



## **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música  
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología  
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**LA LIMPIA, OBRA PARA ORQUESTA SINFÓNICA: ANÁLISIS Y REFLEXIONES SOBRE EL  
PROCESO COMPOSITIVO**

**TESINA**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**  
**MAESTRA EN MÚSICA (COMPOSICIÓN MUSICAL)**

**PRESENTA:**  
**JUDITH ALEJANDRA GONZÁLEZ BENÍTEZ**

**TUTOR**  
**GABRIELA ORTIZ TORRES**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

**CIUDAD DE MÉXICO, MAYO**  
**2021**



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.

## Índice

### Agradecimientos

|                          |          |
|--------------------------|----------|
| <b>Introducción.....</b> | <b>5</b> |
|--------------------------|----------|

### Capítulo I

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Del referente a la música.....</b>   | <b>8</b>  |
| Música bajo programa.....   | 8         |
| La metáfora: una herramienta compositiva.....   | 10        |
| Asociaciones estructurales entre el referente y la música.....                            | 12        |
| Vínculos hacia el intérprete y el oyente.....   | 13        |
| <b>Relación estética y metafórica entre <i>La limpia</i> y el ritual de sanación.....</b> | <b>13</b> |
| Descripción del ritual.....   | 14        |
| Cualidades acústicas en el referente extramusical.....                                    | 15        |
| Asociaciones estructurales y simbólicas entre el ritual y <i>La limpia</i> .....          | 16        |

### Capítulo II

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Estrategias personales para la composición musical.....</b>                | <b>21</b> |
| Desarrollo motivico o temático.....   | 22        |
| Variación.....  | 22        |
| Melodía y armonía: fuentes inagotables de expresión.....                      | 23        |
| Timbre y textura.....   | 24        |
| Ritmo y folclore imaginario .....   | 24        |
| Improvisación e intuición.....  | 25        |
| <b>Principios de la composición artística en la organización musical.....</b> | <b>24</b> |
| Unidad.....   | 24        |
| Contraste.....  | 25        |
| Direccionalidad.....  | 25        |
| Equilibrio y balance.....   | 26        |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Influencias y postura estética .....</b>                | <b>29</b> |
| La orquestación de <i>La limpia</i> y sus influencias..... | 29        |
| Postura estética.....                                      | 30        |
| <br>   |           |
| <b>Capítulo III</b>  |           |
| <br>   |           |
| <b>Análisis musical de <i>La limpia</i></b>                |           |
| Estructura general de la obra.....                         | 32        |
| <br>   |           |
| <b>Primer movimiento: “Apertura del espacio” .....</b>     | <b>34</b> |
| Motivos musicales.....                                     | 35        |
| Forma.....   | 35        |
| Orquestación.....  | 36        |
| <br>   |           |
| <b>Segundo movimiento “Celebración” .....</b>              | <b>37</b> |
| Motivos musicales .....                                    | 37        |
| Orquestación.....  | 40        |
| <br>   |           |
| <b>Tercer movimiento “La limpia” .....</b>                 | <b>41</b> |
| Materiales musicales .....                                 | 41        |
| Orquestación .....   | 42        |
| Coloración del timbre.....                                 | 42        |
| Procedimiento textual                                      |           |
| <br>   |           |
| <b>Cuarto movimiento “Ofrenda”.....</b>                    | <b>44</b> |
| Materiales musicales .....                                 | 45        |
| Orquestación.....  | 49        |
| <br>   |           |
| <b>Conclusiones .....</b>                                  | <b>50</b> |
| <br>   |           |
| <b>Bibliografía.....</b>                                   | <b>52</b> |
| <br>   |           |
| <b>Partitura .....</b>                                     | <b>55</b> |



## **Agradecimientos**

A la Universidad Nacional Autónoma de México  
le agradezco por todo lo que me ha dado.

Al posgrado de la Facultad de Música,  
gracias por brindarme la oportunidad de una preparación profesional.

A los profesores de la Maestría, mi gratitud  
porque compartieron sin reserva su conocimiento.

Agradezco a mi tutora Gabriela Ortiz,  
porque con sus cuestionamientos y su ejemplo siempre me ha motivado.

A los sinodales,  
con toda mi admiración, gracias.

A la Doctora Lorena Díaz  
por su invaluable apoyo, mil gracias.

A mis amigos,  
por su consejo y fraternidad, gracias.

A mis queridos hermanos y hermanas,  
por todo su apoyo siempre incondicional, muchas gracias.

## Introducción

Con esta tesina me propongo llevar a cabo un análisis musical de la obra para orquesta sinfónica *La limpia*, de mi autoría, compuesta en 2012. El punto de partida para la composición fue un ritual de sanación llamado “limpia”, mismo que se practica en la medicina tradicional mexicana desde tiempos inmemoriales. Los curanderos al realizar una “limpia”, buscan diagnosticar y ofrecer un tratamiento para sanar afecciones tanto físicas como emocionales. *La limpia* está integrada por cuatro movimientos que remiten a cuatro diferentes momentos de una “limpia”, y se interpretan sin pausas entre ellos; la duración aproximada de la obra es de 18 minutos. Así:

1. “Apertura del espacio”
2. “Celebración”
3. “La limpia”
4. “Ofrenda”

La dotación instrumental de *La limpia* consta de los siguientes instrumentos: 1 *piccolo*, 2 flautas, 2 clarinetes, 4 cornos, 2 fagotes (uno que permuta a contrafagot), 3 trompetas, 2 trombones tenores, 1 trombón bajo, 1 tuba, 3 timbales, percusiones (marimba, vibráfono, xilófono, crócalos, *gran-cassa*, tarola, tam-tam, gong mediano, platillos suspendidos, claves, bongoes, maracas, *vibraslap* y *wood-block*), violines primeros, violines segundos, violas, chelos y contrabajos.

Además del análisis musical de la obra, la tesina incluye una reflexión sobre el proceso creativo de la misma, considerando como principales directrices el aspecto extramusical y su reflejo en la pieza. De igual forma, se examinan los lineamientos que regulan el proceder compositivo y que habrán de observarse en el ulterior análisis musical.

La creación de esta obra sinfónica es resultado del proyecto llevado a cabo durante la Maestría en Música, en composición musical, realizada en la Escuela Nacional de Música (ENM), hoy Facultad de Música (FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), bajo la tutoría de la Dra. Gabriela Ortiz Torres.

Desde el inicio de la Maestría en Música, uno de mis objetivos fue profundizar en el estudio de la orquestación mediante la composición de una obra sinfónica. De tal forma que

mi interés primordial consistió en plasmar en la obra la sutileza y, a la vez, la grandiosidad con la que se expresa el conjunto sinfónico, a través del tratamiento de una orquestación tradicional. Al mismo tiempo, incorporé en *La limpia* nuevas técnicas de modelado orquestal.

Mi punto de partida para abordar la composición fue buscar un referente externo; a partir de esta obra lo he utilizado como un recurso constante. Me resulta mucho más significativo y eficaz abordar la composición desde una perspectiva extra musical, en vez de afrontarla en términos de música absoluta. El dato externo es un poderoso aliciente que nutre mi imaginación y facilita mi proceso creativo. Así que, al buscar una temática me di a la tarea de hacer una obra que evocara, de alguna manera, las antiguas culturas mesoamericanas —trasfondo que abordo con frecuencia dentro de mis composiciones<sup>1</sup>— y que al mismo tiempo tuviera una relación con el presente. En esta búsqueda encontré el ritual de “limpia”. La ceremonia de sanación tiene su origen en la medicina ancestral; su práctica se extiende hasta nuestros días en la mayor parte de México.

El interés por el ritual surgió a partir de la materia Música y Ritual, un tema abordado en los distintos seminarios que, en su momento, complementaron el currículo de la Maestría. Especialmente significativo fue el seminario Culturas musicales de México. Durante las sesiones de dicho seminario, escuchamos el ritual de la “limpia” como ejemplo de una ceremonia tarahumara. Éste consistía en una especie de solo de raspador o güiro. Dadas sus características sonoras, bien podría considerarse como una pauta de música contemporánea: formulas simples que poco a poco forman un tejido complejo, además de notables contrastes tímbricos. Aquella escucha promovió un interés personal por conocer más profundamente el ritual y sus cualidades acústicas.

A medida que me familiarizaba con la ceremonia me llamaron la atención dos dimensiones sonoras, indispensables durante un tratamiento de “limpia”. Una está en la ejecución en vivo de diversas piezas musicales de géneros populares y, la otra, en el manejo de utensilios sonoros durante la aplicación del tratamiento. Estas dimensiones, como dije, atrajeron mi atención a tal grado, que encontré en ellas un material idóneo para empezar a

---

<sup>1</sup> En los últimos años, en las obras de mi autoría he recurrido como fuente de inspiración a diversas temáticas provenientes de antiguas culturas amerindias: poesía, mitología, antiguas pirámides, etcétera. Ello obedece al gusto por explorar su historia y los simbolismos que encierra.



componer una obra orquestal. Para representar la dimensional musical del rito, no utilizo citas ni tomo prestado otro recurso musical de la ceremonia. La música de mi partitura es de factura original; surgió al establecer relaciones de concordancia entre lo musical y el referente. De esta manera, el ritual de la “limpia” se convirtió en el pretexto idóneo para expresar mis intenciones creativas. No obstante, deseo aclarar también que, aún cuando la pieza alude para su creación a un elemento externo, no busca describir literalmente el suceso. Es decir, mi fantasía sonora encuentra en la ceremonia ritual su fuente de inspiración: me apropio de ciertas características y las traduzco en propuestas musicales. Con todo, mantengo una relación tanto a nivel estético como a nivel metafórico, entre el dato externo y los materiales de composición.

La tesina está organizada en tres capítulos. El primero se titula “Del referente a la música”. Justifica —desde una visión panorámica de la historia de la música instrumental— la intervención del elemento extra musical en el proceso creativo. Asimismo, vislumbra la función del referente dentro de la estrategia compositiva personal. Por otro lado, incluye una breve descripción de la ceremonia, con el propósito de comprender las asociaciones que ésta mantiene —a nivel estético y metafórico— con la pieza orquestal.

El segundo capítulo titulado “Estrategias personales en la composición musical”, muestra la postura estética de mi obra. Explica los principios de composición que regulan el trabajo creativo, así como las influencias que lo caracterizan. Igualmente, recurre al ejemplo de obras sinfónicas para contextualizar el trabajo de orquestación realizado.

En el último capítulo me enfoco en el análisis de la obra. El estudio realiza su desarticulación y expone los materiales musicales primarios, los procedimientos de transformación y combinación de éstos, para relacionarlos con diversos parámetros tales como la forma, la melodía, la armonía, el ritmo, la textura, y la orquestación. Finalmente, presento las conclusiones. Se anexa una copia de la partitura y la música grabada en un CD de audio.

## Capítulo I

### Del referente a la música

[...] la acción del estímulo exterior sobre el inconsciente es lo que ofrece las posibilidades más fértiles para la inspiración musical.<sup>2</sup>

Jonathan Harvey

En la historia de la música instrumental escrita, gran número de compositores ha recurrido a referencias ajenas a la música misma, como punto de partida para su creación. Dichas referencias abarcan argumentos de muy variadas disciplinas: naturaleza, poesía, pintura y otras. A este tipo de obras musicales —las que parten de un referente externo para su creación— se les asocia con la denominada música programática. Ésta es reconocida ampliamente, por cuanto expresa contenidos ajenos a ella misma, extramusicales, tales como sentimientos, imágenes, narraciones, etcétera.

### Música bajo programa

De acuerdo con Hermann Grabner, la música creada bajo un programa es señalada como “[...] aquella por cuyo medio se expresan determinados procedimientos interiores o exteriores, en contraste con la música absoluta, en la que el oyente percibe la música sin relación a ningún significado supuesto en ella.”<sup>3</sup> La diferencia entre las dos posturas se sustenta en la significación personal y no en su contenido estético, pues ambas músicas presentan los mismos parámetros (ritmo, timbre, textura, etcétera). Cabe decir que la música programática tiene la intención de conducir las sensaciones y las imágenes mentales del oyente, hacia un propósito determinado. En cambio, la música absoluta no pretende referencia alguna: es el propio oyente quien la dota de una significación personal.

En la historia de la música occidental —específicamente en los periodos barroco y clásico— la música bajo programa recrea por lo general, sonidos de la naturaleza. Lo hace a través de ecos onomatopéyicos. Son numerosos los ejemplos donde se rememora el trinar

---

<sup>2</sup> Jonathan Harvey. *Música e inspiración*, p. 28.

<sup>3</sup> Hermann Grabner. *Teoría general de la música*, p. 231.

de las aves y situaciones similares a través de giros melódicos determinados. Los ejemplos recurrentes son *Las cuatro estaciones* de Vivaldi y la sinfonía *Pastoral* de Beethoven.

Vale decir que el auge de la música programática tuvo lugar en el periodo Romántico, dando lugar, incluso, a la generación de nuevas estructuras musicales como el poema sinfónico: una forma que hace hincapié en la dotación instrumental para conjuntos orquestales. La orquestación en estas obras románticas, y muchas otras posteriores, coadyuva en la definición de las intenciones programáticas: “Gracias al aumento de los detalles ornamentales y tímbricos, [...] la complejidad textural, [...] la expansión instrumental de la orquesta y la capacidad de crear sonidos nuevos a través de sus infinitas combinaciones instrumentales,”<sup>4</sup> como sostiene Agustín Charles.

En dichas obras de gran formato, la fuente externa es recreada a través de música que adquiere dotes descriptivas. El programa extramusical es abordado en una especie de narración sonora que describe personajes, retrata emociones y acciones muy particulares, usando la música como una relatoría de hechos. Esto, pese a que la intención del propio creador de la forma, el célebre Franz Liszt, de acuerdo con su principal biógrafo Hugh MacDonald, tenía como objetivo: “[...] expresar ideas poéticas mediante el establecimiento de una atmósfera o estado de ánimo, evitando, por norma general, la descripción narrativa o el realismo pictórico.”<sup>5</sup> Dejando a un lado la opinión de Macdonald sobre las intenciones del compositor, el género de la música programática orquestal fue ampliamente aprovechado por los compositores de la época, y posteriores, quienes mantuvieron una intención claramente descriptiva para su música.

Ya en el siglo XXI, las creaciones orquestales bajo un referente aún se siguen cultivando. El término poema sinfónico ha caído en desuso —al igual que las intenciones meramente anecdóticas— tal como lo menciona el compositor Mario Lavista al referirse a obras propias que mantienen una asociación con otras disciplinas: “Al componer estas obras nunca he tenido la intención de escribir poemas sinfónicos, es decir, piezas que narran historias o describen la psicología de los personajes. La relación entre mi música y

---

4 Agustín Charles, *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea*, vol. 4, p. 308.

5 Hugh MacDonald, “*Symphonic Poem*”, en Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

otras disciplinas [...] es, si se quiere, menos racional y anecdótica y más, digamos, poética, más arbitraria y subjetiva, y alejada por completo de todo realismo.”<sup>6</sup>

Esta opinión —que incluso se acerca al ideal del mismo Franz Liszt por evitar el aspecto anecdótico— recoge la intencionalidad de muchos otros compositores actuales, entre ellos la mía, al no someter la música a los lineamientos de la descripción. En su lugar, el planteamiento musical se relaciona con el dato externo, por la metáfora a la que se allega. Desde esta perspectiva, la información contenida en la obra abandona la pretensión de describir en términos sonoros, una narración. Sin embargo, no por esta ausencia descriptiva, el referente pierde importancia; al contrario, adquiere relevancia al incorporarse a la estrategia de composición.

La música se convierte, entonces, en una representación sonora del contexto y cumple con un propósito evocativo. A pesar de ello, la función del referente no se limita a su reflejo simbólico, al intervenir en la estrategia de composición: el dato extramusical también encuentra lugar en el planteamiento estético de la obra. Tal es el caso de la estructura de esta obra.

La información sonora que contiene *La limpia* funge como una representación subjetiva de su referente contextual, por lo que no describe literalmente una ceremonia de “limpia”; mejor dicho, la evoca. *La limpia* es, así, una especie de metáfora sonora que remite en su contenido a la ceremonia de sanación. Aprovecha las cualidades sonoras contenidas en ésta, y se vale del tropo para establecer con el referente, una asociación a nivel estético y a nivel metafórico. Dicho de otra manera, es una construcción simbólica y estética entre el ritual y los materiales de composición.

### **La metáfora: una herramienta compositiva**

El concepto metáfora dentro del campo de la retórica “consiste en identificar algo real con algo imaginario, o evocado, existiendo entre ambos una relación de semejanza”.<sup>7</sup> Sin embargo, nuevas teorías en torno a la metáfora han dado un giro a su concepción, por lo que la metáfora no es únicamente un recurso poético; se considera que está “presente en todo aspecto de la vida diaria, no sólo en la lengua sino también en el pensamiento y la

---

<sup>6</sup> Mario Lavista, “Diálogo entre música y poesía”, en *Memorias del Colegio Nacional 2002*, p. 87.

<sup>7</sup> Elena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 308.

acción”.<sup>8</sup> Desde la perspectiva de Lakoff y Johnson, la metáfora es un recurso que permite entender y experimentar algo por lo general abstracto, a través de un término usualmente más concreto. De tal forma, la metáfora dota al usuario de las herramientas necesarias para establecer asociaciones entre campos ajenos. En lo que se refiere al campo de la composición y al empleo de otros lenguajes como el narrativo, apoyados en el pensamiento metafórico, conceptos como forma, direccionalidad o clímax, logran vislumbrarse de manera más clara a través de la construcción de analogías o comparaciones.

Gracias a la metáfora —que funciona como un conector entre campos aparentemente ajenos— el compositor logra establecer diversas conexiones entre su música y cualquier otro campo que designe como su referente. Tal como lo menciona Shira Lee Katz, “algunos compositores recurren a dominios extra musicales como fuentes de inspiración para sus piezas y es mediante el uso de metáforas que conectan información dentro y entre dominios.”<sup>9</sup> Sobra decir que, en estos casos, el material extra musical forma parte de la estrategia de composición. Por consiguiente, pueden establecerse diversas asociaciones que van desde lo simbólico hasta lo estético; en este último sentido, el aspecto extramusical determinará las decisiones compositivas que conlleva la creación de una nueva obra.

Me resulta mucho más significativo, además de eficaz, abordar la composición desde una perspectiva extramusical que afrontarla en términos de una música absoluta. Las imágenes recreadas por la sugerencia me conducen a sonoridades que —aun sin ser del todo claras en cuanto a alturas o timbres específicos— me ayudan a determinar mis intenciones musicales. De esta forma, otorgo énfasis a ciertos aspectos provenientes del dato externo, y los transformo en materiales musicales específicos. Aprovecho la particularidad de traslación de la metáfora, para establecer rasgos de similitud entre mi música y su referente. Me sirvo de su capacidad analógica, para conectar simbólicamente un mundo exterior (el dato extramusical) con mi mundo interior (mis ideas musicales). Así, bajo estas construcciones análogas, el programa externo encuentra su equivalente en la instrumentación, un pasaje, una sección o en la totalidad de la obra.

---

<sup>8</sup> George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, p. 39.

<sup>9</sup> Shira Lee Katz, “The influence of the Extra-musical on the Composing Process”, en *The Act of musical composition, Studies in the creative process*, p. 174.

### **Asociaciones estructurales entre el referente y la música**

El referente extramusical puede intervenir en las decisiones compositivas e impactar el planteamiento estético de la obra, a través de la generación de vínculos que se entrelazan con parámetros musicales: forma, ritmo, timbre, etcétera. De esta manera, aspectos como la forma pueden provenir directamente del material externo, al establecer asociaciones de carácter estructural. De tal suerte que el número de secciones o movimientos que contenga una obra, podrá corresponder con el diseño modular que promueva el dato externo. La información contenida en el referente, menciona Lee Katz, se “[...] conceptualiza en una serie de compartimentos muy claramente delimitados que se traducen en los diferentes movimientos o secciones de la pieza”.<sup>10</sup>

Otras elecciones compositivas como el diseño de los motivos musicales o el ritmo, también pueden ser provistas a partir del referente. El desenvolvimiento del ritmo o la direccionalidad que adopten los motivos rítmico-melódicos son establecidos, igualmente, por la conceptualización de aspectos contenidos en la referencia. Por ejemplo: arriba se traduce como agudo; agudo se traduce como luminoso, o abajo es igual a grave y grave es igual a oscuro.

Las cualidades acústicas que aporta el referente son, también, un vínculo con el proceso de construcción de la música. El término “cualidad acústica” lo ha propuesto el compositor Mario Lavista a partir de otras disciplinas, específicamente la poesía y la pintura. Lo define Ana Alonso Minutti como una variedad de sonidos y timbres que podrían hacerse audibles para el espectador.<sup>11</sup>

Adopto el término “cualidad acústica” para el presente estudio, y se refiere a los diferentes elementos sonantes, ya sean de carácter musical o no musical y que, además, pueden estar presentes de manera concreta en la realidad física del referente, o bien, ser sonidos de carácter imaginario. El compositor —igualmente a través de un proceso de transmutación— tiene la posibilidad de enlazar estas cualidades con determinada instrumentación o sonoridad tímbrica. Así, los ecos recreados serán de su invención y de ninguna manera una copia fiel del modelo inspirador. Ambas asociaciones, simbólicas y

---

<sup>10</sup> Shira Lee Katz, *op. cit.*, p. 177.

<sup>11</sup> Ana R. Alonso Minutti, *Escuchar la pintura, pintar la música: Intertextualidad musical y pictórica en la música de Mario Lavista*, p. 85.

estructurales, no se excluyen entre sí, por el contrario, se complementan: de manera que las asociaciones de orden metafórico podrían impactar el nivel estético y viceversa.

### **Vínculos hacia el intérprete y el oyente**

El contexto extra musical —además de intervenir favorablemente en el trabajo creativo del compositor— puede generar concepciones que influyen en la ejecución del intérprete, así como en la experiencia estética del público. Al exponer mis intenciones creativas ligadas con lo extramusical, pretendo lograr una conexión con el intérprete y acercarlo mas a la obra. Al hacer consciente el dato externo, el ejecutante dispone de más información que la contenida en la partitura. Al brindarle mas datos, comprenderá de manera más clara las intenciones de la obra y su contenido emocional; por consiguiente, lo reflejará durante la ejecución de la pieza y las intenciones se mostrarán más claras para la audiencia.

A través del pensamiento metafórico, el dato extra musical intervendrá en la percepción del oyente para generar emociones empáticas hacia la música. Al ofrecer en el programa de mano, o mediante una charla previa, una explicación sobre lo que se va a escuchar, la audiencia podrá establecer una relación simbólica entre los sonidos y sus imágenes mentales, haciendo mayormente significativa su audición.

### **Relación estética y metafórica entre *La limpia* y el ritual de sanación**

Las relaciones de concordancia establecidas entre *La limpia* y su referente, se llevan a cabo de dos formas: la primera mantiene una asociación a nivel metafórico —y se vale de analogías o representaciones subjetivas— para simbolizar en términos musicales aspectos de la vivencia. La segunda se muestra a nivel estético e interviene en los diferentes elementos que constituyen la composición. Es decir, el programa externo impacta en las decisiones compositivas de manera tal, que aspectos como la forma, la instrumentación, los motivos o el timbre, podrían derivar directamente del material externo. Antes de explicar la relación estética y simbólica entre la música y el referente, mencionaré las características del ritual “la limpia”.

## Descripción del ritual

El *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana* define “la limpia” como el “procedimiento ritual cuya finalidad es la prevención, diagnóstico y/o el alivio de un conjunto de enfermedades, concernientes a la penetración de inmundicias en el cuerpo”. Uno de los objetivos del ritual es “restablecer la armonía del individuo consigo mismo, con la naturaleza, con el orden social y con las divinidades.” Así, dicho procedimiento no es exclusivamente una práctica médica personal; se hacen “limpias” a casas, animales, negocios, lugares de reunión, coches y más. Este ritual terapéutico tiene su origen en la medicina ancestral nahua y, a través del tiempo, ha experimentado grandes modificaciones por la incorporación de diversas ideologías sobre la sanidad y la religión. Los encargados de la acción terapéutica y la prescripción médica, son los chamanes:<sup>12</sup> personajes que gozan de un alto grado de distinción entre su comunidad, puesto que son considerados como seres especiales, mediadores entre el mundo humano y las fuerzas sobrenaturales. Aunque la ceremonia de “limpia” es muy variada en cuanto al orden con el que se lleva a cabo, puede resumirse en cuatro diferentes momentos:

Momento 1. Es conocido como “la apertura del espacio”. Consiste en la sacralización del espacio físico, es decir, en la preparación y bendición del lugar en donde se llevará a cabo la ceremonia. La “apertura del espacio” da inicio con lo que se denomina “el llamado”, y estriba en hacer sonar un caracol de mar. Este sonido abrirá las puertas a lo sagrado y entablará la comunicación entre lo terrenal y otras dimensiones. Al momento de hacer sonar el caracol, el chamán direcciona su cuerpo hacia los diferentes puntos cardinales que incluyen, “arriba” y “abajo”. Con esta acción pide permiso al espacio físico para celebrar el ritual, y solicita que las energías benefactoras se hagan presentes, pidiendo que las perjudiciales se retiren. Por ejemplo, se sabe que en ciertas regiones de Guerrero y Morelos —para purificar el sitio donde se llevará a cabo alguna feria o peregrinación— se solicita una “limpia”; ésta incluye una danza aérea acompañada por una flauta de carrizo y un tambor.

Momento 2. En éste, el curandero coloca los utensilios que han de ayudarle durante el tratamiento: manojos de hierbas aromáticas o psicotrópicas, huevos, flores, agua

---

<sup>12</sup> Además de los chamanes, las limpias pueden llevarlas a cabo sanadores, curanderos, terapeutas populares, médicos tradicionales, médicos alópatas. Los limpiadores, no dedicados directamente al mundo de la salud realizan igualmente limpias.



bendita, velas y figurillas de santos. Al mismo tiempo, sostiene en la mano un ramillete de hierbas aromáticas; canta y ora en un lenguaje muchas veces incomprensible. Cuando termina, suele haber una danza, una ofrenda o un banquete que se acompaña con música. En muchas de estas ocasiones, es el propio chamán quien ejecuta algún instrumento musical, que puede ser una maraca; o bien, solo canta.

Momento 3. La limpia. En este momento se lleva a cabo el diagnóstico, el tratamiento y la medicación del paciente. Con dichas acciones, el curandero pretende reacomodar tanto las energías positivas como las negativas, no sólo del quejoso sino también las de su entorno.

La acción terapéutica inicia con una estimulación a los sentidos. Para despertar el sentido del oído, de manera muy sutil, el chamán hace sonar unas campanillas cerca de la oreja del paciente. Posteriormente, alrededor de todo su cuerpo, pasa un manojo de hierbas, o bien un huevo, que al terminar “la limpia” deberá romperse. Al final, se prepara una infusión para el paciente y se le da de beber; al mismo tiempo, el chamán intercala oraciones y cantos, en un lenguaje incomprensible.

Momento 4. En este último momento los objetos curativos, ya contaminados, se desechan. Primero son pisoteados y luego se arrojan sobre la tierra para ser regenerados por ésta. En dicha etapa, también se realiza un festejo de agradecimiento por el bienestar recuperado, aun cuando exista un diagnóstico de desahucio. El festejo es una ofrenda que incluye banquete, danza y música.

### **Cualidades acústicas en el referente extramusical**

Como ya lo expresé, existen dos dimensiones sonoras sensibles que son indispensables en un tratamiento de “limpia”: uno es la ejecución de diversas piezas musicales de géneros tradiciones, por ensambles “en vivo”, y el otro aspecto es el manejo de utensilios sonoros durante la aplicación del tratamiento. Incorporo estas cualidades sonoras en mi partitura, pero bajo una transformación, las adecuo a mis fines creativos. La música, producto de mi inventiva, proviene del dato externo al aprovechar sus cualidades acústicas y establecer relaciones de concordancia entre éste y las decisiones compositivas.

Entre los grupos instrumentales que participan en la ejecución de las piezas en la ceremonia, se encuentra el integrado por una flauta de carrizo, sonajas y tambores. Este

grupo aparece generalmente antes de iniciar la “limpia”, y al terminarla. Un segundo grupo, compuesto por voz y sonaja, es utilizado durante la aplicación del tratamiento. Un tercero de violín, guitarra y sonaja —que se encuentra casi siempre entre las etnias del Noroeste de México— participa antes y después del tratamiento. Entre los utensilios sonoros que destacan durante la ceremonia, encontramos el caracol de mar, los sacudidores y las campanillas. La mayoría de estas sonoridades se recrean en la partitura, intentando mantener una cercanía entre el timbre del utensilio original y el instrumento de la orquesta. Además de esta asociación tímbrica, vale decir que las cualidades acústicas dieron lugar a otro tipo de asociaciones: estéticas y metafóricas.

### **Asociaciones estructurales y simbólicas entre el ritual y *La limpia***

La primera asociación se encuentra en la estructura formal. Los cuatro momentos anteriormente descritos, mantienen una correspondencia con los cuatro movimientos que integran la obra. (Tabla 1).

|                                    |
|------------------------------------|
| “Apertura del espacio” → Momento 1 |
| “Celebración” → Momento 2          |
| “La limpia” → Momento 3            |
| “Ofrenda” → Momento 4              |

Tabla 1

Aun cuando está estructurada en cuatro movimientos, pretendo que la obra se perciba como una unidad; es decir, como una sola pieza. Esto obedece a la idea misma que plantea el ritual: vivir cuatro diferentes momentos en una sola experiencia. Dicha intención se refleja en la partitura: al finalizar el primer movimiento y el tercero, aparece el término *attacca*, por lo que no existe pausa entre los dos primeros, como ocurre igualmente en las secciones III y IV. Se sugiere que la pausa intermedia de la obra (secciones II y III) sea lo más breve posible, de manera que no se interrumpa el discurso musical y se mantenga la misma energía de la durante toda la ejecución.

Recordemos que el ritual da inicio con “el llamado” del caracol de mar: de modo semejante comienza la obra orquestal. El primer movimiento, “Apertura del espacio”, empieza con un gesto a cargo del corno francés, el cual hace alusión al detalle del caracol. Este gesto representa el sonido que abrirá las puertas a lo sagrado.

Posterior a este gesto, construyo una analogía entre abrir el espacio físico, con el proceso tímbrico y textural que caracteriza a este primer movimiento. Durante su desenvolvimiento, el ambiente recreado por el tratamiento textural y tímbrico se percibe como pesado, como una especie de masa amoldable que puede dar la impresión de que el sonido fluye lentamente desde diferentes puntos. A esta sonoridad la comparo con una nebulosa que se expande y se contrae, que se oscurece y se clarifica; una imagen que hace alusión a lo descrito en el Momento 1: “[...] y entablará (el sonido) la comunicación entre lo terrenal y otras dimensiones”.<sup>13</sup>

Otro dato que aporta la ceremonia y que adquiere un carácter estructural es el que se refiere a los seis puntos espaciales: el norte, el sur, el este y el oeste, el arriba y el abajo. Representados en la partitura, estos seis puntos espaciales se ubican en las familias de instrumentos. El arriba está representado por sonidos agudos; el abajo, por todos los sonidos graves de la orquesta. Los puntos cardinales, por la contraposición de las familias: metales contra cuerdas, y alientos contra cuerdas graves (compases 29-31).

El movimiento “Celebración” representa el momento previo a la intervención sanadora: el chamán se prepara a sí mismo y al instrumental terapéutico. Al término de sus acciones, la música y la danza ritual se hacen presentes. Así, el movimiento da inicio con un trémolo de maraca que se desprende del acorde final del movimiento anterior y representa de manera simbólica, al chamán ejecutando el sacudidor (compases 38, 1-5). Cabe decir que, en las comunidades indígenas del Noroeste, la maraca es considerada un instrumento sagrado con poderes curativos, como lo menciona Miguel Olmos en su artículo “Música, Trance y Curación”: “Los chamanes han experimentado la curación por medio de melodías e instrumentos sagrados como las sonajas, tambores o cantos”.<sup>14</sup> Aunque hay una distinción entre sonaja y maracas, en el presente estudio ambos términos se emplean como sinónimos.

---

<sup>13</sup> Véase Descripción del ritual, p. 16.

<sup>14</sup> Miguel Olmos, “Música, trance y curación: el caso del Noroeste de México”, p. 12.

Esta cualidad sonora en la “limpia” se encuentra recreada con el gesto de la maraca que une los movimientos “Apertura del espacio” y “Celebración”. Posterior a este pasaje, se originan diversos gestos rítmico-melódicos, los cuales son presentados por el *piccolo*, la flauta y la tarola, en conjunto con las maracas (compases 1-32), como alusión al típico conjunto instrumental de silbato, sacudidor y tambor de origen prehispánico<sup>15</sup>, que aún se observa en algunas ceremonias rituales de Tabasco. En la danza ritual del *Baila viejo*, de acuerdo con Miriam Gallegos, se observa “a los danzantes [...] haciendo sonar la maraca [...] mientras con sus gritos y la música de tambores y flauta elevan un canto a sus deidades agradeciendo los favores recibidos”.<sup>16</sup> En mi música utilizo una instrumentación similar a la que se añade la marimba, como una evocación de una música ritual imaginaria. Posteriormente a este primer pasaje, la obra continúa su discurso musical con una especie de danza (señalado en la partitura con el carácter de *ben ritmato*), que rememora el inicio del tratamiento de “limpia” con una danza ritual.

El tercer movimiento de mi obra, “La limpia”, plasma la visión particular que ofrece el ritual sobre la enfermedad: “la falta de equilibrio interno del individuo consigo mismo y con lo que lo rodea”.<sup>17</sup> Para recrear el acomodo de las energías positivas y negativas utilizo armonías disonantes que se tornan consonantes y viceversa. Estos materiales aparecen constantemente en diversos puntos de la obra. El efecto de tensión–distensión que producen los diversos intervalos, representa la lucha interna entre las energías benéficas y perjudiciales que se albergan en el interior humano.

Como se recordará, otra cualidad sonora del ritual de la “limpia” es el sacudimiento de unas campanillas, cerca de la oreja del paciente; como una evocación del sutil tintineo, recorro a los crótalos. En mi obra, los pequeños giros melódicos que ejecutan, son una metáfora del estímulo al sentido de la audición. Consiste en un pequeño juego de notas aisladas, muy sutiles, que en conjunto con el resto de la orquestación complementan la propuesta atmosférica.

En el movimiento “Ofrenda”, que corresponde al Momento 4, se coloca una suerte de altar y se baila por el bienestar recuperado. Represento estas dos acciones a través de las

---

<sup>15</sup> Evguenia Roubina. “Música popular en la Nueva España”.

<sup>16</sup> Miriam J. Gallegos, “Música de tambores y flauta: elemento de identidad en la población *yokot’an* de Tabasco, México”, *Boletín Oficial del Instituto de Nacional de Antropología e Historia*, p. 45.

<sup>17</sup> *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana*, 1994.

dos partes que constituyen el movimiento. La primera parte muestra varios motivos organizados en un escalamiento, hasta alcanzar un gran *tutti* que simboliza la colocación de la ofrenda. La segunda parte es una construcción en 6/8, muy cercana al ritmo del huapango, un género ampliamente cultivado en la música tradicional mexicana. Con esta intención festiva concluyo la obra, de forma enérgica, como una metáfora por el bienestar recuperado. El contenido total de este cuarto movimiento, al igual que el segundo, busca recrear a través de un pulso constante y de diversas acentuaciones rítmicas, estados de júbilo y gran descarga de energía, propias de las danzas rituales.

Debo añadir que de esta convergencia entre lo musical y lo no musical, surge mi obra. Para lograr que la idea primigenia llegara a un resultado audible, me serví de la imaginación, pero no como una fantasía cualquiera, sino como la “imaginación creadora” que menciona el mismo Stravinsky en su *Poética musical*: “la facultad que nos ayuda a pasar del plano de la concepción al plano de la realización.”<sup>18</sup> Una vez encontrada la fuente de inspiración para mi obra, lo que siguió fue un arduo trabajo de composición, que implicó la constante toma de decisiones: un proceso que detallaré en el capítulo siguiente.

---

<sup>18</sup> Igor Stravinsky, *Poética musical*, p. 76.

## Capítulo II

### Estrategias personales para la composición musical

[...] there is no right way to compose music,  
no right style, only different ones.  
Each individual must decide on  
his or her own mode of expression.<sup>19</sup>

David Cope.

Como ya lo he mencionado, la asociación entre música y referente es parte de una estrategia personal de creación. A partir del dato externo es posible extraer los materiales básicos: pequeñas células motívicas que se integrarán al diseño musical. Sin embargo, el trabajo compositivo exige una constante toma de decisiones. En esta toma de decisiones empiezan a adquirir forma las ideas externas; es, desde mi punto de vista, donde inicia el verdadero trabajo de creación. A decir del compositor Jonathan Harvey ese es, precisamente, el momento difícil del proceso creativo: “la parte más compleja de su trabajo [del compositor] no es encontrar la idea inicial para una obra, sino disponer de los recursos técnicos necesarios para convertir la visión inicial en una obra acabada.”<sup>20</sup>

Para terminar el proceso que tiene por meta la partitura escrita —aunque considero que el trabajo del compositor no acaba hasta que la obra es interpretada en vivo— intervienen además de la idea inicial, otros aspectos de carácter estructural y técnico. En mi proceder, una vez obtenidos los materiales básicos que conformarán la obra —que pueden ser apenas gestos o motivos— aplico sobre ellos la técnica conocida como desarrollo motívico, o temático, con el fin de transformar o renovar los materiales a lo largo del discurso musical.

---

19 David, Cope. “Introducción”, en *Techniques of the contemporary composer*, p. xi.

20 Jonathan Harvey. *Música e inspiración*, p. 112.

### **Desarrollo motivico o temático**

El desarrollo motivico toma como punto de partida pequeños fragmentos musicales de duración variada; entre ellos, gestos o motivos. Estas células se perciben como unidades y son combinables con otras de su misma especie. Así, en cada una de sus presentaciones el material experimenta cambios que promueven su desarrollo. El mismo procedimiento puede aplicarse a figuras rítmico-melódicas más amplias, como un tema, llamándose entonces desarrollo temático.

El desarrollo temático, o transformación temática, ofrece un amplio margen de manipulación. A través de diferentes procesos de variación, los materiales sonoros —ya sean células motivicas o figuras perfectamente caracterizadas— se convertirán en unidades mayores de diversos tipos. Por ejemplo: uno o más motivos pueden constituir un tema y éste, a su vez, una frase. Dichas unidades, a su debido tiempo, integrarán secciones más grandes, hasta quedar finalmente incorporadas a una estructura musical cerrada. Esta técnica no es privativa de los parámetros tradicionales de la música: melodía, ritmo y armonía; su utilización se extiende también al resto de los parámetros como la dinámica, la articulación, el timbre y la textura.

El desarrollo temático se ajusta a los requisitos estructurales del modelo narrativo: inicio, desarrollo y conclusión. Gracias a esta conexión con la narrativa, la transformación temática “conduce a concepciones musicales de naturaleza esencialmente dramática, colorista y evocativa”,<sup>21</sup> características que menciona Robert Morgan respecto al uso de un programa externo en conjunto con la técnica. La carga emocional de la transformación temática encuentra desahogo en el vasto desarrollo de sus materiales. Elementos contrastantes, y de carácter atmosférico, ayudan a la construcción del discurso, así como a su expresividad.

### **Variación**

El desarrollo motivico, o temático, utiliza como herramienta para su desenvolvimiento diversos procesos de diferenciación. Entre éstos, se incluyen las técnicas históricas de variación: permutación, transposición, inversión, aumentación, disminución, etcétera.

---

<sup>21</sup> Robert P. Morgan. *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, p. 21.

Dichos mecanismos propician la transformación del material modelo, mediante un alejamiento progresivo que realiza pequeños cambios sin alterar sus características principales. Las variaciones, sutiles y paulatinas, en el material modelo permiten que su contenido se desarrolle y renueve de manera congruente. De esta manera, las series de variaciones producidas, al enlazarse organizadamente, aportan lógica al discurso musical.

### **Melodía y armonía: fuentes inagotables de expresión**

Por lo que se refiere a la melodía, ésta es un elemento que considero esencial. Estoy segura de que es imposible agotar su potencial expresivo. Mis melodías surgen a partir de diversos tipos de escala. En *La limpia* aparecen giros melódicos provenientes de escalas modales, pentáfonas, hexáfonas, sintéticas y atonales.

El lenguaje armónico lo concibo principalmente como tensión–distención o consonancia–disonancia, más que en el sentido estricto de una armonía tonal y su funcionalidad jerárquica. No obstante, al mismo tiempo está presente el concepto de centro tonal, aunque no en el sentido de la resolución cadencial de V-I, sino bajo el concepto de acorde central o centro armónico.<sup>22</sup> Con esta estrategia, cualquier tipo de acorde puede funcionar como un eje sobre el cual graviten otros sonidos: es necesario reiterar dicho acorde para fijarlo en la memoria auditiva. Así, los acordes adquieren importancia sin que de ello dependan sus relaciones armónicas tríadicas.

La bitonalidad es otro recurso armónico que empleo constantemente. La superposición de tonalidades a distancia de segunda menor o cuarta aumentada aparecen en mi música también, como un recurso tímbrico. Además de utilizar las mismas progresiones armónicas en diferentes tonalidades, la bitonalidad se teje también, entre melodías independientes, cada una en su propia tonalidad. Las notas comunes que comparten, las utilizo como puntos de reposo, son momentos de distención armónica por la consonancia que generan.

La armonía por cuartas, igualmente, es una propuesta que con frecuencia utilizo. La sonoridad generada por este tipo de armonía —además de corresponder a un gusto personal— ofrece una gran flexibilidad. La indiferencia y ambigüedad en la tonalidad, que generan tanto la superposición de cuartas justas o su combinación con cuartas aumentadas,

---

<sup>22</sup> Vincent Persichetti. *Armonía del siglo XX*, p. 96.



hace posible que este tipo de armonía se combine con una gran variedad de escalas: pentáfona, diatónica, hexáfona, sintética y otras. Tal como lo menciona Vincent Persichetti, “cualquier miembro del acorde de cuartas puede funcionar como fundamental.”<sup>23</sup> Así, durante el desenvolvimiento del discurso musical, los diferentes acordes empleados en *La limpia* pueden ser percibidos de dos maneras: como una resolución o como parte de la búsqueda de contraste.

### **Timbre y textura**

Mi música también se caracteriza por el uso de propuestas tímbricas y texturales. Entre ellas, el proceso de densidad sonora<sup>24</sup>, o masa sonora, la cual refiere a la organización y disposición de los elementos de la textura, mostrados en diferentes grados de concentración o dispersión. Polifonía, armonía, timbre y dinámica, son considerados como los principales elementos manipulables dentro de estos procesos. El procedimiento de densidad sonora o masa sonora implica una acumulación progresiva de materiales que, en conjunto con la armonía, la dinámica y el timbre, forman grandes bloques sonoros; tiene como características la ausencia de melodía individual, la no acentuación rítmica y la presencia de acordes en racimo o clúster. Se percibe como una masa sonora multiforme, estática, como un conglomerado que perezosamente se expande o se retrae. Como lo menciona David Cope, es “el moldeado de la textura lo que permite al compositor dar la sensación de direccionalidad a su música”.<sup>25</sup>

En el movimiento 1. “Apertura del espacio”, utilizo diferentes recursos para moldear la textura: a través del grosor o el adelgazamiento de las voces y de la manipulación del timbre y la dinámica, logro diferentes efectos de expansión o retracción de la masa sonora, por lo que se aprecia un movimiento además de diversas coloraciones de la masa.

Por otra parte, la coloración tímbrica, es otro recurso que constantemente utilizo. Ya sea para lograr un determinado color orquestal o para modificar un timbre en específico. La armonía también juega un papel importante en el proceso de coloración. A través de la

---

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> La densidad sonora es una técnica de composición orquestal desarrollada durante el siglo XX. En términos generales, consiste en desarrollar masas sonoras explorando el timbre y la textura.

<sup>25</sup> David Cope. *Techniques of the contemporary composer*, p. 36.

superposición de diferentes timbres ya sea a la misma altura o en disposiciones armónicas abiertas o cerradas el timbre muestra nuevas tonalidades de un mismo color.

### **Ritmo y folclor imaginario**

El ritmo es fundamental en mi música. Se une a ella con un sentido de viveza, júbilo y contraste. El pulso ininterrumpido me permite crear un dinamismo rítmico que dota de energía a la mayoría de mis obras. Me atraen las acentuaciones irregulares y las figuraciones rítmicas sincopadas. Considero que ello obedece a la influencia que ejercen sobre mí, el jazz y otras músicas de origen tradicional. Durante muchos años he interpretado al piano diversos estándares de jazz. El término estándar alude a las diferentes estructuras utilizadas en el género, que integran su repertorio. Mi catálogo contiene una gran variedad de estándares. Abordo diversos estilos musicales como *swing*, *blues*, son cubano, huapango y otros géneros relacionados. Éstos han influido en mi obra, tal como es posible apreciar en el uso de la síncopa, la hemiola<sup>26</sup> y la proporción sesquiáltera.<sup>27</sup> Los materiales surgen, en algunos casos, de un folclor imaginario<sup>28</sup> propio. Los elementos anteriores se adhieren a mi música bajo el concepto de folclor imaginario. Ya en el siglo XXI el nuevo entendimiento de folclor imaginario, de acuerdo con Zakarías Zafra,<sup>29</sup> radica en la integración del compositor a una cultura más amplia que la suya, y a su identificación con elementos ajenos a él. Bajo esta renovada concepción, se evocan rasgos tradicionales de diferentes partes del mundo, tanto indígenas como urbanos, presentes y pasados, a condición de que los motivos sean recreados, pero no copiados. Por ello, los elementos derivados de aquellas músicas no figuran como citas textuales, sino que surgen a partir de

---

<sup>26</sup> La hemiola es un patrón rítmico escrito bajo un compás ternario, al que se le impone una articulación binaria.

<sup>27</sup> Sesquiáltera se emplea como sinónimo de hemiola, con la salvedad de que el primero se usa cuando el recurso se encuentra de manera constante y, el segundo, cuando aparece disperso.

<sup>28</sup> De acuerdo con el compositor argentino Alberto Ginastera —quien se apropió del término *folklore imaginaire* propuesto por Serge Moreux para calificar el tratamiento dado por Bela Bartok al folclor húngaro presente en su música— el folclor imaginario “consiste en la invención de materiales nuevos a partir de elementos del folklore”, citado en Antonieta Sottile, “La práctica de la cita en Alberto Ginastera”, p. 133.

<sup>29</sup> Zacarías Zafra menciona en “El folklore imaginario en la obra de Esteban Benzecry”, que “el folklore imaginario si bien halla sus líneas históricas en el folklore científico de Bartok y luego en el nacionalismo latinoamericano, se separa radicalmente de este último al no privilegiar una forma musical concreta, ni tampoco una historia nacional en tanto exaltación de una identidad territorial, y busca más bien valerse de la hibridación estética para refugiar inquietudes que se trazan en el amplio ámbito de la cultura humana desprovista de los determinismos históricos o geográficos que dominaron antiguas prácticas.”, en *Revista Issue*, p. 57.

la identificación con ciertas músicas, en mi caso, con el jazz y otros ritmos de origen tradicional como el huapango. Dichas huellas se añaden a mi perfil estético con la intención de enriquecer el lenguaje. Se muestran de manera natural y recorro a ellas espontáneamente, sin ahondar demasiado en su procedencia.

### **Improvisación e intuición**

Mi trabajo creativo también se sustenta en la intuición y la improvisación. El pensamiento intuitivo es, desde la epistemología, “un conocimiento adquirido sin la necesidad de emplear un análisis o un razonamiento anterior.”<sup>30</sup> Así, el estudio musical forja el criterio del compositor y lo prepara para resolver intuitivamente cuestiones de su oficio. Por otra parte, la improvisación dentro del campo creativo, como afirma Fernando Viguera, recurre “[...] a la intuición como herramienta primaria a partir de la cual, es posible generar relaciones y estructuras de pensamiento capaces de revelar y extender formas de conocimiento en constante transformación.”<sup>31</sup> Ambos conceptos presuponen un conocimiento adquirido que, en el momento preciso, surgirá de manera espontánea sin necesidad de razonamiento. En mi caso, la improvisación al piano libera de manera inexplicable las ideas musicales. A través del juego en el teclado pueden brotar de manera intuitiva: un gesto, un motivo o una idea musical. Para desarrollarlos, recorro igualmente al teclado: en el deleite de la improvisación, imagino sonoridades más allá de los propios recursos del piano. Se revelan ante mí timbres, sonoridades y atmósferas que bajo la guía del piano surgen en un discurso continuo que, nota a nota, quedará escrito sobre el papel pautado.

Durante la composición de una obra musical surgen infinitud de cuestionamientos, que deben resolverse en favor de la efectividad. Las medidas que yo tomo, para la resolución de problemas compositivos, son mayormente intuitivas. Esto no significa que las elecciones correspondientes hayan sido tomadas a la ligera. La intuición que cuenta con experiencia, y conocimiento implícito, resuelve de manera adecuada diversas problemáticas. Sin embargo, como menciona Miguel Astor en su estudio fenomenológico sobre la composición, “[...] para llegar a conclusiones intuitivas que posean sustento o

---

<sup>30</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Pensamiento\\_intuitivo](https://es.wikipedia.org/wiki/Pensamiento_intuitivo) [Consultado 21 diciembre de 2019].

<sup>31</sup> Fernando Viguera. “Improvisación libre y experimentación sonora”, en *Articulaciones del silencio*, p.

solidez, la intuición [musical] debe devenir en un acto de conciencia.”<sup>32</sup> De esta manera, la faena creativa que se sustenta en la intuición no es una simple ocurrencia: conlleva decisiones ejecutadas con pleno conocimiento sobre el uso y función de los materiales. También apoyo mis decisiones en ciertos principios de la composición pictórica. A continuación, mencionaré algunos de ellos.

### **Principios de la composición pictórica en la organización musical**

La música como sinónimo de organización del sonido, de acuerdo con John Cage<sup>33</sup>, requiere de orden. La disposición adecuada de sus elementos paramétricos (melodía, armonía, ritmo, etcétera) es indispensable para ser percibida como una forma sonora concreta. De acuerdo con Arnold Schoenberg, “Los requisitos fundamentales para la creación de una obra inteligible son la lógica y la coherencia.”<sup>34</sup> Para garantizar dichos requerimientos, utilizo algunos de los principios que promueve la composición artística, específicamente la visual: unidad, contraste, variedad, equilibrio, balance y direccionalidad. Dichas estrategias, aplicables al mundo de la música, se harán evidentes a través de la percepción sonora.<sup>35</sup> Si bien no son leyes, funcionan como directrices y constituyen un método eficaz para la organización del sonido.

#### **Unidad**

La unidad se refiere a la disposición de las partes de una obra, plasmadas en un todo indisoluble. La unidad en la música se liga con su forma. La conexión adecuada entre sus partes, y la buena conducción de éstas, generan una impresión integral y compacta que se percibe a través de la audición. En *La limpia* procuré que sus cuatro movimientos se apreciaran como un sólo cuerpo sonoro, que diera la sensación de completud.

#### **Contraste**

El contraste distingue la presencia de opuestos que se complementan entre sí. En las formas musicales, la sucesión de movimientos rápidos y lentos causa un efecto de diferenciación

---

<sup>32</sup>Miguel, Astor. *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*, p. 33.

<sup>33</sup>John Cage. *Silence Lectures and writings*, p. 3.

<sup>34</sup>Arnold Schoenberg, “*Fundamentos de la composición musical*”, p.11.

<sup>35</sup>La percepción sonora es el resultado de procesos psicológicos que tienen lugar en el sistema auditivo central y que permiten interpretar los sonidos recibidos. [https://es.wikipedia.org/wiki/Percepci%C3%B3n\\_sonora](https://es.wikipedia.org/wiki/Percepci%C3%B3n_sonora)

que dota de equilibrio a la totalidad. El contraste también genera la sensación de variedad. La aparición de elementos nuevos revive la atención dentro del discurso. Así también, dota de claridad los planos sonoros: lo principal adquiere énfasis al distinguirse de los elementos secundarios.

En *La limpia* expongo la relación de contraste mediante la presencia de material antagónico. El tratamiento entre opuestos permite la valoración individual, diferenciándose por sus propias cualidades y características. En esta obra busqué la sensación de equilibrio en la alternancia contrastada de movimientos: a uno lento le sobreviene uno rápido o viceversa. De igual modo, para compensar momentos de gran dramatismo, por oposición, le siguen lapsos de tranquilidad.

Los cambios contrastantes también son parte del contenido dramático que sugiere una obra musical. Especialmente, las obras creadas bajo un referente externo recurren a diferencias súbitas, para propiciar estados emocionales, como lo afirma el mismo Schoenberg: “[...] la música programática, la música de escena, el ballet, la música de cine, los melodramas e incluso las canciones, bajo la presión de contrastes fuertes y repentinos, desarrollan sus formas en armonía con esas emociones, hechos y acciones que supuestamente ilustran.”<sup>36</sup> Con esta misma intención, ocurren en *La limpia* cambios contrastantes que pretenden generar tranquilidad, tirantez o regocijo, al mismo tiempo que brindan variedad a la obra.

## **Direccionalidad**

La direccionalidad comúnmente se define como la transportación de un objeto hacia un punto determinado. La direccionalidad, en la composición musical, se asocia con la impresión de movimiento. Esta idea de transportación encamina el material sonoro hacia determinados puntos: ya sean de descanso, momentos climáticos o cierres. Así, durante su trayectoria se alcanzan pequeños objetivos como finales de frase, o metas más amplias como una sección concluyente. Una buena trayectoria del discurso dota de unidad y sentido lógico a la obra musical.

## **Equilibrio y balance**

---

<sup>36</sup>Arnold Schoenberg. *Fundamentos de la composición musical*, p. 116.

El equilibrio se relaciona con el balance; es decir, con la proporción y la distribución de los elementos contenidos en una estructura. Una estructura musical se percibe equilibrada por el balance de sus secciones. En la composición sinfónica continuamente se trabaja para lograr una orquestación balanceada. El equilibrio se asocia con la pesadez o ligereza de la masa orquestal; también con su opacidad o claridad tímbrica. El rango dinámico y tímbrico de los instrumentos de la orquesta varía de acuerdo con su registro, asunto que hay que considerar en favor del equilibrio de los planos sonoros. Por lo tanto, el balance de la orquestación evitará el agotamiento auditivo. He puesto especial énfasis en que los recursos mencionados se distingan en mi música, con la intención de influir favorablemente en su percepción.

### **Influencias y orquestación de *La limpia***

Para el tratamiento orquestal de *La limpia* partí del análisis de obras de grandes orquestadores del siglo XX. De Maurice Ravel (1875-1937) estudié especialmente *Daphnis et Chloe* (1912); de György Ligeti (1923-2006) *Atmosphères* (1961) y de Igor Stravinsky (1882-1971) *La consagración de la primavera* (1913). Igualmente, analicé *A Flock Descends Into the Pentagonal Garden* (1977) de Toru Takemitsu (1930-1996); *Popol Vuh* (1983) de Alberto Ginastera (1916-1983), *Sensemayá*, (1938) y *La noche de los mayas* (1939) de Silvesre Revueltas (1899-1940), y *Huapango* (1941) de Jose Pablo Mocayo (1912-1958), así como *Colores de la Cruz del Sur* (2008) de Esteban Benzecry (1970-), *Angeles de Llama y Hielo* (1994) de Ana Lara (1959-), y *Pied Piper Fan* de John Corigliano (1938-) entre otros.

De las obras estudiadas tomé algunos aspectos técnicos para aplicarlos en determinados pasajes; por ejemplo, para abordar el tratamiento textural fueron de gran ayuda las obras de Ravel, Ligeti, Takemitsu, Ginastera y Benzecry, Lara y Corigliano. Cada uno de ellos emplea procedimientos muy particulares en el tratamiento de la textura, recreando sonoridades particulares. Sus partituras me ayudaron a evocar sonoridades atmosféricas o etéreas: amplios *divisi* en la sección de cuerdas, melodías independientes en

cada uno de los alientos, ecos resonantes y metálicos, y dinámicas opuestas y simultáneas. Sobra decir que adapté sus ideas a mis intenciones y que no son, de ninguna manera, copia fiel de los originales. En el tratamiento de los planos sonoros, las obras de Moncayo, Stravinsky, Revueltas y Ginastera fueron de gran ayuda. La diferenciación que hacen del plano principal, en contraposición con los segundos, es determinante para la apreciación de la forma y su funcionalidad. Utilizo, de la misma forma, familias de instrumentos y sus combinaciones, tomando en cuenta el contraste de registros y timbres para clarificar los planos.

La orquestación además de estar íntimamente ligada a la estructura formal, de acuerdo con Alan Belkin, “[...] puede usarse para reforzar diversas situaciones musicales.”<sup>37</sup> Bajo esta premisa, mis decisiones, las tomo de a cuerdo a la función que mejor pudieran llevar a cabo, las diferentes familiar de instrumentos. Los alientos agudos los destino a pasajes ligeros o solos, los cornos como amalgama entre alientos y cuerdas, o bien para reforzar la armonía o como notas pedal, los metales para reforzar *tuttis*, en combinación con los cornos en posiciones generalmente cerradas, las cuerdas por su gran numero, favorecen mi propuestas texturas y armónicas.

He querido nutrirme de éstas y de muchas obras orquestales más, para conocer el manejo que de ellos hacen compositores afamados. En ningún momento he pretendido imitar la obra de quienes admiro tanto. Debo decir, no obstante, que encuentro en cada uno de esos compositores, varios puntos similares a mi pensamiento musical.

### **Postura estética e influencias**

La creación musical es resultado de la interacción de muchas facetas. Por una parte, se reflejan en ella elementos circunstanciales: geografía, momento histórico, bagaje cultural, etcétera. A lo que se agregan temas de carácter individual: formación académica, herencia musical, gustos personales. Además, participan en el planteamiento compositivo aspectos de carácter emocional, filosófico o estético.

En esta convergencia —cultural, académica y personal— se basa mi postura estética, que de ninguna manera es inamovible; al contrario, ha sido susceptible de ser

---

<sup>37</sup> Alan Belkin. La orquestación artística. p. 3. <https://alanbelkinmusic.com/site/en/>

transformada a través del tiempo. Experiencias personales, adquisición de nuevos conocimientos y momento histórico, han propiciado su evolución.

Continuamente busco referencias que despierten mi lado creativo. No obstante, en esta pesquisa aparece una constante: las antiguas culturas amerindias. De ellas me interesa principalmente la poesía, la cosmogonía y su relación con la naturaleza: temas que constituyen una fuente de inspiración. El gusto por explorar la historia de aquellos antepasados me ha llevado a interpretar, musicalmente, el simbolismo que encierra su mentalidad.

Por otro lado, aprecio la manera tradicional de percibir y concebir la música, basada en siete parámetros conocidos: melodía, armonía, ritmo, articulación, dinámica, timbre y textura. Así, me adhiero al sistema de escritura tradicional, presentado bajo una grafía convencional sobre un pentagrama. Considero que estos elementos no son caducos. Es posible encontrar a través de ellos nuevos materiales expresivos. Recorro, igualmente, a determinados lenguajes contemporáneos, como los procesos de exploración tímbrica y textural. Además, incorporo las técnicas extendidas.<sup>38</sup> Esta multiplicidad de propuestas se adhieren a mi pensamiento creativo, con la intención de nutrir mi lenguaje de acuerdo con una necesidad expresiva.

---

<sup>38</sup> Las técnicas extendidas son estrategias interpretativas para la producción de sonidos no convencionales, en instrumentos de la orquesta sinfónica.



## Capítulo III

### Análisis musical de *La limpia*

Deduzco, pues, que los elementos sonoros  
no constituyen la música sino al organizarse,  
y que esta organización presupone  
una acción consciente del hombre<sup>39</sup>

Igor Stravinski

Para iniciar el análisis musical describiré primeramente la estructura general de la obra. Después abordaré cada una de sus movimientos, tomando en cuenta la forma, los materiales musicales y los procesos de transformación, para terminar con el tratamiento orquestal.

#### Estructura general de la obra

Si bien la estructura general de la obra está condicionada por el programa extra musical, existe una lógica de contraste que se observa en su construcción: los cuatro movimientos que la integran se desenvuelven bajo el esquema lento-rápido-lento-rápido. A su vez, éstos se subdividen en secciones bien delimitadas que, en conjunto, forman un sólo cuerpo sonoro. Cada una de los grandes movimientos, o secciones, presenta y desarrolla su propios materiales musicales.

Primer movimiento, “Apertura del espacio”. Recrea sonoridades nubosas y atmosféricas a través de la manipulación de la textura. Muestra un proceso gradual de densidad que evade la presencia del metro (aunque sí existe un pulso para la articulación de los diferentes sonidos). Por contraste, el segundo movimiento “Celebración”, gracias al pulso del metro se revela su construcción rítmica. Evoca una danza jubilosa y delirante que se divide en dos secciones: *allegro* y *ben ritmato*. El *allegro* es un juego de melodías que interpretan dos flautas acompañadas de percusión. Esta sección sirve a la vez de introducción al tema principal: el *allegro*, una suerte de danza construida en la métrica de

---

<sup>39</sup> Igor Stravinsky. *Poética musical*, p. 42.

7/8, donde se intercalan diversos cambios de compás. La sección se desarrolla sin perder su pulso, hasta culminar en un éxtasis frenético: un giro vertiginoso entre las cuerdas y los alientos, que acompaña las marcadas acentuaciones de los metales. El tercer movimiento, “La limpia”, retoma el *tempo* lento. Nuevamente se recrean ambientes etéreos y nebulosos. Las sonoridades se perciben con mayor dinamismo (a diferencia del primer movimiento), por la superposición de un considerable número de líneas melódicas independientes. Por contraste, la segunda sección de este movimiento, un *meno mosso*, disminuye considerablemente su textura. Se desprende de ella una melodía que presenta un solo de violín, reforzado por los crócalos. Reaparece una gran cantidad de melodías que se desvanecen poco a poco. El cuarto movimiento, “Ofrenda”, retoma el *tempo* rápido. Estructurado en tres secciones, inicia con un pasaje polirrítmico que desemboca en un clúster orquestal. Sigue una danza imaginaria al compás de 6/8, que culmina en un *vivo*: una sección mucho más acelerada que representa un éxtasis ritual.

Cada uno de los 4 movimientos, al abordar su propuesta discursiva, permite que los materiales se expongan, desarrollen y concluyan. Dicho esquema favorece que cada movimiento alcance su propio clímax. Los puntos culminantes no interrumpen el discurso general de la obra, al contrario, le dan direccionalidad: a semejanza de un recorrido, que con cada paso se acerca a la meta final. Así, la obra se desenvuelve orgánicamente presentándose como un todo indiviso.

| Tabla 2. Estructura general de <i>La limpia</i> |                              |                    |                                       |   |                    |                  |                            |                      |             |             |
|---|------------------------------|--------------------|---------------------------------------|---|--------------------|------------------|----------------------------|----------------------|-------------|-------------|
| <i>La limpia</i>                                |                              |                    |                                       |   |                    |                  |                            |                      |             |             |
|   | Mov. I                       | Mov. II            |                                       | Mov. III  |                    |                  | Mov. IV                    |                      |             |             |
| Movimiento                                      | <i>Apertura del espacio</i>  | <i>Celebración</i> |                                       | <i>La limpia</i>                                    |                    |                  | <i>Ofrenda</i>             |                      |             |             |
| Tempo   | Lento                        | Rápido             |                                       | Lento   |                    |                  | Rápido                     |                      |             |             |
| Carácter  | <i>Misterioso</i>            | <i>Allegro</i>     | <i>Ben ritmato</i>                    | <i>Místico</i>                                      | <i>Meno mosso</i>  | <i>Tempo I</i>   | <i>Allegro molto</i>       | <i>Molto ritmico</i> | <i>Vivo</i> | <i>Vivo</i> |
|   | Percepción de no-pulso.      | Pulso constante    |                                       | Sonoridad atmosférica                               |                    |                  | Pulso constante            |                      |             |             |
| Textura   | Proceso tímbrico y textural. | Contrapuntística   | Textura Homófona                      | Timbre y textura                                    | Melodía acompañada | Timbre y textura | Poli-ritmia.               | Textura Homófona     |             |             |
| Materiales musicales                            | Bloques sonoros en racimo    |                    | Presentación-Desarrollo-Re exposición | Proceso textural polifónico/<br>Coloración tímbrica |                    |                  | Superposición de melodías. |                      |             |             |

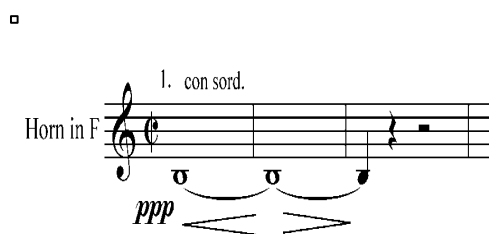
### Primer movimiento: “Apertura del espacio”

Éste plantea un proceso gradual de densidad sonora que se contruye a paritr de la célula motívica que ejecuta el corno, (ejemplo 1). Este motivo desencadena el proceso tímbrico y textural que caracteriza toda la sección.

## Motivos musicales

El proceso de densidad sonora lo construyo a partir del unísono. Comienza con una célula motívica que presenta el corno, es un gesto que consiste en una nota sostenida, un *Mi5*, que crece y decrece (Ejemplo 1). Poco a poco se suman los diferentes instrumentos de la orquesta hasta conformar un gran clúster orquestal. (Ejemplo 2). Acompaña todo el desenvolvimiento textural un segundo plano sonoro, con un redoble que ejecuta la *gran cassa*, junto con los contrabajos: sonido que provee al movimiento de profundidad y gran resonancia. Durante su recorrido, la textura se amplía o se reduce, dependiendo del número de voces que intervienen en ella.

Es de gran ayuda para el proceso, la intervención de un número cuantioso de voces. Para tal fin, la orquesta resulta ser un instrumento excelente. La sección de cuerdas es ideal para esta encomienda, debido al número de sus integrantes. Así, utilizo el rucurso del *divisi*, que me permite obtener una polifonía en bloque de hasta 25 voces independientes. De tal suerte que asigno tanto a los violines primeros como a los segundos, divisiones hasta de siete partes. A las violas y violonchelos, divisiones de 5 y 4 respectivamente. Los contrabajos sólo se encuentran en *divisi* a 2, con la intención de no saturar el registro grave y evitando descompensar la masa sonora. La disponibilidad de las cuerdas me permite abordar el clúster final en toda su extensión.



Ejemplo 1. Célula motívica del corno.

## Forma

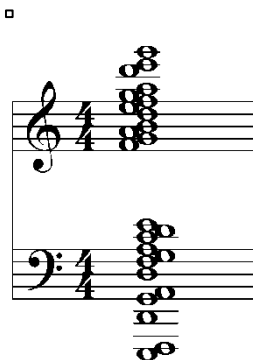
En las masas sonoras, debido al proceso de construcción, la forma musical es entendida como el resultado de los procedimientos de manipulación, y no como un elemento anterior a la creación. Es decir, no existe una estructura formal preestablecida, sino que la forma obedece al proceso mismo, lo que da lugar a manifestaciones multiformes. Por ello, durante

el desenvolvimiento de la textura es necesario establecer puntos de partida y puntos de llegada, para coadyuvar en la definición de la forma. Así, desde esta perspectiva, establezco puntos de inicio y finales a lo largo del tratamiento textural.

El proceso textural se divide en tres partes. La primera es oscura, se desenvuelve en un registro medio-grave; parte de un unísono en *Mi* que se colorea por la adhesión de otras tímbricas instrumentales (compases 1-17). La segunda parte alterna entre momentos luminosos y sombríos. Amplía su rango hasta el registro medio-agudo (compases 18-29); incluye intervalos armónicos tanto de segundas menores como de cuartas aumentadas, que resuelven en un intervalo de tercera menor. La tercera parte (compases 29-39), alcanza los sobre agudos con un clúster construido por segundas y cuartas, en un registro que casi abarca todo el espectro diatónico del piano. (Ejemplo 2). La trayectoria del proceso empieza en un triple *piano* que termina en un triple *forte*; este momento se notará como punto culminante: el clímax alcanzando después de un extenso recorrido.

Pero no es únicamente la cantidad de voces lo que determina el moldeado de la textura. El tratamiento de la armonía, el timbre y la dinámica, juegan un papel determinante en las sensaciones percibidas. Dependiendo de la disposición armónica, se generan impresiones de oscuridad o luminosidad. Entre más cerrada esté la disposición de los intervalos, se percibirán choques armónicos y, por ende, disonantes; mientras más abierta sea la armonía, se apreciará consonante.

De acuerdo con mis intensiones expresivas, he construido momentos claroscuros; para ello recurrí a disposiciones armónicas abiertas y cerradas, diatónicas y cromáticas. Este proceso de alternancia entre opacidad-luminosidad se observa en los compases del 17 al 24. El pasaje inicia con las cuerdas graves. De manera escalonada se suma el resto de los instrumentos, con intervalos armónicos de segundas menores. Las disonancias provocadas por los cromatismos pierden efecto al integrarse a un acorde diatónico. Este primer clúster del *tutti* orquestal (compás 24), se percibe luminoso. Poco a poco se desvanece, hasta quedar sólo las cuerdas; al ser duplicadas por los alientos agudos (Ejemplo 3), se percibe un brillo.



Ejemplo 2. *Cluster* orquestal



Ejemplo 3. *Cluster* entre cuerdas y alientos

## Orquestación

Como ya se habrá observado, la orquestación juega un papel importante en el proceso textural. El timbre de los instrumentos de la orquesta ayuda a determinar los niveles de pesadez o luminosidad de la masa sonora; de esta manera las diferentes combinaciones de instrumentos la colorean. Para lograr una gradualidad en la transformación tímbrica, recurrí primeramente a la combinación de timbres homogéneos, luego a mezclas más heterogéneas (compases 1-10).

Desde que inicia la pieza, hay una intención expresiva en el uso del timbre. El corno se presenta con sordina para impactar su color y dar la sensación de lejanía. Durante los compases subsecuentes —con la finalidad de transformar paulatinamente el timbre— aplico la técnica de coloración sobre una nota. Ésta consiste en alterar el timbre de un instrumento mediante la superposición de otro, ya sea en su misma altura o en otra, pero conservando el mismo tono. Así, al corno se adhiere primero un segundo corno, y después la tuba y el trombón, con el propósito de mantener una cercanía con el timbre metálico (compases 1-6).

La dinámica es de suma importancia para lograr los efectos tímbricos. El rango dinámico que maneja la orquesta puede ser en extremo opuesto, lo que favorece considerables diferencias tímbricas; la graduación en la intensidad aporta gran dinamismo a las masas sonoras. Mediante un juego entre fuerte y suave se generan sensaciones de movimiento. De tal forma en “Apertura del espacio”, utilizo el desvanecimiento de la intensidad para dar la impresión de alejamiento. De forma similar, un aumento súbito del volumen da la impresión de acercamiento. Los efectos dinámicos en combinación con las

diferentes tímbricas, dotan a la obra de sonoridades apacibles o estridentes. El primer movimiento termina en un clúster orquestal en triple *forte*, desapareciendo en un *diminuendo* súbito, del que emerge un solo de maraca. Con este solo misterioso comienza el siguiente movimiento.

### **Segundo movimiento: “Celebración”**

El segundo movimiento pretende generar contraste respecto del movimiento anterior. Para lograrlo, busqué una propuesta rítmico-melódica que hiciera evidente la sensación del pulso. Así, el movimiento se divide en dos secciones muy rítmicas: *allegro* y *ben ritmato*. El *allegro* (compases 1-33) es una introducción que se distingue por su dotación camerística y su tejido contrapuntístico. Comienza con un breve solo de maracas, al que se une el *piccolo* seguido de la flauta. Posteriormente se integran al juego melódico la marimba y la tarola. Al finalizar el diálogo entre los instrumentos se incorporan los metales, que dan pie a una suerte de danza señalada en la partitura como *ben ritmato*. Esta segunda sección (compases 34-167), construida en la métrica de 7/8, es donde se intercalan diversos cambios de compás; presenta un nuevo material temático: un diseño rítmico-melódico pentáfono, que se desenvuelve a lo largo de la sección. Igualmente, incorpora algunos motivos que toma de la introducción. También presenta diversos cambios de textura. El movimiento se desarrolla sin perder su pulso, y finaliza con gran dinamismo y acentuaciones marcadas. La estructura de “Celebración” se resume de la siguiente manera: Introducción. Presentación. Desarrollo. Reexposición. Final.

### **Motivos musicales**

El material temático que constituye el *allegro* deriva de una escala construida sobre la nota *La*. (Ejemplo 4). Sin embargo, más que destacar una sonoridad modal, evito la aparición del tercer grado (*Do*), para jugar con la ambigüedad tonal a través de las melodías, sin remitir al modo mayor o menor. También enfatizo ciertos intervalos: el de quinta disminuida (*Si-Fa*), el de segunda menor (*Mi-Fa*) y el de cuarta justa (*Si-Mi*). Durante el desarrollo, estos fragmentos varían su interválica al aparecer cromatismos. El tejido contrapuntístico genera nuevas disonancias con la superposición de nuevas melodías. Esto

contrasta con la claridad diáfana que promueve la escala pentáfona mayor, integrada en la melodía de la siguiente danza.

□

Piccolo  
Solo  
*mf*  
*leggiero con espressione*  
*mf*

Ejemplo 4. Material temático 1.

Esta segunda sección, *ben ritmato*, presenta un tema pentáfono y un diseño rítmico-melódico construido en un compás de 7/8. (Ejemplo 5). El tema se construye a partir del cuarto modo de la escala pentáfona mayor (*Sol, La, Do, Re y Mi*).

□

Ob.  
1. Solo  
*mf* *espressivo ma ben ritmato*

Ejemplo 5. Material temático pentáfono.

El tema pentáfono tiene un acompañamiento que se identifica por sus acentos sincopados. Se entreteje con el timbal, el bombo y las cuerdas. (Ejemplo 6). Éstas, a excepción del contrabajo, ejecutan una especie de *ostinato* que se agrupa en 2+3+2, fórmula que se interrumpe de vez en vez por el cambio de compás. El resto de los instrumentos genera diversos motivos rítmicos que complementan el tejido. La armonía del acompañamiento se construye mediante intervalos de cuarta justa, teniendo como eje la nota *Sol*. Dicha interválica sostiene los cambios cromáticos de las melodías, sin necesidad de alterar su construcción interna. Como lo expresé, la disposición cuartal es muy flexible en el soporte armónico y ofrece estabilidad a una gran variedad de escalas.



□

**Ben Ritmato**

The score for 'Ben Ritmato' features four staves: Timp (Timpani), Perc. 3 (Percussion 3), Cuerdas (Strings), and Cb (Cello). The Timp and Perc. 3 parts are in bass clef, while the Cuerdas and Cb parts are in treble and bass clefs respectively. The score includes dynamics such as *p* (piano), *fp* (fortissimo), and *pizz.* (pizzicato). A section for 'Gran Cassa' is indicated above the Perc. 3 staff. The score is marked with a square symbol (□) at the beginning.

Ejemplo 6. Figura de acompañamiento.

Existe un tercer motivo que tocan los metales. (Ejemplo 7). Es un acorde en bloque construido por intervalos de cuartas justas que crece súbitamente; parte de un *piano* y alcanza en el mismo compás, el *forte*. El efecto que produce su *crescendo* adorna cada final del tema (compases 33, 44, 48, 56). Este pasaje es claramente idiomático para los metales, por su habilidad en el manejo de las dinámicas.

□

The score for 'motivo' shows four staves for brass instruments: trp (trumpet), Cor (cornet), trb (trombone), and tub (tuba). The instruments are grouped with a brace on the left. The score includes dynamics *p* (piano) and *f* (forte), with a crescendo line indicating the increase in volume. The word 'motivo' is written below the tuba staff. The score is marked with a square symbol (□) at the beginning.

Ejemplo 7. Motivo *in crescendo* de metales

A lo largo del movimiento, los tres motivos se hilvanan en una serie de frases. En cada una de ellas tiene diversas transformaciones para renovar su contenido. Por ejemplo: para hacer más notorios los ritmos sincopados, los contrasto con agrupaciones regulares que estabilizan la acentuación. Igualmente, con el propósito de hacer variados los motivos, modifíco sus alturas y su dirección.

## Orquestación

Para la orquestación del segundo movimiento consideré dos aspectos: forma y textura. De acuerdo con su forma, cada sección tiene una instrumentación determinada. De acuerdo con su textura homófona, o melodía acompañada, orquesté los planos sonoros. Ya que como comenta Samuel Adler: “una de las funciones principales de la orquestación de una obra extensa es la de ayudar a clarificar la forma de toda la pieza”.<sup>40</sup>

La primera parte del movimiento, el *allegro*, inicia con un solo de maraca. Recordemos que la instrumentación utilizada en la Introducción, obedece a un elemento extramusical; de ahí se deriva la selección de instrumentos: maracas, flauta *piccolo* y tarola (sin entorchado, para lograr una sonoridad más seca y menos brillante). A esta selección se incorporan una flauta transversa y la marimba. Ésta última fue elegida para dotar de resonancia al grupo de cámara y para que, al mismo tiempo, tuviera un toque percusivo. El grupo contrasta con el gran *tutti* que le antecede y con el que le sobreviene; la disminución de la gran masa orquestal permite descansar al oído. La reducción de la instrumentación coincide con la forma de la pieza, y con el tejido musical que promueve: una textura contrapuntística en la que los instrumentos dialogan y se superponen entre sí. Finalmente, los instrumentos se ven interrumpidos por la incursión de los metales. Este fragmento se enlaza con la danza.

La segunda sección, *ben ritmato*, se caracteriza por una textura homófona o melodía acompañada. El reto aquí consistió en saber cómo orquestar los diferentes planos sonoros. Opté por dar a los instrumentos de aliento el primer plano; es decir, las melodías principales. Di a las cuerdas y percusiones el plano de fondo o acompañamiento. (Ejemplo 6). Los metales los reservé para enfatizar ciertos finales de frase, o para los *tutti*.

A lo largo de la sección ocurren diversos cambios en la textura: disminución de voces, contrapuntos, movimientos monorrítmicos, etcétera. Estos cambios en la composición se reflejan también en la orquestación. Por ejemplo, para contrastar con el color orquestal del *tutti* contrapongo diversas combinaciones tímbricas en ensambles camerísticos, como se muestra del compás 71 al 80. Una melodía bitonal a distancia de segunda menor es ejecutada entre el fagot y la marimba, la combinación de ambos instrumentos en conjunto con la armonía generan un timbre particular.

---

<sup>40</sup> Samuel Adler, *El estudio de la orquestación*, p. 547.

Por ejemplo, en la sección intermedia (compases 95-145) con un cambio súbito de intensidad, la instrumentación se reduce en número y dinámica.

En la parte final, la variedad orquestal es determinante para construir el clímax. De acuerdo con Alan Belkin, “[...] la orquestación puede usarse para reforzar diversas situaciones musicales.”<sup>41</sup> En este último pasaje de 14 compases, me interesaba plasmar una especie de éxtasis frenético. Para lograr una sensación vertiginosa, la sección de cuerdas, a excepción del bajo, toca una figura de dieciseisavos en ocho notas por arcada, que duplican los alientos. La ejecución de las ocho notas diferentes, en *legato*, produce al mismo tiempo una sensación etérea. Sobre este plano se forman diversas acentuaciones de los metales, que conforman un acorde por cuartas, interrumpido abruptamente por la intervención del tam-tam. La sección termina con remates en triple *forte* a cargo de toda la orquesta.

### Tercer movimiento: “La limpia”

El tercer movimiento retoma el *tempo* lento, como elemento de contraste a la sección que le antecede. Se caracteriza por una propuesta tímbrica y textural, que genera un ambiente místico entrelazado con dos materiales melódicos. Su sonoridad se asemeja a la recreada por los clústeres, pero difiere de éstos en cuanto a que se observa una cantidad considerable de líneas melódicas superpuestas, que la dotan de mayor dinamismo que los acordes. Se estructura en dos partes: A y B.

### Materiales musicales

La sección A presenta un diseño rítmico-melódico que ejecuta la tuba. (Ejemplo8).

□

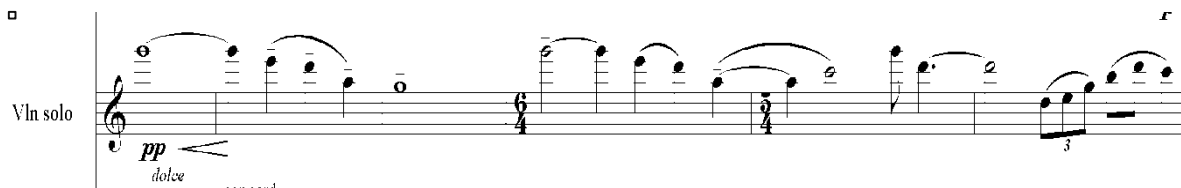
Tuba

*p* *espressivo* *fp sub* *sub*

Ejemplo 8. Tema solo de tuba

<sup>41</sup> Alan Belkin. La orquestación artística. p. 3. <https://alanbelkinmusic.com/site/en/>

La sección B recurre a un nuevo material rítmico-melódico que se muestra en un *solo* de violín. (Ejemplo 9). Ambos temas reciben diversos tratamientos de variación a lo largo de su desarrollo.



Ejemplo 9. Tema violín solo

Otro material musical es el que realizan las cuerdas, un motivo construido por intervalos armónicos de segunda, ya sea mayor o menor, y su resolución al unísono; o bien, a una variante del motivo construido por el intervalo armónico de cuarta aumentada y su posible resolución a la quinta. Este material recrea el acomodo de las energías positivas y negativas que sugiere el tratamiento de limpia.

### Orquestación

El material temático que presenta la tuba es sostenido por un fondo misterioso y con mucha resonancia, producido por el redoble del platillo suspendido. Este sonido es intercalado con un redoble de tam-tam; ambos sonidos se combinan con una nota pedal, un *Sol2* que ejecuta solamente media sección de los contrabajos. El objetivo al usar los platillos no es sólo mantener un sonido continuo, sino que gracias a la composición de ondas superpuestas, los instrumentos producen un efecto de gran resonancia.<sup>42</sup> El concepto de resonancia se refiere a los sonidos secundarios que acompañan el sonido principal, los cuales contribuyen a dar un timbre particular del instrumento. En términos de orquestación, la resonancia consiste en un plano de fondo, en una especie de eco o reverberación que reviste el primer plano sonoro. Así, en este primer pasaje, la resonancia recreada por los platillos es perceptible de manera muy sutil y viste al tema principal, que de otra manera se presentaría desnudo.

<sup>42</sup> Alan Belkin. *Op.cit.*, p. 21.

### **Coloración del timbre**

El tema es tratado tímbricamente en este movimiento. Aprovecho las notas largas, o los momentos de descanso, para resaltar a través de la técnica de coloración dichos momentos, y hacerlos más perceptibles al oído. Por ejemplo, cuando el tema que presenta la tuba descansa sobre la nota *Mib*<sup>4</sup> (compás 6), a ésta se le agrega otra de su misma altura. En este caso es un violonchelo el que ejecuta un trémolo sobre el puente. La melodía de la tuba busca dar la impresión de lejanía; es oscura debido a la sordina que utiliza. Sobreponerle a la tuba un chelo en *sul pont*, en la misma altura, da como resultado un sonido rugoso y murmurante, afectando la percepción del timbre. En este recurso aparece en otros momentos y se adapta de manera idónea a mis intenciones expresivas.

The image displays a musical score for Example 10, featuring a variety of instruments and dynamic markings. The score is organized into systems for different instrument groups:

- Egt. 1:** Features a *Solo* section with a *p* dynamic marking.
- Hrn. (Horns):** Includes parts for 1, 2, 3, and 4, with a *pp* dynamic marking.
- Tuba:** Features a *Solo con sord* section with dynamic markings *p espressivo*, *sp stacc*, and *p sub*.
- Perc. 1-5 (Percussion):** Includes parts for Vibrafong, Crotales arco, soft mallets, and wood stick (campana), with dynamic markings *p*, *ppp*, and *pp*.
- Vln I (Violin I):** Features a *IV soli* section with a *pp* dynamic marking.
- Vla. (Viola):** Features a *IV soli* section with a *pp* dynamic marking and *sul pont* markings.
- Ve. (Violoncello):** Features a *IV soli* section with a *ppp* dynamic marking and *sul pont* markings.
- Cb. (Contrabajo):** Features a *IV soli* section with a *ppp* dynamic marking.

Ejemplo 10. Tratamiento del timbre y textura

### Procedimiento textural

El tercer movimiento, “La limpia”, inicia con un redoble del platillo suspendido, en una dinámica de triple *piano*. Este motivo se intercala con el redoble del tam tam sostenido por los contrabajos, sonando igualmente en triple *piano*. La sonoridad recreada se aprecia como misteriosa, etérea. Enseguida se presenta el solo de tuba. Poco a poco se convertirá en un proceso gradual de textura que alcanzará una considerable superposición de melodías, que

se mueven de forma independiente. El efecto percibido por la superposición de melodías, a la que se suma un clúster de los metales, da como resultado una especie de masa multiforme. En contraste con el proceso textural del primer movimiento (“Apertura del Espacio”) la sonoridad recreada no se percibe pesada, sino todo lo contrario: burbujeante, flotante y diáfana. Esto se debe, primero, a que abarca un rango de poco más de cinco octavas diatónicas que parten del registro medio grave hacia el agudo. Segundo, por el movimiento rítmico y melódico de todas las voces, una especie de polifonía en la que no es posible apreciar de manera individual cada voz, sino en su conjunto. Por ejemplo, en la partitura se observa una superposición de melodías zigzagueantes y vertiginosas, a cargo de los alientos, los violines y las violas (compases 31-35). El resultado final es una sonoridad atmosférica; es decir, un ambiente etéreo que poco a poco se desvanece por la desaparición paulatina de las diferentes melodías.

La sección B propone un segundo tema, con una textura claramente homófona que pretende contrastar con el gran *tutti* anterior. En esta segunda parte se articulan diversos solos entre las cuerdas y los alientos; la reducción de los instrumentos hace notoria la presencia de las cuerdas. De la misma forma que en la primera parte, el tema se sumerge en un proceso gradual de textura. El ambiente etéreo poco a poco se desvanece por la desaparición paulatina de las melodías. La resonancia se percibe aún después de la salida de los instrumentos. Los armónicos que flotan en el aire logran una adherencia muy sutil con la siguiente sección.

#### **Cuarto movimiento: “Ofrenda”**

En contraste con el movimiento anterior, éste retoma el carácter rítmico. Al igual que el segundo, evoca una danza ritual. El movimiento se divide en tres secciones: *allegro molto*, *molto rítmico* y *vivo*. La primera es una introducción que encierra un pasaje polirítmico en 3/4 y remata en un gran clúster orquestal. La segunda, una especie de danza escrita en un compás de 6/8, presenta dos temas que se intercalan a lo largo de su desarrollo. El movimiento culmina en un *vivo*: una sección más rápida que remite al éxtasis frenético.

La introducción está construida de manera escalonada (compases 1-74). Empieza con una figura rítmica muy simple: una pulsación regular cada tres tiempos que toca la marimba. A ésta se van sumando nuevas fórmulas rítmicas muy sencillas, que no duran

más de un compás. Conforme la sección se desarrolla, se incorporan nuevas melodías de dos o cuatro compases. Se construye así un tejido contrapuntístico que paulatinamente alcanzará el *tutti*. La sección termina con múltiples melodías independientes que rematan en un clúster. A este último acorde se añaden trémolos y trinos. Enseguida se escucha la danza mencionada al principio.

La segunda sección, *molto ritmico* (compases 75- 208), presenta dos materiales rítmico-melódicos que se desenvuelven durante su transcurso. Igualmente se observan diversos cambios de textura; sin que esto altere su carácter rítmico. Casi al final reconstruyo gradualmente la textura para culminar en un gran *tutti*. Mediante una pausa repentina, el *tam tam* se liga con la sección final: un *vivo* (compases 209- 225), que presenta el pulso más acelerado en el que intervienen diferentes estructuras rítmicas. “Ofrenda” termina en un rico acorde climático, lleno de movimiento interno, que remata en un *fortissimo*. La estructura del movimiento es la siguiente: Introducción. Presentación. Desarrollo. Final.

### **Materiales musicales**

Este cuarto movimiento, en su primera sección, plantea un aumento gradual en la textura de las líneas melódicas. A diferencia de los anteriores procesos texturales, éste se relaciona con una idea polirítmica. Como primer material utilicé una pulsación regular cada tres tiempos: comienza la marimba en la nota *Si*. Este motivo simple lo imita el resto de las percusiones (xilófono, claves y *wood block*). Conforme se desarrolla, modifica su estructura rítmica formulándose nuevos patrones. Igualmente, se modifica su diseño al incorporarse nuevas alturas (compases 1-19).

Un segundo material sostiene el tejido contrapuntístico: es un colchón armónico que modifica su estructura interválica mediante un entramado de violines y violas; al irse modificando, van surgiendo las nuevas armonías. Al principio las sonoridades son diáfanos y consonantes. Conforme se desarrollan, las armonías se tornan menos consonantes. Por lo tanto, el primer acorde se va construyendo hasta integrar un acorde tenso, cuya función es la de una dominante que resuelve en la tonalidad de la siguiente sección. (Ejemplo. 11)



## Ofrenda

The musical score for 'Ofrenda' is in 3/4 time and marked 'Allegro molto' and 'molto ritmico'. It is written for piano. The score consists of two staves, treble and bass clef. The music is highly rhythmic and features a complex harmonic texture with many notes, including some dissonant intervals. The key signature has one sharp (F#).

Ejemplo 11. Armonia

El *molto ritmico* presentan tres materiales melódicos simples que contrastan entre si. El primero es diatónico y lo realizan el oboe, la marimba y los violines primeros. (Ejemplo 12). El segundo es mucho mas disonante, se construye con un intervalo melódico de cuarta aumentada y sostenida armónicamente por una segunda mayor. Lo interpretan los alientos y los violines. (Ejemplo 13) . El tercer material melodico es un solo a cargo del trombon. (Ejemplo 14)

The musical notation for Ejemplo 12 shows a simple melodic line in 6/8 time. It starts with a forte (*f*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern.

Ejemplo 12. Material melódico 1

The musical notation for Ejemplo 13 shows a more complex melodic line in 6/8 time. It features a series of eighth and sixteenth notes with some rests, creating a rhythmic pattern. The melody is more dissonant than the first example.

Ejemplo 13. Material melódico 2

The musical notation for Ejemplo 14 shows a solo for Trombone in 6/8 time. It is marked 'Solo' and 'p' (piano). The melody consists of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#).

Ejemplo 14. Solo de Trombón

Los tres materiales se combinan a lo largo de la sección y conforme se desarrollan sufren diversos tratamientos de variación.

### **Orquestación**

En la orquestación de este cuarto movimiento se consideran, al igual que en el segundo, dos aspectos: la forma y la textura. Teniendo en cuenta que la segunda sección presenta una textura homófona o una melodía con acompañamiento, las decisiones sobre la orquestación consistieron en decidir cómo se distribuirían los planos sonoros.

Así, para la primera sección, *molto rítmico*, el primer plano está a cargo de los violines reforzado por las cañas y la marimba. Un segundo material melódico es presentado por los alientos junto con una trompeta, para reforzar y equilibrar su registro agudo. El acompañamiento, o segundo plano, está a cargo de las cuerdas y las percusiones. La sección de metales ha sido reservada para reforzar los *tutti*, o bien para dar soporte armónico. De acuerdo con la estructura, hay un cambio en la sección intermedia; se modifica la textura y, por lo tanto, la orquestación también. Las melodías solistas se intercalan entre los alientos y los metales, mientras que el acompañamiento se mantiene en las cuerdas, pero se agrega una percusión redoblante. Destaca también el manejo tímbrico de los alientos y las cuerdas (compases 160-181). Por ejemplo, en el pasaje del compás 170 al 173 el armónico artificial interpretado por los violines, un *Re6* se colorea al sobreponer a su misma altura a la flauta que también muestra alteraciones en su timbre por el recurso del *frulato*. La sonoridad recreada es ambiental y agrega resonancia a las figuras rítmicas percutidas.

Encaminándome hacia la sección final, construí un engrosamiento paulatino de textura que culmina en un *tutti*. Una pausa repentina sorprende a toda la orquesta. Entonces, el tam tam hace su aparición triunfal con un gran redoble que se enlaza con la última sección, *vivo*. En un majestuoso *tutti* se mezclan todos los materiales musicales. La obra alcanza su clímax en un acorde final que remata en un *fortissimo*: un momento dinámico de cuatro segundos, semejante a la energía que poseen las danzas rituales.

## Conclusiones

Lo más significativo que recibí de la Maestría en Música, se relaciona directamente con la obra orquestal *La limpia*. Desde un principio tracé las estrategias compositivas y los procedimientos del tratamiento orquestal. Mi perfil estético se enriqueció. Los nuevos y valiosos conocimientos sobre la composición contemporánea, y la orquestación, contribuyeron a definir mi actual postura estética. Esto no significa que sea definitiva; al contrario, la experiencia adquirida me permitió conocer a mayor profundidad, las innumerables formas que existen para abordar la creación musical. Para obtener el grado de maestra en música opté por elaborar una Tesina con portafolio compositivo, en virtud del interés que se despertó en mí al reflexionar sobre el proceso creativo.

Integrar el referente extramusical a mi estrategia compositiva resultó de gran ayuda en el proceso creativo. Me di cuenta de que, en mis obras anteriores, los títulos remitían únicamente a las formas musicales tradicionales. A partir de esta experiencia, mi música muestra una clara influencia de fuentes extramusicales. El dato externo se convirtió en el detonante de mi capacidad de invención que —junto con el pensamiento metafórico y los conocimientos musicales adquiridos— me llevaron a concretar la composición de *La limpia* y a plasmarla en la partitura. Comprendí la importancia de la metáfora como una herramienta compositiva y que es posible, a través de ella, enlazar contenidos para luego transformarlos.

Utilizar algunos principios que promueve la composición artística, especialmente la visual, me resultó efectivo. Desde esta visión consideré la obra como un todo fusionado, y no como un cuerpo desarticulado. La percepción del propio objeto sonoro fue indispensable a la toma de tomar decisiones. Los recursos de variación empleados me permitieron desarrollar y dotar de un sentido lógico al discurso musical. Ambos contribuyeron para dar a la obra estructura y organicidad, de acuerdo con el planteamiento extramusical. Así, valoré la aportación que hacen otras músicas a la creación contemporánea; en especial, mediante una nueva reflexión sobre el concepto de folclor imaginario.

Si bien *La limpia* fue escrita en un lenguaje tradicional —por el uso del pentagrama y de los parámetros a los que se allega— también cumplió con las expectativas formuladas desde antes de su creación, al incorporar procedimientos de orquestación contemporáneos. Esta alternancia me permitió vislumbrar que ambos procedimientos —el tradicional y el

contemporáneo— se articulaban de manera natural en mi obra, y que ambas posturas no eran de ninguna manera excluyentes entre sí. Dicha experiencia afianzó mi postura estética, que recurre a la comprensión tradicional de la música, pero que incorpora recursos de la música contemporánea. En una futura investigación me gustaría profundizar en el tema.

La orquestación de *La limpia* ha sido una labor muy detallada; trabajé en ella como parte de la forma musical. De esta manera, también la instrumentación estuvo estrechamente relacionada con la estructura de la pieza. En la articulación del discurso, los cambios fueron planteados de acuerdo con las secciones o con la función que desempeñaban los materiales. La composición de la obra, y su orquestación, se llevaron a cabo al mismo tiempo. Esta experiencia me permitió vislumbrar claramente cómo la orquestación es parte integral de la composición. Los recursos contemporáneos sugieren el tratamiento de la textura en masa, teniendo en cuenta la combinación tímbrica entre familias instrumentales. La experiencia en este tema, adquirida durante la Maestría, me ha permitido abordar con mayor claridad la orquestación en obras subsecuentes. Igualmente, el gran trabajo que implica la creación de una pieza orquestal me ha hecho reflexionar acerca de las dificultades que surgen para interpretarla en vivo. Mi experiencia hace que formule la siguiente pregunta: ¿por qué será tan difícil programar nuevas obras orquestales? Este es otro de los temas que me gustaría abordar en un futuro.

*La limpia* es resultado de muy diversas reflexiones, investigaciones y escuchas, mismas que me han brindado un valioso conocimiento en torno a la composición musical. Igualmente, intervino en este resultado el constante cuestionamiento hecho por la Dra. Ortiz, acerca de “cómo y por qué” procedía de tal o cual manera. Reconozco que —gracias a ella y a los profesores de la Maestría— fui nutrida con nuevos y muy valiosos conocimientos.

Con gratitud y satisfacción debo decir que *La limpia* recibió el primer lugar en la categoría de estudiantes, del Primer Concurso de Composición (2012) convocado por la UNAM con motivo de su centenario. Asimismo, recibí la beca del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artísticos (PECDA), en la categoría de Creadores (2013), para la composición de *Fiesta de vida. Cantata escénica para día de muertos*, para coro y orquesta. Para componer *Cuetlaxótitl. Cantata navideña*, para coro y orquesta, me fue otorgada la beca de Creadores con Trayectoria (2016).

Me complace saber que además de estos reconocimientos, mi obra ha sido escuchada en diferentes latitudes del mundo. Recientemente, en South Bend, Indiana, durante el Composers Intensive Course, del Saint Mary College (2019), y en el Foro de Compositoras Latinoamericanas (2020), *Online*, llevado a cabo desde Buenos Aires.

Para terminar esta Tesina me gustaría señalar que, en gran medida, fue la visión renovadora que experimenté en la Maestría la que ha transformado mi música, dotándola de un sentido más novedoso y audaz.

## Bibliografía

- Adler, Samuel. *El estudio de la orquestación*, Barcelona, Idea Books, 2006.
- Alonso Minutti, Ana. “Escuchar la pintura, pintar la música: Intertextualidad musical y pictórica en la música de Mario Lavista”, en *Pauta. Cuaderno de teoría y crítica musical*, vol. XXXIV, núm.139, julio-diciembre, 2016.
- Miguel, Astor. *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Fondo Editorial Humanidades, 2002.
- Beristáin, Elena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995.
- Cage, John. *Silence Lectures and writings*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961.
- Cárcamo Morales, Benjamín, “Teoría de la metáfora conceptual y teoría de la metáfora deliberada: ¿propuestas complementarias?”, en *Estudios de Lingüística Aplicada*, Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción, UNAM, año 36, núm., 69,M diciembre de 2018.
- Charles, Agustín. *Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea. La práctica orquestal: desde el siglo XVI hasta nuestros días*, vol. 4, Valencia, Impromptu, 2018.
- Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composer*, Washington, Schirmer Thomson Learning, 1997.
- Coral, Leonardo. *Ciclo de vida y muerte*, Tesis de maestría en música, UNAM [inédita], 2009.
- Fischerman, Diego. *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Grabner, Hermann. *Teoría general de la música*, Madrid, Akal, 2001.
- Griffiths, Paul. *Modern music and after*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Hearvy, Jonathan. *Música e inspiración*, Barcelona, Global Rhythm Press, 2008.
- Lakoff, George y Johnson, Mark, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Lanza, Andrea. *Historia de la música. El siglo XX*, México, Conaculta, Turner libros, 1999.
- Lavista, Mario. “Diálogo entre música y poesía”, en *Memorias del Colegio Nacional 2002*, México, El Colegio Nacional, 2002.

- Gallegos, Miriam J., “Música de tambores y flauta: elemento de identidad en la población *yokot’an* de Tabasco, México”, en *Música tradicional y procesos de globalización*, México, Boletín Oficial del Instituto de Nacional de Antropología e Historia, vol., año, núm. 80, septiembre, 2007.
- Lee Katz, Shira, “The influence of the Extra-musical on the Composing Process”, en *The Act of musical composition, Studies in the creative process*, Cambridge, Ashgate Publishing Limited, 2012.
- MacDonald, Hugh. “Symphonic Poem”, en Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980.
- Morgan, P. Robert. *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, Akal, 1999.
- Olmos, Aguilera, Miguel. “Música, trance y curación: el caso del Noroeste de México”, en *Las vías del Noroeste III: Genealogías, transversalidades y convergencias*, México, UNAM, en prensa, 2011.
- Ortiz, Gabriela. *Towards a new Latin american music*. Tesis doctoral en música, Londres, City University Press, 1996.
- Persichetti, Vincent. *Armonía del siglo XX*, Madrid, Real Musical, 1995.
- Roubina, Evguenia. “Música popular en la Nueva España”, en
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*, Madrid, Real Musical, 1989.
- Schwartz, Elliot. *Music since 1945*, Nueva York, Schirmer, 1993.
- Smith Brindle, R. *The New Music The Avant-Garde since 1945*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Sokolov, Alexander S. *Composición musical en el siglo XX: dialéctica de la creación*, Irina Kryazheva, trad., Madrid, Zöller & Lévy, 2005.
- Sottile, Antonieta, “La práctica de la cita en Alberto Ginastera”, *Revista de la Universidad de Rosario*, núm.,139, vol., septiembre, 2007.
- Stravinsky, Igor. *Poética musical*, Harvard. 1977.
- Tello, Aurelio. “La creación musical en México durante el siglo XX”, en *La música en México, panorama del siglo XX*, Aurelio Tello, coord., México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Vigueras, Fernando. “Improvisación libre y experimentación sonora”, en *Articulaciones del silencio*. México, Folleto p.

Whittall, Arnold. *Exploring twentieth-century music. Tradition and innovation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Zolla, Carlos. *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

#### Sitios en internet

Belkin, Alan. Orquestación artística, inédito, 2001.  
Onlinebook. <https://alanbelkinmusic.com/site/en/index.php/orchestration//>  
[Consultado el 1º de junio de 2019]

Larraín, Jorge. *Posmodernismo e identidad latinoamericana*.  
<http://www.escritos.buap.mx/escri13/45-74.pdf>  
[Consultado el 4 de junio de 2011].

“Percepción sonora”, [https://es.wikipedia.org/wiki/Percepci%C3%B3n\\_sonora](https://es.wikipedia.org/wiki/Percepci%C3%B3n_sonora)  
[Consultado el 4 de junio de 2020].

Zafra, Zacarías, *El folkllore imagianrio en la obra de Esteban Benzecry*.  
[https://issuu.com/zakariaszafra/docs/el\\_folklore\\_imaginario\\_en\\_rituales\\_](https://issuu.com/zakariaszafra/docs/el_folklore_imaginario_en_rituales_)  
[Consultado el 4 de septiembre de 2012].



## Partitura

Judith Alejandra

*La Limpia*

para orquesta sinfónica

score

# **La limpia**

**I. Apertura del espacio**

**II. Celebración**

**III. La limpia**

**IV. Ofrenda**

# Instrumentación:

1 Piccolo

2 Flautas

2 Oboes

2 Clarinetes

2 Fagotes (2 Contrafagote)

4 Cornos en Fa

3 Trompetas en Sib

3 Trombones

1 Tuba

Timbales

Percusión (5 músicos):

Percusion 1: (Marimba, vibráfono, tam tam)

Percusion 2: (Xilofono, Guiro)

Percusion 3: (Gran cassa, Tarola, Plato suspendido II, Crótalos, Claves Bongoes)

Percusion 4: (Maracas, Plato suspendidos II, Tam tam, Vibraslap, Gong mediano, wood block,

Percusion 5: (Plato suspendido I, Tam tam, vibraslap, maracas, guiro)

I Violines

II Violines

Violas

Violonchelos

Contrabajos

# La Limpia

## I. Apertura del espacio

Judith Alejandra

**Misterioso**  $\text{♩} = 50$

This system includes staves for Bassoon 1 & 2, Horn in F 1 & 2, Trombone 1 & 2, Bass Trombone 3, Tuba, Percussion 3 (Gran Cassa), and Contrabass. The music is in common time and features a mysterious atmosphere with dynamics ranging from *ppp* to *p*. The Horn in F part includes markings for '1. con sord.' and '2. con sord.'. The Percussion part features Gran Cassa with a '1/2 sección con sord.' marking. The Contrabass part has a *ppp* dynamic marking.

This system includes staves for B♭ Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horn 1 & 2, Trombone 1 & 2, Bass Trombone 3, Tuba, Percussion 3 (7), Viola (VI soli con sord.), and Cello. The music continues with dynamics from *ppp* to *p*. The Bassoon part includes 'con sord.' and 'a 2' markings. The Percussion part features a '7' marking. The Viola part includes 'VI soli con sord.' and *ppp* dynamics. The Cello part has a *p* dynamic marking.

Musical score for measures 11 to 14. The score is for a full orchestra. Measures 11 and 12 are marked with a double bar line (//). Measure 13 starts with a dynamic marking of *pp*. Measure 14 is marked with a first ending bracket (1.). The instruments and their parts are: B♭ Clarinet (1/2), Bassoon (1/2), Horns (3/4), Trumpets (1/2), Baritone Trumpet (3), Tuba, Percussion (3), and Cello (Cb.).

Musical score for measures 15 to 18. The score is for a full orchestra. Measures 15 and 16 are marked with a dynamic marking of *p*. Measure 17 is marked with a dynamic marking of *p* and includes the instruction "quitar sordina" (remove mute) for the Horns, Trumpets, Baritone Trumpet, Tuba, and Viola. Measure 18 is marked with a dynamic marking of *p* and includes the instruction "div." (divisi) for the Bassoon, Viola, and Cello. The instruments and their parts are: B♭ Clarinet (1/2), Bassoon (1/2), Horns (3/4), Trumpets (1/2), Baritone Trumpet (3), Tuba, Percussion (3), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Cello (Cb.).

\* En forma aleatoria quitar la sordina

**B**

20

Picc.

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1  
2

Bsn. 1  
2

Hn. 1  
2  
3  
4

B♭ Tpt. 1  
2  
3

Tbn. 1  
2

B. Trb. 3

Tuba

Perc. 3

Perc. 5

Vln. I  
II

Vla.

Vc.

Cb.

senza sord. 2.

senza sord. 4.

senza sord.

senza sord.

senza sord.

Cymbal susp.

div.

div. a 3

div. a 4

div. a 5

*p*

*pp*

*f*

*sf*

Musical score for orchestra and strings, measures 25 to 28. The score includes parts for Picc., Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, B♭ Cl. 1 & 2, Bsn. 1 & 2, Hn. 1, 2, 3 & 4, B♭ Tpt. 1 & 2, 3, Tbn. 1 & 2, B. Trb. 1, 2, 3, Tuba, Perc. 3 & 5, Vln. I & II, Vla. (div. a 4), Vc., and Cb. Dynamics such as *pp*, *ppp*, and *div. a 4* are indicated throughout.





*stringendo*

34

Picc. *f* *ff* *fff*

Fl. 1 *f* *ff* *fff*

Fl. 2 *f* *ff* *fff*

Ob. 1 *f* *ff* *fff*

Ob. 2 *f* *ff* *fff*

B♭ Cl. 1 *f* *ff* *fff*

B♭ Cl. 2 *f* *ff* *fff*

Bsn. 1 *f* *ff* *fff*

Bsn. 2 *f* *ff* *fff*

Hn. 1 *ff* *p* *fff*

Hn. 2 *ff* *p* *fff*

Hn. 3 *ff* *p* *fff*

Hn. 4 *ff* *p* *fff*

B♭ Tpt. 1 *ff* *p* *fff*

B♭ Tpt. 2 *ff* *p* *fff*

B♭ Tpt. 3 *ff* *p* *fff*

Tbn. 1 *ff* *p* *fff*

Tbn. 2 *ff* *p* *fff*

B. Trb. 3 *ff* *p* *fff*

Tuba *ff* *p* *fff*

Timp. *ff* *p* *fff*

Perc. 3 *ff* *p* *fff*

Perc. 4 *ff* Maracas *ff*

Perc. 5 *ff* *fff*

Vln. I *f* *ff* *fff* div. a 7

Vln. II *f* *ff* *fff* div. a 5

Vla. *f* *ff* *fff* div. a 4

Vc. *f* *ff* *fff* div. a 4

Cb. *f* *ff* *fff* div.

*attacca*

# II. Celebración

**Allegro**

1

Piccolo

Maracas

Percussion 4

*f* *mf* *f* *mf* *mf*

*Solo* *mf* *leggiero con espressione*

6

Picc.

Perc. 4

*mf* *mf*

10

Picc.

Perc. 4

*mf* *f*

13

Picc.

Fl.

Perc. 4

*Solo* *mf* *leggiero con espressione*

16

Fl.

Perc. 4

*mf* *mf*

20

Picc.

Fl.

Perc. 4

*poco rit.* *mf*

**D** *a tempo*

23

Picc. *mf* *risoluto*

Fl.

Perc. 1 *Marimba risoluto* *mf*

Perc. 3 *Tarola (Low) soft mallet* *mf*

Perc. 4 *mf*

25

Picc.

Fl.

Perc. 1

Perc. 3

Perc. 4

27

Picc.

Fl.

Perc. 1

Perc. 3

Perc. 4

30

Picc.

Fl.

Perc. 1

Perc. 4

*accel.* -----

# Ben Ritmato

33  $\text{♩} = 148$

Picc.  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

Fl.  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

Cl.  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

Fgt.  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

1 2  
Hn.  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

3 4  
Bb Tpt.  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

3  
Tbn. 1 2  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

B. Trb. 3  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

Tuba  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

33  
Timp.  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

Perc. 1  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

Perc. 3 Cymbal susp. L.V. Gran Cassa  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

Perc. 4  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

33  
I  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

II  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

Vla.  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

Vc.  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

Cb.  $\frac{7}{8}$   $\frac{4}{4}$

*f* *fp* *p* *f* *fp* *pizz.*

40 *frull.*

Fl.

Ob. *1. Solo*  
*mf espressivo ma ben ritmato*

Cl. *frull.*

Fgt. *p* *f* *mf* *1.*

Bb Tpt. *1* *2* *3* *p* *f* *p* *f*

Tbn. 1 *2* *p* *f* *p* *f*

B. Trb. 3 *p* *f* *p* *f*

Tuba *p* *f* *p* *f*

Timp. *40*

Perc. 3

Perc. 4

I *40* *p sub* *f* *p sub*

II *p sub* *f* *p sub*

Vla. *p sub* *f* *p sub*

Vc. *p sub* *f* *p sub*

Cb. *p sub* *f* *p sub*

**E**

46

Fl. *mf* 1. Solo

Ob.

Cl. *mf* 1. Solo

Fgt. *mf* 2.

Hrn<sup>3</sup><sub>4</sub> *mf* 3.

Bb Tpt. 1 *p*  $\rightarrow$  *f*

2 *p*  $\rightarrow$  *f*

3 *p*  $\rightarrow$  *f*

Tbn. 1 *p*  $\rightarrow$  *f*

2 *p*  $\rightarrow$  *f*

B. Trb. 3 *p*  $\rightarrow$  *f*

Tuba *p*  $\rightarrow$  *f*

Timp. 46

Perc. 3

Perc. 4

I *f* *fp*

II *f* *fp*

Vla. *f* *fp*

Vc. *f* *fp*

Cb. *f*

52

Fl. *mf*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fgt.

Hrn<sup>3</sup>/<sub>4</sub>

1 2  
Bb Tpt. *p*  $\rightarrow$  *f*

3  
Tbn. 1 2 *p*  $\rightarrow$  *f*

B. Trb. 3 *p*  $\rightarrow$  *f*

Tuba *p*  $\rightarrow$  *f*

52  
Timp.

52 Xilofono soft mallet

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

52  
I *p sub*  $\rightarrow$  *f*

II *p sub*  $\rightarrow$  *f*

Vla. *p sub*  $\rightarrow$  *f*

Vc. *p sub*  $\rightarrow$  *f* div.

Cb. *p sub*  $\rightarrow$  *f*



58

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fgt. *mf*

Bb Tpt. 1 2 *mf*

Tbn. 1 2 *p*

B. Trb. 3 *p*

Timp. *mf*

Perc. 2 *mf* Xilofono

Perc. 3 *f*

I *mf*

II *mf*

Vla. *mf* div.

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description of the musical score page 58: The page contains 14 staves for different instruments. The Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Bb Trumpets, Trombones, Baritone Trombone, Timpani, Percussion 2 (Xilofono), Percussion 3, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is written in 7/8, 4/4, and 3/4 time signatures. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). Performance markings include accents (>), slurs, and 'div.' for the Viola. The Piccolo and Flute parts have 'a 2' markings. The Bb Trumpets and Trombones have '1.' and '2.' markings. The Percussion 2 part is labeled 'Xilofono'. The Percussion 3 part has a *f* dynamic. The Viola part has a 'div.' marking. The Violoncello and Contrabasso parts have *mf* dynamics. The Timpani part has *mf* dynamics. The Oboe, Clarinet, Bassoon, and Flute parts have *mf* dynamics. The Piccolo part has *mf* dynamics. The Violin I and II parts have *mf* dynamics. The Baritone Trombone part has *p* dynamics. The Trombones part has *p* dynamics. The Bb Trumpets part has *mf* dynamics.

62

Picc. *f*

Fl. *f* a2

Ob. *f*

Cl. *f*

Fgt. *f*

1  
2  
Hn. *f*

3  
4

1  
2  
Bb Tpt. *f* a2

3

1  
2  
Tbn. *f*

B. Trb. 3 *f*

Tuba *f*

62  
Timp. *f*

62  
Perc. 2

Perc. 3 *f*

Perc. 4 *f*

62  
I *f*

II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*  
arco

Cb. *f*

68

**F** Solo

*mf* risoluto

68

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

68

Marimba  
*risoluto*

Vibraslap

68

Cymbal susp. L.V.  
*mf*

68

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

72

Fgt.

72

Timp.

Perc. 1

Perc. 3

Perc. 4

Maracas

Cb.

76 *Solo*

Picc.

76

Timp.

Perc. 1

Perc. 3

Perc. 4

Vibraslap

Cb.

80 G

Picc.

Fl. 1.   
 *mf* poco a poco cresc. 2. 1.

Cl.

Fgt. *mf* poco a poco cresc.

Hr. 2 *p* poco a poco cresc.

Bb Tpt. 1 2

3

Tbn. 1 2

B. Trb. 3

Tuba

Timp. *p* poco a poco cresc.

Perc. 1

Perc. 3

I *mf* poco a poco cresc. div.

II *mf* poco a poco cresc.

Vla. *mf* poco a poco cresc.

Vc. *mf* poco a poco cresc.

Cb. *mf* tutti arco pizz. poco a poco cresc.

84

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fgt. *f*

1  
2  
3  
4  
Hn. *p* *f*

84  
1  
2  
3  
Bb Tpt. *p* *f*

1  
2  
Tbn. *p* *f*

B. Trb. 3 *p* *f*

Tuba *p* *f*

84  
Timp. *f*

Perc. 3

Perc. *f*  
Cymbal susp.

84  
I *f*

II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

84  
Cb. *f*  
arco

# Energico

87

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fgt. *f*

1  
2  
Hn *f*

3  
4

87 a 2  
1  
2  
Bb Tpt. *f*

3

1  
2  
Tbn. *f*

B. Trb. 3 *f*

Tuba *f*

87  
Timp. *f*

Cymbal susp.

87  
Perc. 3 *f*

Gran Cassa

87  
I *f*

II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

pizz. slap

87  
Cb. *f*

91 H

Picc. *frull.* *f* *ff*

Fl. *frull.* *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *mf* *ff*

Fgt. *f* *ff* *pp sub*

1 2 Hn *f* *ff* *pp sub*

3 4 *f* *ff* *pp sub*

91 1 2 Bb Tpt. *f* *ff*

3 *f* *ff*

1 2 Tbn. *f* *ff*

3 B. Trb. *f* *ff* *pp sub*

Tuba *f* *ff* *pp sub*

91 Timp. *f* *ff* *pp*

Perc. *f* *ff* *pp* Marimba

Perc. 3 *f* *ff* *pp* L.V.

Perc. *f* *ff* *pp* Maraca

91 I *f* *ff*

II *f* *ff* *pp*

Vla. *f* *ff* *pp* *sul pont. (como un viento)*

Vc. *f* *ff* *p* *pizz.*

Cb. *f* *ff* *p* *Solo* *slap*



96

Fl. *frull.* *p* *normale*

Ob. 1. *p* 2. *f*

Cl. 2. *p* 1. *f*

Fgt.

Hn 1 2 3 4 *con sord.* *pp*

Perc. 1 *Marimba*

Perc. 3 *Cymbal susp.* *arco* Perc. 5 *Cymbal susp.* *mf*

Perc. 4

96

I *VI soli*

II *VI soli* *pp*

Vla.

Vc. *slap* *slap* *slap* *tutti*

Cb.

con *air* *f* *01*

Picc. *p* *f* *frull.* *p*

Fl. *mf* *f* *p*

Ob. 1. *p* 2. *mf* *f* *p*

Cl. *p*

Fgt. *mf*

1 2 Hn 3 4

Bb Tpt. 1 2 *101* 1. *con sord.* *p* *f*

Perc. 1

Perc. 3 *arco*

Perc. 4 *Maracas* *p*

I *101* *sul pont.*

II *tutti sul pont. (como un viento)* *pp*

Vla.

Vc. *v*

Cb.

106

Picc. *p* *f*

Fl. *f* *mf* *f*

Ob. *p* *f*

Cl. *p* *f*

Fgt. *f*

Hn. 1 2 3 4 *mf*

Bb Tpt. 1 2 *p*

B. Trb. 3 *p*

Perc. 1

Perc. 4

I *pp*

II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 106 to 110. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns (1-4), Trumpets (1-2), Trombones (3), Percussion (1 and 4), Violins (I and II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a common time signature. The Piccolo part begins with a rest in measure 106, followed by a melodic line starting in measure 107 with a *p* dynamic, which reaches a *f* dynamic by measure 109. The Flute part starts with a *f* dynamic in measure 106, moves to *mf* in measure 107, and returns to *f* in measure 109. The Oboe part begins in measure 107 with a *p* dynamic and reaches *f* in measure 109. The Clarinet part starts in measure 107 with a *p* dynamic and reaches *f* in measure 109. The Bassoon part begins in measure 107 with a *p* dynamic and reaches *f* in measure 109. The Horns (1-4) part has a *mf* dynamic starting in measure 109. The Trumpets (1-2) part starts in measure 106 with a *p* dynamic and remains *p* through measure 110. The Trombone (3) part begins in measure 107 with a *p* dynamic and remains *p* through measure 110. Percussion 1 plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *f*. Percussion 4 plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *f*. Violin I starts in measure 106 with a *pp* dynamic and remains *pp* through measure 110. Violin II plays a sustained chord with a dynamic of *f*. Viola plays a sustained chord with a dynamic of *f*. Violoncello and Contrabass play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *f*.

**I**

111

1.

Cl. *pp* lejano

Hn 1 2 3 4 *pp* lejano

Tuba lejano *pp* 111

Timp. *pp*

Perc. 1

Perc. 4 Maracas

Vla. *normale* *p*

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 111 through 116. It is written in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The instruments and their parts are: Clarinet (Cl.) with a first ending (1.) and dynamics *pp* and *lejano*; Horns (Hn) 1, 2, 3, and 4 with dynamics *pp* and *lejano*; Tuba with dynamics *pp* and *lejano*; Timpani (Timp.) with dynamics *pp* and *111*; Percussion 1 (Perc. 1) with a rhythmic pattern; Percussion 4 (Perc. 4) with Maracas; Viola (Vla.) with dynamics *normale* and *p*; Violoncello (Vc.) with accents; and Contrabass (Cb.) with a rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

117

Cl.

Fgt.

1  
2  
3  
4  
Hn

Tuba

Timp.

Perc.1

Perc. 3

Perc. 4

I

II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*p*

*a 2*

*pp*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*normale*

*div.*

Gran Cassa

122 **J** *con forza*

Picc. Fl. Ob. Cl. Fgt. 1 2 Hn 3 4

122 Bb Tpt. 1 2 3

Tbn. 1 2

B. Trb. 3

Tuba

122 Timp.

Perc. 3

Perc. 4

122 Perc. 5

I

II

Vla.

Vc.

Cb.

*f* *ff* *f* *div.* *arco* *div.* *arco*

Tam tam Maracas Cymbal susp.

128

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

Hrn<sup>3</sup><sub>4</sub>

Bb Tpt. 1  
2

Tbn. 1  
2

B. Trb. 3

Tuba

Timp.

Perc. 2

Perc. 3

Perc.

I

II

Vla.

Vc.

Cb.

*p sub*

*mf*

*f*

*pp*

Guero

Maraca

134

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

1  
2  
Hn

3  
4

134

1  
2  
Bb Tpt.

3

1  
2  
Tbn.

B. Trb. 3

Tuba

134

Timp.

Perc.

134

Perc. 2

Perc. 4

134

I

II

Vla.

Vc.

Cb.

a 2

a 2

a 2

bouché

Gran Cassa



139 **K**

Picc.

Fl. a 2

Ob. a 2

Cl. a 2

Fgt.

1 a 2.  
2  
Hn 3 a 2  
4

1 139 1.  
2 2.  
Bb Tpt. 3

Tbn. 1  
2

B. Trb. 3

Tuba

139

Timp. f

139

Perc. 2

Perc. 4

1 139  
II

Vla.

Vc. f

Cb.

145 *con forza*

Picc. *ff*

Fl. *ff*  
a 2

Ob. *ff*  
a 2

Cl. *ff*  
a 2

Fgt. *ff*

1  
2  
Hn *ff*

3  
4 *ff*

145 *ff*

1  
2  
Bb Tpt. *ff*

3 *ff*

Tbn. 1  
2 *ff*

B. Trb. 3 *ff*

Tuba *ff*

145 *ff*

Perc. 3 Gran Cassa

145 *ff* Cymbal susp.

Perc. 5 *ff*

145 *ff*

I *ff*

II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

149

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fgt.

1  
2  
Hn

3  
4

149

1  
2  
Bb Tpt.

3

1  
2  
Tbn.

B. Trb. 3

Tuba

149

Perc. 2

Xilofono

I

II

Vla.

Vc.

153 L

Fl.

Cl.

Fgt.

Hn

Bb Tpt.

Tbn. 1

B. Trb. 3

Tuba

Perc. 2

Perc. 3

I

II

Vla.

Vc.

Cb.

1.

*pp* *leggiere*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Gran Cassa

*pp* *sub* *leggiere*

*pp* *sub* *leggiere*

*pp* *sub* *leggiere*

*pp* *sub* *leggiere*

*pp* *sub* *leggiere*

*pp* *sub*

157

1. 2.

*p* poco a poco cresc.

2. 1.

1 2

Bb Tpt.

3

Tbn. 1 2

B. Trb. 3

Tuba

Perc. 3

*p* poco a poco cresc.

157

I

*p* poco a poco cresc.

II

*p* poco a poco cresc.

Vla.

*p* poco a poco cresc.

Vc.

*p* poco a poco cresc.

Cb.

*mf*

This page contains the musical score for measures 161 through 164 of an orchestral work. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts and staves:

- Picc.**: Piccolo, starting in measure 162 with a *mf* dynamic and transitioning to *f* by measure 164.
- Fl.**: Flute, playing a melodic line with *mf* dynamics, marked *a2* in measure 162, and reaching *f* in measure 164.
- Ob.**: Oboe, playing a melodic line with *mf* dynamics, marked *a2* in measure 162, and reaching *f* in measure 164.
- Cl.**: Clarinet, playing a melodic line with *mf* dynamics, reaching *f* in measure 164.
- Fgt.**: Bassoon, playing a melodic line with *mf* dynamics, reaching *f* in measure 164.
- Hn.**: Horns (1-4), playing sustained notes, reaching *f* in measure 164.
- Bb Tpt.**: Trumpets in B-flat (1-3), playing sustained notes, reaching *f* in measure 164.
- Tbn.**: Trombones (1-2), playing sustained notes, reaching *f* in measure 164.
- B. Trb.**: Baritone Trombone (3), playing sustained notes, reaching *f* in measure 164.
- Tuba**: Tuba, playing sustained notes, reaching *f* in measure 164.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern starting in measure 161, reaching *f* in measure 164.
- Perc. 3**: Percussion 3, playing a melodic line starting in measure 161, reaching *f* in measure 164.
- I**: Violin I, playing a melodic line with *mf* dynamics, reaching *f* in measure 164.
- II**: Violin II, playing a melodic line with *mf* dynamics, reaching *f* in measure 164.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line with *mf* dynamics, reaching *f* in measure 164.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with *mf* dynamics, reaching *f* in measure 164.
- Cb.**: Contrabass, playing a melodic line with *mf* dynamics, reaching *f* in measure 164.

The score includes dynamic markings (*mf*, *f*), articulation marks (*a2*), and performance instructions such as *fz* (forzando) at the end of the piece.

165

Picc. *ff*

Fl. *ff* a2.

Ob. *ff* a2.

Cl. *ff* a2.

Fgt. *ff*

1 2  
Hn. *ff*

3 4

165 2  
Bb Tpt. *ff*

3

Tbn. 1 2  
*ff*

B. Trb. 3  
*ff*

Tuba

165  
Timp. *ff*

165 Xilofono  
Perc. 2 *ff*

Perc. 3 *ff*

Perc. 4 *ff* Tam tam

Perc. 5 *ff*

I *ff*

II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*





15

Fgt. 1

Fgt. 2

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

Tuba

Perc. 1

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Contrafagot

Vibrafono

Crotalos arco

soft mallets

soft mallets

sul pont

sul pont

sul pont-----ord.

tutti

*p*

*p*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

4.

1. Solo

21

Fgt. 1 *p*

Fgt. 2 *p*

Hrn. 3/4

Tuba *p*

Perc. 1 *p*

Perc. 3 Crotalos arco

Perc. 4 *ppp* wood stick (campana)

Perc. 5

Vln. I *pp* IV soli

Vln. II *pp* Hrn.

Vla. *pp*

Cb.

Detailed description of the musical score for page 21, measures 21-24:

- Measures 21-22:** Fagot 1 plays a sixteenth-note triplet with a *p* dynamic. Fagot 2 plays a similar triplet. Horn 3/4 plays a sustained note. Tuba plays a rhythmic pattern. Percussion 1 plays a triplet. Percussion 4 has a *ppp* dynamic.
- Measure 23:** Fagot 1 and 2 continue their lines. Horn 3/4 plays a sustained note. Tuba plays a rhythmic pattern. Percussion 1 plays a triplet. Percussion 4 has a *ppp* dynamic. Percussion 5 has a *ppp* dynamic.
- Measure 24:** Fagot 1 and 2 continue their lines. Horn 3/4 plays a sustained note. Tuba plays a rhythmic pattern. Percussion 1 plays a triplet. Percussion 4 has a *ppp* dynamic. Percussion 5 has a *ppp* dynamic. Violin I and II play a *pp* dynamic with *IV soli* instruction. Viola plays a *pp* dynamic.

N

25 poco stringendo

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
2  
B<sup>b</sup> Cl. 1  
B<sup>b</sup> Cl. 2  
Fgt. 1  
Fgt. 2  
Hm. 1  
2  
Tbn. 1  
2  
B.Trb. 3  
Tuba  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 4  
Vln I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*p*, *mf*, *mp*, *tutti*, *div.*, *3*, *tr*

29

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 *mf*

2

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2

Fgt. 1 *mf*

Fgt. 2 *mf*

1.2. 3

Hrn. 1.2. 3.4.

29

Trp. 1 3

2

Trp. 3 3

Tbn. 1 1.2. 3

2

B.Trb. 3

Tuba

Timp.

Perc. 1 29 3 3 3 3

Perc. 4

Vln. I 29 div.

Vln. II div.

Vla. *p*

Vc.

Cb.

31  $\text{♩} = 70$

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

Fgt. 1 *f*

Fgt. 2 *f*

Hrn. 1 *f*

Hrn. 2 *f*

Hrn. 3 *f*

Hrn. 4 *f*

Trp. 1 *f*

Trp. 2 *f*

Trp. 3 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

B.Trb. 3 *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Perc. 1 *f*

Perc. 4 *f*

Perc. 5 *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

33

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1  
2

Bs. Cl. 1

Bs. Cl. 2

Fgt. 1

Hrn. 1  
2  
3  
4

Trp. 1  
2

Trp. 3

Tbn. 1  
2

B.Trb. 3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 4

Perc. 5

Vln I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

35 *poco rall.*

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fgt. 1

1  
2

Hrn.

3  
4

Perc. 1

Vln I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**O**

38 **Meno mosso** ♩ = 52

Ob. 1  
2

Vln solo

Vln I

Vln. II

*dolce*

*pp*

*p*

1.

*con sord.*

*ppp*

*con sord.*

*ppp*

\* Aleatoriamente colocar la sordina

44

Fl. 1

Ob. 1  
2

Hrn. 3  
4

Vibrafono

Perc. 1

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Vln solo

Vln I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*mf*

*pp*

Cymbal susp. wood stick (csmpana)

Cymbal susp. arco

*Solo 1.*

*p espressivo*

*pizz.*

**P**

49

Perc. 4

Vln I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Medium Gong

*pp*

*pp*

*pizz.*

*Solo pizz.*



55

Ob. 1  
2

1.  
*pp*

Hrn.  
1  
2  
3  
4

1.  
*p*  
3.

55

Perc. 1

Perc. 3

*mf*  
crotalo

Perc. 4

Medium Gong

Perc. 5

Cymbal susp.

*pp*

arco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pizz.*

**Q**

61

senza sord.

Vln. I

*mf*

senza sord.

Vln. II

*mf*

Vla.

Vc.

*tutti*

*tutti*  
arco

Cb.

*mf*

66

Fl. 1 *mf* 3

Fl. 2 *mf* 3

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf* 3 3 3 3

Fgt. 1 *mf* *p*

Fgt. 2 *mf* *p*

Hrn. 1. *mf*

Hrn. 2. *mf*

Hrn. 3. *mf*

Hrn. 4. *mf*

Perc. 3 Crotalos *mf*

Perc. 4 Tam tam *ppp*

Perc. 5 Cymbal susp. *p*

Vln I 66 3

Vln. II

Vla.

Vc. *p*

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 66-70. It includes parts for Flute 1 and 2, B♭ Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horns 1-4, Percussion 3-5, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics. The percussion section includes Crotalos, Tam tam, and Cymbal suspensions. The score is marked with dynamics such as *mf*, *p*, and *ppp*. Measure numbers 66, 67, 68, 69, and 70 are indicated at the beginning of their respective staves.

**R** Tempo I

70 ♩ = 60

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1 and Fl. 2: Flute parts with trills and triplets.
- Ob. 1 and 2: Oboe parts with trills and triplets.
- B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2: Clarinet parts with sixteenth-note patterns.
- Fgt. 1 and Fgt. 2: Bassoon parts with sustained notes and triplets.
- Hrn. 1, 2, 3, 4: Horn parts with melodic lines.
- Tuba: Trumpet part with sustained notes.
- Timp.: Timpani part with rhythmic patterns.
- Perc. 4: Percussion part with rhythmic patterns.
- Vln. I and Vln. II: Violin parts with sustained notes.
- Vla.: Viola part with sustained notes.
- Vc.: Violoncello part with sustained notes.
- Cb.: Contrabass part with sustained notes.

Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score includes various musical notations such as trills, triplets, and slurs.

73

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fgt. 1

Fgt. 2

Hrn.  
1  
2  
3  
4

Timp.

Perc. 1  
73  
Vibrafono

Perc. 4  
pp

Perc. 5  
Cymbal susp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.  
div.

Cb.

*p* *sub*

76 S

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fgt. 1

Fgt. 2  
Contrafagot

Hrn.  
1  
2  
3  
4

Timp.

Perc. 5

Vln. II

Vla.  
div.

Vc.

Cb.

*poco stringendo*

80

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fgt. 1

Fgt. 2

Hrn.  
1 2  
3 4

80

Trp. 1  
2

Trp. 3

Tbn. 1  
2

B.Trb. 3

Tuba

80

Perc. 1

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*p*

*p*

*a 2*

*a 2*

*a 2*

*p*

*p*

*p*

83 *poco rall.*

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

Fgt. 1 *f*

Fgt. 2 *f*

Hrn. 1 *f*

Hrn. 2 *f*

Hrn. 3 *f*

Hrn. 4 *f*

Trp. 1 *f*

Trp. 2 *f*

Trp. 3 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

B.Trb. 3 *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Perc. 5 *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

*p*

T

*stringendo*

85

Picc. *mf*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 2 *mf*

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

Fgt. 1 *mf*

Fgt. 2 *mf*

Hrn. 1 2 *mf*

Hrn. 3 4 *mf*

85

Trp. 1 2 *mf*

Trp. 3 *mf*

Tbn. 1 2 *mf*

B.Trb. 3 *mf*

Tuba *mf*

Timp.

Perc. 4 Tam tam

Perc. 5

85

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*



U

89

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

Fgt. 1 *f*

Fgt. 2 *f*

Hrn. 1 *f*

Hrn. 2 *f*

Hrn. 3 *f*

Hrn. 4 *f*

89

Trp. 1 *f*

Trp. 2 *f*

Trp. 3 *f*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

B.Trb. 3 *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Perc. 4 *f*

Perc. 5 *f* Cymbal susp.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f* div.

Cb. *f*

rallentando

91

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

Fgt. 1

Fgt. 2

Hrn. 1

Hrn. 2

Hrn. 3

Hrn. 4

Trp. 1

Trp. 2

Trp. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

B.Trb. 3

Tuba

Timp.

Perc. 4

Perc. 5

Vln I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*p*

*p*

93 *attacca*

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1 *p* *pp*

B♭ Cl. 2

Fgt. 1 *p*

Hrn. 3  
4

Timp.

Vln. I *p* unis. *pp*

Vln. II *p*

Vla. *p* unis.

Vc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 93 to 96. The top system includes woodwinds: Flute 1 (triplets, *p*), Flute 2 (sixteenth-note runs, *p*), Oboe 1 & 2 (melodic lines), Bass Clarinet 1 (triplets, *p* to *pp*), Bass Clarinet 2 (triplets), and Fagot 1 (triplets, *p*). Horns 3 & 4 and Timpani are present but have no notation. The bottom system includes strings: Violin I (pizzicato *p*, unison *pp*), Violin II (pizzicato *p*), Viola (pizzicato *p*, unison), and Violoncello. The score is marked *attacca* at the top right.

# IV. Ofrenda

**Allegro Molto**  $\text{♩} = 70$

1

Marimba

Percusión 1 *p*

Percusión 2

Crotalos

Percusión 3 *p*

Xilofono

Violin I *pp*

V

7

Perc. 1

Perc. 2

Vln. II *pp* *leggiero*

1/2 sección

13

Perc. 1

Perc. 2

Vln. II

Vla. *pp*

1/2 sección

W

19

Fl. 1 *p* *leggiero*

Perc. 1

Perc. 2

Vln. II

Vla.

X

25

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1  
2

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3  
Claves

Vln. I

Vln. II

Vla.

*leggiere*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

1.

2.

1.

2.

1/2 sección

31

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1  
2

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

31

37 **Y**

Fl. 1 2

Ob. 1 2

B♭ Cl. 1 2

Fgt.

*mf*

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 4

High Wood Block

*p*

Vln. I

*p*

Vln. II

*p*

Vla.

*p*  
*pizz.*

Vc.

*p*

43

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B $\flat$  Cl. 1  
2

Fgt.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 43 to 48. The instrumentation includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon, Percussion 1, 2, and 4, Violin I and II, Viola, and Cello. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The flute parts feature a melodic line with slurs and accents. The oboe and clarinet parts have more rhythmic, eighth-note patterns. The bassoon part has a steady eighth-note accompaniment. The percussion parts provide a rhythmic foundation with various patterns. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) play a consistent eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated at the bottom of the page.

49 **Z**

Fl. 1  
1. 2.

Ob. 1  
1. 2.

B $\flat$  Cl. 1  
2.

Fgt.  
*mf*

Hn. 3  
4  
3. 2.

Perc. 1  
49 *mf*

Perc. 2  
*mf*

Perc. 4  
tutti

Vln. I  
49 *mf*  
tutti

Vln. II  
*mf*

Vla.  
tutti  
*mf*  
arco

Vc.  
*mf*

Cb.  
pizz.  
*mf*



55 **AA**

Picc.

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B $\flat$  Cl. 1  
2

Fgt.

Hn. 1  
2

Hn. 3  
4

Trb. 1  
2

Trb. 3

Tuba

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 4

Perc. 5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*  
a 2

*f*  
a 2

*mf*  
1.  
3.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*  
Cymbal susp

*p*

61 **BB**

Picc. 1  
2

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B. Cl. 1  
2

Fgt.

Hn. 1  
2

Hn. 3  
4

Trp. 1  
2

Trp. 3

Trb. 1  
2

Trb. 3

Tuba

Perc. 2

Perc. 4

Perc. 5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

67

Picc. 

Fl. 1 

2 

Ob. 1 

2 

B $\flat$  Cl. 1 

2 

Fgt. 

C. Fgt. 

Hn. 1 

2 

Hn. 3 

4 

Trp. 1 

2 

Trp. 3 

Trb. 1 

2 

Trb. 3 

Tuba 

Timp. *mf* 

Perc. 2 

Perc. 4 

Perc. 5 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. *arco* 

Tam tam *p* 

72 Picc. *ff*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Ob. 1 *ff*

Ob. 2 *ff*

Bs. Cl. 1 *ff*

Bs. Cl. 2 *ff*

Fgt. *ff*

C. Fgt. *ff*

Hn. 1 *ff*

Hn. 2 *ff*

Hn. 3 *ff*

Hn. 4 *ff*

Trp. 1 *ff*

Trp. 2 *ff*

Trp. 3 *ff*

Trb. 1 *ff*

Trb. 2 *ff*

Trb. 3 *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

Perc. 2 *ff*

Perc. 3 *ff* Gran cassa

Perc. 4 *ff*

Perc. 5 *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

# Molto ritmico

75  $\text{♩} = 126$

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

B. Cl. 1 *f*

B. Cl. 2 *f*

Fgt. *f*

C. Fgt. *f*

Hn. 1 *f*

Hn. 2 *f*

Hn. 3 *f*

Hn. 4 *f*

Trp. 1 *f*

Trp. 2 *f*

Trp. 3 *f*

Trb. 1 *f*

Trb. 2 *f*

Trb. 3 *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Perc. 1 *f* Marimba

Perc. 2 *f* Xilofono

Perc. 5 *f* Vibraslap Cymbal susp

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* Bartok's pizz. arco Bartok's pizz. arco

83

Picc.

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1  
2

Fgt.

Trp. 1  
2

Trp. 3

Trb. 1  
2

Trb. 3

Tuba

Timp.

Perc. 2

Perc. 3  
Gran cassa

Perc. 4  
Claves

Perc. 5  
L.V. Vibraslap

Vln. I  
83  
col legno arco

Vln. II  
col legno arco

Vla.  
col legno pizz arco Bartok's pizz.

Vc.  
pizz Bartok's pizz.

Cb.  
pizz Bartok's pizz.

89

Picc.

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B. Cl. 1  
2

Fgt.

Trp. 1  
2

Trp. 3

Trb. 1  
2

Trb. 3

Tuba

Timp.

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4  
Claves

Vln. I  
col legno

Vln. II  
col legno

Vla.  
col legno

Vc.

Cb.

arco

95

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1  
2

Trp. 1  
2

Trp. 3

Trb. 1  
2

Trb. 3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 5  
Maracas  
Vibraslap

Vln. I  
95  
col legno  
arco

Vln. II  
col legno  
arco

Vla.  
col legno  
arco

Vc.

Cb.  
Bartok's pizz.

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



101

Picc.

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1  
2

Fgt.

Hn. 1  
2

Hn. 3  
4

Trp. 1  
2

Trp. 3

Trb. 1  
2

Trb. 3

Tuba

Timp.

Xilofono

Perc. 2

Gran cassa

Claves

Perc. 4

Vibraslap

Perc. 5

Cymbal susp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*frull.*

*frull.*

*frull.*

*frull.*

*mf*

*mf*

*quitar sordina*

*div.*

*arco*

*arco*

107 **DD**

1.

*p*

*Solo*

Trb. 1  
2  
*p*

Timp.  
*p*

107 *Marimba*

Perc. 1  
*p*

Bongoes (with hands)

Perc. 3  
*p*

107

Vln. I  
*p*

Vln. II  
*p*

Vla.  
*p*

Vc.  
*arco*  
*p*

Cb.  
*pizz.*  
*p*



118

Picc.

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1  
2

Fgt.

Hn. 1  
2

Hn. 3  
4

Trp. 1  
2

Trp. 3

Trb. 1  
2

Trb. 3

Timp.

Perc. 4

Perc. 5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*f*

*a 2*

*div.*

*unis.*

*Vibraslap*

*Cymbal susp*

125

Picc. *mf*

Fl. 1 *mf*

2 *mf*

Ob. 1 *mf*

2 *mf*

B♭ Cl. 1 *mf*

2 *mf*

Trp. 1 *mf*

2 *mf*

Timp. *p*

Perc. 1 125 *mf*  
Marimba  
Bongoes (with hands)

Perc. 3. *mf*

Vln. I 125 *mf*  
*tr. ans.* *mf* *div.*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*  
*pizz.*



139

Picc. *f*

Fl. 1  
2 *f*

Ob. 1  
2 *f*

B♭ Cl. 1  
2 *f*

C. Fgt.

Hn. 1  
2 *f*

Hn. 3  
4 *f*

Trp. 1  
2 *f*

Trp. 3

Trb. 1  
2 *f*

Trb. 3 *f*

Tuba *f*

Timp. *mf*

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 5

Vln. I *div.*

Vln. II *div.* *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* *pizz.*

**FF**

145

Picc.

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B $\flat$  Cl. 1  
2

Fgt.

C. Fgt.

Trp. 1  
2

Trp. 3

Trb. 1  
2

Trb. 3

Tuba

Timp.

Perc. 5  
Cymbal susp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*f*

*mf*

*p*

*p*

*p*

*p*

*arco*

*p*







GG

♩ = 126

160

C. Fgt.

Hn. 1  
2

Hn. 3  
4

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 3.

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*mf*

Gran cassa

*p*

col legno

*p*

VI soli  
pizz.

IV soli  
sul pont.

*pp*

2.

4.

como un follaje

169 *con aire* 1. *con aire* 2.

Fl. 1 2 *p*

Ob. 1 2 *p*

B♭ Cl. 1 2 *p*

Fgt. *p*

C. Fgt. *p*

Hn. 1 2 *pp*

Hn. 3 4 *pp*

Tuba

Timp. *pp*

Perc. 1

Perc. 3

Vln. I *pp* 1/2 sección *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp* IV soli *su pont.*

Musical score for orchestral instruments, measures 176 to 182. The score includes parts for Flute (Fl. 1, 2), Oboe (Ob. 1, 2), Bass Clarinet (B♭ Cl. 1, 2), Contrabassoon (C. Fgt.), Horns (Hn. 1, 2, 3, 4), Trumpets (Trb. 1, 2, 3), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 3 (Perc. 3), Violin I (Vln. I), Viola (Vc.), and Cello (Cb.).

Measure 176 starts with a dynamic marking of *p*. The Flute 1 part has a slur over measures 176-177. The Oboe 1 part has a first ending bracket (1.) over measures 177-178 with a triplet of eighth notes. The Bass Clarinet 1 part has a slur over measures 176-177. The Contrabassoon part has a slur over measures 176-177 and a dynamic marking of *p* at the end of measure 182. The Horn 1 part has a slur over measures 176-177 and a dynamic marking of *p*. The Horn 3 part has a slur over measures 176-177 and a dynamic marking of *p*. The Trumpet 1 part has a slur over measures 176-177 and a dynamic marking of *p*. The Trumpet 3 part has a slur over measures 176-177 and a dynamic marking of *p*. The Tuba part has a slur over measures 176-177 and a dynamic marking of *p*. The Timpani part has a triplet of eighth notes in every measure, with a dynamic marking of *p* at the end of measure 182. The Percussion 1 part has a dynamic marking of *p* at the end of measure 182. The Percussion 3 part has a steady eighth-note pattern. The Violin I part has a slur over measures 176-177 and a dynamic marking of *p*. The Viola part has a triplet of eighth notes in every measure, with a dynamic marking of *p* at the end of measure 182. The Cello part has a dynamic marking of *p* at the end of measure 182 and the instruction "IV soli sul pont." in measures 177 and 182.

183

Picc. *p*

Fl. 1  
2 *p*

Fgt. *mf* 3 3 3 3

C. Fgt.

Hn. 1  
2 1. *p*

Hn. 3  
4 3. *p*

Trp. 1  
2 1. *Sordina* *p*

Trb. 1  
2 2. *p*

Trb. 3 *p*

Tuba *p*

Timp. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Perc. 1 183

Perc. 3. Claves

Perc. 4

Vln. I 183

Vln. II 1/2 sección *p*

Vla. *pizz.* *p*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *IV soli sul pont.* *p*

189

Picc.

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B $\flat$  Cl. 1  
2

Fgt.

C. Fgt.

Hn. 1  
2

Hn. 3  
4

Trp. 1  
2

Trb. 1  
2

Trb. 3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mf*

*p*

*pizz.*

*tutti*

*IV soli sul pont.*

*Maracas*

195

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1  
2

Fgt.

C. Fgt.

Trp. 1  
2

Trb. 1  
2

Tuba

Timp.

Perc. 5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

quitar sordina

*p*

*arco*

*pizz.*



# II

199

Picc. *mf*

Fl. 1 *mf*

Ob. 1 *mf*

B♭ Cl. 1 *mf*

Fgt. *mf*

Trb. 1 *mf*

Timp. *mf*

Perc. 3 Bongoes (wood stick) *mf*

Perc. 5 *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 199 to 203. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The Piccolo, Flute 1, Oboe 1, Bass Clarinet 1, Bassoon, and Violin I parts play a melodic line with triplets. The Flute 2, Bass Clarinet 2, Bassoon, and Violin II parts play sustained notes. The Trumpets 1 and 2 play a rhythmic pattern with triplets. The Timpani part has a steady pulse. The Bongoes and Percussion 5 provide a consistent rhythmic accompaniment. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a bass line with triplets. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

204 GP

Picc. *f*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

Fgt. *f*

C. Fgt. *f*

Hn. 1 *mf*

Hn. 2 *f*

Hn. 3 *f*

Hn. 4 *f*

Trp. 1 *f*

Trp. 2 *f*

Trp. 3 *f*

Trb. 1 *f*

Trb. 2 *f*

Trb. 3 *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Perc. 1 *f* Xilofono

Perc. 2 *f*

Perc. 3 *f* Cymbal susp

Perc. 4 *p*

Perc. 5 *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

*p*

**JJ** Vivo  $\text{♩} = 136$

209

Picc.

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

B♭ Cl. 1  
2

Fgt.

C. Fgt.

Trp. 1  
2

Trp. 3

Trb. 1  
2

Trb. 3

Tuba

Timp.

Perc. 1  
209 Tam tam  
*p* *f*

Perc. 2

Perc. 3  
repiqueteando

Perc. 4  
Gran cassa

Perc. 5  
Maracas

Vln. I  
209

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This page of a musical score covers measures 214 through 217. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1, 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1, 2), Bass Clarinet 1 and 2 (B♭ Cl. 1, 2), First and Second Bassoon (Fgt., C. Fgt.), Horn 1 and 2 (Hn. 1, 2), Horn 3 and 4 (Hn. 3, 4), Trumpet 1 and 2 (Trp. 1, 2), Trumpet 3 (Trp. 3), Trombone 1 and 2 (Trb. 1, 2), Trombone 3 (Trb. 3), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion 2, 3, 4, and 5 (Perc. 2, 3, 4, 5), Violin I and II (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics are marked with *p* (piano) in several places. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic drive. The Piccolo and Flute parts have a prominent role in the upper register.

218

Picc. *f* *ff* *fff*

Fl. 1 *f* *ff* *fff*

Fl. 2 *f* *ff* *fff*

Ob. 1 *f* *ff* *fff*

Ob. 2 *f* *ff* *fff*

B. Cl. 1 *f* *ff* *fff*

B. Cl. 2 *f* *ff* *fff*

Fgt. *f* *ff* *fff*

C. Fgt. *f* *ff* *fff*

Hn. 1 *f* *ff* *fff*

Hn. 2 *f* *ff* *fff*

Hn. 3 *f* *ff* *fff*

Hn. 4 *f* *ff* *fff*

Trp. 1 *f* *ff* *fff*

Trp. 2 *f* *ff* *fff*

Trp. 3 *f* *ff* *fff*

Trb. 1 *f* *ff* *fff*

Trb. 2 *f* *ff* *fff*

Trb. 3 *f* *ff* *fff*

Tuba *f* *ff* *fff*

Timp. *f* *ff* *fff*

Perc. 2 *f* *ff* *fff*

Perc. 3 *f* *ff* *fff*

Perc. 4 *f* *ff* *fff*

Perc. 5 *f* *ff* *fff*

Vln. I *f* *ff* *fff* div.

Vln. II *f* *ff* *fff* div.

Vla. *f* *ff* *fff*

Vc. *f* *ff* *fff*

Cb. *f* *ff* *fff*