

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA-  
COMPOSICIÓN

PRESENTA

LU-YANG EDUARDO PUÓN PELÁEZ

ASESOR DE NOTAS

DR. MANUEL ROCHA ITURBIDE



Ciudad de México, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a mis padres por apoyarme siempre en el camino del estudio de la Música y la Composición. También agradezco a la Dra. María Granillo, al Mtro. Ulises Ramírez, al Mtro. Horacio Uribe, al Mtro. Leonardo Coral y al Dr. Manuel Rocha, por mostrarme tantos enfoques y caminos a lo largo de mi estudio en la carrera de Composición.

Agradezco a mi sínodo por apoyarme y guiarme en este proceso, atendiendo oportunamente a mis aciertos y faltas.

Estoy muy agradecido con mis amigos, colegas, compañeros y profesores que directa o indirectamente han influido en mi forma de entender y vivir la Música y la creación musical.

Por último quiero agradecer a los músicos que, entregadamente, interpretaron las distintas músicas a lo largo de mi carrera y especialmente en mi recital público: Lic. Pablo Antonio Ochoa Rojas (piano), Lic. Rubén Alejandro Valdespino Coss (piano), Cuarteto de percusiones Fourtissimo (David Moreno, Marco Mora, Bryan Flores y Eduardo Torres.), Anayanci Martínez (mezzosoprano), a la Orquesta formada por el ensamble Ohtli y a Abraham Cabrera (dirección), al Coro de la Ciudad de México dirigido por Armando Carmona, al LIMME y al Ing. Jorge Sandoval por apoyarme siempre en la toma de muestras sonoras.

A todos, gracias siempre.

## Índice

	Pág.
Programa	5
Ser Invertebrado	6
Partitura	12
Cuatro Canciones Surrealistas	18
Instrumentos por percusionista	29
Partitura	30
Carnalito Rangel	69
Partitura	74
Retratos	107
Notación	114
Partitura	115
...sobre madera	123
Conclusiones	125
Anexo 1	126
Anexo 2	131
Bibliografía	133
Contacto	134

## Índice de ejemplos

	Pág.
Ej.1 Contraste rítmico y de textura.	6
Ej.2 Repetición de nota con pulso inestable.	7
Ej.3 <i>Glissando</i> con uña sobre el arpa del piano.	7
Ej.4 Serie dodecafónica y sus variantes.	8
Ej.5 Intercalado.	9
Ej.6 Encuadrado.	9
Ej.7 Yuxtapuesto.	10
Ej.8 Fundido.	10
Ej.9 Técnicas de construcción utilizando la serie original y sus variantes.	11
Ej.10 Contraste armónico con el despliegue de la escala de Do# mayor.	11
Ej.11 Melodía en la voz con tendencia a escala de tonos enteros.	19
Ej.12 La voz alterna <i>sprechgesang</i> y melodía.	20
Ej.13 Versiones de escala hexáfona.	21
Ej.14 Figuras rítmicas generadoras.	22
Ej.15 Solo de marimba al inicio de <i>III Prisionero de la luz</i> .	23
Ej.16 Improvisación del piano con alturas definidas.	24
Ej.17 El percusionista 3 coloca un platillo sobre el timbal.	27
Ej.18 Punto climático.	27
Ej.19 Campanas tubulares en quintillos emulando campanas lejanas.	70
Ej.20 Trompetas con carácter militar.	71
Ej.21 Series dodecafónicas usadas en <i>Oumuamua</i> .	88
Ej.22 Gestos generadores presentados al inicio de la pieza.	89
Ej.23 Nota repetida.	90
Ej.24 Material nuevo que será desarrollado posteriormente.	91
Ej.25 Dualidad gestual con motivos retomados del Prólogo.	92
Ej.26 Recuerdo de los acordes propuestos en la primera reflexión.	92
Ej.27 Motivo que se repetirá a lo largo de la tercera reflexión.	93
Ej.28 Punto climático de la tercera reflexión.	94
Ej.29 Frase generadora del material rítmico del primer preludio.	108
Ej.30 Material generador del segundo preludio.	110
Ej.31 Acumulación de motivos en el tercer preludio.	112
Ej.32 Uso de la pelota en el teclado.	113

## Introducción

Mi camino por la Carrera de Composición en la ahora Facultad de Música ha sido un camino difícil en lo que concierne a claridad vocacional.

Comencé la carrera con una idea muy rígida sobre mi quehacer como compositor. Deseaba obtener seguridad y soltura para componer pero no me sentía a gusto con la metodología que se me presentaba. Encontrar este cambio metodológico me llevó más tiempo del que había planeado y me mostró una serie de debilidades prácticas y teóricas que tenía y que se irían acumulando. Fue por esta razón que, en una primera etapa de mi carrera, lidié con la disminución de estas lagunas mientras obtenía experiencia en la composición. Las primeras obras que considero importantes son de este periodo, en el último año de la carrera.

Una segunda etapa considera, del término de mis créditos al momento en que escribo estas Notas al Programa. Son cuatro años aproximadamente en los cuales exploro y obtengo cierta experiencia en el ámbito musical y educativo. En el ámbito de la composición, decido emprender una obra que me superaría en todos los sentidos, pero que me llevaría a reconocer nuevamente mis debilidades como compositor y músico. De la misma manera que lo había hecho en el pasado, me di a la tarea de aprender las habilidades necesarias para lograr mi objetivo.

Aun sin lograrlo, decido emprender mi proceso de titulación al percibir lo que podría llamar estilo propio. Con este proceso de titulación en la Facultad de Música, comienza para mí una nueva etapa como compositor y músico. La mayor parte de las obras que presento en este trabajo son las primeras creaciones de dicha etapa.

En este trabajo presentaré las obras en orden cronológico.

## Programa

***Ser Invertebrado*** 6'15" 2010

Pablo Antonio Ochoa: piano

***Retratos*** 8' 2019

- I.- *Recuerdo de viaje*
- II.- *Flores*
- III.- *Un artista*

***Oumuamua*** 8' 2019

Mauricio Nader: piano

***Cuatro Canciones Surrealistas*** 12' 2016  
(Textos de André Breton y Roberto Matta)

- I.- *Dame joyas de ahogadas*
- II.- *Primero la vida*
- III.- *Prisionero de la Luz*
- IV.- *Airón*

Anayanci Martínez: mezzosoprano  
Rubén Alejandro Valdespino: piano  
Cuarteto de percusiones Fourtissimo: percusiones

***...sobre madera*** 7' 2019  
Grabación electroacústica

***Carnalito Rangel*** 8' 2019

Coro de la Ciudad de México Dir. Armando Carmona: coro  
Orquesta Ohtli Dir. Abraham Cabrera: orquesta

La orquesta fue formada por el ensamble de cámara Ohtli.

## Ser Invertebrado

### para piano

*Ser invertebrado* para piano solo hace referencia a las luces que provienen del abismo. El contexto que inspira a esta pieza es la imagen de un ecosistema abisal como se le presentaría al ojo humano: oscuridad, angustia y sorpresas, tanto fantásticas como aterradoras.

Esta obra forma parte de una búsqueda personal en tres direcciones: el uso libre de una serie dodecafónica, la sensación de *senza misura* y la exploración de un lenguaje pianístico poco convencional.

La obra tiene dos secciones. La primera (compases 1 al 29) tiene un carácter lento y libre. Los continuos cambios de compás de esta primera sección, buscan dar la impresión de no seguir ninguna medida específica. La segunda sección (compases 30 al 99) tiene un carácter rápido y rítmico. Presenta un *ostinato* rítmico en compases compuestos e irregulares que se mueve de registro y alterna con eventos que recuerdan a la primera sección, incluyendo el cambio de *tempo*, como elemento de contraste. El ejemplo 1 muestra la una zona de dicho contraste, hacia los compases 29-30:

29 *espress.*

♩ = 265 **Insisivo**

*p*

Ej. 1.- Contraste rítmico y de textura. Compases 29-33

El carácter improvisatorio de esta pieza responde a una exploración personal de los recursos pianísticos asimilados en ese momento. Los cambios bruscos de registro,

las repeticiones de notas con pulsos estables e inestables, y el *glissando* sobre las cuerdas del piano, son recursos que definen el lenguaje de esta pieza. Las siguientes imágenes muestran algunos de estos recursos:

Ej. 2.- Repetición de nota con pulso inestable.

Ej. 3.- *Glissando* con uña sobre el arpa del piano.

### Uso de la serie dodecafónica en *Ser Invertebrado*

La serie dodecafónica y sus variantes utilizadas (Retrógrado, Inversión y Retrógrado de la Inversión) durante esta pieza es la siguiente:

Serie Original

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Retrógrado

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Inversión

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Retrógrado de Inversión

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ej. 4.- Serie dodecafónica y sus variantes.

Las alturas son extraídas de la serie de manera libre, pero siguiendo la dirección de la variante serial a la que se refiere (compases 6-8).

Algunos movimientos melódicos a lo largo de la pieza presentan cambios de dirección con respecto a su variante u original, pero lo hacen dentro de un rango previamente definido o subgrupo de alturas (compases 14-15, 17-18, 28-29, 40, 66-67, 70, 81, 84-87). Esto permite identificar a qué variante u original pertenecen.

La serie y sus variantes van apareciendo de cuatro maneras diferentes: intercaladas, encuadradas, yuxtapuestas y fundidas.

1.-Intercalado. Las alturas de la serie original o de sus variantes aparecen encadenadas para transitar de una a otra y viceversa (compases 8, 26 y 35).

Ej. 5.-Intercalado (compás 35). El sonido 3 del retrógrado se intercala, en el tercer grupo de octavos, con 4, 5 y 6 de su inversión.

2.- Encuadrado. Algunos fragmentos de la serie original o de sus variantes aparecen encuadrados, como eventos independientes (compás 16) o integrados (compases 47, 74 y 79).

Ej. 6.- Encuadrado (compases 16 y 47). En el compás 16, el bajo con el sonido 6 del original encuadra a 2, 3 y 1 de la inversión del retrógrado. En el compás 47, los sonidos 10 y 11 del retrógrado encuadran a 1 y 2 de su inversión, dentro de la misma línea melódica.

3.- Yuxtapuesto. Las alturas de la serie original y sus variantes también aparecen superpuestas formando acordes (compases 53-55). El acorde quebrado del compás 98, al final de la pieza, está formado por una altura de cada opción serial.

Ej. 7.-Yuxtapuesto (compases 53-55). Los sonidos que conforman el primer par de notas corresponden a 10 de la serie original (La) y 11 del retrógrado (do#). El acorde del compás 55 se forma con 3, 4 y 9, 10 de retrógrado y original, respectivamente.

4.- Fundido. Dado que la serie original y sus variantes comparten las mismas doce notas, una altura puede formar parte de dos variantes, con el fin de juntar, de manera orgánica, el material serial (compases 46 y 66).

**molto rall.**

Ej. 8.- Fundido (compás 46). Las primeras dos notas del compás (La y Bb) funden el pesaje de la serie en retrógrado la inversión.

Durante la pieza, estas técnicas de trabajo serial se combinan para dar un efecto de “tematismo” vinculante. El gesto del compás 23, que termina con un La en octavas, va a vincularse con toda la siguiente sección (que comienza en el compás 30 *Incisivo*), mediante la repetición de esa misma nota “cumbre” y al mismo tiempo dará lugar a un pasaje (*piu mosso*, compases 24-29) que se construye intrincando las cuatro técnicas antes mencionadas.

21 *mf* *pp* *p* *accel.*

24 *f* *mp* *p* *5* *pp* *rit.* *dolce*

29 *espress.* *p* *Insisivo*

Quitar pedal

Ej. 9.-Técnicas de construcción utilizando la serie original y sus variantes.

Hacia el final de la pieza (del compás 89 al 99), después de desarrollar la sección de rítmica y de notas repetidas, aparece un contraste de tipo armónico que preparará el breve regreso al primer carácter de la pieza. Este contraste consiste en un arpeggio, emulando el idioma del arpa, que despliega la escala completa de Do# mayor. Con este contraste busco imitar la luz que algunos seres de la fauna abisal pueden emitir en la total oscuridad.

89 *p legato* 13 6

99 6

Ej. 10.- Contraste armónico con el despliegue de la escala de Do# mayor.

# Ser Invertebrado

Lu-Yang Puón

Libre tempo pero calmado y misterioso. ♩ = 60

Musical score for measures 1-6. The piece is in 4/4 time, with a tempo of ♩ = 60. The score is written for piano and includes dynamic markings: *pp*, *p*, and *mp*. The bass line features a pedal point marked "Siempre pedal". The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

Musical score for measures 7-12. The tempo is marked *leggiero*. The score includes dynamic markings: *p*, *cresc.*, *mf*, *p*, and *pp*. The bass line has an 8<sup>va</sup> pedal point marked *pp*. The time signature changes from 4/4 to 3/4, 5/4, 3/4, 4/4, and 2/4.

Musical score for measures 13-17. The score includes dynamic markings: *p*, *cresc.*, *f*, and *mp*. The bass line features an 8<sup>va</sup> pedal point. The time signature changes from 2/4 to 4/4, 2/4, 5/4, 4/4, and 5/4. A triplet of eighth notes is marked with a "3".

Musical score for measures 18-22. The score includes dynamic markings: *pp*, *mf*, *p*, *pp*, and *pp*. The bass line features a 5<sup>va</sup> pedal point marked *p*. The time signature changes from 5/4 to 4/4 and 7/4.



41

Quitacar pedal lentamente

*p* \* *dim.* *f* *pp*

44

**molto rall.**

*f* *sfz* *f* *pp*

Tempo primo

♩ = 265

47

*pp* *cresc.*

52

*f* *p* *p* *p*

*f* *sp* *mf* *p*

Ped. Meter el pedal poco a poco Sacar el pedal poco a poco \*

56

**rall.** . . . . Tempo primo

♩ = 265

*p* *pp* *mf* *pp* *cresc.*

Ped. \_\_\_\_\_ ^

60

62

64

68

69

72

*mp* *pp*

*mp*

75

*ppp* *pp* *p*

*pp* *p*

79

*pp*

83

*p* *f* *pp*

Ped. ^

86

*f* *ppp*

*Ad lib.* 13"

variar dinámicas erráticamente entre pp y f

Medio Pedal

89

*p legato*

6"

91

*p legato*

**Tempo primo**

Custer sin sonido. *8<sub>vb</sub>*

96

*fff*

*Ped.*

99

*ff*

*gliss.*

Dejar sonar por 15"  
apagando muy poco a poco.

## **Cuatro Canciones Surrealistas**

### para voz, piano y percusiones

Estas canciones son el resultado de una exploración de la voz femenina como elemento central y expresivo, dentro de un ensamble de instrumentos de percusión y piano.

Estas canciones buscan ilustrar la impresión de belleza que me provocan los poemas surrealistas de André Breton y Roberto Matta<sup>1</sup>. El concepto que pretenden mostrar es la belleza que habita en lo absurdo. La voz femenina (mezzo soprano) que encabeza el ensamble junto con una expresión histriónica sugerida, los sucesos sonoros que cruzan la frontera a la cacofonía, aunados a los poemas surrealistas son los elementos que definen el devenir de estas canciones.

El ciclo está formado por cuatro canciones con letra de cuatro poemas diferentes<sup>2</sup>:

- |                           |           |
|---------------------------|-----------|
| 1. Dame joyas de ahogadas | A. Breton |
| 2. Primero la vida        | A. Breton |
| 3. Prisionero de la Luz   | R. Matta  |
| 4. Airón                  | A. Breton |

### **I. Dame Joyas de Ahogadas**

---

<sup>1</sup> André Breton fue un escritor, ensayista y poeta francés. Principal exponente del surrealismo. Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren fue un arquitecto, pintor y poeta de origen chileno.

<sup>2</sup> Las letras de los poemas se encuentran en el ANEXO 2

Esta canción tiene un carácter en general, etéreo e improvisatorio. Evitar los tiempos fuertes al comenzar las frases y cambiar frecuentemente de compas, son las técnicas que uso para lograr dicho carácter.

Su forma es tripartita con una coda.

Defino las partes de la siguiente manera:

1.-Introducción del piano solo, con el pedal de resonancia presionado hasta el final de la pieza; con eventos espaciados entre sí y dinámicas muy suaves, con el fin de provocar misterio y expectativa, así como una sensación de espacio (compases 1 al 15).

2.-A.-Aparece la voz partiendo de la resonancia del piano, el cual pasa a segundo plano, junto con algunos sonidos agudos y metálicos provenientes de los platillos frotados con arco y la tecla del vibráfono igualmente frotada con arco. Durante esta parte, la melodía muestra una clara tendencia a la escala de tonos enteros. Culmina con el segundo *forte* de la voz. (Compases 16 a 34).

Mezzosoprano



dos pe - se - bres

de mo-dis - ta

Ej. 11.-Melodía en la voz con tendencia a escala de tonos enteros.

3.- B. El carácter se vuelve agresivo e imprevisible: *tempo inestable-a tempo -tempo inestable*. A diferencia de la Introducción y la parte A, esta sección no tiene el pedal de resonancia del piano presionado, lo que conlleva una sonoridad seca. La voz

recurre al *sprechgesang*<sup>3</sup> y lo alterna con dos partes melódicas que son el clímax de esta canción (compases 35 a 43).

M-S. 35 **D** *mf* casi hablado después per - do-na-me  
*ord.* *espress.* *ff* per - do - na - me  
*p* muy libre y dramático solo ¡no; no ten go tiem po

Ej. 12.- La voz alterna *sprechgesang* y melodía.

4.-Coda. De vuelta al carácter de la Introducción. La melodía se presenta diferente, ahora más cromática. La distancia entre los últimos dos acordes del piano recuerdan directamente al principio de esta canción (compases 44 a 53).

La sonoridad de esta canción es, en general, disonante. Su armonía se basa en intervalos de 2ª menor, 4ª aumentada, 7ª mayor y 9ª menor. Los intervalos de 5ª y 6ª funcionan como contraparte de color a la disonancia imperante. La melodía resulta por momentos ambigua, con saltos de 3ª menor y 4ª, sin embargo, siempre vuelve a reforzar la sonoridad disonante con fragmentos cromáticos, *glissandi* y saltos de 4ª aumentada.

Particularmente, en los compases 24-25 y 33-34 se dibuja lo que posteriormente formará una escala de tonos enteros, material melódico y armónico de la canción número dos (fig. 1).

La participación del piano en esta primera canción es casi tan protagonista como la voz. Su sonoridad es transparente. El uso eventual del *cluster* anticipa la sonoridad de todo el ciclo. Utiliza algunas técnicas extendidas como el *glissando* sobre las cuerdas y el ataque sobre las cuerdas con un plectro, a manera de contraste tímbrico.

<sup>3</sup> Hablar cantando.

En esta canción, el sonido de las percusiones tiene un papel importante y sutil. Su timbre, cargado de armónicos, es metálico y espectral, con dinámicas suaves en la segunda parte hasta el clímax, donde su participación es más contundente.

## II. Primero la vida

El carácter de esta canción, en contraste con la anterior, es rítmico y agitado, de *tempo rápido*.

Tiene una clara estructura A-B-A'.

A.- Consta de dos frases grandes: la primera del compás 1 al 13 y la segunda del 14 a 22. Ambas frases llegan a un descanso rítmico de distinta índole: en el primero, el acorde del piano en el registro grave que resuena acompañado de las campanas de viento; en el segundo, la tarola termina la frase con un gesto que se desvanece.

El material melódico y armónico se construyen con dos elementos: la escala hexáfona de tonos enteros y los acordes de C#<sup>0</sup>7 y C#<sup>0</sup>7<sup>0</sup>. Dicha escala presenta dos versiones: una con tónica en F# y la otra en C#.

Escala hexáfona 1

7 Escala hexáfona 2

Ej. 13.-Versiones de escala hexáfona.

La yuxtaposición de ambas versiones aparece tanto en los acordes del piano como en la melodía. Los acordes de la primera parte tienen una tendencia al acorde que se forma por grados conjuntos, así como al *cluster*, retomando la sonoridad disonante de la canción anterior.

Las percusiones toman el material rítmico que va teniendo la voz, son tres figuras rítmicas básicas (el tresillo del compás 11 es distintivo de las congas y prepara los seisillos posteriores):

Figuras rítmicas generadoras



Ej. 14.- Figuras rítmicas generadoras.

Estas figuras se descomponen y distribuyen entre los membranófonos (tarola, congas y tom) e ideófonos (*temple blocks* y *shaker*)

B.- Contrasta con A de manera profunda. Su carácter es más bien lento y meditativo. Consiste en una sola frase de seis compases (compases 23 al 28) que inicia el piano con arpeggios lentos a manera de arpa, en octavas.

El material melódico y armónico, en esta breve parte, es modal y móvil: comienza con D dórico, pasa por un E frigio/armónico (con D#) y concluye con un F eolio. Las percusiones no tocan en esta parte.

A'.-Regresa al *tempo* y al carácter de A. La voz vuelve al material melódico de A. Al compás 34-35 la cantante debe cubrir su boca con las manos, generando así un

filtro que cambie el timbre momentáneamente. Al siguiente compás, en el cuarto tiempo debe romper un plato contra el piso dentro del escenario.

Los acordes del piano se presentan un poco más abiertos con el mismo material de A.

Las percusiones presentan una mayor densidad. Ellas terminan la canción con una coda (compases 37 a 45). En esta, las congas presentan el motivo rítmico inicial de la voz.

### III. Prisionero de la Luz.

Esta canción tiene un *tempo* lento. Su carácter es dulce, *ad libitum* y casi estático. La letra pertenece al único poema que no es de Breton sino de Roberto Mata.

Tiene tres partes poco contrastantes entre sí, siendo la voz la que define la forma de la canción.

A modo de introducción tenemos un solo de marimba de tres compases largos. La escala aparentemente pentáfona que construye esta introducción, será la base de la transformación armónica de toda la pieza, ya que constantemente retornará a ella con algunos cambios.

The image shows a musical score for a marimba solo. The first system is labeled 'Marimba' and is in 4/4 time. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff with various dynamics: *pp*, *p*, *mp*, *p*, *mf*, *p*, and *pp*. The second system is labeled 'Mar.' and is in 4/4 time. It features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a 'ritardando' marking and a section for improvisation labeled 'Improvisar utilizando el material anterior.'

Ej. 15.- Solo de marimba al inicio de *III Prisionero de la Luz*.

La voz comienza al compás 4 y domina toda esta primera parte (compases 4 a 16). La marimba pasa a segundo plano en los compases 4 al 6, haciendo una improvisación con el material anterior. La marimba y el piano alternan participaciones sobre un acompañamiento, a veces en forma de pedal o en forma de acordes. En los últimos dos compases de esta parte, el piano improvisa, en la mano derecha, con alturas definidas.

The image shows a musical score for Example 16. It consists of three staves: a vocal line (M-S.), a piano accompaniment (Pno.), and a pedal point (Ped.). The time signature is 4/4. The score begins at measure 15. The vocal line is marked with a forte dynamic (*f*) and *espress.* (expressive). The lyrics are "na - tu - ra - le - za". The piano accompaniment features a dynamic range from mezzo-piano (*mp*) to piano (*p*), with a forte (*f*) section. The pedal point is marked *sfz* (sforzando). A *rit.* (ritardando) marking is present above the vocal line and below the piano accompaniment in the final measures. An asterisk (\*) is located at the end of the score.

Ej. 16.- Improvisación del piano con alturas definidas.

La melodía de la voz agrega a la escala un mi que la vuelve hexáfona (do, re, mi, fa#, sol#, la#). En los compases 12, 13 y 14, la melodía inflexiona abruptamente a fa mayor pero sin definir un cambio estructural; esto es porque la armonía no reacciona a dicho cambio melódico: esta se ve alterada al finalizar el compás 13 y todo el 14 pero regresa a la primera escala contundentemente al 15. Al final de esta parte la melodía mostrará una síntesis de la escala de seis sonidos con su breve inflexión a fa mayor.

La segunda parte es *poco più mosso*. Es un pasaje instrumental contrapuntístico entre el piano, la marimba y el vibráfono, que va del compás 17 al 22. A la mitad de esta parte, en el compás de 7/4, los tres instrumentos forman parte de una semi-

improvisación, con las alturas definidas y la información melódica que se dio en la síntesis de la parte anterior. Hacia los últimos dos compases de esta parte se presenta un *fortissimo* en el piano a manera de clímax y un descenso abrupto para recordar la primera parte. El vibráfono vuelve a presentar trémolos de octava. La armonía se presenta casi indeterminada, fluctuando entre la escala hexáfona y E mayor.

La tercera parte va del compás 23 al 30. El regreso de la voz marca el comienzo de esta parte y esta se integra al contrapunto instrumental, formando un tejido con elementos rítmicos, armónicos, melódicos y de improvisación de las partes anteriores. Esta parte sintetiza la información antes dada y concluye la pieza de la misma forma que comenzó.

#### **IV. Airón**

Esta canción es la última del ciclo. En ella participa toda la percusión. Su carácter es cambiante pero en general, vertiginoso. Está compuesta por cinco partes bien definidas: *Jubiloso - Misterioso - Allegro ma non tanto - Più mosso - Lento*.

*Jubiloso*.- Va del compás 1 al 18. Comienza con el timbal solo. Las campanas tubulares y el vibráfono forman un bloque de timbre resonante y metálico que acompaña la primera intervención de la voz en contraste con el ataque más seco del piano y el timbal. La letra de la canción comienza propiamente al compás 11. El piano acompaña con acordes extensos y la marimba hace una respuesta melódica a las frases de la voz. Al final de esta parte, el piano muestra gestos ágiles anunciando el carácter instrumental de esta canción. El material armónico presenta un uso de intervalos disonantes característicos desde la primera canción (7ª mayor y 4ª aumentada) en un contexto de intervalos consonantes (5ª, 3ª y 6ª), sin responder a alguna armonía estructurada. El material melódico se organiza en una

escala de si frigio con sensible (la#), sin embargo en las partes siguientes, la melodía se tornará hacia los intervalos característicos de la armonía.

*Misterioso*.- Comprende del compás 19 al 29. El tempo de esta parte es más lento y el carácter recuerda al de la primera canción, así como algunas sonoridades del vibráfono y el piano; ahora intervenidos por la marimba y las campanas tubulares. En esta parte el timbre del timbal es modificado colocando un platillo con el anverso hacia arriba (ejemplo 17): el percusionista ataca sobre el platillo y mueve la afinación del timbal con el pedal, haciendo *glissandi* lentos en forma de nota pedal móvil. La voz acompaña la sonoridad etérea sin letra hasta la anacrusa al último compás de esta sección

*Allegro, ma non tanto*.- Esta sección va del compás 30 al 33. Es el pasaje más pequeño de la canción y funciona como un puente *Misterioso* y *Più mosso*. El tempo de este va acelerando. La voz va subiendo de registro con pequeños motivos, nuevamente sin letra. El material es, en su mayoría, cromático. El piano y la marimba dibujan melodías rápidas con cambios de registro y saltos. La percusión va tejiendo un complejo continuo sobre un trémolo, a manera de nota pedal, del tom de piso y el bombo.

Colocar un platillo crash volteado sobre timbal afinado en G. El ataque es sobre el platillo y la gráfica indica el movimiento del pedal tipo glissando.

Perc. 3

Ej. 17.- El percusionista 3 coloca un platillo sobre el timbal y toca modificando la afinación con el pedal.

*Piú mosso*.- Esta parte es la más densa de todo el ciclo y tiene una función climática. El tempo es muy vivo y el carácter totalmente vertiginoso. Va del compás 34 al 45. La voz se mantiene en *forte* sobre el tejido denso que forman el piano y los cuatro sets de percusiones. Los teclados percutidos alternan participaciones. El piano dirige el clímax armónico hasta un gran *cluster* ejecutado con los antebrazos. Todos los instrumentos comparten motivos rítmicos provenientes de las canciones anteriores. La línea de la voz se separa del grupo hacia el compás 36 introduciendo una parte hablada para terminar con una aislada cadencia en do# mayor. En el compás 40, el tempo baja abruptamente y la densidad se diluye poco a poco.

Ej. 18.- Punto climático. El pianista toca un clúster con los antebrazos.

*Lento*.- El tempo desciende y el carácter se vuelve dulce. El piano y la voz se acompañan brevemente creando una sonoridad cristalina e ingenua, apoyada por los triángulos junto con el tom de piso y aire, tremolando con baqueta suave. La voz marca el cierre de estos instrumentos que decrecen *al niente*. El timbal sigue tremolando solo mientras uno de los percusionistas se para a barrer el plato roto en la segunda canción. El ciclo concluye con el timbal *diminuendo al niente*, mientras el percusionista que barrió el plato, arroja los restos a un cesto de basura.

## Instrumentos por percusionista

**Percusionista 1**

Marimba

Vibráfono

Sheiker

Campanas de viento (puede substituirse por un conjunto de llaves o algo similar)

---

**Percusionista 2**

Tom 13"    Tarola    Platillo suspendido China 18"    Platillo suspendido Crash 16"    Platillo suspendido Crash 14"

+ -Apoyar el dedo en el parche mientras se toca.    ⊗ -Se frota el platillo con un arco de violincello controlando el platillo con el pulgar cerca del centro.

Campanas Tubulares

3 Timbales (26", 29" y 32")    Un platillo crash aparte para colocarlo sobre el timbal grave en IV- Airón

Temple bloks    Triángulos    Sheiker

---

**Percusionista 4**

Tam-tam    Congas    Bongoes    Wood blocks

---

**Percusionista 5**

Bombo (32"+)    Tom (16")    Tom 2 (10")    Plat. de choque (16" ó 18")    Palo de lluvia (1m+)

# I. Dame joyas de ahogadas.

Flexible y misterioso. ♩ = 62 ca.

Lu-Yang Puón

Etéreo

Piano

\* siempre pedal abajo  
*p*

\*- Percutir la cuerda usando una baqueta un poco suave.

Flexible y misterioso. ♩ = 62 ca.

Vibráfono

Percusionista 1

Suave y tierno,  
casi sin vibrato.

*p*

Da - me jo - ya s

M-S.

Pno.

Perc. 1

*pp* *poco cresc.* l.v. *p*

**A**

**D**

18

M-S. *pp* *p* *mp espress.* *dim.* **B** *p*  
 de aho - ga - das dos pe -

Pno. *p* *mp* *pp* *p* *leg.* *dolce*

Perc. 1 *p* *l.v.*

Perc. 2 *p*

25

M-S. *p* *mp* *f espress.*  
 se - bres u - na co - la de ca - ba - llo

Pno. *p* *mf* *gliss.* *p*

Perc. 1 *mp*

Perc. 2 *p*

\*En arpa, con uña.

31

30 **C**

M-S. *pp* *mf* *f*  
 y — u — na ma — ní — a de mo — dis — ta

Pno. *mf* *p* *f*

Perc.2 *mf*

Perc.3 *mf*

Perc.5 *mf*

35 **D** *mf* *ord.* *ff* *p*  
*casi hablado* *espress.* *muy libre y dramático solo*  
 después per — do — na — me per — do — na — me !no¡ no ten go tiem po

Pno. *f* *Ped.* *resc.*  
 subir pedal

Perc.1 *mp*

Perc.2 *mp* *f*

Perc.5

40 *f* 3 *dim.* *poco rit.* *A tempo*

M-S. *tiem-po de res - pi - rar*

Pno. *f* *mf* *p* *pp* *PPP* *pp* *suave*

Perc.3 *mf* *p* *pp* *poco rit.* *A tempo*

Perc.5 *mf*

*sfz* *ped.* *pedal abajo hasta attacca*

46 *triste, poco vib.* *pp* *gliss.* *(Attacca)*

M-S. *soy un des - ti - no*

Pno. *p* *pp* *PPP niente (Attacca)*

\*Ataque en la cuerda con plectro suave.

# II-Primero la vida

**Agitado y rítmico,  
delirante y loco** ♩ = 110

Mezzo-soprano

*f* *ff*

Pri - me-ro la vi-da pri - me-ro la vi-da in - fan-cia ve-ne - ra-ble

Detailed description: The Mezzo-soprano part is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. Dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The lyrics are written below the staff.

Piano

*p* *cresc.* simile *f* *ff*

*8va*

Detailed description: The Piano part consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music features chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *simile*, *f* (forte), and *ff* (fortissimo). An *8va* (octave) instruction is present above the first few measures. The piece concludes with a double bar line.

**Agitado y rítmico,  
delirante y loco** ♩ = 110

Percusionista 1

Detailed description: The staff for Percussionist 1 shows a 2/4 time signature, followed by four measures of rests, and then a 4/4 time signature with two more measures of rests.

Percusionista 2

*f*

Detailed description: The staff for Percussionist 2 shows a 2/4 time signature, followed by four measures of rests, and then a 4/4 time signature with a quarter note followed by a quarter rest, and finally a 2/4 time signature with a quarter rest.

Percusionista 3

Detailed description: The staff for Percussionist 3 shows a 2/4 time signature, followed by four measures of rests, and then a 4/4 time signature with two measures of rests.

Percusionista 4

Detailed description: The staff for Percussionist 4 shows a 2/4 time signature, followed by four measures of rests, and then a 4/4 time signature with two measures of rests.

Percusionista 5

*f* *f*

Detailed description: The staff for Percussionist 5 shows a 2/4 time signature, followed by four measures of rests, and then a 4/4 time signature with a quarter note followed by a quarter rest, and finally a 2/4 time signature with a quarter rest.

A

M-S. *p* *mf*  
la cin-ta que sa-le de un fa-quir

Pno. *p* *cresc.* *mf* *p*

A

Perc. 1

Perc. 2 *p* *mf*

Perc. 3 *p* *mf*

Perc. 4 *pp* *p* *mf*

Perc. 5 *p*

M-S. *mf* *f*  
 se pa-re-cea la ba-rre-ra del mun-do

Pno. *f* Ped.

Perc. 1 *mf* *f*  
 + -apagado con dedo *tr*

Perc. 2 *p* *mf* *mp*

Perc. 3 *mf*

Perc. 4 (slap) 3 *f*

Perc. 5 *mf*

**B**

M-S. *mp*  
 12 pe sea queel sol sea un de-se - cho\_

Pno. *ff* *p* *cresc.* *f*  
*ff* *mp* *p*

Cambia a W. Ch.

**B**

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *r.shot* *mf* *f*

Perc. 3 *mf*

Perc. 4 *mf* *f* 3

Perc. 5 *mf* *f*

Grito controlado

*molto espress.*

*sfz* *mp*

M-S. Musical staff for M-S. (Mezoprimeira/Soprano) in G major. The melody starts with a whole note G4, followed by a half note B4 with a fermata. The lyrics are "oh! por muy po - co que el cuer - po". The dynamic markings are *sfz* and *mp*. A hairpin crescendo is shown above the staff.

Pno. Musical staff for Piano. The left hand plays a descending chromatic line (F#4, E4, D4, C4) with staccato markings. The right hand plays chords. Dynamics are *p* and *mf*. The word "staccato" is written above the staff.

Perc. 1 Musical staff for Percussion 1. It features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics are *p* and *mf*.

Perc. 2 Musical staff for Percussion 2. It contains a single note with an accent mark.

Perc. 3 Musical staff for Percussion 3. It features a sixteenth-note pattern. Dynamics are *f*, *p*, and *mf*. A hairpin crescendo is shown below the staff.

Perc. 4 Musical staff for Percussion 4. It contains a few notes with an accent mark. Dynamics are *f*.

Perc. 5 Musical staff for Percussion 5. It features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics are *mf* and *p*.

M-S. *f* *mp* *rit.* *p*

de u - na mu - jer se le pa - rez - ca

Pno. *f* *sfz*

Ped.

Perc. 1 *rit.*

Perc. 2 *f*

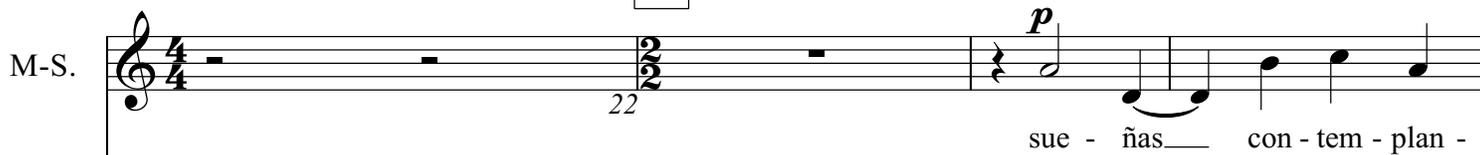
Perc. 3 *f*

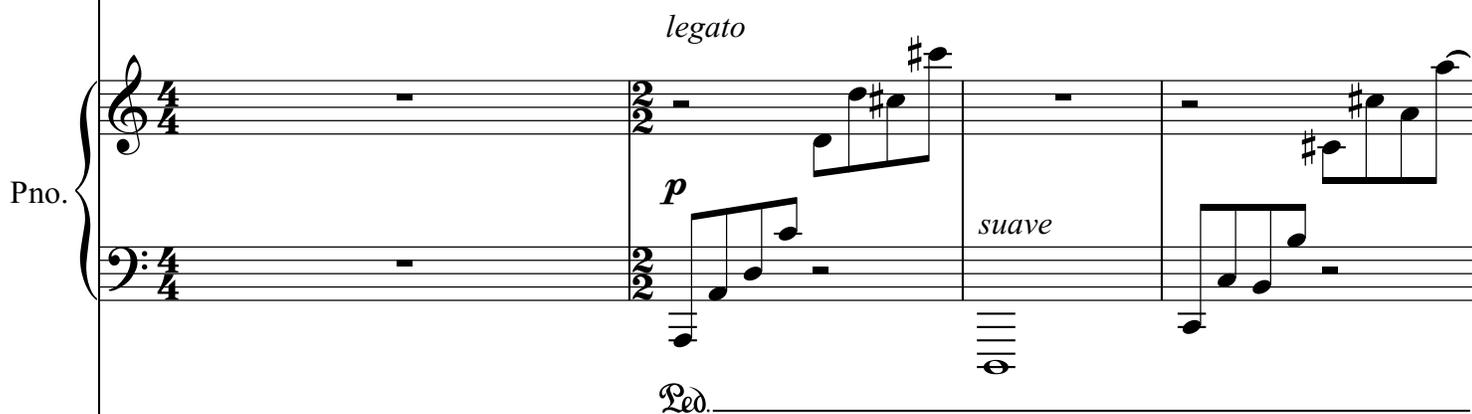
Perc. 4 *sfz*

Perc. 5 *f*

Lento, apasible y lúcido.

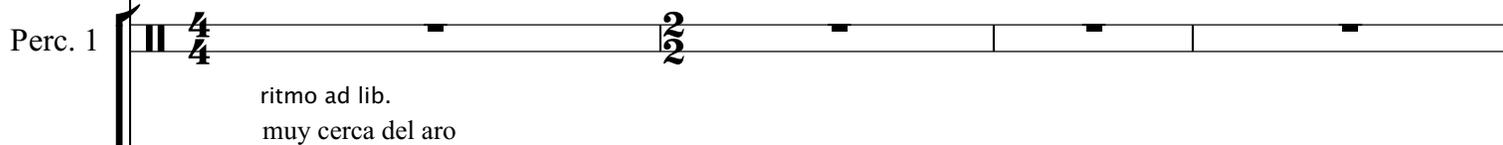
C

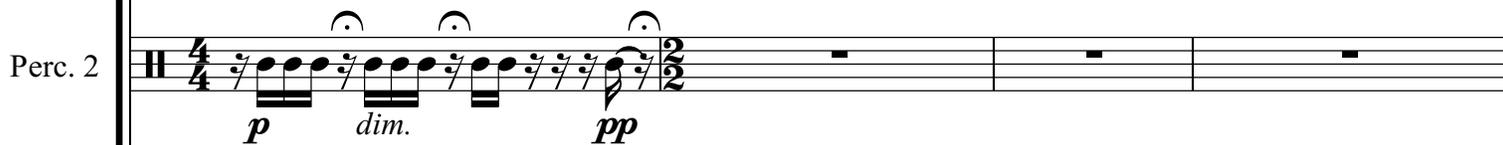
M-S.   
22 *p*  
sue - ñas con - tem - plan -

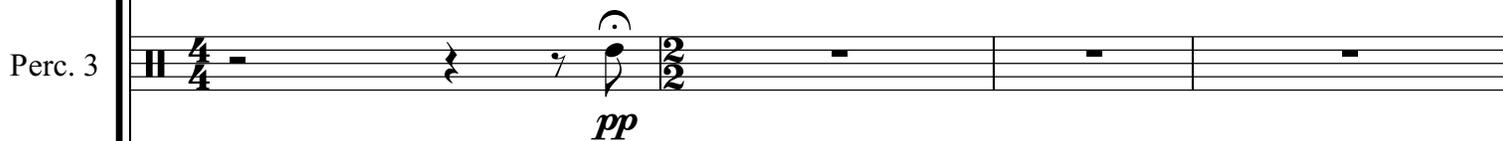
Pno.   
*legato*  
*p* *suave*  
Ped.

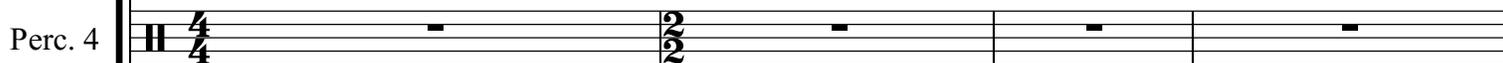
Lento, apasible y lúcido.

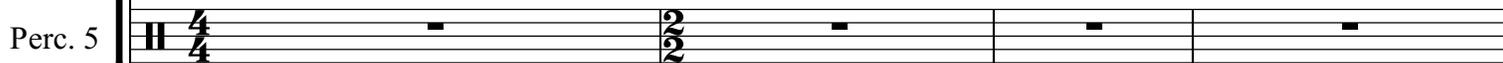
C

Perc. 1   
ritmo ad lib.  
muy cerca del aro

Perc. 2   
*p* *dim.* *pp*

Perc. 3   
*pp*

Perc. 4 

Perc. 5 

M-S. *rit.* **D** **Tempo primo**  
*f*

do de-te - ni-da-men-te — la tra-yec-to - ria o so-lo

Pno. *pp*

Perc. 1 *rit.* **D** **Tempo primo**

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

M-S. *f* *30*  
 ce-rran - do los o - jos so - bre la tor - men - ta ado - ra - ble\_

Pno. *f* *sfz* *f* *mf*

Perc. 1

Perc. 2 *mf* *f*

Perc. 3 *f*

Perc. 4 *mf* *f* *6*

Perc. 5 *mf* *f*

Boca tapada **p** **E** **sfz**

⊗ 34 ⊗ ⊗

M-S. *lla - ma - da* *ma no*

Pno. **f** **sfz** *Ped.*

Perc. 1

Perc. 2 **ff**

Perc. 3 **ff** **f** *sost.*

Perc. 4 *tr* **sfz** *p* **f** **3**

Perc. 5 **ff** **f** *sost.*

\*\*\*Toma un plato y lo rompe contra el piso.

M-S.

39

Pno.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

The image shows a musical score for a percussion ensemble and piano. The score is divided into six staves. The top two staves are for M-S. (Mezzo-Soprano) and Pno. (Piano). The next three staves are for Perc. 1, Perc. 2, and Perc. 3. The bottom two staves are for Perc. 4 and Perc. 5. The M-S. staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Pno. staff has a grand staff with treble and bass clefs. The Perc. 1 and Perc. 2 staves have a double bar line at the beginning. The Perc. 3 staff has a double bar line at the beginning and a rhythmic pattern of eighth notes. The Perc. 4 staff has a double bar line at the beginning and a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Perc. 5 staff has a double bar line at the beginning and a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The number 39 is written below the M-S. staff.

M-S.

42

Pno.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

*non dim.*

Perc. 4

Perc. 5

The image shows a page of a musical score for measures 42 through 45. The score is divided into six staves. The top staff is for M-S. (Mezzo-Soprano), followed by a grand staff for Piano (Pno.) with treble and bass clefs. Below these are five percussion staves, labeled Perc. 1 through Perc. 5. Perc. 1, 2, and 5 have rests in all four measures. Perc. 3 has a melodic line starting in measure 42 with a series of eighth notes, followed by a quarter rest in measure 43, and then a quarter note in measure 44. The instruction *non dim.* is written below the first measure of Perc. 3. Perc. 4 has a melodic line starting in measure 42 with a quarter note, followed by quarter rests in measures 43 and 44, and then a quarter note in measure 45. The instruction *non dim.* is written below the first measure of Perc. 4. The page number 45 is centered at the bottom.

### III. Prisionero de la Luz

Poema de Roberto Matta

**Lento**

$\text{♩} = 40$

*Ad lib. Dulce y errático, como Campanas de viento.*

Mezzo-soprano

Piano

Marimba

Vibraphone

Percusionista 4

En esta pieza el Vibráfono debe ser ejecutado por otro percusionista, ya sea en número 2, 3 o 5.

**Lento**

Tam-tam  $\text{♩} = 40$

*pp* < *p* *mp* *p* < *mf* > *p* < > *pp*

M-S.

Pno.

Mar.

Vib.

Tam

**A**

*apasible, casi estático*

*mf*

Es cu - rio - sa la in - sis - ten - cia con la que

ritardando

Improvisar utilizando el material anterior.

*f* *p* *mp*

7  $\text{♩} = 65 \text{ ca.}$  *molto espress.*

M.S. *p* *mp* *f* *mp* **B** *p* *mp*

el sub - con - cien - te o - la - me - mo - ria - es u - na - ver - da - de - ra

Pno. *p* *mp* *f* *mp* *p* *mp*

Mar. *p* *mp*

Vib. *pp* *mf* *pp* *p* *mp*

Tam  $\text{♩} = 65 \text{ ca.}$  **B**

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

15 *f espress.* *rit.* *poco più mosso*  $\text{♩} = 70$  **C**

M.S. na - tu - ra - le - za -

Pno. *mp* *f* *p* *p* *mf* *3*

Mar. *mf* *f* *p* *mf* *p* *mp* *mf*

Vib. *f* *Medio resonante. dolce* *p* *mp* *p < f > p*

Tam *mf* *poco più mosso*  $\text{♩} = 70$  **C**

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

20

M.S.

Pno.

Mar.

Vib.

Tam

*mf* *cresc.* *Ped.*

*f* *mf* *cresc.*

*f* *mf* *cresc.*

21

M.S.

Pno.

Mar.

Vib.

Tam

**D**

*p* *f* *dim.* *3* *mp*

ca-si vi-si-ble no-al o-jo des-nu-do

*ff* *p* *pp* *Ped.* *mf* *p*

*mf* *f* *p* *dim.* *5* *p* *3*

*f* *mf* *p* *Ped.* *\** *Ped.* *\** *Ped.* *\** *Ped.*

**D**

simultaneo con triángulo 1  
*p*

26 *mp* *molto rall.* *mf*

M-S. si - noa u - na for - ma del ver - bo ver

Pno. *mf* *p* *mp* *pp*

Mar. *p* *f* *p* *pp*

Vib. *p* *mf* *p* *pp*

Tam *ppp*

*8<sup>va</sup>*

*3*

*3*

*8<sup>va</sup>*

*Leod.* *3* *Leod.* *Leod.* *Leod.*

*molto rall.*

29  $\text{♩} = 40 \text{ ppm}$

M-S.

Pno. *cresc.* *p* *mf*

Mar. *p* *molto dim. al niente*

Vib. *pp* *cresc.* *mf*

Tam  $\text{♩} = 40 \text{ ppm}$  *ppp* *pp*

*8<sup>va</sup>*

*5* *3* *3* *3*

*Leod.* *Leod.* *Leod.* *Leod.* *Leod.*

*8° aprox*

Improvisar como al principio.

# IV Airón

Poema de A. Bretón

**Jubiloso** ♩ = 130  $\approx n.$

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, the tempo is marked 'Jubiloso' with a quarter note equal to 130 beats per minute. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are as follows:

- Mezzo-soprano:** Four staves, all containing whole rests.
- Piano:** Treble and bass clefs, both containing whole rests.
- Marimba:** Treble and bass clefs, both containing whole rests.
- Vibrafono:** Treble clef, containing whole rests for the first three measures and a quarter note with a sharp sign in the fourth measure, marked *pp*.
- Percussionista 2:** Percussion staff with a whole rest.
- Campanas tubulares:** Treble clef, containing whole rests.
- Timbales:** Bass clef, containing a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic.
- Percussionista 4:** Percussion staff with two vertical bar symbols in the first measure and a whole rest for the rest of the piece.
- Percussionista 5:** Percussion staff with two vertical bar symbols in the first measure and a whole rest for the rest of the piece.

5

*sonoro*

M-S. *p* *f* *mp*  
 Ah! \_\_\_\_\_ ah! ah!

Pno. *p*

Perc. 1

Perc. 2 \*

Perc. 3 *p* *p*

Perc. 4 *p* *p*

Perc. 5 *pp* *p*

9

M-S. *p* *f* *mp* **A** *f*  
 ah!\_ ah! ah! si al me -

Pno. *mf*  
 Ped.

Perc. 1

Perc. 2 *p* *tr* *mp* *p*

Perc. 3 **A** *pp*

Perc. 4

Perc. 5

13

M-S. *p*  
 nos a lum

Pno.

\* Ped.

Perc. 1 *p* *f*

Perc. 2 (tr) *f*

Perc. 3

Perc. 4 *p* *mp* *pp*

Perc. 5 *mp* *pp* *cresc.*

15 *f* **rit.** . . . . .

M-S. bra rael sol

Pno. *f* *p* 3 *mf*

\* Ped. \* Ped.

Perc. 1 *f* 6

Perc. 2 *mp*

Perc. 3 **rit.** . . . . .

Perc. 4 *cresc.* *mf* *p* 5 7

Perc. 5 *mf* 3 *p*

18 *mp* **B** = 70 ca. *pp* *p*

M-S. es ta no che ah

Pno. *p* Pedal abierto *pp*

Perc. 1

Perc. 2 *p* Ped. \* Ped. \*

Atacar deslizando el arco en el borde de la tecla.

Colocar un platillo crash volteado sobre timbal afinado en G. El ataque es sobre el platillo y la gráfica indica el movimiento del pedal tipo glissando.

Perc. 3 **B** = 70 ca.

Perc. 4

Perc. 5

22

M-S. *mp* *pp*

ah ah ah

Pno. *pp* 7 *pp* *gliss.*

\*Directo al arpa con uña. 5ta aprox.

Perc. 1

Perc. 2 *Ped.* \*

Perc. 3 *p* *mp* *mf*

Perc. 4

Perc. 5

26

M-S. *p*

ah

Pno. *mp* 6 5 5

Perc. 1 *mp*

Perc. 2 \*

\*-Las tres notas siguientes de las campanas las ejecuta el perc. 4.

Perc. 3 *pp* *pp*

\*-Las tres notas siguientes de las campanas las ejecuta el perc. 4.

Perc. 4

Perc. 5

28

Al público

M-S.

*p*

si en el fon - do de eh

Pno.

*pp* *cresc.*

*Ped.* *mf*

Perc. 1

*p*

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

*pp* *mf* *p*

C

30 *crescendo y acelerando poco a poco*

M-S. *mp* *mf*

eh eh ah ah ah

Pno. *mp* *mf*

Perc. 1 *mf* 3

Perc. 2

Perc. 2 *p*

Perc. 3

C

Retirar crash. Afinar en G.

Perc. 3 *p* *mp*

Perc. 4

Perc. 4

Perc. 5 *cresc. poco a poco* *p* *mf* *p* *mf*

33

M-S. *f*  
 ah ah ah ah la

Pno. *cresc.* *f*

Perc. 1 *p* 3 3 3 *f* 3 3

Perc. 2 *mp*

Perc. 3 *mp* 3 3 *gliss.* *gliss.* *mp* 3

Perc. 4 *mf* *cresc.* 5

Perc. 5 *p* *mf* *cresc.*

**D** Tempo primo

35 *ff*

M-S. *f*

ó - - pe - ra dos se - nos

Pno. *sfz* *sfz* *ff*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

Perc. 3 *f*

Perc. 4 *f*

Perc. 5 *f*

**D** Tempo primo

61

37 *ff*

M-S. re - lu - cien - tes y cla - ros com - pu -

Pno. *f*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

Perc. 3 *f*

Perc. 4

Perc. 5 *mf*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.*

62



42

M-S. *mp* a - mor

Pno. *delicado* *mp* 5 5

Perc. 1

Perc. 2 *mp* 3 *Ped.* \*

Perc. 3 *gliss.* *pp* *p*

Perc. 4

Perc. 5

M-S.

Pno.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

3

3

*p*

*p*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *pedal medio* *Ped.* \*

**F** Lento ♩ = 60  $\approx n$

*sempre calmo e dolce*

46

M.S.

la más ma-ra-vi-llo-sa

Pno.

Ped.

\* Ped.

\*

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

**F** Lento ♩ = 60  $\approx n$

Dejar sonar.

pp

p

f

Perc. 4

Perc. 5

p

f

50 *p* *espress.* *p* *mf* *pp*

M-S. le - tra vi - vien - te

Pno. Ped.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3 *tr* *gliss.* *pp sost.*

Perc. 4

Perc. 5 *p*

El percusionista 1 se pone de pie, camina solemne hacia donde se encuentra una escoba y un recogedor: los toma y se dirige al plato roto. Solemne, lo barre...

M-S.

Pno.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

(tr)

\* Al escuchar que el timbal para, arroja el plato dentro de un bote de plástico de un solo movimiento.

Detailed description: This is a page of a musical score for percussion instruments. It features seven staves: M-S. (Mellophone/Saxophone), Pno. (Piano), Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4, and Perc. 5. The score is divided into two measures. The first measure contains rhythmic notation for all instruments. The second measure contains a rest for all instruments, with a fermata symbol above the Perc. 3 staff. A performance instruction in Spanish, marked with an asterisk, is located to the right of the Perc. 3 staff: 'Al escuchar que el timbal para, arroja el plato dentro de un bote de plástico de un solo movimiento.' The Perc. 3 staff also includes a trill (tr) symbol and a tremolo line above the first measure, and a decrescendo hairpin below the second measure.

## **Carnalito Rangel**

### para coro mixto y orquesta

Esta obra es el resultado del estudio de composición y orquestación de la última parte de mi carrera, estudios posteriores sobre el uso de la orquesta, vivencias trascendentales con familiares y amigos, y una exploración personal dentro de la composición de música para orquesta y coro.

Carnalito Rangel nace a partir de un texto de Oscar López, escritor y violonchelista, amigo mío. La narración se titula “El drama de Carnalito Rangel” y es la historia de un joven combatiente en un conflicto armado ficticio que acontece en la Ciudad de México. Después de desertar, al ver los horrores de la guerra, Rangel no solo se verá atormentado por la culpa, sino también por visiones que lo sacarán de la realidad.

Esta pieza programática ilustra, a manera de “fotografías” temáticas y texturales, la primera parte de “El drama de Carnalito Rangel”: las imágenes de la guerra, la deserción y el umbral de la locura.

El material temático se va presentando en base a una interpretación personal del texto: cada acontecimiento integra una parte del contexto general de la narración, que es el tránsito al estado de locura.

Tiene una orquestación con maderas a dos, cuatro cornos en Fa, metales a dos, un timbal, campanas tubulares, tambor militar, cuerdas y coro mixto (SATB).

La forma de esta pieza es la siguiente: Introducción-A-B-C-B'-D

**Introducción:** Compases 1 a 33. Es una textura masiva que utiliza el continuo en las cuerdas agudas en *sul pontichelo* y en *divisi* a dos y tres. El dinamismo de esta masa se dará por el uso de *glissandi* y trémolo, así como la independencia de dinámicas por atril. En esta introducción se plantea uno de los pilares de la pieza que es la separación lenta del unísono (si) al intervalo más pequeño, dentro de un

contexto cromático, que es la 2ª menor, superior e inferior (si-do y si-la#). Posteriormente este contrapunto se repetirá a la 5ª (fa#) con el mismo principio y luego a la 6ª menor inferior (eb). Hacia el final de esta parte, la textura en las cuerdas pasará a segundo plano a partir del compás 34, para dejar en primero a una nueva textura realizada por tenores y bajos.

**A.-** Compases 34 a 58. Las alturas de las voces masculinas parten del mismo principio que las cuerdas en la introducción: tienen una nota en común, de la cual se irán desprendiendo con pasos cromáticos superiores e inferiores. Sin embargo esta constante se rompe al compás 41, cuando el segundo bajo canta una 3ª mayor por debajo de la nota de inicio.

Las cuerdas graves continuarán la textura de la introducción acompañando a las voces y variando el principio antes descrito: ahora las alturas están definidas por un acorde (Cº) y a partir de estas, se desprenderán tres melodía que, al igual que el desarrollo de la introducción, tendrán como elemento de movimiento el *glissando* y el tremolo.

En el compás 48 las campanas tubulares presentan un arpeggio sobre el acorde do-fa#-si, alturas pertenecientes al *cluster* formado en la introducción. El ritmo de este arpeggio se organiza en quintillos y en *piano*, para ilustrar las campanas de una catedral que suenan a lo lejos. El coro de hombres representa la marcha a la batalla.

The image shows a musical score for tubular bells. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Campanas tubulares' and the bottom staff is labeled 'Camp. tub.'. Both staves show a melodic line with quintuplets (marked with '5') and dynamic markings like 'pp' and 'mp'. Performance instructions include 'Lejano. Dejar vibrar.' and 'cresc. - - poco- -a- - poco'. A first ending bracket labeled 'l.v.' is at the end of the bottom staff.

Ej. 19.- Campanas tubulares en quintillos emulando campanas lejanas.

En los últimos tres compases de esta parte aparece un tema con carácter militar en las trompetas, una de ellas con sordina y a la octava alta. El 16avo con puntillo y 32avo es la rítmica base de este tema, y será recurrente en siguientes partes de la pieza. Armónicamente significa un contraste al B y al C<sup>0</sup> “oscilantes”, que se habían presentado hasta el momento.

The image shows a musical score for two trumpets. The top staff is labeled 'Tromp. 1 en Sib' and 'con sord. Militar' with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is labeled 'Tromp. 2 en Sib' and 'senza sord. Militar' with a dynamic marking of *p*. Both staves feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents, transitioning to a triplet of eighth notes in the final measure. The key signature has one sharp (F#).

Ej. 20.- Trompetas con carácter militar.

**B.-** Compases 59 al 68. Esta parte comienza con el primer clímax de la toda la pieza. Luego del grito y el *glissando* amplio de las voces femeninas, estas continúan con un texto hablado, por encima del canto del coro masculino que retoma el material melódico de la introducción, añadiendo un salto de 2<sup>a</sup> mayor y fragmentos de escala cromática para estructurarlo de manera distinta: ecos de la palabra Carnalito haciendo referencia al aturdimiento del personaje después de la batalla.

Las cuerdas agudas participan en el primer clímax formando un *cluster* vertical al mismo tiempo que el coro femenino grita. Este acorde en la cuerda se difumina al compás 52. Al mismo tiempo, los alientos en *solo* introducen figuras rítmicas que recuerdan al tema de las trompetas de A. Esta textura resulta fragmentada por el cambio radical de timbres.

Los timbales y el tambor militar que aparecen hacia el compás 60, repiten el mismo patrón rítmico en congruencia con el carácter militar y el ambiente bélico de las detonaciones sistemáticas.

Esta parte concluye con un segundo clímax sobre la palabra “hedor”. Las cuerdas más graves conducen melódicamente a la siguiente parte.

**C.-** Compases 69 a 105. Esta parte centra al coro como elemento principal. Se trata de una evasión mental del protagonista frente a la situación que lo condena: la deserción y el consecuente fusilamiento. Para ilustrar dicha evasión, la armonía de esta parte resulta más colorida y tonal, esto sin preparar cambios de acordes o resolver disonancias. Es una mezcla de fantasía en movimiento.

Las cuerdas agudas van a retomar la rítmica de las campanas tubulares de A, sobre el desarrollo armónico que presenta esta parte.

Los alientos guían cada voz, a partir del compás 77.

**B'.**- Compases 106 a 120. Esta parte es un recuerdo temático de B, en combinación con la textura de la introducción y el uso del *glissando* amplio en la voz.

Los alientos metal tienen una textura en general fragmentada, mientras que las cuerdas vuelven a tocar *sul ponticello* y *tremolandi*. Hacia el compás 111, el material de los metales influye a las cuerdas agudas con el fin de unificar la textura inestable.

El coro retoma la letra de A y aplica el mismo principio temático que las cuerdas graves en esta misma parte: toma la triada do-fa#-si y mueve las alturas retomando otras que fueron importantes en secciones pasadas (el bajo, en el compás 106, comienza con mib, que fue la primera nota en las violas al formar el *cluster* de la introducción) pero siempre volviendo a dicha triada, en otras palabras, la armonía es estática. Este pasaje concluye con una cadencia cromática hacia la menor (acorde importante en C) de las maderas con el coro, que se encadena con la última parte.

**D.-** Compases 121 a 152. Un nuevo cambio de tempo comienza lo que, programáticamente representa la huida y deserción de Rangel.

Los violonchelos comienzan un nuevo tema, las demás cuerdas lo van imitando desplazando el inicio del tema un 16avo. De esta forma comienza una textura fugada en las cuerdas. Las maderas comienzan al compás 124 un contrapunto imitativo instrumentado de manera escalonada, retomando material rítmico característico de B y B'. Los metales se integran al compás 128 con un motivo rítmico que recuerda directamente el tema de las trompetas (compases 56 al 58).

El coro en *tutti*, entra en una anacrusa de 32avo al compás 130 con la palabra hablada “hedor” y repetida una y otra vez con el fin de precipitar el clímax principal. El motivo rítmico es tomado también del tema de las trompetas. El coro es acompañado por el tambor militar.

El bloque que se conforma con el *tutti* de la orquesta y el coro prepara y dirige la obra a su clímax principal, localizado hacia el compás 136 con la palabra “Dios”. Este *tutti* se repetirá tres veces pausadamente. La última pausa es más amplia que las anteriores, con el fin de generar cierta expectativa de final.

Esta última parte termina con un *cluster* en las cuerdas, similar al del compás 58. La textura se va diluyendo poco a poco conforme cada atril disminuye *al niente* en un momento determinado. Los *glissandi* mueven las alturas de las notas que construyen el acorde dirigiéndolas al punto de partida de la obra: si4.

# Carnalito Rangel

Texto: Oscar O. López García

Lu-Yang Puón

**Lejano, estático**  $\text{♩} = 70$

Violín 1  
Violín 1  
Violín 1  
Violín 2  
Violín 2  
Violín 2

*ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *p*

sul pont. sin vibrar  
sul pont. sin vibrar

*gliss.*

18

Vln. 1  
Vln. 1  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vln. 2  
Vln. 2  
Vla.  
Vla.

*gliss.* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *p*

*gliss.* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *ppp*

*gliss.* *pp* *p* *pp* *pp* *p*

*gliss.* *ppp* *p* *pp* *pp* *mp*

*gliss.* *p* *pp* *p* *pp* *pp*

sul pont. sin vibrar  
sul pont.

*ppp* *pp*

*gliss.*

26

Vln. 1  
Vln. 1  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vln. 2  
Vln. 2  
Vla.  
Vla.

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

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

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

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

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

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

*gliss.* *ppp* *p* *pp* *mp* *p*

*gliss.* *ppp* *p* *pp* *mp* *p*

T. *p* ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la  
 T. *p* ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! *cresc.* - - - *poco* - - - *-a-* - - *-poco*  
 T. *p* ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu -  
 Bajo *p* ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi -  
 Bajo *p* ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la  
 Bajo *pp* ¡Vi - va la re - vo - lu - ción!

Vln. 1 *p* *pp*  
 Vln. 1 *p* *pp*  
 Vln. 1 *pp*  
 Vln. 2 *p* *pp*  
 Vln. 2 *p* *pp*  
 Vln. 2 *mp* *p* *pp*  
 Vla. *mp* *p* *pp*  
 Vla. *gliss.* *mp* *p* *mp* *p* *pp*  
 Vc. *sul pont.* *pp* *gliss.* *p* *mp*  
 Vc. *sul pont.* *pp* *gliss.* *p* *mp* *p* *mp*  
 Vc. *sul pont.* *pp* *gliss.* *p* *pp* *gliss.* *p*

46 Lejano. Dejar vibrar. *cresc.* - - - - *-poco-* - - - - *-a-* - - - - *poco*

Camp. tub. *pp*

T. *mf*  
re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción!

T. *mf*  
- va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción!

T. *cresc.* - - - - *-poco-* - - - - *-a-* - - - - *poco*  
ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción!

Bajo *cresc.* - - - - *-poco-* - - - - *-a-* - - - - *poco* *mf*  
va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción!

Bajo *mf*  
re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡re - vo - lu - ción!

Bajo *cresc.* - - - - *-poco-* - - - - *-a-* - - - - *poco* *mf*  
¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción! ¡Vi - va la re - vo - lu - ción!

Vla. *pp* *mp* *p* *mp* *nat.*

Vla. *pp* *p* *nat.*

Vla. *pp* *p* *nat.*

Vc. *gliss.* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

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

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

Cb. *pp* *mp* *p* *pp* *pp* *mp* *p*

Cb. *pp* *mp* *p* *pp* *mp* *p* *p*

Cb. *pp* *mp* *p* *pp* *mp* *p* *p*

\*Cb.-Siguen leyendo una 8va abajo.

56

Fl. *p*

Ob.

Cl. *p*

Cor. I *mf > p*

Cor. II *p*

Cor. III *mf > p*

Tpt. 1 con sord. Militar *p* *f*

Tpt. 2 senza sord. Militar *p* *mf*

Timb. *p pp p pp p pp p pp p pp*

Tamb. mil. *pp*

Camp. tub. *mp* l.v.

Sop. *f* grito *gliss.* Hablando los textos sin orden.

A. *f* grito *gliss.*

T. solo Car - na - li - to

T. solo Car - na - li - to

Bajo Car - na - li - to

Bajo Car - na - li - to

Vln. 1 *mp* *diminuendo* - - - *poco* - - - *a* - - - *poco* *leggiero*

Vln. 1 *mp* *diminuendo* - - - *poco* - - - *a* - - - *poco*

Vln. 1 *mp* *diminuendo* - - - *poco* - - - *a* - - - *poco*

Vln. 1 *mp* *dim.*

Vln. 2 *mp* *diminuendo* - - - *poco* - - - *a* - - - *poco*

Vln. 2 *mp* *dim.*

Vln. 2 *mp* *diminuendo* - - - *poco* - - - *a* - - - *poco*

Vla. *p*

Vla. *p*

Vla. *p*

Vc. *nat.* *sim.*

Vc. *nat.* *sim.*

Vc. *nat.* *sim.*

Cb. *p*

Cb. *p*

Cb. *p*

64

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

Ob. *p* *p* *f*

Cl. *p* *mf* *mp* *f*

Fag. *f*

Cor. I *p*

Cor. II *ppp* *p*

Cor. III *p*

Cor. IV *ppp* *p*

Tpt. 1

Tpt. 2

Timb. *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *f*

Tamb. mil. *3*

Camp. tub.

Sop. Lloran... *f* *p*  
 jhe-dor! Lau-ra la con-fe-sio-na-

A. *f* *p*  
 jhe-dor! Lau-ra la con-fe-sio-na-

T. *f* *p*  
 Car-na-li-to Car-na-li-to jhe-dor! Lau-ra la con-fe-sio-na-

T. *f*  
 Car-na-li-to jhe-dor!

Bajo *f* *p*  
 to Car-na-li-to jhe-dor! Lau-ra la con-fe-sio-na-

Bajo *f*  
 Car-na-li-to Car-na-li-to jhe-dor!

Vln. 1 *f* *pp*

Vln. 1

Vln. 1

Vln. 1

Vln. 2 *f* *pp*

Vln. 2

Vln. 2

Vla. *f*

Vla.

Vla.

Vc. *f* *mf* *p* *pp* *p*

Vc.

Vc.

Cb. *f* *mf* *p* *pp* *p*

Cb.

Cb.

Fl. *p* *mf* *p*

Ob. *mp* *p*

Cl. *p* *mf* *p* a 2

Fag. *p* *mf* *p* a 2

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Tpt. 1

Tpt. 2

Camp. tub.

Sop. *f* *mf* *f* *p*  
 ria la me-re triz ses - go ses - go ses - go im - po - si - ble I -

A. *f* *mp* *f* *mp*  
 ria la me-re triz im - po - si - ble im - po - si - ble I -

T. *f* *p* *mf* *f* *p*  
 ria la me-re triz ses - go im - po - so - ble I -

Bajo *f* *p* *mf* *f* *p*  
 ria la me-re - triz ses - go ses - go ses - go ses - go im - po - si - ble im - po - si - ble im - po - si - ble I -

Vln. 1 *f* *mp* *mf* *p* pizz. arco

Vln. 1

Vln. 1

Vln. 1

Vln. 2 *f* *mp* *mf* *p* pizz. arco

Vln. 2

Vln. 2

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

Vla.

Vla.

Vc. *pp* *f* *mp* *mf* *p*

Vc.

Vc.

Cb. *pp* *f* *mp* *mf* *p*

Cb.

Cb.

86

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

Ob. *mp* *p* *mf* *p*

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

Fag. *mp* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Sop. *mf* *p* *mp* *f* *p* *mp* *p* *mf* *f* *mp* *f* *mp*

re - ne se ha per - di - do es - fu - ma - do se ha mar - cha - do de la ga - la - xia de la ga - la - xia de la ga - la - xia

A. *mf* *p* *mp* *mp* *f* *p* *mf* *f* *mp* *f* *mp*

re - ne se ha per - di - do se ha es - fu - ma - do de la ga - la - xia de la ga - la - xia de la ga - la - xia

T. *mf* *p* *mp* *p* *mf* *f* *mp*

re - ne se ha per - di - do se ha mar - cha - do de la ga - la - xia de la ga - la - xia

Bajo *mf* *p* *mp* *f* *p* *mp* *p* *f* *mp* *f* *mp*

re - ne se ha per - di - do es - fu - ma - do se ha mar - cha - do de la ga - la - xia de la ga - la - xia

Vln. 1 *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *rfz* *mp* *f* *p*

Vln. 2 *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *rfz* *mp* *f* *p*

Vla. *mf* *p* *f* *p* *mf* *rfz* *mp* *f* *p*

Vc. *mf* *p* *f* *p* *mf* *rfz* *mp* *f* *p*

Cb. *mf* *p* *f* *p* *mf* *rfz* *mp* *f* *p*

99

Fl. *f* *mp* *mf* *mf* *p*

Ob. *f* *mp* *mf* *mf* *p*

Cl. *f* *mp* *mf* *mf* *p*

Fag. *f* *mp* *mf* *mf* *p*

Cor. I *p* *mp* *mf*

Cor. II *p* *mp*

Tpt. 1 *p* *mp* *5*

Tpt. 2 *p* *mp* *5*

Tbn. 1 *mp* *mf*

Tbn. 2 *p* *mp* *3*

Tbn. 3 *mp* *3*

Tba. *p* *mp* *mf*

Sop. *f* *mf* *mp* *p* *mf*  
 vir - tud im-po-si-ble a-mor im-po-si-ble Vi - va la re - vo - lu -

A. *f* *mf* *mp* *p* *mf*  
 vir - tud im-po-si-ble a - mor im-po-si-ble la re - vo - lu - ción Car - na -

T. *f* *mf* *mp* *p* *mf*  
 vir - tud im-po - si - ble a-mor im-po-si-ble. Vi - va la re - vo - lu - ción Vi -

Bajo *f* *mp* *p* *mf* *gliss.* *f* falsetto  
 vir - tud im-po - si - ble a - mor im-po-si-ble vi - va la re - vo-lu-ción Car - na - - - - li - to

Vln. 1 *f* *mp* *mf* *p* sul pont.

Vln. 2 *f* *mp* *mf* *p* sul pont. *p* *mp*

Vln. 2 *nat.* *mp*

Vla. *f* *mp* *f* *mf* *p* sul pont. *p* *f*

Vc. *f* *mp* *f* *mf* *p* *p* sul pont. *nat.* *f* *p* *f* *nat.*

Vc. *nat.* *p* *gliss.* *mf* *p* *f* *p* sul pont. *nat.*

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

111

Cor. I *f* *mf* *f*

Cor. II *f* *f* *f*

Tpt. 1 *mf* *f* *mf* *mf* *mp*

Tpt. 2 *mf* *f* *f* *f* *mp*

Tbn. 1 *f* *f* *f* *f* *mp*

Tbn. 2 *mf* *f* *f* *mf* *mp*

Tbn. 3 *mf* *f* *mf* *mp*

Tba. *f* *f* *mf* *mp*

Sop. *f* *gliss.* *mf*

A. *f* *mf* *gliss.*

T. *f* *gliss.* *f* falsetto

Bajo *mf* *gliss.*

ción Car - - na - li - to la re - vo - lu - - ción

li - to Vi - - va la re - - vo - - lu - ción

va la re - - vo - lu - ción Car - - na - - li - to

la re - vo - lu - - ción

Vln. 1 *mp* *f* *espress.* *mf* *f* *mp* *cresc.*

Vln. 1 *mp* *f* *mf* *gliss.* *mf* *f* *mp* *cresc.*

Vln. 2 *sul pont. nat.* *f* *p* *s.p.* *f* *mf* *mp* *cresc.*

Vln. 2 *gliss.* *f* *p* *s.p.* *f* *mf* *f* *mp* *cresc.*

Vla. *mp* *p* *f* *p* *mf* *f* *mp* *cresc.*

Vc. *p* *s.p.* *gliss.* *p* *f* *mf* *cresc.*

Vc. *s.p. nat.* *f* *s.p.* *p* *f* *p* *mf* *f* *mp* *cresc.*

Cb. *p* *mf* *cresc.*

Meno mosso ♩ = 90 Più mosso

116

Fl. *p* *f* *p*

Ob. *p* *f* *p*

Fag. *p* *f* *p*

Cor. I *mp* *f*

Cor. II *mp* *f*

Tpt. 1 *cresc.* *f* 7

Tpt. 2 *cresc.* *f* 7

Tbn. 1 *p* *mp* *f* 6

Tbn. 2 *p* *mp* *f* 6

Tbn. 3 *p* *mp* *f* 5

Tba. *p* *mf* *f* 5

Sop. *mf* *f* *gliss.* *gliss.* *molto espress.* *ff*

A. *mf* *f* *gliss.* *gliss.* *molto espress.* *ff*

T. *mf* *f* *gliss.* *gliss.* *molto espress.* *ff*

Bajo *mf* *f* *gliss.* *gliss.* *molto espress.* *ff*

Car - na - li - to Car - na - li - to Ran - gel

Car - na - li - to Car - na - li - to Ran - gel

Car - na - li - to Car - na - li - to Ran - gel

Car - na - li - to Car - na - li - to Ran - gel

Meno mosso ♩ = 90 Più mosso

Vln. 1 *f* *f*

Vln. 2 *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

Vc. *f* *p* *f*

Vc. *f* *p* *f*

Cb. *f* *p* *f*

124

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

Ob. *mf* *f* *mf* *mp* *p*

Cl. *mf* *f* *mf* *mp* *p*

Cl. *mf* *f* *mf* *mp* *p*

Fag. *mf* *f* *mf* *mp* *p*

Cor. II *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *marcato* *f* *mp*

Cb. *f* *mf* *f*

a 2





135

Fl. *cresc.* *ff*

Ob. *cresc.* *ff*

Cl. *cresc.* *ff*

Fag. *cresc.* *ff*

Cor. I *cresc.* *f*

Cor. II *cresc.* *f*

Tpt. 1 *cresc.* *f*

Tpt. 2 *cresc.* *f*

Tbn. 1 *cresc.* *f*

Tbn. 2 *cresc.* *f*

Tbn. 3 *cresc.* *f*

Tba. *cresc.* *f*

Timb. *mf* *f* *ff*

Tamb. mil. *f*

Sop. *f* *fff*  
dor he-dor he-dor he-dor he-dor ¡Dios! ¡Dios! ¡Dios! ¡Dios!

A. *f* *fff*  
dor he-dor he-dor he-dor he-dor ¡Dios! ¡Dios! ¡Dios! ¡Dios!

T. *f* *fff*  
dor he-dor he-dor he-dor he-dor ¡Dios! ¡Dios! ¡Dios! ¡Dios!

Bajo *f* *fff*  
dor he-dor he-dor he-dor he-dor ¡Dios! ¡Dios! ¡Dios! ¡Dios!

Vln. 1 *cresc.* *ff*

Vln. 2 *cresc.* *ff*

Vla. *cresc.* *ff*

Vc. *cresc.* *ff*

Cb. *cresc.* *ff*

140 *Tempo primo*

Camp. tub. *ff*

Vln. 1 *ff* *dim.* *gliss.* *pp*

Vln. 1 *ff* *dim.* *p* *dim.* *pp*

Vln. 1 *ff* *dim.* *p* *gliss.* *dim.* *pp*

Vln. 2 *ff* *dim.* *p* *gliss.* *dim.* *pp*

Vla. *ff* *dim.* *p* *gliss.* *dim.* *pp*

Vla. *ff* *dim.* *p* *gliss.* *dim.* *pp*

Vla. *ff* *dim.* *p* *gliss.* *dim.* *pp*

Vc. *ff* *dim.* *p* *gliss.* *dim.* *pp*

Vc. *ff* *dim.* *p* *gliss.* *dim.* *pp*

Vc. *ff* *dim.* *p* *gliss.* *dim.* *pp*

## Oumuamua. Reflexiones sobre la soledad.

### Para piano

Esta pieza está inspirada en un artículo científico publicado en octubre del 2017<sup>4</sup>. Se trata de un objeto con una órbita de trayectoria hiperbólica, esto quiere decir que su órbita es tan abierta que entra y sale de nuestro sistema solar para no volver. Se piensa que su trayectoria abarca otros sistemas solares cercanos y que es impulsado por la fuerza de gravedad de otras estrellas y planetas lejanos.

El contexto de la pieza gira en torno a tres reflexiones sobre la soledad a la que Oumuamua se ve encadenado, tratando de hacer una analogía con la soledad del individuo en nuestra sociedad.

Compuse esta pieza para ser interpretada en un planetario u observatorio público.

La pieza consta de cuatro partes definidas:

- Prólogo. Libre y etéreo.
- Reflexión 1. Vago, misterioso e inestable.
- Reflexión 2. Lento, nostálgico. Tempo muy flexible.
- Reflexión 3. Perpetuo y avivando

El proceso de esta pieza junta dos directrices creativas abordadas con anterioridad durante mi desarrollo en la carrera: una metodología parcialmente dodecafónica y la improvisación libre.

En una primera etapa del proceso, generé dos series dodecafónicas distintas para definir el material melódico y armónico:

---

<sup>4</sup>De Régules, S. Año 20. Oumuamua. Mensajero interestelar. *¿cómo vez?* No. 232. Pág. 30-33.



Ej. 21.- Series dodecafónicas usadas en *Oumuamua*.

Durante esta etapa escribí el primer boceto de *Oumuamua*. La primera idea era ir transitando de la Serie 1 a la Serie 2, a lo largo de una pieza con distintas partes.

Posteriormente, tomando algunas recomendaciones de mis profesores, utilicé este material como guía para realizar una serie de improvisaciones como técnica para desarrollar y expandir el material.

Como resultado de estas improvisaciones obtuve los segundos bocetos de la obra. Escribí cuatro improvisaciones que irían formando la estructura de cada Reflexión.

En una tercera etapa resolví la estructura de la pieza actual. Se trató de una revisión gestual y estructural. Identifiqué los gestos más sobresalientes de las improvisaciones y los condensé en lo que sería el Prólogo. Posteriormente fui eligiendo los motivos para desarrollarlos dentro de lo que serían las Reflexiones, es decir, el cuerpo de la obra. En todo momento trato de conservar el estilo improvisatorio que generó esta pieza.

Anteriormente ya había definido que serían tres Reflexiones de carácter similar, pero bien diferenciadas entre sí.

Tanto el Prólogo como las Reflexiones están contempladas en un solo movimiento.

### **Prólogo. Libre y etéreo.**

El carácter de esta parte es esencialmente libre, pues conserva el proceso improvisatorio, fundamental en la creación de toda la obra.

Comienza con una nota en cada extremo del registro del piano y con el pedal de resonancia presionado, abriendo la posibilidad para manejar distintos planos sonoros. La imagen que pretendo generar es el espacio exterior.

Los tres gestos siguientes son muy diferentes entre sí, con el fin de generar una sensación de incertidumbre sin embargo van a estar presentes a lo largo de toda la pieza:

**Libre y etéreo.** ♩ = 60 Lu-Yang Puón

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. Both are in 4/4 time. The Piano staff starts with a piano (pp) dynamic and a 'lunga' marking. It features a melodic line in the right hand with octaves (8va) and a bass line in the left hand with an octave (8vb) and a 'Ped.' marking. The Pno. staff starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and a 'cresc.' marking. It features a melodic line in the right hand with an octave (8) and a bass line in the left hand with a 'p' dynamic and a '\* Ped.' marking. The score includes various dynamics (pp, mp, p, pp), crescendos, and pedal markings.

Ej. 22.- Gestos generadores presentados al inicio de la pieza.

Los siguientes gestos crecen en complejidad retomando los anteriores.

13

Pno.

*mf* *pp*

*mf dolce e diminuendo* *p* *f*

Glissando en el arpa

Ej. 23.- Nota repetida siguiendo una variación de tempo y dinámica en combinación con un gesto melódico.

Los motivos restantes son variaciones de los primeros, dando coherencia musical respecto al sentido improvisatorio de la pieza.

La relación de intervalos que propone el prólogo es el fundamento armónico de las partes siguientes.

### **Reflexión 1. *Vago, misterioso e inestable.***

La componen dos partes poco diferenciadas entre sí. Retoma los motivos 1, 2 y 8 del Prólogo, conservando el sentido de improvisación libre pero con un pulso más definido; propone intervalos nuevos que se añaden a la información previa.

Después del *forte*, el primero hasta este momento, expongo un material nuevo que no es desarrollado inmediatamente, pero que será retomado en las siguientes reflexiones.

31

Pno.

*con angustia*

*p*

Ped.

\*

Ej. 24.- Material nuevo que será desarrollado posteriormente.

El primer clímax de esta Reflexión aparece con un tritono (motivo 13 del Prólogo), acompañado de acordes que se desprenden del *cluster* que aparece como motivo 6 del Prólogo.

La segunda parte toma el motivo 10, variando la dirección melódica y añadiéndole las apoyaturas características del motivo 2. En este momento dicha melodía se repetirá con distintos tintes modales.

El segundo clímax de la pieza conduce al fortísimo continuando con una coda que retoma los materiales principales usados en esta reflexión.

### **Reflexión 2. *Nostálgico. Tempo flexible.***

Esta segunda reflexión también está compuesta por dos partes diferenciadas entre sí.

La primera parte comienza con el tercer motivo melódico del Prólogo (motivo 10) y con la segunda repetición de notas (motivo 9) formando una dualidad gestual contrastante, que se irá desplazando de forma modal.

56 **Reflexión 2 Nostálgico. Tempo flexible**

Pno.

*p* < *mf* > *pp* *mf* *pp*

*Ped.* \* *Ped.*

Ej. 25.- Dualidad gestual con motivos retomados del Prólogo.

Un pequeño gesto contrapuntístico que corresponde al motivo 7 del Prólogo, aparecerá aislado y no será desarrollado.

El primer punto climático es conducido por un motivo retomado de la Reflexión 1, que seguirá con la lógica dual contrastándose con la repetición de nota hasta culminar con tres acordes que desembocarán en la segunda parte.

La segunda parte recordará los acordes propuestos en la primera Reflexión (*Con angustia*), pero con un tratamiento melódico. El modelo melódico será tomado del motivo 4 del Prólogo. Un recuerdo de la reiteración de nota acompañará la melodía hasta el final de esta Reflexión.

Pno.

*p*

sin pedal

Ej. 26.- Recuerdo de los acordes propuestos en la primera reflexión.

### Reflexión 3. *Perpetuo y avivando*

Esta última reflexión consta de una parte larga y una pequeña coda. Comienza con la repetición del motivo 2 del Prólogo, con diferentes notas, cada cinco segundos aproximadamente. Ahora este motivo tendrá una escritura diferente, más exacta, en concordancia con el efecto de continuo.

**Reflexión 3 Perpetuo y avivando**

*Ped.*

Ej. 27.- Motivo que se repetirá a lo largo de la tercera reflexión.

Por otro lado aparece una larga melodía cantable a manera de conclusión espiritual luego de un proceso de reflexión. El carácter es más ordenado y con un pulso más definido. Aproximadamente a la mitad de la reflexión comenzará un avivando que acelerará el pulso, pero de forma contenida.

Construí la melodía en base a la Serie 2 presentada anteriormente. A partir de esta serie, formé series secundarias partiendo de cada una de sus notas, conservando los intervalos. Fui combinando las series y paulatinamente fui integrando la Serie 1, con el fin de recordar las sonoridades que gestaron al Prólogo.

El punto climático es generado por los *cluster* de toda la palma en *fortissimo*.





15

Pno.

8<sup>va</sup>

pp

mp

trin.

3 cresc.

6"

l.v.

8<sup>vb</sup>

p

p

\* Ped.

**Reflexión 1. Vago, misterioso e inestable.**

20

Pno.

5

mp

p

pp

p

pp

p

pp

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

3

8<sup>vb</sup>

pp

pp

\*

26

Pno.

8

p

mp

p

mp

f

stretto

mp

p

f



44

Pno.

*leggiero*

*f*

*mf*

*f*

*f*

46

Pno.

*accel. loco y dramático*

*p*

*f*

*mf*

*f*

*ff*

*8va*

49

Pno.

*pp*

*espress.*

*p*

*mf* *espress.*

*più ff*

*pp*

*p*

*8va*

*8vb*

53

Pno.

8va1

*brillante*

*f*

*f*

6'''

56 **Reflexión 2 Nostálgico. Tempo flexible**

56

Pno.

*p* < *mf* > *pp* *mf* *pp*

*p*

*Red.* \* *Red.*

60

Pno.

*pp* *mf* *pp*

\* *Red.*

62

Pno.

*mp* *mp* *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *pp*

*mp* *Red.* *pp* *mf* *pp*

65

Pno.

*pp*

*p*

Detailed description: This system covers measures 65 and 66. In measure 65, the right hand plays a series of eighth notes ascending from G4 to G5, while the left hand has a whole rest. In measure 66, the right hand has a whole rest, and the left hand plays a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3. Dynamics include *pp* in the right hand of measure 65 and *p* in the left hand of measure 66.

66

Pno.

*mp*

*pp*

*mf*

*pp*

Detailed description: This system covers measures 66 and 67. In measure 66, the right hand has a whole rest, and the left hand plays a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3. In measure 67, the right hand has a whole rest, and the left hand plays a half note D3, followed by a half note C3, and then a half note B2. Dynamics include *mp* in the right hand of measure 66, and *pp*, *mf*, and *pp* in the left hand across measures 66 and 67.

68

Pno.

*pp*

*mf*

*pp*

*mp*

Detailed description: This system covers measures 67 and 68. In measure 67, the right hand plays a series of eighth notes ascending from G4 to G5, while the left hand has a whole rest. In measure 68, the right hand has a whole rest, and the left hand plays a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3. Dynamics include *pp* in the right hand of measure 67, and *mf* and *pp* in the left hand of measure 68, with *mp* in the right hand of measure 68.

69

Pno.

*mf*

*pp*

*mf*

Detailed description: This system covers measures 68 and 69. In measure 68, the right hand has a whole rest, and the left hand plays a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3. In measure 69, the right hand has a whole rest, and the left hand plays a half note D3, followed by a half note C3, and then a half note B2. Dynamics include *mf* in the right hand of measure 68, and *pp* and *mf* in the left hand across measures 68 and 69. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 69.

70

Pno.

*pp* *mf* *pp*

*pp* *mf*

71

Pno.

*mf* *pp* *pp*

*pp* *mf* *pp*

72

Pno.

*pp* *mf* *pp*

*mf* *pp* *mf* *pp*

73

Pno.

*p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

\*Ped. \* \* \*



90

Pno.

*f* *p* *p* *p*

### Reflexión 3 Perpetuo y avivando

94

Pno.

*f* *leggiero* *p* *tenuto*

6"

\* Ped.

97

Pno.

*mp* *cantabile* *mp* *mp*

102

Pno.

5

*f*

\*

106

Pno.

*mp*

Ped.

110

Pno.

*mp*

*cresc.*

3

5

*f*

114

Pno.

*mf*

*f*

*p*

*mp*

*mf*

*cresc.*

poco avvivando

*p*

*mp*

*mf*

\*

118

Pno.

Ped. \*

*f* 5

*p*

121 **molto avvivando**

Pno.

*sfz* *f* *mf* 3

123

Pno.

*f* 3 *mf* 8va

125 **vivo y salvaje** **tempo primo**

Pno.

*ff* 8va 15ma 8va *p*

105 *ff* 8vb 8vb

128

Pno.

*p* *p* *pp*

131

Pno.

*pp* *pp* *pp* *f*

mute sobre la cuerda percutida

## **Retratos**

### Para piano

“Retratos” es una serie de tres piezas para piano.

Estas piezas fueron trabajadas en una etapa reciente de mi formación como compositor. Son el resultado del análisis armónico y estructural de mis primeras obras para piano. En dicho análisis descubrí un proceso armónico-pianístico que me había sido funcional en la factura de aquellas primeras piezas, y consistía en una exploración creativa en el piano, sin contar en ese momento con una soltura armónica en dicho instrumento. En mi urgencia por crear piezas para piano que no fueran solo ejercicios de composición, recurrí a la postura y al gesto pianístico, que entendía como sonoridad determinada (dependiendo del acomodo de los dedos y el registro) y a la intuición sobre la conducción de las voces, en vez de ceñirme a la armonía tradicional. Como resultado de este entendimiento “frente al piano” utilizaba constructos verticales y yuxtaposiciones de acordes que dejaban al sentido tonal en ocasiones, como algo más fortuito.

Ahora en estos Retratos, busco la manera de equilibrar ese impulso pianístico de otrora con pequeñas estructuras en forma de preludios y un acercamiento más propio con la tonalidad.

Estas pequeñas piezas consisten en tres preludios libres que “retratan” sucesos personales que van, desde la impresión del paisaje hasta las memorias sonoras compartidas con colegas compositores.

#### **I.-Recuerdo de viaje.**

Esta primera pieza recuerda ciertas músicas folclóricas de Europa del Este.

Introducción. *Lento y cantado*. A esta breve introducción, al estilo de algunos cantos polifónicos polacos de agradecimiento cantados a *cappella*, la componen dos frases que se repiten rítmicamente pero variando su armonía. Cada frase está compuesta

de dos elementos: uno horizontal, (una porción de escala ascendente), y otro vertical (acordes yuxtapuestos que rompen el sentido tonal antes planteado).

Esta introducción aparece dos veces en la pieza. (Compases 1 al 8 y 31 al 38). En la segunda ocasión que se presenta, funciona como un contraste de *tempo* y de densidad. También anuncia un cambio de registro.

A. *Festivo*. Contraste de carácter. Esta sección va, del compás 9 al 30.

La frase que presenta la mano izquierda en los primeros cuatro compases de esta parte, será la generadora de todo el material del preludio (compases 9-16, 17-24, 25-29, 39-45):

The image shows a musical score for piano, measures 9-12, titled "Festivo" with a tempo marking of quarter note = 105. The score is in D major and 4/4 time. The left hand (Pno.) plays a descending scale fragment in the first four measures, starting on D4 and ending on A3. The right hand plays chords in the second, fourth, and fifth degrees of the scale. The dynamics are marked *p* and *cresc.*

Ej. 29.- Frase generadora del material rítmico del primer preludio.

Los primeros dos compases dibujan un fragmento de una escala descendente en mib mayor, el tercer compás recuerda rítmicamente al primer compás de la introducción, aquí sobre una triada de do, el cuarto compás termina la frase dentro del quinto grado de la tonalidad de inicio.

El acompañamiento de esta melodía, en la mano derecha, tiene el mismo ritmo y aparece por bloques. Comienza en el segundo grado (Fm) de la tonalidad de inicio, seguido de E<sup>o7</sup> (7<sup>a</sup> de Fm), Am (homónimo del cuarto grado, y termina con el quinto grado en primera inversión).

La aparente funcionalidad armónica, tanto de la melodía como del acompañamiento, se verá minada por la yuxtaposición armónica de los compases siguientes.

La respuesta a esta primera frase será la repetición de una frase de dos compases que combina dos melodías distintas, una en re y la otra solb, y que concluye con el quinto grado (sib) como reiteración tonal evidente. El intervalo entre las dos tonalidades de dichas melodías será tomado para vincular las frases que se desprendan de estas. (Compases 21 al 24).

El movimiento armónico hacia la primera cadencia se presenta más politonal y poliacordal, retomando las yuxtaposiciones de acordes y algunos giros cromáticos. Este trato armónico volverá en el clímax del preludio (compases 43-44).

Las cadencias (compases 29-30 y 46-47) son tonales y solo la última es perfecta, concluyendo el preludio en mib.

Después de la primera cadencia hay un regreso al primer *tempo* con un trato similar en las voces pero, hacia los compases finales de esta repetición, cambia el registro drásticamente.

El regreso al segundo *tempo* (Festivo) comienza en las dos últimas frases del preludio. La primera consta de dos melodías por 7ª paralelas que brincan tonalmente de sol a la. La segunda consiste en un bloque de acordes que acompañan una melodía en escala hexáfona seguida de la cadencia final.

## **II.-Flores**

Esta pieza es un pequeño preludio inspirado en el vaivén de las flores que se mecen con el viento. Es de un carácter lánguido y triste.

Al igual que en la pieza pasada, en este preludio el dinamismo armónico se da evitando la funcionalidad de los acordes. Los constructos verticales (triadas, acordes de intervalos por sonoridad, y la yuxtaposición de ambos) revisten las texturas planteadas a lo largo del preludio.

El motivo generador del preludio se presenta en un compás de  $\frac{3}{4}$  e implica, con el uso del pedal de resonancia, un planteamiento melódico y armónico al mismo tiempo.

## II- Flores

Lento y nostálgico ♩ = 55

48 *sempre legato*  
Pno. *p*

Ej. 30.- Material generador del segundo preludio.

El preludio está organizado en dos partes y una pequeña coda, que es un recuerdo del principio. (Compases 1-11, 12-24 y 25-28). Es un solo discurso con un punto climático (compás 24) predicho e identificado por un cambio a compás binario (compás 12). Esta zona también conlleva a un contraste de textura, a melodía con acompañamiento, y a un contraste de densidad, ya previsto desde el compás 9.

La sensación de movimiento perpetuo pero discontinuo se da en la combinación de la repetición rítmica, parcial o completa del motivo principal, con elementos estáticos como acordes de cuatro sonidos en bloque, y sonidos dentro del registro más grave del piano.

La idea del “vaivén” de las flores reflejada en la pieza, es muy literal y está resuelta de dos formas muy emparentadas: las apoyaturas y el arpeggio rápido. Este último alternando direcciones contrarias.

La tonalidad que plantea es abierta pero de carácter menor. Tanto en la primera como en la última frase, la relación de dominante y tónica indica a mi menor como centro tonal, sin embargo el movimiento intermedio no se mueve en función a ninguna tonalidad en específico. El carácter “menor” antes mencionado es producto del frecuente uso de la 3ª menor como intervalo de construcción armónica.

La coherencia armónica de este preludio radica en el uso con intervalos de formación igual o similar: 4ª +4ª aumentada (compases 1, 7), 3ª mayor o menor + dos 2ª mayores (compases 12, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24 y 26) y triadas de color.

El clímax del preludio (compás 24) suspende temporalmente el movimiento haciendo un arpeggio amplio con dirección al registro agudo del piano en *fortissimo*.

La repetición del primer material en la coda, no es literal y resulta armónicamente preparativo para concluir en mi menor, pero congruente con el color armónico imperante en la segunda parte del preludio.

### III.-Un artista

Esta pieza es un breve retrato de la impresión que tuvieron en mí las sonoridades y las estructuras de las propuestas de dos compositores: Georges Aperghis<sup>5</sup> y Rafael Quezadas<sup>6</sup>.

Como resultado de esta impresión, el motor de movimiento de esta pieza es la dualidad que genera el material. Este material consiste en dos gestos que son complejos en sí mismos y representan dos impresiones distintas.

Estos gestos se presentan, primero de forma separada (Introducción. *Libre* y *Rítmico y casi mecánico*, hasta la primera barra de compás) respectivamente, y luego en combinación; lo que le da a la pieza una estructura tripartita: Introducción (*Libre*. Se toca con una pelota de goma según la gráfica planteada), *Rítmico y casi mecánico*, con una estructura acumulativa<sup>7</sup>, y una síntesis con la misma estructura pero añadiendo el uso de la pelota de goma.

(Introducción). **Libre**. Es una gráfica que consiste en una línea continua en forma de bucle que describe la trayectoria de la pelota sobre el teclado. El uso de una pelota de goma como intermediaria entre la mano y el teclado del piano, lo escuché

---

<sup>5</sup> Compositor griego de música contemporánea.

<sup>6</sup> Amigo, colega y compositor de música contemporánea.

<sup>7</sup> Esta estructura hace referencia a algunas composiciones vocales de Aperghis, en las que los elementos nuevos aparecen y se acumulan cíclicamente.

(y lo vi) en una pieza del compositor Rafael Quezadas titulada “Kayab”. Esta pelota va presionando las teclas mientras se desplaza, del registro más agudo al más grave del piano. El pedal de resonancia está siempre presionado en esta sección, con el fin de formar una masa sonora parecida a un gran *cluster* móvil. Al llegar al registro más grave del piano, la pelota se estaciona, dejando presionadas las teclas en las que se apoya.

**Rítmico y casi mecánico.** El pedal de resonancia se retira por completo. Ahora el piano se ataca de forma ordinaria. El material es rítmico, *staccato* y con frecuencia sincopado. Recuerda vagamente a la música afrolatina. Busco que los motivos sean muy distintos entre sí, para lograr que las reiteraciones sean claras y el material nuevo resulte identificable. Esta sección acumula un total de siete motivos.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system shows a single melodic line with a fermata over a note, labeled '1' and 'f'. The second system shows a piano accompaniment with two staves, labeled 'Pno.', with dynamics 'mp' and 'f', and motifs 2 through 6. The third system shows a piano accompaniment with two staves, labeled 'Pno.', with motif 7. The score is in G major and 2/4 time.

Ej. 31.- Acumulación de motivos en el tercer preludio.

La siguiente sección es conclusiva y consta de seis motivos que combinan, tanto el carácter rítmico de la sección anterior como pasajes con la pelota (esta técnica no cambiará profundamente: el intérprete debe presionar con la pelota una sección del teclado marcada con una X). El desplazamiento de la pelota se indicará de la misma forma que en la primera parte.

The image displays a piano score with six numbered motifs. Motif 1 is a rhythmic pattern in the right hand with 'X' marks on notes. Motif 2 is a melodic passage in the right hand with an '8va' marking. Motif 3 is a melodic passage in the right hand with a slur. Motif 4 is a melodic passage in the right hand with a slur and a sharp sign. Motif 5 is a melodic passage in the right hand with a slur and a sharp sign. Motif 6 is a melodic passage in the right hand with a slur and a sharp sign.

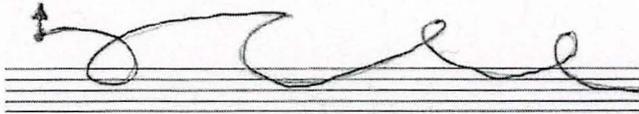
Ej. 32.-Combinación del uso de la pelota en el teclado (indicado por los bucles) y pasajes melódicos y armónicos.

Al final de la pieza se presenta un movimiento con la pelota muy similar al primero, de forma más rápida, un fragmento del primer motivo rítmico y un acorde en bloque que cierra *al niente*.

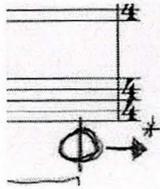
## Notación

### Un Artista

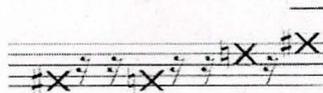
En esta pieza se debe utilizar una pelota de goma del número tres (24 cm de diámetro aproximadamente).



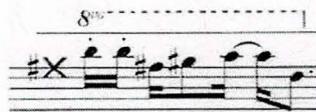
La flecha indica que se comienza en la región más aguda del teclado. La dirección del trazo define un desplazamiento de la mano con la pelota, y da una idea del registro por donde debe moverse. La pelota presiona las teclas al rodar sobre ellas. El pedal de resonancia del piano debe mantenerse presionado durante este pasaje a menos que se indique lo contrario. La duración del trazo largo es de 30 segundos aproximadamente.



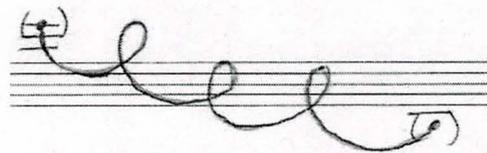
Indica que la pelota se detiene y se deja (presionando con su propio peso) sobre las teclas negras del registro inferior inmediato al registro utilizado de manera ordinaria.



Indica la región (sostenido=teclas negras, becuadro=teclas blancas) donde debe tocarse presionando las teclas con la pelota.



Indica que la pelota se estaciona sobre la región que se indica con X mientras la mano sigue tocando el pasaje.



Define las alturas de inicio y arribo del desplazamiento con la pelota. Debe respetarse el número de bucles.

# Retratos

a Alicia

## I- Recuerdo de viaje

Lu-yang Puón

Piano

Lento y cantado

*p* *mp* *p* *mp*

Pno.

Festivo ♩ = 105

*p* *cresc.* *mf*

Pno.

*p* *f*

Pno.

*mp* *mf*

Pno.

*f* *dim.* *mp*

*come prima* ♩ = 60

Pno.

*p* *mp* *p* *mp*

*Festivo* ♩ = 105

Pno.

*f marcato* *più f* *ff*

Pno.

*dim.* *f*

**II- Flores**  
 Lento y nostálgico ♩ = 55

*sempre legato*

Pno.

*p*

Pno.

*poco cresc.* *mf*

Pno.

First system of piano music. The right hand has a melodic line with dynamics *f* and *p*. The left hand has a bass line with chords and moving lines. The time signature is 2/4.

Pno.

Second system of piano music. The right hand features a complex melodic line with dynamics *mp*, *cresc.*, *f*, and *mp*. The left hand has chords and bass lines. The time signature changes from 2/4 to 3/4.

Pno.

Third system of piano music. The right hand has a melodic line with a triplet and dynamics *mf*, *f*, and *mp*. The left hand has chords and bass lines. The time signature is 2/4.

Pno.

Fourth system of piano music. The right hand has a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *ff*. The left hand has chords and bass lines. The time signature changes from 2/4 to 3/4.

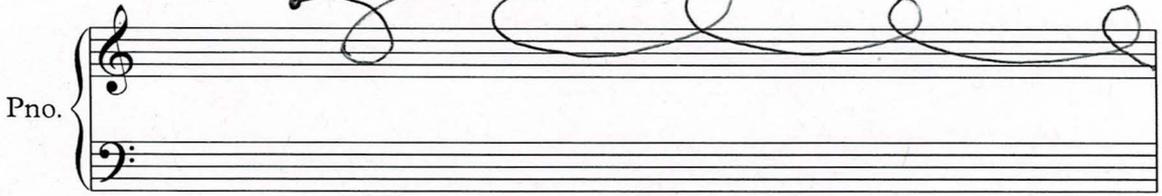
Pno.

Fifth system of piano music. The right hand has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The left hand has chords and bass lines. The time signature is 3/4. The system ends with a double bar line and a *rit.* marking above.

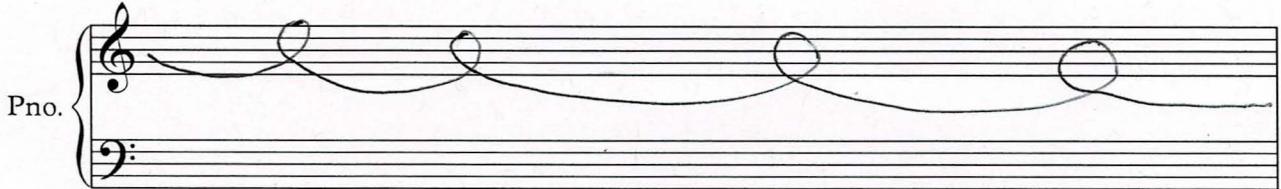
**III- Un Artista**

**Libre**

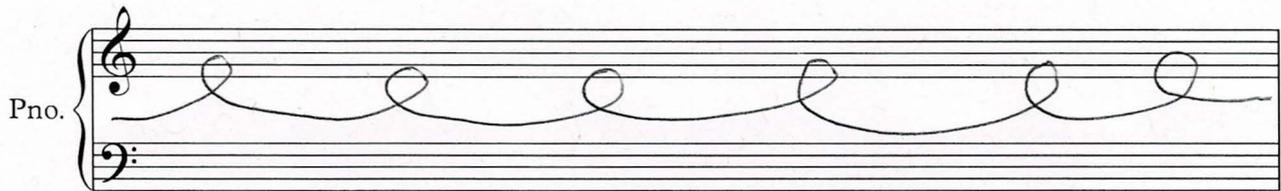
Pno.



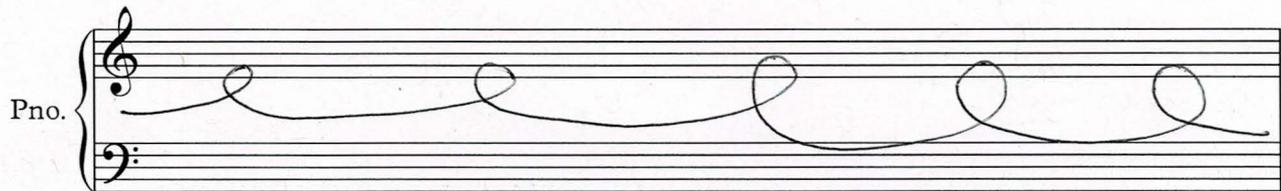
Pno.



Pno.



Pno.



Pno.



\* Dejar pelota sobre las teclas en esta región

**Rítmico y casi mecánico** ♩ = 112

Pno.



*mf*

*mf*

Pno.

*f* > *mp*

Pno.

*mp*

Pno.

*f* > *mp*

Pno.

*f*

Pno.

*mp* *f* *mp*

Pno.

*mf* *f* > *mp*

Pno.

First system of piano music. The right hand features a complex, rhythmic melody with many accidentals and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *mp*.

Pno.

Second system of piano music. The right hand continues with a melodic line, ending with a fermata. The left hand has a simpler accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

Pno.

Third system of piano music. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *mp*, *f*, and *mp*.

Pno.

Fourth system of piano music. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Pno.

Fifth system of piano music. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *dim.* and *mp*. An *8va* marking is present above the right hand.

Pno.

Sixth system of piano music. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*, *dim.*, and *mp*. An *8va* marking is present above the right hand.

Pno.

*leggiero* *f* *dim.* *mp* *8va*

Pno.

Pno.

*dim.* *mp* *8va*

Pno.

*f*

Pno.

*dim.* *mp* *8va*

Pno.

*f*

Pno.

*dim.*

Pno.

*mp*

*8va*

Pno.

*f*

Pno.

Pno.

*p*

*ff*

10"

## **...sobre Madera**

### Grabación electrónica

Esta pieza nace a partir de una reflexión sobre la complejidad y espiritualidad que llegan a presentar los procesos de fabricación de ciertos instrumentos en regiones poco o nada industrializadas. También trata de centrar la atención en el paradigma de la materia prima que compone nuestros pianos y violonchelos: la madera, la cual, entre muchos otros procesos, es resultado de años de crecimiento vegetal. No obstante, incendios como los ocurridos en el Amazonas y en Quintana Roo desequilibran nuestra relación con esta parte de la naturaleza. Esta pieza pretende recordar dicho equilibrio, a través de los sonidos del trabajo de un maestro tallador, de la materia prima y de su resultado en acción.

...*Sobre madera* consiste en dos partes definidas.

La primera construye un paisaje que emula una caminata entre las hojas secas. El sonido de un instrumento dado, ronda la mente del maestro tallador, que busca la pieza correcta para el trabajo.

La segunda parte ilustra la tala del árbol elegido y un collage de posibilidades sonoras que ligan el proceso de modelado del instrumento (de manera artesanal) con el sonido de dos instrumentos determinados.

### **Toma de muestras**

Para esta pieza hice las grabaciones en vivo tanto de las hojas, ramas y tala de troncos, como de algunas improvisaciones de piano y violonchelo, respectivamente.

Para grabar las muestras instrumentales utilicé un micrófono de condensador y una estación móvil de grabación.

Para las muestras de sonidos de trabajo con la madera, hojas y ramas, utilicé las instalaciones y el equipo de grabación del LIMME de la Facultad de Música de la UNAM.

## **Organización y proceso**

Dividí las muestras de acuerdo con su fuente primaria:

Hojas y ramas, tala, piano y violonchelo.

Cada muestra fue sujeta a un corte granular basado en un criterio de ataque (cada aumento de amplitud en el espectro).

Los diferentes conjuntos de granos fueron reordenados de forma aleatoria para formar continuos de una sola muestra, y combinados, también aleatoriamente para formar continuos complejos.

Como resultado obtuve cinco conjuntos de sonidos para un segundo nivel de organización: muestras puras, granulación pura, continuo puro, granulación compleja y continuo complejo.

La construcción de la pieza está organizada en tres planos de profundidad y tres niveles de paneo (izquierda, derecha y centro). Ambos móviles en el tiempo.

Los movimientos y la espacialización del sonido responden a una lógica paisajista en ambas partes de la obra. El contraste está dado por la variedad de timbres cargados hacia el final de la pieza a manera de clímax.

Los procesos que utilizo para cambiar el espectro armónico, son: la variación de tono, la ecualización y la reverberación.

## Conclusiones

El proceso de reflexión en torno a mi música fue uno de los aprendizajes más valiosos que obtuve en la carrera de Composición.

La práctica de la reflexión transformó mi modo de vivir la creación sonora y puede observarse en mi formación como compositor (que no ha terminado), a través de mi lenguaje musical.

En un principio la intuición era la herramienta que más utilizaba, es por eso que la improvisación fue uno de los pilares de mi trabajo. Sin embargo, las herramientas teóricas y los análisis profundos y sutiles de los maestros, nutrieron esta intuición con un fin pedagógico y me llevaron a trabajar de una manera más cuidadosa.

El estilo que logro con las Cuatro Canciones Surrealistas es, en cierto modo, un primer resultado de esta nueva forma de trabajar; Carnalito Rangel es una amplificación de dicha forma y mis más recientes trabajos de composición ya se aproximan a un equilibrio entre mi intuición y mi técnica.

## Anexo 1

### Síntesis de las notas para el programa de mano

Las obras que presento para este examen están organizadas por su densidad instrumental y por un paralelismo cronológico instrumental. Es decir, que las primeras obras presentadas, compuestas para piano solo, pertenecen a periodos recientes y primigenios, respectivamente. Siguiendo con esta lógica pero cambiando los periodos, presento un trabajo de música de cámara, que explora la voz como elemento principal, seguido de un trabajo muy reciente de música acusmática, que representa inquietudes pasadas finalmente exploradas. Concluyo este examen con una obra orquestal de factura reciente, símbolo del estado actual de mi formación como compositor.

**“Retratos”** para piano.

Se trata de una serie de tres piezas para piano.

Estas piezas fueron trabajadas en una etapa reciente de mi formación como compositor. Son el resultado del análisis armónico y estructural de mis primeras obras para piano. En dicho análisis descubrí un proceso armónico-pianístico que me había sido funcional en la factura de aquellas primeras piezas, y consistía en una exploración creativa en el piano, sin contar en ese momento con una soltura armónica en dicho instrumento.

Ahora en estos Retratos, busco la manera de equilibrar ese impulso pianístico de otrora con pequeñas estructuras en forma de preludios y un acercamiento más propio con la tonalidad.

Estas pequeñas piezas consisten en tres preludios libres que “retratan” sucesos personales que van, desde la impresión del paisaje hasta las memorias sonoras compartidas con colegas compositores.

**“Ser Invertebrado”** para piano.

*Ser invertebrado* para piano solo hace referencia a las luces que provienen del abismo. El contexto que inspira a esta pieza es la imagen de un ecosistema abisal como se le presentaría al ojo humano: oscuridad, angustia y sorpresas, tanto fantásticas como aterradoras.

Es una pieza de una etapa inicial de mi desarrollo como compositor, la cual estuvo plagada de información nueva sobre lenguajes musicales y técnicas poco usuales en el piano. El estudio de algunas piezas para piano de Alicia Urreta, fue un andamio principal para la estructura de esta pieza.

**“Oumuamua”** para piano

Esta pieza está inspirada en un artículo científico publicado en octubre del 2017<sup>8</sup>. Se trata de un objeto con una órbita de trayectoria hiperbólica, esto quiere decir que su órbita es tan abierta que entra y sale de nuestro sistema solar para no volver. Se piensa que su trayectoria abarca otros sistemas solares cercanos y que es impulsado por la fuerza de gravedad de otras estrellas y planetas lejanos.

El contexto de la pieza gira en torno a tres reflexiones sobre la soledad a la que Oumuamua se ve encadenado, tratando de hacer una analogía con la soledad del individuo en nuestra sociedad.

Compuse esta pieza para ser interpretada en un planetario u observatorio público.

Oumuamua consta de un Prólogo y tres reflexiones. Cada parte fue compuesta con dos ingredientes básicos en diferentes cantidades: la organización serial dodecafónica y la improvisación controlada.

**“Cuatro Canciones Surrealistas”** para mezzo-soprano, piano y percusiones.

Estas canciones son el resultado de una exploración de la voz femenina como elemento central y expresivo, dentro de un ensamble de instrumentos de percusión y piano.

---

<sup>8</sup>De Régules, S. Año 20. Oumuamua. Mensajero interestelar. *¿cómo vez?* No. 232. Pág. 30-33.

Buscan ilustrar la impresión de belleza que me provocan los poemas surrealistas del poeta y escritor francés André Breton y del poeta y pintor chileno Roberto Matta. El concepto que pretenden mostrar es el de la belleza que habita en el absurdo.

La voz femenina (mezzo soprano) que encabeza el ensamble junto con una expresión histriónica sugerida, los sucesos sonoros que cruzan la frontera a la cacofonía, aunados a los poemas surrealistas son los elementos que definen el devenir de estas canciones.

Los fragmentos de los poemas utilizados para estas canciones son:

1.- *Dame Joyas de Ahogadas*. André Breton.

*Dame (unas) joyas de ahogadas*

*Dos pesebres*

*Una cola de caballo y una manía de modista*

*Después perdóname*

*No tengo tiempo de respirar*

*Soy un destino...*

2.- *Primero la Vida*. André Breton

*...Primero la vida primero la vida Infancia venerable*

*La cinta que sale de un faquir*

*Se parece a la barrera del mundo*

*Pese a que el sol sea un deshecho*

*Por muy poco que el cuerpo de una mujer se le parezca*

*Sueñas contemplando detenidamente la trayectoria*

*O sólo cerrando los ojos sobre la tormenta adorable llamada, mano...*

3.- *Prisionero de la Luz*. Roberto Matta.

*Es curiosa la insistencia con la que el subconsciente o la memoria es una verdadera naturaleza, casi visible, no al ojo desnudo, sino a una forma del verbo ver...*

4.- *Airón*. André Breton.

*Si al menos alumbrara el sol esta noche*

*Si en el fondo de la Opera dos senos relucientes y claros*

*Compusieran para la voz amor la más maravillosa letra viviente...*

**“...sobre madera”** pieza electrónica.

Esta pieza nace a partir de una reflexión sobre la complejidad y espiritualidad que llegan a presentar los procesos de fabricación de ciertos instrumentos en regiones poco o nada industrializadas. También trata de centrar la atención en el paradigma de la materia prima que compone nuestros pianos y violonchelos: la madera, la cual, entre muchos otros procesos, es resultado de años de crecimiento vegetal. No obstante, incendios como los ocurridos en el Amazonas y en Quintana Roo desequilibran nuestra relación con esta parte de la naturaleza. Esta pieza pretende recordar dicho equilibrio, a través de los sonidos del trabajo de un maestro tallador, de la materia prima y de su resultado en acción.

**“Carnalito Rangel”** para coro mixto y orquesta.

Esta obra es el resultado del estudio de composición y orquestación de la última parte de mi carrera, estudios posteriores sobre el uso de la orquesta, vivencias trascendentes con familiares y amigos, y una exploración personal dentro de la composición de música para orquesta y coro.

Carnalito Rangel nace a partir de un texto de Oscar López, escritor y violonchelista, amigo mío. La narración se titula “El drama de Carnalito Rangel” y es la historia de un joven combatiente en un conflicto armado ficticio que acontece en la Ciudad de

México. Después de desertar, al ver los horrores de la guerra, Rangel no solo se verá atormentado por la culpa sino también por visiones que lo sacarán de la realidad.

Esta obra orquestal es una composición programática, es decir, que tiene una congruencia directa con el texto que la inspiró, tanto en los sucesos que van ocurriendo, como en los sentimientos subjetivos del protagonista.

Contiene una atmósfera imperantemente disonante y estática, hasta el momento en el que el protagonista se desconecta de su realidad. En contraste, el recuerdo de sus amores, le brindan sonidos nostálgicos que lo suspenden y lo abstraen brevemente, pero la realidad se impondrá, ansiosa e inmutable, reflejando una continua falta de sentido.

## Anexo 2

Letras de los poemas utilizados para la composición de *Cuatro canciones Surrealistas*.

Poemas de André Bretón (extractos)

### «**Silhouette de Paille**»

*A Max Ernest*

Donnez-moi des bijoux de noyées  
Deux crèches  
Une prèle et une marotte de modiste  
Ensuite pardonnez-moi  
Je n'ai pas le temps de respirer  
Je suis un sort...

### «**Plutôt la vie**»

Plutôt la vie plutôt la vie Enfance vénérable  
Le ruban qui part d'un fakir  
Ressemble à la glissière du monde  
Le soleil a beau n'être qu'une épave  
Pour peu que le corps de la femme lui ressemble  
Tu songes en contemplant la trajectoire tout du long  
Ou seulement en fermant les yeux sur l'orage adorable qui a nom ta main...

### «**Laigrette**»

*A Marcel Noll*

Si seulement il faisait du soleil cette nuit  
Si dans le fond de l'Opéra deux seins miroitants et clairs

Composaient pour le mot amour la plus merveilleuse lettrine  
vivante...

Traducción de Armando Rojas.

Poema de Roberto Matta (extracto)

«**Prisionero de la luz**»

Es curiosa la insistencia con la que el subconsciente o la memoria es una verdadera  
naturaleza,

casi visible, no al ojo desnudo, sino a una forma del verbo ver.

## Bibliografía

Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid, España: Real Musical.

Morgan, R. (1998). *Antología de la Música del Siglo XX*. Madrid, España: Akal.

Piston, W. (1998). *Orquestación*. Madrid, España: Real Musical.

Adorno, T. (2003). *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid, España: Akal.

Schoenberg, A. (1992). *Tratado de Armonía*. Madrid, España: Akal.

Black, D. & Gerou, T. (1998). *Essential Dictionary of Orchestration*. Los Angeles, Estados Unidos: Alfred Publishing.

Rimsky-Korsakov, N. (1964). *Principios de Orquestación*. New York, Estados Unidos: Dover.

Vázquez, H. (2006). *Fundamentos teóricos de la Música Atonal*. D.F. México: FONCA.

Dibelius, U. (2004). *La Música Contemporánea a partir de 1945*. Madrid, España: Akal.

## **Contacto**

Con el fin de que estas músicas puedan ser interpretadas en el futuro, brindo la dirección de mi correo electrónico para poder hacer llegar partituras, partichelas y/o archivo en formato .wav (para la música electrónica) a las personas interesadas que lo requieran.

lu.yang.puon.@gmail.com