



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

## NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

OBRAS DE:

SAMUEL PELÁEZ GONZÁLEZ-EHRLICH

ASESORES:

MARIO STERN FEITLER

HUGO ROSALES CRUZ



ENM  
UNAM

MEXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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



*A mis Padres, que sin su apoyo y comprensión  
me habría sido más difícil el camino.*



# Índice

<b>Introducción</b>	5
<b><i>Programa</i></b>	7
Espejo de Agua	10
Quinteto de Alientos en Do	15
Pequeña Pieza para Cello y Guitarra en 3 Movimientos	21
Cóncavo y Convexo	26
Pieza para Bohimbo y Flauta	36
Un Rayo de Luz en la Oscuridad	53
Espíritu Nocturno (Impromptu)	63
<b><i>Conclusiones</i></b>	67
<b><i>Bibliografía</i></b>	69
<b>Anexo (Partituras):</b>	71
Espejo de Agua	73
Quinteto de Alientos en Do	77
Pequeña Pieza para Cello y Guitarra en 3 Movimientos	87
Cóncavo y Convexo	97
Pieza para Bohimbo y Flauta	103
Un Rayo de Luz en la Oscuridad	113
<b><i>Índice de Ejemplos, Ilustraciones y Figuras</i></b>	141



## Introducción

Cuando era niño, a la edad de nueve años, asistí a un viaje con mi padre, mis hermanos, algunos amigos y su familia a un lugar en el estado de Hidalgo llamado «Tolantongo». Un lugar muy hermoso, con cañadas, cavernas misteriosas y sitios peligrosos y divertidos. Tal vez lo mejor del paraje era que lo atravesaba (o lo atraviesa) un río de aguas termales que, incluso en la noche fría podías introducirte con la sensación de meterte a un *jacuzzi* ó ¡aún mejor!, porque el río no necesita de una fuente de energía eléctrica para funcionar y daba mejores masajes.

Entre las personas que nos acompañaban estaba el hijo de un amigo de mi papá: un niño más o menos de mi edad, tal vez unos meses más grande, de rasgos agudos y actitud confiada. En cierto momento nos pusimos a jugar a ‘no me acuerdo qué’ con esa capacidad de la infancia de crear historias “de la nada” y colocarte en el lugar de personajes o situaciones, en ocasiones, realmente inverosímiles. En determinado momento del juego descubro, bajo unos árboles, un montón de pequeñas florecillas, unas frescas, otras marchitas, algunas secas, que al estar suspendidas por medio de hilos invisibles, daban la sensación de haberse paralizado en el tiempo, guardadas en ese recoveco del espacio esperando a que las descubriéramos. Con mucha emoción le dije a éste niño (del cual he olvidado su nombre) algo así como: “¡Mira!, el tesoro de las Ninfas...” o algo parecido tratando de incluirlo en el juego que jugábamos. El niño, al notar mi fascinación por el fenómeno, lo único que atinó hacer fue un ademán grotesco y emitir un sonido similar a “¡Yo las deshago!” mientras pasaba su mano a través de las flores suspendidas rasgando las telarañas y rompiendo el hechizo.

Mi reacción emocional fue de mucho coraje, resentimiento y rechazo hacia alguien que, debido a su espíritu destructor, era incapaz de contemplar la belleza. Ahora, lo que siento por ese tipo de espíritus que seguramente son los causantes de las guerras, las inconsciencias, las ambiciones desmedidas y todas las calamidades que enfrenta la humanidad es lástima.

Creo que la misión de nosotros los artistas es persuadir a esas almas que han errado su camino de dirigir su mirada hacia las cosas bellas. Sin embargo, la creatividad es algo

frágil como las flores suspendidas y debemos hacer un esfuerzo para proteger el divino tesoro de las Ninfas de cualquier mano radical que, en su inconsciencia, quiera destruirlo.

Samuel Peláez González-Ehrlich

Junio de 2012

Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Música

Programa para obtener el título de Licenciado en Composición  
Samuel Peláez González-Ehrlich

Espejo de Agua (Preludio para piano)	5'33''
Quinteto de Alientos en Do	4'28''
Pequeña Pieza para Cello y Guitarra en 3 Movimientos	8'34''
Cóncavo y Convexo (dueto para clarinete y oboe)	5'05''
Pieza para Bohuimbo y Flauta	7'51''
Un Rayo de Luz en la Oscuridad (para 5 percusionistas y coro)	7'03''
Impromptu	7'00''
	aprox.

*Duración total: 45'34''*



En una inmensa y profunda calma...

...se extiende el fabuloso lago.

Parece una enorme ventana al cielo  
donde lo único que se mueve son las nubes dentro de él.

Aparece una golondrina que, flotando sobre las aguas para beber,  
con su pico rasga el finísimo velo que separa nuestra dimensión de la otra...

...la que está del otro lado del espejo.

# Espejo de Agua

«Espejo de Agua» fue creada en el 2005 con la idea de hacer una pieza modal para piano solo sobre *Do dórico*; si bien el tema es modal, a mi parecer el resultado fue una pieza en *Si bemol Mayor* que comienza en la dominante (una dominante sin tercera por cierto) con colores impresionistas y melodías ligeras, muchos acordes de sexta, de cuarta y de novena mayor.

La forma es A-B-A'-C-Coda. El tema principal es el siguiente:

## Ejemplo 1

Moderato (♩=100)

Piano

acuático

*mp*

*p* *ped*

7

*cresc.*

*mf*

*cresc.* *mp*

Algo que quise explorar fueron las sensaciones de cambios de luz con las armonías; en este fragmento se observa claramente el paso de una sonoridad oscura que es *do menor con cuarta* (también podría verse como *Fa7 en 6-5* sin tercera, pero por la melodía en el tercer compás, considero que es más correcto *do con cuarta*), después *sol6-5 (menor)*, *mi6-5 (mayor* pero con séptima mayor y en segunda inversión, lo que fácilmente podría pasar por *sol menor con sexta*, por lo tanto con una cualidad lumínica intermedia) y finalmente, *si bemol mayor (con novena mayor)*, el acorde más luminoso de todos, porque independientemente de que la pieza sea o haya pretendido ser modal, es la tónica. Los *fa* acentuados graves le dan profundidad y ambivalencia ya que lo convierten en un acorde en segunda inversión.

Un factor que contribuye a generar sonoridades acuosas es el uso constante del pedal que libera los armónicos y permite que, en acordes como los de sexta, cuarta y novena, reboten ampliamente. Es de destacar que la mayor parte de las disonancias que contiene esta música no son extremadamente fuertes sino más bien dulces y producen mucho movimiento, es algo que asocio con los destellos de luz en el agua y de ahí el título.

Lo que sigue es la respuesta, el desarrollo del tema y un puente que conduce a la sección **B**:

**Ejemplo 2**

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 4/4. The systems are numbered 12, 17, 22, 27, 32, and 36. The first system (measures 12-16) starts with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system (measures 17-21) includes a melodic line with a 'loco' marking and a dynamic of 'mp'. The third system (measures 22-26) features a melodic line with a dynamic of 'f'. The fourth system (measures 27-31) includes a melodic line with a dynamic of 'mf' and a 'p' marking. The fifth system (measures 32-35) includes a melodic line with a dynamic of 'cresc.' and a 'p' marking. The sixth system (measures 36-39) includes a melodic line with a dynamic of 'mp' and a 'rit.' marking. The score is marked with '8va' in the first and fifth systems, indicating an octave up for the melodic line.

La sección **B** está compuesta por arpeggios en la mano izquierda y melodías derivadas de **A**:

**Ejemplo 3**

39 A tempo  
Piano  
*mp*  
*p*  
*cresc.*  
44  
*mp*  
*p*  
48  
*poco cresc.*  
*poco cresc.*  
*p*  
etc...

Detailed description: This musical score for Example 3 consists of three systems of piano music. The first system (measures 39-43) is marked 'A tempo' and 'Piano'. The right hand (RH) plays a melodic line starting with a dotted quarter note, while the left hand (LH) plays a steady eighth-note arpeggiated pattern. Dynamics include *mp* and *p*, with a *cresc.* marking in measure 43. The second system (measures 44-47) continues the RH melody with a slur over measures 45-47. The LH arpeggio continues. Dynamics include *mp* and *p*. The third system (measures 48-51) shows the RH melody with a slur over measures 49-51. The LH arpeggio continues. Dynamics include *poco cresc.* and *p*. The score ends with 'etc...'.

La sección cierra con una escala ascendente por terceras y un acorde disminuido en *fortissimo* al compás 67:

**Ejemplo 4**

65  
Piano  
*mf*  
*mf*  
*ff*  
*f*  
68  
*rall.*  
*rit.*

Detailed description: This musical score for Example 4 consists of two systems of piano music. The first system (measures 65-67) shows the right hand (RH) playing a series of chords, with a final chord in measure 67 circled and marked *ff*. The left hand (LH) plays an ascending eighth-note scale. Dynamics include *mf* and *f*. The second system (measures 68-70) shows the RH playing a descending eighth-note scale, with a slur over measures 69-70. The LH continues with an ascending eighth-note scale. Dynamics include *rall.* and *rit.*

Lo que sigue es la reexposición una octava por debajo de la original:

### Ejemplo 5

71 A tempo  
*mp*  
*p*  
*cresc.*

77  
*mf*  
*mp*  
*p*

83  
*mf*  
*mp*  
*rit.*

Detailed description: This musical score for Example 5 consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 71-76) starts with a treble clef and a key signature of two flats. The right hand plays a melodic line with a *mp* dynamic, while the left hand plays a steady accompaniment of chords with a *p* dynamic. The tempo is marked 'A tempo'. The second system (measures 77-82) continues the melodic and accompanimental lines, with dynamics shifting to *mf* in the right hand and *mp* in the left hand, then to *p* in the left hand. The third system (measures 83-88) concludes the passage with a *mf* dynamic in the right hand and *mp* in the left hand, ending with a *rit.* (ritardando) marking.

Del compás 85 al 88 hay un pequeño puente para ir a C. La siguiente parte es con sordina y está acompañada de arpeggios en bloque hacia arriba en la mano izquierda:

### Ejemplo 6

A tempo  
con sord.  
89  
*mf*  
*mp*  
3

94  
*f*  
*mf*

Detailed description: This musical score for Example 6 consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 89-93) is marked 'A tempo con sord.' (A tempo with sostenuto). The right hand plays a melodic line with a *mf* dynamic, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords with a *mp* dynamic. A triplet of eighth notes is indicated with a '3' above it. The second system (measures 94-98) continues the melodic and accompanimental lines, with dynamics shifting to *f* in the right hand and *mf* in the left hand.

Al concluir hay un cambio de tempo (*Meno mosso* ♩=50). La Coda contiene, de alguna manera, vestigios del tema como se puede observar en los compases 105-106 y 112-113:

Ejemplo 7

Meno mosso (♩=50)  
senza sord.

Piano

105

*f* *mf* *mp*

110 *poco accel.* *A tempo* *mp* *loco rall. morendo* *p* *sf*

# Quinteto de Alientos en Do

Éste quinteto fue concebido durante el curso de “Instrumento de Aliento” a cargo del Mtro. Francisco Viesca y su peculiaridad consiste en el hecho de que comienza en modo Mayor y termina en modo menor, como una especie de *tercera de picardía invertida*, sólo que en este caso, no es únicamente la tercera, ya que viene de toda una sección en la región del homónimo menor.

Se trata de una forma binaria compleja (A-B) en la que **A** es ternaria (a-b-a) y **B** es binaria (a-b-coda).

Comienza con una breve introducción:

Ejemplo 8

Moderato ♩=100

Flauta *mf* *cresc.*

Oboe *p* *mf* *p*

Clarinete en Si *p* *mf* *p*

Corno en Fa *p* *mf* *p*

Fagot *p* *mf* *p*

Posteriormente modula a *la menor* y la flauta expone el tema principal:

Ejemplo 9

Flauta *mf*

Fl. *cresc.* *f* rit.

La primera vez que se presenta es tonal (regresa a *la menor*).

La segunda vez es modulante (conduce a *Do Mayor*):

**Ejemplo 10**

The musical score for Example 10 consists of two systems of staves. The first system covers measures 19 to 23, and the second system covers measures 24 to 28. The instruments are Flauta (Flute), Oboe, Clarinete en Sib (Clarinet in Bb), Corno en Fa (Horn in F), and Fagot (Bassoon). The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), *poco a poco* (poco a poco), and *f* (forte). Tempo markings include *loco* and *a tempo*. The Flute part starts with a *loco* section in measure 19, followed by *a tempo*. The Oboe and Clarinet parts enter in measure 20. The Horn and Bassoon parts enter in measure 21. The score concludes in measure 28 with a *f* dynamic marking.

Y nos lleva a la sección **b** que es un contraste derivado de **a**:



Para la segunda parte (**B**), el modo cambia descendiendo la tercera sin ningún tipo de preparación y aparece el tema **b** de **A** en modo menor con algunas modificaciones:

Ejemplo 13

The musical score for Example 13 is divided into two systems. The first system covers measures 105 to 113, and the second system covers measures 114 to 118. The instruments are Flauta (Flute), Oboe, Clarinete en Si b (B-flat Clarinet), Corno en Fa (F Horn), and Fagot (Bassoon). The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 2/4. Dynamics include piano (*p*), mezzo-piano (*mp*), fortissimo (*fp*), and forte (*f*).

En esto consiste la sección **a** de **B**. La segunda parte (**b**) está en *La bemol Mayor* (sexto grado de *do menor*) y en seis octavas, contraste rítmico y armónico fuerte:

Ejemplo 14

121  $\text{♩} = \text{♩}$

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Corno en Fa

Fagot

128  $8^{\text{va}}$

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

135 (8)

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

Detailed description: This musical score is for Example 14, spanning measures 121 to 135. It is written for a woodwind ensemble in B-flat major and 6/8 time. The score is divided into three systems. The first system (measures 121-127) includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Horn in F, and Bassoon. The Flute part has a tempo marking of quarter note = quarter note. The Oboe, Clarinet, and Horn parts have dynamic markings of *mf* and *mp*. The Bassoon part has a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 128-134) includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon. The Flute part has a dynamic marking of *mf* and a *8va* marking. The Oboe, Clarinet, and Horn parts have dynamic markings of *mf*. The Bassoon part is silent. The third system (measures 135) includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon. The Flute part has a dynamic marking of *mp*. The Oboe, Clarinet, and Horn parts have dynamic markings of *mp*. The Bassoon part is silent.

La coda está en *Mi bemol Mayor* para, posteriormente, después de la repetición, finalizar en *do menor*:

Ejemplo 15

142 *loco*  
Fl. *p cresc.* *mf*  
Ob. *p cresc.* *mf* *mp*  
Cl. *p cresc.* *mf* *mp*  
Cor. *p cresc.* *mf* *mp*  
Fgt. *p cresc.* *mf* *mp*

147 1. 2. *rall.*  
Fl. *f* *dim.*  
Ob. *f* *dim.*  
Cl. *f* *dim.*  
Cor. *f* *dim.*  
Fgt. *f* *dim.*

## Pequeña Pieza para Cello y Guitarra en 3 Movimientos

La presente obra está concebida como forma ternaria en todos sentidos. Se trata de tres pequeños movimientos en forma ternaria simple cada uno y el último está constituido con reminiscencias del primero como si fuera una especie de *gran A*'.

Al igual que el “Quinteto de Alientos en Do”, “Pequeña Pieza para Cello y Guitarra en 3 Movimientos” está construida con un lenguaje puramente tonal y con claras referencias al *Clasicismo*. Es curioso que ambas piezas estén en *Do* y que *Do Mayor* no tenga alteraciones. Siempre me pregunté a qué podía deberse ésta situación y porque los creadores de la *Tonalidad* habían elegido precisamente esa frecuencia como punto de partida; siempre debe haber una referencia, como lo es el *cero*: en el caso de los grados centígrados es el punto de congelación del agua a nivel del mar; el día comienza a medirse a partir de las “cero” horas; pero ¿porqué *do* y no *fa sostenido*? La respuesta tiene que ver con las subdivisiones de la unidad. Al igual que los tiempos se dividen en mitades, cuartos, octavos, dieciseisavos y así sucesivamente, lo mismo hicieron con las frecuencias: 1, 2, 4, 8, 12, 16, 32, 64, 128 ciclos por segundo (*hertz*), que correspondería a *do 4* en México, por lo tanto  $do 5 = 256$ ; cuestión que se modificó ligeramente con la estandarización del *la 440* en 1955 y se convirtió en *do 264*.<sup>1</sup> Los diapasones en *Do 128* aún se siguen utilizando en pruebas médicas para examinar el nivel de percepción vibratoria como parte del funcionamiento del sistema nervioso periférico.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/A440\\_\(pitch\\_standard\)](http://en.wikipedia.org/wiki/A440_(pitch_standard))

<sup>2</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Tuning\\_fork](http://en.wikipedia.org/wiki/Tuning_fork)

El tema del primer movimiento es el siguiente:

Ejemplo 16

**Allegro**

Guitarra

Violoncello

9

Gtr.

Vc.

*f* *mp* *mf* *cresc.* *f*

Esto constituye enteramente la sección **A**.

La sección **B** es como sigue:

Ejemplo 17

Guitarra

Violoncello

17

27

Gtr.

Vc.

*mf* *f* *mf* *f* *dim.* *mp*

Aquí puede observarse que se toma literalmente el elemento melódico de la guitarra en el compás 23, que constituye de forma elaborada, la línea del cello en la sección **B** del tercer movimiento:

**Ejemplo 18**

137 A la mitad del tempo

Guitarra

Violoncello

*mf legato*

Gtr.

Vc.

Y hacia el final de la sección:

**Ejemplo 19**

189

Guitarra

Violoncello

Igualmente, el tema inicial del tercer movimiento, está claramente basado en el primero:

Ejemplo 20

114

Guitarra *f*

Violoncello *f*

El segundo movimiento está en modo menor y en un tempo lento; consta del siguiente tema por parte del violoncello en la sección A:

Ejemplo 21

57

Violoncello *mp*

62

Vc. *mf* *cresc.* *dim.* *f* *mf* l.v.

La guitarra acompaña con figuras sencillas y en la reexposición aparece de nuevo con un acompañamiento distinto:

Ejemplo 22

103

Guitarra *pp* *leggiero*

Violoncello *p* *evocativo*

104

Gtr. *p*

Vc. *p* *evocativo*

etc...

Para la zona de contraste **(B)** el cello articula con una serie de efectos, como el spiccato del compás 68:

**Ejemplo 23**

Musical score for Example 23, measures 68-70. The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system (measures 68-69) features a guitar part in the upper staff with a 'cresc.' marking and a cello part in the lower staff with a forte (*f*) dynamic and a piano (*ppp*) dynamic. The second system (measures 70-71) features a guitar part with a 'cresc.' marking and a cello part with dynamics *f*, *ppp*, and *mp*. Vertical stems above the cello notes indicate articulation.

Ó los trémolos del compás 83, donde está marcado “abejorresco” (que tiene que ser ejecutado con la punta y ligero, parecido a un abeja):

**Ejemplo 24**

Musical score for Example 24, measures 79-84. The score is in 6/8 time and consists of three systems. The first system (measures 79-81) features a guitar part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking, and a cello part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a liso (*liso*) marking. The second system (measures 82-83) features a guitar part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) marking, and a cello part with a sul ponticello (*sul pont.*) marking and an abejorresco marking. The third system (measures 84-85) features a guitar part and a cello part with a sul ponticello (*sul pont.*) marking.

# Cóncavo y Convexo

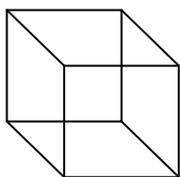
Obra basada en la litografía homónima de M.C. Escher

*A mi madre que participó en el 68*

«Cóncavo y Convexo» fue una de las piezas seleccionadas como ganadoras en el concurso «A 40 años del 68» llevado a cabo en la Escuela Nacional de Música en el 2008.

Mi madre se encontraba estudiando en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos cuando ocurrió la tragedia de 1968; participó activamente en el movimiento y vivió de cerca la muerte de algunos de sus compañeros, lo que la llevó al abandono de la pintura debido a una asociación con todo aquello. Escher era el autor de moda en la época, formaba parte de las clases de perspectiva y era tema de conversación recurrente. Por este motivo decidí dedicar esta obra a ella.

Siempre me pareció fascinante la idea de percibir en un plano la sensación de tercera dimensión; sin embargo, desde niño me parecía aún más intrigante percibir la tridimensionalidad en un objeto de dos maneras distintas, como es el caso de un cubo transparente formado de dos cuadrados desfasados y unidos sus vértices, de manera que se pueda visualizar como si uno de estos cuadrados fuera el fondo y el otro el frente o viceversa.



**Ilustración 1**

No obstante, fue hasta que conocí la impresionante imagen lograda por el grabador holandés Maurits Cornelis Escher que entendí la complejidad y lo divertido del asunto.

La idea de convertir «Cóncavo y Convexo» en una pieza musical surgió de preguntarme si era posible percibir una sensación parecida en el tiempo, valga extrapolar una cuestión puramente espacial a la temporalidad. Me encontraba en mi casa estudiando cuando de pronto comenzó a sonar una estridente alarma que, para colmo de males, no paró en los

próximos veinte minutos. Al principio me puse de mal humor y pensé que ya me había arruinado la tarde, pero al cabo de un rato dejó de parecerme desagradable y empecé a descubrir cosas divertidas; todo sonido repetitivo al cabo de cierto tiempo se vuelve algo hipnótico. La alarma estaba constituida de dos alturas distintas con una ligera variación de color en tiempos contrastantes, lo que provocaba una impresión desfasada aunque en realidad era un 5 contra 3. Lo verdaderamente interesante es que después de escucharla por un tiempo me dio la sensación de que, dado que era un modelo repetido, un dibujo temporal constante y simple, se podía percibir desde la perspectiva del 3 o desde la perspectiva del 5 y se podía cambiar a una u otra perspectiva, no sin algo de esfuerzo, de manera voluntaria, como con el cubo transparente.

Fue así como me di a la tarea de estructurar una pieza musical que de alguna forma “forzara” al oyente a escuchar de manera cóncava y/o de manera convexa. La conclusión a la que llegué fue hacer dos líneas melódicas contrapuntísticas en tiempos dispares (en este caso  $2/8$  contra  $3/8$ ) que fueran reconocibles e invertir los tiempos en la reexposición para dar la sensación inversa. Me topé con el problema de que al convertir  $2/8$  en  $3/8$  me iban a faltar notas y al convertir  $3/8$  en  $2/8$  me iban a sobrar, por lo que tuve que alargar algunos valores en el primer caso y, en el segundo, agregar algunas notas sin que esto desquebrajara la estructura fundamental de la línea, de tal manera que pudiera ser reconocible a pesar de las modificaciones. Escogí el clarinete y el oboe porque además de la bella amalgama que forman sus sonoridades, en la litografía aparecen dos personajes (uno del lado cóncavo y otro del lado convexo) tocando una especie de chirimía que es ancestro del oboe y comparte la forma alargada de ambos instrumentos.

M.C. Escher «*Cóncavo y Convexo*» Litografía, 1955.<sup>3</sup>

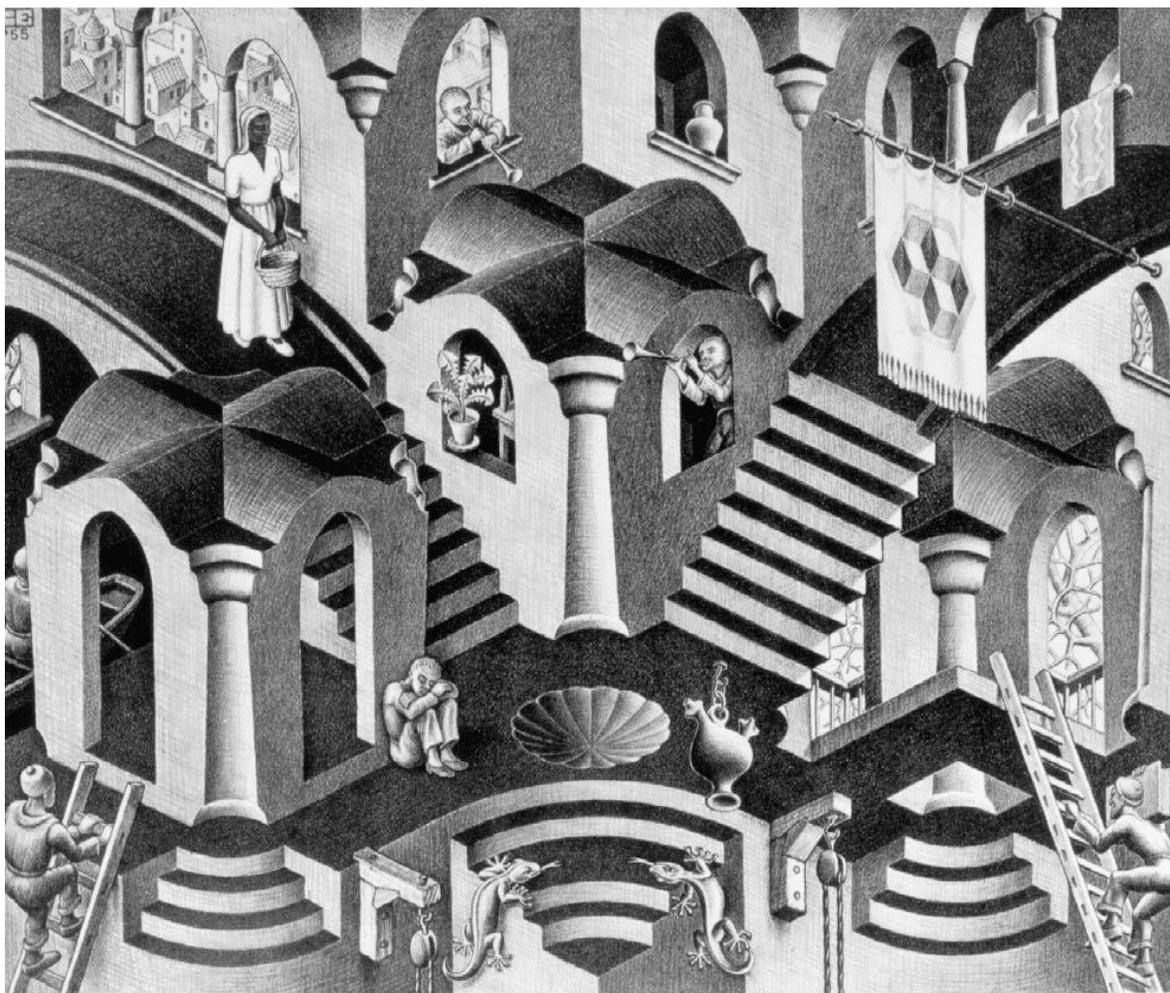


Ilustración 2

La obra está concebida como una forma ternaria compleja (A-B-A') en la que A es Cóncavo y A' es Convexo. La sección B es una especie de intermedio en el cual se homogenizan los tiempos y está constituido por motivos enérgicos, escalas descendentes y frases no tan melódicas como las de A.

La primera nota de la pieza es una especie de llamado como el de un cuerno de caza por parte del clarinete que anuncia el principio de A y también sirve para orientar al oyente con respecto a la reexposición<sup>4</sup>:

<sup>3</sup> [www.mcescher.com](http://www.mcescher.com)

<sup>4</sup> Nota: La partitura no está escrita en Do.

Ejemplo 25

Cóncavo (♩ = 100) ,

Oboe

Clarinete en Sib

*p* < *f* > *p*

200

Ob.

Cl.

*p* < >

Los temas que constituyen A fueron construidos con base en el clarinete, por lo que prácticamente todo lo que hace el oboe es contrapunto.

El tema a de A es como sigue:

Ejemplo 26

4

Clarinete en Sib

*mf*

15

Cl.

*p* *mf* *p sub.*

28

Cl.

*mp* *f*

Como parte de la ambigüedad que produce la sensación de ver una imagen que en un momento se haya cóncava y de pronto se torna convexa, quise expresarlo a través de una inestabilidad tonal generada a partir de la función de tercera del acorde, en este caso de la tonalidad de *Fa*, que el primer compás (c.4) es Mayor, el segundo menor y en el tercero vuelve a ser Mayor, provocando esta movilidad que, siendo estática, posee claramente la imagen. Esto se liga a la modulación a *Sol* que primero, por venir de *Fa* es menor y luego se torna Mayor con una clara resolución al compás 16. La segunda parte del tema está constituida por cromatismos que juegan siempre con la ambigüedad de las terceras pasando

por *do menor* y algo como *mi bemol menor* para finalmente resolver a *Fa Mayor*. Esta ambigüedad persiste ya que en la siguiente parte (b), el clarinete arpeggia *Fa Mayor* mientras que el oboe tiene *re bemol-do*, sexta que pertenece a *Fa menor*:

Ejemplo 27

41

Oboe

Clarinete en Sib

48

Ob.

Cl.

*f*

*f*

*mp*

*dim.*

En lo siguiente, el oboe toma lo que había hecho el clarinete de forma imitativa:

Ejemplo 28

57

Oboe

Clarinete en Sib

65

Ob.

Cl.

*mp cresc.*

*a tempo poco accel.*

*a tempo*

*mp cresc.*

*a tempo*

*a tempo*

*diminuendo*

*diminuendo*

La ambigüedad se sigue haciendo patente en el siguiente fragmento que resuelve a *sol menor* para inmediatamente resolver de nuevo a *Fa*:

Ejemplo 29

Musical score for Oboe and Clarinet in B-flat, measures 75-85. The Oboe part (top staff) starts at measure 75 with a *mp* dynamic, followed by a *f* dynamic, and ends at measure 85 with a *mp* dynamic. The Clarinet part (bottom staff) starts at measure 75 with a *f* dynamic, followed by a *mf sub* dynamic, and ends at measure 85 with a *f* dynamic. Both parts feature triplet patterns. The Clarinet part starts at measure 86 with a *p* dynamic, followed by a *mf sub.* dynamic, and ends at measure 95 with a *mp* dynamic. The Oboe part starts at measure 86 with a *p* dynamic, followed by a *mf sub.* dynamic, and ends at measure 95 with a *mp* dynamic.

Después viene un pequeño puente que conduce a la sección c:

Ejemplo 30

Musical score for Oboe and Clarinet in B-flat, measures 101-108. The Oboe part (top staff) starts at measure 101 with a *101 accel.* marking and remains silent throughout. The Clarinet part (bottom staff) starts at measure 101 with a *cresc.* marking and ends at measure 108 with a *f* dynamic. The Clarinet part features triplet patterns.

La sección c de A está en dos tonalidades claramente definidas: *Fa Mayor*...

Ejemplo 31

110 Poco más rápido (♩ = 110)

Oboe *mf*

Clarinete en Sib *mf* *p*

Ob. *p*

Cl. *f*

Detailed description: This musical score for Example 31 covers measures 110 to 119. It is in 2/8 time and marked 'Poco más rápido' with a tempo of 110 quarter notes per minute. The Oboe part (measures 110-119) features a melodic line with eighth notes and rests, starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Clarinet in B-flat part (measures 110-119) plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, starting at *mf* and ending at *p*. The Oboe part (measures 119-128) features a melodic line with eighth notes and rests, starting at a piano (*p*) dynamic. The Clarinet in B-flat part (measures 119-128) continues the rhythmic pattern with triplets, starting at *p* and ending at a forte (*f*) dynamic.

...y Si bemol Mayor:

Ejemplo 32

128 Poco más rápido (♩ = 110)

Oboe *mf* *mf*

Clarinete en Sib *mp*

Ob. *mp*

Cl.

Detailed description: This musical score for Example 32 covers measures 128 to 136. It is in 2/8 time and marked 'Poco más rápido' with a tempo of 110 quarter notes per minute. The Oboe part (measures 128-136) features a melodic line with eighth notes and rests, starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ending at a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Clarinet in B-flat part (measures 128-136) plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, starting at a mezzo-piano (*mp*) dynamic and ending at a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Oboe part (measures 136-145) features a melodic line with eighth notes and rests, starting at a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Clarinet in B-flat part (measures 136-145) continues the rhythmic pattern with triplets.

La sección **B** se conforma de tres pequeñas secciones en las cuales se rompe la contradicción 2 vs. 3. La primera (**a**) retoma el puente que había enunciado el clarinete para

la llegada de la misma en el oboe y es acompañado por un acorde disminuido en el clarinete; a continuación desarrolla estos motivos en ambos instrumentos:

**Ejemplo 33**

Intermedio (más rápido ♩ = 85)

Oboe

Clarinete en Si $\flat$

*p* *cresc.* *mp*

*mp* *mf* *f*

etc...

La sección **b** de **B** es una especie de transición en la que modula a *sol menor* para, posteriormente, en **c** (que es un contraste derivado de **a** de **B**) modular a *Si bemol Mayor* y, finalmente a *Fa*:

**b...**

**Ejemplo 34**

Lento (♩ = 50)

Oboe

Clarinete en Si $\flat$

*p* *p* *p*

*p* *mf* *dim.* *rall.*

C...

Ejemplo 35

188  $\text{♩} = \text{a tempo} (\text{♩} = 93)$  gracioso

Oboe *mf*

Clarinete en Sib *mf*

194

Ob.

Cl. *p*

Lo que sigue es la reexposición (A'), que como dije anteriormente, es la repetición literal de A, pero con los tiempos de los instrumentos invertidos, uno con respecto al otro. Tomemos como ejemplo la primera parte de a de A:

Ejemplo 36

Cóncono ( $\text{♩} = 100$ )

Oboe *mf*

Clarinete en Sib *p* *f* *p* *mf*

9

Ob. *p cresc.*

Cl. *p*



## Pieza para Bohimbo y Flauta

La historia de esta pieza es interesante. Comienza con una casualidad: Me encontraba cambiando el foco de la lámpara del techo de mí cuarto un día que llegué por la noche y me topé con que estaba fundido; no iba a poder trabajar ni estudiar adecuadamente mi instrumento si no lo cambiaba. Cuando me disponía a hacerlo removí la pantalla esférica que cubre al foco (ésta constituye gran parte de la lámpara, la otra parte es un aro que lo sostiene por medio de unos pequeños tornillos) y noté que estaba muy polvosa; aproveché para limpiarla y mientras lo hacía, tamborileaba con los dedos el objeto. Cuando terminé de quitarle el polvo me seguí con la euforia percusiva y la toqué de todas las formas que se me ocurrieron. En un principio sólo me pareció simpático y ligeramente hipnótico el sonido que producía, pero después descubrí un sonido en especial que me llevó a creer que podría escribir una pieza para este “nuevo instrumento” y que funcionaría bastante bien; también me llevó a nombrarlo por una especie de onomatopeya basada en el sonido que producía que me terminó de convencer porque sonaba entre africano y cubano (algo idóneo para un instrumento de percusión). Pensé que si llegaba a la escuela con esta descabellada idea sin ningún fundamento me iban a reprobarme, por lo cual decidí escribir una especie de “manual analítico-descriptivo” de sus funciones, de cómo tocarlo y además elaborar un método para su correcta y precisa escritura musical.

A continuación reproduciré de forma exacta (prácticamente, tal vez cambiaré unas cosas por cuestión de estilo) aquel manual que además de describir el instrumento, resulta indispensable para la comprensión de la partitura.

### **Bohimbo**

Se trata de una esfera de ochenta centímetros de circunferencia (fig. 1) que tiene un orificio circular en cuya parte más ancha mide diez centímetros de diámetro y en su parte más angosta hacia el fondo mide ocho punto cuatro centímetros de diámetro.

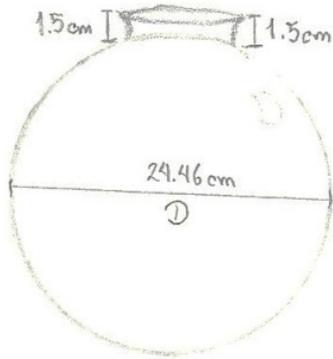


Fig 1

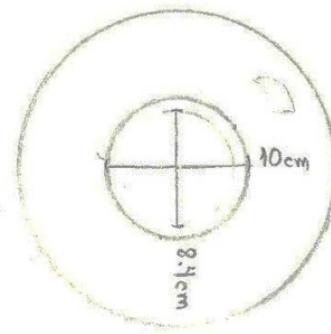


Fig 2

Debido a que se trata de un instrumento delicado debe ser tocado con cuidado y utilizando únicamente las manos; a cada parte de estas les corresponde una función específica para extraer determinada sonoridad, así como a cada parte del instrumento le corresponde alguna o varias de dichas funciones. (figs. 3 y 4).

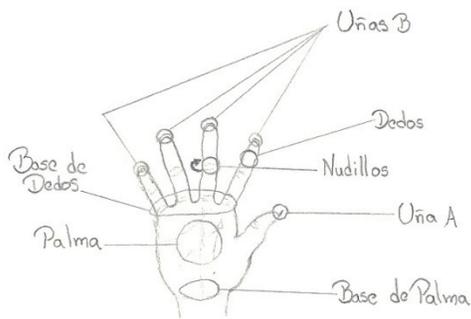


Fig 3

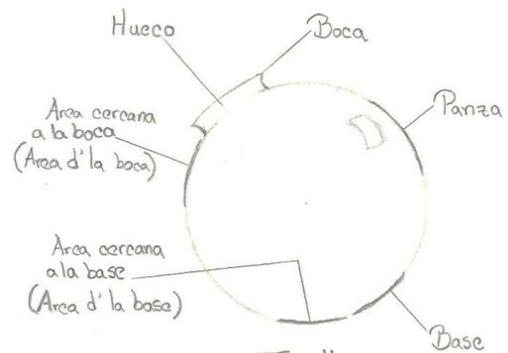


Fig 4

Dado que es un objeto de cristal, emite una gran cantidad de armónicos y posee una enorme variedad de sonidos. A continuación me dispongo a desglosarlos de la mejor manera posible y con su respectiva forma de escritura.

## Sonidos de las Esferas

Pitágoras dijo que absolutamente todos los cuerpos vibran en determinada frecuencia; este vibra en *fa* (cuarta línea, clave de *fa*)<sup>5</sup>. Quiero suponer y creo estar en lo cierto, que lo que genera a partir de ahí es su columna natural de armónicos:<sup>6</sup>

Ejemplo 37



Por lo tanto, de una u otra manera, siempre sonará esto, lo único que sucederá es que determinados ataques en determinadas zonas harán más notorios algunos sonidos que otros.

Debido a la universalidad de su forma, el Bohuimbo es un instrumento muy anatómico. Si se le da un golpe certero (entiéndase por certero que la curva se acople perfectamente a la cavidad natural de la mano) con la *palma* en la *panza* (ver figuras 3 y 4), generará una maravillosa explosión de armónicos con predominancia de una fundamental (*fa* de la quinta línea clave de sol) la mayor parte de las veces, aunque el resto de los armónicos estarán disputándose el primer puesto. Esto puede ser utilizado como acento ( $\tilde{\text{f}}$ ), ya que si no se le da un golpe tan certero (con la *palma* menos acoplada), emitirá la misma explosión, pero sin esta predominancia común del cuarto armónico. Si se realiza este mismo ataque en el área cercana a la *boca* ocurrirá lo mismo, pero con la presencia del generador (*fa* cuarta línea); con todos los ataques, a excepción de los que se realizan con las uñas, mientras más se alejan de la *panza* (el ecuador del Bohuimbo), más perceptible se volverá el generador, hacia la boca o hacia la base. Por cuestiones prácticas y de similitud en el sonido, no se utilizarán la *base* ni su área para tocar.

<sup>5</sup> El Bohuimbo original sufrió un accidente (fue confundido con balón de basquetbol porque lo transportaba en una red envuelto en una franela) y se rompió. El actual Bohuimbo vibra cercano a la nota Mi (casi medio tono abajo del original).

<sup>6</sup> En aquel entonces no estaba consciente de la complejidad con la que vibran algunos cuerpos; sin embargo, mi oído (más educado que entonces) puede distinguir aún varios armónicos de la columna.

## Posición y Escritura

Para que el Bohimbo pueda ser tocado con comodidad el ejecutante deberá estar sentado con la base entre las piernas y el área de la base sobre las mismas (ver fig.4), de tal manera que la panza quede libre para que el sonido no se ahogue. En la primera posición la boca quedará viendo hacia arriba y en la segunda posición girará noventa grados hacia el frente quedando de forma horizontal y la base viendo hacia el ejecutante. (Figs. 5 y 6).

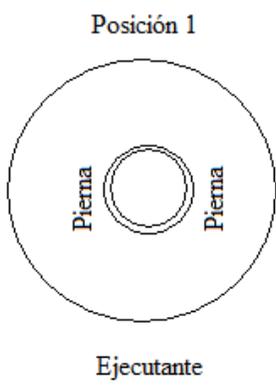


Fig. 5

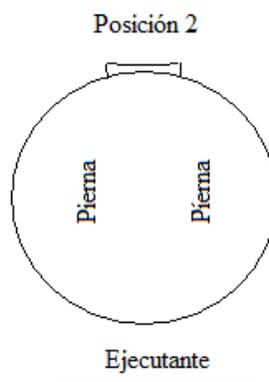


Fig. 6

La primera posición es para tocar sobre la *boca* y su área; la segunda, para tocar sobre la *panza*. Es posible utilizar una posición intermedia cuando se necesite tocar sobre ambas partes.

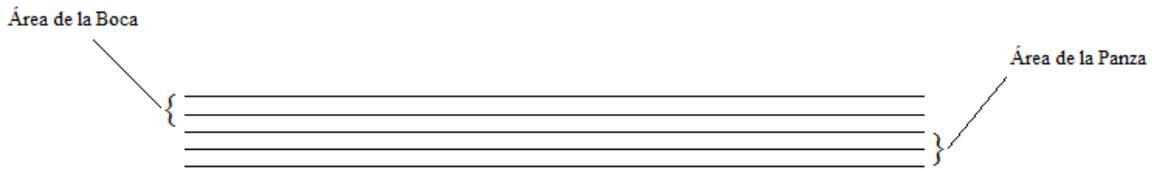
En cuanto a la escritura, se necesitarán dos pentagramas: uno para los distintos ataques y otro para los sonidos de la boca (del cual me ocuparé después), a los que se les agregarán las anotaciones normales de agógica y dinámica. (Fig. 7).



Fig. 7

Para los ataques he dividido al pentagrama en dos partes: área de la *boca* (parte superior) y área de la *panza* (parte inferior):

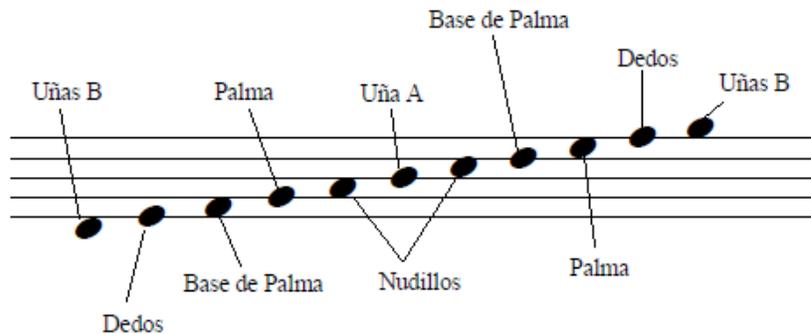
Ejemplo 38



Como dije anteriormente, mientras más cerca de la boca se toque, más se percibirá la nota en la que vibra el instrumento; cuanto menos cerca y más hacia el ecuador o *panza*, se percibirá con poca claridad y mayor nitidez en los armónicos.

Como guitarrista, he introducido efectos con las uñas de la mano derecha. Las *uñas B* dan un efecto distinto (más grave) al de la *uña A*, debido a que ésta es más larga que las *B*. Ambas serán utilizadas con respecto a la posición natural de la mano. A la *uña A* le corresponde la línea de en medio y a manera de espejo en una sucesión coherente espacio-línea, surgirán las distintas partes de las manos en su respectiva sección de la esfera:

Ejemplo 39



Nota: A la *uña A* le corresponde la línea media porque produce un efecto muy parecido en cualquier parte del Bohuimbo y es usual combinarla con otros ataques.

❖ Nudillos:

Los nudillos producen un sonido más o menos hueco, con una buena cantidad de armónicos y hacen una agradable combinación con la *uña A*. Se utilizarán tres nudillos juntos; si se quiere un sonido sencillo deberá indicarse con un acento staccato (  ).

❖ Base de Palma:

La base de palma produce un sonido parecido al de un bongó en el área de la *boca* y un sonido seco con escasa cantidad de armónicos en la *panza*.

❖ Palma:

De este sonido ya había hablado anteriormente (pág.3). Una buena ejecución hará de él un verdadero deleite. Todos los sonidos del Bohuimbo pueden ser combinados entre sí, pero hay algunos que se mezclan mejor que otros. Éste tiene una gran cercanía con los dedos.

❖ Dedos:

Deberán utilizarse los cuatro dedos juntos a menos que lo indique la partitura en una figura rápida (  ), “d” equivale a meñique. Producen un sonido con muchos armónicos, parecido a la palma pero mucho menos escandaloso.

❖ Uñas B:

Producen un efecto incisivo destacando armónicos superiores de manera distinta en la *base*, la *panza* y el área de la *boca*. Se utilizará una uña a la vez; si se quiere que caigan todas de forma desigual a manera de chasquido se indicará con un signo de más sobre la nota (  ).

➤ Sonidos de la Boca:

Los sonidos de la *boca* constituyen una parte muy importante del Bohuimbo; sin ellos nada de esto tendría sentido. La razón es que son capaces de variar alturas.

Para esto es necesario pegarle con los dedos juntos tapando una gran parte del hueco, como lo muestra la figura 8, sin despegar inmediatamente la mano, ya que de ser así, se escuchará un sonido de muy escasa duración y con un ligero glissando hacia arriba.

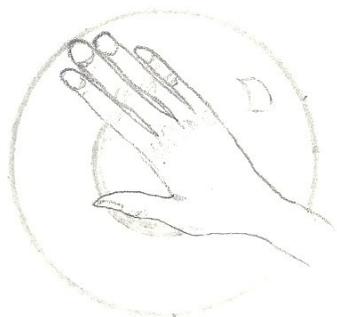


Fig 8

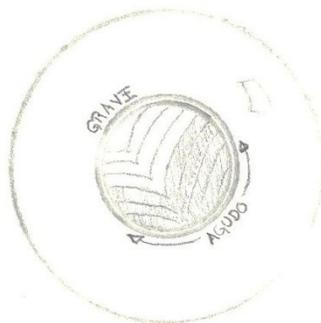


Fig 9

Como muchos, éste es un instrumento empírico; por lo tanto, su afinación dependerá del oído del intérprete y de la buena ubicación que haya hecho a nivel táctil de las diversas alturas. Éstas comenzarán en el *fa* original (todo el hueco destapado), que no se logra en la boca, sino más bien fuera (una buena emisión se obtiene pegándole con la base de la palma en el *área de la boca*) y descenderán microtonalmente hasta lo más grave (fig. 9) con todo el hueco tapado ayudándose de ambas manos.

Debido a la imprecisión de todo esto, será necesario manejar ciertos sonidos base a nivel de efectos:

Si se le pega con la palma de la mano tratando de cubrir todo el hueco como está en la figura 10 y luego, dejando pegada la base de la palma, se levanta la palma y se realiza otro golpe con la base de los dedos y, justo cuando estos toquen, se levanta nuevamente la totalidad de la palma, sonará un golpe grave y un bonito glissando hasta el *fa* original. (Ver fig. 3).



Fig 10

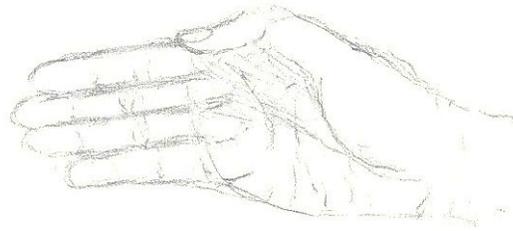


Fig 11

Mi mano, que mide aproximadamente 10 x 8 cm. (no cubre la totalidad del hueco) emite más o menos un *fa* una octava abajo del original, correspondiente al sonido grave del párrafo anterior. Habrá personas con la mano más chica o más grande, por lo que tomarán el *fa* escrito como el sonido que logren con el ataque de la figura 10.

La escritura de esta combinación quedará como se lee a continuación:

Ejemplo 40



Las figuraciones pueden cambiar, pero lo más lógico es que sean octavos.

Por razones prácticas he establecido que el rango de este instrumento sea de una octava, por lo que sólo habrá un sonido más grave tapando una parte con una mano y atacando con la otra; se escribirá así:

Ejemplo 41



Nota: Este sonido es de altura imprecisa.

Existen otros dos efectos en el aro de la boca. El primero se ejecuta pegando sobre éste con la parte de los *dedos* (fig. 3) y se indica con un signo de 'igual' (=) sobre la nota. El

segundo necesita una cavidad en la mano como lo muestra la figura 11; el aro deberá entrar en esta cavidad en cada golpe, sin que la mano toque otra parte de la esfera; esto emitirá un sonido intermitente, continuo y poco articulado (valgan las contradicciones) bastante fantasmal. Se indicará con un signo de ‘diferente’ sobre la nota ( ≠ ). A pesar de que estos sonidos se bajan de tono se escribirán sobre la cuarta línea; mientras no exista un cambio de signo se entenderá que sigue sobre el efecto anterior:

Ejemplo 42



Si el *fa* agudo y el *fa* grave están escritos con una cruz ( ✕ ), serán entendidos como posiciones, de tal manera que la mano, sin despegar la base de la palma, se moverá como una tapa, sirviendo de puntos de referencia el *fa* grave (cerrada) y el *fa* agudo (abierta), tal como lo muestra la figura 12.

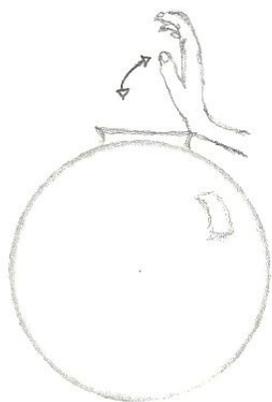


Fig 12

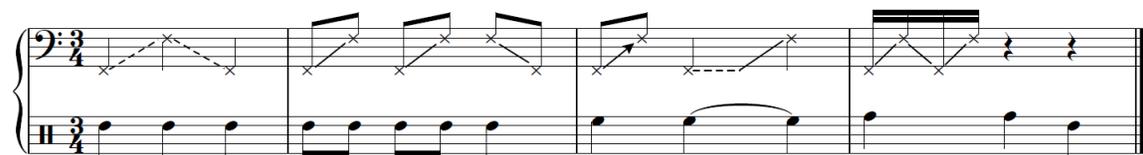
De este modo podemos hacer el glissando de la primera combinación (atacando con la base de los dedos y despegando inmediatamente la mano desde la base de la palma) tal como está escrito:

Ejemplo 43



Esto puede ser combinado con otros ataques de modo que es posible hacer distintos tipos de glissando con la *tapa manual*. Si se quiere que el glissando sea gradual, se indicará con una línea punteada (.....); si es súbito, se indicará con una línea continua (—); incluso se puede mantener cerrada la tapa un momento y luego hacer un glissando súbito (.....); otro tipo de glissando se logra retirando completamente la mano (sin dejar la bisagra de la base de la palma) y se escribirá con una flecha (↗, ↘):

Ejemplo 44



Los sonidos que se sacan a partir del ataque de la figura 8 se escribirán en su altura. También es posible combinarlos con golpes del pentagrama inferior; cuando esto ocurra se dejará la mano como en la figura 8 a la altura requerida, únicamente como posición y el ataque del pentagrama inferior será el que genere el sonido.

Nota: Los armónicos no cambian, lo único que varía su altura es el sonido que sale de la boca.

Ejemplo 45



En el primer tiempo del primer compás hay un *fa* con un golpe de base de palma en el área de la boca; se sobreentiende que suena *fa* con ese golpe aunque no hubiera nada escrito en

el pentagrama superior; esto es como una especie de cortesía para aclarar que suena la nota real, aunque, de no ser así, llevaría un símbolo arriba (= ó ≠ ).

- Otros Sonidos:

Todo instrumento tiene muchísimos sonidos extras; éste es un instrumento nuevo, pero ¿por qué no incluir unos cuantos sonidos nuevos?

Uno es un rechinado que se logra frotando la *palma* de una manera rápida. Se escribirá en los espacios reservados para ésta con un signo sobre la nota (  $\overset{\circ}{\text{p}}$  ).

El otro es más bien un acento de aire que se genera pegando con la cavidad que muestra la figura 11 en cualquier parte de la esfera. También se escribirá en los lugares reservados para la *palma* con un acento rotado (  $\overset{\hat{\cdot}}{\text{p}}$  ) a diferencia del acento normal de los armónicos de la palma (  $\overset{\cdot}{\text{p}}$  ).

- Conclusiones:

El Bohuimbo es un instrumento complejo que requiere de mucha práctica para obtener una buena técnica y es tan completo que se puede llevar a niveles interpretativos altos e incluso se podrán agregar indicaciones a la partitura como:

*espressivo molto acquatico*

Samuel Peláez González-Ehrlich

Marzo de 2004

- **Pieza para Bohuimbo y Flauta**

En cuanto a la música, se trata de una forma en cuatro partes (A-B-C-A'), en donde **A'** se caracteriza por ser bastante lejana de **A**, dado que no se cita ninguno de los motivos que forman parte del principio ni en la flauta ni en el Bohuimbo; esta podría considerarse como una especie de Coda. Lo que vincula ambas partes es el tempo y el tono al que resuelven los giros melódicos de la flauta (*Fa*) que aparece una octava arriba de la primera nota de la pieza.

El tema de la sección **a** de **A** está constituido de dos semi-frases. La primera de tres compases:

Ejemplo 46

Adagio (♩=66)

Flauta de Pico Alto

*mp*

La segunda de cuatro:

Ejemplo 47

*cresc.* *f*

En donde, como se puede apreciar, ocurre una pequeña inflexión a *Fa#*, y una zona de contraste en la que modula a *sol menor*:

Ejemplo 48

*dim.* *p* *mp*

El Bohuimbo decora con *accelerandos* escritos con cambios de color. Primero con base de palma en el área de la boca:

Ejemplo 49

Musical notation for Bohúimbo. The score is written on two staves: a bass clef staff and a common time (C) staff. The first staff contains rests. The second staff begins with a dynamic marking of *mf*. It features a sequence of notes in the first measure, followed by a dense, rapid sixteenth-note run in the second measure, and ends with a rest in the third measure.

Después con nudillos:

Ejemplo 50

Musical notation for Ejemplo 50. The score is written on two staves: a bass clef staff and a common time (C) staff. The first staff contains rests. The second staff begins with a dynamic marking of *f*. It features a sequence of notes in the first measure, followed by a dense, rapid sixteenth-note run in the second measure, and ends with a rest in the third measure.

Y, finalmente, con los nudillos en el área de la panza:

Ejemplo 51

Musical notation for Ejemplo 51. The score is written on two staves: a bass clef staff and a common time (C) staff. The first staff contains rests. The second staff begins with a dynamic marking of *f*. It features a sequence of notes in the first measure, followed by a dense, rapid sixteenth-note run in the second measure, and ends with a rest in the third measure.

Para la zona de contraste después de la anacrusa al compás 9 utiliza acentos de palma en el área de la boca y figuras rápidas en el aro de la boca (con dedos):

Ejemplo 52

En la sección **b** de **A** ocurre un cambio de tempo (*più mosso*) y la flauta sube medio tono (*sol#*); un poco como ocurre en la segunda semi-frase de la primera parte del tema **a** y produce unos multifónicos aumentando la presión de aire (en realidad no siempre se escuchan juntos, a veces se dispara el agudo ligeramente como el carrito de camotes pero mucho más sutil). El Bohuimbo mantiene un pulso regular con el color que se logra con la cavidad de la figura 9 en el aro de la boca:

Ejemplo 53

Después se desarrolla el tema **b** y el Bohuimbo avanza con ligeros acentos de base de palma en el área de la boca, para finalmente asentarse sobre *Re* (dominante de *Sol*) recalcándolo con un salto de octava:

Ejemplo 54

Es de destacar que uno de los elementos que le da unidad a la pieza es la relación de segunda menor que aparece desde el principio (*fa-fa#*), vuelve a aparecer en la segunda parte de **A** (*sol-sol#*) y no dejará de aparecer en el resto de la música, así como en el desarrollo de **b** de **A** y en **B** con mayor fuerza:

Ejemplo 55

(En **B**):

Ejemplo 56

La sección **B** es probablemente el verdadero clímax de la pieza. Uso las palabras *verdadero* y *probablemente* porque la sección **C** es un poco más “intensa” que **B**; sin embargo, dado

que **C** es una especie de improvisación controlada, el desarrollo temático en **B** está más cuidado y se hace uso del efecto que le da nombre al Bohuimbo, creando así un verdadero contraste de color; además la flauta también apoya los contrastes con el uso del *frullato* y los multifónicos.

**Ejemplo 57**

37 Moderato (♩=111)

frullato multifónicos

Moderato (♩=111) *mf*

*mf*

Giros melódicos de la flauta que aparecen en **b** de **A** son retomados en **B**:

**Ejemplo 58**

18 Flauta Alto

*mp*

43 nat.

Flauta Alto

Bohuimbo

Como se menciona previamente, la sección **C** es una improvisación controlada; consiste en una serie de casillas que pueden ser repetidas e intercambiadas el número de veces que decidan los intérpretes para, finalmente, desembocar en **A'**:

Ejemplo 59

A' está constituida de un ataque que es de mis favoritos en el Bohuimbo, ya que hace que los armónicos que se producen con el ataque certero de la palma se elonguen ligeramente haciendo una especie de vibrato muy lento y dulce:

Ejemplo 60

La pieza concluye con un *accelerando* de *pianissimo* a *fortissimo* como una especie de remembranza de los dibujos del principio:

Ejemplo 61

## Un Rayo de Luz en la Oscuridad

Esta es una pieza que fue concebida en tiempos de oscuridad. Hace referencia a la maravillosa cualidad que tiene el mundo de mostrarnos aunque sea un poquito de luz dentro de toda esa oscuridad, esa cualidad que algunos llaman esperanza, pero que, afortunadamente, no es sólo una mera percepción humana que le imponemos a la realidad, sino que también es una característica del mundo físico; basta observar con cuidado cuando se va la luz artificial y, por muy oscura que sea la noche, siempre habrá algo brillando en el firmamento que ilumina nuestra atmósfera. *Un Rayo de Luz en la Oscuridad* es también mi primera obra para un número más o menos grande de instrumentos y voces; el primer bosquejo surgió a finales del 2007 y terminó de cuajar en el 2008.

La forma está concebida como una campana de Gauss, en donde el clímax es la parte central y representa la Luz. Se trata de tres secciones y una coda elaborada con fragmentos de la primera parte (A-B-C-Coda).

Para la primera sección utilicé al coro en octavas y quintas en modos gregorianos, un poco al estilo medieval, con campanas tubulares y la *Gran Cassa* en *pianissimo*, para dar la sensación de pasillos oscuros y húmedos de los grandes claustros. También aparece el *Tam-tam* que le otorga cierto dramatismo, sobre todo en los momentos en *forte*, que complementan la imagen de una Oscuridad severa, no pacífica.

Comienza con este motivo por parte de los hombres:

Ejemplo 62

**Lento**

The musical score for Example 62 is written for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento'. The Soprano and Alto parts are silent, indicated by a horizontal line with a dash. The Tenor and Bajo parts feature a melodic line with lyrics 'ra ra ra ra' and a dynamic marking of 'mp'. The Tenor part starts with a fermata over the first 'ra' and a breath mark. The Bajo part starts with a fermata over the first 'ra' and a breath mark. The score is written in a single system with four staves.

Al cual, posteriormente, contestan las mujeres de forma literal:

Ejemplo 63

Musical score for Example 63, starting at measure 5. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano and Alto parts have lyrics 'ra ra ra ra ra ra' and are marked *mp*. The Tenor and Bass parts are silent. The score is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat.

Un tema finalmente oscuro, no tanto por la tonalidad o el modo (*sib menor*), sino más bien, por los puntos en los que se “recarga”: *solb-fa, reb-do* (segundas menores) y, finalmente, el salto de cuarta aumentada (*do-solb*) sobre el que culmina de manera descendente, lo que le da una sensación depresiva en el más amplio sentido de la palabra. Evidentemente, ésta no es una forma de proceder *medieval* en el sentido del *cantus*, pero lo que me interesaba era la sensación que provoca el contorno melódico. Además tiene un *aire* de Medioevo por lo hueco de las octavas y las campanas a lo lejos. Esto concluye con el golpe del *Tam-tam* que evoca el principio de una tormenta:

Ejemplo 64

Musical score for Example 64, starting at measure 10. It features percussion and four vocal parts. The percussion parts are Gran Cassa (marked *p*), Tam-tam (marked *mp*), and Campanas Tubulares. The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The Alto and Tenor parts have lyrics 'ra ra ra ra ra ra' and are marked *mp*. The Soprano and Bajo parts are silent. The score is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat.

Y comienza a articular suavemente la *Gran Cassa* como el mecanismo de un gigantesco reloj de madera, mientras el tenor y la contralto prosiguen con un modo *frigio* sobre *si bemol*.

Después de la respectiva respuesta, prosiguen el bajo y la soprano con la siguiente melodía:

Ejemplo 65

13

G.C.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Camp. Tub.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  *mp*

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

A.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra

T.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra

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

Y las campanas tubulares enuncian por vez primera el motivo con el que cierra la sección

A:

Ejemplo 66

23

G.C.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

Camp. Tub.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  *mf*

S.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  ra

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

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

B.  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  ra

Lo que sigue a continuación es el motivo energético y climático de A en el que la *Gran Cassa* y el *Tam-tam* juegan un papel importante:

**Ejemplo 67**

27

Gran Cassa  $\text{ff}$

Tam-tam  $\text{ff}$

Campanas Tubulares

Soprano  $\text{f}$  ra ra

Alto  $\text{f}$  ra ra

Tenor  $\text{f}$  ra ra

Bajo  $\text{f}$  ra ra

La sección A concluye con el tema que ya había sido esbozado por parte de las campanas, ahora en el coro acompañado de las campanas tubulares:

**Ejemplo 68**

43

Gran Cassa

Tam-tam

Campanas Tubulares  $\text{p}$

Soprano  $\text{rall.}$  ra ra

Alto  $\text{rall.}$  ra ra

Tenor  $\text{rall.}$  ra ra

Bajo  $\text{rall.}$  ra ra

La sección **B** representa la Luz, por lo que existe un claro contraste, mismo que se traduce a instrumentos como las marimbas, las congas y el pandero, que en sí mismos poseen sonoridades cálidas y en conjunto se producen reforzadas. Esta sección se compone, básicamente, de un *basso ostinato* por parte de las marimbas con el siguiente motivo rítmico melódico:

Ejemplo 69

Ejemplo 71

62

Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

Pand.

Camp. Tub.

Mar.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

A.

T.

B.

*a mf*

*a mf*

*a mf*

*a mf*

*a f* *plano senza vibrato*

Esta dura únicamente dos compases, para regresar a *Re bemol Mayor* en el c. 65.

Hacia el final de la sección (c.79), el acorde de *Reb 7*, es tomado como dominante con *sexta aumentada* para resolver a *Do Mayor*:

Ejemplo 72

Musical score for Example 72, measures 79-80. The score is in 4/4 time and features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The key signature is one flat (B-flat major). The Soprano, Alto, and Tenor parts each have a whole note in measure 79, labeled 'ra', and a whole note in measure 80, labeled 'fra' with a forte dynamic marking. The Bajo part has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 79 and a whole note in measure 80, labeled 'fra' with a forte dynamic marking.

La parte culminante de la sección **B** se lleva a cabo cuando el vibráfono entra a contratiempo con un acorde de *Si Mayor*, en contraposición con el acorde que tienen las marimbas (*Reb 7*) y que hemos estado escuchando a lo largo de toda la sección, generando una especie de *Bi-tonalidad* momentánea (2 alteraciones de distancia, una con respecto de la otra):

Ejemplo 73

Musical score for Example 73, measures 68-70. The score is in 4/4 time and features three instruments: Marimba de 5 octavas, Marimba Bajo, and Vibráfono. The key signature is one flat (B-flat major). The Marimba de 5 octavas and Marimba Bajo parts have a rhythmic pattern of eighth notes in measure 68 and a whole note in measure 69. The Vibráfono part has a whole note in measure 68, a whole note in measure 69 with a forte dynamic marking, and a whole note in measure 70.

Cabe destacar que las marimbas han cambiado parcialmente sus figuraciones y la marimba de 5 octavas agrega un pequeño *cluster* de tres notas como acento.

A partir de este momento las voces comienzan a ejecutar algo más *cantabile* y los bajos hacen este pedal figurado con la onomatopeya “gui ri goro goro gui ri gui ri goro goro”, que retoma la contralto en el compás 72.<sup>7</sup>

**Ejemplo 74**

69

Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

Pand.

Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

A.

T.

B.

ra ra ra ra ra ra  
mp

gui ri go ro go ro gui ri gui ri go ro go ro go ro gui ri go ro go ro gui ri gui ri go ro go ro

<sup>7</sup> La razón por la que no quise que la obra tuviera letra fue porque quería que las voces expresaran por sí mismas, despojadas de cualquier asociación semántica y preferí “ra” (ere-a) a “la” por una cuestión de sutileza en el ataque.

La sección C es una especie de *exposición de fuga en la menor*. El tema es como sigue:

Ejemplo 75

Más Lento (♩ = 70)

Soprano

*p* rara ra ra ra rara rararara ra ra ra ra rara ra ra ra rara rararara ra rara ra etc...

Dos semi-frases anacrúsicas de 5 compases que terminan ambas en la región de la dominante. El bajo expone tonalmente, dos octavas abajo:

Ejemplo 76

Soprano

Bajo

*p* rara ra ra ra rara rararara ra ra ra ra rara ra ra ra rara rararara ra rara ra etc...

Para la llegada de la contralto el tema modula a la dominante:

Ejemplo 77

Soprano

Alto

Bajo

*p* rara ra ra ra rara rararara ra ra ra ra rara ra ra ra rara rararara ra rara ra etc...

Finalmente concluye el tenor para, posteriormente modular nuevamente a *Do Mayor*:



# Espíritu Nocturno

## (Impromptu)

El diccionario Harvard de la Música dice de la palabra «Impromptu»: “Del Francés (Improvisado). En el siglo XIX y desde entonces, una composición, generalmente para piano, en un estilo informal o improvisado, o concebido quizás para sugerir el resultado de una inspiración repentina. (...)”<sup>8</sup>

El pintor ruso Wassily Kandinsky (1866-1944) concebía dos tipos de obras dentro de su producción pictórica: las «Composiciones», que implicaban una elaboración y premeditación rigurosa de los elementos cromáticos y formales dentro del cuadro; y las «Improvisaciones» que conllevaban una realización emanada de sensaciones más libres y espontáneas.

«Espíritu Nocturno» pretende ser más una improvisación que una composición desde el punto de vista de Kandinsky. Fue realizada a partir de rechinidos de puertas recortados y seleccionados de acuerdo con su “calidad gestual”, acomodados de una forma intuitiva, a veces caprichosa, en el lienzo temporal.

La parte climática de la pieza (la aparición del espíritu) se trata de mi propia voz que, por medio de un desfasador de tono en una panorámica estereofónica (de un lado la voz original y del otro desfasada a distancia de tritono) crean esa sensación dual hermafrodita y malévola. En su libro «De lo Espiritual en el Arte», Kandinsky dice lo siguiente: “Maeterlinck [refiriéndose al dramaturgo simbolista belga Maurice Maeterlinck (1862-1949)] crea su atmósfera con medios puramente artísticos. Los medios materiales (castillos sombríos, noches de luna, pantanos, viento, lechuzas, etc.) desempeñan un papel simbólico y son utilizados como música interior. El medio principal de Maeterlinck es la palabra *La palabra es un sonido interno* que brota parcialmente (quizás esencialmente) del objeto al que la palabra sirve de nombre. Cuando no se ve el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente del que lo oye la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una «vibración» en el corazón. El árbol *verde, amarillo y rojo* de

---

<sup>8</sup> Varios autores. “*The Harvard Dictionary of Music*” (en castellano). Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2009. p. 289

la pradera es únicamente un caso material, una forma casualmente materializada del árbol que sentimos dentro de nosotros cuando oímos la palabra *árbol*. El empleo hábil (según la *intuición* poética) de una palabra, la *repetición*, necesaria interiormente, de esa misma palabra dos, tres y más veces consecutivas, conducen no sólo al desarrollo del sonido interior, sino que pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales de la palabra. Finalmente, la continuada repetición de una palabra (que constituye un juego predilecto de la juventud, que luego se olvida) hace que esta pierda el sentido externo del nombre. Del mismo modo se olvida hasta el sentido, abstracto ya, del objeto designado y se descubre el puro sonido de la palabra. Quizás oigamos inconscientemente este sonido «puro» también en consonancia con el objeto real o con el objeto abstracto. En el último caso, el sonido puro está en primer plano y actúa directamente sobre el alma. Ésta vibra con una vibración «sin objeto» que es más complicada, yo diría más «trascendente» que la conmoción anímica provocada por una campana, una cuerda, una madera que cae, etc.”<sup>9</sup>

Así, lo que dice y canta «el espíritu» (también improvisado) parte de esta idea abordada por Maeterlinck y expuesta por Kandinsky en este fragmento.

He aquí, en la página siguiente, la transcripción de una parte del canto:

---

<sup>9</sup> Kandinsky, Wassily. “*De lo Espiritual en el Arte*”. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1996. pp. 39-40

Ejemplo 80

♩ = 111

Tenor

es co le pio i ne ques te la pio ho ru nep ta y le\_\_ ba le u

*mf*

4

T.

rallentando a tempo

top se\_\_ a\_\_ ra que te to mi ne\_\_ pu ra nec ta he ro\_\_

*p* *mp* *cresc.*

7

T.

pu ra nec ta ha re\_\_ pu ra hec ta ne ro go to i ne ga tam\_\_ se\_\_

*mf*

10

T.

lep to e go liap te e ro nep tla i rec to se\_\_

*mp*

12

T.

bla ca i lep bla que i glo ep ta i la ep ta se etc...

*mf cresc.* *f*

Para la edición de esta obra electroacústica utilicé el programa «Adobe Audition 3.0»



## Conclusiones

El aprendizaje es algo peculiar; se trabaja para llegar a él, pero se adquiere de muchas maneras distintas. Uno puede estar mucho tiempo dándole vueltas a una idea o trabajando sobre un mismo propósito sin resultados evidentes, y cuando menos esperas una respuesta, esta llega al contemplar otros objetos o situaciones. También sucede que se crean maneras ortodoxas de abordar el aprendizaje debido a la observación de un porcentaje significativo de resultados en la mayoría de los estudiantes y no dejan de implementarse debido a la confianza que generan estos resultados. Admiro los intentos de abrir nuevas brechas en el ámbito de la transmisión del conocimiento que pueden darse en la UNAM gracias a la libertad de cátedra aunque algunos puedan no producir los resultados esperados, pero de eso se trata la búsqueda ya que el universo no es algo estático sino más bien dinámico y en continua metamorfosis como la música.

En lo personal estoy muy satisfecho con mi búsqueda y con la fortuna de haber sido partícipe de las enseñanzas de quienes conforman nuestra comunidad académica que en mayor o menor medida han contribuido a lo que soy ahora.



## Bibliografía

- <http://en.wikipedia.org/wiki/A440> (*pitch standard*)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Tuning\\_fork](http://en.wikipedia.org/wiki/Tuning_fork)
- Varios autores. "*The Harvard Dictionary of Music*" (*en castellano*). Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2009. p. 289
- Kandinsky, Wassily. "*De lo Espiritual en el Arte*". Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1996. pp. 39-40



# Partituras



# Espejo de Agua

Samuel Peláez González-Ehrlich

Moderato (♩=100)

Piano

acuático

*p* *ped.*

*mp*

7

*cresc.*

*mf*

*mp*

*p*

13

(8)

20

(8) *loco*

*mp*

*p*

26

*f*

*mf*

*mp*

*p*

32

*8va*

*cresc.*

*cresc.*

36

*8va*

*mp*

*p*

*rit.*

A tempo

39

Musical notation for measures 39-43. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with dotted rhythms and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp* and *cresc.*

44

Musical notation for measures 44-48. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes. Dynamics include *p*, *mp*, and *poco cresc.*

49

Musical notation for measures 49-53. The right hand features a melodic line with a fermata over a half note. Dynamics include *p*, *mp*, and *mf*.

54

Musical notation for measures 54-58. The right hand has a melodic line with a fermata over a half note. Dynamics include *p* and *mp*.

59

Musical notation for measures 59-63. The right hand has a melodic line with a fermata over a half note. Dynamics include *pp*, *p*, *mp*, and *f*.

64

Musical notation for measures 64-67. The right hand has a melodic line with a fermata over a half note. Dynamics include *mf* and *ff*.

68

Musical notation for measures 68-73. The right hand has a melodic line with a fermata over a half note. Dynamics include *mf* and *ff*. Performance markings include *rall.* and *rit.*

71 A tempo

Musical score for measures 71-76. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with a crescendo starting at measure 74. The left hand provides a steady accompaniment of chords, also marked with a crescendo. Dynamics include *mp* and *p*.

77

Musical score for measures 77-82. The right hand has a melodic line with a *mf* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment of chords, with a *p* dynamic. Dynamics include *mp* and *p*.

83

Musical score for measures 83-88. The right hand has a melodic line with a *mf* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment of chords, with a *mp* dynamic. The piece ends with a *rit.* marking. Dynamics include *mf* and *mp*.

A tempo  
con sord.

89

Musical score for measures 89-93. The right hand has a melodic line with a *mf* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment of chords, with a *mp* dynamic. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. Dynamics include *mf* and *mp*.

94

Musical score for measures 94-98. The right hand has a melodic line with a *f* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment of chords, with a *mf* dynamic. Dynamics include *f* and *mf*.

99

*mf*

*mp*

*cresc.*

*cresc.*

103

*rall.*

*rit.*

Meno mosso (♩=50)  
senza sord.

*f*

*mf*

108

*poco accel.*

*mp*

112

A tempo

*mp*

*p*

*p*

*loco*

*rall.*

*morendo*

# Quinteto de Alientos en Do

Samuel Peláez González-Ehrlich

Moderato  $\text{♩} = 100$

Flauta *mf* *cresc.*

Oboe *p* *mf* *p*

Clarinete en Sib *p* *mf* *p*

Corno en Fa *p* *mf* *p*

Fagot *p* *mf* *p*

Fl. *mf* *cresc.*

Ob. *mf* *cresc.*

Cl. *mf* *cresc.*

Cor. *mf* *cresc.*

Fgt. *mf* *cresc.*

15 (8)

Fl. *f* rit. *p* loco a tempo

Ob. *f* rit. *p* a tempo *mf*

Cl. *f* rit. *p* a tempo

Cor. *f* rit. *p* a tempo

Fgt. *f* rit. *p* a tempo

21

Fl. *cresc.* *poco a poco*

Ob. *cresc.* *poco a poco*

Cl. *cresc.* *poco a poco*

Cor. *cresc.* *poco a poco*

Fgt. *cresc.* *poco a poco*

27

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Cor.  
Fgt.

*f*

34

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Cor.  
Fgt.

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

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

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

43

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Cor.  
Fgt.

51

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Cor.  
Fgt.

*cresc.*  
*mf* *f*  
*cresc.*  
*mf* *mf*  
*cresc.*  
*mf* *f* *mf*  
*cresc.*  
*mf* *f*  
*cresc.*  
*mf* *f* *mf*

59

Fl. *p sub.*

Ob. *p sub.*

Cl. *p sub.*

Cor. *mf* *p sub.*

Fgt. *p sub.*

Detailed description: This system of music covers measures 59 through 66. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.). The Flute part begins with a rest in measure 59 and then plays a melodic line with slurs and accents. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts play sustained notes with dynamic markings of *p sub.* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The Cor Anglais part has a melodic line starting in measure 60. The system concludes with a dynamic marking of *p sub.* and a fermata over the final notes.

67

Fl. *p sub.* *f*

Ob. *p sub.* *f*

Cl. *p sub.* *f*

Cor. *p sub.* *f*

Fgt. *p sub.* *f*

Detailed description: This system of music covers measures 67 through 74. It features the same five staves as the previous system. The Flute part has a melodic line with a dynamic shift from *p sub.* to *f* (forte) in measure 70. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts also show dynamic shifts from *p sub.* to *f* in measure 70. The Cor Anglais part has a melodic line with a dynamic shift from *p sub.* to *f* in measure 70. The system concludes with a dynamic marking of *f* and a fermata over the final notes.

76

Fl. *mf* *cresc.* *mp*

Ob. *p* *mf* *p*

Cl. *p* *mf* *p*

Cor. *p* *mf* *p*

Fgt. *p* *mf* *p*

83

Fl. *mf* *cresc.*

Ob. *mf* *cresc.*

Cl. *mf* *cresc.*

Cor. *mf* *cresc.*

Fgt. *mf* *cresc.*

91 (8) *loco*  
rit. a tempo

Fl. *f* *p* *cresc.*

Ob. *f* *p* *mp* *cresc.*

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

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

Fgt. *f* *p* *cresc.*

rit. a tempo

98

Fl. *poco a poco*

Ob. *poco a poco*

Cl. *poco a poco*

Cor. *poco a poco*

Fgt. *poco a poco*



128 *8va*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Cor. *mf*

Fgt. *mf*

134 (8)

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Cor. *mp*

Fgt. *mp*

140 (8) *loco*

Fl. *p cresc.* *mf*

Ob. *p cresc.* *mf*

Cl. *p cresc.* *mf*

Cor. *p cresc.* *mf*

Fgt. *p cresc.* *mf*

146

1. 2.

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

*mp*

150

*rall.*

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

*f*

*dim.*

# Pequeña Pieza para Cello y Guitarra en 3 Movimientos

Samuel Peláez González-Ehrlich

**Allegro**

Guitarra

Violoncello

*f* *mp* *mf*

11

Gtr.

Vc.

*cresc.* *f* *mf*

21

Gtr.

Vc.

*f* *mf*

29

Gtr.

Vc.

*f* *dim.* *mp*

37

Gtr. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

45

Gtr. *mf* *cresc.* *f*

Vc. *mf* *cresc.* *f*

Adagio

53 l.v. poco rubato

Gtr. *mp* *poco cresc.*

Vc.

56 poco rallentando a tempo poco sul pont.

Gtr. *mp*

Vc. *mp* 3

59 nat. poco sul tasto

Gtr.

Vc. poco

62 nat. *mf* *cresc.* *dim.*

Gtr.

Vc. *mf* *cresc.* *dim.*

65 *f* *mf* l.v.

Gtr.

Vc. 3 3 *f* *mf*

68

Gtr. *cresc.*

Vc. *f* *ppp* *f*

71

Gtr. *cresc.* *poco* *a* *poco*

Vc. *ppp* *mp*

74

Gtr. *mf* *meno mf* *mp cresc.* *pizz.*

Vc. *mf*

77

Gtr. *f* *meno f* *mp cresc.*

Vc. *arco* *(mp) liso*

80

Gtr.

Vc.

83

Gtr. *mf dim.* *sul pont.*

Vc. *abejorresco*

86

Gtr. *mp cresc.*

Vc. nat. *mp (liso)*

89

Gtr. *sul tasto* ② ① ③

Vc. *sul pont.*

92

Gtr. *mp cresc.*

Vc. nat. gliss. *mf*

95

Gtr. *dim.*

Vc.

98

Gtr. *mp cresc.*

Vc.

101

Gtr. *dim.* *rit.*

Vc.

103

Gtr. *pp* *leggiero*

Vc. *p* *evocativo* 3

105

Gtr.

Vc. *cresc.*

107

Gtr. *mp* *p* *p*

Vc. *mf* *mp*

109

Gtr. *mp* *mp* *mf*

Vc. *cresc.* *dim.*

111

Gtr. *rall.*

Vc.

*mp* *mp* *mf* *p*

*mf* 3 3 *p*

l.v.

3/4

**Allegro molto**

de casi sul pont. a casi sul tasto

114

Gtr. *f* *ff brillante*

Vc. *f* *sfz* *sfz* *sfz*

123 nat.

Gtr. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

134

Gtr. *mf* **A la mitad del tempo**

Vc. *mf* *mf legato*

145

Gtr.

Vc.

154

Gtr. *f*

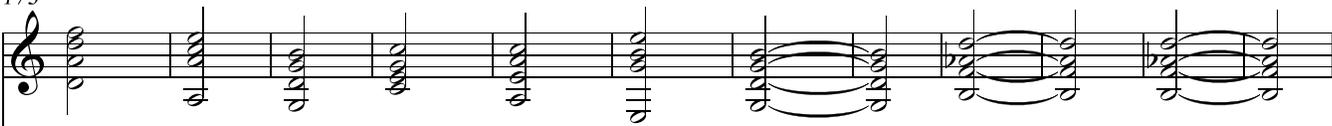
Vc.

163

Gtr. *mf* *poco cresc.*

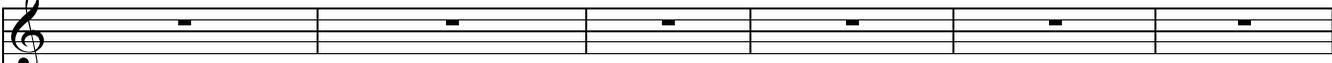
Vc. *f*

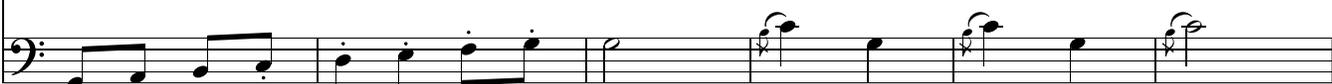
173

Gtr. 

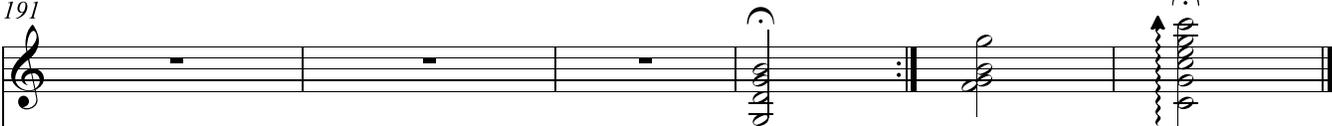
Vc. 

185

Gtr. 

Vc. 

191

Gtr. 

Vc. 

D.C. al § § (tempo secondo)

*f*

*f*



# Cóncavo y Convexo

Obra basada en la litografía homónima de M. C. Escher

*A mi Madre que participó en el 68*

Samuel Peláez González-Ehrlich

Cóncavo (♩ = 100)

Oboe

Clarinete en Sib

12

Ob.

Cl.

23

Ob.

Cl.

36

Ob.

Cl.

*mf*

*p < f > p*

*mf*

*p cresc.*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*p*

*p*

*mp*

*mf*

*p sub.*

*f*

*f*

50 **rall.** **f** **mp** **mp cresc.** **a tempo** **poco accel.** **a tempo**

Ob. *f* *mp* *mp cresc.* *a tempo* *poco accel.* *a tempo*

Cl. *dim.* *mp cresc.* *a tempo* *a tempo*

62 **diminuendo**

Ob. *diminuendo*

Cl. *diminuendo*

74 **mp** **f** **mp**

Ob. *mp* *f* *mp*

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

87 **accel.**

Ob. *accel.*

Cl. *mf sub.* *mp* *cresc.*

103 **Poco más rápido (♩ = 110)**

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

117

Ob. *p*

Cl. *p* *f*

128

Ob. *mf* *mf* *mp*

Cl. *mp*

141

Lento (♩ = 65)

Ob. *1*

Cl. *1* *p cresc.*

rubato

Intermedio (más rápido ♩ = 85)

152

Ob. *p* *mp*

Cl. *mp* *mp*

160

Ob. *mf*

Cl. *f*

168

Ob. *mf* *p cresc.*

Cl. *mf* *p cresc.*

175 Lento (♩ = 50)

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

Cl. *f* 2 2 2 *p*

182 rall. a tempo (♩ = 93) gracioso

Ob. *p* *p* *mf dim.*

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

189

Ob. *mf*

Cl.

198 Convexo (♩ = 100)

Ob. *mf* 3 3 3 3

Cl. *p* *mf*

208

Ob. *p cresc.* 3 3 3 3 3 3

Cl. *p*

220

Ob. *p* *p* *p*

Cl. *mf* *p subito*

232

Ob. *mp cresc.* *f* *f*

Cl. *mp* *f*

246

Ob. *f* *mp* *mp cresc.*

Cl. *dim.* *mp cresc.*

260

Ob. *dim.* *mp*

Cl. *dim.*

274

Ob. *f* *mp*

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

288

Ob. *mf*

Cl. *mf mp cresc.*

303 Evocador

Ob. *mf*

Cl. *mf p*

316

Ob. *p* *mf*

Cl. *f*

328

Ob. *mf mp p* *rall.*

Cl. *mf mp p*

# Pieza para Bohuimbo y Flauta

Samuel Peláez González-Ehrlich

Flauta de Pico Alto

Adagio (♩=66)

*mp*

*cresc.*

Bohuimbo

Adagio (♩=66)

*mf*

Flauta Alto

6

*f*

Bohuimbo

*f*

Flauta Alto

9

*dim.*

Bohuimbo





33

Flauta Alto

*mp*

Bohúimbo

*attacca*

The image shows a musical score for two instruments: Flauta Alto and Bohúimbo. The Flauta Alto part is written in treble clef and begins at measure 33. It features a melodic line with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The Bohúimbo part is written in bass clef and consists of a rhythmic pattern of eighth notes, marked with *attacca*. The score is presented in a single system with two staves.

37 Moderato (♩=111)

Flauta Alto

*mf*

frullato

multifónicos

Bohuimbo

*mf*

Moderato (♩=111)

43 nat.

Flauta Alto

Bohuimbo

48

Flauta Alto

*mf*

Bohuimbo

53

Flauta Alto

Bohuimbo

*f*

frullato

(multifónicos)

58

Flauta Alto

Bohuimbo

nat.

64

Flauta Alto

Bohuimbo

frullato

nat.

*mp cresc.*

*mf dim.*

69

Flauta Alto

Bohuimbo

Lo siguiente es aleatorio; se trata de células independientes para cada uno de los instrumentos que pueden ser combinadas entre sí, además de repetirse el número de veces que decidan los intérpretes. Los números no indican un orden, son simplemente un punto de referencia para ubicarlas. El 0 señala el principio que debe ser respetado y, en éste, encaja cualquier fragmento de la flauta mientras el Bohuimbo permanece en silencio un compás. Es muy importante que la flauta deje fluir sus multifónicos y armónicos tocando siempre en *forte*, no se pretende que salga un sonido limpio sino más bien salvaje. Cuando terminen, el Bohuimbo salta a la siguiente página con su *accell-rall*, mientras que la flauta sigue con lo que tenía *rallentando y morendo*.

①

75 Molto Animato (♩=123)

Flauta Alto

Bohuimbo

*f*

Molto Animato (♩=123)

① ② ③

③

79

Flauta Alto

Bohuimbo

④ ⑤

④ ⑤ ⑥

82

Flauta Alto

Bohuimbo

⑥ ⑦ ⑧ ⑨

⑦ ⑧ ⑨

3

86 *Tempo primo* (♩=66)  
*rall.* *morendo*  
 (lo que corresponda)

Flauta Alto

*mf*

*Tempo primo* (♩=66)  
*accelerando* *rallentando* *a tempo* (dejar rebotar el armónico que sale siempre) *poco rubato al Fine*

Bohúimbo

*p*  
*f*

91

Flauta Alto

*f*

Bohúimbo

*p*  
*f*

96 *tr*

Flauta Alto

*pp* *ff*

*rall.* *morendo* *Fine*

Bohúimbo

*pp* *ff*



# Un Rayo de Luz en la Oscuridad

Para 5 percusionistas y coro

Samuel Peláez González Ehrlich

1 Triángulo

1 Gran Cassa

1 Tam-tam

2 Congas (aguda y grave)

1 Panderero

Campanas Tubulares (un juego)

1 Marimba de 5 octavas

1 Marimba Bajo

1 Vibráfono

## **Coro:**

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

**Percusionista 1:** Marimba Bajo.

**Percusionista 2:** Gran Cassa, Marimba de 5 octavas (pentagrama de arriba).

**Percusionista 3:** Tam-tam, Marimba de 5 octavas (pentagrama de arriba).

**Percusionista 4:** Panderero, triángulo.

**Percusionista 5:** Campanas Tubulares, Congas, Vibráfono.



# Un Rayo de Luz en la Oscuridad

Samuel Peláez González-Ehrlich

Lento (♩ = 50)

The score is arranged in a vertical stack of staves. The percussion section includes Triángulo, Gran Cassa, Tam-tam, Congas (with Aguda and Grave markings), Pandero, and Campanas Tubulares. The keyboard section includes Marimba de 5 octavas and Marimba Bajo. The vocal section includes Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The tempo is Lento (♩ = 50) and the time signature is 3/4. The Campanas Tubulares part has a dynamic marking of *mp*. The vocal parts have lyrics 'ra ra rara rara' and a dynamic marking of *mp*. The vocal parts are written in 3/4 time, with the Soprano and Alto parts starting in the final measure of the page.

8

Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

Pand.

Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

A.

T.

B.

*p*

*mp*

*mp*

*mp*

ra ra ra ra ra ra ra

ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra

ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra

Tri. | G.C. | T.-t. | Congas | Pand. | Camp. Tub. | Mar. | Mar. B. | Vib. | S. | A. | T. | B.

Tri. | G.C. | T.-t. | Congas | Pand. | Camp. Tub. | Mar. | Mar. B. | Vib. | S. | A. | T. | B.

ra ra

*mf* *mp* *mp* *mp*





Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

Pand.

Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

A.

T.

B.

43 **rall.** **Più mosso (♩ = 110)**

Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

Pand.

Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

A.

T.

B.

Musical score for measures 49-51. The score includes parts for Tri., G.C., T.-t., Congas, Pand., Camp. Tub., Mar., Mar. B., Vib., S., A., T., and B. The Pand. part features a rhythmic pattern starting in measure 50 with a *mp* dynamic. The Mar. and Mar. B. parts have dynamics of *p* and *mp*. The woodwind parts (S., A., T., B.) are mostly silent, with a small '8' marking in the T. part.

Musical score for measures 52 and 53. The score includes parts for Tri., G.C., T.-t., Congas, Pand., Camp. Tub., Mar., Mar. B., Vib., S., A., T., and B. The Congas part features a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic. The Pand. part has a steady eighth-note pattern, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and accents in measure 53. The Mar. and Mar. B. parts play a melodic line in the bass clef, also starting with a forte (*f*) dynamic. The string parts (S., A., T., B.) are currently silent.

54

Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

Pand.

Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

A.

T.

B.

*mp cresc.*

*a mf*

*a mf*

*a mf*

*a mf*

57

Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

*mp subito*

*f*

Pand.

*f*

Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

*a*  
*fp*

A.

*a*  
*fp*

T.

*a*  
*fp*

B.

*a*  
*fp*

Musical score for percussion and brass instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Tri., G.C., T.-t., Congas, Pand., and Camp. Tub. The second system includes Mar. (Maracas), Mar. B. (Bongos), Vib. (Vibraphone), S. (Saxophone), A. (Alto Saxophone), T. (Tenor Saxophone), and B. (Baritone Saxophone). The Congas part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Pand. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Mar. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic marking of *f*. The Mar. B. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Vib., S., A., T., and B. parts are currently silent.

62

Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

Pand.

Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

A.

T.

B.

*a mf*

*a fplano senza vibrato*

64

Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

Pand.

Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

A.

T.

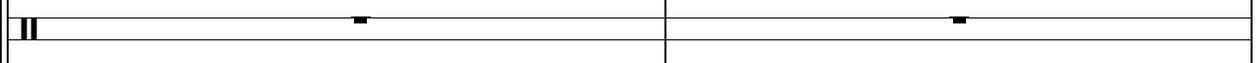
B.

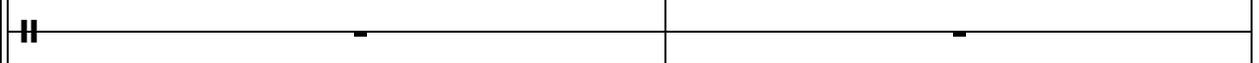
67

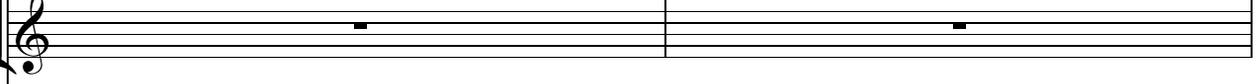
Tri. 

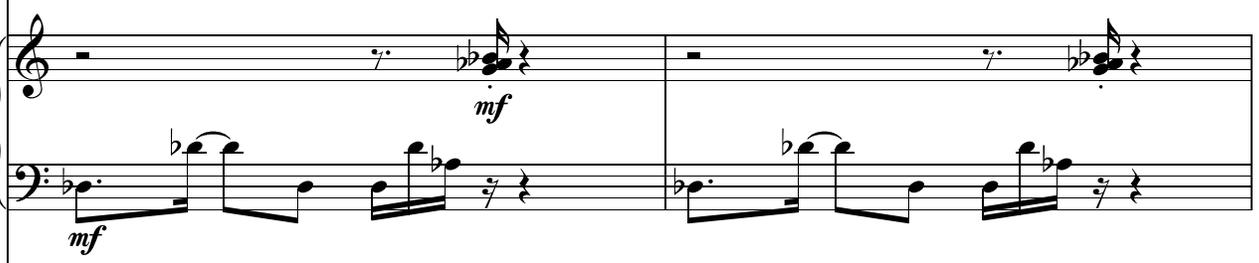
G.C. 

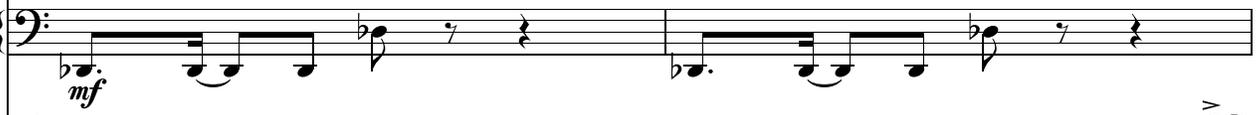
T.-t. 

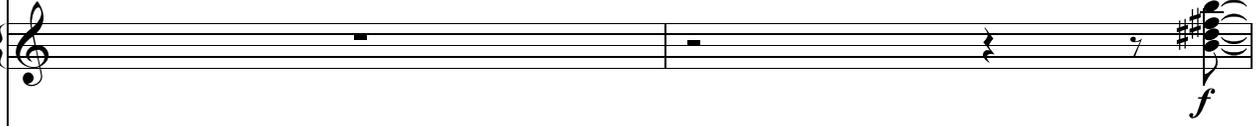
Congas 

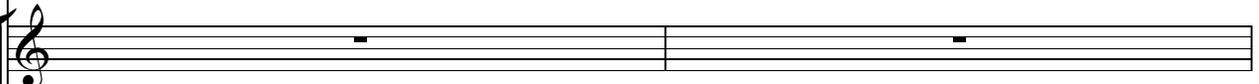
Pand. 

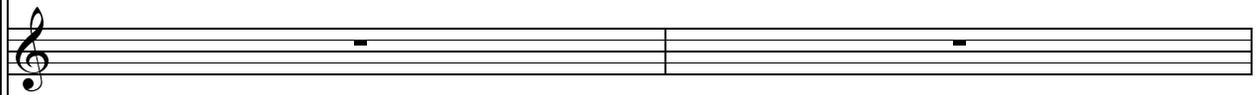
Camp. Tub. 

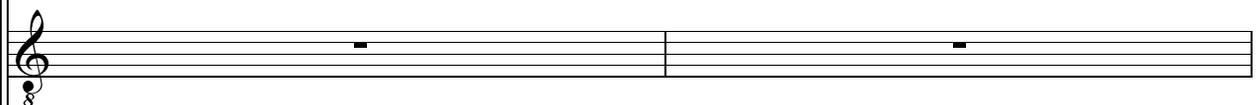
Mar. 

Mar. B. 

Vib. 

S. 

A. 

T. 

B. 

*mp* gui ri go ro go ro gui ri gui ri go ro go ro go ro gui ri go ro go ro gui ri gui ri go ro go ro

Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

Pand.

Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

*ra ra ra ra ra ra*  
*mp*

A.

T.

B.

*gui ri go ro go ro gui ri gui ri go ro go ro go ro gui ri go ro go ro gui ri gui ri go ro go ro*





Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

Pand.

Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

A.

T.

B.







Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

Pand.

Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

A.

*ra ra rara ra rara ra etc...*

T.

*p ra ra ra ra rara rara rara ra ra ra ra ra ra ra*

B.

Tri. | G.C. | T.-t. | Congas | Pand. | Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

A.

T.

B.

Tri.

G.C.

T.-t.

Congas

Pand.

Camp. Tub.

Mar.

Mar. B.

Vib.

S.

A.

T.

B.

Musical score for measures 140-149. The score includes parts for Tri., G.C., T.-t., Congas, Pand., Camp. Tub., Mar., Mar. B., Vib., S., A., T., and B. The T.-t. part features a melodic line with a *pp* dynamic and a *perdendosi* marking. The Vib. part includes the instruction *simile rubato* and *l.v.* markings. The string parts (S., A., T., B.) are mostly silent.

## *Índice de Ejemplos Ilustraciones y Figuras*

Ejemplo 1 (Espejo de Agua cc. 1-11).....	10
Ejemplo 2 (Espejo de Agua cc. 12-38).....	11
Ejemplo 3 (Espejo de Agua cc. 39-50).....	12
Ejemplo 4 (Espejo de Agua cc. 65-70).....	12
Ejemplo 5 (Espejo de Agua cc. 71-88).....	13
Ejemplo 6 (Espejo de Agua cc. 89-98).....	13
Ejemplo 7 (Espejo de Agua cc. 105-115).....	14
Ejemplo 8 (Quinteto de Alientos en Do cc. 1-7).....	15
Ejemplo 9 (Quinteto de Alientos en Do cc. 9-14 –flauta–).....	15
Ejemplo 10 (Quinteto de Alientos en Do cc. 19-29).....	16
Ejemplo 11 (Quinteto de Alientos en Do cc. 29-35).....	17
Ejemplo 12 (Quinteto de Alientos en Do cc. 54-65).....	17
Ejemplo 13 (Quinteto de Alientos en Do cc. 105-120).....	18
Ejemplo 14 (Quinteto de Alientos en Do cc. 121-141).....	19
Ejemplo 15 (Quinteto de Alientos en Do cc. 142-152).....	20
Ejemplo 16 (Pequeña Pieza para Cello y Guitarra... cc. 1-16).....	22
Ejemplo 17 (Pequeña Pieza para Cello y Guitarra... cc. 17-36).....	22
Ejemplo 18 (Pequeña Pieza para Cello y Guitarra... cc. 137-155).....	23
Ejemplo 19 (Pequeña Pieza para Cello y Guitarra... cc. 189-194).....	23
Ejemplo 20 (Pequeña Pieza para Cello y Guitarra... cc. 114-117).....	24
Ejemplo 21 (Pequeña Pieza para Cello y Guitarra... cc. 57-67 –violoncello–).....	24
Ejemplo 22 (Pequeña Pieza para Cello y Guitarra... cc. 103-105).....	24
Ejemplo 23 (Pequeña Pieza para Cello y Guitarra... cc. 68-71).....	25
Ejemplo 24 (Pequeña Pieza para Cello y Guitarra... cc. 79-85).....	25
Ilustración 1 (Ejemplo de cubo transparente).....	26
Ilustración 2 (M.C. Escher « <i>Cóncavo y Convexo</i> » Litografía, 1955).....	28
Ejemplo 25 (Cóncavo y Convexo cc. 1-3 y 200-201).....	29
Ejemplo 26 (Cóncavo y Convexo cc. 4-40 –clarinete–).....	29
Ejemplo 27 (Cóncavo y Convexo cc. 41-56).....	30
Ejemplo 28 (Cóncavo y Convexo cc. 57-74).....	30

Ejemplo 29 (Cóncavo y Convexo cc. 75-100).....	31
Ejemplo 30 (Cóncavo y Convexo cc. 101-109).....	31
Ejemplo 31 (Cóncavo y Convexo cc.110-127).....	32
Ejemplo 32 (Cóncavo y Convexo cc. 128-143).....	32
Ejemplo 33 (Cóncavo y Convexo cc. 151-164).....	33
Ejemplo 34 (Cóncavo y Convexo cc. 179-187).....	33
Ejemplo 35 (Cóncavo y Convexo cc. 188-201).....	34
Ejemplo 36 (Cóncavo y Convexo cc. 1-16 y 202-214).....	34
Figura 1 (Bohuimbo –medidas del instrumento–).....	37
Figura 2 (Bohuimbo –medidas de la boca–).....	37
Figura 3 (Bohuimbo –partes de la mano utilizadas para tocar–).....	37
Figura 4 (Bohuimbo –partes del instrumento–).....	37
Ejemplo 37 (columna natural de los armónicos de <i>fa 4</i> ).....	38
Figura 5 (Bohuimbo –primera posición para ejecutar el instrumento–).....	39
Figura 6 (Bohuimbo –segunda posición para ejecutar el instrumento–).....	39
Figura 7 (Bohuimbo –pentagramas y claves para la escritura–).....	39
Ejemplo 38 (Bohuimbo –división del pentagrama inferior–).....	40
Ejemplo 39 (Bohuimbo –escritura de los distintos ataques–).....	40
Figura 8 (Bohuimbo –colocación de la mano en la boca–).....	42
Figura 9 (Bohuimbo –diagrama de la emisión de alturas en la boca–).....	42
Figura 10 (Bohuimbo –posición para emitir sonido característico–).....	43
Figura 11 (Bohuimbo –cavidad de la mano para generar ciertos efectos–).....	43
Ejemplo 40 (Bohuimbo –escritura de sonido característico–).....	43
Ejemplo 41 (Bohuimbo –escritura de la emisión más grave–).....	43
Ejemplo 42 (Bohuimbo –escritura de efectos con <i>dedos</i> –).....	44
Figura 12 (Bohuimbo –ejemplo de “tapa manual”–).....	44
Ejemplo 43 (Bohuimbo –escritura de <i>glissando</i> característico–).....	45
Ejemplo 44 (Bohuimbo –escritura de distintos tipos de <i>glissandi</i> –).....	45
Ejemplo 45 (Bohuimbo –ejemplos de escritura de alturas–).....	45
Ejemplo 46 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 1-3 –flauta–).....	47
Ejemplo 47 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 4-7 –flauta–).....	47
Ejemplo 48 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 8-13 –flauta–).....	47

Ejemplo 49 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 1-3 –bohuimbo–)	48
Ejemplo 50 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 4-6 –bohuimbo–)	48
Ejemplo 51 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 7-8 –bohuimbo–)	48
Ejemplo 52 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 9-13)	49
Ejemplo 53 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 14-16)	49
Ejemplo 54 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 33-36)	50
Ejemplo 55 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 23-26)	50
Ejemplo 56 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 46-48)	50
Ejemplo 57 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 37-41)	51
Ejemplo 58 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 18-21 –flauta– y 43-45 –ambos–)	51
Ejemplo 59 (Pieza para Bohuimbo y Flauta –zona de casillas– c. 75)	52
Ejemplo 60 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 86-90)	52
Ejemplo 61 (Pieza para Bohuimbo y Flauta cc. 96-100)	52
Ejemplo 62 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 1-4)	53
Ejemplo 63 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 5-9)	54
Ejemplo 64 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 10-13)	54
Ejemplo 65 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 13-17)	55
Ejemplo 66 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 23-26)	55
Ejemplo 67 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 27-32)	56
Ejemplo 68 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 43-47)	56
Ejemplo 69 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad –figuraciones del <i>basso ostinato</i> – cc. 48)	57
Ejemplo 70 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 56-57)	57
Ejemplo 71 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 62-63)	58
Ejemplo 72 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 79-80)	59
Ejemplo 73 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 68-70 –marimbas y vibráfono–)	59
Ejemplo 74 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 69-70)	60
Ejemplo 75 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad –tema de la <i>exposición de fuga</i> –)	61
Ejemplo 76 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad –tema y contrapunto: bajo y soprano–)	61
Ejemplo 77 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad –tema y contrapunto: alto soprano y bajo–)	61
Ejemplo 78 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad –tema y contrapunto: las cuatro voces–)	62
Ejemplo 79 (Un Rayo de Luz en la Oscuridad cc. 126-139)	62
Ejemplo 80 (Impromptu –transcripción de una parte de la improvisación del canto del <i>Espíritu</i> –)	65