01321
2

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

COMO OPCION DE TESIS

QUE PRESENTA:

ALVAR ANTONIO CASTILLO MEDRANO

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN COMPOSICION

ASESORES: MTRO. ELOY CRUZ SOTO
MTRO. LEONARDO CORAL GARCIA

MEXICO, D. F. DICIEMBRE 2003

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

PAGINACION

DISCONTINUA

A MI MADRE MARINA CASTILLO

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Abner Antonio Castillo Medrano

FECHA: 17 de Febrero 2005

FIRMA:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MI MÁS SINCERO AGRADECIMIENTO A MI FAMILIA:

MIWA KUBOTA (ESPOSA)
NEMI CASTILLO KUBOTA (HIJA)
XENIA CASTILLO
IRIS CASTILLO
SALOMÓN CARO
SEIJI KUBOTA
TAMIKO KUBOTA
TAISUKE KUBOTA

A MIS AMIGOS:

JUANA BALGANON
RAFAEL ANCHETA
KIYOKO NERIKI
BALTAZAR LOPEZ
DEBORAH BARRY
PAYIN MORENO
TATO HENRÍQUEZ

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

UN AGRADECIMIENTO ESPECIAL A MIS AMIGOS DIANA AGUIAR
Y BETO ACEVEDO POR AYUDARME CON ESTAS NOTAS AL PROGRAMA.

Repertorio del Examen Profesional

1. *24 Preludios para piano* (selección) 1999 -2000

   No. 12,11,8,3,4,22,13,7,19,18,2,21.

2. *Trío para flauta clarinete y fagot* 1987

   Tarantela
   Polka
   Nocturno
   Marcha
   Vals

3. *Tres canciones para voz femenina y Piano*

   "Caleidoscopio" 1988
   Garabato 1988
   Canción de la señora Gay 2001

4. *Cuarteto de cuerdas No. 0* 1990 - 2002

   I.
   II.
   III.

5. *Quinteto de alientos*
   Sueño de noche de verano 1997

   Bosque con hadas
   La corte de Teseo duque de Atenas
   Los artesanos
   Folk del reino
   Bergamasco

6. *Un hombre es un hombre*
   para trompeta y percusiones 2001 - 2002

   Galy Gay
   Marcha de los "ametralladoristas"
   Canción de la gota
   El sanguinario "Cinco"
   Canción de la ola
   El song de la cantina

Índice

1. Introducción

2. Relato biográfico

3. Comentarios y análisis de las obras

I. Música sin canciones

Trío para flauta, clarinete y fagot.

Canciones: *Garabato* y "Caleidoscopio."

II. Música y Teatro

Quinteto de Alientos Sueño de noche de verano.

III. Lenguaje y Forma

24 Preludios para piano (selección).

IV. El ejercicio de la música

Un hombre es un hombre para trompeta y percusiones.

La canción de la señora Gay

Cuarteto de cuerdas No. 0.

4. Conclusiones

5. Partituras

1. INTRODUCCIÓN

Las seis obras que presento en este examen profesional, fueron compuestas entre 1987 y 2001, período en el cual estudié la licenciatura de manera intermitente. Todos estos trabajos los he revisado y algunos de ellos los he reelaborado en el año 2002.
Las obras que integran este recital las he seleccionado bajo los siguientes criterios:

- Mostrar tres facetas de mi formación:

1) Los inicios, bajo la tutoría del maestro Juan Antonio Rosado.

   Trío para flauta, clarinete y fagot

   Canciones: "Caleidoscopio" y *Garabato*

2) Los estudios con el maestro Federico Ibarra.

   24 preludios para piano (selección)

3) Las composiciones por cuenta propia.

   Quinteto de alientos Sueño de noche de verano

   Un hombre es un hombre para trompeta y percusiones

   La canción de la señora Gay

   Cuarteto de cuerdas No. 0

- Mostrar trabajos escritos para las distintas familias instrumentales y la voz.

- Mostrar distintos lenguajes y formas.

Estas piezas fueron escritas con distintos propósitos:

- *Los 24 preludios para piano, el Trío para flauta, clarinete y fagot, y las canciones Garabato y* "Caleidoscopio*" para voz femenina y piano*, fueron trabajos académicos que a mi juicio cumplen y trascienden los objetivos pedagógicos.

- *El Quinteto de Alientos Sueño de noche de verano*, *Un hombre es un hombre para trompeta y percusiones*, y *La Canción de la señora Gay para voz femenina y piano*, son composiciones para teatro, ejecutadas en las puestas en escena de las obras: *Sueño de noche de verano* de William Shakespeare en 1997, y *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht en el 2001.

- *El Cuarteto de Cuerdas No. 0*, es la única pieza que fue creada para ser interpretada en este examen profesional.

Para estas notas al programa, agruparé estos seis trabajos, siguiendo el proceso de su creación.

Música sin canciones:

El trío para Flauta, Clarinete y Fagot, así como las *canciones Garabato* y "Caleidoscopio" *para voz femenina y piano*, fueron mis primeras composiciones bajo la guía del maestro Juan Antonio Rosado En este período renuncié momentáneamente a la canción popular, para trabajar en mis primeros intentos de escribir música en otra dirección.

Música y teatro:

Esta etapa tiene dos influencias:
a) Los primeros estudios que realicé en el taller con el maestro Federico Ibarra.
b) Los trabajos musicales que compuse para teatro; El *Quinteto de Alien*tos *Sueño de noche de verano* es representativo de esta faceta.

Lenguaje y forma:

El tercer período está completamente dedicado al estudio y conocimiento del repertorio clásico, desde el particular punto de vista del maestro Federico Ibarra. Los *preludios para piano* nacieron en esta práctica.

El ejercicio de la música:

Esta última etapa corresponde a los trabajos que realicé sin la tutoría de mis dos maestros.
En la influencia de la música para teatro presentaré *Un hombre es un hombre, para trompeta y percusiones, y* la *Canción de la señora Gay, para voz femenina y piano.*
Este período se completa con el *cuarteto de cuerdas No. 0*, un intento estrictamente musical, que comprende las cuatro etapas.

Mi propósito, en estas notas al programa, es comentar y reflexionar sobre los procesos creativos para la realización de estas obras; como fueron imaginados, planeados, y que resultó de todo ello.

De las seis piezas, analizaré formalmente el *Cuarteto de Cuerdas No. 0* (estructura, parámetros, lenguaje), los otros cinco trabajos, los desarrollaré poniendo mayor énfasis en las imágenes, que en los conceptos musicales.

2. RELATO BIOGRÁFICO

Nací en El Salvador, en 1960. Mis primeros estudios musicales los realicé en el Centro Nacional de Artes (CENAR), en la ciudad de San Salvador, de donde egresé como Bachiller en Artes (1976 -1978), equivalente a un nivel propedéutico. Años después viajé a México y me inscribí en La Escuela Nacional de Música de la UNAM, estudiando el nivel propedéutico (1984 -1986) bajo la guía del maestro Juan Antonio Rosado. Mis estudios de licenciatura los inicié en 1987, también con el maestro Juan Antonio Rosado y los concluí en 2001, bajo la orientación del maestro Federico Ibarra.

En la canción popular nació mi inclinación por la música, inventar canciones en mi primera juventud me llevó a plantearme la posibilidad de estudiar música. En esta etapa mi desconocimiento de la música de concierto es absoluto y mis aspiraciones eran sencillamente hacer canciones.
Antes de estudiar solfeo, armonía, análisis, etc. - lo que generalmente se enseña en las escuelas de música "clásica" en Latinoamérica -, ya tenía una experiencia empírica dentro de la música, hábito que nutrí paralelamente a mi formación académica.

La escuela significó para mí, la posibilidad de resolver las limitaciones propias de mi manera empírica, así como hacer música popular, me distancio de creer que leer y escribir música es hacer música.
Todas las historias euro-centristas del niño genio, la familia musical, o la vocación autodidacta están muy lejos de mi experiencia. En los años de mi infancia, lo más cercano a la música de concierto que escuché, fueron las interpretaciones de la banda militar de mi ciudad natal, piezas de marimba y música campesina. La radio era el medio de comunicación por excelencia, y el único, para poder escuchar algo diferente.

Con muchas canciones de mi autoría y el deseo de ser canta-autor, viajé a la capital salvadoreña, San Salvador, e ingresé al Centro Nacional de Artes, la primera escuela a la que tuve acceso. Ahí escuché a Bach, Beethoven, Chopin, y otros más, y me fui involucrando con esa "nueva" música. Por falta de cupo no pude estudiar la guitarra, que era mi propósito, así que concluí mis estudios tocando el piano bajo la guía de la maestra japonesa Michiko Masaki.

En esos años, me involucré con la canción política, revolucionaria. Lo que cantaba era subversivo. El Salvador se debatió en una cruenta guerra que duró 12 años y la represión fue tan brutal, que tuve que salir del país. Después de muchos viajes por América y Europa, y con la ruptura de la militancia política, opté por tener como residencia permanente la ciudad de México y por segunda vez estaba listo para estudiar música.

Uno de los mitos más conocidos acerca de "cuándo y cómo" se debe estudiar la música, determinó que eligiera la composición. A mis 23 años era un "anciano" para retomar mi propósito de ser guitarrista, ni soñar con plantearme una carrera de instrumentista, "demasiado viejo". En cambio la carrera de composición, que no tiene límite de edad para ingresar, era ideal para mi caso.

Como estudiante en la Escuela Nacional de Música, y establecido en la ciudad de México, estuve en dos mundos: La academia, con los conciertos, los clásicos, las vanguardias musicales, el arte por el arte, la opera, etc, y el otro, el de ganarme la vida acompañando cantantes de música popular, tocando en bares con grupos de salsa, jazz, o canto nuevo. En los dos mundos existían las descalificaciones, era intolerable para unos, la música de Messiaen, Lavista o Bartók, como para los otros, una canción de Silvio Rodríguez, una salsa de Rubén Blades o un jazz de Charlie Parker.
La música popular era mi trabajo, y la música que estudiaba en la escuela era un ideal, gracias a esta práctica, no se generó en mi ningún conflicto.
Como un satélite "lunar" he girado alrededor de esos dos mundos, desde mi perspectiva solo veo uno.

En la cátedra de historia del arte con el maestro Francisco Martínez Galnares, sus preguntas: ¿De dónde viene la música?, ¿Quién la inventó?, ¿Por qué quieren ser músicos?, me envolvieron en un silencio. Para ayudarme a encontrar respuestas, el maestro Galnares me remitió al pasado, como era su costumbre:
"En la cultura judeo – cristiana, los músicos son los hijos del asesino Caín". De la mitología griega, el origen de la música, lo relató de la siguiente manera: "Para consolar al desdichado Orfeo de la pérdida de su amada, Apolo (que parece fue el que la mató), inventa la música, y en forma de lira se la regala al pobre mortal, para que le sirva de consuelo".
Haya sido un regalo de los dioses como premio de consolación, o herencia genética de la raza de Caín, desde niño, cantar y escuchar música fue la actividad más importante, cuando tuve que tomar la decisión de lo que haría en la vida, ya estaba haciendo música.

De todas las circunstancias que me rodearon para poder ejercer la composición, la definitiva, fue hacer mis canciones sin pensar en el "cómo". Así sucedió y no creo que por mérito propio, después vino la escuela, maravilloso privilegio que amplio mis horizontes.
Por muchas razones decidí estudiar música: para tocar mejor la guitarra y después el piano, para estudiar canto, para competir y ser mejor músico, etc. Imaginar y componer música es mi naturaleza, lo vengo realizando desde antes de entrar a una escuela de música.

3. I MÚSICA SIN CANCIONES.

Trío para flauta, clarinete y fagot (1987).

Para escribir el trío para flauta, clarinete y fagot, el maestro Juan Antonio Rosado me sugirió, entre otras cosas, escuchar todo tipo de tríos. Atendiendo la sugerencia del maestro, me dediqué a escuchar y grabar una cantidad conveniente de composiciones para Trío.
El maestro ya me había explicado con ejemplos lo suficientemente ilustrativos lo atonal y serial, pero al momento de escribir este Trío, esos lenguajes no los tenía claros. Descarté el serialismo y me dispuse a buscar el atonalismo de una manera auditiva, como era mi costumbre con la música popular: escuchar y "sentir la música" hasta que la pudiera tararear en mi mente. Para complementar este trabajo, realicé algunos análisis de partituras.
Si pienso en el resultado del Trío, ni el análisis; ni las audiciones; lograron influenciarme, aún no estaba listo para ello.

La manera en que imaginé este Trío, esta ligada a decir las cosas cantando. Aunque mi propósito era llegar a un pensamiento instrumental, menos melódico, la práctica de hacer canciones me condujo a un punto intermedio: entre lo cantado y lo instrumental. A la búsqueda de este pensamiento instrumental la he titulado: *Música sin canciones.*

Dejar la canción no significaba dejar de cantar, más bien era adentrarme en el sonido ya desprovisto de palabras, las nuevas tesituras y timbres, y la música de los instrumentos, me llevó al difícil momento de abandonar las palabras.

La siguiente preocupación era encontrar mi propia voz, aspiración que heredé de mi práctica de cantautor, en este período concentré mis esfuerzos en la búsqueda del lenguaje. Lo más novedoso era la atonalidad, así que tratando de evitar hasta donde fuera posible las referencias tonales y utilizando los intervalos "disonantes" llegué al lenguaje de este trío.

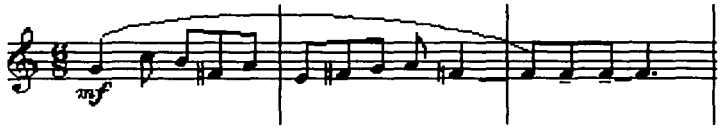
El aspecto rítmico y el tempo, eran los parámetros seguros. Danzas con sus compases bien definidos, sin mayores complicaciones en los esquemas rítmicos.

El aspecto melódico fue la clave, esa era la práctica que dominaba, hacer melodías acompañadas. Sustituí las letras por estados de ánimo y buscando en los intervalos encontré los motivos de las distintas danzas. En un principio intenté los acompañamientos armónicos, pero el trío me llevó al contrapunto.
En general puedo decir, que las danzas de esta suite, son motivos de naturaleza Interválica, que cantan entre si, en un contrapunto bastante liberal.
A quince años de estos trabajos, el trío que pensé "disonante", por no decir ruidoso, no es tal. Lo ubicaría en el limbo de una tonalidad ampliada y el atonalismo.
Escucho bastante coherencia estructural en cada una de las danzas, unidad en el estilo de toda la obra, y cierta singularidad como danza de concierto.

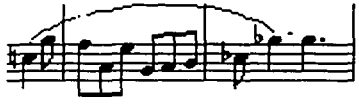
A continuación relataré la manera en que organicé la Tarantela, ocuparé ciertas nomenclaturas que eran usuales en mí. Parte de ese intento era nombrar *superposición de intervalos* al acorde, *impulso interválico* al motivo rítmico melódico, etc., todo esto me hacía pensar que a pesar de que son acordes y melodías, su función tradicional no tienen nada que ver en como son utilizados en esta organización.

TARANTELA.

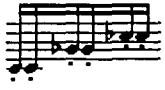
El clarinete presenta un *impulso interválico*, en los primeros tres compases. Dicho *impulso* es tético, con un final sincopado.



El Fagot, en el compás 4 realiza la respuesta del *impulso*, pero con una nueva configuración de intervalos y solamente respeta el esquema rítmico que se ha desplazado medio compás y a perdido la segunda síncopa.



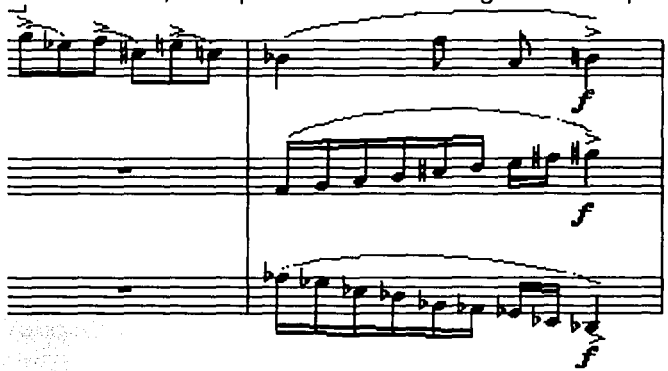
En la primera mitad del compás 4 el fagot salta en semicorcheas quintas y cuartas.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La contundencia rítmica, hace que el *impulso*, a pesar de ser desplazado y modificado interválicamente, pueda ser reconocido.

En el compás 7, la flauta presenta una hemiola, que se convertirá en otro elemento motívico, pero que también cumple el propósito de llegar con los demás instrumentos, a la quinta corchea del siguiente compás y reafirmar la síncopa.



Esta idea de llegar a la quinta corchea del compás, e insertar una superposición de intervalos en esa síncopa, fue tomada del impulso, es una variación de él.

Hay dos elementos nuevos que se introducen en este pasaje: una *línea diatónica* ascendente con otra *línea pentáfona* descendente.

Resumiendo. Los elementos de la idea generadora son:

1. *Impulso Interválico.*
2. *Saltos en semicorcheas.*
3. *Síncopa.*
4. *Hemiola.*
5. *Línea Diatónica ascendente*
6. *Línea Pentáfona descendente.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Podría pensarse que el exceso de elementos es una falla y que falta economía en la idea generadora. Talvez si, pero en estas danzas intentaba contravenir esos principios clásicos. Cada elemento, cercano y / o lejano al motivo rítmico - melódico, tiene vida propia, aparece y desaparece, cambia o varía, con la misma importancia que el impulso.
Formalmente, esta danza se aproxima a un Tema y variaciones, quizá Impulso y cambios. ¿Podría decirse, Tema y Cambios? sus partes son:

Tema: del compás 1 al 8.

Primer Cambio: del compás 9 al 26.

Segundo Cambio: del compás27 al 38.

Tercer Cambio: del compás 39 al 48.

Canciones: *Garabato* y "Caleidoscopio". (1988)
para voz femenina y piano.

Estas dos canciones: *Garabato* y "Caleidoscopio", son los últimos trabajos bajo la tutoría del maestro Juan Antonio Rosado.
Paradójicamente, estas dos canciones son la síntesis de un período que he nombrado *Música sin canciones*, en ellas escucho toda la intuición y las maneras de imaginar mis ideas musicales.
En *Garabato,* antes de escribir alguna nota, experimenté en el piano y canté una amplia gama de melodías, regresando a mi manera empírica de hacer canciones. Al final, deseché todas las improvisaciones y me concentré en la lectura del poema, el intervalo de quinta justa desencadenó gran parte de la melodía.
Luego el poema lo dividí en dos partes, para crear dos mundos melódicos, la primera parte: basada en quintas y segundas, y la segunda parte: en cuartas y segundas. Para contrastar el sentido de estos intervalos: en la primera parte cité elementos locrios, pentáfonos y hexáfonos, y en la segunda parte los intervalos de terceras y octava.
Luego me fui al piano. Con la quinta como motivo generador, en la introducción definí un centro tonal sobre el cual gravitaron o se perdieron los demás elementos armónicos, saturé de sonidos el acompañamiento de la melodía hasta lograr un color "disonante" que después limpié. En la introducción del piano, para poner movimiento coloqué un seisillo en semicorcheas, que luego incorporé a la melodía. Con el intercambio de elementos entre la voz y el acompañamiento logré conciliar el mundo del canto, con el mundo instrumental.
En la primera versión final de esta canción, no respeté el acento ortográfico en las sílabas tónicas de los versos, por ejemplo decía Cárbon y no carbón, todo esto como resultado de querer cuadrar en compases de cuatro cuartos toda la pieza. Años después presenté este trabajo al maestro Federico Ibarra, y detectó el problema antes mencionado. Sin mayores cambios en la melodía, la armonía y la forma, reestructuré el ritmo de toda la pieza, para esta nueva versión.

La canción "Caleidoscopio" es más transparente. Su lenguaje es tonal y parte de la relación entre un centro (F) con la escala hexáfona como dominante. Para contrastar esta relación, el movimiento armónico circula por distintos acordes Eb, B, Gb, entre otros, hasta llegar al clímax con un acorde de siete sonidos sobre G.
Otro elemento importante es el motivo rítmico – melódico que propone el piano en la introducción, funciona como un *leitmotiv*, que propicia la unidad en toda la pieza y es retomado por la voz femenina para finalizar la canción.

El *trío para flatuta, clarinete y fagot*, con las canciones *Garabato* y "Caleidoscopio", son en el sentido estricto de la palabra, contemporáneos. En estos trabajos, experimenté mis primeras interpretaciones de Motivo, Impulso, Tema, Variación, Desarrollo, Elaboración, Repetición y otros conceptos que los maestros me transmitieron.

La *Música sin canciones* es un juego: los conceptos con la intuición, la imaginación con las ideas ya experimentadas y la ignorancia con el conocimiento.

3. II MÚSICA Y TEATRO

Quinteto de alientos Sueño de noche de verano (1997).

Esta segunda etapa tiene como antecedentes:

1) Todo un trabajo de ejercicios y composiciones basadas en la tonalidad, o tratando de negarla. Incluso utilizando elementos de lo que conocemos como Técnicas Expandidas.

2) Una búsqueda de un lenguaje personal.

3) La influencia de la escuela, con su metodología de "imitar" a los clásicos.

4) La influencia de la "música popular", en especial de la canción latinoamericana.

En 1990 participé un semestre en el taller piloto del maestro Federico Ibarra. En esa oportunidad abordamos el estudio de la modalidad, escuchamos gran parte de la música de Debussy y analizamos algunas de sus obras.

Llegar a la Modalidad fue una especie de refugio, lo único que conocía era la tonalidad y mi intento de evitarla, todavía no entendía el atonalismo, ni el serialismo, o cualquier "ismo", incluso lo modal fue un largo camino.
Lo que escuchaba de "música contemporánea"- aunque no me disgustaba - no fue tan atractivo en ese momento, apenas comenzaba a disfrutar y entender los parámetros tradicionales de ritmo, melodía, armonía, forma, timbre, etc, y ya había que negarlo todo. Esta otra influencia provenía del maestro Radko Tichavsky, asistí a sus clases y talleres, incluso mi primera obra fue una pieza para oboe que compuse bajo su tutoría.
Opté por seguir mis estudios de una manera tradicional, concentré todos mis esfuerzos en dominar lenguajes, creyendo que si era un conocedor de la tonalidad o de cualquier otro lenguaje, crearía mi propia música.

Luego me ausenté de la escuela y de México, por un período de siete años regresé a la música popular, archivé mis trabajos y búsquedas, y me puse a cantar y escribir canciones.
En esta nueva época se presentó la afortunada invitación para hacer la música en varios trabajos teatrales.
El estar al servició del teatro, me sirvió para comprender el papel que debería de jugar en la creación de mi música. Tener fines dramáticos, cómicos, o simplemente contar una historia, me hicieron reflexionar sobre mis propósitos musicales. El discutir con actores, directores y dramaturgos sobre que música funcionaba para cada montaje fue otra escuela, me hizo llevar a la práctica, todos los conocimientos musicales adquiridos en mis estudios.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este proceso de hacer música para teatro, esta emparentado con mi proceso de hacer canciones. Mi primer intento fue contar en canciones el mito de Orfeo, cuatro personajes cantaban y actuaban la versión del mito que aprendí del maestro Francisco Martínez Galnares, lo llame *Concierto Dramático*; después supe lo de "favola en música" (una historia con música) y que ya lo había hecho Monteverdi.

Posteriormente vino mi redescubrimiento de la ópera, tan lejana y tan cercana al simple hecho de cantar canciones. *El quinteto de alientos Sueño de noche de Verano* fue el último trabajo de ese proceso. Los logros y limitaciones de este matrimonio de música y teatro fueron los que impulsaron a retomar mis estudios inconclusos.

El *quinteto de alientos* que presento para este examen profesional, es música escrita para la obra de teatro *Sueño de noche de verano* de William Shakespeare, puesta en escena en el Teatro Nacional de San Salvador en 1997.
Me pareció que el clásico quinteto de alientos, daba el color para esa propuesta escénica, que se podía lograr con esa dotación el humor, la magia y los enredos que suceden en la obra.
Las cinco partes que conforma esta versión para concierto, muestran estados de ánimo, escenas y personajes de la obra, no cuentan el argumento. Las partes las titule de la siguiente manera:

1. *Bosque con hadas.*
2. *La corte de Teseo Duque de Atenas.*
3. *Los Artesanos.*
4. *El Folk del reino.*
5. *Bergamasco.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En el período de la *música sin canciones*, había escrito mi primer quinteto de alientos, que me dio cierta experiencia. Ya familiarizado con el quinteto, en esta ocasión, primero realicé una versión para piano de las piezas y luego las instrumenté. Este método me permitió tener más claridad en el lenguaje y las ideas dramáticas.
A diferencia de mi primer período de composiciones, este trabajo fue siguiendo un plan. Esta versión para concierto, es el intento de que la música, ya sin el teatro, nos acerque a ese mundo imaginativo.

1. Bosque con hadas:

Tiene una primera sección lenta de acordes en el modo lidio; un segundo elemento es, una apoyatura de cuatro semicorcheas que ascienden y descienden. A continuación presenta la flauta el primer tema melódico, seguido de un pequeño desarrollo de todos los elementos expuestos. La pieza finaliza con los mismos acordes lidios. Poéticamente se busca lo nocturno, el vuelo da las hadas y los duendes en un bosque intemporal.

2. La corte de Teseo Duque de Atenas

"Nada más absurdo que un duque griego en Centroamérica." El mismo tema de las Hadas (las semicorcheas en apoyatura) pero en tono marcial, evocan una corte "tercermundista" en el modo eólico. El tema lo canta el corno, y está en los límites de sus sonidos agudos, un poco buscando su equivocación, todo lo demás es muy "Real" (de realeza). El segundo tema es un dúo de clarinete y corno, contra el fagot.

3. Los Artesanos

Es una habanera donde me aparto del lenguaje modal, buscando contrastar: el mundo de los humanos pobres y tonales (los artesanos), del mundo de los espíritus del bosque, y la realeza de los castillos, que he escrito en lenguaje modal. De todas maneras la tonalidad esta mezclada con citas mixolidias y de la escala por tonos. Formalmente se establece la habanera en la introducción, y posteriormente se suceden tres temas melódicos que no se desarrollan, el tercero de ellos es una cita del tema folklórico del reino, que será la siguiente pieza.

4. Folk del reino

Inventé esta melodía en modo mixolidio, creando la fantasía de que era la música folclórica que reyes y plebeyos danzan en sus fiestas. En este quinteto sólo podremos escuchar la versión de la corte, la versión de los artesanos es con flautas dulces, birimbao y tambores. Formalmente es un tema con tres variaciones instrumentales, antes de la tercera variación cito el tema que la flauta expuso en la pieza del *Bosque con hadas*, para simbolizar la presencia de los espíritus del bosque en esas fiestas.

5. Bergamasco

Shakespeare solicita esta danza al final de la obra. Al verme imposibilitado de poder investigar como esta hecha esta danza, la sustituí por esta especie de Ragtime en modo locrio, con ideas de las piezas anteriores. Con esta danza despedíamos la obra.

Creo que en este quinteto de alientos, pude decir algo de lo que imaginé, al leer *Sueño de noche de verano*. En el capitulo "El ejercicio de la música" retomaré nuevamente este tema de música y teatro, para referirme a mi ultima experiencia en esta manera de hacer música.

3. III Lenguaje y Forma

24 Preludios para piano (Selección) (1999 – 2000)
No. 12, 11, 8, 3, 4, 22, 13, 7, 19, 18, 2, 21.

En el taller del maestro Federico Ibarra se estudian los siguientes lenguajes: tonalidad, modalidad, bitonalidad, atonalidad, serialismo y aleatorismo. Al completar esta etapa, estábamos listos para comenzar el estudio de la forma.

Ya habíamos estudiado las danzas barrocas (Giga, Zarabanda, etc.) y las danzas románticas (Vals, marcha, etc.) el estudio de la Suite.
La primera forma que estudiamos es el Preludio, luego los diversos tipos de variaciones hasta llegar al Tema y variaciones para finalizar con la Sonata.

Este plan de estudio lo realicé dos veces. La primera con el maestro Juan Antonio Rosado y luego con el maestro Federico Ibarra. Paralelamente y con menor énfasis, participé en las clases del maestro Radko Tichavshy y en el laboratorio del Doctor Julio Estrada, donde se proponía la enseñanza de la composición, desde otro punto de vista.

Practicar la música "imitando" a los clásicos, y la otra opción: partir de la imaginación para buscar nuevas fuentes sonoras, privilegiando otros parámetros, forma de escribir y otras tradiciones musicales, fueron los dos caminos que me ofreció la Escuela. Las dos visiones, cada una con sus metodologías me han ayudado a formarme como compositor, pero sobre todo, a entender y disfrutar la música de concierto. Así que obviaré la discusión de que si la música es o no es un lenguaje, y sobre la vigencia o no de estudiar las formas clásicas.

La rigurosa práctica, que realizamos en el taller del maestro Ibarra, para que lo modal se escuche modal, y lo atonal se escuche atonal, fue de gran beneficio para mi formación. Es fácil enamorarse de un lenguaje, es cómodo y seguro, pienso que el principal error de esta didáctica es plantearlo de esta manera. En mi caso, apenas estoy en la etapa de intentar una manera personal de utilizarlos. En las piezas que presento para este examen, a excepción del quinteto de alientos, y un preludio serial, todos los demás trabajos los he imaginado como sonidos libres, sin importar a que lenguaje pertenecen, provisional e intuitivamente, escribo y después analizo.

Tener una forma preconcebida o dejarse "llegar" a una forma, son dos caminos complementarios que he transitado.
Me gusta el ejemplo de la forma de tenaza, dos hierros que colocados en equis, con un tornillo que los entrelaza, multiplica la capacidad de prensión. Creo que la discusión de la forma tenaza, no esta en hacer mas tenazas, de distintos tamaños, colores, pesos, materiales, etc. Lo esencial de la forma tenaza es: el imaginar como prensar, el imaginar otras formas de prensión, no en los dos hierros, la equis o el tornillo, en este sentido he practicado las formas.

Desde la forma canción, la que me inició en organizar sonidos, hasta la práctica de formas más complejas, he querido decir algo, no formar algo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Si fui disciplinado y certero en el estudio del lenguaje, en el estudio de las formas clásicas fue diferente, trabajé mucho, pero mis resultados me llevaron a no cumplir rigurosamente el ideal de forma que mi maestro me planteaba. El mejor ejemplo es precisamente los preludios, realicé casi 40, cuando normalmente se hacen un poco más de 10. Los 24 preludios para piano, son una selección de todas esas tareas.

La propuesta de estos preludios es la sencillez, un solo elemento, sin adornos, sin refinamiento o artificio. Titularlos *24 preludios* nos refiere a Bach, Chopin, Debussy, Scriabin y Shostakovich. En mi caso demuestra la admiración por quienes comprobaron y disfrutaron la efectividad del sistema temperado y la claridad de la forma preludio. Un titulo más "justo" sería el de *24* elementos.
Con su constante y sus variaciones, buscando la trasparencia del lenguaje, este juego de lo pequeño: brinca, llora, retoza, sueña, pregunta, se sorprende del viejo piano.
La selección de 12 preludios para este programa, es un eco de los criterios usados para la agrupación de los *24 preludios*.

He agrupado los 12 preludios en 4 grupos de 3:
Los primeros tres preludios contrastan en estado de ánimo y naturaleza: el preludio No.12, es un sencillo juego de arpegios moderados, con acordes de 3 y 4 sonidos. El preludio No.11 esta hecho de atmósferas "disonantes", ¿nebulosas?, lento. El preludio No.8, tiene un carácter juguetón, rítmico.
El segundo grupo de tres preludios, inicia con una propuesta melódica de construcción serial (preludio No. 3). El siguiente retoma el juego rítmico y enfatiza la cuarta aumentada (preludio No.4). Termina este grupo un "dos contra tres" buscando velocidad (preludio No. 22).
La tercera serie, en el preludio No. 13, hace una invitación al baile, con acordes mayores. El preludio No. 7 regresa a la propuesta melódica, ahora con una constante en contratiempo. Para terminar esta serie, el preludio No. 19 nos remite a un lirismo modal.
El cuarto grupo de preludios inicia el final, recordándonos el juego de arpegios en otro estado de ánimo (preludio No. 18). Regresa a la velocidad con algo de color en el piano (preludio No.2), para decir lentamente adiós, con una incipiente melodía, acompañada de acordes menores (preludio No.21).

Me gustaría finalizar este capitulo "lenguaje y forma", puntualizando la importancia de este proceso en mi formación.
Estos conocimientos debí de haberlos adquirido hace muchos años, bien que no, de haber sido así, creo que hubiera hecho las tareas como tareas y los ejercicios como ejercicios. Por el contrario esta vez, cada trabajo me lo propuse como expresión de mi manera de hacer música, y creo que me han conformado como compositor.

Algunas preguntas que aun no se contestar: Sobre la incertidumbre en el lenguaje, ¿como hacer para rematar un piso en la torre de Babel? Ante la diversidad de voces y tendencias ¿cuál es la frontera entre lo que es y no es música? En todo este universo ¿dónde es que suena mi música?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3. IV EL EJERCICIO DE LA MÚSICA.

Un hombre es un hombre para trompeta y percusiones (2001 – 2002).

La música para la puesta en escena de la obra de teatro *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht, tiene dos versiones: La escrita para la puesta en escena con nueve actores, trompeta, piano, batería y congas, y esta nueva versión que escucharemos en el examen profesional para Trompeta y percusiones.

Esta versión para concierto, es una síntesis de las escenas, los estados de ánimo y los personajes, similar al quinteto de alientos. Consta de seis partes:

1. Galy Gay (Trompeta sola)
2. *Marcha de los "ametralladoristas"* (Trompeta, Marimba, Platillo, campana, tambor militar y bombo).
3. *Canción de la gota* (Trompeta sola).
4. *El sanguinario "Cinco"* (Trompeta, Vibráfono, Platillo, Tambor militar y Bombo).
5. *Canción de la ola* (Vibráfono solo).
6. *El song de la cantina.* (Trompeta, Marimba, Platillo, campana, tambor militar y bombo).

El solo de trompeta, *Galy Gay* esta divida en dos secciones:
La primera sección, expresa el pensamiento del personaje protagónico antes de ser trasformado en un feroz soldado: sus ideas casi sin memoria, simples, sin complicaciones, su ingenuidad.
La segunda sección: presenta el tema central de la canción de la señora Gay (su esposa) *Tú eres como un elefante*, y es el desarrollo de esta idea.

La marcha de los "ametralladoristas" presenta a cuatro soldados en tono chusco y perverso, que convertirán a Galy Gay, en uno de ellos. El lenguaje de esta marcha se basa en la bitonalidad, los clusters y una melodía sobre el acorde mayor.

La canción de la gota es un tema con dos variaciones, En la puesta en escena la cantan los actores, y es el resumen de una parte de la obra. El poema dice: *Por mas que mires el río / que fluye pesadamente delante de ti / nunca veras las mismas aguas / nunca regresa el agua que se va / ni una sola gota vuelve a su fuente.*

La melodía para estos versos, fueron escritos en el modo eólico, sus dos variaciones se alejan de la canción para convertirse en un lenguaje instrumental.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El sanguinario "cinco", personaje grotesco, y prototipo de los militares sin escrúpulos, termina sus días suicidándose con un tiro en el sexo. Para este personaje compuse *La marcha fúnebre – torero*. La melodía principal esta basada en la escala de blues, contrastada con el modo frigio. El juego de las percusiones crea un ambiente militar, y el color del Vibráfono cierta solemnidad. El tema es presentado tres veces, con variaciones en el acompañamiento.

La canción de la gota en la puesta en escena es interpretada por la viuda Begbik (La dueña de una cantina ambulante, y amante del sanguinario "cinco"). El poema dice: *Para que retener / la ola que a tus pies se deshace / mientras tu permanezca ahí / otras olas vendrán a romperse.*

Esta versión para Vibráfono, esta dividida en dos partes: una canción de cuna en modo eólico, y una evocación instrumental al movimiento de las olas. La segunda parte es el preludio No. 2 de los 24 preludios para piano, instrumentado para Vibráfono.
La suite finaliza con *El song de la cantina* en un tono festivo y de bacanal, la trompeta y la marimba, con las demás percusiones, celebran otra borrachera en el vagón – bar de la viuda Begbik.
La música de cantina, esta construida sobre un modo Mixolidio que se va desvirtuando y busca la desentonación. Las referencias a la música popular caribeña son más que claras. Formalmente tiene dos partes:
Primera parte: La modalidad se establece en la introducción, luego se presenta una melodía con trompeta y marimba en la que se acompañan, se alternan, y cantan al unísono
Segunda parte: Se repite literalmente la introducción, después se presenta parte de la melodía, con adornos y dos cambios de carácter en el acompañamiento (cha, cha, cha y marcha). Posteriormente se retoma el ritmo original, apresto para el final, muy parecido a lo que sucede en la primera parte. En este desenlace se retoma el tema de la señora Gay como coda.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CANCIÓN DE LA SEÑORA GAY 2001.

La *canción de la señora Gay*, pertenece a la puesta en escena de la obra de teatro *Un hombre es un hombre*, no la incluí en la versión instrumental.

En esta canción, la señora Gay, esposa del protagonista, describe el carácter de Galy Gay, y profetiza la naturaleza de los acontecimientos en que se verá involucrado.

Esta canción la construí en un lenguaje tonal: La primera parte en modo menor, la segunda parte en modo mayor, y para finalizar una reexposición del tema central del modo menor. En la primera parte predomina el carácter dramático; el texto, la melodía y el acompañamiento describen a Galy Gay como un elefante (tritono descendente). La segunda parte, describe la personalidad de Galy Gay, en un recitativo injurioso de la manera de ser de su esposo. Para finalizar se retoma el tema inicial cambiando el estado de ánimo.

En el período de la *Música sin canciones* mis intentos por llegar a un lenguaje instrumental regresaban a la canción, en esta nueva etapa he invertido el proceso, las canciones me han servido de base para buscar un lenguaje instrumental. *La canción de la gota*, *La canción de la ola* y *el song de la cantina*, dejaron de ser canciones para convertirse en música instrumental.

Mi acercamiento al teatro me ayudó a evadir mis problemas musicales con las ideologías de vanguardia o conservadoras; ante las maneras tan diversas de hacer y concebir la música tenia dos opciones: sumarme a una de las tendencias, o madurar una opinión propia. Gracias a esta relación con el teatro, pude replantearme los mismos problemas musicales y escucharlos de otra manera.

¿Cada músico tiene su música?

O podría ser...o no ser

¿Cada música tiene su músico?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cuarteto de cuerdas No. 0 (1990 – 2002)

El Proceso de creación del Cuarteto de Cuerdas No. 0, lo inicié en la época de la "música sin canciones" ya sin la tutoría del maestro Juan Antonio Rosado, fue el último trabajo que realicé en ese período y quedó inconcluso.
En el 2001 preparé una primera propuesta pensando en este examen, en el 2002, la presenté al maestro Leonardo Coral, quien me sugirió reelaborar esta nueva versión que presento en el examen, que probablemente será la definitiva.

Hay muchas ideas sobre los cuartetos de cuerda: "es la obra más seria, más íntima y más significativa de un compositor"; "son momentos de profunda introspección"; "sustancia musical", etc. Para mostrar mis verdaderas intenciones con este ejercicio de cuarteto de cuerdas, y no sentirme tan comprometido con esas ideas, lo he titulado: Cuarteto de cuerdas No. 0, es decir, que estoy en camino del primero.

La energía de este cuarteto esta concentrada en el ritmo, el parámetro melódico solo se expresa como elemento de contraste. Armónicamente, su resultado de tensión o relajación interválica (consonancia – disonancia, sonido – ruido) está pensada en función de dividir el cuarteto en dos dúos: Cello – viola y Violín II – Violín I, los dúos privilegian las segundas mayores y menores sin importar el intervalo resultante entre los dos dúos.
Esta dividido en tres movimientos, estos tres movimientos tienen su origen en el *tema rítmico* de los primeros cuatro compases de la obra.
El primer y tercer movimiento son variaciones y desarrollos del *tema rítmico.*
El segundo movimiento es un desarrollo del material intervalico del *tema rítmico*

La forma también es sugerida por el *tema rítmico*: el primer movimiento se basa en los tres primeros compases, el segundo movimiento en sus intervalos y el tercer movimiento en el cuarto compás.

Primer movimiento: Distintos tempos.
El *tema rítmico*, se alterna con dos temas melódicos, en una especie de Rondó.

Segundo movimiento: Lento, con tres partes.
La primera parte: Ideas interválicas que privilegian las segundas.
La segunda parte: A dos velocidades diferentes, (una de ellas es un pedal), recuerda el *tema rítmico.*
Tercera parte: Sobre un pedal en glissando, se reexpone la primera parte.

Tercer movimiento: Veloz, dividida en dos secciones.
Primera sección: tema nuevo y dos desarrollos.
Segunda sección: *Tema rítmico* variado con una cita de los acordes iniciales de la primera sinfonía de Beethoven y cuatro variaciones rítmico – estructurales.

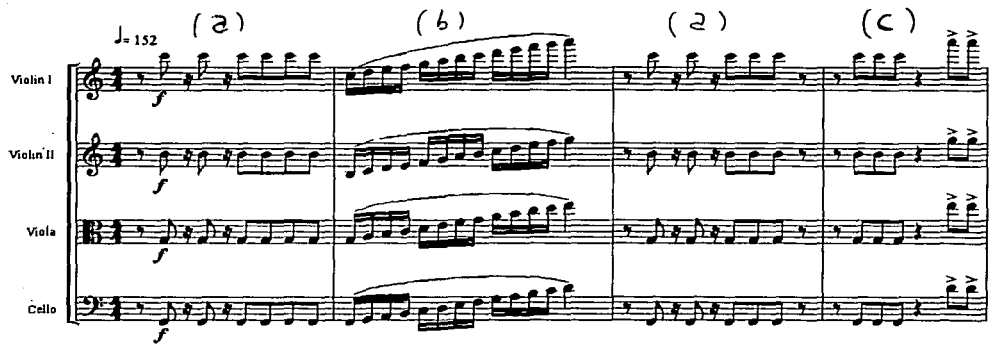
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Primer movimiento

El *tema rítmico* esta constituido por tres elementos.

(a) = contratiempo, tiempo.
(b) = semicorcheas en escala.
(c) = contratiempos.



Con estos tres elementos elaboro tres variaciones. Sus partes son:

Tema rítmico: Compases 1 al 4.

Primera variación: Compases 5 al 8.

Segunda variación Compases 9 al 12.

Tercera variación: Compases 13 al 19.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

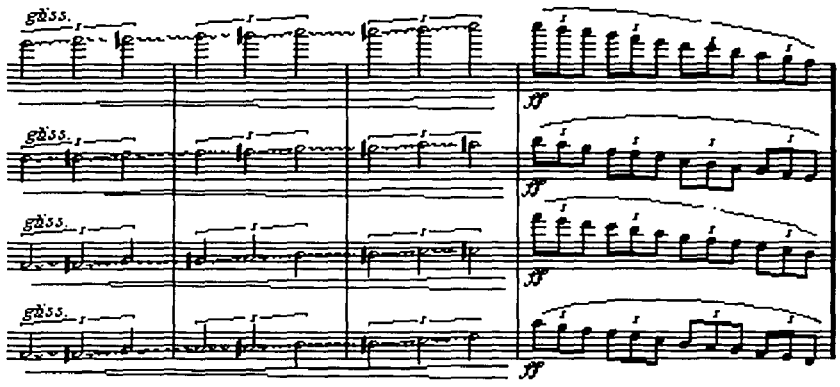
A continuación se presenta el primer tema melódico (compases del 20 al 24), basado en el modo lidio. Con el elaboro tres pequeñas variaciones.
La primera variación privilegia el paralelismo de las tres voces superiores en contra del Cello (25 al 28).

La segunda variación es un contrapunto con la cabeza del tema (29 al 31).

La tercera variación, con la cabeza del tema, vuelve al paralelismo en acelerando (32 al 39).

No hay reexposición.

Del compás 40 al 61 es una reexposición del *tema rítmico* y sus variaciones, con cambios en la dinámica y un nuevo elemento (compases del 53 al 56), lo llamaremos (y)



(y) = tresillos.

El segundo tema melódico, esta basado en ascender o descender escalas, reposar en una síncopa o evitarla. Las escalas son diversas: modales, mayores y menores, sincréticas, etc., menos la escala cromática. La esencia de este tema es el gesto melódico de ascender o descender y suspenderse más que las escalas. Sus partes son:

Tema (compases 62 – 68).

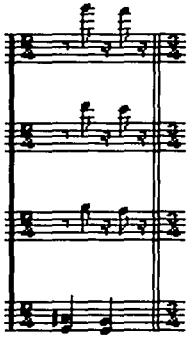
Desarrollo (compases 69 – 84).

Reexposición variada (compases 84 – 90).

Coda (compases 91 – 95).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Para finalizar este primer movimiento, vuelve el *tema rítmico*, con una nueva variación rítmica – estructural (compases del 96 al129). Me gustaría destacar que los contratiempos nunca fueron acompañados por figuras a tiempo, la primera vez que sucede es en el compás 111. Llamaremos a este nuevo elemento (z).



(z) = a tiempo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esquema general del primer movimiento:

A / B / A' / C / A''

A = Tema rítmico y sus variaciones.

B = Primer tema melódico y sus variaciones.

C = Segundo tema melódico y su desarrollo.

Segundo movimiento

Este movimiento esta centrado en ejecutar segundas mayores y menores horizontal y verticalmente. Es una continuación de las ideas interválicas del *motivo rítmico* del primer movimiento.
Si el ritmo fue lo importante en el primer movimiento, en este segundo movimiento lo esencial son las alturas.
Este movimiento esta dividido en tres partes.

La primera parte contiene 5 núcleos interválicos.

1º. Núcleo: Esta constituido por 12 maneras de ejecutar las segundas. Otros elementos importantes son: Las tríadas aumentadas que servirán de base para buscar las segundas y el glissando descendente de segunda.

2º. Núcleo: La formación de un acorde mayor menor, como fondo de otro grupo de segundas.

3º. Núcleo: Se agregan a las segundas un acorde disminuido y algunos otros intervalos como contraste.

4º. Núcleo: Una serie de 12 sonidos en canon.

5º. Núcleo: Un cluster cadencial.

La segunda parte muestra dos distintas velocidades.

En los extremos, Cello y Violín I tocan segundas menores en octavas y conforman un pedal lento.
Al centro, buscando el contraste la Viola y Violín II, ejecutan algunas figuras irregulares y elementos del *tema rítmico* del primer movimiento.

La tercera parte es una reexposición variada de los dos primeros núcleos intervalicos, con el agregado de un glissando - pedal en el Violín I.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tercer movimiento

En los primeros 4 compases presento un tema nuevo elaborado con el elemento (c) del *tema rítmico* del primer movimiento. De este tema nuevo y de los demás elementos del *tema rítmico* surgen las dos secciones que conforman este tercer movimiento.

La primera sección consta de dos desarrollos:
En el primer desarrollo empleo desplazamientos rítmicos que nos conducen a una melodía en el Cello. La sonoridad de segundas se ha trasladado al ámbito horizontal con bordados y cromatismos muy elementales. Este primer desarrollo termina con saltos interválicos extremos en los violines.

El segundo desarrollo es polirítmico y nos conduce nuevamente a la melodía en el cello. El elemento (c) en canon es presentado en las cuatro voces desplazándose rítmicamente. Después que el elemento (c) se presenta en cada voz, se trasforma en su unidad rítmica, es decir: Las tres corcheas en una negra con punto y las dos corcheas en una negra. Luego las alturas que se han mantenido estáticas se mueven a diferentes intervalos para que a continuación, las unidades rítmicas vuelvan a dividirse en corcheas. Este desarrollo termina con la reexposición de las unidades rítmicas en otro orden y tras un pequeño desplazamiento rítmico y división de las mismas en corcheas, llegamos a la melodía del cello.
Para finalizar esta primera sección se reexponen el tema nuevo en pizzicato, y con un puente hecho también del elemento (c), llegamos a la segunda sección.

La segunda sección inicia con la reexposición variada del *tema rítmico* del primer movimiento, a esta se suma una cita de los acordes iniciales de la primera sinfonía de Beethoven en las tres voces superiores y los elemento (c) (a) y (b) en el cello.
Luego continúan 4 variaciones rítmico – estructurales con todos los elementos planteados, buscando la velocidad. Sus partes son:
Primera sección:
Tema nuevo elaborado con el elemento (c): Del compás 159 al 162.
Primer desarrollo: Del 163 al 176.
Segundo desarrollo: Del 177 al 198.
Reexposición variada del tema nuevo y puente: Del 199 al 206.
Segunda sección:
Reexposición del *tema rítmico* variado y cita de Beethoven: Del 207 al 216.
Primera variación: Del 217 al 224.
Segunda variación: Del 225 al 232.
Tercera variación: Del 233 al 241.
Cuarta variación: Del 242 al 253.
Pensando en que el primer intérprete de una obra es el compositor, mi ejecución la basaría en la precisión rítmica, en tener claro que este es un trabajo temático y que hasta el último detalle esta vinculado con las ideas centrales, hay una organización, nada es casual.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4. CONCLUSIONES.

Existe un largo camino entre el cantautor que soñé ser y el estudiante de composición que hoy presenta su examen profesional.
Hay un gran trecho entre el estudiante de composición y el ejercitante de la composición, que en mi caso lleva algunos años de trabajo.
Concentrarme en esta síntesis de mis estudios es un gran logro, el intentar hacer memoria y poner en orden mis sonidos y mis ideas, me ha permitido reencontrarme y despedirme de todo lo que me ha formado.

Con el repertorio que presento en este recital, he intentado reflejar mis experiencias musicales. Si logro que en estas seis piezas se perciban todas esas mutaciones, me dará una alegría parecida a la que sentiré al aprobar este examen.
Estas seis piezas están relacionadas con la poesía, la canción popular y el teatro, existe en ellas una búsqueda de lo genuino y lo singular, proceso que proviene desde mis intentos con los lenguajes y luego las formas, para regresar a mi manera inicial de imaginar la música: la intuición.

La naturaleza del aprendizaje de la composición también es materia prima de este escrito, por eso he relatado el "cómo" trabajaba mis composiciones en cada etapa, titulando a cada etapa con la idea sobre la cual giraban mis esfuerzos, mi estética, mis logros y limitaciones. Soy totalmente lo contrario de un buen estudiante: Me retrasé quince años en terminar la carrera, he aprobado muchas materias en extraordinarios por al articulo 19, etc. La experiencia académica de cada estudiante es única, por más que las fallas sean las mismas. Mi reflexión sobre este tema es: Que en la necesidad pedagógica de transmitir técnicas y herramientas para la composición, se mecaniza, se estandariza y se mediatiza el proceso de enseñanza- aprendizaje que también debería ser un ejercicio de la imaginación. De nada me sirve que la sonata sea sonata, o que lo atonal sea atonal, si no tengo nada personal que agregar a lo que ya hicieron los grandes maestros, eso es lo esencial para mí, lo que nadie puede enseñarme, lo que solamente existe dentro de uno o donde sea, y no es una técnica ni una herramienta. La raíz del problema es que en la escuela se cree que la imaginación es algo personal y que no tiene nada ver con este proceso. Sin embargo, la experiencia académica me ha enriquecido, amplió mis mundos musicales y me enseñó a cuestionarlos, estas notas al programa son hijas de esa práctica.

Con este recital inicio mi camino en la música de concierto. Me veo como hace veinticinco años cuando partí a San Salvador, con mis canciones y con el deseo de ser cantautor. Con las piezas que presento en este examen y las otras composiciones que he logrado organizar en estos años, me dispongo a partir hacia el ser un compositor.

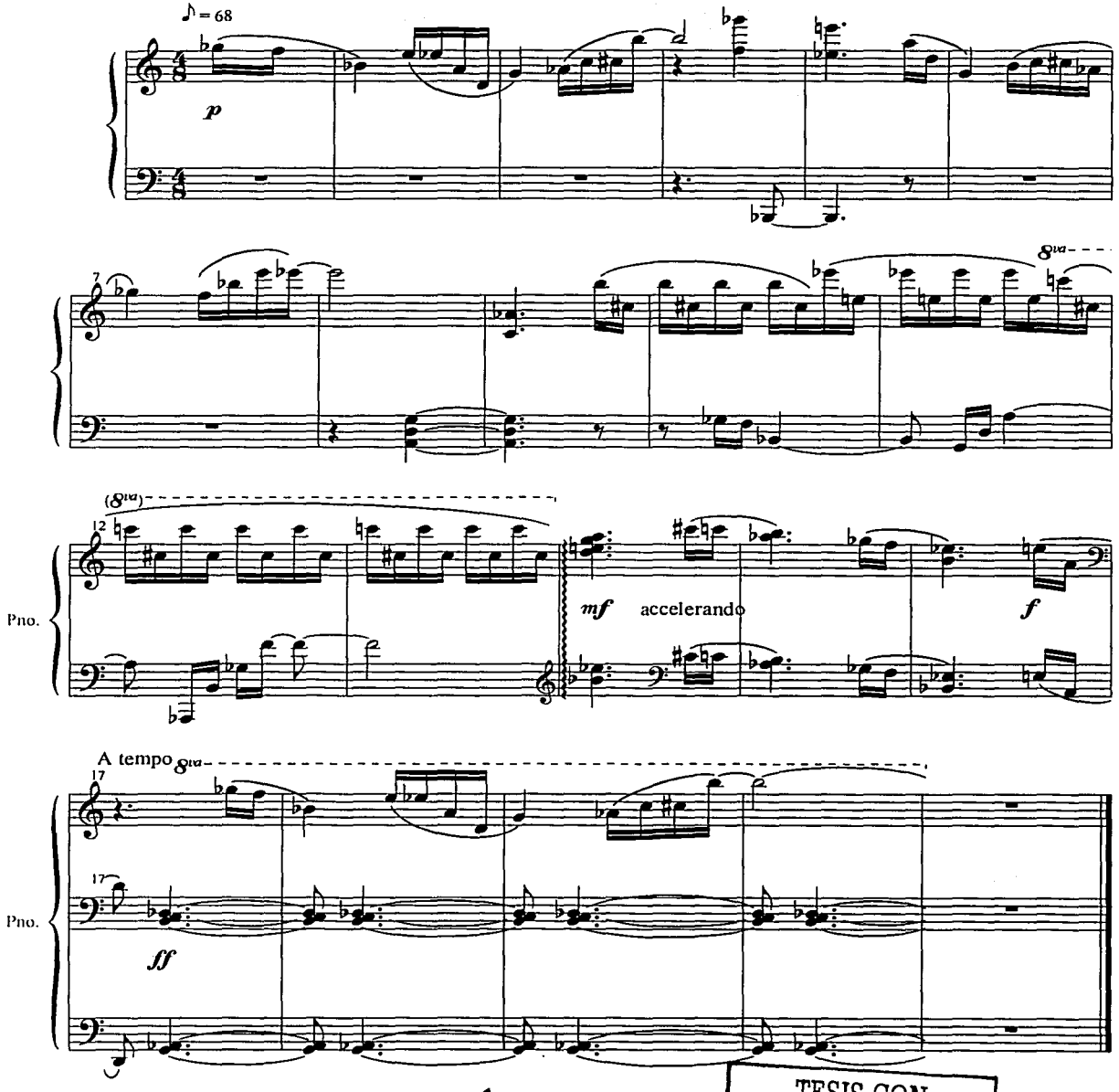
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Para finalizar quiero manifestar mi eterno agradecimiento a mis maestros: Juan Antonio Rosado y Federico Ibarra por haberme permitido ser su alumno. Así como a los maestros Eloy Cruz y Leonardo Coral por asesorarme en este examen profesional.

Xalapa Veracruz, Noviembre 2002.

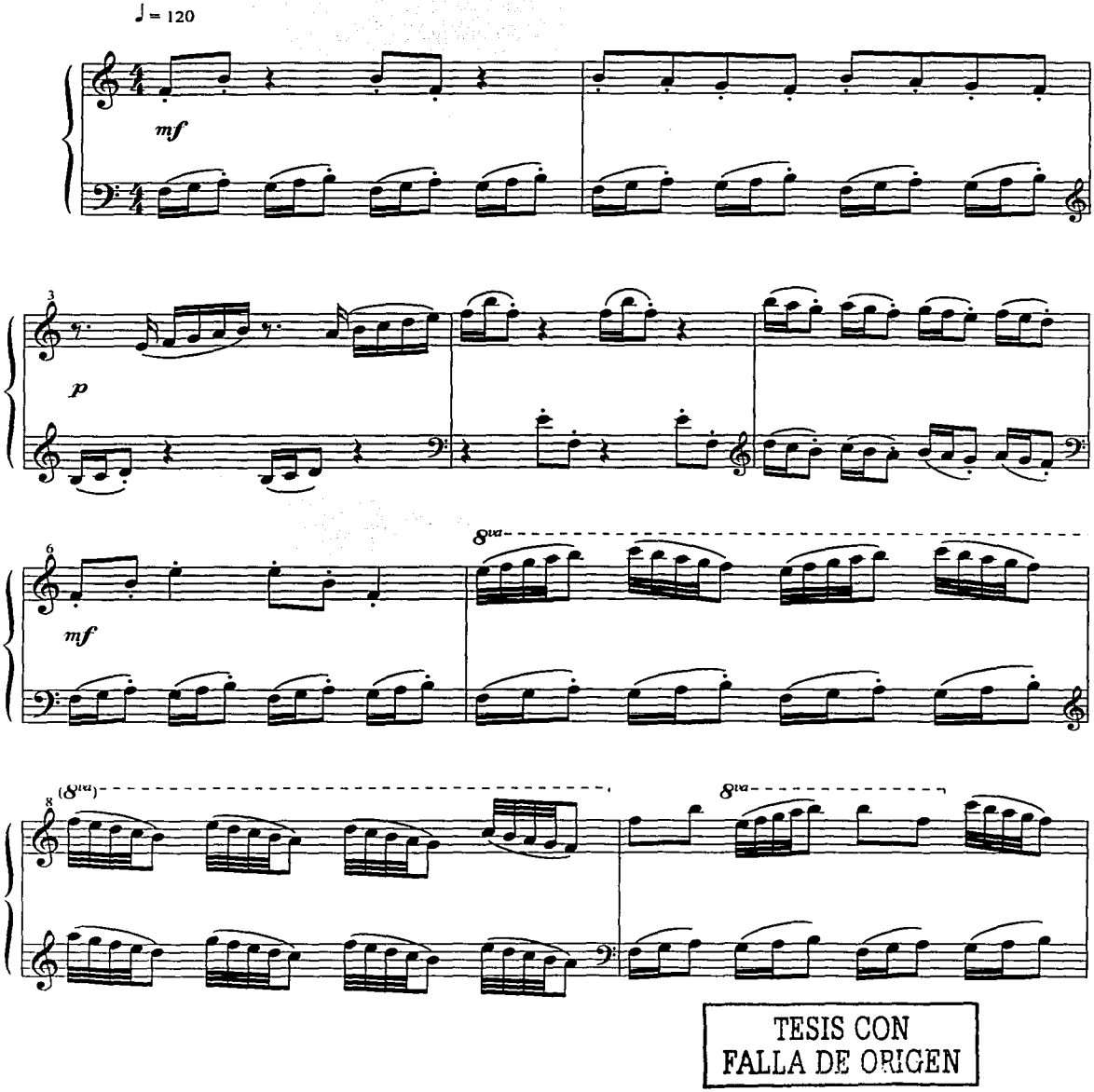
PAGINACIÓN DISCONTINUA

Preludio No. 3

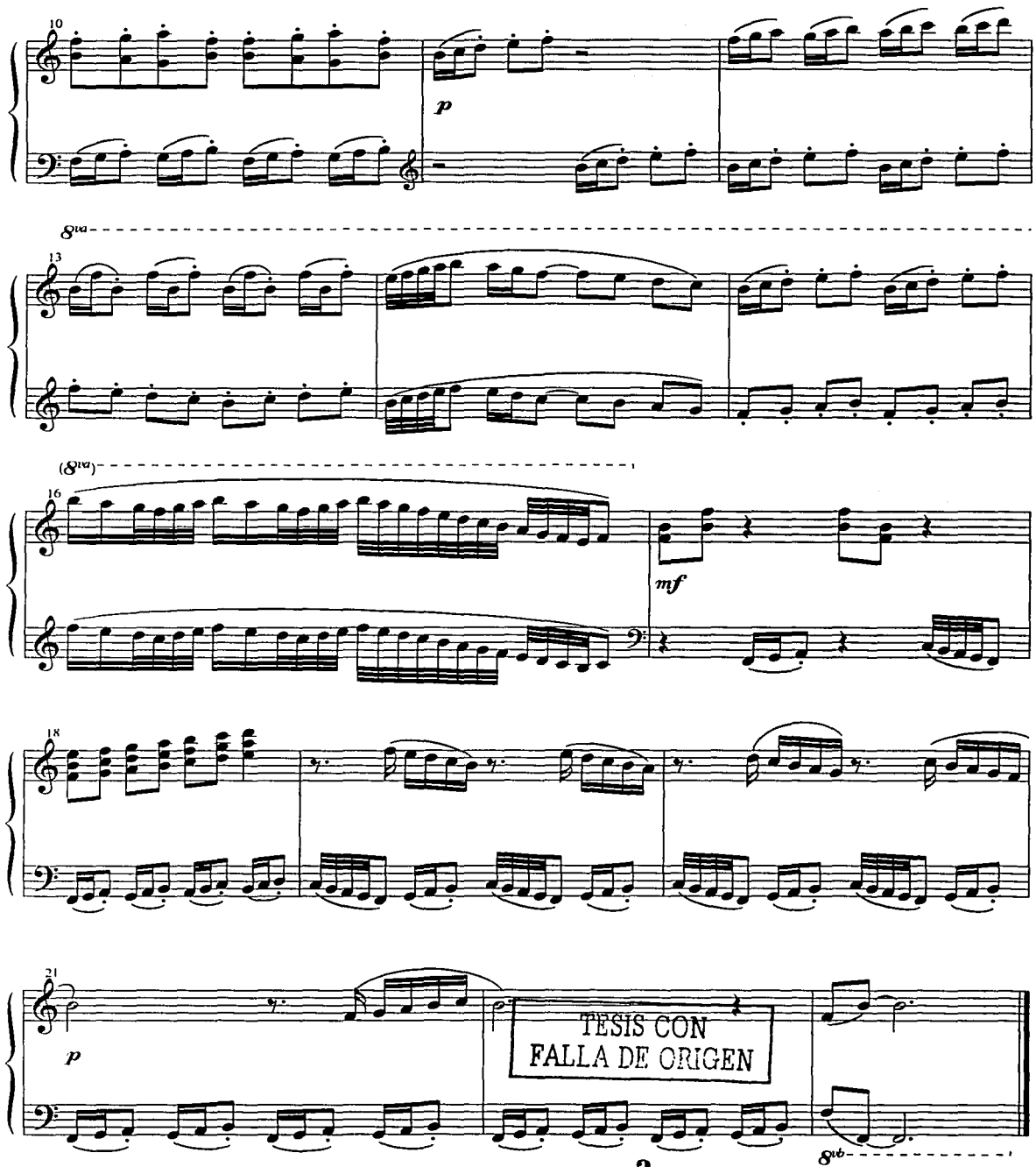


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Preludio No. 4

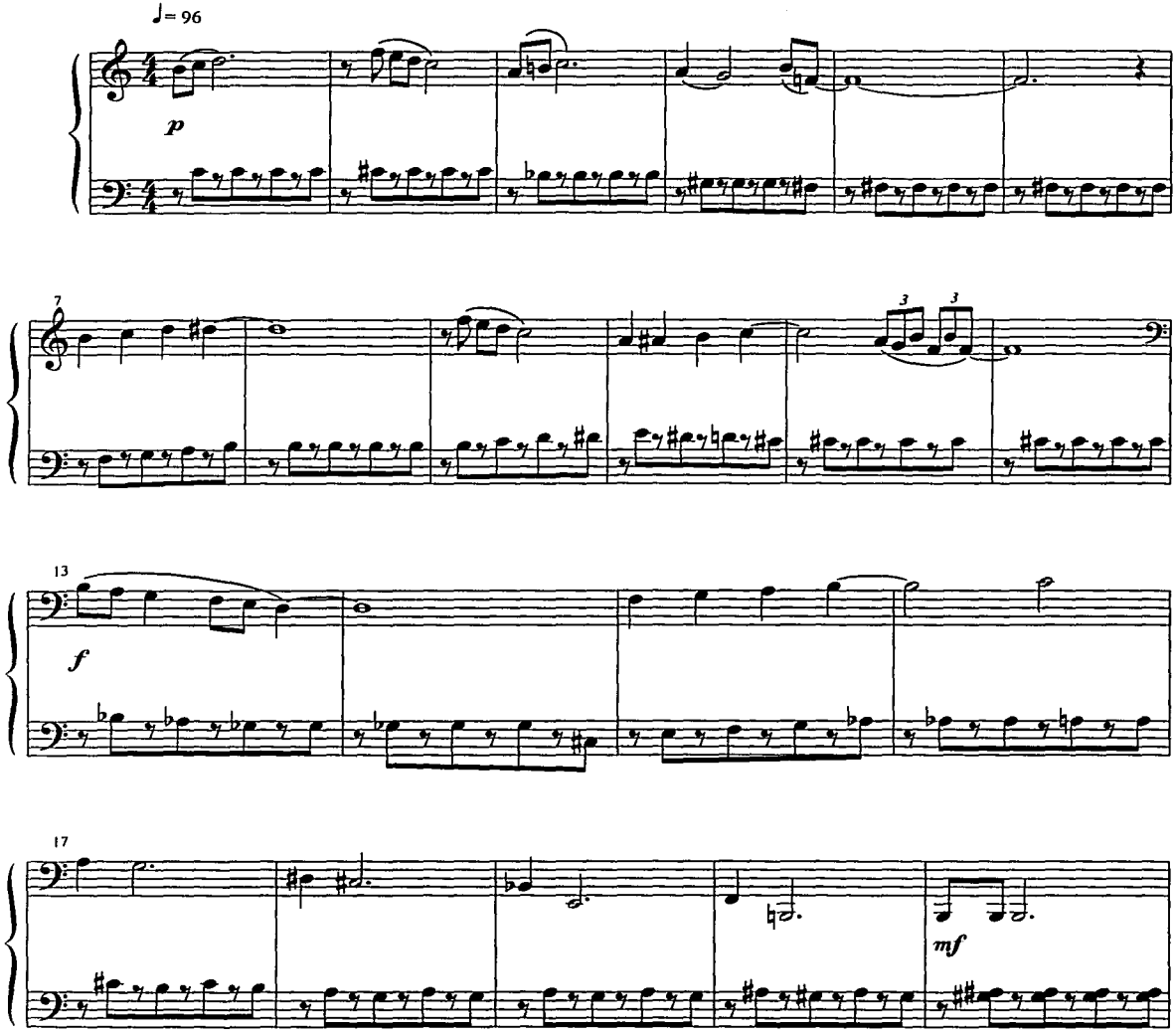


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



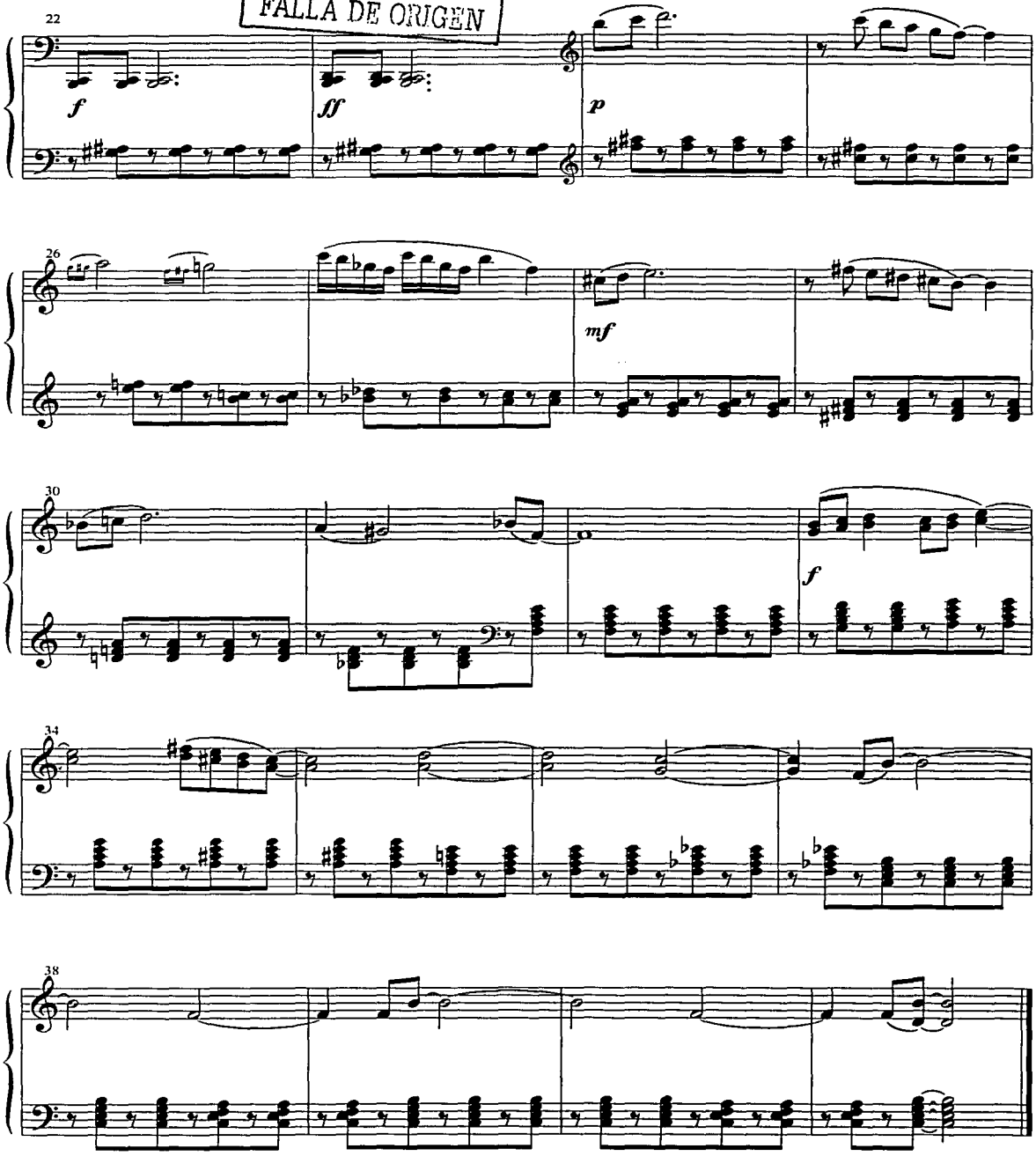
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Preludio No. 7

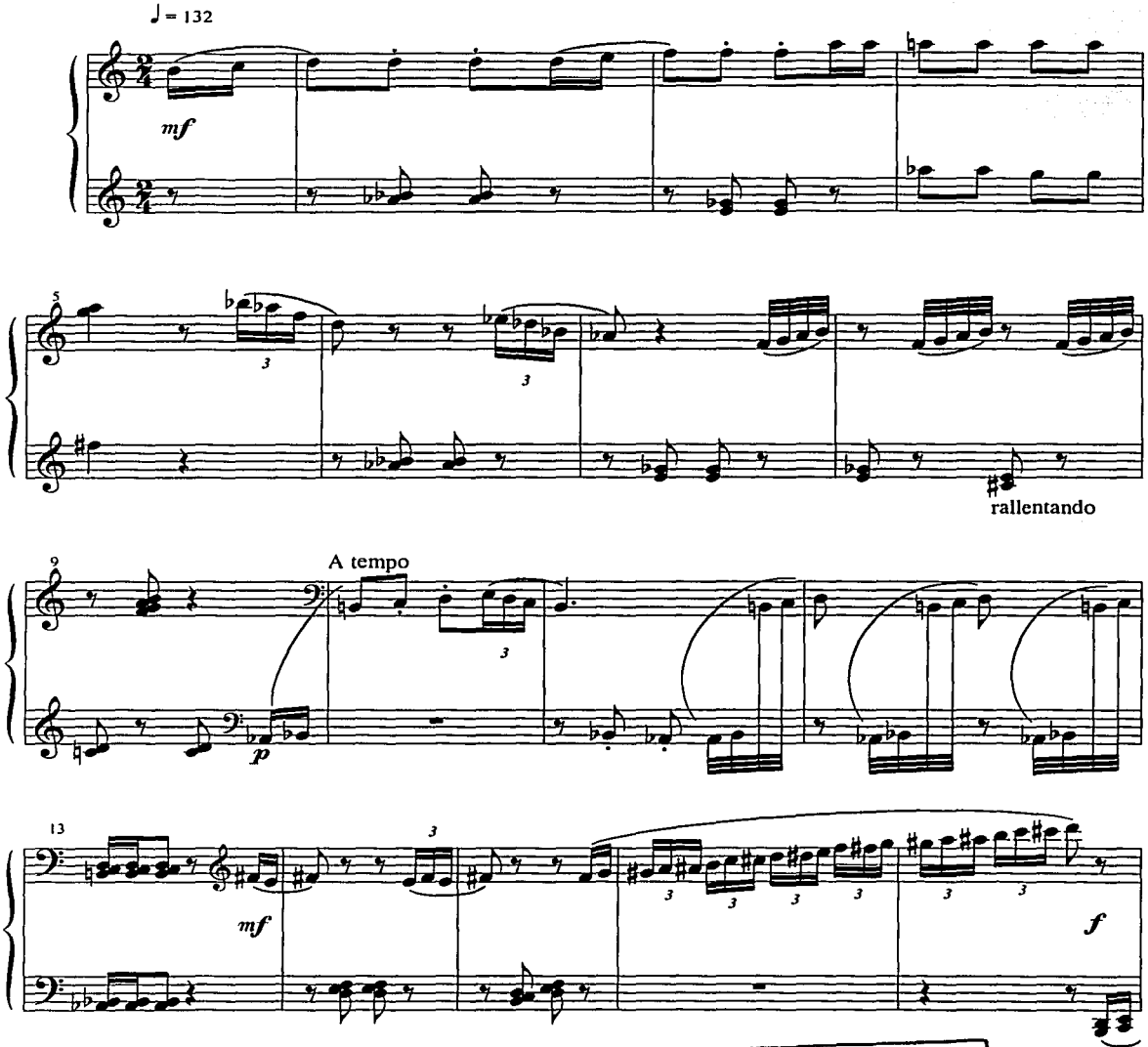


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

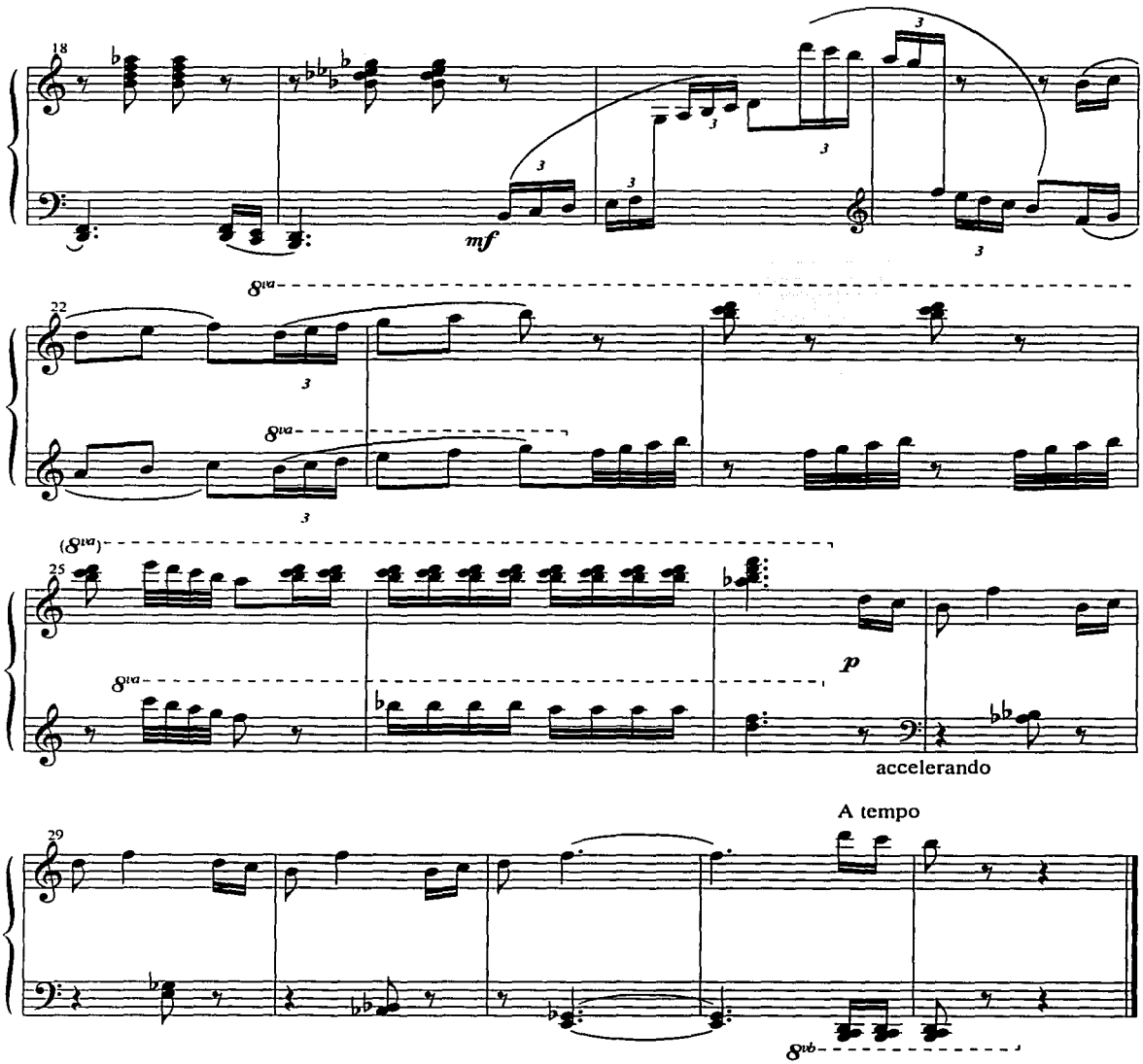
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Preludio No. 8

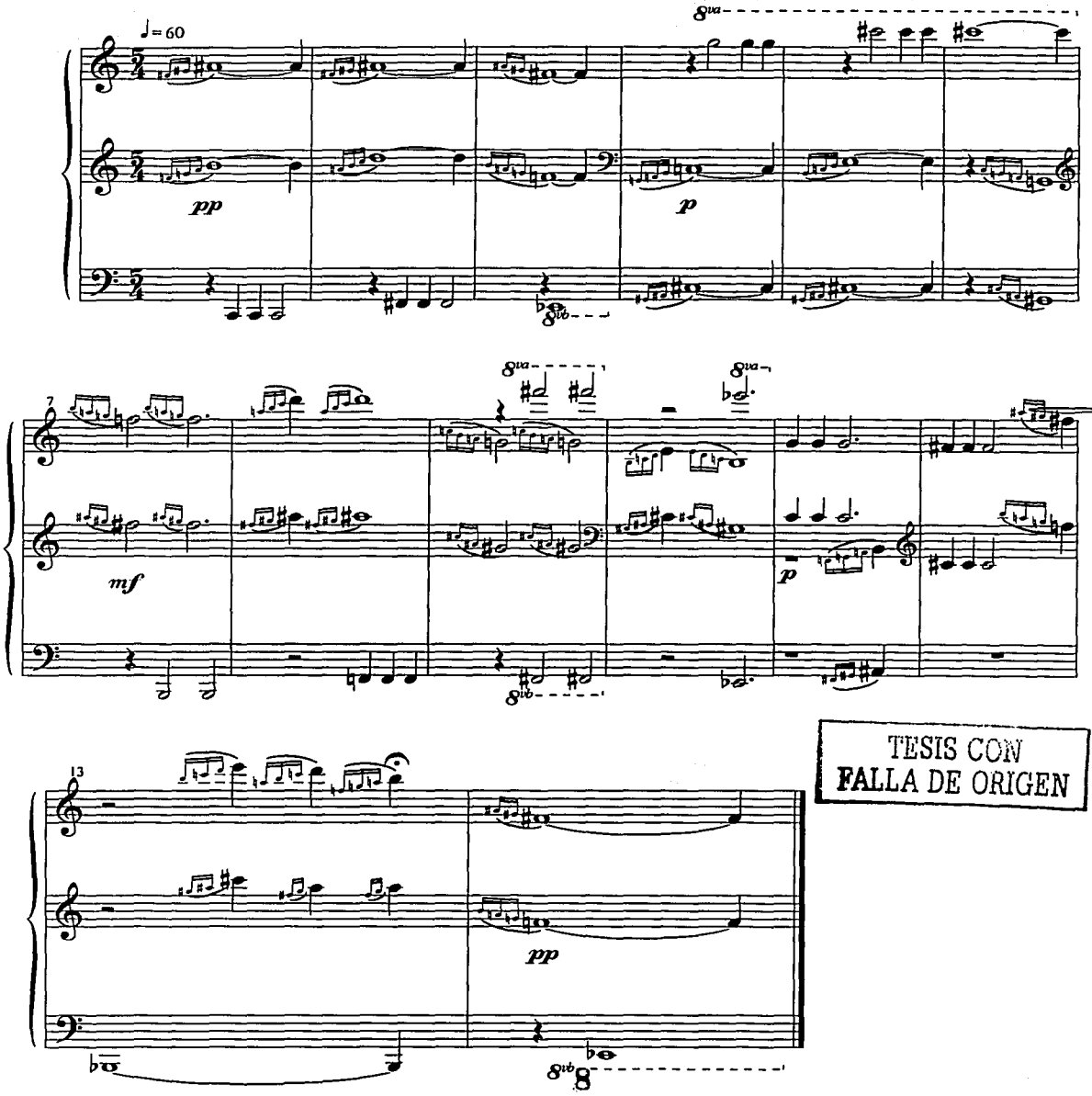


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

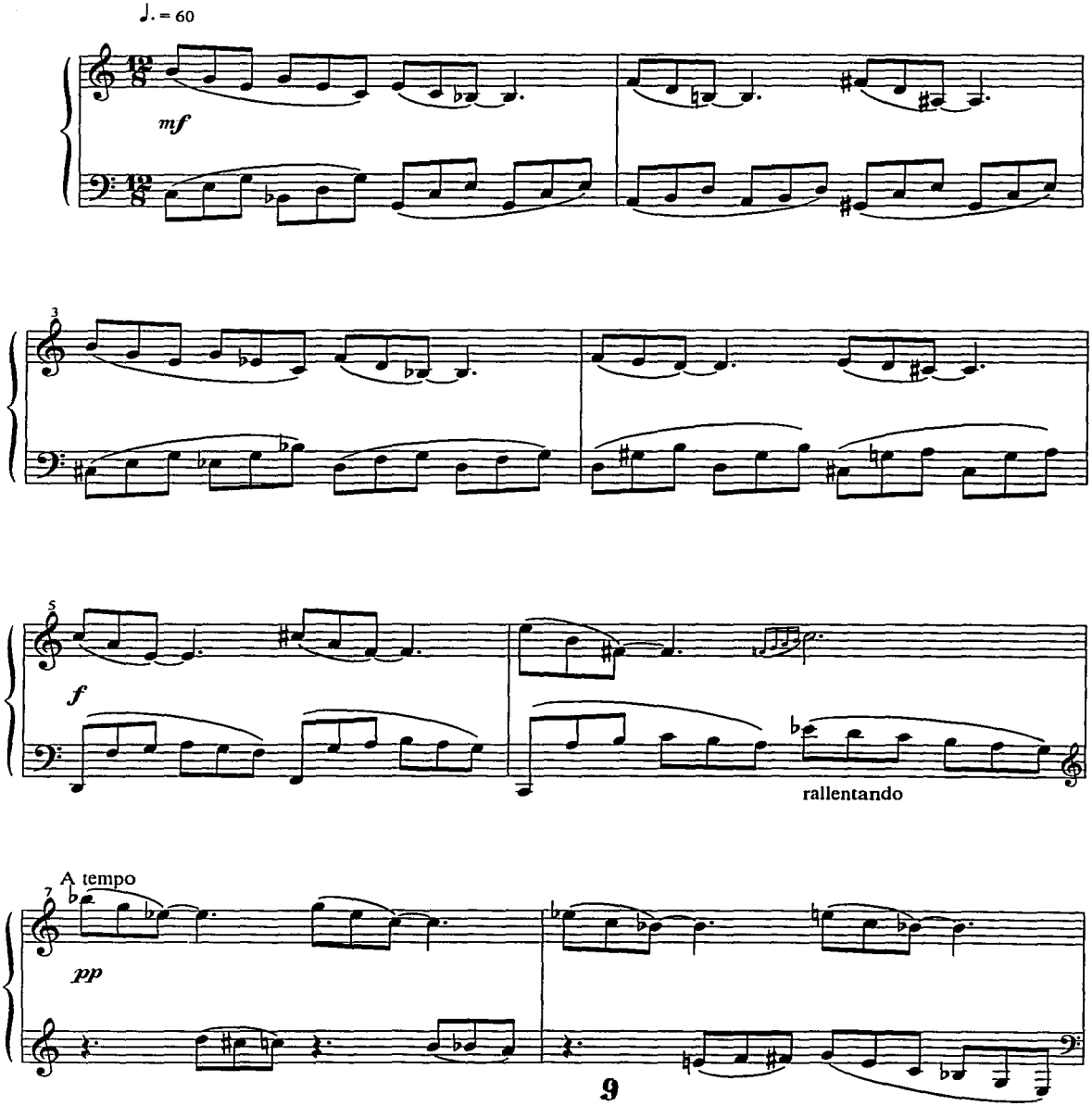
Preludio No. 11

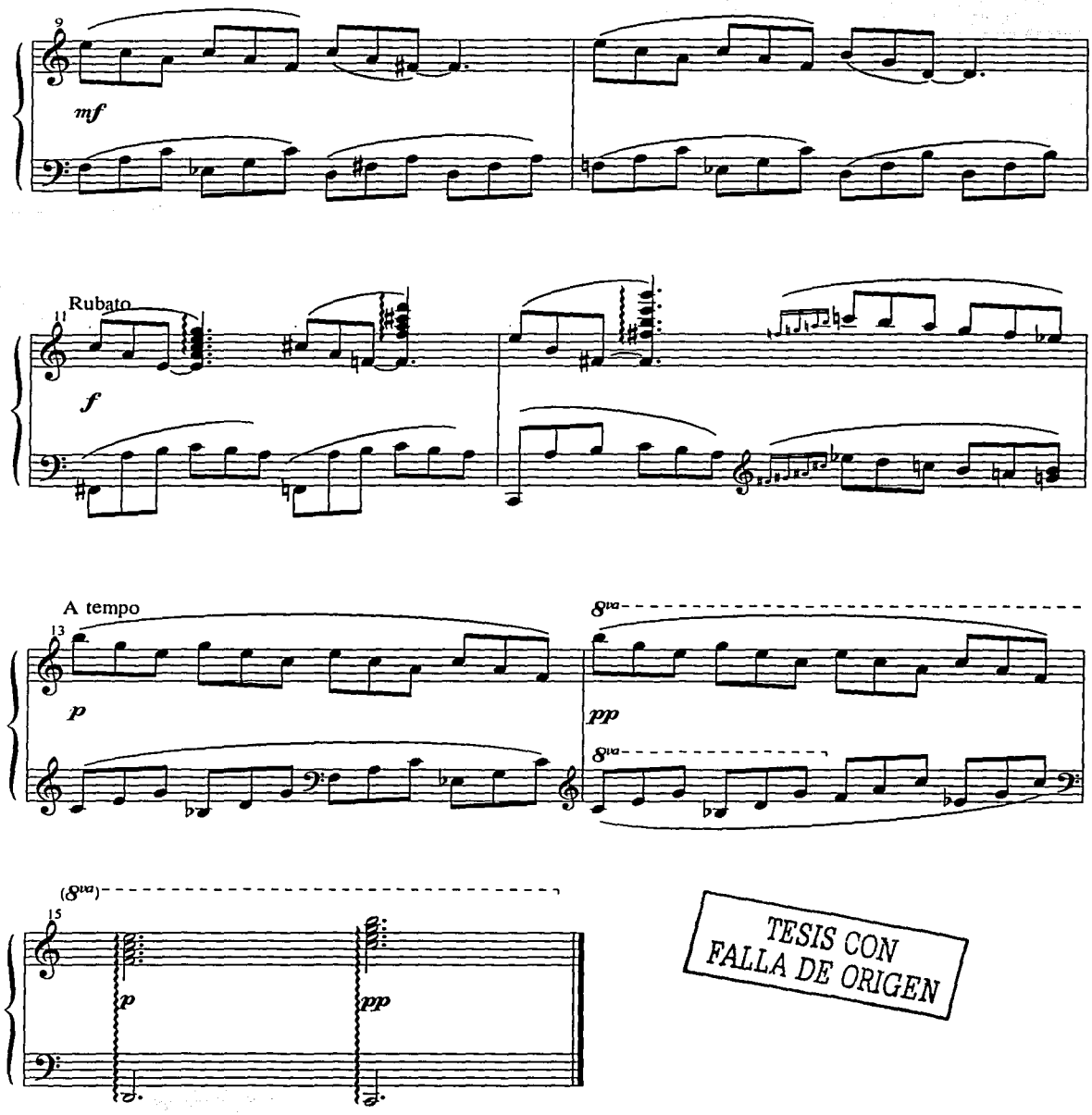


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Preludio No. 12

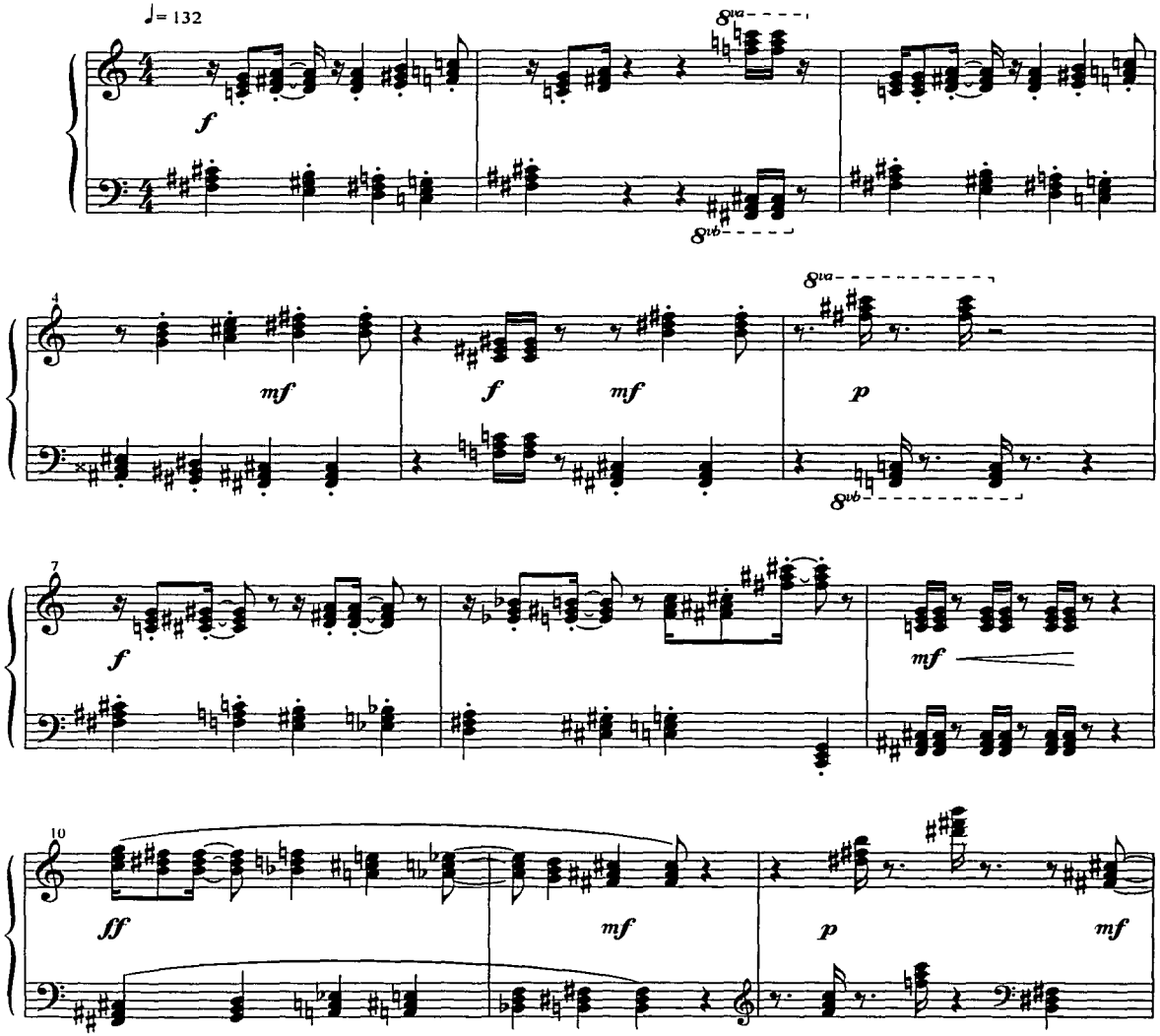
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



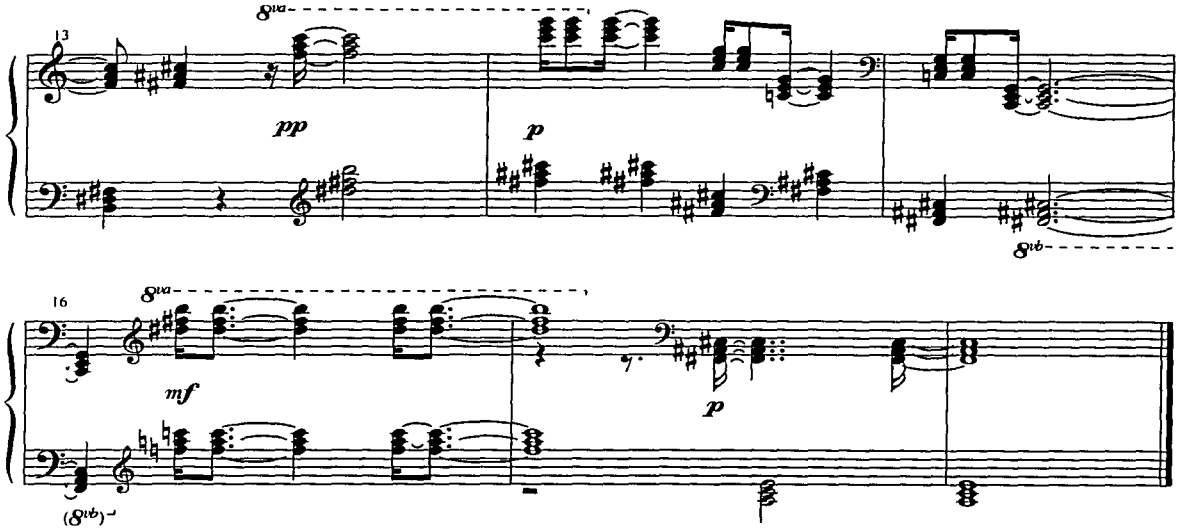


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Preludio No. 13

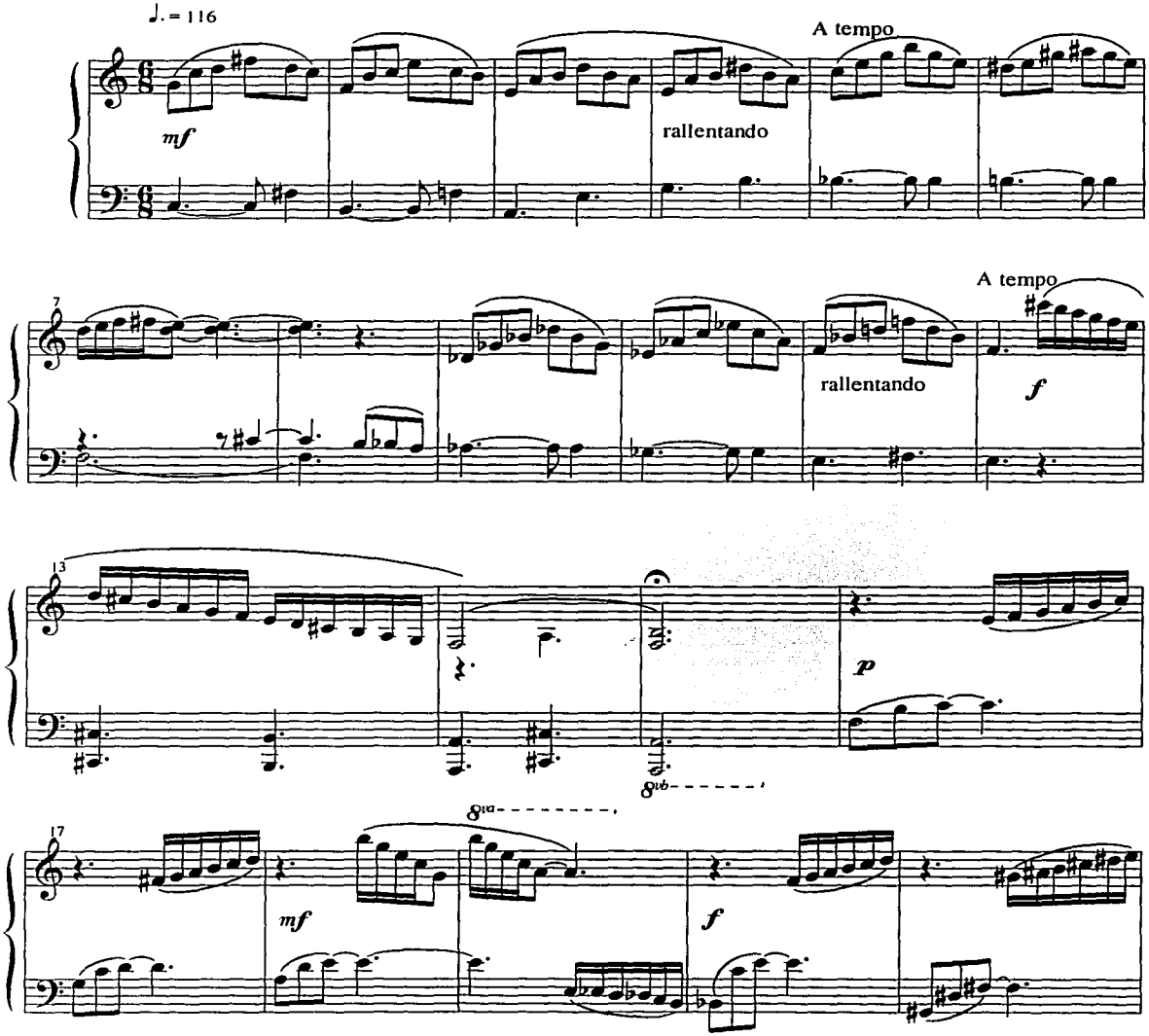


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

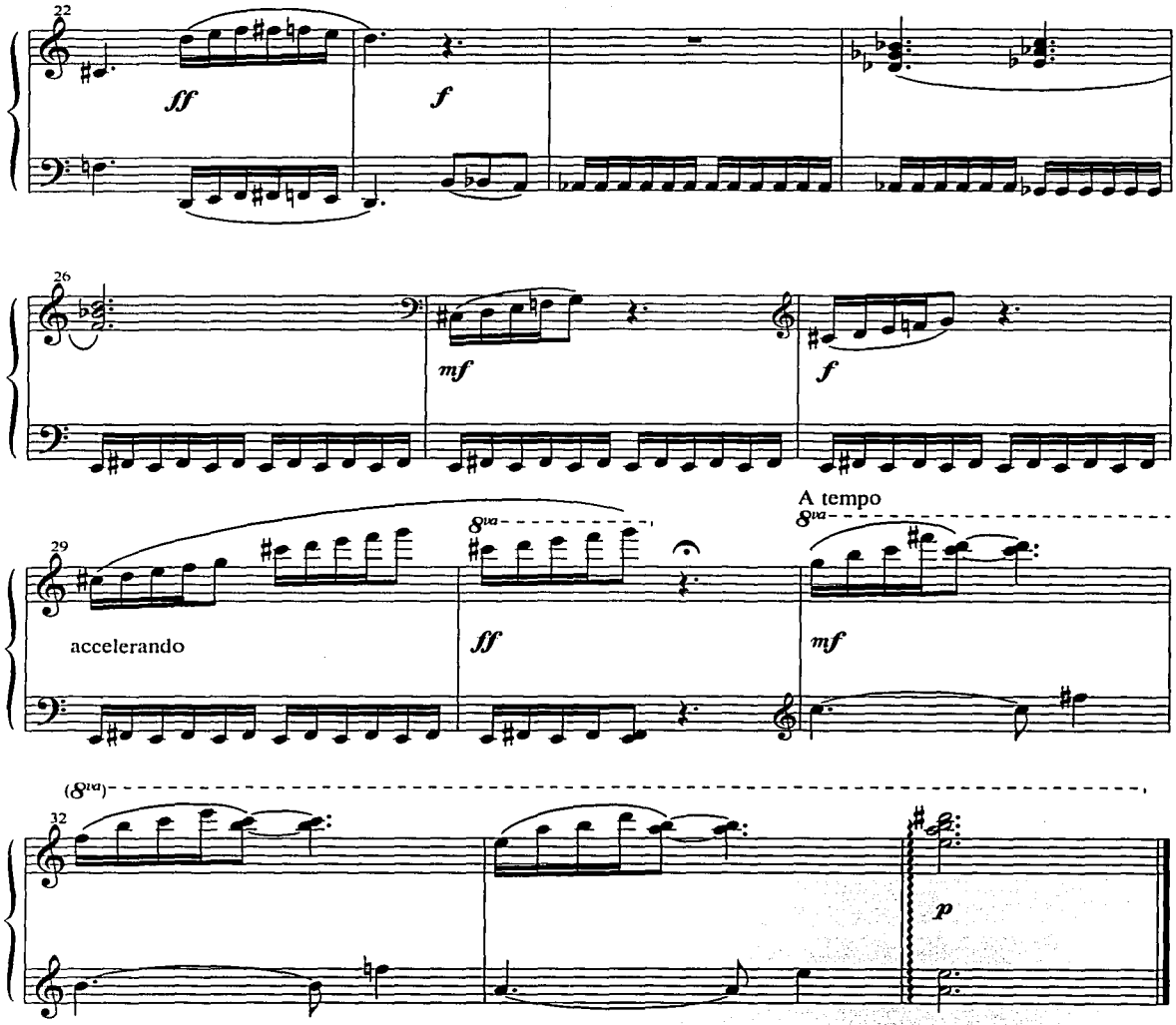


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Preludio No 18



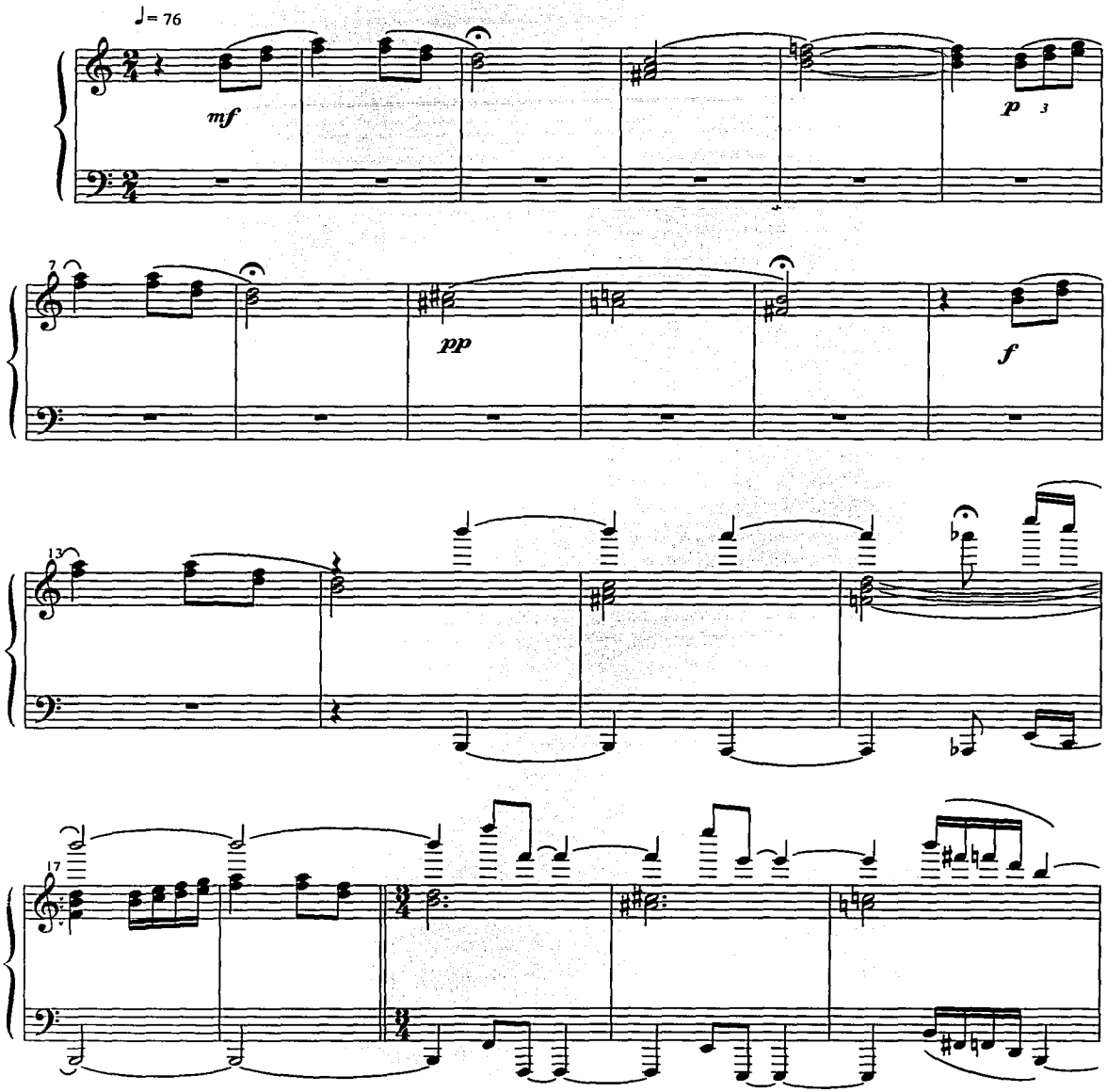
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



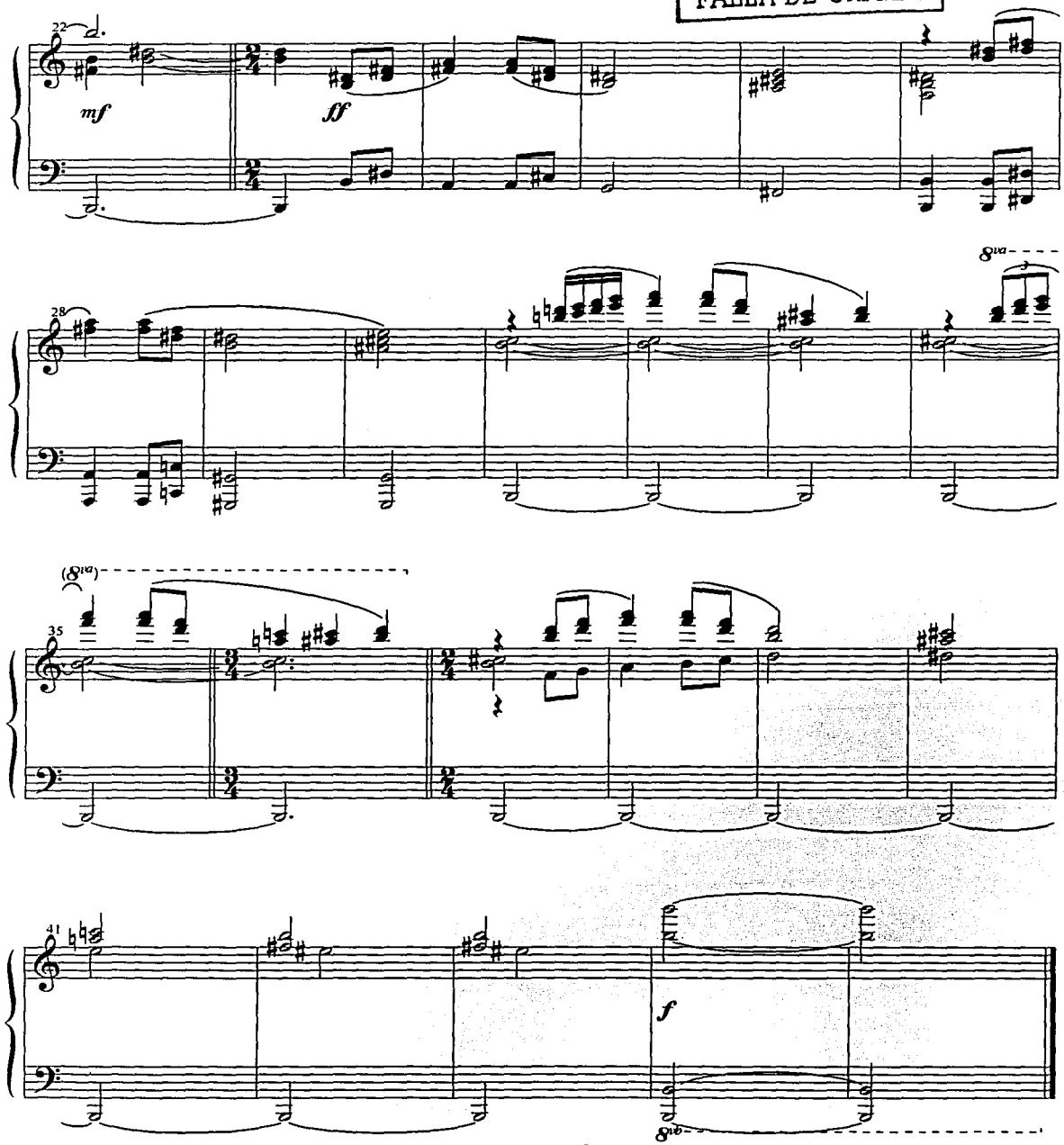
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Preludio No. 19

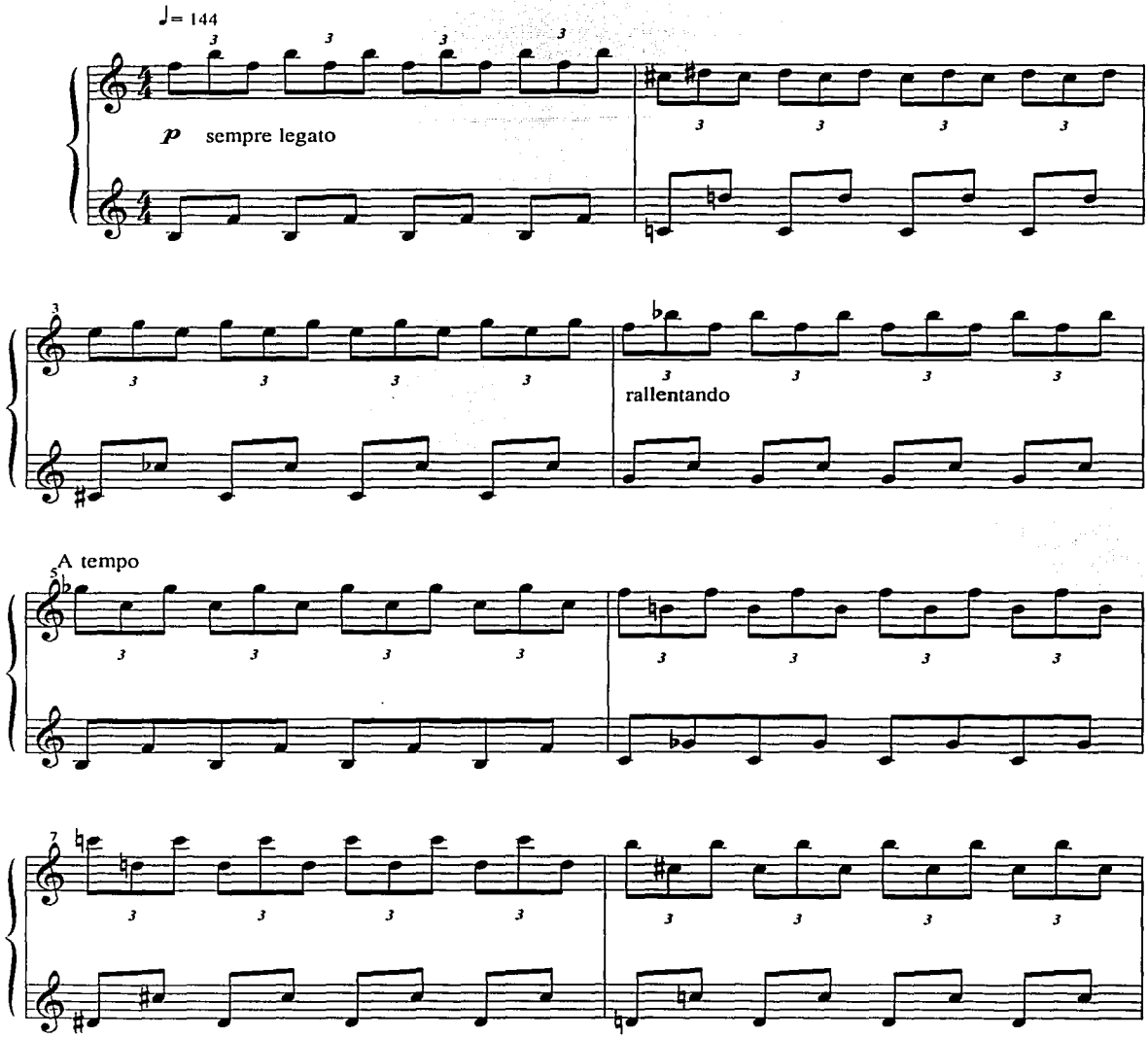
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



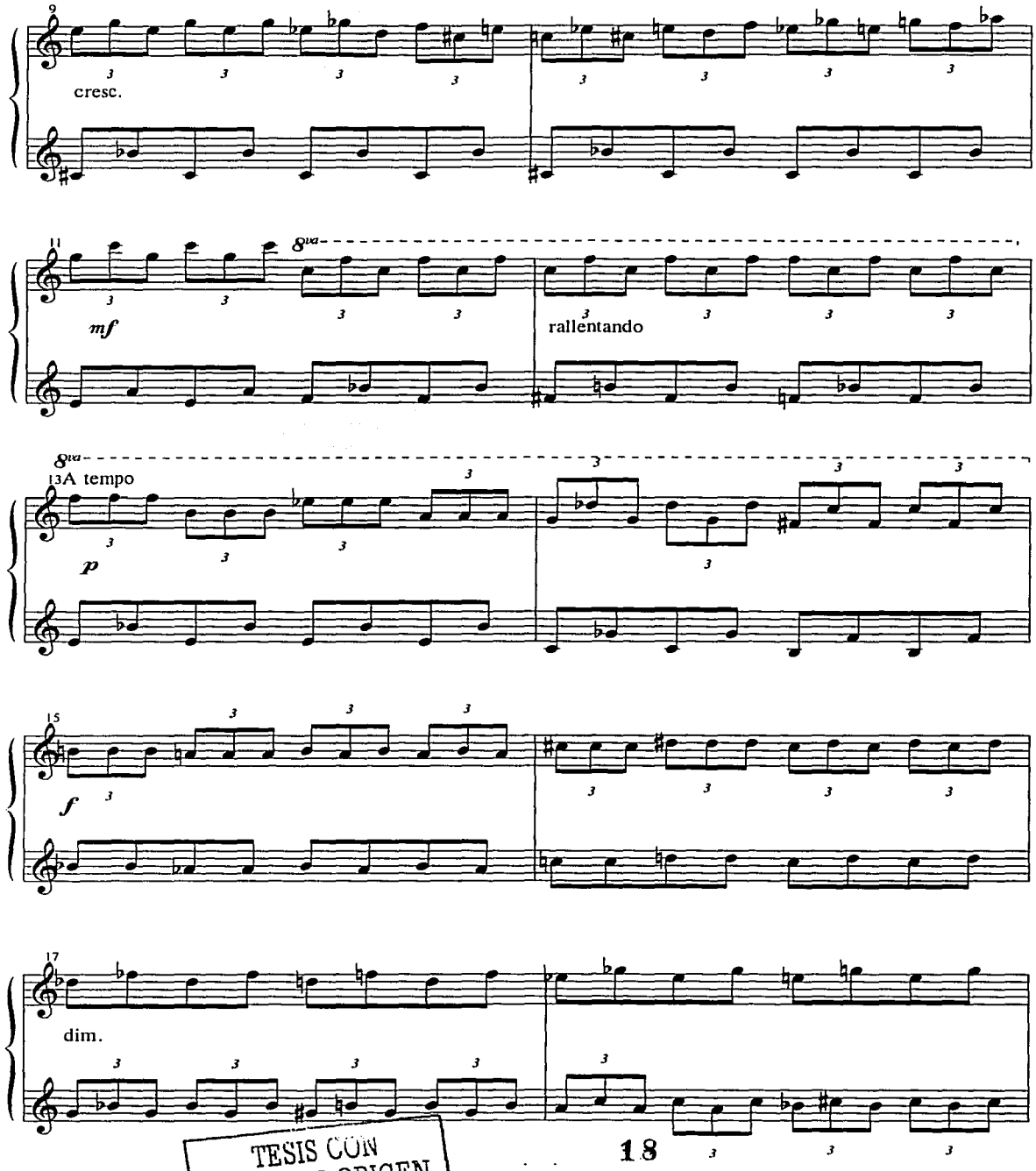
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



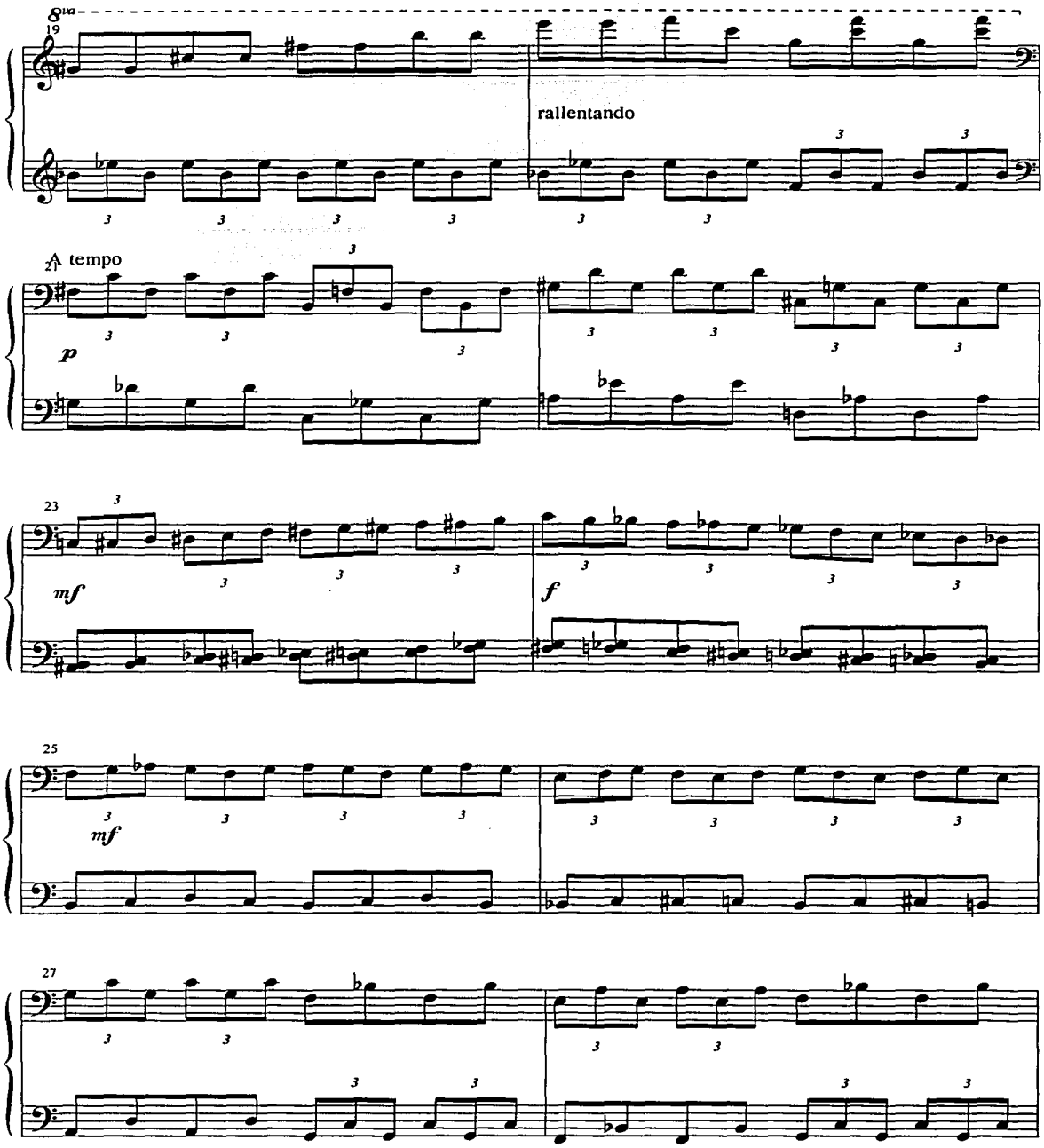
Preludio No. 22



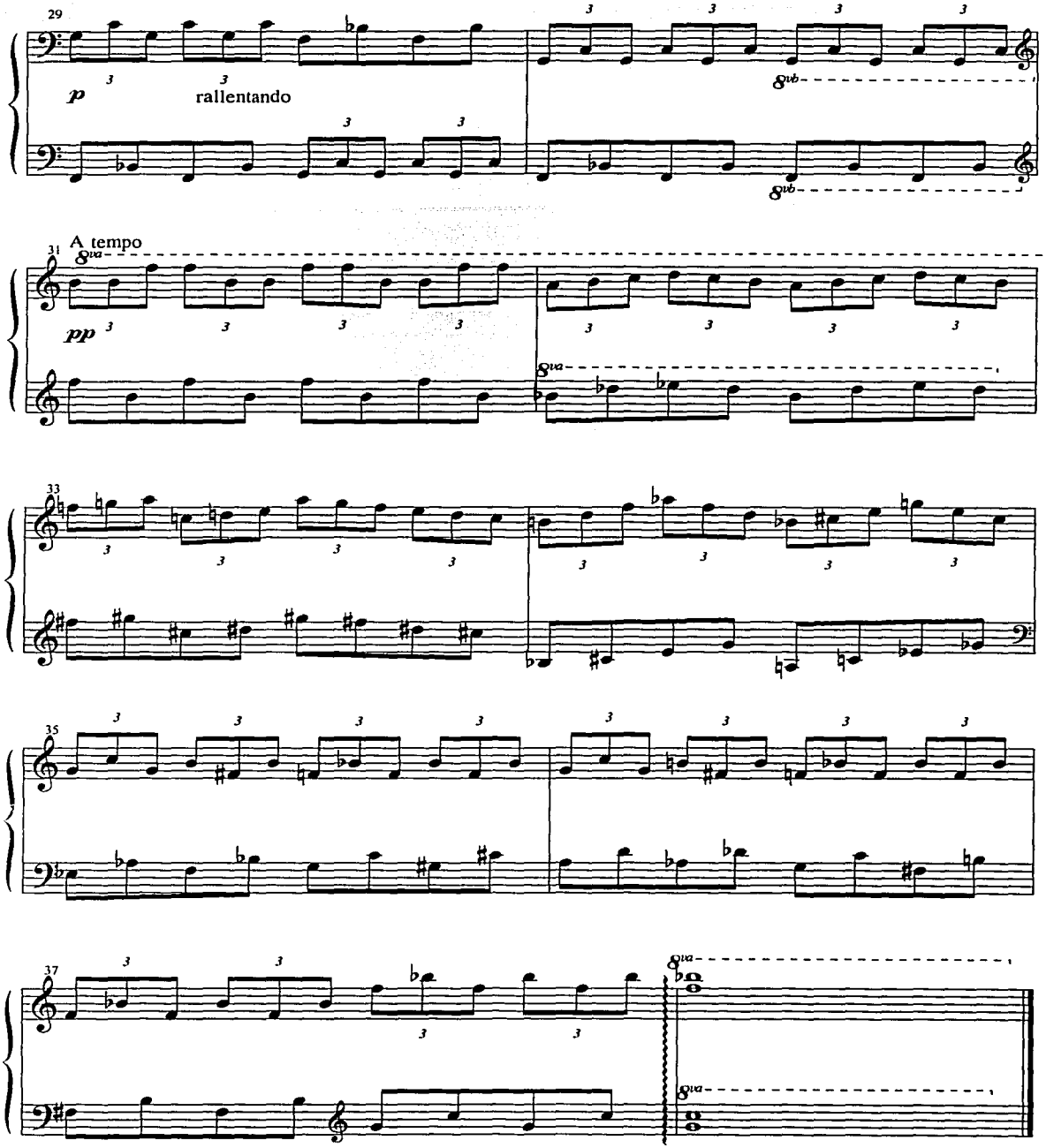
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

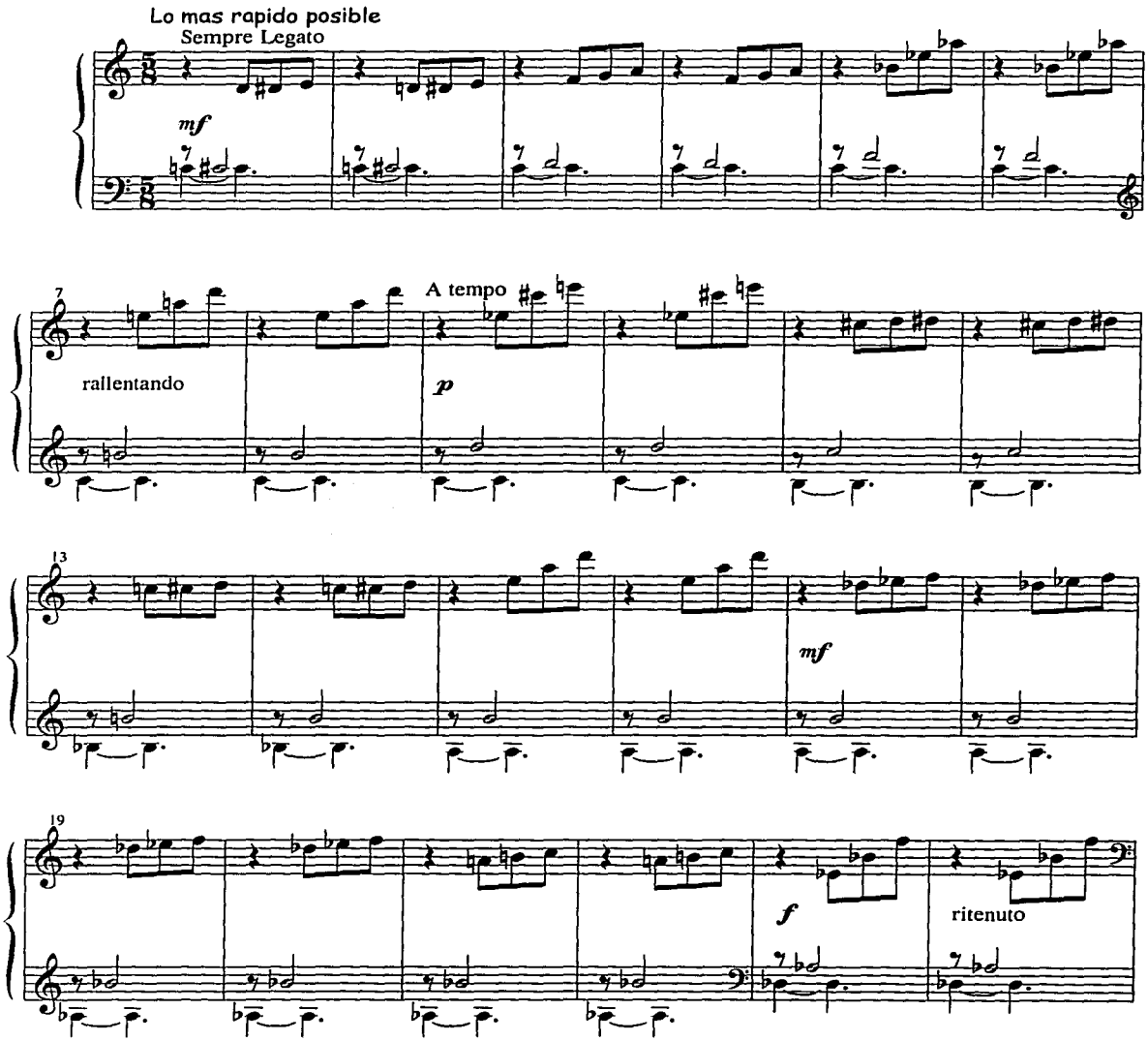


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

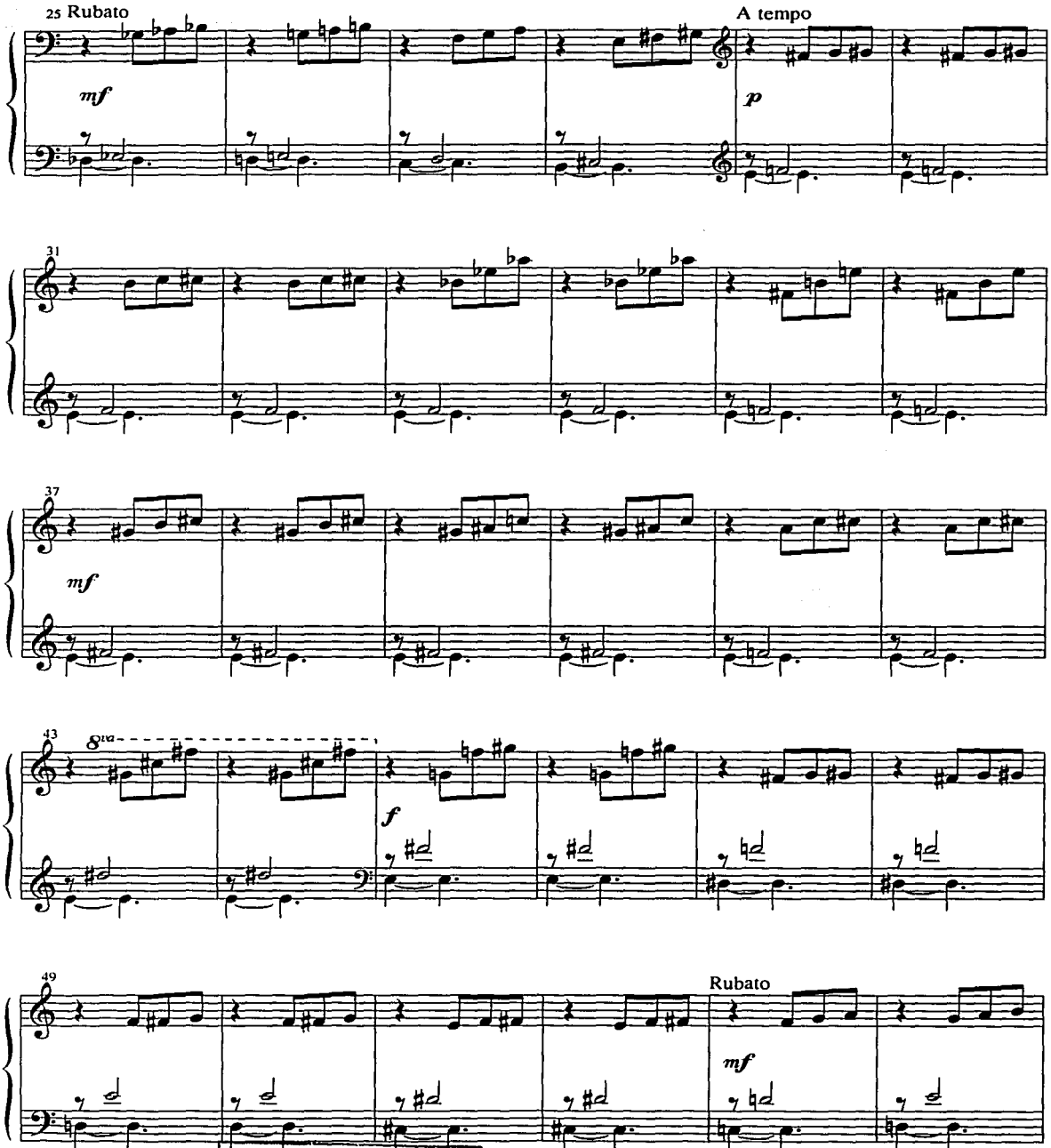


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

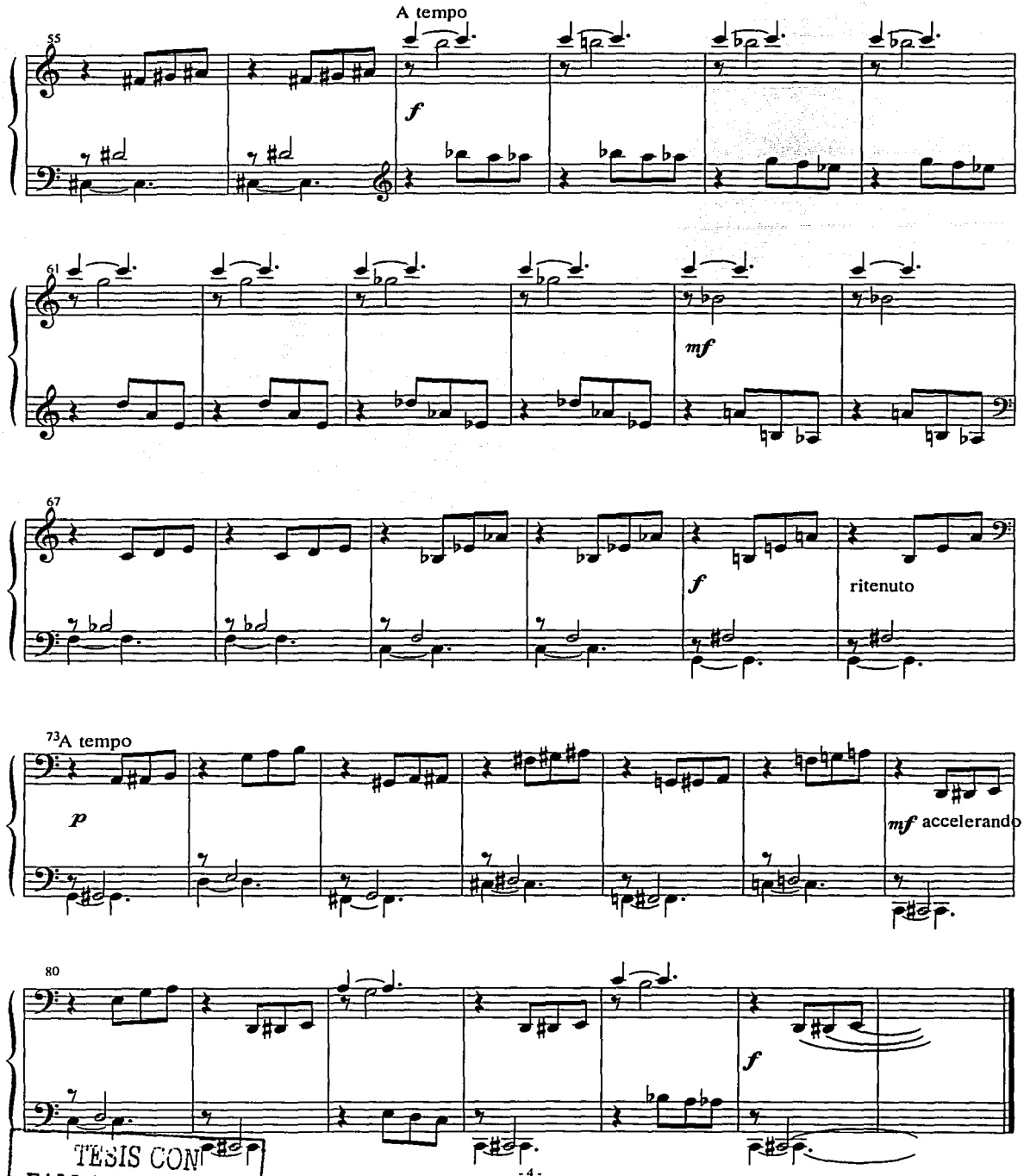
Preludio No. 2



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

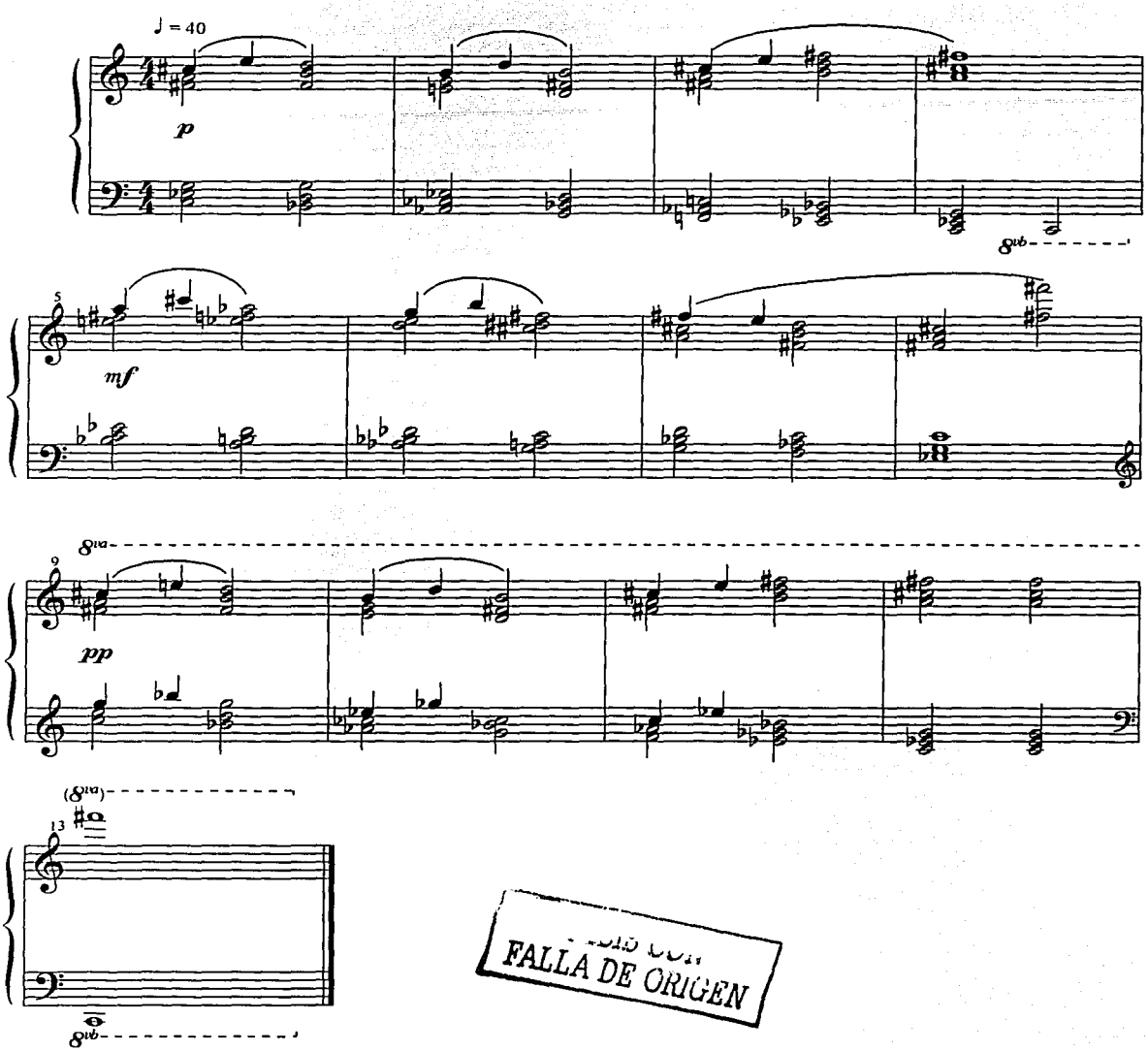


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Preludio No. 21



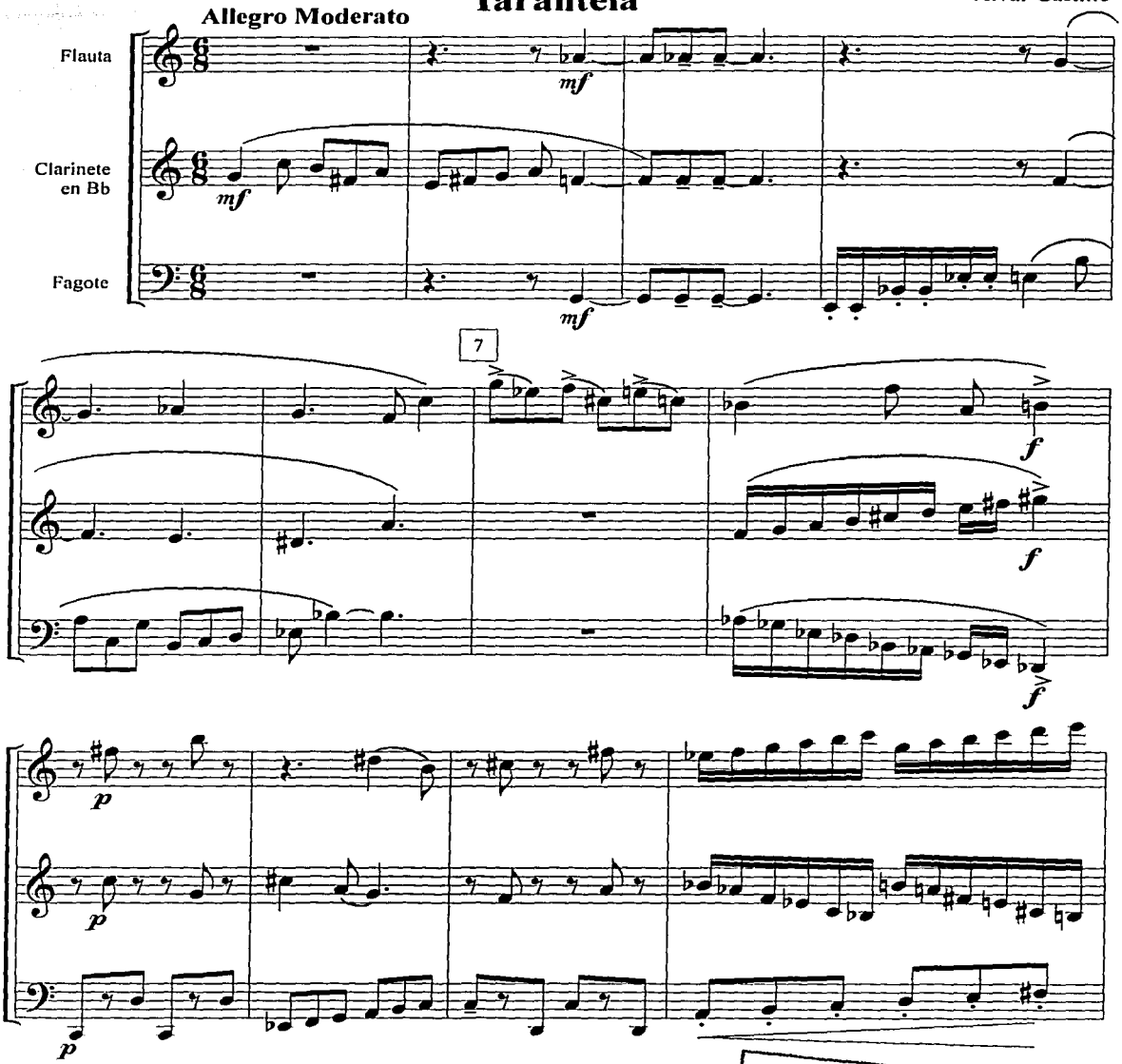
TRIO

para Flauta Clarinete y Fagote

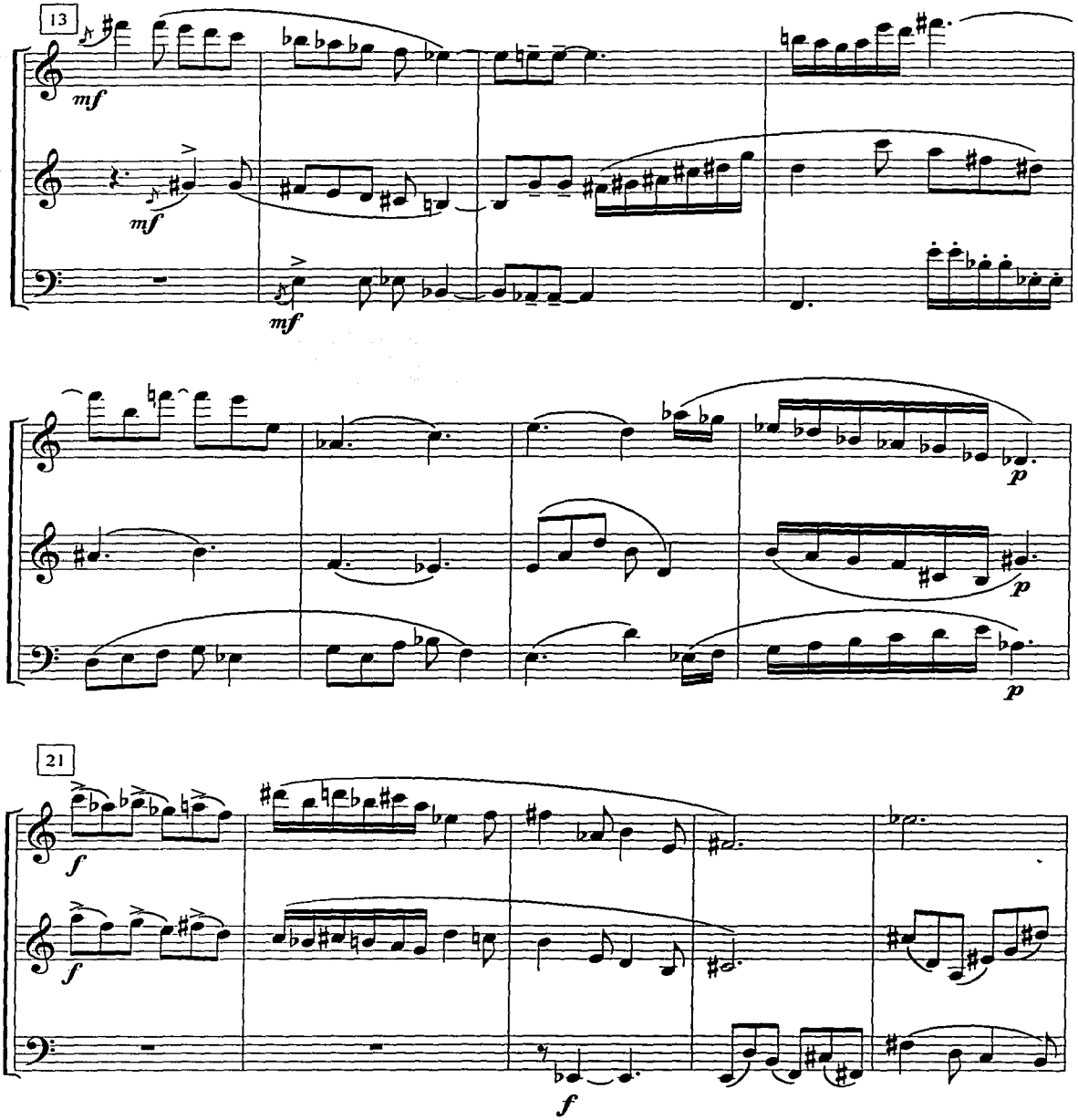
Tarantela

Alvar Castillo

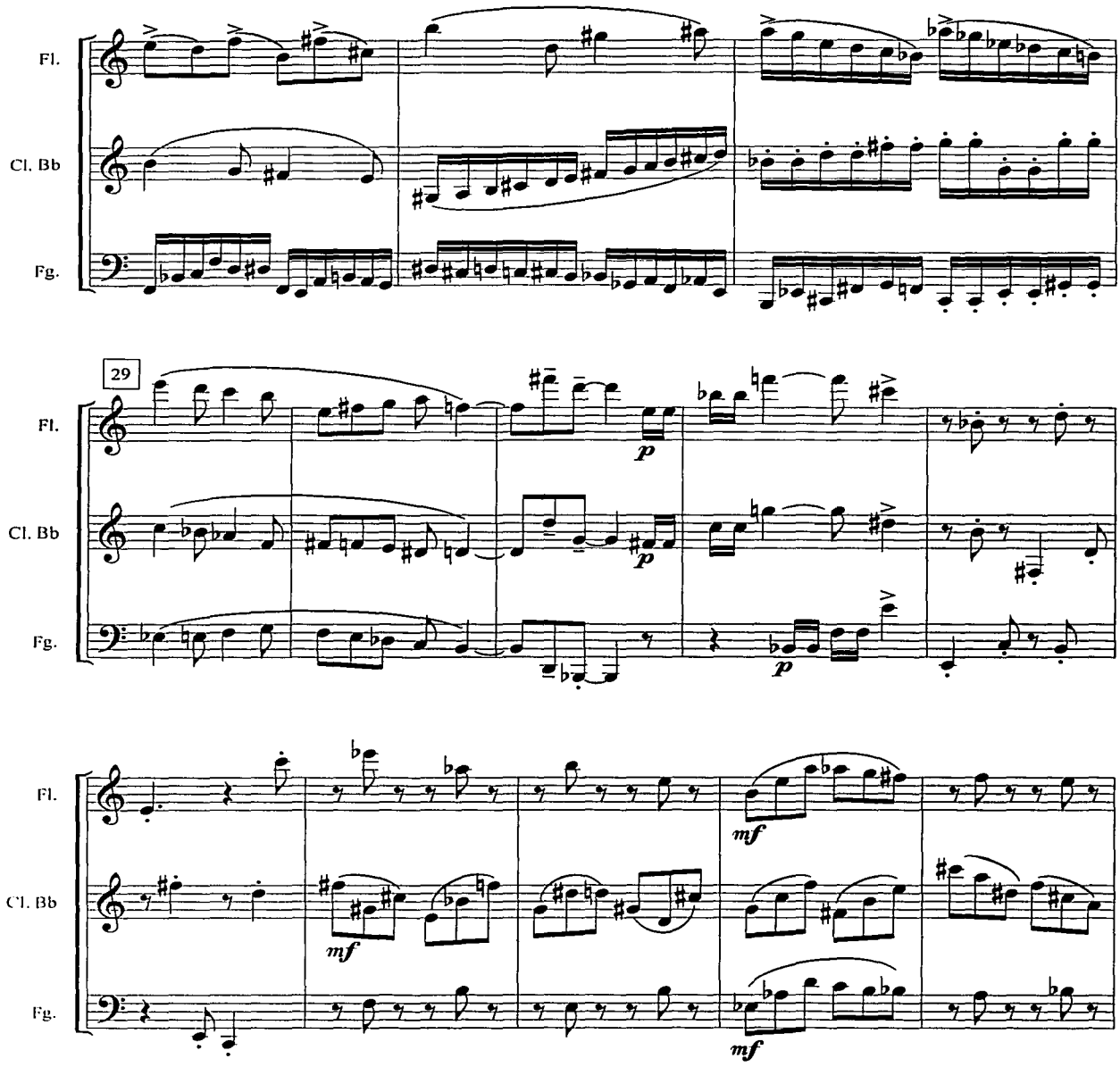
Allegro Moderato



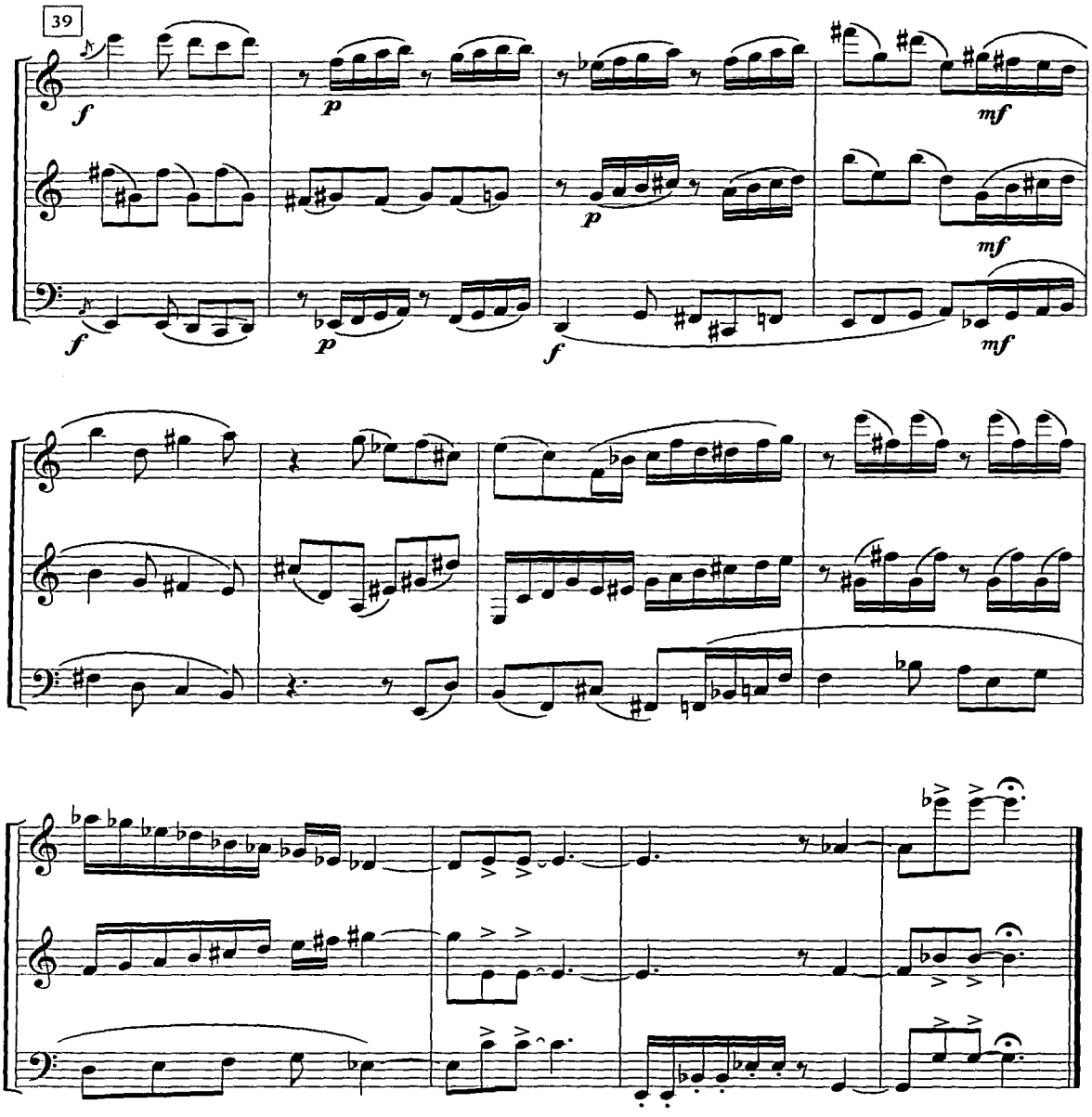
TESIS CON FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

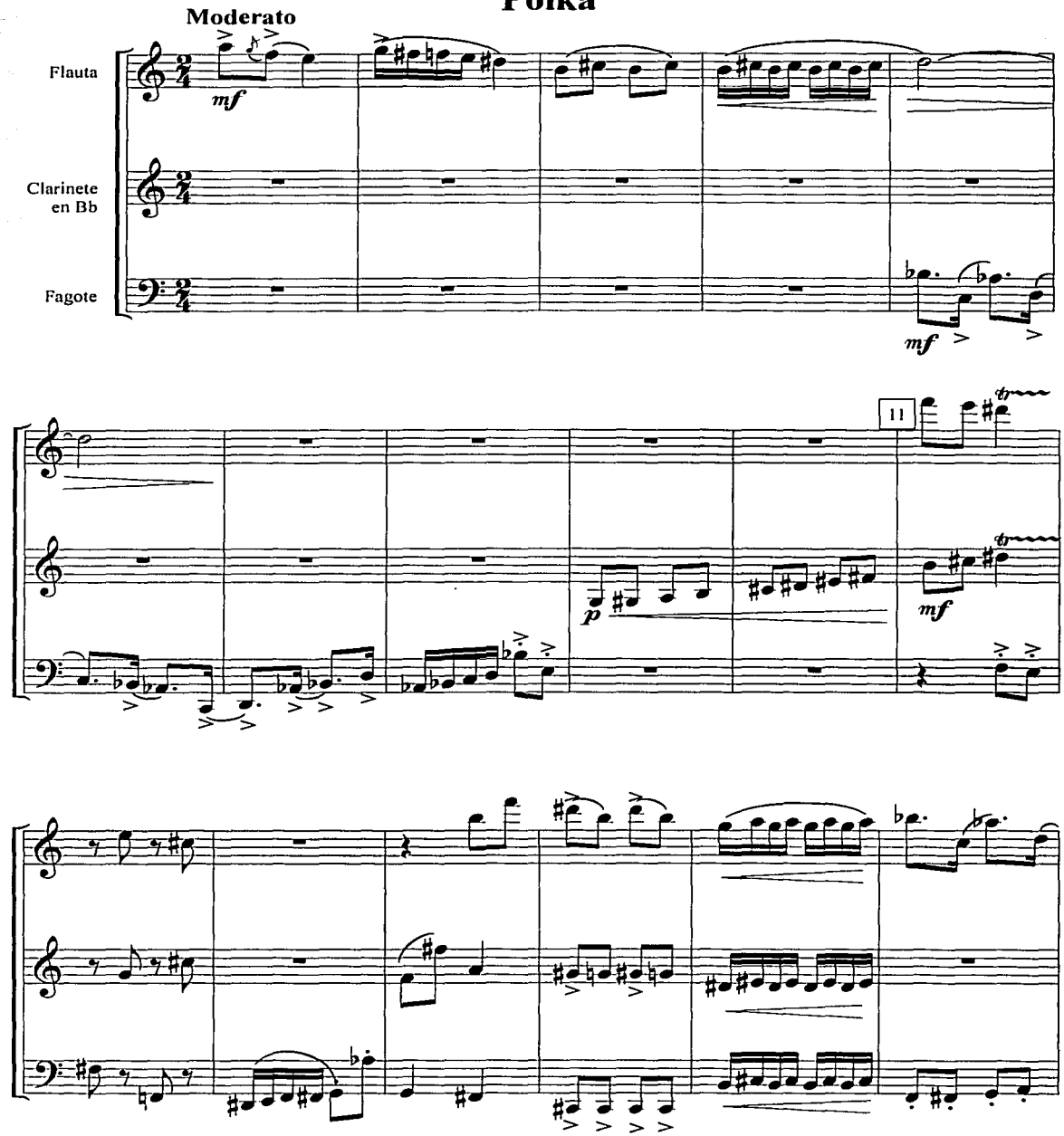


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

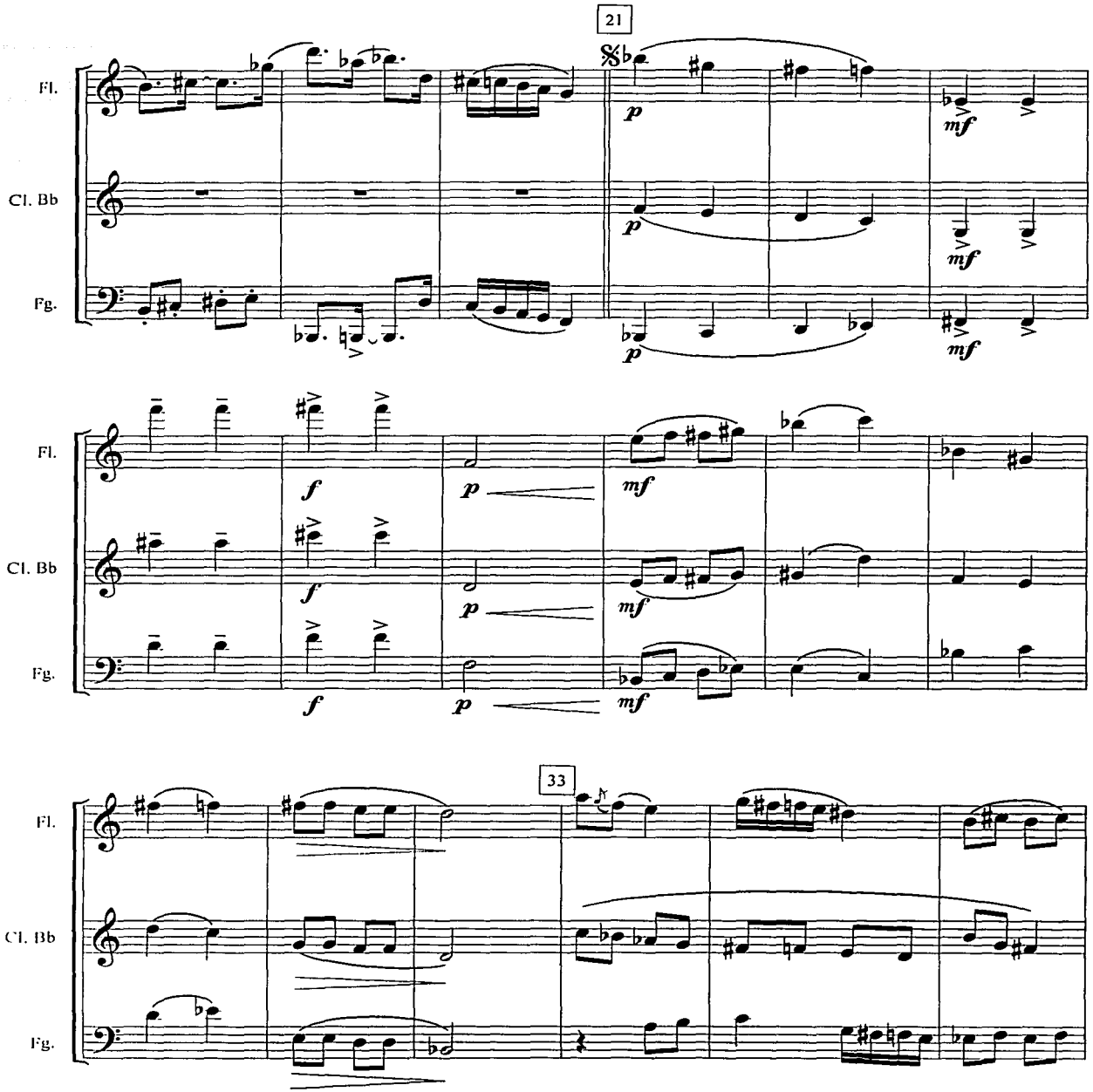


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

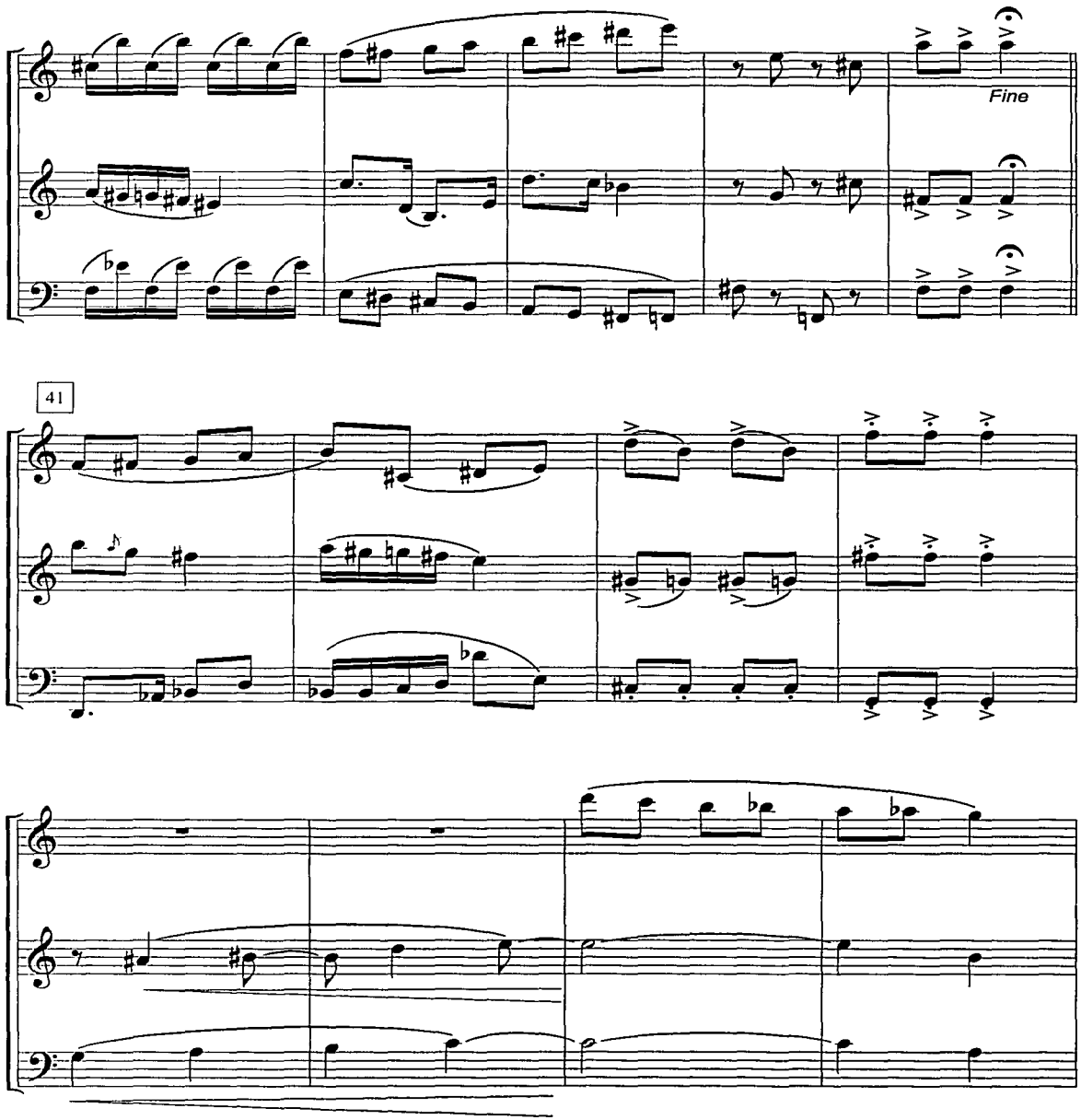
Polka



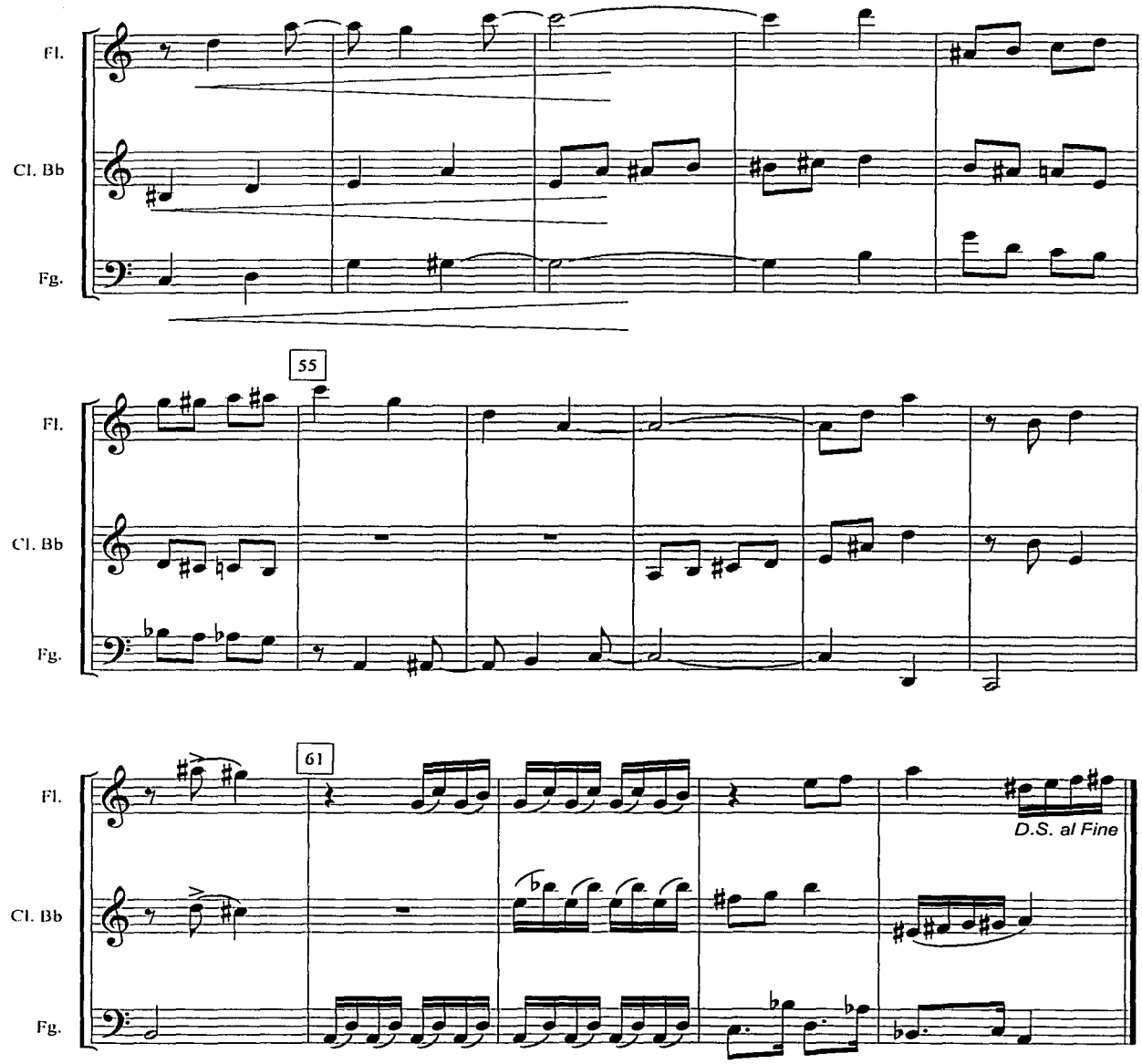
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

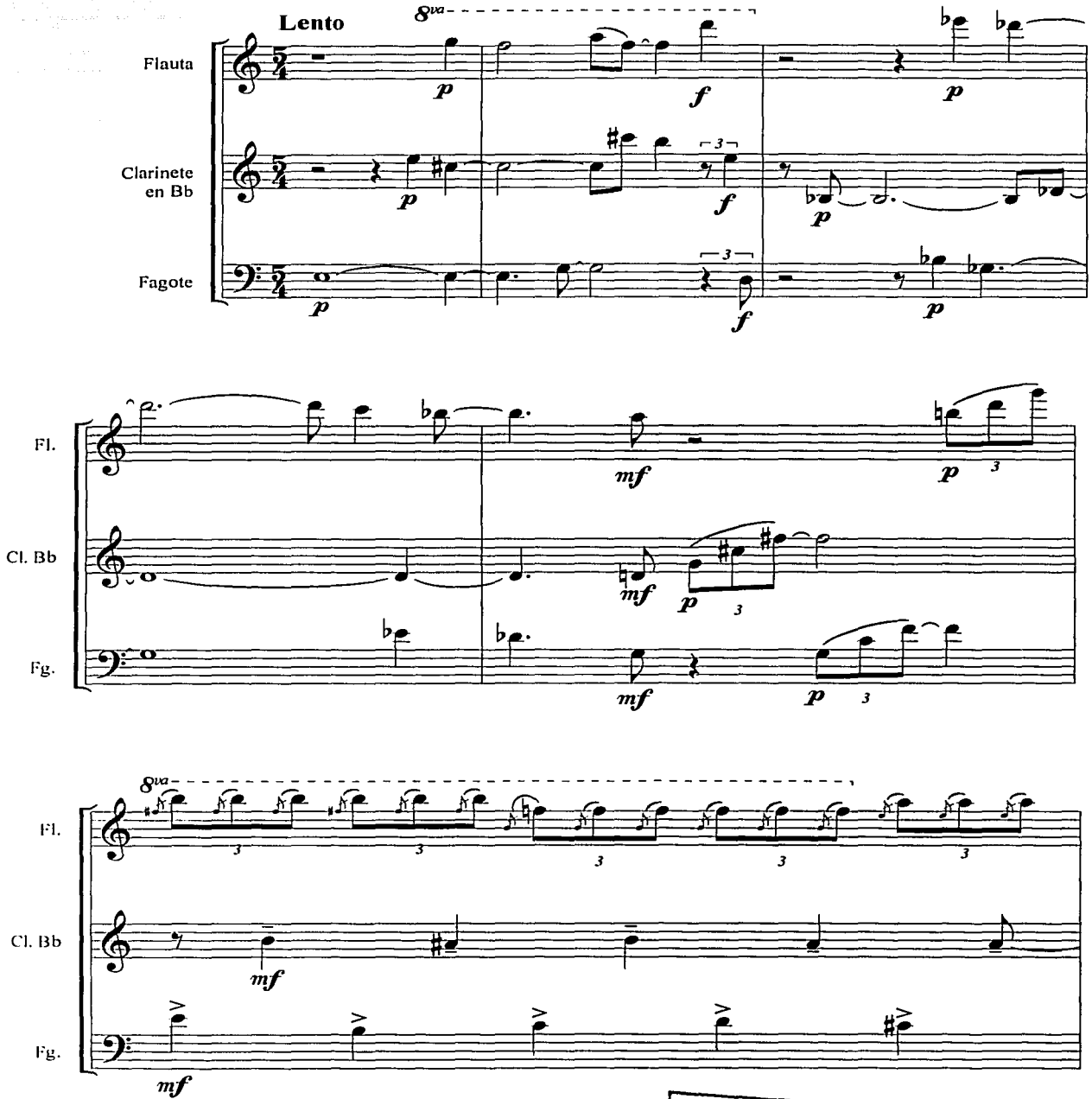


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

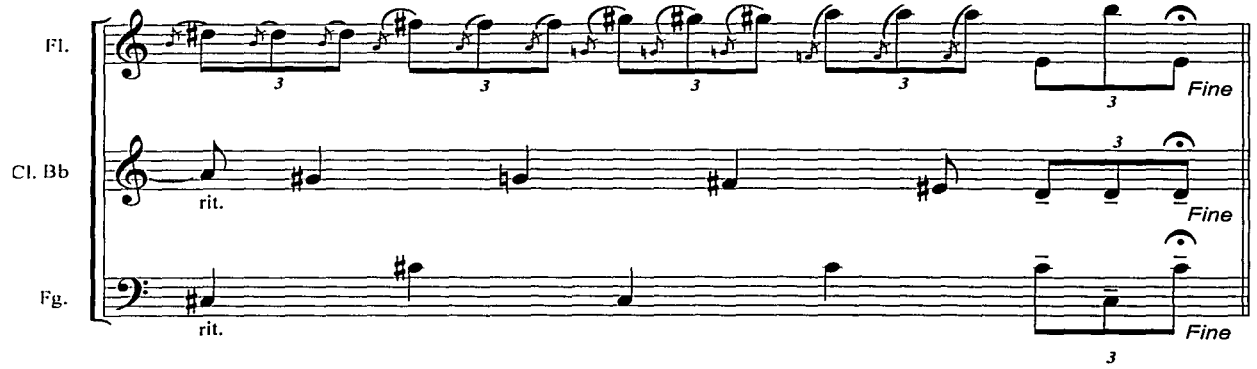


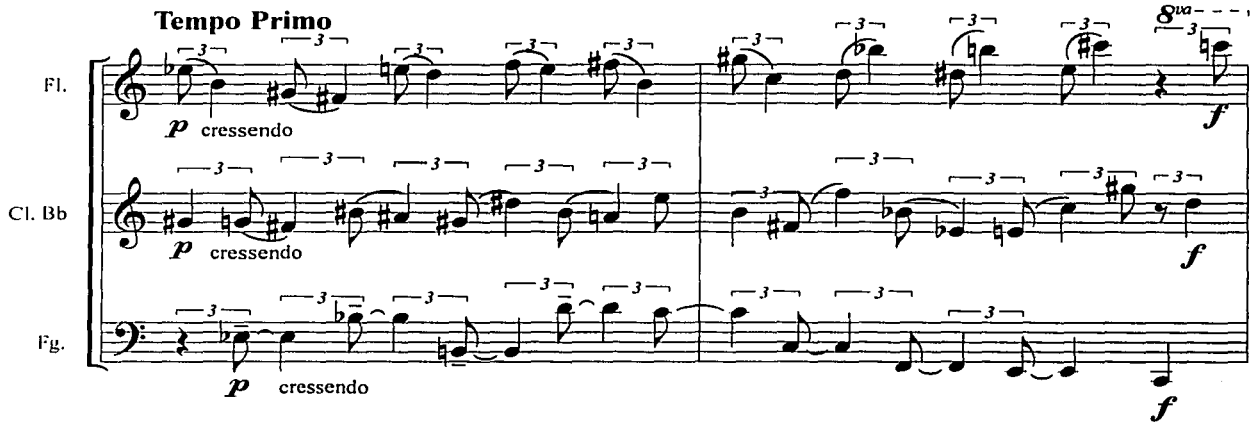
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

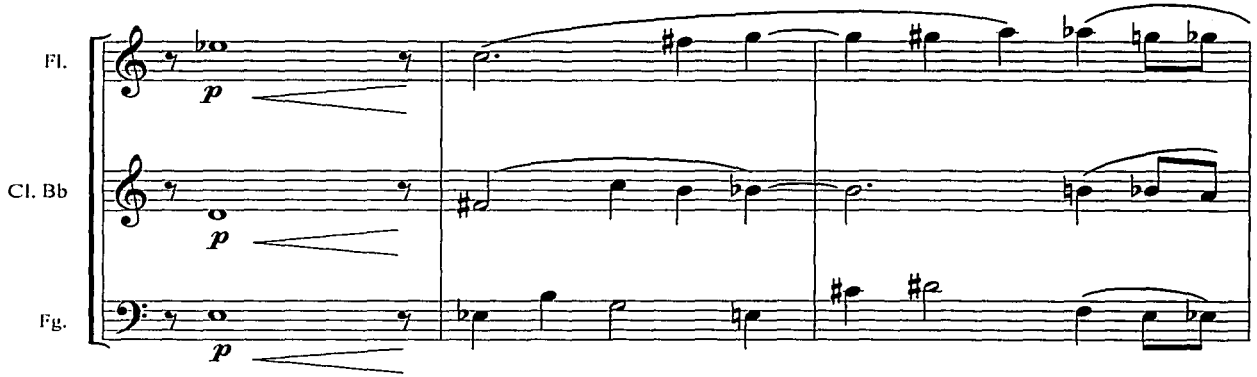
Nocturno



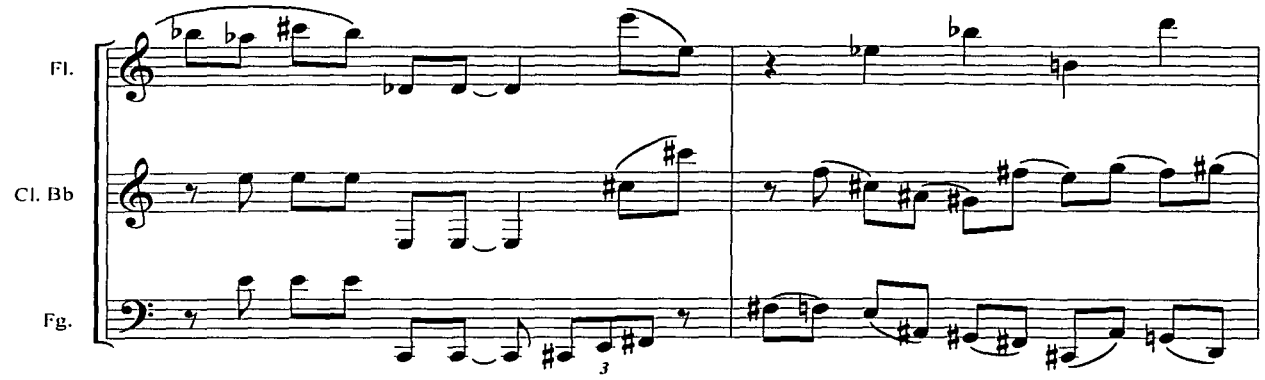
TESIS CON FALLA DE ORIGEN

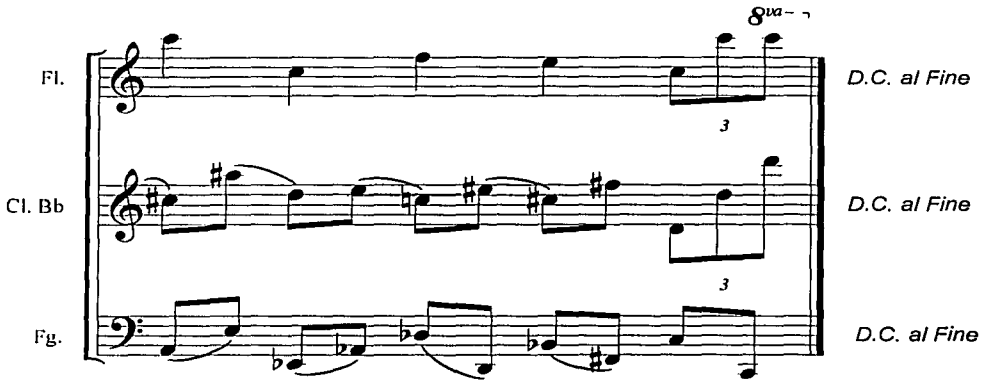






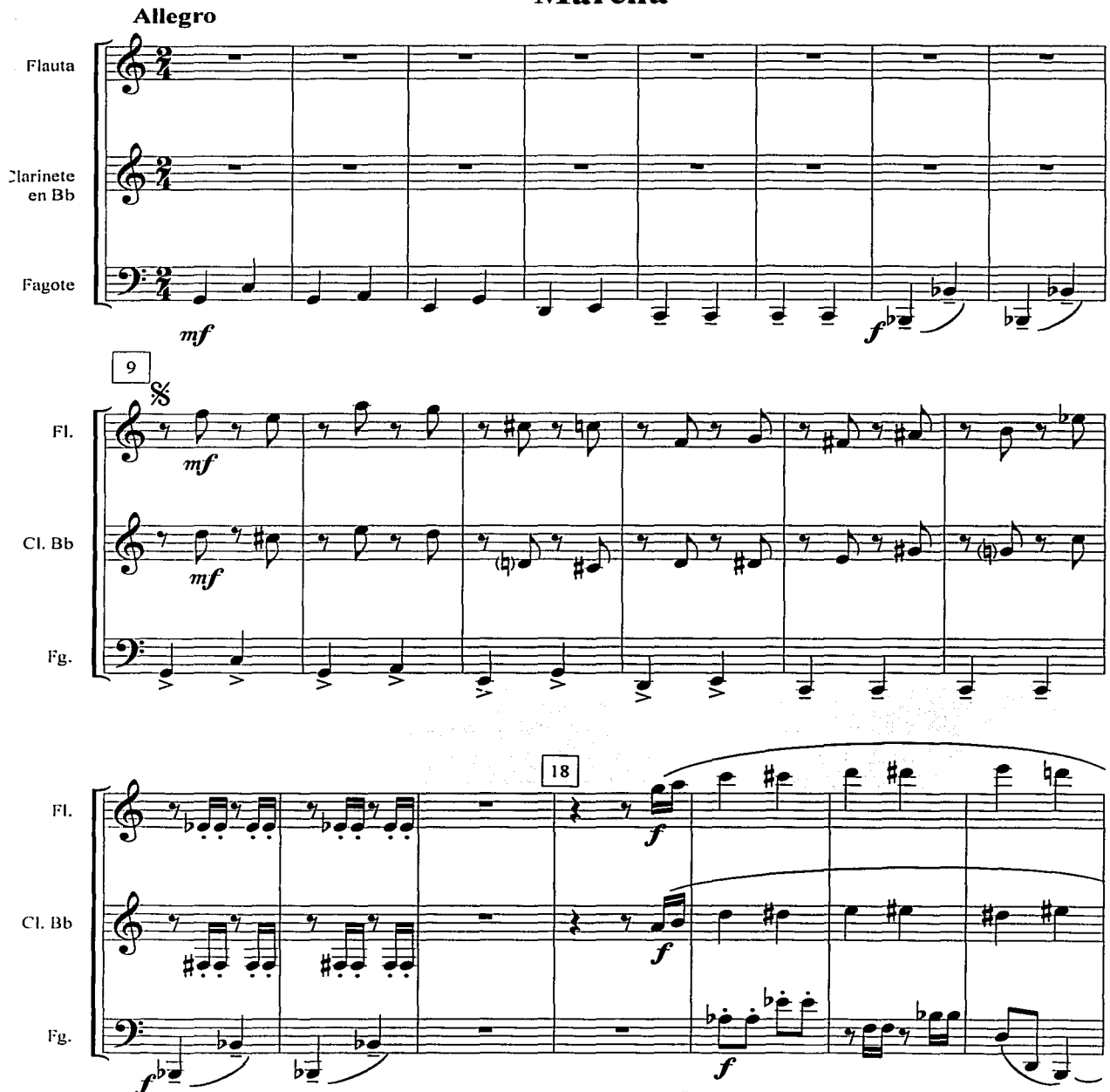
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



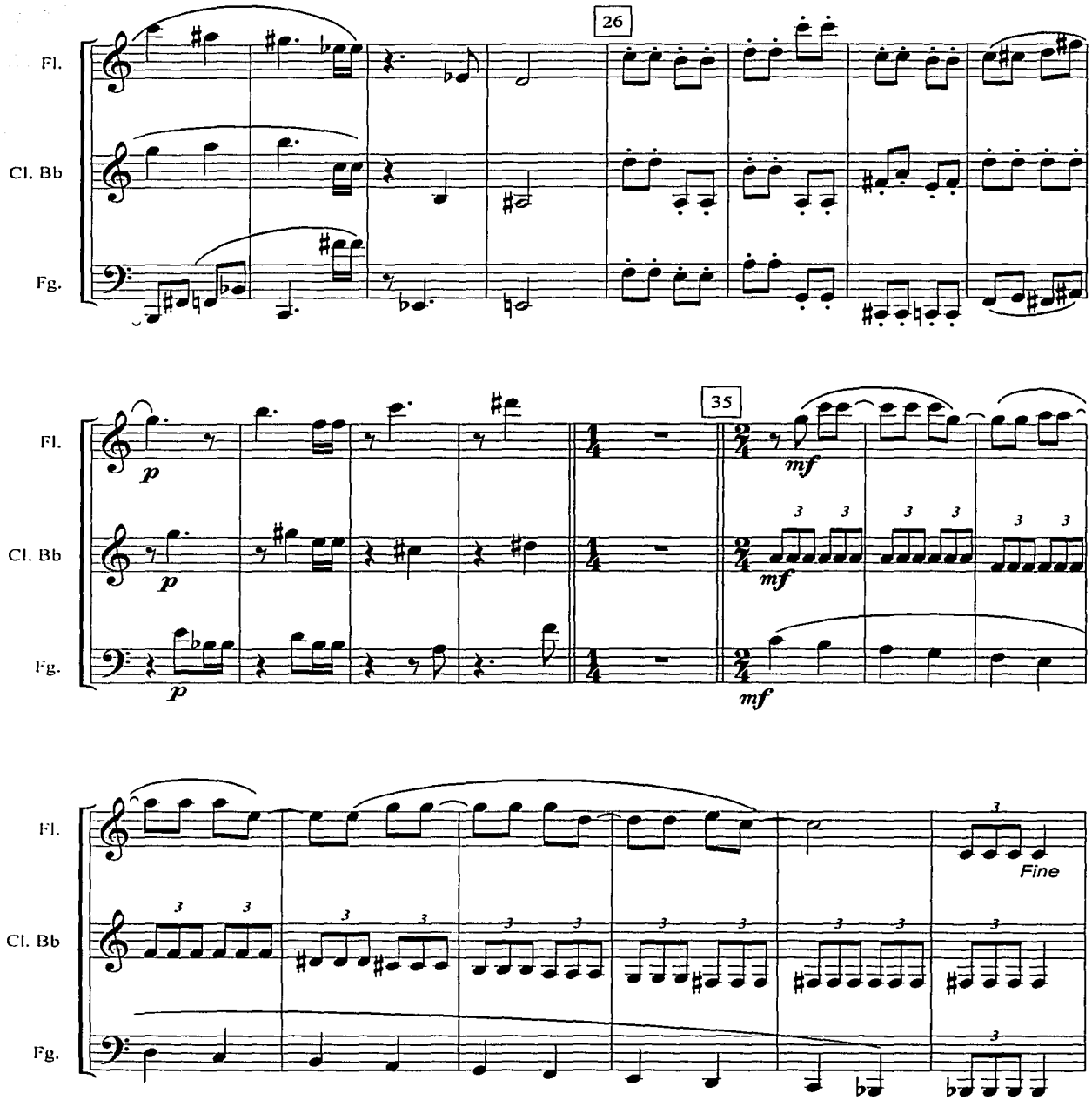


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

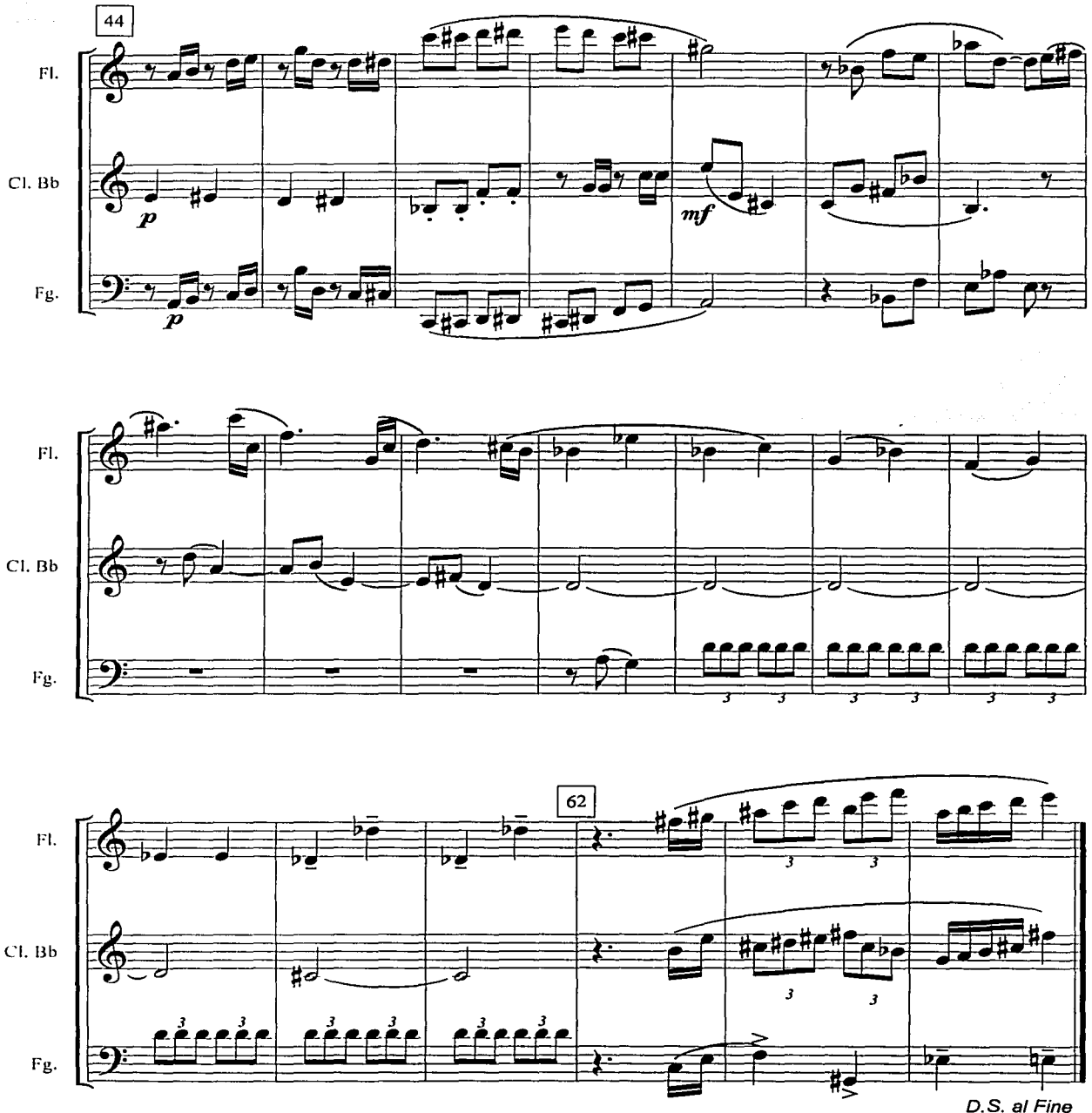
Marcha



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

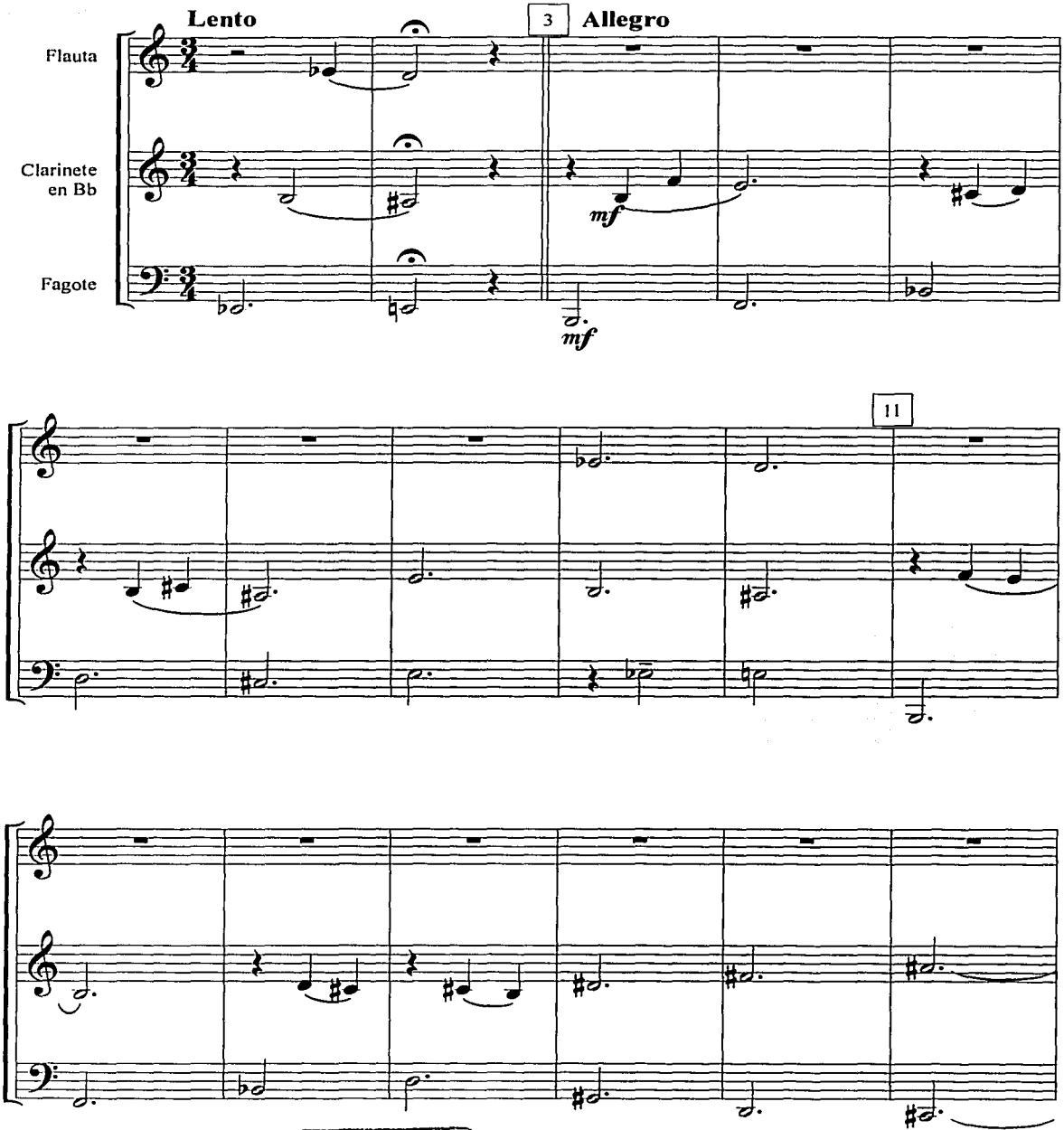


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

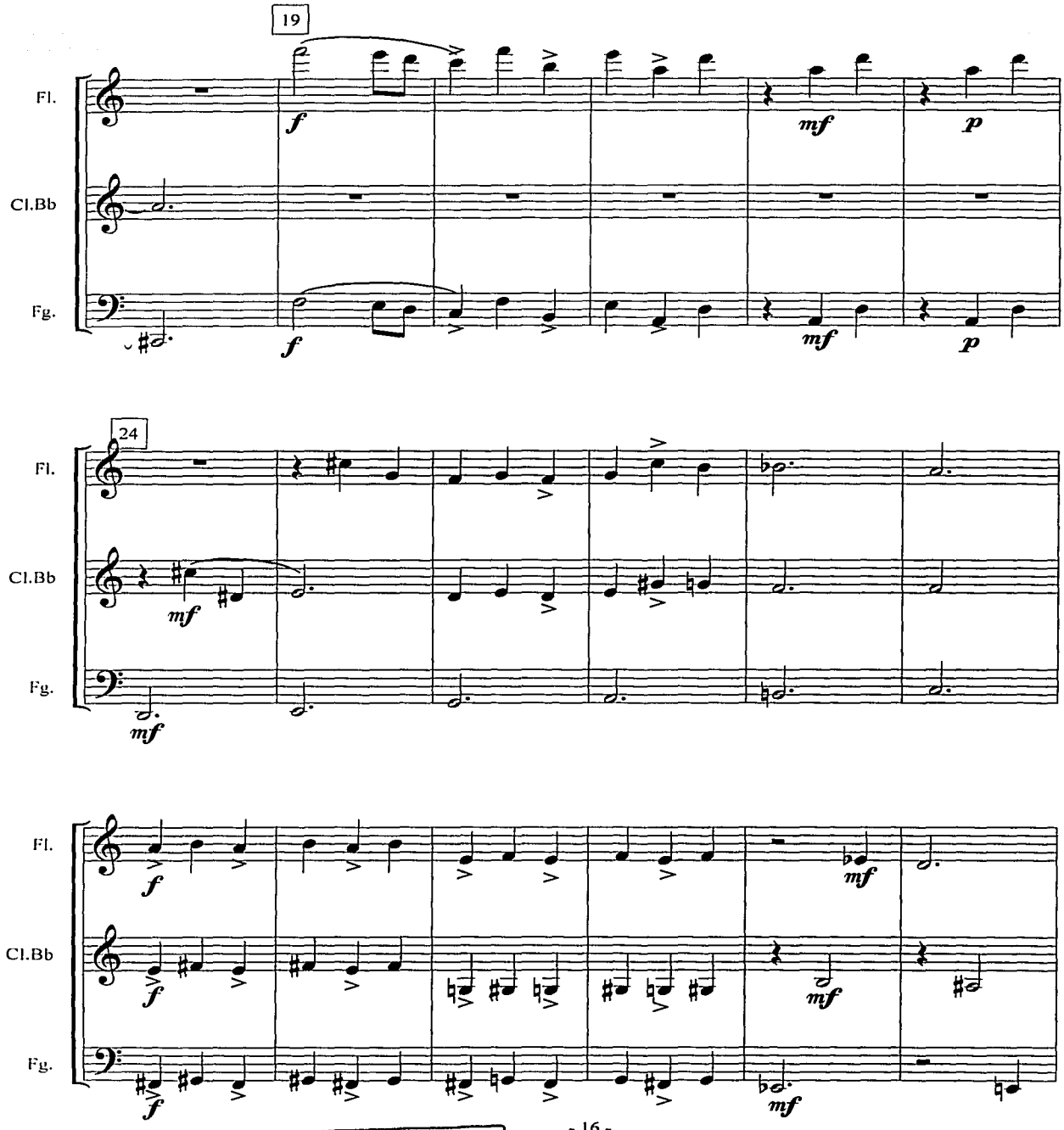


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

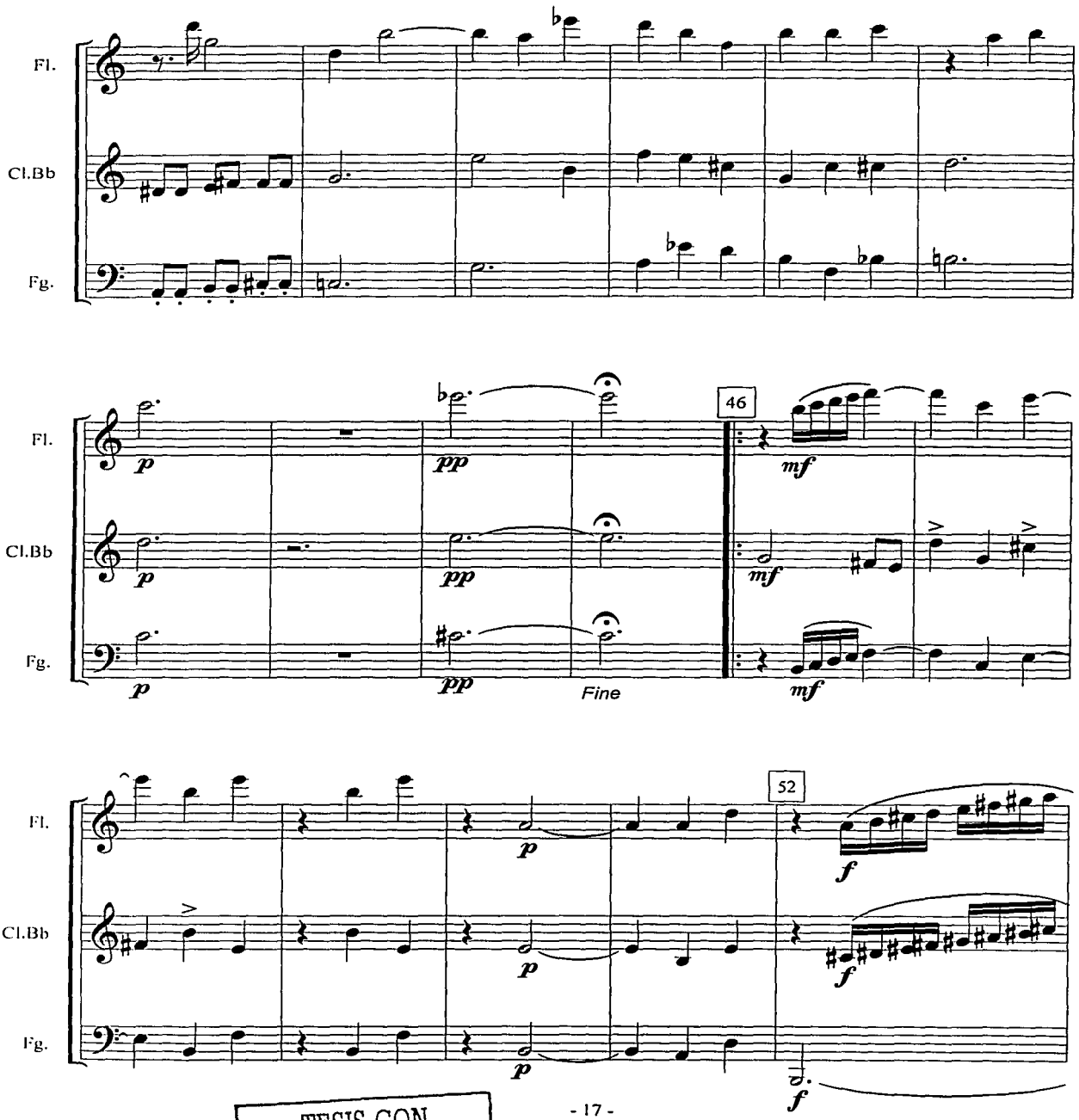
Vals



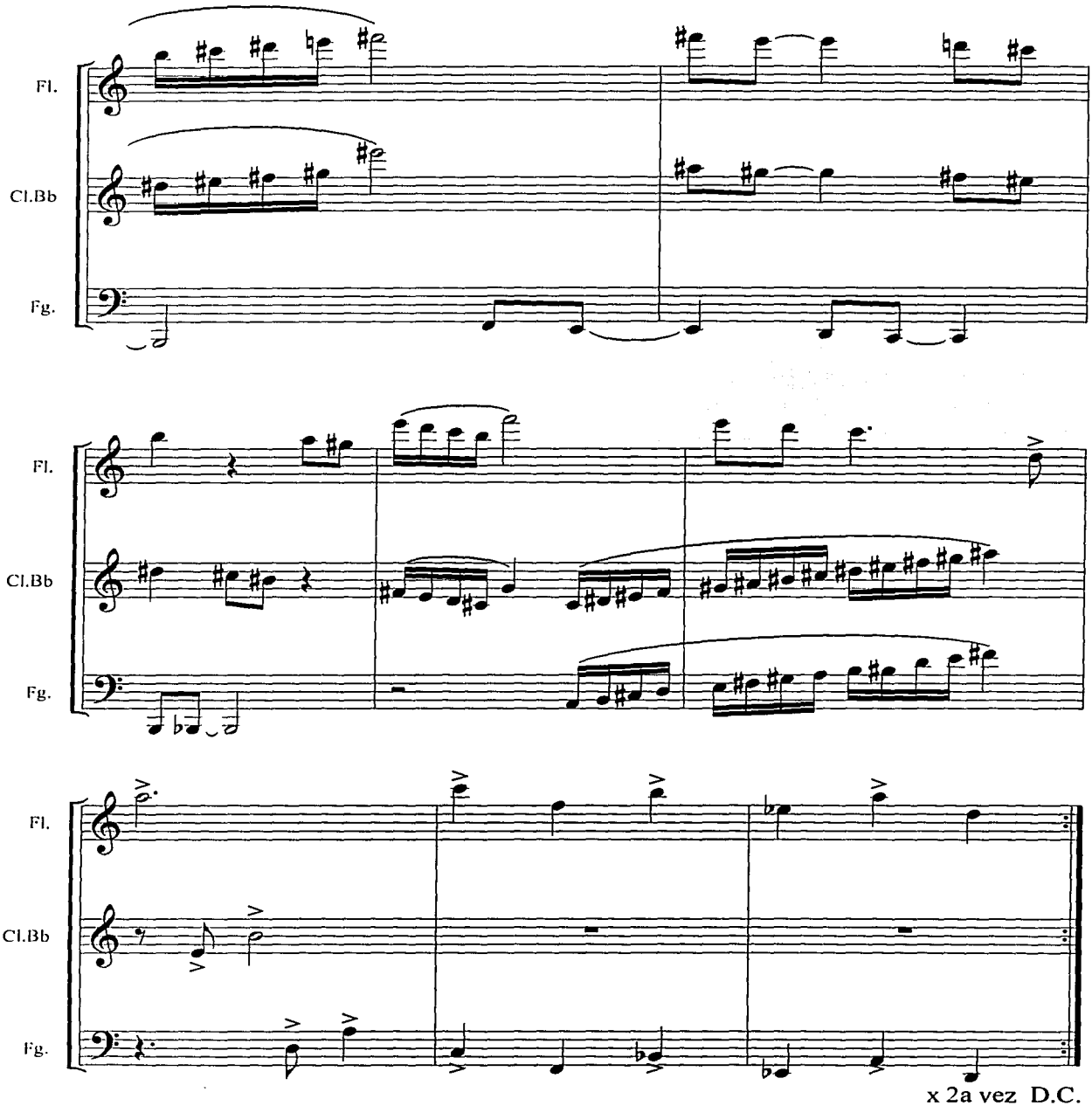
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



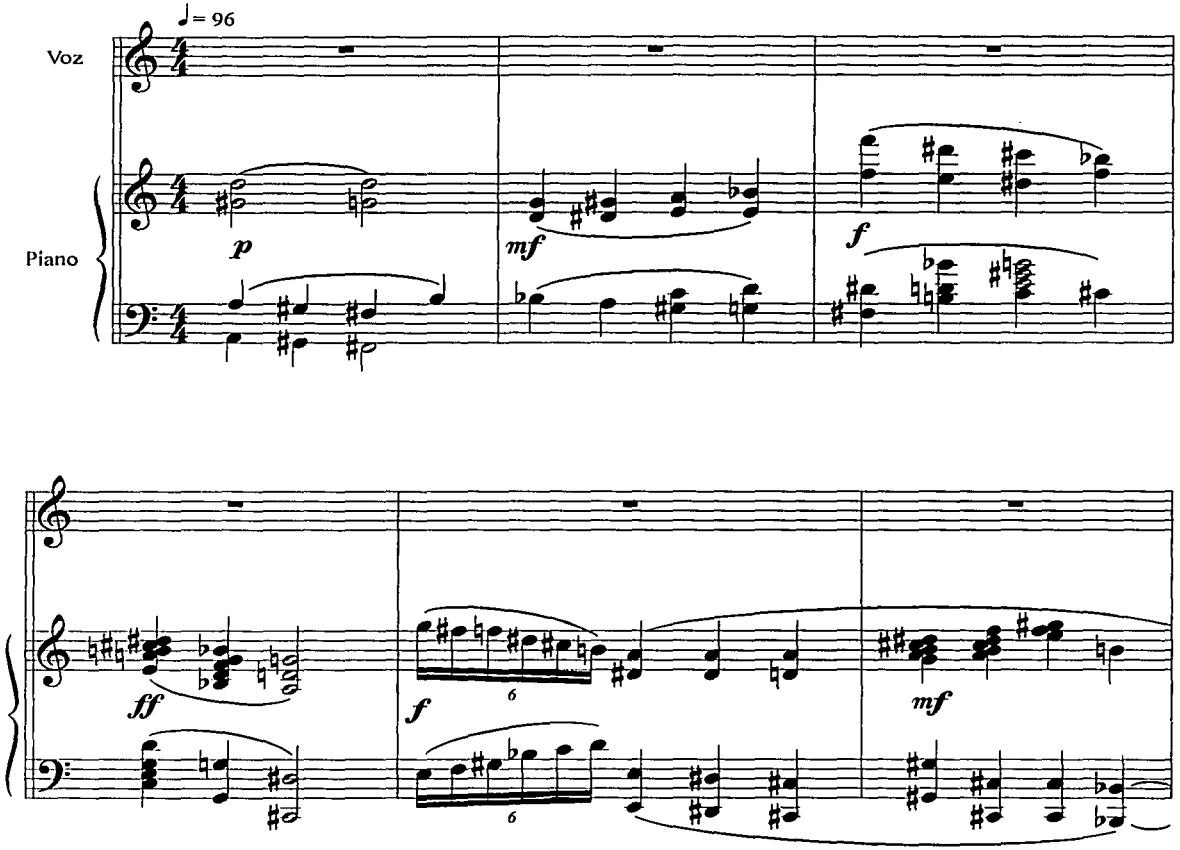
x 2a vez D.C.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

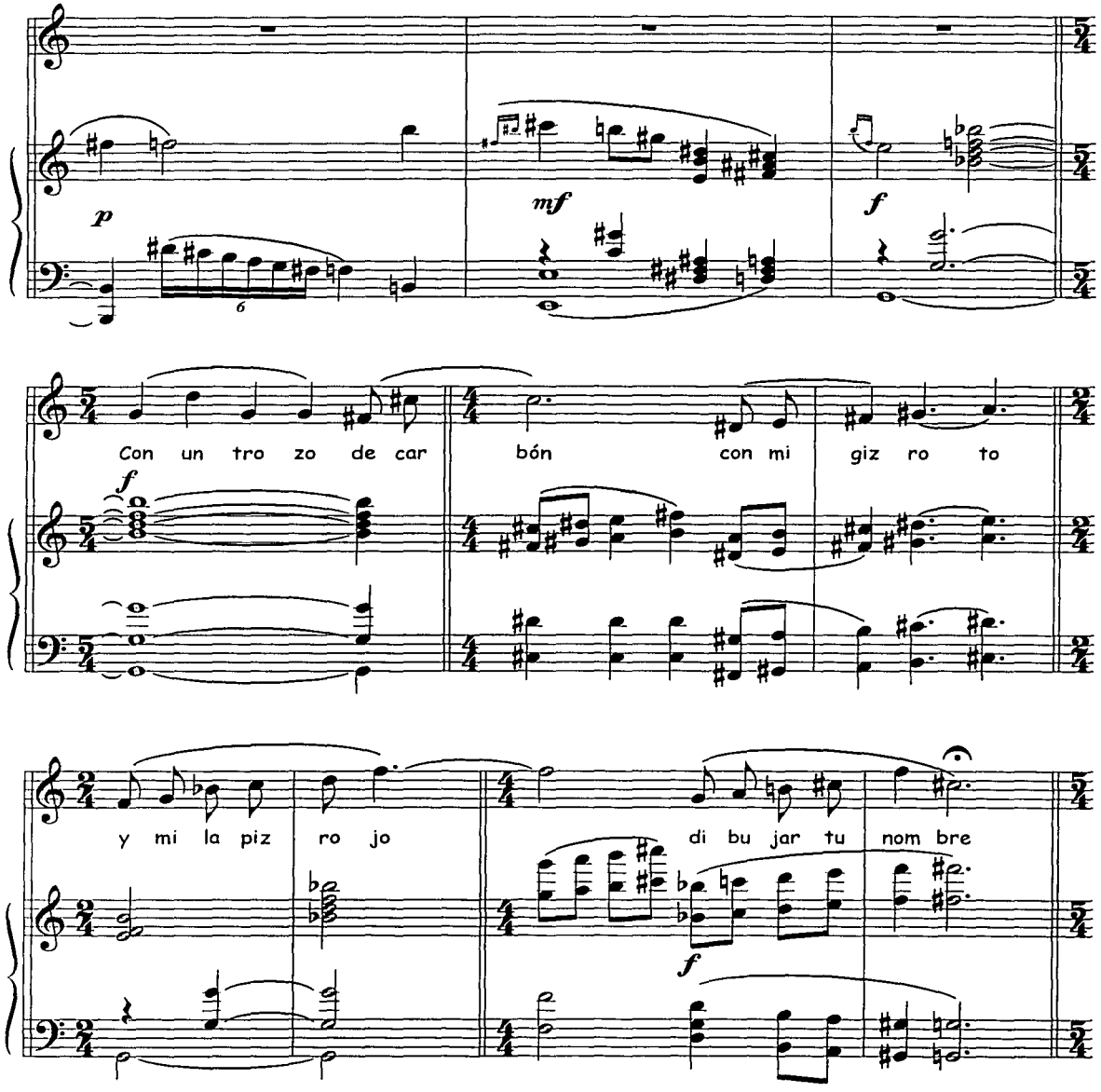
Garabato

Voz Femenina y Piano

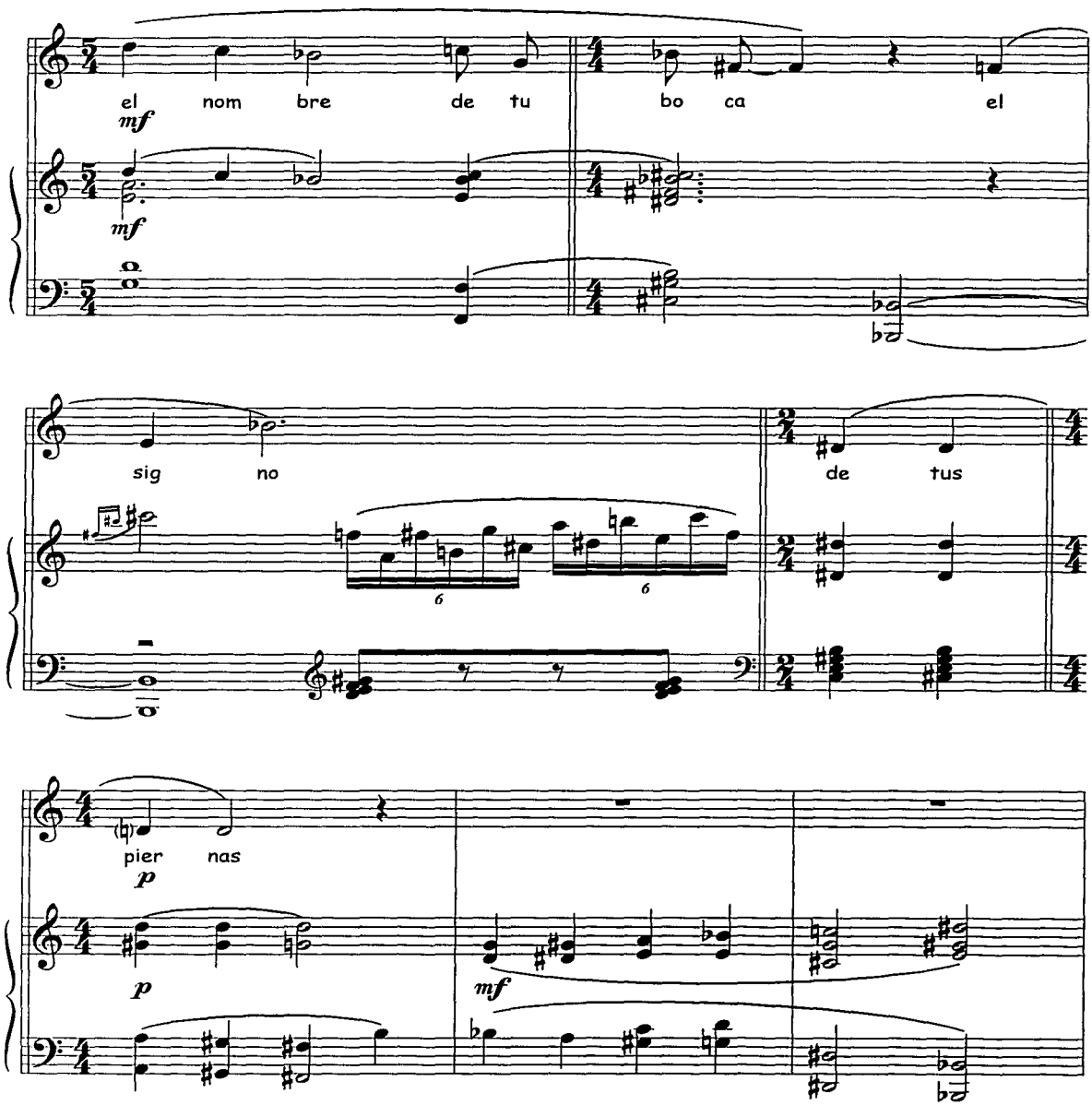
Poema: Octavio Paz
Música: Alvar Castillo



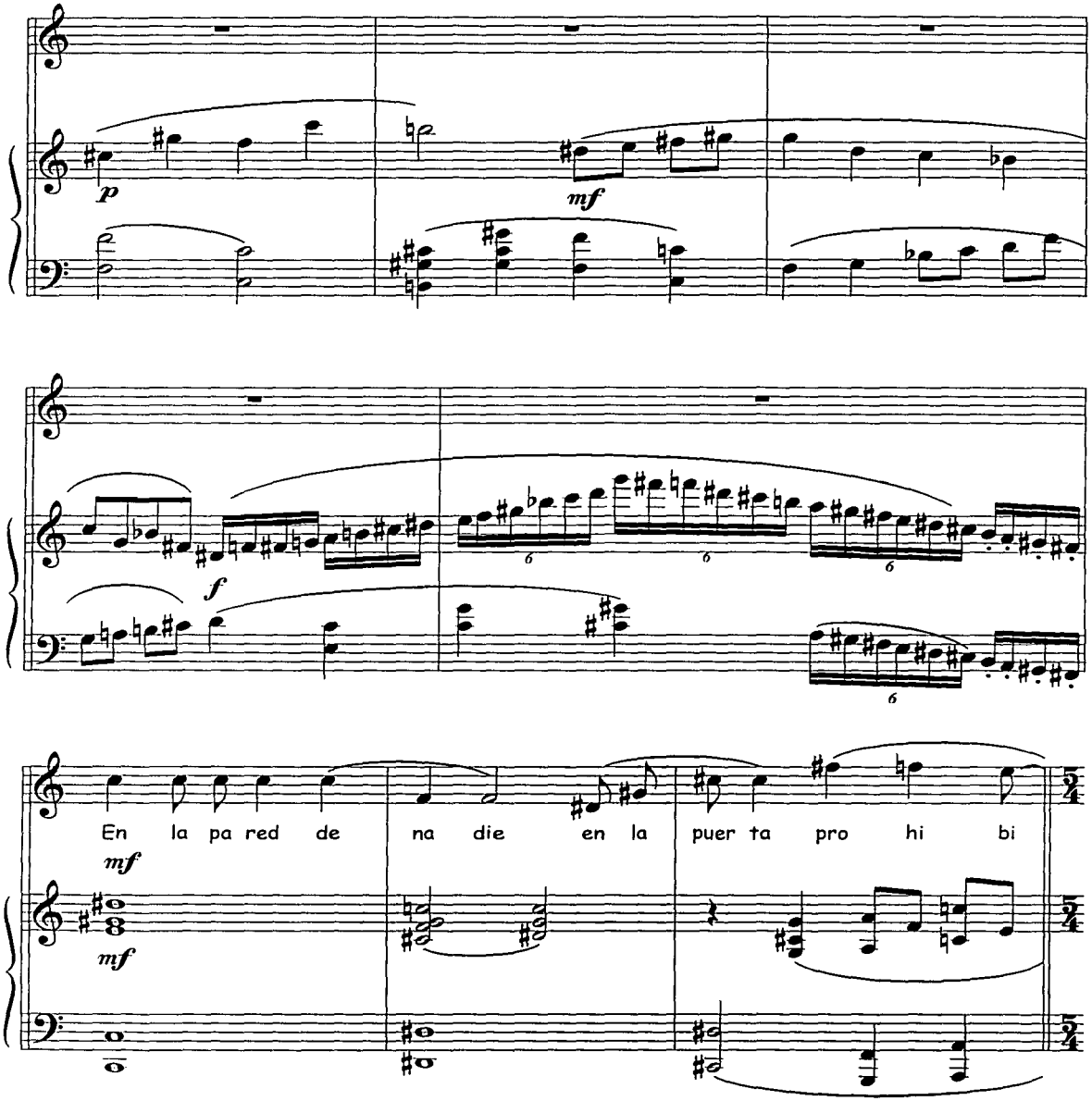
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



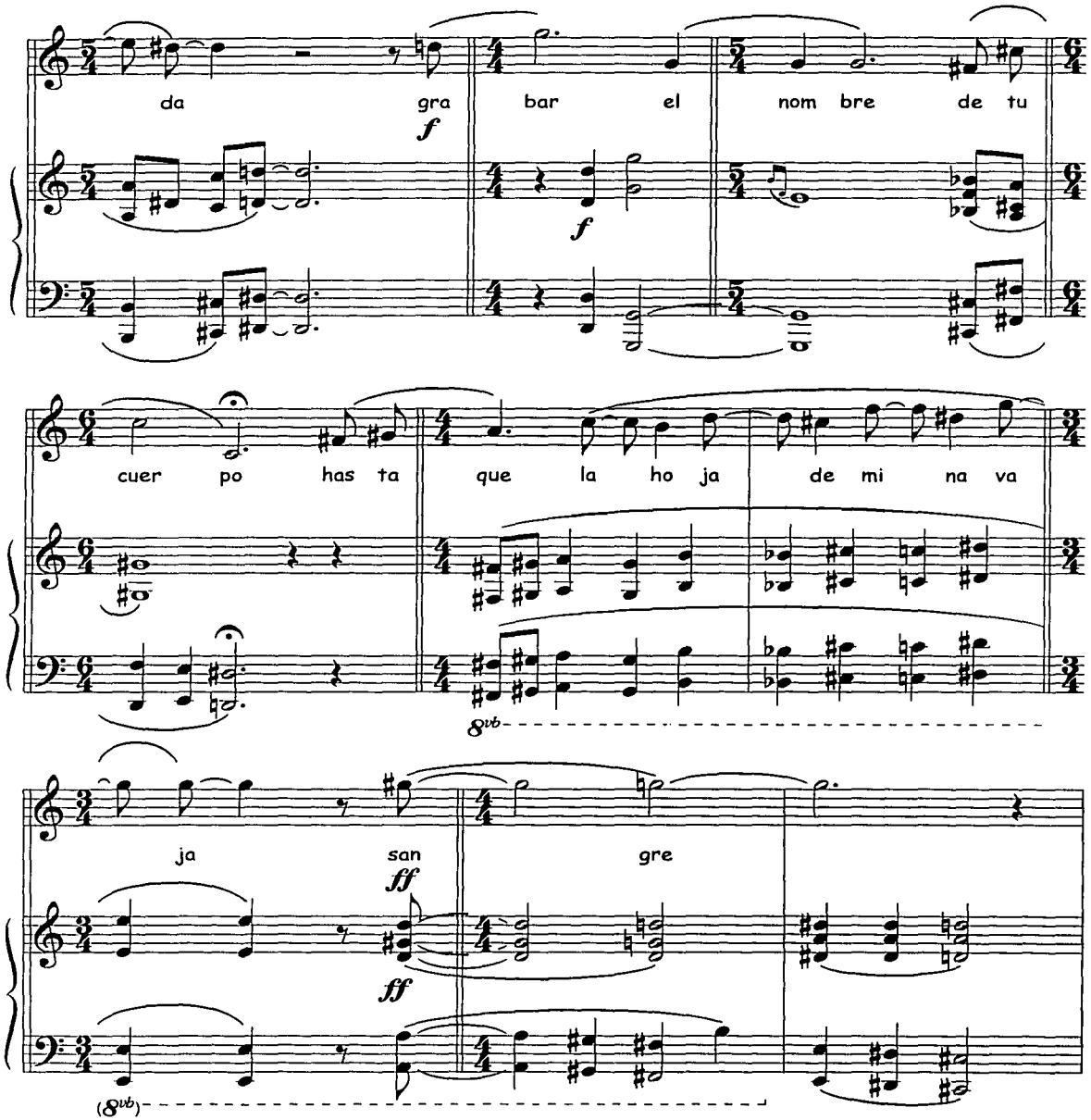
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



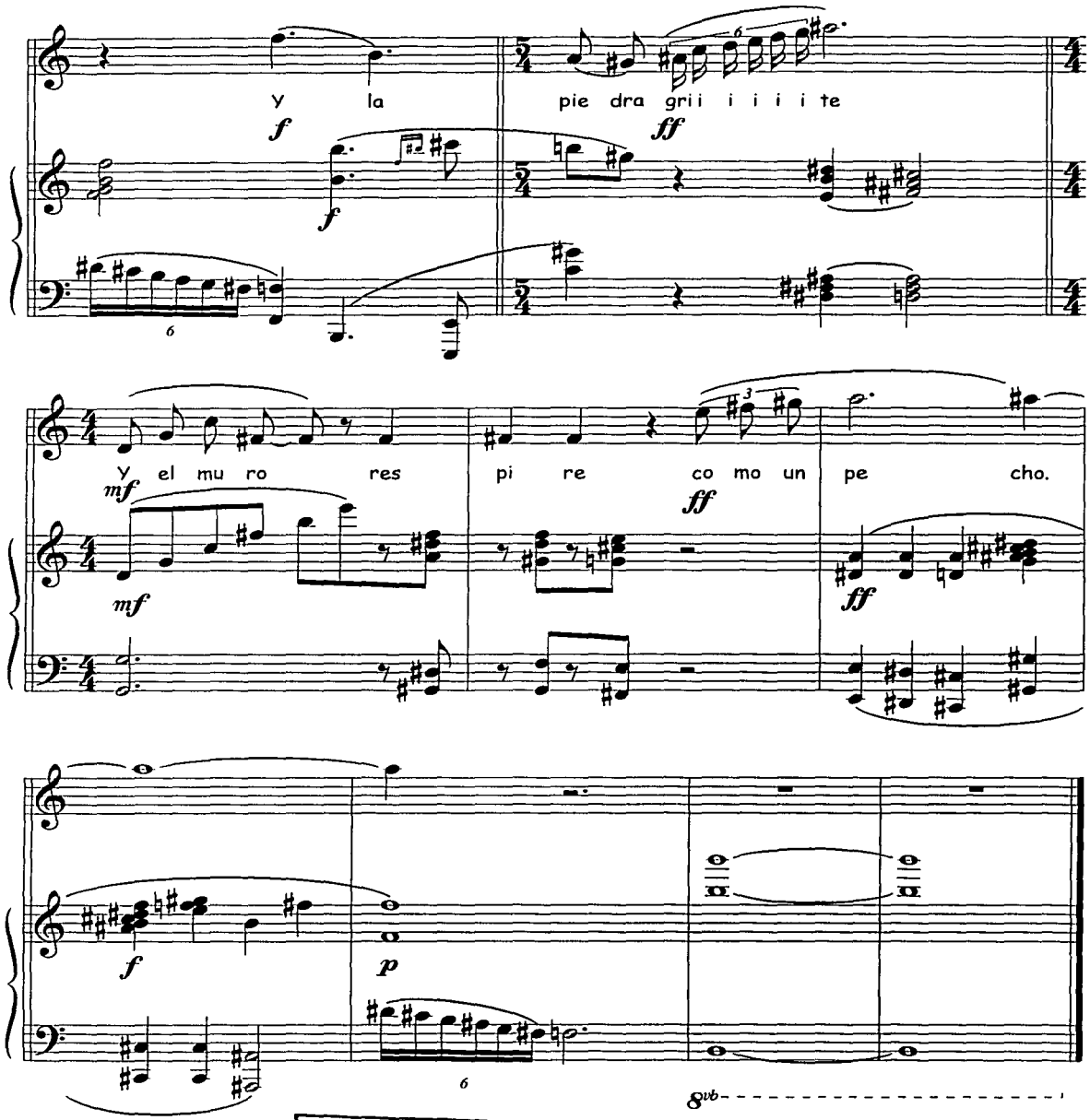
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

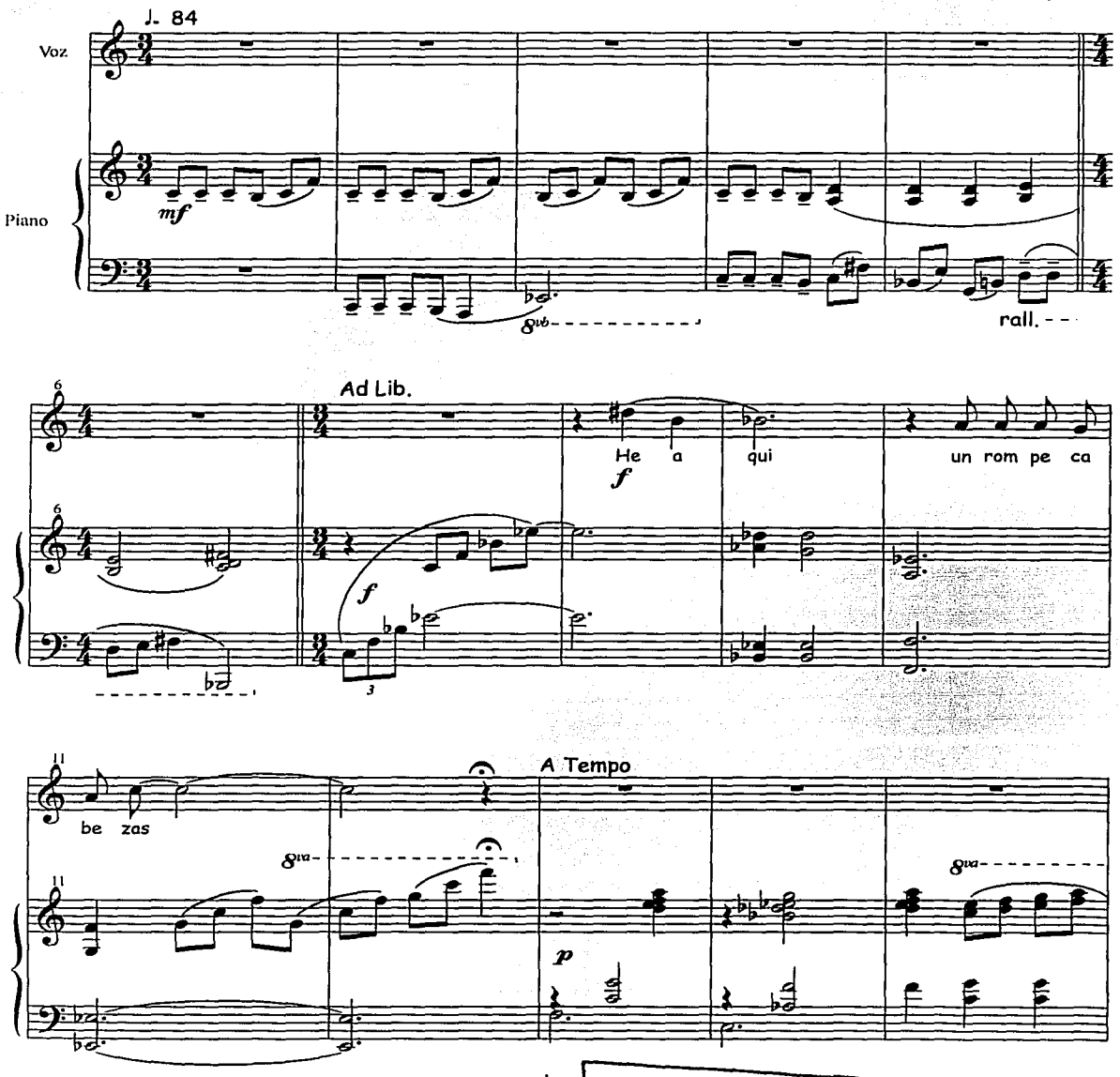


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

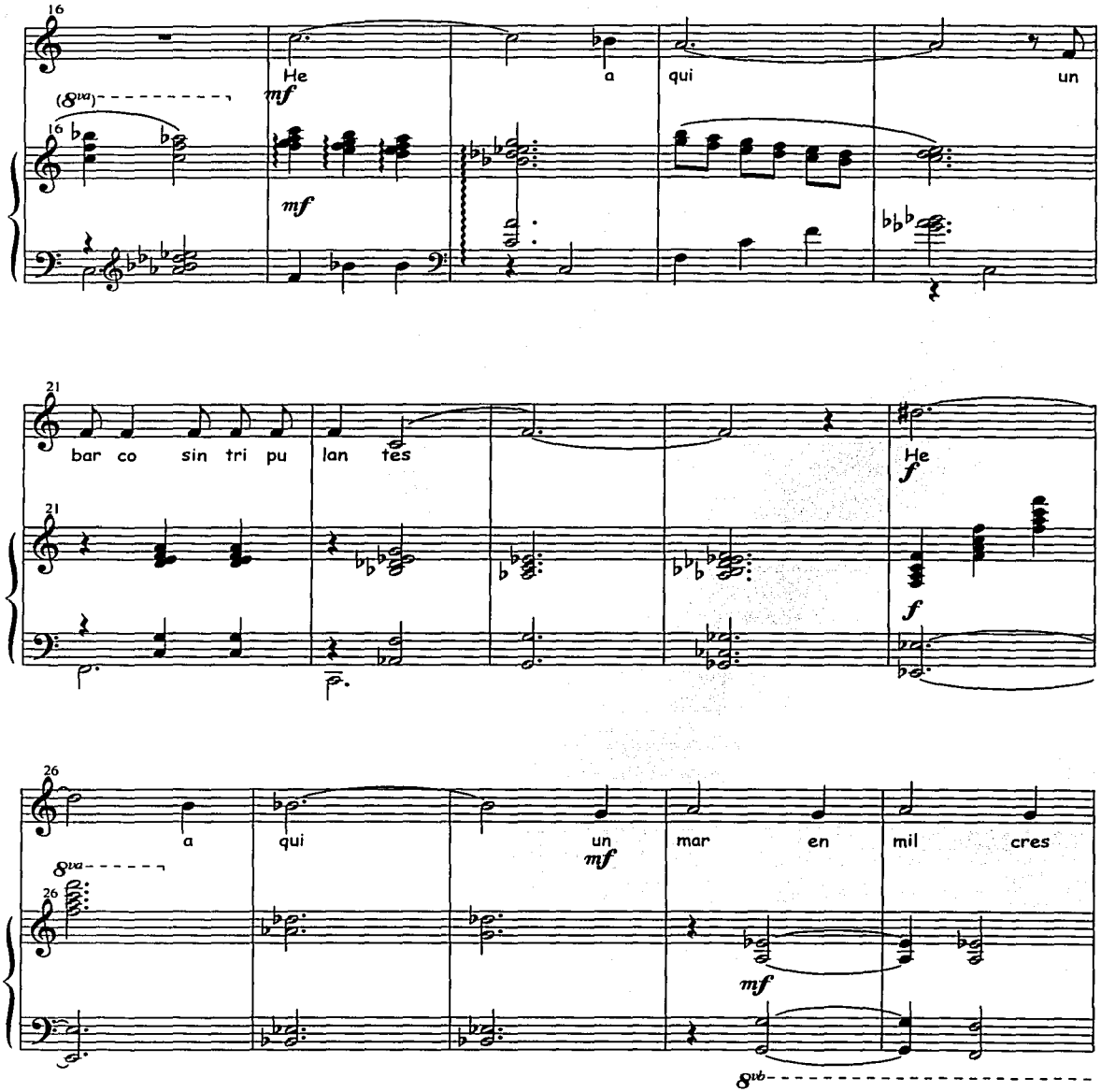
Caleidoscopio

Voz Femenina y Piano

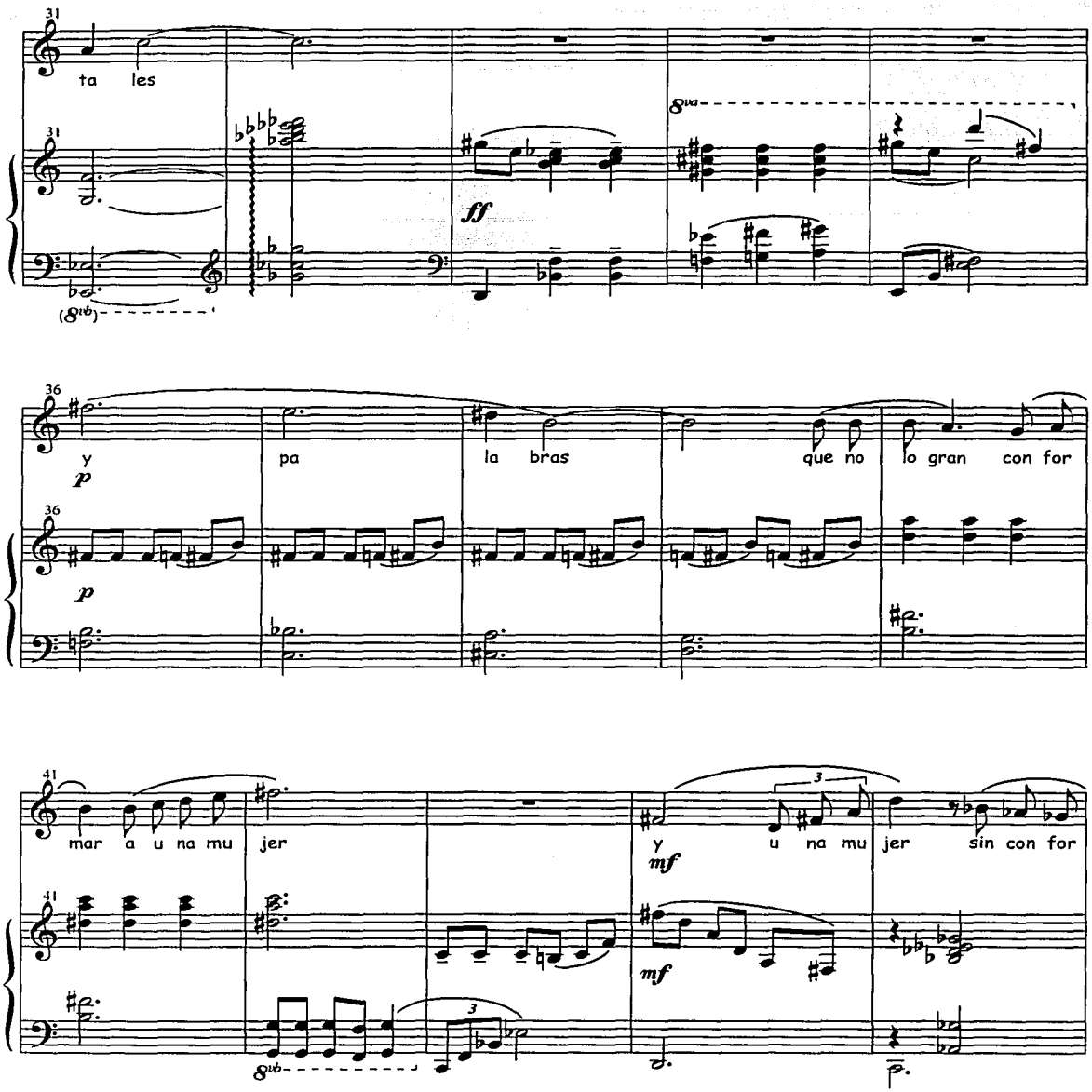
Leo y Alvar



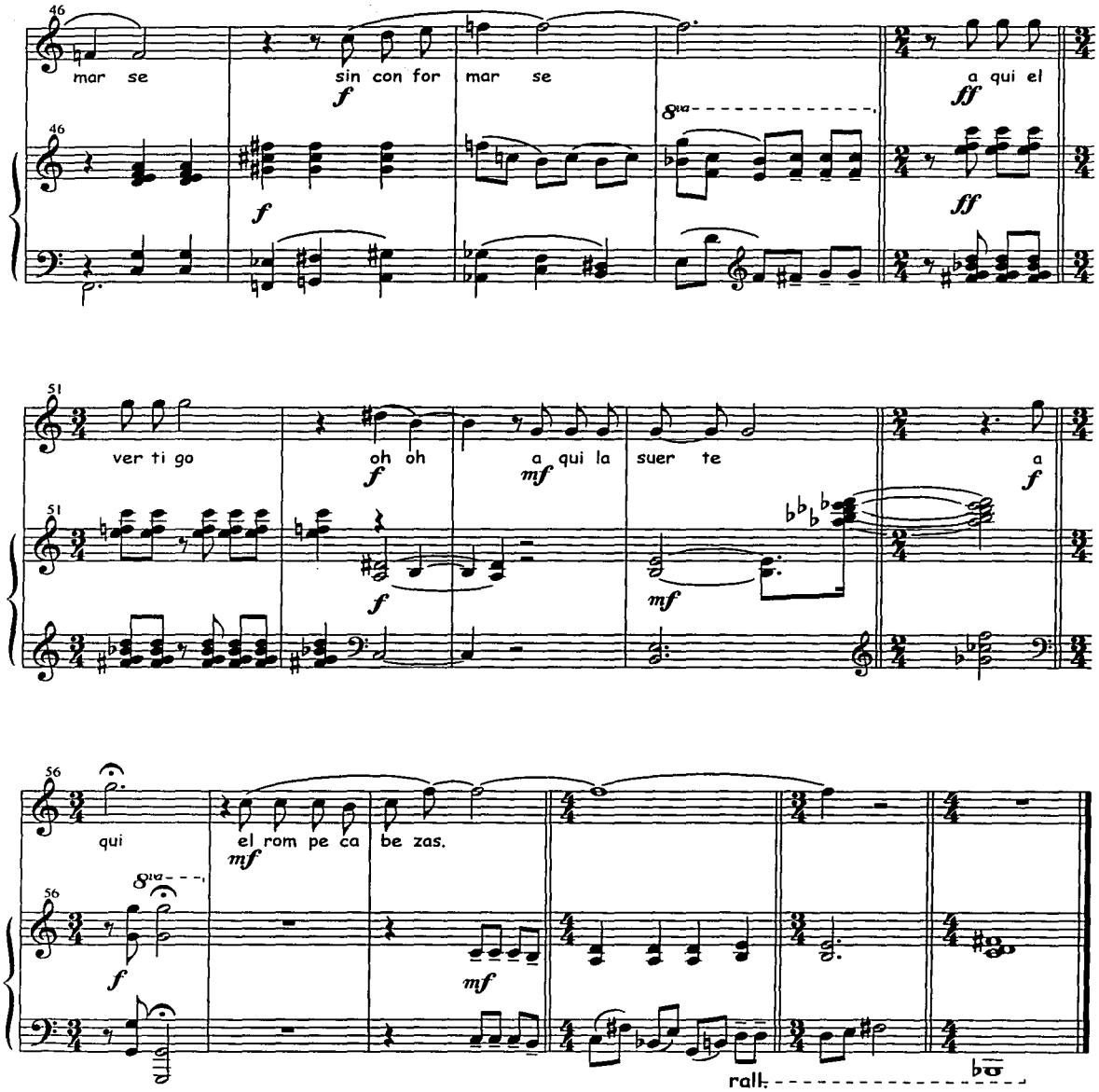
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

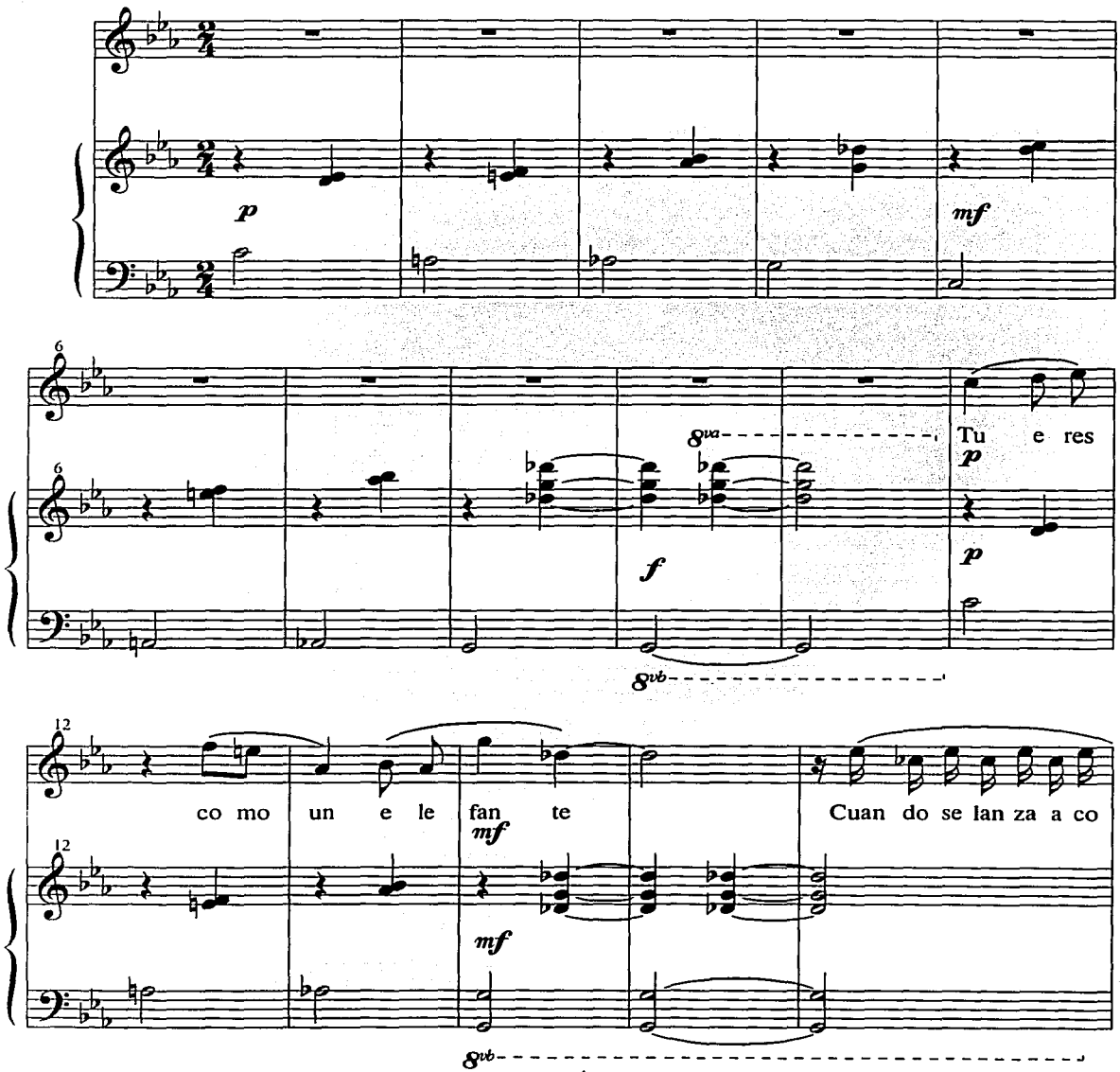
Cancion de la Señora Gay

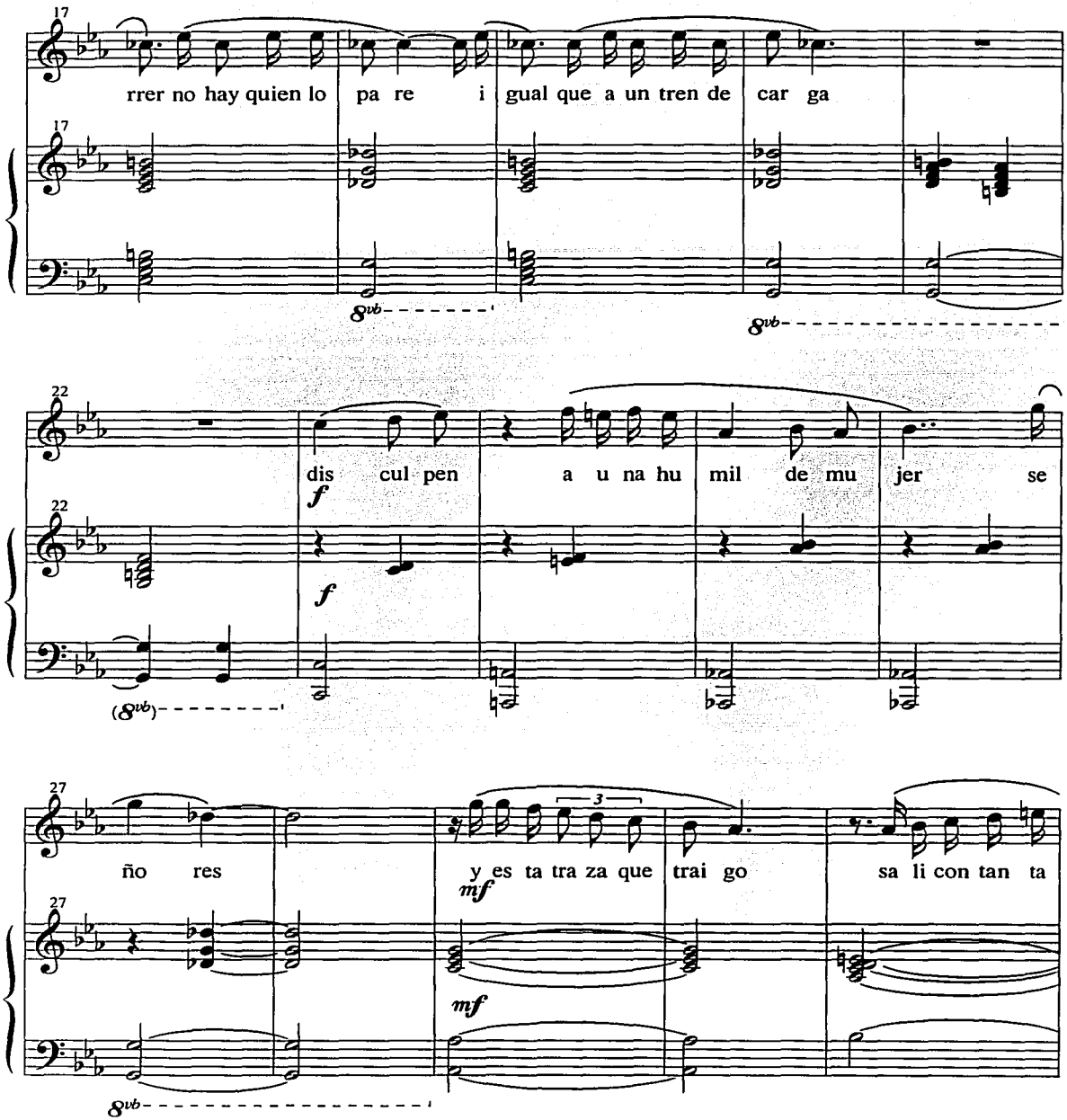
Para Voz Femenina Y Piano

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

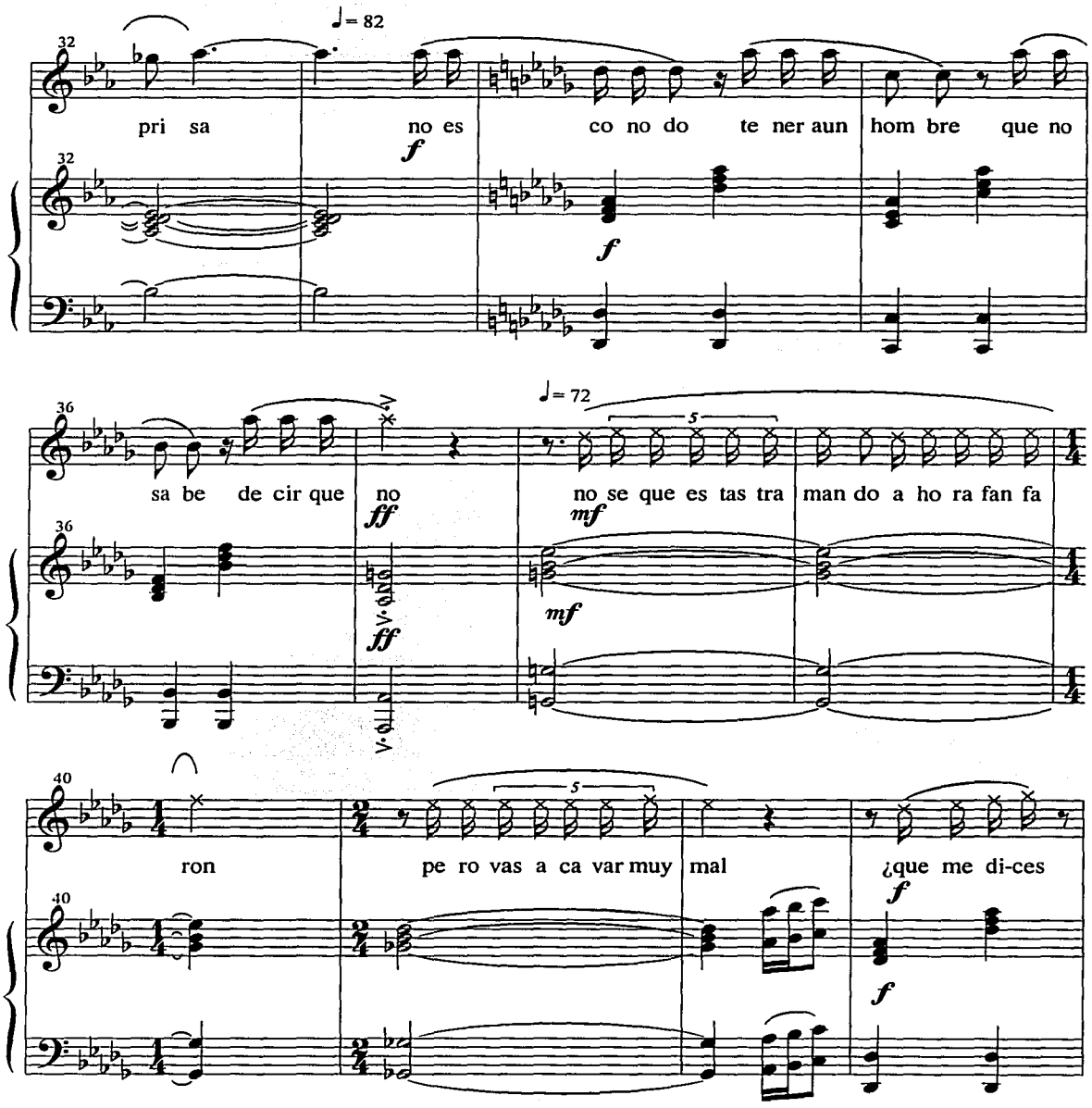
Letra : Bertolt Brecht
Música: Alvar Castillo

♩= 66

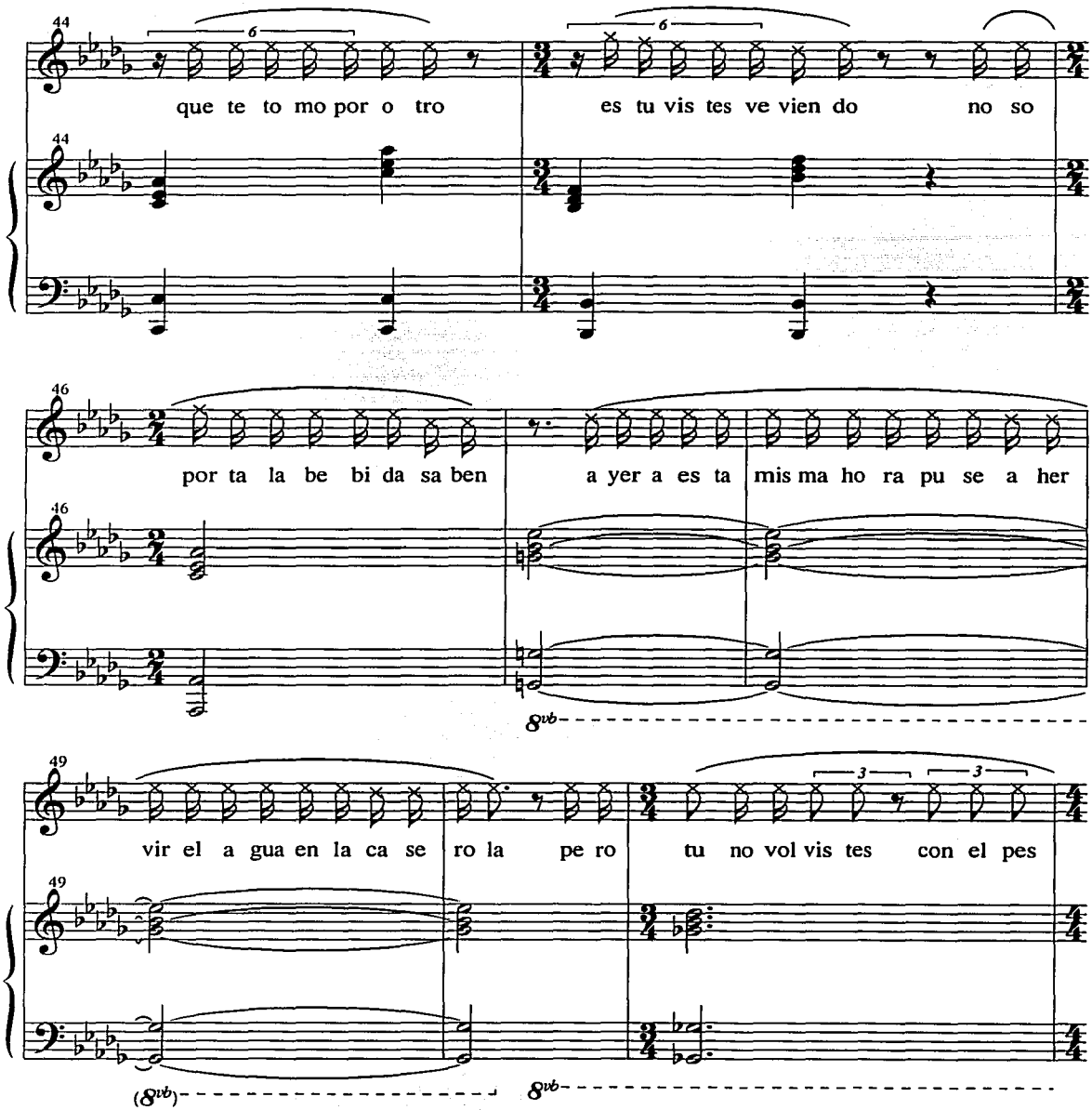




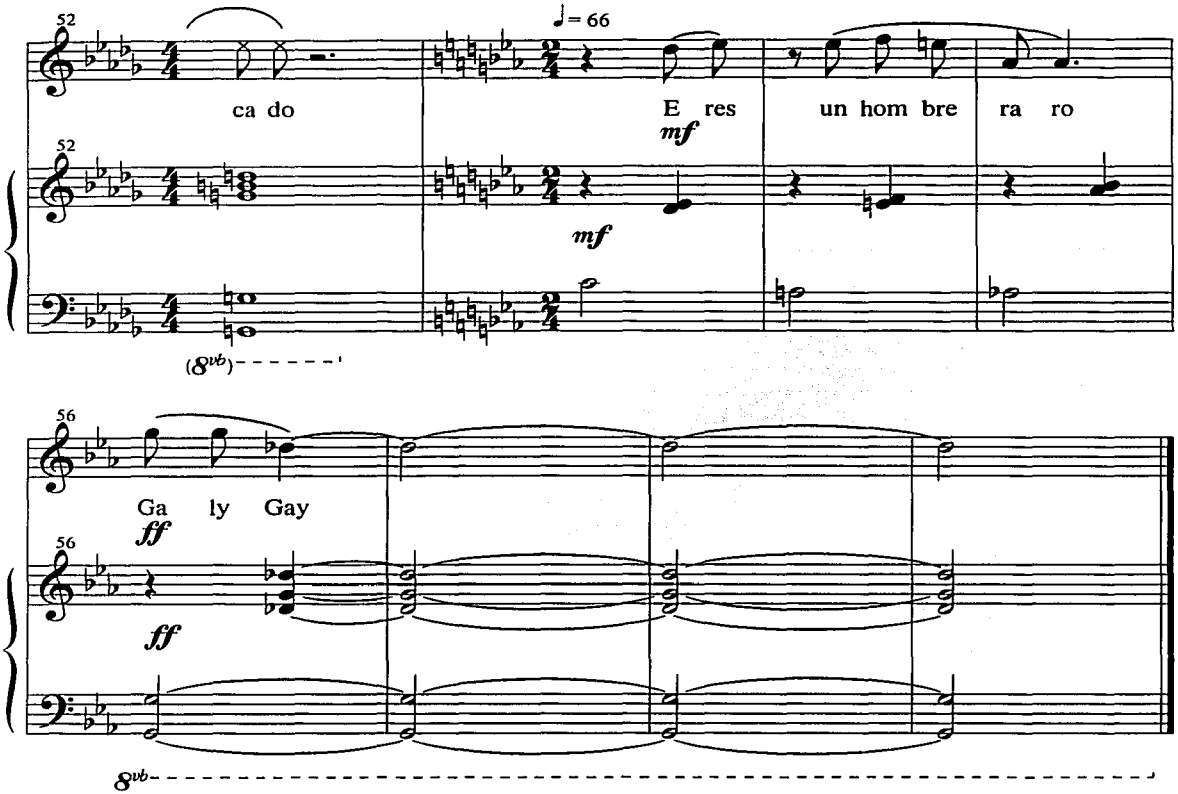
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

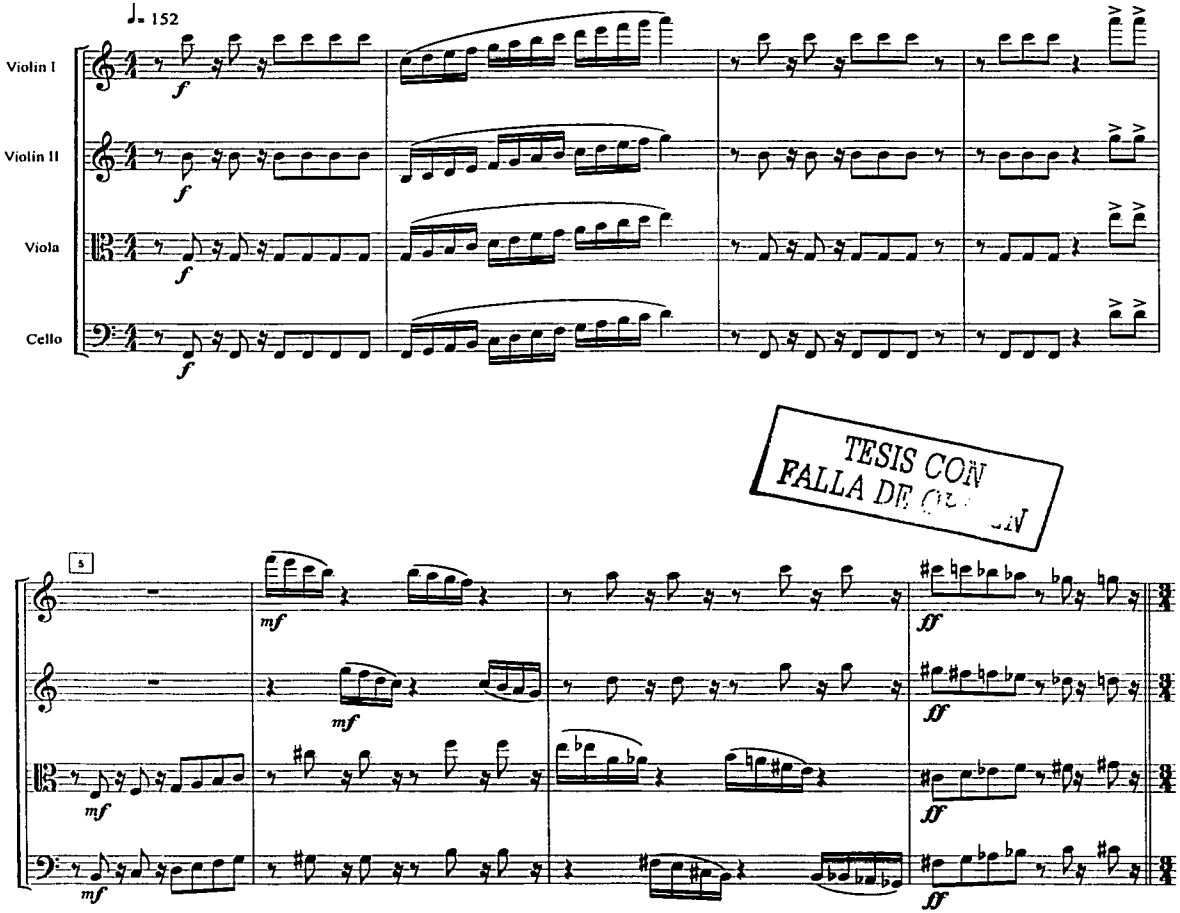


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

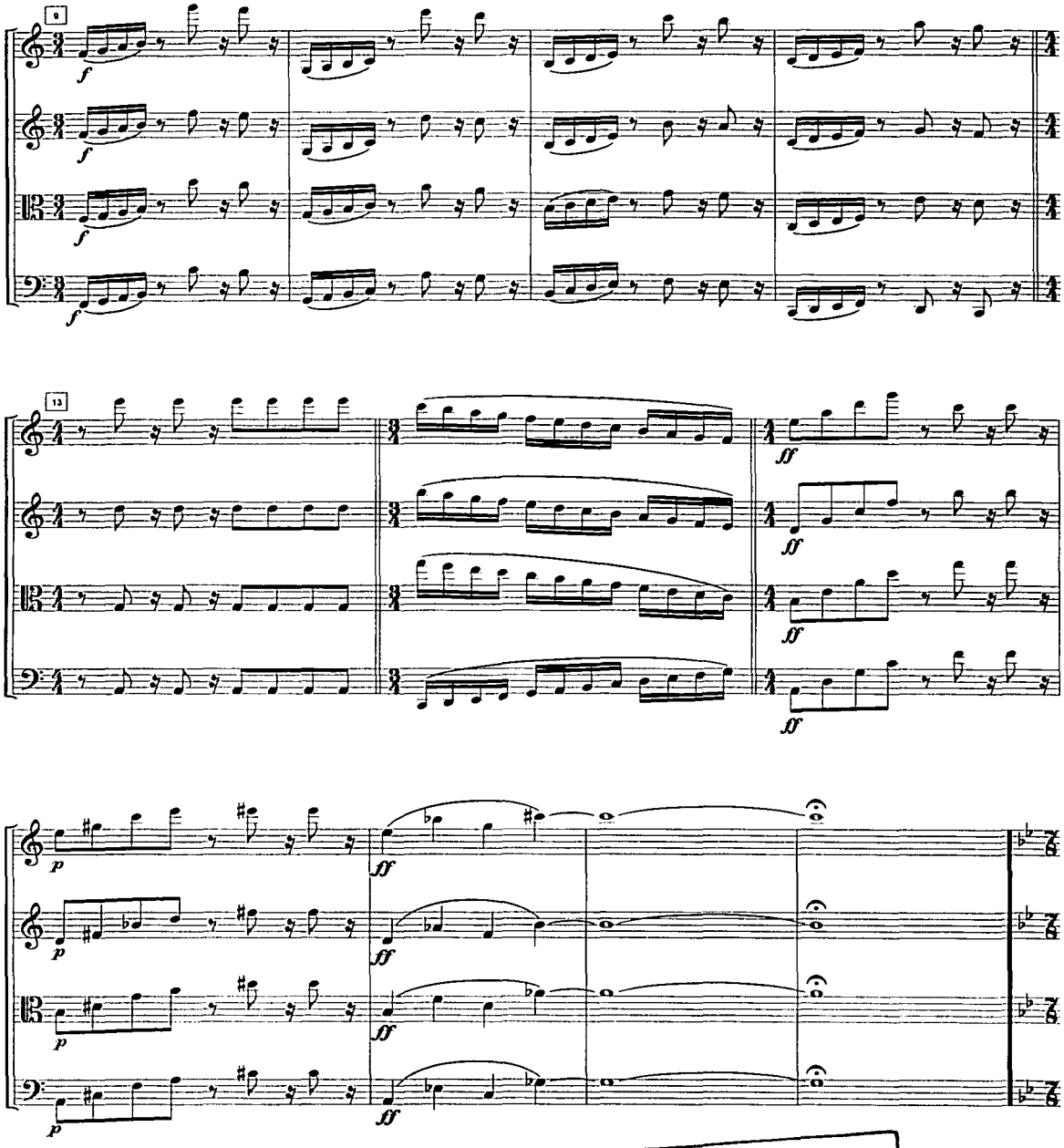
Cuarteto de Cuerdas No. 0

Alvar Castillo

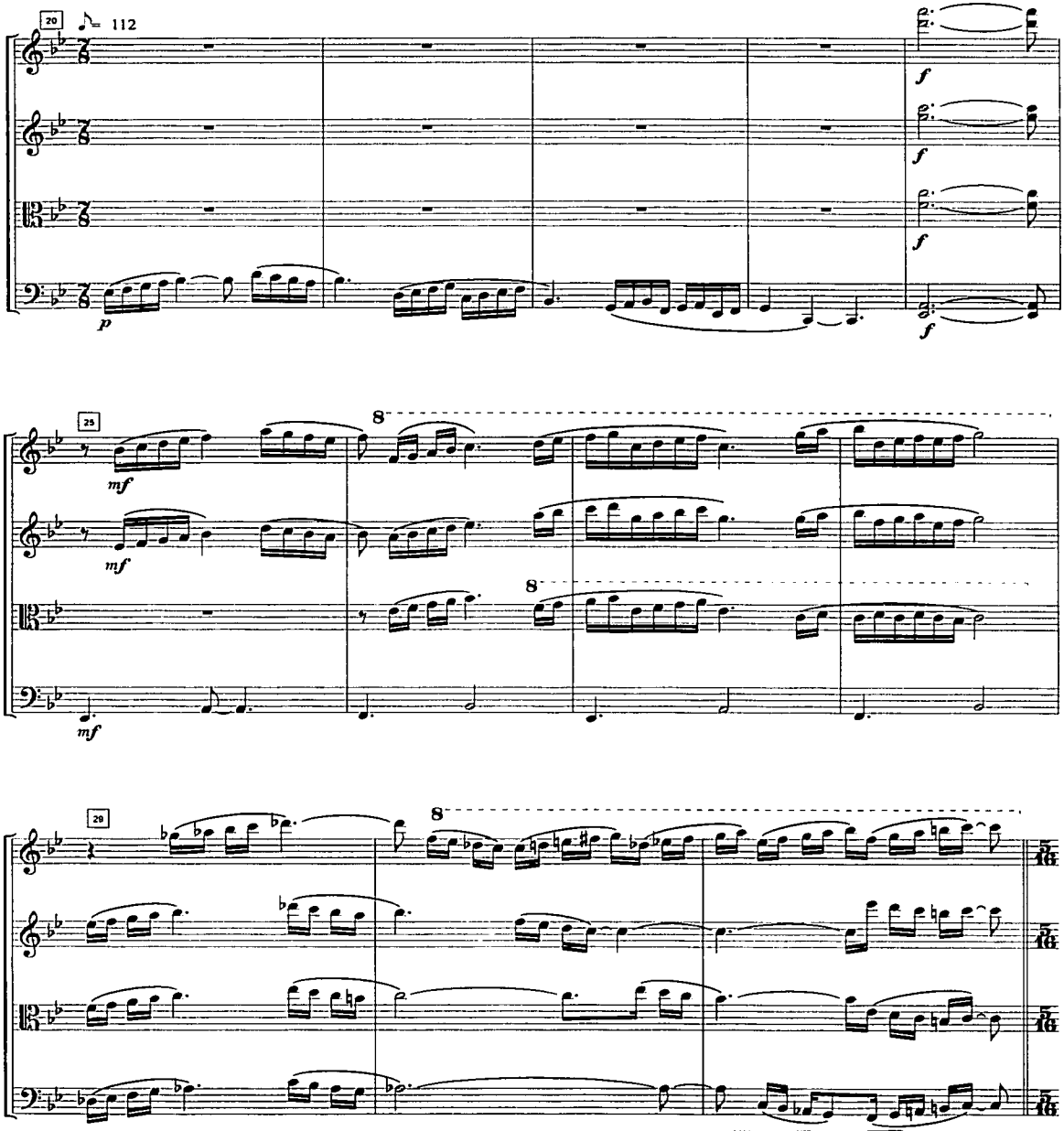
I



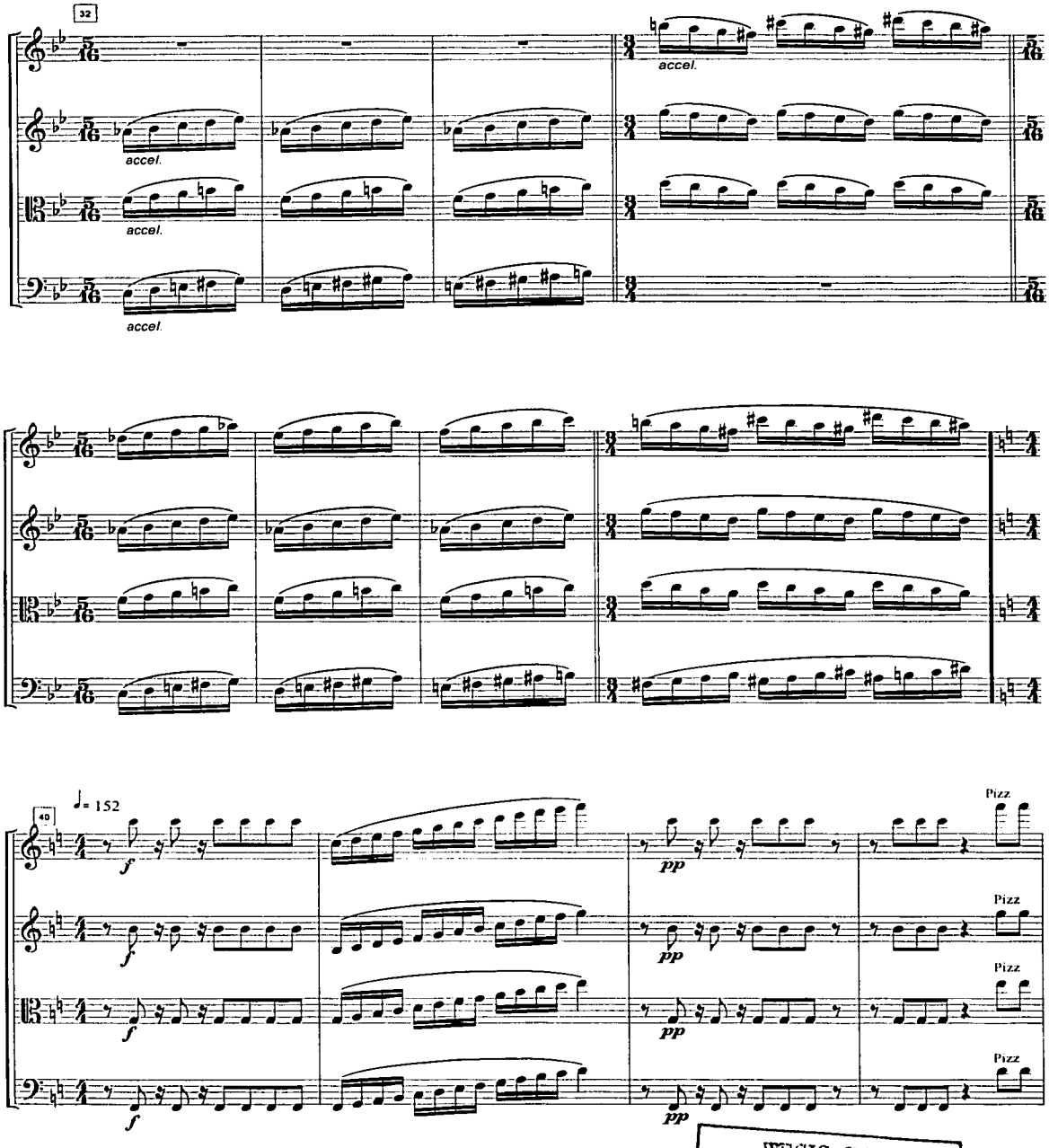
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



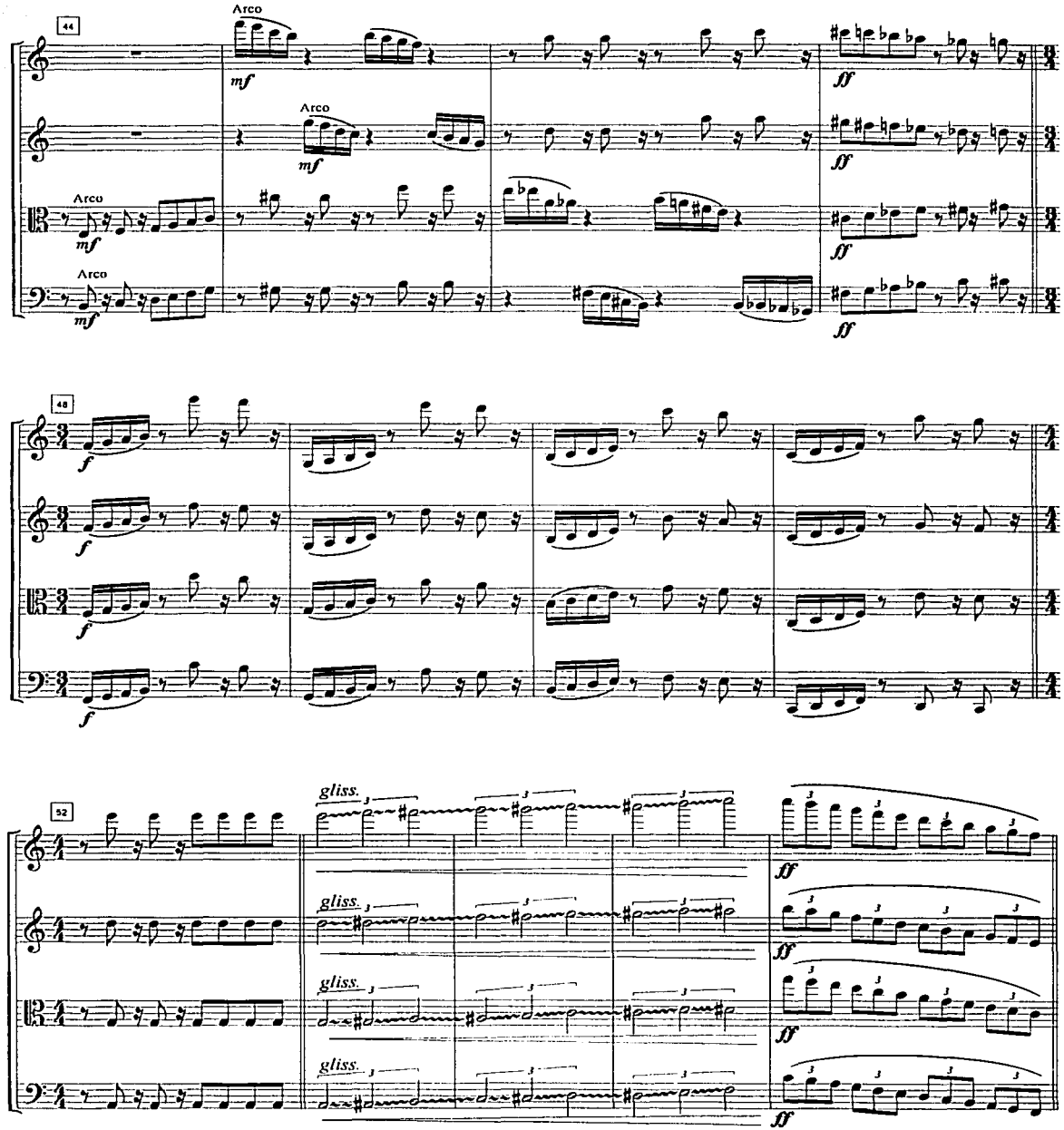
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



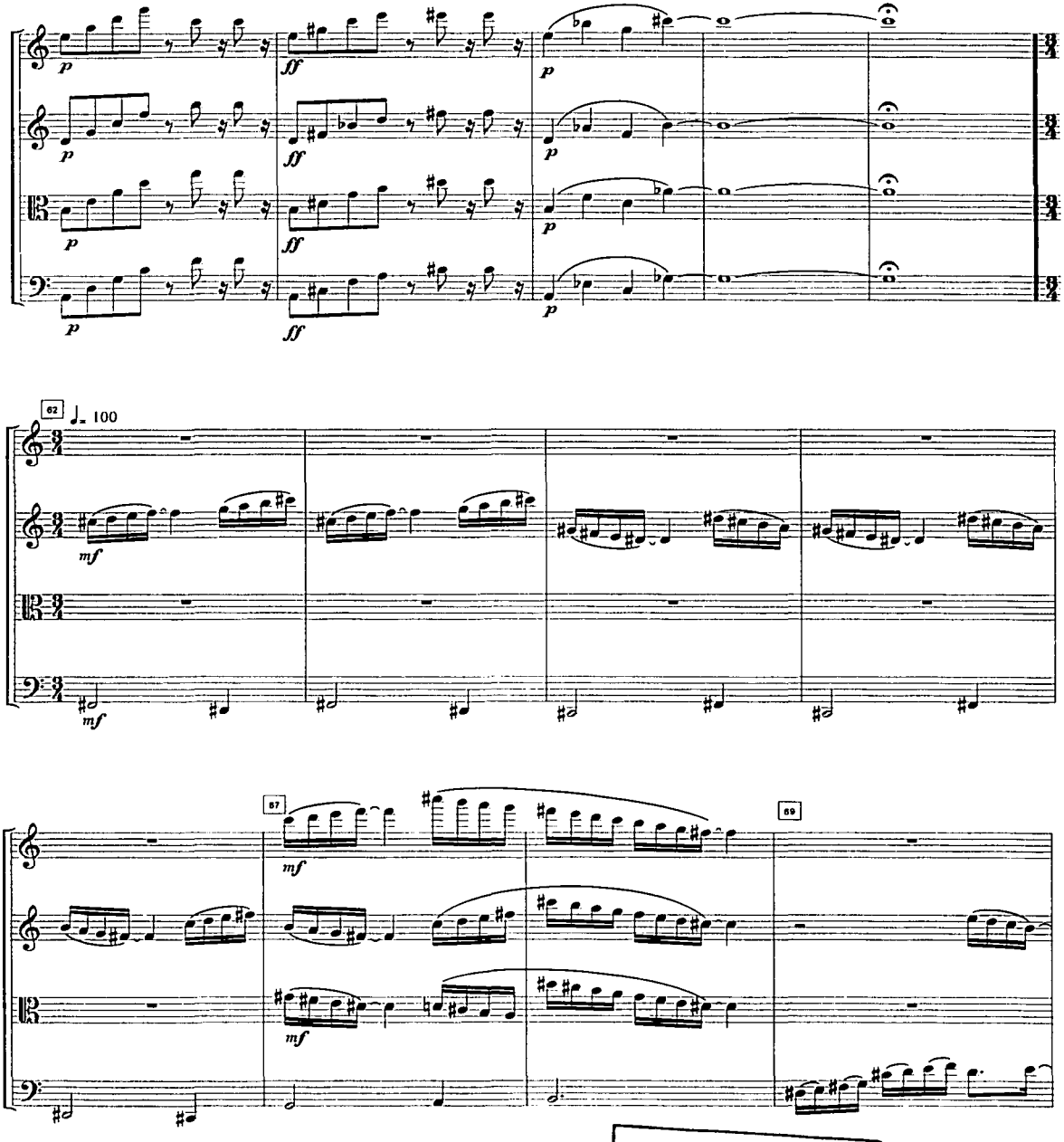
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



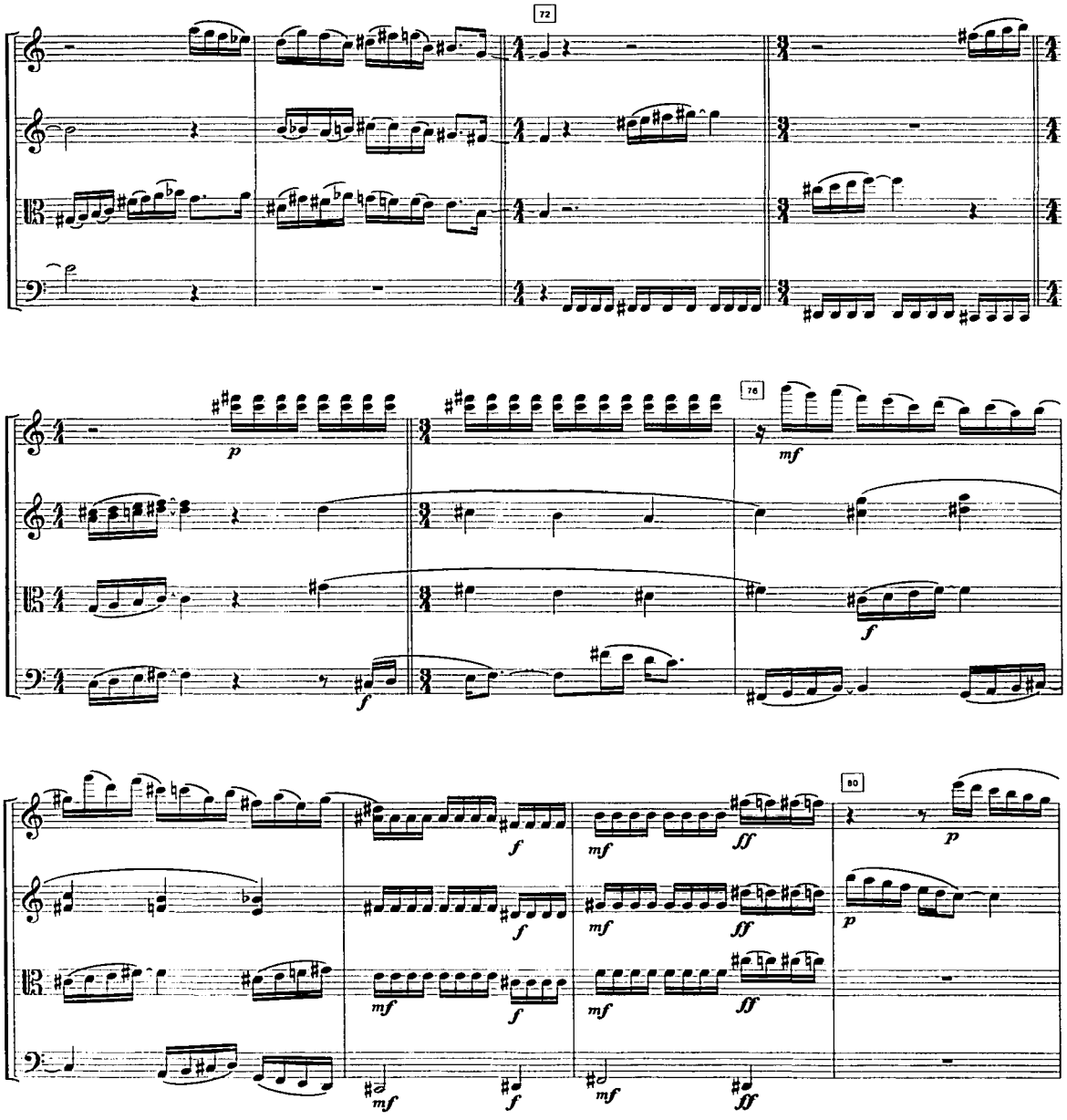
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



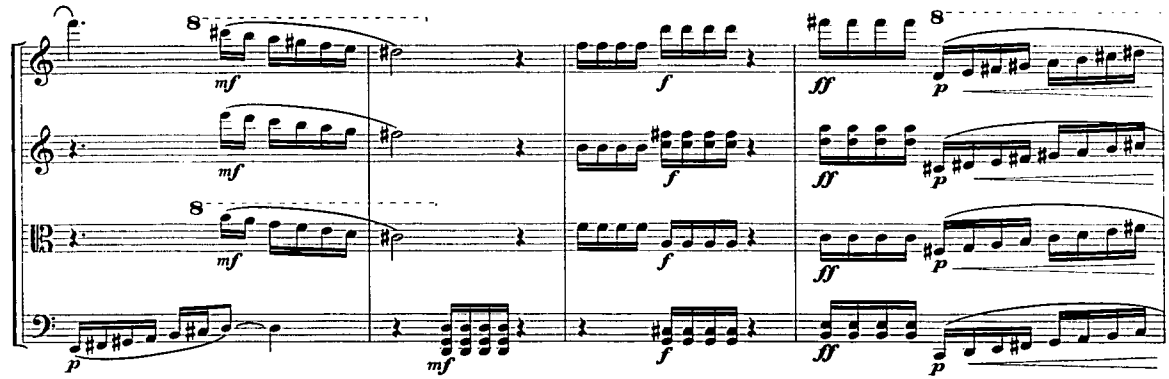
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

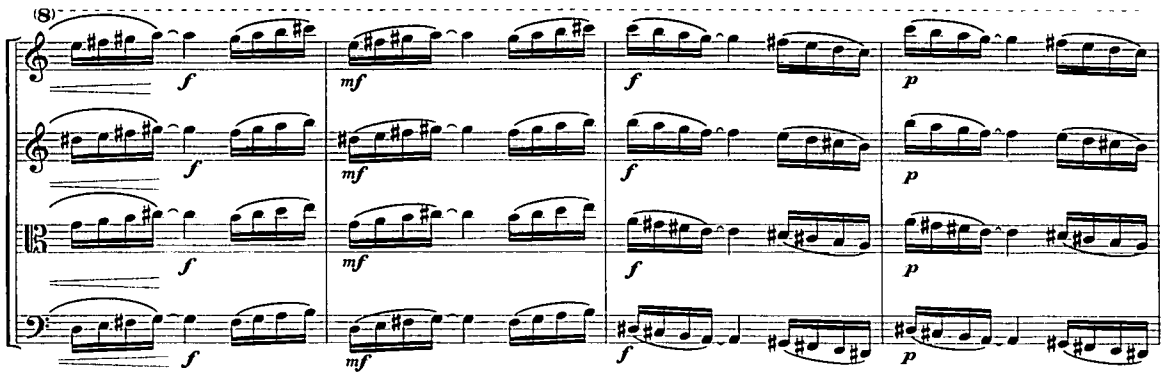


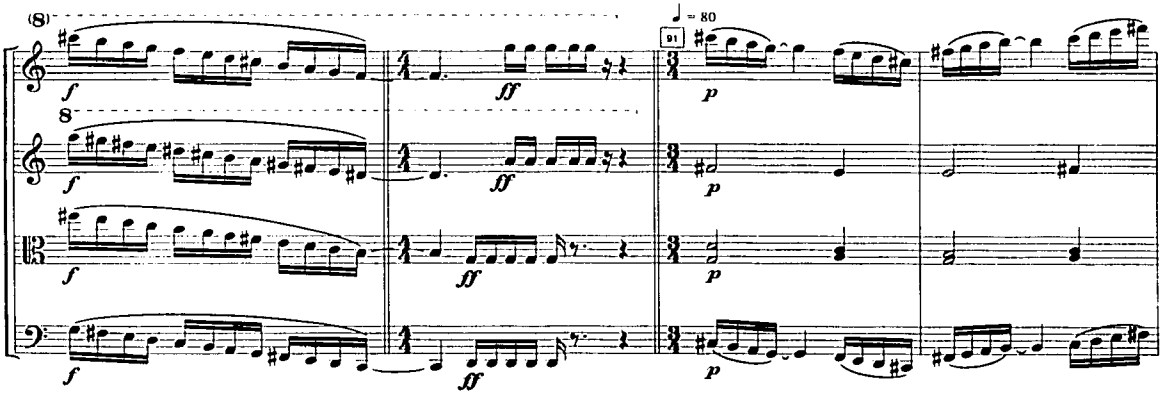
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



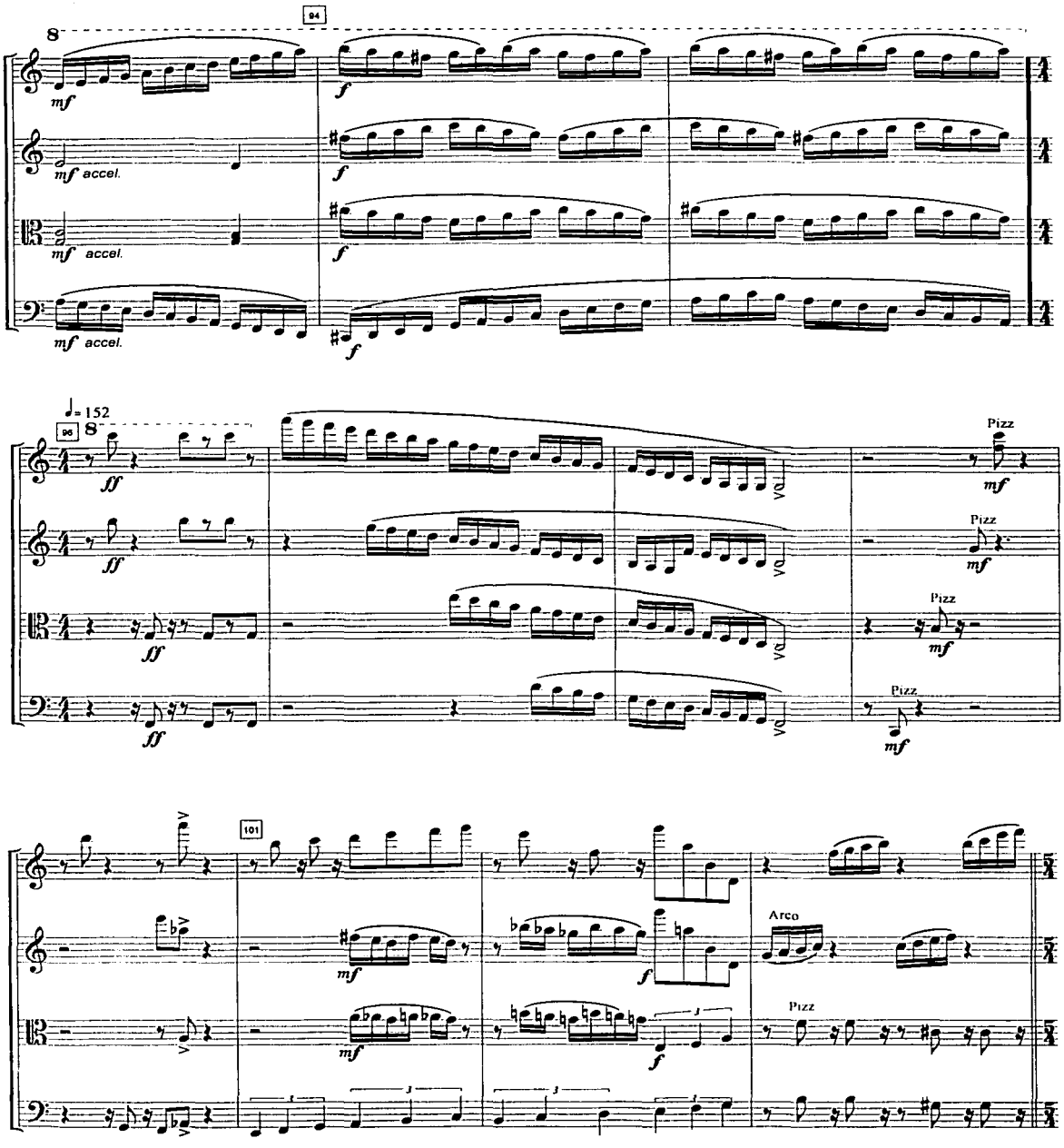
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



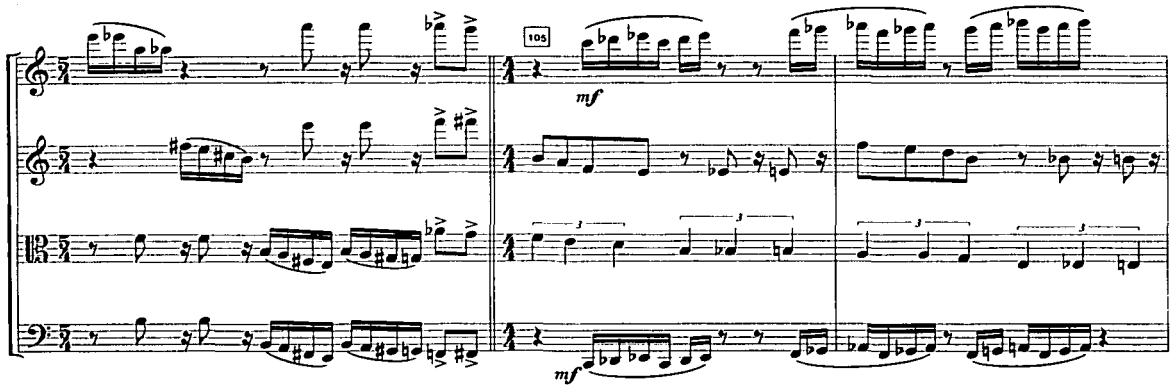


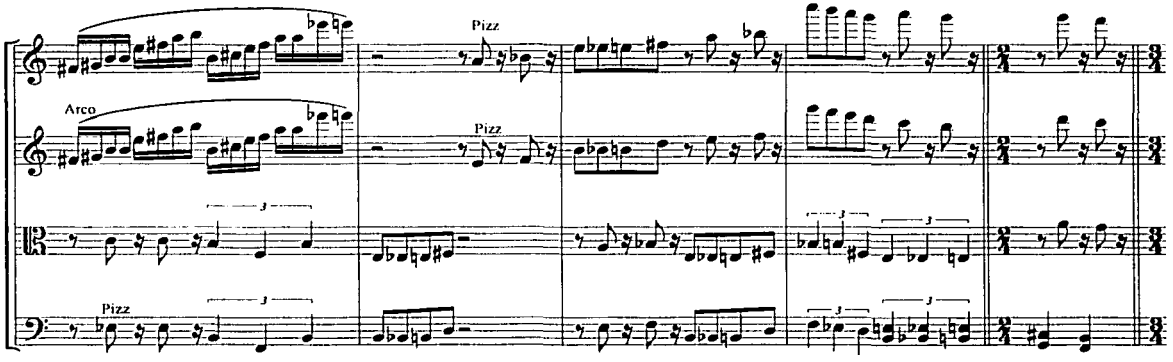


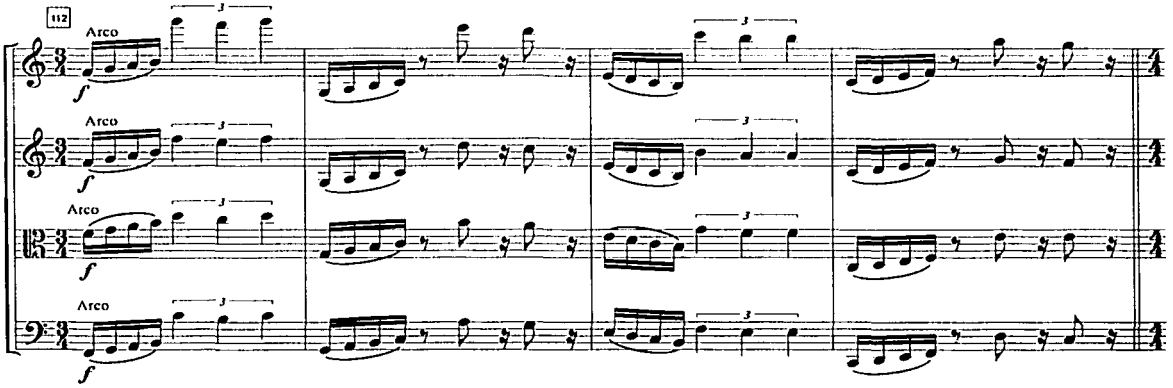
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



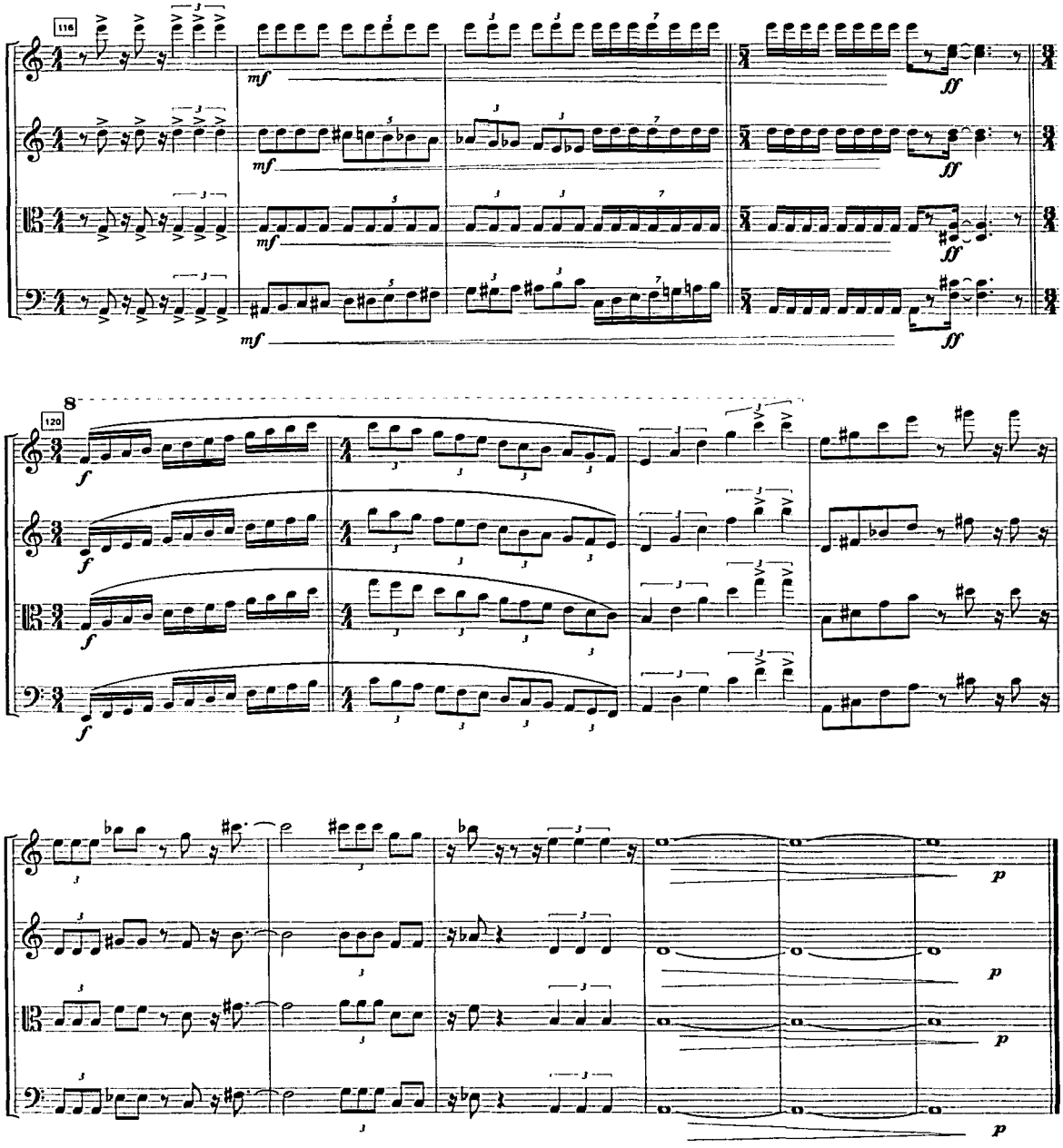
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





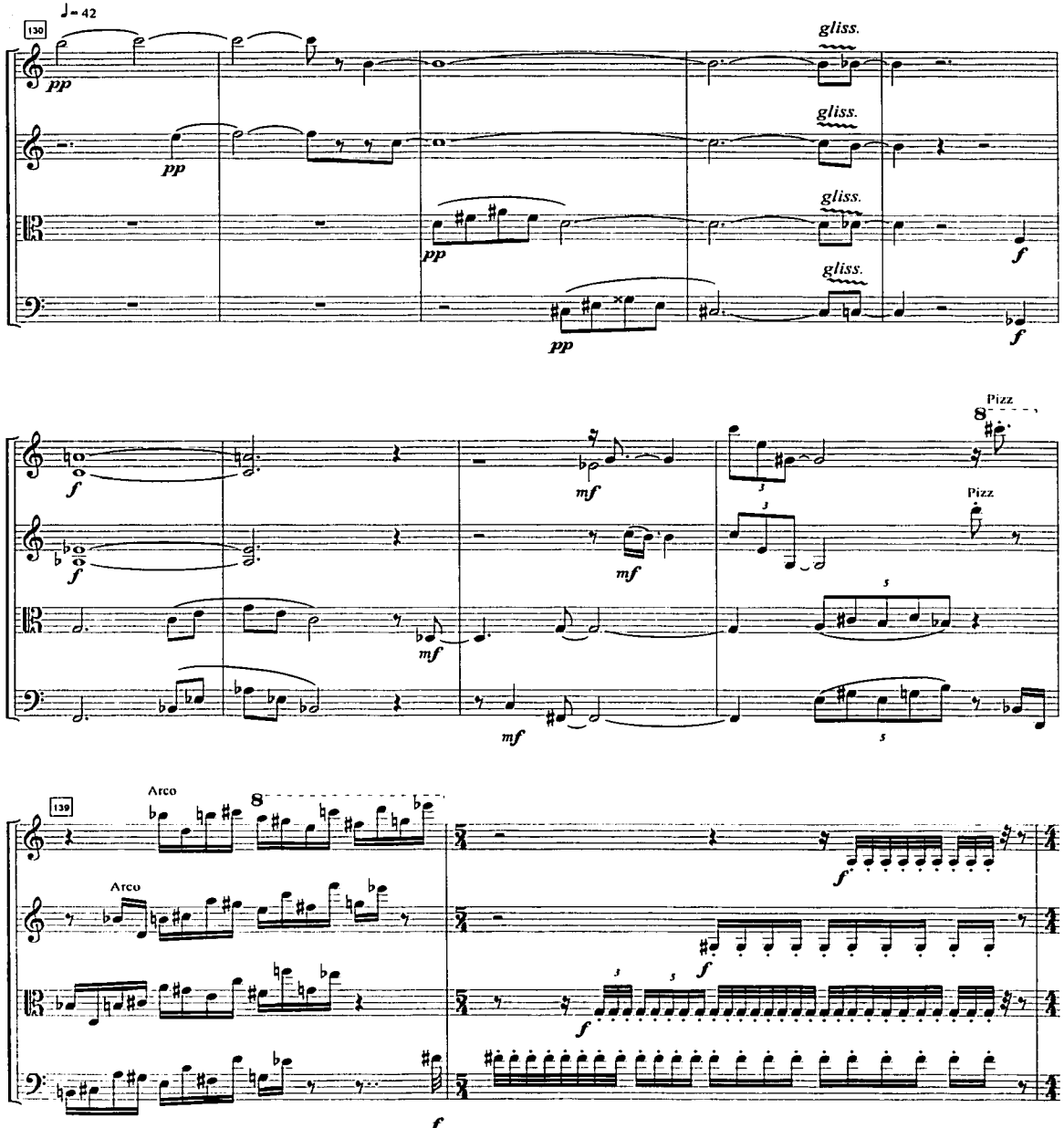


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

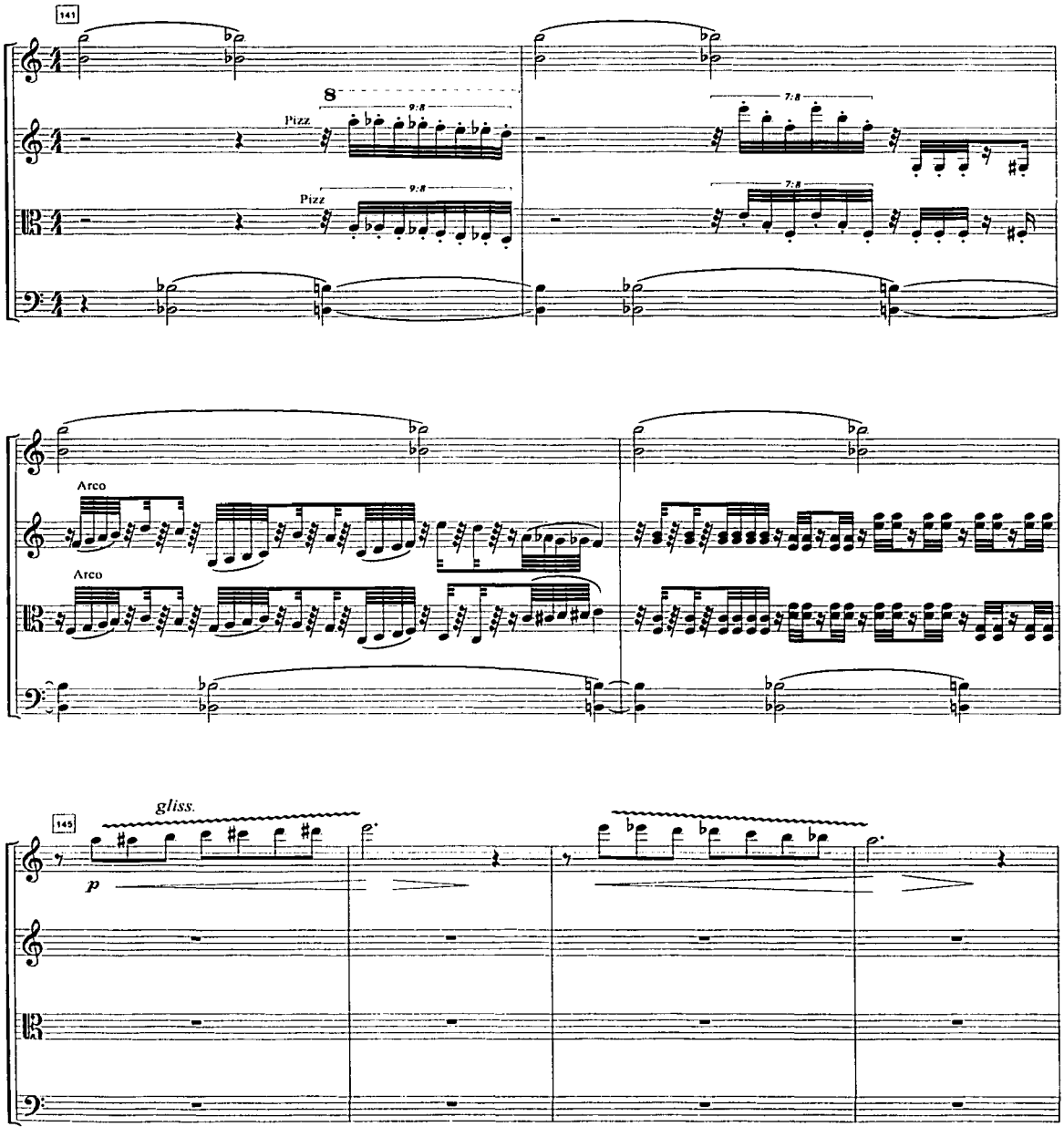


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

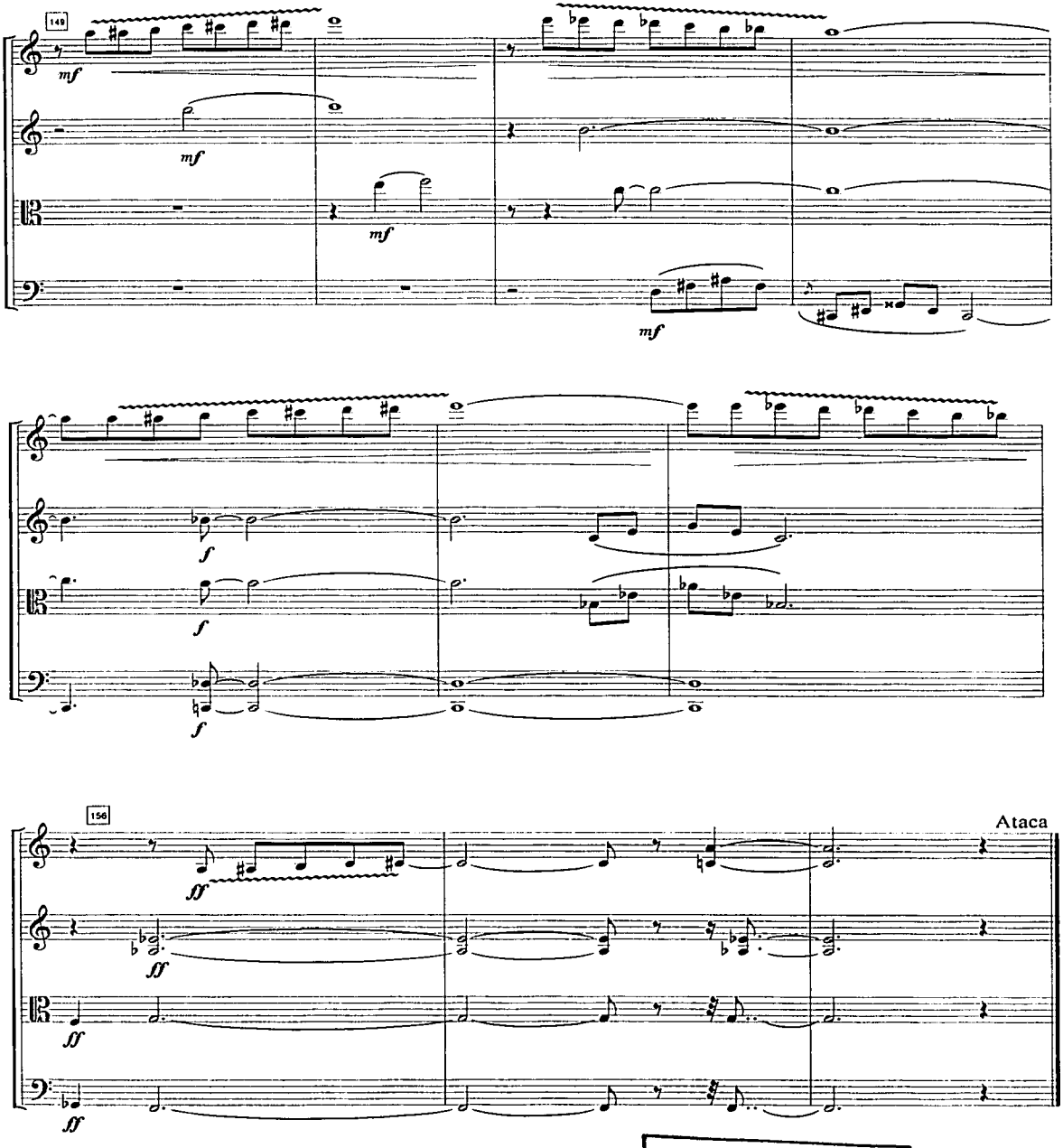
II



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

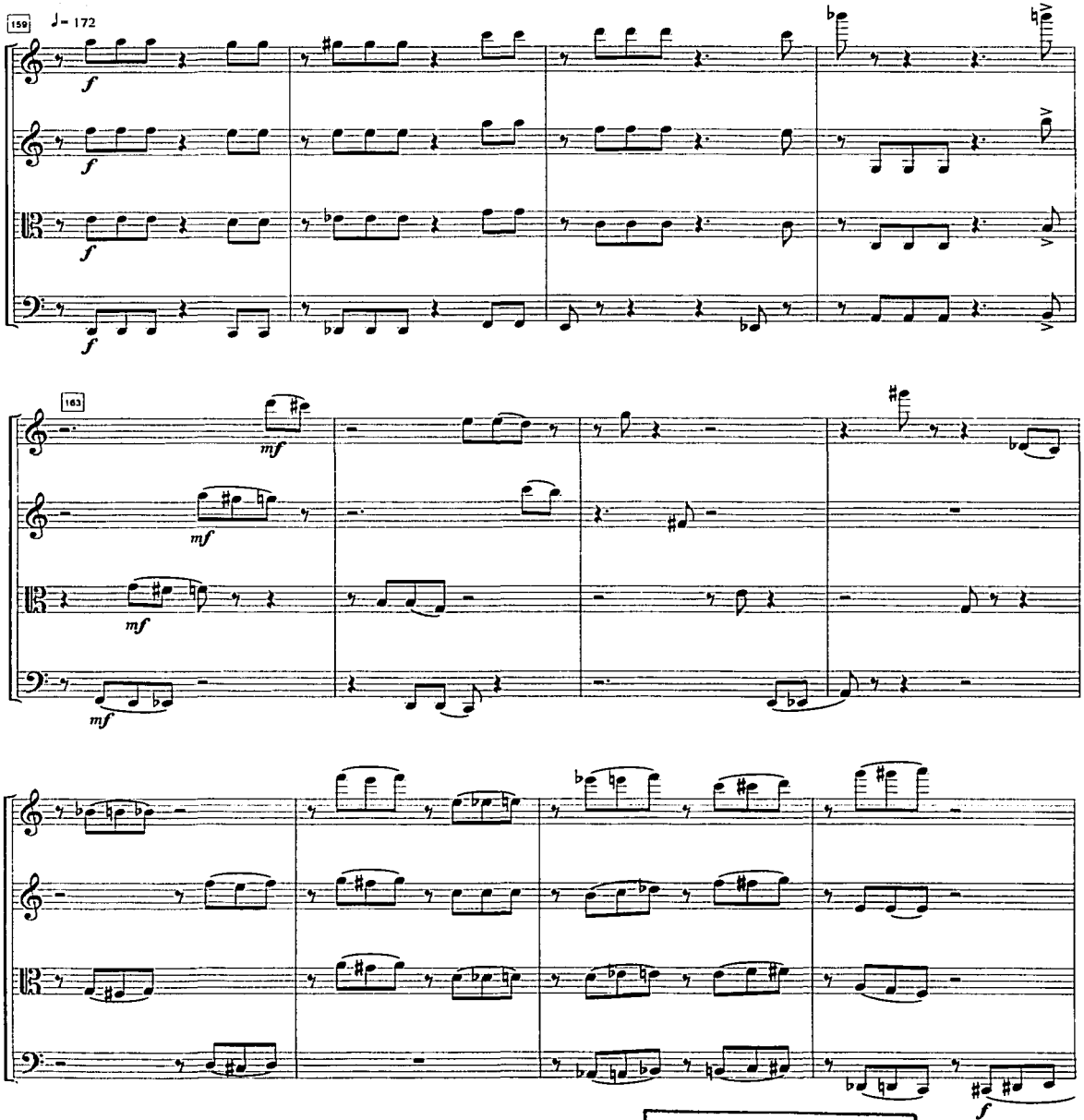


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

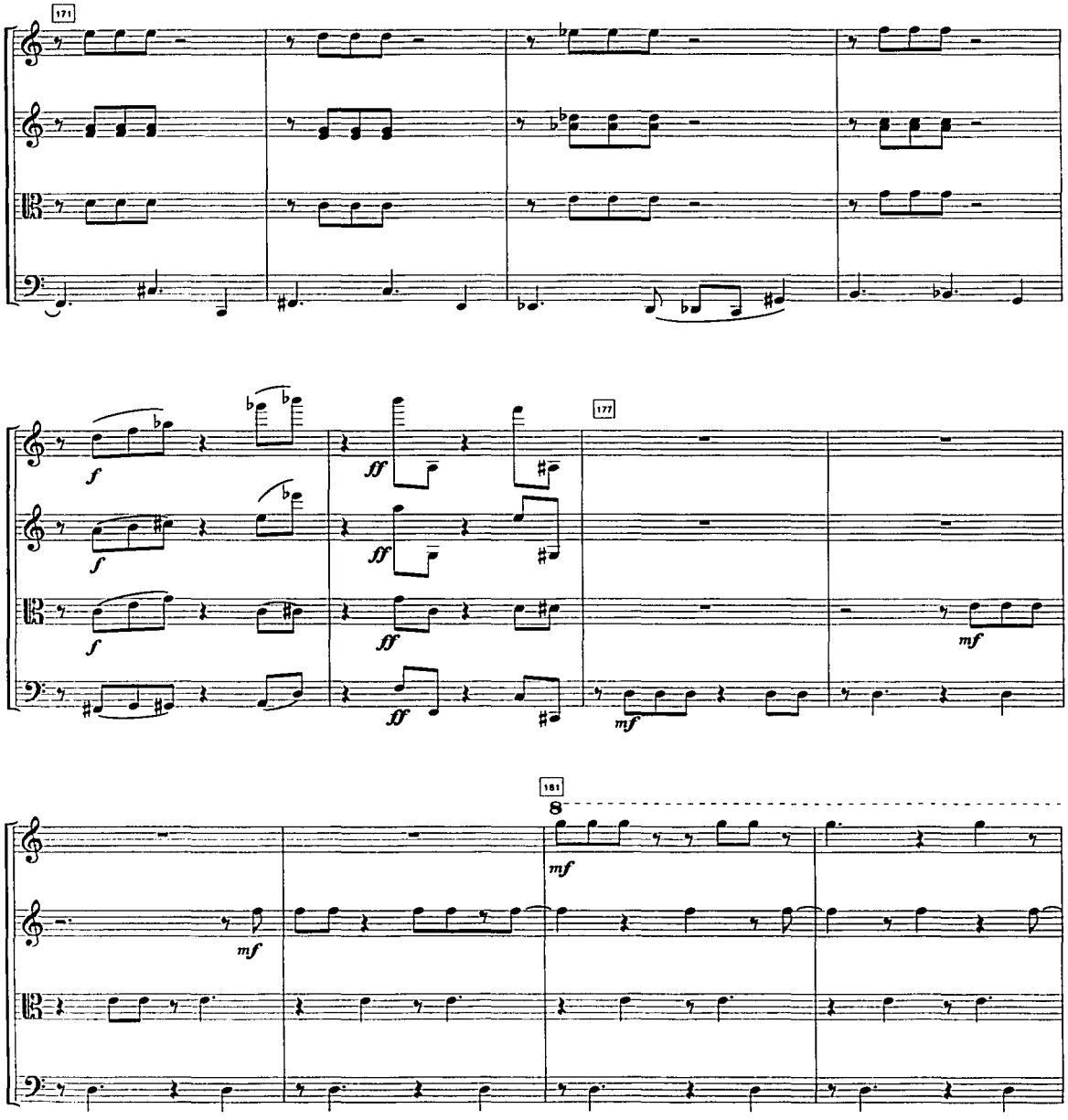


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

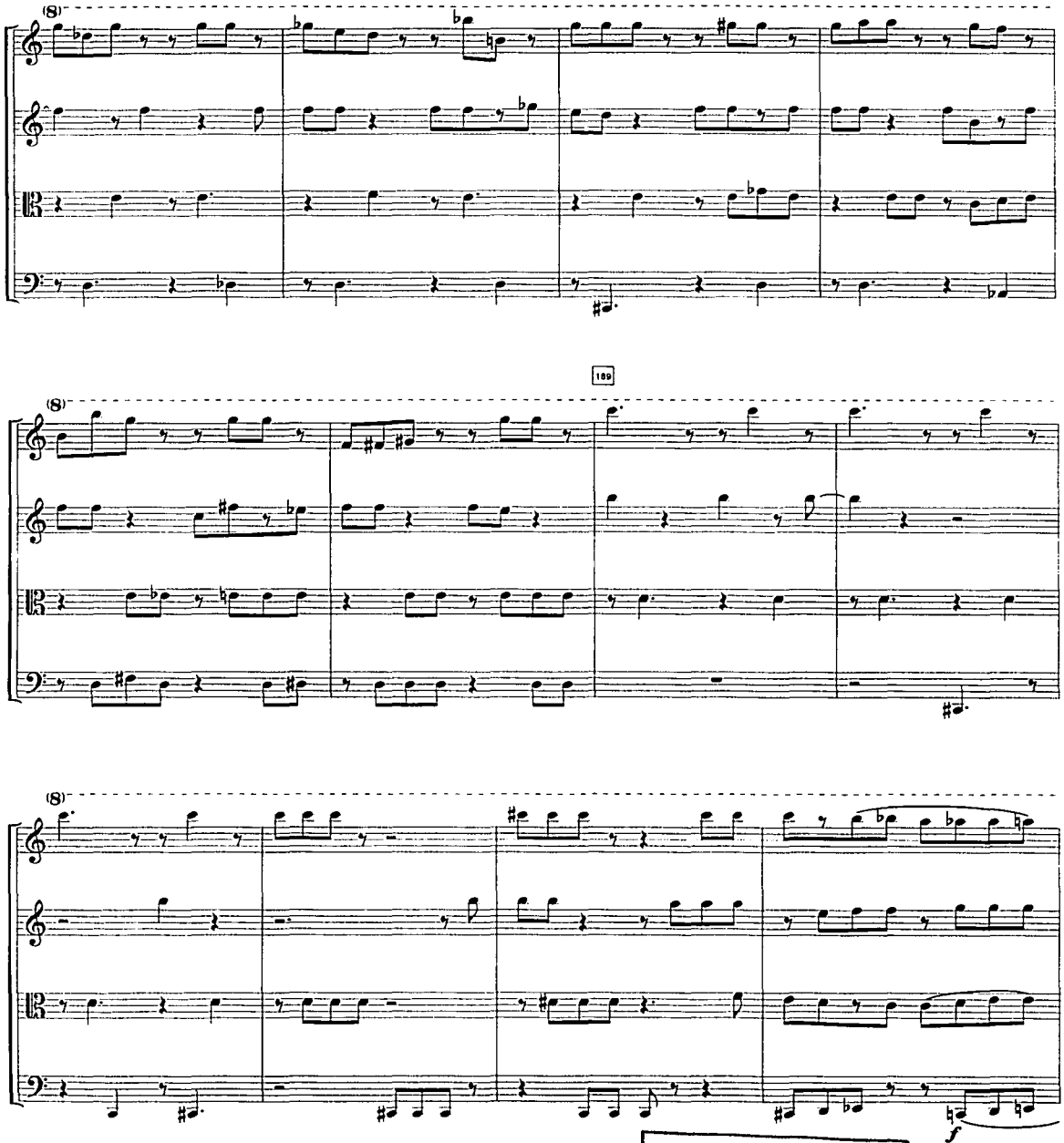
III



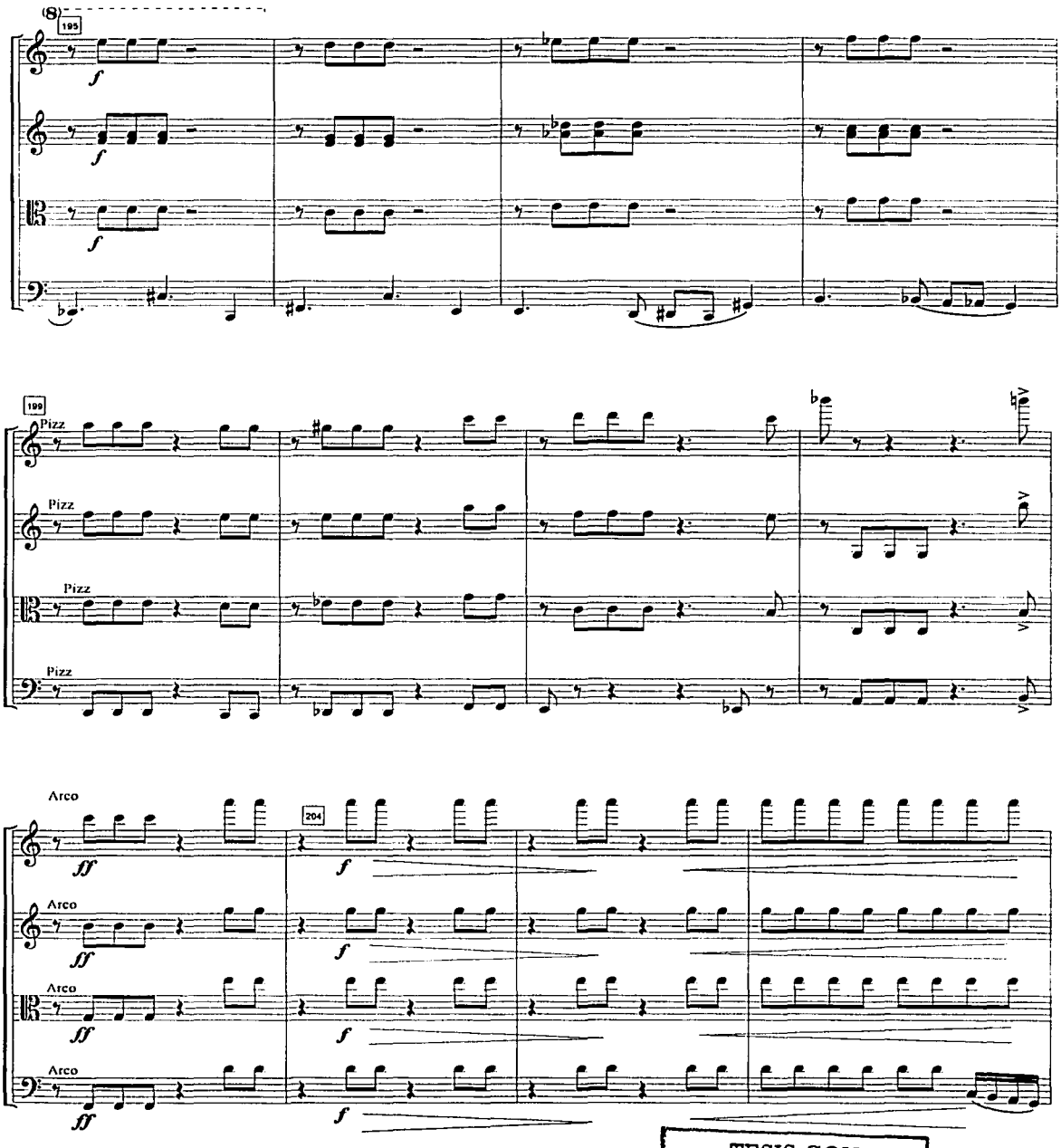
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



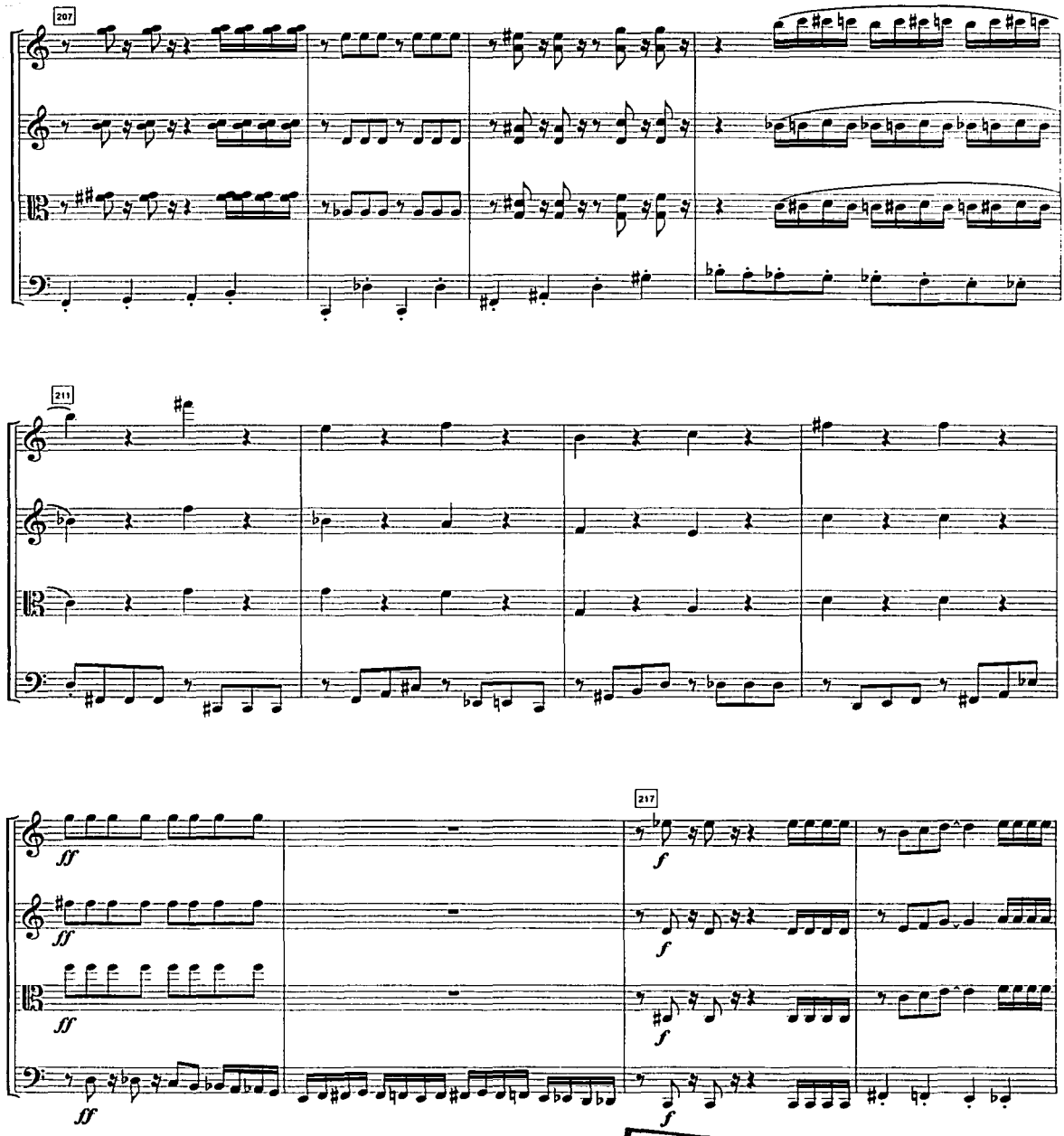
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



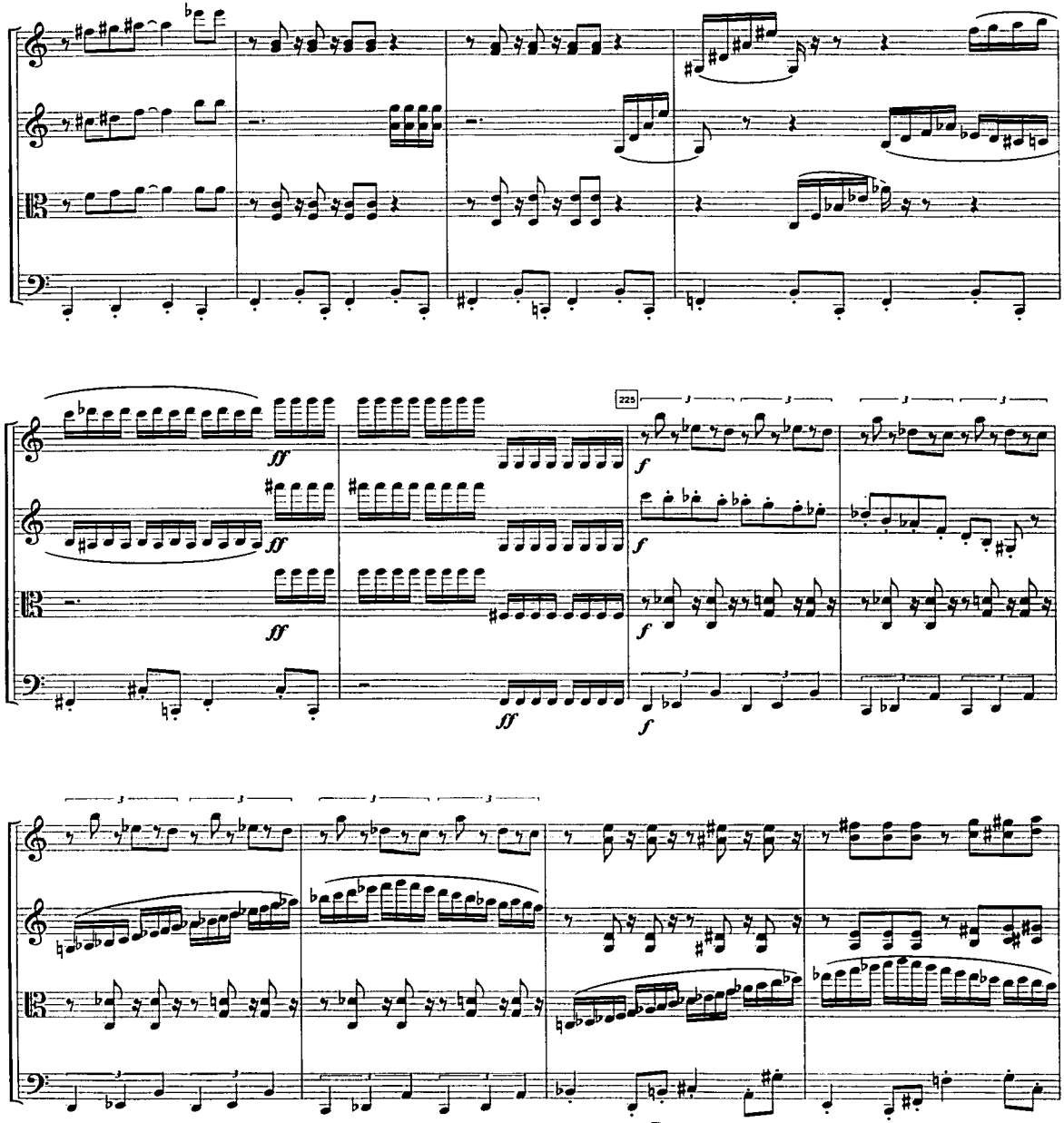
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



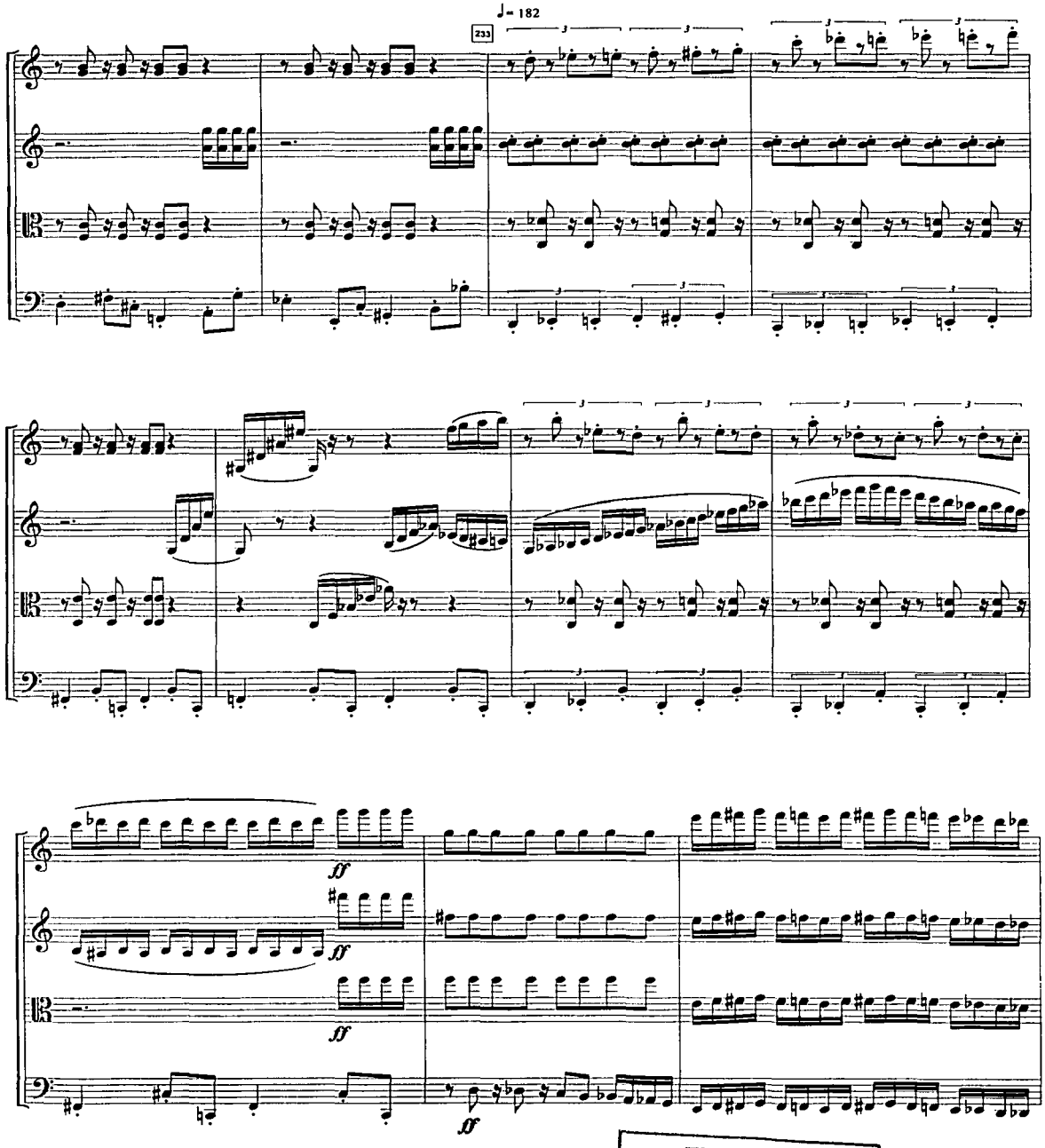
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



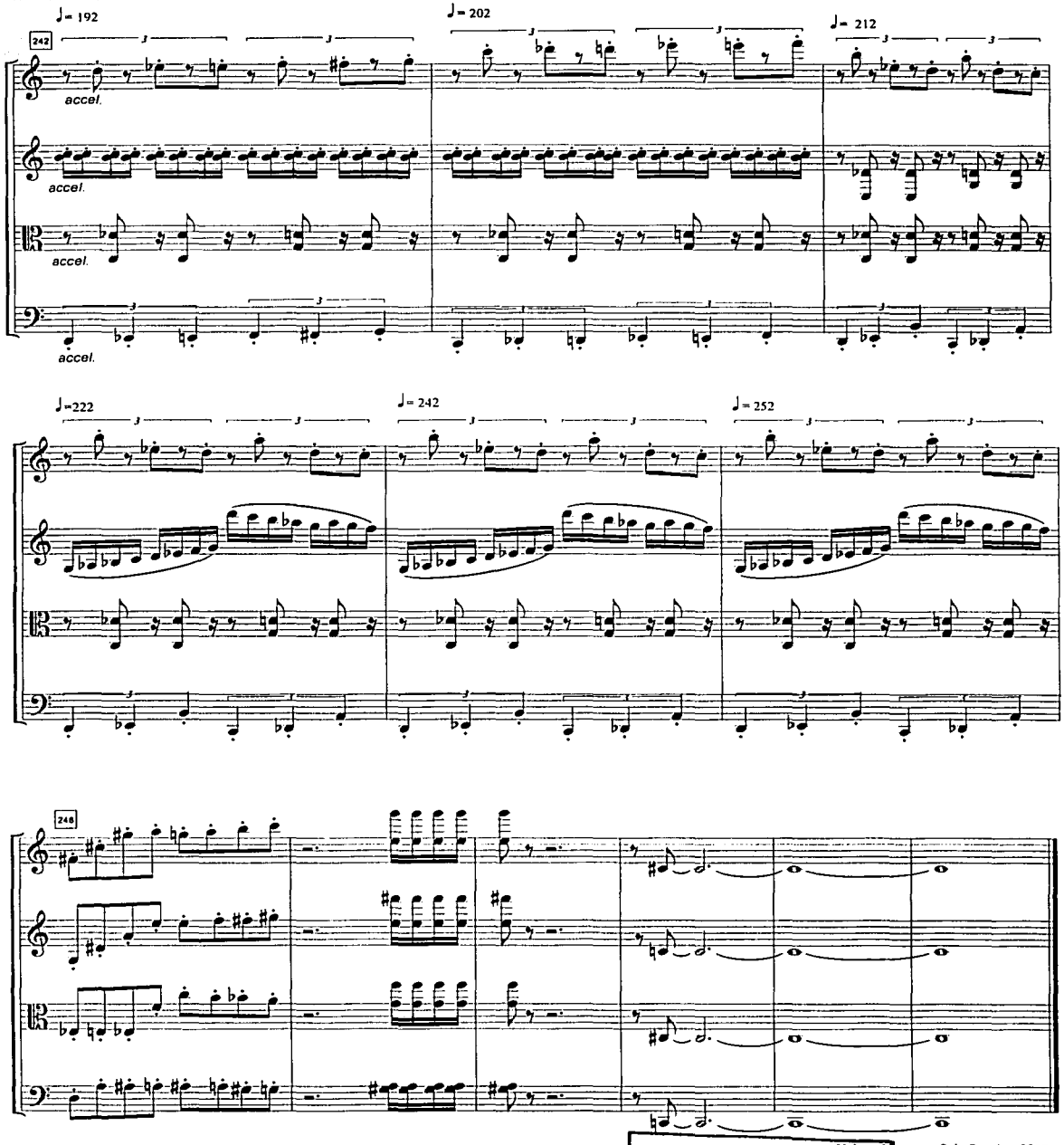
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Xalapa Veracruz 2 de Octubre 2002

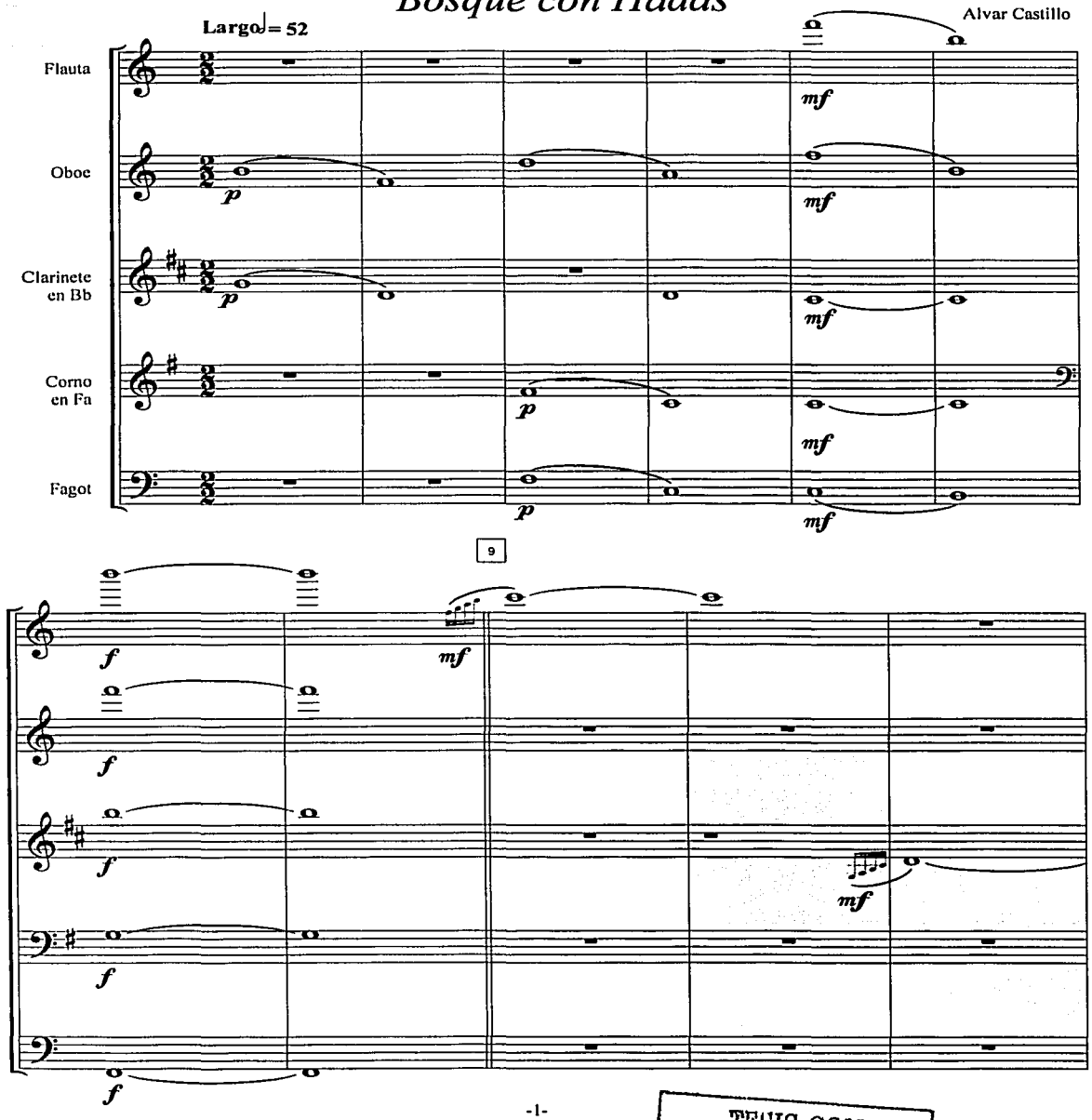
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sueño de noche de verano

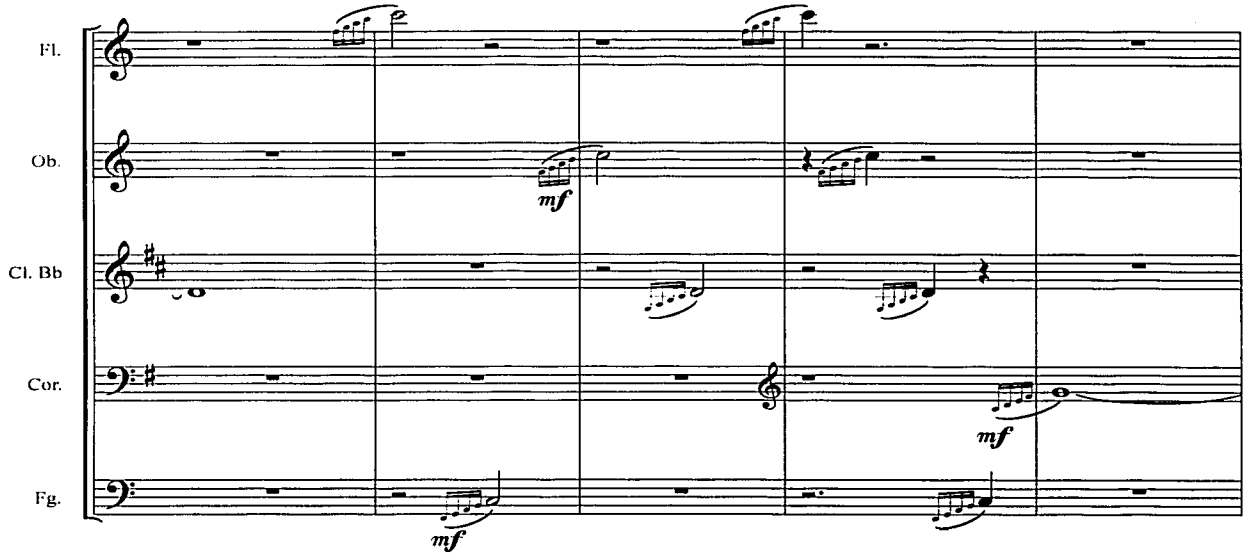
Quinteto de Alientos

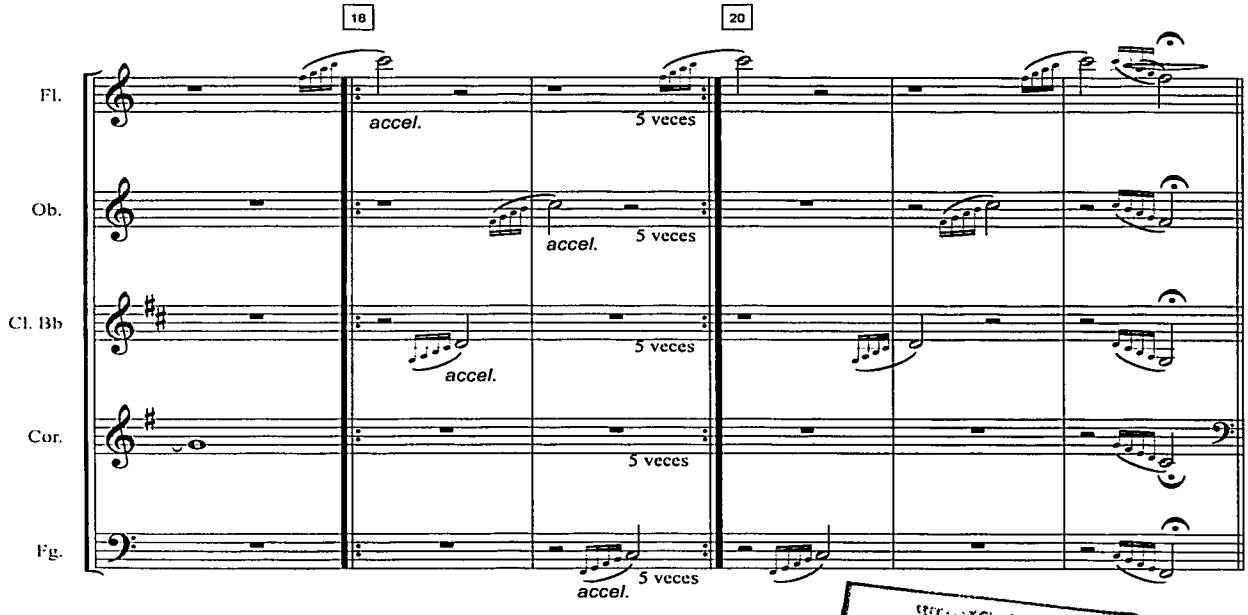
Bosque con Hadas

Alvar Castillo

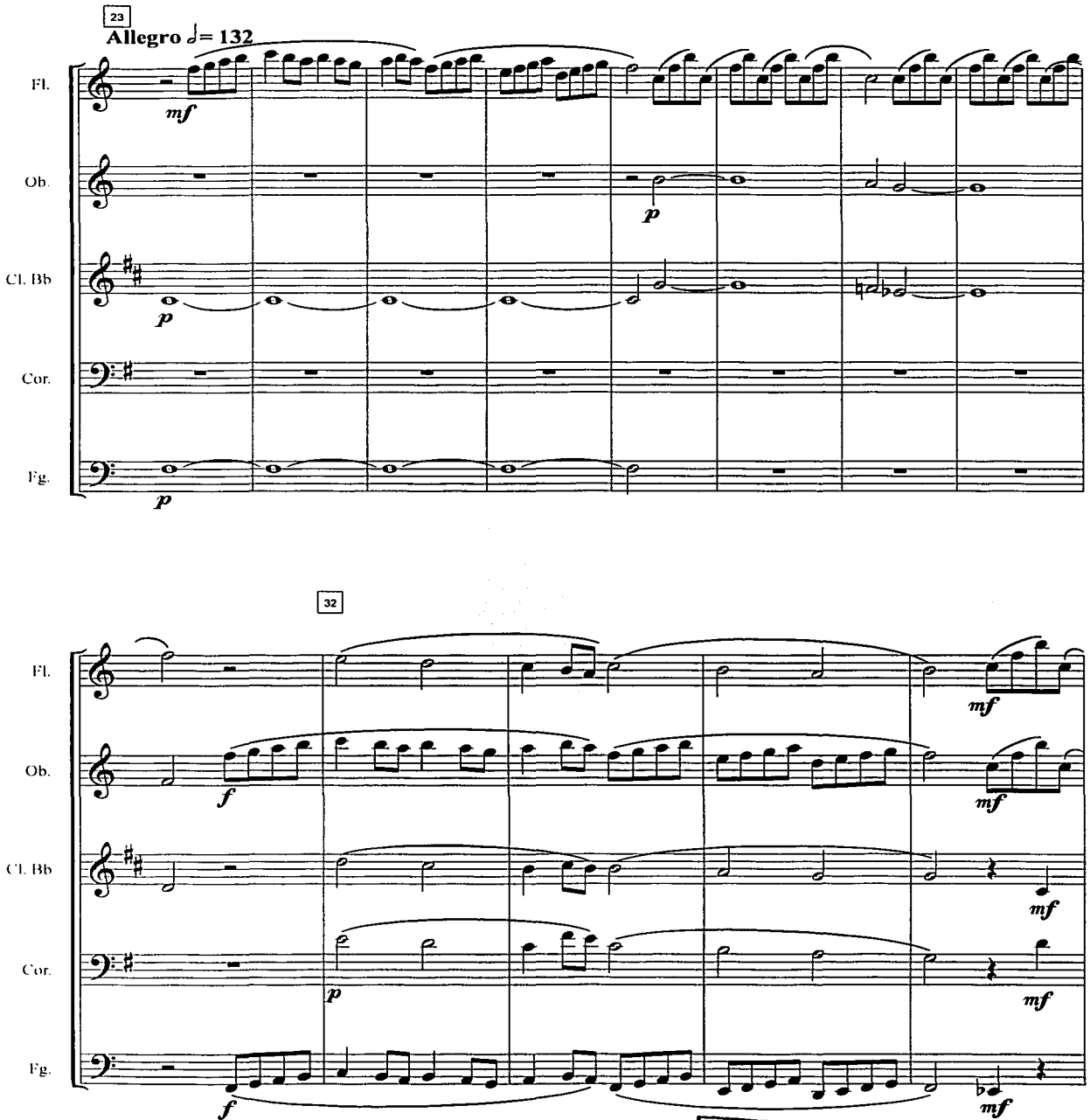


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

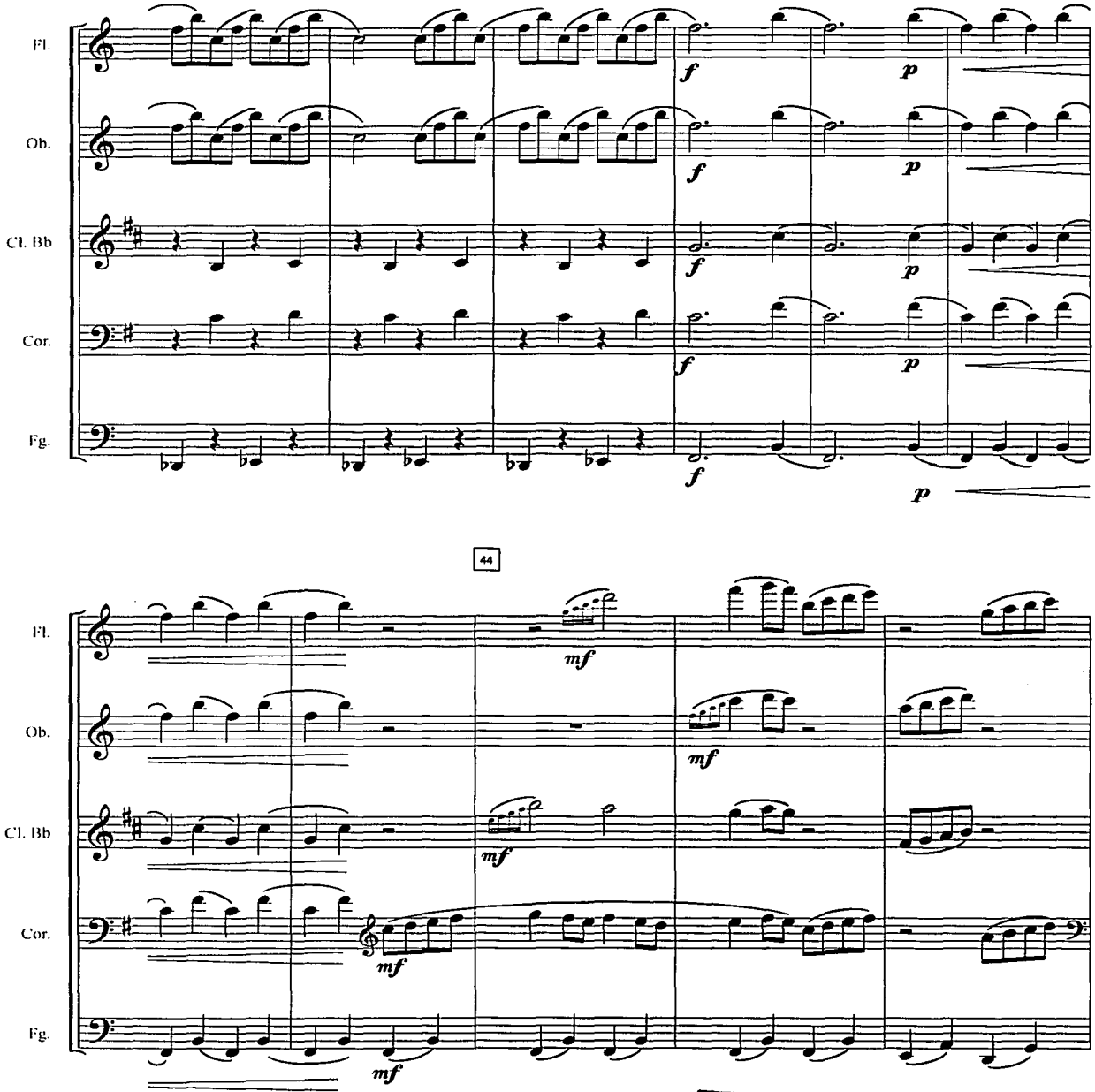




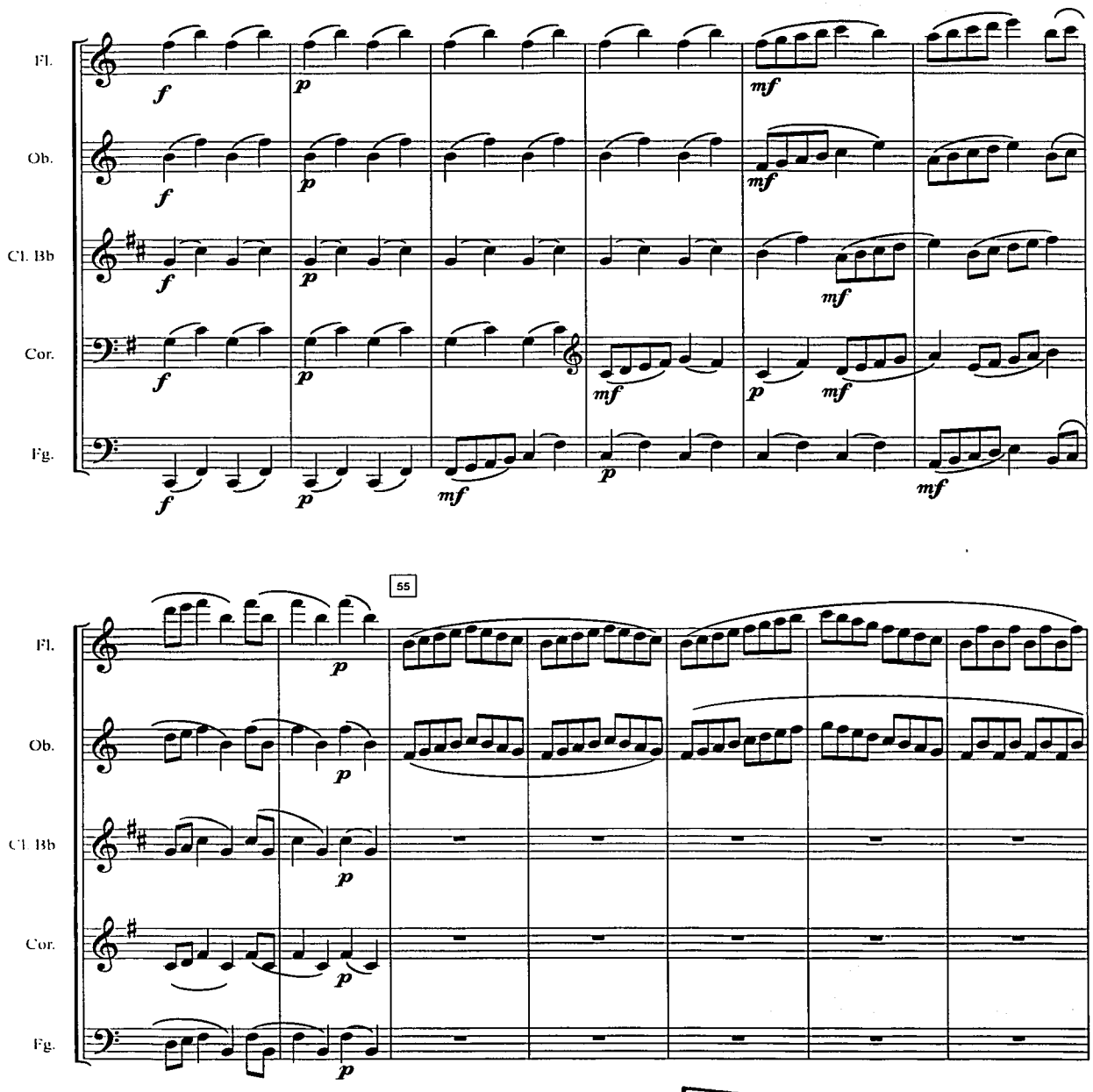
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



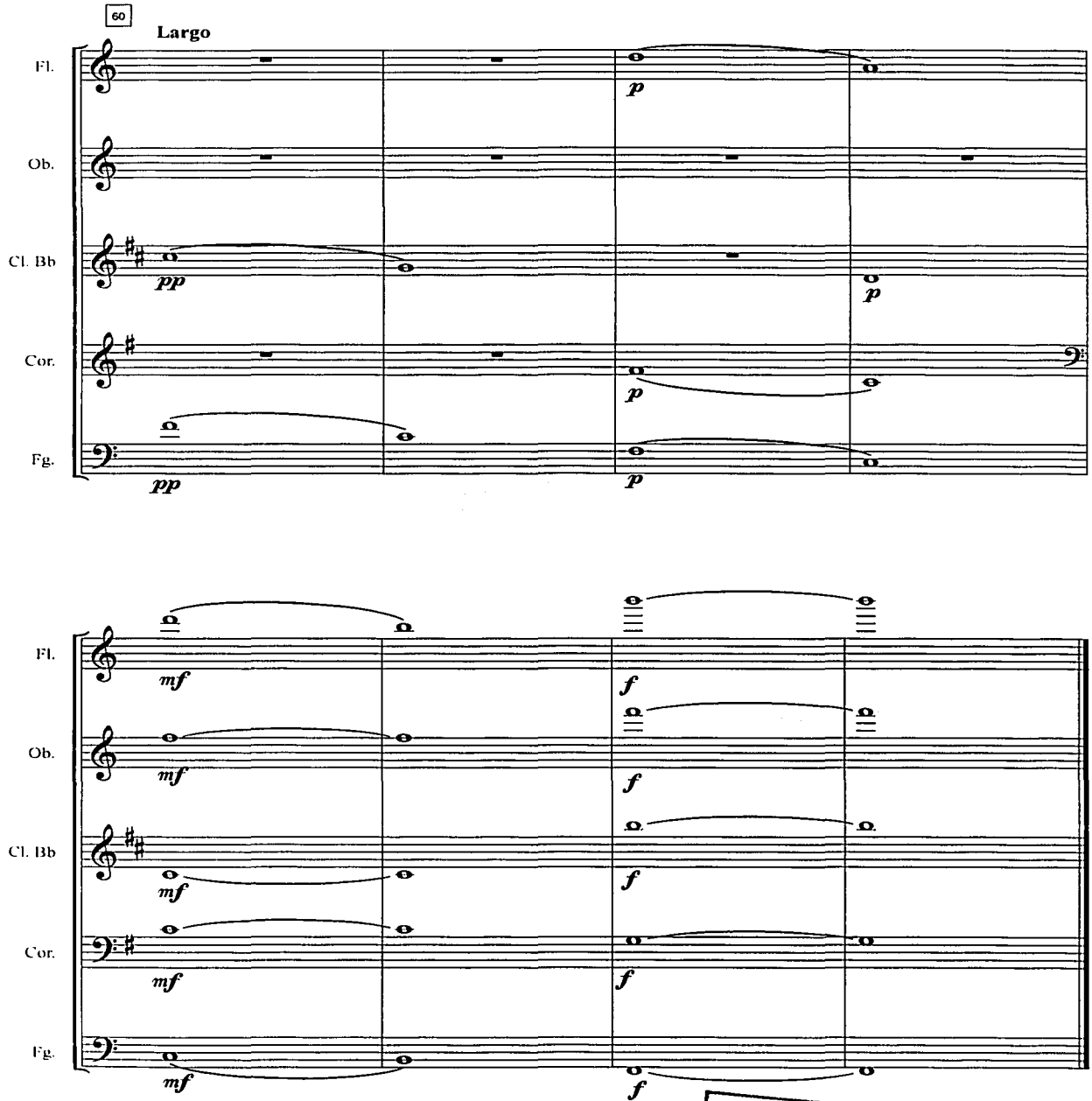
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

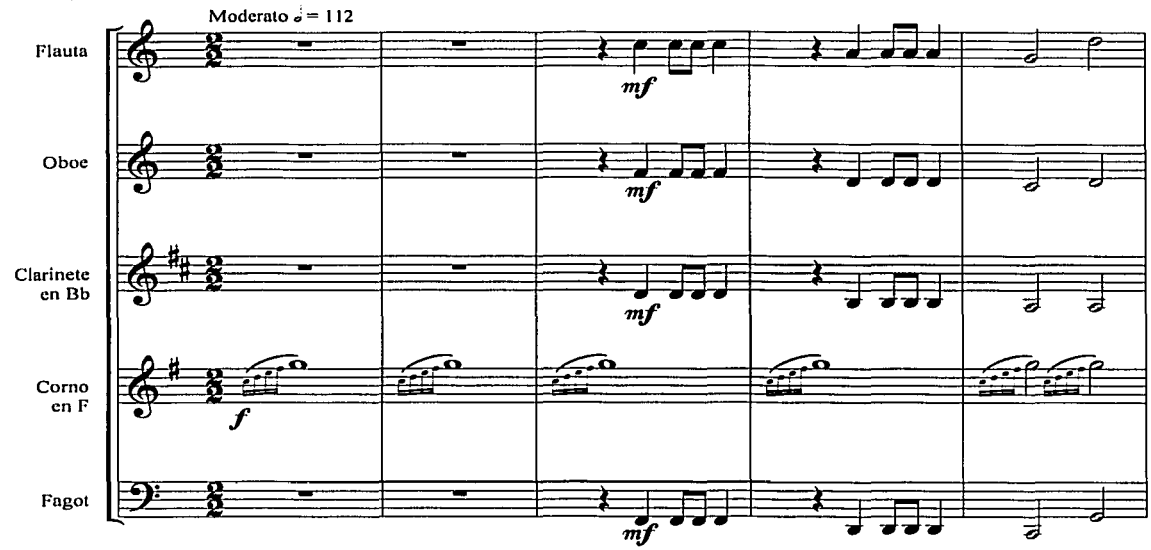


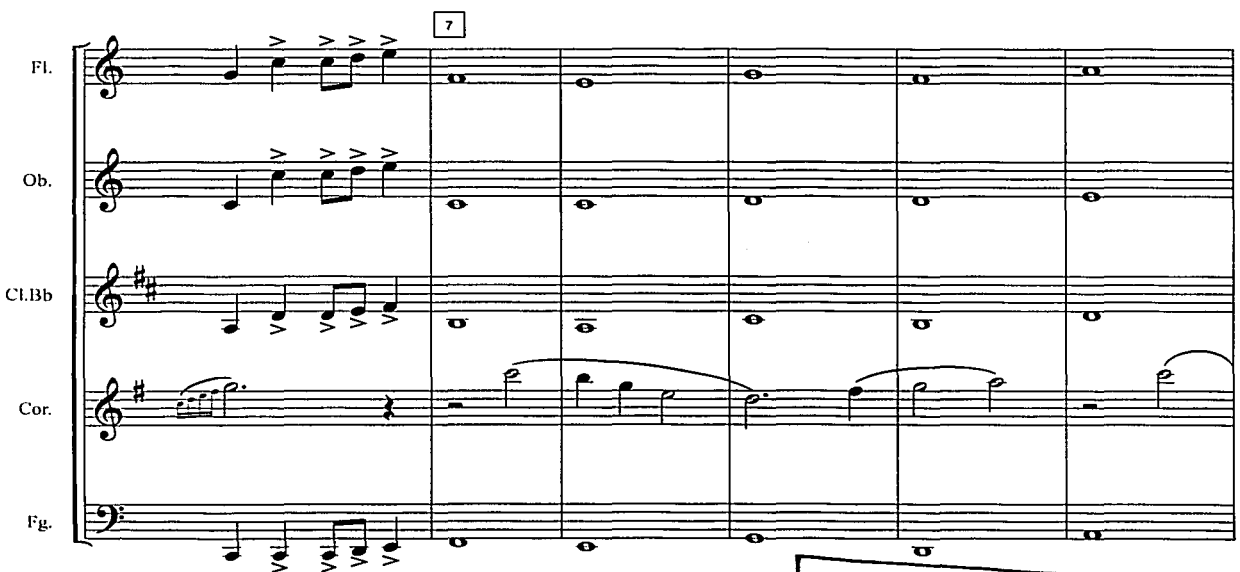
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



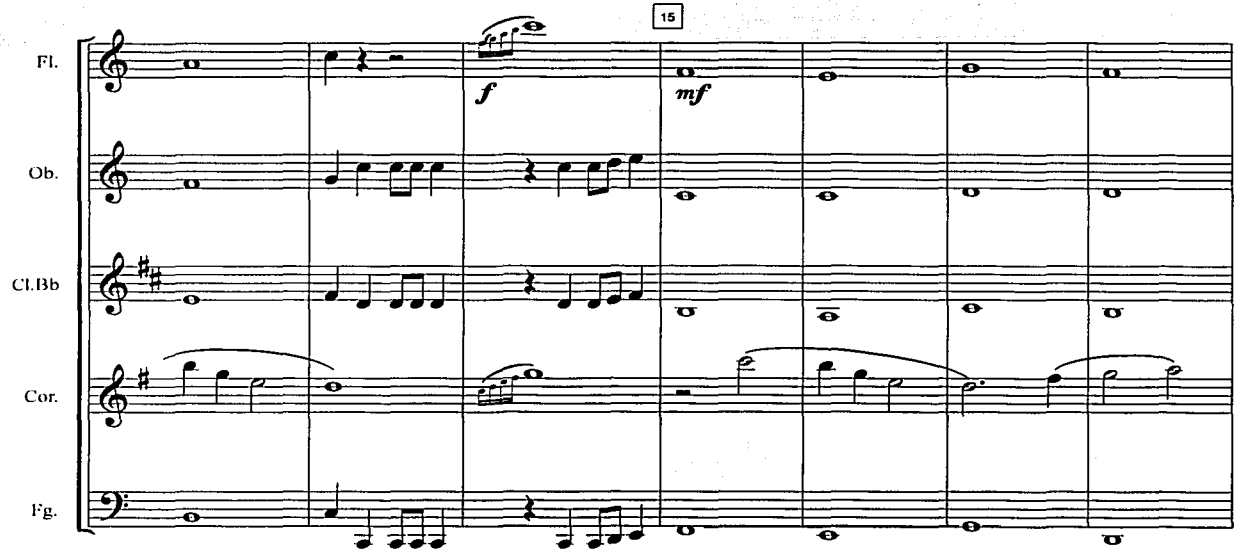
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

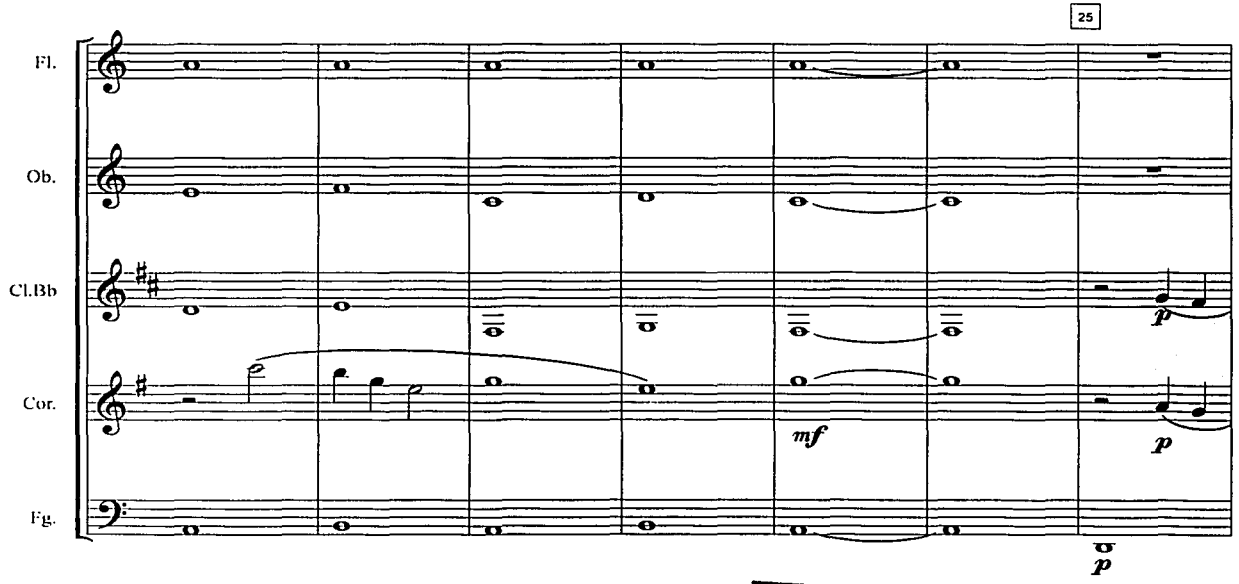
La corte de Teseo Duque de Atenas



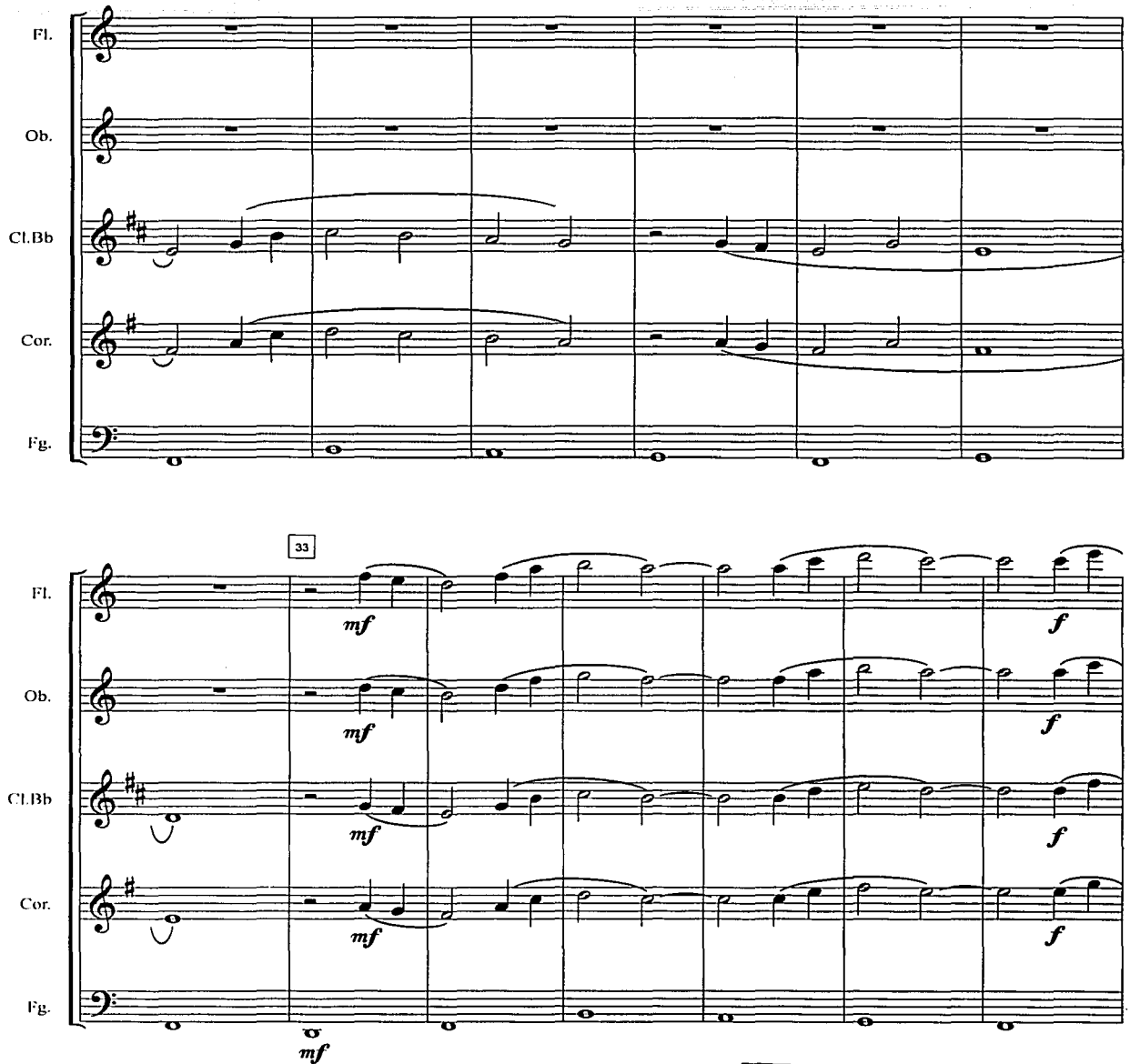


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

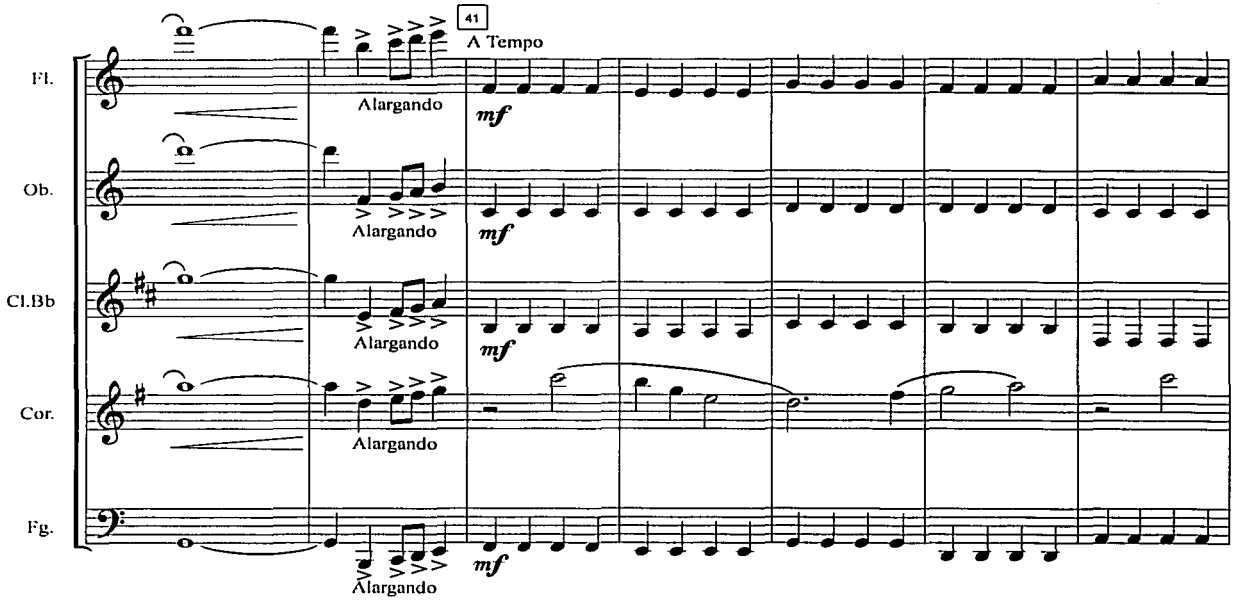


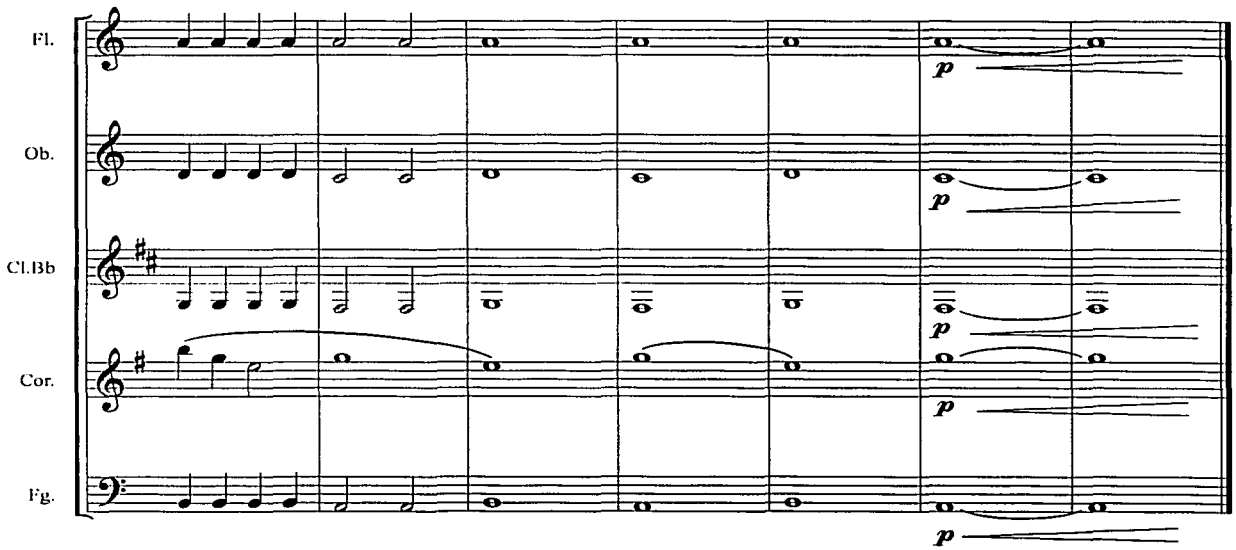


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



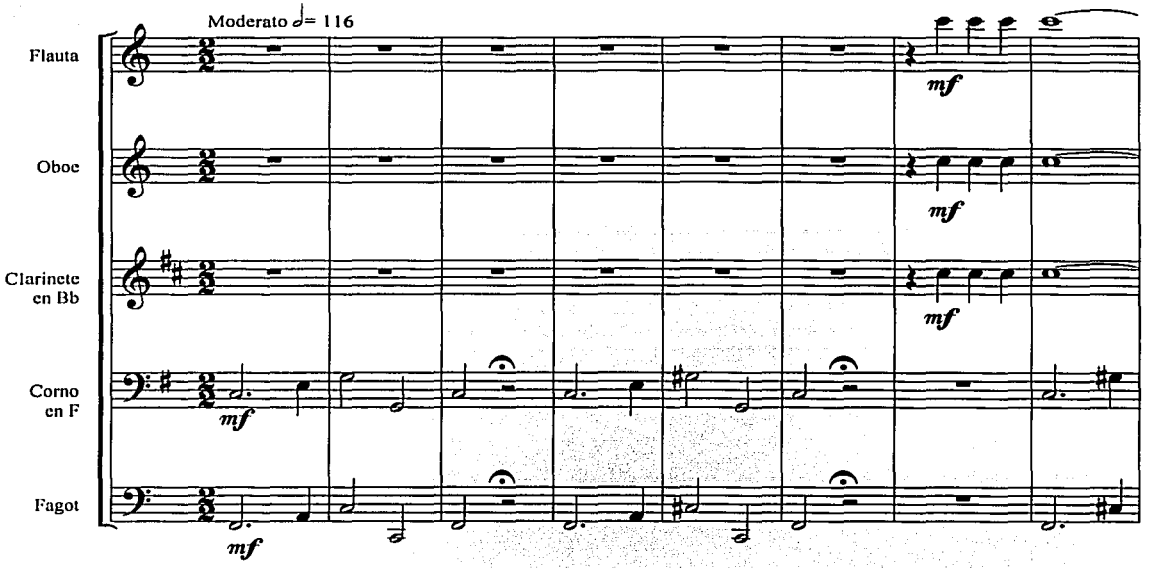
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

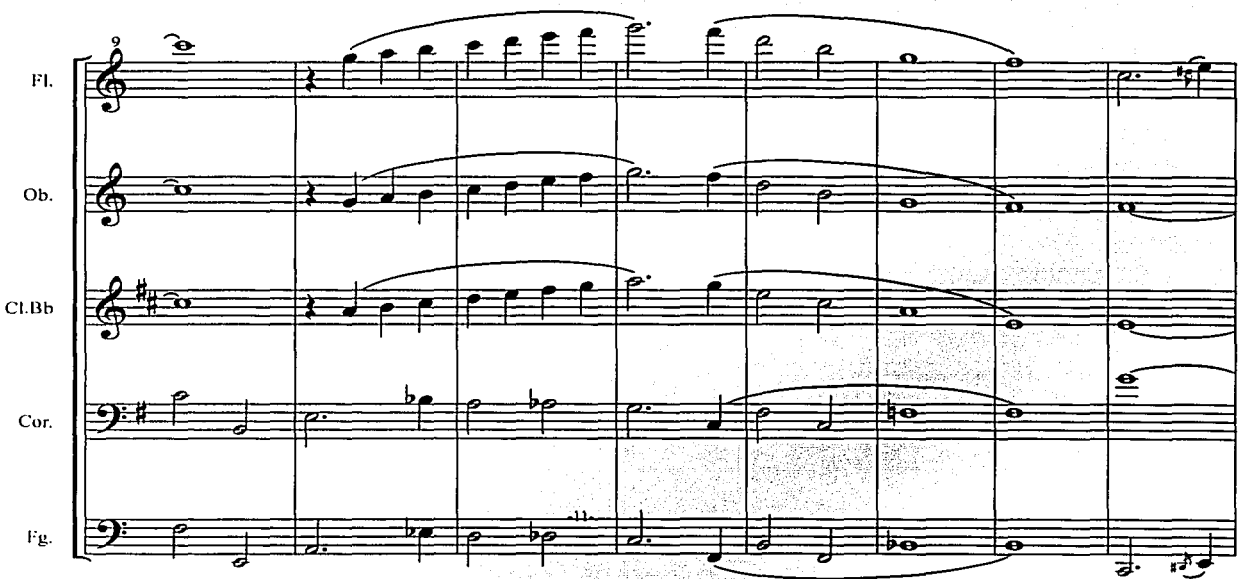




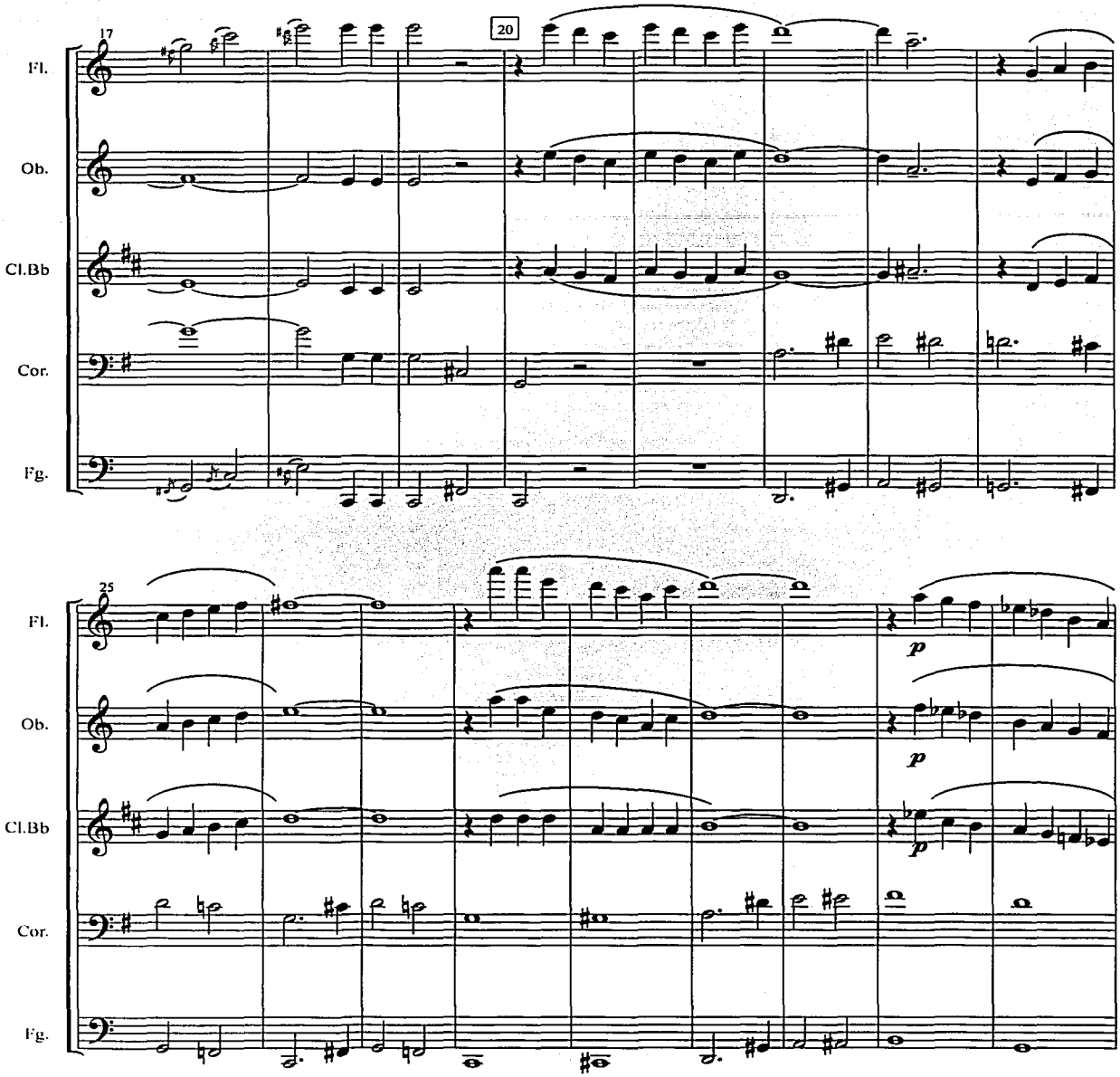
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los Artesanos

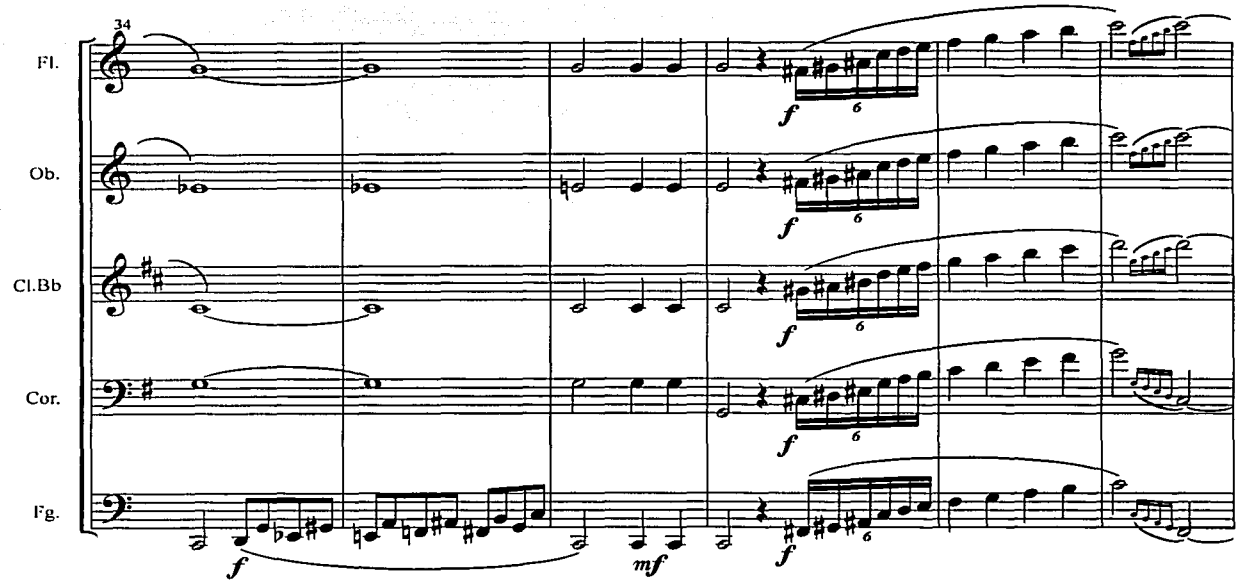


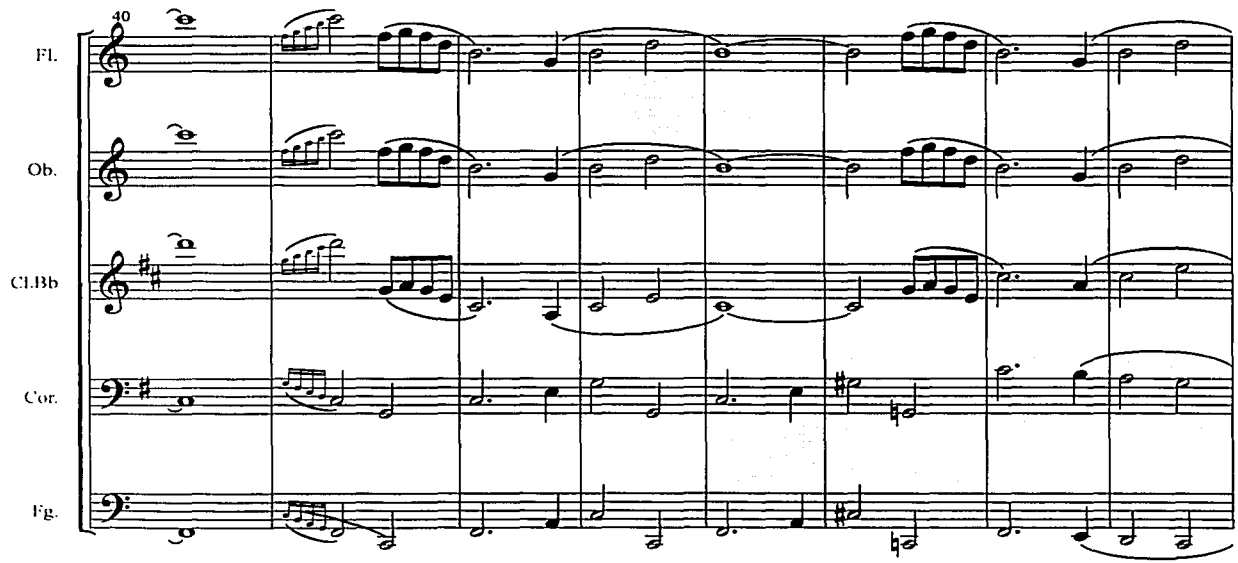


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

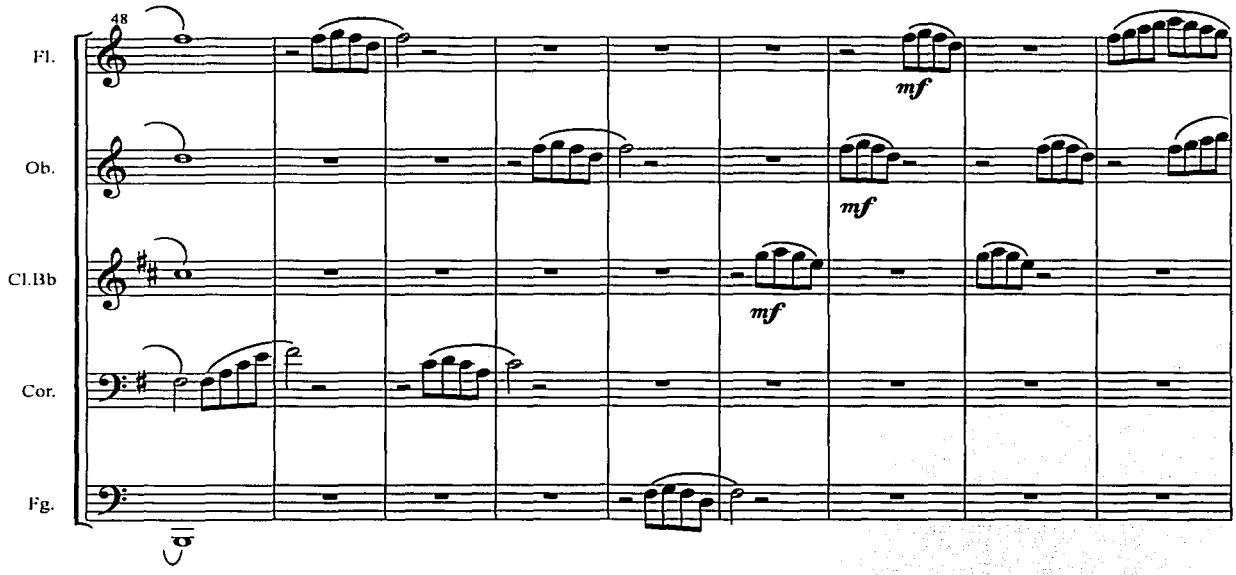


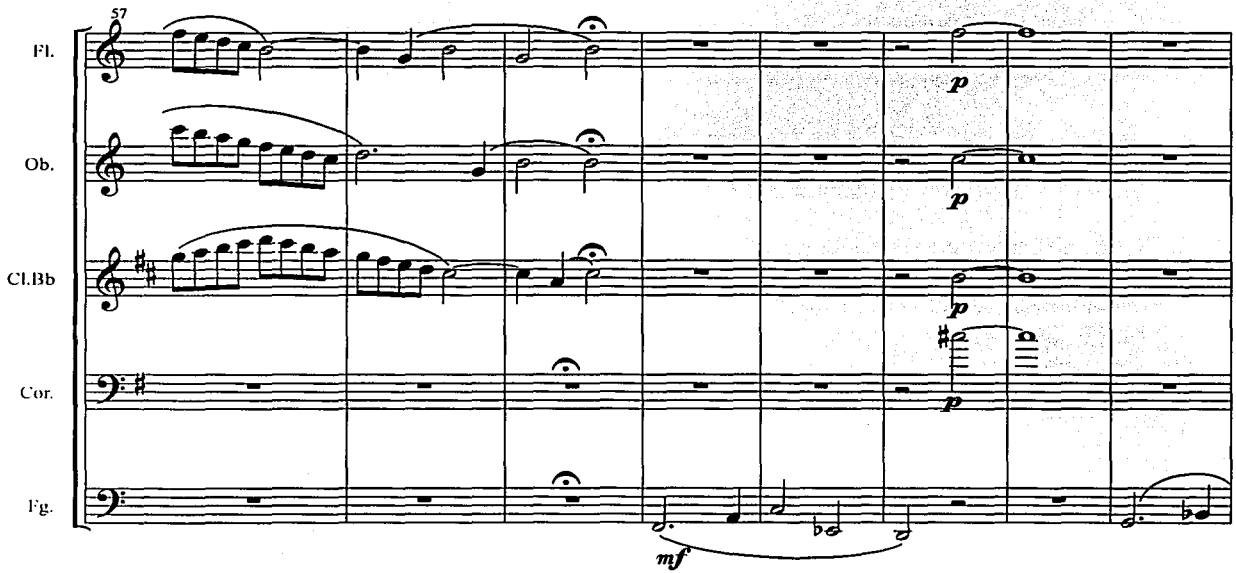
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



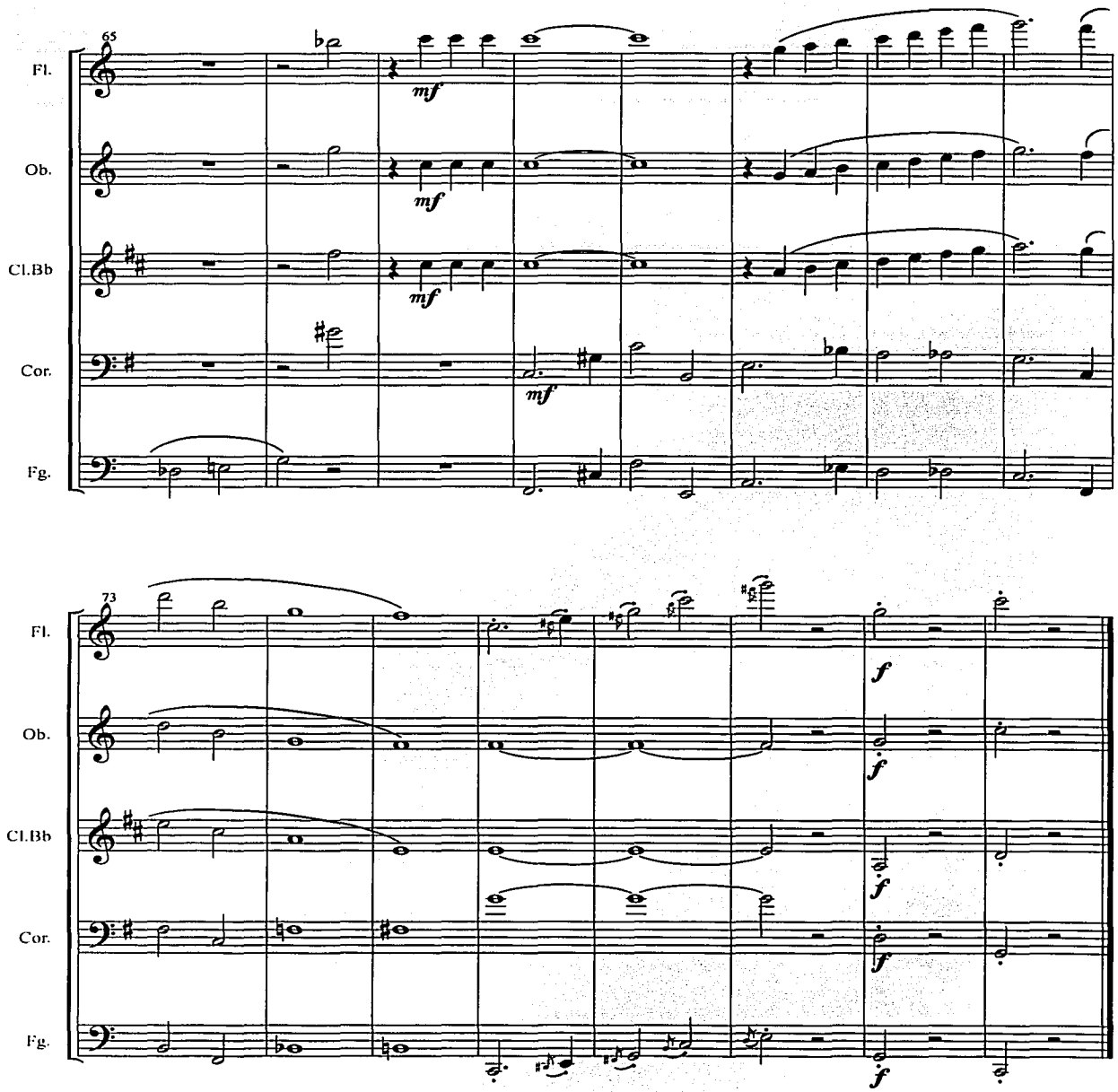


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



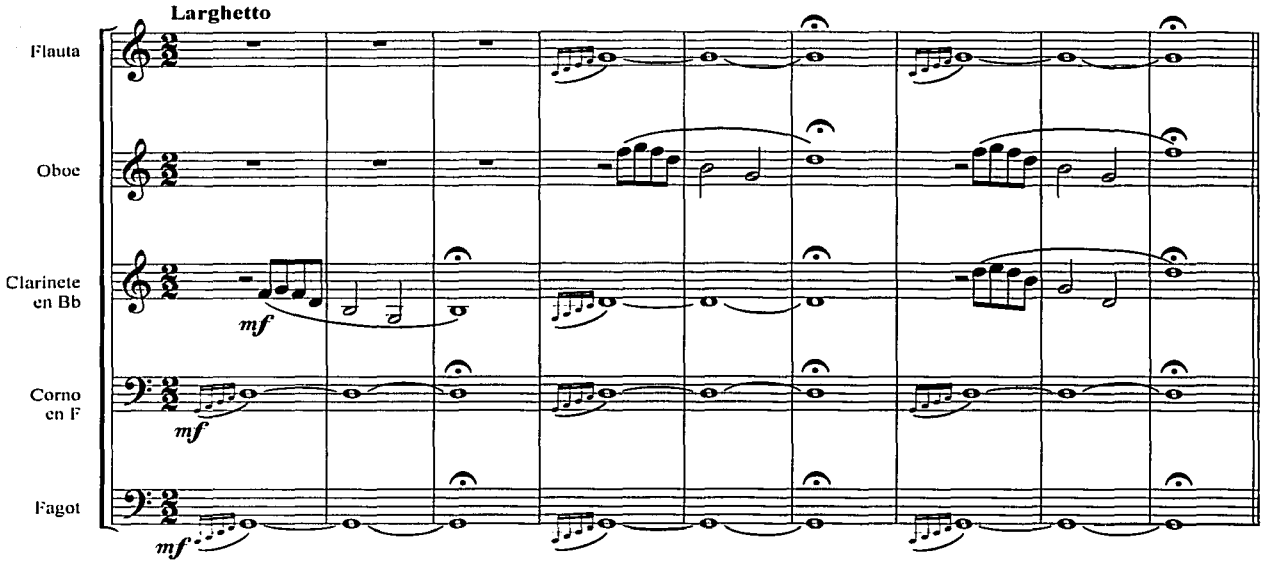


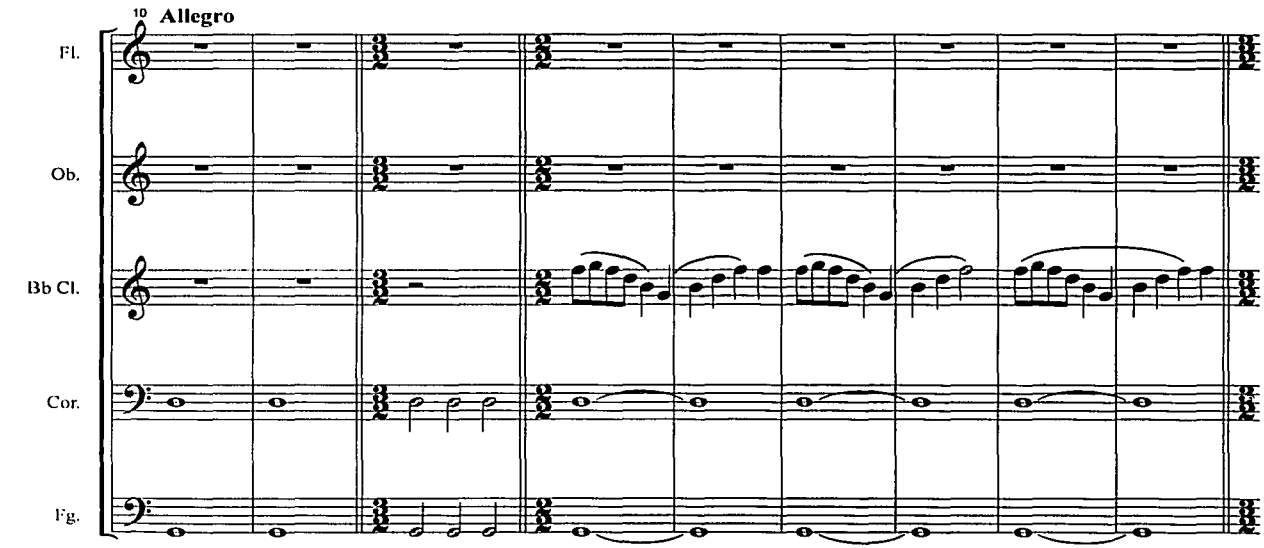
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



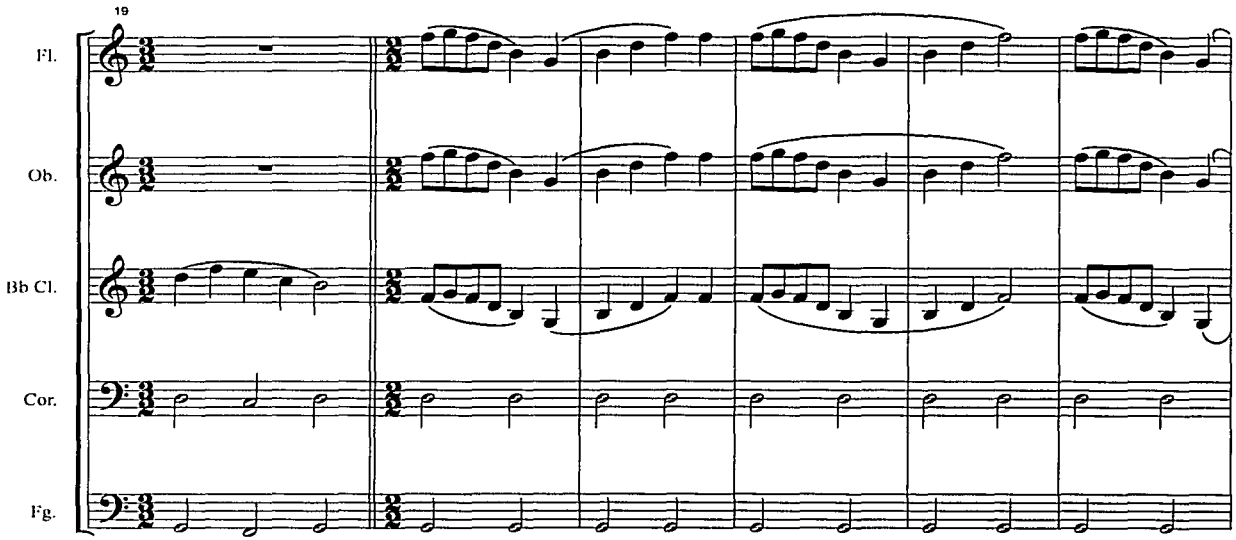
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

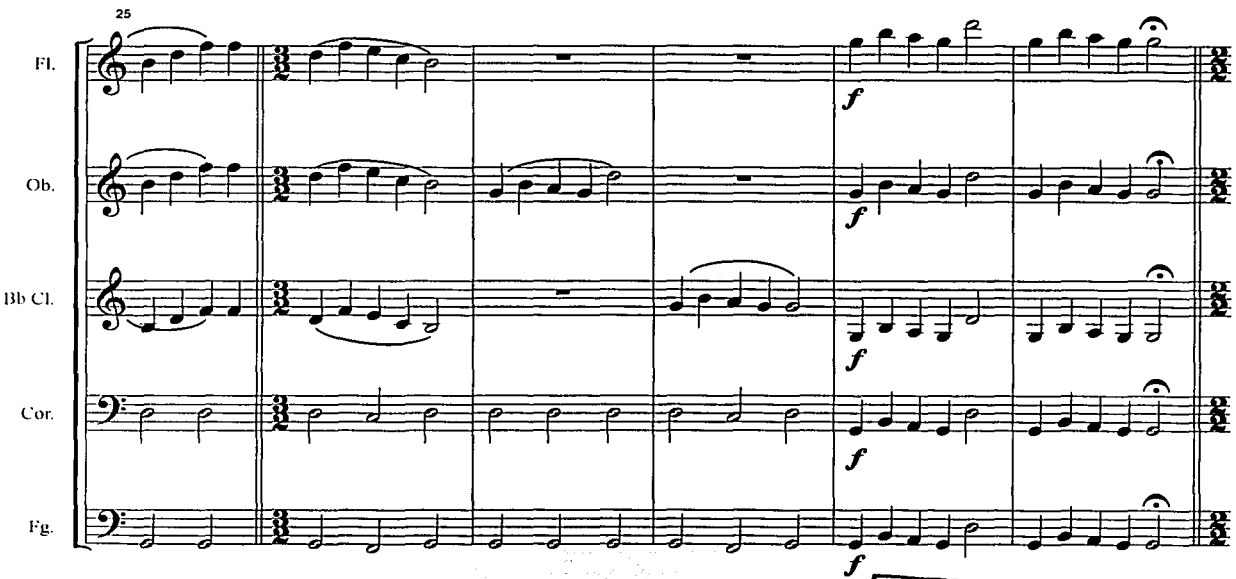
Folk del Reino



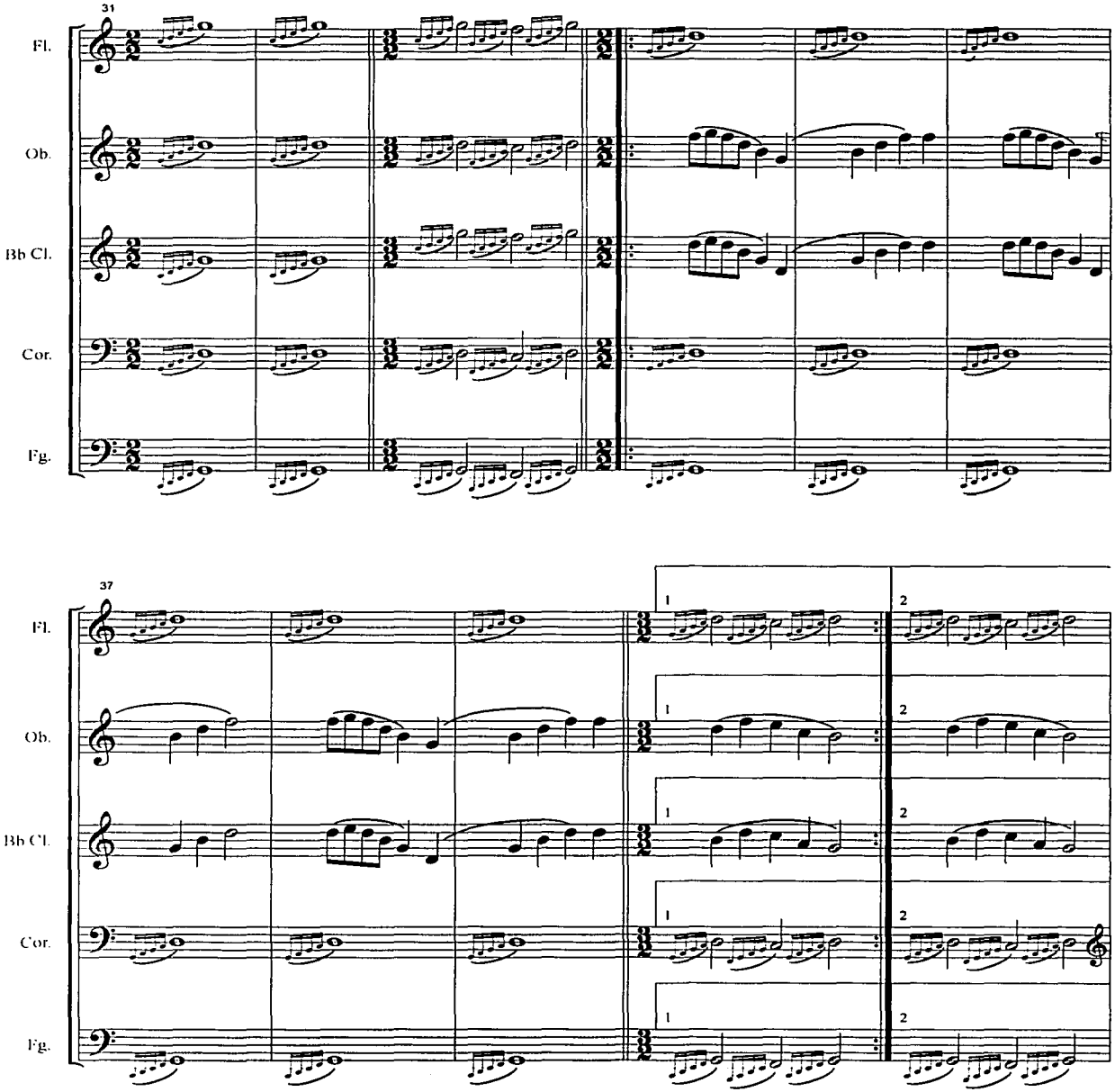


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

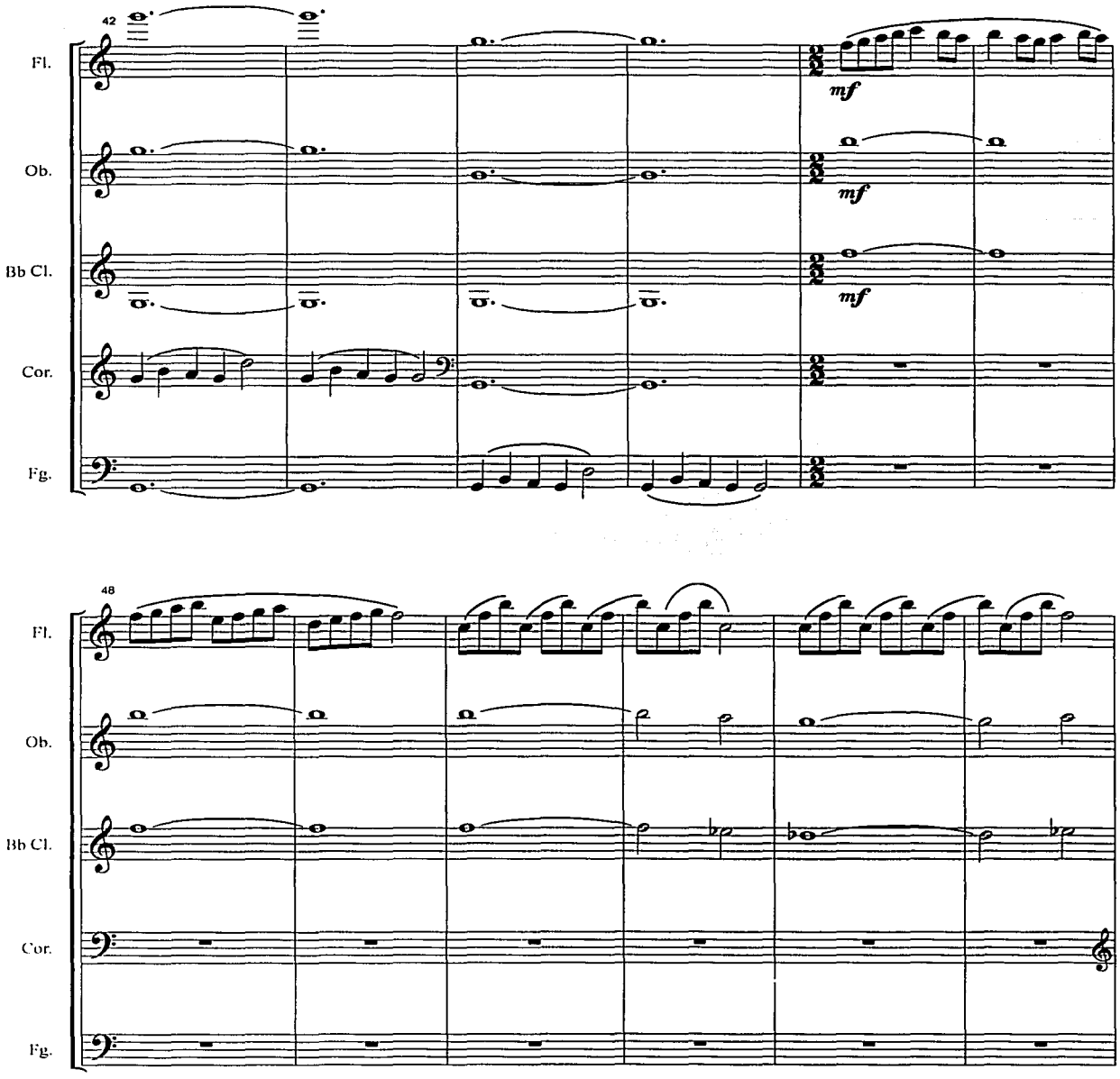




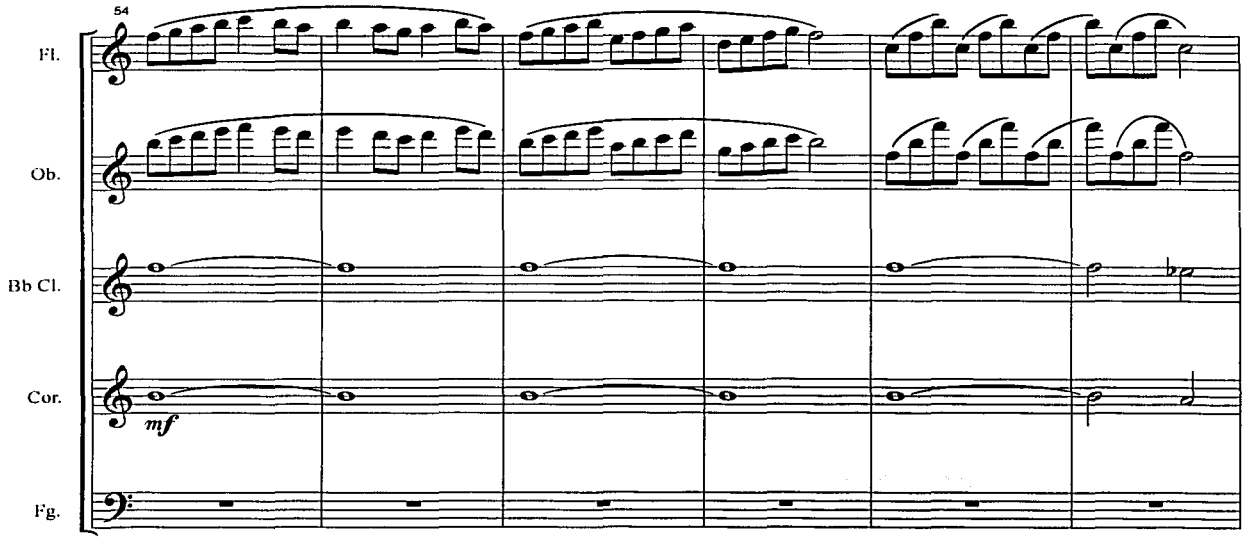
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

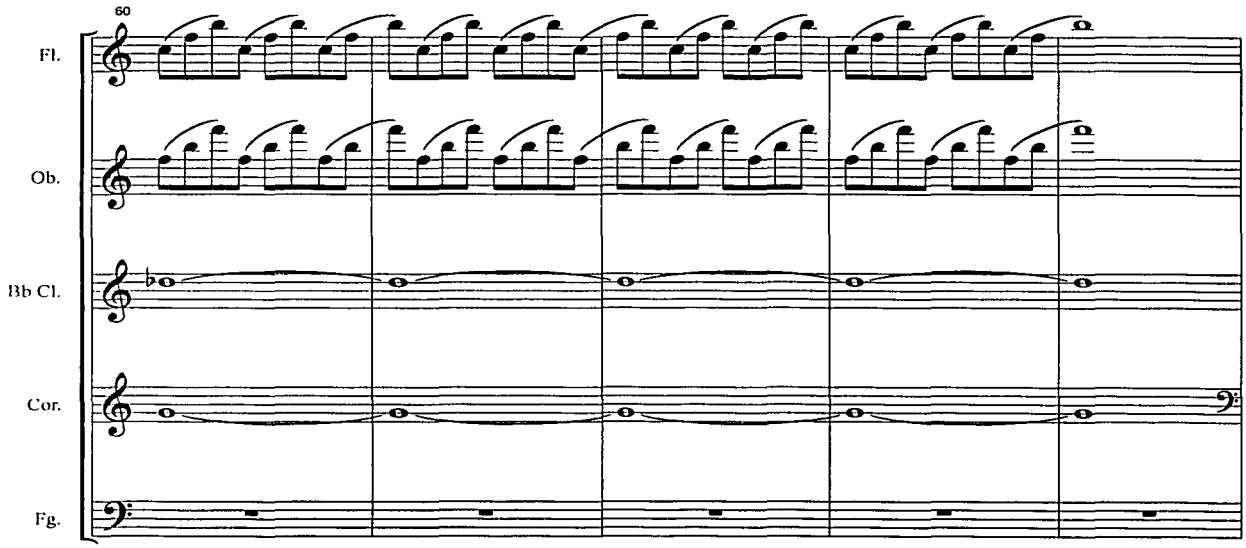


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

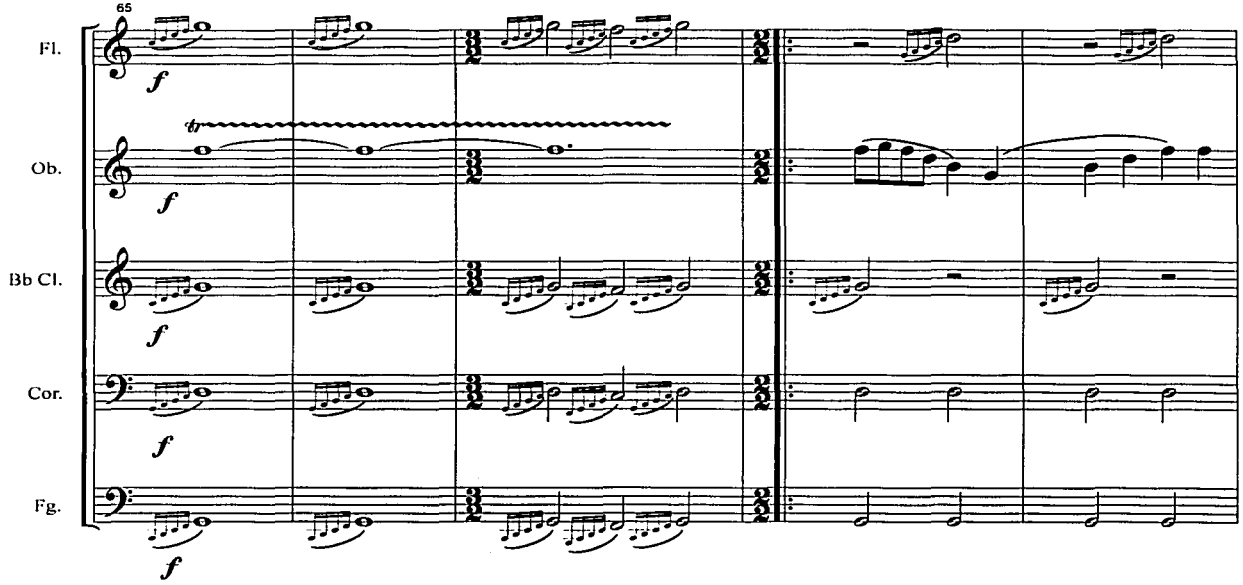


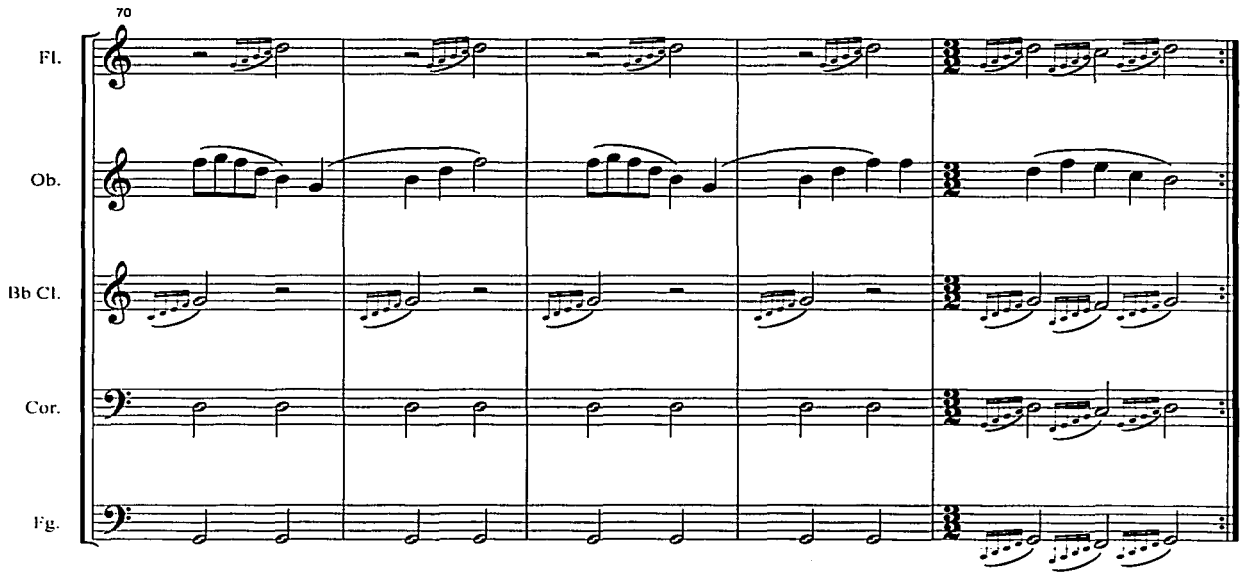
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



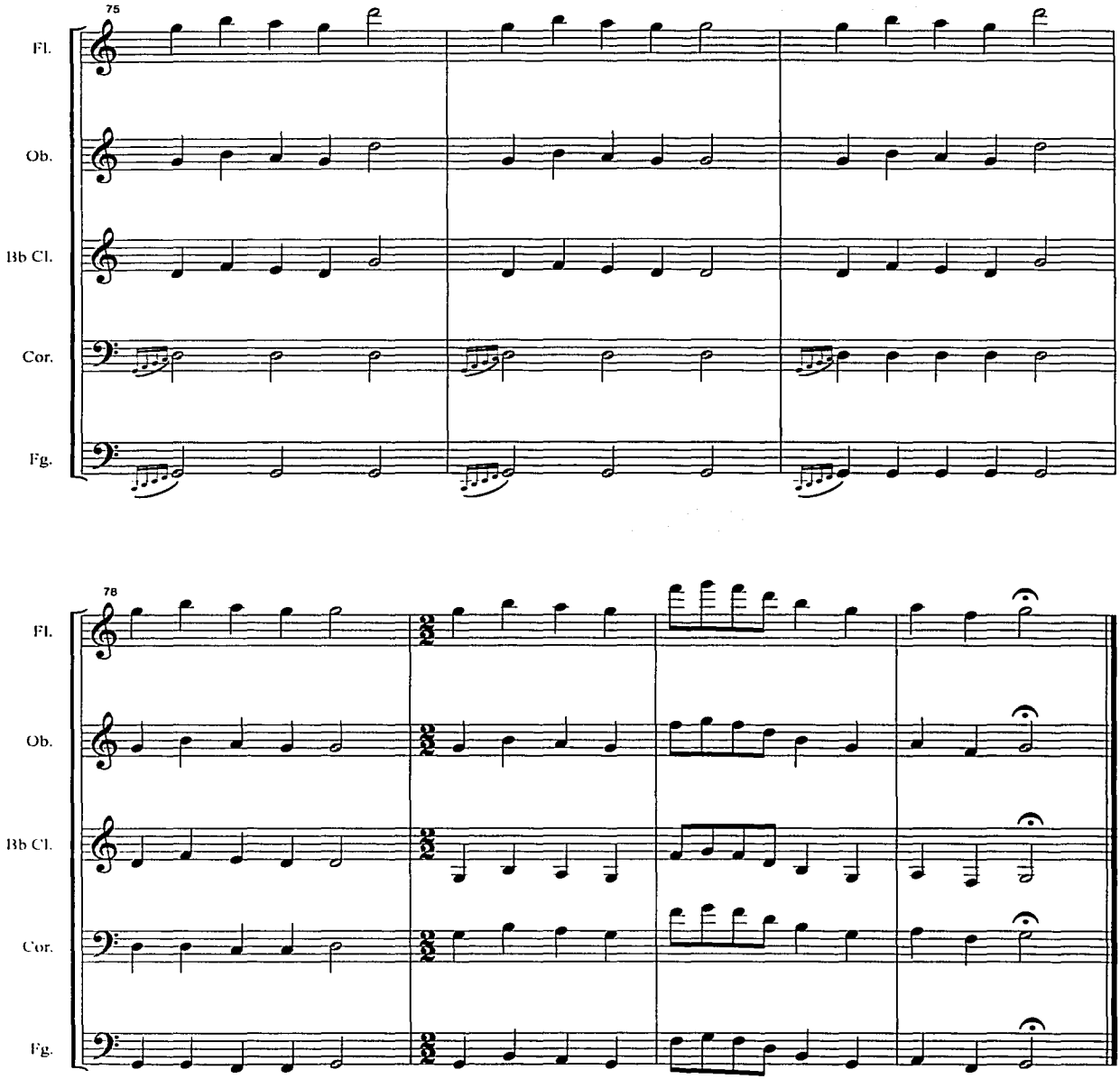


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



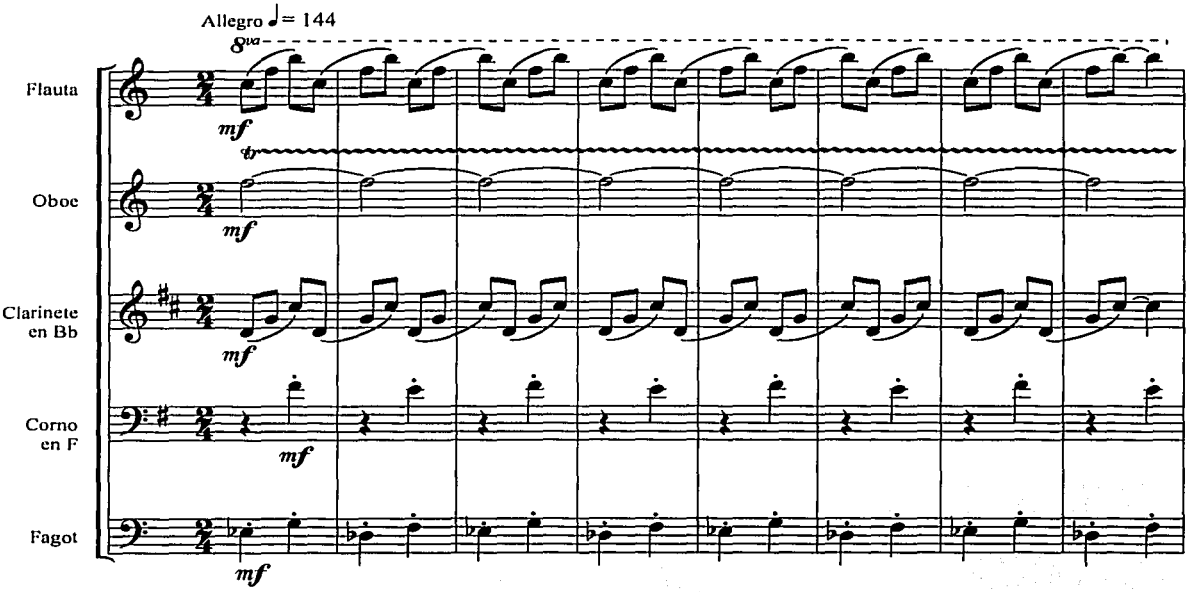


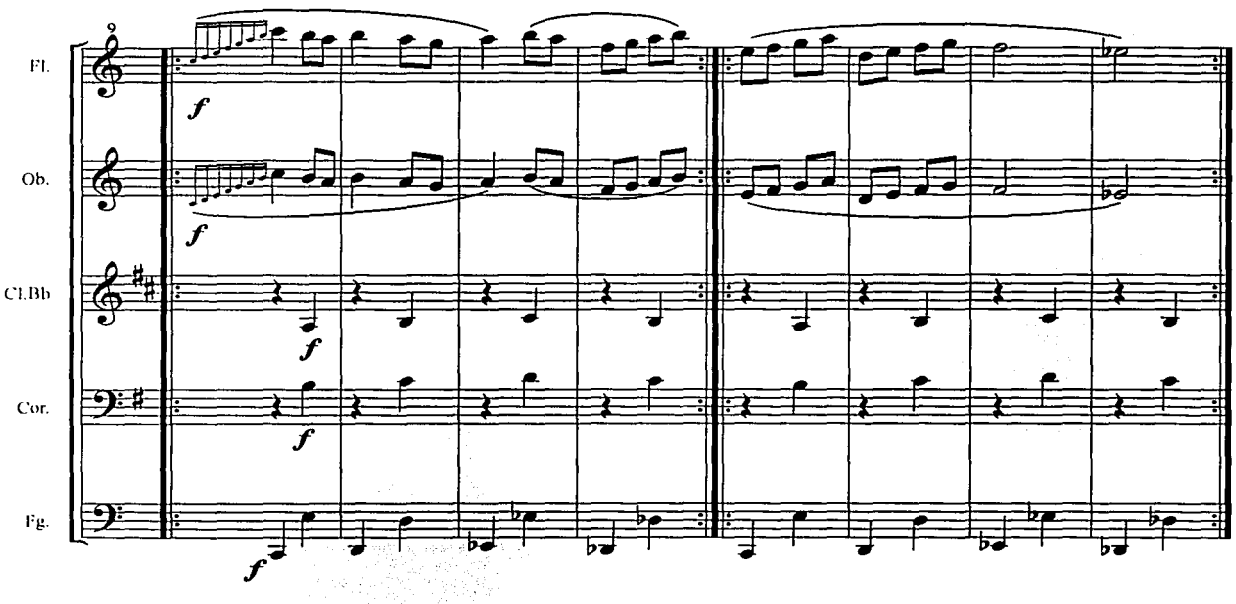
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



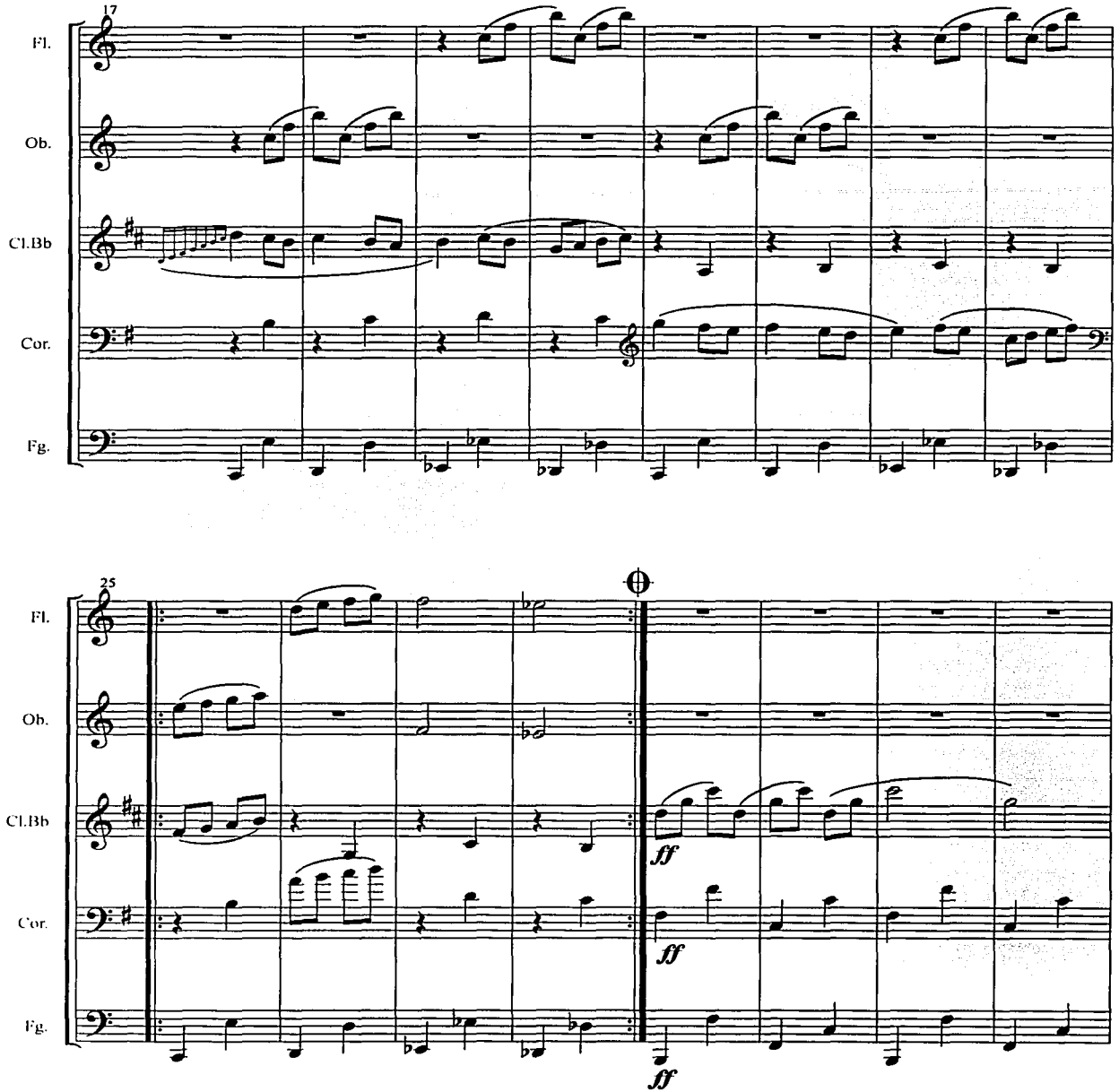
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Bergamasco

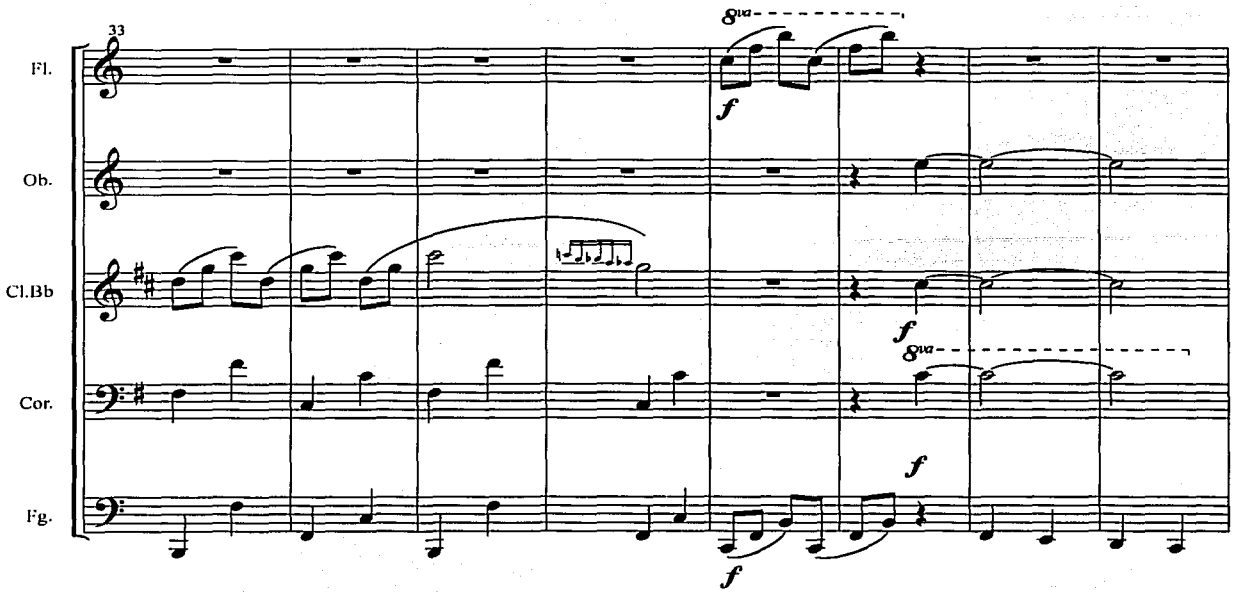


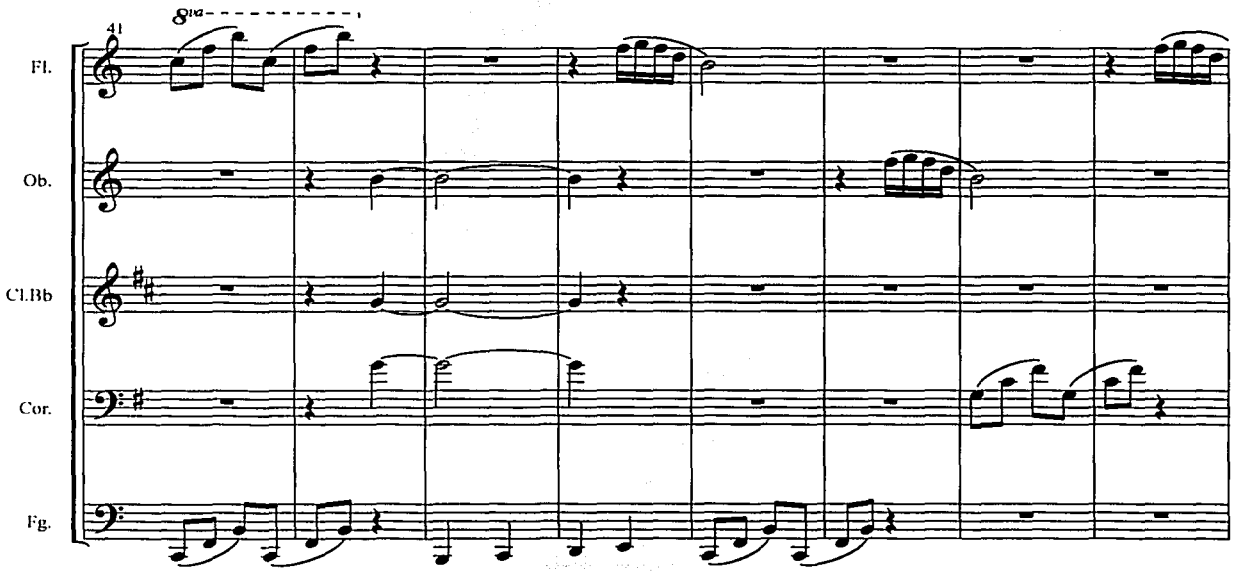


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

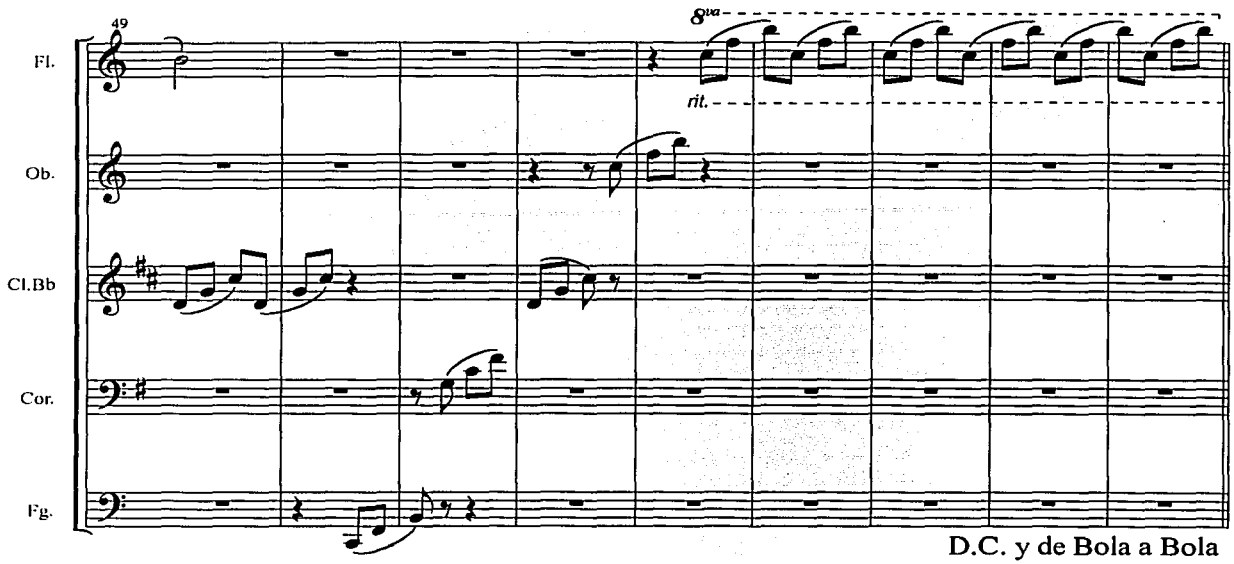


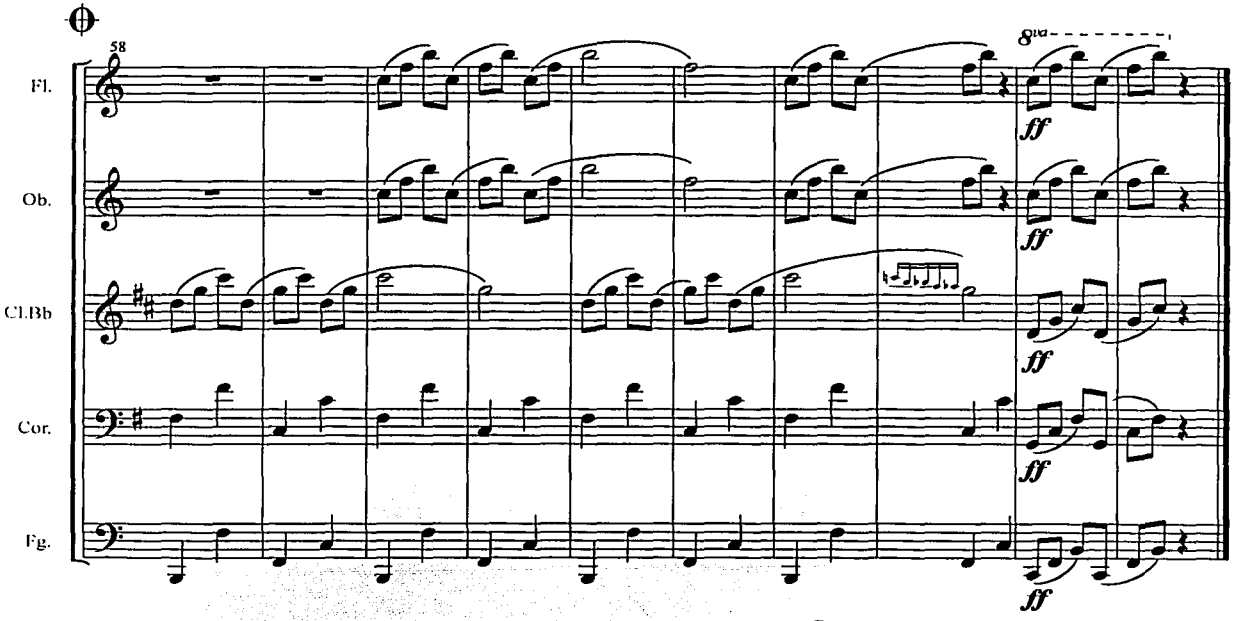
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PAGINACION

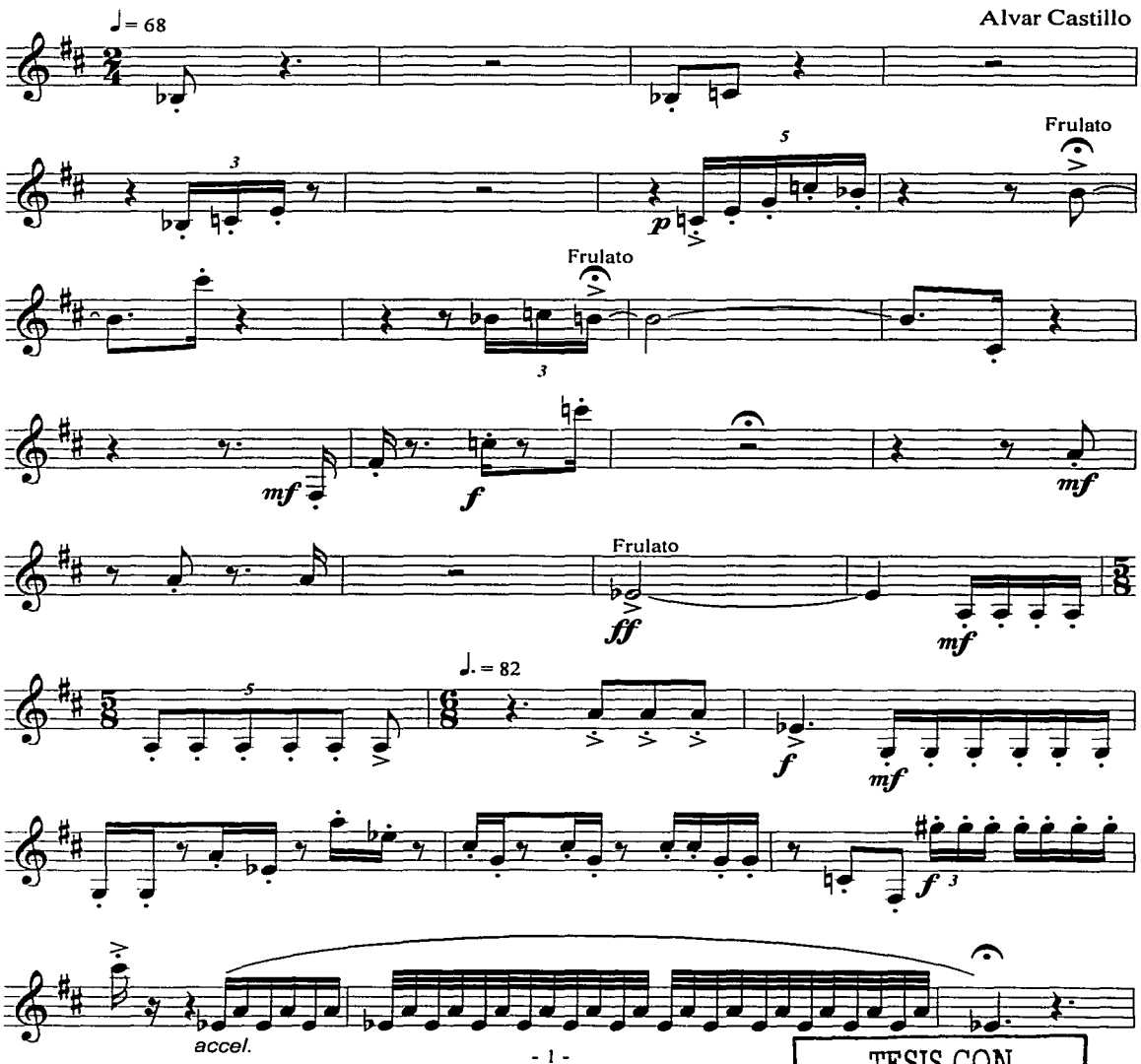
DISCONTINUA

UN HOMBRE ES UN HOMBRE

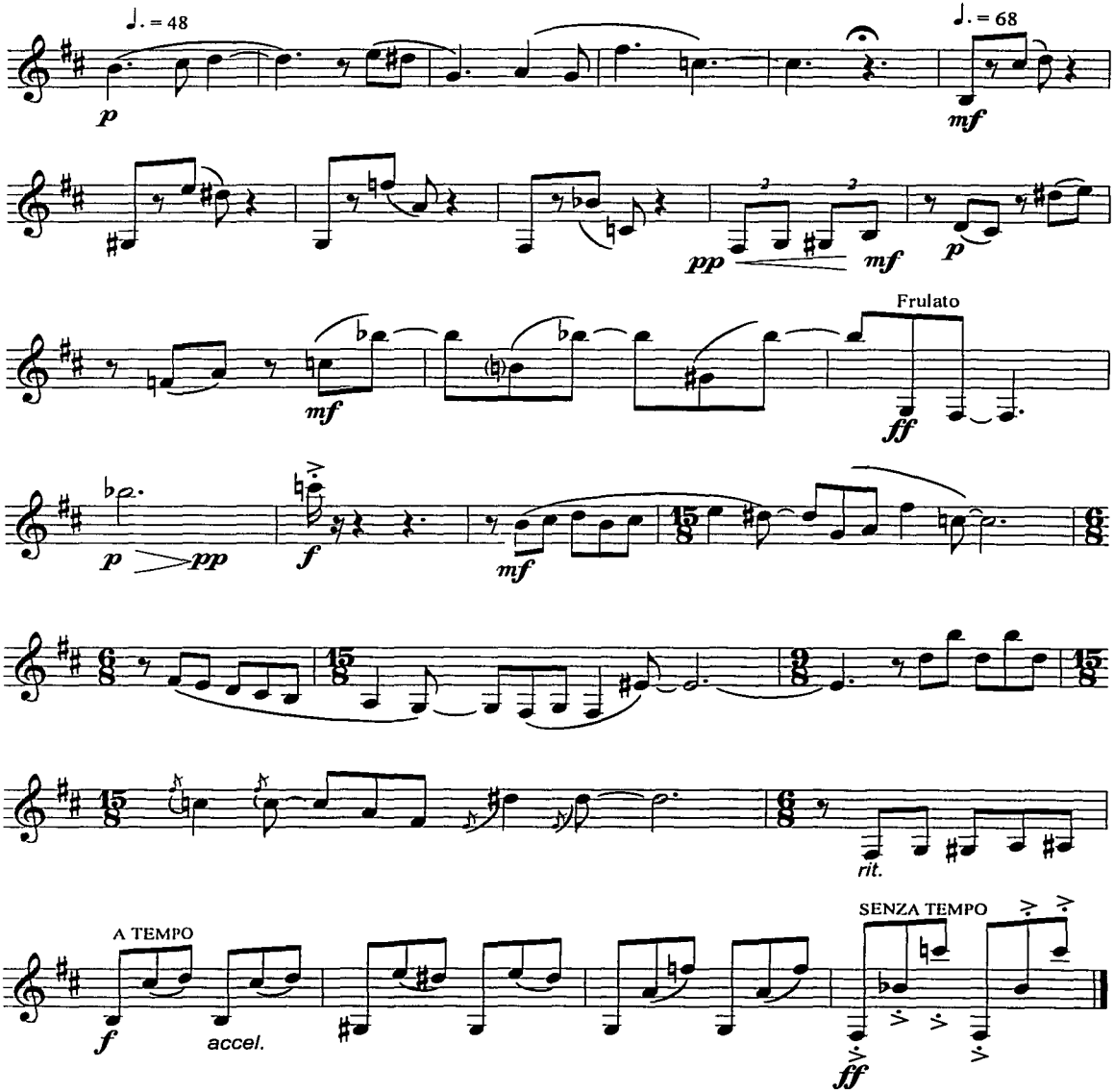
Para Trompeta y Percuciones

Trompeta
en Bb

1. Gali Gay

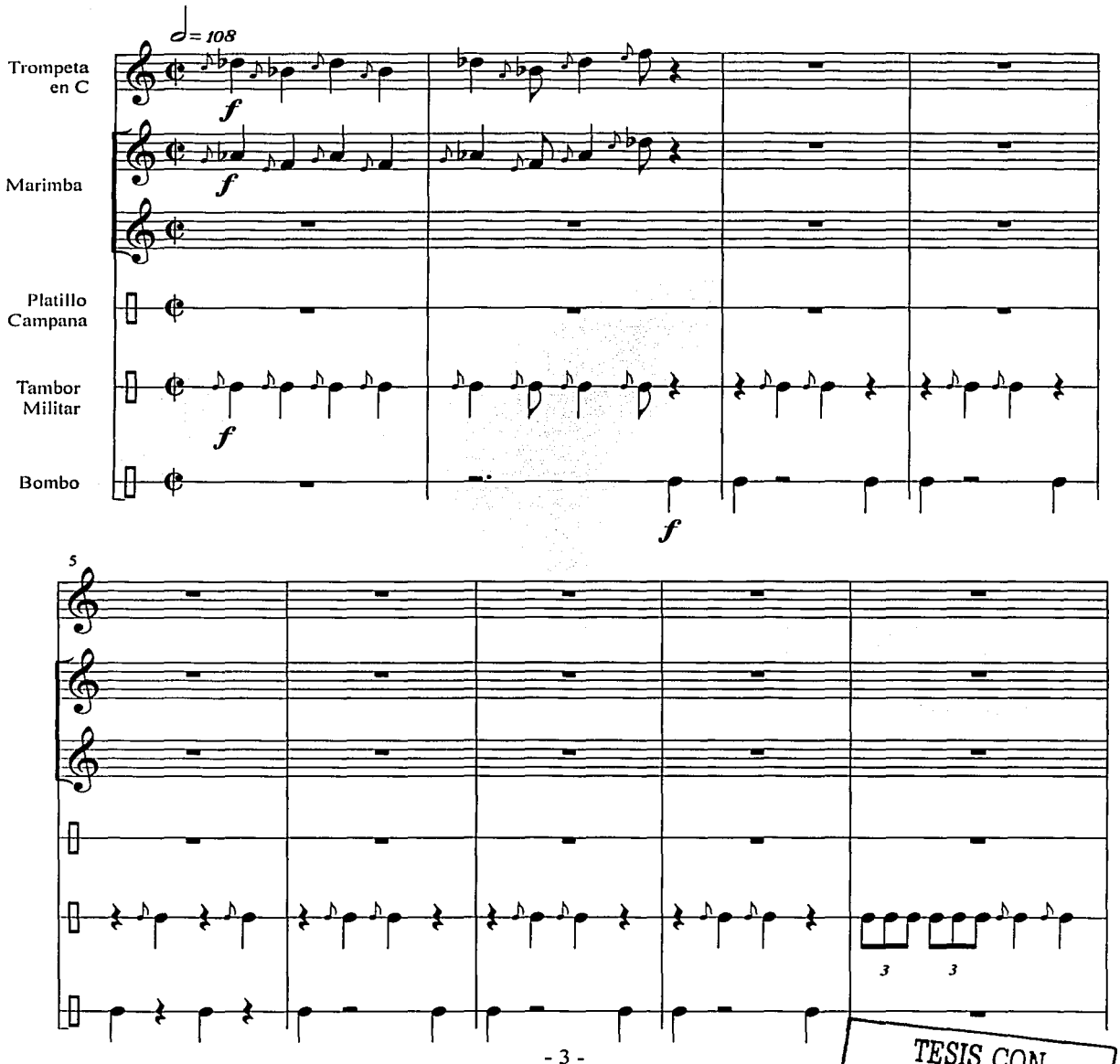


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

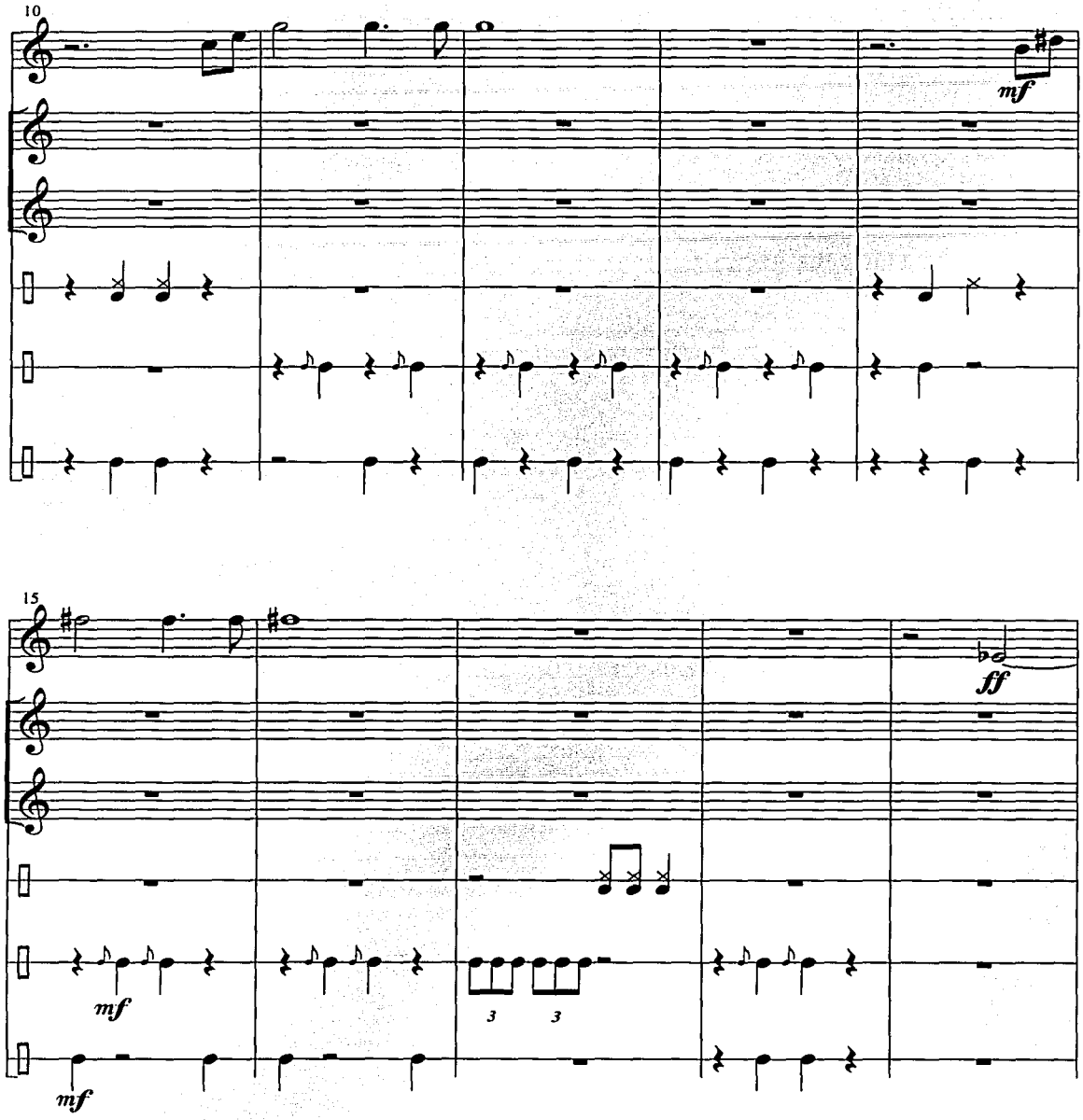


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

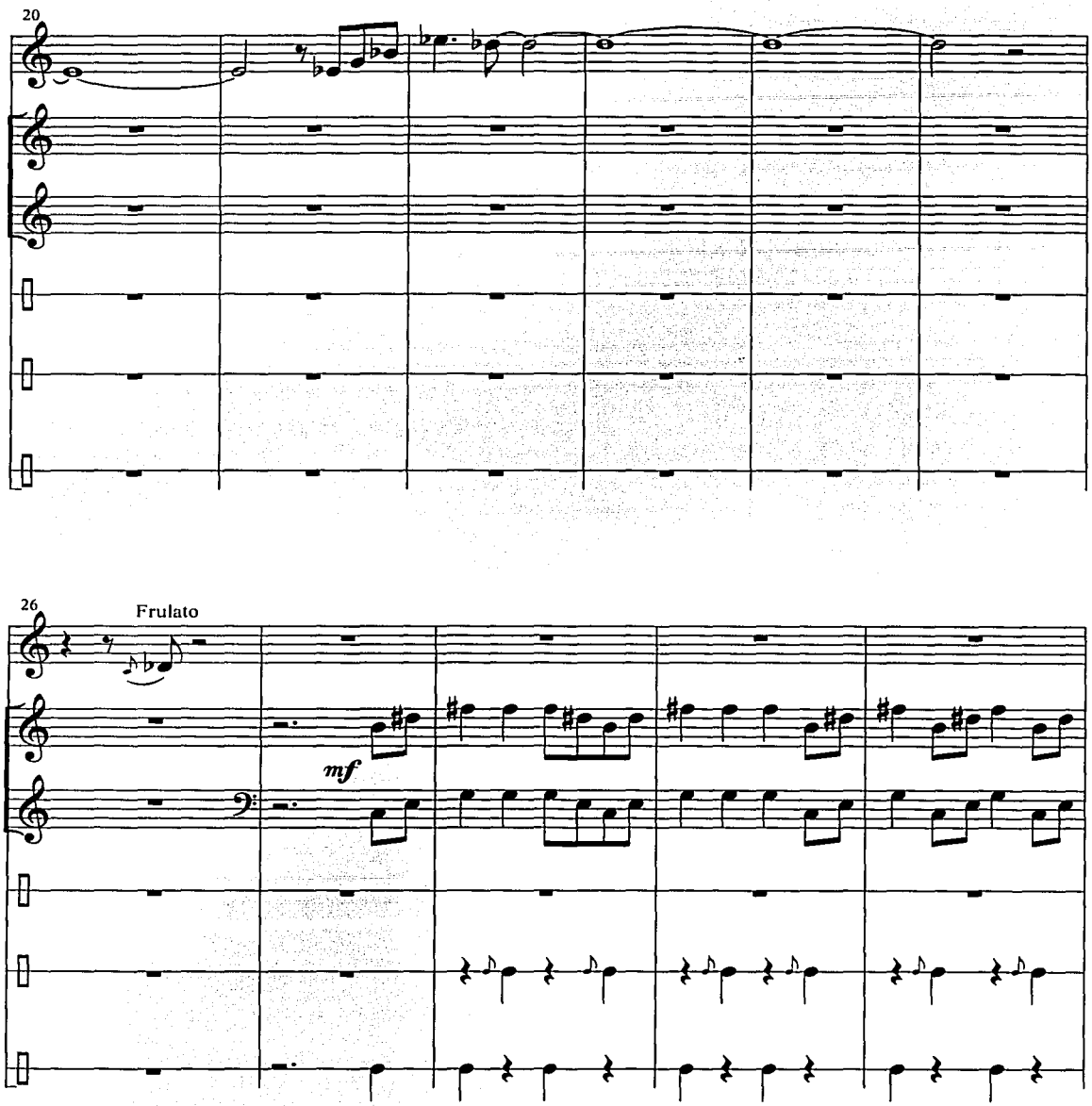
2. Marcha de los ametralladoristas



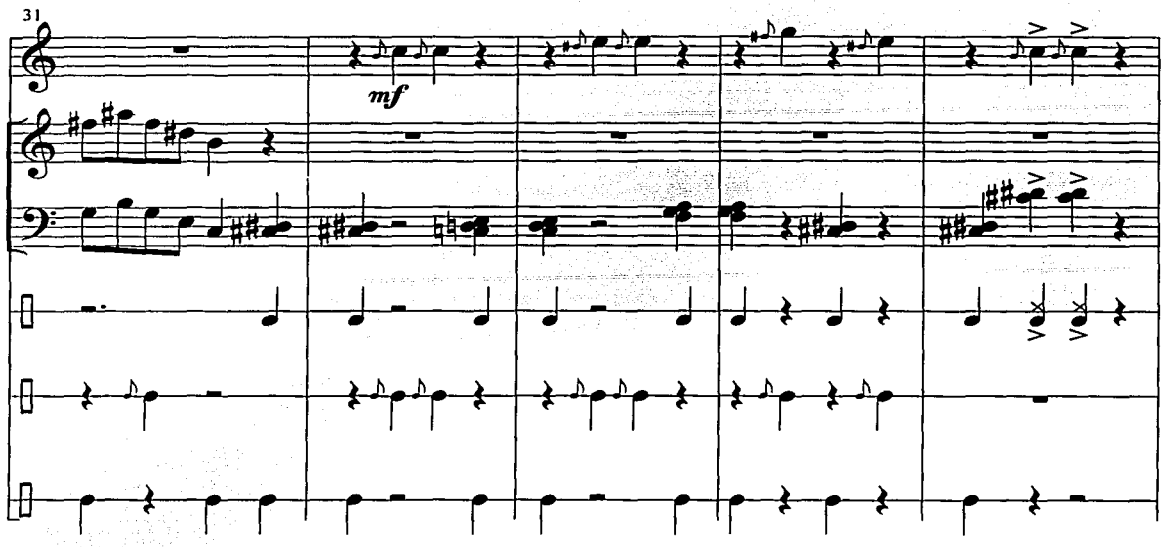
TESIS CON FALLA DE ORIGEN

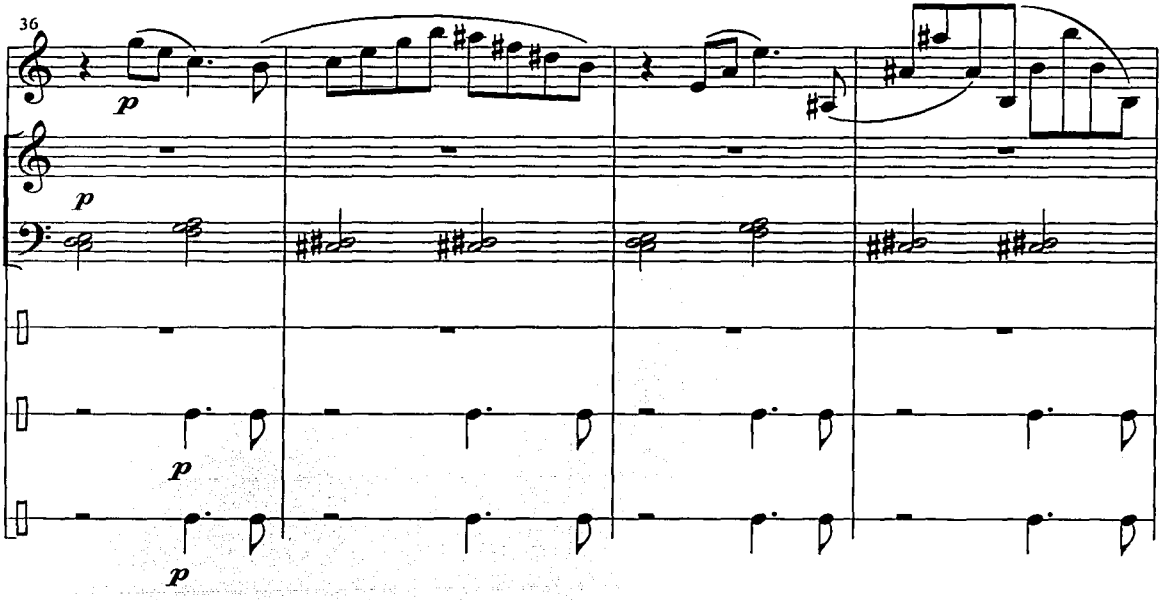


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

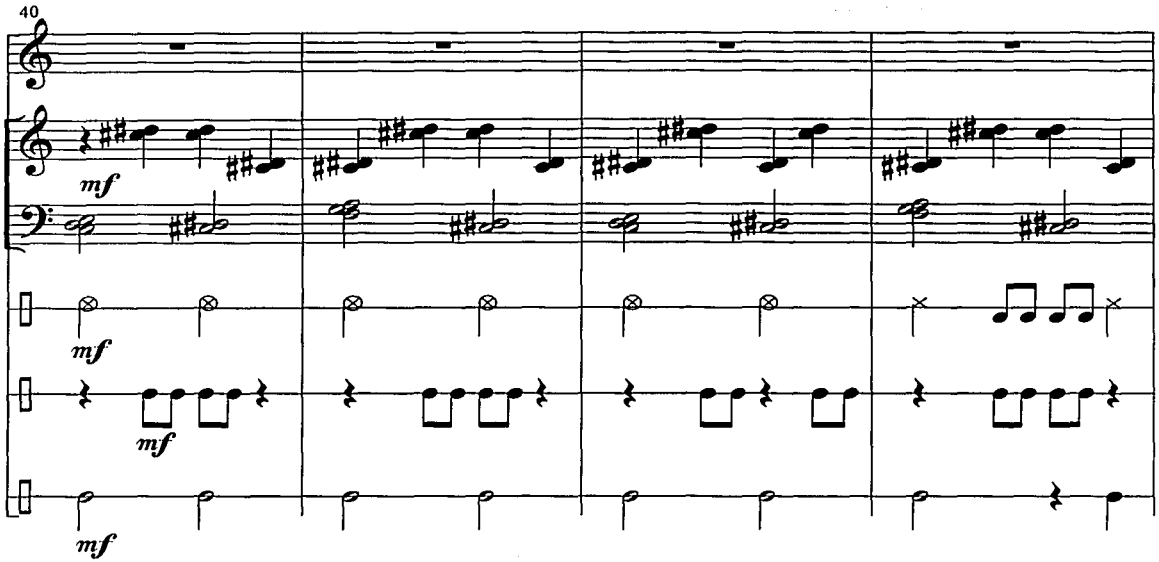


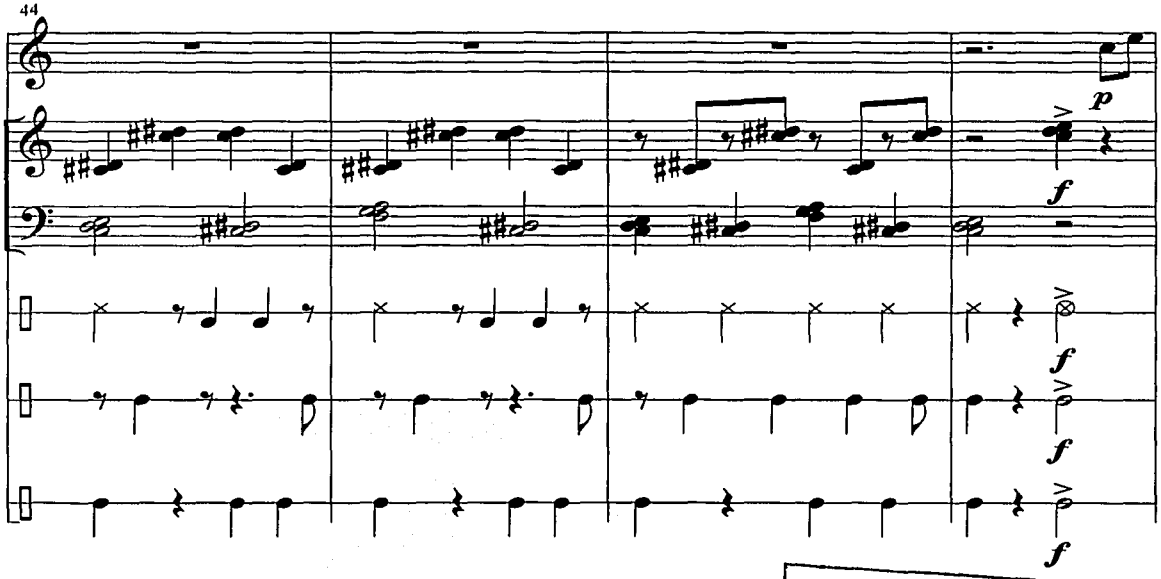
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



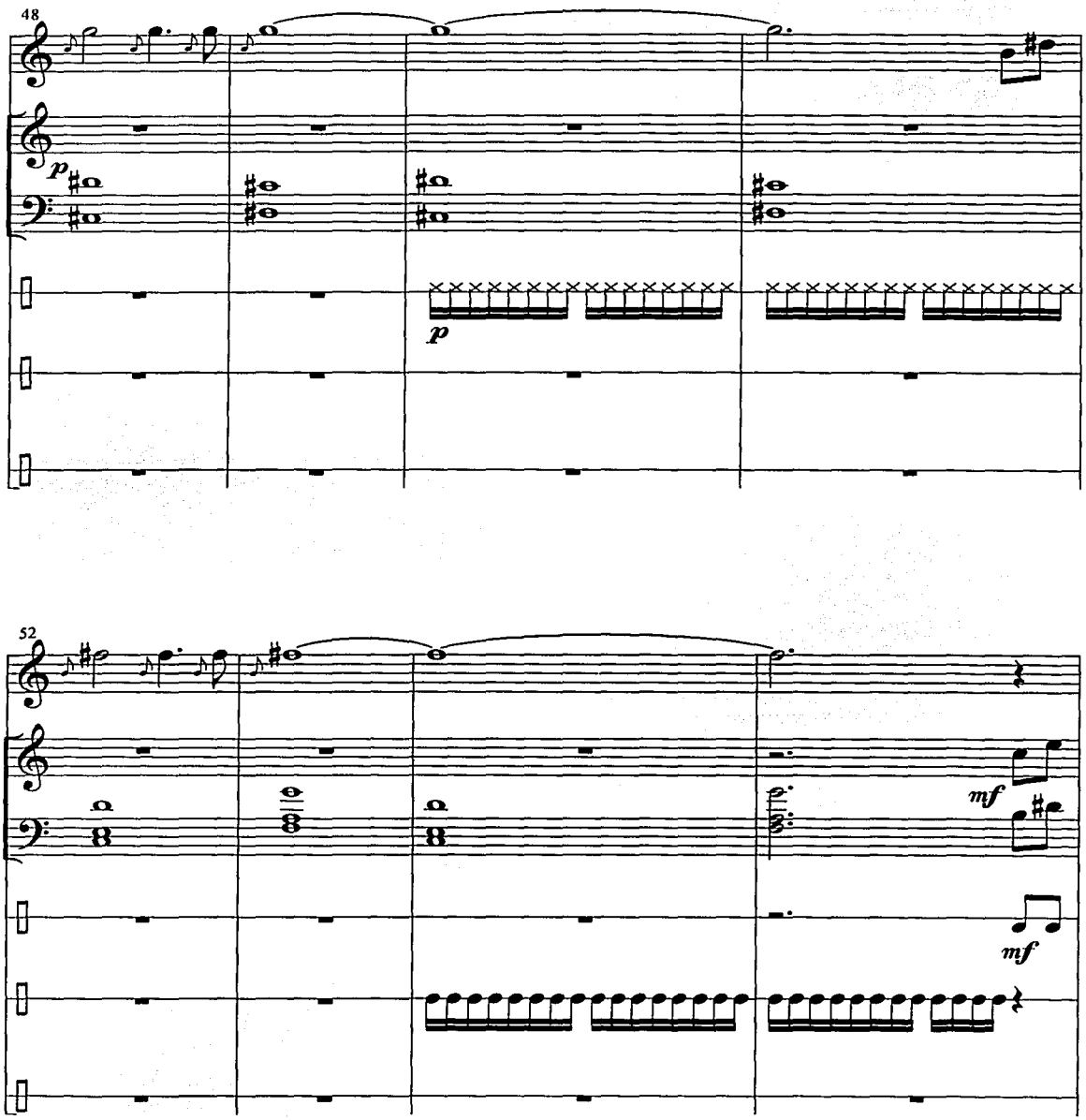


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

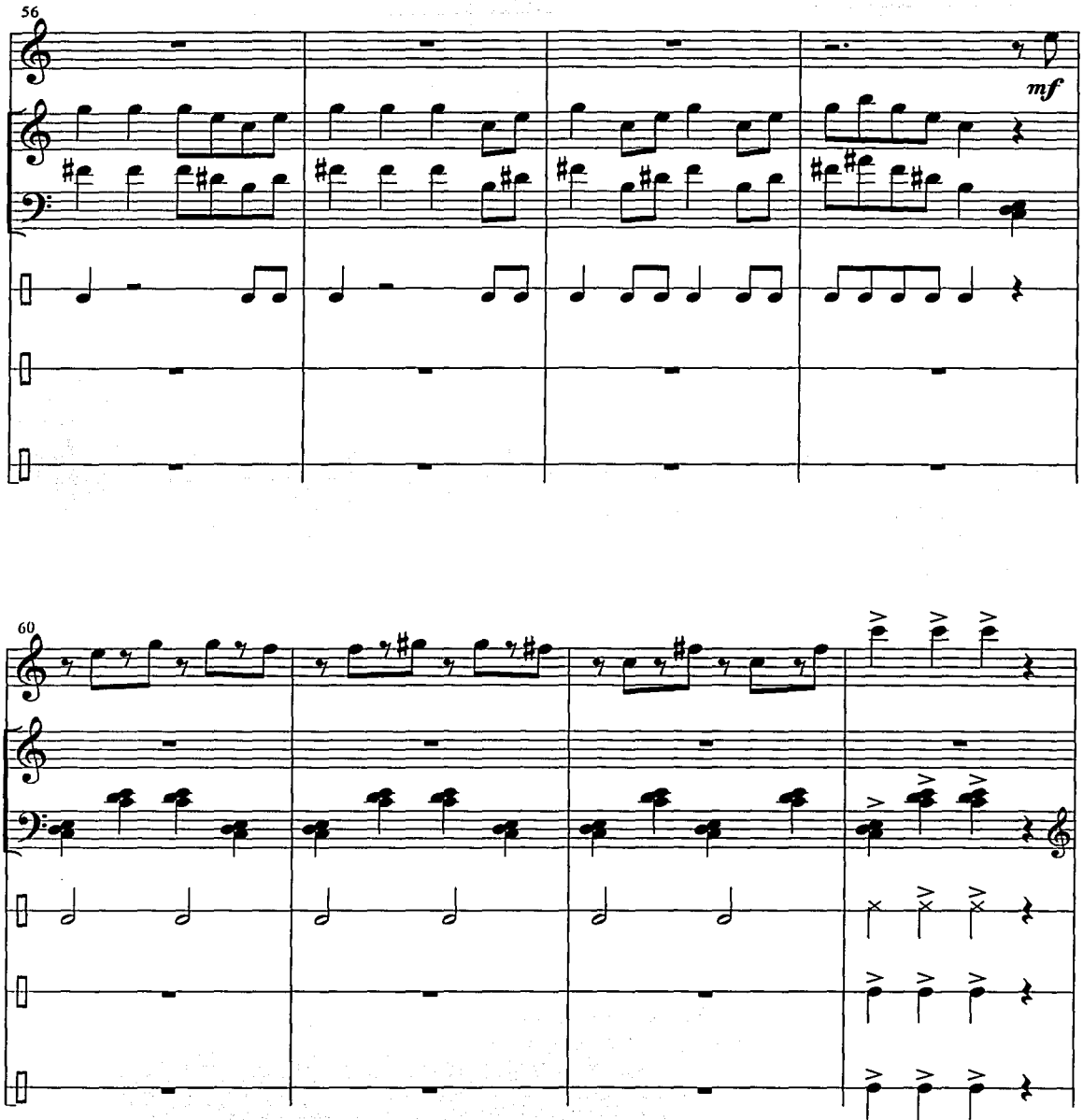




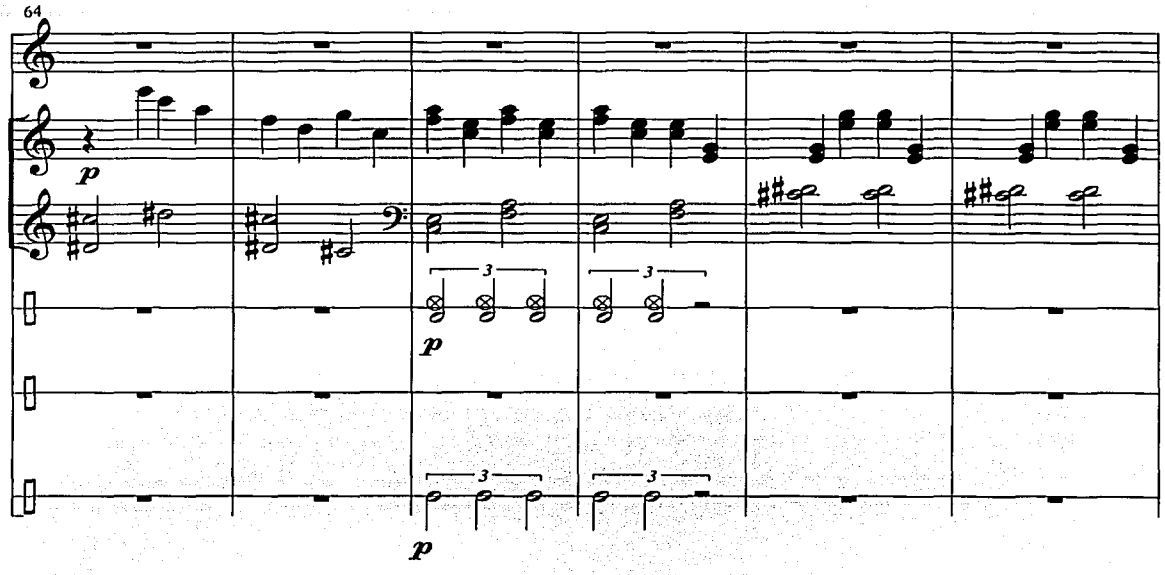
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

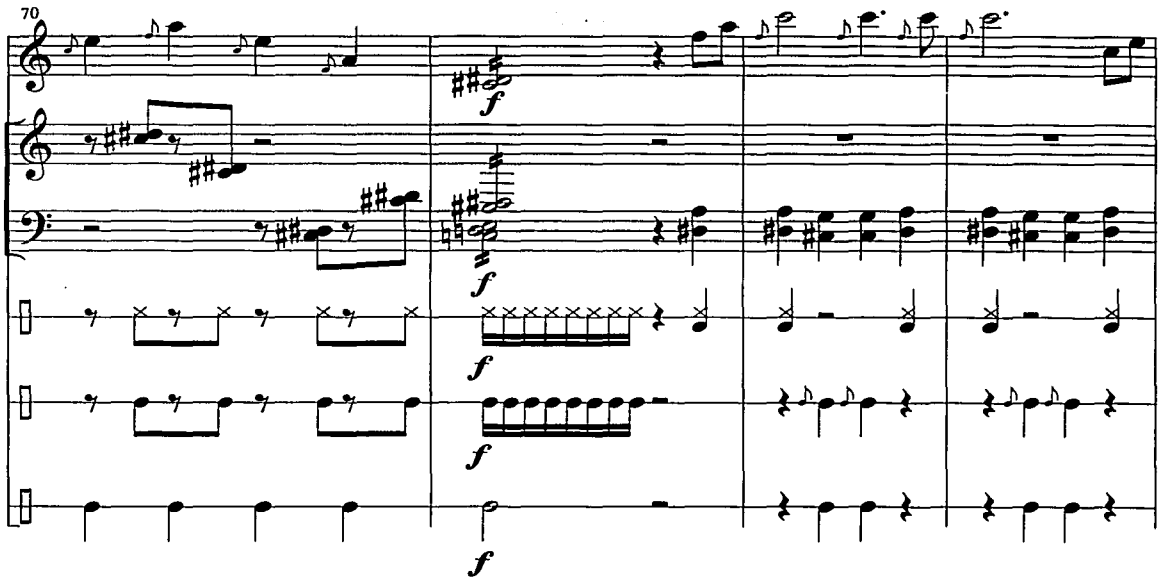


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

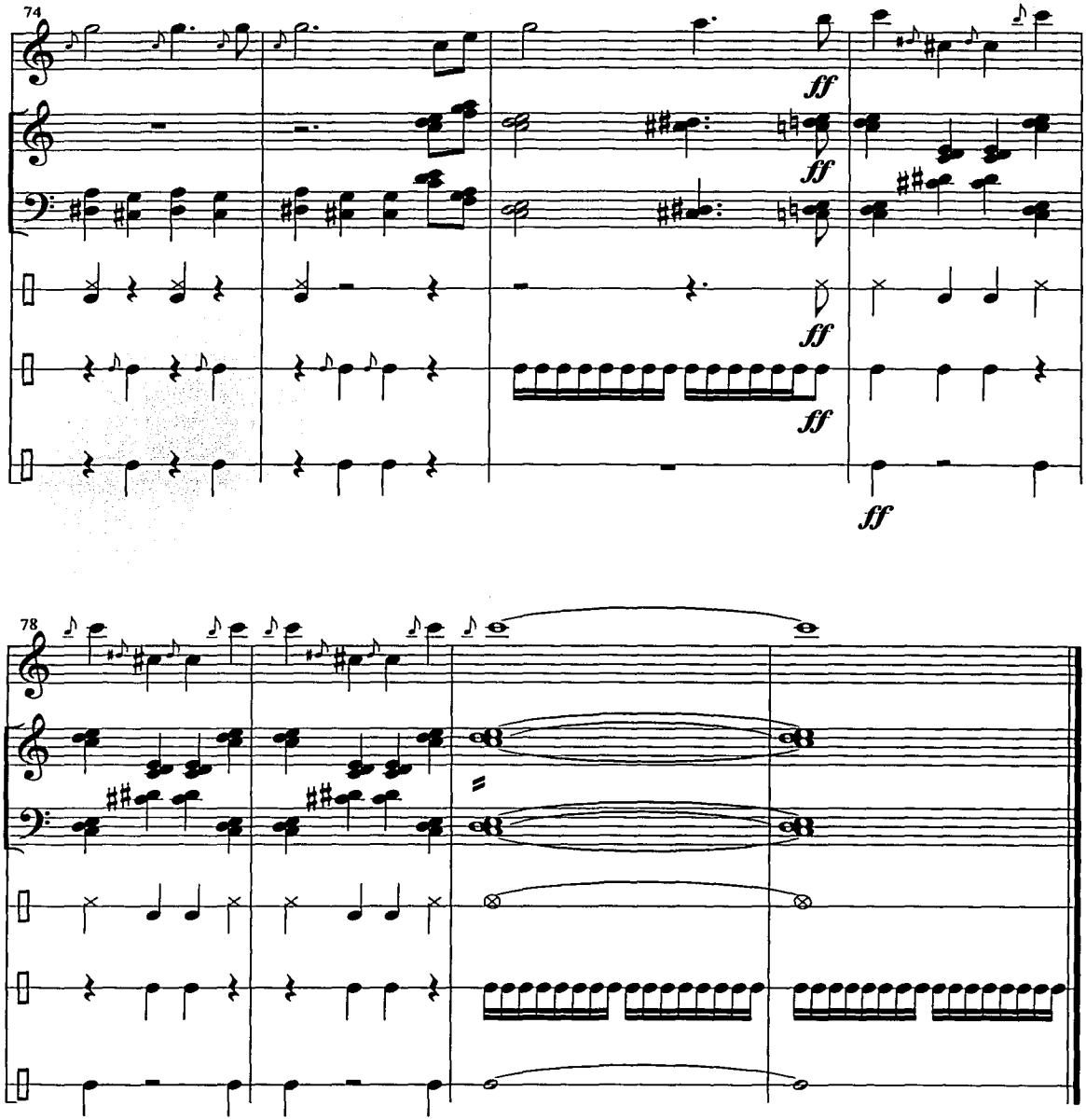


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

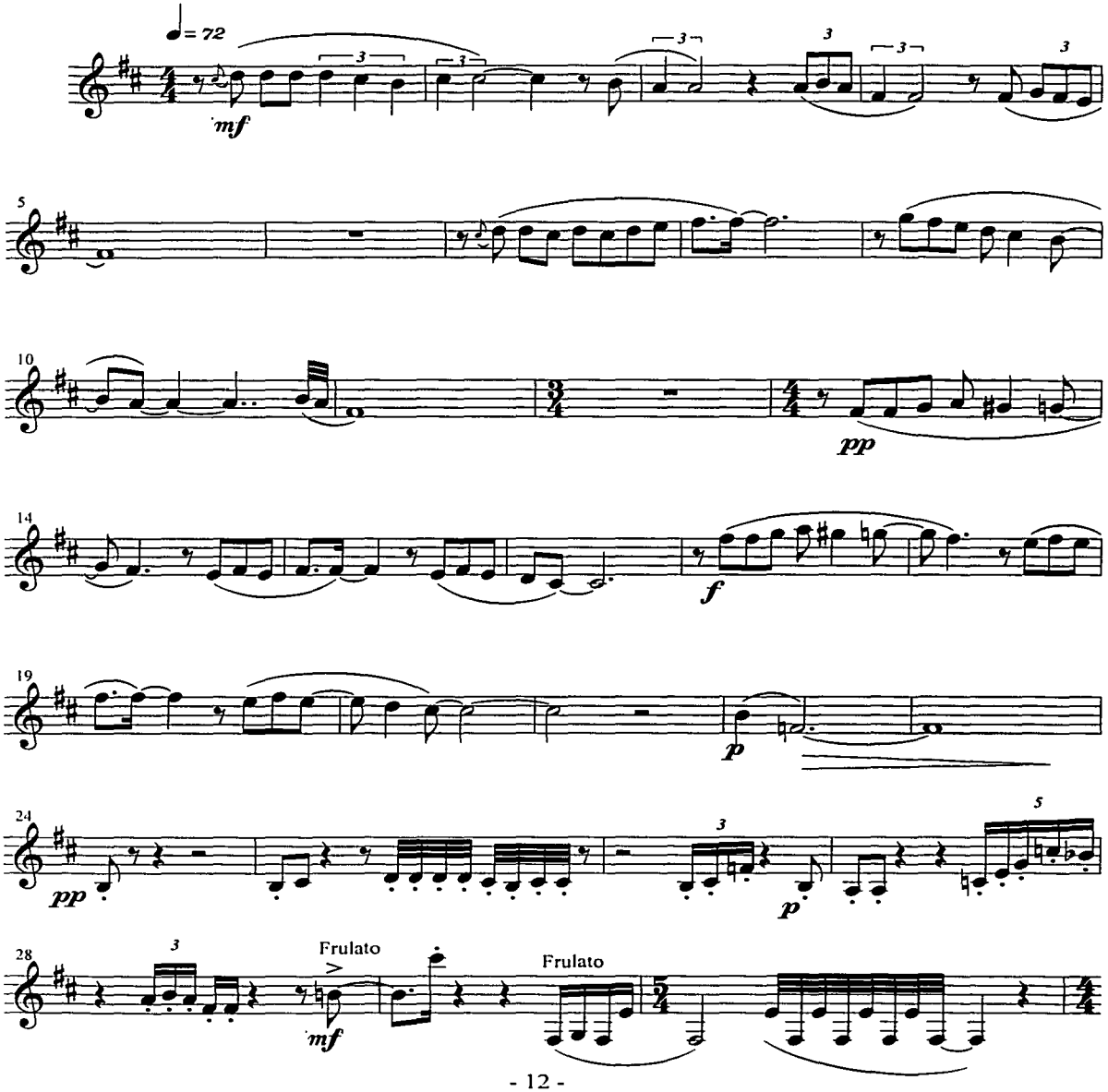


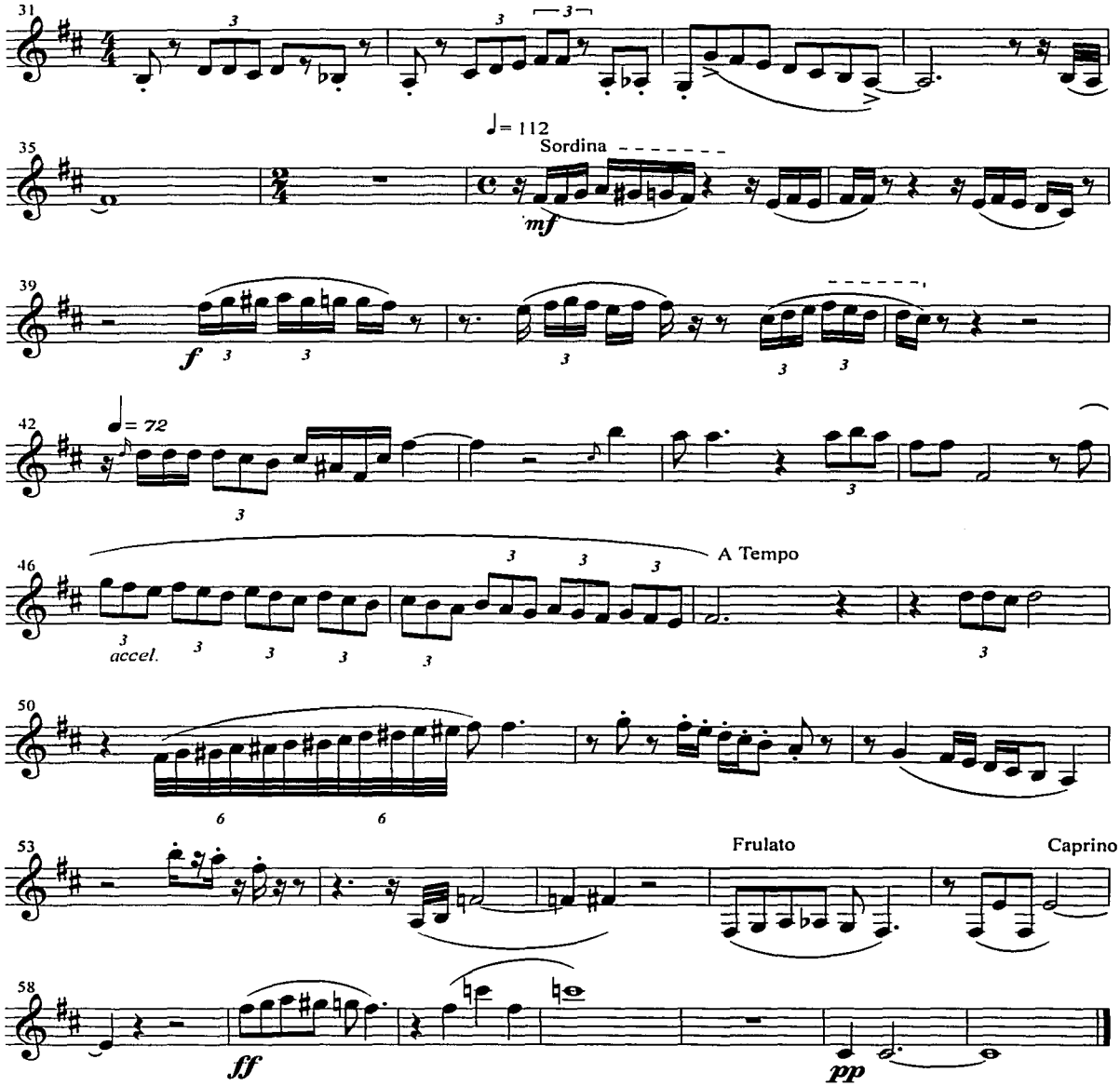
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Trompeta
en Bb

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

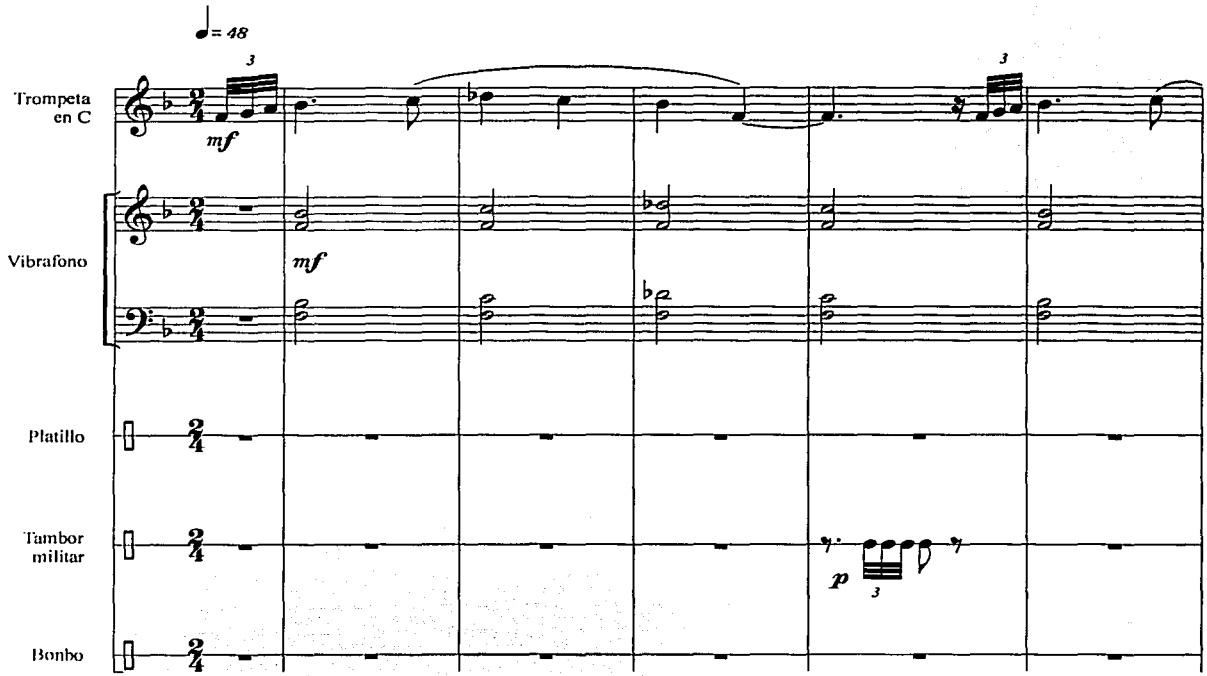
3.Canción de La Gota



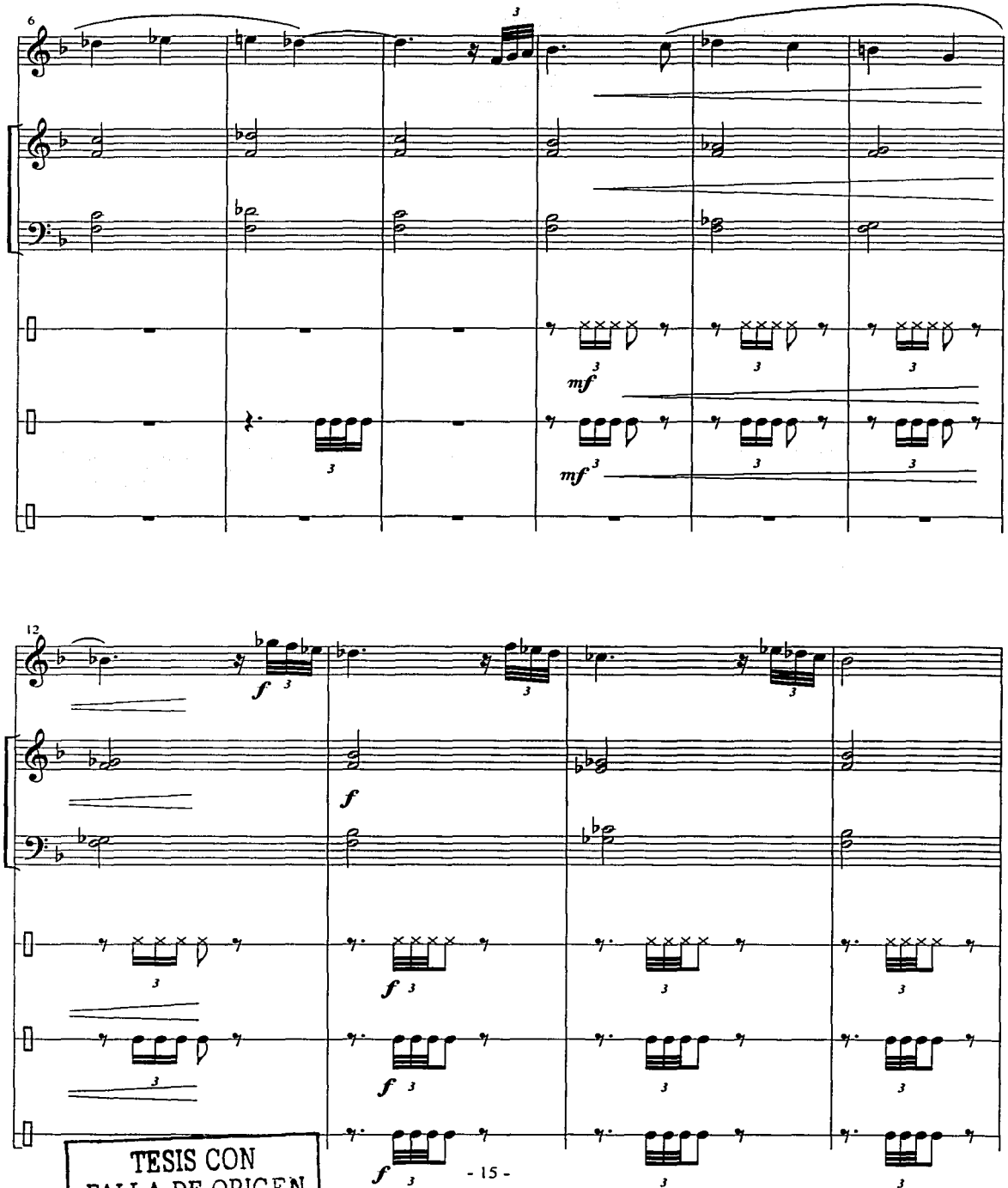


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

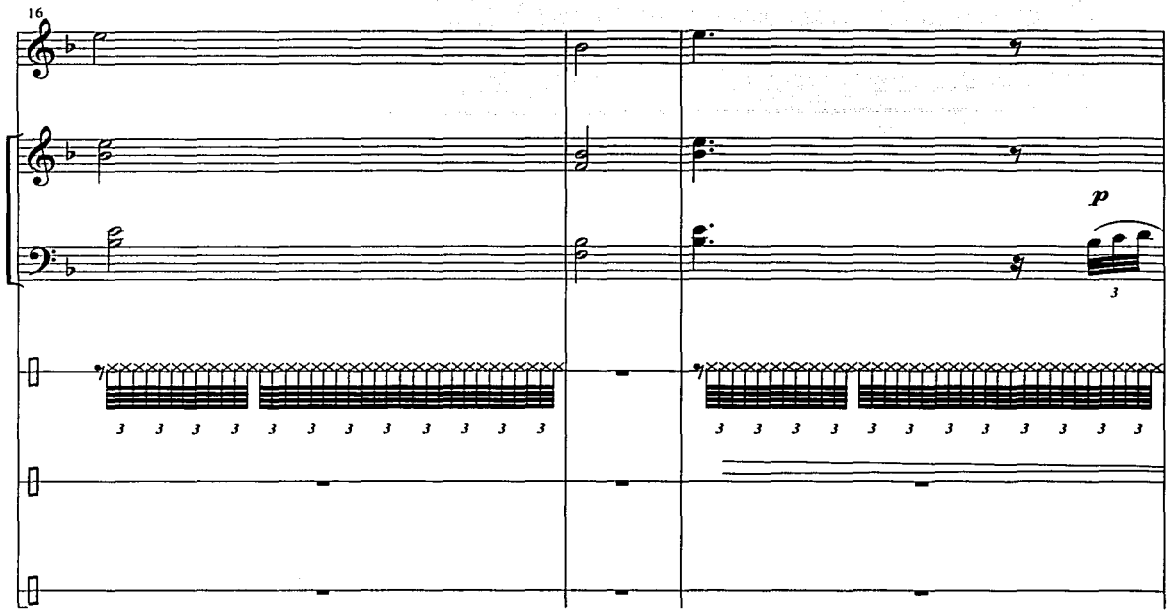
4. El sanguinario Cinco

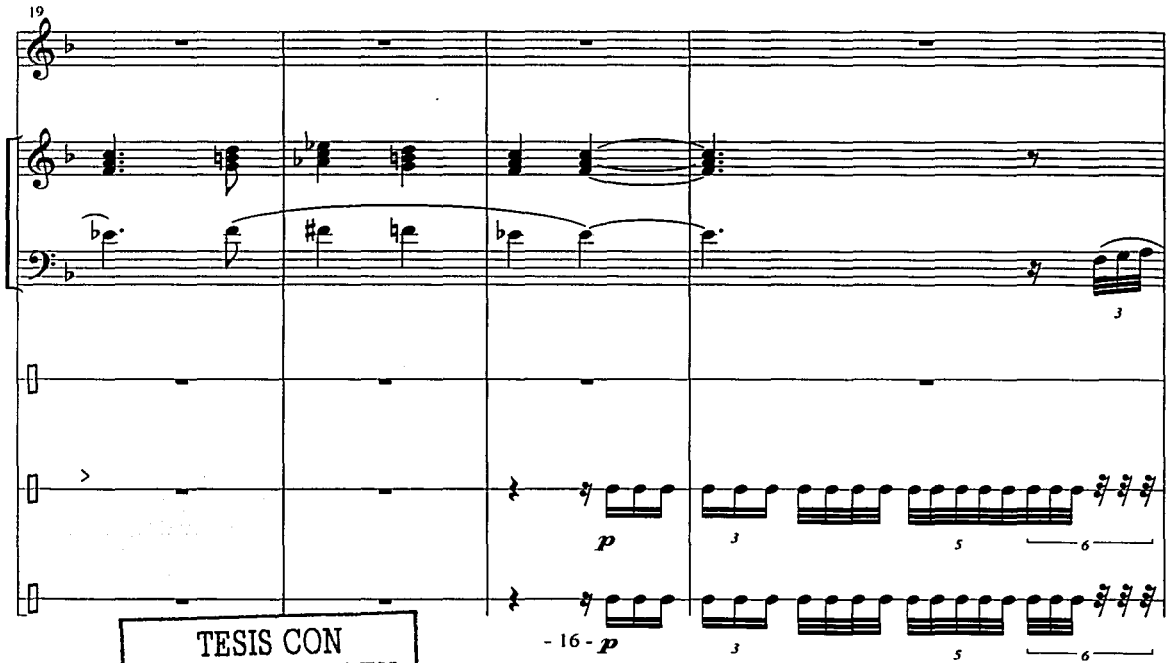


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

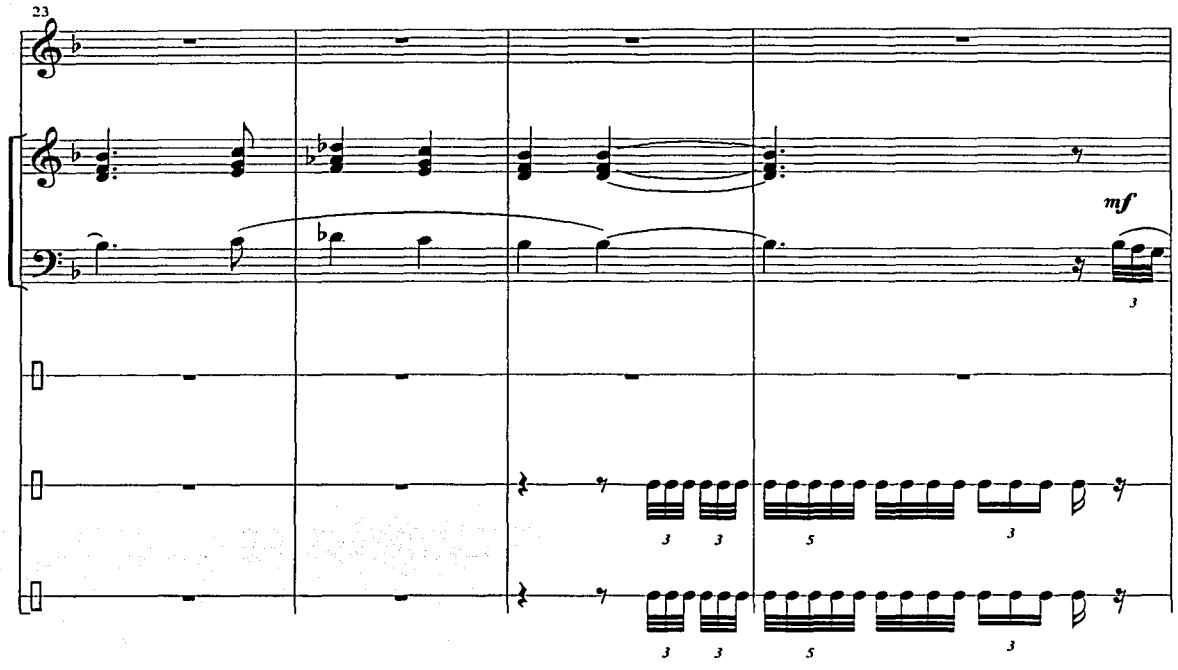


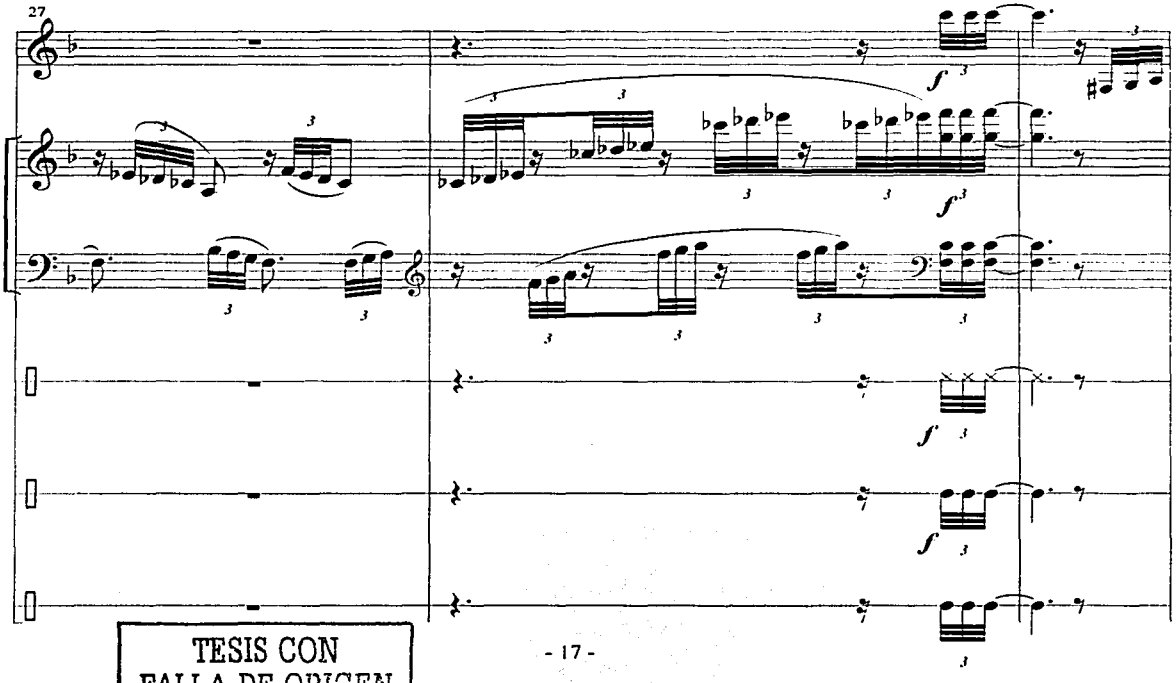
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



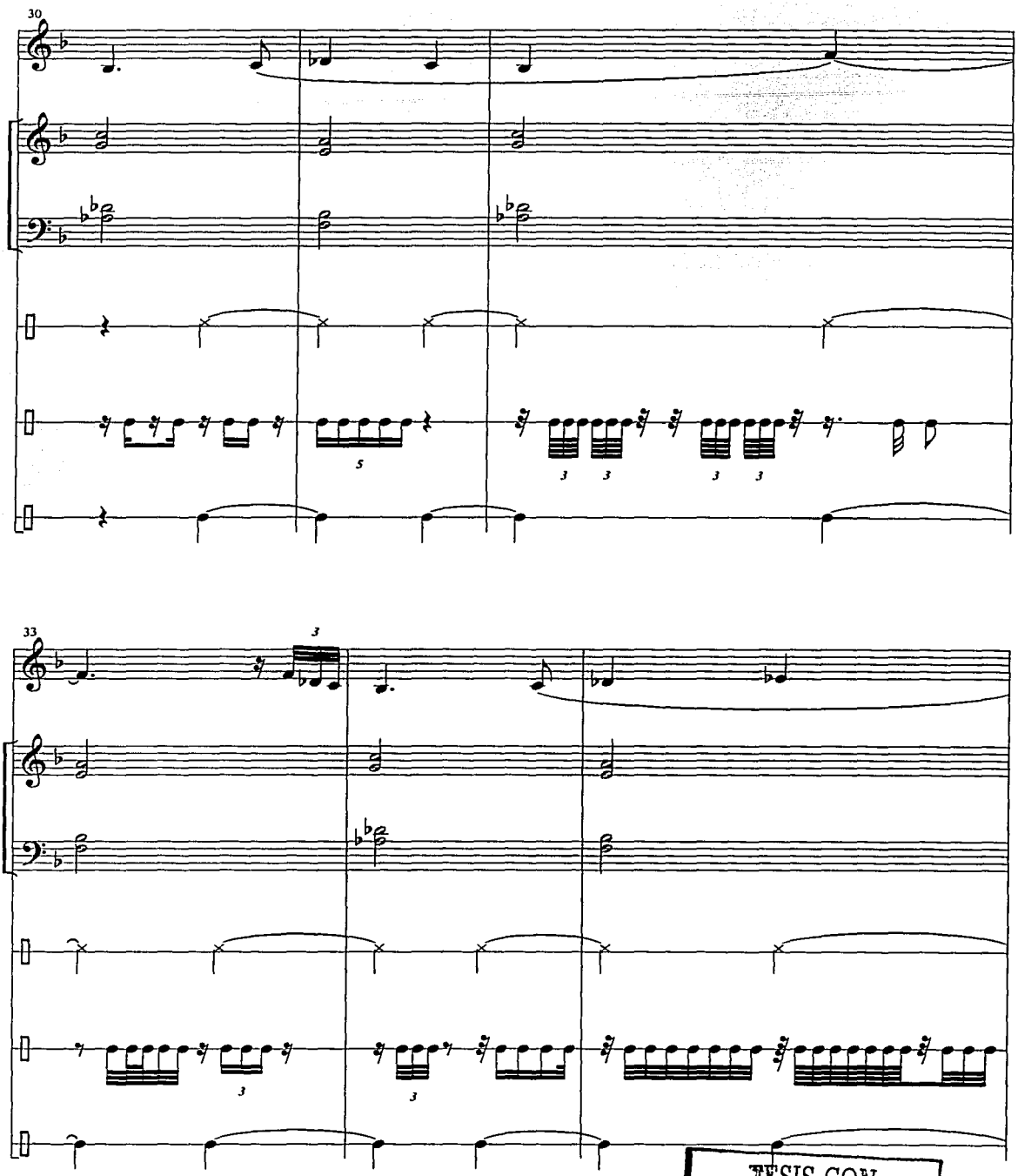


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

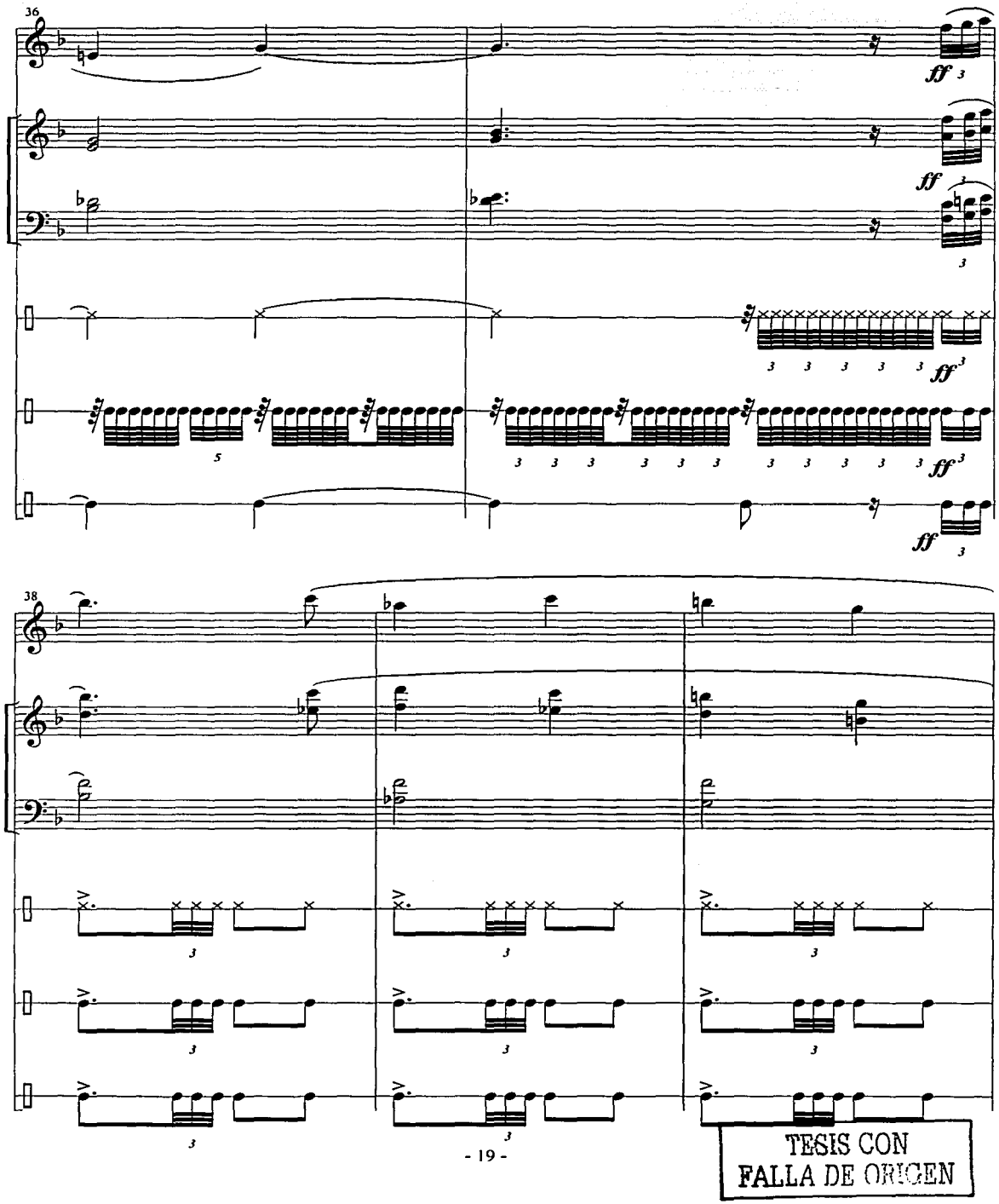




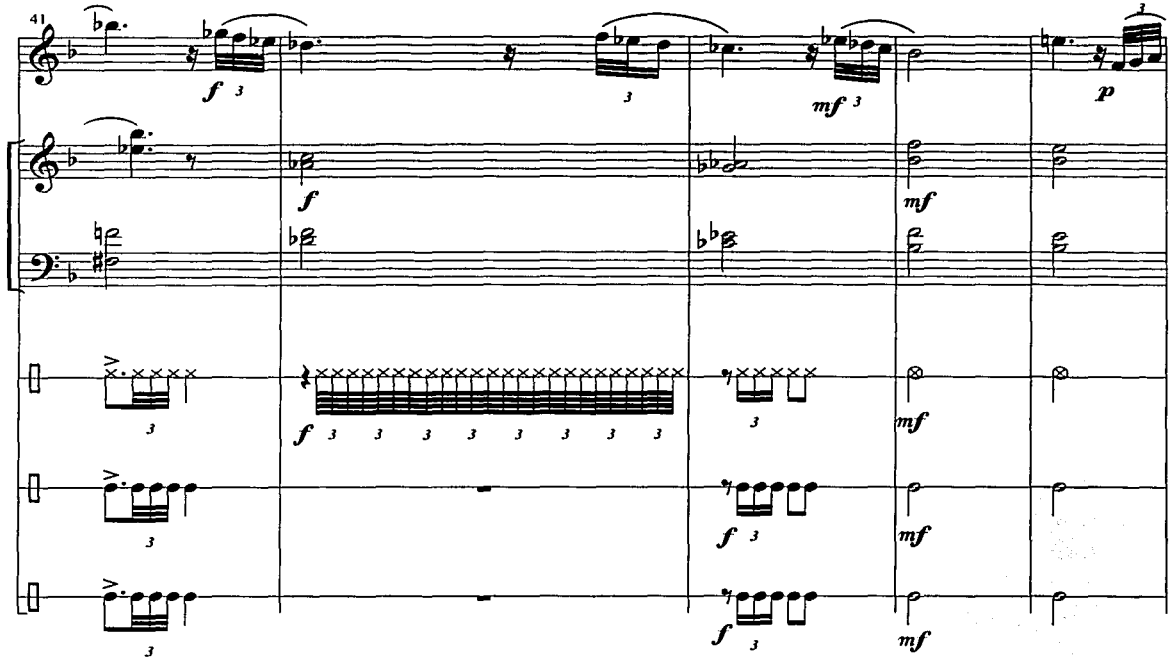
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



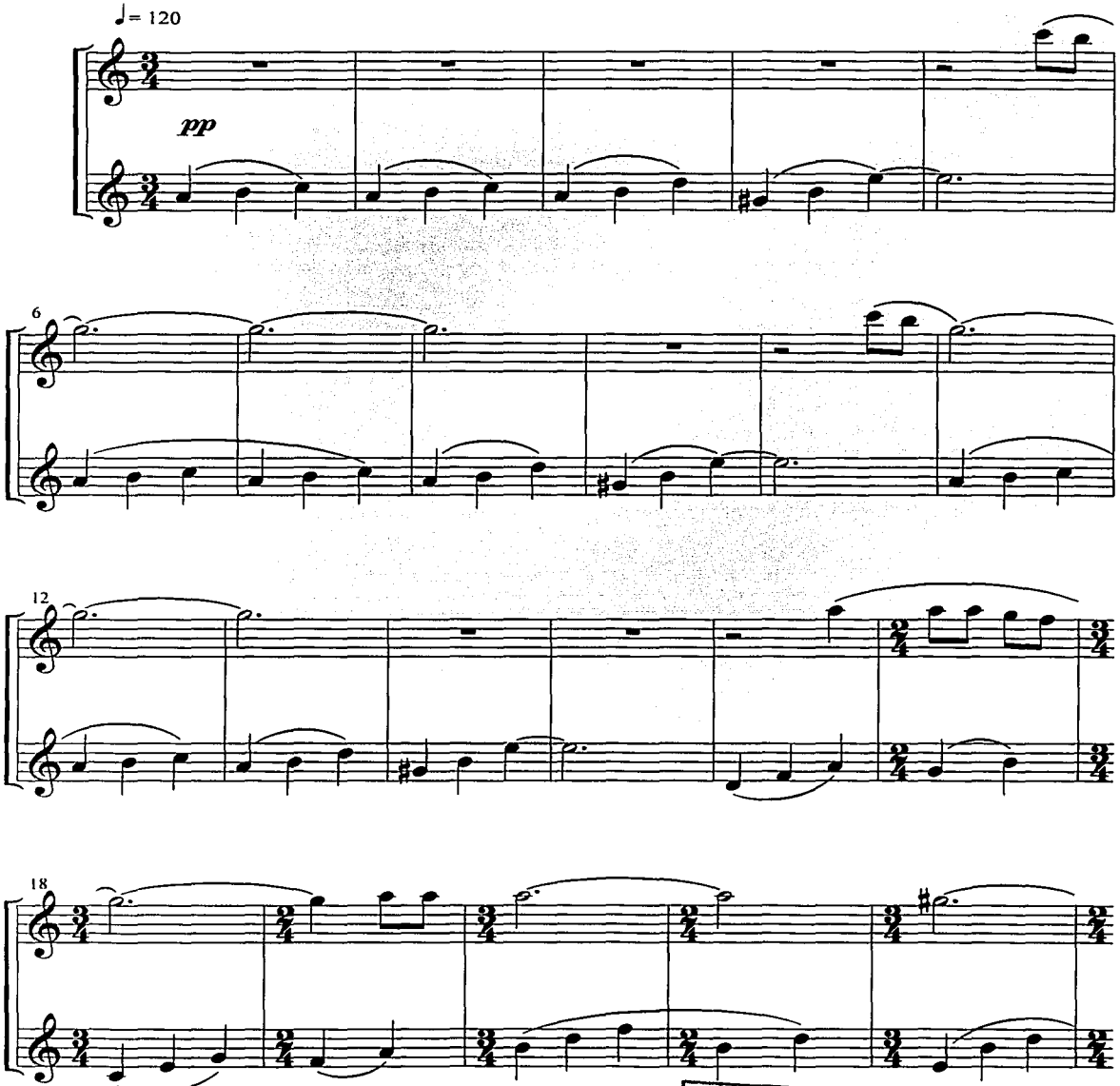
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



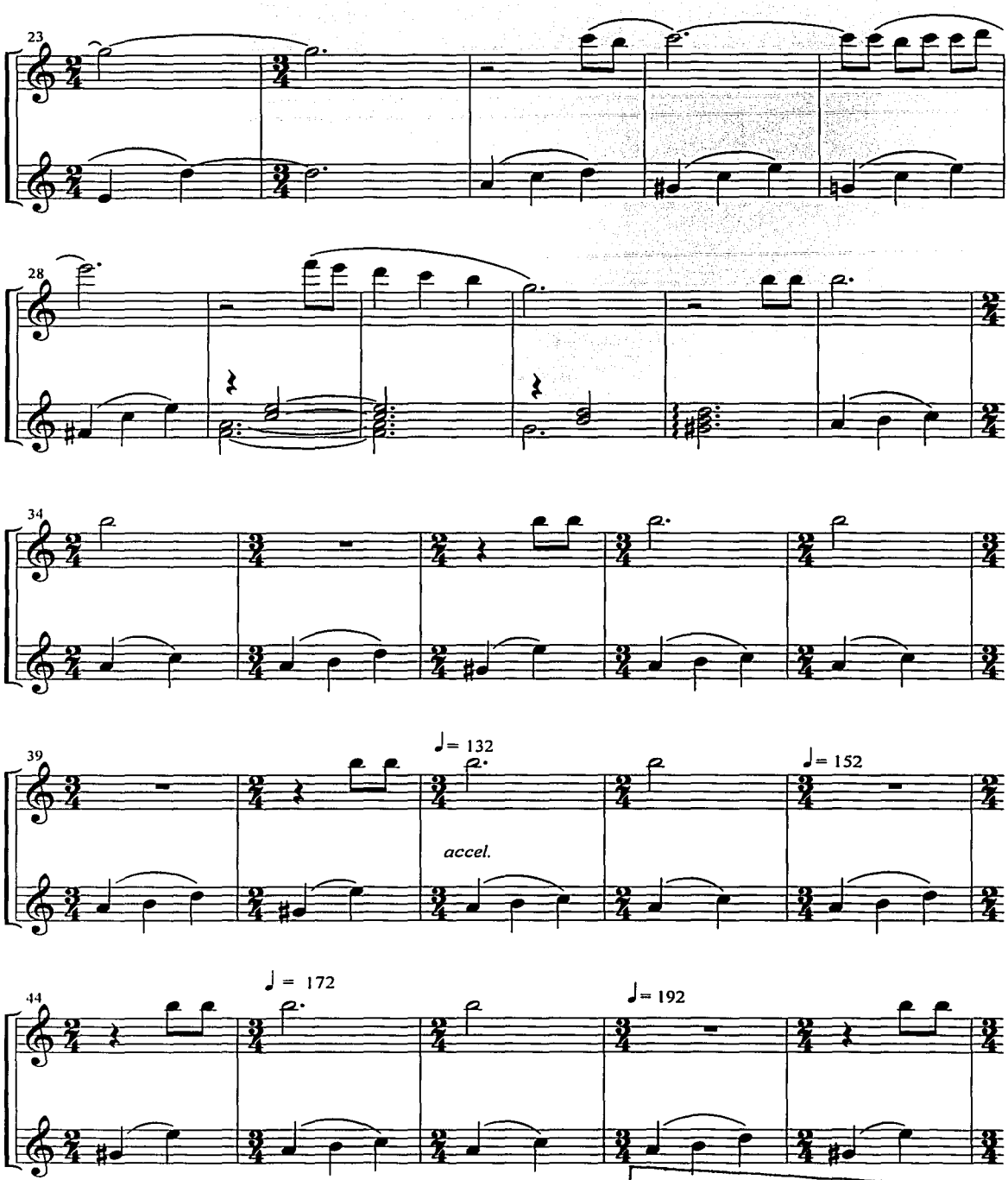
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Vibrafono

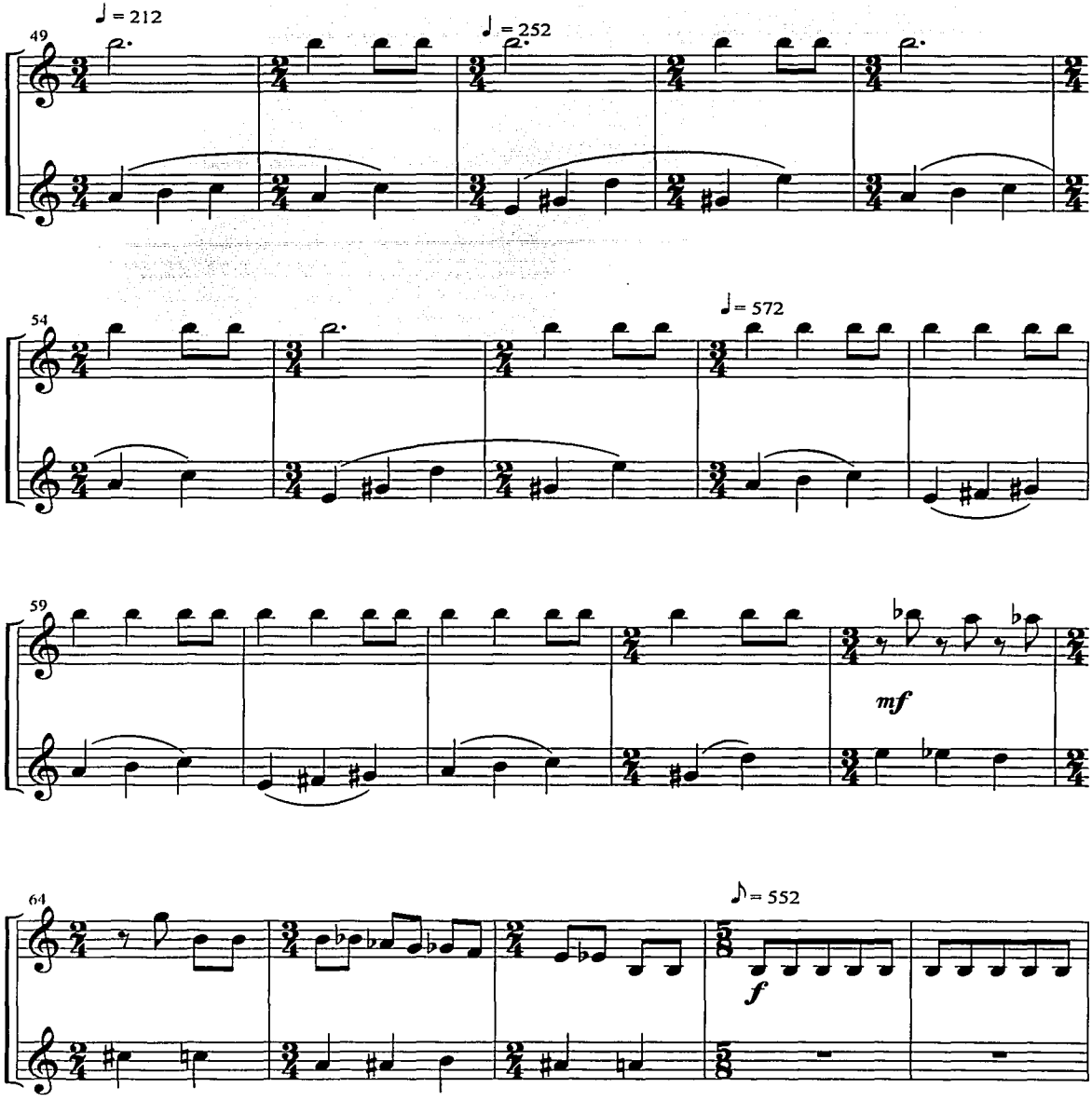
5. Canción de la ola



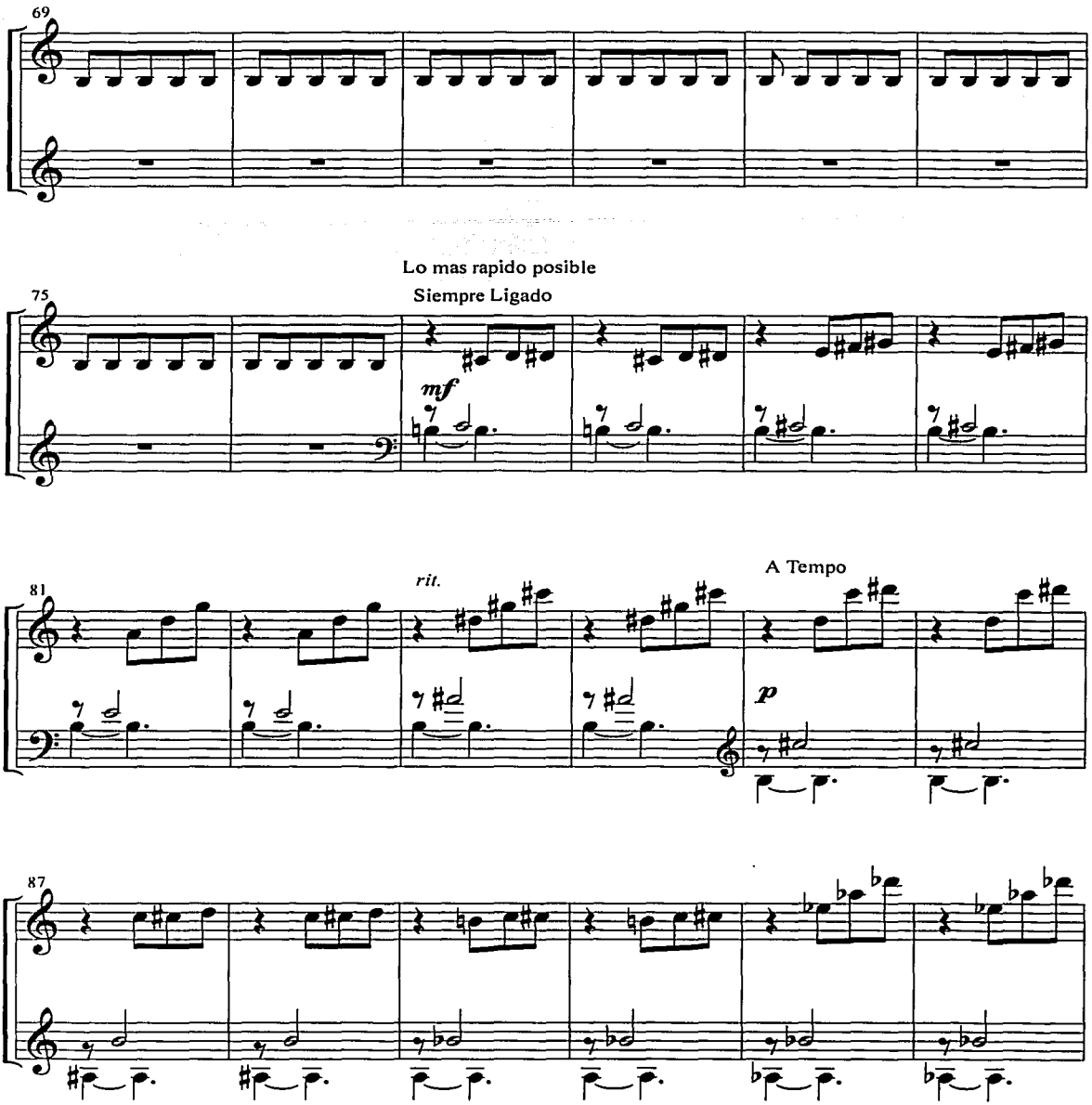
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



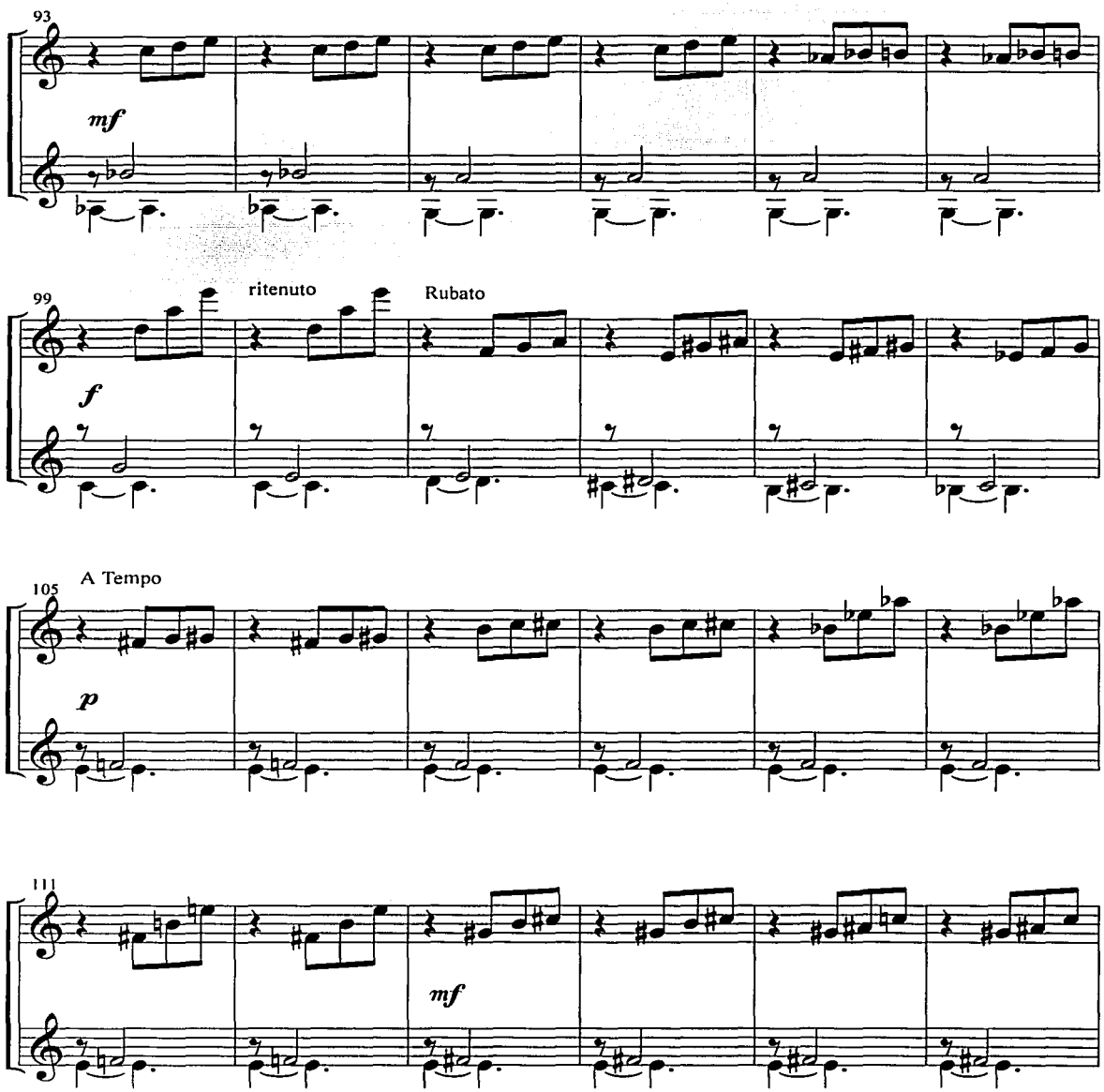
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



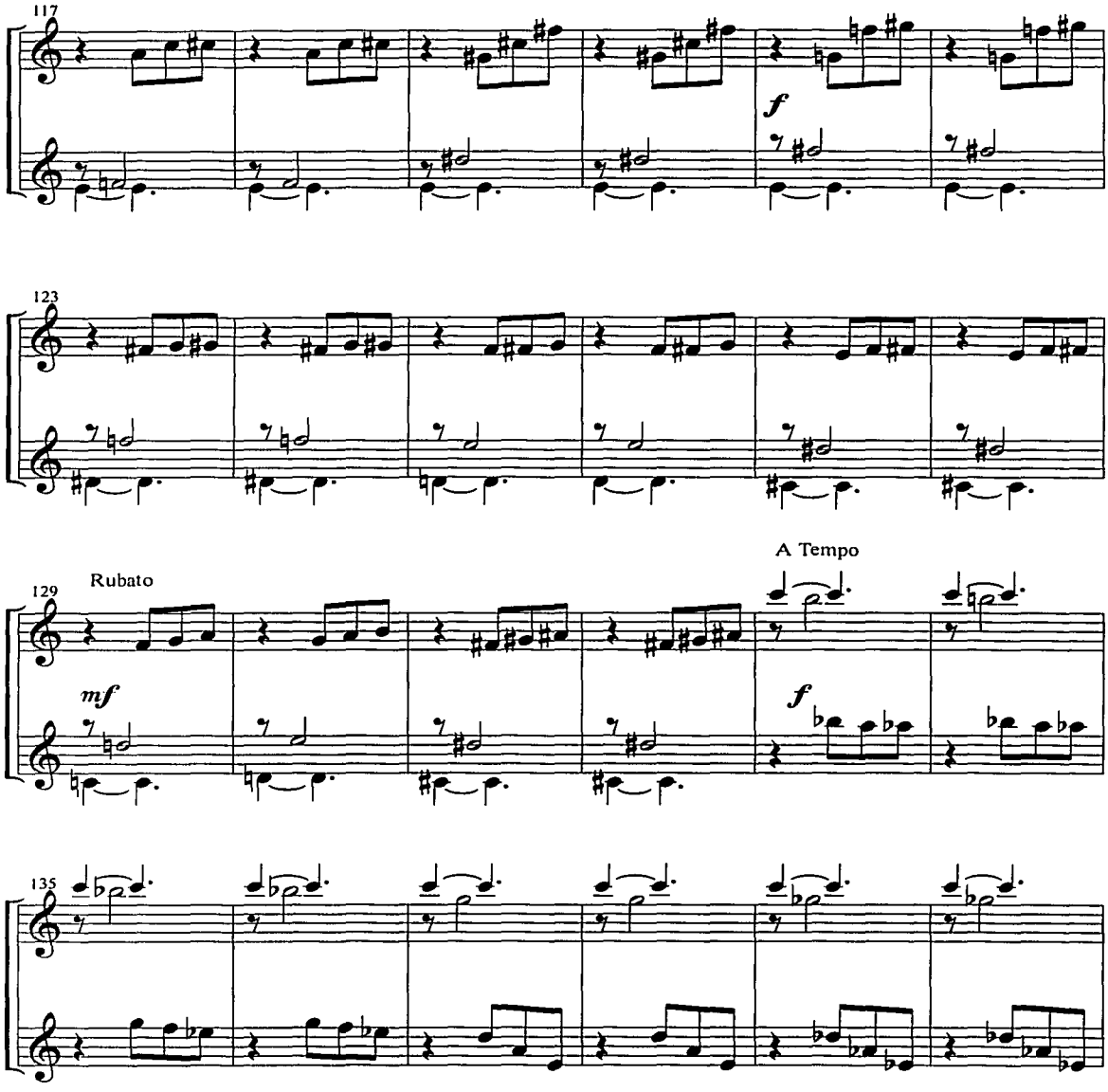
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



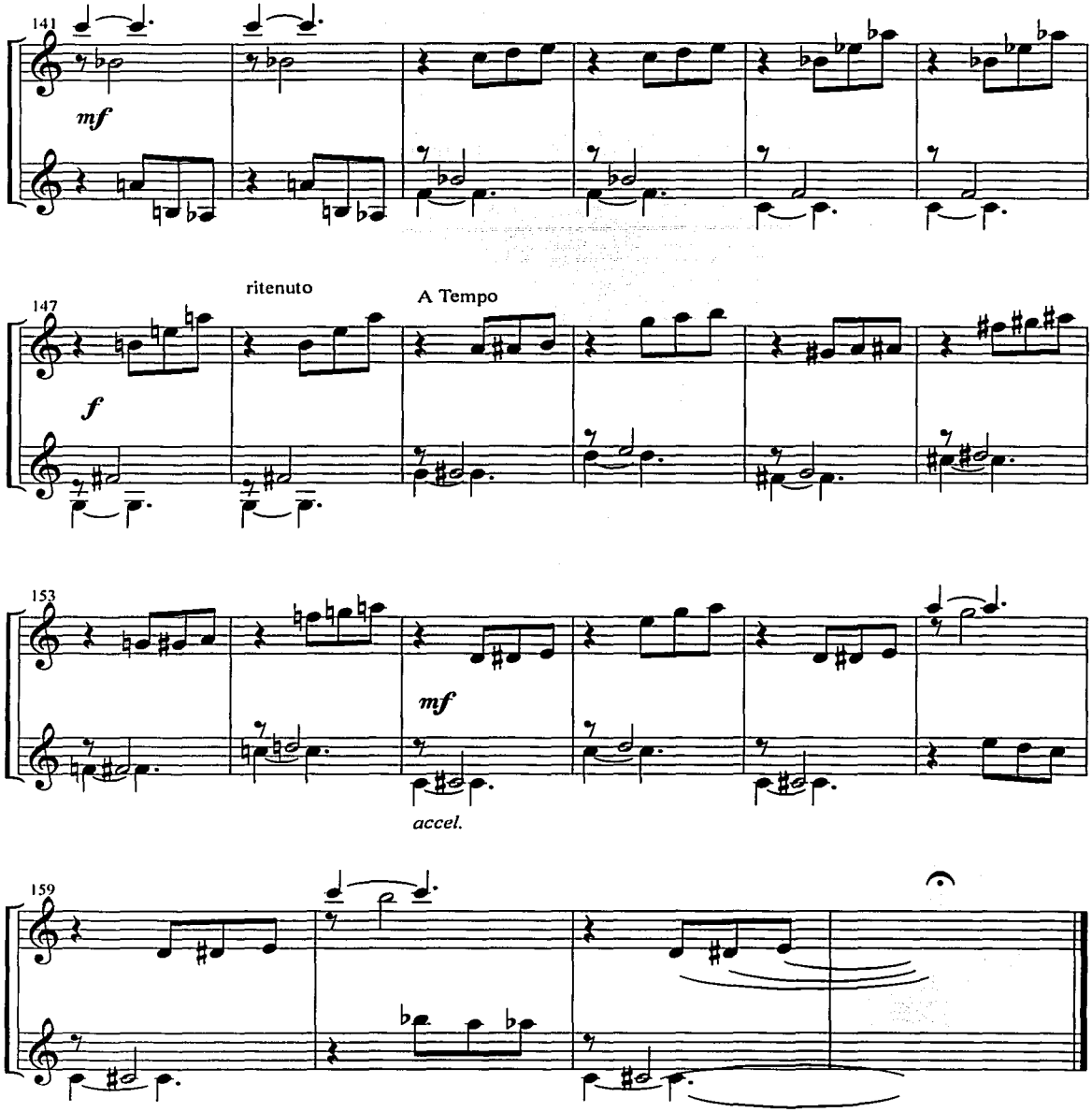
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



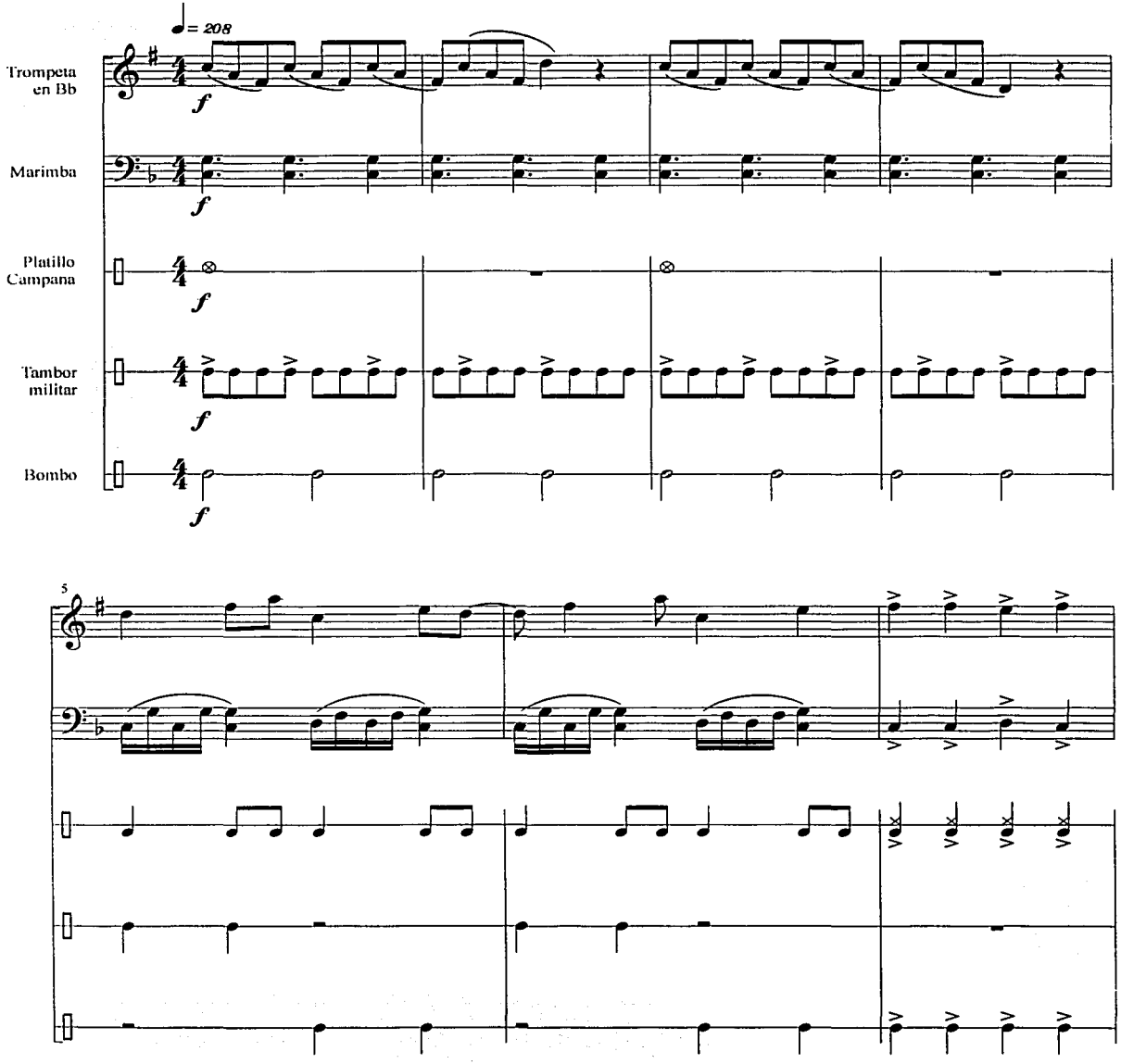
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



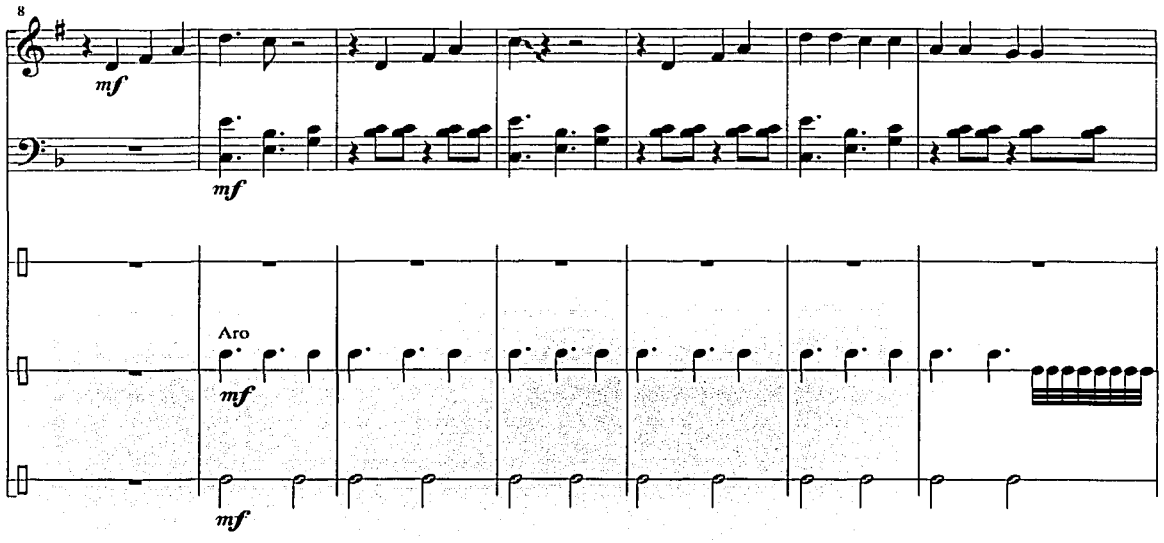
Ataca

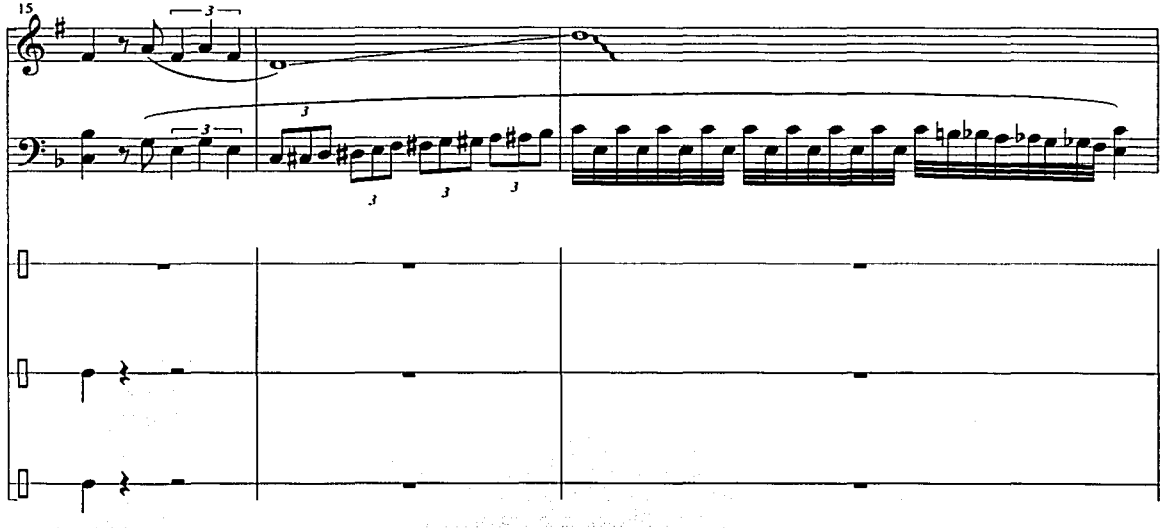
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

6. El song de la cantina

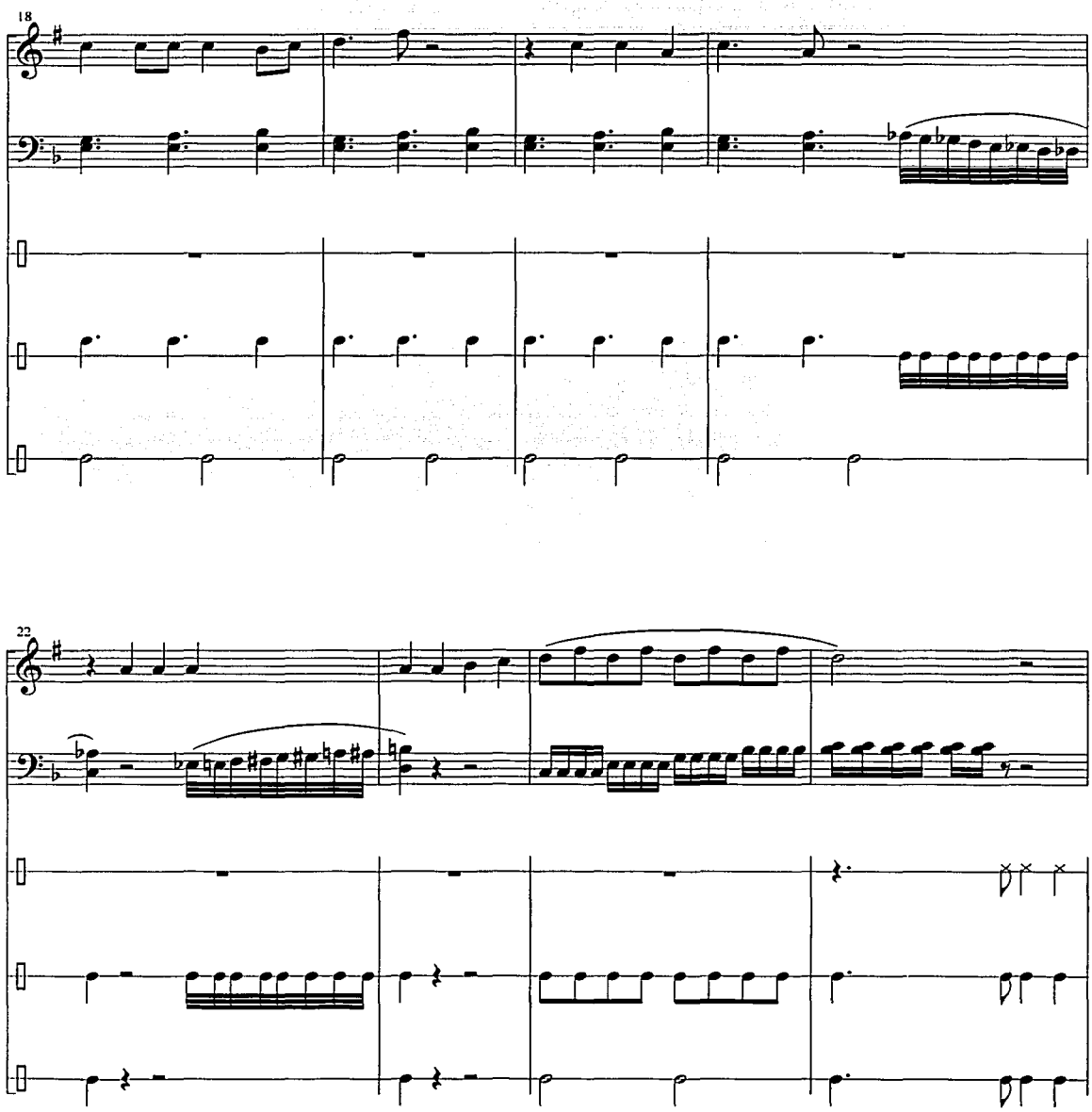


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

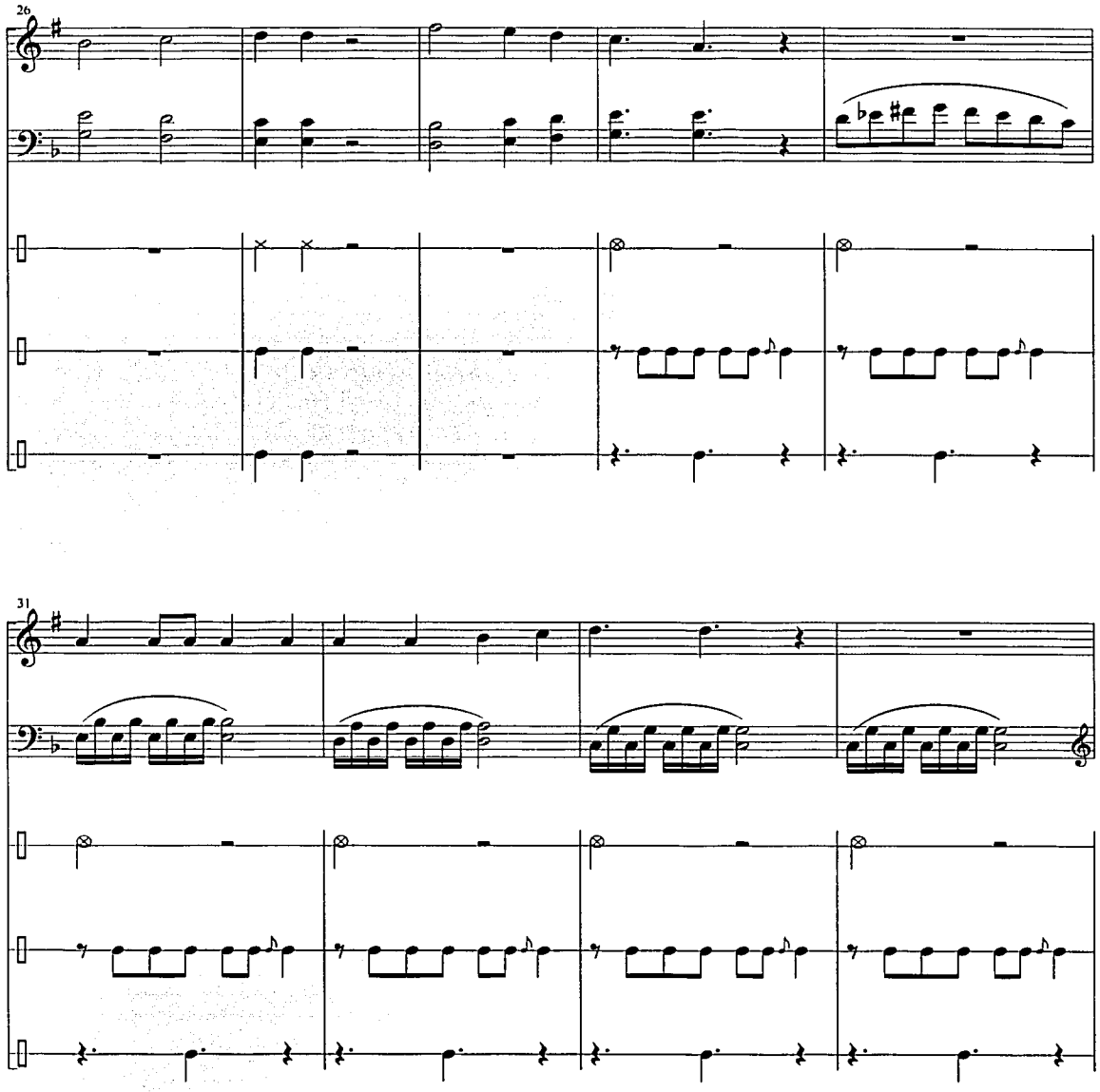




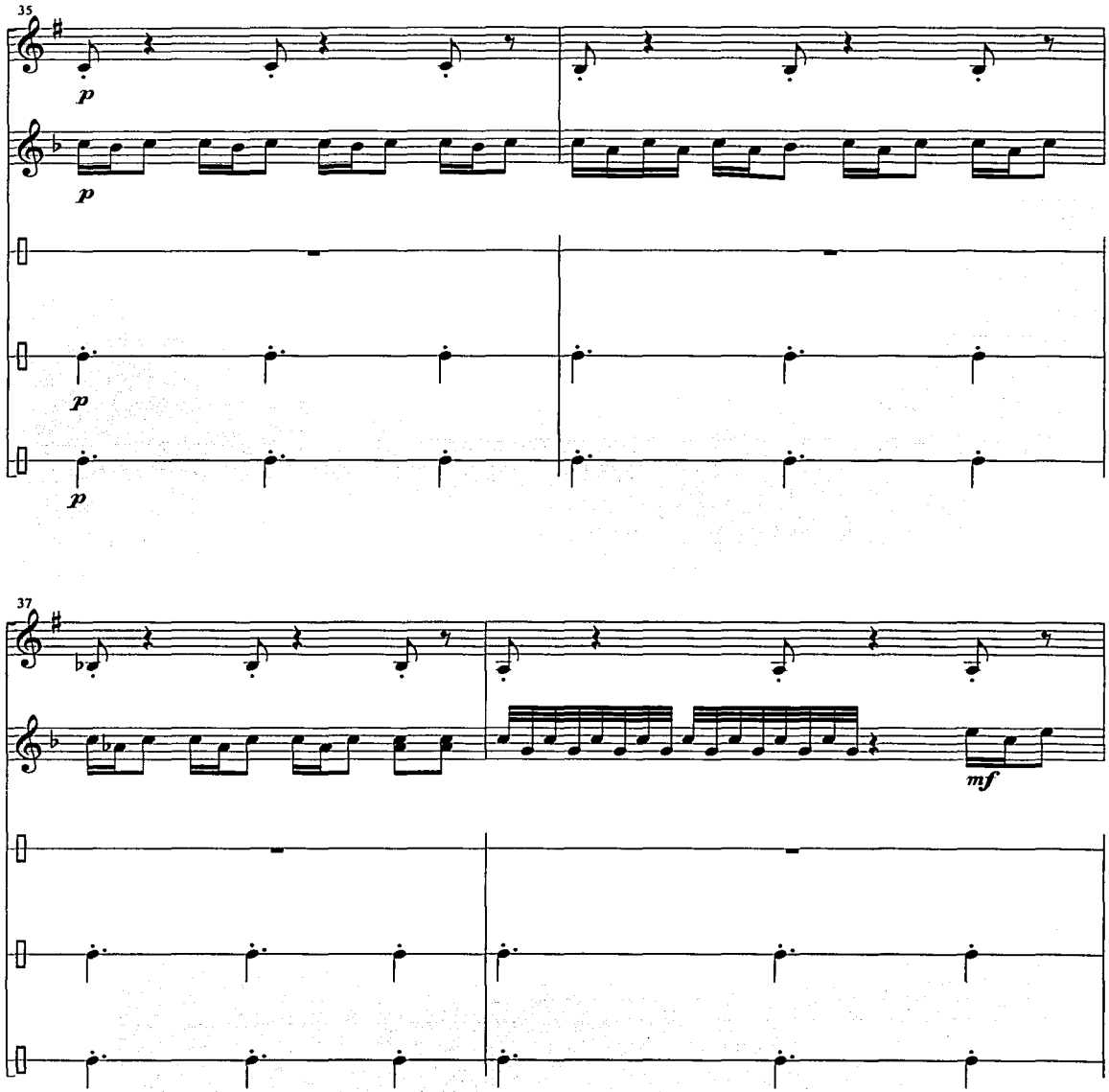
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



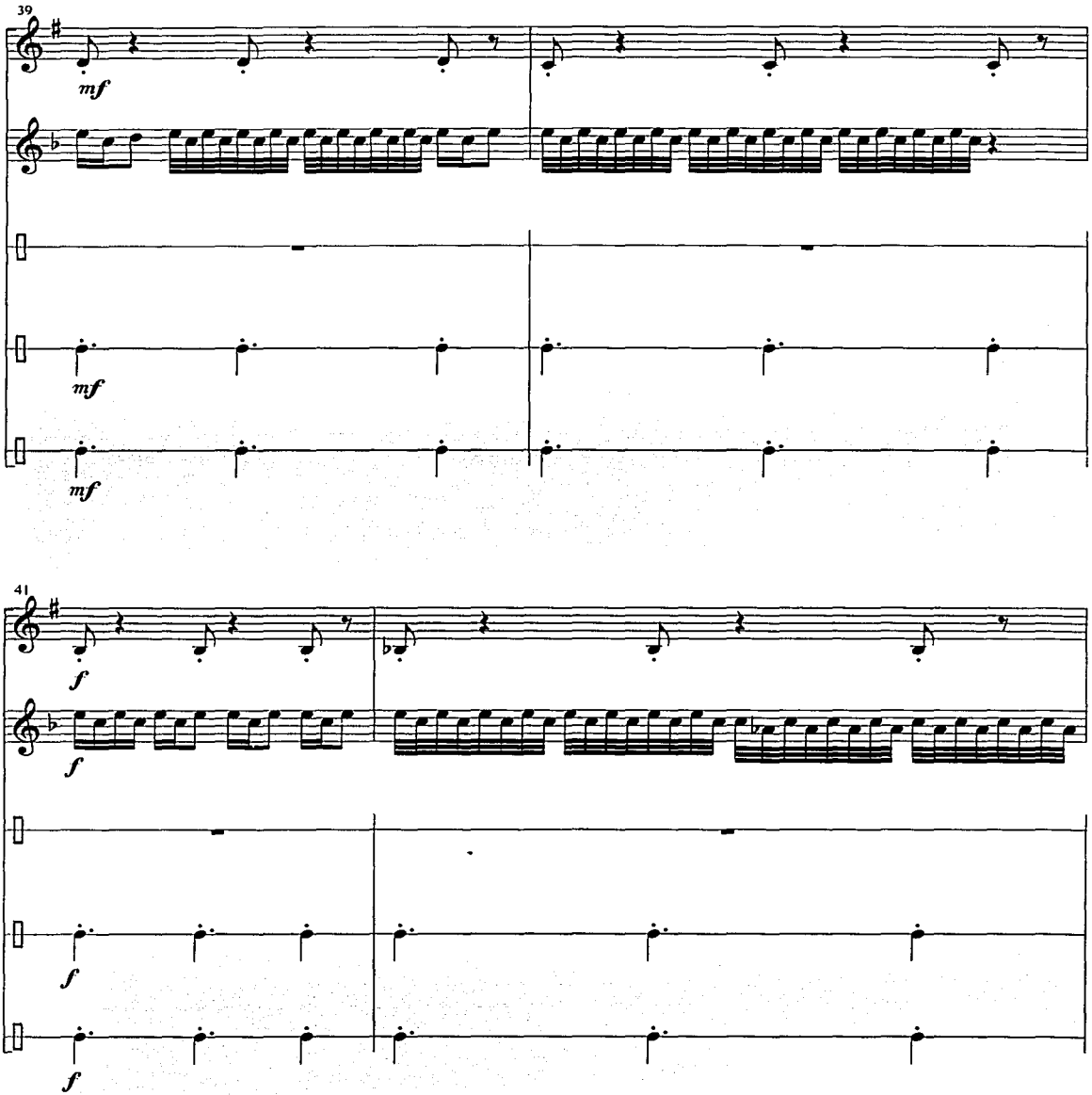
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



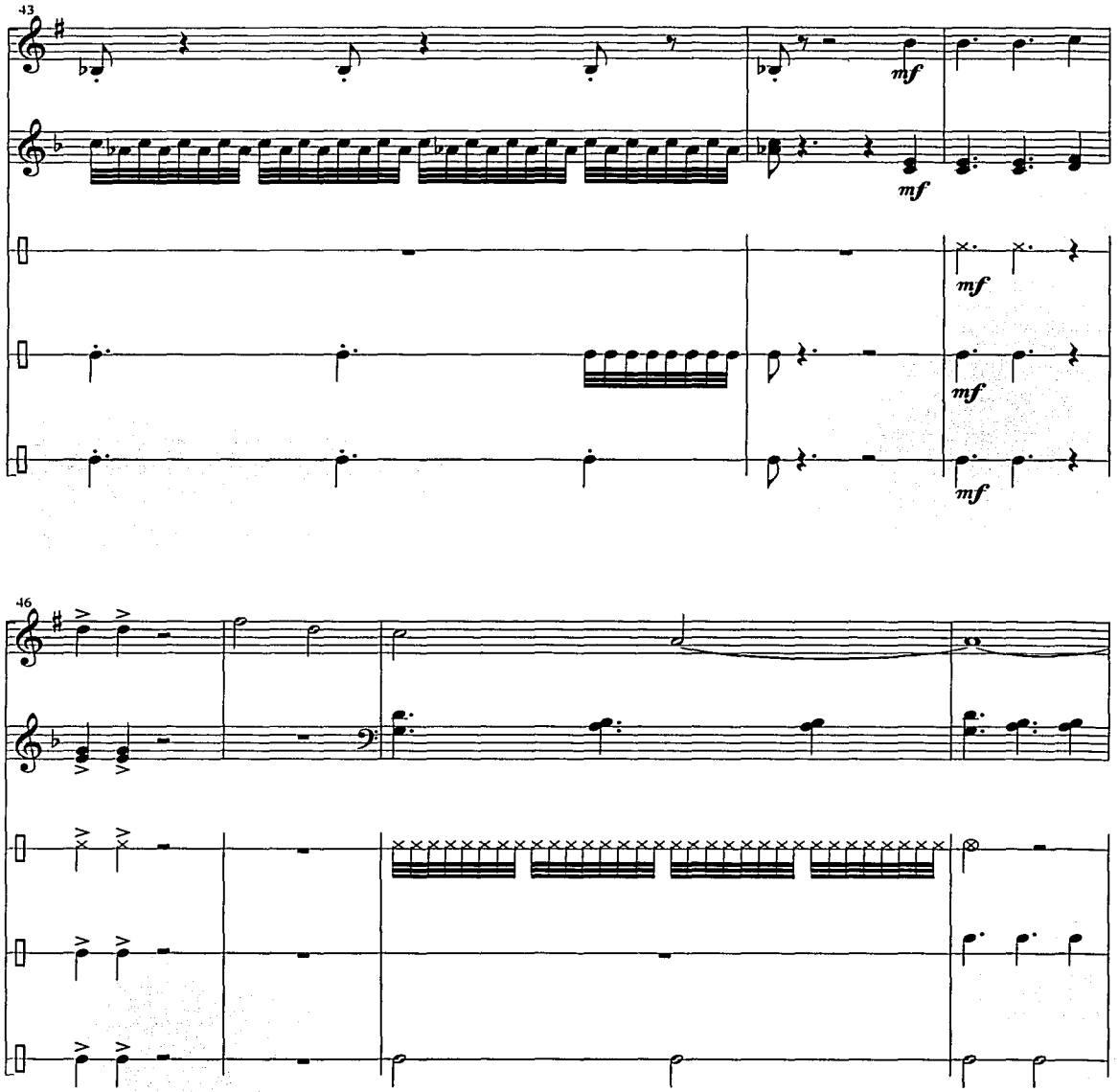
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



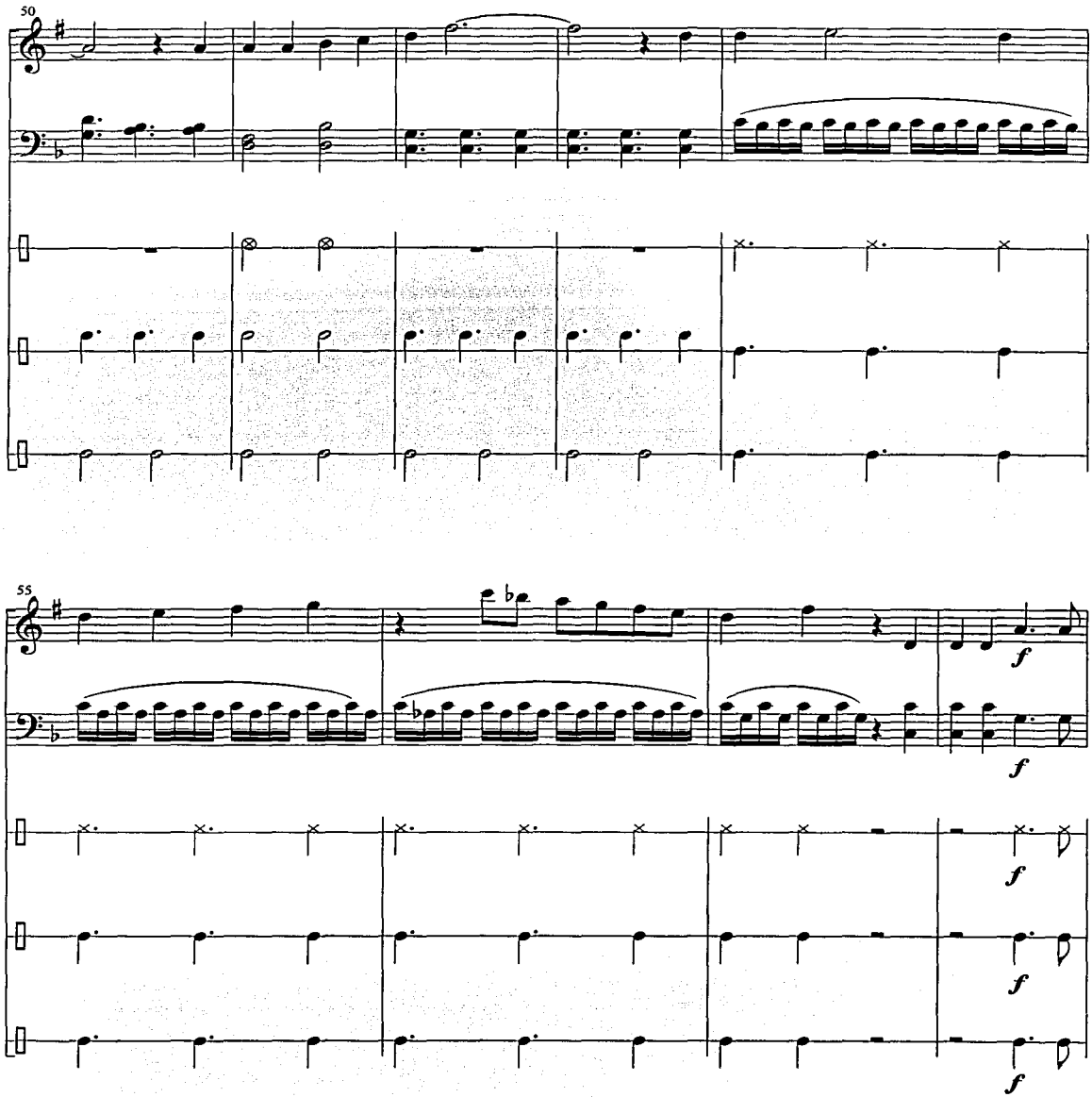
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



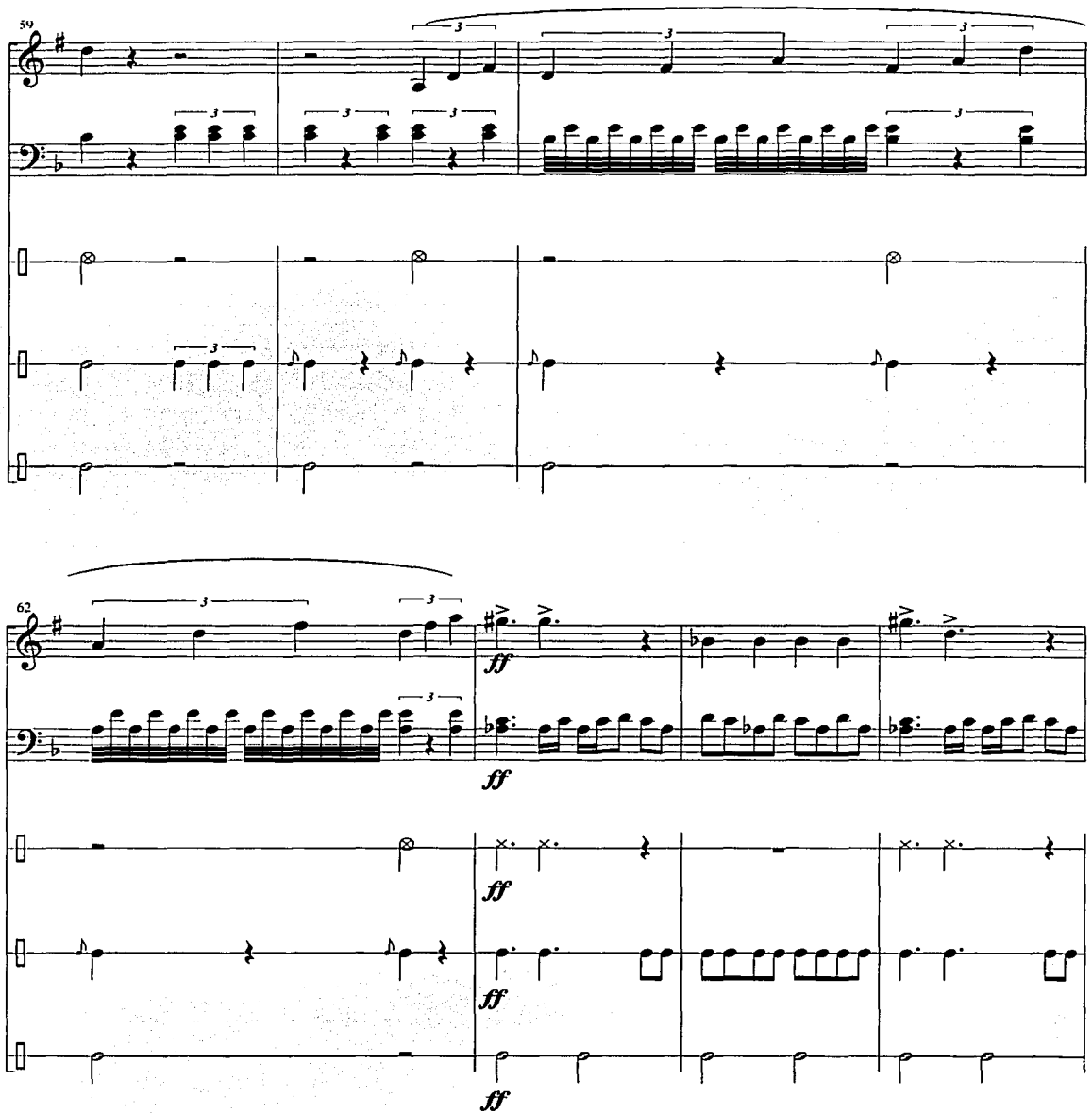
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



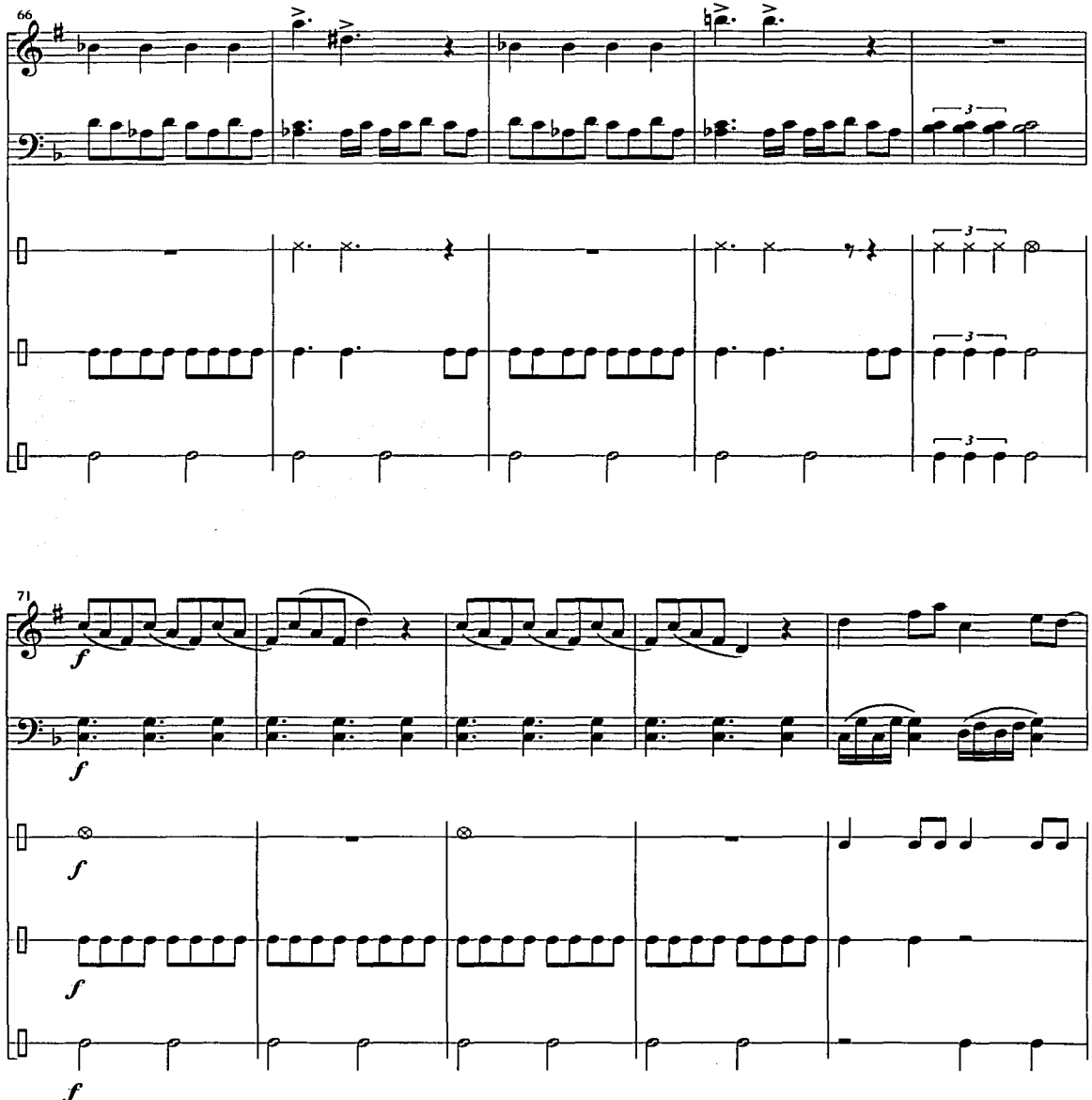
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



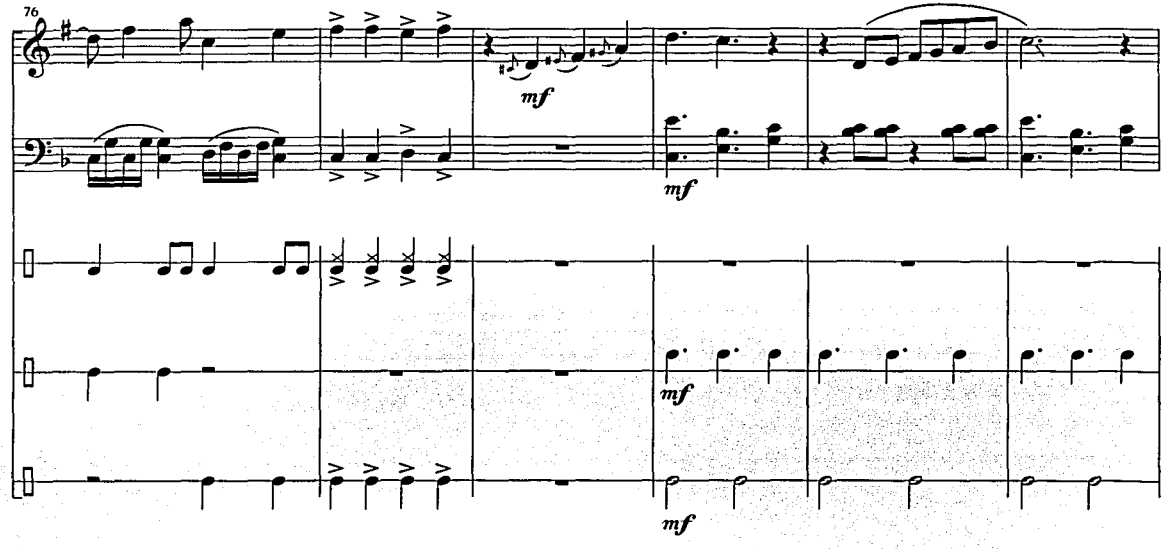
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

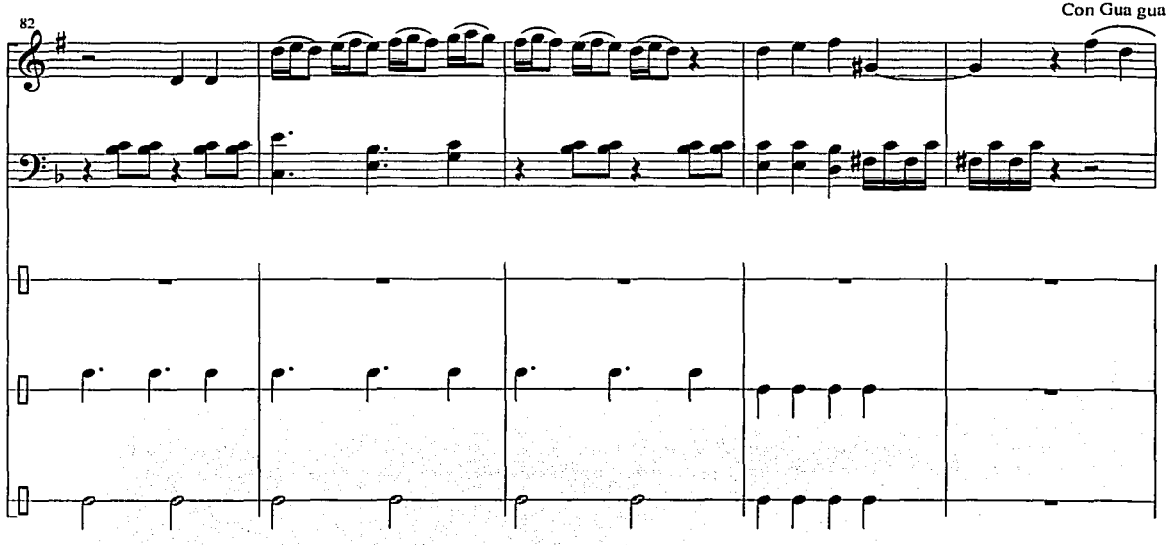


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

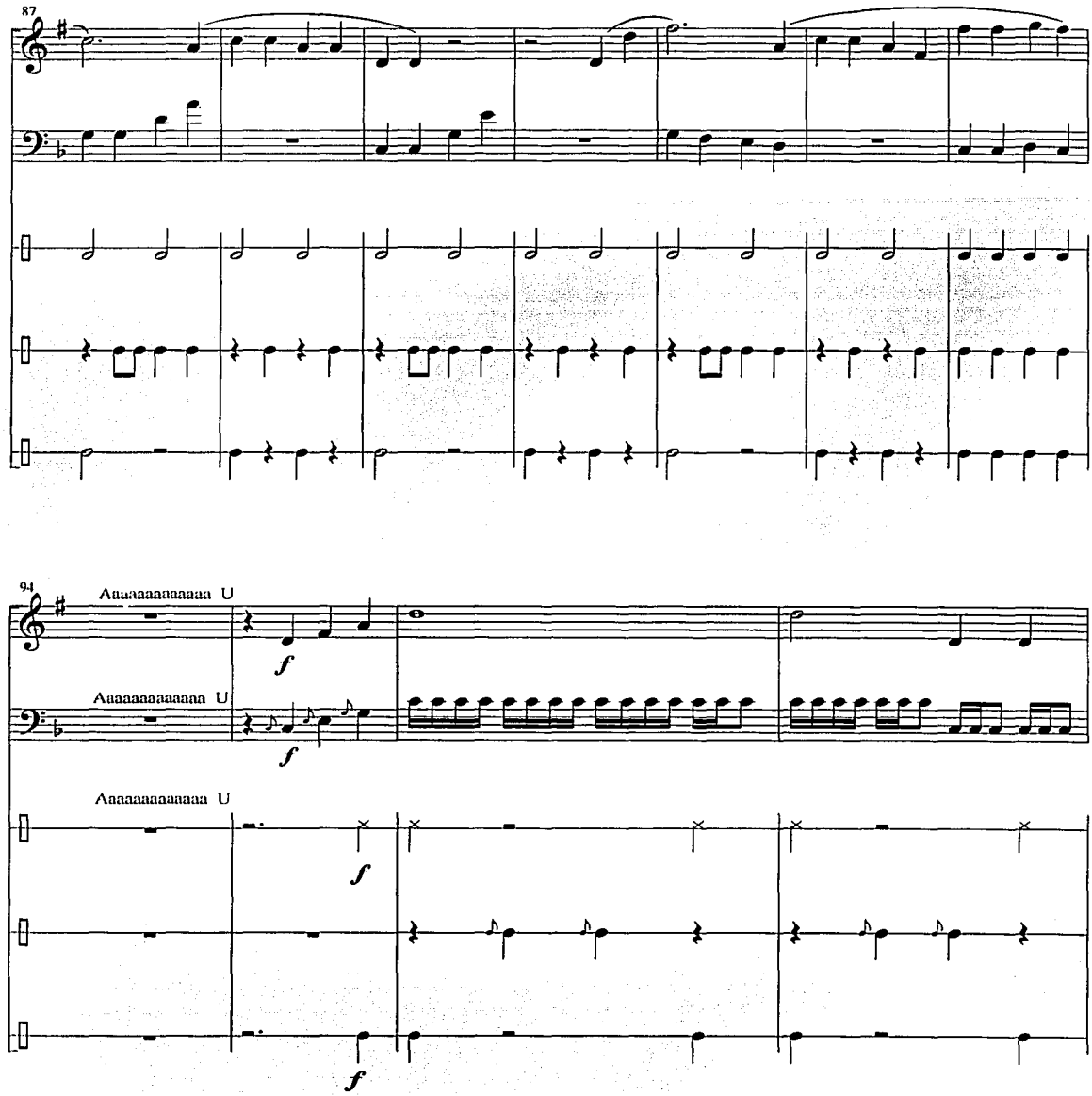


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

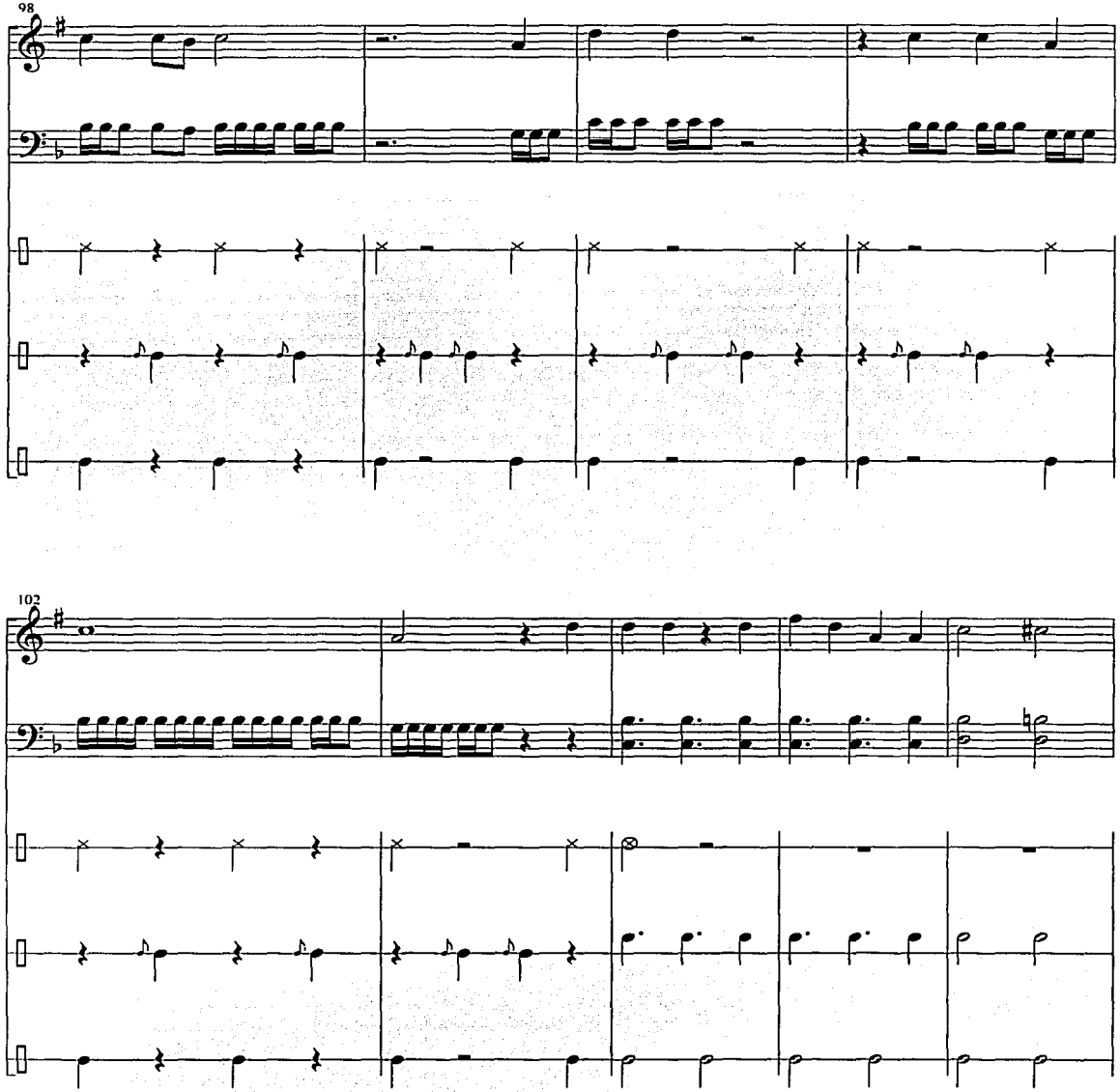




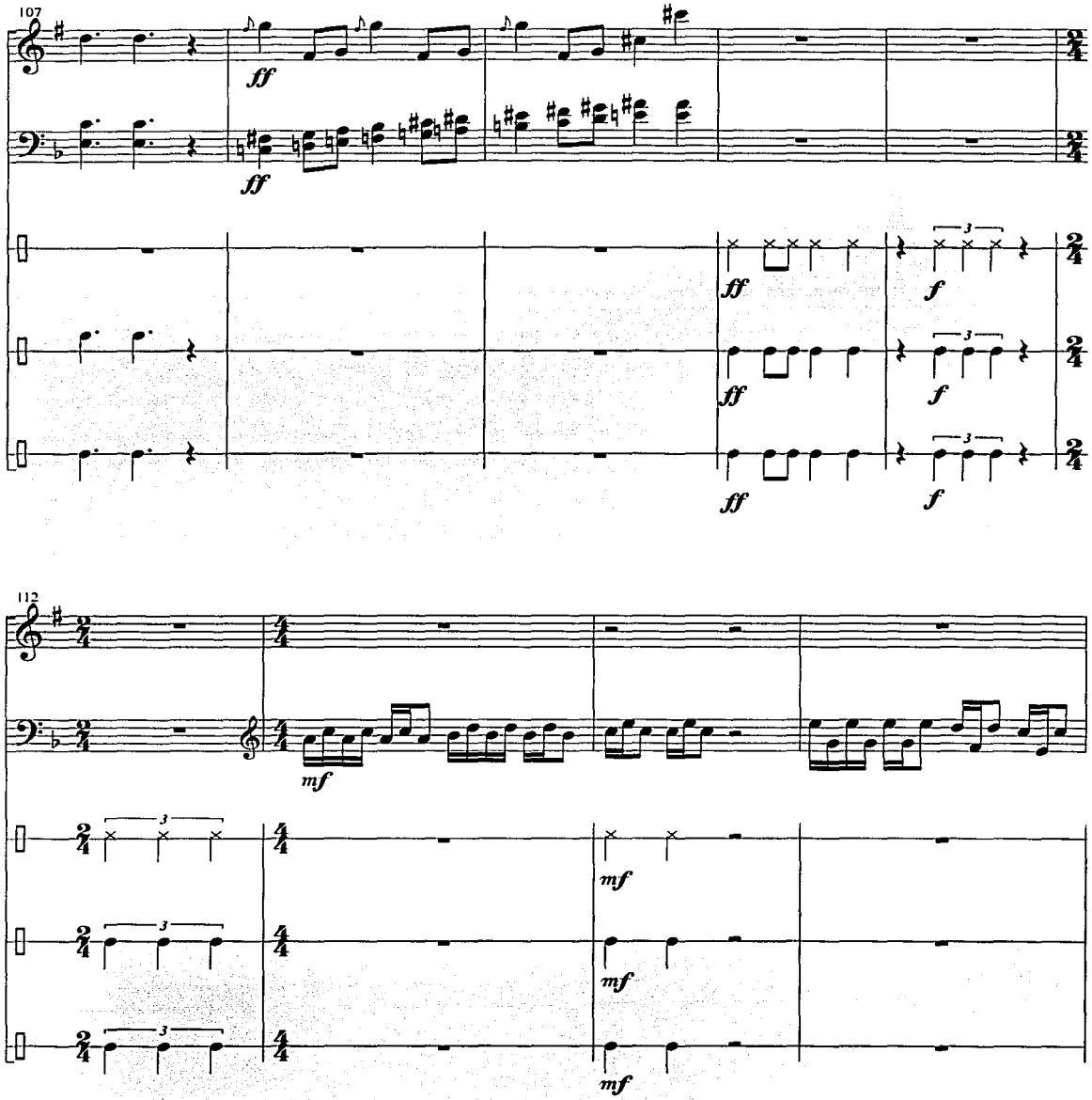
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



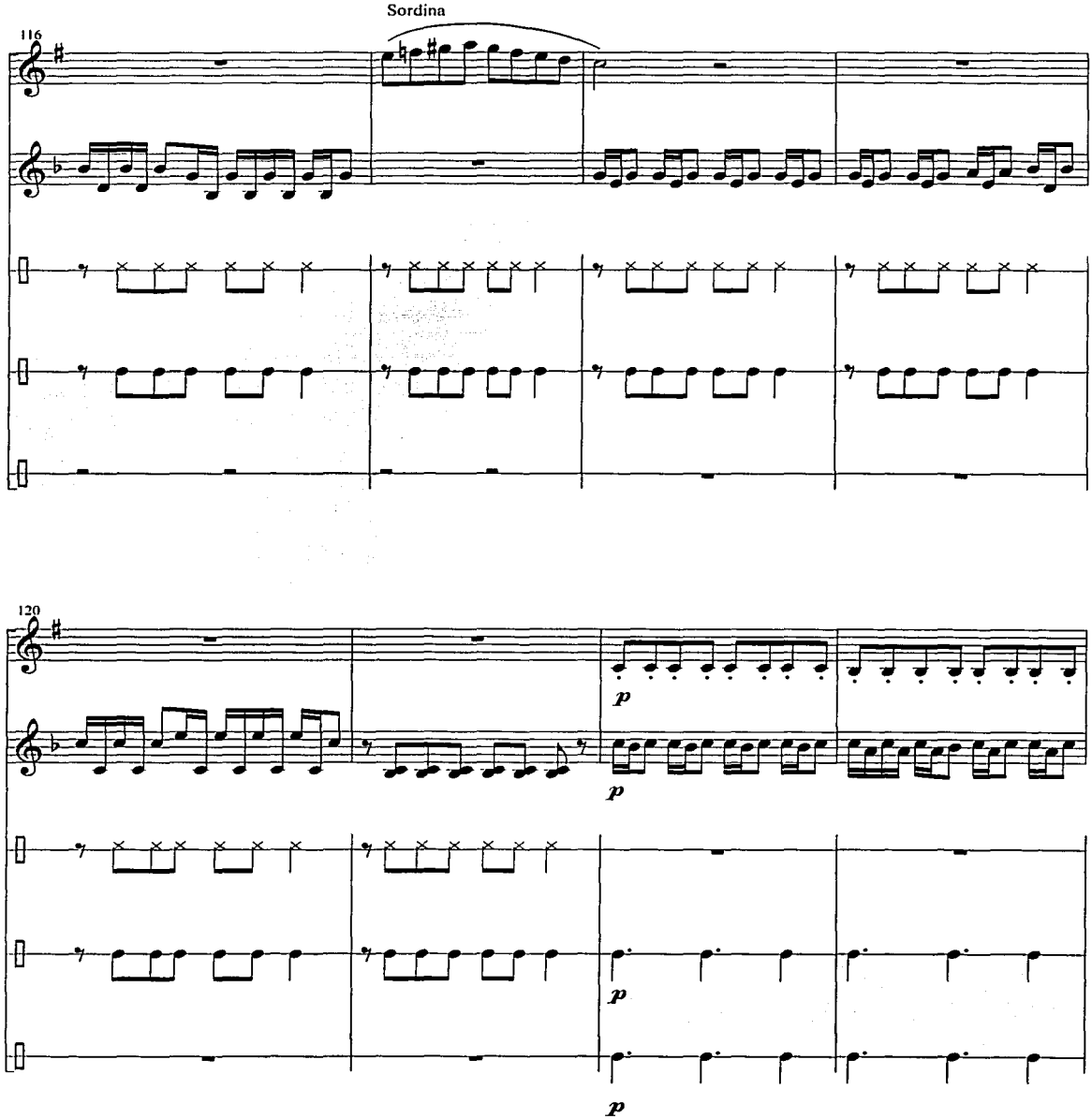
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



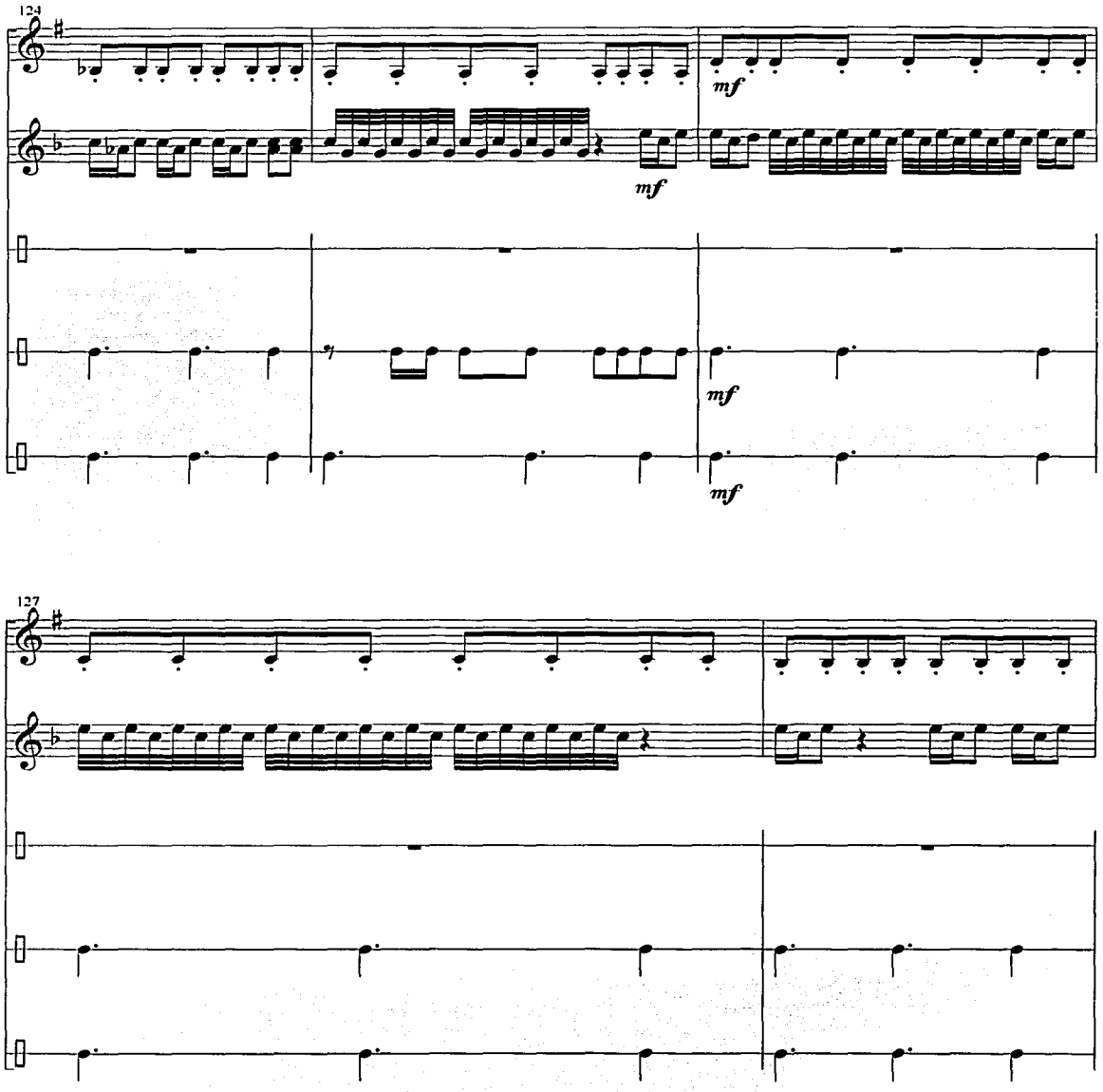
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



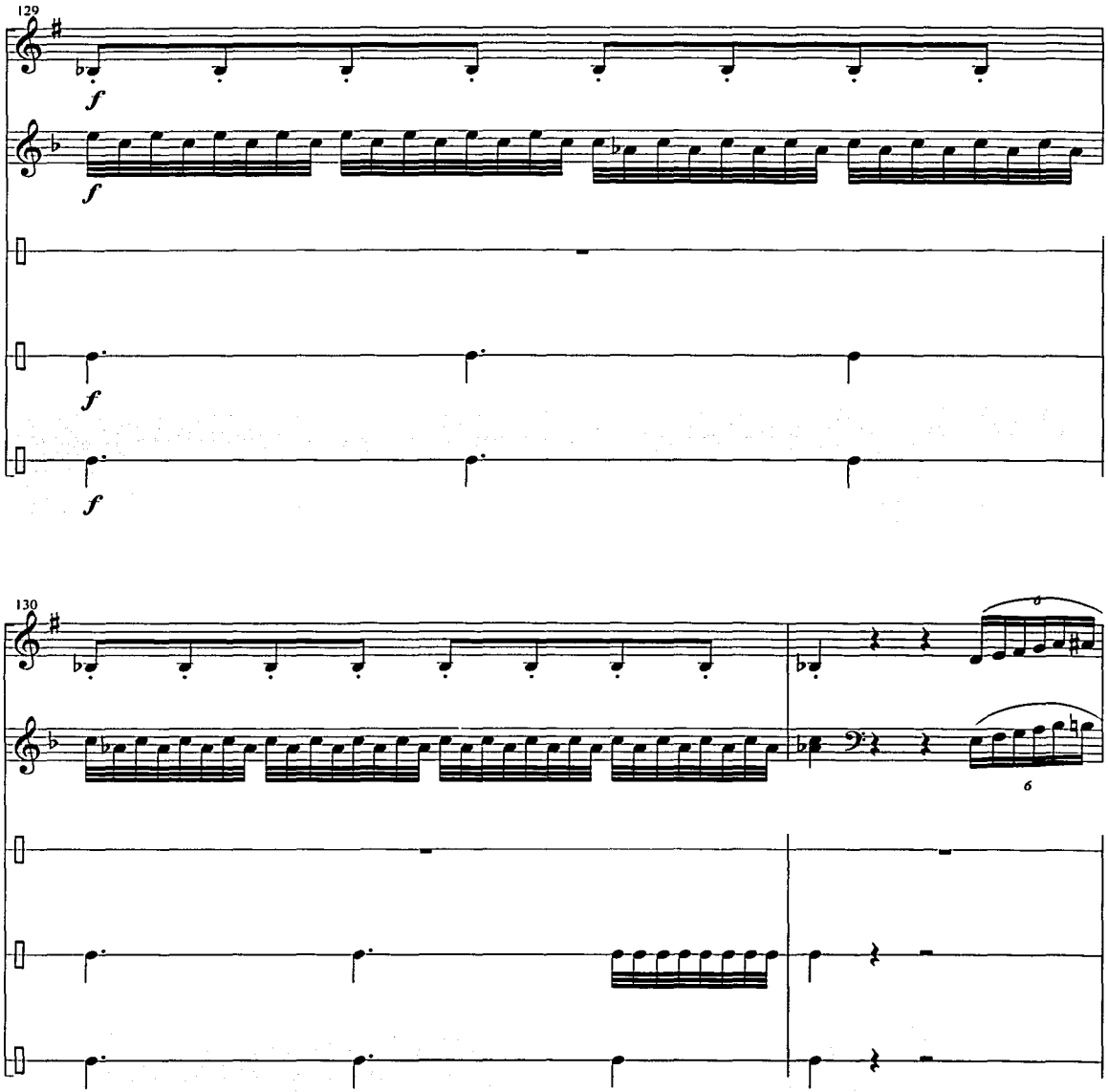
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



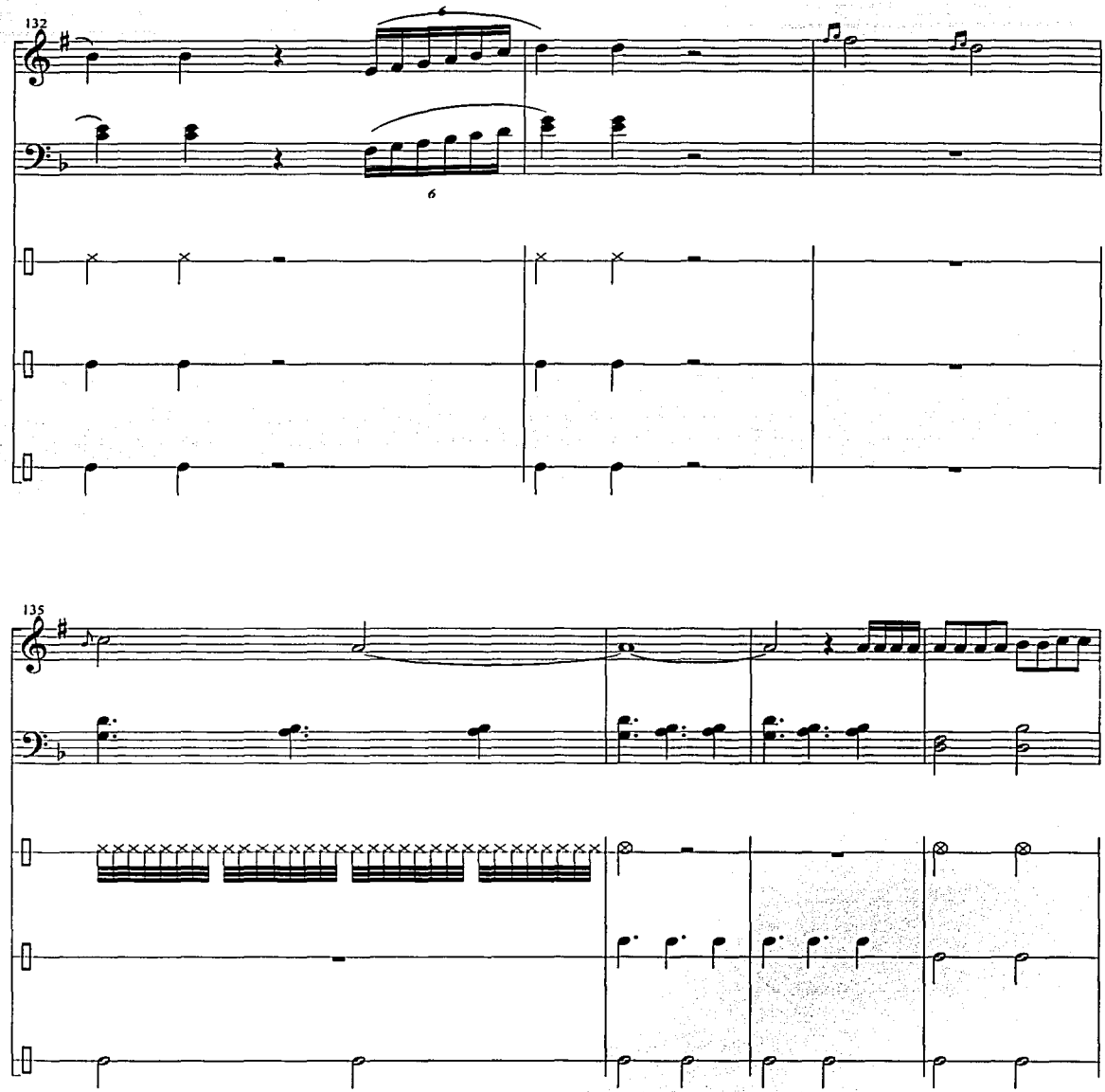
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



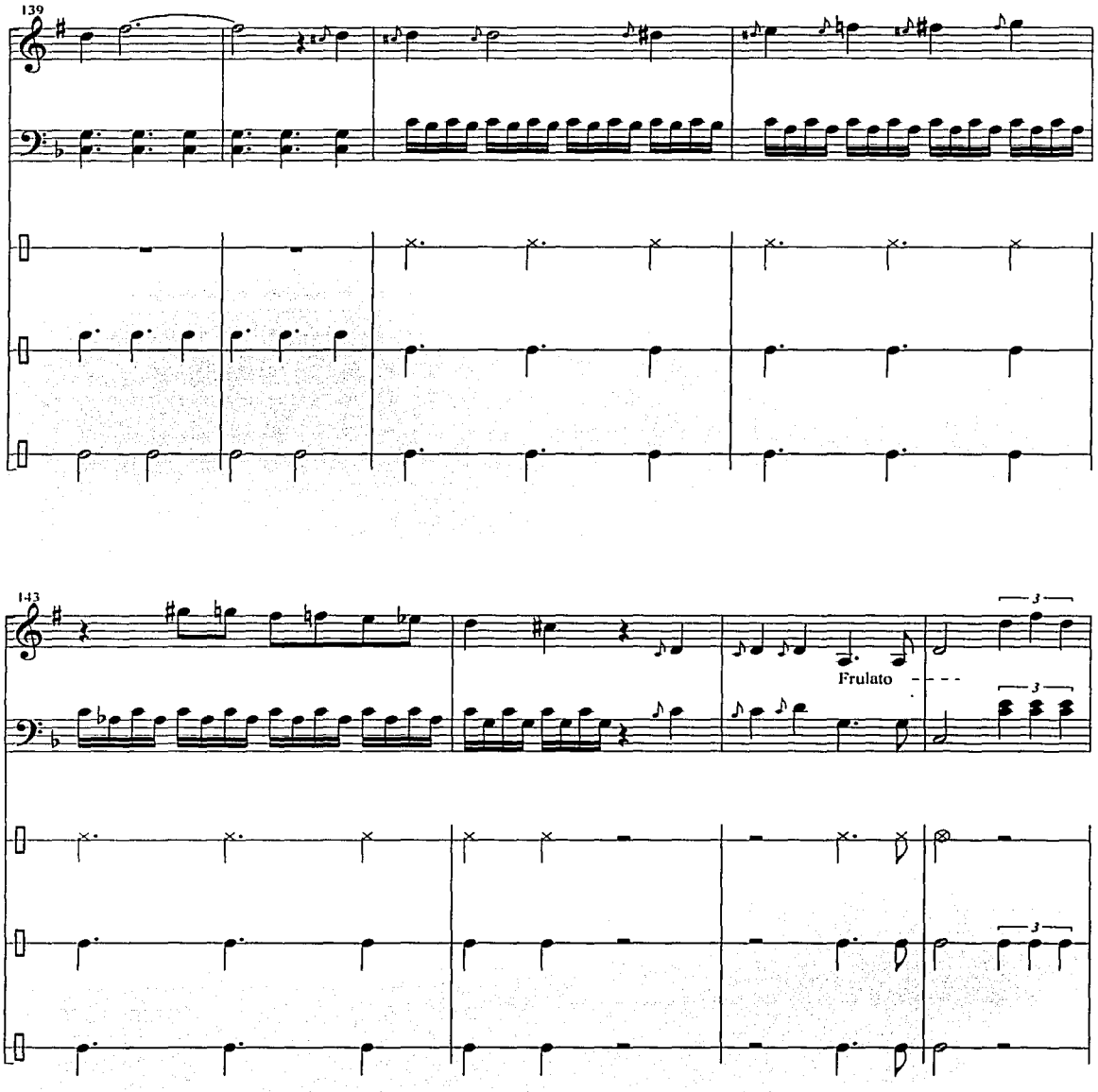
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



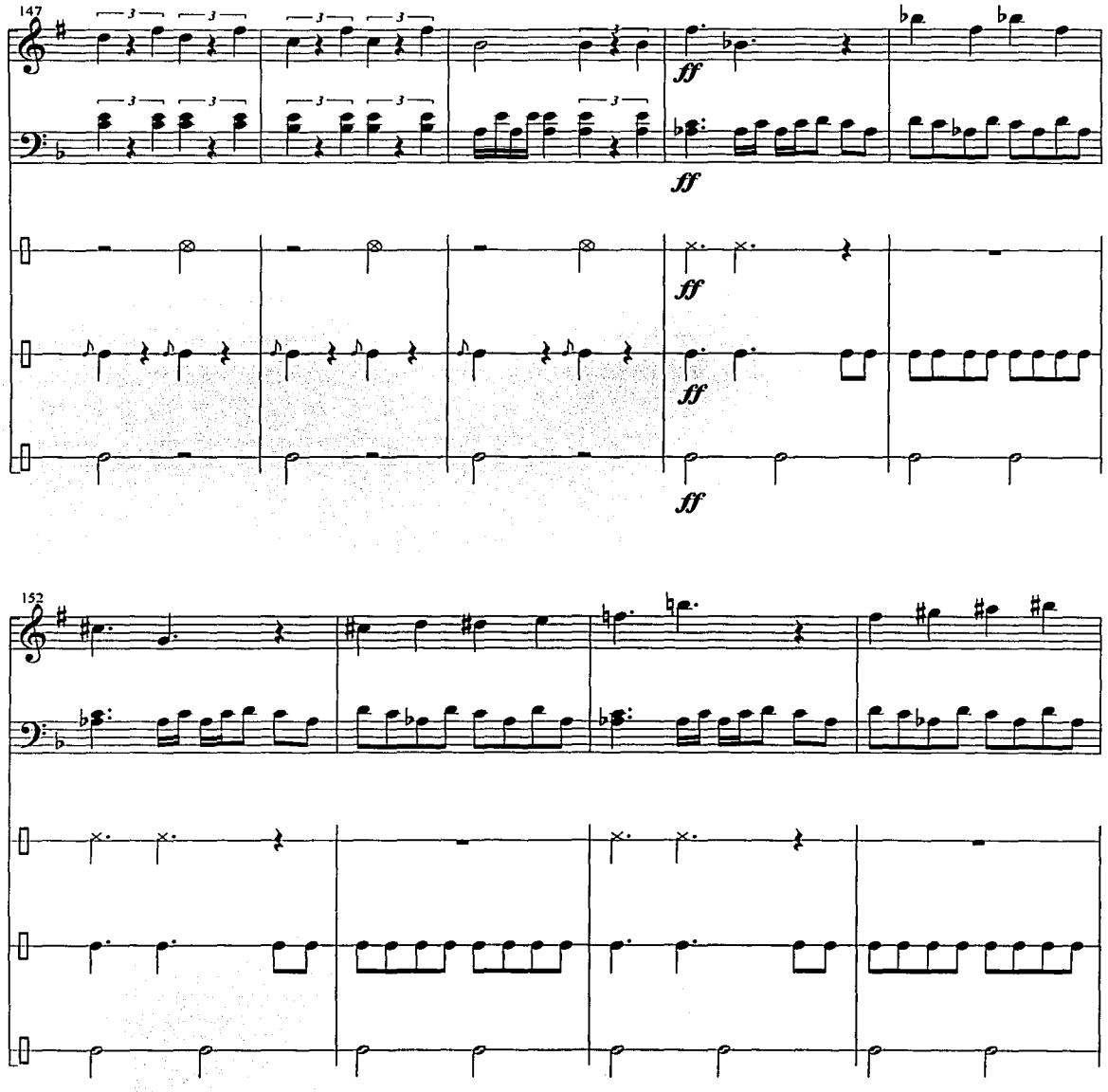
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



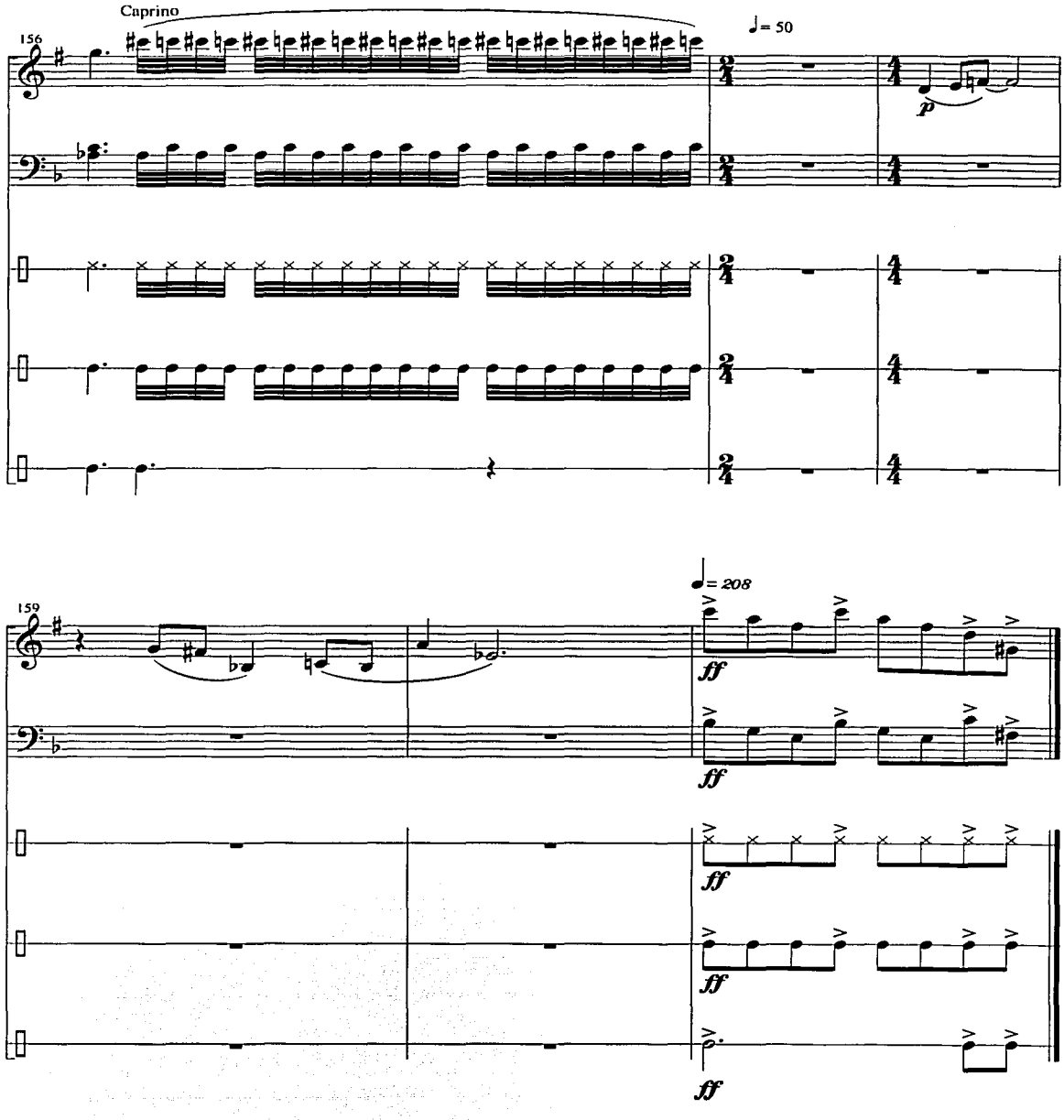
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Xalapa Veracruz 24 de Octubre de 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN