



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

**CICLO PALIMPSESTOS, DE LA NOVELA AL ATRIL:
INTERTEXTUALIDAD COMO PROCESO DE COMPOSICIÓN
MUSICAL PARA EL DIÁLOGO ENTRE LA LITERATURA Y LA
MÚSICA DEL MÉXICO CONTEMPORÁNEO.**

TESINA

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO/A EN MÚSICA (Composición Musical)

PRESENTA

OSCAR BENJAMÍN PÉREZ ALCALÁ

TUTOR: MTRO. LEONARDO FLAVIANO CORAL GARCÍA
(FACULTAD DE MÚSICA UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

A handwritten signature in black ink, consisting of several fluid, overlapping strokes that form the name Oscar Benjamín Pérez Alcalá.

Oscar Benjamín Pérez Alcalá

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Música - Posgrado en Música

Ciclo Palimpsestos, de la novela al atril: Intertextualidad
como proceso de composición musical para el diálogo entre
la literatura y la música del México contemporáneo.

Tesis que para obtener el grado de Maestría en Composición presenta:

Oscar Benjamín Pérez Alcalá

Asesor: Mtro. Leonardo Flaviano Coral García

México, 2021.

Índice

Introducción.	2
Capítulo I - La Intertextualidad: orígenes, desarrollo y su utilización en la música y las artes	3
I.1 Origen y desarrollo de la intertextualidad.	3
I.2 Aproximaciones de la musicología a la intertextualidad.	9
I.3 La intertextualidad en otras artes.	12
Capítulo II - La intertextualidad como proceso de composición musical.	16
II.1 Categorías de relación intertextual.	16
Capítulo III - El ciclo <i>Palimpsestos</i> y las obras que lo componen.	22
III.1 El ciclo <i>Palimpsestos</i> .	22
III.1.1 Selección de las obras literarias.	23
III.1.2 La dotación instrumental.	23
III.2 Análisis del ciclo <i>Palimpsestos</i> .	23
III.3 Acuarios: composición a partir de la novela <i>Salón de Belleza</i> de Mario Bellatín.	23
III.3.1 Sinopsis de la novela <i>Salón de Belleza</i> .	23
III.3.2 Instrumentación.	24
III.3.3 Análisis de la obra <i>Acuarios</i> .	24
III.4 <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> : composición a partir de la novela <i>Nadie me verá llorar</i> de Cristina Rivera Garza.	30
III.4.1 Sinopsis de la novela <i>Nadie me verá llorar</i> .	31
III.4.2 Instrumentación.	32
III.4.3 Análisis de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	33
III.5 <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> : composición a partir de la novela <i>Las Violetas son flores del deseo</i> de Ana Clavel.	43
III.5.1 Sinopsis de la novela <i>Las violetas son flores del deseo</i> .	
III.5.2 Análisis de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	45
III.6 <i>Bagatelas de novela negra</i> : composición a partir de la novela <i>El miedo a los animales</i> de Enrique Serna.	58
III.6.1 Sinopsis de la novela <i>El miedo a los animales</i> .	58
III.6.2 Instrumentación.	60
III.6.3 Análisis de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	60

Conclusiones.	83
Bibliografía	85
Lista de figuras	87

Partituras del ciclo Palimpsestos

Anexo I	i
A) <i>Acuarios.</i>	
B) Tabla de patrones rítmicos del segundo movimiento de <i>Acuarios.</i>	
Anexo II	ii
<i>Variaciones sobre la luz y la locura.</i>	
Anexo III	iii
<i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader.</i>	
Anexo IV	iv
A) <i>Bagatelas de novela negra.</i>	
B) Citas musicales utilizadas en la obra <i>Bagatelas de novela negra.</i>	

Introducción

La intertextualidad es un término que describe las múltiples relaciones entre los textos. En virtud de que el término nació dentro de literatura, es común encontrarla en las diversas corrientes teóricas de esa disciplina, como la literatura comparada, por ejemplo. En el contexto de otras artes, la intertextualidad empezó a utilizarse en los estudios sobre las artes plásticas, la fotografía y el cine a finales del siglo XX, y actualmente se utiliza bastante en estudios relativos a las series televisivas, el comic o los videojuegos. En el caso de la música, la intertextualidad se ha visto más restringida al campo de la musicología y la teoría musical, pero es cada vez más común que se utilice en estudios etnomusicológicos y de la música popular de masas. En el ámbito de la crítica musical, la interpretación o la composición, en cambio, su uso está aún muy poco desarrollado.

El presente proyecto explora los alcances de la intertextualidad aplicada a la composición de música contemporánea en México. Para ello, creamos un ciclo llamado *Palimpsestos* conformado por cuatro obras de cámara, cada una basada en una novela mexicana contemporánea distinta. Las obras integran también otras referencias secundarias, logrando así una profusión de cruces intertextuales. Las novelas utilizadas son: *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatín; *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza; *Las Violetas son flores del deseo* (2007) de Ana Clavel; y *El miedo a los animales* (1995) de Enrique Serna.

Para dar sustento teórico a nuestras composiciones, fue necesario primero investigar en varias fuentes el significado del concepto de intertextualidad, así como su desarrollo, sus corrientes y usos concretos tanto en la literatura, como en otras artes. La presente tesis presenta nuestros hallazgos teóricos y las maneras en que implementamos la intertextualidad en nuestras obras.

El primer capítulo expone los orígenes del concepto intertextualidad. Hablamos de los aportes al término de Ferdinand de Saussure, Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva, Roland Barthes y Gerard Genette. Asimismo, hacemos un brevísimo recuento de los usos de la intertextualidad en la música de concierto, así como en la pintura, la fotografía y el cine.

En el segundo capítulo señalamos los criterios teóricos generales que diseñamos antes de componer el ciclo *Palimpsestos* y exponemos lo que denominamos «categorías de relación intertextual», que refieren a las maneras en que se crean relaciones intertextuales entre la música y la literatura.

Finalmente, el capítulo tercero realiza el análisis general e intertextual de cada una de las obras que componen el ciclo *Palimpsestos*. Los títulos de estas obras son: *Acuarios*, correspondiente a la novela *Salón de Belleza*; *Variaciones sobre la luz y la locura*, que corresponde a la novela *Nadie me verá llorar*; *Tres ensoñaciones de Julián Mercader*, correspondiente a la novela *Las Violetas son flores del deseo*; y *Bagatelas de novela negra*, correspondiente a la novela *El miedo a los animales*.

Asimismo, incluimos en cuatro anexos las partituras de cada obra junto con citas y referencias que hemos utilizado en cada una de las obras.

Capítulo I:

La Intertextualidad: orígenes, desarrollo y su utilización en la música y las artes.

En el presente capítulo abordamos tres aspectos preponderantes para nuestro trabajo. En primer lugar, hacemos un recuento breve del origen y desarrollo del término intertextualidad. En segunda instancia, hablamos sobre la manera en que la intertextualidad ha sido abordada en el campo musical y manifestamos la definición de intertextualidad que utilizamos en nuestro trabajo de creación/investigación, así como las razones que nos llevaron a decidimos por esta definición en particular. Finalmente, ofrecemos algunos ejemplos significativos de cómo la intertextualidad ha sido estudiada en otras artes.

I.1 Origen y desarrollo de la intertextualidad.

Podemos definir la intertextualidad como la serie de relaciones múltiples entre los textos. Estas relaciones no se limitan a aquellas explícitas o implícitas dentro de un texto, sino que se extienden a todas aquellas relaciones que un individuo o un grupo de personas quiera ver entre los textos, de tal suerte que la intertextualidad puede darse entre textos que parecerían carecer de toda relación.

La intertextualidad, en tanto término y concepto teórico, fue creada en los años 60 por la filósofa y teórica de la literatura Julia Kristeva. Desde entonces, la intertextualidad se ha desarrollado no solo dentro de los límites de la teoría literaria, sino que ha inundado la teoría de otras expresiones creativas también, gracias al estudio y aportaciones de diversos teóricos.

En general, se acepta que la intertextualidad no habría llegado a ser concebida sin los estudios previos que el lingüista suizo Ferdinand de Saussure hiciera con respecto del signo y del lenguaje. La importancia de Saussure fue tan amplia y en varios campos, que se ha denominado *el giro lingüístico* a la adopción de su teoría en varias disciplinas, e inaugurando con ello el estructuralismo.

Asimismo, se suele reconocer que otro teórico que ejerció fuerte influencia para que Kristeva desarrollara la teoría intertextual fue el ruso Mijaíl Bajtín. Opuesto a la escuela formalista rusa de finales del siglo XIX, Bajtín desarrolló una teoría enfocada en el carácter social del lenguaje y de la literatura, señalando cómo el lenguaje es un sistema utilizado por seres concretos y no entidades teóricas sin un aquí y un ahora. El aspecto crucial de la teoría bajtiniana fue mostrar que el lenguaje es un verdadero acto comunicativo, un diálogo de ida y vuelta entre sus interlocutores. Por esa razón, Bajtín denominó este rasgo como el carácter dialógico del lenguaje.

Así, abrevando de las teorías de Saussure y Bajtín, Julia Kristeva propuso el concepto intertextualidad para hablar del cúmulo de situaciones que ocurren en el proceso de significación del signo. Para ello, Kristeva se valió principalmente de la crítica literaria y del psicoanálisis, construyendo una compleja teoría en donde *texto* es sinónimo de *experiencia*. Estos postulados terminaron por alejarla de la corriente estructuralista dominante de la época e inaugurar lo que hoy conocemos como posestructuralismo.

Poco más tarde, y pese a haber tenido una larga carrera como teórico estructuralista, Roland Barthes se interesó por la intertextualidad de Kristeva. Esto lo llevó no solo a desarrollar y clarificar conceptos fundamentales para el estudio intertextual, sino también a

desarrollar la corriente posestructuralista. Las definiciones que Barthes realizó sobre los conceptos de *obra* y de *texto* resultaron de gran importancia, pues ayudaron a comprender que las relaciones intertextuales no pueden verse restringidas a las ideas contenidas dentro de los libros físicos (*obra*), sino que son fundamentalmente las múltiples relaciones (*textos*) que se pueden realizar a partir de ellos, como los debates verbales existentes sobre una novela de reciente aparición, por ejemplo.

Pero si bien la intertextualidad fue desarrollada por el posestructuralismo en los años 60, el estructuralismo generó su propia respuesta a finales de los años 70 gracias al teórico francés Gerard Genette. A su manera y con sus propios conceptos, Genette creó una sólida teoría interesada en la poética del texto, es decir, en la creación misma de una *obra*, así como de las formas concretas en que las obras se relacionan entre sí. Aunque Genette llamó a su teoría *transtextualidad*, sus postulados son hoy vistos como parte del desarrollo de los estudios intertextuales y muchos teóricos hablan simplemente de la «teoría intertextual de Genette».

En los siguientes apartados, y con el fin de precisar los conceptos más importantes, haremos una revisión más detallada de todas estas posturas.

I.1.1. *El giro lingüístico de Saussure y su repercusión en el origen de la intertextualidad.*

En 1916, con la publicación de la obra *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure, los estudios del lenguaje y de la lengua, ya sea hablada o escrita, entraron en un vertiginoso proceso de cambio y desarrollo. El impacto de la teoría saussureana fue tan grande que no se restringió a la lingüística, sino que se extendió incluso hacia áreas como la antropología, gracias a Claude Levi-Strauss, o a la psicología, gracias a Sigmund Freud.

Anteriormente, era generalizada la idea de que los idiomas eran resultado de la necesidad humana de comunicar los hechos del mundo. Las palabras y las oraciones hacían referencia a las cosas de todo tipo y, por lo tanto, su significado eran las cosas o hechos a las que hacían referencia. Sin embargo, Saussure observó que las palabras podían significar cosas muy distintas en dependencia de otras palabras dentro de una misma oración, lo que lo llevó a proponer la idea de que las palabras no hacen referencia a las cosas, sino a otras palabras. Es decir, las palabras son signos dentro de un sistema de signos. Por lo tanto, para entender el significado de las palabras, es necesario estudiar primero qué es un signo y qué lo compone. En su estudio del signo, Saussure encontró que éste se compone de dos partes: el *significado*, es decir el concepto, y el *significante*, o imagen acústica:

En el idioma inglés se emplea la palabra «*tree*», no porque literalmente señale a ciertos objetos similares a los árboles en el mundo, sino porque el significante «*tree*» está asociado con un cierto concepto. En latín emplearíamos el significante «*arbor*» para referirnos al mismo concepto; mientras en el francés original de Saussure se designaría con la palabra «*arbre*». Los signos son arbitrarios, poseen significado no por una función referencial sino por su función dentro de un sistema lingüístico. (Allen, 2011, 8)

Las palabras son signos y el sistema donde operan esos signos se llama lenguaje. Los idiomas particulares, por diferentes que sean, están contruidos siempre bajo la estructura del lenguaje, la cual, se ha visto, no es referencial sino relacional. El significado de las palabras, de las oraciones y del discurso en general no es la referencia a las cosas externas, sino la relación entre esas palabras. Por lo mismo, dice Saussure, el lenguaje tiene un carácter

relacional y diferencial, porque una palabra tiene un significado diferente a partir de la relación que tenga con otras palabras dentro de una oración específica.

La teoría lingüística de Saussure sostuvo que, para estudiar al lenguaje y sus signos, es necesario estudiar las estructuras lingüísticas, lo que significó el origen del estructuralismo:

La aportación teórica de Saussure, y por la cual se le considera el padre del estructuralismo, es haber considerado a la lengua como un sistema de signos donde cada signo funciona al interior de ese sistema de reglas a partir de su código (su estructura). (...) [L]a aportación de Bühler y Saussure nos permiten ubicar al signo al interior de un sistema de reglas que permite el intercambio simbólico a partir de un sistema de reglas, el lenguaje. Las primeras aproximaciones al signo ponían a la lingüística como el principio metodológico necesario para la observación de fenómenos en donde se encontrara el signo. (Murillo y Valle, 2015, 9)

La idea del carácter relacional del lenguaje fue el elemento fundamental de la teoría saussuriana tomado por Julia Kristeva, para desarrollar la teoría de la intertextualidad. Los textos literarios conforman también un sistema con las características relacionales del signo y, por tanto, el significado de una novela no es autónomo, es decir, no puede buscarse solo dentro de la novela, sino también en la relación con otras novelas y otros tipos de textos.

Hemos ya señalado que las aproximaciones de Saussure no fueron las únicas que contribuyeron al nacimiento de la intertextualidad, sino también fueron determinantes las ideas del teórico literario Mijaíl Bajtín, de quien hablaremos a continuación.

I.1.2 Los estudios de Mijaíl Bajtín y su relación con la intertextualidad.

El teórico ruso Mijaíl Bajtín observó que, si bien es cierto que el lenguaje es un sistema relacional de signos, como lo propusiera Saussure, ese sistema es utilizado por seres humanos concretos, los cuales tienen condiciones sociales y temporales específicas.

Cuando hablamos, elegimos las palabras de nuestro discurso a partir del contexto específico en que nos encontramos y de los recursos retóricos de que disponemos. Si hablamos con nuestro jefe laboral o con un subordinado, cambian las palabras, el tono y la expresión corporal que utilizamos, pese a que exista una estructura lingüística similar. Si tenemos una pobre formación académica o hemos cultivado mucho la retórica, nuestra manera de hablar y sus efectos en la vida real son distintos, aunque la estructura lingüística pudiera ser la misma. Para Bajtín, estos rasgos del habla son de gran importancia porque muestran que el lenguaje tiene también un carácter social que no puede ser comprendido solo con el estudio de las estructuras abstractas.

Bajtín propone entonces el estudio de la forma de **enunciación**, es decir, de las formas concretas en que se utiliza el lenguaje por parte de las personas en dependencia de su contexto social, e histórico. Dicho de otra forma, el estudio enunciativo centra su atención en “la manera en que el lenguaje encarna y refleja valores y posturas sociales constantemente cambiantes” (Allen, 2011, 18):

No solo el significado de la enunciación, sino también el hecho mismo de su performática es de importancia histórica y social, como, en general, es el hecho de su realización en el aquí y ahora, en circunstancias dadas, en un momento histórico determinado y bajo las condiciones dadas de la situación social. La presencia misma de la enunciación es histórica y socialmente significativa. (Bajtín/Medvedev, 1978, 120; en Allen, 2011, 17)

Bajtín también observa que ninguna enunciación ocurre de manera autónoma, ya que todo lo que hablamos, es dicho siempre para un receptor. Esto es a lo que el teórico ruso llama **dialogismo** o carácter dialógico, señalando que el lenguaje es siempre un diálogo, una interacción con otros¹.

Pero el diálogo entre enunciaciones, una vez más, no es abstracto, sino que ocurre entre personas específicas, por lo que los significados de las palabras, las oraciones y/o discursos no son estables, es decir, que no siempre significan lo mismo, sino que se transforman en medida en que los usuarios utilizan el lenguaje. Estas transformaciones suceden a partir del contexto social en la que se usa una palabra u oración, así como de las épocas en que se han utilizado:

Las palabras significan aquello que la sociedad que las “produce” les asigna. Su funcionalidad y resemantización depende de los discursos socioculturales o literarios donde se inscriben. Por ello, no se puede hablar de una “pureza de sentido” que las abrigue. La palabra pertenece tanto a quien la enuncia como a quien se destina y la confronta; esto ya entraña la “palabra ajena” y su estatuto dentro del texto o discurso. (Hernández, 2011, 19)

A partir de estas premisas, Bajtín desarrolló un estudio muy completo de la dialógica a través de lo que llamó *géneros del habla*, que son las maneras distintas en que hablamos según diferentes contextos². Para ejemplificar su teoría, Bajtín se valió de la literatura, en particular de las novelas de Fiódor Dostoievski. Gracias a ese estudio literario, mostró la manera en que el escritor hace hablar a sus diferentes personajes, representando así las distintas clases sociales, los contextos, las ideologías y/o temporalidades de su obra de manera verosímil. Más aún, este estudio literario hizo ver a Bajtín que el diálogo entre las enunciaciones no solo ocurre al interior de la novela, sino que ocurre fundamentalmente entre el escritor y los contextos sociales y temporales que le rodean, siendo ese rasgo el más importante tipo de dialogismo.

Los conceptos de *enunciación* y *dialogismo* fueron piezas clave en la creación de la intertextualidad de Kristeva y Barthes. Por un lado, la idea de que los significados nunca son exactamente los mismos, sino que dependen del contexto específico en que se enuncia, permitió generar una teoría sobre los textos que rompiera con la idea de que una novela tenía una interpretación correcta, es decir, un significado único o autónomo. Por otro lado, la idea de que una enunciación está siempre en diálogo con otras dio paso a la idea de que una novela o texto en general nunca es un producto autónomo, sino que está hecho a partir del diálogo con otros textos.

I.1.3 Posestructuralismo e intertextualidad: Julia Kristeva y Roland Barthes.

Para Julia Kristeva y Roland Barthes la intertextualidad es un concepto que conglomerar los varios procesos que ocurren, de manera simultánea, en el proceso mismo de significación del signo, el cual, además, siempre es transitorio e inestable.

Para clarificar sus postulados, ambos teóricos recurren a la literatura, señalando cómo toda obra literaria —poesía, narrativa o dramaturgia— es, de entrada, una obra intertextual. Esto es así porque: 1) la literatura es en sí misma un sistema de signos relacional, tal como dijera Saussure del lenguaje. Para decir que algo es un poema, una novela, cuento u obra de

¹ El lenguaje es siempre intencional, desea comunicar algo a alguien, así sea a uno mismo.

² En virtud de que nuestro trabajo no intenta hacer un recuento exhaustivo de la teoría lingüística, obviamos aquí la descripción de cada uno de estos *géneros de habla*.

teatro, es necesario tener como referencia otros poemas, otras novelas, cuentos, u obras de teatro³; 2) Todo autor que escribe una obra literaria ha tenido como modelo otras obras literarias y, por lo mismo, establece un diálogo con ellas; 3) El autor no solo dialoga con las obras literarias, sino que también existe un diálogo entre su contexto socio temporal y otros contextos; 4) Los lectores relacionan esa obra con otras y la catalogan de diversas maneras, ya sea a través del género literario, el tipo de narrativa, la pertenencia a un tipo de corriente estética, etc. Es decir, los lectores utilizan y transforman el campo mismo de la literatura; y finalmente: 5) cada uno de los lectores genera diálogos libres y diversos con una obra al relacionarla con otras obras literarias que ha leído, así como también con otros *textos*.

Como vemos, las características de la intertextualidad de Kristeva y Barthes remiten claramente a la idea de lenguaje relacional de Ferdinand de Saussure, por un lado, y al dialogismo y carácter social del lenguaje de Mijaíl Bajtín por el otro. Pero esta amalgama entre el estructuralismo saussureano y el dialogismo bajtiniano no debe hacernos pensar que la intertextualidad fue solamente el resultado de juntar dos visiones. Tanto Kristeva como Barthes hicieron aportes propios de gran importancia, aunque a menudo no tan fáciles de comprender⁴. Estas diferencias, sobre todo con el estructuralismo, llevaron a que fueran considerados posestructuralistas⁵.

Uno de los aportes más importantes de Julia Kristeva para la creación del concepto de intertextualidad fue, justamente, la sustitución del concepto de *enunciación* de Bajtín, por la de *texto*. Pero esa sustitución no fue un mero cambio de palabra para referirse a lo mismo. Si el concepto bajtiniano de enunciación señalaba el contexto social y temporal de la persona específica que la realiza, el concepto de texto de Kristeva va más allá e incorpora toda una serie de aspectos físicos y psicológicos que implican la creación de una obra. Una novela, por ejemplo, es en sí misma una *praxis*, una producción que va mucho más allá de lo que se ha escrito o dicho. Se trata de todo el proceso que lleva a crear algo y ponerlo, por así decirlo, a juicio. Recientemente, Kristeva ha dicho que su concepto de texto debe ser visto como experiencia y como acto creativo:

“Para mí la noción de texto nunca ha superado la noción de experiencia. (...) Una cierta recuperación estructuralista de la noción de texto sólo ve en el texto la técnica: cómo construir un producto de mercado, por ejemplo. A mí lo que siempre me interesó es el laboratorio en donde se producen los textos. Si mirás bien, hay artículos que escribí hace treinta años, como ‘La productividad llamada texto’, y con eso quería decir que para producir un texto hay que cuestionarse entero: la manera de sentir, la sexualidad, el lenguaje. Y desde este punto de vista se trata de una experiencia, pero no en el sentido de un científico que hace un ‘experimento’ con los conejillos de indias para buscar un resultado, sino como cuestionamiento de lo antiguo y posterior surgimiento de lo nuevo. Se parece más a la experiencia mística, si se quiere. Es una experiencia personal que va a contracorriente del mercado y de la comunicación. En un

³ Para poder decir, incluso, que algo es un nuevo género literario es porque establecemos una relación con los géneros literarios conocidos.

⁴ La idea de que los significados son *inestables* fue determinante en Barthes y, sobre todo, en Kristeva, al punto en que su escritura es intencionalmente compleja y, a veces, críptica. Lo anterior con el fin de generar interpretaciones diversas y no definitivas. Ciertamente, la interpretación sobre los aportes de Kristeva en torno a la intertextualidad y la teoría literaria puede variar considerablemente entre diferentes académicos. (Cfr. Allen, 2011, 55; Orr, 2007, 24.)

⁵ El caso de Roland Barthes fue peculiar en ese sentido. Al inicio de su carrera estuvo ligado a la corriente estructuralista, pero más tarde, justamente a partir de su trabajo de Kristeva, fue precursor del posestructuralismo.

momento determinado voy a comunicarlo, pero primero tengo que transitar ese renacimiento para luego poder construir de manera comercializable. Que haya dos períodos en ese proceso no significa que sean consecutivos, ‘primero cambio y luego escribo’. Pasan al mismo tiempo. Si lo digo de este modo, enunciando dos momentos, lo hago para la claridad de la exposición, y que la gente que lea esto entienda que hay dos momentos en el acto creativo, pero finalmente esos dos momentos son uno solo y suceden de un modo simultáneo. La técnica es inseparable de esa transformación íntima, personal.” (Kristeva, 2017; entrevista con Mauro Libertella, Revista Ñ)

La intertextualidad propuesta por Kristeva puede ser entendida como el cúmulo de procesos que todo *texto* genera, tanto al interior de quien lo produce, como de quienes lo reciben. Siguiendo esta idea, pero con una clara intención de clarificar el estudio de la intertextualidad, Roland Barthes propuso una separación teórica entre la *obra* y el *texto*.

La *obra* es el producto terminado al que uno puede referirse de manera clara. El Quijote, Hamlet, o Cien años de soledad, son obras a las que se puede hacer referencia precisa en tanto productos tangibles y concretos. Su contenido inmanente, es decir, las palabras y oraciones exactas que las hacen ser esas obras y no otras obras, son claramente demostrables.

Siguiendo a Kristeva, Barthes señala que el texto es toda la experiencia que se deriva de la obra y que no solo implica las intenciones del autor sino la manera en que es recibida por parte del público. El texto es así la disputa por la interpretación o significación de la obra:

Una obra es un objeto terminado, algo computable, que puede ocupar un espacio físico (ocupar un lugar, por ejemplo, en los estantes de una biblioteca); El texto es un campo metodológico. Por lo tanto, no se pueden contar textos, al menos no de manera regular; todo lo que se puede decir es que en tal y tal obra, hay o no un texto. 'La obra se sostiene en la mano, el texto en el lenguaje'. (Barthes, 1981, 39; en Allen, 2011, 64).

El contenido inmanente de una obra hace que la reconozcamos y nos podamos referir a ella de manera clara. Sin embargo, su interpretación es algo totalmente diferente. Como ejemplo, baste pensar los usos e interpretaciones que el inicio del soliloquio de Hamlet ha tenido y tendrá: “Ser o no ser, esa es la cuestión”. La búsqueda de la manera correcta de entender Hamlet o cualquier otra obra es, desde la perspectiva intertextual, inútil, no porque las interpretaciones carezcan de sentido, sino porque ese sentido siempre es temporal y está asociado a muchos otros parámetros, como el contexto social, político, académico, etc. La *obra* Hamlet es una pieza teatral escrita por William Shakespeare entre 1599 y 1601. El *texto* Hamlet es el cúmulo de interpretaciones, usos, variaciones, citas, investigaciones, adaptaciones, etc., que hacen referencia a ella. Y en virtud de que el texto Hamlet está atravesado por otras experiencias ligadas a otras obras, se genera un complejo arreglo de textos al cual, el posestructuralismo llama intertextualidad.

I.1.4 Intertextualidad y estructuralismo: Gérard Genette.

Hacia finales de los años 70, el teórico Gerard Genette comenzó a destacar gracias a sus estudios sobre la poética, la retórica y la crítica literaria. Genette, al igual que Kristeva y Barthes, perteneció a la *Nouvelle Critique*, movimiento intelectual que en su origen abordó desde el estructuralismo problemáticas comunes a distintas disciplinas. Sin embargo, la *Nouvelle Critique* no fue un movimiento homogéneo, lo que explica que sea el origen de diversas corrientes de pensamiento. Así, mientras Roland Barthes y Julia Kristeva abrieron un camino teórico que se fue alejando cada vez más del estructuralismo, Gerard Genette

desarrolló una teoría fundamentalmente estructuralista que planteó su propia visión sobre la intertextualidad.

Aunque Genette acepta muchos de los postulados de la intertextualidad de Kristeva y Barthes, sus intereses teóricos no están centrados en los procesos de significación del texto, sino en los procesos de creación técnica de las obras, lo que él llama *poética*. Como buen estructuralista, Genette piensa que la literatura es un sistema relacional de signos y, por tanto, acepta que una obra literaria adquiere sentido solo en relación con otras obras literarias. Asimismo, Genette reconoce que en toda obra se expresa el contexto de su autor en diálogo con otros contextos sociales y/o temporales. La diferencia radical entre el posestructuralismo y la visión de Genette se encuentra entonces en la definición misma de texto. Mientras para Kristeva o Barthes el texto es el conglomerado de procesos interpretativos que son completamente abiertos, para Genette el texto es *el relato*, es decir, el discurso oral o escrito en el que se materializa la narración. Se trata de un texto concluido que puede verse en sí mismo como un signo dentro del sistema literario. Podría decirse, y con mucho grado de razón, que la definición de *texto* elaborada por Genette es similar a lo que Barthes entiende por *obra*. Ahora bien, en virtud de que a Genette no le interesa la recepción del lector, no necesitó elaborar un concepto para definir tal aspecto.

Lo que le interesó conocer a Genette sobre los textos fue cómo son producidos y cómo concretamente se relacionan entre sí. Genette observó, por ejemplo, que existen en muchas obras, independientemente de la historia que se relata, una supraestructura similar que les hace pertenecer a un mismo género, subgénero, corriente o clase de texto, a lo que llamó el *architexto*. Asimismo, Genette advirtió que hay muchas y distintas maneras en que un texto puede aparecer dentro de otro. Por ejemplo: en un libro a veces se cita textualmente una parte de otro libro, pero otras veces solo es mencionado. Otras veces ni siquiera es mencionado pero se puede inferir su presencia. Éstos aspectos fueron tratados y categorizados en la obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982), en donde Genette desarrolla una teoría a la que llamó *Transtextualidad*. Aunque Genette no utilice la palabra intertextualidad para llamar así a su teoría, sus estudios y posturas forman hoy parte de la teoría y estudio general de la intertextualidad.

Resumiendo, existen fundamentalmente dos corrientes teóricas en el estudio de la intertextualidad: la estructuralista (Genette) y la posestructuralista (Kristeva/Barthes). Dentro de la corriente estructuralista, el concepto de intertextualidad está más cargado a las relaciones explícitas e implícitas dentro de un mismo texto, y los teóricos de dicha corriente se enfocan más en formas como la cita, la alusión, la paráfrasis, etc. La corriente posestructuralista, en cambio, tiende a buscar las relaciones intertextuales establecidas en el debate de las ideas y no solo en los textos físicos, abriendo así un cúmulo de posibilidades de relación entre los textos prácticamente ilimitado, por lo que no busca establecer criterios inamovibles, sino dinámicos y cambiantes.

En nuestro trabajo, intentamos hacer una conciliación entre ambas posturas. Y si bien resulta más práctico establecer relaciones intertextuales entre la literatura y la música desde la visión estructuralista, no por ello abandonamos la posibilidad de generar discusiones y debates de tipo posestructural.

I.2 Aproximaciones de la musicología a la intertextualidad.

La intertextualidad en el contexto de la música académica ha estado vinculada principalmente al terreno de la musicología y la teoría musical. Esto no debiera hacernos pensar que la

intertextualidad solo es practicada por dichos profesionales. Críticos musicales, así como intérpretes, directores o compositores, realizan con frecuencia prácticas intertextuales de diversa índole. Sin embargo, estas aproximaciones carecen de un conjunto amplio y accesible de escritos que aborden tanto su visión acerca de la intertextualidad, como los procesos específicos que utilizan. Por esa razón, en este apartado nos limitamos a hacer un recuento muy general sobre algunas de las más destacadas posturas intertextuales propias del campo musicológico. Ahora bien, es importante señalar que el presente trabajo representa, justamente, una aproximación intertextual desde el campo de la creación musical, lo que contribuye a generar ese cuerpo documental sobre la intertextualidad en la música más allá del campo musicológico.

I.2.1 Aproximaciones tradicionales a la intertextualidad desde la musicología.

En un repaso general sobre la intertextualidad en el campo de la música, Graham Allen destaca los trabajos de J. Michael Allsen y Robert S. Hatten, éste último considerado una de las voces más importantes en el terreno de la semiótica y semiología musical:

J. Michael Allsen (...) compara favorablemente la potencialidad del término [intertextualidad] para la musicología y lo prefiere a referencias musicológicas más establecidas como la "imitación" y el "préstamo". Robert S. Hatten lleva esto más lejos al explorar la manera en que la competencia de un compositor en estilos musicales particulares y la utilización estratégica de ese mismo compositor de esos estilos en piezas musicales específicas constituyen "reguladores de las relaciones intertextuales relevantes". En este sentido, si bien los estilos representan los bloques de construcción disponibles para el compositor, la versión musical de las estrategias "ya escritas" representa la capacidad del compositor para transponer dichos estilos en composiciones originales. (Allen, 2011, 170)

Por otro lado, el musicólogo estadounidense Michael L. Klein señala que los estudios de Wayne Petty, Joseph N. Straus y Kevin Korsyn representan claros esfuerzos por generar un análisis intertextual en el contexto de la música de concierto. En *Chopin and the Ghost of Beethoven* (1999), por ejemplo, Wayne Petty centra su análisis en la influencia que la música de piano de Beethoven ejerció en Chopin. El estudio de Petty no solo se vale de la comparativa tradicional de la música escrita, sino que también incluye referencias biográficas y especulaciones que, aunque razonables, no pueden ser completamente demostradas. (Cfr. Klein, 2005; 15) La musicología tradicional ha sido crítica con Petty pues para la visión ortodoxa toda referencia debe encontrarse, de una u otra forma, en la partitura.

Por su parte, Joseph N. Straus, en *Remaking the Past* (1990), sostiene que la música de vanguardia de principios del siglo XX fue resultado de un proceso de apropiación y reinterpretación de elementos y procedimientos de la música anterior. Es decir, que se trató de un proceso de resignificación de rasgos estilísticos de maestros anteriores:

A través de un análisis detallado de obras seleccionadas, Straus considera las "recomposiciones" de la música anterior, por ejemplo, las orquestaciones de Schoenberg de obras de Bach, y examina las transformaciones en el siglo XX de tres elementos básicos de la música tonal: la tríada (la estructura central de la armonía tonal); la forma sonata; y el movimiento melódico tradicional por cuartas o quintas perfectas. (...) Straus explora una pregunta desconcertante sobre el modernismo musical: ¿por qué las alusiones a la música tradicional persistieron en una época de cambios estilísticos y estructurales radicales? La música moderna (...) tiene en su núcleo una tensión, incluso una lucha, entre los elementos

tradicionales y la estructura postonal que los subsume. (Reseña al libro; en Harvard University Press⁶).

En *Toward a New Poetics of Musical Influence* (1991), el teórico musical Kevin Korsyn realizó un análisis a partir de un listado de obras musicales en donde, para cada pieza, establece otra obra precursora. Así, la *Romanza Op. 118 N°5* de Johannes Brahms, por ejemplo, tendría como obra precursora al *Berceuse Op. 57* de Chopin (cfr. Klein, 2005; 18). Korsyn intenta así demostrar cómo estas aproximaciones intertextuales suponen una herramienta de gran utilidad para los estudios musicológicos y la teoría musical. Sin embargo, Martin Scherzinger ha criticado la postura reduccionista de Korsyn quien parece satisfacerse solo con encontrar una línea de influencia para determinadas obras:

Según Korsyn, los intentos recientes de discutir la noción de "influencia" en la música no han logrado apreciar el significado histórico y conceptual de la intertextualidad. Al concentrarse en asuntos tales como el modelado compositivo, las citas y los préstamos de un compositor a otro, estos estudios proyectan un concepto de influencia como una recepción pasiva de fenómenos concretos, sin centrarse más en los mecanismos que median esta influencia. (Scherzinger, 1994; en *Music Analysis*, 13:2-3, 1994; 299)

1.2.2 *La intertextualidad abierta de Michael L. Klein.*

Los trabajos de Petty, Straus y Korsyn han sido ampliamente debatidos y han ejercido influencia en el campo de la musicología y teoría musical, pero en la mirada de Michael L. Klein, representan una visión *cerrada* del análisis intertextual, pues si bien reconocen la amplitud de disciplinas que pueden fusionarse para realizar el análisis, en los hechos mantienen una visión lineal y unívoca que se limita a la comparativa entre *obras*. Dichos teóricos ven los cruces intertextuales a manera de una cadena⁷ y no como una compleja red en donde los cruces intertextuales no solo son más amplios, sino que se extienden a los cruces entre *textos*. Siguiendo a Raymond Monelle, Klein propone ver a las obras musicales como nodos dentro de esa red intertextual. Estas obras-nodos estarían determinadas no solo por sus características propiamente musicales, sino también por elementos de carácter extramusical:

Quizás el escritor que más se acerca a describir la intertextualidad que tengo en mente es Monelle, quien, en una descripción sobre cómo es acercarse a una sinfonía de Mahler, ofrece una imagen en forma de red, cuyo nodo central es, justamente, esa música de Mahler que esperamos comprender. Alrededor de este nodo central, Monelle incluye otros nodos que hacen referencia a textos de todo tipo, incluidos los teóricos ("irrelevancia tonal"), biográficos ("Mahler, el judío checo cristianizado de habla alemana"), históricos ("nacionalismo germánico"), musicales ("El *Volk: Wunderhorn*"), culturales ("ángeles de Navidad"), etc.; en una invitación abierta a considerar el efecto completo de la intertextualidad y su implicación de que no hay nada fuera del texto. (Klein, 2005; 21).

De acuerdo con Klein, lo anterior representaría un análisis intertextual *abierto*, es decir, un análisis que traza, desde varios ángulos y desde varias disciplinas, las relaciones que una obra mantiene no solo con otras obras sino con el contexto general que la rodea.

⁶ <https://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674436336>.

⁷ Una obra es precursora de otra, y ésta última se vuelve precursora de otra, etc.

Sin embargo, la postura de Klein resulta, a nuestro juicio, problemática pues, aún viendo la intertextualidad como una red, no deja de determinar las conexiones posibles de esos nodos, algunos cercanos, otros lejanos. Es decir, una pieza musical determinada (i. e. un nodo) está más cercanamente relacionada con aquellas otras piezas que le son contiguas en la red y, por tanto, lejanas a otras piezas o nodos. La *Romanza Op. 118 N°5* de Brahms es más cercana al *Berceuse Op. 57* de Chopin, que a una canción popular campirana del sur de Texas. Más aún, la *Romanza* estaría a una distancia francamente enorme de una película de vampiros ubicada en los años 80 del siglo XX. La idea de la red intertextual de Michael L. Klein crea una taxonomía que entrelaza de manera compleja, pero lógica, las relaciones entre textos.

Esto puede ser de utilidad en el estudio musicológico, pero resulta limitante en el terreno creativo, ya que predispone las relaciones solo hacia aquellos textos contiguos y lógicos⁸. Si se piensa desde el terreno creativo, la intertextualidad puede fácilmente tomar rumbos muy distintos. Es posible imaginar, y con bastante facilidad, una escena de una película de vampiros ubicada en Texas durante los años 80, en donde en un salón de una vieja casa de campo un personaje oscuro interpreta la *Romanza* en un viejo piano vertical cuando es súbitamente interrumpido por un grupo local que interpreta música *country* afuera de la casa. El protagonista, del cual nadie sabe que es un vampiro, tomará venganza más adelante en la historia y acabará tomándose la sangre de los pobres músicos locales. La mente creadora es capaz de generar los cruces más inicitados para dar contexto a los más descabellados mundos.

Desde nuestro punto de vista, la intertextualidad debe ser una herramienta que nos permita establecer prácticamente cualquier relación necesaria, sin que en ello deba mediar una lógica histórica, estilística o procesual preestablecida. La creación debe lidiar con el problema de la verosimilitud, no con el problema de la veracidad. Por lo tanto, nuestra aproximación a la intertextualidad está mayormente vinculada a los postulados originales de Kristeva y Barthes —con las concomitantes relaciones con Saussure y Bajtín—, considerando así mismo las aportaciones generales de Genette. Como vimos anteriormente, estas aproximaciones buscaron desde sus inicios escudriñar el proceso de creación-recepción. Ahora bien, para evadir la linealidad en nuestro análisis y advertir cómo las relaciones intertextuales son tan amplias que no pueden ceñirse al interior de una sola disciplina, realizaremos ahora un recuento muy general, pero efectivo de cómo se ha abordado la intertextualidad en otras artes.

I.3 La intertextualidad en otras artes.

La intertextualidad, en sus diferentes aproximaciones y corrientes, ha podido trasladarse más allá de la teoría literaria en donde nació para enriquecer el estudio de las diferentes artes. En cada una de ellas, diversos teóricos y creadores han desarrollado formas y expresiones particulares. A continuación, veremos de forma sucinta algunos ejemplos de cómo se ha expresado la intertextualidad en campos como la pintura, la fotografía, el cine o la arquitectura.

1.3.1 *La intertextualidad en la pintura.*

En el caso de la pintura, Wendy Steiner ha señalado cómo el estudio intertextual resulta de gran importancia para refutar la idea de que la pintura carece de un “significado más allá de

⁸ Con la contiguidad y lógica determinada desde la propia musicología.

su propia apariencia inmediata”. (Steiner, 1985; en Allen 2011) En la historia de la pintura occidental ha sido norma que formas y arreglos pictóricos determinados se vuelvan comunes durante periodos de tiempo determinados —algunas veces periodos cortos, otros periodos largos. Esto puede ser considerado una intertextualidad de tipo estilística, pues se trata de las características y rasgos generales que unifican a una corriente o a un periodo histórico particular. Asimismo, observamos cómo muchas pinturas de épocas diversas se han basado en la mitología grecolatina o en pasajes históricos. En tanto mitología e historia son producto de la tradición oral o escrita, podemos asegurar que se trata de un tipo de intertextualidad pictórico-literario. Más aún, Graham Allen señala que, en el caso de la pintura contemporánea, se pueden advertir formas de intertextualidad aún más amplias:

La habilidad de los pintores de parodiar estilos y gestos sugiere un profundo nivel intertextual en las artes pictóricas. La pintura modernista, con su tendencia hacia el collage, la mezcla de diferentes medios y el uso de “arte encontrado”⁹, tiende a extender este sentido de la capacidad de la pintura para la expresión intertextual. Más aún, la tendencia de que las pinturas tiendan a ser agrupadas en exhibiciones, encierra a las artes pictóricas en una especie de intertextualidad azarosa que afecta radicalmente su recepción. (Allen, 2011; 171)

1.3.2 *La intertextualidad en la fotografía.*

En el caso de la fotografía, existen un número considerable de aproximaciones intertextuales que señalan la frecuencia con que se establecen relaciones con la palabra escrita, ya sea a través de un título o bien del texto que acompaña el catálogo, la revista o el periódico donde ésta aparece. Asimismo, puede señalarse el caso de la convivencia de diversas fotografías en una exposición, tal como en el caso señalado de la pintura, lo que de suyo es un terreno propicio para la reflexión intertextual. Pero la fotografía muchas veces también dialoga con formas preestablecidas propias del lenguaje publicitario, esto en virtud de que el medio fotográfico se ha desarrollado fuertemente en ese ámbito. Cindy Sherman, Bárbara Kruger o Víctor Burgin son ejemplos muy interesantes de este tipo de intertextualidad. En sus obras el cruce intertextual está calculado con el fin de establecer una comunicación convencional con el público, pero al mismo tiempo llevarlo hacia una reflexión más profunda:

Linda Hutcheon, en su relato de la fotografía posmodernista (...), se refiere a *Poseción* [1976] de Burgin con su imagen romántica de un hombre y una mujer besándose. En la parte superior del borde que rodea la imagen se lee un texto: “¿Qué significa la posesión para ti?” Un texto en la parte inferior de la frontera dice: “7% de nuestra población posee el 84% de nuestra riqueza.” (Allen, 2011; 172)

1.3.4 *La intertextualidad en el caso del cine.*

⁹ Sobre este término se puede leer en Wikipedia: “El término arte encontrado —más comúnmente objeto encontrado (...) o confeccionado— describe el arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, a menudo porque no cumplen una función artística en lo cotidiano, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados. Marcel Duchamp fue uno de los pioneros de su establecimiento a inicios del siglo XX”.

(https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_encontrado#:~:text=El%20t%C3%A9rmino%20arte%20encontrado%20E2%80%93m%C3%A1s,lo%20cotidiano%2C%20sin%20ocultar%20su)

El cine es una de las artes que más ha sido estudiada desde una perspectiva intertextual¹⁰, pues los cruces entre textos resultan mucho más evidentes. El lenguaje cinematográfico ha creado un amplio repertorio de tomas y estilos de edición que generan significados casi automáticos en el espectador. Estas formas narrativas, de manera similar a la literatura, han aparecido por vez primera en algunos filmes ahora emblemáticos. Así, el desarrollo del lenguaje cinematográfico ha sido producto de citas, alusiones, copias o plagios que en su conjunto pueden verse como formas de intertextualidad. Aunado a esto, es evidente que la naturaleza multidisciplinar del cine abre las posibilidades intertextuales hacia prácticamente cualquier terreno del arte.

En el campo de la arquitectura el diálogo entre estilos de diversas épocas ha sido una constante. En el siglo XVIII, por ejemplo, los dinteles, columnas y frontispicios propios de la arquitectura grecolatina de la Antigüedad, se volvieron elementos comunes de la arquitectura neoclásica. Hacia mediados del siglo XIX, la fascinación por el pasado medieval dio como resultado el nacimiento del neogótico. En la arquitectura de estilo posmodernista contemporánea, los rasgos intertextuales serían, de acuerdo con Graham Allen, una característica sustancial:

Contrario al llamado de la arquitectura modernista de “hazlo nuevo”, los arquitectos posmodernos practican lo que podemos definir como una arquitectura intertextual que se apropia de estilos de diferentes épocas y los combina de maneras que intentan reflejar los contextos históricos y socialmente plurales, dentro de los cuales sus edificios ahora tienen que existir. (Allen, 2011, 180)

Resumen

La intertextualidad es un término acuñado por Julia Kristeva para designar las múltiples relaciones entre los textos. Kristeva abrevó de la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure, así como de la teoría literaria de Mijaíl Bajtín y, junto a Roland Barthes, desarrollaron todo un compendio conceptual para analizar el complejo proceso de creación, no solo de las *obras* (objeto), sino de los *textos* (concepto). Los trabajos de Kristeva y Barthes inauguraron el posestructuralismo, pero la respuesta estructuralista vino de la mano de teóricos como Gerard Genette, quien se enfocó primordialmente en las maneras concretas en que un texto puede aparecer en otro.

La musicología ha sido el campo de la disciplina musical en donde la intertextualidad se ha establecido más formalmente. Esta aproximación, sin embargo, ha sido mayoritariamente desde la corriente estructuralista, abocándose al estudio y análisis de las relaciones concretas entre obras o, en el mejor de los casos, entre un cúmulo de ellas. Pese a posturas más abiertas, como la de Michael L. Klein, los estudios intertextuales desde la musicología restringen las relaciones entre textos hacia solo aquellos que tienen una proximidad en términos históricos, estilísticos y/o procesuales. Por su naturaleza creativa, nuestro trabajo requiere utilizar una definición intertextual mucho más libre que nos permita establecer sin problemas cruces intertextuales con todo tipo de música y otras artes, así como

¹⁰ Algunos teóricos de la intertextualidad en el cine destacados son: T. Jefferson Kline (*Screening the Text: Intertextuality and the New Wave French Cinema*; 1992); Marie Miraglia (*L'Écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*; 1993); James Goodwin (*Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*; 1993); o Mikhail Iampolski (*The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*; 1998) por citar solo algunos.

con todo tipo de procesos, medios y disciplinas. Por lo tanto, en nuestro trabajo nos apegamos mayormente al sentido original de intertextualidad de la corriente posestructuralista desarrollada por Kristeva.

Ya que las composiciones que proponemos realizar para este trabajo parten de cuatro novelas de la literatura mexicana contemporánea, hemos hecho un breve recuento de la manera en que la intertextualidad se ha estudiado en otras artes. La pintura, la fotografía y el cine han incorporado los estudios intertextuales con mucha naturalidad, quizá porque su propensión hacia la referencia visual facilita la identificación de las fuentes utilizadas. Las galerías, el uso de imágenes en contextos publicitarios, o la propia naturaleza multidisciplinar del cine son contextos que muestran de maneras muy claras los procesos intertextuales.

Hemos hasta aquí realizado un repaso general sobre la intertextualidad y hemos dejado en claro que para nosotros la intertextualidad significa las relaciones posibles de cualquier texto con otro, provengan de donde provengan. En el siguiente capítulo de este trabajo, daremos cuenta de los parámetros específicos con que compondremos nuestras obras musicales, así como la manera en que hemos establecido esos parámetros.

Capítulo II

La intertextualidad como proceso de composición musical.

Este trabajo propone la composición del ciclo *Palimpsestos*, conformado por cuatro obras de cámara que utilizan procedimientos intertextuales a partir de cuatro novelas contemporáneas mexicanas. En el presente capítulo, exponemos lo que denominamos «categorías de relación intertextual», las cuales son clasificaciones de las maneras en que es posible crear relaciones intertextuales en la música cuando se utilizan obras literarias como base. Esta identificación y catalogación de cruces intertextuales ha resultado de gran importancia, pues nos han permitido elaborar los objetivos y parámetros que utilizamos en nuestras obras musicales.

II.1 Categorías de relación intertextual.

La intertextualidad, hemos dicho, es el cúmulo de relaciones múltiples entre los textos. Partiendo de ese panorama ¿cómo nos hemos propuesto generar nuestro proceso de composición musical intertextual? ¿cómo materializar la multitud de relaciones entre las novelas seleccionadas y las obras a componer? ¿cómo incorporar, asimismo, otros textos, sean estos literarios, musicales, de otras artes o de cualquier otra naturaleza?

Lo primero es identificar las formas en que es posible generar cruces y relaciones entre los diversos textos y una obra musical, por lo que a continuación hablamos de la categorización que hemos hecho con ese propósito. Sin embargo, es importante aclarar antes que resulta poco práctico tratar de categorizar todas y cada una de las formas de relación intertextual posibles. La recepción de una obra por parte de los intérpretes y el público, por ejemplo, genera por sí misma una multiplicidad de relaciones intertextuales que escapan de la voluntad y control del compositor, por lo que pretender clasificar aquí estas formas sería inútil. Asimismo, algunas relaciones intertextuales son hechas por el compositor de manera inconsciente, debido a influencias de estilos o corrientes en boga, por lo que sería falso decir que hemos clasificado el total de formas posibles de relación intertextual. Lo que sí es posible categorizar y presentamos aquí son las relaciones intertextuales que el compositor puede crear de manera consciente y que conforman, entonces, la línea discursiva principal de su obra.

Con el objetivo de clasificar y esquematizar tales relaciones intertextuales, hemos establecido una nomenclatura básica y funcional a la que llamamos «categorías de relación intertextual». Estas categorías agrupan en dos divisiones básicas las formas concretas en que una composición musical se relaciona con otros textos. La primera división es la intertextualidad directa, la cual agrupa las relaciones posibles entre el texto literario y la composición musical que le corresponde. La segunda división es la intertextualidad secundaria, que agrupa las maneras en que la obra musical se relaciona con otros textos, sean estos literarios, musicales o de otra índole. Veamos con más detenimiento cada una de estas categorías y las formas concretas de relación que agrupan.

II.1.1 *Intertextualidad directa: relaciones entre una obra literaria y una obra musical.*

Llamamos intertextualidad directa a los procedimientos, musicales o escritos, cuya intención es representar aspectos narrativos de una obra literaria sobre la que una composición musical se ha basado. Esto significa que los aspectos que se plasman en la música provienen estrictamente de lo que está escrito o aludido en la novela, cuento u otra fuente literaria

utilizada. Si en dicha obra se menciona algún elemento visual, plástico, arquitectónico, musical o de cualquier otro tipo, y la composición musical refiere a ellas, tales alusiones serán clasificadas en esta categoría, pues esos elementos pertenecen a la diégesis¹ de la obra literaria en cuestión.

Esta categoría se encuentra dividida en tres formas básicas que describimos a continuación.

a) Citas textuales y paráfrasis.

La forma de intertextualidad más evidente es la cita textual, que consiste en incorporar una oración o párrafo de un texto en otro, sin ninguna o con mínimas modificaciones. Incluso, y dependiendo del contexto, una sola palabra podría bastar para ser una cita. En la paráfrasis, en cambio, la modificación al texto original es mucho mayor e incluso se pueden cambiar todas las palabras, pero el contenido semántico debe ser el mismo.

En virtud de que estamos hablando de obras musicales que parten de textos literarios para realizar procesos intertextuales, la categoría de intertextualidad directa incorpora principalmente a las citas y paráfrasis escritas. Esto significa que el compositor ha citado o parafraseado oraciones del texto literario y las ha incorporado en su partitura, ya sea como el título de su obra, subtítulo para los movimientos, como epígrafe u otras posibilidades escritas.

Pero en la música es posible realizar otra forma de cita muy particular, que surge de la transformación del ritmo poético a ritmo y/o alturas musicales. Se toman oraciones del texto literario y se analiza la cantidad de sílabas y palabras, así como su entonación natural, a fin de realizar una transcripción rítmica o rítmico-melódica de esas oraciones². Aunque en la audición musical este proceso pudiera no ser identificado fácilmente, un análisis básico bastaría para evidenciar el proceso y no dejar dudas sobre la relación entre el texto escrito y el resultado musical.

b) Textos escritos que aluden al contenido narrativo de la novela.

Otra forma de intertextualidad directa la encontramos en la alusión. Se trata de palabras u oraciones escritas que hacen referencia a la obra literaria, o bien a emociones y/o conceptos asociados a ella. A diferencia de la paráfrasis, ni las palabras de la oración, ni el contenido semántico ha sido extraído del texto original, sino que se trata de una interpretación sobre la obra, ya sea propia o de alguien más. En ese sentido, se trata de una *lectura*, una manera particular de entender el contenido de una novela, cuento, ensayo u otra categoría literaria. Por ejemplo: de acuerdo con Carlos Mata Induráin, la interpretación simbólica del Quijote de Cervantes ha ido cambiando con el tiempo. En el siglo XVII, años en que fue escrita la célebre novela, la visión del Quijote era la de “un personaje cómico, grotesco y disparatado”. Un siglo más tarde, se veía esta obra como una farsa, una “personificación del daño que pueden causar las lecturas de ficción caballerescas”. Sin embargo, ya en el siglo XIX la visión romántica transformó al Quijote en un símbolo cada vez más complejo:

¹ “En una obra literaria o cinematográfica, desarrollo narrativo de los hechos.” (Real Academia Española; <https://dle.rae.es/di%C3%A9gesis>)

² Un ejemplo muy conocido en México es la obra *Sensemaya*, de Silvestre Revueltas, quien utilizó el poema homónimo de Nicolás Guillén y adaptó musicalmente las palabras del primer verso: ¡Mayombe—bombe—mayombé! (Cfr. Emilio Torres Morales, 2020; en <https://www.classiclab.mx/an%C3%A1lisis>).

Don Quijote pasará a convertirse en símbolo de la lucha por la justicia y la libertad, o del conflicto entre lo ideal y lo real. Con la Generación del 98 se refuerza la lectura hispanista: las derrotas de don Quijote son el reflejo de la decadencia de la España heroica y caballeresca. Para Ortega y Gasset, unos años después, don Quijote es el espejo del hombre que tiene un proyecto vital auténtico y desarrolla la idea filosófica del heroísmo del fracaso: el personaje cervantino es un héroe que surge del fracaso, y en ese fracaso nos está brindando una enseñanza. (Mata; 2013)

Supongamos que un compositor quiere realizar una obra a partir del Quijote. Si titulara su obra como *En un lugar de La Mancha*, hablaríamos de una cita, pues se trata de la oración con que inicia la novela. Si, en cambio, el título fuera *Sucedió en La Mancha* se trataría de una paráfrasis porque hay una modificación sustancial del texto original, pero el contenido semántico se mantiene. Mas si titulara su obra como *Justicia y Libertad* o *Heroísmo del fracaso*, hablaríamos de una alusión, pues se trata de las interpretaciones simbólicas sobre el Quijote descritas por Carlos Mata y no de las palabras o contenidos semánticos escritos por Miguel de Cervantes.

Pero ¿por qué si la información sobre el simbolismo del Quijote ha sido extraída del texto de Carlos Mata, clasificamos esta alusión como una relación intertextual directa? Pues porque la alusión es al texto original, es decir al Quijote. Ciertamente es que el compositor ha utilizado un segundo texto, pero ese otro texto habla sobre la obra original en que se basó para realizar su composición. Por lo tanto, la alusión simbólica es directamente con el Quijote.

Por supuesto, existe también una relación intertextual con el texto de Carlos Mata, pero esta relación es secundaria y hablaremos de este tipo de relaciones un poco más adelante.

c) Correspondencias y simbolismos musicales.

Llamamos correspondencia musical al proceso de crear características musicales que representan personajes o conceptos propios de la narrativa de la novela. Su característica más importante es que su representatividad es completamente arbitraria, es decir, que es determinada de manera exclusiva por el compositor y, por lo tanto, su reconocimiento ocurre cuando se tiene la información necesaria. Una forma muy habitual de correspondencia musical es la creación de temas que representan personajes, objetos, conceptos o hechos de un discurso. La *idée fixe* de Berlioz o el *leitmotiv* wagneriano muchas veces son una correspondencia de carácter arbitrario que hemos asociado a lo que representan gracias a la información que se nos brindó en un libreto, programa de mano o investigación musicológica.

Sin embargo, la *idée fixe*, el *leitmotiv* u otros recursos similares pueden llegar a ser símbolos —y no meras correspondencias— si sus características musicales son semejantes a lo que intentan simbolizar, o bien se utilizan elementos que ya están de por sí asociados a un concepto, idea, objeto o hecho. La diferencia fundamental entre una correspondencia y un simbolismo musical radica, entonces, en el carácter arbitrario de la primera y el carácter convencional del segundo.

El famoso *leitmotiv* inicial de *Tristán e Isolda*, conocido como «anhelo y deseo», es un claro ejemplo de correspondencia. Richard Wagner determinó que dicho gesto simbolizara esas ideas, pero ningún elemento musical está asociado por semejanza al anhelo o al deseo. Tampoco Wagner se valió de algún giro melódico o armónico que estuviera ya asociado a tales conceptos, por lo que se trató de una decisión estrictamente personal.

Ejemplos comunes de simbolismos musicales pueden verse en temas o motivos que representan animales, donde muchas veces se imitan rasgos sonoros característicos, como gorjeos, rugidos o aullidos; otras veces se imita el andar pesado o ligero del animal y otras veces características conductuales específicas.

Otra forma de simbolismo recurrente es la que se da a través de la incorporación de temas o melodías que son ya parte habitual del canon histórico. Este procedimiento sirve al compositor para generar respuestas determinadas en el público gracias al significado asociado a ese tema. Un ejemplo de esto lo podemos ver en el uso de la secuencia medieval *Dies irae* en el quinto movimiento, *Songe d'une nuit du sabbat*, de la *Sinfonía fantástica* (1830) de Héctor Berlioz. Como se sabe, esa secuencia se asoció desde sus inicios al tema mortuorio por su recurrencia en las misas de difuntos. Gracias a esta incorporación, el compositor francés logró con facilidad que el escucha se ubicara en el contexto del funeral del personaje principal de esta obra programática. Este recurso ha sido ampliamente utilizado en la música de concierto por compositores como Franz Liszt (*Totentanz*, 1849); Modest Musorgsky (*Cantos y danzas de la muerte*, 1870); Serguei Rachmaninov (*La isla de los muertos*, 1908); Gustav Holst (*Ode to Death*, 1919); George Crumb (*Black Angels*, 1970); Thomas Adès (*Totentanz*, 2013), entre varios otros.

II.1.2 Intertextualidad secundaria: relaciones de la obra musical con otros textos.

Llamamos intertextualidad secundaria a las relaciones entre una composición musical y textos diferentes a las obras literarias en que están basadas. Estos textos pueden ser igualmente literarios, pero también pueden ser de cualquier otro medio, ya sea música, imágenes, objetos, ideas o conceptos. Esta categoría tiene cinco formas básicas:

a) Con otros textos literarios.

Una forma de intertextualidad secundaria muy importante es aquella que utiliza textos que analizan una obra. Esta práctica resulta de gran importancia, pues revela ideas y conceptos que no son tan evidentes en una lectura general o aficionada. En el ejemplo que vimos anteriormente, el análisis de Carlos Mata sobre el devenir de la figura simbólica de El Quijote muestra este tipo de intertextualidad secundaria. Ahora bien, este caso nos muestra de manera clara cómo un mismo texto puede generar simultáneamente dos o más tipos de relaciones intertextuales. Por un lado, al hablar sobre El Quijote, el ensayo de Carlos Mata supone una intertextualidad directa con esa novela. Por el otro lado, hay una relación indiscutible con el texto académico y, por lo tanto, se trata de un tipo de relación intertextual secundaria.

b) Textos literarios citados, parafraseados o aludidos en la obra literaria base.

Otra forma de relación que pertenece tanto a la intertextualidad directa, como a la intertextualidad secundaria, es la que se produce al hacer referencia a textos literarios que son citados, parafraseados o aludidos en la obra utilizada como base. Es común que muchas obras de ficción hagan referencias a otras obras literarias con el fin de generar vasos comunicantes. Así, cuando en la composición musical hay referencias a esas otras obras, se crea una relación que es, simultáneamente, directa —pues forman parte de la narrativa— y secundaria —pues son *otros* textos, entidades que existen en el mundo por sí mismas, sin necesidad del texto original. Esto nos muestra, una vez más, la complejidad, riqueza y multiplicidad de las relaciones intertextuales.

c) Con otras obras musicales.

Una forma de intertextualidad secundaria es la que se logra a través de la citas, paráfrasis o alusiones de otras obras musicales. La cita musical puede estar en un plano principal o puede estar oculta. Puede presentarse en su forma original o variada.

d) Con lenguajes y estéticas musicales particulares

Otra forma de generar relaciones musicales intertextuales se logra a través del uso de lenguajes y/o estéticas de otros compositores. Un mecanismo para lograrlo surge de relacionar aspectos narrativos de la obra literaria base con el contenido programático de obras musicales paradigmáticas. Ilustremos este proceso con el siguiente ejemplo: un compositor se basa en la novela *Ulises* (1922) de James Joyce y encuentra que la historia sucede en un solo día, en donde, en apariencia, nada extraordinario pasa, pero existe una tensión permanente. Piensa entonces que existen vasos comunicantes entre esa novela y *Erwartung*³ (1909) de Arnold Schoenberg, la cual también sucede en un solo día y en donde la tensión dramática se mantiene en lo más alto. Entonces decide utilizar el atonalismo libre para señalar así una relación entre las dos obras, produciendo con ello significados nuevos.

e) Con otras artes

Así como se puede recurrir a otras obras literarias o a otras composiciones musicales, se pueden establecer relaciones intertextuales secundarias entre una composición musical y otras formas artísticas. El caso de las referencias de obras plásticas en la música resulta un caso complejo, pues resulta complicado citar, por así decirlo, una pintura, escultura u obra arquitectónica de manera clara sin utilizar la palabra escrita. Utilizar una imagen o una forma escultórica en el momento de la ejecución puede ser una manera de realizar estos cruces intertextuales. Otra manera es hacer una descripción de la obra en cuestión a través de un texto escrito en la partitura o el programa de mano. Un caso emblemático de este tipo lo encontramos en la obra *Cuadros de una exposición* (1874) del compositor Modest Mussorgsky. Dicha obra está inspirada en la pintura de Víktor Hartmann, quien falleció en 1873 y quien fue gran amigo del compositor ruso. Mussorgsky utilizó diez cuadros de Hartmann y cada movimiento de la obra refiere a uno de esos cuadros. Gracias a los títulos de cada movimiento podemos saber las representaciones hechas en cada cuadro. En la primera publicación de la obra, hecha varios años después de que se compuso y pocos años después de la muerte de Mussorgsky, el arquitecto y crítico Vladimir Stasov, amigo muy cercano de Hartmann y Mussorgsky, agregó descripciones un poco más detalladas de los cuadros utilizados en la obra de musical, haciendo con ello más claras las características musicales asociadas a las imágenes.

II.2 Resumen

Hemos desarrollado las categorías de relación intertextual para clasificar las maneras en que un compositor establece relaciones intertextuales entre una obra literaria y una composición musical. Estas categorías se dividen en dos clases: la intertextualidad directa y la intertextualidad secundaria. La intertextualidad directa agrupa a las formas de relación intertextual entre la obra literaria utilizada como texto base y la composición musical. Esas relaciones son: la cita, la paráfrasis, la alusión, la correspondencia y el simbolismo musical, que pueden llevarse a cabo de manera escrita o musical. La intertextualidad secundaria

³ Espectación.

conglomera las formas de relación intertextual que el compositor establece entre su pieza y textos diferentes a la obra literaria base. Esos otros textos pueden ser también literarios o musicales, sonoros, visuales, plásticos o cualquier otro medio.

En el siguiente capítulo, utilizamos las categorías de relación intertextual para analizar el ciclo *Palimpsestos*, tanto en lo general, como en cada una de las obras que lo conforman.

Capítulo III

El ciclo *Palimpsestos* y las obras que lo componen

El ciclo *Palimpsestos* está compuesto por cuatro obras de cámara que parten de cuatro novelas mexicanas contemporáneas para crear procesos intertextuales. En el presente capítulo hablamos, primeramente, del por qué titulamos de tal forma este ciclo. También hablamos de cómo seleccionamos las novelas en que se basan nuestras composiciones y la instrumentación general que elegimos para mantener una unidad en las cuatro obras. Finalmente, y utilizando como marco nuestras categorías de relación intertextual vistas en el capítulo anterior, analizamos cada una de las obras del ciclo, exponiendo en concreto los cruces intertextuales que hemos realizado.

III.1 El ciclo *Palimpsestos*.

Hemos titulado nuestro ciclo *Palimpsestos* porque se trata de un término que ha generado amplias reflexiones al interior de las teorías intertextuales.

En la Antigüedad se llamó palimpsesto a un documento escrito —casi siempre un pergamino— el cual era borrado para inscribirle un nuevo texto. Debido a los materiales con que se hacían los pergaminos, la eliminación del texto anterior, al que los latinos llamaban *scriptio inferior* o *codex antiquior*, no era total y se apreciaban sus restos por debajo del texto más reciente, llamado *scriptio superior*, *codex rescriptus* o *codex recentior* (Cfr. Prósperi, 2016).

Ya en el siglo XX, Gerárd Gennete tituló uno de sus escritos más emblemáticos *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1982) en donde “afrenta el fenómeno de los textos literarios derivados de otros textos previos y de sus relaciones con ello”, por lo que “la metáfora del palimpsesto remite (...) a la presencia de un texto en otro posterior” (Quintana, 1990). Gracias al uso por parte de Gennete, el concepto de palimpsesto no solo retomó su importancia, sino que se vio abierto a discusiones y resignificaciones por parte de distintos teóricos de la intertextualidad.

Para nuestro trabajo, hemos seguido la definición de palimpsesto que elabora Germán Osvaldo Prósperi, quien plantea que todo texto es en realidad un palimpsesto pues existen siempre en su lectura, al menos, dos textos simultáneos. Por un lado, está el «texto actual», es decir, el escrito impreso en una superficie (papel, pantalla, etc.) que puede ser percibido con los ojos y que corresponde a la *scriptio superior*. En el otro lado, tenemos el «texto virtual», el cual Prósperi lo conceptualiza como el recuerdo, la memoria o el pasado, representando así a la *scriptio inferior*.

Sin embargo, Prósperi señala que al leer un palimpsesto, es decir, cualquier texto, no logramos asir ni el *scriptio superior*, ni el *scriptio inferior*, sino que creamos siempre un nuevo texto, es decir un inter-texto al que podemos llamar nuestra propia lectura. El texto virtual o *scriptio inferior*, al representar toda nuestra información previa, nos hace leer en un sentido u otro el texto actual o *scriptio superior*. Siguiendo a Bergson, Prósperi señala:

Para pensar esta relación, y en consecuencia para poder elaborar nuestra categoría de palimpsesto, es preciso tener en cuenta al menos cuatro aspectos del pensamiento de Bergson: 1) el *codex recentior* designa el texto actual, así como el *codex antiquior* el texto virtual; 2) ambos textos difieren por naturaleza, pero sin embargo existen (o, más bien, coexisten) bajo una relación de coalescencia o de imbricación inmanente; 3) por las fallas o grietas del texto

actual se insinúa (o inserta) el texto virtual; 4) el pliegue de ambos textos, el intervalo entre el texto actual y el virtual, el inter-texto, es el espacio topológico de la imaginación. (Prósperi, 2016).

Si el palimpsesto implica siempre un proceso intertextual, y nuestro trabajo composicional es resultado de procesos intertextuales, entonces llamar a este ciclo palimpsestos resulta oportuno para evidenciar desde un inicio el carácter de estas obras.

III.1.1 Selección de las obras literarias.

La literatura mexicana se ha establecido como una de las más destacadas a nivel mundial. Gracias a la heterogeneidad de corrientes y calidad de su factura, y a que nuestro país representa un nodo donde se entrelazan el panorama literario latinoamericano, europeo y norteamericano, la literatura mexicana de nuestros días está a la vanguardia mundial y representa para nosotros un punto de partida ideal para la creación musical intertextual.

Para nuestro trabajo seleccionamos exclusivamente novelas, dejando fuera otros géneros como la poesía y el teatro, y subgéneros como el cuento o el ensayo. Asimismo, decidimos escoger autores vivos cuya producción discurre desde los años 90 del siglo XX, hasta nuestros días. Decidimos componer cuatro obras, una por cada semestre de la maestría.

Las novelas seleccionadas son: *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatín; *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza; *Las Violetas son flores del deseo* (2007) de Ana Clavel y *El miedo a los animales* (1995) de Enrique Serna.

II.1.2 La dotación instrumental.

Con el fin de dar unidad sonora a todo el ciclo, decidimos utilizar, gracias a su gran flexibilidad, un ensamble Pierrot, conformado por flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano¹. A esta dotación hemos sumado un vibráfono para el caso de las dos primeras obras; una guitarra para la tercera; y para la cuarta un set de percusión constituido por un timbal, una tarola, tres tom-toms, bongó, cuatro woodblocks, dos triángulos, tres platillos suspendidos, látigo, flexatone, vibraslap y cuatro botes de plástico de distintos tamaños.

Análisis del ciclo *Palimpsestos*.

III.2 *Acuarios*: composición a partir de la novela *Salón de Belleza* de Mario Bellatín.

Acuarios es una obra en dos movimientos escrita a partir de la lectura de la novela *Salón de Belleza*. Es, asimismo, la primera obra compuesta para este ciclo, por lo que representa nuestro primer acercamiento hacia la composición intertextual. Exponemos en los siguientes apartados una sinópsis de la novela, pues conocer de manera general la trama es de vital importancia para nuestro trabajo. Posteriormente, exponemos los elementos con que está construida la obra y hacemos un análisis de los dos movimientos que conforman.

III.2.1 Sinopsis de la novela *Salón de Belleza*.

La novela *Salón de Belleza* (1994) del escritor mexicano Mario Bellatín narra el drama de un personaje sin nombre quien tuvo un salón de belleza ubicado en el área periférica de la ciudad. Sin embargo, en el momento que el personaje nos cuenta su vida, el salón se ha

¹ Se utilizan también cambios hacia piccolo y flauta alto en sol, por parte de la flauta; y clarinete bajo en si bemol para el caso del clarinete.

convertido en un moridero, un espacio en donde recibe a varones en etapa terminal de SIDA —aunque nunca se menciona el nombre de esta enfermedad. De no existir este lugar, piensa el personaje, esos hombres estarían condenados a perecer en la calle pues el Estado no se ocupa de ellos.

La transformación del salón de belleza en moridero fue gradual, pero tal vez hubiese estado decidida de antemano, piensa su dueño, pues llevaba una vida desenfadada y sin organización. Pero desde que atiende el moridero —sin ayuda gubernamental o civil— su vida ha adquirido sentido y organización estricta pues, además, él mismo está enfermo y su cuerpo empieza a mostrar los estragos que ha visto desarrollarse en todos los huéspedes del moridero. La consciencia de que su muerte se aproxima ha dado sentido a su vida.

De los pocos vestigios que aún permanecen del salón de belleza en el moridero, son los acuarios que adquirió para dar al salón un toque de elegancia. Antaño, se esmeró en llenar las peceras con gran variedad de peces, pero en medida en que el salón se fue convirtiendo en moridero, la atención a los peces disminuyó, quedando solo un acuario con los pocos peces resistentes a las malas condiciones. El resto de los acuarios son utilizados para guardar las ropas y pertenencias de los huéspedes y, una vez que fallecen, son sustituidas con las prendas de otro desahuciado.

Al final, el personaje nos cuenta los planes que ha pensado para el moridero, pues es consciente de que la enfermedad terminará por derrotarlo. Ha pensado inmolarse incendiando el matadero con todo y huéspedes, o cerrarlo y expulsar a los enfermos para volverlo a convertir en el salón de belleza, pero cerrado al público para morir a solas en el esplendor del pasado. Sin embargo, termina reconociendo que estas ideas son poco plausibles, pues seguramente llegará el momento en que quede sin consciencia y no pueda enterarse del rumbo que tome el lugar. De lo único que puede estar seguro, en cambio, es de que morirá sin que amigos o familiares estén a su lado, pues todos han fallecido hace años. Esperar sin saber cuándo acabará todo es lo único que puede hacer.

Esta brevísima novela no discurre de manera lineal, sino que el personaje nos cuenta su vida saltando de manera caótica a uno u otro momento y espacio. Esto produce la sensación de que ningún espacio es completamente puro, de que el pasado no deja de presentarse constantemente en la mente del narrador y que la situación presente se había mostrado de tiempo atrás. Aunque el personaje ciertamente añora los momentos pasados, también valora su situación presente como la única forma de enfrentar su propia enfermedad. Los acuarios son la unidad que vincula los dos espacios en que se desarrolla el drama y son, por lo tanto, el elemento simbólico más importante de esta historia.

III.2.2 Instrumentación.

La dotación instrumental de *Acuarios* utiliza el ensamble Pierrot, con la adhesión de un vibráfono. El primer movimiento utiliza flauta en sol, clarinete bajo, violín, violoncello, piano y vibráfono. El segundo movimiento cambia a piccolo y el resto de los instrumentos permanece igual.

III.2.3 Análisis de la obra *Acuarios*.

Acuarios está dividida en dos movimientos. El primero se subtitula *...de ese cubículo aún emana algo de vida* y el segundo *...la soledad que se aproxima*. Ambos movimientos buscan recrear musicalmente los espacios «salón de belleza» y «moridero», así como sus imágenes y conceptos asociados, como el agua, los peces, la angustia o la resignación.

Toda la obra se genera a partir de una escala octatónica que inicia en la nota Mi, y cuya estructura interválica es de tono y semitono. Durante diversos momentos de la obra, la escala es transpuesta a las notas La y Si. La elección de dicha escala, además de su propia sonoridad, se debió a la influencia de compositores que han aprovechado de gran manera sus cualidades, tales como Igor Stravinsky, Oliver Messiaen, Béla Bartok, Nicolas Slonimsky.

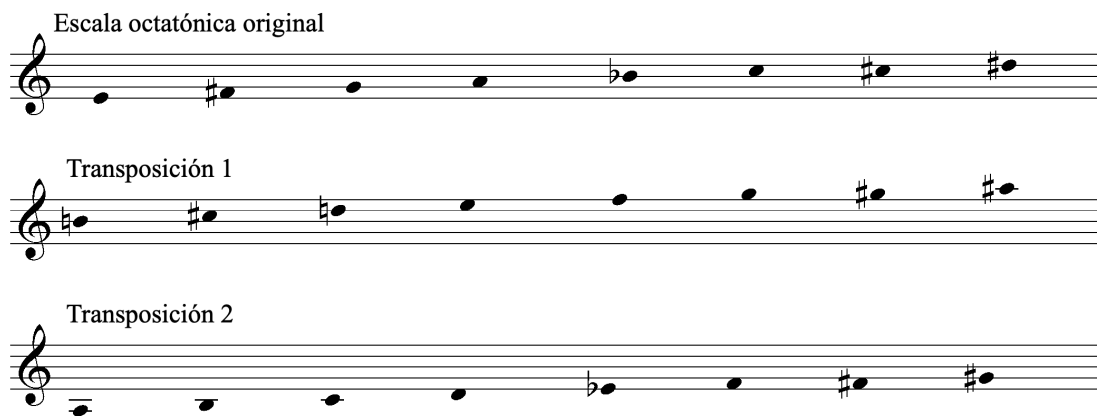


Ilustración 1: Escala octatónica y sus transposiciones utilizadas en la obra Acuarios.

Con esta escala se construyen los motivos «salón de belleza» y «moridero». El primero toma sólo cinco notas de la escala y utiliza mayormente segundas mayores, excepto la tercera menor entre las notas Mi y Do#:



Ilustración 2: Motivo "Salón de belleza".

El segundo motivo «moridero» está formado también por cinco notas, pero sus intervalos son de segunda menor y una tercera menor²:

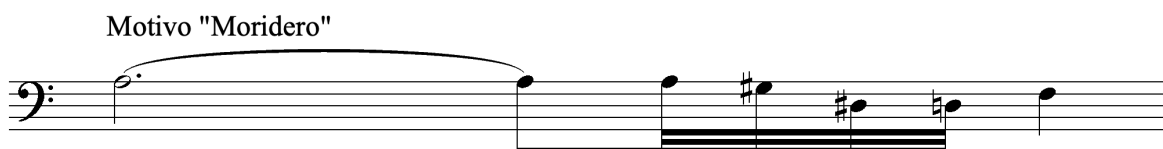


Ilustración 3: Motivo "Moridero".

En la siguiente ilustración vemos la primera aparición del motivo «salón de belleza» en el inicio del primer movimiento:

² Al centro de este motivo, por supuesto, se generan los intervalos de cuarta disminuida, para el caso del motivo «salón de belleza»; y de cuarta para el caso del motivo «moridero», pero la relación que más nos importa destacar aquí es la de los grupos de tono o semitono.

Flute

Bass Clarinet in Bb

Vibraphone

Violin

Violoncello

Piano

Motor on (medium speed)

mf

p

f

ppp

5

8^{va}

pp

mf

pp

Sul C

Ilustración 4: Aparición del motivo "salón de belleza" en el primer movimiento de la obra Acuarios.

La primera aparición del motivo «moridero» se muestra a continuación:

Flz.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pp

mf

p

ppp

5

Sul C

*

Ilustración 5: Aparición del motivo moridero en el primer movimiento de la obra Acuarios.

Desde el punto de vista armónico, en la obra se utilizan dos acordes de cuatro notas que son el resultado de la reorganización de las notas de los motivos «salón de belleza» y «moridero»:

Acordes originales

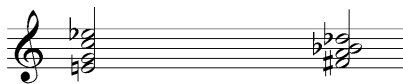


Ilustración 6: Acordes originales de la obra Acuarios.

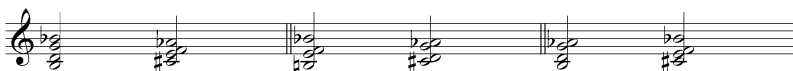
Estos acordes representan el hecho de que el salón de belleza y el moridero son dos facetas diferentes del mismo lugar. El espacio que antes sirvió para embellecerse ahora es un lugar para ir a morir. Para representar musicalmente esta ambigüedad, se intercambian notas de los acordes señalados obteniendo los siguientes acordes y sus transposiciones:

Acordes permutados



Ilustración 7: Acordes permutados de la obra Acuarios.

Acordes transportados a la escala octatónica en Si



Acordes transportados a la escala octatónica en La



Ilustración 8: Acordes originales y permutados transportados.

En la ilustración 9 se muestran un pasaje (compás 78 – 79) en donde los acordes tienen especial protagonismo:

Ilustración 9: Pasaje del primer movimiento de la obra Acuarios.

El segundo movimiento de *Acuarios*, *...la soledad que se aproxima*³, representa los momentos finales de la novela, que es el diálogo interior que muestra al personaje en el proceso de asimilación de la muerte, un momento de gran tensión en el que, sin embargo, no llega a pasar nada que lo modifique o lo termine. Para representar esta angustia existencial, el movimiento se vale de una secuencia armónica característica construida con los mismos acordes del primer movimiento, dentro de una textura instrumental con patrones rítmicos diferentes superpuestos. En la figura siguiente se presenta la secuencia armónica:

Secuencia armónica característica (compases 1 - 9)

Ilustración 10: Secuencia armónica característica del segundo movimiento de la obra *Acuarios*.

Esta secuencia armónica tiene tres variantes. En la primera de ellas (compases 9 – 19) se invierte el orden de los dos últimos acordes e incluye otras dos transposiciones, creando un diseño en espejo:

Variante 1 (Compases 9 - 19)

Ilustración 11: Primera variante de la secuencia armónica característica del segundo movimiento de la obra *Acuarios*.

La variante 2 (compases 20 – 24) es reducida a la mitad de la secuencia original:

Variante 2 (compases 20 - 24)
*Igual que la secuencia característica pero a la mitad de duración.

Ilustración 12: Segunda variante de la secuencia armónica característica del segundo movimiento de la obra *Acuarios*.

En la tercera variante (compases 24 – 34), también en espejo, se emplea una reorganización de las variantes y transposiciones anteriores, de tal manera que la voz soprano desciende hasta la nota Mi bemol y luego vuelve a ascender. El descenso representa la idea de «tocar fondo», la confrontación del personaje de la novela con su propia muerte. El posterior ascenso representa la resignación del personaje.

³ Oración con la que concluye la novela *Salón de Belleza*.

Variante 3 (compases 24 - 34)

Ilustración 13: Tercera variante de la secuencia armónica característica del segundo movimiento de la obra Acuarios.

El movimiento concluye con una coda hecha solamente con el primer acorde (compases 35 – 40).

La representación de la inestabilidad emocional del personaje se refuerza por el uso de siete patrones rítmicos distintos superpuestos en la textura instrumental. Los patrones para cada instrumento son:

- 1) Piccolo: suma de trece corcheas y tres corcheas de silencio (se presenta 18 veces).
- 2) Clarinete bajo: suma de catorce corcheas y tres corcheas de silencio (se presenta 18 veces).
- 3) Vibráfono: suma de ocho corcheas y una corchea de silencio (se presenta 34 veces).
- 4) Violín: suma de once corcheas y cinco corcheas de silencio (se presenta 21 veces).
- 5) Violoncello: suma de nueve corcheas. No tiene silencios (se presenta 35 veces).
- 6) Piano (mano derecha): suma de ocho corcheas. Algunos silencios ocasionales de cinco corcheas (se presenta 33 veces).
- 7) Piano (mano izquierda): suma de dieciséis corcheas y dos corcheas de silencio (se presenta 17 veces).

Los instrumentos entran de manera escalonada generando una textura inestable, con características líquidas, muy de acuerdo con el significado metafórico del texto literario. Algunos instrumentos alternan técnicas sonoras en sus patrones, lo que enriquece la textura. El violoncello, por ejemplo, en los compases 1 a 9 alterna un patrón en *flautando* y otro en trémolo y *sul ponticello*, mientras que el clarinete hace la mitad de su patrón con el sonido natural y la otra mitad con un *growl*⁴.

La Ilustración 14 muestra un fragmento de la tabla de patrones rítmicos⁵ (compases 1 – 9) utilizados en la composición de este movimiento, mostrando cómo los patrones rítmicos operan con relación a los acordes y las técnicas sonoras que se utilizan⁶:

⁴ Growl: tocar el instrumento de aliento mientras se realiza un sonido gutural.

⁵ La tabla completa se proporciona en el Anexo I-B.

⁶ Los instrumentos que no tienen una técnica específica escrita tocan de manera ordinaria en los compases mostrados en la tabla.

Secuencia armónica característica (compases 1 - 9)									
Acorde	I		II		III		IV		I
Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Piccolo			I	II	III	IV			
Clarinete Bajo	Nat.	Growl	II Nat.	Growl	III Nat.	Growl	IV Nat.	Growl	V
Vibráfono	I arco	II arco	III arco	IV arco	V arco	VI arco	VII arco	VIII arco	IX arco
Violín		armónico artificial	armónico artificial		armónico artificial	armónico artificial		armónico artificial	
Violoncello	I flautando	II trémolo sul pont.	III flautando	IV trémolo sul pont.	V flautando	VI trémolo sul pont.	VII flautando	VIII trémolo sul pont.	IX flautando
Piano (derecha)	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Piano (izquierda)									

Ilustración 14: Fragmento de la tabla de patrones rítmicos del segundo movimiento de la obra *Acuarios*.

Gracias al escalonamiento en la entrada de las voces se produce una *Klangfarbermelodie* o melodía de timbres, elemento inspirado a partir del análisis de la tercera de las *Cinco piezas para orquesta Op. 16* de Arnold Schoenberg y del primer movimiento de la *Sinfonía Op. 21* de Anton Webern. La ilustración X muestra los cuatro primeros compases del segundo movimiento de *Acuarios*, en donde se aprecian todos los elementos descritos.

II - ...la soledad que se aproxima.

Oscar Alcalá

$\text{♩} = 40$

Ilustración 15: Inicio del segundo movimiento de la obra *Acuarios*.

III.3 *Variaciones sobre la luz y la locura*: composición a partir de la novela *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza.

En este apartado veremos los procesos de concepción y estructuración de la obra *Variaciones sobre la luz y la locura*, obra en cinco movimientos basada en la novela *Nadie me verá llorar* (1999) de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza.

III.3.1 Sinopsis de la novela *Nadie me verá llorar*.

La novela de Cristina Rivera Garza *Nadie me verá llorar* (1999) narra la historia de Matilda Burgos, mujer de mediana edad internada en el famoso manicomio La Castañeda⁷. La obra se ubica entre los últimos años del porfiriato y la Revolución. Sin embargo, la obra no sigue una narrativa lineal sino que salta de tiempo en tiempo, incluso de un párrafo a otro.

La novela inicia en el momento en que Matilda Burgos es internada y será retratada para los archivos. El fotógrafo es Joaquín Buitrago, hijo de una acaudalada familia de tiempos porfirianos y quien pasó de ser un joven promesa de la fotografía, a un hombre acabado por la morfina y la incredulidad. Cuando Buitrago está a punto de tomar la foto, Matilda le pregunta: ¿cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?

Esta pregunta desencadena varios recuerdos en Joaquín y se percata de que ya había conocido a Matilda antes, cuando ella era prostituta en una elegante casa de citas antes de la Revolución. La había fotografiado y ese día le preguntó: ¿cómo se llega a ser fotógrafo de putas? Matilda y Joaquín han sido muy cercanos, aún sin haberse conocido.

Buitrago está decidido a saber más sobre Matilda, pues está convencido de que ella es la puerta a su propio pasado, pero el contacto con los internos le está limitado. Se hace amigo entonces del psiquiatra Eduardo Oligochea para obtener el expediente de Matilda.

Descubre entonces que Matilda proviene de una familia mestiza de Papantla, Veracruz, dedicada al cultivo de vainilla. Sus padres, alcohólicos sin remedio, decidieron enviarla a la Ciudad de México para evitarse problemas. Ahí vivió con su tío, un estricto seguidor del cientificismo propio de la época y quien la educaba con severidad, hasta que un buen día la joven se fugó con un pobre muchacho revolucionario. Por él conoció a Diamantina Vicario, pianista y complotista, de quien Matilda se vuelve amante. Diamantina fue también amante de Buitrago, quien por ella supo de los ideales revolucionarios y los planes complotistas. Pero el fotógrafo no era un revolucionario, sino un alma nostálgica que quería huir del encorsetamiento familiar. Por eso Joaquín viajó a Europa. Ahí conoció a Alberta Mascarelli con quien tuviera una relación profunda, intensa y tormentosa. Regresó años después a México, derrotado por la ruptura con Alberta y su vida se fue hundiendo poco a poco hasta llegar a ser el fotógrafo de locos.

Cuando los planes de los complotistas son descubiertos y el gobierno de Porfirio Díaz arremete contra ellos, Matilda queda a la deriva. Sobrevive como puede y meses después llega a trabajar a una casa de citas en donde rápidamente asciende y es conocida como la Diabla. Tras varios años siendo parte estelar del burdel, conoce a Paul Kamáck, ingeniero norteamericano que había llegado en los tiempos de la bonanza minera de Real de Catorce. Matilda se va con él, pero la mina hace tiempo que ya no produce nada. La relación de Matilda y Paul es suave, sin prisa, sin necesidad siquiera de habla. Pero Kamáck está internamente derrotado y una mañana hace volar la mina con él adentro. Matilda pierde la noción del mundo exterior, hace arder la choza en la que vivían y vaga entonces sin rumbo. Cuando recobra la conciencia está recluida en La Castañeda.

Cuando Matilda y Joaquín se conocen en La Castañeda, entienden que su relación es inevitable; ambos tienen mucho que contarse, mucho que decirse sobre lo que fue. Su

⁷ El Manicomio General La Castañeda operó de 1910 a 1968.

relación se basa en el diálogo con el pasado. Deciden entonces fugarse para vivir contando el pasado y se van a la vieja casona de los padres de Joaquín, quien busca cobrar la herencia familiar que le será entregada solo si demuestra estar rehabilitado de su adicción a la morfina. Jamás había estado interesado en la herencia, pero estar con Matilda lo ha cambiado. Planea entonces sobornar al doctor Oligochea, quien obtendrá una buena parte de la herencia a cambio de un certificado médico. Pero Matilda entiende que la felicidad de Buitrago no es la suya: “Yo no soy la esposa de nadie” ... “Tú no eres el esposo de la Vainilla”, le grita. Matilda se niega ya al mundo racional y cada vez tiene menos que decir: las palabras ya no son suficientes. Renuncia al presente para encerrarse en el pasado. Poco a poco su voz se calla: “Déjame guardar silencio. Déjame vivir en el silencio, cerca del cansancio de Paul Kamàck.”. Abandona la casa y reaparece en La Castañeda, en donde vivirá, loca, hasta el final de sus días.

III.3.2 Instrumentación.

La dotación de cada uno de los cinco movimientos de *Variaciones sobre la luz y la locura* es la siguiente:

Movimiento I - Reflejos: *Dentro de su sexo había luz*: flauta, clarinete bajo, vibráfono, violín, violonchelo y piano.

Movimiento II - Luciérnagas como mujeres y viceversa: flauta, clarinete en Si bemol, glockenspiel, violín, violonchelo y piano.

Movimiento III - Gradaciones: *Dentro de su boca nació la luz*: flauta, clarinete bajo, vibráfono, violín, violonchelo y piano.

Movimiento IV - Los locos y los castaños: flauta, clarinete en Si bemol, vibráfono, violín, violonchelo y piano.

V – Imágenes: *Dentro de sus ojos moría la luz*: flauta, clarinete en Si bemol que cambia a clarinete bajo, glockenspiel que cambia a vibráfono, violín, violonchelo y piano.

III.3.3 Título y subtítulos en *Variaciones sobre la luz y la locura*.

Es evidente que *Nadie me verá llorar* tiene como uno de sus ejes narrativos a la locura. Sin embargo, la novela de Rivera Garza resulta temáticamente mucho más compleja. Laura Alcino, por ejemplo, ha analizado el proceso intertextual explícito al interior de esta obra por la cita a la novela *Santa* de Federico Gamboa (Cfr. Alcino, 2014). Carolina Arias Arenas ha indagado la compleja relación entre la historia de México y la novela, planteando que se trata de una metáfora del fracaso de la modernidad encarnada en los personajes principales, unos inadaptados a los tiempos posrevolucionarios (Cfr. Arias, 2016). Aunque estas aproximaciones resultan por demás interesantes, creemos que no resultan prácticas a la hora de plantearnos un proceso intertextual creativo. La aproximación de Jung-Euy Hong⁸ sobre la «narrativa de la luz», en cambio, ha sido decisiva para la concepción de nuestra obra:

En *Nadie me verá llorar* (...) procuramos tener siempre presente que la unidad que vale en la traducción es todo lo que dice y significa el texto como totalidad. Gracias a la traducción, pudimos profundizar por un cauce diferente en la lectura. Rastreamos el motivo de la luz que concebía la historia, la causa fotográfica que alumbraba el principio del pasado siglo XX, y su influencia en el ejercicio de la escritura de Rivera Garza. (Hong, 2006; en Revista Iberoamericana, N°17, pp. 173)

⁸ Jung-Euy Hong ha traducido la novela al coreano.

El concepto de la luz destaca rasgos asociados con los personajes principales: Matilda Burgos es rápidamente asociada con la locura, pero es también una fuente de luz en la mirada de Joaquín Buitrago, quien, por su parte, está asociado con la luz por contigüidad a su profesión de fotógrafo. Así, el título *Variaciones sobre la luz y la locura* destaca los muchos matices psicológicos de sus personajes y su compleja historia.

A partir de lo anterior, decidimos crear una obra en cinco movimientos cuyos subtítulos son frases de la novela que, con un sentido poético, hacen referencia a la luz y a la locura. Los subtítulos de los movimientos I, III y V fueron resultado de combinar y luego dividir dos frases. Los subtítulos de los movimientos II y IV utilizan frases que no han sido modificadas:

- I - Reflejos: *Dentro de su sexo había luz.*
- II - Luciérnagas como mujeres y viceversa.
- III - Gradaciones: *Dentro de su boca nació la luz.*
- IV - Los locos y los castaños.
- V – Imágenes: *Dentro de sus ojos moría la luz.*

III.3.4 Análisis de la obra *Variaciones sobre la luz y la locura*.

Esta obra ha sido construida utilizando una escala de diez alturas con estructura de dos tonos y ocho semitonos. El eje de la escala está siempre a un tritono de distancia de la nota inicial. La escala es permutada o transportada según las necesidades de cada movimiento.



Ilustración 16: Escala de diez alturas utilizada en la obra *Variaciones sobre la luz y la locura*.

Para generar contraste, los movimientos I, III y V utilizan procedimientos aleatorios y de mayor libertad interpretativa, mientras que los procesos de los movimientos II y IV son más tradicionales. La locura como forma de libertad se corresponde con el uso de procesos aleatorios. La racionalidad está presente en los movimientos con procesos tradicionales. Los movimientos I, III y V aluden, principalmente, a Matilda Burgos, mientras que los movimientos II y IV se relacionan más con Joaquín Buitrago.

El «tema Matilda Burgos» es un conjunto de alturas con rítmica cambiante y que da unidad a los movimientos I, III y V. Para generar variedad, este tema es transportado a un tritono de distancia y también aparece de forma invertida.



Ilustración 17: Tema "Matilda Burgos", su transporte al tritono y la inversión del tema.

El primer movimiento de esta obra (Reflejos: *Dentro de su sexo había luz*) posee la mayor carga y saturación textural, pues hemos querido representar los agitados días de juventud de Matilda Burgos, su infancia en Papantla y sus días como La Diablesa. También representa la vida caótica de Joaquín Buitrago. En ese tiempo, ambos personajes no se conocen, aunque están muy próximos debido a amistades comunes.

El «tema Matilda Burgos» se presenta en la mano derecha del piano de forma fragmentada y transpuesto al tritono (página 3), mientras es «reflejado»⁹, es decir, contestado por el vibráfono en la versión original, también de manera fragmentada.

Ilustración 18: Aparición del tema "Matilda Burgos" en el primer movimiento de la obra *Variaciones sobre la luz y la locura*.

El movimiento tercero, *Gradaciones: Dentro de su boca nació la luz*, representa la tranquilidad silenciosa de la relación entre Matilda Burgos y Paul Kamàck viviendo en el desierto de Real de Catorce.

Aquí, el «tema Matilda Burgos» se forma entre la flauta y el clarinete bajo a manera de pregunta y respuesta. Como ambos tocan multifónicos, el tema tiende a difuminarse, pero el vibráfono tocado con arco ayuda a clarificarlo. La riqueza tímbrica y armónica de los multifónicos sirve como metáfora musical de las gradaciones de luz.

Más adelante, en la letra de ensayo A (página 30), el violín y violoncello se suman al tema en armónicos y a un tritono de distancia, generando más «gradaciones» del tema. El piano toca un arpeggio y acordes contrastantes con la textura del resto del ensamble, generando así inestabilidad, lo que representa la amenaza a la calma del desierto, la frustración suicida de Paul Kamàck tratando de hacer funcionar una mina agotada. La letra B de ensayo (página 31) representa la inmolación de Kamàck, mientras que la letra de ensayo C representa el ensimismamiento de Matilda quien pierde la conciencia del mundo exterior.

⁹ La idea del reflejo viene del subtítulo del movimiento.

A

15'' 14'' 21''

Fl. *pp p mf p pp p mf p pp p mf p*

B. Cl. *pp p mf p pp p mf p pp p mf p*

Vib. *p ff p ff p p ff p ff p p*

Vln. *pp p mf p pp p mf p pp p mf p pp*

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

Pno. *mf 1.v. pp p f pp*

Ilustración 19: Tema "Matilda Burgos" en el tercer movimiento de Variaciones sobre la luz y la locura.

B

G.P. 6'' G.P. 6'' G.P. 6''

Fl. *ff ppp ff ppp ff ppp*

B. Cl. *ff ppp ff ppp ff ppp*

Vib. *p ff p ff p ff*

Vln. *ff ppp ff ppp ff ppp*

Vc. *ff ppp ff ppp ff ppp*

Pno. *ff*

Repeat

Ilustración 20: Pasaje del tercer movimiento de Variaciones sobre la luz y la locura que representa la inmolación de Paul Kamàck.

En el quinto movimiento, *Imágenes: Dentro de sus ojos moría la luz*, el «tema Matilda Burgos» aparece invertido y repetido nueve veces. Las repeticiones 2, 4, 6, 8 y 9 eliminan progresivamente una nota, de tal manera que la última repetición es solo la primera nota del

tema (Mi). Esto representa el ensimismamiento y la decisión de guardar silencio de la protagonista al final del relato.

Este movimiento incluye también una cita de la obra *Vox Balaenae* (1971) del compositor estadounidense George Crumb. Se trata del famoso pasaje en el violonchelo donde por vez primera se utiliza el llamado *Seagull effect*:

Este efecto es producido automáticamente. Empezando con el dedo 4 (pisando la cuerda muy ligeramente) una octava arriba de la nota más grave. Mantenga la misma distancia de la mano durante todo el *glissando* (por lo tanto, el intervalo va disminuyendo). (Crumb, 1971, Ilustración 9)¹⁰

Ilustración 21: Aparición del "Seagull effect" en Vox Ballenae de George Crumb.

El *Seagull effect* es utilizado para representar la voz de Joaquín Buitrago que es cada vez más lejana para Matilda Burgos.

Los movimientos II y IV de *Variaciones sobre la luz y la locura* representan a Joaquín Buitrago y sus procesos compositivos son más tradicionales.

El segundo movimiento, llamado *Luciérnagas como mujeres y viceversa*, representa el momento en que Joaquín Buitrago sostenía muchas relaciones ocasionales e intrascendentes, antes de conocer a Alberta Mascarelli. La construcción musical está hecha sobre un movimiento continuo en el piano al que se le superponen tres elementos en el resto de los instrumentos:

Elemento 1. Idea melódica en el glockenspiel acompañada por el violín y violoncello en pizzicato. (Ilustración 22)

¹⁰ La traducción es nuestra.

II - Luciérnagas como mujeres y viceversa

Musical score for 'Luciérnagas como mujeres y viceversa'. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 66. The instruments are Flute, Clarinet in Bb, Glockenspiel, Violin, Viola, and Piano. The Flute and Clarinet parts are mostly rests. The Glockenspiel starts with a forte (f) dynamic. The Violin and Viola parts are marked pizzicato (pizz.) and mezzo-forte (mf). The Piano part is marked piano-piano (pp) and features a complex rhythmic pattern.

Ilustración 22: Fragmento del segundo movimiento de la obra Variaciones sobre la luz y la locura.

Elemento 2. Melodía en la flauta: (Ilustración 23)

Musical score for 'Elemento 2. Melodía en la flauta'. The score is in 3/4 time. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Glockenspiel (Glock.), Violin (Vin.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part starts at measure 16 and features a melodic line with dynamics ranging from forte (f) to mezzo-forte (mf). The Clarinet part has a similar melodic line. The Glockenspiel part has a sustained chord. The Violin and Viola parts are marked arco and piano (p). The Piano part has a complex rhythmic pattern.

Ilustración 23: Fragmento del segundo movimiento de la obra Variaciones sobre la luz y la locura.

Variantes de esta melodía se presentan en el clarinete y en el violín.

Elemento 3. En la flauta y el clarinete se presenta fragmentada la idea del movimiento continuo del piano. (figura 24)

The image shows a musical score for a section of the work 'Variaciones sobre la luz y la locura'. It consists of six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Glockenspiel (Glock.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in 3/8 time. The Flute and Clarinet parts feature intricate, rhythmic patterns with many slurs and accents. The Glockenspiel part has a steady, rhythmic accompaniment. The Violin and Viola parts have more melodic lines, with the Viola part starting with a *pp* dynamic. The Piano part has a complex, rhythmic accompaniment with many slurs and accents. The score is marked with '31' and 'D' at the beginning and 'E' at the end of the section.

Ilustración 24: Fragmento del segundo movimiento de la obra Variaciones sobre la luz y la locura.

Armónicamente, este elemento se compone de dos tritonos superpuestos (do# – sol y re# – la) que van ascendiendo por semitono en cada compás.

El movimiento finaliza con una coda (compases 50 a 56) que utiliza variantes de los elementos señalados.

La estructura del movimiento fue pensada para generar un espejo (elementos 1, 2, 3, 2, 1) y de esta manera representar el movimiento inverso implícito en el subtítulo *Luciérnagas como mujeres y viceversa*.

IV - Los locos y los castaños.

Este movimiento está concebido en dos partes. La primera hace alusión a la mirada de Joaquín Buitrago sobre los pacientes de la Castañeda, su huida con Matilda Burgos hacia la casona heredada por sus padres y sus intenciones de cobrar la cuantiosa herencia para llevar una vida plena al lado de su compañera. La otra parte representa el rechazo de Matilda a llevar una vida «normal». “Yo no soy la esposa de nadie”, le dice a Joaquín, “Tu no eres el esposo de la Vainilla”.

El movimiento está construido a partir de un tema (compases 1 - 8) presentado por el piano y el vibráfono en el que predominan los cambios de métrica. La célula principal de este tema se conforma de un compás de 7/8, seguido de otro compás de 6/8.

Ilustración 25: Tema del cuarto movimiento de la obra Variaciones sobre la luz y la locura.

La primera variación del tema (compases 9 - 15) involucra a todo el ensamble y consiste en una evolución del contorno general del tema, el cual es primero ascendente y luego descendente. La variación basada en este contorno incorpora una idea rítmica en la flauta y el clarinete formada por cinco corcheas y dos semicorcheas que se repiten, para luego descender ágilmente en grupos irregulares.

Ilustración 26: Primera variación del tema del cuarto movimiento de la obra Variaciones sobre la luz y la locura.

La segunda variación del tema (compases 16 – 28) consiste en la evolución de la célula principal del tema. En la figura X podemos observar cómo existe una sucesión de tres compases de 7/8 y luego tres compases de 6/8.

Musical score for Illustración 27, showing the second variation of the theme from the fourth movement of 'Variaciones sobre la luz y la locura'. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vib.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

Ilustración 27: Segunda variación del tema del cuarto movimiento de la obra Variaciones sobre la luz y la locura.

La tercera variante (letra de ensayo B, compases 29 – 41) también hace evolucionar los elementos de tema, esta vez realizando escalas ascendentes y descendentes rápidas, así como la incorporación de nuevo de la idea rítmica de cinco corcheas y dos semicorcheas presentadas en la variante 2.

Musical score for Illustración 28, showing the third variation of the theme from the fourth movement of 'Variaciones sobre la luz y la locura'. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vib.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

Ilustración 28: Tercera variación del tema del cuarto movimiento de la obra Variaciones sobre la luz y la locura.

A partir de la letra de ensayo C (compás 42) la idea rítmica de cinco corcheas y dos semicorcheas se transforma en una constante que interpretan el violín y el violoncello.

Ilustración 29: Aparición de la constante del violín y el violoncello en el cuarto movimiento de la obra Variaciones sobre la luz y la locura.

Esta constante evoluciona internamente, por medio de transformaciones rítmicas cada vez más rápidas y se le superponen elementos tanto melódicos, como texturales que han ya aparecido en otros movimientos, hasta desembocar en una sección final de carácter aleatoria. Entre los elementos superpuestos, destaca el «tema Matilda Burgos», que es interpretado por la flauta y el piano a un tritono de distancia (letra de ensayo E) y de manera «reflejada», tal como lo hiciera en el primer movimiento.

En términos intertextuales, la evolución de la constante del violín y el violoncello representa la huida de Matilda y Buitrago de La Castañeda, mientras que los elementos superpuestos representan las pláticas de estos personajes sobre el pasado.

La sección final representa la renuncia de Matilda Burgos a la vida «normal» y al «final feliz» de su historia. A continuación, mostramos algunos ejemplos de este proceso de transformación:

Ilustración 30: Transformación de la constante del violín y violoncello en el cuarto movimiento de la obra Variaciones sobre la luz y la locura.

Ilustración 31: Transformación de la constante del violín y violoncello en el cuarto movimiento de la obra Variaciones sobre la luz y la locura.

48 **Largo**

10'' 14'' 15''

Fl. Whistle Tones *ppp*

Cl. *fff* *ppp*

Vib. *fff* arco *p* *f* *p* *f*

Vln. Harm. Sull E *pp* col legno e Ricochet *mf*

Pno. **Largo** Forearm Cluster *fff* Forearm Cluster

Ilustración 32: Sección final del cuarto movimiento de la obra *Variaciones sobre la luz y la locura*.

III.4 *Tres ensoñaciones de Julián Mercader*: composición a partir de la novela *Las Violetas son flores del deseo* de Ana Clavel.

A continuación, ofrecemos un análisis de la obra *Tres ensoñaciones de Julián Mercader*, obra en tres movimientos basada en la novela *Las Violetas son flores del deseo* de la escritora Ana Clavel.

III.4.1 *Sinopsis de la novela Las Violetas son flores del deseo*.

La novela *Las Violetas son flores del deseo* (2007) de Ana Clavel narra la historia de Julián Mercader, un hombre que creció en la juguetería de su padre y que desarrolló una suerte de pedofilia reprimida. Desde muy joven, Julián Mercader se hizo consciente de ese deseo a través de la fantasía que le despertaban las muñecas hechas en la fábrica, y desde entonces descubrió que su filia era compartida por Klaus Wagner, un alemán asentado en México y socio de su padre en la fábrica. Gracias a Klaus, Julián llega a conocer la novela de Felisberto Hernández *Las Hortencias* (1948) —donde un voyerista de nombre Horacio realiza sus fantasías eróticas con muñecas hasta que su esposa toma el papel de muñeca— y también la obra de Hans Bellmer *La Muñeca* (1937) —bizarras esculturas y fotografías de mujeres en la pubertad.

A la muerte del padre, Julián hereda la fábrica y junto con Klaus Wagner crea un nuevo diseño de muñeca de gran realismo, a quien Helena, su esposa, bautiza con el nombre de Violeta, el nombre de una amiga de la infancia de quien conserva una fotografía. Helena había prometido a su amiga ponerle Violeta a su hija cuando fuera madre, por lo que no solo las muñecas sino su propia hija termina llevando ese nombre.

La muñeca tiene un gran éxito de ventas, pero pronto Julián y Klaus comienzan a comercializar clandestinamente una versión prohibida de Violetas, destinadas a hombres con las mismas aficiones que ellos. Ensimismado en lograr que las Violetas sean lo más reales

posibles, ya que con ello busca satisfacer sus deseos de manera segura, Julián va perdiendo interés en la vida cotidiana, por lo que Helena lo abandona para irse con un profesor de teatro y queda solo con su hija a quien, no sin la conciencia del peligro que implica tenerla cerca, manda a un internado. Pero las visitas quincenales de Violeta resultan cada vez más inquietantes y esta situación no pasa desapercibida para Isabel, hermana de Helena y con quien el propio Julián, muchos años antes, fantaseara. Por esa razón, Violeta, la hija, termina estudiando fuera del país, mientras Julián permanece con las Violetas de resina, librando la una compleja relación con ellas.

Pero cuando parecía que Julián había llegado a un estado de confort ideal a su naturaleza, recibe desde el Uruguay en una caja una muñeca similar a las suyas, pero hecha varias décadas antes. Su creador es Horacio Hernández, supuesto medio hermano de Filisberto Hernández, escritor de *Las Hortensias* que, al parecer, hubo plasmado la vida del hermano en el libro. A partir de entonces empieza a recibir con regularidad cartas de Horacio, quien ya era un anciano y cuyas palabras resultan cada vez más inquietantes. Sin saber cómo, Julián advierte que Horacio Hernández conoce muy bien los detalles de su vida. Incluso, en una de sus cartas envía una vieja fotografía de una joven prácticamente idéntica a su hija Violeta. Aunque afable en sus cartas, existe un tono inquisidor en Horacio Hernández que perturba a Julián, quien decide no hacer caso de las misivas y entregarse a su vida.

Sin embargo, la repentina muerte de Klaus Wagner, que parece haber sido un asesinato, desata una serie de eventos que llevarán a Julián a un abismo interno. Al funeral del alemán llegan Violeta e Isabel, hija y tía, quienes distantes y cada una por separado, parecen mirar con inquietante interés a Julián. Tras el funeral, Julián se desploma de nervios y tristeza en el cementerio y es asistido por su hija y cuñada quienes lo llevan a su casa y hacen venir un doctor que le aplica un fuerte calmante. Entonces Julián tiene un sueño en donde posee a una figura femenina con atributos de distintas mujeres relativamente cercanas a él, sin que nunca llegue a conformarse en alguien específico. Sin embargo, empieza poco a poco a recobrar la conciencia sin que su cuerpo pueda aún responderle y es cuando percibe que una mujer entra en su habitación y sube a su cama para poseerlo y, sin llegar a saberlo por completo, cree que se trata de Violeta.

Unos meses después, Julián decide cerrar la fábrica de muñecas y valora la oferta de una empresa japonesa que le ha hecho una muy buena oferta para la fabricación de las Violetas prohibidas. Estando en su oficina de pronto es interrumpido por la visita imprevista de Horacio Hernández, un anciano de bastón y gabardina que pide imperiosamente hablar pues, como si fuera el conejo de *Alicia en el país de las maravillas*, dice constantemente que se hace tarde. El anciano comienza por contar que su nombre verdadero es Filisberto Hernández, el escritor, pero que tuvo que tomar el nombre de su hermano para evitar seguir siendo objeto de presiones. Asimismo, le cuenta que la muerte de Klaus Wagner fue obra de la Hermandad de la Luz Eterna, una cofradía que desde tiempos remotos se propone imponer un sistema en donde la oscuridad y sus efectos no existan. Fue esa hermandad la culpable de haber destruido la calma del artista Hans Bellmer haciendo que su mujer saltara al vacío frente a sus ojos, y son ellos los culpables de atormentar la vida de muchos otros, conocidos o no, atormentados por el deseo oscuro.

Filisberto advierte a Julián que la hermandad está en pos de él y que debe por tanto prevenirse, pero Julián lo hecha de su oficina creyéndolo un loco sin remedio, un farsante que ni siquiera puede asegurarse que se trata en verdad del escritor. Sin embargo, poco tiempo después vuelve a recibir una llamada y el viejo le comenta que dos de sus muñecas prohibidas han sido enviadas a Violeta e Isabel respectivamente y que el remitente del envío es él mismo,

Julián Mercader. Le cuenta también que, en las pesquisas de la muerte de Klaus Wagner, la policía local hizo caso omiso al “estallamiento de una parte íntima y específica (...) perpetrado horas antes con un objeto semejante a un mazo”, dando a entender el futuro similar que le espera. Asimismo, advierte que él, el viejo, es Horacio, y es Filisberto, o puede ser Klaus o Julián Mercader. “Seré lo que sea necesario”— le dice — “Lo que haga falta para salvar al mundo de las tinieblas. Para inundarlo de luz.”

Tras la llamada Julián sufre un infarto y recupera el conocimiento en el hospital, donde a su lado se encuentra Isabel, su cuñada, quien pudo llegar a salvarlo gracias a la llamada de la trabajadora doméstica que encontró a Julián en el suelo.

Unos días después, convaleciente aún y después de días tratando de hablar con ella, Julián recibe un mensaje de Violeta: “¿Por qué me reemplazaste?... voy en camino... espérame.”

III.4.2 Análisis de la obra *Tres ensoñaciones de Julián Mercader*.

La pieza tiene tres movimientos contruidos a partir de una escala de seis alturas con centro tonal en Do¹¹:



Ilustración 33: Escala de seis alturas utilizada en la obra *Tres ensoñaciones* de Julián Mercader.

Esta escala tiene diversas transposiciones de acuerdo con las necesidades expresivas. Asimismo, en cada movimiento hay tres pasajes atonales superpuestos a la escala anterior que pueden ser dodecafónicos¹² o libres.

En términos intertextuales el campo armónico, resultado de la escala de seis sonidos, representa la vida aparentemente normal y gris de Julián Mercader. Los pasajes atonales superpuestos, en cambio, se relacionan con los deseos reprimidos hacia tres personajes que están representados como ensoñaciones: la Violeta original, que era amiga de Helena; Isabel, cuñada de Julián; y por su puesto, Violeta, su hija. A la Violeta original Julián nunca pudo conocerla más que en una fotografía de infancia, pero representó para él una de sus ensoñaciones más determinantes. Con Isabel, hermana menor de su esposa, Julián jugaba caballito cuando era niña, pero para él nunca fue un juego inocente, siendo presa de un deseo enmudecido. Violeta, su hija, es su mayor deseo y al final de la novela dice: “Ya se aproxima mi hada. Mi ninfa del bosque. Mi amazona. Mi sacerdotisa.”

Esto último nos ha traído el referente del poema de Stéphane Mallarmé *La siesta de un fauno* (1876) y, por supuesto, el poema sinfónico de Debussy *Preludio a la siesta de un fauno* (1894). Por esta razón, varios elementos musicales de nuestra obra, a lo largo de sus tres movimientos, tienen una relación explícita con la obra del compositor francés.

I - La sed perenne de un deseo lacerante

Este movimiento presenta siete secciones contruidas con la evolución del siguiente motivo anacrúsico:

¹¹ Nótese que ésta no es la escala por tonos enteros.

¹² Las series utilizadas se expondrán más adelante, en el análisis particular de cada movimiento.

Tres ensueños de Julián Mercader

I - La sed perenne de un deseo lacerante

Oscar Alcalá

Ilustración 34: Motivo anacrúsico en el primer movimiento de la obra Tres ensueños de Julián Mercader.

Esta célula motívica contiene un impulso rítmico esencial caracterizado por una nota corta y una nota larga que se amplifica y evoluciona constantemente a lo largo de siete transformaciones:

Primera transformación (compases 1 a 11)

El motivo se presenta por la flauta alto e inmediatamente empieza a evolucionar, cada vez de manera más ágil, con una influencia claramente debussiana, para finalmente reposar:

Ilustración 35: Primera transformación de la célula motívica del primer movimiento de la obra Tres ensueños de Julián Mercader.

Segunda transformación (compases 12 a 21)

El motivo se presenta otra vez en la flauta alto, pero transportado a una cuarta de distancia y acompañado por la guitarra, con variantes en las que la nota corta es sustituida por tresillos de semicorchea que ascienden y descienden para conectarse con la tercera transformación.

Ilustración 36: Segunda transformación de la célula motívica del primer movimiento de la obra Tres ensueños de Julián Mercader.

Tercera transformación (compases 22 a 29)

Consiste en la presentación del motivo en el clarinete a una quinta descendente de la presentación original, y es apoyado por el violoncello y la guitarra. Posteriormente el clarinete realiza el motivo, pero una octava arriba ayudado por la flauta alto y soportado armónicamente por el piano.

Cuarta transformación (compases 30 a 36)

El motivo aparece en el violín en su registro grave, mientras el piano realiza acordes y arpeggios ágiles en la mano derecha. Asimismo, el piano en la mano izquierda y el violoncello realizan un bajo en figura de negras que otorga mayor movimiento y sentido de avance. Posteriormente el violín repite el motivo a una cuarta de distancia y en un registro más agudo, mientras el piano, el clarinete y la flauta alto realizan escalas con ritmos dispares.

The musical score for measures 27-36 is presented in a system with five staves. The instruments are: A. Fl. (Alto Flute), Cl. (Clarinet), Gtr. (Guitar), Vln. (Violin), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). Measure 27 is marked with a 'C' in a box. The Flute and Clarinet parts play a melodic line with a triplet in measure 28. The Guitar part has two chords in measures 30 and 31. The Violin part has a melodic line starting in measure 30. The Violoncello part has a bass line with dynamics p, f, p, f, p, pp, mf. The Piano part has complex arpeggiated figures in the right hand and chords in the left hand, with dynamics p, mf, and an 8va 3' marking in measure 35.

Ilustración 37: Cuarta transformación de la célula motívica del primer movimiento de la obra *Tres ensueños* de Julián Mercader.

Quinta transformación (compases 37 a 48)

Para generar una textura densa que resulta climática, el motivo tiene dos variantes superpuestas: la primera es una reducción rítmica que interpreta el violoncello y repite reiteradamente. La segunda variante tiene un tresillo muy rápido en la anacrusa y la nota larga conserva su valor, y la presentan la flauta y el clarinete de manera desfasada. Posteriormente, el violín retoma la idea motívica del violoncello, interactuando con él.

38

Flute

A. Fl. *f* *p* *f* *p* *f*

Cl. *f* *p* *f* *p* *f*

Gtr.

Vln. *p*

Vc. *p*

Pno. *f* *p*

Ilustración 38: Quinta transformación de la célula motivica del primer movimiento de la obra *Tres ensueños* de Julián Mercader.

Sexta transformación (compases 49 a 58)

El motivo se vuelve a reducir rítmicamente, y es la base de una progresión de la guitarra a partir de la escala de seis sonidos. Posteriormente los demás instrumentos, excepto el piano, se integran de manera escalonada creando una idea de carácter atonal.

Ilustración 39: Sexta transformación de la célula motívica del primer movimiento de la obra *Tres ensueños* de Julián Mercader.

Séptima transformación (compases 57 a 72)

El piano realiza una progresión basada en la primera reducción del motivo (negra con doble puntillo y semicorchea) que evoluciona hacia una idea de carácter atonal a la que se suman de manera escalonada y con ritmos distintos todos los demás instrumentos. Finalmente, la textura se va volviendo gradualmente menos densa hasta dejar solamente el motivo inicial en el violín.

II - Recibir su deseo frontal como un sublime estado de gracia

Este movimiento está escrito en una forma ABA. La sección A (compases 1 a 13) se caracteriza un tema lento que interpreta el piano, construido con la escala de seis sonidos:

Ilustración 40: Tema de la sección A del segundo movimiento de la obra *Tres ensueños* de Julián Mercader.

A este tema se superpone una textura serial a cargo del violoncello, el violín y la flauta. La serie es la siguiente: C, G, B, E, A, F, C#, D, G#, A#, Eb, F#.

The image shows a musical score for 'Tres ensañaciones' by Julián Mercader. It consists of six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part has a melodic line with a 'pp' dynamic marking. The Violin and Viola parts include 'sul III' and 'sul I' markings. The Piano part shows a complex harmonic structure with various chords and a descending interval.

Ilustración 41: Textura dodecafónica sobre el tema del segundo movimiento de la obra Tres ensañaciones de Julián Mercader.

Tras la presentación del tema en el piano, la guitarra lo retoma, pero de forma variada y de nuevo se superpone una textura serial, esta vez a cargo del clarinete, violín y violoncello con una serie distinta: C, D, F#, E, A, C#, Ab, Gb, Eb, B, C#, F.

La sección B (compases 14 a 28) se caracteriza por tener tempo más rápido y una textura mayormente polifónica. La sección inicia con el contrapunto entre el clarinete, el violín y el violoncello, cuyo motivo principal es un intervalo descendente de segunda mayor.

Ilustración 42: Inicio de la sección B del segundo movimiento de la obra Tres ensueños de Julián Mercader.

En el compás 20, tras la incorporación de la flauta, este motivo toma especial protagonismo pues va pasando de manera escalonada de la flauta al violín y luego del violoncello al clarinete. Esta misma idea se presenta con una variación que resulta de realizar una *apoggiatura* entre las dos notas del motivo. Posteriormente, esta idea evoluciona a partir de un movimiento continuo en el clarinete mientras la flauta realiza escalas muy ágiles y trinos, el violín alterna entre arpeggios rápidos y acordes, y el violoncello hace trinos y acordes. La sección concluye con acordes en *sforzato* para los cuales se integra el piano.

Ilustración 43: Evolución del motivo de la sección B del segundo movimiento de la obra Tres ensueños de Julián Mercader.

La vuelta a la sección A (compases 29 a 38) retoma el tempo lento y el tema del piano, aunque de forma variada. Una vez más, a este tema se superpone una textura serial, pero esta vez conformado por la guitarra, el violín y el violoncello. El movimiento termina cuando llega el final del tema en el piano y la incorporación de notas largas por parte de la flauta y el clarinete que se incorporan a la textura serial.

III - No será eterna la noche

Este movimiento desarrolla variantes de un tema (compases 1 a 8), el cual tiene un carácter energético y está compuesto de dos frases que, debido al constante cambio de métrica, otorgan una sensación de inestabilidad:

III - No será eterna esta noche. Oscar Alcalá

♩. = 104

The musical score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, they are: Flute, Clarinet in Bb, Guitar, Violin, Violoncello, and Piano. The Flute staff has a whole rest for the first four measures. The Clarinet in Bb staff begins with a melodic phrase in measure 1, marked with a forte (f) dynamic. The Guitar staff features a rhythmic accompaniment with pizzicato (pizz.) and arco markings. The Violin staff also has a melodic line, with pizzicato and arco markings. The Violoncello staff plays a melodic line with forte (f) and sforzando (sfz) dynamics. The Piano staff provides a harmonic accompaniment with mezzo-forte (mf) dynamics. The score is in 7/8 time and has a key signature of two flats. The tempo is indicated as quarter note = 104.

Ilustración 44: Fragmento del tema inicial de tercer movimiento de la obra *Tres ensañaciones* de Julián Mercader.

La primera variante (compases 9 a 20), aunque también tiene cambios de métrica constantes, da una mayor sensación estabilidad gracias al gesto melódico de notas largas que realizan el clarinete y violoncello:

9 A $\text{♩}=\text{♩}$

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

Ilustración 45: Primera variante del tema en el tercer movimiento de la obra Tres ensueños de Julián Mercader.

El tema y la primera variante se repiten de manera íntegra (compases 21 a 40), pero esta vez incorporando al violín en el gesto melódico del clarinete y del violoncello.

La segunda variante (compases 41 a 53) inicia con acordes en la guitarra, el piano y los alientos para dar paso al piano que realiza variaciones a una parte del tema, dando como resultado un gesto característico. Ese mismo gesto es retomado por la flauta y el clarinete, aunque transpuesto un semitono descendente.

Ilustración 46: Gesto característico en la flauta y clarinete en el tercer movimiento de la obra Tres ensueños de Julián Mercader.

La tercera variante (compases 53 a 58) intercala fragmentos del motivo principal del tema con fragmentos del gesto melódico de la variante anterior que finalizan en acordes por cuartas en el piano y la guitarra:

Ilustración 47: Tercera variante del tema en el tercer movimiento de la obra *Tres ensueños* de Julián Mercader.

La cuarta variante posee la mayor carga dinámica de todo el movimiento y es resultado de la variación del cuarto compás del tema en el que las cuerdas, la guitarra y el clarinete realizan un arpeggio ascendente con trémolo. En la cuarta variante, ese gesto se varía de dos maneras simultáneas: la flauta y el clarinete realizan pasajes ascendentes de articulación doble que se vuelven escalas y son apoyadas por la guitarra que toca escalas y acordes. Paralelamente, las cuerdas tocan notas repetidas, tremolando y dinámica *forte-piano*, mientras el piano toca acordes de notas largas cada dos compases:

Ilustración 48: Cuarta variante del tema en el tercer movimiento de la obra Tres ensueños de Julián Mercader.

La quinta variante es la más larga de todas (compases 69 a 90) y presenta variaciones al tema en la guitarra. A estas variaciones se superponen tres ideas seriales interpretadas por el piano y que, hemos dicho, representan los deseos reprimidos de Julián Mercader. Las series son las siguientes: 1) F#, D#, B, C#, G, G#, E, C, F, Bb, D, A; 2) D#, C#, A, B, F#, D, G, G#, C, E, F, Bb; y 3) F#, B, E, C, G#, Eb, F, A, Db, Bb, G, D.

67

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

growl

ord.

ff

fp

fp

fp

p

pizz.

G

Ilustración 49: Quinta variante del tema en el tercer movimiento de la obra *Tres ensueños* de Julián Mercader.

La sexta variante (compases 91 a 98) presenta el tema transpuesto a un tritono descendente con la incorporación de la flauta en notas tremoladas. Posteriormente la primera variante vuelve a aparecer de manera íntegra (compases 99 a 110).

Finalmente, el movimiento concluye con una coda (compases 111 a 130), la cual retoma elementos trabajados en las variantes cuarta y quinta, finalizando con gestos reiterados del motivo principal del tema.

126

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

*Tocar clusters de teclas negras para brazo derecho y de teclas blancas para brazo izquierdo.

* Cluster

Ilustración 50: Coda del tercer movimiento de la obra *Tres ensoñaciones* de Julián Mercader.

III.5 *Bagatelas de novela negra*: composición a partir de la novela *El miedo a los animales* de Enrique Serna.

La última obra del ciclo *Palimpsestos* está basada en la novela *El miedo a los animales* (1995) del escritor mexicano Enrique Serna. Se trata de una obra que muestra cómo puede realizarse una compleja red de cruces intertextuales, no solo con la novela, sino con muchas otras fuentes, sean musicales o extra musicales.

A continuación, realizaremos una sinopsis de la novela *El miedo a los animales*, para después brindar el análisis correspondiente a nuestra obra *Bagatelas de novela negra*.

III.5.1 Sinopsis de la novela *El miedo a los animales*.

La novela *El miedo a los animales* (1995) de Enrique Serna narra la historia de Evaristo Reyes, otrora periodista de policiales con deseos de ser escritor, pero que terminó convertido en secretario del comandante de la policía judicial. Evaristo estudió literatura y periodismo y en sus tiempos de estudiante soñó con ser un escritor comprometido con las causas justas. Luego trabajó en un periódico haciendo reportajes policíacos, pero al resultar embarazada su novia, tuvo que casarse y buscar sustento seguro para mantener a su hija. Gracias a un anuncio, decide reclutarse a la policía y piensa que al trabajar dentro de esa institución corrupta terminará por descubrir la podredumbre y podrá denunciarla en un libro. Sin embargo, las circunstancias lo terminan por corromper y se integra al círculo más cercano de Jesús Maytorena, comandante de la policía judicial y que se dedica en realidad a delinquir a

sus anchas. Como Evaristo no posee un carácter violento y domina con creces la escritura, termina como secretario de Maytorena, escribiendo los partes policiacos a conveniencia de su jefe o creando expedientes para inculpar a inocentes. Su actividad le ha garantizado obtener beneficios de la extorsión a comercios, en especial un Table Dance llamado el *Sherry's*.

Un buen día, Maytorena le da la orden de indagar al creador de una nota cultural perdida en el periódico *El Matutino*, la cual, entre la descripción de los cuadros de una exposición realizada en la Ciudad de México, inserta insultos y vituperios al presidente de México, Jiménez del Solar. El plan de Maytorena es capturar al responsable y presentarlo como un conspirador, lo que complacerá a su jefe, el Secretario de Seguridad quien está buscando congraciarse con el presidente para que lo elija como su sucesor. Evaristo descubre que el responsable es Roberto Lima que vive en el oriente de la ciudad, en un departamento de Infonavit. La intención de Evaristo, sin embargo, no es detener a Roberto Lima, sino ponerlo al tanto de la situación y pedirle que se vaya muy lejos. En la mirada de Evaristo, Lima es el hombre y escritor que él debió haber sido, alguien que mantuvo fidelidad a sus ideales.

Evaristo Reyes visita a Lima y lo pone al tanto. Después va al *Sherry's* en donde conoce a una nueva bailarina llamada Dora Elsa, con la cual pasa la noche. La mañana siguiente, sintiendo que la suerte le había sonreído por su buena acción, su felicidad se ve abruptamente rota al enterarse, gracias a que Maytorena y su discípulo el Chamula llegan a violentamente a buscarlo, que Roberto Lima fue asesinado por la noche en su departamento. Una nota de periódico asegura que el crimen lo perpetró un policía judicial debido a las notas periodísticas de Lima, lo que desata la indignación del sector intelectual del país. Advirtiendo a su jefe que él no mató a Lima, Evaristo debe ahora descubrir el móvil del asesinato y, sobre todo, encontrar al asesino.

La búsqueda llevará a Evaristo Reyes al mundillo literario e irá descubriendo que, lejos del ambiente romántico que él imaginaba de joven, los círculos artísticos e intelectuales no están tan alejados de la corrupción que caracteriza el mundo policiaco. Así, Reyes descubre que Roberto Lima era un escritor odiado por algunos escritores encumbrados en los puestos culturales más altos del país. Con Perla Tinoco, subdirectora del Comité Nacional de Fomento a la Cultura (Conafoc) tuvo rencillas cuando le expuso que en realidad era una poetisa mediocre. Con Claudio Vilchis, director del Fondo de Estímulo a la Lectura, tuvo una pelea en los baños de Bellas Artes pues su novia, una escritora en búsqueda del éxito a toda costa, lo dejó para andar con el funcionario veinte años mayor que ella. A Osiris Cantú, un escritor encumbrado gracias a que suministraba droga a los más altos funcionarios y jefes editoriales, Roberto Lima le debía una buena cantidad de dinero. En su afán de buscar al culpable, Evaristo descubrirá que la traición y la diatriba es la norma entre los escritores y poetas. Todos se alaban en público, pero se odian y vituperian en privado.

Ávido de encontrar a un culpable para aplacar los reclamos de los intelectuales en periódicos y actos públicos, Maytorena exige a Reyes señalar un sospechoso. Evaristo señala a Claudio Vilchis, quien es detenido con lujo de violencia y llevado a los separos en donde fallece gracias a que Maytorena pierde el control de la tortura por la negativa de Vilchis a «soltar la sopa». Esto hace que Evaristo confronte a Maytorena y deje la policía judicial.

Maytorena decide inculpar a Evaristo de todos los crímenes que se van sucediendo y empieza una cacería hasta que logra dar con él. Oculto en una bodega llena de libros, Evaristo ve llegar a Maytorena que está dispuesto a subir las pilas de libros para capturarlo, pero cae y es sepultado por una montaña de libros. Sin embargo, la policía captura a Reyes y es llevado

al penal de Almoloya de Juárez por los homicidios de Roberto Lima, Claudio Vilchis y algunos otros. Cuando las investigaciones periodísticas arrojan luz sobre la carrera delictiva de Maytorena, Evaristo recibe una descarga de delitos y es trasladado al Reclusorio Oriente. En la cárcel decide escribir una novela relatando su historia, pero que sobre todo realata las tejemanejes del mundo policiaco. Sin mayor intensidad, Evaristo manda su novela al concurso de una importante editorial y gana.

La novela tiene mucho éxito y, al salir de la cárcel, Evaristo Reyes es ya toda una figura pública, como siempre lo deseó ser.

III.5.2 Instrumentación.

La instrumentación de esta obra se compone de flauta (cambia a piccolo), clarinete en Bb (cambia a clarinete bajo en Bb), violín, violoncello, piano y un set de percusión para 1 intérprete con los siguientes instrumentos: 1 timbal (26’’), 1 tarola, 3 tom – toms, Bongó, 4 woodblocks, 2 triángulos (chico y grande), 3 platillos suspendidos (ride; china; splash), Látigo, Flexatone, Vibraslap, 4 botes de plástico con las siguientes medidas aproximadas: 1) 25-20 cm; 2) 45-40 cm; 3) 65-60 cm; 4) 90-85 cm.

III.5.2 Análisis de la obra *Bagatelas de novela negra*.

Como la novela *El miedo a los animales* hace un símil entre el mundo policiaco y los círculos literarios y culturales mexicanos, decidimos crear una obra que plasmara escenas o personajes que nos parecieran relevantes. La idea de escenas o imágenes de la novela nos llevó a pensar en la obra *Cuadros de una exposición* (1874) de Modest Músorgski, que como se sabe, representa en varios movimientos las ilustraciones del artista ruso Viktor Hartmann.

A partir de estas premisas decidimos tomar como guía los comentarios que Vladimir Stasov realizó, tanto de los cuadros de Hartmann, como de la música de Músorgski, en la primera edición de *Cuadros de una exposición* en la editorial V. Bessel and Co. de San Petersburgo en 1886. De esta manera, decidimos crear diez bagatelas basadas en los cuadros de Músorgski, pero que refirieran a la novela de Enrique Serna.

Cuando acometimos la composición de la obra, vimos la necesidad de incluir otros materiales musicales, ya que de esa manera podíamos representar mejor las imágenes de la novela. Debido a que *El miedo a los animales* está situada en el México de mediados de los años 90 y recrea con ironía los contrastes culturales, económicos y políticos del país, consideramos que debíamos hacer uso de melodías de la cultura popular, aprovechando la carga simbólica que estas canciones tienen ya en el imaginario colectivo.

De esta manera, la mayoría de las bagatelas hacen uso de dos fuentes musicales distintas: la música del movimiento de *Cuadros de una exposición* con que se corresponde nuestra bagatela, por un lado, y una canción popular relacionada, de una u otra forma, a la novela de Enrique Serna.

En virtud de la profusión de materiales utilizados en esta obra, y para no entorpecer la lectura, las ilustraciones correspondientes a las citas musicales han sido compendiadas en el anexo VI-B.

I – El judicial intelectual

Esta bagatela está basada en *Gnomus*, primer cuadro de la obra de Modest Músorgski. En nuestra obra, esta bagatela representa a Evaristo Reyes, quien debido a su pasado como literato tiene una gran afición a la lectura. Esto es visto como un síntoma de pedantería entre el círculo de judiciales que terminan apodándolo «Intelectual».

En la edición de 1886 de *Cuadros de una exposición*, se puede leer la siguiente descripción de *Gnomus*¹³:

Un gnomo alargando con pasos torpes sus piernecillas torcidas.

Para la descripción de esta bagatela en nuestra obra, hemos tomado un fragmento de la novela de Enrique Serna:

Todas las mañanas llegaba a trabajar con un libro en el sobaco, extravagancia que al poco tiempo llamó la atención de sus compañeros. En son de burla, los mozos de limpieza empezaron a llamarlo “el intelectual (...) Ya párale, te vas a quedar ciego de tanto leer. (...) Mientras más lees más pendejo de vuelves. (Serna, 1995, pp. 29)

Esta bagatela se compone de dos secciones contrastantes. La primera se caracteriza por la presencia de un gesto característico en el piano que recuerda al motivo principal de *Gnomus* y es contestado por otro elemento en la flauta con intervalos muy abiertos y en *frullato*. En la imagen siguiente podemos observar que el gesto del piano está acompañado por clarinete bajo, timpani, violín y violoncello:

Ilustración 51: Inicio de El judicial intelectual de la obra Bagatelas de novela negra.

El gesto característico reaparece transpuesto tres veces y después el elemento que responde en la flauta se expande.

¹³ En todos los casos, la traducción es nuestra.

Tras un breve puente en las maderas, tenemos la segunda sección que es presentada por todo el ensamble con un tema en compás compuesto (negra y corchea), que se repite tres veces, cada vez una octava más abajo y en *decrescendo*, con una disminución en la tensión y densidad hasta culminar en notas muy largas en el clarinete bajo y el piano.

Ilustración 52: Segunda sección y final de *El judicial intelectual* de la obra *Bagatellas* de novela negra.

II – El viejo edificio del periódico

La segunda bagatela está basada en el segundo cuadro de *Cuadros de una exposición*, titulado *Il vecchio castello*¹⁴ y la canción Periódico de ayer popularizada por el cantante Héctor Lavoe. La idea de un edificio viejo nos ha servido para crear un cruce intertextual entre la obra de Músorgski y la novela de Serna tomando la descripción del edificio donde se ubica el periódico en el cual trabajaba Roberto Lima antes de ser asesinado. La descripción sobre el cuadro en la obra de Músorgski es la siguiente:

Un castillo de la Edad Media ante el cuál canta un trovador bajo un balcón.

En nuestra obra, damos la siguiente descripción:

En una vieja oficina, el escritor y periodista Roberto Lima escribe una crónica literaria para la sección cultural del periódico en donde incrusta mentadas al gobierno sabiendo que nadie leerá la nota.

¹⁴ El viejo castillo.

La bagatela utiliza de manera modificada la melodía del *Il vecchio castello*, conservando algunos de los giros que dan el carácter propio al tema de Músorgski. Aquí nuestra propuesta:

Ilustración 53: Transformación del tema del *Il vecchio castello* de Músorgski utilizado en *El viejo edificio del periódico* de la obra *Bagatelas de novela negra*.

Hemos dicho que nuestra obra crea relaciones intertextuales a distintos niveles, siendo uno de ellos el vínculo con la música popular. Por ese motivo, este movimiento incorpora al final partes del coro de la canción *Periódico de ayer*, del cantante portorriqueño Héctor Lavoe.

Ilustración 54: Fragmento de la canción *Periódico de ayer* en *El viejo edificio del periódico* de la obra *Bagatelas de novela negra*.

Asimismo, para asemejar el rechinado de puertas o ventanas viejas las cuerdas tocan constantemente sus notas con *overpressure*¹⁵.

III – Pillerías: el narcopoeta.

Esta bagatela crea relaciones intertextuales tanto con el tercer cuadro de la obra de Músorgski, titulado *Tuilleries: Dispute d'enfants après jeux*, como con *Ahora te puedes marchar*¹⁶, éxito del cantante Luis Miguel en los años 90. En el imaginario colectivo de México, esa canción es emblemática de los *juniors* (jóvenes de familias acomodadas que ostentan autos, ropa, joyas y toda suerte de accesorios de alta gama¹⁷), y la hemos utilizado para represenatar al Osiris Cantú, personaje de la novela apodado «narcopoeta». Desde que era universitario, Osiris llevó una vida de lujo vendiendo drogas en Ciudad Universitaria, posicionándose en la cúspide del círculo intelectual y artístico gracia a que supo volverse el proveedor de droga de críticos renombrados y directivos de instituciones culturales del estado.

En la partitura de *Cuadros de una exposición* se brinda la siguiente descripción: “Un callejón en el jardín de las Tullerías, con una multitud de niños y sirvientas.” En nuestra obra describimos así la relación intertextual con la novela de Serna: “Un poeta abastese de coca al jefe de redacción de la revista literaria más prestigiosa a cambio de la publicación de su obra.”

En términos estructurales, la bagatela se compone de un tema (compases 1 – 8) que es resultado de fusionar la melodía principal de *Tuilleries* con la emblemática línea de guitarra eléctrica con que inicia la canción de Luis Miguel. En nuestra obra, este tema es interpretado por el piccolo, el clarinete y el violín, mientras que parte del motivo de *Tullerías* sirve como acompañamiento armónico y tiene carácter bitonal: La mayor y Mi bemol mayor.

¹⁵ La técnica *Overpressure* se logra presionando con mayor fuerza el arco, de tal suerte que se logra un sonido de fricción similar a un rechinado.

¹⁶ El título original de esta canción es *I Only Want to Be with You*, escrita por Mike Hawker y Ivory Raymonde y popularizada en el Reino Unido por la cantante Dusty Springfield en 1963.

¹⁷ De hecho, casi todas las canciones que interpretó Luis Miguel durante esta época tienen esta asociación.

The musical score for measures 9-11 of Bagatelas de novela negra features the following parts and dynamics:

- Piccolo:** Enters in measure 9 with a melody marked *mf*.
- Clarinet in Bb:** Enters in measure 9 with a melody marked *mf*.
- Timpani:** Remains silent throughout these measures.
- Percussion (Woodblocks):** Enters in measure 9 with a rhythmic pattern marked *mf*.
- Violin:** Enters in measure 9 with a melody marked *mf*.
- Violoncello:** Enters in measure 9 with a melody marked *mf*.
- Piano:** Features a complex accompaniment with dynamics *f*, *p*, and *mf* across the measures.

Ilustración 55: Tema de Pillerías de la obra Bagatelas de novela negra.

Posteriormente se presentan seis transformaciones del tema. La primera de estas transformaciones (compases 9 – 11) fragmenta el tema con un tratamiento de *klangfarbenmelodie* o melodía de timbres.

The musical score for Illustración 56 is a multi-staff arrangement. It begins with a Piccolo part (Picc.) in the treble clef, followed by a Clarinet part (Cl.) in the treble clef. The Crotal part (Crot.) is in the bass clef. The Percussion part (Perc.) includes Bongo and Timpani. The Violin part (Vln.) is in the treble clef and includes performance markings such as 'pizz.', 'arco', and 'pizz.'. The Viola part (Vc.) is in the bass clef. The Piano part (Pno.) is in the grand staff (treble and bass clefs) and provides a bitonal accompaniment with chords in both major and minor keys. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Ilustración 56: Primera transformación del tema Pillerías de la obra Bagatelas de novela negra.

La segunda transformación es el tema, también con armonía bitonal, pero transportado a La menor y Mi bemol menor respectivamente. La tercera transformación presenta completo el motivo de *Tullerías*, pero armonizado con tonos enteros.

La cuarta transformación presenta en el clarinete el coro de la canción de Luis Miguel, con el violín y la flauta haciéndole contrapunto. El piano acompaña con acordes bitonales de Fa mayor y Si mayor.

Ilustración 57: Cuarta transformación del tema Pillerías de la obra Bagatelas de novela negra.

La quinta transformación vuelve a presentar el tema, que regresa a las tonalidades de La mayor y Mi bemol mayor, pero esta vez el piano realiza una progresión atípica con los acordes de tónica, sexta napolitana, tónica y un acorde aumentado.

La sexta transformación presenta el motivo de *Tullerías* fragmentado e interpretado por todo el ensámble, respetando la bitonalidad de la transformación anterior. Finalmente, la energía se diluye en un cluster grave en el piano.

IV – Conafoc

Esta bagatela se inspira en el cuarto cuadro de *Cuadros de una exposición*, llamado *Bydlo* el cual representa:

Un carro polaco en calles enormes enjaezado con bueyes.

La lentitud y sosiego de la pieza recrea el letargo y la pesadez de la carreta y los animales que la jalan. Este letargo y pesadez sirven para representar al Conafoc en la novela *El miedo a los animales* de Serna. Allí, Conafoc¹⁸ es el acrónimo del Comité Nacional de Fomento a la Cultura descrito así por Enrique Serna y que utilizamos como descripción de nuestra obra:

La institución cultural de moda, que agrupaba y coordinaba a todas las del Estado, con un presupuesto multimillonario.” (Serna, 1995; pp. 76)

¹⁸ En la novela se escribe Conafoc utilizando mayúscula y minúsculas.

Musicalmente, la bagatela está construida a partir de un tema que interpreta el piano en notas tremoladas, que es interrumpido intermitentemente por un gesto característico que realiza también el piano, junto al clarinete bajo y la flauta.

The musical score is arranged in five systems. The top system contains the Flute, Bass Clarinet in Bb, and Crotales. The second system contains the Violin and Violoncello. The bottom system contains the Piano. The tempo is marked as quarter note = 65. The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *pp*, *p*, and *ff*, and performance instructions like *molto vib.* and *leggiero*. The piano part features a prominent tremolo pattern in the right hand and arpeggios in the left hand, with a characteristic gesture marked with a '5' and a fermata.

Ilustración 58: Tema de Conafoc en la obra Bagatelas de novela negra.

El gesto característico aparece cinco veces y, aunque no siempre es exactamente el mismo, conserva sus características principales con la misma instrumentación. Posteriormente, el gesto evoluciona en una resultante en donde el piano repite arpeggios ágiles, mientras las maderas acompañan con notas tremoladas y las cuerdas con trinos:

Ilustración 59: Evolución del tema Conafoc en la obra Bagatelas de novela negra.

Esto conduce al acorde final que forma todo el ensamble, a excepción de la percusión que toca el tema original de *Bydlo* en los crótalos.

V – Gavilán con vocación de paloma

Esta bagatela utiliza dos referencias musicales. La primera es el *Scherzino* de *Cuadros de una exposición*, también conocido como *Ballet de los polluelos en su cascarón*. La segunda es la canción *Gavilán o paloma* popularizada en México por el cantante José José en 1985¹⁹. La descripción de Stasov de la obra de Músorgski es la siguiente:

Diseño de Hartmann para montar en el teatro una escena del ballet Tribby.

La descripción de Gavilán con vocación de paloma que damos en nuestra obra es la siguiente:

El jefe de la judicial baila con Marilú, la travesti rubia con quien lleva dos días de juega. Orgulloso, dice que para él la familia es lo más sagrado.

El complejo cruce intertextual de esta bagatela se da a partir de que ambos temas refieren a aves, lo que nos pareció ideal para representar a Jesús Maytorena antagonista de la novela *El*

¹⁹ La canción fue compuesta por el cantautor español Rafael Pérez Botija y fue dada a conocer en España por el cantante Pablo Abraira en 1977.

miedo a los animales. Maytorena es el comandante de la policía judicial que utiliza su puesto para delinquir a diestra y siniestra, cometiendo todo tipo de crímenes y fabricando culpables cuando él o sus superiores, también corruptos, así lo requieren. El comandante también es un orgulloso padre de familia que ha procurado la mejor educación para sus hijos y defiende los valores familiares tradicionales. Sin embargo, busca amantes travestis a quienes sus subordinados deben tratar como «la señora». Una de las amantes de Maytorena canta y repite varias veces *Gavilán o paloma*, pero Evaristo Reyes piensa que el comandante es, más bien, un “gavilán con vocación de paloma”.

Estructuralmente, la bagatela tiene dos temas. El primero es el «tema polluelos» inspirado en el trío del *Scherzino* de Músorgski. Este tema se repite cuatro veces, en ocasiones ligeramente variado e interrumpido por el «tema gavilán», basado en el coro de la canción de José José. A continuación, presentamos un listado de cómo van apareciendo los temas con relación a los compases de la obra:

Compases 1 a 4 = Tema polluelos.

♩ = 150

The musical score for measures 1-4 of 'Tema polluelos' is presented for various instruments. The Piccolo and Clarinet in Bb parts are marked with *mf*. The Timpani and Percussion parts are marked with *p*. The Violin and Violoncello parts are marked with *pizz.* The Piano part is marked with *p* and includes staccato (*stacc.*) and sforzando (*sf*) markings. The tempo is indicated as quarter note = 150.

Ilustración 60: Tema polluelos en Gavilán con vocación de paloma en la obra Bagatelas de novela negra.

Compases 5 a 7 = Primer fragmento del tema gavilán.

Compases 8 a 11 = Repetición del tema polluelos.

Compases 12 a 15 = Segundo fragmento del tema gavilán.

Compases 16 a 19 = Variación 1 al tema polluelos.

Compases 19 a 22 = Tercer fragmento del tema gavilán.

Compases 23 a 26 = Variación 2 al tema polluelos.

Compases 27 a 30 = Cuarto y último fragmento del tema gavilán.

25

Picc.

Cl.

Timp.

Perc.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

pp

mf

p

f

arco

arco

Ilustración 61: Cuarto fragmento del “tema gavilán” en Gavilán con vocación de paloma de la obra Bagatelas de novela negra.

Compases 31 a 36 = Variación 3 y última al tema polluelos.

VI – El Borrego y el Chamula

Esta bagatela se inspira en el sexto cuadro de la obra de Modest Músorgski, el cual se titula *Samuel Goldberg y Schmuyle*. En la edición de 1886, se describe el cuadro como:

Dos judíos polacos, uno rico, otro pobre.

En nuestra obra brindamos la siguiente descripción:

Dos judiciales se pelean a muerte dentro del Table Dance.

La pieza está dividida en tres secciones. En la primera sección, el violoncello realiza una melodía inspirada en el tema de Samuel Goldberg. El clarinete bajo, por su parte, crea un contrapunto al violoncello:

The image displays a musical score for Bass Clarinet in Bb and Violoncello. The score is divided into three systems, each marked with a double bar line and a measure number (10", 7", 7").

- System 1:** Features the Bass Clarinet in Bb and Violoncello. Dynamics include *f*, *p*, *f*, *f*, *p*, and *f*. The Violoncello part has dynamics *f*, *p*, *mf*, and *f*.
- System 2:** Features Bass Clarinet (B. Cl.) and Violoncello (Vc.). Dynamics include *p*, *f*, *mf*, *p*, and *f*.
- System 3:** Features Bass Clarinet (B. Cl.) and Violoncello (Vc.). Dynamics include *p*, *f*, *p*, *f*, and *pp*. A section labeled 'A' is marked with a tempo of $\text{♩} = 80$ and the instruction 'con el violoncello'. The Violoncello part in this section has a *pp* dynamic.

Ilustración 62: Tema inspirado en Samuel Goldberg y Schmuyle de *Músorgski en El Borrego y el Chamula* de la obra *Bagatelas de novela negra*.

En la segunda sección (letra de ensayo A), el violoncello y el clarinete bajo generan un ostinato de notas tremoladas, al cual se integran de manera escalonada la flauta y el violín. La textura se vuelve cada vez más densa y el ritmo inestable, gracias a la aparición irregular de notas acentuadas con técnica de *slap tongue* en las maderas y de pizzicatos Bartok en las cuerdas.

La última sección es una resultante derivada del ostinato anterior. Todo el ensamble realiza un cluster sforzatisimo que es respondido por el látigo con mucha fuerza, pues representa los balazos que el Borrego y el Chamula se propinan. La idea se repite cada vez de manera más violenta hasta terminar en otro cluster muy piano hasta perderse el sonido.

Ilustración 63: Final de El Borrego y El Chamula de la obra Bagatelas de novela negra.

VII – Lisonjas: el tinglado.

Esta bagatela se corresponde con el séptimo cuadro de *Cuadros de una exposición* llamado *Limonges: Le marché*, cuya descripción dice:

Las mujeres discuten acaloradamente en el mercado de Limonges.

La descripción que damos para nuestra obra es la siguiente:

Una poetisa mediocre, con un altísimo cargo cultural, lee sus *haikús* más recientes en la presentación de su último libro. Dos poetas menores que buscan sus favores, se desviven en elogios. Pero ni ellos realmente la aprecian, ni a ella le importan sus comentarios.

Esta bagatela representa una escena de *El miedo a los animales*, en donde se presenta el libro *Los dones del alba* del personaje Perla Tinoco, poetisa y subdirectora del Conafoc (Comité Nacional de Fomento a la Cultura) ante una concurrencia escasa pero de origen económico muy alto. El libro lo presentan Daniel Nieto y Pablo Segura, dos poetas sin ningún cargo cultural o político, que no forman parte de ninguna élite y eran los mejores amigos de Roberto Lima, el escritor asesinado. Aborrecen en verdad la literatura de Perla Tinoco, pero saben que ella es la llave de los apoyos culturales. Confrontado por Evaristo Reyes, que recrimina su hipocresía, Daniel Nieto confiesa:

Todo pasa por su oficina: ella reparte becas, premios, ediciones, viajes al extranjero, y tiene muy mala leche cuando se siente ofendida. Cuidado con estar en su lista negra, porque ya te chingaste para todo el sexenio. Yo no soy un héroe como el Robert, a mí el billete me gusta mucho, y si ella cree que es la encarnación de sor Juana con unos cuantos kilos de más, ¿qué me cuesta darle por su lado? (Serna, 1995; pp. 81)

Musicalmente, la bagatela se basa en el motivo rítmico del tema B de *Limonges: Le marché*. Con esta idea se crea un tema de carácter rítmico (compases 1- 5), en donde se contraponen tres grupos instrumentales: las maderas por un lado, las cuerdas por otro y la percusión a parte:

The musical score for measures 1-5 of 'Bagatelas de novela negra' is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Features a complex rhythmic pattern with dynamics ranging from *f* to *p*.
- Clarinet in Bb:** Mirrors the flute's rhythmic complexity with similar dynamics.
- Timpani:** Remains mostly silent, with a few notes in the first measure.
- Percussion:** Provides a rhythmic accompaniment with dynamics from *mf* to *pp*.
- Crotales:** Remains silent throughout these measures.
- Violin:** Plays a melodic line with dynamics from *ff* to *p*, including articulations like *col legno nat.*, *pizz.*, and *arco*.
- Violoncello:** Provides a bass line with dynamics from *ff* to *p*, also using *pizz.* and *arco* techniques.
- Piano:** Plays a simple accompaniment with dynamics from *f* to *mf*.

Ilustración 64: Tema de Lisonjas: el tinglado de la obra Bagatelas de novela negra.

El tema evoluciona y se vuelve una constante que toca el piano (compases 6 a 13), a la que se superpone otro elemento en *Klangfarbenmelodie* o melodía de timbres, realizado las maderas y cuerdas.

Ilustración 65: Klangfarbenmelodie en Liszonjas: el tinglado de la obra Bagatelas de novela negra.

El motivo principal vuelve a aparecer, pero esta vez en el piano (compases 14 a 18), mientras las maderas y las cuerdas forman acordes cortos que acentúan los tiempos fuertes del compás, hasta derivar en un arpeggio de Si bemol mayor con Fa# agregado.

VIII – Separos

Esta bagatela se inspira en el cuadro llamado *Catacombae* de *Cuadros de una exposición* y utiliza, así mismo, dos canciones de la cantante Gloria Trevi: *Con los ojos cerrados* y *El recuento de los daños*. Sobre el movimiento de Músorgski, Stasov escribió para la edición de 1886:

Hartmann se representa a sí mismo examinando las catacumbas de París a la luz de una linterna. En su manuscrito original, Músorgski escribió sobre el Andante en Si bemol: “El espíritu creador del difunto Hartmann me lleva hacia los cráneos, los invoca – los cráneos se iluminan dulcemente en el interior.”

De nuestra obra damos la siguiente descripción:

Cuartucho con un aparato de toques, una manguera y un tambo lleno de agua. Bajo del calendario de Gloria Trevi, un cadáver.

La idea de las lúgubres catacumbas y su innerente relación con la muerte, nos ha servido para crear un cruce intertextual con los separos de la judicial mexicana descritos en la novela *El miedo a los animales*. En específico, representamos la escena en donde Evaristo Reyes llega a los separos para darse cuenta que por su culpa detuvieron a Claudio Vilchis, subdirector del Fondo de Estímulo a la Lectura, y quien había tenido fuertes rencillas con Roberto Lima, el escritor asesinado. Poco le importó al comandante Maytorena que las pruebas en contra de Vilchis fueran endebles y lo mandó a detener, lo metió en los separos y lo torturó para hacerlo hablar con un fin trágico:

El Chamula abrió una puerta corrediza que daba a un cuartucho equipado con un aparato de toques, una manguera gruesa y un tambo de basura lleno de agua. En una esquina, despatarrado bajo el calendario 94 de Gloria Trevi, el cadáver de Vilchis pasaba revista a las grietas de la pared. Tenía los ojos abiertos y un hilillo de sangre café, próxima a coagularse, le bajaba de la nariz hasta el cuello de la camisa. Seguramente había muerto de una hemorragia interna, pues no tenía huellas exteriores de tortura, que hubieran invalidado su confesión. Tampoco su mirada expresaba pavor o ansiedad, quizá porque Maytorena le había concedido la gracia de morir con el puro en la boca. (Serna, 1995; pp. 163-164)

En términos musicales, esta bagatela toma como punto de partida las notas del del bajo de los once primeros compases de *Catacombae*. Sobre esas notas, construimos acordes utilizando parciales armónicos de cada una de esas alturas —a la manera del espectralismo:

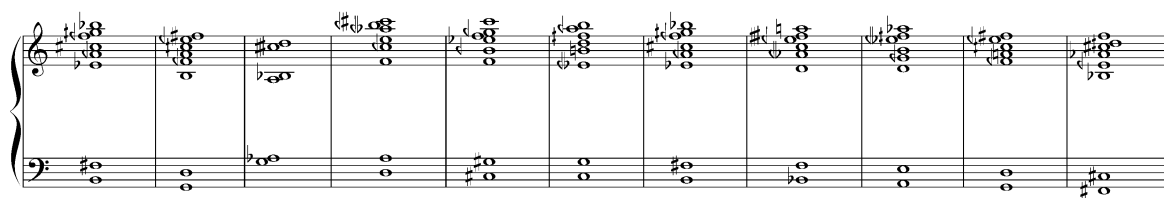


Ilustración 66: Progresión armónica resultante en Separos de la obra Bagatelas de novela negra.

Los acordes son creados por todo el ensamble con excepción de la percusión. El bajo de cada acorde está siempre en la mano izquierda del piano. Ante la imposibilidad de tener muchos parciales simultáneos, pues se trata de un ensamble pequeño, se utilizaron solo los sonidos que a nuestro juicio resultaban más expresivos.

Sobre esta progresión se superponen dos ideas musicales muy distintas entre sí. La primera es la aparición fragmentada de la canción *Con los ojos cerrados* (1992) de la cantante Gloria Trevi. Su incorporación tiene sentido por la descripción de los separos en la novela, en donde se alude a su figura en un calendario. Escogimos esa canción en particular para generar la idea de quien cierra los ojos ante una agresión brutal a la que no puede resistirse.

Musical score for 'Cita de Con los ojos cerrados de Gloria Trevi'. The score includes staves for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The piano part features a melodic line with dynamics *p* and *f*. A section labeled 'A' is marked with a downward arrow and 'gtr.'. The score is divided into two systems by a vertical dashed line.

Ilustración 67: Aparición de Con los ojos cerrados de la cantante Gloria Trevi.

La segunda idea aparece en la percusión, cuya parte se construye con ideas de carácter improvisatorio y escénico, pues hacia el final de la bagatela se pide al percusionista utilizar tres botes de plástico como parte de su improvisación y terminar pateando el bote más grande como si se pateara en las costillas a alguien tirado:

Musical score for 'Final de Separos de la obra Bagatelas de novela negra'. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Timpani (Timp.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The percussion part is marked 'Improvisación' and includes dynamic markings *ff*, *sfz*, and *pp*. A section labeled 'E' is marked with a downward arrow and '10"'. A section labeled 'Ad libitum' is marked with a downward arrow. A box contains instructions: '* Improvisación utilizando botes de plástico de tamaños diferentes. Al menos uno de los botes debe ser de tamaño grande (90 cm). La improvisación también debe involucrar al timbal que debe hacer glissandi ascendentes y descendentes. Donde aparecen las figuras humanas dando un puntapié, se debe patear el bote de plástico grande, como si fuera una persona tirada a la que se patea en las costillas, por lo que el bote debe estar en posición horizontal.' A stick figure icon is labeled 'Puntapié = Patada en el costado del bote más grande.' The piano part features a melodic line with dynamics *p* and *pp*. A section labeled 'E' is marked with a downward arrow and 'Cita de El recuento de los daños de Gloria Trevi'. The score is divided into two systems by a vertical dashed line.

Ilustración 68: Final de Separos de la obra Bagatelas de novela negra.

La bagatella finaliza con las primeras notas de otra canción de Gloria Trevi llamada *El recuento de los daños* (1994) que interpreta el piano solo.

IX – La cabaña en Los Pinos: Chupacabras

Esta bagatela se corresponde con el noveno cuadro de *Cuadros de una exposición*, cuyo título es *La cabaña con patas de gallina*, conocido también como *Baba-Yaga* debido a que en la

tradición rusa, esa cabaña representa la morada de la bruja. Sobre el cuadro y la música Vladimir Stasov señaló en la edición de 1886:

El dibujo de Hartmann representa la cabaña de Baba-Yaga (hechicera fantástica) sobre patas de gallina. Moussorgsky añade el vuelo de la bruja en su mortero.

En nuestra obra, damos la siguiente descripción.

Se oyen cantos en la casa del Chupacabras: ¡Solidaridad! ¡Venceremos!

Este movimiento representa al personaje Jimenez del Solar, presidente de México en la novela *El miedo a los animales*, pero que alude en realidad a Carlos Salinas de Gortari, presidente de México de 1988 a 1994, años aproximados en que se sitúa la novela²⁰. Aunque Jiménez del Solar no tiene una aparición en escena en la novela, su papel es preponderante pues es a él a quien Maytorena y sus superiores quieren complacer capturándolo al escritor Roberto Lima. La novela da cuenta de manera incidental de los distintos aparatos de control, suaves y duros, implementados durante ese sexenio. Así, la cabaña en Los Pinos hace referencia a la mansión presidencial.

Otra relación intertextual se realiza entre Baba-Yaga y el Chupacabras. Durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, hubo rumores en Puerto Rico de la aparición de un ser que chupaba la sangre al ganado durante la noche. Las supuestas apariciones se extendieron a varios países latinoamericanos y México no fue la excepción. Durante algunos años, sectores de la población, alentados por los medios de comunicación que dedicaron sendos programas y reportajes al tema, creyeron genuinamente que el chupacabras era una amenaza real. Sin embargo, hacia el final del sexenio, el personaje tuvo una suerte muy distinta. Al respecto, Rodrigo Ocegueda del portal México desconocido, ha dicho:

(...) el fenómeno mediático empezó a ser objeto de críticas desde distintas voces. El resiente asesinato del candidato Colosio, las devaluaciones y el autoritarismo del régimen priista, parecían la excusa perfecta para el montaje de un drama distractor.

Entonces, el chupacabras comenzó a ser utilizado como una metáfora que refería al presidente Carlos Salinas de Gortari y los problemas de corrupción de la clase política²¹.

La bagatela utiliza materiales musicales de la obra de Músorgski, pero también incorpora una canción emblemática del salinismo llamada *Solidaridad*²², nombre del programa social más emblemático de tal sexenio. La estructura del movimiento es ternaria (A-B-A').

La sección A (compases 1 a 12) presenta un tema rítmico inspirado en el tema principal de *La cabaña con patas de gallina*, el cual es interpretado principalmente por el piano y el violoncello, pero con la participación también del violín y las maderas:

²⁰ Recuerde el lector que la novela salió a la venta en el año de 1995.

²¹ Ocegueda Rodrigo; *El chupacabras, un caso de histeria colectiva en México*; en México desconocido; <https://www.mexicodesconocido.com.mx/el-chupacabras-una-caso-de-histeria-colectiva-en-mexico.html> (consultado el 18/07/2021).

²² La canción fue compuesta por Marco Flores y Luis de Llano, productor icónico de Televisa, fue el creador del emblemático videoclip con que se promocionó la canción y programa gubernamental. Los cantantes y actores más famosos de Televisa de esa época fueron los intérpretes.

Ilustración 69: Tema de La cabaña en los pinos: Chupacabras de la obra Bagatelas de novela negra.

La sección B inicia con una cita del *Andante mosso* (compases 95 a 122) de *La cabaña con patas de gallina* de Músorgski. El piano realiza en la mano derecha un ostinato en tresillos, mientras la mano izquierda, el clarinete bajo y la flauta realizan la melodía. Pero la cita es interrumpida por un fragmento del coro de la canción *Solidaridad* que interpretan el violín y los crótales. La música vuelve hacia el tema de Músorgski y luego transita hacia *Solidaridad* una vez más, creando un juego de pregunta y respuesta hasta que se completa la melodía del coro de la canción salinista y un puente conduce al final de la sección:

Ilustración 70: Cita de la canción *Solidaridad* en *La cabaña en los pinos*: Chupacabras de la obra *Bagatelas de novela negra*.

La reaparición del tema A es iniciada con una cita del inicio del cuadro de Músorgski (compases 30 a 33), para luego dar paso al tema como se presentó originalmente.

Finalmente, una breve coda (compases 45 a 51), basada en el tema original de Músorgski, termina esta pieza:

Ilustración 71: Evocación al tema *La cabaña con patas de gallina* de Músorgski en *La cabaña en los pinos*: Chupacabras de la obra *Bagatelas de novela negra*.

X – Las puertas doradas del presupuesto cultural

Esta última bagatela se corresponde al último cuadro de la obra *Cuadros de una exposición* de Modest Músorgski titulado *Las puertas de los bogatyr en Kiev*, también conocido como *La gran puerta de Kiev* o *El portal de Kiev*. En la edición de 1886 se dice acerca de este cuadro:

El diseño de Hartmann representa su proyecto de construcción para una puerta de entrada para la villa de Kiev, de estilo Russo masivo antiguo, con una cúpula en forma de casco eslavo.

En nuestra obra, la descripción es la siguiente:

El judicial intelectual cumple su sueño, al fin pertenece a la élite literaria del país.

La bagatela representa el momento final de la novela cuando Evaristo Reyes logra su reivindicación. Después de haber sido señalado como culpable de la muerte de Roberto Lima y Claudio Vilchis, Reyes pasa varios años en la cárcel en donde escribe una novela basada en su historia. Ahí, relata los tejemanejes tanto de la policía judicial, como el mundillo literario, aunque no logra dar con el verdadero culpable del asesinato de Lima. Sin ninguna intención particular, Evaristo manda desde la cárcel su novela a un concurso literario y luego se entera por boca de Rubén Estrella que ganó el concurso, por lo cual su novela se publica con gran éxito. A su salida de la cárcel, Evaristo Reyes es una figura pública de “fama y renombre en los círculo literarios, a pesar de algunas críticas adversas por su falta de oficio” (Serna, 1995; pp. 289).

La grandeza épica de *Las puestas de los bogatyr en Kiev* es combinada con el ideal del éxito utilizando la canción *Mi gran noche* popularizada por el cantante español Raphael en 1967²³. Esta amalgama crea un humor e ironía propios de la novela de Enrique Serna.

La bagatella está escrita en una forma AB. En la parte A, tras un breve inicio (compases 1 a 5), se presenta un tema basado en el coro de la canción *Mi gran noche*

²³ *Mi gran noche* fue compuesta por el cantante italiano Salvatore Adamo. La versión original fue escrita en francés y posteriormente fue traducida a otros idiomas. Para la versión de Raphael se cambió la letra por entero y se hizo un nuevo arreglo. Cfr. [https://es.wikipedia.org/wiki/Mi_gran_noche_\(canci%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Mi_gran_noche_(canci%C3%B3n)).

(compases 7 a 15), que es interpretado por el piano con apoyo principalmente de las maderas y la percusión:

The musical score for measures 6-15 includes the following parts:

- Picc.**: Piccolo, starting at measure 6 with a dynamic of *f* and changing to *mf* in measure 10.
- Cl.**: Clarinet, starting at measure 6 with a dynamic of *mf* and changing to *f* in measure 7.
- Perc.**: Percussion, including Woodblocks, Tarola, Woodblock, toms, and platillos.
- Vln.**: Violin, starting at measure 10 with a dynamic of *mf*.
- Vc.**: Viola, starting at measure 10 with a dynamic of *mf* and playing *arco* (arco).
- Pno.**: Piano, starting at measure 6 with a dynamic of *p* and changing to *mf* in measure 7.

Ilustración 72: Tema de Las puertas doradas del presupuesto cultural construido a partir de Mi gran noche del cantante Raphael.

Posteriormente (compases 16 a 28), el tema se desarrolla utilizando la fragmentación y el cambio de región armónica como procesos principales. Un puente basado en el material del desarrollo (compases 29 a 34) conduce a la sección B.

La sección B se caracteriza por la aparición del tema emblemático de *La puertas de los bogatyr en Kiev*²⁴. Sin embargo, el tema es ironizado gracias al timbre típico del flexatone que lo interpreta junto resto del ensamble (compases 35 a 45):

²⁴ Bien es sabido que, en la obra de Músorgski, este tema funciona primero como el tema de la caminata entre cada uno de los cuadros.

The image shows a musical score for a piece titled 'Tema B de Las puertas doradas del presupuesto cultural basado en Las puertas de los bogatyr en Kiev de Músorgski'. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Flageolet (Flex.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute and Bass Clarinet parts start at measure 35 and feature a forte (f) dynamic. The Flageolet part has a melodic line with a dashed line above it. The Percussion part has a simple rhythmic pattern. The Violin and Viola parts have a melodic line with a dashed line above it. The Piano part has a complex, rhythmic accompaniment with triplets. The score includes dynamics like 'f' and 'arco', and a 'To Picc.' instruction.

Ilustración 73: Tema B de Las puertas doradas del presupuesto cultural basado en Las puertas de los bogatyr en Kiev de Músorgski.

El tema evoluciona y combina el material de Músorgski con fragmentos de *Mi gran noche* (compases 46 a 53) que conducen a una coda en donde el piano realiza un heróico acorde final tremolando, mientras el resto del ensable realiza trémolos cromáticos descendentes hasta llegar a sus notas más graves posibles. El flexaton también participa en la coda, otorgando de nuevo un sentido irónico a la bagatella.

60

Picc.

B. Cl.

Flex.

Vln.

Vc.

Pno.

3

3

Detailed description: This musical score shows measures 60 through 63. The Piccolo (Picc.) and Bass Clarinet (B. Cl.) parts feature a melodic line with a descending interval and a trill-like figure. The Flute (Flex.) part is mostly silent, with a few notes in measure 61. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts play a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The Piano (Pno.) part features a sustained chord in the left hand and a triplet of chords in the right hand in measures 62 and 63.

Ilustración 74: Final de Las puertas doradas del presupuesto cultural y, consecuentemente, de la obra Bagatelas de novela negra.

Conclusiones

Haber concluido el presente proyecto ha significado un reto importante que ha dejado tras de sí conocimientos, experiencias y reflexiones enriquecedoras. Haciendo una retrospectiva desde el inicio del proyecto hasta su conclusión, observamos que, si bien el proyecto se mantuvo en lo general por los causes propuestos, existieron replanteamientos y cambios importantes producto de la investigación, la reflexión y el propio proceso composicional.

Cuando empezamos a elaborar este proyecto, teníamos una idea general sobre la intertextualidad y sospechábamos que se trataba de un término complejo, pero útil y que podría enriquecer nuestro trabajo creativo. Gracias a libros y artículos relacionados con la música de finales del siglo XX y del XXI, sabíamos que la intertextualidad significa la referencia de una obra en otra. Sobre todo, se señala que la intertextualidad en la música se expresa, principalmente, en forma de citas, si bien podrían existir algunas otras maneras.

Inicialmente nuestro proyecto creativo se proponía generar un compendio de las diversas formas en que se puede realizar una cita o referencia de una obra en otra. Sin embargo, al acometer la investigación sobre la intertextualidad, sus orígenes, sus corrientes y las evoluciones que ha tenido, comprendimos que se trataba de un concepto mucho más rico y que no era necesario organizar un compendio. La intertextualidad es un término que aglutina en una sola palabra todo el proceso creativo alrededor de un texto. La palabra texto, en ese sentido, designa mucho más que la palabra obra. Hacer la referencia directa de una obra en otra es parte del proceso intertextual, pero no se limita a eso. Porque también están todas las referencias implícitas que, aún no estando de manera tangible, forman parte de una obra. Un texto se compone de las referencias que el creador utiliza de manera consciente, pero también aquellas que no son conscientes. También se compone de las referencias que despierta en su público contemporáneo y el público de épocas posteriores. Es decir, la intertextualidad es un proceso siempre en acción del cual participan creadores, intérpretes, públicos y académicos, además de que es dinámico, pues cambia y se resignifica en el tiempo.

Haber comprendido que la intertextualidad es un proceso siempre presente y dinámico, resultó fundamental para nuestro proceso creativo. La intertextualidad se lleva a cabo aún cuando no se está consciente de ella, pero observamos que es muy provechoso el hacer consciencia —lo más que se pueda— sobre los cruces que deseamos generar porque nos pone de manifiesto y de manera muy clara el planteamiento creativo.

Tener mayor claridad en el concepto de intertextualidad nos sirvió para focalizar el proceso de exploración en cada una de las obras, ahorrando tiempo al evitar caminos que, aunque posibles, resultaban fuera de los ámbitos que queríamos realmente representar. El proceso creativo se nutre de muchas ideas, para luego depurarse y ser más provechoso al tener perfecta consciencia de los cruces intertextuales principales.

Lo anterior, nos hizo notar los retos técnicos implicados en cada obra y las posibles soluciones. El planteamiento de nuestro ciclo a través de la intertextualidad, significó un reto al oficio composicional al que pudimos hacer frente gracias a la economía de medios.

Asimismo, vislumbramos que el estudio sobre la intertextualidad y su uso como parte del proceso de composición puede ayudar a la planeación y ejecución de proyectos multidisciplinarios, pues la intertextualidad nos muestra los cruces referenciales que ocurren entre las diversas artes.

También observamos peligros a la hora de trabajar con la intertextualidad. Uno de ellos es la generación de proyectos que intenten ser tan abarcadores que terminen siendo

demasiado complejos y abigarrados. La solución a este problema es saber acotar las ideas a través de la síntesis orgánica de los elementos.

Podemos asegurar que los conocimientos aprendidos a través de este trabajo resultarán indispensables en nuestra labor creativa. Los procesos intertextuales son una herramienta poderosa de composición musical. Estamos conscientes de que la composición no es un oficio estático, sino que está en permanente evolución y existen conceptos y prácticas que se vuelven permanentes para un compositor en virtud de la riqueza creativa que le aportan.

Bibliografía

ALICINO Laura; *Santa en Nadie me verá llorar: intertextualidad y subversión paródica*; en Graffylia, Num. 18, enero-junio; pp. 97- 110.

ALLEN Graham; *Intertextuality* (2 Edition); Routledge, London, 2011.

ARIAS Arenas Carolina; *Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza: una novela intrahistórica*; Facultad de Ciencias Sociales; Pontificia Universidad Javeriana; Bogotá, 2016.

BAJTÍN Mijail; *Problemas de la poética de Dostoievski*; Fondo de Cultura Económica, México, D. F.; 2005.

BELLATÍN Mario; *Salón de belleza*; Tusquest Editores; México D. F., 1999.

BORN Georgina (Ed.); *Music, Sound and Space*; Cambridge University Press, Cambridge, 2015.

BORN Georgina (Ed.), HESMONDHALGH David (Ed.); *Western Music and its others: Difference, Representation and Appropriation in Music*; University of California Press, Berkeley, 2000.

CLAVEL Ana; *Las Violetas son flores del deseo*; DEBOLSILLO; México D. F. 2015.

DEBUSSY Claude; *Three Great Orchestral Works in Full Score; Prélude à l'après-midi d'un faune, Nocturnes, La Mer*; Dover Publications Inc. New York; 1983.

DE VICENTE-YAGÜE Jara María Isabel; *La intertextualidad literario-musical: una estrategia didáctica para la animación a la lectura y la audición musical*; Octaedro; Barcelona, 2013.

DE VICENTE-YAGÜE Jara María Isabel; GUERRERO Ruiz Pedro; *Fundamentación teórica de la intertextualidad literario-musical como línea de investigación e innovación en Didáctica de la Lengua y la Literatura*; en Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura, Vol. 7, 2013, pp. 245-267.

FERNÁNDEZ Martínez José Enrique; *La intertextualidad literaria*; Cátedra; Madrid, 2015.

GENETTE Gérard; *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*; Taurus; Madrid, 1989.

HERNÁNDEZ Silvestre Manuel; *Dialogismo y alteridad en Bajtín*; Contribuciones desde Coatepec, Num. 21, julio-diciembre, 2011, pp. 11-32.

HONG Jung-Euy; *La narrativa de la luz en Nadie me verá llorar, de Cristina Rivera Garza*; en Revista Iberoamericana, Num. 17, 2006, pp. 171-191.

KLEIN L. Michael; *Intertextuality in Western Art Music (Musical Meaning and Interpretation)*; Indiana University Press; 2004.

KRISTEVA Julia; *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*; Columbia University Press; New York, 1980.

LIBERTELLA Mauro; Julia Kristeva: La experiencia del texto; en *Función Lenguaje* <https://funcionlenguaje.com/index.php/es/sala-de-lectura/noticias/366-julia-kristeva-la-experiencia-del-texto.html>.

LOCHHEAD Judy (Ed.) and AUNER Joseph (Ed.); *Postmodern Music/Postmodern Thought*; Routledge, New York, 2002.

MURILLO Sandoval Sandra L., VALLE Canales Berna L.; *El signo y sus aproximaciones teóricas en el desarrollo de la ciencia de la semiótica*; Razón y Palabra, Num. 91, septiembre-noviembre, 2015; Universidad de los Hemisferios; Quito, Ecuador.

MÚSORGSKI Modest; *Tableaux d'une exposition: Série de dix pièces pour piano*; W. Bessel & Co.; St. Petersburg; 1886.

ORR Mary; *Intertextuality: Debates and Contexts*; Polity; Cambridge, 2003.

PLAZA Morales Natalia; *Intertextualidad entre las obras Las violetas son las flores del deseo y Las hortensias*; en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 41, 2012, pp. 399-410.

PRÓSPERI Germán Osvaldo; *El texto como Palimpsesto: Reflexiones en torno a la lectura literaria*; en *Revista chilena de literatura*, Num. 93, Noviembre 2016; pp. 215-234.

QUINTANA Docio Francisco; *Intertextualidad genética y lectura palimpséstica*; en *Castilla: Estudios de literatura*, Num. 15, 1990, pp. 169-182.

RIVERA Garza Cristina; *Nadie me verá llorar*; Tusquets; Ciudad de México, 2016.

SERNA Enrique; *El miedo a los animales*; Alfaguara; México D. F., 2015.

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Escala octatónica y sus transposiciones utilizadas.	25
Ilustración 2: Motivo "Salón de belleza".	25
Ilustración 3: Motivo "Moridero".	25
Ilustración 4: Aparición del motivo "salón de belleza" en el primer movimiento de la obra <i>Acuarios</i> .	26
Ilustración 5: Aparición del motivo moridero en el primer movimiento de la obra <i>Acuarios</i> .	26
Ilustración 6: Acordes originales de la obra <i>Acuarios</i> .	27
Ilustración 7: Acordes permutados de la obra <i>Acuarios</i> .	27
Ilustración 8: Acordes originales y permutados transportados.	27
Ilustración 9: Pasaje del primer movimiento de la obra <i>Acuarios</i> .	27
Ilustración 10: Secuencia armónica característica del segundo movimiento de la obra <i>Acuarios</i> .	28
Ilustración 11: Primera variante de la secuencia armónica característica del segundo movimiento de la obra <i>Acuarios</i> .	28
Ilustración 12: Segunda variante de la secuencia armónica característica del segundo movimiento de la obra <i>Acuarios</i> .	28
Ilustración 13: Tercera variante de la secuencia armónica característica del segundo movimiento de la obra <i>Acuarios</i> .	29
Ilustración 14: Fragmento de la tabla de patrones rítmicos del segundo movimiento de la obra <i>Acuarios</i> .	30
Ilustración 15: Inicio del segundo movimiento de la obra <i>Acuarios</i> .	30
Ilustración 16: Escala de diez alturas utilizada en la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	33
Ilustración 17: Tema "Matilda Burgos", su transporte al tritono y la inversión del tema.	33
Ilustración 18: Aparición del tema "Matilda Burgos" en el primer movimiento de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	34
Ilustración 19: Tema "Matilda Burgos" en el tercer movimiento de <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	35
Ilustración 20: Pasaje del tercer movimiento de <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> que representa la inmolación de Paul Kamàck.	35
Ilustración 21: Aparición del "Seagull effect" en <i>Vox Ballenae</i> de George Crumb.	36
Ilustración 22: Fragmento del segundo movimiento de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	37

Ilustración 23: Fragmento del segundo movimiento de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	37
Ilustración 24: Fragmento del segundo movimiento de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	38
Ilustración 25: Tema del cuarto movimiento de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	39
Ilustración 26: Primera variación del tema del cuarto movimiento de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	39
Ilustración 27: Segunda variación del tema del cuarto movimiento de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	40
Ilustración 28: Tercera variación del tema del cuarto movimiento de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	40
Ilustración 2: Aparición de la constante del violín y el violoncello en el cuarto movimiento de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	41
Ilustración 30: Transformación de la constante del violín y violoncello en el cuarto movimiento de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	42
Ilustración 31: Transformación de la constante del violín y violoncello en el cuarto movimiento de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	42
Ilustración 32: Sección final del cuarto movimiento de la obra <i>Variaciones sobre la luz y la locura</i> .	43
Ilustración 33: Escala de seis alturas utilizada en la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	45
Ilustración 34: Motivo anacrúsico en el primer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	46
Ilustración 35: Primera transformación de la célula motívica del primer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	46
Ilustración 36: Segunda transformación de la célula motívica del primer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	46
Ilustración 37: Cuarta transformación de la célula motívica del primer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	47
Ilustración 38: Quinta transformación de la célula motívica del primer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	48
Ilustración 39: Sexta transformación de la célula motívica del primer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	49
Ilustración 40: Tema de la sección A del segundo movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	49
Ilustración 41: Textura dodecafónica sobre el tema del segundo movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	50

Ilustración 42: Inicio de la sección B del segundo movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	51
Ilustración 43: Evolución del motivo de la sección B del segundo movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	51
Ilustración 44: Fragmento del tema inicial de tercer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	52
Ilustración 45: Primera variante del tema en el tercer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	53
Ilustración 46: Gesto característico en la flauta y clarinete en el tercer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	54
Ilustración 47: Tercera variante del tema en el tercer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	55
Ilustración 48: Cuarta variante del tema en el tercer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	56
Ilustración 49: Quinta variante del tema en el tercer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	57
Ilustración 50: Coda del tercer movimiento de la obra <i>Tres ensoñaciones de Julián Mercader</i> .	58
Ilustración 51: Inicio de <i>El judicial intelectual</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	61
Ilustración 52: Segunda sección y final de <i>El judicial intelectual</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	62
Ilustración 53: Transformación del tema del <i>Il vecchio castello</i> de Músorgski utilizado en <i>El viejo edificio del periódico</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	63
Ilustración 54: Fragmento de la canción <i>Periódico de ayer</i> en <i>El viejo edificio del periódico</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	63
Ilustración 55: Tema de <i>Pillerías</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	65
Ilustración 56: Primera transformación del tema <i>Pillerías</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	66
Ilustración 57: Cuarta transformación del tema <i>Pillerías</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	67
Ilustración 58: Tema de <i>Conafoc</i> en la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	68
Ilustración 59: Evolución del tema <i>Conafoc</i> en la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	69
Ilustración 60: Tema polluelos en <i>Gavilán con vocación de paloma</i> en la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	70
Ilustración 61: Cuarto fragmento del “tema gavilán” en <i>Gavilán con vocación de paloma</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	71
Ilustración 62: Tema inspirado en <i>Samuel Goldberg y Schmuyle</i> de Músorgski en <i>El Borrego</i> y <i>El Chamula</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	72

Ilustración 63: Final de <i>El Borrego y El Chamula</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	73
Ilustración 64: Tema de <i>Lisonjas: el tinglado</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	74
Ilustración 65: Klangfarbenmelodie en <i>Lisonjas: el tinglado</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	75
Ilustración 66: Progresión armónica resultante en <i>Separos</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	76
Ilustración 67: Aparición de <i>Con los ojos cerrados</i> de la cantante Gloria Trevi.	77
Ilustración 68: Final de <i>Separos</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	77
Ilustración 69: Tema de <i>La cabaña en los pinos: Chupacabras</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	78
Ilustración 70: Cita de la canción <i>Solidaridad</i> en <i>La cabaña en los pinos: Chupacabras</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	79
Ilustración 71: Evocación al tema <i>La cabaña con patas de gallina</i> de Músorgski en <i>La cabaña en los pinos: Chupacabras</i> de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	80
Ilustración 72: Tema de <i>Las puertas doradas del presupuesto cultural</i> construido a partir de <i>Mi gran noche</i> del cantante Raphael.	81
Ilustración 73: Tema B de <i>Las puertas doradas del presupuesto cultural</i> basado en <i>Las puertas de los bogatyr en Kiev</i> de Músorgski.	82
Ilustración 74: Final de <i>Las puertas doradas del presupuesto cultural</i> y, consecuentemente, de la obra <i>Bagatelas de novela negra</i> .	83

Acuarios

Para ensamble de cámara

Oscar Alcalá

México 2019

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Música

Maestría en Composición

Acuarios

I - ... de aquel cubículo emana aún algo de vida

II – La soledad que se aproxima

Esta obra ha sido compuesta a partir de un proceso creativo intertextual basado en la novela *Salón de belleza* (1994), del escritor mexicano Mario Bellatín. La obra forma parte del ciclo *Palimpsestos: De la novela al atril*, proyecto desarrollado en la Maestría en Composición de la Facultad de Música de la UNAM.

Oscar Alcalá
México; diciembre 2019.

Instrumentos

Flauta

Clarinete en Si bemol / Clarinete bajo

Vibráfono

Violín

Violonchelo

Piano

*En esta partitura las notas del clarinete y clarinete bajo están transpuestas.

Acuarios

I - ...de aquél cubículo emana aún algo de vida

Oscar Alcalá

$\text{♩} = 52$

G Flute

Bass Clarinet in Bb

Vibraphone

Violin

Violoncello

Piano

Motor on (medium speed)

mf

p

f

ppp

8va

Ped.

*

4

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

Ped.

*

15

G Fl. *nat.* *p* *7* Flz. **B** *nat.* *mf*

B. Cl. *mf*

Vib. *p* *ped.*

Vln. *molto vibrato* *pp*

Vc. *pp*

Pno. *ped.* ** ped.* *** *pp*

19

G Fl. *pp*

B. Cl.

Vib. *ped.*

Vln. *molto vibrato* *pp* *X1* *mf*

Vc. *mf* *pizz.* *arco* *pp* *p* *pp* *mf* *pp*

Pno. *ped.* ** ped.* *** *ped.* ** ped.* *** *ped.* ** ped.* *** *pp*

22

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pp

mf

p

pp

mf

p

molto vibrato

pizz.

arco

3

5

Ped.

** Ped.*

24 **C**

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pp

mf

p

mf

pizz.

arco

3

Ped.

** Ped.*

27

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pizz.

arco

p

mf

5

3

Ped.

* Ped.

30 **D**

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

f

pp

pp

mf

pp

p

pp

3

Ped.

pizz.

pizz.

3

3

3

3

34

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pp

mf

p

mf

pizz.

arco

37

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

pp

p

mf

pp

arco

pizz.

41

43

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pp

p

mf

pizz.

arco

3

5

9

7

7

Detailed description: This system of musical notation covers measures 41 to 43. It features six staves: G Flute, Bass Clarinet, Vibraphone, Violin, Viola, and Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 41 shows the G Flute and Bass Clarinet with a *pp* dynamic. The Vibraphone has triplet eighth notes. The Violin has a *mf* dynamic with a *pizz.* marking, transitioning to *arco* in measure 42. The Viola has a *p* dynamic. The Piano has a *p* dynamic with a 7-measure rest in the right hand. Measure 42 continues the dynamics. Measure 43 shows a *p* dynamic for the G Flute and Bass Clarinet, and a *p* dynamic for the Piano. A 9-measure rest is indicated in the G Flute staff.

44

46

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

pp

6/4

4/4

6/4

Detailed description: This system of musical notation covers measures 44 to 46. It features the same six staves as the previous system. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 44 shows the G Flute and Bass Clarinet with a 6-measure rest. The Vibraphone has a *mf* dynamic. The Violin and Viola have a 6-measure rest. The Viola has a *pp* dynamic. The Piano has a 6-measure rest. Measure 45 shows the G Flute and Bass Clarinet with a 4-measure rest. The Vibraphone has a *mf* dynamic. The Violin and Viola have a 4-measure rest. The Viola has a *pp* dynamic. The Piano has a 4-measure rest. Measure 46 shows the G Flute and Bass Clarinet with a 6-measure rest. The Vibraphone has a *mf* dynamic. The Violin and Viola have a 6-measure rest. The Viola has a *pp* dynamic. The Piano has a 6-measure rest.

47

G Fl. *pp* *mf*

B. Cl. *pp*

Vib. *f*

Vln. *p* *pizz.* *pp*

Vc. *p*

Pno. *pp* 8va

Detailed description: This system covers measures 47, 48, and 49. The G Flute part begins with a half note G4 (pp) and a half note A4 (mf), followed by a sixteenth-note triplet G4-A4-B4. The Bass Clarinet plays a half note G3 (pp) and a half note B2. The Vibraphone has a half note G4 (f) and a half note A4, with a sixteenth-note triplet G4-A4-B4. The Violin part has a half note G4 (p) and a half note A4 (pizz.), followed by a half note G4 (pp). The Viola part has a half note G3 (p) and a half note B2. The Piano part features a complex texture with chords and arpeggios, including an 8va section in measure 49.

50

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln. *arco* *pp* *mf*

Vc. *pp* *p*

Pno.

Detailed description: This system covers measures 50, 51, and 52. The G Flute and Bass Clarinet parts are mostly rests. The Vibraphone has a half note G4 (pp) and a half note A4, followed by a sixteenth-note triplet G4-A4-B4. The Violin part has a half note G4 (arco, pp) and a half note A4 (mf), followed by a sixteenth-note triplet G4-A4-B4. The Viola part has a half note G3 (pp) and a half note B2. The Piano part has a half note G4 (pp) and a half note A4, followed by a half note G4 (p).

53

G Fl. *mf*

B. Cl.

Vib. *mf*

Vln. *p* *mf*

Vc. *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Pno.

Detailed description: This system covers measures 53 to 57. The music is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). Measure 53 is a whole rest for all instruments. At measure 54, the time signature changes to 4/4. The flute (G Fl.) plays a melodic line starting with a half note F#4, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *mf*. The bassoon (B. Cl.) has a whole rest. The vibraphone (Vib.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The violin (Vln.) plays a half note F#4, then a quarter note G4, and a quarter note A4, with a dynamic marking of *p*. The viola (Vc.) plays a half note F#4, then a quarter note G4, and a quarter note A4, with a dynamic marking of *pp*. The piano (Pno.) provides harmonic support with chords in the right hand and bass notes in the left hand. Measure 55 continues the flute's line. Measure 56 features a triplet of eighth notes in the vibraphone and a melodic phrase in the violin. Measure 57 concludes the system with a half note F#4 in the flute and a half note G4 in the violin.

58

G Fl. *pp* *mf*

B. Cl. *p* *mf* *pp*

Vib. *p*

Vln. *mf*

Vc. *mf* *p* *pp*

Pno. *pp*

Growl

nat.

arco

Detailed description: This system covers measures 58 to 62. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). Measure 58 is a whole rest for all instruments. At measure 59, the time signature changes to 7/8. The bassoon (B. Cl.) plays a melodic line starting with a half note F#4, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *p*. The flute (G Fl.) has a whole rest. The vibraphone (Vib.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The violin (Vln.) plays a half note F#4, then a quarter note G4, and a quarter note A4, with a dynamic marking of *mf*. The viola (Vc.) plays a half note F#4, then a quarter note G4, and a quarter note A4, with a dynamic marking of *mf*. The piano (Pno.) provides harmonic support with chords in the right hand and bass notes in the left hand. Measure 60 features a melodic phrase in the flute and a melodic phrase in the bassoon. Measure 61 features a melodic phrase in the flute and a melodic phrase in the bassoon. Measure 62 concludes the system with a half note F#4 in the flute and a half note G4 in the violin.

62

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pp

mf

3

3

3

3

6

3

3

3

3

pp

p

pp

p

pp

Detailed description: This system of musical notation covers measures 62, 63, and 64. The G Flute part is mostly silent, with a *pp* note in measure 64. The Bass Clarinet part has a *pp* note in measure 62, followed by a *mf* passage in measure 63. The Vibraphone part features a complex rhythmic pattern with triplets and a sextuplet. The Violin part has a *pp* note in measure 62, a *p* note in measure 63, and another *pp* note in measure 64. The Violoncello part has a *p* note in measure 62 and a *pp* note in measure 64. The Piano part is silent throughout.

65

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

pp

pp

mf

3

3

6

3

3

3

3

3

6

p

pp

pizz.

p

pp

Detailed description: This system of musical notation covers measures 65, 66, and 67. The G Flute part has a *mf* note in measure 65 and a *pp* note in measure 66. The Bass Clarinet part has a *pp* note in measure 65 and a *mf* note in measure 67. The Vibraphone part continues with its complex rhythmic pattern, including triplets and sextuplets. The Violin part has a *p* note in measure 65 and a *pp* note in measure 66, then remains silent with a *pizz.* marking in measure 67. The Violoncello part has a *p* note in measure 65 and a *pp* note in measure 66, then remains silent. The Piano part has a sustained chord in measure 65 and a sustained chord in measure 67.

68

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

arco

pp

mf

p

71

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

pp

arco

pp

mf

74

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pp *mf*

77

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

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

80

Musical score for measures 80-82. The score is in 6/4 time and features six staves: G Fl., B. Cl., Vib., Vln., Vc., and Pno. The key signature has one flat. The woodwinds play sustained notes, while the strings play a rhythmic accompaniment. The vibraphone has a melodic line starting at measure 80. A dynamic marking of *mf* is present under the vibraphone staff at measure 80.

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

83

Musical score for measures 83-85. The score is in 5/4 time and features six staves: G Fl., B. Cl., Vib., Vln., Vc., and Pno. The key signature has one flat. The woodwinds play sustained notes, while the strings play a rhythmic accompaniment. The vibraphone has a melodic line starting at measure 83. Dynamic markings of *pp* and *f* are present.

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pp

f

pp

86

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

3

3

Ped. Ped.

90

G Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pp *ppp*

II - ...la soledad que se aproxima.

♩ = 40

Piccolo

Bass Clarinet in Bb

Growl

nat.

Growl

Vibraphone

arco

Violin

Violoncello

flautato

sul pont.

flautato

sul pont.

Piano

5

Picc. *p* *pp* *pp* *p*

B. Cl. nat. Growl nat. *pp* *p* *pp*

Vib. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Vln. *pp* *p* *pp* *pp*

Vc. flautato sul pont. flautato *pp* *p* *pp*

Pno. *pp*

8

Picc. *pp* *pp* *p* *pp* Flz.

B. Cl. Growl nat. *p* *pp* *p*

Vib. *f* *pp* *f* *pp*

Vln. *p* *pp* flautato sul pont. *pp* *p* *pp*

Vc. sul pont. *p* *pp*

Pno. *pp* *p* 3 3

11

Picc. nat. *p* *pp* Flz. nat. *p*

B. Cl. *pp* *p* *pp*

Vib. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Vln. flautato *p* *pp* sul pont. flautato *pp*

Vc. *p* *pp* *p* molto vib.

Pno. 3 3

14

Picc. *pp* Flz. nat. *p* *pp* Flz. *pp*

B. Cl. *p* *pp*

Vib. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Vln. sul pont. *p* *pp* *pp* *p* *pp*

Vc. nat. *pp* *p* molto vib. nat. *pp*

Pno. 3 3

17

Picc. nat. *p* Flz nat. *pp*

B. Cl. *p* *pp* *tr*

Vib. *f* *pp* *f* *pp*

Vln. *pp* *p* *pp* *molto vib.*

Vc. *p* *pp* *p* *pp* *p* *nat.*

Pno. *p*

20

Picc. *(tr)*

B. Cl. *(tr)*

Vib. *f* *f*

Vln. *col legno* *f* *nat. molto vib.* *pp* *col legno* *f*

Vc. *pizz. arco* *pp* *arco* *pp* *p* *mf*

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

23

Picc.
B. Cl.
Vib.
Vln.
Vc.
Pno.

pp
nat.
pp
mf
pp
pizz. arco
pp
mf
pp
pp
pp

5
6
3
3

Detailed description: This system of musical notation covers measures 23 and 24. It includes staves for Piccolo (Picc.), Bass Clarinet (B. Cl.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Piccolo part features a long melodic line starting in measure 23, ending with a *pp* dynamic in measure 24. The Bass Clarinet part has a similar melodic line. The Vibraphone part includes a triplet of eighth notes in measure 24. The Violin part starts with a *pp* dynamic, has a *nat.* marking, and features a 5-measure slur in measure 23 and a 6-measure slur in measure 24, ending with a *mf* dynamic. The Viola part begins with a *pizz. arco* marking and a *pp* dynamic, followed by a 5-measure slur in measure 23 and a *pp* dynamic in measure 24. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and a sustained bass line.

25

Picc.
B. Cl.
Vib.
Vln.
Vc.
Pno.

mf
pp
pp
p
pp
p
pp
pp

5
6
3
3
5
6

Detailed description: This system of musical notation covers measures 25 and 26. It includes staves for Piccolo (Picc.), Bass Clarinet (B. Cl.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Piccolo part features a 5-measure slur in measure 25 and a *mf* dynamic, followed by a *pp* dynamic in measure 26. The Bass Clarinet part has a melodic line with a *pp* dynamic in measure 26. The Vibraphone part includes two triplet markings in measure 25. The Violin part starts with a *pp* dynamic, has a 5-measure slur in measure 25, and a 6-measure slur in measure 26 ending with a *mf* dynamic. The Viola part begins with a *p* dynamic, followed by a *pp* dynamic in measure 25, a *p* dynamic in measure 26, and another *pp* dynamic. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and a sustained bass line.

27

Picc.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

5

6

mf

pp

pp

p

pp

p

mf

5

6

mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 27 and 28. The Piccolo part features a melodic line with a five-measure rest in measure 27, followed by a six-measure rest in measure 28. The Bass Clarinet part has a steady eighth-note accompaniment. The Violin part begins in measure 27 with a piano (*pp*) dynamic and includes a five-measure rest and a six-measure rest. The Viola part has a similar pattern with a piano (*p*) dynamic. The Piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands.

29

Picc.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

5

6

mf

pp

pp

p

pp

p

mf

5

6

mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 29 and 30. The Piccolo part has a five-measure rest in measure 29 and a six-measure rest in measure 30. The Bass Clarinet part continues with its accompaniment. The Violin part starts in measure 29 with a piano (*pp*) dynamic and includes a five-measure rest and a six-measure rest. The Viola part has a piano (*p*) dynamic. The Piano accompaniment continues with its harmonic support.

31

Picc.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pp

p

pp

5

6

5

6

Detailed description: This system of musical notation covers measures 31 and 32. The Piccolo part features a melodic line with slurs and fingerings 5 and 6. The Bass Clarinet part has a few notes with a sharp sign. The Vibraphone part consists of chords with a sharp sign. The Violin part has a melodic line with slurs and fingerings 5 and 6. The Viola part has a melodic line with slurs and dynamic markings *pp*, *p*, and *pp*. The Piano part has a complex accompaniment with slurs and a sharp sign.

33

Picc.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pp

nat.

pp

p

pp

p

pp

5

6

5

6

sul pont.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 33 and 34. The Piccolo part has a melodic line with slurs, fingerings 5 and 6, and a dynamic marking *pp*. The Bass Clarinet part has a few notes. The Vibraphone part has chords with a sharp sign. The Violin part has a melodic line with slurs, a natural sign (*nat.*), and fingerings 5 and 6, with a dynamic marking *pp*. The Viola part has a melodic line with slurs, a sharp sign, and dynamic markings *p*, *pp*, *p*, and *pp*. The Piano part has a complex accompaniment with slurs and a sharp sign.

35

Picc.

B. Cl. Growl nat. Growl

Vib. arco *pp* *f* *pp*

Vln. *pp*

Vc. flautato *p* sul pont. *pp*

Pno.

38

Picc. *pp*

B. Cl. nat.

Vib. *f* *pp* *f* *pp*

Vln.

Vc. flautato *p* sul pont. *pp* *pp*

Pno.

Secuencia armónica característica (compases 1 - 10)					
	Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4	Compás 5
Piccolo			[Pink bar]		[Pink bar]
Clarinete Bajo	[Red bar: Nat. Growl]		[Red bar: Nat. Growl]		[Red bar: Nat.]
Vibráfono	[Green bar: arco]	[Green bar: arco]	[Green bar: arco]	[Green bar: arco]	[Green bar: arco]
Violín		[Brown bar: armónico artificial]		[Brown bar: armónico artificial]	
Violoncello	[Purple bar: flautando]	[Purple bar: trémolo sul pont.]	[Purple bar: flautando]	[Purple bar: trémolo sul pont.]	[Purple bar: flautando]
Piano (derecha)		[Yellow bar]			
Piano (izquierda)	[Blue bar: 1]			[Blue bar]	[Blue bar]

	Compás 6	Compás 7	Compás 8	Compás 9	Compás 10
Piccolo	[Pink bar]	[Pink bar]	[Pink bar]		[Pink bar: Flz]
Clarinete Bajo	[Red bar: Growl]		[Red bar: Nat. Growl]		[Red bar: Nat. Trino]
Vibráfono	[Green bar]	[Green bar: arco]	[Green bar: arco]	[Green bar: arco]	[Green bar]
Violín	[Brown bar]		[Brown bar: armónico artificial]		[Brown bar]
Violoncello		[Purple bar: trémolo sul pont.]	[Purple bar: flautando]	[Purple bar: trémolo sul pont.]	[Purple bar: Sonido natural]
Piano (derecha)	[Yellow bar]	[Yellow bar]	[Yellow bar]	[Yellow bar]	[Yellow bar]
Piano (izquierda)	[Blue bar]		[Blue bar]		[Blue bar]

Secuencia armónica característica (compases 11 - 20)					
	Compás 11	Compás 12	Compás 13	Compás 14	Compás 15
Piccolo	Nat.		Flz. Nat.		Flz. Nat.
Clarinete Bajo		Nat. Tr.		Nat.	Tr.
Vibráfono					
Violín		Nat. Tr.		Nat. Tr.	
Violoncello	Molto vib.		Nat. Molto vib.		Nat. Molto vib.
Piano (derecha)					
Piano (izquierda)					
Compás 16					
	Compás 16	Compás 17	Compás 18	Compás 19	Compás 20
Piccolo		Nat.		Tr. Nat.	
Clarinete Bajo		Nat.		Nat.	
Vibráfono					Baquetas
Violín	Nat.		Tr.		
Violoncello	Nat.		Molto vib.		Nat. Molto vib.
Piano (derecha)					
Piano (izquierda)					

Secuencia armónica característica (compases 31 - 39)					
	Compás 31	Compás 32	Compás 33	Compás 34	Compás 35
Piccolo	[Pink bar]		[Pink bar]		[Pink bar]
Clarinete Bajo	[Red bar]		[Red bar]		[Red bar] Growl
Vibráfono	[Green bar]	[Green bar]	[Green bar]	[Green bar]	[Green bar]
Violín		[Brown bar]		[Brown bar]	[Brown bar]
Violoncello	[Purple bar]	[Purple bar]	[Purple bar]	[Purple bar]	[Purple bar] Flautato
Piano (derecha)	[Yellow bar]	[Yellow bar]	[Yellow bar]	[Yellow bar]	[Yellow bar]
Piano (izquierda)	[Blue bar]	[Blue bar]	[Blue bar]	[Blue bar]	[Blue bar]

	Compás 36	Compás 37	Compás 38	Compás 39
Piccolo	[Pink bar]	[Pink bar]		
Clarinete Bajo	[Red bar] Nat.		[Red bar] Growl	[Red bar] Nat.
Vibráfono	[Green bar] Arco	[Green bar]	[Green bar]	
Violín	[Brown bar]		[Brown bar]	
Violoncello	[Purple bar] sul pont.	[Purple bar] Flautato	[Purple bar] sul pont.	
Piano (derecha)	[Yellow bar]			
Piano (izquierda)	[Blue bar]	[Blue bar]	[Blue bar]	

Variaciones sobre la luz y la locura

Para ensamble de cámara

Oscar Alcalá

México 2020

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Música

Maestría en Composición

Variaciones sobre la luz y locura

I - Reflejos: *Dentro de su sexo había luz*

II - Luciérnagas como mujeres y viceversa

III - Gradaciones: *Dentro de su boca nacía la luz*

IV - Los locos y los castaños

V - Imágenes: *Dentro de sus ojos moría la luz*

Esta obra ha sido compuesta a partir de un proceso creativo intertextual basado en la novela *Nadie me verá llorar* (1999), de la escritora e historiadora mexicana Cristina Rivera Garza. La obra forma parte del ciclo *Palimpsestos: De la novela al atril*, proyecto desarrollado en la Maestría en Composición de la Facultad de Música de la UNAM.

Oscar Alcalá
México; Junio 2020.

Instrumentos

Flauta

Clarinete en Si bemol / Clarinete bajo

Percusión
(Vibráfono / Glockenspiel)

Violín

Violonchelo

Piano

*En esta partitura las notas del clarinete y clarinete bajo están transpuestas.

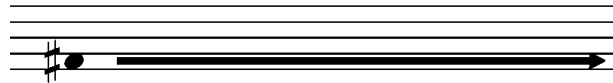
Índice

Variaciones sobre la luz y locura

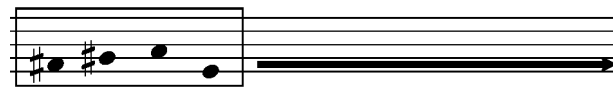
I - Reflejos: <i>Dentro de su sexo había luz</i>	1
II - Luciérnagas como mujeres y viceversa	17
III - Gradaciones: <i>Dentro de su boca nacía la luz</i>	29
IV - Los locos y los castaños	33
V - Imágenes: <i>Dentro de sus ojos moría la luz</i>	49

Instrucciones

Generales



Las notas seguidas por una flecha indican que la esa nota se debe mantener hasta el final de la flecha.



Las notas encerradas en un cuadro y seguidas por una flecha indican que ese conjunto de notas se repiten hasta el final de la flecha.



Las notas encerradas en un cuadro, seguidas por una flecha y con una indicación X(n) indican que ese conjunto de notas se repiten el número de veces indicado.



Grupo rápido y regular de notas.



Grupo muy rápido y regular de notas



De rápido a lento



De lento a rápido.

Flauta

Air

Hacer sonar más el aire que la altura.

ord.

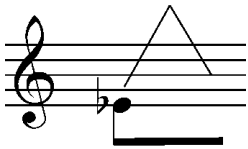
Sonido ordinario



Armónico



Multifónico



Jet Whistle

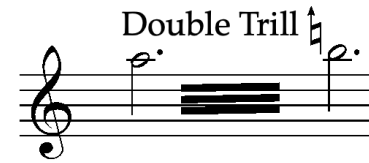


Whistle Tones

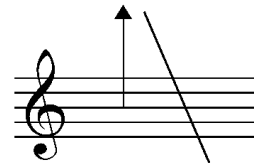


Slap Tongue

Clarinete en Sib



Alternancia de las digitaciones señaladas dando como resultado las siguientes alturas.



La nota más alta posible y falso glisando hacia la nota que sigue.

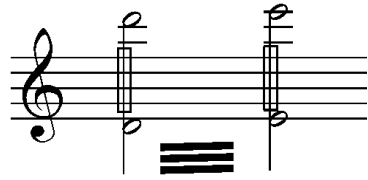
Clarinete bajo en Sib



Multifónico en donde las alturas promientes son la fundamental y la soprano señaladas.



Multifónico a partir de la fundamental señalada con la x, pero haciendo sonar principalmente la soprano señalada.

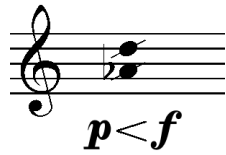


Trino de multifónicos utilizando la llave señalada.



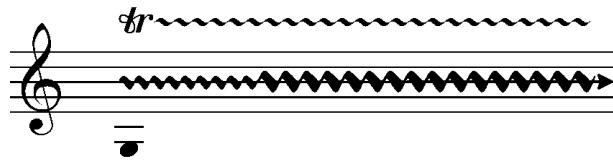
Slap Tongue

Vibráfono

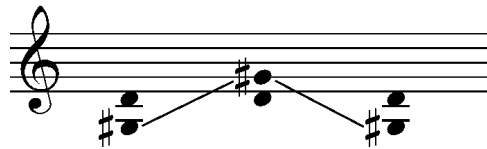


Arcada muy rápida desde piano a forte

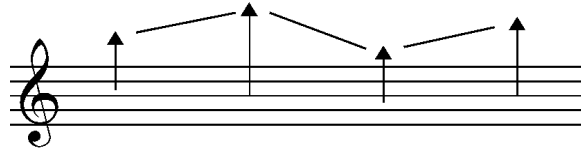
Violín



Trino y gradualmente *molto vibrato*.

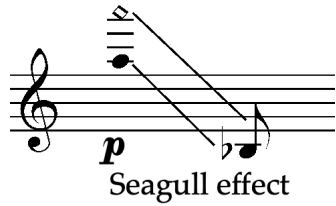


Glisar lentamente sobre la cuerda de Sol al tiempo que suena la cuerda de Re al aire.

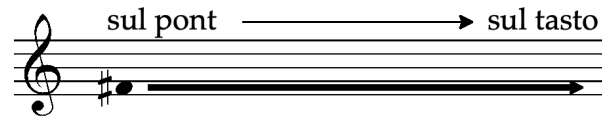


Glissandi de armónicos artificiales indeterminados sobre al cuerda de Mi.

Violoncello

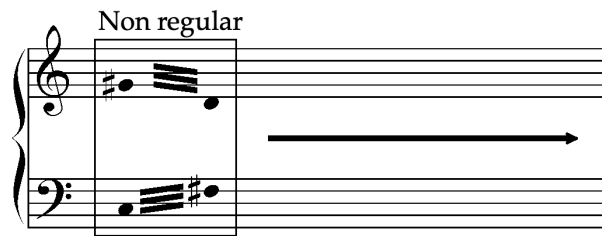


Seagull effect: armónico artificial conservando siempre la misma distancia entre los dedos 1 y 4.

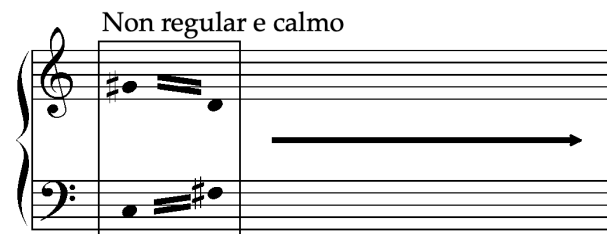


Arcada sobre la cuerda. Cambiar gradualmente desde sul ponticello hacia sul tasto.

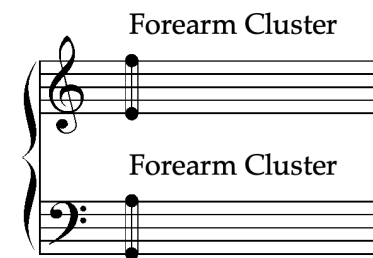
Piano



Trémolo irregular fluctuando entre el tempo estricto y velocidades más lentas.



Trémolo irregular que nunca llega a ser muy rápido.



Forearm Cluster: Cluster de todas las notas abarcadas por los antebrazos.

Obra dedicada a Coral Buitrón

Variaciones sobre la luz y la locura

I - Reflejos: *Dentro de su sexo había luz*

13"

10"

7"

The musical score is divided into three sections by vertical dashed lines:

- Section 1 (13 measures):** Flute and Bass Clarinet play a tremolo. Vibraphone plays a single note with *p < f* dynamics. Violoncello plays a tremolo with *pp* dynamics. Piano plays a sequence of notes with *pp* dynamics, marked "Repeat X5".
- Section 2 (10 measures):** Flute and Bass Clarinet play a tremolo. Vibraphone plays a single note with *p < f* dynamics. Violoncello plays a tremolo with *pp* dynamics. Piano plays a single note with *pp* dynamics, marked "l.v.". A "Repeat X2" box highlights a passage in the Violoncello part.
- Section 3 (7 measures):** Flute and Bass Clarinet play a tremolo. Vibraphone plays a single note with *p < f* dynamics. Violin plays a tremolo with *pp* dynamics and "molto vib." marking. Violoncello plays a tremolo with *pp* dynamics. Piano plays a triplet with *p* dynamics, marked "l.v.". A "Repeat X3" box highlights a passage in the Violoncello part.

A

12"

12"

B. Cl.
 Dynamics: *p*, *mf*, *pp*, *p*, *mf*, *p*, *pp*
 Performance instructions: *tr*, *ord. e bisbigliando*, *Harm.*

Vln.
 Dynamics: *p*, *pp*, *p*, *pp*, *p*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*
 Performance instructions: *molto vib.*, *slow gliss. sul G*

Vc.
 Dynamics: *pp*, *p*, *pp*, *p*, *pp*, *p*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*
 Performance instructions: *tr*

Cb.
 Dynamics: *p*, *8vb*
 Performance instructions: *X3*

The score is divided into two 12-measure sections by a vertical dashed line. The first section contains two measures of B. Cl. with a slur and dynamics *p*, *mf*, *pp*. The second section contains two measures of B. Cl. with a slur and dynamics *p*, *mf*, *p*, *pp*. The Vln. part features a tremolo pattern with dynamics *p* and *pp*, and a glissando on G with dynamics *p*, *mf*, *pp*, *mf*. The Vc. part features a tremolo pattern with dynamics *pp* and *p*, and a melodic line with dynamics *p*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*. The Cb. part features a melodic line with dynamics *p* and *8vb*.

B

10"

8"

The musical score is divided into two sections by a vertical dashed line at 8 inches. The first section is 10 inches long. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Starts with a *pp* dynamic, includes a *bisb.* instruction, and features a long note with a tremolo. Dynamics include *pp*, *p*, *mf*, and *pp*.
- B. Clarinet (B. Cl.):** Features a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *pp*, *p*, and *mf*.
- Vibraphone (Vib.):** Plays chords with dynamics *p*, *f*, *p < f*, and *f*. Includes the instruction "change to mallets MOTOR OFF".
- Violin (Vln.):** Features a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, and *p*.
- Viola (Vc.):** Features a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *pp*.
- Piano (Pno.):** Features a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mf*, *f*, and *f*. Includes the instruction "Non regular".
- Cello/Double Bass (Cv.):** Features a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *pp*.

Performance instructions include "bisb.", "change to mallets MOTOR OFF", and "Non regular".

C

8"

5"

This musical score is for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano. The score is divided into two sections by a vertical dashed line, with a rehearsal mark 'C' above it. The first section is marked with a double bar line and the number '8"', while the second section is marked with a single bar line and the number '5"'.

Flute (Fl.): The flute part begins with a trill (tr) and a grace note. It features a long melodic line with trills and a crescendo starting at the 5" mark. Dynamics range from *pp* to *mf*.

Bass Clarinet (B. Cl.): The bass clarinet part starts with a trill and a grace note. It has a long melodic line with trills and a crescendo starting at the 5" mark. Dynamics range from *p* to *mf*.

Vibraphone (Vib.): The vibraphone part consists of several rhythmic patterns, some marked with *f* and others with *mf*.

Violin (Vln.): The violin part features several rhythmic patterns, some marked with *p*, *mf*, and *f*. There are two boxed sections labeled 'X2' and 'X3'.

Viola (Vc.): The viola part features several rhythmic patterns, some marked with *pp*, *mf*, and *f*. There are two boxed sections labeled 'X3' and 'X4'.

Piano: The piano part features several rhythmic patterns, some marked with *f* and others with *p*. There are two boxed sections labeled 'I.v.' and '8va'.

Dynamics throughout the score include *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *cresc.* (crescendo). Performance markings include trills (tr), grace notes, and various articulations.

12"

This musical score is for a 12-inch piece, featuring five instruments: Flute (Fl.), B. Clarinet (B. Cl.), Vibraphone (Vib.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Flute (Fl.):** The part begins with a trill (tr) and a series of notes. Dynamics include *mf*, *mf*, and *f*. Trills are indicated throughout.
- B. Clarinet (B. Cl.):** The part starts with a trill (tr) and a series of notes. Dynamics include *mf*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *mf*, and *f*. Trills are indicated throughout.
- Vibraphone (Vib.):** The part consists of several rhythmic patterns. Dynamics include *mf*, *f*, *mf*, *f*, and *ff*.
- Violoncello (Vc.):** The part features several boxed sections labeled X4, X5, and X6. Dynamics include *p*, *mf*, *mf*, *mf*, *pp*, *mf*, *mf*, and *mf*. Trills are indicated at the beginning and end.
- Piano (Pno.):** The part includes a section marked *8va* and a section marked "Non regular". Dynamics include *f*, *pp*, *f*, and *pp*. A *8vb* marking is present at the bottom left.

D

8"

6"

FL. *f* *f* *f* *mf* Slap Tongue

B. Cl. *mf* *f* Slap Tongue S.T. *f* *f* S.T. *f* Non regular

Vib. *ff* *ff* *ff* *p*

Vln. *p* *mf* *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Pno. *pp* *pp* *pp* *pp*

X6

8^{vb}

6''

The musical score is divided into two sections by a vertical dashed line. The left section features dynamics of *f*, *mf*, and *ff*. The right section features dynamics of *f*, *mf*, and *pp*. Performance instructions include *S.T.* (Sustained Tremolo), *x2* (second ending), *molto cresc.* (much crescendo), and *Sempre non regular* (Always irregular).

8^{va}

8^{va}

E 7"

This musical score is for a section marked **E** 7". It features six staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), Bass, and Piano (Pno.).

- Flute (Fl.):** Starts with two staccato (S.T.) notes. The first staff contains a *f* dynamic marking. A second staff shows a melodic line with a *f* dynamic, a **x2** repeat sign, and another S.T. note.
- Bass Clarinet (B. Cl.):** Features five S.T. notes followed by a *f* dynamic marking. The second staff contains a melodic line with a *f* dynamic and another S.T. note.
- Vibraphone (Vib.):** Shows a *molto cresc.* leading to a *ff* dynamic. The second staff shows a *p* dynamic.
- Violin (Vln.):** The first staff has a *f* dynamic. The second staff has a *mf* dynamic. The third staff has a *f* dynamic.
- Bass:** The first staff has a *f* dynamic. The second staff has a *mf* dynamic.
- Piano (Pno.):** Starts with a *ff* dynamic. The second staff has a *pp* dynamic. The third staff has a *pp* dynamic. The fourth staff has a *molto cresc.* leading to a *ff* dynamic.

The score includes various musical notations such as staccato (S.T.), dynamics (*f*, *ff*, *p*, *pp*, *molto cresc.*), and repeat signs (**x2**).

8"

This musical score page features six staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Flute (Fl.):** The staff begins with a dynamic marking of *f*. It contains several slurs, each labeled "S.T." (Sustained Tremolo). The piece concludes with a final slur marked *f*.
- Clarinet in B-flat (B. Cl.):** This staff also starts with *f* and includes multiple "S.T." markings. The dynamics vary throughout, ending with a *mf* marking.
- Vibraphone (Vib.):** The staff is mostly silent, with two specific chords highlighted in boxes. The first chord is marked *ff* and the second is marked *p*. A *molto cresc.* (molto crescendo) line spans the first chord.
- Violin (Vln.):** The staff features a complex, rapid melodic line with many slurs. The dynamic marking is consistently *mf*.
- Viola (Vc.):** The staff contains a melodic line with slurs, maintaining a *mf* dynamic.
- Piano (Pno.):** The piano part consists of chords, with two chords boxed. The first two boxes are marked *pp* (pianissimo), and the third is marked *ff* (fortissimo) after a *molto cresc.* line. The final chord is boxed and marked *pp*.

At the bottom of the page, there are two markings: *8^{vb}* on the left and *8^{vb}* on the right, indicating the octave for the vibraphone.

8"

This musical score page features five staves: Flute (Fl.), Clarinet (B. Cl.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The Flute and Clarinet parts include trills and dynamic markings such as *f* and *ff*. The Vibraphone part shows dynamic changes from *ff* to *p* and back to *ff*. The Violin part consists of two staves with a melodic line marked *mf*. The Piano part includes dynamic markings like *molto cresc.*, *ff*, and *pp*. Rehearsal marks X3 and X4 are present, with X3 containing four S.T. (Staccato) notes and X4 containing six S.T. notes. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the top left, and a dashed line at the bottom.

8"

This musical score page features six staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into three measures.

- Flute (Fl.):** The first measure contains a melodic line starting with a dynamic of *f*. The second measure continues this line, also marked *f*, and concludes with a whole note chord marked "S.T.".
- Clarinet in B-flat (B. Cl.):** The first measure is mostly silent, with a dynamic of *f* indicated below the staff. The second measure contains a melodic line marked *f*.
- Vibraphone (Vib.):** The first measure shows a chord. The second measure features a dynamic crescendo from *p* to *ff*, with a "To" marking above the final note. The third measure shows a chord marked *p*.
- Violin (Vln.):** The first measure contains a melodic line. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf* and includes a repeat sign with "X2" above it.
- Viola (Vc.):** The first measure contains a melodic line. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf* and includes a repeat sign with "X3" above it.
- Piano (Pno.):** The first measure shows a dynamic crescendo from *pp* to *ff*, with "molto cresc." written above the staff. The second measure is marked *pp*. The third measure is marked *ff* and includes a triplet of notes marked with "V" above them.

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *ff*, *mf*, *pp*), crescendos, repeat signs, and specific performance markings like "S.T." and "To".

8"

This musical score page contains the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Four notes, each marked "S.T." (Staccato) and repeated three times ("X3").
- Bass Clarinet (B. Cl.):** Six notes, each marked "S.T." and repeated three times ("X3").
- Vibraphone (Vib.):** Features a *ff* dynamic marking and two boxed passages of chords.
- Violin (Vln.):** Includes a boxed passage and a larger section marked "X2" with a *mf* dynamic.
- Viola (Vc.):** A melodic line with slurs.
- Piano (Pno.):** Two staves with a *pp* dynamic, a *molto cresc.* marking leading to *ff*, and a *8vb* instruction. A second piano part on the right also features *p*, *molto cresc.*, and *ff* markings.

6''

Fl. *f*

B. Cl. *f*

Vib. *mf* *p* *ff* Change to arco

MOTOR ON (Medium Speed)

Vln. *p* *p* *f* pizz.

Vc. *p* *f* pizz.

Pno. *ff* *f* *p* *ff*

arco *f* *ff*

(8) -----

6"

4"

Fl.

B. Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

The musical score is divided into two sections by a vertical dashed line. The first section is marked "6\"" and the second is marked "4\"".

- Flute (Fl.):** In the 4" section, it plays a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, marked with a *v* (vibrato) symbol.
- Bass Clarinet (B. Cl.):** In the 4" section, it plays a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, also marked with a *v* symbol.
- Vibraphone (Vib.):** In the 4" section, it plays a sustained chord with a dynamic range from *f* to *ff*, marked with *arco* and a *ped.* (pedal) symbol.
- Violin (Vln.):** In the 6" section, it plays a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, marked *arco*. In the 4" section, it plays a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, marked *pizz.* (pizzicato) and *arco*.
- Viola (Vc.):** In the 6" section, it plays a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, marked *arco*. In the 4" section, it plays a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, marked *pizz.* and *arco*.
- Piano (Pno.):** In the 6" section, it plays a chordal accompaniment with a forte (*f*) dynamic. In the 4" section, it plays a chordal accompaniment with a dynamic range from *p* to *ff*.

8"

The musical score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are for Flute (Fl.), Clarinet (B. Cl.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Flute (Fl.):** Features a melodic line starting with a dynamic of *f*. It includes a slur over a sequence of notes and a breath mark.
- Clarinet (B. Cl.):** Mirrors the flute's melodic line with a dynamic of *f*, including a slur and a breath mark.
- Vibraphone (Vib.):** Plays a sustained chord with a dynamic range from *f* to *ff*. It includes a *Red.* (Reduction) marking and an accent (^).
- Violin (Vln.):** Starts with a pizzicato (*pizz.*) chord at *f*. It then plays an *arco* (arco) melodic phrase, followed by a return to *pizz.* at *f*. A later section is marked *arco X3*.
- Viola (Vc.):** Starts with a pizzicato (*pizz.*) chord at *f*. It then plays an *arco* (arco) melodic phrase, followed by a return to *pizz.* at *f*. A later section is marked *arco X2*.
- Piano (Pno.):** Features a complex texture with chords and moving lines. Dynamics range from *f* to *ff*, with a *p* (piano) section in the middle. It includes a *V* (Vibrato) marking.

A vertical dashed line is positioned at the beginning of the score, with the label "8" above it. A horizontal dashed line runs across the top of the page.

G.P.

2"

G.P.

1"

G.P.

Ad libitum

The musical score is divided into four sections by vertical dashed lines. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (B. Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Section 1 (G.P. 2"): 0 to 2 seconds.**
 - Flute: Melodic line starting on G4, moving up to D5. Dynamics: *f*.
 - Clarinet: Melodic line starting on G3, moving up to D4. Dynamics: *f*.
 - Violin: Sustained chord of G4, B4, D5. Dynamics: *f*. Marking: pizz.
 - Viola: Sustained chord of G3, B3, D4. Dynamics: *f*. Marking: pizz.
 - Piano: Sustained chord of G3, B3, D4. Dynamics: *p* to *ff*.
- Section 2 (G.P. 1"): 2 to 3 seconds.**
 - Flute: Sustained chord of G4, B4, D5. Dynamics: *ff*.
 - Clarinet: Sustained chord of G3, B3, D4. Dynamics: *ff*.
 - Violin: Sustained chord of G4, B4, D5. Dynamics: *f* to *ff*. Marking: pizz.
 - Viola: Sustained chord of G3, B3, D4. Dynamics: *f* to *ff*. Marking: pizz.
 - Piano: Sustained chord of G3, B3, D4. Dynamics: *ff*.
- Section 3 (G.P.): 3 to 4 seconds.**
 - Flute: Sustained chord of G4, B4, D5. Dynamics: *ff*.
 - Clarinet: Sustained chord of G3, B3, D4. Dynamics: *ff*.
 - Violin: Sustained chord of G4, B4, D5. Dynamics: *f* to *ff*. Marking: pizz.
 - Viola: Sustained chord of G3, B3, D4. Dynamics: *f* to *ff*. Marking: pizz.
 - Piano: Sustained chord of G3, B3, D4. Dynamics: *ff*.
- Section 4 (Ad libitum): 4 to 5 seconds.**
 - Flute: Sustained chord of G4, B4, D5. Dynamics: *ff*.
 - Clarinet: Sustained chord of G3, B3, D4. Dynamics: *ff*.
 - Violin: Sustained chord of G4, B4, D5. Dynamics: *f* to *ff*. Marking: pizz.
 - Viola: Sustained chord of G3, B3, D4. Dynamics: *f* to *ff*. Marking: pizz.
 - Piano: Sustained chord of G3, B3, D4. Dynamics: *ff*.

II - Luciérnagas como mujeres y viceversa

♩ = 66

The musical score is arranged in six staves. The top two staves are for Flute and Clarinet in Bb, both of which are silent throughout the piece. The Glockenspiel part consists of five measures of chords, starting with a forte (*f*) dynamic. The Violin and Violoncello parts are also silent in the first measure, then play pizzicato (*pizz.*) chords in the second measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violoncello continues with a similar pattern in the third measure. The Piano part is the most active, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. A fermata is placed over the final two notes of the piano's right-hand part in the fourth measure.

A

6

Fl.

Cl.

Glock.

Vln.

Vc.

Pno.

p

p

Detailed description: This is a page of a musical score, page 18, marked with a section symbol 'A'. The score is arranged in six staves. The top two staves are for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.), both in treble clef. The third staff is for Glockenspiel (Glock.), in treble clef. The fourth and fifth staves are for Violin (Vln.) and Viola (Vc.), both in treble clef. The bottom staff is for Piano (Pno.), in grand staff (treble and bass clefs). The music is in 2/2 time and features a key signature of one flat. The score is divided into four measures by vertical bar lines. In the first measure, the Flute and Clarinet parts are silent. In the second measure, the Glockenspiel plays a chord of G4 and Bb4, and the Piano plays a rhythmic accompaniment. In the third measure, the Violin and Viola play chords, and the Piano continues its accompaniment. In the fourth measure, the Flute plays a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, while the Glockenspiel and Piano continue their parts. A rehearsal mark 'A' is located at the top right of the page.

11

Fl.
Cl.
Glock.
Vln.
Vc.
Pno.

f
p
mf
mf
p

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Glockenspiel (Glock.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is in 2/4 time and begins at measure 11. The Flute part starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4 with a sharp sign, and a half note B4. The Clarinet part has a half rest in measure 11, then a quarter note G3 with a sharp sign, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The Glockenspiel part has a half rest in measure 11, then a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter rest, then a quarter note A4 with a sharp sign, and a half note B4. The Violin part has a half rest in measure 11, then a quarter note G4 with a sharp sign, followed by a quarter rest, then a quarter note A4 with a sharp sign, and a half note B4. The Viola part has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The Piano part has a quarter note G3 with a sharp sign, followed by quarter notes F3, E3, and D3. Dynamics include *f* (forte) for the Flute in measure 12, *p* (piano) for the Flute in measure 13, *mf* (mezzo-forte) for the Clarinet in measure 11, *mf* for the Viola in measure 12, and *p* for the Viola in measure 13. The score ends at measure 15.

16

Fl.

Cl.

Glock.

Vln.

Vc.

Pno.

B

f

mf

arco

p

arco

p

The image shows a page of a musical score for six instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Glockenspiel (Glock.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is in 2/2 time and consists of six measures. Measure 16 is indicated at the beginning. A section marker 'B' is placed above the Flute staff at the start of the fifth measure. The Flute part begins with a whole note in the first measure, followed by rests in the second and third measures. In the fourth measure, it plays a half note with a forte (*f*) dynamic. In the fifth measure, it plays a half note with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a melodic line of eighth notes. In the sixth measure, it plays a whole note with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet part plays a half note in the first measure, followed by rests in the second and third measures, and a half note in the fourth measure. The Glockenspiel part plays a half note in the first measure, followed by rests in the second and third measures, and a half note in the fourth measure. The Violin part plays a half note in the first measure, followed by rests in the second and third measures, and a half note in the fourth measure. The Viola part plays a half note in the first measure, followed by rests in the second and third measures, and a half note in the fourth measure. The Piano part plays a half note in the first measure, followed by rests in the second and third measures, and a half note in the fourth measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

21

Fl.

Cl.

Glock.

Vln.

Vc.

Pno.

C

The musical score consists of six staves. The Flute (Fl.) and Glockenspiel (Glock.) parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Clarinet (Cl.) part begins in measure 21 with a melodic line: a dotted quarter note B-flat, followed by eighth notes C-sharp, D-sharp, E, F, G, A, B, and a dotted quarter note C-sharp. This line is slurred. In measure 22, it continues with a dotted quarter note B-flat, followed by a whole note C. In measure 23, the Clarinet part is silent. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts begin in measure 21 with a dotted quarter note C-sharp and a dotted quarter note D-sharp. In measure 22, they play a dotted quarter note C-sharp and a dotted quarter note D-sharp, with a dynamic marking of 'p'. In measure 23, they play a dotted quarter note C-sharp and a dotted quarter note D-sharp, with a dynamic marking of 'p'. In measure 24, they play a melodic line: a dotted quarter note C-sharp, followed by eighth notes D-sharp, E, F, G, A, B, and a dotted quarter note C-sharp. This line is slurred. The Piano (Pno.) part provides a rhythmic accompaniment. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays chords and moving lines. A 'C' time signature change is indicated in measure 23.

26

Fl.

Cl.

Glock.

Vln.

Vc.

Pno.

3

5

pizz.

arco

pp

mf

f

f

31 **D** **E**

Fl.

Cl.

Glock.

Vln.

Vc.

Pno.

5

9

7

6

mf

pp

pp

pp

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is in 3/2 time and consists of six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Glockenspiel (Glock.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The piece begins at measure 31 with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic of *pp*. The Flute and Clarinet parts feature intricate sixteenth-note passages with slurs and ties. The Glockenspiel part consists of chords and single notes. The Violin and Viola parts have rests until measure 34, where they enter with a sixteenth-note figure. The Piano part has rests until measure 34, where it enters with a sixteenth-note accompaniment. The score concludes at measure 37 with a key signature change to one flat (Bb) and a dynamic of *pp*. Chord diagrams for D major and E major are provided at the top of the page.

35

Fl. *mf* *f*

Cl. *mf*

Glock.

Vln.

Vc. *mf*

Pno.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 24 and starting at measure 35, features six staves. The top two staves are for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.), both in treble clef with a 2/2 time signature. The Flute part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a half note G4, followed by a half note A4. The Clarinet part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a half note G3. The Glockenspiel (Glock.) part is in treble clef and plays chords of G3 and A3. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts are in treble and bass clefs, respectively, and play a long, sustained half note G3. The Viola part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano (Pno.) part is in grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The score is divided into four measures by bar lines, with a double bar line at the end of the fourth measure.

40 **F**

Fl. *p* *f*

Cl. *p* *f*

Glock.

Vln. *pizz.* *mf* *arco* *mf*

Vc. *pizz.* *p* *arco* *mf*

Pno.

45

Fl.

Cl.

Glock.

Vln.

Vc.

Pno.

p

mf

pizz.

arco

p

mf

pizz.

arco

mf

Detailed description: This page of a musical score, numbered 26, contains measures 45 through 48. The score is for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Glockenspiel (Glock.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. Measure 45 begins with a dynamic marking of *p* for the Flute and *mf* for the Violin. The Flute part features a melodic line with slurs and a dynamic change to *mf* in measure 46. The Clarinet part has rests in measures 45 and 46, then enters in measure 47. The Glockenspiel part plays chords with slurs. The Violin part starts with a *pizz.* (pizzicato) marking in measure 45 and switches to *arco* (arco) in measure 48. The Viola part starts with a *pizz.* marking in measure 45 and switches to *arco* in measure 48. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

49

Fl. *f*

Cl.

Glock.

Vln. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Pno. *pp*

G

Detailed description: This is a page of a musical score, page 27, starting at measure 49. The score is for a woodwind quintet and piano. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Glockenspiel (Glock.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in 2/2 time. The Flute part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line. A box labeled 'G' is placed above the first measure of the Flute staff. The Clarinet part has a melodic line starting in the second measure. The Glockenspiel part consists of a series of chords. The Violin and Viola parts play a pizzicato (*pizz.*) accompaniment. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic.

53

Fl.

Musical staff for Flute (Fl.). The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures of whole notes, followed by a double bar line. The second system starts with a 3/2 time signature and contains three measures of music. The first two measures each contain a half note with a slur above it, and the third measure contains a whole note with a slur above it. The staff ends with a double bar line.

Cl.

Musical staff for Clarinet (Cl.). The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures of whole notes, followed by a double bar line. The second system starts with a 3/2 time signature and contains three measures of music. The first two measures each contain a half note with a slur above it, and the third measure contains a whole note with a slur above it. The staff ends with a double bar line.

Glock.

Musical staff for Glockenspiel (Glock.). The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures of whole notes, followed by a double bar line. The second system starts with a 3/2 time signature and contains three measures of music. The first measure contains a half note chord, followed by two measures of rests. The staff ends with a double bar line.

Vln.

Musical staff for Violin (Vln.). The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures of whole notes, followed by a double bar line. The second system starts with a 3/2 time signature and contains three measures of music. The first measure contains a half note chord, followed by two measures of rests. The staff ends with a double bar line.

Vc.

Musical staff for Violoncello (Vc.). The staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures of whole notes, followed by a double bar line. The second system starts with a 3/2 time signature and contains three measures of music. The first measure contains a half note chord, followed by two measures of rests. The staff ends with a double bar line.

Pno.

Musical staff for Piano (Pno.). The staff is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff, with a key signature of one flat (B-flat). The upper staff contains two measures of eighth notes, followed by a double bar line. The second system starts with a 3/2 time signature and contains three measures of music. The first measure contains a half note chord, followed by two measures of rests. The lower staff contains two measures of whole notes, followed by a double bar line. The second system starts with a 3/2 time signature and contains three measures of music. The first measure contains a half note chord, followed by two measures of rests. The staff ends with a double bar line.

III - Gradaciones: Dentro de su boca nacía la luz

The musical score is divided into three sections by vertical dashed lines. The first section is labeled "12''", the second "12''", and the third "15''".

- Flute:** The first section starts with a *p* dynamic and a crescendo to *mf*, then a decrescendo to *f*, and another crescendo to *mf*. The second section repeats this pattern. The third section starts with *p*, crescendos to *mf*, decrescendos to *f*, and crescendos to *mf*, ending with a *pp* dynamic.
- Bass Clarinet in B \flat :** The first section starts with *p*, crescendos to *mf*, decrescendos to *f*, and crescendos to *mf*. The second section repeats this pattern. The third section starts with *p*, crescendos to *mf*, decrescendos to *f*, and crescendos to *mf*.
- Vibraphone:** The first section starts with *p*, crescendos to *ff*, decrescendos to *p*, and then crescendos to *ff* and decrescendos to *p*. The second section starts with *p*, crescendos to *ff*, decrescendos to *p*, and then crescendos to *ff*. The third section starts with *p*, crescendos to *ff*, decrescendos to *p*, and then crescendos to *ff* and decrescendos to *p*.
- Violin:** The staff is present but contains no musical notation.
- Violoncello:** The staff is present but contains no musical notation.
- Piano:** The staff is present but contains no musical notation.

A

15"

14"

21"

Fl. *pp* *p* *mf* *p* *pp* *p* *mf* *p* *pp* *p* *mf* *p*

B. Cl. *pp* *p* *mf* *p* *pp* *p* *mf* *p* *pp* *p* *mf* *p*

Vib. *p* *ff* *p* *ff* *p* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *p*

Vln. *pp* *p* *mf* *p* *pp* *p* *mf* *p* *pp* *p* *mf* *p* *pp*

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

Pno. *mf* *pp* *mf* *p* *mf* *p* *f* *pp*

l.v. *mf* *pp*

8va *pp*

B

G.P. 6"

G.P. 6"

G.P. 6"

Fl.

ff *ppp*

ff *ppp*

Repeat

ff *ppp*

B. Cl.

ff *ppp*

ff *ppp*

Repeat

ff *ppp*

Vib.

p *ff*

p *ff*

p *ff*

Vln.

ff *ppp*

ff *ppp*

ff *ppp*

Vc.

ff *ppp*

ff *ppp*

ff *ppp*

Pno.

ff

8^{va}

8^{vb}

ff

8^{va}

8^{vb}

ff

8^{va}

8^{vb}

IV - Los locos y los castaños

♩ = 96

This musical score is for the piece "IV - Los locos y los castaños". It features six staves: Flute, Clarinet in Bb, Vibraphone, Violin, Violoncello, and Piano. The tempo is marked as ♩ = 96. The score is divided into five measures, with the fifth measure being a 3/4 time signature change. The Vibraphone part starts with a forte (*f*) dynamic. The Piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Flute and Clarinet in Bb parts are mostly silent, indicated by rests. The Violin and Violoncello parts also have rests. The Vibraphone part has a melodic line with various intervals and accidentals. The Piano part has a complex accompaniment with many accidentals and a melodic line in the right hand.

Flute

Clarinet in B \flat

Vibraphone

Violin

Violoncello

Piano

6

Fl.

Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

f

mf

f

p

mf

p

p

p

v

v

Detailed description: This page of a musical score, numbered 34, contains six staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Clarinet (Cl.), the third for Vibraphone (Vib.), the fourth for Violin (Vln.), the fifth for Viola (Vc.), and the sixth for Piano (Pno.). The score is divided into measures by vertical bar lines. The Flute and Clarinet parts have rests in the first two measures. The Vibraphone part features a melodic line with a slur and a fermata in the third measure. The Violin part has a melodic line with a slur and a fermata in the third measure. The Viola part has a melodic line with a slur and a fermata in the third measure. The Piano part has a complex accompaniment with slurs and fermatas in the third and fourth measures. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There are also markings for *v* (vibrato) in the Piano part. The score is written in a key signature of one flat and a time signature of 6/8.

A

This musical score is for a section labeled 'A' on page 35. It features five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vib.), Viola (Vln.), and Piano (Pno.). The Flute and Clarinet parts are written in treble clef, while the Piano part is in grand staff. The Violin and Viola parts are in treble and bass clefs respectively. The score is divided into five measures by vertical bar lines. The first measure is in 7/8 time, the second and third in 6/8, and the fourth and fifth in 4/4. The Flute part begins with a measure number '11' and contains a melodic line with slurs and fingerings (5, 5, 5). The Clarinet part has a similar melodic line with slurs and fingerings (6, 7). The Violin part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and then *p* subito e cresc. The Viola part starts with a piano (*p*) dynamic and also includes *p* subito e cresc. The Piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a sustained chord with a crescendo line.

16 **B**

Fl.

Musical notation for the Flute part, featuring eighth notes and slurs across five measures.

Cl.

Musical notation for the Clarinet part, including slurs and dynamic markings. The text "Slap Tongue" is written above the staff in two measures.

Vib.

Musical notation for the Vibraphone part, consisting of eighth notes and slurs.

Vln.

Musical notation for the Violin part, including dynamic markings like *f*, *p*, and *pp*, and performance instructions such as "pizz." and "Sul pont. arco".

Vc.

Musical notation for the Violoncello part, including dynamic markings like *f*, *pp*, and *p*, and performance instructions such as "pizz." and "Sul pont. arco".

Pno.

Musical notation for the Piano part, including chords and dynamic markings like *mf*.

21

Fl. *f*

Cl.

Vib. *f*

Vln. pizz. *f* arco *p* col legno *f*

Vc. pizz. arco pizz. arco *p* col legno *f*

Pno. *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 37, contains six staves. The Flute (Fl.) staff begins at measure 21 with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with accents and slurs. The Clarinet (Cl.) staff has a rest in measure 21 and enters in measure 22 with a melodic line. The Vibraphone (Vib.) staff also starts at measure 21 with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a pizzicato (*pizz.*) and forte (*f*) dynamic in measure 21. In measure 22, the Violin switches to arco and the Viola to arco. In measure 23, both return to pizzicato. In measure 24, both switch back to arco, with the Violin playing piano (*p*) and the Viola playing piano (*p*). In measure 25, both use col legno, with the Violin playing forte (*f*) and the Viola playing forte (*f*). The Piano (Pno.) staff has a rest in measure 21 and enters in measure 22 with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line. In measure 24, it plays a sustained chord with a piano (*p*) dynamic. The score concludes in measure 25 with rests for all instruments.

This musical score page, numbered 38, features six staves. The Flute (Fl.) staff begins at measure 27 with a *mf* dynamic and contains melodic lines with slurs and fingerings (5, 3, 7). The Clarinet (Cl.) staff also starts at measure 27 with a *mf* dynamic and includes slurs and fingerings (7, 5, 3). The Vibraphone (Vib.) staff has a *p* dynamic and plays chords with eighth notes. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) staves are marked *col legno* and *f*, playing rhythmic patterns with accents. The Piano (Pno.) staff is marked *p* and *pp*, providing harmonic support with chords and a melodic line in the right hand.

This musical score page features five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute and Clarinet parts are marked with *mf* and *f* dynamics, with fingerings 5, 3, and 7 indicated. The Violin and Viola parts are marked *pp* and include a *nat.* (natural) marking. The Piano part includes a *p* dynamic marking. The score is divided into measures by bar lines, with time signatures changing from 7/8 to 3/4 and then to 9/4. The Flute and Clarinet parts have complex rhythmic patterns with slurs and accents. The Piano part features a series of chords and arpeggiated figures. The overall texture is dense and expressive.

C

This musical score page, numbered 40, begins at measure 41. It features four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The Flute part starts with a melodic line in 3/4 time, marked with a '7' and a fermata. The Clarinet part has a more complex melodic line with a '5' marking and a dynamic of *mf*. The Violin and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, both marked with a dynamic of *f*. The Violoncello part also includes a '7' marking. The Piano (Pno.) part is mostly silent, with a single note in the right hand at the beginning of the page. A key signature change to C major is indicated by a 'C' in a box at the top of the page.

D

48

Fl.

Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

Musical score for measures 48-54. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The Flute part is mostly silent, with a final measure (54) containing a *pp* dynamic marking. The Clarinet part features a melodic line with *pp*, *mp*, and *pp* dynamics. The Vibraphone part has a *mf* dynamic marking and includes a triplet of eighth notes. The Violin and Viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes with *p subito* dynamics. The Piano part is silent throughout.

55

Fl.

Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

mf *pp* *ff* *p* *ff*

mf *pp* *mf*

p *mf* *p*

cresc. *mf*

cresc. *mf*

mf *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 55 through 60. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part begins with a melodic line in measure 55, marked *mf*, which then moves to *pp* and *ff* in subsequent measures. The Clarinet part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *mf*, *pp*, and *mf*. The Vibraphone part consists of chords, marked *p*, *mf*, and *p*. The Violin and Viola parts play a similar rhythmic pattern with accents, marked *cresc.* and *mf*. The Piano part enters in measure 58 with chords, marked *mf* in both hands.

63

Fl. *p* *ff* *p* *ff* *p*

Cl. *pp* *mf* *mf* *mf*

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

Vln. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

Pno.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 63, features six staves. The Flute (Fl.) staff begins with a dynamic of *p*, then shifts to *ff* for a melodic phrase, and returns to *p*. The Clarinet (Cl.) starts at *pp* and moves to *mf* for a rhythmic accompaniment. The Vibraphone (Vib.) plays a melodic line with dynamics *mf* and *p*. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts are highly rhythmic and dynamic, both starting with *cresc.* and reaching *f*. The Piano (Pno.) provides harmonic support with sustained chords.

71

Fl.

Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

ff

p

ff

pp

mf

p

mf

f

p

f

p

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

mf

mf

Detailed description: This page of a musical score, numbered 44, contains measures 71 through 76. It features five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part begins with a rest in measure 71, then plays a melodic line with dynamics *ff*, *p*, and *ff*. The Clarinet part has a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, *p*, and *mf*. The Violin part plays a rhythmic pattern with dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*. The Viola part plays a similar rhythmic pattern with dynamics *f*, *p*, *f*, and *p*. The Piano part has a melodic line with dynamics *mf* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

78

Fl. *p* *mf* *p*

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

Vib. *ff*

Vln.

Vc.

Pno. *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 78, features six staves. The Flute (Fl.) staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), marked *p*. It contains long, sustained notes with slurs and dynamic markings of *p*, *mf*, and *p*. The Clarinet (Cl.) staff, in a key signature of two flats (Bb), is marked *p*, *mf*, *p*, and *mf*. The Vibraphone (Vib.) staff is marked *ff* and includes complex rhythmic patterns with slurs and accents. The Violin (Vln.) staff shows a series of sixteenth-note passages with accents. The Viola (Vc.) staff has a similar rhythmic pattern. The Piano (Pno.) staff, consisting of two staves, is marked *p* and features long, sustained chords in both hands.

82 *accel.*

Fl.

Cl.

Vib.

Vln.

Vc.

Pno.

pp

mf

Double Trill

cresc.

The musical score for measures 82-85 is arranged in a system with six staves. The Flute (Fl.) staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), starting at measure 82 with a dotted quarter note followed by a slur over a half note. The Clarinet (Cl.) staff also has a treble clef and one sharp, with a dotted quarter note at the start of measure 82, followed by a slur over a half note. The Vibraphone (Vib.) staff has a treble clef and one sharp, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The Violin (Vln.) staff has a treble clef and one sharp, with a series of slurred eighth notes. The Viola (Vc.) staff has a bass clef and one sharp, with a series of slurred eighth notes. The Piano (Pno.) staff has a grand staff (treble and bass clefs) and one sharp, with a series of slurred eighth notes in both hands. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte) for the Clarinet and Vibraphone, and *cresc.* (crescendo) for the Piano. A 'Double Trill' is indicated in the Clarinet staff. The tempo is marked *accel.* (accelerando) at the beginning of measure 82.

85 *(tr)* Jet Whistle Jet Whistle Jet Whistle

Fl. *sfz*

Cl.

Vib. *Red.*

Vln.

Vc.

Pno.

Detailed description: This is a page of a musical score for a six-piece ensemble. The score is divided into two systems, each containing two measures. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part features a melodic line with a trill (tr) and a forte accent (sfz) on a specific note. The Clarinet part has a series of sixteenth-note runs. The Vibraphone part consists of chords and single notes, with a 'Red.' marking. The Violin and Viola parts play sustained, arched sixteenth-note patterns. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The page is numbered 85 and 47.

E **Largo**

10"

14"

15"

Whistle Tones

Fl.

Cl.

Vib.

Vln.

Pno.

sfz

ppp

fff

ppp

arco

p < f

p < f

Harm.
Sull E

pp

col legno e
Ricochet

mf

Largo

Forearm Cluster

fff

Forearm Cluster

ped.

*

V - Imágenes: *Dentro de sus ojos moría la luz*

12"

4"

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, a thick black line spans the width of the page, with a double bar line at the beginning and a dashed vertical line at the end. Above this line, the text "12''" is on the left and "4''" is on the right, with a vertical dashed line extending from "4''" down to the Piano staff.

- Flute:** A treble clef staff with a brace on the left. It contains a single note on the second line of the staff.
- Clarinet in Bb:** A treble clef staff with a brace on the left. It contains a whole note on the second line, marked *ppp*. A horizontal line with an arrow points from this note to the right. A second whole note on the second line is marked *p*. A third whole note on the second line is marked *ppp*.
- Vibraphone:** A treble clef staff with a brace on the left. It contains a whole note on the second line, marked *mf*. A horizontal line with an arrow points from this note to the right.
- Violin:** A treble clef staff with a brace on the left. It contains a whole note on the second line, marked *ppp*. A horizontal line with an arrow points from this note to the right. A wavy line with a tremolo symbol (*tr*) is positioned above the line.
- Violoncello:** A bass clef staff with a brace on the left. It contains a whole note on the second line, marked *ppp*. A horizontal line with an arrow points from this note to the right. A wavy line with a tremolo symbol (*tr*) is positioned above the line.
- Piano:** A grand staff (treble and bass clefs) with a brace on the left. It contains a whole note on the second line, marked *ppp*. A horizontal line with an arrow points from this note to the right. A wavy line with a tremolo symbol (*tr*) is positioned above the line. A box encloses the first few notes of the piano part, with the instruction "Non regular e calmo" above it. A "seagull effect" is indicated in the bass clef staff with a curved line and the text "p seagull effect".

At the bottom of the page, there are four asterisks (*) and a wavy line with a tremolo symbol (*tr*) positioned below the Piano staff.

A

9"

9"

Whistle Tones

Whistle Tones

Fl.

ppp

Cl.

ppp

p

ppp

Vib.

To Glock.

Vln.

ppp

tr

Vc.

ppp

tr

p seagull effect

p seagull effect

Pno.

p

ped.

*

ped.

*

ped.

*

ped.

*

B

10"

9"

Fl.

Cl.

Glock.

Vln.

Vc.

Pno.

Whistle Tones

Glockenspiel

Sul tasto

Sul tasto

p seagull effect

To Vib.

pp

p

ppp

p

ppp

ped

*

ped

*

ped

*

ped

*

C

9"

10"

Fl. *p* *mf* *p*

Cl. *p* *mf* *p*

Vib. *p* *f* *To mallets*

Vln. *p* *ppp*

Vc. *Sul pont.* *Sul tasto* *sfz* *ppp*

Pno. *mf* *ppp* *pp* *ppp*

D

16"

4"

Fl. *Whistle Tones*
ppp

Cl.

Vib. *To Glock.*

Vln. *Sul G*

Vc. *tr*

Pno. *mf* *ppp*

p seagull effect

E_{9''}

9''

Fl.

Cl.

Glockenspiel

Vln.

Vc.

Pno.

ppp

p

ppp

tr

To Vib.

tr

*

tr

*

tr

*

tr

*

tr

*

tr

*

F 9" 10"

Fl. *p* *mf* *p*

Cl. *p* *mf* *p* To B. Cl.

Vib. arco *p* *f*

Vln. *p* *ppp*

Vc. Sul pont. Sul tasto *sfz* *ppp*

Pno. *mf* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

8va

* * *

G

7"

6"

5"

4"

Whistle Tones

Fl.

Flute staff with whistle tones. The staff contains two groups of notes, each consisting of a diamond-shaped notehead on a line of the staff. The first group is between the 7" and 6" marks, and the second group is between the 5" and 4" marks.

B. Cl.

Bass Clarinet staff with dynamics. The staff shows a melodic line with dynamics *ppp*, *p*, and *ppp* indicated below the staff. Vertical dashed lines are at 6", 5", and 4".

Vib.

Vln.

Vc.

ppp

tr

Pno.

ped

*

ped

*

ped

*

ped

*

Musical score for various instruments. The score includes staves for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into sections by vertical dashed lines at 6", 5", and 4". The Flute part features whistle tones. The Bass Clarinet part has dynamics *ppp*, *p*, and *ppp*. The Viola part has a *tr* marking. The Piano part has a *ped* marking. The score is marked with asterisks at the bottom.

H

6"

5"

8"

Ad libitum

Fl. Whistle Tones *ppp*

B. Cl.

Vib.

Vln. Sul D *p* *f* *pppp*

Vc. Sul C *pppp*

Pno.

Air *ppp*

Tres ensoñaciones de Julián Mercader

Para ensamble de cámara

Oscar Alcalá

México 2020

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Música

Maestría en Composición

Tres ensoñaciones de Julián Mercader

I – La sed perenne de un deseo lacerante.

II – Recibir su deseo frontal como un sublime estado de gracia.

III – No será eterna esta noche.

Esta obra ha sido compuesta a partir de un proceso creativo intertextual basado en la novela *Las violetas son flores del deseo* (2007), de la escritora mexicana Ana Clavel. La obra forma parte del ciclo *Palimpsestos: De la novela al atril*, proyecto desarrollado en la Maestría en Composición de la Facultad de Música de la UNAM.

Oscar Alcalá
México; diciembre 2020.

Instrumentos

Flauta

Clarinete en Si bemol / Clarinete bajo

Guitarra

Violín

Violonchelo

Piano

*En esta partitura las notas del clarinete y clarinete bajo están transpuestas.

Índice

Tres ensoñaciones de Julián Mercader

I - La sed perenne de un deseo lacerante.	1
II - Recibir su deseo frontal como un sublime estado de gracia.	20
III - No será eterna esta noche.	34

Instrucciones

Flauta y Clarinete

Air

Hacer sonar más el aire que la altura.

ord.

Sonido ordinario

S.T.

Slap Tongue

Violín y Violoncello

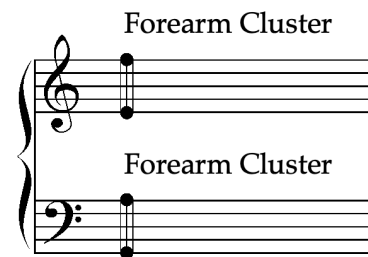


La nota más alta posible.



Glissando desde la altura escrita hacia la nota más grave posible dentro de la misma cuerda.

Piano



Forearm Cluster: Cluster de todas las notas abarcadas por los antebrazos.

Tres ensoñaciones de Julián Mercader

I - La sed perenne de un deseo lacerante

Oscar Alcalá

The musical score is written for Alto Flute, Clarinet in B \flat , Guitar, Violin, Violoncello, and Piano. The Alto Flute part is in 4/4 time and features a melodic line with various articulations and dynamics. The other instruments are currently silent, indicated by rests.

Alto Flute: The first measure starts with a *f* dynamic and a *molto vib.* marking. The second measure continues with *molto vib.*. The third measure has a *molto vib.* marking and a triplet of eighth notes. The fourth measure has a *mf* dynamic and a crescendo hairpin. The fifth measure has a *mf* dynamic and a quintuplet of eighth notes.

Clarinet in B \flat : Rest.

Guitar: Rest.

Violin: Rest.

Violoncello: Rest.

Piano: Rest.

A. Fl. 6

3 3 5

molto vib. molto vib. molto vib. molto vib.

mf *p*

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

The image shows a page of a musical score for a woodwind and string ensemble. The top staff is for the Alto Flute (A. Fl.), starting at measure 6. It contains a melodic line with triplets (marked '3') and a five-note run (marked '5'). The first measure of the flute part is marked with a dynamic of *mf* and includes the instruction 'molto vib.'. The following four measures are also marked 'molto vib.' and feature a dynamic of *p*. The flute part concludes with a half note. Below the flute staff are staves for Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). All these lower staves are currently empty, indicating they are silent in this section of the score.

A

12 *mf* molto vib. molto vib. molto vib.

A. Fl.

Cl.

Gtr. *mf*

Vln.

Vc.

Pno.

18

A. Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

f *mp* *f* *mp* *f* *p*

tr tr tr(♯) tr(♯)

27 C

A. Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

ppp

mf

p *f* *p* *f* *p* *pp* *mf*

3 3 3 7 8va-3 3

Red * *Red* * *Red* * *Red* * *Red* * *Red* *

32

A. Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

The musical score consists of six staves. The Flute (A. Fl.) and Clarinet (Cl.) staves are mostly silent until measure 35, where they play a triplet of eighth notes. The Flute starts with a *mf* dynamic, while the Clarinet starts with *mf* and ends with *f*. The Guitar (Gtr.) plays chords in the first two measures, with a *f* dynamic in the second. The Violin (Vln.) plays a seven-note eighth-note run in measure 32, followed by a rest and a *f* dynamic in measure 34. The Viola (Vc.) plays a four-note eighth-note run in measure 32, followed by a rest and a *f* dynamic in measure 34. The Piano (Pno.) features complex textures with triplets, sextuplets, and slurs across all measures. The right hand starts with an *8va* triplet in measure 32, followed by sextuplets and triplets in measures 33 and 34, and a seven-note eighth-note run in measure 35. The left hand plays a four-note eighth-note run in measure 32, followed by chords in measures 33 and 34, and a chord in measure 35. Dynamics include *mf* and *f*. Performance markings include *8va*, *mf*, and *f*.

D

A. Fl. 35 *f* *p* *mf* *f* To Fl.

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

Gtr. *f*

Vln. *f*

Vc. *f*

Pno. *f* *p*

Como un arpa
Arpeggiato

i

Red

38

Flute

A. Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

The musical score consists of six staves. The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with triplets and dynamic markings of *f* and *p*. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and tremolos. The Violin part has a melodic line starting with a *p* dynamic. The Viola part has a melodic line with a *8va* marking. The Piano part features a complex accompaniment with triplets and dynamic markings of *f* and *p*.

41

Fl. *p* *f* ³ *p* To A. Fl.

Cl. *p* *f* ³ *p* To B. Cl.

Gtr. *ff*

Vln. *f*

Vc. *mf*

Pno. *mf*

8vb * *8va*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 10, contains six staves. The Flute (Fl.) staff begins at measure 41 with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a melodic line with dynamics *p*, *f*, and *p*, including a triplet of eighth notes. A bracket above the staff indicates a transition 'To A. Fl.'. The Clarinet (Cl.) staff also has a treble clef and one sharp, mirroring the Flute's dynamics and including a triplet. A bracket above it indicates a transition 'To B. Cl.'. The Guitar (Gtr.) staff is in treble clef with one sharp and a *ff* dynamic, showing a tremolo effect. The Violin (Vln.) staff is in treble clef with one sharp and a *f* dynamic, playing a series of chords with slurs. The Viola (Vc.) staff is in bass clef with one sharp and a *mf* dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano (Pno.) staff consists of two staves (treble and bass clefs) with one sharp and a *mf* dynamic, featuring a complex accompaniment with slurs and dynamic markings like *8vb* and *8va*.

44

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

sfz

sfz

(8) Ped

*

*

*

47

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

Bass Clarinet in B \flat

Slap tongue

S.T.

mf

p

p

p

(8).....*

50

Fl.

B. Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

Alto Flute
Slap Tongue S.T. S.T. S.T.

mf

S.T. S.T. S.T. S.T.

col legno

mf

col legno

mf

53

A. Fl. *Aire* *ord.* *tr*

B. Cl. *tr*

Gtr.

Vln. *pizz.* *f* *sul pont. arco* *p* *mf*

Vc. *pizz.* *f* *sul pont. arco* *p* *tr* *ord.* *mf*

Pno.

Detailed description of the musical score for measures 53-55:

- Measure 53:** A. Fl. has a rest. B. Cl. has a rest. Gtr. has a complex rhythmic pattern. Vln. has a rest. Vc. has a rest. Pno. is empty.
- Measure 54:** A. Fl. has a half note G4 (p). B. Cl. has a half note G3. Gtr. continues with a complex rhythmic pattern. Vln. has a half note A4. Vc. has a half note A3. Pno. is empty.
- Measure 55:** A. Fl. has a dotted half note B4. B. Cl. has a dotted half note B3. Gtr. continues with a complex rhythmic pattern. Vln. has a dotted half note B4. Vc. has a dotted half note B3. Pno. is empty.

56 (tr) F

A. Fl. *mf* *f* 3

B. Cl. (tr) *f* 3 To Cl.

Gtr. *ff* 3

Vln. 5 *f* 3

Vc. *p* 7 *f* 3

Pno. *f* 3

f *red.* * *red.* * *red.* * *red.* *

59

A. Fl.

B. Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

p

Red.

* Red.

69

A. Fl.

B. Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 69-72 is as follows:

- A. Fl.:** Four measures of whole rests.
- B. Cl.:** Measure 69: quarter note G#4, quarter rest. Measure 70: quarter note G#4, quarter rest. Measure 71: half note G#4, quarter rest. Measure 72: quarter note G#4, quarter rest.
- Gtr.:** Measure 69: quarter note G#4, quarter rest. Measure 70: quarter note G#4, quarter rest. Measure 71: quarter note G#4, quarter rest. Measure 72: quarter note G#4, quarter rest.
- Vln.:** Measure 69: quarter note G#4, quarter rest. Measure 70: quarter note G#4, quarter rest. Measure 71: quarter note G#4, quarter rest. Measure 72: quarter note G#4, quarter rest.
- Vc.:** Measure 69: quarter note G#4, quarter rest. Measure 70: quarter note G#4, quarter rest. Measure 71: quarter note G#4, quarter rest. Measure 72: quarter note G#4, quarter rest.
- Pno.:** Four measures of whole rests.

Dynamic markings: *mf* (Gtr.), *p* (B. Cl., Vln., Vc.), *ppp* (Vln. in measure 72).

Performance instructions: *8va* (Vln. in measures 70-72).

II - Recibir su deseo frontal como un sublime estado de gracia.

Oscar Alcalá

Flute in C $\text{♩} = 88$

Clarinet in B \flat

Guitar

Violin

Violoncello *pp* sul IV

Piano *pp* una corda

3 $\text{♩} = \text{♩}$

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

pp

pp

sul III

sul IV

sul I

sul I
8va-----

Red * *Red* * *Red* * *Red* * *Red*

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in 3/4 time and begins with a tempo marking of quarter note = quarter note. The Flute part starts with a rest, followed by a series of notes with a *pp* dynamic. The Violin and Viola parts also have rests, with the Viola playing a *sul III* figure and the Violin playing a *sul I* figure. The Piano part is more active, with a complex accompaniment in the right hand and a melodic line in the left hand. The score includes various performance instructions such as *pp*, *sul III*, *sul IV*, *sul I*, and *8va*. There are also five instances of a *Red* marking with an asterisk in the piano part.

Fl. *pp* *rit.*

Cl.

Gtr.

Vln. *ppp* *sul III* *sul I*

Vc. *pp*

Pno. *rit.*

* Red *

Detailed description: This page of a musical score, numbered 22, features six staves. The Flute (Fl.) staff begins with a measure number '6' and contains a melodic line with a slur and a fermata, marked *pp* and *rit.* The Clarinet (Cl.) and Guitar (Gtr.) staves are mostly silent, with a few notes in the final measure. The Violin (Vln.) staff has a slur with a fermata, marked *ppp*, with instructions *sul III* and *sul I*. The Viola (Vc.) staff has a complex melodic line with a slur and fermata, marked *pp*. The Piano (Pno.) staff has a complex accompaniment with slurs and fermatas, marked *rit.* and *Red* (likely *Red* for *Red* or *Red* for *Red*). The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

A

♪=♪

9 A tempo

♪=♪

♪=♪

Fl.

Cl.

N

Gtr.

mf

con sord.
Sul III

svr

tr

Vln.

pp

con sord.
Sul I

Vc.

pp

♪=♪

A tempo

♪=♪

♪=♪

Pno.

B

Più mosso

♩ = 128

♩ = ♩

rit.

12 ♩ = ♩

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

p *N* *p* *N* *mf*

(8) *tr* *senza sord.* *sul pont.* *ord.* *ppp* *mf*

tr *senza sord.* *pizz. arco* *mf* *pizz.*

♩ = ♩ *rit.* *Più mosso*

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is in 5/4 time and consists of three measures.

Flute (Fl.): Measure 15. The flute part is silent throughout the score.

Clarinet (Cl.):

- Measure 1: Starts with a half note G₃ (marked with a natural sign), followed by a quarter note F₃ with a sharp, a quarter note E₃ with a natural, and a quarter note D₃ with a natural. A slur covers these four notes, with a "3" above the D.
- Measure 2: Starts with a half note C₃ with a natural, followed by a quarter note B₂ with a flat, a quarter note A₂ with a natural, and a quarter note G₂ with a natural. A slur covers these four notes.
- Measure 3: Starts with a half note F₂ with a natural, followed by a quarter note E₂ with a natural, a quarter note D₂ with a natural, and a quarter note C₂ with a natural. A slur covers these four notes, with a "5" below the C.

Guitar (Gtr.): The guitar part is silent throughout the score.

Violin (Vln.):

- Measure 1: Starts with a half note G₄ with a sharp, followed by a quarter note F₄ with a sharp, a quarter note E₄ with a natural, and a quarter note D₄ with a natural. A slur covers these four notes.
- Measure 2: Starts with a half note C₄ with a natural, followed by a quarter note B₃ with a flat, a quarter note A₃ with a natural, and a quarter note G₃ with a natural. A slur covers these four notes, with a "3" above the G.
- Measure 3: Starts with a half note F₃ with a natural, followed by a quarter note E₃ with a natural, a quarter note D₃ with a natural, and a quarter note C₃ with a natural. A slur covers these four notes, with a "3" above the C.

Viola (Vc.):

- Measure 1: Starts with a half note G₂ with a sharp, followed by a quarter note F₂ with a sharp, a quarter note E₂ with a natural, and a quarter note D₂ with a natural. A slur covers these four notes, with "arco" above the first note.
- Measure 2: Starts with a half note C₂ with a natural, followed by a quarter note B₁ with a natural, a quarter note A₁ with a natural, and a quarter note G₁ with a natural. A slur covers these four notes, with "pizz." above the first note and "arco" above the last note. A "6" is written below the G.
- Measure 3: Starts with a half note F₁ with a natural, followed by a quarter note E₁ with a natural, a quarter note D₁ with a natural, and a quarter note C₁ with a natural. A slur covers these four notes, with "pizz" above the last note.

Piano (Pno.): The piano part is silent throughout the score.

Dynamics and Performance Instructions:

- Violin: *p* (piano) in measure 2, *mf* (mezzo-forte) in measure 3.
- Viola: *f* (forte) in measure 3.

This musical score page features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in 12/8 time and consists of three measures. The Flute part begins at measure 20 and includes dynamic markings of *ff*, *mf*, and *ff*. The Clarinet part includes an *ord.* marking and dynamics of *mf*, *ff*, and *mf*. The Violin part is marked *arco* and includes dynamics of *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The Viola part includes dynamics of *mf*, *ff*, and *mf*. The Piano part is silent throughout. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 2, 3).

Tempo primo

♩ = 88

27 *gr*

Fl.

Cl.

Gtr. *ff*

Vln. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* con sord. *ppp*

Vc. pizz. *ff* con sord. arco *ppp*

Pno. Tre corde *f* Tempo primo una corda *pp*

gr

* *Red*

30

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

f

ff

* Red

* Red

* Red

* Red

* Red

* Red

The image shows a page of a musical score for measures 30-33. The score is arranged in a system with six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4. Measure 30 is marked with a tempo or mood indicator 'Allegretto' (represented by a quarter note and a squiggle). The Flute and Clarinet parts are mostly rests. The Guitar part starts with a triplet of eighth notes marked *f*, followed by a melodic line with a triplet of eighth notes marked *ff*. The Violin and Viola parts feature long, sweeping lines with slurs and ties. The Piano part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked with asterisks and the word 'Red'.

33

Fl. Air *pp*

Cl. Air *pp* Air

Gtr. *f* 3 *ff* *f* 5

Vln.

Vc.

Pno.

* Red

Detailed description: This page of a musical score, numbered 32 at the top left, contains six staves. The first five staves are for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.), and the sixth is for Piano (Pno.). The Flute and Clarinet parts are marked 'Air' and 'pp'. The Guitar part features dynamic markings 'f', 'ff', and 'f' along with triplet and quintuplet figures. The Violin and Viola parts consist of long, flowing lines with many slurs. The Piano part has a complex accompaniment with slurs and is marked with five asterisks and the word 'Red' at the bottom.

♪ = ♪

♪ = ♪

36

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

8va

III - No será eterna esta noche.

Oscar Alcalá

♩ = 116

The musical score is arranged in six staves. The Flute staff is mostly silent. The Clarinet in Bb staff features a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The Guitar staff includes a forte (*f*) dynamic and a section marked 'arco' with a bow hair symbol. The Violin staff starts with a pizzicato (*pizz.*) dynamic and a forte (*f*) dynamic, and includes a 'ricochet' marking. The Violoncello staff features a forte (*f*) dynamic and several sforzando (*sfz*) markings. The Piano staff consists of a right-hand part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a left-hand part with a forte (*f*) dynamic. The score is divided into four measures, with a key signature change from 7/8 to 3/4 in the second measure.

8 $\text{♩} = \text{♩}$

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

f

f

This musical score is for page 36 and features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure is in 7/8 time, the second in 4/4, and the third in 7/8. Above the first measure, there are three musical symbols: a quarter note, an equals sign, and another quarter note. Above the second measure, there is a similar symbol. Above the third measure, there is a similar symbol. The Flute part consists of whole rests in all three measures. The Clarinet part begins with a forte (*f*) dynamic and plays a melodic line with slurs and ties across the first two measures, ending with a quarter rest in the third measure. The Guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by a quarter rest in the third measure. The Violin part has a quarter rest in the first measure, followed by whole rests in the second and third measures. The Viola part plays a melodic line with slurs and ties across the first two measures, ending with a quarter rest in the third measure. The Piano part features a complex accompaniment with slurs and ties across the first two measures, followed by a quarter rest in the third measure.

12

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 12 through 15. The score is arranged in six staves. The Flute (Fl.) and Violin (Vln.) parts are mostly silent, with rests. The Clarinet (Cl.) part begins in measure 12 with a melodic line, featuring a slur over the first two notes and a fermata in measure 14. The Guitar (Gtr.) part plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, including a fermata in measure 14. The Viola (Vc.) part has a melodic line with a slur over the first two notes and a fermata in measure 14. The Piano (Pno.) part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands, including a fermata in measure 14. The score includes dynamic markings such as mf and mfz . The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. Measure numbers 12, 13, 14, and 15 are indicated at the top of the page.

16 Musical score for measures 16-19, featuring Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

The score is written in 4/4 time and consists of six staves. Measure 16 begins with a key signature change to one flat (B-flat major/D minor) and a time signature change to 7/8. Measure 17 continues in 7/8. Measure 18 returns to 4/4. Measure 19 concludes in 7/8.

Fl.: Rests in all measures.

Cl.: Rests in measures 16 and 19. In measure 17, plays a half note G2. In measure 18, plays a half note A2 (sharped) and a half note B2 (flat), both beamed together.

Gtr.: Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a descending melodic line. Includes a 7th fret barre in measure 17 and a 7th fret barre in measure 19.

Vln.: Rests in all measures.

Vc.: Rests in measures 16 and 19. In measure 17, plays a half note G2. In measure 18, plays a half note A2 (sharped) and a half note B2 (flat), both beamed together.

Pno.: Provides harmonic accompaniment. In measure 17, features a complex chordal texture with a circled chord in the right hand.

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is in 7/8 time and features various dynamics and articulations.

Fl.: Flute part, mostly rests.

Cl.: Clarinet part, starting with a forte (*f*) dynamic.

Gtr.: Guitar part, starting with a forte (*f*) dynamic.

Vln.: Violin part, starting with a forte (*f*) dynamic. Includes markings for *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *ricochet*.

Vc.: Viola part, starting with a forte (*f*) dynamic. Includes markings for *sfz* (sforzando).

Pno.: Piano part, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

The score is divided into four measures, with a key signature change from B-flat major to D minor in the third measure.

8 $\text{♩} = \text{♩}$

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

mf *f*

f

f

$\text{♩} = \text{♩}$

$\text{♩} = \text{♩}$

$\text{♩} = \text{♩}$

Detailed description: This page of a musical score, numbered 41, features six staves. The top two staves are for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.), both in treble clef. The third staff is for Guitar (Gtr.) in treble clef. The fourth and fifth staves are for Violin (Vln.) and Viola (Vc.) in treble and bass clefs, respectively. The bottom two staves are for Piano (Pno.) in treble and bass clefs. The score is divided into three measures. The first measure is in 7/8 time, the second in 4/4, and the third in 7/8. The Flute and Clarinet parts have dynamics of *mf* and *f*. The Violin and Viola parts are marked *f*. The Piano part has dynamics of $\text{♩} = \text{♩}$ and *f*. The score includes various musical notations such as rests, chords, and melodic lines.

This musical score page, numbered 42, features six staves for different instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is written in 4/4 time and is divided into two systems. The first system covers measures 12 through 15. The Flute and Clarinet parts are marked with *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) dynamics. The Piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system covers measures 16 through 19. The Flute and Clarinet parts are marked with *f* (forte). The Piano part continues with its melodic and bass lines. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, slurs, and dynamic markings.

This musical score page, numbered 43, features six staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The Flute and Clarinet parts begin at measure 16 with a *mf* dynamic and transition to *f* in the second measure. The Flute part includes a triplet in the final measure. The Guitar part features a melodic line with a triplet in the final measure. The Violin and Viola parts provide harmonic support with sustained notes and slurs. The Piano part includes a melodic line with a triplet in the final measure and a bass line with chords and moving lines.

Musical score for measures 20-24, featuring Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

The score is in 7/8 time and consists of six staves. Measure 20 is marked with a *ff* dynamic. The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with grace notes. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords. The Piano part features a complex accompaniment with chords and melodic lines. The score concludes with a *mp* dynamic marking.

Measures 20-24 are shown. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts feature melodic lines with grace notes. The Guitar (Gtr.) part provides a rhythmic accompaniment with chords. The Piano (Pno.) part features a complex accompaniment with chords and melodic lines. The score concludes with a *mp* dynamic marking.

26

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

p

mf

p

mf

p

3

3

3

7

Detailed description: This page of a musical score covers measures 26 through 29. The score is arranged in six staves. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are mostly silent, indicated by rests. The Guitar (Gtr.) part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts play sustained notes with a dynamic marking of *mf*. The Piano (Pno.) part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. Measure numbers 26, 27, 28, and 29 are indicated at the top of the page.

29

Fl. *f* 3 6 3 6 3 6 6 6

Cl. *f* 3 5 3 5 3 5 5 5

Gtr. *ff*

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

Vc. *p* *f* *p*

Pno.

The musical score is for measures 29-32. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute and Clarinet parts are highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages with slurs and fingerings (3, 6, 5). The Flute part starts with a forte (*f*) dynamic, while the Clarinet part also starts with *f*. The Guitar part provides harmonic support with chords and a forte fortissimo (*ff*) dynamic. The Violin part begins with a piano (*p*) dynamic, remains *p* through measure 30, then moves to forte (*f*) in measure 31, and returns to *p* in measure 32. The Viola part starts with *p*, moves to *f* in measure 31, and returns to *p* in measure 32. The Piano part is mostly silent, with some initial chords in the first two measures.

32

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

f

f

f

mf

8vb

Detailed description: This page of a musical score covers measures 32 through 35. The score is arranged in six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). Measure 32 begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The Flute part starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest. The Clarinet part has a quarter rest. The Guitar part plays a chord of G4, A4, B4. The Violin part has a quarter rest. The Viola part has a quarter rest. The Piano part has a quarter rest. Measure 33 starts with a 7/8 time signature. The Flute part has a quarter rest. The Clarinet part has a quarter note G4 with a forte (*f*) dynamic. The Guitar part has a quarter note G4. The Violin part has a quarter note G4. The Viola part has a quarter note G4. The Piano part has a quarter note G4. Measure 34 starts with a 2/4 time signature. The Flute part has a quarter rest. The Clarinet part has a quarter rest. The Guitar part has a quarter note G4. The Violin part has a quarter note G4. The Viola part has a quarter note G4. The Piano part has a quarter note G4. Measure 35 starts with a 2/4 time signature. The Flute part has a quarter rest. The Clarinet part has a quarter note G4. The Guitar part has a quarter note G4. The Violin part has a quarter note G4. The Viola part has a quarter note G4. The Piano part has a quarter note G4. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamic markings. A dashed line labeled '8vb' is at the bottom of the page.

37

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

p

mf

f

mf

f

ff

fp

fp

fp

ff

fp

fp

(8).....

Detailed description: This page of a musical score, numbered 48, contains six staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Clarinet (Cl.), the third for Guitar (Gtr.), the fourth for Violin (Vln.), the fifth for Viola (Vc.), and the bottom two staves for Piano (Pno.). The score begins at measure 37. The Flute part starts with a melodic line in 7/8 time, then rests for two measures before re-entering in 4/4 time with a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic. The Clarinet part has a melodic line in 7/8 time, rests in 4/4, and then enters in 7/8 with a *mf* dynamic. The Guitar part features a rhythmic accompaniment in 7/8, changes to 4/4 with a *f* dynamic, and then returns to 7/8 with a *ff* dynamic. The Violin part has a melodic line in 7/8, changes to 4/4 with a *fp* dynamic, and then returns to 7/8 with a *ff* dynamic. The Viola part has a melodic line in 7/8, changes to 4/4 with a *f* dynamic, and then returns to 7/8 with a *fp* dynamic. The Piano part consists of two staves with chords and arpeggios in 7/8, changing to 4/4 with a *p* dynamic, and then returning to 7/8 with a *mf* dynamic. The score concludes with a final chord in 7/8 time, indicated by a double bar line and a fermata.

41

Fl. *ff* ⁵ *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Cl. *f* growl *p* *f* *p* ord. *mf* *f* *ff* ⁶ *mf*

Gtr. *ff* *f*

Vln. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Vc. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Pno.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 41 through 45. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part begins with a dynamic of *ff* and a five-measure slur, then moves to *mf*. The Clarinet part starts with *f*, includes a 'growl' effect, and has dynamics ranging from *p* to *ff*. The Guitar part starts with *ff* and then *f*. The Violin and Viola parts play chords with a *fp* dynamic. The Piano part features sustained chords with a melodic line in the right hand.

46

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

growl

ord.

ff

f

p

fp

fp

fp

f

mf

ppp

pizz.

6

5

3

7

5

3

8va

pp

3

Detailed description: This page of a musical score covers measures 46 through 49. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part begins with a melodic line in measure 46, followed by a sixteenth-note scale in measure 47, and then rests in measures 48 and 49. The Clarinet part includes a 'growl' effect in measure 46, an 'ord.' (order) instruction in measure 47, and a complex melodic line with triplets and a seven-note run in measure 48. The Guitar part features a heavy *ff* chord in measure 46, followed by a melodic line with a triplet in measure 48. The Violin and Viola parts provide harmonic support with chords and dynamics ranging from *fp* to *ppp*. The Viola part includes a 'pizz.' (pizzicato) instruction in measure 48. The Piano part consists of sustained chords in measures 46 and 47, and a melodic line with an *pp* dynamic and an 8va marking in measure 49.

50

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

p

mf

mf

8va

7

1

Detailed description: This page of a musical score covers measures 50 to 54. The score is arranged in six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in 7/8 time, with a key signature of one sharp (F#). Measure 50 begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The Flute part has rests in measures 50-52 and enters in measure 53 with a melodic line. The Clarinet part has rests in measures 50-51 and enters in measure 52 with a triplet of eighth notes marked *p*. The Guitar part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violin and Viola parts play chords. The Piano part has a bass line with a *mf* dynamic and a treble line with a *mf* dynamic. In measure 53, the piano has a *mf* dynamic and a *7* fingering. In measure 54, the piano has an *8va* marking and a *1* fingering. The score ends with a double bar line and repeat dots in measure 54.

55

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

ff

f

arco

f

mf

p

pizz

pizz

5

Detailed description: This page of a musical score contains measures 55 through 60. The score is for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).
- **Measures 55-60:** The Flute and Clarinet parts are mostly rests, with a few notes in measure 55. The Guitar part features a complex rhythmic pattern of chords and single notes, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. The Violin and Viola parts play a rhythmic accompaniment of chords, with the Violin starting at a forte (*f*) dynamic and the Viola at a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Both have a 'pizz' (pizzicato) instruction in measure 57. The Piano part features a complex rhythmic accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic. A quintuplet (marked '5') is present in the right hand of measure 60.

61 $\text{♩} = \text{♩}$

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

ff

arco

mf

arco

mf

f

Detailed description: This page of a musical score, numbered 53, contains measures 61 through 66. The score is for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in 7/8 time and features a complex, multi-measure rest for the Flute and Clarinet parts. The Guitar part is highly active, starting with a melodic line and moving to a dense, fortissimo (*ff*) chordal texture. The Violin and Viola parts are marked *arco* and *mf*, playing sustained chords. The Piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, marked *f*. The score includes various time signatures (7/8, 3/4, 2/4) and dynamic markings.

77

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

f

f

This musical score page, numbered 56, contains six staves of music. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in 4/4 time and begins at measure 77. The Flute part has rests in measures 78-81. The Clarinet part features a melodic line starting in measure 78 with a forte (*f*) dynamic, including slurs and ties. The Guitar part plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The Violin part has rests in measures 78-81. The Viola part plays a melodic line with slurs and ties, starting in measure 78 with a forte (*f*) dynamic. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands, including slurs and ties. The score concludes at measure 81.

83

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 83 through 86. The score is for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).
- **Flute (Fl.):** Remains silent throughout all measures.
- **Clarinet (Cl.):** Plays a melodic line starting in measure 83 with a quarter note G4, followed by a half note F#4 in measure 84, and then a quarter note G4 in measure 85. The line concludes with a quarter note G4 in measure 86.
- **Guitar (Gtr.):** Provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. Measure 83 starts with a 7th fret barre and a quarter note G4. Measures 84-86 continue with eighth-note runs, including a 7th fret barre in measure 85.
- **Violin (Vln.):** Remains silent throughout all measures.
- **Viola (Vc.):** Plays a sustained, low-register accompaniment. Measure 83 begins with a half note G2, which is held through measure 84. In measure 85, it plays a half note F#2, and in measure 86, it plays a half note G2.
- **Piano (Pno.):** Features a complex accompaniment. The right hand plays a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Measure 83 starts with a quarter rest followed by an eighth-note G4. Measures 84-86 feature a consistent eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand that includes chords and moving lines.

89 $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$ $\text{♩} = \text{♩}$

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

mf

ff

f

fp *fp*

mf *f* *p* *mf* *f* *p* *fp*

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 89 to 94. The score is for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).
- **Flute (Fl.):** Measures 89-94 are mostly rests. In measure 94, it plays a melodic line starting on G4, moving up stepwise to C5, with a dynamic marking of *mf*.
- **Clarinet (Cl.):** Measures 89-94 are mostly rests. In measure 94, it plays a melodic line starting on G4, moving up stepwise to C5, with a dynamic marking of *mf*.
- **Guitar (Gtr.):** Measures 89-94 feature a complex accompaniment. It starts with a 7th fret barre and a half note G4. From measure 90, it plays a series of chords, primarily triads and dyads, with a dynamic marking of *ff*. The chords are mostly in the lower register, with some accidentals (F# and Bb).
- **Violin (Vln.):** Measures 89-94 are mostly rests. In measure 94, it plays a half note chord on G4 with a dynamic marking of *fp*.
- **Viola (Vc.):** Measures 89-94 are mostly rests. In measure 94, it plays a half note chord on G4 with a dynamic marking of *fp*.
- **Piano (Pno.):** Measures 89-94 feature a complex accompaniment. The right hand plays a melodic line starting on G4, moving up stepwise to C5, with a dynamic marking of *p*. The left hand plays a series of chords, primarily triads and dyads, with a dynamic marking of *p*. The chords are mostly in the lower register, with some accidentals (F# and Bb).
- **Dynamic Markings:** The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), *f* (forte), *p* (piano), and *fp* (fortissimo-piano).
- **Other Notations:** The score includes a 7th fret barre on the guitar, a 3rd finger triplet on the piano right hand, and various accidentals (sharps and flats) throughout.

95

Fl. *ff* *mf* *f*

Cl. *f* growl *p* *f* ord. *p* *mf*

Gtr. *ff* *f*

Vln. *fp* *fp*

Vc. *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Pno.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 95, 96, and 97. The Flute part (Fl.) begins in measure 95 with a dynamic of *ff* and a five-measure slur, then transitions to *mf* and *f* in measures 96 and 97. The Clarinet part (Cl.) starts with *f* in measure 95, includes a 'growl' effect in measure 96, and features dynamics of *p*, *f*, *p*, and *mf* across the measures. The Guitar part (Gtr.) plays a rhythmic pattern in measure 95, then has a *ff* dynamic in measure 96 and a *f* dynamic in measure 97. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts provide harmonic support with *fp* dynamics. The Piano part (Pno.) features sustained chords in measures 96 and 97.

101

Fl.

Cl.

Gtr.

Vln.

Vc.

Pno.

f

fp

mf

p

f

8vb

Detailed description: This page of a musical score covers measures 101 to 104. The score is for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). Measure 101 begins with a dynamic of *f* (forte) for the Flute and Clarinet. The Flute part includes a quintuplet of eighth notes. The Clarinet part also starts with *f*. The Guitar part features a complex chordal texture with many accidentals. The Violin part starts with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The Viola part starts with a dynamic of *fp* (fortissimo piano). The Piano part starts with a dynamic of *p* (piano). Measure 102 continues with various dynamics: *f* for Flute and Clarinet, *mf* for Violin, *mf* for Viola, and *f* for Piano. Measure 103 shows *f* for Flute and Clarinet, *mf* for Violin, *mf* for Viola, and *f* for Piano. Measure 104 concludes with *f* for Flute and Clarinet, *f* for Violin, *f* for Viola, and *f* for Piano. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

105

Fl. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Gtr.

Vln. *f*

Vc. *f*

Pno. *f* *f* *f*

* Cluster

*Tocar clusters de teclas negras para brazo derecho y de teclas blancas para brazo izquierdo.

The musical score consists of six staves. The top two staves are for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.), both in treble clef. The third staff is for Guitar (Gtr.) in treble clef. The fourth and fifth staves are for Violin (Vln.) and Cello (Vc.), both in treble clef. The bottom two staves are for Piano (Pno.), with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The score is divided into five measures. Measure 105 starts with a dynamic of *f*. Measure 109 ends with a dynamic of *ff*. The piano part includes a cluster instruction and a performance tip in Spanish: '*Tocar clusters de teclas negras para brazo derecho y de teclas blancas para brazo izquierdo.' and '* Cluster'.

Bagatelas de novela negra

Para ensamble de cámara

Oscar Alcalá

México 2021

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Música
Maestría en Composición

Bagatelas de novela negra

- I – Judicial intelectual.
- II – El viejo edificio del periódico.
- III – Pillerías: el narcopoeta.
- IV- Conafoc
- V – Gavilán con vocación de paloma
- VI – El Chamula y el Borrego
- VII- Lisonjas: el tinglado
- VIII – Separos
- IX – La cabaña en los pinos (Chupacabras)
- X – Las puertas doradas del presupuesto.

Esta obra ha sido compuesta a partir de un proceso creativo intertextual basado en la novela *El miedo a los animales* (1995), del escritor mexicano Enrique Serna. La obra forma parte del ciclo *Palimpsestos: De la novela al atril*, proyecto desarrollado en la Maestría en Composición de la Facultad de Música de la UNAM.

Oscar Alcalá
México; abril 2021.

Instrumentos

Flauta / Piccolo / Flauta alto en Sol

Clarinete en Si bemol / Clarinete bajo en Si bemol

Violín

Violonchelo

Piano

Percusión:

1 timbal (26")

1 tarola

3 tom – toms

Bongó

4 woodblocks

2 triángulos (chico y grande)

3 platillos suspendidos (ride; china; splash)

Látigo

Flexatone

Vibraslap

4 botes de plástico con las siguientes medidas aproximadas: 1) 25-20 cm; 2) 45-40 cm; 3) 65-60 cm; 4) 90-85 cm.

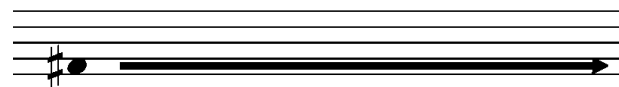
Índice

Bagatelas de novela negra

I – Judicial intelectual.	1
II – El viejo edificio del periódico.	5
III – Pillerías: el narcopoeta.	9
IV – Conafoc.	16
V – Gavilán con vocación de paloma.	23
VI – El Chamula y el Borrego.	29
VII – Lisonjas: el tinglado.	31
VIII – Separos.	37
IX – La cabaña en los pinos (Chupacabras).	43
X – Las puertas doradas del presupuesto.	59

Instrucciones

Generales



Las notas seguidas por una flecha indican que la esa nota se debe mantener hasta el final de la flecha.



De rápido a lento



De lento a rápido.

G. P.

Gran pausa

Flauta y clarinete

ord.

Sonido ordinario



Armónico

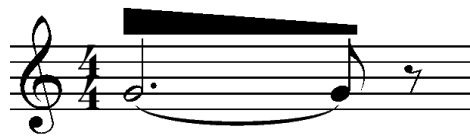


Multifónico

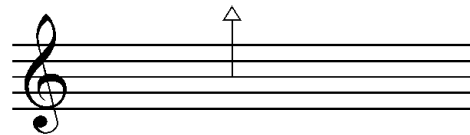


Slap Tongue

Violín y violoncello



Overpressure (relajar la presión gradualmente). Poner mucha presión en el arco y relajarla gradualmente hasta llegar a una presión muy ligera.



Falso armónico: presionar ligeramente la cuerda, de la misma forma que se presiona para ejecutar un armónico. La altura de las notas es indeterminada.

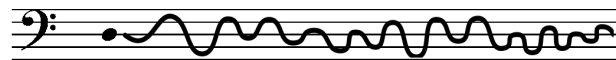
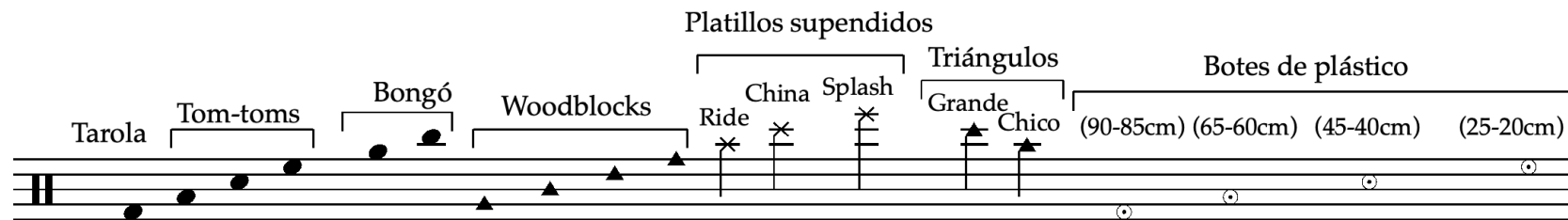
Piano

Cluster

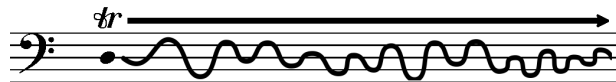


Cluster: Cluster de todas las notas abarcadas por los antebrazos.

Percusión

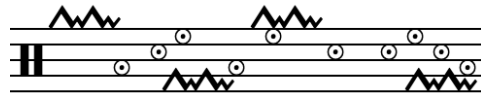


Tocar una sola vez el timbal y hacer glissando en el sentido de la línea curva dejando resonar al instrumento.



Trémolo en el timbal mientras se hace glissando en el sentido de la línea curva.

*Improvisación



Improvisación utilizando los botes de plástico y el timbal.



Puntapié: Patada en el costado del bote de plástico del bote más grande.

Miniaturas de novela negra

I - Judicial intelectual

Oscar Alcalá

7" $\text{♩} = 66$ Ad lib. $\text{♩} = 56$

Flute **GP**

Bass Clarinet in B \flat **GP**

Timpani **GP**

Violín **GP**

Violoncello **GP**

Piano **GP**

Flute $p < mf$ $p < mf$ $p < mf$ $p < mf$ **GP**

Bass Clarinet in B \flat p sfz **GP**

Timpani p mf Superball Ride **GP**

Violín p sfz **GP**

Violoncello p sfz **GP**

Piano mf p **GP**

Flute $p < mf$ **GP**

Timpani mf Crótalos To Timp. **GP**

Violoncello pizz. mf **GP**

Piano mf p **GP**

8^{va} Red. *

A

13 7"

♩ = 66

9"

Fl.

B. Cl.

Timpani
Superball

Timp.

VI.

Vc.

Pno.

p

p

sfz

mf

p

sfz

f

mf

p

pp

Ride

To Cort.

pizz.

Piu lento

8vb

Red

*

Fl. *mp* *pp*

B. Cl. *mp* *pp*

Perc. *f* *mp* *pp*
 Woodblocks Timpani e Ride (campana) Ride solo Splash

Vln. *f* *mp* *pp*

Vc. arco *f* *mp* *pp* pizz.

Pno. (8) *mp* *p* *pp* *pp*

9''

8^{vb}

II - El viejo edificio de un periódico

♩ = 40

The score is written for a chamber ensemble in 12/8 time. The tempo is marked as ♩ = 40. The instruments are Flute, Clarinet in Bb, Timpani, Percussion (Triángulo), Violin, Violoncello, and Piano. The Flute and Clarinet parts are mostly silent until the end of the piece. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, labeled 'Triángulo'. The Violin and Violoncello parts play a melodic line with dynamic markings *f* and *p*, and include instructions for 'overpressure (relajar la presión gradualmente)'. The Piano part features a rhythmic accompaniment with dynamic markings *sf*, *mf*, *sf sf*, *ff*, and *mf*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Flute

Clarinet in B \flat

Timpani

Percussion

Violin

Violoncello

Piano

Triángulo

overpressure (relajar la presión gradualmente)

overpressure

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

sf *mf* *sf sf* *ff* *mf*

8 \flat

6

Fl. *mf* *mf* *p* To Picc.

Cl. *p* *mf* *p*

Timp.

Perc. Woodblocks Triángulo Crotales

Vln. *mf* *p* *f* overpressure

Vc. *mf* *p* *f* overpressure

Pno.

Detailed description: This page of a musical score features six staves. The Flute (Fl.) staff begins with a melodic line in the first measure, marked *mf*, which continues into the second measure and then changes to *p* in the third measure. A dynamic hairpin shows a decrease from *mf* to *p*. The Clarinet (Cl.) staff has a melodic line starting in the second measure, marked *p*, which then changes to *mf* and finally *p*. The Percussion (Perc.) staff includes Woodblocks in the first measure, Triángulo in the second and third measures, and Crotales in the fourth measure. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) staves have complex parts with multiple dynamics: *mf*, *p*, and *f*. Both Vln. and Vc. staves have thick black bars labeled "overpressure" above and below the notes. The Piano (Pno.) staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

11

Piccolo

Fl.

Cl.

Timp.

Crot.

Tarola

Vln.

Vc.

Pno.

f

ff

fff

pp

f

sfz sfz sfz sfz sfz sfz

f

ff

fff

overpressure

overpressure

sul D

sul G

ppp

ppp

6

7

III - Pillerías - El narcopoeta

♩ = 132

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top six staves are for individual instruments, and the bottom two are for the piano. The tempo is marked as ♩ = 132. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Piccolo, Clarinet in Bb, and Percussion (Woodblocks) parts begin in the fifth measure with a *mf* dynamic. The Violin and Violoncello parts also begin in the fifth measure with a *mf* dynamic. The Piano part begins in the first measure with a *f* dynamic, changes to *p* in the second measure, and returns to *mf* in the fifth measure. The Percussion part includes a 'Woodblocks' section starting in the fifth measure.

Piccolo

Clarinet in B \flat

Timpani

Percussion

Violin

Violoncello

Piano

Woodblocks

mf

mf

mf

mf

f

p

mf

8

Picc.

Cl.

Timp. Crotales Timpani

Perc. Bongo

Vln. pizz. arco pizz. arco

Vc. *sliss.*

Pno.

12

Picc. *mf* *f* *mf* *f*

Cl. *mf* *f* *mf* *f*

Timp.

Perc. Woodblocks *mf* * Crotales *mf*

Vln. *mf* pizz.

Vc.

Pno.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 12 through 15. It is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Piccolo part (Picc.) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and alternates with forte (*f*) dynamics. The Clarinet part (Cl.) follows a similar dynamic pattern. The Timpani part (Timp.) is silent throughout. The Percussion part (Perc.) uses woodblocks for the first three measures and crotales for the fourth. The Violin part (Vln.) starts with *mf* and includes a pizzicato (*pizz.*) section in measure 15. The Viola part (Vc.) provides a rhythmic accompaniment. The Piano part (Pno.) features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

17

Picc.

Cl.

Timp.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

Splash

pp

arco

mf

This musical score page contains measures 17 through 21. The instruments are Piccolo (Picc.), Clarinet (Cl.), Timpani (Timp.), Crotales (Crot.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Measures 17-18:** Piccolo and Clarinet play a rapid sixteenth-note pattern. Piccolo has a flat (Bb) in measure 18. Timpani is silent.
- Measure 19:** Piccolo and Clarinet have rests. Crotales play a chord of G4 and Bb4. A "Splash" is marked above the crotales staff.
- Measures 20-21:** Piccolo and Clarinet play a slower eighth-note pattern. Piccolo has a flat (Bb) in measure 21. Crotales play a sustained chord of G4 and Bb4. Violin and Viola play a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) in measure 20, marked *arco*. Violin has a dynamic of *mf* in measure 21.

22

Picc.

Cl.

Timp.

Perc.

Vln.

Vc.

Pno.

f

f

mf

mf

mf

Bongo

8va

Detailed description of the musical score: The score is for measures 22 through 26. The Piccolo (Picc.) and Clarinet (Cl.) parts enter in measure 23 with a forte (*f*) dynamic. The Percussion (Perc.) part begins in measure 22 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, featuring a Bongo drum in measure 26. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts are present throughout, with the Viola part marked *mf*. The Piano (Pno.) part provides harmonic support with chords and moving lines. A first violin part (Vln.) has an *8va* marking above it in measure 25. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

28

Picc.

Cl.

Timp.

Perc.
Tarola

Vln.

Vc.

Pno.

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

12"

33

Picc.

Cl.

Timp.

Perc.

Vln.

Vc.

Pno.

Cluster

8vb

(8)7

*
=

Detailed description: This is a page of a musical score for a percussion ensemble and strings. The score is divided into seven staves. The top two staves are for Piccolo (Picc.) and Clarinet (Cl.), both in treble clef. The third staff is for Timpani (Timp.) in bass clef. The fourth staff is for Percussion (Perc.) in a standard percussion clef, featuring a single note with an asterisk and equals sign above it. The fifth and sixth staves are for Violin (Vln.) and Viola (Vc.), both in treble and bass clefs respectively. The seventh staff is for Piano (Pno.), with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. A 'Cluster' annotation is placed above the piano staff, with a thick horizontal line extending across the staff. Below this line, a vertical line with a dot is labeled '8vb', with a dashed line extending to the right. A rehearsal mark '(8)7' is located above the violin staff. A measure number '33' is at the top left. The page number '15' is in the top right corner. A double bar line is at the end of each staff.

IV - CONAFOC

Flute

Bass Clarinet in B \flat

Crotales

Violin

Violoncello

Piano

$\text{♩} = 65$

f *mp* *pp*

mp *f* *pp* *mp*

p *fp* *p* *pp*

molto vib.

mp *ff* *leggiero*

8^{vb} *8^{vb}*

Detailed description: This musical score is for the section 'IV - CONAFOC'. It features six staves: Flute, Bass Clarinet in B \flat , Crotales, Violin, Violoncello, and Piano. The tempo is marked as $\text{♩} = 65$. The Flute part begins with a rest, followed by a dynamic shift to *f* and then *mp* and *pp*. The Bass Clarinet part starts with *mp*, then *f*, and ends with *pp* and *mp*. The Crotales part is mostly silent. The Violin part has a *p* dynamic and a *pp* dynamic, with a *molto vib.* marking. The Violoncello part starts with *p* and *fp*. The Piano part features *mp* and *ff* dynamics, with a *leggiero* marking and a *5* fingering. There are *8^{vb}* markings in the piano part.

18

Fl.

B. Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

pp *mp*

molto vib.

8^{va}

This musical score page contains six staves for measures 18 through 25. The instruments are Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Crochet (Crot.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part begins with a melodic line in measure 18, followed by rests. The Bass Clarinet part features a complex rhythmic pattern with slurs and dynamic markings of *pp* and *mp*. The Crochet part is mostly rests. The Violin and Viola parts have long, sweeping lines with vibrato markings. The Piano part has a steady accompaniment with triplets and slurs. The page number '18' is at the top left, and '8^{va}' is at the bottom left. The score ends with a dashed line at the bottom.

28

Fl. *f* 6 *mp* *pp* *f* 6 *mp* *pp* *mp*

B. Cl. *ff* *mp* 5 6 *ff* *mp* 5 6

Crot.

Vln. Falso armónico *molto vib.* Falso armónico *molto vib.*

Vc. *fp* *fp*

Pno. *mp* *ff* *leggiero* 5 *ff* *leggiero* 5 *ff*

8^{va} 8^{va}

Detailed description: This page of a musical score, numbered 28, features six staves. The Flute (Fl.) part begins with a sixteenth-note scale in 2/4 time, marked *f*, followed by a sixteenth-note scale marked *mp*, and then a half-note chord marked *pp*. This sequence repeats in the second system. The Bass Clarinet (B. Cl.) part plays a sixteenth-note scale marked *ff* *mp* with fingering 5 and 6. The Crotales (Crot.) part is silent. The Violin (Vln.) part features a melodic line with a 'Falso armónico' (false harmonic) effect and is marked *molto vib.* (molto vibrato). The Viola (Vc.) part plays a sustained chord marked *fp*. The Piano (Pno.) part has a right hand with a sixteenth-note scale marked *mp* and a left hand with a sixteenth-note scale marked *ff*, both marked *leggiero* (light). The score includes dynamic markings, articulation, and performance instructions like 'Falso armónico' and 'molto vib.'.

35

Fl.

B. Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

p

mp

ff

Red.

*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 35-38. The Flute (Fl.) part starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The Bass Clarinet (B. Cl.) part is in the bass clef, mirroring the flute's melody with a dynamic marking of *p*. The Crotales (Crot.) part consists of a single line with rests. The Violin (Vln.) part is in the treble clef, playing a tremolo pattern with a dynamic marking of *p*. The Viola (Vc.) part is in the bass clef, also playing a tremolo pattern with a dynamic marking of *p*. The Piano (Pno.) part is in grand staff notation, with the right hand playing a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mp*, and the left hand playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *ff*. The score includes performance instructions such as *Red.* and asterisks (*) at the end of measures 35, 37, and 38.

38

Fl.

B. Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

tr

p

p

cresc.

7

9

Red.

*

Red.

*

Red.

*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 38, 39, 40, and 41. It features six staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Crotales (Crot.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The Flute part has a melodic line with a trill in measure 38 and a grace note in measure 39. The Bass Clarinet part has a rhythmic pattern of eighth notes with trills. The Crotales part is silent. The Violin part has a melodic line with trills and a crescendo. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes with trills. The Piano part has a complex accompaniment with a trill in measure 38 and a crescendo. The score includes dynamic markings such as *p* and *cresc.*, and performance instructions like *tr* and *Red.*.

6

Picc. *mf*

Cl. *f* *p* *mf*

Timp. *p*

Perc. *p*

Crot. *f* *pp*

Vln. *pizz.*

Vc. *f* *pp*

Pno. *tr* (#)

swr

12

Picc.

Cl.

Timp.

Perc.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

8va

mf

f

p

mf

arco

pp

pp

mf

pp

pizz.

p

f

pp

mf

pp

mf

8va

(8)-----1

tr

#

tr

#

tr

#

tr

#

tr

#

tr

#

tr

#

31 *sva*

Picc. *f*

Cl. *f*

Timp. *f* *mf*

Perc. *mf* tarola

Crot.

Vln. *f* pizz.

Vc. *f*

Pno. *p* *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 31 to 35. The Piccolo part (top staff) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *f*. The Clarinet part (second staff) plays a similar pattern with a dynamic of *f*. The Timpani part (third staff) has a dynamic of *f* in measure 31, which changes to *mf* in measure 32. The Percussion part (fourth staff) features a *mf* *tarola* pattern in measures 31 and 32, with a single note in measures 33 and 34. The Crotchet part (fifth staff) is silent. The Violin part (sixth staff) plays a series of chords with a dynamic of *f* and a *pizz.* marking. The Viola part (seventh staff) plays a series of chords with a dynamic of *f*. The Piano part (eighth and ninth staves) features a *p* dynamic in measure 31, with trills and chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand, transitioning to *mf* in measure 35. A dashed line labeled *sva* is positioned above the Piccolo and Clarinet staves.

VI - El Chamula y el Borrego

10" 10"

Bass Clarinet in B \flat

Violoncello

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

f *p* *mf* *f*

7"

B. Cl.

Vc.

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

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

7"

A $\text{♩} = 80$

con el violoncello

B. Cl.

Vc.

pp

p *f* *p* *f* *pp*

p *f* *pp*

A. Fl. *Slap tongue*
mf *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *ord.* *sfz sfz sfz sfz* *ord.* *sfz sfz sfz sfz*

B. Cl. *S. T.* *S. T.* *S. T.* *S. T.* *S. T.* *ord.* *sfz sfz sfz sfz* *ord.* *sfz sfz sfz sfz*

Tarola *pp* *f* *Látigo* *ff*

Vln. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *sfz sfz sfz sfz* *sfz sfz sfz sfz*

Vc. *arco* *pizz.* *arco* *sfz sfz sfz sfz* *sfz sfz sfz sfz*

Piano *sfz sfz sfz sfz* *sfz sfz sfz sfz*

Ad lib. 10"

A. Fl. *sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

B. Cl. *sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

Perc.

Vln. *sfz sfz sfz*

Vc. *sfz sfz sfz*

Pno. *sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

p ppp

p ppp

p ppp

p ppp

VII - Lisonjas: el tinglado

Flute
♩ = 88
f *mf* *f* *fp* *f*

Clarinet in B \flat
f *mf* *f* *fp* *f*

Timpani

Percussion
mf *pp*

Crotales

Violin
ff *f* *col legno* *nat.* *pizz* *arco* *p* *f*

Violoncello
ff *f* *pizz* *arco* *p* *f*

Piano

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "VII - Lisonjas: el tinglado". The score is written for a full orchestra and is divided into two systems. The first system contains staves for Flute, Clarinet in B \flat , Timpani, Percussion, and Crotales. The second system contains staves for Violin, Violoncello, and Piano. The Flute and Clarinet parts feature a melodic line with dynamic markings of *f*, *mf*, and *f*, and a tempo marking of quarter note = 88. The Percussion part has a rhythmic pattern with *mf* and *pp* dynamics. The Violin and Violoncello parts play a similar melodic line with dynamics ranging from *ff* to *f*, and include performance instructions like *col legno*, *nat.*, *pizz*, and *arco*. The Piano part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The score is in 5/4 time and consists of 12 measures.

3

Fl. *mf* *fp* *f* *p* 7

Cl. *mf* *fp* *f* *p* 5

Timp.

Perc. *mf* *pp* *f* *pp* *f*

Crot.

Vln. *p* *mf* 6

Vc. *p* *mf* *col legno* *nat.*

Pno.

6

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

Cl. *f* *f* *p* *f* *p* To B. Cl.

Timp.

Perc.

Crot.

Vln. *f* *mf* *p* *mf* *p*

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

Pno. *f* *pp* *pp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 6 through 9. The score is for a full orchestra. The Flute (Fl.) part begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a dynamic shift to piano (*p*) in measure 7, and returns to forte (*f*) in measure 9. The Clarinet (Cl.) part also starts with forte (*f*), has a dynamic shift to piano (*p*) in measure 7, and returns to forte (*f*) in measure 9. The Violin (Vln.) part starts with forte (*f*), shifts to mezzo-forte (*mf*) in measure 7, and then to piano (*p*) in measure 8. The Viola (Vc.) part starts with forte (*f*), shifts to mezzo-forte (*mf*) in measure 7, and then to piano (*p*) in measure 8. The Piano (Pno.) part features a complex texture with a forte (*f*) dynamic in measure 6, followed by piano-piano (*pp*) dynamics in measures 7 and 8. The score includes various musical notations such as slurs, dynamic markings, and articulation marks.

10

Fl.

Cl.

Timp.

Perc.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

p

f

Bass Clarinet
in B \flat

f

slap tongue

nat.

pizz.

f

mf

arco

col legno

p

mf

f

8va

Detailed description: This page of a musical score covers measures 10, 11, and 12. The score is for a woodwind and string ensemble. The Flute (Fl.) part begins in measure 10 with a dynamic of *p* and a slur over two notes. In measure 11, it plays a single note with a dynamic of *f* and a 'slap tongue' instruction. In measure 12, it plays a natural note with a dynamic of *mf* and a 'nat.' instruction. The Bass Clarinet (Cl.) part enters in measure 11 with a dynamic of *f* and plays a melodic line. The Violin (Vln.) part has a pizzicato (*pizz.*) instruction in measure 11 with a dynamic of *f*, and in measure 12 with a dynamic of *mf*. The Viola (Vc.) part has a dynamic of *p* in measure 10, *mf* in measure 11, and *f* in measure 12. The Piano (Pno.) part features a complex rhythmic accompaniment in the right hand and a melodic line in the left hand, with an *8va* instruction in measure 11.

13

Fl.

B. Cl.

Timp.

Perc.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

tr

p

f

tr

p

f

f

f

p

p

f

f

nat.

arco

v.v.

v.v.

v.v.

v.v.

15

Fl.

B. Cl.

Timp.

Perc.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

f *p*

mf *f* *pp*

mf

p *f* *pp*

p *f* *pp*

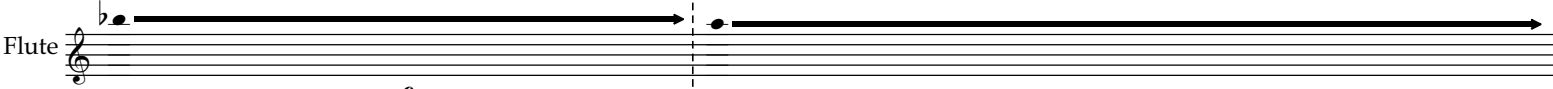
p

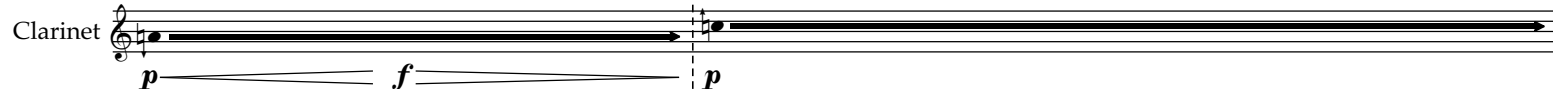
Detailed description: This page of a musical score covers measures 15, 16, and 17. The score is for a full orchestra. The Flute (Fl.) part begins in measure 15 with a series of sixteenth-note patterns, each marked with a 'v' (vibrato). In measure 16, it plays a sustained note marked *f*, which transitions to *p* in measure 17. The Bass Clarinet (B. Cl.) part also starts with sixteenth-note patterns marked 'v' in measure 15. In measure 16, it plays a sustained note marked *mf*, which transitions to *f* in measure 17, and then to *pp* in measure 18. The Timpani (Timp.) part is silent in measures 15 and 16, then plays a single note marked *mf* in measure 17. The Percussion (Perc.) part is silent throughout. The Crotales (Crot.) part is silent in measures 15 and 16, then plays a rhythmic pattern in measure 17. The Violin (Vln.) part starts with sixteenth-note patterns marked 'v' in measure 15. In measure 16, it plays a sustained note marked *p*, which transitions to *f* in measure 17, and then to *pp* in measure 18. The Viola (Vc.) part also starts with sixteenth-note patterns marked 'v' in measure 15. In measure 16, it plays a sustained note marked *p*, which transitions to *f* in measure 17, and then to *pp* in measure 18. The Piano (Pno.) part features a complex texture in measure 15, with a series of sixteenth-note patterns in the right hand and chords in the left hand. In measure 16, it plays a sustained note marked *p*, which transitions to *f* in measure 17, and then to *pp* in measure 18.

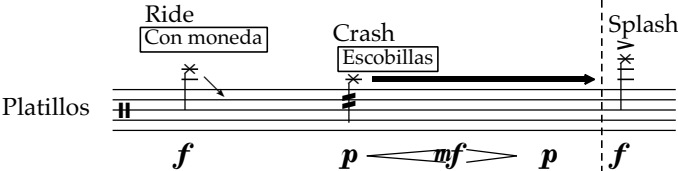
VIII - Separos

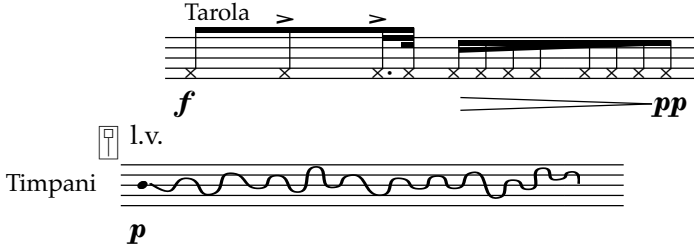
9"

9"

Flute 

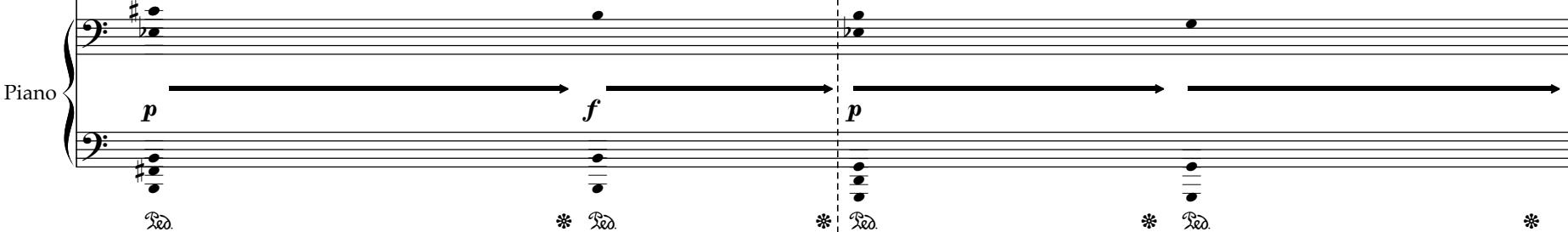
Clarinet 

Platillos 

Tarola 

Violin 

Violoncello 

Piano 

Red * Red * Red * Red *

A

9"

9"

Fl.

Cl.

Perc.

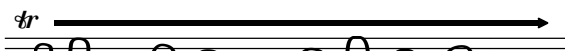
Timp.

Vln.

Vc.

Pno.

Látigo

tr  *p*

f

f

f

mf

p

f

8va  *p*



* 

* 

* 

*

B 9"

10"

Fl. *p* \rightarrow *f* *p*

Cl. *p* \rightarrow *f* *p*

Perc. Tom-toms *mf* *p* *ff* *mf*

Timp. *ff*

Vln. *p* \rightarrow *f* *p*

Vc. *p* \rightarrow *f* *p*

Pno. *p* \rightarrow *f* *p*

8va

8vb

C

9"

10"

Fl.

Flute staff with dynamics *p*, *f*, and *p*. A vertical dashed line is at 10".

Cl.

Clarinet staff with dynamics *p*, *f*, and *p*. A vertical dashed line is at 10".

Timp.

Timpani staff with dynamics *f*, *mp*, *fp*, *mf*, *p*, and *ff*. Includes a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. A vertical dashed line is at 10".

Vln.

Violin staff with dynamics *pp*, *f*, and *p*. A vertical dashed line is at 10".

Vc.

Violoncello staff with dynamics *pp*, *f*, and *p*. A vertical dashed line is at 10".

Pno.

Piano staff with dynamics *p*, *f*, *p*, and *f*. Includes a piano introduction starting at 10" with a *p* dynamic and an 8va marking. A vertical dashed line is at 10".

(8.)

D 10" 9"

Fl.

Cl.

Perc.

Timp.

Vln.

Vc.

Pno.

D

p

tr

p

fff

f

p

f

p

fff

8va

p

fff

IX - La cabaña en los pinos (Chupacabras)

f $\text{♩} = 72$

Clarinet in B \flat *ff*

Crotales

Violin *ff*

Violoncello *ff*

Piano *ff* $\text{♩} = 72$

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "IX - La cabaña en los pinos (Chupacabras)". The score is arranged for six instruments: Piccolo, Clarinet in B \flat , Crotales, Violin, Violoncello, and Piano. The music is in common time (C) and has a tempo of quarter note = 72. The Piccolo part begins with a dynamic of *f* and features a melodic line with some grace notes. The Clarinet in B \flat part enters in the second measure with a dynamic of *ff*, playing a rhythmic accompaniment. The Crotales part is silent throughout. The Violin part enters in the second measure with a dynamic of *ff*, playing a rhythmic accompaniment. The Violoncello part enters in the first measure with a dynamic of *ff*, playing a rhythmic accompaniment. The Piano part consists of two staves; the right hand plays a rhythmic accompaniment with a dynamic of *ff*, and the left hand plays a bass line with a dynamic of *ff*. The tempo is marked as $\text{♩} = 72$ at the beginning and again in the Piano part.

5

Picc. To A. Fl.

Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

The musical score consists of six staves. The Piccolo staff (Picc.) has a melodic line starting in measure 5 with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The Clarinet staff (Cl.) has a similar line starting in measure 5 with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The Violin staff (Vln.) starts in measure 5 with a forte (*ff*) dynamic, playing notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The Viola staff (Vc.) starts in measure 5 with a forte (*f*) dynamic, playing notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. The Piano staff (Pno.) has two staves. The right hand starts in measure 5 with a forte (*f*) dynamic, playing notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. The left hand plays chords in the bass register. Dynamics include *f* and *ff*.

9

Picc.

Alto Flute

Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

f

p

To B. Cl.

p

pp

The musical score is written for a 4/4 time signature and spans measures 9 to 12. The Piccolo (Picc.) part is silent in measures 9 and 10, then plays a melodic line in measures 11 and 12, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The Alto Flute part is also silent in measures 9 and 10, then plays a melodic line in measures 11 and 12, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet (Cl.) part is silent in measure 9, then plays a melodic line in measures 10, 11, and 12, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The Crotchet (Crot.) part is silent throughout. The Violin (Vln.) part plays a melodic line in measures 9, 10, and 11, then a sustained note in measure 12, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a pianissimo (*pp*) dynamic. The Viola (Vc.) part plays a melodic line in measures 9, 10, and 11, then a sustained note in measure 12, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a pianissimo (*pp*) dynamic. The Piano (Pno.) part plays a melodic line in measures 9, 10, and 11, then a sustained chord in measure 12, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics, and articulation marks.

13 ♩ = 69

A. Fl.

Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

p

Bass Clarinet
in B \flat

pp

Detailed description of the musical score: The score is for page 46, measures 13 and 14. The tempo is marked as ♩ = 69. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The instruments are Alto Flute (A. Fl.), Bass Clarinet (Cl.), Crochet (Crot.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The woodwinds play a simple melodic line starting in measure 14. The strings are silent.

15

A. Fl.

B. Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

The musical score for page 47, measures 15 and 16, is arranged in a system with six staves. The top two staves are for A. Fl. and B. Cl., which have identical parts. They begin with a quarter rest in measure 15 and play a quarter-note scale (G4, A4, B4, C5) in measure 16. The Crot. staff is empty. The Vln. and Vc. staves are also empty. The Pno. part consists of a right-hand part with six groups of triplets (G4, A4, B4) and a left-hand part with chords (G2, B2, D3) in measure 15, and a right-hand part with six groups of triplets (G4, A4, B4) and a left-hand part with chords (G2, B2, D3) in measure 16.

17

A. Fl.

B. Cl.

Crot.

Vln. *pizz.*

Vc.

Pno.

The musical score for measures 17 and 18 is as follows:

- A. Fl.:** Measure 17: quarter rest. Measure 18: whole rest.
- B. Cl.:** Measure 17: quarter rest. Measure 18: whole rest.
- Crot.:** Measure 17: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 18: eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.
- Vln.:** Measure 17: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 18: eighth notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. *pizz.* is written above the staff.
- Vc.:** Measure 17: whole rest. Measure 18: whole rest.
- Pno.:** Measure 17: Right hand: triplets of eighth notes (G4, A4, B4), (C5, D5, E5), (F5, G5, A5), (B5, C6, D6), (E6, F6, G6), (A6, B6, C7), (D7, E7, F7), (G7, A7, B7). Left hand: quarter notes G2, C3, F3, B2. Measure 18: Right hand: triplets of eighth notes (G4, A4, B4), (C5, D5, E5), (F5, G5, A5), (B5, C6, D6), (E6, F6, G6), (A6, B6, C7), (D7, E7, F7), (G7, A7, B7). Left hand: quarter notes G2, C3, F3, B2.

19

A. Fl.

B. Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 19 and 20 is as follows:

- A. Fl.:** Measure 19: Rest, quarter note G4, quarter note A4. Measure 20: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. A triplet of quarter notes (E4, D4, C4) is marked above the final measure.
- B. Cl.:** Measure 19: Rest, quarter note G4, quarter note A4. Measure 20: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. A triplet of quarter notes (E4, D4, C4) is marked above the final measure.
- Crot.:** Measure 19: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 20: Rest.
- Vln.:** Measure 19: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Measure 20: Rest.
- Vc.:** Measure 19: Rest. Measure 20: Rest.
- Pno.:** Measure 19: Treble clef: Triplet of eighth notes (G4, A4, B4), triplet of eighth notes (A4, B4, C5), triplet of eighth notes (B4, A4, G4), triplet of eighth notes (A4, B4, C5), triplet of eighth notes (B4, A4, G4), triplet of eighth notes (A4, B4, C5), triplet of eighth notes (B4, A4, G4), triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Bass clef: Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3. Measure 20: Treble clef: Triplet of eighth notes (G4, A4, B4), triplet of eighth notes (A4, B4, C5), triplet of eighth notes (B4, A4, G4), triplet of eighth notes (A4, B4, C5), triplet of eighth notes (B4, A4, G4), triplet of eighth notes (A4, B4, C5), triplet of eighth notes (B4, A4, G4), triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Bass clef: Quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3. A triplet of quarter notes (E3, D3, C3) is marked above the final measure.

21

A. Fl.

B. Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

The musical score for measures 21 and 22 is as follows:

- A. Fl. (Alto Flute):** Measure 21 has a whole rest. Measure 22 has a whole rest followed by a quarter rest, then a quarter note G4 and a quarter note A4.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Measure 21 has a whole rest. Measure 22 has a whole rest followed by a quarter rest, then a quarter note G4 and a quarter note A4.
- Crot. (Crotchet):** Measure 21 starts with a '7' (fingerings) and contains eighth notes: G4 (slur), A4 (slur), B4 (slur), C5 (slur), D5 (slur), E5 (slur), F5 (slur), G5 (slur). Measure 22 contains eighth notes: G5 (slur), F5 (slur), E5 (slur), D5 (slur), C5 (slur), B4 (slur), A4 (slur), G4 (slur), followed by a quarter rest.
- Vln. (Violin):** Measure 21 starts with a '7' and contains eighth notes: G4 (slur), A4 (slur), B4 (slur), C5 (slur), D5 (slur), E5 (slur), F5 (slur), G5 (slur). Measure 22 contains eighth notes: G5 (slur), F5 (slur), E5 (slur), D5 (slur), C5 (slur), B4 (slur), A4 (slur), G4 (slur), followed by a quarter rest.
- Vc. (Violoncello):** Measure 21 has a whole rest. Measure 22 has a whole rest.
- Pno. (Piano):** The right hand plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) six times across both measures, with a slur over the entire sequence. The left hand plays chords: G2-B2 in measure 21, and G2-B2, G2-B2, G2-B2, G2-B2 in measure 22.

23

A. Fl.

B. Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

To Picc.

The musical score for page 51, measures 23-24, is arranged in a system with six staves. The top staff is for the Alto Flute (A. Fl.), the second for the Bass Clarinet (B. Cl.), the third for the Crochets (Crot.), the fourth for the Violin (Vln.), the fifth for the Viola (Vc.), and the sixth for the Piano (Pno.). The A. Fl. and B. Cl. parts begin with a melodic line in measure 23, which is slurred and includes a triplet in measure 24. The Crot., Vln., and Vc. parts are mostly rests, with some activity in measure 24. The Pno. part features a complex texture with triplets in the right hand and chords in the left hand. The text 'To Picc.' is written above the A. Fl. staff in measure 24.

25

A. Fl.

B. Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

To Timp.

The musical score for measures 25 and 26 is as follows:

- A. Fl. (Alto Flute):** Rests in both measures.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Rests in both measures.
- Crot. (Crotchet):** Measure 25: Quarter note G4, eighth notes A4-B4, quarter note C5, eighth notes B4-A4, quarter note G4. Measure 26: Quarter note G4, eighth notes A4-B4, quarter note C5, eighth notes B4-A4, quarter note G4.
- Vln. (Violin):** Measure 25: Quarter note G4, eighth notes A4-B4, quarter note C5, eighth notes B4-A4, quarter note G4. Measure 26: Quarter note G4, eighth notes A4-B4, quarter note C5, eighth notes B4-A4, quarter note G4, followed by a quarter rest.
- Vc. (Violoncello):** Rests in both measures.
- Pno. (Piano):** Measure 25: A continuous sequence of triplets of eighth notes: G4-A4-B4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5. Measure 26: A continuous sequence of triplets of eighth notes: G4-A4-B4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5. The right hand is sustained by a long slur.

27

A. Fl.

B. Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

The musical score for page 53, measures 27-32, is arranged in a system with six staves. The staves are labeled as follows: A. Fl., B. Cl., Crot., Vln., Vc., and Pno. The Pno. staff is split into two parts: a right-hand part (treble clef) and a left-hand part (bass clef). The right-hand part of the Pno. staff contains a series of eighth-note triplets in measures 27-31, followed by a more complex triplet figure in measure 32. The left-hand part of the Pno. staff contains a series of chords and arpeggiated figures in measures 27-32. The B. Cl. staff contains a series of notes in measures 27-32, including a triplet in measure 32. The A. Fl., Crot., Vln., and Vc. staves are mostly empty, with some rests in measures 27-32.

Tempo primo ♩ = 72

Piccolo

29

A. Fl.

B. Cl.

To Cl.

Clarinet in B \flat

Crot.

Vln.

Vc.

ff

ff

Tempo primo ♩ = 72

Pno.

pp

ff

ff

35

Picc.

Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

ff

arco

f

This musical score page contains six staves for measures 35 through 38. The Piccolo staff (Picc.) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over measures 36 and 37. The Clarinet staff (Cl.) starts with a treble clef and a key signature of one sharp, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Crotchet staff (Crot.) is empty, indicating a rest for the instrument. The Violin staff (Vln.) uses a treble clef and a key signature of one sharp, playing a melodic line with eighth notes, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction "arco". The Viola staff (Vc.) uses a bass clef and a key signature of one sharp, playing a melodic line with eighth notes, marked with a fortissimo (*f*) dynamic. The Piano staff (Pno.) consists of two bass clefs; the upper voice plays a melodic line with eighth notes, marked with a fortissimo (*f*) dynamic, while the lower voice provides harmonic support with chords and rests.

39

Picc.

Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

The musical score consists of six staves. The Piccolo staff (top) has a treble clef and contains a melodic line in the first measure, followed by rests. The Clarinet staff has a treble clef and contains a melodic line in the first measure, followed by rests. The Crotchet staff has a treble clef and contains rests throughout. The Violin staff has a treble clef and contains a melodic line starting in the first measure with a *ff* dynamic, followed by rests, and then a melodic phrase in the fourth measure. The Viola staff has a bass clef and contains a melodic line starting in the first measure with a *ff* dynamic, followed by a *f* dynamic in the second measure, and then a melodic phrase in the fourth measure. The Piano staff has two bass clefs and contains a melodic line in the first measure with a *ff* dynamic, followed by a *f* dynamic in the second measure, and then a melodic phrase in the fourth measure with a *mf* dynamic. The piano accompaniment in the second bass staff consists of chords and rests.

43

Picc.

Cl.

ff

Timpani

ff

Crot.

Vln.

Vc.

ff

Pno.

f

ff

This musical score page, numbered 57, covers measures 43 to 45. The music is in 3/2 time and features several instruments: Piccolo (Picc.), Clarinet (Cl.), Timpani (Timpani), Crotchet (Crot.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).
- **Measures 43-45:** The Piccolo and Clarinet play a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Clarinet part includes a dynamic marking of *ff*.
- **Measures 43-44:** The Violin and Viola play a melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Viola part includes a dynamic marking of *ff*.
- **Measures 43-45:** The Piano plays a complex accompaniment. In measure 43, it starts with a dynamic marking of *f*. In measure 44, it changes to *ff*. The piano part features a descending melodic line in the left hand and a rhythmic accompaniment in the right hand.
- **Measures 44-45:** The Timpani part is marked *ff* and includes the instruction "Timpani". It plays a single note G2 in measure 44 and a single note A2 in measure 45.
- **Measures 44-45:** The Crotchet part is marked *ff* and plays a single note G2 in measure 44 and a single note A2 in measure 45.

47

Picc.

Cl.

Timp.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

p

f

ff

pp

p

f

Scoop

The musical score consists of seven staves. The Piccolo staff (top) has a whole rest in measures 47-48, then a half note G4 in measure 49, a half note G4 with a flat in measure 50, and a half note G4 with a flat in measure 51. Dynamics are *p* in measure 49, *f* in measure 50, and *ff* in measure 51. A 'Scoop' annotation is above the final note. The Clarinet staff plays a rhythmic eighth-note pattern in measures 47-48, then a half-note pattern in measures 49-50, and a half note G4 in measure 51. Dynamics are *p* in measure 49 and *f* in measure 50. The Timpani staff has a half note G4 in measures 47-48, then rests in measures 49-50, and a half note G4 in measure 51. Dynamics are *f* in measure 51. The Crotales staff has whole rests in all measures. The Violin staff has whole rests in measures 47-48, then a half note G4 with a flat in measure 49, a half note G4 with a flat in measure 50, and a half note G4 with a flat in measure 51. Dynamics are *pp* in measure 49 and *f* in measure 50. The Viola staff plays a rhythmic eighth-note pattern in measures 47-48, then a half-note pattern in measures 49-50, and a half note G4 in measure 51. Dynamics are *p* in measure 49 and *f* in measure 50. The Piano staff has a rhythmic eighth-note pattern in measures 47-48, then a half-note pattern in measures 49-50, and a half note G4 in measure 51. Dynamics are *p* in measure 49 and *f* in measure 50.

X - Las puertas doradas del presupuesto

$\text{♩} = 120$

Piccolo

Clarinet in B \flat

Percussion

Violin

Violoncello

Piano

The score is for a piece titled "X - Las puertas doradas del presupuesto". It is in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five measures. The Piccolo and Clarinet in B \flat parts play a simple melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5 in the first measure, followed by rests, and then G4, A4, B4, C5 in the second measure. The Percussion part features a Vibraslap in the second measure and a Bongó in the third measure. The Violin part plays a melodic line with slurs and accents: G4, A4, B4, C5 in the first measure, followed by rests, and then G4, A4, B4, C5 in the second measure. The Violoncello part plays a bass line with slurs and accents: G2, A2, B2, C3 in the first measure, followed by rests, and then G2, A2, B2, C3 in the second measure. The Piano part is silent throughout the piece.

mf

mf

Vibraslap

Bongó

mf

mf

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

$\text{♩} = 120$

6

Picc.

Cl.

Perc.

Vln.

Vc.

Pno.

Woodblocks

Tarola; Woodblock, toms
y platillos

f

mf

mf

f

mf

p

mf

arco

Detailed description: This page of a musical score, numbered 60, features six staves. The Piccolo (Picc.) staff begins with a rest, followed by a melodic line with dynamics *f* and *mf*. The Clarinet (Cl.) staff has a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *mf*. The Percussion (Perc.) staff includes a woodblock pattern and a section for Tarola, woodblock, toms, and platillos. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) staves have rests followed by chordal accompaniment, with the Viola part marked 'arco'. The Piano (Pno.) staff has a piano accompaniment with dynamics *p* and *mf*.

12

Picc. *f*

Cl. *f*

Perc.

Vln.

Vc.

Pno. *p*

A

The musical score for page 61, measures 12-15, features the following details:

- Measures 12-15:** The Piccolo and Clarinet parts are marked *f* (forte). The Piano part is marked *p* (piano) starting in measure 15. A section marker 'A' is located in the top right of the first staff.
- Piccolo (Picc.):** Measures 12-15. Starts with a quarter rest, followed by eighth notes, quarter notes, and eighth notes. Measure 15 is a whole rest.
- Clarinet (Cl.):** Measures 12-15. Starts with a quarter rest, followed by eighth notes, quarter notes, and eighth notes. Measure 15 is a whole rest.
- Percussion (Perc.):** Measures 12-15. Features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with an 'x'.
- Violin (Vln.):** Measures 12-15. Measures 12-13 are whole rests. Measures 14-15 contain quarter notes and eighth notes.
- Viola (Vc.):** Measures 12-15. Measures 12-13 are whole rests. Measures 14-15 contain quarter notes and eighth notes.
- Piano (Pno.):** Measures 12-15. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand plays a bass line with quarter notes and eighth notes. Measure 15 is marked *p*.

17

Picc.

Cl.

Perc.

Vln.

Vc.

Pno.

f

f

f

mf

This musical score page contains six staves for measures 17 through 22. The Piccolo staff (top) is mostly silent, with a melodic line starting in measure 21 marked *f*. The Clarinet staff has a melodic line starting in measure 18, also marked *f*. The Percussion staff features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and occasional triplets. The Violin staff has a melodic line starting in measure 17, marked *f*. The Viola staff has a melodic line starting in measure 18, marked *f*. The Piano staff has a complex accompaniment of chords and moving lines, marked *mf* in measure 18.

23

Picc.

Cl.

Perc.

Vln.

Vc.

Pno.

To Fl.

To B. Cl.

Bass Clarinet in B \flat

f

mf

mf

3

Detailed description of the musical score: The score is for measures 23 through 26. The Piccolo part (Picc.) begins in measure 23 with a quarter note G4, followed by rests. In measure 25, it plays a sixteenth-note figure (G4-A4-B4-A4-G4) with a slur and a fermata, marked 'To Fl.'. The Clarinet part (Cl.) has rests in measures 23 and 24, then enters in measure 25 with a sixteenth-note figure (G4-A4-B4-A4-G4) with a slur and a fermata, marked 'To B. Cl.'. In measure 26, it continues with a similar figure, marked 'Bass Clarinet in B \flat '. The Percussion part (Perc.) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents in measures 23-24, and triplet eighth notes in measures 25-26. The Violin part (Vln.) plays a series of chords in measure 23, then a sixteenth-note figure in measure 25 marked 'mf', and continues in measure 26. The Viola part (Vc.) plays a sixteenth-note figure in measure 23 marked 'f', then rests in measure 24, and continues in measure 25 marked 'mf'. The Piano part (Pno.) provides harmonic support with chords and moving lines in both hands across all measures.

28 B Flute

Picc.

B. Cl.

Perc.

Vln.

Vc.

Pno.

This musical score page contains six staves for measures 28 through 35. The Piccolo staff begins with a rest in measure 28, followed by a melodic line in measures 29-35. The Bass Clarinet staff plays a continuous melodic line. The Percussion staff features a rhythmic pattern of eighth-note triplets with asterisks above them. The Violin staff has a melodic line with slurs. The Viola staff has a lower melodic line. The Piano staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

33

Fl.

B. Cl.

Flex.

Perc.

Vln.

Vc.

Pno.

C

f

This musical score page contains measures 33 through 35. The instruments are Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Flageolet (Flex.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). Measure 33 begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The Flute and Bass Clarinet parts feature melodic lines with slurs and ties. The Flageolet part has a tremolo effect. The Percussion part has asterisks indicating specific sounds. The Violin and Viola parts have melodic lines with slurs. The Piano part has a complex accompaniment with chords and arpeggios. A rehearsal mark 'C' is placed above measure 34. The dynamic marking *f* (forte) is present in measures 34 and 35.

38

Fl.

B. Cl.

Flex.

Vln.

Vc.

Pno.

To Picc.

arco

8va

3

3

3

3

Detailed description: This page of a musical score, numbered 66, contains six staves. The top two staves are for Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B. Cl.), both in treble clef. The Flute part begins at measure 38 with a piano (p) dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The Bass Clarinet part follows a similar melodic pattern but includes a key signature change to one sharp (F#) in the second measure. The Flexhorn (Flex.) staff shows a continuous, wavy tremolo effect. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) staves are in treble and bass clefs respectively; the Violin part starts with a rest and then plays a melodic line marked 'arco' and '8va' (octave) with a dashed line indicating the pitch. The Piano (Pno.) staff is in grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic accompaniment with chords and triplets. The score concludes with a 'To Picc.' instruction and a double bar line.

45

D

Fl.

B. Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

Piccolo

f

E

(8)

8va

The musical score consists of six staves. The Flute staff (Fl.) has a measure rest for measures 45-49, followed by a sixteenth-note scale starting on G4 in measure 50, marked *f* and labeled 'Piccolo'. The Bass Clarinet (B. Cl.) and Crotonal (Crot.) staves have measure rests for all measures. The Violin (Vln.) staff has a sixteenth-note scale starting on G4 in measure 45, with a circled '8' above the first measure and a dashed line indicating an octave shift. The Viola (Vc.) staff has a sixteenth-note scale starting on G3 in measure 45. The Piano (Pno.) staff has chords in measures 45-49 and an octave-shifted chord in measure 50, marked '8va'. The bottom of the page shows rhythmic notation for the piano accompaniment.

51

Picc.

B. Cl.

Crot.

Vln.

Vc.

Pno.

The musical score consists of six staves. The Piccolo staff (top) has a treble clef and a key signature of one flat. It features a whole note chord in the final measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The Bass Clarinet staff (B. Cl.) is also in treble clef with a one-flat key signature and contains whole rests. The Crotales staff (Crot.) is in treble clef with a one-flat key signature and contains quarter notes. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) staves are in treble and bass clefs, respectively, with a one-flat key signature. They contain melodic lines with slurs and ties. The Piano (Pno.) staff is in grand staff (treble and bass clefs) with a one-flat key signature. It features octaves in the right hand, marked with an *8va* and a dashed line, and chords in the left hand. The final measure of the piano part includes a fermata over a chord and a dynamic marking of *pp*.

60

Picc.

B. Cl.

Flex.

Vln.

Vc.

Pno.

This musical score page contains six staves for measures 60 through 63. The instruments are Piccolo (Picc.), Bass Clarinet (B. Cl.), Flute (Flex.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Piccolo and Bass Clarinet parts feature a series of chords, with the Bass Clarinet playing a more active melodic line in the later measures. The Flute part consists of a long, wavy line that ends with a rest. The Violin and Viola parts play a complex, rhythmic accompaniment with many accidentals. The Piano part features a large fermata in the first measure, followed by a triplet of chords in the second measure, and then a series of chords with a triplet of notes in the third and fourth measures.

F

10''

Picc. *tr*

B. Cl. *ppp*

Timp. *p* *ff* l.v.

Vln. *tr*

Vc. *tr*

Pno. *fff* *8^{va}*

The score is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains musical notation for all instruments. The second measure contains performance instructions: a long horizontal line with an arrow pointing right for Picc., B. Cl., and Vc.; a long horizontal line with an arrow pointing right for Pno. starting from a dotted line; and a single note for Timp. marked *l.v.* (l'vivo). The *fff* dynamic marking is placed below the Pno. staff, and the *8^{va}* marking is placed below the Pno. staff.

Anexo IV-B

Citas musicales utilizadas en la obra *Bagatelas de novela negra*.

I – El judicial intelectual

Motivo principal de *Gnomus* de *Cuadros de una exposición* de Modest Musorgski:

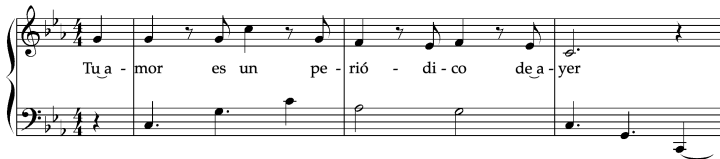


II – El viejo edificio del periódico:

a) Tema de *Il vecchio castello* de *Cuadros de una exposición* de Modest Musorgski:



b) Fragmento de la canción *Periódico de ayer* compuesta por Catalino “Tite” Curet Alonso y popularizada por el cantante Héctor Lavoe en 1976:



III – Pillerías: el narcopoeta

a) Tema de *Tuilleries: Dispute d'enfants après jeux* de *Cuadros de una exposición* de Modest Musorgski:



b) Fragmentos utilizados de la canción *Ahora te puedes marchar*, versión en español de la canción *I Only Want to Be With You* compuesta por Mike Hawker y Ivor Raymonde. En el Reino Unido fue popularizada por la cantante Dusty Springfield en 1963. En México y los países de habla hispana fue dada a conocer por el cantante Luis Miguel en 1987.

Inicio de la guitarra y el bajo eléctrico:

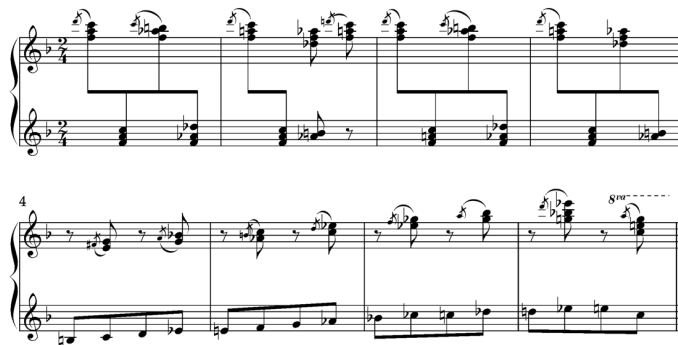


Fragmento de la melodía del coro de la canción:

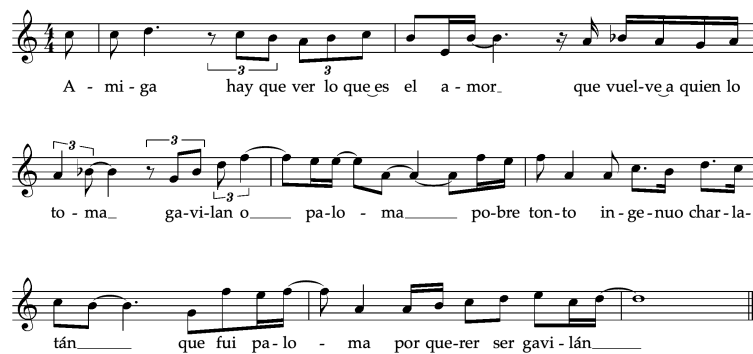


V – Gavilán con vocación de paloma

a) Tema del *Scherzinho: Ballet de los polluelos en su cascarón* de *Cuadros de una exposición* de Modest Musorgski:



b) Fragmento de la canción *Gavilán o paloma*, original del compositor español Rafael Pérez Botija. En España fue popularizada por el cantante Pablo Abaira en 1977; en México fue dada a conocer por el cantante José José en 1985.



VI – El Chamula y el Borrego

a) Tema de *Samuel Goldenberg und Schmuyle* de *Cuadros de una exposición* de Modest Musorgski:

Andante

VII – Lisonjas: el tinglado

a) Tema B de *Limoges: Le marché de Cuadros de una exposición* de Modest Musorgski:

VIII – Separos

a) Fragmento de la canción *Con los ojos cerrados* original de la cantante Gloria Trevi:

Con los o - jos - ce - rra - dos i - ré tras de él, con los o - jos - ce - rra

- dos siem - pre lo a - ma - ré, con los o - jos ce - rra - dos yo con - fí - o en él

Con los o - jos - ce - rra - dos yo le quie - ro cre - er le voy a cre - er.

b) Fragmento de la canción *En el recuento de los daños*, original de la cantante Gloria Trevi:

El re - cuen - to de los da - ños... del ho - lo - caus - to de tu a - mor

— son in - cal - cu - la - bles e i - rre - pa - ra - bles, hay de - ma - sia - da des - truc - ción

IX – La cabaña en los pinos: chupacabras

a) Tema de *La cabaña con patas de gallina (Baba-Yaga)* de *Cuadros de una exposición* de Modest Musorgski:

Allegro con brio, feroce

b) Fragmento de la canción *Solidaridad* compuesta por Marco Flores y cantada por varios artistas de Televisa en 1989 para la campaña gubernamental del programa social Solidaridad:

X – Las puertas doradas del presupuesto cultural

a) Tema de *Las puertas de los bogatyr en Kiev* de *Cuadros de una exposición* de Modest Musorgski:

Maestoso. Con grandeza.

b) Fragmento de la canción *Mi gran noche*, canción original de Salvatore Adamo popularizada en su versión castellana por el cantante español Raphael en 1967:



¿Qué pa - sa - rá, qué mis - te - rio ha - brá? Pue - de ser mi gran no -



che. Yal des - per - tar ya mi vi - da - sa - brá_



_ al - go que no co - no - ce.