UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA
Obras de Emmanuel Arizabalo

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA-COMPOSICIÓN
QUE PRESENTA:

DARÍO EMMANUEL ARIZABALO DÍAZ

ASESORA:

DRA. MARÍA DEL CONSUELO GRANILLO GONZÁLEZ

CIUDAD DE MÉXICO 2018

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

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Agradezco a mi familia, a mis profesores, a mis compañeros y amigos, a todos los músicos que tocaron mis obras, y a todos los que me apoyaron durante mis estudios en la Facultad de Música.

Índice

Agradecimientos I
Semblanza del compositor 1
Introducción 2
Programa para el recital público 3
Capítulo I. El Emperador Supraterreno 4
Capítulo 2. Sinfonía en Gris Mayor 18
Capítulo 3. Paisajes Primitivos 29
Capítulo 4. Canto 40
Capítulo 5. Concierto para piano 47
Conclusiones 59
Bibliografía 61
Anexos 62

Semblanza del compositor

Emmanuel Arizabalo

Nació en la Ciudad de México en 1988. Inició en la música como tecladista en una banda de rock con sus compañeros de secundaria. Posteriormente se interesó en el violín, y estudió con el profesor Eduardo Morales. De 2006 a 2012 fue primer violín en la Filarmónica Juvenil de la Ciudad de México. De 2010 a 2013 cursó el propedéutico en composición en la entonces Escuela Nacional de Música. Comenzó la licenciatura en composición en 2014 en la Facultad de Música de la UNAM bajo la tutela de María Granillo y Leonardo Coral.

Ha sido ganador de varios concursos incluyendo el *Concurso Mundial de Composición por la Paz 2014* con la obra "Por la Paz en el Mundo" que interpretó la orquesta “Sinfonietta” de Portugal, el concurso convocado por la Orquesta de Cámara de la Preparatoria Nacional con la obra "El Bosque", y el Primer Concurso de Composición Musical Coral de la UNAM-Canadá con la obra "Un Recuerdo que Dejo" que se presentó en el conservatorio de Gatineau.

Introducción

El presente trabajo, titulado *Notas al Programa, Obras de Emmanuel Arizabalo* consiste en un análisis musical de cinco obras que compuse durante la licenciatura en composición.

Elegí estas cinco obras como una muestra representativa de lo que aprendí a lo largo de la carrera de composición, pues considero que son algunos de los trabajos mejor logrados y que más me agradan de lo que compuse durante los cuatro años de la carrera. Esta selección es una muestra de mi trabajo para distintos tipos de ensamble, desde música para instrumentos solistas, dúos, cuartetos, quintetos, hasta música para orquesta. También muestro mi trabajo en diferentes familias de instrumentos: cuerdas, alientos, la voz y un poco las percusiones y los metales. Además, muestro diferentes formas musicales y técnicas compositivas.

En el caso de dos de las obras, quise mostrar lo que aprendí en las asignaturas de Instrumento. En el *Concierto para piano y orquesta de cámara* muestro lo que aprendí en la materia de Piano para composición, que fue una parte importante para mi formación desde el propedéutico, y en *Canto para viola da gamba* lo que aprendí en la asignatura optativa de Viola da gamba como segundo instrumento.

Abordo el análisis de las obras de lo general a lo particular, comenzando por la poética de la obra, qué ideas hay detrás de esta, qué la inspiró y cuál es su objetivo. Analizo el lenguaje musical, los procesos y técnicas de composición utilizados y posteriormente la instrumentación. Finalizo el documento con una conclusión autocrítica.

Programa para el recital público

Obras de Emmanuel Arizabalo

- ***El Emperador Supraterreno*** para cuarteto de cuerdas (2014)

  I. Obertura *18'00''*

  II. Danza

  III. Grave

  IV. Chacona

- ***Sinfonía en Gris Mayor*** para barítono y piano (2014)

  Texto de Rubén Darío

  I. El mar *7'00''*

  II. El marinero

  III. Ensoñación

- ***Paisajes Primitivos*** para quinteto de alientos (2015)

  I. La lucha por el fuego *9'40''*

  II. Flores exóticas

  III. La jungla de los monos

- ***Canto*** para viola da gamba sola (2018)

  5'00''

- ***Concierto*** para piano y orquesta de cámara (2017)

  I *15'00''*

  II

  II

Duración total del programa: 55'00''

Capítulo I. El Emperador Supraterreno

El Emperador Supraterreno es un cuarteto de cuerdas (dos violines, viola y violonchelo) que compuse entre 2013 y 2014, en el primer año de la licenciatura. Se divide en cuatro movimientos: Obertura, Danza, Grave y Chacona. Es la obra más extensa del programa, tiene una duración de 18 minutos aproximadamente.

En esta obra quise evitar la estructura clásica de los cuartetos de cuerdas, para esto tomé inspiración en la música barroca, sobre todo en las suites de Henry Purcell (1659-1695) y de Georg Friedrich Händel (1685-1759) y traté de componer una música barroca contemporánea. No me inspiré en algún compositor en particular, pero aparecen influencias de la música neoclásica del siglo XX y de autores como Ígor Stravinski y Paul Hindemith.

Esta obra surgió con la idea de crear una música barroca contemporánea, con armonía moderna, que se fuera distorsionando, deformando y que volviera a su forma inicial. Para esto me apoyé en una idea extra musical, la imagen de una corte real en un mundo paralelo diferente al nuestro, con un emperador más allá de la tierra; de ahí el título El Emperador Supraterreno (de *supra*: más allá, por encima de; y *terreno*: perteneciente o relativo a la tierra). Estas imágenes extramusicales funcionaron como puntos de partida para componer la obra.

Cada uno de los cuatro movimientos se basa en una escena distinta de esta corte real imaginaria, así como en una forma musical barroca. Para el primer movimiento, imaginé la dramática entrada del emperador en un largo salón de palacio rodeado por el séquito real. El segundo movimiento representa un banquete y una fiesta con juegos y bailes extraños. En el tercer movimiento terribles noticias llegaron a la corte, es un lamento. El cuarto y último movimiento es un recuento de las aventuras de este emperador imaginario.

Las formas barrocas utilizadas son: la obertura francesa, el rondó, la zarabanda y la chacona. Utilicé estas formas de manera estricta, usando un lenguaje que en algunas secciones recuerda la tonalidad de la época barroca, combinado con un lenguaje más moderno, con acordes no tonales, y algunas secciones de atonalidad libre, esto es para generar una sensación de exotismo y de extrañeza.

La armonía se trabaja de distintas formas en cada movimiento, en el primero de forma tonal, en el segundo usando acordes e intervalos específicos, el tercero es atonal libre, e incluye algunas secciones tonales, y en el cuarto regresa a la tonalidad, con algunas secciones atonales.

I Obertura

Para este movimiento me basé en la forma obertura francesa, que apareció por primera vez en los ballets de Jean-Baptiste Lully cerca de 1650. Era una forma generalmente orquestal diseñada para abrir un espectáculo teatral o alguna obra extensa a manera de introducción. Esta forma constaba de dos secciones: La primera (A) lenta y solemne, con ritmos apuntillados, y la segunda (B) animada y con entradas imitativas fugadas, terminada en ocasiones en una sección lenta parecida a la inicial (A'). Usualmente estas secciones se repetían, aunque en mi obra evité las repeticiones pues resultaría un movimiento considerablemente más largo que los otros. Es tonal, en Sol menor.

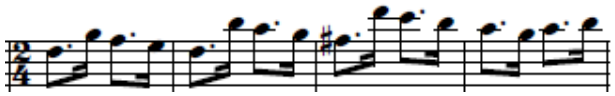
Como en toda mi música, utilizo la tonalidad de forma libre, sin preocuparme mucho de ser riguroso en las cadencias, progresiones, resoluciones y demás. El contrapunto también lo utilizo libremente, sin preocuparme de las normas barrocas o renacentistas, en las que se evitaban las disonancias, y cada que aparecía una disonancia se tenía que resolver a una consonancia.

La forma del movimiento es **A B A'.**

La primera sección del movimiento (del compás [c.] 1 al 19), tiene textura contrapuntística, está construida con ritmos apuntillados, característicos de la obertura francesa, así como escalas ascendentes en todas las voces. La armonía es tonal y sigue patrones clásicos como tónica-dominante-tónica (c. 1 - 3), pero aparecen algunos acordes inesperados con la intención de sorprender al oyente. Por ejemplo, en el compás 9 lo más común sería una resolución a Re mayor, pero en lugar de eso aparece un Fa# menor, poco común en la tonalidad de Sol menor. Esta misma idea de los acordes inesperados aparece también en los compases 13 y 17, y en general a lo largo del movimiento.

La segunda sección de la obertura (c. 20 – 140), de tempo *Presto*, está basada en la imitación contrapuntística de una melodía de cuatro compases.

Figura 1



Primero se expone esta melodía en las cuatro voces: entra en el violín I, luego en el violín II en la dominante, a continuación, la viola hace la imitación en la tónica y por último el *cello* también imita en la tónica. Después de la exposición de la melodía comienza un desarrollo en el que se utiliza la modulación, cambios de textura de contrapuntística a homofónica y cambios en la armonía, utilizando acordes menos tradicionales (por ejemplo, del c. 60 al 77 aparecen algunos acordes disonantes con intervalos de segunda menor). También se utiliza el tema de la sección A por aumentación en esta sección (c. 92). Aparece en el violín II y la viola a la doble octava y después a la décima.

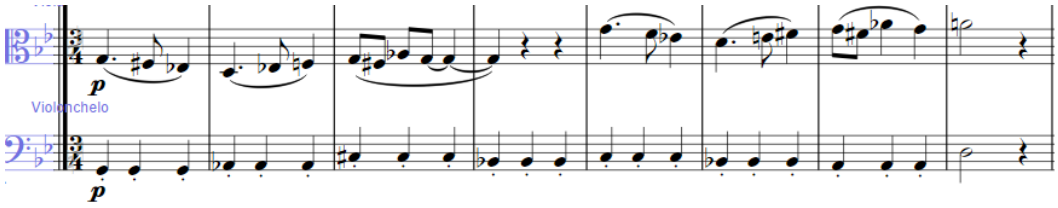
La tercera sección de la obertura (c. 141 – 151) regresa a la tonalidad original de Sol menor; es muy parecida a la sección inicial, aunque de menor extensión. Tiene algunas variantes en la armonía, por ejemplo, en el tercer tiempo del c. 144 aparece un Fa# semidisminuido en lugar del Re menor del c. 4, y en el c. 149 esta vez sí resuelve a Re mayor a diferencia del 19, a manera de cadencia para finalizar en un acorde de Sol menor en la misma disposición del acorde inicial.

II Danza

El segundo movimiento está inspirado en la forma rondó del periodo barroco. Lo importante de esta forma es que un tema principal reaparece varias veces y se intercala con otras secciones o *couplets* contrastantes. La forma del rondó podía variar, por ejemplo, las secciones podían ser ABABA, ABACA, ABACADA, etc. La forma que yo utilicé para el segundo movimiento del cuarteto es **ABABCBAB**, pero en lugar de que A sea el estribillo, lo es B.

La sección **A** está construida con una melodía que se repite, con una segunda aumentada que le da una sonoridad oriental, acompañada siempre de notas negras en staccato.

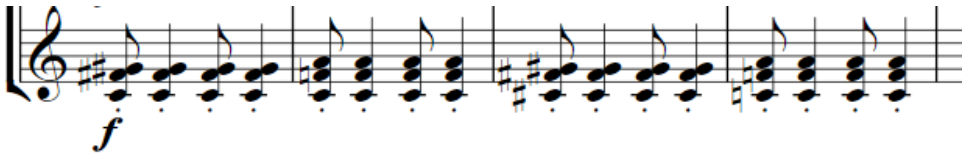
Fig. 2



Primera presentación de A.

La sección **B** es homofónica, y es el estribillo del rondó. La armonía está basada en acordes con segunda mayor y cuarta, intercalados con triadas.

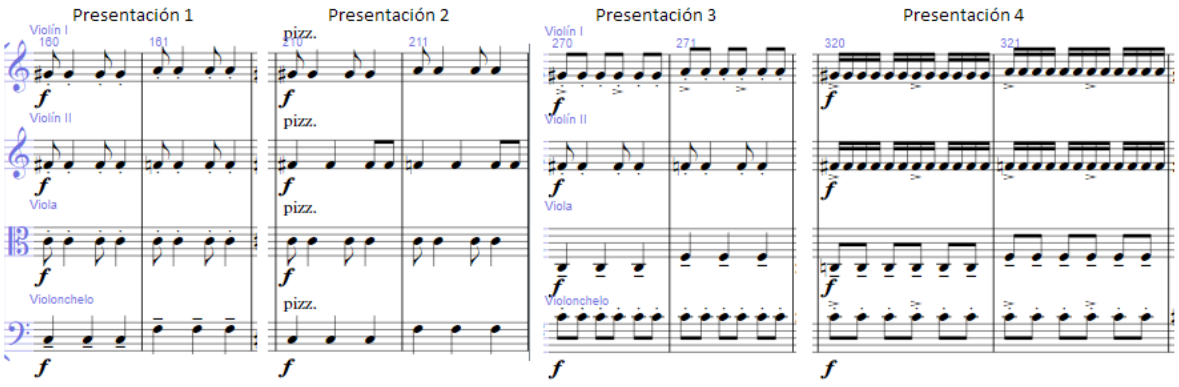
Fig. 3



C. 160. Reducción de violines y viola que muestra los acordes de segunda y cuarta intercalados con triadas.

Siempre se resalta el diseño rítmico original mediante el uso de acentos, aunque aparecen distintas figuraciones en cada presentación del estribillo. En estas secciones destaca la aparición de *hemiolas.* Mientras unos instrumentos hacen un patrón rítmico binario los otros hacen un patrón ternario. Cada una de las cuatro presentaciones de B tiene una variante de articulación y timbre: *Staccato*, *pizzicato*, *tenuto* y la combinación de estos.

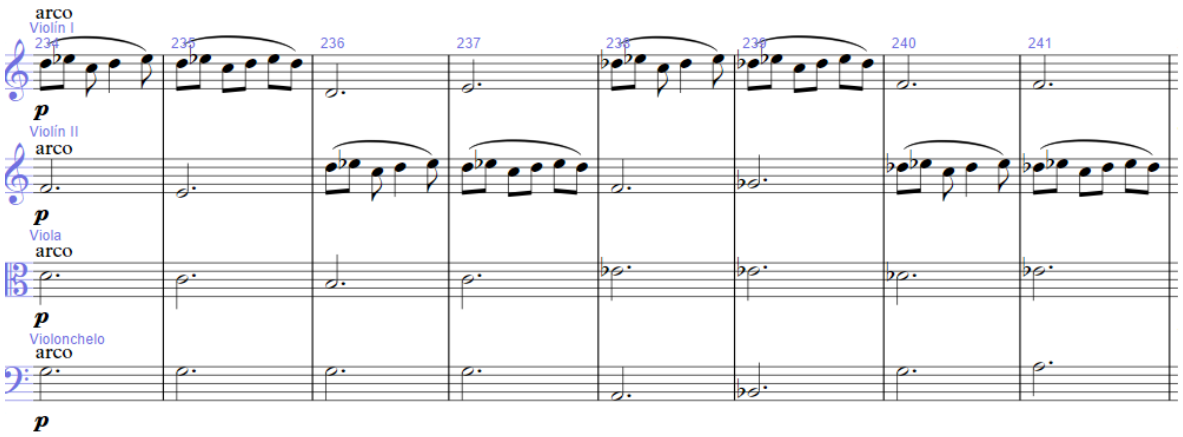
Fig. 4



Diferencias entre las cuatro presentaciones del estribillo.

La sección **C** (c. 234) es más tranquila. Está construida con una melodía de corcheas de dos compases, basada en intervalos de segunda, que se va alternando entre todas las voces, con un acompañamiento de triadas y acordes con séptima en notas largas.

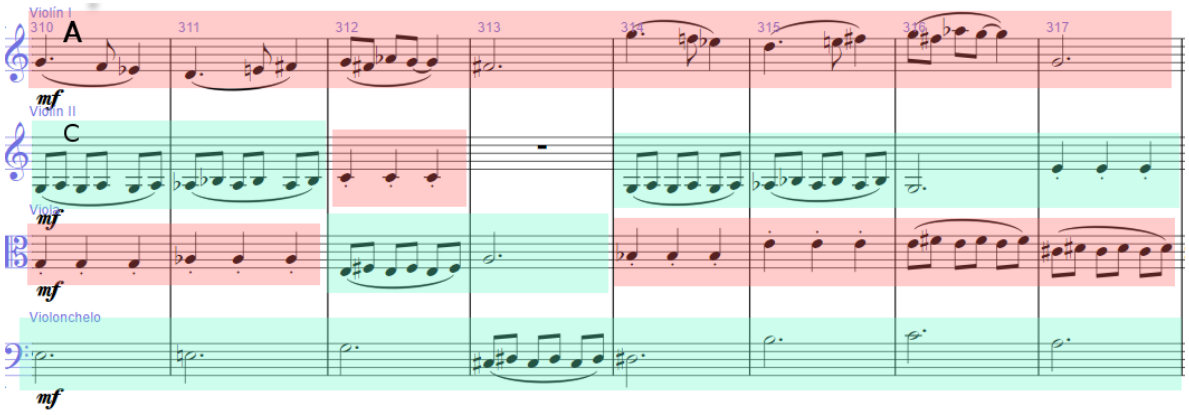
Fig. 5



Inicio de sección C.

En la tercera presentación de A, aparecen las segundas melódicas y las notas largas de la sección C, al mismo tiempo que el tema de A en el compás 310.

Fig. 6



Tercera presentación de A, con materiales de A y de C simultáneamente. (c. 310)

El movimiento termina después de una última presentación del estribillo con otra variante, finalizado con una quinta Do-Sol.

III Grave

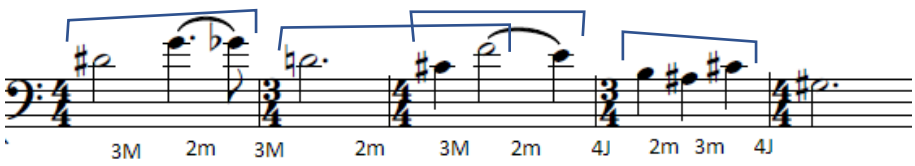
El tercer movimiento es un movimiento lento con un carácter afligido, es un lamento. Está construido con dos materiales: Un canon atonal muy cromático que va alternando compases de 4/4 y 3/4, y una zarabanda.

La zarabanda es una danza lenta que se desarrolló en el barroco durante los siglos XVI y XVII, en compás ternario, con un ritmo característico de negra, negra con puntillo, y corchea (o su equivalente en otros compases ternarios).

La forma del tercer movimiento es **ABABA.**

El movimiento comienza con una melodía atonal de cuatro compases, que se repite constantemente, presentada en forma de canon en todas las voces. Esta melodía tiene un movimiento descendente en general; está formada por intervalos de segunda, tercera, y cuarta entre los que destaca el intervalo de segunda menor. Aparece un patrón con los intervalos de tercera mayor y segunda menor cuatro veces (marcado en la fig. 7). Esta melodía es parecida a una serie dodecafónica, pero no aparecen todas las notas, solamente no aparece el do natural.

Fig. 7



Melodía del canon y los intervalos que la forman.

La primera sección es un canon a cuatro voces a diferentes intervalos, construido con la melodía antes mencionada. Todas las voces entran a cuatro compases de distancia. La melodía aparece primero sola en el cello, después en la viola en canon al unísono, luego en el violín II a la cuarta y finalmente en el violín I a la octava.

Después de esta sección atonal libre, regresa a la tonalidad con la sección de la zarabanda (c. 359), con el ritmo característico de esta danza, y rápidamente vuelve al material inicial con variantes de acompañamiento y de armonía.

La melodía del inicio vuelve a aparecer en el cello y en el violín I a una distancia de tres octavas, pero esta vez no es en canon, sino con una textura homofónica.

Un largo *crescendo* (c. 382-392) lleva de nuevo a la zarabanda, esta vez en *fortissimo*, siendo el punto climático (o climácico) del movimiento (c. 393).

El tema A aparece una última vez en canon a cuatro voces (c. 402), similar a la primera presentación, pero esta vez las entradas son más inmediatas y en diferentes intervalos: primero entra el cello solo, luego entra la viola a la octava, después el violín II a la quinta y por último el violín I a la segunda mayor. El movimiento termina con un acorde no tonal Si, Re^{b}, Mi, Mi^{b}.

IV Chacona

La chacona era una de las danzas tradicionales españolas, probablemente importada del continente americano a finales del siglo XVI. Era una danza rápida y enérgica asociada con sirvientes, esclavos e indios americanos. Frecuentemente era condenada por sus movimientos sugerentes y textos burlones que no perdonaban ni al clero. Se decía que había sido inventada por el diablo.

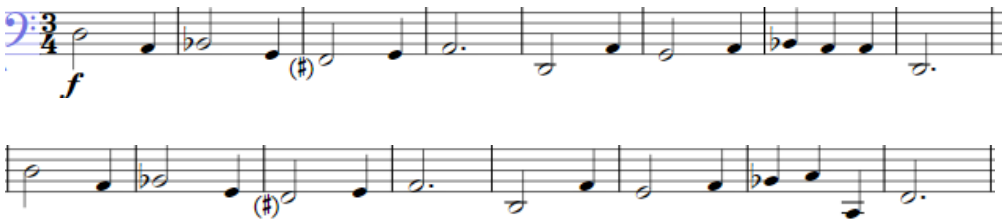
En el barroco la chacona se difundió por toda Europa y se convirtió en una forma instrumental casi siempre en compás ternario. Se usaba como base para la variación sobre

cortas progresiones armónicas, muchas veces usando una línea de bajo que se repetía incontables veces, sobre la cual se componían variaciones, decoraciones, figuraciones e invenciones melódicas, por lo que es muy similar al pasacalle (o *passacaglia*).

El cuarto movimiento de este cuarteto está construido con una serie de doce variaciones sobre un tema de dieciséis compases. El tema aparece en cada una de las doce variaciones, generalmente funcionando como línea de bajo, a veces con cambios de registro, de instrumento o de figuración rítmica.

El tema, tonal, está dividido en dos partes de ocho compases casi iguales que difieren únicamente en la resolución, la primera vez en Re y la segunda en Fa. (El Fa del tercer y del onceavo compás del tema aparece como Fa# en algunas variaciones).

Fig. 8



Tema del cuarto movimiento.

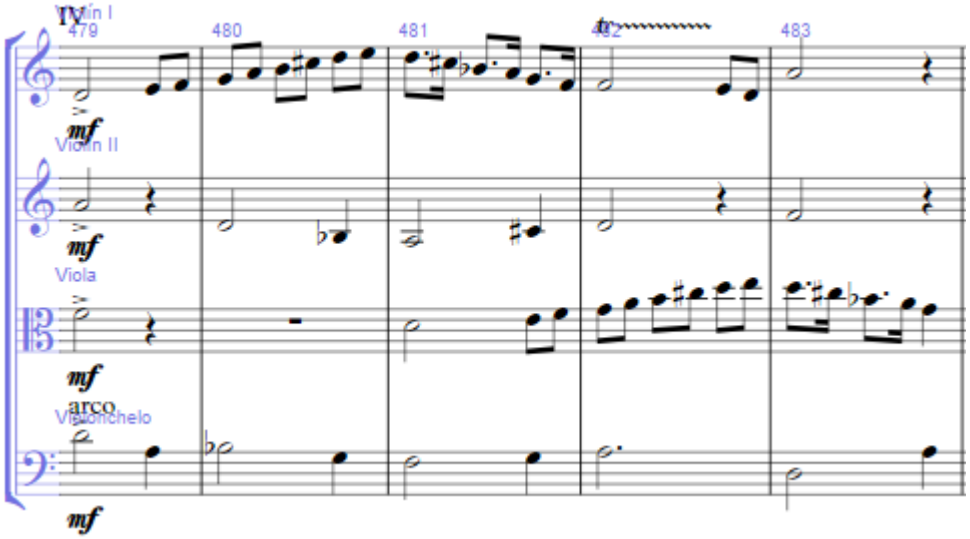
El movimiento se puede dividir en tres secciones y un epílogo.

La primera sección, variaciones I a la III, está basada en la ornamentación de melodías barrocas sobre el tema que funciona como línea de bajo. Aparecen ciertos movimientos melódicos y contrapuntos que generan una sonoridad parecida a las chaconas de Henry Purcell.

La segunda sección, variaciones IV a la VII, tiene como objetivo utilizar materiales de todos los movimientos anteriores:

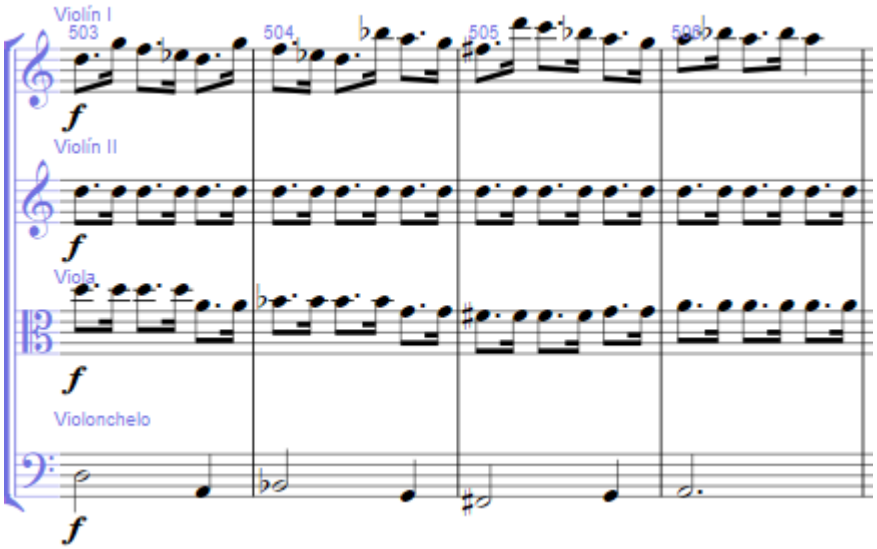
- Variación IV: Utiliza materiales de la primera sección del primer movimiento.

Fig. 9



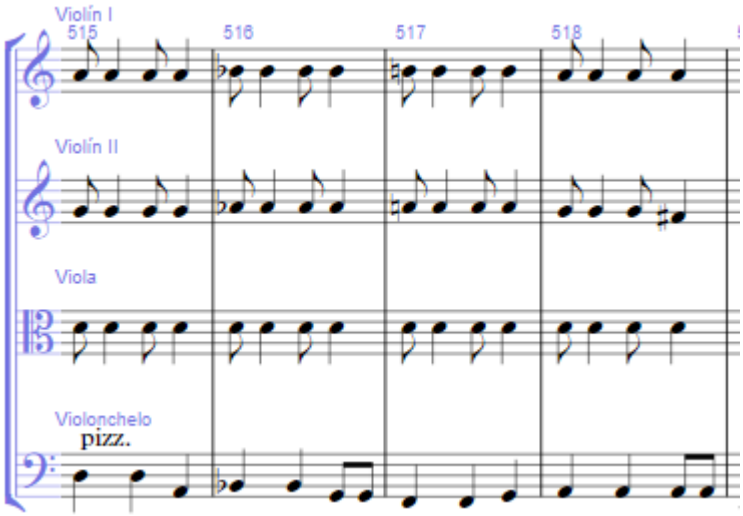
- Variación V: Está compuesta con materiales de la segunda sección del primer movimiento.

Fig. 10



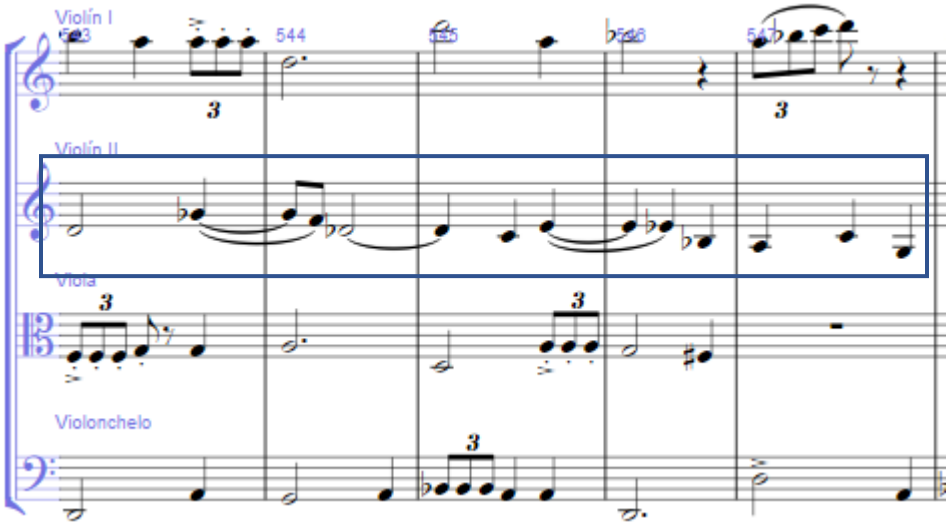
- Variación VI: Utiliza el material del estribillo del segundo movimiento, primero en *pizzicato* y luego en arco.

Fig. 11



- Variación VII: Está compuesta por la melodía del tema en canon, con algunos ajustes para evitar disonancias, acompañada por tresillos. En el compás 543 aparece el tema del inicio del tercer movimiento, en el segundo violín (marcado en un rectángulo en el ejemplo).

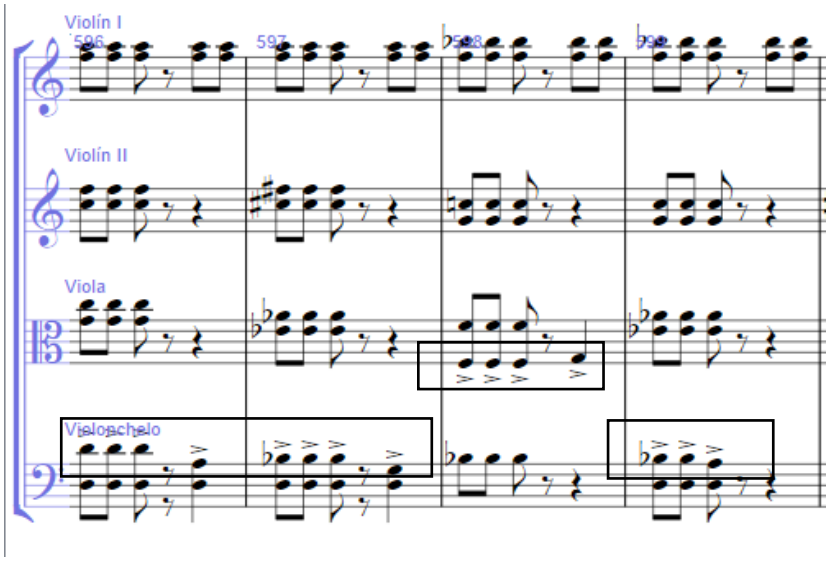
Fig. 12



La tercera sección de la chacona, variaciones VIII a la XI, consiste en aumentar la intensidad hasta llegar a un clímax mediante la distorsión de la sonoridad, empezando con un sonido tonal que se vuelve cada vez más disonante y estridente. Está compuesta de la siguiente manera:

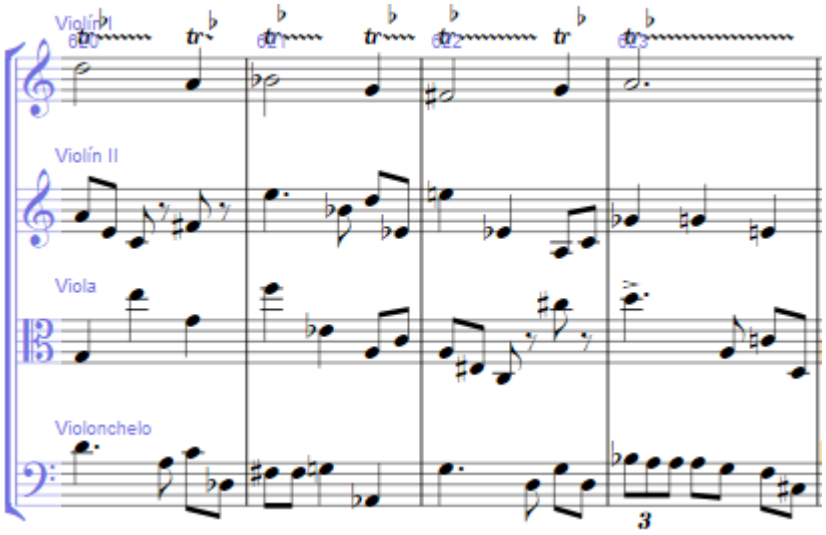
- Variación VIII: Es estructural, en lugar de presentar las dos secciones del tema, se presenta la primera sección tres veces, cada vez con mayor densidad en el acompañamiento.
- Variación IX: Utiliza la misma melodía del inicio de la variación anterior, pero acompañada de tresillos en las otras voces.
- Variación X: Está basada en acordes construidos con cuerdas dobles en todos los instrumentos, que al juntarse se vuelven *clusters* muy disonantes. El tema aparece oculto entre el cello y la viola (marcado en el ejemplo), y después en el violín II (c. 604).

Fig. 13



- Variación XI: Inicia en Sol menor para descansar un poco de las disonancias de la última variación; el tema aparece en el violín I en trinos. La segunda presentación se vuelve atonal, usando atonalidad libre con notas escritas al azar. Al final de la variación vuelven a aparecen los acordes de la variación X, que llevan a un acorde largo y muy disonante que funciona como el clímax del movimiento (c. 630).

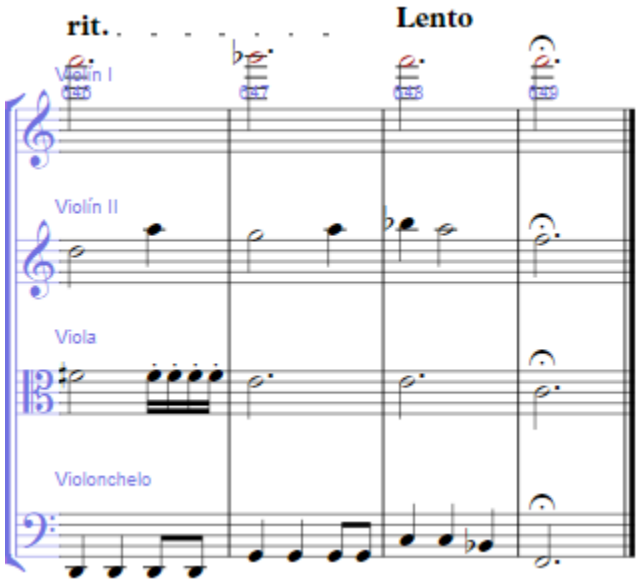
Fig. 14



Variación XI c. 649. El tema aparece en trinos en el violín I mientras los demás instrumentos tocan notas escritas al azar.

Después de una gran pausa, aparece la última variación, que funciona como epílogo. Retoma el tempo lento del primer movimiento, con carácter introspectivo, con el tema de la chacona en el segundo violín. La última presentación del tema, de carácter majestuoso, conduce hacia el final de la obra, que concluye con un acorde de Fa mayor en disposición muy abierta. En el epílogo aparece el mayor rango de la obra, y aparece la nota más aguda, un Si b_7 (considerando el do central como Do_5), para apoyar la idea de majestuosidad.

Fig. 15



Final del epílogo, mostrando el rango máximo de toda la obra (4 octavas y media).

Capítulo 2. Sinfonía en Gris Mayor

Sinfonía en Gris Mayor es una obra para barítono y piano que compuse en 2014, basada en el poema homónimo del escritor nicaragüense Rubén Darío. Debido a la gran extensión del poema dividí la obra en tres movimientos: I El Mar, II El Marinero, III Ensoñación. Tiene una duración total de siete minutos, aproximadamente.

Existen muchas maneras de musicalizar un poema. Se puede, por ejemplo, representar todo lo que va diciendo el texto, retratar el sentimiento general que produce el poema, tomar solamente algunas secciones del texto que parezcan las más sobresalientes, entre otras opciones. Para esta obra elegí describir con música, subjetivamente, todo lo que va aconteciendo en el texto.

Sobre Rubén Darío

Félix Rubén García Sarmiento (1867-1916), mejor conocido como Rubén Darío, fue un poeta, diplomático y periodista nicaragüense. Se le conoce como el máximo exponente del modernismo [1]en lengua española.

Casi toda su vida la pasó viajando; recorrió casi toda Hispanoamérica y residió en varios países, sobre todo en Nicaragua, El Salvador, Chile, Argentina, España y Francia. Comenzó a escribir poesía desde que era niño. Sus primeros versos los publicó a los trece años de edad. Escribió en varias revistas y periódicos, además de publicar una gran cantidad de libros de

[1] El modernismo fue una corriente de "renovación artística" que se desarrolló a finales del siglo XIX y a principios del XX. La intención era de crear un arte nuevo, joven, libre y moderno, que representara una ruptura con los estilos dominantes en la época. Predominaba la inspiración en la naturaleza, los motivos de tipo exótico y a la vez incorporaba novedades derivadas de la revolución industrial.

poesía y de prosa. Tuvo varios puestos diplomáticos como cónsul y embajador en varios países.

La poesía francesa tuvo gran influencia en Rubén Darío, comenzando por los románticos como Victor Hugo, pasando por los parnasianos[2], y, por último, por la poesía de los simbolistas[3], especialmente la de Paul Verlaine, que terminaría por definir la estética modernista de Darío.

Entre los temas principales que trata el autor en su poesía están: el simbolismo, el erotismo, lo exótico, y el ocultismo. Tuvo además una faceta menos conocida de poeta social y cívico.

Entre sus libros de poesía destacan: *Azul…* (1888), *Prosas profanas y otros poemas* (1896), *Cantos de vida y esperanza* (1905), *El canto errante* (1907), y *Poema del otoño y otros poemas* (1910).

Del poema "Sinfonía en Gris Mayor"

Este poema fue publicado por primera vez en el libro *Prosas Profanas y Otros Poemas* de 1896. Describe una escena marina un tanto monótona y gris, aunque no tan descolorida como uno podría imaginar por el título. También describe a un viejo marinero que ha viajado por todo el mundo y que sueña con alcanzar algún día un país lejano y dorado.

[2] El parnasianismo, nombrado por el monte Parnaso donde moraban las Musas, fue un movimiento literario francés de la segunda mitad del siglo XIX que surgió como reacción al romanticismo. Los parnasianos promovían una poesía despersonalizada, alejada de los propios sentimientos y con temas que tuvieran que ver con el arte. Temas sugerentes, bellos, exóticos, con preferencia por la antigüedad clásica, y por el lejano Oriente.

[3] El simbolismo fue un movimiento literario y de las artes plásticas que floreció entre 1885 y 1910, caracterizado por el rechazo a la representación directa y literal a favor de la evocación y la sugestión. El manifiesto simbolista, publicado por Jean Moréas, definía al Simbolismo como enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva y señalaba que su objetivo no está en sí mismo, sino en expresar el Ideal.

A continuación, se presenta el poema completo. Las líneas punteadas indican la división del texto en los tres movimientos.

Sinfonía en Gris Mayor

El mar como un vasto cristal azogado

refleja la lámina de un cielo de zinc;

lejanas bandadas de pájaros manchan

el fondo bruñido de pálido gris.

El sol como un vidrio redondo y opaco

con paso de enfermo camina al cenit;

el viento marino descansa en la sombra

teniendo de almohada su negro clarín.

……

Las ondas que mueven su vientre de plomo

debajo del muelle parecen gemir.

Sentado en un cable, fumando su pipa,

está un marinero pensando en las playas

de un vago, lejano, brumoso país.

Es viejo ese lobo. Tostaron su cara

los rayos de fuego del sol del Brasil;

los recios tifones del mar de la China

le han visto bebiendo su frasco de gin.

La espuma impregnada de yodo y salitre

ha tiempo conoce su roja nariz,

sus crespos cabellos, sus bíceps de atleta,

su gorra de lona, su blusa de dril.

……

En medio del humo que forma el tabaco

ve el viejo el lejano, brumoso país,

adonde una tarde caliente y dorada

tendidas las velas partió el bergantín…

La siesta del trópico. El lobo se aduerme.

Ya todo lo envuelve la gama del gris.

Parece que un suave y enorme esfumino

del curvo horizonte borrara el confín.

La siesta del trópico. La vieja cigarra

ensaya su ronca guitarra senil,

y el grillo preludia un solo monótono

en la única cuerda que está en su violín.

En el poema aparecen varias referencias musicales, desde el título, que recuerda una composición musical. Además, menciona varios instrumentos como el clarín, la guitarra y el violín.

Los versos son dodecasílabos, divididos en dos hemistiquios[4] de seis sílabas. La rima es asonante y el ritmo es ternario, con un acento en la segunda sílaba, como una anacrusa.

Tomé en cuenta todas estas características del poema para componer la música; quise ser muy descriptivo al retratar las escenas que se muestran en el poema.

La forma de los tres movimientos es unipartita y está determinada por el texto. La armonía y las melodías de todos los movimientos están trabajadas de forma intuitiva, representado los colores y estados de ánimo que van apareciendo en el texto.

El rango que utilicé para el barítono va de Sol_3 a Re b_5. Traté de aprovechar todo el rango del barítono, aunque no utilizo demasiado los agudos, pues el tema general del poema me parece más bien obscuro y grave.

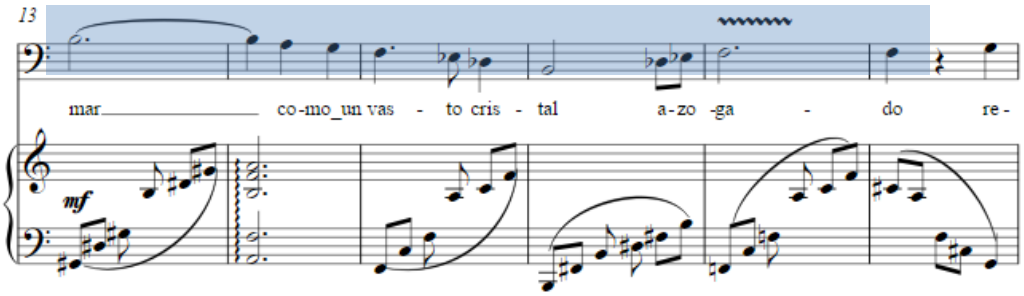
I El mar

El primer movimiento describe la escena marina del poema. Tiene *tempo* moderado y un carácter un poco obscuro y misterioso. Comienza con arpegios que ascienden y descienden representando el oleaje del mar. Estos arpegios están basados en acordes aumentados, lo que genera una sonoridad de inestabilidad y un color indefinido.

La línea del barítono está construida sobre todo con la escala de tonos enteros, pero tiene también partes cromáticas.

[4] Cada una de las dos partes de un verso de arte mayor, separadas por una cesura o pausa interna.

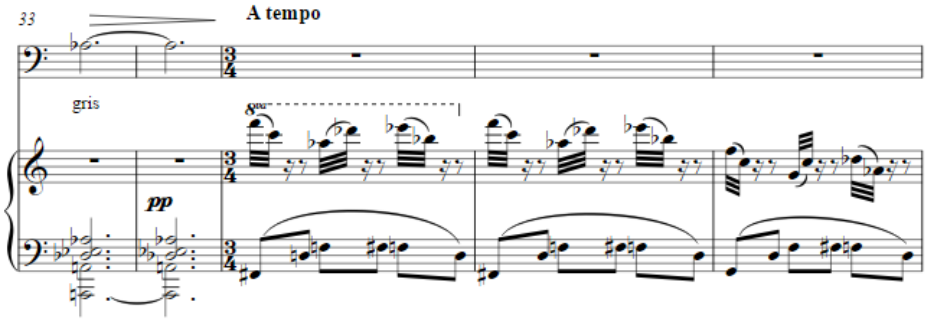
Fig. 16



Melodía del barítono en la escala de tonos enteros.

Todas las descripciones en la obra son subjetivas, basadas en lo que sentí al escuchar el poema, más que ser descripciones exactas visuales o sonoras. La sección de piano solo (c. 35 y c. 63) representa las bandadas de pájaros que menciona el texto, con rápidos intervalos que ascienden y descienden en cuartas justas.

Fig. 17



II El marinero

El segundo movimiento describe al marinero del poema y todas las aventuras que le han acontecido. Es contrastante con el primero, pues es más animado; utiliza notas sueltas y tiene un carácter de danza. Recuerda a la giga barroca, con compás ternario, tempo rápido y la melodía con anacrusa.

Este movimiento está formado por secciones de piano solo haciendo acordes mayores y menores, intercaladas con secciones de canto con acompañamiento en el piano. Están organizadas de la siguiente manera:

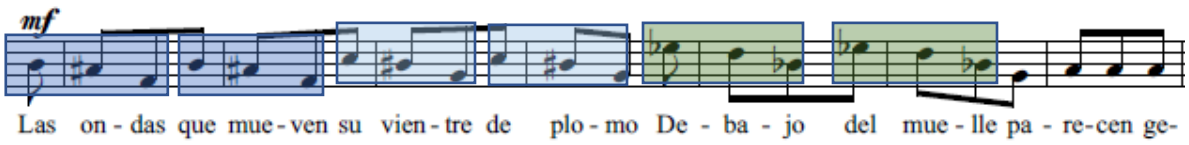
Fig. 18

Acordes en el piano	Voz, piano acompaña	Acordes en el piano	Voz, piano acompaña	Acordes en el piano	Voz, piano acompaña	Acordes en el piano y voz acompaña
c. 68 - 79	80 - 102	103 - 110	111 - 128	129 - 136	137 - 152	153 - 162

El acompañamiento en el compás 99 describe el “vago y brumoso país” en el que piensa el marinero, en el c. 120 las figuras del piano representan el “mar de la China”, y en el c. 137 los arpegios de la mano derecha del piano describen la espuma marina.

Hay un motivo principal de tres notas que se repite a lo largo del movimiento formado por una segunda menor y una tercera mayor descendentes. Este motivo se transporta por segundas mayores ascendentes y tiene algunas variantes.

Fig. 19



Ejemplo del motivo de tres notas que se repite y se transporta a lo largo del movimiento. (Sinfonía en gris mayor c. 79)

Varias veces aparecen movimientos paralelos, lo que da una sonoridad particular a este segundo movimiento. Por ejemplo, en los primeros tres compases todas las voces en el piano se mueven en la misma dirección, y en el compás 80 todas las voces se transportan una segunda mayor ascendente cada dos compases.

El movimiento es tonal y aparenta estar en Re menor, pero hay una ambigüedad tonal, pues nunca resuelve realmente a Re, modula varias veces y termina en una tonalidad diferente a la que inició.

Tiene varias modulaciones: En el compás 101 pasa momentáneamente a Fa# mayor, en 121 a Do, en 129 a La menor, en el 137 a Re mayor, y finaliza en Fa mayor. Por este motivo nunca queda muy clara la tonalidad. Esta ambigüedad es deliberada, para evitar que la armonía se sintiera cuadrada y tradicional (en el sentido de la música del clasicismo, que requería una consolidación plena de la tonalidad), y para que estuviera siempre en movimiento.

III Ensoñación

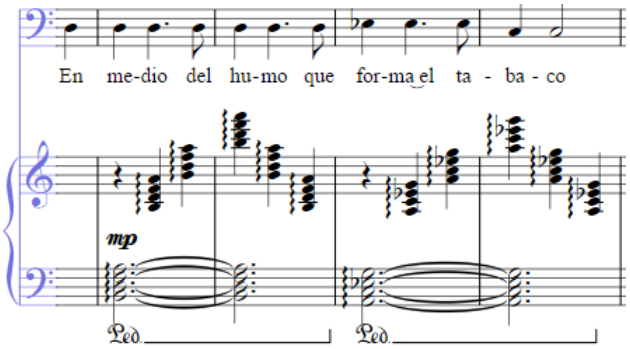
El último movimiento regresa a un tempo lento y tiene carácter melancólico. Representa cómo el marinero sueña con llegar a su país dorado y cómo todo el paisaje se va durmiendo y difuminando.

Se utilizan acordes tonales organizados por terceras: triadas, acordes con séptima, con novena, oncena y trecena. No hay un centro tonal general para todo el movimiento, como en el movimiento anterior hay ambigüedad en la tonalidad. La armonía es por lo general cromática.

El movimiento está compuesto básicamente por tres materiales:

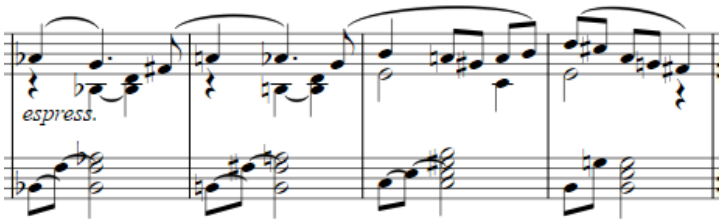
- Melodía del barítono acompañada por acordes arpegiados de séptima.

Fig. 20



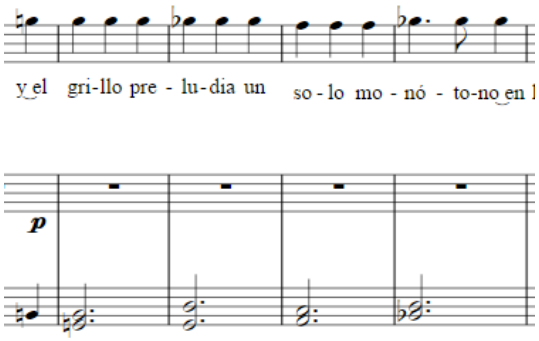
- Piano solo inspirado en el impresionismo musical.

Fig. 21



- Acordes largos formados por dos notas en el piano y una en la voz.

Fig. 22



Estos materiales están organizados de la siguiente manera:

Fig. 23

Acordes arpegiados	Piano solo	Acordes arpegiados	Acordes largos	Acordes arpegiados	Acordes largos	Piano solo
c. 165 – 186	187 - 193	194 - 202	203 - 211	212 - 220	221 - 227	228 - 239

Los acordes de séptima arpegiados representan el humo de la pipa que envuelve al marinero y el ambiente brumoso que describe el poeta, al mismo tiempo recordando un arpa o una lira.

La línea del barítono es llana, sin muchos saltos, y con notas repetidas, con la intención de representar la sensación de ensoñación y de irse quedando dormido poco a poco.

La melodía está trabajada de manera intuitiva. En esta, predominan los intervalos cortos, sobre todo las segundas menores, y las terceras menores y mayores. Sólo aparecen intervalos mayores a una sexta cuando se cambia de registro (en el compás 211 y en el 220), y en el compás 184 donde se utiliza la octava como adorno y para evitar demasiados unísonos.

Las secciones de acordes largos son las más sencillas, llanas, y con menos movimiento. Estas son las que más tratan de transmitir la monotonía del paisaje del poema; están construidas únicamente con acordes mayores y menores.

Las secciones de piano solo tienen una sonoridad que recuerda al impresionismo musical que estaba presente en la época de Rubén Darío, esto debido a la aparición de acordes con trecena en movimiento paralelo, y a una melodía expresiva, inspirados en el compositor francés Claude Debussy (1862 – 1918). Las dos apariciones del piano son prácticamente iguales, pero la segunda vez aparece transportada una segunda mayor descendente y conduce hacia el final de la obra, que concluye en un acorde largo de Si mayor con séptima mayor y novena mayor.

Capítulo 3. Paisajes Primitivos

Paisajes Primitivos es una obra para quinteto de alientos: Flauta, oboe, clarinete en Si bemol, corno en Fa y fagot, compuesta en 2015. Es una obra en tres movimientos: *La lucha por el fuego*, *Flores exóticas*, y *La jungla de los monos*.

Esta obra nació con la idea de explorar sonoridades primitivas de mundos del pasado, no de manera histórica sino imaginaria.

Para esta obra, compuse toda la música y después nombré los movimientos con las imágenes que me venían a la mente al escucharla.

I La lucha por el fuego

El primer movimiento, *La lucha por el fuego*, surgió de la idea de crear una música primitiva y salvaje, que recordara la era de las cavernas.

Al escuchar este movimiento me venían a la mente imágenes de hombres de las cavernas viviendo en un mundo primitivo con flora y fauna extrañas, peleando tal vez por quién se quedaba con el fuego que se creó al caer un rayo. De ahí el título.

Está construido en forma ternaria, con un tema A y un tema B contrastante, pero sin puentes que unan estos temas, ni repeticiones; un desarrollo modulante, y una reexposición en la que el tema A es muy corto y el B más largo que en la exposición. Los temas están dispuestos de la siguiente manera:

Fig. 24

Exposición		Desarrollo	Reexposición	
Tema A	Tema B	A y B	Tema A	Tema B
compases 1 - 19	20 - 40	41 - 61	62 - 70	71 - 97

Exposición

El tema A tiene un carácter salvaje, con un sonido a veces golpeado. Este explora el uso de compases de amalgama de 10/8, 5/8, 8/8 y 12/8, con diferentes acentuaciones para generar inestabilidad en el pulso.

Hay dos materiales que forman el tema A:

Fig. 25

- Acordes repetidos.

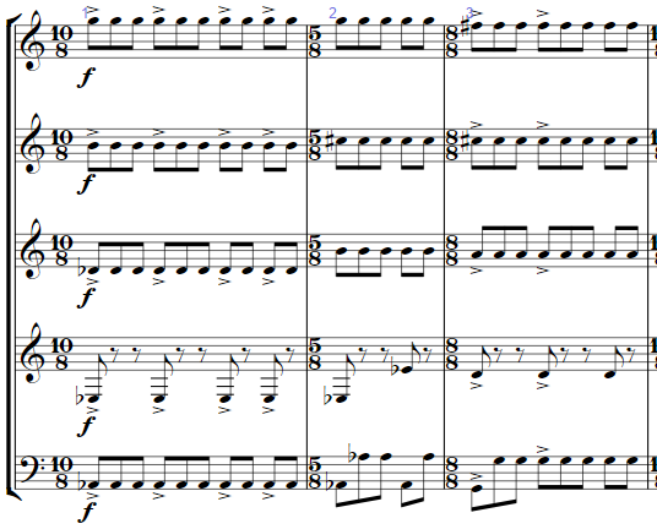
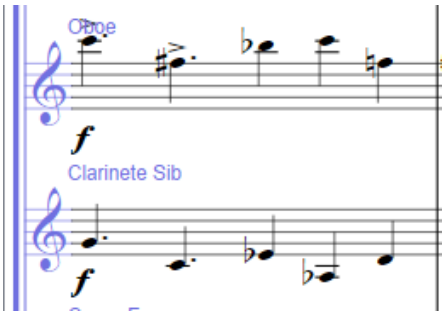


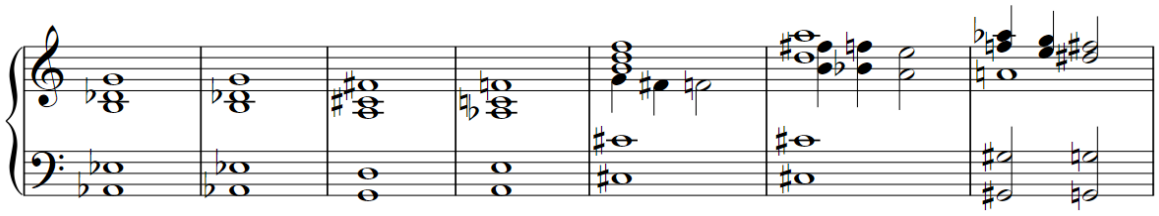
Fig. 26

1. Melodías cortas.



El tema A es atonal y la armonía está basada en acordes disonantes, construidos con intervalos de quinta u octava en el bajo. Generalmente aparecen voces que se mueven paralelas, aparecen terceras, quintas y octavas paralelas.

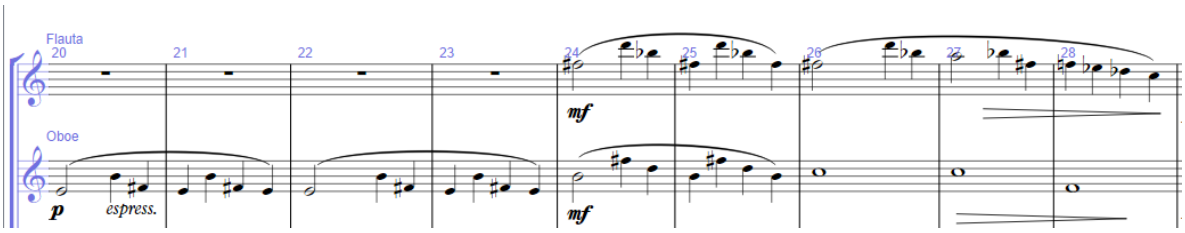
Fig. 27



Reducción para piano de los primeros compases, con el ritmo simplificado y con algunos cambios en el registro para que se aprecie más fácilmente la armonía.

El tema B es más tranquilo, es *cantabile* y consonante. Se trata de una melodía tonal acompañada por notas largas.

Fig. 28



Primera presentación de la melodía de B.

Esta melodía se presenta dos veces y va cambiando de instrumentación, primero se presenta entre el oboe y la flauta, y después en el fagot, con los demás instrumentos acompañando.

En B la armonía es tonal, compuesta sobre todo de acordes mayores y menores con séptima, pero también aparecen acordes no tonales por segundas, por ejemplo, en el compás 39 aparece un tetracorde mayor La, Si, Do#, Re#. Tiene un centro tonal en Mi.

Desarrollo

El breve desarrollo del movimiento se basa en la fragmentación, el transporte de los materiales, y en la incorporación de un material derivado de A.

Primero aparece el tema A, de manera más serena que en la exposición, formado por los dos materiales antes mencionados, más un material derivado de A: una elaboración melódica en corcheas y tresillos (c. 41), que se va repartiendo entre la flauta, el oboe y el clarinete. Este material está compuesto con notas al azar con saltos más o menos grandes, solamente tratando de no repetir el intervalo anterior. Tiene un carácter improvisatorio.

En el desarrollo, el material original aparece con variantes en la armonía y con transportes. (Por ejemplo, en el compás 44 aparece el acorde del inicio del movimiento con cambios de registro, y el acorde siguiente aparece transportado una segunda menor descendente en comparación con el inicio. El material melódico del compás 9 aparece sin la última nota y transportado también una segunda menor descendente).

Posteriormente la cabeza del tema B hace una breve aparición hacia el final del desarrollo, primero en el fagot y después en la flauta (c. 55).

Reexposición

En la reexposición el tema A es más corto. Aparecen únicamente los primeros ocho compases tal como se presentaron la primera vez más un compás de reposo y enseguida pasa al tema B. En esta presentación B es más larga, y pierde su carácter *cantabile* para volverse más ágil y "aventurera", con la tonalidad de Mi menor esta vez muy clara. No se presenta la melodía completa como la primera vez, sino solamente la cabeza que se repite varias veces y se reparte entre todos los instrumentos, menos el fagot. Cada que hay una presentación del inicio de B (cada cuatro compases), el acompañamiento se vuelve más activo, agregando figuras más rápidas, primero negras, después corcheas y por último tresillos. Hay además un crescendo y una apertura del registro general. Es el clímax del movimiento.

Termina con la flauta sola haciendo arpegios, construidos con las primeras tres notas del tema B, acelerando hasta *prestissimo.* Remata con un Mi en todas las voces para finalizar el movimiento.

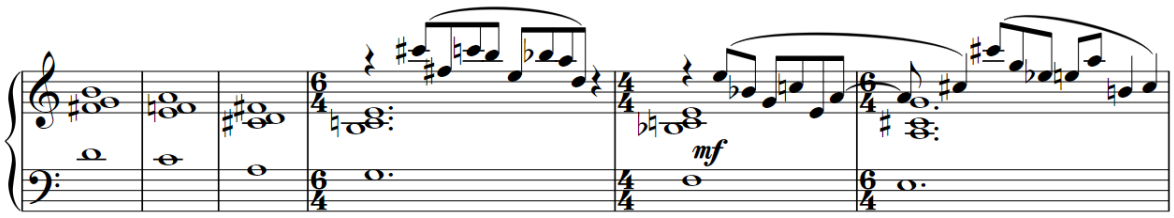
II Flores exóticas

El segundo movimiento tiene forma ABA, con tempo lento-rápido-lento. Este me trae a la mente imágenes de grandes campos de flores que probablemente existieron hace miles de años, de ahí el título de *Flores exóticas*.

Sección A

La sección A es lenta e introspectiva. La armonía está basada en acordes que se utilizan en el jazz, sobre todo el acorde mayor con séptima mayor en segunda inversión. Este acorde aparece cuatro veces al inicio del movimiento, desplazándose de manera paralela en todas las voces, aunque con algunos cambios en la instrumentación y en las dinámicas.

Fig. 29



Reducción para piano del inicio del segundo movimiento que muestra más claramente la armonía y los acordes descendentes en el acompañamiento.

La melodía tiene un ritmo sencillo de corcheas y negras, tiene muchos saltos y pocas notas contiguas. Las notas de la melodía no necesariamente forman parte de los acordes del acompañamiento, lo que le da un carácter improvisado. Esta melodía se distribuye entre la flauta, el oboe y el clarinete, acompañada de notas largas en los otros instrumentos y ocasionalmente algunos contrapuntos.

Sección B

La sección B (c. 115) está en la tonalidad de Sol menor. Tiene el propósito de mostrar un contraste inesperado a la tranquilidad de A. Es una marcha rápida en tempo ternario, basada en la imitación contrapuntística. La melodía en B, de dieciocho compases, se presenta dos veces completa, primero en el corno y después en el oboe, junto con algunas imitaciones contrapuntísticas de la cabeza del tema en oboe y flauta. En esta sección el ritmo del acompañamiento es muy marcado y utiliza muchas notas repetidas, con diferentes patrones rítmicos repetidos en todos los instrumentos.

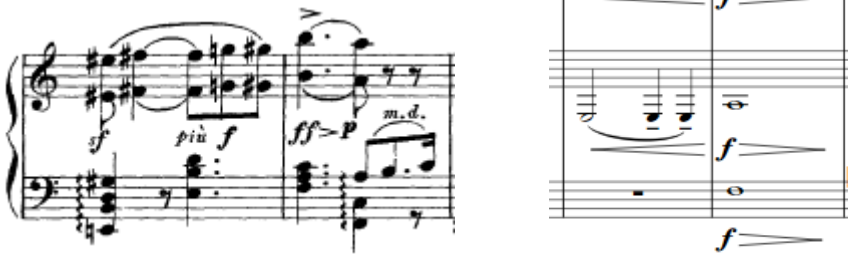
Segunda presentación de A

La segunda presentación de A (c. 150) es más sencilla; esta se centra más en la armonía que en la melodía, y por esto no aparecen las melodías de carácter improvisado de la primera presentación.

Cabe mencionar la aparición de una pequeña cita de “Tristán e Isolda” del compositor alemán Richard Wagner (1813 – 1883), un compositor que escuchaba mucho al momento de componer esta obra. Esta cita no textual aparece en el compás 181 un poco simplificada. No la agregué de manera deliberada, pues la temática de estas obras no tiene mucha relación; más bien, apareció de manera inconsciente mientras componía la obra.

El clarinete lleva la línea principal, que al igual que en el ejemplo de Wagner (Fig. 23) hace una escala cromática ascendente, aunque con notas diferentes. Esta escala lleva a un Si que funciona como apoyatura en un acorde de Fa mayor, y que después resuelve a La como tercera del acorde.

Fig. 30



Comparación entre los compases 16 y 17 de “Tristán e Isolda” en reducción para piano y los compases 161 y 162 de “Paisajes primitivos” (en notas reales).

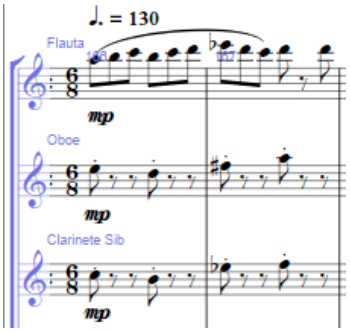
El segundo movimiento termina con un acorde de La bemol mayor, con un Re muy agudo agregado al clarinete (oncena mayor).

III La jungla de los monos

El tercer movimiento surgió con la idea de hacer una música ligera y divertida, que contrastara con la densidad de los otros dos movimientos. Al escuchar este movimiento imaginaba primates saltando entre ramas de un lado al otro, de ahí el título. Está compuesto básicamente por dos materiales:

1. Melodía juguetona en corcheas, acompañada por notas cortas

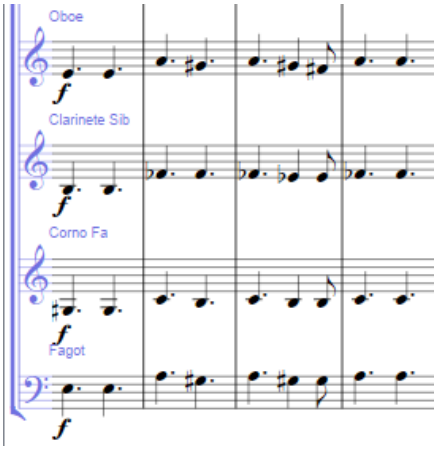
Fig. 31



Fragmento del material 1 (c. 166)

2. Melodía en negras con puntillo, de sonoridad "medieval", que me trae a la mente el *Ars nova* del siglo XIV. Tiene textura homofónica.

Fig. 32



Fragmento del material 2 (c. 181)

Estos dos materiales se van intercalando y en algunos momentos aparecen simultáneamente. Esto se puede apreciar en el siguiente esquema:

Fig. 33

Material 1	1		1	1	1	1		1	
Material 2		2	2		2		2	2	
Compases	166 - 180	181 - 206	207 - 215	216 - 223	224 - 261	262 - 271	272 - 279	280 - 290	291 - 308
Secciones	Exposición (Se repite)			Desarrollo		Reexposición			Coda

Hay tres secciones principales: una exposición de los materiales, un desarrollo y una reexposición. El movimiento es tonal, pero tiene muchas modulaciones.

Exposición

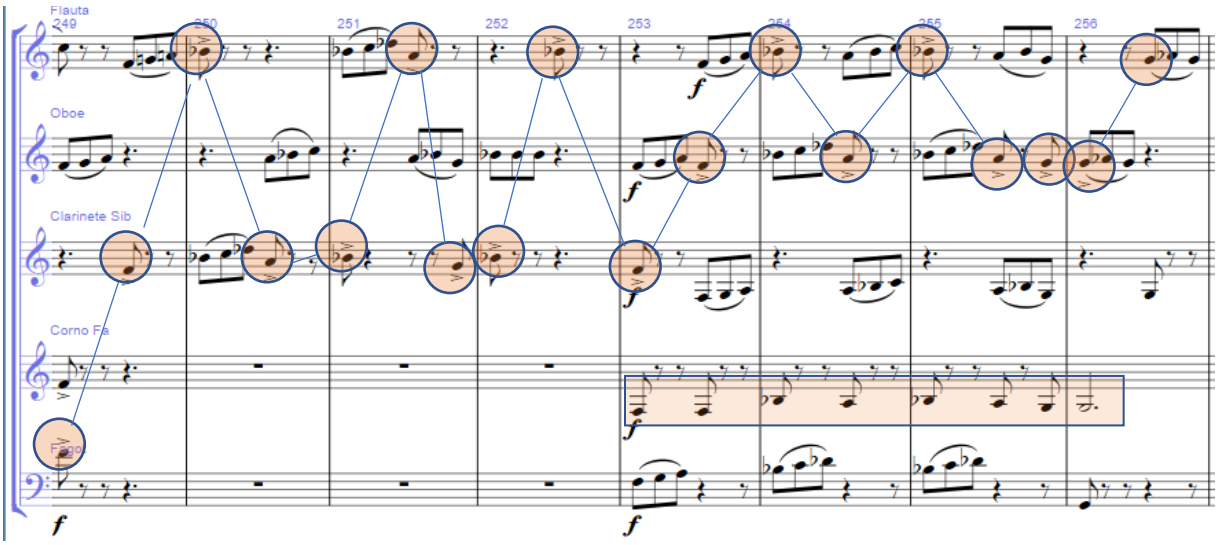
En la exposición se presentan los materiales, primero el 1, y luego el 2, y una cadencia formada por los dos materiales. Esta sección se repite textualmente con barras de repetición para brindar claridad y ligereza formal al oyente.

Comienza en La menor y cada cinco compases desciende un tono: La menor, Sol menor, Fa menor, pero en vez de seguir la progresión y pasar a Mi menor, pasa al material 2 en Mi mayor, y ahí permanece un momento antes de volver a modular. Así, a lo largo del movimiento hay un juego en el que no se establece definitivamente la tonalidad, hasta el compás 262 donde permanece en La menor.

Desarrollo

Del compás 216 al 261 hay un desarrollo, en el que los materiales interactúan, modulan, y aparecen de formas distintas. Por ejemplo, en el compás 224 aparecen los dos materiales simultáneamente en forma de melodías contrapuntísticas, y en el compás 249 aparece la melodía del material 2 un poco oculta, distribuida entre todas las voces:

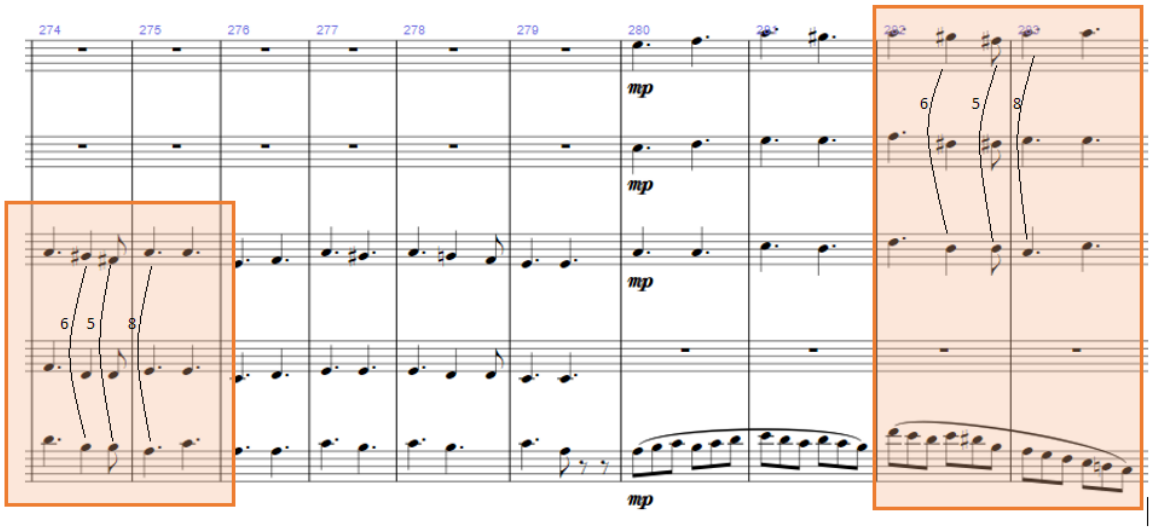
Fig. 34



Reexposición

En la reexposición el material 1 aparece igual que al inicio, en La menor, aunque con cambios de instrumentación. Le sigue el material 2 también en La menor. En esta parte aparece la cadencia de Landini un par de ocasiones, una cadencia medieval en la que, en vez de resolver como se hacía normalmente un intervalo de sexta hacia una octava, se pasaba rápidamente de la sexta a una quinta antes de pasar a la octava. Utilicé esta cadencia con el objetivo de agregar exotismo a la sonoridad del material 2.

Fig. 35



Cadencias de Landini en la reexposición del material 2. (Paisajes Primitivos c. 274 – 283)

El movimiento finaliza con una coda de gran intensidad con las notas de la escala de La menor armónica, y trinos en todas las voces.

Capítulo 4. Canto

"Canto" es una obra para viola da gamba sola, compuesta entre finales de 2017 y principios de 2018.

Esta obra surgió después de tomar la asignatura optativa de "Viola da gamba como segundo instrumento" durante un año, bajo la tutela de la maestra Gabriela Villa-Walls.

La idea de esta obra es, además de demostrar lo que aprendí durante esos dos semestres, aumentar el escaso repertorio contemporáneo que hay para viola da gamba.

La obra es en un solo movimiento, y está inspirada en la idea renacentista de que la viola da gamba tenía un sonido parecido al de la voz humana. Para apoyar esta idea, compuse la mayor parte cantando, como una especie de improvisación en la voz, de ahí el título de la obra. Después de componer en la voz pasé al instrumento, hice correcciones, cambios de registro, y agregué adornos para que fuera más idiomático para la viola da gamba.

La obra es tonal. En parte está inspirada en el lenguaje de los compositores violagambistas barrocos como M. Sainte-Colombe (ca. 1640 – 1700) y Marin Marais (1656 – 1728), y un poco en J. S. Bach (1685 – 1750).

Elegí la viola da gamba bajo de siete cuerdas para poder utilizar el registro más grave (la nota más grave que utilizo es un La_2). Traté además de aprovechar todos los registros del instrumento, desde los agudos hasta los graves. También hago mucho uso de las cuerdas dobles y de acordes para reforzar la armonía. Para muchos de los acordes aproveché las cuerdas al aire para evitar digitaciones demasiado complicadas.

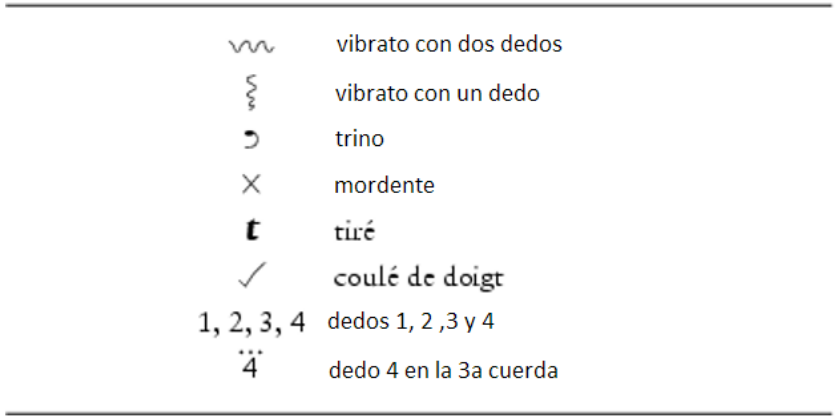
La afinación de la viola da gamba bajo es la siguiente:

Fig. 36

Cuerda	7	6	5	4	3	2	1
Nota	La_2	Re_3	Sol_3	Do_4	Mi_4	La_4	Re_5

En esta obra utilizo algunos adornos típicos de la viola da gamba barroca francesa como el vibrato de dos dedos, trinos y mordentes. Todos estos adornos aparecen escritos en la notación barroca de la tabla que se muestra a continuación. (Un signo que no aparece en la tabla es el del arpegio, una línea diagonal que aparece debajo a la izquierda de los acordes que se quieren arpegiar, ej. compás 32).

Fig. 37



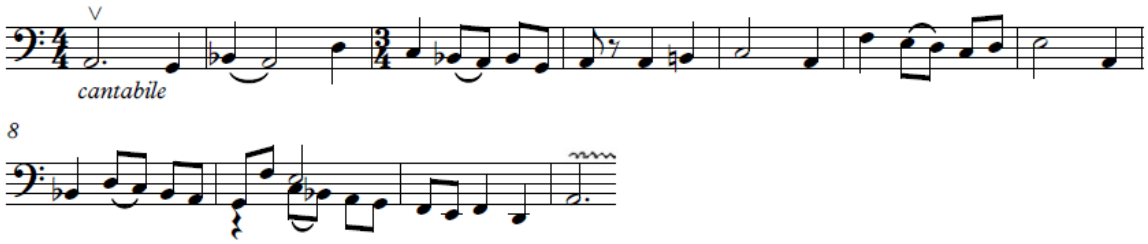
Adornos más utilizados en la viola da gamba (Del artículo "Viol" en el diccionario *Grove Music Online*).

La obra está compuesta por dos materiales principales, organizados de la siguiente manera: **AA'BB'A.**

Sección A

La A es *cantabile* y en general *legato*. Está basada en una melodía relativamente larga que cambia de compás, de 4/4 a 3/4, y que se repite varias veces a lo largo de la obra. Casi siempre en la tonalidad de Re menor, y siempre con variantes o elaboraciones.

Fig. 38



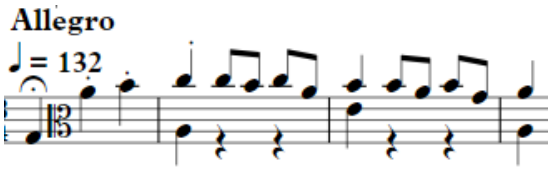
Melodía de la cual se genera toda la sección A.

La melodía de A aparece primero dos veces seguidas en Re menor, la primera vez completa y la segunda vez con variantes melódicas en un registro más agudo. La tercera vez que aparece, el tempo cambia a *più mosso* y modula a Do mayor. A continuación, pasa por una sección de muchos saltos que me recuerda a J. S. Bach, en la que una sola voz con notas sueltas da la sensación de polifonía, en este caso de acordes con retardos de séptima que resuelven a sextas. Después de una pequeña transición pasa a la sección B.

Sección B

La B es más rápida y con notas más cortas, basada en un motivo de tres compases que se repite varias veces.

Fig. 39



Motivo del que se genera la sección B (c. 55)

La B está en la tonalidad de La menor, pero modula muchas veces. Tiene algunas elaboraciones melódicas y muchas variantes. A partir del compás 101 aparece en inversión y con variantes de la inversión. En el compás 115 pasa a una sección en *pizzicato* con un tempo *meno mosso,* basada en la melodía de B acompañada por acordes, antes de regresar a la A.

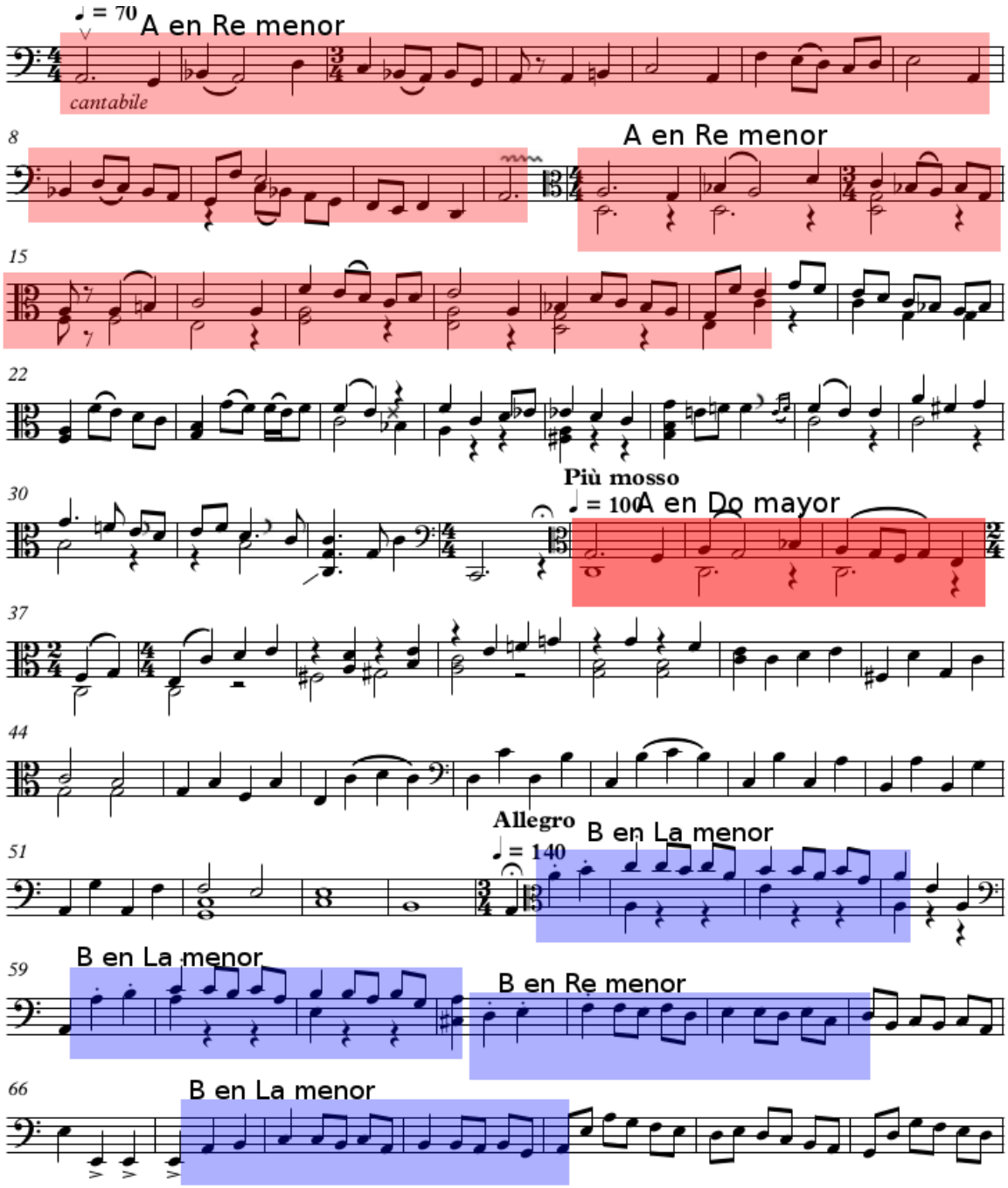
Regreso a la sección A

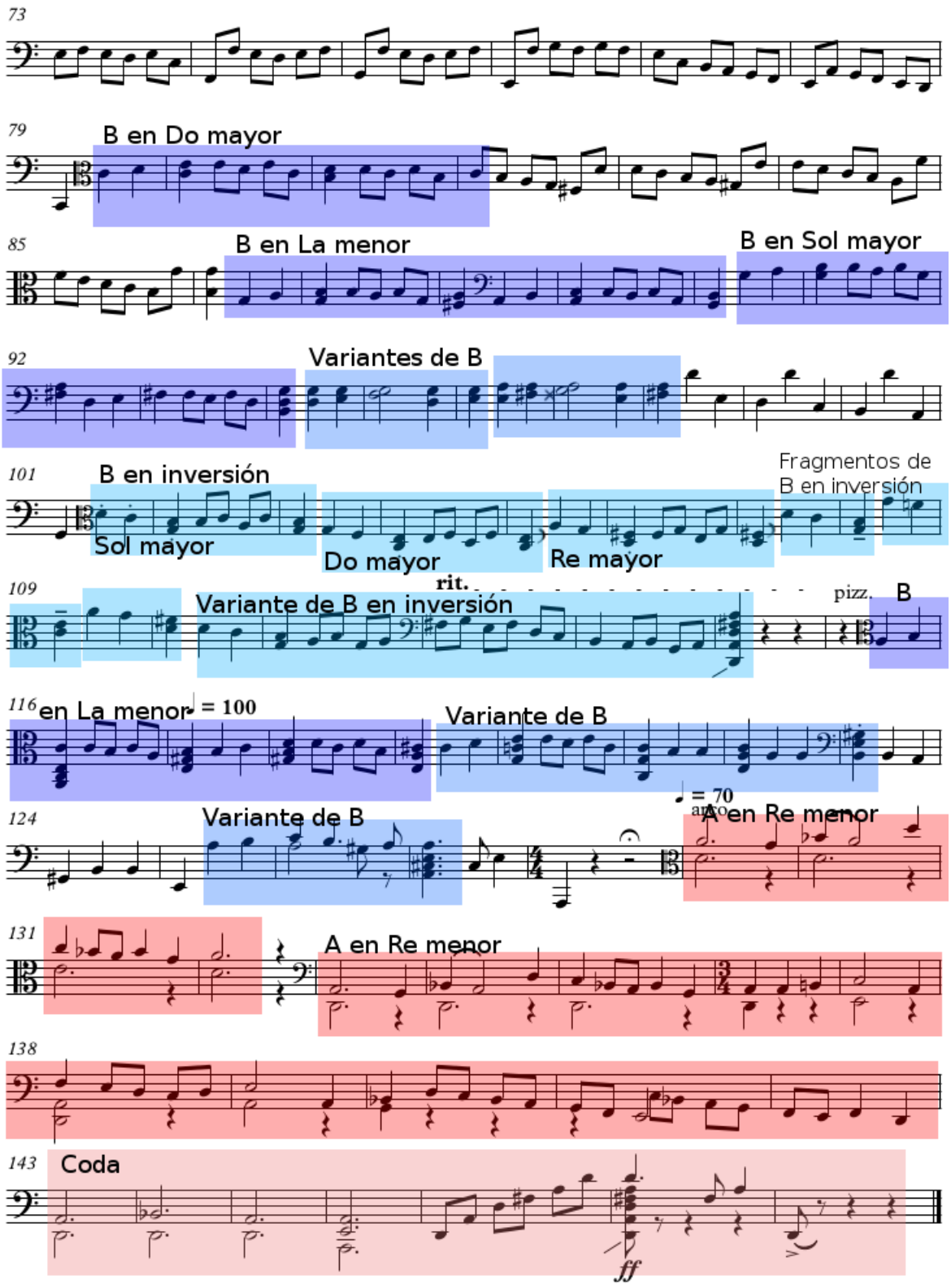
La A regresa en el compás 129, una vez más en Re menor. Aparece la melodía dos veces, primero incompleta, aprovechando el registro más agudo del instrumento, después aparece completa, usando el registro más grave.

Pasa a una coda y concluye con un acorde de Re mayor, recordando la tercera de Picardía barroca.

Como no es una obra muy larga, a continuación, se presenta la partitura completa mostrando todas las apariciones de las melodías principales, y las tonalidades en las que aparecen. La melodía de A y sus variantes aparecen en rojo, el motivo de B y sus variantes aparecen en azul:

Fig. 40 **Canto** Emmanuel Arizabalo




73
79
B en Do mayor
85
B en La menor
B en Sol mayor
92
Variantes de B
101
B en inversión
Sol mayor
Do mayor
Re mayor
Fragmentos de
B en inversión
109
rit.
Variante de B en inversión
pizz.
B
116
en La menor
= 100
Variante de B
124
Variante de B
= 70
ando
A en Re menor
131
A en Re menor
138
143
Coda
ff

La viola da gamba perdió popularidad a mediados del siglo XVIII y se volvió un instrumento un poco *underground*. Fue hasta el siglo XX cuando empezó a retomar un poco de popularidad, aunque seguramente no volverá a ser un instrumento tan difundido como en el Renacimiento y el Barroco. Con esta obra y con otras que planeo componer, trato de coadyuvar a recuperar un poco esa popularidad que alguna vez tuvo, pues considero que es un instrumento con un sonido muy bello y con muchas posibilidades sonoras que más gente debería conocer.

Además de piezas para viola sola, planeo componer obras para consorts de tres, cuatro o hasta seis violas, así como para ensambles mixtos en los que la viola tenga un papel protagónico.

Capítulo 5. Concierto para piano

Descripción general

C*oncierto para piano y orquesta de cámara* es una obra compuesta en 2017 para la asignatura de orquestación con el profesor Leonardo Coral. Quise componer este concierto para demostrar todo lo que aprendí en mis clases de piano desde el propedéutico hasta el segundo año de la licenciatura con el profesor Luis Iván Jiménez. También lo compuse como una especie de despedida a mi época de estudiante de piano. Es una obra en tres movimientos y tiene una duración aproximada de 15 minutos.

Por mucho tiempo había querido escribir un concierto para un instrumento solista pues me parecía muy interesante la interacción de un solo músico con todo un gran grupo. Me decidí por el piano por ser el instrumento que más conocía, no quise escribir para un instrumento que no pudiera interpretar yo mismo, pues se me dificultaría técnicamente como compositor.

Este concierto es en tres movimientos simplemente titulados I, II y III.

A diferencia de todas las otras obras en este programa, esta no contiene ninguna idea extra musical que la soporte. Más bien está basado en la idea de *música absoluta*, música desprovista de relaciones con cualquier texto, imagen o idea, una música teóricamente "pura". El concepto de música absoluta fue propuesto en el romanticismo por autores como E. T. A. Hoffmann y Eduard Hanslick, entre otros, quienes proponían una música que, en lugar de representar al mundo en el que vivimos, abriera la puerta a un reino desconocido que nada tenía que ver con el mundo de los sentidos.

Aunque no se soporta en una idea extra musical, la forma se basa en los conciertos clásicos de tres movimientos, rápido lento rápido, utilizando formas clásicas como la forma sonata y el rondó, pero con un lenguaje más cercano al modernismo del siglo XX.

El concierto es en partes tonal, tiene secciones modales, de armonía por cuartas, por quintas, y algunas secciones atonales.

Instrumentación

Originalmente pensé en esta obra para un grupo de doce músicos, formado por un quinteto de cuerdas, un quinteto de alientos, un percusionista, más el piano solista, pero se puede interpretar por una orquesta con mayor número de cuerdas. La instrumentación es la siguiente:

1 flauta

1 oboe

1 clarinete en Si b

1 fagot

1 corno en Fa

Timbales

Glockenspiel

Piano solista

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

En cuanto a la orquestación, la pensé muy variada, intercalando secciones de orquesta sola, piano solo, *tutti*, secciones en las que el piano acompaña a la orquesta y secciones en las que la orquesta acompaña al solista, esto para conseguir un balance entre todos los instrumentos y secciones. Generalmente orquesto por frases y trato de no repetir las mismas combinaciones de instrumentos de forma muy inmediata. Evito doblar demasiado las voces y frecuentemente reparto las melodías entre todos los instrumentos para no darle mayor importancia a unos sobre otros.

Existe también una versión para dos pianos que utilicé en el análisis, para poder ejemplificar ahorrando espacio.

I Primer movimiento

El primer movimiento está construido en forma sonata. Hay un tema A y un tema B contrastantes, que forman la exposición, hay un desarrollo, una reexposición, y además hay una *cadenza* en el piano antes de llegar a una coda final. El movimiento es tonal, en Si b menor.

Fig. 41

Exposición				Desarrollo	Reexposición			Cadenza	Coda
Tema A	Transición	Tema B	Cierre	A y B	Tema A	Transición	Tema B	A y B	A
c. 1- 19	20 - 21	22 - 45	40 - 45	46 - 92	93 - 105	106 - 107	108 - 126	127 - 177	178 - 189
Si b menor		Fa menor		Modulante	Si b menor		Do menor	Si b menor	Si b menor

Esquema formal que muestra las secciones del movimiento y sus tonalidades.

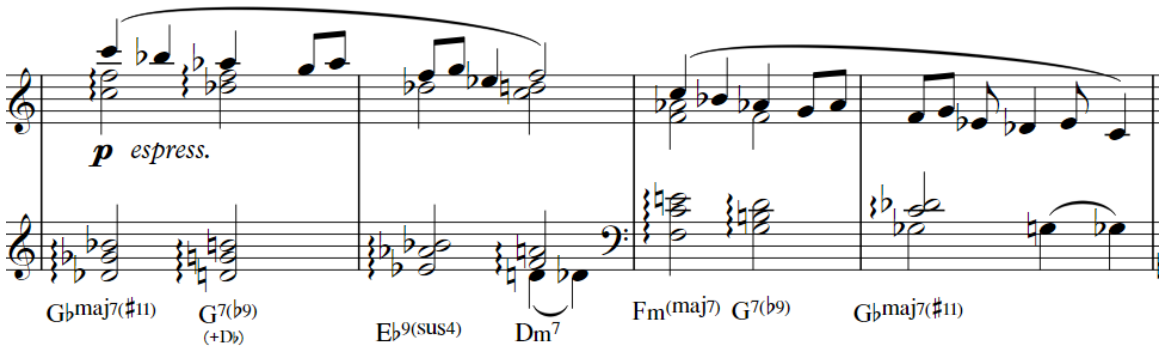
Exposición

El tema A, en Si b menor, consiste en una melodía en notas largas acompañada por notas muy cortas. La melodía de siete compases se presenta dos veces en la orquesta, mientas el piano acompaña con seisillos en arpegios *staccato*. El carácter de A me parece denso, pesado y dramático. Hay una pequeña transición de dos compases y se pasa al tema B.

El tema B (c. 22) es *cantabile* y *a posteriori* me parece que recuerda a la música tradicional japonesa que se interpreta en la flauta shakuhachi y el shamisen. En vez de pasar al relativo mayor, pasa a la tonalidad de Fa menor, o Fa eólico, pues no utiliza la nota sensible de Fa.

En contraste con el tema A, B tiene un carácter más ligero y transparente. Al igual que el tema A, este se presenta dos veces.

Fig. 42



Inicio del tema B en el piano solo, mostrando la armonía con novenas y oncenas. (c. 22 - 25)

La melodía de B se presenta primero en el piano solo, acompañada de acordes muy llenos, de cinco o seis notas, con novena u oncena y después se presenta en *tutti*. La melodía se presenta en cuartas paralelas y después en acordes paralelos con sexta y tercera (c. 36).

Hay una pequeña sección que concluye la exposición (c. 40 - 46), compuesta por la cola del tema B intercalada entre el piano y diferentes instrumentos de la orquesta.

Desarrollo

El desarrollo (c. 46) presenta primero el tema A y después el B, ambos de manera modulante, pero también se hace uso de un material derivado de B que no aparecía en la exposición.

Inicia con el tema A en Si b menor, pero esta vez se invierten los papeles y el piano es el que presenta la melodía, con la orquesta haciendo los seisillos de acompañamiento. El tema A se vuelve a presentar con modulaciones, primero en Do menor en el piano, con la orquesta acompañando, y después en La b menor en la orquesta.

Después de esto se desarrolla el tema B (c. 67) y aparecen fragmentos de la melodía de B, al mismo tiempo que fragmentos de A en diferentes instrumentos, en Sol menor.

Un *accelerando* lleva hacia una sección *più mosso,* en Fa menor, derivada de B que no aparecía en la exposición; esta recuerda un poco al *Rock and roll* con un ritmo muy marcado.

A continuación, aparecen una serie de octavas que funcionan como conclusión del desarrollo. Aparece un breve recuento de la cabeza del tema A que dirige hacia la reexposición.

Reexposición

La reexposición (c. 93) es bastante parecida a la exposición, pero con cambios en la orquestación, y esta vez el tema B aparece en la tonalidad de Do menor.

El tema A es como al inicio del movimiento, pero esta vez los seisillos en el piano que acompañan a la orquesta son ligados y con arpegios más abiertos. También hay cambios en la instrumentación: en la segunda presentación de A la melodía aparece esta vez en los alientos en lugar de aparecer en las cuerdas.

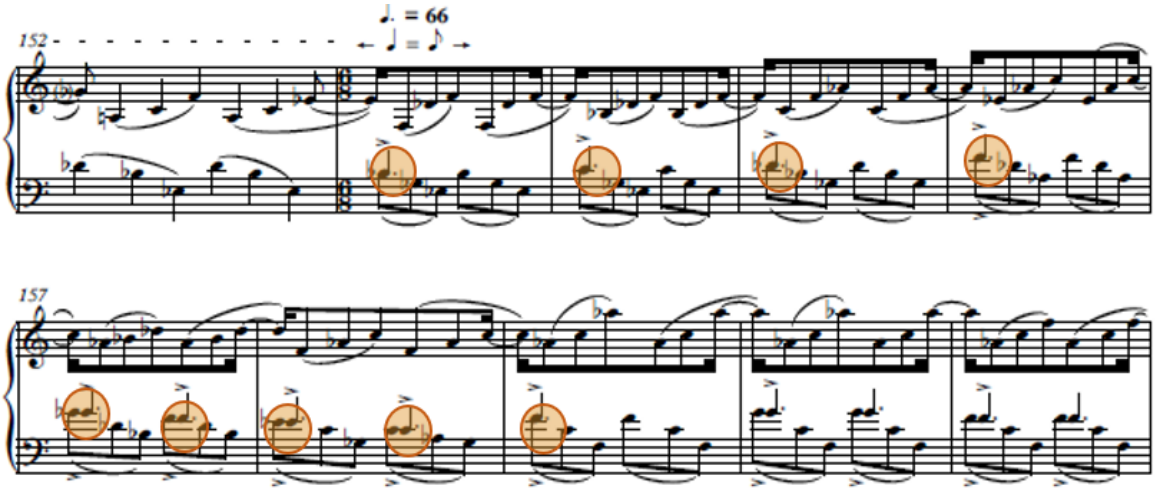
El tema B en la reexposición (c. 108) aparece en Do menor, esta vez no solo en el piano, sino que se presenta con algunos pocos instrumentos que lo acompañan doblando la melodía en octavas y remarcando algunas notas de la armonía. En la segunda presentación de B vuelven a aparecer las cuartas y los acordes paralelos, pero esta vez el piano hace un acompañamiento en tresillos que no había aparecido antes. La *cadenza* comienza después de una serie de acordes conclusivos en el piano.

Cadenza

La cadenza (c. 127), como en los conciertos clásicos, aparece hacia el final del movimiento y tiene como objetivo ser una demostración de virtuosismo técnico. Está construida con materiales de los temas A y B.

Inicia con el tema B con tempo *rubato*, armonizado por cuartas. Pasa por una sección lenta y dramática de acordes derivada de B (c. 136). A continuación, hay una sección más larga compuesta por el acompañamiento del tema A del inicio (c. 141), esta vez los arpegios de seisillos aparecen por aumentación como negras, con articulación ligada y carácter expresivo, lo que cambia completamente el carácter de A. Esta sección va acelerando poco a poco hasta que aparece la melodía de A entrelazada con los arpegios de acompañamiento.

Fig. 43



Melodía de A, marcada con círculos, entrelazada con arpegios en la cadenza.

Hay una última sección en la cadenza compuesta por los mismos arpegios de la sección anterior, pero esta vez muy rápidos y staccato. Termina con un trino para indicar el retorno de la orquesta.

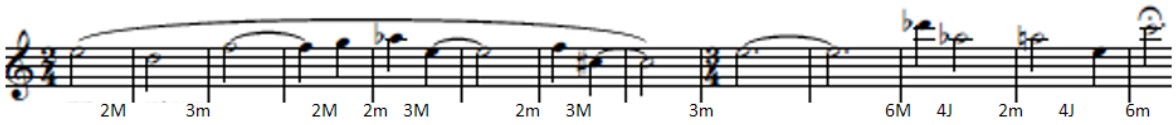
Coda

Después de la cadenza hay una coda (c. 178) compuesta con materiales del tema A, en *tutti*. El movimiento termina, después de un acorde *piano súbito* de Si b mayor, con dos acordes inesperados, disonantes y en *fortissimo* en el piano para sorprender a la audiencia.

II Segundo movimiento

El segundo movimiento es monotemático, con el tema en los primeros 13 compases. Es lento y expresivo.

Fig. 44



Melodía de la que se deriva casi todo el segundo movimiento.

La melodía es en dos partes. La primera utiliza intervalos de segunda y tercera, tanto mayores como menores. La segunda parte, los últimos tres compases, está formada por cuartas justas y sextas.

A lo largo del movimiento el tema se presenta completo, incompleto o con variantes. Casi siempre está presente (sólo no aparece en una sección del c. 263 al 272) y siempre se presenta con cambios en la orquestación.

Algo que cambia en la instrumentación en este movimiento es la aparición del glockenspiel para dar algunos toques de color.

En este movimiento se trabaja la atonalidad libre. A menudo se emplea la armonía por quintas, lo que da un color que unifica las diferentes secciones.

El movimiento se puede dividir en las siguientes ocho secciones:

1. Compases 190 – 202. Es la presentación del tema, este aparece en el piano con poco acompañamiento.
2. C. 203 – 210. La primera parte del tema aparece en las cuerdas, armonizado con acordes de quintas.
3. C. 211 – 218. El tema está en la mano derecha del piano, con arpegios en la mano izquierda. El acompañamiento orquestal recuerda a un vals lento.
4. C. 219 – 231. Una sección orquestal en *tutti*, con el tema en canon a tres voces entre flauta, oboe y violines I (los violines II y el corno duplican la melodía). En esta sección la orquestación es densa y no aparece el piano.

5. C. 232 – 247. El tema aparece en los alientos armonizado por quintas, acompañado por arpegios en el piano.
6. C. 248 – 262. En esta sección el tema aparece dos veces incompleto. Primero aparece en la mano izquierda del piano, con una melodía en la derecha como contrapunto. Después el tema aparece en bajos y cellos, con el contrapunto anterior en violines y violas.
7. C. 263 – 272. Esta es la única sección en la que no aparece el tema. Está basada en la melodía que funcionaba como contrapunto en la sección anterior, pero ahora aparece en primer plano armonizada por quintas. Primero en el piano solo y luego en piano y orquesta. Es el clímax del movimiento.
8. C. 273 – 284. En la última sección vuelve a aparecer el tema en las cuerdas con arco *sul poticello*, mientras que el piano y el glockenspiel doblan la melodía. Termina con un acorde de Mi b con oncena mayor.

III Tercer movimiento

El tercer movimiento es un rondó con tempo de marcha. En este se trata una vez más con la atonalidad libre, pero también aparecen partes tonales. El carácter del movimiento varía bastante entre sus secciones que son muy contrastantes, a veces es dramático y obscuro, a veces ágil y juguetón, y en una sección es tranquilo, pero por lo general es dinámico y vigoroso. Destacan las ágiles octavas en el piano a lo largo del movimiento.

En este movimiento aparecen los timbales por primera vez en la obra, para agregar dramatismo y un color contrastante.

La forma del movimiento es **ABACABA** con una coda final. Únicamente la sección C es tonal, las demás son atonales.

Las secciones se organizan de la siguiente manera:

Fig. 45

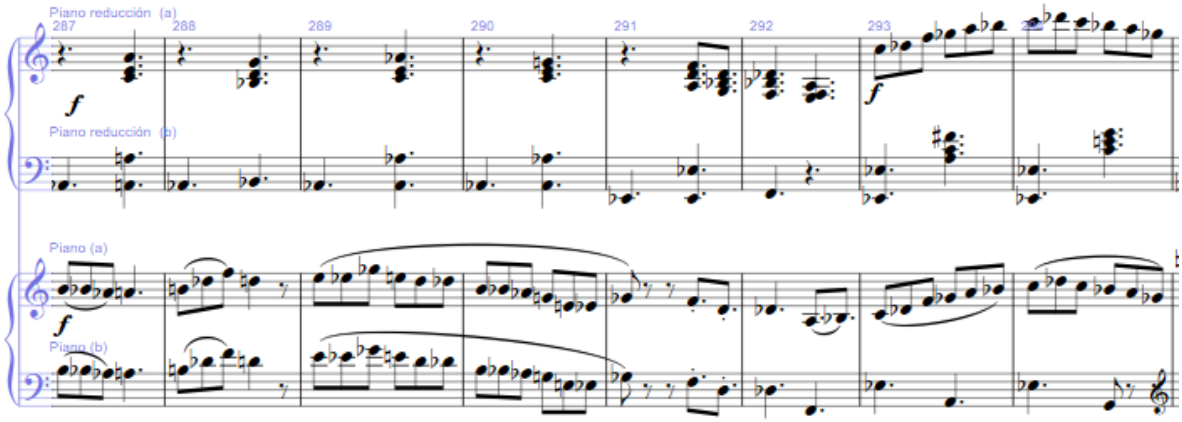
Sección	A (1)	B (1)	A (2)	C	A (3)	B (2)	A (4)	Coda
Compases	285 - 319	320 - 346	347 - 366	367 – 406	407 - 425	426 - 448	449 - 486	487 - 497

Sección A

La sección A es la que más veces aparece (4 veces), es el estribillo del rondó. Está escrita en 6/8, es ágil y rápida, aunque con un pulso de marcha muy marcado. Está compuesta por una melodía atonal libre acompañada de acordes, generalmente mayores y menores. Esta melodía es muy cromática, con muchos grados conjuntos y pocos saltos. En A, la melodía aparece a veces en el piano y a veces en la orquesta, con cambios constantes en el registro y la orquestación.

Todas las presentaciones de A son parecidas y muestran el tema tal cual aparece la primera vez, aunque algunas son más cortas que otras. Lo que más las diferencia es la orquestación y los cambios de registro.

Fig. 46

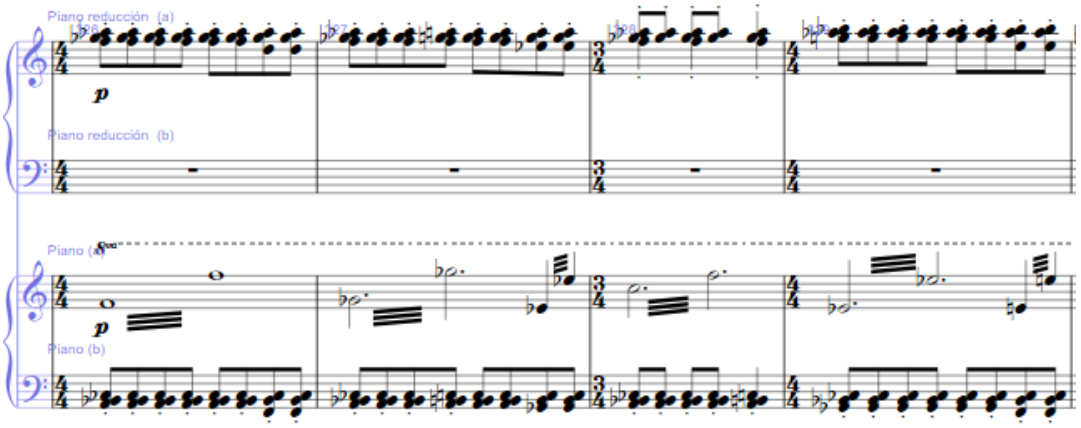


Inicio de A (reducción para dos pianos)

Sección B

En la sección B (que aparece dos veces) se cambia de compás, se intercalan dos compases de 4/4 y uno de 3/4. La B se basa en las notas repetidas y en acordes casi *clusters* formados casi siempre por segundas mayores y segundas menores. Estos acompañan a una melodía juguetona que aparece en trémolos en el piano.

Fig. 47



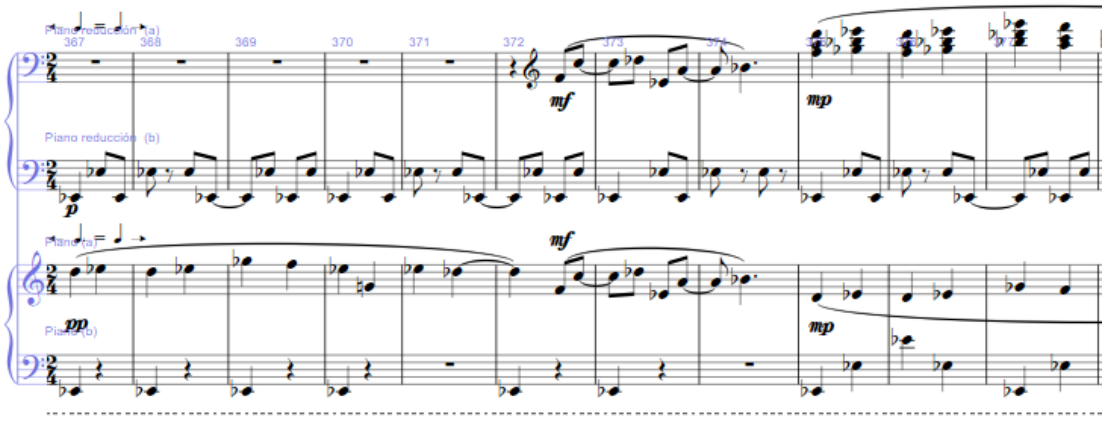
Parte de la sección B (c. 326 – 329). El piano lleva la melodía en trémolos, acompañado por acordes de segundas.

Sección C

La sección C (c. 367) es la más tranquila de todas, por lo que contrasta bastante con las otras que son más activas. Está en la tonalidad de Mi b Mayor y sólo aparece una vez.

En C hay una melodía de ritmo sencillo en negras y corcheas, acompañada de un pedal en el bajo. La melodía siempre aparece en el piano, a veces doblada por algunos otros instrumentos de la orquesta, con triadas paralelas o por quintas paralelas.

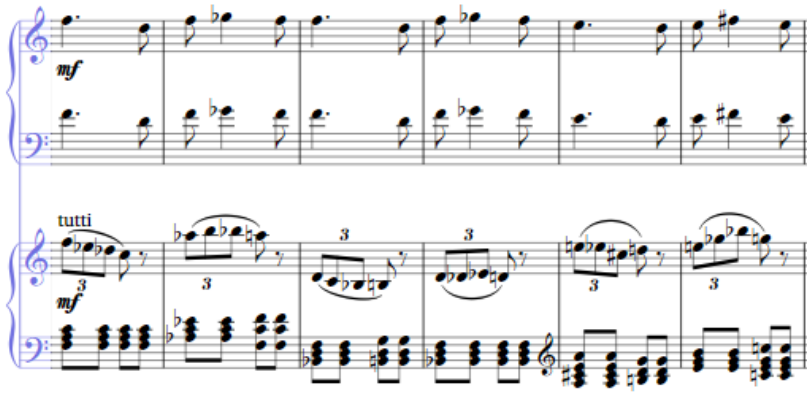
Fig. 48



Inicio de la sección C en reducción. La melodía está en la mano derecha del piano solista, acompañada de un pedal de Mi b (la mano izquierda del piano solo es octava baja).

Después de que se presentan todas las secciones hay una especie de pequeño desarrollo en el que se mezclan un poco los temas A y B, pero no pierden su carácter distintivo (c.407-448). Inicia con el piano solo tocando el tema A, con tempo *meno mosso* y acompañado únicamente por triadas mayores y menores, después, a esto se le adjunta una parte de B en los alientos.

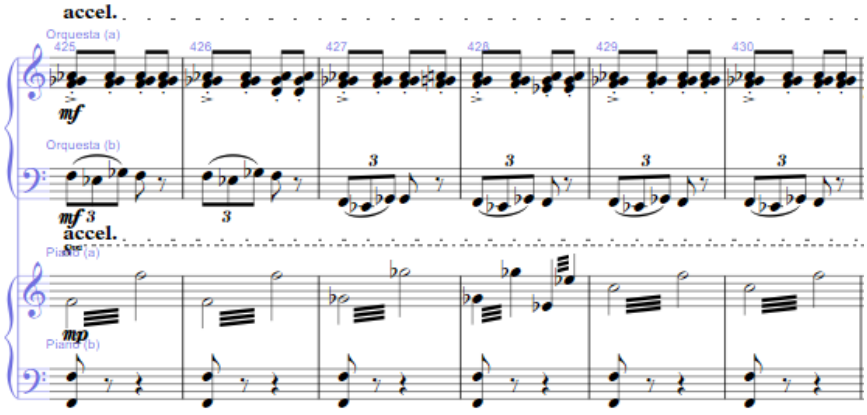
Fig. 49



C. 413 en reducción. El piano (abajo) toca el tema A y la orquesta acompaña con parte de B.

Después de esta sección A con un poco de B, se pasa a una sección B con un poco de A (c. 425). El piano lleva la melodía en trémolos como en la primera presentación de B, pero ahora no hay cambios de compás y todo está escrito en 2/4. Además de los acordes por segundas en las cuerdas que acompañan a la melodía, aparecen tresillos en los alientos originalmente de la cabeza de A. Esta sección va acelerando poco a poco hasta llegar a la última presentación del tema A en *tutti*.

Fig. 50



C. 425 en reducción. El piano toca el tema B y aparecen tresillos del tema A en la orquesta.

En la cuarta y última presentación de **A**, la orquesta es mucho más prominente y concluye con un solo de piano (c. 471) que acelera hasta *prestissimo* y desacelera para llegar a la coda. Este solo está construido con los tresillos de la cabeza de A, que se van desplazando en patrones regulares.

Coda

La obra concluye con una pequeña coda de tempo *presto*, basada en los tresillos de la cabeza de A, esta vez en *tutti*, creando una rápida escala descendente que tocan casi todos los instrumentos, algunos al unísono y algunos en octavas distintas, que va desde el sobreagudo hasta el grave. Concluye en un acorde de Si mayor.

Conclusiones

Al escribir un trabajo académico de autoanálisis como es el caso de estas notas al programa, me doy cuenta de varias cosas buenas respecto a mi oficio como compositor, todos los logros que he obtenido durante todos mis años de formación en la Facultad de Música y en la entonces Escuela Nacional de Música, todas las obras que compuse, y todo lo que aprendí, que resultó ser mucho más de lo que esperaba al iniciar mis estudios. Pero también me doy cuenta de cosas no tan buenas, como mis deficiencias y mis puntos más débiles como compositor, aunque claro que es bueno conocer esto para poder corregirlo en el futuro.

Al analizar las obras en este trabajo, noto que, en algunos momentos compongo de manera un poco intuitiva, lo que puede resultar riesgoso, pues se puede perder el camino o la idea principal de la obra en cualquier momento. Esto me hizo pensar en la importancia de la claridad en todos los aspectos de la música, pues si no es una composición clara, ni los músicos ni el público la van a disfrutar o a entender, y nada de provecho se va a lograr de esta manera.

Quise que este programa fuera muy variado en el tipo de piezas y ensambles, pero encontré varios elementos comunes en las obras. Noto que estas obras se basan principalmente en las formas tradicionales, sobre todo barrocas y clásicas, aunque con mi propio lenguaje. Esto me hizo pensar que las formas musicales no se deben utilizar como un fin, sino como un lienzo en blanco, que ya está probado, que funciona y que facilita iniciar una obra de arte, en el que cada quien imprime su propio estilo. Claro que también existe la posibilidad de buscar nuevas formas no convencionales, pero no por esto hay que menospreciar las tradiciones de siglos.

Nunca me he preocupado mucho por pertenecer a alguna corriente o estilo en particular, veo que al componer simplemente dejo fluir las ideas que tengo en la mente, sin pensar en influencias de otros compositores, tomando todos los recursos que me puedan ayudar, y utilizándolos de forma libre. Pero noto, después de analizar mi música, muchas influencias, desde la música antigua hasta la contemporánea, del rock, del jazz, a veces de la música mexicana de concierto, y por supuesto de mis profesores de composición María Granillo y Leonardo Coral.

Aunque en la carrera exploramos otros sistemas musicales, como el serialismo dodecafónico, el serialismo integral, la música textural, la música de exploración tímbrica, y la música electroacústica, pienso que sería interesante seguir experimentando con estos sistemas en obras más ambiciosas. No porque todos los compositores lo tengan que hacer, ni para tratar de ser muy contemporáneo, sino simplemente para ser un compositor más completo y con más posibilidades técnicas para expresar lo que quiero expresar.

La mayoría de los ensambles para los que he compuesto son ensambles tradicionales, y me parece interesante explorar otras posibilidades, como la inclusión de instrumentos menos comunes en la tradición europea, de música electrónica, y de nuevas tecnologías. También sería interesante incursionar en proyectos interdisciplinarios en los que la música se mezcle con otras artes. Esto para abrir la mente a nuevas sonoridades.

Me he acercado a la escultura y a la pintura, y veo que incursionar en otras artes me brinda un panorama más amplio de lo que significa ser artista. Noto la importancia de siempre preguntarme qué significa hacer arte, por qué hago música y por qué compongo lo que compongo. Creo que es algo que va cambiando con el tiempo, pero en este momento compongo simplemente para demostrar que tengo algo que decir al mundo. Siempre se me ha facilitado más demostrar esto a través del arte que de las palabras y, además, siempre me ha gustado la idea de crear algo único, que no exista en ningún otro lugar, algo que se destaque y diferencie en una sociedad de consumo y de objetos prefabricados.

¿Qué haré en el futuro como compositor? Simplemente seguir componiendo, por el placer de crear y por el amor a la música, con la mente abierta a nuevos lenguajes, estilos e ideas, siempre buscando mi propia voz, una voz única, que se diferencie y se destaque de la todas las otras.

Bibliografía

- Francisco Llacer (1982) *Guía analítica de Formas Musicales.* Real Musical. Valencia.

- Darío, Rubén (1991) *La vida de Rubén Darío, escrita por él mismo*. Biblioteca Ayacucho. Caracas.

- Darío, Rubén (1917) *Prosas Profanas y Otros Poemas.* Mundo Latino. Madrid.

- Chilvers, Ian (2001) *Arte del siglo XX.* Diccionarios Oxford-Complutense. Madrid.

- Clarke, Martyn (Transcriptor) (1989) *Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig), 1810 E.T.A. Hoffmann's Musical Writings.* Cambridge University Press.

- Konig, Adolf Heinrich (1985) *Die viola da gamba.* E. bochinsky. Frankfurt.

- Woodfield, Ian; Robinson, Lucy (2001) *Viol [viola da gamba, gamba].* The new grove dictionary of music and musicians. Macmillan, Grove. London.

Anexos

Anexo 1. Síntesis para el programa de mano

El Emperador Supraterreno

Es una obra para cuarteto de cuerdas en cuatro movimientos. Surgió con la idea de crear una música barroca contemporánea, con armonía moderna, que se fuera distorsionando, deformando y que volviera a su forma inicial. Me apoyé en una idea extra musical, la imagen de una corte real en un mundo paralelo diferente al nuestro.

Para el primer movimiento, imaginé la dramática entrada del emperador en un largo salón de palacio rodeado por el séquito real. El segundo movimiento representa un banquete y una fiesta con juegos y bailes extraños. En el tercer movimiento terribles noticias llegaron a la corte, es un lamento. El cuarto y último movimiento es un recuento de las aventuras de este emperador imaginario. Cada movimiento utiliza una forma musical barroca distinta: La obertura francesa, el rondó, la zarabanda y la chacona.

Sinfonía en Gris Mayor

Es una obra para barítono y piano, basada en el poema homónimo del escritor nicaragüense Rubén Darío. Este poema, publicado por primera vez en el libro *Prosas Profanas y Otros Poemas* de 1896, describe una escena marina un tanto monótona y gris, y describe a un viejo marinero que ha viajado por todo el mundo y que sueña con alcanzar algún día un país lejano y dorado.

Dividí el texto en tres movimientos. En el primero se describe la escena marina del poema. Tiene *tempo* moderado y un carácter obscuro y misterioso. El segundo movimiento describe al marinero y las aventuras que le han acontecido, es más animado y tiene carácter de danza. El último movimiento representa cómo el marinero sueña con llegar a su país dorado

y cómo todo el paisaje se va durmiendo y difuminando, es en tempo lento y con carácter melancólico.

Paisajes Primitivos

Es una obra para quinteto de alientos (flauta, oboe, clarinete, corno y fagot) en tres movimientos. Primero compuse la música y después nombré los movimientos con las imágenes que me venían a la mente al escucharlos.

El primer movimiento, *La lucha por el fuego*, surgió de la idea de crear una música primitiva y salvaje, que me recuerda la era de las cavernas. Está construido con dos temas contrastantes.

El segundo movimiento, *Flores exóticas*, me trae a la mente imágenes de grandes campos de flores. Tiene tres secciones con tempo lento-rápido-lento.

El tercer movimiento surgió con la idea de hacer una música ligera y divertida. Al escuchar este movimiento imaginaba primates saltando entre ramas de un lado al otro. Está construido con dos materiales que interactúan de formas diversas, se presentan a veces solos y a veces simultáneamente.

Canto

Es una obra en un solo movimiento, está inspirada en la idea renacentista de que la viola da gamba tenía un sonido parecido al de la voz humana. Para apoyar esta idea, compuse la mayor parte cantando, como una especie de improvisación vocal y después pasé al instrumento.

La obra es tonal. En parte está inspirada en el lenguaje de los compositores violagambistas barrocos como M. Sainte-Colombe (ca. 1640 – 1700) y Marin Marais (1656 – 1728), y en J. S. Bach (1685 – 1750). Está compuesta por un material A lento y cantábile, y por un material B rápido y rítmico distribuidos de la forma siguiente: AA'BB'A

Concierto para piano

Este concierto es en tres movimientos simplemente titulados I, II y III. Está basado en el concepto de *música absoluta*, música desprovista de relaciones con cualquier texto, imagen o idea, una música teóricamente "pura" que, en lugar de representar al mundo en el que vivimos, abriera la puerta a un reino desconocido que nada tenía que ver con el mundo de los sentidos.

El primer movimiento es tonal, y está construido en forma sonata. Hay un tema A y un tema B contrastantes que forman la exposición, hay un desarrollo, una reexposición, y además hay una *cadenza* en el piano antes de llegar a una coda final.

El segundo movimiento es monotemático. El tema casi siempre está presente, completo, incompleto o con variantes, y siempre con cambios en la orquestación. En este se emplea la atonalidad libre y la armonía por quintas.

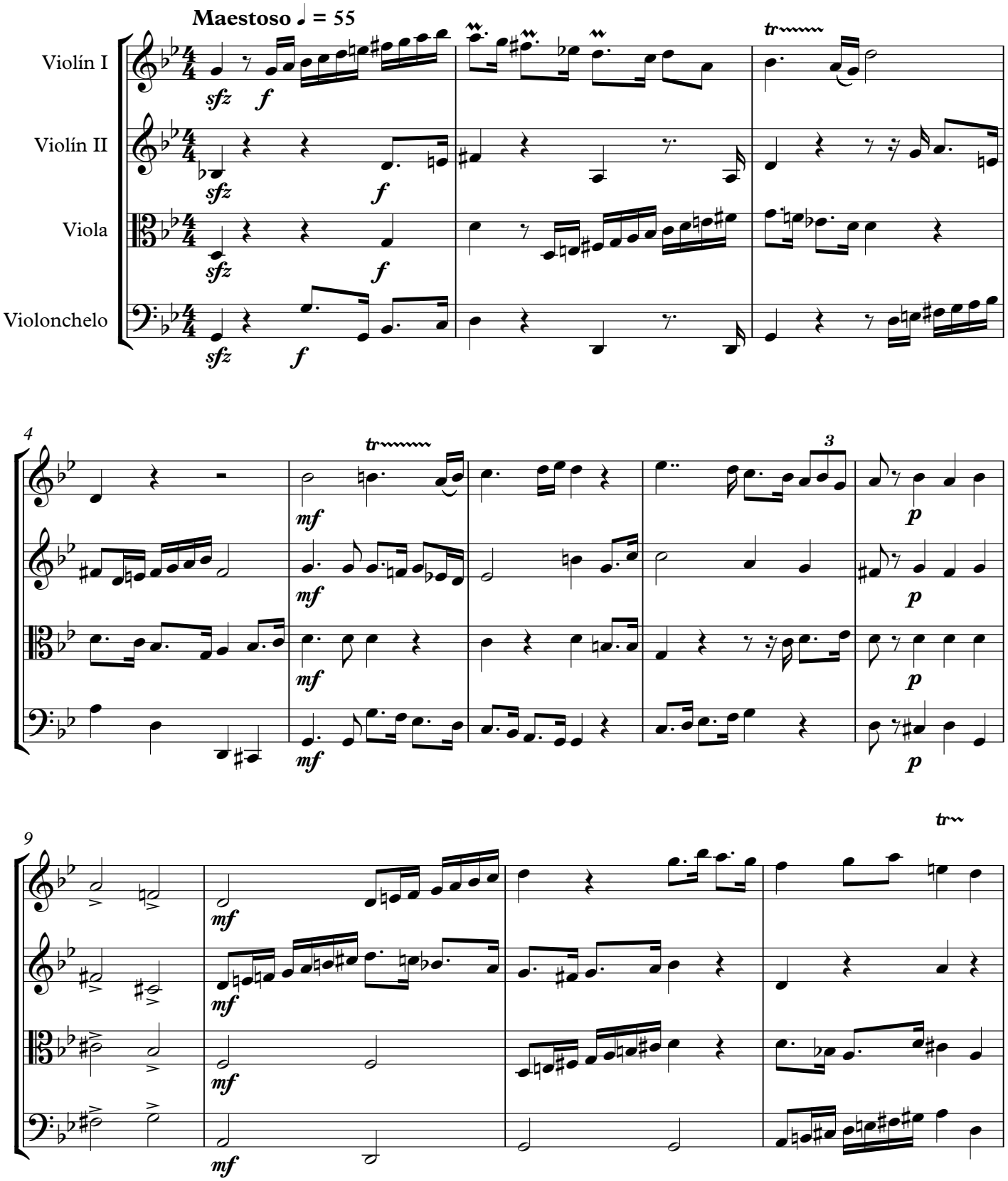
El tercer movimiento es un rondó con tempo de marcha. Se trabaja la atonalidad libre, pero también aparecen partes tonales. El carácter del movimiento varía bastante entre sus secciones, pero por lo general es dinámico y vigoroso.

Anexo 2. Partituras

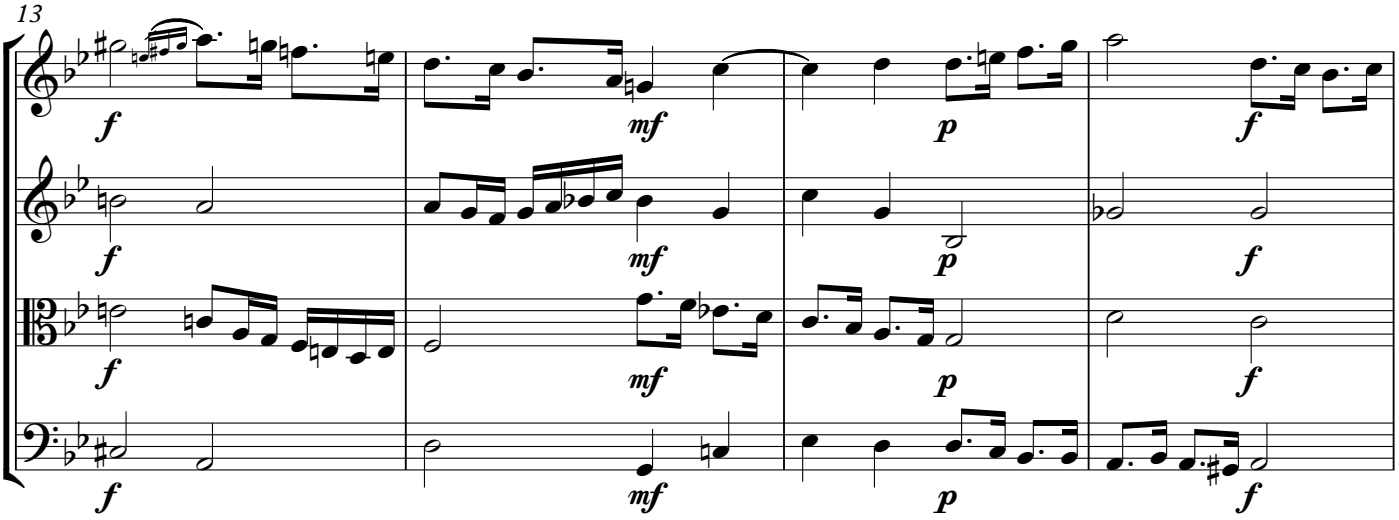
El Emperador Supraterreno

Emmanuel Arizabalo

I. Obertura

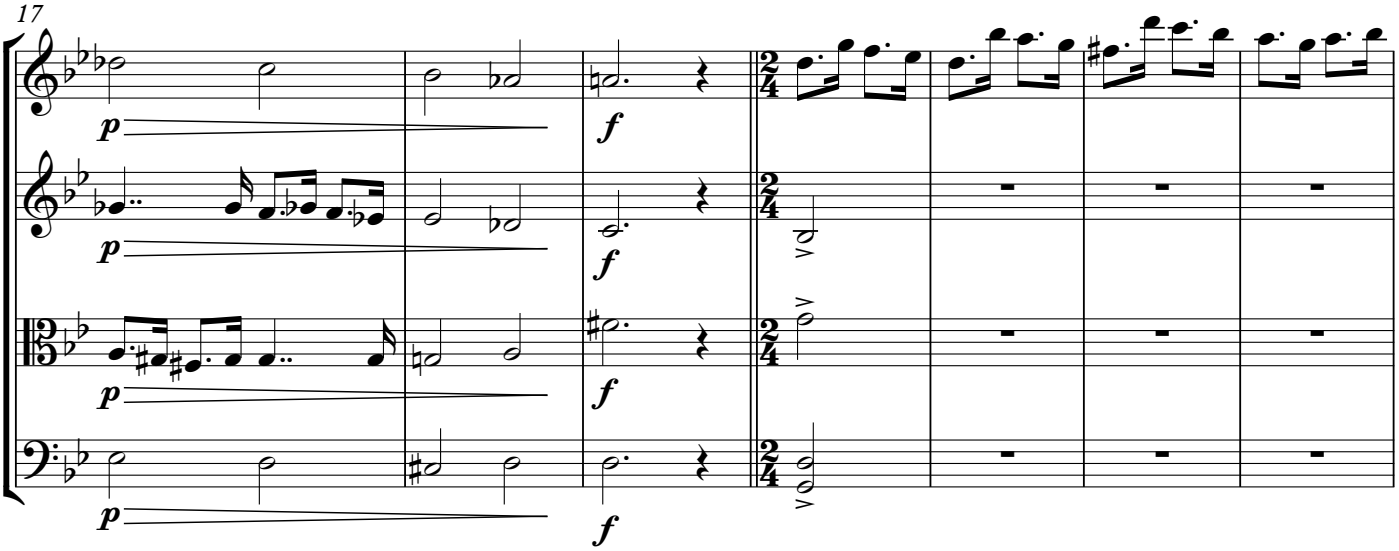


13

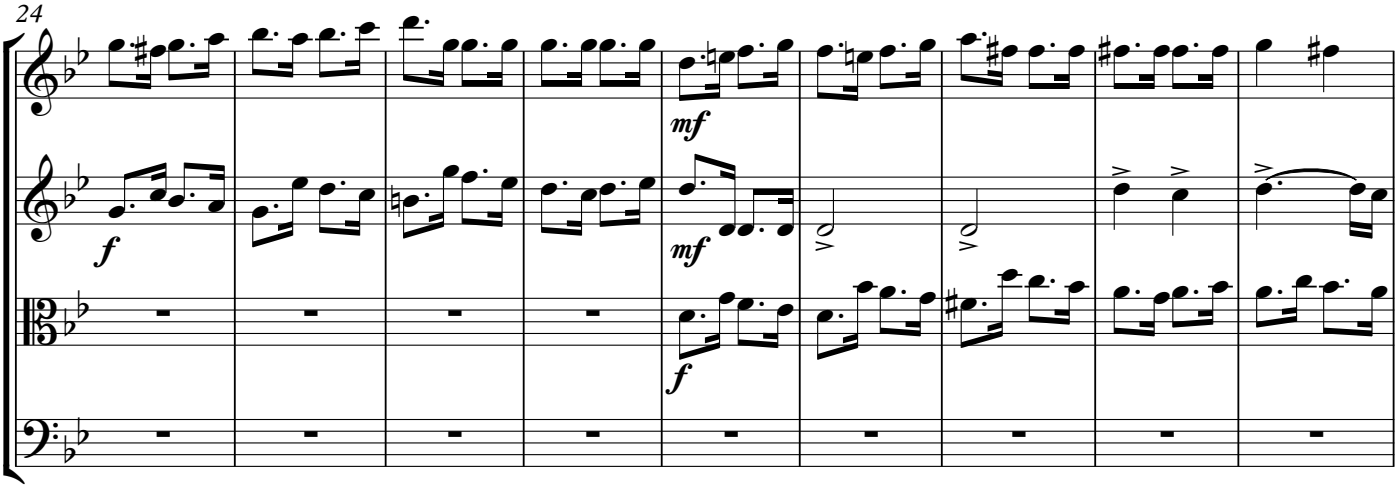


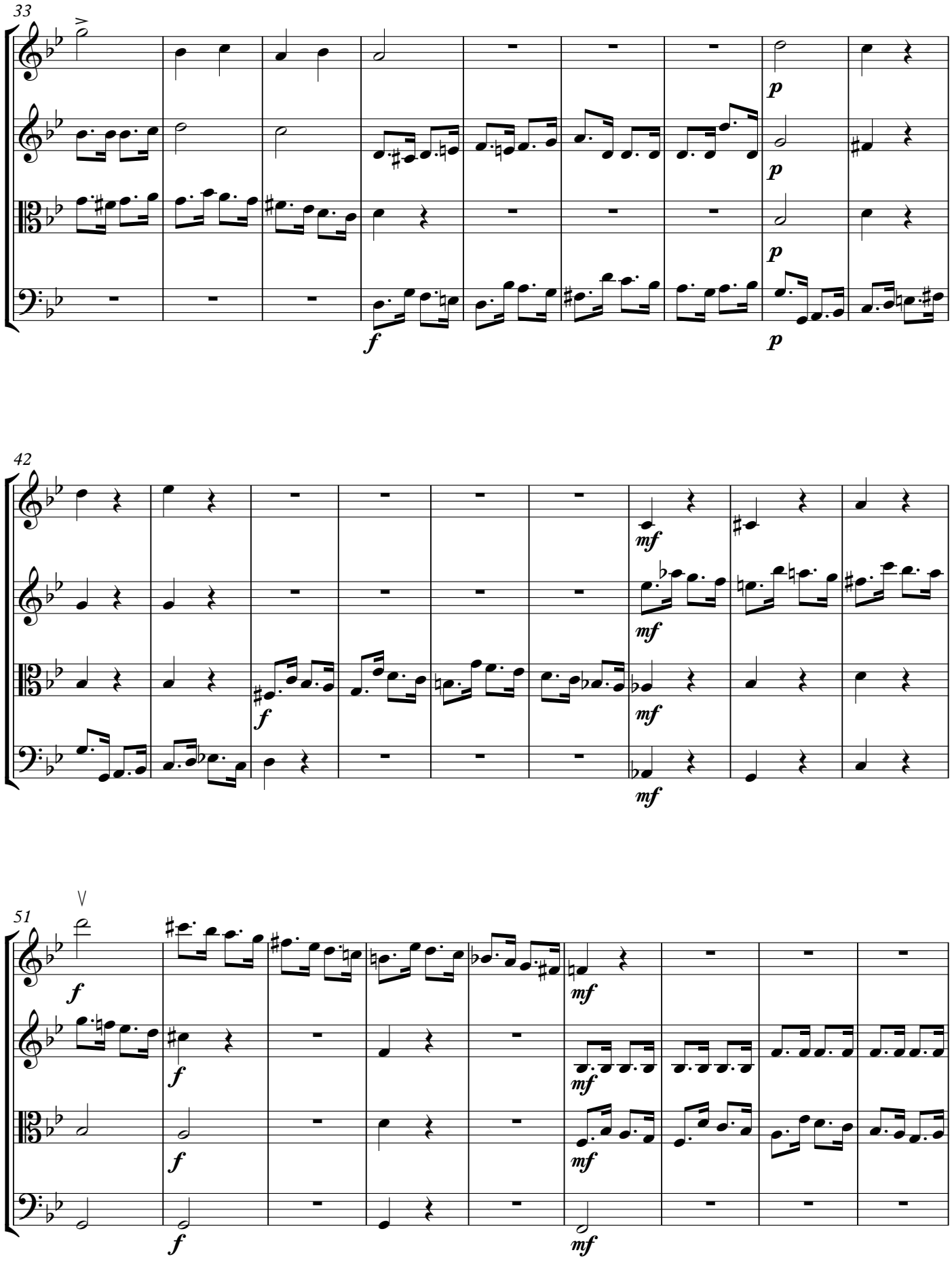
Presto ♩ = 160

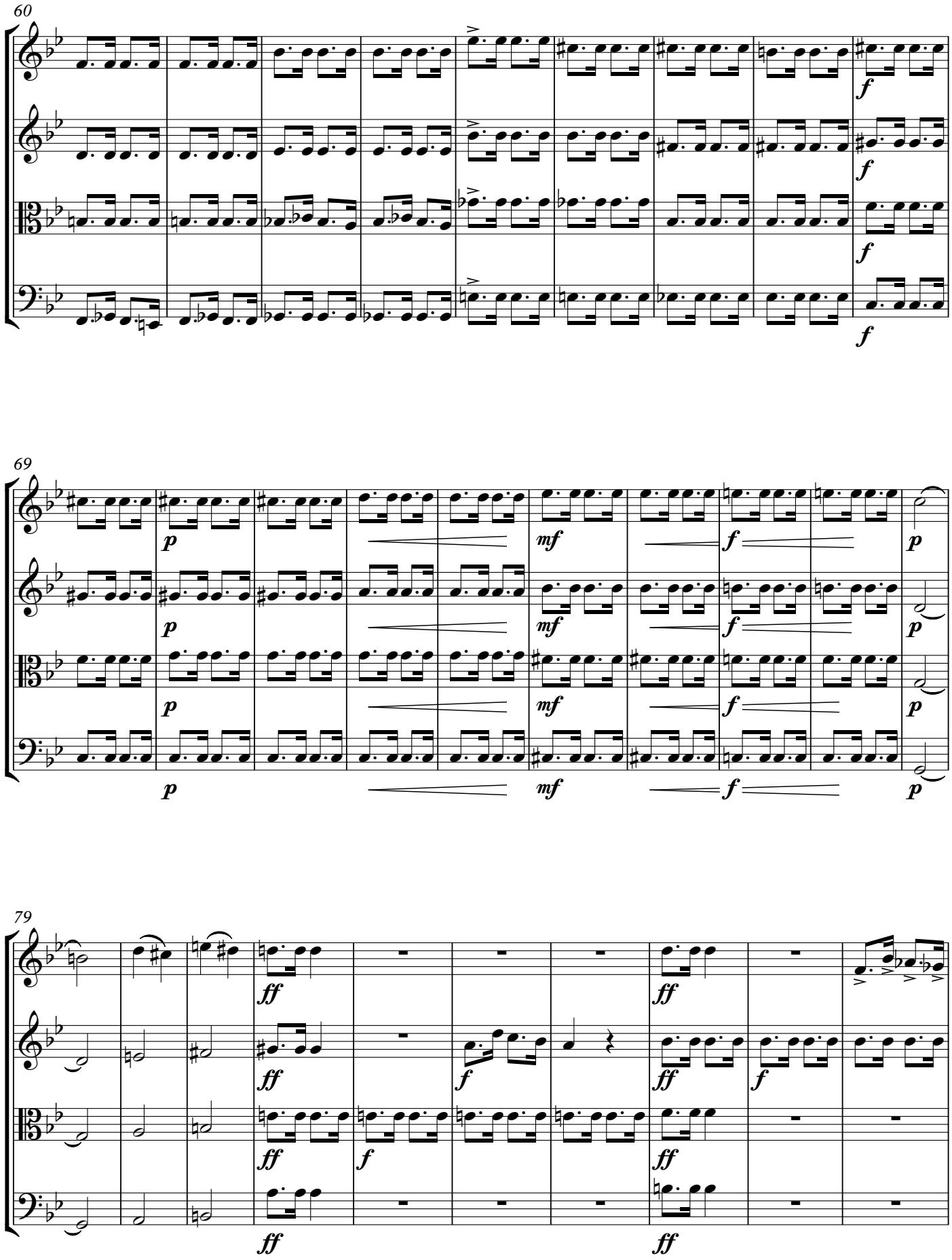
17

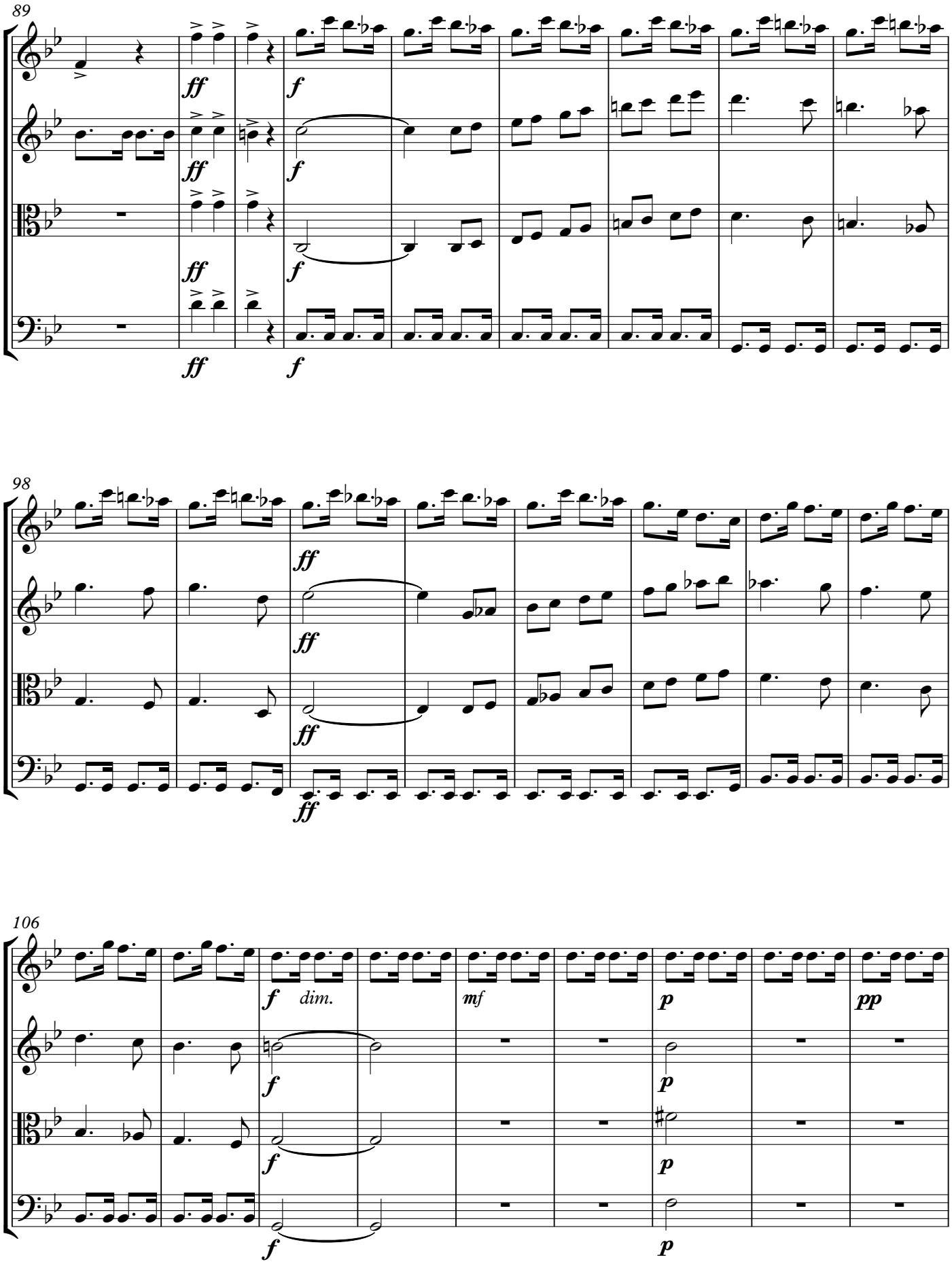


24

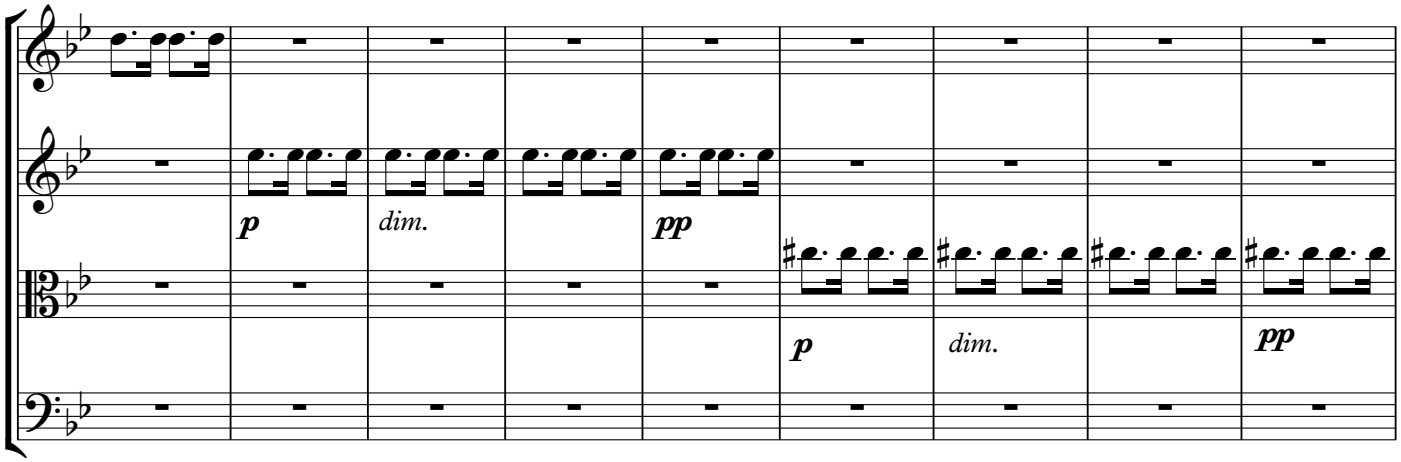



33
42
51

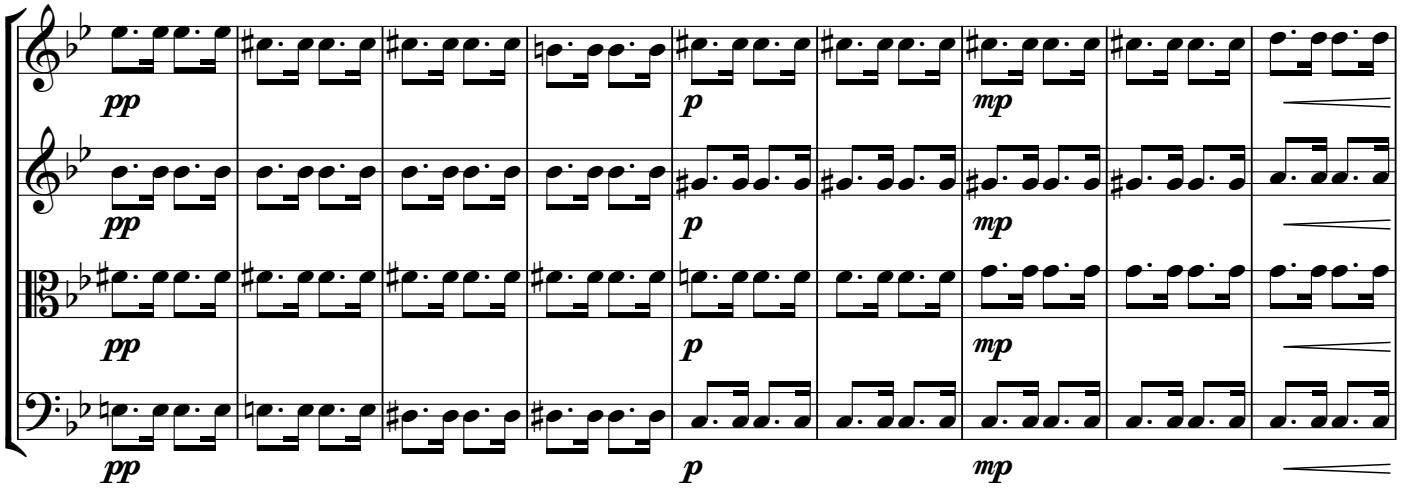

60
f
69
p
mf
f
79
ff
f


89
ff
f
98
ff
106
f
dim.
mf
p
pp

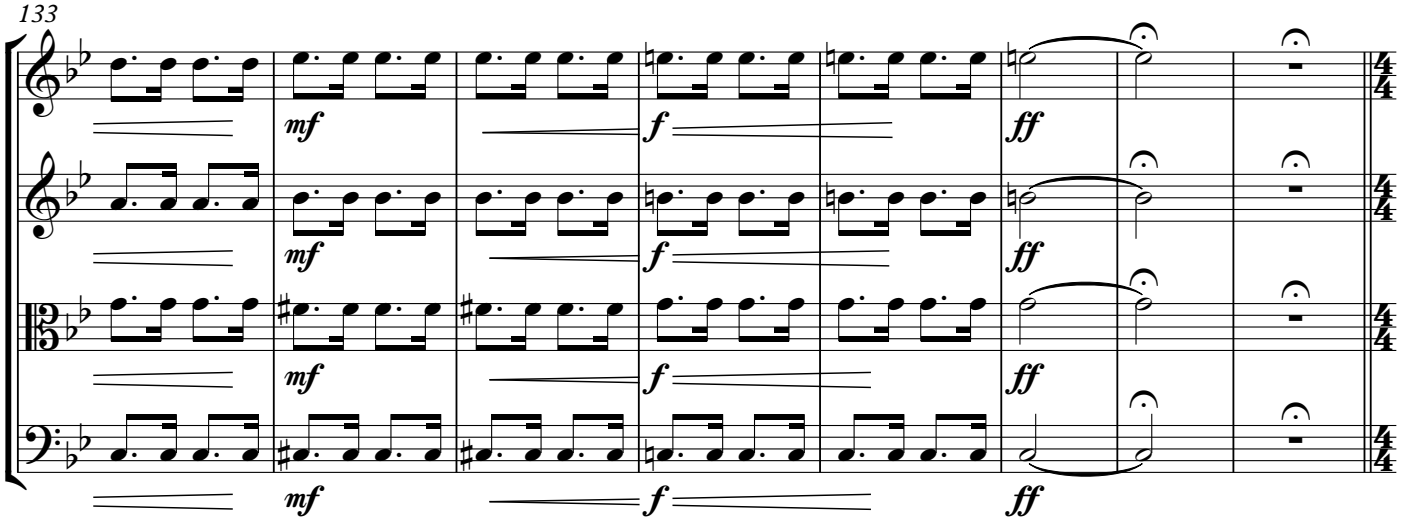
115

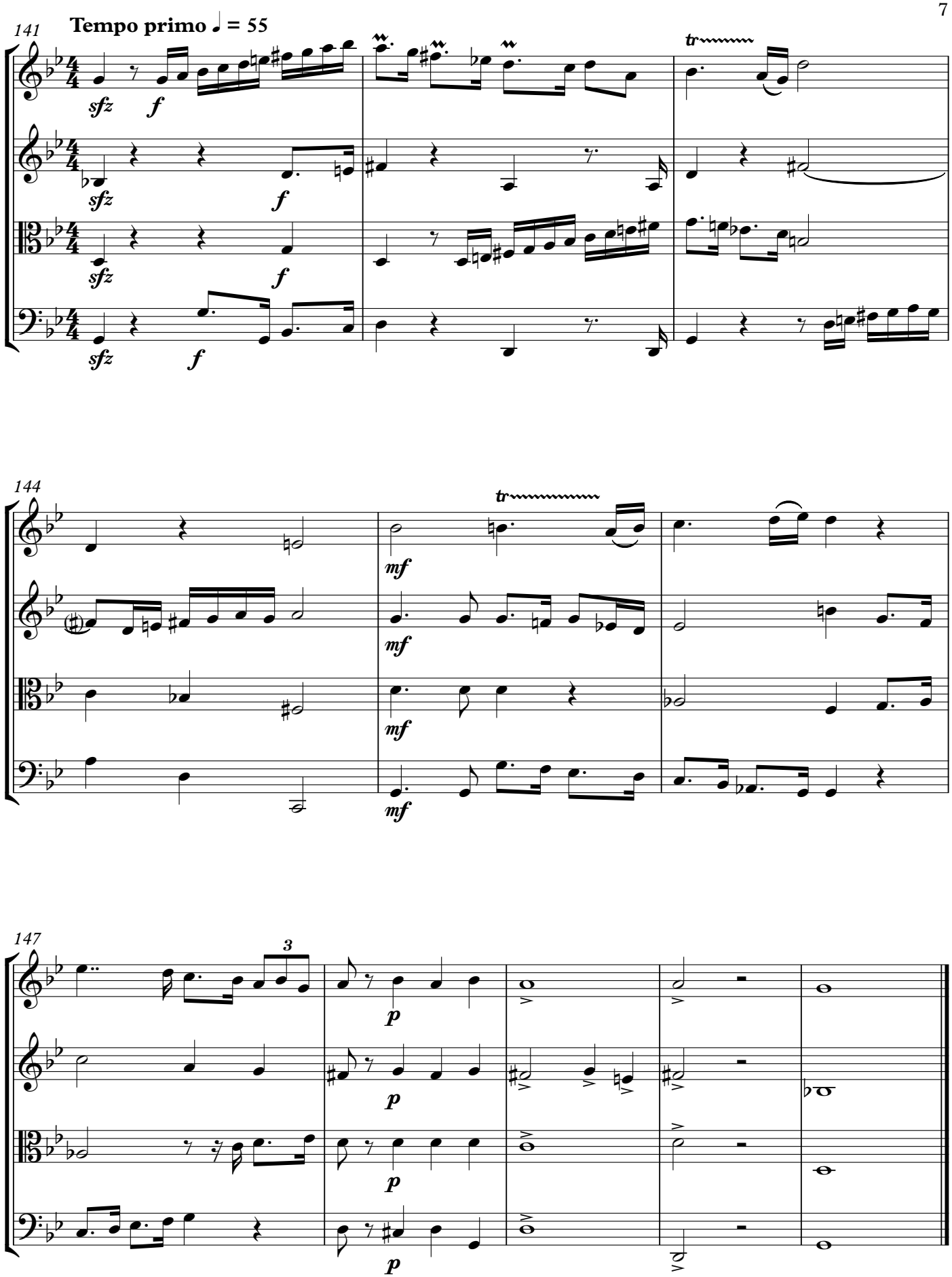


124

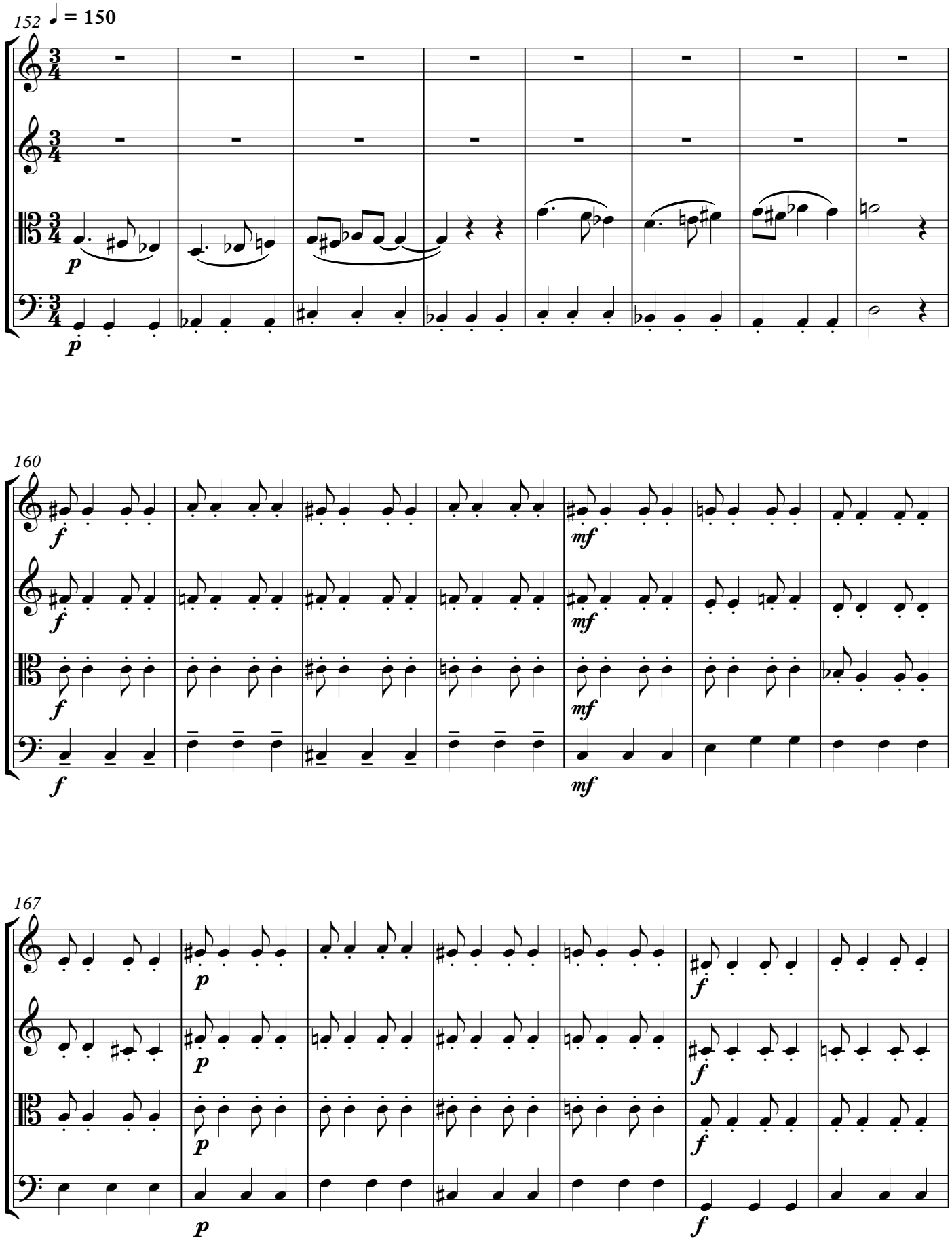


133

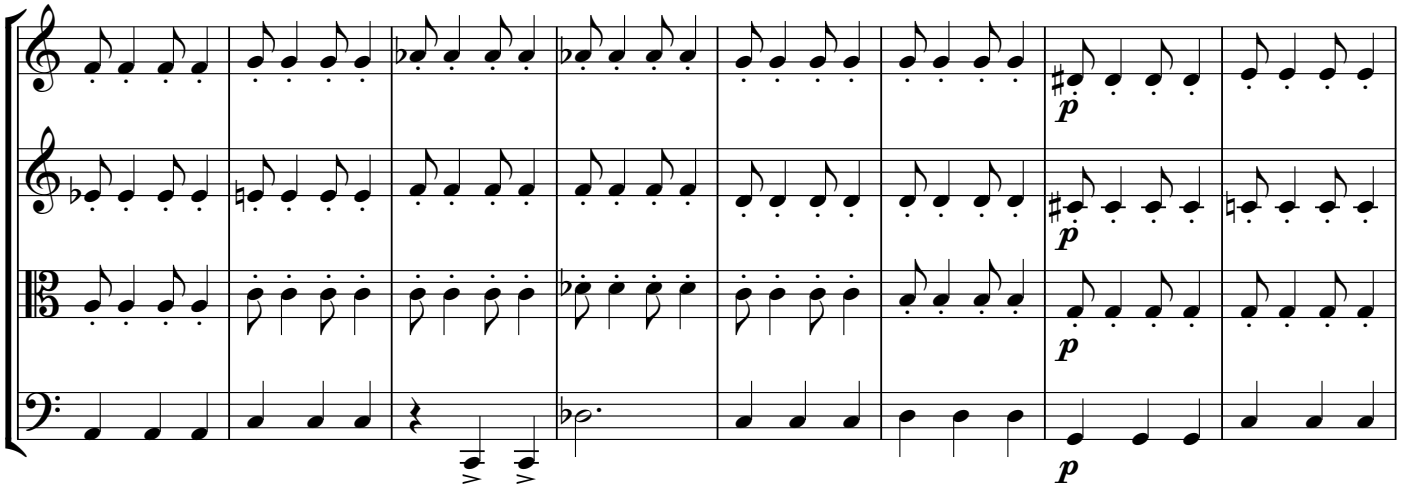



141
Tempo primo ♩ = 55
144
147
3

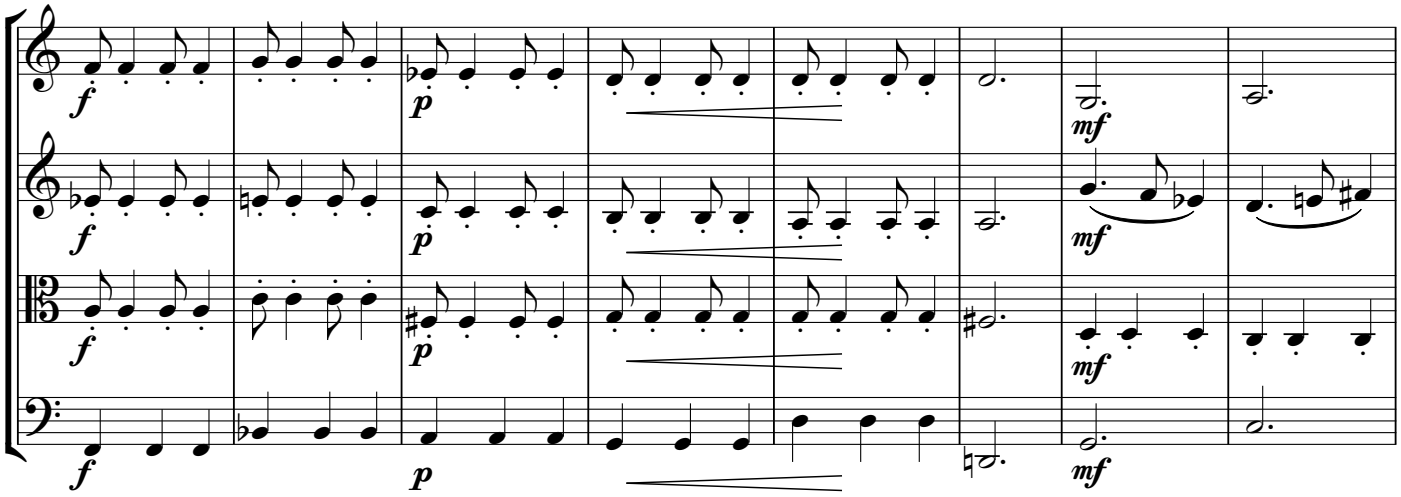
II. Danza



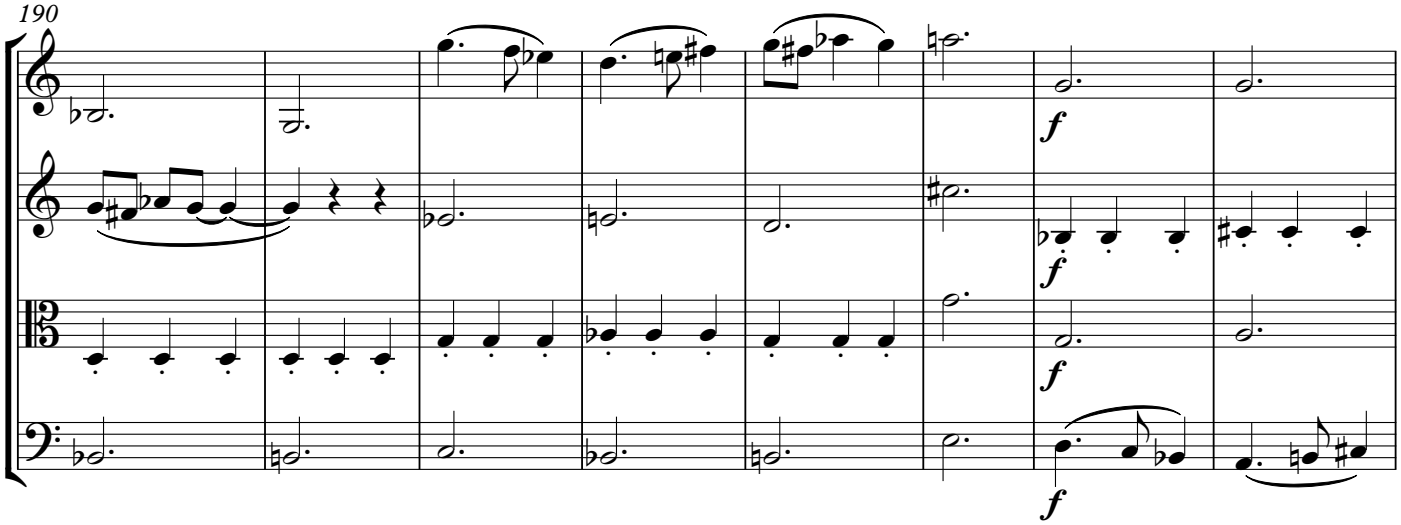
174



182



190



198

206

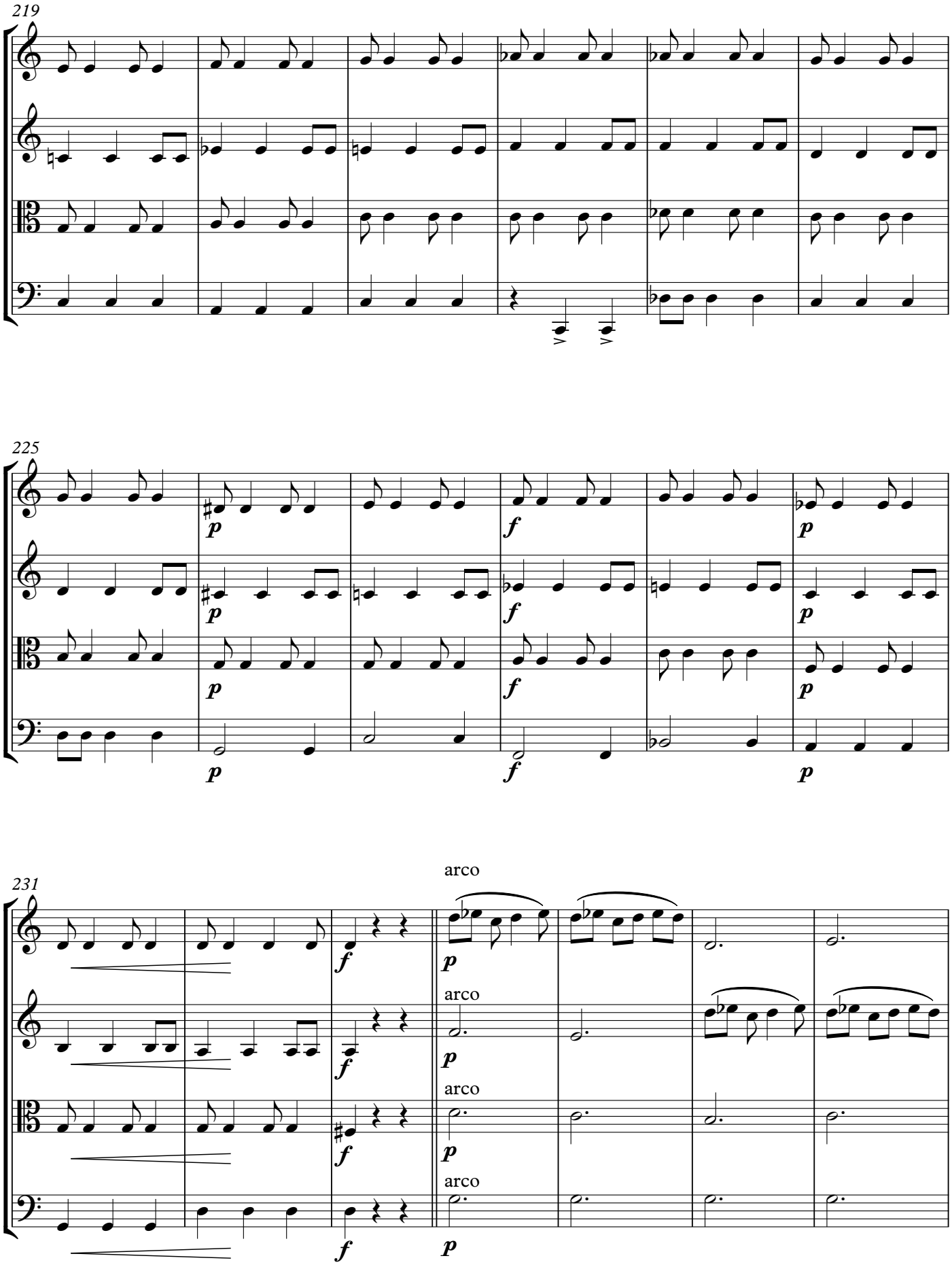
pizz.

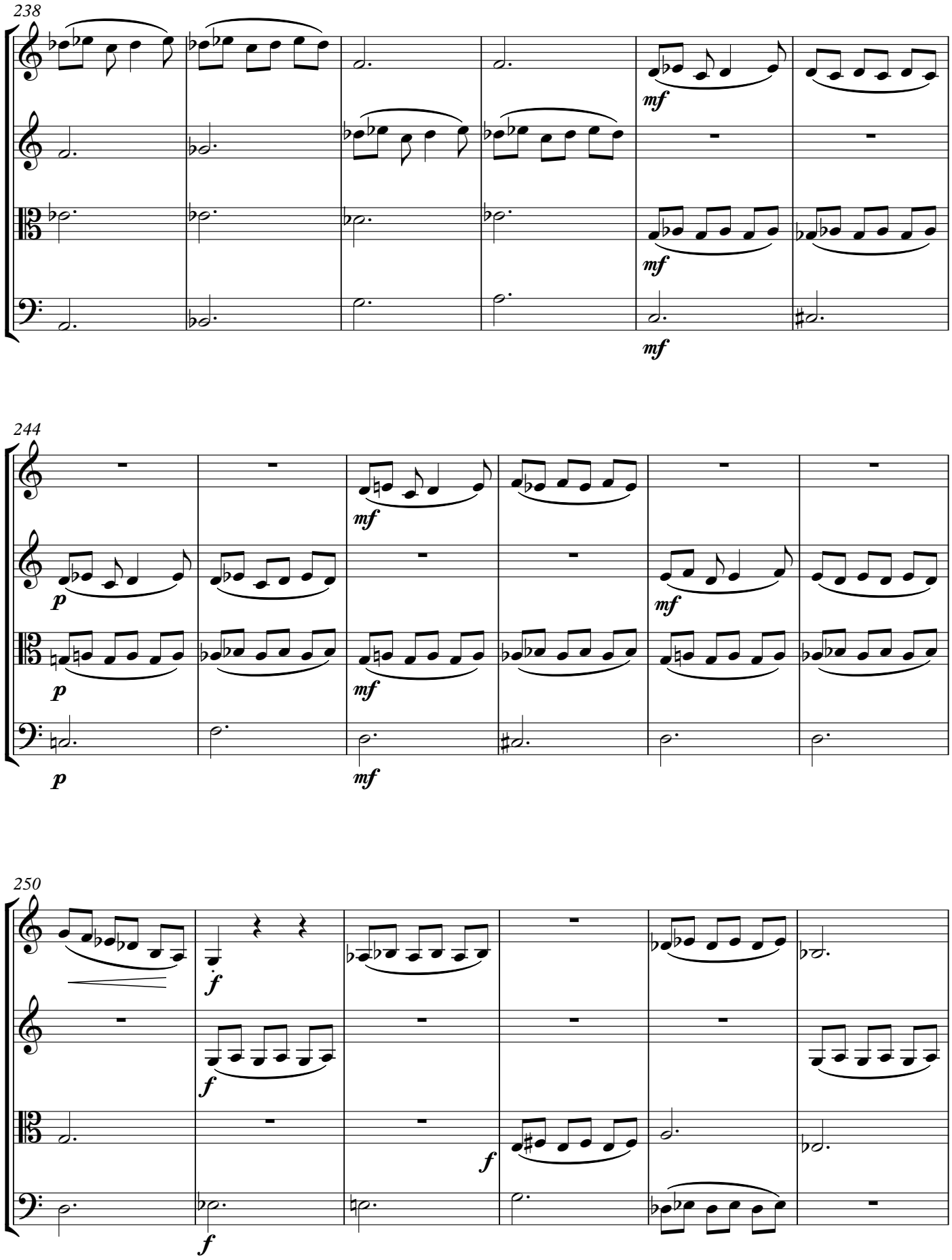
pizz.

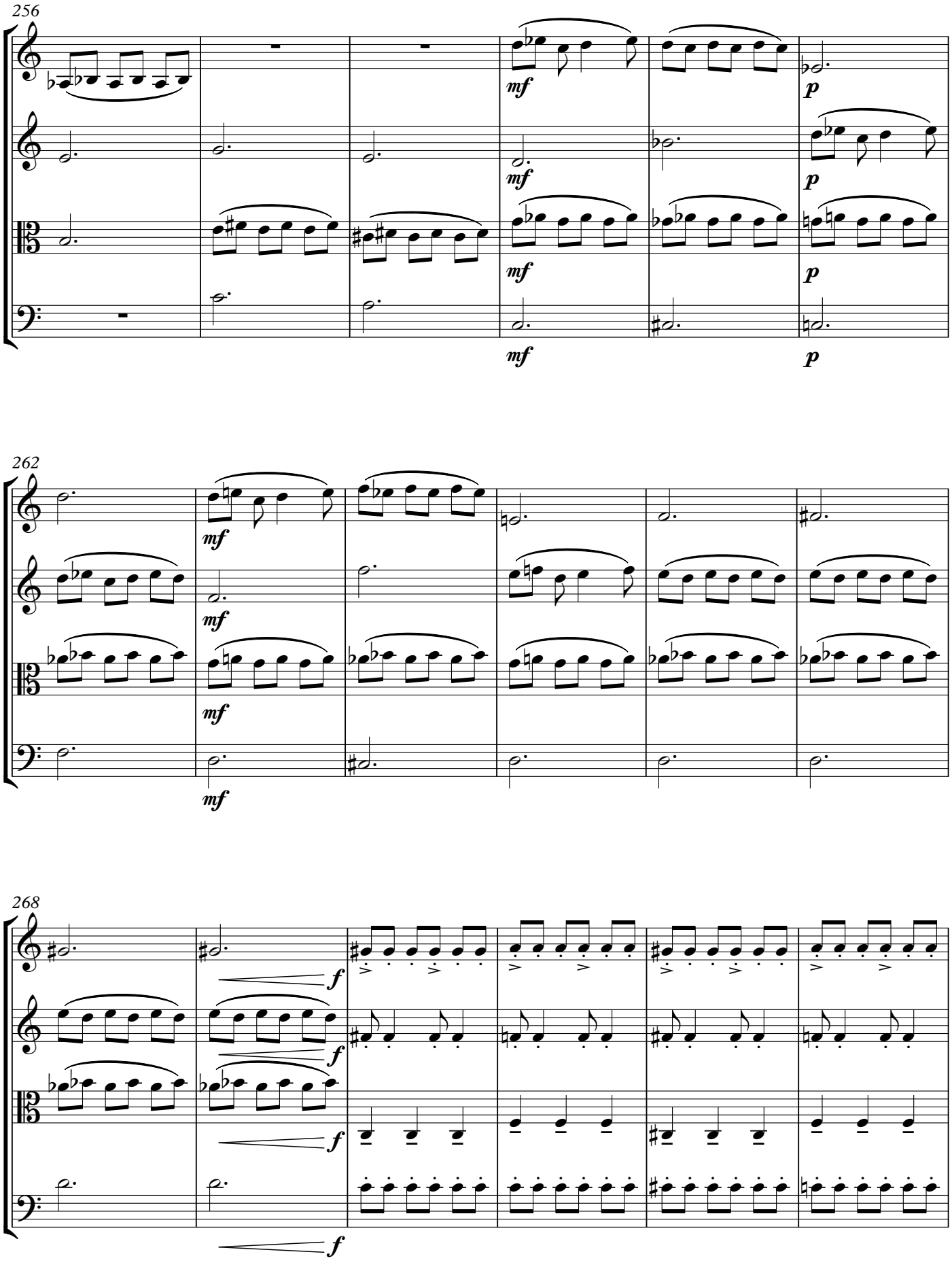
pizz.

pizz.

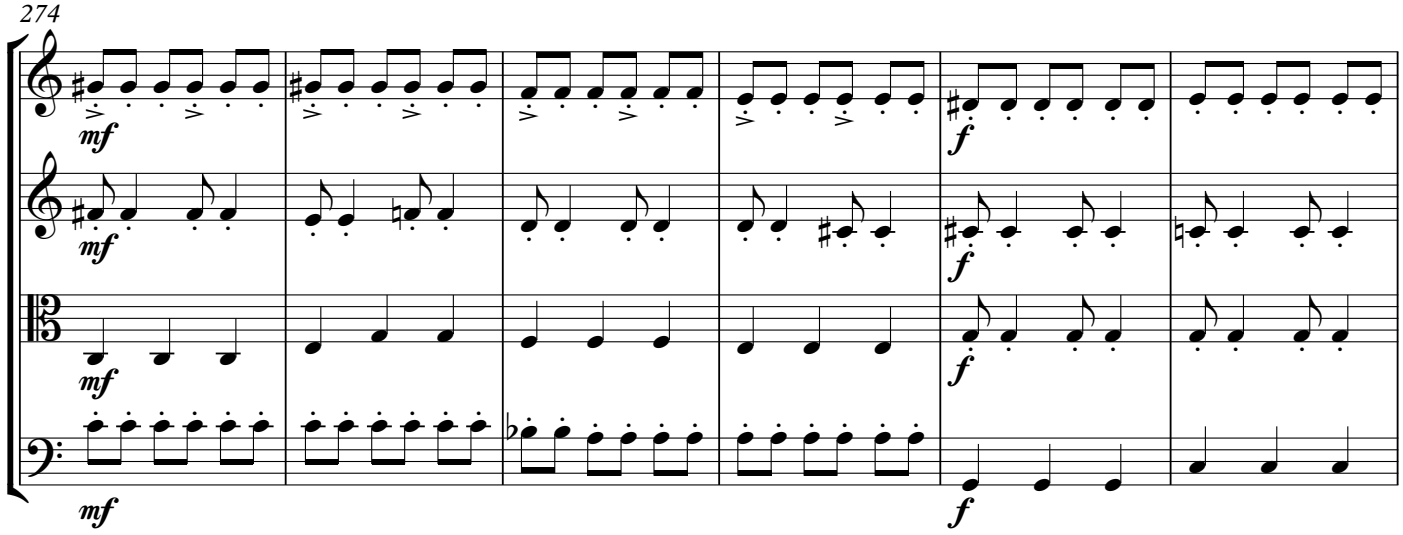
213


219
225
231
arco
arco
arco
arco

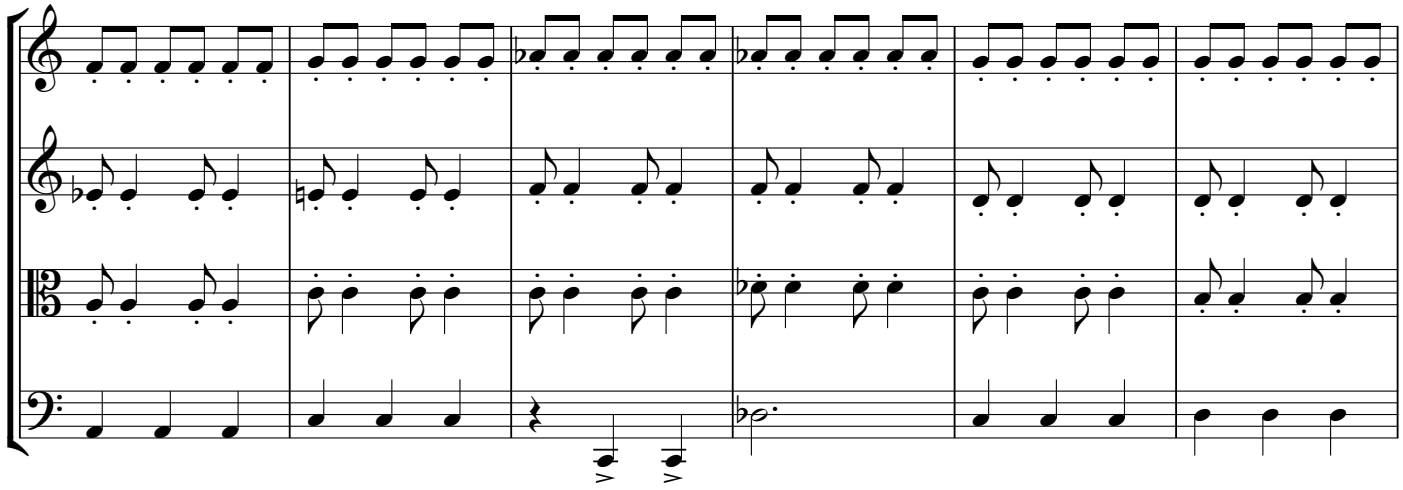

238
mf
mf
mf
244
p
mf
mf
p
mf
p
250
f
f
f
f


256
mf
p
262
mf
268
f

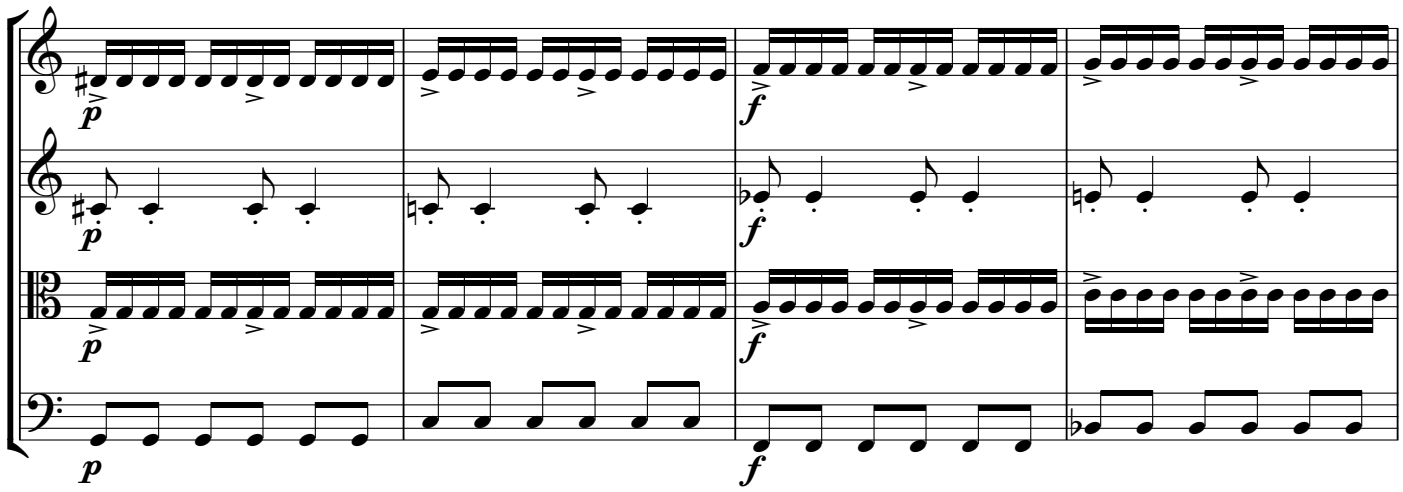
274



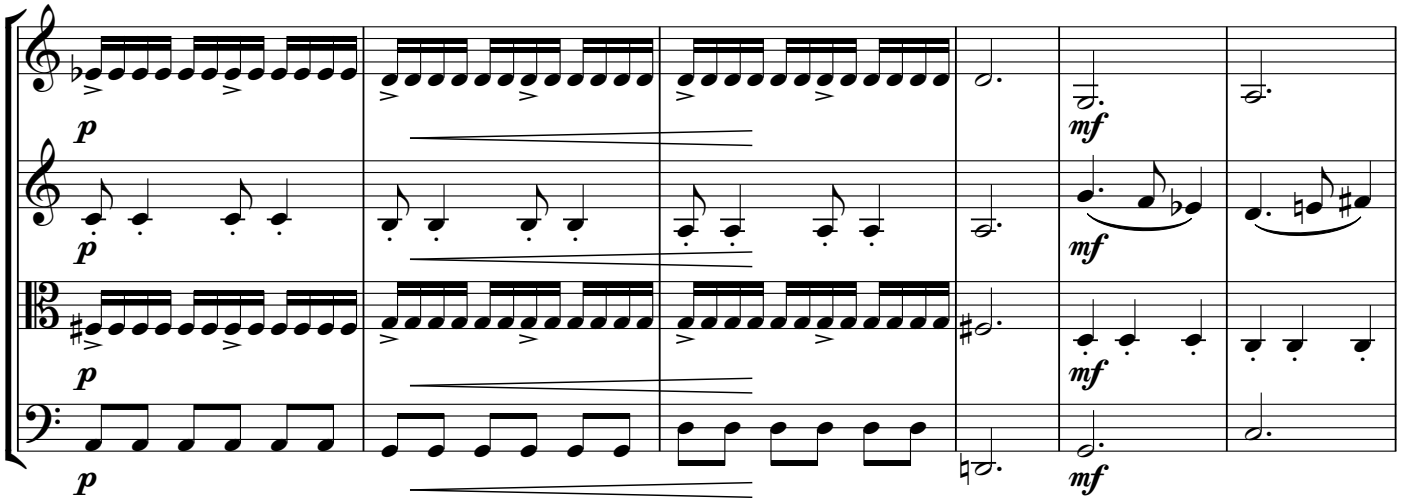
280



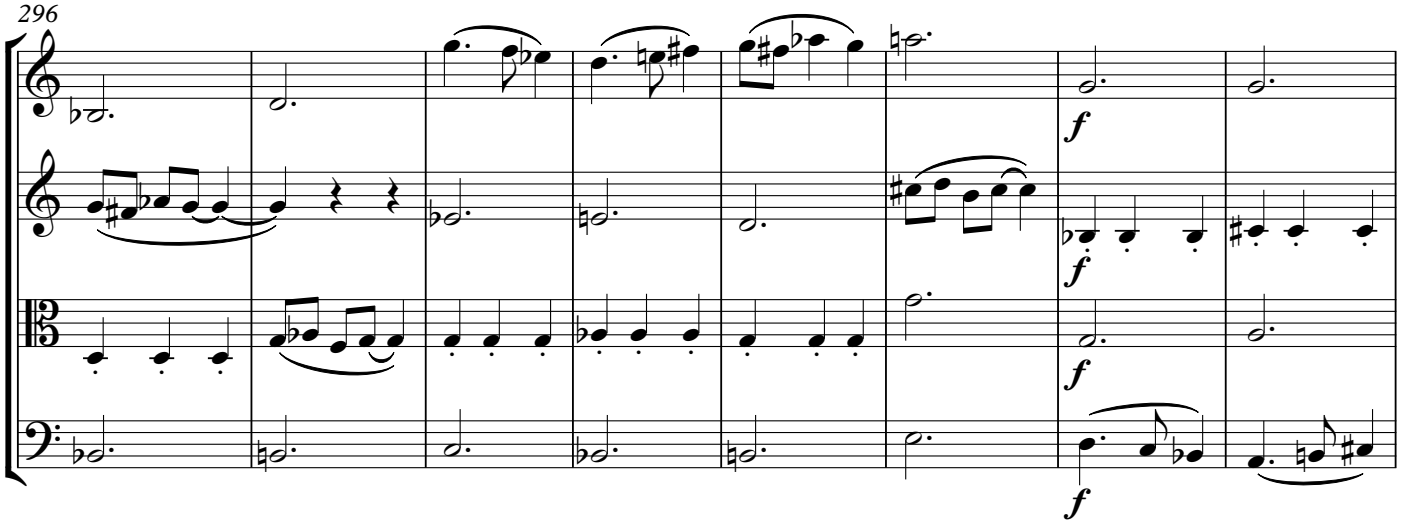
286



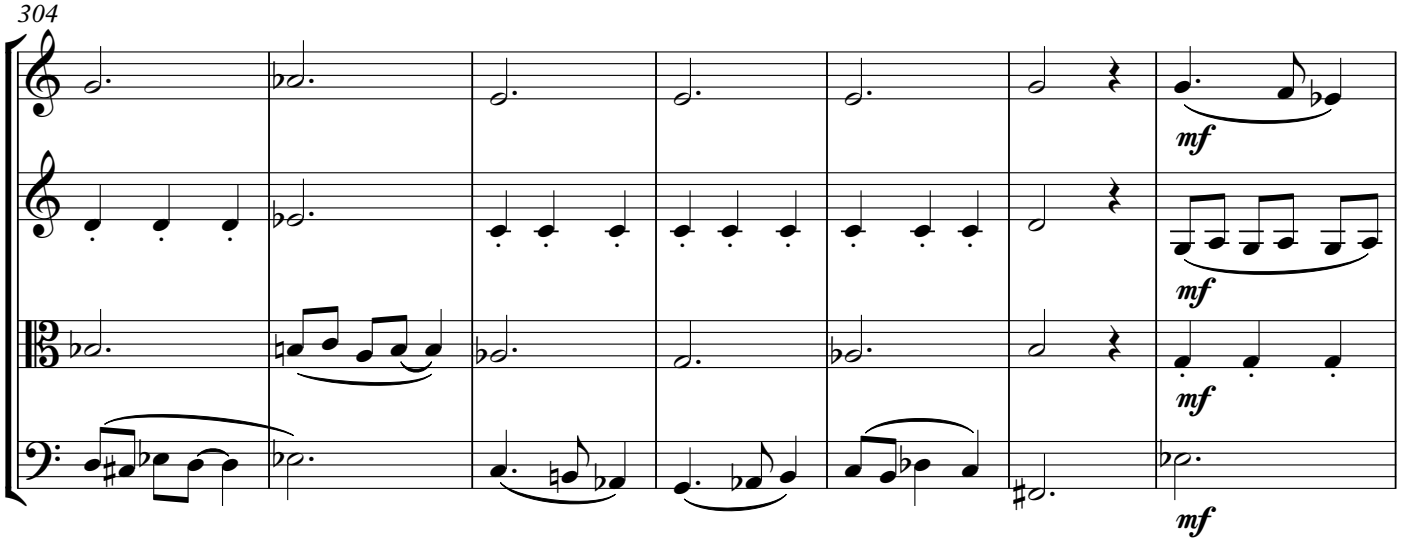
290



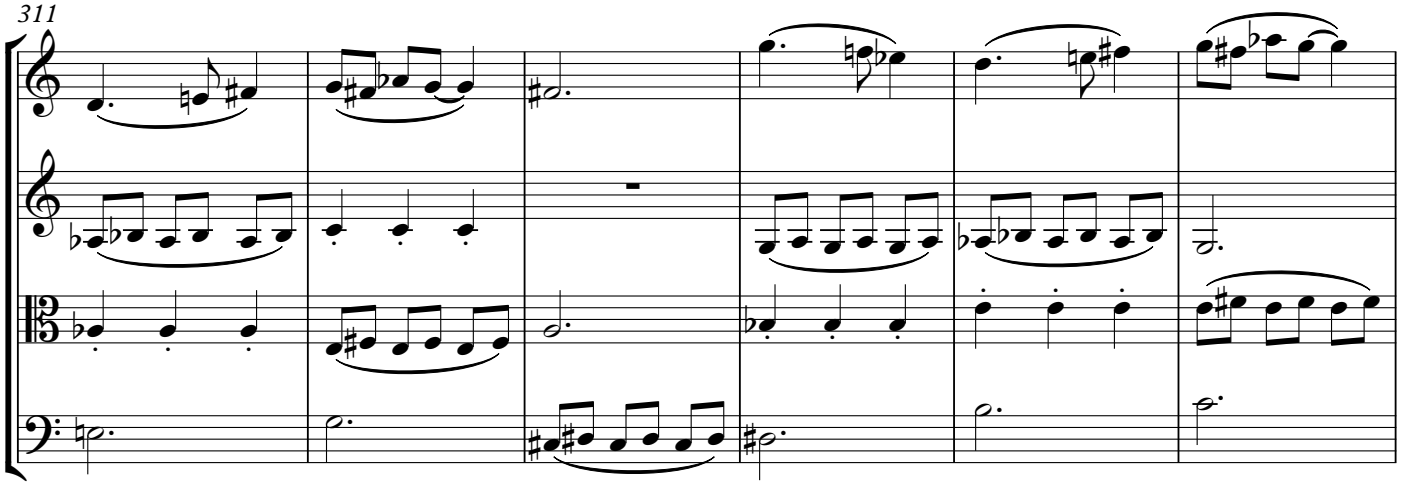
296



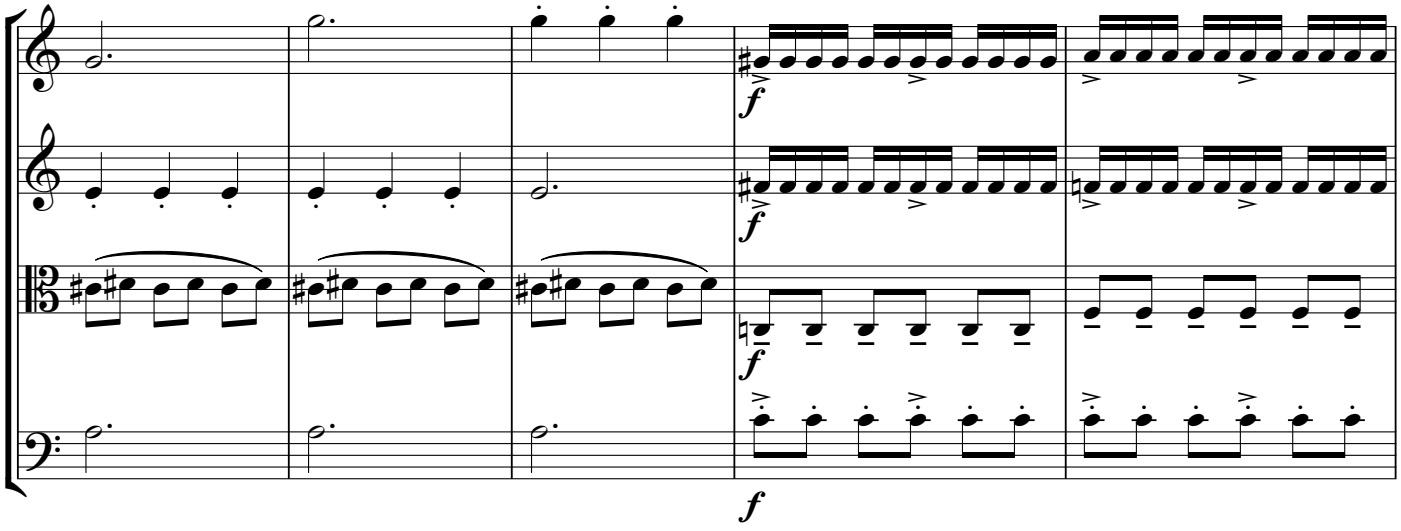
304



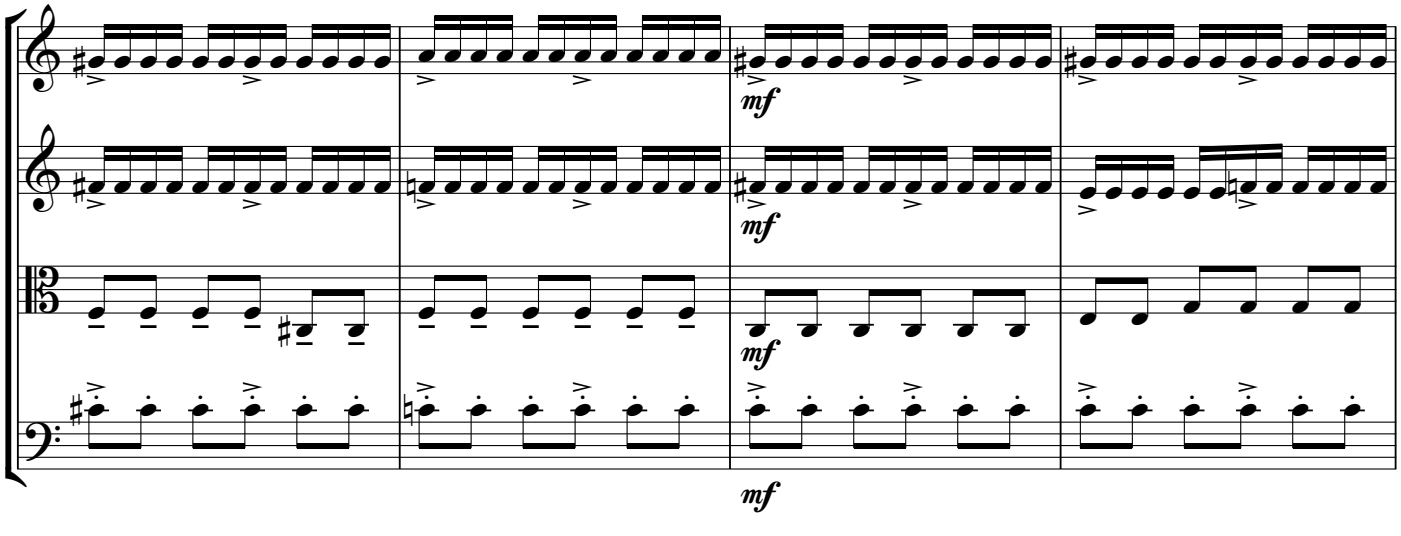
311

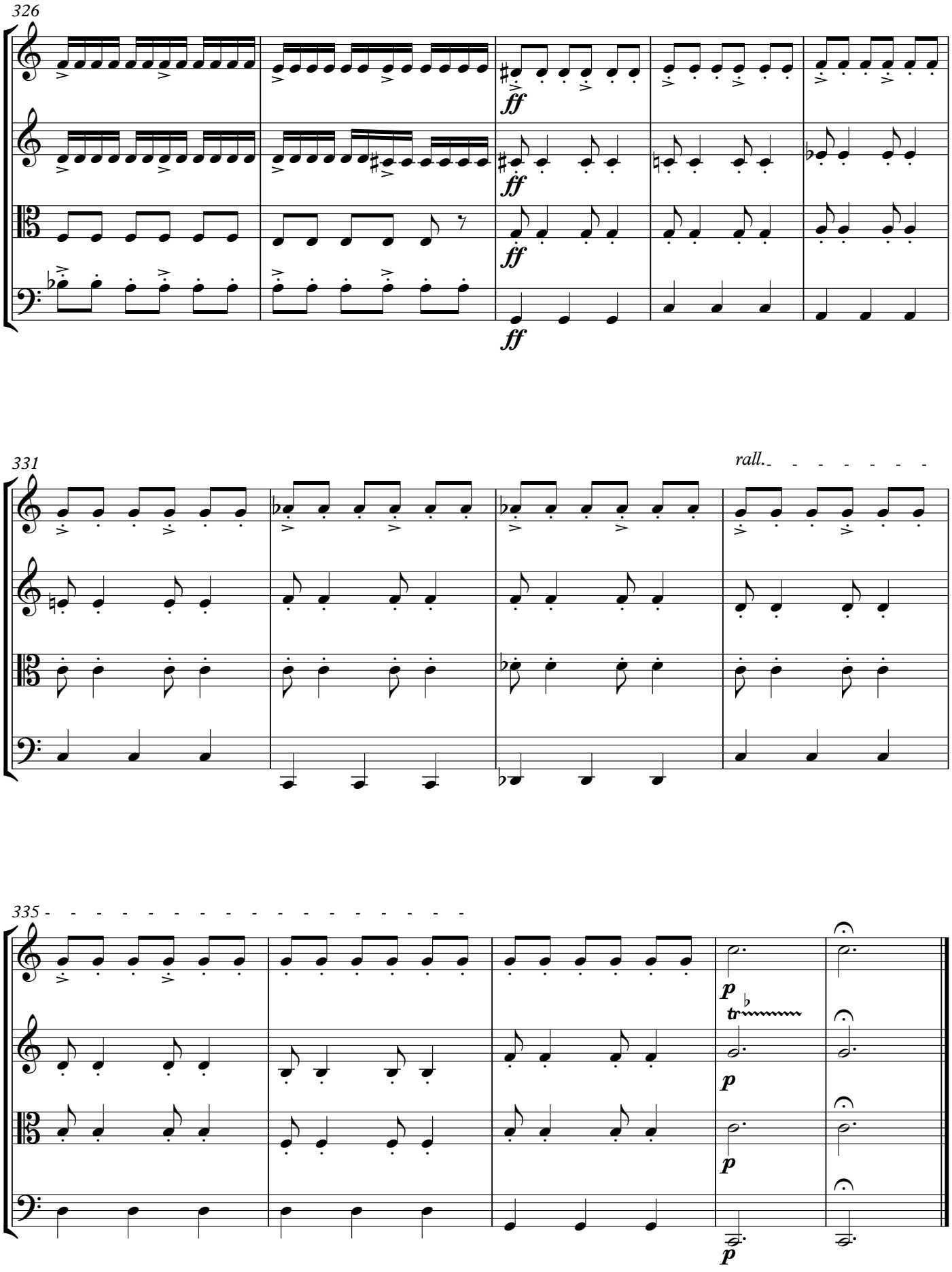


317



322

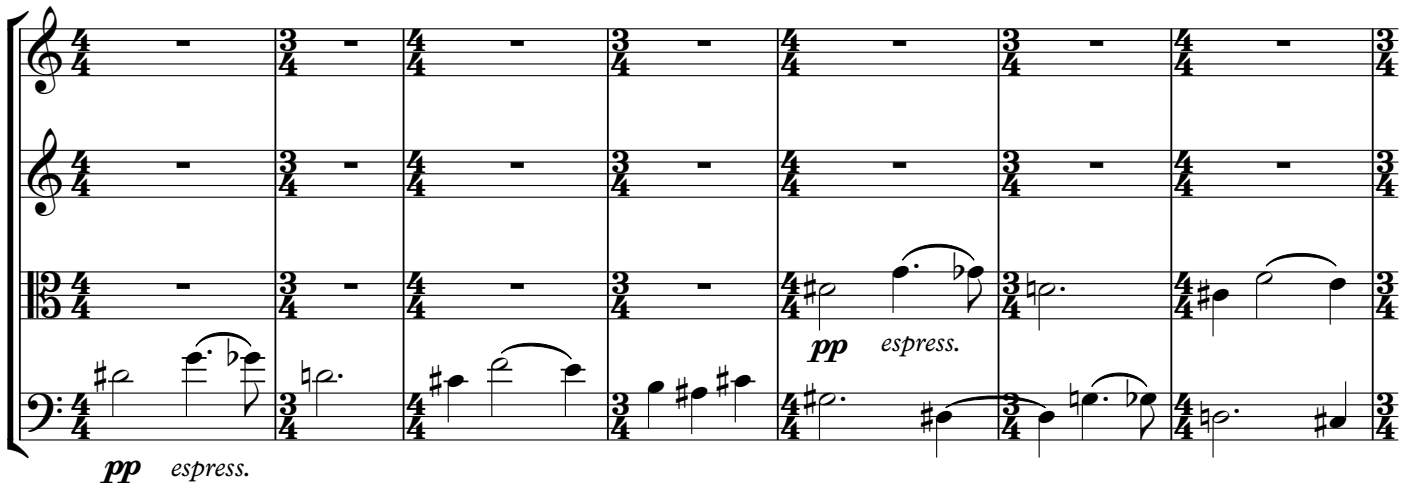



326
ff
ff
ff
ff
331
rall.
335
p
tr
p
p
p

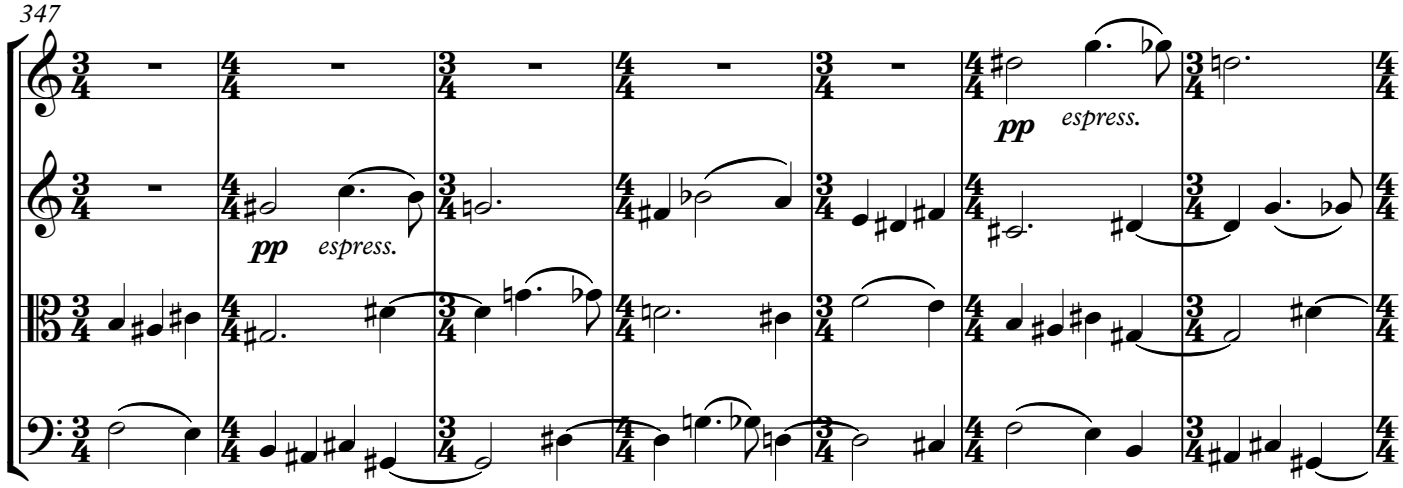
III. Grave

♩ = 50

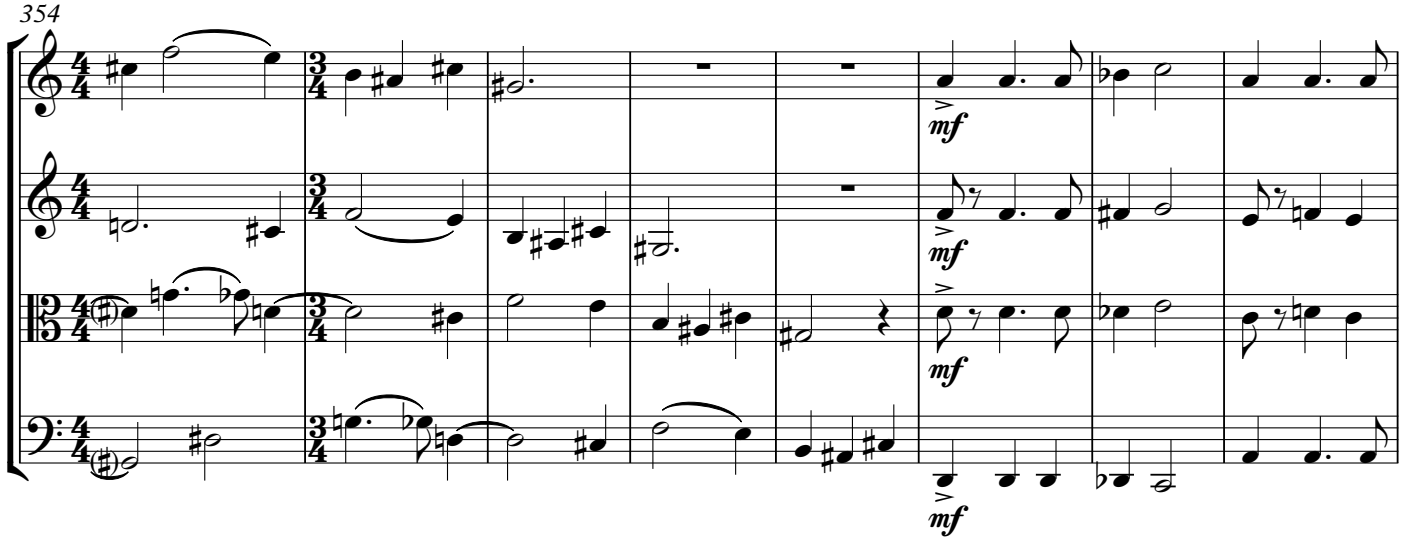
340

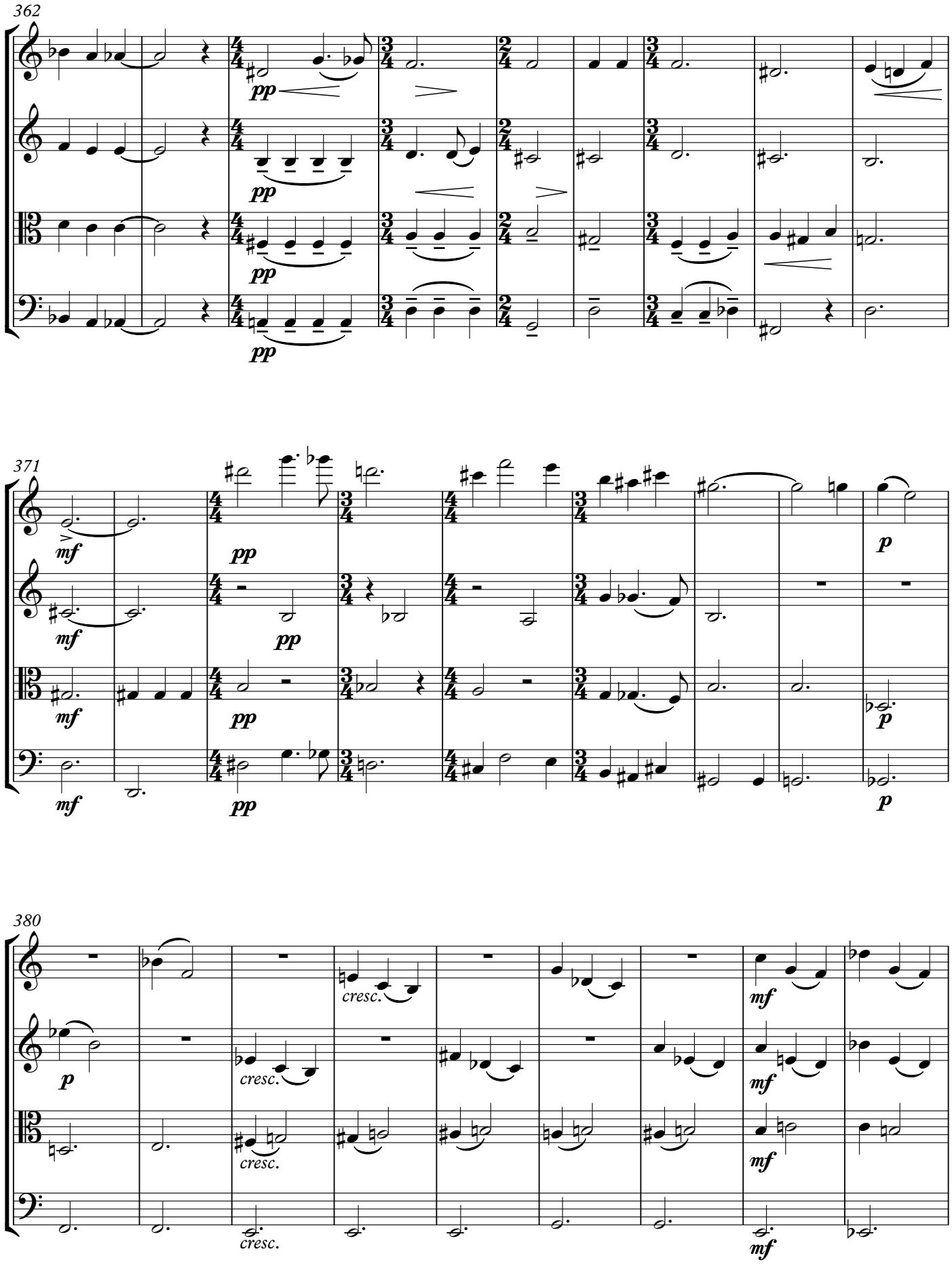


347

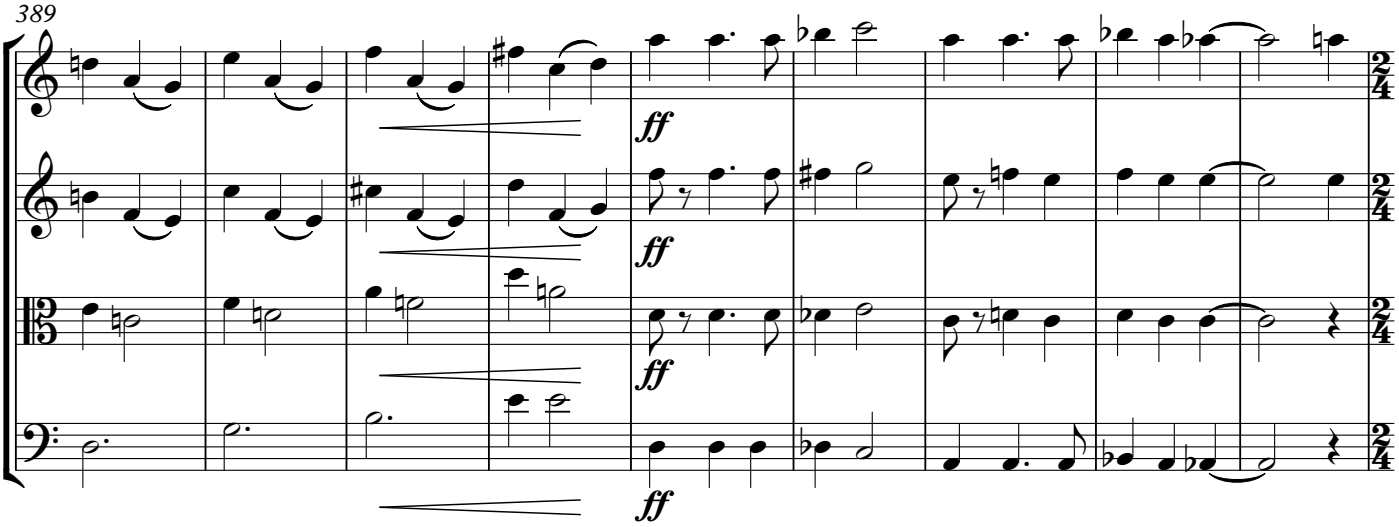


354

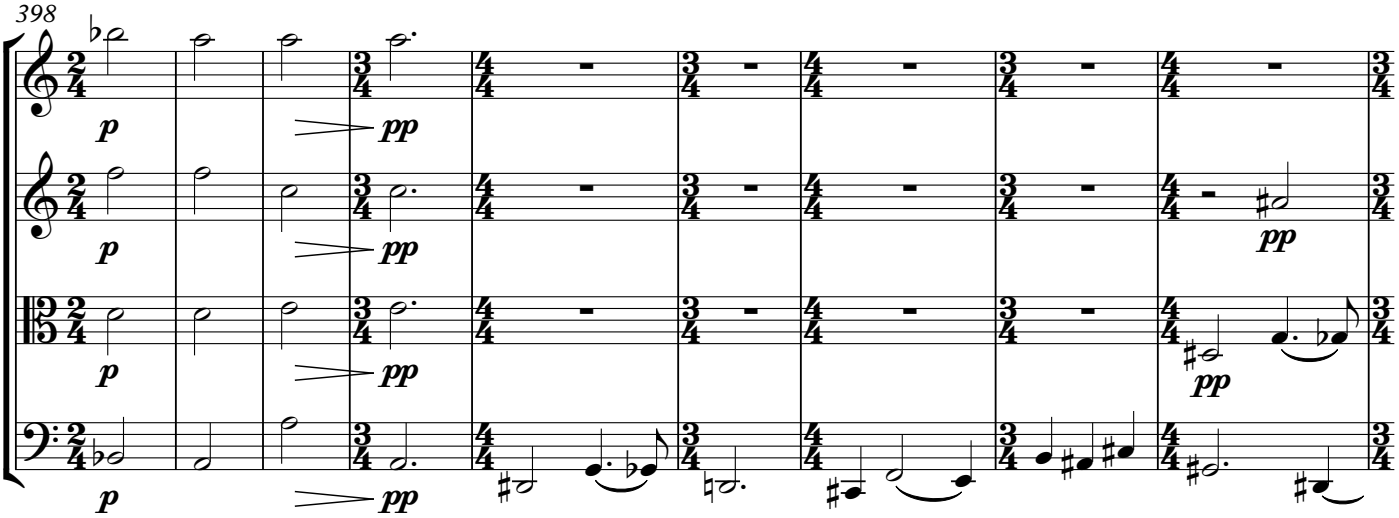



362
pp
371
mf
pp
p
380
cresc.
mf

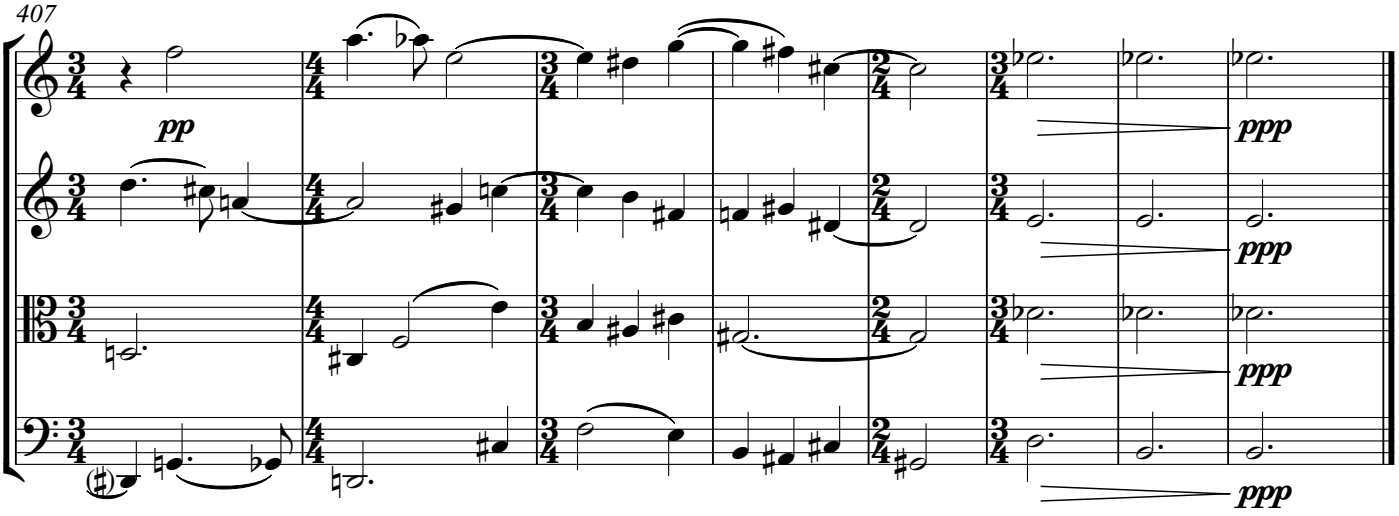
389



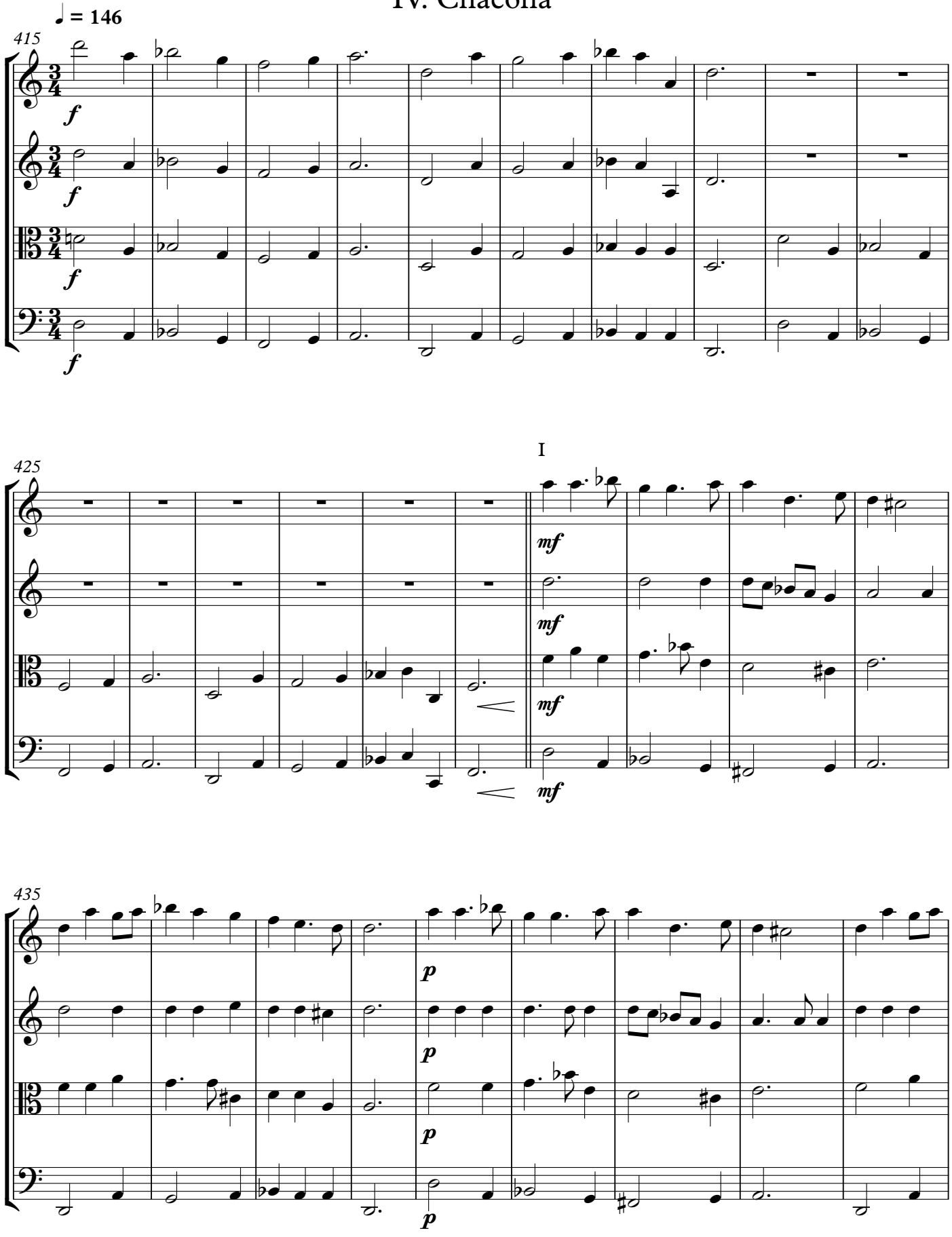
398



407

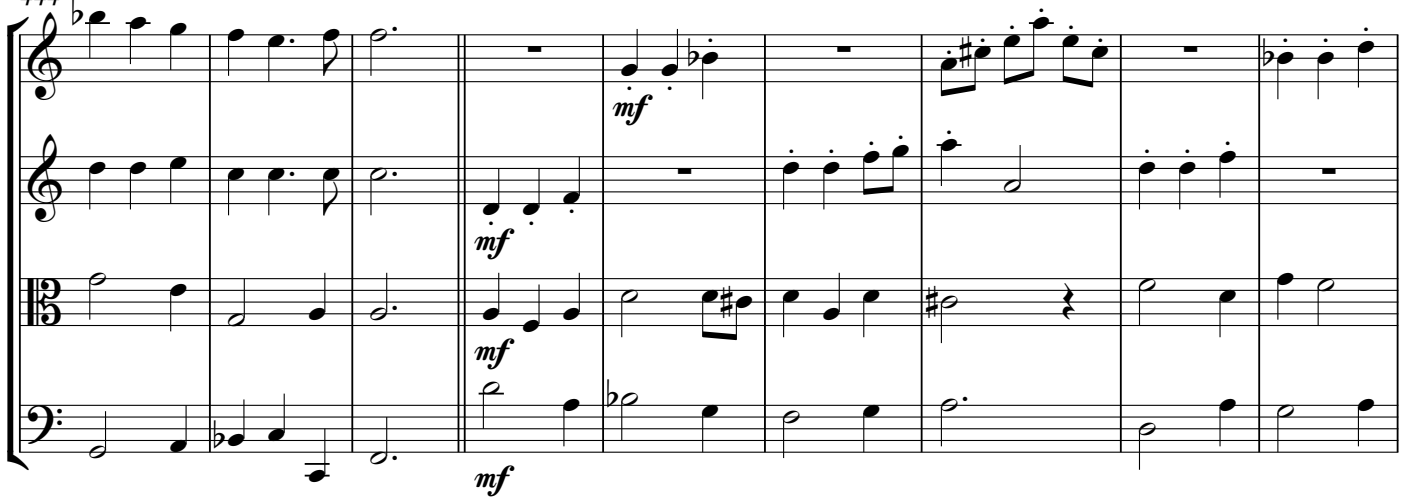


IV. Chacona

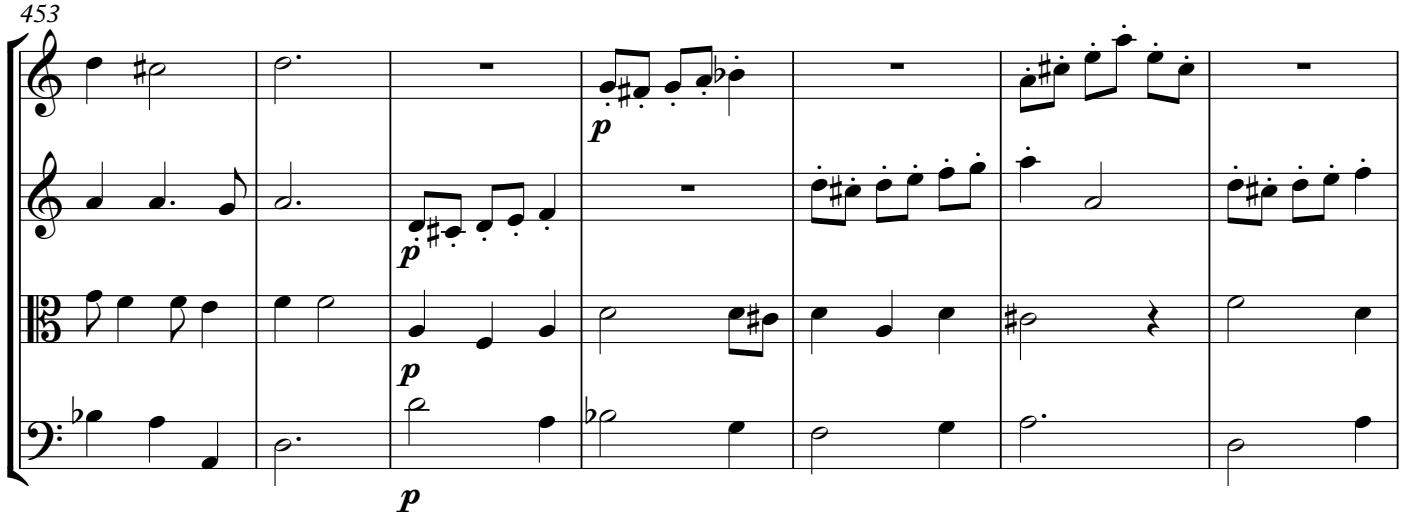


II

444

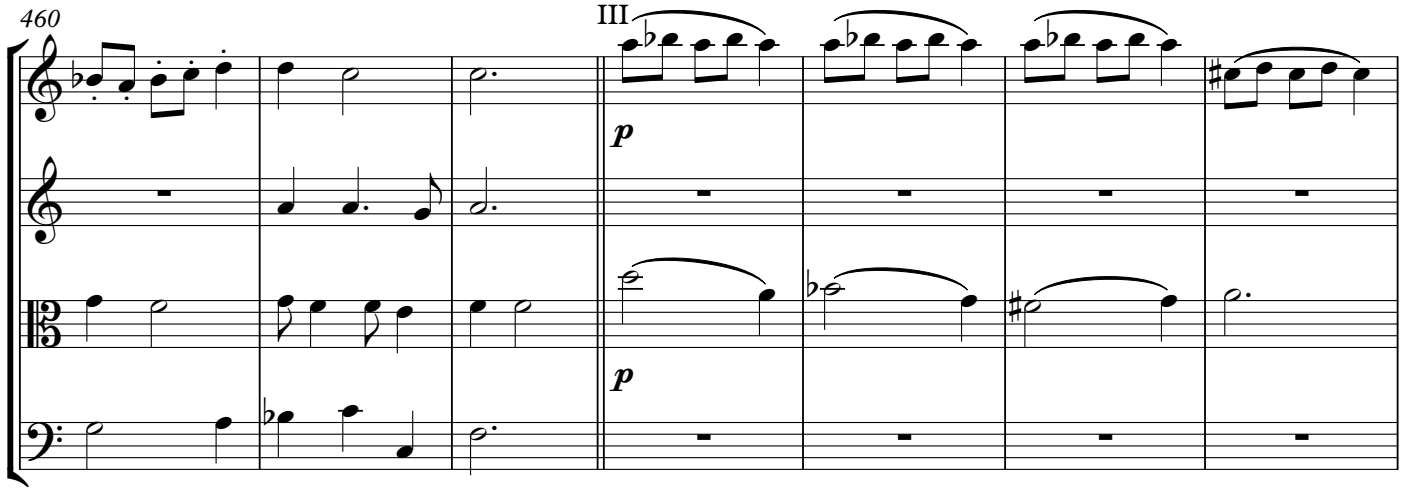


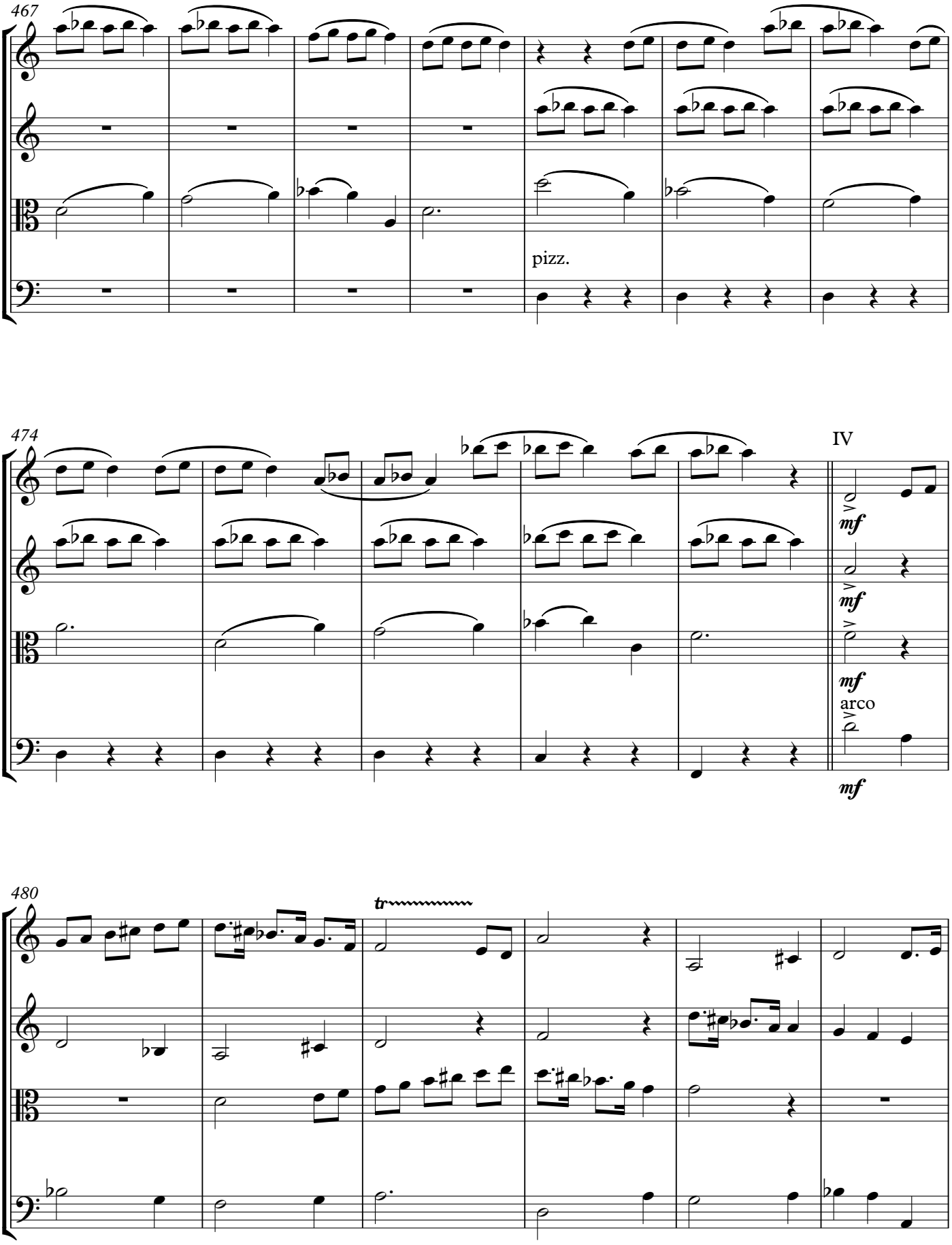
453

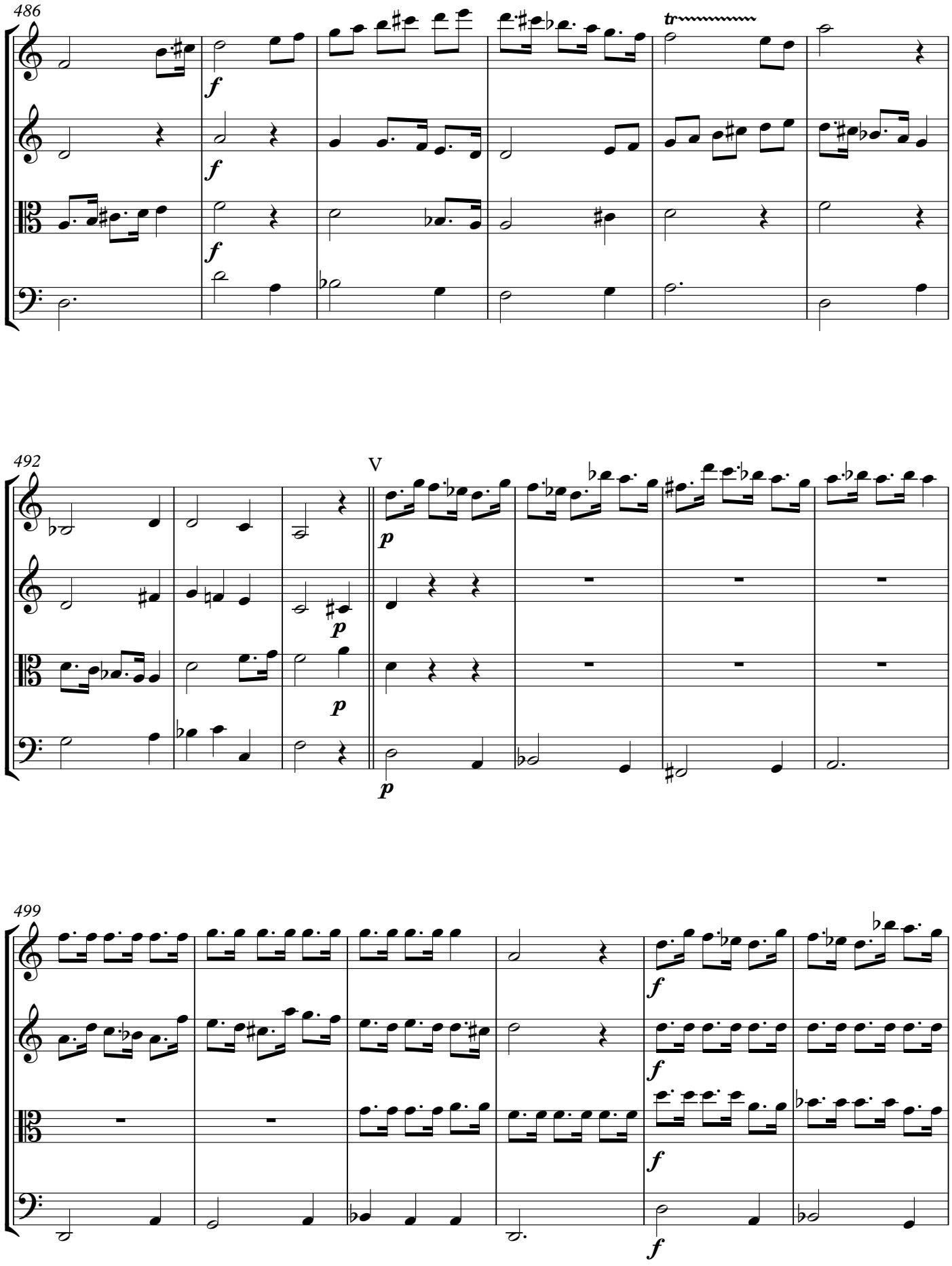


460

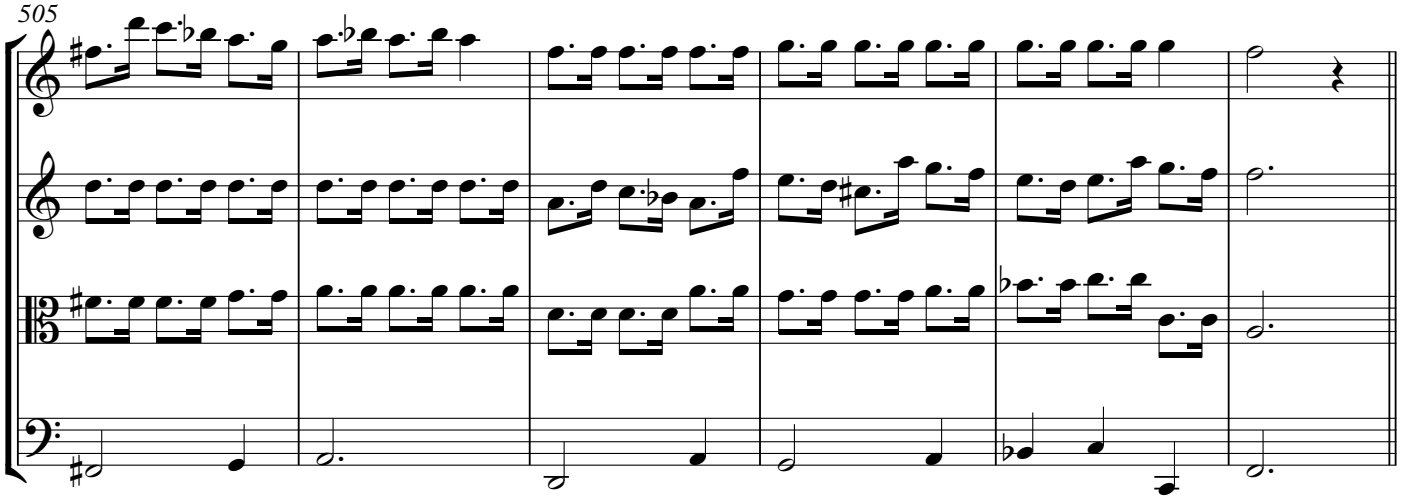
III




467
pizz.
474
IV
mf
mf
mf
arco
mf
480
tr

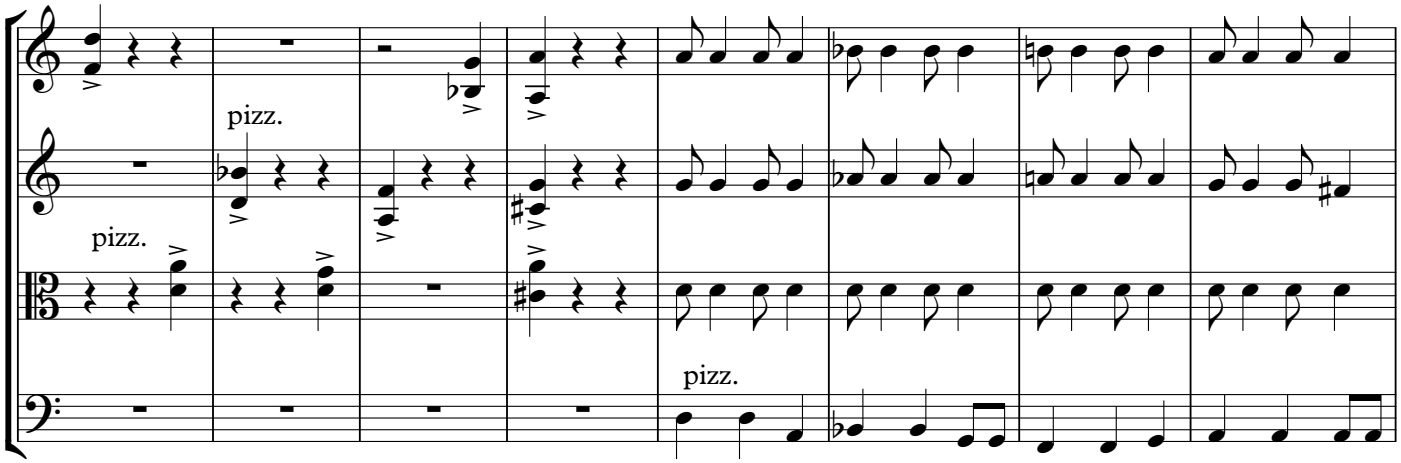

486
f
f
f
tr
492
V
p
p
p
p
499
f
f
f
f

505

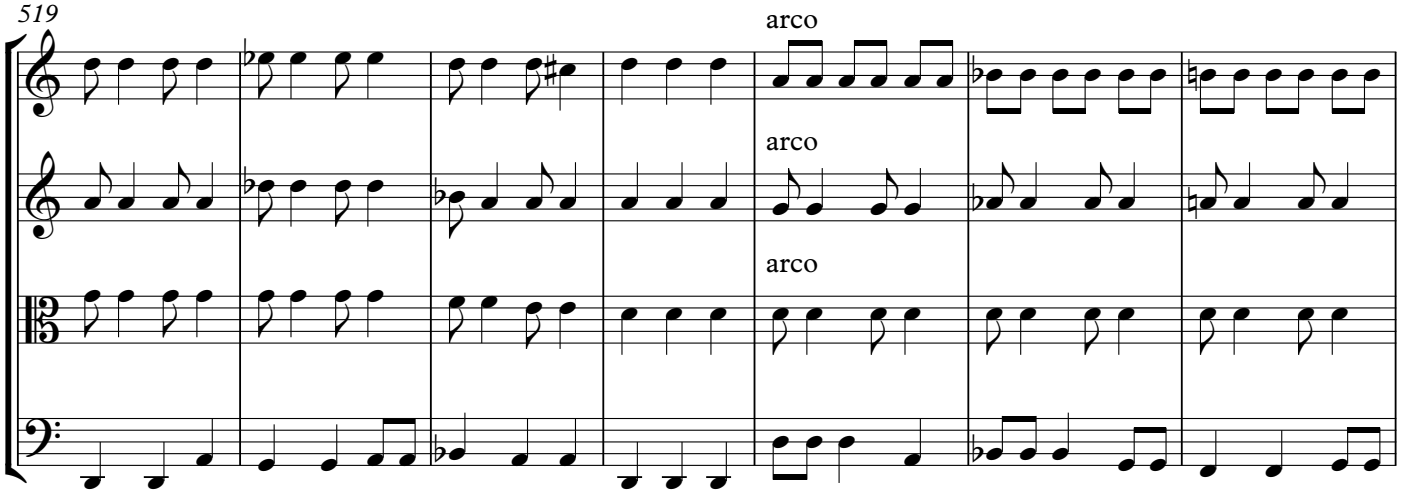


VI

511 pizz.



519



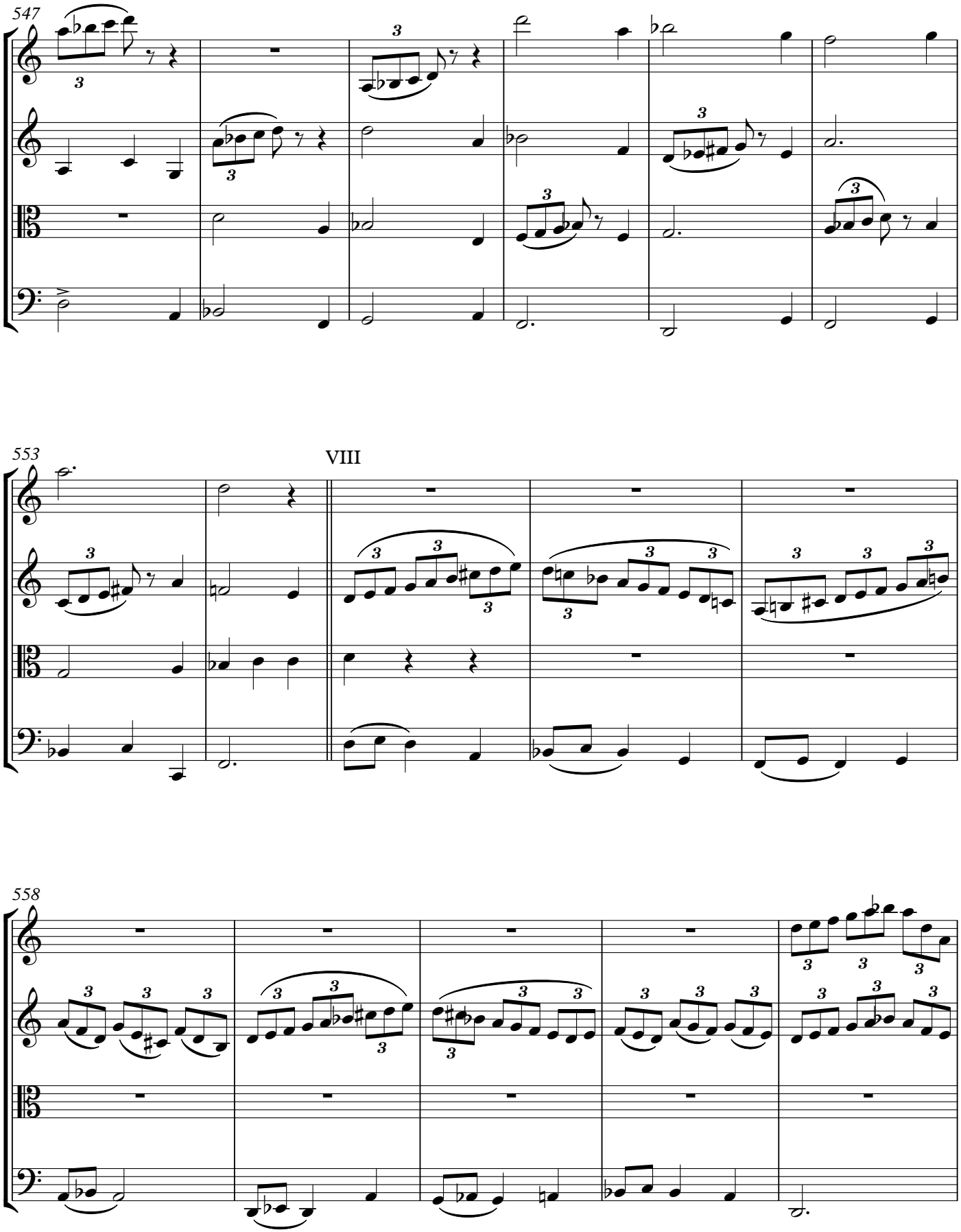
526

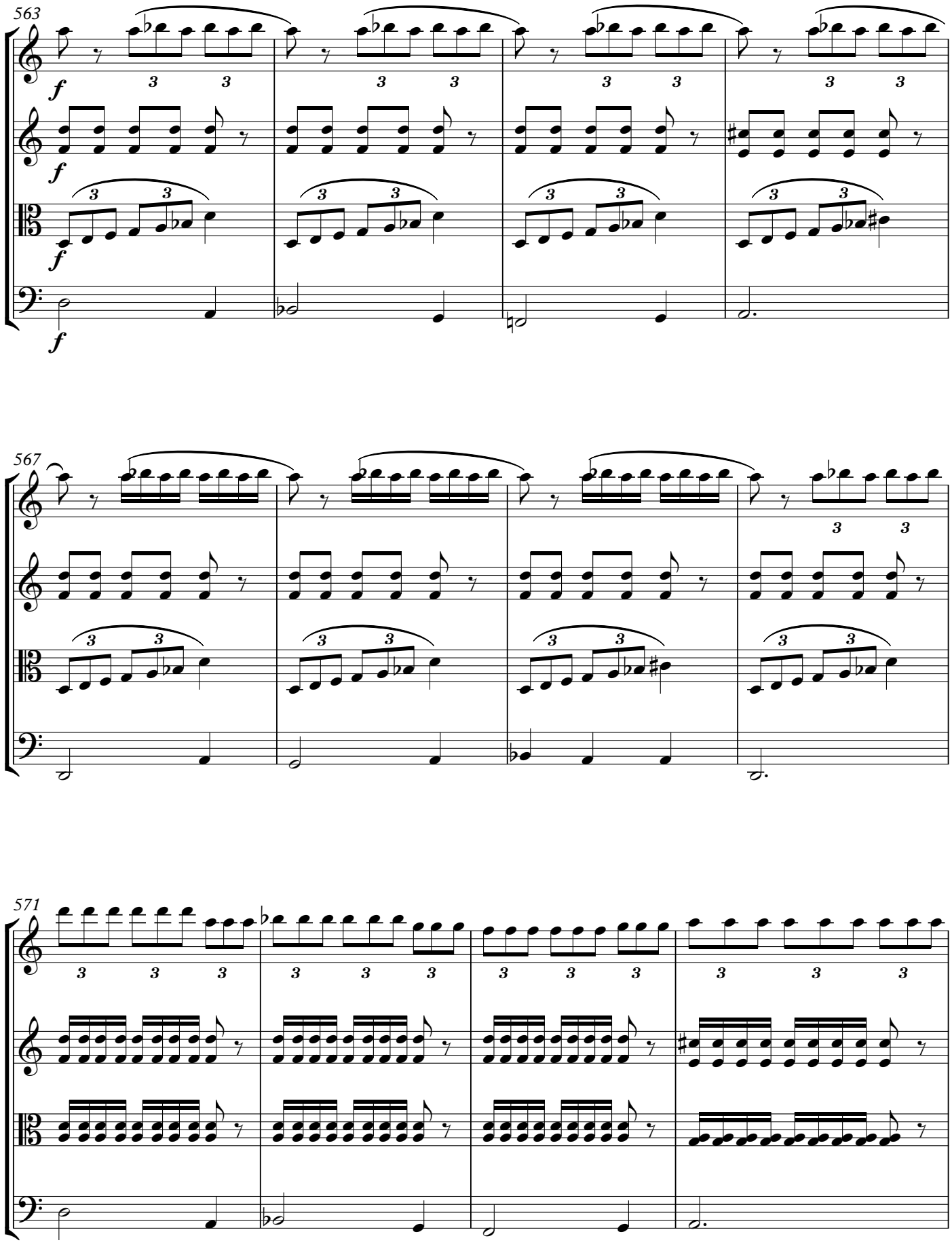
arco

533

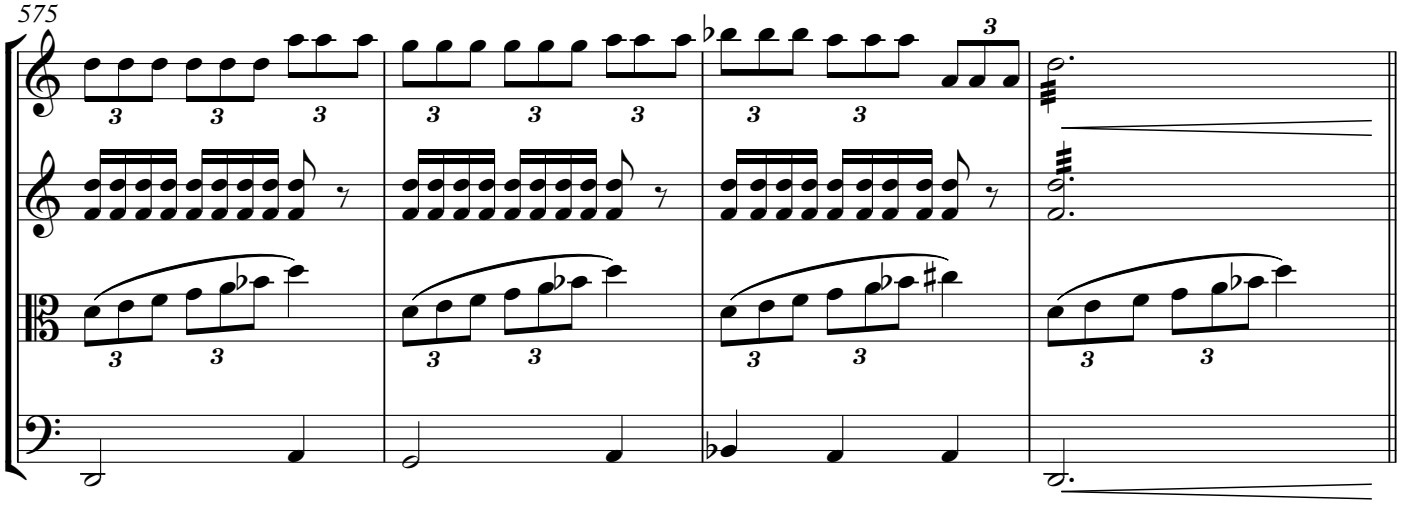
VII

540


547
553
VIII
558

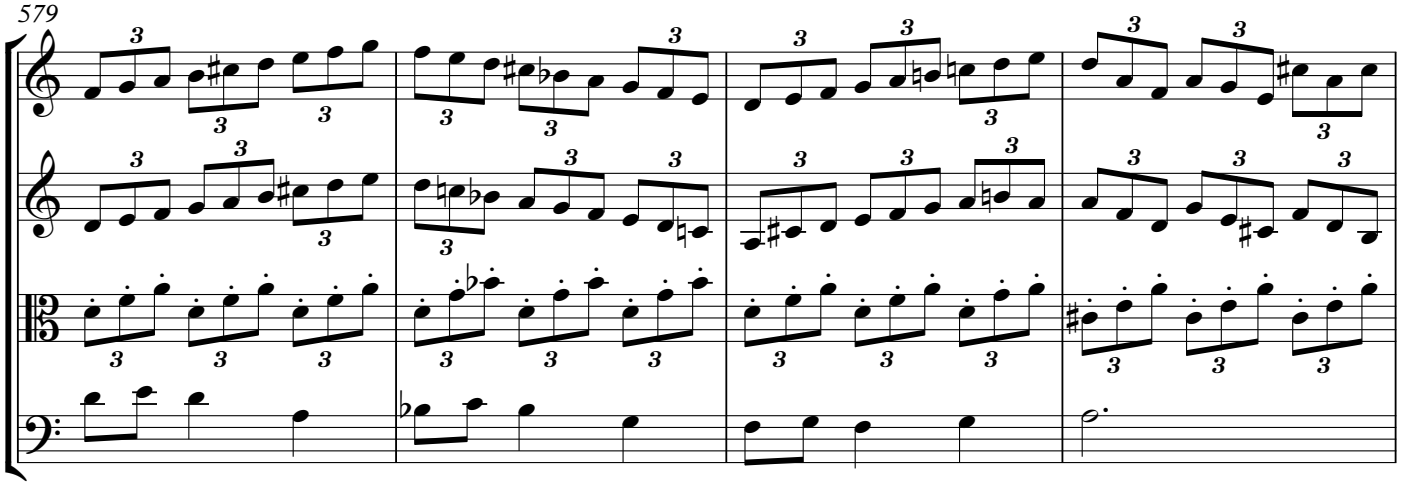

563
567
571

575

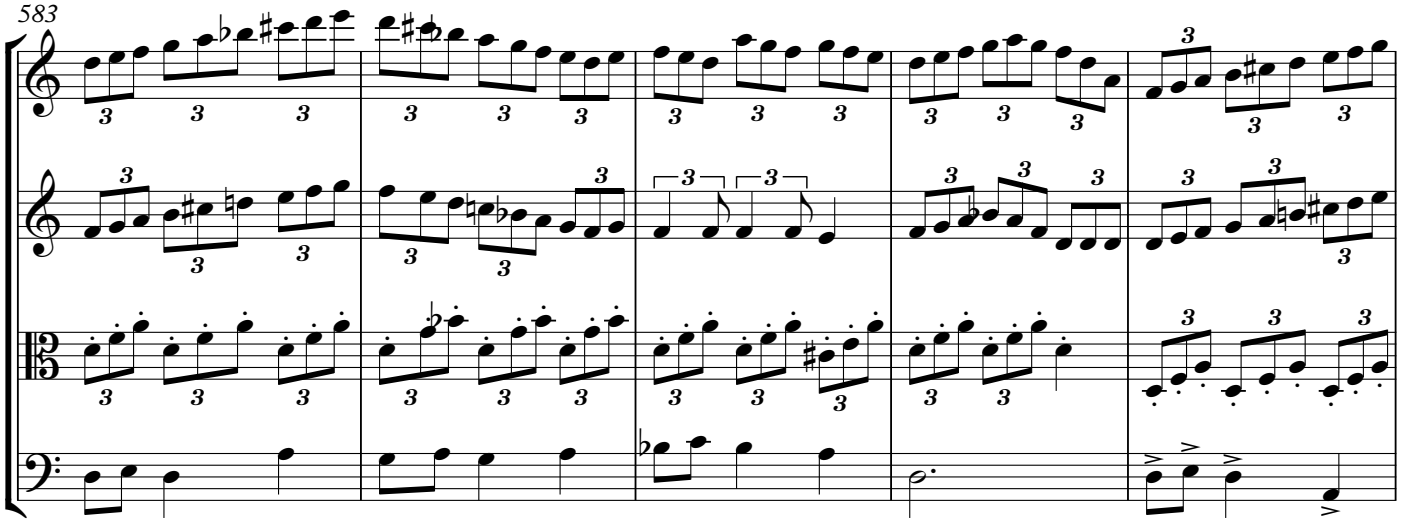


IX

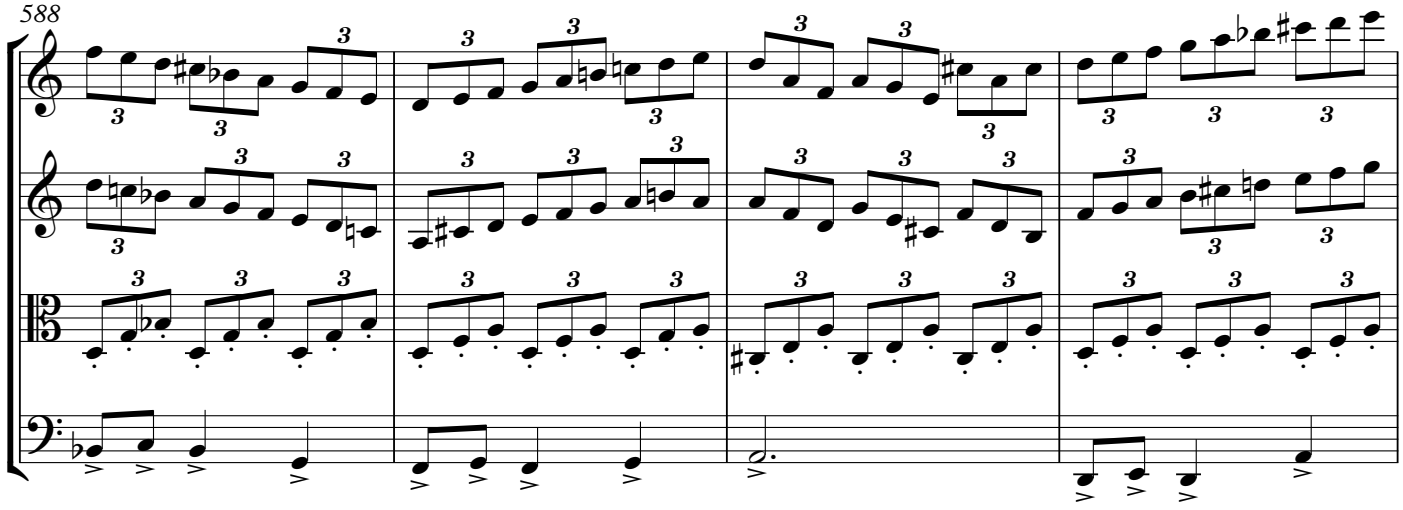
579



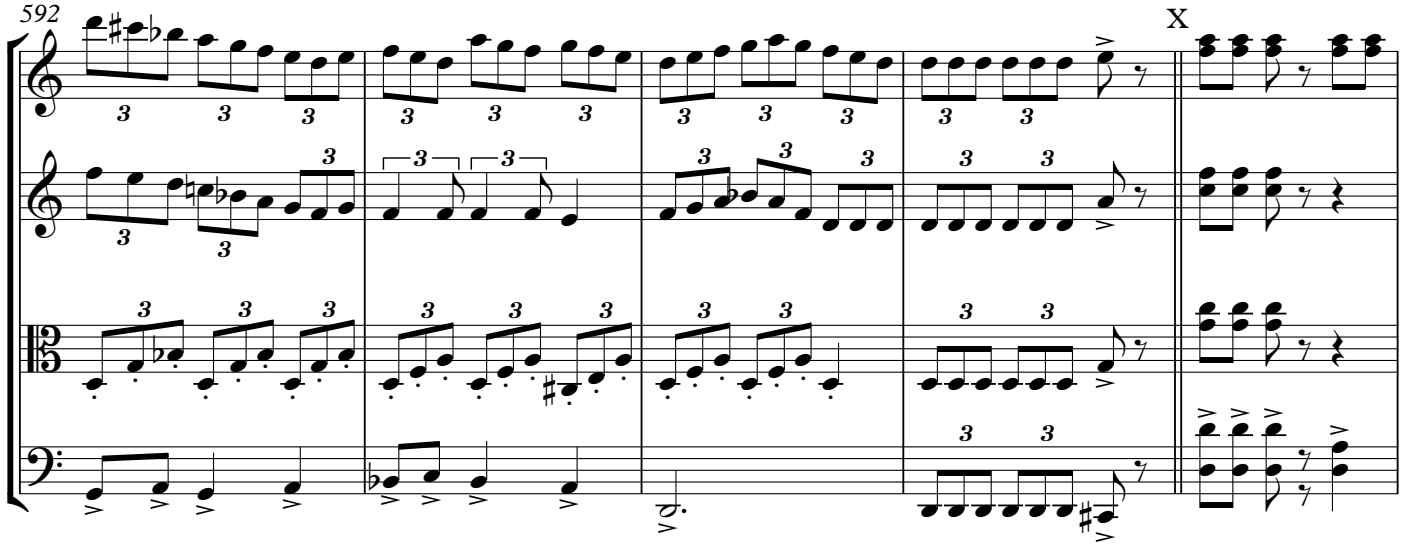
583



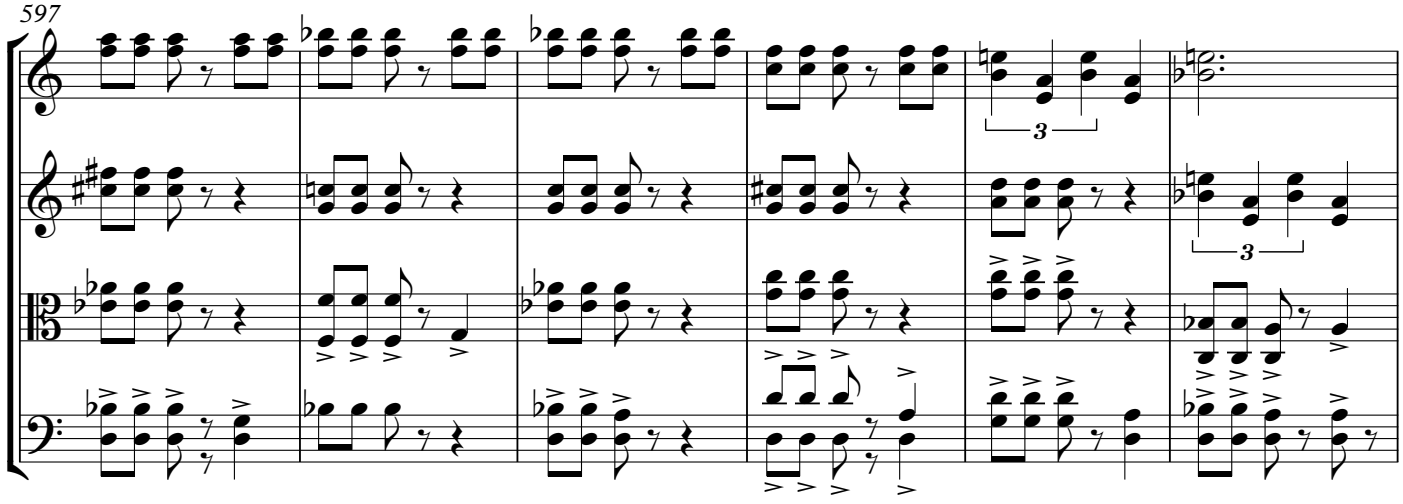
588



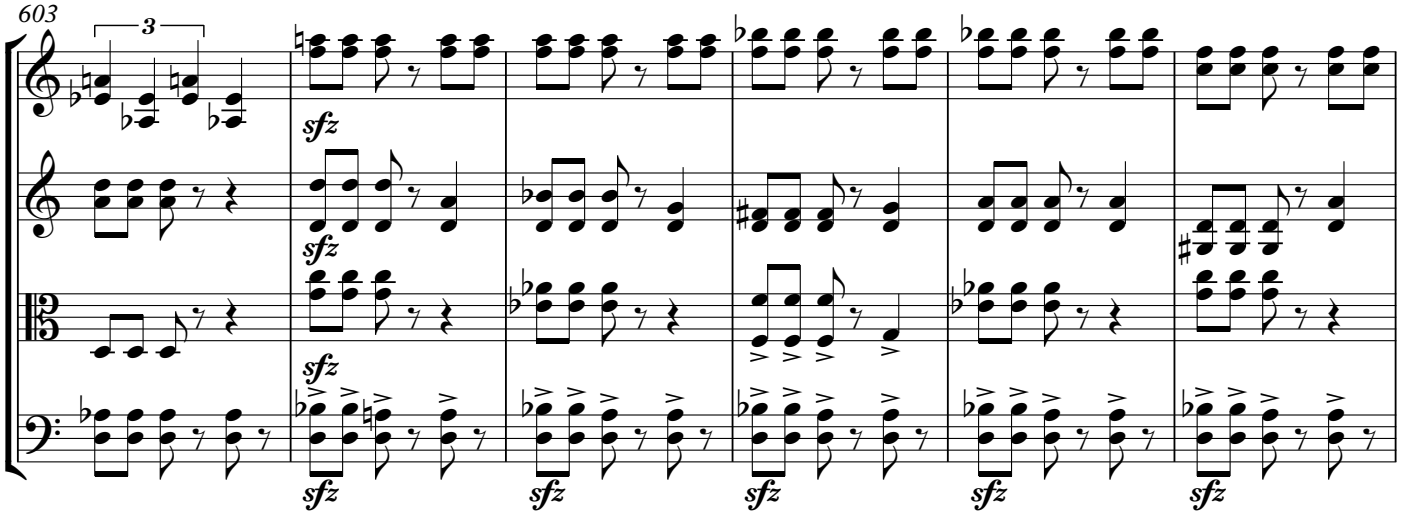
592



597

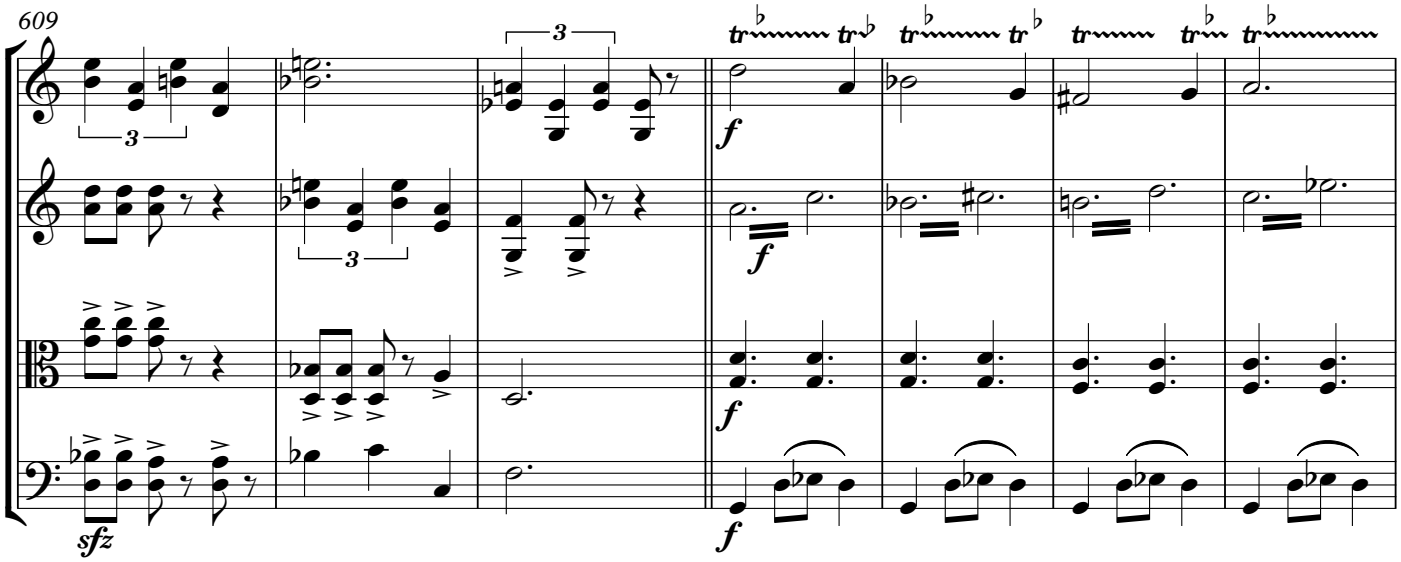


603

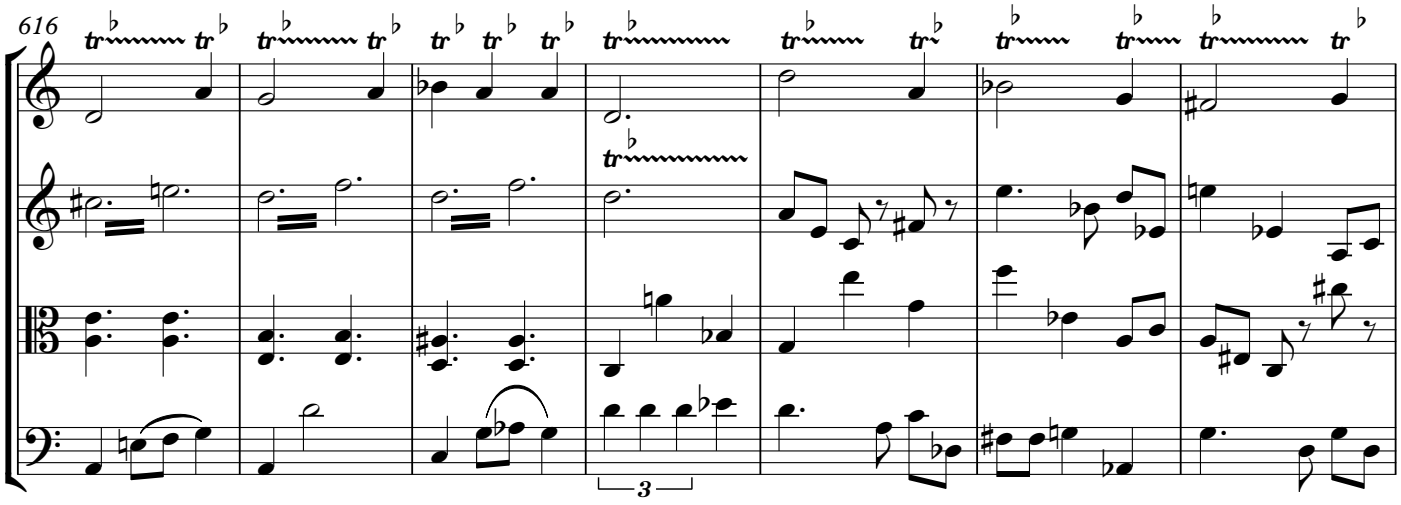


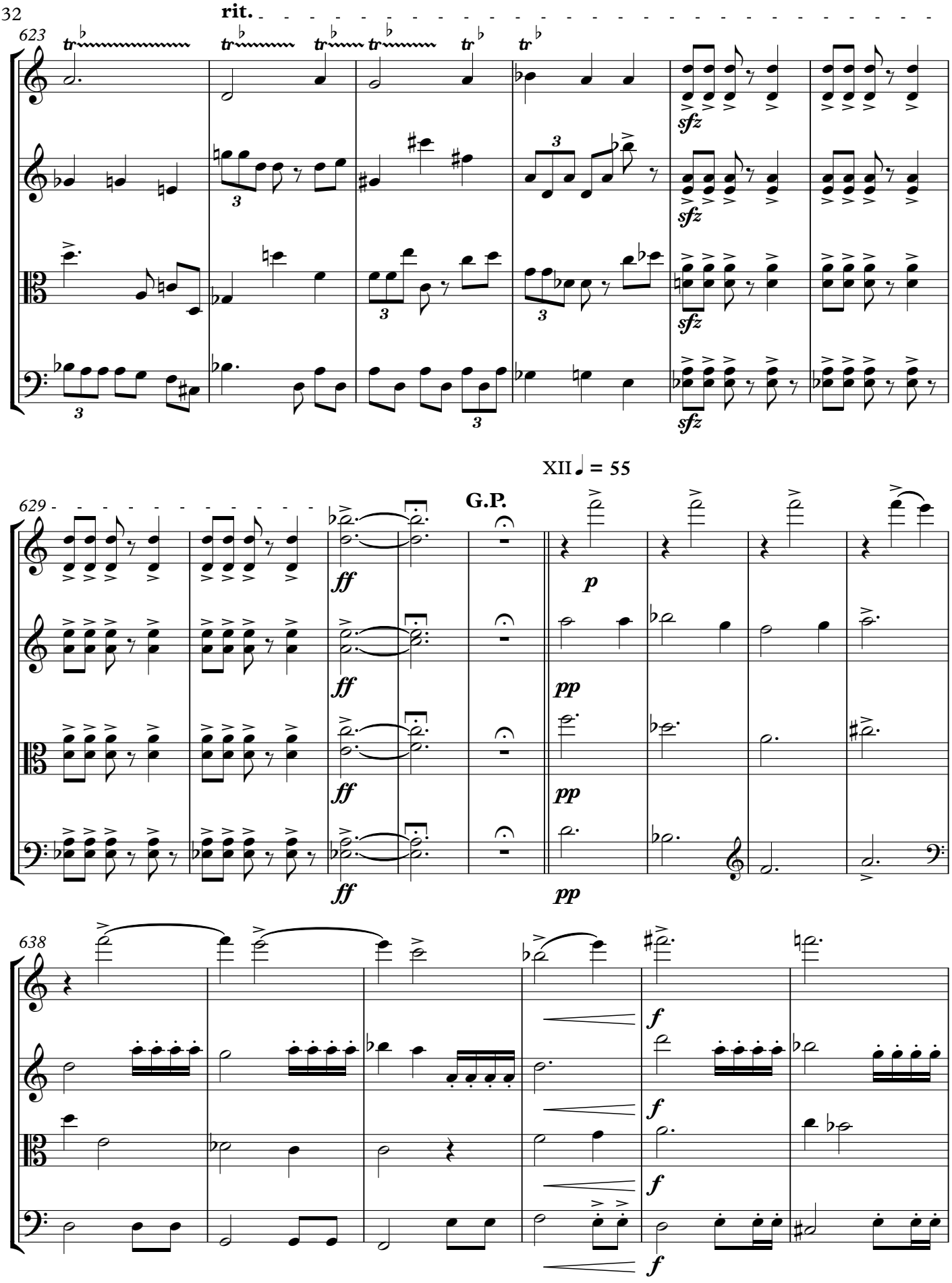
XI

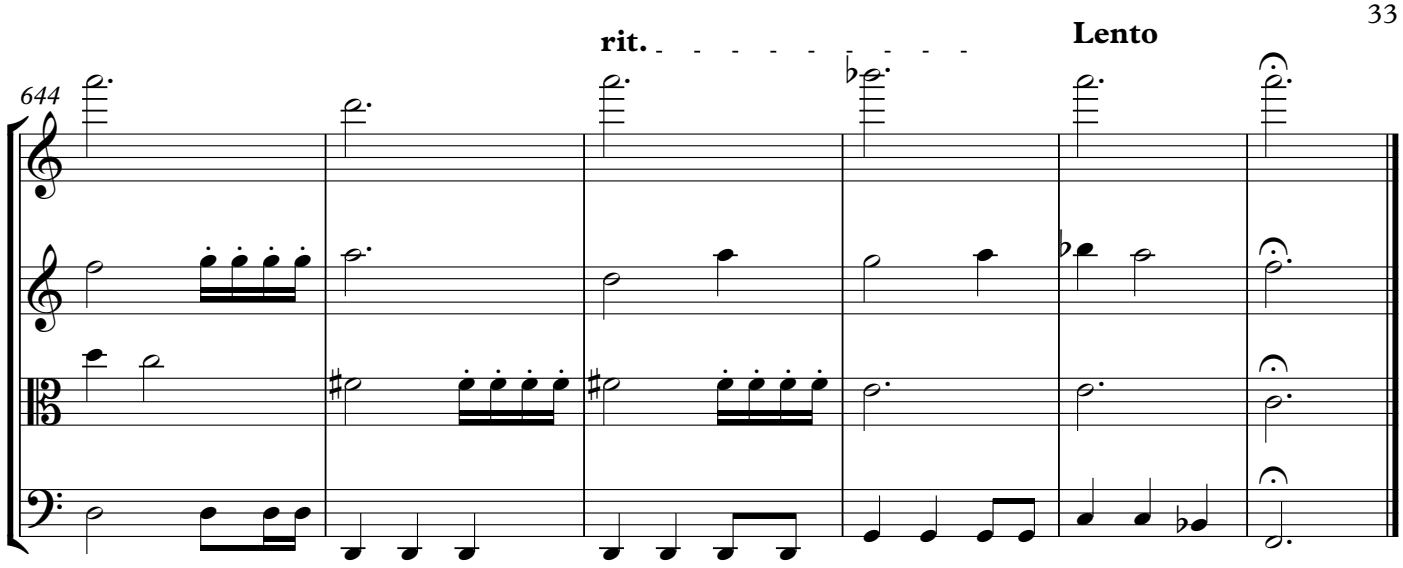
609



616




rit.
623
sfz
629
G.P.
XII ♩ = 55
ff
p
pp
638
f

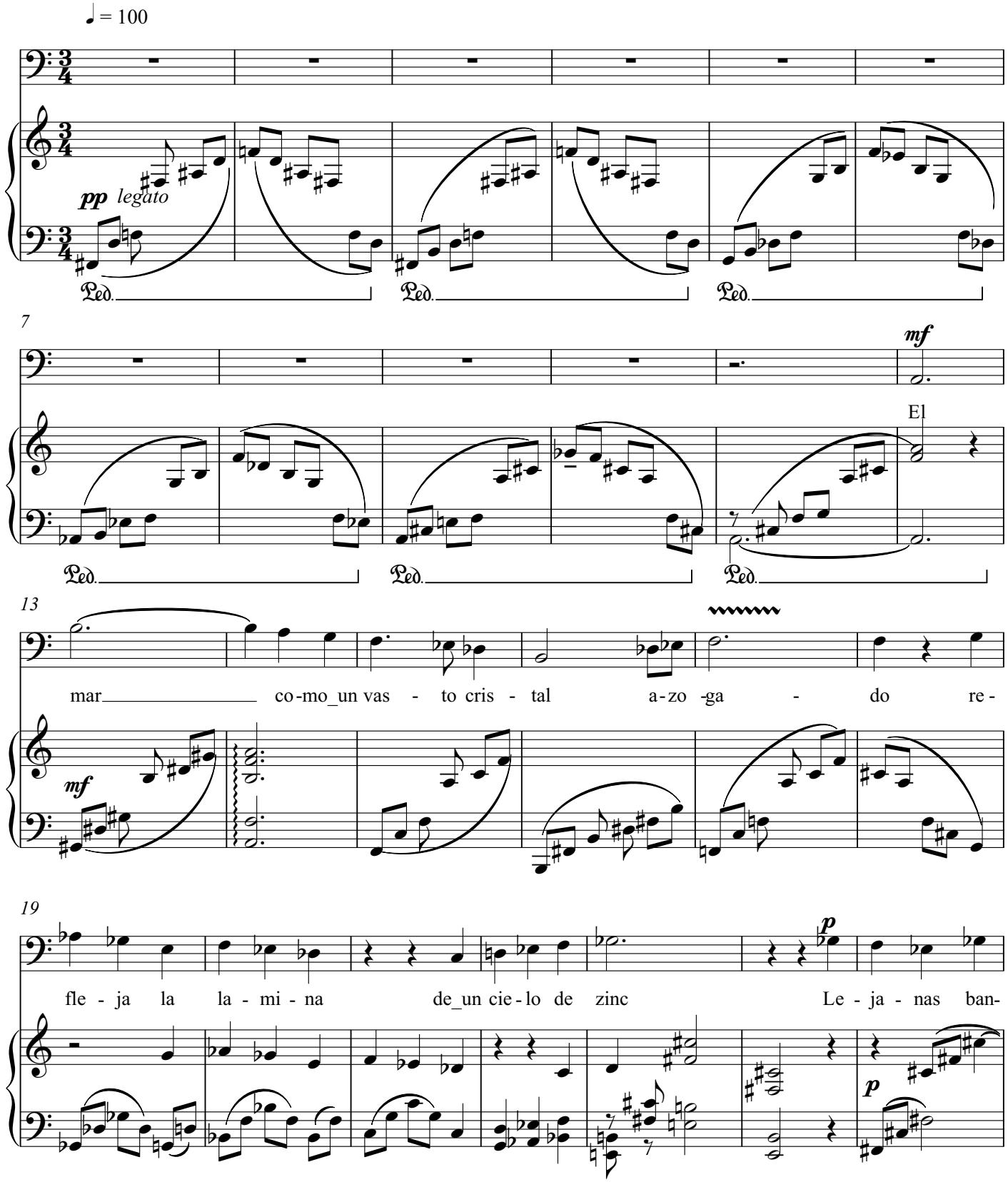

644
rit.
Lento

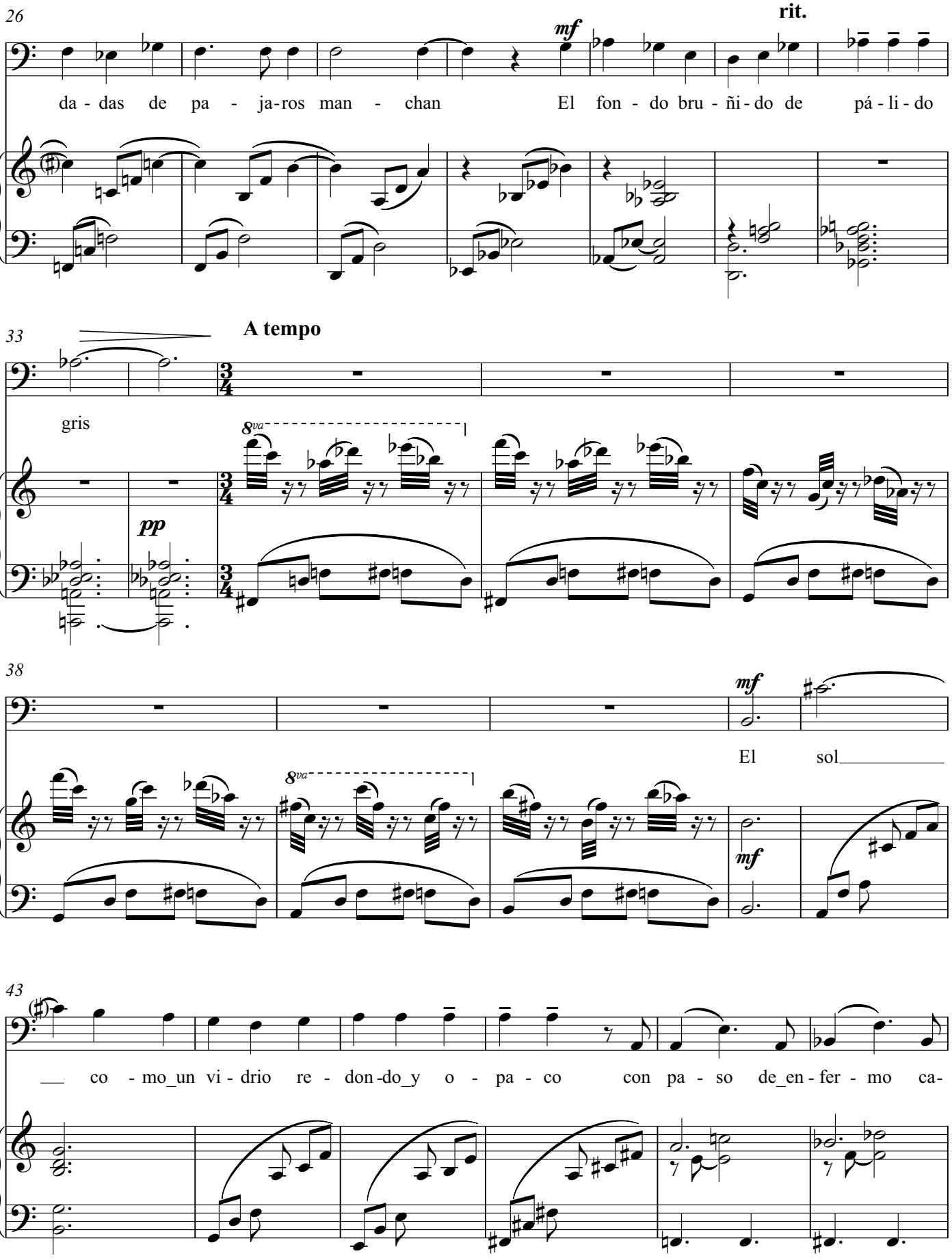
Sinfonía en gris mayor

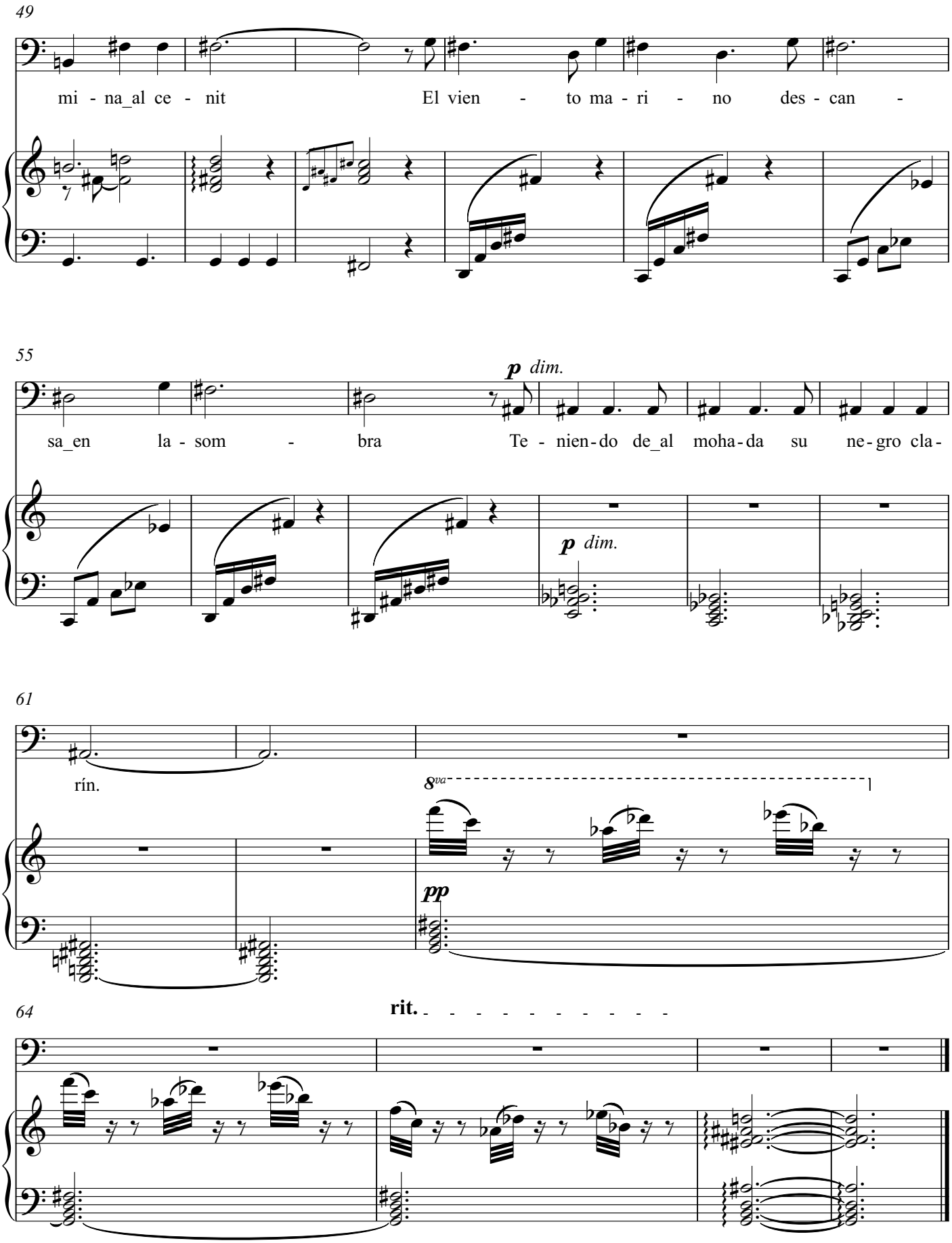
Emmanuel Arizabalo

I. El mar

Texto de **Rubén Darío**




26
mf
rit.
da - das de pa - ja-ros man - chan El fon - do bru - ñi - do de pá - li - do
33
A tempo
gris
8va
pp
38
mf
El sol
8va
mf
43
co - mo_un vi - drio re - don-do_y o - pa - co con pa - so de_en - fer - mo ca-


49
mi - na_al ce - nit
El vien - to ma - ri - no des - can -
55
p dim.
sa_en la - som - bra
Te - nien - do de_al moha - da su ne - gro cla -
p dim.
61
rín.
8va
pp
64
rit.

II. El marinero

68 ♩. = 60

f

79

mf

Las on - das que mue - ven su vien - tre de plo - mo De - ba - jo del mue - lle pa - re - cen ge-

mf

87

f

mir. Sen - ta - don_en un ca - ble, fu - man - do su pi - pa, Es - tá_un ma - ri - ne - ro pen

f

96

Meno mosso **Tempo primo**

mp

san - do_en las pla - yas De_un va - go, le - ja - no bru - mo - so pa - ís.

mp

f

106

p cresc. *mf*

Es vie-jo_e-se lo-bo. Tos-ta-ron su ca-ra Los

p cresc.

115

f

ra-yos de fue-go del sol del Bra-sil Los re-cios ti-fo-nes del mar de la

p *f*

124

Chi-na Le_han vis-to be-bien-do su fras-co de gin.

f

134

La_es-pu-ma_im-preg-na-da de yo-do_y sa-li-tre Ha

mf

141

p cresc.

tiem - po co - no - ce su ro - ja na - riz, Sus cres - pos ca - be - llos, sus

p cresc.

147

rall.

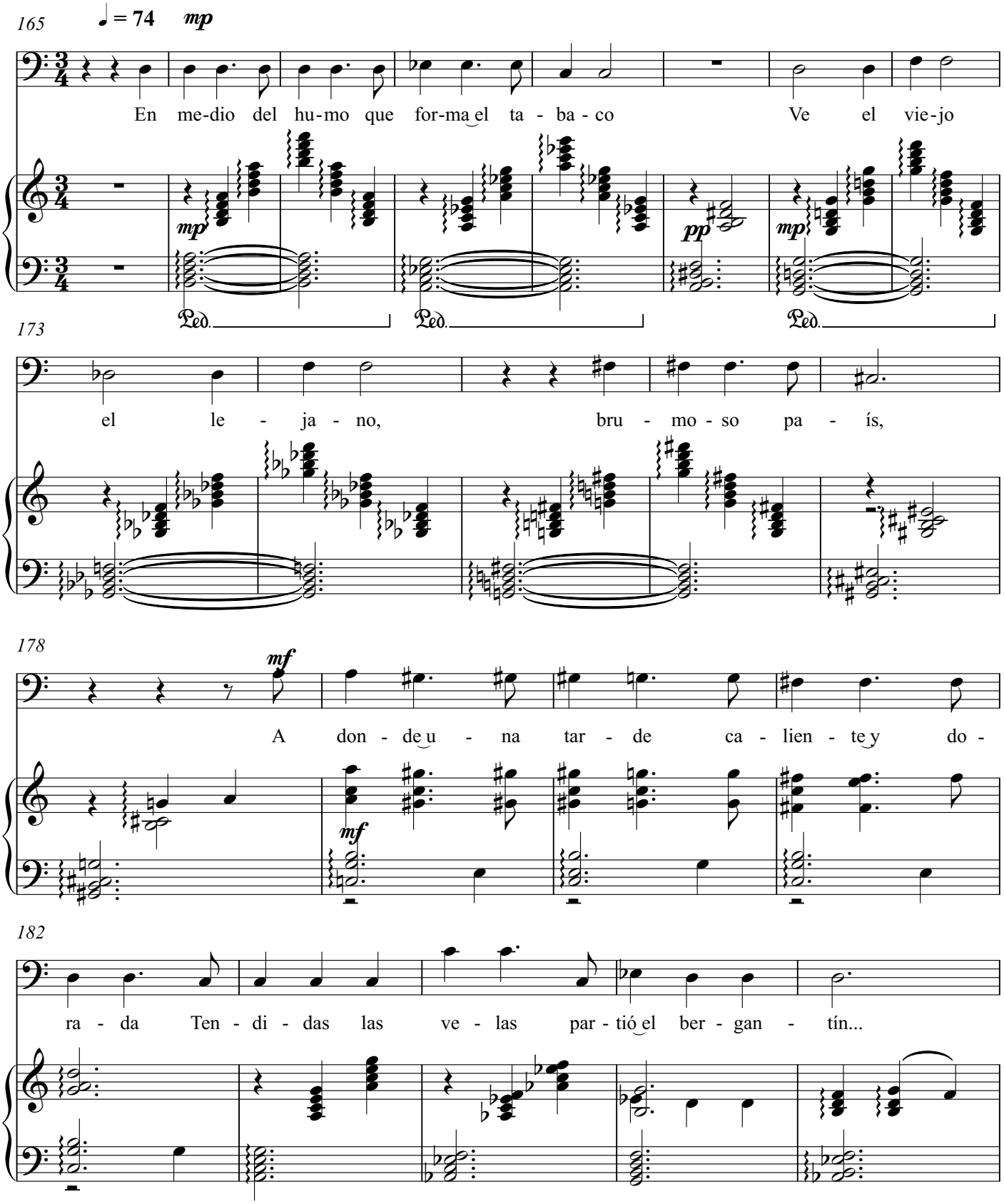
mf *f* *mp*

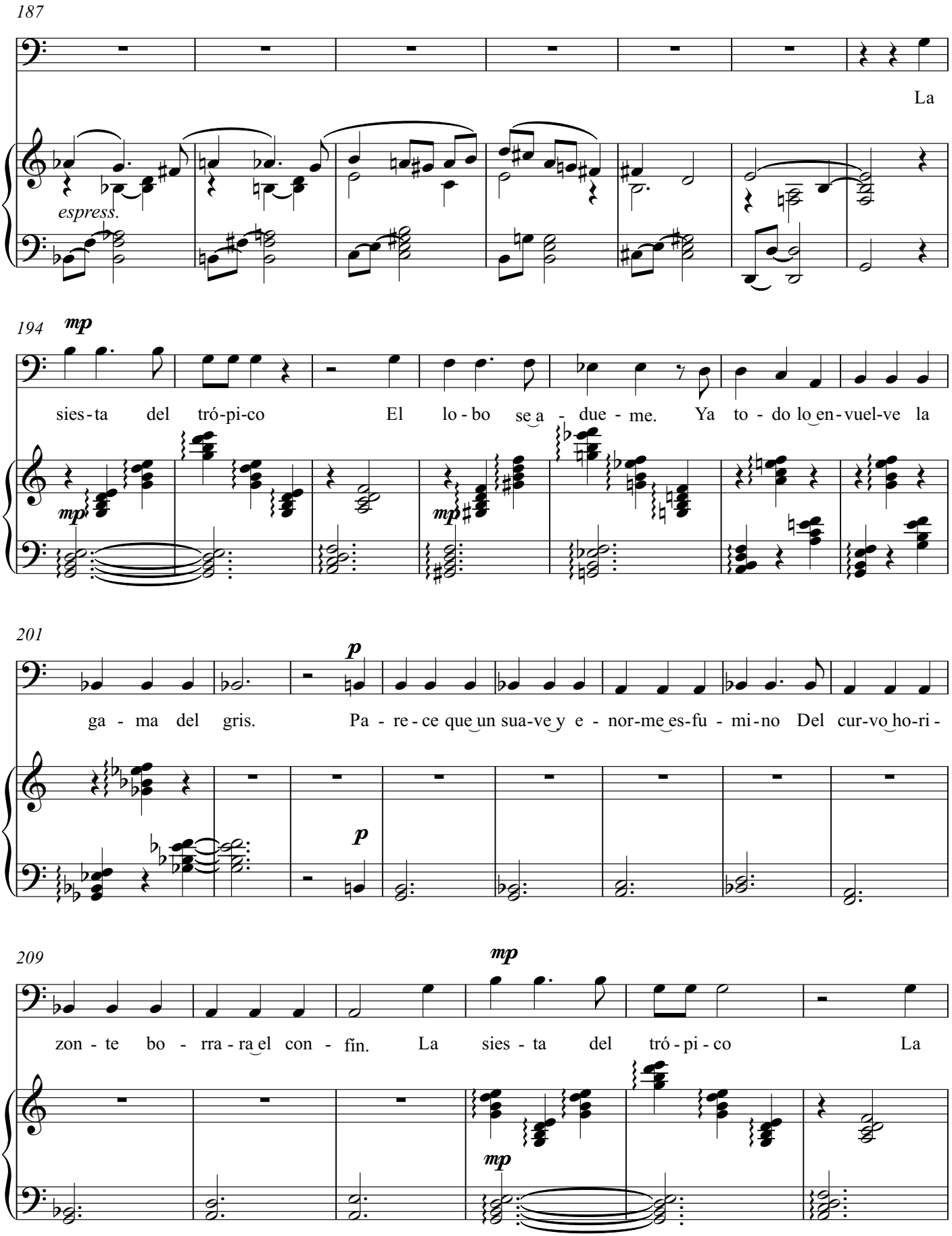
bí - ceps de a - tle - ta, Su go - rra de lo - na su blu - sa de dril. Ah

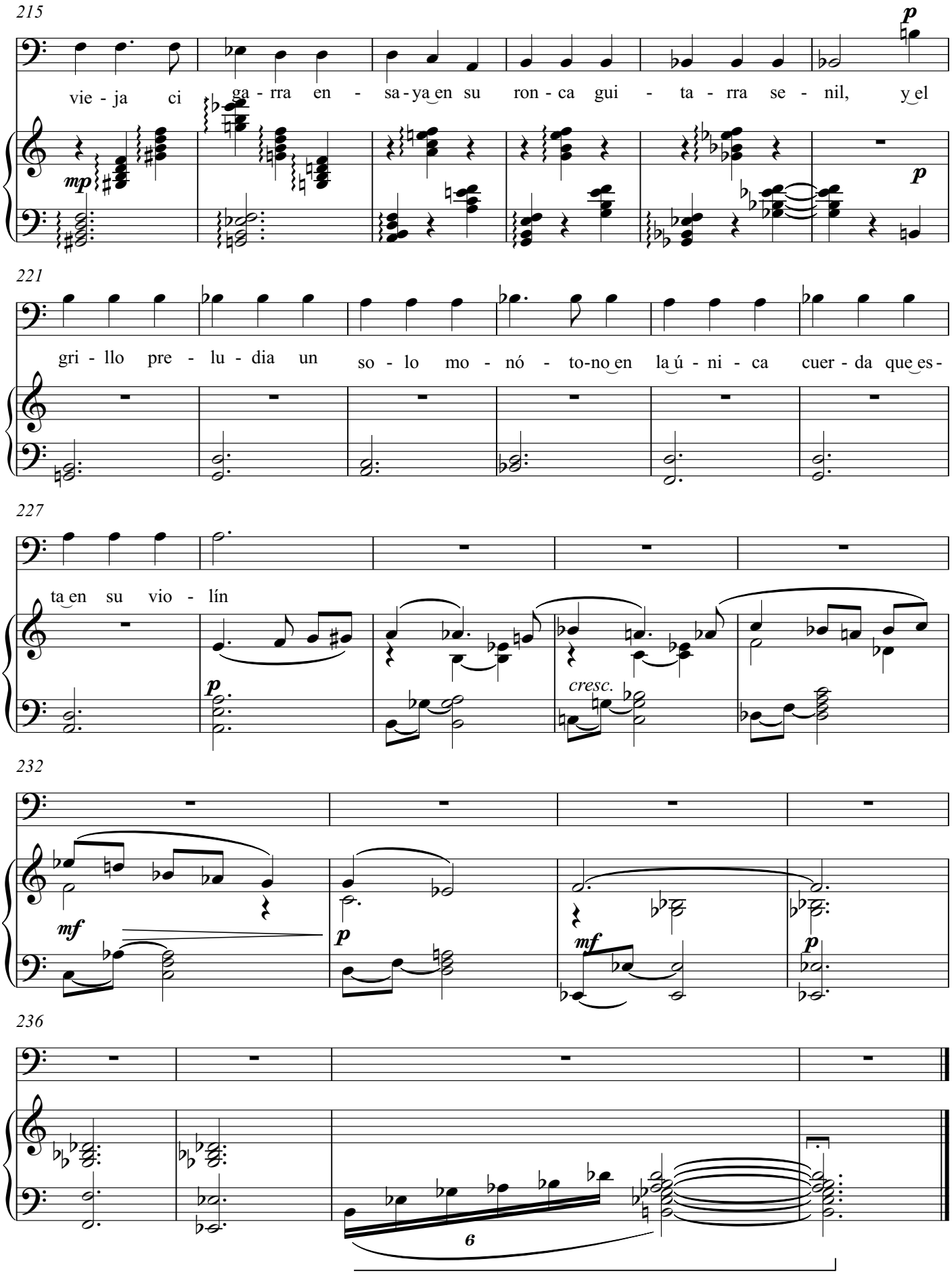
154

ah ah ah

p


165
♩ = 74
mp
En me-dio del hu-mo que for-ma el ta - ba - co
Ve el vie-jo
mp
pp
mp
Ped.
Ped.
Ped.
173
el le - ja - no,
bru - mo - so pa - ís,
178
mf
A don - de u - na tar - de ca - lien - te y do -
mf
182
ra - da Ten - di - das las ve - las par - tió el ber - gan - tín...


187
La
espress.
194
mp
sies-ta del tró-pi-co El lo-bo se a-due-me. Ya to-do lo en-vuel-ve la
mp
mp
201
p
ga-ma del gris. Pa-re-ce que un sua-ve y e-nor-me es-fu-mi-no Del cur-vo ho-ri-
p
209
mp
zon-te bo-rra-ra el con-fín. La sies-ta del tró-pi-co La
mp


215
vie - ja ci ga - rra en - sa - ya en su ron - ca gui - ta - rra se - nil, y el
p
mp
p
221
gri - llo pre - lu - dia un so - lo mo - nó - to-no en la ú - ni - ca cuer - da que es -
227
ta en su vio - lín
p
cresc.
232
mf
p
mf
p
236
6

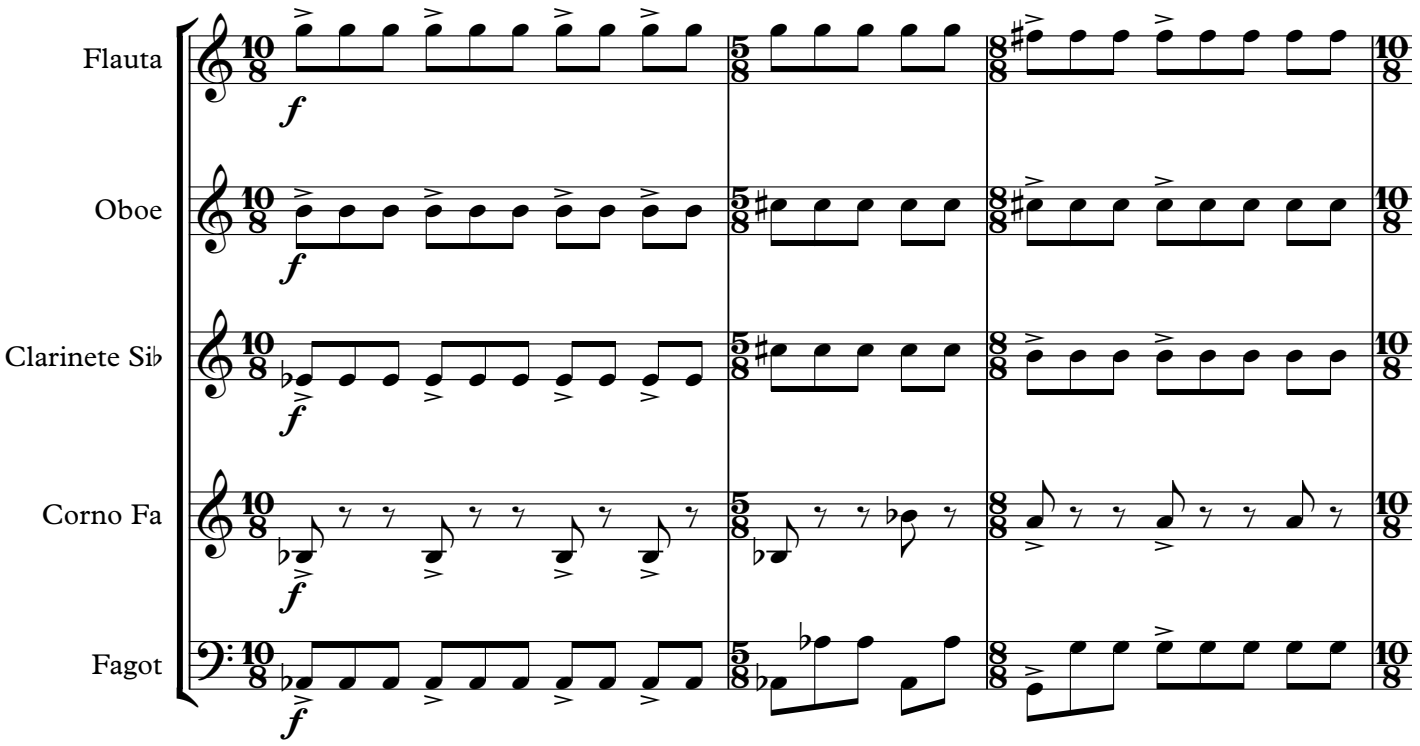
Paisajes primitivos

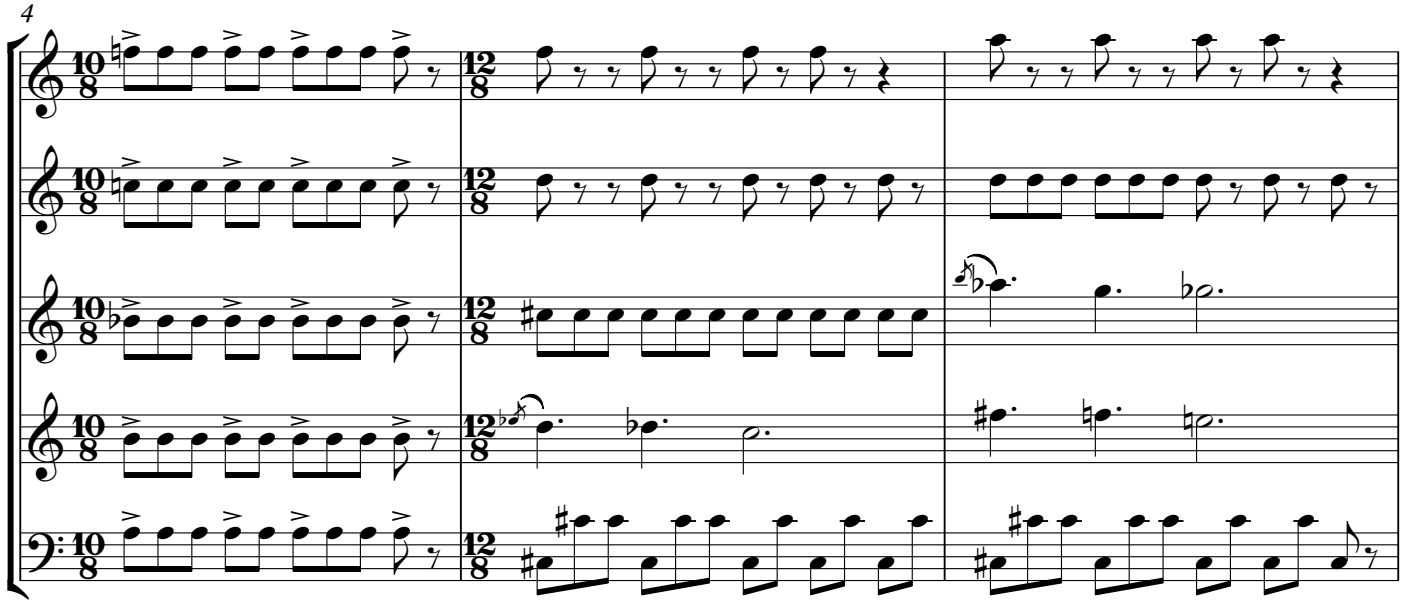
Para quinteto de alientos

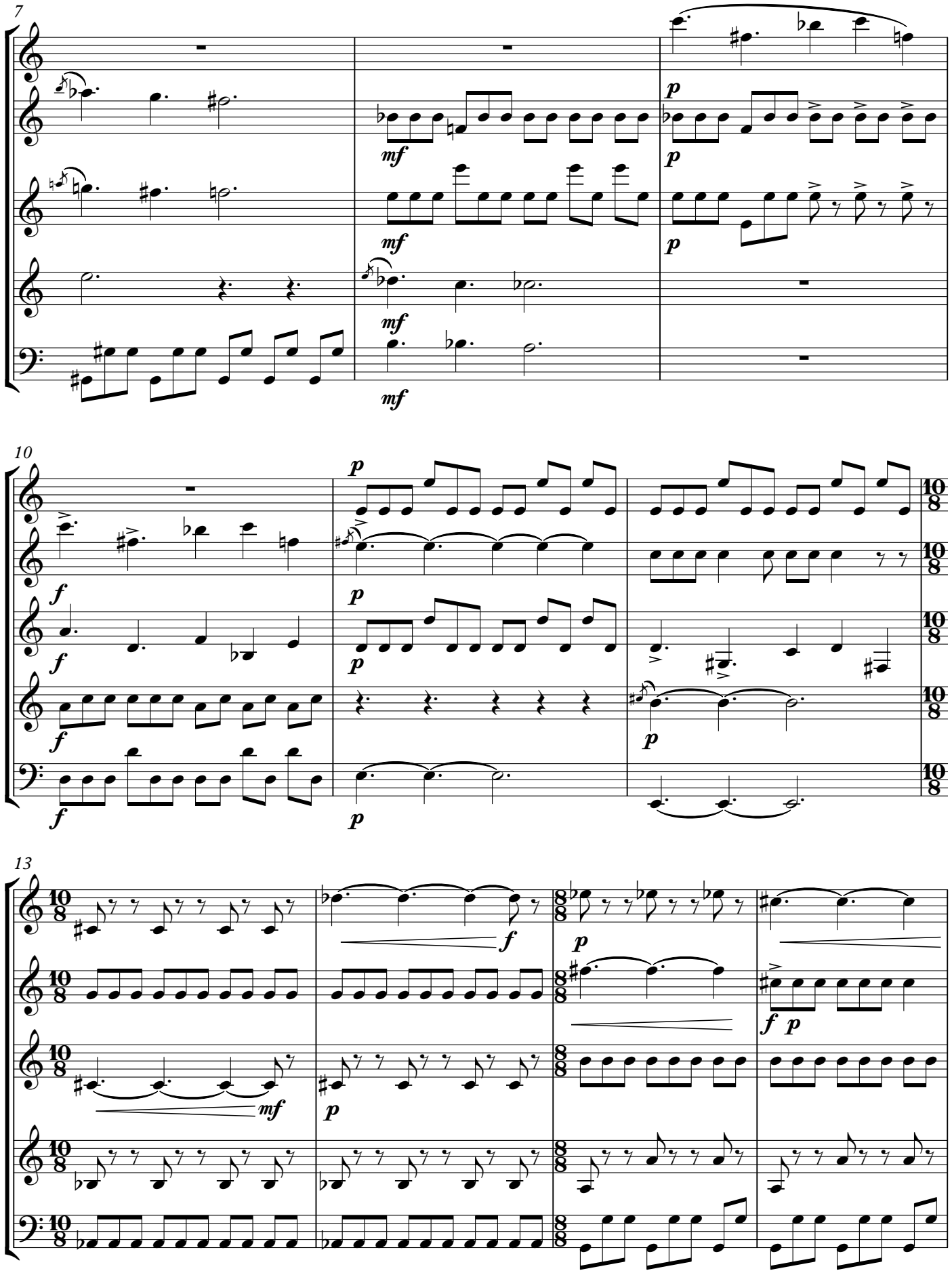
Emmanuel Arizabalo

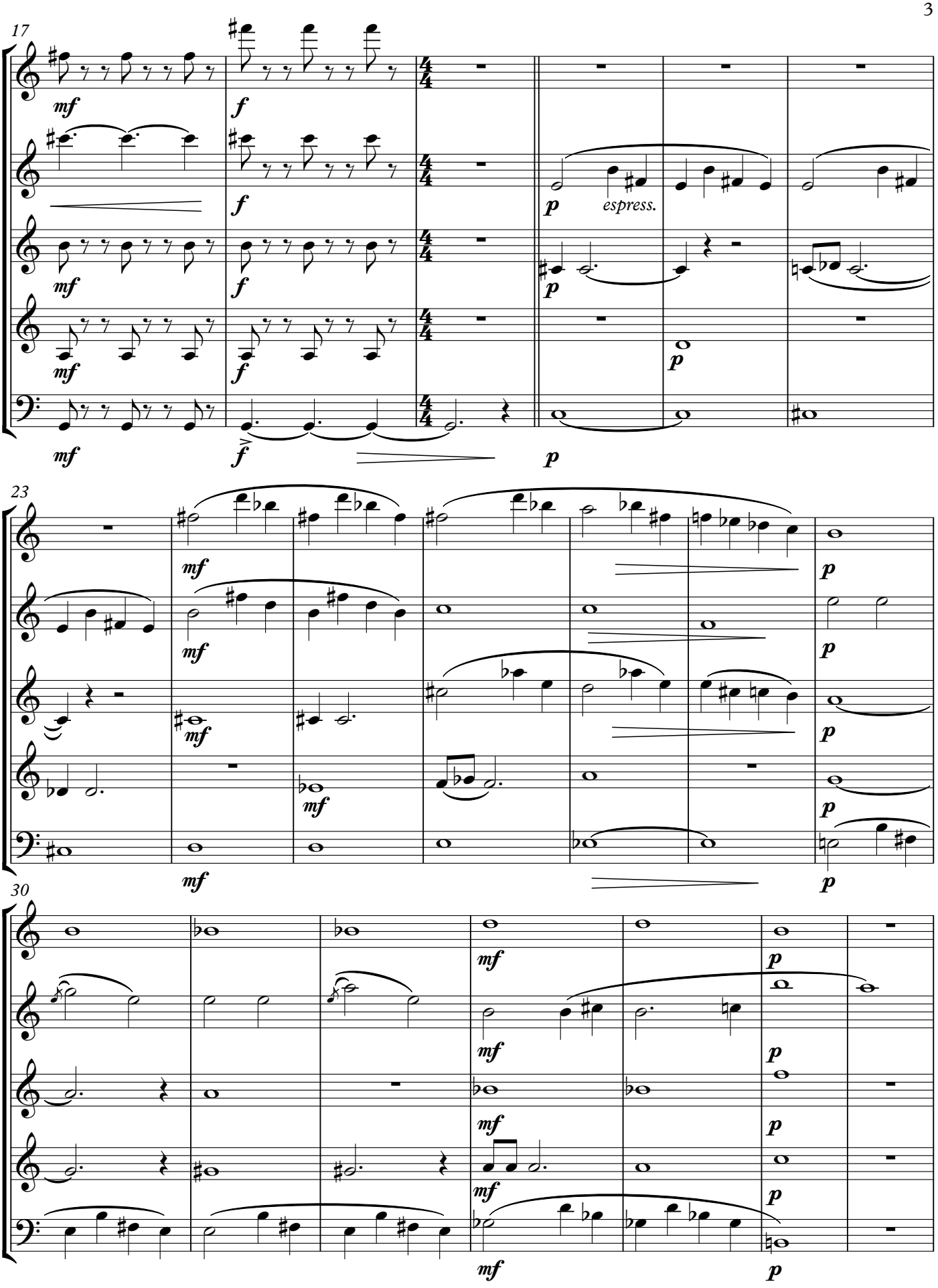
I. La lucha por el fuego

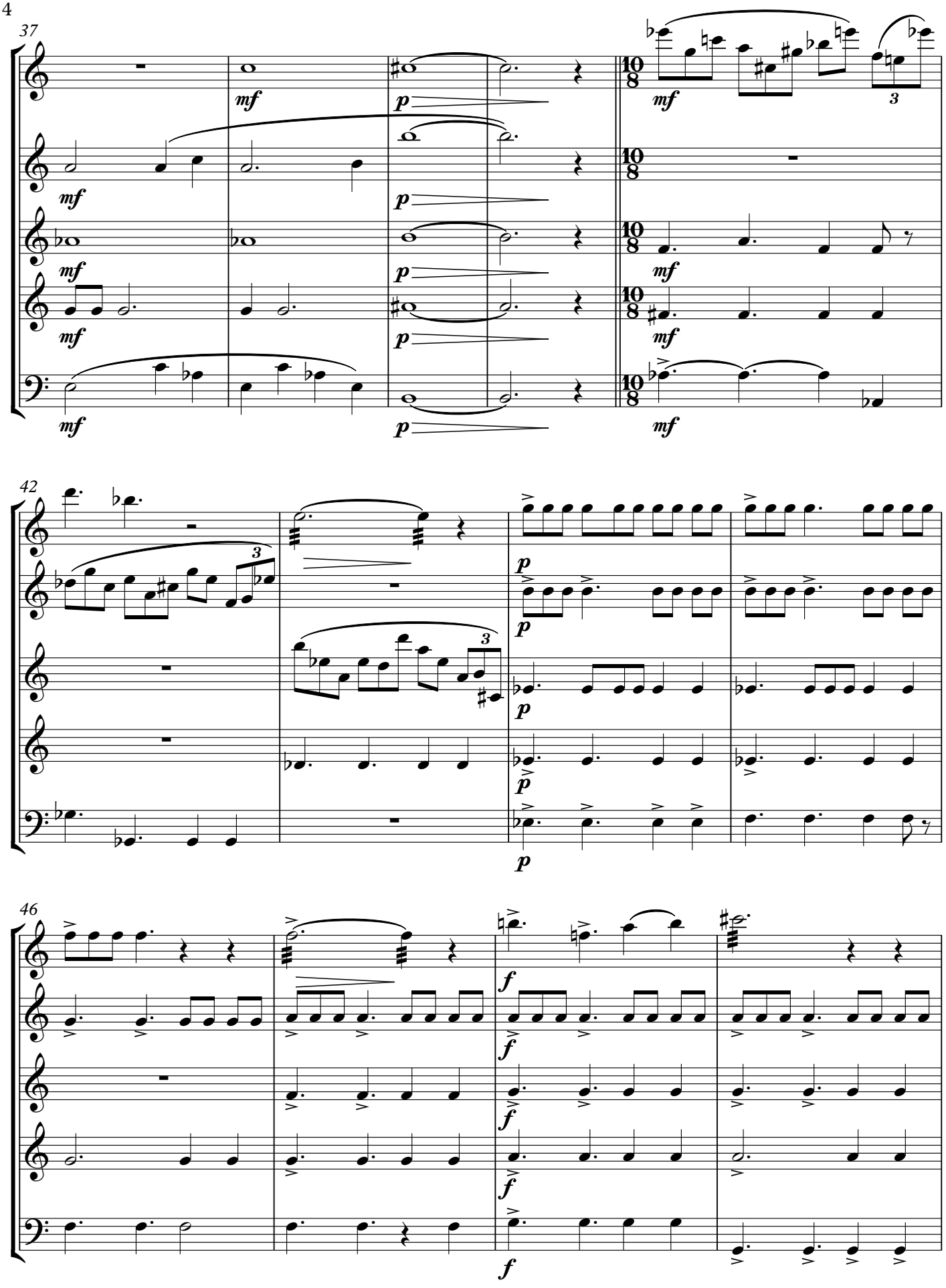
♩. =85

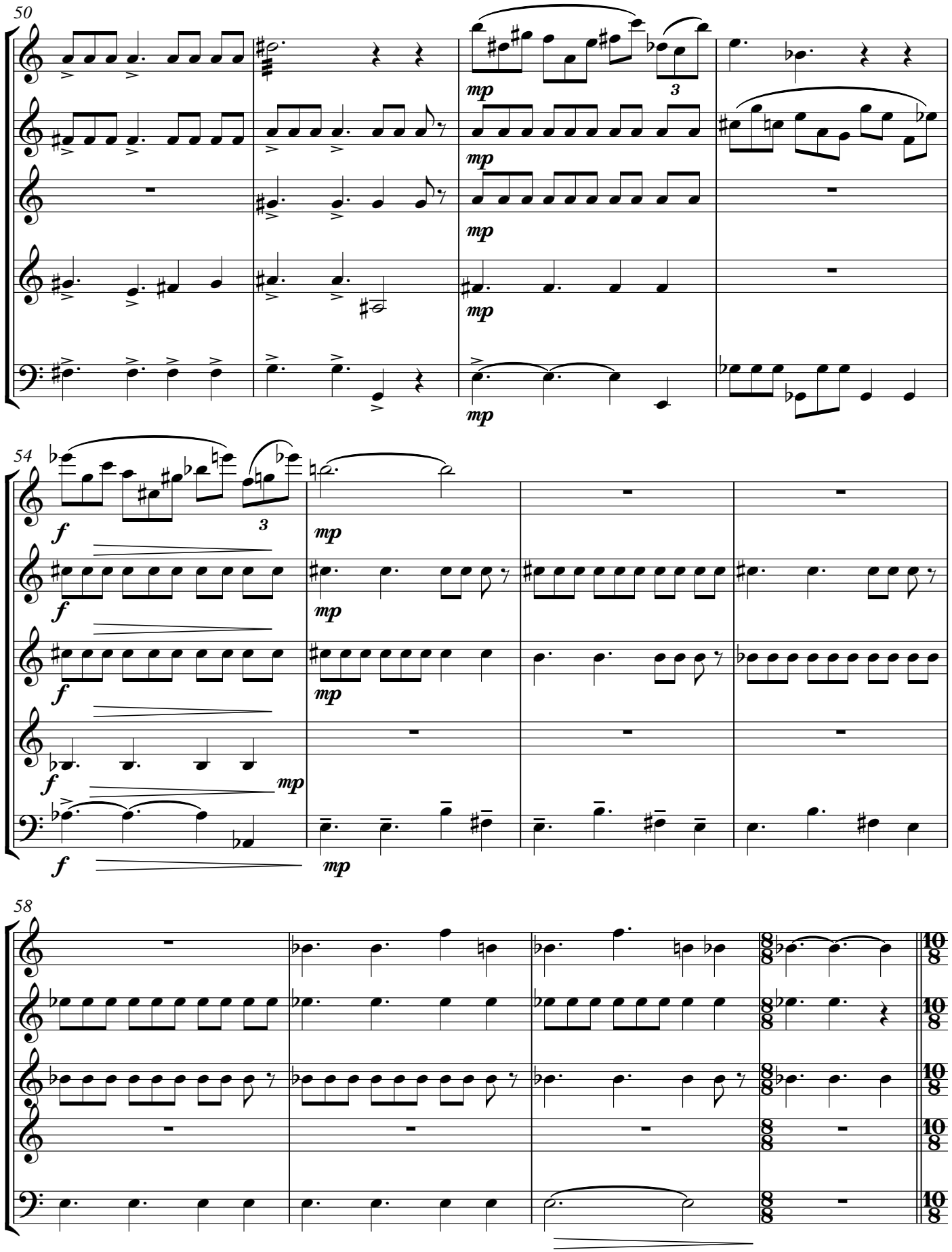


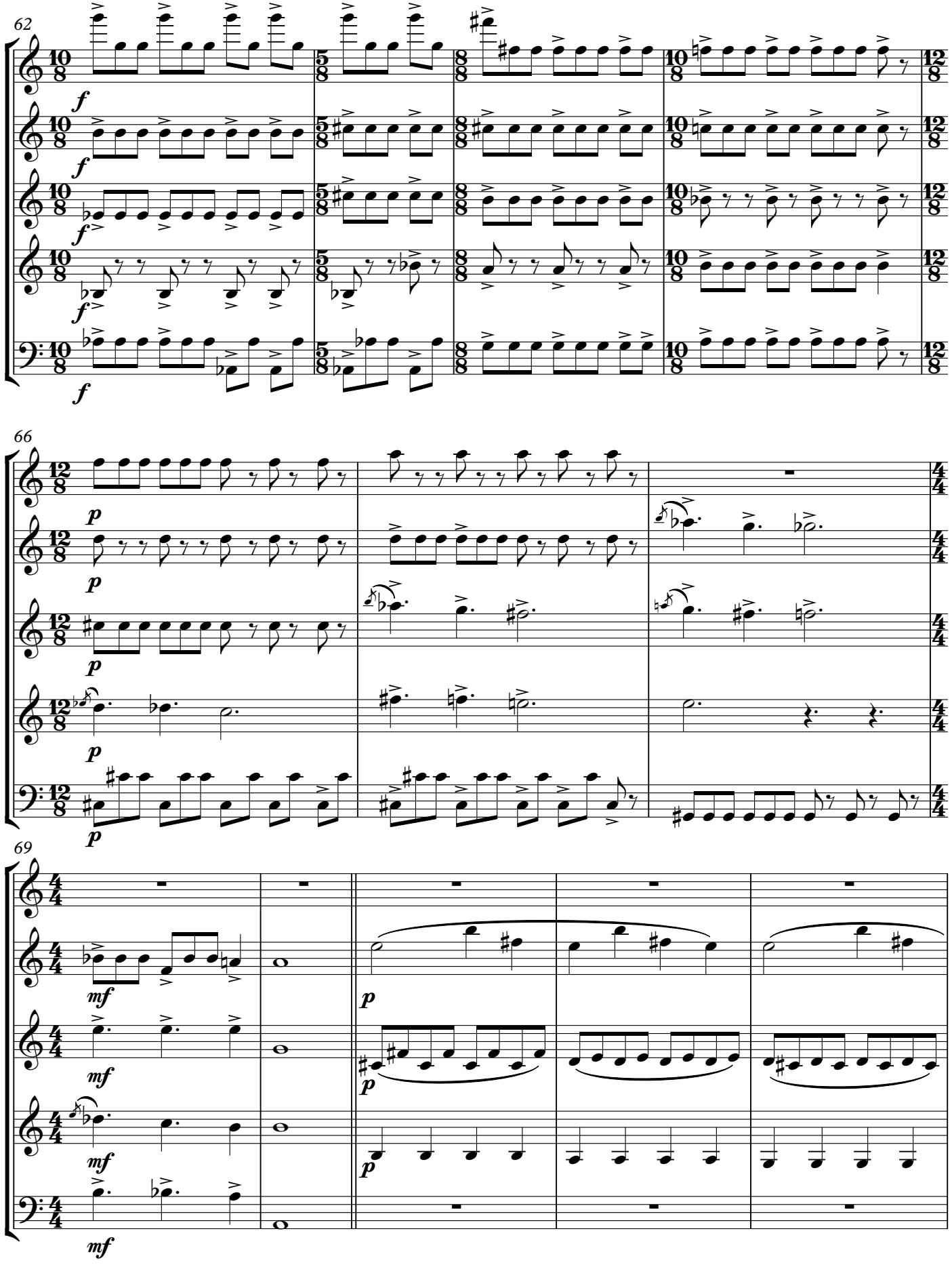


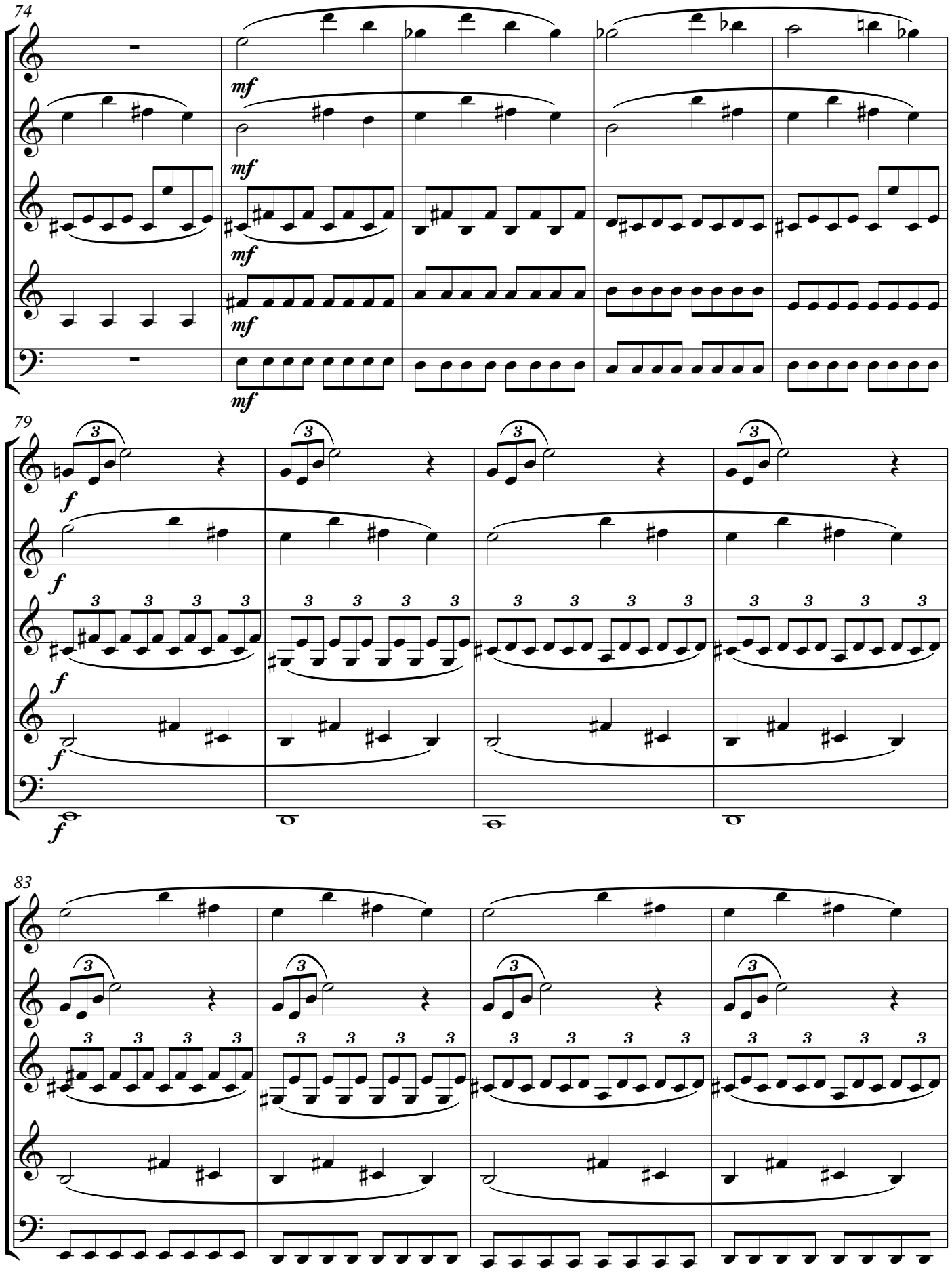

7
mf
p
10
f
13

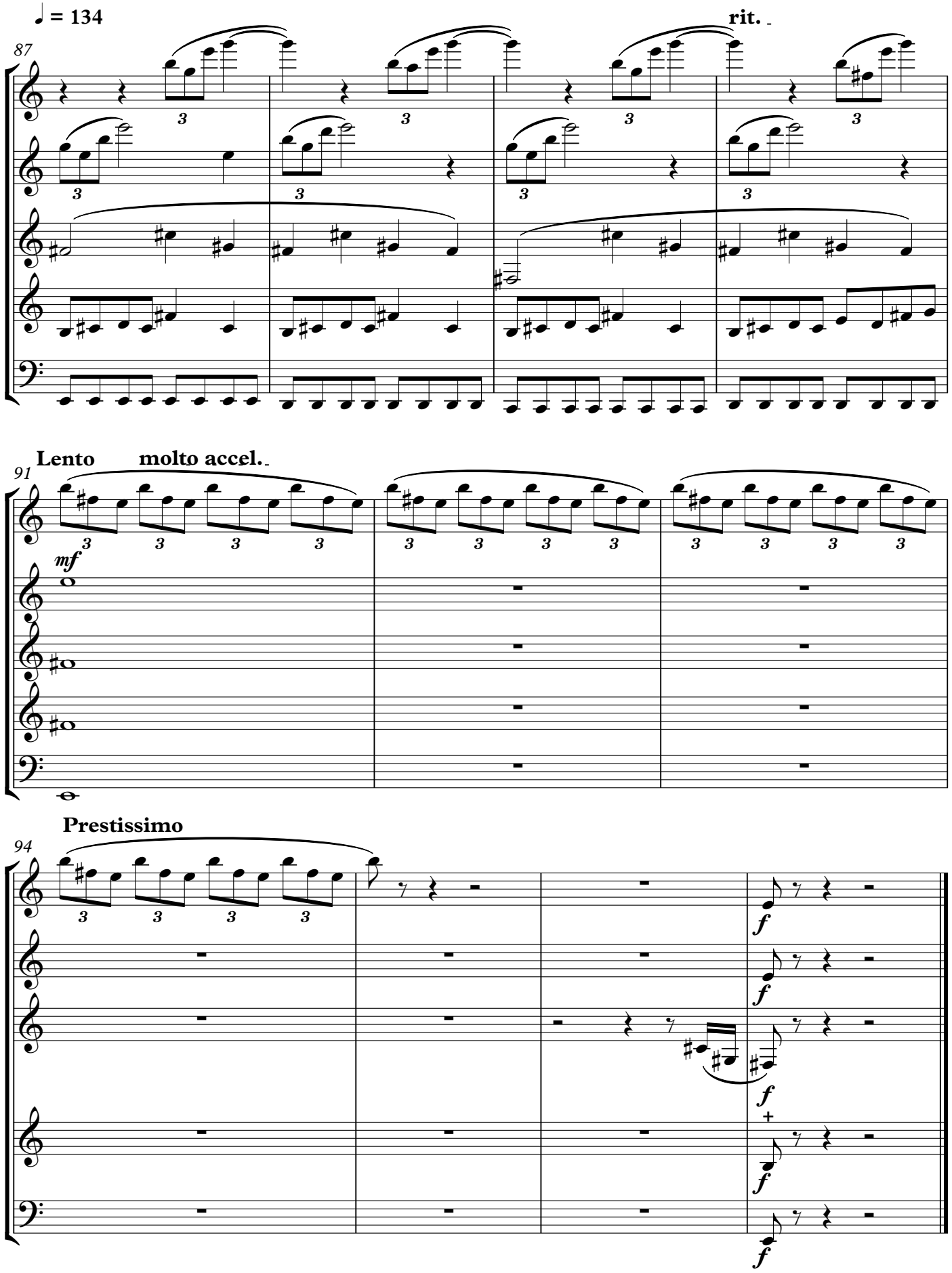

17
mf
f
p
espress.
23
30


37
42
46

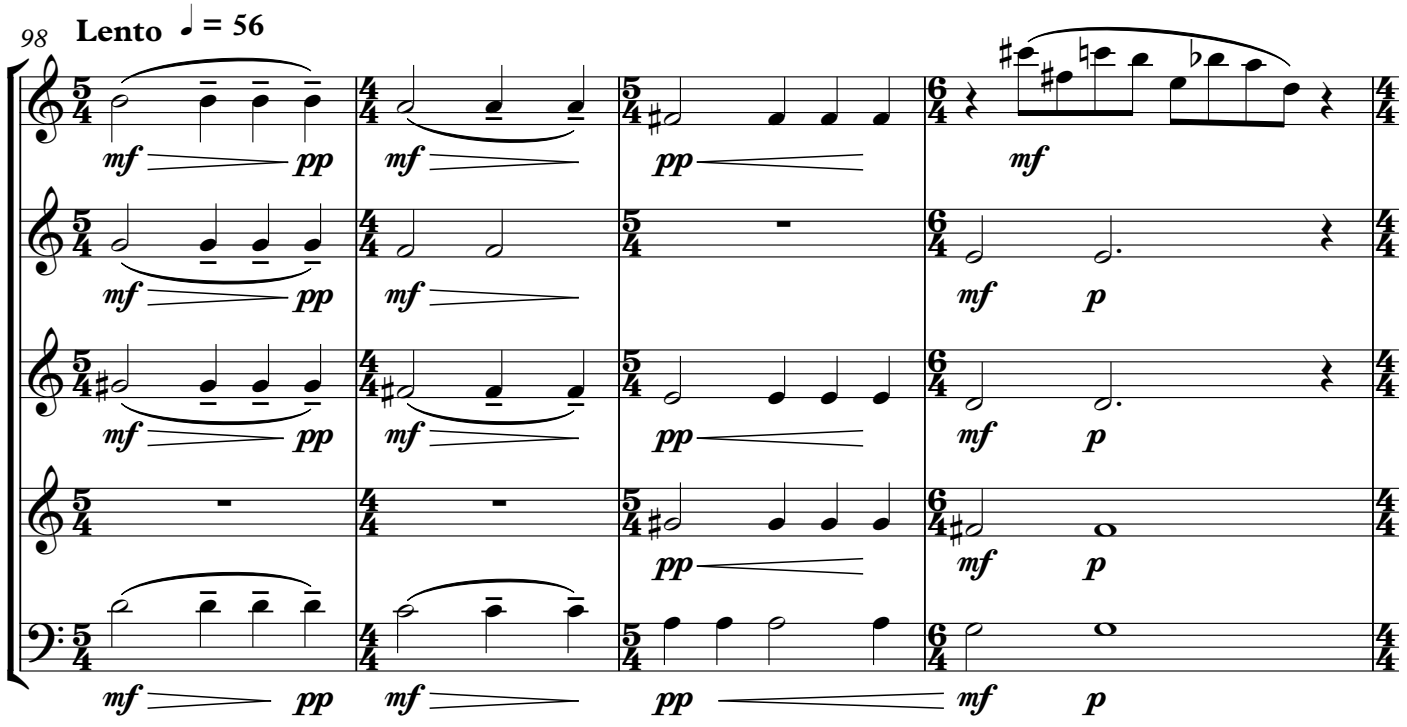

50
54
58
mp
f
3

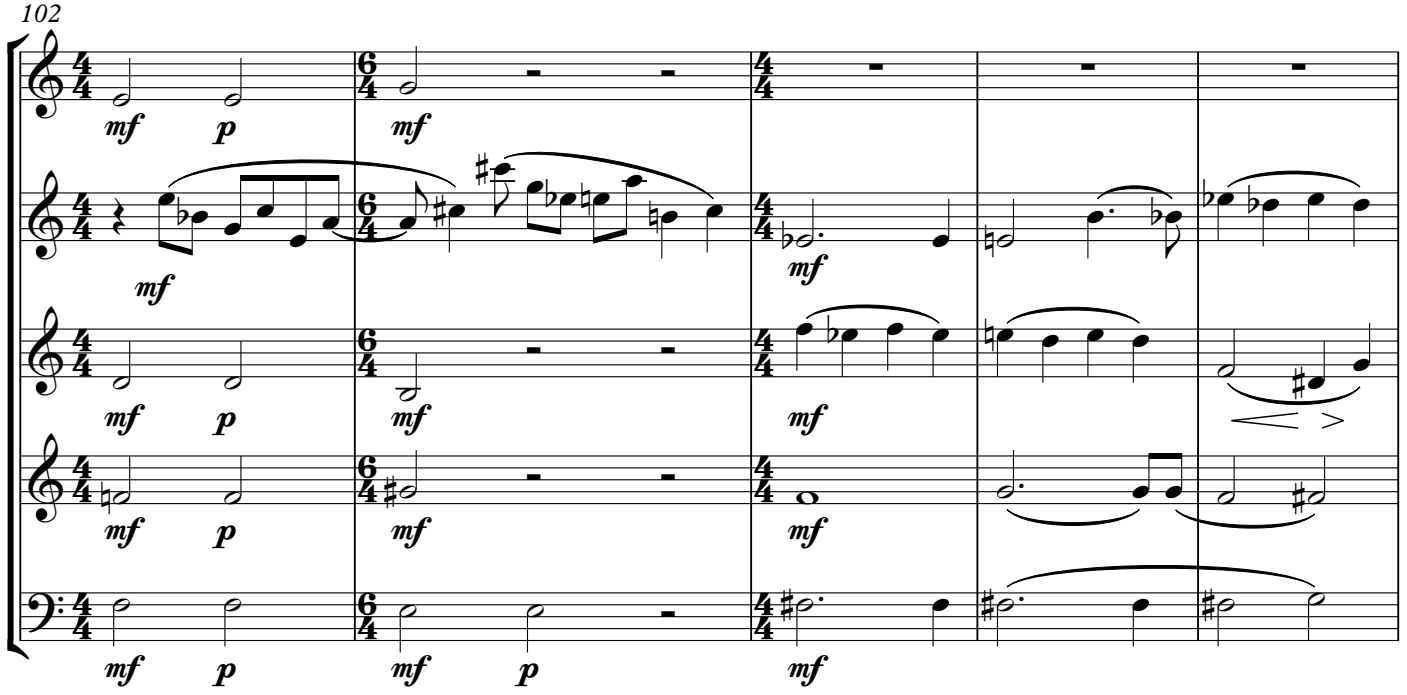

62
66
69

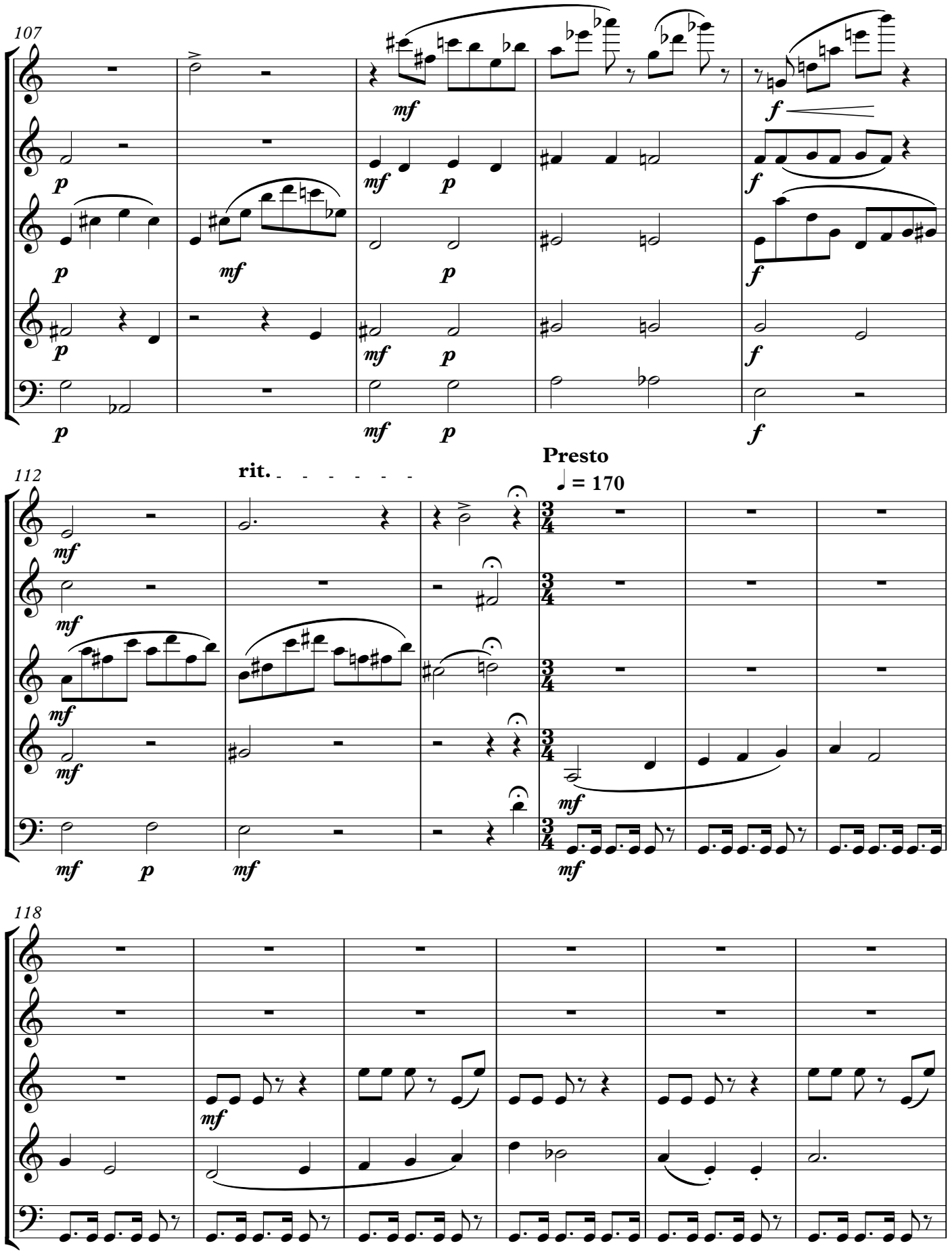

74
mf
79
f
83

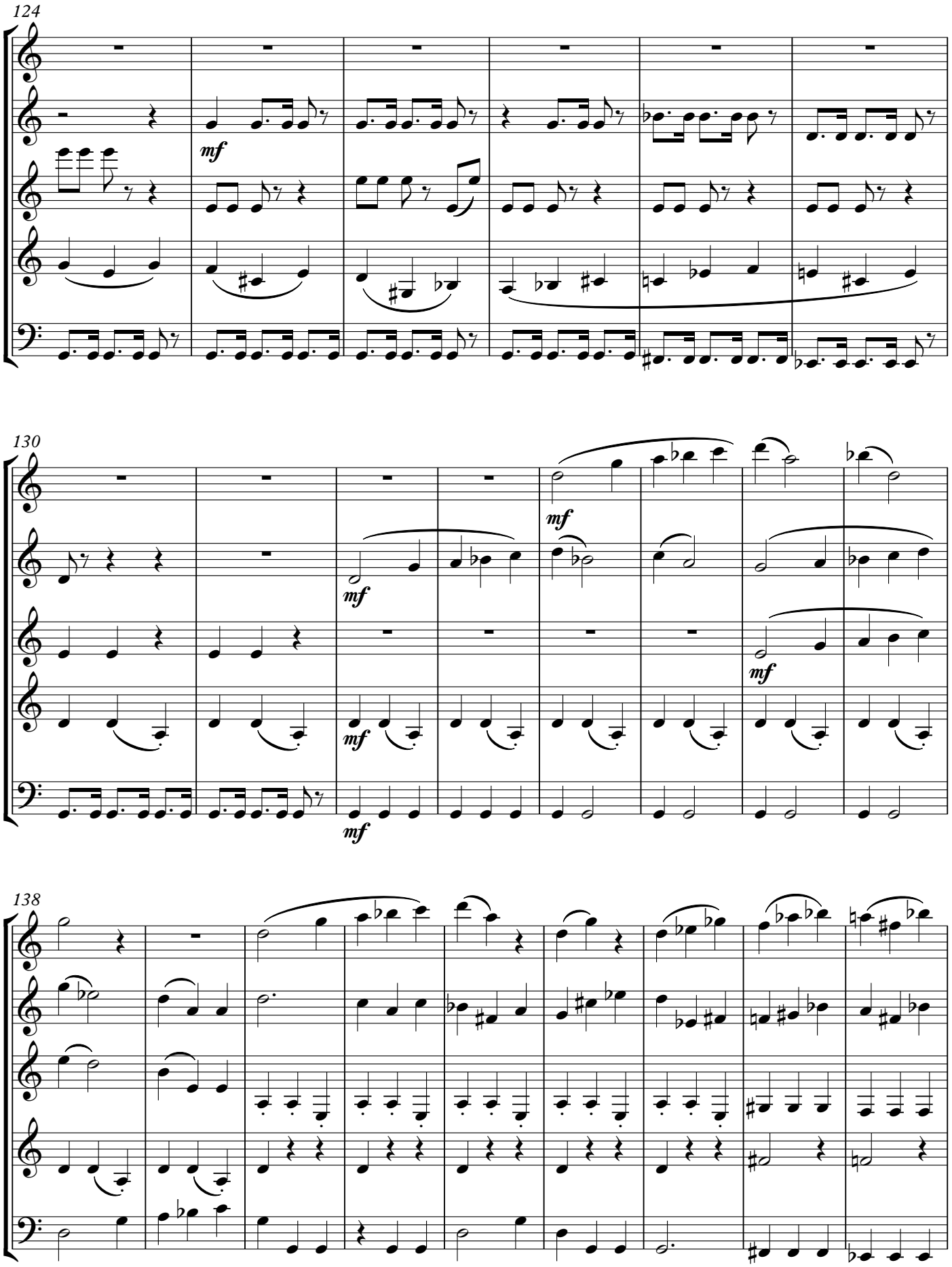

♩ = 134
rit.
87
Lento
molto accel.
91
mf
Prestissimo
94
f

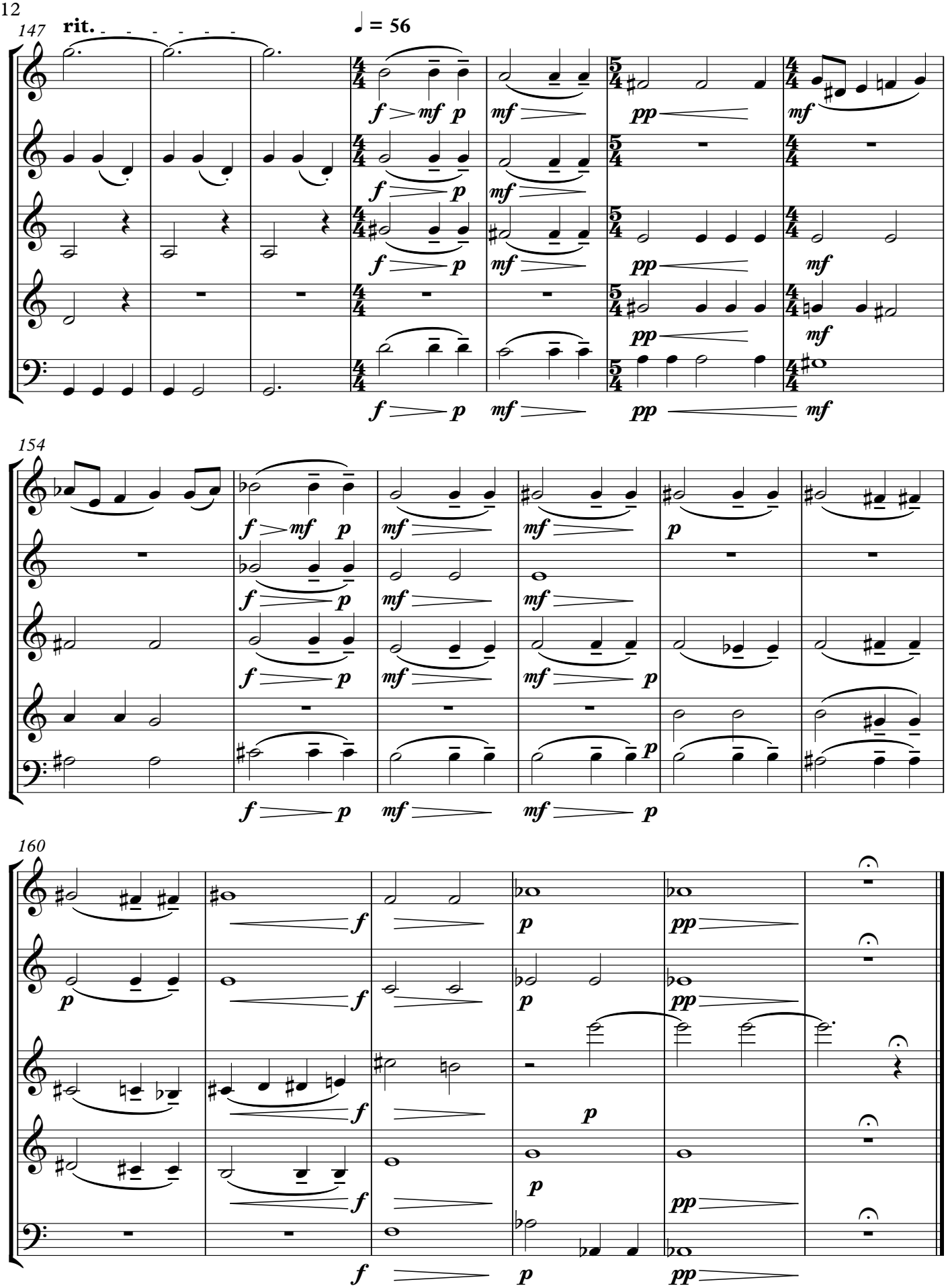
II. Flores exóticas

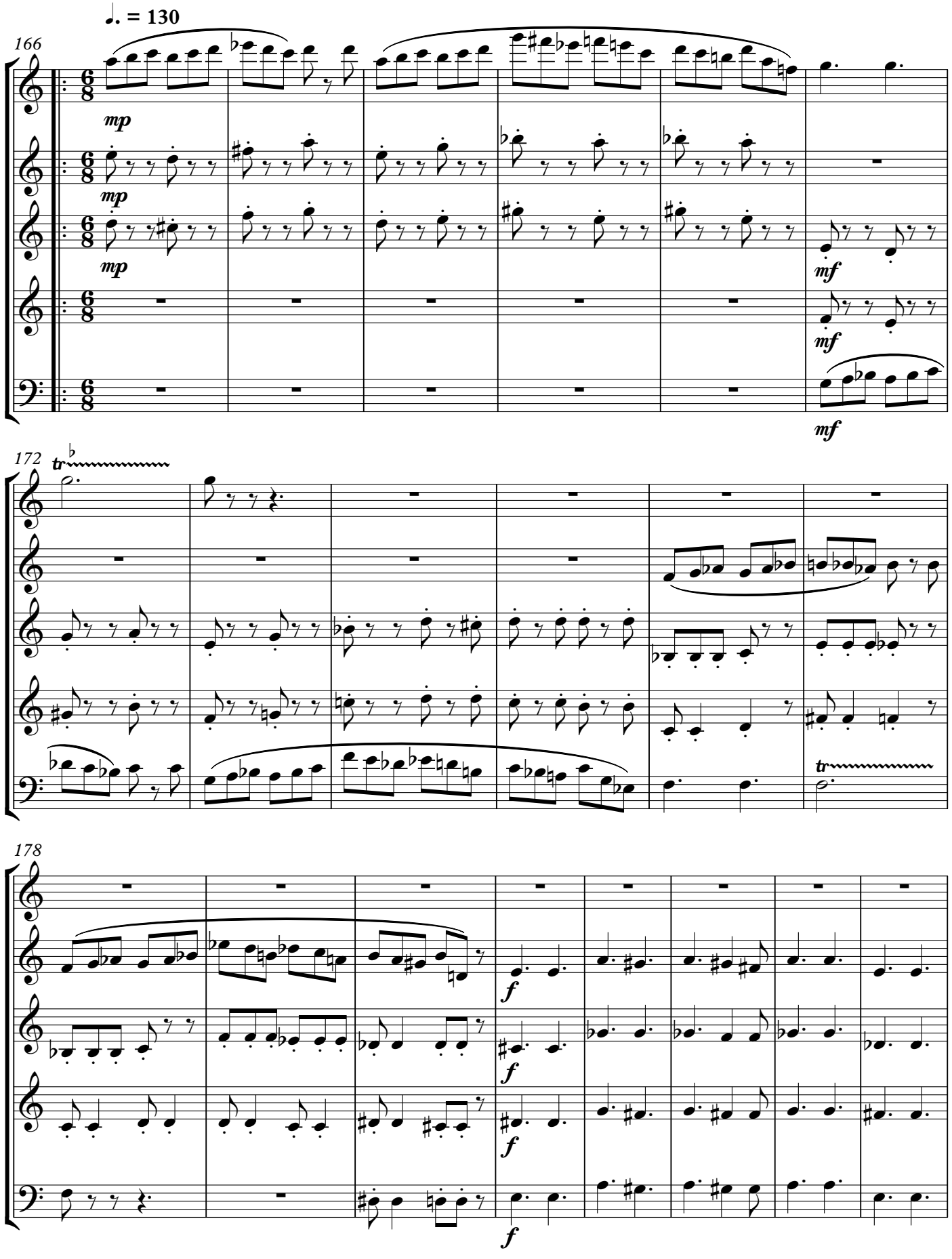


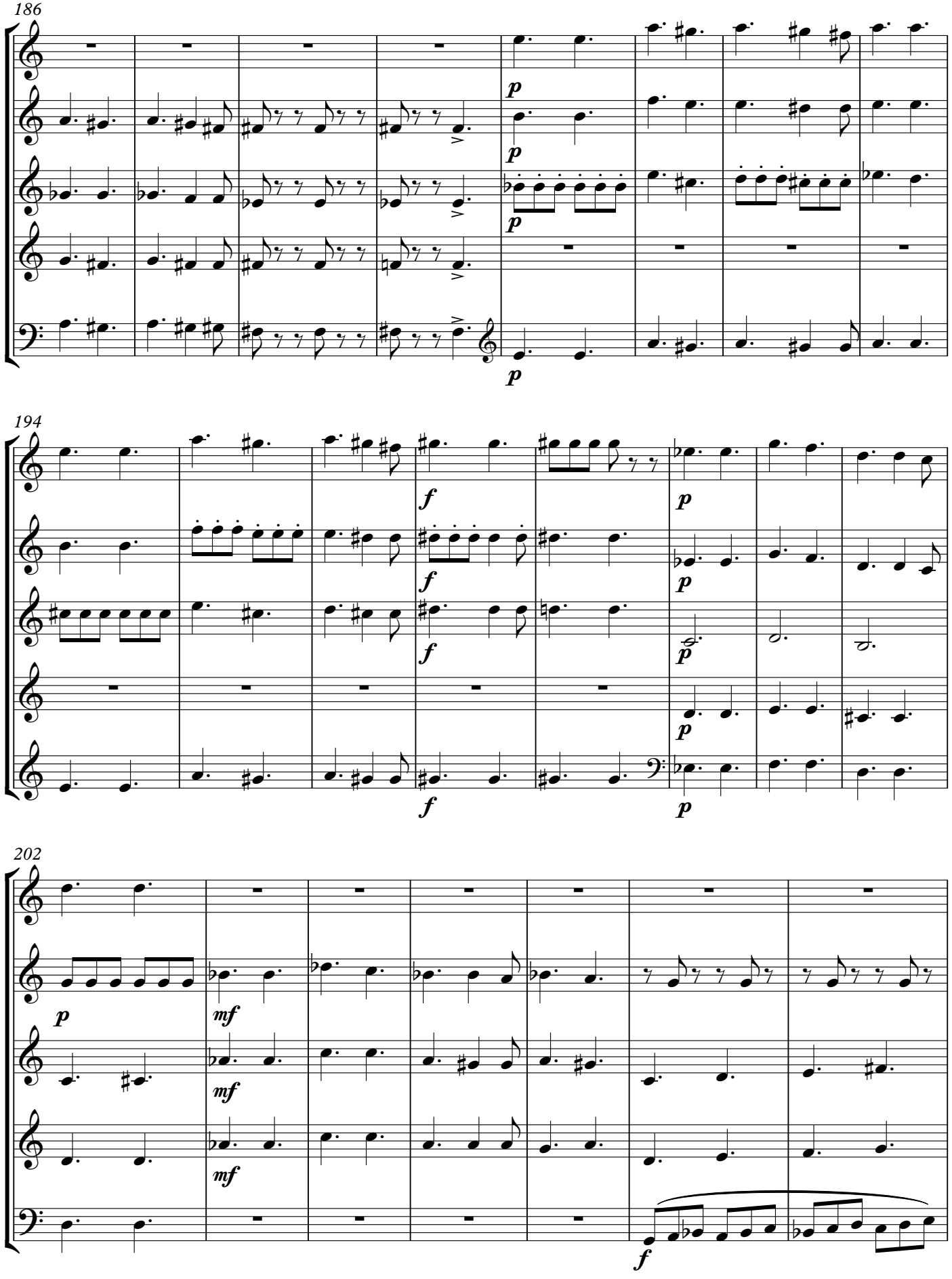



107
112
118
rit.
Presto
♩ = 170

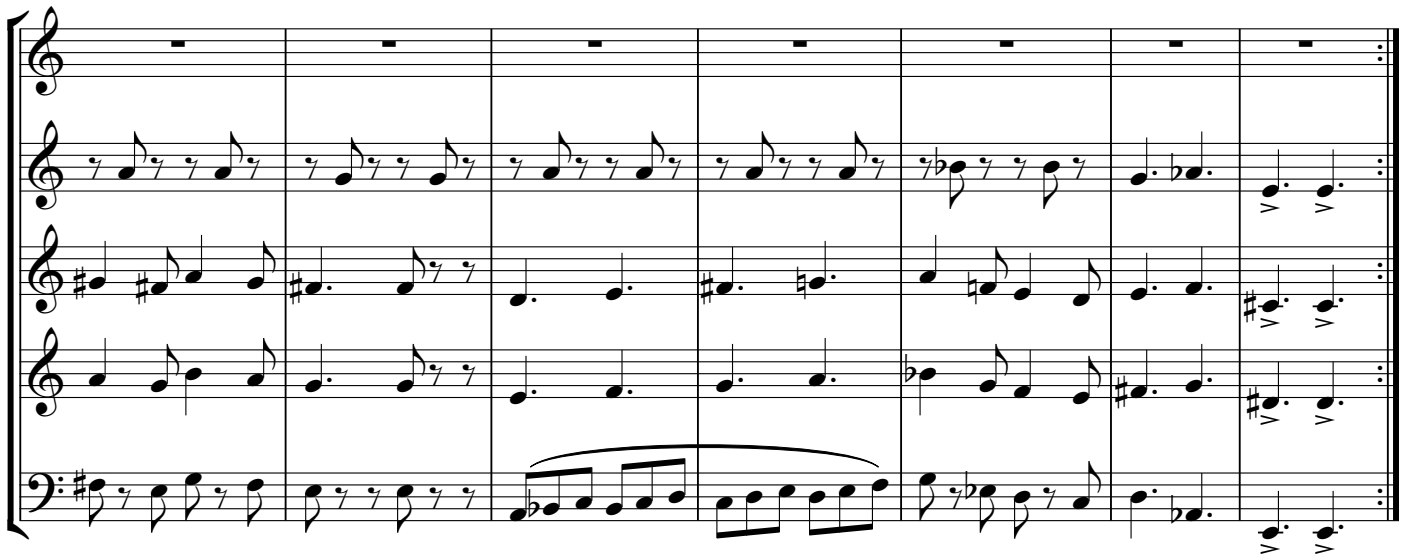

124
mf
130
mf
mf
mf
mf
138


147
rit.
♩ = 56
154
160

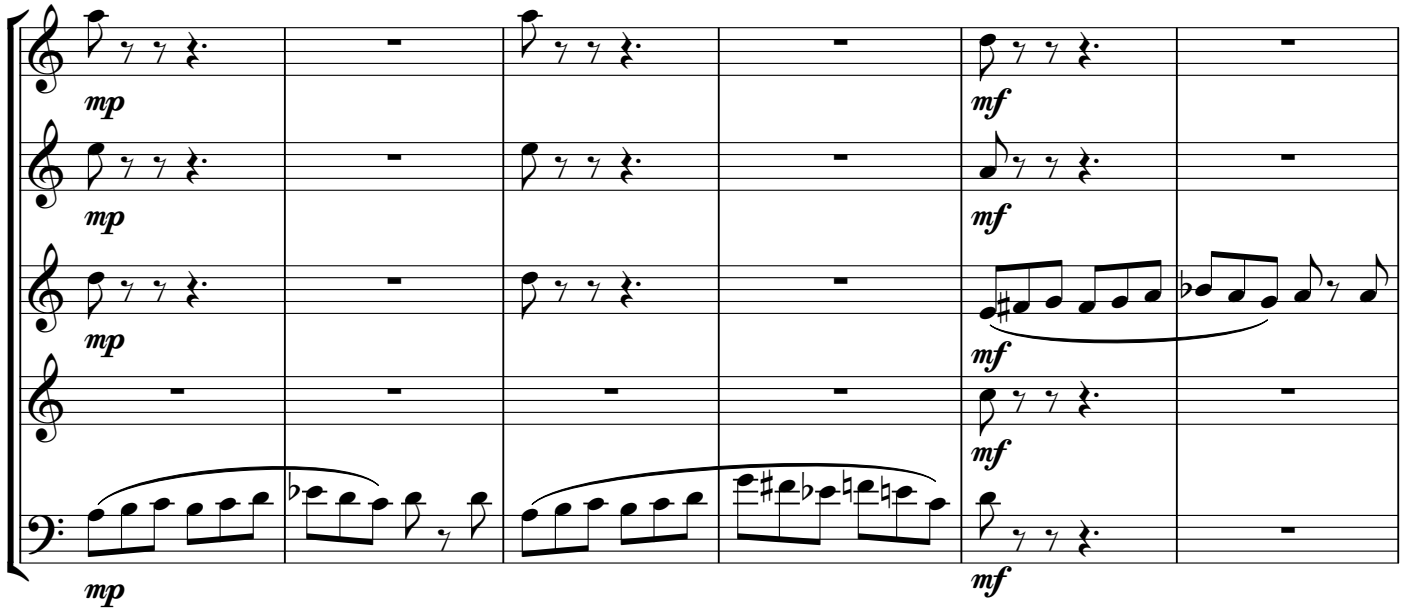

♩. = 130
166
mp
mp
mp
mf
mf
mf
172
tr
tr
178
f
f
f
f


186
p
p
p
194
f
f
f
f
p
p
p
p
202
p
mf
mf
mf
f

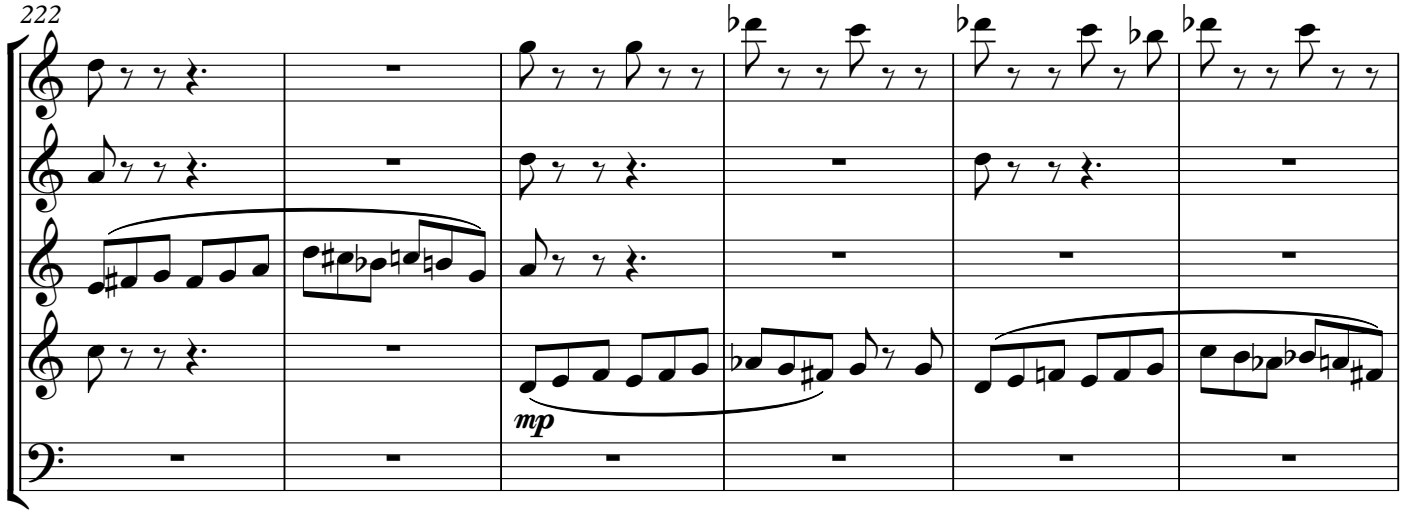
209

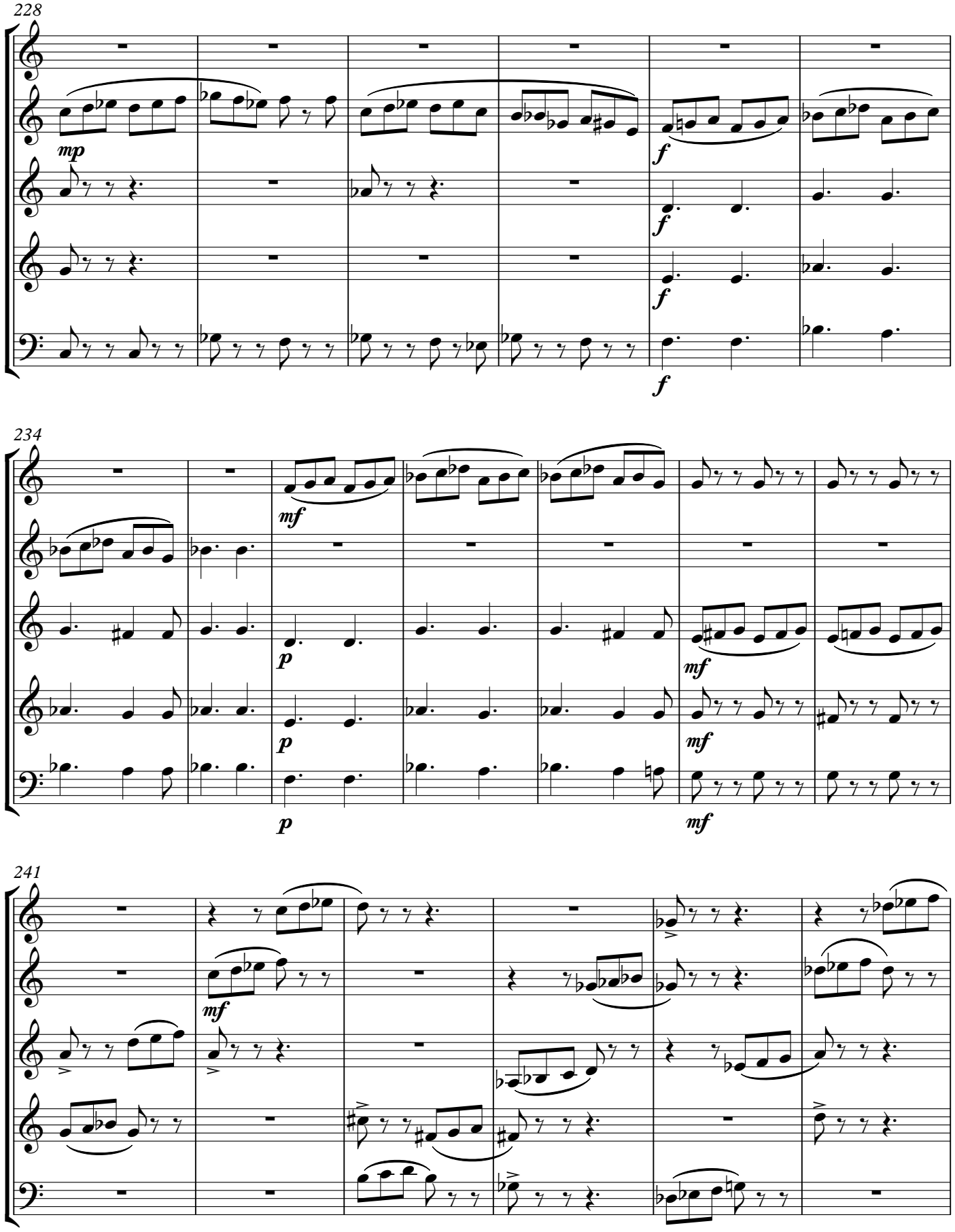


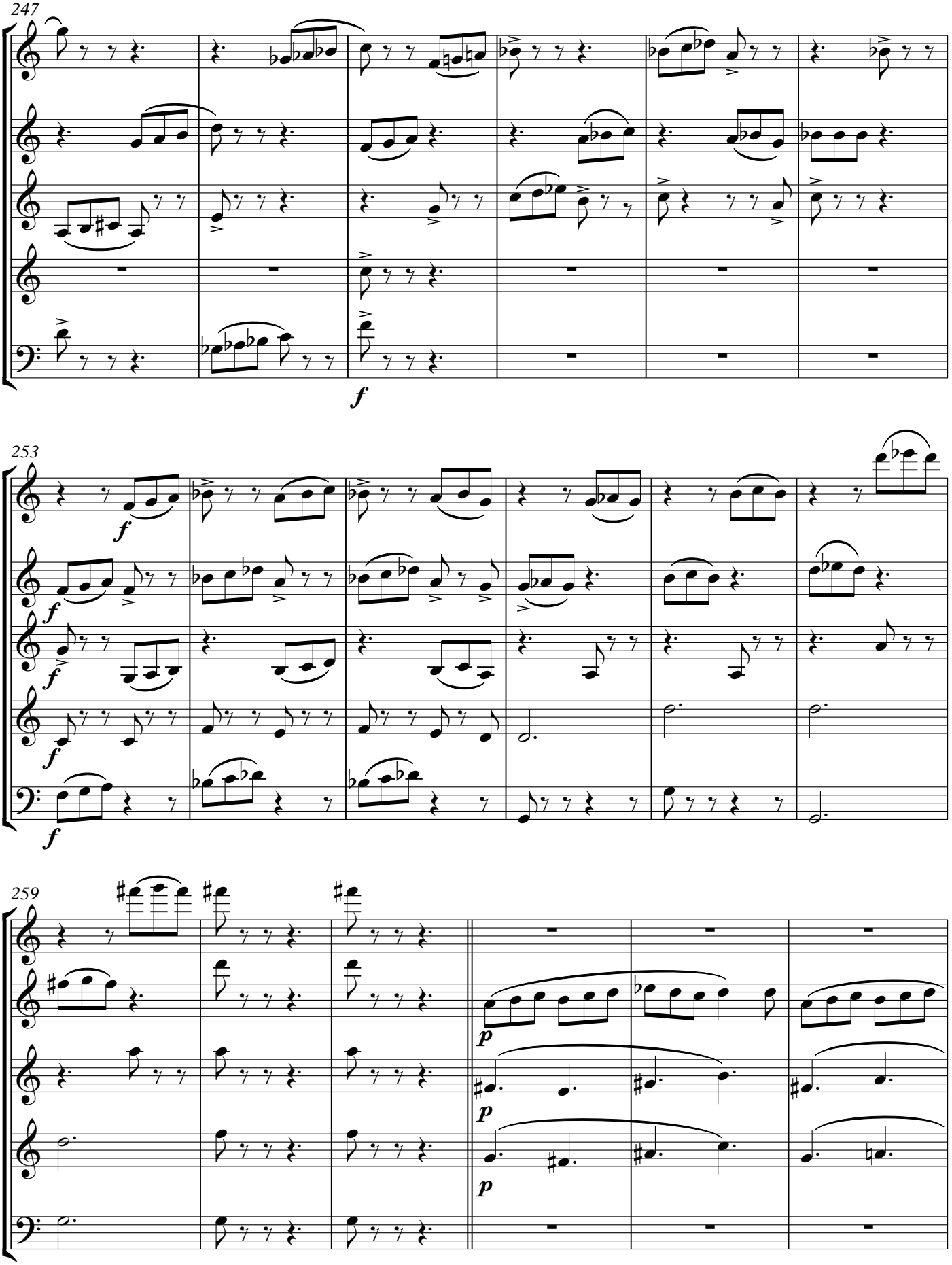
216

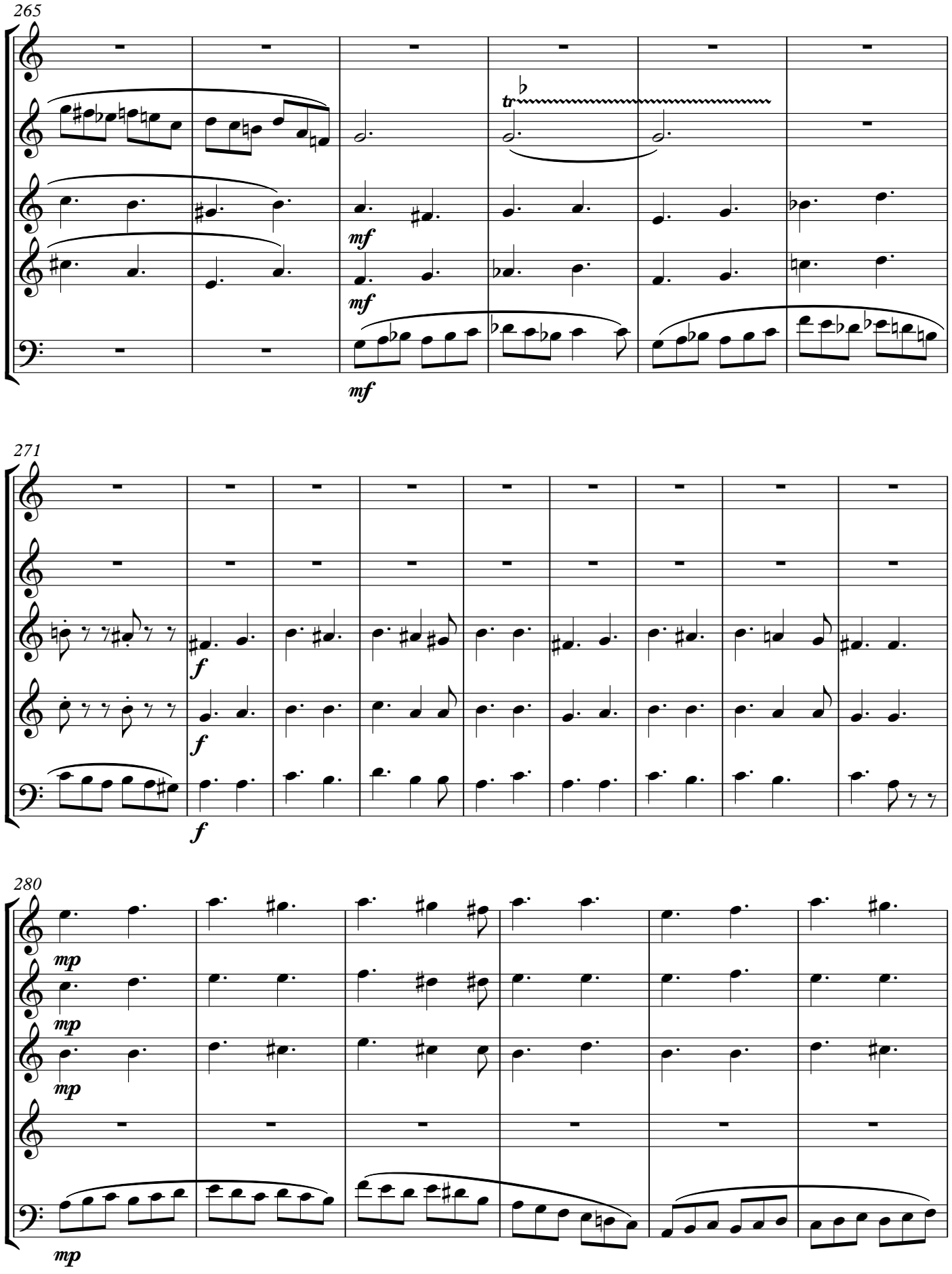


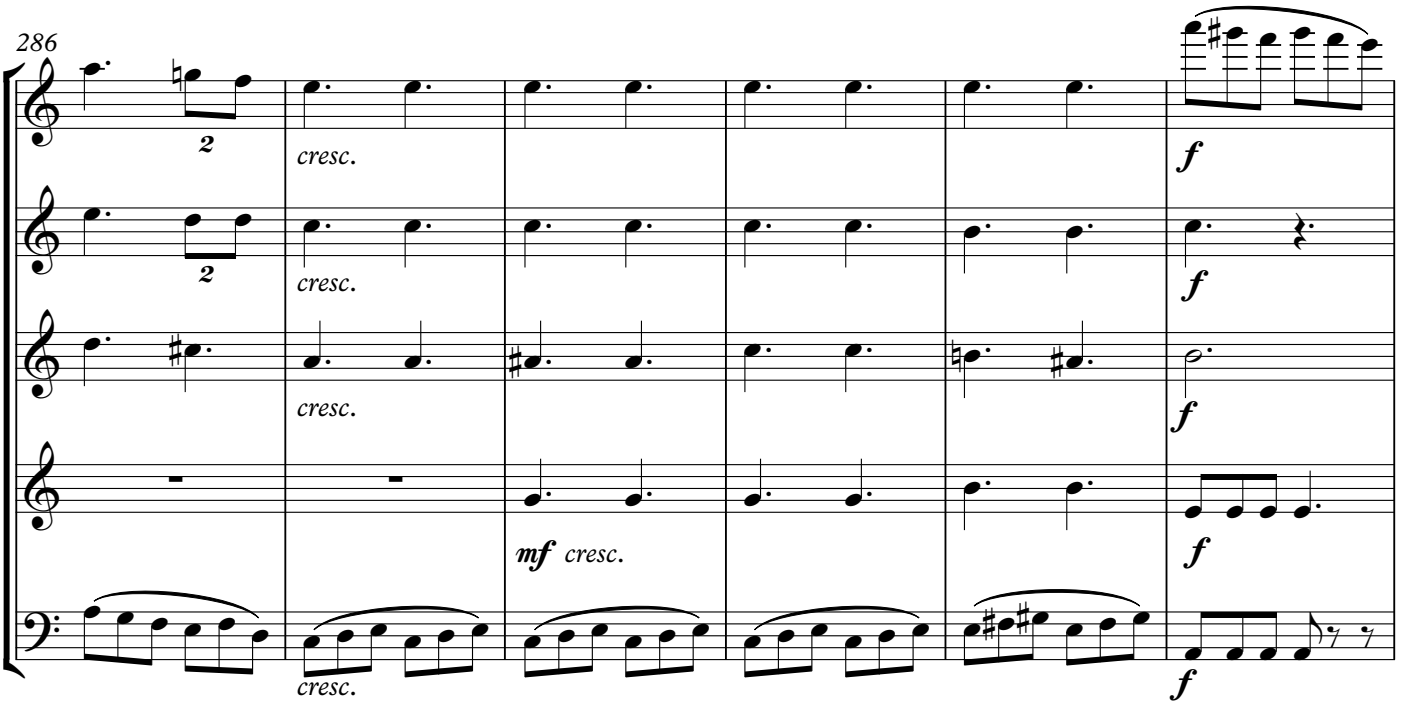
222

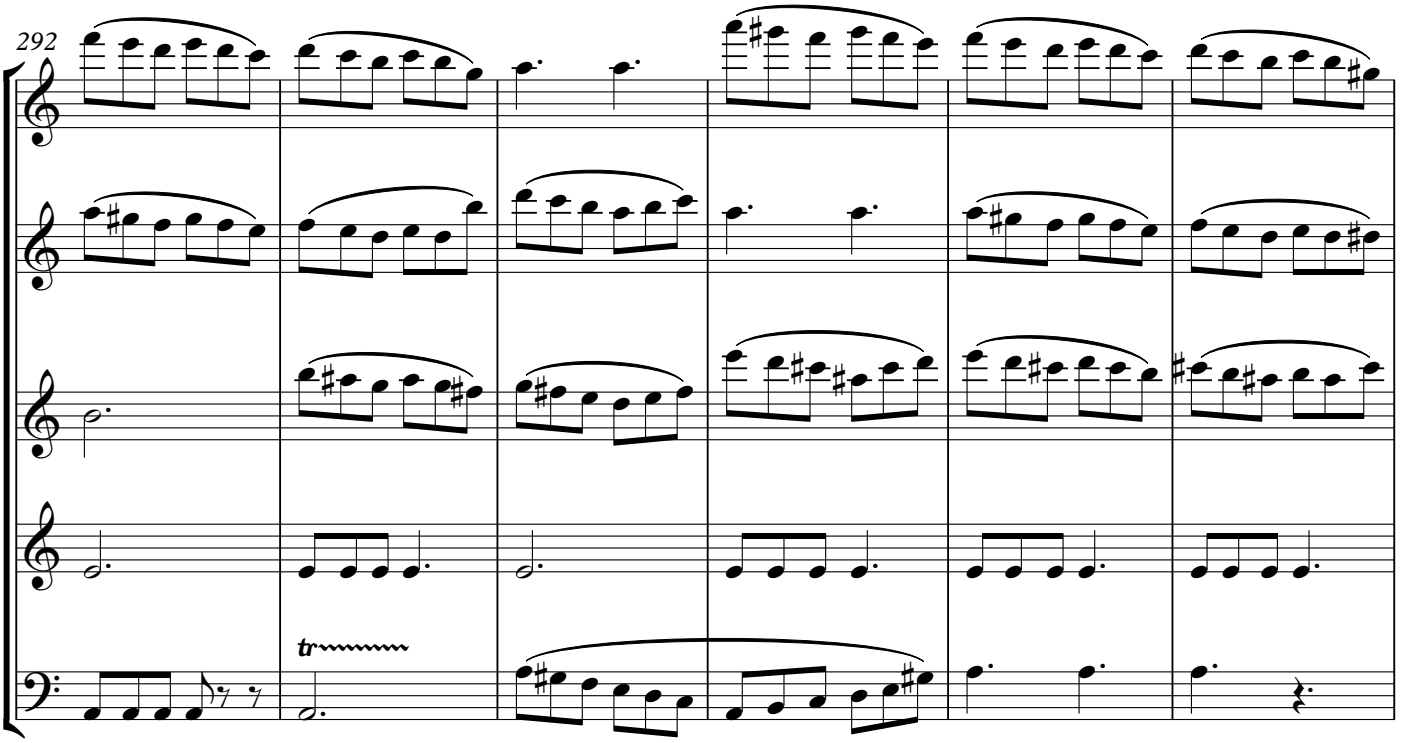


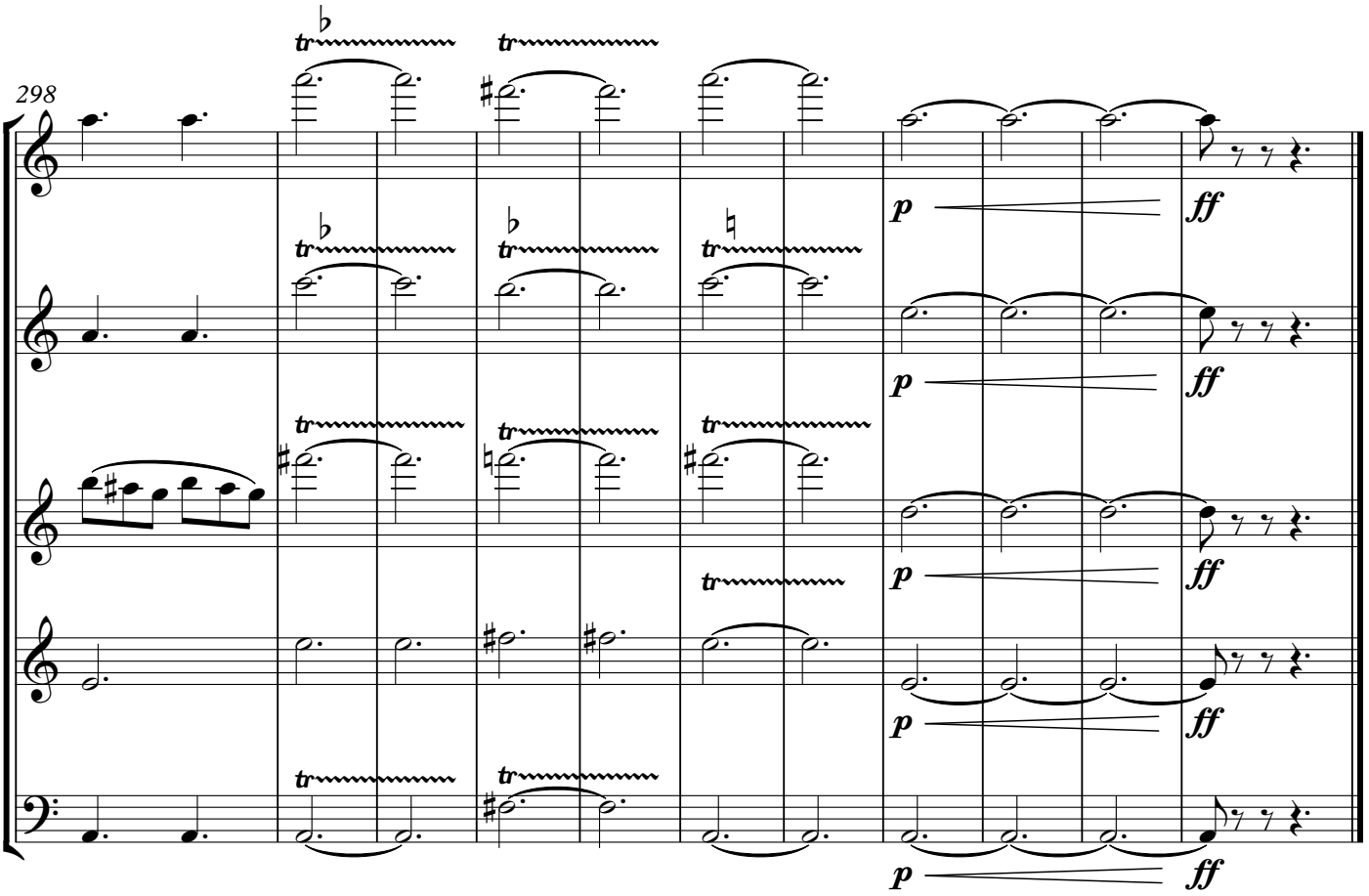

228
mp
f
f
f
f
234
mf
p
p
p
mf
mf
mf
241
mf


247
f
253
f
f
f
f
259
p
p
p


265
tr
mf
mf
mf
271
f
f
f
280
mp
mp
mp
mp


286
2
2
cresc.
cresc.
cresc.
mf cresc.
cresc.
f
f
f
f
f

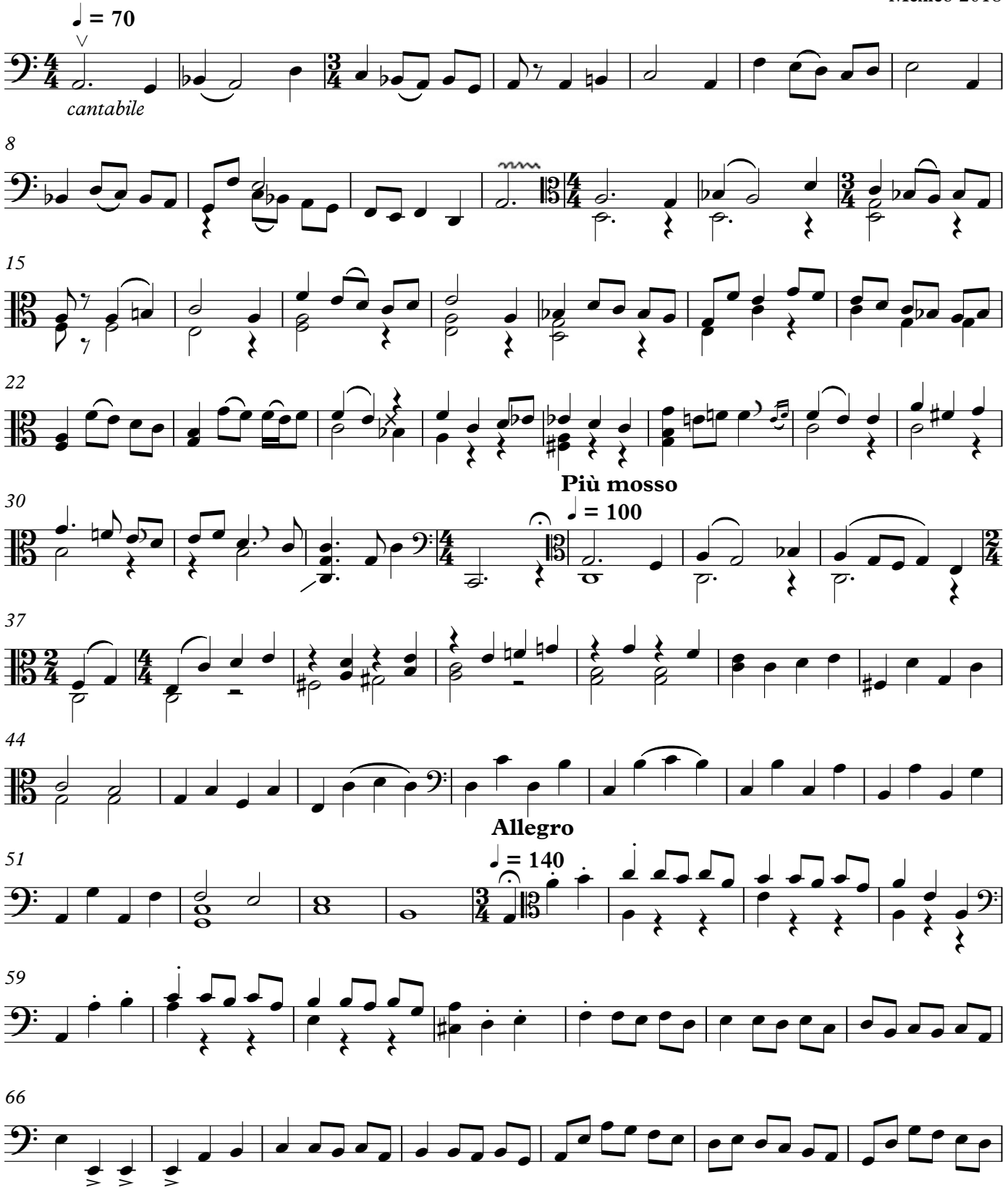

292
tr

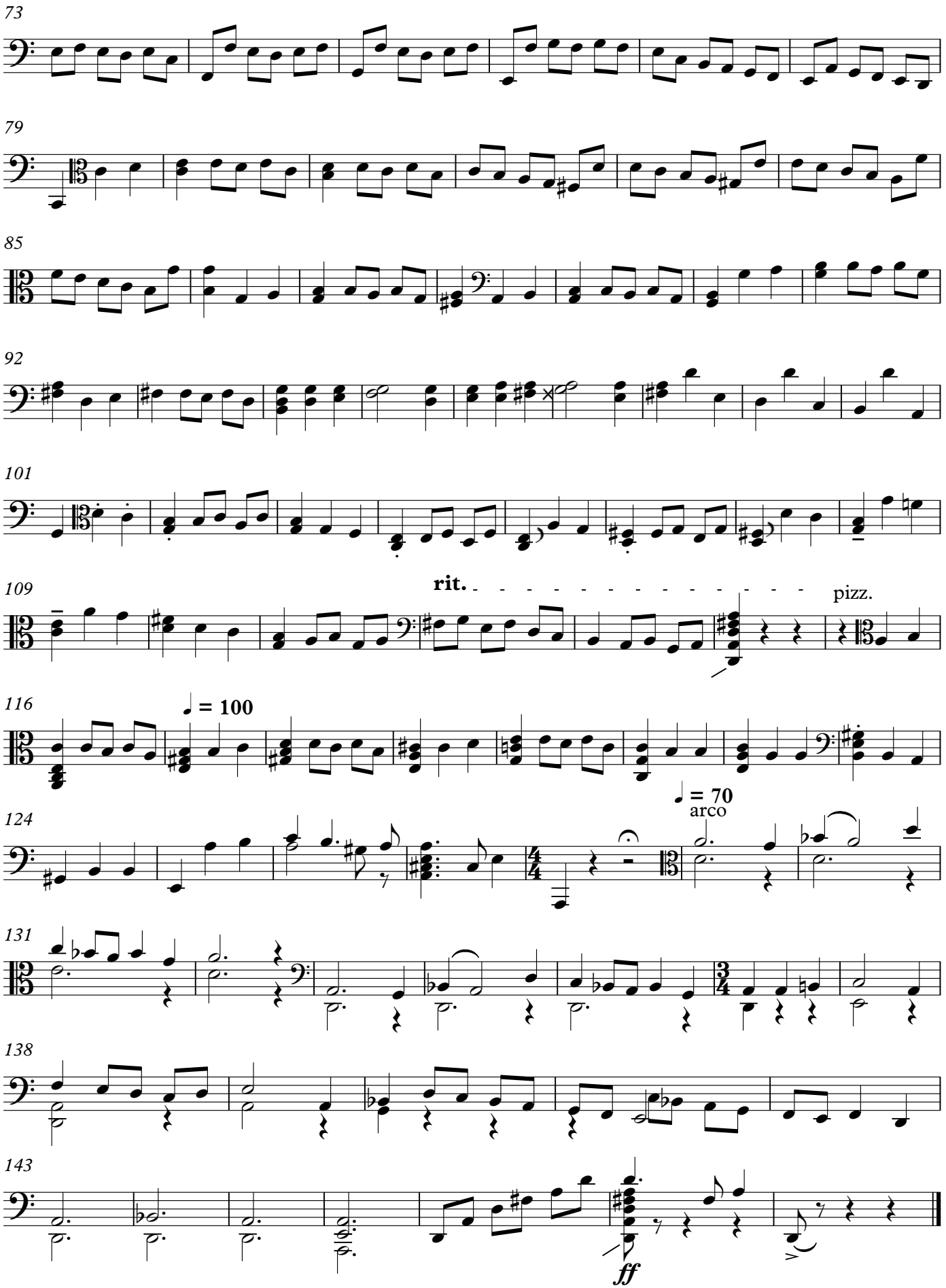

298
tr
p
ff

Viola da Gamba bajo

Canto

Emmanuel Arizabalo
México 2018




73
79
85
92
101
109
rit.
pizz.
116
♩ = 100
124
♩ = 70
arco
131
138
143
ff

Emmanuel Arizabalo

Concierto para piano

y orquesta de cámara

Partitura en notas reales

Instrumentación

1 Flauta
1 Oboe
1 Clarinete en Si♭
1 Fagot

1 Corno en Fa

Timbales
Glockenspiel

Piano

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

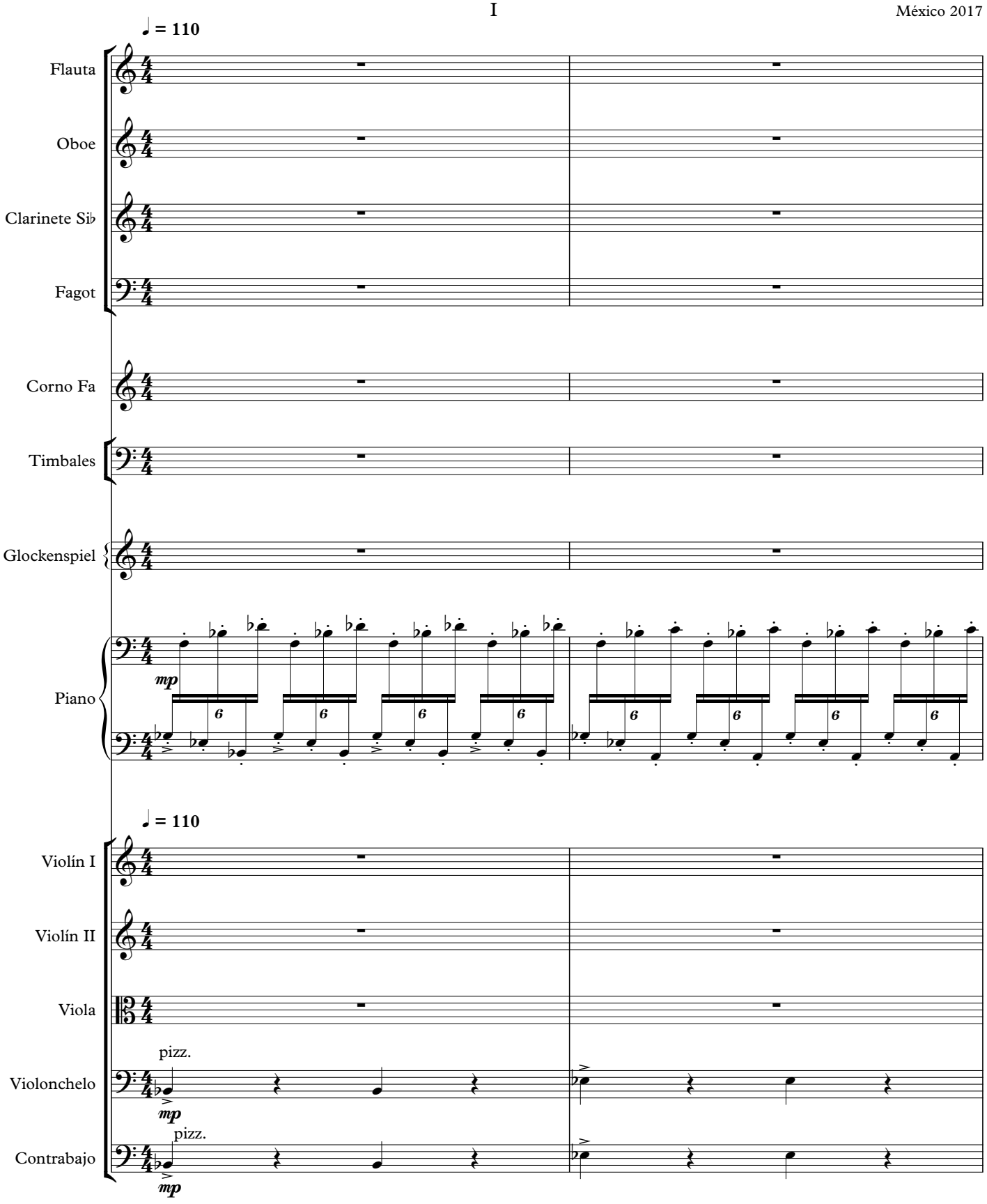
Duración aproximada: 14'50"

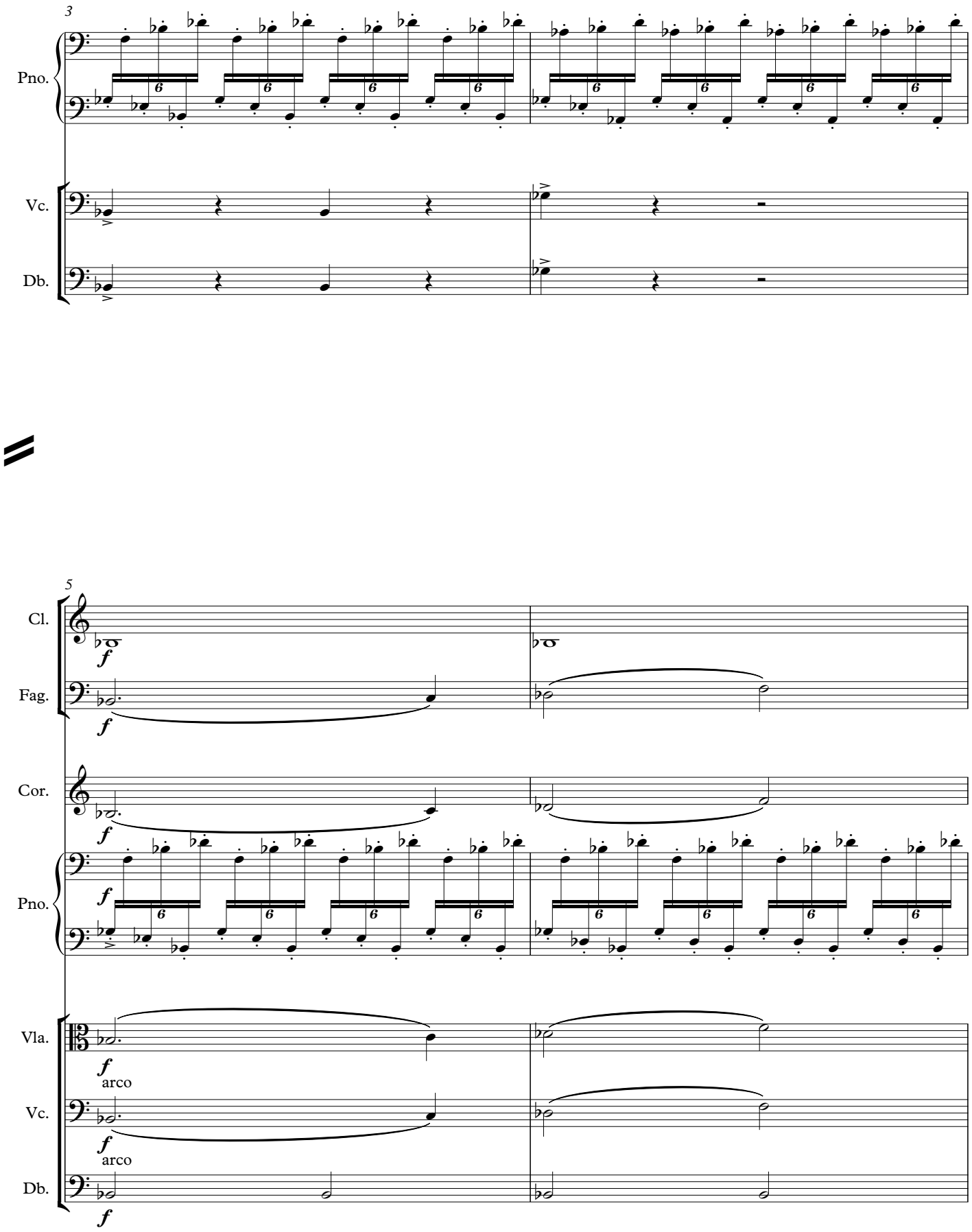
Ciudad de México 2017

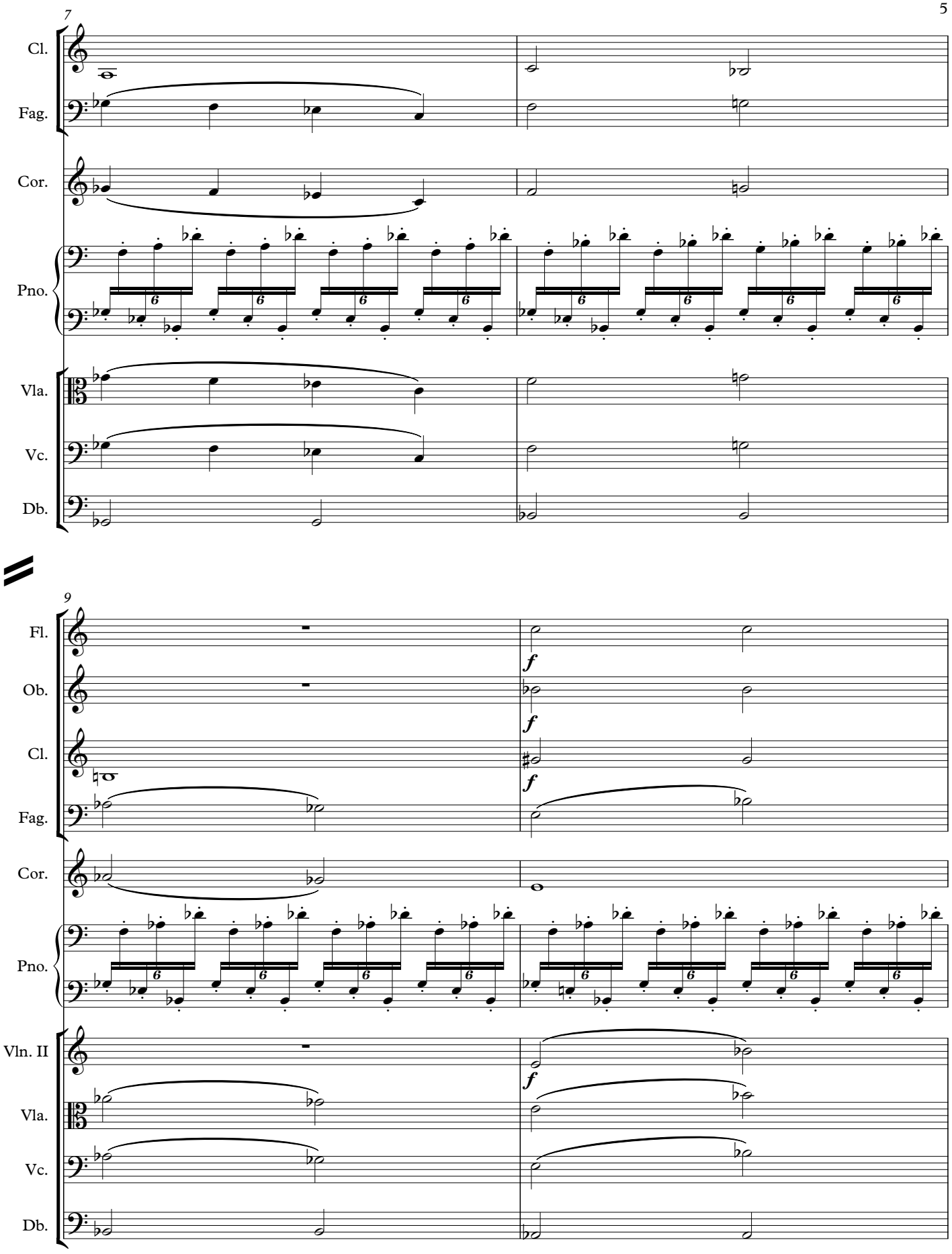
Concierto para piano

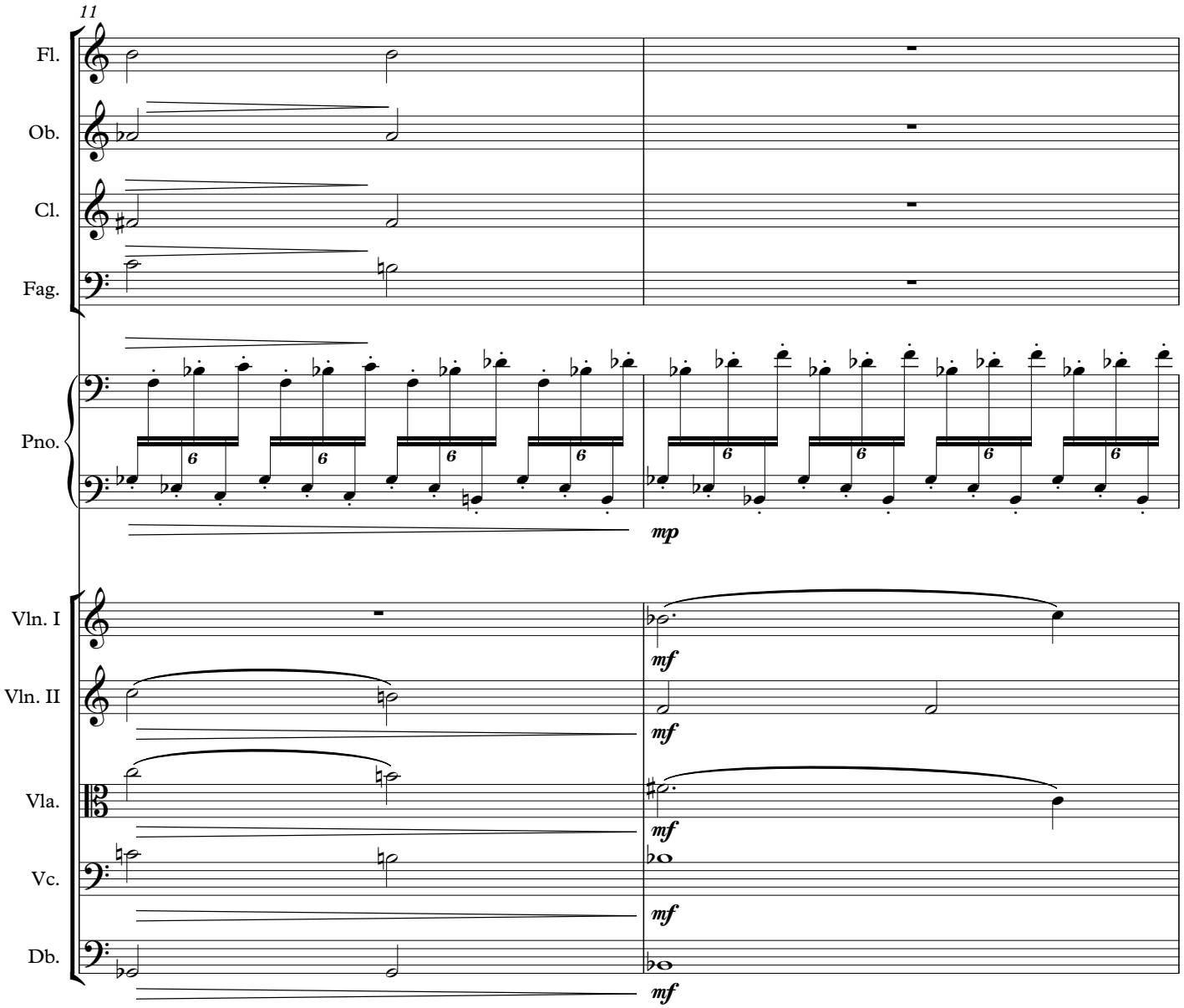
Emmanuel Arizabalo
México 2017

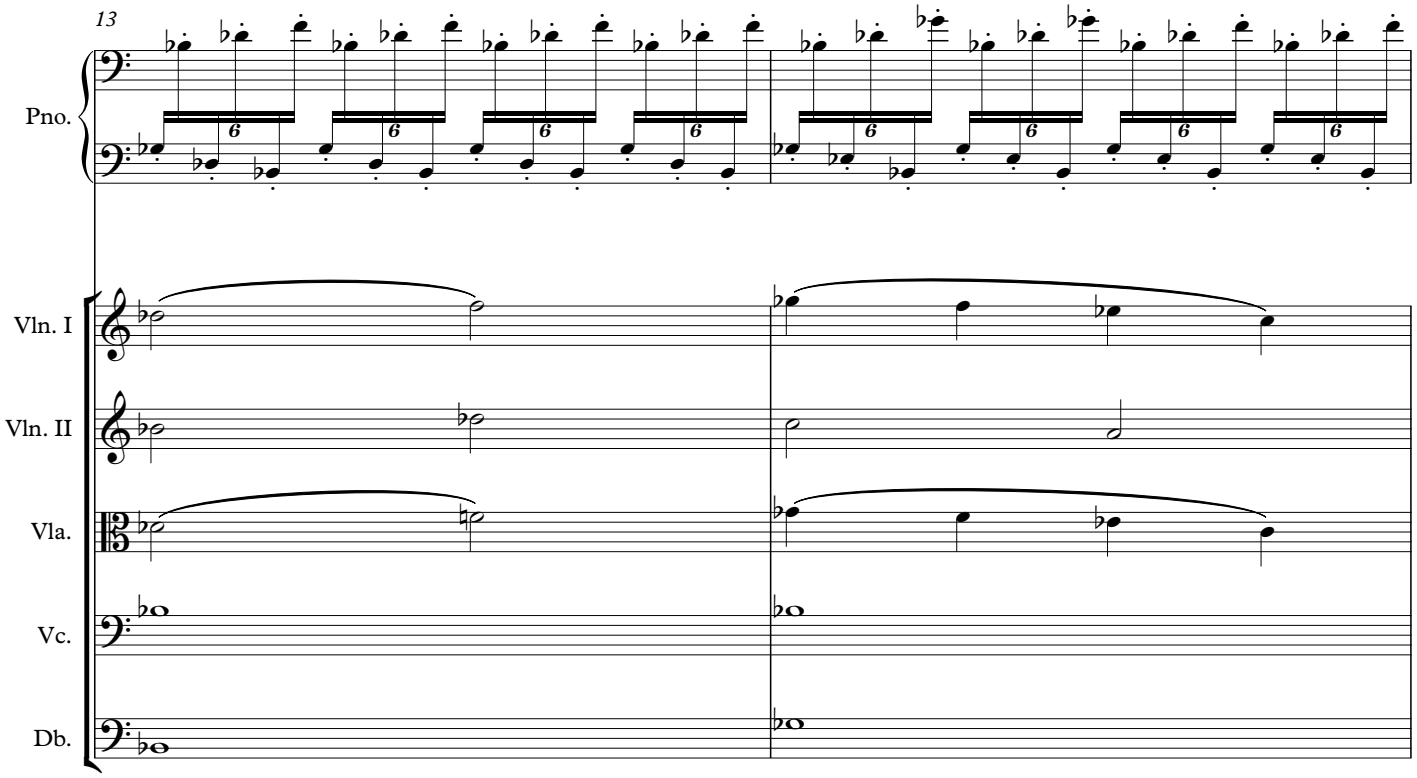
I

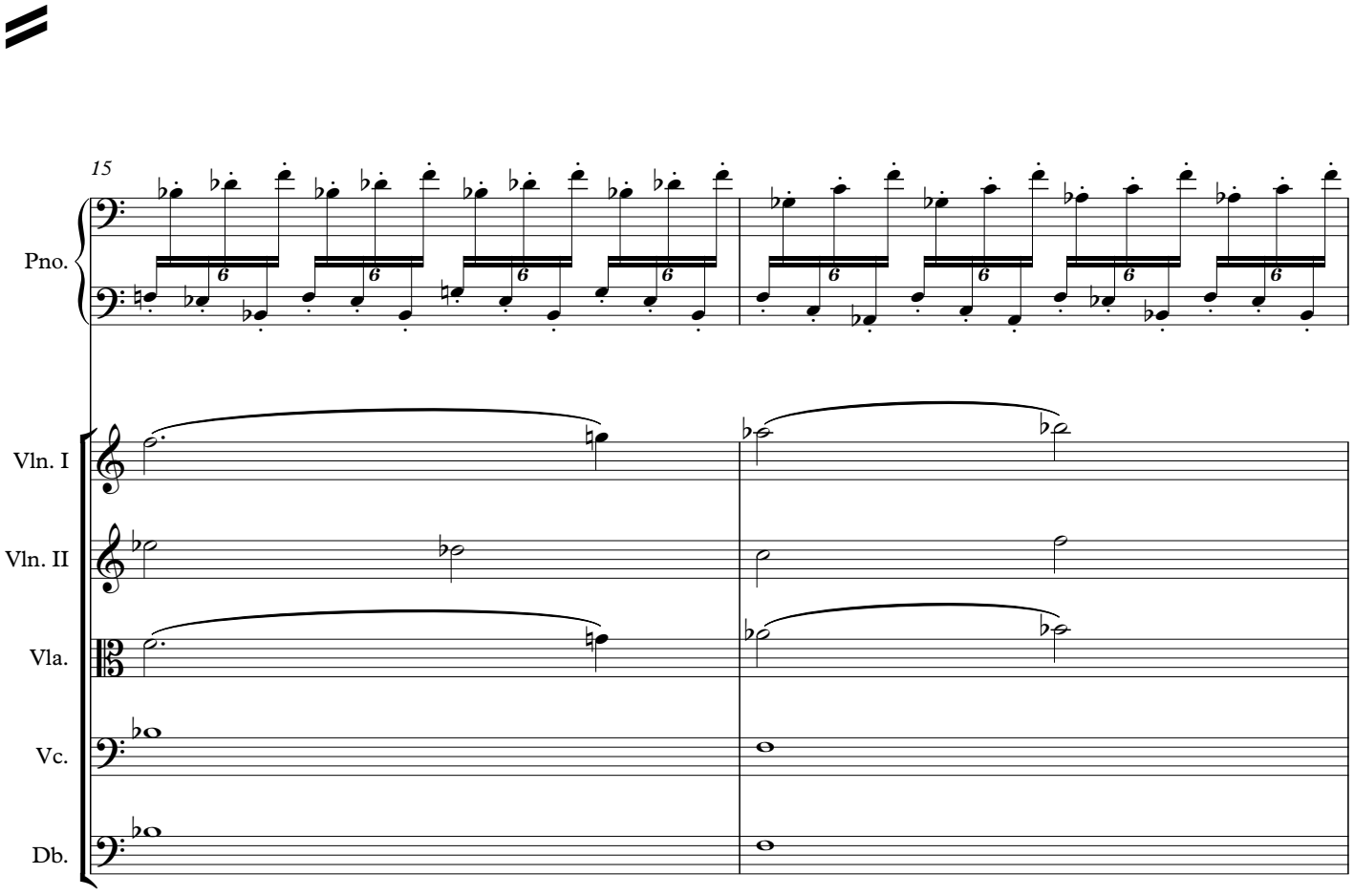


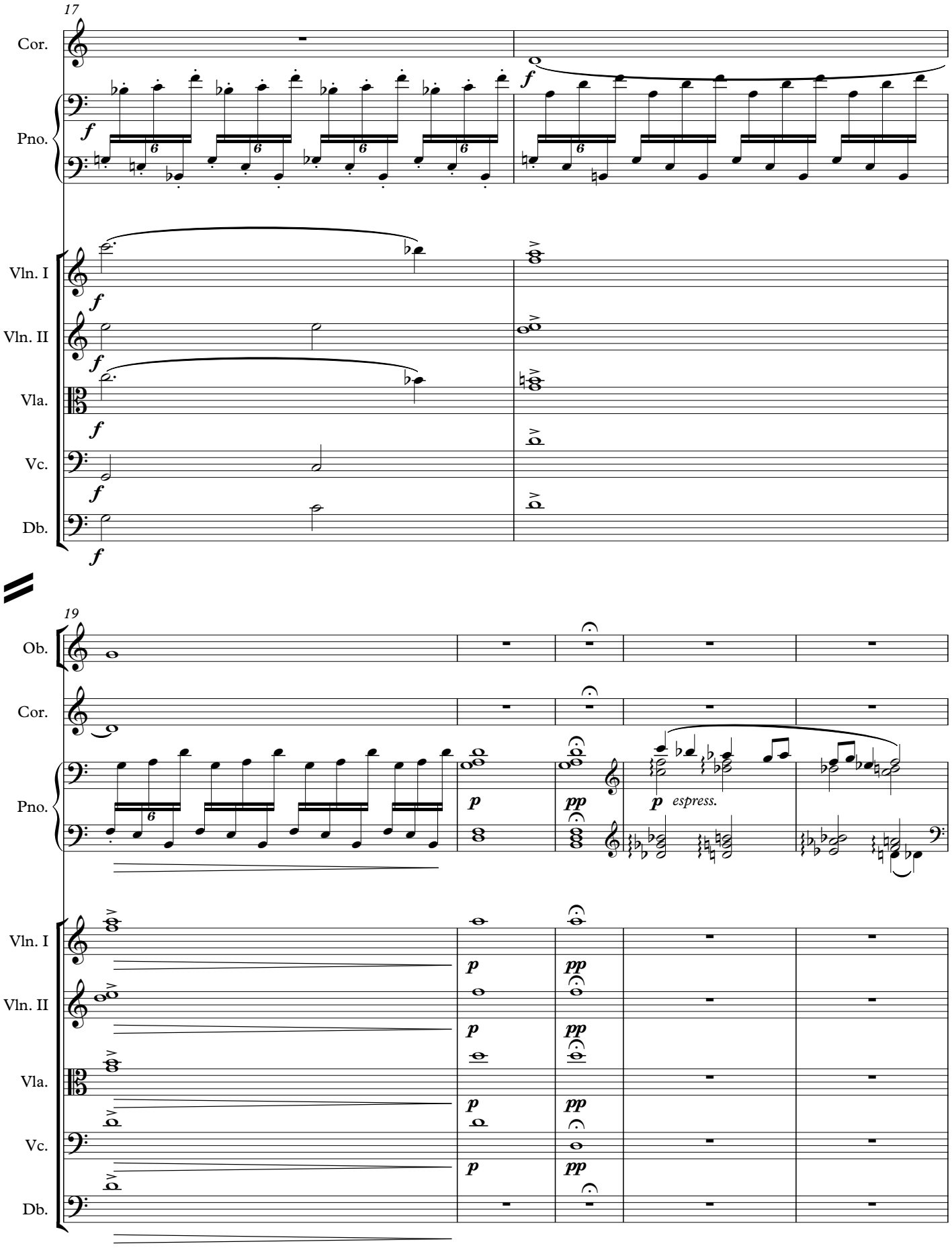

3
Pno.
Vc.
Db.
5
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vla.
Vc.
Db.
f
arco

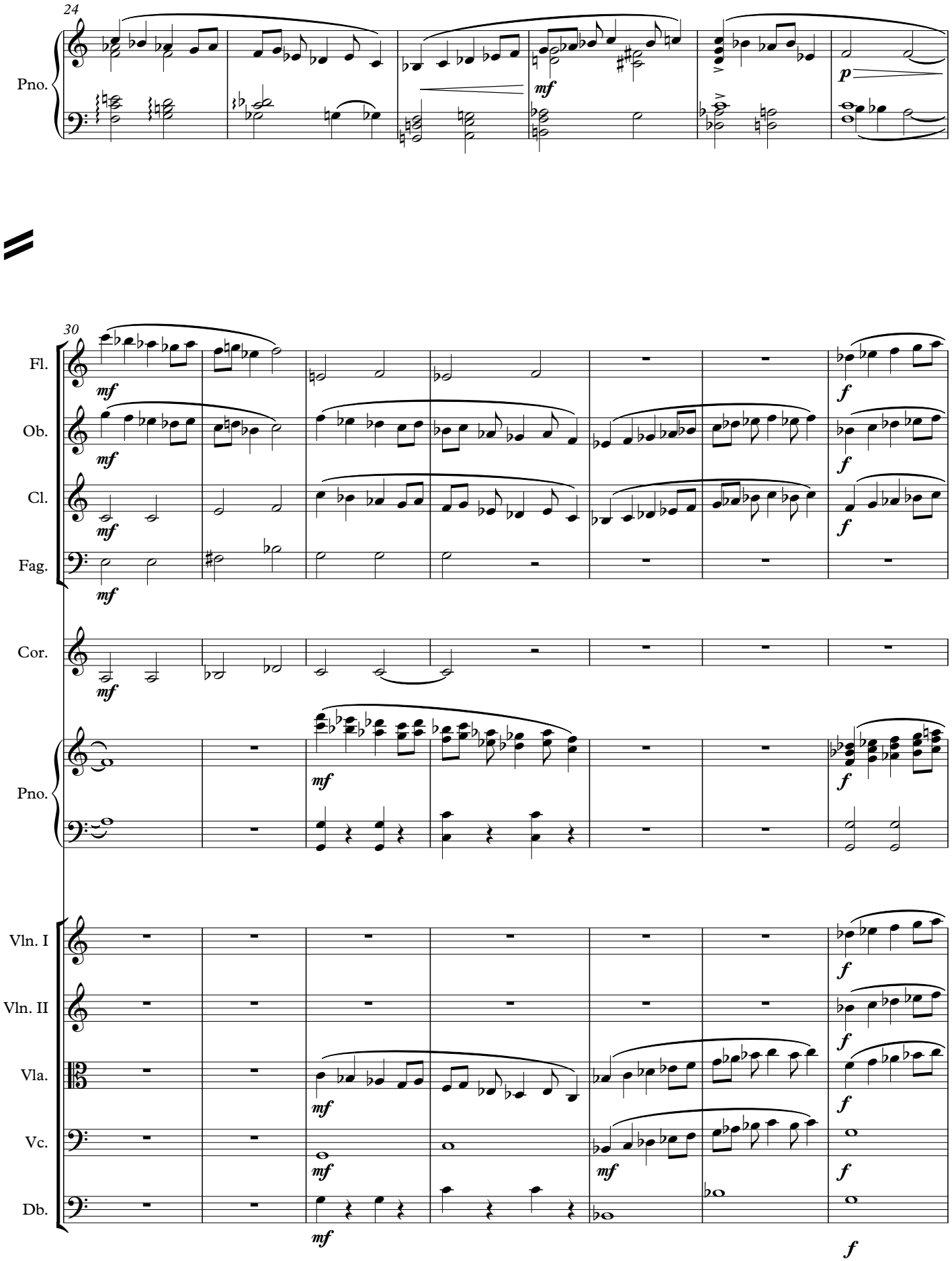

7
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vla.
Vc.
Db.
9
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
f
f
f

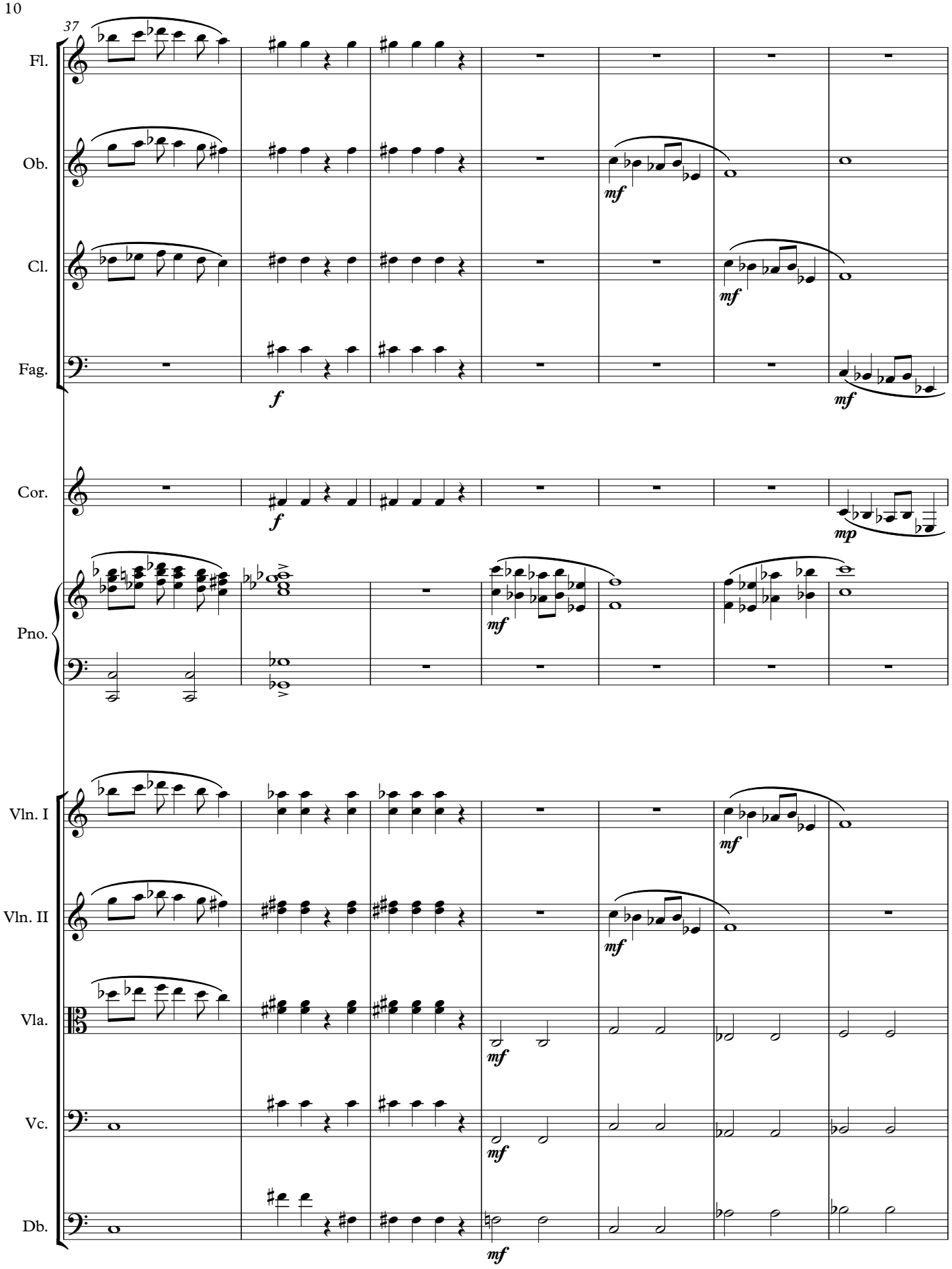

11
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Pno.
mp
Vln. I
mf
Vln. II
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
Db.
mf

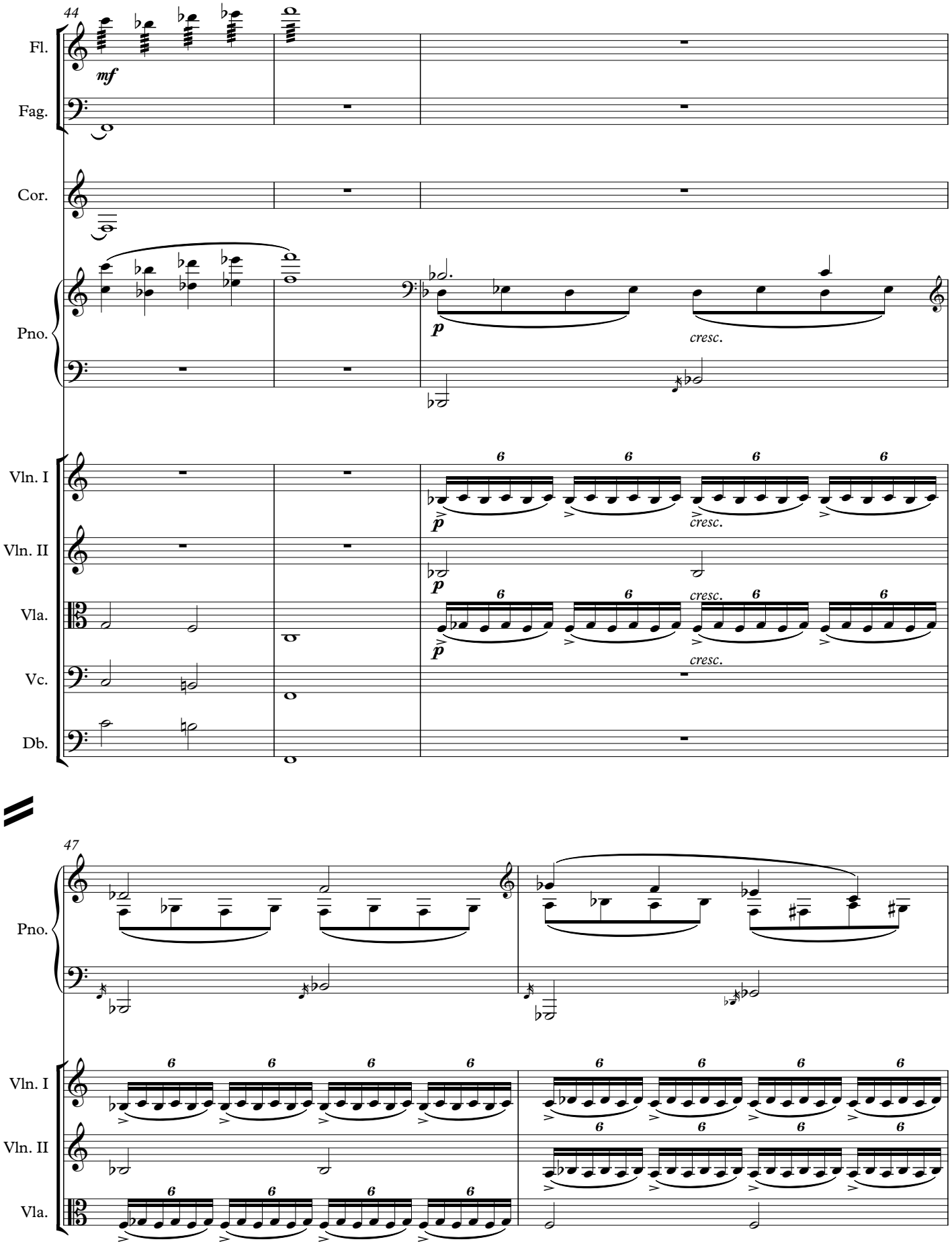

13
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.


15
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

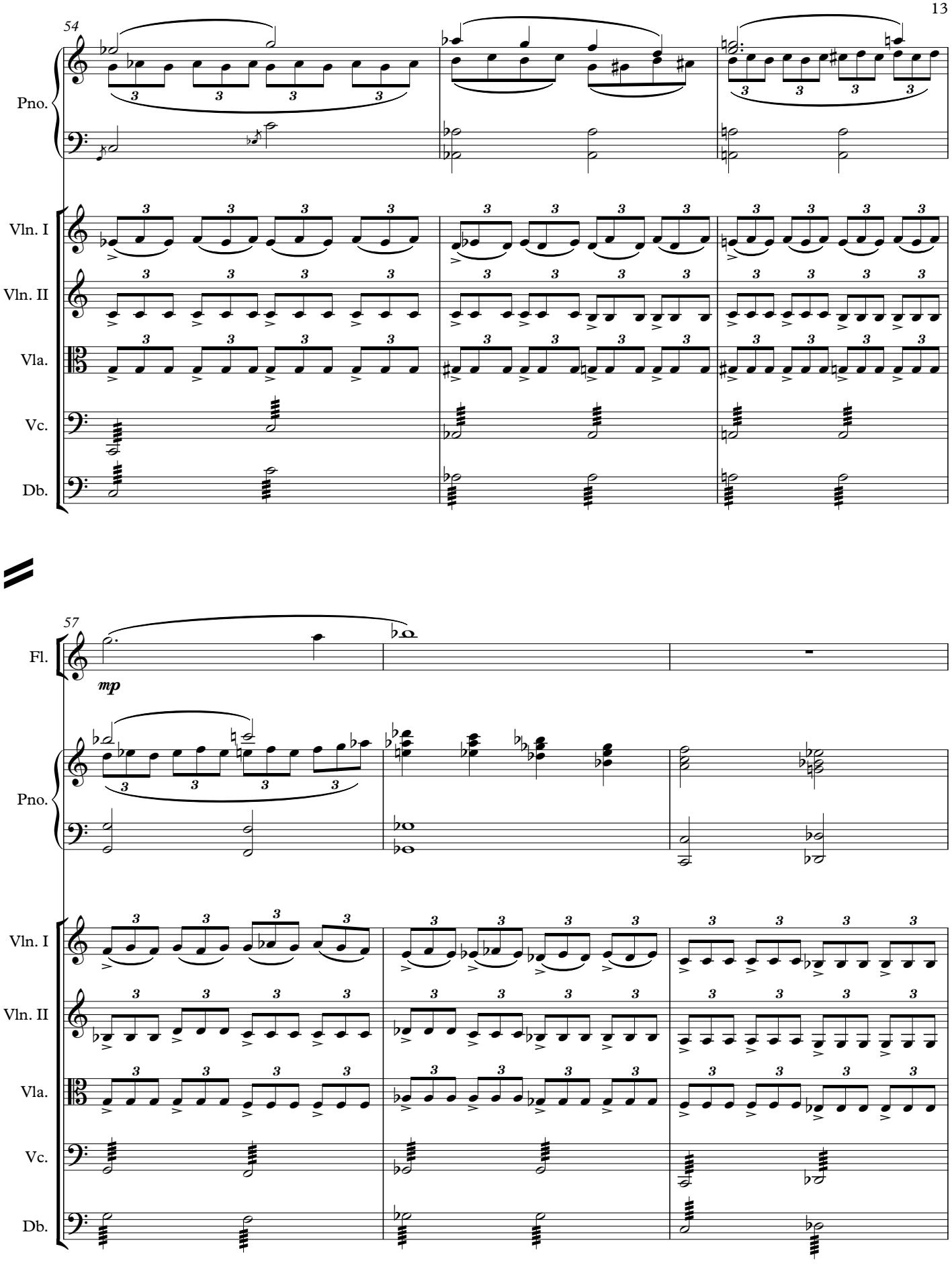

17
Cor.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
19
Ob.
Cor.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
espress.

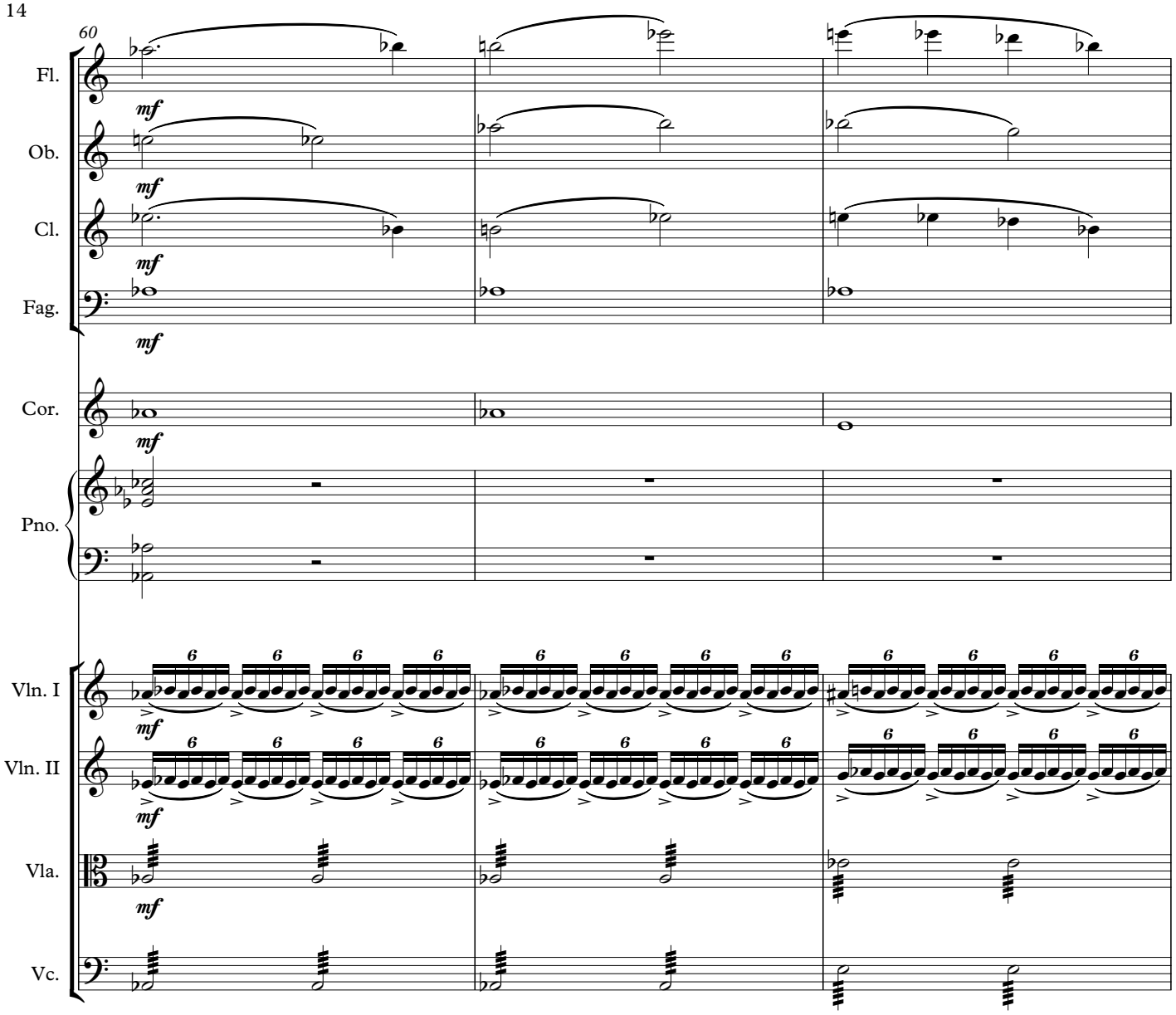

24
Pno.
mf
p
30
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

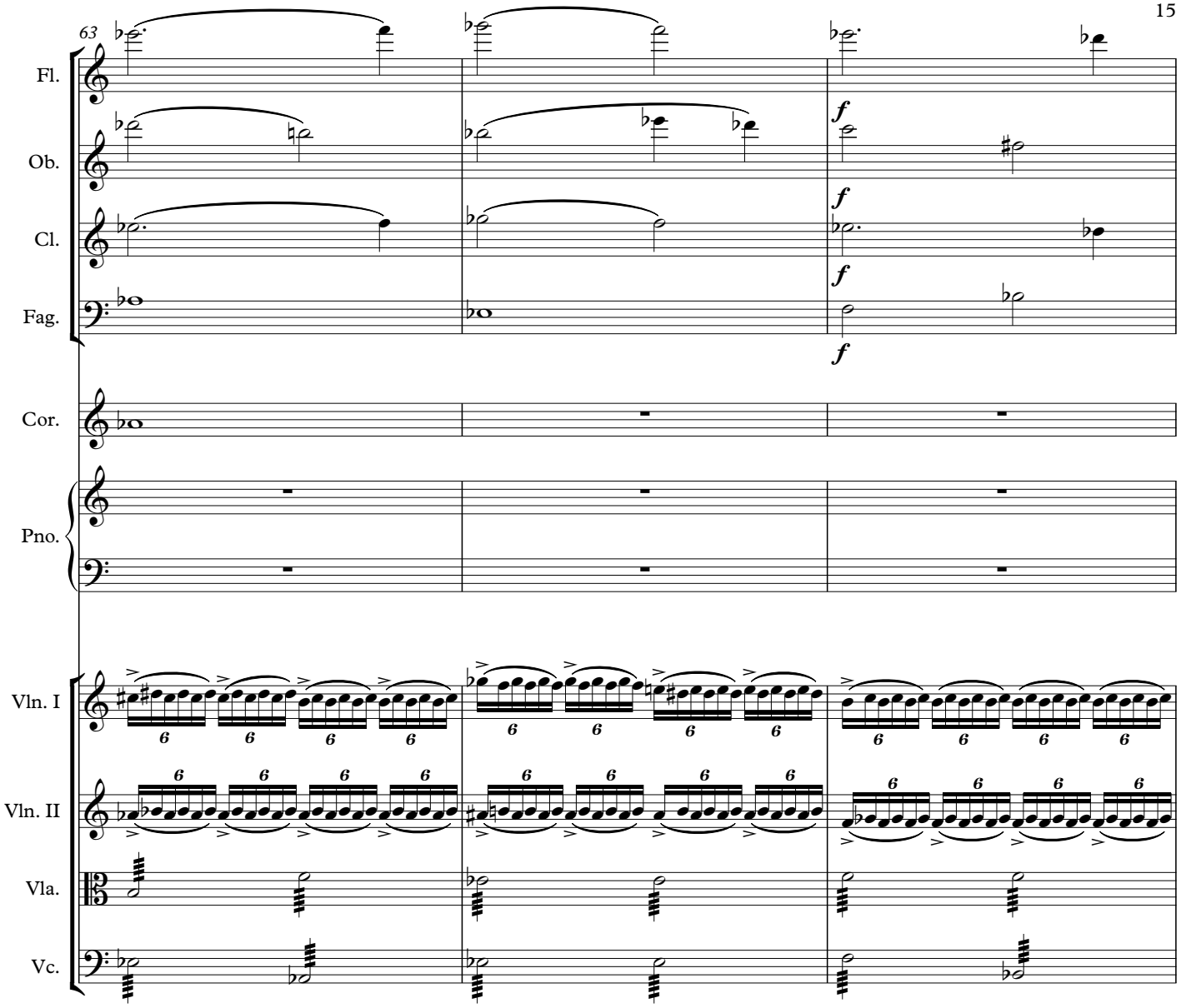

37
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
mp

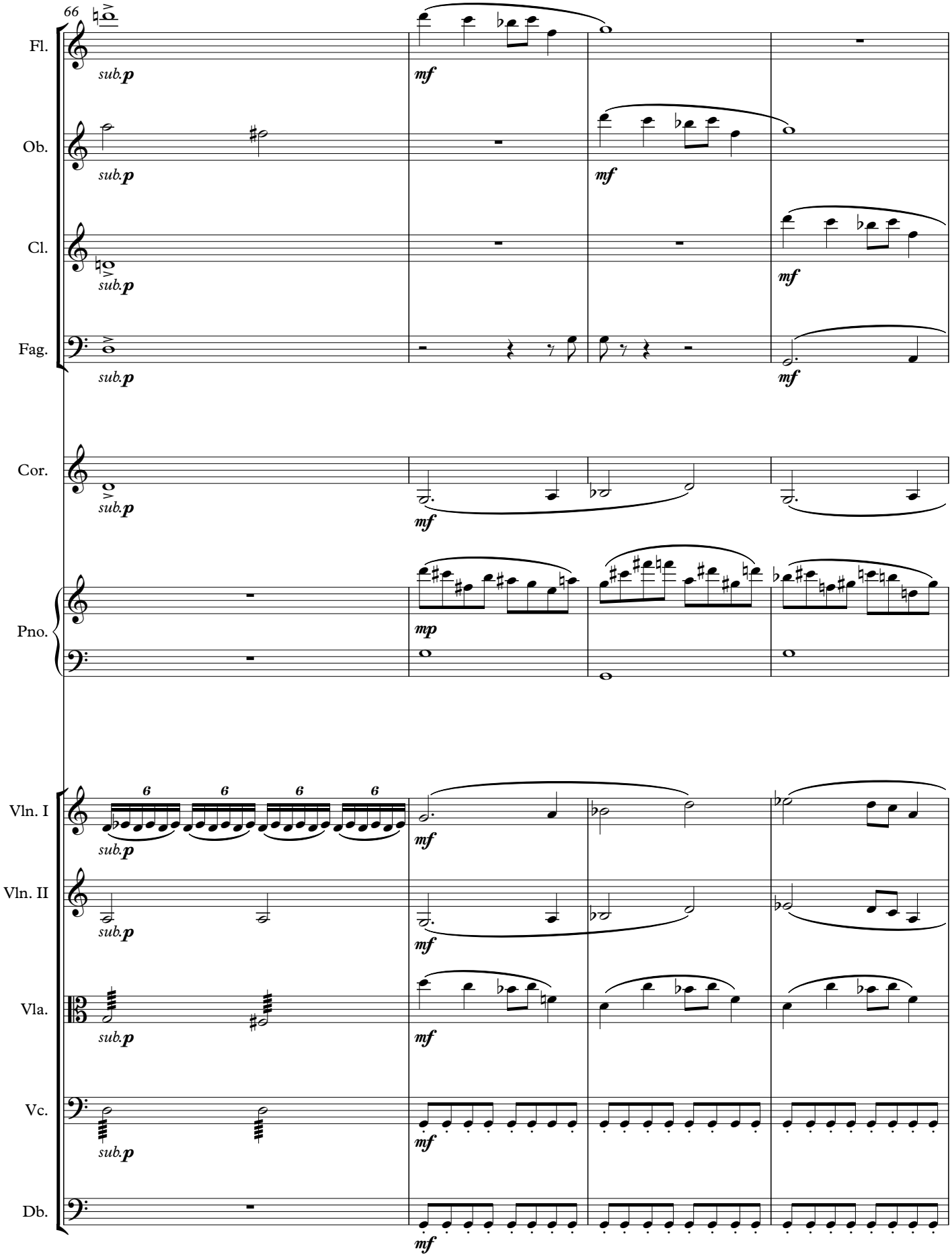

44
Fl.
mf
Fag.
Cor.
Pno.
p
cresc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
6
47
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.

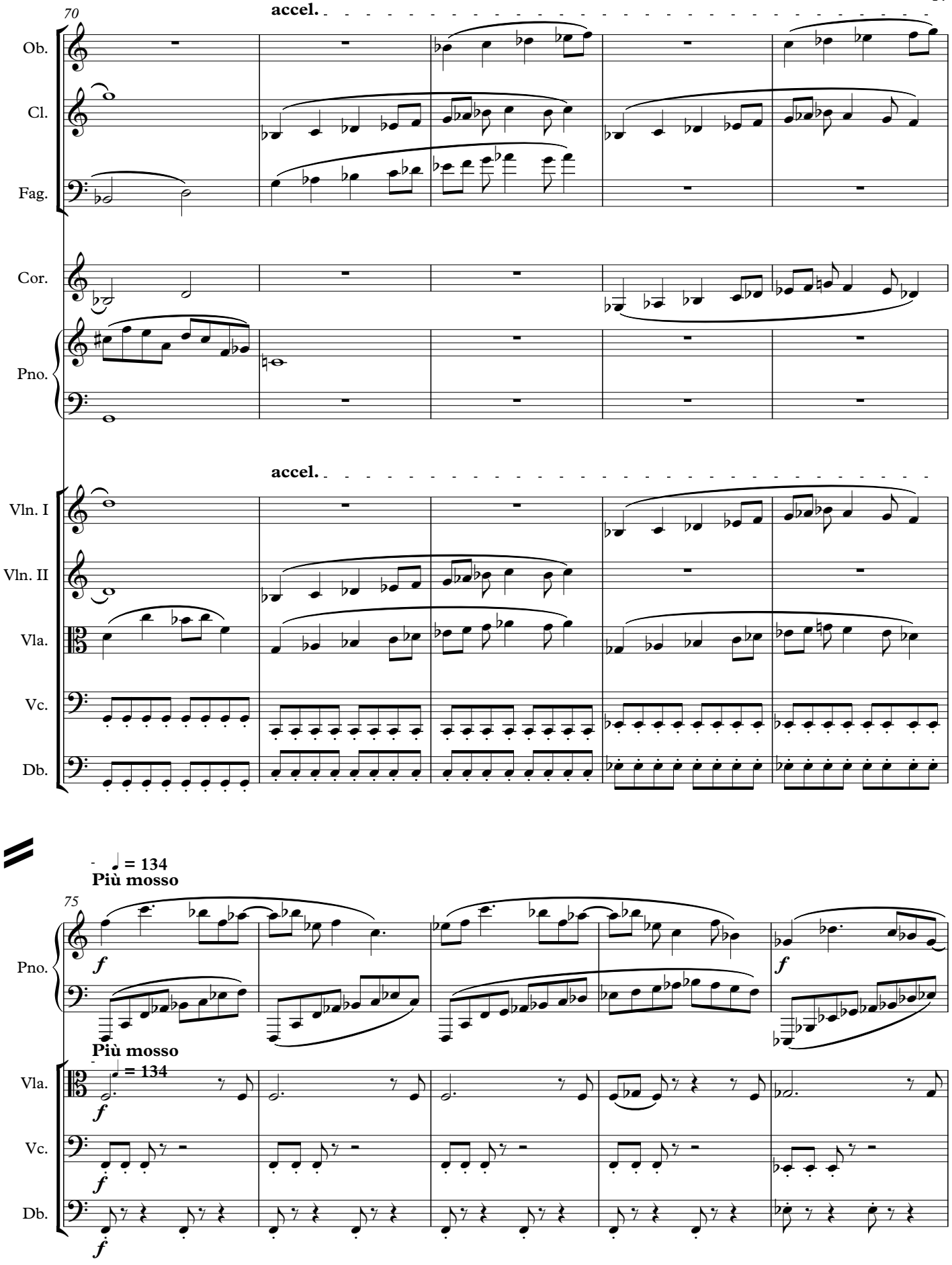
49
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
51
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
arco
mf
f

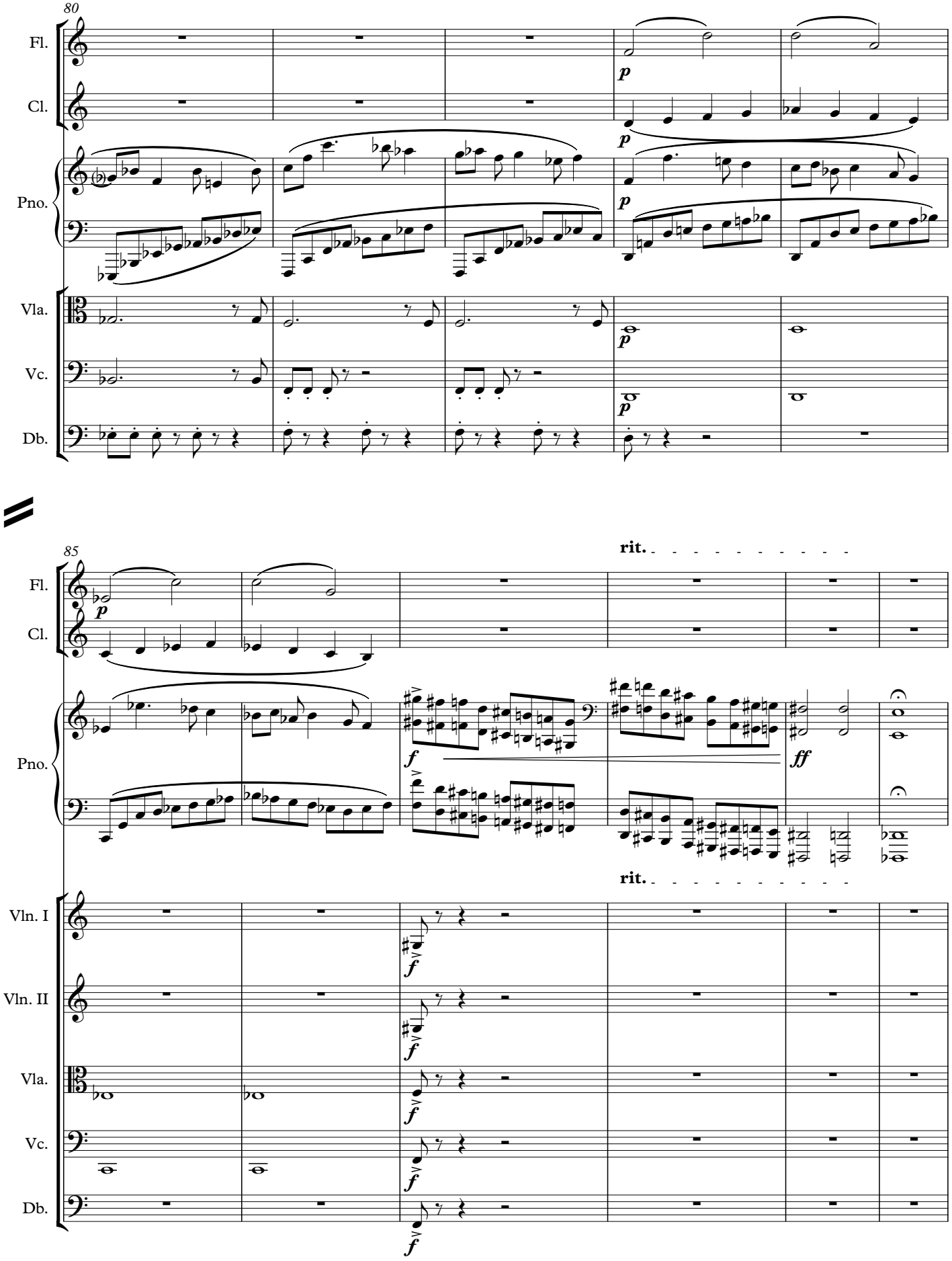

54
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
57
Fl.
mp
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

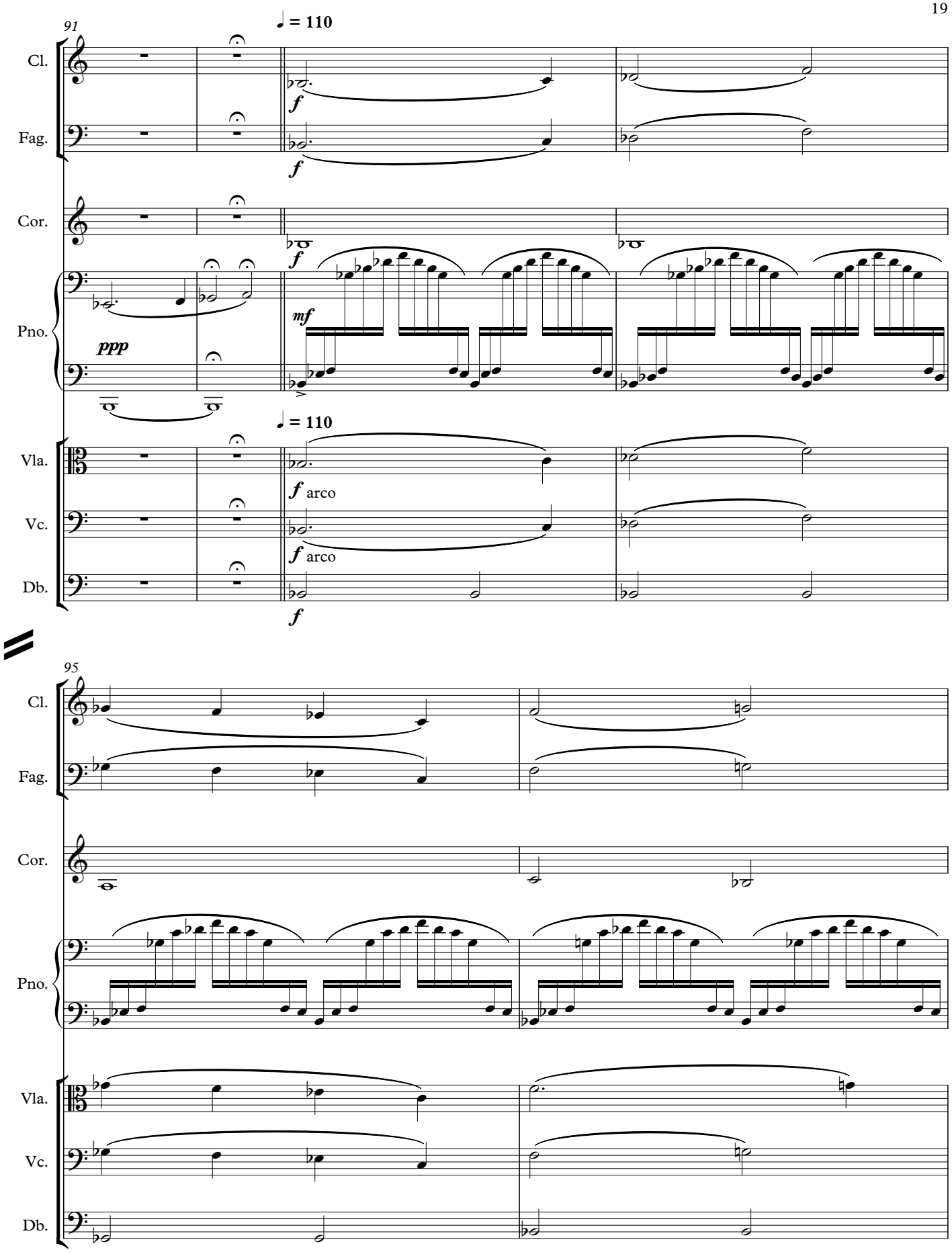

60
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf

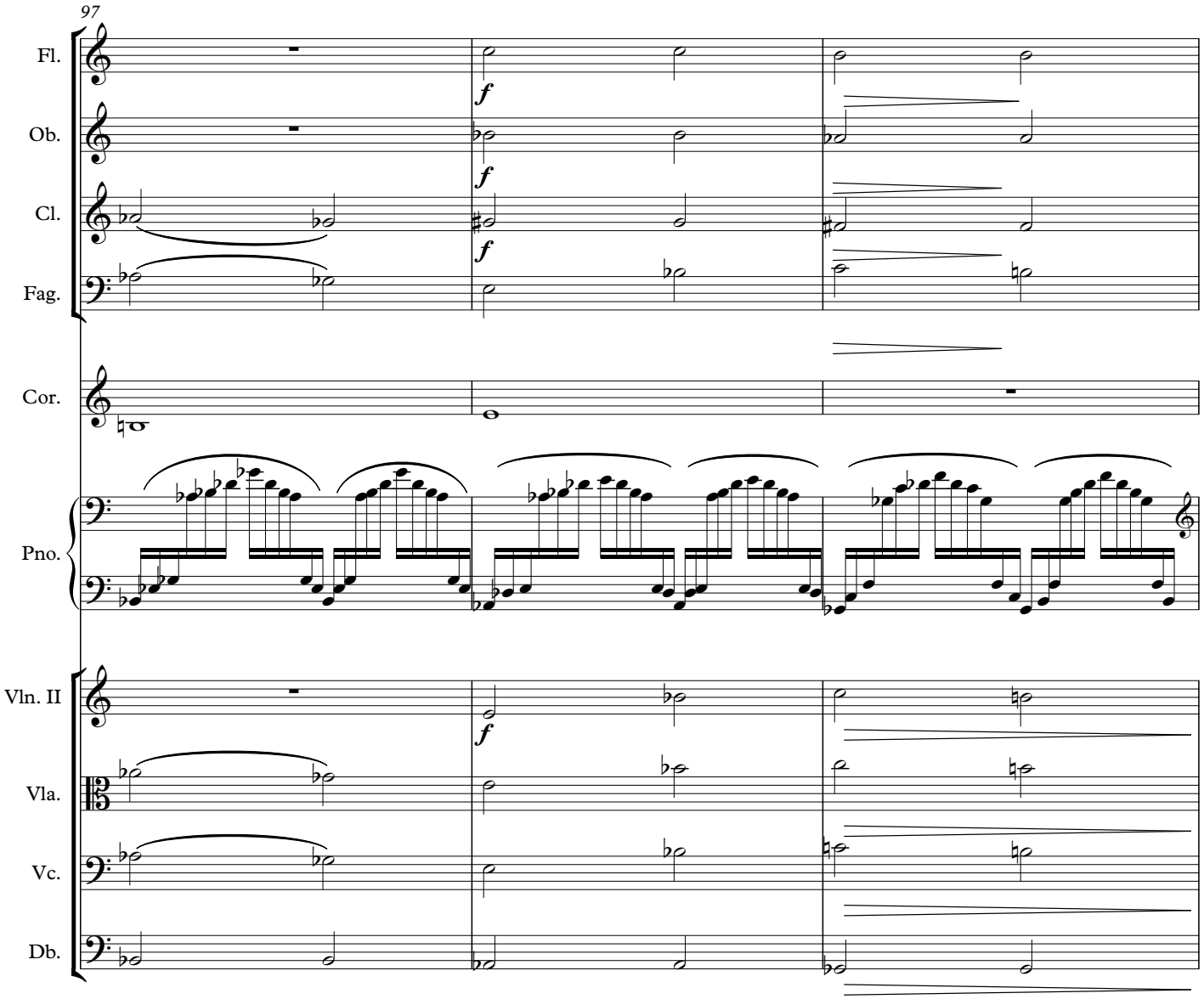

63
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
6

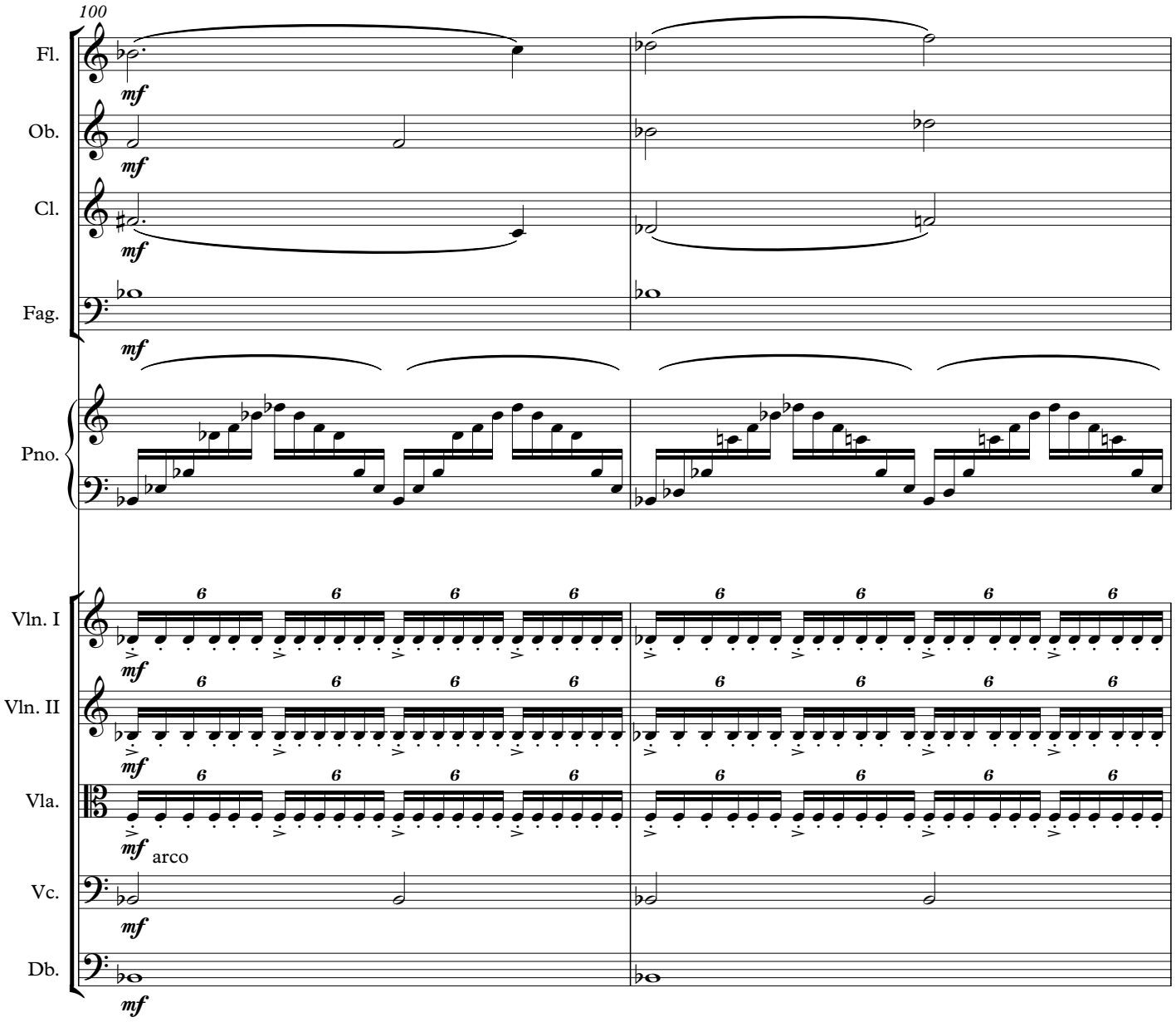

66
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
sub.p
mf
mp
6

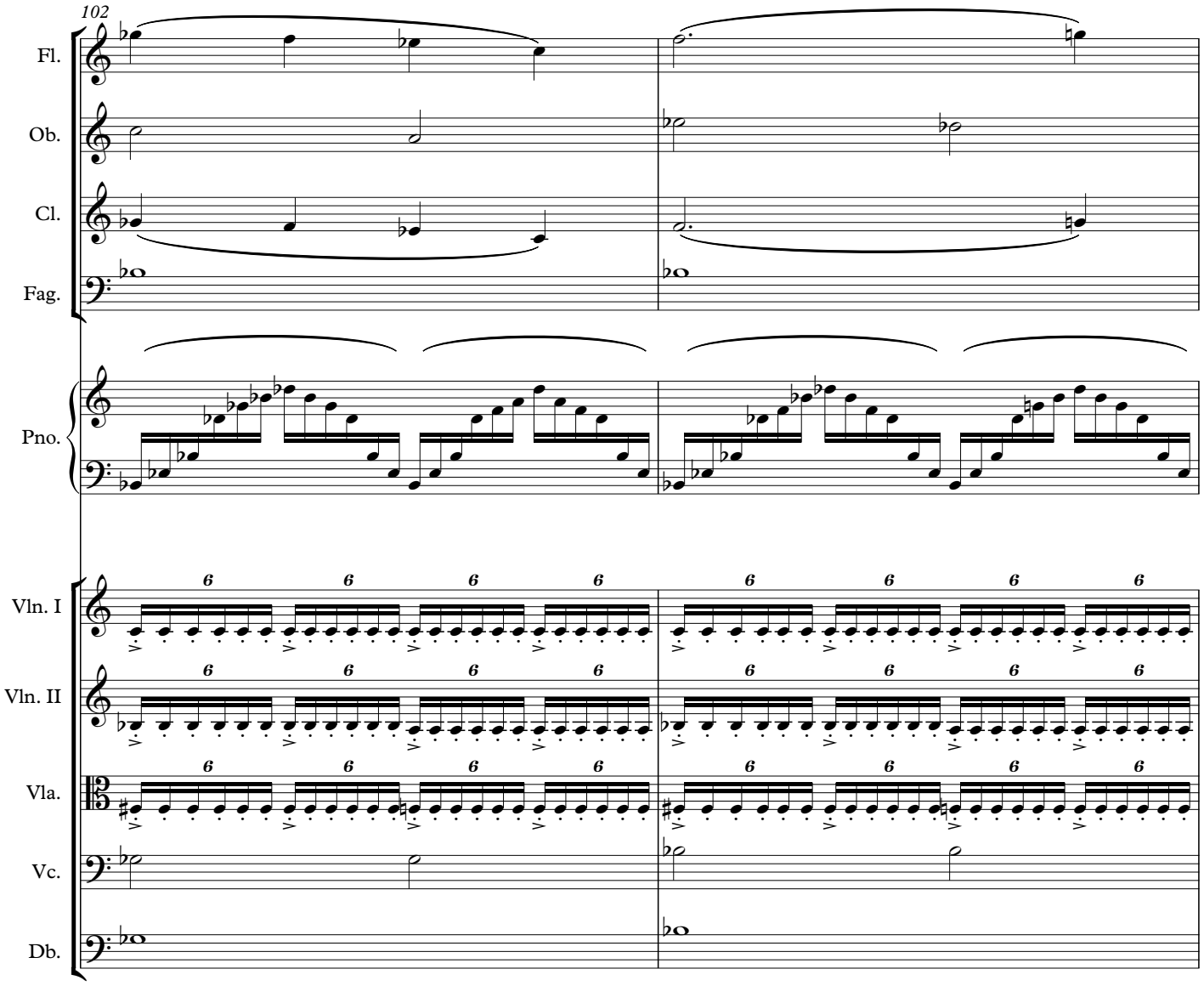

70
accel.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
accel.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
♩ = 134
Più mosso
75
Pno.
Più mosso
♩ = 134
Vla.
Vc.
Db.

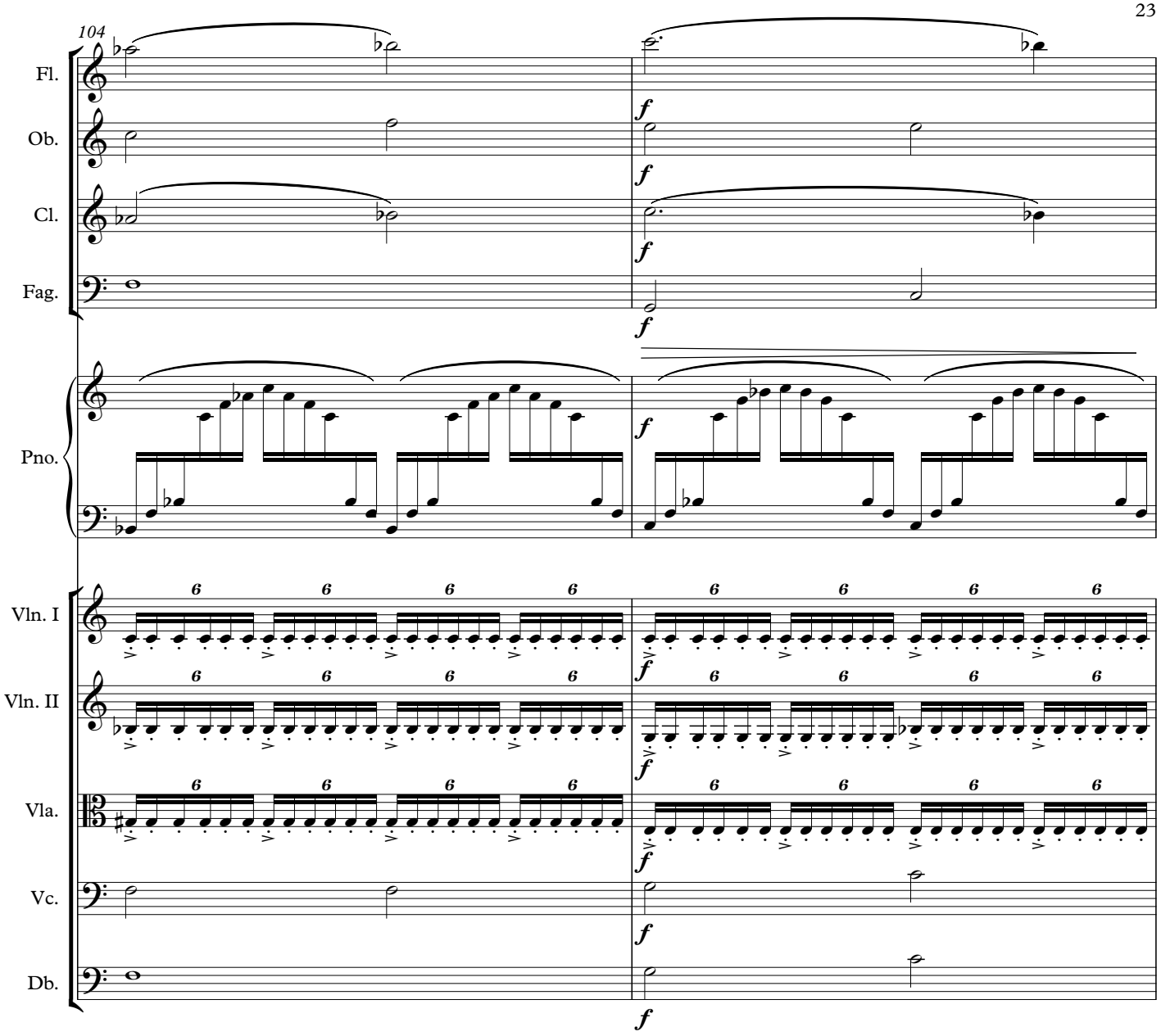

80
Fl.
Cl.
Pno.
Vla.
Vc.
Db.
p
85
rit.
f
ff
Vln. I
Vln. II

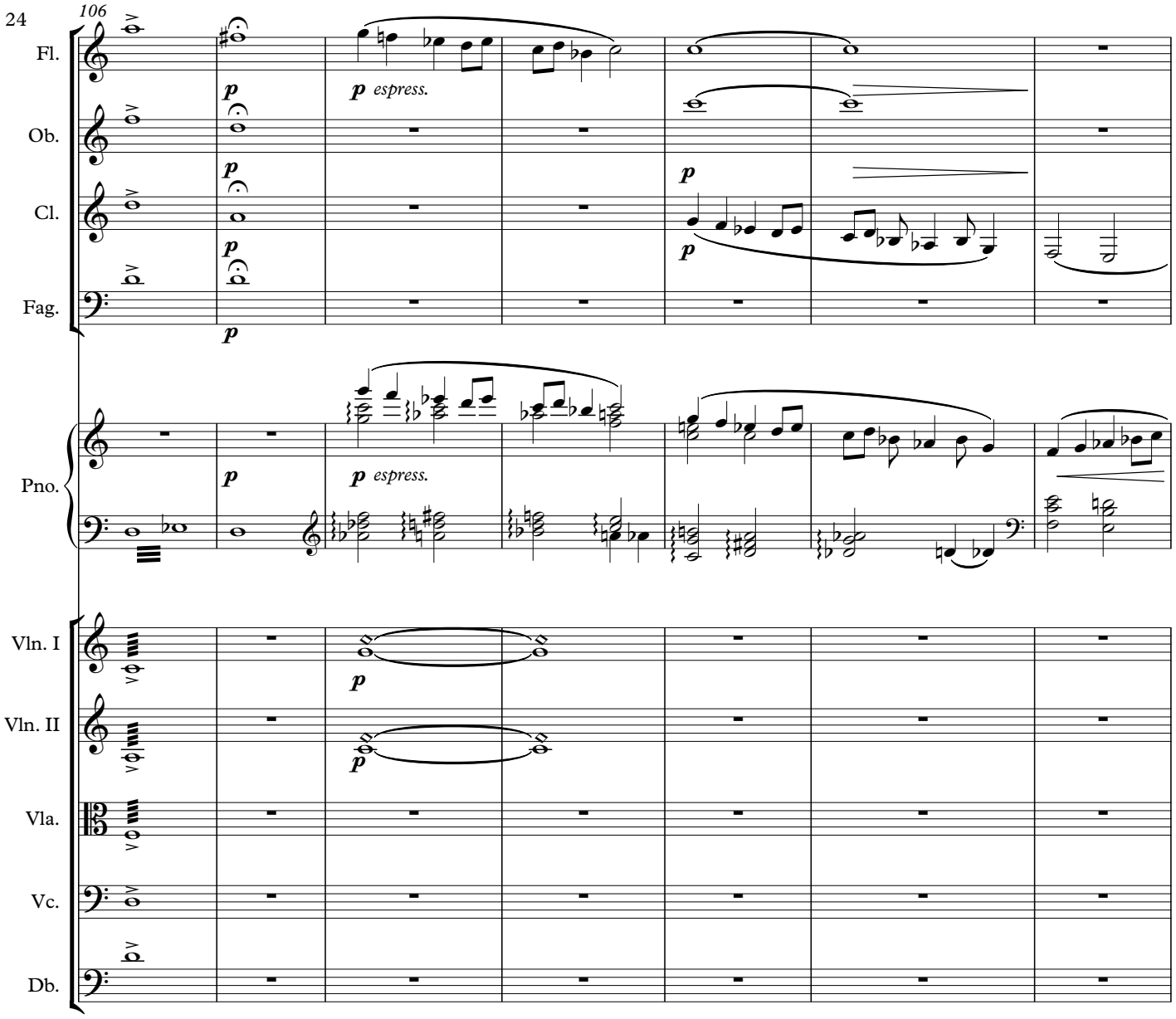

91
♩ = 110
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vla.
Vc.
Db.
f
ppp
mf
arco
95

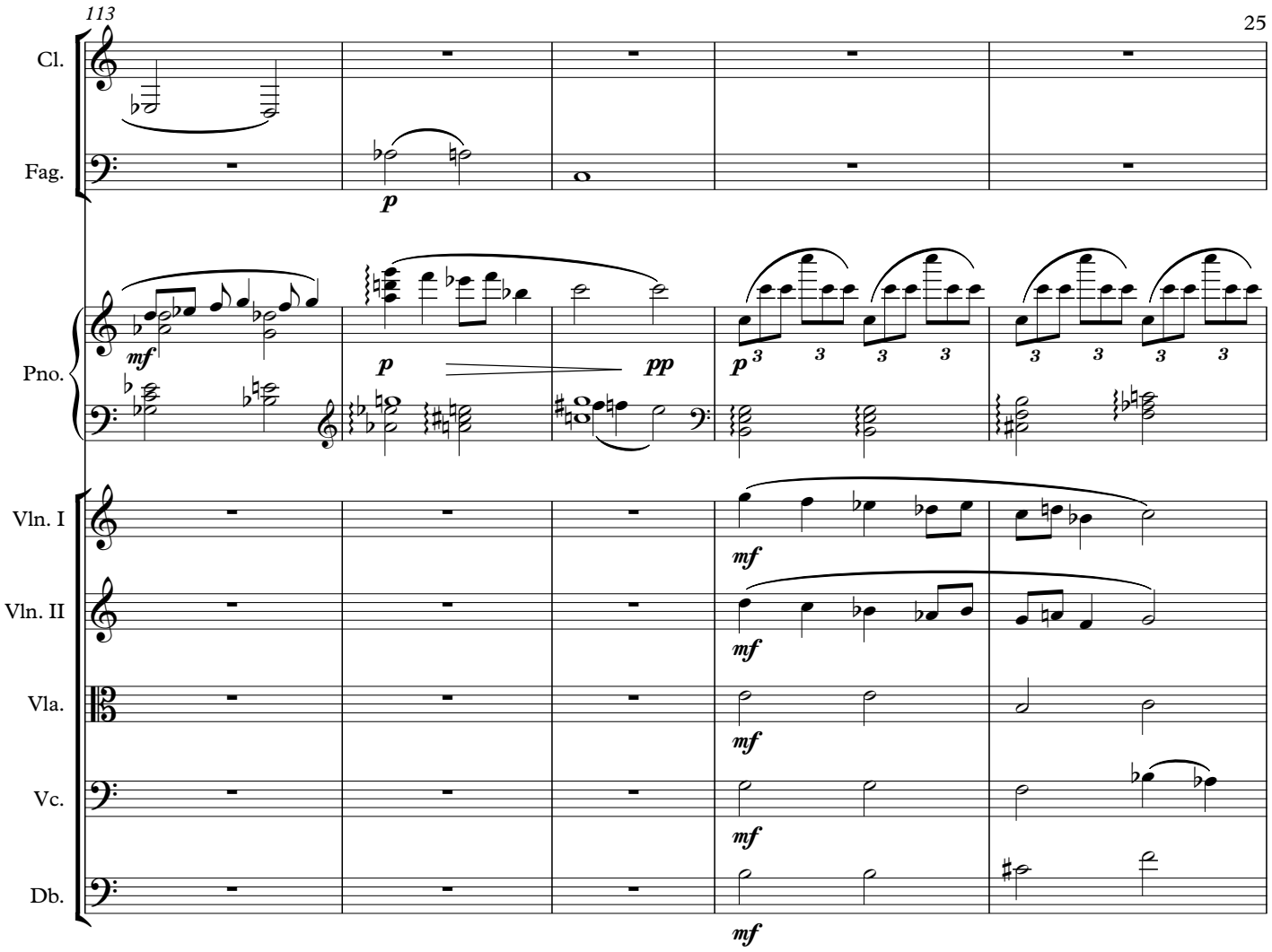

97
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
f
f
f

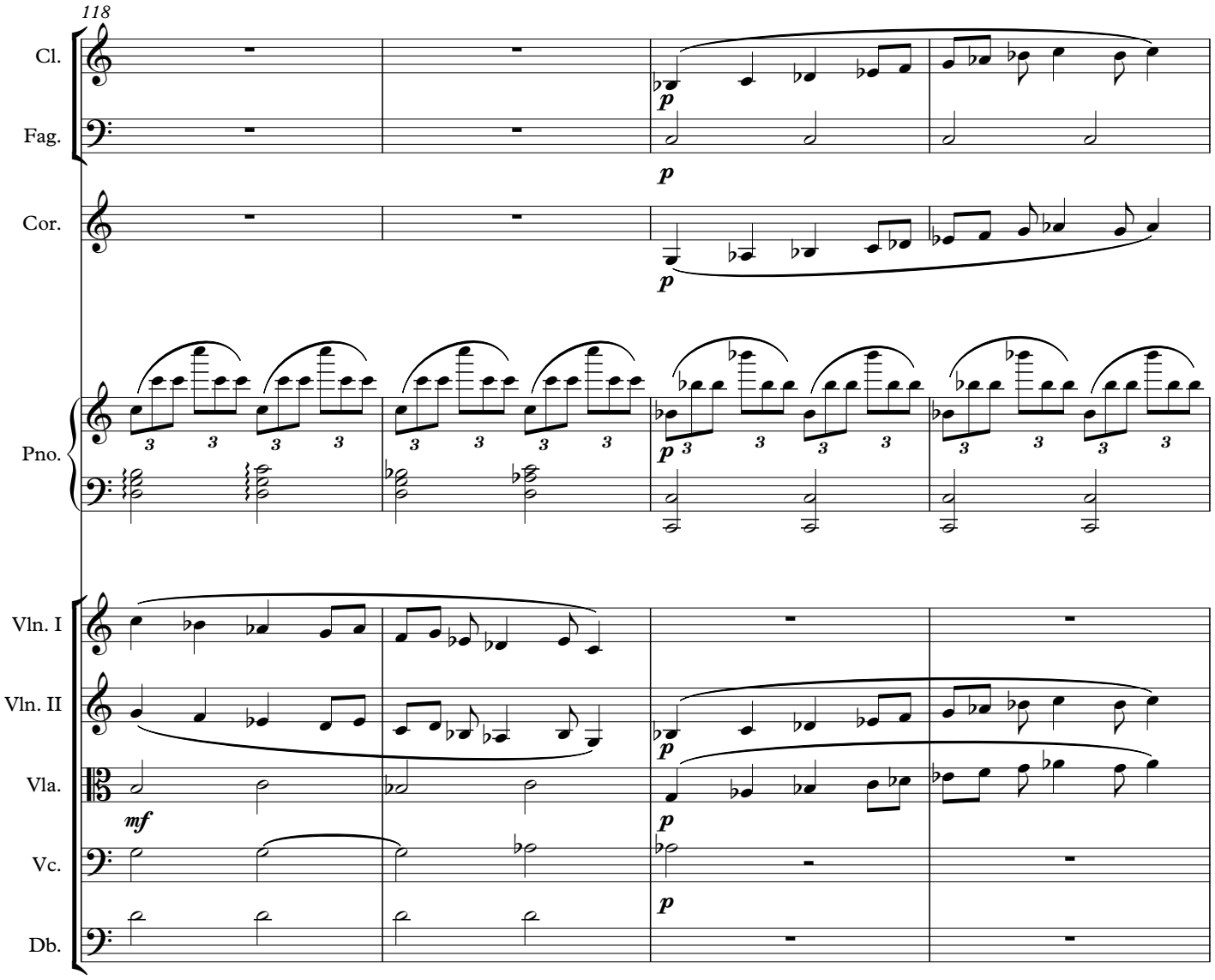

100
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
arco

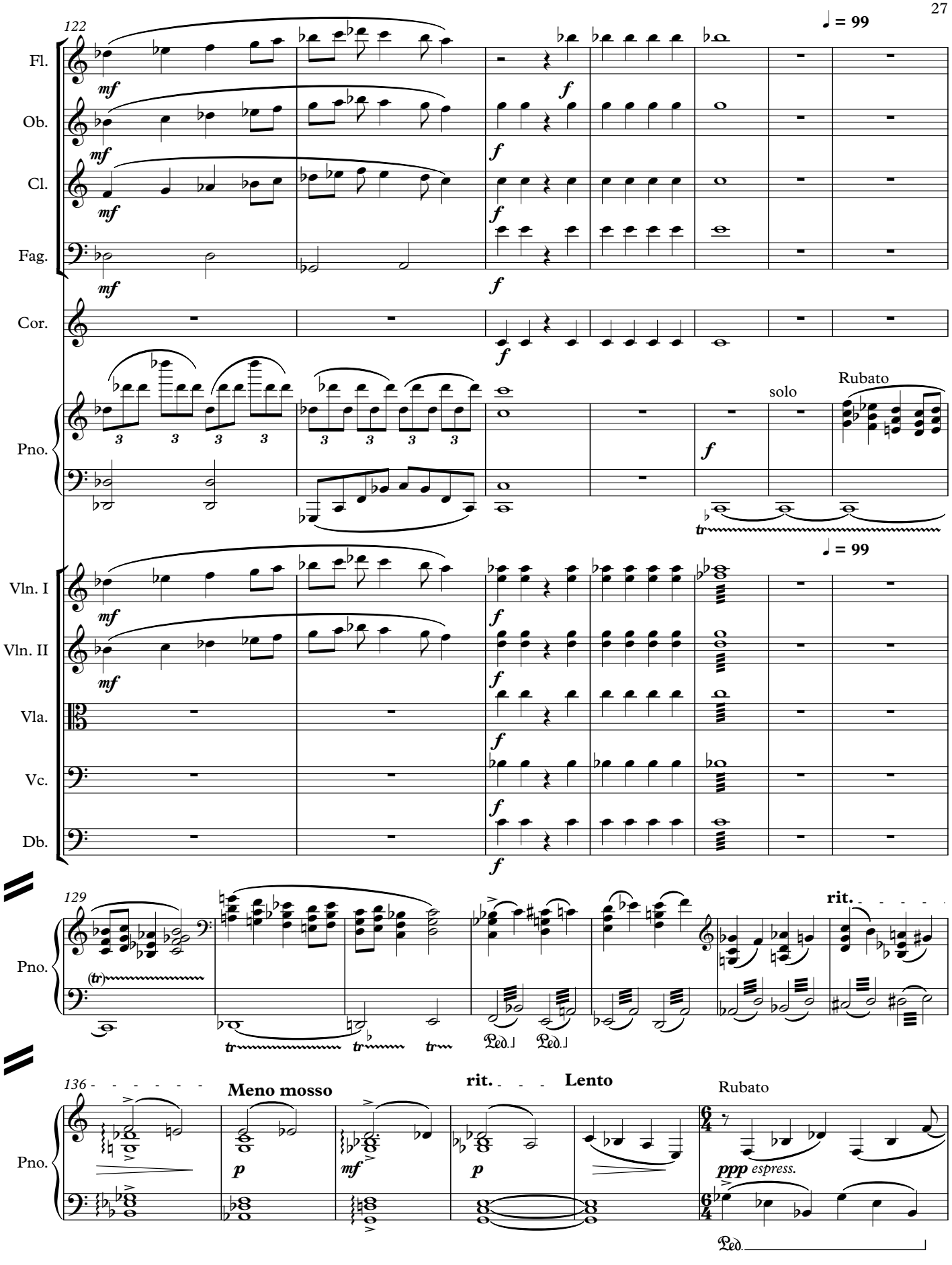

102
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

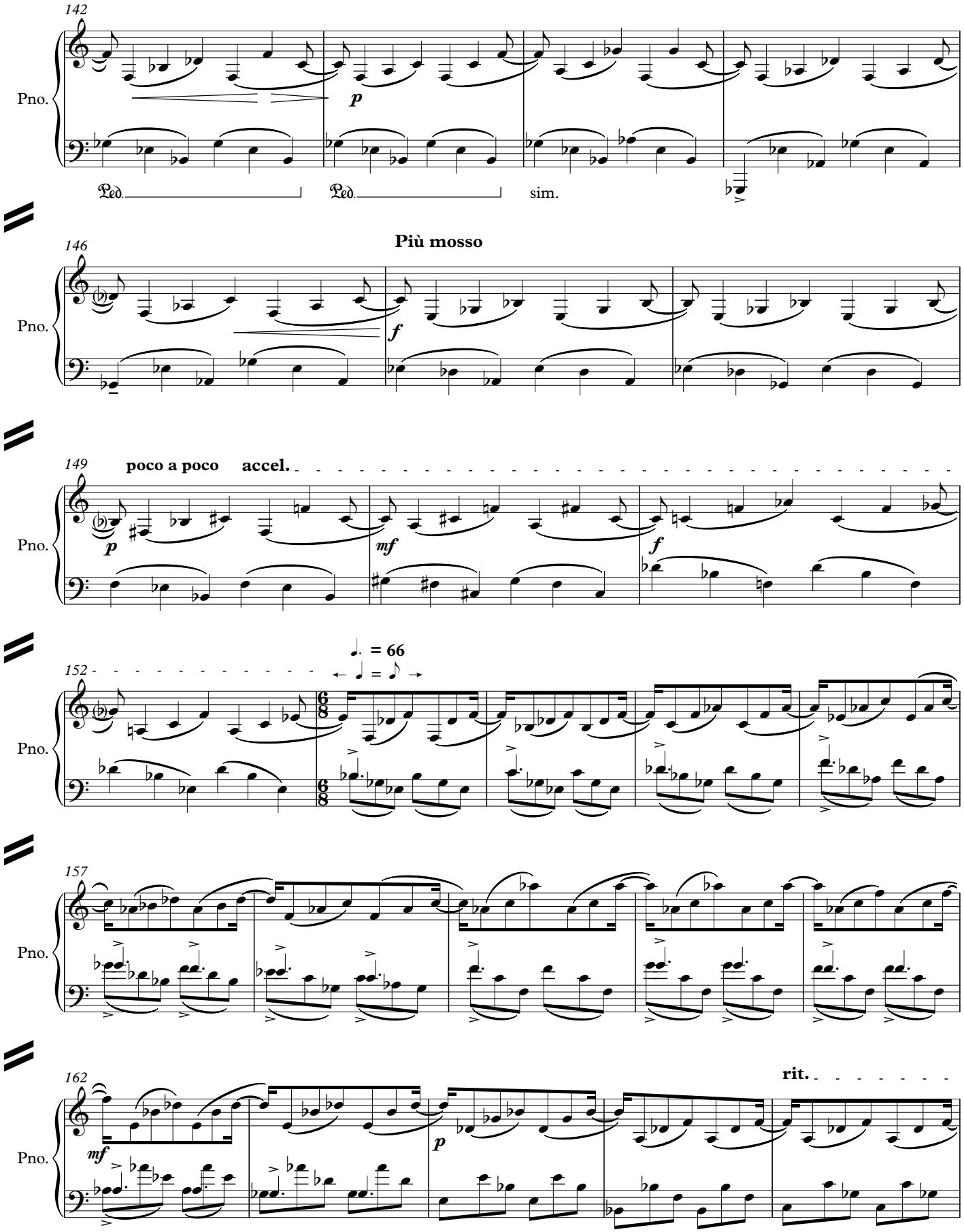

104
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
6

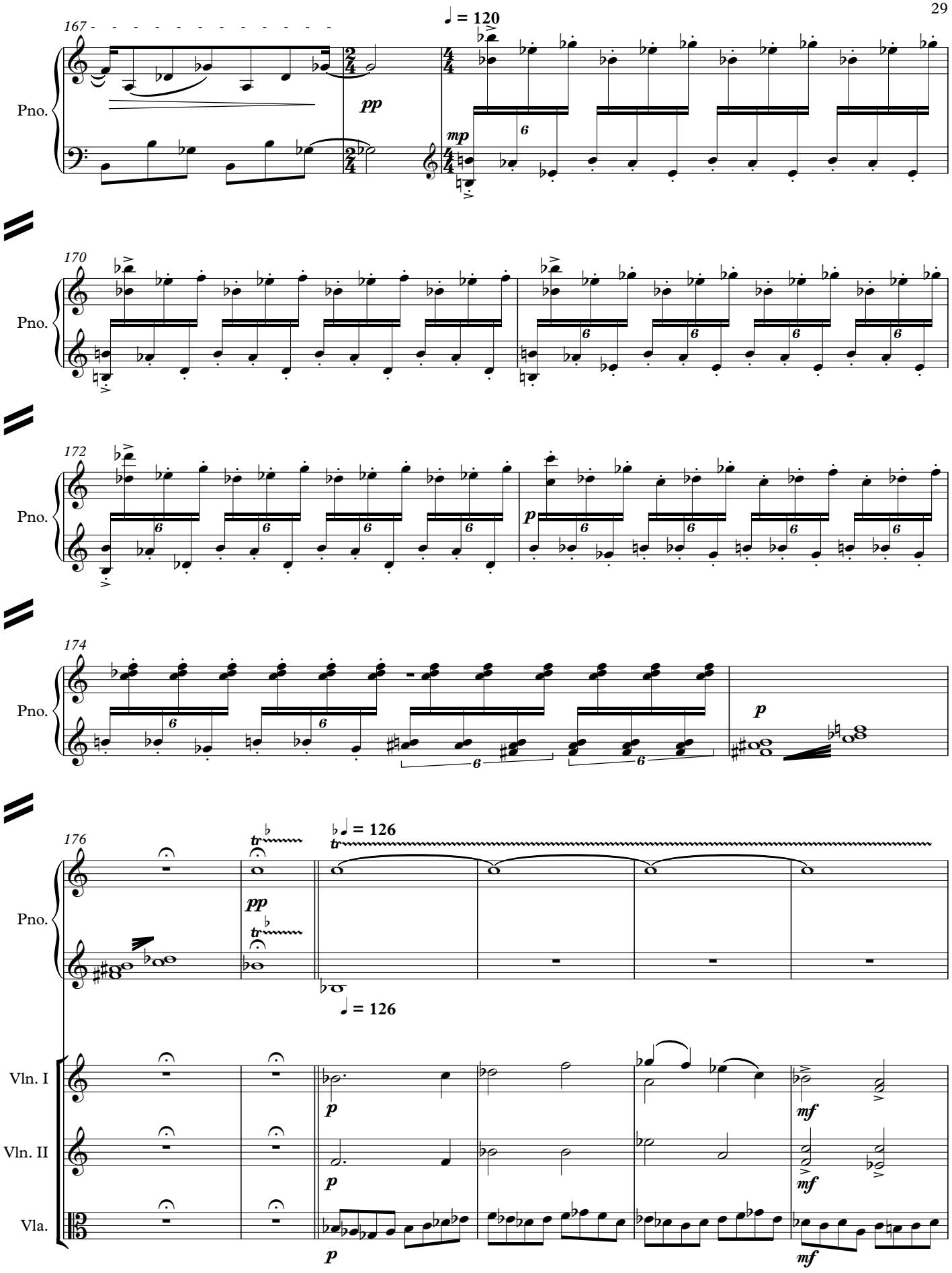

106
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p espress.

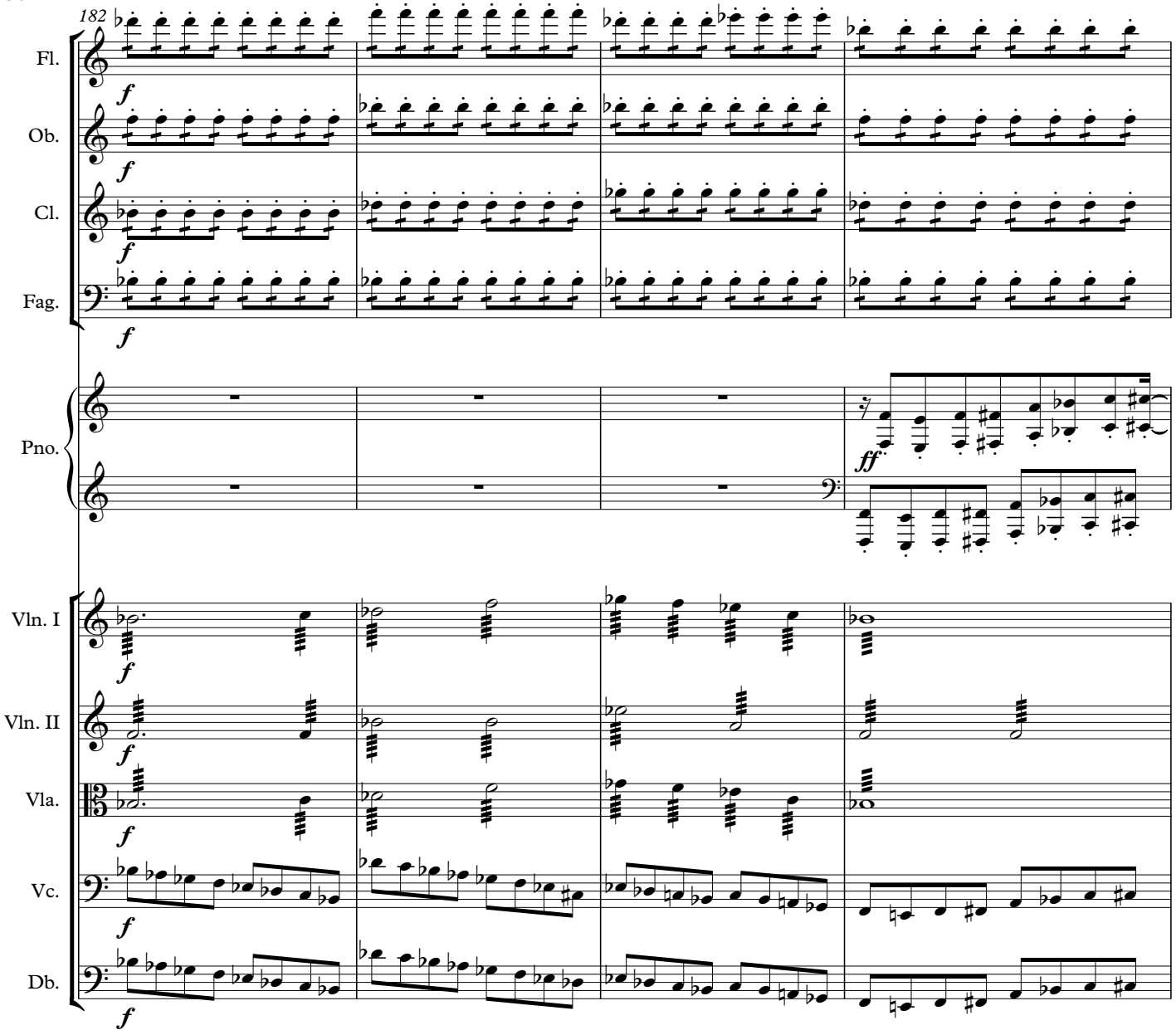

113
Cl.
Fag.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p
mf
p
pp
p
mf
mf
mf
mf
mf
3

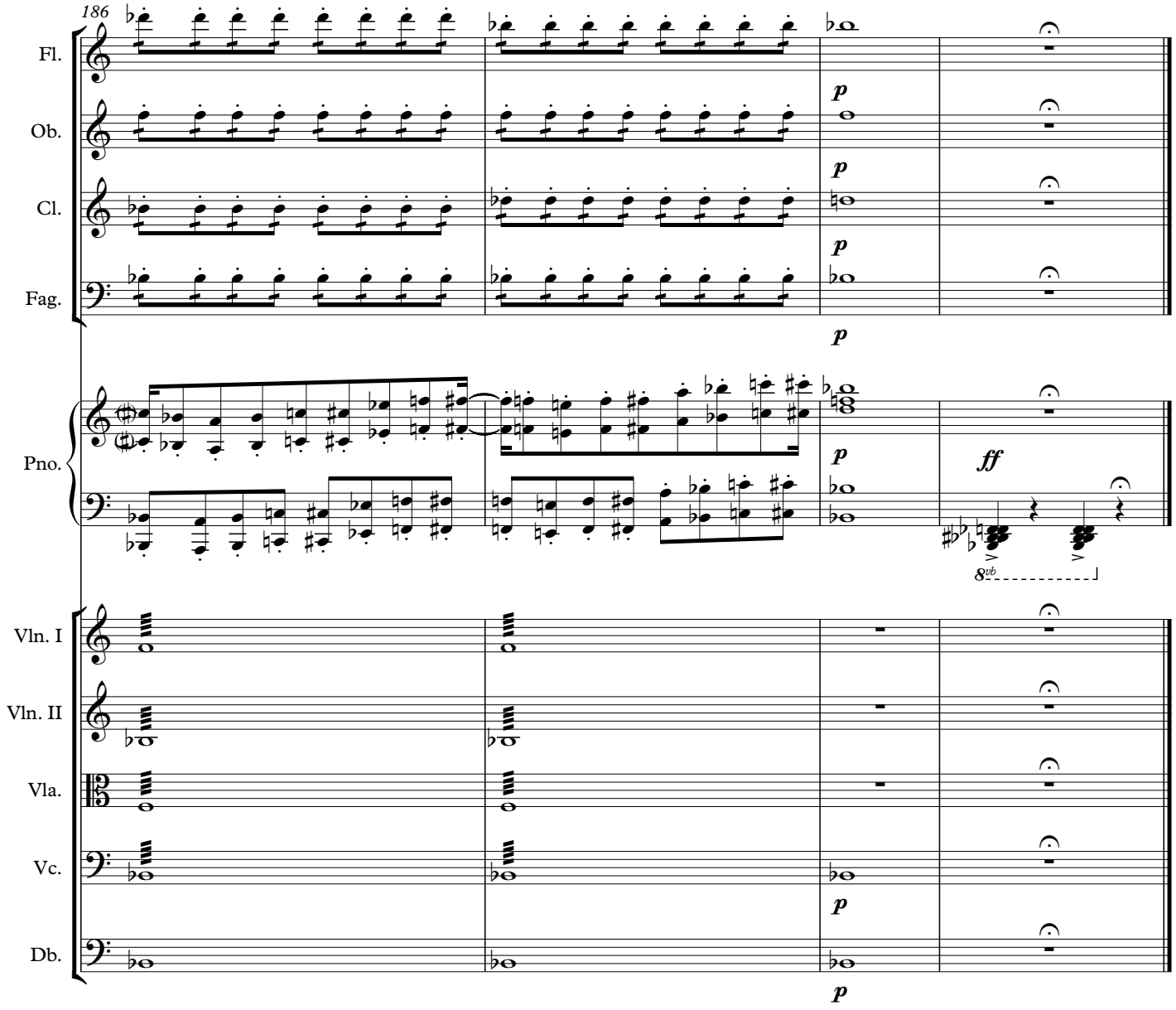

118
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p
mf
3


122
♩ = 99
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
solo
Rubato
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
129
rit.
136
Meno mosso
rit.
Lento
Rubato
ppp espress.

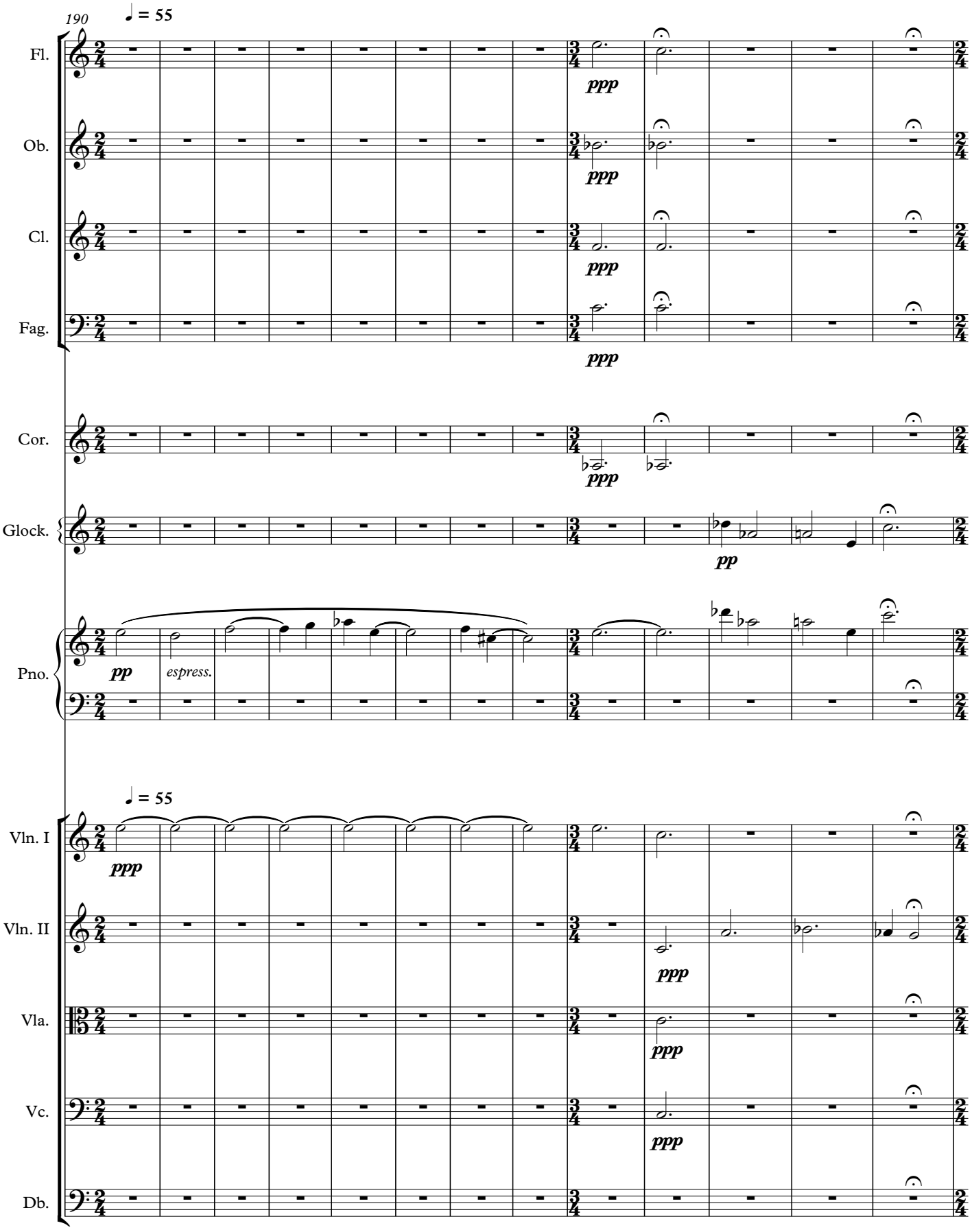

142
Pno.
p
Ped.
Ped.
sim.
146
Più mosso
Pno.
f
149
poco a poco accel.
Pno.
p
mf
f
152
♩. = 66
♩ = ♪
Pno.
157
Pno.
162
rit.
Pno.
mf
p

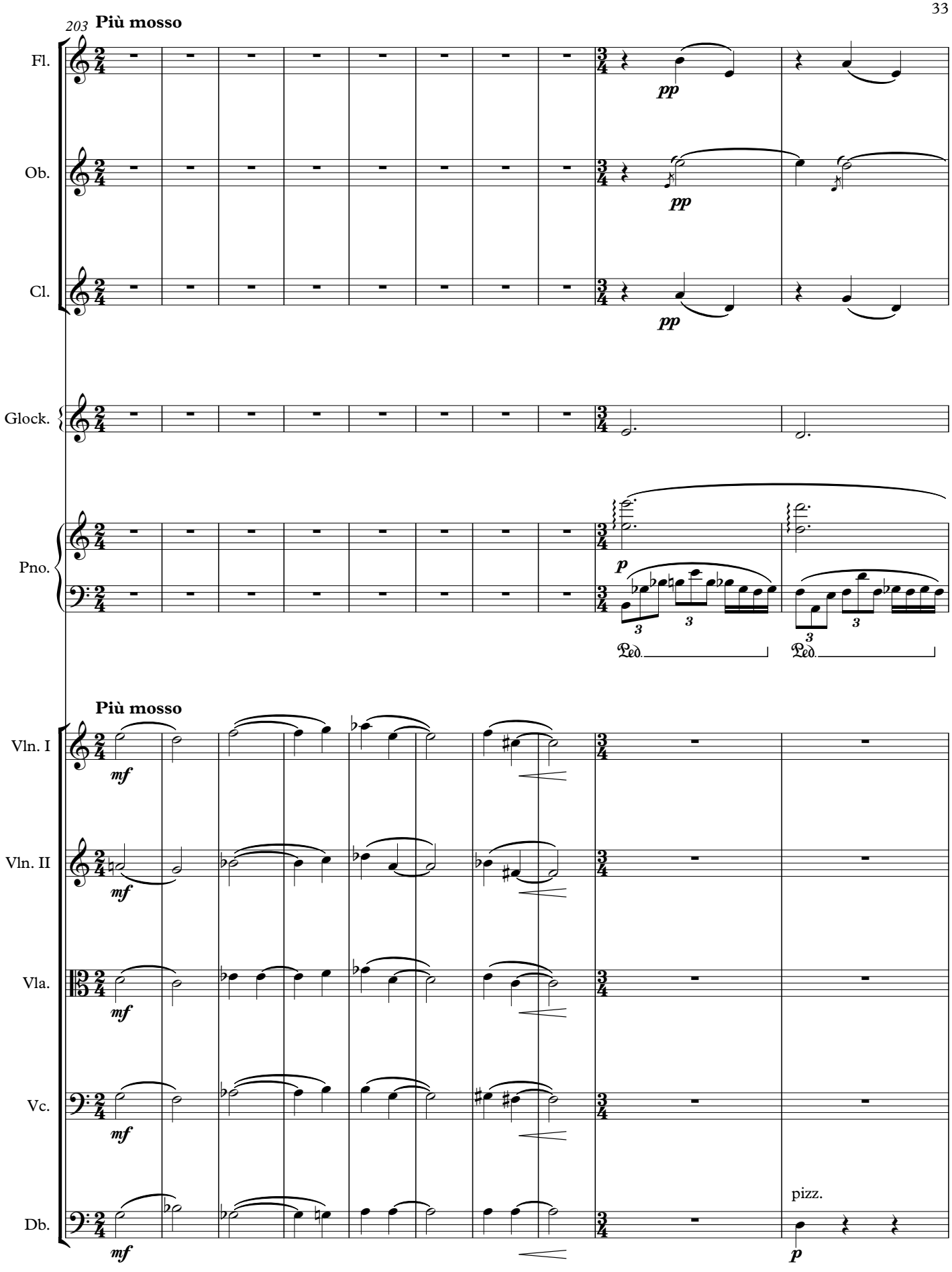

167
♩ = 120
Pno.
pp
mp
170
Pno.
172
Pno.
p
174
Pno.
p
176
Pno.
pp
♩ = 126
♩ = 126
Vln. I
Vln. II
Vla.
p
mf

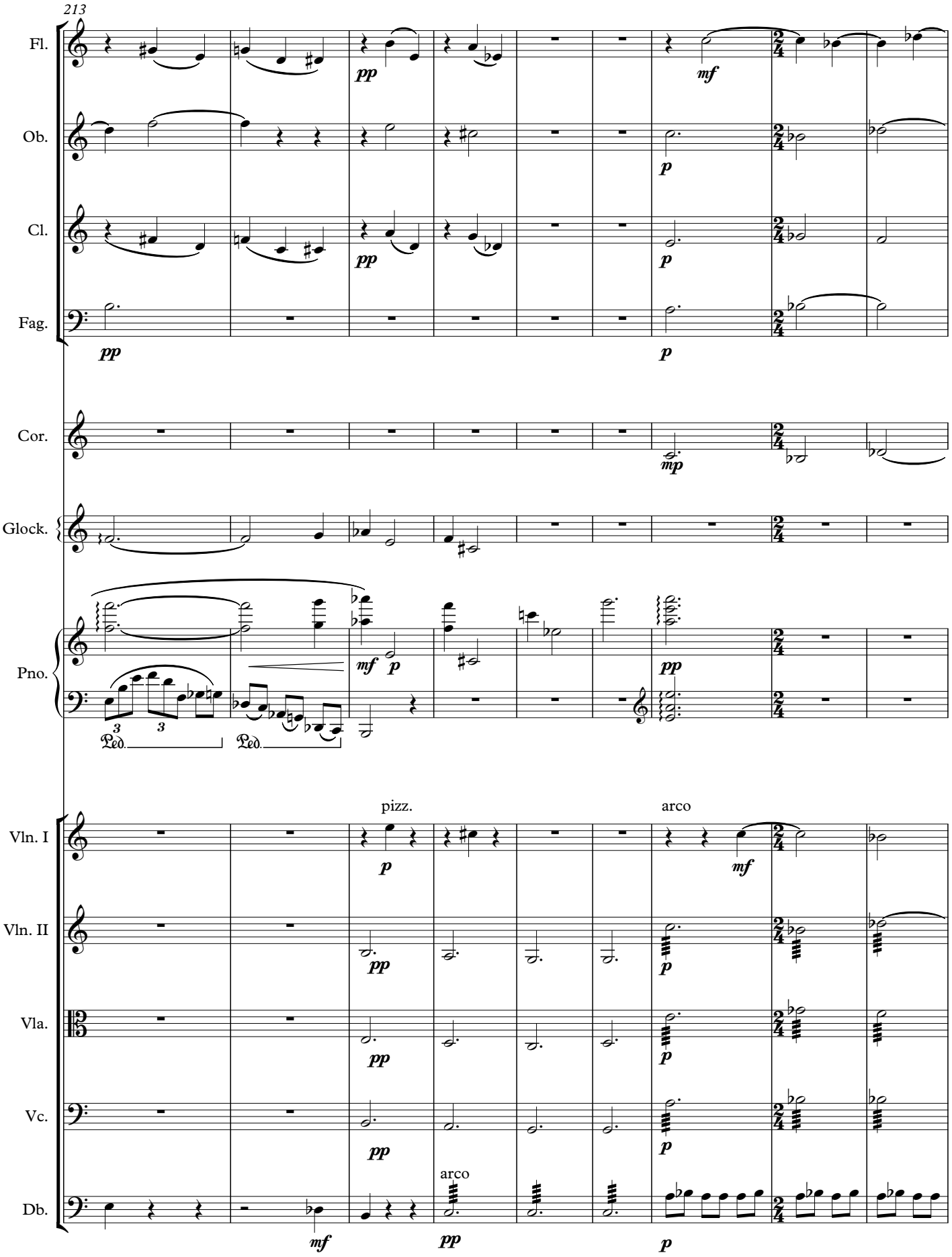

182
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
ff

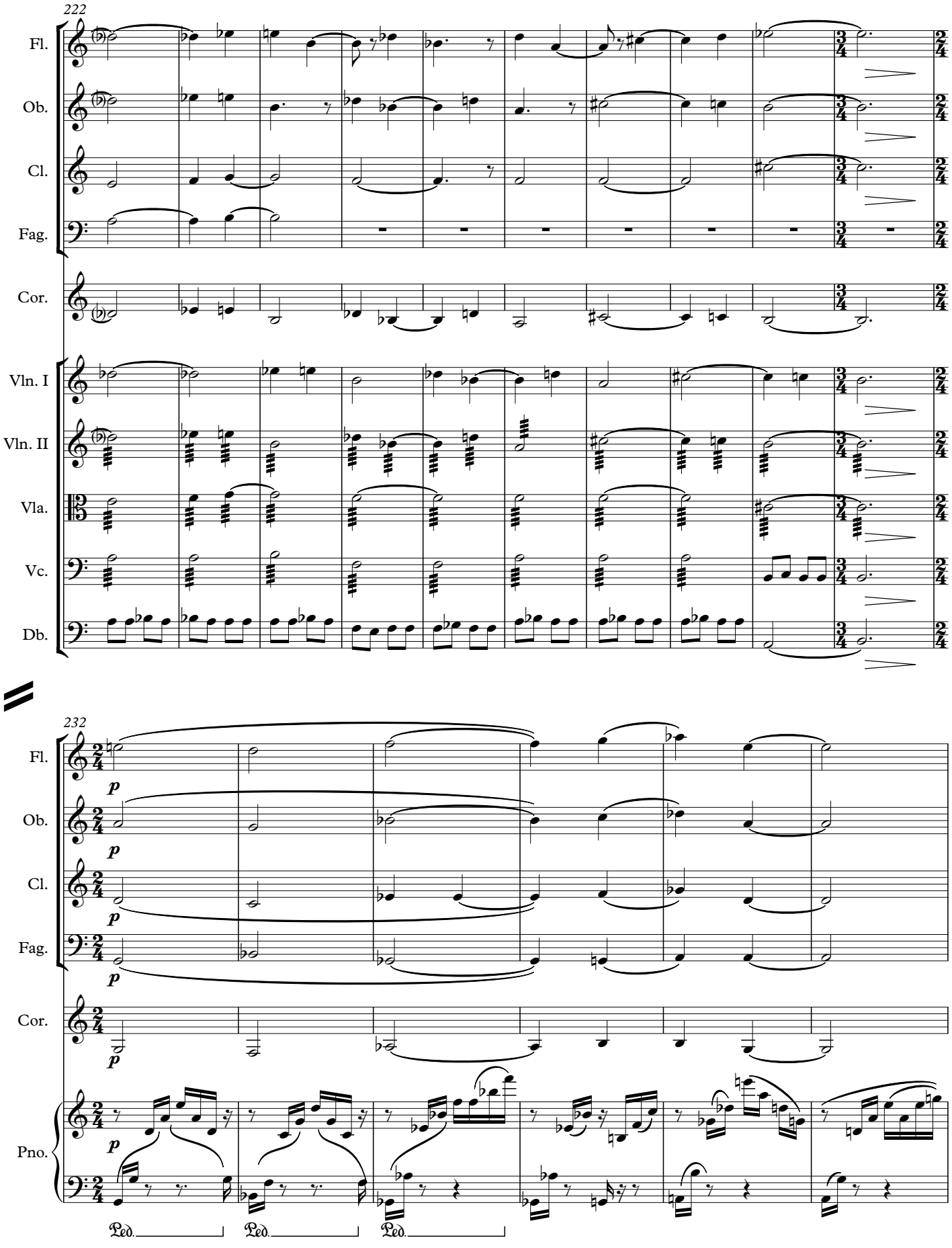

186
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p
ff
8vb

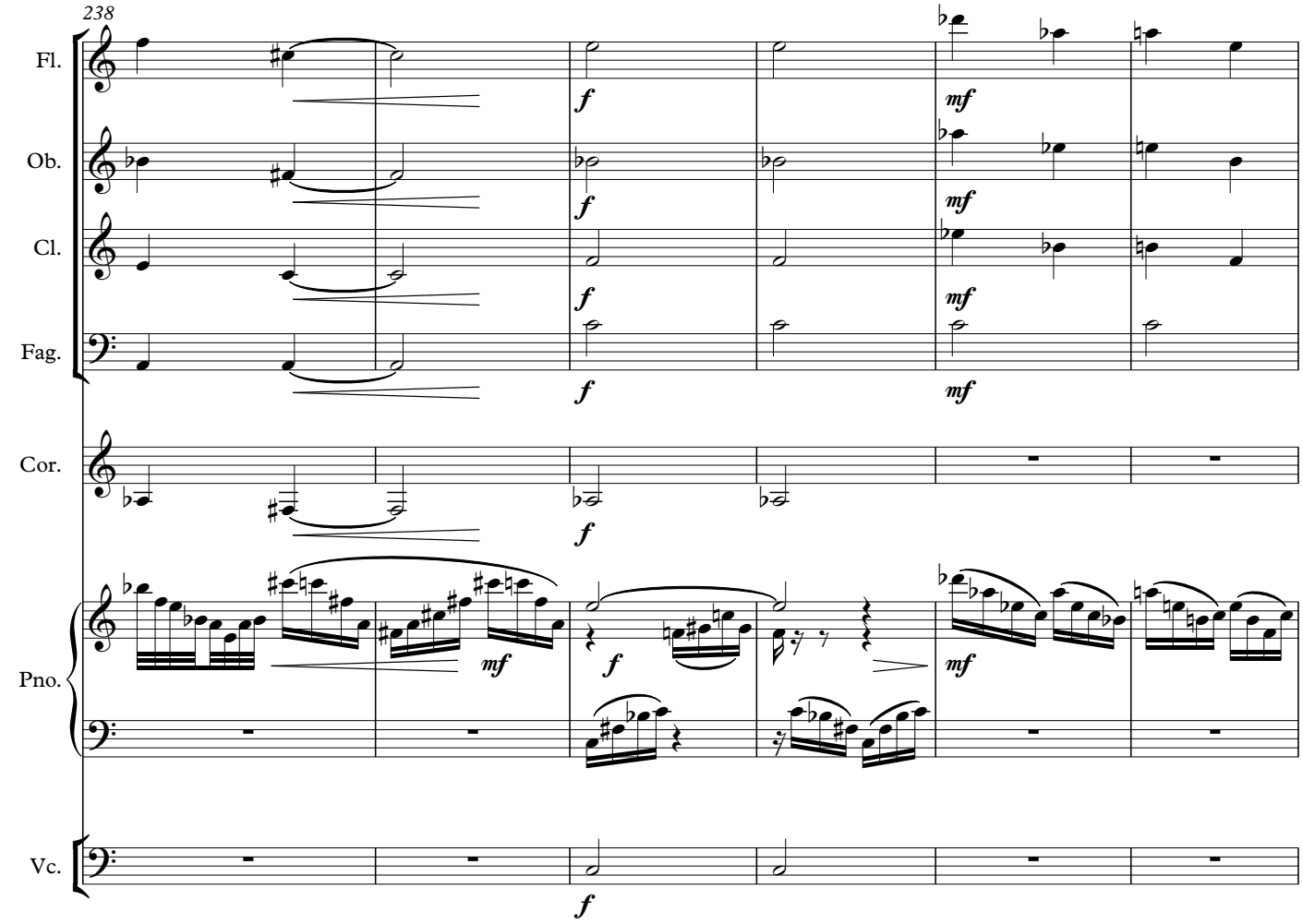
II

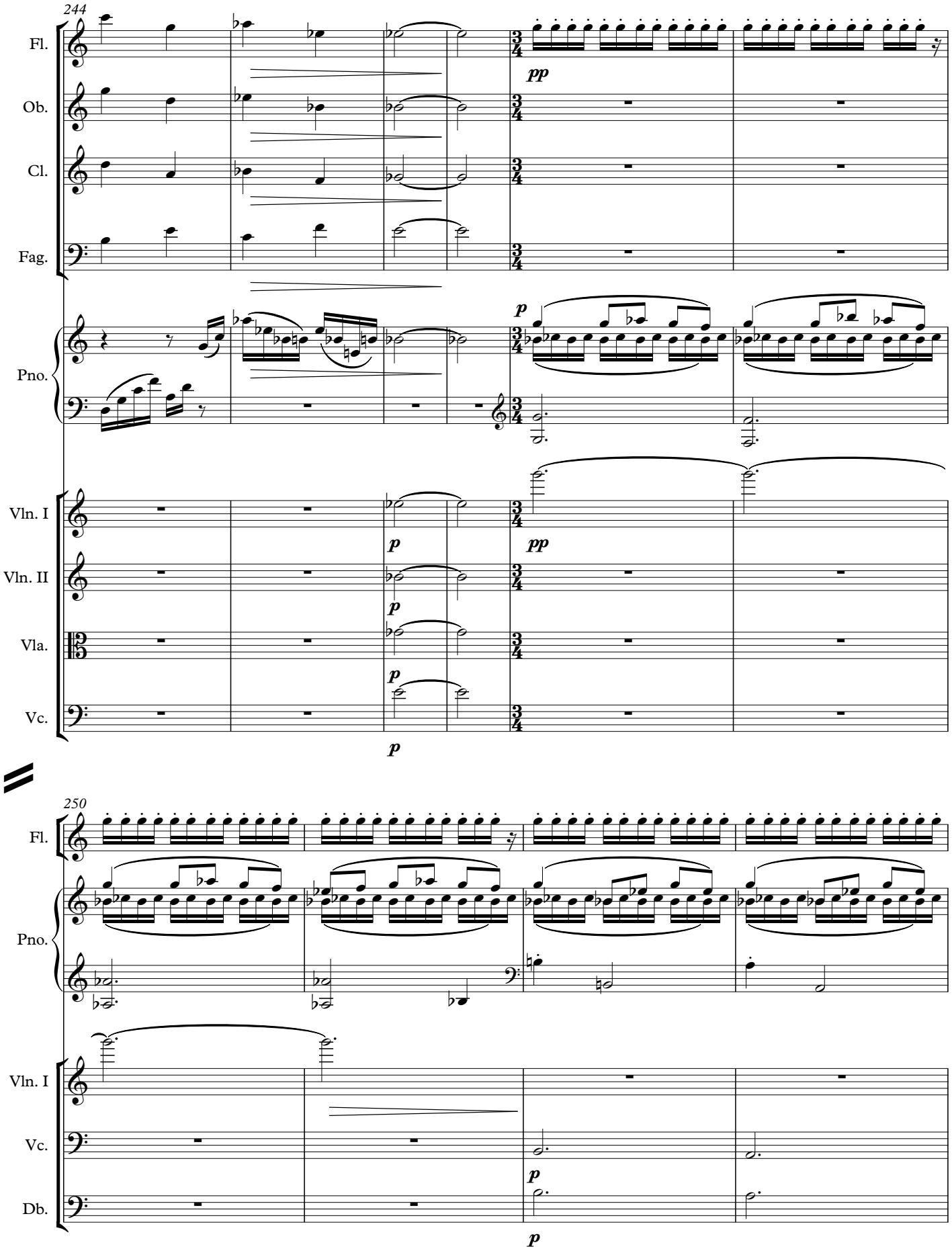

190
♩ = 55
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Glock.
Pno.
espress.
♩ = 55
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
ppp
pp

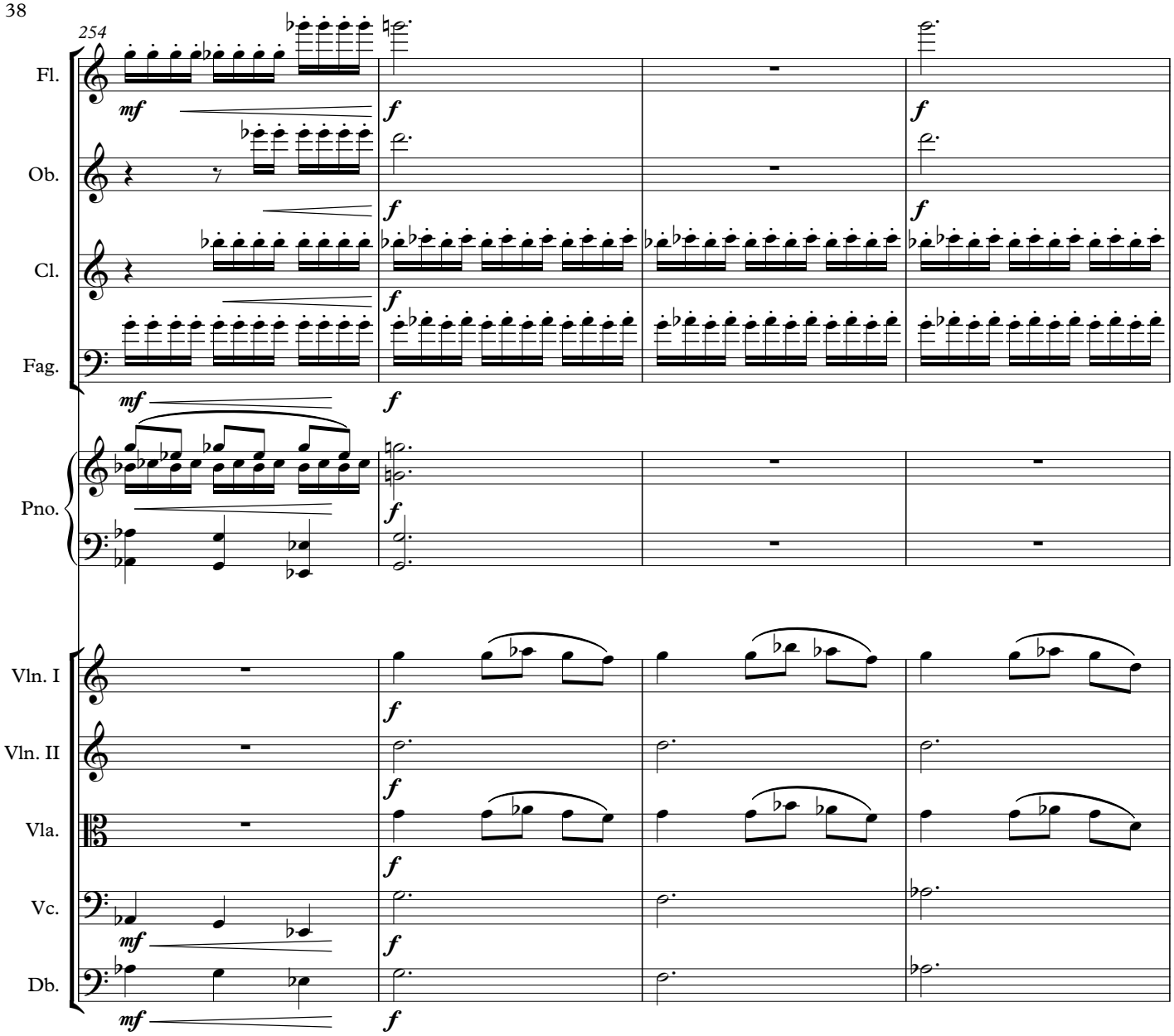

203
Più mosso
Fl.
Ob.
Cl.
Glock.
Pno.
Più mosso
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.

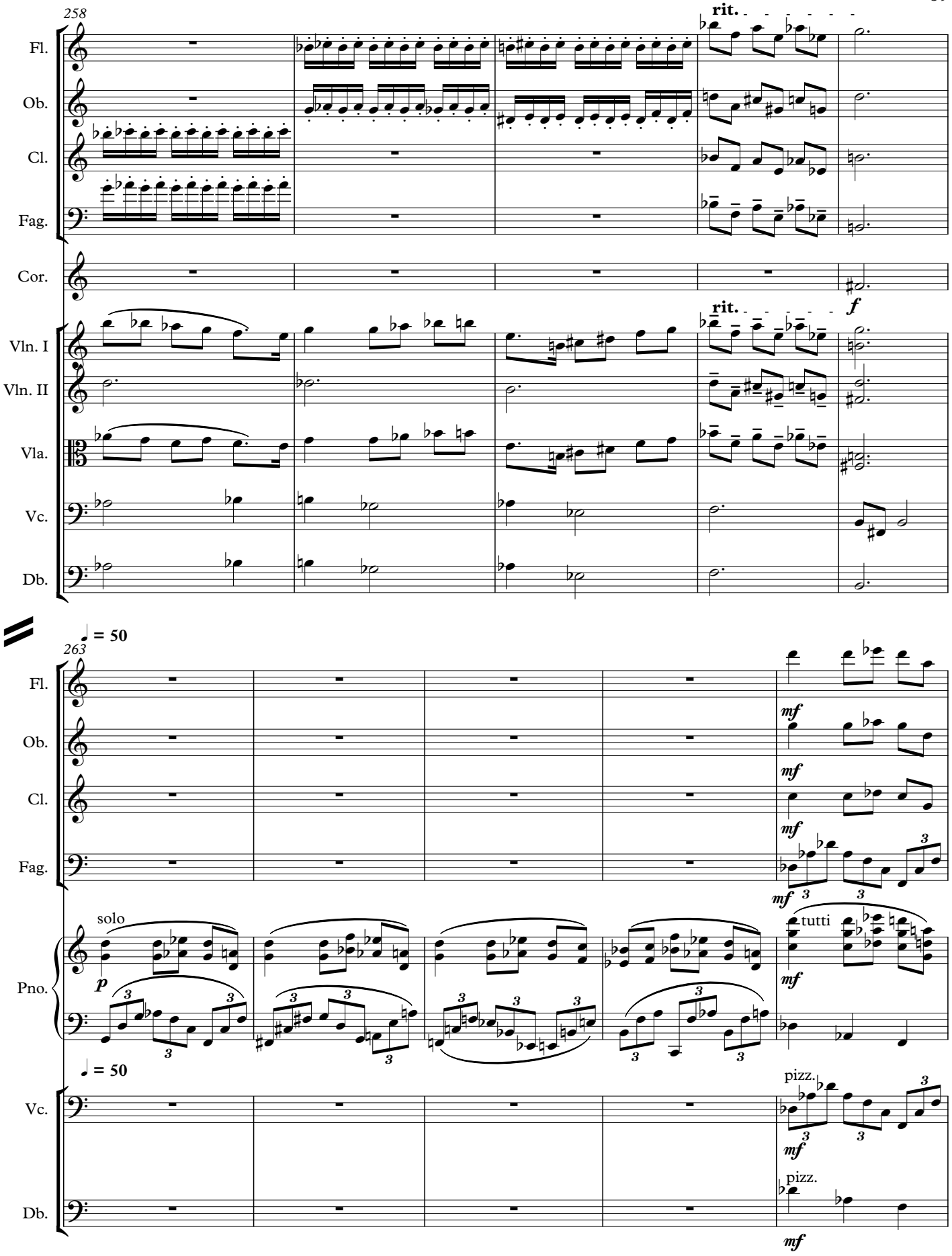

213
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Glock.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
arco
arco

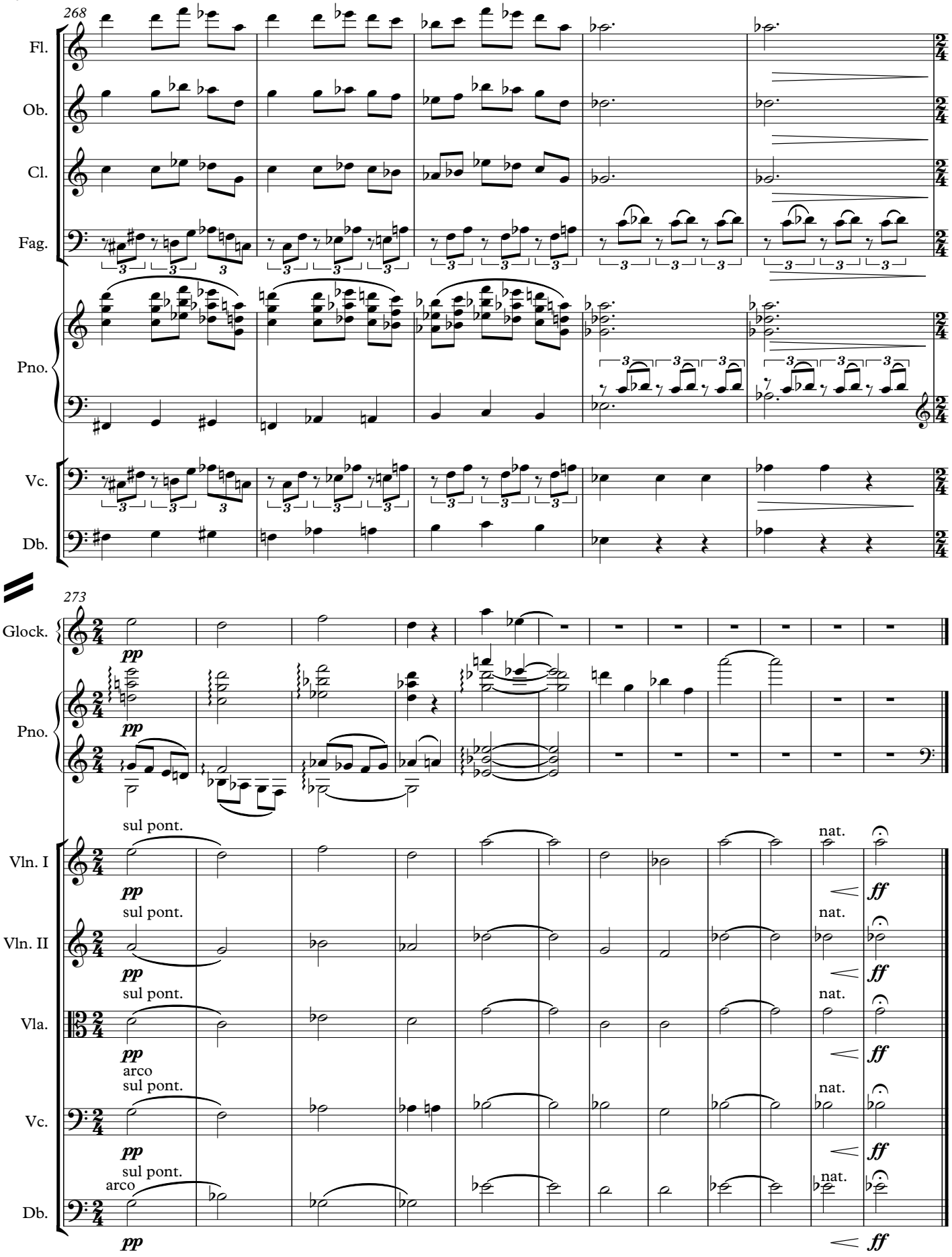

222
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
232
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
p
Ped.
Ped.
Ped.

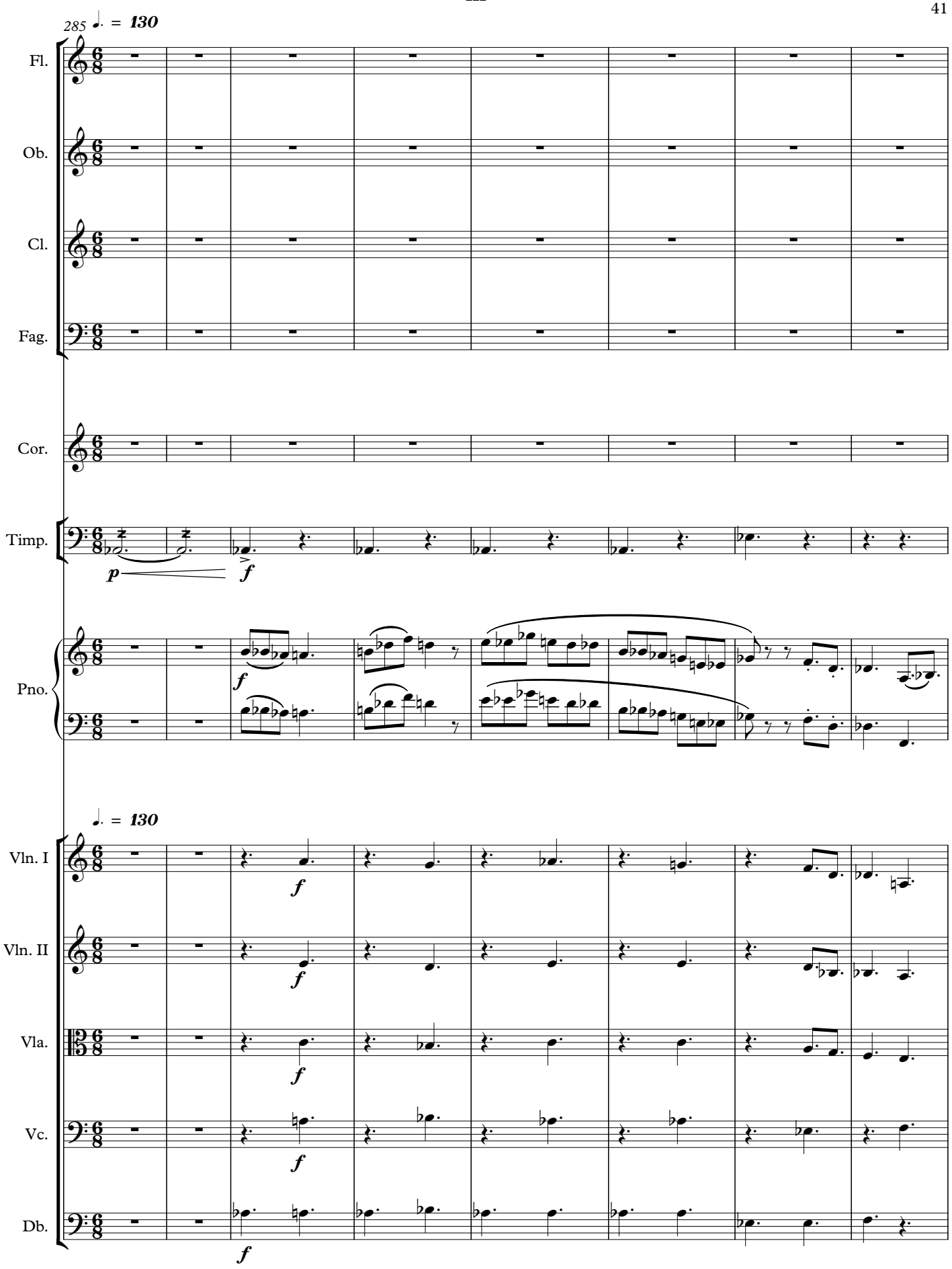

238
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vc.
f
mf

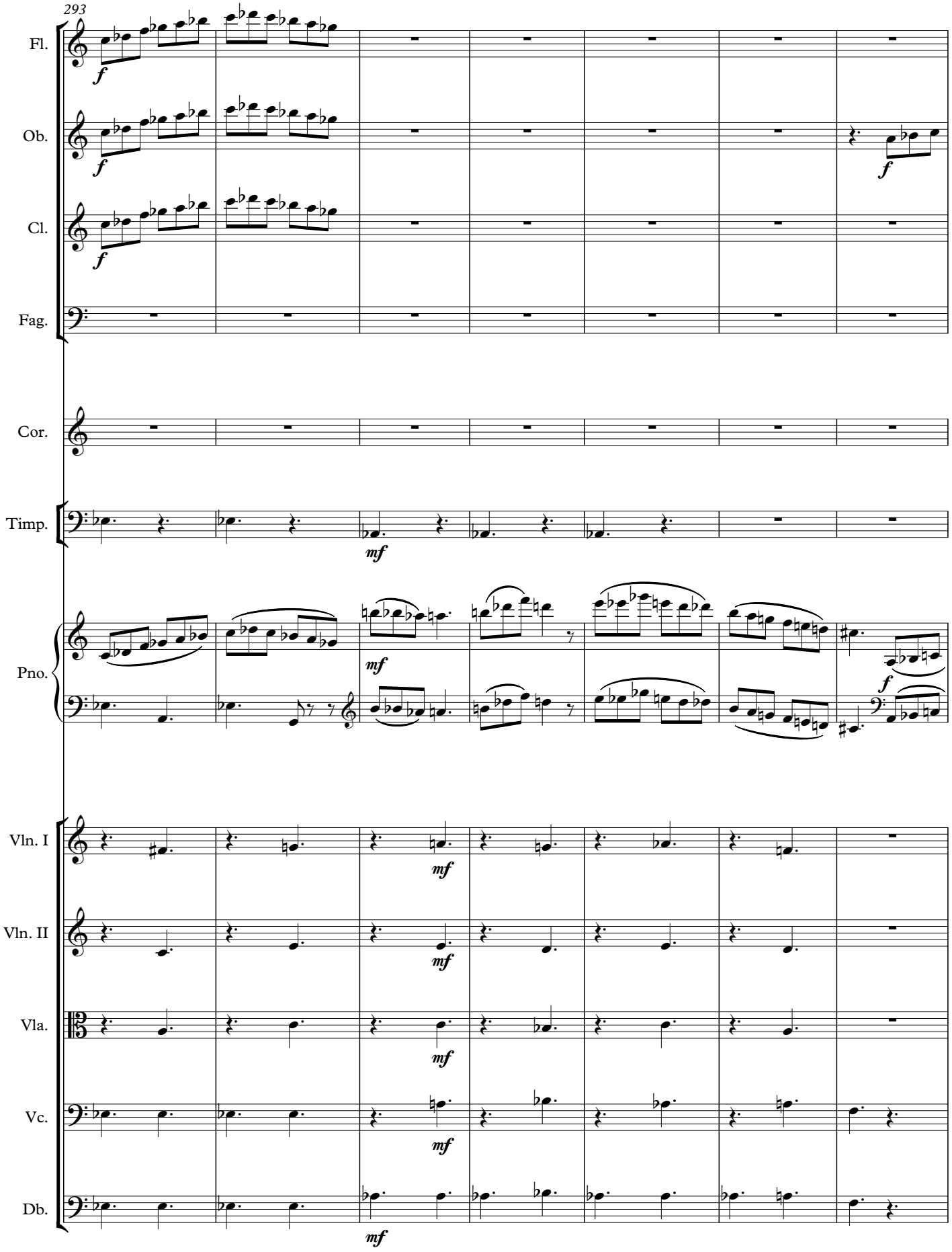

244
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pp
p
250
Db.

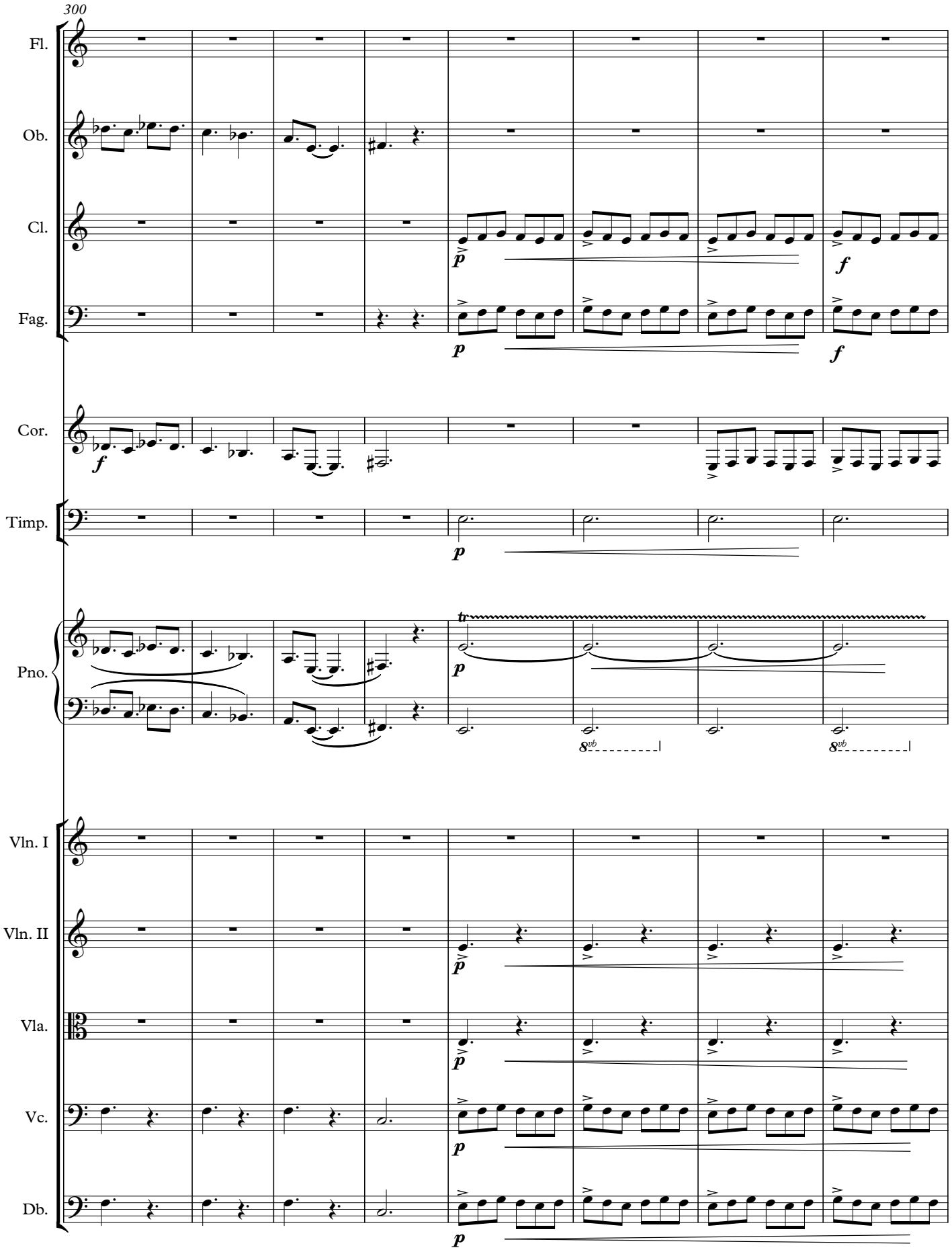

254
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
f

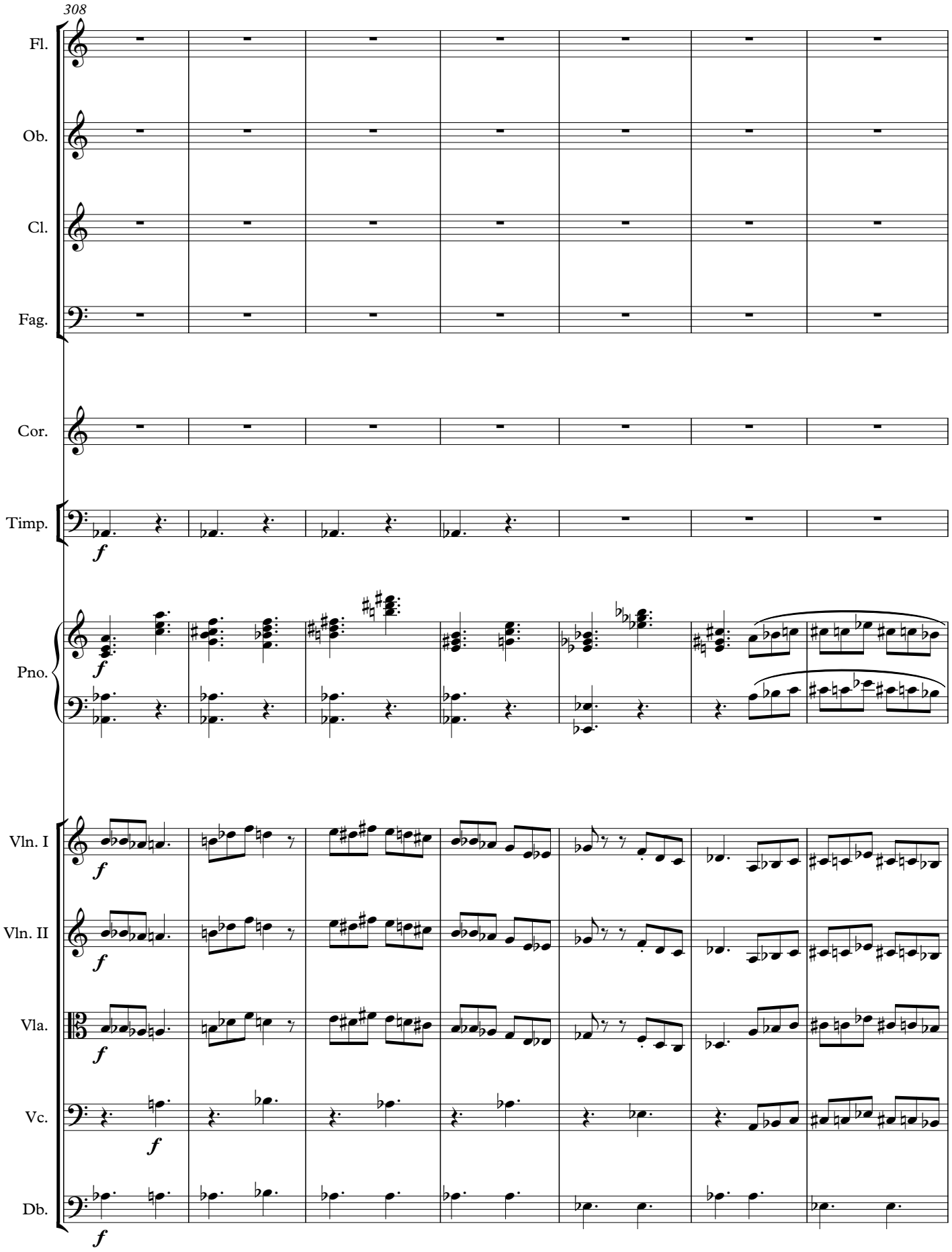

258
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
rit.
f
♩ = 50
263
mf
solo
p
tutti
pizz.

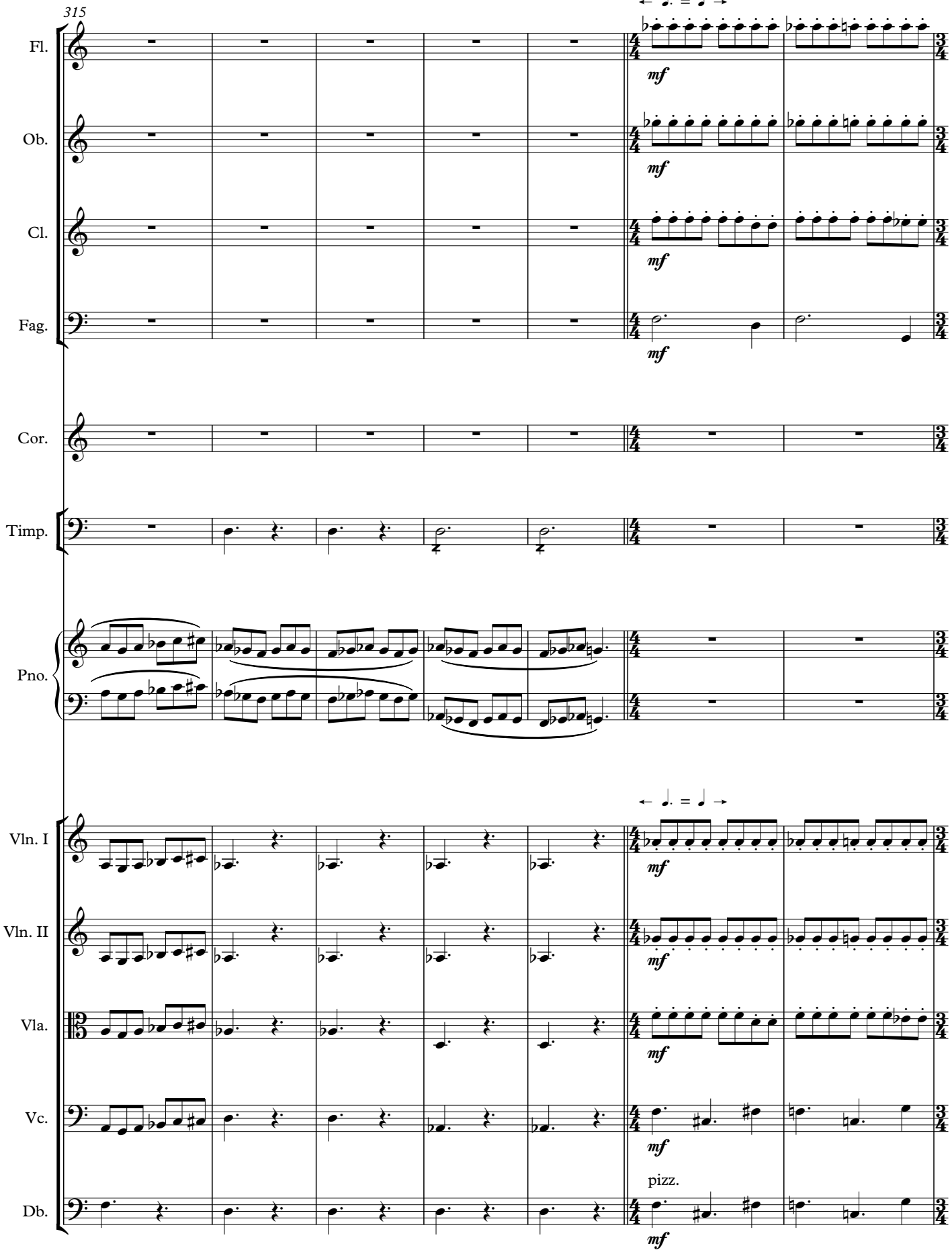

268
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Pno.
Vc.
Db.
273
Glock.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pp
sul pont.
arco
nat.
ff

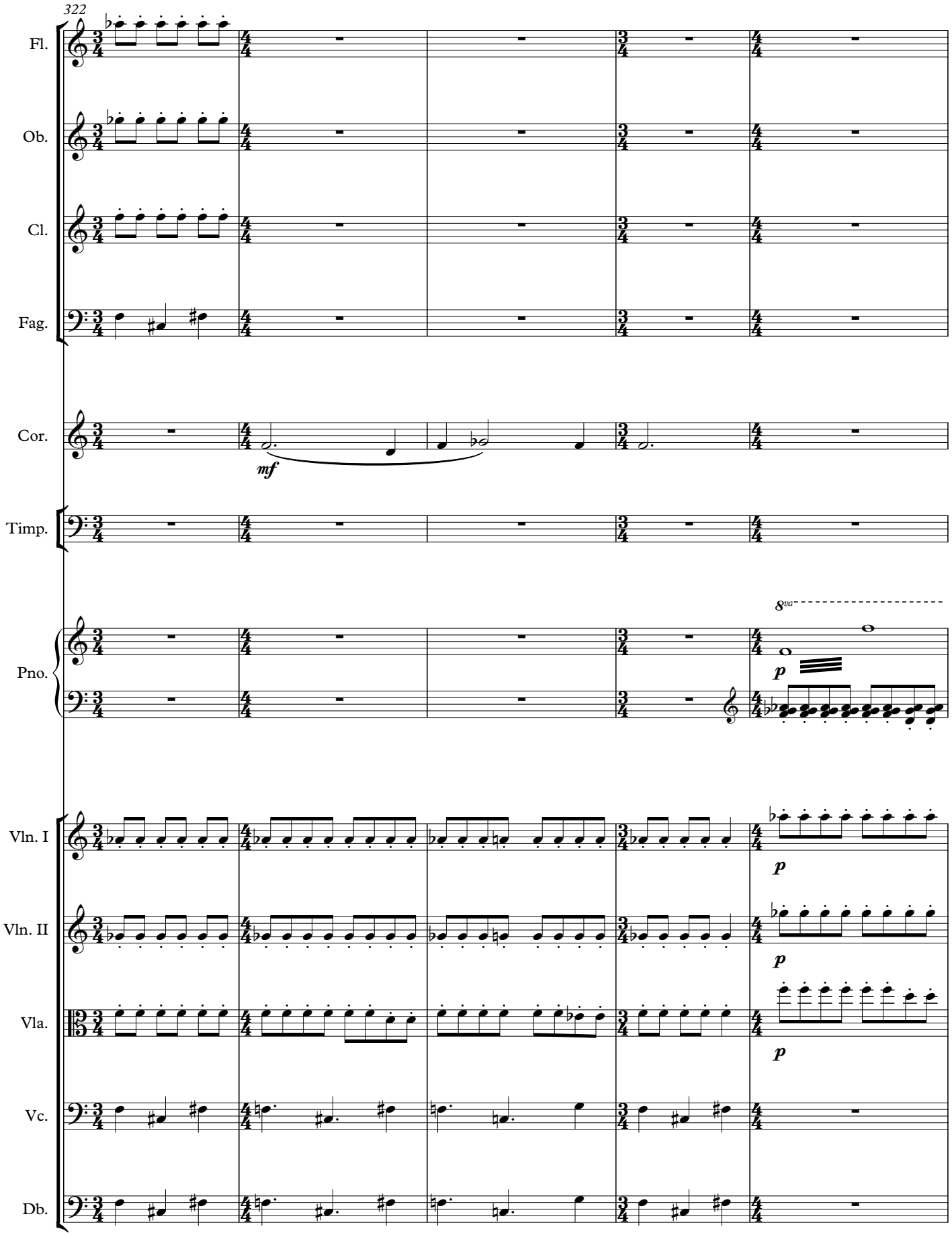

285
♩. = 130
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
p
f
Pno.
f
♩. = 130
Vln. I
f
Vln. II
f
Vla.
f
Vc.
f
Db.
f

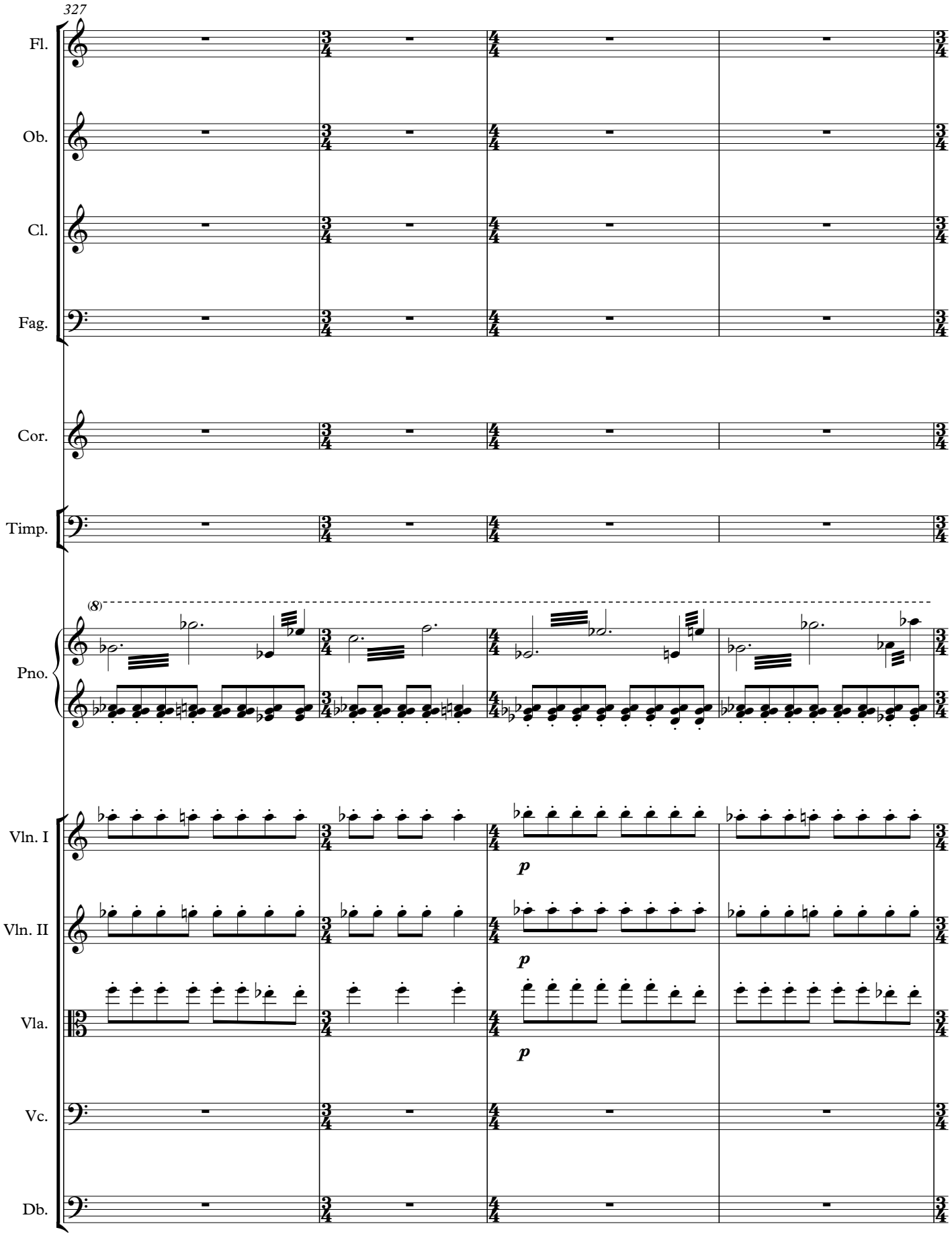

293
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
mf

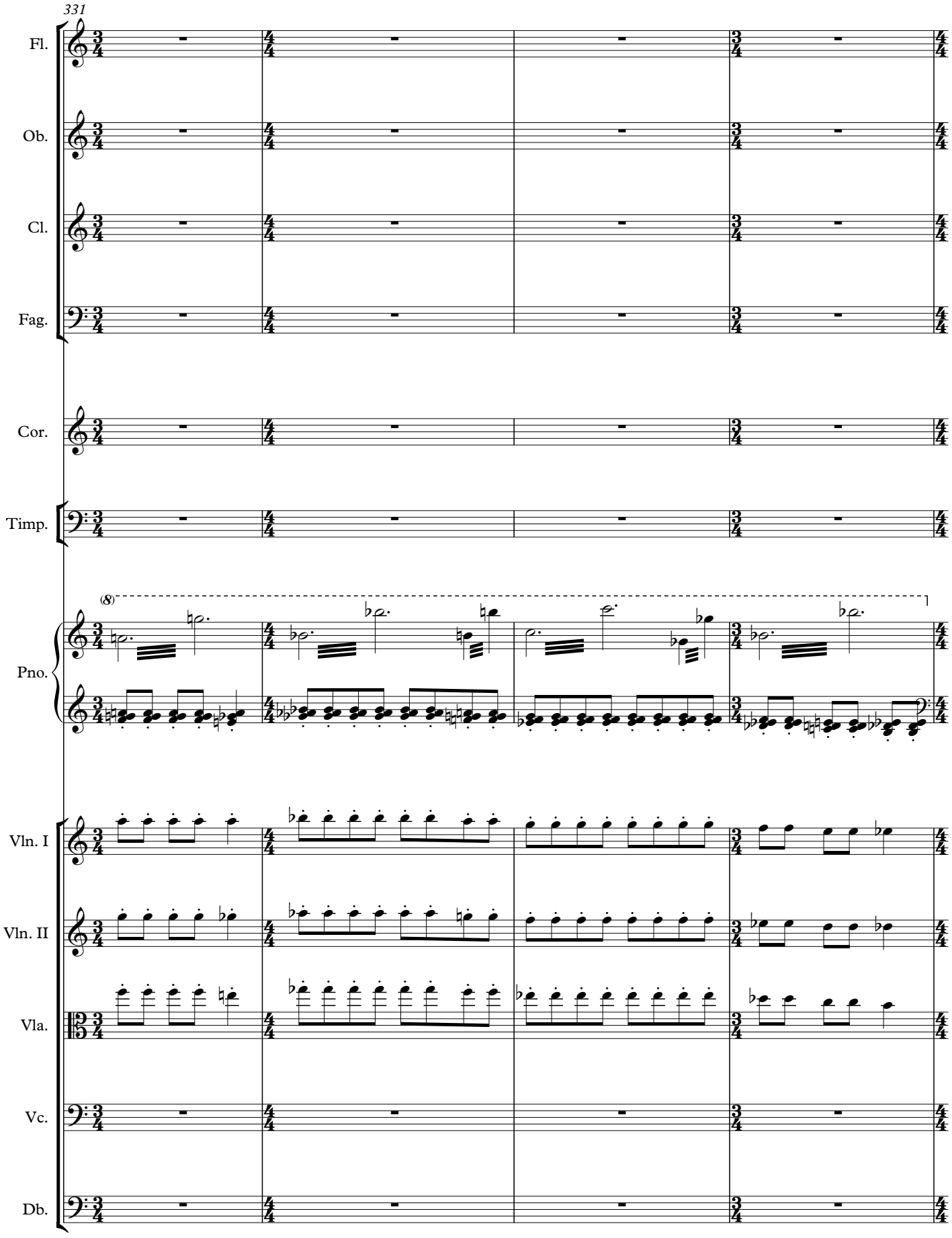

300
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p
f
tr
8vb

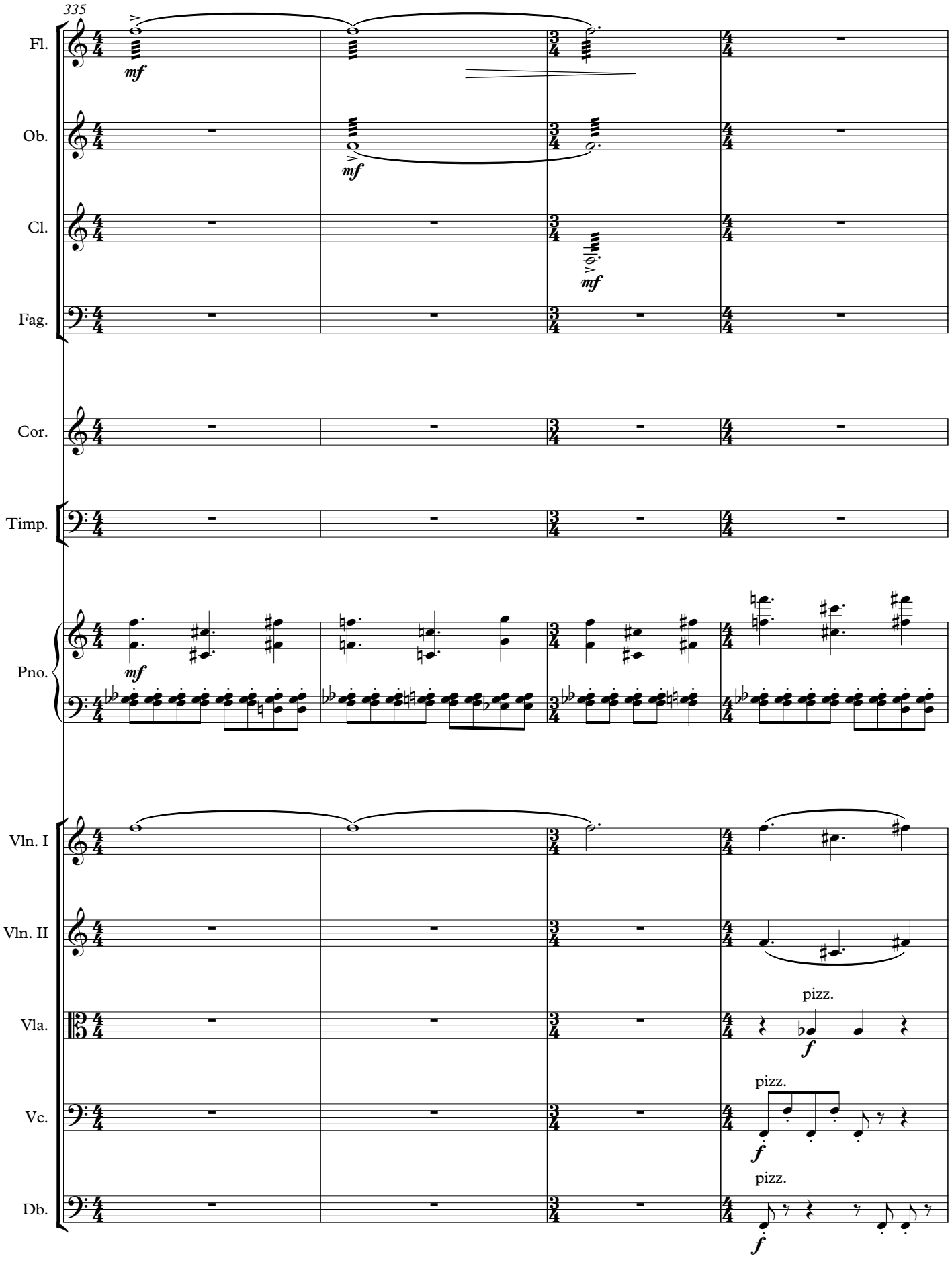

308
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f

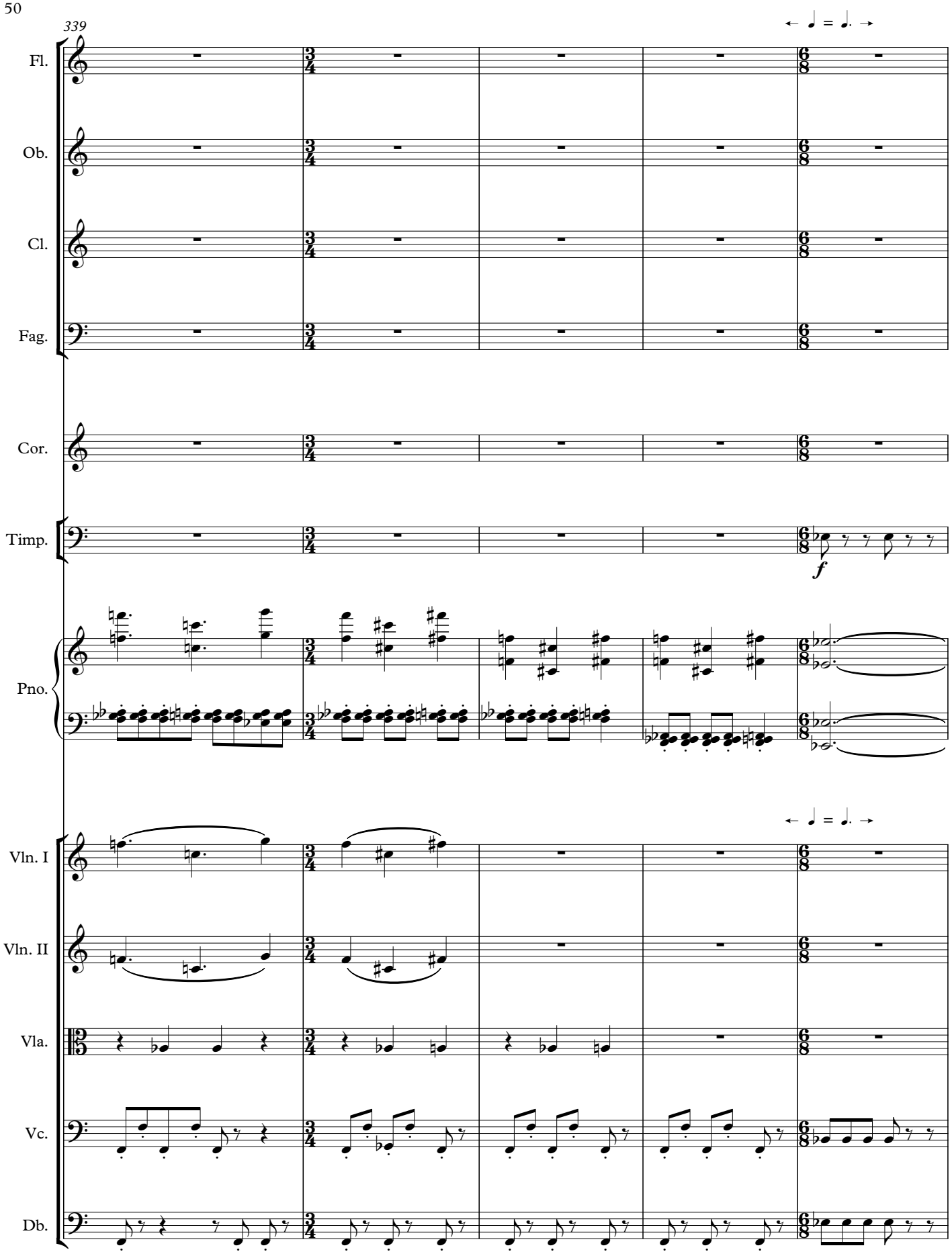

315
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
pizz.

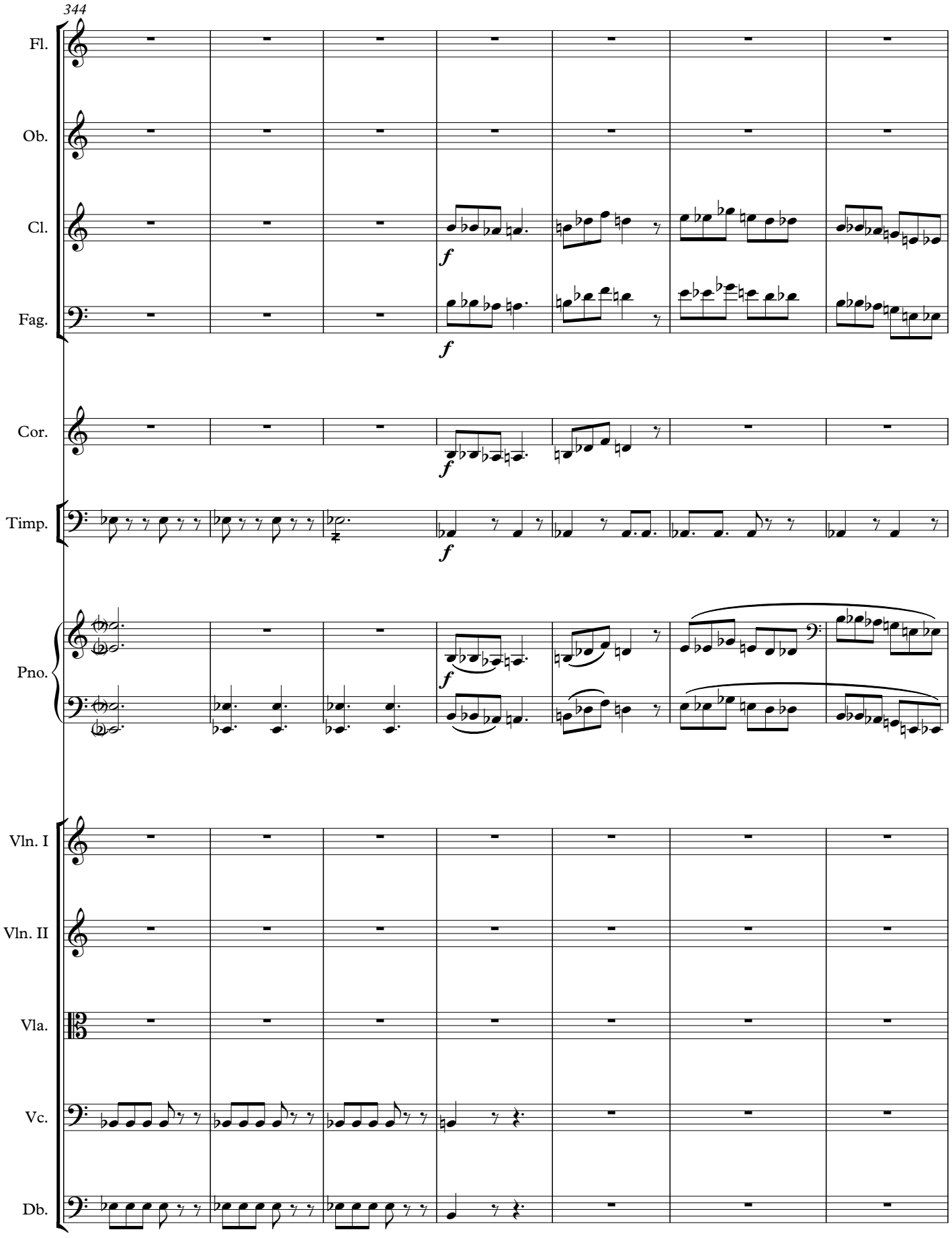

322
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
mf
Timp.
8va
Pno.
p
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

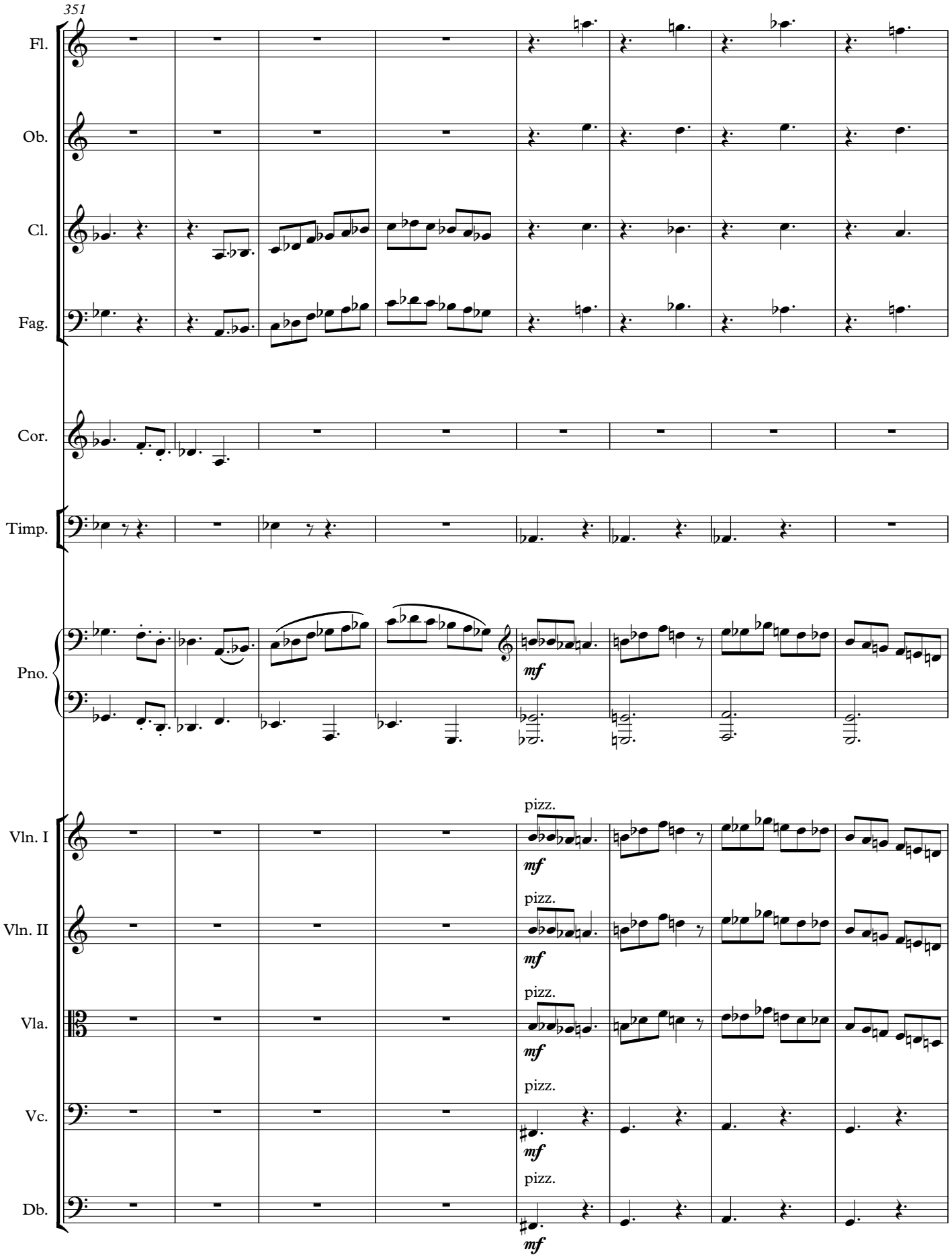

327
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
(8)
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p
p
p

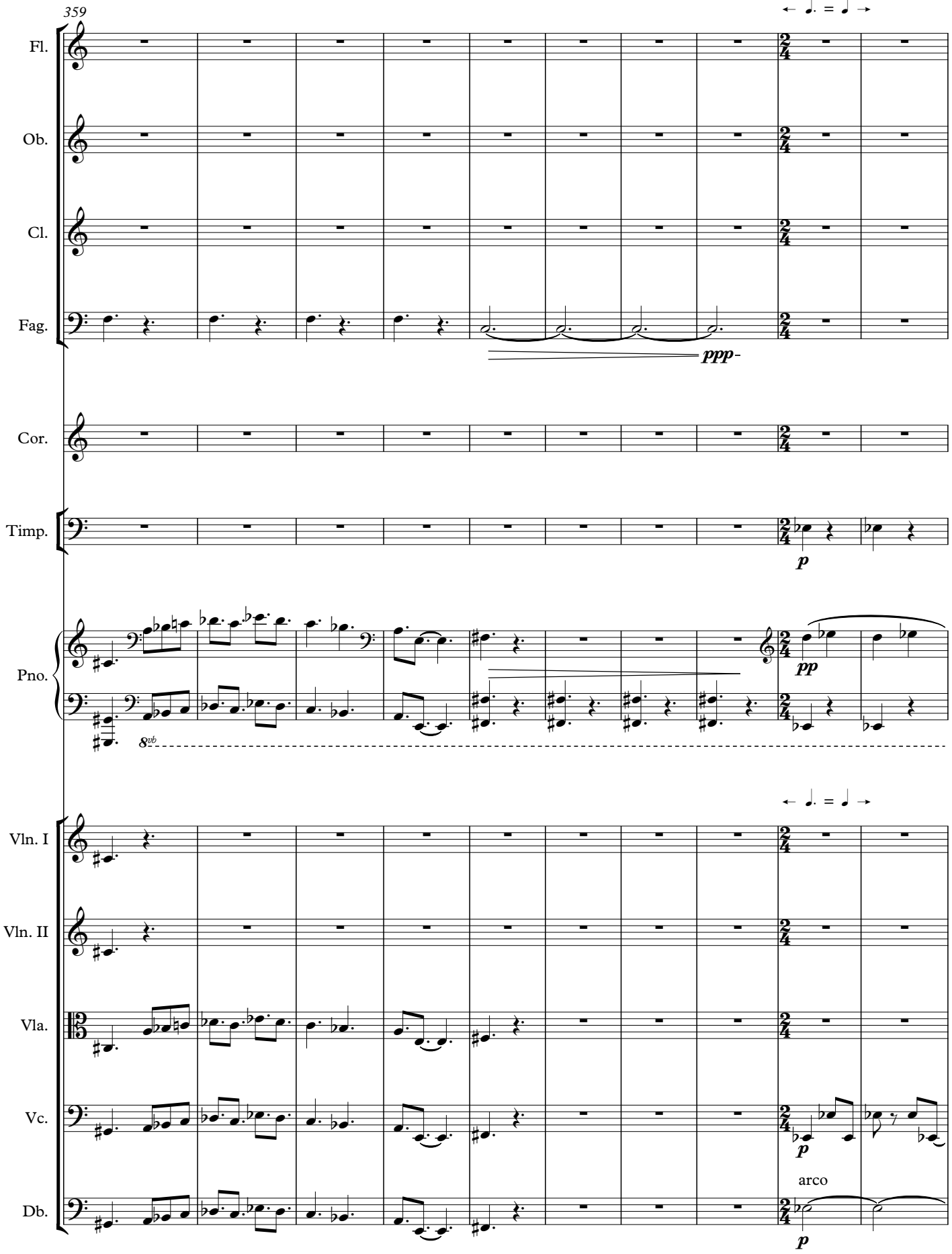

331
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
(8)
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

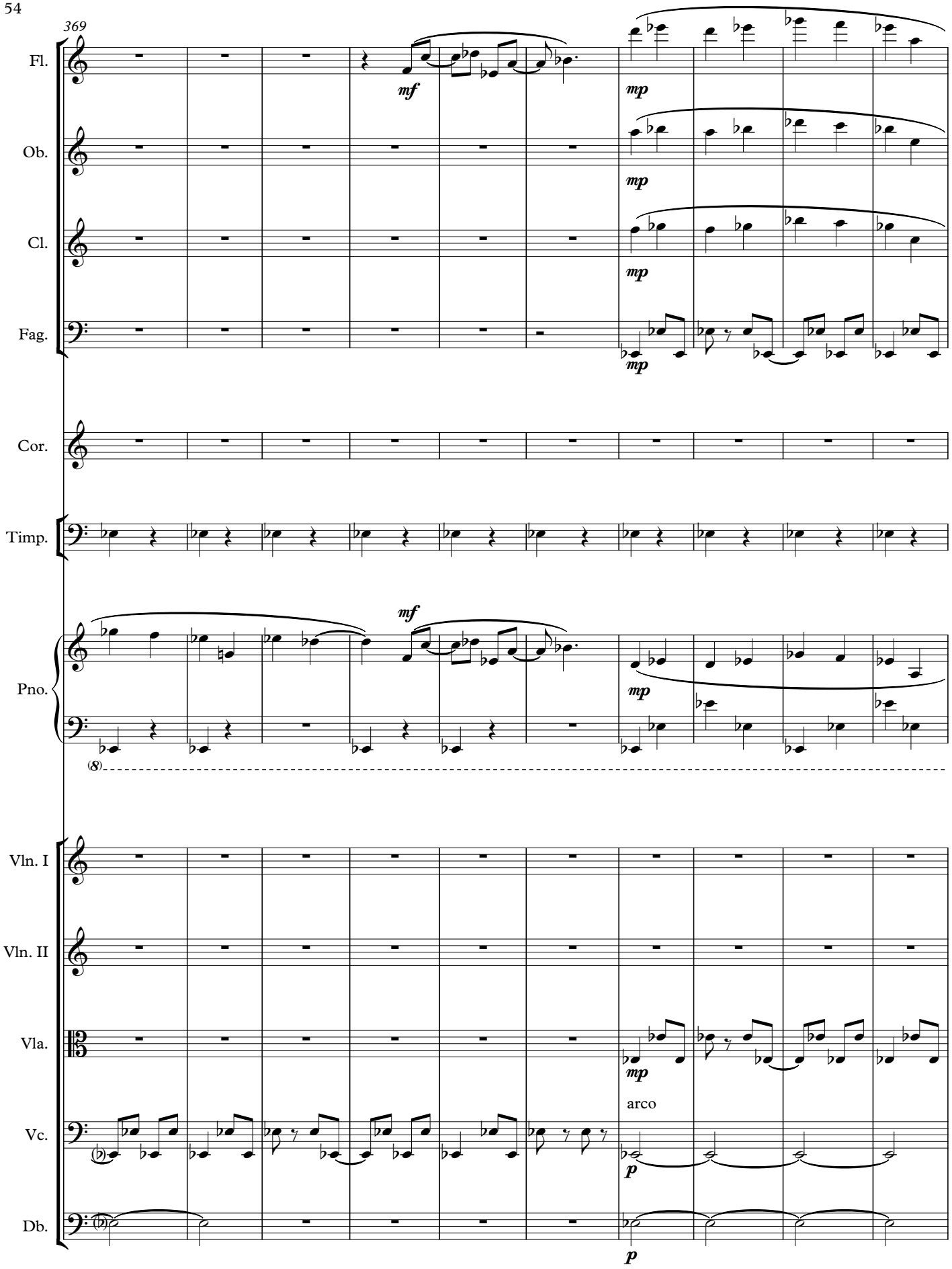

335
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
pizz.
f

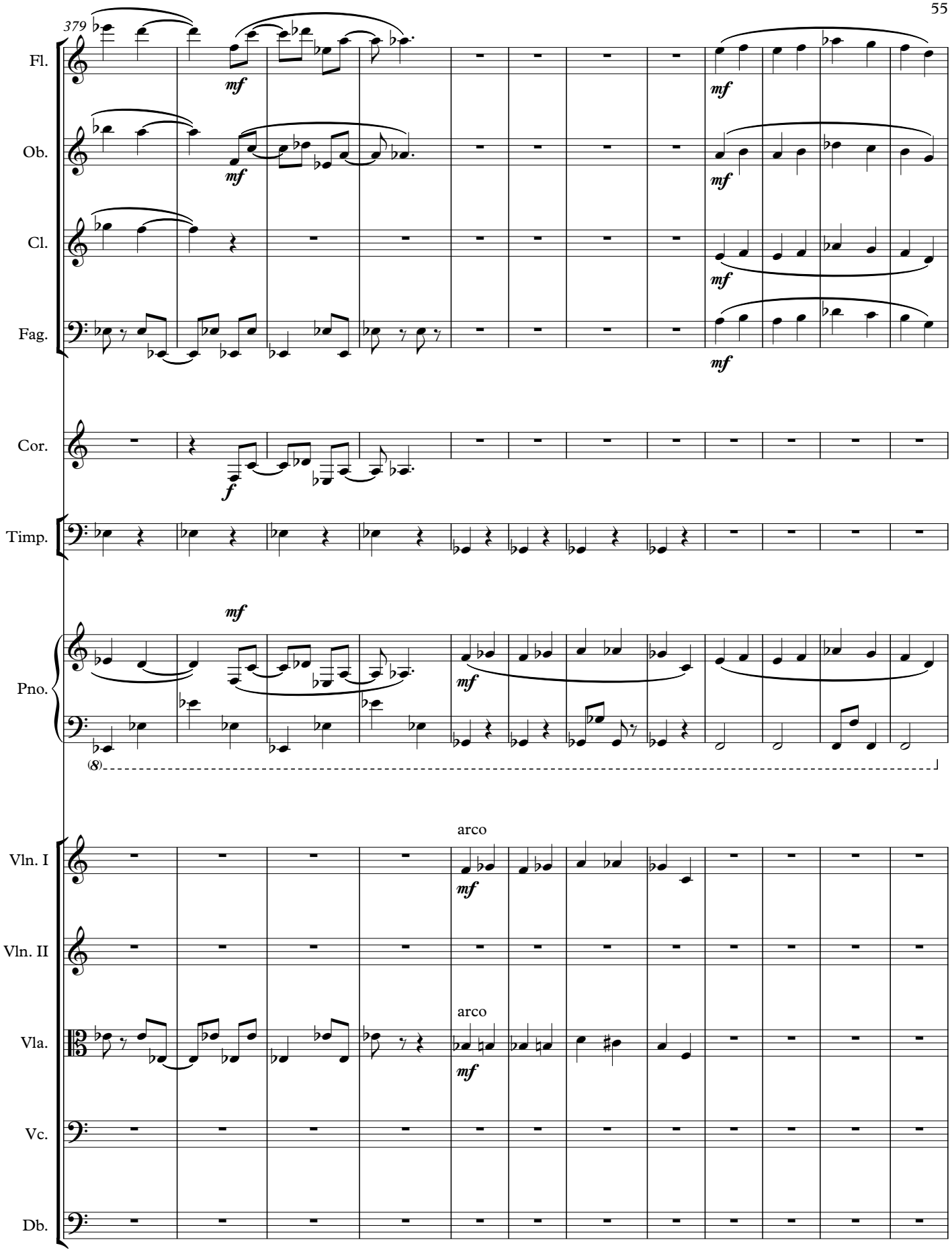

339
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
f
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

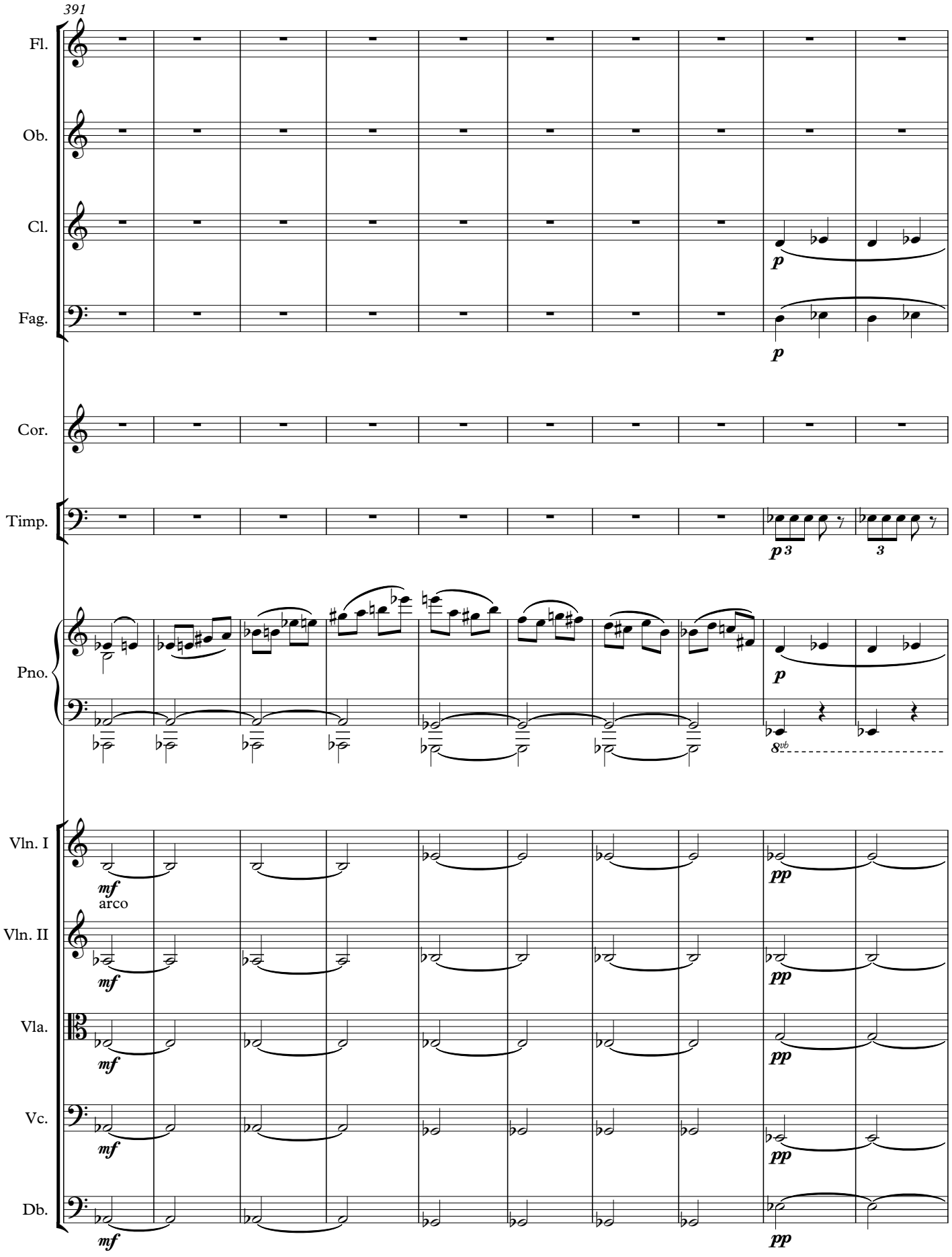

344
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f


351
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
pizz.


359
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
ppp-
Cor.
Timp.
p
Pno.
pp
8vb
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
arco
Db.
p


369
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
mp
arco
p
(8)


379
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
f
arco
(8)


391
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p
mf
arco
pp
8vb

401

rit.

Meno mosso ♩ = 100

Fl.

Ob.

Cl.

mf

Fag.

mf

Cor.

Timp.

Pno.

mf

solo

p

rit.

Meno mosso ♩ = 100

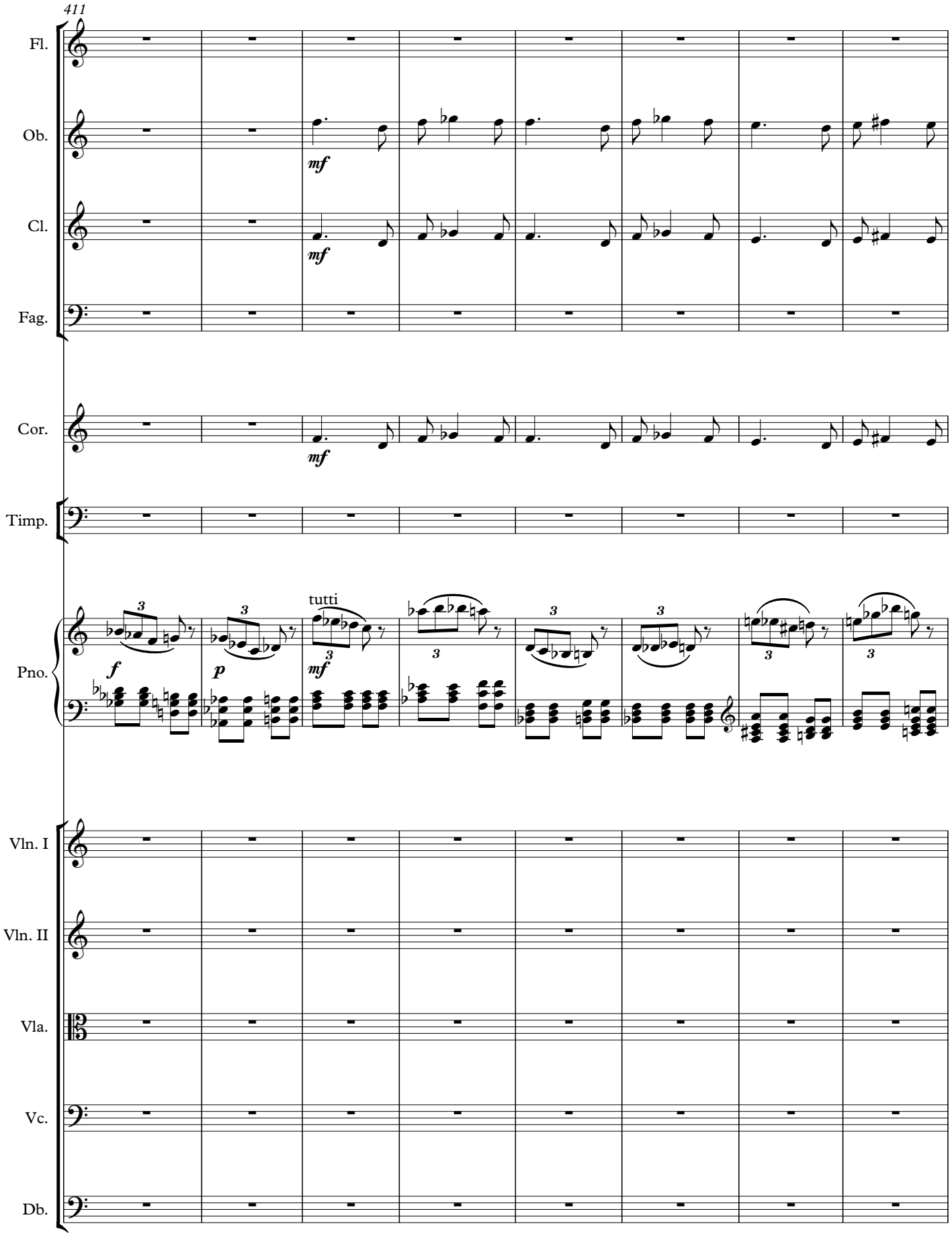
Vln. I

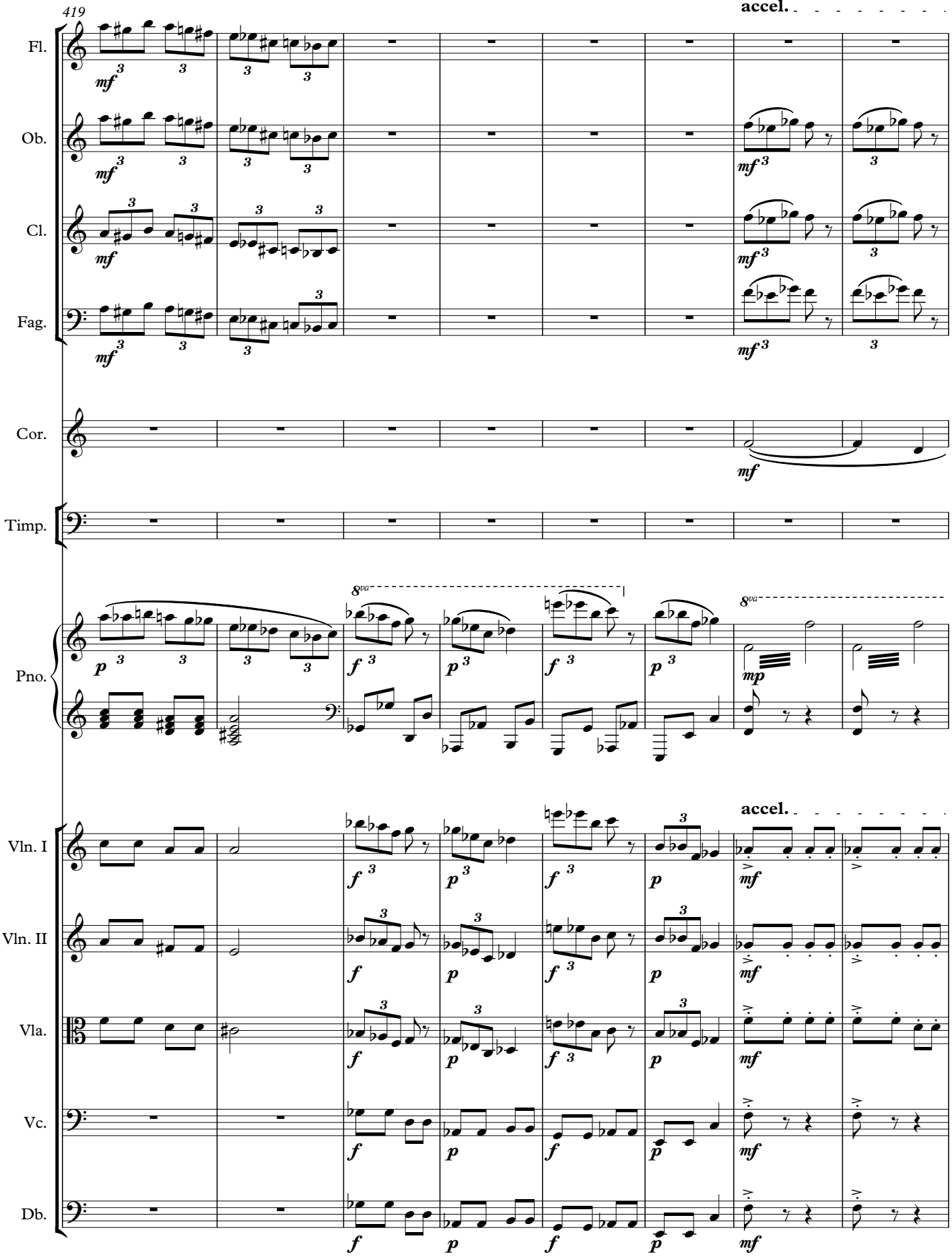
Vln. II

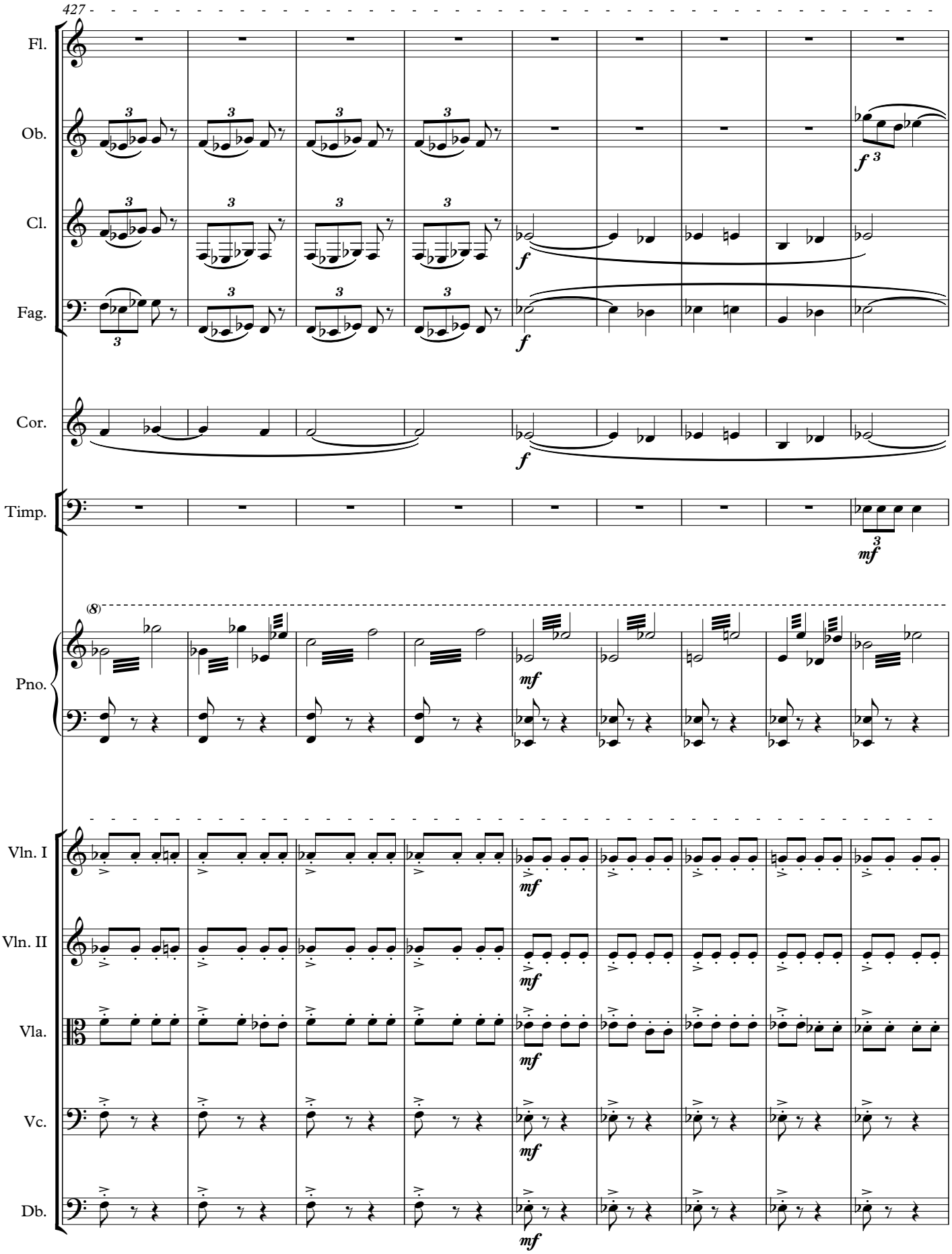
Vla.

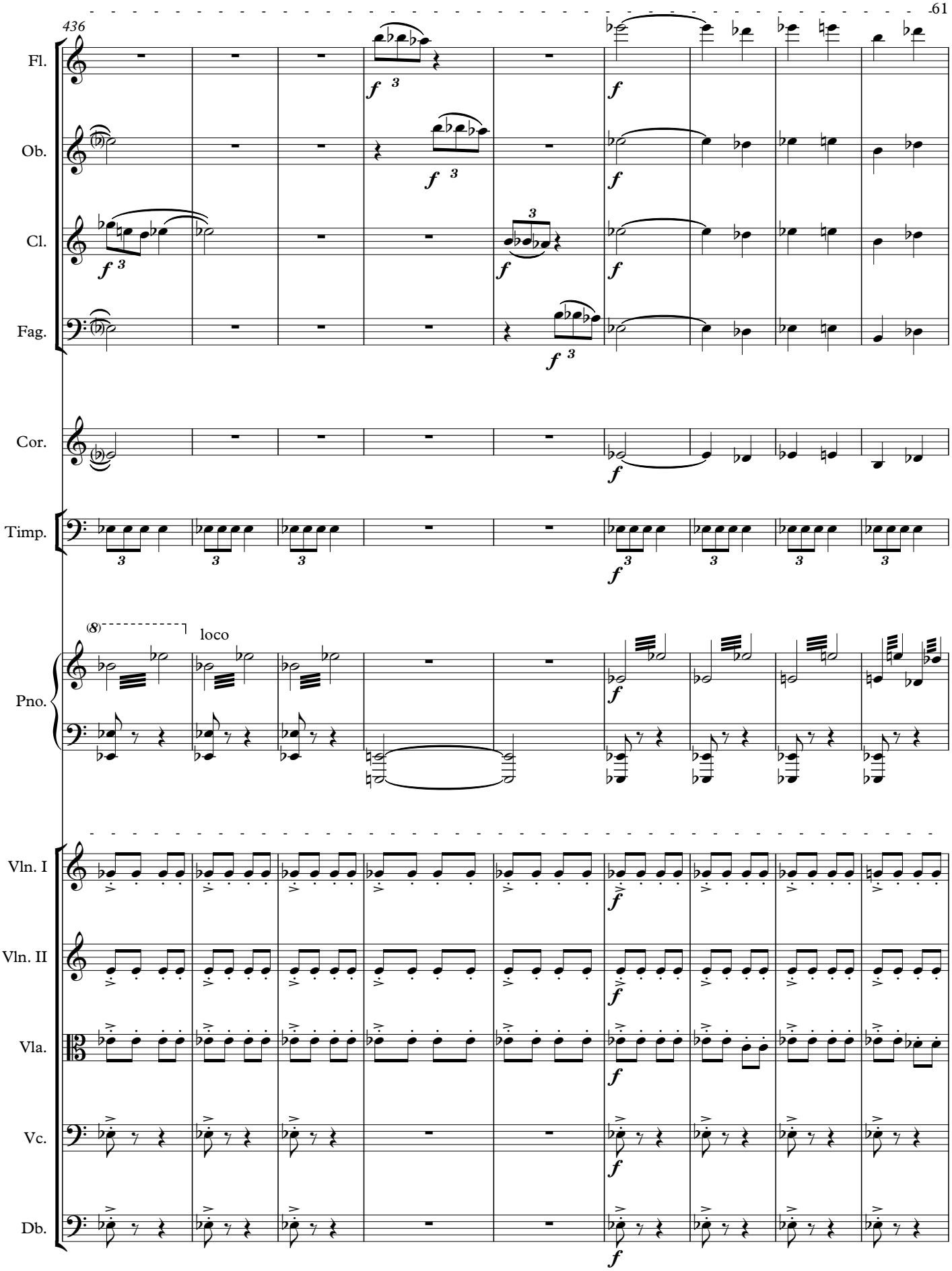
Vc.

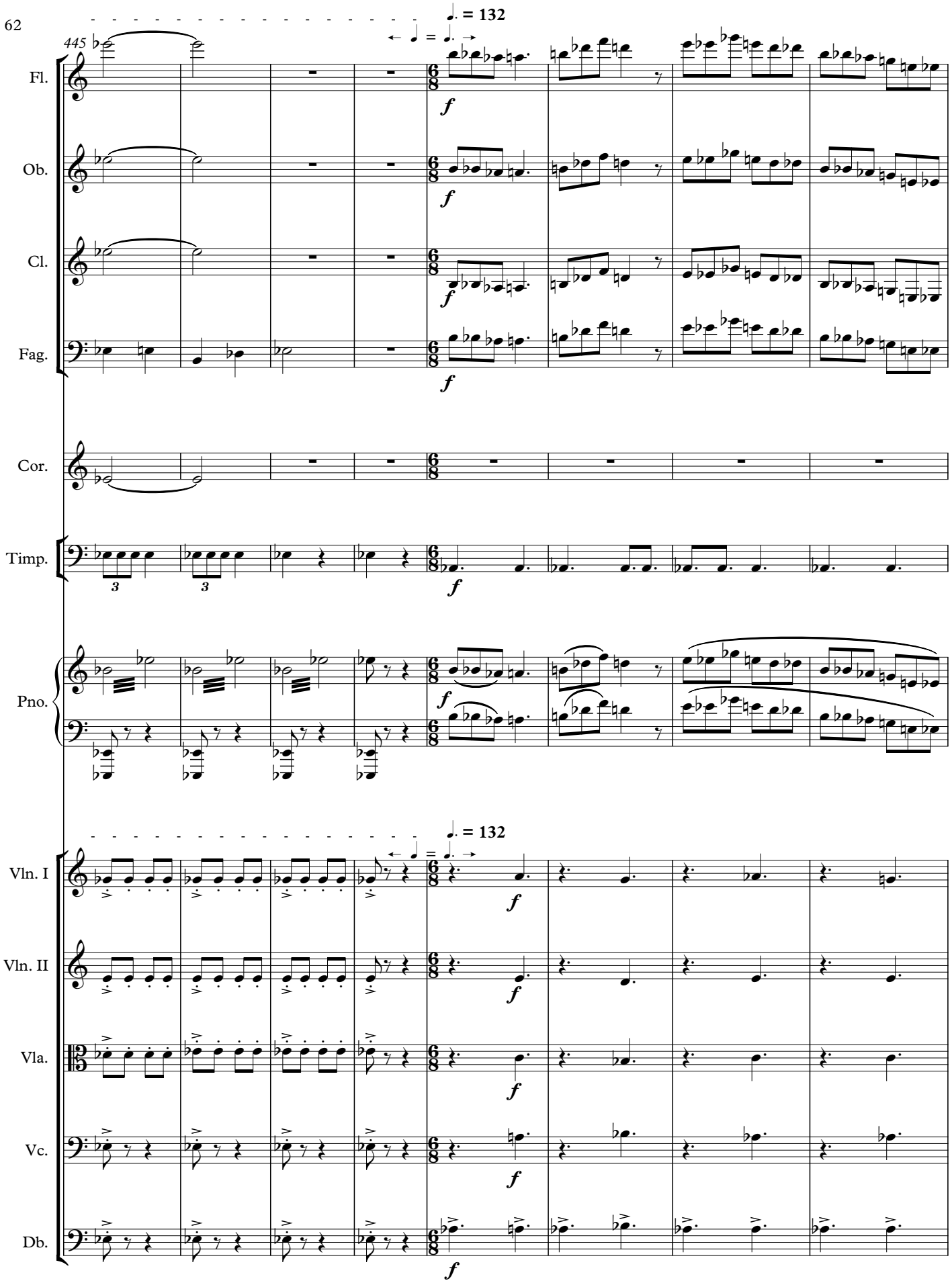
Db.

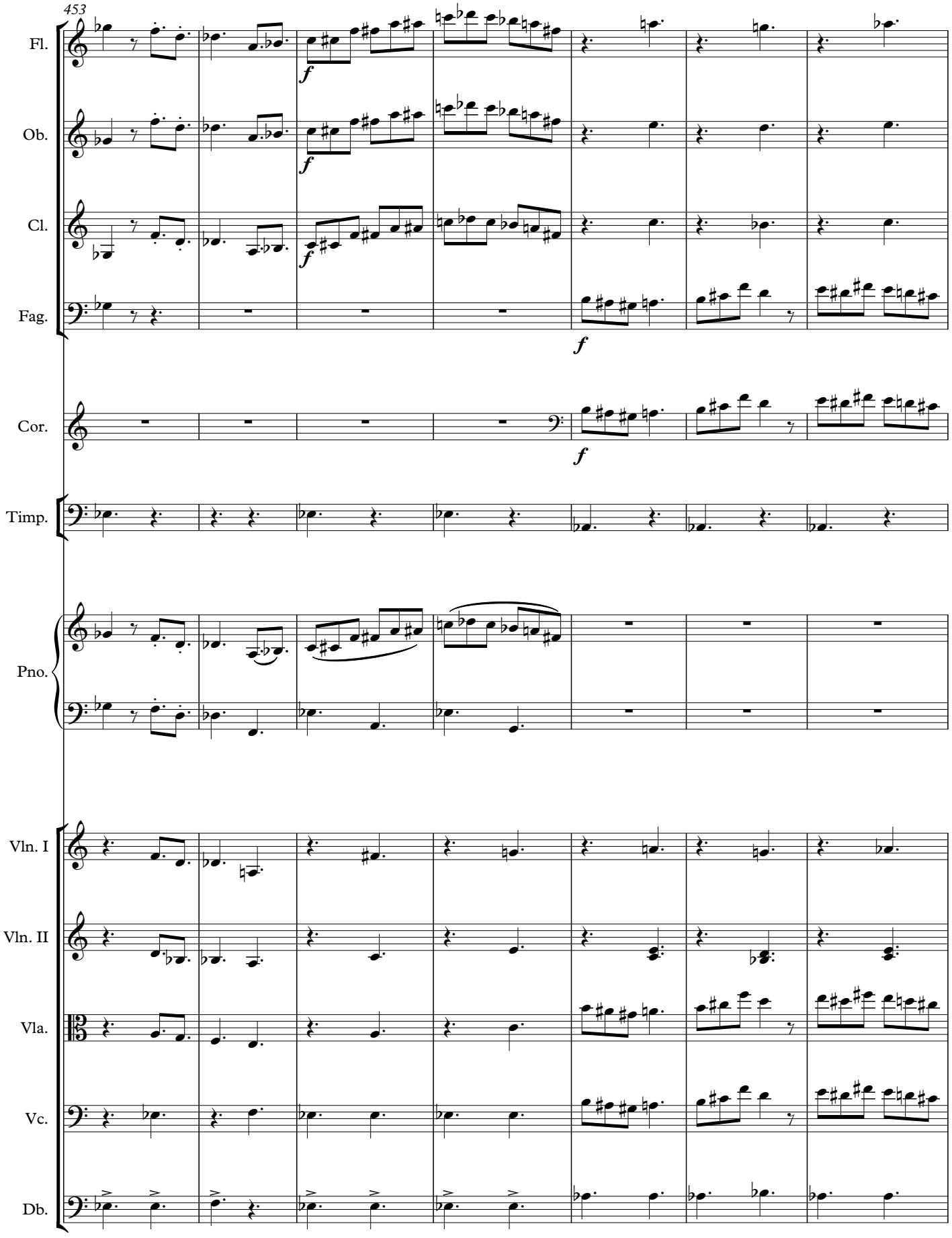

411
Fl.
Ob.
mf
Cl.
mf
Fag.
Cor.
mf
Timp.
Pno.
f
p
mf
tutti
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

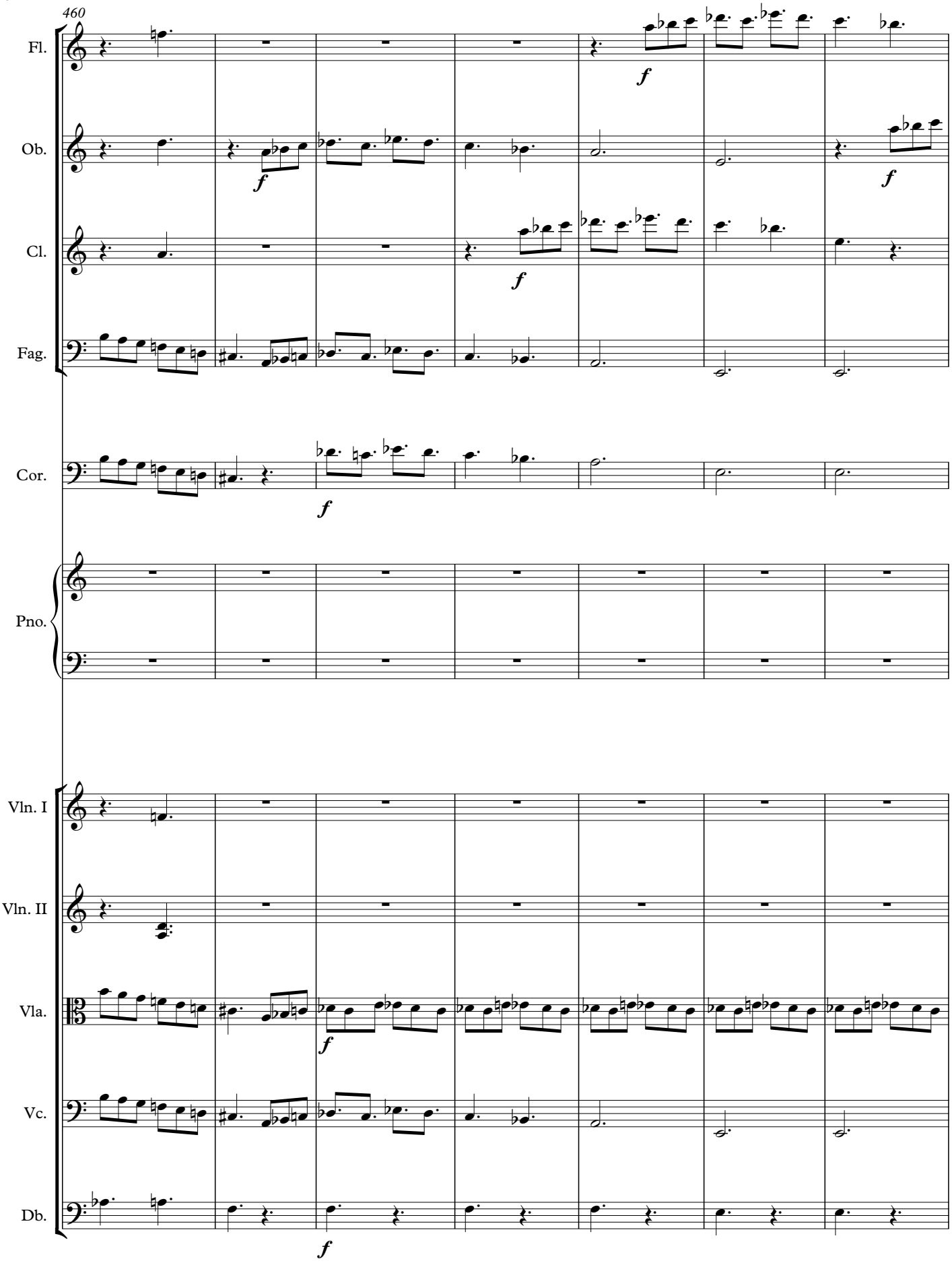

419
accel.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
8va
mf
mp
p
f
accel.

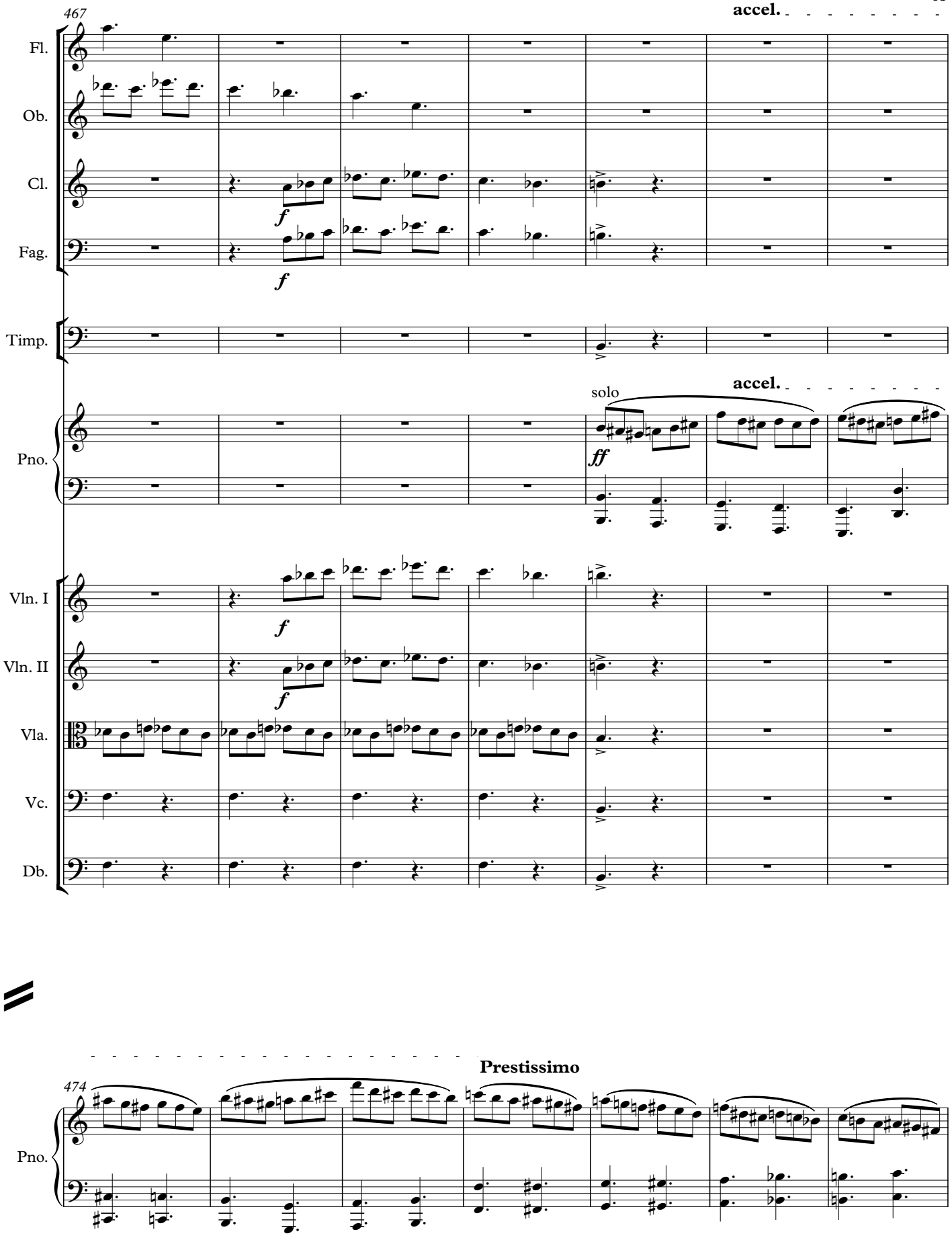

427
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f
mf


436
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
loco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.


445
♩. = 132
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f


453
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f


460
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
f


467
accel.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Timp.
solo
accel.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
Prestissimo
474
Pno.

481

rall. Andante Presto ♩. = 170

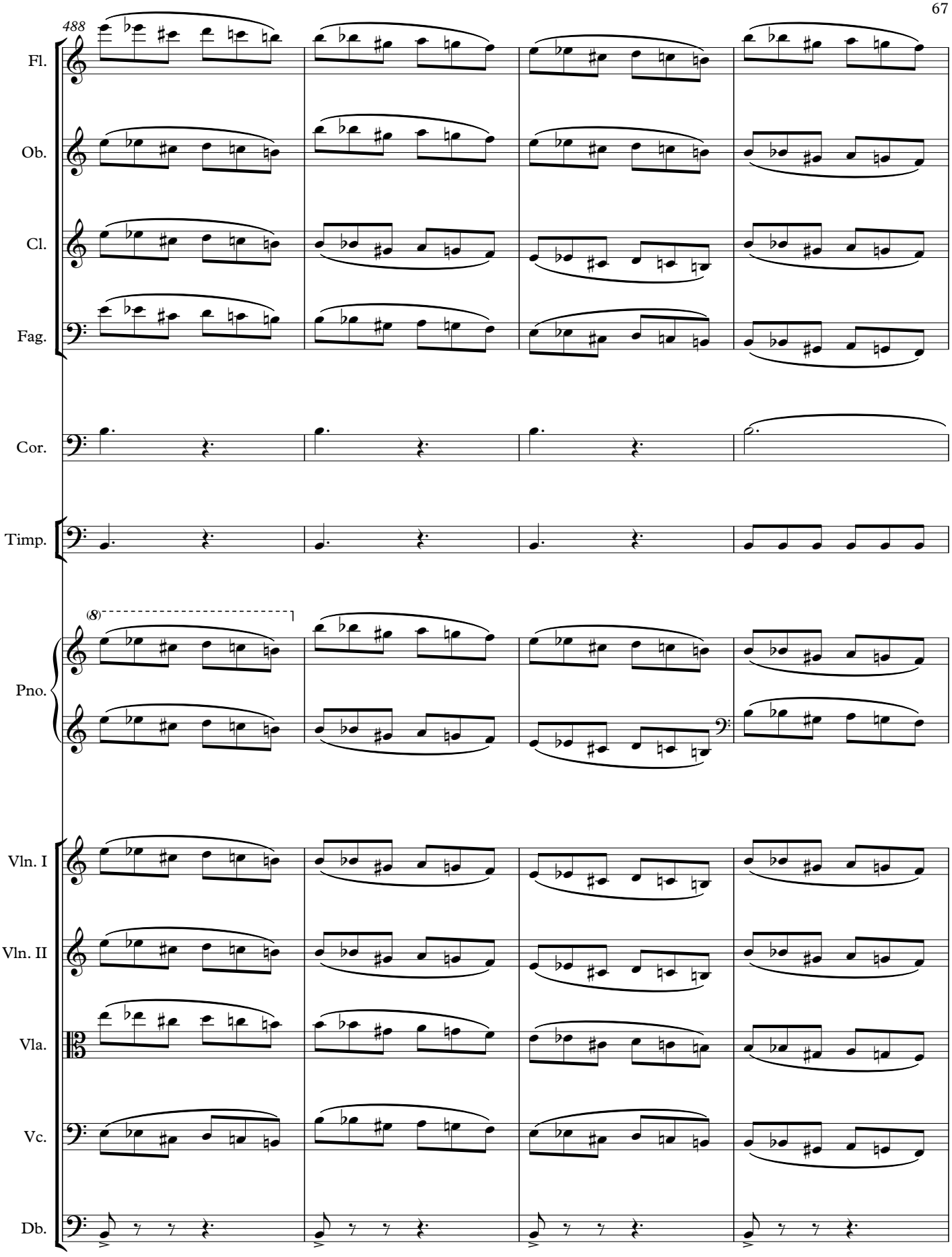
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

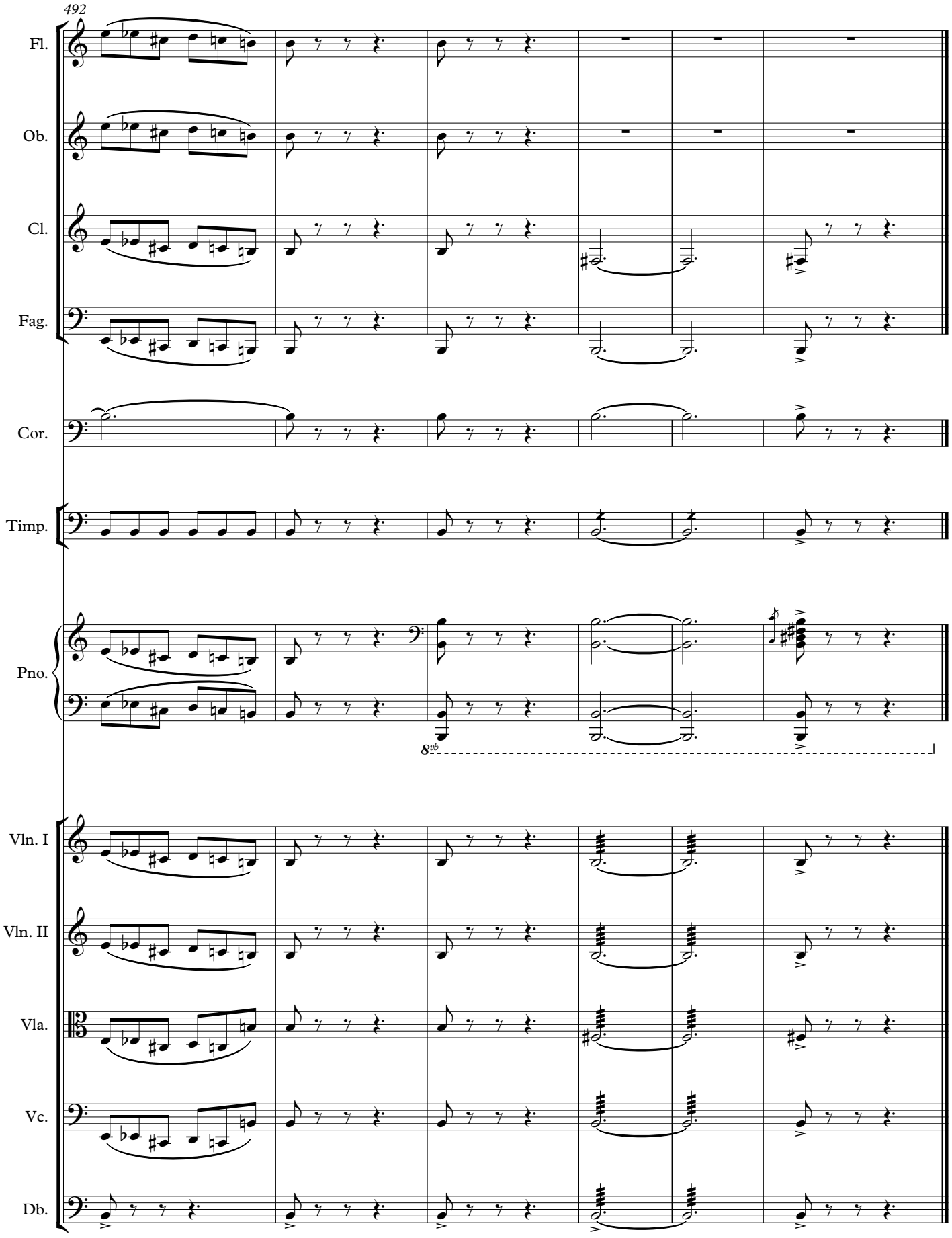
ff

tutti

8va

rall. Andante Presto ♩. = 170


488
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
(8)
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.


492
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
Pno.
8vb
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.