

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**ELEMENTOS DE CICLICIDAD  
EN LA MÚSICA DE FERMÍN LEÓN**

TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

PRESENTA:

**FERMÍN LEÓN SALAZAR**

ASESOR PRÁCTICO:

DRA. GABRIELA ORTIZ TORRES

ASESOR TEÓRICO:

DR. JOSÉ FRANCISCO CORTÉS ÁLVAREZ

CIUDAD DE MÉXICO, 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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



A Mercedes, Fermín y Mariana por su apoyo, amor y complicidad,  
y a Gabriela Ortiz, Arturo Márquez y Francisco Cortés por la generosidad con la que  
comparten conmigo su conocimiento y pasión por la música.

## **CONTENIDO**

RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	1
ELEMENTOS DE CICLICIDAD.....	2
1. IRISA: DIFERENCIA Y REPETICIÓN.....	3
2. PUNTO Y LÍNEA: DINAMISMO NATURAL .....	14
3. ORLAS: RITMOS DE RISSET .....	22
4. BORUBO·KA: CICLOS INTERVÁLICOS APLICADOS A UNA CADENCIA ARMÓNICA DE LA MÚSICA POPULAR JAPONESA .....	32
CONCLUSIONES.....	39
LISTA DE FIGURAS .....	41
BIBLIOGRAFÍA.....	42
ANEXOS .....	43

## RESUMEN

En este trabajo se analizan cuatro técnicas composicionales pertinentes a los conceptos de ciclicidad y repetición con ejemplos de su uso en mi propia obra musical compuesta durante mis estudios en la Facultad de Música de la UNAM.

En el primer capítulo se describe una técnica llamada diferencia y repetición, que encuentra paralelos con algunos elementos de la obra filosófica de Deleuze y algunos pasajes musicales de Andrew Norman, Gerard Grisey y mi propia obra *irisa* para ensamble.

Durante el segundo capítulo se describe el modelo de dinamismo natural presentado por Joshua Banks Mailman y la forma en la que puede generar pasajes musicales con un balance entre predictibilidad y sorpresa a través de la unión de una tendencia, ciclicidad y ruido en la transformación de cualquier parámetro musical. Para esto se analiza un pasaje de la sección central de la obra para violonchelo *punto y línea*.

El tercer capítulo se enfoca en el ritmo de Risset. Primero describimos la forma en la que esta ilusión auditiva es derivada de la escala de Shepard y posteriormente la forma en la que esta ilusión se presenta en el tercer movimiento del cuarteto para percusión *ORLAS*.

Por último, se presenta un método para generar armonías extendidas a través de ciclos interválicos como se pueden encontrar en la música de Thomas Adès. Para esto se analiza un ejemplo de la obra para orquesta *BORUBO·KA* que utiliza una progresión de la música popular japonesa extendida a través del uso de ciclos interválicos.

Las técnicas analizadas en esta tesina pueden servir como un punto de partida para que nuevas generaciones de compositores incorporen los conceptos de ciclicidad y repetición de nuevas maneras.

## INTRODUCCIÓN

Los compositores de la música clásica contemporánea del siglo XXI utilizan una mirada de técnicas distintas que se adecúan a los intereses teóricos y expresivos de cada autor. El amplio registro de publicaciones académicas en el campo de la musicología y su

traducción a distintos idiomas ha brindado acceso sin precedentes a las técnicas composicionales y los análisis que describen las obras más reconocidas del canon de la música clásica contemporánea; este registro ha sido una fuente importante de conocimiento en la formación de la nueva generación de compositores a la que pertenezco.

Gracias a las conversaciones con Gabriela Ortiz, doctora en composición, he aprehendido su interés por la expresión de la autenticidad en el quehacer creativo. Para Ortiz, la autenticidad es la verdadera fuente de la originalidad, pues requiere la expresión sincera de los intereses, conocimientos, experiencias y demás características que nos diferencian y construyen nuestra identidad como individuo. Esto orientó mis búsquedas estéticas durante mis estudios de licenciatura hacia la expresión de mis propios intereses, el principal siendo la ciclicidad y la repetición, los cuales exploraremos a fondo a lo largo de este trabajo analizando las formas musicales en las que estos intereses se manifestaron.

Es por estas razones que en esta tesina presento una compilación de técnicas composicionales provenientes de fuentes variadas: desde el espectralismo francés hasta la música popular japonesa. Estas técnicas no cubren el total de las utilizadas en mi música, en cambio, presento cuatro que están íntimamente relacionadas por los conceptos de repetición y ciclicidad, los cuales permean la mayor parte de mi obra. En los capítulos dedicados a cada una de ellas proporciono no solamente la descripción de dichas técnicas en español para públicos hispanohablantes, sino también las maneras concretas en las que fueron aplicadas en la creación de mi propia obra, con la finalidad de que estas técnicas puedan ser aprendidas por futuras generaciones de compositores. Las obras fueron escritas durante mis estudios de licenciatura en la Facultad de Música de la UNAM.

## **ELEMENTOS DE CICLICIDAD**

Como ya se mencionó durante los siguientes capítulos se describirán cuatro técnicas composicionales y la forma en las que estas fueron aplicadas en la creación de distintas obras. Las técnicas están unidas por el concepto de repetición y por extensión, con el de ciclicidad. Como se ha señalado por teóricos y filósofos, la esencia de la música es la repetición y funciona gracias a la memoria, que es capaz de recordar los sonidos pasados y relacionarlos con los presentes (Levitin, 2006). He dedicado gran parte de mi proceso creativo a la

incorporación de la repetición y la ciclicidad a mi obra y es la razón por la cual he decidido concentrar las técnicas derivadas de dicho interés en este trabajo.

## 1. IRISA: DIFERENCIA Y REPETICIÓN

Toda mi obra se encuentra permeada por la herramienta a la que he denominado *diferencia* y *repetición*. El nombre de esta lo tomo prestado de la obra central del filósofo francés Gilles Deleuze. Asumiendo que es posible, se encuentra más allá de los propósitos de la presente tesina ofrecer una lectura comprensiva en términos musicales a la obra de Deleuze, cuya complejidad y extensión es mejor analizada con un amplio contexto de la historia de la filosofía, sin embargo, en la exposición de la *diferencia* y *repetición* como una técnica compositiva en concreto, expondré algunos destellos de las ideas de Deleuze y cómo pueden encontrar su expresión en las ideas musicales.

*“El objeto más alto del arte es hacer actuar simultáneamente todas esas repeticiones, con sus diferencias de naturaleza y de ritmo, sus desplazamientos y sus disfraces respectivos, sus divergencias y sus descentramientos, engastarlos los unos en los otros, y del uno al otro, envolverlos en ilusiones cuyo efecto varía en cada caso.*  
(Deleuze, 1968)

Iniciemos definiendo la *diferencia* y *repetición* como técnica compositiva: un objeto musical delimitado, repetido varias veces, que presenta transformaciones graduales y perceptibles sin suprimir la esencia que lo identifica. A continuación, se desarrollan cada una de las características de esta definición, y se formulan los pasos a seguir para la aplicación de esta técnica.

Para este trabajo se entenderá el concepto de objeto musical como cualquier combinación de ideas melódicas, rítmicas, armónicas, tímbricas, agógicas, gestuales etcétera que identifican y diferencian un evento musical de los demás. Los objetos musicales pueden ser delimitados por un claro inicio y final que le permita al escucha identificar cada aparición del objeto. Este concepto es amplio y permite muchas interpretaciones expresivas. Ejemplos de objetos musicales pueden ser tan sencillos como motivos o progresiones, o complejos, por

ejemplo, una nota repetida en el contrabajo seguida de su espectro armónico instrumentado en el ensamble, como es el inicio de *Partiels* (1975) de Gérard Grisey.

*Hasta la repetición más mecánica [...] encuentra su lugar en la obra de arte, estando siempre desplazada en relación con otras repeticiones, y a condición de que sepa extraer de ella una diferencia para esas otras repeticiones.* (Deleuze, 1968)

Una vez que se cuenta con un objeto musical delimitado este debe ser repetido. Como comenta Humiecka-Jakubowska en su estudio sobre el espectralismo de Grisey (2009), las repeticiones continuas, frecuentes e inmediatas obligan al escucha a pensar hacia adelante y hacia atrás, comparando continuamente los eventos sonoros subsecuentes con los objetos experimentados previamente. De aquí la importancia de delimitar claramente el objeto musical, así cada evento sirve como una ruptura, agudizando la atención hacia las diferencias sutiles entre cada objeto. (Banks, 2019)

Para Grisey la diferencia es la distancia perceptual entre dos eventos (Arrel, 2013). Estas son las transformaciones graduales y perceptibles que no suprimen la esencia del objeto mencionadas en la definición. Aquí una vez más encontramos una amplia gama de posibilidades, los procesos de transformación pueden suceder en muchos niveles simultáneos o solo en uno, pueden o no ser continuos, oscilatorios u obedecer a una infinita variedad de reglas determinadas por el compositor. Hasta qué punto estas transformaciones suprimen o no la esencia del objeto debe ser determinado en cada caso particular, pero como guía general, mientras más radicales sean las transformaciones, más abstracta resulta la esencia del objeto y por lo tanto menos perceptible.

Para ejemplificar el concepto de diferencia y repetición utilicemos un pasaje de los compases 29-38 del segundo movimiento de la obra para trio de cuerdas de Andrew Norman titulada *The Companion Guide to Rome*. En este caso el objeto es un ascenso de 5 quintillos de octavo armonizado en triadas mayores y menores. Este objeto se repite 19 veces más, y presenta un ascenso no lineal de registro en cada instrumento.

$\text{♩} = 100$   
 sempre flautando  
*mp*

Violin  
 Viola  
 Violoncello

29  
 33  
 36

Vln.  
 Vla.  
 Vc.

Figura 1.1 *The Companion Guide to Rome: II. Benedetto*, compases 29-38

En este capítulo se presenta un pasaje de mi obra en el cual se utilizó la técnica de diferencia y repetición. Este sucede en los compases 28-49 de la obra para ensamble *irisa*, escrita en el marco de la Cátedra Extraordinaria Arturo Márquez de Composición musical 2020.





The image displays a musical score for measures 31-34 of the piece 'Irisa'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet Bass, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The bottom section includes Percussion (W.B., Crot., K.D., T.B.), Piano (Pno.), and Pedal (Ped.).

Measure 31 is in 4/4 time. Measures 32 and 33 are in 3/4 time. Measure 34 returns to 4/4 time. The score includes various dynamics such as *mp*, *pp*, *mf*, *p*, and *f*. Performance instructions include *non vib.*, *ord.*, *ord. III.*, *pizz.*, and *poco s.p.*. The percussion part includes markings for W.B., Crot., K.D., and T.B. The piano part includes a marking for Ped. The string parts include markings for *ord.* and *ord. III.*. The score is annotated with several colored boxes: a green dashed box around measures 31-32, a blue solid box around measures 32-33, and a red dashed box around measures 31-33.

Figura 1.3 Compases 31-34 de *irisa*.



5

42

40 41 43

Fl. o.b.

Ob.

Cl. B.

Fg.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Perc. K.D. T.B. W.B. Crot. l.v. K.D. T.B.

Pno.

Ped.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

aire [l]

aire [r]

arco.

Figura 1.5 Compasos 40-43 de iris.



Musical score for measures 47-49 of *Irisa*. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bass (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

A green dashed box highlights a complex passage in measures 48-49 involving the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, and Trumpet. A blue box highlights the Percussion and Piano parts in measure 47. A red dashed box highlights the string parts in measures 48-49. Performance markings include dynamics (*p*, *mf*, *f*, *pp*, *ppp*), articulation (accents, slurs), and specific techniques like "senza sord." and "arco".

Figura 1.7 Compases 47-49 de *irisa*.

Durante los compases 28-31 escuchamos la primera presentación del objeto. Su esencia se describe como el descenso melódico del piano y crócalos (marcado con azul) seguido tanto por el ascenso rápido por escalas de las maderas (marcado con verde) como por el ascenso lento de armónicos en las cuerdas (marcado con rojo), terminado por un acento en los *woodblocks* y una nota tenida que liga el final de objeto con la siguiente repetición. Dentro de esta estructura suceden varias transformaciones simultaneas:

- La categoría de tono o *pitchclass* de la primera nota de cada gesto cambia dentro de un tetracorde mayor.
- El gesto del piano expande su registro hacia lo grave.
- La longitud de cada evento cambia de manera a través de la contracción y expansión de los ritmos. La duración de cada objeto en orden consecutivo es de 16, 13, 7, 7.5, 10.5, 9 cuartos por lo cual se percibe una aceleración en los eventos. El modelo que determina los movimientos oscilatorios de mi obra será analizado en el siguiente capítulo.
- Los armónicos naturales y artificiales de las cuerdas se vuelven cada vez más agitados.
- La línea de cada instrumento se hace más veloz y compleja.
- Las dinámicas aumentan de intensidad.

Estas transformaciones generan en conjunto una tendencia general de creciente complejidad, volatilidad y saturación, perceptible en la escucha activa al comparar cada objeto nuevo con el anterior.

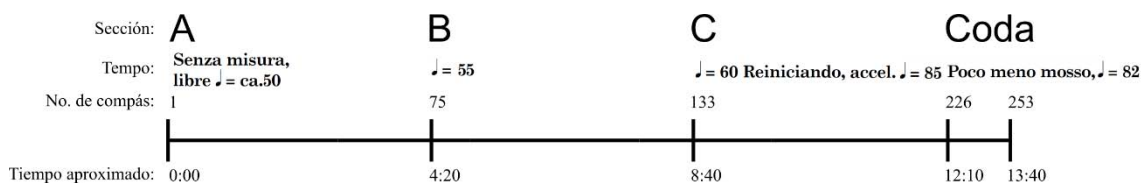
Hasta el momento hemos analizado la técnica compositiva de *diferencia y repetición*, la cual puede generar una amplia variedad de pasajes musicales que, al priorizar las transformaciones audibles, invitan al escucha a reflexionar sobre su percepción de los objetos musicales.

Así mismo, las citas textuales de Gilles Deleuze aquí presentadas nos señalan que hay una relación cercana entre la técnica, como está ejemplificada por las obras de Grisey y Norman al igual que por la mía, y el principio de repetición en Deleuze; que requiere forzosamente de una diferencia entre dos objetos que los distingan y de una misma esencia compartida para considerarse como una verdadera repetición.



Por último, presentaré brevemente la relación del pasaje analizado con la estructura general de la obra a la que pertenece. Para una mejor experiencia de lectura se recomienda referenciar la información con la partitura anexa a este trabajo.

*irisa* está escrita en 253 compases y tiene una duración aproximada de 13:40 minutos. Está dividida en tres secciones principales y una coda como podemos observar en la figura 1.8.



**Figura 1.8 Esquema formal de irisa.**

- La sección A tiene un tempo lento y es de carácter introductorio. Es a esta a la cual pertenece el pasaje de *diferencia y repetición* analizado previamente. Durante los primeros compases hasta el compás 26 se presentan los principales elementos de la sección, uno por uno, comenzando por el motivo descendente que abarca todo el registro del piano seguido por los armónicos de las cuerdas y por el ascenso veloz de los alientos por escalas. Una vez presentados los materiales toma lugar la sección de *diferencia y repetición* que tiene un carácter de desarrollo. Por último, un primer clímax se construye poco a poco a partir del compás 48, basado en el ascenso frenético de los alientos hasta llegar a un *tutti* veloz que se corta de manera abrupta.
- La sección B es de carácter meditativo. Comienza en el compás 75 con una transición que retoma el movimiento veloz con el que terminó la primera sección, pero esta vez de manera descendente. Las escalas que terminaron la sección anterior descienden y se ralentizan hasta convertirse en melodías lentas de tres notas. A partir del compás 87 estas melodías se armonizan y crean contrapuntos durante la mayor parte de la sección. Por último, un solo de violín recuerda la primera melodía del piano con la que comenzó la obra.
- La sección C comienza en el compás 133. Al inicio de la sección el ensamble tintinea alrededor de la nota Si bemol. Poco a poco comienza a aparecer un motivo

de quintillos que se reparte por el ensamble. Durante la sección se aumenta la tensión y la energía con el motivo de quintillos y desaparece el tintineo inicial hasta un clímax disonante donde todo el ensamble está tocando los quintillos.

- La coda que comienza en el compás 226 sirve como una síntesis de los elementos principales de las secciones anteriores. El quintillo se mantiene mientras que acompañan las melodías lentas de la segunda sección, por último, un gesto ascendente reminiscente a los de la primera sección cierra la obra.

Como se ha descrito, la técnica de *diferencia y repetición* fue utilizada para desarrollar los materiales principales en la sección introductoria de la obra. La repetición variada de los elementos al inicio los planta en la memoria del escucha, lo que hace significativo su retorno en las siguientes secciones.

## 2. PUNTO Y LÍNEA: DINAMISMO NATURAL

La herramienta por tratar en este capítulo es el *dinamismo natural*. Originalmente fue presentada como una herramienta de análisis por Joshua Banks Mailman en el coloquio internacional sobre espectralismo del instituto de investigación sobre acústica y música (IRCAM) el 13 de junio del 2019. Durante la presentación titulada “Filosofía del proceso superándose a sí misma: Modelando *Vortex Temporum* de Grisey”, Joshua Banks expone un modelo que describe con exactitud el comportamiento de varios procesos transformativos en la música de Gérard Grisey, como lo son las transportaciones de material, aumentación de la inarmonicidad y la compresión rítmica. Este modelo recibe el nombre de *dinamismo natural* porque también es ampliamente utilizado para la descripción de algunos procesos que ocurren en la naturaleza como los espirales de agua turbulenta, la relación de población entre depredadores y presas, el radio orbital de la luna o la manera en la que se forman agregados de minerales (Banks, 2019). La fórmula que modela estos comportamientos es la siguiente:

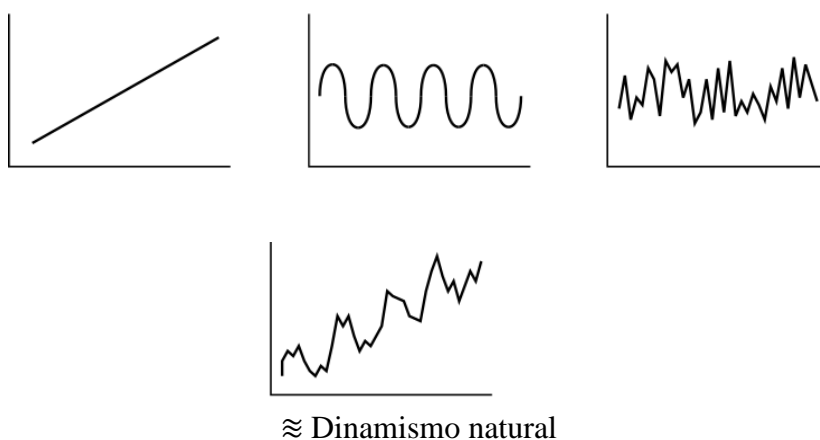
$$\text{Dinamismo natural} \approx \text{tendencia} + \text{oscilación} + \text{ruido}$$

Esto significa que tanto dichos comportamientos naturales como los pasajes musicales compuestos por Grisey y analizados por Joshua Banks describen una gráfica que se compone de tres elementos:



1. Tendencia: un patrón de comportamiento direccional en la relación entre dos variables. Puede ser, positiva, negativa, neutra y graficarse como una línea recta o exponencial.
2. Oscilación: la relación entre las dos variables presenta valores mayores y menores a la tendencia de manera cíclica.
3. Ruido: dicho comportamiento oscilatorio no responde a una función sinusoidal, sino que presenta un movimiento caótico.

La suma de estos tres elementos equivale al dinamismo natural. Banks propone la siguiente fórmula para expresar este comportamiento:



**Figura 2.1 Diagrama y fórmula del dinamismo natural**

El *dinamismo natural* puede aplicarse a cualquier parámetro musical, determinando el movimiento de una melodía o fluctuaciones de tempo, por ejemplo. La siguiente gráfica demuestra en la obra *Vortex Temporum* (1994-1996) de Gérard Grisey que puede describirse con el *dinamismo natural*. Durante la introducción hasta la figura de ensayo 38, el material musical se repite varias veces mientras que se transpone a distintos registros y marca cada repetición con un *fortísimo*. Si graficamos el movimiento interválico de la primera nota de cada *fortissimo*, iniciando en fa e indicando cada transposición por el número de semitonos por arriba o debajo del ‘fa’ inicial, obtenemos la figura 2.2. En este ejemplo de dinamismo natural la tendencia es la de expansión del registro en ambas direcciones; y cómo podemos ver en la gráfica, esta expansión sucede de forma oscilatoria sin ser predecible, es decir, de forma ruidosa, siguiendo así el modelo de *dinamismo natural*.



**Tabla 2.1 Transposición del motivo inicial de *Vortex Temporum*.**

A continuación, se presentará una manera en la que el modelo puede aplicarse a la creación de música nueva. El pasaje que se analizará en este capítulo pertenece a mi obra *punto y línea* (2021) para violonchelo solo. Este está compuesto mediante la técnica de *diferencia y repetición* descrita en el capítulo anterior, donde un único objeto musical es repetido consecutivamente con diferencias perceptibles. En el caso de esta pieza dichas diferencias están modeladas por el *dinamismo natural*, sin embargo, es importante para el autor señalar que el modelo del dinamismo natural es independiente y puede prescindir de la *diferencia y repetición* para su utilización.

La sección comienza en el compás 55 con una línea melódica descendente que se presenta un total de 11 veces y experimenta tres transformaciones graduales:

1. Descenso de la primera nota de cada frase, desde un  $S\flat^5$  en la primera hasta un  $Do^5$  en la última.
2. Cambio de carácter de lo mecánico a lo expresivo.
3. Aumentación de la duración de cada frase, apoyado por un largo *rittardando*. Esta transformación es en la que nos enfocaremos ya que es la que presenta el comportamiento modelado por el *dinamismo natural*.

1  
rit.  
(poco rit. entre una frase y otra, no linear)  
ord.

54 s.p.  
I  
ppp → ff

2 3

4 5 6  
f mf f → mp  
poco a poco menos mecánico  
y más expresivo

7 8  
61 grazioso  
f → mp f → p

9 10  
63 = 130  
ff p ff  
ric.

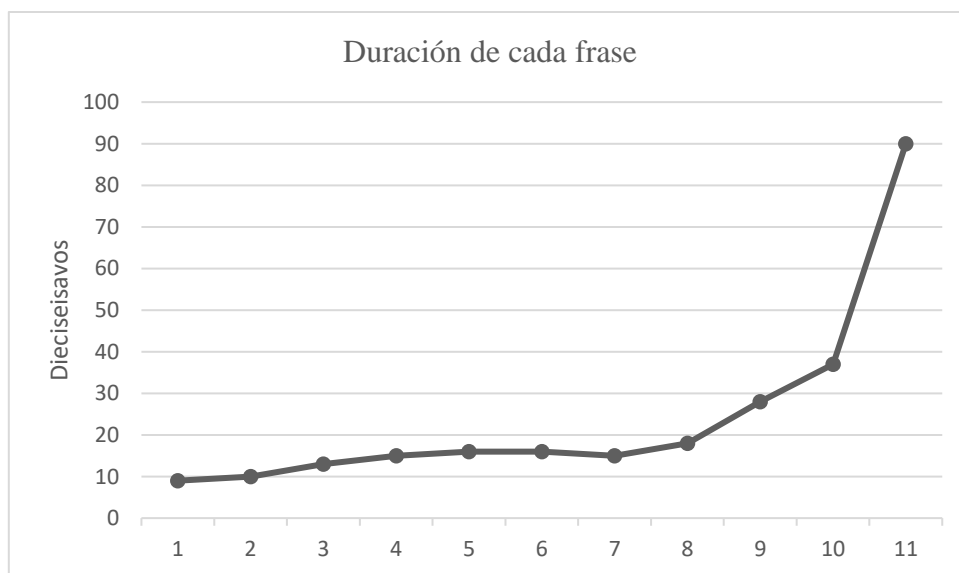
11  
65 III IV s.p. → ord. III  
p <sfz> p sfz

Figura 2.2 Compases 54-68 de punto y línea.

Comenzando en el compás 55 cada frase tiene la siguiente duración:

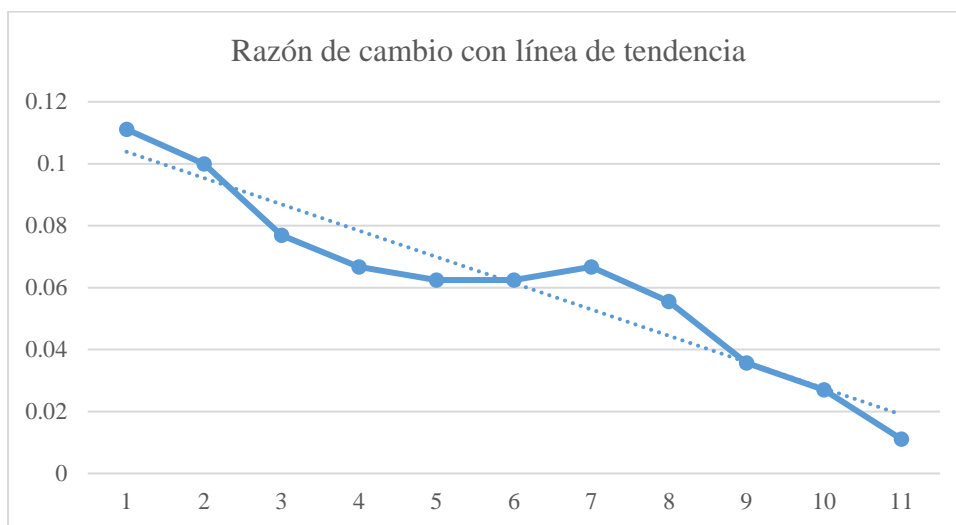
Frase	Duración en dieciseisavos
1	9
2	10
3	13
4	15
5	16
6	16
7	15
8	18
9	28
10	37
11	90

Podemos ver que cada frase tiende a ser más larga que la anterior con la excepción de las frases 6 y 7. Si presentamos esta información en una gráfica observamos que la duración de las frases describe un crecimiento no-lineal y exponencial.



**Tabla 2.2 Duración de cada frase en dieciseisavos.**

Para obtener la razón de cambio de la duración de cada frase dividiendo 1 sobre el número de dieciseisavos de cada frase, es decir, la derivada<sup>1</sup> de la gráfica anterior, obtenemos la siguiente gráfica:



**Tabla 2.3 Razón de cambio en la duración de cada frase con línea de tendencia.**

- Esto nos permite observar que la razón disminuye constantemente.
- La inclinación de cada segmento nos indica la relación de alargamiento entre cada gesto y el siguiente.
- También podemos observar que esta curva presenta una tendencia lineal descendente, marcada con una línea punteada y que las inconsistencias de la frase 6 y 7 son realmente resultado de un movimiento oscilatorio que presenta picos y valles alrededor de esta tendencia.
- Por último, el ruido previene que la gráfica se asemeje del todo a una onda senoidal. La sumatoria de estas tres características nos confirma que este pasaje responde al modelo de *dinamismo natural*.

En este capítulo presentamos una aplicación del modelo de *dinamismo natural* a un parámetro de la obra para violonchelo ‘punto y línea’. En este pasaje se aplica a la duración

<sup>1</sup> Manteniendo unidad con el origen filosófico de la herramienta de *diferencia y repetición*; a través de la cual está compuesto este pasaje, Deleuze propone que la diferencia entre una idea y su intensidad es mejor entendida a través de la derivada, pues esta determina la estructura de una curva mientras se encuentra fuera de ella. (Deleuze. 2002. p.348-350)

de las frases, pero el modelo es adaptable a todos los parámetros musicales de manera independiente como lo pueden ser las dinámicas, el registro o la complejidad textural.

Escuchando este pasaje y otros elaborados con el mismo modelo como lo es la introducción de *Vortex Temporum* podemos percibir que el resultado presenta un agradable balance entre predictibilidad y sorpresa, lo que le otorga al escucha una sensación de direccionalidad, mientras que la superficie musical se mantiene novedosa. De igual forma, la introducción de ruido al modelo le permite al compositor suficiente flexibilidad creativa, mientras que la tendencia y la oscilación otorgan una estructura sólida sobre la cual se sostiene el discurso musical.

Para concluir este capítulo analizaremos la estructura general de la obra *punto y línea* y observaremos la función formal que se le otorga al *dinamismo natural* en ella.

El discurso musical de la obra se desarrolla a través de microvariaciones de dos motivos principales: un arpeggio de sol menor y una escala sintética descendente, de los cuales se derivan varios motivos distintos. En la primera sección, que toma lugar del compás 1 al 53 se desarrollan los materiales simultáneamente, cambiando rápidamente de un motivo a otro y se enfatizan aquellos derivados del arpeggio. En la siguiente figura se etiquetan los motivos utilizados en los compases 42-50 donde podemos ver claramente el cambio constante del material motívico derivado de los arpeggios y las escalas. Las letras E1 y E2 corresponden a materiales derivados de la escala y las letras A1, A2 y A3 a materiales derivados del arpeggio.

The image shows a musical score for measures 42-50 of the piece 'punto y línea'. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music. The first staff (measures 42-44) features a descending scale (E1) and an arpeggio (A1). The second staff (measures 45-47) features an arpeggio (A2), a scale (E2), and an arpeggio (A3). The third staff (measures 48-50) features an arpeggio (A1), an arpeggio (A3), and an arpeggio (A2). The score includes dynamic markings such as *f*, *s.p.*, *ord.*, and *ff*.

Figura 2.3 Compases 42-50 de *punto y línea* con motivos señalados.

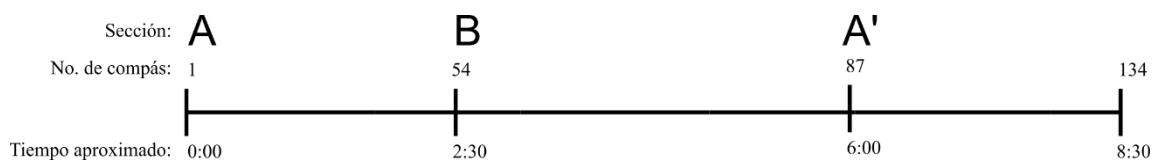
La segunda sección de la obra contrasta con la primera principalmente por su acercamiento al desarrollo de los materiales. Mientras que en la primera aparecen en su mayoría los motivos derivados del arpeggio y se alterna rápidamente entre ellos, la segunda sección se enfoca en el motivo de la escala sintética y lo desarrolla sin interrupción. Es a esta parte de la obra a la que pertenece el pasaje de *dinamismo natural* analizado con anterioridad. En la figura 2.4 vemos la segunda mitad de esta sección, un nuevo pasaje de *dinamismo natural* repite el proceso de desaceleración no lineal, esta vez utilizando motivos derivados del arpeggio.

The musical score consists of five staves. The first staff (measures 69-70) is in treble clef with a tempo marking of 210 rit. and a dynamic of pp. The second staff (measures 71-73) continues in treble clef with a dynamic of mf and a triplet of eighth notes. The third staff (measures 74-75) is in bass clef with a tempo marking of 140 and dynamics of mf, p, f, and p. The fourth staff (measures 76-77) is in bass clef with dynamics of pp, p, and sfzp, and includes fingering numbers I, II, and III. The fifth staff (measures 78-81) is in bass clef with dynamics of sfzp, f, p, fp, and f, and includes fingering numbers III, IV, II, and III. A performance instruction 'muy lento de la punta al talón' is written above the final measure.

Figura 2.4 Compases 69-81 de *punto y línea*.

Después de una breve transición en el compás 87, la obra retoma el carácter veloz de la primera sección y el desarrollo intercalado de los materiales; esta vez con mayor vigor para la construcción del clímax de la obra. Podemos ver entonces que la obra está estructurada en tres secciones de forma A-B-A', donde el contraste entre las secciones se obtiene a través de una diferencia en la manera en la que se desarrollan los materiales motivicos (en este caso

las transformaciones del dinamismo natural a través de la diferencia y repetición en la sección B a diferencia de la alternancia constante de las secciones A), y no por medio de la presentación de un nuevo material como se esperaría de una típica forma A-B-A.



**Figura 2.5 Esquema formal de punto y línea.**

### 3. ORLAS: RITMOS DE RISSET

La herramienta que se aborda en este capítulo es la ilusión auditiva conocida como *ritmo de Risset*. Por tratarse de una ilusión auditiva tuve la necesidad de escribirla en notación musical para que pudiera ser interpretada por un cuarteto de percusionistas en la obra ORLAS.

El *ritmo de Risset* es una ilusión auditiva que produce la experiencia de algo imposible: un eterno acelerar o desacelerar del tempo musical (Risset, 1986). Esta ilusión es el equivalente rítmico al tono de Shepard, en el cual una escala cromática tocada simultáneamente en varias octavas asciende con un ritmo constante. Mientras que las octavas superiores disminuyen su volumen hasta desaparecer, una nueva escala cromática reaparece en el registro más grave aumentando su volumen gradualmente. Gracias a la equivalencia de octava; es decir, la percepción humana que entiende dos sonidos como la misma nota, las escalas generan la ilusión de una sola escala cromática que asciende infinitamente.



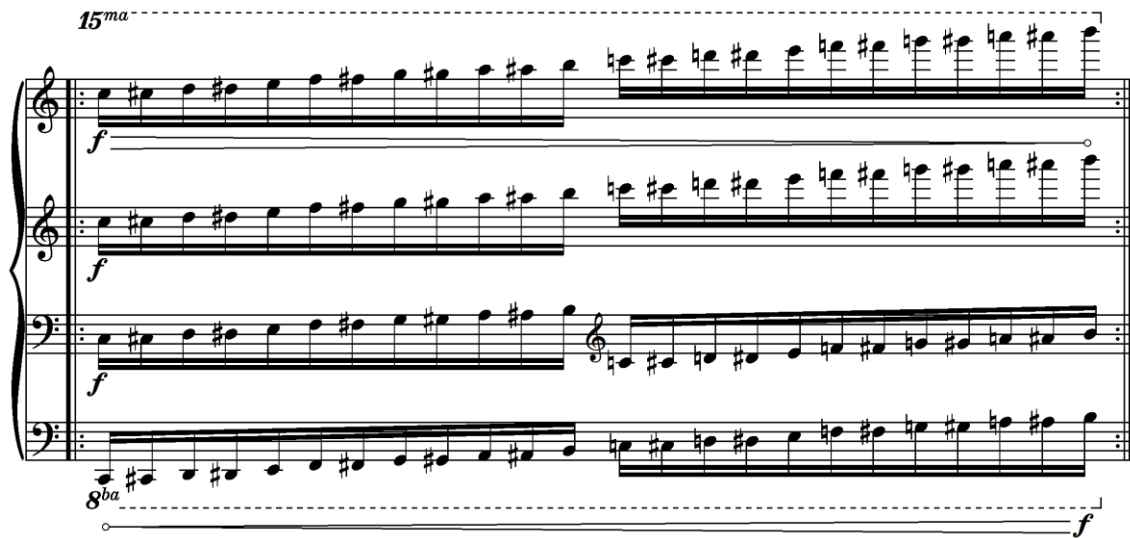


Figura 3.1 Escala de Shepard.

Risset estaba familiarizado con la escala de Shepard y es responsable de la versión más conocida de la ilusión: el glissando de Shepard-Risset, donde la misma ilusión sucede con glissandos continuos sinusoidales. Posteriormente Risset desarrolla el ritmo que lleva su nombre extrapolando la idea del tono de Shepard al ritmo. A continuación, demuestro la forma en la que se construye este ritmo utilizando notación musical.

El primer paso para crear el *ritmo de Risset* es traducir la equivalencia de octava, de la que depende la escala de Shepard, a términos rítmicos. La razón entre las frecuencias de una octava es de 2:1, donde la octava superior tiene una frecuencia del doble que la octava inferior, traduciendo esto a ritmo como un pulso sonando constantemente a la vez que otro sonando dos veces más rápido.

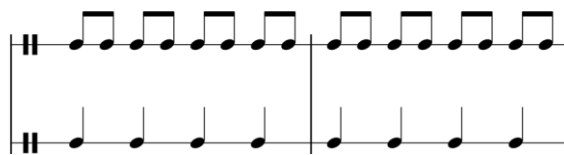
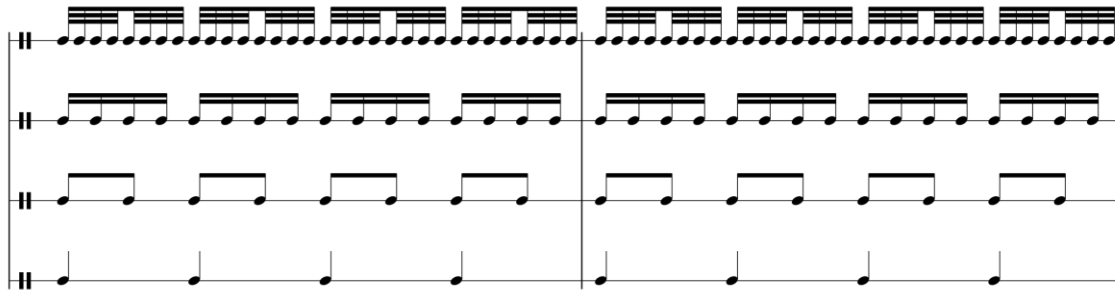


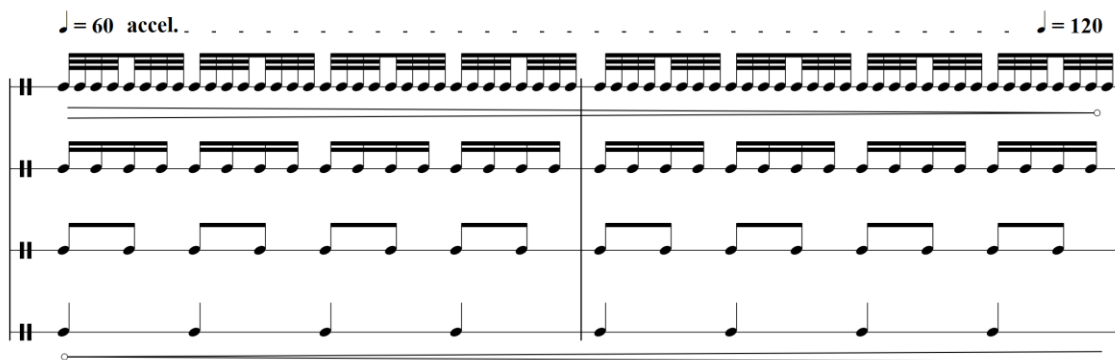
Figura 3.2 Dos pulsos en relación de 2:1.

Suenan simultáneamente múltiples pulsos, cada uno al doble de frecuencia del anterior, asimilándose así a las múltiples octavas del tono de Shepard.



**Figura 3.3 Múltiples pulsos en relación de 2:1.**

Para continuar, en lugar de crear la ilusión de ascenso infinito del tono de Shepard se genera la ilusión de aceleración infinita. Cada pulso entonces acelera gradualmente, manteniendo su relación de 2:1 con los demás, desvaneciéndose en volumen conforme se acercan al límite de velocidad y apareciendo nuevamente en el ritmo más lento.



**Figura 3.4 Aceleración a el doble de velocidad mientras el ritmo más rápido se desvanece y el más lento aparece.**

Para proveer una notación ejecutable he utilizado una modulación métrica donde cada vez que se duplica el tempo a través del *accelerando* este se divide entre dos mientras que las figuras rítmicas se duplican, reiniciando el *accelerando* y manteniendo la progresión gradual de los pulsos. (Fig 3.5)

The image displays four systems of musical notation for the Risset rhythm. Each system consists of four staves. The first system is marked with a tempo of  $\text{♩} = 60$  *accel.* and a final tempo of  $\text{♩} = 120$ . The notation shows a complex rhythmic pattern that changes as the tempo increases. The second system also starts with  $\text{♩} = \text{♩}$  *accel.* and ends at  $\text{♩} = 120$ . The third system begins with  $\text{♩} = \text{♩}$  *accel.* and concludes at  $\text{♩} = 120$ . The fourth system starts with  $\text{♩} = \text{♩}$  *accel.* and ends at  $\text{♩} = 120$ . The notation uses various note values and rests to create the characteristic Risset rhythm, which is a sequence of notes that appear to be in a steady tempo but gradually change as the tempo increases.

Figura 3.5 Notación completa del ritmo de Risset.

A continuación, analizaremos un ejemplo del *ritmo de Risset* utilizado en un pasaje de una obra de mi autoría y posteriormente describiremos su función en el contexto de la

obra completa. En la figura 3.6 presento los primeros compases del tercer movimiento del cuarteto de percusión *ORLAS*, titulado *ROSAL*. En esta sección encontramos una versión ornamentada y distorsionada del *ritmo de Risset* que sin embargo mantiene intacta la percepción de la ilusión. Durante la sección el tempo se ralentiza gradualmente en lugar de acelerarse y se utilizan los motivos rítmicos de la obra a la par de los pulsos constantes.

- El *ritardando* ralentiza el tempo desde 176bpm hasta 88bpm a lo largo de los primeros 8 compases y gracias a la modulación métrica el *ritardando* de 176bpm a 88bpm se repite dos veces más, esta vez en cuatro compases cada uno, por lo tanto, la velocidad a la que se ralentiza el tempo aumenta.
- En cada modulación métrica los ritmos del pulso se duplican para mantener el alargamiento gradual, mientras que los motivos rítmicos mantienen su misma escritura, lo que crea un efecto de sorpresa en cada modulación al pasar bruscamente de 88bpm nuevamente a 176 bpm. Esta es parte importante de la ilusión, pues pese a que percibimos que el tempo continúa alentándose, continuamente nos sorprenden los ritmos que retoman la velocidad del inicio.
- Por último, un *ritardando* ralentiza el tempo desde 176bpm hasta su cuarta parte durante 8 compases terminando el pasaje del *ritmo de Risset*.

III. ROSAL

143  $\text{♩} = 176$  molto rit.

149  $(\text{♩} = 88)$   $\text{♩} = 176$  molto rit.  $(\text{♩} = 88)$   $\text{♩} = 176$  molto rit.

156  $(\text{♩} = 88)$

161  $(\text{♩} = 44)$   $\text{♩} = 88$  rit. Librementemente  $\text{♩} = \text{ca.}70$

Figura 3.6 Compases 143-164 del cuarteto de percusión ORLAS.

Gracias a que en todo momento alguno de los percusionistas se encuentra marcando el pulso, la sección puede ejecutarse sin demasiada dificultad. El escucha percibe la ilusión de un imposible *ritardando* de 176bpm a 11; llegando al límite perceptivo de ritmo<sup>2</sup> (London, 2012), que es ejecutable gracias a la forma en la que fue escrita la ilusión del *ritmo de Risset*, utilizando en conjunto los *ritardando* con las modelaciones métricas.

Resumiendo, hemos visto la forma en la que el *ritmo de Risset* se deriva de la escala de Shepard y una manera posible en la que este ritmo puede ser utilizado en obras nuevas, dando como ejemplo el tercer movimiento del cuarteto para percusión ORLAS.

Como observamos, el ritmo puede ser manipulado, como lo es en este caso con la variable velocidad de ralentización o acentuando las duplicaciones de tempo en lugar de ocultándolas, sin perder la ilusión de un acelerar o desacelerar continuo.

A continuación, se analizará la función formal que tiene el pasaje del *ritmo de Risset* en el contexto del movimiento al que pertenece y posteriormente se describirá la forma de la obra completa.

Al terminar el *ritmo de Risset* de los primeros 21 compases del tercer movimiento el discurso musical continua con una sección de tempo libre (tercer compás de la figura 3.7). Durante esta sección cada compás inicia con un acento del cuarteto seguido por alguna figura rítmica solista. Una vez que el solista termina su figura señala el inicio del siguiente compás. El acento se entiende como una continuación del ritmo en *ritardando* de la sección anterior, que se ha ralentizado tanto hasta el punto de no percibirse como un pulso sino como eventos separados. Durante el último compás de la sección libre el solista interpreta un pulso veloz que se ralentiza, recordándonos el inicio del movimiento y sugiriendo que el pulso continúa su ralentización más allá de lo imaginable.

---

<sup>2</sup> Justin London en su libro *Hearing Time: Psychological aspects of musical meter* (2012) nos indica que el intervalo de tiempo más corto que podemos escuchar y percibir como un elemento rítmico es de 100 milisegundos. En cambio, el intervalo más largo es de 5 a 6 segundos determinado por los límites de la habilidad humana para integrar eventos sucesivos de forma jerárquica en un patrón estable.

162  $(\text{♩} = 44)$   $\text{rit.}$   $\text{♩} = 88$  Librementemente  $\text{♩} = \text{ca.}70$

167  $\text{♩} = \text{ca.}44$

170  $\text{♩} = \text{ca.}87$  molto rit.  $\text{♩} = 44$

con cepillo

continuar hasta que se establezca el pulso de octavos

Figura 3.7 Compases 162-172 de ORLAS. Segunda sección del tercer movimiento.

173 poco accel. . . . .

176 - - - - -

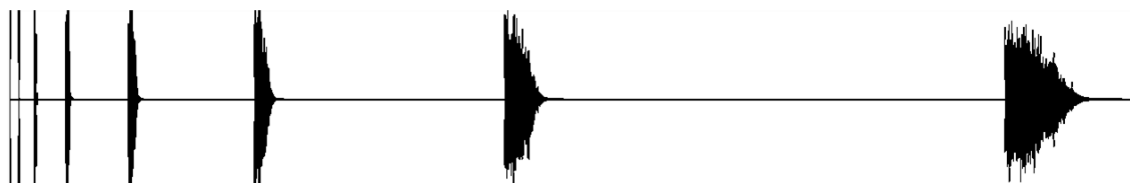
179 - - - - -

181

Figura 3.8 Compas 173-187 de ORLAS. Tercera sección del tercer movimiento.



En el antepenúltimo compás de la figura 3.7 y en la figura 3.8 vemos la tercera y última sección del movimiento que inicia con el pulso al que llegó el solista en el compás 170 y por medio de varias figuras polirítmicas se genera una textura que crece y decrece de volumen a lo largo de 11 compases. Un largo *tremolo* y *crescendo* en el tam-tam termina el movimiento. Metafóricamente este tremolo comunica el efecto de un pulso ralentizado a tal punto que el mismo sonido que marca el pulso se ha estirado en el tiempo como sucedería en una estación de audio digital.



**Figura 3.9 Estiramiento de un pulso en una estación de audio digital.**

*ORLAS* está organizada en 5 movimientos y dos secciones de transición. Cada movimiento es una miniatura autocontenida con sus propios materiales motívicos, mientras que las transiciones se desarrollan mezclando dichos materiales. Los títulos de cada sección son anagramas de la palabra “orlas” e inspiran el carácter de la música de la siguiente manera:

1. *ARLOS*: Carácter introductorio, trémolos sutiles generan cúmulos de sonido.
- T1. *RALOS*: Los materiales motívicos del segundo movimiento se introducen con largos silencios entre sí, generando expectativa.
2. *ROLAS*: Ritmos pulsados a manera de danza generan secciones repetitivas.
3. *ROSAL*: Esta es la sección a la que pertenece el *ritmo de Risset* analizado anteriormente. La constancia del pulso que se ralentiza sirve como base para otras figuras rítmicas que se superponen, de manera similar al tallo de un rosal y las hojas que crecen de él.
4. *LORAS*: Gestos rápidos cruzan el ensamble a manera de hoquetus, enfatizando la distribución espacial de los instrumentos.
- T2. *LOSAR*: Varios elementos de los movimientos anteriores se intercalan a manera de mosaico.

5. SOLAR: como respuesta a la ralentización del tercer movimiento, la introducción del último movimiento consiste de un largo *accelerando* que cada instrumentista interpreta de manera individual hasta llegar a un *tremolo*. Posteriormente la combinación de un pulso constante de los tambores graves, acentos en unísono, poliritmos y *accelerandos* construyen el clímax de la obra de forma enérgica, virtuosa y vigorosa.

El *ritmo de Risset*, y de forma más general el concepto de ralentización que tienen lugar en el tercer movimiento, comunica al escucha que los conceptos de pulso y velocidad son claves para el discurso musical de la obra. El peso estructural que tiene este *ritardando* es contrapuesto con el *accelerando* del último movimiento, esto crea una sensación de balance en la estructura total y comunica al escucha que la obra está llegando a su final. Podemos ver que en la obra ORLAS, el efecto de ralentización en el movimiento central tiene consecuencias importantes en la generación de tensión y resolución en la estructura formal.

#### 4. BORUBO·KA: CICLOS INTERVÁLICOS APLICADOS A UNA CADENCIA ARMÓNICA DE LA MÚSICA POPULAR JAPONESA

Este capítulo se enfocará en el uso de los ciclos interválicos como una herramienta para la expansión de progresiones armónicas. Los ciclos interválicos son la repetición melódica y secuenciada de uno o más intervalos indefinidamente. Eventualmente toda repetición secuenciada de intervalos regresa a la misma categoría de tono o *pitch class* de la que partió, por lo que se generan ciclos.





**Figura 4.1 Ejemplos de ciclos interválticos.**

Al generar armonías donde la conducción de voz de cada nota está dictada por un ciclo interváltico, se generan progresiones que pueden prolongarse indefinidamente. La capacidad que tienen los patrones generados por ciclos interválticos de aludir a distintos modos de organización, le permite a compositores como Thomas Adès incorporar progresiones de armonía funcional sin ser incongruente con un discurso armónico contemporáneo (Venn, 2017).



**Figura 4.2 Cadencia perfecta extendida por ciclos interválticos.**

A continuación, analizaremos un pasaje de la obra para orquesta ‘BORUBO·KA’ que presenta una progresión armónica extendida por medio del uso de ciclos interválticos. La obra fue escrita durante la cátedra extraordinaria Arturo Márquez de composición musical 2020. Al iniciar el proyecto, el maestro Arturo Márquez; quien supervisó la composición de las obras, sugirió el concepto de la identidad cultural como punto de partida.

El problema con el concepto de identidad cultural en el siglo XXI es la discontinuidad, fragmentación, multiplicidad y saturación social que caracteriza la vida contemporánea (Gergen, 1991) y como señala Kramer (2016), es una de las fuentes del postmodernismo

actual. Por lo tanto, al decidir la forma en la que expresaría mi identidad cultural en la obra orquestal por escribir, apunté de inmediato a la inclusión de una fuente múltiple de inspiraciones que reflejen mis intereses varios. Para unir dichas inspiraciones en una narrativa coherente escribí esta pequeña historia en las notas al programa de BORUBO·KA:

*Arranca un coche Volvo PV4544, el aire hirviente escapa de su interior por la puerta abierta. El torero japonés maneja sin su cuadrilla por el desierto de Sonora hacia su última corrida. El motor sospechosamente modificado ruge y cloquea produciendo música desconocida. Desde el crepuscular horizonte desértico aparecen visiones heroicas y el japonés habita los sueños. Al amanecer, el motor que ha corrido toda la noche ya brilla al rojo vivo. La inevitable descomposición del coche se aproxima, pero el torero no está dispuesto a aceptar tal condena...*

Esta historia fungió como un andamiaje sobre el cual se compuso la obra e incluye referencias que reflejan mi identidad cultural: la tauromaquia española, alusiones al samurái japonés, un coche de ingeniería sueca, todo sobre un escenario mexicano. Estas referencias se traducen a ciertos elementos musicales que conviven dentro de la obra, como el intervalo de cuarta ascendente en la trompeta, característica del toque de cuadrilla, o el ritmo del *Hyōshigi* escuchado en el teatro *Noh*.

Una de las referencias más significativas en la estructura de la obra es una progresión de la música popular japonesa llamada *Ōdō shinkō*, que se traduce como “la progresión del camino real” y es llamada así por su facilidad de uso. Ha sido usada muy frecuentemente en los éxitos populares japoneses desde 1990 (Takamasu, 2015) y consiste en los siguientes acordes:  $IV^{\Delta 7}-V^7-iii^7-vi^7$  (fig. 4.1). A continuación, se describirá la forma en la que la progresión fue utilizada.

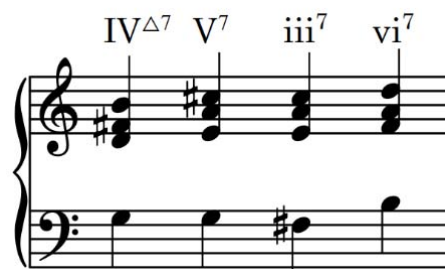


Figura 4.3 Progresión del camino real en Re mayor

Una de las formas en las que se diferencian las secciones de la obra es a través de distintos centros armónicos en cada una, siendo Sol mixolidio el centro principal desde el cual parten y hacia el cual resuelven las distintas secciones. La progresión del camino real se presenta a la mitad de la obra y su función armónica es la de resolver a Re, que funge como quinto grado para el regreso a Sol mixolidio de la reexposición. La progresión en su forma original resuelve al sexto grado y necesitaría un ritmo armónico extremadamente lento para abarcar una sección proporcional de la obra, por lo que esta fue alterada y extendida con el uso de ciclos interválicos para llegar al acorde y ritmo armónico deseados.

Las progresiones armónicas expandidas por medio de ciclos interválicos son descritas por Edward Venn (2017) como materiales armónicos de épocas pasadas representadas de manera extraña en un contexto nuevo y moderno, refiriéndose a su uso en la música de Thomas Adès. Es por esta cualidad de familiaridad y transformación que fue la técnica elegida para expandir la progresión del camino real para abarcar toda una sección de la obra. Para demostrar la forma en la que se aplicó esta expansión es necesario primero analizar los contenidos interválicos de la progresión en su disposición más común.

En la figura 4.3 podemos ver que la progresión del camino real consiste en un movimiento armónico por enlaces de quintas que parte del IV grado, donde el vii<sup>o</sup> es sustituido por el V<sup>7</sup> a través del cambio de una sola nota. Como veremos, el movimiento por el círculo de quintas de la progresión facilitará más adelante su prolongación de ciclos interválicos.

En la figura 4.4 analizaremos el contenido interválico de la progresión en sí misma. Para facilitar la comunicación nos referiremos a las cuatro voces de la progresión como soprano, alto, tenor y bajo. La soprano y tenor se encuentran a un intervalo de sexta mayor y se mueven de forma paralela, suben un tono del primer acorde al segundo, se mantienen en la misma nota hacia el tercero y suben otro tono hacia el cuarto acorde. Dicho movimiento de cada voz lo podemos expresar como  $\{+2,0,+2\}$ , donde cada número indica el número de semitonos que se mueve la voz de un acorde a otro, y el signo positivo o negativo corresponde a un movimiento ascendente o uno descendente. La voz alto tiene el movimiento más sencillo, sube una tercera menor en el segundo acorde y se mantiene en la misma altura durante los demás acordes:  $\{+3,0,0\}$ . Por último, el bajo se mantiene en la misma altura del primer al segundo acorde, e intercala su movimiento con la soprano y el tenor y el tenor,

bajando un semitono hacia el tercer acorde y subiendo una cuarta justa hacia el cuarto:  $\{0,-1,+5\}$ .



**Figura 4.4 Contenido interválico de la cadencia del camino real.**

A continuación, para generar la expansión interválica, se simplificó el movimiento melódico de cada voz para incluir únicamente dos intervalos que pudieran repetirse cíclicamente ad infinitum. Los movimientos de la soprano y tenor se redujeron al ciclo interválico  $[+2,0]$ . El movimiento de la alto se expandió al ciclo  $[+1,+2]$  abarcando el intervalo original de tercera menor y generando a su vez una escala octatónica. El movimiento de bajo se simplificó a  $[0,-1]$ , manteniendo su movimiento intercalado con la soprano y tenor. La figura 4.5 presenta el resultado de estos ciclos partiendo del acorde y disposición original de la progresión del camino real.



**Figura 4.5 Expansión de la progresión usando ciclos interválicos.**

Como es evidente, la identidad auditiva de la progresión original se mantiene intacta, y no es hasta el cuarto acorde que es audible como la progresión se ha compuesto bajo reglas distintas a la original.

A continuación, se presenta la reducción armónica de las cuerdas agudas durante la sección de la progresión del camino real expandida. Las cabezas de notas rellenas delinean los ciclos interválicos de la progresión que presentan algunos desplazamientos de octava para mantener la armonía dentro de un registro limitado. Las cabezas de diamante señalan las

notas que aparecen como extensiones armónicas que no pertenecen a los ciclos interválticos, estas extensiones en su mayoría son duplicaciones de octava, notas pedal o prolongación de notas generadas por los ciclos interválticos, por lo que colorean los acordes sin irrumpir en la percepción de los ciclos. Por último, las notas circulares señalan las rupturas del ciclo que preparan la cadencia final.

Figura 4.6 BORUBO KA, reducción armónica de violines violas y chelos. Compases 286-346.

Como podemos observar, el rompimiento de los ciclos interválticos sucede hacia el final de la progresión, donde el movimiento armónico nos recuerda de manera inesperada una cadencia ii-I, haciéndonos entender la función de cada acorde de manera retrospectiva y nos señala junto con un acento dinámico el final de la sección. Edward Venn (2017), al hablar del uso de las armonías expandidas a través de ciclos interválticos en la música de Thomas Adès, destaca el impacto dramático que conlleva la ruptura del ciclo. Esta desviación de la expectativa comunica al escucha la llegada de un evento formalmente significativo y tiene una función dramática. Analizaremos la estructura formal de la obra para contextualizar el pasaje en el que aparece la progresión expandida por medio de ciclos interválticos y describir su significado formal y su función dramática.

La forma de BORUBO·KA está basada en la forma básica de una canción popular que consiste en una introducción, un verso, un coro, un segundo verso, una repetición del coro y un cierre: i-Verso-Coro-Verso-Coro-cierre. En la pieza las dos secciones que corresponden a los versos se relacionan a través de la oposición, siendo la primera de carácter rítmico y la segunda de carácter meditativo. Las secciones correspondientes a los coros no

son una repetición exacta de la misma música, en cambio están relacionadas por un motivo ostinato presente en ellas mientras que los elementos que se construyen sobre el ostinato varían. Por estas razones una descripción más precisa de la estructura formal de la obra es: i-A-B-C-B'-Coda.

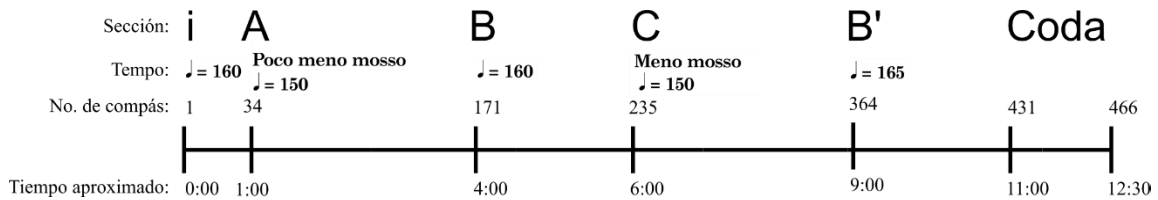


Figura 4.7 Estructura formal de BORUBO-KA

Como se mencionó con anterioridad, la obra también cuenta con un programa narrativo a través del cual se ordenan los materiales musicales, estos son los títulos de cada sección:

- i: Arranca un coche Volvo, el aire hirviente escapa por la puerta abierta.
- A: El torero japonés viaja por el desierto.
- B: Mientras tanto, en el interior del motor sospechosamente modificado.
- C: Desde el crepuscular horizonte desértico aparecen visiones.
- B': El motor ya arde al rojo vivo.
- Coda: Yo no aceptaré tal destino.

La sección en la que aparece la progresión del camino real expandida se titula “Desde el crepuscular horizonte desértico aparecen visiones”, la eventual ruptura de los ciclos interválicos puede interpretarse como el final de las visiones y el regreso a la realidad, reflejado de igual forma en el regreso al Sol mixolidio de la reexposición, preparado con el acorde de  $\text{Re}^7$  en el que termina la progresión del camino real expandida.



## CONCLUSIONES

En este trabajo he descrito cuatro técnicas composicionales que incorporan los conceptos de ciclicidad y repetición a mi proceso creativo. Dichos conceptos son fundamentales a la percepción musical pues facilitan una escucha significativa y activa. Las técnicas aquí abordadas utilizan algunos métodos contemporáneos que incorporan la repetición y la ciclicidad de formas inusuales al tejido musical.

La diferencia y repetición insiste en exponer la esencia de los materiales. Puesto que ninguna repetición es exacta, a lo largo de las repeticiones diferenciadas el escucha tiene la oportunidad de extraer el patrón que une cada repetición, uniendo largos pasajes musicales bajo un solo concepto comprensible.

El dinamismo natural nos recuerda constantemente el punto de partida y la dirección del desarrollo musical de forma oscilatoria y predecible, pero a la vez sorpresiva, lo que le da a cada momento un significado claro respecto a la tendencia de transformación.

El ritmo de Risset es una ilusión auditiva cíclica que vuelve permanente el estado de transformación que implica la aceleración o ralentización del tempo musical. Como el río de Heráclito, siempre el mismo y siempre diferente, el ritmo de Risset comunica al escucha un estado de transformación constante donde puede permanecer infinitamente, aparentemente burlando los límites de la percepción auditiva.

Los ciclos interválicos y las armonías que se generan al sincronizarlos resultan en un movimiento armónico inesperado de acordes familiares. La fuerte direccionalidad que presenta el ciclo interválico de cada voz genera en el escucha una nueva sensación de predictibilidad, invitándole a cuestionarse los orígenes de las expectativas armónicas tonales.

Después de haber expuesto cada una de las técnicas se describió la manera en la que fueron integradas a la creación de una obra nueva. Esto requiere no solamente de conocer la técnica sino de ubicarla en un contexto formal que sirva a las metas artísticas; es decir, la técnica en servicio de la estética a través de la exploración de los intereses personales.

El enorme acceso a la información que caracterizó mis años de estudio en la Facultad de Música de la UNAM me permitió encontrar mis intereses estéticos en una gran variedad de fuentes distintas. El alimentar mis búsquedas personales con investigación, conocimiento y sobre todo con la pasión y guía de mis profesores, me ha permitido comenzar a formar un

lenguaje musical personal, auténtico a mis intereses y por lo tanto original. Al tratar con dos conceptos fundamentales de la música: la ciclicidad y la repetición, las técnicas descritas en esta tesina han impactado no solo la creación de las obras analizadas, sino mi entendimiento musical en su totalidad; brindándome una nueva perspectiva a través de la cual puedo reinterpretar el canon de la música clásica. Deseo que este trabajo sirva como detonador para la búsqueda de nuevas formas de abordar los conceptos de ciclicidad y repetición en la música, pues son el paso más importante para la comunicación de las ideas musicales con el escucha. Igualmente, deseo que esta tesina sirva como pauta para que nuevas generaciones de compositores exploren los límites de las técnicas aquí descritas de la misma forma que yo lo he hecho con las herramientas de los compositores pasados y presentes.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 <i>The Companion Guide to Rome: II. Benedetto</i> , compases 29-38 .....	5
Figura 1.1.2 Compases 28-30 de <i>irisa</i> . .....	6
Figura 1.3 Compases 31-34 de <i>irisa</i> . .....	7
Figura 1.4 Compases 35-39 de <i>irisa</i> . .....	8
Figura 1.5 Compases 40-43 de <i>irisa</i> . .....	9
Figura 1.6 Compases 44-46 de <i>irisa</i> . .....	10
Figura 1.7 Compases 47-49 de <i>irisa</i> . .....	11
Figura 1.8 Esquema formal de <i>irisa</i> . .....	13
Figura 2.1 Diagrama gráfico de la fórmula para el dinamismo natural .....	15
Figura 2.2 Compases 54-68 de <i>punto y línea</i> . .....	17
Figura 2.3 Compases 42-50 de <i>punto y línea</i> con motivos señalados. ....	20
Figura 2.4 Compases 69-81 de <i>punto y línea</i> . .....	21
Figura 2.5 Esquema formal de <i>punto y línea</i> . .....	22
Figura 3.1 Escala de Shepard. ....	23
Figura 3.2 Dos pulsos en relación de 2:1. ....	23
Figura 3.3 Múltiples pulsos en relación de 2:1. ....	24
Figura 3.4 Aceleración a el doble de velocidad mientras el ritmo más rápido se desvanece y el más lento aparece. ....	24
Figura 3.5 Notación completa del ritmo de Risset. ....	25
Figura 3.6 Compases 143-164 del cuarteto de percusión <i>ORLAS</i> . ....	27
Figura 3.7 Compases 162-172 de <i>ORLAS</i> . Segunda sección del tercer movimiento. ....	29
Figura 3.8 Compases 173-187 de <i>ORLAS</i> . Tercera sección del tercer movimiento. ....	30
Figura 3.9 Estiramiento de un pulso en una estación de audio digital. ....	31
Figura 4.1 Ejemplos de ciclos interválicos. ....	33
Figura 4.2 Cadencia perfecta extendida por ciclos interválicos. ....	33
Figura 4.3 Progresión del camino real en Re mayor. ....	34
Figura 4.4 Contenido interválico de la cadencia del camino real. ....	36
Figura 4.5 Expansión de la progresión usando ciclos interválicos. ....	36

Figura 4.6 BORUBO KA, reducción armónica de violines violas y cellos. Compases 286-346. ....	37
Figura 4.7 Estructura formal de BORUBO·KA .....	38

## BIBLIOGRAFÍA

- Levitin D. J. (2006). *This is your brain on music*. New York: Penguin Group (US).
- Deleuze G. (2002). *Diferencia y repetición*. (Delpy M. S. Beccacece H., Trad.) Amorrotu editors. (Obra original publicada en 1968).
- Humiecka-Jakubowska. (2009). *The spectralism of Gérard Grisey: from the nature of the sound to the nature of listening* (John Comber Trad.) *Interdisciplinary Studies in Musicology* 8: pp227-51.
- Banks J. (2019, junio 01). *Process philosophy overcoming itself: Modeling Grisey's Vortex Temporum (1994-96)* [Video]. Ircam. <https://medias.ircam.fr/x439b59> (visitado 2022, abril 08).
- Kramer J. (2016). *Postmodern Music, Postmodern Listening*. New York: Bloomsbury Publishing (US). pp16-19.
- Kenneth J. Gergen. (1991). *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. New York: Basic Books. p.6.
- Risset J. C. (1986). *Pitch and Rhythm Paradoxes: Comments on 'Auditory Paradox Based On Fractal Waveform'*, *Journal of the Acoustical Society of America*, 80(3): pp961-962.
- Venn E. (2017). *Thomas Adès: Asyla*. New York: Routledge.
- London, J. (2012). *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, Oxford Academic, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199744374.001.0001>, (visitado 2022, agosto 13).
- Takamasu A. (2015, octubre 31). *La crisis de la música popular de Japón y el estancamiento económico*. *Boletín de la Facultad de Sociología de la Universidad de Kansai*, 47 (1).

## **ANEXOS**

A continuación, se presentan íntegramente todas las partituras analizadas de mi autoría. Cada obra lleva su propia numeración de página y se presentan en el siguiente orden:

1. irisa, para ensamble.
2. punto y línea, para violonchelo solo.
3. ORLAS, para cuarteto de percusión.
4. BORUBO·KA, para orquesta.

# FERMÍN LEÓN



## irisa

*para ensamble de cámara de catorce músicos*

(2020)

PARTITURA COMPLETA EN DO



Obra creada gracias al apoyo de la UNAM durante la Cátedra  
Extraordinaria «Arturo Márquez de Composición Musical 2020»

Fermin León Salazar  
[fermin.leon.compositor@gmail.com](mailto:fermin.leon.compositor@gmail.com)  
[ferminleon.wordpress.com](http://ferminleon.wordpress.com)

# irisa

El imperativo en segunda persona del verbo irisar (1. intr. Dicho de un cuerpo: Presentar fajas variadas o reflejos de luz, con colores semejantes a los del arcoíris) invita a los catorce instrumentistas en el escenario y a su director a mostrar sus colores frente a la audiencia.

Cada ser humano presente en la sala de concierto es portavoz de ideas propias, intensas y únicas. Durante las cuatro secciones de la obra algunas de estas ideas son invocadas por los músicos a danzar, conspirar, comulgar y repetirse; formando equipos y tumultos, e inundando el espacio con un vivo espectro de colores insistentes y cambiantes.

La música se integra por figuras que descienden y otras que ascienden, formando arcos, conteniendo por convencerse las unas a las otras de cambiar de dirección.

## INSTRUMENTACIÓN

Flauta = Piccolo  
Oboe  
Clarinete en  $S\flat$  = Clarinete Bajo  
Fagot

Corno en Fa  
Trompeta en Do  
Trombón

Percusión

- Crotales
- *Glockenspiel*
- Platillo China
- Platillo Suspendido (con *sizzler*)
- Güiro
- 3 Latas
- *Woodblock* agudo
- 2 *Temple Blocks*
- Tarola con entorchado
- 2 Bongos
- Conga
- Gong
- Gran Casa
- *Kick Drum*, (Bombo con pedal)

Piano

DIRECTOR: *Whip*

Violín I  
Violín II  
Viola  
Violonchelo  
Contrabajo



## NOTAS DE INTERPRETACIÓN

Duración: 14 minutos

¡Congelados! = inmediatamente después de tocar la última nota, quedarse completamente quieto en esa posición hasta que se indique descongelarse en la partitura. El tempo continúa de la misma forma, no parar. Durante la letra de ensayo N, la flauta, la percusión y la viola se descongelan únicamente durante el mínimo tiempo necesario para tocar sus notas.

### Maderas

*bisbig.* = Bisbigliando. Trino de timbre producido a través ya sea de digitaciones alternas, armónicos o posiciones de microtonos cercanos libre a la discreción del interprete.

◦ = armónico, al usarse con bisbigliando se refiere a las notas tocadas con digitaciones alternativas, armónicos o posiciones de microtonos muy cercanos.

### Flauta

↓ = ½ aire ½ tono o *whistle tones* agudos, quedos e inestables.

o.b. = *overblow*, insuflar demasiado aire para producir armónicos.

### Metales

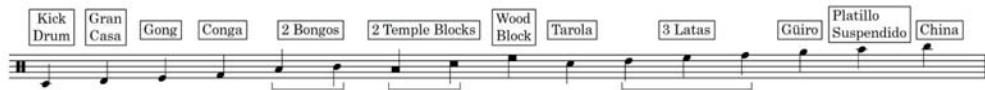
↓ = soplar dentro del instrumento con la consonante sugerida. Sin tono, solo ruido de aire.

Las posiciones fundamentales a partir de las cuales se deben producir armónicos con entonación justa se señalan con su letra y con una línea rayada, p. ej.:



### Percusión

⊕ = apagar la resonancia.



### Piano

Güiro = *gliss.* sobre las teclas blancas con una tarjeta de plástico produciendo un sonido de raspador. Sin alturas, solo el raspado de las teclas.

### Cuerdas

■ = amortiguar las cuerdas con la mano izquierda de forma que ninguna altura o nodo pueda sonar.

□ = *extremely slow bow*, arco extremadamente lento sobre una cuerda amortiguada (e.s.b.). Sin altura, solo ruido blanco y quedo.

||||| = arco entrecortado produciendo ritmos rápidos e irregulares. Ayuda aplicar un poco de sobrepresión.

↑ = la nota más alta posible o la más alta posible en la cuerda indicada.

s.t. = *sul tasto*.

s.p. = *sul ponticello*.

m.s.p. = *molto sul ponticello*.

seagull = *gliss.* en un armónico artificial manteniendo la misma distancia entre ambos dedos, sin importar el intervalo resultante, produciendo un *glissando* repetitivo que evoca el canto de una gaviota.

# irisa

FERMÍN LEÓN  
(b. 1998)

Libre ♩ = ca.50 4 ♩ = 55

Flauta **3/4** **4/4** **3/4**

Oboe

Clarinete Bajo

Fagot

Corno en Fa

Trompeta en Do

Trombón

Percusión Crotales  
l.v.  
*p*

Piano  
*p dolce, 5*  
*insurgente\**  
*p*  
*mf* → *p*  
*p*  
Ped. \_\_\_\_\_ Ped. \_\_\_\_\_ Ped. \_\_\_\_\_

Violín I **3/4** **4/4** **3/4**  
*p*  
extremely slow bow

Violín II  
*p*  
extremely slow bow

Viola  
*p*  
extremely slow bow

Violonchelo  
*p*  
extremely slow bow

Contrabajo  
pizz  
l.v.  
*mp*  
arco  
extremely slow bow

extremely slow bow  
cuerda apagada, sin altura, solo ruido

\*El pianista empezará cuando lo desee, sin indicación del director

9 10 11 12 13 14 15

Fl. whistle tones inestables y quedos *ppdolciss.*

Ob.

Cl. B. Clarinete Bajo *mp*

Fg.

Cor.

Tpt.

Tbn. aire [f] *mp*

Perc. Gran Casa l.v. centro *pp* *p* Crot. non-l.v. l.v. *p*

Pno. *mf* *ppdolciss.* *p* Ped.

Vln. I ord. *mp* *ppp* *mp* e.s.b. ord. *ppp* *dolce*

Vln. II ord. *mp* *ppp* *mp* e.s.b. ord. *ppp* *dolce*

Vla. ord. *mp* *ppp* *mp* e.s.b. *ppp*

Vc. ord. *mp* *ppp* *mp* e.s.b. ord. ord. *ppp* *dolce*

Cb. pizz. *mp* arco harmonic gliss. *ppp* *poco*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 9 through 15. It features a woodwind section (Flute, Oboe, Bass Clarinet, Bassoon), a brass section (Cor Anglais, Trumpets, Trombones), a percussion section (Gran Casa, Crotales), a piano, and a string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature changes from 4/4 at measure 11 to 5/4 at measure 12, and back to 3/4 at measure 13. Dynamics range from *ppp* to *f*. Articulations include accents, slurs, and breath marks. The string section has a 'pizz.' (pizzicato) marking at the start of measure 9 and 'arco harmonic gliss.' (arco with harmonic glissando) at the start of measure 12. The woodwinds have 'whistle tones' and 'inestables y quedos' markings. The percussion has 'Gran Casa' and 'Crot.' markings. The piano has 'Gran Casa' and 'Crot.' markings. The strings have 'ord.' (ordine) and 'e.s.b.' (e senza bow) markings.

17

16 18 19 20 21

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fg.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Crot.

Pno.

*mp*

*p*

*ppp*

*poco*

G.C. centro

Gong

*ppp*

*p*

*ppp*

*p*

*f*

*p*

*f*

l.v.

17

mov. ord.

*p*

*mf*

mov. ord.

*p*

*mf*

mov. ord.

*p*

*mf*

mov. ord.

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

22

Flauta 23

Ob.

Cl. B.

Fg.

Cor. Db armonicos naturales

Tpt.

Tbn.

Perc. Kick-Drum 3 Temple Blocks baquetas suaves

Pno.

Vln. I → m.s.p.

Vln. II → m.s.p.

Vla. → m.s.p.

Vc. → m.s.p.

Cb. → m.s.p.

This musical score page covers measures 24 and 25. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 24-25 feature a complex melodic line with triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Oboe (Ob.):** Similar to the flute, with melodic lines and triplets. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Clarinet Bass (Cl. B.):** Provides a melodic line with triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Bassoon (Fg.):** Features a melodic line with triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Cor Anglais (Cor.):** Measures 24-25 show a melodic line starting *p* and ending *mf*.
- Trumpet (Tpt.):** Measures 24-25 are mostly rests, with a melodic phrase in measure 25 starting *aire [f]* and ending *mp*.
- Tuba (Tbn.):** Measures 24-25 are mostly rests, with a melodic phrase in measure 25 starting *aire [f]* and ending *mf*.
- Percussion (Perc.):** Features a rhythmic pattern with dynamics *p*, *mp*, and *f*. A "High Wood Block" is indicated in measure 25.
- Piano (Pno.):** Measures 24-25 are mostly rests.
- Violin I (Vln. I):** Measures 24-25 are mostly rests, with a melodic phrase in measure 25 starting *ord.*
- Violin II (Vln. II):** Measures 24-25 are mostly rests, with a melodic phrase in measure 25 starting *ord.*
- Viola (Vla.):** Measures 24-25 are mostly rests.
- Violoncello (Vc.):** Measures 24-25 are mostly rests.
- Double Bass (Cb.):** Measures 24-25 are mostly rests.

28

Più mosso  $\text{♩} = 60$

26 27 29 30

Fl.

Ob. *pp*  $\text{mf}$

Cl. B. *pp*

Fg. *pp* 3

Cor.

Tpt.

Tbn.

Perc. *p* Crot. T.B.

Pno. *p* 3 *mf* Ped.

28 Più mosso  $\text{♩} = 60$

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *pp*  $\text{mf}$

Vc. *pp*  $\text{mp}$  seagull ord.

Cb. pizz.

4/4

31 **4/4** *mp* *pp* 32 *pp* *mf* 33 **3/4** *pp* *mf* 34

Fl. *mp* *pp* *pp* *mf*

Ob. *mp* *pp*

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

Fg. *mf* *pp* *pp*

Cor.

Tpt. *mp* *pp* *mf*

Tbn.

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

Pno. *mf*

Ped.

W.B. Crot. K.D. T.B.

Vln. I *mp* *p* *f* *poco s.p.*

Vln. II *mp* *pp* *f* *poco s.p.* *ord.*

Vla. *ord. III* *mf* *p*

Vc.

Cb. *pizz.* *mf*

*non vib.*

*aire [f]* *sord. plunger*



35 36 37 38 39

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

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

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

Eg. *mf* *p* *mf* *mf*

Cor. *mf* *f* *aire [f]* *f*

Tpt. *pp* *mf* *p* *f*

Tbn. *pp* *mf* *p* *f*

Perc. *mp* *p* *mf* *f* *mf*

Pno. *mf* *f* *mf* *mf* *5*

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

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

Vln. II *mf* *mf*

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

Vc. *mf* *p* *f* *ord.* *seagull*

Cb. *pp* *mf* *pp* *s.p. III*

overblow

W.B. Crot. W.B. Crot.

ord. *b* *ord.* *ord.*

*poco s.p.* *poco s.p.* *ord.*

*arco* *s.p.*

4/4 3/4

This page of a musical score covers measures 40 through 43. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet Bass, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone), percussion (K.D., T.B., W.B., Crot.), piano, and strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, *fp*, *pp*, and *mp*. It also contains articulation marks like accents and slurs, and performance instructions such as *arco.* and *8va*. Measure 42 is marked with a 3/4 time signature and a boxed number 42. The woodwind parts feature complex rhythmic patterns and slurs, while the strings provide a steady accompaniment. The percussion part includes specific instrument abbreviations and dynamic changes.

This page of a musical score, numbered 10, contains staves for various instruments. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 45 and the second system starting at measure 46. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 44-47. Starts with a *p* dynamic, then *f*. A time signature change from 3/8 to 3/4 occurs at measure 45. Dynamics include *fp* and *p*.
- Ob. (Oboe):** Measures 44-47. Includes a *bend* instruction. Dynamics range from *mf* to *pp*.
- Cl. B. (Clarinet Bass):** Measures 44-47. Features triplets and a *pizz.* instruction. Dynamics include *mf* and *p*.
- Fg. (Bassoon):** Measures 44-47. Includes triplets and a *pizz.* instruction. Dynamics include *f* and *mf*.
- Cor. (Cor Anglais):** Measures 44-47. Dynamics include *mp* and *pp*.
- Tpt. (Trumpet):** Measures 44-47. Includes a *pizz.* instruction. Dynamics range from *p* to *pp*.
- Tbn. (Trombone):** Measures 44-47. Includes a *pizz.* instruction. Dynamics include *f*.
- Perc. (Percussion):** Measures 44-47. Includes markings for W.B., Crot., K.D., and T.B. Dynamics range from *mp* to *pp*.
- Pno. (Piano):** Measures 44-47. Includes a *pizz.* instruction. Dynamics include *f*.
- Vln. I (Violin I):** Measures 44-47. Includes a *pizz.* instruction. Dynamics include *fff* and *f*.
- Vln. II (Violin II):** Measures 44-47. Includes a *pizz.* instruction. Dynamics include *fff* and *f*.
- Vla. (Viola):** Measures 44-47. Dynamics include *f* and *mp*.
- Vc. (Violoncello):** Measures 44-47. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*.
- Cb. (Contrabass):** Measures 44-47. Includes a *pizz.* instruction. Dynamics include *f* and *p*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *f*, *mp*, *pp*, *fff*), articulation (*pizz.*, *arco*), and performance instructions (*bend*). Measure numbers 44, 45, 46, and 47 are clearly marked. The time signature changes from 3/8 to 3/4 at measure 45.



Musical score for measures 53-57. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet Bass (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 57, *pp*.
- Ob.:** Measures 55-56, *ppp* to *p*.
- Cl. B.:** Measures 55-57, *pp* to *mp*.
- Fg.:** Measures 55-57, *pp* to *mf*.
- Cor.:** Measure 57, *pp*, includes *Db* and *armónicos naturales Gb*.
- Tbn.:** Measures 55-57, *pp* to *mp*.
- Perc.:** Includes *Crot.* and *Glockenspiel*. Measure 53, *f*; measure 54, *p*.
- Pno.:** Measures 53-57, *pp* to *mp*, includes *Ped.* markings.

Musical score for measures 53-57, continuing from the previous page. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

- Vln. I:** Measure 53, *mp*.
- Vln. II:** Measures 53-57, *mp* to *mp*.
- Vla.:** Measures 53-57, *pp* to *mp*.
- Vc.:** Measures 53-57, *p* to *mp*.
- Cb.:** Measures 53-57, *pp* to *mf*.

58 59

Fl. *mp* *f*

Ob. *mp* *mf* *f*

Cl. B. *mf*

Fg. *mf*

Cor. *mf* *f* Bb

Tpt. *mp* *mf*

Tbn. *mf* *p* *mf* Ab

Perc. *pp*

Pno. *mf* *f* Ped.

Vln. I *mf* *f* s.p. 3

Vln. II *f* s.p. 3

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f* s.p. 6

Cb.

60

61 62

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. B. *mf*

Fg. *mf*

Cor. *mp*

Tpt. *f*

Tbn. *f* *mp*

Crot.

Perc. *ff* *pp* *mp*

Pno. *f* *p* *mf*

Ped.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 60, 61, and 62 for the woodwind and percussion sections. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts play a melodic line starting in measure 60, marked *ff*. The Clarinet Bass (Cl. B.) and Bassoon (Fg.) parts play a rhythmic accompaniment, marked *mf*. The Cor Anglais (Cor.) part has a melodic line starting in measure 61, marked *mp*. The Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.) parts play a rhythmic accompaniment, marked *f*. The Percussion (Perc.) part includes a snare drum and cymbal, marked *ff* in measure 60 and *pp* in measure 62. The Piano (Pno.) part has a complex accompaniment, marked *f* in measure 60, *p* in measure 61, and *mf* in measure 62. The Pedal (Ped.) part is indicated by a triangle symbol in measure 62.

60

61 62

Vln. I *ff* *pp* *mp*

Vln. II *ff* *pp* *mp*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *ff* *mf*

Cb. *p* *mf*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 60, 61, and 62 for the string section. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts play a melodic line starting in measure 60, marked *ff*. The Viola (Vla.) part plays a rhythmic accompaniment, marked *ff*. The Violoncello (Vc.) part plays a rhythmic accompaniment, marked *ff*. The Contrabass (Cb.) part plays a rhythmic accompaniment, marked *p*. The Violin I and II parts have a dynamic change to *pp* in measure 61 and *mp* in measure 62. The Viola and Violoncello parts have a dynamic change to *mf* in measure 62. The Contrabass part has a dynamic change to *mf* in measure 62.

63 64

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. B. *f*

Fg. *p* *f*

Cor. *f*

Tpt. *mp* *f*

Tbn. *mf* *p* *f*

Perc. *pp* *mf* *pp* *f*

Pno. *f* *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *f*

Vc. *f* *p* *f*

Cb. *p* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 63 and 64. It features a full orchestral and woodwind ensemble. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts begin in measure 63 with a triplet of eighth notes marked *mf*. In measure 64, they continue with a triplet of sixteenth notes marked *f*. The Clarinet in Bass (Cl. B.) and Bassoon (Fg.) parts have a triplet of eighth notes in measure 63 and a single note in measure 64. The Horns (Cor.) and Trumpets (Tpt.) have a sixteenth-note triplet in measure 63 and a sixteenth-note triplet in measure 64. The Trombones (Tbn.) have a triplet of eighth notes in measure 63 and a triplet of sixteenth notes in measure 64. The Percussion (Perc.) part has a triplet of eighth notes in measure 63 and a triplet of sixteenth notes in measure 64. The Piano (Pno.) part has a triplet of eighth notes in measure 63 and a triplet of sixteenth notes in measure 64. The Violins (Vln. I and II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) parts have a triplet of eighth notes in measure 63 and a triplet of sixteenth notes in measure 64. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*, as well as articulation marks like accents and slurs.



accel.

66

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. B. *mf* *f*

Fg. *mf*

Cor. *mp* *mf* C

Tpt. *mf*

Tbn. *mp*

Perc. *p* *mf* *p*

Pno. *mp* Ped.

accel.

Vln. I *f* ord.

Vln. II *f* ord.

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

67 68

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. B.

Fg. *ff*

Cor. *f* *mf* *mf* E

Tpt. *f* *mf* *f* *mf*

Tbn. *mf*

Perc. *f* Gong *ppp*

Pno. *ff* *mf* *fff* Ped. 10 10 10

Vln. I *ff* *ff* 3 3

Vln. II *ff* 3 3

Vla. *ff* 3 3 3 3 *fff* 3

Vc. *ff* harm. gliss 3 *fff*

Cb. *mf* *ff* 3 3

4/4

70 Congelados!  
(♩ = 70)

whistle tones  
inestables y quedos  
72 73

69  $\text{♩} = 70$

Fl.  $\frac{4}{4}$  10 10 10 10 3 71  $\frac{3}{4}$  *p*

Ob. *fff* 9 9 9

Cl. B. *fff*

Fg. *fff*

Cor. *ff* 5

Tpt. *ff*

Tbn. *ff* 3

Perc. *ff* **T.B.** *mf*

Pno. 10 10 10 10 8va

DIRECTOR Whip *ff*

70 Congelados!  
(♩ = 70)

Vln. I  $\frac{4}{4}$  *fff* 3 1

Vln. II *fff* II I

Vla. I I *pp*

Vc. I I

Cb. *fff* I II

Descongelados

G.P.

19

74 75 76 77 78

Fl. *bisbig.* *p* *f* *f*

Ob. *f* *mp* *f*

Cl. B. *f*

Fg. *f*

Cor. *f* *mp* *f*

Tpt. *f* *mp* *f*

Tbn. *f* *mp* *f*

Perc. *mp* *f* *Lata*

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

DIRECTOR

Descongelados

G.P.

4/4

Vln. I *pp* *f*

Vln. II *f* *pp* *f*

Vla. *f* *arco* *p* *f*

Vc. *f* *s.p.* *mp* *f*

Cb. *f* *arco* *pp* *f*

$\text{♩} = 80$

Fl. *ff* quasi gliss. 6 3

Ob. *ff* quasi gliss. 6 7

Cl. *ff* 7 3

Fg. *ff* 5

Cor. *f* 3 *mf* 3

Tpt. *f* 7 *mf* 7 3

Tbn. *f* 6 6

Perc. *f*  
Gong  
G.C.

Pno. *ff* 10 10 10 10 *mf*

Ped.

DIRECTOR *ff*  
Whip

$\text{♩} = 80$

Vln. I *ff* 7 7 6

Vln. II *ff* 7 3

Vla. *ff*

Vc. *ff* harm. gliss. I II

Cb. *ff*

80

Fl. *f* 3 7

Ob. *f* 3 6

Cl. *f* 6

Fg. 3

Cor. 5

Tpt. 6 *mp*

Tbn. *mf* 5

Perc.

Pno. *f* 3

Vln. I *f* 7 5

Vln. II *f* 3

Vla. 6 6

Vc. *f*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains 13 staves. The Flute (Fl.) staff begins with a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The Oboe (Ob.) staff also has a dynamic marking of *f* and includes a triplet. The Clarinet (Cl.) staff has a dynamic marking of *f* and a slur. The Bassoon (Fg.) staff has a dynamic marking of *f* and a triplet. The Cor Anglais (Cor.) staff has a dynamic marking of *f* and a slur. The Trumpet (Tpt.) staff has a dynamic marking of *mp* and a slur. The Trombone (Tbn.) staff has a dynamic marking of *mf* and a slur. The Percussion (Perc.) staff is empty. The Piano (Pno.) staff has a dynamic marking of *f* and a slur. The Violin I (Vln. I) staff has a dynamic marking of *f* and a slur. The Violin II (Vln. II) staff has a dynamic marking of *f* and a slur. The Viola (Vla.) staff has a dynamic marking of *f* and a slur. The Cello (Vc.) staff has a dynamic marking of *f* and a slur. The Double Bass (Cb.) staff is empty.

This musical score page contains measures 81 and 82. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measure 81 starts with a *mf* dynamic. Measure 82 features a *p* dynamic.
- Oboe (Ob.):** Measure 81 has a *mf* dynamic. Measure 82 is silent.
- Clarinet (Cl.):** Measure 81 has a *mf* dynamic. Measure 82 is silent.
- Bassoon (Fg.):** Measure 81 has a *mf* dynamic. Measure 82 has a *mp* dynamic.
- Trumpet (Tpt.):** Measure 81 is silent. Measure 82 has a *pp* dynamic.
- Trombone (Tbn.):** Measure 81 has a *p* dynamic. Measure 82 has a *p* dynamic.
- Percussion (Perc.):** Includes a Gong in measure 81 and T.B. (Tambourine) in measure 82.
- Piano (Pno.):** Measure 81 has a *mf* dynamic. Measure 82 has a *mf* dynamic.
- Violin I (Vln. I):** Measure 81 has a *mf* dynamic. Measure 82 has a *mf* dynamic.
- Violin II (Vln. II):** Measure 81 is silent. Measure 82 has a *mf* dynamic.
- Viola (Vla.):** Measure 81 has a *mf* dynamic. Measure 82 has a *mf* dynamic.
- Violoncello (Vc.):** Measure 81 has a *mf* dynamic. Measure 82 is silent.
- Contrabass (Cb.):** Measure 81 is silent. Measure 82 has a *mf* dynamic.

83 84 85

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Cl. *pp* *mp*

Fg. *pp*

Cor. *mf* *pp*

Tpt. *pp* *mp*

Tbn. *pp*

Perc.

Pno. *mp*

Vln. I *mp*

Vln. II

Vla. *p*

Vc. *mp*

Cb. *mp* *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 83, 84, and 85. The instruments and their parts are as follows: Flute (Fl.) has a melodic line in measure 83. Oboe (Ob.) is silent until measure 85, where it plays a *ppp* note. Clarinet (Cl.) plays a sustained note in measures 84 and 85, with dynamics *pp* and *mp*. Bassoon (Fg.) has a complex rhythmic pattern in measure 83 with a 5-measure slur and a 7-measure slur, and a 3-measure slur in measure 84. Horn (Cor.) plays a sustained note in measure 83 (*mf*) and a *pp* note in measure 84. Trumpet (Tpt.) has a melodic line in measures 84 and 85 with dynamics *pp* and *mp*. Trombone (Tbn.) has a rhythmic pattern in measure 83 with a 5-measure slur and a 3-measure slur, and a 5-measure slur in measure 84. Percussion (Perc.) is silent. Piano (Pno.) has a complex rhythmic pattern in measure 83 with a 5-measure slur and a 7-measure slur, and a 5-measure slur in measure 85. Violin I (Vln. I) has a melodic line in measure 83 with a 3-measure slur and *mp* dynamic. Violin II (Vln. II) is silent. Viola (Vla.) has a melodic line in measure 84 with a 6-measure slur and *p* dynamic. Violoncello (Vc.) has a complex rhythmic pattern in measure 83 with a 5-measure slur and a 6-measure slur, and a 6-measure slur in measure 84. Contrabass (Cb.) has a complex rhythmic pattern in measure 83 with a 6-measure slur and a 5-measure slur, and a 5-measure slur in measure 85 with *p* dynamic.



87

86 88 rit. 89 90 91

Fl. *pp* *mf* *pp* *ppp*

Ob. *mp* *ppp* *ppp*

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

Fg. *3*

Cor.

Tpt. *ppp* *mf* *pp*

Tbn.

Perc. **Gong** **G.C.** *ppp* *p* *ppp* **Gong**

Pno. *p* *pp* *3* *pp*

*8<sup>va</sup>*

"Güiro" *gliss.* sobre teclas blancas con una tarjeta de plástico. Sin alturas, solo el raspado de las teclas

87

rit. . . . .

Vln. I *ppp* *mf* *ppp*

Vln. II *ppp* *mf* *ppp*

Vla. *ppp* *mf* *ppp*

Vc. *3* *pp*

Cb. *3* *pp* *s.t.* *ppp*

\*"Güiro" *gliss.* sobre teclas blancas con una tarjeta de plástico. Sin alturas, solo el raspado de las teclas

♩ = 55

93 94 95 96 97 98

Fl. *pp* **2/4** **4/4** *ppp* *p* **5/4** **4/4**

Ob. *pp*

Cl. *ppp* *pp*

Fg.

Cor. *ppp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf* *ppp* *sord.*

Tpt. *ppp* *p* *pp*

Tbn.

Perc. **G.C.** *ppp* *p* *ppp* **Platillo Suspendido**

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

♩ = 55

Vln. I *pp* **2/4** **4/4** *pp* **5/4** **4/4**

Vln. II *pp* *ppp* *pp*

Vla. *ppp* *pp* *ppp* *pp*

Vc. *ppp* *mp* *e.s.b.*

Cb. *mp* *e.s.b.* *pp*



o.b.  
4/4

105 106 107 108 109

*mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *pp*

*ppp* *pp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

*ppp* *pp* *mf* *ppp* *mf* *ppp*

*ppp* *pp* *mf* *ppp* *mf* *pp*

*fpp* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *aire [f]* *<mf>*

*ppp* *pp* *mf* *ppp* *mf* *aire [f]* *<mp>*

G.C. Gong T.B.

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

Ped.

104

rit. . . . . a tempo

110

4/4

*mf* *pp* *mf* *ppp* *pp*

*mf* *pp* *mf* *ppp* *pp*

*p* *mf* *ppp* *p*

*p* *mf* *ppp* *p* *ppp*

*ppp* *p*

e.s.b.

e.s.b.

e.s.b.

111 112 113 114 115

Fl. *pp* *mf*

Ob.

Cl. *ppp* *mp* *ppp* *p*

Fg. *mf* *pp* *f* *pp*

Cor. *pp* *mf* *pp* *pp* senza sord.

Tpt. *pp* *mf*

Tbn. *ppp* *mf*

Perc. *ppp* *ppp* *pp* *ppp*

Pno. *ppp* *pp* *mf*  
con Ped. *pp* *mp* *pp*

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

Vln. II *p* *p*

Vla. *ppp < p* *mf* *pp*

Vc. *p* *ppp* *f* *pp*

Cb. *ppp* *mp* *pp*

This musical score page covers measures 116 through 121. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key features of the score include:

- Measures 116-117:** Flute and Oboe play a melodic line with dynamics *pp* and *f*. Clarinet and Bassoon play a rhythmic accompaniment with triplets and dynamics *mp* and *f*.
- Measure 118:** A time signature change to 2/4. Flute and Oboe dynamics are *pp* and *mf*.
- Measure 119:** A time signature change to 4/4. Flute and Oboe dynamics are *mf* and *ppp*.
- Measure 120:** A *rit.* (ritardando) marking. Flute and Oboe dynamics are *ppp* and *p*.
- Measure 121:** A time signature change to 5/4. Flute and Oboe dynamics are *ppp* and *p*.

Percussion includes a **China** cymbal in measure 118 and **G.C.** (Gong/Cymbal) in measure 120. The Piano part features a *ped.* (pedal) marking in measure 120. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provides harmonic support with various dynamics and articulations.

123

♩ = 35

Più mosso ♩ = 42

Fl. 122 **5/4** **4/4** 124 **5/4** 125 126 **4/4** 127

*ppp* *p* *ppp* < *p* >

Ob. *ppp* < *p* >

Cl. *ppp* < *p* > *ppp* < *p* > *ppp* < *p* >

Fg.

Cor. *ppp* < *p* > *ppp* < *p* >

Tpt. *ppp* < *p* >

Tbn.

Perc. **Güiro**  
very slow  
*ppp* < *poco* *ppp*

Pno. "Güiro"  
*p* *pp* *pp* *pp*

123

♩ = 35

Più mosso ♩ = 42

Vln. I **5/4** **4/4** **5/4** **4/4**

*ppp* *p* > *ppp* < *p* > *ppp* < *p* > *ppp* < *p* >

Vln. II *ppp* *p* > *ppp* < *p* > *ppp* < *p* > *ppp* < *p* > *pp*

Vla. *ppp* < *p* > *ppp* < *p* > *ppp* < *p* > *pp*

Vc. *ppp* < *p* > *ppp* < *p* > *pp*

Cb. *ppp* < *p* > *pp*





137

♩ = 60 Reiniciando, accel.

bisbig.

1/2 aire ord.

135 136 137 138 139 140

Fl. *f* *pp* *mp* *pp*

Ob. *pp* *mp* *p*

Cl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Perc. 3 Latas K.D.

Pno. *f* *p leggiero* Ped. sempre

137

♩ = 60 Reiniciando, accel.

137 138 139 140

Vln. I *fp* *ppp* *pp* *mf*

Vln. II arco *f* *pp* *5*

Vla. *f* *pp* *mf*

Vc. ord. *pp* *5* s.t.

Cb.

141 142 143 144

Fl. *mp* *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp* *mp* 3 3 3 3 5

Fg. *pp* *mp*

Cor.

Tpt.

Tbn.

Perc. **Crot**  
l.v. R.H. bow *p* *mf* l.v. bowed *p* *mf*  
*pp*

Pno. (8va)

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *pp* *mp*

Vla. *mf* 6

Vc. 5 *p* 3 *pp*

Cb.

4/4 3/4

145  $\text{♩} = 80$   
bisbig. a Pic. 146 147 148 149

Fl. *mf* *calmo* *pp*

Ob. *p* *pp* *mp* *pp*

Cl. *p*

Fg.

Cor. *pp* *mp*

Tpt. *pp*

Tbn.

Perc. *mf* *p* *p* Glock.

Pno. (*8va*)

145  $\text{♩} = 80$   
s.t. *p* *mf* *ppp*

Vln. I *p* *mf* *ppp*

Vln. II *f* *pp* *mf*

Vla. *f* *pizz.* *p* *arco* *p* *mf* *p*

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

Cb. *f*

150 151 152 153 154

Picc. **3/4**

Ob. *mf* *pp*

Cl. *f* *pp* *mf* bisbig.

Fg. *f*

Cor. *pp* *mf*

Tpt. *mp*

Tbn. *fp* *f* sord.

Glock. *p* *f* Crot. bowed

Pno. (gaa)

Vln. I **3/4** ord. ric. *mf* *pp* *mp*

Vln. II *pp* *f* ric. *p*

Vla. *f* pizz. *p*

Vc. arco *f* *pp* *mf*

Cb. *f* *p*

155 **156** flz. 157 158  $\frac{1}{2}$  aire 159

Picc. *f* 5 *mp*

Ob. bisbig. *fp* *mp* *pp*

Cl. *pp* *f*

Fg. *v*

Cor. *p* *mf*

Tpt. *pp* *mp*

Tbn. *pp* *mf*

Perc. **Lat.**

Pno. *mf* *p* (Ped.) Ped. sempre

Vln. I **156** *mp* 6 *f* *pp* 3 5 *mf* 5 3

Vln. II ord. *f* *p* *f* *mf*

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

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *pp* 3 *mf*

160 ord. 161 162 163 164

Picc. *mp* *f* 5

Ob. *p* 5

Cl. *f* 5 *bisbig.* *p* *mf* 3 *p* 5 5

Fg. *pp* *f*

Cor. *pespress.* *mf* solo

Tpt. *pespress.* *mf* solo

Tbn. *v*

Perc. Glock. *p* K.D. *mp*

Pno. *mp* 3

Vln. I *mf* 5

Vln. II *v*

Vla. *p* *mf* 5 *sim.* 3 *p* *f* *mp*

Vc. 5 3 3 *f*

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

4/4

165 **4/4** *f* *ff* 166 **3/8** 167 **3/4** 168 169 *rit.* *pposs.*

Picc. *f* *ff* *pp* *mf* *pp*

Ob. *f* *pp* *mf* *bisbig.*

Cl. *f* *pp calmo* *p*

Fg. *mf* *f* *pp* *mf* *ppp*

Cor. *ppp*

Tpt. *p* *mf*

Tbn. *pp* *mf* *pp* *f* *aire [f]*

Perc. *mf* *p* *Glock.* *l.v.*

Pno. *f* *p* *(Ped.)* *Ped.*

Vln. I *f* *s.p.* *rit.*

Vln. II *f* *s.p.* *ord. II III* *sim.* *pp*

Vla. *f* *f* *s.p.* *ord.* *p* *mp*

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

Cb. *f* *pp* *mp* *arco*

170 171 172 173 174

**4/4** **3/4**

*a tempo*  
*bisbig.*

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

Ob. *pp* *p* *sfz*

Cl. *sfz*

Fg. *sfz*

Cor. *aire [f]* *p* *sfz*

Tpt. *aire [f]* *mp* *sfz*

Tbn. *senza sord.* *sfz*

Glock. *pp* *ppp* *f* *p*

Pno. *pp* *ppp* *sfz* *mp* *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>* *Ped. sempre*

**175** **3/4** **4/4**

*a tempo*

Vln. I *ord.* *p* *sfz* *pp*

Vln. II *mp* *3* *3* *pp* *arco* *sfz*

Vla. *gliss. ord.* *pp* *sfz*

Vc. *p* *mp* *p* *sfz* *s.t.* *pp*

Cb. *sfz*



176 177 1/2 aire 178 ord. 179

Picc. *pp* *mp* *pp* *mp*

Ob. *pp* *mp* *p*

Cl. *ppp* *mp*

Fg. *pp* *mp* *pp*

Cor.

Tpt. *mp* *f*

Tbn. *ppp*

Perc. *p*

Pno. (8va)

Vln. I *mf* *pp* *mf* *pp*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *pp* *mf* *mp* *mf*

Vc. *mf* *pp* *mp*

Cb. *pp* *mf*

4/4

181

180 **4/4** *pp* *mp* *p* **3/4** 182

Picc. *bisbig...*

Ob. *pp* *mf* *pp*

Cl. *p* *f*

Fg. *f*

Cor.

Tpt.

Tbn. *mf*

Perc. *pp* *mp*

Pno. *mf* *mp*

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 180, 181, and 182 for the Piccolo, Oboe, Clarinet, Bassoon, Percussion, and Piano. Measure 180 is in 4/4 time, and measure 181 is in 3/4 time. The Piccolo part features a melodic line with dynamics *pp*, *mp*, and *p*, and a 'bisbig...' marking. The Oboe part has dynamics *pp*, *mf*, and *pp*. The Clarinet part has dynamics *p* and *f*. The Bassoon part has a dynamic of *f*. The Percussion part has dynamics *pp* and *mp*. The Piano part has dynamics *mf* and *mp*.

181

**4/4** *mf* **3/4** *s.t.* *pp* *f* *m.s.p.*

Vln. I *mf*

Vln. II *pp* *f*

Vla. *pp* *mf*

Vc. *p*

Cb. *pp* *f*

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 180, 181, and 182 for the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Measure 180 is in 4/4 time, and measure 181 is in 3/4 time. The Violin I part has a dynamic of *mf*. The Violin II part has dynamics *pp* and *f*. The Viola part has dynamics *pp* and *mf*. The Violoncello part has a dynamic of *p*. The Contrabasso part has dynamics *pp* and *f*. There are also markings *s.t.* and *m.s.p.* above the Violin II staff.

This page contains the musical score for measures 183 through 186. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Picc.** (Piccolo): Measures 183-186, dynamics include *f*, *mf*, and *f*. Time signatures change from 2/4 to 3/4.
- Ob.** (Oboe): Measures 183-186, dynamics include *mf* and *f*.
- Cl.** (Clarinet): Measures 183-186, dynamics include *mf* and *f*.
- Fg.** (Bassoon): Measures 183-186, dynamics include *p*, *mf*, and *f*.
- Cor.** (Cor Anglais): Measures 183-186, dynamics include *mp*, *mf*, *p*, *f*, and *f*.
- Tpt.** (Trumpet): Measures 183-186, dynamics include *mp*.
- Tbn.** (Trombone): Measures 183-186, dynamics include *pp* and *f*.
- Perc.** (Percussion): Measures 183-186, dynamics include *mp*, *mf*, and *f*. Includes a *K.D.* (Kettledrum) section with *mp leggiero*.
- Pno.** (Piano): Measures 183-186, dynamics include *mf*, *f*, and *fp*. Includes a *(Ped.)* section with *con Ped.*
- Vln. I** (Violin I): Measures 183-186, dynamics include *mf*, *f*, and *f*. Includes *s.p.* (sordina) markings.
- Vln. II** (Violin II): Measures 183-186, dynamics include *pp*, *mf*, and *f*. Includes *s.t.* (sul tasto) and *ord.* (ordine) markings.
- Vla.** (Viola): Measures 183-186, dynamics include *pp*, *f*, *p*, and *f*. Includes *s.t.* and *m.s.p.* (mezzo-sordina) markings.
- Vc.** (Violoncello): Measures 183-186, dynamics include *mf*, *p*, and *f*.
- Cb.** (Contrabasso): Measures 183-186, dynamics include *pp* and *f*.

The score features complex rhythmic patterns, including quintuplets and sextuplets, and dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *pp*, *fp*, *mp*, and *leggiero*. Time signatures change from 2/4 to 3/4 between measures 184 and 185.

187 188 189 190

Picc. Ob. Cl. Fg. Cor. Tpt. Tbn. Perc. Pno. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

The musical score for measures 187-190 includes the following parts and dynamics:

- Picc.**: Rests in all measures.
- Ob.**: Rests in all measures.
- Cl.**: Rests in all measures.
- Fg.**: Measures 187-189 feature a melodic line with five-fingered patterns, starting at *mf* and ending at *mp* in measure 189. Measure 190 has a rest.
- Cor.**: Rests in measures 187-189; measure 190 has a melodic line starting at *p*.
- Tpt.**: Rests in all measures.
- Tbn.**: Measures 187-189 have a sustained note with dynamics *pp*, *mf*, and *pp* respectively. Measure 190 has a rest.
- Perc.**: Features a rhythmic pattern in measures 187-189 and rests in measure 190.
- Pno.**: Measures 187-189 feature a complex accompaniment with dynamics *mf*, *mp*, and *f*. Measure 190 has a rest.
- Vln. I**: Rests in measures 187-189; measure 190 has a tremolo passage starting at *pp* with a triplet marking.
- Vln. II**: Rests in all measures.
- Vla.**: Rests in all measures.
- Vc.**: Measures 187-189 have a melodic line with dynamics *mf*, *p*, and *f*. Measure 190 has a melodic line with dynamics *mp* and *pp*.
- Cb.**: Measures 187-189 have a melodic line with dynamics *p* and *pp*. Measure 190 has a triplet passage with dynamics *pp*, *mp*, and *pp*.

191 192 193 194

Picc. *mf* *f*

Ob. *mf*

Cl. *mp* *mf*

Fg. *mf* *f*

Cor. *pp* *f*

Tpt.

Tbn. *mp* *p* *mf*

Perc. *p* *mf*

Pno. *mf* *p*

Vln. I *f* *pp* *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf* *f*

Vla. *mp* *p* *f*

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

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

poco accel. . . . .

195 196 197

Picc. *mf* *f* *sfz*

Ob. *sfz*

Cl. *mf* *f* *sfz*

Fg. *f*

Cor. *pp* *f* *p*

Tpt. *mp*

Tbn. *p* *f* *mf*

Perc. *mp* *mf* [Lat.]

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

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

198

poco accel. . . . .

Vln. I *f* *sfz*

Vln. II *mf* *f* *sfz*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *mp* *sfz*

199 200 201

Picc. *mf* 6 6

Ob. 5 5 *p*

Cl. 5 5

Fg. 5 5

Cor. *mf* 5 *p*

Tpt. *mf* 5 5 5

Tbn. 5 5 *p*

Perc. 5 5

Pno. *p* 5 *mf* 5 5  
Ped.

Vln. I 5 6

Vln. II 5

Vla. 5 5 5

Vc. 5 5 5

Cb. 5 5 5 5 *p*

$\text{♩} = 85$

203 204 205

Picc. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Cor. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Perc. *f*  
Lat.

Pno. *f*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 203, 204, and 205. The tempo is marked as quarter note = 85. The score includes parts for Piccolo, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Percussion (Latin), and Piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a forte (f) dynamic. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns with many slurs and accents. The piano part features intricate fingerings, including many '5' fingerings. The percussion part has a 'Lat.' marking, indicating Latin-style percussion.

$\text{♩} = 85$

202

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Detailed description: This block contains the musical score for measure 202. The tempo is marked as quarter note = 85. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a forte (f) dynamic. The strings play complex rhythmic patterns with many slurs and accents. The Viola part has a '5' fingering. The Violoncello and Contrabass parts have '5' fingerings.





This page of a musical score covers measures 210, 211, and 212. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.** (Piccolo): Measures 210-212, dynamics *mf* and *f*.
- Ob.** (Oboe): Measures 210-212, dynamics *mp* and *f*.
- Cl.** (Clarinet): Measures 210-212, dynamics *mp* and *mf*.
- Fg.** (Bassoon): Measures 210-212, dynamics *mf*.
- Cor.** (Cor Anglais): Measures 210-212, dynamics *mp*.
- Tpt.** (Trumpet): Measures 210-212, dynamics *f*.
- Tbn.** (Trombone): Measures 210-212, dynamics *mp*.
- Perc.** (Percussion): Measures 210-212, dynamics *mf*.
- Pno.** (Piano): Measures 210-212, dynamics *mf* and *p*.
- Vln. I** (Violin I): Measures 210-212, dynamics *mp* and *pp*.
- Vln. II** (Violin II): Measures 210-212, dynamics *mp*.
- Vla.** (Viola): Measures 210-212, dynamics *mp* and *f*.
- Vc.** (Violoncello): Measures 210-212, dynamics *p*.
- Cb.** (Contrabass): Measures 210-212, dynamics *p*.

The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. A large '4' is present in the right margin of the Piccolo and Violin I staves, likely indicating a rehearsal mark or a specific measure count.

213 **4/4** *mp* *p* **214** **3/4** *mp* *mf* 215

Picc. *mp* *p* *mp* *mf*

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

Cl. *mp* *p* *mf*

Fg. *p*

Cor.

Tpt. *p* *p* *pp*

Tbn. *mp*

Perc. *p* *pp* *mp*

Pno. *mf* *pp* *cresc.* *8va* *5*

**214** **4/4** *mf* *mp* *p* *pp* *ff* *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mp* *p*

Vla. *mp* *pp* *ff*

Vc. *mf* *mp*

Cb. *mf*

216 217 218

Picc. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Fg. *mf* *mp* *f* *ff*

Cor. *mp* *mf* *f*

Tpt. *mf* *f*

Tbn. *f*

Perc. *mf* *f* Conga

Pno. *f*

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 216, 217, and 218 for woodwinds and percussion. Measure 216 is in 4/4 time, 217 is in 4/4 time, and 218 is in 3/4 time. The Piccolo (Picc.) part starts with a dynamic of *f* and reaches *ff* by measure 218. The Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.) parts follow a similar dynamic progression. The Cor Anglais (Cor.) and Trumpet (Tpt.) parts start at *mf* and reach *f*. The Trombone (Tbn.) part starts at *f*. The Percussion (Perc.) part includes a Conga line starting at *mf* and reaching *f*. The Piano (Pno.) part starts at *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

218

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 218 for the string section. The measure is in 3/4 time. The Violin I (Vln. I) part starts with a dynamic of *ff*. The Violin II (Vln. II) part also starts with a dynamic of *ff*. The Viola (Vla.) part starts with a dynamic of *ff*. The Violoncello (Vc.) part starts with a dynamic of *f* and reaches *ff*. The Contrabass (Cb.) part starts with a dynamic of *f* and reaches *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

219 220 221

Picc. **2/4** **3/4**

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Perc.

2 Bongos Tarola

Pno.

15<sup>ma</sup>

Vln. I **2/4** **3/4**

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mp*

222 223 224

Picc. **3/4** **2/4** **4/4**

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

Vln. I **3/4** **2/4** **4/4**

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

225

226

227

Picc. *4/4* *3/4* *4/4*

Ob. *fff*

Cl. *fff*

Fg. *fff*

Cor. *ff*

Tpt. *ff* *mf*

Tbn. *ff*

Perc. *ff* *fff* *p* Tar.

Pno. *fff*

Vln. I *fff* *fff p*

Vln. II *fff* *fff p*

Vla. *fff* *fff p*

Vc. *fff*

Cb. *fff* IV

228 229 230 231

Picc. *ppp* *ff* *p* *f* a Fl.

Ob.

Cl. a Cl. B.

Fg. *pp* *f*

Cor. *ppp* *pp* *mf*

Tpt. *ppp*

Tbn. *ppp* *p*

Perc. China G.C. K.D. *ppp* *ff* *pp* *fp* *f* *p*

Pno. *ppp* *ff* *p* *f* Ped. *8<sup>va</sup>*

Vln. I *ppp* *p*

Vln. II *ppp*

Vla. *ppp* *p*

Vc. *ppp* *mf*

Cb. *ppp* *f*



232 233 234

Fl. *mf* 5 *f*

Ob. *mf* 5 *f*

B. Cl. *p* *mp* *mp*

Fg. *p* *mp*

Cor. *mf* 5

Tpt. *p* *f*

Tbn. *mf* *p* *f*

Perc. *mp*

Pno. *p* *mp* 5

Vln. I

Vln. II *pp* *mf* 5

Vla. *mf* 5

Vc. *p*

Cb. *p* *mp*

Clarinete Bajo

4/4

Detailed description: This page of a musical score covers measures 232, 233, and 234 in a 4/4 time signature. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section consists of Cor Anglais (Cor.), Trumpets (Tpt.), and Trombones (Tbn.). Percussion (Perc.) features a steady eighth-note pattern. Piano (Pno.) and String (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) parts provide harmonic support. Dynamics range from *pp* to *f*. Fingerings (e.g., 5, 3, 6) and accents are indicated throughout.

This musical score page contains measures 235, 236, and 237. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 235-237. Dynamics: *mf*, *ff*, *f*. Includes fingerings (5) and slurs.
- Oboe (Ob.):** Measures 235-237. Dynamics: *f*, *mf*, *f*. Includes fingerings (3, 5) and slurs.
- Bass Clarinet (B. Cl.):** Measures 235-237. Dynamics: *mf*, *mp*, *mf*. Includes fingerings (5) and slurs.
- Bassoon (Fg.):** Measures 235-237. Dynamics: *mf*. Includes slurs.
- Cor Anglais (Cor.):** Measures 235-237. Dynamics: *f*, *mf*, *f*. Includes fingerings (5) and slurs.
- Trumpet (Tpt.):** Measures 235-237. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*. Includes fingerings (6, 3) and slurs.
- Trombone (Tbn.):** Measures 235-237. Dynamics: *p*, *f*. Includes fingerings (6, 3) and slurs.
- Percussion (Perc.):** Measures 235-237. Consistent rhythmic pattern with dynamics *f*.
- Piano (Pno.):** Measures 235-237. Dynamics: *f*, *mp*. Includes fingerings (5) and slurs.
- Violin I (Vln. I):** Measures 235-237. Dynamics: *f*, *ff*, *f*. Includes slurs.
- Violin II (Vln. II):** Measures 235-237. Dynamics: *mf*, *f*, *ff*, *f*. Includes fingerings (5) and slurs.
- Viola (Vla.):** Measures 235-237. Dynamics: *f*, *ff*, *f*. Includes slurs.
- Violoncello (Vc.):** Measures 235-237. Dynamics: *mf*, *f*. Includes fingerings (5) and slurs.
- Double Bass (Cb.):** Measures 235-237. Dynamics: *mf*. Includes slurs.

238

Musical score for measures 238-239. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.).

- Flute (Fl.):** Measures 238-239. Dynamics: *mf*, *f*, *mp*, *f*. Fingerings: 5, 5, 3, 3, 5, 5, 5.
- Oboe (Ob.):** Measures 238-239. Dynamics: *mf*, *mf*. Fingerings: 5, 5, 5, 5.
- Bass Clarinet (B. Cl.):** Measures 238-239. Dynamics: *f*, *f*, 3.
- Bassoon (Fg.):** Measures 238-239. Dynamics: *f*, *f*, 3.
- Cor Anglais (Cor.):** Measures 238-239. Dynamics: *f*, *f*, 3.
- Trumpet (Tpt.):** Measures 238-239. Dynamics: *f*, *f*, 3.
- Trombone (Tbn.):** Measures 238-239. Dynamics: *p*, *ff*, *mp*.
- Percussion (Perc.):** Measures 238-239. Dynamics: *mf*. Fingerings: 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.
- Piano (Pno.):** Measures 238-239. Dynamics: *mf*, *mp*. Fingerings: 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

238

Musical score for measures 238-239. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

- Violin I (Vln. I):** Measures 238-239. Dynamics: *p*, *f*, *p*. Fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.
- Violin II (Vln. II):** Measures 238-239. Dynamics: *p*, *f*, *p*. Fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.
- Viola (Vla.):** Measures 238-239. Dynamics: *f*, *f*, 3.
- Violoncello (Vc.):** Measures 238-239. Dynamics: *f*, *mf*, *pizz.*.
- Contrabass (Cb.):** Measures 238-239. Dynamics: *mf*.



243 244 245

Fl. *f* *mp* *ff*

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

B. Cl. *f*

Fg. *f*

Cor. *f* *ff*

Tpt. *f* *p* *ff* *mp*

Tbn. *p* *ff*

Perc. 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

Pno. *f* *mp* *f* *cresc.*

Vln. I 6 6 6 6 *f* *p* *f*

Vln. II 6 6 6 6 *f* *p* *f*

Vla. 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

Vc. *f*

Cb. *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 243, 244, and 245. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The Flute part has a melodic line starting in measure 243 and becoming more rhythmic in 244 and 245. The Oboe part has a melodic line with a flageolet (flz.) effect in measure 245. The Bass Clarinet and Bassoon parts have rhythmic patterns. The Percussion part has a steady eighth-note accompaniment. The Piano part has a complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The Violin I and II parts have a sixteenth-note accompaniment. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have rhythmic patterns.

Congelados!

246 247 248 249

Fl. *ff*

Ob. *ff*

B. Cl. *ff*

Fg. *ff*

Cor. *p* *ff*

Tpt. *flz.* *ff* *ord.*

Tbn. *p* *ff*

Perc. *f* *ff*

Pno. *ff*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 246 through 249. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. Dynamic markings range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). A key signature change to three flats is indicated at measure 247. A box labeled '248' is placed above the Flute staff at the start of measure 248.

248 Congelados!

Vln. I *mf* *ff*

Vln. II *ff* *ff*

Vla. *ff* *ff*

Vc. *ff* *ff*

Cb. *ff* *ff*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 248 through 249 for the string section, including Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features sixteenth-note patterns and triplets. Dynamic markings include mezzo-forte (*mf*) and fortissimo (*ff*). A key signature change to three flats is indicated at measure 248. A box labeled '248' is placed above the Violin I staff at the start of measure 248.

Descongelados

Poco menos ♩ = 70

250 251

Fl. *mf* *f* *ff* *fff*

Ob. *mf* *f* *ff* *fff* *p* *ff*

B. Cl. *mf* *f* *ff* *fff*

Fg. *mf* *f* *ff* *fff*

Cor. *mf* *f* *ff*

Tpt. *mf* *f* *ff* *p* *ff*

Tbn. *mf* *f* *ff*

Perc. *Crot.* *b.v.*

Pno. *fff* *8va*

Ped.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 250 and 251 for the woodwind and percussion sections. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Fagotto (Fg.) parts feature a melodic line with dynamic markings of *mf*, *f*, *ff*, and *fff*. The Clarinet (Cor.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.) parts have similar dynamic markings. The Percussion (Perc.) part includes a Crotales (Crot.) part and a bell (b.v.) part. The Piano (Pno.) part has a *fff* dynamic and an 8va marking. The Pedal (Ped.) part is also indicated.

Descongelados

Poco menos ♩ = 70

Vln. I *mf* *f* *ff* *fff* *p* *ff*

Vln. II *mf* *f* *ff* *fff* *p* *ff*

Vla. *mf* *f* *ff* *fff*

Vc. *mf* *f* *ff* *fff*

Cb. *mf* *f* *ff* *fff*

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 250 and 251 for the string section. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts have dynamic markings of *mf*, *f*, *ff*, *fff*, *p*, and *ff*. The Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.) parts have dynamic markings of *mf*, *f*, *ff*, and *fff*.

$\text{♩} = 82$

rit. . . . .

252

Fl.

Ob.

B. Cl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Pno.

Ped.

**3**  
**4**

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

$\text{♩} = 82$

rit. . . . .

253

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**3**  
**4**

*mf* *mf* *mf*



whistle tones  
256 inestables y quedos (♩ = 50)

254 255 256 257

Fl. *mf* *p* *ppolciss.*

Ob. *p* *pp* *p* *ppp*

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

Fg. *mp* *p*

Cor. *mp* *pp*

Tpt. *pp*

Tbn. *p*

Perc. *ppp* *ppp* *pp* *p* *pp* Glock 1.v.

Pno. *p* *p* *pp* *ppp* *pppp*

Vln. I *p* *ppp*

Vln. II *p* *pp* *ppp*

Vla. *mp* *p* *pp*

Vc. *mp* *p*

Cb. *p*

# FERMÍN LEÓN

## *punto y línea*



*para violonchelo*

(2021)



A Ariadna Ortega

Fermín León Salazar  
[fermin.leon.compositor@gmail.com](mailto:fermin.leon.compositor@gmail.com)  
[ferminleon.wordpress.com](http://ferminleon.wordpress.com)

# *punto y línea*

Antes de que hubiera letras, había puntos y líneas; repetidas cien veces en planas por lápices apenas sostenidos entre los pequeños dedos que los mueven. En la frontera que habita el infante entre su mundo y el más allá, los conceptos son líquidos, apenas definidos y elusivos. Los colores no tienen aún líneas divisorias, las sílabas no señalan objetos y la línea no es más que un punto que en un deseo de aventura se prolongó, convirtiéndose en trazos, curvas, y garabatos.

Elementos nacidos de la lógica: escalas y arpeggios, se encuentran dentro de intensos procesos irracionales y apasionados de rítmica, timbre y armonía. Al disolver las diferencias entre unos y otros, los puntos se transforman en líneas y las líneas en puntos.

## NOTAS DE INTERPRETACIÓN

Duración: 8 minutos

La obra no utiliza indicaciones de métrica, las líneas punteadas y números de compás únicamente sirven como guías para la interpretación. Las alteraciones afectan a la nota que preceden durante la duración de un compás. La fluidez rítmica es de la mayor importancia para el discurso de la obra.

■ = sobrepresión

◀ = transición de sonido ordinario a sobrepresión

↑ = la nota más alta posible o la más alta posible en la cuerda indicada.

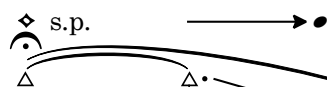
s.p. = *sul ponticello*.



Ariadna Ortega  
**punto y línea**

FERMÍN LEÓN  
(n. 1998)

libremente

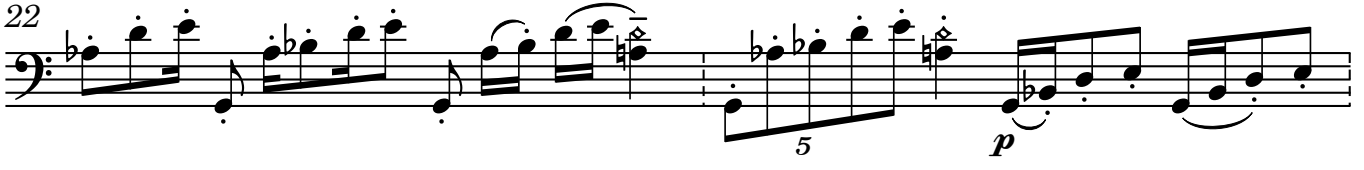


♩ = 220  
ord.

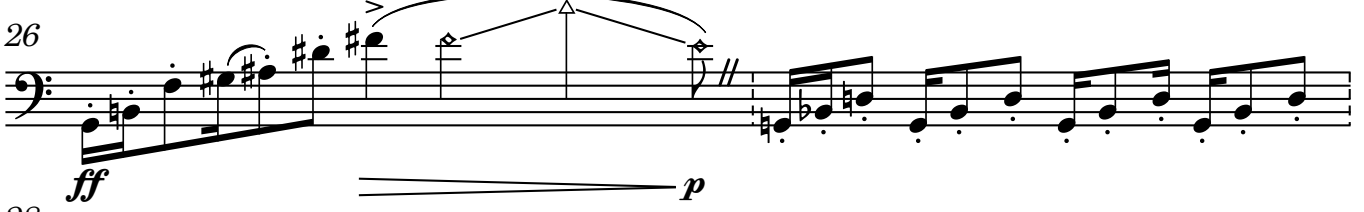
Violonchelo

2

20  *f*

22  *p*

24  *f* *p < f > p* *f*

26  *ff* *p*

28  *poco cresc.* *mf* *p*

30  *f* *p* *f*

33 

35  *ff*

37  *p* *ff*

40  *p* *ff*

42 *f*

45 *s.p. I* *ord.* *f*

48 *ff*

51 *estático*  $\text{♩} = 70 \text{ rit.}$  .....  $\text{♩} = 230$   
*espress* *sfz* *pp* *mp* *pp* *ff*

*rit.*  
 (poco rit. entre una frase y otra, no lineal)  
*ord.*

54 *s.p. I* *ppp* *ff*

58 *f* *mf* *f* *mp*  
 poco a poco menos mecánico y más expresivo

61 *grazioso* *f* *mp* *f* *p*

63  $\text{♩} = 130$  *ric.* *ff* *p* *ff*

65 *III* *IV* *s.p.*  $\rightarrow$  *ord.* *III* *p* *sfz* *p* *sfz*



4

69  $\text{♩} = 210 \text{ rit.}$

Musical staff 69-70: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 69 starts with a piano (*pp*) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

Musical staff 71: Treble clef. Measure 71 features a melodic line with slurs and accents, ending with a triplet of eighth notes marked *mf* and *p*.

Musical staff 74: Treble clef. Measure 74 includes a tempo change to  $\text{♩} = 140$ . The staff shows dynamics *mf*, *p*, *f*, and *p* with slurs and accents. Roman numerals III and IV are indicated above the staff.

Musical staff 76: Bass clef. Measure 76 shows dynamics *pp*, *p*, and *sfzp* with slurs and accents. Roman numerals I and II are indicated above the staff.

Musical staff 79: Bass clef. Measure 79 includes the instruction "ord." above the staff. Dynamics *sfzp*, *f*, *p*, *fp*, and *f* are shown with slurs and accents. Roman numerals III, IV, II, and III are indicated above the staff. The instruction "muy lento de la punta al talón" is written to the right of the staff.

Musical staff 82: Bass clef. Measure 82 consists of a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

**accel.**

12"

85 libre, entrecortado y siempre irregular

cambia gradualmente de *scratch tone* a sonido ordinario

cambia gradualmente de staccato a legato

Musical staff 85: Bass clef. Measure 85 shows a sequence of notes with slurs and accents, illustrating the transition from staccato to legato.

86  $\text{♩} = 220$

Musical staff 86: Bass clef. Measure 86 features a fast, rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Musical staff 88: Bass clef. Measure 88 continues the fast rhythmic pattern with slurs and accents, showing a dynamic shift from *p* to *f*.

90 *s.p.* *ord.*  
*ff* *f dolce*

92

94

97 *rit.* ..... *accel.*  
*p* ..... *ff*

**A tempo**

98 *mp*

100 *ff* *mp* *ff*

103 *mp* *ff*

105

Musical staff 105: Bass clef, starting with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *mp*.

109

Musical staff 109: Bass clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *f*.

111

Musical staff 111: Bass clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p*, *ff*, *mf*, and *ff*. Performance instructions *s.p.* and *ord.* are present above the staff.

113

Musical staff 113: Bass clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *ff*.

115

Musical staff 115: Bass clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *ff*.

118

Musical staff 118: Bass clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *f*, *mp*, and *p cresc.*. A finger number *0* is written above the staff.

120

Musical staff 120: Bass clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *f*.

123

Musical staff 123: Bass clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *f*.

125 *poco rit.*

127 *a tempo*  
*fff*

128

130

131 *poco rit.*

133 *s.p. vib.* *ord.* *rit.* *estático* ♩ = 50  
*fff* *pespress.* *fff* 6 *p*

extremadamente lento, más allá del diapasón, a la punta, como gas ascendiendo

# FERMÍN LEÓN



*5 dioramas para cuarteto de percusión*

(2020)

PARTITURA COMPLETA



A mis padres, quienes me otorgaron el pulso.

Obra seleccionada del Quinto Concurso Nacional de  
Composición para Cuarteto de Percusiones SAFA 2021.

Fermín León Salazar  
[fermin.leon.compositor@gmail.com](mailto:fermin.leon.compositor@gmail.com)  
[ferminleon.wordpress.com](http://ferminleon.wordpress.com)

# ORLAS

2. f. Adorno que se dibuja, pinta, graba o imprime en las orillas de una hoja de papel, vitela o pergamino, en torno de lo escrito o impreso, o rodeando un retrato, viñeta, cifra, etc.



- I. ARLOS** 2. m. colgajo (l racimo de frutas).
- RALOS** 1. adj. Dicho de una cosa: Que tiene los componentes, partes o elementos más separados de lo regular en su clase.
- II. ROLAS** 1. f.Mx, Gu, Ho, ES, Ni. Canción, composición musical. pop.
- III. ROSAL** 1. m. Arbusto tipo de la familia de las rosáceas, con tallos ramosos, generalmente llenos de agujones, hojas alternas, ásperas, pecioladas, con estípulas, compuestas de un número impar de hojuelas elípticas, casi sentadas y aserradas por el margen, flores terminales, solitarias o en panoja, con cáliz aovado o redondo, corola de cinco pétalos redondos o acorazonados, y cóncavos, y muchos estambres y pistilos. Tiene por fruto una baya carnosa que el cáliz corona y muchas semillas menudas, elipsoidales y vellosas. Se llama así principalmente el cultivado, con rosas de muchos pétalos.
- IV. LORAS** 1. f. Am. Hembra del loro. LORO 1. m. Papagayo, ave, y más particularmente el que tiene el plumaje con fondo rojo.
- LOSAR** 1. tr. Cubrir el suelo con losas. LOSA 1. f. Piedra llana y de poco grueso, casi siempre labrada, que sirve para solar y otros usos.
- V. SOLAR** 1. adj. Perteneciente o relativo al sol. Rayos solares.  
5. m. C. Rica y Ven. Corral o terreno libre situado en la parte posterior de las casas, que se utiliza como huerto o para la cría de animales y a veces como desahogo.

## NOTA TÉCNICA

La obra se compone de 5 movimientos y dos interludios y sus títulos son anagramas entre sí. Las partes están estructuradas en forma de diorama, es decir, en pequeñas maquetas de mundos distintos donde se explora un solo concepto. El motivo inicial de 5 notas es la semilla germinal de la obra desde la cual se compone cada movimiento. ARLOS introduce el motivo de cinco notas y utiliza acentos en las percusiones como encendedores que activan trémolos en los otros instrumentos. RALOS se construye con ritmos danzables demasiado separados para disfrutarse hasta que en ROLAS estos ritmos se juntan en una danza contorsionada. ROSAL es un ritmo de Risset, el pulso en un ralentando infinito que une los ostinatos rítmicos a su tallo. LORAS, es un movimiento de agilidad donde las percusiones simulan aves que vuelan en todas direcciones. Su estructura compuesta en espejo concluye con un clímax donde todas las aves vuelan juntas. LOSAR es el segundo interludio, en él, todos los materiales presentados hasta ahora se mezclan a manera de mosaico. Por último, SOLAR retoma el ritmo de Risset esta vez en dirección contraria, acelerando desde el pulso más lento hasta trémolos que resultan en una batucada ardiente y explosiva.

## NOTAS DE INTERPRETACIÓN

Duración: 12'

Los músicos deben acomodarse en el escenario tan cerca como les sea posible de forma que aparezcan como una sola fuerza unificada o como los chefs de una cocina.

En ciertos momentos durante la pieza se les pide a los intérpretes que se congelen en su lugar durante los silencios como en un juego de niños. Durante estas secciones los músicos deberán descongelarse únicamente el mínimo tiempo necesario para tocar la siguiente nota, después de la cual volverán a permanecer fijos en su lugar hasta la indicación de descongelarse.

Las indicaciones de baquetas sugieren el sonido que se busca, sin embargo, se alienta a los percusionistas a hacer cambios de acuerdo con las dinámicas a su propia discreción.

Notas sin neuma indican la repetición de la nota anterior.

Todos los movimientos se tocan *attacca*.



## INSTRUMENTACIÓN

### I.

- Platillo *Splash*
- Cascabel de semillas fijo
- Gran maraca
- Güiro y/o Güiro fijo
- 3 *Wood Blocks*
- Tom-tom grave

### II.

- Platillo *Ride*
- Sartén de metal
- Tambor de freno
- 2 botellas de vidrio
- 3 placas de madera *ossia Wood Blocks*
- Gran cubeta de plástico *ossia Tom-tom*

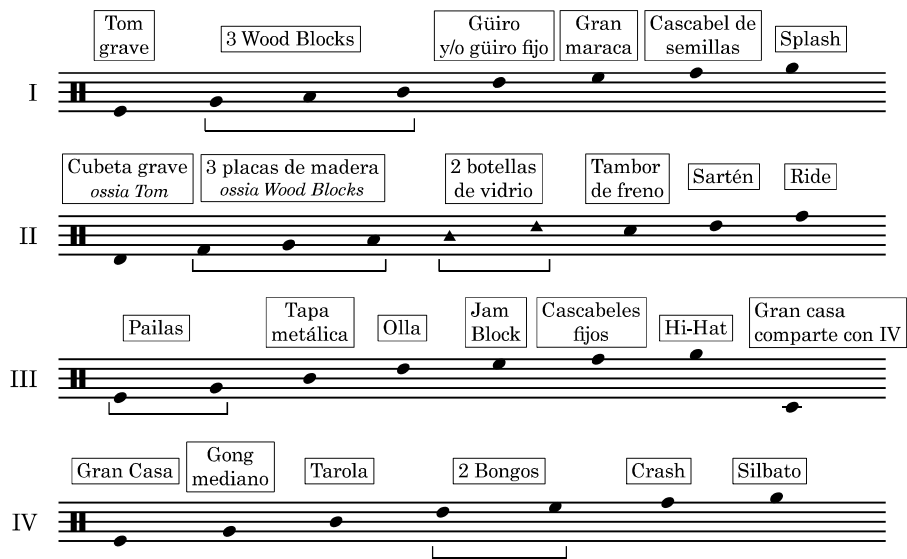
### III.

- *Hi-hat*
- Cascabel fijo
- *Jam Block*
- Olla de metal
- Tapa metálica de bote de basura
- Pailas
- Gran casa (compartido con IV)

### IV

- Silbato
- Platillo *Crash*
- 2 bongos
- Tarola
- Gong mediano
- Gran casa

## DIAGRAMA DE NOTACIÓN







Musical score for measures 44-52. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a bass clef. The fourth staff has a bass clef. The tempo is marked as ♩ = 140. Dynamics include *fp* and *f*. A triplet is marked in the third staff.

## II. ROLAS

(♩ = ♩)  
♩ = 140

53 ¡Descongelados! ♩ = 176

Musical score for measures 53-57. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a bass clef. The fourth staff has a bass clef. The tempo is marked as ♩ = 176. Dynamics are marked as *f*.

58

♩ = 176

♩ = 140

♩ = 176

Musical score for measures 58-63. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a bass clef. The fourth staff has a bass clef. The tempo is marked as ♩ = 176, ♩ = 140, and ♩ = 176. Dynamics include *p* and *f*.

64

♩ = 140

♩ = 176

Musical score for measures 64-67. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a bass clef. The fourth staff has a bass clef. The tempo is marked as ♩ = 140 and ♩ = 176.

Musical score for measures 70-76. The score is written for four staves. Measure 70 starts with a dynamic marking of *< f*. Measure 71 has a dynamic marking of *p*. Measure 72 has a dynamic marking of *p*. Measure 73 has a dynamic marking of *p*. Measure 74 has a dynamic marking of *p*. Measure 75 has a dynamic marking of *p*. Measure 76 has a dynamic marking of *p*. The score includes various rhythmic values and articulation marks.

Musical score for measures 77-81. The score is written for four staves. Measure 77 has a dynamic marking of *f*. Measure 78 has a dynamic marking of *p*. Measure 79 has a dynamic marking of *p*. Measure 80 has a dynamic marking of *p cresc.* and a *solo* marking. Measure 81 has a dynamic marking of *mf*. The score includes various rhythmic values, articulation marks, and a *3* (triple) marking.

Musical score for measures 82-86. The score is written for four staves. Measure 82 has a dynamic marking of *f*. Measure 83 has a dynamic marking of *f*. Measure 84 has a dynamic marking of *f*. Measure 85 has a dynamic marking of *f*. Measure 86 has a dynamic marking of *f*. The score includes various rhythmic values and articulation marks.

Musical score for measures 87-91. The score is written for four staves. Measure 87 has a dynamic marking of *f*. Measure 88 has a dynamic marking of *f*. Measure 89 has a dynamic marking of *p*. Measure 90 has a dynamic marking of *f*. Measure 91 has a dynamic marking of *f*. The score includes various rhythmic values, articulation marks, and a *sec* (second ending) marking.

94 ♩ = 140 ♩ = 176

*p* *f* *p*  
*p* *f* *mf*  
*p* *f* *3*  
*f* *p*

99

*mp*

104

*f* *f*  
*f*

110 (♩ = 176)

*fpp* *f*  
*f*  
*fpp* *f*

117  $\text{♩} = 140$  rit. . . . .

*p* *f*

122  $\text{♩} = 176$   $\text{♩} = 140$   $\text{♩} = 176$

128  $\text{♩} = 140$

133  $\text{♩} = 176$   $\text{♩} = 140$   $\text{♩} = 176$   $\text{♩} = 140$   $\text{♩} = 176$



Musical score for measures 138-142. The score consists of four staves. The tempo is marked 'rit.' and the dynamics include 'ff'. The music features various rhythmic patterns and articulations.

### III. ROSAL

♩ = 176  
molto rit.

143

Musical score for measures 143-147. The tempo is marked 'molto rit.' and the dynamics include 'f', 'mp', and 'pp'. The music features various rhythmic patterns and articulations.

(♩ = 88) ♩ = 176  
molto rit.

148

Musical score for measures 148-152. The tempo is marked 'molto rit.' and the dynamics include 'pp' and 'f'. The music features various rhythmic patterns and articulations.

(♩ = 88) ♩ = 176  
molto rit.

153

(♩ = 88)

Musical score for measures 153-157. The tempo is marked 'molto rit.' and the dynamics include 'pp', 'mp', and 'f'. The music features various rhythmic patterns and articulations.

159-

*pp* *f*

*pp* *f*

sec. *pp* *f*

*mf* *f*

162

(♩ = 44) ♩ = 88 rit. Librementemente ♩ = ca.70

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f* *p*

con cepillo

167

♩ = ca.44

*p* *f* *mf*

*f*

*p* *f*

*p* *f*

170

♩ = ca.87 molto rit. ♩ = 44

*p* *f*

*p* *f* *p*

*f* *pp*

continuar hasta que se establezca el pulso de octavos

173 poco accel.

Musical score for measures 173-175. The score consists of four staves. The top staff contains a melodic line with dynamics *p* and *f*. The second staff has rests and a dynamic *p cresc.* The third staff is labeled "cascara" and "manos" with dynamics *p* and *f*. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with triplets and dynamics *pp* and *f*.

176-

Musical score for measures 176-178. The score consists of four staves. The top staff has a melodic line with dynamics *p* and *5*. The second staff has a melodic line with dynamics *p* and *3*. The third staff has a rhythmic accompaniment with triplets and dynamics *p*. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with triplets and dynamics *p*.

179-

Musical score for measures 179-180. The score consists of four staves. The top staff has a melodic line with dynamics *ff* and *5*. The second staff has a melodic line with dynamics *ff* and *3*. The third staff has a rhythmic accompaniment with triplets and dynamics *ff*. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with triplets and dynamics *ff*.

181

Musical score for measures 181-184. The score consists of four staves. The top staff has a melodic line with dynamics *pp* and *5*. The second staff has a melodic line with dynamics *fff*. The third staff has a rhythmic accompaniment with triplets and dynamics *pp*. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with triplets and dynamics *pp*, *ppp*, and *f*.

IV. LORAS

188 *Veloz, ligero* ♩ = 160

Musical score for measures 188-193. The score is in 4/4 time and features a piano with four staves. The music is characterized by frequent triplets and dynamic markings. Measure 188 starts with a piano (*p*) triplet in the first staff. Measure 189 has a mezzo-piano (*mp*) triplet in the second staff. Measure 190 features a mezzo-forte (*mf*) triplet in the third staff with the instruction "sin entorchado" (without flares). Measure 191 has a forte (*f*) triplet in the fourth staff. Measure 192 has a mezzo-piano (*mp*) triplet in the first staff. Measure 193 has a piano (*p*) triplet in the fourth staff.

194

Musical score for measures 194-198. The score continues with four staves. Measure 194 has a forte (*f*) triplet in the first staff. Measure 195 has a forte (*f*) triplet in the first staff. Measure 196 has a forte (*f*) triplet in the second staff. Measure 197 has a mezzo-piano (*mp*) triplet in the second staff. Measure 198 has a mezzo-forte (*mf*) triplet in the third staff.

199

Musical score for measures 199-203. The score continues with four staves. Measure 199 has a piano (*p*) triplet in the first staff. Measure 200 has a forte (*f*) triplet in the second staff. Measure 201 has a forte (*f*) triplet in the second staff. Measure 202 has a forte (*f*) triplet in the second staff. Measure 203 has a forte (*f*) triplet in the second staff.

204

Musical score for measures 204-208. The score continues with four staves. Measure 204 has a piano (*p*) triplet in the first staff. Measure 205 has a piano (*p*) triplet in the second staff. Measure 206 has a forte (*f*) triplet in the second staff. Measure 207 has a mezzo-piano (*mp*) triplet in the second staff. Measure 208 has a forte (*f*) triplet in the second staff.

209

Musical score for measures 209-213. The score is written for four staves. The first staff contains a melodic line with triplet eighth notes and rests, marked with dynamics *f* and *mp*. The second staff is mostly silent. The third and fourth staves contain accompaniment with triplet eighth notes and rests, marked with dynamics *f* and *mp*. The time signature changes from 2/4 to 5/12 and back to 2/4.

214

Musical score for measures 214-219. The score is written for four staves. The first staff has a melodic line with triplet eighth notes, marked with dynamics *mp* and *f*. The second staff has a melodic line with triplet eighth notes, marked with dynamics *p* and *mp*. The third and fourth staves have accompaniment with triplet eighth notes, marked with dynamics *mf* and *p*. The time signature changes from 2/4 to 5/12 and back to 2/4.

220

Musical score for measures 220-224. The score is written for four staves. The first staff has a melodic line with triplet eighth notes, marked with dynamics *mp* and *f*. The second staff has a melodic line with triplet eighth notes, marked with dynamics *p* and *mf*. The third and fourth staves have accompaniment with triplet eighth notes, marked with dynamics *f* and *mf*. The time signature changes from 2/4 to 5/12 and back to 2/4.

225

Musical score for measures 225-229. The score is written for four staves. The first staff has a melodic line with triplet eighth notes, marked with dynamics *f* and *mp*. The second staff has a melodic line with triplet eighth notes, marked with dynamics *mp* and *f*. The third and fourth staves have accompaniment with triplet eighth notes, marked with dynamics *mp* and *f*. The time signature changes from 5/12 to 2/4 and back to 5/12.

Musical score for measures 233-236. The score consists of four staves. The first staff contains a melodic line with triplets and dynamic markings *f*, *p*, and *mp*. The second staff contains a bass line with triplets and dynamic markings *f*, *p*, and *mp*. The third and fourth staves contain accompaniment with triplets and dynamic markings *p* and *mp*.

Musical score for measures 242-245. The score consists of four staves. The first staff contains a melodic line with triplets and dynamic markings *mf*, *f*, and *p*. The second staff contains a bass line with triplets and dynamic markings *mf*, *f*, and *p*. The third and fourth staves contain accompaniment with triplets and dynamic markings *f* and *p*.

Musical score for measures 251-254. The score consists of four staves. The first staff contains a melodic line with triplets and dynamic markings *f* and *mp*. The second staff contains a bass line with triplets and dynamic markings *f* and *mp*. The third and fourth staves contain accompaniment with triplets and dynamic markings *f* and *mp*.

Musical score for measures 258-261. The score consists of four staves. The first staff contains a melodic line with triplets and dynamic markings *f*. The second staff contains a bass line with triplets and dynamic markings *f*. The third and fourth staves contain accompaniment with triplets and dynamic markings *f*.

264

*p*

265

*p*

266

*p*

267

*p*

268

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

269

270

271

272

273

274

275

276

*p*

*p*

*p*

277

278

279

*p*

# LOSAR

♩ = 80

molto rit. . . . .

280

continuar hasta que se establezca el pulso de octavas

283

♩ = 44

♩ = 140

♩ = 175

manos

con entorchado

288

292



*f*  
*f*<sup>3</sup>  
*f*<sup>3</sup>  
*fpp*  
*f*  
*f*  
*fpp* — *f*  
 non-l.v.  
*p*

V. SOLAR

Extremadamente lento, accel.

(♩ = ca.44)

8"

7"

5"

304 *molto rit.*

Todos aceleran a su propio ritmo

*f*  
*pp cresc.*  
*pp cresc.*  
*pp cresc.*

308 40"

Todos acentúan otros instrumentos, libremente, poco a poco

*pp cresc.*

(♩ = ca.360)

*f*  
*f*  
*f*  
*f*

Musical score for measures 309-310. It consists of four staves. Each staff begins with a *dim.* (diminuendo) marking. The music is a tremolo of a single note, which becomes increasingly dense and faster towards the end of the section. On the right side of the staves, there are four circled *pp* (pianissimo) markings, one for each staff.

Musical score for measures 311-315. It consists of four staves. The music is a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above each note. The first measure of each staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The pattern continues with some variations in the upper staves.

Musical score for measures 316-320. It consists of four staves. The music is a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above each note. The first measure of each staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The pattern continues with some variations in the upper staves. The section ends with a *p* (piano) dynamic marking.

Musical score for measures 321-325. It consists of four staves. The music is a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above each note. The first measure of each staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The pattern continues with some variations in the upper staves. The section ends with a *p* (piano) dynamic marking.

Musical score for measures 325-329. It features four staves with various rhythmic patterns and dynamics. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. Dynamics include *mf* and *f*.

Musical score for measures 330-334. It features four staves with various rhythmic patterns and dynamics. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. Dynamics include *mf*, *ff*, and *f*. A 5-3 fingering is indicated in measure 332.

Musical score for measures 335-340. It features four staves with various rhythmic patterns and dynamics. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. Dynamics include *mp* and *f*.

Musical score for measures 341-345. It features four staves with various rhythmic patterns and dynamics. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp.

accel. . . . .

*p cresc.*

*p cresc.*

*p cresc.*

*p cresc.*

351

*p cresc.*

356

*p cresc.*

361

$\text{♩} = 240$   $\text{♩} = 120$

*f*

*f*

*f*

*ff*

Musical score for measures 364-366. The score consists of four staves. The top staff features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff contains a melodic line with several measures marked with a '+' sign above the notes. The third staff shows a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff provides a bass line with occasional rests.

Musical score for measures 367-369. The structure continues with four staves. The top staff has a consistent eighth-note pattern. The second staff shows a melodic progression with some notes marked with a '+' sign. The third staff maintains the eighth-note accompaniment. The bottom staff continues the bass line.

Musical score for measures 370-372. The top staff includes accents (>) over certain notes. The second staff features a melodic line with some eighth-note runs. The third staff continues the eighth-note accompaniment. The bottom staff includes triplets (3) in the bass line.

Musical score for measures 373-375. The top staff has accents (>) over notes. The second staff shows a melodic line with eighth-note patterns. The third staff continues the eighth-note accompaniment. The bottom staff features multiple triplets (3) in the bass line.



# FERMÍN LEÓN

## *BORUBO · KA*

ボルボ・カ

堅  
獅  
古  
い  
家

*para orquesta*

(2020)

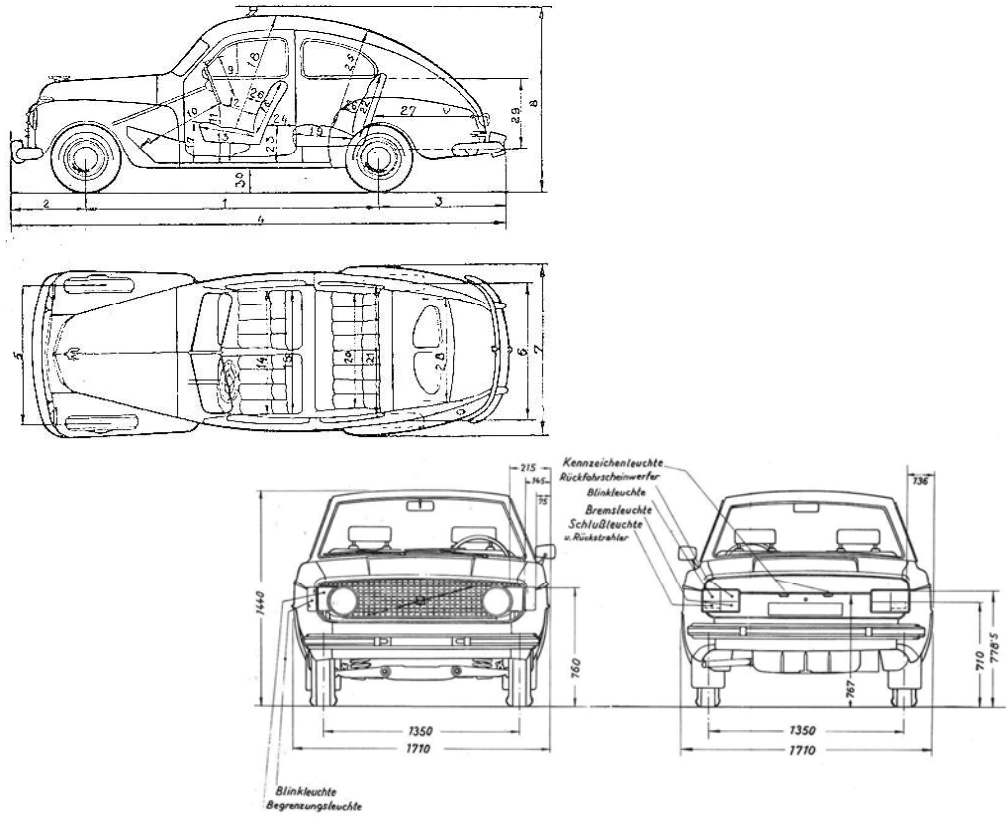
PARTITURA COMPLETA EN DO



Obra creada gracias al apoyo de la UNAM durante la Cátedra  
Extraordinaria «Arturo Márquez de Composición Musical 2020».

Fermin León Salazar  
[fermin.leon.compositor@gmail.com](mailto:fermin.leon.compositor@gmail.com)  
[ferminleon.wordpress.com](http://ferminleon.wordpress.com)





M. 1:10

A Gabriela Ortiz y Arturo Márquez, mis queridos guías y motores creativos.

# BORUBO · KA

Arranca un coche Volvo PV4544, el aire hirviente escapa de su interior por la puerta abierta. El torero japonés maneja sin su cuadrilla por el desierto de Sonora hacia su última corrida. El motor sospechosamente modificado ruge y cloquea produciendo música desconocida. Desde el crepuscular horizonte desértico aparecen visiones heroicas y el japonés habita los sueños. Al amanecer, el motor que ha corrido toda la noche ya brilla al rojo vivo. La inevitable descomposición del coche de aproxima, pero el torero no está dispuesto a aceptar tal condena...

“Mi cuerpo se convirtió para mí como un coche de último modelo para su dueño orgulloso. En él manejé por muchas carreteras a muchos lugares. Vistas que nunca había visto antes se abrieron frente a mí y enriquecieron mi experiencia. Pero el cuerpo está condenado a decaer, justo como el complicado movimiento de un coche. Yo, por mi parte, no aceptaré tal condena. Esto significa que yo no acepto el camino de la naturaleza. Yo sé que voy en contra de la naturaleza. Yo sé que he forzado a mi cuerpo por el camino más destructivo de todos”

—Yukio Mishima

## NOTA TÉCNICA

La historia ecléctica narrada anteriormente sirve de andamiaje para explorar los límites de mi propia identidad cultural dentro de la obra. Un motivo de cuatro notas es el origen de todos los objetos musicales y estos se ordenan en una forma común en la música popular: introducción, verso 1, coro, verso 2, coro y cierre.

La introducción acompaña el rugido del coche imaginario con una mezcla de los motivos rítmicos y melódicos que más adelante tendrán la oportunidad de desarrollarse. El efecto Doppler de un coche veloz termina la introducción y suena únicamente el viento desértico en los alientos. Las percusiones comienzan un discurso elegante y pausado, inspirado en las percusiones del teatro Noh. El torero se encuentra en su coche.

El primer verso se construye intercalando tres elementos: un motivo rítmico compuesto de acordes acentuados, un motivo melódico de cuartas ascendentes y un motivo de 5 notas staccato de colores y timbres que simula el destartamiento del coche en cuestión. El coro avisa su llegada intercalándose poco a poco y comienza plenamente con el motivo generador en chelos y contrabajos a forma de ostinato. A este se le suman acentos, notas largas y texturas atareadas de alientos que ponen a la orquesta dentro de una maquinaria que empuja el coche hacia adelante, rebotando hasta construir un gran tutti donde el ostinato toma protagonismo.

El segundo verso navega el continuo de los octavos hacia un paisaje onírico de alucinaciones desérticas. Fragmentos de melodías se quedan suspendidos en el aire sobre un torrente de escalas y arpeggios ascendentes. Más adelante los octavos se estacionan en notas repetidas y sueños melódicos de belleza heroica rodean al japonés. Los ritmos de la introducción regresan gradualmente al amanecer que es abrigado por la resonancia solar del tam-tam. Un coral de cornos delinea el motivo generador con notas largas que reúnen energía para retomar el coro, esta vez más ruidoso, disonante, chueco y destartado.

Distintos objetos rítmicos intercambian el protagonismo sobre el ostinato hasta superponerse todos juntos y converger en el clímax de la obra: un tutti de acentos fragmentados que mantienen la energía en su punto más alto. El cierre trágico de la historia: el paso de la vida al inevitable decaimiento se traduce como el paso de la rigidez rítmica del octavo hacia la aleatoriedad y polirritmia del cierre, donde el decaimiento solo se puede evitar con un profundo grito de dolor que rechaza el camino de la naturaleza.

## INSTRUMENTACIÓN

pícolo  
 2 flautas  
 2 oboes  
 2 clarinetes en Sib  
 2 fagotes

4 cornos en Fa  
 2 trompetas en Do  
 2 trombones  
 trombón bajo  
 tuba

timbales  
 percusión (3 percusionistas)


1. campanas tubulares / maraca / tarola / 2 latas / simantra / raspador fijo / platillo suspendido / tam-tam (compartido por 3)
2. xilófono / martillo Mahler / tambor de freno / vibraslap / 2 bongos / castañuelas fijas / cascabel / rugido de león /
3. gran cassa / tam-tam / 4 toms / yunque / platillo chino


cuerdas

## NOTAS DE INTERPRETACIÓN

Duración: 12 minutos

↑ = la nota más alta posible o la más alta posible en la cuerda indicada.


 = repetir la nota inicial libremente durante el tiempo indicado.

 = altura indeterminada.

### ALIENTOS

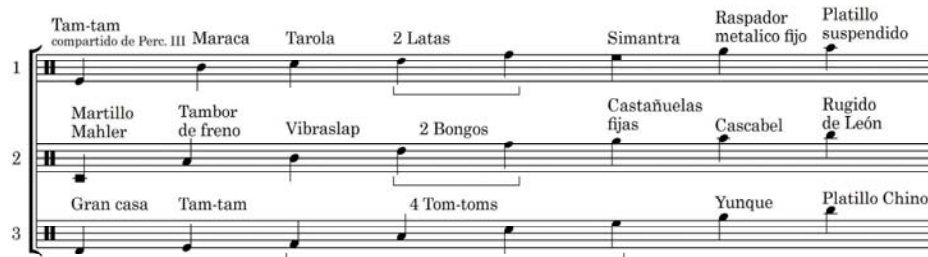
↓ = sonido de aire, sin tono.

*bisbig.* = bisbigliando. Trino de timbre producido a través de digitaciones alternas, armónicos o posiciones de microtonos cercanos a la discreción del interprete.

 = al usarse con bisbigliando se refiere a las notas tocadas con digitaciones alternativa, microtonos cercanos o armónicos.

### PERCUSIÓN

⊕ = apagar la resonancia.




1. Tam-tam compartido de Perc. III Maraca Tarola 2 Latas Simantra Raspador metalico fijo Platillo suspendido

2. Martillo Mahler Tambor de freno Vibraslap 2 Bongos Castañuelas fijas Cascabel Rugido de León

3. Gran casa Tam-tam 4 Tom-toms Yunque Platillo Chino

### CUERDAS

s.p. = *sul ponticello*.

 = transición de sonido ordinario a *scratch tone* con sobre presión.



# BORUBO · KA

FERMÍN LEÓN (n. 1998)

## ボルボ・カー

Arranca un coche Volvo, el aire hirviente escapa por la puerta abierta.

♩ = 160

The musical score is written for a 5/4 time signature with a tempo of 160. It is divided into two systems. The first system includes the following instruments and parts:

- Piccolo:** 5/4 time signature, first measure.
- Flauta 1/2:** Flute parts.
- Oboe 1/2:** Oboe parts.
- Clarinete en Si<sup>b</sup> 1/2:** Clarinet parts.
- Fagot 1/2:** Bassoon parts.
- Corno en Fa 1/2:** Horn parts.
- Trompeta en Do 1/2:** Trumpet parts.
- Trombón 1/2:** Trombone parts.
- Trombón Bajo:** Baritone part.
- Tuba:** Tuba part.
- Timbales:** Snare drum part.
- Percusión:** Percussion parts including:
  - Platillo suspendido (Suspended cymbal)
  - 2 Latas (2 Cans)
  - Rugido de León (Lion Roar)
  - Vibraslap
  - 2 Bongos
  - Tarola (Tambourine)
  - Cascabel (Castanet)
  - Gran casa Tam-tam (Large Tam-tam)
  - G.C. (Gong)

The second system includes the string section:

- Violín I:** Violin I part.
- Violín II:** Violin II part.
- Viola:** Viola part.
- Violonchelo:** Violoncello part.
- Contrabajo:** Contrabajo part.

Dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp* are used throughout the score. The score is marked with a large '5' and a '4' in the first measure of the first system, indicating the 5/4 time signature.



11 12 13 14 15 16

Pic. *f* *mp*

Fl. *f* *mf* *mp*

Ob. *f* *mp*

Cl. *mf* *f* *mp*

Fg. *mf* *f* *mp*

Cor. 1. *f* *p* *f* *p*

Cor. 2. *mf*

Tpt. 3. *f*

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

Tbn. B. *p* *f*

Timb. *f* *p*

Perc. 1. Raspador de metal *sfz*

Perc. 2. Bongos *mf*

Perc. 3. Yunque

13

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mp*

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

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

This musical score is for a symphony orchestra and a percussion ensemble. The score is divided into several systems of staves. The woodwind section includes Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor.). The brass section includes Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. B.), and Tuba (Tba.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The percussion ensemble includes three different parts (1, 2, 3) for Tambor de freno, Castañuelas, and Tarola/Simantra. The score features various dynamics such as *mp*, *f*, *pp*, *mf*, *p*, and *ppresc.*, along with articulation marks like accents and slurs. A box containing the number '21' is placed above the strings and percussion staves in the middle of the page.



23 24 25 26 27

Pic. *f*

Fl. *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Eg. *mp* *mf* *f* *p*

Cor. *p* *mp* *mf* *f* *ff* *mf*

Tpt. *pp* *f* *p*

Tbn. *f* *f*

Tbn. B. *p*

Tba. *mf* *ff* *p*

Timb. *ff* *p*

Perc. 1 *p cresc.*

Perc. 2 Xilófono *mp* *f*

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

Vln. I *pp cresc.* *p* *ff* *p* *III* *IV* *p cresc.*

Vln. II *unis.* *p* *f* *ff* *p* *p cresc.*

Vla. *unis.* *p* *f* *p*

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

Cb. *p* *f* *p*

poco rit. . . . .

Poco meno mosso ♩ = 150

28 29 30 31

Pic. *ff* *p cresc.*

Fl. *ff* *p cresc.*

Ob. *ff* *p cresc.*

Cl. *ff* *p cresc.*

Fg. *ff* *p cresc.*

Cor. *ff* *p cresc.*

Tpt. *ff* *p cresc.*

Tbn. *f* *mf* *ff* *p cresc.*

Tbn. B. *ff* *p* *ff* *p cresc.*

Tba. *f* *ff* *p cresc.*

Timb. *f* *p*

Perc. 2 *ff*

3 *ff*

poco rit. . . . .

Poco meno mosso ♩ = 150

Vln. I *ff* *p cresc.*

Vln. II *ff* *p cresc.*

Vla. *mp cresc.* *ff* *p cresc.*

Vc. *mp cresc.* *ff* *p cresc.*

Cb. *mp cresc.* *ff* *p cresc.*





55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66

Timb. *mp* *mf* *mp*

1 *mp*

Perc. 2 *mf* *pp* *mf* P.C.

3 *mf*

Vln. I *mp* *mf* *mf*

Vln. II *mp* *mf* *mf*

golpe con palmas en caja

col legno sin altura

**2/4** **3/4**

Vibraslap Tambor de freno

67 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79

Pic. *p* *f*

Fl. *p* *f*

Ob. *p* *f*

Cl. *p* *pp* *f*

Eg. *p* *pp* *f*

Cor. *pp* *mp*

Tbn. B. *pp* *mp*

Tba. *pp* *f*

Timb. *pp* *f*

1 *mp* *f* *mf*

Perc. 2 *mp* *mf* Bongo

3 *mp* *f* *mf*

68 76

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* *pizz. f* *mf*

Vla. *mf* *col legno sin altura*

Vc. *pp* *f* *mf*

Cb. *p*

80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90

Pic. *ff* *f*

Fl. *ff* *f* *sfz* *f*

Ob. *ff* *f*

Cl. *ff* *f*

Fg. *ff* *f* *pp* *f* *flz.* *p*

Cor. *f* *mf*

Tpt. *mf* *mf*

Tbn. *mf* *pp* *f* *mf*

Tbn. B. *f* *flz.* *p*

Tba. *f*

Timb. *f*

1 *sfz* *fpp* *f* *Castañuela* *mf*

2 *G.C.* *mf* *Toms*

3 *mf*

Vln. I *pizz.* *div.* *arco* *unis.* *pizz.* *arco*

Vln. II *f* *div.* *arco* *unis.* *pizz.* *arco*

Vla. *pizz.* *f* *con palmas en la caja*

Vc. *f* *arco* *pizz.* *arco*

Cb. *div.* *f* *unis.* *pizz.* *arco* *p*

84



Pic. *3/4*

Fl.

Ob.

Cl.

Eg.

Cor.

Tbn.

Tbn. B.

Tba.

Timb.

1 *cross stick*

Perc. 2 *Cascabel*

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



112 113 114 115 116 117 118 119 120 121

Pic. *ff* **4/4** **3/4**

Fl. *f* *ff* *f*

Ob. *f* *ff* *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Cor. *mf* *f* *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf* *f* *mf*

Tba. *mf*

Timb.

1 Bongos con palmas *mf*

Perc. 2 *mf* Yunque

3 *mf*

Vln. I **4/4** **3/4** arco div. *f*

Vln. II arco *f*

Vla. arco *f*

Vc. arco *f*

Cb. *f*

122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132

Pic. *mf*

Fl. *sfz* *p < f* *p* *f*

Ob. *sfz* *p < f* *p* *f*

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

Fg. *p* *f* *p* *f*

Cor. *p* *f* *p* *f*

Tpt. *p* *f* *mf*

Tbn. *pp*

Tbn. B.

Tba. *f*

Timb. *p* *f*

1

Perc. 2

Vln. I *unis. pizz.* *arco* *unis. pizz.* *arco* *mf*

Vln. II *pizz.* *arco* *p* *f* *arco*

Vla. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *p* *f*

Vc. *pizz.* *arco* *pp*

Cb. *p* *f* *pp*

133 134 135  $\triangle$   $\square$   $\square$  136 137 138 139 140 15

Pic.  $\frac{7}{8}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{5}{4}$

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tbn. B.

Tba.

Timb.

1

Perc. 2

3

Vln. I  $\triangle$   $\square$   $\square$   $\frac{7}{8}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{5}{4}$  arco pizz

Vln. II pizz div.

Vla. pizz.

Vc.  $f$   $mp$   $f$

Cb.

141 142 143 144 145 146 147 148

Pic.  $\frac{5}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\text{♩} = 160$

Fl. *aire* *p* *sfz* *f*

Ob. *aire* *p* *sfz* *f*

Cl. *aire* *p* *sfz* *f*

Eg. *aire* *mp* *p* *sfz* *f*

Cor. *aire* *p* *sfz* *f* *mf*

Tpt. *aire* *p* *sfz* *f*

Tbn. *aire* *p* *sfz* *f*

Tbn. B. *aire* *p* *sfz* *f*

Tba. *aire* *p* *sfz* *f*

Timb. *f* *mf* *f*

1 *f* *Cross stick*

Perc. 2 *mp* *f*

3 *Gran Casa* *f*

Vln. I  $\frac{5}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\text{♩} = 160$  *unis.* *arco* *f* *3*

Vln. II *arco* *f* *3*

Vla. *arco* *f*

Vc. *arco* *f*

Cb. *solo pizz.* *arco* *f*



156 157 **158** 159 160 161 162

Pic. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff* *fp* *f*

Cl. *ff* *fp* *f*

Fg. *ff*

Cor. *mp* *f* *fp* *f*

Tpt. *mp* *f* *fp* *f*

Tbn. *f*

Tbn. B. *f*

Tba. *f*

Timb. *f*

1 Maraca *f*

Perc. 2 Castañuelas *mf*

3 G.C.

**158**

Vln. I *f* *non-div. pizz.* *arco* *fp* *f*

Vln. II *f* *arco div.* *fp* *f*

Vla. *f* *arco* *fp* *f*

Vc. *f* *arco* *fp* *f*

Cb. *f* *div. arco* *unis.* *f*

Pic. *f* solo *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *f* *ff*

Cor. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *pp < mf >* *f*

Tbn. B. *pp < mf >* *f*

Tba. *f*

Timb. *p* *f*

1 Maraca

Perc. 2 Rugido de León *f* Castañuelas

3 G.C. *p* *f*

Vln. I *mp* *f* arco *ff*

Vln. II *mp* *f* unis. *ff* div.

Vla. *mp* *f* arco *ff*

Vc. pizz. *mp* arco *ff*

Cb. pizz. *mp* arco *ff*





177 178 179 180 181 182

Pic. *f* *mf* *pf*

Fl. *f* *pf*

Ob. *mp* *mf*

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

Fg. *mf*

Cor. *sord.* *fpp* *f* *p* *mf*

Tba. *mp* *fpp* *f* *p* *mf*

Timb. *mp* *mf*

1 *p*

Perc. 2 *p < mf* *con palmas Bongos*

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *tutti pp* *pizz. mp*

Vc. *cresc.* *mf*

Cb. *cresc.* *mf*

12/8 9/8 5/4

183 184 185 186 187

Pic. *f*

Fl.

Ob.

Cl. *mf*

Fg.

Cor. *p* *mf*

Tpt. *pp* *mf*

Tbn. *mf* sord.

Tba. *mf* sord.

Timb.

1 *mp*

Perc. 2 Xilófono *ppp*

Vln. I arco *pizz.* arco

Vln. II arco *pizz.* arco

Vla. arco div. *ppresc.*

Vc.

Cb.

188 **9/8** **5/4** 190 191 192 193

Pic. *sfz*

Fl. *sfz*

Ob. *f* *sfz*

Cl. *f*

Fg. *mf*

Cor. *mf*

Tpt. *mf* *pp* *mf* *p*

Tbn. *mf*

Tba. *p* *mf*

1 *mf* *p dim.*

Perc. 2 *f* *ppp* *mf*

Vla. **9/8** **5/4** *mf* *ppp*

Vc. *ord.*

Cb. *arco* *mf*

194 195 196 197 198

Pic. *mp*

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

Ob. *mp* *mp*

Cl. *pp cresc.* *mf dim.*

Fg. *pp cresc.* *mf dim.*

Cor.

Tpt. *mf* *p* *pp* *f* *solo*

Tbn. *pp* *f* *p*

Tba. *pp*

1

Perc. 2 *p sempre*

Vln. I *unis.* *p* *f* *pp*

Vln. II *pizz.* *p* *f* *pp*

Vc.

Cb.

200 201 202 203 204

Pic. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *pp* *mp* *mf*

Fg. *mf*

Cor. *mf*

Tpt. *p* *f* *p*

Tbn. *p* *f* *p* senza sord.

Perc. 2 *pp* Tom-toms

Vln. I *pp* *mp* *pp* arco

Vln. II *pp* *mp* *pp*

Vla. *pp* *mf* *p*

Vc. *p* *mf* *pp*

Cb. *pp* *mp*

**12/8** **5/4**

Pic. *f* *ff*

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Fg. *f*

Cor. *pp* *mp*

Tpt. *f* *p* *mf*

Tbn. *p* *mp*

Timb. *pp* *mp*

1. Campanas Tubulares l.v. *mf*

Perc. 2. Xilófono *mp* *mf*

3.

Vln. I *p*

Vln. II *p* *mf* *p*

Vla. *pp* *mf* *pp*

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

Cb. *mf* *p*

Pic. *mp* *ff*  
 Fl. *f* *mf*  
 Ob. *mf*  
 Cl. *mf*  
 Fg. *mp* *mf*  
 Cor. *mp* *p* *mf* *p*  
 Tpt. *f* *p* *mp*  
 Tbn. *p* *f* *p* *mp*  
 Tbn. B. *mp*  
 Tba. *pp* *mp*  
 Timb. *pp* *p* *mf*  
 Perc. 1 Tarola *pp molto cresc.*  
 Perc. 2 Xilófono *f*  
 Vln. I *p* *f* *p* *mf* *unis.*  
 Vln. II *p* *mf* *unis.*  
 Vla. *p* *mf* *unis.*  
 Vc. *mf*  
 Cb. *mf*

Pic. *p* *f*  
 Fl. *f*  
 Ob. *f*  
 Cl. *f*  
 Fg. *f*  
 Cor. *mp* *mf*  
 Tpt. *f* *p*  
 Tbn. *f* *p* *mf*  
 Tbn. B. *mf*  
 Tba. *mf*  
 Timb. *mf*  
 1. *mf* *f*  
 Perc. 2.  
 Vln. I *mf* *f*  
 Vln. II *f*  
 Vla. *f*  
 Vc. *f*  
 Cb. *f*

*poco rit.*



218 *a tempo* 219 **12** 220 **9** 221 **5** 222 **4**

Pic. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Cor. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tbn. B. *f*

Tba. *f*

Timb. *f* *fp* *f* *ff* *mf* *en la caja*

Perc. 2 *ff* *mp* *p* *ff* *Tam-tam*

1 *ff* *mp* *p* *ff* *Tam-tam*

2 *ff* *mp* *p* *ff* *Tam-tam*

3 *ff* *mp* *p* *ff* *Tam-tam*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff* *ppp* *non-vib.*

Cb. *ff*

*Rugido de León*

*Tambor de freno*

*Vibraslap*

Meno mosso

♩ = 152

223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233

Pic. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Cor. *pp* *mp* *ppp*

Tpt. *ppp* *f*

Timb. *f* *pp* 4-6

aire

senza sord.

aire

senza sord.

aire

senza sord.

1 Tarola Simantra *f*

Perc. 2 Castañuelas *f*

3 G.C. *p* *f*

Meno mosso

♩ = 152

Vln. I *p* *ff* *ppp* arco

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

Vla. *ff* arco

Vc. *ff* *ppp* arco

Cb. *ff* *pp* arco

div. vib. unis pizz. arco

pizz. arco



Musical score for measures 244-253. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. B.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timb.), Percussion 1 (1), Percussion 3 (3), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 244-245: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Percussion 1/3 are silent. Violin I and II play sustained notes. Viola and Cello play a rhythmic pattern. Contrabass plays a rhythmic pattern.

Measures 246-253: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trombone, Trombone Bass, Trombone, and Timpani enter. Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon play melodic lines with dynamics *p*, *mp*, and *mf*. Cor Anglais, Trombone, Trombone Bass, and Trombone play sustained notes with dynamics *pp* and *mp*. Timpani plays a rhythmic pattern with dynamics *pp* and *mp*. Percussion 1 and 3 play sustained notes with dynamics *f* and *p*. Violin I and II play sustained notes with dynamics *p*. Viola and Cello play a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *p*. Contrabass plays a rhythmic pattern with dynamics *pp* and *p*.

255 256 257 258 259 260 261 262

Pic. *f* *mf*

Fl. *mp*

Ob. *f* *mp*

Cl. *mp* *f* *mp*

Eg. *f* *mp* *p*

Cor. *mp < f* *p* *f* *mp*

Tpt. *mp < f*

Tbn. *f*

Tbn. B. *f*

Tba. *f*

Timb. *f* *p*

1. *p* *f* *mp*

4 Toms *p* *mp*

unis. *f* *mp* *f* *mp*

Vln. I *mp* *f* *mp*

Vln. II *f* *p*

Vla. *mp* *f* *mp*

Vc. *f* *mp < f* *mp* *p*

Cb. *f* *mp < f* *mp* *p*

Pic. *mf* *ppp*

Fl. *pp* *mf* *pp*

Ob. *pp* *mf* *pp*

Cl. *mp*

Fg. *mp*

Cor. *pp* *pp*

Tpt. *ppp* *mf* *pp* *mf* *p*

Timb. *pp*

1 *mf* *mp* *pp* *f* *pp*

3 *mf* *mp* *pp* *f* *pp*

accel. rit.

Vln. I *f* *ppp* *pp*

Vln. II *f* *ppp* *pp* *mf*

Vc. *p* *mp*

Cb. *p* *mp*



Pic. *p* *mf* *pp*

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

Ob. *mp*

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

Cor. *p* *mf* *pp*

Tpt. *p* *mf* *pp*

Tba. *pp*

Timb. *pp* *mf* *pp*

1. *mf* *pp* Maraca *pp* *mf* *ppp*

Perc. 2 *mf* *pp*

3 *pp* *mf* *pp*

Vln. I *dim.* *ppp* *ppp* *ppp*

Vln. II *f* *p* *mp* *ppp* *ppp*

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

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

Cb. *p* *mf* *p*

*div. a3*



Pic. *pp* *p* *ppp* *f*

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

Ob. *mf* *pp* *espress.* *solo*

Fg. *mf* *mf*

1

297

Vln. I *p* *ppp* *ppp*

Vln. II *p* *ppp* *ppp*

Vc. *p* *ppp* *ppp*

299 300 301 302 303 304 305 306 307 308

Pic. *f* *p*

Fl. *p* *f* *p* *p* *bisbig*

Ob. *f* *p* *f* *p* *f*

Tpt. 1. *mp* *pp* *ppp* *mp*

Vln. I *mp* *pp* *ppp* *mp*

Vln. II *mp* *pp* *ppp* *mp*

Vc. *mp* *pp* *ppp* *mp*

309 310 311 312 313 314 315 316 317 318

Pic. *pp*

Fl.

Ob. (1.) *pp* *bisbig.* *pp* *f* *pp* *pp*

Eg. *p* *p*

Cor. 1. solo *p* *fp* *f*

Tpt. *mp* *pp*

Vln. I *pp* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

Vln. II *pp* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

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

Vc. *pp*

312

div. a2

319 320 321 322 **323** 324 325 326 327 328 329

Pic. *mf* *pp* *mf*

Fl. *p* *f* *p*

Ob. *f* *pp*

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

Eg. *pp*

Cor. *pp* *pp*

Tpt. *p* *f* *p* *mf* *p*

Timb. *pp cresc.* *mp*

1.  
1. sord. Harmon

**323**

Vln. I *mp* *pp* *f* *p sub.*

Vln. II *mp* *pp* *f* *p sub.*

Vla. *p* *mp* *ppp* *f* *p sub.*

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

Cb. *pp cresc.* *mp*

*pizz.*

poco accel.

339 ♩ = 152

330 331 332 333 334 335 336 337 338

Pic. *p* *f* *p*

Ob. *p* *f* *p*

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

Fg. *f* *pp*  
*eco pp* *mf* *pp*

Cor. *f* *p*

3.  
Tpt. *f* *p* *f* *pp* *f* *pp*

Tbn. *sord.* *p* *f* *pp*

Timb. *pp* *mf*

1 Campanas Tubulares *f*

Perc. 2 Cascabel *ppp* *mf* *ppp*  
G.C. *f*

3

Vln. I *mp* *f*

Vln. II *mp* *f*

Vla. *mp* *f*

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

Cb. *mf* *f*  
*arco*

339 ♩ = 152

Pic. *pp* *mf* *pp* *pp* *mp*  
 Fl. *pp* *f* *pp* *p* *mf*  
 Ob. *pp* *f* *pp* *pp*  
 Tpt. *p* *f* *pp*  
 Tbn. B. *p*  
 Tba. *p* *f* *p*  
 Timb. *p* *pp* *f* *pp*  
 Vln. I *pp*  
 Vln. II *pp*  
 Vla. *pp*  
 Vc. *pp*  
 Cb. *pp*

347 348 349 350 351 352

Pic. *pp* *f*

Fl. *pp* *mf* *pp* *f*

Ob. *mf* *pp* *p* *f* *pp* *f*

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

Fg. *p* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Cor. *mp* *mf*

Tpt. *mf* *mf*

Tbn. *p* *f* *p* *p* *mf*

Tbn. B. *mf* *p* *p* *f* *p*

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

Timb. *pp* *f* *p*

Vc. *f* *unis.*

Cb. *f*

351

rit.

accel.

353 354 355 356 357 359

Pic. *f* *mp* *p* *mf*

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

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

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

Fg. *mf* *mp* *p*

Cor. *mp* *p*

Tpt. *mp* *mp*

Tbn. *p* *f* *p*

Tbn. B. *f* *p*

Timb. *pp* *mf*

1 C. Tub. *mp*

3 Tam-tam *p* *mp* l.v.

rit.

accel.

Vln. I *ppp* *mp*

Vln. II *ppp* *mp*

Vla. *ppp* *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

360 361 362 363

Pic. *f* *ff*

Fl. *f* *ff* 12

Ob. *f* *ff* 3 6

Cl. *f* *ff* 7

Fg. *f* *ff*

Cor. *f* *ff*

Tpt. *pp* *ff*

Tbn. *p* *ff*

Tbn. B. *p* *ff* *mf*

Tba. *p* *ff*

Timb. *pp* *ff* *p*

1. *p* *ff* *mf*

2. *ff*

3. *ff*

364 = 168

Vln. I *pp* *ff*

Vln. II *mp* *p* *ff* *div.* *mf*

Vla. *mp* *p* *ff* *div.* *mf*

Vc. *ff* *div.* *s.p.* *mf*

Cb. *f*

sord. Harmon

Platillo suspendido l.v.

Tarola

Xilófono

G.C.

unis. *p* *ff*

div. *mf*

unis. *mp* *p* *ff*

div. *mf*

div. *mf*

unis. *pp* *ff*

s.p. *mf*

**5/4** **9/8**





370 371 372 373 374

Pic. *f* *p* *f* *flz.* *f*

Fl. *f* *p* *f* *flz.* *f*

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

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

Eg. *f*

Cor. *f* *f* *f*

Tpt. *f* *p* *f* *senza sord.* *f*

Tbn. *mf*

Timb. *f*

1 *p* *f*

Xyl. *f* *p* *f*

3 *p* *fp* *f*

Vln. I *p* *f* *f* *div.* *3/8* *372* *unis.* *5/4* *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *ff*

Cb. *f*

Pic. 

Fl. 

Ob. 

Cl. 

Fg. 

Cor. 

Tpt. 

Tbn. 

Tba. 

1 

Xyl. 

3 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

381 382 383 384 385 387

Pic. *p* *f* *p*

Fl. *f* *p*

Eg. *f* *p*

(1.)

Tpt. *p* *mf* *p* *mf* *p*

Tbn. *mf* *p* *p* *mf* *p*

1 Raspador *f*

Perc. 2 Vibraslap *mf*

3 Platillo Chino *mf*

rit. . . . . 386 ♩ = 100 accel. . . . .

Vln. I *pcresc.*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *pcresc.*

Cb. *pcresc.*





400 401 402 403

Pic. *f* *ff*

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *mf* *ff* *f* *fp* *ff*

Fg. *f* *ff*

Cor. *f*

Tbn. B. *f*

Tba. *f*

Timb.

1

Perc. 2 *p*

*mp cresc.* *mf* *p* *ff* *f* *fp* *ff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.







415 417 418 419 420

Pic. *flz.*

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tbn. B.

Tba.

Timb.

1

Perc. 2 *Tambor de freno* *Xilófono*

3

416 417 418 419 420

Vln. I *div.* *mp* *ff* *unis.* *p* *ff* *p*

Vln. II *ff* *fp* *ff* *p* *ff* *mp cresc.*

Vla.

Vc.

Cb.

421 422 423 424 425

Fl. *ff*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *ff*

Cor. *p* *ff* *f*

Tpt. *p* *f*

Tbn. *mf* *ff*

Tbn. B. *p*

Tba. *p*

Timb.

1

Perc. 2 *f*

Vln. I *p* *ff* *p* *p* *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff* *p* *p* *ff*

Vc. *p* *ff* *p* *ff* *arco*

Cb. *ff*

Pic. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*  
 Fl. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*  
 Ob. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*  
 Cl. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*  
 Fg. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*  
 Cor. *fp* *fp* *fp* *fp* *flz.* *ff*  
 Tpt. *mf* *mf* *mf* *mf* *ff* *flz.*  
 Tbn. *f* *f* *f* *f* *p* *ff* *flz.*  
 Tbn. B. *p* *p* *p* *p* *p* *ff* *flz.*  
 Tba. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*  
 Timb. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*  
 Perc. 1 *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*  
 Perc. 2 *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*  
 Perc. 3 *f* *f* *f* *f* *f* *f*  
 Vln. I *p* *ff* *p* *ff* *f* *ff* *div.*  
 Vln. II *p* *ff* *p* *ff* *f* *ff* *ff*  
 Vla. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*  
 Vc. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*  
 Cb. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*



438 439 440 441 442 443 444

Pic.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tbn. B.

Tba.

Timb.

1

Perc. 2

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

445 446 447 448 449 450 451 59

Pic.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tbn. B.

Tba.

Timb.

1

Perc. 2

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

*ff*

*p* *ff*

449

452 453 454 455 456 457

Pic. **5/4** **4/4**

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tpt. *mp* *fff*

Tbn.

Tbn. B.

Tba.

Timb. *fp* *mf* Tam-tam

1

Perc. 2

3 *fp*

Vln. I **5/4** **4/4** *mf*

Vln. II *mf*

Vla.

Vc.

Cb. *fp*





This page contains a musical score for measures 461 and 462. The instruments and parts are as follows:

- Piccolo (Pic.):** Measures 461 and 462. Measure 461 has a triplet of eighth notes. Measure 462 has a *ff* dynamic and a flageolet (*flz.*) marking.
- Flute (Fl.):** Measures 461 and 462. Measure 462 has a *ff* dynamic and a flageolet (*flz.*) marking.
- Oboe (Ob.):** Measures 461 and 462. Measure 461 has a flageolet (*flz.*) marking. Measure 462 has a *ff* dynamic and a flageolet (*flz.*) marking.
- Clarinet (Cl.):** Measures 461 and 462. Measure 462 has a *ff* dynamic and a flageolet (*flz.*) marking.
- Trumpet (Tpt.):** Measures 461 and 462. Measure 462 has a *p* dynamic, a *f* dynamic, and a *sord. Harmon* marking.
- Trombone (Tbn.):** Measures 461 and 462. Measure 462 has a *f* dynamic.
- Tuba (Tbn. B.):** Measures 461 and 462. Measure 462 has a *p* dynamic, a *ff* dynamic, and a *p* dynamic.
- Timpani (Timb.):** Measures 461 and 462. Measure 462 has a *p* dynamic and a *f* dynamic.
- Percussion 1 (Perc. 1):** Measures 461 and 462. Measure 461 has a triplet of eighth notes. Measure 462 has a triplet of eighth notes.
- Percussion 2 (Perc. 2):** Measures 461 and 462. Measure 462 has a *pp* dynamic, a *f* dynamic, and a *pp* dynamic. The instrument is labeled *Tambor de freno*.
- Violin I (Vln. I):** Measures 461 and 462. Measure 462 has a *p* dynamic.
- Violin II (Vln. II):** Measures 461 and 462. Measure 462 has a *p* dynamic.
- Viola (Vla.):** Measures 461 and 462. Measure 462 has a *p* dynamic.
- Violoncello (Vc.):** Measures 461 and 462. Measure 462 has a *p* dynamic.
- Double Bass (Cb.):** Measures 461 and 462. Measure 462 has a *ff* dynamic.

This page of a musical score, numbered 63, covers measures 463 and 464. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for woodwinds, brass, strings, and percussion. The woodwind section includes Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor.). The brass section includes Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. B.), and Tuba (Tba.). The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The percussion section includes Timpani (Timb.), Bongos (Perc. 2), and a snare drum (1). The score features a variety of musical notations, including complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *pp*, *f*, *ff*, *p*, *mp*, *fz*, and *s.p.*, and performance instructions like *molto cresc.*. The woodwinds and strings play melodic and harmonic lines, while the brass and percussion provide rhythmic support and texture. The percussion part includes a complex pattern of sixteenth and thirty-second notes on the bongos and a snare drum part with dynamic markings.

rit.

♩ = 40

Todos gritan: ¡Ka!  
doloroso

465

Pic. *flz.* *fff*

Fl. *flz.* *fff*

Ob. *flz.* *fff*

Cl. *fff* *fff*

Fg. *fff* *fff*

Cor. *fff* *fff*

Tpt. *fff* *fff*

Tbn. *fff* *fff*

Tbn. B. *fff* *fff*

Tba. *fff* *fff*

Timb. *mp* *fff*

1 *sf* *fff* *rimshot*

Perc. 2 *fff* *fff* *Martillo Mahler*

3 *p* *fff* *fff* *l.v.*

466

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *f molto cresc.* *fff*

Cb. *div. III* *div. IV* *fff* *fff*