UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN
NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN MUSICAL

QUE PRESENTA
ELIZABETH ROBLES GARCÍA

ASESOR
MTRO. LUIS GONZAGA PASTOR FARILL

CIUDAD DE MÉXICO 2019

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

Primeramente agradezco mucho a mis padres así como a mi esposo Raúl Rangel Ziehl y mi hija Luz Libertad Rangel Robles que con amor, paciencia y alegría me han apoyado de diversas formas para culminar este trabajo.

La elaboración del presente trabajo no me hubiera sido posible sin la asesoría del maestro y secretario técnico Luis Gonzaga Pastor Farill a quien agradezco mucho por su apoyo continuo así como a Nuri Monserrat Vara Fuello por asistirme en trámites que viviendo en otro estado me era imposible realizar, a su vez agradezco a la directora María Teresa Gabriela Frenk Mora, el secretario académico Alejandro Barceló Rodríguez y al secretario de servicios y atención estudiantil Daniel Miranda por sus atenciones.

A cada uno de los Sinodales que brindaron tiempo en el análisis y revisión final del trabajo; Pablo Silva, Patricio Federico Calatayud, Remi Álvarez y Francisco Rasgado.

Agradezco también a Michael Nyman, Mario Lavista, Marcelo Toledo, Paul Aguilar, Samuel Pascoe, Luis Peláez, Sósimo Hernández, Agustín Bernal, Verónica Murúa, Julio Estrada y a cada uno de los Maestros y músicos que apoyaron con sugerencias, interpretación y/o dirección de las piezas.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN……...….4
II. PROGRAMA……5
III. BIOGRAFÍA…….……6
IV. REFLEXIÓN PERSONAL, ANÁLISIS MUSICAL
Y CONCLUSIÓN DE CADA OBRA
ZON DE CORA…….. 8
VENUS ESCARLATA…… 24
CHAC MOOL……30
FAUSTASÍA…… 43
NONASÓN ANICHADO…… 52
SUITE PARA UN COLIBRÍ…….59
V. BIBLIOGRAFÍA …….. 107
VI. ANEXO 1. Síntesis del programa de mano …… 108
VII. ANEXO 2. Partituras de las obras. …… 112

I . INTRODUCCIÓN

Este trabajo contiene un breve resumen biográfico así como el programa de obras que se presentará en el recital con el análisis, reflexión personal y conclusión de cada obra.

La realización del presente trabajo ha contribuido a mi profesionalización en diversos aspectos entre los que destaca la organización y logística necesarias para culminar proyectos en donde se requieren no solo un esfuerzo individual sino colectivo para la presentación de las piezas y el correcto análisis de las mismas, en donde agradezco tanto al maestro Luis Pastor como al maestro Sósimo Hernández, Mario Lavista, Marcelo Toledo y Patricio Calatayud por sus consejos para la elaboración, análisis y ejecución de varias de las piezas contenidas en este trabajo.

Cada una de las obras representa un momento importante dentro de mi aprendizaje musical y desarrollo humano, siendo de mi principal interés el trabajo audiovisual, en donde la música no sea concebida como un acompañamiento, sino como una parte primordial de la obra, donde el lenguaje auditivo resulte de igual o mayor importancia que el lenguaje visual.

II . PROGRAMA

Zon de Cora
Pieza para big band
(2 flautas, 2 saxofones alto, 2 saxofones tenor, saxofón barítono
4 trompetas Bb, 3 trombones, trombón bajo, piano, contrabajo y batería)
8´38´´

Venus Escarlata
Música Electrónica
Cm
4:54 min

Chac Mool
Obra audiovisual para voz , contrabajo y cuenco tibetano.
8´59´´

Nonasón anichado
Para trompeta Bb, xilófono, vibráfono y marimba.
5´20´´

Faustasía
Trío para piano, oboe y violonchelo.
4´28´´

Suite para un colibrí
Para orquesta de cámara
15´ 00´´

III. BIOGRAFÍA

Elizabeth Robles García nació en el Estado de México en 1976, en 1995 comienza a estudiar la Lic. en Composición en el Centro de Investigaciones y Estudios Musicales (CIEM).
Entre sus maestros se encuentran María Antonieta Lozano y Alejandro Velasco. Posteriormente ingresa al la Escuela Nacional de Música donde tomó clases de composición con Luis Pastor Farill, Gabriela Ortiz, Julio Estrada, María Granillo, Leonardo Coral, Lucía Álvarez y Horacio Uribe.
En el 2001 Cursó el Diplomado Universitario en Teatro en la Universidad Iberoamericana y entre sus maestros tuvo a Ludwik Margules Coben, Luis de Tavira y Jorge Arturo Vargas.

En el 2004 trabajó bajo la dirección de Tod Machover (MIT) en el Papalote Museo del Niño. En este mismo año, compuso música para las obras de teatro independiente "Travesía por las letras", dirigida por María Teresa Adalid y "Niños Mutilados" dirigida por Belem Magaña.

En 2006, durante el Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte México-España, presentó la obra audiovisual "Venus Escarlata" en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes y posteriormente en el Conservatorio de España.

En el 2008 realizó el Video de Orientación Vocacional para la Escuela Nacional de Música como parte del Servicio Social solicitado por el Ing. Daniel Miranda.

En el 2011 musicalizó la obra "La Retirada" estelarizada por Rogelio Guerra, Nuria Bajes y José María de Tavira bajo la dirección de Jorge Arturo Vargas y posteriormente creó la Música original y diseño Sonoro para la Obra "Frozen" interpretada por Alejandro Camacho.

En 2011 fue becaria del 2º Laboratorio de Música para Cine organizado por Bertha Navarro donde tuvo entre sus maestros y ponentes a Michael Nyman, Leoncio Lara Bon y Juan Arturo Brennan.
En este mismo año es seleccionada para participar en el curso de Dirección Coral avalado por el CONACULTA, impartido por el Mtro. Gerardo Rábago Palafox.

En el 2012 , cuando cursaba el 2º año de la Lic. de Jazz Canto Scat en la Escuela Superior de Música es seleccionada para participar en el Festival Internacional de Música Universitaria, celebrado en Belfort, Francia.

El 16 de Diciembre de 2016 estrena la pieza "El Cilíndrelo" en el XV Aniversario de la Orquesta Sinfónica de la Escuela de Música del Estado de la Paz BCS.

El 17 de Noviembre del 2016, con el apoyo del Instituto Sudcaliforniano de Cultura, Omar Ramírez y Hugo Navarro, gestiona el primer Festival de Jazz de la Ciudad de La Paz, Baja California Sur, presentado en la Sala de Conciertos de la Escuela de Música de Estado de La Paz, Baja California Sur.

IV. REFLEXIÓN PERSONAL, ANÁLISIS MUSICAL Y CONTEXTO HISTÓRICO DE CADA OBRA

Zon de Cora

Pieza para big band
(flauta, 2 saxofones alto, 2 saxofones tenor, saxofón barítono
4 trompetas en Bb, 3 trombones, trombón bajo,
piano, contrabajo y batería)
8:38 min

Zon de Cora es una pieza dedicada a encontrar la voz interna que nos guía para actuar intuitivamente, improvisar y vivir mas relajadamente, el título es un juego de palabras que significa De Corazón.

Está dedicada con cariño y respeto al Mtro. Cuauhtémoc Rivera, Ex director de la Escuela Superior de Música quien me brindó y -a muchos alumnos más- el apoyo al escucharnos detenidamente e incluir muchas de las propuestas que como alumnos de la Escuela Superior de Música necesitábamos para mejorar tanto las instalaciones como los planes de estudios y la planta docente de esa Institución.

Compuse esta pieza mientras cursaba el 2o año de la Licenciatura en Jazz Canto Scat en la Escuela Superior de Música, plantel Fernández Leal.

Fue seleccionada para participar en el Festival Internacional de Música Universitaria, celebrado del 26 al 28 de Mayo del 2012 en Belfort, Francia.

En esta obra, mi principal motor fue poder fluir con la emoción mas allá de los conceptos, ya que éstos acaban funcionando muchas veces como un obstáculo que no deja fluir de forma sencilla la pasión y la creación en general.

La mente –creo- debe servir a la emoción, no enfrascarla, por lo que a partir de esta idea me concentré en plasmarla primero en una letra y a partir de ella fui creando la melodía y armonía.

La letra inicial es la siguiente:

Si comienzas a percibir como tu cuerpo puede sentir
Si comienzas a percibir como tu alma puede fluir
Comienza en el corazón y fluye fluye a la cabeza
Comienza en el corazón, deja que fluya con tu consciencia

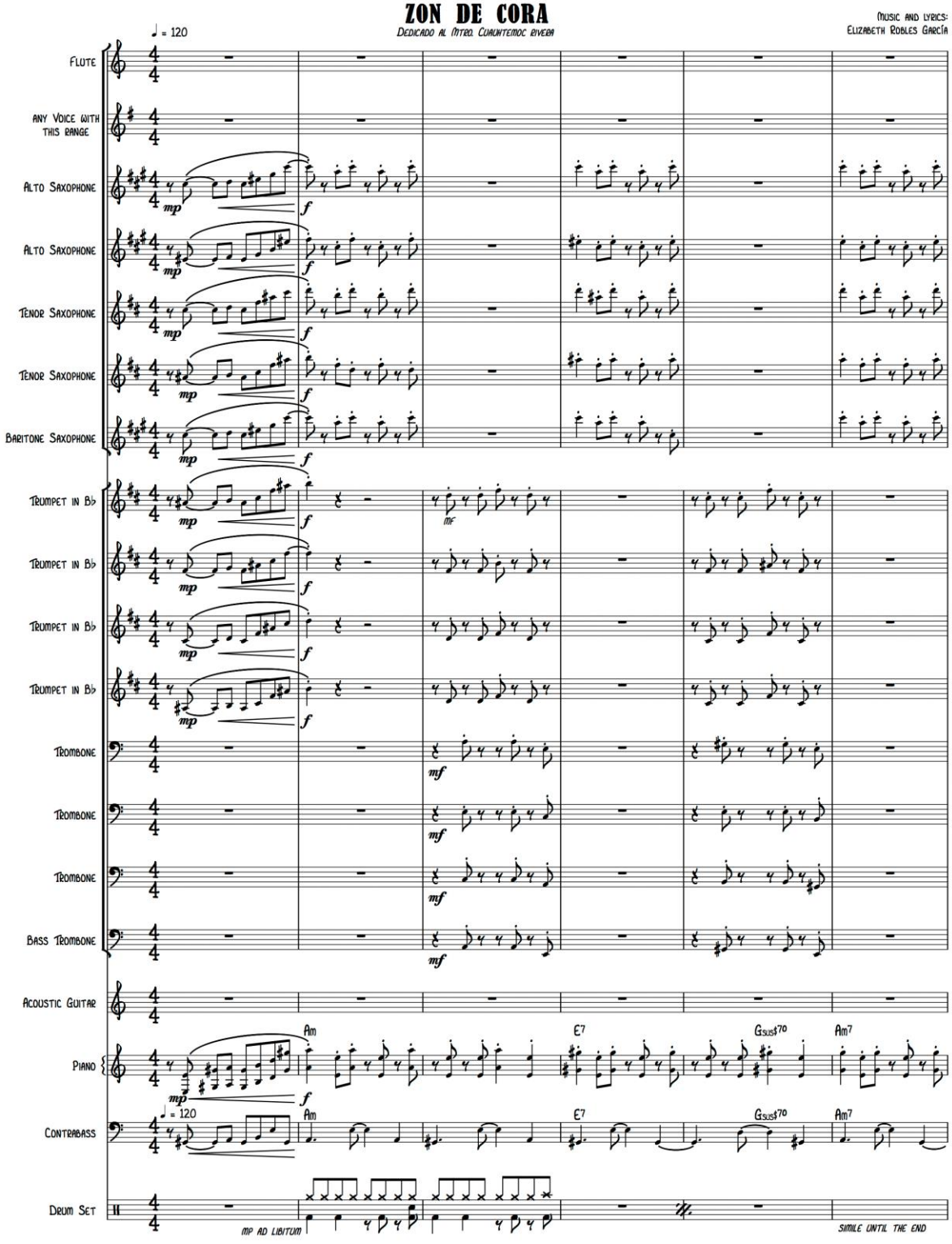
Deja ya tu razón en paz, para que la intuición te pueda tocar
Deja ya tus miedos atrás, verás que el alma puede volar

Posteriormente añadí el siguiente coro, que a base de pregunta y respuesta me sirvió para la coda final:

Pregunta (P): yo te ayudo corazón
Respuesta (R): pensó con calma
P: y su espíritu descansó
R: respiró
P: yo te ayudo corazón
R: calmó su alma
P: y su espíritu despertó (1ra. casilla)
R: despertó
P: y su espíritu voló (2da casilla)

Estuve en el piano cantándola y escogiendo los acordes que fueran mejor para la sonoridad que buscaba, a modo de pieza popular, con base de cadencias perfectas, utilizando las funciones básicas de la armonía tradicional.

Posteriormente, de la pequeña pieza hice un arreglo para big band que ya en la siguiente página puede observarse la primera hoja:


ZON DE CORA
Dedicado al Mtro. Cuauhtemoc Rivera
Music and Lyrics:
Elizabeth Robles García
♩ = 120
Flute
any Voice with this range
Alto Saxophone
Alto Saxophone
Tenor Saxophone
Tenor Saxophone
Baritone Saxophone
Trumpet in B♭
Trumpet in B♭
Trumpet in B♭
Trumpet in B♭
Trombone
Trombone
Trombone
Bass Trombone
Acoustic Guitar
Piano
Contrabass
Drum Set
mp
f
mf
Am
E7
Gsus4
Am7
mp ad libitum
simile until the end

ANÁLISIS MUSICAL

(Todos los instrumentos están escritos en Do a menos que se especifique lo contrario)

Tonalidad Am – Dm - A

	Introducción	Sección A	Sección B	Sección C
No de compás	1 a 25 Am	25 a 32 Am	33 a 40 Am	41 a 48 Am

	Interludio	Coro	Coda final
No de compás	Sección de Improvisación 49 a 58 Dm	59 a 68 G lidio (D)	68 a 77 Am

INTRODUCCIÓN:

El arreglo comienza con una bordadura y arpegio ascendente en piano, contrabajo, saxofones y trompetas, generando posteriormente un juego rítmico melódico de pregunta y respuesta entre saxofones – piano y trompetas complementadas con trombones. Este juego de pregunta y respuesta entre las diferentes secciones de instrumentos se seguirá haciendo durante toda la pieza.

El contrabajo apoya generalmente tocando las fundamentales de los acordes con la síncopa desde la introducción en adelante.

Solo Escrito

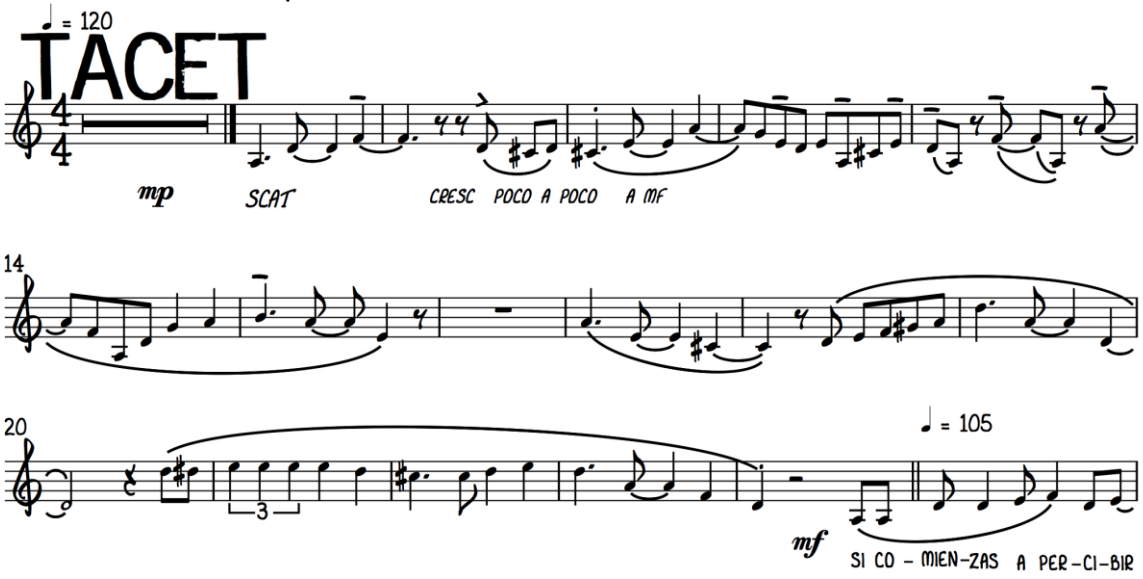
Del compás 9 al 25 se encuentra el solo escrito, ejecutado por la voz y o la flauta:

La pieza comienza en 120 bpm y en la sección del solo baja a 100 bpm variando así suavemente la agógica que en este caso permite a la voz y flauta escucharse con facilidad para mezclar su timbre lo más adecuadamente posible.

Puede leerse en la partitura general lo sig:

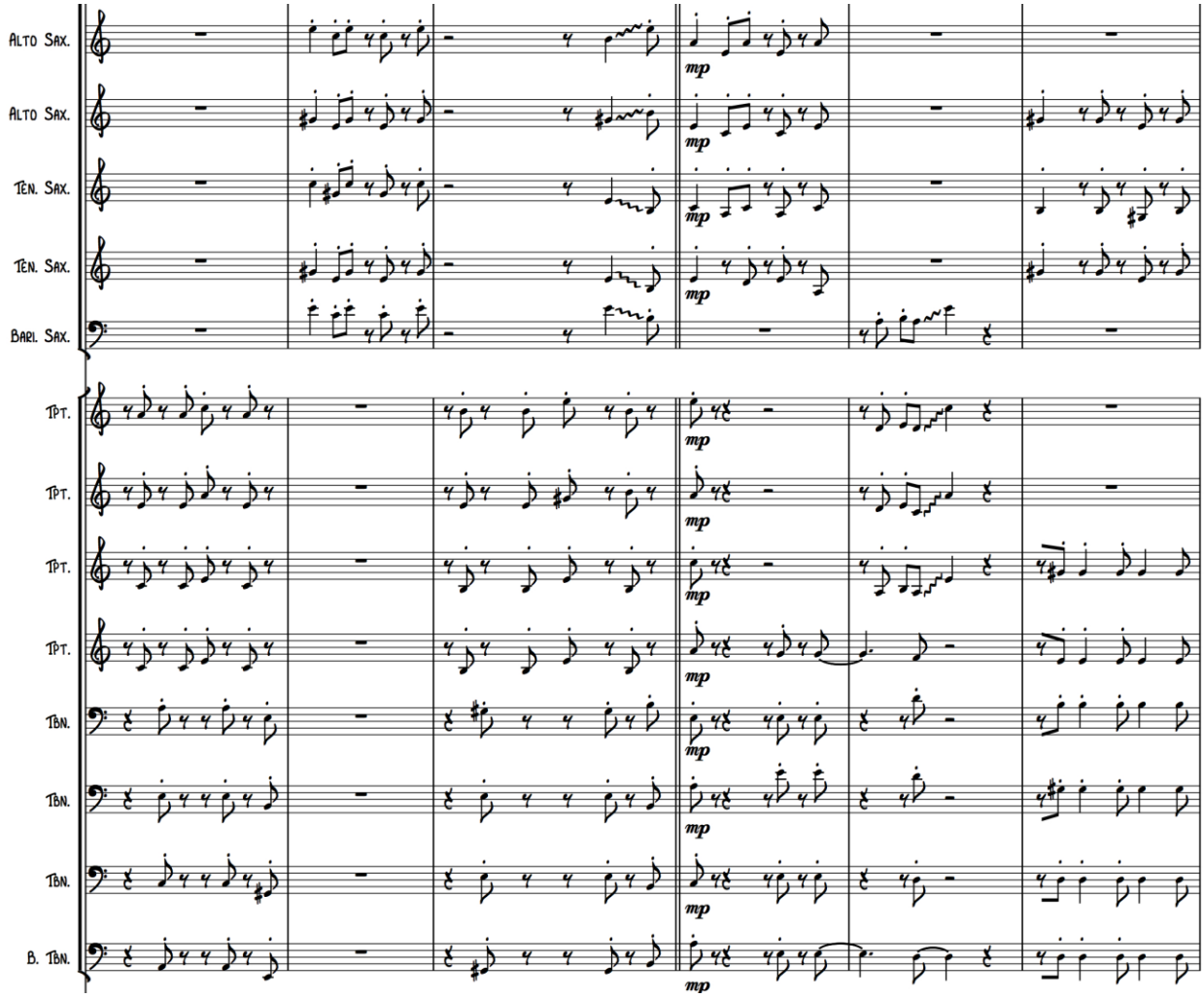
Para facilitar la lectura la voz esta escrita en ocasiones una ocatava arriba de lo escuchado en algunas grabaciones, la partitura escrita solo es referencia del nombre de las notas, según el tipo de voz que interprete la pieza podrá variarse a la octava que mas se le acomode al interprete.

Bpm = 100



Durante toda la pieza utilizo la pregunta y respuesta de las células rítmico-melódicas entre los saxofones y la combinación de trompetas - trombones que puede observarse en el siguiente gráfico, el cual corresponde al fragmento de la pieza que va desde el compás 6 al 11, pudiendo observarse el acompañamiento del final de la introducción e inicio de la sección del solo:

compás 10

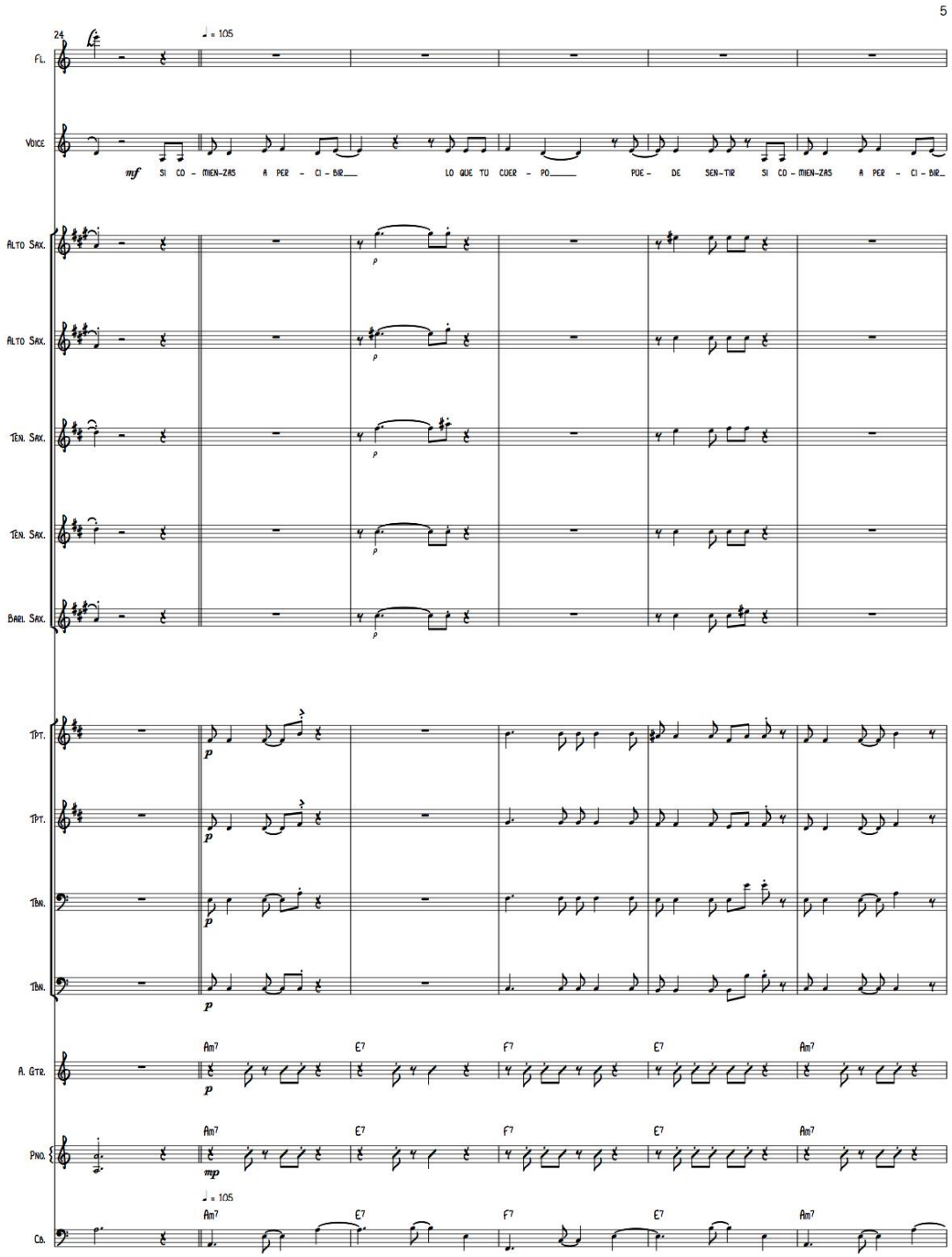


La guitarra continúa su acompañamiento con cifrado.

SECCIÓN A y B

La big band acompaña ligeramente con notas cordales en volumen bajo permitiendo a la voz escucharse; el piano y la guitarra tienen mayor relevancia ahora acompañando en mp al piano y la guitarra, quienes con el mismo ritmo se presentan generalmente en los momentos en donde no interfieren demasiado con la ejecución de la voz.

Inicio de la sección A
Compás 24



SECCIÓN C:

En esta estrofa, que comienza en la anacrusa al compás 41, el significado de la letra viene a ser mas concluyente, resumiendo que hay que dejar en paz a la razón para que la intuición nos pueda tocar por lo que el carácter de esta sección es mas decidido.

El acompañamiento de la big band sigue similarmente recalcando las notas cordales en grupo y con staccato para ofrecer apoyo rítmico melódico sin tapar a la melodía la cual en este estilo de música es tradicionalmente amplificada con micrófono, la guitarra sigue imitando al piano.

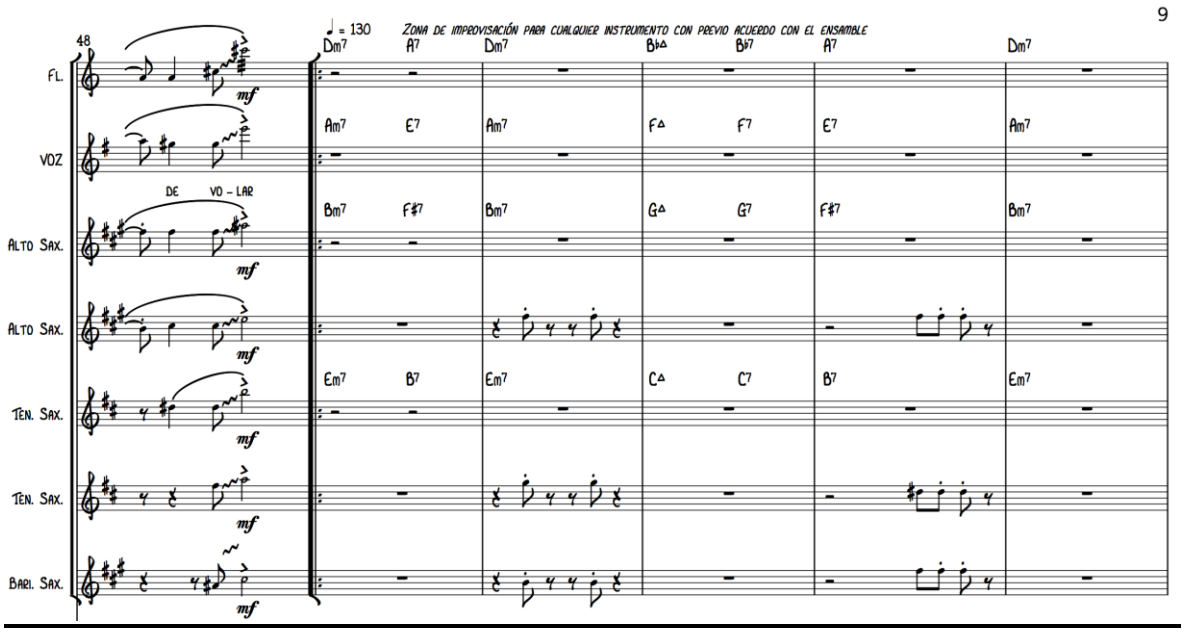
Interludio (Sección de improvisaciones)

Del compás 49 al 58 se encuentra esta sección, donde en la partitura principal esta añadida la siguiente nota:

Sección de improvisación para cualquier instrumento con previo acuerdo con el ensamble

Esta indicación es parte principal de la pieza ya que lo que busco es darle espacio a los interpretes que gusten participar para que puedan improvisar, el buen gusto se define según el ensamble que interprete la pieza.

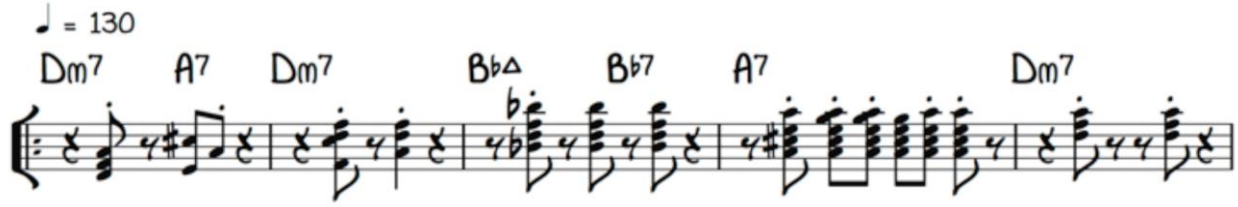
compás 48



Los instrumentos que conforman la base del acompañamiento durante esta sección de improvisación son la guitarra, el piano y el contrabajo.

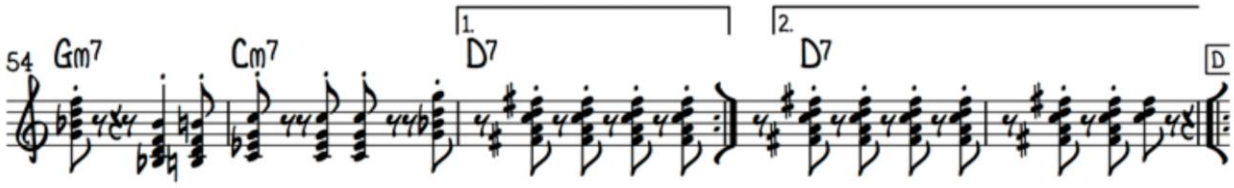
La armonía que utilizo en esta sección se desglosa en el siguiente gráfico junto con su cifrado, puede observarse que la sección comienza en la tonalidad de Dm modulando a su subdominante Gm, modulación que servirá como conexión con la siguiente sección, que es el coro, en donde por intercambiabilidad modal comenzará en G mayor:

compás 49



Dm i7 V7 / i7 / VI maj 7 VI 7 / V7

Gm V7 del V / V-7



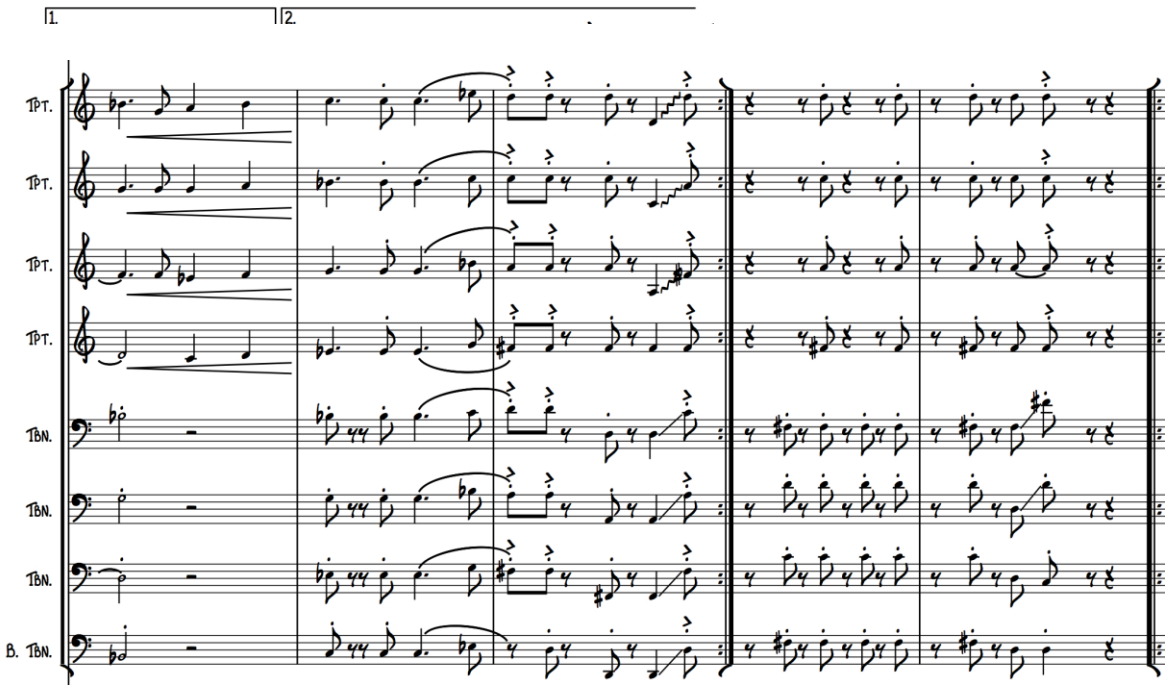
Gm VI- 7 / IV- 7 / V7 // V7 / V7 //

Los saxofones alto son tradicionalmente quienes están más acostumbrados en participar en la improvisación por lo que en esta sección el saxofón alto I tiene escrito el cifrado de guía armónica, los saxofones participan con glissando obligado solo al final de la casilla 1 y en los dos compases finales de la casilla II.

En el compás 56 se encuentra un glissando ascendente en casi todos los instrumentos aliento metal para indicar el término de la 2da casilla y así mismo indicar fácilmente el término del solo.

En el siguiente gráfico puede verse el glissando de trompetas y trombones en la 1ra casilla de la sección de improvisación:

compás 54

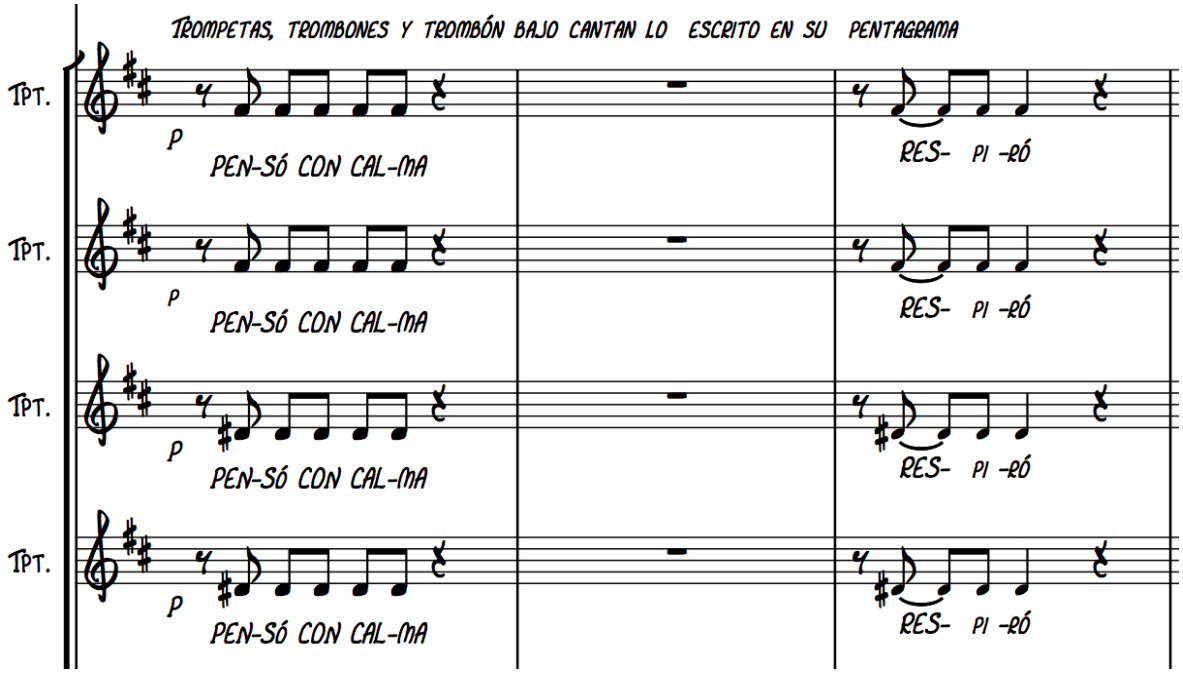


CORO:

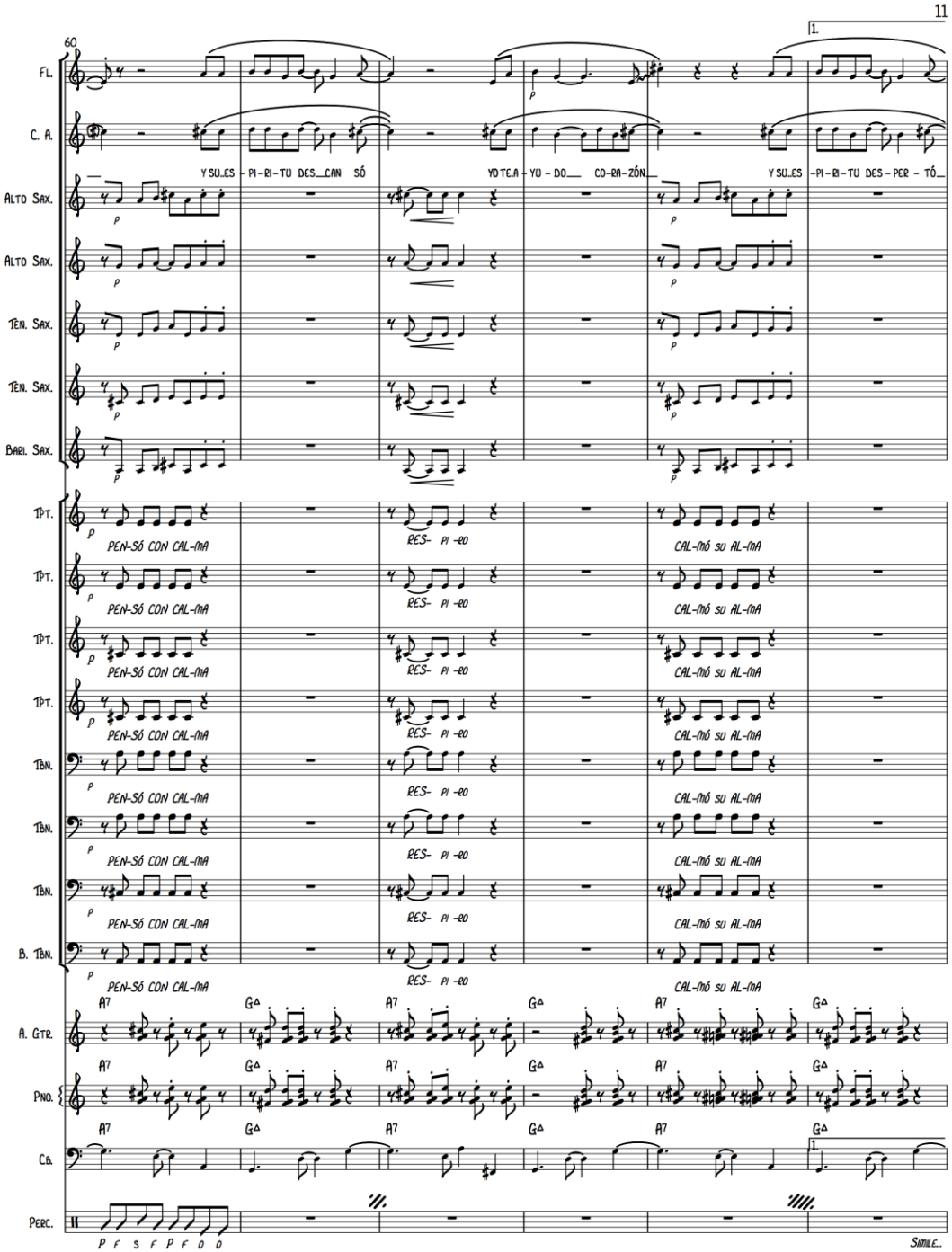
El coro, que comienza en la anacrusa del compás 59, inicia con un acorde de G maj7 que alterna constantemente con A7, indicando que estamos en G lidio, representando sonoramente la felicidad o plenitud encontrada al liberarse de preocupaciones y poder fluir al improvisar como la letra de la pieza lo comunica.

Puede observarse la pregunta y respuesta del texto, que se pide digan intérpretes de la sección de trompetas y trombones como sigue:

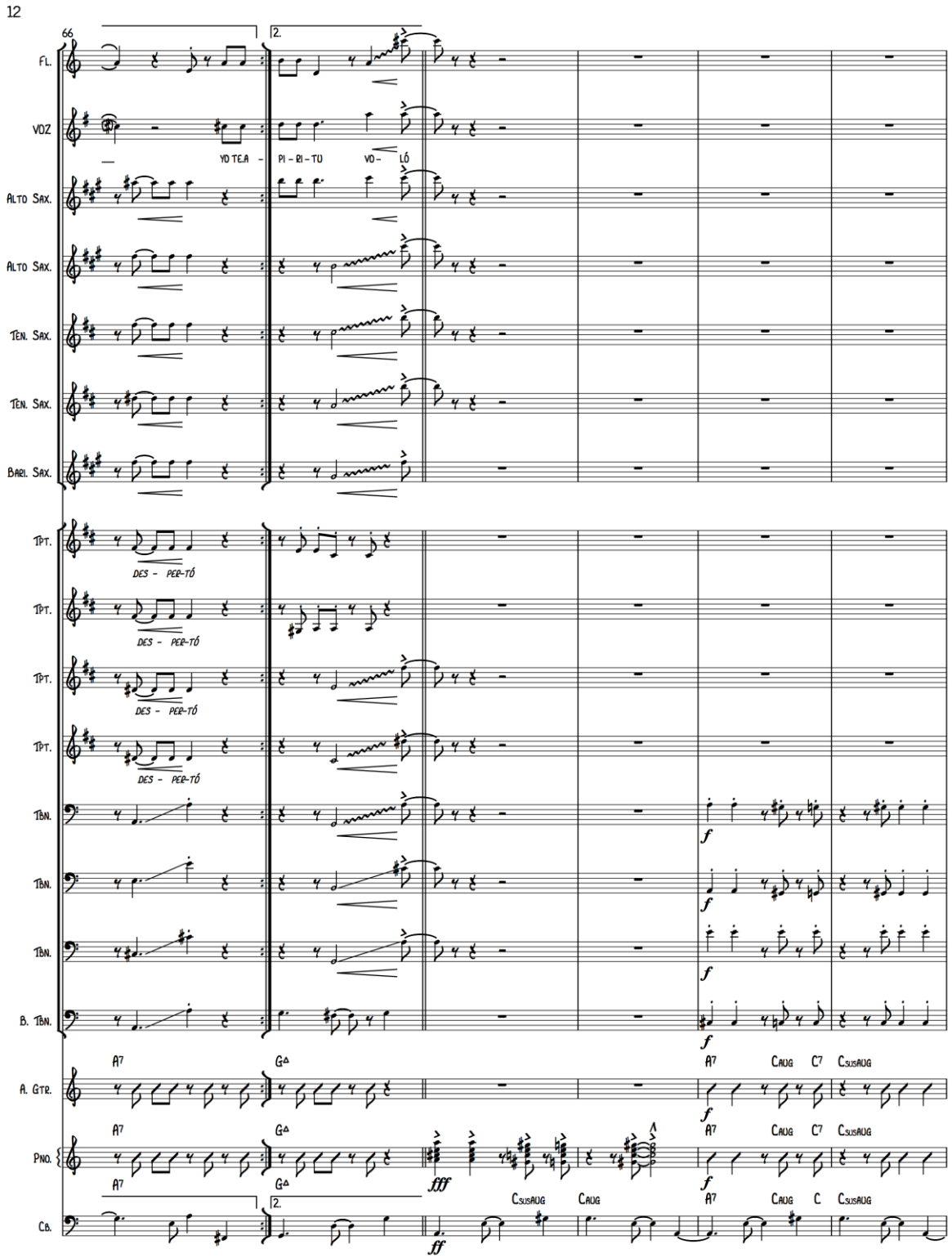
Voz: yo te ayudo corazón
Trompeta y Trombón: pensó con calma
Voz: y su espíritu descansó
Tpt. y Tbn.: respiró
Voz: yo te ayudo corazón
Tpt. y Tbn.: calmó su alma
Voz: y su espíritu despertó (1ra casilla)
Tpt. y Tbn.: despertó
Voz: y su espíritu voló (2da casilla)



El piano, la guitarra y el contrabajo continúan aquí como apoyo más rítmico que melódico:

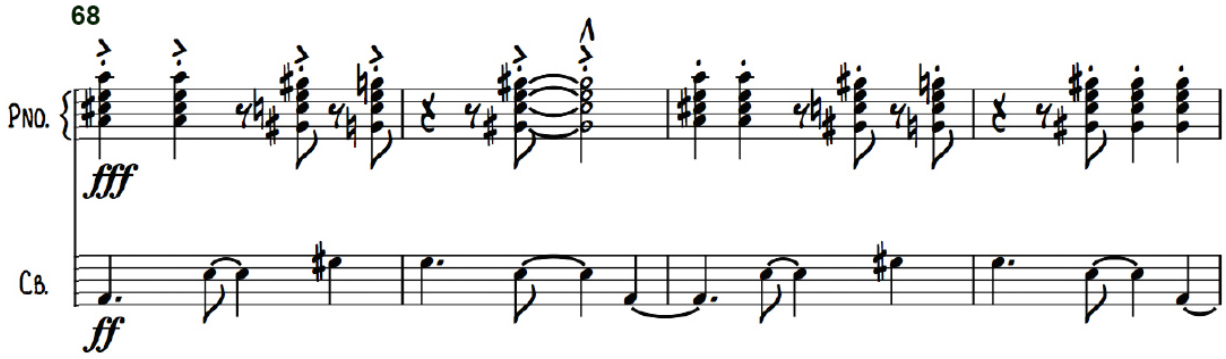


CODA

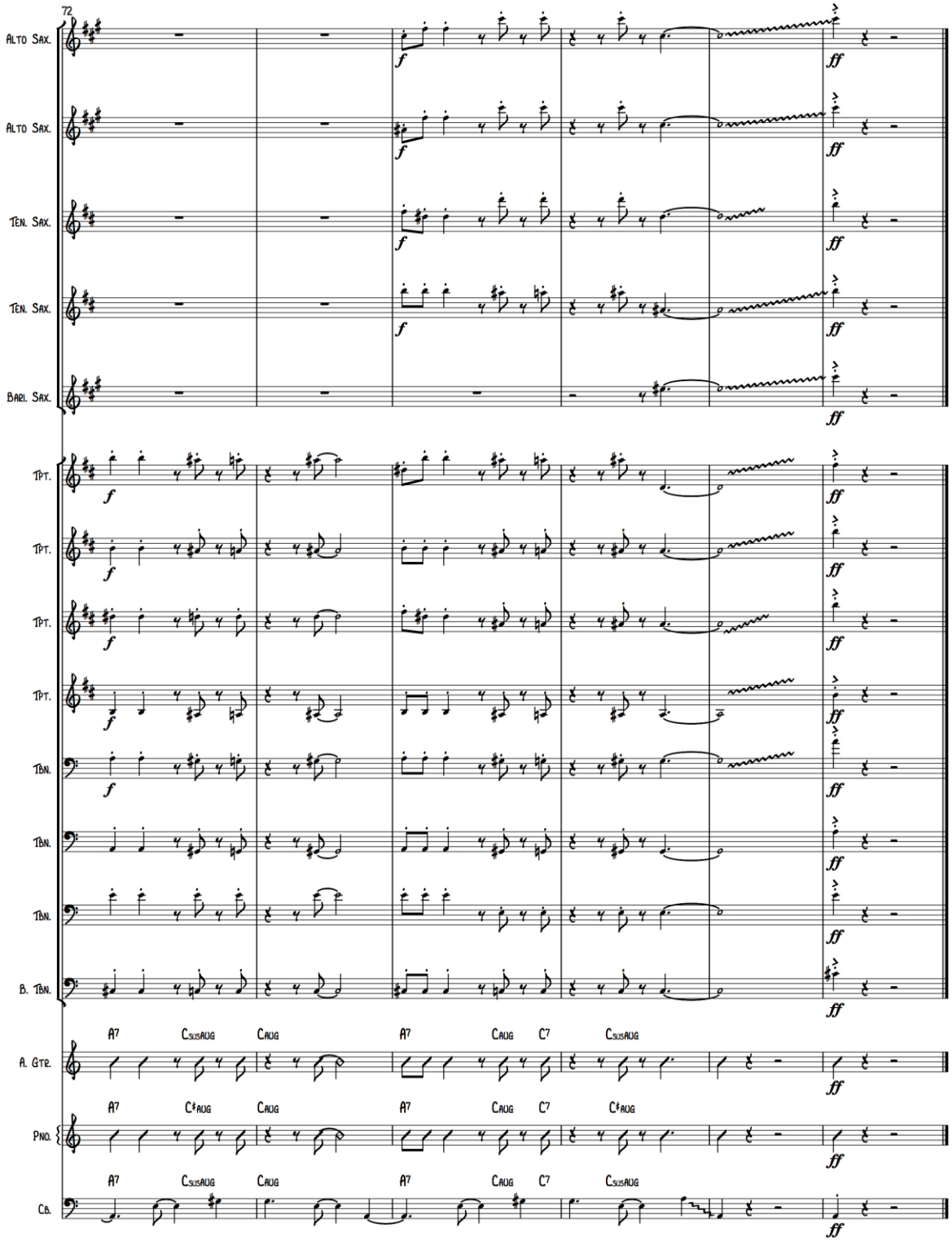

12
66
2.
Fl.
Voz
YO TE A - PI - RI - TU VO - LÔ
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
DES - PER-TÓ
Tpt.
DES - PER-TÓ
Tpt.
DES - PER-TÓ
Tpt.
DES - PER-TÓ
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
A. Gtr.
Pno.
Cb.
A7
G△
A7
Caug
C7
Csusaug
f
fff
ff

En la página anterior se encuentra el inicio de esta última sección.
Este inicio comienza con un acento en fff en el piano, a su vez, es antecedido por el redoble y entrada de la batería.
(Nota: La anotación de la batería es también sugerida, comentando al inicio de la misma sección que puede variarse en uso de toms mas siempre debe respetarse el acento escrito.)

Esta pequeña sección final va generando un tutti progresivamente, que comienza con solo el piano, Contrabajo y batería con la siguiente armonía:



Puede verse que la armonía de esta sección está en A mayor, presentando desde el inicio un juego de disonancias con los acordes que se van generando con la nota C sostenida alternada con C natural y con la nota de G sostenido y el G natural a las que se llega y resuelven de paso.


72
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
A. Gtr.
Pno.
Cb.
A7
CsusAUG
CAUG
A7
CAUG
C7
CsusAUG
C♯AUG
f
ff

CONCLUSIÓN

La realización de esta pieza me ayudó a comprender de mejor manera el lenguaje del Jazz a través del uso de secciones de improvisación y diferencias en las cadencias armónicas.

Me permitió a su vez ser parte del proceso creativo de diferentes formas; como compositora, intérprete y directora, logrando por lo mismo profundizar en diversos aspectos muy importantes para el quehacer profesional.

El hecho de que la hubiera podido dirigir y cantar en Francia fue para mí, en su momento, un logro importante que fortaleció mi autoestima permitiéndome a su vez compartir conocimientos con estudiantes de otros países potenciando mi desarrollo humano y profesional.

“Venus Escarlata”
Música Electrónica
Cm
4:54 min

Esta pieza nace de la necesidad de comunicar muchas injusticias que han pasado y desgraciadamente siguen aconteciendo en el mundo, especialmente la agresión, violación y muerte de niñas y mujeres en diferentes partes del mundo, siendo “Venus” sinónimo de mujer y “escarlata” la referencia metafórica de lo que sería sangre.
Fui creando este trabajo a través de la experimentación con sonidos electrónicos con fundamento a la sincronización audiovisual, sin utilización de partitura[1].

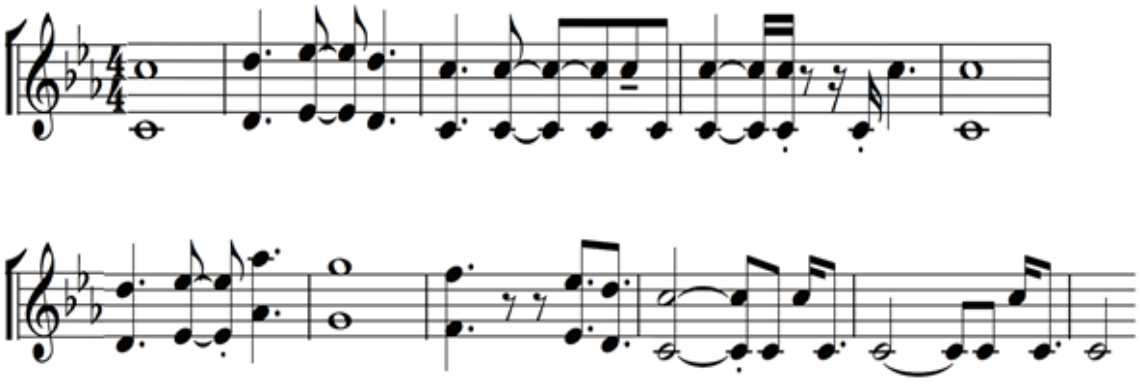
Uno de los retos mas fuertes para mí fue darle continuidad ya que me entristecía mucho lo que fui leyendo e integrando en la parte visual, varias veces paraba el trabajo para no deprimirme mas, sin embargo, sabiendo su importancia por ser un tema colectivo regresaba a terminarlo ya que siento que es muy necesario seguir compartiendo todo lo que nos ayude a parar esta terrible realidad.

ANÁLISIS MUSICAL

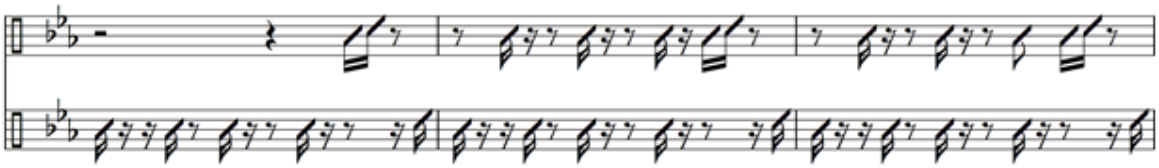
La Introducción comienza con el diseño sonoro que dura desde el inicio hasta aproximadamente el segundo 44 donde la sonoridad completa se mezcla con un golpe similar al sonido de un gong para entonces dar comienzo a la melodía del piano que se encuentra en la tonalidad de Cm acompañada de continuos golpes metálicos, brindando tensión progresiva a la pieza.

[1] Para efectos de este trabajo, los ejemplos en notación son meramente ilustrativos.

El siguiente gráfico, muestra el inicio de la melodía octavada que comienza a variar separándose rítmicamente desde el cuarto compás del siguiente gráfico:

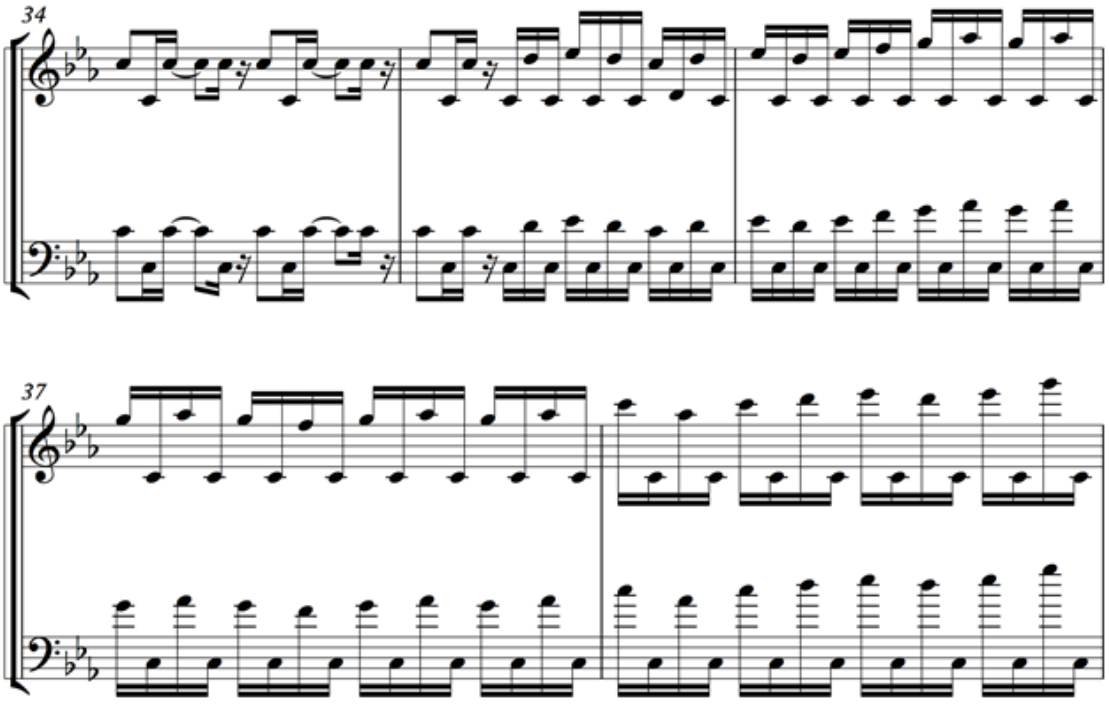


El golpeteo metálico, que me remitía al sonido de balazos y golpes va con esta constante rítmica durante toda la pieza :



Fue también hace muchos años que estaba en el tráfico escuchando como construían y remodelaban una sección de Plaza Satélite, el golpeteo de las herramientas era muy fuerte y generaba diversos ritmos que llamaron mi atención, regresando a casa de mis padres comencé a componer esa secuencia sonora a la que posteriormente agregué la melodía del teclado.

La melodía que está en la tonalidad de C menor lleva una continua nota pedal y viene octavada por los instrumentos melódicos como se podrá ver en el siguiente gráfico:



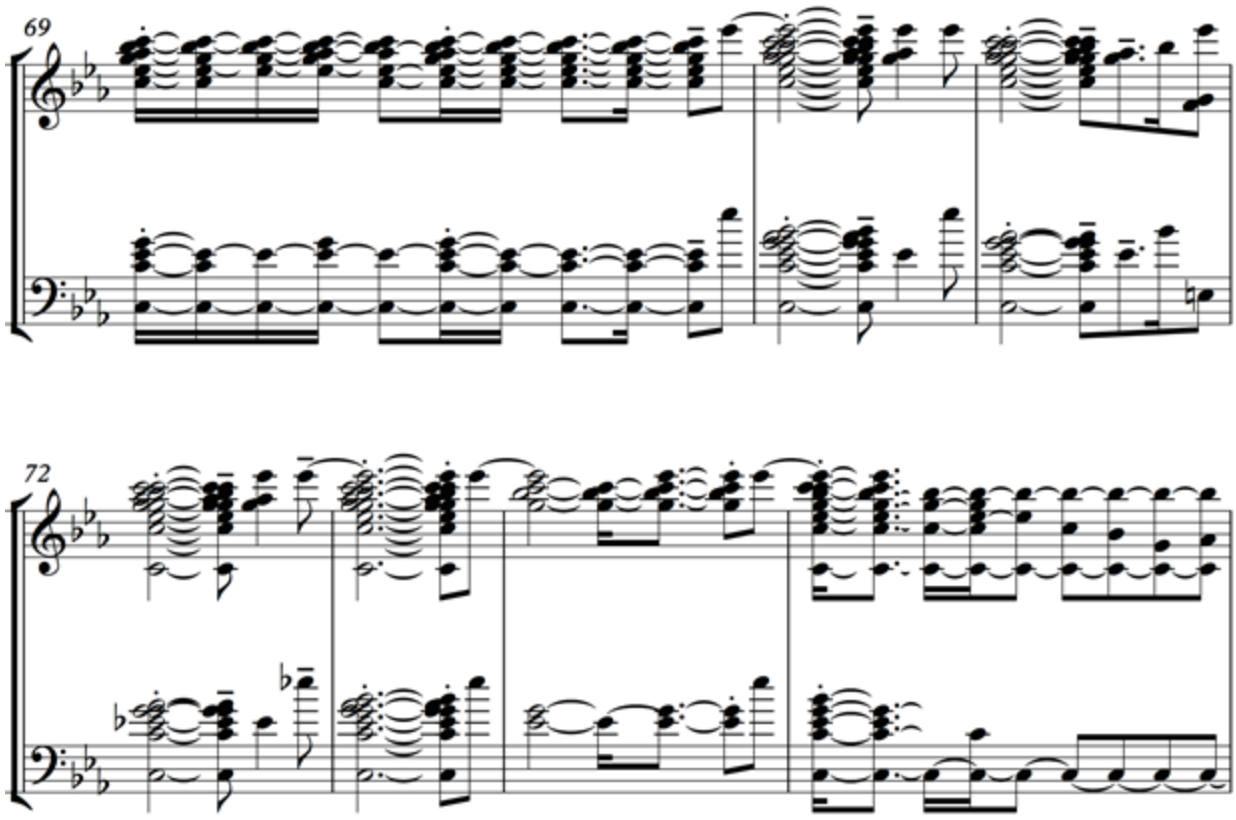
En la melodía las notas tratan de subir, primero solo a su tercera y regresan, posteriormente tratan de llegar a la octava mas se paran un poco después de la quinta hasta que por fin pueden llegar a la octava, mas no dejan de regresar a la nota pedal como si existiera un abismo que dificulta el avance.

La nota pedal golpeteaba continuamente incrementando tensión hasta llegar al clímax con la noticia de las mas dolorosas que desgraciadamente sucede en México.

En el momento en que llega al clímax, que es aproximadamente en el min 2 con 57 segundos (2:57) que puede también ubicarse como la transición visual donde aparece la bandera de México, es en donde comienza a plantearse el gran problema que viene pasando en México, en Ciudad Juárez, Chihuahua. Se puede escuchar durante esta parte una mezcla de sonoridades que imitan sonidos de violines.

Lo realicé con sonidos del Korg 01 WFD y con otras librerías de sonido que fui seleccionando, los que puedo expresar como "hilos de violín sintético" mismos que van acompañados de los golpes ya no solo metálicos que van *rallentando* progresivamente. Respecto al trabajo de diseño sonoro, fue ir combinando más de 10 diferentes sonidos que evocan tensión y mezclarlos con diferentes alturas y tempos en cada uno, generando una mezcla de mas de 30 tracks.

Añadido a lo anterior, se muestra en el siguiente gráfico parte lo que sería la partitura que se aúna al diseño sonoro en este fragmento de la pieza:



Desde el min 4:07 se puede escuchar en el diseño sonoro el sonido del viento mezclado con sonidos de percusiones y relojes, sugiriendo lo urgente que es ayudarlas.

CONCLUSIÓN

La obra habla sobre los crímenes y trata de mujeres que se dan en varios países y desgraciadamente de forma despiadada en nuestro propio país, en Ciudad Juárez. Situación que los familiares de las víctimas piden investigación y han sido amenazados haciendo evidente la corrupción y mal funcionamiento de las autoridades en las diferentes entidades donde este escenario aún continúa.

Hubo mucho trabajo en el diseño sonoro en el que fui depurando muchos sonidos y posteriormente los editaba modificando su altura, timbre, y duración principalmente.

Utilicé sonidos del Korg 01 WFD así como de diversas librerías de sonidos incluyendo sonidos de animales y fui construyendo diversos efectos sonoros combinándolos de variadas formas, entre lo que mas utilicé fue el cambio de duración y la combinación del mismo diseño en diferentes alturas.

El golpeteo metálico así como la melodía con nota pedal continua me ayudaron a generar la tensión necesaria para el mensaje.

Los sonidos son en general algo estridentes y permiten generar a su vez sensaciones sofocantes en continua tensión.

El final con el diseño sonoro de sonidos de relojes es parte de lo que quisiera transmitir como una realidad que urge investigar y evitar.

Los sonidos dulces tristes son para sugerir la infancia terriblemente lastimada que pide nuestra ayuda.

Una de las cuestiones que creo importante comentar, debido a que me marcó –en lo personal- fue la coincidencia que al indagar si la obra estaba registrada en Indautor y escribir mi nombre, Elizabeth Robles, junto al tema feminicidio, -para gran tristeza y asombro de mi parte- vi que una de las asesinadas se llamaba también Elizabeth Robles, cuestión que aun me llena de congoja, asombro por la certeza de que lo que dejemos les pase a los demás nos pasará a nosotros mismos.

Considero que es imperante continuar comunicándolo ésta y otras realidades, aunque den tanta tristeza saberlas. Creo es nuestra responsabilidad no solo como artistas sino como seres humanos.

¨Chac Mool¨

Obra audiovisual para voz,
Contrabajo y Cuenco tibetano
9´00´´

El origen de esta pieza son las emociones de libertad y la conexión sonora a través de la improvisación continua, enfocada en una especie de rezo en un momento muy especial de catarsis, donde cantando, le pedí a la memoria de mi padre que me guiara en el cuidado de mi madre la cual estaba enferma de cáncer.

El resultado fue la grabación sonora, el video y la elaboración gráfica de los elementos que fueran ideales a la improvisación, en la que cada intérprete pueda transformar en cada presentación el resultado sonoro de la obra tomando en cuenta las herramientas que se brindan.

El video es parte importante, es un video grabado en el Cenote Chac Mool el cual es la entrada al Sistema Chac Mool que tiene 9 km de largo donde se pueden observar grandes cantidades de estalactitas y estalagmitas, teniendo una de las mas grandes estalactitas del mundo en su interior que mide alrededor de 15 mts de altura, conserva juegos de luces y sombras, cortinas de luces y reflejos.

Para darle mas libertad a la ejecución del contrabajo en la zona de improvisación combino notación tradicional con contemporánea, así como añado en la partitura de la voz las diferentes vocales que deben ser entonadas para lograr el efecto que realicé con mi voz.

Buscando la forma mas sencilla de graficarlo añadí las vocales que fui cantando escribiéndolas con mayúscula cuando son fuertes y minúscula cuando son a bajo volumen.

En ese aspecto, para la voz es una nueva forma de notación, enfocada en la vocal generadora y el volumen de la misma que me ha servido como práctica guía para interpretarla.

Básicamente todos los gráficos que añado en las líneas posteriores del pentagrama del contrabajo son nuevas, ideadas en base evidente a diferentes notaciones que encontré de diversos compositores, entre éstos Stefano Scodanibbio, Stephen Fisher, Penderecki y Jon Deak entre otros.

Utilicé notación proporcional así como un track para los efectos que sugiero ideales para la interpretación e improvisación de la pieza.

Pude encontrar partituras audiovisuales creadas por el realizador ruso Sergei Eisenstein quien fue uno de los pioneros en la búsqueda y creación de métodos de transcripción audiovisual en donde a través de una línea de tiempo y en diferentes *layers* o capas integra tomas, fraseos musicales y los movimientos de cámara entre otros.

De esta forma comencé realizando un tipo de transcripción tradicional pero finalicé generando una partitura audiovisual con puntos de sincronía entre voz y contrabajo, con parte de escritura contemporánea para facilitar el uso y escritura de técnicas extendidas en el contrabajo, así como con referencia visual de los puntos de sincronía de entrada y de la sección de improvisación final.

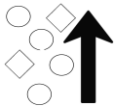
La siguiente es la hoja de indicaciones de la pieza:

CHAC MOOL

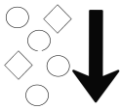
Elizabeth Robles García

En esta obra utilicé dos tipos de notaciones para el Contrabajo, la proporcional con altura definida y el track de efectos con las siguientes sugerencias para la improvisación,
Sería ideal una afinación a 432 Hz
Scordatura medio tono ascendente:

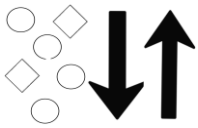
1 Tocar armónicos naturales o artificiales con la mano derecha en *pizz* de graves a agudos



2 Tocar armónicos naturales o artificiales con la mano derecha en *pizz* de agudos a graves



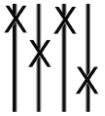
2b. Tocar armónicos naturales o artificiales con la mano derecha en *pizz* de agudos a graves



3a Mantener la nota sonando hasta que acaba la línea, siempre con un suave *decrescendo* al final

3b Continuar indicación anterior hasta q termine la curva

4 Percusión con los dedos en las cuerdas sueltas



5 Arco circular sobre cuerdas sueltas

6 *Glissando* entre dos armónicos artificiales

7 *Glissando* suave ascendente con la yema del dedo sobre cuerdas sueltas

8 *Glissando* suave descendente con la yema del dedo sobre cuerdas sueltas

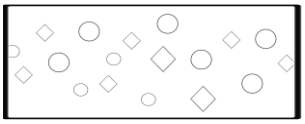
9 *Glissando* de *sul tasto* a *sul ponticello* sobre cuerdas sueltas

10 *Glissando* de *sul ponticello* a *sul tasto* sobre cuerdas sueltas

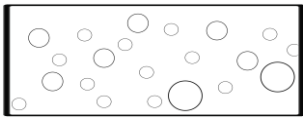
11 Arpegio ascendente sobre cuerdas sueltas

12 Arpegio descendente sobre cuerdas sueltas

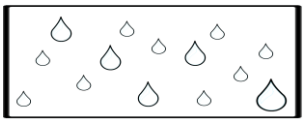
13 tocar armónicos naturales o artificiales utilizando principalmente las notas de Eb, Bb, F y Gb con variación de altura, duración y ritmo aleatorios sin exceder nunca duración mayor de tres segundos. por sonido



14 tocar armónicos naturales con variación de altura, ritmo y duración aleatoria, no mayor de 3 segundos por sonido



15 tocar armónicos naturales dejando resonar con variación de altura y ritmo constante simulando sonidos de *gotas de agua* cayendo



Nota: Queda a libertad y responsabilidad de cada intérprete el realizar su ejecución a la mayor profundidad de atención posible sobre los diferentes elementos audiovisuales y sugerencias de interpretación que se brindan.

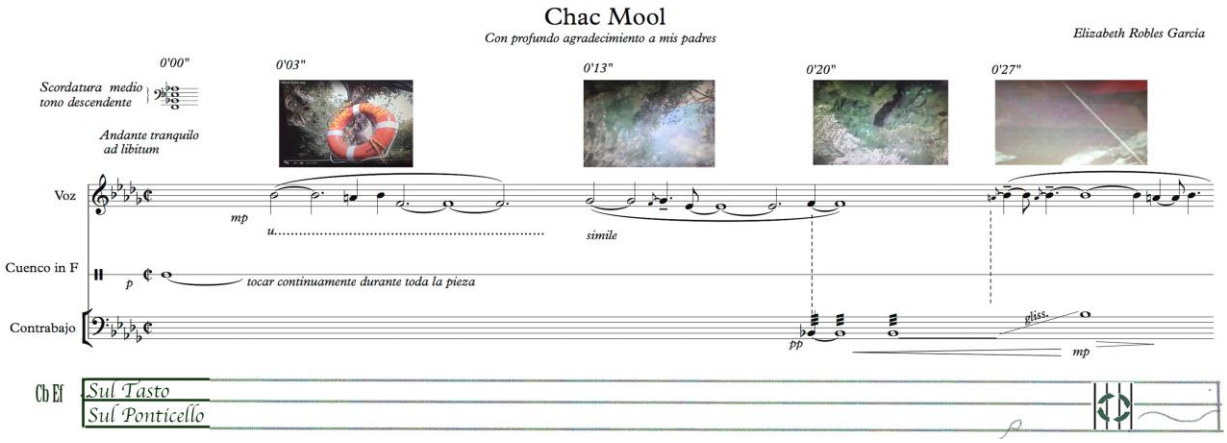
ANÁLISIS MUSICAL

Sección A	Sección de improvisación
	Fragmento de improvisación
Bbm	de contrabajo y/o voz
0´00´´ – 5´10´´	5´11´´ – 9´00´´

SECCIÓN A

Esta sección comienza con la nota pedal del cuenco tibetano y posteriormente la voz en el tercer segundo comienza a desarrollar el tema principal de la pieza, el cual fue generado poco a poco a modo de improvisación y desarrollo continuo, a base de pregunta y respuesta, con células motívicas cortas que se van dilatando y/o contrayendo durante el desarrollo de la pieza con un juego de apoyaturas y bordados que recaen generalmente en 4tas justas.

La pieza se encuentra en Bbm y por lo mismo juega alrededor del intervalo entre la nota Bb y su dominante F, el contrabajo comienza aproximadamente en el segundo 20 con la finalidad de apoyar la sonoridad de la melodía de la voz.



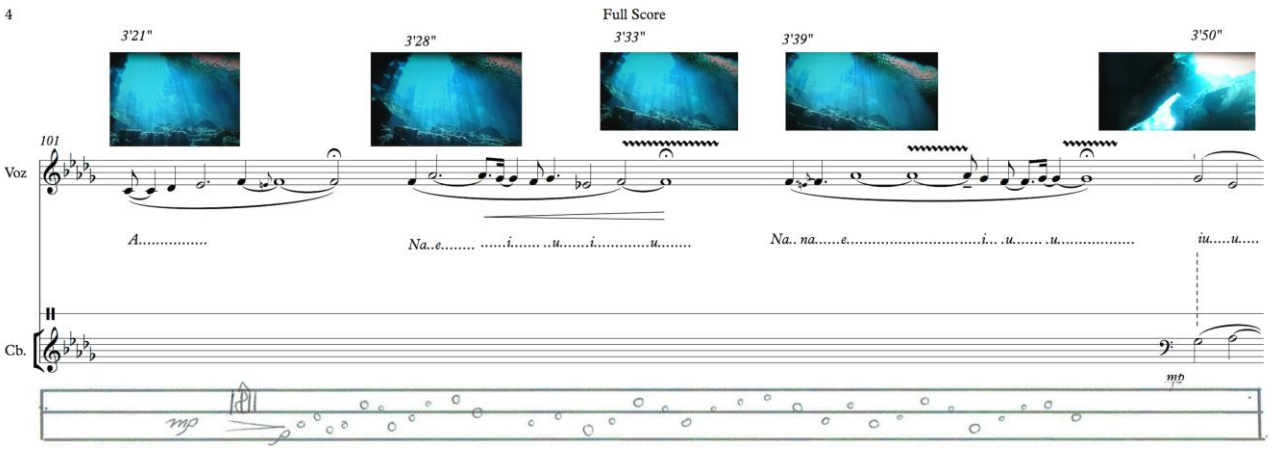
A través del trabajo con el contrabajista me pude dar cuenta de que sería mas fácil leer esta partitura sin barras de compás e incluso anulando los silencios escritos en las partes que pudieran servir de análisis y preparación de elementos de improvisación para los ejecutantes, permitiendo que los ejecutantes escriban lo que consideren necesario para su improvisación guiada, esto me permitió darle mas flexibilidad y soltura a la improvisación y facilidad de lectura y sincronía entre la voz, el video y el contrabajo.

Se puede notar en la hoja de indicaciones los diferentes signos que voy imaginando pueda idealmente realizar el contrabajista, entre estos el arco circular que genera un sonido rasposo que me remite a las formaciones terrosas de estalagmitas y estalactitas presentes en el cenote, los *glissandos* ascendentes o descendentes que me remiten al fluir del agua y de las gotas y movimiento del agua que surge como efecto de la respiración de los buzos dentro del cenote, la posibilidad del juego con el sonido de armónicos naturales y/o artificiales así como del sonido de la percusión con los dedos en las cuerdas sueltas que ya están pensadas para que resuenen mas fácilmente con el Bb menor de la melodía que va generando la voz.

Otra de las variables que utilizo es el juego de sonido de armónicos naturales y artificiales que se genera usando *sul tasto y/o sul ponticello.*

Con el deseo y necesidad de experimentar con la voz y sus posibilidades sonoras según la vocal que fuese emitida, comencé la melodía utilizando solo la vocal u y hasta el minuto 2´42´´ empiezo a modificar la vocal.

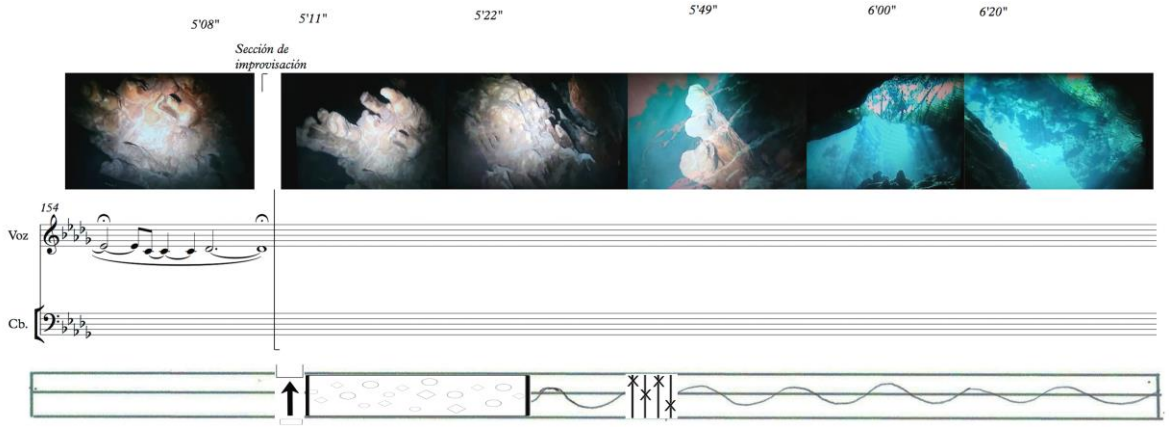
Es hasta el minuto 3´28´´ que comienzo a utilizar la consonante N junto con vocales para conseguir un sonido más nasal como se verá a continuación:



SECCIÓN DE IMPROVISACIÓN

En el siguiente gráfico puede observarse el final de la sección A en el minuto 5´00´´ e inicio de la sección de improvisación donde el contrabajo conserva escritos los diferentes símbolos que se sugieren para improvisar en los diferentes puntos de transición visual.

Parte fundamental para que pueda improvisar con la imagen es la integración de varias fotografías en los puntos clave y de transición de la pieza.

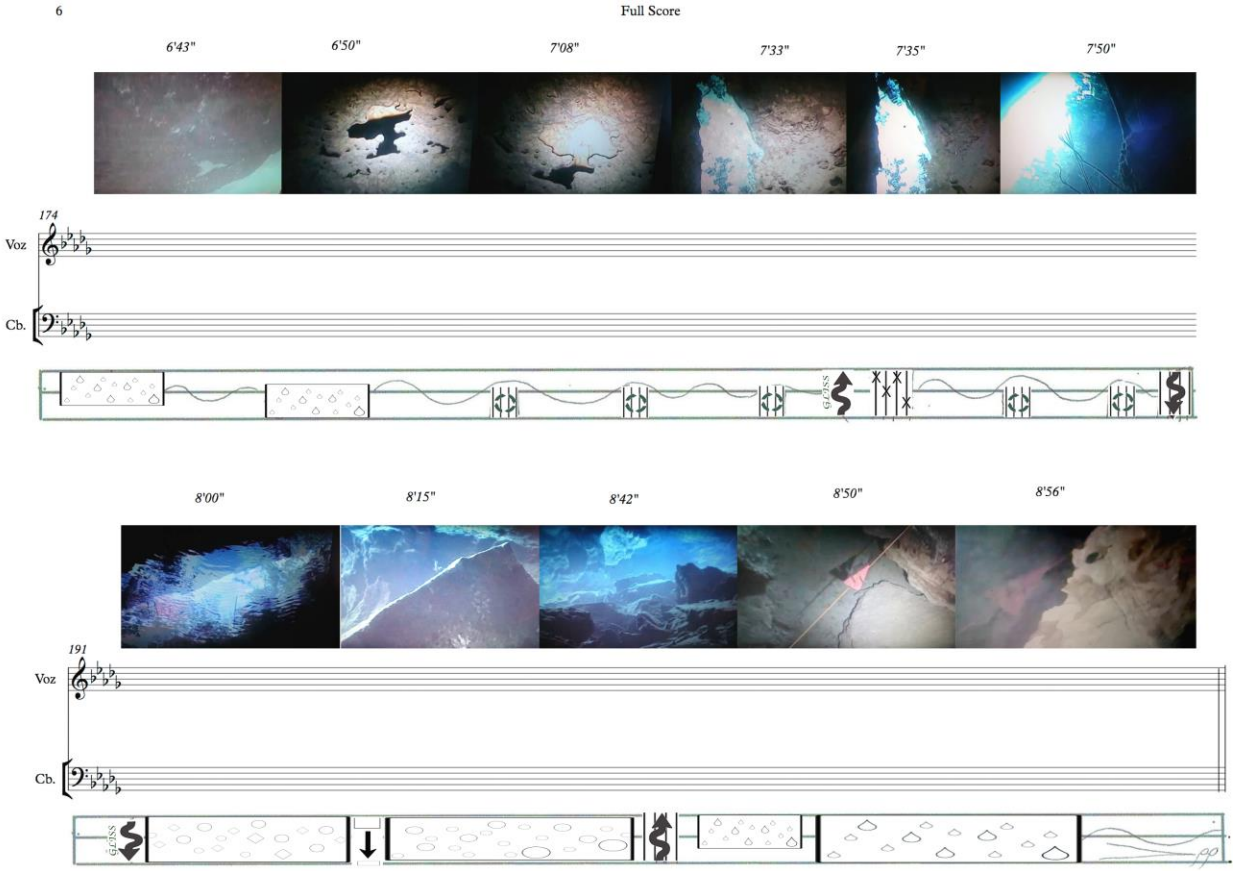


La finalidad de esta pieza es la conjunción de dos improvisaciones sonoras en vivo que se entrelacen con el video como guía de luz, sombra y movimiento llegando a generar un tercer elemento que sea la transformación del elemento grabado,

siendo el primer canto que se encuentra grabado una memoria del rezo inicial que a través de la improvisación genera diferentes respuestas dependiendo de la interpretación que cada músico le brinde.

Lo único que debe ser sonado exactamente como aparece en la partitura es la voz grabada de la sección A.

A continuación puede observarse la última hoja de la pieza con las indicaciones de elementos a usar en la improvisación así como las referencias visuales en los diferentes puntos de encuentro y transiciones visuales importantes del video:



El pentagrama en blanco es parte de ayuda importante para la preparación de los elementos que cada ejecutante decida usar durante su improvisación, haciendo el resultado final siempre nuevo.

Si el ejecutante no conoce la pieza se dan los mínimos gráficos que deban utilizarse para guiarse en la improvisación.

En la última hoja de improvisación se encuentran las partes del video mas cercanas o referentes a la vida animada, con la figura de aire contenido, generado por quienes estábamos buceando el único pez de todo el cenote que fue una maravilla encontrar acabando con la línea guía, también llamada línea de vida, y con una roca que a mi parecer asemeja el perfil de un ser humano, haciendo alusión del trayecto de la vida y muerte.

8'50"

8'56"

CONCLUSIÓN

Después de los años en que realicé el cortometraje de Venus Escarlata quedé bastante deprimida al darme cuenta de realidades tan dolorosas que se han vivido y siguen viviendo, esto me provocó quedarme en pausa creativa en muchos sentidos, luego entendí que no sirve de nada deprimirse.
Mi mente fue buscando maneras para salir de ese estado anímico y una de las mejores maneras fue rodearme lo más posible de la naturaleza, que considero parte de lo más hermoso del mundo.

De esta forma comencé a bucear y a grabar muchos videos bajo el agua.
Dentro de esos años de trabajo como guía e instructora de buceo, pude realizar esta obra, que con fundamento de una futura sincronía audiovisual comencé a realizarla para un grupo de clientes que participaron en una salida al Cenote Chac Mool, ubicado en La Rivera Maya.

Para la composición sonora, sentí necesario evocar, por lo menos en mi, la sensación de libertad y privacidad conjunta que me fue bastante compleja de lograr, ya que es una sensación muy íntima que solo surgió tiempo después, al improvisar un canto dedicado a mis padres me di cuenta que lo evocado por el video permitió surgir la pieza que estaba buscando y que por la misma libertad y variaciones que me interesa generar pido se improvise para transformar el resultado en cada interpretación y brindar la frescura que la improvisación genera en cada presentación.
Creo imprescindible la improvisación dentro de mi quehacer humano y dentro de la finalidad de esta pieza en específico fue una necesidad que surgió como cura y alivio de tal vez el dolor mas profundo de separación que he sentido.

Guía de transiciones audiovisuales:

0'00" Entrada cuenco tibetano

0'03" Entrada cenote

0'13" 2da transición visual luz con reflejos, gotas y vibración

0'20" Entrada de contrabajo

0'27" Comienza línea guía o de vida del cenote

0'39" Acercamiento a la primera estalagmita y paneo visual de la estalagmita

1'04" Suaves transiciones visuales sobre estalagmitas

1'18" Acercamiento a línea de seguridad y close up sobre la misma

1'35" 1ra entrada de color azul verde y cortina de reflejos suave

1'50" Transiciones sobre zona de luz, color y vibración

2'02" Transición visual descendente

2'10" Transición casi estática azul

2'15" Paneo suave a la derecha azul

2'30" Entrada de luz blanca en cortina de reflejos paneando hacia la derecha a entrada de luz blanca y reflejos

2'47" Sigue paneo a la derecha hacia entrada amplia de luz azul y blanca girando hacia paneo izquierda en amplia cortina de luces

3'10" Amplia cortina de reflejos y luz azul y blanca con vibraciones lentas

3'21" improvisar con los armónicos naturales o artificiales mas agudos posibles de forma suave y aleatoria utilizando principalmente las notas de Eb, Bb, F y Gb

3'39" transición a pequeña entrada de luz en movimiento ascendente hacia amplia zona de Luz Intensa en continuo paneo circular suave

4'02 " Paneo hacia la derecha sobre cortina de luz suave y continuo descendente

4'21 " Transición a cortina de luz intensa ascendente a la derecha

4'40" Burbujas suaves sobre estalactita

4'59" Suave recorrido de estalagmita en forma de dedos

COMIENZA SECCIÓN DE IMPROVISACIÓN:

5'11" Estalagmitas tubulares 1

5'22" Estalagmitas tubulares 2

5'49" Entrada de luz

6'00" Reflejos en agua y paneo circular suave

6'20" Cascada de burbujas ascendente

6'43" Obscuridad

6'50" Figura de aire contenido

7'08" Figura de aire vibrando y burbujeando

7'33" Burbujeando mucho

7'35" Entrada de luz

7'50" Paneo de zona de luz mayor

8'00" Vibración amplia en zona de luz azul

8'15" Transición a roca filosa con único pez

8'42" Reflejos de rocas

8'50" Señal de vida final roja

8'56" Transición final roca en forma de perfil humano

FAUSTASIA

Fantasía para oboe, violoncello y piano

Cm

5 min

Esta pieza la compuse al salir del Centro de Investigaciones y Estudios Musicales dirigido por la mtra. María Antonieta Lozano.
Fue estrenada junto con otras piezas que pude componer para la obra de teatro llamada ”La Retirada“, estelarizada por Rogelio Guerra, Nuria Bages y José María de Tavira, en el Foro Scotiabank, en el año 2010.

Imaginé esta obra primero para oboe, violoncello y piano como si cada instrumento fuera un personaje de un cuento en donde el violoncello y oboe comienzan platicando tranquilamente y de repente llega el Piano, símil de Fausto de Goethe que con su pasión quiere saberlo todo, va rápido, quiere c¨omerse el mundo¨ lo mas rápido que pueda mientras el oboe y el violonchelo tranquilamente le sugieren calma, logrando, después de la ternura del oboe y paciencia del violoncello que en la sección A´ pueda compartir la expresión del tema principal de la pieza junto con ellos, buscando una redención y tranquilidad.

De esta forma, trato de abordar como metáfora el proceso de conocimiento, pasión, desesperación, y al final calma, experiencia y unión que existe en la vida desde la juventud hasta llegar a la experiencia de la edad adulta.
La leyenda del Fausto fue abordada por muchos escritores y músicos, en este caso comento que sería mas referente al Fausto de Goethe puesto que es una figura mas apegado a un símbolo humanista que busca al fin y al cabo un equilibrio y paz interior.

ANÁLISIS MUSICAL

	Sección A	Sección B	Puente	Sección A´
No. de compás	1 – 15	16 - 35	35 - 40	40 — 57

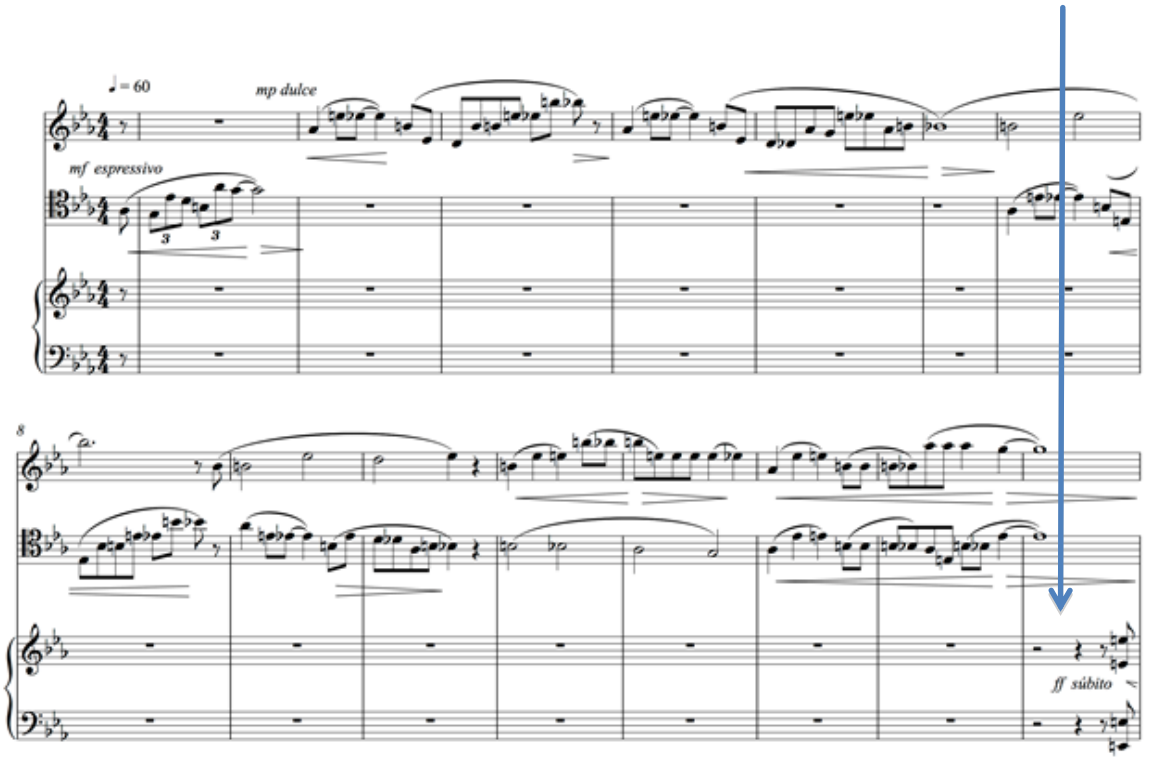
Sección A

Esta pieza inicia con una célula motívica en el violoncello que actúa como pregunta introductoria al tema que se irá generando a través del juego constante sobre apoyaturas y notas cordales sobre el acorde de G, posteriormente, de forma ambigua, hay un juego de utilizar las notas a veces como apoyaturas y a veces como notas escapadas descansando solo hasta el compás 6 sobre el Bb.

Los intervalos que utilicé fueron en su mayoría apoyaturas a la 5ta o a la 4ta justa.

En el siguiente diagrama se puede observar el inicio de la Sección A y al final de la misma el inicio de la escala que conectará con la sección B:

Inicia escala que conecta con sección B



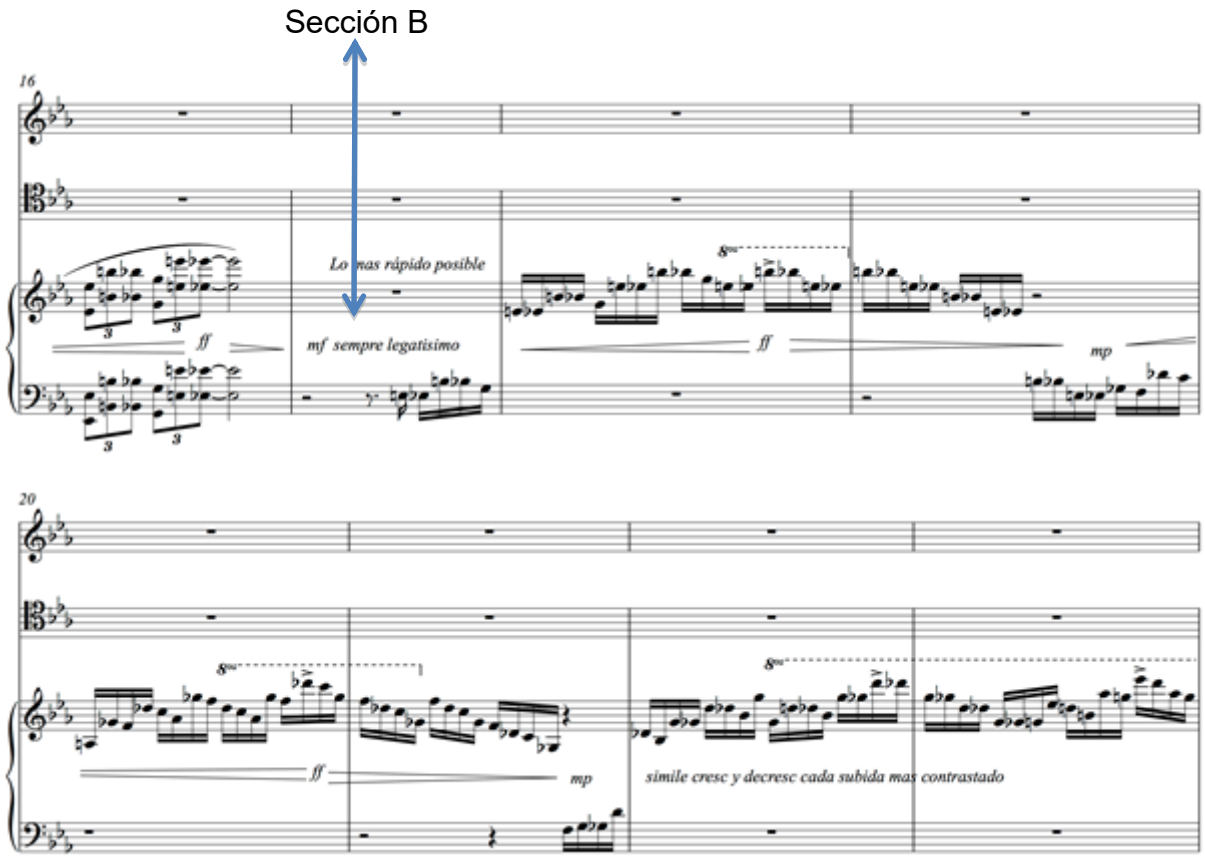
SECCIÓN B

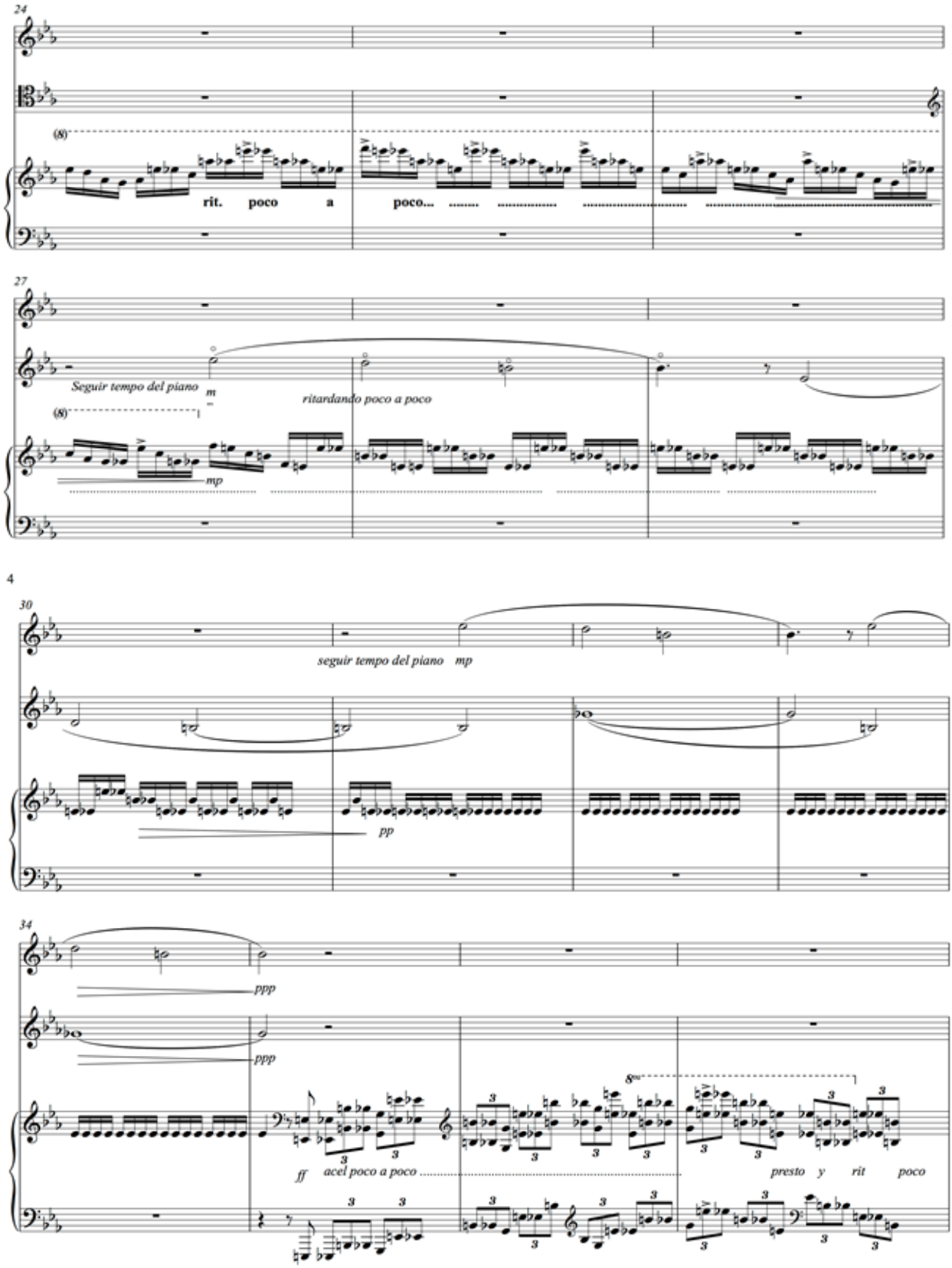
En el diagrama siguiente se puede observar el inicio de la sección B en el piano, que comienza con la misma célula motívica con la que empezó la obra pero ahora duplicada en octavas con un volumen FF confiriéndole un carácter sorpresivo y facilitando el cambio de velocidad entre secciones.

El continúo subir y bajar de las escalas se busca dar la sensación de inestabilidad e incansable búsqueda que tendría el personaje de Fausto, comenzando lo mas rápido y fuerte posible, “como la misma juventud“, y bajando de velocidad poco a poco.

Se dice que Johann Sebastián Bach terminaba casi todas sus obras en modo mayor como tributo a lo divino, a su vez, el acorde menor ha sido relacionado con Prometeo y la humanidad con todas sus imperfecciones, por lo mismo, ya que quien hace menor al acorde de C es la nota Eb, utilizo esta nota así como su nota dominante como símbolos del ser humano y mantengo en la pieza un impulso del Eb por volverse E natural relacionándolo al impulso del hombre por perfeccionarse y llegar a la virtud y/o lo divino.

Dándole seguimiento al análisis tenemos en el inicio del siguiente diagrama la entrada del piano en el compás 17 dando comienzo a la sección B:

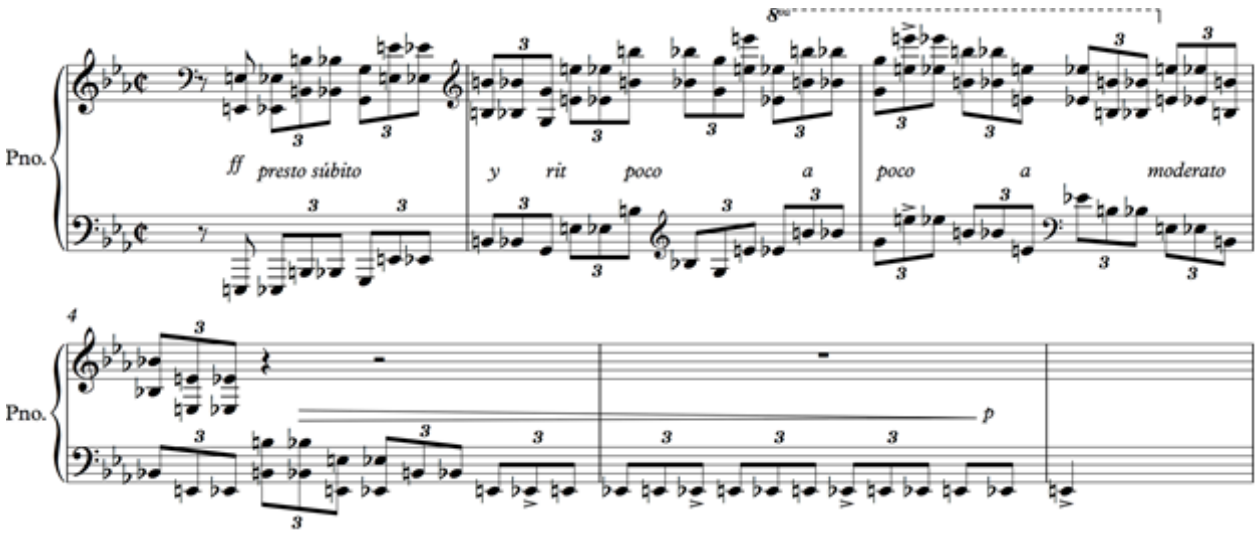



24
(8)
rit. poco a poco... .....
27
Seguir tempo del piano
m
(8)
ritardando poco a poco
mp
4
30
seguir tempo del piano mp
pp
34
ppp
ppp
8va
ff
acel poco a poco .....
presto y rit poco

PUENTE

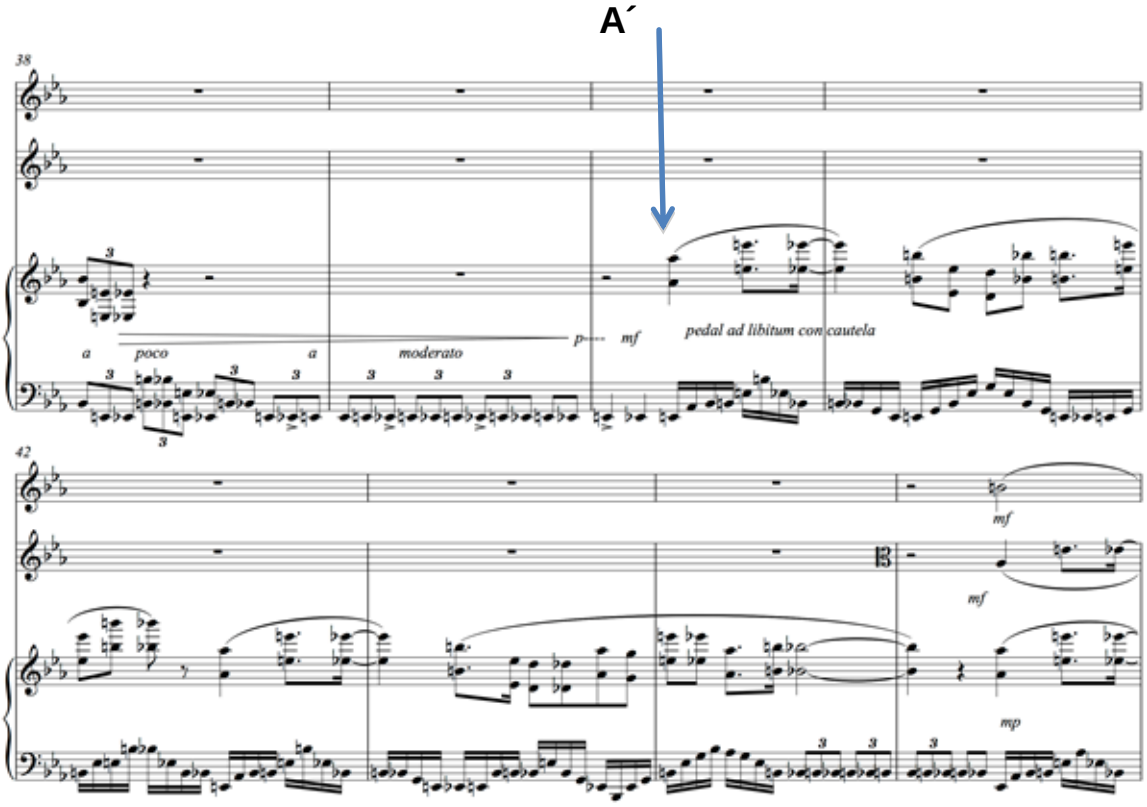
Este puente se encuentra del compás 35 al 40, donde se presenta el piano encadenando el motivo inicial de la pieza, ascendiendo hasta el E natural en el compás 37 y volviendo a bajar hasta el compás 38 donde juega bordando entre Eb y E natural.

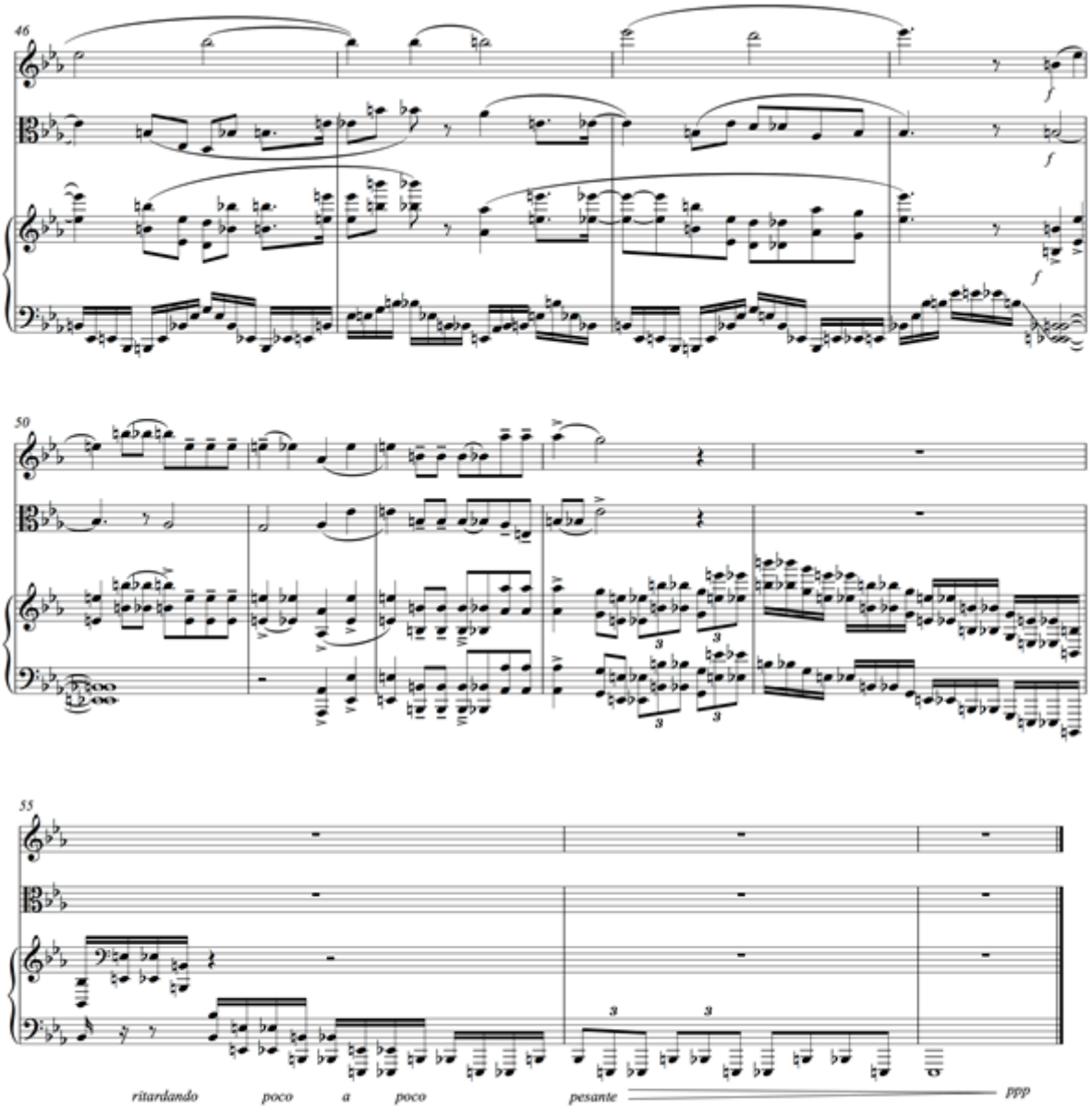
En el siguiente diagrama se muestra solo el puente o transición no modulatoria:



SECCION A´

La sección A´ comienza en el 3er tiempo del compás 40 presentando nuevamente el tema principal, ahora en el piano, siguiendo con la ambigüedad tonal en el juego continuo del uso de la nota Eb y E natural:


A´
38
a
poco
a
moderato
p
mf
pedal ad libitum con cautela
42
mf
mf
mp


46
f
f
f
50
55
ritardando
poco
a
poco
pesante
ppp

CONCLUSIÓN

La composición de esta pieza fue importante en mi carrera ya que fue la primera en la que no descansé hasta que estuve plenamente satisfecha con el resultado.

Comencé a realizarla en el Centro de Investigación y Estudios Musicales dirigido por la maestra María Antonieta Lozano, el motivo inicial de la pieza no se me salía de la mente y la fui creando con ciertas dificultades ya lo que mi cabeza me decía y me ponía a experimentar de forma solo teórica no me gustaba auditivamente y borraba, tuve que trabajarla directo en la partitura y con el piano, no con la computadora que es lo que me estaba al principio acostumbrando a utilizar, agradezco que desde un inicio me pasara para no hacerme esclava de la tecnología y solo usarla cuando fuese necesario.

Esta pieza fue parte del trabajo que realicé de composición para la obra de teatro ¨La Retirada¨ de William Nicholson con dirección de Jorge Arturo Vargas y actuación de Rogelio Guerra, Nuria Bages y José María Tavira.

El haber compuesto música incidental me pareció muy interesante y con gran responsabilidad de respaldar y evocar lo que la obra, el Director, y los actores requieran.

Pude comprender mas cercanamente la fuerte importancia en la creación colectiva que posee la música y por lo mismo la responsabilidad en generar los mejores resultados posibles.

Para esta pieza realicé diferentes instrumentaciones, entre las que me gustaron mas fue una para quinteto de alientos donde incluí un fragmento de improvisación sobre la nota pedal de Eb, sin embargo me di cuenta de lo complejo que es hacer que una idea pensada para un instrumento en específico, como es el piano en este caso, tenga un seguimiento adecuando en otro tipo de instrumentos, ya que para los alientos me comentaban fue demasiado cansado interpretarla.

NONASON ANICHADO

Para trompeta Si bemol, xilófono, vibráfono y marimba

Esta pieza la compuse al regresar de un retiro de silencio que hice durante 10 días, fue una experiencia transformadora muy importante que me hizo comprender entre varias cosas que en lo más sencillo se encuentra lo más importante, de ahí regresé a lo más importante de mis vivencias, sensaciones, pensamientos y emociones y pensé trabajar en células motívicas muy sencillas, en sensaciones más que en ideas y complicaciones o justificaciones, pensé en tejidos sonoros, en conjuntos que pudieran servir a generar un estado de trance con base en la repetición, integración y desintegración continua de diferentes elementos dentro del mismo motivo, creando diferentes motivos rítmico-melódicos a partir del motivo inicial.
Posteriormente busqué que en la aparición de motivo éstos no lucharan entre sí para llamar la atención, sino que mas bien se complementaran.

Ya realizado el tejido sonoro entra la trompeta con una melodía sencilla que abarca todo su registro, al subir a su nota mas aguda representa en cierta forma su catarsis o “Nirvana”, esta nota clímax llega apoyada con la suavidad y alegría que los elementos sonoros del xilófono, marimba y vibráfono le brindan.

Con el fin de poder generar la sensación de relajación con mayor amplitud, sugiero que esta pieza pueda ser acompañada con cuencos tibetanos que brinden una nota pedal, siendo necesario que la nota sea la más cercana o armonice con Bb o F para que concuerde armónicamente con la pieza en general.

ANÁLISIS MUSICAL:

Tonalidad Bb

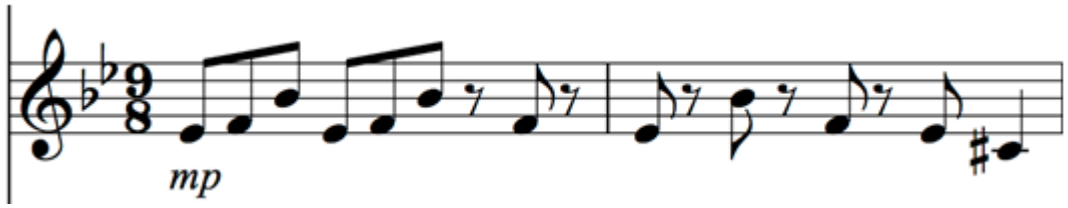
	Sección A	Puente	Sección de Improvisación	Sección A´
No de Compás	1 – 50	51 - 68	69 — 72	73 — 94

SECCION A:

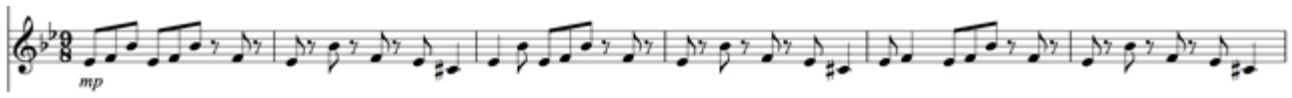
Comienza el xilófono haciendo su motivo rítmico melódico, el cual dura dos compases; posteriormente, se va variando continuamente en una especie de desintegración o simplificación quitando algunas de las notas del motivo de forma aleatoria y octavando y/o integrando aleatoriamente notas de la escala de Bb, en general una o dos notas por compás.

Esto pasa a su vez, con cada uno de los instrumentos siguientes, van entrando poco a poco y se van entretejiendo con motivos pequeños que varían aleatoriamente.

1. Motivo rítmico melódico inicial del xilófono:

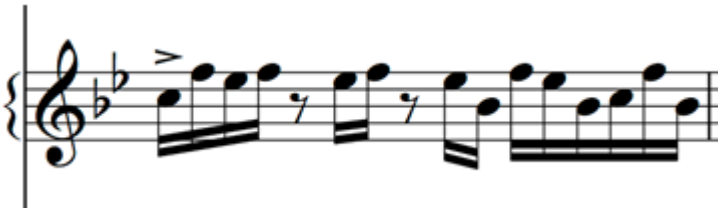


Ej. de variaciones mínimas que realizo en los compases siguientes, aquí del c.1 al compás 6:

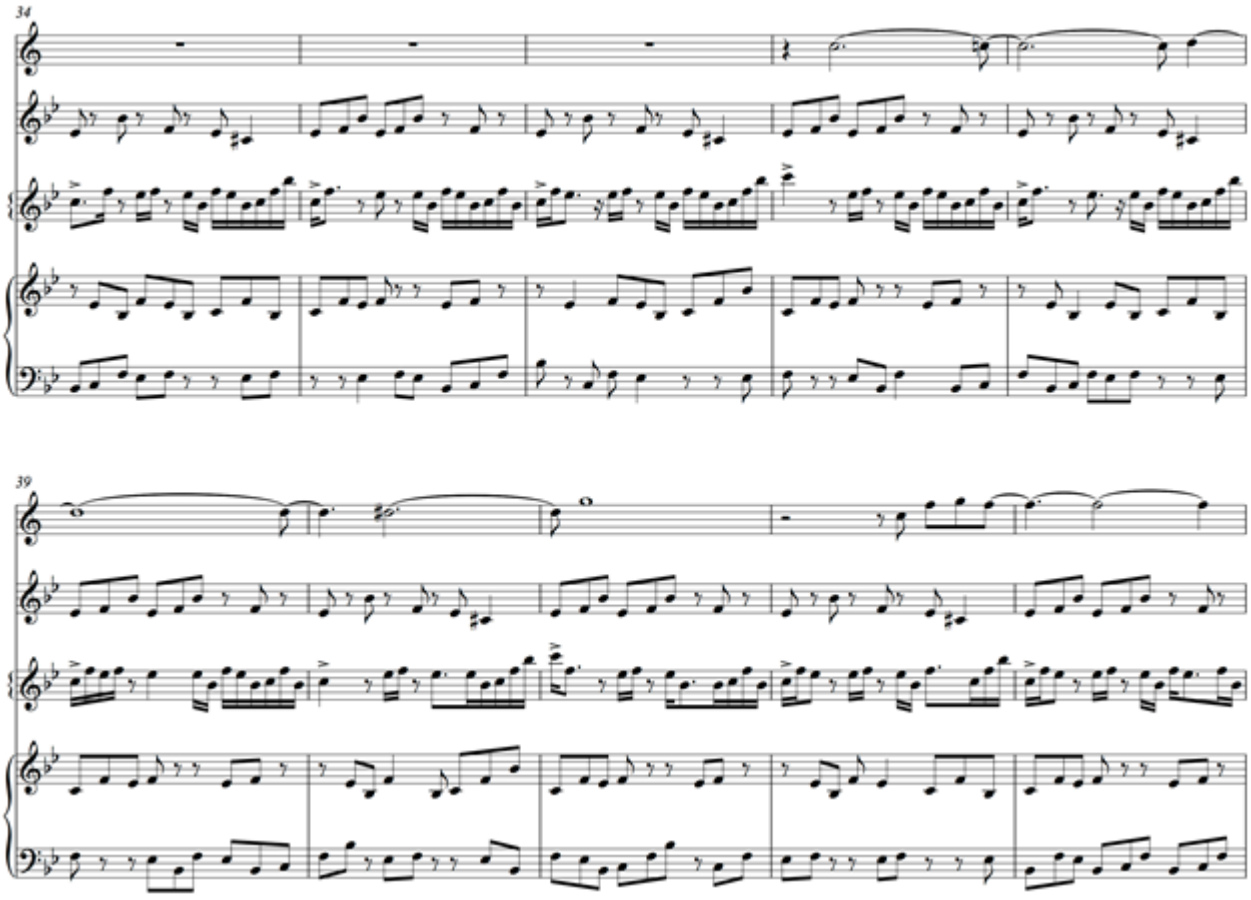


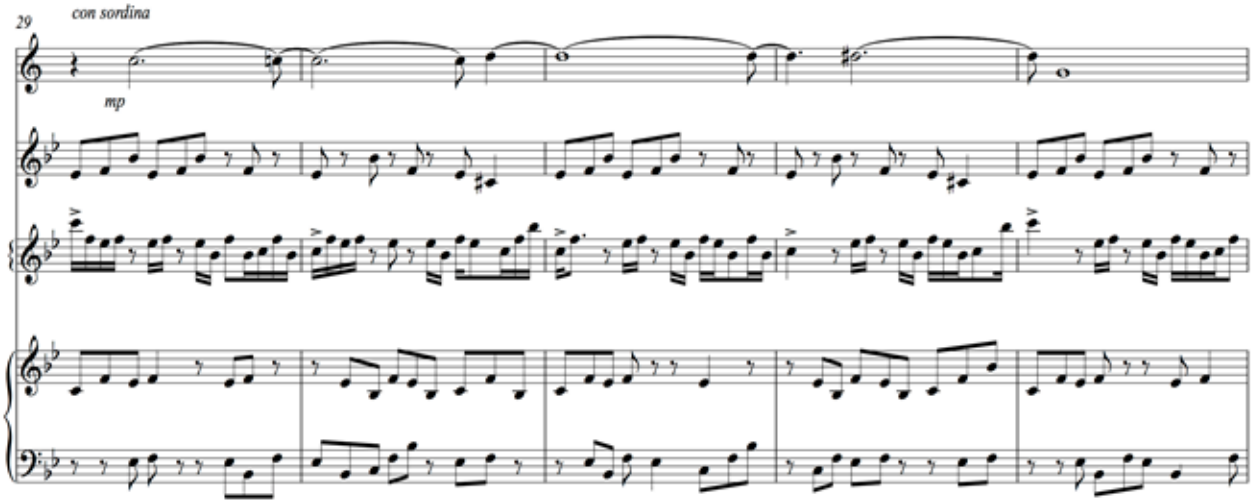
El motivo del vibráfono se va integrando poco a poco hasta que puede verse ya claramente conformado en el compás 19, varía octavando o quitando notas de su motivo.

Aquí se muestra ya completo el motivo del vibráfono, en el compás 19:



Entrada de la trompeta en Bb en el c.37:





PUENTE

El puente es la conexión entre la parte A y la sección de improvisación, inicia cuando termina la melodía de la trompeta en el compás 51.

Es un pequeño fragmento de solo 8 compases donde los motivos de cada instrumento se siguen entretejiendo suavemente preparando la presentación de la sección de improvisación.

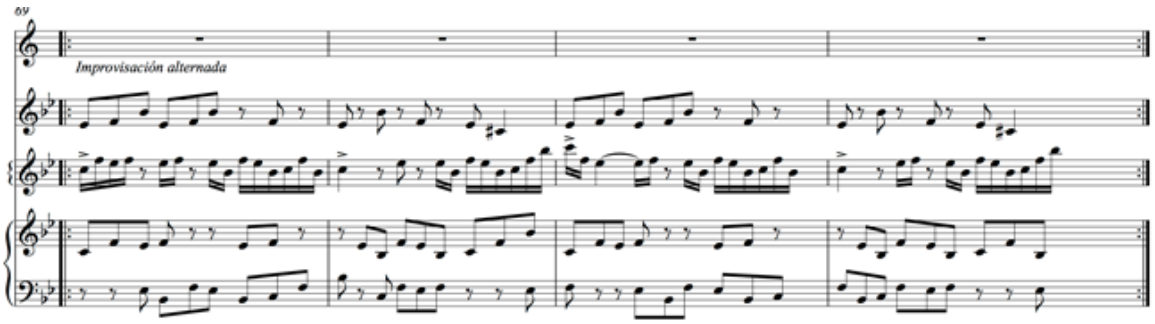
SECCIÓN DE IMPROVISACIÓN

Del compás 69 al compás 72 se encuentra la sección de improvisación, donde los instrumentos que gusten improvisar pueden hacerlo alternándose como se indica en la partitura con la siguiente explicación:

Del compás 69 al 72 repetir las veces necesarias para la improvisación de cada uno de los instrumentos que deseen realizar, anulando su parte escrita durante el periodo de tiempo que lo realicen, ya que improvisaron en el tiempo deseado, cada uno de los ejecutantes comenzará la improvisación grupal donde podrán variar todos sus células rítmico- melódicas simultáneamente como lo deseen durante no menos de un minuto.

Teniendo como constante el pulso y la comunicación del ensamble hasta lograr su clímax improvisatorio y regresar juntos al compás 80 para terminar la pieza.
Si desean cambios en la agógica deben de guiarse por la dirección que el ejecutante que improvise requiera.

En el siguiente diagrama se puede observar la sección de improvisación:

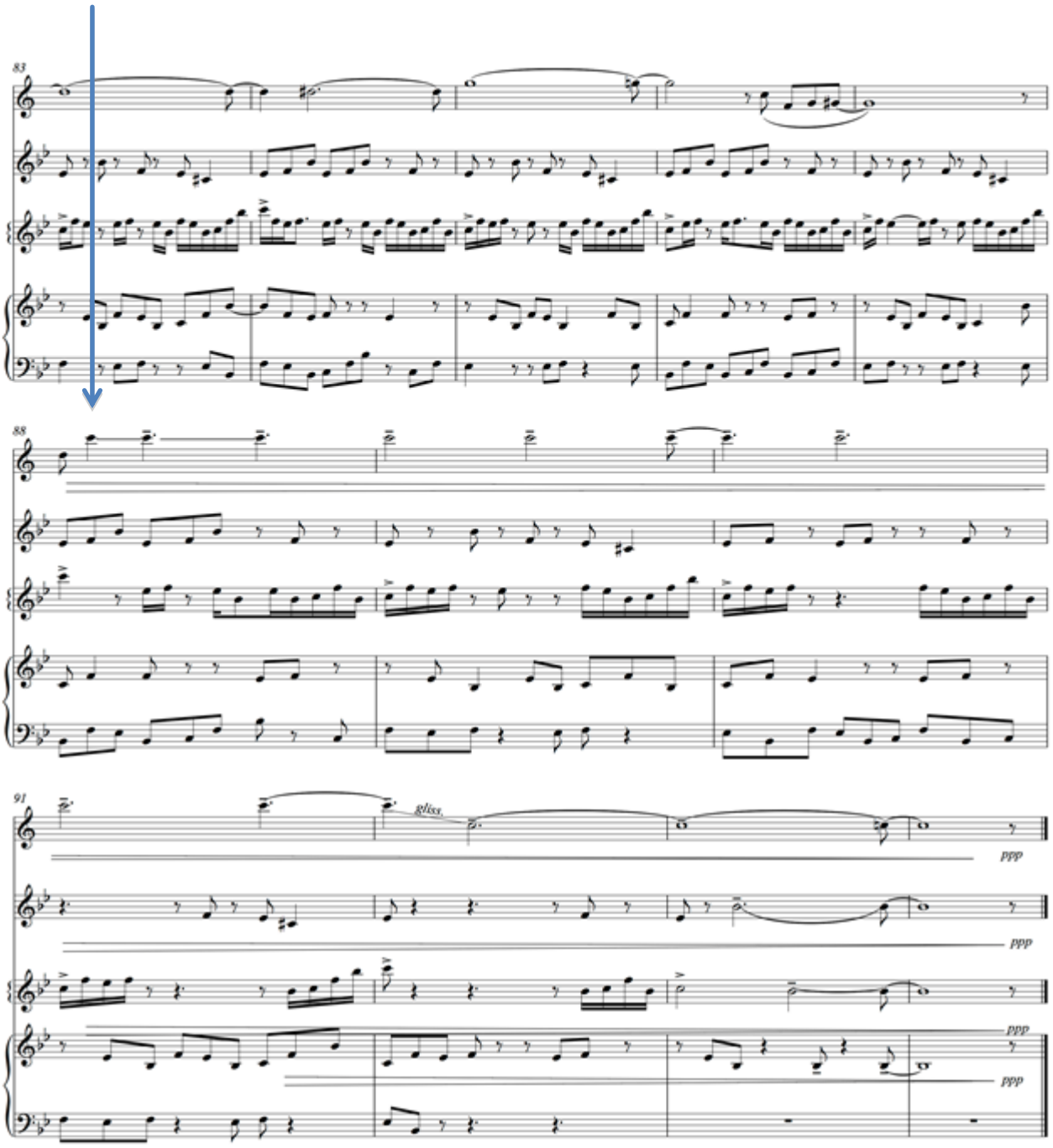


SECCION A´

Ya en la sección A´ la variación radica en que la trompeta llega aquí con fuerza reivindicando al fin su nota más aguda y climática, lo que es la metáfora del personaje que llega a su catarsis.

Puede observarse en el siguiente gráfico como llega la trompeta a su nota clímax en el compás 88 hasta el primer tiempo del compás 92 que finaliza reposando con un glissando hacia la misma nota, fundamental una 8va abajo.

Nota clímax de la trompeta



CONCLUSIÓN

Esta pieza la compuse como un agradecimiento y recuerdo de lo que experimenté de paz en el retiro de silencio al que asistí, esperando que al escucharla recordara lo aprendido y que a la vez me ayudara a transmitirlo.

Pude comprender que el manejo de los matices es muy importante al combinar timbres de instrumentos de diferentes familias y mas que nada la de los metales que es una sonoridad potente.

La compuse hace muchos años y después de haberla escrito tuve al principio problemas para encontrar quien pudiera ejecutarla ya que, a modo general, quienes estaban acostumbrados a la lectura no tenían interés en improvisar y viceversa, ésta realidad fue a la vez parte importante de la razón por la que quise componer esta pieza, para impulsar el hecho de que cada músico se entrene tanto en la lectura como en la improvisación.

He realizado variaciones a esta instrumentación que han resultado interesantes por el cambio de sonoridad que se genera en lo que sería la textura sonora de los instrumentos base, si en vez de percusiones uso cuerdas se pierde demasiado por la falta de ataque del sonido pero da buenos resultados mientras use percusiones afinadas pudiendo brindarle el solo de la trompeta a cualquier instrumento que conserve la tesitura necesaria teniendo solo mucho cuidado en los matices para que no se separe demasiado y sea como un solista sobre una especie de alfombra mágica sonora.
Idealmente la imaginé junto con el sonido de varios cuencos tibetanos, cuestión que conserva la complejidad de encontrar cuencos que armonicen con la tonalidad.

SUITE PARA UN COLIBRÍ

(*Suite por Kolibro)*

Para orquesta de cámara

"Protector de los guerreros y mensajero de los dioses,
el colibrí lleva de aquí para allá los pensamientos de los hombres"
Leyenda Maya

El colibrí ocupa un lugar esencial dentro de la cosmogonía prehispánica; se ha dicho que entre los aztecas fue el colibrí quien los condujo hasta Aztlán, en náhuatl es nombrado "huitzilin" considerado como el nahual de la guerra y que para los mayas los colibríes llevaban los buenos pensamientos de los hombres.

La Suite consta de 5 movimientos, dedicada a mis padres, donde varios de los movimientos los fui realizando mientras acontecían sucesos personales muy importantes para mí.

Nombré a cada uno de los 5 movimientos en Esperanto simbolizando los diferentes procesos de la vida desde su inicio a su final, siendo el primer movimiento PURECO (pureza), que es donde la vida comienza, el segundo ESPERO (esperanza) como ingrediente fundamental de la etapa entre la infancia y adolescencia que nos impulsa a seguir determinados caminos, el tercero SVARMO (enjambre) que recuerda a la complicada realización de lo que trama el destino en cada uno, el cuarto SPERTO (experiencia) sinónimo de madurez y el quinto ALKEMIO (alquimia) que en un principio llamé transformación y lo pensé simbolizando el renacer del que se habla en la Alquimia.

El hecho de ponerlo en Esperanto es porque le tengo gran respeto a este idioma por ser neutro, no responde a intereses políticos sino a la verdadera finalidad de entendimiento entre todos los habitantes del planeta, se dice que es la lengua planificada internacional mas difundida y hablada del mundo.

El primer movimiento en un principio lo nombre ¨El Cilindrero¨ ya que me remite al sonido de los organilleros o cilindreros y por ende a algunos de los recuerdos mas lindos de mi infancia en la bella Plaza de Coyoacán donde es aún común escuchar algún cilindrero, recuerdo a mi padre cuando nos hablaba con gusto de ellos y nos enseñaba a los pajaritos que leían textos.
Aunque comencé llamándolo así posteriormente, por ser el símbolo de la infancia y pureza le acabé nombrando PURECO,

El 2do movimiento ESPERO me evoca la etapa posterior a la infancia y la esperanza que suavemente va forjando para seguir, el tema inicial es la semilla del tema que en el 5to movimiento culmina la obra.

El 3er movimiento, SVARMO (enjambre) lo realicé en un momento sumamente tenso de mi vida y refleja el proceso central de madurez a través de la confrontación de los problemas mas fuertes de la vida.

El 4to movimiento SPERTO sugiere ya la madurez donde los elementos vienen en un orden y conexión mas clara y establecida.

El 5to movimiento ALKEMIO sugiere la etapa final de la vida, al principio lo llamé ¨Transformación¨, finaliza con el símbolo de un pequeño canto de renacimiento del colibrí, 9 segundos después del Tutti final, uso el 9 remitiendo a la relación de la geometría sagrada contenida en la naturaleza y la creación misma.

PRIMER MOVIMIENTO

PURECO

Esta pieza, que me remite a mi infancia y la pureza de la misma es un homenaje que con cariño hago a los Cilindreros.

Se dice que desde 1880 son traídos desde Alemania los primeros organillos, en México por parte de la casa de instrumentos musicales “Wagner y Levien” quienes los rentaban, en 1975 se organizó el sindicato de organilleros que se dice cuenta con aprox. 120 miembros que portan uniformes del ejercito general Francisco Villa, también hay otra organización de organilleros llamada “Unión libre” que se distingue por su uniforme gris.

Los Organillos pueden llegar a pesar hasta 50 kg y en un principio estaban acompañados de un mono araña quien pasaba el vasito para recibir las monedas, era la imagen habitual del organillero en circos y teatros.

Este oficio en la actualidad ya es escaso, solo en Argentina, Chile y México se conserva, principalmente en este último país mencionado.

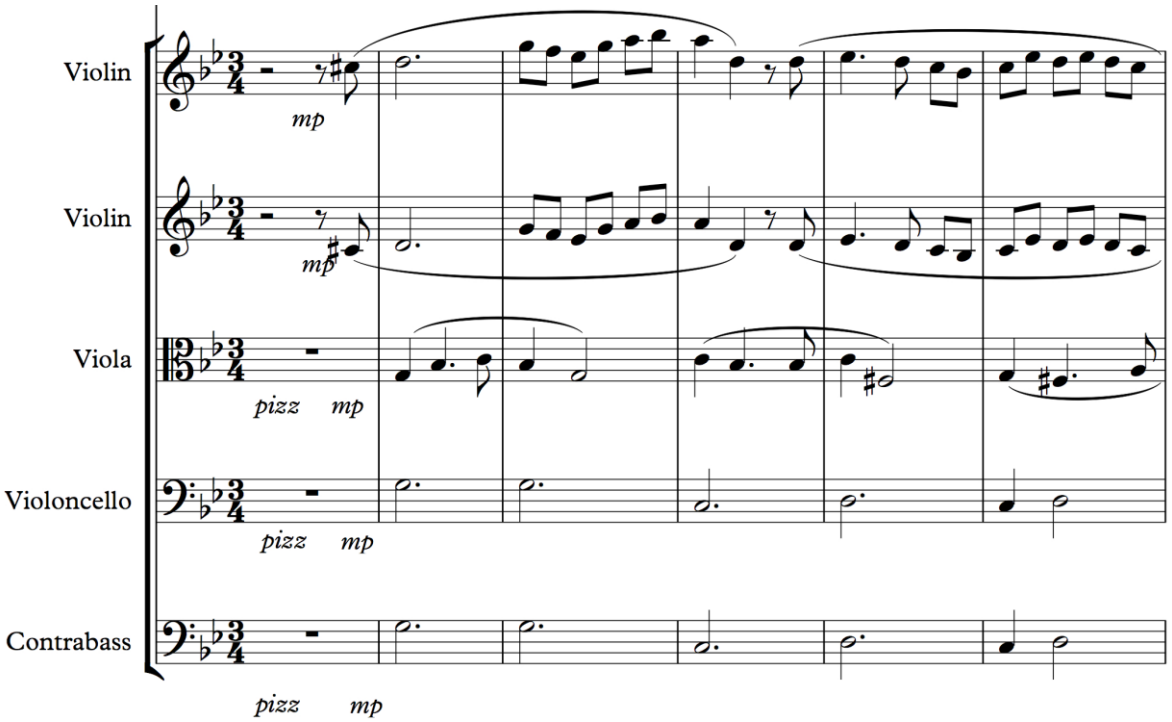
ANÁLISIS

Andante

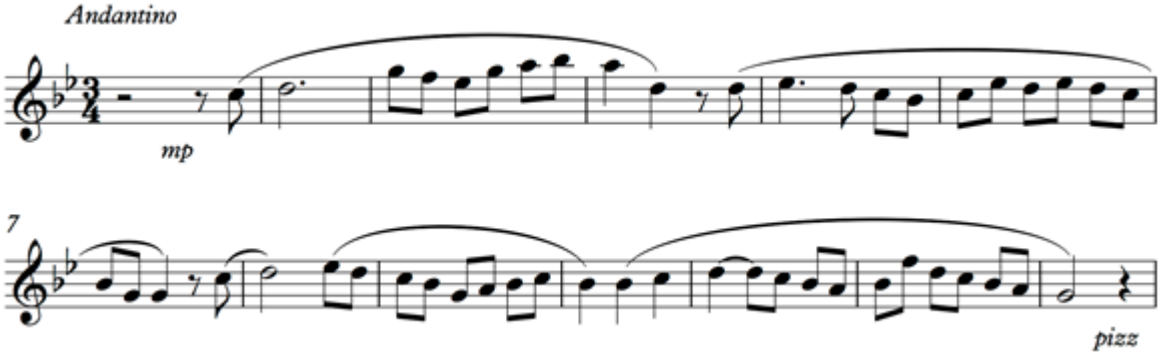
	A	**B**	**A´**	**A´´**	**CODA**
No. de compás	1 – 25	26 - 37	38 – 49	50 - 55	56 - 61
	Gm	Gm	Gm	Cm	Gm

PARTE A

Durante los primeros 12 compases el tema principal es presentado en octavas por los violines I y II mientras las violas acompañan con un motivo rítmico melódico que invita a la danza suave, violonchelos y contrabajos apoyan tocando en general las fundamentales, iniciando suavemente en pizzicato



Tema en violines I

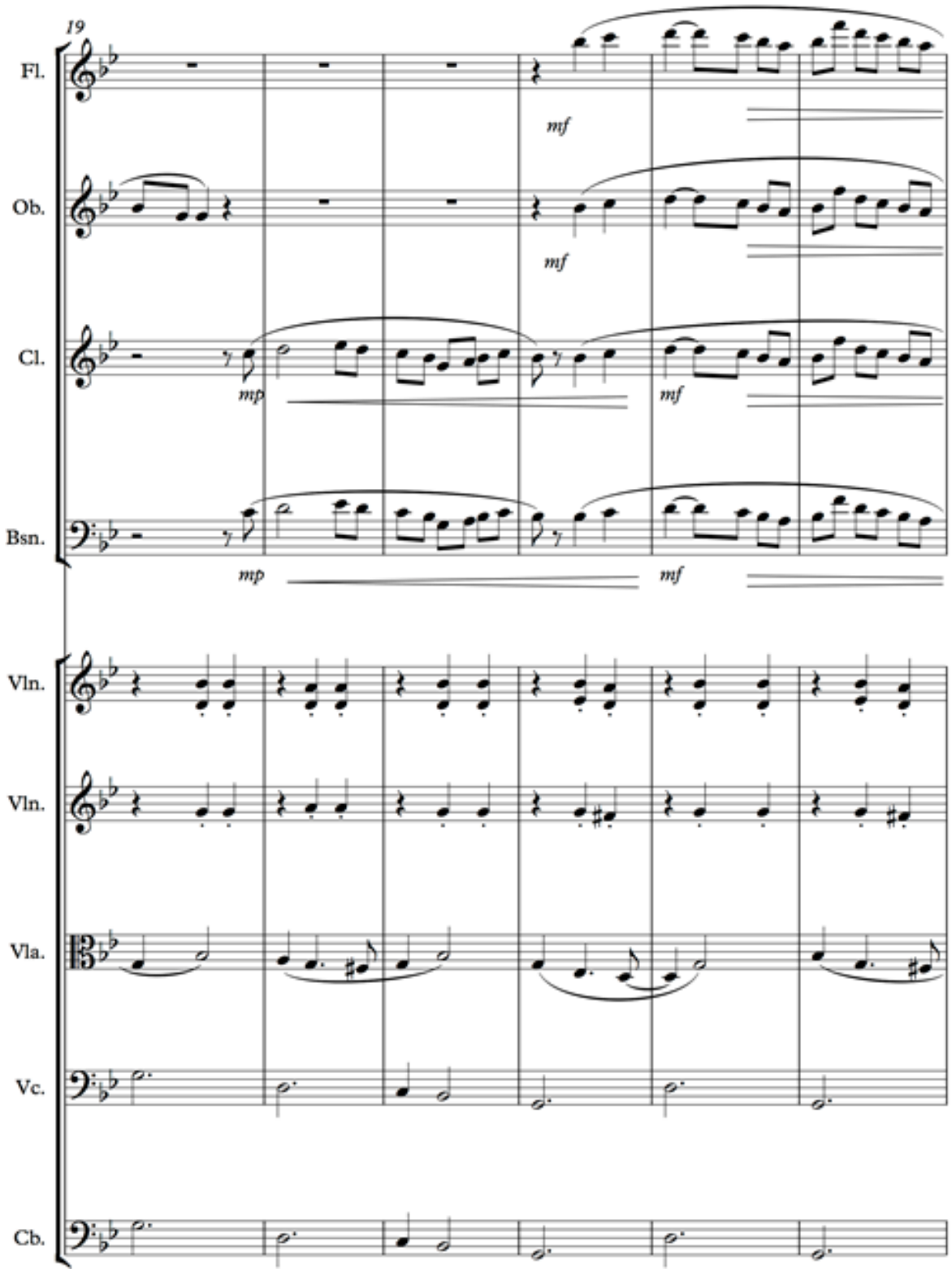


Acabando la primera presentación del tema, ya en la anacrusa al compás 14, se comienza a presentar el tema en las maderas que se intercalan en pregunta y respuesta comenzando con la flauta a la que posteriormente le contesta el oboe, y en el compás 20 el clarinete y fagot.

Los violines se unen al pizzicato con intervalos de 6tas u 8vas en negras o blancas mientras las violas, violonchelos y contrabajos mantienen el tipo de acompañamiento anteriormente descrito.

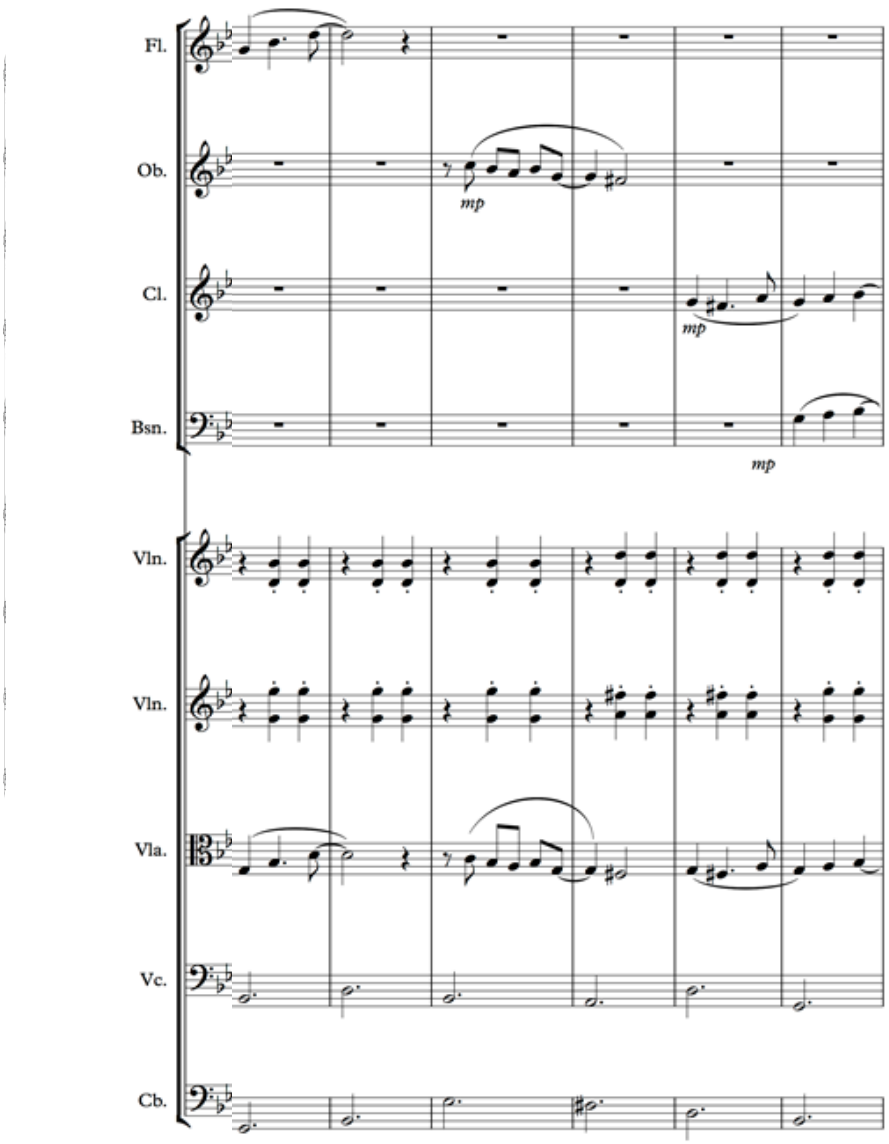
Ya juntas las maderas responden con la última parte del tema del compás 22 al 25 dando entrada a la parte B en el compás 26

En la página siguiente puede observarse lo anteriormente descrito:


19
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf
mp
mf
mp
mf

PARTE B

En el siguiente diagrama se muestra el inicio de la parte B, en donde puede observarse que las células motívicas se van presentando intercaladas en las maderas comenzando con la flauta, luego el oboe, luego el clarinete y ya en el compás 31 en el fagot, todo esto mientras a su vez son apoyadas con las violas una octava descendente:

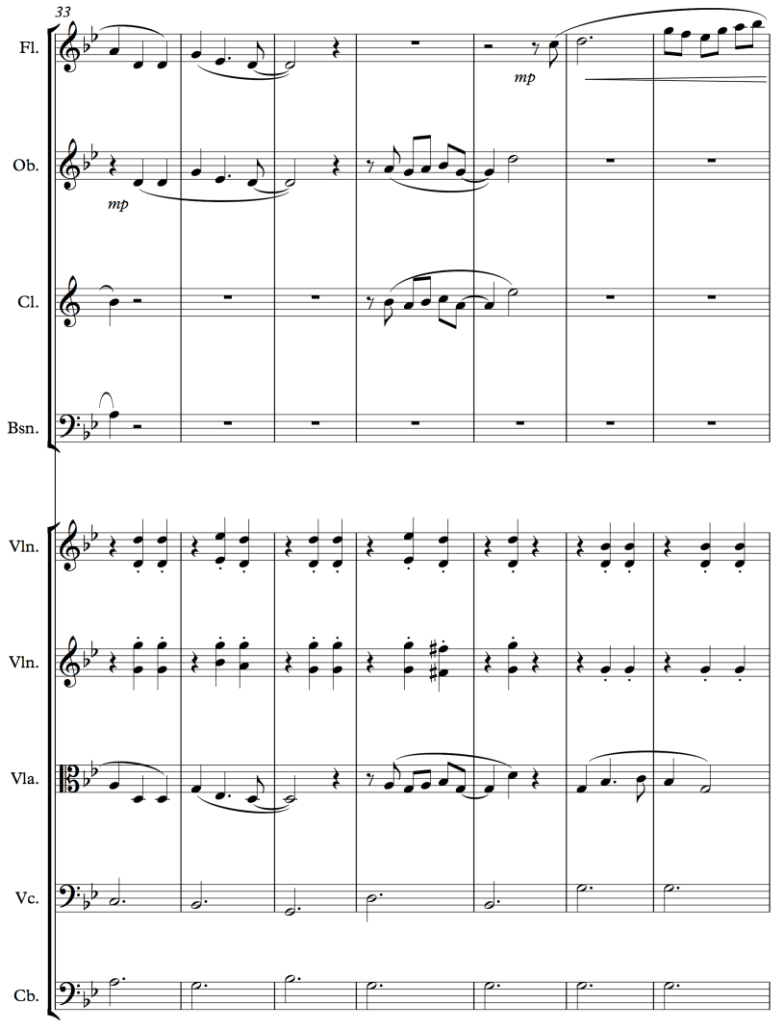


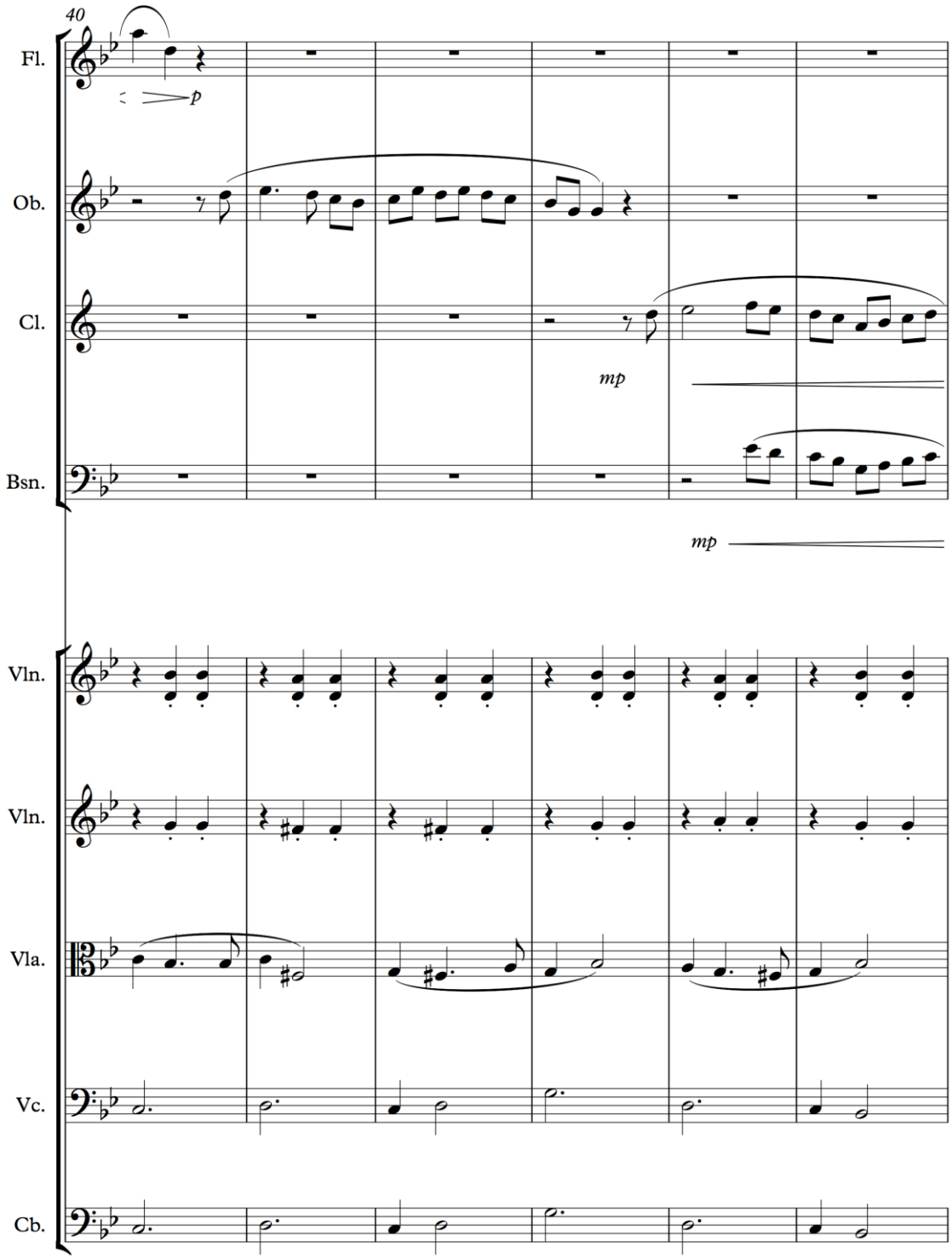
Posteriormente los motivos siguen intercalándose de manera similar, siguiendo apoyados con la duplicación del tema en las violas hasta la anacrusa al compás 38 que es donde comienza la re exposición del tema.

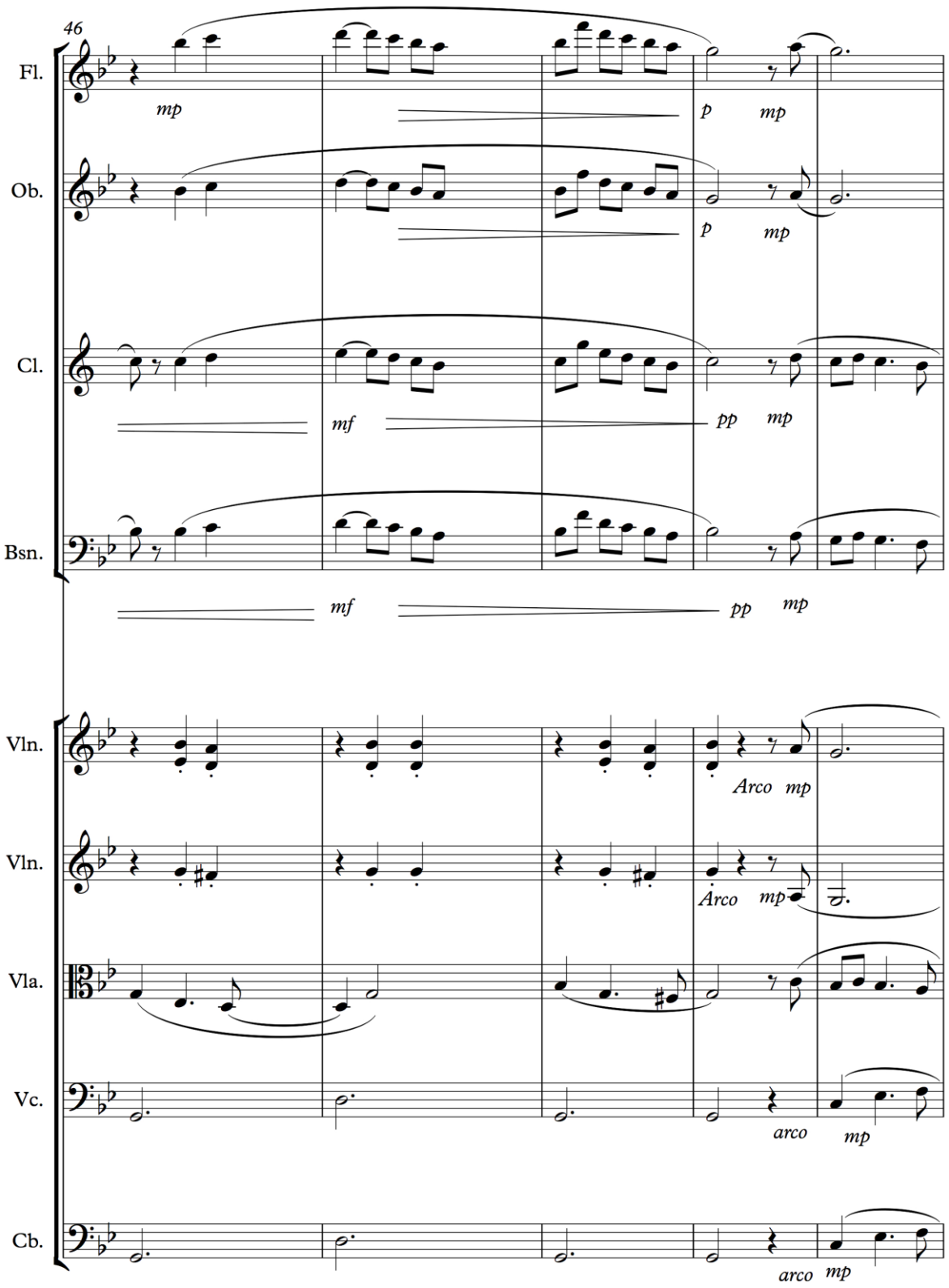
PARTE A´

La parte A´ comienza en la anacrusa al compás 38 con el tema en las flautas respondiendo en la anacrusa al compás 41 con los oboes e intercalándose posteriormente con el clarinete y el fagot

En el 2do tiempo del compás 46 todas las maderas se unen a la conclusión de la primera presentación del tema.

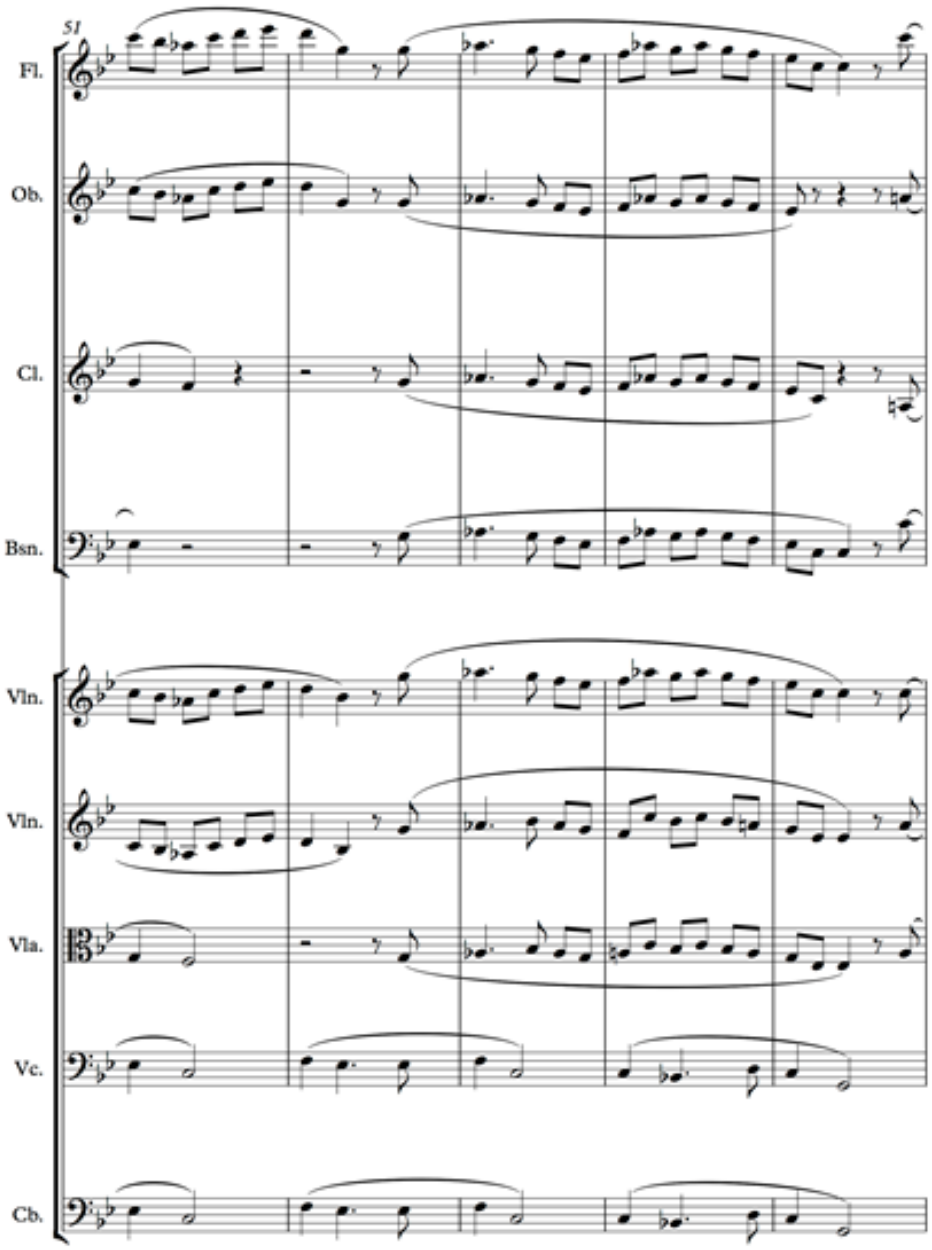



40
Fl.
p
Ob.
Cl.
mp
Bsn.
mp
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.


46
Fl.
mp
p
mp
Ob.
p
mp
Cl.
mf
pp
mp
Bsn.
mf
pp
mp
Vln.
Arco
mp
Vln.
Arco
mp
Vla.
Vc.
arco
mp
Cb.
arco
mp

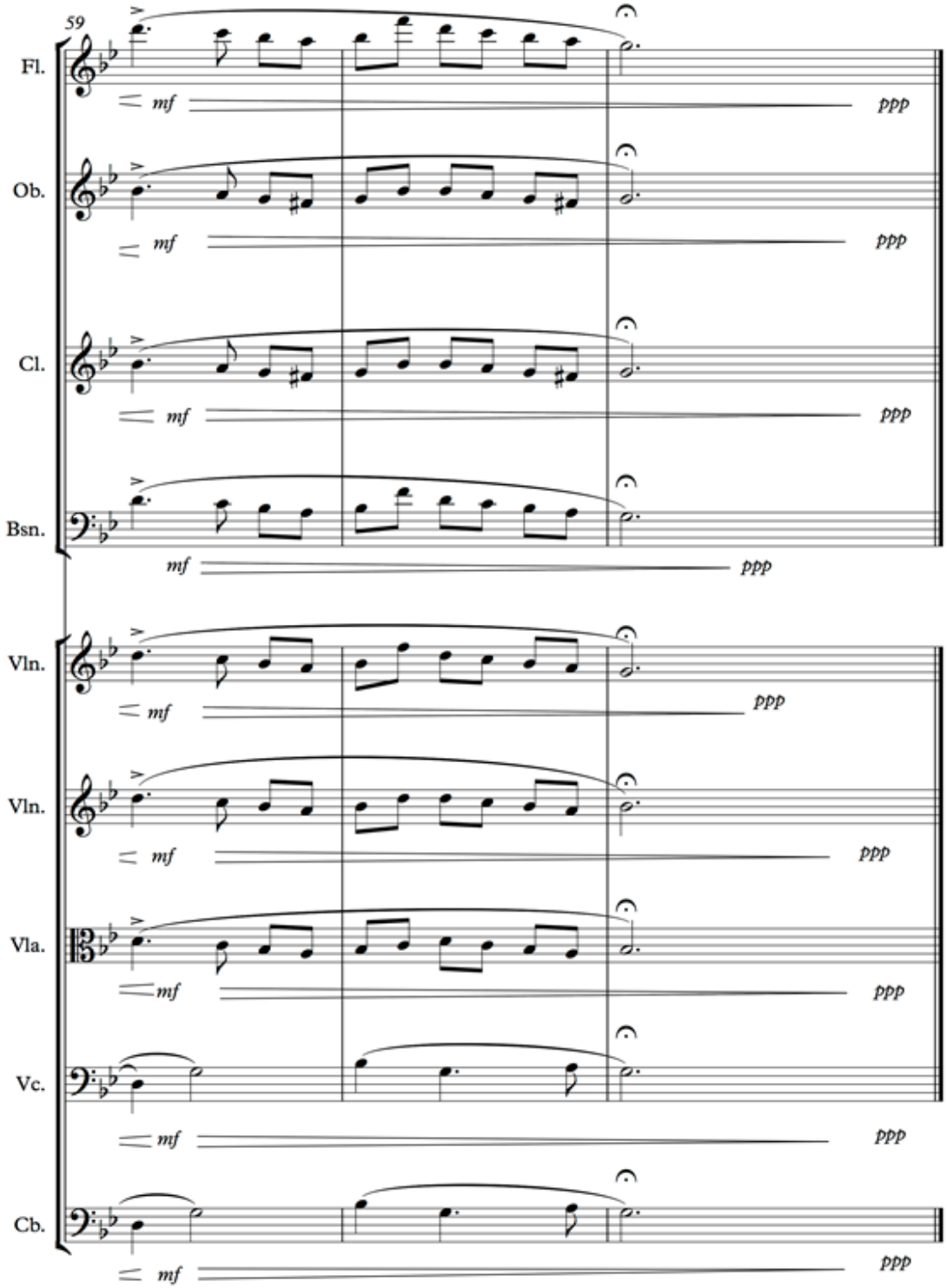
PARTE A´´

Desde la anacrusa al compás 50 varía el tema modulando a Cm, presentándose junto con los violines I y II e integrándose con las violas en la anacrusa al compás 53 la cual esta definida como parte A´´



CODA

En el compás 56 regresa el tema a la tonalidad de Gm generándose una coda que finaliza en el 61 como puede verse en el siguiente gráfico:



CONCLUSIÓN

Tuve el gusto de poder escuchar las primeras variaciones instrumentales de este primer movimiento en el XV aniversario de la Orquesta de la Escuela de Música del Estado de la Paz, Baja California Sur, gracias al apoyo y dirección del maestro Luis Peláez.

La composición de este movimiento me ha generado muchas satisfacciones personales y comienzos de retos profesionales a través de las variaciones instrumentales que me han pedido realizarle para ser interpretado por algunos músicos, realizando el arreglo para cuarteto de cuerdas y para quinteto de alientos.

Si el tiempo me lo permite quisiera realizar un pequeño cortometraje como homenaje a los cilindreros utilizando esta pieza y algunos de los videos que pude grabar junto con mi madre, así como otros nuevos que puedan a su vez remitir a esas zonas de Coyoacán que tanta nostalgia me evocan y tanto cariño les tengo.

SEGUNDO MOVIMIENTO

ESPERO

Este segundo movimiento lo realicé desde hace años atrás y fue pieza importante para conectar el primer movimiento con el tercero, la cabeza del tema principal esta sumamente relacionada a la elaboración del tema del 5to movimiento que concluye la suite, son las primeras tres notas que en grado conjunto buscan ascender variando sencillamente su camino que detallaré a continuación

ANÁLISIS

Larguetto

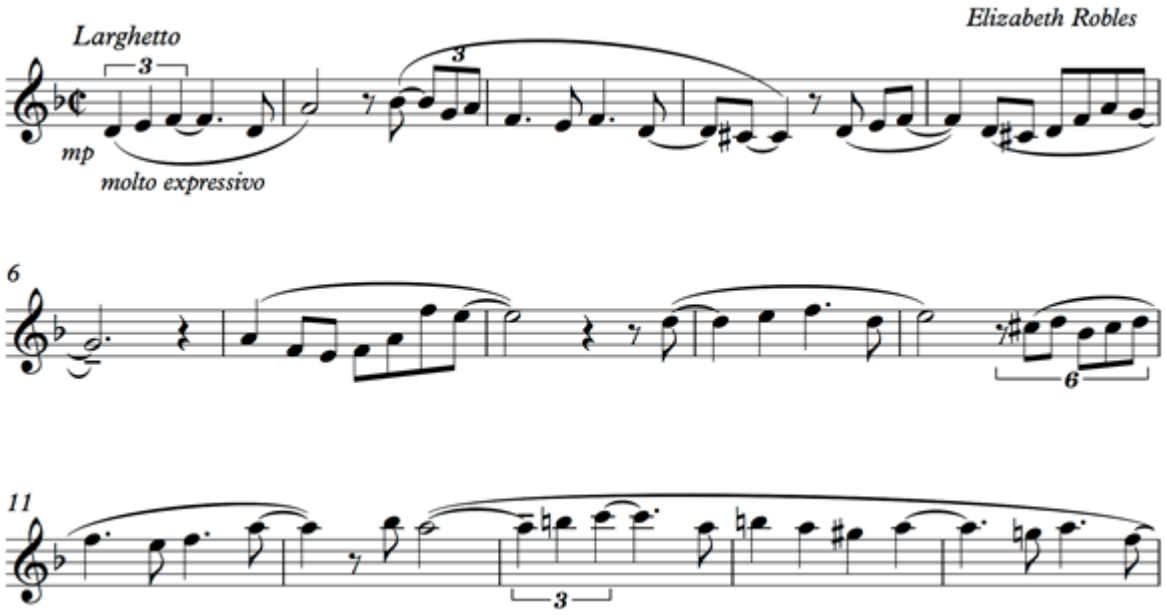
	Sección A		**Sección A´**	
No. de Compás	1 - 12		13 - 24	
1 - 8	8 – 12		12 - 20	20 - 24
a Antecedente	b Consecuente		a´ Antecedente	b´ Consecuente
Dm	Dm - Am		Am	E

Este es un movimiento en forma binaria, en tempo lento, que repite el tema principal en la tonalidad de la dominante finalizando en la dominante de la dominante.

Dentro de su estructura formal puede observarse en el cuadro anterior como el Consecuente tanto de la Sección A como de la Sección A´ es de solo 4 compases, esto es debido a la sensación de pequeña coda que quise integrarle para conectar las dos secciones entre sí utilizando solo la variación de la cabeza del tema con el final del mismo, sin su parte intermedia.

Sección A:

El tema comienza en violines I duplicados a la octava por las violas.
En el sig. esquema se muestra el tema en violines primeros durante los primeros 12 compases, posteriormente se entrelaza la re exposición de este tema ya en violines segundos:

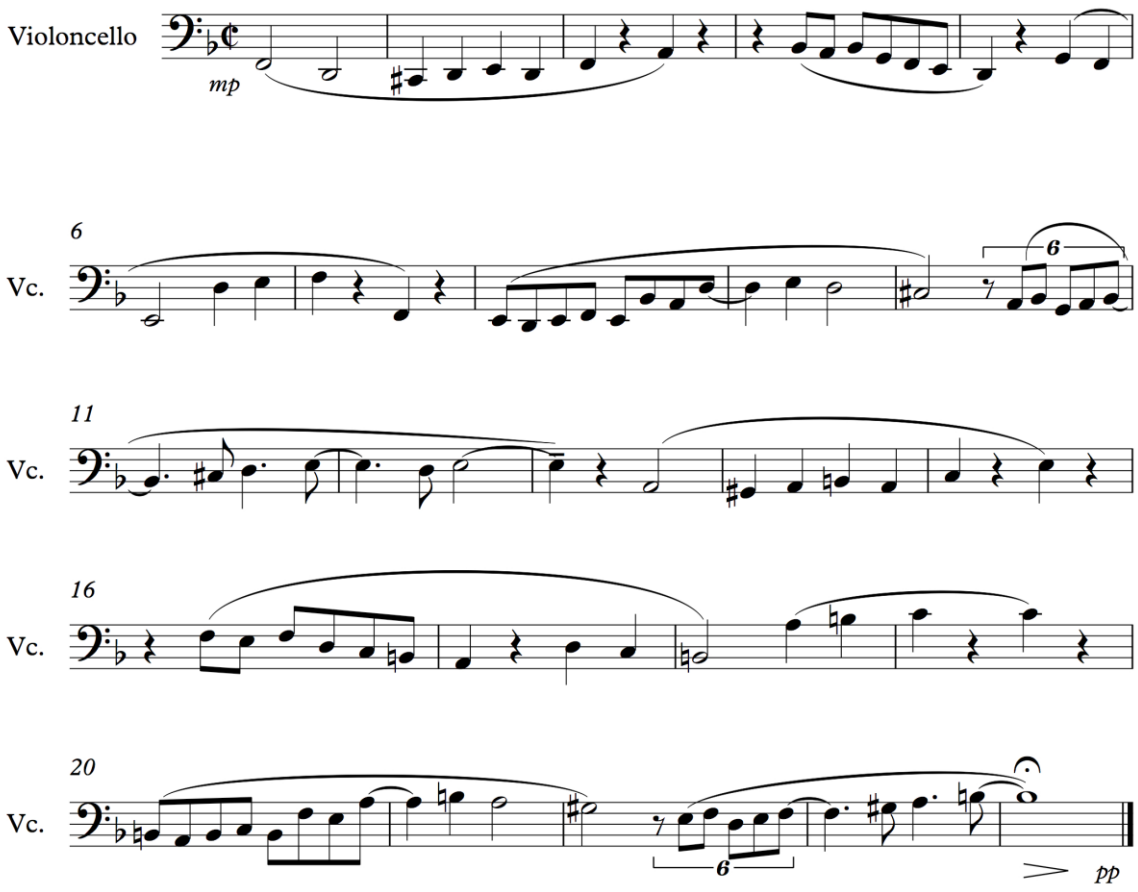


Mientras los violines primeros llevan el tema principal las maderas participan intercalándose, comenzando con el clarinete en compás 4, posteriormente las flautas en el compás 7, fagotes en el compás 8 y oboes en la anacrusa al compás 9 que es donde entran los violines II a apoyar con el tema presentándolo con ligeras variaciones a una 6ta descendente.

La participación de las flautas, oboes y clarinetes es solo esporádica para variar el timbre del conjunto ya sea duplicando a la octava el tema o a 6tas o 3ras.

Los fagotes, desde el compás 8, duplican al violonchelo hasta el final de la pieza, variando sus motivos ligeramente para poder respirar adecuadamente.

Los violonchelos acompañan al tema desde el principio hasta el final con notas que en su mayoría van en movimiento contrario al tema o contestando con motivos conformados por bordados y notas ascendentes:

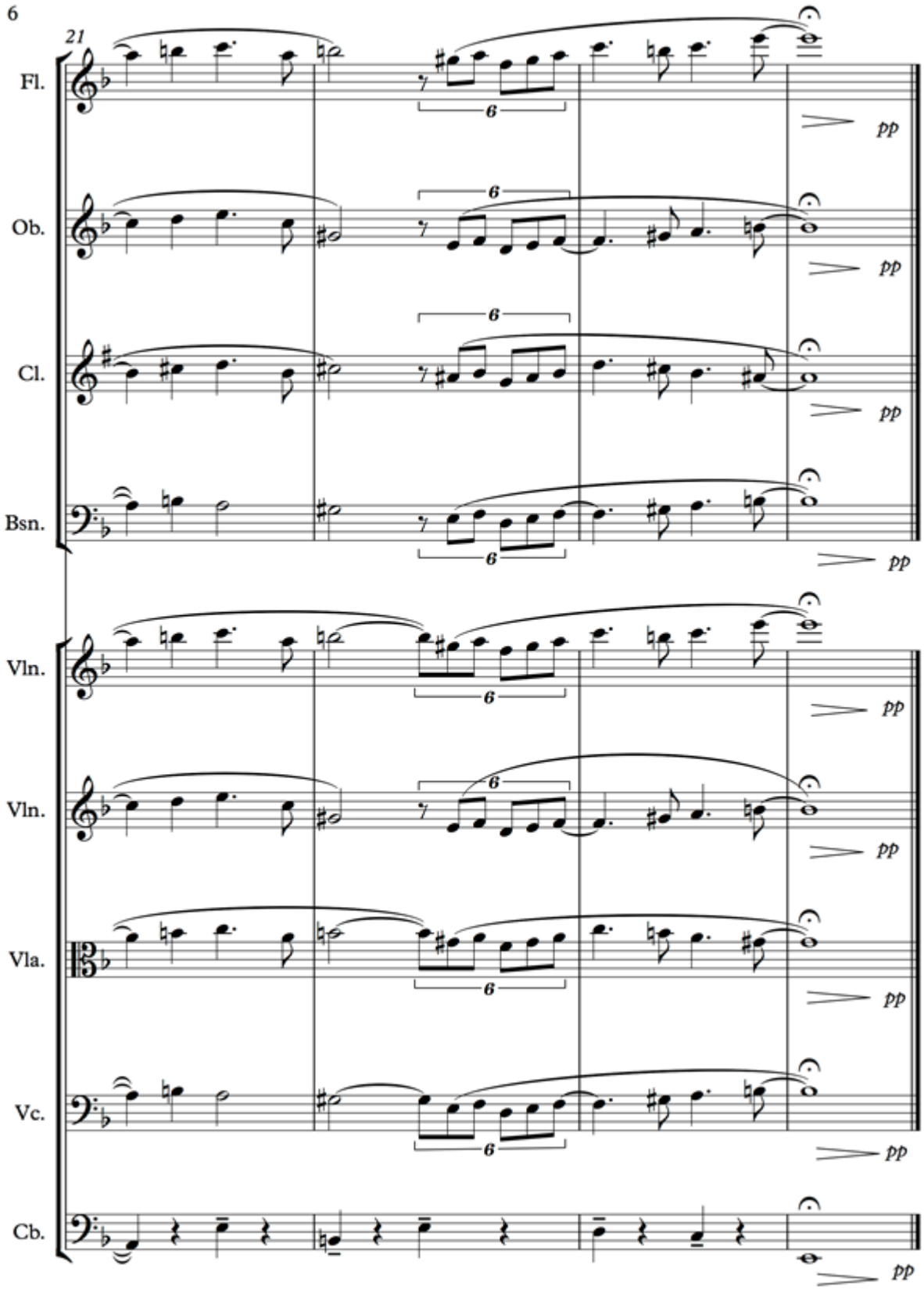


Los contrabajos apoyan desde el compás 9 con pizzicato uniéndose en el compás 20 al tutti que se encuentra desde la anacrusa al compás 21 y finaliza en el compás 24 en E mayor, dominante de la dominante.

En la próxima página puede observarse el tutti con que finaliza el 2do movimiento, y así mismo se puede observar el tipo de duplicación y variación que generalmente fueron haciendo cada uno de los instrumentos con el tema, en este caso las flautas fueron octavando al tema presentado por violines I, oboes y violines segundos fueron haciendo una variación del tema a una decena descendente.

Clarinetes y violas fueron duplicando una octava descendente, violonchelos y fagotes estuvieron duplicándose en general en el mismo registro.

La explicación anterior puede verse ya en el gráfico de la siguiente página.


6
21
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
pp

TERCER MOVIMIENTO

SVARMO

El nombre de Svarmo se debe a la sonoridad resultante de la pieza, a través de la presentación de los temas y fragmentos de los mismos, intercalados en los diferentes timbres y registros.

Es un juego de tratar de fusionar registros y timbres de los diferentes instrumentos, comenzando por las maderas en la exposición y casi todo el Desarrollo y ya mezclando mucho mas las cuerdas en la reexposción.

Para lograr que la pieza fuera lo mas factible de interpretar canté los diferentes fragmentos para así poder asegurarme de que fuera posible su ejecución en los alientos.

La búsqueda principal era la de poder experimentar con sonoridades mixtas entre las cuerdas y los alientos, tratando de que cada uno de los instrumentos de aliento madera participaran lo mas posible como si fueran un solo instrumento.

Personalmente la comencé a componer en un periodo de mi vida en el que junto con mi familia presentábamos una de las crisis personales mas fuertes, producto del dolor, confusión y ansiedad generada por no encontrar tratamiento adecuado para aliviar de la mejor manera la enfermedad de mi padre.

Buscábamos posibles curas y tratamientos continuamente, fue una búsqueda constante durante años, sin descanso, la música me ayudó muchísimo en poder enfocarme para seguir adelante.

No hay palabras suficientes para expresar ese tipo de sucesos, mas la música me ha ayudado en gran medida a sobrellevarlos.

ANÁLISIS

	Sección 1	Sección 2	Sección 3
No. de compás	1 – 18	19 - 24	25 - 40
	Am - D	G - D	Em - Bm

Sección 1

1 2 3 4	5 6	7 8 9 10	11 12	13 14	15 16	17 18
S. Fl Am Ep. Cl/Vla	S. Fl/Vl Am	PS. CL /Fg	S. Cl/Vl I Am CS.Fl/Vl II	CS. Fl/Vl I Dm	S. Ob/Vl I Gm CS. Fl/Vl II	CODA PCS FL/VL I D

Sección 2

19	20	21	22	23	24
PS. Vl I G	PS. Ob Em	PS.Fl/Cl Em	PS.FL/Ob./Vl I Em - Am	PS.Ob/Vl I & Vl II Em-C-F	PS. Fl/Ob Fg/Vl I/Vl II G –D

Sección 3

25 26	27	28	29	30	31 32	33 34	35 36	37 38 39
S. Cl Em PS. Vl I	PS.Vl II Am	PS. Vla Am/E	PS. Vc/Vla G	PS. Vl I/Vl II Bm	S. Ob PS.Vl II CS. Fl/Vl I Em	CS. Fl/Vl I PS. Vla Am-D-Am	CS. Fl/Vl I PS. Ob/Vl I PS. Vla Dm – Gm	CODA y FINAL PCS. FL/Vl II PS. Cl/ Vl I Bm-D -Bm

Sección 1:

Este movimiento se encuentra realizado en estilo imitativo cercano a la invención con tratamiento contrapuntístico libre, en forma ternaria.

En el siguiente anterior esquema de análisis gráfico puede observarse como se van intercalando el sujeto y el contra sujeto así como variaciones y partes de los mismos en los diferentes instrumentos.

Los primeros 4 compases de la exposición del tema sirven a -su vez- como introducción al mismo, donde se presenta el sujeto en las flautas mientras las cuerdas acompañan con pizzicato, los clarinetes entran en el compás 3 con el motivo que en base a octavos bordados y en movimiento ascendente conectan con la repetición del tema en el compás 5 ya interpretado por los clarinetes.

Introducción del sujeto en la flauta:

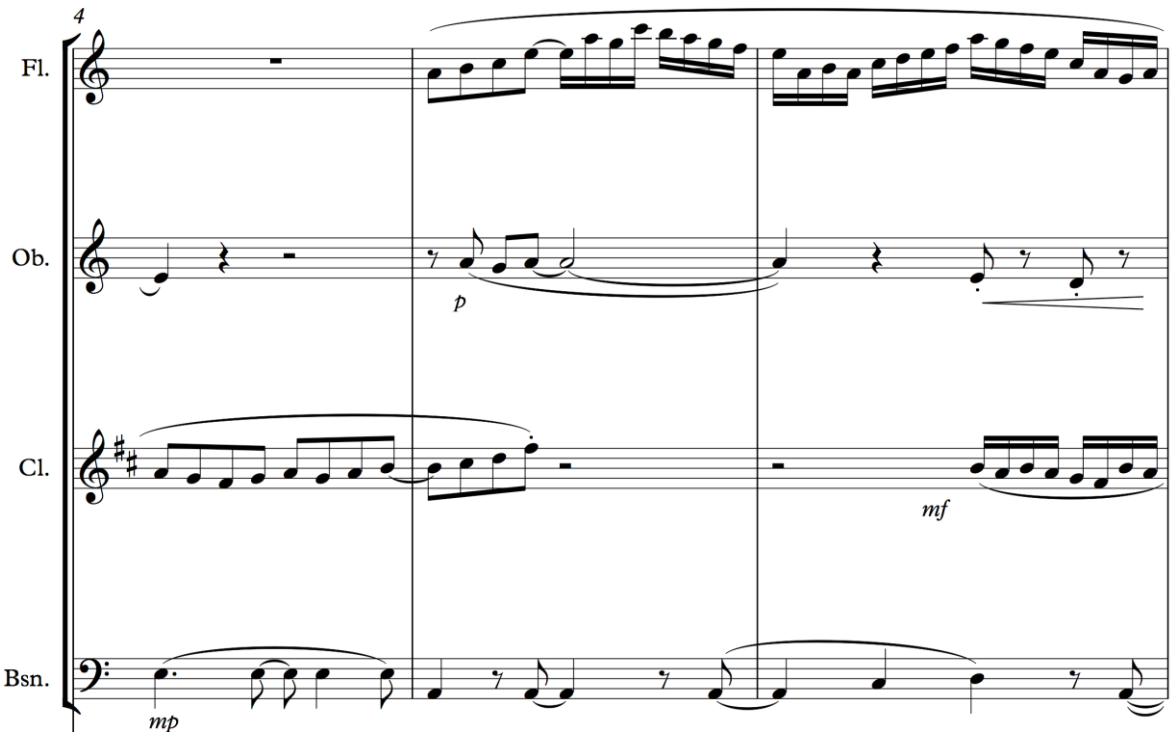
Andante

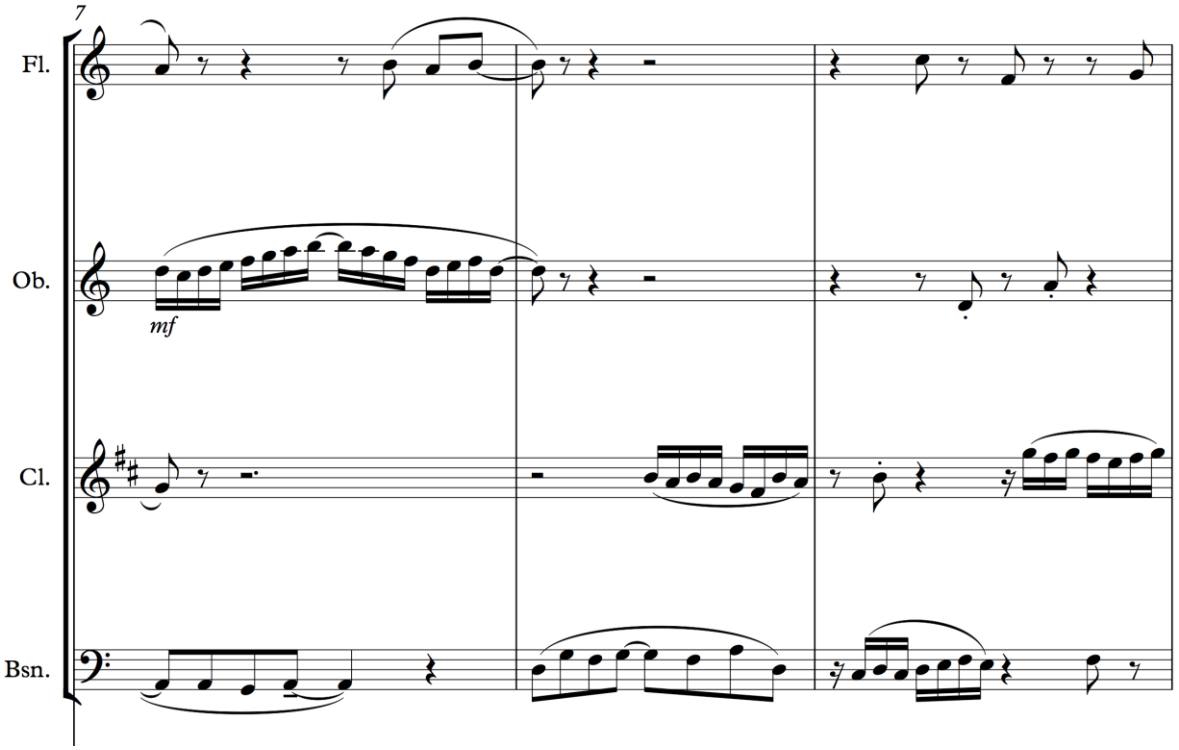
compás 1

Desde la anacrusa al compás 5 el tema introductorio se encuentra en clarinetes mientras las flautas están duplicadas por los violines I, oboes duplican a violines II y fagotes a violoncellos acompañan con motivos rítmico melódicos complementarios que funcionan como eslabones para conectar la presentación del tema intercalado en las maderas, lo cual podrá observarse en el esquema de la siguiente página.

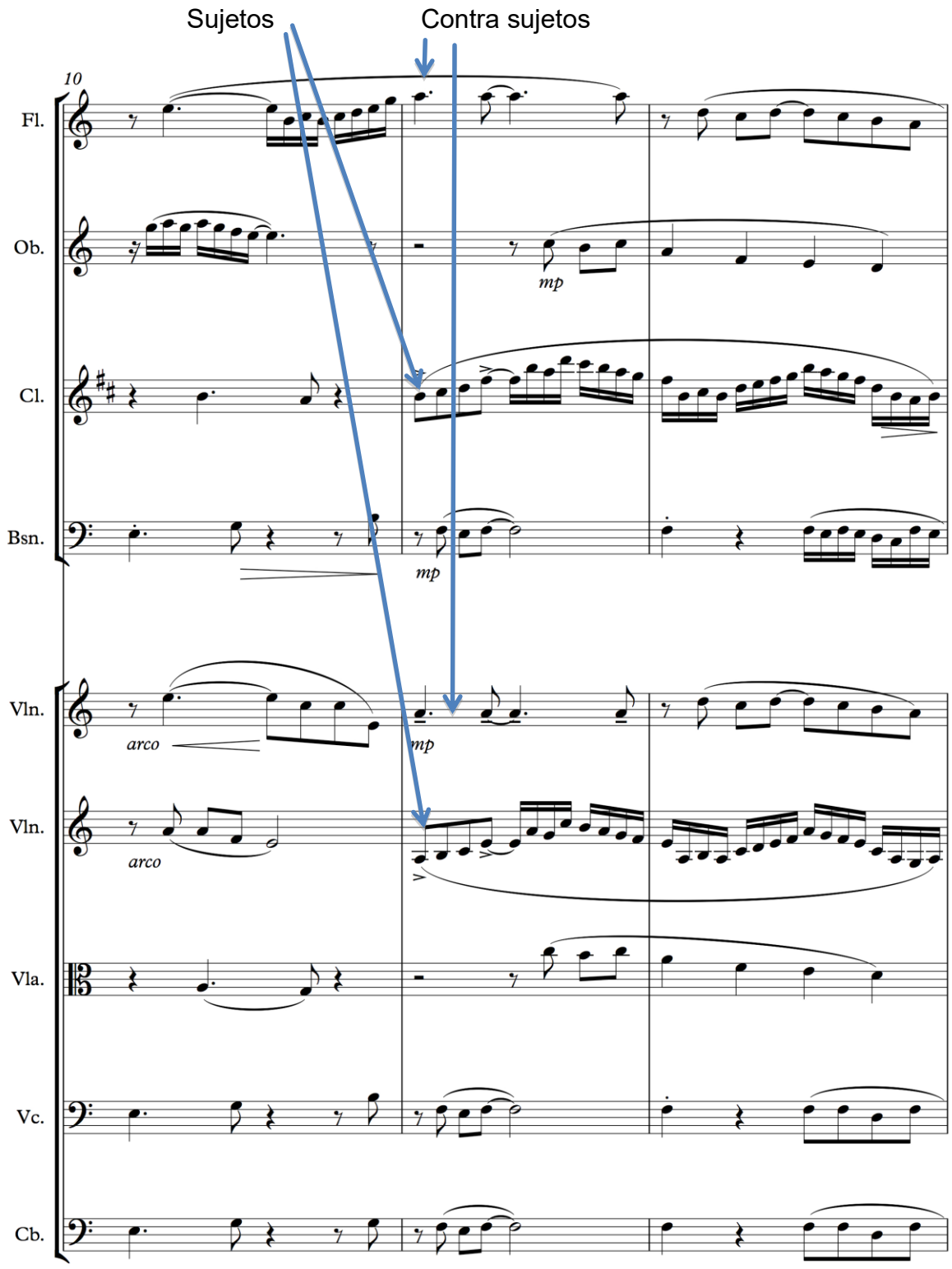
Los contrabajos apoyan en general presentando parte fragmentada de la línea de los fagots o violonchelos en pizzicato.
Los motivos complementarios comienzan formados de bordados sobre las notas cordales y fragmentos de variaciones del tema con notas de fux y/o movimientos contrarios.

El sujeto comienza en flautas en el compás 5, posteriormente se van presentando fragmentos del mismo con variaciones en clarinetes, violines primeros y oboes.





En el compás 11 se presentan tanto el sujeto en clarinetes y violines segundos así como el contra sujeto el flautas y violines primeros, en ambos casos con duplicación de octava entre los instrumentos mencionados.


Sujetos
Contra sujetos
10
Fl.
Ob.
mp
Cl.
Bsn.
mp
Vln.
arco
mp
Vln.
arco
Vla.
Vc.
Cb.

Puede observarse en el diagrama de análisis cada una de las entradas del sujeto en sus diferentes tonalidades así como el uso de fragmentos y variaciones tanto del sujeto como del contra sujeto.

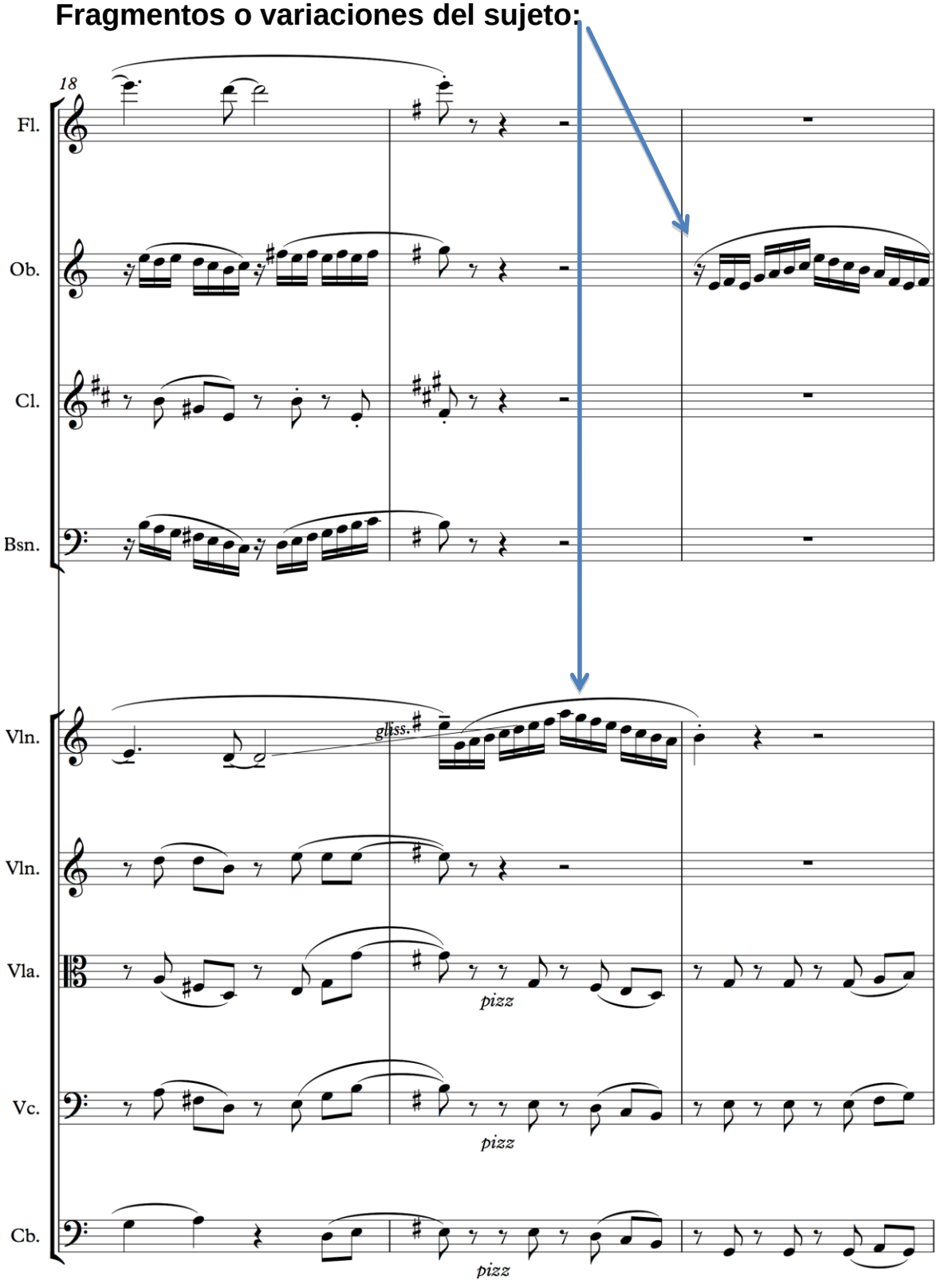
Esta pieza la acabé de componer en un momento de crisis muy fuerte en mi vida, y lo comento porque es claro que los temas casi no pueden respirar, y ciertamente, así me sentía.

En el compás 19 comienza la sección 2, la cual es básicamente una continuación del juego de presentar fragmentos del sujeto intercalados en las maderas, comenzando por los violines primeros en el compás 19, el oboe en el compás 20, flauta y clarinete en el compás 21.

En el compás 22 hay fragmentos del sujeto en flautas, oboes y violines primeros, en el 23 entra con fragmento del sujeto los violines segundos y el oboe y en el compás 24 se une el fagot con otro fragmento variación del sujeto.

Esta sección es corta, sin embargo es parte importante como conexión a la sección 3 donde se presenta ya el sujeto en la tonalidad de la dominante.
En la siguiente página puede observarse parte de lo anteriormente comentado:

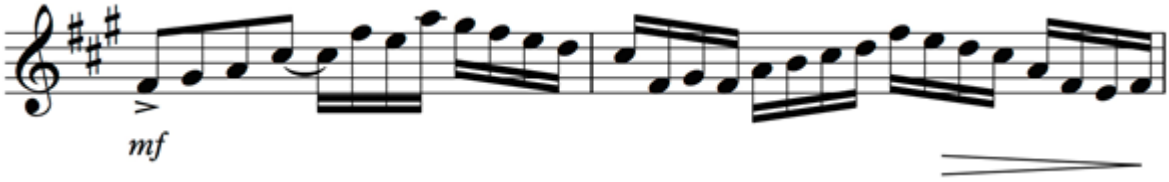
Fragmentos o variaciones del sujeto:



SECCIÓN 3:

Esta sección comienza en el compás 25 con la exposición clara del sujeto en clarinetes ya en la tonalidad de la dominante, varía la presentación del tema y fragmentos del mismo por presentarlos en diferentes instrumentos de lo que fue presentado en la exposición.

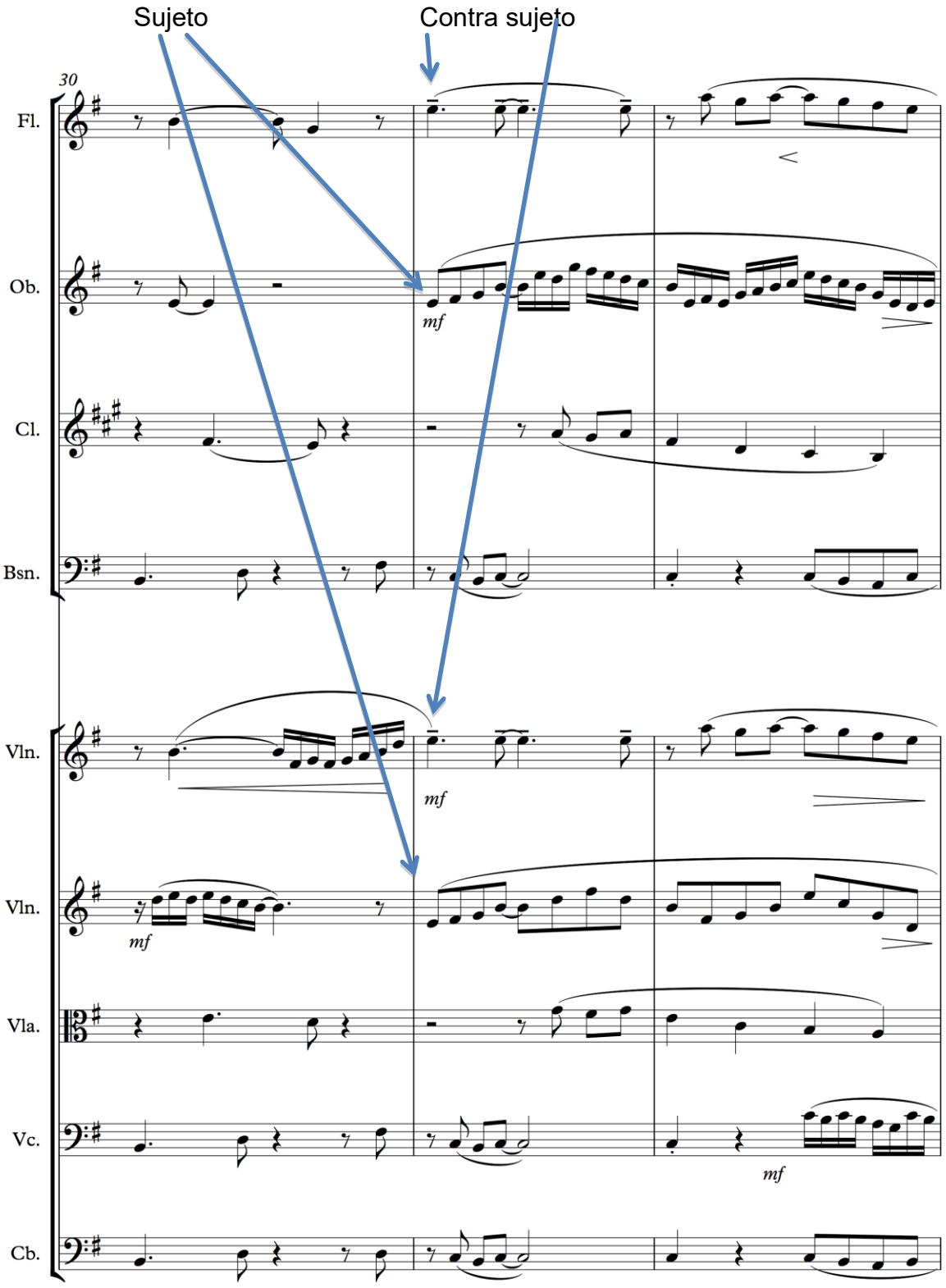
Clarinetes en compás 25



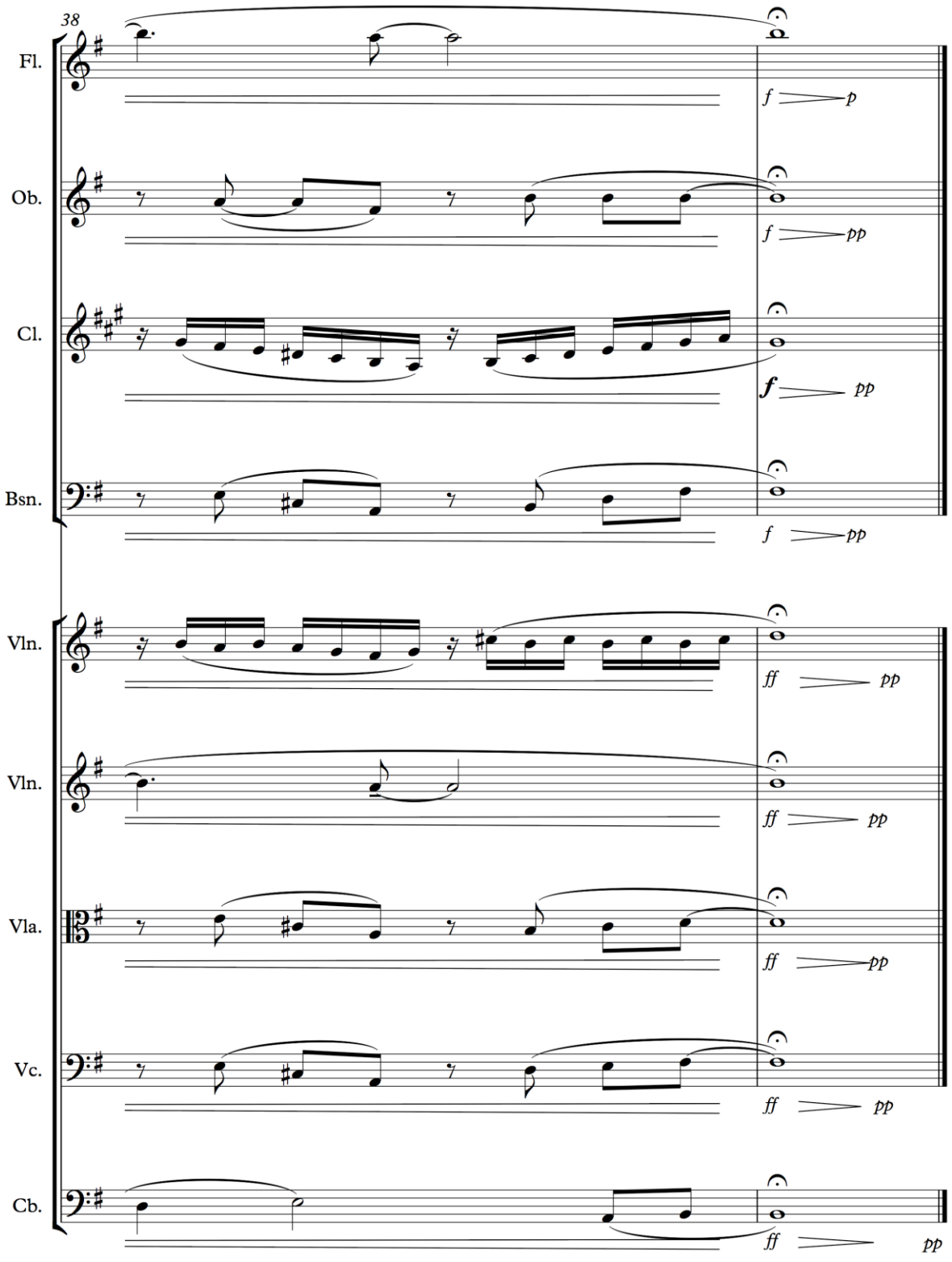
En la Sección 1 hubo más participación de las maderas y ahora en la Sección 3 las cuerdas se presentan en mayor medida, de manera intercalada y con fragmentos del sujeto y/o del contra sujeto.

En el compás 31 se presentan nuevamente el sujeto con el contra sujeto juntos , el contra sujeto en flautas y violines I, variando el registro, y el sujeto interpretado por oboes apoyados por los violines II; los fragmentos de escalas ascendentes y descendentes característicos del sujeto se siguen intercalando en las cuerdas hasta que las flautas, ahora con los violines II finalizan la sección 3 y la pieza en el compás 39.

En la siguiente página puede observarse la aparición de ambos temas desde el compás 31 y en el posterior esquema los últimos compases de la exposición.


Sujeto
Contra sujeto
30
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf
mf
mf

Estos son los últimos compases de la sección 3:



CUARTO MOVIMIENTO:

Andante moderato

El 4to movimiento sugiere la madurez donde los elementos vienen en un orden y conexión mas claro y elaborado, éste es el movimiento que mas trabajo me costó realizar ya que mi finalidad era componer algo que no fuera demasiado complejo de ejecutar pero que a su vez reflejara un juego continuo y maduro entre los elementos rítmico y melódicos.

Mi intención primordial era que la mayoría de los instrumentos tuvieran participación importante, solista, dentro de la pieza, y que a su vez pudieran integrarse con sus diferentes timbres en momentos climáticos de la pieza.

ANÁLISIS

	Sección A	**Sección B**	**Sección C**	**Sección A´**
No. de compás	1 – 26	27 - 36	37 - 57	58 - 83
	Gm	F	Dm - A	Dm

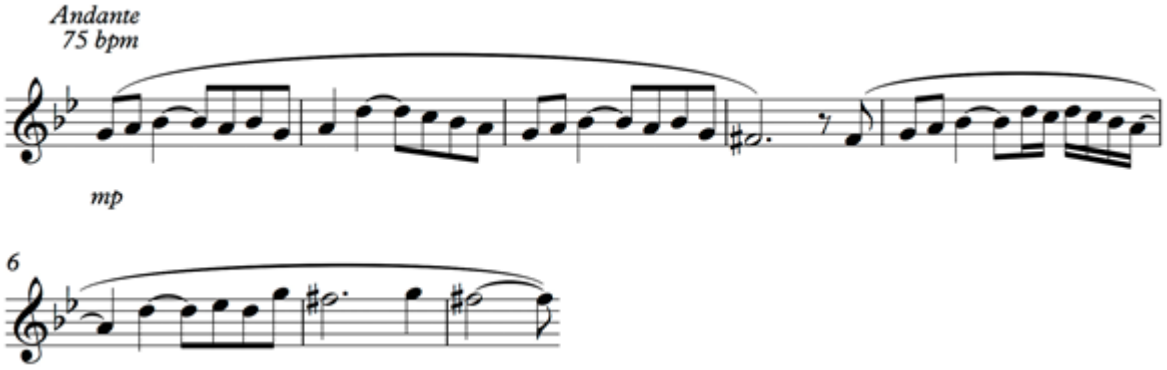
SECCION A

Esta sección comienza con el tema principal en el compás 1 en violines I, mientras las violas acompañan generalmente el tema con bordaduras y notas en ritmo similar en 6tas descendentes.

El tema principal que aparece en los violines I y el acompañamiento de la violas se podrá observar en la página siguiente.

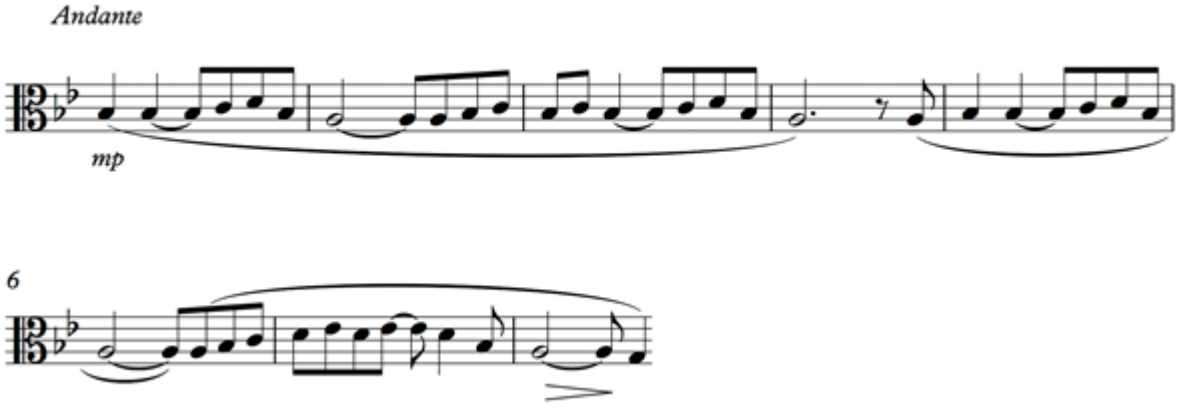
Tema principal en violines I:

compás 1



Acompañamiento del tema principal por las violas:

compás 1

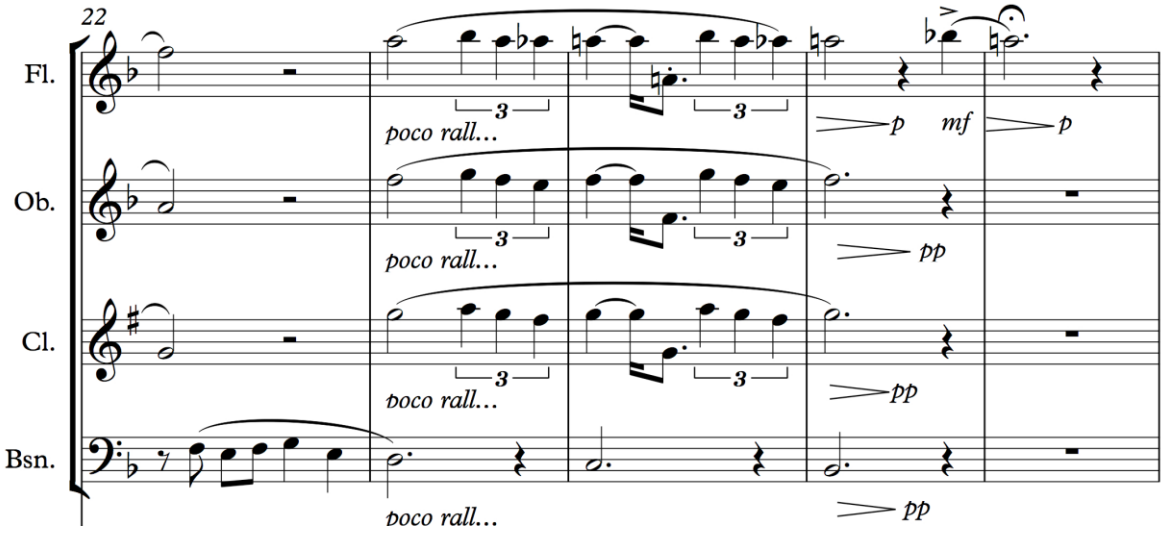


Tanto las violas como los violoncellos empiezan su acompañamiento sobre la tercera del acorde, los violoncellos comienzan acompañando con bordados, saltos de notas cordales y fragmentos de escala generalmente en movimiento contrario al tema principal.

En la anacrusa al compás 9 comienzan a participar las maderas, en este caso entrando el oboe con la misma línea que violines primeros solo que duplicado una octava baja y en la anacrusa al compás 11 entra el clarinete duplicando también una octava baja lo presentado en violines primeros.

En adelante se siguen presentando las maderas de forma esporádica con fragmentos del tema principal o coloreando las motivos que en acompañamiento hacen violas, violoncellos y/o contrabajos en su respectivo registro hasta que en el compás 18 ya se encuentran todos los instrumentos participando, generando posteriormente una pequeña coda que desencadena el puente que comienza en el compás 27.

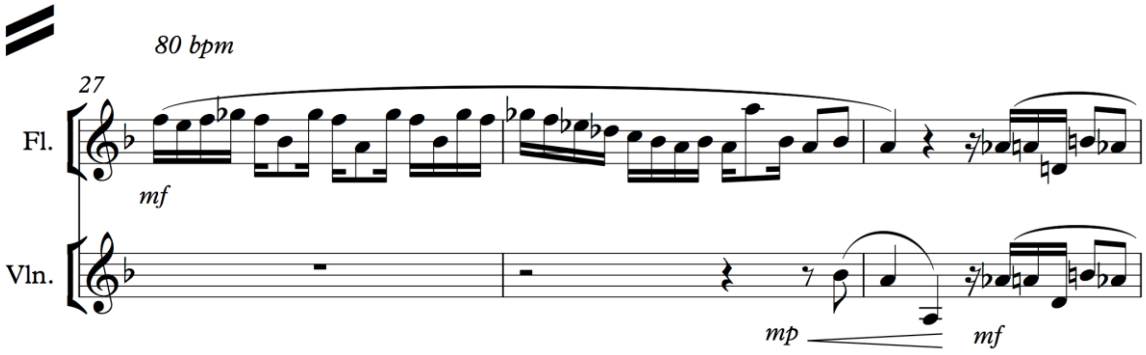
A continuación se puede observar la sección de maderas antes del puente:



SECCION B

Del compás 27 al 36 transcurre la sección B, comenzando con la exposición de un nuevo tema en la flauta

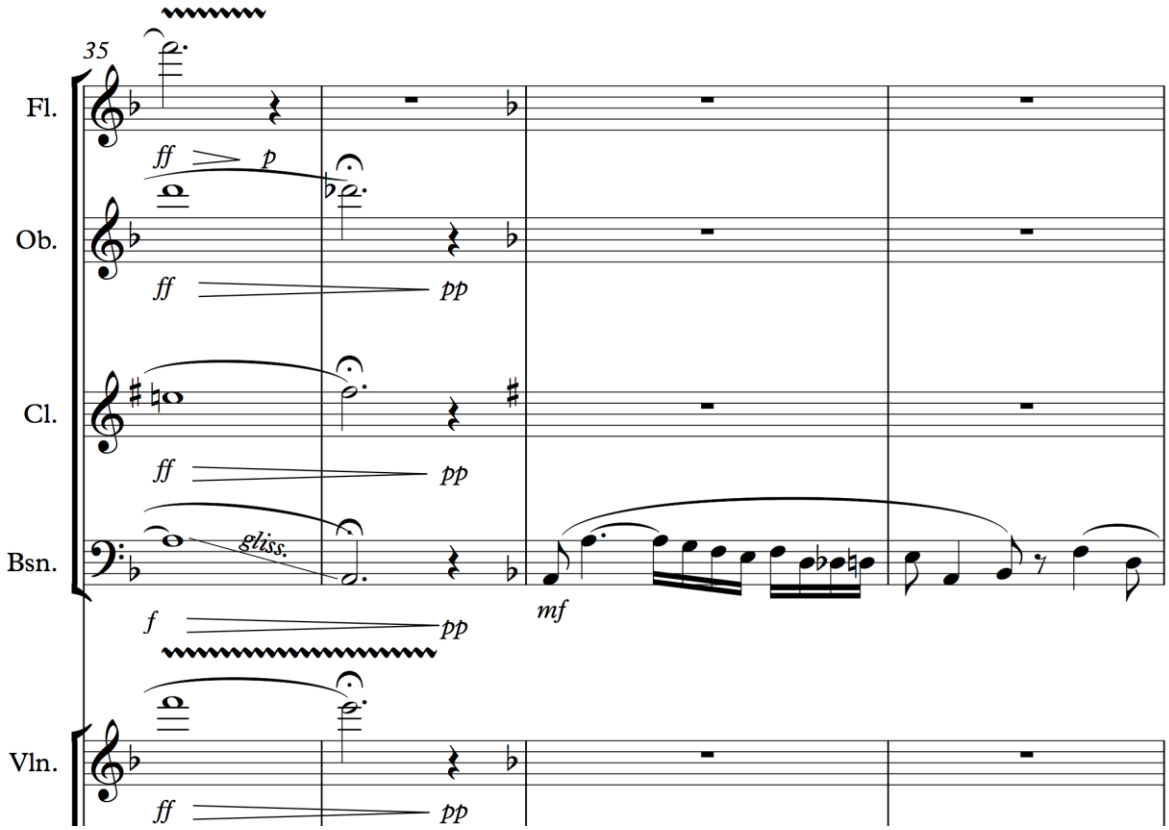
La parte final del tema es utilizada como cadena que va enlazando la aparición de los violines I en la anacrusa al compás 29 como se ve a continuación:



De forma parecida se van integrando posteriormente los oboes y violines II en el 2do tiempo del compás 30, luego violas clarinetes y violoncellos en el compás 31 y por último fagotes y contrabajos en el compás 32 culminando en tutti hasta el compás 36 que es el final de la sección B, la tensión generada por el trémolo de flautas en el compás 35 y de violines I del compás 35 al 36 desembocará en la sección C.

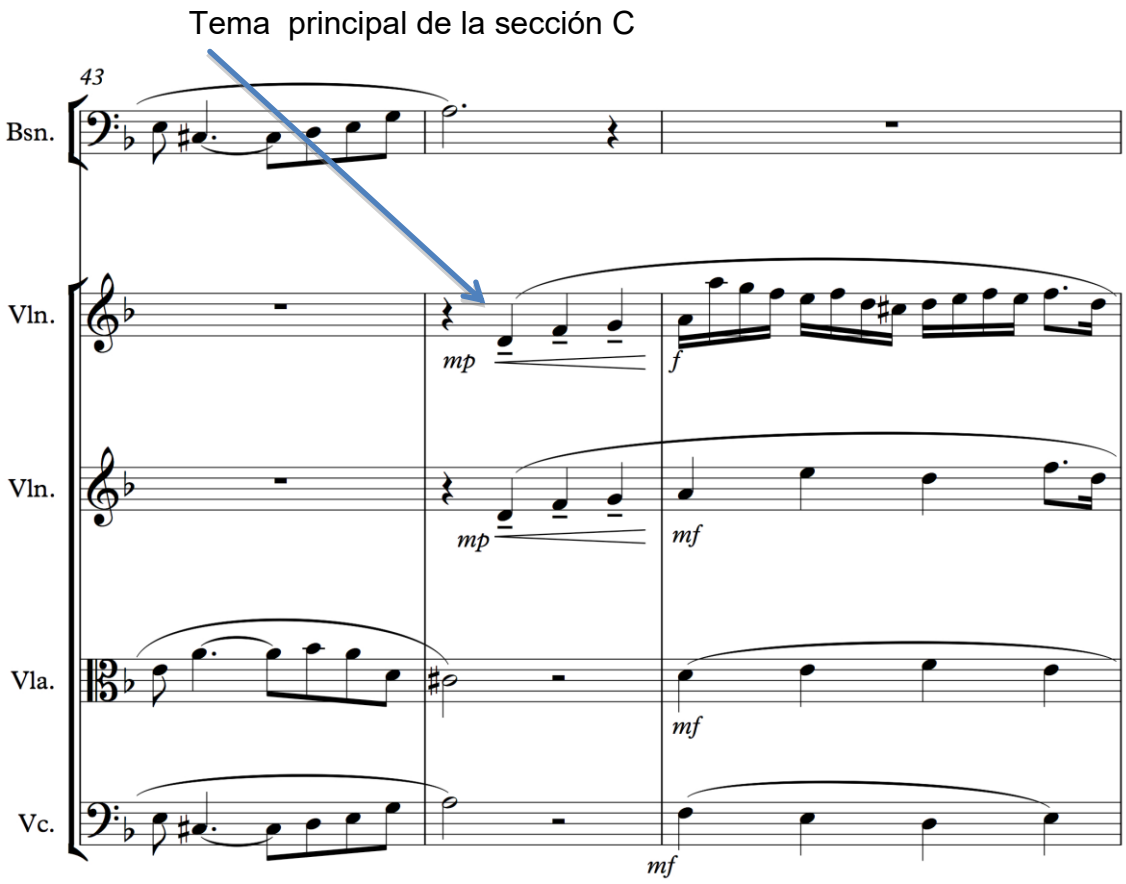
SECCIÓN C

En el siguiente gráfico puede observarse el final de la sección B e inicio de la sección C, que en el compás 37 comienza con el tema introductorio en fagotes:



Este tema introduce al tema principal que se presentará en violines I en el compás 44 acompañado por notas cordales en tiempos fuertes y a bajo volumen por violines II, violas y violoncellos.

En el siguiente gráfico se puede observar el inicio del tema principal y el tipo de acompañamiento de la sección de cuerdas.

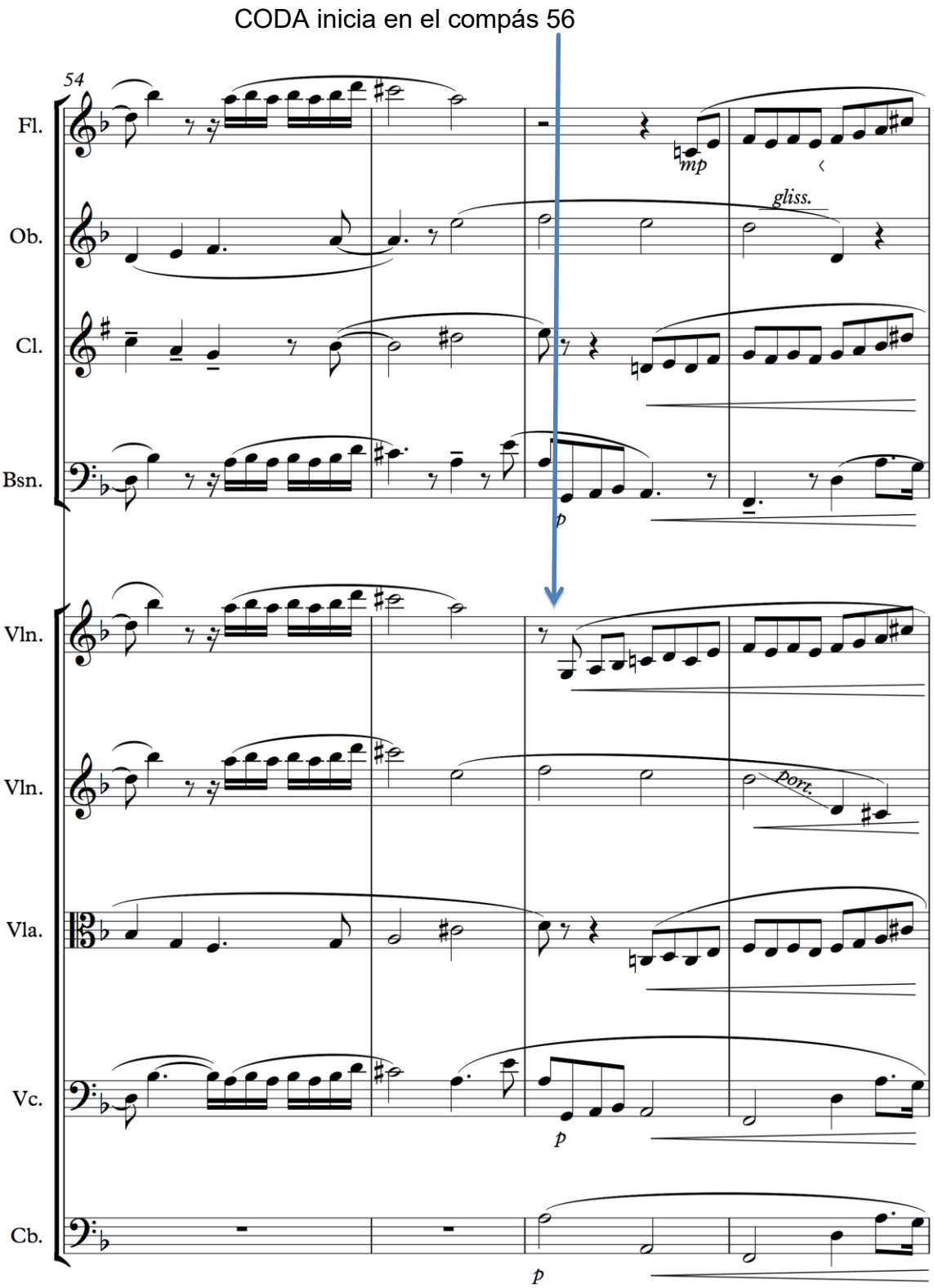


El tema principal de ésta sección continuará en los violines I durante todo la sección, y es apoyado por los violines II en el compás 13 quienes duplican el tema.

En el compás 48 entra el color de las maderas con los clarinetes duplicando el tema y fagotes apoyando a violoncellos.

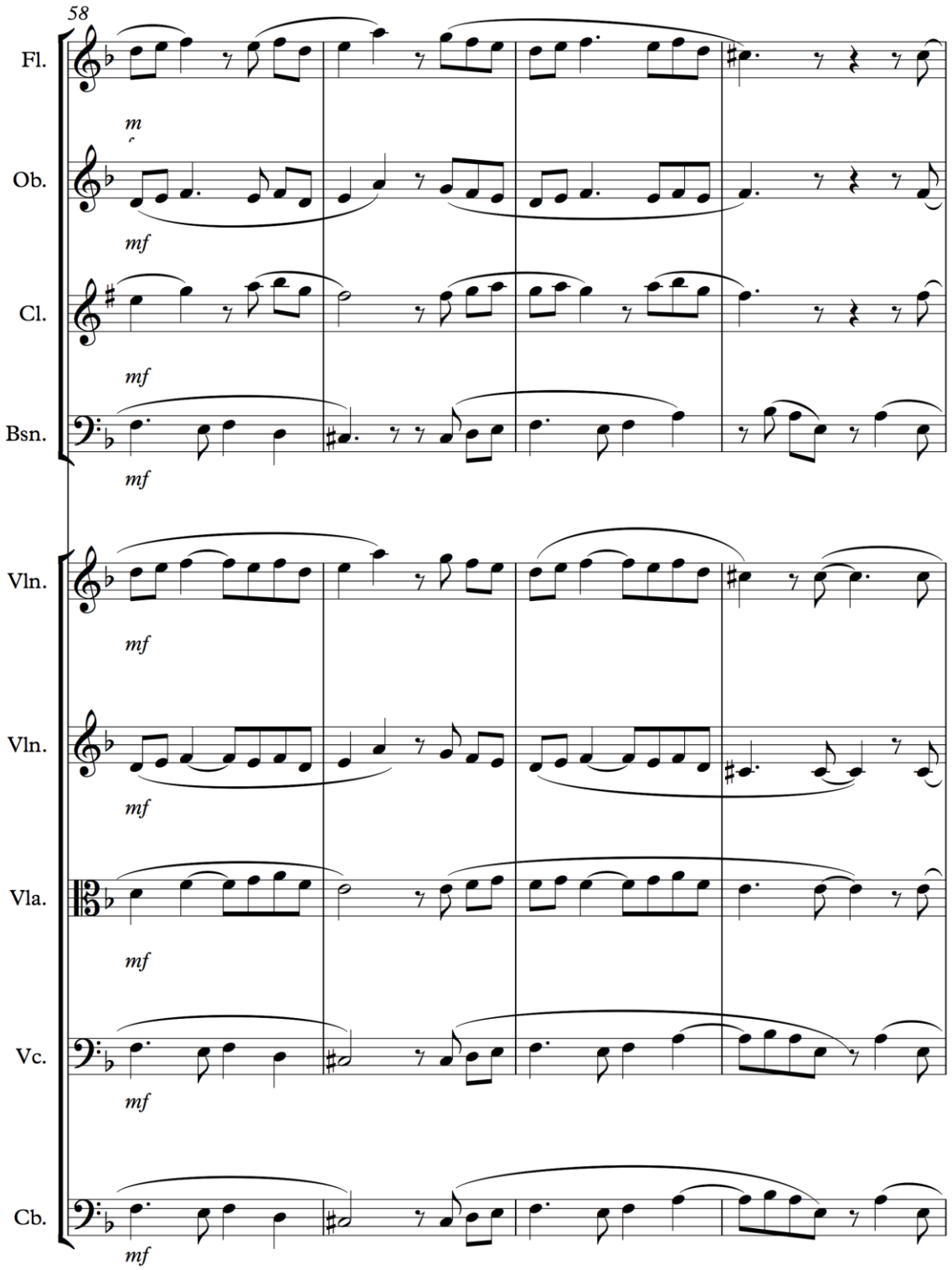
Mientras violines I y II interpretan el tema continuamente desde el compás 48 hasta el compás 55 las maderas se van intercalando interpretando fragmentos del tema, mezclando su color con el de las cuerdas hasta que ya en el compás 56 se podrá observar la escala ascendente que genera la pequeña coda que enlaza al fin con la reexposición del tema en el compás 58.

En la siguiente página puede verse el inicio de la escala ascendente comentada anteriormente que desemboca al final del interludio B e inicio de la sección A´ en el compás 58


CODA inicia en el compás 56
54
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
mp
gliss.
p
port.
p
p

INICIO DE SECCIÓN A

´


58
Fl.
m
Ob.
mf
Cl.
mf
Bsn.
mf
Vln.
mf
Vln.
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
Cb.
mf

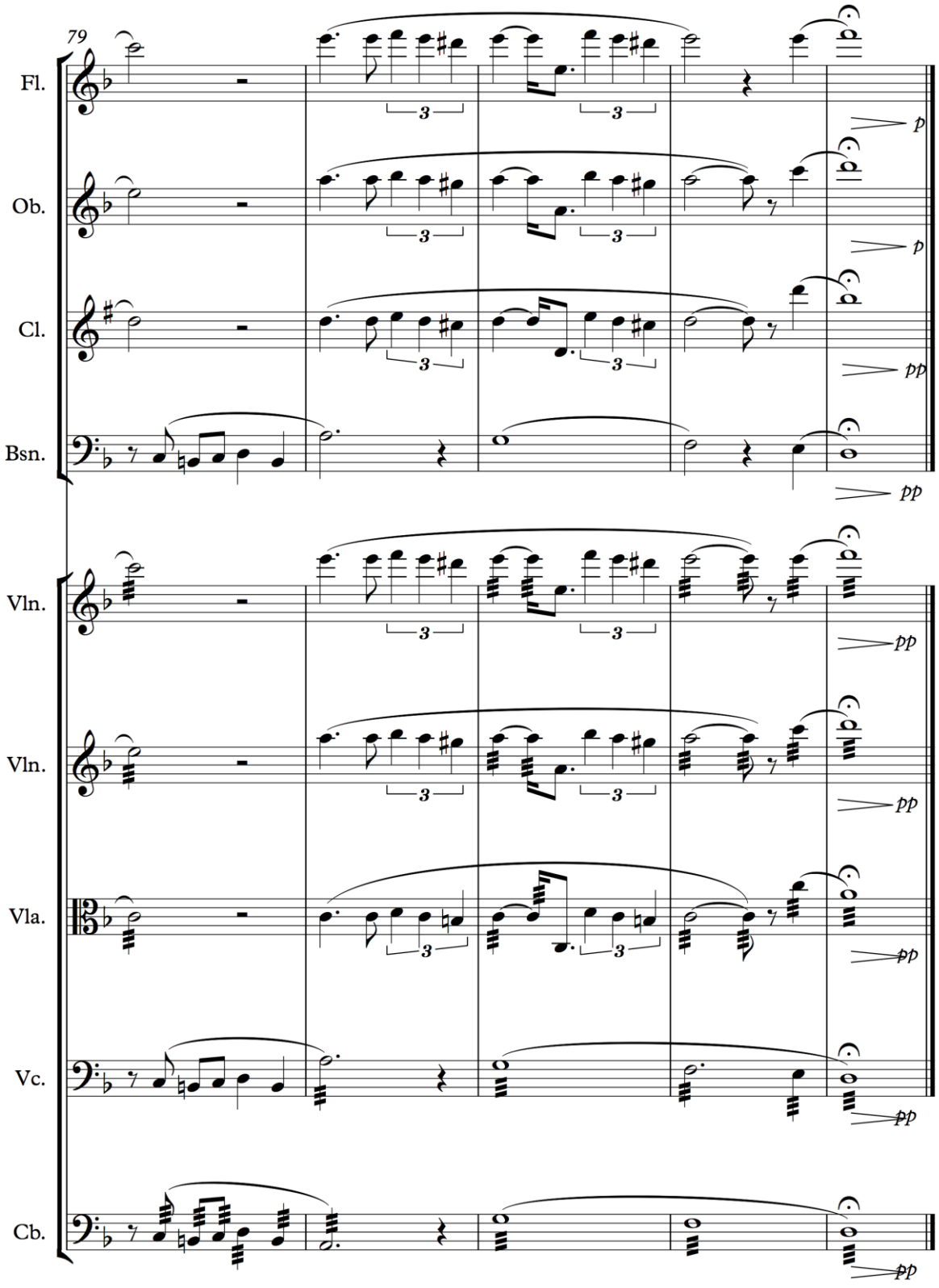
SECCIÓN A´

Desde el compás 58 comienza la sección A´ con el tema inicial de la pieza presentado en la tonalidad de Dm, dominante de la tonalidad inicial (Gm).

Puede observarse en el gráfico de la página anterior, como el tema es abordado por violines I y flautas mientras los demás instrumentos apoyan en general con motivos variados y simplificados del tema principal, los fagotes, violoncellos y contrabajos llevan en general motivos en movimiento contrario al tema transcurriendo la sección A´ de esta forma en tutti hasta culminar en el compás 83 en Dm.

Parte de las diferencias que se presentan entre la sección A y la A´ son tanto su cambio de tonalidad como que su instrumentación y sensación sonora cambia al ser ahora interpretado el tema desde el inicio de la sección A´ por Violines primeros duplicados por flautas en su mismo registro y duplicados una octava descendente por oboes y violines segundos.
Lo anterior brinda una sonoridad mas potente continua que posteriormente también difiere al pedir tremolando en cuerdas desde el compás 69 en violonchelos y contrabajo y ya desde el compás 70 en varias notas de descanso de toda la sección de cuerdas lo que brinda una sensación de densidad útil para la conclusión de la pieza.

De esta forma resuelve la presentación del tema en la tonalidad de Gm, subdominante de la tonalidad con la que comenzó la sección A´.


79
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
p
p
pp
pp
pp
pp
pp
pp

QUINTO MOVIMIENTO

ALKEMIO

REFLEXIÓN PERSONAL

Este movimiento lo compuse durante algunos de los periodos más complejos de mi vida, con procesos muy tristes de enfermedad y muerte de varios familiares cercanos y queridos, entre ellos mis amados padres, a quienes dedico esta obra con todo mi corazón.

Lo acabé nombrando Alkemio, que en esperanto quiere decir alquimia, pues hace referencia a la metamorfosis que metafóricamente pudiera darse después de la muerte, simbolizando en el último compás de este movimiento, con el trino que posteriormente a 9 segundos de silencio pido realice el flautista, relacionando este pequeño trino como el canto de el colibrí al renacer.

El enfocarme en terminarla me ayudó a concentrarme y seguir adelante, estaba sumergida básicamente en la partitura y por lo mismo me ayudó mucho a poder manejar mis emociones de mejor forma y así ayudarme a separar mis emociones de mis pensamientos un poco mejor y ser fuerte para apoyar con templanza a mis amados padres.

El dolor me bloqueaba y me seguirá dando tristeza no haberla podido sonar para ellos en vida, sin embargo por honor a la tenacidad que ellos mismos me enseñaron hay que tener en vida es que me enfoqué a terminarlo y dedicárselos cada vez que me sea posible sonarlo.

ANÁLISIS FORMAL

	Sección A	Sección B	Coda - Final
No de compás	1 – 10	10 – 17	17 - 22
	Dm	Bb - Dm	Gm

SECCIÓN A

A partir del último acorde del 4to movimiento comienza la idea sonora de seguimiento de este quinto movimiento, el cual concluirá la suite.

Es una pieza corta, la sección A solo dura 8 compases en donde se comienza a presentar el tema atresillado primeramente por los violines primeros y segundos, las violas duplican el ritmo del el tema con un motivo en movimiento contrario.

Posteriormente en el compás 3 entra la flauta duplicando el tema presentado por el violín primero y posteriormente se van presentando las demás maderas hasta que en el compás 7 todos los instrumentos se encuentran sonando.

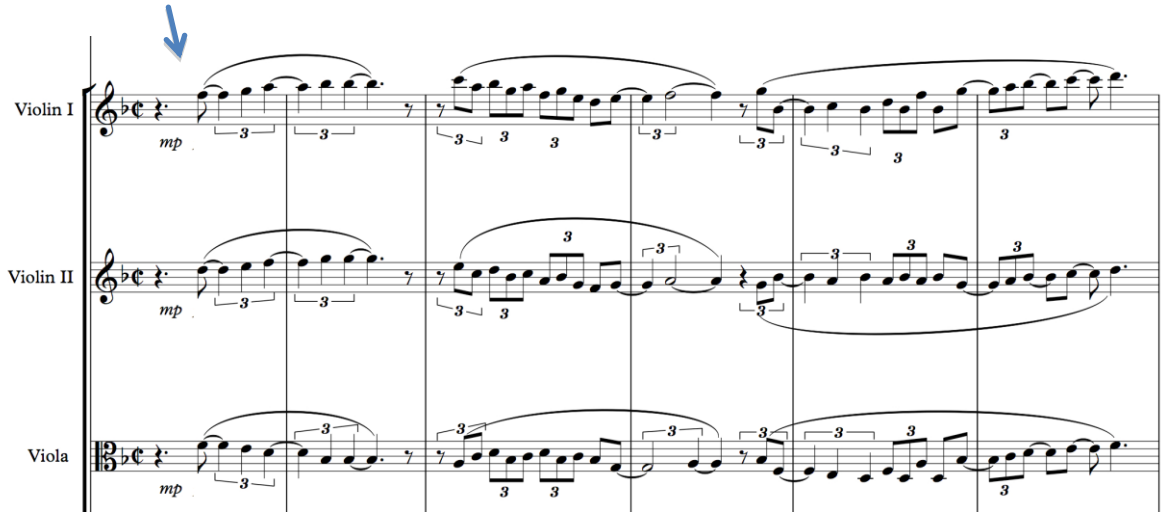
Puede observarse que la armadura inicial es de F mayor, se presenta mucho el acorde de sol generando una sonoridad de G dórico

En este caso primero compuse la secuencia de acordes y posteriormente la melodía.

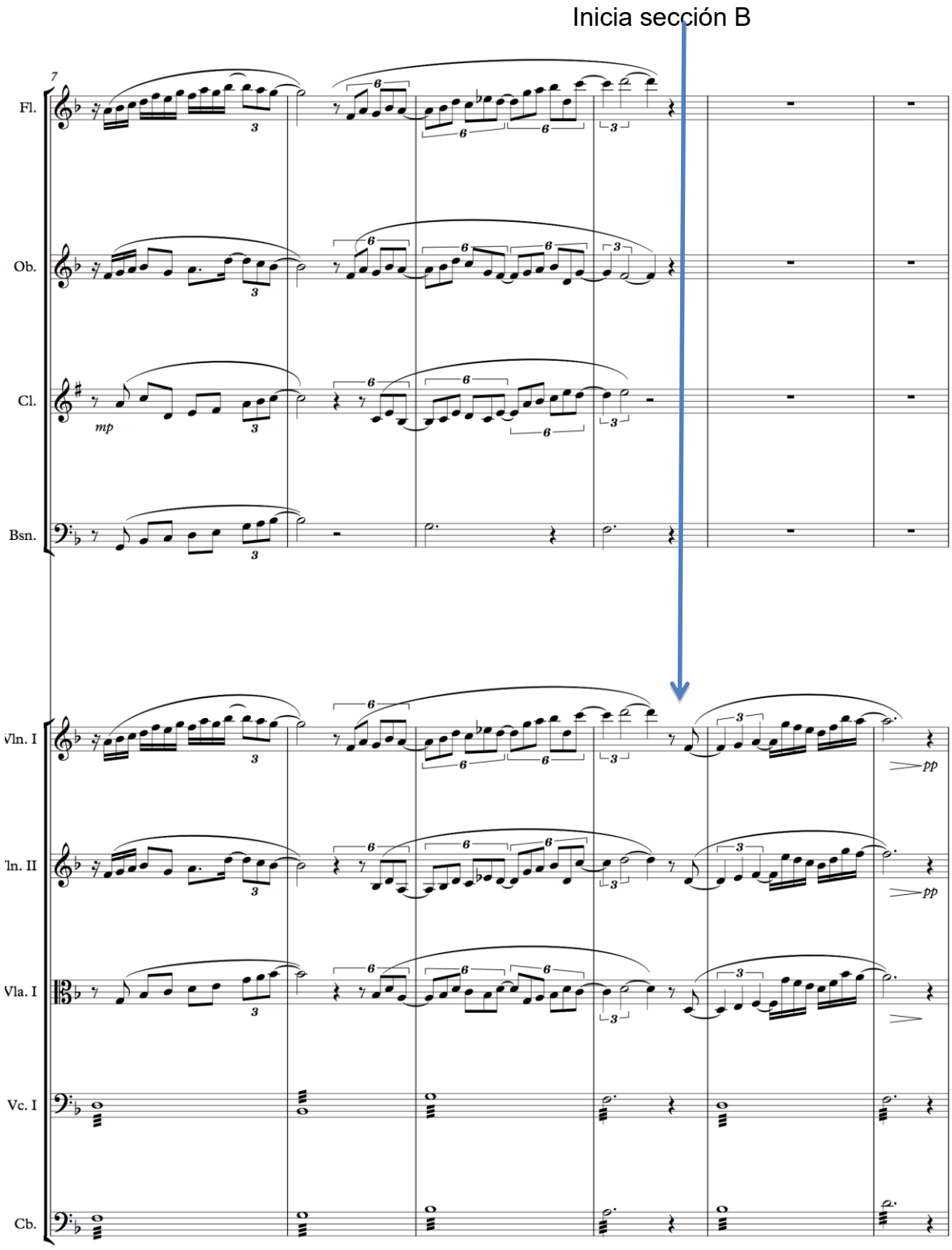
Realicé la secuencia de acordes enlazándolos a través de notas comunes que pudieran servir como suave base armónica para el desarrollo del tema que es conformado desde el principio hasta el final a través de un deseo de ascenso constante, que regresa para volver a subir cada vez mas hasta llegar a la nota clímax dada en los últimos dos compases.

Para la realización del tema utilicé como valor de las notas mas recurrentes los tresillos de octavos y cuartos principalmente, y solo en el compás 7 y del compás 17 al 20 los dieciseisavos.

En el siguiente gráfico puede observarse la presentación del tema desde el principio en violines y viola:



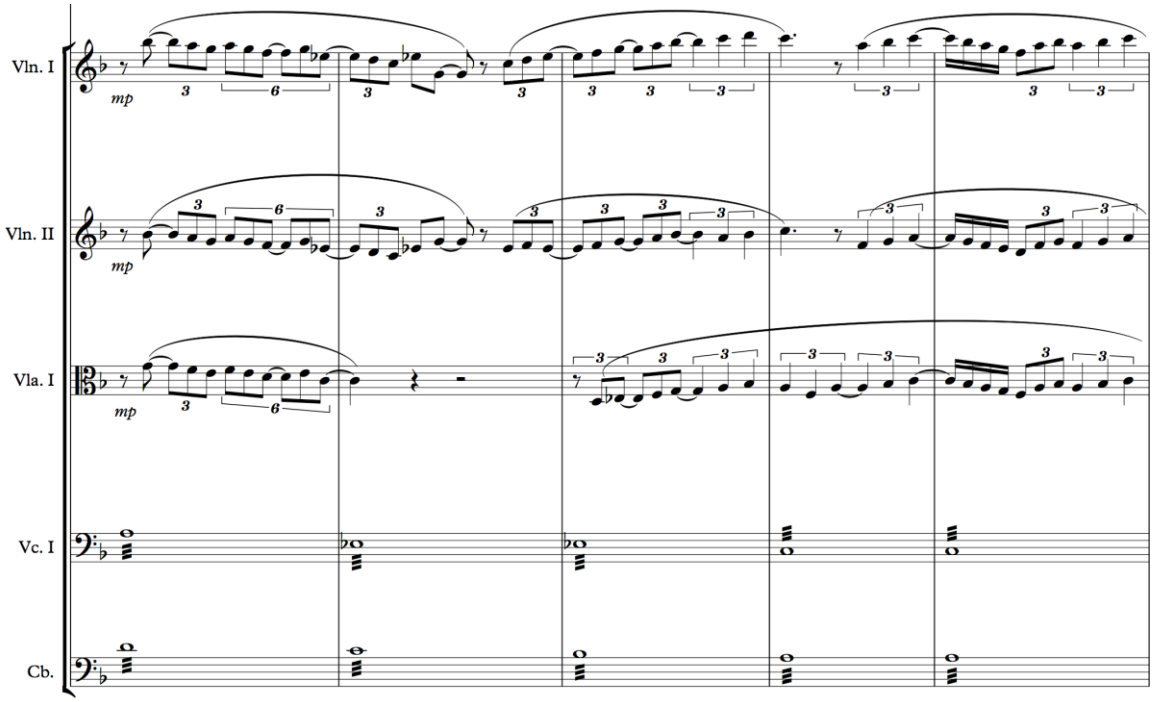
En el siguiente gráfico pueden observarse el final de la sección A, ya en Bb y el reposo del tutti que se había generado hasta el compás 10, puede observarse la duplicación a terceras, sextas u octavas de los diferentes instrumentos:


Inicia sección B
7
Fl.
Ob.
Cl.
mp
Bsn.
Vln. I
Vln. II
Vla. I
Vc. I
Cb.
pp
pp

SECCIÓN B:

La sección B comienza nuevamente con violines y viola, como lo hizo la sección A, iniciando en el acorde de Bb mayor, relativa mayor del G menor que finalizará la pieza, este punto medio es un descanso que prepara a través de los nuevos tresillos la modulación a la relativa menor Gm en el compás 13 y su subdominante Cm en el compás 14 como puede observarse en la sección de cuerdas que muestra el siguiente gráfico:

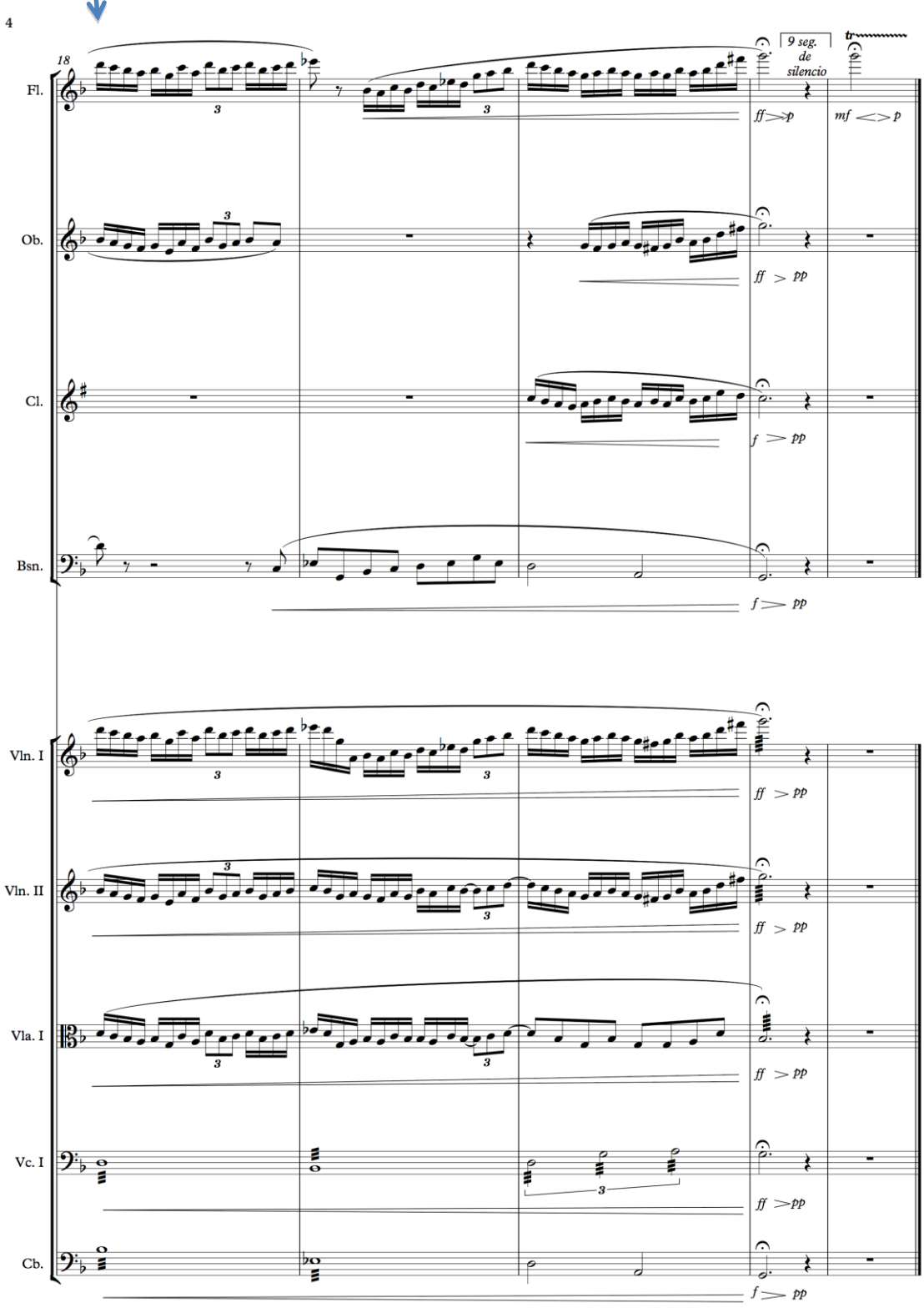
Compás 13



Gm 6/5 Cm Eb 6/4 F 6/3 F 6/3

El tema sigue en desarrollo constante, subiendo y bajando para volver a subir hasta llegar al compás 18 donde la sonoridad y rítmica de 16vos genera la coda que en el siguiente gráfico puede observarse:

CODA:


4
18
9 seg. de silencio
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln. I
Vln. II
Vla. I
Vc. I
Cb.
ff >p
mf <> p
ff > pp
f > pp

Durante la coda, que se genera desde la anacrusa al compás 18 puede observarse el rápido correteo de los 16avos en Violines y Violas así como en flautas y oboes que buscando una resolución y duplicación asimilada se buscan entre duplicaciones de octava, 6tas o terceras y notas de fux hasta llegar a integrarse todos los instrumentos en el compás 20 y llegar a su reposo final en el compás 21 en G menor.

Después del acorde final pido se dejen pasar 9 segundos de silencio, en honor y respeto a la memoria de mis padres, y pido que el flautista realice un pequeño trino, como símbolo del posible renacimiento de mi amado padre en un hermoso colibrí.

CONCLUSIÓN

Para la conclusión de este movimiento quisiera comentar que esta pieza se transformó en cierta forma en una especie de amiga que me acompañó durante su propia realización, los primeros meses que la comencé a realizar tuve que parar pues con solo escuchar el tema recordaba los momentos difíciles que mis padres, hermanos y yo estuvimos pasando, simplemente la escuchaba y lloraba por lo que la acabé pausando después de la muerte de mi padre, y el hecho de regresar a terminarla es a la vez un cierre que curiosamente coincide con el mejor manejo del duelo y por lo mismo el enfoque necesario que se requiere para desarrollar de la mejor forma posible un trabajo.

La realización de esta suite así como de las notas al programa que permiten explicar el proceso de composición de la misma, me han ayudado mucho para aprender la mejor forma hasta el momento para mi de aclarar tanto técnica como personalmente los elementos mas importantes tanto para su análisis como para su futura interpretación.

Comprender la gran responsabilidad que tengo como compositora de realizar de la mejor forma posible tanto los análisis como las partituras finales de cada obra ha sido crucial para fortalecer los conocimientos que me permitan asegurar en cada pieza tanto su viabilidad para ser interpretada como su claridad y contenido para ser asimilada.

V. BIBLIOGRAFÍA

Rimsky-Kórsakov, N., Ficher, J., & Steinberg, M. (1982). *Principios de orquestación*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Adler, S., & Hesteraan, P. (2002). *The study of orchestration*. New York: W.W. Norton.

Piston, W. (1994). *Orchestration*. London: Victor Gollancz.

Zamacois, J. (1994). *Teoría de la música*. Barcelona: Labor.

Moreno Rivas, Y. (1994). *La composición en México en el siglo XX*. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

VI. ANEXO 1
PROGRAMA DE MANO

Elizabeth Robles García nació en el Estado de México en 1976 comienza sus estudios de Composición en el Centro de Investigaciones y Estudios Musicales con María Antonieta Lozano y posteriormente ingresa al la Facultad de Música cursando clases de composición con Luis Pastor Farill, Hugo Rosales, Gabriela Ortiz, Julio Estrada, María Granillo, Leonardo Coral, Lucía Álvarez y Horacio Uribe.

Cursó el Diplomado Universitario en Teatro en la Universidad Iberoamericana con Ludwik Margules Coben, Luis de Tavira y Jorge Arturo Vargas entre otros.

En el 2004 trabajó bajo la dirección de Tod Machover (MIT) en el Papalote Museo del Niño y posteriormente compuso música para las obras de teatro independiente "Travesía por las letras", dirigida por María Teresa Adalid y "Niños Mutilados" dirigida por Belem Magaña.

En 2006, durante el Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte México-España, presentó la obra audiovisual "Venus Escarlata" en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes y posteriormente en el Conservatorio de España.

En el 2008 realizó el Video de Orientación Vocacional para la Escuela Nacional de Música, como parte del Servicio Social solicitado por el Ing. Daniel Miranda.

En el 2011 musicalizó la obra "La Retirada" estelarizada por Rogelio Guerra, Nuria Bajes y José María de Tavira bajo la dirección de Jorge Arturo Vargas y posteriormente música original y diseño Sonoro para la Obra "Frozen" interpretada por Alejandro Camacho.

En 2011 fue becaria del 2º Laboratorio de Música para Cine organizado por Bertha Navarro teniendo entre sus maestros y exponentes a Michael Nyman, Leoncio Lara Bon y Juan Arturo Brennan, en este mismo año es seleccionada para participar en el curso de Dirección Coral avalado por el CONACULTA, impartido por el Mtro. Gerardo Rábago Palafox.

En el 2012, cursando el 2º año de la Licenciatura de Jazz Canto Scat en la Escuela Superior de Música fue seleccionada para participar en el Festival Internacional de Música Universitaria, celebrado en Belfort, Francia.

El 16 de Diciembre de 2016 estrena la pieza "El Cilíndrelo" en el XV Aniversario de la Orquesta Sinfónica de la Escuela de Música del Estado de la Paz BCS.

El 17 de Noviembre del 2016 gestiona el primer festival de Jazz de la Ciudad de La Paz, Baja California Sur, con el apoyo del Instituto Sudcaliforniano de Cultura, Omar Ramírez y Hugo Navarro.

Zon de Cora
Para big band
8:38 min
La obra **Zon de Cora**, quiere decir en juego de palabras ¨De Corazón¨, dedicada con profundo agradecimiento al Maestro Cuauhtémoc Rivera.
Fue seleccionada para participar en el Festival Internacional de Música Universitaria celebrado en Belfort Francia en el año 2012; habla sobre el proceso del ¨ sentir ¨ enfatizando la posibilidad de lograr liberarnos, conectarnos y trascender si dejamos de racionalizar las sensaciones y emociones dirigiéndolas a través de la intuición y la conciencia.

Venus Escarlata
Música electronica
4:54 min
Esta obra nació de la profunda necesidad que tuve de comunicar las terribles injusticias que sufren muchas mujeres en el mundo, siendo Venus la metáfora de Mujer y Escarlata la metáfora de sangre.
A través de experimentación con sonidos electrónicos y con la sincronización audiovisual fui creando este trabajo en el cual parte del reto mas fuerte para mí fue el poder darle continuidad trabajando en que mi mente pudiera dominar el sentimiento de tristeza e impotencia al ir investigando parte de lo que ha ocurrido en muchas partes del mundo, la razón fundamental para concluirlo fue la importancia de comentarlo para ayudaren lo posible a combatirlo.

Chac Mool
Voz, contrabajo y cuenco tibetano
9 min

Posterior al fallecimiento de mi padre dejé de cantar bastante tiempo, observaba mucho este video para musicalizarlo lo mejor que pudiese pues lo había realizado años atrás en un Cenote con el mismo nombre, hice varias versiones pues no me gustaba como quedaba, esto generó que lo viera mucho y que en cierta forma sirviera como el vínculo que necesitaba para poder volver a cantar, y poco a poco, apoyada con un cuenco tibetano a modo de meditación, comencé a cantar nuevamente, después de varias veces llegó un momento que a modo de rezo, pensé o sentí poder en cierta forma estar junto a mi padre, como si pudiese hablar con él a través del canto, simple y sencillamente necesitaba mucho hablar con él pues mi madre recaía en enfermedad y necesitaba en vez de entristecerme poder ser fuerte para apoyarla.
Fue de los procesos creativos mas íntimos que he tenido hasta el momento.
El video funciona en este diálogo como otro instrumento que evoca melodías de luz y movimiento, que junto con el contrabajo acompaña o guía a la voz a través de improvisación libre guiada solo por la sugerencia de la utilización de armónicos naturales según la percepción de luz que en el video se presente.

Faustasía
Trío para piano, oboe y violoncello.
5 min

Esta pieza comenzó llamándose ¨Fantasía¨ para que pudiese tener mas libertad formal, mas al realizarla sentí en el piano un simil al Fausto, personaje que busca a grosso modo lograr hasta lo imposible, razón por la que le cambié el nombre a Faustasía.
El violoncello y oboe comienzan platicando suavemente hasta que aparece el piano que como el Fausto busca en forma algo frenética lograr hasta lo imposible en su primera presentación, posteriomente lo calman y acompañan suavemente el violoncello y el oboe permitiéndo que en la reexposición del tema participen todos juntos con el tema principal.

Nonasón Anichado
Para trompeta en Bb, xylófono, vibráfono y marimba
5 a 9 min

Esta pieza la realicé meses después de asistir a un retiro de silencio, el nombre es un especie de juego de palabras, mezclando el concepto de Corazón con el compás de 9/8, ¨Nonasón¨ con la palabra ¨ Anicca ¨ que hace referencia a un estado de desapego continuo, libre de creencias limitantes, impuestas, repetitivas y dañinas.

Esta pieza la realicé con la finalidad de generar trance con el tejido rítmico melódico que se entreteje en las percusiones a través de la escicha de un motivo sencillo que cambia constantemente, la trompeta presenta el tema principal el cuál acaba abarcando casi todo su registro.
En esta pieza cada instrumento tiene la posibilidad de improvisar, si asi lo gusta, ya sea de forma independiente o colectiva, teniendo como ideal que se logre una improvisación colectiva lo más relajada y conectada posible.

Suite para un Colibrí
Para orquesta de cámara
15 min
Dedicada con profundo amor y agradecimiento a mi padres.

“Protector de los guerreros y mensajero de los dioses,

el colibrí lleva de aquí para allá los pensamientos de los hombres” (Leyenda Maya)

El colibrí ocupa un lugar esencial dentro de la cosmogonía prehispánica; entre los aztecas fue el colibrí quien los condujo hasta Aztlán, en náhuatl es nombrado “huitzilin” y es considerado como el nahual de la guerra, para los mayas los colibríes llevaban los buenos pensamientos de los hombres.

1er Movimiento
Gm, Andante, ¨El Cilindrero¨.

Dedicada a los Cilindreros de Coyoacán que al escucharlos puedo recordar mi infancía y celebrar por las tradiciones que aun persisten en México.

2do Movimiento
Dm, Larguetto.

3er Movimiento
Am, Andante, ¨ Svarmo ¨

4to Mov
Gm, Andante Moderato.

5to Mov

Gm, Grave Solemne.

Al final de este 5to mov, con el suave motivo que pido realice el Flautista en el último compás, sugiriendo el canto de un colibrí, trato de simbolizar el espíritu que renace, tratando de percibir la muerte como un proceso, que en un nivel diferente en donde quedamos a fin de cuentas todos dentro de la unidad global, q todo abarca y exhorta, donde tal vez las almas de los espíritus nobles renacen, y como pájaros vuelan.

VII. ANEXO 2
PARTITURAS
Desde la siguiente página.

ZON DE CORA

Dedicado al Mtro. Cuauhtemoc rivera

Music and lyrics:
Elizabeth Robles García

♩ = 120

Flute

Voice

Alto Saxophone 1

Alto Saxophone 2

Tenor Saxophone 1

Tenor Saxophone 2

Baritone Saxophone

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trumpet in B 4♭

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Bass Trombone

Acoustic Guitar

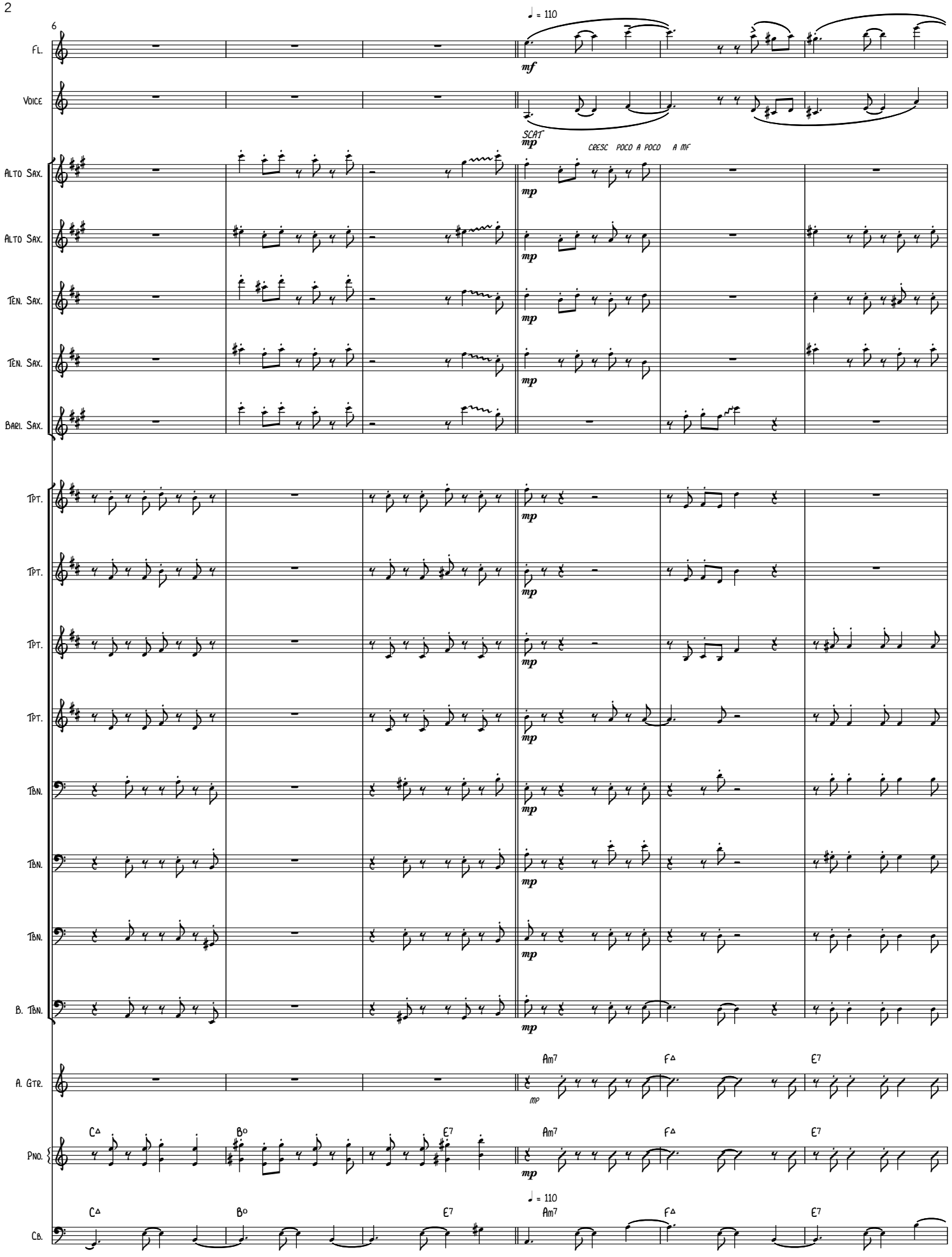
Piano

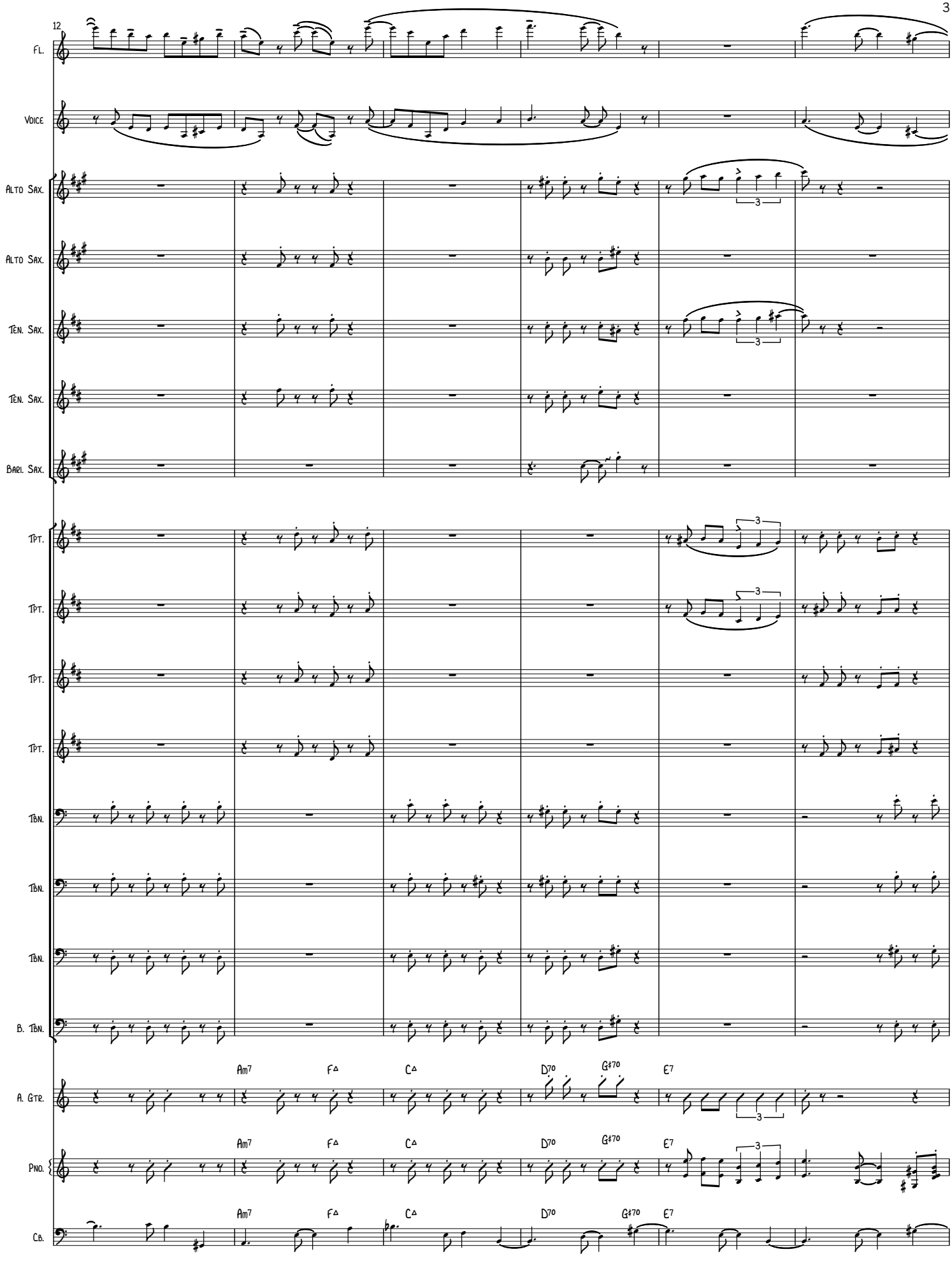
Contrabass

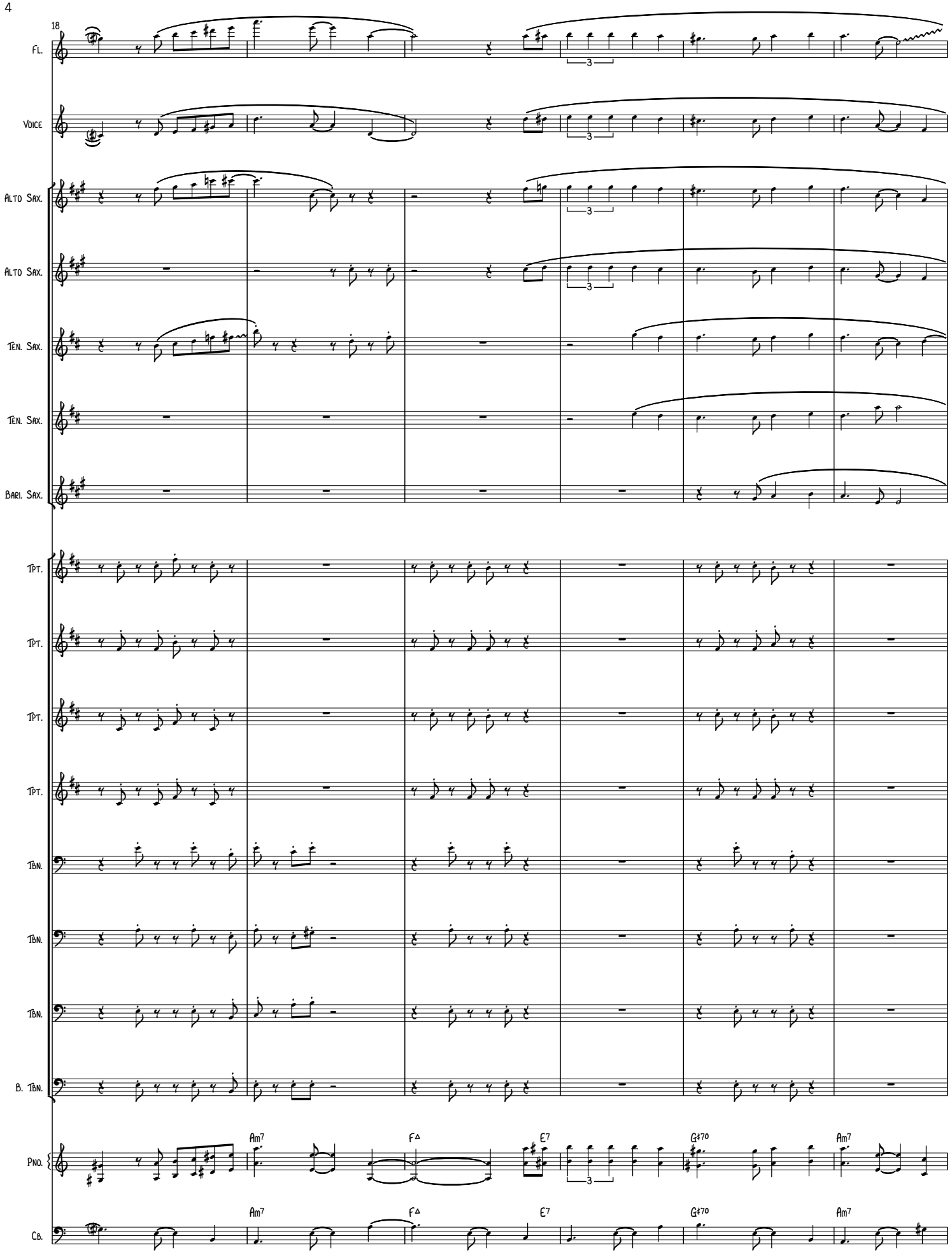
Drum Set

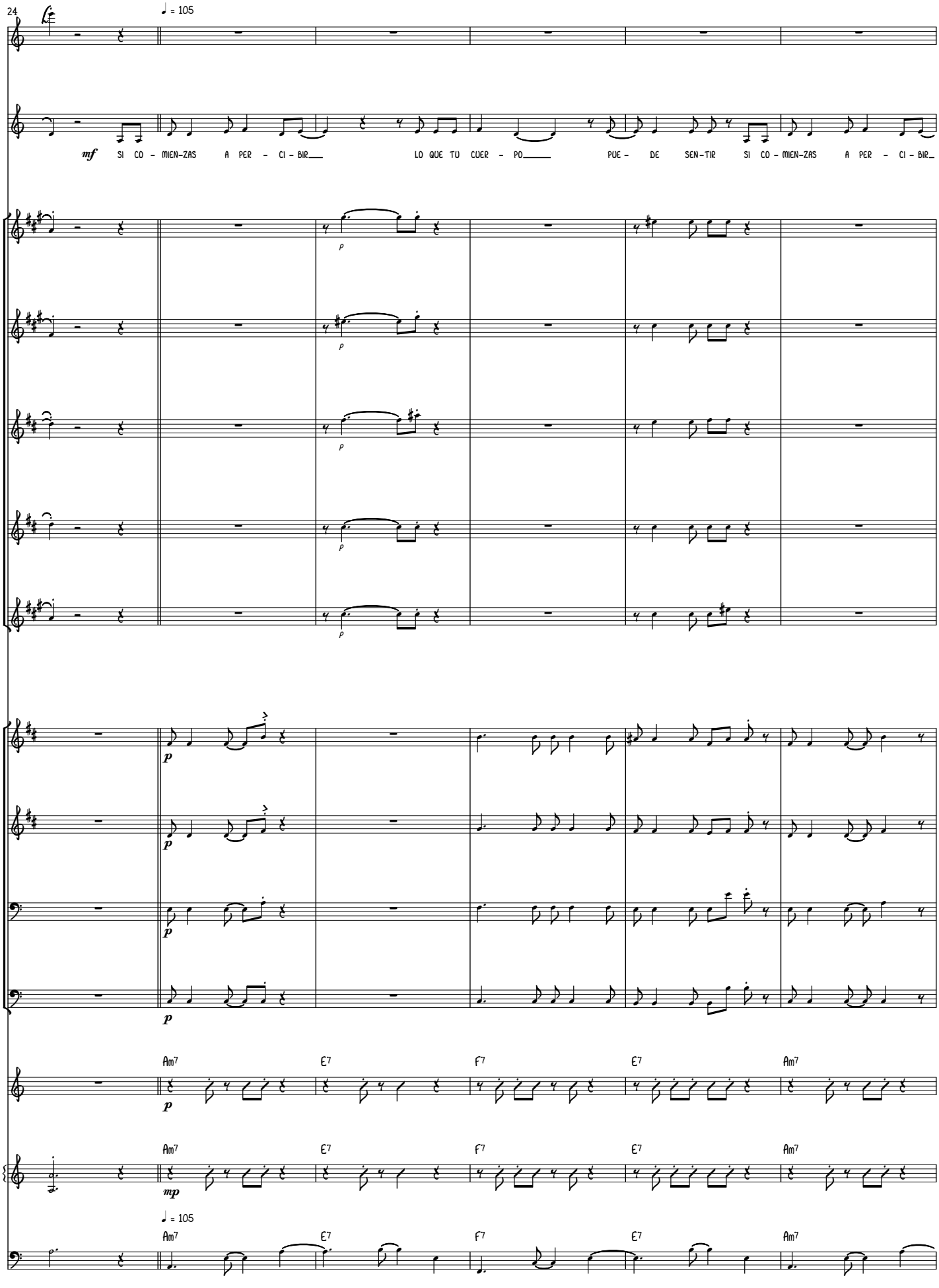
mp ad libitum

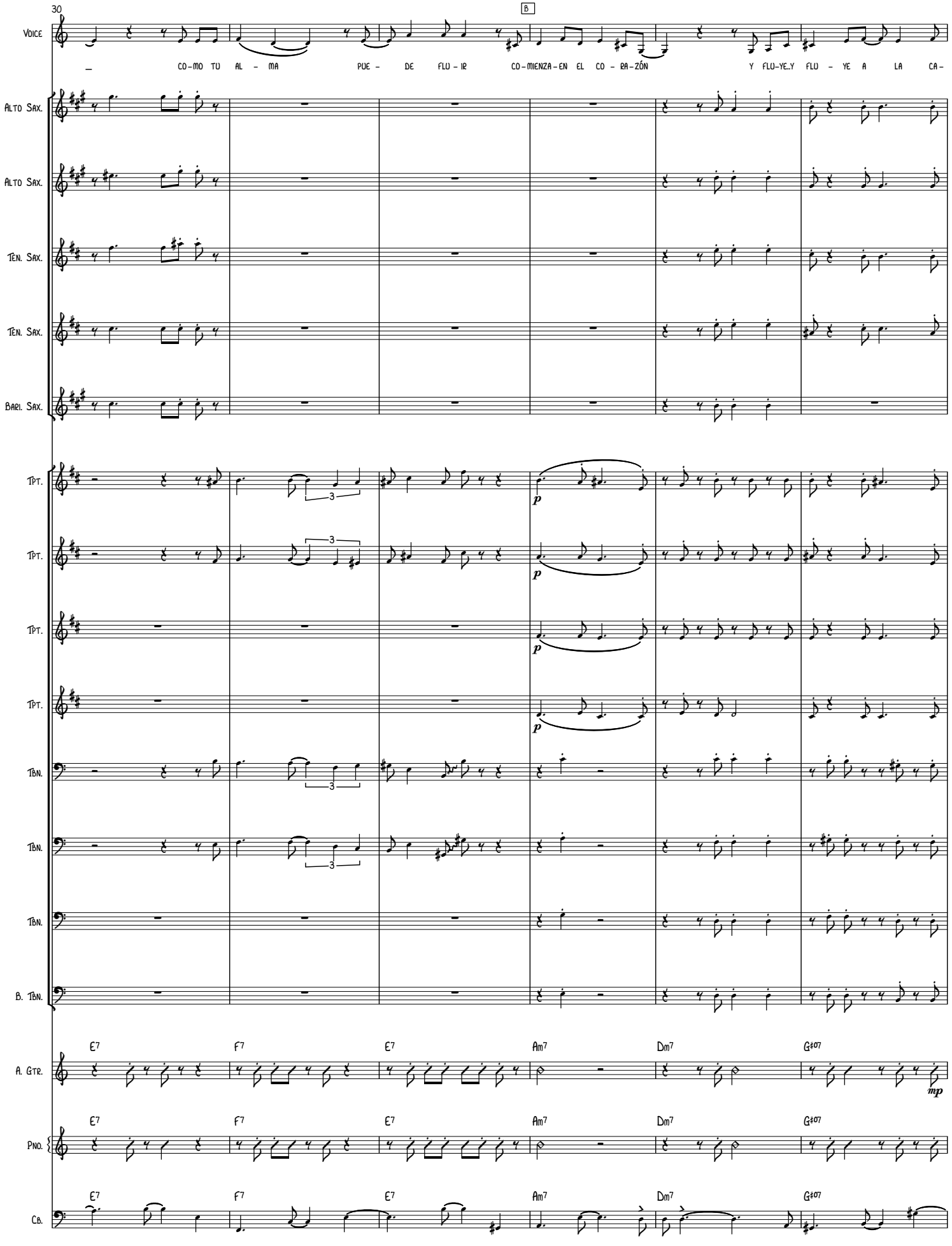
simile until the end

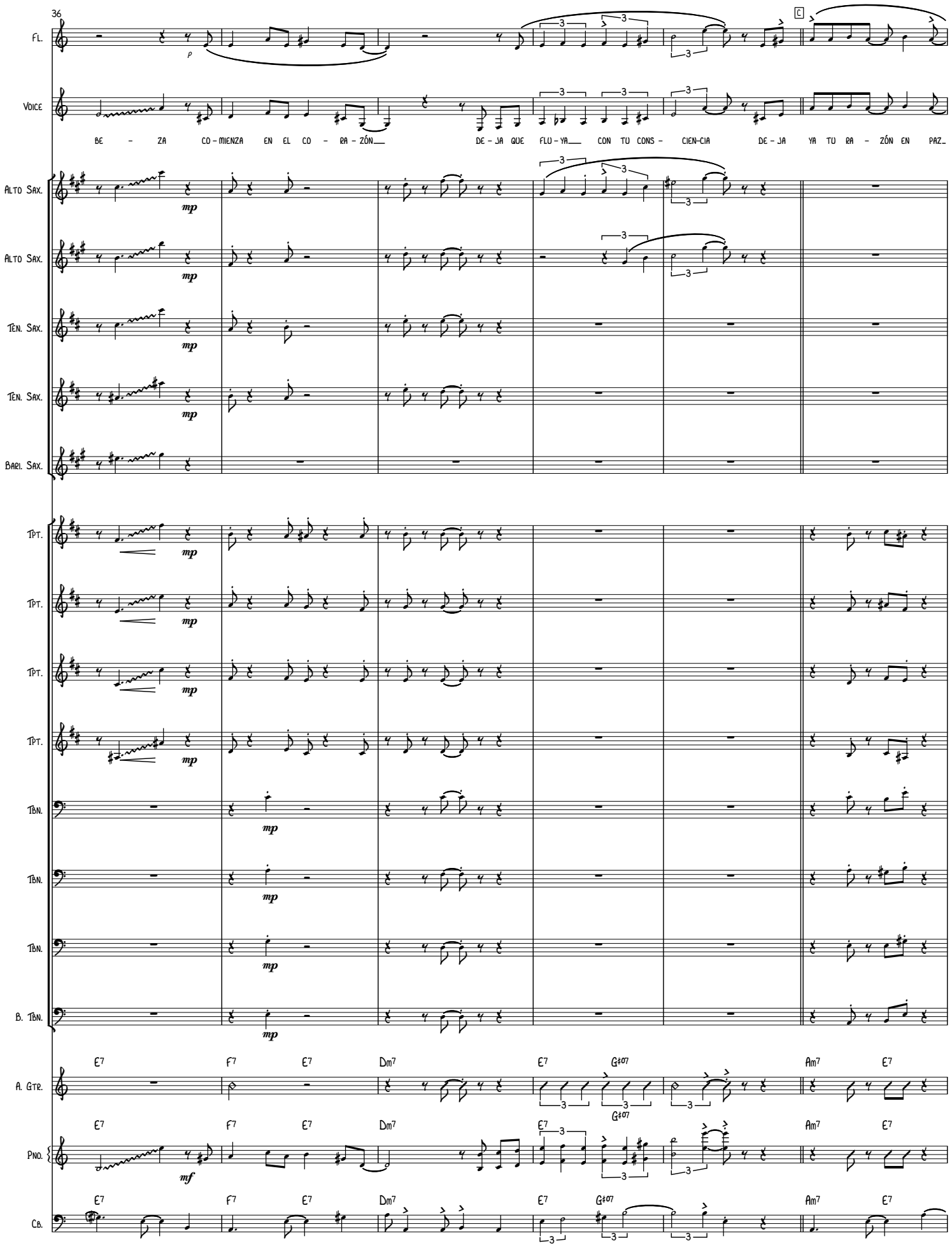

6
♩ = 110
Fl.
Voice
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
A. Gtr.
Pno.
Cb.
mf
SCAT
mp
CRESC POCO A POCO A MF
Am7
F△
E7
C△
B°
E7
Am7
F△
E7
♩ = 110
C△
B°
E7
Am7
F△
E7

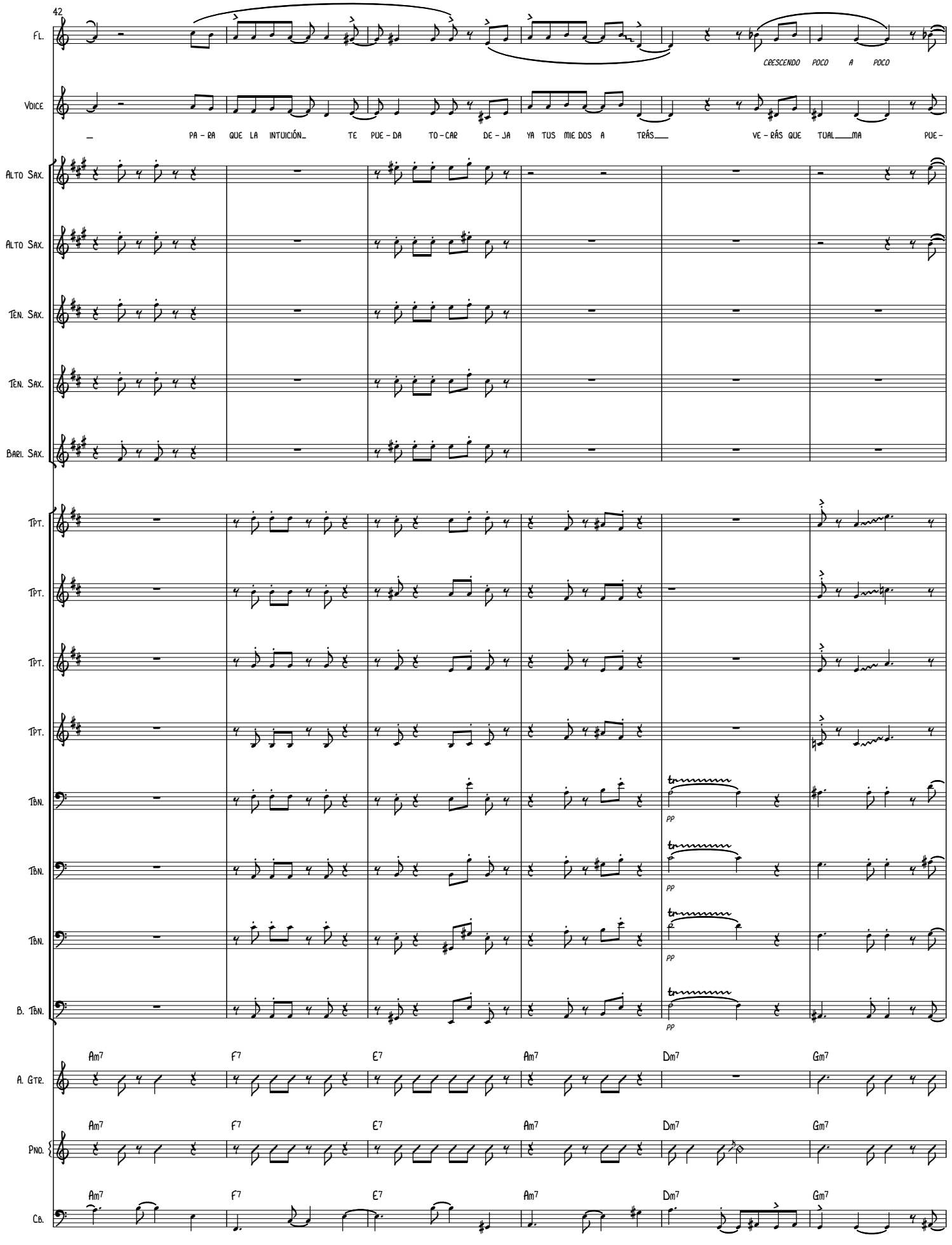

12
Fl.
Voice
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
A. Gtr.
Pno.
Cb.
Am7
F△
C△
D7♭9
G♯7♭9
E7


18
Fl.
Voice
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
Pno.
Cb.
Am7
F∆
E7
G♯7ø
Am7
Am7
F∆
E7
G♯7ø
Am7


24
♩ = 105
Fl.
Voice
mf SI CO - MIEN-ZAS A PER - CI - BIR LO QUE TU CUER - PO PUE - DE SEN-TIR SI CO - MIEN-ZAS A PER - CI - BIR
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
p
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
p
A. Gtr.
Pno.
Am7 E7 F7 E7 Am7
mp
♩ = 105
Cb.


30
B
Voice
_ CO-MO TU AL - MA PUE - DE FLU - IR CO-MIENZA-EN EL CO - RA-ZÓN Y FLU-YE_Y FLU - YE A LA CA-
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
A. Gtr.
Pno.
Cb.
E7 F7 E7 Am7 Dm7 G♯07
mp
p
3


36
C
Fl.
Voice
BE - ZA CO - MIENZA EN EL CO - RA - ZÓN DE - JA QUE FLU - YA CON TU CONS - CIEN - CIA DE - JA YA TU RA - ZÓN EN PAZ
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
A. Gtr.
Pno.
Cb.
mp
mf
E7 F7 E7 Dm7 E7 G♯07 Am7 E7


42
Fl.
CRESCENDO POCO A POCO
Voice
PA - RA QUE LA INTUICIÓN TE PUE - DA TO - CAR DE - JA YA TUS MIE DOS A TRÁS VE - RÁS QUE TUAL MA PUE -
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
pp
pp
pp
pp
Am7 F7 E7 Am7 Dm7 Gm7
A. Gtr.
Am7 F7 E7 Am7 Dm7 Gm7
Pno.
Am7 F7 E7 Am7 Dm7 Gm7
Cb.

♩ = 130

Sección de improvisación para cualquier instrumento con previo acuerdo con el ensamble

48

Fl.

Voice

DE VO – LAR

Alto Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tbn.

B. Tbn.

A. Gtr.

Pno.

♩ = 130

Cb.

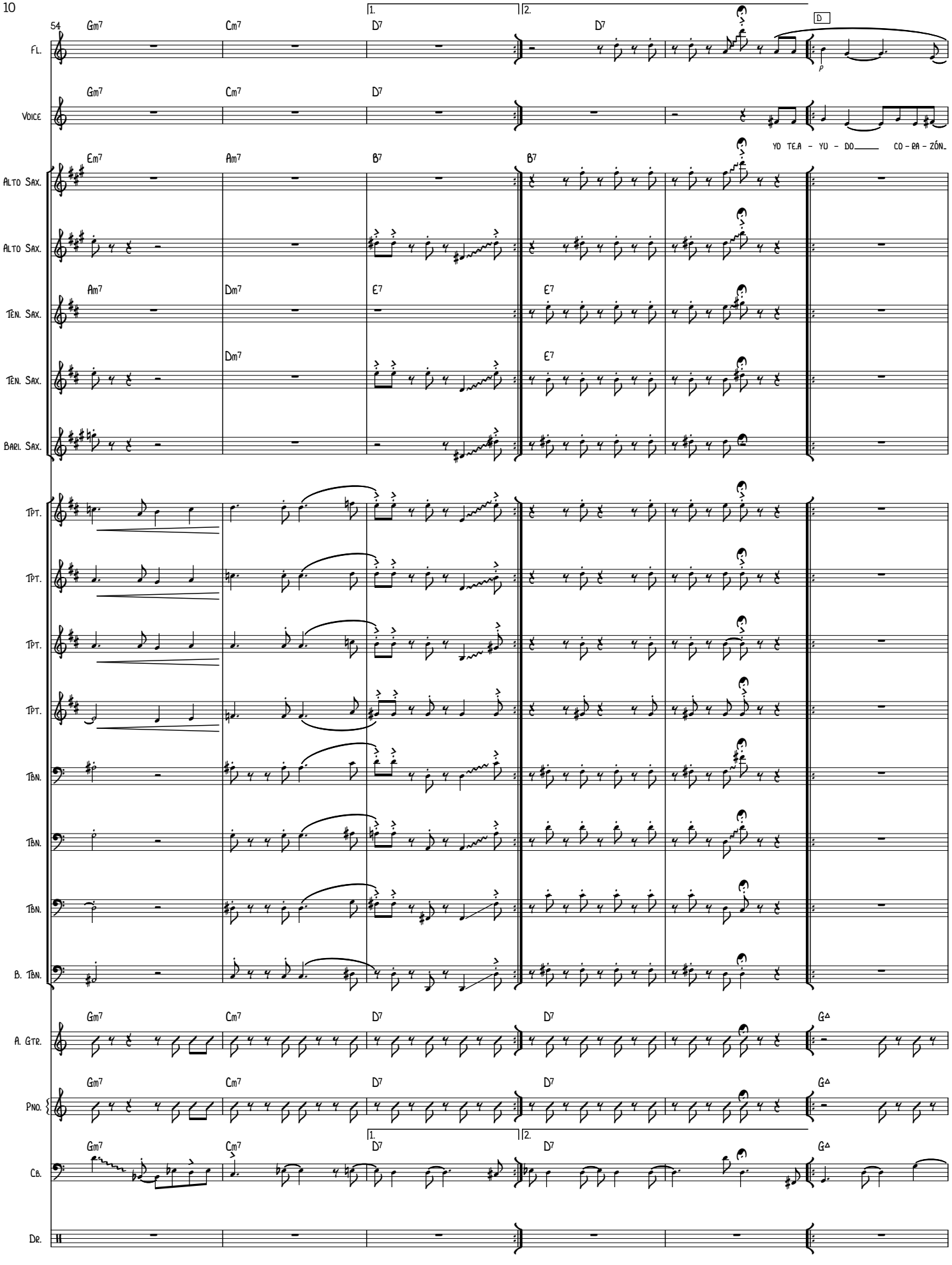
Dm7 A7 Dm7 B♭Δ B♭7 A7 Dm7

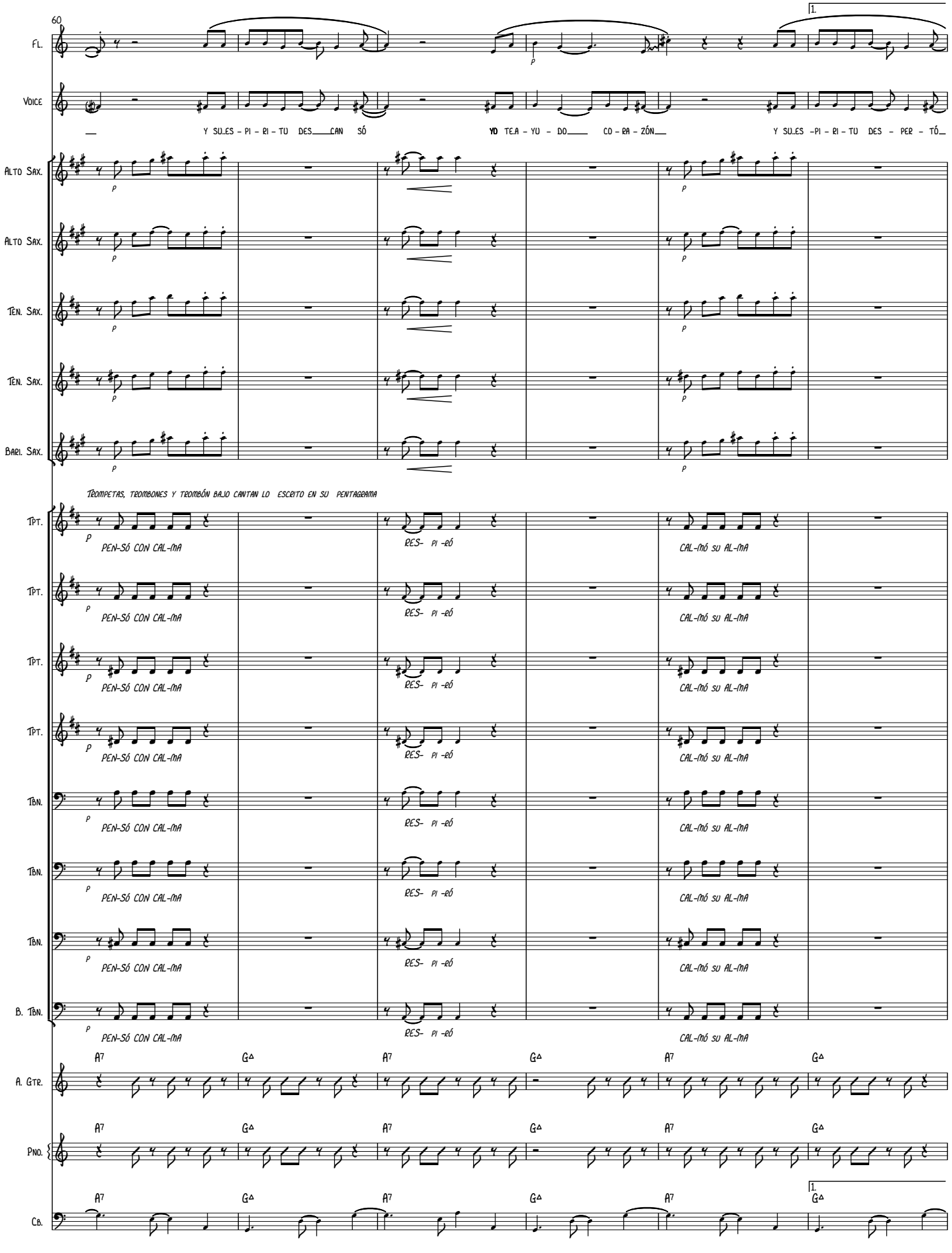
Bm7 F♯7 Bm7 GΔ G7 F♯7 Bm7

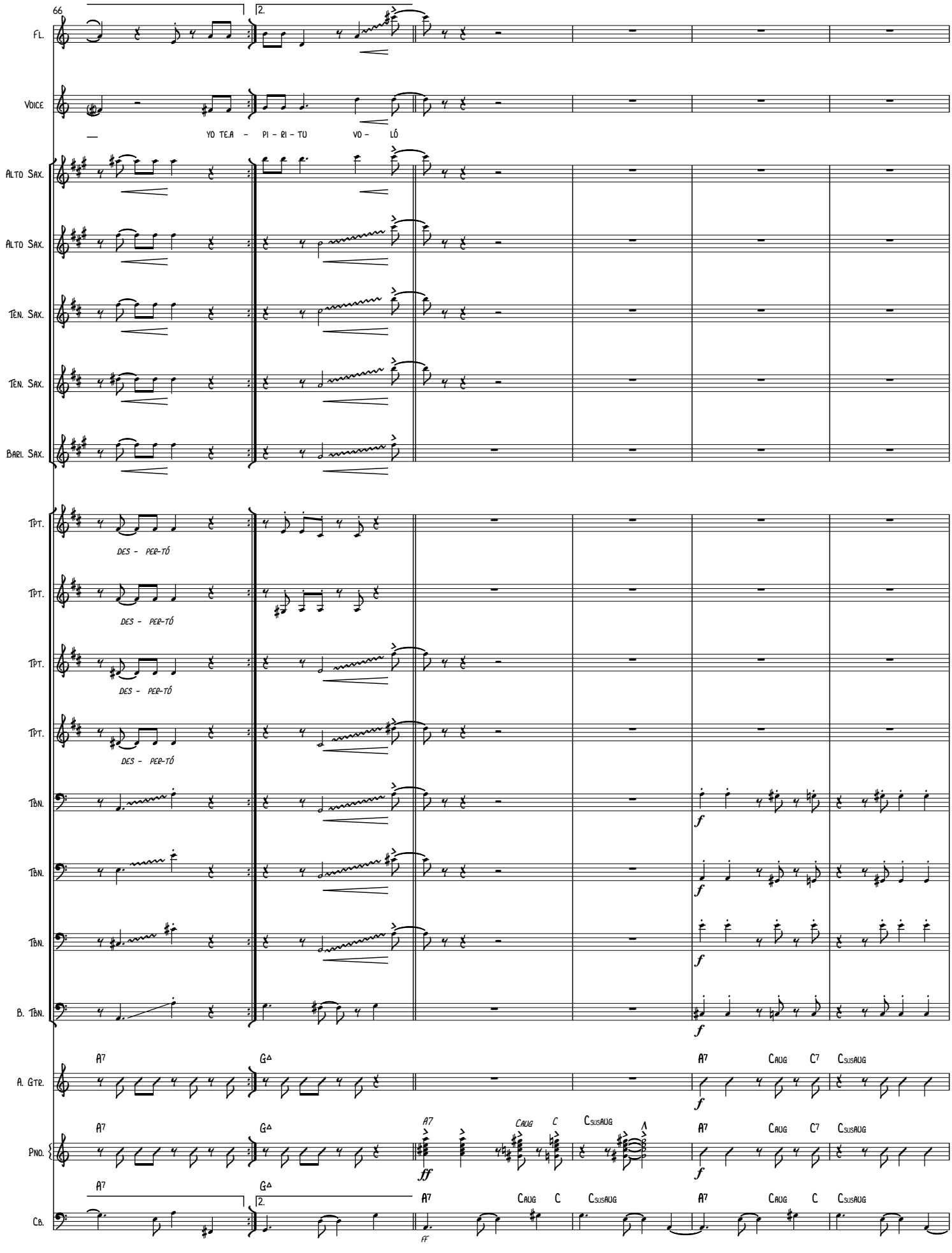
Em7 B7 Em7 CΔ C7 B7 Em7

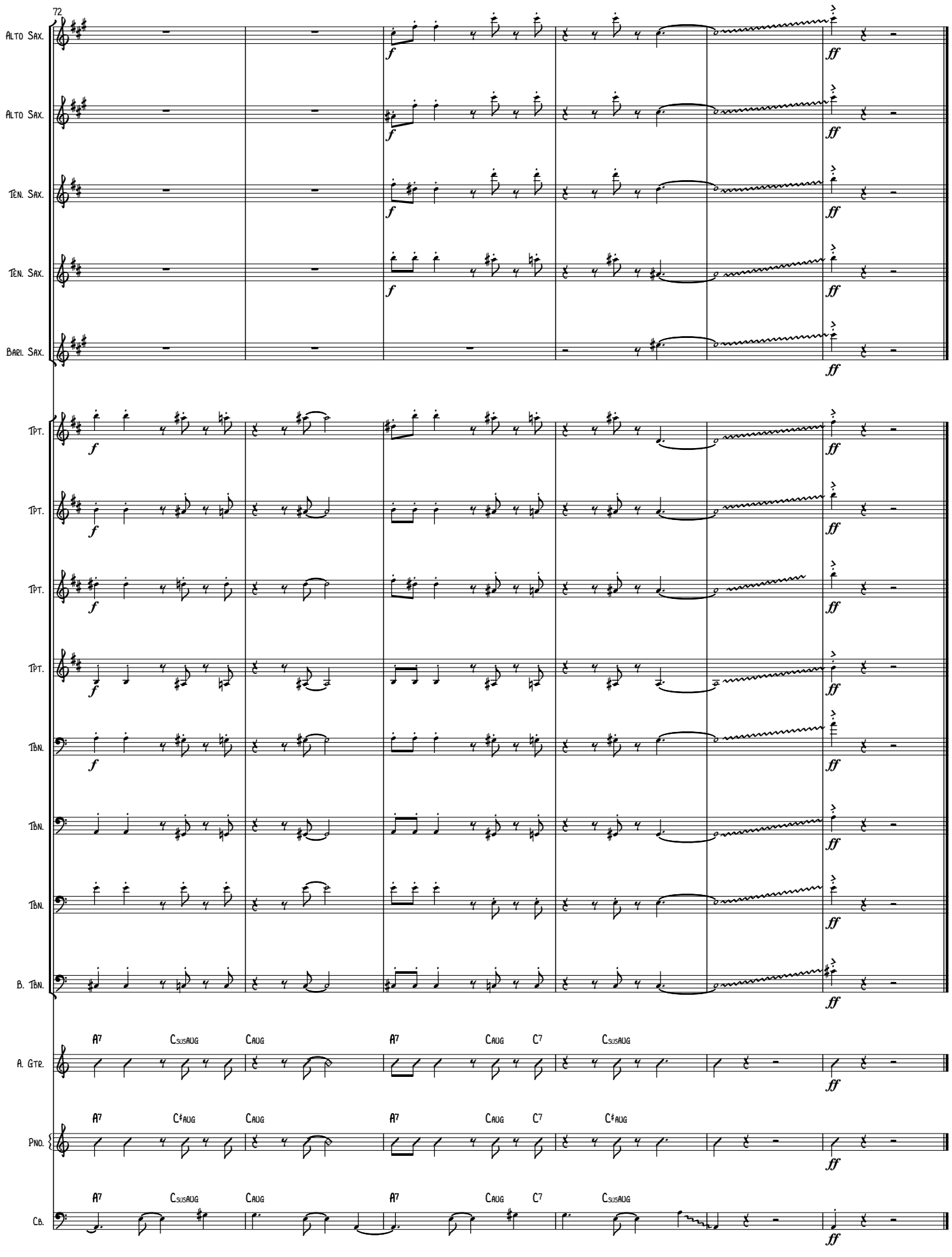
A7 Dm7 A7 Dm7 B♭Δ B♭7 A7 Dm7

mf *mp* *p* *f*


54
Gm7
Cm7
D7
1.
2.
D7
D
Fl.
Voice
YO TE.A - YU - DO CO - RA - ZÓN.
Em7
Am7
B7
B7
Alto Sax.
Alto Sax.
Am7
Dm7
E7
E7
Ten. Sax.
Dm7
E7
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
A. Gtr.
G△
Pno.
Cb.
Dr.


60
1.
Fl.
Voice
Y SU..ES - PI - RI - TU DES___CAN SÓ
YO TE..A - YU - DO___ CO - RA - ZÓN___
Y SU..ES -PI - RI - TU DES - PER - TÓ_
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
TROMPETAS, TROMBONES Y TROMBÓN BAJO CANTAN LO ESCRITO EN SU PENTAGRAMA
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
PEN-SÓ CON CAL-MA
RES- PI -RÓ
CAL-MÓ SU AL-MA
A. Gtr.
Pno.
Cb.
A7
G△
1.


66
2.
Fl.
Voice
YO TE.A - PI - RI - TU VO - LÓ
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
DES - PER-TÓ
Tpt.
DES - PER-TÓ
Tpt.
DES - PER-TÓ
Tpt.
DES - PER-TÓ
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
A. Gtr.
Pno.
Cb.
A7
G△
Caug
C7
Csusaug
C
f
ff
ff


72
Alto Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
B. Tbn.
A. Gtr.
Pno.
Cb.
A7
CsusAUG
CAUG
A7
CAUG
C7
CsusAUG
C♯AUG
f
ff

CHAC MOOL

Elizabeth Robles García

En esta obra utilicé dos tipos de notaciones para el Contrabajo, la notación proporcional con altura definida y valores de tiempo relativos que no obedecen a un pulso específico y un track de efectos con símbolos que sirven como herramientas de sugerencia para la improvisación del contrabajo,

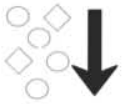
Scordatura medio tono ascendente:

Ideal afinar a 432 Hz

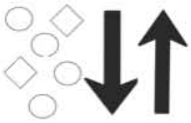
Lista de símbolos para improvisación:

1 Tocar armónicos naturales o artificiales con la mano derecha en *pizz* de graves a agudos:

2 Tocar armónicos naturales o artificiales con la mano derecha en *pizz* de agudos a graves:



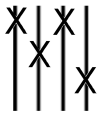
2b. Tocar armónicos naturales o artificiales con la mano derecha en *pizz* de agudos a graves:



3a Mantener la nota sonando hasta que acaba la linea, siempre con un suave *descrescendo* al final:

3b Continuar indicación anterior hasta q termine la curva:

4 Percusión con los dedos en las cuerdas sueltas:



5 Arco circular sobre cuerdas sueltas:

6 *Glissando* entre dos armónicos artificiales:

7 *Glissando* suave ascendente con la yema del dedo sobre cuerdas sueltas:

8 *Glissando* suave descendente con la yema del dedo sobre cuerdas sueltas:

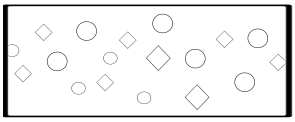
9 *Glissando* de *sul tasto* a *sul ponticello* sobre cuerdas sueltas:

10 *Glissando* de *sul ponticello* a *sul tasto* sobre cuerdas sueltas:

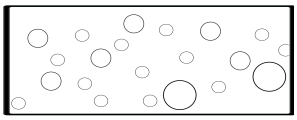
11 Arpegio ascendente sobre cuerdas sueltas:

12 Arpegio descendente sobre cuerdas sueltas:

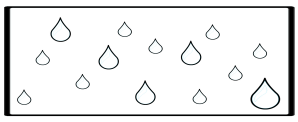
13 tocar armónicos naturales o artificiales utilizando principalmente las notas de Eb, Bb, F y Gb con variación de altura, duración y ritmo aleatorios sin exceeder nunca duración mayor de tres segundos. por sonido:



14 tocar armónicos naturales con variación de altura, ritmo y duración aleatoria, no mayor de 3 segundos por sonido:



15 tocar armónicos naturales dejando resonar con variación de altura y ritmo constante simulando sonidos de *gotas de agua* cayendo:



Nota: Queda a libertad y responsabilidad del intérprete el realizar su ejecución a la mayor profundidad de atención posible sobre los diferentes elementos audiovisuales y sugerencias de interpretación que se brindan.

Guía de transiciones audiovisuales:

0'00" Entrada cuenco tibetano

0'03" Entrada cenote

0'13" 2da transición visual luz con reflejos, gotas y vibración

0'20" Entrada de contrabajo

0'27" Comienza linea guía o de vida del cenote

0'39" Acercamiento a la primera estalagmita y paneo visual de la estalagmita

1'04" Suaves transiciones visuales sobre estalagmitas

1'18" Acercamiento a linea de seguridad y close up sobre la misma

1'35" 1ra entrada de color azul verde y cortina de reflejos suave

1'50" Transiciónes sobre zona de luz, color y vibración

2'02" Transición visual descendente

2'10" Transición casi estática azul

2'15" Paneo suave a la derecha azul

2'30" Entrada de luz blanca en cortina de reflejos paneando hacia la derecha a entrada de luz blanca y reflejos

2'47" Sigue paneo a la derecha hacia entrada amplia de luz azul y blanca girando hacia paneo izquierda en amplia cortina de luces

3'10" Amplia cortina de reflejos y luz azul y blanca con vibraciones lentas

3'21" improvisar con los armónicos naturales o artificiales mas agudos posibles de forma suave y aleatoria utilizando principalmente las notas de Eb, Bb, F y Gb

3'39" transición a pequeña entrada de luz en mov ascendente hacia amplia zona de Luz Intensa en continuo paneo circular suave

4'02 " Paneo hacia la derecha sobre cortina de luz suave y continuo descendente

4'21 " Transición a cortina de luz intensa ascendente a la derecha

4'40" Burbujas suaves sobre estalactita

4'59" Suave recorrido de estalamita rn forma de dedos

COMIENZA SECCION DE IMPROVISACION:

5'11" Estalagmitas tubulares 1

5'22" Estalagmitas tubulares 2

5'49" Entrada de luz

6'00" Reflejos en agua y paneo circular suave

6'20" Cascada de burbujas ascendente

6'43" Obscuridad

6'50" Figura de aire contenido

7'08" Figura de aire vibrando y burbujeando

7'33" Burbujeando mucho

7'35" Entrada de luz

7'50" Paneo de zona de luz mayor

8'00" Vibración amplia en zona de luz azul

8'15" Transición a roca filosa con único pez

8'42" Reflejos de rocas

8'50" Señal de vida final roja

8'56" Transición final roca en forma de perfil humano

Full Score

Chac Mool

Con profundo agradecimiento a mis padres

Elizabeth Robles García

Notación proporcional sin pulso específico
Afinación a 432 hz

0'00" 0'03" 0'13" 0'20" 0'27"

Scordatura medio tono ascendente

Andante tranquilo
ad libitum

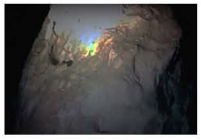
Voz — *mp* — *u.* — *simile*

Cuenco in F — *p* — *tocar continuamente durante toda la pieza*

Contrabajo — *pp* — *gliss.* — *mp*

Cb Ef — *Sul Tasto* / *Sul Ponticello*

0'39" 0'43" 0'52" 1'02 "

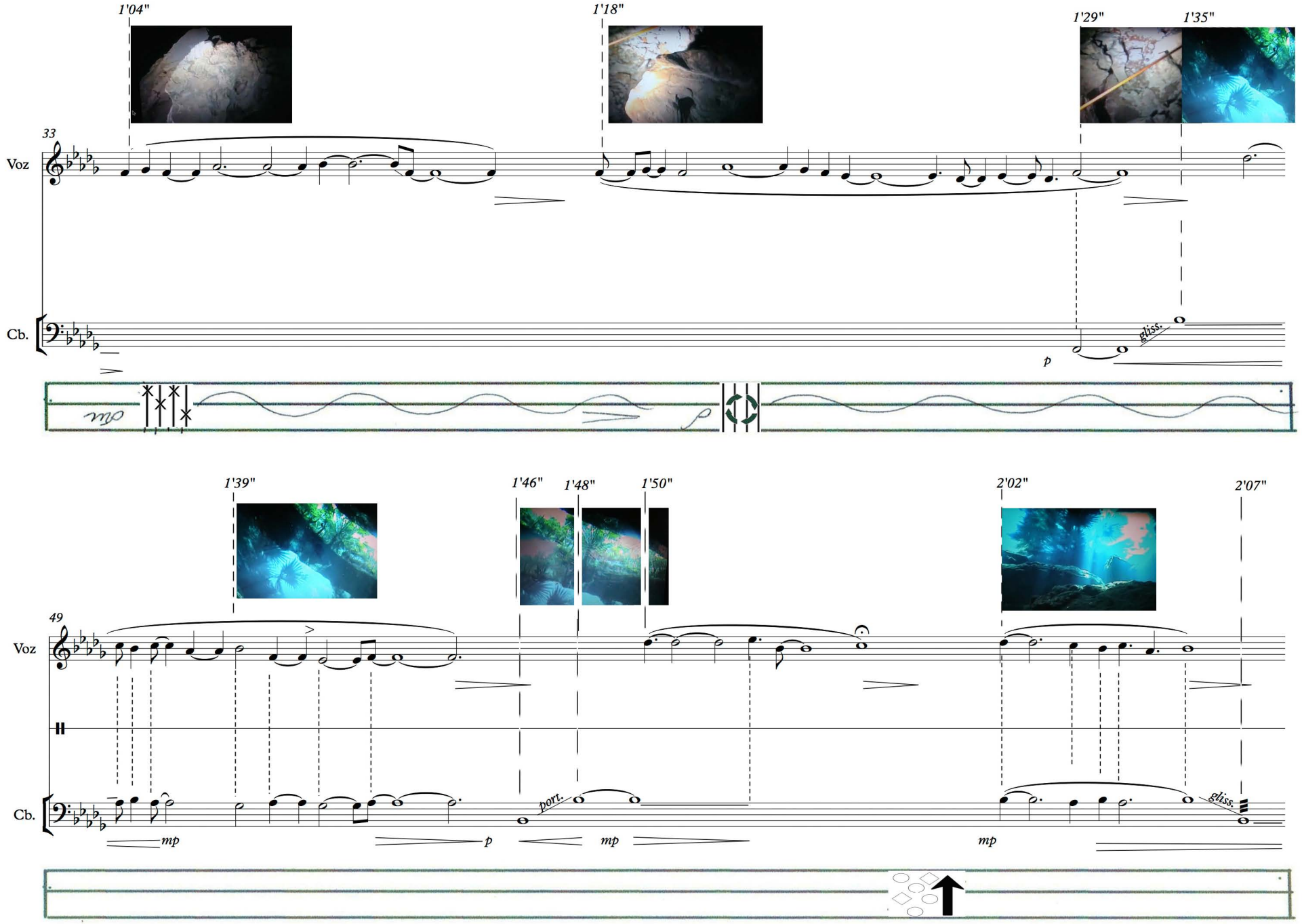


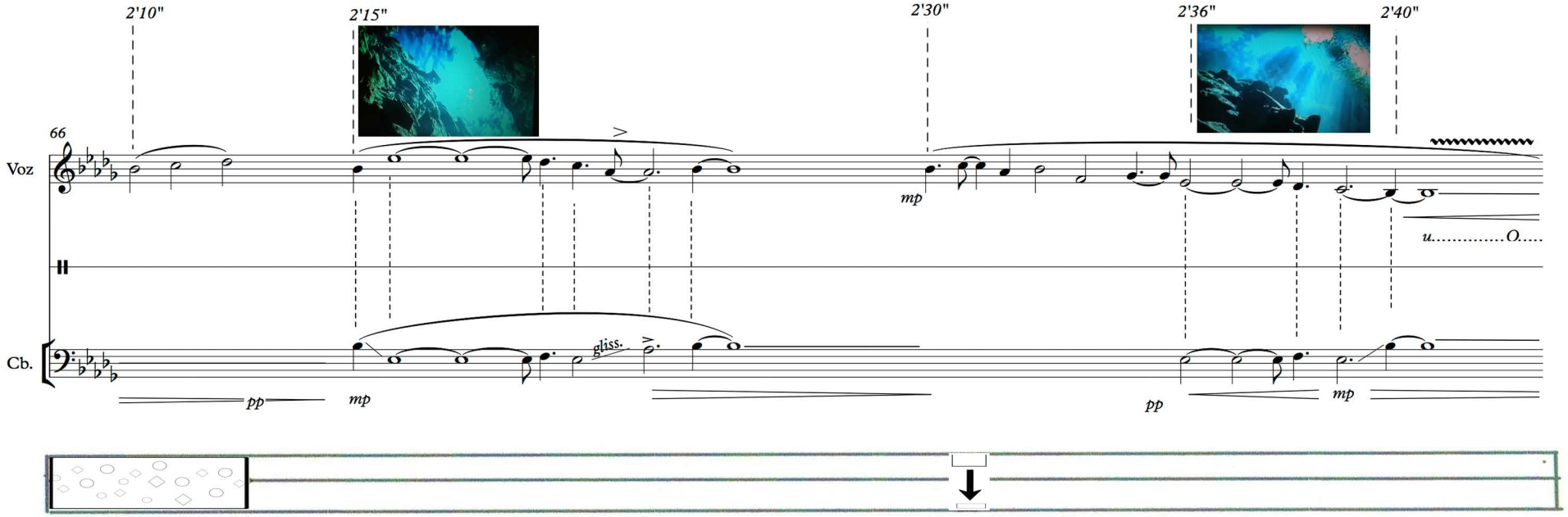
17

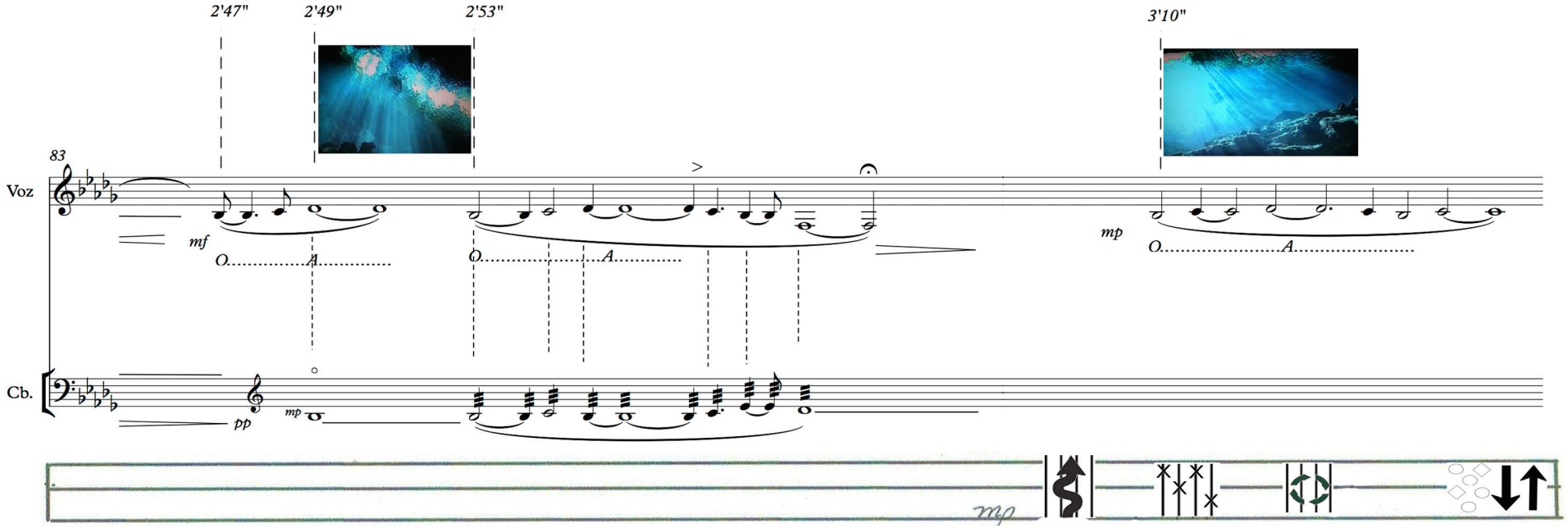
Voz

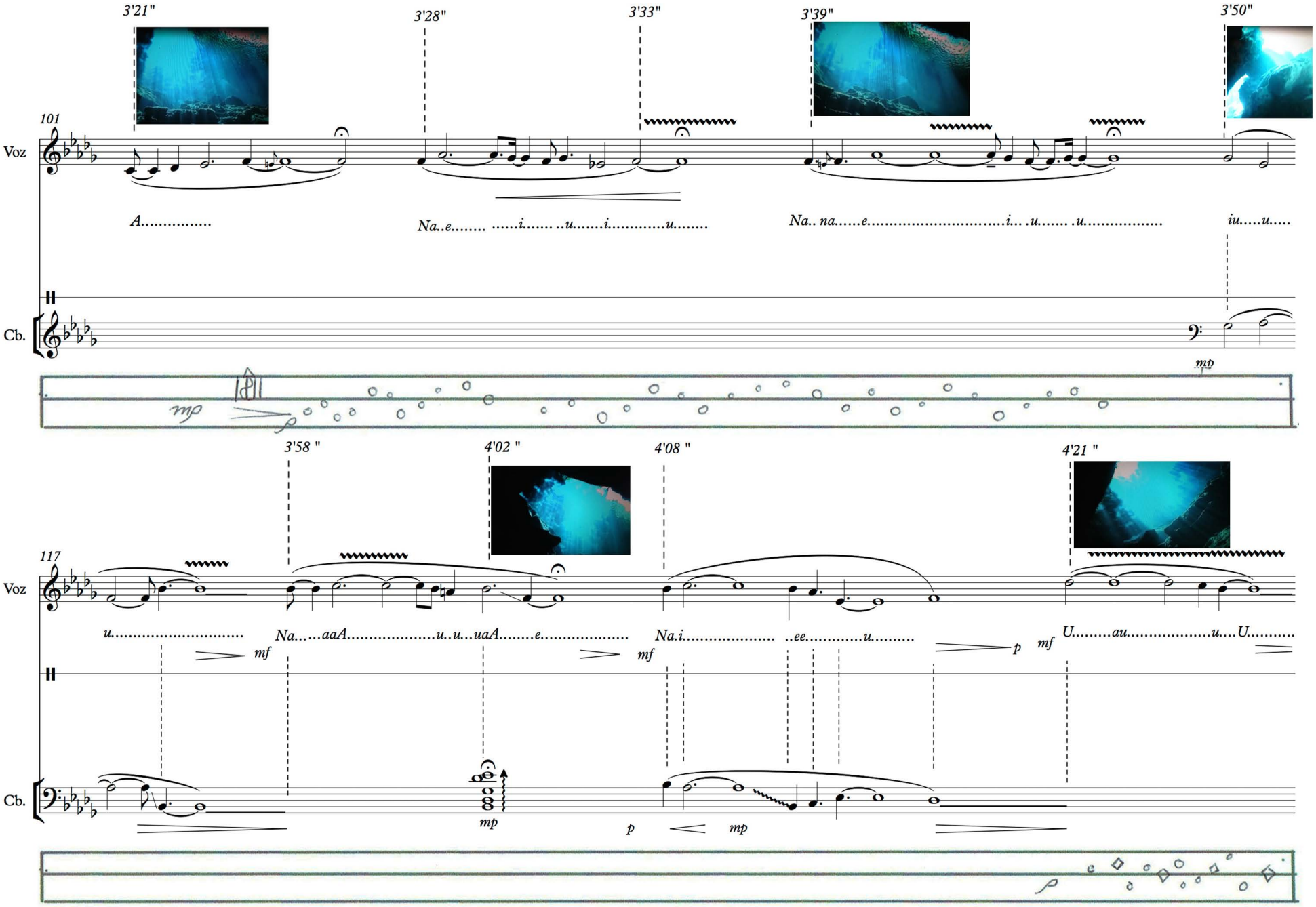
Cb. — *gliss.* — *ppp* — *p*

p


1'04"
1'18"
1'29"
1'35"
33
Voz
Cb.
gliss.
p
1'39"
1'46"
1'48"
1'50"
2'02"
2'07"
49
Voz
Cb.
port.
gliss.
mp
p
mp
mp


2'10"
2'15"
2'30"
2'36"
2'40"
66
Voz
Cb.
mp
u.....O.....
gliss.
pp
mp
pp
mp


2'47"
2'49"
2'53"
3'10"
83
Voz
Cb.
mf
O.....A.....
O.....A.....
mp
O.....A.....
pp
mp
mp


3'21"
3'28"
3'33"
3'39"
3'50"
101
Voz
A.....
Na..e..... .....i..... ..u.....i.....u.....
Na.. na.....e.....i... .u..... .u.....
iu.....u.....
Cb.
mp
mp
3'58 "
4'02 "
4'08 "
4'21 "
117
Voz
u.....
Na.....aaA.....u..u...uaA.....e.....
Na.i..... ..ee.....u.....
U.....au.....u....U.....
mf
mf
p
mf
Cb.
mp
p
mp

4'30" 4'40" 4'48" 4'52" 4'59"

135

Voz

Cb.

mp U..... U.....u.....u.....u..... mp mmm..... mmm .. mmm.....

mp

5'08" 5'11" 5'22" 5'49" 6'00" 6'20"

Sección de improvisación

154

Voz

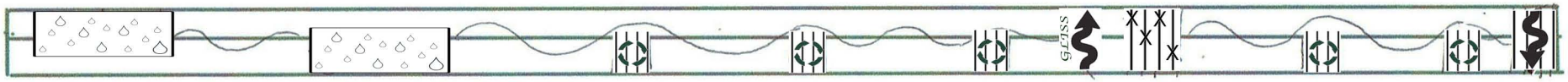
Cb.

6'43" 6'50" 7'08" 7'33" 7'35" 7'50"

174

Voz

Cb.



8'00" 8'15" 8'42" 8'50" 8'56"

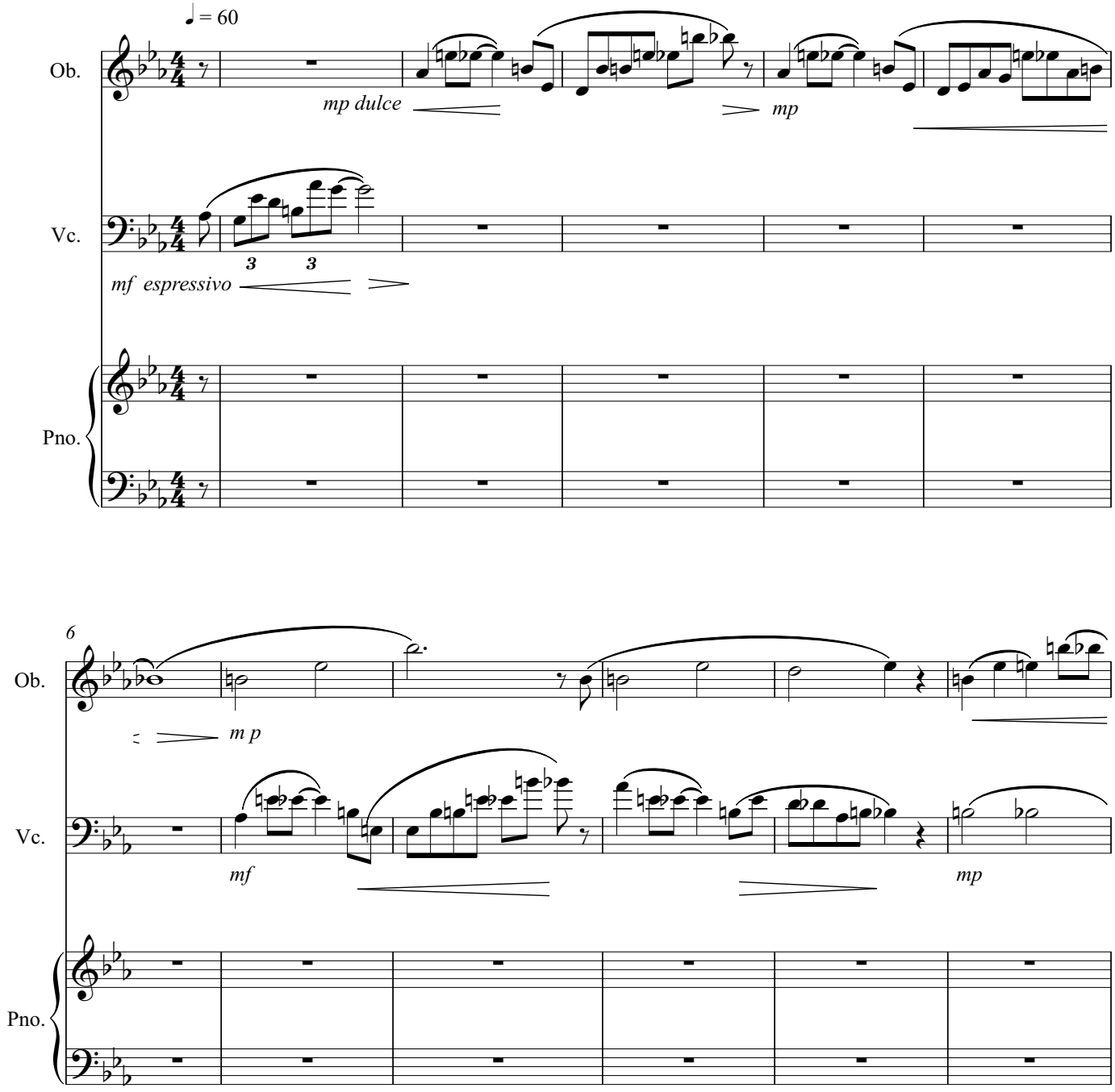
191

Voz

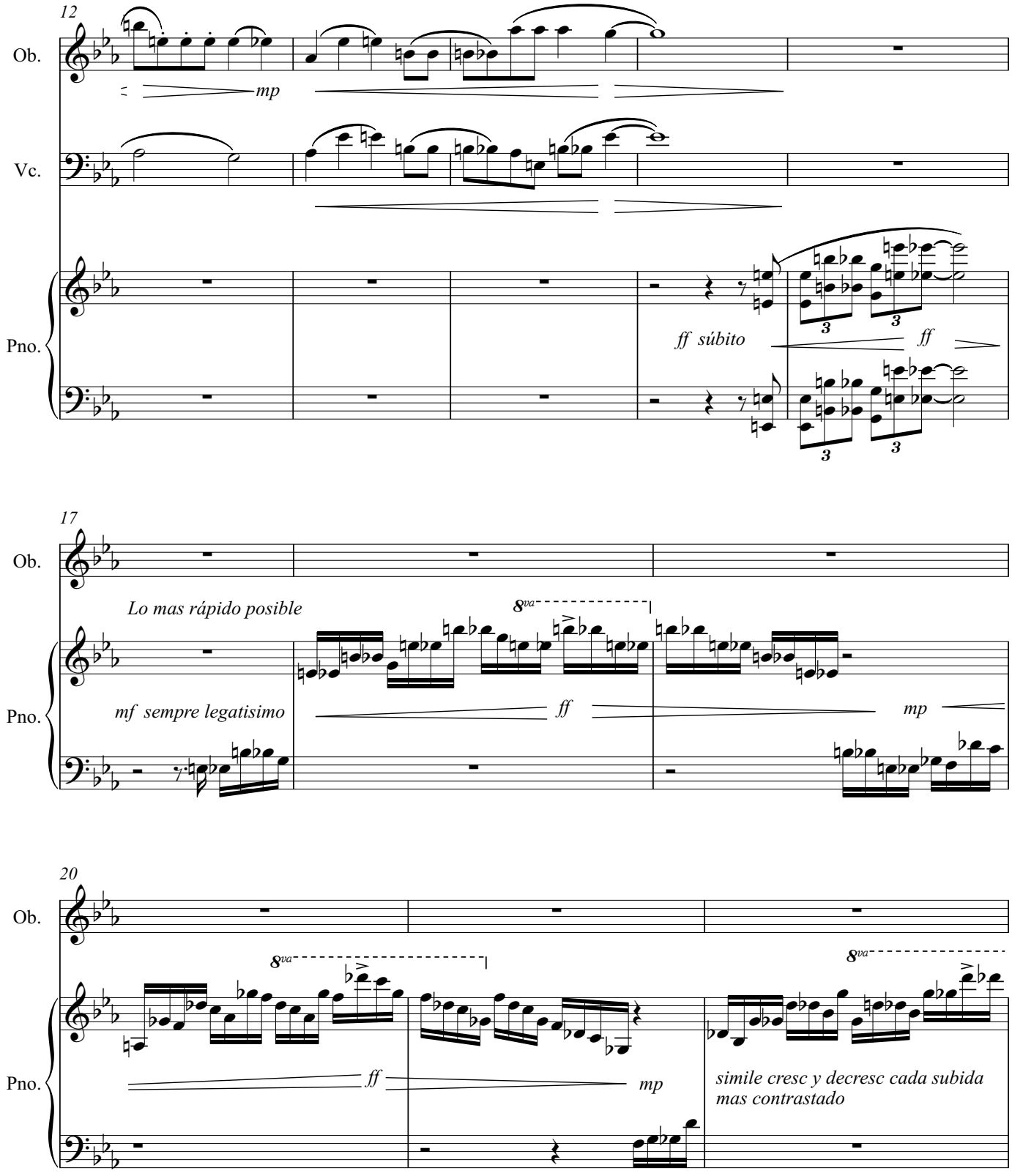
Cb.

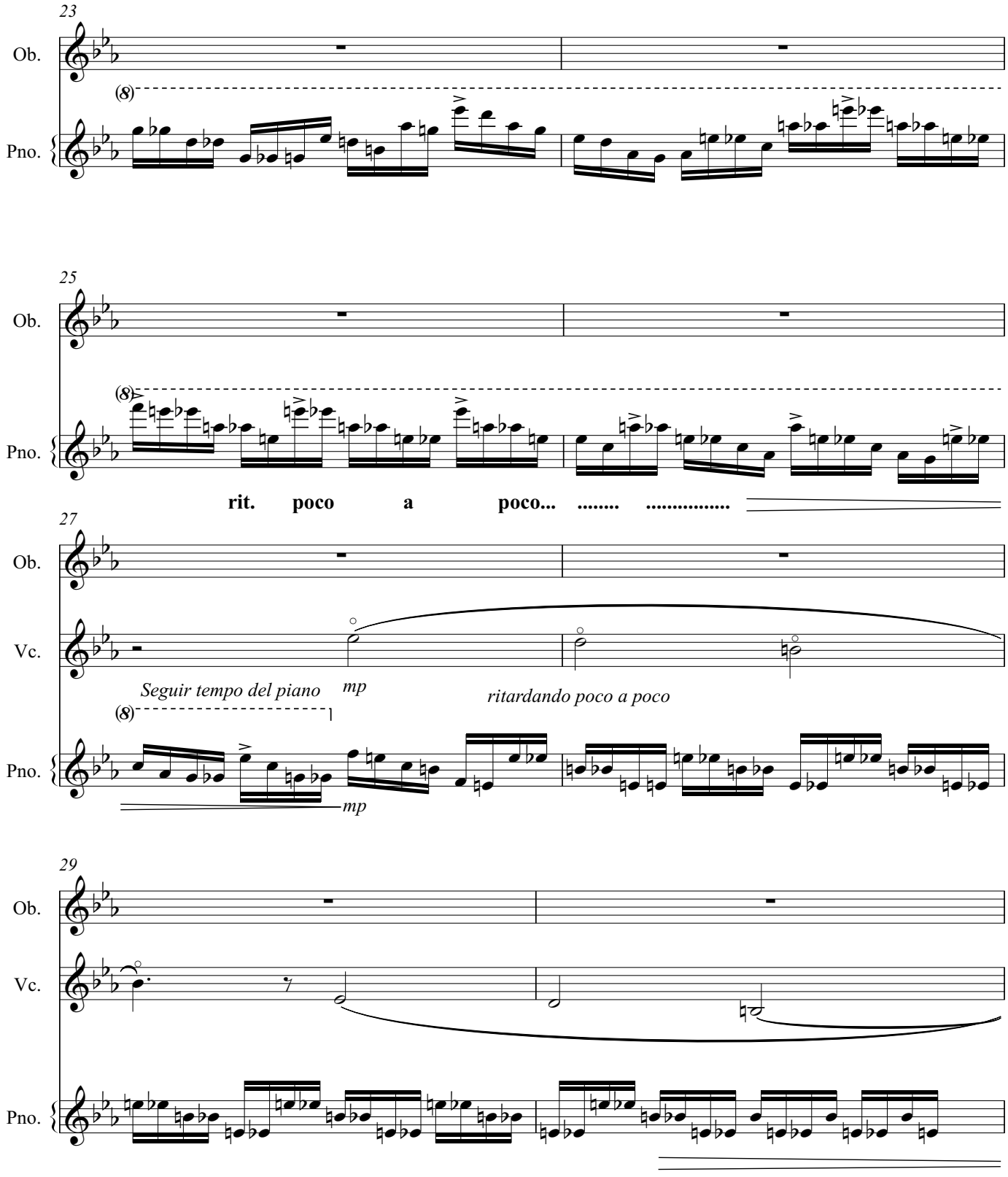
FAUSTASIA
Fantasía para Oboe, Cello y Piano

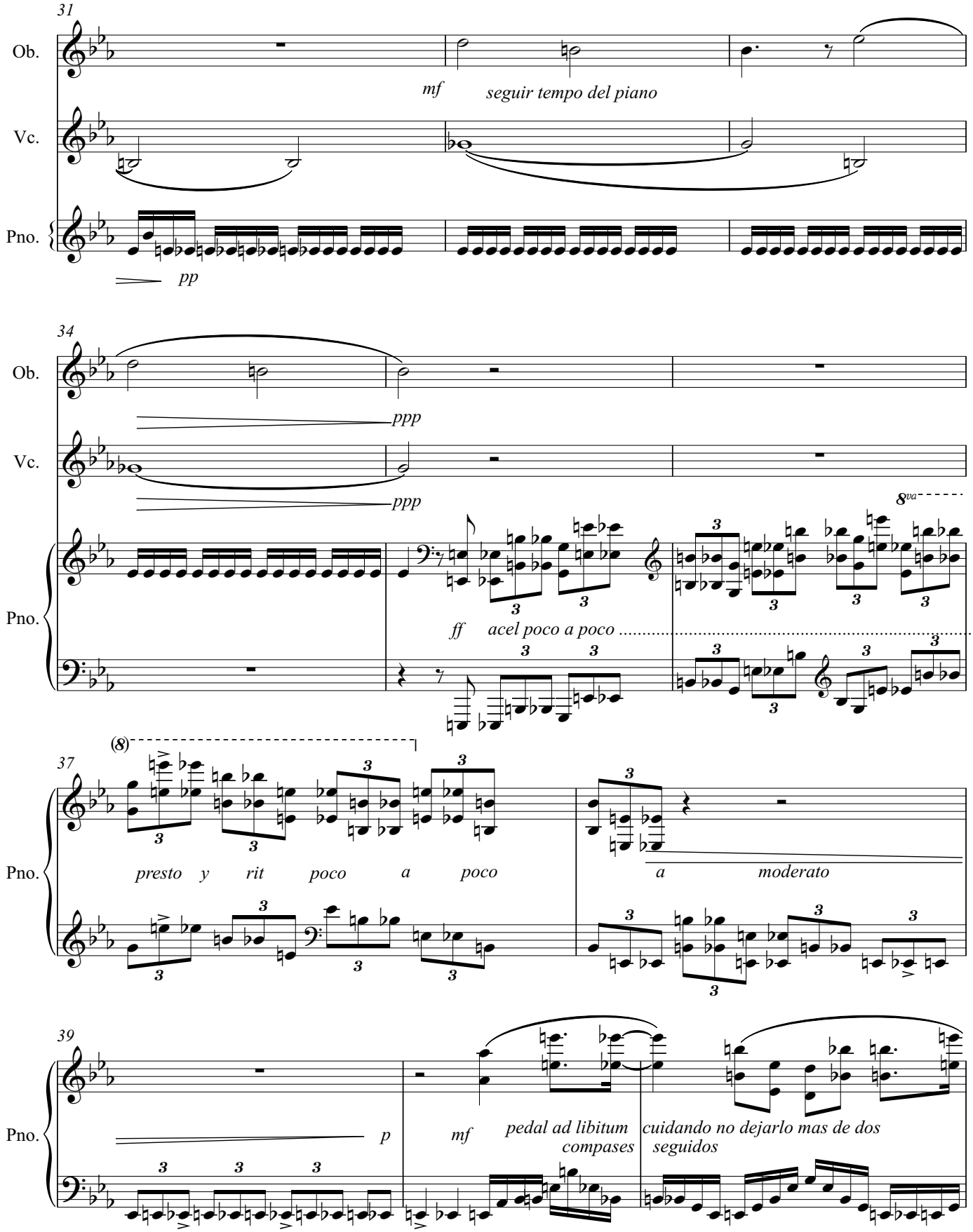
Elizabeth Robles García

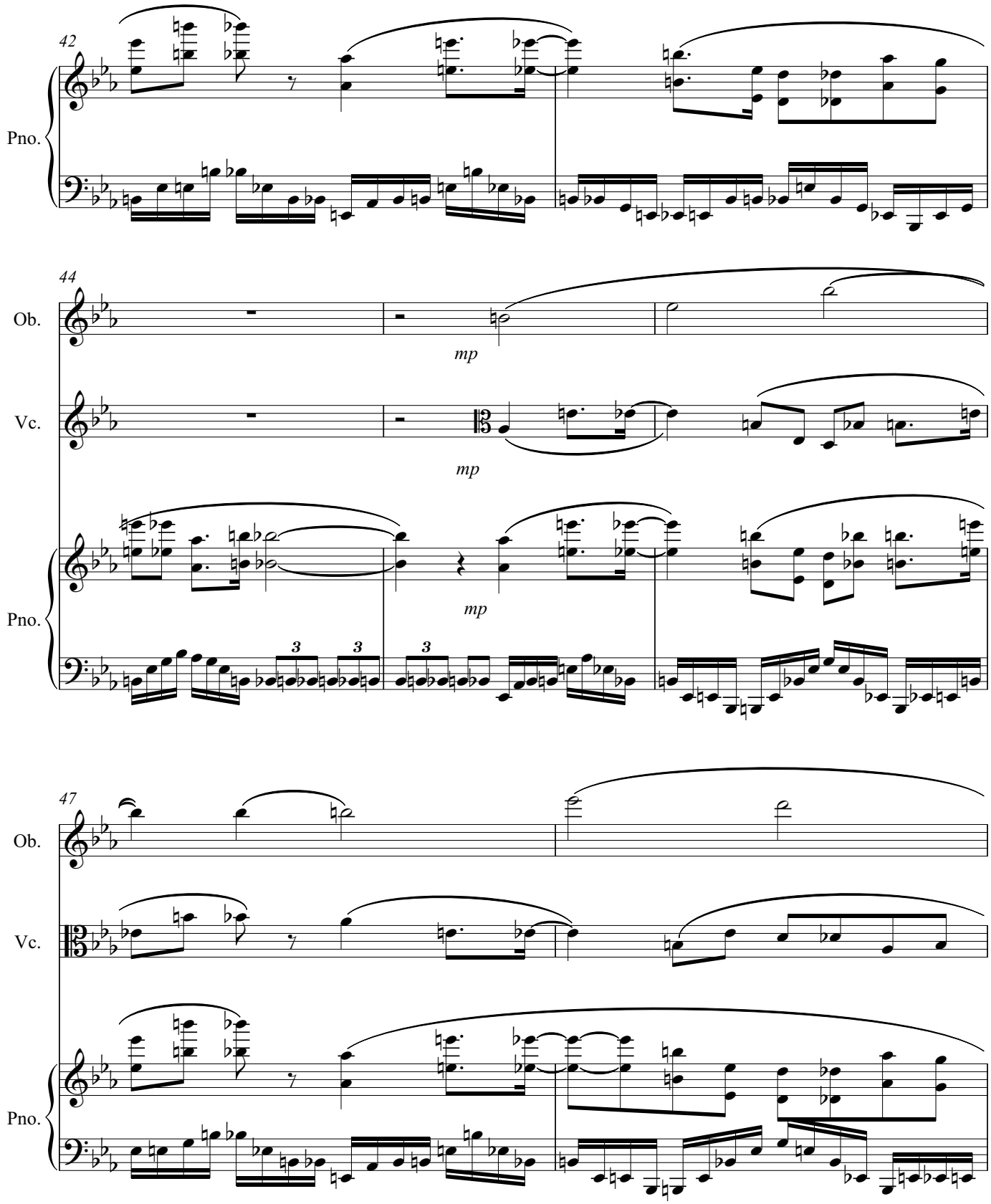


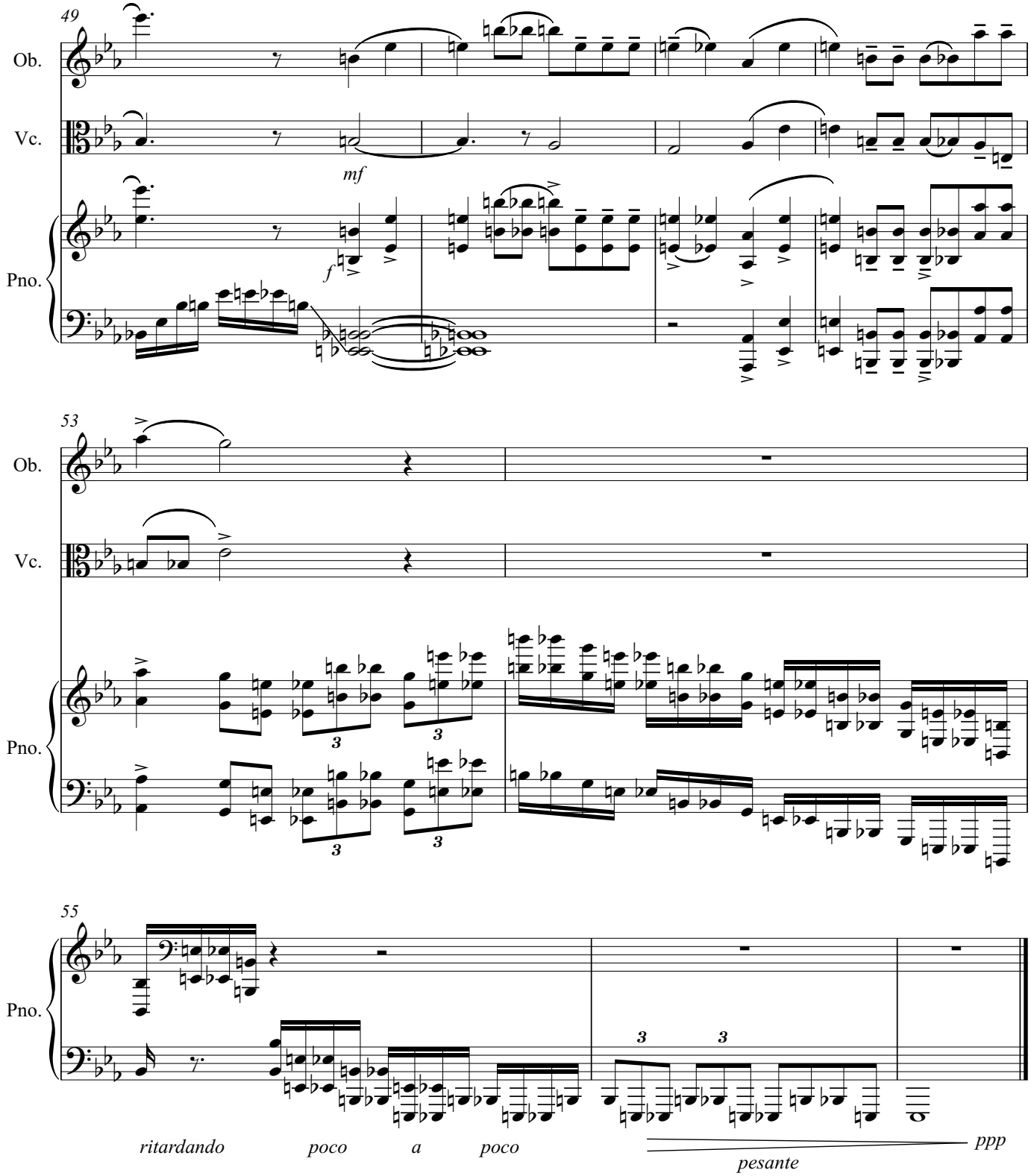
Copyright © 2007


12
Ob.
Vc.
Pno.
mp
ff súbito
ff
17
Lo mas rápido posible
8va
mf sempre legatisimo
ff
mp
20
simile cresc y decresc cada subida
mas contrastado


23
Ob.
Pno.
25
Ob.
Pno.
rit. poco a poco... ....
27
Ob.
Vc.
Pno.
Seguir tempo del piano
mp
ritardando poco a poco
mp
29
Ob.
Vc.
Pno.

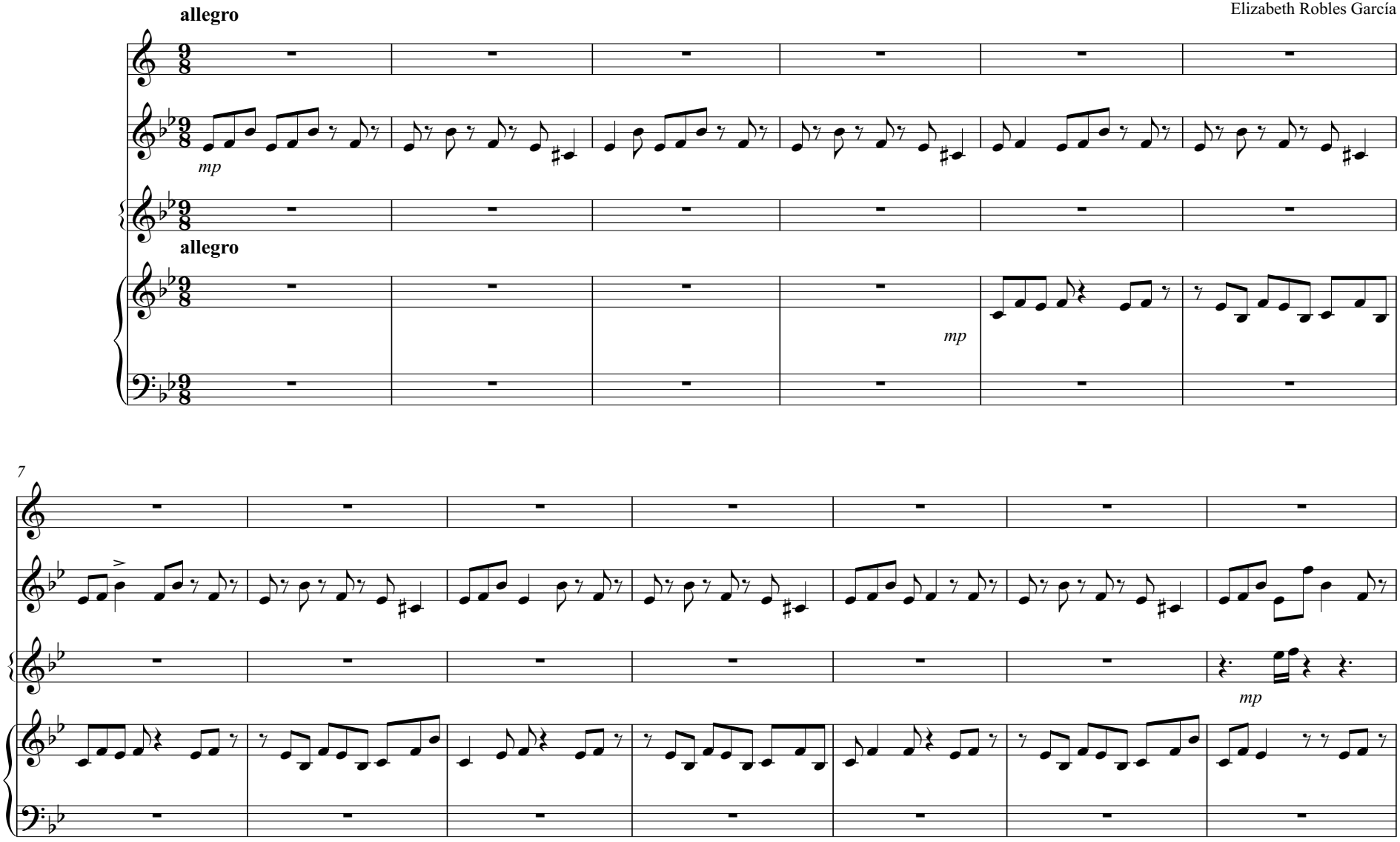

31
Ob.
Vc.
Pno.
mf
seguir tempo del piano
pp
34
Ob.
Vc.
Pno.
ppp
ppp
8va
ff
acel poco a poco
37
(8)
Pno.
presto y rit poco a poco
a moderato
39
Pno.
p
mf
pedal ad libitum
compases
cuidando no dejarlo mas de dos
seguidos


42
Pno.
44
Ob.
mp
Vc.
mp
Pno.
mp
47
Ob.
Vc.
Pno.


49
Ob.
Vc.
mf
f
Pno.
53
Ob.
Vc.
Pno.
55
Pno.
ritardando
poco
a
poco
pesante
ppp

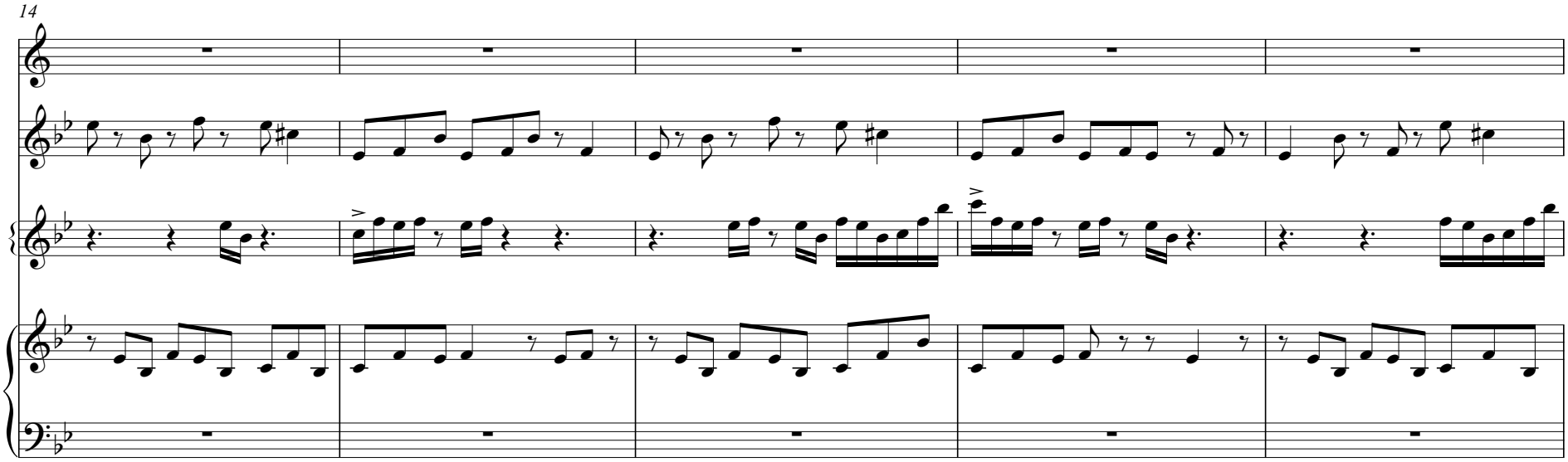
NONASÓN ANICHADO

Elizabeth Robles García

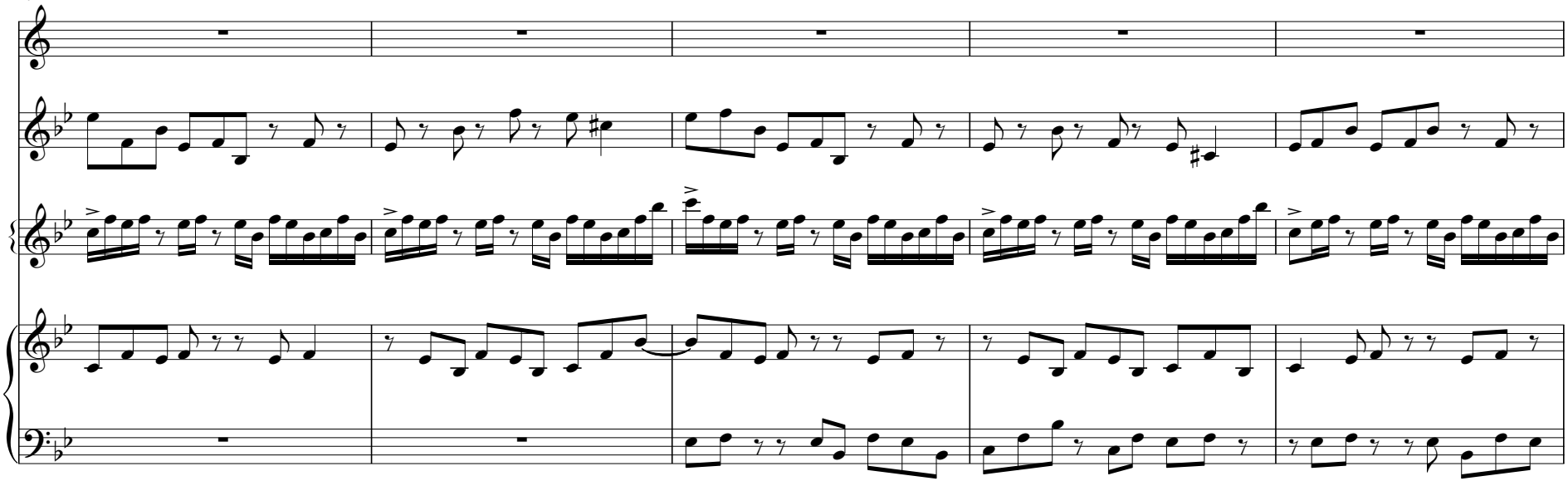


Copyright © 2006

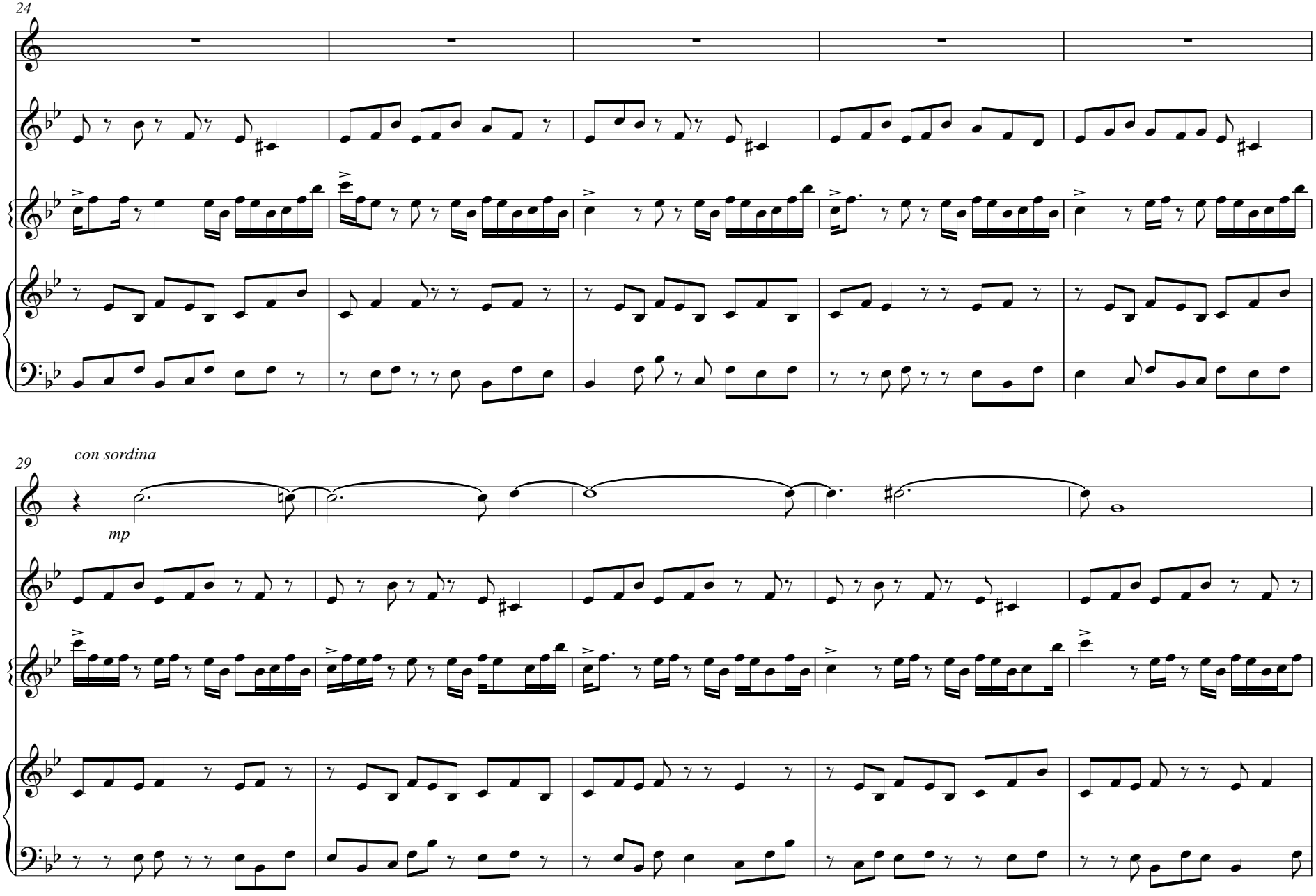
14

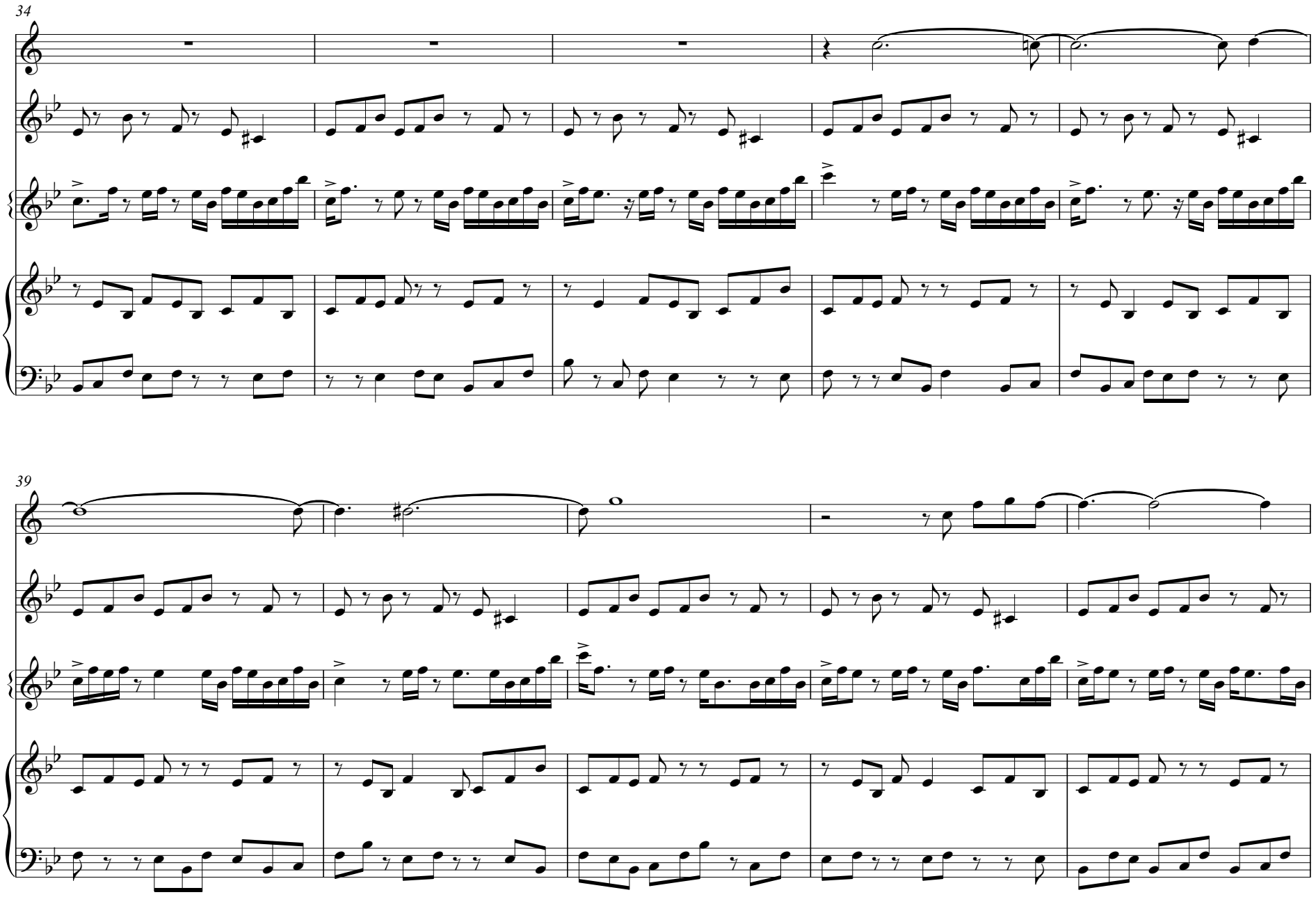


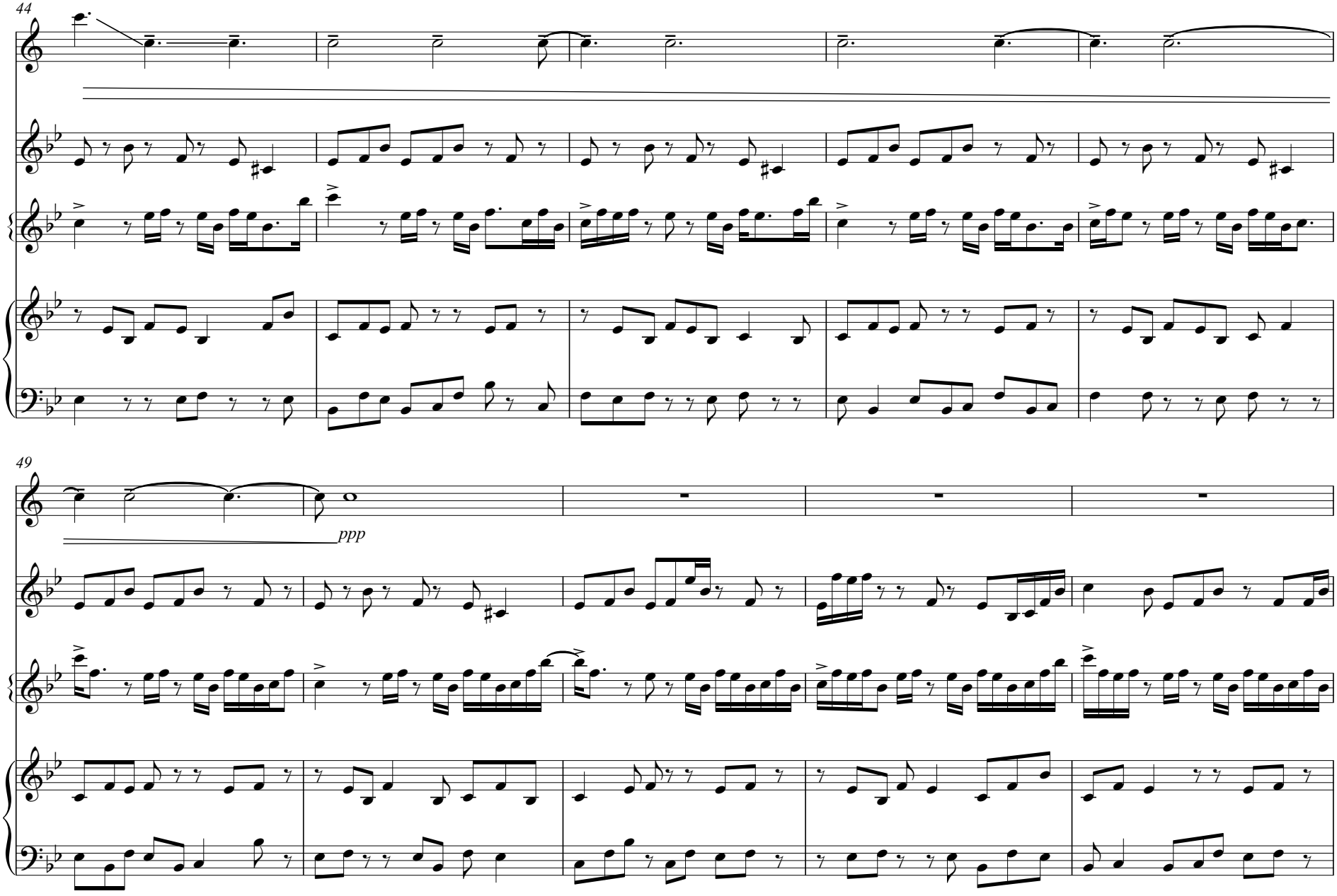
19

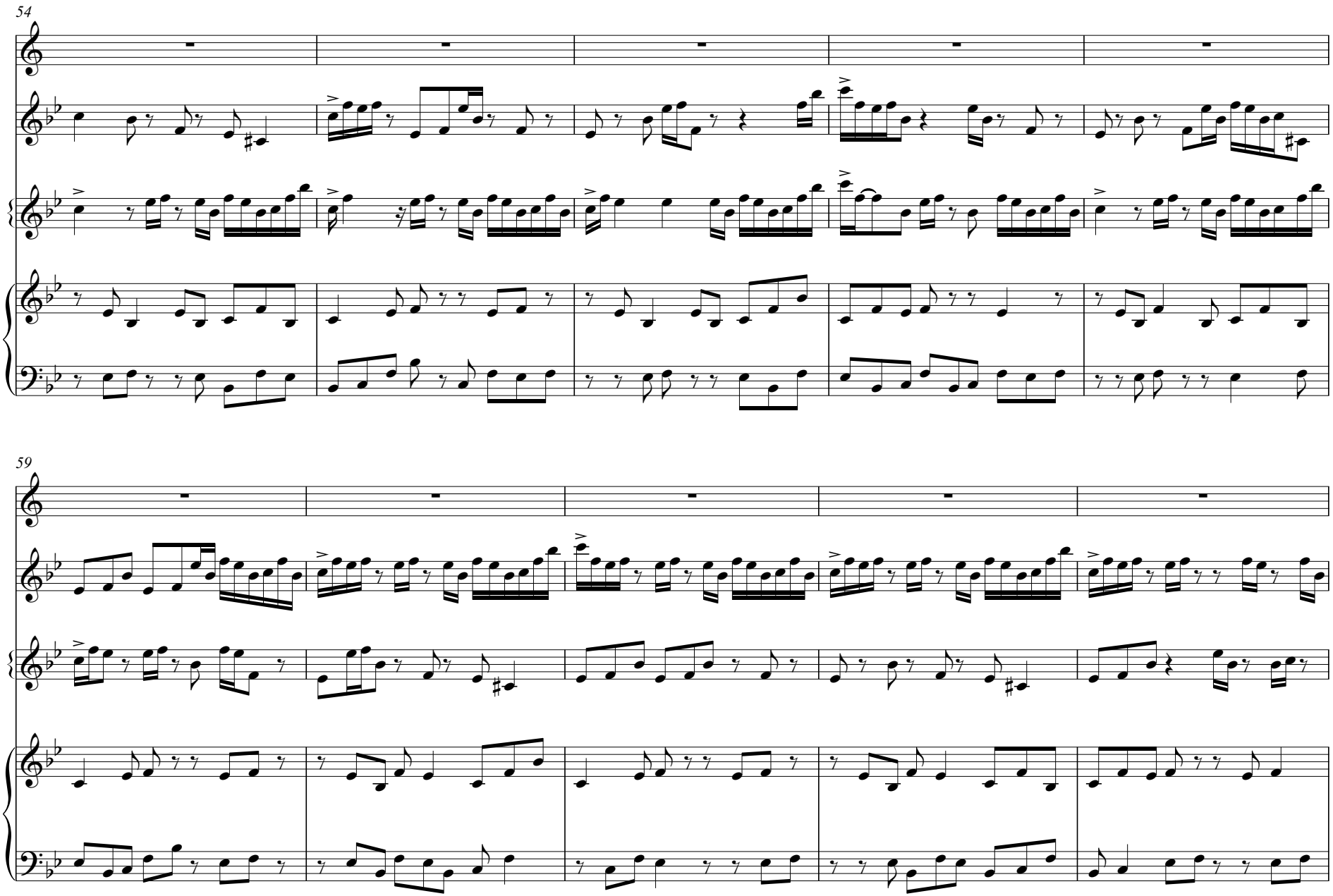


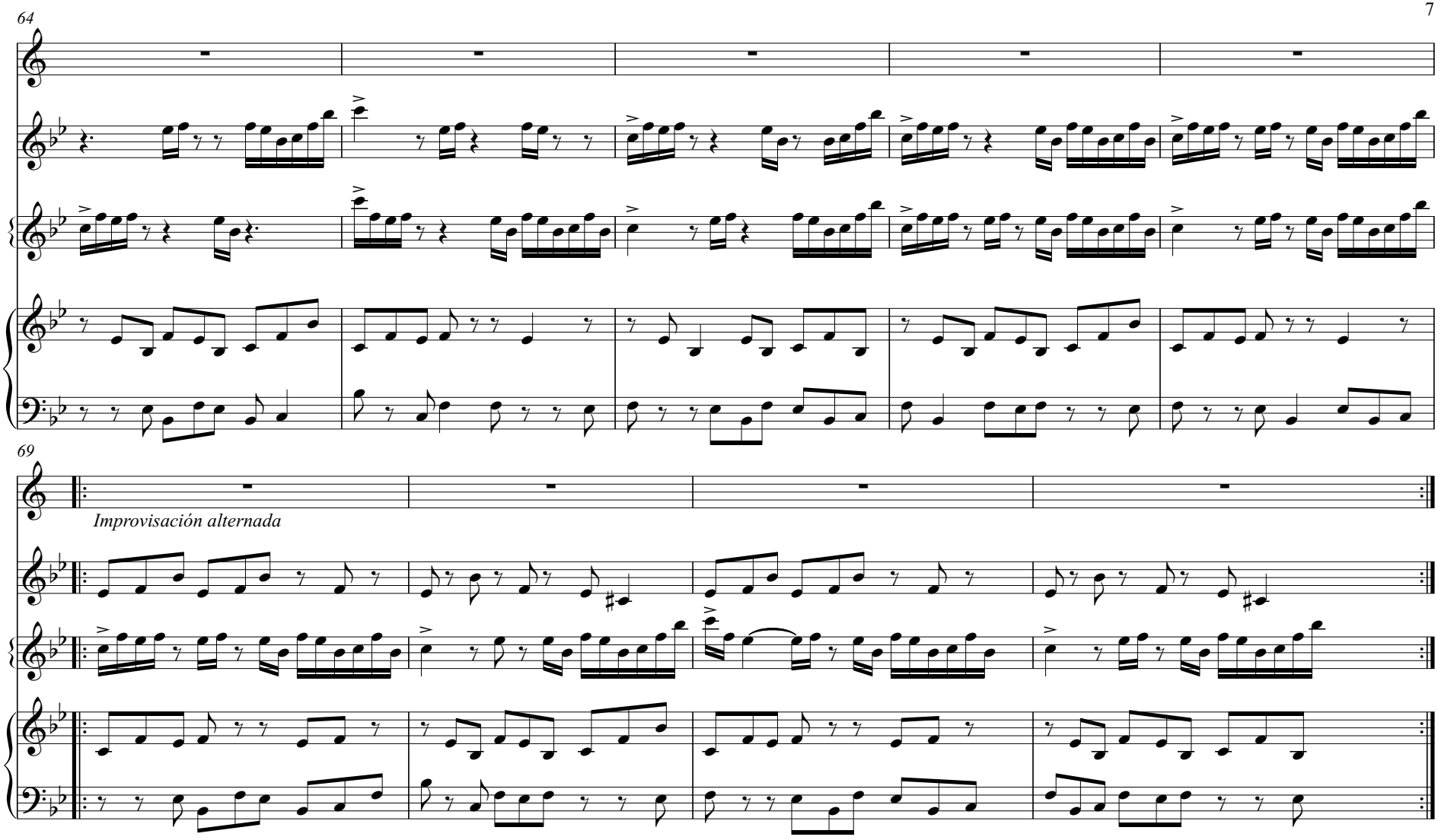
mp


24
29
con sordina
mp

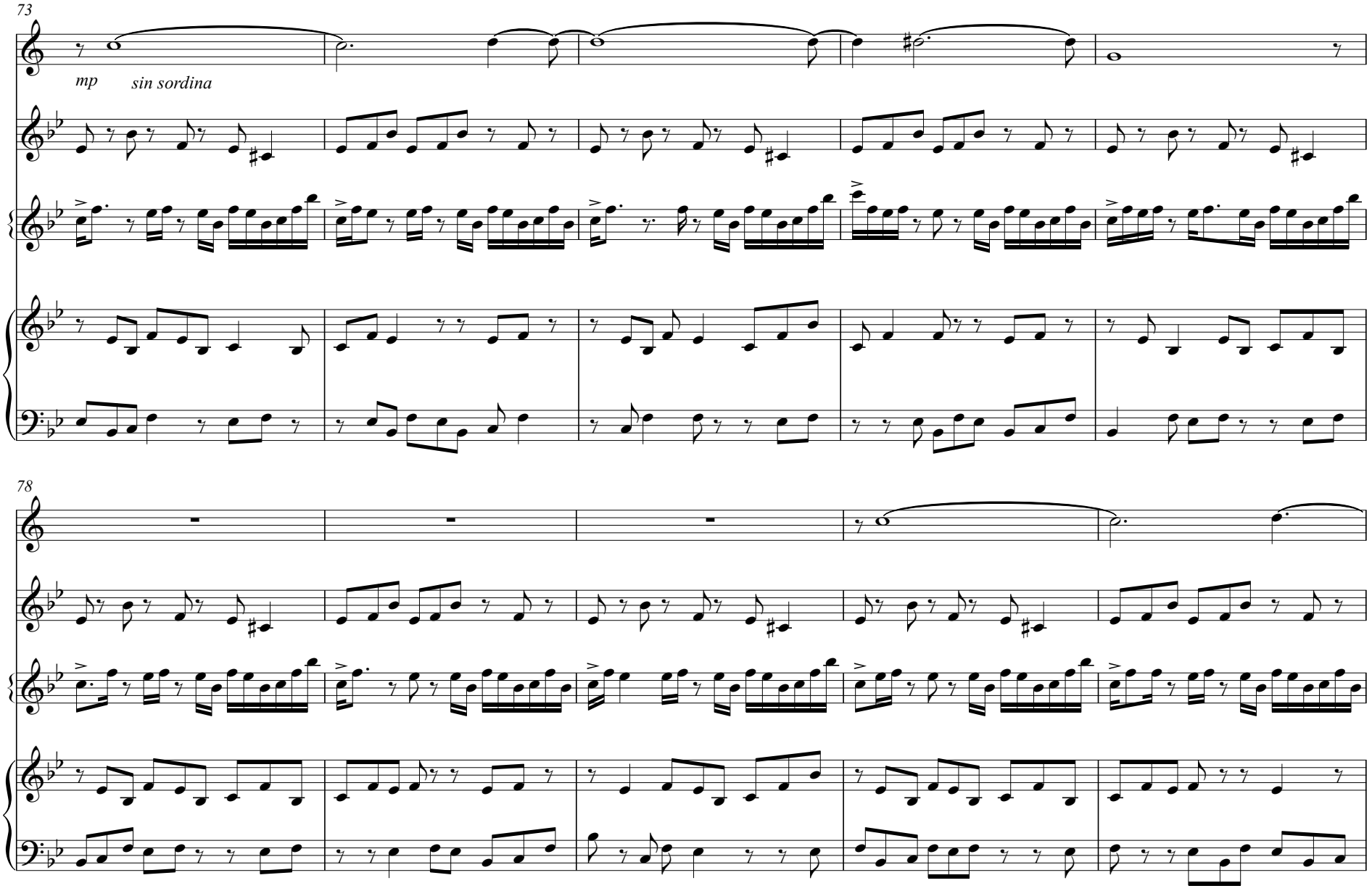

34
39

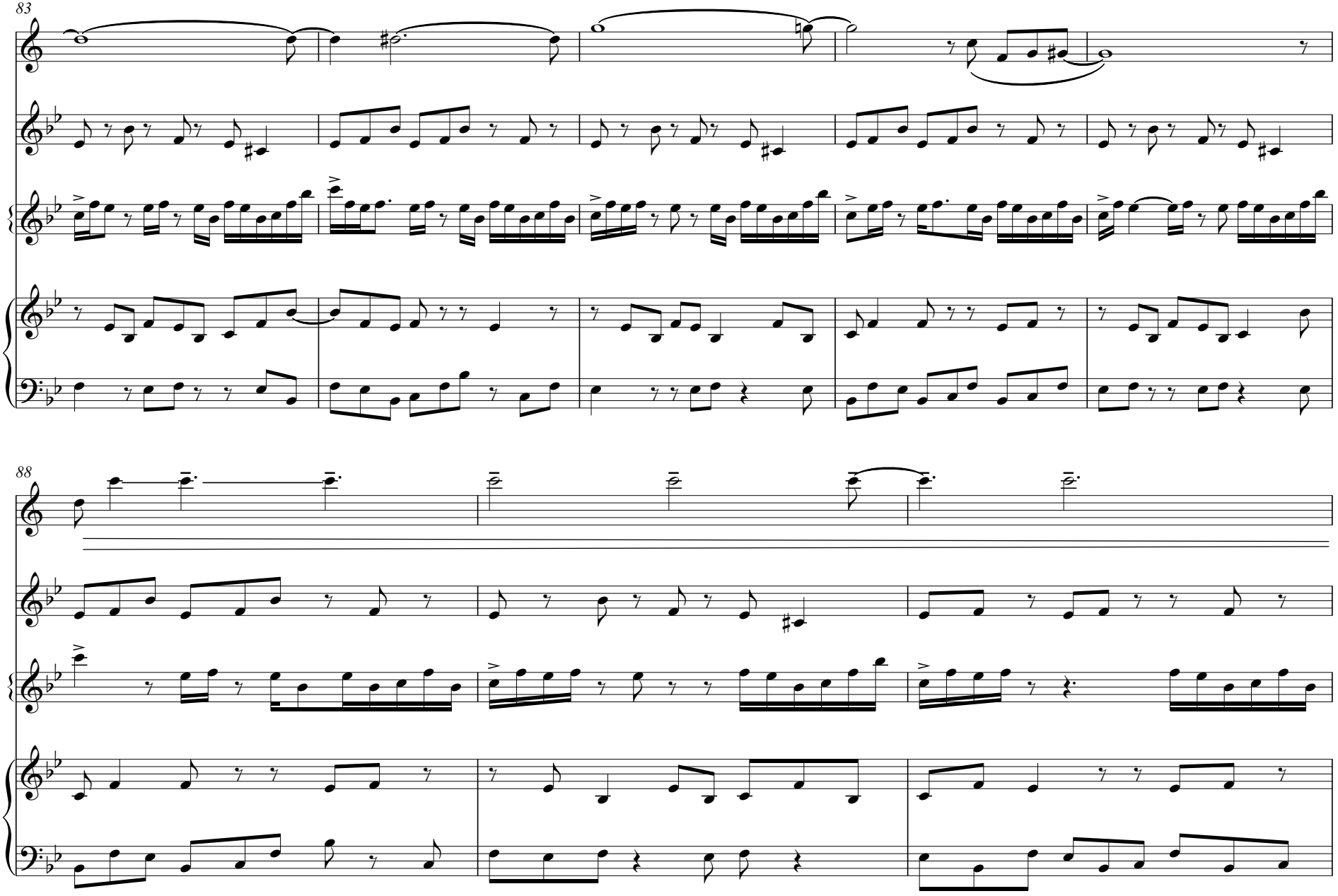

44
49
ppp

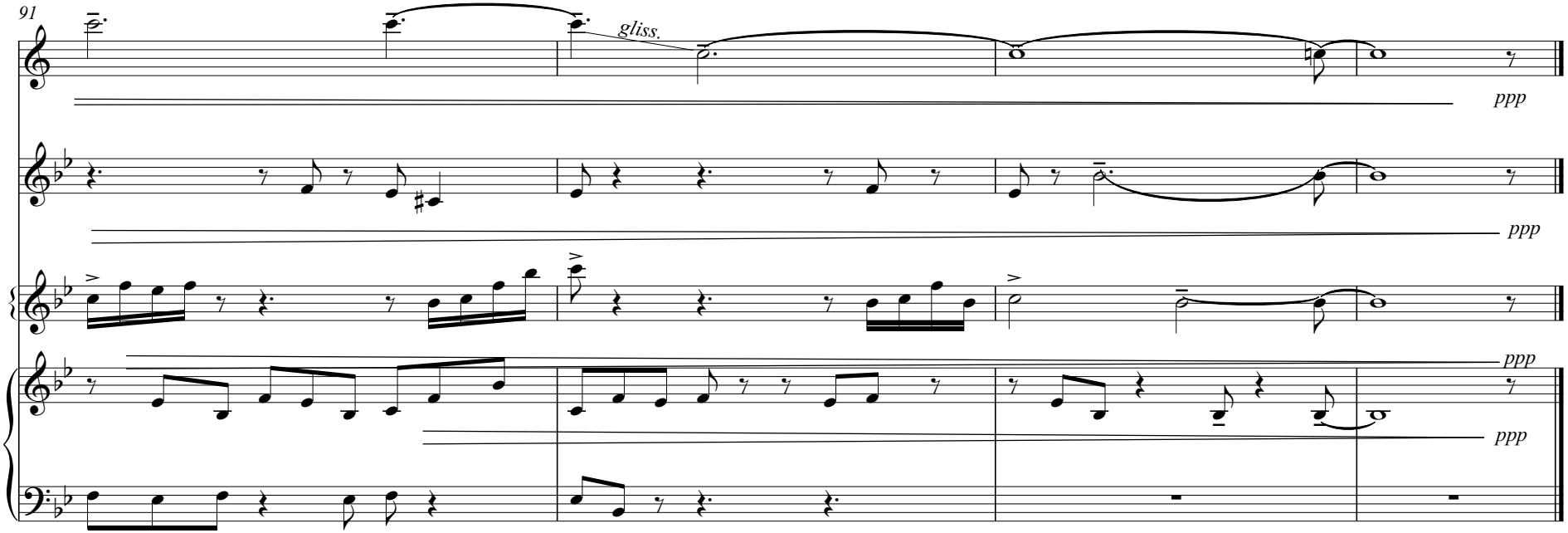

54
59



Del C. 69 al 72 repetir las veces necesarias para la improvisación de cada uno de los instrumentos que quisiera improvisar, anulando su parte escrita durante
el periodo de tiempo que improvisen, ya que improvisaron el tiempo deseado cada uno de los ejecutantes comienza la improvisación grupal donde podrán variar todos su célula rítmico melódica simultaneamente ,como lo deseen, durante no menos de 1 min. teniendo como constante el beat y la comunicación del ensamble hasta lograr su climax improvisatorio y asi regresar juntos al C.80 para terminar la pieza.
Si desean cambios en la agógica favor de guiarse con la dirección que el ejecutante que improvise requiera.
En la ultima parte del episodio de improvisación (durante la improvisación grupal simultanea) favor de guiarse por la linea agógica del ejecutante mas experimentado
con previo acuerdo del ensamble.


73
mp
sin sordina
78

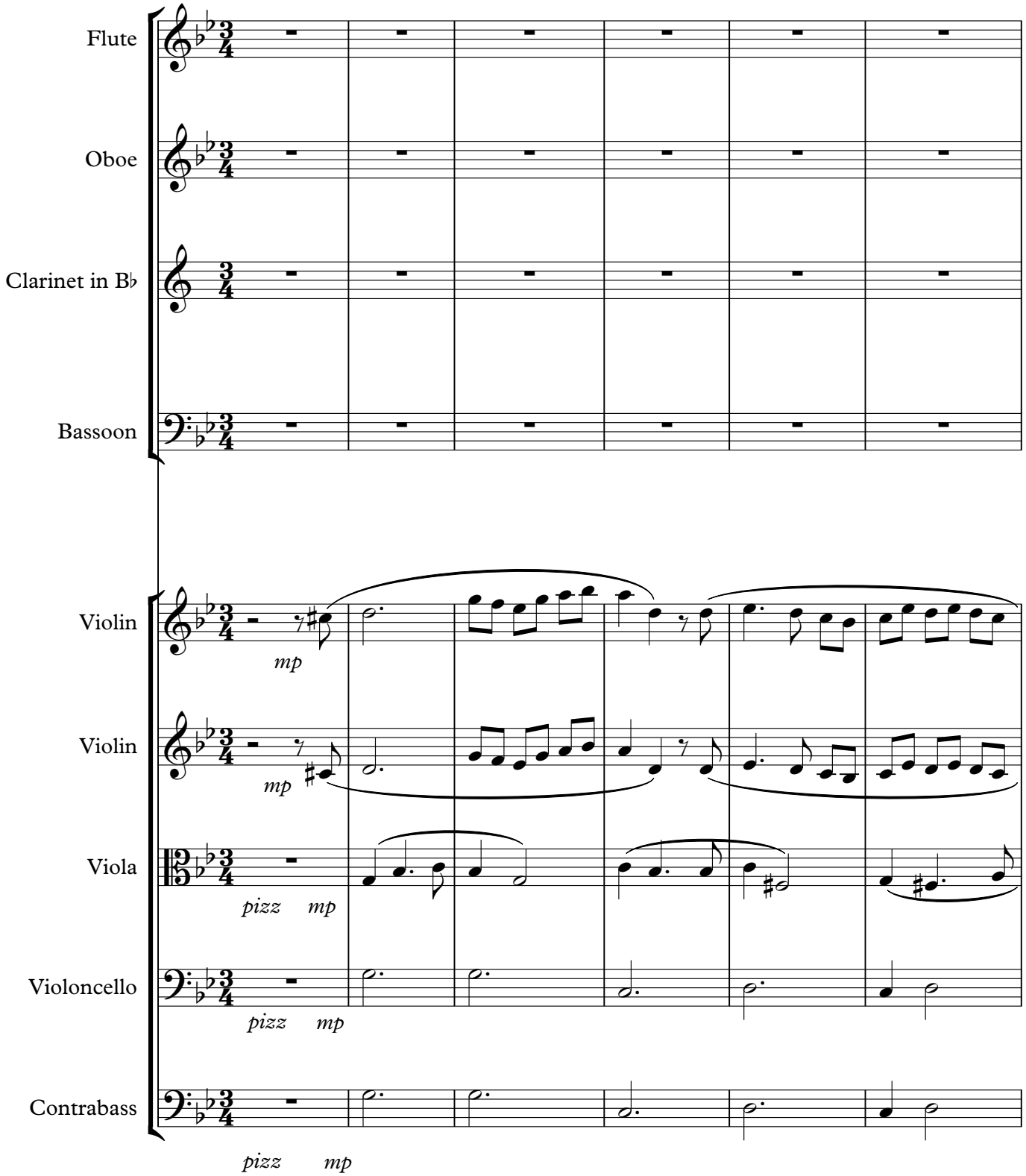

83
88

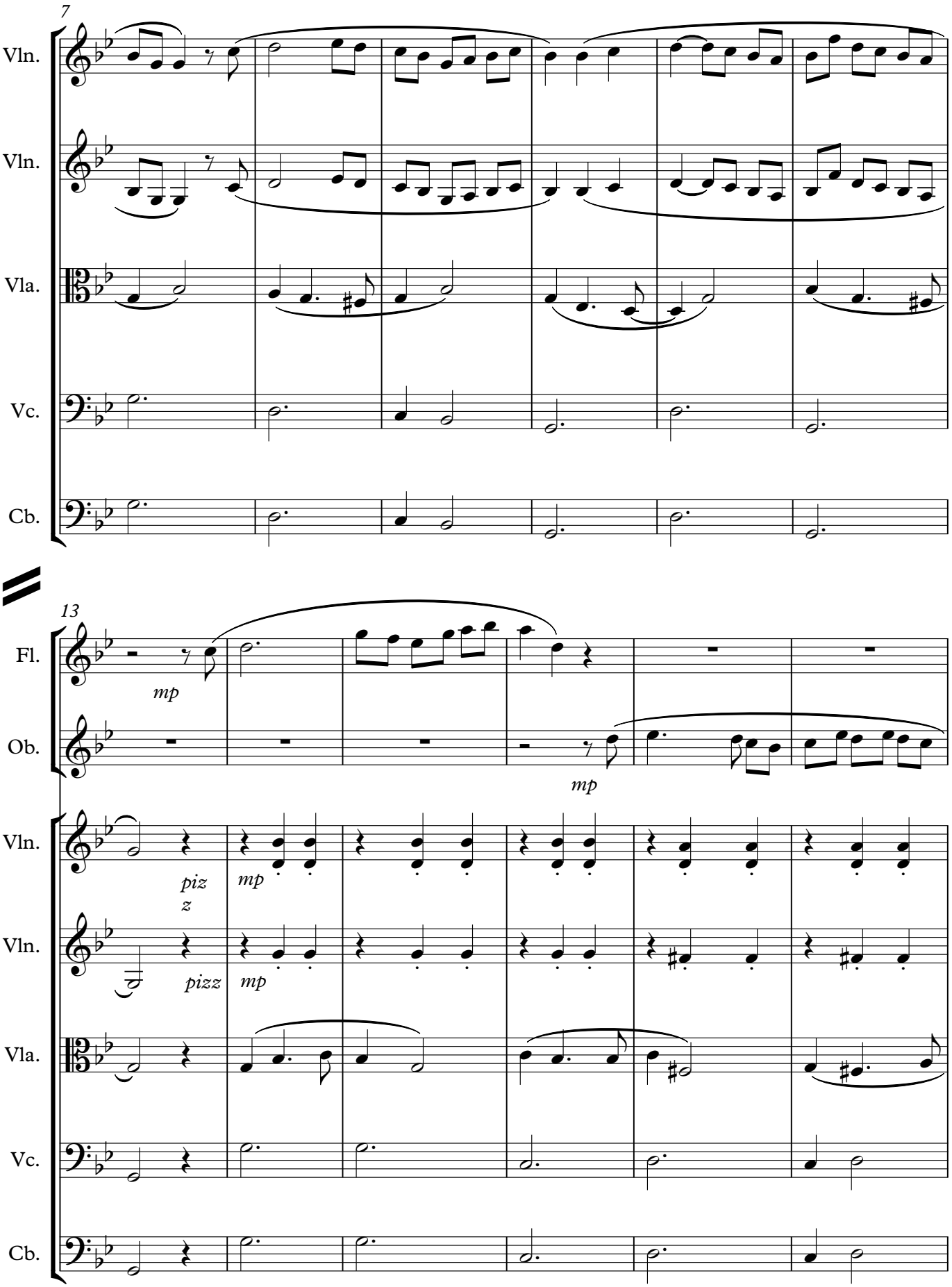

91
gliss.
ppp
ppp
ppp
ppp

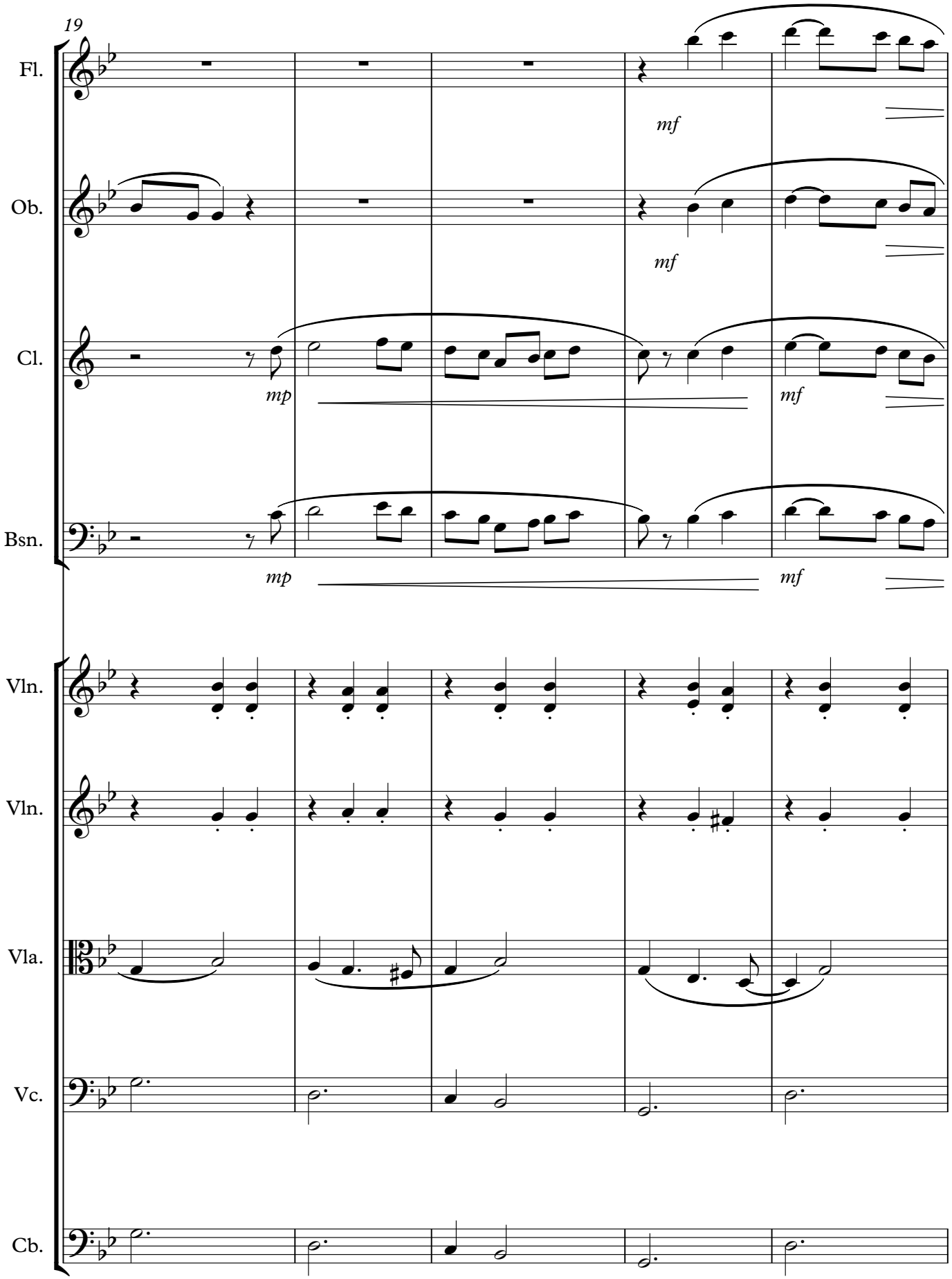
Suite para un colibrí
1er mov
PURECO

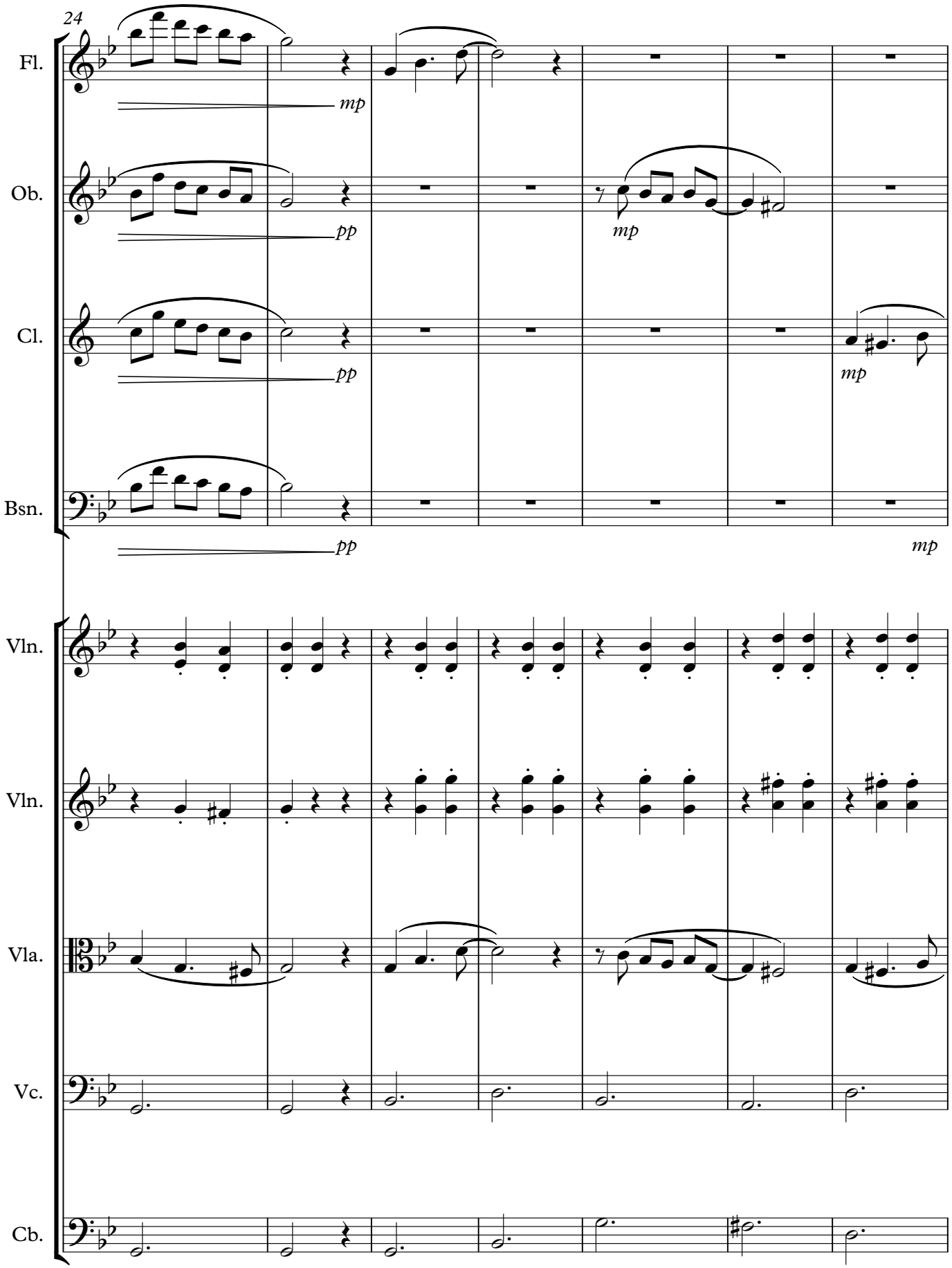
Andantino

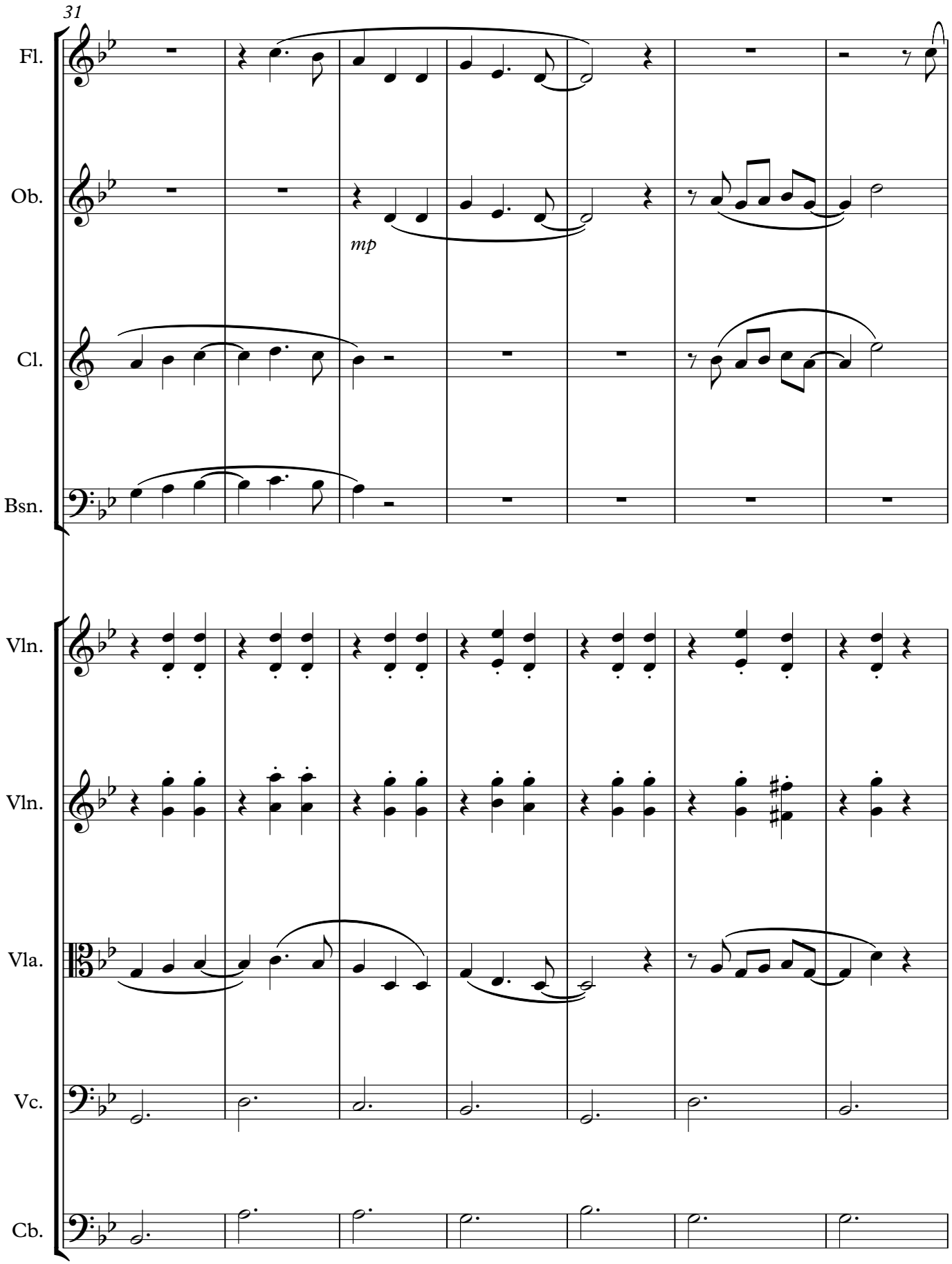
Elizabeth Robles

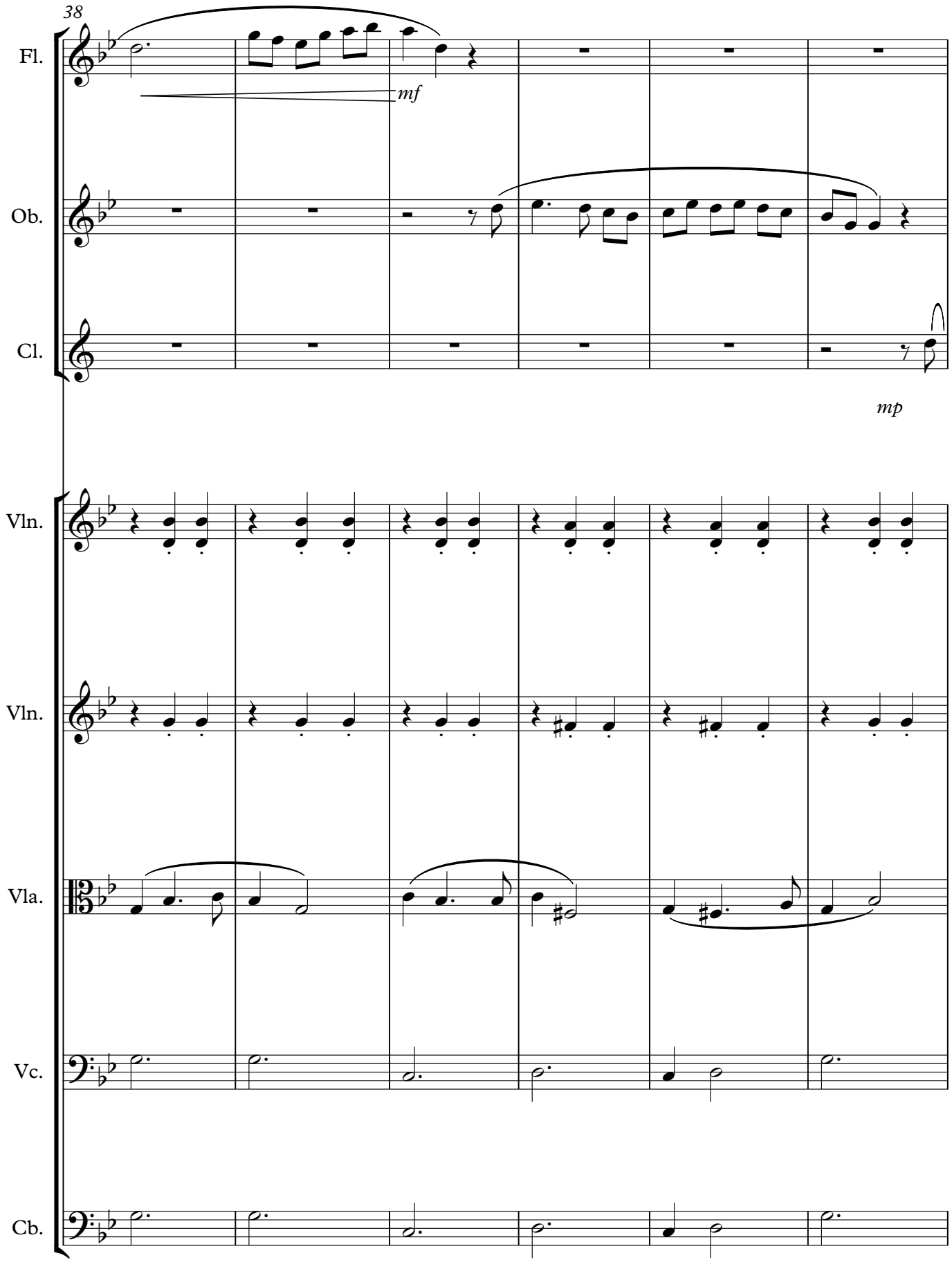


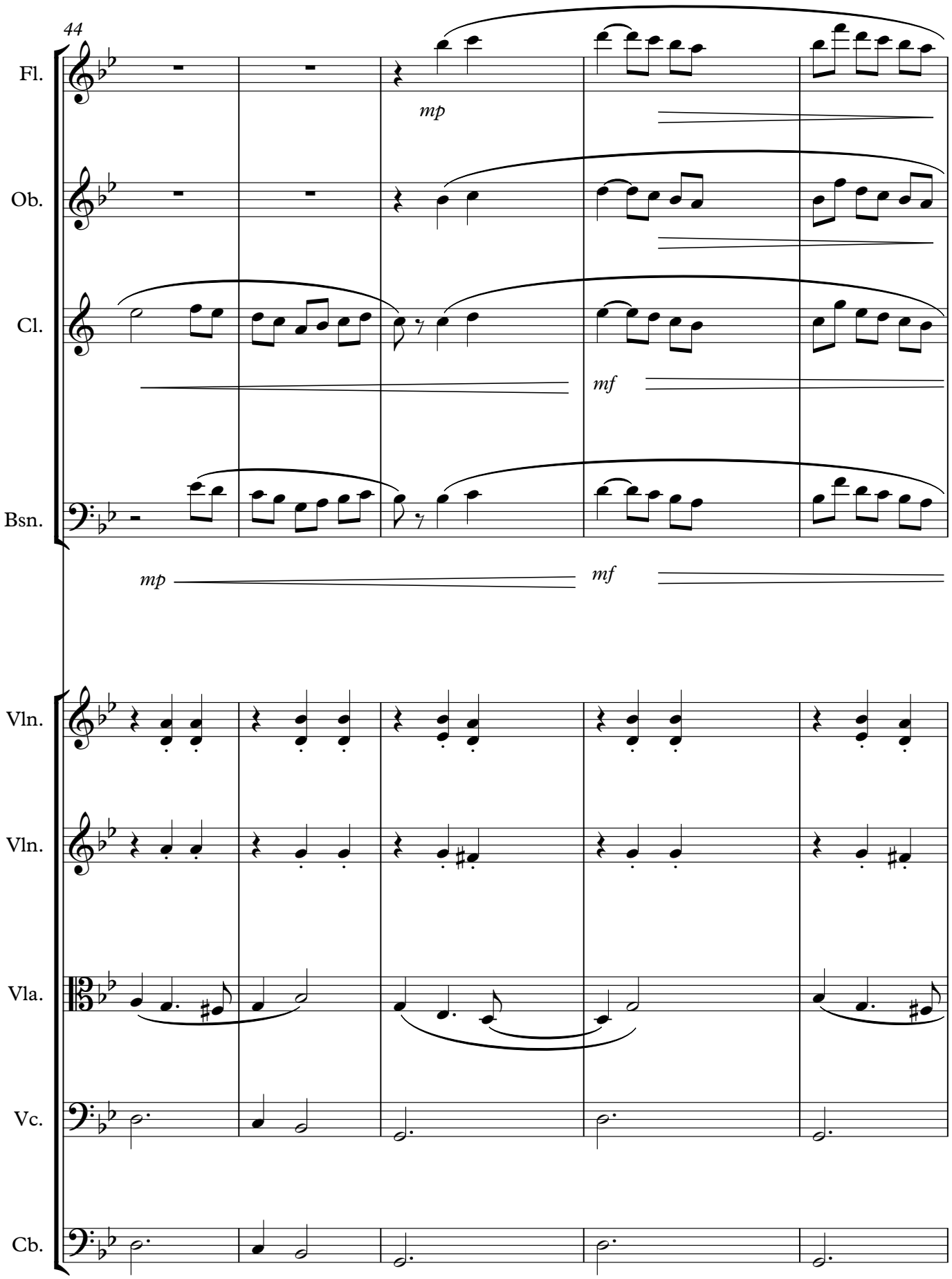

7
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
13
Fl.
Ob.
mp
mp
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
piz
z
mp
pizz
mp

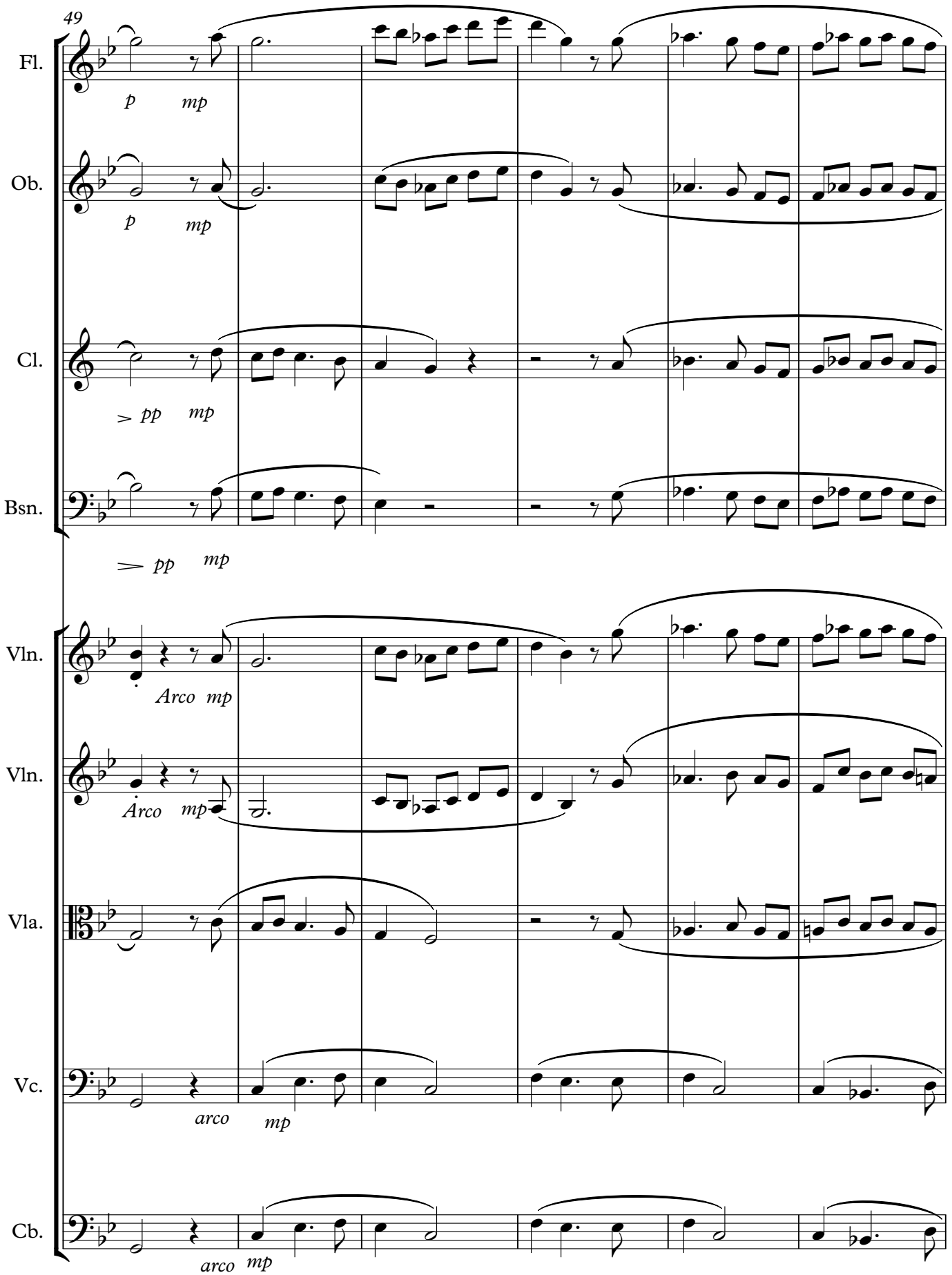

19
Fl.
mf
Ob.
mf
Cl.
mp
mf
Bsn.
mp
mf
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

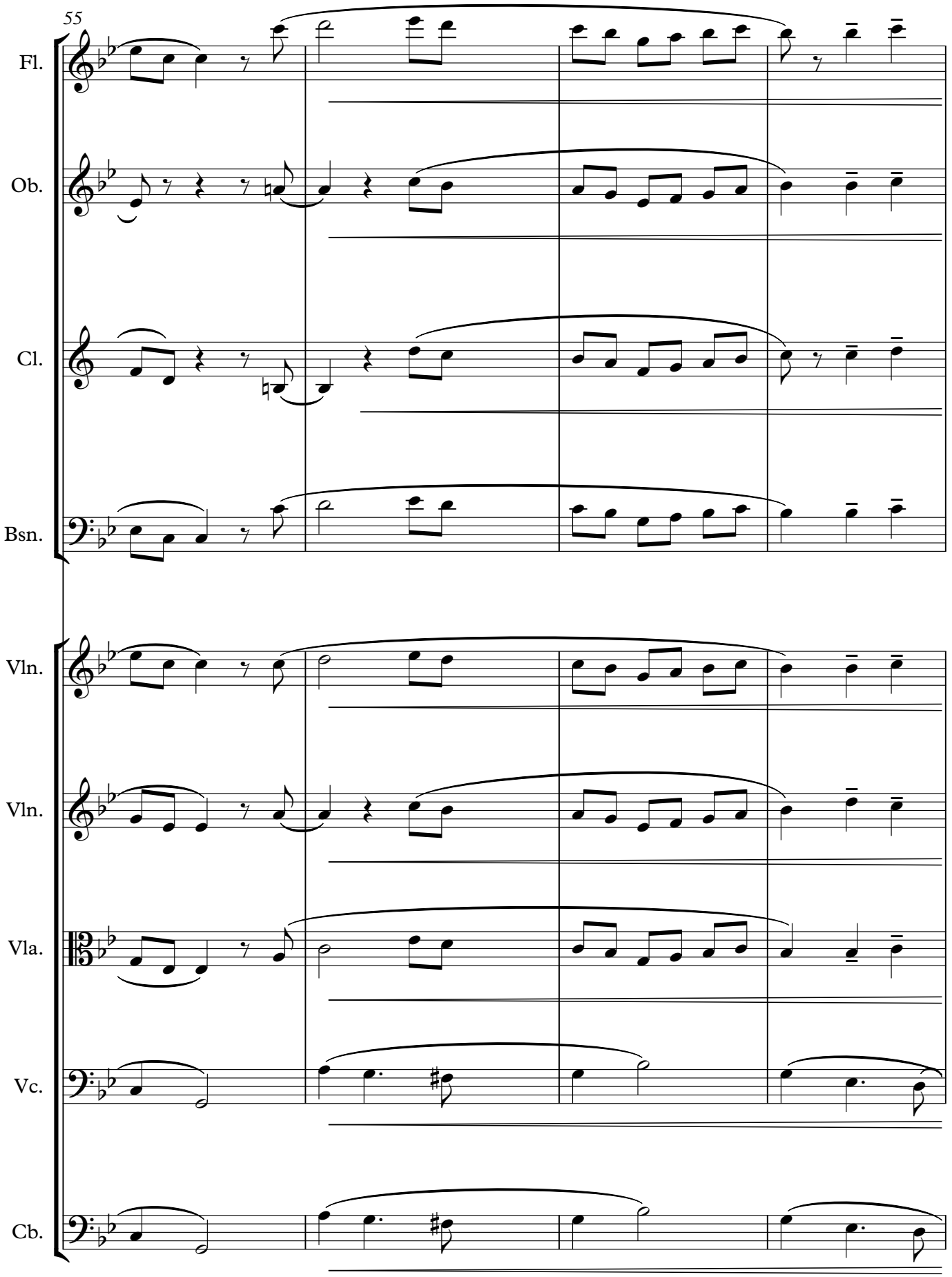

24
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
mp
pp
mp
pp
mp
pp
mp

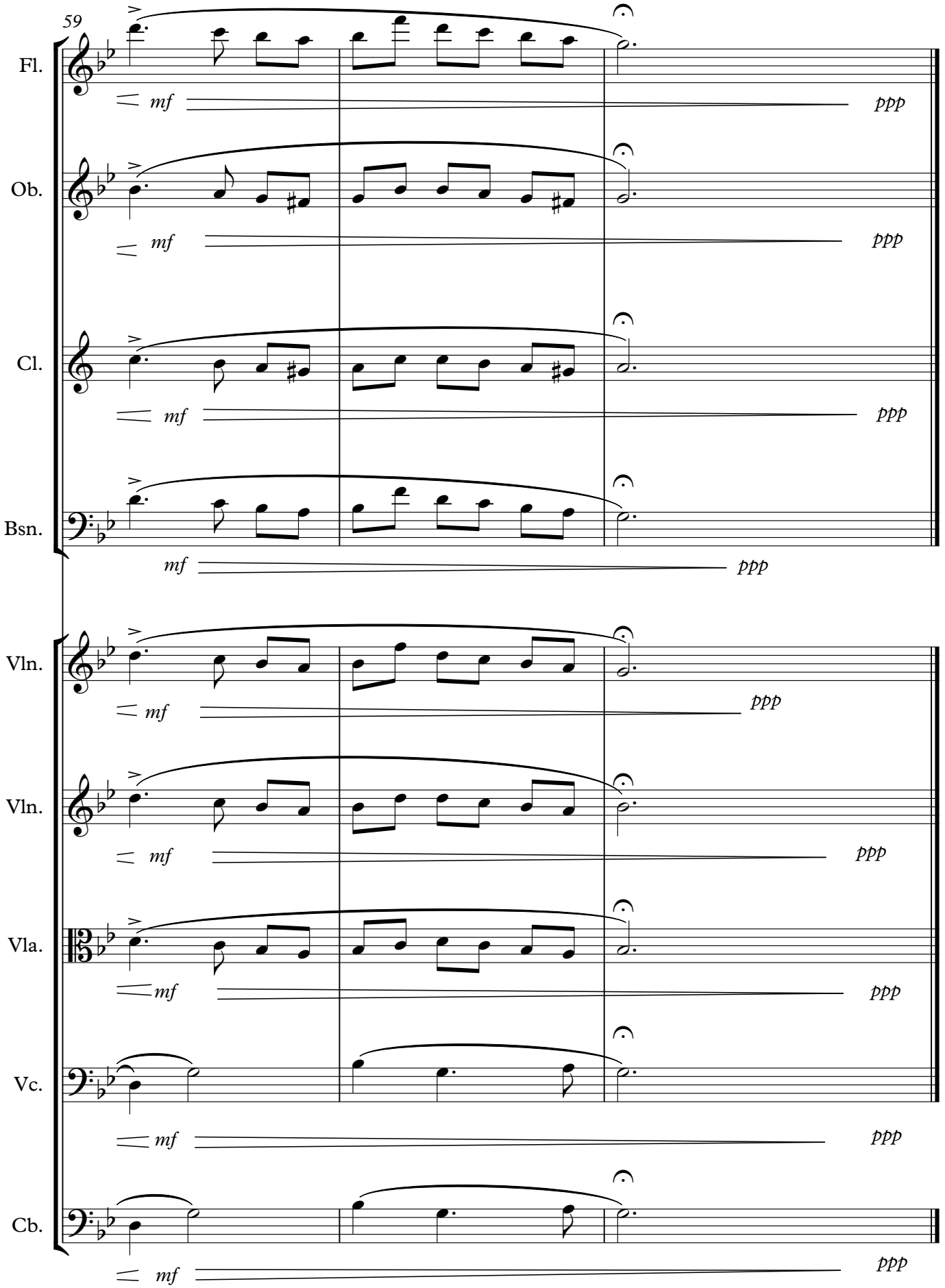

31
Fl.
Ob.
mp
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.


38
Fl.
mf
Ob.
Cl.
mp
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.


44
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf
mp
mf


49
Fl.
p
mp
Ob.
p
mp
Cl.
> pp
mp
Bsn.
> pp
mp
Vln.
Arco mp
Vln.
Arco mp
Vla.
Vc.
arco
mp
Cb.
arco mp

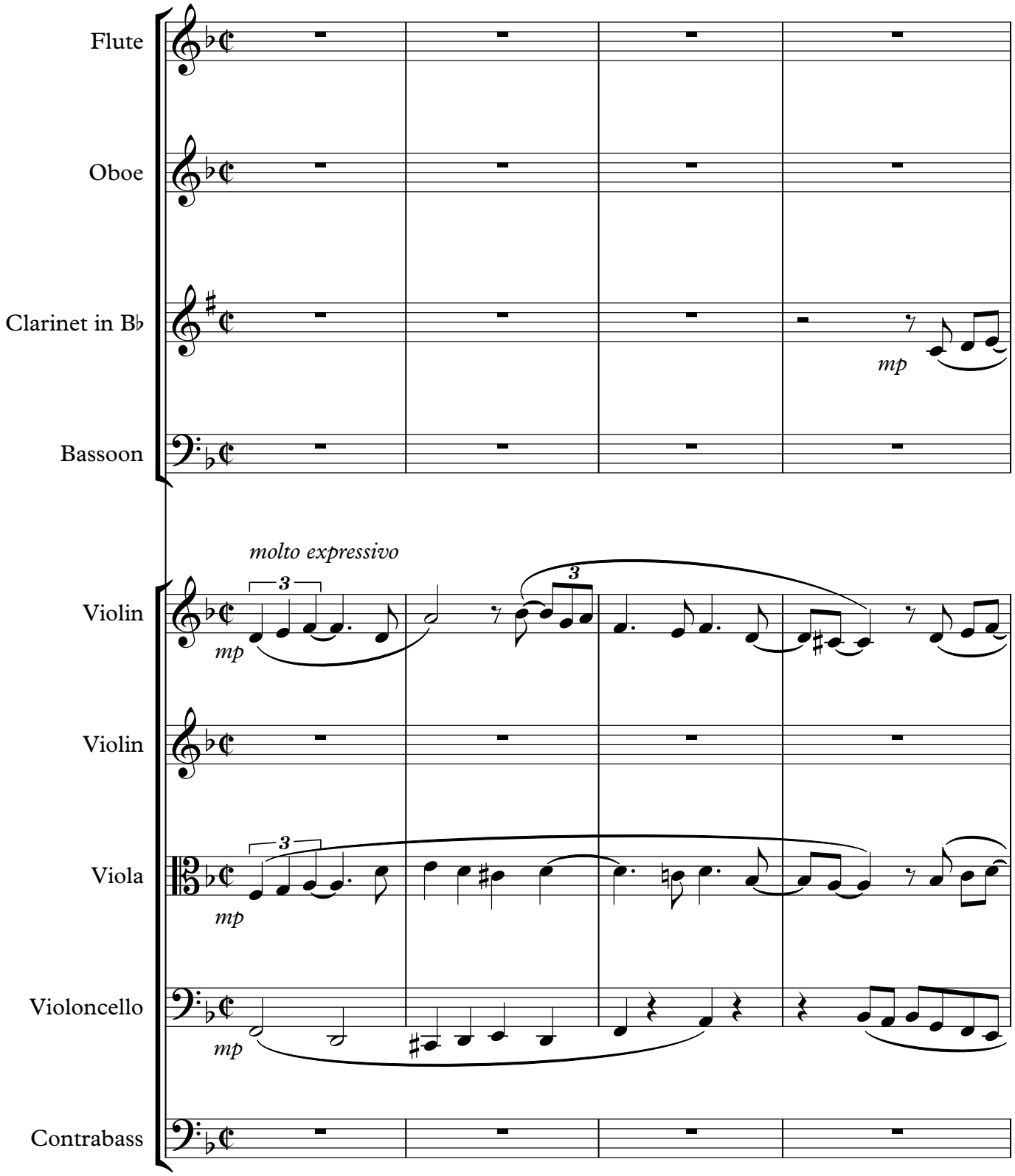

55
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

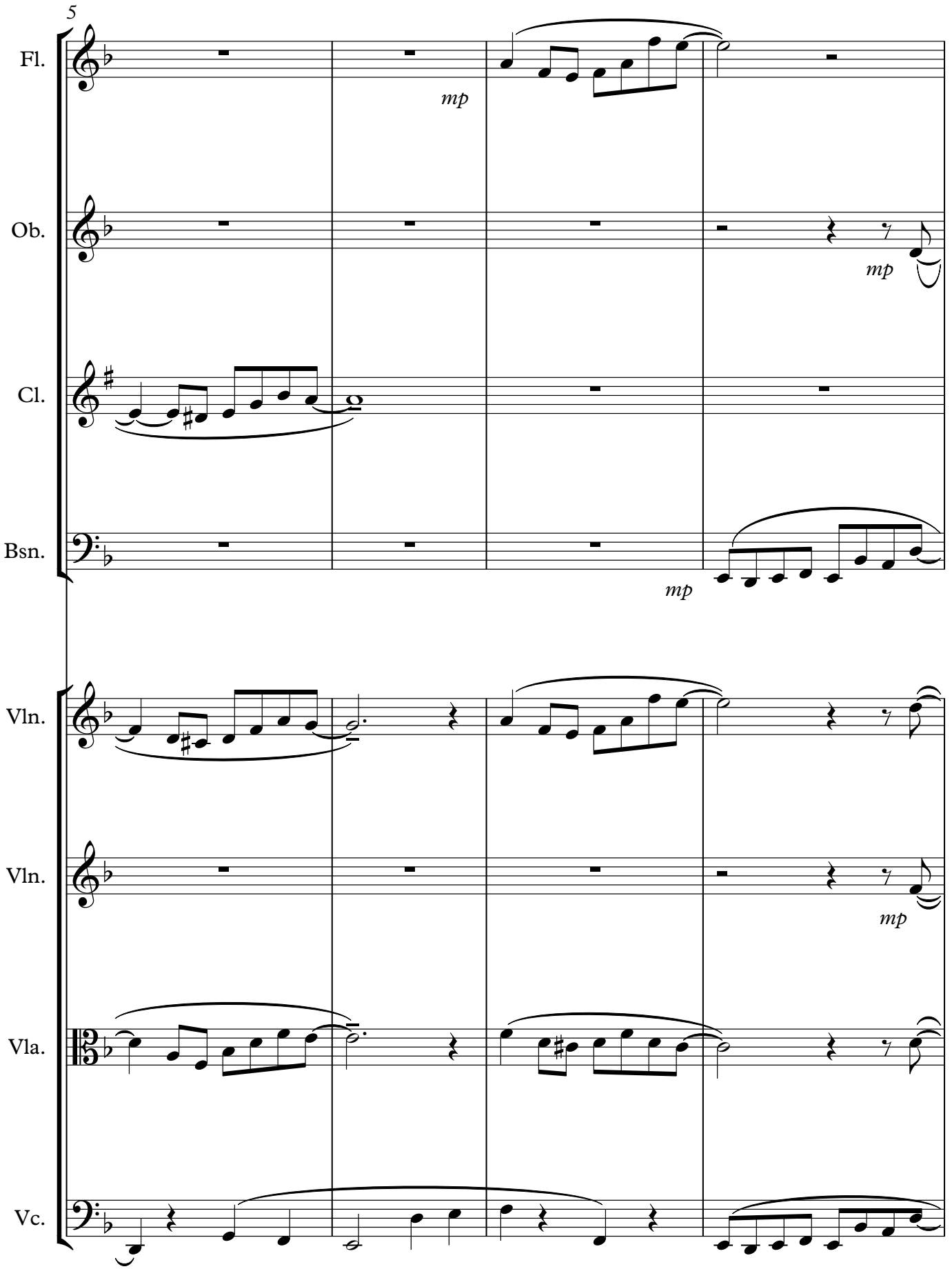

59
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
mf
ppp

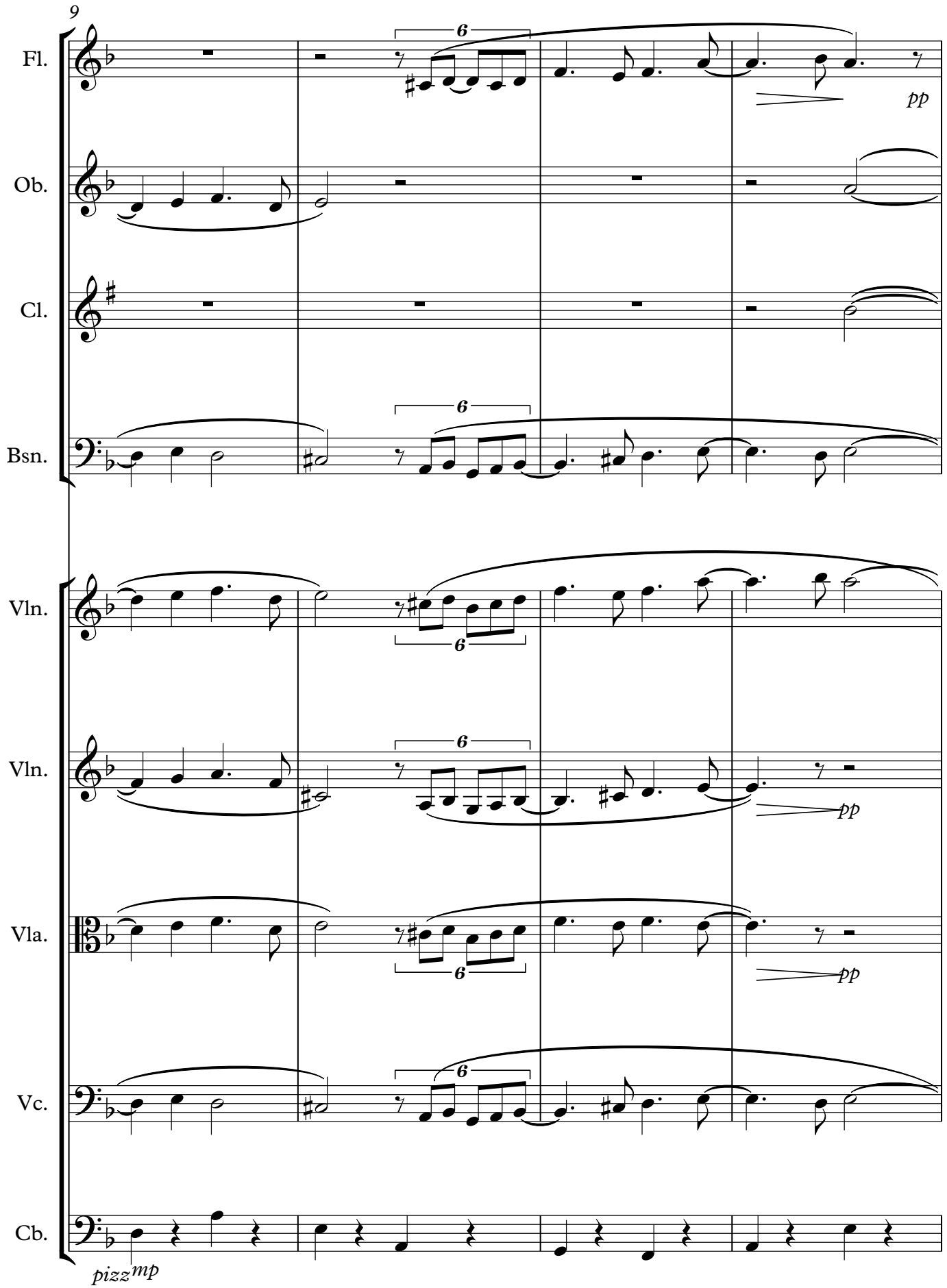
Suite para un colibrí
2do mov.
¨ESPERO¨

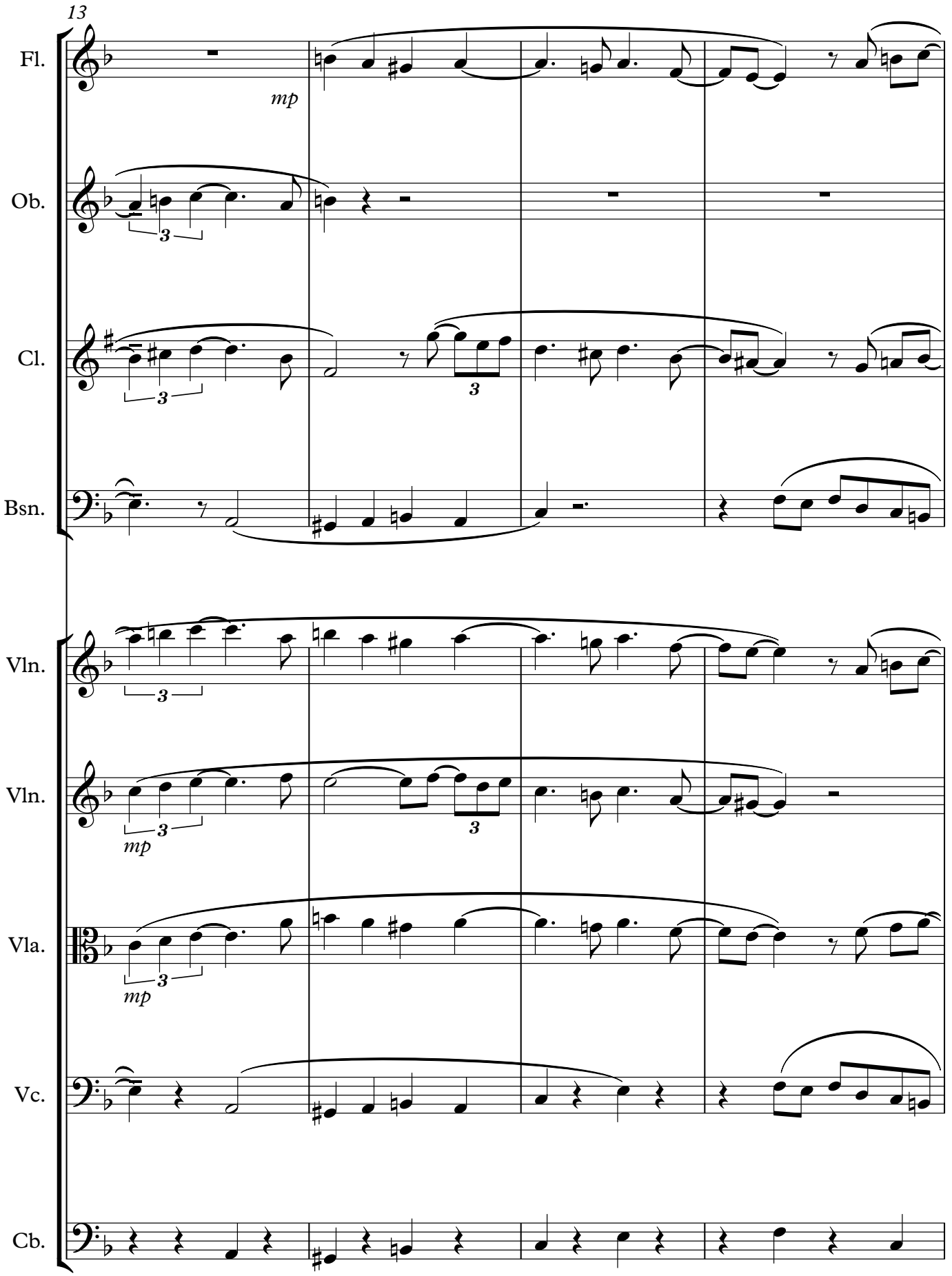
Larghetto
37 bpm

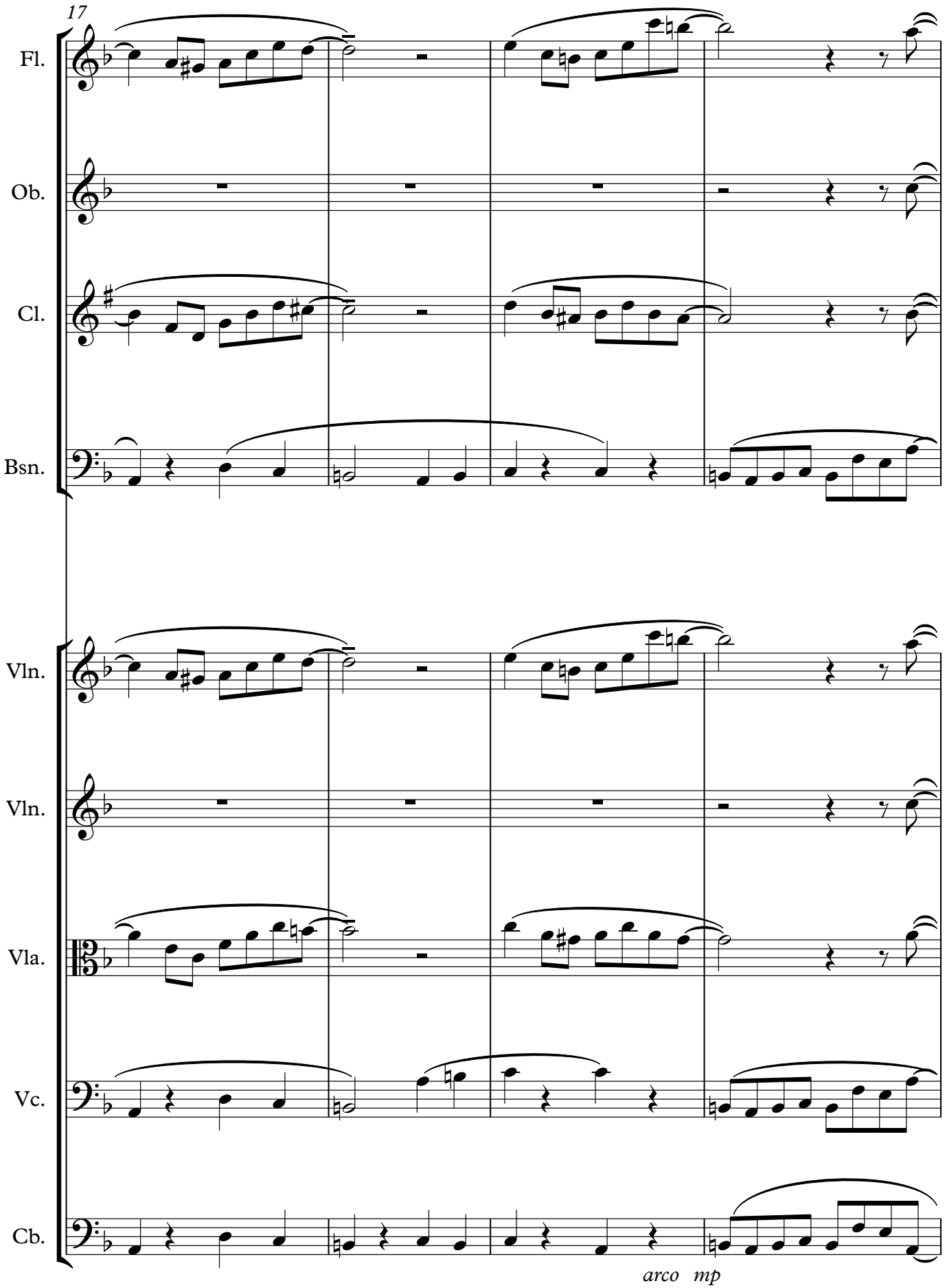
Elizabeth Robles García

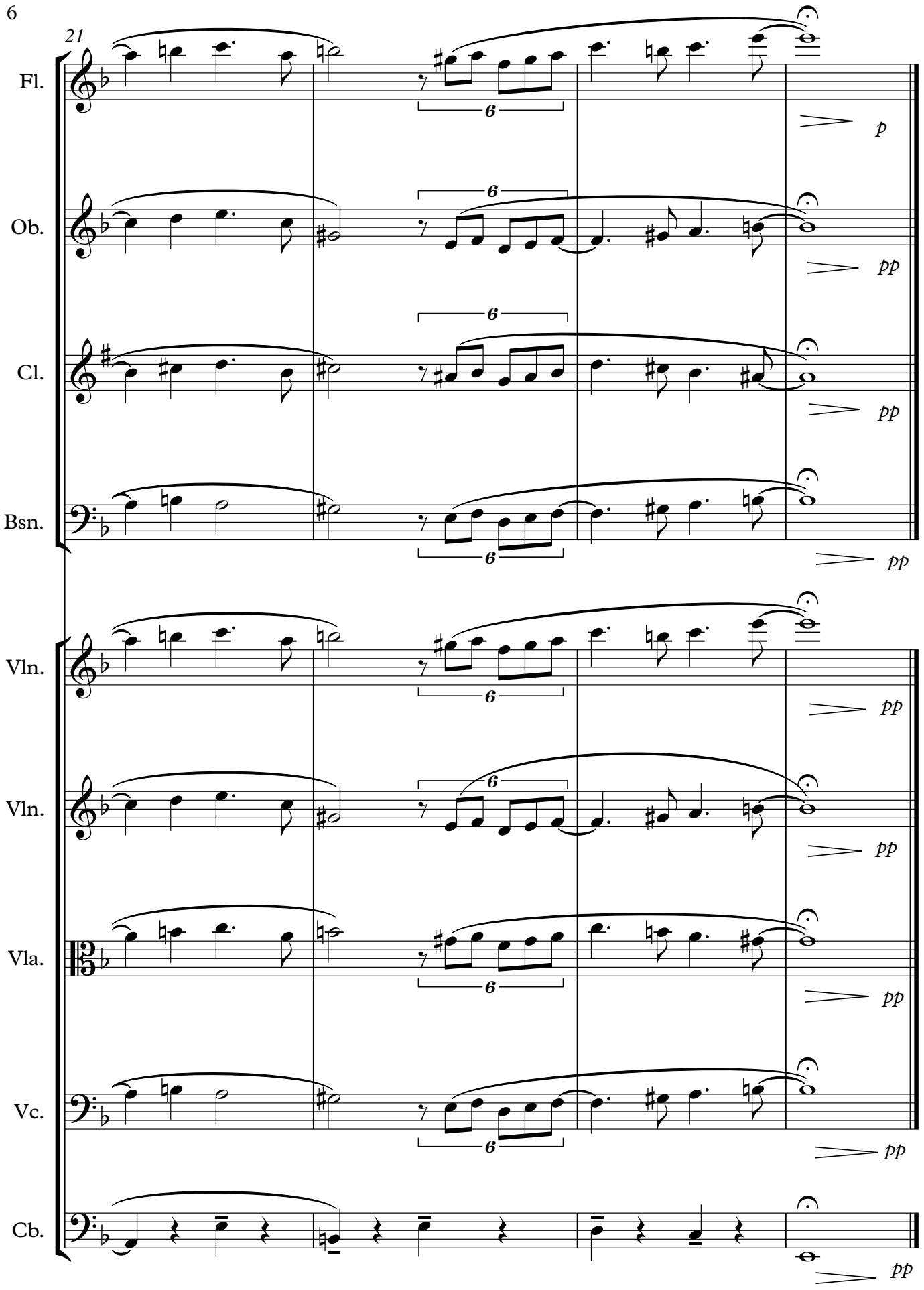



5
Fl.
mp
Ob.
mp
Cl.
Bsn.
mp
Vln.
Vln.
mp
Vla.
Vc.


9
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
6
pp
pizz
mp


13
Fl.
mp
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
mp
Vla.
mp
Vc.
Cb.

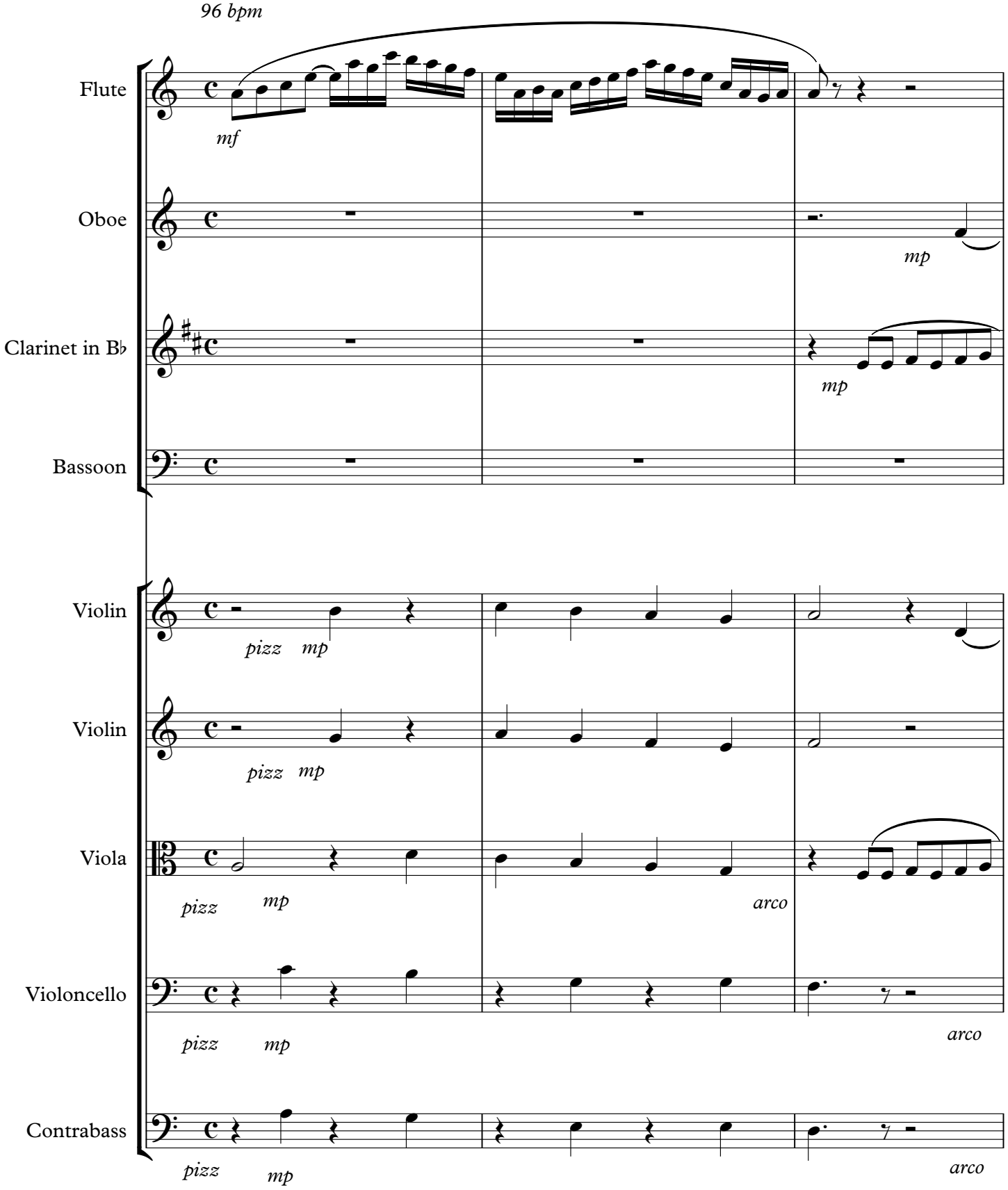

17
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
arco mp

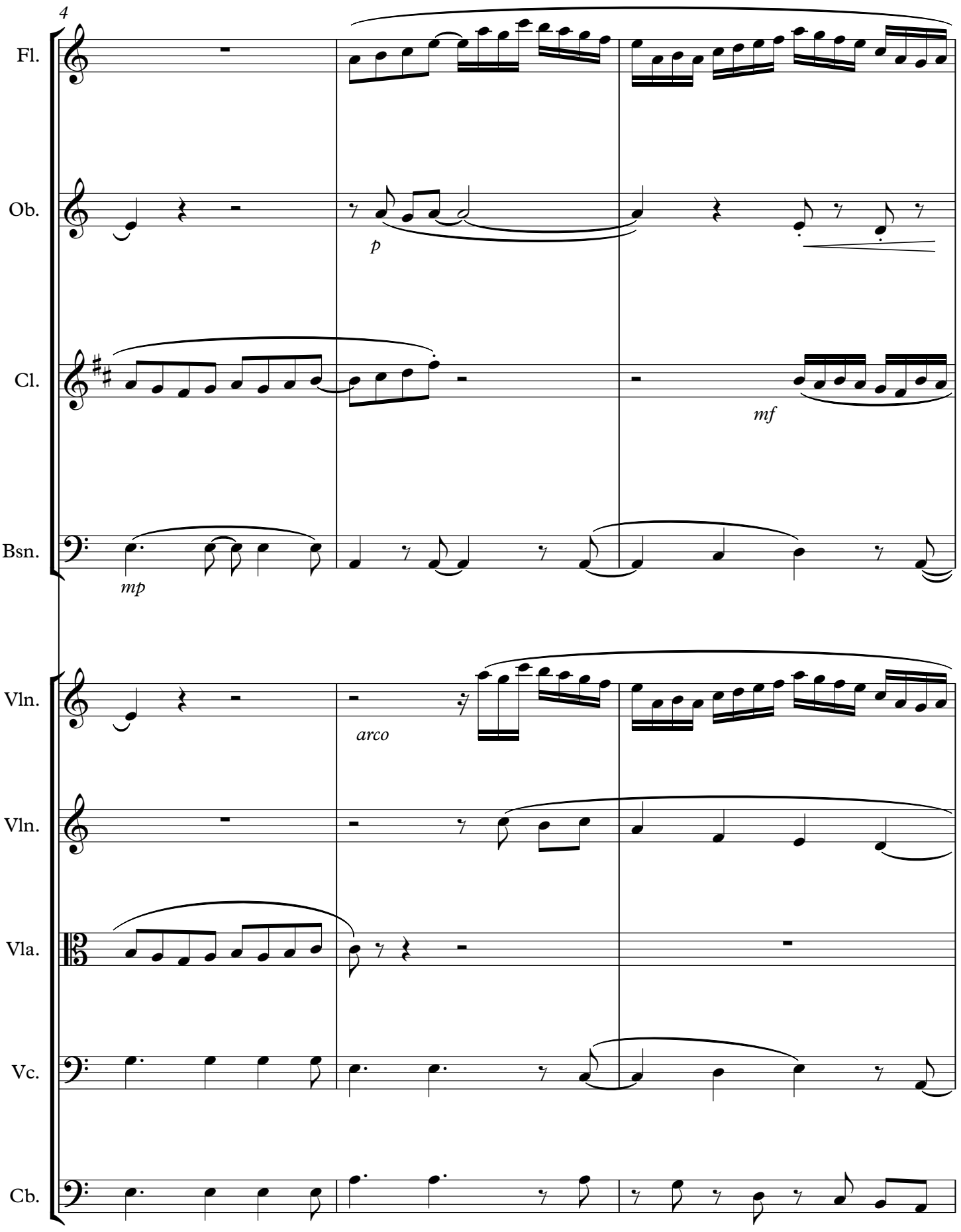

21
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
p
pp

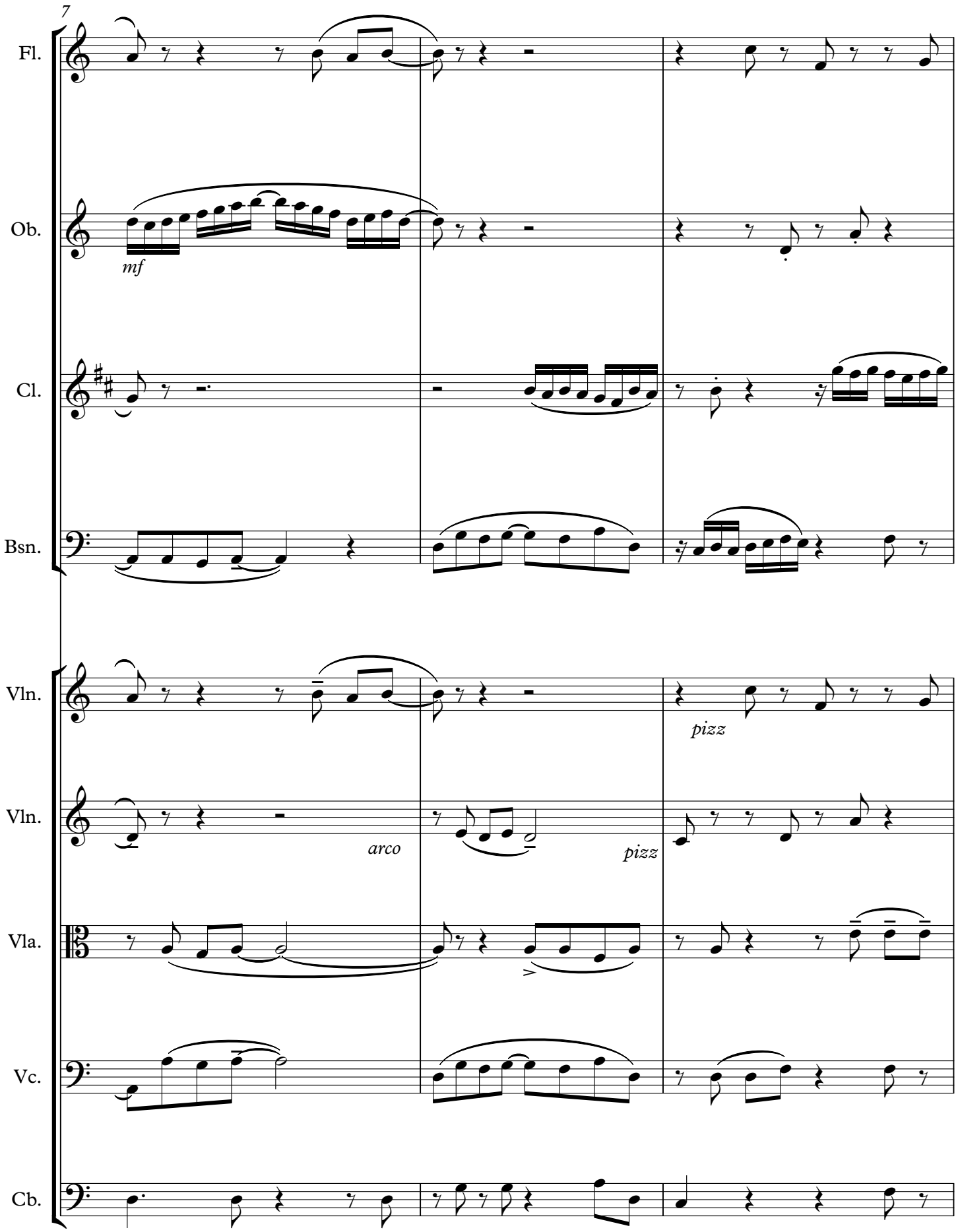
Suite para un colibri
Tercer movimiento
SVARMO

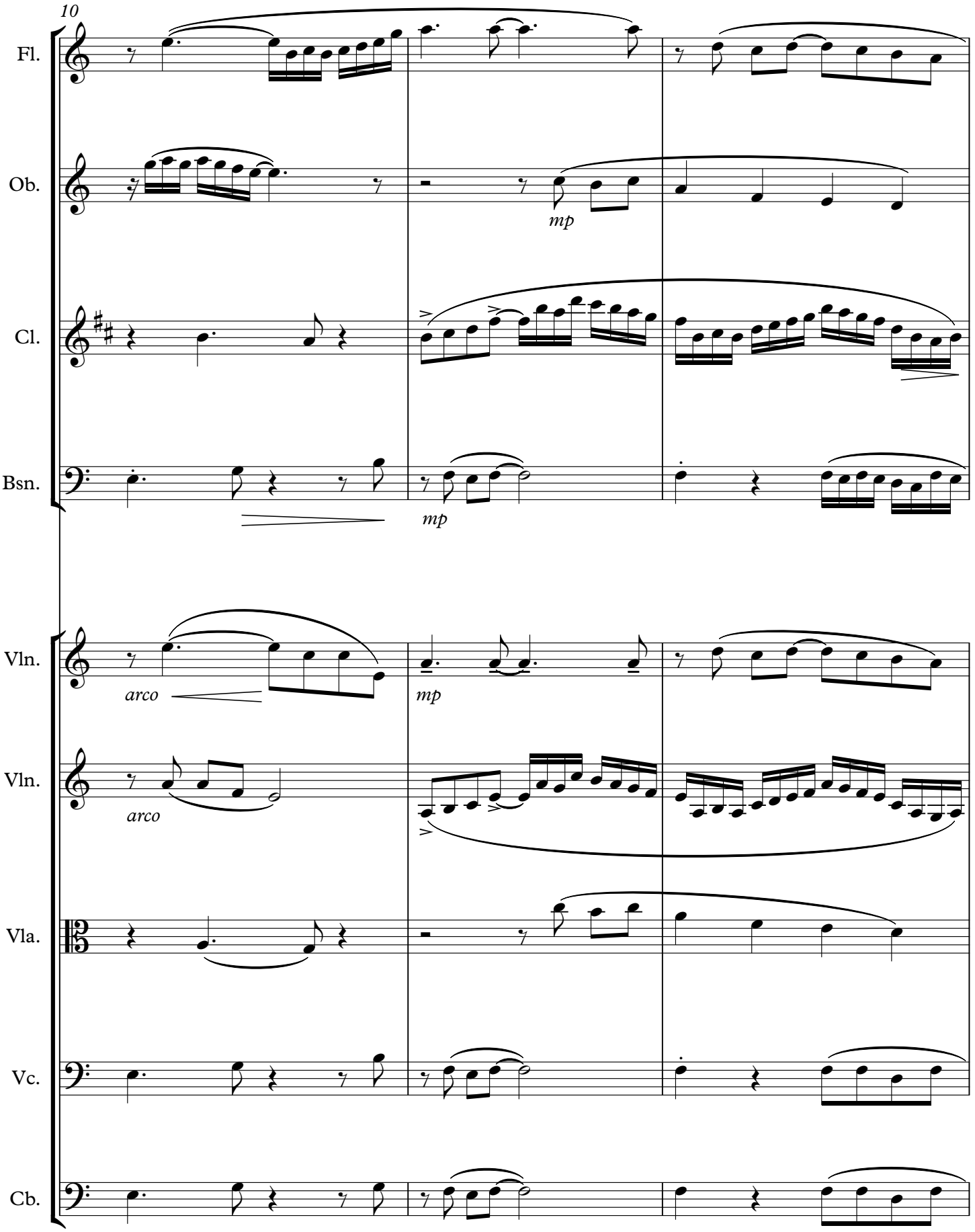
Elizabeth Robles

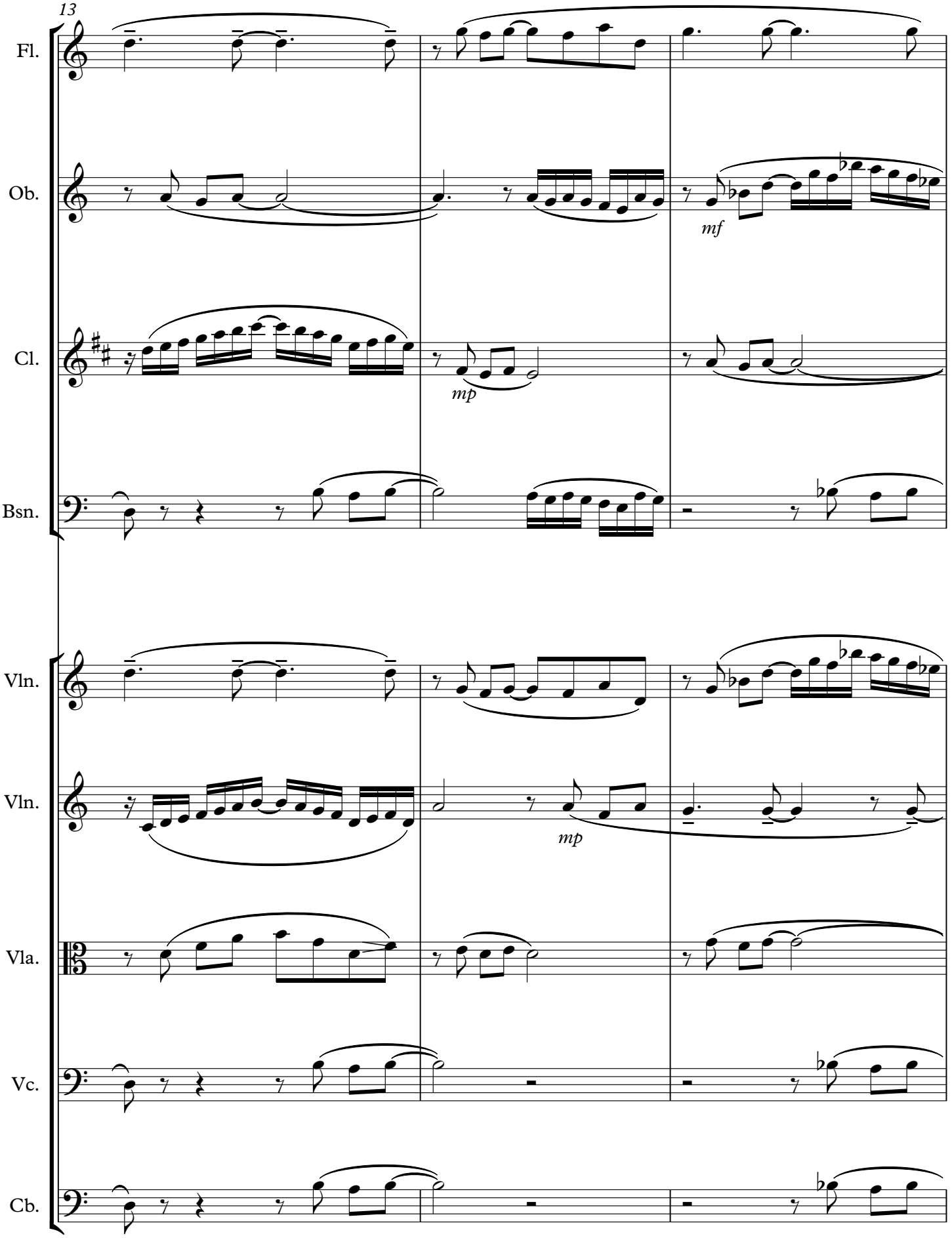
96 bpm

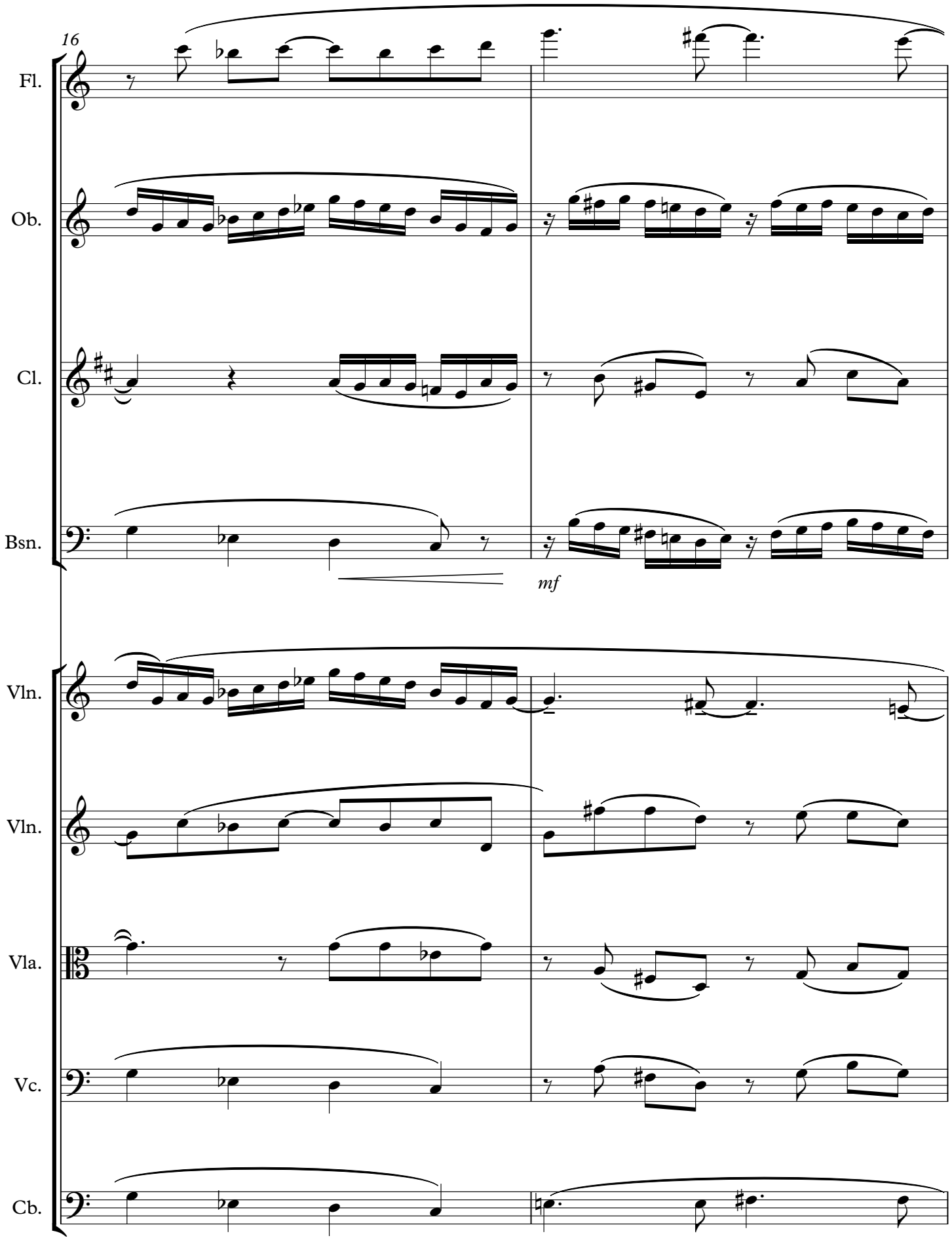


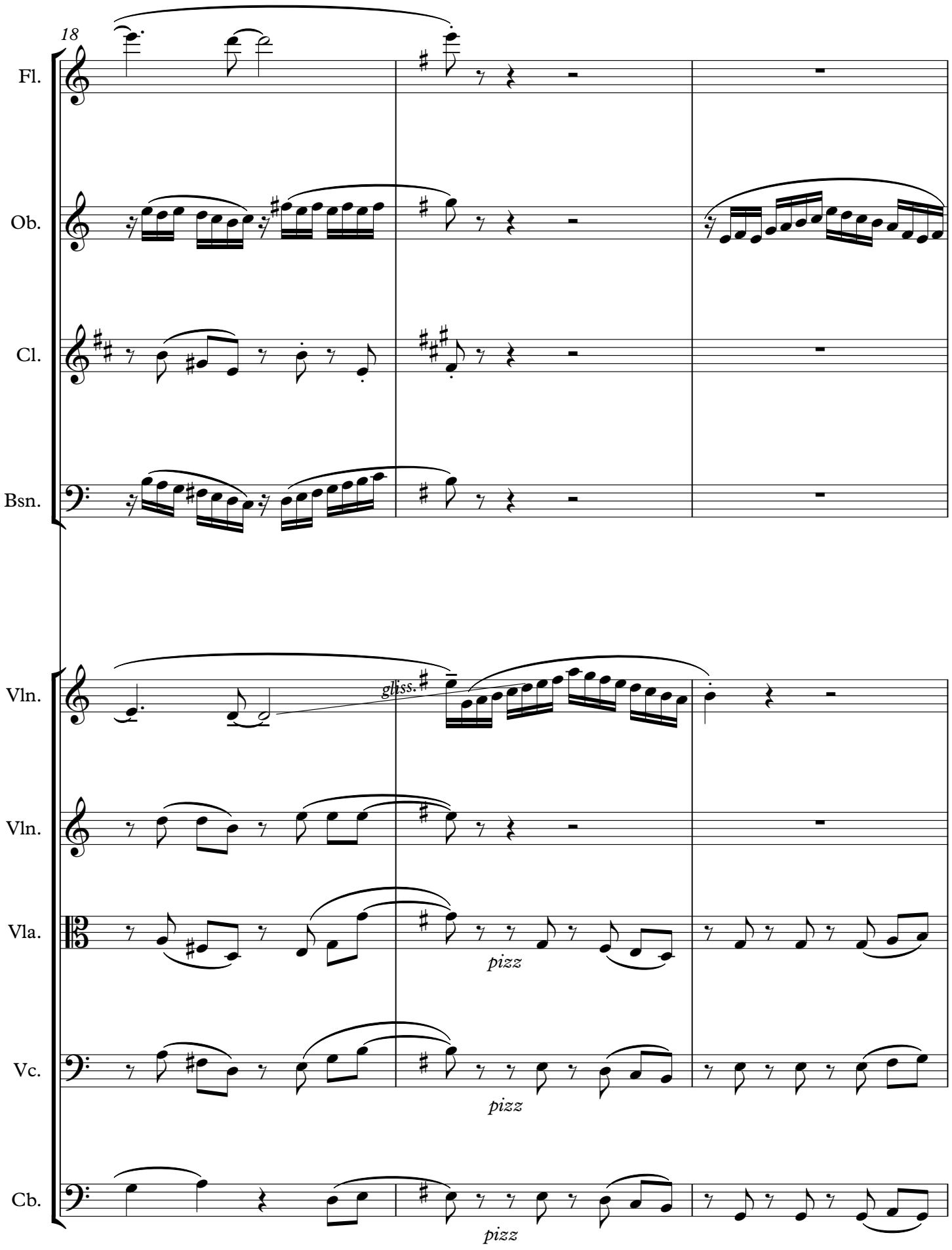

4
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
p
mf
mp
arco

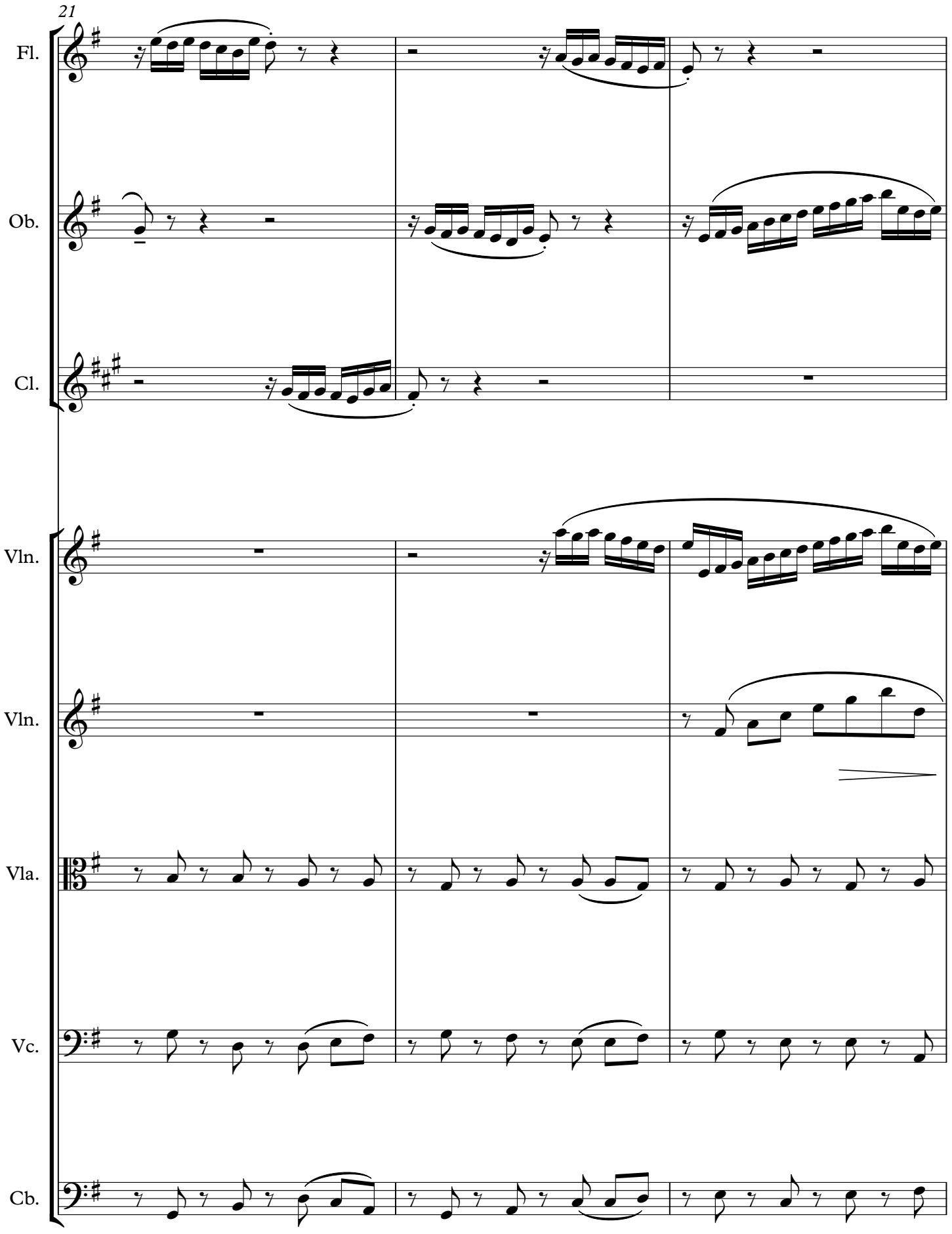

7
Fl.
Ob.
mf
Cl.
Bsn.
Vln.
pizz
Vln.
arco
pizz
Vla.
Vc.
Cb.

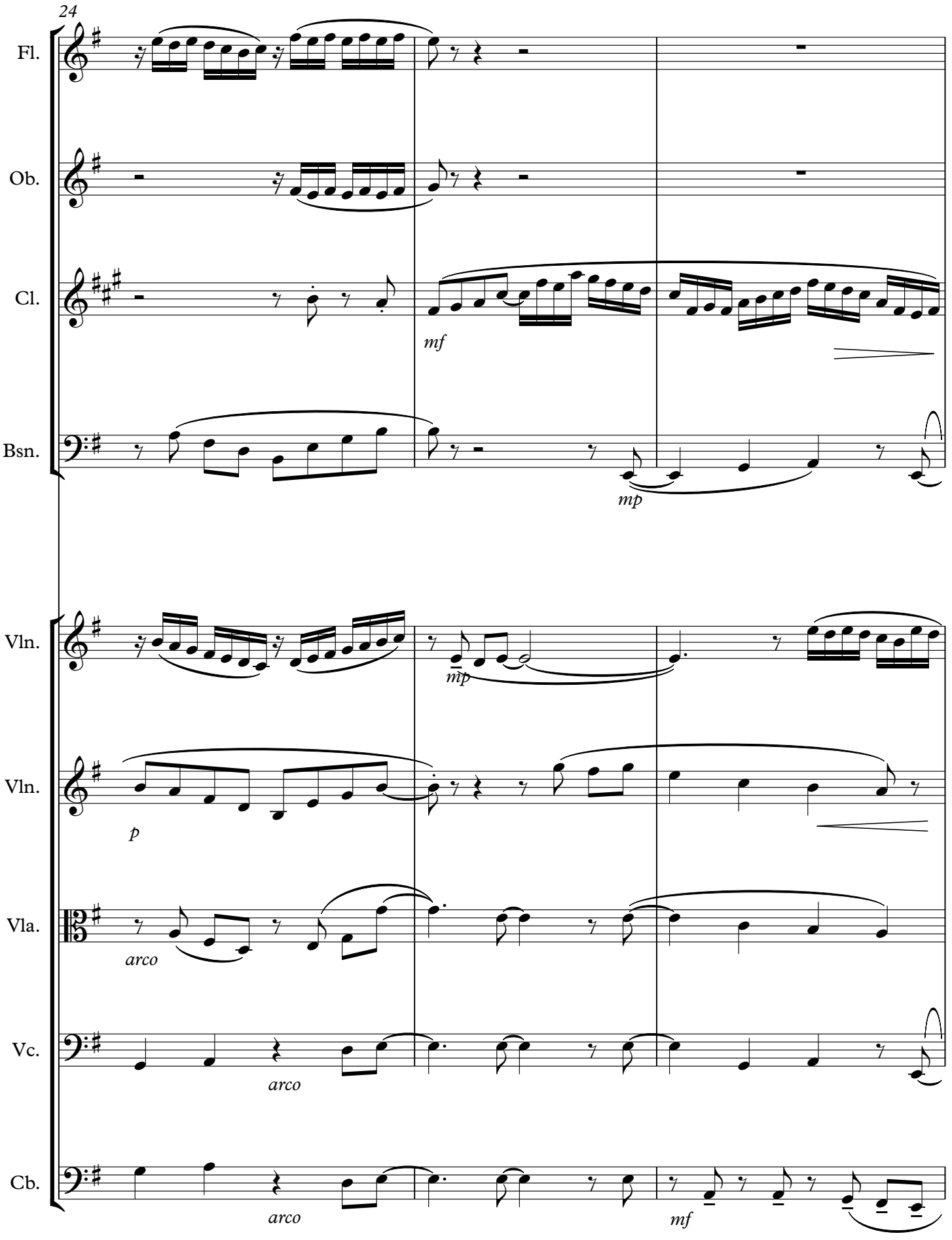

10
Fl.
Ob.
mp
Cl.
Bsn.
mp
Vln.
arco
mp
Vln.
arco
Vla.
Vc.
Cb.

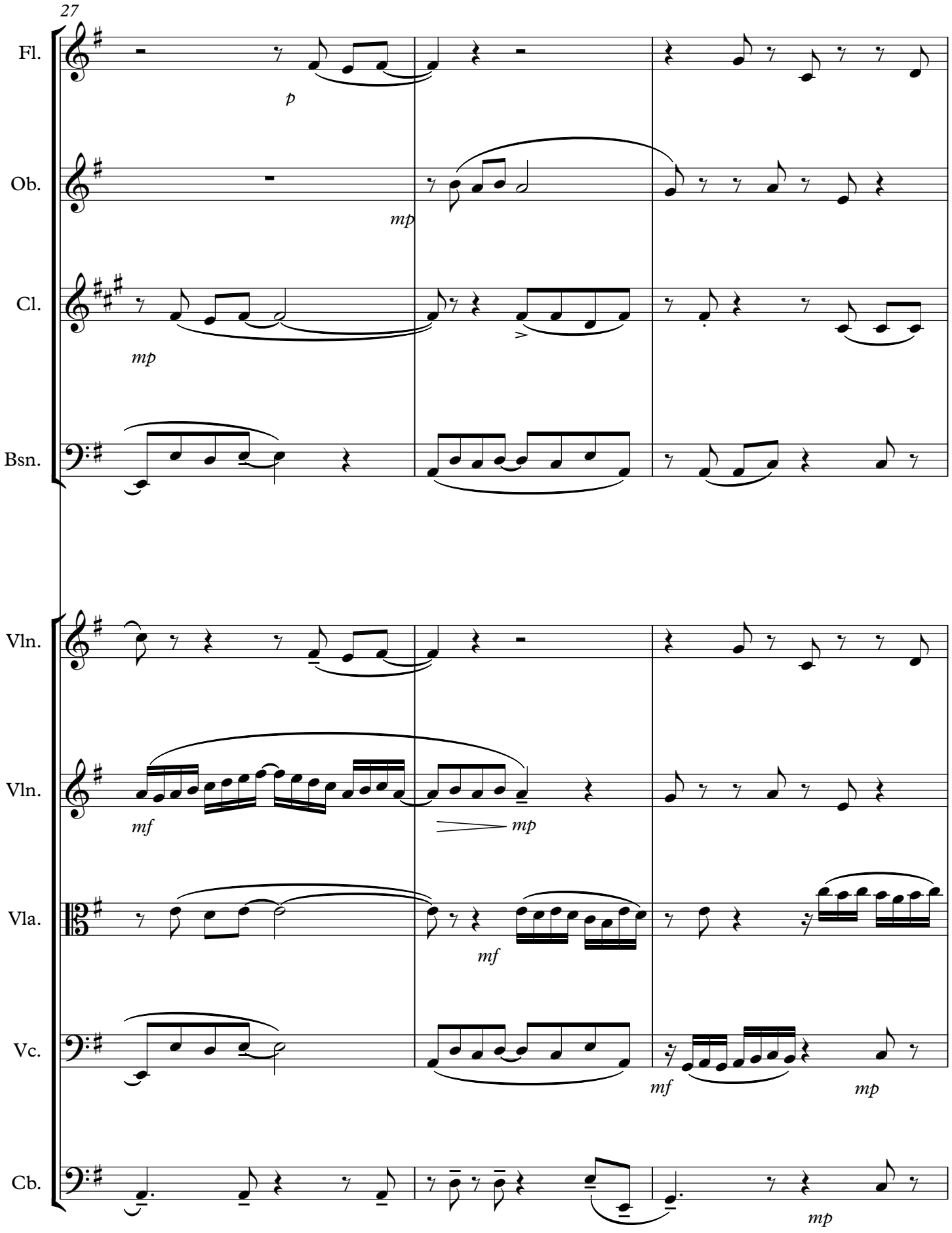

13
Fl.
Ob.
mf
Cl.
mp
Bsn.
Vln.
Vln.
mp
Vla.
Vc.
Cb.

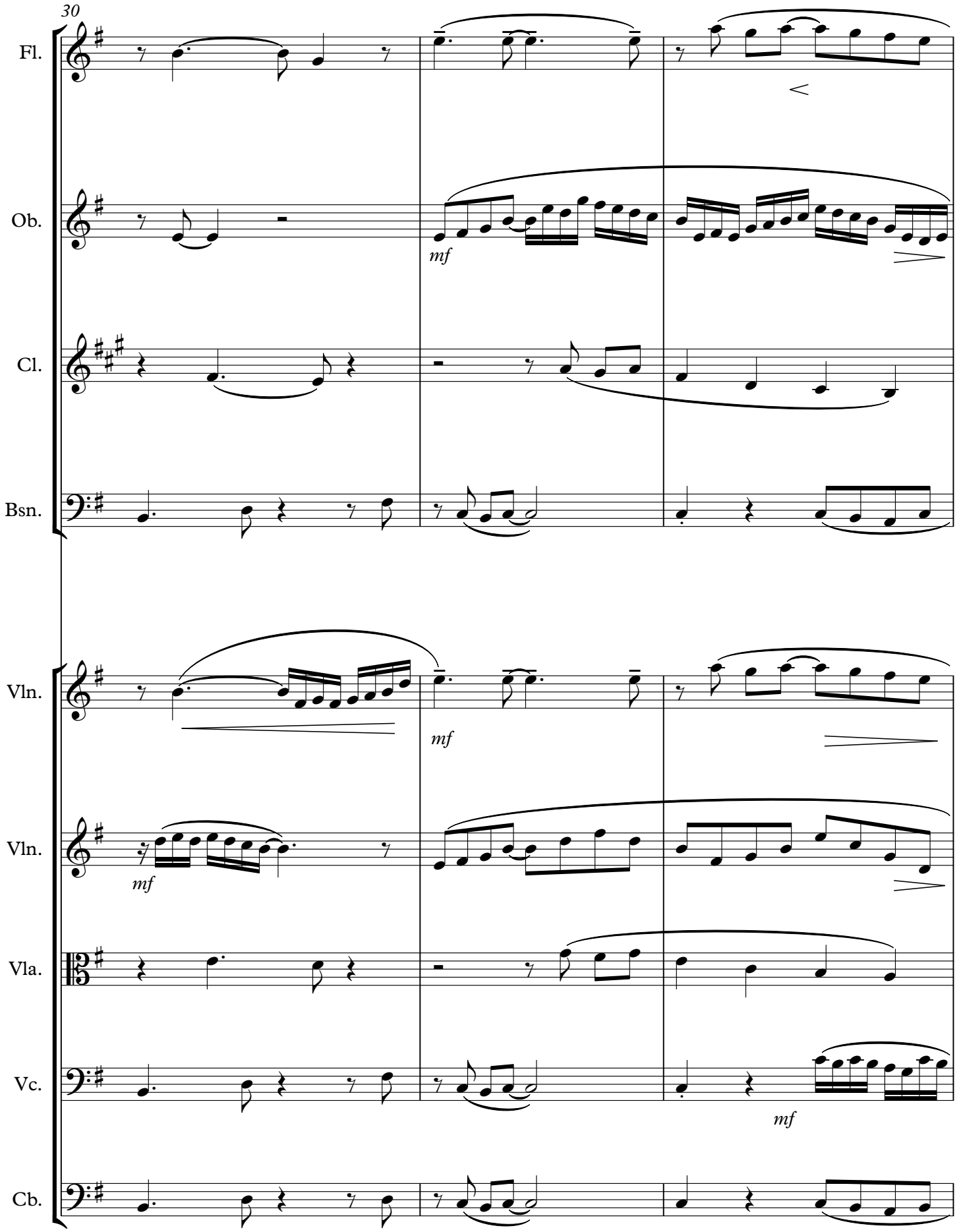

16
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
mf
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

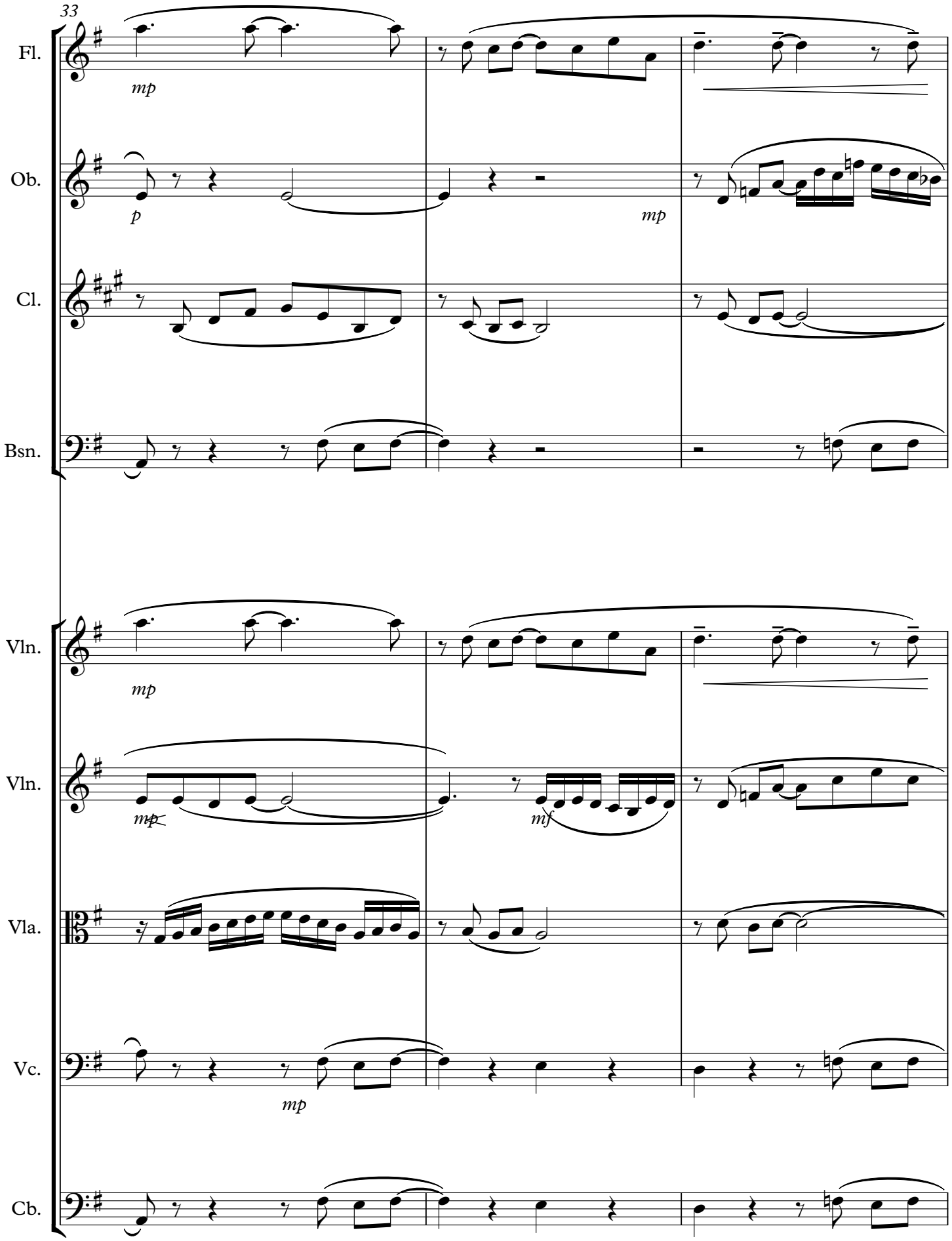

18
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
gliss.
Vln.
Vla.
pizz
Vc.
pizz
Cb.
pizz

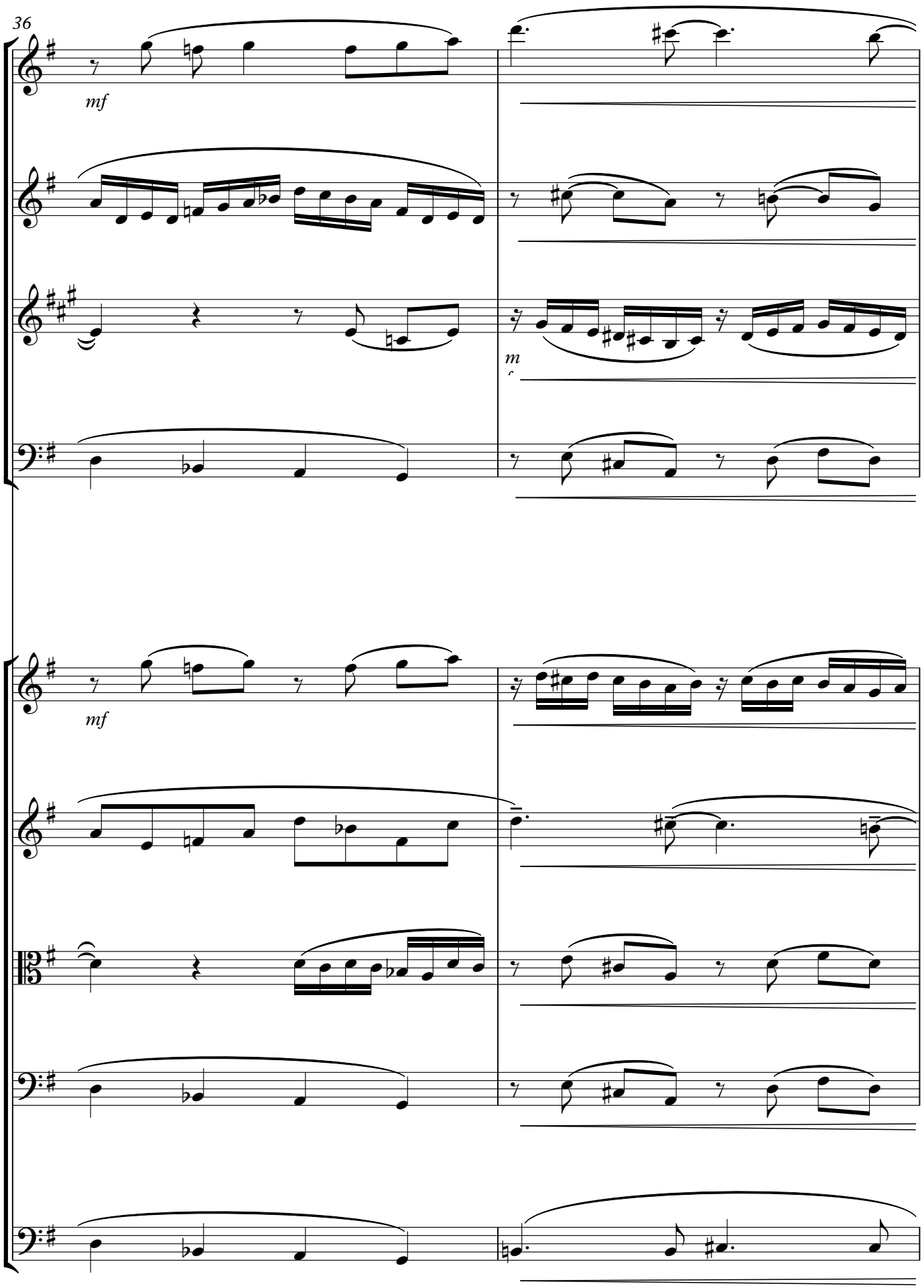

21
Fl.
Ob.
Cl.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

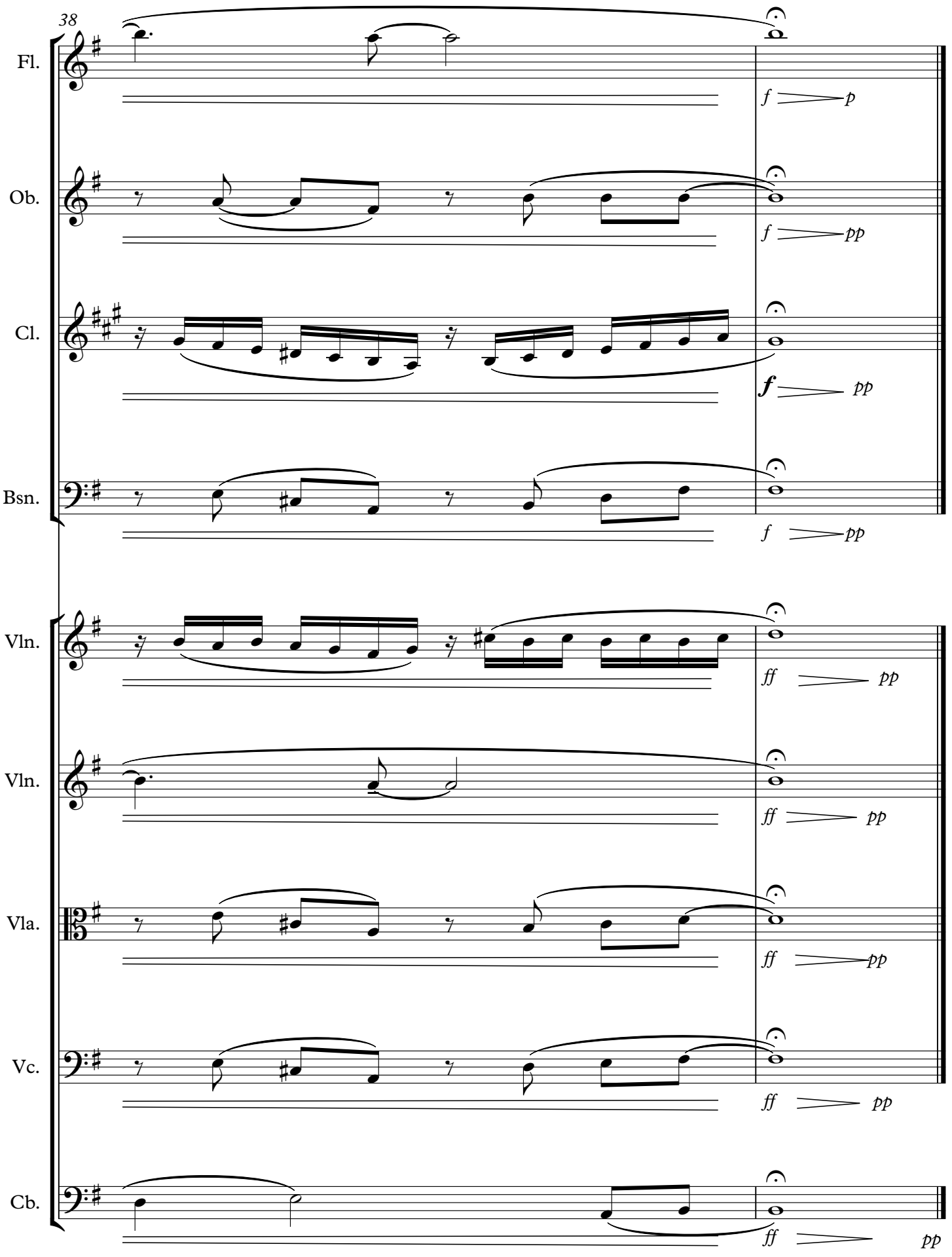

24
Fl.
Ob.
Cl.
mf
Bsn.
mp
Vln.
mp
Vln.
p
Vla.
arco
Vc.
arco
Cb.
arco
mf


27
Fl.
p
Ob.
mp
Cl.
mp
Bsn.
Vln.
Vln.
mf
mp
Vla.
mf
Vc.
mf
mp
Cb.
mp


30
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf
mf
mf


33
Fl.
mp
Ob.
p
mp
Cl.
Bsn.
Vln.
mp
Vln.
mp
mf
Vla.
Vc.
mp
Cb.

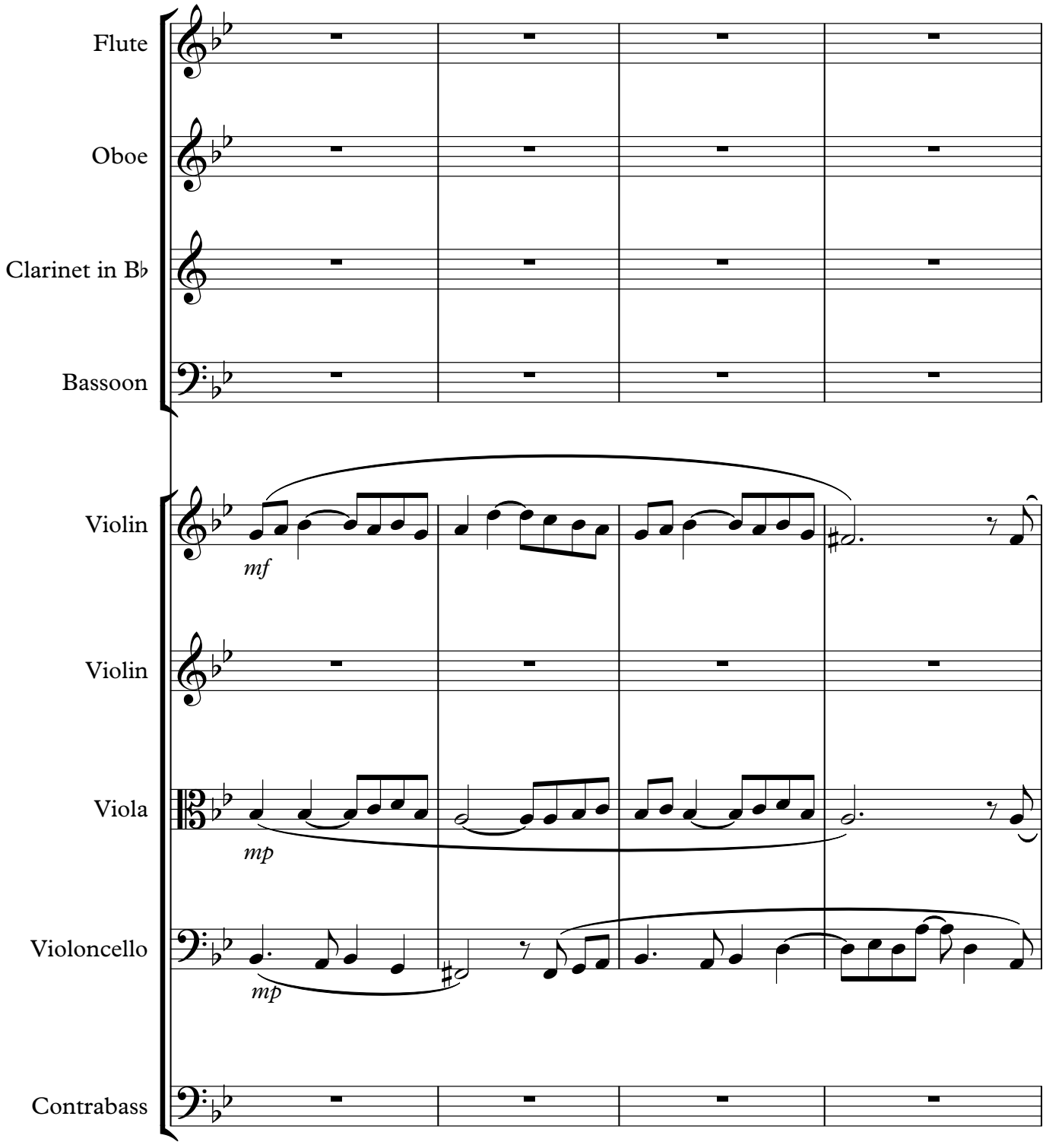

36
Fl.
mf
Ob.
Cl.
m
Bsn.
Vln.
mf
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

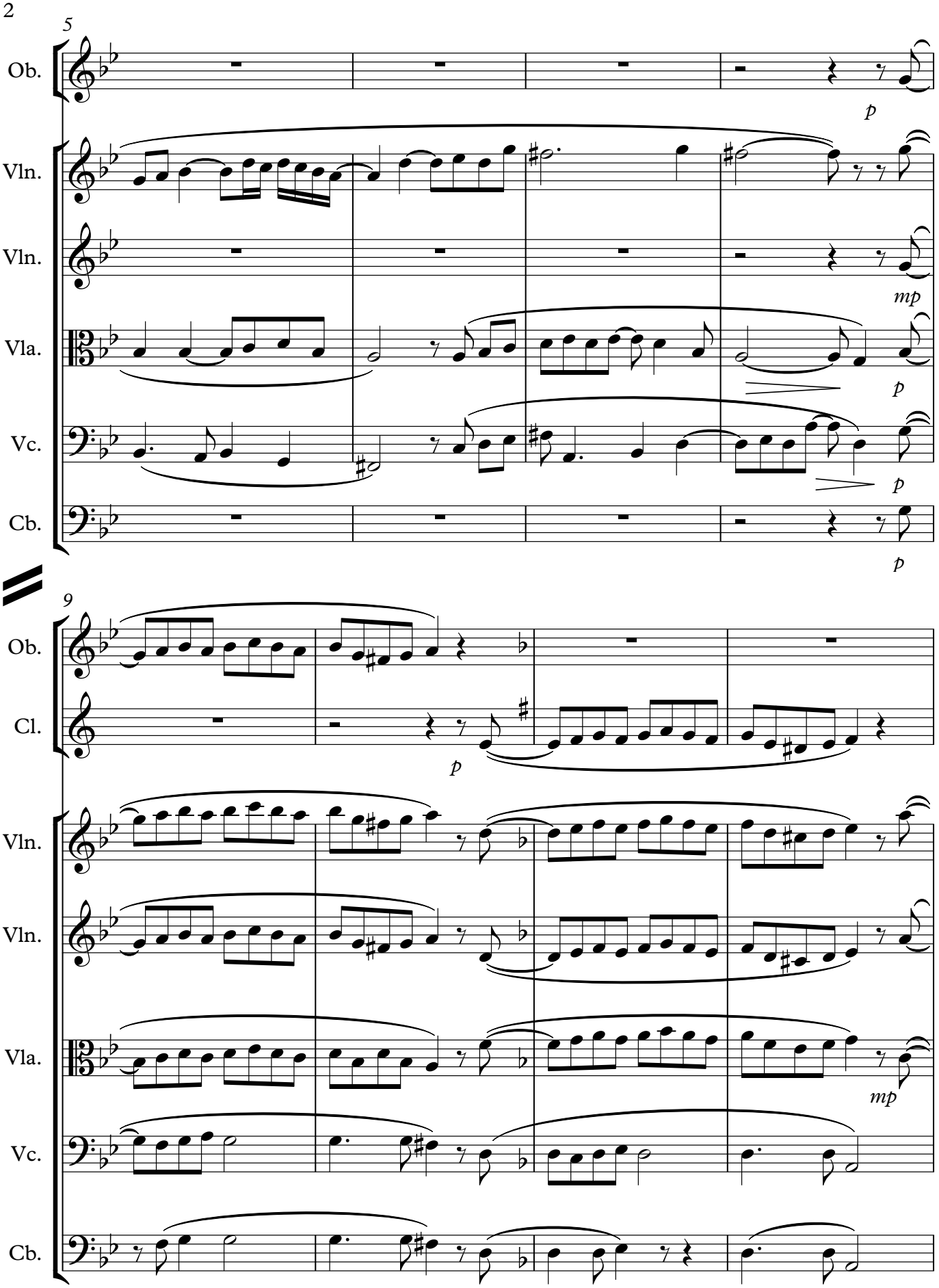

38
Fl.
f p
Ob.
f pp
Cl.
f pp
Bsn.
f pp
Vln.
ff pp
Vln.
ff pp
Vla.
ff pp
Vc.
ff pp
Cb.
ff pp

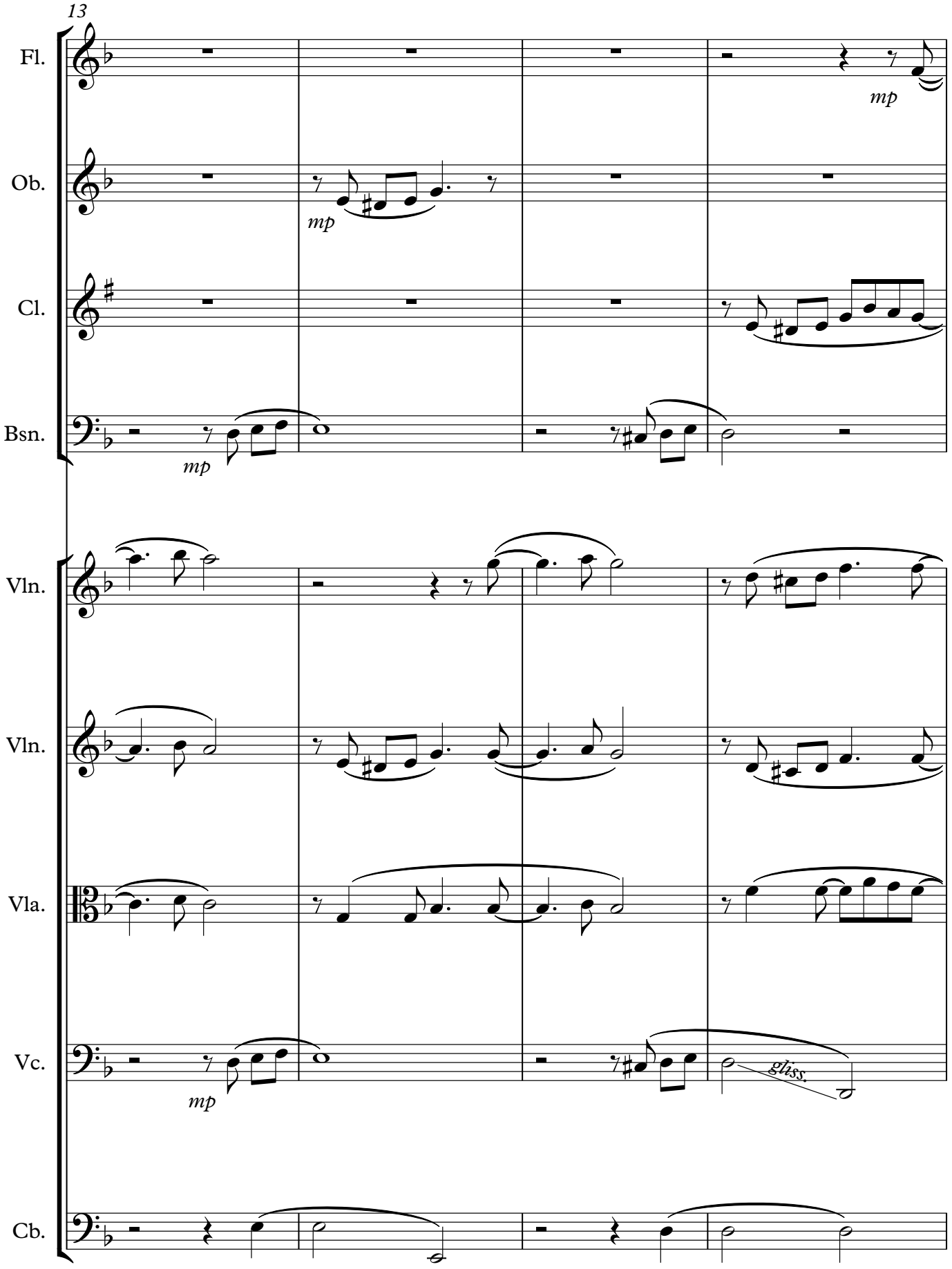
Suite para un colibrí
4to movimiento
SPERTO

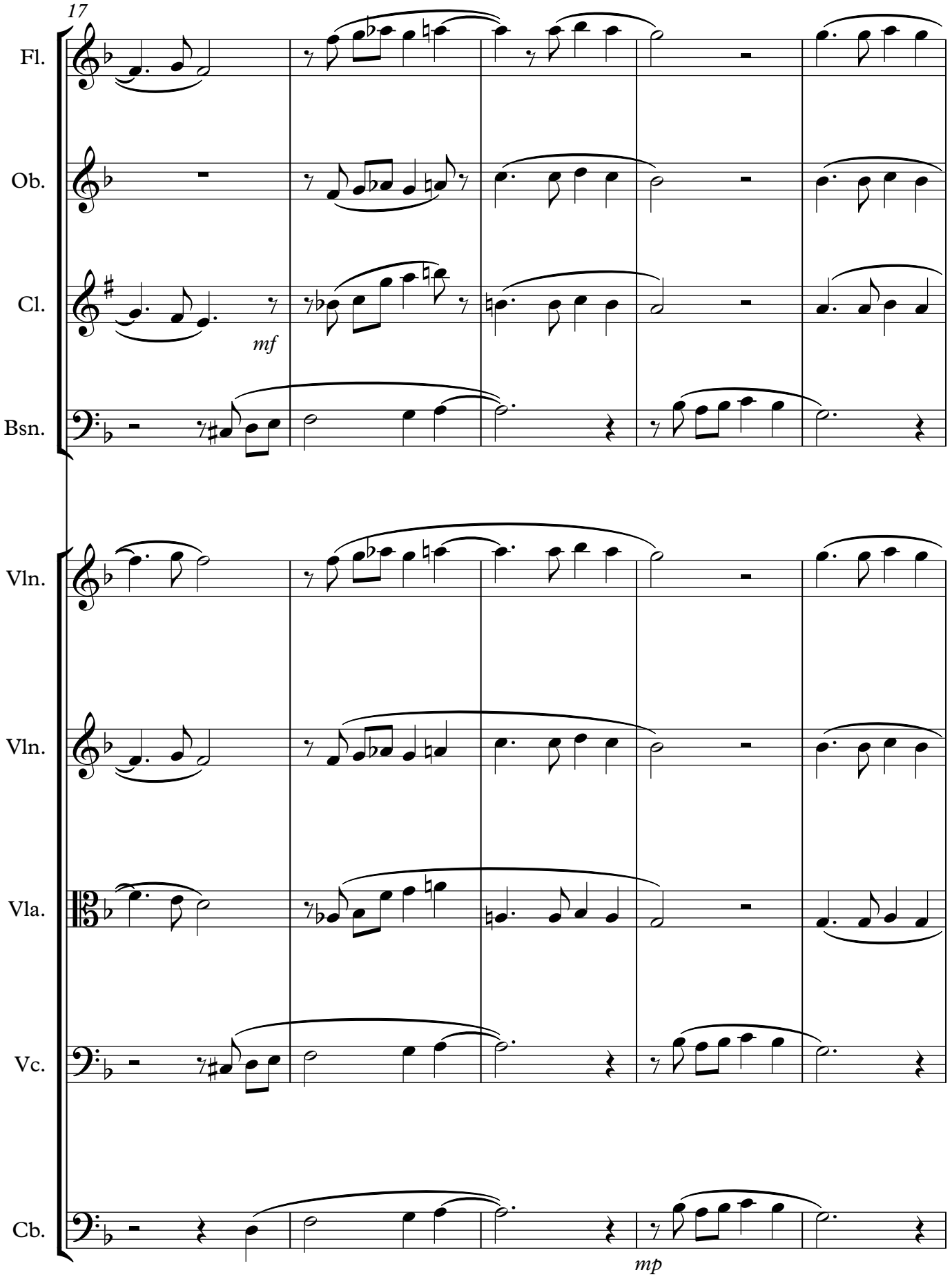
Andante
75 bpm

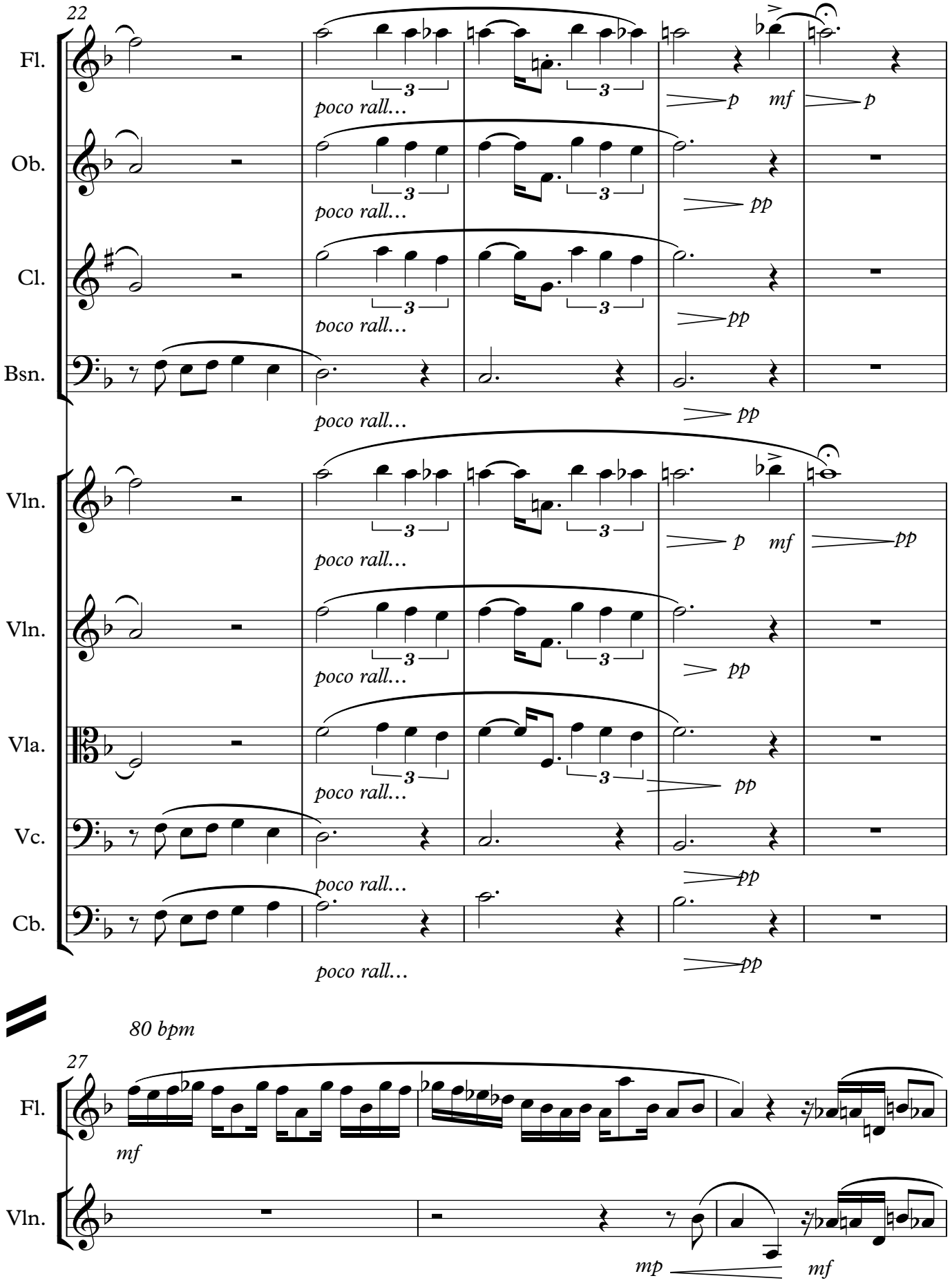
Elizabeth Robles García

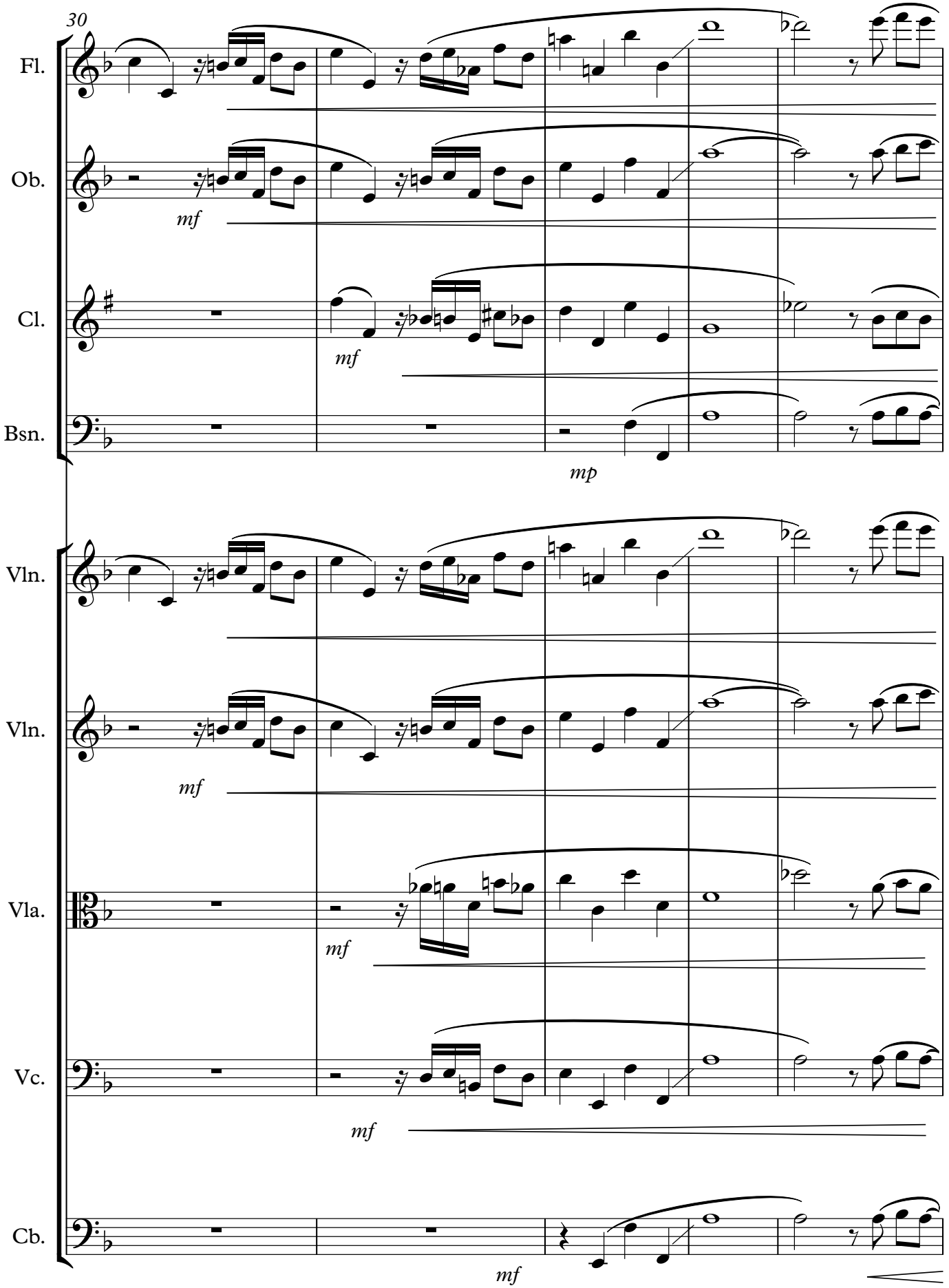


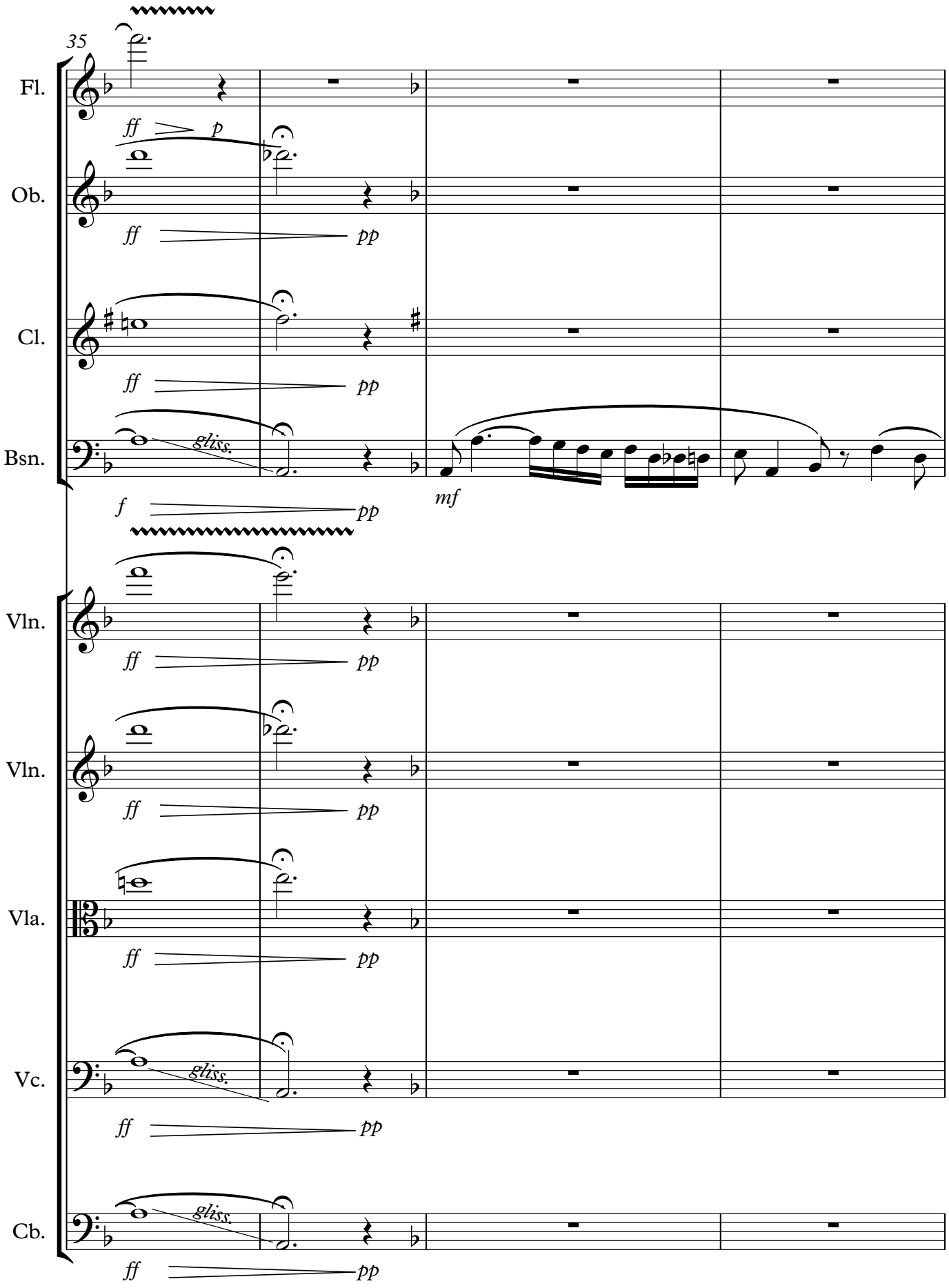

5
Ob.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
p
mp
p
p
p
9
Ob.
Cl.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
p
mp

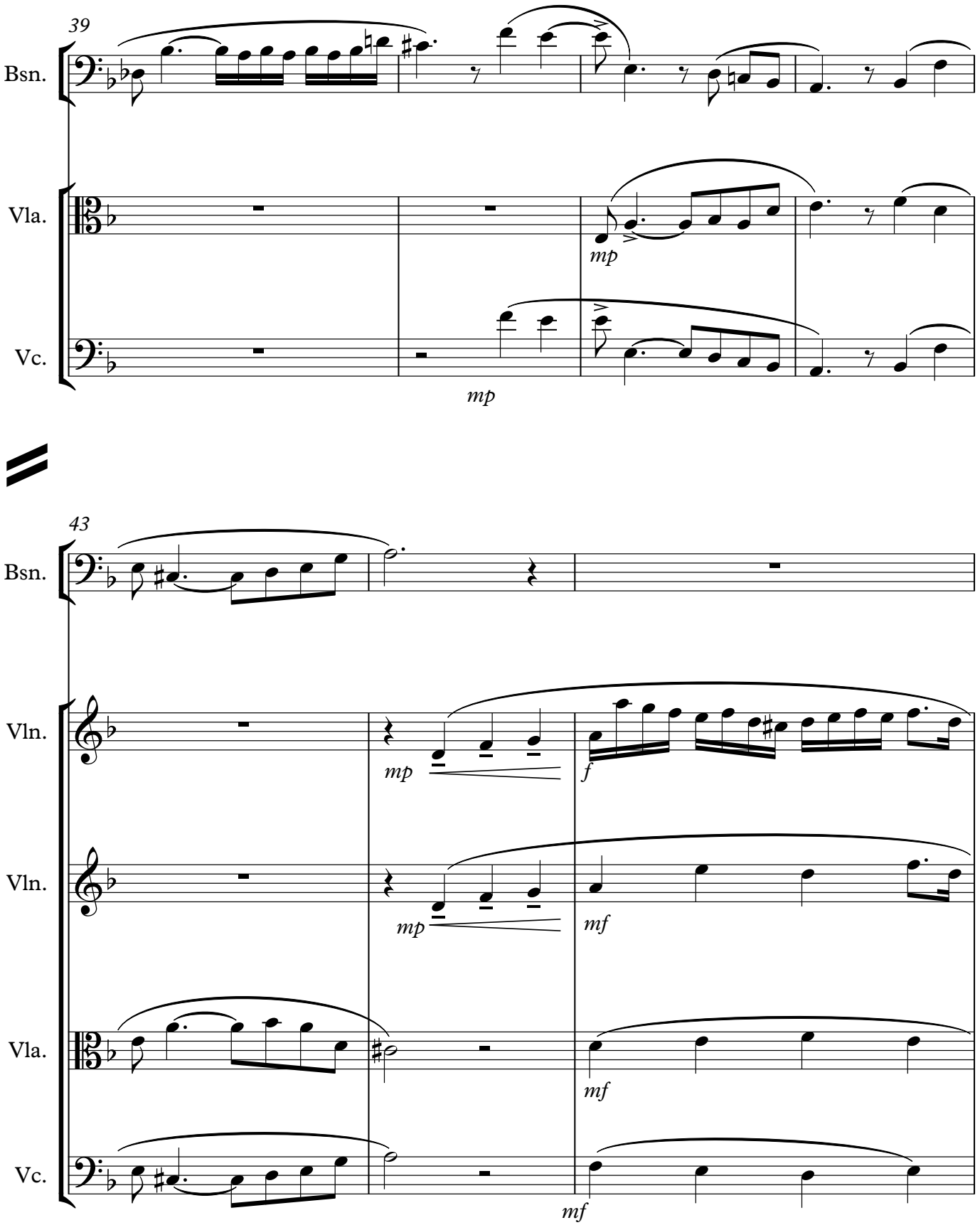

13
Fl.
mp
Ob.
mp
Cl.
Bsn.
mp
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
mp
gliss.
Cb.

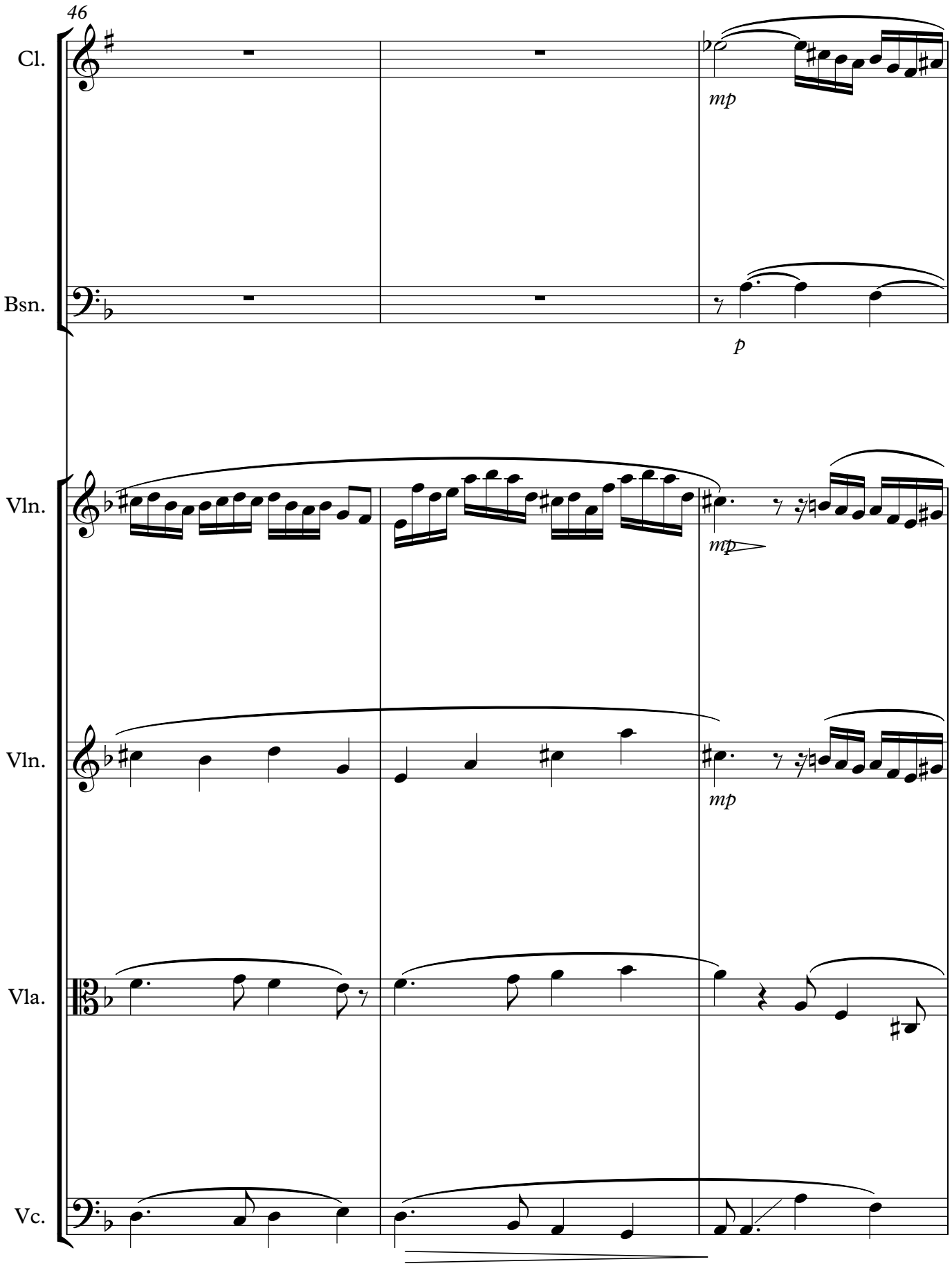

17
Fl.
Ob.
Cl.
mf
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
mp

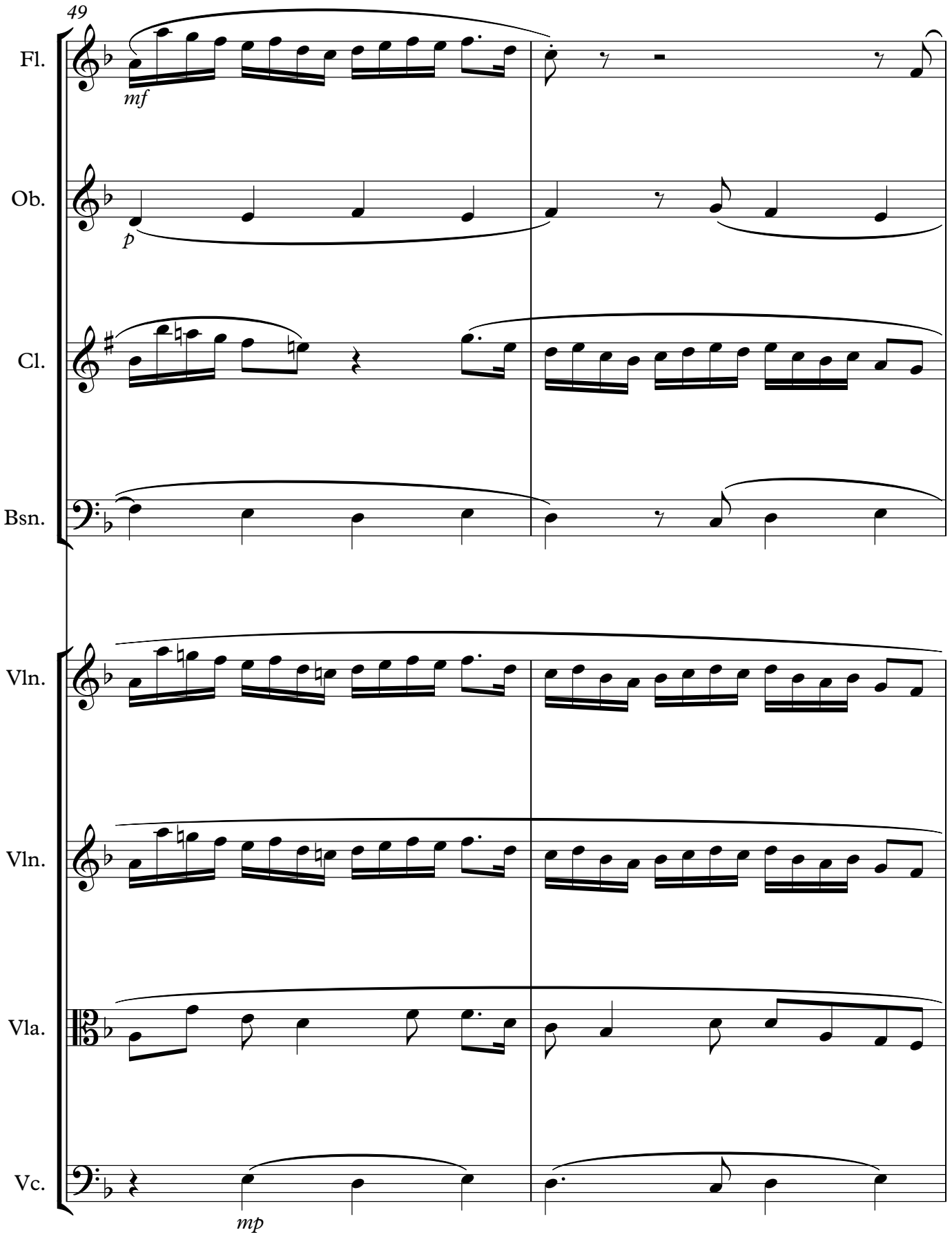

22
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
poco rall...
p
mf
pp
80 bpm
27
mf
mp

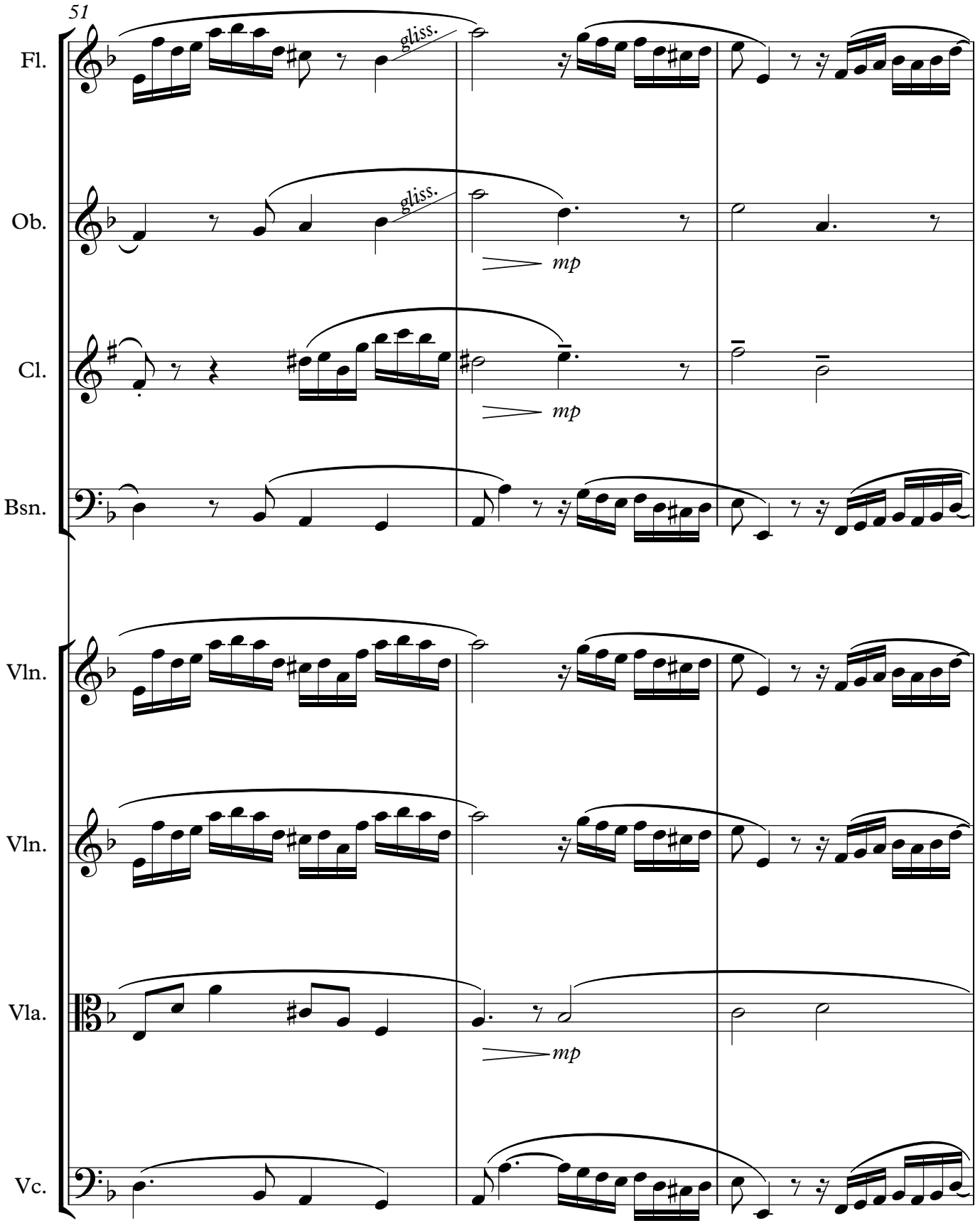

30
Fl.
Ob.
mf
Cl.
mf
Bsn.
mp
Vln.
Vln.
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
Cb.
mf

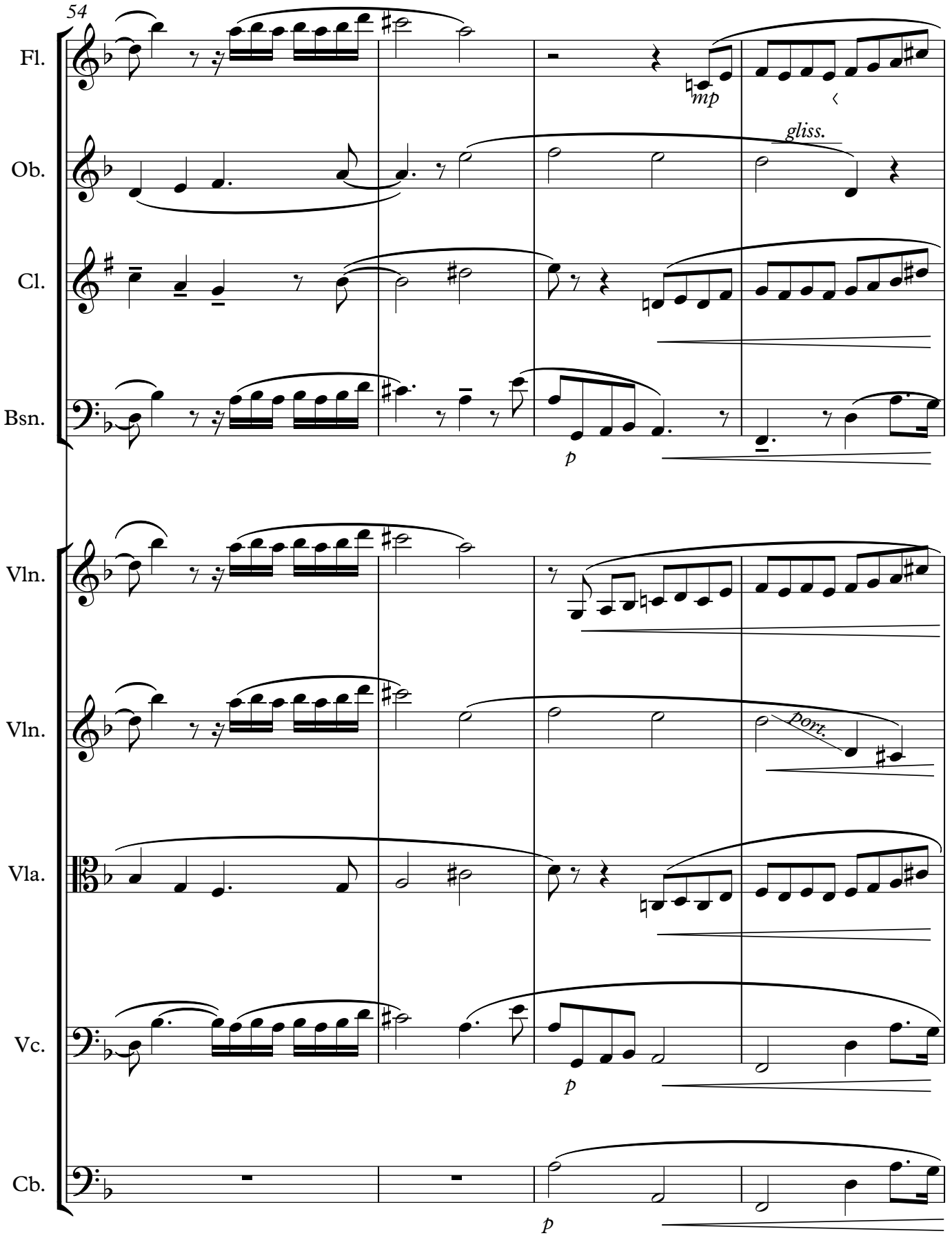

35
Fl.
ff
p
Ob.
ff
pp
Cl.
ff
pp
Bsn.
gliss.
f
pp
mf
Vln.
ff
pp
Vln.
ff
pp
Vla.
ff
pp
Vc.
gliss.
ff
pp
Cb.
gliss.
ff
pp

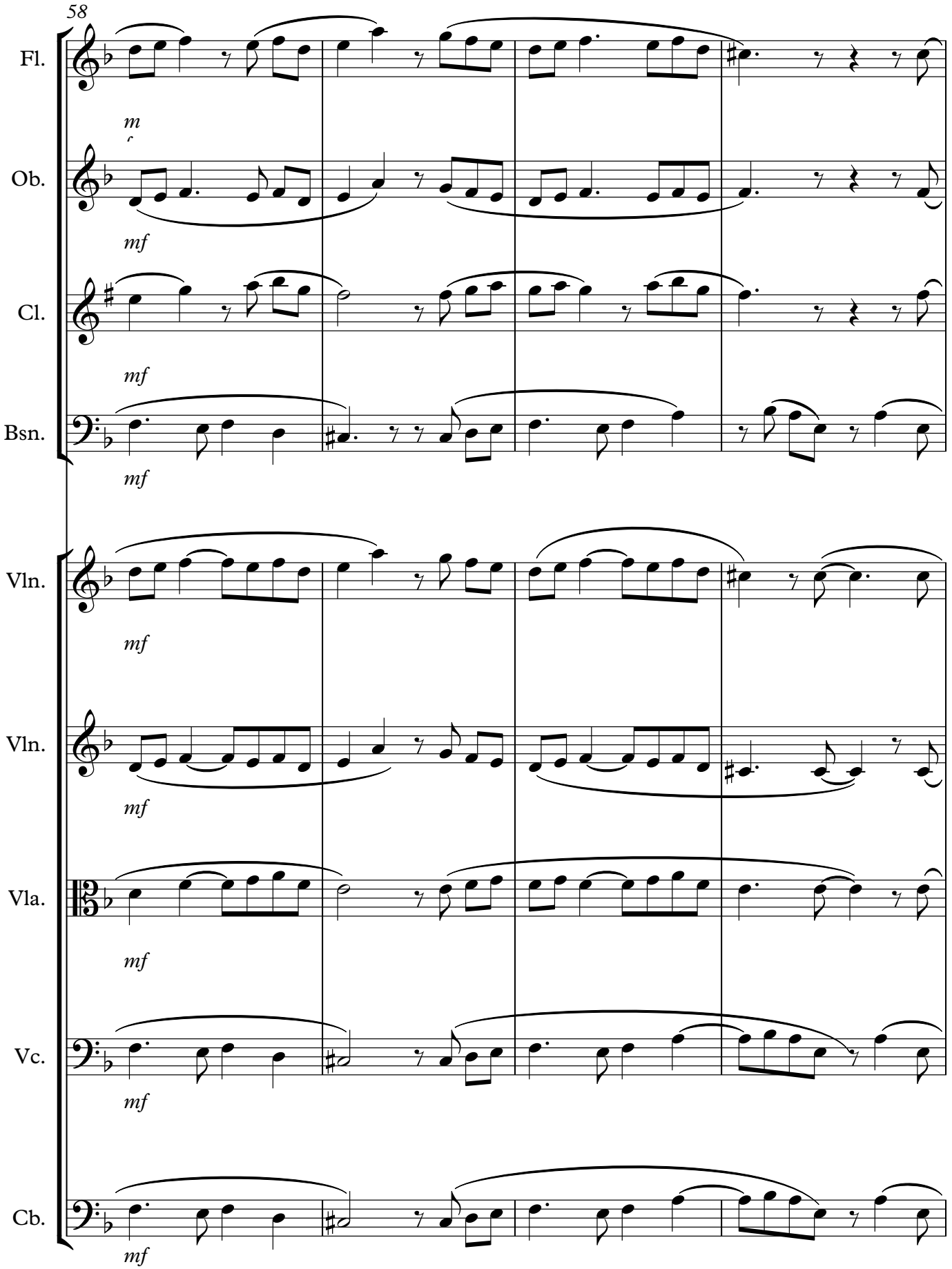

39
Bsn.
Vla.
Vc.
mp
mp
43
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
mp
f
mp
mf
mf
mf

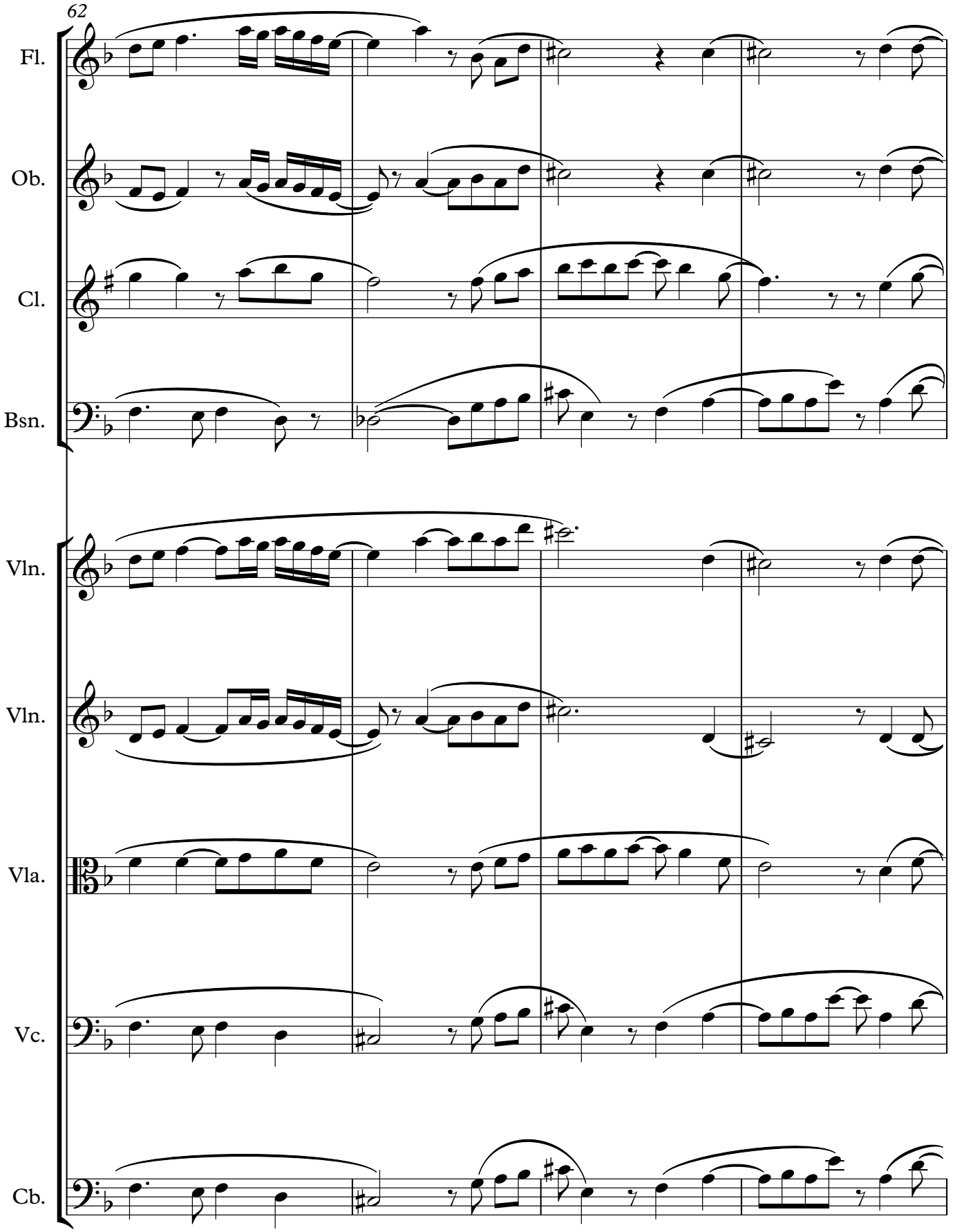

46
Cl.
mp
Bsn.
p
Vln.
mp
Vln.
mp
Vla.
Vc.

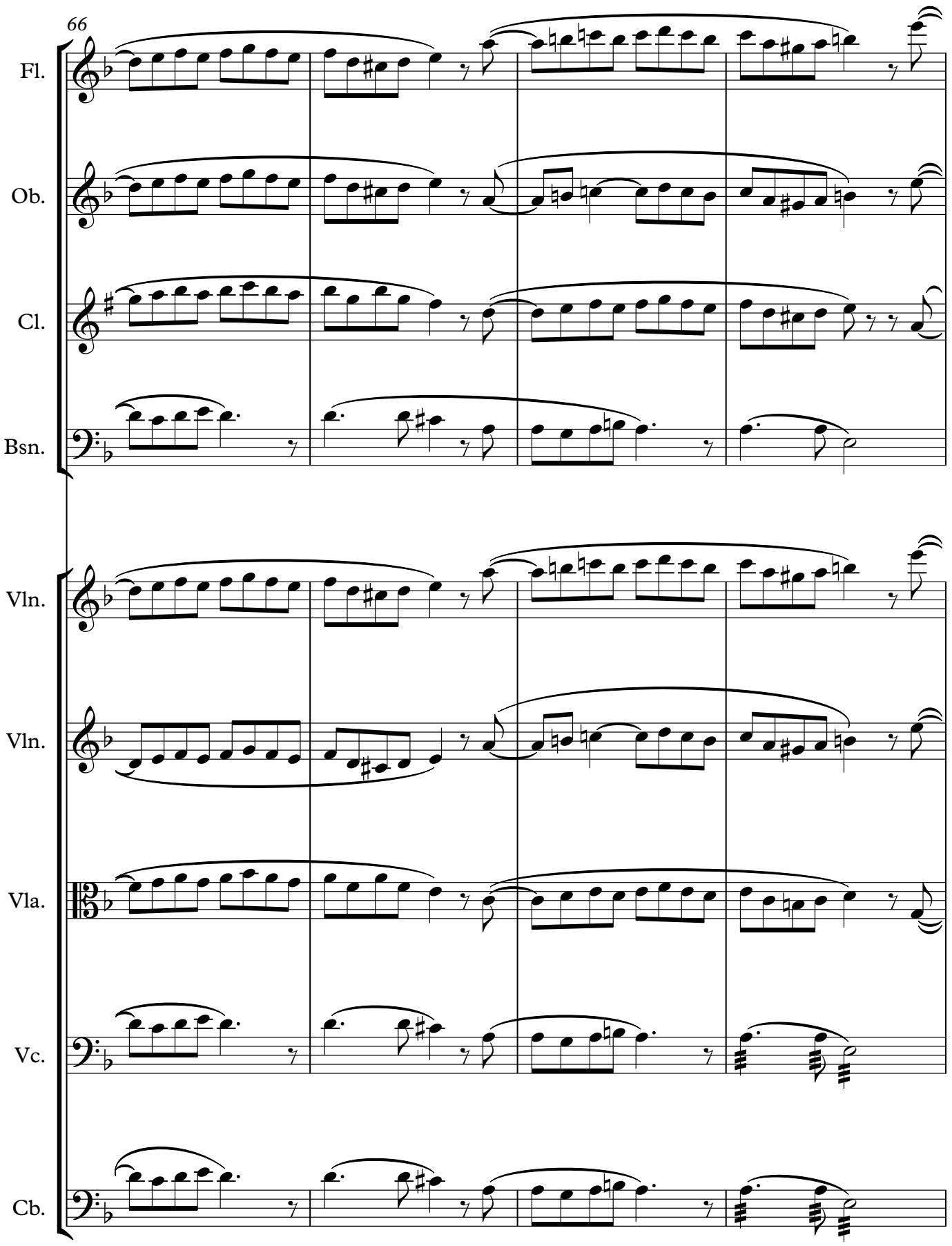

49
Fl.
mf
Ob.
p
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
mp

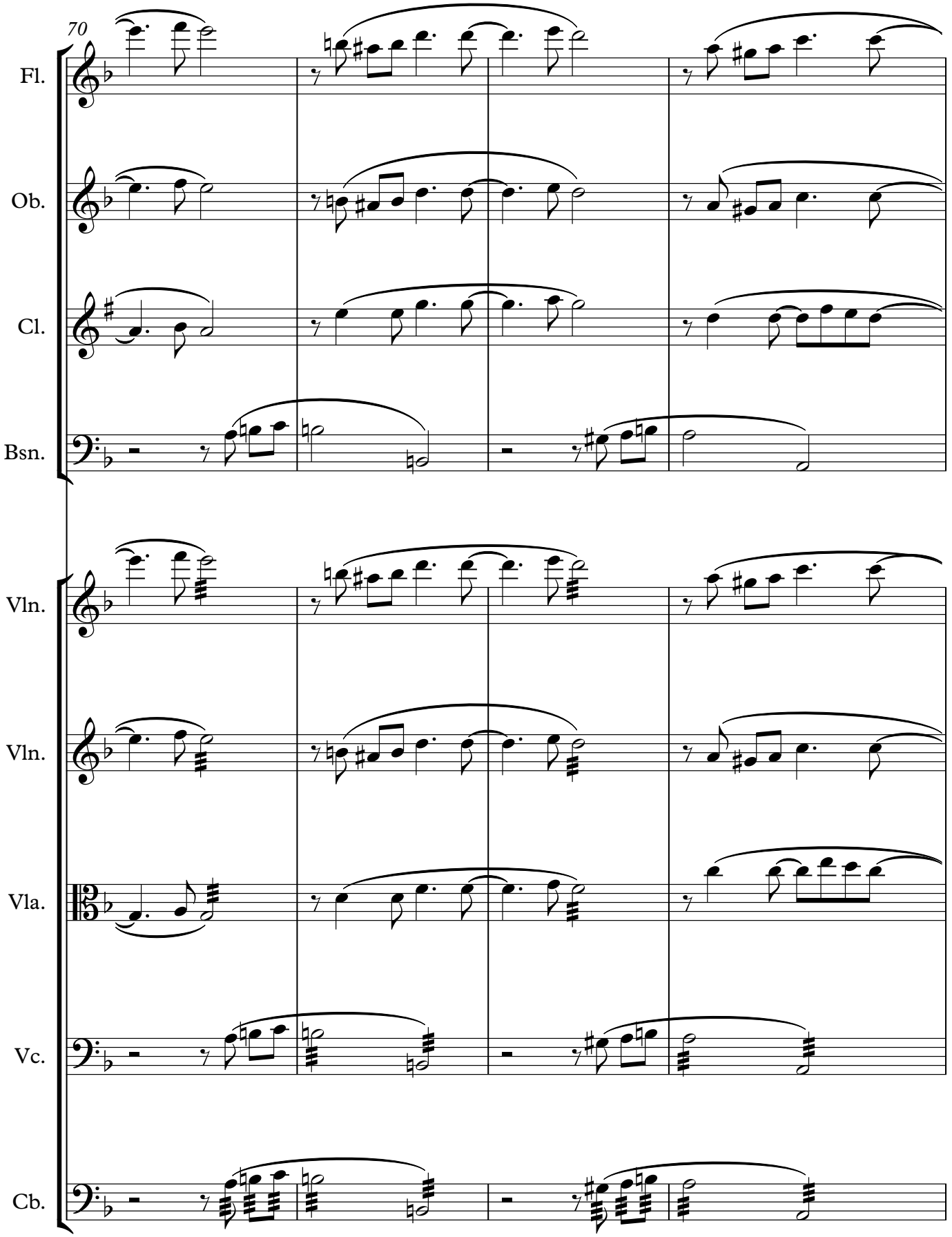

51
Fl.
gliss.
Ob.
gliss.
mp
Cl.
mp
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
mp
Vc.

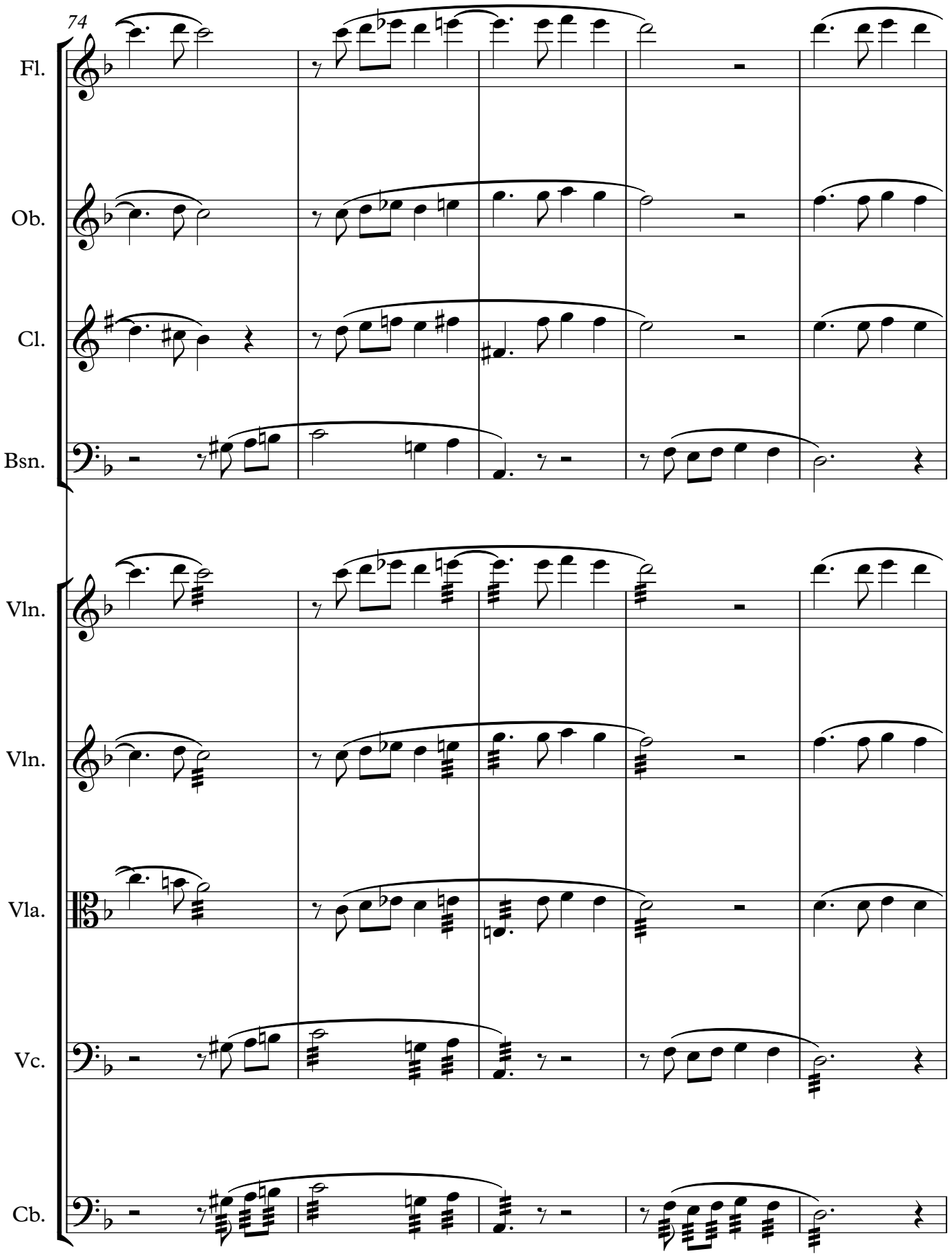

54
Fl.
mp
Ob.
gliss.
Cl.
Bsn.
p
Vln.
Vln.
port.
Vla.
Vc.
p
Cb.
p

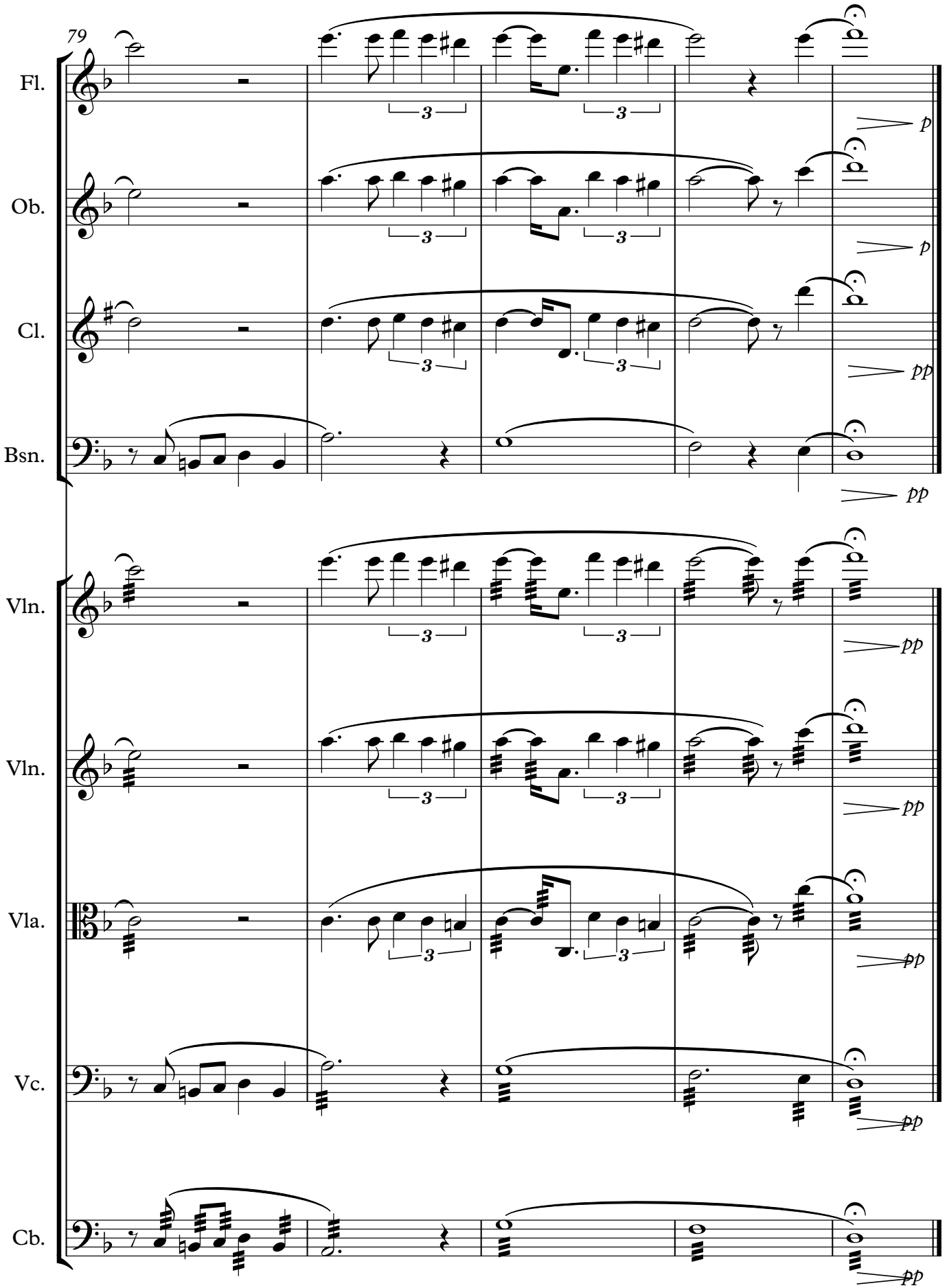

58
Fl.
m
Ob.
mf
Cl.
mf
Bsn.
mf
Vln.
mf
Vln.
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
Cb.
mf


62
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.


66
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

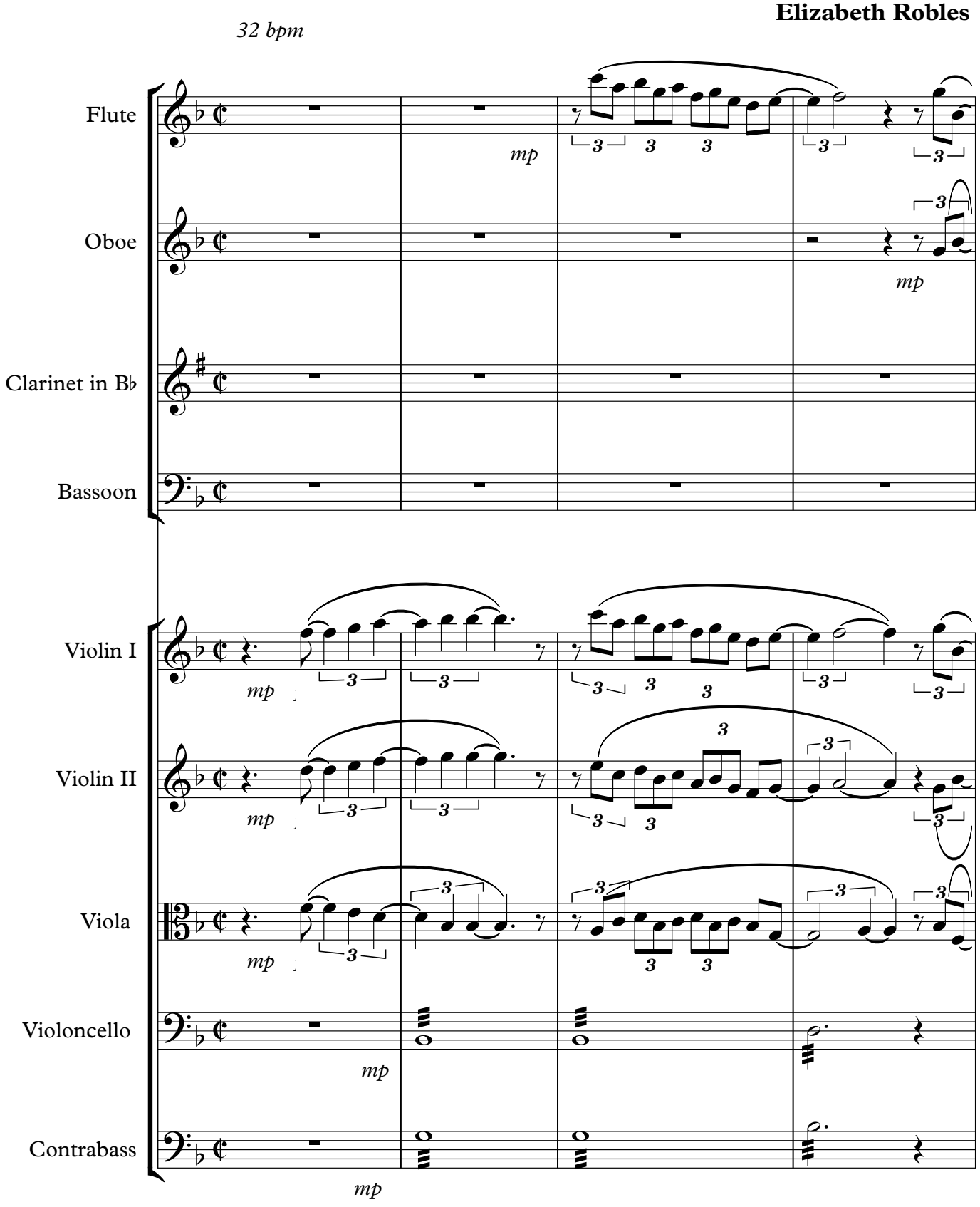

70
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

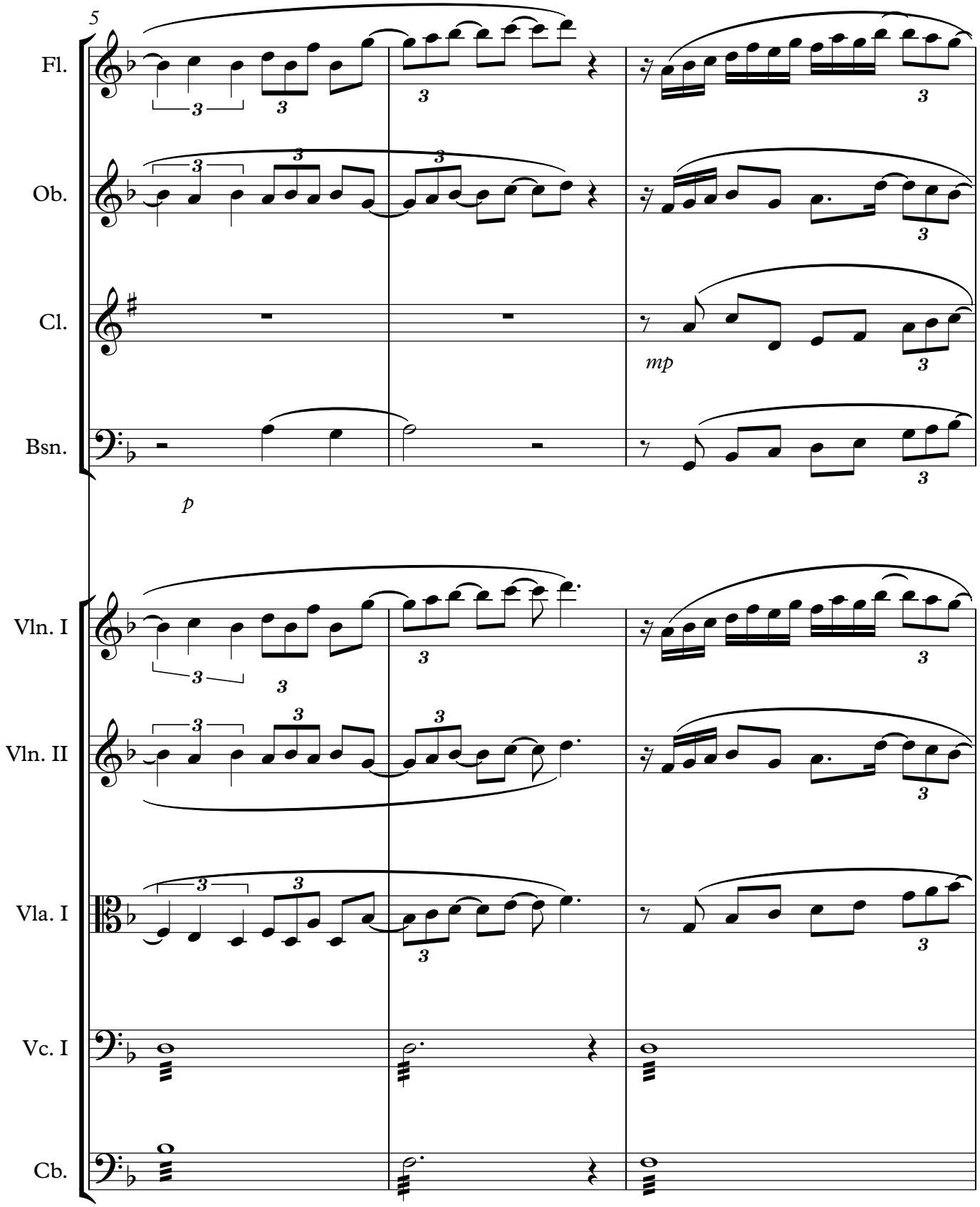

74
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

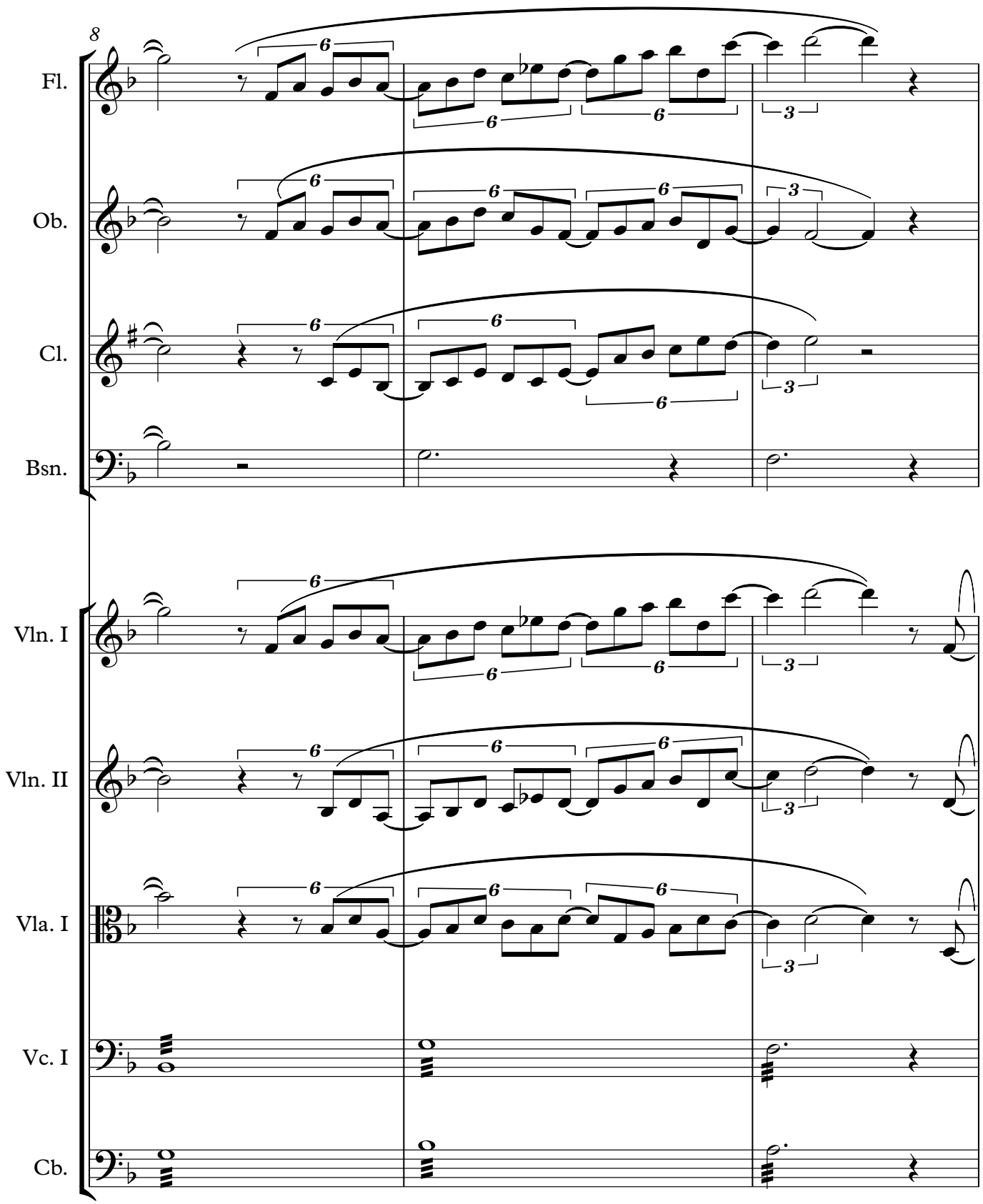

79
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
p
p
pp
pp
pp
pp
pp
pp

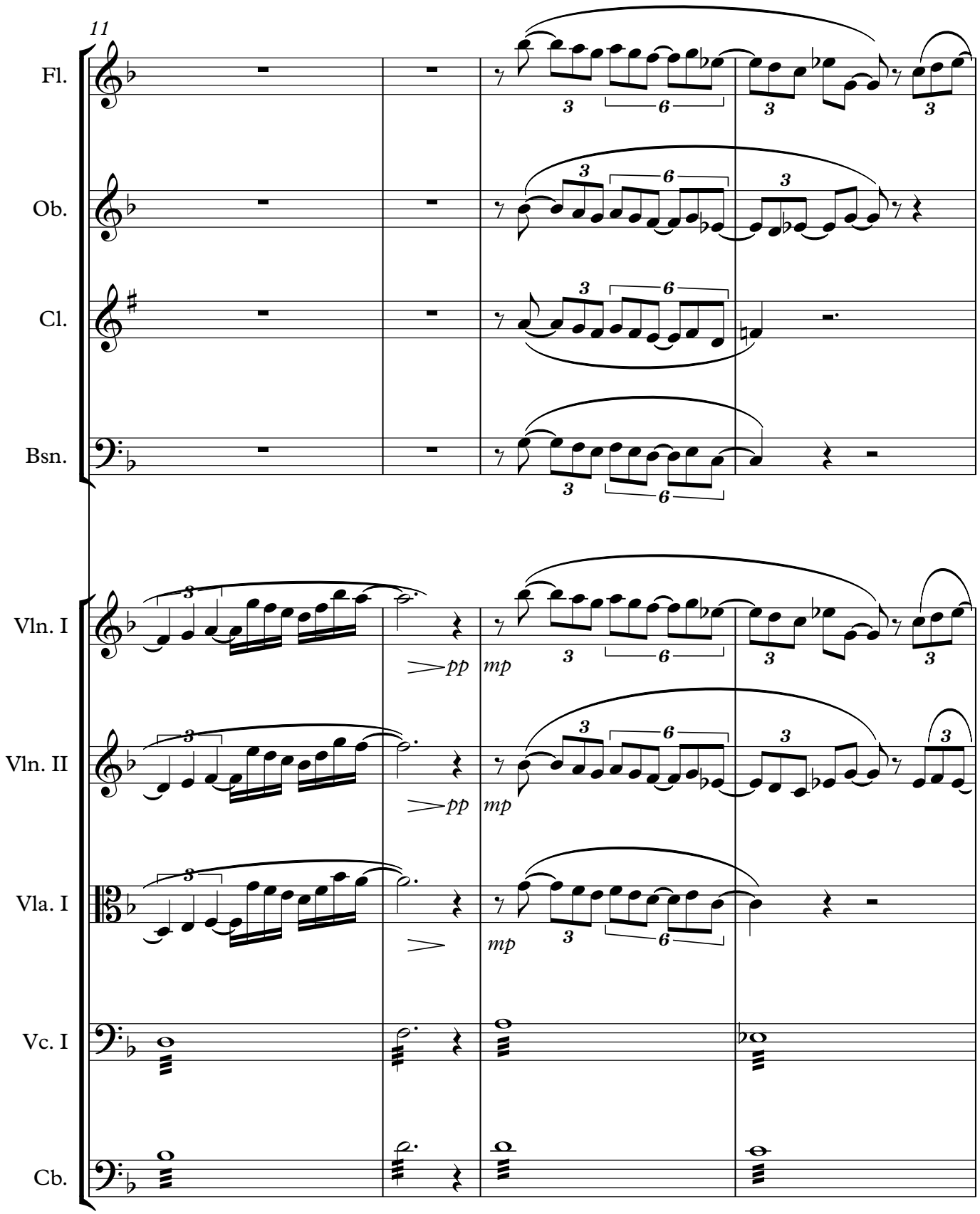
Suite para un colibrí
Quinto movimiento
¨ Alkemio ¨

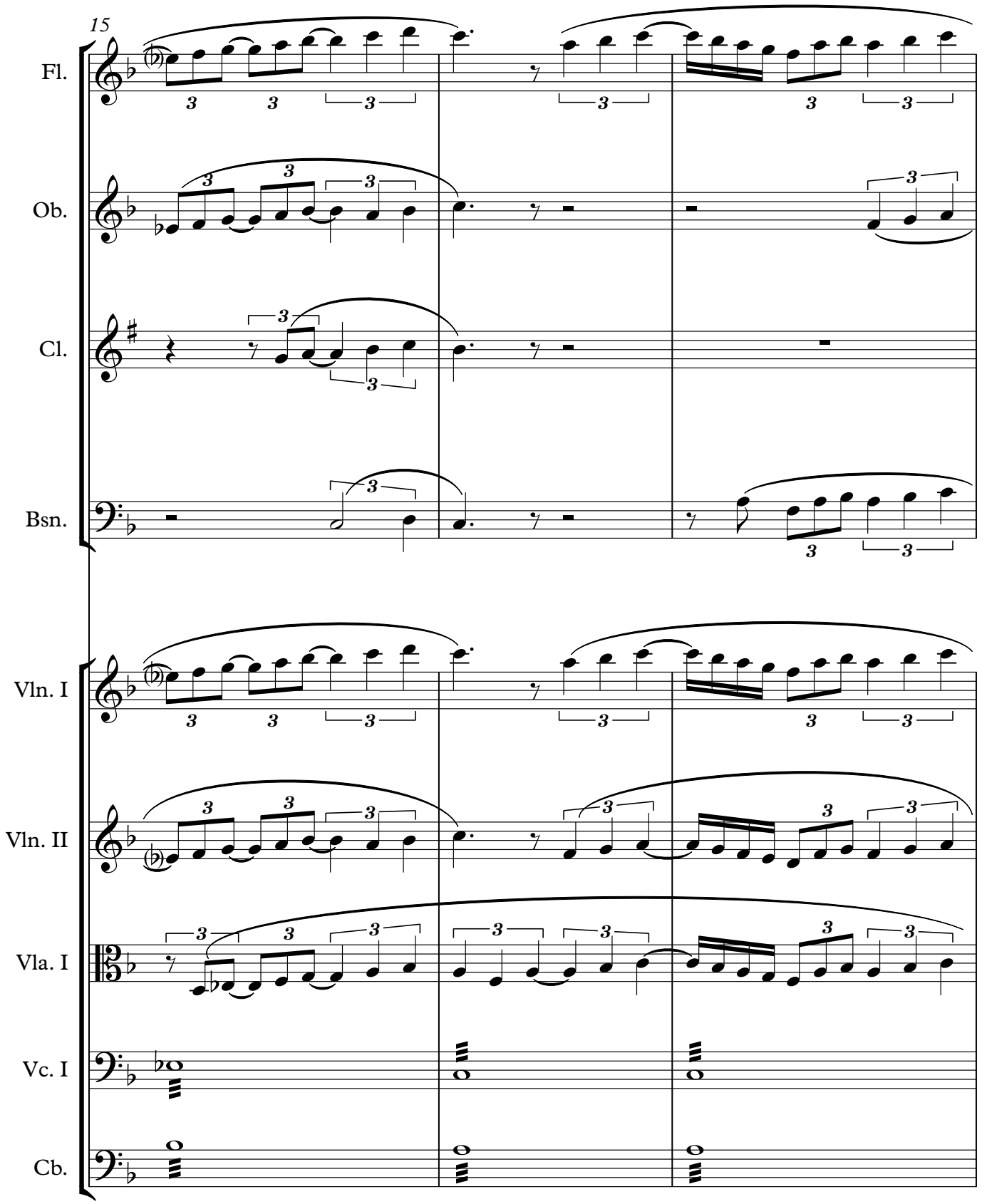
Elizabeth Robles

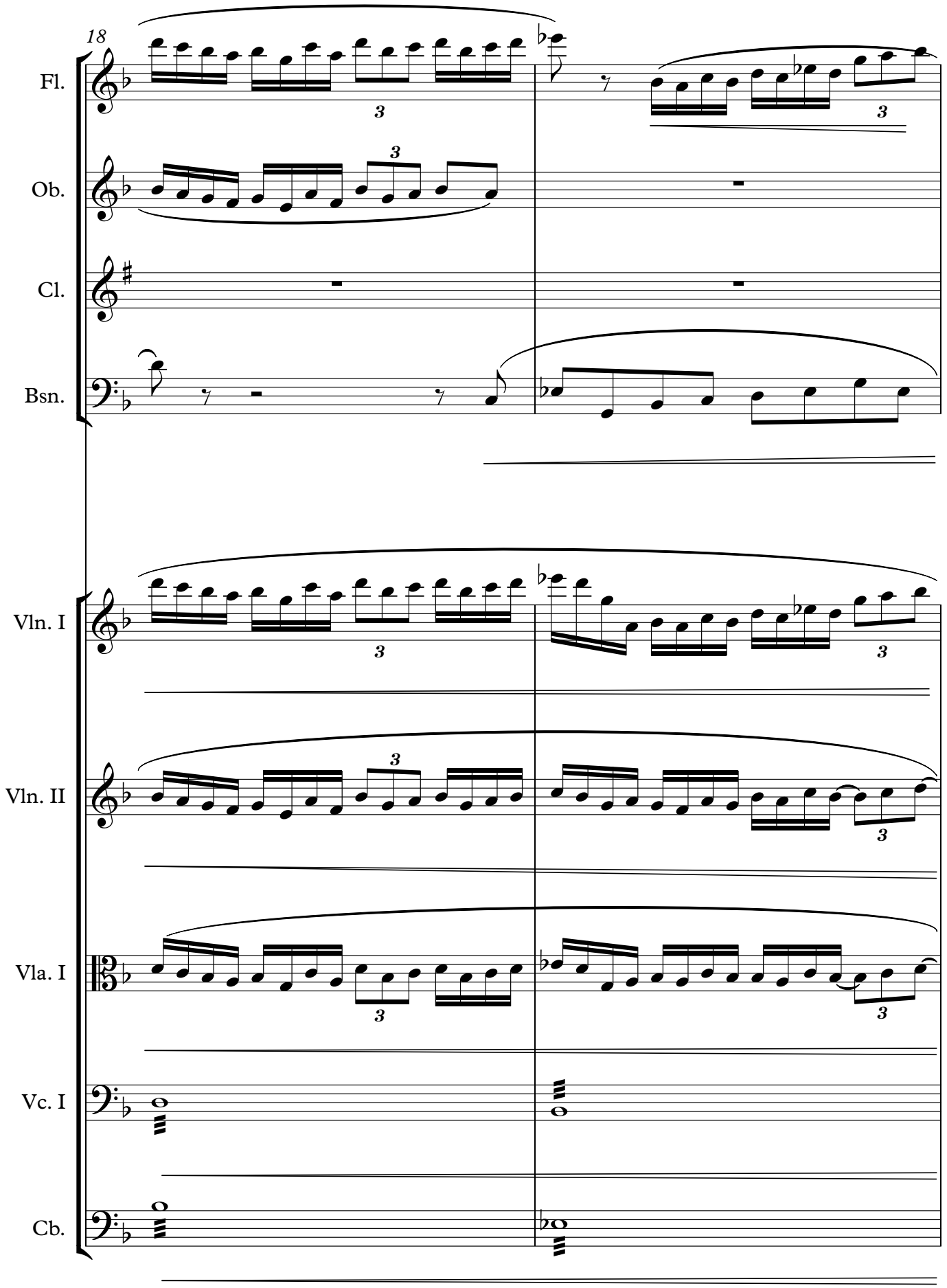


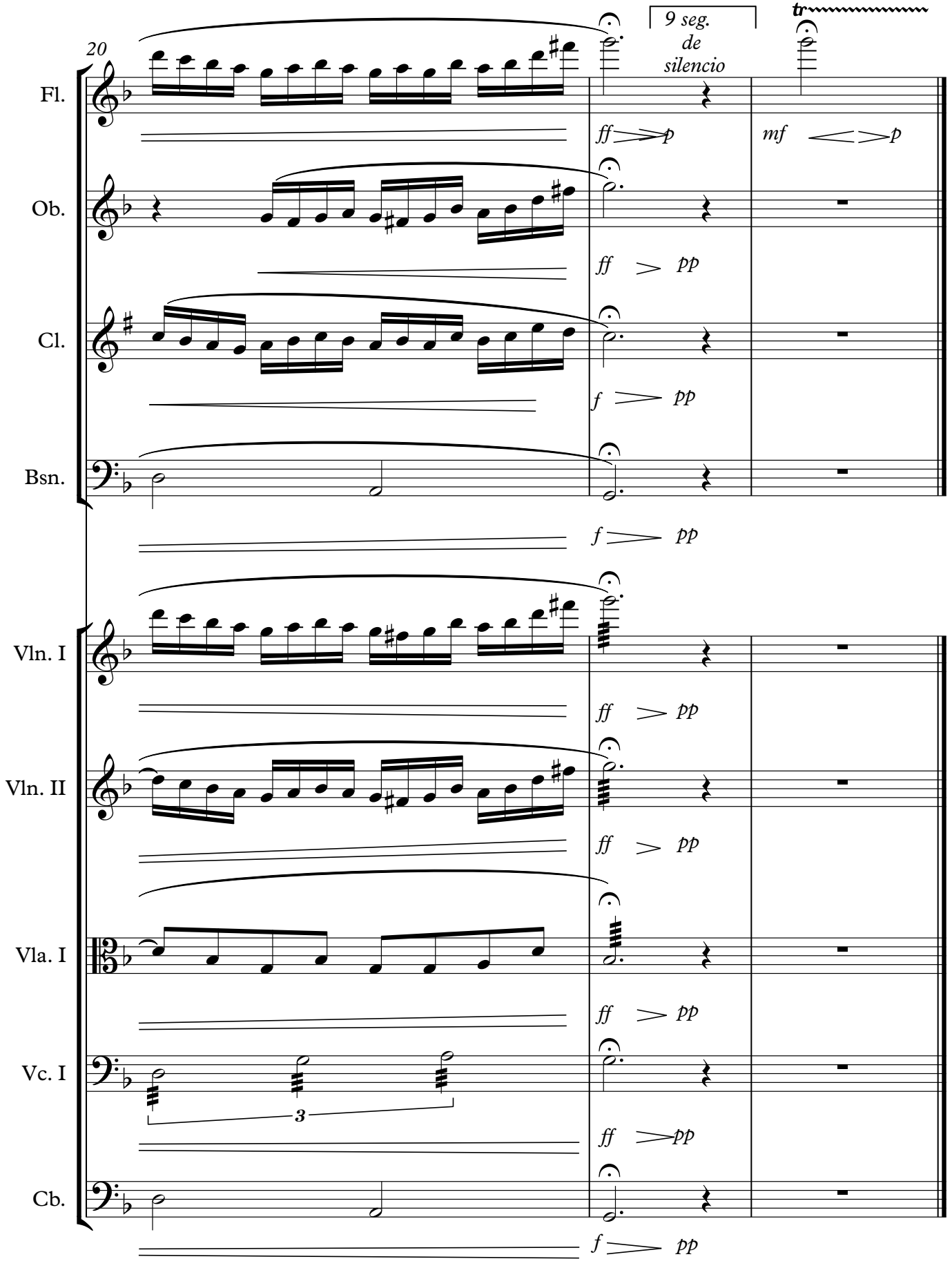

5
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
mp
p
Vln. I
Vln. II
Vla. I
Vc. I
Cb.


8
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln. I
Vln. II
Vla. I
Vc. I
Cb.


11
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln. I
Vln. II
Vla. I
Vc. I
Cb.
pp
mp


15
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln. I
Vln. II
Vla. I
Vc. I
Cb.


18
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln. I
Vln. II
Vla. I
Vc. I
Cb.


20
9 seg.
de
silencio
tr
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Vln. I
Vln. II
Vla. I
Vc. I
Cb.
ff p
mf p
ff pp
f pp
3