



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE MÚSICA**

**ANÁLISIS DE DOS OBRAS PROPIAS:**

***CINCO POEMAS, PARA ORQUESTA DE CÁMARA, Y DISONANZAS, PARA DOS PIANOS***

Opción de titulación:

**TESINA**

que para obtener el título de

**LICENCIADO EN MÚSICA – COMPOSICIÓN**

presenta:

**LUIS DANIEL JIMÉNEZ ROJAS**

ASESOR DE TESINA:

**DR. MIGUEL ARTURO VALENZUELA REMOLINA**

ASESOR DE RECITAL PÚBLICO:

**DRA. GABRIELA ORTIZ TORRES**

CIUDAD DE MÉXICO

2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Rebeca y Luis, por siempre apoyarme en este camino, y por siempre confiar en mí.

A mis hermanos, José Luis y Leonardo, quienes me han ayudado y apoyado en todo momento.

A mis abuelos, Dalila y Saúl, Paula e Isauro, por siempre darme los mejores consejos y apoyarme en todo.

A mis tíos, Antonio, Maricela, Dalila y Paco, por ser grandes consejeros y amigos.

A mis maestros, Leonardo Coral, Salvador Rodríguez, Francisco Cortés, Marco Gil, Soledad Pérez Muela y Arturo Valenzuela, por guiarme en el camino de la música y brindarme mucho aprendizaje.

A mi maestro Arturo Márquez, por sus enseñanzas, apoyo, confianza y amistad.

A mi maestra Gabriela Ortiz, por siempre apoyarme, aconsejarme, regañarme, felicitar me, y por compartirme su conocimiento.

A mi maestro Arturo Valenzuela, por el apoyo brindado durante todo mi proceso de titulación.



# ÍNDICE

	Pág.
Semblanza .....	vii
Introducción .....	ix
<b>1. CINCO POEMAS</b>	
1.1 Estructura general .....	1
1.2 Análisis de la obra	
1.2.1 I. “Negación” .....	4
1.2.2 II. “Resistencia” .....	8
1.2.3 III. “Depresión” .....	14
1.2.4 IV. “Exploración” .....	23
1.2.5 IV. “Aceptación” .....	30
1.3 Sugerencias de interpretación.....	34
<b>2. DISONANZAS</b>	
2.1 Estructura general .....	36
2.2 Análisis de la obra	
2.2.1 I. “Se” .....	37
2.2.2 II. “Ome” .....	42
2.2.3 III. “Yeí” .....	47
2.2.4 IV. “Nahui” .....	51
2.2.5 V. “Makuilli” .....	56
2.2.6 VI. “Chikuace” .....	61
2.3 Sugerencias de interpretación .....	65
<b>3. CONCLUSIONES</b> .....	67
 BIBLIOGRAFÍA .....	 69
GLOSARIO DE TÉRMINOS .....	70
ÍNDICE DE IMÁGENES .....	73
ANEXO (partituras analizadas) .....	76



## SEMBLANZA

Nací el 6 de septiembre de 1994 en la Ciudad de México, siendo mi padre ingeniero civil y mi madre ama de casa. Mi padre mostró interés por la guitarra desde muy joven, lo cual lo llevó a desarrollar su aprendizaje de forma empírica; él siempre tocaba la guitarra y yo recuerdo mucho eso. Cuando cumplí 10 años le pedí a mi padre que me enseñara a tocar la guitarra, y fue entonces cuando sin saberlo, comencé mi carrera en la música.

Estudí varios años por mi cuenta y con la ayuda de mi padre. Estuve en algunas escuelas particulares de música donde aprendí a cantar y a tocar el bajo y la batería. En este momento de mi vida ya sabía que quería dedicarme a la música, pero no tenía el camino tan claro.

A los 14 años ingresé al CEDART (Centro de Educación Artística) Frida Kahlo, donde comencé a estudiar música formalmente y donde también me inicié en el piano. A esta edad mi curiosidad por componer se volvió bastante fuerte y fue entonces cuando realicé mis primeras composiciones, las cuales fueron principalmente para piano solo.

Al terminar la preparatoria en el CEDART, ingresé al nivel propedéutico en composición de la Facultad de Música de la UNAM, y posteriormente a la licenciatura. He estudiado con compositores como Leonardo Coral, Salvador Rodríguez, Francisco Cortés y Arturo Márquez. Estudié la licenciatura en composición con la doctora Gabriela Ortiz.

En 2021 obtuve la Beca Extraordinaria Arturo Márquez de composición musical, la cual me permitió estudiar con el maestro Arturo Márquez. En el 2020 fui seleccionado para tomar una clase maestra con Felipe Lara en el FIMUCA (Festival Internacional de Música em Casa) con sede en Brasil y realizado en línea. En el 2020 mi obra *Jicarazo*, para trio de piano, clarinete y violín, fue premiada con el segundo lugar en el Primer Concurso de Composición Matices A. E., organizado por la Facultad de Música de la UNAM.

En el 2022 fui seleccionado para asistir al Bowdoin International Music Festival, realizado en la Bowdoin University en el estado de Maine, Estado Unidos. Ahí tuve la oportunidad de presentar mi música, componer y tomar clases con Derek Bermel y Andreia Pinto Correia; asimismo, participé en las *masterclasses* de Aaron Jay Kernis, Pedro Amaral, Clarice Assad, Augusta Read Thomas, Füsun Köksal y Sean Shepherd.

## INTRODUCCIÓN

La presente tesina busca contextualizar y analizar dos obras de mi autoría, compuestas durante mis estudios en la Facultad de Música. Ambas obras serán presentadas en mi recital de titulación.

A lo largo del trabajo se abordará detalladamente cada una de las obras mencionadas, comenzando por *Cinco Poemas*, para orquesta de cámara con la siguiente instrumentación: 1 flauta, 1 oboe, 1 clarinete en *sib*, 1 fagot, 1 corno en *fa*, 1 trompeta en *do*, 1 percusionista, piano, 1 violín I, 1 violín II, 1 viola, 1 violonchelo y 1 contrabajo, la cual fue compuesta gracias a la Beca Extraordinaria Arturo Márquez de Composición Musical 2021, y realizada bajo la tutoría de los maestros Arturo Márquez y Gabriela Ortiz. La obra toma como punto de partida la palabra *resiliencia*, y como estructura la *curva emocional del cambio* de Elisabeth Kübler-Ross. En cuanto a su forma, está compuesta en cinco movimientos, todos con indicación *attacca*, lo cual da la impresión de ser un solo movimiento. Cada uno de los puntos mostrados en la curva emocional del cambio representa un movimiento de la obra, y al mismo tiempo, cada movimiento se asocia con un breve poema, el cual hace referencia al momento emocional que se busca representar en la música. La duración total de *Cinco Poemas* es de 17 minutos.

La siguiente obra, titulada *Disonanzas*, es una pieza para dos pianos, escrita en el año 2021 bajo la tutoría de la maestra Gabriela Ortiz. Consta de seis movimientos, los cuales funcionan como pequeños estudios. Su nombre es el resultado de la combinación de dos fragmentos de palabras: *dison*, de *disonante*, y *anzas*, de *danzas*, para dar como resultado el acrónimo *Disonanzas*. Cada movimiento tiene una duración aproximada de dos minutos, y puede funcionar como pequeña pieza sola, o bien como parte de todo el conjunto. La obra tiene una duración total de 15 minutos.



## 1. CINCO POEMAS

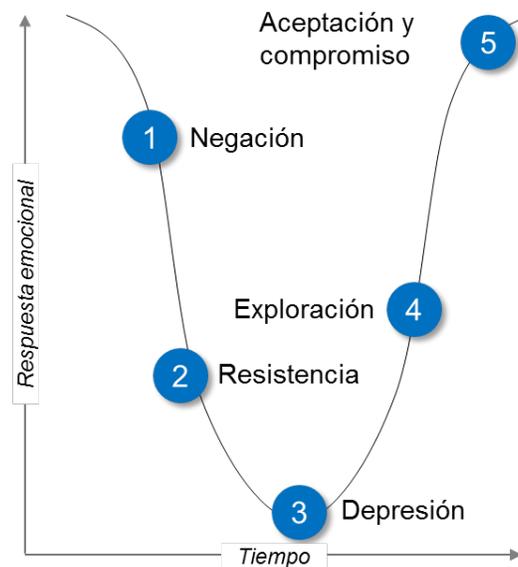
### 1.1 Estructura general

Cinco poemas es una obra para orquesta de cámara con la siguiente dotación: 1 flauta, 1 oboe, 1 clarinete en Bb, 1 fagot, 1 corno, 1 trompeta en C, 1 trombón, 1 percusionista, piano, 1 violín uno, 1 violín dos, 1 viola, 1 chelo y 1 contrabajo. La obra fue realizada la primera mitad del año 2021 gracias a la Beca Extraordinaria Arturo Márquez de composición musical. La obra fue revisada tanto por el maestro Arturo Márquez, como por la maestra Gabriela Ortiz.

El punto de partida de la obra es la palabra *resiliencia*, pero también está inspirada en situaciones, sentimientos y experiencias vividas durante la pandemia. La obra adopta una variante de la curva emocional del cambio de Elisabeth Kübler-Ross como forma estructural, y también un poema por cada punto dentro de la curva. Los poemas fueron seleccionados para transmitir o darle algún sentido poético al momento emocional en la curva, de ahí surge el nombre: *Cinco Poemas*.

En su libro *On Death and Dying* (1969) (*Sobre la muerte y el morir*), la psiquiatra suizo-estadounidense Elisabeth Kübler-Ross presentó un modelo general de cinco etapas o fases del duelo ante la pérdida de un familiar o ser querido. El modelo original, cuyas fases son: negación y aislamiento, ira, negociación, depresión y aceptación, ha sido aplicado también a otras circunstancias traumáticas que implican un cambio emocional, e incluso, al campo organizacional. Con el tiempo, el modelo de Kübler-Ross ha sido revisado y criticado en diversos sentidos. Una de las variantes más conocidas de esta propuesta es el *modelo del cambio* de Scott y Jaffe, introducido en su artículo "Survive and Thrive in Times of Change" (1988). Las fases descritas por estos autores son sólo cuatro: negación, resistencia, exploración y compromiso, las cuales se aplican en los niveles individual, grupal, organizacional, e incluso social.

Como base para componer *Cinco poemas*, utilicé finalmente una variante del modelo de Scott y Jaffe, cuya gráfica encontré en internet,<sup>1</sup> en la cual aparece una quinta fase a mitad de la secuencia, quedando así: negación, resistencia, **depresión**, exploración y compromiso. Como puede verse, la etapa que se agrega es una de las contempladas por Kübler-Ross: la depresión, aunque en ese modelo ocupa el cuarto lugar, y en el que se usa aquí, el tercero. En consecuencia, la obra está dividida en cinco movimientos, y sus nombres están directamente extraídos de la curva de la siguiente manera: 1 Negación, 2 Resistencia, 3 Depresión, 4 Exploración y 5 Compromiso.



**Imagen 1.** Gráfica de la curva emocional del cambio. Variante a partir de Kübler-Ross y Scott y Jaffe.

La obra corre de principio a fin sin interrupciones, con una duración aproximada de 17 minutos. La idea de usar la curva como estructura, fue una decisión que tomó tiempo de reflexión, y la iniciativa de usar la palabra *resiliencia*, como punto de partida, fue primeramente propuesta por el maestro Arturo Márquez, pero finalmente adoptada para representar lo que se vivió durante la pandemia. El encierro, la falta de contacto físico y

<sup>1</sup> <http://manuelmariacamacho.com/wp-content/uploads/2017/09/grafico.jpg>

verbal directo, la ansiedad, la pérdida de seres queridos, el estrés, los problemas económicos; todo representa el primer momento: negación, un punto en el cual probablemente la mayoría se encontró algún día. Creyendo que la pandemia duraría solo unos meses, resultó sorpresiva su persistencia. A pesar de la negación a aceptar que se debía seguir encerrado, esto terminaría por ser una nueva forma de vida.

Desde ese punto de partida, la obra busca explorar sentimientos de tristeza, soledad, ansiedad, depresión; y también, hacia el final de la obra, sentimientos como tranquilidad, resiliencia, fuerza, aceptación.

A continuación, se analiza cada uno de los movimientos. Se omitirá un análisis de los poemas, pues no fueron utilizados directamente en la música, sino que en su mayoría representan un motivo de inspiración, que explicaré en su momento.

## 1.2 Análisis de la obra

### 1.2.1 I. “Negación”

Poema: “Escamoteo”, de Amado Nervo <sup>2</sup>

Con tu desaparición  
es tal mi estupefacción,  
mi pasmo, que a veces creo  
que ha sido un escamoteo,  
una burla, una ilusión;

Que tal vez sueño despierto,  
que muy pronto te veré,  
y que me dirás: “¡No es cierto,  
vida mía, no me he muerto;  
ya no llores..., bésame!”

Como punto de partida, negación representa la pérdida de un ser querido; implica también ese momento de choque que cualquier ser humano puede llegar a vivir. El comienzo, asignado al piano y la percusión, tiene como finalidad representar dos elementos importantes: el bombo es el constante latir de un corazón que lucha por sobrevivir, mientras que las notas agudas del piano representan lamentos, que conforme avanza la pieza se vuelven más constantes y agrios, hasta llegar a un *forte*.

---

<sup>2</sup> Este poema pertenece a una célebre obra de Nervo: *La amada inmóvil*. Vid. bibliografía.

Percusionista 1

Bombo

P

Piano

P

Lento ♩ = 60

**Imagen 2.** *Cinco poemas, I*, compases 1 a 4.<sup>3</sup>  
Bombo y piano.

Los lamentos del piano se transforman en un pequeño *cluster*,<sup>4</sup> que va siendo poco a poco más grande. Su primera aparición sucede con la flauta, oboe y clarinete en los compases 4 a 7. A continuación se presenta en las cuerdas, finalizando con un *glissando*.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

**Imagen 3.** *Cinco poemas, I*, compases 5 a 7.  
*Cluster* en los alientos madera.

sul A vibrato

vibrato sul A

sul A vibrato

pizz.

pizz.

**Imagen 4.** *Cinco poemas, I*, compases 6 a 10.  
*Cluster* en las cuerdas.

Finalmente, el *cluster* se agranda hasta volverse del tamaño de la palma de la mano; esto lo toca el piano como se muestra en la siguiente imagen.

<sup>3</sup> Las imágenes siguientes corresponden a la primera edición de la partitura.

<sup>4</sup> En el glosario final pueden verse las definiciones de los términos musicales técnicos utilizados.

cluster de tercera en las notas mas agudas del piano

cluster con la palma en lo mas agudo del piano

Pno.

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

vibrato arco

Imagen 5. *Cinco poemas, I*, compases 24 a 27.  
Cluster en el piano.

Aunque en cierto momento de la pieza, el bombo –representante del corazón– desaparece, esto no significa que ya no esté latiendo; el corazón es una constante hasta el final del movimiento, cuando el piano y el bombo se encuentran nuevamente en un pasaje similar al del principio, pero ahora en decaimiento, poco a poco desacelerando. Este elemento busca representar el momento exacto en el que el corazón deja de latir. El violín funciona como un elemento que une el primer movimiento con el segundo.

Perc. 1

Pno.

*p* *pp* *ppp*

attacca

Vln.

non vibrato

*ppp*

attacca

Imagen 6. *Cinco poemas, I*, compases finales: 45 a 50.  
Final del movimiento.

Ataque con aire 13

The musical score consists of five staves. The first staff is marked *f*. The second staff is marked *f* and includes the instruction "vibrar con la sordina, abrir y cerrar tan rapido como sea posible." The third staff is marked *f* and includes the instruction "senza sord". The fourth staff is marked *pp* and *f*. The fifth staff is marked *f*, *p*, and *mf*. The score includes various musical notations such as glissandos, clusters, and dynamic markings.

Este primer movimiento también puede pensarse como un gran *crescendo*, llegando a su punto más alto en el compás 37; posterior a eso, se queda el piano con el bombo y los armónicos en las cuerdas, en espera de que el “corazón” deje de latir. Armónicamente, el color es algo oscuro, con poca luz, debido al uso de los *clusters*. La razón de esto es que el movimiento representa una pérdida. La pequeña sección del *Più mosso*, del compás 17 al 24, es una combinación entre un juego de quintas y *clusters* seccionados en las cuerdas.

Imagen 7. *Cinco poemas*, I, compases: 35 a 38.

### 1.2.2 II. "Resistencia"

Poema: Ausencia, de Jorge Luis Borges

Habré de levantar la vasta vida  
que aún ahora es tu espejo:  
cada mañana habré de reconstruirla.

Desde que te alejaste,  
cuántos lugares se han tornado vanos  
y sin sentido, iguales  
a luces en el día.

Tardes que fueron nicho de tu imagen,  
músicas en que siempre me guardabas,  
palabras de aquel tiempo,  
yo tendré que quebrarlas con mis manos.

¿En qué hondonada esconderé mi alma  
para que no vea tu ausencia  
que como un sol terrible, sin ocaso,  
brilla definitiva y despiadada?

Tu ausencia me rodea  
como la cuerda a la garganta,  
el mar al que se hunde.

Los primeros dos movimientos están enlazados gracias a las cuerdas: el armónico final del primer movimiento, tocado por el violín 2, termina justo cuando el violín 1 entra con su solo, esto con la intención de que el paso de un movimiento a otro sea imperceptible.

El solo representa el momento en el que una persona se encuentra sola, justo después de haber ocurrido la pérdida de un ser querido. Por esa razón el pasaje es oscuro y triste. Su carácter busca representar reflexión y soledad.

Muy rubato ♩ = 70  
 molto vibrato  
 solo express.

Vln. I  
 pp f p mf p f pp

Vln. II

Annotations: sul G, sul E pizz., arco S. P., gliss.

Imagen 8. *Cinco poemas*, II, compases: 1 a 5.  
 Solo de violín.

En los siguientes compases se encuentra un pequeño canon, el cual aparece a distancia de quinta ascendente, la primera vez, y de cuarta descendente, la segunda. El solo comienza en la nota *sol* con el violín; la siguiente aparición es en la nota *re*, tocada por la flauta, y la última entrada es en la nota *la*, a cargo de la viola. Este canon “ensucia” un poco el discurso melódico del solista, representando el querer evadir el sentimiento de soledad, o bien de ausencia, como lo evoca el poema: “Tu ausencia me rodea como la cuerda a la garganta, el mar al que se hunde”.

10  
 ord.  
 express.

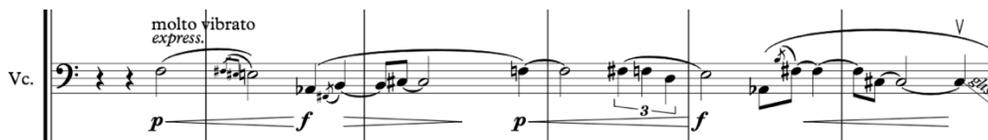
Flute: p mp p mp pp

Viola: p mp p mp

Annotations: --> aire, sul D, gliss.

Imagen 9. *Cinco poemas*, II, compases: 8 a 12.  
 Canon entre la flauta y la viola.

La aparición del solo en el chelo comienza a formar parte del desarrollo del movimiento; en este caso, la melodía inicia de manera descendente, lo cual encamina la obra hacia una sección de armónicos.



**Imagen 10.** *Cinco poemas, II*, compases: 13 a 18.  
Tema del solo en el chelo.

Durante esta sección se vuelve muy constante la aparición de un pequeño fragmento del tema, el cual está conformado por los siguientes intervalos: quinta (o su enarmonía), tritono, y segunda menor; en el caso de la flauta, las notas son: *mib - sol# - re - do#*. Este elemento es directamente extraído del tema del solo, y aparece constantemente en diversos instrumentos; en el compás 23 se presenta con un color disonante debido a la distancia de novena menor que hay entre la flauta y el clarinete. Por su parte, el corno se encuentra dos octavas por debajo del clarinete, de manera que la disonancia entre flauta y corno se atenúa por el amplio intervalo compuesto, pero aun así se conserva un color disonante.

**Imagen 11.** *Cinco poemas, II*, compases: 22 a 24.  
Disonancias entre flauta y clarinete y entre flauta y corno.

Mas adelante, continúa la aparición del tema extraído del solo, pero ahora convertido en armónicos en las cuerdas y con pequeñas transposiciones descendentes, generando así algunas disonancias. La primera aparición es sobre *mib* (Vln. I), la segunda y tercera sobre *re* (Vln. II y Vla.), y la cuarta sobre *do#* (Vc.).

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is marked with the number '13' at the top. The Vln. I part starts with a rest, followed by a note on *mib* (B-flat) with a *p* dynamic, then a *mp* dynamic. The Vln. II and Vla. parts start with rests, followed by notes on *re* (D) with a *p* dynamic, then a *mp* dynamic. The Vla. part starts with a *pp* dynamic, then a *mp* dynamic. The Vc. part starts with a rest, followed by a note on *do#* (D-sharp) with a *p* dynamic, then a *mp* dynamic. The Cb. part starts with a *p* dynamic, then a *mp* dynamic. The Cb. part includes 'vibrato arco' and 'arco' markings.

**Imagen 12.** *Cinco poemas*, II, compases: 22 a 24.  
Transposición del solo en varios instrumentos.

Algunas técnicas extendidas aparecen por primera vez en este movimiento, por ejemplo: vibrar con la sordina en el trombón; aire en el clarinete; aire con algunas notas en la flauta; golpes en la boquilla de la trompeta y del trombón; rozar las cuerdas del piano mientras se percuten las mismas para generar un armónico, y abrir y cerrar la sordina Harmon en el trombón mientras se realiza un *glissando* entre las notas *si* y *fa*.

The image shows a musical score for Trombone (Tbn.). The score includes markings for 'vibrar con la sordina, abrir y cerrar tan rapido como sea posible', 'harmon', 'gliss.', and dynamics *p*, *mp*, *p*. The score shows a *gliss.* between the notes *si* and *fa*.

**Imagen 13.** *Cinco poemas*, II, compases: 36 a 38.  
Técnica extendida en el trombón.

En el compás 36 el contrabajo, y posteriormente en el 37 el chelo, realizan un efecto de *gliss-ricochet-armónico*. Este consiste en realizar un *glissando* poniendo poca fuerza sobre la cuerda, como si se buscara resaltar un armónico, al tiempo que se permite que el arco brinque lo más posible (*ricochet*). Es un efecto que sucede rápido, y se realiza de cuerda en cuerda; en el contrabajo se comienza por la más grave y se prosigue hasta alcanzar la más aguda (siempre con *glissandi* ascendentes). En el chelo se realiza a la inversa, comenzando por la cuerda más aguda y prosiguiendo hacia la más grave, en este caso con *glissandi* descendentes. En el contrabajo sucede dos veces, mientras que en el chelo solamente una.

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) and Contrabajo (Cb.) from measures 36 to 38. The Vc. part begins with a *pp* dynamic and a *ricochet* effect on the first string. It then features four *gliss.* effects on strings I, II, III, and IV, each labeled with its respective string number. The Cb. part starts with a *p* dynamic and a *ricochet* effect on the fourth string, followed by four *gliss.* effects on strings IV, III, II, and I, also labeled with their respective string numbers. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Imagen 14.** *Cinco poemas*, II, compases: 36 a 38.  
Efecto de *gliss-ricochet-armónico* en Cb y Vc.

Después de un pequeño desarrollo en el que se muestran variaciones del tema, éste vuelve finalmente a aparecer igual que al principio, pero esta vez tocado por el chelo y acompañado por el resto de las cuerdas, las cuales tocan dos segundas menores a distancia de quinta aumentada, o sexta menor (enarmonía), como acompañamiento (*vid.* compás 42 y ss.). En el compás 47 se utiliza una técnica extendida más, que consiste en poner el pedal de sostén del piano y raspar la cuerda de *la* con una tarjeta o algún elemento con punta que haga resonar el entorchado de esta. El recurso aparece dos veces, de las cuales, la segunda se presenta justo antes del inicio del tercer movimiento.

Después de este recurso, aparece nuevamente el tema, pero ahora tocado por el chelo y el violín, primero a una distancia de séptima mayor mas una octava, y luego de séptima mayor

mas dos octavas. Una vez más, en el movimiento aparece este intervalo disonante, pero a una distancia grande, lo cual provoca que la disonancia sea menos perceptible.

The musical score consists of five staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.).

- Violin I (Vln.):** Melodic line starting with a *p* dynamic, moving to *mf* and ending with *pp*. It includes a *senza sord.* marking and an *attacca* instruction.
- Violin II (Vln.):** Sustained chord with *senza sord.* marking and an *attacca* instruction.
- Viola (Vla.):** Sustained chord with *senza sord.* marking and an *attacca* instruction.
- Violoncello (Vc.):** Melodic line with *p*, *mf*, and *pp* dynamics, *senza sord.* marking, and an *attacca* instruction.
- Contrabajo (Cb.):** Sustained chord with *senza sord.* marking and an *attacca* instruction.

**Imagen 15.** *Cinco poemas*, II, compases: 51 a 55.  
Tema a distancia de séptima menor más dos octavas.

### 1.2.3 III. “Depresión”

Poema: “El mañana”, de José Emilio Pacheco.<sup>5</sup>

A los veinte años nos dijeron: “Hay  
que sacrificarse por el mañana”.

Y ofrendamos la vida en el altar  
del dios que nunca llega.

Me gustaría encontrarme ya al final  
con los viejos maestros de aquel tiempo.

Tendrían que decirme si de verdad  
todo este horror de ahora era el mañana.

El tercer movimiento representa el punto más profundo de la curva, y también, tal vez, el momento más difícil cuando hablamos del duelo. Significa en la obra un punto de ruptura, momento en el que hay una lucha fuerte entre dos elementos fáciles de identificar: el primero de ellos busca representar ira, desesperación, depresión, ansiedad, mientras el otro, por el contrario, evoca calma, paz, aceptación, e incluso resiliencia. El primero de estos elementos está musicalmente representado por un *tutti* orquestal que presenta un *accelerando* escrito, haciendo utilización de tresillos, quintillos, septillos, etc. Lo anterior se acompaña de un *crescendo* constante sobre un acorde disonante, cuyo carácter se debe a que internamente está conformado por dos acordes menores con séptima menor a distancia de segunda menor. El primer acorde está formado por *mib, fa#, sib, do#* (enarmónicamente: *mib, solb, sib y reb*), y el segundo, por *mi, sol, si, re*, con el *si* omitido.

---

<sup>5</sup> Este poema pertenece al volumen *Como la lluvia*. Vid. bibliografía.

Este elemento tiene su punto climático en un *ff* que es interrumpido abruptamente para dar paso al segundo elemento.

### III. Depresión

Moderato ♩ = 108

19 **accel.**

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

pt. Do *f*

Tbn. *f*

**Imagen 16.** *Cinco poemas*, III, compases: 1 a 3.  
Primer elemento: *Tutti* disonante con *accelerando* escrito.

El segundo elemento, a diferencia del primero, consiste en una sensación más atmosférica unida a algunos trazos melódicos, la cual es representada mediante la resonancia del piano. La melodía en esta primera aparición se va repartiendo entre la flauta y el clarinete. A diferencia del primer elemento, este segundo busca evadir la sensación de pulso, lo que provoca una sensación de paz y no tanto de ansiedad, como lo hace el *accelerando* de la primera sección.

**Imagen 17.** *Cinco poemas, III*, compases: 8 a 12.  
Segundo elemento: atmosférico y con evasión del pulso.

La lucha entre estos dos elementos es notoria unos compases después, cuando la atmósfera y la melodía son interrumpidas repentinamente por el *accelerando* y el acorde disonante. Esto sucede varias ocasiones a lo largo de la obra.

**Imagen 18.** *Cinco poemas, III*, compases: 13 a 17.  
Confrontación de ambos elementos.

En la siguiente aparición del elemento atmosférico se agrega al piano, que marca un pulso constante, no acelera y es un poco disonante. En esta parte comienzan a aparecer variaciones de la melodía mostrada en el compás 12. Unos compases más adelante, el

vibráfono asume el protagonismo mientras interpreta la melodía, realizando ciertas variaciones. Al mismo tiempo, aparece un nuevo elemento de técnica extendida en el contrabajo, consistente en dar golpes sobre las cuerdas para que éstas a su vez golpeen el diapasón y generen un sonido entre percutido y afinado. Los gráficos que se muestran en la parte inferior representan el acelerar y desacelerar, un elemento utilizado en la primera sección del movimiento. Los gráficos solo son ilustrativos, pues el contrabajista puede acelerar o desacelerar a su propio gusto.

The image shows a musical score for measures 21 to 25 of 'Cinco poemas, III'. The score is arranged in a system with staves for Vibraphone (Vib.), Piano (Pno.), Violins (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

- Vibraphone (Vib.):** Features a melodic line starting with a quintuplet (5) and a triplet (3) at measure 21, marked *p*. It continues with a melodic phrase marked *mf* and 'express. vibrato', ending with another quintuplet (5) at measure 25.
- Piano (Pno.):** Provides harmonic support with a series of chords, marked *pp* at measure 21 and *p* at measure 22.
- Violins (Vln.):** Two staves showing sustained chords, marked *p* and *mp*.
- Viola (Vla.):** Shows sustained chords, marked *p* and *mp*.
- Violoncello (Vc.):** Shows sustained chords, marked *p* and *mp*.
- Contrabass (Cb.):** Shows sustained chords, marked *p* and *pp*. A graphic notation section with 'x' marks is present, with a note: 'golpear el diapason con las palmas y los dedos, jugar con la altura, el tempo y los matices'.

Imagen 19. *Cinco poemas*, III, compases: 21 a 25.  
Solo de vibráfono y técnica extendida en el contrabajo.

A partir del compás 22 comienza una mezcla de los dos elementos: mientras las cuerdas tocan armónicos, el vibráfono presenta un solo (ambos casos son variaciones del tema), y la flauta, el oboe y el clarinete realizan el *accelerando* escrito, manteniéndose en el mismo acorde mostrado anteriormente, aunque esta vez se omiten algunas notas. Es la primera

vez que ambos elementos se mezclan, pero a lo largo del movimiento se irán mostrando de esta manera.

**Imagen 20.** *Cinco poemas*, III, compases: 26 a 29.  
Armónicos en las cuerdas, *accelerandi* y *rallentandi* en metales.

En el compás 34, los alientos madera y metal tocan fragmentos de la melodía, mientras las cuerdas experimentan con una técnica extendida, la cual consiste en acelerar y desacelerar tocando siempre *col legno* y cambiando la altura de las notas de forma libre. Nuevamente, los gráficos mostrados son solo para ejemplificar; no se pretende que el músico realice exactamente lo que estos señalan. Esta técnica, que realizan todas las cuerdas, es una representación de los *accelerandi* y *rallentandi* que se han ido presentando a lo largo del movimiento, y funcionan como una variación de ese elemento.

25

Vln. I: accel y desaccel libremente, cambiar de notas libremente, siempre col legno

Vln. II: accel y desaccel libremente, cambiar de notas libremente, siempre col legno

Vla.: accel y desaccel libremente, cambiar de notas libremente, siempre col legno

Vc.: accel y desaccel libremente, cambiar de notas libremente, siempre col legno

Cb.: accel y desaccel libremente, cambiar de notas libremente, siempre col legno

39

Cinco Poemas

**Imagen 21.** *Cinco poemas*, III, compases: 34 a 37.

Técnica extendida en la cuerda: variantes de los *accelerandi* y *rallentandi* anteriores.

Después de varios compases transitando entre variaciones y cambios en la instrumentación, llegamos al compás 52, donde el *tutti* en *acelerando* –como al principio de la obra– vuelve a aparecer de forma inesperada, pero esta vez volviéndose más denso y de mayor duración. Para lograr esto, aparecen algunas transposiciones en movimiento paralelo, que no buscan disminuir la tensión, sino más bien mantenerla o incluso aumentarla. Posterior a esto, los *accelerandi*, junto con la tensión que generaban, comienzan a desaparecer poco a poco con un efecto que podría llamarse “difuminado”, el cual consiste en ir pasando de notas cortas y repetidas, a una nota larga, pero de forma escalonada, o sea, instrumento por instrumento durante al menos seis compases, como se muestra en las siguientes imágenes.

Imagen 22. *Cinco poemas*, III, compases: 63 a 66.  
Efecto de “difuminación en el tutti”.

Este “difuminado” sucede mientras el piano se mantiene tocando las notas que aparecieron por primera vez en el compás 18, pero ahora, en lugar de presentarse como arpeggios, lo hacen como notas simultáneas, generando tanto disonancia, como un contraste entre la orquesta y el piano. Estas notas se mantienen en el piano cuando nuevamente, de forma inesperada, aparece el *tutti* con *accelerandi*, cuya presentación seccionada permite volver a las notas largas. Esta es la última vez que aparece el *accelerando*, pues a partir de este momento comienza la transición hacia el cuarto movimiento.

Imagen 23. *Cinco poemas*, III, compases: 67 a 71.  
El piano retoma el material del compás 18, pero ahora armónicamente.

La transición hacia el cuarto movimiento es uno de los momentos más importantes en la obra, y también uno muy satisfactorio al escucharse. Simbólicamente, representa un camino hacia la tranquilidad, y también la salida del caos que se venía exponiendo en movimientos anteriores. Este cambio entre el tercer y cuarto movimiento es una transformación de dos contrastes armónicos, yendo de un color oscuro, a uno más luminoso, los cuales son utilizados intencionalmente para representar depresión y resiliencia. Esta transición resulta satisfactoria debido a su cambio armónico; buscar esa sensación era su principal objetivo.

Para lograr este “difuminado”, a partir del compás 89 las cuerdas se mantienen tocando notas largas, mientras aparece una variación de uno de los temas del siguiente movimiento. La variación se obtuvo al omitir notas del tema original (provocando lo que podría denominarse “escuchar el tema a medias”), y aparece en tres entradas sucesivas a cargo de las cuerdas en *pizzicato*: primero el violín I, luego el chelo y finalmente los violines I y II en un pequeño canon (*Vid.* imagen 24). Más adelante, unos momentos antes de comenzar el cuarto movimiento, se presenta el tema completo en violines I y II, viola y chelo.

The image shows a musical score for five violins (Vln. I, Vln. II, Vla., Vln. I, Vln. II) starting at measure 36. The score is in treble clef and shows a pizzicato arpeggio in the violins. The dynamics are marked 'p' and 'pizz.'. The viola part (Vla.) is shown with a long note and a fermata. The score is for five violins, with the first two staves labeled 'Vln.' and the third labeled 'Vla.'.

**Imagen 24.** *Cinco poemas*, III, compases: 99 a 103.  
Arpeggio en *pizzicato* en los violines (pequeño canon).

Como parte de esta transición, también se hace uso anticipado de la primera melodía del siguiente movimiento (*vid.* compás siete del cuarto movimiento). La aparición de esta al final del tercer movimiento, se presenta con una variación, consistente en una *augmentación* de duración en ciertas notas.

**36**

Fl. *pp*

Ob.

Cl. *pp*

Fag.

**Imagen 25.** *Cinco poemas*, III, compases: 99 a 103.  
Anticipación variada de un tema del cuarto movimiento.

En la siguiente imagen podemos observar el tema cuando aparece en el cuarto movimiento, sin la variación que aparece en el cuarto movimiento.

**38**

Fl. *mp*

Ob. *mp*

**Imagen 26.** *Cinco poemas*, IV, compases: 5 a 9.  
Versión original del tema en el cuarto movimiento.

#### 1.2.4 IV. “Exploración”

Poema: “Solamente”, de Alejandra Pizarnik<sup>6</sup>

ya comprendo la verdad<sup>7</sup>

estalla en mis deseos

y mis desdichas

en mis desencuentros

en mis desequilibrios

en mis delirios

ya comprendo la verdad

ahora

a buscar la vida

El cuarto movimiento es uno de los momentos más luminosos en la obra, y el color armónico influye totalmente en esta percepción. Desde el primer movimiento, hasta este momento, la armonía se había mantenido muy similar, e incluso “encrudeciéndose” en el tercer movimiento. Un cambio era necesario, pues de lo contrario podría llegar a ser cansado; por esa misma razón, la variedad le viene muy bien al oído, produciendo una sensación de satisfacción en quien lo escucha.

El movimiento anterior tuvo bastantes disonancias, lo cual generó tensión. Para contrastar, en el cuarto movimiento aparecen quintas y cuartas justas, que provocan una sensación mucho más consonante que en la sección anterior. Tanto en la melodía como en el acompañamiento, las quintas y cuartas justas son un elemento importante.

---

<sup>6</sup> Este poema pertenece al volumen *La última inocencia* (1956), incluido a su vez en *Alejandra Pizarnik. Poesía completa*. Vid. bibliografía.

<sup>7</sup> En su versión original, el poema sólo está escrito en minúsculas y sin signos de puntuación.

Aunque el compás se mantiene igual que en el movimiento anterior, la obra utiliza también, como elemento importante –y distinto a las piezas anteriores–, un juego en la agrupación de octavos. En un compás de 4/4 (definido normalmente como cuaternario simple), la agrupación de octavos es 2+2+2+2; sin embargo, aquí se transforma en 3+3+2 (o sus variantes), que constituye un compás de partes desiguales (también llamado “de amalgama” o “mixto”). Este juego rítmico sucede en la melodía, mientras el acompañamiento se mantiene siempre respetando la agrupación del compás simple. Esta es la primera vez que aparece un compás de partes desiguales en toda la obra.

The image shows a musical score for five instruments: Cor. (Coro), Tpt. Do (Trumpet in D), Tbn. (Tuba), Perc. 1 (Percussion 1), and Pno. (Piano). The score is for measures 10 to 14. The Cor. part starts with a rest in measure 10 and then plays a melodic line. The Tpt. Do and Tbn. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Perc. 1 part has a rest in measure 10 and then plays a rhythmic pattern. The Pno. part has a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler one in the left hand. The score includes dynamic markings like 'p' and 'senza sord.'

**Imagen 27.** *Cinco poemas*, IV, compases: 10 a 14.  
Tema en el cuarto movimiento.

En los siguientes compases se pueden ver cambios en la orquestación, así como variaciones de los temas mostrados anteriormente. Entre ellas, encontraremos una que ya ha sido utilizada anteriormente, consistente en la omisión de ciertas notas del tema escrito en octavos (*vid.* imagen número 28). En el compás 12 también sucede una modulación armónica, la cual es bastante evidente incluso visualmente.

**39**

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is for measures 10 to 14 of the piece 'Cinco poemas, IV'. The number '39' is written above the first measure. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The Violin I and II parts play a melodic line with slurs and dynamic markings of *pp* and *p*. The Viola part plays a similar melodic line with *pp* and *p* dynamics. The Violoncello part plays a lower melodic line with *pp* and *p* dynamics. The Contrabajo part starts with a forte (*f*) dynamic in measure 10, then moves to *pp* in measure 11, and continues with a steady bass line.

**Imagen 28.** *Cinco poemas, IV*, compases: 10 a 14.  
Cuerdas en *pizzicato*, omitiendo ciertas notas del tema.

En el compás 20, el piano y el xilófono se vuelven protagonistas, tocando ahora la melodía. Estos instrumentos resaltan bastante por sobre todos los demás, que se encuentran tocando en *pp*. Otro elemento importante de esta sección, son los acentos acompañados de un *sf*, escritos en todos los alientos. Estos signos no siempre aparecen en tiempo fuerte, y su intención es desestabilizar un poco el ritmo constante de octavos, característico de este cuarto movimiento.

19

Fl. *p sf pp sf sf sf*

Ob. *pp p sf sf pp sf sf*

Cl. *pp p sf sf pp sf sf*

Fag. *pp p sf sf pp sf sf*

Xil. *p*

Pno. *mp*

**Imagen 29.** *Cinco poemas*, IV, compases: 19 a 23.  
Cuerdas con *sf* y melodía en el piano y el xilófono.

Una vez que el piano y el xilófono dejan de tocar la melodía en los compases 28 y 29, respectivamente, aparece un puente creado por los mismos octavos, el cual nos lleva a un solo de xilófono. Este solo es una variación del tema de octavos que ha ido apareciendo a lo largo del movimiento.

**Imagen 30.** *Cinco poemas, IV*, compases: 28 a 31.  
Fin de la melodía en el xilófono, principio del puente en piano.

**Imagen 31.** *Cinco poemas, IV*, compases: 32 a 35.  
Solo del xilófono.

Mientras el xilófono toca su solo, el resto de la orquesta expone temas ya mostrados, entre ellos el de cuartas y quintas justas con notas largas, que esta vez es presentado por los

violines I y II y la viola, yendo de un *pp* a un *p*, provocando que su presencia sea muy ligera y no tan perceptible.

**Imagen 32.** *Cinco poemas, IV*, compases: 36 a 39.  
Cuerdas tocando cuartas y quintas descendentes.

Este pasaje de quintas y cuartas en las cuerdas, vuelve más presente en los siguientes compases, hasta convertirse en el elemento principal; esto sucede en el compás 47, cuando lo tocan los metales. A partir de este momento, aparece de nuevo una especie de puente, que ahora lleva a retomar un pasaje similar al del principio del movimiento.

**Imagen 33.** *Cinco poemas, IV*, compases: 50 a 54.  
Pasaje de quintas y cuartas en alientos metales.

En el compás 59 aparece nuevamente el pasaje del principio, esta vez a partir de una nota distinta. A partir de este momento y hasta el final del movimiento, la obra comienza a “deconstruirse”, pues poco a poco se le van restando instrumentos hasta el compás 89, donde el piano se queda solo con la tarola. La dinámica también va descendiendo de *mf* a *ppp*, a lo cual contribuye también el ir restando instrumentos.

**Imagen 34.** *Cinco poemas, IV*, compases: 88 a 92.  
Tarola y piano solos al final del movimiento.

La transición al siguiente movimiento sucede mediante un *rallentando* escrito, de tal forma que las cuatro notas negras se vuelven un tresillo de blancas, y después dos notas blancas.

### 1.2.5 V. “Aceptación”

Poema: “Contraelegía”, de José Emilio Pacheco<sup>8</sup>

Mi único tema es lo que ya no está.  
 Sólo parezco hablar de lo perdido.  
 Mi punzante estribillo es nunca más.  
 Y sin embargo amo este cambio perpetuo,  
 este variar segundo tras segundo,  
 porque sin él lo que llamamos vida  
 sería de piedra.

El quinto y último movimiento representa la aceptación, y para expresarla, el ritmo es un elemento importante. Aunque el compás en el que está escrito es simple, este se utiliza como mixto o de amalgama, lo cual genera un contraste con los movimientos anteriores. Aunque el cuarto movimiento utilizó ya ciertas agrupaciones de un compás mixto, su base siempre fue simple. En esta ocasión, la base métrica del movimiento está escrita en 5/4 (o variaciones), pero su origen y base real es 10/8. Este último compás permite combinaciones como 3+3+2+2, 3+2+2+3, 2+2+3+3, 2+2+2+2+2, etc. Así pues, el quinto movimiento utiliza este tipo de combinaciones, pero ajustadas a un compás simple, haciendo uso de silencios; esto lo vuelve muy rítmico, pero no tan complejo de tocar como si estuviera en compás de 10/8.

---

<sup>8</sup> Este poema pertenece al volumen *Irás y no volverás* (vid. bibliografía). Posteriormente, volvió a ser incluido en la antología del mismo nombre: *Contraelegía*, que le valió al poeta el XVIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 2009.

## V. Aceptación

**I** Moderato ♩ = 210

Fl.

Perc. 1

Pno.

Moderato ♩ = 210

Cb.

**Imagen 35.** *Cinco poemas*, V, compases: 1 a 5.  
Base rítmica-melódica en el piano.

Dentro de la trama orquestal, en el compás 15 resalta un pasaje en las cuerdas, que contiene acentos con cierto toque melódico. Este elemento se repite dos veces en dicha sección —la segunda en un campo armónico distinto—, para luego reaparecer en los metales una tercera vez, ocasión en que es desarrollado durante algunos compases.

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sul pont arco

pp

ff

ord.

**Imagen 36.** *Cinco poemas*, V, compases: 13 a 18.  
Pasaje con toque melódico en las cuerdas.

En el compás 49 da inicio una especie de canon orquestal, que llega a su punto climático en el compás 63. Este canon está formado por el desfase del elemento rítmico-melódico mostrado desde el principio de la obra (*vid.* compás 1 y ss.); el desfase sucede poco a poco en cada instrumento, hasta un punto en el que se logra casi un caos.

**Imagen 37.** *Cinco poemas*, V, compases: 45 a 50.  
Inicio del canon en la trompeta.

El llamado caos llega a su punto máximo en cuanto a desorden y matiz, y a partir de ahí comienza a descender hasta el compás 91, donde reaparecen los arpeggios en los alientos madera. Después de este punto, se comienza a construir un puente que tiene la intención de llevar de regreso al tema inicial de la obra. Esta es una forma utilizada casi en todos los movimientos, pues siempre hay una tendencia a regresar al tema principal.

**Imagen 38.** *Cinco poemas*, V, compases: 87 a 91.  
Comienzo del puente en la flauta.

Uno de los elementos bastante presentes en la creación de este puente, es el arpeggio que primero aparece en la flauta en el compás 91, el cual va mutando a diversos instrumentos entre los compases 91 al 103. A continuación, del compás 113 al 121, aparece un *crescendo* junto con unos *clusters* en el piano, que conducen de regreso al tema principal.

118 65

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

**Imagen 39.** *Cinco poemas*, V, compases: 118 a 123.  
Crescendo hacia el regreso al tema.

El final de la obra es nuevamente un canon, que junto con un *crescendo* llegan a un *fortissimo*. Esta vez, el canon no es tan caótico como en la primera presentación. La obra finaliza con una nota grave en el piano, y un golpe de bombo.

Cor. *ff* *p* *f*

Tpt. Do *f* *p* *f*

Tbn. *ff* *p* *f*

Perc. 1 *ff* *ff* *p* *f* *f*

Pno. *ff* *ff*

A tempo ♩ = 210

69

**Imagen 40.** *Cinco poemas*, V, compases: 156 al final.  
Conclusión de la obra.

### 1.3 Sugerencias de interpretación.

A pesar de que los poemas no están totalmente ligados a cada movimiento, se recomienda tenerlos a la vista para el público e ir cambiándolos conforme avanza la obra. Esto se puede lograr proyectándolos en una pantalla de fondo con las luces de la sala apagadas, aunque podría sustituirse por tener los poemas en el programa de mano.

En el primer movimiento, el pulso es un elemento importante que se recomienda mantener, de tal manera que no se acelere ni desacelere, a menos que la partitura lo indique. Otro elemento importante de cuidar es el *cluster* que se va formando poco a poco. La mejor manera de interpretarlo pasa por pensar que en cada aparición es más grande, y también cada vez más sonoro, es decir, en un matiz más alto.

Para llegar al segundo movimiento, es importante que no haya una pausa al terminar el primero. El solo de violín debe ser muy expresivo, mientras que el *tempo* puede ser flexible. Se trata de un momento de mucha reflexión, así como de un sentimiento de soledad.

Algunos pasajes de la obra están muy cerca de ser totalmente *aleatorios*, como la sección en *accelerando* del tercer movimiento, donde, aunque la escritura no permita libertad en cuanto a altura, sí busca que la orquesta acelere de forma independiente con la intención de generar una textura áspera y caótica. Esta técnica de acelerar independientemente, será pertinente realizarla cada vez que un pasaje similar aparezca en la obra, siempre buscando caer *a tempo* al finalizarlo.

Para interpretar el cuarto movimiento, se necesita realizar un cambio de carácter que debería ir de la mano con el cambio armónico. Este movimiento es bastante más luminoso que los anteriores, por lo que su interpretación debe tomar en cuenta esa característica.

Respecto al quinto y último movimiento, debe tenerse en mente que es de naturaleza esencialmente rítmica. Originalmente, su compás era de 10/8, pero al transcribirlo a 4/4 (y variaciones) se generó algún tipo de desfase en las frases, conforme a los compases. Esto no debería afectar la interpretación; por el contrario, la idea es favorecer que los músicos

entren a tiempo y la marcación del director sea más clara. El movimiento suele tener muchos cambios de compas, por lo cual se deberá ser cuidadoso en este aspecto.

Todos los movimientos tienen indicación de *attacca*, por lo cual no se debe realizar una pausa muy larga entre cada uno de ellos. El acomodo de los músicos es el que comúnmente se utiliza.

## 2. *DISONANZAS*

### 2.1 Estructura general

*Disonanzas* es un conjunto de danzas o pequeñas piezas para dos pianos, compuestas en el año 2020. Su estructura general es muy sencilla y consiste en piezas de aproximadamente 2 minutos de duración, las cuales contienen ciertos elementos dancísticos, que buscan ser contrastantes.

Las piezas, en ciertos momentos, experimentan con algunas técnicas extendidas, o también con pasajes aleatorios. Su humor disonante provoca una sensación de desafinación, que por momentos les da cierto parecido a algunas obras del compositor Conlon Nancarrow.

El nombre es el resultado de la mezcla de las palabras *disonantes* y *danzas*, dando como resultado *disonanzas*. Los nombres de las seis piezas corresponden a la numeración del 1 al 6 en náhuatl; *se*: uno, *ome*: dos, *yeyi*: tres, *nahui*: cuatro, *makuilli*: cinco, *chikuace*: seis.<sup>9</sup>

Las piezas generalmente consisten en una forma monotemática con características de preludio, en donde el tema se presenta en los primeros compases y posteriormente se desarrollan variaciones, las cuales pueden ser rítmicas, de yuxtaposición o de inversión, entre otras.

Dentro de la obra es muy común encontrar que la distancia armónica entre el piano *primo* y el piano *secondo* es de un tono o medio tono —es raro encontrar distancias mayores—, lo que favorece que la sensación resultante sea como de un instrumento desafinado. La obra tiene una duración total de 15 minutos, y cada uno de los movimientos dura aproximada de 2 a 3 minutos.

---

<sup>9</sup> La ortografía utilizada para los números responde a un criterio moderno, en donde se desvincula la escritura del náhuatl de las reglas del español (lo cual puede verse, por ejemplo, en el uso de la “k”). En la ortografía clásica —usada sobre todo por historiadores y filólogos—, el número uno no se escribe “se”, sino “ce”, y el cinco y el seis (*makuilli* y *chikuace*, respectivamente) se escriben sin “k”: *macuilli* y *chicuace*. La ortografía clásica puede consultarse tanto en el Gran diccionario náhuatl (GDN), como en el Diccionario náhuatl-español del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.

## 2.2 Análisis de la obra

### 2.2.1 I. "Se"

En el primer movimiento, una de las cosas más atractivas es el ritmo, pues, aunque solamente la mitad de la pieza está escrita en 10/8, el resto está pensado en el mismo compás, pero para favorecer la lectura, se optó por transcribirlo a 4/4. Aunque el *tempo* de la pieza está marcado como 110-120 la negra con puntillo, la mejor velocidad para interpretarla es 120, e incluso un poco más.

El primer elemento que se utiliza en la obra, y que funciona como un impulso, es el acorde del primer compás, que al aparecer en *f* y *staccato* de forma repentina, genera una reacción de alerta en el público, que se acopla muy bien con la siguiente sección que es rápida y también en *staccato*.

Los siguientes dos elementos funcionan como acompañamiento y melodía –ambos también en *staccato*–, lo cual convierte al movimiento en algo bastante divertido, pero también un tanto complicado de tocar por la velocidad. Como se mencionó, esta sección se encuentra escrita en compás mixto de 10/8, lo cual da la posibilidad de tener diversas combinaciones de agrupación. El cambio en la agrupación es también un elemento importante a lo largo del movimiento. A este respecto, es interesante notar que las combinaciones no siempre coinciden entre el piano *primo* y el *secondo*. El primer ejemplo se puede observar en los primeros compases.

The image shows a musical score for two pianos. The top system is for Piano 1, and the bottom system is for Piano 2. Both are in 2/4 time. The score starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The tempo is marked 'Alegre con moto' with a quarter note equal to 110-120. The score includes dynamics like *f*, *pp*, *mf*, and *simile*, and a fermata over the first measure of Piano 2. The score is divided into measures 1, 2, 3, and 4.

**Imagen 41.** *Disonanzas*, I, compases: 1 a 4.  
Inicio de la obra.

Mientras el piano *primo* se mantiene tocando con una agrupación 3+3+2+2, el *secondo* realiza la melodía en una agrupación 2+2+3+3, lo cual le da cierta complejidad a la obra, nunca rebasando las posibilidades técnicas. La diferencia en la agrupación interna también produce cierta riqueza en la acentuación, pues mientras uno acentúa, el otro no, y viceversa.

Al hablar sobre la estructura del primer movimiento, es importante mencionar que la primera sección, hasta el compás 13, representa un *crescendo* constante, y funciona como si todo lo escrito estuviera encaminado hacia lo que sucede en el compás 13.

The image shows a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, starting at measure 13. The score is in 10/8 time and features complex rhythmic groupings (3+3+2+2 for Pno. 1 and 2+2+3+3 for Pno. 2). The tempo changes from 'molto rit.' to 'A tempo' at measure 13. Dynamics range from 'mp' to 'pp'. Annotations include '5'' and instructions to play notes descending in pitch.

*Tocar las notas dadas descendiendo en la altura del piano, desde lo más agudo posible hasta las notas dadas, evitar coincidencias con el piano 2 hasta el "A tempo"*

*Tocar las notas dadas descendiendo en la altura del piano desde lo más agudo posible, hasta las notas dadas, evitar coincidencias con el piano 1 hasta el "A tempo"*

**Imagen 42.** *Disonanzas*, I, compases: 13 y 14.

Conclusión del *crescendo* y pasaje aleatorio descendente en ambos pianos.

Lo que sucede en el compás 13, es lo que podría llamarse uno de los dos puntos climáticos del movimiento. El primero lo es menos que el segundo, pero aun así cumplen con la misma función. Esta sección busca dar como resultado un efecto bastante disonante y de desorden; por esta razón, los *tresillos* están escritos a distancia de negra entre los pianos. Una vez más, la escritura no busca que el resultado sea exactamente lo escrito —es solo ilustrativa—, lo cual significa que funciona para ejemplificar que las notas no deben entrar al mismo tiempo. Armónicamente sucede algo similar, pues las notas se encuentran a

distancia de un tono respecto a las que supuestamente deberían estar sonando en el otro piano al mismo tiempo.

Ambos pianistas deben ir, desde las notas dadas en el compás 13, hasta lo más grave posible, para después retomar juntos el *a tempo* del compás 15. Lo ideal, es que se realice un *molto ritardando* bastante marcado, para que haya tiempo de hacer contacto visual y llegar simultáneamente al *a tempo*; tal vez esta sea la parte más complicada de ensamblar de la obra. Todo el pasaje va del *mp* al *pp*, simbolizando una bajada a partir del punto climático.

La segunda aparición, como se mencionó anteriormente, es aún más climática que la primera, debido a que esta vez sucede en *f*, aunque fácilmente puede ser interpretada en *ff* o incluso *fff*, dependiendo de los intérpretes. Algo que también lo vuelve más climático que la primera vez, es la diferencia en las notas, pues el *primo* esta vez toca notas más agudas. Las entradas desfasadas entre los pianos, la llegada al mismo tiempo, y todo lo explicado anteriormente, sucede de la misma manera en esta segunda aparición, a excepción de la presencia de un calderón, en el cual deben coincidir ambos pianos. La pieza concluye después de este momento, y su cierre lo hace con el mismo acorde que apareció al iniciar la obra.

The image shows a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, from the piece 'Disonanzas, I', measures 63 to 65. The score is divided into two parts: a 'molto rit.' section and a 'juntos' section. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 75. The dynamics range from 'f' to 'pp'. The score includes a 5-measure rest for Pno. 1 and a 5-measure rest for Pno. 2. The final measure shows a 1-measure rest for Pno. 1 and a 1-measure rest for Pno. 2.

**5"**

*Tocar las notas dadas descendiendo en la altura del piano de lo más agudo a lo más grave posible, evitar coincidencias con el piano 2 hasta el "Lento"*

*Tocar las notas dadas descendiendo en la altura del piano de lo más agudo a lo más grave posible, evitar coincidencias con el piano 1 hasta el "Lento"*

**molto rit.** . . . . . **juntos**

**Lento** ♩ = 75

**Lento** ♩ = 75

**8<sup>va</sup>.** 1

**Imagen 43.** *Disonanzas, I*, compases: 63 a 65.  
Segundo pasaje aleatorio y final.

Lo que sucede después de la primera aparición del elemento antes mencionado, es una parte donde se desarrollan y varían los temas antes escuchados, de los cuales sobresale uno formado por las siguientes notas: *do, sib, re* y *lab* (*primo*, compás 22), así como todas las transposiciones que llegan a aparecer. A partir del compás 22, comienza un juego de imitación entre el *primo* y el *secondo*, en el cual la *no coincidencia* entre ellos se vuelve fundamental. Como resultado, la *coincidencia* se vuelve un elemento sorpresa, como puede verse en la culminación de los compases 37 y 38.

**Imagen 44.** *Disonanzas, I*, compases: 21 a 23.  
Desarrollo con las notas *do, si, re, lab*.

La sección también utiliza el primer elemento que escuchamos en la obra: un acorde en *staccato*, y aunque éste no es similar al del principio, cumple su función en este momento debido a que contribuye a la sensación de *coincidencia-no coincidencia* antes mencionada. Este elemento también culmina en el compás 38, haciendo una pequeña cita del acorde con el cual comenzó el movimiento.

**Imagen 45.** *Disonanzas, I*, compases: 35 a 38.  
Acordes en *staccato*.

Una vez más, el ritmo es un elemento muy importante en esta sección, y también una de las cosas más complicadas del movimiento; su interpretación requiere de una buena habilidad rítmica para que cada nota sea precisa y no se pierda el pulso.

En el compás 48 se presenta el mismo tema, pero ahora con octavas, lo que ayuda mucho a cambiar el color y la textura. Para reforzar ese cambio, el *secondo* se concentra en atacar acordes que van ascendiendo de tono en tono hasta llegar a una octava arriba.

Posteriormente, en el compás 54 regresa el tema del acompañamiento en el *secondo*, lo cual ayuda a tener un recuerdo del principio. Esta vez, ya no se vuelve al tema principal, sino que se pasa directo al punto climático, para finalizar inmediatamente después. Esta sección podría considerarse un puente, el cual ayuda estructuralmente a conectar la parte del desarrollo con el elemento climático con el que finaliza la pieza.

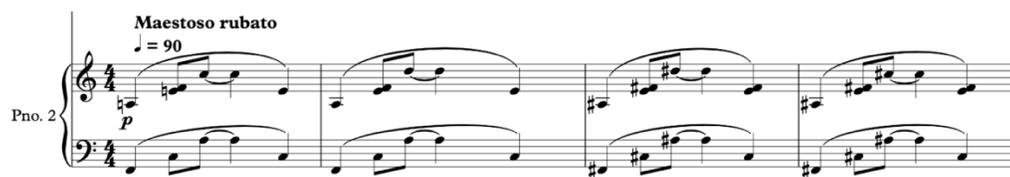
**Imagen 46.** *Disonanzas, I*, compases: 60 a 62.  
Puente.

### 2.2.2 II. "Ome"

En contraste con el movimiento anterior, "Ome" tiene un *tempo* de negra igual a 90 y un compás de 4/4; además, presenta un cambio de carácter, que contribuye a dicho contraste. A pesar del carácter diferente, el color armónico es similar al de la pieza anterior, pues conserva esos momentos disonantes que le dan personalidad a todas las *Disonanzas*.

El uso del pedal también favorece el contraste con la pieza antecedente, pues hay que recordar que "Se" es un movimiento en *staccato* casi totalmente; por el contrario, "Ome" hace un poco más uso de pasajes en *legato*.

En el piano *secondo* aparece un ritmo que evoca al de una *habanera*, lo cual contribuye claramente al contraste con el movimiento anterior.



**Imagen 47.** *Disonanzas*, II, compases: 1 a 4.  
Pasaje con ritmo que evoca una habanera.

Un ejemplo muy conocido que es pertinente mencionar, es la Habanera de la ópera *Carmen*, de Bizet. Ahí puede observarse como el movimiento rítmico es muy similar al utilizado en "Ome", y también hay una coincidencia en cuanto a la dirección melódica ascendente. El fragmento que se muestra en la siguiente imagen es del pasaje de los chelos. La habanera de Bizet es solo un ejemplo que no tiene nada que ver con la composición de Ome.



**Imagen 48.** *Carmen*, de G. Bizet. Acto I, No. 5 "Habanera", compases 40 y 41.  
Pasaje en los chelos con ritmo de habanera.

A pesar de algunas diferencias entre el ejemplo de Bizet y “Ome” –por ejemplo, la articulación y algunos aspectos rítmicos–, entre ambas piezas hay una similitud de carácter, por lo cual “Ome” podría considerarse una habanera, o una variante de ella.

En el caso de la melodía, es ésta la que armónicamente aporta el toque disonante en la pieza. El uso de escalas cromáticas ascendentes o descendentes es muy común, y se puede observar desde la primera nota de la melodía.

The image shows a musical score for 'Disonanzas, II' (measures 1-4) for Piano 1. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 90. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody includes triplets and dynamic markings of piano (p) and mezzo-piano (mp). The score is marked with a circled 1 at the beginning, indicating the first measure.

**Imagen 49.** *Disonanzas, II*, compases: 1 a 4.  
Melodía tocada por el piano *primo*.

En la melodía puede observarse que una gran parte de ella está doblada a la tercera mayor en la parte inferior; esta es una característica del segundo movimiento, y sucede siempre que aparece la melodía.

Notas a distancia de segunda mayor o menor también aparecen, lo cual aporta el toque disonante de las piezas. Escalas ascendentes y descendentes cromáticas son también presentes en la melodía, que pueden observarse desde los primeros compases del movimiento. Algunos otros elementos hallados en la melodía son los tresillos y quintillos. Estos últimos tienen escrita la leyenda *flexible*, pues no se busca que entren de manera exacta; por el contrario, se pretende generar una sensación de inestabilidad en el *tempo*. Por otra parte, las primeras notas escritas como *apoyatura* (*vid. compás 1*) deben tocarse de manera simultánea, dando como resultado un *tres contra dos*; este pequeño adorno aparece siempre con la melodía.

A continuación, aparece de nuevo el tema, pero ahora el *secondo* presenta la melodía, mientras el *primo* lleva el acompañamiento. La nueva presentación melódica tiene algunas variaciones en cuestión rítmica y también armónica, pero la que es más perceptible es la variación direccional: en la primera aparición la melodía tiene una tendencia descendente, mientras que en la segunda esa tendencia se invierte (*vid.* compás 9). Estructuralmente, la melodía está presentada de una forma distinta, entre invertida y de forma mixta, pues ahora comienza con el quintillo, pasa al adorno y finaliza con las segundas, todo esto de manera ascendente.

The image shows a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, in 4/4 time, marked "A tempo". The score is divided into two systems. The first system (measures 9-12) shows Pno. 1 playing a descending melodic line starting with a piano (*pp*) dynamic, while Pno. 2 provides accompaniment. The second system (measures 13-16) shows Pno. 2 playing a melodic line starting with a quintuplet (quintillo) and ending with a double sharp (segundas), while Pno. 1 provides accompaniment. Dynamics range from *mp* to *mf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Imagen 50. *Disonanzas*, II, compases: 9 a 12.  
Inversión de melodía y acompañamiento.

La siguiente sección está estructurada con uno de los elementos presentes en todas las *Disonanzas*, el cual consiste en realizar una imitación de lo que el otro pianista toca, pero a una distancia rítmica y también armónica distinta. Esas distancias pueden variar, pero en cuestión rítmica, generalmente se presenta un desfase de octavo o negra, y armónicamente puede presentarse a un intervalo de tono o semitono. Mientras sucede esto, cada pianista también está tocando a cierta distancia armónica entre sus manos, generalmente a un semitono, pero puede variar. Todas estas secciones de repetición tienen como resultado un color armónico-rítmico bastante interesante, y es en estos puntos en donde parece citarse a Conlon Nancarrow.

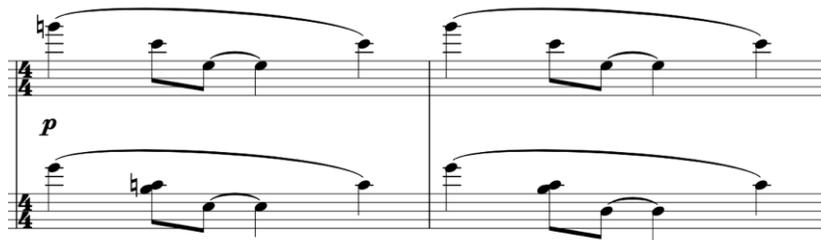
**Imagen 51.** *Disonanzas, II*, compases: 13 a 15.  
Pasaje desfasado entre *primo* y *secondo*.

Como resultado de una variación del acompañamiento de los primeros compases del movimiento (*vid.* imagen 52), en el compás 17 surge una melodía, resultado de aplicar el recurso de la inversión. De manera visual, es fácil detectar como en la versión original tres notas tienen un dibujo ascendente, concluyendo con una nota en descenso; en la versión invertida, sucede exactamente lo contrario (*cfr.* imágenes 52 y 53).

**Maestoso rubato**  
♩ = 90

**Imagen 52.** *Disonanzas, II*, compases: 1 y 2.  
Tema original, del cual surge la variación de la siguiente imagen.

Además del recurso de la inversión melódica, en el compás 17 puede observarse también una inversión de las partes destinadas a las dos manos; ahora, la mano izquierda toca las segundas menores, mientras en la versión original lo hacía la derecha.



**Imagen 53.** *Disonanzas*, II, compases: 17 y 18.  
Pasaje variado por inversión del tema original.

El resultado es muy eficiente en este momento de la obra, pues se vuelve engañoso para el oído la aparición de un tema “nuevo” con elementos anteriormente usados. Todo esto sucede mientras la mano izquierda toca la variación que se ha venido formando poco a poco desde el principio del movimiento.

En los siguientes compases se sigue escuchando el mismo tema con algunas variaciones. Ya en el compás 21, ese tema pasa al *secondo*, pero ahora en *staccato*, y durante unos compases se mantiene así. Más adelante, en el compás 26, el *primo* presenta también el tema con la misma articulación y de manera sincrónica con el *secondo*. Esta parte funciona como un cierre de la sección para llegar al compás 30, donde se retoman los temas del principio.

El regreso al tema principal no sucede de la misma manera que al principio, ya que los papeles de melodía y acompañamiento ahora están invertidos entre el *primo* y el *secondo*; aunado a esto, el tema del acompañamiento aparece en *staccato*, lo cual nuevamente le da cierta variación con respecto al inicio. Los temas aparecen una vez, y para finalizar, se presenta una especie de *coda*, donde se retoma el segundo tema como melodía, junto con el adorno de *tres contra cuatro* perteneciente al tema de la melodía principal. El cierre del movimiento es tomado del compás 26, que fue el momento en el que ambos pianos coincidieron en *staccato*, aunque esta vez la presentación es a otra altura y con más segundas menores.

### 2.2.3 III. "Yei"

En contraste con el movimiento anterior, "Yei" es un movimiento mucho más movido, en un compás de 6/8 y con un tempo de 75 la negra con puntillo. Es la primera vez que aparece un compás como este en la obra.

Imagen 54. *Disonanzas*, III, compases: 1 a 4.  
Presentación del primer tema.

"Yei" busca conjugar dos temas diferentes entre sí. El primero, tocado por el *primo* en los primeros compases, es un elemento alegre, arpegiado y en un compás compuesto, mientras el segundo, que entra sorpresivamente, es un tema formado por acordes con una melodía sobresaliente en las notas superiores. Aunque este tema está escrito en compases simples, sería posible también escribirlo en compases compuestos debido a la gran cantidad de tresillos que contiene. Ambas opciones funcionan, pero en este caso se optó por escribirlo en compases simples. En los siguientes compases se observa como el tema en 6/8 comienza a escribirse en 3/4, lo cual sucede para lograr acoplar ambos temas.

En todo el movimiento se hace uso de estos dos temas y sus posibles variaciones, las cuales se irán analizando.

Imagen 55. *Disonanzas*, III, compases: 5 a 8.  
Presentación del segundo tema.

En los siguientes compases sucede una superposición de ambos temas de una forma un poco forzada. El primer tema, escrito anteriormente en 6/8, ahora aparece en 4/4, lo cual, nuevamente, sucede para facilitar el ensamble de ambos temas.

En el compás 18 se mezclan en dos ocasiones los temas uno y dos en un mismo piano, el *secondo*. Toda esta sección funciona como un puente para el siguiente momento en la obra, en donde sucede algo muy característico de las *Disonanzas* –mencionado anteriormente–: el *desfase rítmico-armónico*. En esta ocasión, aparecen dos desfases distintos: el primero, a distancia de negra y a un intervalo de tono; el segundo, a la distancia reducida de un octavo y al mismo intervalo de tono; aunado a esto, sucede una transposición.

The image shows a musical score for two pianos, labeled 'Pno. 1' and 'Pno. 2'. The score is in 3/4 time and covers measures 25 to 27. Measure 25 is marked with a circled '25' and a 'pp' dynamic. The notation includes treble and bass clefs for both instruments, with various notes, rests, and accidentals. The score illustrates a complex rhythmic and harmonic relationship between the two instruments, specifically a 'desfase rítmico-armónico' as mentioned in the text.

**Imagen 56.** *Disonanzas*, III, compases: 25 a 27.  
Desfase entre *primo* y *secondo*.

“Yei” es un movimiento bastante repetitivo, pues las variaciones suceden en menor cantidad y son menos drásticas que en los movimientos anteriores, lo cual ayuda a diferenciarla, pues se trata de una pieza más estática.

En los siguientes compases, el tema uno cumple una función de acompañamiento, mientras la melodía superior de los acordes funge totalmente como melodía. Este pasaje dura unos cuantos compases más.

Posteriormente, encontramos un pasaje similar a uno del primer movimiento: “Se”. En esta ocasión, se superponen los dos temas antes tocados, pero de una forma mucho más libre y evitando siempre las coincidencias. Para contribuir a esto, el segundo tema tiene un *tempo* de negra = 75, mientras el primero lo tiene de negra con puntillo = 85. Ambos temas están

desfasados, y la idea es que no coincidan y que cada pianista toque su parte sin prestar atención al otro; cada uno debe llevar su propio *tempo*, o el que sea más acercado al indicado, para así generar una atmósfera de total desorden.

10" - 15"

Tocar lento repetidas veces, yendo de *p* a *f*. Evitar coincidencias con el piano 2. Interrumpir abruptamente para coincidir con el piano 2

Tranquilo  $\text{♩} = 75$

*pp*  $\text{♩} = 130$   
Juntos *ff*

Tocar rapido repetidas veces, yendo de *p* a *f*. Evitar coincidencias con el piano 1. Interrumpir abruptamente para coincidir con el piano 1

Moderato  $\text{♩} = 85$

*pp*  $\text{♩} = 130$   
*ff*

Pno. 1

Pno. 2

20

Imagen 57. *Disonanzas*, III, compases: 44 y 45.  
Pasaje aleatorio.

Todo esto debe transcurrir del matiz *pp* al *ff*, y tener una duración aproximada de 10 a 15 segundos; esto último a elección de los intérpretes. El pasaje tiene como punto final el compás 45, donde ambos pianistas deben entrar al mismo tiempo.

En los siguientes compases, encontraremos los dos temas nuevamente superpuestos, pero ahora el primero aparece de forma invertida, de tal forma que, melódicamente, en lugar de ascender, ahora desciende. El segundo tema aparece igual que la primera vez, ambos están transpuestos.

46 Moderato  $\text{♩} = 113$

*pp*  $\text{♩} = 113$   
*ff*

Moderato  $\text{♩} = 113$

*pp*  $\text{♩} = 113$   
*ff*

Pno. 1

Pno. 2

Imagen 58. *Disonanzas*, III, compases: 46 a 48.  
Inversión de roles entre *primo* y *secondo*.

Para finalizar el movimiento, ambos pianistas tocan arpeggios a un intervalo de medio tono entre ellos, lo cual permite nuevamente generar la disonancia característica de estas piezas. El pasaje está extraído del arpeggio en dieciseisavos en el tema uno.

52

Pno. 1

*f*

*ff*

8<sup>va</sup>

Pno. 2

*f*

*ff*

8<sup>va</sup>

21

**Imagen 59.** *Disonanzas*, III, compases: 52 a 54.  
Arpeggio disonante del final del movimiento.

### 2.2.4 IV. “Nahui”

“Nahui” es un movimiento muy contrastante con los anteriores. Algunos de los elementos que lo vuelven distinto son el uso amplio del *legato* y del pedal de resonancia, así como un *tempo* lento y *rubato*. Si bien estas características ya habían aparecido, no eran tan presentes como en este movimiento, el cual también es el más largo. Esto permite que haya un descanso entre las piezas anteriores y las siguientes.

**Nahui**  
IV

The image shows a musical score for 'Nahui IV'. It consists of two piano parts, Pno. 1 and Pno. 2, in 4/4 time. The tempo is marked 'Lento rubato' with a quarter note equal to 70. Pno. 1 starts with a first ending bracket (1) and features a complex arpeggiated texture with quintuplets (marked '5') and a 'Ped.' marking. The dynamics are 'pp'. Pno. 2 has a melodic line with a 'mp' dynamic and a '8va' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Imagen 60.** *Disonanzas*, IV, compases: 1 a 4.  
Arpegios en *primo*, melodía en *secondo*.

“Nahui” está construida por dos elementos fáciles de identificar: el primero es un arpeggio con quintillo en ambas manos, el cual aparece desde el principio del movimiento en el piano *primo*; el segundo es un elemento melódico, con un ritmo sencillo al principio, pero que se va desarrollando y volviendo más complejo conforme avanza la pieza. Un ejemplo de lo anterior puede verse en el compás nueve, en donde se presentan tresillos y un juego entre las articulaciones *staccato*, *portato* y *legato*.

The image shows a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, covering measures 9 to 12. The score is in 3/4 time. Pno. 1 starts with a 'molto rit.' marking and a '5' fingering, transitioning to 'A tempo' and 'pp' dynamics. Pno. 2 starts with a 'molto rit.' marking and 'mf' dynamics, transitioning to 'A tempo' and 'mp' dynamics. Both pianos feature complex arpeggiated patterns with triplets and octaves.

**Imagen 61.** *Disonanzas, IV*, compases: 9 a 12.  
Variación del tema.

A partir del compás 15 el arpeggio se vuelve menos complejo y más repetitivo, de tal forma que se mantiene tocando tres notas. Estos compases funcionan como un puente para hacer un intercambio de temas entre los dos pianos. En el compás 21, vuelve a aparecer el tema melódico tocado en octavas, pero ahora en el piano *primo* y con un ligero desfase de octavo entre ambas manos.

En el compás 34 aparece una variación rítmica, cuya intención es llevar la pieza a su punto climático. La variación consiste en sobreponer dos ritmos distintos entre sí, dando lugar al polirritmo *cuatro contra cinco*, en donde los grupos normales de octavos –agrupados de cuatro en cuatro– se contraponen a los quintillos. Este pasaje comienza en un matiz *pp* y llega hasta un *ff*, a partir de lo cual vuelve a decrecer.

33 **molto accel.**  
 Pno. 1 *pp*

Pno. 2 **molto accel.**  
*pp*

Imagen 62. *Disonanzas, IV*, compases: 33 a 36.  
 Quintillos contra octavos.

Armónicamente, este pasaje es característico por su ascenso cromático, el cual sucede cada compás, y también por la *politonalidad* que se va presentando, sobre todo entre mano izquierda y derecha del *primo*. La conjunción de estos elementos en *legato*, genera una masa sonora que va creciendo y acelerando hasta llegar a su punto más alto, que culmina con dos *clusters* en *ff* en el *primo*.

49 **molto rit.**  
 Pno. 1 *cluster en los extremos el piano*  
*ff*

Pno. 2 **molto rit.**  
*ff*

Imagen 63. *Disonanzas, IV*, compases: 49 a 52.  
 Punto climático con *clusters*.

Después de la aparición de los *clusters*, el *molto ritardando* permite que la obra retome el tema principal, que esta vez se presenta con una variación fácil de identificar visualmente, pues el arpeggio, originalmente ascendente, ahora es descendente. Mientras esto sucede, el *primo* reaparece tocando los octavos, que generan de nuevo un cuatro contra cinco. Unos compases más adelante, se agrega la melodía tocada en octavas, que vuelve a estar desfasada, pero ahora es tocada por una sola mano.

The image displays a musical score for two pianos, labeled 'Pno. 1' and 'Pno. 2'. The score covers measures 57 to 60. Pno. 1 begins in measure 57 with a forte (f) dynamic, playing a descending arpeggio. In measure 58, the dynamic changes to mezzo-piano (mp). Pno. 2 starts in measure 57 with a piano (pp) dynamic, playing a descending arpeggio marked with a '5' (quinto). The score is characterized by complex polytonal textures and dissonances.

Imagen 64. *Disonanzas, IV*, compases: 57 a 60.  
Reexposición de los temas.

Para finalizar el movimiento, ambos pianos retoman los arpeggios en el compás 63, y los mantienen hasta el 77, donde concluye el movimiento. Todo esto se presenta en *pp*, y a partir del compás 74, se añade un *rallentando*.

Del compás 63 al 67, el *primo* y el *secondo* realizan movimiento contrario con los arpeggios, y a partir del 68, y hasta el final, cambian a movimiento paralelo. La politonalidad también está muy presente en este pasaje.

The image displays a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, covering measures 65 to 68. The score is written in treble and bass clefs. Pno. 1 features a series of arpeggiated chords in the right hand, with a bass line in the left hand. Pno. 2 features a series of arpeggiated chords in the right hand, with a bass line in the left hand. The arpeggios in both pianos move in opposite directions, creating a dissonant effect. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and articulation marks like accents and slurs. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The score is numbered 65 at the beginning of the first measure.

**Imagen 65.** *Disonanzas, IV*, compases: 65 a 68.  
Arpegios en movimiento contrario.

### 2.2.5 V. “Makuilli”

“Makuilli” tiene carácter *rítmico-melódico* como los primero tres movimientos de *Disonanzas*. Escuchar este movimiento después de concluir el anterior produce una sensación refrescante debido al cambio tan amplio entre los caracteres de ambos movimientos. Por lo tanto, la posición estructural que tiene “Makuilli” es importante para la interpretación de la obra completa.

Así como en movimientos anteriores, éste está conformado por dos temas contrastantes entre sí, los cuales van evolucionando a lo largo del movimiento. El primero de ellos tiene un carácter divertido, y está conformado principalmente por octavos, una síncopa, un tresillo y una apoyatura.

**Makuilli**  
V

Moderato con sabor  
♩ = 108

Pno. 1

Pno. 2

Moderato con sabor  
♩ = 108

**Imagen 66.** *Disonanzas*, V, compases: 1 a 3.  
Presentación de los dos temas.

En contraste, el segundo tema no es melódico, sino armónico, para lo cual se utilizan dos acordes y un regulador que va de *ppp* a *p*. Este control en el matiz es muy importante, por lo cual podría considerarse como un elemento del tema, el cual también se irá desarrollando

a lo largo del movimiento. Los dos acordes hacen un movimiento paralelo entre ellos, el cual sucede entre las notas extremas: la mano derecha solamente cambia la nota más aguda, moviéndose de *re* a *reb*, mientras la izquierda cambia su nota más grave, la cual pasa de *sib* a *sol*.

En el compás ocho, comienzan a mezclarse los dos temas entre los pianistas, de tal forma que uno podría funcionar como acompañamiento y el otro como melodía.

The image shows a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, in 4/4 time. The score covers measures 7, 8, and 9. Pno. 1 is in the upper staff, and Pno. 2 is in the lower staff. Measure 7 is marked with a circled 7. Pno. 1 has a melodic line starting in measure 7, with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. Pno. 2 has an accompanimental line starting in measure 7, with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. In measure 8, Pno. 1 has a melodic line with an accent (*acc*) and a piano (*p*) dynamic, while Pno. 2 has an accompanimental line with a piano (*p*) dynamic. In measure 9, Pno. 1 has a melodic line with an accent (*acc*) and a piano (*p*) dynamic, while Pno. 2 has an accompanimental line with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and accents.

**Imagen 67.** *Disonanzas*, V, compases: 7 a 9.  
Mezcla de temas entre *primo* y *secondo*.

En el compás 12 aparece por primera vez un *cluster*, elemento que formará parte importante en el punto climático de la obra unos compases más adelante.

A partir del compás 16 se comienza a trabajar con el tema armónico, el cual se presenta en ambos pianos en diferentes tonalidades, generando nuevamente un efecto de politonalidad. Unos compases más adelante, ambos pianos se desfasan, lo cual, sumado a la diferencia tonal, produce una sensación de desafinación y también desorden, característico en *Disonanzas*. Durante estos compases, los reguladores de matiz son un elemento importante.

The image shows a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, covering measures 19 to 21. The score is written in a complex, dissonant style. Pno. 1 has a treble and bass clef staff, while Pno. 2 has a treble and bass clef staff. The music features dense chords and melodic lines with a 'Desfase del tema armónico' (harmonic phase shift) in both pianos. The dynamics are marked 'ppp' (pianissimo) in both staves.

**Imagen 68.** *Disonanzas, V*, compases: 19 a 21.  
Desfase del tema armónico en los dos pianos.

En el compás 24 vuelve a aparecer el tema melódico, el cual se convierte en un contrapunto a dos voces unos compases después. Mientras el piano *primo* se encarga por completo del contrapunto, el *secondo* se mantiene tocando los acordes, pero ahora desfasándolos entre sus manos. Toda esta sección funciona como un gran *crescendo* que culmina en los *clusters* del compás 33.

The image shows a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, covering measures 31 to 33. The score is written in a complex, dissonant style. Pno. 1 has a treble and bass clef staff, while Pno. 2 has a treble and bass clef staff. The music features dense chords and melodic lines with a 'Desfase del tema armónico' (harmonic phase shift) in both pianos. The dynamics are marked 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo) in both staves. The score includes a crescendo leading to 'clusters' in measure 33.

**Imagen 69.** *Disonanzas, V*, compases: 31 a 33.  
*Clusters* en el punto culminante de la obra.

Después de los *clusters*, la obra comienza a ir en descenso poco a poco para llegar al final. En este pasaje vuelven a aparecer los acordes desfasados, pero esta vez de manera más

estrecha —a distancia de dieciseisavo— e involucrando a las cuatro manos de los pianistas. El resultado es que en cada dieciseisavo se toca un acorde, como puede observarse en el compás 36.

**Imagen 70.** *Disonanzas, V*, compases: 34 a 36.  
Desfase del tema armónico en los dos pianos.

En el compás 40 se presenta una especie de canon, formado gracias al desfase del tema *rítmico-melódico* que ya se había escuchado anteriormente. Sin embargo, esta segunda aparición se torna más compleja, pues el contrapunto es ahora a cuatro voces. La sección finaliza en el compás 55, cuando el tema armónico vuelve a aparecer.

**Imagen 71.** *Disonanzas, V*, compases: 43 a 45.  
Contrapunto a cuatro voces.

La última aparición del tema armónico funciona como un gran descenso hacia el final del movimiento. Para lograrlo, el tema va perdiendo densidad poco a poco, mediante la sustracción de notas conforme se repiten los acordes. Este proceso avanza hasta que cada pianista sólo toca una nota en cada mano. Los reguladores de matiz son muy importantes en esta sección, pues influyen también en el descenso del movimiento.

The image displays a musical score for two pianos, labeled 'Pno. 1' and 'Pno. 2'. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. It consists of two measures, 68 and 69. Measure 68 is marked with a circled '68' at the beginning. In this measure, both pianos play complex chords with multiple notes. Measure 69 shows a significant reduction in density, with each hand playing only one note. The notation includes a circled '68' at the start of the first measure, a '39' at the end of the second measure, and an '8va' marking with a dashed line below the bass staff in measure 69.

**Imagen 72.** *Disonanzas*, V, compases: 68 y 69.  
Poca densidad casi al finalizar el movimiento.

## 2.2.6 VI. "Chikuace"

Entre el quinto y sexto movimiento el contraste es muy poco, pues ambos comienzan con un tema rítmico-melódico en las notas graves del piano, lo cual les da similitud. Por su parte, el segundo tema es semejante a otro que apareció en el segundo movimiento ("Ome"), pues está formado también por tresillos y quintillos.

# Chikuace

## VI

Moderato  
♩ = 114

**Imagen 73.** *Disonanzas*, VI, compases: 1 a 3.  
Aparición de los dos temas del último movimiento.

La primera variación del primer tema aparece en el compás cinco, la cual consiste en un cambio de dirección melódica de sus últimas notas (*vid.* imagen siguiente). También cabe señalar que el tema comienza a ascender armónicamente un tono por cada compás.

**Imagen 74.** *Disonanzas*, VI, compases: 4 a 6.  
Variación del tema rítmico-melódico.

En los siguientes compases se puede escuchar una reexposición de los temas con algunas pequeñas variaciones. A partir del compás 16, encontraremos nuevamente el desfase entre

los dos temas *rítmico-melódicos*, así como el tema tocado de forma inversa, lo cual significa que, en lugar de ser ascendente, ahora es descendente.

**Imagen 75.** *Disonanzas*, VI, compases: 16 a 18.  
Desfase y variación del tema *rítmico-melódico*.

Después de varios compases en desfase, aparecen otros en donde los dos pianos coinciden totalmente (*vid.* compás 19 y ss.), lo cual le da un toque divertido a la pieza. El pasaje concluye con escalas cromáticas descendentes en ambos pianos, como puede verse en la imagen siguiente. En el compás 24 se presenta una reexposición de los temas anteriores, pero esta vez la distancia armónica entre ambos pianos se vuelve más amplia, de tal forma que el *primo* toca notas muy agudas, mientras el *secondo* notas muy graves.

**Imagen 76.** *Disonanzas*, VI, compases: 22 a 24.  
Escala cromática descendente y reexposición de los temas.

En el compás 37 comienza una vez más una variación del tema *rítmico-melódico*, en donde ambos pianos realizan movimiento contrario y también tienen un desfase de octavo entre ellos. La sección finaliza en el compás 42, que es una pausa general para ambos pianistas. Durante los siguientes compases hay una nueva reexposición de los dos temas, los cuales van sufriendo diversas variaciones. Entre ellas, destaca la que sucede en el compás 46, donde el tema *rítmico-melódico* pierde algunas notas de su estructura, generando así una sensación como de anticipación en el tema.

The image shows a musical score for two pianos, labeled 'Pno. 1' and 'Pno. 2'. The score begins at measure 46, indicated by a circled number. Pno. 1 is written in bass clef and Pno. 2 in treble clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, flats, naturals). Dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte) are present. There are also articulation marks and some notes with stems pointing downwards. The score is divided into two systems, with the second system ending at measure 50. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

**Imagen 77.** *Disonanzas*, VI, compases: 46 a 50.  
Sensación de anticipación en el tema.

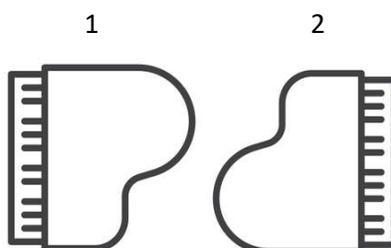
En el resto de los compases, y hasta casi el final, se presentan nuevamente los temas anteriores, sufriendo pequeñas variaciones, como cambios de dirección y tratamiento contrapuntístico. Al llegar al antepenúltimo compás, el 70, ambos pianos coinciden, para concluir después la obra con un acorde igual al primero con el que comienza “Se”, la primera pieza de todas las *Disonanzas*.

The image displays a musical score for two pianos, labeled 'Pno. 1' and 'Pno. 2'. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 67, features Pno. 1 in the upper staff and Pno. 2 in the lower staff. Pno. 1 begins with a circled measure number '67'. The music is written in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). Pno. 1's part includes a piano (*p*) section with triplets and quintuplets, followed by a forte (*f*) section. Pno. 2's part includes a piano (*p*) section with quintuplets and a forte (*f*) section. The second system, starting at measure 72, shows Pno. 1 in the upper staff and Pno. 2 in the lower staff. Pno. 1 has a forte (*f*) section with a '8va' marking and a fermata. Pno. 2 has a forte (*f*) section with a '8va' marking and a fermata. The score concludes with a final measure marked '47'.

**Imagen 78.** *Disonanzas, VI*, compases: 67 a 72.  
Coincidencia en ultimas notas del final.

### 2.3 Sugerencias de interpretación

Para obtener un mejor resultado sonoro, el acomodo de los dos pianos en el escenario es indispensable, para lo cual se proponen las dos siguientes opciones: la primera, y más conveniente, consiste en quitar la tapa de ambos pianos, y acoplarlos opuestos uno con el otro desde la curva interior del piano, como se muestra en la siguiente imagen. Esto permite que los pianistas puedan tener contacto visual y la resonancia de los pianos se mezcle de una forma más uniforme. Muchas veces, retirar la tapa no está permitido, por lo cual se da la segunda propuesta.



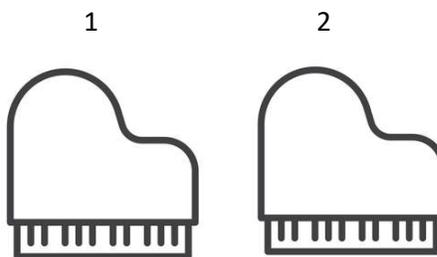

---

#### ESCENARIO

##### **Imagen 79.** *Disonanzas.*

Primera sugerencia de acomodo de los pianos.

La segunda propuesta consiste en acomodar los dos pianos viendo en la misma dirección, contraria al escenario. Este acomodo es bueno; sin embargo, tiene la desventaja de que los pianistas darán la espalda al público. A pesar de eso, parece ser la mejor opción para acomodar los pianos.



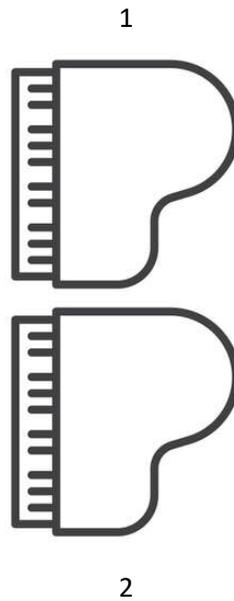

---

#### ESCENARIO

##### **Imagen 80.** *Disonanzas.*

Segunda sugerencia de acomodo de los pianos.

La posición que definitivamente debe evitarse, y que comúnmente se utiliza, se muestra en la siguiente imagen. Este acomodo es desfavorable, pues el pianista que se encuentra atrás pierde protagonismo, así como presencia sonora y visual para el público.



---

### ESCENARIO

**Imagen 81.** *Disonanzas.*  
Posición que se debe evitar.

### 3. CONCLUSIONES

*Cinco poemas* y *Disonanzas* son una representación muy acertada y personal de mi música. Fueron escritas durante el año 2021, mientras enfrentábamos la pandemia. El estreno de *Cinco Poemas* se realizará en el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) el 12 de noviembre de 2022, a cargo del Ensemble de solistas de la UNAM. Por su parte, se tiene contemplado estrenar *Disonanzas* el día de mi examen profesional, aunque el primer movimiento ya fue presentado de manera virtual por las pianistas Sara Estrada y Angelli Mosqueda.

Durante el proceso de escritura de la presente tesina, la escucha constante de las obras, la revisión de las partituras, así como algunos pequeños cambios en ellas, fueron también parte del trabajo que conllevó su realización. Estas diversas actividades me ayudaron también a entender de mejor manera mi música, así como a darme cuenta de algunos elementos o formas de escritura comunes en mi forma de componer.

Entre esos elementos, podría mencionar –en relación con *Cinco Poemas*– la importancia que tuvo la estructura general, la cual detonó diversas características en cada movimiento. Por ejemplo, el color armónico del primer movimiento es muy contrastante con el del cuarto, y a su vez, el segundo movimiento tiene una característica rítmica distinta al del quinto. Todos estos elementos y decisiones, tomados al momento de componer, estuvieron totalmente influenciados por la estructura, a partir de la cual surgió un ambiente y un carácter distintivo para cada movimiento.

Por su parte, el análisis de *Disonanzas* me ayudó a consolidar una forma bien estructurada de un conjunto de pequeñas piezas para dos pianos, que funcionan ya sea tocadas solas, o como un conjunto. En ellas hay una tendencia hacia la repetición de ciertos patrones, o de una misma estructura para todo el conjunto de piezas, que sin duda funcionan y utilicé ampliamente. El entendimiento de estos procedimientos y recursos me será de ayuda en el futuro para experimentar más, y así buscar siempre tener como resultado una propuesta

nueva e interesante. Por su parte, el análisis del color armónico –que como se mencionó, es típico de las piezas–, también me permitió entender que es algo característico de mi estilo compositivo, y que me gustaría desarrollar más en futuras obras. Sin duda, el trabajo antes descrito en relación con *Cinco Poemas* y con *Disonanzas*, ha contribuido a mi auto entendimiento como compositor, al desarrollar un mejor sentido analítico sobre mi propia música, lo cual seguramente tendrá una influencia fuerte en futuras formas de trabajo.

El análisis de las dos obras, y la elaboración de la presente tesina, fueron realizados a lo largo de un año, el cual conllevó un arduo trabajo de revisiones y apoyo, principalmente de mi asesor, el Dr. Arturo Valenzuela Remolina. La tesina cumplirá con la función de tener un escrito que perdure en el tiempo y ayude al análisis y comprensión futuro de la música creada a lo largo de este periodo, principalmente durante la pandemia, que en su dimensión histórica será un hecho del que sin duda se hablará durante años. La música escrita en el año 2021, incluyendo *Cinco Poemas* y *Disonanzas*, fue realizada –como se mencionó– durante la cuarentena, y por este motivo conlleva, por sí misma, un significado muy importante.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros:

Abromont, Claude y Montalembert, Eugène (2005). *Teoría de la música. Una guía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kübler-Ross, Elizabeth (2010). *Sobre la muerte y los moribundos*. México: Debolsillo

Nervo, Amado (2003). *La amada inmóvil. Serenidad. Elevación. La última luna*. México: Editorial Porrúa.

Pacheco, José Emilio (2009). *Como la lluvia*. México: Editorial Era.

Pacheco, José Emilio (1973). *Irás y no volverás*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pacheco, José Emilio (2009). *Contraelegía* [XVIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana]. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Pizarnik, Alejandra (2000). *Alejandra Pizarnik. Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

Scott, Cynthia D., and Dennis, T. Jaffe. "Survive and thrive in times of change." *Training & Development Journal*, vol. 42, no. 4, Apr. 1988, pp. 25+. Gale Academic OneFile, <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=googlescholar&id=GALE%7CA6682063&v=2.1&it=r&sid=AONE&asid=91a0d7c8>. Accessed 21 Apr. 2022.

Sheptak, Miroslava (2008). *Diccionario de términos musicales*. México: UNAM.

### Partituras:

Jiménez, Luis Daniel (2021). *Cinco poemas para orquesta de cámara* [obra compuesta en el marco de la Cátedra Extraordinaria Arturo Márquez de composición musical 2021]. México: Edición personal del compositor.

Jiménez, Luis Daniel (2021). *Disonanzas. Seis piezas para dos pianos*. México: Edición personal del compositor.

## GLOSARIO DE TÉRMINOS

### **Aleatorio o música aleatoria**

La música aleatoria utiliza el azar como principio constructivo. Está basada en elementos no regulados por pautas establecidas, en las que la improvisación juega un papel importante. Algunos representantes de esta música son John Cage, Stockhausen, etc.

### **Apoyatura**

Adorno armónico que consiste en una nota extraña atacada sobre tiempo fuerte o parte fuerte del tiempo, a un intervalo de segunda mayor o menor de la nota real (o constitutiva del acorde). La apoyatura resuelve a la nota que adorna por medio de movimiento conjunto descendente o ascendente.

### **Attacca**

Término en italiano colocado al final de un movimiento para señalar que el siguiente debe ser abordado –atacado– de manera inmediata.

### **Aumentación**

Recurso típico del contrapunto, mediante el cual las figuras rítmicas de una melodía son sustituidas por otras del doble de duración, por ejemplo, cuartos en lugar de octavos, mitades en lugar de cuartos, etc. Por oposición a *disminución* que es el proceso inverso.

### **Cluster**

Término en inglés para designar a los acordes formados por intervalos de segunda. Literalmente significa “racimo”, que es lo que evoca la imagen de su escritura.

### **Coda**

Término en italiano que se da a la sección final, generalmente de carácter conclusivo, de una pieza o movimiento.

### **Col legno**

Indicación técnica en italiano para la cuerda frotada, consistente en percutir las cuerdas con la vara del arco.

### **Cuatro contra cinco**

Polirritmo consistente en la superposición de un conjunto de cuatro figuras rítmicas iguales a otro de tres figuras también iguales –o viceversa–, en el entendido de que ambos conjuntos tienen la misma duración total.

### ***Glissando***

Indicación técnica en italiano para realizar un barrido de notas de diversa extensión, ya sea ascendente o descendente. Según el instrumento, el barrido puede ser microtonal (por ejemplo, en la cuerda frotada), o correspondiente a cierta escala (por ejemplo, en el piano). Literalmente quiere decir “resbalando” o “deslizándose”.

### ***Molto ritardando***

Indicación en italiano que significa “retardando mucho”, con la cual se solicita ralentizar el *tempo* de forma enfática.

### ***Più mosso***

Indicación en italiano que significa “más movido”.

### **Politonalidad**

En música tonal –incluida tonalidad ampliada–, término que designa la superposición de dos o más tonalidades, por ejemplo: *do* mayor contra *fa#* mayor, etc.

### ***Rallentando***

Indicación en italiano que significa “ralentizando” o “lentificando”.

### ***Sordina Harmon***

Aditamento para atenuar y modificar el sonido de trompetas y trombones, comercializada por la casa del mismo nombre. Consta de dos piezas, una de las cuales es deslizable (el *stem* o vástago) y puede colocarse en diversas posiciones o quitarse. Cuando se ensamblan ambas piezas, puede realizarse el efecto “wa-wa” con la mano.

### ***Staccato***

Término en italiano para designar un tipo de articulación señalado por puntos que acompañan a las cabezas de las notas, cuyo efecto es que los sonidos correspondientes se ejecuten de manera muy corta, quedando silencio entre ellos. Literalmente, significa “destacado” o “separado”.

**Tres contra dos**

Polirritmo consistente en la superposición de un conjunto de tres figuras rítmicas iguales a otro de dos figuras también iguales –o viceversa–, en el entendido de que ambos conjuntos tienen la misma duración total.

***Tutti***

Indicación en italiano para señalar que tocan juntos todos los instrumentos involucrados en una obra. Literalmente, significa “todos”.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

	pág.
Imagen 1. Gráfica de la curva emocional del cambio, variante a partir de Kübler-Ross .....	2
Imagen 2. Compases 1 a 4, mov. I de <i>Cinco poemas</i> .....	5
Imagen 3. Compases 5 a 7, mov. I de <i>Cinco poemas</i> .....	5
Imagen 4. Compases 6 a 10, mov. I de <i>Cinco poemas</i> .....	5
Imagen 5. Compases 24 a 27, mov. I de <i>Cinco poemas</i> .....	6
Imagen 6. Compases 45 a 50, mov. I de <i>Cinco poemas</i> .....	6
Imagen 7. Compases 35 a 38, mov. I de <i>Cinco poemas</i> .....	7
Imagen 8. Compases 1 a 5, mov. II de <i>Cinco poemas</i> .....	9
Imagen 9. Compases 8 a 12, mov. II de <i>Cinco poemas</i> .....	9
Imagen 10. Compases 13 a 18, mov. II de <i>Cinco poemas</i> .....	10
Imagen 11. Compases 22 a 24, mov. II de <i>Cinco poemas</i> .....	10
Imagen 12. Compases 22 a 24(cuerdas), mov. II de <i>Cinco poemas</i> .....	11
Imagen 13. Compases 36 a 38, mov. II de <i>Cinco poemas</i> .....	11
Imagen 14. Compases 36 a 38(cuerdas), mov. II de <i>Cinco poemas</i> .....	12
Imagen 15. Compases 51 a 55, mov. II de <i>Cinco poemas</i> .....	13
Imagen 16. Compases 1 a 3, mov. III de <i>Cinco poemas</i> .....	15
Imagen 17. Compases 8 a 12, mov. III de <i>Cinco poemas</i> .....	16
Imagen 18. Compases 13 a 17, mov. III de <i>Cinco poemas</i> .....	16
Imagen 19. Compases 21 a 25, mov. III de <i>Cinco poemas</i> .....	17
Imagen 20. Compases 26 a 29, mov. III de <i>Cinco poemas</i> .....	18
Imagen 21. Compases 34 a 37, mov. III de <i>Cinco poemas</i> .....	19
Imagen 22. Compases 63 a 66, mov. III de <i>Cinco poemas</i> .....	20
Imagen 23. Compases 67 a 71, mov. III de <i>Cinco poemas</i> .....	20
Imagen 24. Compases 99 a 103, mov. III de <i>Cinco poemas</i> .....	21
Imagen 25. Compases 99 a 103(alientos madera), mov. III de <i>Cinco poemas</i> .....	22
Imagen 26. Compases 5 a 9, mov. IV de <i>Cinco poemas</i> .....	22
Imagen 27. Compases 10 a 14, mov. IV de <i>Cinco poemas</i> .....	24
Imagen 28. Compases 10 a 14(cuerdas), mov. IV de <i>Cinco poemas</i> .....	25
Imagen 29. Compases 19 a 23, mov. IV de <i>Cinco poemas</i> .....	26

Imagen 30. Compases 28 a 31, mov. IV de <i>Cinco poemas</i> .....	27
Imagen 31. Compases 32 a 35, mov. IV de <i>Cinco poemas</i> .....	27
Imagen 32. Compases 36 a 39, mov. IV de <i>Cinco poemas</i> .....	28
Imagen 33. Compases 50 a 54, mov. IV de <i>Cinco poemas</i> .....	28
Imagen 34. Compases 88 a 92, mov. IV de <i>Cinco poemas</i> .....	29
Imagen 35. Compases 1 a 5, mov. V de <i>Cinco poemas</i> .....	31
Imagen 36. Compases 13 a 18, mov. V de <i>Cinco poemas</i> .....	31
Imagen 37. Compases 45 a 50, mov. V de <i>Cinco poemas</i> .....	32
Imagen 38. Compases 87 a 91, mov. V de <i>Cinco poemas</i> .....	32
Imagen 39. Compases 118 a 123, mov. V de <i>Cinco poemas</i> .....	33
Imagen 40. Compases 156 al final, mov. V de <i>Cinco poemas</i> .....	33
Imagen 41. Compases 1 a 4, mov. I de <i>Disonanzas</i> .....	37
Imagen 42. Compases 13 y 14, mov. I de <i>Disonanzas</i> .....	38
Imagen 43. Compases 63 a 65, mov. I de <i>Disonanzas</i> .....	39
Imagen 44. Compases 21 a 23, mov. I de <i>Disonanzas</i> .....	40
Imagen 45. Compases 35 a 38, mov. I de <i>Disonanzas</i> .....	41
Imagen 46. Compases 60 a 62, mov. I de <i>Disonanzas</i> .....	41
Imagen 47. Compases 1 a 4, mov. II de <i>Disonanzas</i> .....	42
Imagen 48. Compases 40 y 41, <i>Carmen</i> , de G. Bizet. Acto I, No. 5 "Habanera" .....	42
Imagen 49. Compases 1 a 4 ( <i>secondo</i> ), mov. II de <i>Disonanzas</i> .....	43
Imagen 50. Compases 9 a 12, mov. II de <i>Disonanzas</i> .....	44
Imagen 51. Compases 13 a 15, mov. II de <i>Disonanzas</i> .....	45
Imagen 52. Compases 1 y 2, mov. II de <i>Disonanzas</i> .....	45
Imagen 53. Compases 17 y 18, mov. II de <i>Disonanzas</i> .....	46
Imagen 54. Compases 1 a 4, mov. III de <i>Disonanzas</i> .....	47
Imagen 55. Compases 5 a 8, mov. III de <i>Disonanzas</i> .....	47
Imagen 56. Compases 25 a 27, mov. III de <i>Disonanzas</i> .....	48
Imagen 57. Compases 44 y 45, mov. III de <i>Disonanzas</i> .....	49
Imagen 58. Compases 46 a 48, mov. III de <i>Disonanzas</i> .....	49
Imagen 59. Compases 52 a 54, mov. III de <i>Disonanzas</i> .....	50
Imagen 60. Compases 1 a 4, mov. IV de <i>Disonanzas</i> .....	51
Imagen 61. Compases 9 a 12, mov. IV de <i>Disonanzas</i> .....	52

Imagen 62. Compases 33 a 36, mov. IV de <i>Disonanzas</i> .....	53
Imagen 63. Compases 49 a 52, mov. IV de <i>Disonanzas</i> .....	53
Imagen 64. Compases 57 a 60, mov. IV de <i>Disonanzas</i> .....	54
Imagen 65. Compases 65 a 68, mov. IV de <i>Disonanzas</i> .....	55
Imagen 66. Compases 1 a 3, mov. V de <i>Disonanzas</i> .....	56
Imagen 67. Compases 7 a 9, mov. V de <i>Disonanzas</i> .....	57
Imagen 68. Compases 19 a 21, mov. V de <i>Disonanzas</i> .....	58
Imagen 69. Compases 31 a 33, mov. V de <i>Disonanzas</i> .....	58
Imagen 70. Compases 34 a 36, mov. V de <i>Disonanzas</i> .....	59
Imagen 71. Compases 43 a 45, mov. V de <i>Disonanzas</i> .....	59
Imagen 72. Compases 68 y 69, mov. V de <i>Disonanzas</i> .....	60
Imagen 73. Compases 1 a 3, mov. VI de <i>Disonanzas</i> .....	61
Imagen 74. Compases 4 a 6, mov. VI de <i>Disonanzas</i> .....	61
Imagen 75. Compases 16 a 18, mov. VI de <i>Disonanzas</i> .....	62
Imagen 76. Compases 22 a 24, mov. VI de <i>Disonanzas</i> .....	62
Imagen 77. Compases 46 a 50, mov. VI de <i>Disonanzas</i> .....	63
Imagen 78. Compases 67 a 72, mov. VI de <i>Disonanzas</i> .....	64
Imagen 79. Pianos en el escenario: <i>Disonanzas</i> .....	65
Imagen 80. Pianos en el escenario, opción dos: <i>Disonanzas</i> .....	65
Imagen 81. Pianos en el escenario, opción a evitar: <i>Disonanzas</i> .....	66

**ANEXO (partituras analizadas)**



Luis Daniel Jiménez

# Cinco Poemas

---

Para orquesta  
de cámara  
**2021**



Luis Daniel Jiménez  
**CINCO POEMAS**

Para orquesta  
de cámara  
2021

# INSTRUMENTACIÓN

1 Flauta  
 1 Oboe  
 1 Clarinete en Bb  
 1 Fagot

1 Corno en F  
 1 Trompeta en C  
 1 Trombón

Percusión

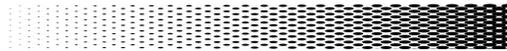
Piano

Violín I  
 Violín II  
 Viola  
 Violonchelo  
 Contrabajo

Partitura en C

## GLOSARIO DE TÉRMINOS

El siguiente gráfico representa aumento o disminución en la cantidad de notas que el músico debe tocar:



El siguiente gráfico representa cambio de altura: arriba = agudo, abajo = grave.



## PERCUSIONISTA

Low Tom	High Tom	T. Ring shot	Baqueta	L. Conga abierto	H. Conga abierto	H. Conga slap	Crash
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑
G.C	Mid Tom	Tarola	T. off	L. Conga cerrado	L. Conga slap	H. Conga cerrado	Maracas   Splash

# NOTAS AL PROGRAMA

---

Cinco Poemas es una obra para orquesta de cámara escrita gracias al programa de la Dirección General de Música de la UNAM, Cátedra Extraordinaria Arturo Márquez de composición musical 2021.

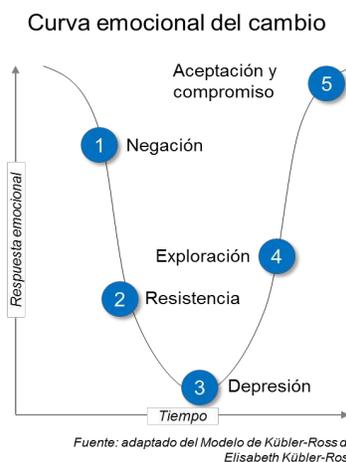
La obra surge de la palabra *resiliencia* como eje rector, consta de 5 movimientos, y esta inspirada en una variante de la curva emocional del cambio de Elisabeth Kübler-Ross. Cada movimiento está también inspirado en la obra de un poeta diferente, del cual se seleccionó un poema para representar cada momento emocional en la curva. La intención es adentrar al escucha a cada una de esas emociones.

La obra representa el cambio que experimentamos todos los seres humanos al enfrentar un suceso adverso, como el que vivimos actualmente a raíz de la pandemia, que para muchos ha costado la pérdida de seres queridos y ha provocado un aislamiento que trae consigo estrés, depresión, tristeza, y cambio, sentimientos que en muchas personas detonan resiliencia.

Diversas técnicas extendidas van apareciendo a lo largo de la obra, así como algunos pasajes aleatorios. Esta corre de principio a fin sin interrupciones, lo cual busca representar el constante cambio que vivimos a diario.

La obra se puede dividir en dos secciones: la primera está conformada por el primer y segundo movimiento los cuales son un tanto oscuros armónicamente, le sigue un tercer movimiento que considero una representación un tanto explícita de lo que es sentirse ansioso, enojado, deprimido, así como de la bipolaridad que se puede llegar a experimentar cuando pasamos por momentos difíciles. Este tercer movimiento se mantiene en una constante lucha entre la calma y el desorden para que finalmente el orden sea quien tome el control, dando paso a la segunda sección formada por el cuarto movimiento que llena la obra de luz gracias al cambio armónico, y finalizando con el quinto movimiento que hace alusión a una danza con toques jazzeros.

Duración aproximada: 17 minutos



*Cinco Poemas fue escrita gracias al programa de la Dirección General de Música de la UNAM, Cátedra Extraordinaria Arturo Márquez de composición musical 2021.*

---



# POEMAS

---

## 1) Escamoteo

Con tu desaparición  
es tal mi estupefacción,  
mi pasmo, que a veces creo  
que ha sido un escamoteo,  
una burla, una ilusión;

que tal vez sueño despierto,  
que muy pronto te veré  
y que me diras: "¡No es cierto,  
vida mía, no me he muerto;  
ya no llores..., bésame!"

Amado Nervo

## 2) Ausencia

Habré de levantar la vasta vida  
que aun ahora es tu espejo:  
cada mañana habré de reconstruirla.  
Desde que te alejaste,  
cuantos lugares se han tornado vanos  
y sin sentido, iguales  
a luces en el día.  
Tardes que fueron nicho de tu imagen,  
musica en que siempre me guardabas,  
palabras de aquel tiempo,  
yo tendré que quebrarlas con mis manos.  
¿En que hondonada esconderé mi alma  
para que no vea tu ausencia  
que como un sol terrible, sin ocaso,  
brilla definitiva y despiadada?  
Tu ausencia me rodea  
como la cuerda a la garganta,  
el mar al que se hunde.

Jorge Luis Borges

## 3) El mañana.

A los veinte años nos dijeron: "hay  
Que sacrificarse por el mañana"

Y ofrendamos la vida en el altar  
Del dios que nunca llega.

Me gustaria encontrarme ya al final  
Con los viejos maestros de aquel tiempo

Tendrian que decirme si de verdad  
Todo este horror de ahora era el mañana

Jose Emilio Pacheco

## 4) Solamente.

Ya comprendo la verdad

estalla en mis deseos

y mis desdichas  
en mis desencuentros  
en mis desequilibrios  
en mis delirios  
ya comprendo la verdad

ahora  
a buscar la vida

Alejandra Pizarnik

## 5) Contraelegía

Mi único tema es lo que ya no está  
Y mi obsesión se llama lo perdido  
Mi punzante estribillo es nunca mas  
Y sin embargo amo este cambio perpetuo  
este variar segundo tras segundo  
porque sin el lo que llamamos vida  
seria de piedra.

Jose Emilio Pacheco

*A todos mis amigos, familiares y conocidos que hayan  
sufrido o llegado a perder a alguien en los últimos años  
por la pandemia.*

*Luis Daniel Jiménez*



# Cinco Poemas.

para

Orquesta de cámara

Escamoteo

Cinco Poemas fue escrita gracias al programa de la Dirección General de Música de la UNAM, Cátedra Extraordinaria Arturo Márquez de composición musical 2021.

Con tu desaparición  
es tal mi estupefacción,  
mi pasmo, que a veces creo  
que ha sido un escamoteo,  
una burla, una ilusión;

que tal vez sueño despierto,  
que muy pronto te veré  
y que me diras: "¡No es cierto,  
vida mía, no me he muerto;  
ya no llores..., bésame!"

Amado Nervo

## I. Negación

Luis Daniel Jimenez  
2021

Lento ♩ = 60

1

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Fagot

Corno en Fa

Trompeta en Do

Trombón

Bombo

Percusionista 1

Piano

Lento ♩ = 60

1

Violín

Violín

Viola

Violonchelo

Contrabajo

5 2

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Tpt. Do *p* *sordina de estudio*

Tbn.

Perc. 1 *ppp < mf* *ppp < f mp* *Tarola*

Pno.

Vln. *p* *f* *vibrato sul A* *8va*

Vln. *f* *vibrato sul A* *8va*

Vla. *f* *sul A vibrato* *8va*

Vc. *f* *pizz.*

Cb. *f* *pizz.*

11

Cor. *sordina de estudio* **3** *senza sord.*

Tpt. Do *senza sord.*

Tbn. *sordina de estudio* *senza sord.*

Perc. 1 *cerca del aro* *Bombo*

Pno.

Vln. **3** *non vibrato* *pp*

Vln. *non vibrato* *pp*

Vla. *non vibrato*

Vc.

Cb.

16 **4** Più mosso ♩ = 64  
flz.

Fl. *p* < *mp* *pp* < *mp* *pp* < *mp* *pp* < *p*

Cl. *p* < *mp* *pp* < *mp* *pp* < *mp* *pp* < *p* *pp*:

Perc. 1 Tarola *f* > *ppp*

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

**4** Più mosso ♩ = 64

Vln. ord. *pp* < *p* *pp* < *p* *pp* < *p* *pp* < *p* *pp* < *p*

Vla. ord. *pp* *pp* < *p* *pp* < *p* *pp* < *p* *pp* < *p* *pp*

Vc. arco *pp* < *p* *pp* < *p* *pp* < *p* *pp* < *p* *pp*

Cb. pizz. *p*

23

Fl. *p* < *mp* *pp* < *f* *p*

Ob. flz. *pp* *pp* < *f* *p*

Cl. *p* *f* *p*

Fag. *f* *p*

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

cluser de tercera en las notas mas agudas del piano

15<sup>ma</sup>

cluser con la palma en lo mas agudo del piano

Vln. vibrato arco sul A *p*

A tempo ♩ = 60

5

Vln. arco vibrato sul A *p*

Vla. arco sul A vibrato *p*

Vc. *p* > *pp* *f* > *pp*

Cb.

27 6

Fl. *f* ord.

Ob. *f* ord.

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tpt. Do *f*

Tbn. *f* harmon +

Perc. 1 *pp* *f*

Pno. *mf* *p* *p* *p* *f* sul E ord.

Vln. *pp* *pp*

Vln. *pp*

Vla. *pp*

*flz.*

*senza sord*

*vibrar con la sordina, abrir y cerrar tan rapido como sea posible*

*gliss.* *sul pont* *gliss.*

*gliss.* *sul pont* *gliss.*

*gliss.* *sul pont* *gliss.*

31

Fl. *flz.*

Ob. *flz.*

Cl.

Fag. *f*

Cor.

Tpt. Do *f*

Tbn. *harmoni* *f* *senza sord*

Perc. 1 *pp* *f*

Pno. *f* *p*

Vln. *ord.* *8<sup>va</sup> sul E* *fpp*

Vln. *p* *pp* *fpp*

Vla. *ord.* *8<sup>va</sup>* *p* *pp* *fpp*

Vc. *pp* *fpp*

Cb. *arco sul pont* *ppp* *p* *p* *fpp*

7 *Ataque con aire*

vibrar con la sordina, abrir y cerrar tan rapido como sea posible

(15)

8<sup>va</sup>

8



## II. Resistencia

Habré de levantar la vasta vida  
que aun ahora es tu espejo:  
cada mañana habré de reconstruirla.  
Desde que te alejaste,  
cuantos lugares se han tornado vanos  
y sin sentido, iguales  
a luces en el día.  
Tardés que fueron nicho de tu imagen,  
musica en que siempre me guardabas,  
palabras de aquel tiempo,  
yo tendré que quebrarlas con mis manos.  
¿En que hondonada esconderé mi alma  
para que no vea tu ausencia  
que como un sol terrible, sin ocaso,  
brilla definitiva y despiadada?  
Tu ausencia me rodea  
como la cuerda a la garganta,  
el mar al que se hunde.

Jorge Luis Borges

Muy rubato ♩ = 70

Fl.

Vln. *Muy rubato ♩ = 70*  
*molto vibrato*  
*solo express.*

Vln.

Vla.

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

*sul G* *sul E*  
*pizz.* *arco*  
*S. P.*



10

Fl. *ord.*  
*express.*

Perc. 1

Vln. *10*

Vla. *express.*

Vc.

*p* *mp* *p* *mp* *pp*

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

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

*gliss.* *gliss.* *gliss.*

*sul D*

*--> aire*



12

19 ord.

Fl. *mp* *pp* *mf*

Ob. *mp* *pp*

Cl. *mf*

Fag. *mp* *pp*

Cor. *p*

Tpt. Do *f* *p*

Tbn. *f* *p*

Perc. 1 *f* *mf* 3 *ppp*

Pno. *mf* *mp*

12 ord.

Vln. *mp* *f* *pp* vibrato

Vln. *mp* *f* *pp* vibrato II

Vla. *f* *pp* *mp* *pp* *mp*

Vc. *f* pizz.

Cb. *f* pizz.

22

13

Fl. *p* *p*

Ob. *p* *mp*

Cl. *p* *p*

Fag. *p* *mp*

Cor.

Tpt. Do

Tbn. *p*

Perc. 1 *p*

Pno.

Vln. *p* *mp*

Vln. *p* *mp*

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

Vc. *p* *mp*

Cb. *p*

vibrato arco

arco

vibrar con la sordina, abrir y cerrar tan rapido como sea posible

25

14

Fl.

Cl.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

aire

*p*

Golpear la boquilla con la palma de la mano

3 5

*pp*

Tocar la cuerda con una mano para generar armonico, cualquier armonico.

*p*

Ped.

express

14

*pp*

*mf* *f* *mf*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

30 aire, cubriendo toda la embocadura

Fl. *p* *mf*

Cl. flz. *mp*

Tpt. Do *mf* *pp*

Tbn. Golpear la boquilla con la palma de la mano *pp* *mf*

Pno. *pp*

Vln. *mf* *f*

Vln. *gliss.* *gliss.*

Vla. *gliss.* *gliss.*

Vc. *gliss.* *gliss.*

Cb. *gliss.* *gliss.*

15

32

Fl. *p* *express.* *p* *f* *p*<sup>3</sup>

Ob. *p* *f* *p*<sup>3</sup> *f*

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

Fag. *express.* *p* *f*

Cor. *p* *mp*

Tbn. *pp*

Pno. *f* *p*

15

Vln. *mf* *pp*

Vln.

Vla. *pp* *mp*

Vc. *pp* *p* *gliss.* *gliss.* *sul C sul pont*

Cb. *gliss.* *p*

16

36

Fl. *f* *p*

Ob. *p*

Cl. *p* *f*

Fag. *p* *f*

Cor. + ord. *p*

Tbn. *p* *mp* *p*

Perc. 1 *mf* *pp*

Pno.

Vln. *mf* *f* *mf*

Vln.

Vla. *pp*

Vc. *pp* *p*

Cb. *p*

vibrar con la sordina, abrir y cerrar tan rapido como sea posible

harmon *gliss.*

ricochet I *gliss.* II *gliss.* III *gliss.* IV *gliss.*

ricochet IV *gliss.* III *gliss.* II *gliss.* I *gliss.* IV *gliss.* III *gliss.*

*cerca del aro*

*cerca del aro*

39

17

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *p* *pp* 3

Fag. *p* *pp*

Tbn. *mf* *p* *gliss.* senzaa sord.

Perc. 1 *mp*

Pno. *pp* 3

Vln. *pp* *pp* vibrato sord.

Vln. *pp* vibrato sord.

Vla. *pp* vibrato sord.

Vc. *pp* *p* *pp* *pp* *f* *solo express. molto vibrato*

Cb. *pp* *gliss.* *gliss.* vibrato sord.

*pp*

47 Raspar la cuerda con la uña o una tarjeta para generar resonancia: no tocar la tecla.

18

Pno. *mp*

Ped.

Vln. *pp* *molto vibrato solo express.* *f*

Vln.

Vla.

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

Cb.



51 Raspar la cuerda con la uña o una tarjeta para generar resonancia: no tocar la tecla.

Pno. *p*

Ped. *attacca*

Vln. *g<sup>ov</sup>* *p* *mf* *pp* *attacca*

Vln. *senza sord.* *attacca*

Vla. *senza sord.* *attacca*

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

Cb. *senzaa sord.* *attacca*

# III. Depresión

Moderato ♩ = 108

*El mañana.*

*A los veinte años nos dijeron: "hay  
Que sacrificarse por el mañana"*

*Y ofrendamos la vida en el altar  
Del dios que nunca llega.*

*Me gustaria encontrarme ya al final  
Con los viejos maestros de aquel tiempo*

*Tendrian que decirme si de verdad  
Todo este horror de ahora era el mañana*

*Jose Emilio Pacheco*

19 **accel.**

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tpt. Do *f*

Tbn. *f*

Perc. 1 *ffpp ff f*

Pno. *f*

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Siempre a tempo, no accel.

siempre a tempo, no accel.  
clusters en los extremos del piano

19 Moderato ♩ = 108 **accel.**



7

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

desorden

Esta sección debe sonar a desorden, cada instrumentista debe tocar tan rápido como pueda, evitando coincidencias con los demás instrumentistas a excepción del piano y las percusiones.

Moderato ♩ = 110

express.  
vibrato

20

Fl. *ff* *mp*<sup>3</sup>

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor. *ff*

Tpt. Do *ff*

Tbn. *ff*

Perc. 1 To Vib. *ff* Vibráfono *pp* pedal siempre

Pno. *mf* Con pedal sostenuto *p*

Vln. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Moderato ♩ = 110

20

13

21

Fl. *p* *pp* *mp* 5 *ff*

Ob. *ff*

Cl. *pp* *mp* *ff*

Fag. *ff*

Cor. *f*

Tpt. Do *f*

Tbn. *f*

Vib. To Perc. 1 Percusionista 1 *f*

Pno. *f* clusters en los extremos del piano

Vln. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

17

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

To Vib. Vibráfono

*mp*<sup>3</sup> *pp*

*mp* *pp*

*mp* *pp*

*mp* *pp*

*pp*

*mp* *pp*

*mp*<sup>3</sup> *pp*

*pp* 3 5 *f*

*p*

*pp subito*

*pp subito*

*pp subito*

*pp subito*

*pp subito*

*pp subito*

21 22

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff* *p*

Cl. *ff* *p*

Fag. *ff* *p*

Cor.

Tpt. Do *f*

Tbn. *f*

Vib. *p* *mf* *express. vibrato*

Pno. *pp*

Vln. *p* *mp* *p*

Vln. *p* *mp* *p*

Vla. *pizz.* *p* *p* *p*

Vc. *p*

Cb. *pp*

golpear el diapasón con las palmas y los dedos, jugar con la altura, el tempo y los matices

26 **23**

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag.

Cor. *pp*

Tpt. Do *pp*

Tbn. *pp*

Vib. *mf* To Perc. 1 Percusionista 1

Pno.

**23**

Vln. *p*

Vln. *p* *mp* *p*

Vla. *p* *p* *p*

Vc.

Cb.

*pp*

30

Fl. *p* *ff* *mf* 3 *ord.* *gliss.* *vibrato*

Ob. *p* *ff* *mf* 3 *ord.* *gliss.* *vibrato*

Cl. *p* *ff* *mf* 3 *ord.* *gliss.* *vibrato*

Fag. *ff* 3 3 7

Cor. *f* 3 3 7

Tpt. Do *f* 3 3 7

Tbn. *f* 3 3 7

Perc. 1 *f* *ppp*

To Vib. Vibráfono 3

*f* clusters en los extremos del piano *ppp*

Pno. *f* *f*

24

Vln. *ff* *mp* *col legno* 3 3 7 5 5

Vln. *ff* *mp* *col legno* 3 3 7 5 5

Vla. *ff* *mp* *col legno* 3 3 7 5 5

Vc. *arco* *mp* *col legno* *arco* 3 3 7 5 5

Cb. *arco* *mp* *col legno* 3 3 7 5 5

34

Fl. *pp*<sup>3</sup>

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fag. *pp*<sup>3</sup>

Cor. *pp*

Tpt. Do *mf*

Tbn. *pp*<sup>3</sup>

Vib. *p*

Pno.

express  
plunger mute  
+ + + + +  
+ vibrato

25

Vln. *p*

Vln. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Accel. Y rall. Libremente, cambiar de notas libremente, siempre col legno.

Accel. Y rall. Libremente, cambiar de notas libremente, siempre col legno.

Accel. Y rall. Libremente, cambiar de notas libremente, siempre col legno.

Accel. Y rall. Libremente, cambiar de notas libremente, siempre col legno.

Accel. Y rall. Libremente, cambiar de notas libremente, siempre col legno.



27

43

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

Ob.

Cl. *pp*

Fag. *pp*

Tpt. Do *senza sord.*

Vib. *mf* *p*

Pno. *pp*

Vln. *mp* *pp*

Vla. *mp* *pp*

48

Fl. *p* *pp* *mp* 5 *mf* *fz.* **28** ord. *f*

Ob. *f* 5

Cl. 3 3 3 3 *f* 5

Fag. 3 3 3 3 *f* 5

Cor. 5

Tpt. Do *f* 5

Tbn. *f* 5

Vib. *To Perc. 1* Percussionista 1 *ff* *f*

Pno. 3 3 3 3 3 3 *f* *8va*

Vln. *arco* **28** *f* *8va*

Vln. *f* *arco* 5

Vla. 3 3 3 3 *f* *arco* 5

Vc. *f* *arco* 5

Cb. *f* 5

54

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

59

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

3 3 3 3

*ff* 3 3 3 3

*pp*

9

mf

Red. 3 3

29

3 3 3 3

*ff* 3 3 3 3

*pp*

9

3 3 3 3

*ff* 3 3 3 3

*pp*

9

3 3 3 3

*ff* 3 3 3 3

*pp*

9

3 3 3 3

*ff* 3 3 3 3

*pp*

9

3 3 3 3

*ff* 3 3 3 3

*pp*

9



67 31

Fl.

Ob.

Cl. *fpp* flz.

Fag. *fpp*

Cor. *fpp*

Tpt. Do *fpp*

Tbn. *fpp*

Pno. *p*

Vln. *fpp*

Vln. *fpp*

Vla.

Vc.

Cb. *fpp*

31



79

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 79 through 83. It features a full orchestral ensemble. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass section (Coronet, Trumpet in D, Trombone) play rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often with slurs and fingerings (5, 7, 5, 3). The Percussion 1 part has a sparse, rhythmic accompaniment. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. The string section (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) plays a steady eighth-note accompaniment, with some parts featuring slurs and fingerings (5, 7, 3). The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as slurs, fingerings, and dynamic markings.

33

34

84 ⑧ ord.

Fl. *> pp* *mp* *pp*

Ob. *> pp* *mp* *pp*

Cl. *> pp* *mp* *pp*

Fag. *> pp* *mp* *pp*

Cor. *> pp* *mp* *pp*

Tpt. Do *> pp* *mp* *pp*

Tbn. *> pp* *mp* *pp* ord.

Perc. 1 *f* 5 5 *p* 7 3 3 5

Pno. *p con pedal* *p*

33

34

Vln. *> pp* *mp* *pp* *pizz.* *mp*

Vln. *> pp* *mp* *pp*

Vla. *> pp* *mp*

Vc. *> pp*

Cb. *> pp*

90

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.

Cor.  
Tpt. Do  
Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.  
Cb.

con la mano  
*p*

arco 35  
*pp*  
*mp*  
*pp*  
*mp*  
*pp*  
*mp*  
*pp*

96 36

Fl. *pp*

Ob.

Cl. *pp*

Fag.

Cor.

Perc. 1 *pp* 3 5 3 3 7

Pno. *pp* *mp*

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

Vln.

Vla.

Vc. *pp*

Cb.

101

Fl.

Cl.

Cor.

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vln.

Vc.

Cb.

*p*

105

Fl. *attacca*

Cl. *attacca*

Tbn. *pp* *gliss.* *gliss.* *attacca*

Vln. *attacca*

Vln. *attacca*

Vla. *pizz.* *p* *attacca*

Vc. *pizz.* *p* *attacca*

Cb. *pizz.* *mf* *attacca*

# IV. Exploración

Moderato ♩ = 112

*Solamente.*

*Ya comprendo la verdad*

*estalla en mis deseos*

*y mis desdichas  
en mis desencuentros  
en mis desequilibrios  
en mis delirios*

*ya comprendo la verdad*

*ahora  
a buscar la vida*

*Alejandra Pizarnik*

**37**

Fl.

Cl.

Fag.

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Moderato ♩ = 112

**37**

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*pp*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

5 38

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Fag. *mp*

Tpt. Do *p* con sord.

Tbn. *p* con sord.

Perc. 1 To Xil.

Pno. *pp*

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

10 39

Fl. *p*

Ob. *p*

Cor. *p*

Tpt. Do senza sord.

Tbn. senza sord.

Pno. *8va*

Vln. *pp* *p* 39

Vln. *pp* *p*

Vla. *pp* *p*

Vc. *pp* *p*

Cb. *f* *pp*

15 40

Fl. *pp*

Ob.

Fag. *p*

Cor.

Tbn. *p*

Pno. *8<sup>va</sup>*

40

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

19

Fl. *p sf pp sf sf*

Ob. *pp p sf sf pp sf sf*

Cl. *pp p sf sf pp sf sf*

Fag. *pp p sf sf pp sf sf*

Xil. *p*

Pno. *mp*

Vln. *p*

Vla.

Vc. *p*

Cb. *mf*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 19, features ten staves for various instruments. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.) parts are written in treble clef and play a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *p*, *sf*, *pp sf*, *sf*, and *sf*. The Xylophone (Xil.) part is in treble clef, playing a sequence of chords with a *p* dynamic. The Piano (Pno.) part is in bass clef, featuring a melodic line with a *mp* dynamic. The Violin (Vln.) part is in treble clef, playing a sequence of chords with a *p* dynamic. The Viola (Vla.) part is in treble clef and is silent. The Violoncello (Vc.) part is in bass clef, playing a sequence of chords with a *p* dynamic. The Contrabass (Cb.) part is in bass clef, playing a sequence of chords with a *mf* dynamic.

24 41

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Xil. *p*

Pno.

41

Vln.

Vla.

Vc. *p*

Cb. arco

28

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

Cor. *pp*

Tbn. *pp*

Xil.

Pno. *pp*

Vln. *p*

Vln. *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

8<sup>ub</sup>-----

42

32

Fl. *mf* *p* *pp*

Ob. *mp* *pp*

Cl. *mp* *pp*

Fag. *mf* *p* *pp*

Cor. *p*

Tbn. *p*

Xil. *pp* *mp*

Pno. *mf* *p* *8va*

42

Vln. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *p* *arco*

Cb. *mf* *pizz.*

36 43

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tbn.

Xil.

Pno.

43

Vln. *express arco*

Vln. *pp* *p* *pp*  
*express. arco*

Vla. *pp* *p* *pp*  
*express. arco*

Vc.

Cb. *arco*  
*p*

40

44

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Xil.

44

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet in D (Tpt. Do), Trombone (Tbn.), Xylophone (Xil.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 40 to 44. The second system starts at measure 44. Dynamics such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano) are indicated throughout. The Xylophone part features a complex rhythmic pattern in measure 40. The string parts (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass) play sustained notes with various dynamics.

45

Fl. *mp* *pp*

Ob. *mp* *pp*

Cl. *mp* *pp*

Fag. *mp* *pp*

Cor. *pp* *p* *pp* *express*

Tpt. Do *pp* *p* *pp* *express*

Tbn. *pp* *p* *pp* *express.*

Xil. *pp* To Perc. 1 Percussionista 1

Pno. *pp*

45

Vln. *mp* *mf* *pp*

Vln. *mp* *mf* *pp*

Vla. *mp* *mf* *pp*

Vc. *mp* *pizz.* *pizz.* *sul tasto arco*

Cb. *mf* *p* *gliss.*

50 46

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fag. *pp*

Cor. *mp* *p* *pp*

Tpt. Do *mp* *p* *pp*

Tbn. *mp* *p* *pp*

Pno.

46

Vln. *pp*

Vln. *pp*

Vla. *pp*

Vc.

Cb.

55 47

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f p*

Cor. *mp mf*

Tpt. Do *mp mf*

Tbn. *mp mf*

Perc. 1 *mf*

Pno. *mp*  
8<sup>sub</sup>-----]

Vln. *f* *pizz.*

Vln. *f* *pizz.*

Vla. *f* *pizz.*

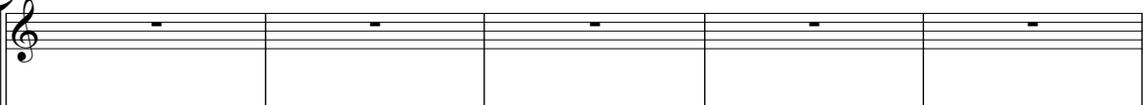
Vc. *pizz.*

Cb. *mf*

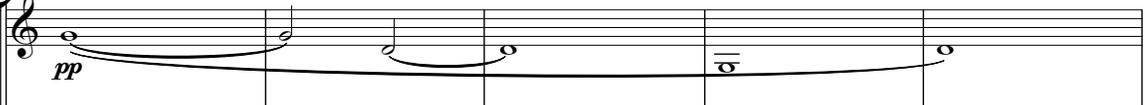
*gliss.*

**47**

60 48

Fl. 

Fag. 

Cor. *pp* 

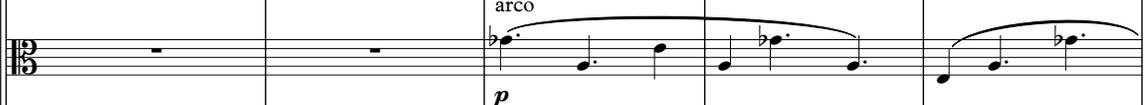
Tbn. *pp* 

Pno. *p* 

48  
arco  
con sord.

Vln. *pp* 

Vln. arco con sord. *pp* 

Vla. solo express. arco *p* 

Vc. 

Cb. solo express. arco *p* 

65

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag.

Cor.

Tpt. Do *pp* con sord.

Tbn.

Pno. *8va*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**49**

70

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Pno.

**49**

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

arco

*p*

pizz.

*p*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

75 **50**

Ob.

Cl.

Fag. *pp*

Cor. *p* + +

Tpt. Do senza sord.

Pno. *pp*

**50**

Vln. *pp*

Vln. *pp*

Vla. *pp* pizz.

Vc. *pp*

Cb. *pp*

80

Fag.

Cor.

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

senza sord.

senza sord.

pp

85 51

Cor.

Perc. 1

Pno.

Vla.

Cb.

51



88

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vln.

Cb.

attacca

# V. Aceptación

Contraelegía

Mi único tema es lo que ya no está  
Y mi obsesión se llama lo perdido  
Mi punzante estribillo es nunca mas  
Y sin embargo amo este cambio  
perpetuo  
este variar segundo tras segundo  
porque sin el lo que llamamos vida  
sería de piedra.

Jose Emilio Pacheco

7 Moderato ♩ = 210

Fl.

Perc. 1

Pno.

Moderato ♩ = 210

Cb.

6 52

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Perc. 1

Pno.

52

Vla.

Vc.

Cb.

8va

flz.

p

f

pp

fz.

pp

fz.

pp

p

f

pp

p

f

pp

mp

8va

sul pont arco

pp

sul pont arco

pp

sul pont arco

p

pp

13

53

ord.

*f*

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Perc. 1

*mp*

Pno.

*f*

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

53

ord.

sul pont arco

*pp*

*ff*

Vln.

sul pont arco

*pp*

*ff*

Vln.

ord.

*ff*

*ff*

*ff*

*pp*

Vla.

ord.

*ff*

*ff*

*ff*

Vc.

ord.

*ff*

*ff*

*ff*

Cb.

ord.

*ff*

*ff*

*ff*

*pp*

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

26

Ob.

Cl.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vc.

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

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

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

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

*ppp* *ff* *pp*

55

33

Fl. *pp* *ff*

Ob. *pp* *ff*

Cl. *pp* *ff*

Cor. *f* *ppp* *f*

Tpt. Do *f* *ppp* *f*

Tbn. *f* *ppp* *f*

Perc. 1 *ff*

Pno. *f*

8<sup>vb</sup>

55

Vln. *p*

Vc.

**56**

40

Fl. *p* *f* *8va*

Cl. *f* *p*

Fag. *p*

Cor.

Tpt. Do

Tbn. *p*

Perc. 1 Maracas *mf*

Pno.

**56**

Vln. *p* *f* *8va*

Vln. *p* *f* *8va*

Vla. *p* *f* *8va*

Vc. arco *p* *f*

Cb. pizz. *p* *f*

45 *flz.* *pp* *ord.* **57**

Fl.

*flz.* *pp* *ord.*

Cl.

*flz.* *f* *pp* *ord.*

Fag.

Tpt. Do

*p*

Tbn.

*p*

Perc. 1

**57**

*8va* *p* *f* *pp*

Vln.

*8va* *p* *f* *pp*

Vln.

*f* *p* *pp*

Vla.

*arco* *p* *f* *pp*

Vc.

*pizz.* *p* *f* *pp*

Cb.

*p*

51

Fl. *p*

Cl. *p*

Cor. *p*

Tpt. Do

Tbn. *p*

Pno. *p* *15<sup>ma</sup>*

Vln. *pizz.* *p*

Vc. *pizz.* *p*

Cb.

56 58

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *p* *f*

Cor. *mf*

Tpt. Do *mf*

Tbn. *mf*

Perc. 1 *ff* *p*

Pno. *p* *f*

Vln. *f*

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

Vla. *ff* *f*

Vc. *ff* *f*

Cb. *p* *ff* *f*

8va

8vb

58

61 ⑧

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

*ff pp* *ff f*

*mf*

*pizz.* *p*

*pizz.* *p*

66

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*f*

*mp*

71 **59**

Ob.

Perc. 1 *con la mano*  
*mp*

Pno.

**59**

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

**76**

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vln. *To Gro.*

Vla.

Vc.

Cb. *mp*

81 **60**

Fl.

Cl.

Perc. 1

Pno.

Güiro **60**

Cb.



87 **61**

Fl.

Cl.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Gro.

Vla.

92

Fl. *pp* *p* *f* *pp*

Ob.

Cl. *f* *p* *pp* *ord.*

Perc. 1

Pno.

Vln. *arco* *fp* *pp*

Gro.

Vla. *arco* *fp* *pp*

Vc. *arco* *fp*

Cb. *arco* *fp* *pp*

ord. 8<sup>va</sup>

flz.

97 62

Fl. *mf*

Ob. *p* *f* *flz.* *pp*

Cl. *mf* *flz.*

Fag. *mp* *p* *pp*

Tbn. *p*

Perc. 1 *p*

Pno. *p* *f*

Vln. *ord.* *8va* *p* *f*

Gro. *p*

Vla. *ord.* *p* *f*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

101 ord.

Ob.

Cl.

Fag. ord.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Gro.

Vla.

Vc. ord.

Cb. arco ord.

*p* *mp* *pp*

*p* *mp* *pp*

*mp* *pp*

*p* *p*

*pp*

*pp*

*p* *f* *pp*

*mp* *p* *pp*

63

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl.

Fag. *pp*

Cor.

Tpt. Do *f*

Tbn. *f*

Perc. 1

Pno.

63

Vln. *pp*

Gro.

Vla.

Vc.

Cb.

112 64

Fl. *ff* *pp*

Ob. *ff* *pp*

Cl. *pp*

Fag. *ff* *pp*

Cor. *pp*

Tpt. Do *pp*

Tbn. *pp*

Perc. 1

Pno. *mf* *mf*

Vln. *f* *pp*

Gro. *pizz* *arco*

Vla. *f* *pp*

Vc. *f* *pp*

Cb. *pp*

64 *arco*

118 65

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Cor. *mf*

Tpt. Do *mf*

Tbn. *mf*

Perc. 1 *mf*

Pno. *mf*

Vln. *f*

Gro. *f pp*

Vla. *f pizz.*

Vc. *f pizz.*

Cb. *f*

65 *f pizz.*

124 **66** *ord.* *poco accel.*

Fl. *p* *ffp*

Cl.

Fag.

Perc. 1 *p* *f* *pp*

Pno. *p* *f* *8va*

**66** *poco accel.*

Vln. *arco* *pp* *ff* *ff*

Gro. *To Vln.* *Violin*

Vla. *arco* *pp* *ff* *ff*

Vc. *arco* *pp* *ff* *ff*

Cb. *arco* *pp* *ff* *ff* *pizz.* *pp*

130

67

Fl.

Cl.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

to baqueta

*pp*

*pp*

pizz.

*pp*

8<sup>va</sup>

67

136

Fl. *pp*

Cl.

Cor. *pp*

Tpt. Do *pp*

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln. *pizz.*

Vln. *pizz.*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb.

⑧.....

141

Fl.

Ob. *pp*

Cl.

Fag. *pizz.*  
*pp*

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1 *baqueta*

Pno.

Vln. *arco*

Vln. *arco*

Vla. *arco*

Vc. *arco*

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 141 to 145. It includes parts for Flute, Oboe (piano), Clarinet, Bassoon (pizzicato, piano), Cor Anglais, Trumpet in D, Trombone, Percussion 1 (baqueta), Piano, Violin I (arco), Violin II (arco), Viola (arco), Violoncello (arco), and Contrabass. The music is in a minor key with a 7/8 time signature. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the brass and bassoon provide harmonic support. The piano part has a melodic line in the bass register.

68

146

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor. *f*

Tpt. Do *f*

Tbn. *f*

Perc. 1 *f*

Pno. *f*

---

68

Vln. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

151

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt. Do

Tbn.

Perc. 1

Pno.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*p* arco

*p* arco

*p*

A tempo ♩ = 210

69

156

Fl. *ff* *ff*

Ob. *ff* *ff*

Cl. *ff* *ff*

Fag. *ff* *ff*

Cor. *ff* *p* *f*

Tpt. Do *f* *p* *f*

Tbn. *ff* *p* *f*

Perc. 1 *ff* *ff* *p* *f* *f*

Pno. *ff* *ff*

A tempo ♩ = 210

69

Vln. (8).1 *ff* *ff* *8va*

Vln. *ff* *ff*

Vla. *ff* *ff*

Vc. *ff* *ff*

Cb. *ff* *ff* *8vb*



Luis Daniel Jimenez

# Disonanzas



Disonanzas un conjunto de 6 piezas para dos pianos escrita en el 2021. La palabra disonanzas surge del conjunto de dos palabras: "dison" de disonante y "anzas" de danzas y como el nombre lo dice, las piezas tienen un color armónico disonante aparte de ser ricas rítmicamente.

Cada uno de los movimientos fue nombrado con los números en Nahuatl del 1 al 6.





11

Pno. 1 *pp*

Pno. 2 *pp*

Tocar las notas dadas descendiendo en la altura del piano, desde lo mas agudo posible hasta las notas dadas, evitar coincidencias con el piano 2 hasta el "A tempo"

13

Pno. 1 *mp* *molto rit.* *A tempo* *pp*

Pno. 2 *mp* *molto rit.* *A tempo* *pp*

Tocar las notas dadas descendiendo en la altura del piano desde lo mas agudo posible, hasta las notas dadas, evitar coincidencias con el piano 1 hasta el "A tempo"

15

Pno. 1 *mf*

Pno. 2 *pp* *sf* *sf*

6

18

Pno. 1

Pno. 2

*p* *sf* *sf* *sf*

21

Pno. 1

Pno. 2

*sf*

24

Pno. 1

Pno. 2

*pp* *pp*

27

Pno. 1

*mf*

Pno. 2

*mf*

31

Pno. 1

Pno. 2

*sf*

8<sup>va</sup>-----|

8<sup>vb</sup>-----|

35

Pno. 1

*sf*

*f*

*sf*

15<sup>ma</sup>-----|

8<sup>vb</sup>-----|

8<sup>va</sup>-----|

Pno. 2

*f*

*sf*

*pp*

8<sup>vb</sup>-----|

8

39 <sup>8va</sup>

Pno. 1 *pp*

Pno. 2 <sup>8va</sup>

42 <sup>8</sup>

Pno. 1 *sf*

Pno. 2 <sup>8</sup>

<sup>8<sup>vb</sup></sup>

47 <sup>8</sup>

Pno. 1 *f* *pp*

Pno. 2 *f* *sf* *sf* *sf*

<sup>8<sup>vb</sup></sup>

51

Pno. 1

Pno. 2

*sf*

54

Pno. 1

Pno. 2

*pp*

*p*

57

Pno. 1

Pno. 2

*pp*



# Ome.

## II

**Maestoso rubato**  
♩ = 90

Pno. 1

Pno. 2

**Maestoso rubato**  
♩ = 90

Pno. 1

Pno. 2

**A tempo**  
♩ = ♩

Pno. 1

Pno. 2

13

Pno. 1

Pno. 2

*p*

*p*

*8va*

16

Pno. 1

Pno. 2

*ff*

*p*

*ff*

*pp*

19

Pno. 1

Pno. 2

*mp*

*mp*

22

Pno. 1

*p*

Pno. 2

*p*

8va-----1

26

Pno. 1

*f* *ff* *pp*

*molto rit.*

Pno. 2

*f* *ff* *pp*

*molto rit.*

8va-----1

30

Pno. 1

*p*

*A tempo*  
♩ = 90

Pno. 2

*p* *mp* *p*

*A tempo*  
♩ = 90

3 3

34

Pno. 1

Pno. 2

*p*

*flexible*

5

*mp*

5

37

Pno. 1

Pno. 2

*fp*

*p*

*f*

*p*

8<sup>va</sup>

8<sup>ub</sup>

40

Pno. 1

Pno. 2

*ff*

8<sup>va</sup>

8<sup>ub</sup>

# Yei III

① Moderato ♩ = 75

Pno. 1

*p*

Moderato ♩ = 75

Pno. 2

⑤

Pno. 1

Pno. 2

*f* *p* 3

*f* *p* 3

⑨

Pno. 1

*pp* *f*

*8va*-----

Pno. 2

*f* *p* 3

(8)

13

Pno. 1

*p*

Pno. 2

*f* *p* 3 3 3

16

Pno. 1

*mf* 3 3 3 *pp* 3

Pno. 2

*pp* 3 3 3 8<sup>va</sup> *pp* 8<sup>vb</sup>

19

Pno. 1

*mf* 3 3 3 3 3

Pno. 2

*mf* 3 3 3

(8)

22

Pno. 1

*ff*

*pp*

3

3

3

Pno. 2

*ff*

*pp*

8<sup>va</sup>

25

Pno. 1

*pp*

Pno. 2

*pp*

28

Pno. 1

*p*

Pno. 2

*p*

18

31

Pno. 1

Pno. 2

*ff*

*8va*

34

Pno. 1

Pno. 2

*p*

*3*

37

Pno. 1

Pno. 2

*f*

*mp*

*8va*

*3*

*p*

40

Pno. 1

Pno. 2

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

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

rit.

10" - 15"

44

Pno. 1

Pno. 2

*pp* *ff*

*pp* *ff*

Tranquilo ♩ = 75

Moderato ♩ = 85

8<sup>va</sup>

♩ = 130

Juntos

♩ = 130

46 Moderato ♩ = 113

Pno. 1

*pp*

Pno. 2

Moderato ♩ = 113

*pp*

49

Pno. 1

*p*

Pno. 2

*p*

8<sup>va</sup>

52

Pno. 1

*f*

*ff*

Pno. 2

*f*

*ff*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

21

# Nahui

## IV

① Lento rubato ♩ = 70

Pno. 1

*pp*

*pp*

*ped.* 5 5 *simile* 5 5 5 5 5 5

Lento rubato ♩ = 70

Pno. 2

*mp*

8<sup>va</sup>

⑤

Pno. 1

5 5 5 5 5 5 5 5

⑥

Pno. 2

*mp*

*flexible*

*mp* 3 *p* 3

3 3

22

9

**molto rit.** **A tempo**

Pno. 1

*pp*

Pno. 2

**molto rit.** **A tempo**

*mf* *p* *mp*

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

13

Pno. 1

*mf* *pp*

Pno. 2

*f*

23

17

Pno. 1

Pno. 2

8va

*pp*

*pp*

21

Pno. 1

Pno. 2

24

*mp*

*mp*

*mf*

*pp*

*mf*

25

Pno. 1

*p subito*

*mf* *p*

Pno. 2

*pp subito*

8<sup>va</sup>

29

Pno. 1

*mf* *p* *f*

Pno. 2

*pp* *mf*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

25

33 **molto accel.**

Pno. 1 *pp*

Pno. 2 *pp*

37 *mp*

Pno. 1 *mp*

Pno. 2 *mp*

26

Pno. 1

41

mf

Pno. 2

mf

Pno. 1

46

Pno. 2

molto rit. . . . .

49

Pno. 1

*cluster en los extremos el piano*

*ff*

Pno. 2

*ff*

molto rit. . . . .

A tempo ♩ = 80

53

Pno. 1

*p*

A tempo ♩ = 80

Pno. 2

*pp*

*p*

28

57

Pno. 1

*f*

*mp*

Pno. 2

*pp*

61 2.

Pno. 1

*pp*

Pno. 2



72

**molto rit.**

Pno. 1

Pno. 2

*pp*

*pp*

75

Pno. 1

Pno. 2

*ppp*

*ppp*

# Makuilli

V

Moderato con sabor  
♩ = 108

Pno. 1

8va

*ppp* *p*

Moderato con sabor  
♩ = 108

Pno. 2

*mp*

3

8vb

Pno. 1

*ppp*

8va

Pno. 2

3

8vb

Pno. 1

*p*

3

8va

Pno. 2

*p*

3

8va

8vb

tocar cluster de  
tercera en el extremo  
del piano

10

Pno. 1

Pno. 2

8<sup>va</sup>

3

f

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

mp

3

3

8<sup>va</sup>

13

Pno. 1

Pno. 2

f

f

mf

3

3

16

Pno. 1

Pno. 2

8<sup>va</sup>

ppp

mf

8<sup>va</sup>

ppp

mf

19

Pno. 1

Pno. 2

*ppp*

*ppp*

22

Pno. 1

Pno. 2

*mf* *ppp* *f*

*mf* *ppp* *ppp*

8<sup>vb</sup>

25

Pno. 1

Pno. 2

*mf* *ppp*

28

Pno. 1

Pno. 2

*mf*

31

Pno. 1

Pno. 2

*f* *f* *f* *ff*

*ppp* *f* *f* *ff*

8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup> 8<sup>vb</sup> 8<sup>vb</sup> 8<sup>vb</sup>

34

Pno. 1

Pno. 2

*mf* *ppp*

*mf*

37

Pno. 1

*mf* *ppp*

8<sup>va</sup>

Pno. 2

*ppp* *p*

8<sup>va</sup>

40

Pno. 1

*p* *p*

Pno. 2

*ppp* *p*

8<sup>va</sup>

43

Pno. 1

*p* *p*

Pno. 2

*p*

36

46

Pno. 1

Pno. 2

*p*

*p*

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

49

Pno. 1

Pno. 2

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

52

Pno. 1

Pno. 2

*mp*

*mp*

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

55 <sup>8va</sup>

Pno. 1

*pp* *p* *pp* *pp*

Pno. 2

3

58 <sup>8va</sup>

Pno. 1

*p* *pp* *p*

Pno. 2

*pp* *p* *pp*

61 <sup>8va</sup>

Pno. 1

*pp* *p* *pp* *pp* *p*

Pno. 2

*p* *ppp*

64

Pno. 1

*pp*

Pno. 2

*p*

66

Pno. 1

*mf*

Pno. 2

*mf*

68

Pno. 1

Pno. 2

8<sup>vb</sup>

39

**molto rit.**

70

Pno. 1

Pno. 2

72

Pno. 1

Pno. 2

*pp*

**A tempo**  
♩ = 108

74

Pno. 1

Pno. 2

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

40

# Chikuace

## VI

Moderato

♩ = 114

①

Pno. 1

Pno. 2

④

Pno. 1

Pno. 2

⑦

Pno. 1

Pno. 2

⑩

Pno. 1

*mf*

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

Pno. 2

*p*

3

5

3

5

3

5

8<sup>va</sup>

15<sup>ma</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

3

⑬

Pno. 1

*pp*

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

Pno. 2

3

3

*p*

3

⑭

Pno. 1

*f*

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

Pno. 2

*f*

*p*

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

19

Pno. 1

*p* *ff*

8<sup>va</sup>

Pno. 2

*p* *ff*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

22

Pno. 1

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

8<sup>va</sup>

Pno. 2

*p* *pp* *mf*

8<sup>vb</sup>

25

Pno. 1

*p*

Pno. 2

*p*

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

28

Pno. 1

Pno. 2

*p*

*p*

31

Pno. 1

Pno. 2

*p*

*p*

*8va*

*8va*

34

Pno. 1

Pno. 2

*p*

*pp*

44

37

Pno. 1

*pp*

8<sup>va</sup>

Pno. 2

40

Pno. 1

*ff*

Pno. 2

8<sup>va</sup>

*ff*

43

Pno. 1

*p*

*p*

Pno. 2

8<sup>vb</sup>

*p*

3

5

5

*p*

46

Pno. 1

*p* *f*

8<sup>va</sup> 8<sup>vb</sup>

Pno. 2

5 3 *p* *f*

5 3 8<sup>vb</sup>

51

Pno. 1

*p*

Pno. 2

*p*

53

Pno. 1

*mf* *f* *mf*

8<sup>vb</sup>

Pno. 2

*mf* *f* *p* 3

3

46

58

Pno. 1

Pno. 2

8<sup>th</sup>

62

Pno. 1

Pno. 2

8<sup>th</sup>

67

Pno. 1

Pno. 2

8<sup>va</sup>

*p* *f* *f*

5 3 5

5 3 5

5 5

