



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

PRESENTA

IGNACIO GÓMEZ CEJA

ASESOR DE NOTAS: HUGO IGNACIO ROSALES CRUZ

MÉXICO D.F.
Octubre - 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.

Agradezco:

- A la Escuela Nacional de Música por estos ocho años de arduo aprendizaje.
- A mis maestros Hugo Rosales, Luis Iván Jiménez, Leonardo Coral y Guadalupe Martínez q.e.p.d por tantas enseñanzas y conocimientos que me brindaron.
- A mi mamá, a quien le dedico este trabajo, ya que siempre me inspira a dar el mayor esfuerzo en todo lo que hago. Simplemente este logro se lo debo a ella.
- A mi papá, quien me enseñó que la música es un forma de vida. Este trabajo también se lo dedico a él, mi mejor amigo de la vida.
- A mi hermanita hermosa, mi compañera fiel de toda la vida, que siempre me jala hacia adelante con su amor y cariño incondicional.
- A mi madrinita por ser mi segunda mamá y mejor amiga que siempre esta ahí cuando más la necesito.
- A mis tíos Luciano y Cristy por su confianza y apoyo incondicional.
- A mis tíos Manuel y Salo por ayudarme a crecer con su gran ejemplo de vida.
- A Ivonne por la paciencia y el apoyo que me brindó en este camino.
- A toda mi familia por todo el amor que siempre me han dado.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	1
Programa	2
1. “Cuerda locura”:	
Dotación, Historia, Poética musical y Lenguaje.....	3
I. Forma	4
2. Suite “El último viaje” :	
Dotación, Historia, Poética musical y Lenguaje.....	11
I. “En las entrañas”: Forma	12
II. “Pintando el cielo”: Forma	14
III. “Sólo dios sabe”: Forma	17
IV. “Regreso a casa”: Forma	21
V. “Oaxaca”: Forma	25
3. “Autorretrato”:	
Dotación, Historia, Poética musical y Lenguaje.....	28
I. “Como yo”: Forma	31
II. “Siendo yo”: Forma	36
III. “Pero sigo siendo yo”: Forma	40

4. “Mitotl”:

Dotación, Historia, Poética musical y Lenguaje.....	43
I. “ <i>Itotia</i> ”: Forma	44
II. “ <i>Azomalli</i> ”: Forma	48
III. “ <i>Zantepan</i> ”: Forma	51

5. Suite “Remembranzas”:

Dotación, Historia, Poética musical y Lenguaje.....	55
I. “Marcha”: Forma	56
II. “Vals”: Forma	59
III. “Nocturno”: Forma	62
IV. “Rondó”: Forma	65

Anexo partituras	70
-------------------------------	----

Conclusiones	171
---------------------------	-----

Bibliografía	172
---------------------------	-----

Índice de cuadros	173
--------------------------------	-----

Índice de figuras	174
--------------------------------	-----

Anexo 1 (Programa de mano)

Introducción

A través de este trabajo quiero reflejar un pensamiento musical, formado a lo largo de mis estudios en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, el cual fue evolucionando semestre a semestre, siempre buscando nuevos colores y formas de expresión. En este proceso toman vital importancia las experiencias de vida y de trabajo que se van adquiriendo fuera de la escuela, es decir, en el mundo laboral y social. La más importante y de mayor influencia es el arte de ejecutar la percusión latina, que siempre me inspiró con su gran variedad de tambores y ritmos de origen africano. Estos elementos rítmicos van a estar presentes en mis composiciones, dando como resultado una fusión entre lo académico y lo popular.

Por otro lado en la parte académica, los compositores que más me influenciaron son Silvestre Revueltas, Arturo Márquez, Dmitri Shostakóvich, Claude Debussy, Igor Stravinsky y Béla Bartók, los cuales, a través de su música llenaron mi cabeza de ideas, con un deseo de expresión muy fuerte, dando como resultado un nuevo mundo sonoro en el que ahora vivo. La música es la forma en que mejor expreso lo que siento, ya que ella me permite observar lo más profundo de mi ser: aquellos lugares que no conozco de mí.

Programa

1. “Cuerda locura” para saxofón alto y piano (2011)

Duración aproximada: 7:30 min.

2. Suite “El último viaje” para cuarteto de cuerdas (2008)

- I. “En las entrañas”
- II. “Pintando el cielo”
- III. “Sólo dios sabe”
- IV. “Regreso a casa”
- V. “Oaxaca”

Duración aproximada: 13:30 min.

3. “Autorretrato” para tres percusionistas (2009)

- I. “Como yo”
- II. “Siendo yo”
- III. “Pero sigo siendo yo”

Duración aproximada: 6 min.

4. “*Mitol*” para cuarteto de saxofones (2010)

- I. “*Itotia*”
- II. “*Azomalli*”
- III. “*Zantepan*”

Duración aproximada: 8 min.

5. Suite “Remembranzas” para orquesta de cuerdas (2011)

- I. “Marcha”
- II. “Vals”
- III. “Nocturno”
- IV. “Rondó”

Duración aproximada: 13 min.

1. “Cuerda Locura”

Dotación:

-Saxofón alto

-Piano

Duración aproximada: 7:30 min.

Historia y Poética musical:

Dedicada al saxofonista Helios Omar Valdés, *Cuerda locura* fue compuesta entre Enero y Marzo de 2011 con la finalidad de retratar a una pareja de enamorados, el saxofón alto como lo masculino y el piano como lo femenino. Por esta razón el saxofón preferiblemente debe ser interpretado por un hombre y el piano por una mujer, buscando mayor fuerza dramática y escénica. La obra comienza con una discusión muy fuerte, la cual desemboca en una soledad inmensa, en seguida se acerca la reconciliación, de nuevo la soledad y por último la eterna y necia discusión. *Cuerda locura* es un círculo vicioso que se podría repetir infinidad de veces.

Lenguaje:

La obra fue escrita en una forma tradicional, ya que no se utilizaron técnicas extendidas en el piano y en el saxofón, excepto por algunos *sobre-agudos* y *slaps* en la sección C. Fue compuesta en un lenguaje contemporáneo, debido al uso tan complejo de la rítmica en combinación con la armonía *cuartal* y *cromática*. El lenguaje rítmico tiene influencia de una obra llamada "*La historia del soldado*" de Igor Stravinsky, compuesta en 1917, ya que en ella toda la parte rítmica es muy interesante. En base a lo anterior podemos decir que los elementos expresivos de la obra están escritos en un lenguaje contemporáneo, influenciado por compositores y sonoridades del siglo XX.

Todas las figuras que van a ejemplificar los pasajes de la obra en el saxofón, están escritos en notas reales, a menos que se indique lo contrario.

I. Forma

La obra esta compuesta en un solo movimiento que consta de 5 secciones:

Cuadro 1. ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	A	B	C	B'	A'
Materiales	Exposición y desarrollo del tema - <i>a</i> -	Exposición del tema - <i>b</i> -: saxofón alto a dos voces.	Exposición del tema - <i>c</i> -: Nace de la evolución del tema - <i>b</i> -. Aquí encontraremos el clímax.	Re-exposición variada del tema - <i>b</i> - donde el tema - <i>c</i> - y - <i>b</i> - se fusionan (pequeño desarrollo).	Re-exposición variada del tema - <i>a</i> -. Aparece una <i>codeta</i> conclusiva.
Carácter	Agresivo	Meditativo	Danzable	Meditativo-atmosférico	Agresivo
Compases	1 – 113	114 – 167	168 - 205	206 - 237	238 - 326
Tempo	$\downarrow = 85$	$\downarrow = 100$	$\downarrow = 130$	$\downarrow = 100$	$\downarrow = 85$
Melodía	Construida con <i>cromatismos</i> que van a surgir de 2 intervalos de tercera menor, separados por medio tono (Do-Mib y Do# y Mi). Éstos combinados con intervalos de cuarta justa.	Construida en base a una escala heptáfona (siete notas): Sol,Sib,Do;REb,Re, Mi y Solb. Esta compuesta sobre un bajo <i>ostinato</i> que se repite durante toda la sección.	Construida con una escala de Si menor, a veces con el sexto grado ascendido (Sol#).	Construida en base a una escala de Si menor con Do natural ocasionalmente.	Igual que en la sección A, con variaciones rítmicas
Armonía	Acordes menores con séptima y acordes por cuartas.	Acordes contruidos en base a la escala <i>heptáfona</i> anterior. Una gran dominante (F#7).	Resuelve a la tónica (Si). Es una sección tonal - modal.	Acordes contruidos en base a la escala anterior.	Igual que en la sección A, con variaciones rítmicas
Ritmo	Cambios constantes de compases simples, compuestos y de amalgama. Juego de acentos en tiempos débiles del compás.	Ritmo de <i>vals</i> lento. Al final aparece el puente en contratiempos de octavos, el cual va a servir para unir otras secciones.	Danza en 3/4 escrita con mucho contratiempo y síncopa. Los <i>slaps</i> en el saxofón simulan un instrumento de percusión, lo cual enriquece rítmicamente el tema.	Se fusionan la rítmica del <i>vals</i> lento con los contratiempos y las síncopas de la danza en 3/4.	Variación rítmica del tema A. Ahora el piano toca en 3/8 y los cromatismos en el saxofón se mantienen como eran originalmente, esto produce un juego <i>polirítmico</i> muy interesante.
Textura	Melodía acompañada	Polifónica a 2 voces con <i>ostinato</i>	Melodía acompañada	Polifónica a 2 voces con <i>ostinato</i>	Melodía acompañada

En el cuadro anterior podemos observar que la estructura interna de la obra es ABCBA y contiene tres diferentes materiales (ABC) que van a ir variando para obtener distintas emociones y contrastes en el transcurso de la misma. La forma se define como *música de programa* ya que nos remonta a imágenes concretas relacionadas con el título de la obra. Cada sección tiene diferente carácter y *tempo*, lo cual hace que la obra se renueve constantemente.

Sección A (compases 1 - 113)

En esta primera sección vamos a encontrar la exposición del tema – *a* - y un gran desarrollo de éste. Toda la sección se caracteriza por tener muchos cambios de dinámica, en donde hay *crescendos* y *diminuendos* constantemente generando una situación inestable. La melodía la lleva el saxofón alto, acompañado por el piano, el cual va acentuando los tiempos fuertes del compás. El tema se divide en dos frases: pregunta y respuesta:

Fig. 1 Tema – *a* -

Compás 9 **Pregunta**

Musical score for Fig. 1, Compás 9, Pregunta. The score is for Alto Saxophone (A. S.) and Piano (Pno.). The Alto Saxophone part starts with a melody in 7/16 time, marked *p* and *mf*. The Piano part provides accompaniment with chords and a bass line, also marked *p* and *mf*.

Fig. 1.1

Compás 18

Respuesta

Musical score for Fig. 1.1, Compás 18, Respuesta. The score is for Alto Saxophone (A. Sx.) and Piano (Pno.). The Alto Saxophone part starts with a melody in 7/16 time, marked *p*, *mf*, and *f*. The Piano part provides accompaniment with chords and a bass line, also marked *p* and *mf*.

Posteriormente encontramos el desarrollo del tema, el cual se divide en tres partes:

I.- Compases 36- 68

El desarrollo comienza con una variación por interpolación del tema, debido a que el piano ahora lleva la melodía y el saxofón acompaña (Fig. 1.2).

Fig. 1.2
Compás 40

A. Sx.

Pno.

II.- Compases 69 - 87

Este es el clímax de toda la sección A y está construido en espejo. En el siguiente ejemplo se puede observar con claridad este efecto.

Fig. 1.3
Compás 69

A. Sx.

Pno.

Es muy importante la dinámica en toda la obra, ya que es de gran ayuda para la transición entre una parte y otra.

III - Compases 87- 113

Esta última parte del desarrollo se forma a través de un gran *crescendo* que desemboca en el compás 102, donde encontraremos a los dos personajes claramente discutiendo (Fig. 1.4). El *ritardando* marca el nuevo tempo de la siguiente sección.

Fig. 1.4
Compás 102

A. Sx.

Pno.

Sección B (compases 114 - 167)

Toda la sección esta compuesta sobre un *bajo ostinato*, presentado primero en el saxofón. Éste a su vez va incorporando una nueva melodía (tema – b -) logrando un juego a dos voces.

Fig. 1.5

Compás 114 *Bajo ostinato*

Compás 118

Tema – b -

A. Sx.



Posteriormente aparecen elaboraciones del tema como es el caso del compás 133 donde el tema ahora lo lleva el piano en acordes:

Fig. 1.6

Compás 133

A. Sx.

Pno.



Durante esta sección vamos a encontrar pequeños pasajes en contratiempos (compases 150 y 165), los cuales van a ir presentando elementos propios de la siguiente sección.

Fig. 1.7

Compás 150

A. Sx.

Pno.



Lo importante de esta sección es que siempre esta presente el *bajo ostinato*, dándole forma y unidad al tema, además de que armónicamente funciona como una gran dominante (F#7) que resuelve a Si menor en la siguiente sección.

Sección C (compases 168 - 205)

Esta sección es una danza en 3/4, resultado de la evolución del tema - b -. Esta evolución es suficiente para considerarlo un nuevo tema. En esta sección media se encuentra el clímax de toda la obra. El nuevo tema se presenta primero en el piano, acompañado por un patrón rítmico en el saxofón. (Fig. 1.8).

Fig. 1.8

Compás 168 Acompañamiento

Compás 171 Tema - c -

The musical score for Figure 1.8 consists of two staves. The top staff is for the Saxophone (A. Sx.) and the bottom staff is for the Piano (Pno.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 'a tempo' with a quarter note equal to 130 beats. The saxophone part begins at measure 168 with a series of eighth notes, some marked with 'x' to indicate a slap technique. The piano part begins at measure 171 with a series of chords, marked with 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The saxophone part then plays a melodic line that is the evolution of the previous theme.

En el ejemplo anterior las cruces marcan el uso de la técnica de *slap*, la cual le da un toque percutido al acompañamiento. Posteriormente en el compás 187 se presenta nuevamente el tema pero por interpolación, ahora el piano acompaña al tema en el saxofón. Este es el clímax de toda la obra, ya que es el pasaje donde se abre más el registro hacia los graves y hacia los agudos, esto por medio del uso de los sobre-agudos en el saxofón. En la siguiente figura se puede observar los sobre-agudos en en notas reales y transpuestas.

Fig. 1.9 (notas reales)

Compás 187

The musical score for Figure 1.9 consists of two staves. The top staff is for the Saxophone (A. Sx.) and the bottom staff is for the Piano (Pno.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The saxophone part begins at measure 185 with a series of eighth notes, marked with 'p' (piano) and 'f' (forte). The piano part begins at measure 185 with a series of chords, marked with 'f' (forte). The saxophone part then plays a melodic line that is the evolution of the previous theme.

Sobre-agudos (notas transpuestas en Sib)

The musical score for Figure 1.9 (continued) shows the saxophone part (A. Sx.) playing a series of super-octaves, marked with 'p' (piano) and 'f' (forte). The notes are transposed in Sib (B-flat).

Sección B' (compases 207- 237)

En esta sección se re expone el tema – b - con el saxofón solo a dos voces, pero con la melodía en las notas graves y el *bajo ostinato* en los agudos (Fig. 1.10).

Fig. 1.10

Compás 207



A. SX.

Posteriormente vamos a encontrar al tema – b - conviviendo con el tema – c - , en una especie de pequeño desarrollo entre los dos temas:

Fig. 1.11

Compás 220



A. SX.

217

subito *p*

Pno.

p

Sección A' (compases 238 - 326)

En ésta quinta y última sección se re-expone el tema - a - pero con una variante en el esqueleto rítmico, ya que aparece un nuevo modelo en el piano en 3/8 (Fig. 1.12). La razón por la que se re-expone en 3/8, es para lograr amalgamar las largas secciones anteriores en 3/4 con esta última sección. Por otro lado el motivo en el saxofón se mantiene intacto, logrando un juego abrupto de acentos. Posterior a esto (c. 249), el tema vuelve a tomar su curso original como se había expuesto en la sección A.

Fig. 1.12
Compás 238

A. Sx

Pno

$\text{♩} = 85$

f *p* *p* *mf*

f *mf*

p *mf*

La codeta (c.322) esta construida con el tema - a - en un *crescendo*, abriendo el registro hacia el agudo y hacia el grave para darle fuerza y contundencia al final. En la siguiente figura se puede ver claramente esta idea.

Fig 1.13
Compás 322

$\text{♩} = 85$
a tempo

pp *mf* *f* *ff* *fff*

322

pp *mf* *f* *ff* *fff*

2. Suite “El último viaje”

(En honor a la muerte de mi padre)

Dotación:

Cuarteto de cuerdas:

- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo

Duración aproximada: 13:30 min.

Historia y Poética musical:

El 16 de Mayo de 2005 le diagnostican cáncer de pulmón a mi padre. Después de esto, sólo vive tres meses, en los cuales viví momentos que me marcaron para siempre. El 14 de Agosto de 2005 muere, a los 55 años, en la ciudad de Oaxaca. Desde ese momento comienza un duelo, el cual cierro en Mayo de 2008, cuando la *suite* queda terminada. Se titula *El último viaje*, porque cuatro días antes de morir, mi padre decide hacer un viaje a su tierra natal, Orizaba, Veracruz, para despedirse de sus amigos. Este viaje termina en la ciudad de Oaxaca, lugar donde él había dicho que quería morir. La obra se desarrolla en cinco movimientos, los cuales narran los momentos que más recuerdo antes de su muerte:

- I.- En las entrañas
- II.- Pintando el cielo
- III.- Sólo Dios sabe
- IV.- Regreso a casa
- V.- Oaxaca

Lenguaje:

La inspiración para realizar esta obra, nació del exquisito Cuarteto No. 1 Op. 4 “*De la Guitarra*”, del compositor español Joaquín Turina, compuesto en 1911, el cual me atrapó en su mundo sonoro. Por esta razón elegí al cuarteto de cuerdas como medio de expresión y de lenguaje, en donde cada movimiento es como una pintura, ya que en ellos, se describen escenas e imágenes concretas.

I “En las entrañas”

El primer movimiento narra la evolución del cáncer desarrollándose en el interior de mi padre y funciona como introducción a los siguientes movimientos.

Forma:

El movimiento consta de cuatro secciones:

Cuadro 2. ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	Introducción	A	B	Coda
Materiales	Dos presentaciones del Tema A	Desarrollo del Tema A, aparecen dos motivos que renuevan el material.	Aparición del Tema B	Construida a partir del Tema A
Carácter	Tormentoso (lírico)	Muy tormentoso	Triste (rítmico)	Tormentoso
Compases	1 – 8	9– 54	55 - 71	72 - 76
Tempo	♩ = 80	♩ = 80	♩ = 80	♩ = 80
Melodía	Construida en base a la escala de <i>Do mixolidio</i>	Va cambiando conforme a los cambios armónicos	La escala es Re, Mi, Fa#, Sol, La, Sib, Do, Re.	Construida en base a la escala de <i>Mi mixolidio</i>
Armonía	Acordes por cuartas y disminuidos	Constantes modulaciones armónicas, acordes disminuidos principalmente	Acordes en base a esta escala, algunas veces se agrega Mib.	Acordes menores con séptima y por tonos enteros
Ritmo	Compás de 2/4 y 3/4, con figuras rítmicas sencillas.	Dieciseisavos principalmente. Aparece una nueva figura: tresillos de octavo.	Cambio de compás a 6/8, uso constante del contratiempo y de la sincopa. Patrón rítmico de bembé.	Compás de 2/4 y 3/4, con figuras rítmicas sencillas.
Textura	Melodía acompañada	Melodía acompañada y Polifónica	Melodía acompañada	Melodía acompañada

1.- Introducción (Compases 1-8)

Esta primera sección esta conformada por dos presentaciones del tema A (Fig. 2), el cual aparece por primera vez en el violonchelo como se muestra en la siguiente figura:

Fig. 2

Compás 1

Tema A (violonchelo)

La segunda presentación varía en el timbre, debido al *pizzicato* en el violonchelo.

2 -Sección A (Compases 9- 54)

Esta sección se trata de un desarrollo del tema *A* y se compone de tres secciones:

I.- Compases 9 - 23

Esta sección se elabora con dos variaciones del tema *A* (Fig. 2). La primera es muy *cantabile*, pero con una textura polifónica, ya que aparecen algunos contra-cantos. Por otro lado en la segunda aparece una variación de articulación, ya que aparece el tema en *staccato*.

II.- Compases 24 - 46

La segunda sección es más compleja, ya que aparecen dos motivos renovando el material, los cuales se desarrollan en un acompañamiento de arpeggios. Es una sección de mucho dramatismo.

Fig. 2.1

Compás 25

Compás 24

The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'Vla.' and the right 'Vc.'. Both staves contain a melodic line with triplets and dynamic markings. The left staff has a dynamic marking of *f* and the right staff has *mf* and *f*.

III.- Compases 47-54

Se re-expone el tema *A* como estaba originalmente (en el violonchelo), pero con cambios armónicos que modulan al tema *B*.

3.- Sección B (Compases 55- 71)

En esta sección aparece el tema *B* (Fig. 2.2) con mucho movimiento rítmico, el cual contrasta con el carácter lírico del tema *A*. El tema va pasando por cada uno de los instrumentos, mientras es acompañado por un patrón rítmico que va a ir variando (Fig. 2.2). La primera variación del patrón rítmico se llama bembé y se utiliza mucho en el folklore afroantillano.

Fig 2.2

Compás 55

Patrón rítmico

Compás 56

Tema B

The image shows four musical staves. The top two staves are for Violin II (Vln. II) and Violin I (Vln. I). The bottom two staves are for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II). The notation includes dynamic markings (*f*, *mf*) and articulation (*pizz.*). The top two staves are labeled 'Variación 1 (bembé) Compás 60' and 'Variación 2 Compás 61'.

4.- Coda (Compases 72-76)

La coda esta construida con los mismos elementos de la introducción (tema *A*) pero con algunas variantes de registro debido a que aparece transportado. De acuerdo a lo anterior, el tema *A* abre y cierra el movimiento con la finalidad de darle coherencia y unidad.

II “Pintando el cielo”

Pintando el cielo hace referencia al último momento que compartí con mi padre antes del diagnóstico de cáncer, en el cual pintábamos el techo del comedor de la casa. La mejor manera para expresar esta alegría fue por medio de una danza.

Forma:

La forma es ABA:

Cuadro 2.1 ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	A	B	A'
Materiales	Tema principal (<i>A</i>) y cuatro líneas melódicas secundarias	Aparición del tema <i>B</i> contrastante	Tema <i>A</i> con <i>trinos</i> y en <i>tutti</i>
Carácter	Juguétón - Danzable	Sombrio	Juguétón- sombrío
Compases	1 – 59	60– 89	90 - 111
Tempo	♩ = 90 Jugando	♩ = 100 Casi jugando	♩ = 100 Jugando
Melodía	Construida en la escala de Re Lidio.	Construida en la escala de Si Dórico.	Escala de Re Lidio
Armonía	Modal. Toma vital importancia la nota Mib, ya que genera una disonancia ajena a Re lidio.	Modal	Toma vital importancia la nota Mib, ya que genera una disonancia ajena a Re lidio
Ritmo	Es una danza en 6/8	Tempo más lento con cambios constantes de compás de 5/4 y 3/4 para una atmósfera contrastante	Danza en 2/4 con tresillos de octavo, se añade el recurso del <i>trino</i>
Textura	Polifónica	Polifónica	Polifónica y Monofónica

1.- Sección A (Compases 1 – 59)

La sección A esta conformada por un tema principal y cuatro líneas melódicas secundarias (*Fig. 2.3*) que se van sumando en una textura polifónica. Esta idea va incrementando de dinámica hasta que llega al clímax en el compás 51 con un *tutti (ff)*, a partir de este pasaje comienza a decrecer para dar paso a la siguiente sección.

Fig. 2.3

Tema A

Compás 5



Líneas melódicas secundarias

Compás 1



Compás 9



Compás 17



Compás 37



2.- Sección B (Compases 60 – 89)

En esta segunda sección aparece el tema B, el cual contrasta al ser más calmado y *cantabile*. Esta sección se divide en dos partes:

I.- Compases 60 – 76

Los primeros cuatro compases (60 – 63) introducen al tema B en el violonchelo (Fig 2.4), el cual va a ir pasando a las otras cuerdas. Es importante destacar que en el compás 71, cambia el ritmo (Fig 2.5), el cual va a dar pie a la segunda parte del tema, que se puede considerar como un pequeño desarrollo.

Fig 2.4

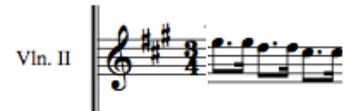
Compás 64

Tema B



Fig 2.5

Compás 71



II.- Compases 77 – 89

Pequeño desarrollo que consiste en pasar la figura rítmica (Fig 2.5) del registro agudo al grave en diferentes tiempos del compás, logrando una nueva textura armónica. La idea de este pasaje es anunciar el regreso del tema A. Claramente en el siguiente ejemplo se muestra el violín I anunciando al tema A dentro de esta textura.

Fig. 2.6
Compás 86

Musical score for Fig. 2.6, Compás 86. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I part begins with a *pp* dynamic and contains three triplet eighth notes. The Vln. II part has a quarter note followed by a dotted quarter note. The Vla. part has a quarter note followed by a dotted quarter note. The Vc. part has a quarter note followed by a dotted quarter note. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

3.- Sección A' (Compases 90 – 111)

Esta sección conclusiva es una re-exposición muy breve y variada del tema *A*, el cual por primera vez se presenta con *trinos* y en un *crescendo* que explota en un *tutti*:

Fig. 2.7
Compás 101

Musical score for Fig. 2.7, Compás 101. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I part has a *trino* (trill) over a quarter note, followed by a dotted quarter note. The Vln. II part has a quarter note followed by a dotted quarter note. The Vla. part has a quarter note followed by a dotted quarter note. The Vc. part has a quarter note followed by a dotted quarter note. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

III “Sólo Dios sabe”

Cuando mi padre ya sabe que pronto va a morir de cáncer, decide ir a la iglesia, donde por coincidencia estaba empezando una misa de difuntos, fue un momento muy difícil. Recuerdo perfectamente como se mojaba con agua bendita, mientras entablaba una conversación con Dios.

Todo el movimiento está construido con una escala *octatónica* (ocho notas), a partir de los acordes Do y Re con séptima disminuida, la cual pertenece a uno de los modos de transposición limitada creados por el compositor francés Olivier Messiaen.

Forma:

Este movimiento se divide en 5 secciones:

Cuadro 2.2 ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	Introducción	A	B	B'	Coda
Materiales	Presentación del tema <i>A</i> en el violín I	Motivos secundarios (1,2 y 3) que se desarrollan junto con el tema <i>A</i>	Presentación del tema <i>B</i> en <i>tutti</i>	Desarrollo y Evolución del tema <i>B</i> con los motivos <i>B2</i> y <i>B3</i>	Re-exposición del tema <i>A</i> con pequeñas variantes.
Carácter	Triste	Tormentoso	Triste - sombrío	Angustioso	Triste
Compases	1 – 5	6– 19	20 - 23	24 - 33	34 - 36
Tempo	♩ = 40	♩ = 40	♩ = 40	♩ = 40	♩ = 40
Melodía	Escala <i>Octafona</i> disminuida: Do, Re, Mi ^b , Fa, Fa [#] , Sol [#] , La, Si. Saltos interválicos grandes	<i>Glissandos</i> descendentes y ascendentes, variaciones en los motivos 1,2 y 3.	Intervalos ascendentes y descendentes constantemente.	Intervalos de tercera menor ascendentes y descendentes principalmente	Saltos interválicos grandes y descendentes
Armonía	Acordes de séptima disminuida	Juego polifónico	Acordes de séptima disminuida	Acordes menores y de séptima disminuida	Acordes de séptima disminuida
Ritmo	Dieciseisavos y octavos combinados en un tiempo muy lento.	Figuras más complejas en treintaidosavos combinados con octavos y dieciseisavos	Dieciseisavos combinados con treintaidosavos	Contratiempos de octavo y dieciseisavos en el acompañamiento, y figuras de treintaidosavos más elaboradas	Dieciseisavos y octavos combinados en un tiempo muy lento y contratiempos de dieciseisavo.
Textura	Polifónica y melodía acompañada	Polifónica	Polifónica y Homofónica	Melodía acompañada	Homofónica y Melodía acompañada

Fig. 2.11 Motivo 1

Variación 1 (Cambio de timbre a pizzicato)
Compás 10

Variación 2 (El motivo se reparte en varias voces con cambios rítmicos y melódicos)
Compás 12

Variación 3 (La variación 2 en una sola voz)
Compás 14

Fig. 2.12 Motivo 2

Variación 1 (Cambio tímbrico a pizzicato con glissando)
Compás 11

Variación 2
Compás 13

Variación 3
Compás 14

Las variaciones se van alternando para lograr una textura polifónica, a dos, tres y cuatro voces.

3.- Sección B (Compases 20 – 23)

La sección B presenta un nuevo tema contrastante en *tutti*, y un motivo secundario que va a elaborarse más adelante en el desarrollo. A este motivo le vamos a llamar *B2*.

Fig. 2.13

Compás 20

Tema B

The musical score for measures 20-23 is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It begins with a tempo marking of *a tempo*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system covers measures 20-22, and the second system covers measures 23-24. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The theme B is characterized by a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The Cello part has a more rhythmic, eighth-note accompaniment.

Motivo B2

Compás 23

The musical score for measures 23-24 shows Motivo B2 for Violin II and Viola. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The motif is characterized by a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo).

4.- Sección B' (Compases 24 – 33)

Esta sección es un desarrollo del tema B donde aparece un motivo que surge de los primeros intervalos de la cabeza del tema. Este motivo se puede observar en el siguiente ejemplo en la viola y violín II.

Fig. 2.14

Motivo B3

Compás 24

The musical score for measures 24-25 shows Motivo B3 for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The motif is characterized by a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The Cello part has a more rhythmic, eighth-note accompaniment.

Más adelante aparece el motivo *B2* el cual va ir evolucionando melódica y rítmicamente de manera progresiva. El desarrollo se puede definir como un gran *crescendo* orquestal.

5.- Coda (Compases 34 – 36)

Se re-expone el tema *A* con algunas variantes tímbricas en el arpeggio final. Este movimiento es de mucha angustia, por eso se utilizó la escala disminuida, la cual genera una tensión armónica que nunca resuelve.

IV “Regreso a casa”

Regreso a casa como su nombre lo indica, narra el viaje que hicimos con mi padre hacia su tierra natal, Orizaba, Veracruz, en donde se despide de algunos amigos de la infancia y la adolescencia. Fueron instantes muy felices para él, ya que en esos momentos se olvidaba de todo, incluso de los horribles dolores causados por su enfermedad.

Forma:

El movimiento está construido en 6 secciones:

Cuadro 2.3 ESTRUCTURA GENERAL

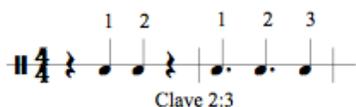
Secciones	Introducción	A	B	B' (Clímax)	A'	Coda
Materiales	Presentación del motivo con el que se elaboran todas las secciones	Presentación del tema <i>A</i> , con el que comienza el son	Tema <i>B</i> en dos frases (pregunta- respuesta)	Variación de la pregunta y respuesta del tema <i>B</i>	Re-exposición de la introducción y el tema <i>A</i> sin repeticiones	Acompañamientos del tema <i>A</i> en <i>pizzicato</i> .
Carácter	Melancólico	Juguetero	Alegre	Nostálgico	Melancólico - Juguetero	Juguetero
Compases	1 – 12	13– 34	35 - 48	49 - 62	63 - 90	91 - 97
Tempo	Vivo ♩ = 150	♩ = 150	♩ = 150	♩ = 150	♩ = 150	♩ = 150
Melodía	El motivo en movimiento descendente y ascendente en la escala de Re Dórico	Variaciones rítmico-melódicas del motivo	Modulación a Lab Lidio y melodía en la viola y violín I	Melodía en el violín I en Lab lidio	Variaciones rítmico-melódicas del motivo	No hay melodía ya que es una textura polirrítmica
Armonía	Modal	Modal	Modal	Uso constante de acordes con séptima disminuida. (Puente)	Modal	Modal
Ritmo	Son cubano en 3/4 y 4/4 con clave 2:3	Uso de la síncopa, el tresillo de octavo, y patrón rítmico de timbales utilizado en el son cubano	Menos uso de la síncopa, más figuras en los tiempos fuertes del compás	Figuras rítmicas sencillas en <i>tutti</i>	Patrón rítmico de timbales utilizado en el son cubano y uso constante de la síncopa	Figuras a ritmo de los acentos de la clave
Textura	Homofónica	Melodía acompañada	Melodía acompañada	Homofónica	Homofónica y melodía acompañada	Polirrítmica

El *son cubano* lleva dentro de su esqueleto musical un elemento llamado *clave*, la cual va a dar forma a la intención de la melodía y el acompañamiento. Lo interesante es que puede ser de dos formas, 2:3 o 3:2, dependiendo de los acentos en la voz principal. El compás generalmente es de 2/2 o 4/4.

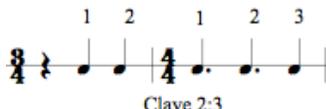
Por otro lado *Regreso a casa* es un son en clave 2:3, pero en dos compases distintos: 3/4 y 4/4. En la siguiente figura podemos observar la variación de la clave que se utilizó para estructurar todo el movimiento.

Fig. 2.15

Original



Variación



1.- Introducción (Compases 1 – 12)

En la introducción vamos a encontrar el material con el que se va a elaborar todo el movimiento. Este material es un motivo melódico orquestado en *tutti*.

Fig. 2.16

Compás 1

Motivo melódico



2.- Sección A (Compases 13 – 34)

En esta sección se presenta el tema *A*, el cual como se mencionó anteriormente, es un son cubano escrito en dos compases diferentes. La textura es melodía acompañada. El tema es extenso, por lo tanto se divide en dos frases:

Fig. 2.17

Tema A

Compás 17

Primera frase

Este tema es acompañado por la viola y violonchelo (Fig 2.18). El tema A se presenta dos veces, la primera (c. 17-27) en violines y la segunda (c. 27-34) por interpolación en violonchelo y viola. Es importante destacar que el acompañamiento en esta segunda presentación está elaborado con los patrones rítmicos que llevan los timbales y la clave en el son cubano. En el siguiente ejemplo podemos observar los dos acompañamientos estructurados con la clave y la comparación del ritmo original de los timbales con la variación que se utilizó, la cual va a ser retomada más adelante para construir la coda.

Fig. 2.18

Compás 15 (Acompañamiento de la primera presentación del tema)

Compás 27 (Acompañamiento de la segunda presentación)

3.- Sección B (Compases 35 – 48)

En esta sección encontramos un contraste armónico importante, ya que ahora el nuevo tema se mueve en un modo lidio, el cual tiene una sonoridad más luminosa. Este tema también surge del motivo melódico (Fig. 2.16) y se divide en dos frases que vamos a llamar pregunta y respuesta:

Pregunta (Compases 35-40)

The musical score for the Viola part shows a melodic line in 3/4 time. It begins with a dynamic marking of *p* (piano) and transitions through *mp* (mezzo-piano) in several measures. The melody consists of eighth and quarter notes, some with slurs and accents.

Respuesta (Compases 41-48)

The musical score for Violin II and Viola shows a melodic line in 3/4 time. It begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and transitions through *mf* (mezzo-forte) in several measures. The melody consists of eighth and quarter notes, some with slurs and accents.

4.- Sección B' (Compases 49 – 62)

En esta sección llegamos al clímax donde se re-exponen la **pregunta** y la **respuesta** del tema B con distintas variaciones. En la **pregunta** (c. 49), la variación nace de la introducción, haciendo el tema de manera homofónica y en *tutti* con la misma rítmica, formando distintos colores armónicos. La voz principal la lleva el violín I. Por otro lado, la variación de la **respuesta** (c. 55) es puramente armónica, donde se añaden una serie de acordes de séptima disminuida con la finalidad de modular a la siguiente sección.

5.- Sección A' (Compases 63 – 90)

Se retoma desde la introducción, ya que es la que proporciona los motivos para construir el tema A. La única diferencia entre la exposición y la re-exposición, es la ausencia de las barras de repetición con la finalidad de acortar la duración del tema.

6.- Coda (Compases 91 – 97)

Está construida a partir del acompañamiento de la primera y segunda presentación del tema A (Fig. 2.20), logrando un juego rítmico muy interesante a ritmo de la clave. La escena culmina simulando un *fade out*, al estilo de algunos sones cubanos. Todo el movimiento va evolucionando en un juego de texturas y timbres, ya que parte de una introducción homofónica con arco, hasta llegar a una coda polirrítmica en *pizzicato*.

Fig. 2.20

Compás 91

V “Oaxaca”

Después de haberse despedido de sus amigos, mi padre decide partir hacia Oaxaca, donde se complica su enfermedad y muere. En este último movimiento me despidió de mi padre, mi mejor amigo en la vida.

Forma:

Este movimiento conclusivo consta de 4 secciones:

Cuadro 2.4 ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	A	B	A'	Coda
Materiales	Dos presentaciones del tema <i>a</i>	Variaciones sobre el tema <i>A</i> del primer movimiento (<i>En las entrañas</i>)	Se re-expone sólo la primera presentación del tema	Construida a partir de la cola del tema <i>a</i>
Carácter	Doloroso	Melancólico	Doloroso	Triste - muy doloroso
Compases	1 – 16	17– 36	37 - 44	45- 48
Tempo	Lento ♩ = 70	♩ =70	♩ =70	♩ =70
Melodía	Voz superior (violín I) en la escala de Do Dórico. En ocasiones aparece el segundo grado descendido: Reb	Tres presentaciones diferentes de la melodía	No hay alteraciones ni cambios	Cola del tema: Segundo grado descendido (Reb) en el violín I
Armonía	Acordes disminuidos y aumentados principalmente.	Acordes menores con séptima, disminuidos y aumentados.	No hay alteraciones ni cambios	F# disminuido con séptima y C menor (tensión y reposo)
Ritmo	Primero figuras sencillas en un tempo lento y cadencioso, posteriormente una marcha en negras y en tresillos.	En la tercera presentación de la melodía aparece un juego rítmico más complejo con figuras de dieciseisavos (Clímax)	No hay alteraciones ni cambios	Aparece el <i>ritardando</i> para simular la disminución del ritmo cardíaco.
Textura	Melodía acompañada	Polifónica y homofónica	Melodía acompañada	Homofónica

1.- Sección A (Compases 1 – 16)

Dos presentaciones del tema *a*, el cual está construido en una frase de 8 compases. La primera presentación (Fig. 2.21) con el acompañamiento en diferentes tiempos del compás, logrando distintos colores armónicos y la segunda (Fig. 2.22) una octava arriba con pequeñas variaciones rítmico-melódicas en la voz principal (violín I) y en el acompañamiento, ya que ahora se marcan todos los tiempos del compás en negras y tresillos, simulando una marcha fúnebre.

Fig. 2.21

Compás 1

Tema *a* (Primera presentación)

Fig. 2.22

Compás 9

Tema *a* (Segunda presentación)

2.-Sección B (Compases 17 – 36)

En esta segunda sección se re-expone el tema *A* del primer movimiento (Fig. 2), con la intención de darle unidad a toda la narración. El tema se re-expone de tres formas distintas:

I.- Compases 17 – 19

Se presenta nuevamente en el violonchelo, pero fusionado con la rítmica en tresillos y con variaciones rítmicas en la melodía.

II.- Compases 20 – 28

Se retoma la idea en la textura de la primera presentación del tema *A*, pero expandiendo el tema a nueve compases. La idea principal de esta segunda presentación, es lograr un *crescendo* para llegar al clímax en la tercera presentación en *f*.

III.- Compases 29 – 36

Aquí vamos a encontrar al clímax, donde se narra la agonía de mi padre con el tema expandido y variado en *tutti*. Al final de este pasaje aparece un *decrescendo* en *cromatismos* para dar paso a la re-exposición del tema *A*.

3.-Sección A' (Compases 37 – 44)

Se re-expone literalmente el tema *a* de este movimiento. Esta penúltima sección prepara el momento de su muerte.

4.- Coda (Compases 45– 48)

Esta construida con la cola del tema *a*, simulando los últimos suspiros de mi padre, de *p* a *ppp*:

Fig. 2.23
Compás 45

The musical score for Figure 2.23, Compás 45, consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is in 4/4 time and features a dynamic range from *p* to *ppp*. The Vln. I and Vln. II staves begin with a *p* dynamic and a *rit.* marking, which then transitions to *pp* and finally *ppp*. The Vla. and Vc. staves also follow this dynamic progression, starting at *p* and moving to *pp* and *ppp*. The Vln. I staff has a fermata over the final measure, and the Vln. II staff has a fermata over the final measure. The Vla. and Vc. staves have fermatas over the final measure. The dynamics are indicated by wedge-shaped hairpins and the *rit.* marking is placed below the first measure of the Vln. I and Vln. II staves.

3. “Autorretrato”

Dotación:

Tres percussionistas

Duración aproximada: 6 min.

Historia y Poética musical:

Mi labor como percussionista fuera de la escuela fue muy ardua y constante. En ese largo camino me enamoré de dos instrumentos: las congas y los timbales, los cuales con su diversidad de timbres y ritmos me cautivaron por completo. *Autorretrato* es el resultado entre la fusión de este aprendizaje percusionístico y mi trabajo como compositor, y nace en Septiembre de 2009 de una necesidad interna de recorrer aquellos rincones desconocidos de mi ser. Incluso se podría considerar como un trabajo de autocrítica, lo cual implica evaluarse a sí mismo con honesta objetividad. La obra se divide en tres movimientos contrastantes:

I.- Como yo (Allegro)

II.- Siendo yo (Lento)

III.- Pero sigo siendo yo (Vivo)

Lenguaje:

El lenguaje de la obra surge de la fusión entre elementos populares y académicos. Los populares los encontraremos en la cuestión rítmica, ya que casi toda la obra esta construida con ritmos típicos del folklore latinoamericano. Por otro lado, los académicos los hallaremos en el uso de escalas propias de la música de concierto del siglo XX y XXI.

La dotación del ensamble te da muchas posibilidades tímbricas, las cuales traté de aprovechar al máximo. Tanto las congas como los timbales tienen una gran variedad de golpes y ataques, dando la impresión de ser varios instrumentos en uno. Debido a lo anterior, vamos a encontrar en toda la obra una gran gama de colores y sabores, a pesar de los pocos instrumentos del ensamble.

En las siguientes dos páginas se puede observar con claridad el glosario de indicaciones y la distribución del set, el cual es importante para obtener un mejor resultado en el ensamble.

PERCUSIONISTA 1:

1.- TIMBALES CUBANOS:

- Timbal grave golpeando en el centro del parche.....T.g
- Timbal agudo golpeando en el centro del parche.....T.a
- Cáscara (parte lateral del timbal).....Cásc.
- *Rimshot* (golpear el parche y el aro a la vez en el timbal agudo)....T.R.sh

2.- REDOBA MEDIA.....R.m

3.- REDOBA GRAVE CON GÜIRO:

- Golpe en la redoba.....R.g
- Raspar el güiro.....Con güiro

4.- CENCERRO.....Cen.

5.- PLATILLO (*crash*):

- Golpear y dejar vibrar el platillo.....d.v
- Golpear y apagar el platillo inmediatamente.....ap.
- Cada vez que aparezca.....pl.

6.-BAQUETAS DE TIMBAL CUBANO (sin punta)

PERCUSIONISTA 2:

1.- TUMBADORA:

- Golpe abierto.....T (Golpear con la mano abierta)

2.- CONGA:

- Golpe abiertoC (Golpear con la mano abierta)
- *Slap*.....S (Golpear con palma y dedos)
- BajoB.c (Golpear con palma en el centro)
- Golpe tapadoT.c (Golpear solo con dedos)

3.- CORTINA SONORA.....C.s

4.- *SOFT SHAKE* (ó cualquier *shaker* suave).....S.sh

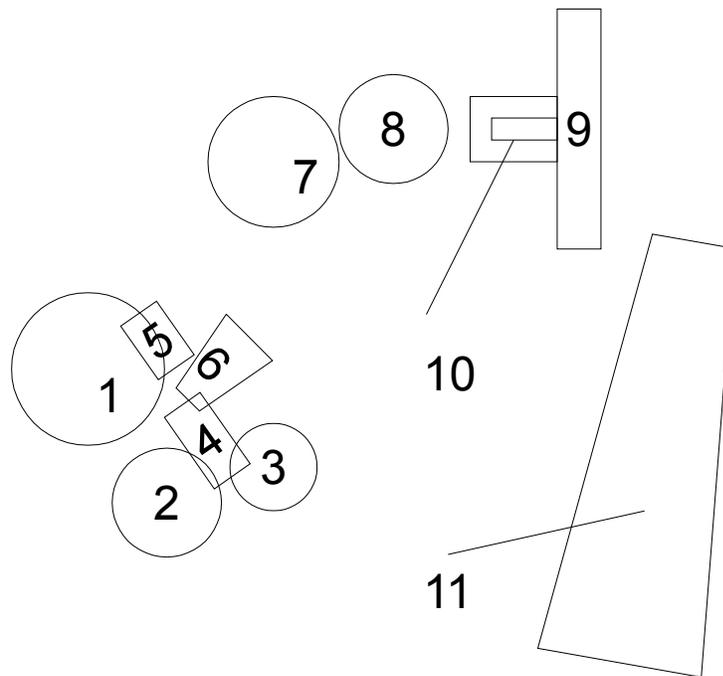
PERCUSIONISTA 3:

1.- MARIMBA

2.- BAQUETAS DE GOMA

Fig. 3

DISTRIBUCIÓN DEL SET



- 1)Timbal grave
- 2)Timbal agudo
- 3)Platillo
- 4)Redoba grave con güiro
- 5)Redoba media
- 6)Cencerro
- 7)Tumbadora
- 8)Conga
- 9)Cortina sonora
- 10)Shaker
- 11)Marimba

I

“Como yo”

Este primer movimiento es la exploración del espacio donde me siento cómodo conmigo mismo.

Forma:

El movimiento esta basado en la clave como estructura rítmica y consta de 5 secciones:

Cuadro 3. ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	Introducción	A	B	A'	Coda
Materiales	Presentación de los motivos 1, 2 y 3	Aparición del tema <i>A</i> , el motivo 4 y elaboración de los motivos 1, 2 y 3	Exposición del tema <i>B</i> con un nuevo motivo rítmico (danzón)	Re-exposición del tema <i>A</i> y los motivos 1,3 y 4.	Nuevo motivo cromático descendente
Carácter	Meditativo	Alegre	Alegre - Misterioso	Alegre	Alegre
Compases	1– 11	11– 33	34 - 49	50 - 62	63 – 68
Tempo	♩ = 140	♩ = 140	♩ = 140	♩ = 140	♩ = 140
Melodía	Motivo 2 (marimba): construida con intervalos de cuarta aumentada y séptima menor	Escala cromática descendente y ascendente de Sol# a Mib, intervalos de tercera mayor descendentes <i>cromáticos</i>	<i>Cromatismos</i> ascendentes, ascendentes y saltos de cuarta justa y disminuida	Melodía en <i>cromatismos</i> ascendentes y descendentes principalmente	Melodía en tres notas cromáticas descendentes
Armonía	Cuartal	Cromática y cuartal	Cromática con intervalos de séptima menor, quinta disminuida y cuarta aumentada.	Cromática y cuartal	Cromática y cuartal
Ritmo	Motivo 2 y 3: patrones rítmicos dentro de la clave 2:3 y 3:2.	Motivo 4: combinaciones de dieciseisavos y octavos	Todo el tema al doble de <i>tempo</i> por disminución de valores y nuevo motivo a ritmo de danzonete,	Todos los motivos tienen la clave como esqueleto.	Choque de dos claves: 3:2 y 2:3 en un solo compás
Textura	Polirrítmica	Polirrítmica y homorrítmica	Polirrítmica	Polirrítmica	Polirrítmica y homorrítmica

1.- Introducción (Compases 1 – 11)

La introducción está construida con base en tres motivos, los cuales entran en los acentos de la clave 2:3 y 3:2 respectivamente. Estos motivos van a elaborarse en la siguiente sección. A continuación se muestran los motivos dentro de la clave:

Fig. 3.1 Motivo 1
Compás 1 (redoba)

Motivo 2 (melódico)
Compás 7 (marimba)

Motivo 3
Compás 9 (Congas)

Los motivos 1 y 3 van a estar interactuando para lograr un juego rítmico en el que se cruza la clave en un mismo compás (Fig. 3.2).

Fig. 3.2
Compás 5

Compás 9

En el caso del motivo 2 (marimba), no va a volver a aparecer en toda la sección, pero es importante ya que es el que va a proponer el inicio de la sección B.

Por otro lado, la cortina sonora (c. 3) va a dar entrada a nuevos timbres, ya sea de agudo a grave o viceversa.

2.- Sección A (Compases 11 – 33)

La sección A se divide en tres partes:

I.- Compases 11 - 20

En esta primer parte de la sección comienza a haber mayor movimiento con la aparición del tema A (marimba) en una escala cromática descendente y ascendente. Este tema surge de la rítmica del motivo 1:

Fig. 3.3

Compás 1 Motivo 1

Compás 11 Tema A

Posteriormente aparece por primera vez un nuevo motivo (Fig. 3.4) en la conga, el cual le da mayor movimiento a toda la sección.

Fig. 3.4 Motivo 4

Compás 16

Toda la sección A se desarrolla a través de los motivos 1, 3 y 4, utilizando diferentes variaciones como son: cambio de timbre (c. 13), inversión de la clave (c. 12-13), expansión del motivo (c. 17) y por mutación entre estos (c. 16).

II.- Compases 21 – 29

Esta segunda parte se puede considerar un gran *crescendo*, donde vamos a encontrar el momento de mayor movimiento y tensión del tema. Para lograr lo anterior, se fusiona el motivo 1 y 4 en la marimba (*Fig. 3.5*) dándole más fluidez a la rítmica. Este motivo va a ir cambiando los acentos, ya que siempre se repite en un tiempo diferente del compás.

Fig. 3.5
Compás 21

Musical score for Marimba, measures 21-29. The score is written for P. 3 Marimba. It features a treble and bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure (21) starts with a rest in the treble and a quarter note in the bass. The second measure (22) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The third measure (23) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The fourth measure (24) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The fifth measure (25) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The sixth measure (26) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The seventh measure (27) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The eighth measure (28) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The ninth measure (29) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The dynamic marking *p* is present in the first measure.

III.- Compases 30 – 33

En esta última parte de la sección se cumple el objetivo de la sección A, llegar a un *tutti* en *crescendo* que se conecte con fuerza a la siguiente sección.

Fig. 3.6
Compás 32

Musical score for Marimba, measures 30-33. The score is written for P. 1, P. 2, and P. 3 Marimba. It features a treble and bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure (30) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The second measure (31) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The third measure (32) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The fourth measure (33) has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The dynamic marking *ff* is present in the first measure. The score includes various markings such as *C*, *S*, *T*, *T.g*, and *T.a*.

3.- Sección B (Compases 34 – 49)

Sección en que se presenta el tema *B*, el cual está escrito al doble de tiempo, ya que está construido con la clave como base y esqueleto rítmico pero por disminución de valores.

Fig. 3.9 Nuevo motivo
(Variación del danzón)

Compás 45

P. 2

C (T.c)
T (B.c) S S
Bajo con mano izq. en conga

Clave 2:3

Variación 2 del tema B

Compás 45

P. 3 Marimba

p *mf*

Es importante mencionar que la sección B y la A' se conectan por medio de un *fade out* y un *fade in* escrito, en donde decrece la marimba, mientras va creciendo el motivo 1 de la siguiente sección.

4.- Sección A' (Compases 50 – 68)

Se re-expone de forma breve el tema A, y los motivos 1, 3 y 4. En el compás 60 se incorpora un elemento de la sección B (variación 2 del tema B), a continuación se muestra este pasaje:

Fig. 3.10
Compás 60

P. 1 T.R.sh

P. 2 T.R.sh T.g

P. 3 Marimba

5.- Coda (Compases 63 – 68)

La coda se construye a partir de un nuevo motivo cromático descendente, el cual se cruza con las congas y timbales buscando el choque de dos claves en un solo compás:

Fig. 3.11 Compás 63 (Choque rítmico entre las dos claves)

II “Siendo yo”

El segundo movimiento es el resultado de la exploración del yo interno, de aquellos lugares que no nos gusta tocar, donde guardamos los miedos y las frustraciones.

Forma:

Todo el movimiento esta construido con 4 motivos y consta de 4 secciones:

Cuadro 3.1 ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	Introducción	A	B	A'
Materiales	Presentación de los motivos 1, 2, 3 y 4	Variaciones de los motivos 1, 2, 3 y 4	Desarrollo de los motivos 2' y 4'	Re-exposición de los motivos 1, 2, 3 y 4
Carácter	Sombrio	Misterioso	Intranquilo	Misterioso
Compases	1 – 15	16 - 22	23 - 35	36 - 51
Tempo	Adagio $\text{♩} = 40$	$\text{♩} = 40$	$\text{♩} = 40$	$\text{♩} = 40$
Melodía	Motivo 1 con intervalos de cuarta aumentada y cuarta justa ascendente y descendente. Motivo 2 con dos intervalos de tercera mayor	Variaciones rítmico-melódicas en el motivo 1, prevaleciendo los intervalos de tercera mayor y cuarta justa	Se omiten algunas notas de la variación del motivo 2, pero se respetan los intervalos. Hay variaciones rítmicas en la melodía	Se re-expone la misma idea melódica en intervalos de cuarta (Motivo 1) y tercera mayor (Motivo 2)
Armonía	Cromática y cuartal	Cromática y cuartal	Cromática y cuartal	Cromática y cuartal
Ritmo	Compás compuesto con uso constante de acentos y contratiempos	Distintas variaciones con contratiempos de dieciseisavos	Base rítmica en dieciseisavos y la aparición de la figura de treintaidosavos	Se retoma al inicio la base rítmica en dieciseisavos. Posteriormente son los mismos elementos que en la exposición
Textura	Polirrítmica	Polirrítmica	Polirrítmica	Polirrítmica

1.- Introducción (Compases 1 –15)

En la introducción se van a presentar los cuatro motivos (*Fig. 3.12*) con los que se va a construir todo el movimiento.

Fig. 3.12

Motivo 1 (melódico)

Compás 1



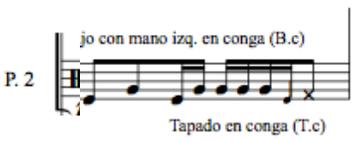
Motivo 2 (melódico)

Compás 7



Motivo 3 (rítmico)

Compás 6



Motivo 4 (rítmico)

Compás 4



Después de que se presentan los motivos, van a aparecer variaciones de éstos, las más importantes se observan en la siguiente figura, con las cuales se elaborará la siguiente sección.

Fig. 3.13

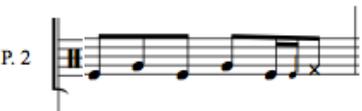
Motivo 2

Variación (Compás 12)



Motivo 3

Variación (Compás 8)



Motivo 4

Variación I (Compás 7)



Estas variaciones van cambiando de timbre y siempre se presentan en los mismos instrumentos. Para cerrar esta sección aparece la cortina sonora (c.15), la cual también anuncia el inicio de la exposición.

2.- Sección A (Compases 16 – 22)

En esta sección comienza un mayor movimiento rítmico con las variaciones del motivo 2, 3 y 4 (Fig.3.13) interactuando entre sí en un mismo compás. También aparece el motivo 1 en la redoba grave, el cual junto con la variación 1 del motivo 4 en la redoba media, va a anticipar el esqueleto rítmico de la sección B (clímax):

Fig. 3.14
Compás 16



Posteriormente aparecen dos variaciones más del motivo 4 (Fig. 3.15), las cuales van a anticipar la nueva atmósfera de la siguiente sección (clímax).

Fig. 3.15

Motivo 4

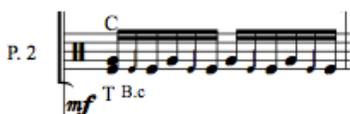
Variación 2
Compás 19

Variación 3
Compás 20

3.- Sección B (Compases 23 – 35)

En esta sección vamos a encontrar el clímax de todo el movimiento, construido sobre una base rítmica en dieciseisavos, esta base rítmica proviene de un ritmo llamado bembé, el cual ya había sido utilizado en movimientos anteriores. Este ritmo provoca un mayor movimiento en la pieza.

Fig. 3.16
Compás 23 Congas (bembé)



Sobre la base rítmica anterior hay dos motivos importantes, uno melódico y otro rítmico (Fig. 3.17), que surgen de la evolución de los motivos 2 y 4. Le llamamos evolución porque son variaciones más complejas que las anteriores.

Fig. 3.17 Motivo 2' (Evolución del motivo 2)

Compás 23



Motivo 4' (Evolución del motivo 4)

Compás 24



Posteriormente en el compás 28 encontramos el momento de mayor tensión, es decir, el clímax, construido a través de variantes del motivo 4' (Fig. 3.17). En estas variantes aparecen tocando juntos los timbales y las congas, macho con macho y hembra con hembra.

4.- Sección A' (Compases 36 – 51)

En esta sección conclusiva se re- exponen los motivos 1, 2, 3 y 4 (Fig. 3.12), acompañados por elementos de la sección B (base rítmica en dieciseisavos) en el *shaker*. Esta sección se resume en un gran *decrescendo*, ya que se busca iniciar el siguiente movimiento con mucha fuerza.

III “Pero sigo siendo yo”

En este tercer y último aire, se retoma el *tempo* y algunos elementos del primer y segundo movimiento para darle coherencia y unidad al autorretrato.

Forma:

El movimiento esta basado en un *ostinato* y dos temas expuestos en 4 secciones:

Cuadro 3.2 ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	Introducción	A	B	Coda
Materiales	Presentación del <i>Ostinato</i> y tema <i>A</i>	<i>Ostinato</i> y desarrollo del tema <i>A</i>	Re-exposición del tema <i>A</i> del primer movimiento: <i>Como yo</i> ,	Variación rítmico-melódica del <i>ostinato</i> y coda del primer movimiento: <i>Como yo</i>
Carácter	Misterioso	Juguetón	Alegre	Alegre
Compases	1 – 11	12 – 40	41– 53	54 – 62
Tempo	Vivo ♩ = 130	♩ = 130	♩ = 130	♩ = 130
Melodía	Juego en el <i>ostinato</i> con una cuarta aumentada y una quinta justa	Tema <i>A</i> de dos formas : en base a dos intervalos de tercera mayor y por medio de una escala <i>hexáfona</i> de tonos enteros (Do, Re, Mi, Fa#, Sol#, La#)	Escala cromática descendente y ascendente de Sol# a Mib.	Intervalos de cuarta aumentada
Armonía	Cuartal	Intervalos contruidos con la escala de tonos enteros	Cromática y cuartal	Cuartal
Ritmo	Contratiempos de octavo y Tresillos de negra contra <i>ostinato</i> en octavos	Ritmo de chachachá en combinación con el uso constante de la síncopa y el contratiempo	La clave como esqueleto rítmico	Uso constante del contratiempo y de algunas variaciones en figuras de tresillos de octavo
Textura	Polirrítmica	Polirrítmica	Polirrítmica	Polirrítmica

1.- Introducción (Compases 1 –11)

En esta sección introductoria aparece el *ostinato* (Fig. 3.18), el cual va a estar presente todo el movimiento. Posteriormente, sobre este *ostinato* aparece el tema *A* (Fig. 3.19). Estos elementos se van a desarrollar en la siguiente sección.

Fig. 3.18

Compás 2 *Ostinato* (rítmico)



Compás 6 *Ostinato* (melódico)



Fig. 3.19

Compás 8 Tema A (rítmico)

2.- Sección A (Compases 12 – 40)

Esta sección se divide en dos partes:

I.- Compases 12 – 19

Esta pequeña sección se construye a partir de la cabeza del tema A en la marimba (Fig. 3.20) acompañada por la redoba güiro a ritmo de chachachá, ritmo de origen cubano derivado del danzón. Este ritmo renueva el material de esta nueva sección.

Fig. 3.20

Compás 12 Cabeza del tema A

Compás 12 (chachachá)

II.- Compases 20 – 40

Aquí se va a presentar el punto climático de la sección, construida con una nueva base rítmica que aparece en las congas (variante del chachachá) y un nuevo motivo en la marimba, que surge del tema A (Fig. 3.21). También vamos a encontrar al tema A completo pero en la escala de tonos enteros. En esta parte climática conviven entre sí todos los elementos.

Fig. 3.21 Variante del chachachá

Compás 28

Motivo (surge del tema A)

Compás 36

3.- Sección B (Compases 41 – 53)

Esta sección es una breve re-exposición del tema A del primer movimiento (*Como yo*), con algunas variantes tímbricas y rítmicas que renuevan el material.

4.- Coda (Compases 54 – 62)

Esta sección conclusiva es una re-exposición variada de la coda del primer movimiento (*Como yo*) en *tutti*.

Fig. 3.22

Compás 54

The musical score for Figure 3.22, Compás 54, is presented in three parts:

- P. 1:** Features a melodic line with two measures. The first measure is marked with a dotted line and a 'v.' above it, indicating a breath mark. The second measure is marked with a dotted line and a 'd.v.' above it, indicating a dynamic change. The notes are quarter notes and eighth notes.
- P. 2:** Features a melodic line with two measures. The first measure is marked with a dotted line and a '.sh)' above it, indicating a breath mark. The notes are quarter notes and eighth notes.
- P. 3 Marimba:** Features a bass line with two measures. The first measure is marked with a '53' above it. The notes are quarter notes and eighth notes.

4. “*Mitotl*”

Dotación:

Cuarteto de saxofones:

- Saxofón soprano
- Saxofón alto
- Saxofón tenor
- Saxofón barítono

Duración aproximada: 8 min.

Historia y Poética musical:

Mitotl fue concebida entre Febrero y Abril de 2010 y está dedicada al cuarteto de saxofones *Sax...son*, intérpretes y amigos que estrenaron la obra en Junio de ese mismo año. *Mitotl* es una palabra de origen náhuatl cuyo significado es fiesta o algarabía, ello es lo que quiero reflejar en este cuarteto de saxofones, desarrollándolo en tres movimientos contrastantes:

- I.- *Itotia* (Danzar)
- II.- *Azomalli* (Calma)
- III.- *Zantepan* (Finalmente)

Para mí, componer un cuarteto de saxofones es motivo de fiesta y celebración, por ello fue que les dediqué una.

Lenguaje:

Después de haber escuchado el disco “Cuartetos mexicanos de saxofón” interpretado por el cuarteto *Anacrúsax*, surge la inspiración para componer *Mitotl*. En esta experiencia, mi primer encuentro con un cuarteto de saxofones, hubo una obra que me llamó mucho la atención, “La mengambrea” de Enrico Chapela, la cual me sorprendió con su gran riqueza tímbrica y rítmica. De este contacto nace *Mitotl*, con la idea de buscar en estos instrumentos un lenguaje propio, que sea rico rítmica y armónicamente. La obra contiene elementos latinoamericanos en su base rítmica, sobre todo el primer y tercer movimiento. Por otro lado, el segundo movimiento tiene influencia del compositor francés Claude Debussy, padre de la música impresionista, ya que se busca un contraste con sensaciones de bruma e incertidumbre. En cuanto a la escritura no se utilizaron técnicas extendidas, con excepción de algunos *slaps* al final de toda la obra. Todas las figuras que ejemplifican los pasajes de la obra están escritos en notas reales.

I

“Itotia”

Itotia significa bailar, acción que se refleja en este primer movimiento, el cual introduce al espectador al baile y el ritual que inauguran la fiesta.

Forma:

El movimiento se divide en cuatro secciones:

Cuadro 4. ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	A	B (Clímax)	A'	Coda
Materiales	Tema A y Ostinato rítmico,	Construcción del tema B a través de la evolución de un motivo	Re-exposición variada del tema A	Cola del tema A
Carácter	Danzable	Ceremonioso	Danzable	Danzable
Compases	1 – 44	45 – 95	96- 127	128- 133
Tempo	Con rumba ♩= 100	Poco más lento ♩= 90	Con rumba ♩= 100	♩= 100
Melodía	Melodía construida con base en la escala de La locrio. Prevalen los saltos de cuarta y tercera	Construida con arpeggios de séptima disminuida	Escala de La locrio con saltos de cuarta y tercera. Hay variaciones cromáticas descendentes en tresillos	Escala de La locrio por grado conjunto descendente
Armonía	Bimodal	Acordes de séptima disminuida superpuestos	Bimodal	Bimodal y Tonal
Ritmo	La clave como esqueleto rítmico, uso constante de la síncopa	Juego polirrítmico debido al desfase de tiempos en los motivos	Variaciones con el uso del tresillo de dieciseisavos.	Uso constante del contratiempo
Textura	Melodía acompañada	Polirrítmica	Melodía acompañada	Polirrítmica y homorrítmica

1.- Sección A (Compases 1-44)

La sección A está compuesta por dos elementos: un *ostinato* rítmico y un tema, en donde el *ostinato* rítmico va acompañando al tema durante toda la sección. El tema esta compuesto con la clave 2:3 como estructura rítmica.

En el siguiente ejemplo podemos observar estos dos elementos:

Fig. 4

Compás 1 *Ostinato rítmico*

Tenor Sax. *mf*

Baritone Sax. *mf*

Compás 3 *Tema A*

Soprano Sax.

Clave 2:3

Los dos elementos se desarrollan con base en dos escalas que se superponen, generando una armonía *bimodal*:

Fig. 4.1

Escala utilizada en el *ostinato* rítmico (La *eólico* con el tercer grado ascendido)

Escala utilizada en el tema *A* (La *locrio*)

Posteriormente vamos a encontrar fragmentaciones del tema:

Fig. 4.2

Compás 19 (Cabeza del tema)

T. Sax. *f*

Compás 22 (Cola del tema)

B. Sax.

El *ostinato* rítmico abre y cierra esta sección.

2.- Sección B (Compases 45-95)

En esta segunda sección se relata un ritual, el cual nos conduce a un trance por medio de la repetición de motivos. En este trance vamos a encontrarnos al clímax de todo el movimiento, creado a partir de un motivo que va creciendo y evolucionando hasta llegar a formarse un tema (*B*), a continuación se muestran las fases de esta evolución:

Fig. 4.3

Compás 47

Motivo (Presentación del motivo)

Compás 58 (Desfase rítmico del motivo)

Musical notation for Compás 47. The Soprano (S. Sx.) part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Alto (A. Sx.) part starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. Both parts are in a 2/4 time signature.

Musical notation for Compás 58. The Soprano (S. Sx.) part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Alto (A. Sx.) part starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. The Tenor (T. Sx.) part starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note Bb2, and a half note C3. The Bass (B. Sx.) part starts with a half note G1, followed by a quarter note A1, a quarter note Bb1, and a half note C2. All parts are in a 2/4 time signature.

1era evolución del motivo

2a evolución del motivo

Compás 60

Compás 61

Compás 69

Musical notation for Compás 60 and 61. The Alto (A. Sx.) part in Compás 60 starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The Tenor (T. Sx.) part in Compás 61 starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a quarter note C4. Both parts are in a 2/4 time signature.

Musical notation for Compás 69. The Alto (A. Sx.) part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. It is in a 2/4 time signature.

Compás 63

Compás 64

Compás 68

Musical notation for Compás 63 and 64. The Soprano (S. Sx.) part in Compás 63 starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The Bass (B. Sx.) part in Compás 64 starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note Bb2, and a quarter note C3. Both parts are in a 2/4 time signature.

Musical notation for Compás 68. The Soprano (S. Sx.) part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. It is in a 2/4 time signature.

3era y última evolución del motivo (Tema B)

Compás 72

Musical notation for Compás 72. The Alto (A. Sx.) part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. It is in a 2/4 time signature.

Con la formación progresiva del tema B, se llega al clímax, el cual simula el trance del ritual. Terminando el ritual se presenta una variación del tema A, la cual va a conectarse con la re-exposición (sección A').

3.- Sección A' (Compases 96 – 127)

Se re-expone el tema A, variado rítmica y tímbricamente por el recurso del frullatto en los compases 103 y 108.

Fig. 4.4

Compás 100

Musical notation for Compás 100. The Soprano (S. Sx.) part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. It includes triplets and a frullatto effect. It is in a 2/4 time signature.

También aparecen variaciones en el *ostinato* rítmico:

Fig. 4.5
Compás 100

Ostinato rítmico

Variación 1 (compás 96)

Variación 2 (compás 100)

The image shows two musical staves, both labeled 'T. Sx.' (Trompa Soprano). The first staff, titled 'Variación 1 (compás 96)', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The second staff, titled 'Variación 2 (compás 100)', shows a similar pattern but with a different rhythmic arrangement of notes and rests.

4.- Coda (Compases 128 – 133)

La coda esta compuesta con la cola del tema *A* en octavas, y el *ostinato* rítmico, los cuales rematan en una cadencia simple de dominante-tónica:

Fig. 4.6
Compás 133

The image shows four staves of musical notation for the Coda section. From top to bottom, they are labeled 'S. Sx.' (Saxofón Soprano), 'A. Sx.' (Saxofón Alto), 'T. Sx.' (Trompa Soprano), and 'B. Sx.' (Saxofón Barítono). The notation shows a simple cadence of dominant-tonic, with notes and rests across the four staves.

II “Azomalli”

Después de bailar con gran enjundia viene el *Azomalli*, es decir, la calma donde se reposa un poco, tomando fuerzas para el último movimiento.

Forma:

Es un movimiento monotemático desarrollado en cuatro secciones:

Cuadro 4.1 ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	Introducción	A	A'	Coda
Materiales	Presentación de los motivos 1 y 2	Elaboración de los motivos 1 y 2	Motivo 2a y variación del motivo 1	Motivo 2
Carácter	Tranquilo	Sereno	Apacible	Tranquilo
Compases	1 – 7	8 – 27	28- 36	37- 38
Tempo	Caminando ♩= 65	♩= 65	♩= 65	♩= 65
Melodía	Motivo 1: saltos descendentes con intervalos de tercera y segunda. Motivo 2: en <i>arpeggios</i> con saltos de quinta y tercera	Melodía por aumentación de valores en el motivo 2	Motivo 2 con <i>arpeggios</i> de un acorde con novena mayor y variación del motivo 1 por grado conjunto descendente	Motivo 2 <i>arpegiado</i> y en <i>crescendo</i>
Armonía	Acordes disminuidos con séptima	Acordes disminuidos con séptima	Acordes disminuidos con séptima y novena	Acordes menores con novena y oncenava
Ritmo	El motivo 1 siempre en <i>anacrusa</i> y el motivo 2 en dieciseisavos	Motivo 2 por disminución de valores	Desarrollo polifónico donde el motivo 2 hace que cambien los acentos del compás	Juego de dieciseisavos principalmente
Textura	Melodía acompañada y polifónica	Melodía acompañada y polifónica	Polifónica	Polifónica

1.- Introducción (Compases 1-7)

En esta primera sección se presentan los motivos en *tutti* que integran el tema (*Fig. 4.7*), los cuales van a desarrollarse en el transcurso del movimiento.

Fig. 4.7 Motivo 1 (compás 1)

Motivo 2 (compás 6)

Musical score for Fig. 4.7. The left side shows Motivo 1 (measures 1-2) for Soprano Sax., Alto Sax., Tenor Sax., and Baritone Sax. The right side shows Motivo 2 (measure 6) for Bass Sax. (B. Sax.). Dynamics include *p*, *ff*, and *p*.

En la figura anterior vamos a encontrar un acorde en *crescendo*, el cual va a ser el soporte armónico de todo el movimiento:

Fig. 4.8 Acorde disminuido con séptima

Musical notation for Fig. 4.8 showing a diminished chord with a seventh in both treble and bass clefs.

2.- Sección A (Compases 8 - 27)

Sección en que comienzan a tener movimiento los motivos 1 y 2 a través de variaciones de éstos. Esta sección se divide en dos partes:

I.- Compases 8 – 16

La primera parte se elabora con variaciones del motivo 1 y un arpeggio ascendente y descendente del acorde disminuido con séptima, el cual va a ser transportado constantemente, hasta llegar a ser el soporte rítmico-armónico de la siguiente parte de la sección.

Fig. 4.9

Expansión del motivo 1

Arpeggio

Compás 9

Compás 13

Musical notation for Fig. 4.9, Compás 9, showing the expansion of Motivo 1 for Alto Saxophone (A. Sax.).

Musical notation for Fig. 4.9, Compás 13, showing an arpeggio for Soprano Saxophone (S. Sax.).

II.- Compases 17 – 27

Aparece una variación del motivo 2 por aumentación de valores. Ésta toma gran importancia, por lo que la vamos a llamar motivo 2a:

Fig. 4.10

Motivo 2a

Compás 18 (Motivo 2 por aumentación de valores)

Compás 6 (Motivo 2 original)

Musical score for Motivo 2a. The first measure (Compás 18) shows T. Sax. and B. Sax. parts with a forte (*f*) dynamic. The second measure (Compás 6) shows Baritone Sax. with a piano (*p*) dynamic that crescendos to fortissimo (*ff*).

Esta sección se resume en un gran *crescendo* dirigido hacia el punto climático con los arpeggios ascendentes y descendentes en *tutti*.

Fig. 4.11

Compás 26

Musical score for Compás 26, showing four staves (S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax.) with a forte (*f*) dynamic that transitions to pianissimo (*pp*).

3.- Sección A' (Compases 28-36)

Esta sección contrasta con la anterior, buscando un reposo a todo el movimiento que se venía generando y se desarrolla con base en dos motivos: el motivo 2a y una variación del motivo 1 (Fig. 4.12), los cuales forman un juego de pregunta y respuesta. Posteriormente el motivo 2a se desarrolla en un juego imitativo de textura polifónica.

Fig. 4.12

Compás 28 (Variación del motivo 1)

Musical score for Compás 28 (Variación del motivo 1), showing S. Sax. and A. Sax. parts with a piano (*p*) dynamic.

4.- Coda (Compases 37-38)

La coda es breve y se construye con una variación de la primera presentación del motivo 2 (Fig. 4.7).

III “Zantepan”

Zantepan (finalmente) regresamos a un baile en 6/8, el cual va a cerrar la celebración. Este último movimiento describe la danza y el zapateado de los participantes de la fiesta.

Forma:

Este movimiento es un *Bembé* con dos temas que se elaboran en cinco secciones:

Cuadro 4.2 ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	Introducción	A	B	C (clímax)	Coda
Materiales	<i>Ostinatos</i> 1, 2, 3 y 4	Tema <i>A</i> y <i>ostinatos</i>	Tema <i>B</i> y variación del <i>ostinato</i> 2 (zapateado)	Desarrollo del tema <i>A</i> y <i>B</i> juntos, con variaciones sobre estos. <i>Ostinatos</i>	<i>Ostinatos</i> 1, 2 y 3 en <i>crescendo</i>
Carácter	Enérgico	Juguetón	Danzable	Intenso	Enérgico
Compases	1 – 7	8 – 34	35- 42	43- 71	72 - 80
Tempo	♩. = 55	♩. = 55	♩. = 55	♩. = 55	♩. = 55
Melodía	<i>Ostinato</i> 2 por cuartas en Mi <i>locrío</i>	Construida en dos frases en base a los modos Mi <i>locrío</i> y Re <i>locrío</i>	Melodía construida en la escala de Do <i>edólico</i> con Reb como cromatismo	Cabeza del tema <i>A</i> , y el tema <i>B</i> completo transportados a diferentes regiones armónicas	<i>Ostinato</i> 2 por cuartas en Mi <i>locrío</i>
Armonía	Cuartal	Cuartal	Cuartal y cromática	Cuartal y cromática	Cuartal
Ritmo	Polirritmia con uso constante de contratiempos de dieciseisavos y variaciones del patrón rítmico de <i>bembé</i>	Uso constante del contratiempo en contra del movimiento sincopado del motivo <i>a</i>	Variación sobre el <i>ostinato</i> 2 simulando el zapateado de los bailarines	Aparece una nueva variación del tema <i>B</i> en tresillos	Variaciones sobre el patrón rítmico de <i>bembé</i> , haciendo un juego polirrítmico
Textura	Polifónica	Polifónica	Melodía acompañada	Polifónica	Polifónica

1.- Introducción (Compases 1-7)

En esta primera sección se presentan cuatro *ostinatos* (Fig. 4.14) que van a acompañar a los dos temas durante todo el movimiento. Los *ostinatos* 1 y 2 surgen de una variante del *bembé*, ritmo cubano en 6/8. En la siguiente figura podemos observar el patrón original de *bembé*.

Fig. 4.13

Ostinato 1 (Var. de Bembé)

Compás 1

Musical notation for Soprano Saxophone (Soprano Sax.) showing Ostinato 1. The staff is in 6/8 time with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic is marked *p* (piano) with a crescendo hairpin.

Ostinato 2 (Var. de Bembé)

Compás 4

Musical notation for Tenor Saxophone (T. Sax.) showing Ostinato 2. The staff is in 6/8 time with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic is marked *p* (piano) with a crescendo hairpin.

Patrón rítmico de Bembé

A rhythmic pattern for Bembé, shown in 6/8 time with a key signature of one flat. It consists of a sequence of eighth and sixteenth notes.

Ostinato 3

Compás 6

Musical notation for Alto Saxophone (A. Sax.) showing Ostinato 3. The staff is in 6/8 time with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic is marked *p* (piano) with a crescendo hairpin.

Ostinato 4

Compás 7

Musical notation for Baritone Saxophone (B. Sax.) showing Ostinato 4. The staff is in 6/8 time with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic is marked *mf* (mezzo-forte) with a crescendo hairpin.

2.- Sección A (Compases 8 – 34)

Presentación del primer tema (A), el cual consta de dos frases en dos modos distintos:

Fig. 4.14

Tema A (dividido en dos frases)

Compás 8 (Primera frase en Mi locrio)

Musical notation for Soprano Saxophone (S. Sax.) showing the first phrase of Tema A. The staff is in 6/8 time with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic is marked *f* (forte).

Compás 10 (Segunda frase en Re locrio)

Musical notation for Soprano Saxophone (S. Sax.) showing the second phrase of Tema A. The staff is in 6/8 time with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic is marked *f* (forte).

Toda esta sección se va desarrollar con fragmentaciones del tema A y variaciones de los *ostinatos*, estos van a ir pasando por los cuatro saxofones hasta llegar al compás 28, donde se presenta la cabeza del tema (*tutti*) en un *crescendo* que se une con la siguiente sección.

Fig. 4.15

Fragmentaciones del tema A

Compás 14

Compás 21

Musical notation for Alto Saxophone (A. Sax.) showing a fragmentation of Tema A. The staff is in 6/8 time with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for Alto Saxophone (A. Sax.) showing another fragmentation of Tema A. The staff is in 6/8 time with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Variaciones en los *ostinatos* 1 y 2

Compás 15

Musical notation for Alto Saxophone (A. Sax.) showing a variation of Ostinato 1. The staff is in 6/8 time with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic is marked *p* (piano) with a crescendo hairpin.

Compás 19

Musical notation for Soprano Saxophone (S. Sax.) showing a variation of Ostinato 2. The staff is in 6/8 time with a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic is marked *mf* (mezzo-forte).

3.- Sección B (Compases 35 – 42)

Esta breve sección presenta el tema *B* en el saxofón soprano, acompañado por una variación del *ostinato 2* (Fig. 4.16), la cual, en los graves del saxofón barítono, describe el zapateado de los bailarines. Este tema se va a desarrollar más adelante en la siguiente sección (B').

Fig. 4.16

Motivo *b* (melódico)

Compás 37

Variación del *ostinato 2* (Zapateado)

Compás 35

4.- Sección C (Compases 43 – 71)

Esta sección es el punto climático del movimiento, donde hay un desarrollo en el que los dos temas por primera vez se superponen:

Fig. 4.17

Compás 43

También se desarrollan a través de variaciones melódicas y rítmicas, como se muestra en la siguiente figura:

Fig. 4.18

Compás 57

Variación melódica del *ostinato 3*

Compás 58 Variaciones del tema *B*

Compás 62

5.- Coda (Compases 72 – 80)

La coda se resume en un gran *crescendo* construido con los *ostinatos 1, 2 y 3* que explota en *fff* con el *ostinato 1* en octavas. El uso de los *slaps* (x) le da un sentido percutado a esta sección conclusiva:

Fig. 4.19
Compás 76

The musical score for Figure 4.19, Compás 76, is presented in four staves: S. Sx. (Soprano Saxophone), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), and B. Sx. (Bass Saxophone). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The music is divided into three measures, each marked with a dynamic level: *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *fff* (fortississimo). The dynamics are indicated by a wedge-shaped crescendo symbol that expands from left to right across each measure. The S. Sx. staff begins with a *sl.* (slur) marking. The A. Sx. and B. Sx. staves contain rhythmic patterns marked with 'x' (slaps). The T. Sx. staff features a melodic line with accents. The overall texture is dense and percussive, characteristic of a drum set or similar instrument.

5. Suite “Remembranzas”

Dotación:

Orquesta de cuerdas

Duración aproximada: 13 min.

Historia y Poética musical:

Concebida entre Agosto y Octubre de 2011, “*Remembranzas*”, nace de la necesidad de recordar cada una de las etapas de importante crecimiento en mi vida, entre ellas cuatro fundamentales: la niñez, la pubertad, la adolescencia y finalmente la madurez. Esta obra esta dedicada a mi madre, la cual siempre ha estado presente en todas estas etapas, con la ardua tarea de guiarme a través del amor y la buena voluntad. La Suite esta conformada por cuatro movimientos, donde cada título nos otorga la forma de éste:

- I.- Marcha
- II.- Vals
- III.- Nocturno
- IV.- Rondó

Lenguaje:

Los dos primeros movimientos están desarrollados en un lenguaje modal, ya que éste me permitió expresar esos sentimientos de alegría almacenados en mis recuerdos de niñez. Por otro lado, en los últimos dos, vamos a encontrar un lenguaje sonoro mucho más íntimo, con el uso de otras escalas en las que me siento cómodo y con mucha libertad de expresión. Este es mi primer trabajo para orquesta de cuerdas, por lo que conlleva un proceso de experimentación y búsqueda en un nuevo mundo sonoro.

I “Marcha”

En el primer movimiento escogí una marcha, ya que quiero narrar imágenes y recuerdos de mi niñez, relacionados con la disciplina que me inculcó mi madre, en combinación con la libertad de actuar que mi padre me daba. Cada uno tenía una forma muy diferente de pensar y educar. A lo largo de la pieza vamos a encontrar este contraste con dos temas, el primero muy rígido, dando pie a esa disciplina de la que hablé anteriormente y el segundo sutil y *cantabile* con la idea de esa libertad de expresión que siempre tuve desde niño.

Forma:

De acuerdo a lo anterior, la marcha contiene dos temas que se desarrollan en cuatro secciones:

Cuadro 5. ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	A	B	A'	Coda
Materiales	Tema A y <i>ostinato</i>	Bajo <i>ostinato</i> , Tema B	Variaciones del <i>ostinato</i> y tema A (clímax)	Cola de la primer frase del Tema A
Carácter	Marcial	Ensoñador	Marcial	Marcial
Compases	1 – 66	67 – 120	121 – 175	176 - 185
Tempo	Enérgico ♩ = 120	Sutilmente ♩ = 120	Enérgico ♩ = 120	Enérgico ♩ = 120
Melodía	<i>Ostinato</i> y tema A en dos modos: Sol <i>dórico</i> y Sol <i>frigio</i>	Construida con una escala pentáfona, por lo que vamos a encontrar muchos saltos melódicos	Variaciones en el ritmo y en los intervalos	Por cuartas
Armonía	<i>Bimodal</i>	Pentáfona	<i>Bimodal</i>	Cuartal
Ritmo	Siempre marcando los dos tiempos del compás	Prevalen los tresillos de negra	Variación en la rítmica de los contrabajos en <i>pizzicato</i> , con acentos en los tiempos débiles del compás	Desfase rítmico en todos los grupos de la orquesta
Textura	Melodía acompañada	Melodía acompañada y polifónica	Melodía acompañada	Polifónica

1.- Sección A (Compases 1 – 66)

Presentación del tema A, el cual es acompañado por un *ostinato* repartido en cinco compases, que le da carácter a la marcha (Fig. 5). La armonía de todo el tema es *bimodal*, utilizando dos escalas superpuestas: Sol *dórico* y Sol *frigio* (Fig. 5). El tema A se divide en dos frases:

Fig.5 *Ostinato*
Compás 1

Cello *p*
Contrabass *p*

Sol dórico y Sol frigio

Tema A (Primera frase)
Compás 6

Violin II *p*

Tema A (Segunda frase)
Compás 16

Violin II *mf*

En toda esta sección vamos a encontrar tres presentaciones diferentes del tema A, el cual modula armónicamente cada vez con mayor fuerza dinámica. Por esta razón, se resume en un *crescendo* orquestal que explota con el tema en *tutti* (c, 47)

2.- Sección B (Compases 67 – 120)

Esta segunda sección presenta el segundo tema (B), contrastante, sutil y ensoñador, que surge de un bajo *ostinato* compuesto en una escala pentátona, presente en el compás 67. Estos dos elementos van a ir evolucionando durante toda la sección. El bajo *ostinato* está presente en todo el tema, manteniendo la cadencia de marcha. Por otro lado, la armonía se presenta en *divisi*, con la finalidad de enriquecer y aligerar los acordes.

Fig. 5.1

Bajo *ostinato* (compás 67)

Vc. *arco pp*
Cb.

Acordes (compás 67)

Vln. I *div. p*
Vln. II *div. p*
Vla.

Tema B (compás 75)

Vla. *p*

Estos tres elementos que conforman la sección van a presentarse en diferente escala pentátona, con el afán de darle una personalidad a cada uno, buscando con esto, un nuevo color orquestal.

3.- Sección A' (Compases 121 – 175)

En esta sección se re-expone el tema *A*, pero con algunas variantes:

Fig. 5.2 Tema *A* variado (por primera vez en violonchelos)

Compás 129



Posteriormente aparece el punto climático (c. 158) de toda la marcha, donde aparece el tema en *tutti* y *ff*.

4.- Coda (Compases 176 – 185)

El material de la coda esta conformado por la cola de la primer frase del tema *A* (Fig. 5), la cual esta constituida por cuartas justas ascendentes (Fig. 5.3). Este material se va repitiendo en cada uno de los grupos de la orquesta, hasta llegar a un *tutti* muy fuerte en octavas.

Fig. 5.3

Compás 176



II “Vals”

Este segundo movimiento breve y conciso, narra la pubertad, etapa de la vida donde tengo mi primer encuentro con un instrumento musical: la guitarra. Este encuentro provoca en mí, un enamoramiento hacia los sonidos y el ritmo. Simplemente esta es una etapa de mucha dicha y alegría, ya que en ella descubro lo que quiero hacer toda la vida. El tiempo de vals es de gran ayuda para reflejar estos sentimientos.

Forma:

El vals se conforma de cuatro secciones:

Cuadro 5.1 ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	Introducción	A	B (Clímax)	A'
Materiales	Motivo <i>a</i> y acompañamiento del tema <i>A</i>	Tema <i>A</i> : Pregunta y respuesta	Tema <i>B</i>	Tema <i>A</i> fragmentado
Carácter	Expresivo	Animoso	Enjundioso	Animoso
Compases	1 – 11	12 – 56	57 - 95	96 - 128
Tempo	Allegro ♩ = 160	♩ = 160	♩ = 160	♩ = 160
Melodía	Motivo <i>a</i> : escala ascendente de Re <i>jónico</i>	Pregunta: Re lidio Respuesta: escala cromática descendente	Construida por medio de segundas y terceras ascendentes y descendentes. La melodía se va transportando constantemente	Tema <i>A</i> expuesto en fragmentos con algunas variaciones rítmicas
Armonía	Modal	Modal	Modal, acordes de novena	Modal
Ritmo	Estructura rítmica en tres compases de 3/4 y uno de 2/4	Uso del contratiempo, el cual contrasta con el movimiento del acompañamiento	Estructura rítmica sólo en tres cuartos como el vals tradicional.	Se retoma la estructura rítmica de tres compases de 3/4 y uno de 2/4
Textura	Polifónica	Melodía acompañada	Melodía acompañada	Melodía acompañada

1.- Introducción (Compases 1 – 11)

Aquí vamos a encontrar un elemento importante que va a estar presente abriendo y cerrando secciones en muchos fragmentos del movimiento: el motivo *a* (Fig. 5.4). También hallaremos la presentación del acompañamiento en violonchelos y contrabajos, el cual es distinto al vals tradicional, ya que está compuesto por tres compases de 3/4 y uno de 2/4 (Fig. 5.4). Esta estructura estará presente en las secciones A y A'. Toda la armonía del movimiento es modal.

Fig. 5.4 Motivo *a* (Re jónico)
Compás 1

Acompañamiento (Re lidio)

2.- Sección A (Compases 12 – 56)

Exposición del tema *A*, el cual se divide en dos frases: **pregunta** y **respuesta**, este se presenta en las violas de una manera sutil y delicada. Cada frase es muy distinta, la **pregunta** compuesta con *Re lidio* y la **respuesta** con una escala cromática.

Fig. 5.5 Tema *A*:

Pregunta (compases 12 - 19)

Respuesta (compases 20 - 24)

Posteriormente del compás 37 al 48 encontramos una variación orquestal del tema, en donde hay mayor movimiento en todas las voces y otros recursos como el *glissando*. Esta variación culmina en un puente modulante construido con el tema *A* en un *tutti* y gran *crescendo* orquestal, el cual resuelve a la siguiente sección (B) en *Re dórico*.

3.- Sección B (Compases 57 – 95)

Esta es la sección donde encontramos el clímax, el cual ya se presenta en 3/4 de manera constante, con un tema contrastante mucho más energético y contundente:

Fig. 5.6
Compás 57 Tema *B*

El tema *B* se desarrolla armónicamente, ya que se va transportando constantemente, pasando por diferentes regiones armónicas. Toda la armonía que acompaña al tema está conformada por acordes menores y mayores con novena. Debido a lo anterior, podemos dividir el tema en dos cadencias armónicas:

I.- Compases 57 – 80

Dm9 – Eb9 – Gm9 – F#9 – Fm9 – E9 – Eb9

II.- Compases 81 - 96

Dm9 – C#9 – Am9 – Dm9

4.- Sección A' (Compases 96 – 128)

El tema *A* se re-expone por medio de la imitación de una fragmentación del tema (*Fig. 5.7*). El acompañamiento es similar al del tema *B*. Para concluir el movimiento aparece otra presentación del tema, igualmente en fragmentos que se van imitando, pero ahora se va transformando armónicamente hasta llegar a un acorde disonante, anticipando una nueva atmósfera propia del siguiente movimiento: el nocturno.

Fig. 5.7

Compás 105 Fragmentaciones del tema *A*

The musical score for Figure 5.7 consists of five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 105. Vln. I and Vla. play a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes. Vln. II and Vc. play a bass line with chords. Cb. plays a simple bass line. The piece concludes with a dissonant chord in measure 108.

III “Nocturno”

El tercer movimiento es lento y oscuro, con la finalidad de reflejar la siguiente etapa: la adolescencia. Este nocturno funciona como una gran introducción para el Rondó del movimiento final.

Forma:

La forma es monotemática y se conforma de cuatro secciones:

Cuadro 5.2 ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	Introducción	A	A'(clímax)	Coda
Materiales	Presentación de los motivos <i>a</i> , <i>b</i> y <i>c</i>	Variaciones de los motivos <i>a</i> , <i>b</i> y <i>c</i>	Evolución del motivo <i>b</i>	Motivos <i>a</i> y <i>b</i>
Carácter	Misterioso	Enigmático	Luminoso	Misterioso
Compases	1 – 6	7 – 17	18 – 25	26 - 29
Tempo	Lento ♩ = 50	♩ = 50	♩ = 50	♩ = 50
Melodía	Motivo <i>b</i> en una escala que surge de dos acordes: Re mayor y Re# mayor con cuarta adherida	El motivo <i>b</i> se presenta en otra escala de dos acordes superpuestos: Sol mayor y Fa# mayor con segunda adherida	El Motivo <i>b</i> ahora se presenta en modo eólico y se va transportando constantemente	Motivos <i>a</i> y <i>b</i> transportados a Do
Armonía	Acordes por quintas y cuartas superpuestos	Acordes por quintas y cuartas superpuestos	Modal	Acordes por quintas y cuartas superpuestos
Ritmo	Las figuras van entrando en diferentes tiempos del compás, logrando un desfase rítmico	Base rítmica en figuras de octavo principalmente, para darle movimiento a la pieza	Motivo <i>b</i> por disminución de valores	Las figuras igualmente entran en distintos tiempos del compás
Textura	Melodía acompañada	Melodía acompañada	Homofónica	Melodía acompañada

1.- Introducción (Compases 1 – 6)

Presentación de los motivos *a*, *b* y *c* (Fig. 5.8), los cuales van a conformar todo el tema, variando a lo largo de la pieza. Estos motivos primero se presentan en una escala de seis sonidos que surge de la superposición de dos acordes (Fig. 5.8). El motivo *a* se presenta en *divisi* entre violines II y violas con la finalidad de simular el pedal de un piano. Por otro lado el motivo *b* se presenta en *tremolo* provocando incertidumbre. Por último el motivo *c*, va a servir para abrir y cerrar secciones. Es importante mencionar que en este movimiento no hay contrabajos, con la finalidad de llegar a una densidad armónica muy sutil y delicada, sin tantos graves.

Fig. 5.8

Compás 1

Motivo a (acompañamiento)

Compás 3

Motivo b (melodía)

Compás 6

Motivo c (melódico)

Acordes superpuestos :

Escala hexáfona

2.- Sección A (Compases 7 – 17)

En esta sección se comienzan a elaborar los motivos *a*, *b* y *c*, con una variación de la escala mencionada anteriormente:

Fig. 5.9

Acordes superpuestos : Variación de la escala

Estos motivos se elaboran de varias formas como son: la fragmentación, por variación melódica y por expansión del motivo:

Fig. 5.10

Compás 15

Motivo b (variación rítmico-melódica)

Compás 8

Motivo a (fragmentado)

Motivo c (expansión melódica)

Compás 12

3.- Sección A' (Compases 18 – 25)

En esta tercera sección encontramos al clímax, el cual se desenvuelve en una sonoridad modal, ya que se busca la solución de esas dudas que se generaron en las dos primeras secciones. El clímax se resume en la luz después de la obscuridad. Es una sección de contraste armónico, la cual se desarrolla con una variación por disminución de valores del motivo *b* (Fig. 5.11).

Fig. 5.11

Compás 18 Motivo *b* (variación por disminución de valores)



La variación anterior culmina en un *tutti* (climax), donde todos los grupos de la orquesta tocan el motivo *b* en forma de coral y en *crescendo* como se muestra en la siguiente figura:

Fig. 5.12

Compás 22

Musical score for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. starting at Compás 22. The score shows a crescendo from *p* to *f* across four staves. Vln. I and Vln. II are in *divisi*. The dynamics are marked as *p*, *mp*, *p*, *mf*, and *f* across the measures. The Vla. part is marked *unis.* and the Vc. part is marked *p*, *mp*, *p*, *mf*, and *f*.

Los violines II están en *divisi* con la finalidad de enriquecer la armonía.

4.- Coda (Compases 26 – 29)

Se retoma la misma idea de la introducción, pero ahora transportado a Do y con una nota pedal en los violonchelos. Se re-expone en Do porque es la región armónica en la que empieza el último movimiento: el Rondó.

IV “Rondó”

En este movimiento conclusivo llegamos a la madurez, donde encontraremos un mundo sonoro más complejo y personal. Durante todo el movimiento hallaremos elementos rítmicos del danzón y el guaguancó, ritmos de origen cubano, éstos a su vez fusionados con escalas y armonías contemporáneas.

Forma:

La forma rondó se basa en la repetición de un tema (A), el cual se alterna con diferentes temas intermedios, en este caso sólo hay dos temas (B y C). Debido a lo anterior la estructura queda de la siguiente forma:

Cuadro 5.3 ESTRUCTURA GENERAL

Secciones	A	B	A'	C (clímax)	A''
Materiales	Tema A dividido en dos motivos y motivo 3a	Tema B : Motivos a, b, 2a y 2b	Reaparición del tema A: Variaciones de los motivos a y 2a	Tema C y variación del motivo 2a	Fusión entre el motivo 2a y c'. Coda: Motivo c'
Carácter	Enérgico	Tranquilo	Sereno - enérgico	Tempestuoso	Enérgico
Compases	1 – 56	57 – 82	83 – 108	112 - 170	171 - 188
Tempo	$\text{♩} = 100$	Lento $\text{♩} = 50$	$\text{♩} = 100$	$\text{♩} = 100$	$\text{♩} = 100$
Melodía	Melodía por saltos en la escala que surge de la superposición de dos acordes mayores	Construida con la fragmentación de un acorde menor con séptima mayor	La melodía solo cambia de timbre a <i>pizzicato</i>	Melodía en la misma escala del tema – a –, pero con menos saltos	La melodía aparece transportada a La
Armonía	Acordes disonantes por cuartas y quintas	Acordes menores con séptima mayor	Acordes disonantes por cuartas y quintas	Acordes disonantes por cuartas y quintas	Acordes disonantes por cuartas y quintas
Ritmo	El esqueleto rítmico de los motivos : clave 3:2 de guaguancó	El ritmo se desarrolla hasta llegar a un juego polirrítmico	La rítmica se mantiene en forma de guaguancó 3:2	Clave de danzón 3:2 como esqueleto de los motivos	Clave de danzón y guaguancó 3:2 como base rítmica
Textura	Polifónica	Polifónica	Polifónica	Polifónica	Polifónica

1.- Sección A (Compases 1 – 56)

Esta sección se divide en 2 partes:

I.- Compases 1 – 22

Primera sección en la que encontramos la exposición del tema A, el cual está integrado por dos líneas melódicas de cuatro compases (*Fig. 5.13*), las cuales están estructuradas rítmicamente con la clave 3:2 de guaguancó. La escala es la misma que se utilizó en el nocturno (*Fig. 5.9*), pero transportada a Do. Este tema es el que se va a estar repitiendo en todo el movimiento.

Fig. 5.13

Compás 1

Tema A (motivo 1)

Escala utilizada

Violoncello
Contrabass

Clave 3:2 de guaguancó

Compás 9

Tema A (motivo 2)

Vln. I

II.- (Compases 23 – 56)

Esta parte de la sección es un puente que va a unir la sección A con la B, construido con un motivo que surge de la evolución del motivo 2 del tema A, a éste le vamos a llamar motivo 3a (Fig. 5.14). Este motivo se desarrolla en un juego imitativo, en donde las voces van entrando una por una, hasta lograrse una polifonía a cinco voces. Los contrabajos por primera vez tienen un solo con la reaparición del tema A. La idea general de este puente es generar un *decrescendo* orquestal para llegar a la siguiente sección (B) en p.

Fig. 5.14

Compás 23

Motivo 3a

Vln. I
Vln. II
Vla.

2.- Sección B (Compases 57 – 82)

Esta sección contrastante se divide en tres partes:

I.- Exposición del tema B (compases 57 – 64)

El tema B se conforma igualmente de dos motivos melódicos (Fig. 5.15), los cuales se van a ir desarrollando durante toda la sección. El tema es contrastante, ya que nos envuelve en una atmósfera tranquila y oscura. Por otro lado, la armonía de esta sección está construida con acordes menores con séptima mayor (Fig. 5.15), estos acordes los podemos observar claramente al inicio del tema en los violines I, II y violas en *divisi*.

Fig. 5.15 Tema B

Compás 57 Motivo a Compás 59 Motivo b

Vc. pizz. *p*

Cb. pizz. *p*

Vln. I unis.

Sol menor con 7a mayor Do menor con 7a mayor

Posteriormente hallaremos una variación de los motivos *a* y *b* (Fig. 5.16), las cuales van a ser el material principal de la siguiente parte de esta sección: el desarrollo.

Fig. 5.16 Motivo 2b Motivo 2a

Compás 61 (cabeza del motivo b y cola del motivo a) Compás 63 (por variación rítmica)

Vln. II *mf*

Vc. *mf*

II.- Desarrollo (compases 65 – 74)

La exposición va en *crescendo* hasta que llega a este pasaje en *f*, el cual se desenvuelve con base en dos aspectos importantes, desarrollo rítmico y desarrollo motivico. El rítmico surge de la cola del motivo 2a (Fig. 5.17), formando la rítmica del patrón de los timbales en el son cubano. Por otro lado, el desarrollo motivico se produce en las voces superiores por medio de la fragmentación del motivo 2b. Este desarrollo llega a su clímax en el compás 70, donde se transforma en una sonoridad modal (Si jónico).

Fig. 5.17

Compás 73 Juego polirrítmico

Vln. I
Vc.
Cb.

f
f
f

Patrón rítmico de los timbales en el son cubano (Clave 3:2)

III.- Puente (Compases 75 – 82)

Este puente es un juego polifónico construido con una variación por disminución de valores del motivo 3a del tema A (Fig. 5.14), en un *decrescendo* orquestal, donde se van desvaneciendo tanto el juego polirrítmico como el motivo 3a:

Fig. 5.18

Compás 75 Motivo 3a (Por disminución de valores)

Vln. I

ff

3.- Sección A' (Compases 83 – 108)

En esta sección se re-expone el tema A con algunas variantes dinámicas, tímbricas y orquestales. La más notoria es una variación por interpolación, debido a que por primera vez el motivo 1 se pasa a violines I, II y violas y el motivo 2 a los violonchelos y contrabajos:

Fig. 5.19

Compás 95

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ff
ff
ff
ff
ff

pizz.
pizz.

4.- Sección C (Compases 109 – 170)

Esta sección expone un nuevo tema (C) a ritmo de danzón, el cual se va desarrollando junto con otros motivos que van surgiendo de este mismo.

Fig. 5.20

Compás 112 Tema C

Vla. *mf*

Clave 3:2 de danzón por aumentación de valores

Tema C (por disminución de valores)

Compás 128

Vc. *ff*

Motivo melódico

Compás 119 (Derivado del tema C)

Vln. I unis. *ff* *p*

Vln. II unis.

El desarrollo de este tema explota en el clímax de todo el Rondó, donde encontramos un *tutti* construido con el tema C en violines I y II, acompañados por tres acordes disonantes y acentuados que van cambiando rítmicamente cada nuevo compás. La indicación *non divisi* se debe a que se busca la agresividad del ataque de dos cuerdas. Esta sección es el punto de mayor tensión de todo el movimiento.

Fig. 5.21

Compás 140

Clímax

Vln. I *ff*

Vln. II *ff* *non div.*

Vla. *ff*

Vc. *ff* *non div.*

Cb. *ff*

5.- Sección A'' (Compases 171 – 188)

Re-exposición del tema A construida en *crescendo* hasta que explota en un *tutti* muy poderoso en octavas (c.80), dando paso a un pequeño pasaje del clímax (Fig. 5.21), el cual cierra la obra con gran contundencia.

Anexo Partituras

“Cuerda locura”

(2011)

**Saxofón alto
y
piano**

CUERDA LOCURA

Score

Ignacio Gómez Ceja

♩ = 180

The score is divided into four systems, each containing parts for Alto Saxophone (A. Sax.) and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 1-8):** The Alto Saxophone part is mostly rests. The Piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, alternating between *f* and *p* dynamics.
- System 2 (Measures 9-14):** The Alto Saxophone part begins with a melodic line, starting with *p* and moving to *mf*. The Piano part continues with similar rhythmic patterns, also alternating between *p* and *mf*.
- System 3 (Measures 15-19):** The Alto Saxophone part has a more active melodic line, starting with *f* and ending with *p*. The Piano part features a mix of rhythmic patterns, including a section with a *p* dynamic.
- System 4 (Measures 20-24):** The Alto Saxophone part continues with a melodic line, alternating between *mf* and *f*. The Piano part features a mix of rhythmic patterns, including a section with a *mf* dynamic.

27

A. Sx. *f*

Pno.

33

A. Sx. *pp* *p* *mf* *pp*

Pno. *pp* *mf* *pp*

rit.

40

A. Sx. *p* *p* *mf*

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

46

A. Sx. *p* *p* *mf*

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

53

A. Sx.

Pno.

ff

f

ff

61

A. Sx.

Pno.

pp

p

mf

f

ff

70

A. Sx.

Pno.

p

76

A. Sx.

Pno.

ff

f

83

A. Sx.

Pno.

ff *p*

90

A. Sx.

Pno.

mf

95

A. Sx.

Pno.

f *ff*

100

A. Sx.

Pno.

pp *ff*

107 *rit.* $\text{♩} = 100$
a tempo

A. Sx. *pp ff pp ff pp pp p*

Pno. *pp ff pp ff pp*

117

A. Sx.

Pno.

125 *mf* *p*

A. Sx.

Pno.

133 *p*

A. Sx.

Pno.

141

A. Sx.

Pno.

mf

mf

148

A. Sx.

Pno.

f

mf

f

mf

155

A. Sx.

Pno.

p

p

p

162

A. Sx.

Pno.

accel.

f

f

f

f

$\text{♩} = 130$

a tempo

169

A. Sx. *mf*

Pno. *p* *mf*

175

A. Sx. *f*

Pno. *f*

182

A. Sx. *p* *f* *p*

Pno. *p* *f*

188

A. Sx. *f*

Pno. *f*

195

A. Sx. *p* *mf*

Pno. *p* *mf*

201

A. Sx. *f* *rit.* $\text{♩} = 100$ *a tempo*

Pno. *f* *p*

209

A. Sx. *mf*

Pno.

218

A. Sx. *f* *subito p*

Pno. *p* *subito p*

225 *mf* *f* *accel.*

A. Sx.

Pno.

233 ♩ = 180 ♩ = 180

A. Sx.

Pno.

241

A. Sx.

Pno.

249

A. Sx.

Pno.

255

A. Sx.

mf *f* *mf* *f*

Pno.

mf

262

A. Sx.

Pno.

269

A. Sx.

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

Pno.

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

278

A. Sx.

ff

Pno.

p *ff*

A. Sx. 286 *f* *ff*

Pno. 286 *f* *ff*

A. Sx. 294 *p*

Pno. 294 *p*

A. Sx. 300 *mf* *f*

Pno. 300 *mf* *f*

A. Sx. 306 *ff* *pp*

Pno. 306 *ff* *pp*

313 *rit.*

A. Sx. *ff pp ff pp ff pp*

Pno. *ff pp ff pp ff pp*

322 $\text{♩} = 180$ *a tempo*

A. Sx. *pp mf f ff fff*

Pno. *pp mf f ff fff*

Suite

“El último viaje”

(2008)

- I.- En las entrañas**
- II.- Pintando el cielo**
- III.- Sólo dios sabe**
- IV.- Regreso a casa**
- V.- Oaxaca**

Cuarteto de cuerdas

I
EN LAS ENTRAÑAS

Ignacio Gómez Ceja

Moderato tormentoso

♩ = 80

Violin I

Violin II

Viola

Cello

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

rit. *a tempo*

11

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *mf* *mp*

f *mf* *mp*

f *mf* *mp*

f *mf* *mp*

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf *mp* *f*

mf *mp* *f*

mf *f* *f*

mf *f* *f*

29

Vln. I *mp* *mf*

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

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf*

35

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mp* *f* *mp*

Vc. *mp* *f* *mp*

41

Vln. I *f* *pp* *fff* *pp* *a tempo*

Vln. II *f* *pp* *fff* *pp* *a tempo*

Vla. *pp* *fff* *pp* *a tempo*

Vc. *pp* *fff* *pp*

rit. *a tempo*

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f 3

mf

mf

mf

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

pizz.

mp

arco

mp

mp

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

mp

mf

rit.

II
PINTANDO EL CIELO

Jugando $\text{♩} = 90$

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 1-19. The score is in 6/8 time and A major. The first system (measures 1-9) features Violin I with a melodic line starting at measure 4 marked *mf*, Violin II with a rhythmic accompaniment marked *mp*, and Viola and Cello with a bass line starting at measure 8 marked *mf*. The second system (measures 10-18) shows Violin I with a melodic line marked *p* and *mf*, Violin II with a rhythmic accompaniment marked *p* and *mf*, Viola with a melodic line marked *mf*, and Cello with a bass line marked *p* and *mf*. The third system (measures 19-27) features Violin I with a melodic line, Violin II with a rhythmic accompaniment, Viola with a melodic line, and Cello with a bass line. The score includes dynamic markings (*mp*, *mf*, *p*) and articulation marks such as slurs and accents.

27

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

mf

f

mf

mf

f

45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

ff

ff

ff

ff

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf *mp* *p* *ppp*

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

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

mf *mp* *p* *ppp*

$\text{♩} = 100$

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp *mp* *mf*

mp *mf*

mp

mp

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *f* *mf* *f*

f

74

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf *mp* *p*

mp *p*

mf *p* *mf*

mf *mp* *p*

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mf *p*

p

mf *p* *pp*

pp

pp

pp

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

>mf

mf

mf

mf

mf

III
SÓLO DIOS SABE

Adagio ♩ = 40

Violin I
p *ppp* *p* *ppp* *mp*

Violin II
p *ppp* *p* *ppp* *mp*

Viola
ppp *p* *ppp* *mp*

Violoncello
ppp *p* *ppp* *p* *mp*

Vln. I
p *mf* *ppp*

Vln. II
p *mp*

Vla.
p *mp*

Vc.
p *ppp*

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

Vln. II
mf *f* *pizz.*

Vla.
mf

Vc.
mp

11

Vln. I *f* *pp* *ff* pizz.

Vln. II *ff*

Vla. *pp* *mf* *pp* *mf* *f* *pp*

Vc. *ff* pizz.

13 arco

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *ff*

Vla. *mf* *f*

Vc. *f*

15

Vln. I *ff* *fff* arco

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp *f*

pp *f*

pp *f*

pp *f*

arco

18

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *p* *ppp*

rit.

rit.

rit.

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

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

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

pp *pp* *mf* *f*

pp *mf* *f*

22

Vln. I *pp* *pp* *f* *pizz.*

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

Vla. *pp* *p* *f* *pp* *p* *pp*

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

26

Vln. I

Vln. II *p* *mp*

Vla. *p* *mp*

Vc. *f*

28

Vln. I

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

Vla. *f* *p* *pp*

Vc.

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

rit.

ff

pp

f

ff

pp

f

ff

pp

ff

pp

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp

pp

pp

mf

f

pp

ppp

pp

pp

mf

f

pp

pp

pp

mf

f

pp

pp

pp

mf

f

pp

pp

mf

f

pp

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

p

IV REGRESO A CASA

Vivo ♩=150

The musical score is divided into three systems, each with four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 150 beats per minute.

System 1 (Measures 1-4): All instruments play a melodic line with dynamics *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The dynamics change from *pp* to *mf* in the first two measures and back to *pp* in the last two measures.

System 2 (Measures 5-8): Measures 5-7 feature a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 8 has a *f* (forte) dynamic. The Violin I part has a fermata over the final note of measure 8.

System 3 (Measures 9-15): Measures 9-10 are marked *pizz.* (pizzicato) and *f* (forte). Measures 11-15 are marked *mp* (mezzo-piano). The Violin I and II parts feature triplets (marked '3') in measures 11, 12, 14, and 15.

21

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

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

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

27

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

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

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

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

34

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

Vln. II

Vla. *p* *mp* *mp*

Vc. *pizz.* *mp* *mf* *mp*

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

mf

pp

mf

p

mf

p

mf

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

f

p

mp

p

f

mp

p

f

mp

p

f

arco.

f

p

mp

p

54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

p

mf

f

mf

f

mf

f

p

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

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

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp *pp* *pp* *p*

pp *pp* *pp* *p*

pp *pp* *pp* *p*

pp *pp* *pp* *p*

74

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f *mp* *mp* *f*

f *mp* *mp* *f*

f *pizz.* *f* *f*

f *mp* *mp* *f*

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

p

f

mf

f

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

f

pizz.

arco

mf

f

f

f

92

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mp

p

ppp

mf

mp

p

ppp

mf

mp

p

ppp

mf

mp

p

ppp

V
OAXACA

Lento ♩ = 70

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 1-16. The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *mf*. The first system (measures 1-8) shows the initial dynamics: Violin I starts at *pp* and increases to *mf*; Violin II starts at *pp* and increases to *mp*; Viola starts at *pp* and increases to *mp*; Cello starts at *pp* and increases to *mp*. The second system (measures 9-15) includes triplets and dynamic markings like *p*, *mp*, and *mf*. The third system (measures 16-22) features changes in time signature (3/4, 2/4, 3/4) and dynamic markings like *mf*, *pp*, and *mp*.

25

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

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

Vla. *mf* *f* *mf*

Vc. *mf* *f* *mf*

32

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

36

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

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

Vla. *pp* *p* *mp*

Vc. *pp* *p* *mp*

45 *rit.*

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

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

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

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

“Autorretrato”

(2009)

I.- Como yo

II.- Siendo yo

III.- Pero sigo siendo yo

Tres percusionistas

PERCUSIONISTA 1:

1.- TIMBALES CUBANOS:

- Timbal grave golpeando en el centro del parche.....T.g
- Timbal agudo golpeando en el centro del parche.....T.a
- Cáscara (parte lateral del timbal).....Cásc.
- *Rimshot* (golpear el parche y el aro a la vez, en el timbal agudo)....T.R.sh

2.- REDOBA MEDIA.....R.m

3.- REDOBA GRAVE CON GÜIRO:

- Golpe en la redoba.....R.g
- Raspar el güiro.....Con güiro

4.- CENCERRO.....Cen.

5.- PLATILLO (*crash*):

- Golpear y dejar vibrar el platillo.....d.v
- Golpear y apagar el platillo inmediatamente.....ap.
- Cada vez que aparezca.....pl.

6.-BAQUETAS DE TIMBAL CUBANO (sin punta)

PERCUSIONISTA 2:

1.- TUMBADORA:

- Golpe abierto.....T (Golpear con la mano abierta)

2.- CONGA:

- Golpe abierto.....C (Golpear con la mano abierta)
- *Slap*.....S (Golpear con palma y dedos)
- Bajo con la mano izquierda.....B.c (Golpear con palma en el centro)
- Golpe tapado con mano derecha.....T.c (Golpear solo con dedos)

3.- CORTINA SONORA.....C.s

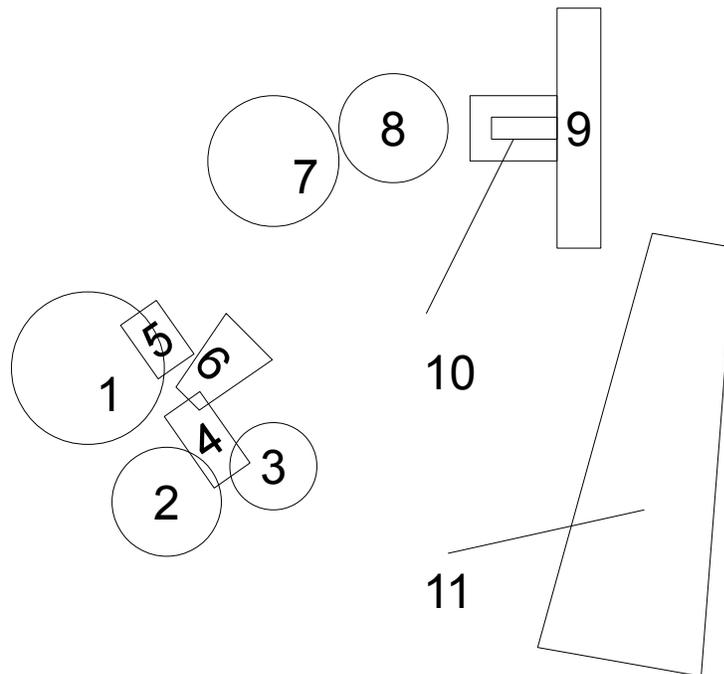
4.- *SOFT SHAKE* (ó cualquier *shaker* suave).....S.sh

PERCUSIONISTA 3:

1.- MARIMBA

2.- BAQUETAS DE GOMA

DISTRIBUCIÓN DEL SET



- 1)Timbal grave
- 2)Timbal agudo
- 3)Platillo
- 4)Redoba grave con güiro
- 5)Redoba media
- 6)Cencerro
- 7)Tumbadora
- 8)Conga
- 9)Cortina sonora
- 10)Shaker
- 11)Marimba

I COMO YO

Allegro ♩ = 140

Redoba media (R.m) Redoba güiro (R.g)

P. 1

mf

Cortina sonora (C.s)

Soft Shake (S.sh)

P. 2

(de agudo a grave)

f

P. 3

Marimba

R.m
R.g

Platillo (Pl.) Cencerro (cen.)

7 apagar (ap.) R.g R.g güiro

P. 1

f

Conga - golpe abierto (C)

Timbal agudo- Rimshot (T. R.sh)

P. 2

mf

Tumbadora - golpe abierto (T)

P. 3

Marimba

mf

R.m

12

güiro

con güiro

con güiro

con güiro

P. 1

Timbal grave-
golpe en el centro del parche (T.g)

C

Slap en conga (S)

T

P. 2

f

P. 3

Marimba

16

con güiro

P. 1

f

P. 2

mf

S S

f

S S

S S

S S

T.R.s

P. 3

Marimba

cáscara - parte lateral del timbal (cásc.)

19

P. 1

p

C.s (de grave a agudo)

S.sh

f

P. 2

P. 3

Marimba

p

Casc.

22

P. 1

R.g R.m Cen.

T.g >

mp

P. 2

C T

p *mp*

P. 3 Marimba

25

P. 1

Cen.

mf

P. 2

S

mf

P. 3 Marimba

T.g

27

P. 1

R.g R.m Cen.

f

P. 2

S

f

P. 3 Marimba

f

38 R.g R.m Cen.. T.a

P. 1 *mp* T.g *mf*

P. 2 S C.s (de grave a agudo)

P. 3 Marimba T

42 T.R.sh

P. 1 *f* 3 3 R.m Cen. R.g T.R.sh

P. 2 S S 3 3 S S C S S S S

P. 3 Marimba

44 Rg. (con güiro) (con güiro)

P. 1 T.g

P. 2 Tapado (en la conga) (T.c) S S (B.c) S S Bajo con mano izq. en conga

P. 3 Marimba *p*

47 (con güiro) (con güiro)

P. 1

P. 2

T C B.c T.c S S S S S S

P. 3 Marimba

mf

3 3 6 6

3 3 6 6

f

50 R.m

P. 1

mf

P. 2

S S

50

P. 3 Marimba

52

P. 1

P. 2

52

P. 3 Marimba

mf

p

54 Rm.

P. 1

P. 2 S.sh

P. 3 Marimba

pp *pppp* *p*

57 R.g (con güiro) R.g (con güiro) R.g (con güiro) con güiro

P. 1

P. 2 S S S S S S S S S S C S S S S

P. 3 Marimba

mp *mf* T.g *mf*

mp *mf*

61 T.g T.R.sh

P. 1

P. 2 S S S S S S S S S S T S S S

P. 3 Marimba

f *f* *f*

II SIENDO YO

Adagio ♩. = 40

P. 1

P. 2

P.3
Marimba

Soft shake (S.Sh)

Radoba media (R.m)

Radoba güiro (R.g)

pp *f* *p*

p

5

P. 1

P. 2

P.3
Marimba

Congas (C)

Bajo con mano izq. en conga (B.c)

Tumbadora (T)

Tapado en conga (T.c)

mp

Cáscara (Cásc.)

Cencerro (Cen.)

9

P. 1

P. 2

B.c T.c

Slap en conga (S) S SS S S S S *f* S S S S

P.3 Marimba

13

P. 1

Timbal grave (T.g)

P. 2

C

T S S S S

Cortina sonora (C.s) de grave a agudo *f*

R.g

R.m R.g

R.m

P.3 Marimba

17

P. 1

P. 2

S S S S S S S S

P.3 Marimba

20

Cen. Timbal agudo (T.a)

P. 1

T.g

P. 2

C S S S S S S S

P.3 Marimba

22

Platillo (Pl.) apagar (ap.) dejar vibrar (d.v)

P. 1

T.a T.g

mf

Timbal agudo Rimshot (T.R.sh)

P. 2

C S S S S *mf* B.c

P.3 Marimba

mf

25

d.v d.v d.v d.v

P. 1

T.g

T.R.sh.....

P. 2

S.....

P.3 Marimba

39

P. 1 Pl. ap. Cen. R.m T.a

P. 2 R.g T.g T.R.sh

P.3 Marimba C T

43

P. 1 T.g T.R.sh

P. 2 C T S S SS

P.3 Marimba C

47 d.v. ap. R.m R.g Cen.

P. 1 pp ppp

P. 2 S S SS S S SS pp ppp

P.3 Marimba pp ppp

III PERO SIGO SIENDO YO

Vivo ♩ = 130

Timbal grave (T.g)

P. 1

pp *ff*

Slap en conga (S)
Conga (C)

P. 2

Tumbadora (T) S S S S S S

ff

P. 3
Marimba

5

P. 1

Platillo (Pl.)
apagar(ap.) Redoba güiro (R.g)

Timbal grave (T.g)

f

P. 2

C S S S S S S S S S

T

p *f*

P. 3
Marimba

p *f*

Redoba media (R.m)

9 *con güiro* *ap.....* *R.g ap.* *güiro R.m güiro*

P. 1

P. 2 *C S S S S S S* *T* *S S SS S* *mf*
Cortina sonora (C.s) de agudo a grave

P. 3 Marimba *mf*

13 *güiro R.m güiro* *Pl.* *ap.....* *güiro güiro*

P. 1 *Pl.* *dejar vibrar (d.v)* *mf*

P. 2 *C S S S S S S* *f* *T* *mf*
C.s de agudo a grave

P. 3 Marimba *f* *mf*

17 *güiro R.m güiro* *güiro güiro güiro güiro* *con güiro*

P. 1 *f* *T.g*

P. 2 *Soft Shake (S.sh)* *Timbal agudo (T.a)*

P. 3 Marimba *f*

21 *con güiro* *con güiro* *con güiro* *con güiro*

P. 1

S.sh. Bajo con mano izquierda (B.c)

P. 2 *f* C T

Tapado en conga (T.c)

P. 3 Marimba

25 Pl. d.v *con güiro* R.m Cencerro (Cen.) d.v R.g ap..... d.v

P. 1 *pp* *f* T.g 3 3 3

P. 2 T.c B.c T C

P. 3 Marimba

29 d.v T.g Pl. R.m güiro

P. 1 *pp* *f*

P. 2 T.c B.c T C *mf* *f* S S S

P. 3 Marimba *mf* *f*

33 güiro R.m güiro güiro güiro Pl. d.v güiro

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

T.g T.c T.a T C S S S S S S B.c

37 con güiro rit. con güiro con güiro d.v

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

T.a T.g rit. C.s de grave a agudo

B.c T C rit.

41 a tempo Cáscara (Cásc.)

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

pp f a tempo f T C S S S S S S S S

46 Casc.

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

50

P. 1

P. 2

P. 3 Marimba

54

P. 1

Timbal agudo Rimshot (T.R.sh)

P. 2

P. 3 Marimba

“Mitotl”

(2010)

I.- *Itotia* (danzar)

II.- *Azomalli* (calma)

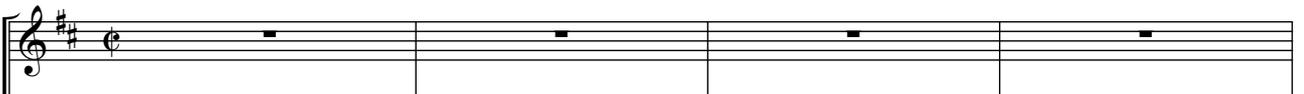
III.- *Zantepan* (finalmente)

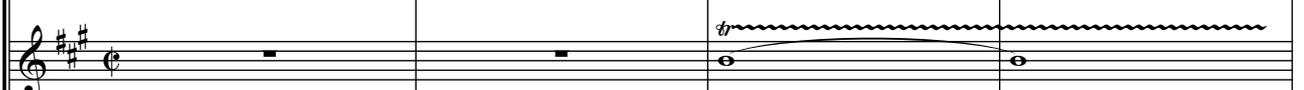
Cuarteto de saxofones

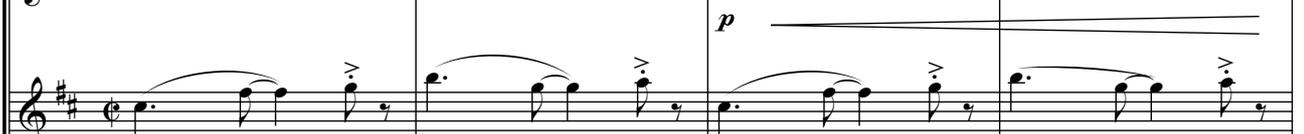
I ITOTIA

(danzar)

Con rumba $\text{♩} = 100$

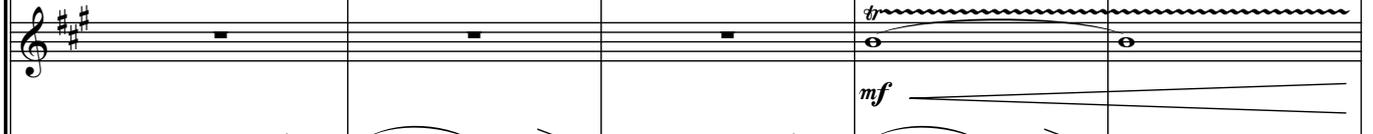
Soprano Sax. 

Alto Sax. 

Tenor Sax. 
mf

Baritone Sax. 
mf

5
S. Sax. 
mf

A. Sax. 

T. Sax. 
mf

B. Sax. 
mf

10
S. Sax. 
f

A. Sax. 
f

T. Sax. 
f

B. Sax. 
f

15

S. Sx.

A. Sx. *mf*

T. Sx.

B. Sx. *f*

20

S. Sx.

A. Sx. *f* *mf*

T. Sx.

B. Sx. *mf*

25

S. Sx.

A. Sx. *f*

T. Sx.

B. Sx. *f*

30

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

35

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf

40

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mp

p

pp

pp

pp

a tempo

a tempo

Poco más lento $\text{♩} = 90$

45

S. Sx. *pp* *mp*

A. Sx.

T. Sx. *pp* *p*

B. Sx. *pp* *mp*

50

S. Sx. *mf* *mp*

A. Sx. *mp* *mf* *mp*

T. Sx. *mp* *mf*

B. Sx. *<mf* *mp* *mf*

55

S. Sx.

A. Sx. *mp* *mf*

T. Sx. *mp*

B. Sx. *mp*

60

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf

65

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f

ff

70

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

75

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

80

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

85

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

90 a tempo

S. Sx. 

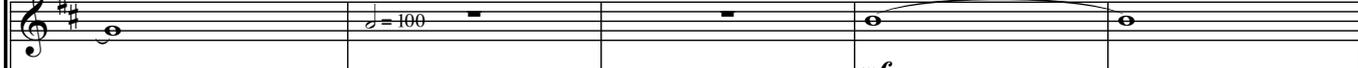
A. Sx. 

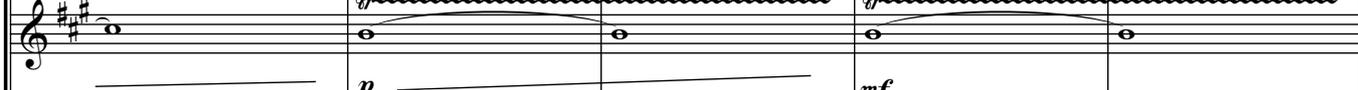
T. Sx. 

B. Sx. 

rit. *pp* *a tempo*

95 *tr*

S. Sx. 

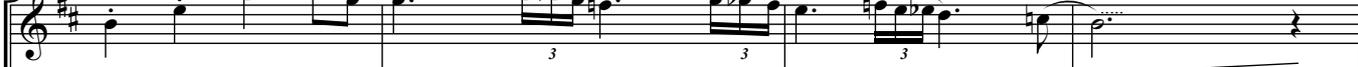
A. Sx. 

T. Sx. 

B. Sx. 

♩ = 100 *p* *mf*

100 frull.....

S. Sx. 

A. Sx. 

T. Sx. 

B. Sx. 

mf

104

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f

3

3

3

108

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

frull.

frull.

mf

f

113

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f

mf

f

mf

118

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf

f

123

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f

f

128

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf

f

ff

mf

f

ff

mf

f

ff

II
AZOMALLI

(calma)

Caminando ♩ = 65

Soprano Sax. *p* *ff* *p* *ff*

Alto Sax. *p* *ff* *p* *ff*

Tenor Sax. *p* *ff* *p* *ff*

Baritone Sax. *p* *ff* *p* *ff*

6
S. Sax. *p* *ff* *p* *mf*

A. Sax. *p* *ff* *p* *mf*

T. Sax. *p* *ff* *p* *mf*

B. Sax. *p* *ff* *p* *mf*

10
S. Sax. *f* *p* *mf*

A. Sax. *f* *p* *mf*

T. Sax. *f* *p* *mf*

B. Sax. *f* *p* *mf*

14

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Musical score for measures 14-16. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four staves: S. Sx., A. Sx., T. Sx., and B. Sx. The S. Sx. part has a melodic line with slurs and dynamics *f* and *mf*. The A. Sx. part has a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics *f*. The T. Sx. part has a melodic line with slurs and dynamics *f* and *mf*. The B. Sx. part has a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics *f*.

17

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Musical score for measures 17-19. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four staves: S. Sx., A. Sx., T. Sx., and B. Sx. The S. Sx. part has a melodic line with slurs and dynamics *mf* and *f*. The A. Sx. part has a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics *mf* and *f*. The T. Sx. part has a melodic line with slurs and dynamics *f* and *mf*. The B. Sx. part has a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics *mf* and *f*.

21

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Musical score for measures 21-24. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four staves: S. Sx., A. Sx., T. Sx., and B. Sx. The S. Sx. part has a melodic line with slurs and dynamics *f*. The A. Sx. part has a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics *mf*, *p*, and *f*. The T. Sx. part has a melodic line with slurs and dynamics *mf* and *f*. The B. Sx. part has a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics *f*.

25

S. Sx. *p* *f* *pp*

A. Sx. *p* *f* *pp*

T. Sx. *p* *f* *pp*

B. Sx. *f* *p* *f* *pp*

28

S. Sx. *p* *mf* *f*

A. Sx. *p* *mf* *f*

T. Sx. *p* *mf* *f*

B. Sx. *p* *mf* *f*

34

S. Sx. *rit.* *pp* *p* *ff*

A. Sx. *rit.* *pp* *p* *ff*

T. Sx. *rit.* *pp* *p* *ff*

B. Sx. *pp* *p* *ff*

III
ZANTEPAN

(finalmente)

Enérgico ♩. = 55

Soprano Sax. *p* *mf* *f* *p*

Alto Sax.

Tenor Sax. *p*

Baritone Sax.

5 S. Sax. *mf* *p* *mf* *f*

A. Sax. *p* *mf* *f*

T. Sax. *mf* *p* *mf* *f*

B. Sax. *mf* *f*

10 S. Sax. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B. Sax. *mf*

14

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf *f*

p *mf* *f*

p *mf* *f*

p *mf* *f*

19

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

24

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

31

S. Sx. *pp* *ff*

A. Sx. *pp* *ff*

T. Sx. *pp* *ff*

B. Sx. *pp* *ff*

37

S. Sx. *mf* *tr*

A. Sx. *tr* *mf*

T. Sx. *tr* *mf*

B. Sx. *mf*

42

S. Sx. *f* *tr*

A. Sx. *f* *tr*

T. Sx. *f* *tr*

B. Sx. *f*

46 *tr*

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

p *mf*

p *mf*

p *mf*

p *mf*

51

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

56

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f

f

f

f

61

S. Sx. *p* *f* *p*

A. Sx. *p* *f* *p*

T. Sx. *p* *f* *p*

B. Sx. *p* *f* *p*

66

S. Sx. *f* *p* *pp*

A. Sx. *f* *p* *pp*

T. Sx. *f* *p* *pp*

B. Sx. *f* *p* *pp*

71

S. Sx. *ppp* *mf*

A. Sx. *ppp*

T. Sx. *ppp* *mp* *mf*

B. Sx. *ppp* *sl.* *mp* *mf*

> *ppp* *pp* *p* *mp* *mf*

76

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

f *ff* *fff*

f *ff* *fff*

f *ff* *fff*

f *ff* *fff*

Suite

“Remembranzas”

(2011)

I.- Marcha

II.- Vals

III.- Nocturno

IV.- Rondó

Orquesta de cuerdas

I MARCHA

Enérgico ♩ = 120

The musical score is divided into three systems, each containing five staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Enérgico' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The first system (measures 1-11) features a *p* dynamic. The second system (measures 12-21) features a *mf* dynamic. The third system (measures 22-31) features a *mf* dynamic. The Violin I part is mostly silent, while Violin II, Viola, Cello, and Contrabass have active parts. The Cello and Contrabass parts consist of a rhythmic eighth-note pattern. The Violin II and Viola parts have melodic lines with long slurs.

162

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

172

unis.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

fff

pp

pp

fff

pp

fff

pp

fff

II VALS

Allegro ♩=160

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

10
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

20
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

mf *f*
mp *mf* *f*
p *mp* *mf* *f*
pizz. div. *f* *mf*
f *mf*
f *mf*
p *mp* *mf* *f*
p *f*
p *f*

Detailed description: This block contains the first three systems of a musical score for a string ensemble. The first system (measures 1-8) features Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 160 beats per minute. Dynamics range from *p* to *f*. The second system (measures 9-16) includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The third system (measures 17-24) also includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. Dynamics continue to vary, with some parts marked *pizz. div.* and *pizz. f*.

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p unis.

mf

p

mf

p

div

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

p

mf div.

p

mf

mf

p unis.

mf

mf

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

f

ff

p

mf

f

ff

p

mf

f

ff

mf

f

ff

p

mf

f

ff

arco

p arco

56

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff* div.

Cb. *fff*

64

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

72

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

81

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

mf

f

pizz.

f

p

98

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

III NOCTURNO

Lento ♩ = 50

The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is Lento, with a quarter note equal to 50 beats per minute. The score is divided into three systems of four measures each.

System 1 (Measures 1-4):
Violin I: Sustained chords, starting with *pp* and moving to *p*.
Violin II: Divisi (div.) eighth notes, starting with *pp* and moving to *p*.
Viola: Divisi (div.) eighth notes, starting with *pp* and moving to *p*.
Cello: Sustained chords, starting with *pp* and moving to *p*.

System 2 (Measures 5-8):
Violin I: Sustained chords, starting with *pp* and moving to *mf*.
Violin II: Divisi (div.) eighth notes, starting with *p* and moving to *mf*.
Viola: Unison (unis.) eighth notes, starting with *p* and moving to *mf*.
Cello: Divisi (div.) eighth notes, starting with *p* and moving to *mf*.

System 3 (Measures 9-11):
Violin I: Sustained chords, starting with *mf* and moving to *mf*.
Violin II: Divisi (div.) eighth notes, starting with *mf* and moving to *mf*.
Viola: Unison (unis.) eighth notes, starting with *mf* and moving to *mf*.
Cello: Divisi (div.) eighth notes, starting with *mf* and moving to *mf*.

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

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

27

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ppp

ppp

ppp

ppp

IV RONDÓ

Enérgico $\text{♩} = 100$

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Enérgico' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The Violin I and II parts are mostly rests, with Violin II and Viola entering in the fifth measure with a dynamic of *p*, increasing to *mf* and then *f*. The Violoncello and Contrabass parts feature a *ff* *martell.* (staccato) pattern in the first four measures, followed by a *f* dynamic in the fifth measure.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins at measure 8. Violin I has a melodic line with a dynamic of *mf* increasing to *f*. Violin II, Viola, and Violoncello have accompaniment with a dynamic of *mf*. The Contrabass part continues with a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

15

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

22

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *pp* *f*

Cb. *pp* *f*

31

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *mf*

Cb.

39

Vln. I *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *p* *p*

Cb. *f*

46

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *mf* *p* *pp*

54

Lento ♩ = 50

Vln. I *ppp* *mf*

Vln. II *ppp* *div.*

Vla. *ppp* *div.*

Vc. *ppp* *pizz.* *p*

Cb. *ppp* *pizz.* *p*

unis.

61

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

Vln. II *mf*

Vla. *mf* arco

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

65

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

68

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

71

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

74

Vln. I *ff* *f*

Vln. II *ff* *f*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

77

Vln. I *mf* *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *f* *mf* *p*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f*

80 Enérgico $\text{♩} = 100$

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *p* *rit.* *a tempo* *p*

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp *p* *mf* *f*

f

93

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff *ff* *ff* *ff* *pizz.* *ff* *pizz.* *ff*

p *p* *p* *p*

101

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

108

Vln. I *pp* div.

Vln. II *pp* div.

Vla. *pp* unis. *mf*

Vc. *p*

Cb. *p*

117

Vln. I unis. *mf* *p* *mf*

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

Vla. *mf* *p* *mf* *p*

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

Cb. *mf*

125

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f*

131

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

138

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vla. *f* *ff* non div.

Vc. *f* *ff* non div.

Cb. *f* *ff* non div. arco

145

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

152

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

f

159

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

div.

pp

p

p pizz.

p

166 unis.

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

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

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f* arco

Cb. *mf* *f*

173

Vln. I *ff* *fff*

Vln. II *ff* *fff*

Vla. *ff* *fff*

Vc. *ff* *fff*

Cb. *ff* *fff*

181

Vln. I *mf* *fff* *ff* *fff*

Vln. II *mf* *fff* *ff* *fff*

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

Vc. *mf* *fff* *ff* *fff* non div.

Cb. *mf* *fff* *ff* *fff* arco

Conclusiones

El resultado más importante de este trabajo ha sido conocer más de mi persona, ya que fue un proceso de autocrítica muy fuerte, donde hallé constantemente a un compositor desnudo y vulnerable. Este proceso me ayudó a entender mejor mi concepto musical, el cual efectivamente está basado en la fusión de ritmos latinoamericanos con la música de concierto. Debido a lo anterior, llegué a la conclusión de que las complicaciones del ensamble de mi música están en las cuestiones rítmicas, no en las técnicas del instrumento. Por último, cabe destacar que el procedimiento de este trabajo radicó en separar los ingredientes de mi música, con la finalidad de que cualquier lector, músico o no, pueda entender mejor mi lenguaje musical.

Bibliografía

- Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, 2a ed, Fondo de cultura económica, México, 1994.
- Mieres, Jesús (compilador), *Timbaleros en Caracas*, 1a ed. Gráficas la Bodoniana, Caracas (Venezuela) 2004.
- Montemayor, Carlos, *Diccionario del náhuatl en el español de México*, Fomento Editorial de la UNAM, México, 2007.
- Piston, Walter, *Orquestación*, Real musical, Madrid (España) 1984.

Índice de cuadros

1. “Cuerda locura”:

<i>Cuadro 1</i>	4
-----------------------	---

2. Suite “El último viaje”:

<i>Cuadro 2</i>	12
<i>Cuadro 2.1</i>	14
<i>Cuadro 2.2</i>	17
<i>Cuadro 2.3</i>	21
<i>Cuadro 2.4</i>	25

3. “Autorretrato”:

<i>Cuadro 3</i>	31
<i>Cuadro 3.1</i>	36
<i>Cuadro 3.2</i>	40

4. “*Mitotl*”:

<i>Cuadro 4</i>	44
<i>Cuadro 4.1</i>	48
<i>Cuadro 4.2</i>	51

5. Suite “Remembranzas”:

<i>Cuadro 5</i>	56
<i>Cuadro 5.1</i>	59
<i>Cuadro 5.2</i>	62
<i>Cuadro 5.3</i>	65

Índice de figuras

1. “Cuerda locura”:

<i>Figura 1</i>	5
<i>Figura 1.1</i>	5
<i>Figura 1.2</i>	6
<i>Figura 1.3</i>	6
<i>Figura 1.4</i>	6
<i>Figura 1.5</i>	7
<i>Figura 1.6</i>	7
<i>Figura 1.7</i>	7
<i>Figura 1.8</i>	8
<i>Figura 1.9</i>	8
<i>Figura 1.10</i>	9
<i>Figura 1.11</i>	9
<i>Figura 1.12</i>	10
<i>Figura 1.13</i>	10

2. Suite “El último viaje”:

<i>Figura 2</i>	12
<i>Figura 2.1</i>	13
<i>Figura 2.2</i>	13
<i>Figura 2.3</i>	15
<i>Figura 2.4</i>	15
<i>Figura 2.5</i>	15
<i>Figura 2.6</i>	16
<i>Figura 2.7</i>	16
<i>Figura 2.8</i>	18
<i>Figura 2.9</i>	18
<i>Figura 2.10</i>	18
<i>Figura 2.11</i>	19
<i>Figura 2.12</i>	19
<i>Figura 2.13</i>	20
<i>Figura 2.14</i>	20
<i>Figura 2.15</i>	22
<i>Figura 2.16</i>	22
<i>Figura 2.17</i>	23
<i>Figura 2.18</i>	23
<i>Figura 2.19</i>	24
<i>Figura 2.20</i>	25
<i>Figura 2.21</i>	26
<i>Figura 2.22</i>	26
<i>Figura 2.23</i>	27

3. “Autorretrato”:

<i>Figura 3</i>	30
<i>Figura 3.1</i>	31
<i>Figura 3.2</i>	32
<i>Figura 3.3</i>	32
<i>Figura 3.4</i>	32
<i>Figura 3.5</i>	33
<i>Figura 3.6</i>	33
<i>Figura 3.7</i>	34
<i>Figura 3.8</i>	34
<i>Figura 3.9</i>	35
<i>Figura 3.10</i>	35
<i>Figura 3.11</i>	36
<i>Figura 3.12</i>	37
<i>Figura 3.13</i>	37
<i>Figura 3.14</i>	38
<i>Figura 3.15</i>	38
<i>Figura 3.16</i>	38
<i>Figura 3.17</i>	39
<i>Figura 3.18</i>	40
<i>Figura 3.19</i>	41
<i>Figura 3.20</i>	41
<i>Figura 3.21</i>	41
<i>Figura 3.22</i>	42

4. “Mitotl”:

<i>Figura 4</i>	45
<i>Figura 4.1</i>	45
<i>Figura 4.2</i>	45
<i>Figura 4.3</i>	46
<i>Figura 4.4</i>	46
<i>Figura 4.5</i>	47
<i>Figura 4.6</i>	47
<i>Figura 4.7</i>	49
<i>Figura 4.8</i>	49
<i>Figura 4.9</i>	49
<i>Figura 4.10</i>	50
<i>Figura 4.11</i>	50
<i>Figura 4.12</i>	50
<i>Figura 4.13</i>	52
<i>Figura 4.14</i>	52
<i>Figura 4.15</i>	52
<i>Figura 4.16</i>	53
<i>Figura 4.17</i>	53
<i>Figura 4.18</i>	53
<i>Figura 4.19</i>	54

5. Suite “Remembranzas”:

<i>Figura 5</i>	57
<i>Figura 5.1</i>	57
<i>Figura 5.2</i>	58
<i>Figura 5.3</i>	58
<i>Figura 5.4</i>	60
<i>Figura 5.5</i>	60
<i>Figura 5.6</i>	60
<i>Figura 5.7</i>	61
<i>Figura 5.8</i>	63
<i>Figura 5.9</i>	63
<i>Figura 5.10</i>	63
<i>Figura 5.11</i>	64
<i>Figura 5.12</i>	64
<i>Figura 5.13</i>	66
<i>Figura 5.14</i>	66
<i>Figura 5.15</i>	67
<i>Figura 5.16</i>	67
<i>Figura 5.17</i>	68
<i>Figura 5.18</i>	68
<i>Figura 5.19</i>	68
<i>Figura 5.20</i>	69
<i>Figura 5.21</i>	69

Programa de mano

1. “Cuerda locura” para saxofón alto y piano (2011)

Dedicada al saxofonista Helios Omar Valdés, *Cuerda locura* fue compuesta entre Enero y Marzo de 2011 con la finalidad de retratar a una pareja de enamorados, el saxofón alto como lo masculino y el piano como lo femenino. Por esta razón el saxofón preferiblemente debe ser interpretado por un hombre y el piano por una mujer, buscando mayor fuerza dramática y escénica. La obra comienza con una discusión muy fuerte, la cual desemboca en una soledad inmensa, en seguida se acerca la reconciliación, de nuevo la soledad y por último la eterna y necia discusión. *Cuerda locura* es un círculo vicioso que se podría repetir infinidad de veces.

Duración aproximada: 7:30 min.

2. Suite “El último viaje” para cuarteto de cuerdas (2008)

El 16 de Mayo de 2005 le diagnostican cáncer de pulmón a mi padre. Después de esto, sólo vive tres meses, en los cuales viví momentos que me marcaron para siempre. El 14 de Agosto de 2005 muere, a los 55 años en la ciudad de Oaxaca. Desde ese momento comienza un duelo, el cual cierro en Mayo de 2008, cuando la *suite* queda terminada. Se titula *El último viaje*, porque cuatro días antes de morir, mi padre decide hacer un viaje a su tierra natal, Orizaba, Veracruz, para despedirse de sus amigos. Este viaje termina en la ciudad de Oaxaca, lugar donde él había dicho que quería morir.

La obra se desarrolla en cinco movimientos, los cuales narran los momentos que más recuerdo antes de su muerte:

I. “En las entrañas”: Narra la evolución del cáncer desarrollándose en el interior de mi padre y funciona como introducción a los siguientes movimientos.

II. “Pintando el cielo”: Hace referencia al último momento que compartí con mi padre antes del diagnóstico de cáncer, en el cual pintábamos el techo del comedor de la casa. La mejor manera para expresar esta alegría fue por medio de una danza.

III. “Sólo dios sabe ”: Cuando mi padre ya sabe que pronto va a morir de cáncer, decide ir a la iglesia, donde por coincidencia estaba empezando una misa de difuntos, fue un momento muy difícil. Recuerdo perfectamente como se mojaba con agua bendita, mientras entablaba una conversación con Dios.

IV. “Regreso a casa”: Narra el viaje que hicimos con mi padre hacia su tierra natal, Orizaba, Veracruz, en donde se despide de algunos amigos de la infancia y la adolescencia. Fueron instantes muy felices para él, ya que en esos momentos se olvidaba de todo, incluso de los horribles dolores causados por su enfermedad.

V. “Oaxaca”: Después de haberse despedido de sus amigos, mi padre decide partir hacia Oaxaca, donde se complica su enfermedad y muere. En este último movimiento me despido de mi padre, mi mejor amigo en la vida.

Duración aproximada: 13:30 min.

3. “Autorretrato” para tres percussionistas (2009)

Mi labor como percussionista fuera de la escuela fue muy ardua y constante. En ese largo camino me enamoré de dos instrumentos: las congas y los timbales, los cuales con su diversidad de timbres y ritmos me cautivaron por completo. *Autorretrato* es el resultado entre la fusión de este aprendizaje percusionístico y mi trabajo como compositor, y nace en Septiembre de 2009 de una necesidad interna de recorrer aquellos rincones desconocidos de mi ser. Incluso se podría considerar como un trabajo de autocrítica, lo cual implica evaluarse a sí mismo con honesta objetividad. La obra se divide en tres movimientos contrastantes:

- I. “Como yo”
- II. “Siendo yo”
- III. “Pero sigo siendo yo”

Duración aproximada: 6 min.

4. “*Mitotl*” para cuarteto de saxofones (2010)

Mitotl fue concebida entre Febrero y Abril de 2010 y está dedicada al cuarteto de saxofones *Sax...son*, intérpretes y amigos que estrenaron la obra en Junio de ese mismo año. *Mitotl* es una palabra de origen náhuatl cuyo significado es fiesta o algarabía, ello es lo que quiero reflejar en este cuarteto de saxofones, desarrollándolo en tres movimientos contrastantes:

- I. “*Itotia*” : *Itotia* significa bailar, acción que se refleja en este primer movimiento, el cual introduce al espectador al baile y ritual que inaugura la fiesta.
- II. “*Azomalli*” : Después de bailar con gran enjundia viene el *Azomalli*, es decir, la calma donde se reposa un poco para volver a tomar energía en el último movimiento.
- III. “*Zantepan*” : *Zantepan* (finalmente) regresamos a un baile, el cual va a cerrar la celebración. Este último movimiento describe la danza y el zapateo de los participantes de la fiesta.

Duración aproximada: 8 min.

5. Suite “Remembranzas” para orquesta de cuerdas (2011)

Concebida entre Agosto y Octubre de 2011, “*Remembranzas*”, nace de la necesidad de recordar cada una de las etapas de importante crecimiento en mi vida, entre ellas cuatro fundamentales: la niñez, la pubertad, la adolescencia y finalmente la madurez. Esta obra esta dedicada a mi madre, la cual siempre ha estado presente en todas estas etapas, con la ardua tarea de guiarme a través del amor y la buena voluntad. La Suite esta conformada por cuatro movimientos:

- I. “*Marcha*”: En el primer movimiento escogí una marcha, ya que quiero narrar imágenes y recuerdos de mi niñez, relacionados con la disciplina que me inculcó mi madre, en combinación con la libertad de actuar que mi padre me daba. Cada uno tenía una forma muy diferente de pensar y educar. A lo largo de la pieza vamos a encontrar este contraste con dos temas, el primero muy rígido, dando pie a esa disciplina de la que hablé anteriormente y el segundo sutil y *cantabile* con la idea de esa libertad de expresión que siempre tuve desde niño.

II. “Vals”: Este segundo movimiento breve y conciso, narra la pubertad, etapa de la vida donde tengo mi primer encuentro con un instrumento musical: la guitarra. Este encuentro provoca en mí, un enamoramiento hacia los sonidos y el ritmo.

III. “Nocturno”: El tercer movimiento es lento y oscuro, con la finalidad de reflejar la siguiente etapa: la adolescencia. Este movimiento funciona como una gran introducción para el Rondó final.

IV. “Rondó”: En este movimiento conclusivo, por fin llegamos a la madurez, donde encontraremos un mundo sonoro más complejo y personal. Durante todo el movimiento hallaremos elementos rítmicos del danzón y el guaguancó, ritmos de origen cubano, éstos a su vez fusionados con escalas y armonías contemporáneas.

Duración aproximada: 13 min.