tono



oscilar un cuarto de tono arriba y debajo de la altura escrita.



arco circular.



tapping. En el contrabajo, presionar las cuerdas contra el diapasón con los dedos de la mano izquierda en las alturas escritas.

Todos los *glissandi* deben iniciar inmediatamente, al principio del valor de la nota.

### Voz (escena 3)

- Sonido cantado sin vibrato
- ◇ Sonido de aire sin altura específica
- ◆ Sonido con la boca cerrada
- × Hablando
- ▲ Sonido cantado. Nota más aguda posible
- ▼ Sonido casi gutural en el extremo grave



# Lilith

obra músico-teatral para voz, ensamble y electrónica

Cristian Hidalgo

## Introducción

$\text{♩} = 60$

A Secuencia 1

0.00" → 1.58"

Electrónica

Percusión 1

Percusión 2

Soprano

$\text{♩} = 60$

6

El.

Perc. 1

Perc. 2

Sopr.

Platillo susp. grave

Triángulo L.v.

10

El.

Perc. 1

Perc. 2

Sopr.



14

El.

Perc. 1

Perc. 2

Sopr.

18

El.

Perc. 1

Perc. 2

Sopr.

3.14"   
 1 Reverberación infinita + Delay

Vibráfono

*etéreo, lejano, como un sonido externo sin vibrato*

22

El.

Perc. 1

Perc. 2

Sopr.

pp mp p 3

26

El.

Perc. 1

Perc. 2

Sopr.

29

El.

Perc. 1

Perc. 2

Sopr.

32

El.

Perc. 1

Perc. 2

Sopr.

35

El.

Perc. 1

Perc. 2

Sopr.

ne i - ne

38

El.

Perc. 1

Perc. 2

Sopr.

ne a ne

41

El.

Perc. 1

Perc. 2

Sopr.

ne a ne

(Secuencia 1) → 5' 00"

44

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

Perc. 1  $\frac{2}{4}$  *ppp*

Perc. 2 *p* 3 *pp* *pp*  $\frac{2}{4}$

Sopr. *pp*  $\frac{2}{4}$

ne a

Detailed description: This is a musical score for a sequence of four measures. The top staff is for the Electric Lute (El.), which is silent throughout. The second staff is for Percussion 1 (Perc. 1), featuring a single note on a high staff with a dynamic marking of *ppp* and a hairpin crescendo. The third staff is for Percussion 2 (Perc. 2), starting with a triplet of eighth notes marked *p*, followed by a series of notes marked *pp* and *pp*. The fourth staff is for the Soprano (Sopr.), with lyrics 'ne' and 'a' under the notes, and a dynamic marking of *pp*. The time signature is 2/4.

# Escena 1

$\text{♩} = 80$

El.  $\text{4/4}$

Flute  $\text{4/4}$

Cl. Bb  $\text{4/4}$

Perc.  $\text{4/4}$

Vib.  $\text{4/4}$

Guit.  $\text{4/4}$

Sop.  $\text{4/4}$

Vln. I  $\text{4/4}$

Vla.  $\text{3/4}$

Vc.  $\text{4/4}$

Contrabass  $\text{4/4}$

Tarola  
Raspar  
la superficie

Aspirar *pp* *mf* *pp* Aspirar Exhalar *f*

Ah Ah

*pp* *mp* *pp*

crime  
T  
O  
P

T  
O  
P

*pp* *mp* *pp*

**B Secuencia 2**

7

El. Ah

Fl. *soffio*  
(i) (u) (i)  
*pp*

Cl. Bb

Perc. Tam-tam  
Raspar la superficie  
*pp*

Vib.

Guit.

Sop. **Exhalar** *p* h h h **Aspirar** *pp* Ah **Exhalar** *p* Ah *gliss.* *f*

Vln. I *legno* **TOP** 3 *mp* *crine* **TOP** IV (♩) *p* *gliss.*

Vla. *legno* **TOP** *p* *crine* **TOP**

Vc. *crine* **TOP** *pp* *mp* *pp*

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for a section titled 'B Secuencia 2' starting at measure 7. It includes parts for Euphonium (El.), Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Percussion (Perc.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Guit.), Soprano (Sop.), Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Euphonium part has a long, wavy line with the vocalization 'Ah'. The Flute part has a melodic line with 'soffio' markings and vowel sounds (i, u, i) above it, starting with a *pp* dynamic. The Percussion part features a Tam-tam and 'Raspar la superficie' (scraping the surface) with a *pp* dynamic. The Soprano part has vocalizations 'h h h', 'Ah', and 'Ah' with dynamics *p*, *pp*, and *f*, and includes 'Exhalar' (exhale) and 'Aspirar' (inhale) markings. The string parts (Vln. I, Vla., Vc.) have 'legno' (woodwind) and 'crine' (hair) markings, with 'TOP' (top of the instrument) indicated. Dynamics range from *pp* to *f*. The Cb. part is mostly silent.

10

El.

Fl. *(i) → (u)*  
*pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *pp*  
*soffio norm.* *soffio*

Cl. Bb *soffio*  
*pp* *mp* *pp*

Perc. *Raspar la superficie*

Vib.

Guit.

Sop. *p* *mp* *hablando*  
 t t t Ten - go fri - o

Vln. I

Vla. *crine*  
 TOP *pp* *mp* *pp* *p*

Vc. *crine*  
 TOP *pp*

Cb. *poco sul pont.* *gliss. (♩.)*  
*p* *pp* *pp*

13

El.

Fl.

Cl. Bb

Perc.

Vib.

Guit.

Sop.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.



16

El. *Ah*

Fl. *soffio* → *ord.* → *soffio*  
*pp* *mp*

Cl. Bb *pp*

Perc. *ppp*

Vib. *Vibráfono*  
*p*

Guit. *como un sonido externo*  
*ppp*

Perc. *susurrando* *pp* *como un gemido* *pp* *vib.*  
*en la piel* *mm*

Vln. I *crine* *TOP* *mp* *gliss.* *(j)*

Vla. *legno* *TOP* *3* *arco* *vib. amplio*  
*< mp >* *pp* *mp* *pp*

Vc. *crine* *TOP* *arco poco s.p.* *3*  
*pp*

Cb. *TOP* *p < mp < p*

18

El.

Fl. *p* *vib.* *pp sub* *p* *tr*

Cl. Bb *mp*

Perc. *pp* Raspar la superficie

Vib. *p*

Guit. *p* ⑥ IV

S. *mp* *gliss.* *p* hablando Agolpada entre estas cuatro paredes  
la pri - sa

Vln. I *mf* *pp* *TOP* *TOP II*

Vla. *mp* *pp* *p* *gliss.* *gliss.* *b.*

Vc. *pp* *poco s.p.* *3*

Cb. *pp* *gliss.* *velocissimo a la punta sul pont.* I II

20

El.

Fl.

Cl. Bb

Perc.

Vib.

Guit.

S.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

(Secuencia 2)

0' 49"  $\text{♩} = 60$

22

El.

Fl.

Cl. Bb

Perc.

Vib.

Guit.

Sop.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

aspirando exhalando

L.v.

Tambura

flautato sul tasto

T O P

T O P

T O P

T O P

T O P

arco molto sul pont.

$\text{♩} = 60$

El.

Fl. *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp*

Cl. Bb *mp* *pp* *pp* *mp*

Perc. *pp* *ppp*

Vib. *pp* *mp* *pp*

Guit. *p*

Sop. Mis o - jos es-tán gas - ta - dos de su - frir

Vln. I *p* *mp* *mf*

Vla. *mp*

Vc. *pp* *mf* *mp*

Cb. *p* *p*

*s.p.* *m.s.p.* *m.s.p.*

T O P P

*s.p.*  
oscilar +/- 1/4 de tono

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

27 ♩=80

El. 2/4 3/8 3/4

Fl. 2/4 3/8 3/4

Cl. Bb 2/4 3/8 3/4  
*pp*

Perc. 2/4 3/8 3/4

Vib. 2/4 3/8 3/4  
*\* Ped. ppp \**

Guit. 2/4 3/8 3/4  
*p ppp*

S. 2/4 3/8 3/4  
*mp*  
Hu - i - a *gliss.*

Vln. I 2/4 3/8 3/4  
*s.p. II tr mp ppp* ♩=80

Vla. 2/4 3/8 3/4  
*mp*

Vc. 2/4 3/8 3/4  
*mp ppp*

Cb. 2/4 3/8 3/4  
*ppp*

30

El.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Fl.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
 (u)  $\rightarrow$  (i) *mf* *p < mf > p* *mf* *p* *tr*

Cl. Bb  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*pp*

Perc.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*mp*

Vib.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Guit.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*p* *pp*

S.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
 como un gemido *pp* vib. tembloroso *mp*  
 Me alejaba de mis perseguidores  $\frac{13}{4}$

Vln. I  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*p < mf >* *pp* *ppp* *tr*

Vla.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*legno* *crine* *p < mf > p* *mf* *p < mf > p*

Vc.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*crine* arco normal ord. *arco s.p.* *mf* *p* *mf* *3*

Cb.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*p*

32

El.  $\text{3/4}$

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

Cl. Bb *p < mf > p* *p* *mf* *p < mf*

Perc. *p* *mf* *p*

Vib. *pp* *IX* *III*

Guit. *p*

Sop. *mp* El sufrimiento se iba quedando en el camino...

Vln. I *mf* *mf* *mp* *mf* *p<sub>sub.</sub>* *mp*

Vla. *p* *mp* *p* *mp* *mf* *mp*

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

Cb. *mp*

arco normal ord.

(tr)  $\phi_{\Sigma}$

T O P

II

IX

III

\*



El. **||**

Fl. *mp* *mp* *mp* *mf* *mf* *f* *sfz*

Cl. Bb *p* *p* *mf* *p* *mp* *mf*

Perc. *p* *mf* *seco*

Vib. *pp*

Guit. *p* *mf*

Sop. *mp* *mp* *mf* *vib.*

Vln. I *mf* *p* *mp* *f* *arco normal m.s.p.*

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

Vc. *p* *mp* *mf*

Cb. *mp* *mf* *mp* *f*

36  $\text{♩} = 60$

El.  $\text{5/4}$   $\text{4/4}$

Fl.  $\text{5/4}$   $\text{4/4}$

Cl. Bb  $\text{5/4}$   $\text{4/4}$

Perc.  $\text{5/4}$   $\text{4/4}$   
*pp*

Vib.  $\text{5/4}$   $\text{4/4}$   
*ppp*  
*Ped.*

Guit.  $\text{5/4}$   $\text{4/4}$   
*mp* *pp*  
Tambura *L.v.*

*mp*  
Al final ese fue mi rastro,  
la pista para que llegaran  
a mí

Vln. I  $\text{5/4}$   $\text{4/4}$   
 $\text{♩} = 60$   
*pp* *p*  
s.p. *tr*

Vla.  $\text{5/4}$   $\text{4/4}$   
*pp* *p*  
s.p. *tr*

Vc.  $\text{5/4}$   $\text{4/4}$   
*pp*  
3

Cb.  $\text{5/4}$   $\text{4/4}$   
*pp*  
*flautato*  
II s.p.

39

El.

Fl.

Cl. Bb.

Perc.

Vib.

Guit.

Sop.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

Yo no pue - do más que ge -

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

41

El.

Fl.

Cl. Bb

Perc.

Vib.

Guit.

Perc.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

43  $\text{♩} = 80$

El.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$

Fl.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*mp* *sfz* *mp*

Cl. Bb  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$

Perc. *seco*  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*p* *mf*  
Platillo  
sus. peq.

Vib.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*mf*

Guit.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*mf*

Sop.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$

Vln. I  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*p* *pp < mp >* *mf*  
IV s.p.  $\text{♩} = 80$

Vla.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*mf < f > mf*

Vc.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*p* *pp < p* vib. amplio

Cb.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*ppp* *f*

46

El.  $\text{H} \frac{2}{4}$

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

Cl. Bb  $\text{F} \frac{2}{4}$

Perc.  $\text{H} \frac{2}{4}$

Vib.  $\text{F} \frac{2}{4}$

Guit.  $\text{F} \frac{2}{4}$

Perc.  $\text{F} \frac{2}{4}$

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

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

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

Cb.  $\text{F} \frac{2}{4}$

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

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

*p* *mf*

*p* *mf*

*mf* *f*

*mf* *mf* *mp* *mf*

*mf* *pp* *p*

*mp* *mf*

l.v.

3

7

6

5

3

s.t. 6 s.p.

TOP III

TOP

MI VOZ ME DES - GA - RRA

48

El.

Fl.

Cl. Bb

Perc.

Vib.

Guit.

Sop.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

Mein cre - pa

*mp* *mf* *sfz* *mp*

*mf* *mf* *f*

*mf* *mf* *f*

*mf* *p*

*sfz* *psub* *f*

*sfz* *psub* *f*

*tr* *gliss.*

*tr* *gliss.*

*seco*

XII VI Tambura

50

El.

Fl.

Cl. Bb

Perc.

Vib.

Guit.

Sop.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

*mp*

*mp*

*mp*

*mf*

*mp*

*f*

*f*

*mf*

m.s.p.

6

6

6



52

El.

Fl.

Cl. Bb

Perc.

Vib.

Guit.

Sop.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

55

El.  $\frac{3}{4}$

Fl. *mp* 3''  $\frac{3}{4}$

Cl. Bb 3''  $\frac{3}{4}$

Perc. *pp* 3''  $\frac{3}{4}$

Vib. \* 3''  $\frac{3}{4}$

Guit. *p* 3''  $\frac{3}{4}$

Vln. I *p < mp > p* s.p. 3''  $\frac{3}{4}$

Vla. *p < mp > p* s.p. 3''  $\frac{3}{4}$

Vc. *p < mp > p* m.s.p. 6 3''  $\frac{3}{4}$

Cb. *p < mp > p* s.p. 3''  $\frac{3}{4}$

58

El.  $\frac{3}{4}$

Fl.  $\frac{3}{4}$  *p*

Cl. Bb.  $\frac{3}{4}$

Perc.  $\frac{3}{4}$  *pp*

Vib.  $\frac{3}{4}$

Guit.  $\frac{3}{4}$  *pp*

Sop.  $\frac{3}{4}$

Vln. I  $\frac{3}{4}$

Vla.  $\frac{3}{4}$

Vc.  $\frac{3}{4}$  *pp* *p* *pp* *m.s.p.* *6* *6* *6*

Cb.  $\frac{3}{4}$  *pp* *p* *pp* *s.p.*

5" 5" 5" 5" 5" 5" 5" 5" 5" 5"



63

El. Fl. Cl. Bb. Perc. Vib. Guit. Sop. Vln. I Vla. Vc. Cb.

*pp* *L.v.* *mp* *pp* *L.v.*

Una condena a muerte es suficiente

Detailed description: This page of a musical score covers measures 63, 64, and 65. The instruments listed on the left are El. (Electric), Fl. (Flute), Cl. Bb. (Clarinet in B-flat), Perc. (Percussion), Vib. (Vibraphone), Guit. (Guitar), Sop. (Soprano), Vln. I (Violin I), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The percussion part in measure 64 features a snare drum hit marked *pp* and a tom-tom hit marked *L.v.*. The guitar part has melodic lines in measures 63 and 65, both marked *pp*, with *L.v.* markings above them. The vocal line in measure 64 contains the lyrics "Una condena a muerte es suficiente" in a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The string parts (Vln. I, Vla., Vc., Cb.) feature long, sustained notes with hairpins and accents throughout the measures.

66

El.

Fl.

Cl. Bb

Perc. *l.v.*  
*pp*

Vib. \*

Guit.

*mp*  
Es la incertidumbre lo que ahorca  
*pp* susurrando  
Lo que me con-su - me

Vln. I *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

Escena 2

♩ = 60

C Secuencia 3 →

0' 00"

2 Delay

El.

Fl.

Cl. Bb

Perc. 1

Perc. 2

Guit.

Sop.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

2

El. **H**

Fl. *6* *3* *6*

Cl. *f*

Perc. *5* *5*

Crot. *6* *6* *6*

Guit. *gliss.*

S.

Vln. I *6*

Vla.

Vc.

Cb. *(tr)* *(tr)*



3

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Crot.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

4

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Crot.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

6

3

6

ff

5

5

6

6

6

gliss.

ord. → m.s.p.

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

(tr)

mf

fff

D

Vine en tu ayuda, vine a acabar con lo que te oprime

Vine para calmar tu voz...

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Crot.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for page 36 includes the following parts and details:

- Vocal Line (S.):** Lyrics include "mis o-jos es\_ tán gas - ta-dos" and "Mi-is o-joses-tán". Dynamics range from *mf* to *f*.
- Flute (Fl.):** Features a complex rhythmic pattern with trills and slurs, marked with *mf* and *f*. Includes a *R.* (ritardando) marking.
- Clarinet (Cl.):** Part is mostly silent with a few notes.
- Percussion (Perc.):** Part is mostly silent.
- Crochet (Crot.):** Part is mostly silent.
- Guitar (Guit.):** Part is mostly silent.
- Violin I (Vln. I):** Part is mostly silent.
- Viola (Vla.):** Features a section marked *s.p.* (sforzando) and *f* with a *5* fingering.
- Violoncello (Vc.):** Features a section marked *s.p.* (sforzando) and *f* with a *5* fingering.
- Contrabass (Cb.):** Part is mostly silent.

...apagar tus gemidos

8

El. (♩)

Fl. *R*

Cl.

Perc.

Crot.

Guit.

S. *mp* susurrando, tenso

gas - ta - dos mis o - jos es - tán gas - ta - dos de su - frir mi voz mis o - jos

Vln. I *trémolo velocísimo* s.p. *ff*

Vla. s.p. → m.s.p. *ff*

Vc. s.p. → m.s.p. *ff*

Cb. *trémolo velocísimo* s.p. *gliss.* *ff*

Detailed description of the musical score: The score is for page 37 of a piece. It features a vocal line (S.) and several instrumental parts. The vocal line has lyrics: "gas - ta - dos mis o - jos es - tán gas - ta - dos de su - frir mi voz mis o - jos". The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Crotales (Crot.), Guitar (Guit.), Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part has a trill-like figure with a wavy line above it labeled 'R'. The Violin I, Viola, and Violoncello parts have tremolo markings and are marked 'ff'. The Contrabass part has a glissando marking and is also marked 'ff'. There are tempo markings 's.p.' (sempre piano) and 'm.s.p.' (meno sempre piano) with arrows indicating changes. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

La única que puede desvanecer  
tu dolor

10

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Crot.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

12

El.  $\text{||} \frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

Fl.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*f* *mp* *f* *f* 6 3 6 3

Cl.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*f*

Perc.  $\text{||} \frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

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

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

S.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*mp susurrando, tenso*  
 voz\_\_\_ mis o - jos es - tán gas - ta - dos de su - frir mi voz me des -

Vln. I  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*s.p.*  
*ff* 5 5 5 5

Vla.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*ff* 5 5 5 5

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

Cb.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*trémolo velocísimo*  
*s.p.*  
*gliss.* *sempre glissando*  
*ff*

14

El.  $\text{||} \frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  Soy la única que puede acabar con lo que te oprime

Fl.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *f* *mf* *R*

Cl.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$

Perc.  $\text{||} \frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$

Crot.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$

Guit.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$

S. ga - rra me in - cre - pa ¿mo - ri - rá

Vln. I *sempre glissando*  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *f* *mf*

Vla.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *f* *mf* *m.s.p. sempre glissando*

Vc.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *f* *mf* *m.s.p. sempre glissando*

Cb.  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$

16

El.  $\text{5/4}$

Fl.  $\text{5/4}$  *f* R

Cl.  $\text{5/4}$

Perc.  $\text{5/4}$

Crot.  $\text{5/4}$

Guit.  $\text{5/4}$

S.  $\text{5/4}$   
tu hi - jo tu hi - jo?

Vln. I  $\text{5/4}$

Vla.  $\text{5/4}$  5

Vc.  $\text{5/4}$

Cb.  $\text{5/4}$



17

El.  $\text{4/4}$

Fl.  $f$  3 3 6 3

Cl.  $f$

Perc.  $f$  5 5 5 5

Crot.  $f$  6 6 6 6

Guit.  $ff$

S.

Vln. I  $m.s.p.$  *sempre glissando*  $ff$  5 5 5 5

Vla.  $m.s.p.$  *gliss.*  $ff$  5 5

Vc.  $s.p.$  *gliss.*  $ff$

Cb. *trémolo velocísimo*  $s.p.$  *gliss.*  $ff$

E  
¡Respóndeme!

18

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Crot.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

20 ¿Dónde escondiste a tu hijo?

**El.**  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

**Fl.**  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

**Cl.**  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

**Perc.**  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

**Crot.**  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

**Guit.**  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

**S.**  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

**Vln. I**  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*ff* *f* *ord.* *s.p.*

**Vla.**  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*f* *mf* *ord.* *s.p.*

**Vc.**  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*mf* *mp* *s.p.* *m.s.p.*

**Cb.**  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*mp* *pp* *s.p.* *m.s.p.*

23

El.  $\text{H } \frac{4}{4}$

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

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

Perc.  $\frac{4}{4}$  *mp* *l.v.*

Crot.  $\frac{4}{4}$  muta a vib. Vibráfono motor on

Guit.  $\frac{4}{4}$  *f* *p* *legato* *p*

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

Vln. I  $\frac{4}{4}$  *f* *ppp* *m.s.p.*

Vla.  $\frac{4}{4}$  *f* *s.p.* 6

Vc.  $\frac{4}{4}$  *f* *s.p.* 5

Cb.  $\frac{4}{4}$  *f* *m.s.p.* *acelerar y retardar el trino ad lib.*

25

El.

Fl.

Cl. *quasi tonlos*

Perc.

Perc. 2 *legato* *pp* *ppp* *motor off* \*

Guit. *ppp*

S.

Vln. I *s.p.* *tr* *ppp* *pppp*

Vla. *s.t.* *ppp*

Vc. *s.t.* *ppp*

Cb. *(tr)* *tr* *ppp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 46, is titled '(Secuencia 3)' and is marked with a time signature of 1' 33". The score is arranged in a vertical system with ten staves. The instruments are: El. (Euphonium), Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Perc. (Percussion), Perc. 2 (Percussion 2), Guit. (Guitar), S. (Soprano), Vln. I (Violin I), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The Clarinet part is marked 'quasi tonlos' and features a long, continuous melodic line with a 'ppp' dynamic. The Percussion 2 part is marked 'legato' and 'pp', with a 'motor off' instruction and an asterisk at the end. The Guitar part is marked 'ppp'. The Violin I part has a 's.p.' (sordina) marking and a 'tr' (trill) marking, with dynamics 'ppp' and 'pppp'. The Viola and Violoncello parts have 's.t.' (sul tasto) markings and 'ppp' dynamics. The Contrabass part has '(tr)' and 'tr' markings and a 'ppp' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

F  
Secuencia 4

27  
0' 00"

El.

Ah

Fl.

Cl.

Perc.

Perc. 2

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for page 47 includes the following parts and markings:

- Vocal (El.):** A long note with the text "Ah" below it.
- Percussion (Perc.):** Features a box labeled 'D' above the staff. Dynamics include *pp* and *p* with hairpins. The instruction *l.v.* appears twice.
- Percussion 2 (Perc. 2):** Includes the instruction "muta a crótalos" and "Crótalos". A box labeled 'D' is above the staff. Dynamics include *pp* and *l.v.*
- Vln. I:** Dynamics include *mp* and *ppp*. The instruction *s.t.* is above the staff.
- Vla.:** Dynamics include *pp*. The instruction *s.t.* is above the staff.
- Vc.:** Dynamics include *pp*. The instruction *s.t.* is above the staff.
- Cb.:** Dynamics include *s.p.* with Roman numerals I and II.

*ppp* casi como un sonido externo

32

El. *Gatos salvajes se juntarán...*

Fl.

Cl. *ppp < p ppp ppp < mp ppp p*

Perc. *l.v. pp mp pp mp pp mf*

Crot. *l.v. p*

Guit.

S.

Vln. I *mp > pp mp > pp mp > pp mp > pp*

Vla. *pp < > < >*

Vc. *pp*

Cb. *(♩)*

36 0' 38" 0' 44"

El.  $\text{2/4}$   $\text{3/4}$   $\text{4/4}$  ¿Lilith?

Fl.  $\text{2/4}$   $\text{3/4}$   $\text{4/4}$

Cl.  $\text{2/4}$   $\text{3/4}$   $\text{4/4}$  *pp*

Perc.  $\text{2/4}$   $\text{3/4}$   $\text{4/4}$  *p*  $\rightarrow$  *mp* *L.v.* *mp* *L.v.* *p*

Crot.  $\text{2/4}$   $\text{3/4}$   $\text{4/4}$  Percusiones *p* *L.v.*

Guit.  $\text{2/4}$   $\text{3/4}$   $\text{4/4}$

S.  $\text{2/4}$   $\text{3/4}$   $\text{4/4}$  Así decían... eso contaban... cuando niña También ahí reposará Lilith...

Vln. I  $\text{2/4}$   $\text{3/4}$   $\text{4/4}$  *pp*  $\rightarrow$  *mp*  $\rightarrow$  *pp* ord.  $\rightarrow$  s.p.  $\rightarrow$  ord.

Vla.  $\text{2/4}$   $\text{3/4}$   $\text{4/4}$

Vc.  $\text{2/4}$   $\text{3/4}$   $\text{4/4}$

Cb.  $\text{2/4}$   $\text{3/4}$   $\text{4/4}$



40

El.  $\text{H } \frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

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

Cl.  $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*mp > pp* *p < p* *pp < mf > pp*

Perc.  $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*mp* *mp* *p* *mp* *p < mp*  
*l.v.* *l.v.* *l.v.*  
 Wood blocks

Perc.  $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*mp >* *p* *mp*  
 3

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

S.  $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
 Que se hará con una guarida...  
*mf*  
 Mi hi \_\_\_\_\_ jo

Vln. I  $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*pp < mp > pp* *p < mf > p*  
*s.p.* *s.p.*

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

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

Cb.  $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   
*flaut. s.t.*  
*mp* *mf*

El.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Fl.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Cl.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*p* < *mf* > *mf* *p*

Perc.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*mp* *p* *mp* *mp* *p* *mp* *seco!*

Perc.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*mp* *mp*

Guit.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

S.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*mf* *gritando*  
 ¡Mi\_hi\_\_\_\_\_jo\_co-rre pe - li - gro!

Vln. I  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*p* < *mf* > *p* *p* < *mf* > *p* *s.p.*

Vla.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Vc.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Cb.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   
*f* *flaut.* *s.t.* *mp* *mf* *f* *mp* < *mf* >

47

El.  $\parallel$   $\frac{4}{4}$   $\parallel$   $\frac{3}{4}$

Fl.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  *p*

Cl. *mp* *mf* *mp*  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  *pp*

Perc. *mp*  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  *p* *mf* *l.v.*

Perc. *p*  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  *mf*

Gran cassa

Guit.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

S. *mf* hablando  $\longrightarrow$  gritando  $\frac{3}{4}$   
 Su vida como pago por la muerte de otros  
 Mi ——— hi - jo

Vln. I  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  *pp* *f*

Vla.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Vc.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Cb. *flaut. s.t.* *mp* *mf* *f* *m.s.p.* *mp* *s.p.* *mf*

49

El. Ah

Fl. *ff* *mf*

Cl. *mf* *f* *pp*

Perc. Bongós Conga *mf* 5 5 *pp* *p* *p*

Perc. Bongós Conga *mp* 5 5 *ppp* 3 *p*

Guit. *mf*

S.

Vln. I *mf* 5 5 *trémolo velocísimo s.p.*

Vla. *mf* *trémolo velocísimo s.p.*

Vc. I *mf* *mp* *f* *mp* *m.s.p.* *tr* *s.p.* *(trino 1/2 tono sempre)*

Cb. *mf* *f* *mf* *m.s.p. acelerar y retardar el trino ad lib.*

51

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

(secuencia 4) → 01'37"

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

El. **||**

Fl. *mf* *mf*

Cl. *pp* *pp* *mf*

Perc. *mf* *p* *mp* *f* 5

Perc. *mf* *p* *mp* *f* 5 5

Guit. *mf* *f* *gliss.*

S.

Vln. I *mf* 5 *f* 5

Vla. *mf* *f* *s.p. gliss.*

Vc. *mp* *p* *gliss.*

Cb. *mp* *p* *mp* *f* *ord.* (Trino 1/4 tono sempre)

54

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Perc.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

m.s.p. *mf*

m.s.p. *mp* *gliss.*

m.s.p. *mf* *f* *mf*

*tr*

*acelerar y retardar el trino ad lib.*



El. **||**

Fl. *<mf>* *<mf>* *mf* *<mf>* *<mf>* *<mf>*

Cl. *pp* *f*

Perc. *f* *pp subito*

Perc. *f* *pp subito*

Guit. *mp* *mf* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

S.

Vln. I *mp* *mf* *s.p. gliss.* *5* *5*

Vla. *mp* *mf* *s.p. gliss.*

Vc. *mf* *f* *gliss.* *gliss.* *m.s.p.* *tr* *(ϕ)*

Cb. *mf* *f* *tr* *simile*

56

El.  $\parallel$

Fl. *mf* *f* *mf* *f* *f*

Cl. *pp* *p* *legato*

Perc. *mp* *mf* *p* *5*

Perc. *mp*

Guit. *mp* *pp*

S.

Vln. I *mf* *5* *5* *mf* *5* *5*

Vla. *mf* *mf* *s.p.* *gliss.*

Vc. *mp* *mf* *s.p.*

Cb. *p* *tr* (trino 1/4 tono sempre)

57

El.  $\text{H } \frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$

Fl.  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *flatt.* *ff*

Cl.  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *mp* *mf* *f*

Perc.  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *mf* *p* *mf* *p*

Perc.  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Guit.  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *ff* *gliss.*

S.  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$

Vln. I  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *mf* *f* *ff* *s.p.* *m.s.p.*

Vla.  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *mf* *f* *ff* *s.p.* *m.s.p.*

Vc.  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *f* *f* *ff* *ord.*

Cb.  $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$  *mp* *p* *f* *ff* *(tr)*

58

El.  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

Fl.  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$  *mp*

Cl.  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

Perc.  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$  *mf* *p*  $\rightarrow$  *pp*

Perc.  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$  *p* *p*  $\rightarrow$  *pp* 3

Guit.  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

S.  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$

Vln. I  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$  *ff*  $\rightarrow$  *f* m.s.p.  $\rightarrow$  s.p.

Vla.  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$  *f*  $\rightarrow$  *mf* s.p.  $\rightarrow$  ord. II

Vc.  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$  *mf*  $\rightarrow$  *mp* s.p.  $\rightarrow$  ord. *pp* s.p. *tr*  $\phi$  *s*

Cb.  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$  *mp*  $\rightarrow$  *pp* ord.  $\rightarrow$  s.t. III (J)

60

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

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

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

Perc.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$  *p* *pp* *l.v.*

Perc.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$  *p* *pp* *5* *3*

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

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

Vln. I  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$  *s.p.* *pp* *5* *mp* *5* *pp* *ord.* *sempre gliss.* *pp* *5* *5* *5* *5* *ppp*

Vla.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$  *s.p.* *pp* *5* *mp* *5* *pp*

Vc.  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$  *tr* *ppp*

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

♩=72

63

El.  $\text{7/8}$   $\text{9/8}$   $\text{4/4}$   $\text{2/4}$   $\text{4/4}$

Fl.  $\text{7/8}$   $\text{9/8}$   $\text{4/4}$   $\text{2/4}$   $\text{4/4}$

6:4

Cl.  $\text{7/8}$   $\text{9/8}$   $\text{4/4}$   $\text{2/4}$   $\text{4/4}$

Perc.  $\text{7/8}$   $\text{9/8}$   $\text{4/4}$   $\text{2/4}$   $\text{4/4}$

*l.v.*  
*mp*

Perc.  $\text{7/8}$   $\text{9/8}$   $\text{4/4}$   $\text{2/4}$   $\text{4/4}$

*muta a vib.* *Vibráfono*  
*Ped. mp* \*

Guit.  $\text{7/8}$   $\text{9/8}$   $\text{4/4}$   $\text{2/4}$   $\text{4/4}$

*mp* *7:4* *l.v.* *mp* *7:4* *5:4* *l.v.*

S.  $\text{7/8}$   $\text{9/8}$   $\text{4/4}$   $\text{2/4}$   $\text{4/4}$

Vln. I  $\text{7/8}$   $\text{9/8}$   $\text{4/4}$   $\text{2/4}$   $\text{4/4}$

*♩=72*  
*velocissimo, a la punta*  
*s.p.* *(j)* *gliss.*  
*pp* *< p* *pp* *p* *pp*

Vla.  $\text{7/8}$   $\text{9/8}$   $\text{4/4}$   $\text{2/4}$   $\text{4/4}$

*grattato* *(j)*  
*p* *pp* *p* *pp*

Vc.  $\text{7/8}$   $\text{9/8}$   $\text{4/4}$   $\text{2/4}$   $\text{4/4}$

*(tr)* *s.p.* *(j)* *gliss.*  
*pp* *p* *pp*

Cb.  $\text{7/8}$   $\text{9/8}$   $\text{4/4}$   $\text{2/4}$   $\text{4/4}$

*s.p.* *(j)* *tr*  
*pp* *p* *pp*

67

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Perc.

Guit.

casi imperceptible, como un sonido externo  
8<sup>va</sup>

S.

Vln. I

ord. vib. amplio

Vla.

Vc.

Cb.

como un sonido externo  
variar la velocidad del trémolo ad lib.

70

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Perc.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

Tam-Tam

oscilar +/- 1/4 tono

6:4

5:4

7:4

pp

p

mp

mf

f

L.v.

gliss.

tr

IV s.p.

III s.p.

I s.p.

m.s.p.

65



74

El.  $\text{||} \frac{2}{4}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{2}{4}$

Fl.  $\frac{2}{4}$  jet whistle *mf* *mp* *p* tr

Cl. *p* *mp* *p* tr *p* *pp* *p*

Perc.  $\frac{2}{4}$  *pp* *p* *p* *l.v.* *l.v.*

Perc.  $\frac{2}{4}$  *p* *mp* *p*  $\frac{3:2}$   $\frac{5:4$  \* *mp* *mf* *led.*

Guit.  $\frac{2}{4}$  *p* *mf* *l.v.* *p* *mf* *l.v.*

Perc.  $\frac{2}{4}$  hablando, con intensidad *mp* 3 3 Guar-dasuvi - da

Vln. I  $\frac{2}{4}$  *p* *mf* *p* *mf* vib. amplio s.p.

Vla.  $\frac{2}{4}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{2}{4}$  m.s.p. *mf* II s.p. *mf*

Vc.  $\frac{2}{4}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{2}{4}$  III s.p. *p* s.p. *mf* m.s.p.

Cb.  $\frac{2}{4}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{2}{4}$  *mf* *mf*

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Perc.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. (tr) *mp* *mf* *mp* *mp*

Cl. *pp* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

Perc. *pp* *p* *p* *mp*

Perc. \*

Guit. *p* *mp* *mp*

S. *mp* *mf* *mp*

¡Oh Se - ñor! No

Vln. I *mf* *p* *mp* *p*

s.p. *8va*

Vla. *p*

s.p. *tr* *p*

Cb. *p* *mf*

como un sonido externo  
variar la velocidad del trémolo ad lib.

80

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Perc.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

*mp*

*p* *pp* *mp*

*mf*

*mp* *mf* *mf* *mp*

*mp* *mf*

*mp* *mf* *mf* *mp*

*p* *pp* *mp*

*mf*

*mf* *mp* *mf* *mf*

lo de 5 jes Mo\_

s.p.

8<sup>va</sup> tr

*mp* *mf*

(tr)

*mf* s.p. *mp*

ord. s.p.

*p* *mf* *p* *mf*

82

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Perc.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Guit.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score for page 88. The score is for a full orchestra and includes a soloist (Saxophone). The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute (Fl.) part features a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *mf*. The Clarinet (Cl.) part has a similar melodic line with dynamics *mp*, *mf*, *f*, and *mf*. The Percussion (Perc.) part includes a rhythmic pattern with a 5:4 time signature and a 6:6 time signature, with a dynamic of *f*. The Guitar (Guit.) part has a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. The Saxophone (S.) part has a melodic line with lyrics: "¡Oh Se - ñor!". The Violin I (Vln. I) part has a melodic line with dynamics *mp* and *f*. The Viola (Vla.) part has a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line with dynamics *mp* and *f*. The Contrabass (Cb.) part has a melodic line with dynamics *p*, *ff*, and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

91

El.  $\text{||}$   $\frac{4}{4}$

Fl.  $f$   $p$

Cl.  $f$   $p$

Perc.  $mp$   $pp$

Perc.  $mf$   $f$   $tr$

Guit.  $mf$   $7:4$   $7:4$   $f$   $p$  *rasgueo*

S.

Vln. I  $mp$   $f$   $ppp$  *s.p.* *m.s.p.* *tr*

Vla.  $mf$   $f$   $pp$  *s.p.* *m.s.p.* *s.p.*

Vc.  $mf$   $f$   $pp$  *s.p.*

Cb.  $mf$   $f$   $pp$  *tr* *s.p.*

♩=64

94

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Perc.

Guit.

S.

♩=64

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.



97

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Perc.

Guit.

La que se ha cansado de llorar soy yo  
 ¿Por - qué llo - ras?

Vln. I *Velocissimo a la punta s.p. 8va*

Vla.

Vc.

Cb.

100

El.

Fl. *rit.*

Cl. *ppp*

Perc.

Perc.

Guit.

S. *susurrando*  
El dolor es mío, no tuyo...

Vln. I *gliss.*

Vla.

Vc.

Cb.

G Secuencia 5

00' 00" → 00' 17"

El.

Percussion

Perc.

S.

104 entre sus raíces... en su copa...  
en su copa...

Perc.

Perc.

S.

107 en el centro Lilith... el pájaro de la tempestad  
en su copa...

Perc.

Perc.

S.

Hablando apresurado, con angustia

110 teniendo que huir...

El.

Perc.

S. El destruyó la casa de Lilith...

ca sa hu ir hu ir

113 El destruyó la casa de Lilith... cortó el árbol...

El.

Perc.

S. la ca-sa ca - sa la la cor

116 su copa... y luego la gente de la ciudad...

El. entre sus raíces... en su copa...

Perc.

S. tó Había situado su nido... ah

119 en su copa había colocado su cría... en su copa...

El.

Perc.

Perc.

S.

en el cen\_ tro su\_ ca\_ sa no\_ no\_

122 el pájaro de la tempestad...

El.

Perc.

Perc.

S.

el\_ no\_ El pájaro de la tempestad el\_ des\_ tru\_

125 el destruyó la casa de Lilith... cortó el arbol...

El.

Perc.

Perc.

S.

yó\_ ah\_ dispersó sus escombros...

128 y dispersó sus escombros... Lilith...

El.

Perc.

Perc.

S.

131 ¡Lilith! ¡Lilith! ¿Lilith?

El.

Perc.

Perc.

S.

134 ¡Ah! y luego las gentes de la ciudad vinieron a buscarla...

El.

Perc.

Perc.

S.

138

El.

Perc.

Perc.

*con calma*

S. En el tiempo todo se diluye... cambia... Los nombres también

142

El.

S. Condenada a morir

146

El.

S.

150

El.

S. El dolor es mío, no tuyo...

# Escena 3

I Secuencia 6

0'00" ↓ Gotas de agua

3 Reverberación + Resonador + Delay

4 Reverberación

1'30"

Electrónica

Flauta

Clarinete en Bb

Percusión 1

Percusión 2

Guitarra

Soprano

Violin I

Viola

Violoncello

Contrabajo

Diálogo dramatizado

**Lilith:**  
Necesito saber dónde está tu hijo, a eso he venido.

**Lil:**  
Mi hijo no está aquí. Aquí adentro no hay vida, él no pertenece a estas cuatro paredes.  
Antes afuera, los ojos buscaban un lugar seguro, ¿dónde? ¿dónde esconderlo?  
Esconderlo... Salvarle la vida.  
Ahora pueden asfixiarme dentro de estas cuatro paredes, mi hijo ya está a salvo.  
Dios habrá de cuidar que no muera.

Tu hijo está escondido en otro lado, pero la llave está aquí, en tu voz.

Tu hijo encarna mi venganza.

¿Para qué quieres saberlo?



♩=60  
 J Secuencia 7

I  
 0'00"  
 Piano preparado

El.  $\text{2/4}$

Fl.  $\text{2/4}$   
*p* → *mp* *mf*

Cl.  $\text{2/4}$   
*pp* *mp*

Perc. 1  $\text{2/4}$   
*p* *mp*

Perc. 2  $\text{2/4}$   
*p* *pp* *p* *mp*

Gtr.  $\text{2/4}$   
*mp* *mp* *mp*

S.  
*mp*  
 Oh mm ah <sub>3</sub> Se mm ga Se - ñor mm ga ah ven

Vln. 1  $\text{2/4}$   
*pp* < *mp* > *pp* *pp* *mp* *mp*

Vla.  $\text{2/4}$   
*pizz.* *p* *arco salt.* *s.p.* *m.s.p.* *mp* *pizz.*

Vc.  $\text{2/4}$   
*col legno batt.* *p* *pizz.* *mp* *p*

Cb.  $\text{2/4}$   
*pizz.* *mp* *arco s.p.* *sfz* *mp* *sfz* > *p* *s.t.*

3

El. **||**

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

Cl. *pp* *mp*

Perc. 1 *p* *mp* *mf*

Perc. 2 *p* *mp* *p* *mp*

Gtr. Tambura *mf* *l.v.*

S. *mm\_ mm\_ ga di - me al di - me ga al mm\_ que*

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

Vla. *c.l.b.* *arco s.p.* *p* *mp* *tr. (s)*

Vc. *arco* *Il tr. (s)* *c.l.b.* *arco m.s.p.* *pizz.* *5* *pp* *mf* *pp* *p* *mp* *mf* *mp*

Cb. *m.s.p.* *s.p.* *tr.* *pizz.* *mf* *p* *mf*

El.

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

Cl. *pp* *mf* *pp*

Perc. 1 *p* *mp* *mf* *p < mp > p*

Perc. 2 *p* *mp* *mp* *tr*

Gtr. *b* *b* *b* *b*

S. *mi* *hi - jo* *es - ta* *es - ta* *ra -* *rá* *a* *sal - vo*

Vln. I *mf* *mp* *mf* *p* *sfz*

Vla. *tr* *c.l.b.* *arco salt. s.p. → ord.* *mf* *p* *arco salt. s.p. → ord.*

Vc. *arco salt. s.p. → ord.* *mf* *p* *c.l.b.* *5* *mp*

Cb. *arco s.t. → s.p.* *p* *mf* *pizz.*

7

Piano preparado

El.

Fl. *tongue ram*

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S. *di-meal o - i - do que mi hi - joes - ta - rá a sal - vo* *Por mm ah 3 qué mm ga*

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

Tambura

Annotations: arco s.p., m.s.p., arco salt., arco 3, c.l.b., s.t., tr

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

s.p.  
 arco salt. s.p. → ord.  
 m.s.p.  
 arco s.t. → s.p.  
 pizz.  
 c.l.b.

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

arco salt. ord. → s.p.

arco salt. s.p. → ord.

arco ord. → s.p.

salt. s.p. → m.s.p.

arpeggio irregular muy rápido

c.l.b.

pizz.

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.



El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

(Secuencia 7)

0' 40"

20

El.

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

Cl. *pp* *pp*

Perc. 1 *p* *mp* *p* *mf*

Perc. 2 *mp* *mf*

Gtr. *mp* *f* *mp* *tambura*

S. *mp* *mf* *mp*

Vln. 1 *mf* *mp* *mf* *p* *sfz*

Vla. *mp* *arco ord.* *s.p.*

Vc. *s.p.* *mf* *mp* *mf* *c.l.b.*

Cb. *arco s.t.* *s.p.* *pizz.* *p* *mf* *mp* *arco ord.* *mp*

te es-con-des ga te es - con\_ des\_ Oh mm ah\_ te ah\_

22

El. 

Fl. 

Cl. 

Perc. 1 

Perc. 2 

Gtr. 

S. 

Vln. 1 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

5 Reverberación

seco

6

ord. s.p.

arco salt. ord. → s.p.

III pizz.

arco s.p. tr

→ s.p. → m.s.p.

\*Recitar el texto de la manera descrita en la partitura adjunta

\* Partitura adjunta

ca. ♩=84

Soprano

Oh Se-ñor ven di-me al o-í-do que Oh Se-ñor ven ven di-me

S.

Oh Se-ñor ven di-me al o-í-do ven di-me

S.

al o-í-do que di-me que di-me que mi hi-jo

S.

Oh Se-ñor ven di-me al o-í-do que mi hi-jo

(susurrando)

S.

es-ta-rá a sal-vo Oh Se-ñor ven di-me al o-í-do que mi hi-jo es-ta-rá a sal-vo Oh Se-ñor Se-ñor

24

El.  $\text{H } \frac{2}{4}$

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

Cl.  $\frac{2}{4}$  *mf*

Perc. 1  $\text{H } \frac{2}{4}$

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

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

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

Vln. 1  $\frac{2}{4}$  *mf* s.p.

Vla.  $\frac{2}{4}$  *mf* arco

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

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

Detailed description: This page of a musical score covers measures 24 and 25. The music is in 2/4 time. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are marked *mf* and play a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals. The Violin 1 (Vln. 1) part is also marked *mf* and includes a *s.p.* (sordina) instruction. The Viola (Vla.) part is marked *mf* and includes an *arco* instruction. The Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Guitar (Gtr.), Saxophone (S.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) parts are currently silent, indicated by a horizontal line with a bar through it.

26

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*mf*

*f*

*mf*

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

30

El.

Fl. *mf* *ff*

Cl. *f* *ff*

Perc. 1 *mf* *f* *seco*

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. 1 *f* *mf* *f* ord. s.p.

Vla. *f* ord. s.p.

Vc. *f* ord. s.p.

Cb. *f* s.p.





6 Delay + Armonizador + Reverberación

34

El. 

Fl. 

Cl. 

Perc. 1 

Perc. 2 

Gtr. 

**Lilith:**  
Entre tu hijo y yo hay una gran barrera:  
las palabras que sólo tú puedes pronunciar,  
el lugar donde está escondido.

**Lil:**  
No te lo diré

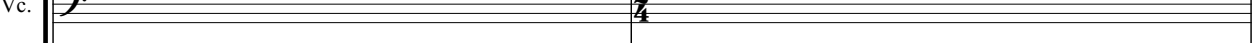
**Lilith:**  
Veo morir a cien de mis hijos cada día.  
Conozco tu dolor.

**Lil:**  
¿Lo conoces?

**Lilith:**  
Cien

Vln. 1 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

Sop.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

Ca - da dí - a Cien hi - jos Ca - da dí - a

38

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

Sop.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

El co - ra - zón an - ne - ga - do sein - fla - ma sein - fla - ma y pa -

40

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

Sop.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

re - ce que va a es - ta - llar Es el do - lor que as - fi - xia

42

El.  $\text{H}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$

Fl.  $\text{mf}$   $\text{ff}$   $\text{mf}$   $\text{ff}$

Cl.  $\text{mf}$   $\text{ff}$   $f$   $\text{ff}$

Perc. 1  $\text{mf}$   $\text{f}$  *seco*

Perc. 2 m.d. (b)  $\text{mf}$   $f$   
m.i. (g)

Gtr.  $\text{mf}$   $f$

S.

Vln. 1  $\text{mf}$   $f$   $\text{mf}$   $f$   
ord.  $\rightarrow$  s.p.

Vla. ord.  $\rightarrow$  s.p.

Vc. ord.  $\rightarrow$  s.p.

Cb.  $f$   $f$   
s.p.

L Secuencia 9

44 0' 00" Piano preparado

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

Annotations: arco salt., s.p., m.s.p., arco, pizz., arco m.s.p., arco, pizz., s.p. + presión



El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

50 Conozco tu dolor 7 Delay

El.

Fl. *T.R.*  
*mf*

Cl. *mf*

Perc. 1 *mp* *p < mf > p*

Perc. 2 *mp* *mf*

Gtr. *mf*

S. *mf*  
e - a e - a e - a ¿Lo conoces?

Vln. 1 *p* *mf* *p* *mp* *f* *p*  
*s.p.* *tr* *arco salt. s.p.* *m.s.p.*

Vla. *mf* *p* *f* *pizz.*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f* *s.p.*

El.  $\text{H } \frac{2}{4}$

Fl.  $\frac{2}{4}$  *pp* *mp* *mp*

Cl.  $\frac{2}{4}$  *pp* *mp* *mp* *pp*

Perc. 1  $\frac{2}{4}$

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

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

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

Vln. 1  $\frac{2}{4}$  (tr) c.l.b. pizz. *mp* *mf*

Vla.  $\frac{2}{4}$  arco salt. s.p. *mp* *p* *mf* *mp* *p*

Vc.  $\frac{2}{4}$  pizz. arco ord. s.p. *mf* *p* *mf*

Cb.  $\frac{2}{4}$  ord. s.t. pizz. arco s.p. *mf* *p* *mf* *p*

8 Delay + Armonizador + Reverberación

Piano preparado

54

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

El.

Fl. T.R.  
*mp* *mf* *mf* *p* *mp*

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S. 
 ¿has - ta cuán - do? ah ah se ah te

Vln. 1 
*p* *mp* *mf* *mp* pizz.

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

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

Cb. 
 ord. *p* *mp* *mf* *p* *mf* pizz. arco ord. s.p. + presión

60

El.

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

Cl. *mf* *pp* *mf*

Perc. 1 *p* *mf* *p* *mf* *mf* *p* *mf*

Perc. 2 *mp* *mp* *mp* *mf*

Gtr. *p* *mf*

S. *mp* *f* *mf* *mp* *f*  
 e - o e - o e - o ah - ga ol - vi - dan - do

Vln. 1 *mf* *p* *sfz* *mf* *p* *mf* *p*

Vla. *mp* *mf* *f*

Vc. *mp* *sfz* *mp* *f*

Cb. *p* *mp* *mf* *mf* *f* *mf* *f*

Annotations: arco salt. ord. s.p., salt. s.p. m.s.p., s.p., arpeggio irregular muy rápido, c.l.b., pizz., arco presión normal ord. s.p., ord. s.p., tr.

62

El. *mp*

Fl. *mp* *p* *p*

Cl. *p*

Perc. 1 *mp* *p* *pp*

Perc. 2 *mp*

Gtr.

No te lo diré ah

Vln. 1 *mp* arco s.t. 3 3 3

Vla. *mp* arco s.t. pizz. s.p.

Vc. *mf*

Cb. ord. *p* *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 62 to 64. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Percussion 1 (Perc. 1) and 2 (Perc. 2). The string section includes Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line features the lyrics "No te lo diré" and "ah". The score includes various dynamics such as *mp*, *p*, *pp*, and *mf*, as well as performance instructions like *arco s.t.*, *pizz.*, and *ord.*. Measure 62 shows the Flute and Clarinet entering with *mp* dynamics. Measure 63 features a crescendo in the Flute and Clarinet, with the Flute reaching *p* and the Clarinet *p*. Percussion 1 has a *pp* dynamic in measure 63. Measure 64 shows the Flute and Clarinet playing *p*. The vocal line has a *mp* dynamic. The string section has a *mp* dynamic in measure 63, with the Viola playing *pizz.* and the Cb. playing *ord.* with a *p* dynamic. The Vln. 1 part has a *mp* dynamic and features three triplet figures. The Vc. part has a *mf* dynamic. The Perc. 1 part has a *pp* dynamic in measure 63. The Perc. 2 part has a *mp* dynamic in measure 64.



64 Piano preparado

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

66

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

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

*mp* *pp*

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

*mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

*mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

*mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

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

arpeggio irregular muy rápido

gliss.

s.p.

arco ord.

pizz.

arco ord.

pizz.

arco s.t.

e - a e - a e - a te e - a es-con-de-rás ga te mm p k

3 3 3 3

5

3 3

(tr)



(Secuencia 9) → 1' 03" ↓ 0' 00"

M Secuencia 10

70

El. 9 Delay Piano preparado

Fl.

Cl. *f*

Perc. 1 *p* *mf*

Perc. 2 6 6

Gtr. rasgueo *p* *mf* Secuencia 10

S. *f* **gritando** ¡El dolor es mío, no tuyo! Tu dolor y el mío llevan el mismo nombre/Tu dolor/

Vln. 1 *mf* *f* s.p.

Vla. arco ord. *f* s.p.

Vc. *f* s.p.

Cb. *f* s.p.

72 0' 02" → 0' 53"

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

Tu dolor y el mío/El castigo será tu dolor y el mío/Será mi muerte/El mismo nombre/Será/Mi redención será que el viva/El castigo/Será/Cerrar el pacto, ceder el dolor/Tu dolor y el mío llevan el mismo nombre/Tu dolor/Tu dolor y el mío/El castigo será tu dolor y el mío/Será mi muerte/El mismo nombre/Será/Mi redención será que el viva/El castigo/Será/ Cerrar el pacto, ceder el dolor/Tu dolor/El castigo/El mío/Ceder el dolor/El pacto/Yo doy mi muerte/ Yo/Me reconozco en ti/En/Tu dolor y el mío/Me reconozco/ Cerrar el pacto/En ti/Mi hijo obtiene la vida/Yo doy mi muerte/La vida/Me reconozco en/Ella atrapada en cuatro paredes/Yo/Mi muerte/Yo atrapada en la eternidad/Yo/Ella/ La vida y la muerte/Ella atrapada en cuatro paredes, yo atrapada en la eternidad/Ella llora el peligro de un hijo, yo lloro la pérdida constante, infinita, el acto que se repite cada día/Tu dolor y el mío/El peligro de un hijo/El castigo/La pérdida constante/Ella carga con la muerte y yo/ Me reconozco en ti/

La vida y la muerte/Tu dolor y el mío/

Vln. 1

Vla.


Vc.

Cb.

0' 56"

74

El.  (grillos+gliss.)

Fl. 

Cl. 

Perc. 1 


Perc. 2 

Gtr. 

Vcl.  Ella carga con la muerte y yo cargo con la vida/ El castigo/El pacto/

Vln. 1  **ff**

Vla.  **ff**

Vc.  **f**

Cb.  **f**

76

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

S. El dolor/La vida y la muerte | Tu dolor y el mío

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

78

El.

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

La vida y la muerte

Las dos caras de una misma cosa!!

*mf*

*ff*

*ff*



1' 07" → 1' 15"

El. (grillos) *gliss.*

Fl.

Cl.

Perc. 1 *pp*

Perc. 2

Gtr. *mp* *m.i. con slide P* *gliss.*

S.

Vln. 1 *mf* *s.p. gliss.* *p*

Vla. *mf* *s.p. gliss.* *p*

Vc. *mf* *s.p. gliss.* *p*

Cb. *mf* *s.p. gliss.* *p*

82 1' 20" 1' 25" 1' 45"

El. *gliss.*  
(murmullos) (grillos)

Fl.

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Gtr. *gliss.* I

S.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Cb.

# Escena 4

0' 00" →

Continúa secuencia 10 (grillos)

Electrónica

Soprano

**Lilith:**  
 Romper el ciclo, el eterno regreso...  
 Romper el ciclo, salvar un hijo.  
 Ella y yo, las dos caras de una misma cosa.  
 Una misma cosa, un mismo hijo.

0' 25" 0' 30"

El.

S. *sin vibrato* **pp** *mp* **pp** *poco vibrato* **pp**

u o n ro

0' 35" 0' 40"

El.

S. **mp** **pp** **pp**

m iu - - - -

0' 45" 0' 50"

El.

S. **mp sostenuto** **p sub.**

ne - - - - a a

0' 55" 1' 00"

El.

S. **pp** *vibrato normal* **p**

no - - - - ro -

1' 05" 1' 10"

El.

S. **mp** **p** **p**

mi iu - ne

O Secuencia 11

0' 00"

Voces  
femeninas

Flauta  
Clarinete en Bb

Percusión

Vibráfono

Guitarra

Soprano

**Lilith:**  
Alcanzar la  
redención

Violín

Viola

Violoncello

Contrabajo

The musical score is arranged vertically. At the top, a box labeled 'O Secuencia 11' has an arrow pointing to the right, with '1'15"' above it and '1'20"' below it. A time signature '0' 00"' is placed at the beginning of the vocal line. The vocal line (Soprano) starts with a note on a ledger line below the staff, with the lyrics 'ra' and 'Lilith: Alcanzar la redención' below it. A dynamic marking *mf* is placed above the vocal line. The instrumental staves are mostly empty, with some dynamic markings and performance instructions. The Violín staff has a dynamic marking *p* and *mp*, and instructions 'III s.t.' and 'IV' above it, and 'ord.' to the right. The Viola and Violoncello staves have a dynamic marking *p ↔ mp* and instructions 'pizz.' and 'Tocar las alturas escritas en la caja en cualquier orden de acuerdo al ritmo proporcional'. The Contrabajo staff has a dynamic marking *p* and *mp*, and instructions 'II s.t.' and 'ord.'.

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Vib.

Guit.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

*pp* *mp* *pp*

Vibráfono

*pp* *mp*

v

Tocar las alturas escritas en la caja en cualquier orden de acuerdo al ritmo proporcional

*p ↔ mp*

sin vibrato

*pp* *mp* *pp*

Salvar un hijo

u o n

s.p. ord. s.p.

*p ↔ mp*

s.p.

*p ↔ mp*

P

Shhh no llores mi niño, estás seguro, en mis brazos.

En mis brazos, los brazos de tu madre.

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Vib.

Guit.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

pp mp pp

pp mp pp

p mp

pp

pp poco vibrato mp pp

ro m

ord. s.p. tr mf pp ord. s.p. tr pp

pp mf pp p mf

ord. II III

No llores mi niño, estás seguro,  
salvarás la vida.

(Secuencia 11)

0' 40"

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Vib.

Guit.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Nadie te persigue, es tu nuevo hogar.

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Vib.

Guit.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

iu - ne - - - a

*pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *p* *mf* *p* *pp* *mf* *p* *s.p.* *ord.*



Q Secuencia 12

0' 00"

Voces  
femeninas

Fl.

Cl.

Perc.

Vib.

Guit.

**Lil:**

Estoy lista para morir

Los oigo, ya llegan por mí

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, a box labeled "Q Secuencia 12" spans from the beginning to the 2' 10" mark. The vocal line, marked "Lil:", has lyrics in Spanish: "Estoy lista para morir" and "Los oigo, ya llegan por mí". The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Guit.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). A box labeled "V" and "IV" is placed above the guitar staff. The score is divided into two measures by a vertical dashed line at the 2' 10" mark.

campanas 0'15"

El. Fl. Cl. Perc. Vib. Guit. S. Vln. Vla. Vc. Cb.

La celda se abre, el metal trae sonidos mortales. Los sonidos no tocan

III IV

III II I

arco ord.

arco ord.

arco ord.

mp mf p pp pp p mf

2

El.

Fl. *pp* *mp* *pp*

Cl. *pp* *mp* *pp*

Perc. *pp* *mp* *pp*

Vib. *pp* *mp* *pp*

Guit. *pp* *mp* *pp*

S. a mi hijo, no lo alcanzan

Vln. *mf* *pp*

Vla. *mf* *pp*

Vc. *mp* *p* *pp* s.p. I II

Cb. *p*

3

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Vib.

Guit.

S.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

4 -----

El.

Fl.

Cl.

Perc.

Vib.

Guit.

S. Tomen mi cuerpo: mis ojos, mis piernas y mi voz. Sientan, ahora es ligero...

Vln. *pp*

Vla. *pp*

Vc. I ord.  
II  
*pp*

Cb.

6 -----

El.

Fl. *tr*  
*p*

Cl. *tr*  
*p*

Perc. Triángulo  
*p*

Vib. Crótalo  
*p*

Guit.

S. *susurrando*  
Ya no carga condena alguna. El metal se siente frío sobre la piel...

Vln. *mp*

Vla. *pp* *mp*

Vc. *mp*

Cb. *pp* *mp*

El.

Fl. (tr)

Cl. (tr)

Perc. *lv*

Vib. *lv*

Guit.

S. ¿Son muchos los pasos que hay que recorrer hasta encontrar mi muerte?

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

II -----> [Secuencia 12  
1' 01" ] -----> [1'10" ]

El. 

Fl. 

Cl. 

Perc. 

Vib. 

Guit. 

S. 

Vln. 

Vla. 

Vc. 

Cb. 



# Epílogo

Electrónica

Soprano

**Diálogo dramatizado**

Señor y Dios mío,  
mírame y respóndeme;  
ilumina mis ojos.  
Así no caeré en el sueño  
de la muerte.

**S** Secuencia 13

0' 00"

Beep

El.

4 0' 13"

Beep con delay

**12** Reverberación

**Lil:** Estaba sola en la oscuridad  
y mi hambre creció. Estaba sola  
y mi frío creció. Estaba sola en  
la oscuridad y lloré.

**Lil:** Vino entonces a mí una voz  
suave, dulce. Palabras de socorro.

S.

**Lil:** Una mujer, oscura y hermosa,  
con sus ojos cortando la oscuridad,  
vino entonces a mí.

**Lil:** Por él volveré a residir en la luz.

**Lil:** La oscuridad se alzó cual un velo  
y la única luz eran los ojos de Lilith.

**T** **Lilith:** Aquí estoy, vine en tu ayuda,  
vine a acabar con tu incertidumbre.

**Lilith:** Soy quien discutí con Aquél  
en lo alto, y obtuvo la libertad en la  
oscuridad. Yo soy Lilith.

**U** **Lilith:** Sueño los primeros tiempos de  
la más larga memoria.

**Lilith:** Canto los primeros tiempos y  
el más claro amanecer de toda la oscuridad.

**Lilith:** Hay una senda abierta, el camino  
de la redención.

**V** **Lilith:** Por él volveré a residir en la luz.

**Lilith:** La oscuridad se alzó cual un velo  
y la única luz era la vida de mi hijo.

El.

1' 41"

6

ruido

Beep

1' 43"

S.

Mirando a mi alrededor supe  
que había despertado.

Duración aproximada 2' 00"