



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

INTÉRPRETE EN LA GRABACIÓN DE MÚSICA MEXICANA: OBRAS
DE DIEGO ADRIÁN JIMÉNEZ VILLAGRANA, EMIL RZAJEV Y
GERMÁN PÉREZ TORT

OPCIÓN DE TITULACIÓN:

INTÉRPRETE EN LA GRABACIÓN DE MÚSICA MEXICANA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN MÚSICA CANTO

QUE PRESENTA

MARÍA JACINTA BARBACHANO DE AGÜERO

ASESORES

MTRA. BERENICE GUADALUPE CARO COCOTLE

PROF. RUFINO MONTERO GUTIÉRREZ

CIUDAD DE MÉXICO

2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer enormemente a mis padres María De Agüero y Miguel Barbachano por todo su apoyo, amor y paciencia en la carrera. Por siempre impulsarme a ser mejor ser humano y mejor músico y estar conmigo en todo este proceso.

A Diego Jiménez Villagrana por todo su cariño, apoyo, el ayudarme durante todo el proceso de este proyecto y a mantener mis pies bien plantados en la tierra.

A mis maestros de canto Rufino Montero y Luisa Bezrokova por su pasión por la enseñanza del canto y la ópera. Por llevarme de la mano durante toda la carrera.

A todos los maestros que tuve en la carrera que dejaron un granito de su enseñanza en mí.

A mis queridos amigos de la facultad por permitirme siempre hacer música con ellos y tener encuentros en dónde compartimos el gozo de hacer música juntos y me hayan permitido aprender de ellos también.

Al Instituto Artene sobre todo a la maestra Alma Eréndira y Héctor Villalobos quienes fueron los que me inculcaron el amor por la música y el canto.

Y por último, a cada ser humano que se cruzó en mi camino en esta carrera, porque todos ellos de alguna manera me enseñaron algo y eso siempre quedará conmigo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

MÚSICA GRABADA

1. PROCESO DE REFLEXIÓN

1.1 Dinámica de trabajo

1.2 La experiencia profesional

1.3 Participación de los compositores

2. ANÁLISIS DEL REPERTORIO INÉDITO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

2.1 “OYE UN CANTO”

GERMÁN PÉREZ TORT

2.2 Semblanza del compositor

2.3 Análisis y retos de la obra

3. “EL AMOR ANDA DE PARRANDA

EMIL RZAJEV

3.1 Semblanza del compositor

3.2 Análisis y retos de la obra

4. “REMOTO ESPLENDOR”

GERMÁN PÉREZ TORT

4.1 Análisis y retos de la obra

5. “SED DE MAR”

DIEGO ADRIÁN JIMÉNEZ VILLAGRANA

5.1 Semblanza del compositor

5.2 Análisis y retos de la obra

6. CONCLUSIONES

7. ANEXOS

7.1 Lista de requerimientos técnicos y técnicas de grabación

7.2 Texto de las obras

7.3 Partituras

8. BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surgió de la inquietud de grabar música mexicana inédita de jóvenes compositores. La grabación de música mexicana que realicé está integrada por obras de tres jóvenes compositores mexicanos que estudiaron en la Facultad de Música de la UNAM. Es música que debe de conocerse y que las generaciones que vienen también puedan escuchar. Es necesario recalcar que son jóvenes, ya que ninguno de ellos rebasa la edad de 30 años. En el círculo de compositores es muy usual presentar conciertos de música contemporánea de “jóvenes compositores” cuando realmente no es así, no se trata de demeritar su labor como compositores, pero creo pertinente recalcar esto puesto que sí existe una diferencia en cuanto aquellos que ya han hecho una carrera y tienen mucho trabajo a aquellos que apenas comienzan pero que, aunque no son graduados del programa de composición, ya han obtenido premios y menciones en algunos concursos. También creo importante decir que este repertorio fue compuesto expresamente para mí. Son obras que en las propias palabras de los compositores “están pensadas para tu voz”. En lo personal esto las vuelve valiosas. Nuestra misión como intérpretes (que a veces olvidamos), es apoyar y difundir la música de los compositores nuevos, jóvenes y sobretodo mexicanos que, al ser música desconocida, difundirla ayuda a crear nuevas audiencias.

Quisiera comentar algo sobre la comunicación que hubo entre músicos y compositores al montar las obras. Con esta experiencia me di cuenta que la comunicación es esencial para poder llevar a cabo un mejor ensamblaje de las obras que se vayan interpretar. Cuando se trabaja de la mano con los músicos, en el caso de las obras “Remoto Esplendor” y “El amor anda de parranda”, debe de haber organización en las ideas musicales sobre cómo se van a hacer los pasajes, o qué es lo que se tiene que resaltar de la obra, entre otros, y es así que la pieza se enriquece. Aportar comentarios y/o consejos entre nosotros es importante porque a veces hay cosas que no notamos y que alguien más nos las hace ver, y esta es la mejor manera de aprender y crecer como músicos.

En el caso de “Oye un canto” y “Sed de mar” la comunicación fue directamente con los compositores quienes fueron también los pianistas

acompañantes. A pesar de que es más imponente trabajar con los compositores en vivo su propia música, es mejor porque cuando existieron dudas o comentarios, éstos se pudieron hacer directamente hacia los compositores. De esta manera el resultado sonoro de la obra será mucho más cercano a la que el compositor quiere. Se aportaron varios comentarios y/o propuestas a los compositores para poder obtener mejores resultados en algunos pasajes. Un ejemplo de una de las piezas del ciclo de voz y piano “Sed de mar” de Diego Jiménez, fue en la canción no. 6 en la que tuve que repasar muchas veces la última parte marcando el compás con la mano. Siempre el tiempo se iba atrás o adelante, o faltaban notas, en fin, fue un trabajo dificultoso hacer que la última parte saliera muy natural de la cual hablaré más adelante.

Es muy importante y se aprecia que tanto los músicos, los compositores e ingenieros pusieran su entrega, entusiasmo y energía para que la grabación se llevara a cabo. Uno de los retos más presentes en todas las obras que se grabaron es la tesitura. A veces por quedarnos en una tesitura no trabajamos al límite nuestra voz, y así ver la naturaleza de ella. Con estas obras se logró explorar más mis capacidades vocales que existen, trabajarlas y llevarlas al límite.

Debido a la naturaleza de este repertorio, para algunas piezas se ha valorado más aquellos elementos de naturaleza musical y para otras resulta evidente la necesidad de hablar de aspectos vocales, mientras que en otros casos se da una combinación de ambos.

Para los fines y propósitos para este trabajo se utiliza una terminología vocal específica, sin embargo, en caso de requerir mayor información al respecto se recomienda la revisión de los títulos sugeridos en una nota al pie.

La organización de este trabajo consiste de tres partes:

1. Proceso de reflexión: elaboración y descripción de la experiencia de la grabación, sus dificultades y aportaciones.
2. Notas al programa de la grabación: un análisis más que musical de carácter interpretativo con base en mi experiencia desde el montaje de las obras hasta la grabación. Comparto algunas ideas sobre cómo se pueden abordar las obras y los retos con los que se enfrentará el intérprete.

3. Cuatro anexos. El primero es un informe de planeación de la grabación en donde se muestra con claridad un listado de todos los recursos materiales que se usaron para la grabación, desde la cantidad y qué tipos de cables, software que fue proporcionado por el ingeniero Francisco Olguín, el segundo son los textos de las obras grabadas, el tercero las partituras y el cuarto es la bibliografía de lo citado en este trabajo.

MÚSICA GRABADA

Oye un canto <i>Canción para mezzo-soprano y piano</i>	Germán Pérez Tort (n. 1994) César Tort Oropeza (1925 – 2015) 5'44
El amor anda de parranda <i>Cantata para mezzo-soprano y cuarteto de saxofones</i>	Emil Rzajev Lomelí (n. 1991) Emil Rzajev Lomelí (n.1991) 7'05
Remoto Esplendor <i>Canción para mezzosoprano, violín, violonchelo, arpa, flauta transversal y percusiones</i>	Germán Pérez Tort (n. 1994) César Tort Oropeza (1925 – 2015) 7'07
Sed de Mar <i>Ciclo para mezzo-soprano y piano</i> Penélope La tarde anterior, la última. Donde acaban mis sentidos... Y, sin embargo Y si hoy Es mi voz quien la impulsa Abrázame... hija del Océano	Diego Adrián Jiménez Villagrana (n.1992) Esther Seligson (1941 – 2010) 25'25

Duración total del programa: 44'81

1. PROCESO DE REFLEXIÓN

1.1 Dinámica de trabajo

Consistió en varios ensayos, fueron alrededor de diez ensayos de “Remoto Esplendor” y cinco de “El amor anda de parranda”, antes del día de la grabación. En estos ensayos se trabajó el ensamblaje de la obra, la dinámica musical que de manera individual y conjunta se iba a realizar al igual que el balance de cada instrumento; también fue importante que el compositor estuviera en estos ensayos porque así fue posible contar con su guía para cualquier pasaje en donde se requiriera de alguna instrucción en específico. La gestión consiste tanto los ensayos (días, hora, lugar) así como la organización del día de la grabación.

Con la obra “Oye un canto” de Germán P. Tort no se presentaron problemas para ensamblar, por el simple hecho de que es piano y voz solamente y que hace 4 años aproximadamente la pieza ya había sido interpretada por la sustentante en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario UNAM.¹ A partir de ese momento, el compositor hizo cambios en la melodía de la voz y en el piano, así que interiorizar estos cambios no fue complicado. Se tuvieron dos ensayos antes del día de la grabación solo para revisar estos detalles.

Para “El amor anda de parranda” hubo seis ensayos en enero 2018. Coordinar los días de ensayo y hora con el cuarteto de saxofones (que se compone de un saxofón soprano, uno alto, un tenor y un barítono) fue mucho más difícil por cuestiones de agenda, sin embargo, como la obra ya había sido interpretada para la titulación del propio compositor que se llevó a cabo en 24 de junio del 2017; esto hizo que no se presentaran problemas de ensamblaje. Se obtuvieron pocas tomas en la grabación por cuestiones de tiempo en el estudio.

Los ensayos para “Remoto Esplendor” también de Germán P. Tort comenzaron en noviembre del 2017. En cuanto a la dinámica de trabajo había que coordinar el día y la hora en que se ensayaría, posteriormente se retomaron los ensayos después de vacaciones de diciembre 2017, y a partir de ese momento la complicación mayor fue la agenda puesto que los músicos tenían ya varios

¹ El domingo 6 de abril 2014 a las 18 horas en la Sala Carlos Chávez UNAM.

proyectos, compromisos y se comenzaba con el semestre. Aun así, se pudo sacar provecho a los primeros ensayos porque se revisó sección por sección para pulir lo que fuera necesario de cada una de ellas y que hubiera contraste entre una parte y otra, para después conectar estas secciones y ver si fluía adecuadamente. Después de varios ensayos en donde todos comentábamos cómo organizarnos para poder hacer los ensayos más provechosos, lo mejor fue dividir el tiempo de estudio para cada sección. Hubo ensayos donde por algún motivo faltaba el violín o el arpa o percusiones y entonces se aprovechaba el tiempo para ver las partes con más detalle y pulir pasajes de los otros instrumentos y la voz. Al final se logró ensamblar la obra completamente, tanto que no hubiera necesidad de parar. La dificultad o reto más grande fue hacer que la obra fluyera puesto que la pieza tiene muchos cambios de *tempo* contrastantes.

La obra “Sed de mar” del compositor Diego A. Jiménez Villagrana se empezó a componer en el 2014. Desde ese entonces se ha trabajado casi sin interrupciones en el 2016 y 2017 porque se ha ido revisando año con año, es decir que a partir del 2014 se ha compuesto movimiento por movimiento. Así que, ha sido notoria la madurez de la obra. La obra se ha presentado incompleta en varias ocasiones en diferentes salas de la Ciudad de México. Lo que se ha presentado siempre ha sido la versión incompleta, de donde el compositor se quedó, a partir de ahí empieza a componer el siguiente movimiento y así sucesivamente hasta que finalmente se completó el ciclo de 7 canciones que es la versión de la grabación.

1.2 La experiencia profesional

Por medio de la grabación se obtuvo experiencia en cuanto a la gestión del proyecto. Es normal que un cantante organice ensayos y todo lo que conlleva hora, día, lugar), pero esto generalmente se compone de un pianista y si acaso otro cantante que estaría de igual manera participando, pero no es usual ni esperado que haga la gestión de los ensayos de las obras inéditas y explícitamente creadas para esta grabación que incluyen muchos más músicos y con diferentes instrumentos; dos de ellos bastante difíciles de coordinar debido a las complicaciones de transporte al lugar de ensayo o grabación, por ser tan grandes y complicados de mover o conseguir: arpa y percusiones.

También la grabación de las dos obras para voz y piano (una de ellas un ciclo de siete canciones con una duración aproximada de 25 minutos) que se llevó a cabo en la Sala Xochipilli de la Facultad de Música de la UNAM, podría parecer más sencillo de gestionar por contar ya con el lugar de grabación (Sala Xochipilli) y el piano (que era lo único necesario para esta grabación), sin embargo, se presentó la misma dificultad dado que no se tenían micrófonos, cables, atriles y computadora (que era lo que requería el ingeniero y que ya se había previsto), pero en la misma semana de grabación un par de días antes del viernes 11 de mayo no se contó con los recursos humanos ni el material prometido por cuestiones de agenda. En este momento se tuvo que tomar la decisión de buscar a alguien más quien eventualmente proporcionó lo que se necesitaba. En el aspecto técnico, un ejemplo claro de las dificultades que se tuvieron que superar fue el asunto del micrófono para la voz ya que por cuestiones de presupuesto no se pudo contar con el que se consideraba como ideal para esta grabación, sin embargo, el equipo utilizado funcionó perfectamente para la grabación.

1.3 Participación de los compositores

En el caso de la presente grabación se tuvo la oportunidad de que los compositores se involucraron tanto en los ensayos, como en la grabación. Germán P. Tort siempre estuvo presente en los ensayos de sus obras tanto en “Remoto Esplendor” como en “Oye un canto”. Estuvo totalmente disponible y abierto a todos los comentarios que se hacían sobre la obra “Remoto Esplendor”. Como se ha dicho, hizo algunos cambios en su obra a algunos instrumentos tanto de notas como de dinámicas porque no le gustaban.

La mayoría de los compositores si bien pueden pensar en un ensamble, a la hora de hacer la obra no cuentan con la posibilidad de trabajar par en par la obra con los instrumentos reales, y por eso es difícil saber si al momento de tocarla va a ser satisfactorio ya que es distinto a escucharla en la computadora. Fueron alrededor de diez ensayos. Los ensayos comenzaron en noviembre hasta la fecha de grabación que fue el día 23 de febrero 2018. Aunque en noviembre y diciembre

fueron muy pocos los ensayos, fueron muchos más en enero y febrero, casi teniendo de dos a tres ensayos por semana.

Emil Rzajev estuvo en dos ensayos solamente. Con él y con los músicos fue más difícil coordinar por cuestiones de disponibilidad. Se tuvieron cinco ensayos totales. Lo que ayudó es que tres de los cuatro saxofonistas ya habían tocado la obra anteriormente, como se comentó más arriba, en la titulación del compositor Emil Rzajev llevada a cabo en la Sala Xochipilli de la Facultad de Música de la UNAM, y por esto no era una obra totalmente desconocida para ellos.

Se trabajó muy de cerca con el compositor de “Sed de mar”, quien es también el pianista acompañante para hacer un mejor ensamblaje de la obra. Siempre hubo muy buena disposición por parte del compositor-acompañante, así que coordinar los días de ensayo, lugar y hora, fue sencillo. La obra ya se había trabajado con anterioridad, y esto fue de gran ayuda porque los primeros movimientos del ciclo están muy seguros y también al ser una obra larga se buscó optimizar el tiempo de ensamblaje para poder enfocarnos en los últimos movimientos que son los más recientes que Diego Jiménez haya compuesto. Los últimos movimientos (no. 6 y 7) fueron los más difíciles de montar, sobretodo el no. 6 por la dificultad técnica y dramática que requería y para esto se necesitaba más tiempo del que tuvimos. De estos últimos números tuvimos cuatro ensayos del no.6 y dos ensayos del no. 7.

2. ANÁLISIS DEL REPERTORIO INÉDITO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

2.1 OYE UN CANTO

2.2 Germán Pérez Tort (n.1994)

Es originario de la Ciudad de México. Inició su formación musical en el Instituto Artene y sus estudios de piano con Silvia Ortega. Posteriormente ingresó a la Facultad de Música de la UNAM donde estudió composición e instrumentación con Leonardo Coral, María Granillo y Jorge Vidales, con quien terminó la licenciatura en composición musical. Ha tomado cursos de composición en Atlantic Music Festival, en el taller de creación impartido por Luca Belcastro y composición con el maestro Ken Ueno en la Universidad de California, Berkeley. Ha sido ganador del concurso de composición del Ensamble de Música Nueva de la Facultad de Música de la UNAM 2018 y del 3er lugar del concurso de composición Conlon Nancarrow. Sus obras se han presentado en salas de conciertos y festivales, como la sala Carlos Chávez, el Museo de Arte Contemporáneo MUAC, Casa del Lago Juan José Arreola, en el festival Atlantic Music Festival en Maine USA, y por la orquesta sinfónica de Berkeley, USA. Su catálogo incluye obras para instrumentos solistas, música de cámara, música vocal, música coral y música para orquesta.

2.3 Análisis y retos de la obra

Oye un canto es la primera obra vocal que compuso en el 2013. Está basada en un poema de Nezahualcóyotl,² y la obra está concebida para darle igual importancia tanto al piano como a la voz. Se divide en 2 secciones en la cual la segunda retoma elementos de la primera como el tema principal, pero conforme la obra se va desarrollando esta sección se presenta en otra altura, hasta llegar al clímax. Esta obra es de esencia tradicional. Esta es una pieza que requiere evitar que la melodía entre cada verso se convierta en monótona. La línea melódica de la voz es sencilla, utilizando las mismas notas y motivos, pero en diferentes alturas, es por esto que puede parecer aburrido, pero si el intérprete les da valor a las dinámicas al igual que el uso de colores, el resultado será interesante, por esto es muy importante hacer contrastes (Ej.1.). Al final tiene una nota larga en el registro alto y pide hacer un *diminuendo*, y esto exige mayor control de la voz para no perder claridad de la nota ni sufrir que la nota quede desafinada. El registro de la obra va de un Sol 3 a Fa 5 es cómoda de interpretar. *Oye un canto* es parte de una suite compuesta para piano y voz llamada “*Suave Patria*”.

Si bien el registro resulta cómodo, los retos aquí son: hacer variedad de dinámicas para enriquecer la interpretación y el uso del *fiato* (*que es la dosificación* (que es la dosificación del aire)³ para hacer frases largas y que la oración no pierda significado.

² L. Rutiaga, (2006). *Nezahualcóyotl*. México, D.F.: Grupo Editorial Tomo.

³ Sundberg, Johan (2001) “Acoustics VI. The Voice”, Stanley Sadie ed., Oxford: Grove Music Online, fecha de última consulta: septiembre 27 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000134?rskey=DsQz8W&result=1#omo-9781561592630-e-0000000134-div1-0000000134.6>

Ej.1. Nota repetitiva con dinámicas (compases 91 - 100)

Con respecto al segundo elemento importante, el *fiato*, se puede apreciar cuando hay frases muy largas; hay que saber dosificar el aire para que la voz no comience a perder sonido, apoyo y proyección. Cuando hay una falta de aire, normalmente estos elementos empiezan a perderse conforme se va acabando la frase que hay que hacer. Para poder tener un mejor control del aire es recomendable hacer ejercicios de respiración que involucren el movimiento del diafragma, es decir que este baje,⁴ para así crear espacio a los pulmones cuando el aire es inhalado. Después al ir cantando la frase, este aire se debe de expulsar poco a poco, de esta manera el gasto de aire será mínimo. (Ej. 2)

⁴ El diafragma trabaja junto con los pulmones. Cuando el aire entra los pulmones, el diafragma baja para crear espacio al aire que se inhala, y de igual manera el diafragma expulsa el aire de los pulmones.

Oye un canto

op.20

Germán Pérez Tort

Andante ♩ = 100 ca.

mf
o - ye o - ye un

p *f* *mf*

10
can to en mi co - ra - zón
Me po - go me

Ej. 2. Fiato en la frase de la melodía de la voz. (compases 1 - 18)

3. EL AMOR ANDA DE PARRANDA

3.1 Emil Rzajev Lomelí (n.1991)

Egresado de la Facultad de Música de la UNAM de la licenciatura en composición bajo la guía de Salvador Rodríguez. En dicha institución, dentro del Ciclo de Iniciación Musical, formó parte de los Niños y Jóvenes cantores de la ENM de la UNAM durante cinco años, bajo la dirección de Patricia Morales, participando en sinnúmero de conciertos y algunas giras internacionales. Estudiante de clavecín con la maestra Eunice Padilla, así como en clases magistrales en la Piccola Accademia di Montisi (Italia) con el profesor Ketil Haugsand. También realizó estudios de Viola da Gamba con la maestra Gabriela Villa. En su interés por conocer el quehacer de la música tradicional mexicana, se ha adentrado en los sones jarocho y huasteco mediante la interpretación de sus instrumentos correspondientes y en el canto de sus respectivas versadas. Junto con el músico y laudero Salvador Soto ejecuta dicho repertorio bajo el nombre de Los Cantores del Río Piedad. Es también miembro fundador del ensamble Las Cuatrocientas Voces, con interés particular en repertorio iberoamericano. Con dichas agrupaciones se presenta regularmente. Emil fue becario del programa de movilidad estudiantil de la UNAM durante 2014 en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Forma parte del colectivo de jóvenes compositores mexicanos La Cátedra Sumergida. Actualmente participa en un taller de composición a cargo del renombrado compositor Enrico Chapela con el fin de llevar a cabo la grabación de la música resultante bajo la interpretación del ensamble Ónix de Alejandro Escuer. Además de la práctica como creador e intérprete musical, le interesa la docencia, la literatura y la cocina.

3.2 Análisis y retos de la obra

A diferencia de todas las piezas, *El amor anda de parranda*,⁵ es una cantata para cuarteto de saxofones (soprano, alto, tenor y barítono) y voz (mezzo-soprano) y está en la tonalidad de Mib mayor. Esta obra tiene un registro medio alto en la parte vocal en prácticamente toda la pieza lo cual resulta relevante si se toma en cuenta que éste no es cantado normalmente por una mezzo-soprano si nos aferramos a los estándares tradicionales de cuál es el registro que debe cantar una mezzo-soprano, el cual va de un Sol 3 a La 5 pero, si la voz de la mezzo-soprano es flexible, no habría mayor problema de interpretarla porque el registro de esta obra casi siempre va de un Do 4 a Si 5 pero, hay varios pasajes donde está casi al límite vocal de una mezzo-soprano que va de un Fa 5 a Si 5. Por esto, la obra podría llegar a considerarse más una obra para soprano que de mezzo-soprano. Este es el reto de la pieza, empezar con mucha energía y mantenerla a pesar del registro. Al mismo tiempo de hacer una interpretación cómica, el registro vocal debe ser cuidado, pues fácilmente se podría cansar la voz por empezar a olvidarse de la técnica y dejarse llevar por lo que dice el texto (la interpretación) y entonces empieza a haber fallas de afinación. Esta *cantata*, como la llama el mismo compositor,⁶ está inspirada en un ensayo de Sergio Pitol entorno a la ópera mozartiana.⁷ La voz crea un diálogo con el saxofón barítono, el cual toma el papel del amante.

⁵ S. Pitol, (1998). *Pasión por la trama*. México, D.F.: Ediciones Era.

⁶ Eligió el término de cantata puesto que existen diálogos a manera de *recitativos*.

⁷ Fue un narrador, ensayista y traductor mexicano nacido en Puebla en 1933.

46 *mf*

M-S. *¿A - mor?* *¿A - mor - ci - to?* *¿Ya lle*

S. Sax. *pp* *ord.*

A. Sax. *pp* *ord.*

T. Sax. *pp* *ord.*

B. Sax. *f* *ff*

Ej. 3. Recitativo (compases 46 - 49)

Esta pieza cuenta con retos vocales específicos, la obra tiene una parte donde la mezzo-soprano debe sostener el registro agudo en una velocidad rápida, *allegro*. Aquí se debe cuidar la dicción, que el texto se logre entender por medio de la claridad de las consonantes y vocales y a la vez la precisión de las notas que se están cantando. Poder cumplir tanto con el registro agudo y al mismo tiempo hacer que el texto se entendiera era complicado. Ante las circunstancias adversas se aprovechó el trabajo de la dicción, aunque el propio compositor no hiciera algún comentario acerca de ello. Para cuidar esto, al principio se pueden exagerar las consonantes, y una vez hecho esto va a ser más fácil que se entienda sin tener que exagerar tanto el movimiento de la boca para producir las vocales y hacer sonar las consonantes. Cualquier pasaje que tenga un cantante en registro agudo y muy silábico, normalmente no se entenderá. Esto es porque las consonantes interrumpen el sonido (flujo de aire) y por supuesto es normal, pero al final la manera de atacar el problema de la dicción sin perder control de los agudos (como desafinaciones o que el sonido sea rígido) es por medio de la exageración de las palabras, es decir hacer que las consonantes suenen más explosivas (Ej.4).

También es importante la proyección de la voz en función del volumen en esta obra porque es una voz contra cuatro saxofones y esto requiere cierto nivel de

volumen por parte de la voz. La naturaleza de los saxofones es que su sonido sea de más volumen por el tipo de material del que está hecho, por esto es raro encontrar obras con una dotación de instrumentos como ésta porque se teme que, si la voz no es muy potente en cuanto a volumen y grandeza, hay que fomentar un balance en el volumen del ensamble. Es importante que los saxofonistas puedan escuchar la voz, y de no ser así, significa que están tocando muy fuerte y viceversa. Hubo ciertas dificultades con esto sobre todo en el registro bajo en los pasajes en los cuales se presenta un *tutti*, pero prácticamente en toda la obra el compositor utiliza a los saxofones en favor de la voz para que ésta no sufriera por no oírse y querer entonces empujar el sonido. Un ejemplo es en el *tutti* justo la línea melódica se encontraba en los agudos logrando que los saxofones no se “comieran” la voz y entonces la voz sobresaliera (Ej. 4).

122

M-S. *fff*

por tan bue-na fies-ta! Qué la mú-si-ca pro-si-ga, gra-cias por tan bue - na fies - ta!

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax. *ff*

Ej. 4. Dicción en registro agudo. (compases 122 - 124)

86 **J** *ff*

M-S. re - gre-só. ¡Qué si - ga, qué si - ga,

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Ej. 5. Registro grave de la voz (compases 86 - 87)

4. REMOTO ESPLENDOR

4.1 Análisis y retos de la obra

Remoto Esplendor de Germán P. Tort es una pieza en la tonalidad de Do mayor,⁸ con la siguiente dotación instrumental: violín, violonchelo, flauta travesa, percusiones, arpa y voz. *Remoto Esplendor* es un homenaje a César Tort en la cual se usa dos poemas de su autoría: *Pon tu mano en mi pecho* y *Remoto Esplendor*. Está compuesta en un movimiento y dividida en 4 secciones: la primera sección es una introducción del tema melódico principal el cual es presentado por la voz, la segunda sección es rítmica y percutida contrastante con la sección anterior en la cual el percusionista tiene un solo improvisatorio; la tercera sección tiene un puente en la flauta travesa que sirve para dar pie a la última sección que es la culminación de la obra en la cual se combinan motivos de las secciones anteriores y regresa al tema principal de la mezzo-soprano con gran esplendor (Ej. 6).

⁸ El compositor utiliza esa tonalidad para rendir homenaje a su abuelo César, donde la primera letra de su nombre (C) es Do. Y también, en la obra terminan todos los instrumentos en esta nota.

Andante ♩ = 106

53

215 **J**

M.S. *ff*

Can - to con ba - rro,y tur -

Fl.

Glock.

Hp.

Andante ♩ = 106

J

Vln.

Vc.

Ej. 6. El tema principal regresa. (compases 215 - 216)

16

M-S. *pe - cho, Que rí - do que - do - lor, Es que den - tro tra*

Fl.

Glock.

Hp. *pp*

Vln. *pizz. pp*

Vc. *pizz. pp*

Ej. 7. Tema principal de la voz y ejemplo de llamado-respuesta (compases 15 - 18)

La voz tiene frases pequeñas sin acompañamiento y a manera de llamado-respuesta con los demás instrumentos, lo difícil e interesante de este pasaje es controlar y mantener la atmósfera de tranquilidad que es intencional por que el compositor así lo plantea por medio de la dinámica y los instrumentos que ocupa en ese pasaje (Ej. 7).

La pieza es un diálogo constante entre los instrumentos y la cantante en la cual nunca intercalan temas, sino es un diálogo de llamado - respuesta, y el trato de la voz es muy tradicional ya que los intervalos que se manejan son cómodos, va por grados conjuntos casi siempre y no hay grandes saltos que muestren algo complejo en la melodía vocal haciendo uso de notas repetitivas que se superponen con el trato de los instrumentos que lo vuelve más innovador y complejo (Ej.8).

36

122

M-S. *sue-ño que ten - go sue-ño*

Picc.

Cym.

Tom-t.

Hp.

Vln.

Vc.

Detailed description: This is a musical score for measures 122-124. It features a vocal line (M-S.) with lyrics 'sue-ño que ten - go sue-ño'. The vocal melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Piccolo (Picc.) part has a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes and a sixteenth-note triplet. The Cymbal (Cym.) part is silent. The Tom-tom (Tom-t.) part has a simple rhythmic pattern of eighth notes. The Harp (Hp.) part has a simple harmonic accompaniment. The Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) parts have a simple harmonic accompaniment.

Ej. 8. Notas repetitivas en la voz que se superponen con los instrumentos (compases 122 - 124)

En esta obra existen varios retos, uno de ellos las dinámicas. En la primera sección, la voz introduce el tema seguido por un pequeño solo de violonchelo que es muy transparente y en la dinámica de *piano*. Esta dinámica debe de continuarla la voz, sin llegar a una dinámica de *mezzo-forte* por que la atmosfera de la obra se está apenas creando y el tema se está introduciendo (Ej. 9).

Ej. 9. Solo de violonchelo seguido por la voz a *capella* (compases 12 - 15)

La segunda sección donde el compositor escribe el primer *Presto* como indicación de tempo, es totalmente instrumental utilizando a la flauta travesa como instrumento principal. La voz participa muy poco, haciendo una pequeña intervención con sonidos, no con canto. Después de que la flauta termina su pasaje de gran dificultad con notas rápidas y quintillos, la voz se incorpora jugando con el tema principal. Posteriormente vuelve a presentar los pasajes de la flauta travesa con notas rápidas nuevamente y quintillos, fusionando tanto los temas de la voz y la flauta. Esto constituye otro reto, porque hay que poner mucha atención al ritmo de la melodía de la voz para no perderse con los quintillos de la flauta y a la vez conservar el dramatismo de la sección que los instrumentos, el ritmo y el pulso iban creando para llegar a uno de los clímax de la obra con Do# 6 en la voz. Al principio de esta sección se puede tomar un momento de descanso vocalmente - solo las primeras 16 páginas, después entra la voz en modo de vocalización y luego retoma parte del tema principal con letra-, para que al final se escuche el Do# 6 de manera triunfal. Cuando llega este momento es importante respirar junto con todos los instrumentos porque todos dan la misma nota. Hay un silencio de blanca que es seguido por la anacrusa del arpa y esta es la señal para estar listos y atacar el Do# en *fortissimissimo* (Ej. 10).

137 41

M-S. *des-can - sar. sar.*

Picc. *muta a fl. To Fl.*

Cym.

Tom-t.

Hp. *gliss.*

Vln.

Vc.

Ej. 10. Todos los instrumentos dan Do# (compases 137 - 140).

La cuarta sección, con la indicación de *Andante*, presenta dos retos: el ritmo y el registro. El compás de la voz, es marcada por la flauta traviesa por medio de un puente de la sección anterior para tomar un pulso más tranquilo y la voz retoma el tema principal (de la primera sección) con gran majestuosidad. Lo difícil era hacer ensamble porque cada instrumento lleva diferentes figuras rítmicas y el pulso se podía percibir distinto con cada instrumento. En esta sección la voz va totalmente sola haciendo algo distinto a los demás, y esto podía llegar a hacer que se perdiera la línea melódica de la voz y que hubiera desfases con el ensamble. Al final, el pulso tenía que llegar a sentirse como algo natural y fluido (Ej. 11).

60

221

M.S. Dan - za con plu - mas de

Fl.

Platillo & Gong

Tom-t.

Hp.

Vln.

Vc.

Ej. 11. Ritmo (compases 221 - 222)

Otro reto es el registro. En la parte final de la obra, la voz canta prácticamente solo tres notas, pero en el registro agudo. Como mezzo-soprano mantener un registro agudo puede llegar a ser complicado si no se maneja de manera cómoda y adecuada. Se sabe y sorprende el hecho que algunas voces abarcan hasta tres octavas; en muchas ocasiones por el temor a explorar las posibilidades vocales, esta habilidad no se desarrolla al máximo y en consecuencia esta obra es importante para el repertorio de mezzo-soprano porque se usa mucho el registro agudo y esto ayuda a que éste (que pocas veces se utiliza en el repertorio de mezzo-soprano), mantenga la voz más flexible, se expanda el registro y así se genera la posibilidad de alcanzar tonos muy altos. Se debe preparar muy bien técnicamente para poder atacar estas dificultades que existen dentro de la obra. Esto consiste en varios factores: ejercicios de vocalización,⁹ que trabajen el estiramiento de las cuerdas vocales es decir la tensión de las mismas para dar el tono agudo exacto), depende también de la anatomía del aparato fonador del cantante y el fortalecimientos de las cuerdas vocales que se logra a través de las vocalizaciones. La culminación de la obra es nuevamente dando un Do natural, pero atacar la nota en *forte* seguido por un *diminuendo* para llegar a *piano* y todavía alargar la nota y quedarse en el calderón con esa dinámica de *piano*. A pesar de que el compositor no escribió como tal esta dinámica, en los ensayos, fue posible analizar, resolver y concluir que era la más adecuada para terminar la obra debido a la atmósfera que se quería crear, así como los requerimientos de la propia música fue creando la atmósfera y por lo que la música iba pidiendo. Para lograr este efecto al final, se requiere que el cantante tenga esta nota muy segura dentro de su registro vocal, que ya se haya trabajado con anterioridad en las clases de técnica vocal para poder enfocarse entonces en hacer la dinámica que se menciona. Es necesario también un buen apoyo diafragmal y abdominal para que la nota esté firme, es decir que el sonido se proyecte, no esté tambaleante, ni inseguro y esto ayudará a que la duración de la nota sea la adecuada para terminar (Ej. 12).

⁹ Algunos ejemplos de vocalización que se pueden utilizar son: arpeggio de un acorde mayor descendente cantando con la vocal "a", por ejemplo: sol, mi, do. Y llevar esto por medios tonos ascendentemente. Los ejercicios de brinco de intervalos son excelentes para entrenar los intervalos que existen en la pieza y lograr una exactitud de la nota que se canta.

264

M-S. *Tē - noch - ti - tlan,*

Fl.

Platillo & Gong

Glock.

Hp.

Vln.

Vc.

The musical score consists of seven staves. The vocal line (M-S.) is in Spanish and features a melodic line with a final cadence on a C major chord. The flute (Fl.) part has a melodic line with a final cadence on a C major chord. The platillo and gong part is a rhythmic accompaniment. The glockenspiel (Glock.) part has a melodic line with a final cadence on a C major chord. The piano (Hp.) part has a complex melodic line with a final cadence on a C major chord. The violin (Vln.) part has a melodic line with a final cadence on a C major chord. The cello (Vc.) part has a melodic line with a final cadence on a C major chord.

Ej. 12. Final con Do 6 en la voz (compases 264 - 266)

5. SED DE MAR

5.1 Diego A. Jiménez Villagrana (n. 1992)

Estudió guitarra clásica (2006-2010) bajo la tutela del maestro Alfredo Uribe y es durante estos años que compone sus primeras obras. En 2007 ingresó al CEDART “Ignacio Mariano de las Casas” del Instituto Nacional de Bellas Artes. Tomó el taller de “Herramientas Informáticas para la Creación y Producción Sonora” con Francisco Colasanto (2007). En 2009 ganó una beca para estudiar jazz en el “American Music Institute’s Jazz Academy” en Eugene, Oregon (EUA). Posteriormente estudió piano con la maestra Carmen Eloísa Sánchez y en 2011 ingresó a la Escuela Nacional de Música (Ahora Facultad de Música) de la UNAM donde comenzó formalmente sus estudios en composición con los maestros Horacio Uribe y Lorenzo Medina. En la licenciatura en composición de la Facultad de Música de la UNAM estudió bajo la cátedra del maestro Leonardo Coral, María Granillo, Salvador Rodríguez y Julio Estrada. Terminó el último semestre de licenciatura en la “University of Bristol” en Inglaterra. Ha compuesto también música para obras de teatro y medios audiovisuales. En 2016 su obra “4 Preludios” resultó ganadora del “Concurso de Composición Orquestal” de la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria y obtuvo en el mismo año mención honorífica con su obra “La Prodigiosa” en el “Concurso de Composición Arturo Márquez para Orquesta de Cámara 2016”. Sus obras se han presentado en diversas salas de la ciudad de Querétaro, la “Sala Carlos Chávez” del Centro Cultural Universitario (CCU) de la UNAM, la “Casa del Lago”, el Antiguo Palacio del Arzobispado, Biblioteca Vasconcelos, en el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC), así como en Costa Rica, Argentina y en distintas ciudades de Francia como Belfort, París y Garches presentando su obra “4x4” para cuarteto de guitarras a cargo del Cuarteto *Kuikani*.

5.2 Análisis y retos de la obra

Se encuentra concebida como un ciclo para mezzo-soprano y piano. Su composición comenzó en el 2014. Surge por parte del compositor hacer un ciclo para voz y piano especialmente para la sustentante y el proceso ha sido largo. Dado que la pieza fue compuesta de manera expresa para la intérprete, el compositor realizó una investigación sobre los textos que gustaría interpretar, las dificultades vocales, el rango de la voz, cuáles son las vocales que funcionan con mayor comodidad, entre otras cuestiones relevantes. Con base en esto comenzó a componer “Sed de mar” con texto de Esther Seligson.¹⁰ Es una obra dramática, llena de dolor, nostalgia, y amor basada en *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero. Es la visión femenina de Penélope cuando Ulises se va de Ítaca, es decir los pensamientos de Penélope sobre su relación con Ulises, sus deseos, desamor, dudas, etc.

I. Penélope

Es la primera pieza del ciclo. Aquí se introduce el tema principal (que vuelve a escucharse en las piezas no. 3 y 6). Como se puede observar en el ejemplo, la dificultad que existe en “Penélope” es el texto cantado rápido, en indicación de tempo *Desesperado*, como un trabalenguas y en registro bajo (Mib 3 a La 3) (Ej.13.).

¹⁰ E. Seligson, (1987). *Sed de mar*. México, D.F.: Artífice Ediciones. Escritora mexicana y ex-catedrática de la UNAM en la Facultad de Filosofía y Letras

36

Mezzo

tiem-po re - al si de ver-dad ya no ex - is - te la es - pe-ra o

p

Pno.

p

41

Mezzo

ú - ni - ca - men-te he ca-í-do en o - tro pa - rén-te-sis de-ses-pe-ran-za-do

mf

Pno.

Ej. 13. Trabalenguas (compases 36 - 45)

Este trabalenguas primero debe trabajarse hablado en un tempo lento, y articular mucho todas las palabras. Después se puede ir incrementando el *tempo* hasta llegar al deseado. Así no se perderá la dicción.

Después de tener un par de pasajes así, se presenta un reto que ya se había mostrado en las piezas anteriores, el *fiato*. El compositor agrega notas muy largas que son necesarias aguantar por cuestiones de dramatismo, mientras que el piano sigue con mucho movimiento. La nota en donde exclama la voz con un “¡Ah!” el compositor la ocupa como nota tenida o pedal para luego atacar en registro agudo (Ej. 14).

84

Mezzo

pp cresc.

¡Ah!

Pno.

ff *f dim.*

(8).....

90

Mezzo

f *mp*

Ha -

Pno.

p cresc. *f*

95

Mezzo

blar de lo que no ten - go de lo que no sé co - mo de - cir

Pno.

mp

7

Ej.14. Nota larga que lleva al registro agudo en la voz (compases 84 - 99).

Este es un pasaje difícil porque en esta región, donde la voz está cantando, tiene que ser en dinámica de *mezzo piano* y llevar la siguiente frase a un *mezzo forte* por medio de un *crescendo*. También es un reto porque se encuentra en uno de los *passaggi* de la voz o bien paso de la voz o registro. En estas notas (mi, fa, fa#

y sol) existe un cambio físico (ocurre un estiramiento mayor en las cuerdas vocales) y de rango de frecuencias. Por eso es difícil, no tanto por cantar en registro agudo si no porque justo las notas escritas son las de cambio. Si no se tiene un trabajo técnico - vocal en donde se resuelva cómo unir todos estos pasajes, que no se escuche un cambio de timbre en la voz, si no que sea homogéneo, será más laborioso cantar este pasaje de la obra y el ciclo en general, pues no es el único momento donde aparece esto. De hecho, el compositor escribió esta obra sabiendo bien cuáles eran los pasajes en toda la extensión de la voz para tratar de tener más cuidado y que no resultara tan incómodo. Sin embargo, esta obra podría funcionar como ejercicio para cualquier voz femenina con intención de trabajar este tipo de características que tiene la voz y que se necesitan establecer.

II. La tarde anterior, la última

En el segundo movimiento lo más difícil es mantener la delicadeza por como comienza el piano. Desde la primera nota la dinámica es *piano* y se mantiene a lo largo de la pieza. Solo la segunda parte va hacia un *forte* para mostrar desesperación en el personaje. En una oración que comienza en *piano* va hacia un pequeño *mezzo forte* para después dar un Sol 5 en *pianissimo* y hacer calderón. Es un piano súbito y es de las dinámicas más complejas que existe en la música para la voz. La frase se encuentra nuevamente en las notas de paso. El Sol 5 es una de las notas más difíciles de cantar de manera cómoda y aparte, este Sol se tiene que cantar con la vocal “e”, es decir un desafío más porque la “e” es una vocal abierta-estrecha, a diferencia de la “a” que es abierta, pero en vertical, lo que ayuda a que la voz no se desborde y esté concentrado el sonido pero que a la vez permita que el sonido salga cómodamente. Aquí se sugiere poner boca de “a” y pronunciar “e” para que el sonido salga más redondo y sólido (Ej. 15).

Mezzo

ro - ne co - mo ba - rro en - tre los de - dos a que el o -

Pno.

poco cresc.

mp

A tempo

Ej. 15. *Ritenu* en piano hacia agudo en calderón (compases 15 - 20).

Otro pasaje de esta canción más que un reto es una novedad (Ej. 4). Al final de este movimiento el compositor indica a la cantante que dirija su voz dentro de la caja de resonancia del piano. Esto crea un gran efecto hacia el público y también un impacto dramático dentro de la obra compositiva del ciclo. Es muy interesante porque cuando se canta dentro de la caja, el piano responde con los armónicos para dar un efecto “eco”. Justo esta era la intención del compositor, hacer sonar los pensamientos de Penélope que están en su cabeza. Es un diálogo con ella misma. En los ensayos se pudo observar que uno de los objetivos principales era buscar la manera en la que se puede lograr un mejor efecto de la resonancia del piano la cual dure más y así de la impresión de que se escuche a lo lejos. El mejor resultado ha sido con la media tapa del piano abierta porque así el sonido se concentra más. La voz de la cantante tiene que ser con timbre puro y claridad del sonido, pues cuando esto sucede las cuerdas del piano responden inmediatamente a esto con el tono exacto también (Ej. 16.).

54 **ad libitum**
mp

Mezzo

no quie - ro re - co - rrer - lo en el sar - tal de la me - mo - ria
**Dirigir la voz a la caja de resonancia del piano*

Pno.

Mezzo

des - gas - tan - do u - no a u - no los en - cuen - tros

Pno.

Ej. 16. Cantar a la caja del piano (compases 54 - 55).

III. Donde acaban mis sentidos

Este movimiento está en el medio del ciclo. Tiene varias partes en donde cada una implica varios retos. En la primera parte está una frase donde no se canta por grados conjuntos sino por intervalos de cuarta descendente y en secuencia ascendente. Esto es muy difícil de manejar técnicamente, porque la presión del aire es totalmente diferente de una altura a otra (en este caso el registro agudo al registro grave), y lo que pasa con la voz cuando se hace una línea de arriba hacia abajo y se repite un tono arriba como secuencia, la voz tiende a subir junto con el aire y si esto sucede, es probable que haya desafinaciones en las notas agudas o que la voz suene tensa y/o rígida. Cuando se canta en el registro agudo es necesario que el aire esté más profundo y alejado de la garganta, en específico del espacio entre las cuerdas vocales porque genera tensión en la musculatura, cuando

la respiración es completa entonces el apoyo va a estar más presente y las notas van a ser más fáciles de cantar y cómodas con proyección. Para completar esta frase la nota que hay que resaltar (en *fortíssimo*) es el La 5, otra vez nota de paso. A esta nota se llega por medio de un salto de cuarta nuevamente. En general es mucho más cómodo dar una nota aguda por medio de salto, que por grado conjunto, porque hay un espacio, entre la nota de apoyo y la nota aguda. Para evitar que el La 5 suene rígido, es necesario que el aire se mantenga muy profundo por medio de una respiración honda. Se sabe que el cantante trabaja con dos tipos respiraciones: una de tipo pulmonar y otra de tipo diafragmática. Y si bien la pulmonar no la podemos evitar, siempre estamos trabajando con respiración pulmonar, sí podemos acrecentar la respiración diafragmática. Generalmente los cantantes en su formación se les enseña a acudir a recursos de carácter imaginativo que se han probado que ayudan a controlar la columna de aire para obtener los mejores resultados (Ej.17).

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled 'Mezzo' and 'Pno.', covers measures 47 to 55. The Mezzo part is in a treble clef with a key signature of one flat (F major/D minor). The lyrics are: 'ton-ces to-do es puen-te to-da la luz tu pre-sen-cia en mi lá-va-me'. The piano accompaniment is in a bass clef, marked 'tre corde' and 'mp', with a 'cresc.' dynamic at the end. The second system, also labeled 'Mezzo' and 'Pno.', covers measures 56 to 58. The Mezzo part continues with the lyrics: 'lá-va-me con tus ma nos'. The piano accompaniment is marked 'ff dim.'.

Ej. 17. Frase por salto (compases 49 - 58).

Después en la parte intermedia existe un pasaje que es complicado lograr que suene bien. Es una frase incómoda vocalmente. Son notas repetitivas y con letra muy silábica para luego dar un Sib 5 que, si no se prepara con anterioridad, está garantizado que suene estrecho y hasta un poco gritado. Si no se dosifica el aire y el volumen para poder dar todo en el Sib, este aire se va a gastar mucho durante la frase sin necesidad, pues la nota importante en esta frase es el Si b. Esta nota debe ser larga seguido por la repetición de la misma con la palabra “se”. Esto es muy difícil, pues la “s” corta un poco el sonido. Para lograr que esta “s” no intervenga tanto, puede ayudar el pronunciarla muy poco (Ej. 18).

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled 'Mezzo' and 'Pno.', begins at measure 121. The vocal line (Mezzo) has a rest for three measures, followed by a note on a staff with a dynamic marking of *f* and the lyrics 'el tiem - po'. The piano accompaniment (Pno.) consists of a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, featuring dynamic markings of *ff*, *f*, *ff*, and *f*. The second system, also labeled 'Mezzo' and 'Pno.', begins at measure 126. The vocal line has a long note with a slur and the lyrics 'del a - mo_ or se trans - for - ma'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

Ej. 18. Frase por grados conjuntos (compases 121 - 130).

La última parte de esta pieza, como dice la indicación de la partitura, debe ser muy introspectiva. Después de cantar casi todo en registro alto, cambia hacia el registro grave, y esto vocalmente puede complicar ya que la voz se había acomodado en el principio de este movimiento para cantar la mayor parte en registro medio y alto. Por esto se tiene que hacer un ajuste rápido para comenzar a cantar en el otro registro. Las primeras notas pueden sonar débiles, el registro no va a tener el mismo volumen, proyección y claridad que los agudos, sobre todo después de haber estado mucho tiempo en un registro medio-alto. En esta parte, el compositor requiere que el texto esté entrecortado, como si el personaje no pudiera hablar fluido. Hacer esto cantando es un reto, porque las notas finales pueden sonar demasiado airozas por la intención que se quiere dar y el registro lo complica todavía más. Hay que mantener timbrando todas las notas a pesar de lo que se quiera hacer con la interpretación y la dinámica (que debe permanecer dentro del rango del *piano*) (Ej. 19).

muy introspectivo (el sonido muy para ti) y entrecortado

Mezzo

Pno.

177

pp

no i - ma-gi - ne que pu-die - ra ex-i

f *pp*

183

gir tan-to acam-bio y tan sin pri - sa

pp

p

8va

Ej. 19. Frase entrecortada (compases 177 - 187).

IV. Y, sin embargo

Aquí la gran dificultad son las frases largas dado que el tempo es lento. Si bien es el movimiento más corto, no deja de tener intensidad en las frases. El reto además del tempo es hacer *legato*, es decir que la línea vocal se perciba como la de un instrumento de cuerda, que no se detiene y que una nota está totalmente unida con la siguiente y así progresivamente (Ej. 20). Al principio fue laborioso porque al ser una pieza totalmente silábica (y en general todo el ciclo, es lo que el compositor quería), las consonantes siempre van a cortar la línea vocal interrumpiendo el sonido.

The image displays a musical score for two systems, measures 10-13. The first system (measures 10-11) features a Mezzo vocal line and a Piano (Pno.) accompaniment. The Mezzo line begins with a rest, followed by the lyrics "se a - cer - ca por es - tos lu -". The piano accompaniment consists of arpeggiated figures with five-finger patterns (marked with '5') in both hands. Dynamics include *p cresc.* for the Mezzo and *cresc.* for the piano. The second system (measures 12-13) shows the Mezzo line with the lyrics "ga - res -". The piano accompaniment continues with similar arpeggiated figures, marked with *mf dim.* and *p*. The score is written in 6/4 time and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ej. 20. Frases largas y lentas (compases 10 - 13).

V. Y si hoy

Es uno de los movimientos más delicados de todo el ciclo. La dinámica siempre va de un *piano* a *pianissimo* y *pianississimo* (casi susurrando) y solo una vez pide el compositor hacer un *forte* por ser el clímax, pero es el único. Este era el reto que implicaba la pieza. Resulta complicado que la dinámica de piano se mantenga en el registro medio bajo porque normalmente éste no suena mucho por naturaleza. Al ser notas más graves no hay una gran proyección como en los agudos y el rango de frecuencias es menor, esto tiene que ver con la cantidad de vibraciones que alcanza el aparato fonador, porque si lo comparamos con el registro agudo, este siempre va a sobresalir (Ej. 21).

The image displays a musical score for the piece 'Y si hoy'. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 52, features a Mezzo vocal line and a Piano (Pno.) accompaniment. The tempo is marked as $\text{♩} = 40 \text{ c.a.}$ and the dynamic is *PPP*. The vocal line includes the lyrics: 'Ni si - quie - ra es - toy se - gu - ra de po - der ha - blar ha'. The piano accompaniment includes a *una corda* marking. The second system, starting at measure 56, continues the vocal line with the lyrics: 'blar y res - ca - ta - ar - me'. The piano accompaniment includes a *pp dim. poco a poco* marking. The score is written in a key signature of three flats and a 4/4 time signature.

Ej. 21. Mantener dinámica de piano (compases 52 - 58).

VI. Es mi voz quien le impulsa

El compositor exige mucho a la voz en este movimiento. Ya que es donde se “explota” y lleva al límite la voz. El uso de distintos colores, dinámicas, la extensión e interpretación vocal hace de este movimiento el más histriónico. Así que todos estos elementos son los retos y tienen la misma importancia. Es importante ser capaz de llevar al máximo todos estos elementos. Un ejemplo de color es cuando la voz canta la primera frase y dice la palabra “fuego” en el registro grave, esto lo facilita. Se busca hacer un color un poco más oscuro en comparación con la pieza no. 2 y 5 en la cual se busca la claridad del timbre y la sutileza de la voz (Ej. 22).

39 *mp*
Mezzo Al prin - ci - pio e - ra fue - go

Pno. *mp subito*

43
Mezzo o

Pno. *fp*

Ej. 22. Color más oscuro en la voz (compases 39 - 49).

Otro ejemplo del uso de efectos y bastante contrastante con este pasaje, es una frase donde el piano viene con mucho impulso (como lo dice el nombre de la pieza) y mucha energía. Esta energía que viene como avalancha es moderada por la voz y por un cambio de intención por parte de la voz. La voz entra suave, con

presencia, pero ya que este impulso se frenó ahora viene la calma. Esta parte es sumamente contrastante y es lo que la hace difícil, porque hay que hacer una gran diferencia vocal e interpretativamente. Frenar una energía que viene como si fuera a haber un clímax necesita de mucho control de la voz y sonido (Ej.23).

The musical score consists of three systems. The first system (measures 126-131) features a Mezzo line with rests and a Piano accompaniment with a 'sub' marking. The second system (measures 132-135) continues the piano accompaniment with an '(8)' marking. The third system (measures 136-140) introduces the Mezzo voice part with lyrics 'Pe - ro tar - da - bas U - li -' and dynamic markings 'mp subito' for both parts. The piano part has a 'f >' marking before the 'mp subito'.

Ej. 23. Impulso del piano solo y después entra la voz (compases 126 - 140).

En este pasaje (ej. 24) el compositor usa una indicación donde la voz tiene que inhalar. Esto es algo nuevo que aparece en el ciclo, y que se hace notar. La idea, más que algo vocal, es de emplear un efecto dramático. La escritura musical de la voz está apoyando al texto y se usa de manera teatral para hacer entender al público que el personaje (Penélope) se está ahogando en sus propios pensamientos y entonces conecta con la siguiente frase que dice: “Aliento de tu aliento bebiéndome a saciedad.”

Ej. 24. Aspirar (compases 50 - 54).

Otra dificultad que hay en la pieza no. 6 es el registro. Al principio se mencionó que la voz era llevada al límite en todos los sentidos. Y una de las partes más difíciles es un pasaje que tiene un Do 6. La nota debe de tener una duración larga, y lo incómodo es hacerla con la letra “e”. Como se ha señalado, esta vocal es abierta y por ende, difícil de cantar. Una vocal que es abierta y que el cantante todavía enmarca más con los labios (extendiéndose a los laterales) va a hacer que el sonido se estreche o se desparrame. Para corregir esto propongo cantar la “e” pero cerrando los labios en forma de “a” pero que esté más redondo ya la posición de la lengua esté más abajo¹¹. Como el sonido viaja y se articula por medio de la boca, dependiendo de cómo se posicione la lengua, le da nombre a la vocal que se

¹¹ Con la vocal “e” la parte atrás de la lengua se levanta (la epiglotis hace los mismo tapando así el conducto del sonido). Esto es lo que la hace incómoda de cantar. Sundberg, Johan, *Op. cit.*

está cantando. En este pasaje lo complicado es el cómo se llega a la nota sobreaguda antes mencionada. Cuando existe un pasaje donde la voz no tiene que hacer mucho esfuerzo o no canta antes de dar un sobreagudo, puede descansar el cantante, y hay más tiempo de preparación, pero antes de dar el sobreagudo hay todo un camino con más dificultad que la nota Do por sí sola, es realmente peligroso (en el sentido de que la nota puede sonar muy chillante, calante, o abierta). Las notas anteriores en este pasaje son repetitivas, pero están en el cambio de voz y haciendo cromatismo. Después de esto, el cantante tiene que respirar muy rápido antes de decir la frase: con rapidez. Aquí el compositor nuevamente apoya la frase con la “rapidez” que hay que cantarlo (Ej. 25).

89 *cresc.* 41

Mezzo

o de re - tor - na

Pno.

cresc.

96

Mezzo

ar con ra - pi -

Pno.

101 *ff*

Mezzo

dez

Pno.

ff

Ej. 25. Do sobreguado (compases 89 - 104).

Apenas concluido este desafío, se pide cantar el Do pero una octava abajo y hacer *glissandi* hasta cierto tono. Poco a poco se está cantando un acorde de Do menor. Aquí hay que tener cuidado porque se tienen que contar muy bien los tiempos y dosificar cómo se va a ir llegando al tono en el momento que se pide. Esto

exige lograr una buena sincronización entre la entrada de la nota, las llegadas y ataques (Ej. 26).

42

105 *ppp cresc.*
Mezzo Ah!!!

Pno. *ff*

112 *gliss.* *ff*

Mezzo

Pno. *cresc.*

120 *p cresc.* *gliss.* *fff*

Mezzo Ah!!!

Pno. *fff*

Ej. 26. *Glissandi* (compases 106 - 117).

Y para finalizar, es importante mencionar que la parte más difícil de todo el ciclo, radica en que el compositor escribió un pasaje lleno de coloraturas. Lo difícil no es la coloratura en sí, si no el compás en el que están escritas y la velocidad en que se tenía que hacer. Fue todo un desafío el estudio y la ejecución (Ej. 27).

204

Mezzo *mp cresc.* Oh!

Pno. *mp cresc.* s

210

Mezzo Oh! 3 3

Pno. (s)

216

Mezzo

Oh!

f cresc.

Pno.

f cresc.

(8)

223

Mezzo

Oh!

Oh!

Pno.

(8)

230

Mezzo

Pno.

(8)

Ej. 27. Ritmo, cambio de compás y coloraturas (compases 204 - 235).

VII. Abrázame, hija del océano...

Es la última pieza del ciclo y la única que tiene una sola frase con letra al final. Toda la obra es un *vocalise*, que es cantar las notas escritas, pero solo con vocales, en este caso se utiliza la "a". Es un movimiento muy delicado, suave, y transparente. Cantar en *vocalise* (ej. 28) lo hace un poco más fácil y cómoda porque la vocal es amplia, libre y abierta, pero sigue siendo difícil porque no hay texto y el intérprete tiene la tarea de realizar una búsqueda sobre cómo va a abordar la pieza, es decir, ¿qué significado se le da a la melodía con la vocal "a"? El cantante es libre de pensar que sucede en esta pieza, porque queda abierto al lector si Penélope se suicida, perdona a Ulises o simplemente sigue viva y así mismo lo plasma el compositor. Al ser la última pieza del ciclo, es difícil porque la voz fue llevada al máximo en todos los demás movimientos, y poder hacer una interpretación con mucho sentimiento por medio de una melodía sencilla es agotador tanto vocal, física y mentalmente.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 14 to 18. It begins with a Mezzo vocal line starting at measure 14 with a rest, followed by a vocal line with the lyrics 'Ah' and 'Ah'. The Piano accompaniment starts at measure 14 with a rest, followed by a complex accompaniment. The second system covers measures 19 to 23. The Mezzo vocal line continues with 'Ah' and 'Ah'. The Piano accompaniment continues with a complex accompaniment. Dynamics include *ppp*, *pp*, *mp*, and *p*. The tempo is marked 'A tempo' with a quarter note equal to 65. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Ej. 28. Vocalise en registro cómodo (compases 14 - 23).

6. CONCLUSIONES

Fueron varias las conclusiones que se obtuvieron de este proyecto. Como primer punto es que el presente repertorio se apega a los lineamientos establecidos para la titulación correspondiente, es decir no hay grabación en registro, es una grabación totalmente inédita, las piezas no han sido publicadas en términos editoriales y son obras no comisionadas. Esto a la vez amplía el repertorio de música mexicana nueva para mezzo-soprano (que además llevan al límite el registro) y contribuye a la generación de nuevas audiencias, ya que acerca al público a la música nueva mexicana de jóvenes compositores.

Otra conclusión es la gran ventaja que se obtuvo de este repertorio, al tener la oportunidad de trabajar con cada compositor tanto en las sesiones de grabación como en ciertos ensayos previos. La ocasión de trabajar con ellos fue enriquecedora en varios aspectos como la exigencia personal y como intérprete al estudiar y montar las obras, puesto que siempre debe de haber un compromiso con la música, respeto y profesionalismo. Esto es algo que los intérpretes y músicos en general tenemos que tener presente. Otro aspecto importante es el hecho de que propicia la apertura e integración de la nueva música mexicana de jóvenes compositores en los cantantes.

Por último, estas obras son muy difíciles vocalmente y cada una tiene desafíos vocales específicos que requieren de un trabajo arduo, sin embargo, se puede observar que una constante es la vocalización con las vocales que son muy importantes y por lo mismo la técnica vocal no debe pasar desapercibida, ella brinda las herramientas necesarias para poder abarcar las obras con más facilidad y comodidad y entonces así poder incorporar la interpretación y/o aportar también ideas al compositor. De hecho, algunos de los pasajes de estas obras pueden ser utilizados como ejercicios de preparación para así ir uniendo fragmento por fragmento hasta cantar la frase completa y después cantar la pieza de principio a fin sin obstáculos.

7. ANEXOS

7.1 LISTA DE REQUERIMIENTOS TÉCNICOS ¹²

Nombre la sustentante:

- Jacinta Barbachano De Agüero

Ingenieros:

- Aron Seels
- Francisco Olguín

Músicos:

- Alberto Gonzáles Fuentes - Saxofón alto
- Manuel Ángel Guzmán Reyes - Saxofón Tenor
- Daniel Iván Pérez Navarro - Saxofón soprano
- Sebastián Desposorios Valencia - Saxofón Barítono
- Nabani Aguilar - Violín
- David Rodríguez Gil González- Violonchelo
- Carlos Blázquez Villalobos - Percusiones
- Joana Téllez Sosa - Arpa
- Ernesto Diez De Sollano - Flauta Traversa
- Diego Jiménez Villagrana - Piano
- Germán Pérez Tort - Piano
- Jacinta Barbachano De Agüero - mezzo-soprano

Compositores:

- Diego A. Jiménez Villagrana
- Germán Pérez Tort
- Emil Rzajev

Recursos técnicos para grabación

Violín:

- Micrófono Sennheiser MD441

¹² Datos proporcionados por el Ingeniero Francisco Olguín.

- Conexión Balanceada

Violoncello:

- Micrófono AKG C414
- Conexión Balanceada

Flauta:

- Micrófono Royer R-121
- Conexión Balanceada

Glockenspiel:

- Micrófono Rode NT5 Par Stereo
- Conexión Balanceada

Arpa:

- Micrófono AKG 214
- Conexión Balanceada

Voz:

- Micrófono SM7B
- Audio-Technica AT4047/SV
- Shure SM58
- Conexión Balanceada

Percusiones:

- Kit de micrófonos Audix
- Rode NT5 (Par estéreo)
- Conexión Balanceada

Piano:

- Micrófono Sennheiser e614
- Conexión Balanceada

Decca Tree (Técnica estéreo)

- Live Room S6

- Micrófono Sennheiser e914 (par estéreo)
- Micrófono AKG C414
- Conexión Balanceada

Control Room

Computadora Macbook Pro con Pro Tools HD

Pro Tools S6 Control Surface

Preamplificadores

Neve 8801 (Par)

SPL Channel One (Par)

Tube-Tech MP 1A

Summit Audio Inc. Tube Leveling Amplifier

Millennia HV-3D

Técnicas de grabación / producción

- Utilizaremos la técnica Decca Tree para cubrir el sonido de todo el ensamble.
- En los instrumentos como el Glockenspiel y el Arpa aplicaremos una técnica AB en cada uno para conseguir una buena estereofonía.
- Los demás instrumentos serán microfoneados de manera puntual, para reforzar el sonido captado por la técnica decca tree.

Obra: Remoto Esplendor

Compositor: Germán P. Tort

Instrumentos:

- Flauta
- Violín
- Violonchelo
- Arpa
- Percusiones (Glockenspiel, Toms, Panderó, Gong en agua y Platillos)
- Mezzo-soprano

Técnicas de grabación

En el proceso de grabación de música acústica es de suma importancia mantener siempre un arreglo de micrófonos omnidireccionales llamado Decca Tree que incluye tres micrófonos (Izquierdo, Derecho y Central) situados arriba del ensamble, esto para lograr un sonido envolvente de todos los elementos sonoros dentro de nuestro cuarto, además de poder capturar la reverberación natural del recinto. Esto conseguirá una excelente espacialidad en nuestra grabación que causará que el receptor pueda situarse y disfrutar del espectro sonoro estéreo de la sala.

La idea de utilizar este tipo de técnica es tomar todo el ensamble como un solo elemento, es por eso que todos los instrumentos deben ser grabados simultáneamente para lograr una buena homogeneidad en nuestra producción. A partir de dicho punto es necesario antes de comenzar la grabación final se realicen algunas pruebas de balance dinámico y acomodo de los instrumentos dentro del cuarto. Tomando como referencia la acústica natural del cuarto es recomendable que los instrumentistas no tengan mezclas separadas de audífonos como referencia durante la grabación, sino que deben ajustarse al sonido directo de todos los elementos.

Además de preocuparnos por este tipo de arreglo lo más recomendable es utilizar microfónica puntual en cada uno de nuestros elementos, esto como respaldo en caso de obtener algún sonido no deseado que requiera control o para resaltar alguno de nuestros elementos de forma manual. Este tipo de grabaciones deben realizarse siempre de forma pragmática ya que existen demasiadas variables acústicas que pueden ocurrir cuando se trabaja de esta manera.

Obras: Oye un canto y Sed de mar

Compositores: Germán P. Tort y Diego A. Jiménez Villagrana

Instrumentos:

- Piano de Cola

- Voz (Mezzosoprano)

Técnicas de grabación

Para este tipo de piezas no es realmente necesario utilizar la técnica Decca Tree, puede cambiarse por alguna otra estéreo que nos ayude a captar el espectro sonoro y la reverberación del cuarto que pueda incluir los dos elementos de esta. En este caso debemos enfocarnos un poco más en el piano de cola, ya que este tiene varias características sonoras que debemos procurar se incluyan en nuestra grabación, dependiendo la distancia y el acomodo de los micrófonos serán resaltados los distintos elementos de la envolvente de nuestro instrumento. Para esto debemos de tener las cuerdas del piano expuestas para tener una microfónica puntual adecuada que además de servirnos para conseguir un mejor sonido, esto para neutralizar un poco los sonidos externos que puedan ser captados por las cápsulas de los micrófonos. En el caso de la voz al ser el elemento principal deberá situarse justo al centro de nuestro arreglo estéreo microfónico para mantenerla siempre al frente del espectro sonoro.

Obra: El amor anda de parranda

Compositor: Emil Rzajev

Instrumentos:

- Sección de alientos (4 Saxofones)
- Voz (Mezzo-soprano)

Un ensamble de este tamaño tampoco requiere de una técnica tan complicada como Decca Tree. Aunque también es importante utilizar la misma técnica estéreo, de preferencia utilizando las mismas distancias entre micrófonos y entre los micrófonos y las fuentes sonoras para respetar el espectro sonoro del recinto, además de mantener una homogeneidad entre las diferentes piezas.

Lo importante aquí es mantener un buen acomodo de los elementos de acuerdo a su rango tonal, en el caso de los 4 saxofones. Además de utilizar microfónica puntual para cada uno de preferencia con micrófonos de listón que funcionan muy bien con instrumentos de aliento. También es importante utilizar una técnica estéreo de igual manera para respetar el espectro sonoro del recinto.

Grabación en la FaM Sala Xochipilli

Micrófonos Piano:

AKG 414 (Par estéreo) - Piano Cercano

DPA 4003 (Par estéreo) - Técnica Estéreo AB

Micrófono voz:

TLM 103 - Voz Principal

Equipo de Grabación

- Dos computadoras Macbook Pro con Pro Tools Standar
- Interfaz de Audio Mbox Pro
- Interfaz de Tascam 4x4

7.2 TEXTOS

OYE UN CANTO

Oye un canto en mi corazón:
me pongo a llorar,
me lleno de dolor:
nos vamos entre flores,
hemos de dejar esta Tierra:
¡Estamos prestados unos a otros:
iremos a la casa del Sol!

¡Póngame yo un collar
de variadas flores
en mis manos estén,
florezcan en mí guirnaldas.
Hemos de dejar esta Tierra:
estamos prestados unos a otros:
iremos a la casa del Sol!

EL AMOR ANDA DE PARRANDA

Amor retornará rompiendo las cadenas.
De ocultas soledades, amor retornará.
Volando, volando para romper.
Aliviándome las penas, renovando las edades.
Y el amor, volverá, volverá.

¿Amor, Amorcito? ¿Ya llegaste?
¡Te llevo esperando todo el día!
¿Dónde andabas?

Oye, ¿me trajiste mi mandado?

¡Ush! ¡Siempre es lo mismo contigo!

¿Y ésta quién es?

¿Otro? ¡De dónde salieron éstos!

¡Qué sorpresa! ¡Mi cumpleaños!

Pensé que lo habías olvidado.

Gracias, gracias. Serenata, no me lo esperaba.

Amor ya regresó, Amor ya regresó.

¡Que siga, que siga buena la pachanga!

Bailando, cantando, hasta la mañana.

¡Qué rico mi pastel!

Pero antes de comer

tengo algo que decir:

¡Alto a la música!

Despedida no les doy

Porque aquí sólo comienza

El albor de nuestros días

El primer plato en la mesa.

Despedida no les doy

Porque aquí sólo comienza.

¡Gracias, tú, mi dulce amor!

¡Qué regalo estar de vuelta!

¡Gracias, gracias compañeros,

Pero cuánto me contentan!

¡Que la música prosiga,

Gracias por tan buena fiesta!

REMOTO ESPLENDOR

Pon tu mano en mi pecho; Que ruido, que dolor.

Es que dentro trabaja un carpintero clavando lentamente mi ataúd.

Trabaja. ¡Trabaja sin cesar!

Date prisa maestro, que tengo sueño y quiero descansar.

Ya llegó Jesús Puebla, y viene a contarnos una historia de fulgores de Tenochtitlan.

Canto con barro y turquesa.

Danzo con plumas de jade.

Del capullo brotan voces,

que tiñen la hierba,

que hieren los llanos,

Con arrojados colores.

Es mi casa la que pintan.

Es mi casa la que calan.

Es mi casa que guarnece,

El fulgor de Tenochtitlan.

SED DE MAR

I. Penélope

Una imagen, persigo una imagen cuyo nombre no encuentro,
persigo un nombre cuyas letras no conozco,
letras impronunciables,
y necesito hablar contigo Ulíses,
hablar para saber si este tiempo que me invento es un tiempo real,
si de verdad ya no existe la espera
o únicamente he caído en otro
paréntesis desesperanzado
Si no me estoy enredando en las palabras a fuerza
de no poder oírmelas,
a fuerza de escucharlas solo en mis adentros,
sin encarnarlas, deshuesadas,
remolinos de vapor que mi propio alienta disperza... ¡ah!

Hablar de lo que no tengo,
de lo que no sé cómo decir,
Hablar de éstos mis senos que se alzan hacia ti
Sorprendidos aún y anhelosos de vida,
De verde, de mar, de ese mar que recorres alejándote de mi cuerpo
Envuelto en el recuerdo de tu última caricia, ¡ah!

II. La tarde anterior, la última

Tengo temor a que el abrazo se desmorone como barro entre los dedos,
a que el olor se confunda con el frío

de la noche igual como acabó por ennegrecerse la vehemencia
del paño sobre el que nos amamos la tarde anterior,
la última...

Y ya no quiero contar el tiempo,
ese tiempo hurtado antaño al Tiempo
para consagrarlo al amor,
no quiero recorrerlo en el sartal de la memoria
desgastando uno a uno los encuentros.

III. Donde acaban mis sentidos

Donde acaban mis sentidos empieza el amor que nos separa,
se inicia el viaje del deseo que te acerca,
el vuelo de mil aves que se adentran
como islas en las aguas
pisando suavemente en la distancia,
y entonces todo es puente,
toda la luz tu presencia en mí...
Lávame, lávame con tus manos
la tristeza del cuerpo y del rostro.
Es un polvillo de orfandad que se acumula en este largo
mirar vagabundo que te busca,
y al atardecer, cansado,
se duerme en algún paraje extraño,
regazo solitario donde no están
tus brazos que lo abriguen,
poco a poco se va quebrando y estalla.

El tiempo del amor se transforma
con el tiempo en sacrilegio y exige su reparación,
y yo no estaba preparada, lo confieso,
no imaginé que pudiera exigir tanto a cambio y tan sin prisa,
que procediera tan metódica su justicia: así te di, así te tomo.

IV. Y sin embargo

Y sin embargo, de tanto en tanto algún Poeta
se acerca por estos lugares,
y al relatar en sus cuerdas tus hazañas,
se me abre en el pecho una brecha.

V. Y si hoy

¿Y si hoy estuvieras por llegar,
qué podrías ofrecerte?
¿Acaso anularé la derrota de mis miembros
o despertará lo que ya es piedra de sepulcro?
Si te acercas, la piel a tu caricia se interpondrá rastrojo;
si llamas, la voz en abismo se ahogará.
Desconozco mi nombre, ¿a quién nombrarás?
Ignoro mi faz, ¿dónde se detendrá tu mirada?
Ni siquiera estoy segura de poder hablar,
hablar y rescatarme.

VI. Es mi voz quien le impulsa

Al principio era fuego,
aliento de tu aliento bebiéndome a saciedad,
sin respiro entre la expectación y el gozo,
“es mi voz quien le impulsa,
la fuerza de sus flechas va nimbada
por el deseo de retornar con rapidez”.
Pero tardabas Ulises,
y la tardanza empezó a cobrar su propia fuerza,
a erguirse altiva, a socavar con su sonrisa
la imagen de una espera cimentada en recuerdos.
Y terminé por confinarme en esta habitación.

VII. Abrázame... Hija del Océano

Que sea el abrazo de la Hija del Océano
quien te reciba en su abrazo.

7.3 PARTITURAS

8. BIBLIOGRAFÍA

Pitol, Sergio (1998): *Pasión por la trama*. México: Ediciones Era.

Rutiaga, Luis (2006): *Nezahualcoyotl*. México: Grupo Editorial Tomo.

Seligson, Esther (1987): *Sed de mar*. México: Artífice Ediciones.

Sundberg, Johan (2001) "Acoustics VI. The Voice", Stanley Sadie ed., Oxford: Grove Music Online, fecha de última consulta: septiembre 27 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000134?rskey=DsQz8W&result=1#omo-9781561592630-e-0000000134-div1-0000000134.6>