



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE MÚSICA**

**NOTAS AL PROGRAMA:**

**OBRAS DE DANIEL MARTÍNEZ GARCÍA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN MÚSICA COMPOSICIÓN

PRESENTA:

**DANIEL MARTÍNEZ GARCÍA**

ASESORA:

**DOCTORA GABRIELA ORTIZ TORRES**

CIUDAD DE MÉXICO, 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## AGRADECIMIENTOS:

*A la Universidad Nacional Autónoma de México*

*Al programa Universitario de Becas para Estudiantes Indígenas  
México Nación Multicultural*

*Especial agradecimiento a mi maestra y asesora Gabriela Ortiz Torres, por ayudarme en toda la carrera y por el apoyo brindado en mi proceso de titulación.*

*A mis sinodales:*

*Hugo Ignacio Rosales Cruz*

*Ambrosio Salvador Rodríguez Lara*

*Héctor Pablo Silva Treviño*

*Fernando Carrasco Vázquez*

## DEDICATORIAS:

### *A mis padres:*

Guadalupe Daniel Martínez Platas y Antonina García López, por haberme dado la vida, por su cariño, su amor, por sus enseñanzas y el apoyo brindado a lo largo de toda mi vida.

### *A mis hermanos:*

Guiaguel y Alberto, por estar conmigo en todo momento, por ayudarme a crecer y disfrutar a su lado nuestra infancia y adolescencia.

### *A Namibia Rivera:*

Por estar a mi lado todo este tiempo, por entenderme y apoyarme en las etapas más difíciles y por ser una parte fundamental de los momentos más felices de mi vida.

### *A Gabriela Ortiz:*

Por aportarme sus enseñanzas, por ser un pilar muy importante en mi carrera y motivarme a seguir adelante.

### *A Francisco Beyers:*

Por apoyarme en los momentos más duros en mi estancia en la ciudad de México, por confiar en mí y ayudarme cuando más lo necesitaba.

### *A Luis Ariel Waller:*

Por ser el primero en abrirme las puertas de un salón de clases en la Escuela Nacional de Música, incluso en los momentos en que parecía que nadie más lo haría.

## ÍNDICE:

<b>INTRODUCCIÓN</b>	7
Antecedentes	8
Contenido general	11
<b>CAPÍTULO I</b>	
<u><b>Lambasá, para tuba sola</b></u>	13
1.1 Introducción a la obra	14
1.2 Análisis musical	16
<b>CAPÍTULO II</b>	
<u><b>Cayuumbi, para violonchelo solo</b></u>	23
2.1 Introducción a la obra	24
2.2 Análisis musical	26
<b>CAPÍTULO III</b>	
<u><b>Inda Jani, para cuarteto de cuerdas</b></u>	33
3.1 Introducción a la obra	34
3.2 Análisis musical	
I. <u>Aqua que nace</u>	36
II. <u>En la laguna cristalina</u>	39
III. <u>Milpa de aire</u>	41
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<u><b>Parajes, para quinteto de alientos</b></u>	51
4.1 Introducción a la obra	52
4.2 Análisis musical	

I. <u>Quiatstais</u>	55
II. <u>El cerrito</u>	64
III. <u>Guechiviyu</u>	67
IV. <u>Las salinas</u>	73
V. <u>Bazalache</u>	77
<b>CAPÍTULO V</b>	
<b><u>Bosquejos de autorretrato, para ensamble Pierrot</u></b>	<b>83</b>
5.1 Introducción a la obra	84
5.2 Análisis musical	
I. <u>Eufórico</u>	88
II. <u>Con entusiasmo</u>	95
III. <u>Nostálgico</u>	100
IV. <u>Extasiado</u>	106
V. <u>Con sufrimiento</u>	112
VI. <u>Impaciente</u>	118
<b>CAPÍTULO VI</b>	
<b><u>Antares, para banda sinfónica</u></b>	<b>123</b>
6.1 Introducción a la obra	124
6.2 Análisis musical	126
<b>VII. CONCLUSIONES</b>	<b>135</b>
<b>VIII. PROGRAMA</b>	<b>139</b>
<b>IX. NOTAS AL PROGRAMA</b>	<b>141</b>
<b>X. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>151</b>
<b>XI. LISTADO DE EJEMPLOS</b>	<b>153</b>
<b>XII. ANEXOS: PARTITURAS</b>	<b>161</b>

## Introducción

Hablar del proceso creativo en la composición es un tema muy subjetivo, ya que en cada creador o incluso en cada obra, los caminos que se toman para llegar al producto final no siempre son los mismos: dependen de muchos factores –tanto internos como externos– que influyen directa o indirectamente en la obra.

Mi música no está exenta de esto. Los eventos vividos a lo largo de mi existencia son los que me han moldeado como persona, y eso ha influido en mi forma de pensar, sentir, actuar y crear. Una parte fundamental en mi desarrollo como creador la ocupa mi formación académica, orientada al estudio y análisis de las obras de los grandes compositores de la música de concierto occidental, así como su vida, contexto, sus influencias y el lenguaje en su música.

Sin duda, mis gustos auditivos musicales, que han ido variado a lo largo de mi desarrollo, me han marcado e influido al momento de imaginar y concebir el lenguaje que represento en mi obra. Mis primeros acercamientos a las sinfonías de Ludwig Van Beethoven, la música de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Piotr Ilich Tchaikovsky, Antonio Vivaldi, entre otros, despertaron en mí el interés por la música de concierto y la pasión que hoy siento por la creación musical.

Este desarrollo ha seguido hasta la música que actualmente me gusta, como la de Igor Stravinsky, Claude Debussy, Gustav Mahler, Olivier Messiaen, Witold Lutoslawski, Béla Bartók, Silvestre Revueltas, John Adams, Steve Reich, Osvaldo Golijov, Thomas Adès, Gabriela Ortiz, Mario Lavista. Todos ellos han trazado en mí una tendencia musical creativa.

Además del proceso de aprendizaje durante mi formación musical académica, sin duda lo que primordialmente me ha marcado como persona y como creador es mi presente y pasado indígena.

El ser originario de San Juan Guelavía, en el estado de Oaxaca, una población rural zapoteca perteneciente a la región de los valles centrales, ha sido fundamental en mi forma de concebir el mundo. Su pasado cultural lleno de costumbres, tradiciones, leyendas y prácticas religiosas propias de la comunidad y la región, han influido en mi forma de pensar y en mi lenguaje creativo.

## Antecedentes

Si bien es cierto que no puedo presumir de tener una formación musical temprana o que haya heredado de mi familia, esto no fue un impedimento para que pudiera acercarme y cultivar el gusto y la pasión por la música de concierto, perteneciente a una estética que, hasta hace algunos años, me resultaba lejana e incomprensible.

Mis inicios en la música estuvieron relacionados con la guitarra popular, interés que varios jóvenes teníamos como forma de mejorar la calidad de vida de nuestra comunidad, ya que desde niños habíamos enfrentado muchas carencias y teníamos pocas opciones de superación. A muy temprana edad, la mayoría de mis compañeros de primaria emigraron a los Estados Unidos en búsqueda de una mejor vida, pues –incluso en la actualidad– las oportunidades para los habitantes que no emigran son nulas debido a la falta de escuelas, de apoyo económico y moral, así como de orientación; en resumen, por falta de oportunidades.

Debido a estas carencias, los jóvenes que se quedan en la comunidad buscan trabajos ocasionales a muy temprana edad, como ayudantes en algún oficio o en la construcción. Los que no trabajan terminan desorientándose hasta convertirse en adictos a las bebidas alcohólicas, al cigarro o las drogas, desde muy pequeños.



A causa de estos problemas, un grupo de jóvenes y yo decidimos unirnos para formar una “casa de la cultura” en la comunidad, con talleres de guitarra popular y danza folklórica, cuyo objetivo era evitar que esos problemas continuaran creciendo. Fue en ese momento que me nació el gusto por tocar la guitarra y el deseo de ser músico en un futuro. Tanto mi deseo de seguir estudiando música como la orientación de mi padre –preocupado porque no descuidara mis estudios de bachillerato, nivel al que estaba a punto de ingresar–, lograron que, después de mucho buscar, encontrara una escuela que me podía dar la formación media superior que necesitaba y la educación musical que buscaba.

Al ser aceptado en dicho bachillerato, el Centro de Educación Artística CEDART “Miguel Cabrera”, ubicado en la capital del estado de Oaxaca, mi emoción fue muy grande; pero fue aún mayor mi sorpresa al darme cuenta de que la educación que ahí brindaban no tenía nada que ver con mi concepción de la música, pues materias como Solfeo, Armonía, Contrapunto, así como las clases de mi instrumento –guitarra clásica– me eran totalmente ajenas hasta ese entonces. Tan distantes como los nombres de Beethoven, Bach, Mozart, etc., compositores a quienes desconocía totalmente y cuya música jamás había escuchado.

Lo anterior no fue un impedimento para que le tomara el gusto a ese mundo totalmente nuevo, sin embargo, sí lo fueron las confusiones que muchas veces pasamos como adolescentes: tomé la decisión de dejar de estudiar y darme de baja de la escuela. Pero como eso era algo que mi padre quería evitar a toda costa, me convenció de que no me diera de baja definitiva, por lo que mi “baja” fue solamente temporal.

Todo lo anterior podría parecer irrelevante. Pero fue hasta ese momento, cuando era “un adolescente de 15 años sin futuro” que trabajaba como ayudante en oficios que no le gustaban, pero que debía hacer para sobrevivir, es decir, hasta que me enfrenté al mundo real y difícil al que pertenecía, me di cuenta que debía hacer algo de mi vida. Todo este tiempo se habían dado las oportunidades

de demostrarme a mí mismo que lograr algo en este mundo era posible, sólo que no había tenido las circunstancias necesarias para darme cuenta de ello, así que tenía que tocar fondo para valorar todo lo que estaba dejando de hacer.

Un año después decidí retomar mis estudios de bachillerato en el CEDART, cosa que pude hacer gracias a que mi padre me había convencido de darme como “baja temporal”, ya que de no haber sido por eso, no habría podido seguir en la música, y por consecuencia, hoy no estaría aquí.

En ese momento mi visión era ya totalmente distinta. Quizá aún tenía un futuro incierto, pero estaba decidido a luchar por él. Cuando estaba próximo a terminar el bachillerato, mi preocupación era muy grande: no había decidido qué carrera estudiar. Sabía que quería seguir en la música, pero la guitarra clásica no me convencía totalmente: no me veía como guitarrista y me sabía con pocas habilidades para desarrollar una buena técnica en el instrumento.

En el último año del bachillerato, en la clase de Contrapunto, el profesor Néstor Gutiérrez –quien también era mi maestro de instrumento- nos pidió como evaluación final crear una partitura a partir de los elementos vistos en el semestre. La composición significaba algo nuevo y ajeno a mí, pero al explorar ese mundo por primera vez, quedé fascinado ante un enfoque distinto del arte: la creación musical. El simple hecho de pensar que podía concebir algo de la nada, algo que nadie más había hecho y que podría mostrar como fruto de mi creatividad, me abrió un mundo totalmente nuevo, un universo fascinante que desde ese entonces decidí hacer parte de mí, para explorarlo por el resto de mi vida.

De igual forma, los buenos comentarios que recibí de mis compañeros y maestros acerca de mi primera creación me motivaron a pensar que había encontrado el camino. Fue entonces que decidí dedicarme a la composición, pero aún no sabía cómo ni en dónde, pues las posibilidades de estudiar esta carrera en el estado de Oaxaca eran nulas. Casualmente me enteré que un compañero de clase estaba interesado en estudiar en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, y que en unos días pensaba viajar a la ciudad de México en busca de

información relacionada a la escuela. Le pregunté acerca de sus planes y, sin dudar, decidí acompañarlo a una ciudad a la que jamás había ido, pero que me representaba una nueva aventura y un acceso a ese gran mundo que lentamente se me iba abriendo, y que estaba explorando cada vez más.

Entrar a la Nacional de Música fue una tarea muy difícil para mí: tuve que hacer por 3 años consecutivos el examen de ingreso al nivel propedéutico, ya que por distintas causas que en ese momento no entendía, no lograba pasar el examen de composición. Sin duda fue una etapa muy dura en mi vida, pero ésta se convirtió en una época de vital importancia, pues nuevamente pude ver el mundo desde otra perspectiva y empecé a valorar todo lo que se me presentaba, a tomar todo momento como una experiencia útil para poder aprender y desarrollarme como persona. Justamente en ese momento de incertidumbre, conocí a muchas personas vitales en mi formación que me ayudaron en los momentos más difíciles de mi vida. Gracias a todo eso hoy sé que la vida está llena de diferentes circunstancias y oportunidades, y que depende de nosotros el poder aprovecharlas o simplemente dejarlas pasar.

## Contenido general

El propósito de este proyecto es hacer un análisis profundo de 6 obras, compuestas del 2012 a la fecha, que muestre cómo todo lo anterior expuesto ha influido en mi trabajo creativo. Este análisis se hará desde dos puntos de vista distintos.

El primero, predominantemente consciente y externo. Esto es, basado en los estudios académicos realizados y mostrando cómo esta formación me ha ayudado a desarrollar un lenguaje que, aunque todavía no podría considerarlo

totalmente “propio”, constituye una primera imagen de lo que quiero ser y decir como creador musical a través de una voz que aún continúa desarrollando.

El segundo, primordialmente inconsciente e interno. Es decir, con un desarrollo individual y colectivo como artista indígena que fue concebido y formado a partir de las circunstancias, pero también por las experiencias aprendidas a lo largo de mi existencia. Esto debido a que, por medio del camino que he trazado y las experiencias vividas en mi desarrollo como persona, he llegado a varios momentos importantes de mi vida, algunas veces quizá de forma fortuita, otras a través del destino que me he ido creando, o algunas más por decisión y convicción propia. Todas ellas me han traído al lugar y al momento en el que me encuentro hoy, y me llevarán al futuro que me planteo vivir.

# **Capítulo I:**

## ***Lambasá***

**(2012)**

Para Tuba sola

Duración aproximada: 06'30''

## 1.1 Introducción a la obra:

La inquietud por explorar cosas nuevas, sonidos y colores a los que no estamos acostumbrados o no hemos prestado mucha atención, es algo que deberíamos buscar y tener siempre presente como artistas. Desde hace tiempo me di cuenta de que mucho de lo que buscaba como creador lo podía encontrar simplemente con voltear a verme, mirar mi interior, mis raíces y mi historia. A partir de eso, me nació la curiosidad de escuchar desde otra perspectiva la música tradicional Oaxaqueña que siempre ha sido parte de mí; sin embargo, no había dimensionado su significado. De ese nuevo enfoque musical nació mi obra para tuba *Lambasá*.

Históricamente la tuba ha sido relegada a un segundo plano: se suele menospreciar porque es un instrumento poco explorado. Generalmente se le considera como acompañante o como parte de algún ensamble u orquesta, y se le da muy poco valor individual por su limitada agilidad al ser un instrumento pesado y difícil de manejar. Debido a ello, el material musical exclusivo del instrumento es escaso. Una de las obras más conocidas es el *Concierto para tuba en Fa menor* de Ralph Vaughan Williams (1872-1958).

En la música mexicana también existen escasos ejemplos de obras para tuba. No obstante, hace poco se editó un disco titulado *La tuba contemporánea en México*, en el que se grabaron 8 composiciones inéditas para dicho instrumento entre las que se incluye *Lambasá*.

Con respecto a la música para tuba, el compositor Jesús Lara Valerio se refiere a ella de la siguiente manera:

Esbozar una breve historia de la tuba orquestal como instrumento solista resulta en una aventura por tierra ignota, ya que del siglo anterior no quedó un repertorio local al cual referirnos y, de lo escrito, sólo

encontramos obras que integran a la tuba como parte de diversos ensambles<sup>1</sup>

En *Lambasá* existen 2 elementos que fueron fundamentales para su creación. El primero es parte del lenguaje musical: el ritmo. Su desarrollo es primordial en esta obra, al igual que lo es en la concepción musical y cultural de Oaxaca, pues enlaza 2 tradiciones muy importantes en el estado: la música y la danza.

El segundo es un elemento simbólico y extramusical: *Lambasá* es un paraje que se ubica en la tierra donde crecí, está escrito en zapoteco y su traducción al español significa: “en la hondonada”. Este lugar es una zona baja ubicada a poca distancia del hogar que me vio nacer.

Mi intención fue representar ese lugar, dando la impresión de profundidad, de un “terreno hondo”, por eso la obra fue concebida para la tuba, la voz más grave de las bandas de música, pues actúa como un elemento simbólico de la parte más profunda del valle de Oaxaca, en donde se encuentra la comunidad de San Juan Guelavía.

---

<sup>1</sup> *La tuba contemporánea en México*, Intérprete: Héctor Alejandro López y López, Cero Records, México, 2014.

## 1.2 Análisis musical:

*Lambasá* está dividida en 3 partes delimitadas por el *tempo*. En principio, la parte A comienza con una base sobre la cual nace toda la partitura, la nota “sol”. Esta sección es muy rítmica, ágil y articulada en *staccato* a través de los juegos motivicos de corchea. Conforme evoluciona, la articulación se transforma hasta llegar a la parte clímax con una melodía en *legato*.

Por otro lado, la parte B es contrastante, en un tempo lento de carácter meditativo con fragmentos motivicos que se originan de A, pero con una intención distinta. Esta sección está ligada a la siguiente mediante un desarrollo armónico y un *accelerando*.

La parte A' nuevamente es muy ágil, con elementos ya presentados en A y juegos motivicos que se desarrollan hasta retomar el clímax de la primera parte, pero esta vez evoluciona aún más, sirviendo como preparación para el final de la obra.

Parte A	Parte B	Parte A'
Compás 1-76	Compás 77-118	Compás 119-193

Parte A

Nota eje

Tuba

$\text{♩} = 140$

*ff*

*pp*

Ejemplo 1, Inicio de parte A, compás 1-5, *Lambasá*



Ejemplo 2, Final de parte A y principio de B, compás 72-82, *Lambasá*

Ejemplo 3, Final de parte B en *accelerando* y principio de A', compás 114-122, *Lambasá*

De los motivos iniciales nace todo el material para la construcción formal. *Lambasá* comienza con una idea de 8 corcheas que se repiten constantemente. Esta figura rítmica se alterna con otra agrupación variable, ambos tienen como valor común a la corchea en *staccato*, solamente en la parte clímax cambia de valores y articulación.

Ejemplo 4, El ritmo en la parte A, compás 1- 10, *Lambasá*

En la parte B hay más variantes, ya que se utilizan desde valores muy cortos hasta valores muy largos en un tempo lento y meditativo. El comienzo de esta segunda sección tiene como factor común a los motivos de cuatro notas con características similares: 3 sonidos relativamente rápidos que descansan en una nota larga. Estos motivos se desarrollan para llegar a la siguiente parte.

The image displays three staves of musical notation in bass clef, representing measures 76-98. The first staff (measures 76-84) is annotated with a box labeled "Motivo constante de 4 sonidos" and a tempo marking of  $\text{♩} = 60$ . It features a sequence of four measures, each containing a triplet of eighth notes followed by a half note. Dynamics range from *pp* to *mp*. The second staff (measures 85-91) continues this pattern with similar dynamics, including *pp*, *mp*, *p*, and *mp*. A box labeled "Repetición de la última nota del motivo" points to the final note of the second measure. The third staff (measures 92-98) shows further development, with dynamics including *p*, *mf*, and *mp*. A box labeled "Desarrollo motivico" spans the final two measures of this staff.

Ejemplo 5, el ritmo en la parte B, compás 77-98, *Lambasá*

En A' se retoma a la corchea como nota eje, pero esta vez hay un juego más alternado con otros valores rítmicos, en los que se recurre a las síncopas que aparecen de forma común mediante un cambio constante en los valores y compases. La articulación varía, ya que se hacen a un lado las notas en *staccato* tan presentes en A para dar paso a un pensamiento más horizontal y melódico en *legato*.

Ejemplo 6, el ritmo en la parte A', compás 170-184, *Lambasá*

Las escalas utilizadas son variables: la obra comienza con una construcción a partir de 4 notas en el registro 2: “mi, fa, sol, lab”, con “sol” como nota eje. En el compás 16 se introduce “re”, en el compás 34 “sib” y “si”, y hasta el compás 37 se agrega “do#”, ésta nota completa la escala octatónica de tonos y semitonos: “do#, re, mi, fa, sol, lab, sib y si.”

En la parte B, la armonía<sup>2</sup> nace de una nueva escala octatónica: “sol, la, sib, do, do#, re#, mi, fa#”, con algunas notas de adorno. A’ tiene como base la misma escala, pero en algunos pasajes se utilizan solo fragmentos de 4 y 5 sonidos. El clímax nuevamente retoma la escala octatónica: “sol, lab, sib, si, do#, re, mi, fa”; y al final, la armonía cambia a una escala cromática ascendente que sirve para culminar la obra.

Ejemplo 7, Análisis armónico, compás 1-5, *Lambasá*

<sup>2</sup> Al hablar de armonía me refiero a la utilización y superposición de distintas escalas, y no al manejo de la armonía tonal

Introduce las notas faltantes para obtener la escala octatónica completa: do#, re, mi, fa, sol, lab, sib, si

Ejemplo 8, Análisis armónico, compás 37-41, *Lambasá*

Ejemplo 9, Análisis armónico, compás 64-75, *Lambasá*

Ejemplo 10, Análisis armónico compás 92-104, *Lambasá*

Ejemplo 11, Análisis armónico, compás 128-133, *Lambasá*

**Escala octatónica en el clímax de A': sol, lab, sib, si, do#, re, mi, fa**

**Escala cromática ascendente**

Ejemplo 12, Análisis armónico, compás 170-193, *Lambasá*

## **Capítulo II:**

### ***Cayuumbi***

**(2013)**

Para Violonchelo solo

Duración aproximada: 06'00''

## 2.1 Introducción a la obra:

*“El ser humano tiene regiones en su propio corazón que aún no existen. Sólo comenzarán a tomar forma cuando en ellas penetre el sufrimiento.”*

León Bloy (1847-1917)<sup>3</sup>

*“El llanto es a veces el modo de expresar las cosas que no pueden decirse con palabras.”*

Concepción Arenal (1820-1893)<sup>4</sup>

Según la Real Academia de la Lengua Española, el llanto es definido de la siguiente manera: “Efusión de lágrimas acompañada frecuentemente de lamentos y sollozos.”

El llanto es producido por un estado emocional que se refleja en un efecto físico: las lágrimas. Llorar no siempre es agradable, pero es parte inherente de nuestra naturaleza humana, ya que es la primera expresión emotiva que emana de nosotros al momento de nacer.

Existen muchas razones que nos lo pueden provocar. Algunas no tan agradables como la ira, la tristeza, la frustración, la rabia, el enojo, y otras más gratas como la alegría.

En una cultura guiada por el temor, el llanto se toma como una expresión prohibida y reprochada, vista como un reflejo de la debilidad humana, falta de

---

<sup>3</sup> León Bloy (1847-1917), escritor francés de novela y ensayo, autor de obras como: *Cartas a mi novia, La mujer pobre, Cartas a sus ahijados, Cuentos de guerra, Cuentos descorteses, Diarios, En tinieblas, Exégesis de los lugares comunes, Historias impertinentes, Mis diarios, Extractos, La mujer pobre, La salvación por los judíos, La sangre del pobre*, entre otras.

<sup>4</sup> Concepción Arenal (1820-1893), escritora realista española, fuertemente ligada al movimiento feminista de finales del siglo XIX, autora de obras como: *Dios y libertad, Juicio crítico de las obras de Feijoo, La igualdad social y política y sus relaciones con la libertad, Estado actual de la mujer en España, El visitador preso, El delito colectivo, La educación de la mujer, La mujer de su casa, Ensayo sobre el derecho de gentes, La mujer del porvenir, La voz que clama en el desierto, El reo, el pueblo y el verdugo o la ejecución pública de la pena de muerte, Cartas a los delincuentes*, entre otras.

carácter y fortaleza. Por tanto, comúnmente se reprime y evade para no mostrarse débil ante el mundo.

De todo lo anterior trata *Cayuumbi*, obra cuyo título en zapoteco significa “llanto”; una emoción que difícilmente se puede expresar y exteriorizar, que genera inestabilidad, incertidumbre, pesar, una intranquilidad por no poder transformarse en lágrimas. Éstas al final explotan y liberan esas sensaciones ocultas. La obra termina con una evocación de la tristeza inicial, pero acompañada de una inmensa calma por haber liberado todas las emociones contenidas.



## 2.2 Análisis musical:

La importancia de esta obra radica en la expresividad que se puede lograr en el canto del violonchelo, apoyada por los armónicos y las tensiones melódicas generadas por los cromatismos.

Está dividido en 4 partes que representan el proceso antes, durante y después del llanto. Cada sección es una consecuencia de la anterior:

- Parte A, compás 1-17. Es una mirada hacia el interior, que refleja una inmensa tristeza que no ha podido ser expresada.

**Parte A: Mirada hacia el interior**

Ad libitum  
molto espressivo

Cello

*ppp* *mf*

Ejemplo 13, fragmento parte A, compás 1-5, *Cayuumbi*

- Parte B, compás 18-62. Es la más larga porque evoca a la duda y los cuestionamientos sobre si es necesario externar las emociones. A lo largo de esta sección hay varios intentos fallidos por lograrlo, hasta que al fin llega el inevitable momento.

**Parte B: La duda**

un po 'rubato

18

pizz.

arco

Leggiero e misterioso

Sul pont.

Ord.

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

Ejemplo 14, fragmento parte B, compás 18-20, *Cayuumbi*

- Parte C, compás 63-78. A pesar de que es la etapa más breve de la obra, representa al momento más importante, pues aquí se logra estallar y dejarse conmovir por las emociones reprimidas. Finalmente se dejan correr las lágrimas guardadas internamente durante tanto tiempo.

**Parte C: El llanto**  
 Libero e appassionato

Ejemplo 15, fragmento parte C, compás 63-65, *Cayuumbi*

- Parte A', compás 79-100. Ésta es nuevamente una mirada hacia el interior, hacia la tristeza inicial, pero ahora acompañada de una inmensa calma, producto de ese estallido en donde al fin se ha podido liberar el alma.

**Parte A': La calma después del llanto**  
 Dolce, leggiero e tranquillo  
 Sul tasto

Ejemplo 16, fragmento parte A', compás 79-87, *Cayuumbi*

Parte A	Parte B	Parte C	Parte A'
Compás 1-17	Compás 18-62	Compás 63-78	Compás 79-100

El ritmo es muy flexible, totalmente *rubato*, pues se pretende que el violonchelista aporte la expresividad a partir de los valores escritos en la partitura, ya que éstos funcionan como una sugerencia interpretativa. La idea es que en algunos pasajes, el músico logre la sensación de estar improvisando un discurso guiado por las emociones surgidas.

La melodía es muy importante, ya que con ella se logra la idea metafórica de cada sección: la mirada interna, la duda, el llanto y la calma.

En la parte A, la melodía es calmada, meditativa, con un predominio de notas largas en los registros medios del violonchelo.

**Parte A: melodía calmada y contemplativa como producto de la mirada interna reflejada a través de las notas largas y expresivas**

*Ad libitum*  
*molto espressivo*

*ppp* ————— *mf*

6 *rit.* *p* < *mp* *p* ————— *mf*

Ejemplo 17, melodía parte A, compás 1-11, *Cayuumbi*

En la parte B, el discurso se transforma en pequeños motivos que representan al miedo por no querer mostrarse débil, surgiendo un sinfín de pensamientos que nos hacen dudar acerca de la postura que debemos tomar.

**Parte B: melodía a modo de motivos de notas cortas que representan a la duda**

*un po' rubato* *Leggiero e misterioso*

18 *pizz.* *arco* *Sul pont.* *Ord.*

*p* *mp* < *p* *mp* <

21 *pizz.* *arco*

*p* *mp* < < < <

Ejemplo 18, melodía parte B, compás 18-24, *Cayuumbi*

En la parte C, la melodía es mucho más elaborada, acumulativa, *in crescendo*, con extensiones en los registros para lograr una mayor expresividad producida por el llanto, esta sección es una completa explosión emotiva.

Parte C: melodía mucho más elaborada y expresiva a partir de la acumulación de tensión producto del desarrollo melódico con las notas rápidas representando al llanto

Libero e appassionato

Ejemplo 19, melodía parte C, compás 63-68, *Cayuumbi*

La parte A', está creada a partir de una melodía salida de A, pero con una diferencia interpretativa, pues la primera antecede a la incertidumbre y la duda, pero esta última es producto de la calma después del llanto.

Parte A': Melodía similar a la parte A, calmada con predominio de notas largas y expresivas

Dolce, leggero e tranquillo

Sul tasto

Ejemplo 20, melodía parte A', compás 79-94, *Cayuumbi*

Armónicamente, el inicio tiene un contexto tonal de Sol Mayor, pero con algunos cromatismos incrustados. La parte B utiliza una escala cromática alternada con arpeggios de quintas (sol, re, la, mi). La parte C está construida a partir de las siguientes notas: “fa, solb, sol, lab, la, si, re”, lo que genera melodías

cromáticas y acordes disminuidos. Al final de C, cambia a una escala octatónica incompleta: “si, do#, re, mi, fa, so, lab”. En A’ se utiliza a la nota “La” como eje del modo locrio y termina con “Fa” en un contexto de mixolidio.

**Parte A** «Sol» como nota eje aparentemente en un contexto tonal Mayor

Ad libitum  
molto espressivo

Cello

*ppp* *mf*

6 *rit.*

Adornos cromáticos

Cambia a sol menor

Cambia al 5º grado como nota importante

12 *mp* *f* *ff*

Deciso Piu deciso

Ejemplo 21, análisis armónico, compás 1-17, *Cayuumbi*

Arpeggios por quintas justas

21 *pizz.* *arco*

*p* *mp*

Melodía cromática

25 *Espressivo* *rit.* 3

*mp*

Ejemplo 22, análisis armónico, compás 21-28, *Cayuumbi*

**Parte C**

«Fa» como nota eje

Escala de 7 sonidos: fa, solb, sol, lab, la, si, re

Liberò e appassionato

Ejemplo 23, análisis armónico, compás 60-67, *Cayuumbi*

Escala por tonos y semitonos: si, do#, re, mi, fa, sol, lab

**Parte A'**

Dolce, leggiero e tranquillo

Sul tasto

Armonía modal: La locrio

Ejemplo 24, análisis armónico, compás 73-87, *Cayuumbi*

## **Capítulo III:**

***Inda Jani***

**(2014)**

Para Cuarteto de Cuerdas

Duración aproximada: 08'30''

*I. Agua que nace*

*II. En la laguna cristalina*

*III. Milpa de aire*

### 3.1 Introducción a la obra:

Hablar de las comunidades rurales de Oaxaca nos remite a las leyendas que giran a su alrededor. No son pocos los relatos alusivos a estas historias llenas de apariciones o hechos que han trascendido dentro de la comunidad. En este tipo de narraciones se habla de sucesos inexplicables que con el paso del tiempo y la herencia oral se han transformado y convertido en la verdad histórica de la comunidad. De eso trata “Inda Jani”, de las leyendas que giran en torno a los inicios de San Juan Guelavía.

Según la Real Academia de la Lengua Española, una leyenda es “la relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos. Generalmente se sitúa entre el mito y la realidad, ya que los relatos forman parte de la visión del mundo propio de la comunidad en la que se origina.”

*Inda Jani* habla de las distintas leyendas que se le han atribuido a la fundación de la comunidad y del significado de su nombre. En español se traduce como “agua que nace”, primer movimiento de la partitura, que hace alusión al nacimiento de una comunidad que trascenderá en el tiempo a través de la memoria de sus habitantes.

*Guelavía* es una palabra zapoteca cuya traducción ha sido motivo de debates por los cambios que ha sufrido la lengua en ésta y otras regiones en las que aún se practica. Actualmente existen muchos significados que se le han adjudicado; algunos habitantes lo traducen como “en la laguna cristalina”, ya que en sus orígenes existía una laguna que proveía a la nascente comunidad de agua para su supervivencia. De todo lo anterior habla el segundo movimiento.

Otro significado que se le adjudica a dicha palabra es el del historiador José María Bradomín, quien la traduce como “milpa de aire”. Él explica que se compone



de los vocablos zapotecos *Guela*, que significa “milpa”, y *Vi*, que significa “aire”.<sup>5</sup> Probablemente esta traducción esté relacionada con la forma de vida campesina, cuyo principal alimento proviene del maíz de la milpa sembrada en los terrenos aledaños a la población. De aquí nace el tercer movimiento, cuya importancia rítmica pretende representar al viento que sopla constantemente en el campo, golpeando la siembra que próximamente será cosechada por los habitantes de la comunidad.

---

<sup>5</sup> *Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México, Estado de Oaxaca*. H. Ayuntamiento de San Juan Guelavía, Arquitecto Moisés Castillejos Martínez, Compilación y fotografía.

### 3.2 Análisis musical:

#### I. *Agua que nace*

El movimiento está construido en una sola parte que se origina de un ostinato rítmico. Todos los elementos surgen de ahí, y constantemente se desarrollan hasta llegar a la melodía final del violonchelo.

Ostinato presente desde el inicio hasta el final del movimiento

Violin I

*f* *ppp* *p*

Ejemplo 25, Ostinato en el violín I, compás 1-6, primer movimiento, *Inda Jani*

Parte climax, mismos elementos desarrollados

Ostinato desarrollado

Vln. 1

Vln. 2

Motivos surgidos alrededor del ostinato

*mf*

Vla.

Cantabile

Vlc.

Cantabile

Melodía surgida a partir del desarrollo del ostinato y de los motivos surgidos alrededor de el

Ejemplo 26, desarrollo de los elementos iniciales, primer movimiento, compás 59-62

Ostinato en «fa», que se transforma en «la» en el segundo violín

Motivos que nacen del ostinato a partir de un pensamiento interválico

Ejemplo 27, análisis del primer movimiento, compás 10-14

La única melodía se encuentra en el clímax, a la que se llega como parte del desarrollo motivico, es decir, no es un elemento primordial en este movimiento, sino una consecuencia.

Melodía cromática en el violonchelo, como consecuencia del desarrollo motivico

Ejemplo 28, melodía del violonchelo, compás 59-81

La armonía está creada a partir de un pensamiento interválico. Los motivos nacen del ostinato y generan choques armónicos de segunda Mayor y menor; la constante son los intervalos disonantes simultáneos. El movimiento termina con

una unificación del ritmo y paralelismos melódicos de tercera mayor, lo que genera como consecuencia acordes aumentados.

**Inicio del primer movimiento**

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Intervalos de tercera Mayor: «reb-fa»

2m

2m/2M/Unis.

Unísono

*f*, *ppp*, *p*

Sul tasto

Ejemplo 29, análisis armónico, primer movimiento, compás 1-6, *Inda Jani*

**Melódicamente utiliza armonía cromática en cada uno de los instrumentos**

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Verticalmente hace movimientos paralelos entre todas las voces generando acordes aumentados

*ff*

Ejemplo 30, análisis armónico, primer movimiento, compás 76-78

## II. En la laguna cristalina

El segundo movimiento busca explorar los colores tímbricos a partir de la utilización de sonidos armónicos. Sólo en el clímax hay un cambio, pues esta sección es totalmente libre y expresiva para el violonchelo. Aquí, los armónicos se convierten en una ambientación para resaltar el protagonismo en el canto de la melodía en notas reales.

Este movimiento está formado de una sola parte. Al principio se presenta una melodía en armónicos y valores simples en los registros medios del violonchelo, la viola y el violín I; sólo en la segunda melodía con notas reales del violonchelo se utilizan valores de una gran complejidad rítmica y mayores extensiones en los registros.


**Primera melodía presentada en armónicos**



**En esta sección utiliza ritmos simples que van desde corcheas, negras, blancas y blancas con puntillo, además de un registro muy corto, no mayor a una quinta justa**

Ejemplo 31, primera melodía del segundo movimiento, compás 87-94, "Inda Jani"

**Melodia mucho más elaborada en sonidos reales**      **Utilización de constantes adornos para enriquecer la melodía**



**Valores rítmicos mucho más elaborados**

**Extensión mucho mayor en los registros desde un Sol#4 hasta un Mib6 con cambios constantes dentro del mismo**

Ejemplo 32, segunda melodía en el violonchelo, compás 106-123, segundo movimiento

La armonía nace de la búsqueda tímbrica y las escalas evolucionan constantemente. La primera se construye con las notas “mi, fa, sol, lab”; para después cambiar a “sol#, la, la#, si, do, do#, re, mib”, y posteriormente a “mi, fa, sol, sol#, la, sib”. Al presentarse la melodía más importante en notas reales del violonchelo, se utiliza una escala octatónica formada por los siguientes sonidos: “la, si, do, re, mib, fa, solb, lab”.

**Melodía del violonchelo utilizando las notas: mi, fa, sol, lab**

**Melodía de la viola utilizando las notas: sol#, la, la#, si, do, do#, re, mib**

**Melodía del violín I utilizando las notas: mi, fa, sol, sol#, la, sib**

Ejemplo 33, estructura armónica de la primera melodía que se traslada del violonchelo a la viola y después al violín, compás 87-106, segundo movimiento, “*Inda Jani*”

**Melodía principal del violonchelo, escala octatónica: la, si, do, re, mib, fa, solb, lab**

Ejemplo 34, estructura armónica de la melodía principal en el violonchelo, compás 105-123, segundo movimiento, “*Inda Jani*”

### III. *Milpa de aire*

Este tercer movimiento es mucho más elaborado que los anteriores. Su importancia radica en el ritmo y la complejidad alrededor de él; se enriquece con la articulación, la gran elaboración melódica y los constantes cambios de compás, además de la superposición de materiales. Está dividido en 2 partes

La parte A está formada por:

- Introducción. Comienza en los primeros 4 compases del violonchelo, que presenta el ritmo predominante de todo el movimiento.
- Tema A. Dividido por 2 motivos delimitados por el ritmo y el fraseo en *staccato* y *legato*, además de las acentuaciones irregulares en notas agudas.
- Tema B. Construido a modo de canon.
- Tema A'. Comienza con una melodía similar al de A, pero con la repetición y duplicación de algunas notas que resaltan las acentuaciones irregulares en los agudos y los cambios en los fraseos.
- Coda. Sale de los cambios rítmicos de A y A'.

Parte A				
Introducción	Tema A	Tema B	Tema A'	Coda
Compás 1-4 (125-128)	Compás 5-18 (129-142)	Compás 19-26 (143-150)	Compás 27-35 (151-159)	Compás 35-42 (159-166)

**Introducción en el violonchelo**

The image shows a musical score for the cello part, starting at measure 124. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The music consists of a series of eighth notes, some beamed together, and some with accents. The score ends with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a red line indicating the end of the section.

Ejemplo 35, Introducción, parte A, tercer movimiento, "Inda Jani"

**Inicio de tema A**

Violin 1  
Violin 2  
Viola  
Cello

Ejemplo 36, Inicio de tema A, parte A, tercer movimiento, "Inda Jani"

**Tema B, Parte A**

Violin 1  
Violin 2  
Viola  
Cello

Ejemplo 37, Tema B, parte A, tercer movimiento, "Inda Jani"

**Inicio de Tema A', Parte A**

Violin 1  
Violin 2  
Viola  
Cello

Ejemplo 38, Inicio de tema A', parte A, tercer movimiento, "Inda Jani"

**Coda, Parte A**

Violin 1  
Violin 2  
Viola  
Cello

Ejemplo 39, Coda, parte A, tercer movimiento, "Inda Jani"



La parte B se divide en:

- Tema A. Con una construcción cromática en la melodía y el acompañamiento.
- Tema B. Planteado a modo de canon, el bajo del violonchelo es una anticipación del siguiente tema.
- Tema C. Totalmente rítmico, presente en los instrumentos graves y acentuado por los violines en los tiempos fuertes.
- Superposición de temas. Se presenta al mismo tiempo el tema B de la parte A, el tema B de la parte B y el tema C de la parte B. Posteriormente se superpone el tema A de la parte A y el tema C de la parte B. El desarrollo de este último será vital para lograr un contundente final impulsado por el ritmo.

Parte B					
			Superposición de temas		
Tema A	Tema B	Tema C	B de A, B de	A de A y C de	Desarrolla C
Compás	Compás	Compás	B y C de B	B	de B
43-54 (167-178)	55-62 (179-186)	63-70 (187-194)	Compás 71- 78 (195-202)	Compás 79- 86 (203-210)	Compás 87- 101 (211-225)

**Inicio de parte B, Tema A**

Ejemplo 40, Tema A, parte B, tercer movimiento, "Inda Jani"

**Tema B, Parte B**

Ejemplo 41, Tema B, parte B, tercer movimiento, "Inda Jani"

**Tema C, Parte B**

Ejemplo 42, Tema C, parte B, tercer movimiento, "Inda Jani"

**Superposición de temas**      **Acentuaciones rítmicas de tema C de parte B**      **Tema B de parte B**

**Tema B de parte B**      **Tema B de parte A**

Ejemplo 43, Superposición de temas, tercer movimiento, "Inda Jani"

**Superposición de temas**      **Tema A de parte A**

**Tema C de parte B**

Ejemplo 44, Superposición de temas, tercer movimiento, "Inda Jani"

**Desarrollo final de tema C, parte B**

**Ejemplo 45, Desarrollo final, tercer movimiento, "Inda Jani"**

El cambio rítmico es la constante de éste movimiento, ya que continuamente se juega con motivos que varían uno seguido del otro. El ritmo principal de la parte A se presenta desde la introducción:

**Juego rítmico constante en la parte A**

**Tema principal de la parte A, nacido del ritmo introductorio del violonchelo**

**Variación en el violín del ritmo principal presentado en el violonchelo**

**Tema A', nuevamente una variación rítmica de la introducción**

**Ejemplo 46, variaciones del ritmo principal de la parte A, Tercer movimiento**

En la segunda parte existen 2 ritmos principales. El primero está presente en el acompañamiento desde el inicio del tema A, delimitado por el cambio de compases que llevan un patrón específico. Por su parte, el segundo ritmo importante se presenta desde el tema B. Éste es fundamental ya que su desarrollo da el impulso para la superposición de temas y el final de la obra.

Ritmo constante en el inicio del tema A de la parte B

Nace del ritmo principal

Ejemplo 47, primer ritmo constante de parte B, tercer movimiento, "Inda Jani"

Ritmo principal del tema C de la parte B, éste constantemente se desarrolla y siempre está presente hasta el final del movimiento

Ejemplo 48, Ritmo principal de parte B, tercer movimiento, "Inda Jani"

Desarrollo del ritmo principal de la parte B, iniciado en el tema C

Ejemplo 49, desarrollo del ritmo del tema C, parte B, tercer movimiento, "Inda Jani"

La armonía cambia constantemente, ya que en todo el movimiento se utilizan escalas cromáticas, pentáfonas y octatónicas. Esto genera verticalmente acordes disminuidos, semidisminuidos, intervalos de quinta disminuida, cuarta aumentada, quinta justa y cuarta justa.

**Tema A, Parte A**

Violin 1  
Violin 2  
Viola  
Cello

Armonía casi cromática, solo falta «Fa#» para completar las 12 notas de la escala cromática

Ejemplo 50, análisis armónico, compás 129-132, "Milpa de Aire"

Escala pentátona: fa, sol, la, do, re

Notas ajenas

Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vcl.

Ejemplo 51, análisis armónico, compás 138-141, "Milpa de Aire"

Tema B, parte A: escala octatónica: fa#, sol, la, sib, do, reb, mib, mi

Musical score for Example 52, measures 143-150. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 3/4 time. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) in the second and third measures of the second and third staves.

Ejemplo 52, análisis armónico, compás 143-150, "Milpa de Aire"

Musical score for Example 53, measures 159-162. The score consists of four staves. Annotations include:

- Coda, primera parte** (top left)
- 2 quintas disminuidas: sol-reb y fa#-do** (top middle)
- 2 cuartas aumentadas: sib-mi y la-re#** (middle)
- Cuarta aumentada: reb-sol y quinta justa: do-sol** (lower middle)
- 2 quintas disminuidas: si-sib y re#-la** (bottom middle)
- En conjunto dan 2 acordes disminuidos con séptima: Mi, sol, sib, reb y re#, fa#, la, do, éste último con un sol como apoyatura** (bottom)

A large bracket on the right side of the score groups the annotations from the second staff down to the bottom annotation.

Ejemplo 53, análisis armónico, compás 159-162, "Milpa de aire"

**Acordes semidisminuidos**

**Melodía principal con escala octatónica: sol, la, sib, do reb, mib, mi, fa#**

**Acompañamiento con escala cromática**

Ejemplo 54, análisis armónico, compás 171-174, "Milpa de Aire"

**Escala Octatónica**

**Acompañamiento cromático con intervalos de quinta disminuida**

**Acompañamiento haciendo acordes con intervalos de quinta y cuarta justa, y sextas y séptimas**

**El bajo utiliza fragmentos de la escala octatónica**

Ejemplo 55, análisis armónico, compás 181-183, "Milpa de Aire"

**Armonía a partir de construcciones interválicas**

**Armonía casi cromática, faltan las notas: re#, fa# y sol#**

*mp*

Ejemplo 56, análisis armónico, compás 188-191, "Milpa de Aire"

**Acompañamiento con intervalos de 4 Justa, 5 Disminuida y 5 Justa**

**Escala octatónica: mi, fa#, sol, la, sib, do, reb, mib**

**Fragmento de escala octatónica**

**Escala cromática**

**Escala octatónica: do#, re, mi, fa, sol, lab, sib, si**

Ejemplo 57, análisis armónico, compás 199-202, "Milpa de Aire"



## **Capítulo IV:**

### ***Parajes***

**(2013)**

Para Quinteto de Alientos

Duración aproximada: 12'00''

*I. Quiatstais*

*II. El Cerrito*

*III. Guechiviyu*

*IV. Las Salinas*

*V. Bazalache*

#### 4.1 Introducción a la obra:

Paraje es un término que se utiliza en los pueblos para denominar un punto geográfico específico de alguna región o estado. Éste puede estar habitado o no, y generalmente sus pobladores se encuentran dispersos en un área rural. También se refiere a un pueblo o una zona determinada en el camino de los viajeros o turistas. Los parajes normalmente están separados entre sí por distancias que varían según la geografía del lugar; además, generalmente cuentan con abundante agua para las personas que allí habitan.

Antes de estudiar la educación media superior –para lo cual tuve que salir de mi comunidad debido a que, hasta nuestros días, en ella no existe una escuela secundaria–, hablar de otros lugares era algo totalmente desconocido para mí: lo que hacía y vivía dentro de mi pueblo era mi universo. Las únicas referencias externas que tenía eran gracias a mis padres, que algunas veces salían a hacer las compras para surtir la tienda de abarrotes de mi madre y para la alimentación de la familia. Esos 2 lugares eran: Tlacolula de Matamoros, la cabecera distrital de San Juan Guelavía, y la ciudad de Oaxaca, capital del estado. De esta manera, mi mundo real se reducía a mi comunidad, aunque tenía conciencia de aquellos 2 mundos externos y desconocidos.

Desde que tengo uso de razón, mi vida ha girado alrededor de lo que estos “parajes” pertenecientes a Guelavía me han mostrado, pues desde niño solía recorrerlos con mi padre. Era maravilloso ir a *Guechiviyu* a cortar tunas en verano para llevarlas a casa y degustarlas con la familia. Disfrutaba pasar por *Las Salinas* mientras mi padre me contaba cómo era el proceso por el cual nuestros antepasados sacaban sal en esas tierras, o subir a *El cerrito* para contemplar el maravilloso paisaje del valle de Oaxaca y admirar mi pueblo visto desde la cima, mientras pensaba cómo de un momento a otro podía verlo desde un lugar tan lejano. Aún recuerdo esos maravillosos momentos en los que iba con mi familia a

*Quiatstais* o *Bazalache* a cuidar borregos o bañarnos al agua del Río Salado que tristemente hoy ha sufrido las consecuencias de la contaminación ambiental.

*Parajes* es una obra en 5 movimientos, dedicados a esos lugares representativos de mi infancia.

## I. *Quiatstais*

Esta palabra zapoteca en español significa “arriba del cerro”. La altitud del lugar está por encima de los 1600 metros sobre el nivel del mar. Es una zona habitada por una pequeña población de 31 personas que hablan, en su mayoría, la lengua indígena, pero que desafortunadamente no cuentan con una educación primaria terminada.

## II. El Cerrito

Es una zona deshabitada en donde se encuentra el cerro más cercano a la comunidad. Oaxaca es un estado lleno de montañas, pero curiosamente mi pueblo es de los pocos municipios que no se encuentran cerca de ellas: lo más próximo es el pequeño cerro que le da el nombre al paraje, ubicado a unos kilómetros de la población.

## III. *Guechiviyu*

Así se le llama en zapoteco a un tipo de cactus pequeño y muy común en Guelavía. La abundancia de esta vegetación es lo que le da el nombre al paraje, ubicado a 1600 metros sobre el nivel del mar. Cuenta con una población de 33 habitantes que habla la lengua indígena, pero que tiene la educación primaria incompleta.

#### IV. Las salinas

En este lugar solían sacar sal en el pasado, ya que era la forma de vida y la razón por la cual se fundó el municipio. El proceso de elaboración de sal era muy distinto al que hoy se tiene en las grandes fábricas; ellas han generado que el producir sal de forma manual haya quedado en desuso, puesto que ya no es una actividad rentable.

#### V. *Bazalache*

Es una zona deshabitada y ubicada a 1595 metros de altura. En este lugar repleto de árboles y plantas se suele llevar a los animales para alimentarlos. Es además un paso importante para llegar al Río Salado o al Calicanto, que es una presa construida para retener el agua del río que abastece las siembras de los terrenos cercanos.

## 4.2 Análisis musical:

### I. *Quiatstais*

Es un movimiento ágil y dividido en 2 partes.

Parte A. Ternaria con temas A – B – A'.

El tema A se presenta en el corno y el fagot, mientras la flauta, el oboe y el clarinete toman fragmentos del dicho tema, para reforzar la entrada.

El tema B comienza con un acompañamiento del clarinete y presenta la melodía en el oboe. El ritmo del clarinete es de gran importancia en todo el movimiento.

Posteriormente, el corno y el fagot presentan el tema A' que después se traslada a la flauta y al oboe. Todos terminan haciendo el ritmo presentado en el clarinete desde el inicio de B.

Parte A		
Tema A	Tema B	Tema A'
Compás 1-8	Compás 9-22	Compás 23-33

**Inicio de Tema A, Parte A**

Flute

Oboe

Clarinet in B

Horn in F

Bassoon

Ejemplo 58, Inicio de tema A, parte A, compás 1-5, "*Quiatstais*"

Fragmento de Tema B, Parte A

The image shows a musical score for 'Fragmento de Tema B, Parte A'. It consists of four staves. The top staff is marked 'Cantabile' and contains a melodic line with slurs and accents. The second staff contains a rhythmic accompaniment with triplets. The third staff is mostly empty. The bottom staff contains a bass line with slurs and accents. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ejemplo 59, Fragmento de tema B, parte A, compás 14-19, "Quiatstais"

Inicio de Tema A', Parte A

The image shows a musical score for 'Inicio de Tema A', parte A'. It consists of four staves. The top staff starts at measure 23 and contains a melodic line with slurs and accents, marked 'Cantabile' and 'mf'. The second staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked 'mf'. The third staff contains a melodic line with slurs and accents, marked 'Cantabile' and 'mf'. The bottom staff contains a bass line with slurs and accents, marked 'mf'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ejemplo 60, Tema A', parte A, compás 23-27, "Quiatstais"

Parte B. Está construida con un tema C y variaciones.

Comienza con el acompañamiento del fagot mientras el tema C es presentado en el oboe. La primera variación aparece en la flauta y la segunda se presenta en el clarinete, mientras el fagot hace un primer contratema.

Después de un puente, el oboe retoma el tema C, mientras la flauta hace un segundo contratema. La flauta continúa tocando la segunda variación al mismo tiempo que el oboe presenta el contratema 1. Posteriormente, la flauta hace una tercera variación, mientras que el oboe impulsa el final del movimiento. Éste se refuerza por un contratema 3 en el clarinete y el fagot, empujados por el ritmo del

corno. Al final hay una unificación rítmica en todos los instrumentos, y se culmina el movimiento con un pequeño gesto del fagot a modo de broma.

Parte B						
Tema C	Variación 1	Variación 2 y contratema 1	Puente	Tema C y contratema 2	Variación 2 y contratema 1	Variación 4 y contratema 3
Compás 34-42	Compás 43-48	Compás 49-56	Compás 57-61	Compás 62-74	Compás 75-83	Compás 84-99

**Inicio de Tema C, parte B**

Flute

Oboe *Cantabile*  
*mf*

Clarinet in B $\flat$  *p*

Horn in F *p*

Bassoon *p*

Ejemplo 61, Inicio de parte B, primera presentación de tema C, compás 34-40, "Quiatstais"

**Inicio de Variación 1, parte B**

*Cantabile*  
*mf*

*Cantabile*  
*mf*

Ejemplo 62, Fragmento de la primera presentación de la variación 1, compás 43-48, "Quiatstais"

Segunda presentación de variación 2 y contratema 1

Ejemplo 63, Fragmento de variación 2 y contratema 1, compás 75-80, "Quiatstais"

Variación 4 y contratema 3

Ejemplo 64, Fragmento de variación 4 y contratema 3, compás 84-89, "Quiatstais"

Existen 2 ritmos principales que marcan el cambio de una sección a otra. El primero se presenta generalmente en el corno y el fagot, como puede verse a continuación:

Ejemplo 65, primer ritmo importante, compás 62-67, "Quiatstais"



El segundo es más importante, ya que se presenta en todo el movimiento y da el impulso para el final de “*Quiatstais*”:

Ejemplo 66, segundo ritmo importante, compás 88-93, “*Quiatstais*”

Además, existen 3 melodías importantes en todo el movimiento. En la primera parte están el tema A con su variante en A' y el tema B; en la segunda, la melodía del tema C con 3 variaciones, además de 3 contratemas:

**Tema A, presente en el corno**

Horn in F

**Fragmento de tema B, presente en el oboe**

Oboe

*Cantabile*

**Tema A', presente en el corno**

Horn in F

*mf*

**Tema C, presente en el oboe**

Oboe

*Cantabile*

**Variación 1 del tema C, en la flauta**

**Variación 2 de tema C, en el clarinete**

**Variación 3 del tema C, en la flauta**

**Contratema 1, en el fagot**

**Contratema 2, en la flauta**

**Contratema 3, en el fagot**

**Ejemplo 67, Temas, variaciones y contratemas en "Quintais"**

En todo el movimiento se utilizan las 2 escalas hexáfonas por tonos, además de 3 escalas octatónicas y la cromática. Su estructura es la siguiente:

Escala por tonos A: do, re, mi, fa#, sol#, la#

Escala por tonos B: do#, re#, fa, sol, la, si

Escala octatónica 1: do, re, mib, fa, solb, lab, la, si

Escala octatónica 2: do, reb, mib, mi, fa#, sol, la, sib

Escala octatónica 3: do#, re, mi, fa, sol, lab, sib, si

Escala cromática: do, do#, re, re#, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si

Parte A, análisis armónico

Example 68 shows the harmonic analysis for measures 1-5 of the first movement of "Parajes". The score is in 3/8 time. The analysis identifies several scale passages: Escala 1, Escala 2, Escala A, and Escala B. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). A "Con sord" marking is present in measure 4. The analysis is presented across five staves, with red lines and boxes highlighting the specific scale passages.

Ejemplo 68, análisis armónico, compás 1-5, "Parajes", primer movimiento

Example 69 shows the harmonic analysis for measures 27-33 of the first movement of "Parajes". The score is in 3/8 time. The analysis identifies several scale passages: Escala 1, Escala A, Escala B, and Escala 3. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). Trills are marked with a "3". The analysis is presented across five staves, with red lines and boxes highlighting the specific scale passages.

Ejemplo 69, análisis armónico, compás 27-33, "Parajes", primer movimiento

Example 70, analysis of harmony, measures 47-51, "Parajes", first movement

Ejemplo 70, análisis armónico, compás 47-51, "Parajes", primer movimiento

Example 71, analysis of harmony, measures 83-87, "Parajes", first movement

Ejemplo 71, análisis armónico, compás 83-87, "Parajes", primer movimiento

Example 72 shows five staves of music from measures 88 to 92. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The scales are labeled as follows:
 

- Staff 1: Escala 1, Escala 3, Escala A
- Staff 2: Escala 1, Escala 3, Escala B
- Staff 3: Escala 1, Escala 3, Escala A
- Staff 4: Escala A, Escala B
- Staff 5: Escala 1, Escala 3, Escala 2, Escala B

 Dynamics are marked as *mf* and *f*. Trills and triplets are indicated with brackets and the number 3.

Ejemplo 72, análisis armónico, compás 88-92, "Parajes", primer movimiento

Example 73 shows five staves of music from measures 93 to 99. The first four staves are in treble clef, and the last is in bass clef. The scales are labeled as follows:
 

- Staff 1: Escala A
- Staff 2: Escala B
- Staff 3: Escala A
- Staff 4: Escala A
- Staff 5: Escala B, Escala cromática, Escala B

 Dynamics are marked as *mp* and *ff*. Trills and triplets are indicated with brackets and the number 3.

Ejemplo 73, análisis armónico, compás 93-99, "Parajes", primer movimiento

## II. El Cerrito

“El cerrito” es un movimiento lento y dividido en 2 secciones: A y A’, ambas de construcción similar. En la parte A lo primordial se encuentra en el fagot y el corno; en la parte A’, la flauta, el oboe y el clarinete llevan el protagonismo.

Parte A	Parte B
Compás 1-24	Compás 25-52

El compás es ternario de subdivisión ternaria (9/8) con un ritmo uniforme. El acompañamiento de la primera parte siempre hace figuras similares de corchea. La melodía es más elaborada, pues utiliza valores que van desde el primer grado de subdivisión hasta duraciones mayores al compás.

**Ritmos usados en la melodía**

34

Tresillo de corcheas

Dosillos

39

dieciseisavos

43

Dosillos

47

Ejemplo 74, el ritmo en la melodía de “El cerrito”



**El acompañamiento de la primera parte hace un ritmo constante**



**Ejemplo 75, acompañamiento de la primera parte, "Parajes", segundo movimiento**

La melodía está construida con 6 sonidos: "do, reb, mi, fa, sol# y la", que forman intervallos de segunda menor y tercera menor.

En la primera parte, la melodía es oscura por los graves del fagot y el corno; en la segunda es más brillante por los agudos de la flauta, el oboe y el clarinete. En el desarrollo, el movimiento se vuelve totalmente contrapuntístico.

**Fragmento de la melodía del fagot, parte A**



**Ejemplo 76, fragmento de la melodía del fagot, parte A, compás 5-10, "El cerrito"**

**Melodía parte B, es la misma de A, pero esta vez presentada en los instrumentos agudos con un contrapunto en el clarinete**

**Ejemplo 77, fragmento de la melodía de la flauta, oboe y clarinete, compás 25-33, "El cerrito"**

**Desarrollo melódico final en los 5 instrumentos, parte B**

A musical score for five instruments (two treble clefs and three bass clefs) showing the final melodic development in part B. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Red curved lines are drawn under the notes in each staff, highlighting the melodic lines. The score is numbered 41 at the beginning of the first staff.

Ejemplo 78, desarrollo melódico final, parte B, compás 41-49, Segundo movimiento, "Parajes"

Tanto la melodía como el contrapunto y el acompañamiento están  
construidos con una escala de 6 sonidos: do, reb, mi, fa, sol# y la

A musical score for five instruments (two treble clefs and three bass clefs) showing harmonic analysis of measures 19-24. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Red curved lines are drawn under the notes in each staff, highlighting the melodic lines. The score is numbered 19 at the beginning of the first staff.

Ejemplo 79, análisis armónico, compás 19-24, "El cerrito"



### III. Guechiviyu

Es un movimiento rápido, dividido en 2 partes.

Parte A. Es rítmico-contrapuntística, con un predominio del primero sobre el segundo. Está dividida en Introducción, tema A, puente, tema B y coda.

Parte A				
Introducción	Tema A	Puente	Tema B	Coda
Compás 1-5	Compás 6-13	Compás 14-21	Compás 22-29	Compás 29-33

**Introducción Parte A**

Ejemplo 80, Introducción parte A, compás 1-5, tercer movimiento, "Parajes"

**Tema A, parte A**

Ejemplo 81, Inicio tema A, parte A, compás 6-9, tercer movimiento, "Parajes"

**Parte final de tema A** **Puente de parte A**

Fl.

Ob.

B. Cl.

Hn.

Bsn.

Solo

Ejemplo 82, final de tema A e inicio del puente, compás 11-16, tercer movimiento, "Parajes"

**Fragmento de tema B, parte A**

Fl.

Ob.

B. Cl.

Hn.

Bsn.

Ejemplo 83, fragmento de tema B, parte A, compás 23-28, tercer movimiento, "Parajes"

**Coda, parte A**

Fl.

Ob.

B. Cl.

Hn.

Bsn.

Ejemplo 84, inicio de la coda, parte A, compás 29-31, tercer movimiento "Parajes"

Parte B. Es rítmico-contrapuntística, pero con un predominio del segundo sobre el primero. Esta segunda parte está dividida en Tema A con su repetición, un desarrollo y una escala final.

Parte B			
Tema A	Repetición de A	Desarrollo de A	Escala final
Compás 34-41	Compás 42-49	Compás 50-57	Compás 58-61

Ejemplo 85, Inicio de parte B, tema A, tercer movimiento, "Parajes"

Ejemplo 86, Inicio del desarrollo del tema A, parte B, tercer movimiento, "Parajes"

El ritmo es muy importante, pues son muy comunes los cambios en las articulaciones y las duraciones. Existen 2 ritmos principales que marcan la diferencia entre la primera y segunda parte:

**Ritmo recurrente de la parte A**



**Ritmo recurrente de la parte B**



Ejemplo 87, ritmos importantes, tercer movimiento, "Parajes"

"Guechiviyu" tiene 3 melodías principales en todo el movimiento.

La melodía del tema A, parte A, presentada por el clarinete, y un contrapunto en el oboe y la flauta.



Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Contrapunto, presentado primero en el oboe y después en la flauta

Melodía del tema A, parte A

Ejemplo 88, Tema A, parte A, compás 6-13, tercer movimiento, "Parajes"

La melodía del tema B, parte A, que se presenta en la flauta, el oboe y el clarinete, con movimientos paralelos a distancia de tercera menor que generan acordes disminuidos.

**Melodía del tema B, parte A**

Flute  
Oboe  
Clarinete in Bb

**Ejemplo 89, Tema B, parte A, compás 22-29, tercer movimiento, "Parajes"**

La melodía del tema A, parte B, está presentada en todos los instrumentos en distintos compases, con un contrapunto entre todas las voces y en distintos lugares de B (con excepción del clarinete).

**Melodía del tema A, parte B**

**Contrapunto del tema A, parte B**

**Ejemplo 90, Tema A, parte B, compás 50-58, tercer movimiento, "Parajes"**

Prácticamente todo el movimiento está construido con una escala octatónica: "Re, Mi, Fa, Sol, Sol#, La#, Si, Do#". Los acordes se construyen con intervalos de tercera menor que dan como resultado acordes disminuidos. Solamente en el final se utiliza una escala cromática para concluir el movimiento.

Horizontalmente la melodía está a distancia de terceras, generando acordes disminuidos

Melodía formada por la escala octatónica: do#, re, mi, fa, sol, sol#, la#, si

Acompañamiento basado en la escala octatónica y a distancia de tercera menor entre las voces

Ejemplo 91, análisis armónico, compás 22-29, "Guechiviyu"

Melodía del tema A, parte B, escala octatónica, armónicamente a distancia de quinta disminuida

Escala cromática ascendente

Contrapunto del tema A, parte B, escala octatónica, armónicamente a distancia de octava justa

Ejemplo 92, análisis armónico, compás 54-61, "Guechiviyu"

## IV. Las Salinas

Es un movimiento totalmente melódico, lento y expresivo. Hay una búsqueda de colores a partir de los acordes generados. Está formado de 2 partes:

Parte A. Del compás 1 al 20. El Papel principal lo tiene el corno con una melodía muy *cantábile* y expresiva, coloreada por los demás instrumentos.

Parte B. Del compás 21 al 50. Comienza con un seisillo en el clarinete (motivo característico de esta segunda sección). Por su parte, la flauta y el oboe acompañan la melodía. La obra culmina con un contrapunto entre estas 3 voces.

Toda la construcción de “Las salinas” gira en torno a las melodías de las partes A y B.

Parte A	Parte B
Compás 1-20	Compás 21-50

**Parte A**

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Horn in F

Bassoon

*mp*

*pp*

*pp*

*pp*

*mp*

*mp*

*pp*

*pp*

*Solo molto espressivo*

Ejemplo 93, Inicio de parte A, compás 1-8, cuarto movimiento, "Parajes"

**Parte B**

Ejemplo 94, Final de parte y principio de B, compás 17-24, cuarto movimiento, "Parajes"

Solo molto espressivo

**Seisillo como motivo recurrente en la melodía principal del clarinete**

Ejemplo 95, motivos reconocibles en la melodía del clarinete, compás 21-30, "Las salinas"

**Melodía del corno, parte A**

Solo molto espressivo

Ejemplo 96, melodía principal presente en el corno, parte A, "Las salinas"



### Melodía del clarinete, parte B

Solo molto espressivo

21

26

31

36

40

43

Ejemplo 97, melodía principal presente en el clarinete, parte B, cuarto movimiento, "Parajes"

El movimiento está construido con la siguiente escala: "Do, Re, Mib, Fa#, Sol, La, La#, Si, Do". Los intervalos resultantes son los siguientes: T,  $\frac{1}{2}T$ , 2aum,  $\frac{1}{2}T$ , T,  $\frac{1}{2}T$ ,  $\frac{1}{2}T$ ,  $\frac{1}{2}T$ .

La armonía tiene la función de colorear la melodía principal en ciertos pasajes específicos. Como consecuencia surgen acordes menores con séptima menor, acordes menores sin séptima y acordes mayores también sin séptima, pero no cumplen con una función tonal. En la segunda parte, el acompañamiento se vuelve totalmente contrapuntístico.

La armonía y melodía están formadas por las siguientes notas: do, re, mi♭, fa♯, sol, la, la♯, si

Fl.  
Ob.  
B. Cl.  
Hn.  
Bsn.

sim7    sim7-----↑    dom7-----↑    sim7-----↑    dom7-----↑    sim7-----↑    dom7-----↑

Acordes menores con séptima menor

Ejemplo 98, análisis armónico, compás 9-16, cuarto movimiento, "Parajes"

La armonía y melodía están formadas por las siguientes notas: do, re, mi♭, fa♯, sol, la, la♯, si

Fl.  
Ob.  
B. Cl.

m M m m m m7 m7 m7 m7 m7 m7 m7 m7 m m m m7 m7 m7 m7 m7 m7 m7 m m m

Acordes generados como resultante de la escala y la superposición de melodías

Ejemplo 99, análisis armónico, compás 41-50, cuarto movimiento, "Parajes"

## V. Bazalache

De carácter ágil, es el único movimiento jerárquico de toda la obra, pues tiene a los instrumentos agudos como protagonistas y a los graves como acompañantes. Su forma es ternaria, A – B – A', y se divide en:

Parte A. Comienza con una pequeña introducción (compás 1-8). El tema A se presenta en los instrumentos agudos (compás 9-19), al igual que B (compás 20-31).

Últimos compases de la introducción

Tema A, Parte A

Fl.

Ob.

B. Cl.

Hn.

Bsn.

Ejemplo 100, fragmento de la introducción y tema A de parte A, compás 6-10, "Bazalache"

Tema B, parte A

Fl.

Ob.

B. Cl.

Hn.

Bsn.

Ejemplo 101, inicio de tema B, parte A, compás 20-23, "Bazalache"

Parte B. Comienza con un tema A (compás 32-39), construido a partir de la melodía del oboe y de fragmentos motivicos que aparecen y desaparecen espontáneamente en los instrumentos que no llevan la voz principal. El tema A' (compás 40-54) tiene la melodía en la flauta y se diluye suprimiendo al corno y al fagot, mientras que el acompañamiento aparece en el oboe y el clarinete.

**Tema A, parte B**

Ejemplo 102, inicio de tema A, parte B, compás 32-35, "Bazalache"

**Tema A', parte B**

Ejemplo 103, inicio de tema A', parte B, compás 40-44, "Bazalache"

Parte A'. Comienza nuevamente con la introducción (compás 55-58). El tema A (compás 59-66) es similar a la primera parte, pero con la diferencia de que aquí se transforma directamente en B (compás 67-78), que a su vez se enlaza a la parte final de la obra (compás 79-90).

**Final de parte B**      **Introducción, parte A'**      **Tema A, parte A'**

Ejemplo 104, inicio de parte A', compás 54-59, "Bazalache"

**Transformación de tema A al tema B de la parte A'**      **Tema B, parte A'**

Ejemplo 105, transformación de tema A al tema B, parte A', compás 64-67, "Bazalache"

Todos los materiales rítmicos salen de 2 motivos siempre presentes en el movimiento: la síncopa –que aparece constantemente en el acompañamiento– y el tresillo, utilizado tanto en el acompañamiento como en las melodías, y que es fundamental en el desarrollo de éstas.

**Primer ritmo importante: la síncopa en el acompañamiento**

Bassoon

**Segundo ritmo importante: los tresillos de dieciseisavos**



Ejemplo 106, ritmos principales en "Bazalache"

De igual forma, existen 4 melodías importantes en "Bazalache":



Primera melodía, presente en los temas A de las partes A y A', con los tresillos como ritmo principal



Segunda melodía, presente en los temas B de las partes A y A', utilizando los 2 ritmos principales del movimiento: los tresillos y las sincopas



Tercera melodía, presente en el tema A de la parte B, utilizando los 2 ritmos principales del movimiento: los tresillos y las sincopas



Cuarta melodía, presente en el tema A' de la parte B, utilizando los 2 ritmos principales del movimiento: los tresillos y las sincopas

Ejemplo 107, melodías importantes en "Bazalache"

Este último movimiento está construido con un pensamiento contrapuntístico y estructurado a partir de una escala octatónica: "do, do#, re#, mi, fa#, sol, la, sib".

Como consecuencia, se generan 2 acordes disminuidos que son:

do, re# fa# la Acorde disminuido 1 (Ac.1)

do# mi sol sib Acorde disminuido 2 (Ac.2)

**Escala octatónica: do, do#, re#, mi, fa#, sol, la, sib**

Ac.2    Ac.1    Ac.2            Ac. 2            Ac. 2            Ac. 2

Ejemplo 108, análisis armónico compás 15-19, quinto movimiento, "Parajes"

**Escala octatónica: do, do#, re#, mi, fa#, sol, la, sib**

Cantabile

Ac.1    Ac.2    Ac.1            Ac.1    Ac.2    Ac.1            Ac.1

Ejemplo 109, análisis armónico, compás 40-44, quinto movimiento, "Parajes"

**Escala octatónica: do, do#, re#, mi, fa#, sol, la, sib**

Do-re#-fa#-la	Sib-do-re#-fa#-	Mi-sol-sib	Mi-fa#-sol-la-	Re#-fa#-la	Re#-mi-fa#-	Do#-mi-sol-	Do-do#-re#	Do#
Disminuido	Sol Cluster	Dism.	Sib Cluster	Dism.	Sib Cluster	Sib Dism.	Cluster	Unisono

Ejemplo 110, análisis armónico, compás 79-90, quinto movimiento, "Parajes"

**Capítulo V:**  
***Bosquejos de Autorretrato***  
**(2014)**

Para Flauta, Clarinete en Sib, Violín, Violonchelo y Piano

Duración aproximada: 14'10''

*I. Eufórico*

*II. Con entusiasmo*

*III. Nostálgico*

*IV. Extasiado*

*V. Con sufrimiento*

*VI. Impaciente*



## 5.1 Introducción a la obra:

*“Históricamente el autorretrato [...] se ha entendido como una representación de las emociones, una actualización externa de los sentimientos internos, un penetrante autoanálisis y una auto contemplación que otorgan inmortalidad al artista.”*

Susan Bright<sup>6</sup>

El autorretrato es uno de los ejercicios de autoanálisis más profundos hechos por un artista: simboliza una mirada muy personal del autor y una representación de lo que quiere mostrar de esa visión. Es una postura muy subjetiva que puede cumplir varias funciones:

- Capturar las aspiraciones sociales de los artistas.
- Una reafirmación de lo que el artista desea ser.
- un autoestudio en donde el autor se muestra tal y como es, sin el deseo o la necesidad de idealizarse.

El autorretrato contemporáneo debe mostrar al artista, explorar su concepto de identidad –ya sea la propia o en un sentido más amplio o universal- y debe ofrecer al observador un punto de vista tendencioso o una contemplación acerca del ser.<sup>7</sup>

En *Bosquejos de autorretrato*, hago una primera mirada consciente hacia mi interior, un primer autoestudio para mostrarme tal como soy en este momento. Sé que en un futuro cambiará la concepción que tendré acerca de mí, no sé cuánto o

---

<sup>6</sup> Bright Susan, *Autofocus, the Self-portrait in Contemporary Photography*, Edit. Thames and Hudson, London, 2010, pág. 8

<sup>7</sup> Bright Susan, *op. cit.*, pág. 12

de qué forma, pero mi objetivo en esta partitura fue plasmar lo que en ese momento pude decir a través de mi obra.

## I. “Eufórico”

Se define como el estado de ánimo propenso al optimismo.

Este movimiento marca la entrada hacia algo nuevo en un sentido real y metafórico: representa un enfoque musical distinto que apenas comienza, un inicio alentador de varias facetas que mostrarán mi evolución a lo largo de la obra, así como la manera en que mi música se ha desarrollado en mi vida, transformando el pasado con miras hacia el futuro.

## II. “Con entusiasmo”

Se refiere a la exaltación y fogosidad del ánimo, excitado por algo que lo admire o cautive.

La belleza del arte es algo que me sedujo desde el primer momento en que empezó a formar parte de mi existencia. La música me ha abierto nuevos caminos, nuevos horizontes y perspectivas del mundo; me ha motivado a tomar otra actitud ante la vida y ante las circunstancias que se me presentan. Todo esto me ha hecho crecer como persona y vivir con mucho “entusiasmo”.

## III. “Nostálgico”

Podemos definirlo como la tristeza, melancolía originada por el recuerdo de una dicha perdida.

El deseo de regresar el tiempo a una situación que me gustaría volver a vivir o por un momento en el pasado que quisiera cambiar, es algo que he anhelado durante toda mi vida.

Algunas veces quisiera volver a disfrutar esa etapa de la infancia y la adolescencia que jamás regresará, recuperar el tiempo perdido y tener el valor de hacer lo que en su momento no pude o no supe aprovechar.

La nostalgia es una sensación que me ha acompañado a lo largo de mi vida desde que soy consciente de ella. El autoanalizarse implica algunas veces una mirada nostálgica hacia ese pasado anhelado, por un sueño imposible de cumplir.

#### IV. “Extasiado”

Es el estado del alma enteramente embargada por un sentimiento de admiración, alegría.

Este movimiento representa un estado de plenitud emocional y musical. La razón no cabe en este discurso guiado totalmente por las sensaciones internas, ya que es un reflejo de los momentos disfrutados en una vida dominada por las emociones. Una partitura que no refleje esa parte de mí es una obra que no cabe en mi concepción musical y en mi forma de ver la vida.

#### V. “Con sufrimiento”

Es el padecimiento, el dolor, la pena.

Después del “éxtasis” se retorna la realidad mediante un movimiento muy ligado a la nostalgia: el sufrimiento. Esto no implica solamente al aspecto emocional, también tiene que ver con las dolencias físicas por muchos padecimientos vividos: la falta de una buena salud debido a enfermedades que he sufrido o que han tenido algunas personas cercanas a mí. Todo esto de alguna

forma me ha afectado tanto directa como indirectamente. Tanto el miedo al dolor como el dolor mismo han sido una constante en mi vida.

## VI. “Impaciente”

Es la angustia por esperar algo deseado con el riesgo de no saber si llegará. El anhelo por querer alcanzar mis metas u objetivos antes de tiempo.

Esperar serenamente es algo muy difícil de lograr. Esto representa una constante en mi *ser*, siempre intranquilo por querer decir o hacer algo de forma precipitada, deseando desarrollar un discurso que quizás ya está agotado y que no me permite ver que la música ya dio de sí, por lo tanto, es el momento en que la obra debe terminar.

## 5.2 Análisis musical:

### I. Eufórico

La forma tiene la siguiente estructura: A-B-A'-B'-A'', y está delimitada por los cambios en el ritmo. "A" siempre es una parte climática y funciona como punto de llegada de "B".

Las partes A, A' y A'' no se desarrollan. B y B' siempre evolucionan de menos a más, generando tensión mediante la acumulación de los materiales musicales hasta transformarse en A' y A''.

A	B	A'	B'	A''
Compás 1-6	Compás 7-18	Compás 19-26	Compás 27-53	Compás 54-63

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into two main sections, B and A, indicated by brackets at the bottom. Section B covers measures 7-18, and Section A covers measures 19-26. The score is marked with a forte (ff) dynamic. The transformation from B to A is shown by arrows pointing from the end of section B to the beginning of section A. The score is numbered 22 at the beginning of each staff.

Ejemplo 111, Transformación de Parte B a parte A', primer movimiento

Existen 2 ritmos característicos en “Eufórico”: El primer motivo rítmico tiene una duración de un compás y medio: se trata de un juego intercalado de corcheas con su silencio equivalente. Este ritmo siempre se presenta en A, A’ y A’’ y está construido de la siguiente manera:



Ejemplo 112, Ritmo de las partes A, A’ y A’’, primer movimiento

Ejemplo 113, Parte A, Estructura rítmica, primer movimiento

El segundo ritmo se presenta en B y B’. Se trata de un juego de motivos siempre cambiantes, agrupados en 2, 3 y 4 notas comúnmente, pero en algunos casos llega a ser de hasta 8 sonidos. Cada motivo está dividido por la articulación, en la que se acentúa la primera nota y se acorta la última en *staccato*:

Piano

4 Notas 3 Notas 2 Notas 3 Notas 3 Notas 2 Notas 7 Notas 3 Notas 5 Notas 3 Notas 2 Notas 2 Notas 2 Notas 6 Notas

Refuerzo de la primera nota de cada motivo

Ejemplo 114, Agrupación motívica del primer movimiento, parte B

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Motivos de B

Motivo A

Motivo A

Motivos de B

Motivo A

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Ejemplo 115, Superposición de motivos A y B

Los materiales armónicos utilizados son muy diversos, tales como acordes por cuartas y quintas, acordes aumentados, cambios de bemoles a becuadros (basados en el piano, equivale a los cambios de teclas negras a teclas blancas), uso de armonías de 5 o más notas, cromatismos, escalas pentáfonas, armonías en espejo a partir de “notas eje”, escalas modales y la superposición de varios de estos elementos.

**Parte A**

Violín y violonchelo usan 2 acordes aumentados: Reb-Fa-La y Mib-Sol-Si

El piano toca acordes por cuartas usando solo notas con bemoles (teclas negras en el piano)

Ejemplo 116, Análisis de los primeros compases, *Bosquejos de Autorretrato*, primer movimiento

**Parte B**

La flauta imita al piano 4 compases después y el clarinete duplica a la flauta una quinta justa abajo

El violín y el violonchelo duplican los acordes por quintas del piano

Parte B: Armonía de 5 notas: mi b, sol b, sol, la b, la

Agrega a la armonía 3 notas más: si b, si y do

Ejemplo 117, Análisis compases 8-12, *Bosquejos de Autorretrato*, primer movimiento



**Comienza parte A'**

**Flauta y clarinete sigue con el tema B**

**Violín y violonchelo hacen acordes por cuartas y quintas justas, el ritmo marca el inicio de la parte A'**

**El piano sigue con el tema B una quinta justa arriba de la versión original, usando las notas: si b, re b, mi b, mi, fa #, sol**

**Ejemplo 118, Análisis compases 17-21, Bosquejos de Autorretrato, primer movimiento**

**La flauta y el clarinete siguen con el tema B, una quinta justa del original**

**El violín y el violonchelo siguen con los acordes por cuartas y quintas**

**El piano toma el tema A por medio de acordes contruidos a partir de 3 escalas pentáfonas:**

mi b	mi	re
re b	re	do
si b	si	la
la b	la	sol
sol b	sol	fa

**Ejemplo 119, Análisis compases 22-25, Bosquejos de Autorretrato, primer movimiento**

El tema de la flauta nace del tema B cuyo eje son las notas en bemoles

El contrapunto de la flauta y el clarinete nace de la relación sol b – re b y si b – la b

El contrapunto del clarinete nace de la melodía de la flauta en espejo

De ésta nota se comienza a generar la armonía por quintas con la cual se prepara el final del movimiento

Melodía ascendente en el piano alternada en ambas manos para preparar el final con las siguientes notas: do, re, mi b, mi, fa, sol b, sol, la b

Ejemplo 120, Análisis compases 40-44, *Bosquejos de Autorretrato*, primer movimiento

**Comienza A''**

Contrapunto de flauta y el clarinete con la relación sol b – re b y si b – la b

Cada que transporta la nota grave una cuarta justa arriba, le agrega una quinta justa armónicamente

Acordes por cuartas y quintas a distancia de un tono

Ejemplo 121, Análisis compases 45-49, *Bosquejos de Autorretrato*, primer movimiento

El clímax de la parte A<sup>7</sup> se logra con un enorme acorde por quintas justas: sol b, re b, la b, mi b, si b, fa, do, sol

Escala de Si Mayor terminando en 2° (Dórico Eclesiástico)

Escala de Si Mayor terminando en 3° (Frigio Eclesiástico)

El piano hace una superposición de acordes por quintas que como consecuencia dan intervalos internos de cuartas y segundas

Elimina las notas internas y como consecuencia quedan octavas justas a distancia de una 6ª justa

Ejemplo 122, Análisis compases 54-57, *Bosquejos de Autorretrato*, primer movimiento

Escala de Si Mayor terminando en 4° (Lidio Eclesiástico)

Termina con un diminuendo en dinámicas e instrumentación, y con un intervalo final de sexta mayor en el violonchelo y el piano

Escala de Si Mayor terminando en 2° (Dórico Eclesiástico)

Suprime la nota grave de cada octava y después elimina la nota grave que genera la sexta para terminar tocando solo la nota si b

Ejemplo 123, Análisis compases finales 58-63, *Bosquejos de Autorretrato*, primer movimiento

## II. “Con entusiasmo”

La forma está delimitada por 2 cosas: la instrumentación y los cambios melódicos. Se divide en 2 partes. Primero, la parte A, que a su vez se subdivide en tema A y tema B, que se presentan en el piano y después se desarrollan en los demás instrumentos.

En segundo lugar, la parte B, separada de A por un puente. Está conformada por el Tema A, Tema B, y la superposición de estos dos, además de una pequeña “coda” final similar al puente entre las partes A y B.

Parte A			Parte B			
Tema A	Tema B	Puente	Tema A	Tema B	Tema A-B	Coda
Compás 1-16	Compás 17-28	Compás 28-32	Compás 33-40	Compás 41-48	Compás 49-60	Compás 61-66

El ritmo es fundamental para el desarrollo melódico. Existen 4 temas importantes: 2 en la parte A, con un desarrollo más lineal, y 2 en la parte B, cuyo desarrollo es más motivico.

Parte A:

**Tema A:**

Ejemplo 124, Melodía tema A, parte A, segundo movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

**Tema B:**

Ejemplo 125, Melodía tema B, parte A, segundo movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

Parte B:

Motivos del tema A:

Flute  
Clarinet in B $\flat$

Ejemplo 126, Motivos del tema A, parte B, primer movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

Motivos del tema B

Fl.  
B $\flat$ . Cl.

Ejemplo 127, Motivos del tema B, parte B, segundo movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

Superposición de temas: B de parte A, A de parte B y B de parte B

Tema A de parte B

Fl.  
B $\flat$ . Cl.  
Vln.  
Vc.  
Pno.

Tema B de parte B

Ejemplo 128, Superposición de temas, compás 53-55, 2do movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

“Con entusiasmo” está construido a partir de escalas octatónicas y armonía cromática. La escala de 8 sonidos más utilizada es: “Do, do#, re#, mi, fa#, sol, la, sib”. En algunos casos se utilizan escalas de 8, 9, 10 y hasta 11 notas.

Ejemplo 129, Análisis compases 15-18, *Bosquejos de Autorretrato*, segundo movimiento

Ejemplo 130, Análisis compases 23-25, *Bosquejos de Autorretrato*, segundo movimiento

**Puente para pasar de la parte A a la parte B**

**Comienza parte B tema A**

Fl.

B. Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Armonía casi cromática de 11 notas, a distancia de una quinta justa ascendente con respecto al piano, solo falta la nota «la»

Armonía casi cromática de 11 notas, solo falta la nota «re»

Armonía cromática

Acordes que nacen de la escala octatónica: do, do#, re#, mi, fa#, sol, la

Ejemplo 131, Análisis compases 29-33, *Bosquejos de Autorretrato*, segundo movimiento

**Parte B: Tema B**

Fl.

B. Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Escala cromática

Escala octatónica

Tema principal

Refuerzos de tema principal

Acordes contruidos a partir de la escala octatónica

Ejemplo 132, Análisis compases 38-41, *Bosquejos de Autorretrato*, segundo movimiento

**Tema B**

**Superposición de temas A-B**

**Escala octatónica**

**Repite el tema B de parte A**

Ejemplo 133, Análisis compases 47-49, *Bosquejos de Autorretrato*, segundo movimiento

**Superposición de temas:**

**Tema A, parte B, armonía cromática**

**Tema B, parte B, melodía de 5 sonidos: la, sib, do, reb, fa**

**Tema B parte A, escala octatónica más una nota extra: do, do#, re#, mi, fa#, sol, la, sib, si (ésta último es la nota ajena a la escala octatónica)**

Ejemplo 134, Análisis compases 53-55, *Bosquejos de Autorretrato*, segundo movimiento



### III. “Nostálgico”

Es un movimiento totalmente contrastante en relación a los 2 anteriores. Comienza con una calma generada por el efecto del arco circular en el violonchelo que se mantiene hasta el final. Este pedal sirve para 3 cosas: para lograr un inicio calmado y meditativo; para conseguir una tensión por medio de los intervalos ascendentes de 5 justa, que sirven como puente para la entrada de la siguiente sección con el piano; y finalmente, para logra un efecto relajante posterior a los choques cromáticos del clímax.

*Nostálgico* se divide en 2 partes. La parte A es totalmente calmada. Inicia con el pedal del violonchelo y la melodía se desarrolla en la flauta y el clarinete. La parte B comienza con un solo de piano; posteriormente entran la flauta, el clarinete y el violín, hasta lograr un clímax a partir de las tensiones generadas por los choques cromáticos entre las voces.

El final del movimiento alude al inicio, con un carácter calmado debido a la disminución de la masa instrumental, pues se tocan solamente acordes por quintas en el piano y el violonchelo, con una direccionalidad descendente y en *diminuendo* para una conclusión totalmente tranquila.

Parte A	Parte B
Compás 1-24	Compás 25-46

**Inicio de parte A**

La melodía se presenta y desarrolla en la flauta y el clarinete

Flute

Clarinet in B $\flat$

Violin

Cello

Piano

$\text{♩} = 60$

Solo espressivo  
Cresc. vibrato poco a poco

Dim. vibrato poco a poco

Solo espressivo

Poco vibrato

Pedal constante del violonchelo a lo largo de todo el movimiento, con intervalos de cuarta justa y quinta justa

El piano y el violín nunca participan en la primera parte del movimiento

Ejemplo 135, Inicio de parte A, compás 1-8, tercer movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

**Inicio de parte B**

Fl.

B. Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Dim. vibrato

Dim. vibrato

Como improvisando

La melodía comienza con el clarinete, y después se desarrolla con la inclusión de la flauta y el violín

El violonchelo mantiene el pedal a lo largo de toda la obra

Como improvisando

El inicio de la parte B está marcado por la entrada del piano

Ejemplo 136, Inicio de parte B, compás 24-28, tercer movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

El ritmo provee al instrumentista una completa libertad interpretativa, pues la intención es que la obra adquiera un carácter improvisatorio.

The image displays a musical score for four instruments: Piano (Pno.), Flute (Fl.), Clarinet (B. Cl.), and Violin (Vln.). The score is divided into four systems. The first system is for the Piano, starting at measure 24, with the instruction 'Como improvisando' and a dynamic marking of *f*. The second system is for the Flute and Clarinet, starting at measure 29, with the instruction 'Como improvisando' and dynamic markings of *mp* and *f*. The third system is for the Violin, also starting at measure 29, with the instruction 'Como improvisando' and dynamic markings of *mp* and *f*. A central box contains the text 'Indicaciones que demuestran el carácter improvisatorio del movimiento', with arrows pointing to the 'Como improvisando' instructions in each system. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, across all instruments.

Ejemplo 137, El ritmo en "Nostálgico", Bosquejos de Autorretrato

La melodía está en constante desarrollo: tanto la parte A como la B están construidas a partir de grandes ideas que nacen y terminan con la forma.

La primera melodía es tranquila. Se presenta en la flauta y el clarinete, manteniéndose siempre en una aparente calma. En la parte B, el clímax se logra a partir de la superposición de melodías cromáticas en los registros agudos de todas las voces, esto es una diferencia evidente entre la parte A y la parte B.

En el final del movimiento se eliminan todo tipo de tensiones. La melodía pasa de los agudos a los graves de los instrumentos, acompañada del *diminuendo* en las dinámicas y de los intervalos justos descendentes que generan una completa calma final.

**Fragmento melódico de la primera parte, presentado siempre en la flauta y el clarinete**

**Ejemplo 138, Melodía de la parte A, compás 15-24, tercer movimiento.**

**Melodías de la parte B que nacen del piano, cuya característica está marcada por la tensión generada por la acumulación instrumental**

**Ejemplo 139, Melodías del Inicio de la parte B, compás 25-31, tercer movimiento.**

**Disminución instrumental para relajar la tensión y lograr un final tranquilo**

**Ejemplo 140, Parte final de las tensiones melódicas de la parte B, compás 37-46, tercer movimiento.**

La armonía está conformada por 3 materiales. En el primer material los acordes son por cuartas y quintas, tocados en el pedal del violonchelo y en los acordes del piano.

En el segundo material encontramos las escalas octatónicas de la parte B, que aparecen en la melodía del piano y en algunos fragmentos de la flauta, el clarinete y el violín.

En el tercer material, se encuentra la escala cromática de la parte A y de algunos fragmentos de la parte B en la flauta, el clarinete y el violín.

Fl. 17 *Cresc. vibrato poco a poco*

B. Cl. *Cresc. vibrato poco a poco*

Vln. **Escala cromática en la melodía**

Vc. **Pedal del violonchelo a partir de intervalos de cuarta justa y quinta justa**

**Cuarta justa**

**Quintas justas**

Ejemplo 141, Análisis armónico, compás 17-23, tercer movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

**Parte B**

Vc. **Intervalos de quinta justa en el violonchelo** *gliss.*

Pno. *mf* **Melodía del piano con fragmentos de escala octatónica: lab, sib, si, do#, re** *Como improvisando*

**Acordes por cuartas y quintas en el piano** *f*

Ejemplo 142, Análisis armónico compás 24-28, tercer movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

Ejemplo 143, Análisis armónico compás 31-32, tercer movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

Ejemplo 144, Análisis armónico compás 37-40, tercer movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

#### IV. "Extasiado"

Este movimiento está formado por 2 partes contrastantes, que se subdividen en:

Parte A. De lenguaje polifónico. Inicia con una introducción totalmente contrapuntística. El Tema A nace a partir de los motivos planteados en la introducción; y el Tema A', resultado del desarrollo y variación de A.

Parte B. En forma de melodía y acompañamiento. Comienza con un ostinato en el piano y una construcción melódica que se desarrolla en el violín y el violonchelo. El ritmo del ostinato nace del clímax final de la primera parte.

Parte A		Parte B	
Introducción	Tema A	Tema A'	Tema A
Compás 1-16	Compás 17-25	Compás 26-38	Compás 39-99

**Parte A**

Introducción con células rítmicas

Contrapunto entre el violonchelo, el piano y el violín

Ejemplo 145, compás 1-5, inicio de la introducción de "Extasiado"

**Inicia Tema A, parte A**

Fl. 16

B♭ Cl. **Último compás de la introducción**

Vln. 16 arco *ff*

Vc. **El tema principal lo lleva el violín**

Pno. 16 *f*

**Contrapunto entre todas las voces**

Ejemplo 146, compás 16-20, inicio de tema A, parte A, cuarto movimiento

**Inicio de tema A', parte A**

**Contrapunto entre todas las voces**

Fl. 26 *ff*

B♭ Cl. **El tema principal la lleva nuevamente el violín** *ff*

Vln. 26 *ff*

Vc. arco *f*

Pno. 26 *f*

**Contrapunto entre todas las voces**

Ejemplo 147, compás 26-30, inicio de tema A', parte A, cuarto movimiento



Violin

Cello

Piano

Inicio de parte B

Textura homofónica

Molto espressivo

mf

mp

Ostinato rítmico en el piano

Ejemplo 148, compás 39-45, inicio de parte B, cuarto movimiento

La introducción está construida con motivos de 1, 2, 3 o 4 corcheas divididas por silencios. De lo anterior nacen los temas A y A'. El ostinato rítmico del piano en la segunda parte nace del clímax de A'.

Violin

Cello

Piano

El ritmo en la introducción está planteado como pequeños fragmentos motivicos unidos en un discurso horizontal

pizz

mf

mp

Fragmentación motivica de los primeros compases de la introducción

Ejemplo 149, el ritmo, compás 1-5, "Extasiado"

Violin

Tema A, parte A

Elementos que se desarrollan en el tema A' y se transformarán en el ostinato de B

arco

ff

Fragmentos melódicos que evocan a la introducción

Ejemplo 150, desarrollo rítmico, compás 18-23, cuarto movimiento

**Tema A', parte A**      **Desarrollo de las duraciones largas presentadas en el tema A**

**Elementos que evocan a la introducción**

Violin

Ejemplo 151, desarrollo rítmico en A', compás 27-32

**De esta agrupación rítmica nace el ostinato del piano**

**Parte B**

**Melodía parte B**

**Climax parte A'**      **Ostinato del piano, parte B**

Flute  
Clarinet in B  
Violin  
Cello  
Piano

Ejemplo 152, transformación del ritmo de parte A, a parte B, compás 34-43

**El ostinato del tema B nace del ritmo del climax de A'**

**Climax de A'**

**Ostinato de tema B del piano**

Ejemplo 153, Transformación al ostinato rítmico de B

Existen 2 tipos de melodía en este movimiento. La primera tiene un predominio de las notas cortas sobre las largas, con un pensamiento polifónico. La segunda se basa en el predominio de las notas largas sobre las cortas, con un pensamiento jerárquico en donde las cuerdas son protagonistas a modo de melodía y acompañamiento.

**Introducción, construida con motivos menores a un compás**

Violin  
Cello  
Piano

**Ejemplo 154, construcción de la introducción**

**Tema A: nace de los motivos de la introducción, mezcla de duraciones cortas y largas**

Violin

**Tema A': nace de A**

Violin

**Tema B: predominio de duraciones largas sobre las cortas, discurso melódico con dirección hacia las notas agudas**

Violin  
Cello

**Ejemplo 155, construcción melódica temas A y A' de parte A, y tema A de parte B**

Prácticamente todo el movimiento está construido a partir de una escala de 8 sonidos organizados de forma irregular: “do, re, mib, fa#, sol, la, la#, si”.

El violín toca ocasionalmente un sol# ajeno a la escala y solamente en el ostinato del piano se utiliza otra armonía construida a distancia de segunda mayor entre la mano izquierda y la mano derecha.

La mano derecha toca “sol, sol#, la, si, do, re”. Debido al discurso melódico, la nota re índice 6 se transforma en mib, mi, fa# y sol. Por su parte la mano izquierda tiene las notas “la, la#, si, do#, re, mi”. Por el discurso melódico, la nota mi 4 se transforma en fa, fa# y sol.

Notas ajenas a la escala

Escala de 8 sonidos: do, re, mi b, fa #, sol, la, la #, si

Ejemplo 156, estructura armónica en "Extasiado", *Bosquejos de Autorretrato*

Parte B

Melodia: construida con la escala de 8 sonidos: do, re, mi b, fa #, sol, la, la #, si

Mano izquierda: la, la #, si, do #, re, mi

Mano derecha: sol, sol #, la, si, do, re

Ejemplo 157, estructura armónica, compás 39-49, cuarto movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

## V. "Con sufrimiento"

Es un movimiento dividido en 3 partes. La parte A es tranquila, meditativa: una preparación para la siguiente sección. La parte A' comienza de forma similar a la anterior, pero ésta se desarrolla hasta llegar al clímax de la obra. La parte A'' es de carácter tranquilo y oscuro, con una intención de reposo final.

Parte A	Parte A'	Parte A''
Compás 1-13	Compás 14-34	Compás 35-41

**Parte A**

Flute

Clarinet in B.

Violin

Cello

De este material nace todo el movimiento

Ejemplo 158, parte A, "Con sufrimiento", *Bosquejos de Autorretrato*

**Parte A'**

Fl.

B. Cl.

Vln.

Vc.

De este motivo nace la parte A', que a su vez nació del motivo inicial del movimiento

Molto espressivo

pp

Ejemplo 159, inicio de parte A', quinto movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

**Climax del movimiento**

**Parte A''**

Fl. *ff* *p*

B. Cl. *ff* *p*

Vln. *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Ejemplo 160, inicio de parte A'', quinto movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

El ritmo del cual se origina todo el movimiento se encuentra en el gesto inicial de la flauta y se construye a partir de la combinación de sonidos largos – cortos – largos:

**Célula de la cual nace todo el movimiento**

Flute *ppp* *Cresc. vib.* *Dim. vib.*

**Combinación de sonidos largos, cortos y largos**

**Ejemplo de un desarrollo del gesto inicial**

*Cresc. vib.* *Dim. vib.*

**Combinación de sonidos largos, cortos y largos**

**Combinación de sonidos largos, cortos y largos**

**Momento clímax, que tiene su origen en el primer gesto motivico**

Ejemplo 161, el ritmo en "Con sufrimiento"

El inicio del discurso melódico es similar en las 3 partes, pero se desarrolla de forma distinta. La parte A se presenta en los registros graves y medios de los instrumentos de viento. Las cuerdas hacen armónicos con intervalos consonantes para colorear la melodía de las maderas.

En la parte A' el gesto inicial del violonchelo es similar al del inicio de A, pero esta vez el discurso se traslada a los agudos de las voces hasta llegar al clímax. El cambio en la armonía ayuda al desarrollo, pues pasa de la escala cromática a la modal. Esta parte culmina con un silencio absoluto.

Por otro lado, la parte A'' es totalmente relajante: regresa a la armonía cromática y a los graves de los instrumentos, lo que genera una tranquilidad para el reposo final.

**Discurso melódico en A**

**Construcción de la melodía en A**

Ejemplo 162, análisis melódico de la flauta, parte A, quinto movimiento

**Discurso melódico en A'**

Molto espressivo  
pp

Dirección siempre ascendente de los registros más graves a los más agudos

f mp mf f ff

Continúa con la dirección ascendente de los registros graves a los agudos en el violonchelo

**Ejemplo 163, análisis melódico del violonchelo, parte A', quinto movimiento**

**Discurso melódico en A''**

En la parte final el discurso melódico se mantiene en las notas graves

**Ejemplo 164, análisis melódico del clarinete, parte A'', quinto movimiento**

La armonía es básicamente cromática con excepción del clímax, en donde se utilizan los modos dórico y eólico (hay una ambigüedad entre ambos). La textura de inicio a fin es contrapuntística, con un predominio de las consonancias armónicas para lograr un efecto relajante a lo largo del movimiento.

Melodías cromáticas

Flute  
Clarinet in B.  
Violin  
Cello

2M Un    3M 3M    4J    3m 2M Un 7m    6M 6m 4A 4J 2M    3M 2M 2m 3m    3m    4J

Predominio de intervalos consonantes sobre los disonantes

**Ejemplo 165, análisis armónico, compás 5-13, "Con sufrimiento", Bosquejos de autorretrato**



Inicia parte A'

Reposo final de parte A con intervalos de cuartas, quintas y octavas justas

Cromatismos melódicos de parte A'

Molto espressivo

pp

Molto espressivo

pp

Cromatismos melódicos ascendentes y descendentes

Ejemplo 166, análisis armónico, compás 11-15, quinto movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

Armonía cromática

Flute

Clarinet in Bb

Violin

Cello

La eólico

Entre Re eólico y dórico

Ejemplo 167, análisis armónico, compás 23-26, quinto movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

Flute

Clarinet in B $\flat$

Violin

Cello

30

*f* *ff*

*f* *ff*

*f* *ff*

*f* *ff*

La eólico o dórico

Re eólico o dórico

Ejemplo 168, análisis armónico, compás 30-34, quinto movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

Termina con intervalos armónicos de cuarta y octava justa

Acorde aumentado

Armonía cromática en la flauta y el clarinete

Flute

Clarinet in B $\flat$

Violin

Cello

*p*

*p*

*p*

*p*

6m 3m 6M 3M 3M 3M 3M 3M 3M 3m 3M 3m 8J 8J 8J 8J

Intervalos armónicos entre el violín y el violonchelo predominantemente consonantes

Ejemplo 169, análisis armónico, compás 35-41, quinto movimiento, *Bosquejos de Autorretrato*

## VI. “Impaciente”

Este movimiento está estructurado de la siguiente manera: Introducción, tema A, tema B, tema A-B, coda, con un *ostinato* que marca el cambio de una sección a otra.

Dicho *ostinato* se presenta desde la introducción en la flauta y el clarinete. En el tema A se toca en el piano mientras las cuerdas hacen la melodía principal. En el tema B, el *ostinato* se encuentra en el violín en *pizzicato*, mientras que el clarinete hace la melodía principal. En A-B hay una superposición de temas que culmina la partitura con el violín tocando el tema B a modo de coda final, acompañado con el *ostinato* del piano.

Introducción	Tema A	Tema B	Tema A-B	Coda
Compás 1-10	Compás 11-27	Compás 28-43	Compás 44-61	Compás 62-72

**Inicio de la introducción**

Ejemplo 170, Introducción, “Impaciente”, *Bosquejos de Autorretrato*

**Tema A**

Ejemplo 171, Tema A, “Impaciente”, *Bosquejos de Autorretrato*

**Tema B**

Flute

Clarinet in Bb

Violín

Cello

Piano

La melodía se presenta en el clarinete

Ostinato en el violín

Motivos preparatorios para llegar al tema A-B

Ejemplo 172, Tema B, "Impaciente", Bosquejos de Autorretrato

**Superposición de temas A-B**

Flute

Clarinet in Bb

Violín

Cello

Piano

Molto cantabile

Tema B en el registro agudo de la flauta y el clarinete

Tema A en el registro agudo del violín y el violonchelo

Tema B en el violín

Ejemplo 173, superposición de temas A-B, "Impaciente", Bosquejos de Autorretrato

Ejemplo 174, Coda, "Impaciente", Bosquejos de Autorretrato

Ejemplo 175, ostinato rítmico, "Impaciente", bosquejos de autorretrato

"Impaciente" está construido en su totalidad con la escala cromática. En algunos casos se presenta fragmentada, como en el tema A, que comienza sólo con las notas re, mib, mi, fa, fa#, sol, sol#, la. No obstante, en el desarrollo se agregan las notas faltantes. En el tema B ocurre algo similar, ya que al principio sólo se utilizan las notas la#, si, do, do#, re, re#, mi, para después completar la escala.

La melodía del violín y el violonchelo comienza solo con las notas re, mi, fa, fa#, sol, sol#, la

Los motivos de la flauta y el clarinete salen del ostinato y están basados en la escala cromática del ostinato

El ostinato utiliza todas las notas de la escala cromática

Ejemplo 176, análisis armónico, compás 11-18, "Impaciente", Bosquejos de Autorretrato

Melodía en el clarinete, utilizando las notas la#, si, do, do#, re, re#, mi

Ostinato rítmico en el violín, basado en la escala cromática

Motivos que tienen su origen en la escala cromática

Ejemplo 177, análisis armónico, compás 28-35, "Impaciente", Bosquejos de Autorretrato

## **Capítulo VI:**

### ***Antares***

**(2014)**

Para Banda Sinfónica

Duración aproximada: 09'00''

## 6.1 Introducción a la obra:

*Antares* es una obra creada en el IV Diplomado de Composición para Banda Sinfónica 2014<sup>8</sup>. El objetivo del taller en ese año fue explorar la relación numérico-musical, que a lo largo de la historia del arte ha sido abordada por una gran cantidad de creadores. La finalidad fue aplicar estos procesos extramusicales a nuestra obra.

Víctor Rasgado, compositor y coordinador del diplomado, explica por qué es importante abordar esta temática en la composición de nuestros tiempos:

En la última mitad del siglo XX, las técnicas de composición musical han evolucionado notablemente a partir del abandono del sistema tonal y armónico tradicional. Estas nuevas técnicas para la composición musical de obras sinfónicas, vocales e instrumentales han estado basadas en nuevos principios que le dan forma, estructura y sentido a la música.

La nueva música trata de dar forma y coherencia a un discurso de sonidos, a través del entendimiento de estos principios y su aplicación en composiciones musicales. El objetivo es conocer a fondo cómo los compositores del Siglo XX crearon sus obras y abordar de formas similares éstos principios en nuestra música.<sup>9</sup>

*Antares* está construida a partir de estas bases extramusicales, usando la sucesión de números Fibonacci, en donde cada valor que aparece es la suma de los 2 anteriores:

1,  $1+1=2$ ,  $1+2=3$ ,  $2+3=5$ ,  $3+5=8$ ,  $5+8=13$ ,  $8+13=21$ , y así sucesivamente. De tal forma, la serie queda de la siguiente manera:

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, y así hasta el infinito.

---

<sup>8</sup> El Diplomado de Composición para Banda Sinfónica fue creado por el compositor Víctor Rasgado en el año 2011 con el apoyo de la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca. En el 2014 se realizó por cuarta ocasión consecutiva en el Centro de las Artes de San Agustín, Etlá, Oaxaca.

<sup>9</sup> Cuarto diplomado de composición musical de Oaxaca, 2014, consideraciones generales. <http://www.casa.oaxaca.gob.mx/talleres/2013/2014/abril/victor/2.pdf>



A pesar de tratarse de una obra con elementos extramusicales ajenos a mis anteriores procesos creativos, la sucesión Fibonacci tiene relación con mi forma de concepción musical, que en algunas ocasiones está basada en células muy pequeñas que se van acrecentando hasta convertirse en secciones complejas y con un gran desarrollo.

De esta manera está construida *Antares*, para Banda Sinfónica, obra que refleja 2 distintas formas de concebir la música: la racional –a partir de la sucesión numérica– y la intuitiva –por medio del desarrollo melódico–.

## 6.2 Análisis musical:

Por primera vez en mi proceso creativo, los elementos racionales y emocionales se encuentran a la par en cuanto al grado de importancia en la obra. Esto difiere de mis anteriores creaciones, en donde hay un claro dominio de las emociones sobre la razón.

*Antares* está conformada de 3 partes. La parte A, del compás 1 al 80. En esta sección es evidente el uso de la racionalidad empleada en el ritmo basado en la sucesión Fibonacci, pues éste es elemento el más importante.

La parte B va del compás 81 al 198. El predominio emocional es muy claro, a pesar de que no se abandona la sucesión Fibonacci en el ritmo, pero este elemento pasa a un segundo término, lo que resalta la construcción melódica y la explosión del clímax al final de la sección.

La parte C, del compás 199 al 311. Aquí la racionalidad y la emocionalidad adquieren una importancia equivalente, claramente delimitada por la instrumentación. Los instrumentos de viento madera representan la parte emocional por medio de la melodía. Los instrumentos de metal y las percusiones representan la parte racional por medio del ritmo.

Parte A	Parte B	Parte C
Compás 1-80	Compás 81-198	Compás 199-311

### Inicio de Parte A

Ejemplo 178, *Antares*, inicio de parte A, compás 1-13

### Inicio de parte B

Ejemplo 179, *Antares*, inicio de parte B, compás 81-91

### Inicio de parte C

Ejemplo 180, *Antares*, inicio de parte C, compás 199-214

Ahora bien, cada agrupación en el ritmo corresponde a un número de la sucesión Fibonacci. En los primeros 8 compases, las flautas, los clarinetes y el xilófono hacen un efecto a modo de *trémolo*. En los siguientes 5 compases, el clarinete III y el clarinete bajo hacen una melodía de 8 y 13 notas respectivamente. Posteriormente, las flautas, los clarinetes y el xilófono vuelven a los 8 compases de tremolo.

Después se presenta la sucesión Fibonacci en las tubas con 1 y 2 notas. Las flautas y los clarinetes le siguen con 3 y 5 notas, y el oboe con 8. Posteriormente comienza una nueva serie en los cornos, los trombones y las tubas, mientras el oboe y los saxofones continúan la anterior serie con 13 notas, los clarinetes y el saxofón soprano con 21 notas, y el clímax se logra con 55 notas.

**Sucesión Fibonacci en las tubas:**

The image shows a musical score for two tuba parts: 'Tuba in C 1 y 2' and 'Tuba in C 3 y 4 & Double Bass 1 y 2'. The score is divided into five measures, each with a bracket underneath indicating the number of notes: 1 nota, 2 notas, 3 notas, 5 notas, and 8 notas. The notes are marked with dynamics like *mp* and *mf*.

**Ejemplo 181, sucesión Fibonacci, compás 22-36, *Antares***

**Clímax de parte A: 55 notas**

The image shows a complex musical score for the climax of part A, spanning measures 50-57. It features multiple staves for various instruments: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Clarinet in E, Clarinet in B-1, Clarinet in B-2, and Clarinet in B-3. The score is heavily annotated with red circles and lines, highlighting the dense rhythmic patterns and melodic lines. Dynamics like *ff* and *f* are indicated throughout.

**Ejemplo 182, sucesión Fibonacci, parte A, compás 50-57, *Antares***

A continuación comienza una nueva serie en las tubas que sirve como puente de llegada a la parte B, en donde los timbales presentan 144 notas. A partir de ahí comienza la sección emocional de la obra; la sucesión Fibonacci pasa a segundo término, lo que da una mayor importancia al desarrollo melódico.

**Sucesión Fibonacci:**

1 nota    1 nota    2 notas    3 notas    5 notas    8 notas    13 notas

**Ejemplo 183, sucesión Fibonacci, parte A, compás 59-72, *Antares***

**Solo de los timbales, 144 notas de la sucesión Fibonacci**

85    90    94

*f*    *mf*

**Ejemplo 184, Inicio de parte B con el solo de timbales, compás 81-99, *Antares***

En parte C, la racionalidad y la emocionalidad se vuelven equivalentes, presentando motivos de 1, 2, 3, 5 y 8 notas en los metales y las percusiones, y un desarrollo melódico en las maderas.

**Sucesión Fibonacci en los metales y percusiones de la parte C**

8 notas   1 nota   2 notas   1 nota   2 notas   3 notas   1 nota   2 notas

Ejemplo 185, parte C, utilización de la sucesión Fibonacci en el ritmo, compás 264-279, *Antares*

**Final de Antares, unificación del ritmo en los metales y las percusiones**

2 Notas   3 Notas   5 Notas   5 Notas   1 Nota   2 Notas   3 Notas   5 Notas   8 Notas

Ejemplo 186, unificación del ritmo en la parte final, compás 286-302, *Antares*

El desarrollo melódico es importante para llegar al clímax de la parte B.

**Melodía de los trombones, parte B**

Musical score for trombones, part B, measures 89-99. The score is written in bass clef and features a melodic line with various ornaments and dynamics. Red circles highlight specific melodic phrases. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

**Ejemplo 187, parte B, inicio del desarrollo melódico, compás 89-99, Antares**

**Desarrollo en las maderas de la melodía presentada por los trombones**

Musical score showing the development of the trombone melody in the woodwinds. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Clarinet in E-flat, Clarinet in B-flat 1, Clarinet in B-flat 2, and Clarinet in B-flat 3. The woodwinds play a complex, rhythmic pattern that develops the melodic ideas from the trombones. Red circles highlight the melodic lines in each part.

**Ejemplo 188, desarrollo de la melodía de los trombones (fragmento), compás 103-114, Antares**

**Inicio de la melodía presentada en los cuernos que se desarrollará para dar paso a la parte clímax de la obra en su totalidad**

Musical score showing the beginning of the main melody in the horns. The score includes parts for Horn 1, Horn 2, and Horn 3. The horns play a melodic line that will develop into the climax of the work. Red circles highlight the melodic phrases. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

**Ejemplo 189, melodía principal que se desarrollará para llegar al clímax de Antares, compás 126-141**

**Climax melódico de Antares, desarrollo de la melodía presentada en los cuernos por anterioridad**

The image displays a musical score for the climactic section of the piece 'Antares'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Clarinet in E, Clarinet in B-1, Clarinet in B-2, and Clarinet in B-3. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score features a complex melodic line that is developed across the various instruments, with many notes beamed together and marked with accents and slurs. The dynamics are marked with 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a climactic passage.

**Ejemplo 190, melodía principal en su parte clímax (fragmento), compás 142-151, *Antares***

La armonía es muy clara, pues durante toda la obra se utilizan solamente 6 sonidos: Re, mi, fa#, sol, la# y si.

Como consecuencia de la escala, en algunos casos se generan acordes aumentados y melodías arabescas, pero son una consecuencia y no una finalidad en la construcción sonora.

En la parte intermedia del clímax hay una búsqueda de colores tímbricos que generan por consecuencia un acorde Mayor y menor de manera simultánea; además de acordes menores con séptima Mayor, acordes Aumentados con séptima Mayor y acordes por segundas.

Con esto se logra un mayor contraste entre los 2 fragmentos que conforman el clímax de la obra, en la parte B de *Antares*.



**Parte A, utilización de la escala de 6 sonidos en la sucesión Fibonacci**

34 notas de la sucesión Fibonacci utilizando solo 6 sonidos: re, mib, fa#, sol, la#, si

13 notas de la sucesión utilizando solo re, mib, fa#, sol, la#, si

Ejemplo 191, análisis armónico de *Antares*, compás 46-49, oboe y fagotes

**Parte B, utilización de la escala de 6 sonidos en la melodía principal de la parte clímax de *Antares***

Escala de 6 sonidos: re, mib, fa#, sol, la#, si

Horizontalmente se generan intervalos paralelos de tercera Mayor

Ejemplo 192, análisis armónico de *Antares*, compás 132-141, trompetas y cornos

**Parte B, construcción horizontal a partir de los acordes construidos por medio de la escala de 6 sonidos**

Aum con 7 M

M y m Simult.

menor con 7 M

Aum con 7 M

menor con 7 M

M y m Simult.

Aum con 7 M

Acorde Por 2das

Ejemplo 193, análisis armónico, compás 154-174, acordes de parte B, *Antares*

## VII. Conclusiones:

Mis primeros acercamientos en el arte fueron por circunstancias o necesidades de superación propias de la vida en mi comunidad. Sin embargo, de todo esto hoy puedo hablar en mi obra, pues si bien soy un artista originario de un pueblo indígena dotado de grandes riquezas históricas, culturales, mitológicas, tradicionales, también tuve una infancia llena de grandes carencias y un mundo en el que la música de viento juega un papel primordial.

Todo esto pretendo que sea parte de ese lenguaje como creador que aún estoy desarrollando. Cada obra significa una evolución y un paso más en esa búsqueda, a pesar de que los procesos entre una y otra partitura no siempre son los mismos.

Mi vida está construida de una forma muy lineal, pues cada suceso vivido de alguna manera repercute en la siguiente etapa de mi existencia. Cada momento, detalle o decisión que he tomado ha sido fundamental y ha servido como un enlace que me lleva a un nuevo momento de mi vida, lo que ha resultado un crecimiento personal e intelectual.

Estas experiencias tienen que ver con mi música que de igual forma es muy lineal y en constante evolución. Cada sonido, valor rítmico, acorde, motivo o idea, es de suma importancia y se ha transformado a tal grado que la obra no se podría desarrollar de la misma manera si le faltara alguno de estos elementos, así como mi concepción del mundo no sería la misma si a mi vida le faltara alguna de las etapas que he tenido.

Este proceso se refleja desde mi primera obra creada en el año 2005, influenciada por lo que en ese momento escuchaba: una armonía tonal: Do Mayor, basada en una sucesión de 8 acordes planteados como acompañamiento y cuyas melodías estaban construidas en canon a 2 voces.

Ejemplo 194, Análisis armónico, “Pieza contrapuntística” (2005)

Desarrollo melódico contrapuntístico ascendente en el violín y el violonchelo

Ejemplo 195, desarrollo de la melodía y el contrapunto en “Pieza contrapuntística” (2005)

En esta primera partitura ya se vislumbran varios elementos que son parte de mi lenguaje actual: el contrapunto entre las voces, el desarrollo melódico acumulativo, estructuras armónicas preestablecidas.

En todas mis obras, la utilización de elementos como la melodía, la armonía, el ritmo, el contrapunto, son primordiales para la construcción y el resultado auditivo. Todos los materiales utilizados deben ser lo suficientemente claros para el intérprete y para los escuchas. En mis actuales obras existe una preocupación por que esto se vea reflejado y entendido en mi escritura.

La armonía vertical se da a partir de las escalas que utilizo, como resultado de mi exploración auditiva. Las más utilizadas son la octatónica por tonos y semitonos, la pentáfona, la hexáfona (con diferentes estructuras), la escala cromática y algunas escalas que construyo basado en mis gustos sonoros, dentro

de las cuales destaca la de 8 sonidos: “do, re, mi, fa#, sol, la, la#, si”, cuya estructura interválica es la siguiente: T,  $\frac{1}{2}T$ , 2aum,  $\frac{1}{2}T$ , T,  $\frac{1}{2}T$ ,  $\frac{1}{2}T$ ,  $\frac{1}{2}T$ .

En cuanto a la forma, generalmente mi obra está construida a partir de movimientos o ideas cortas. En este momento, los discursos largos no son necesarios; sin embargo, esto no quiere decir que en un futuro pueda cambiar mi percepción en cuanto a los tiempos musicales.

Otro aspecto fundamental en mi música es la intuición siempre presente en todas mis partituras desde la primera hasta la última, basada en las sensaciones y emociones que la música me genera. Mi lenguaje es tradicional, pues lo considero ideal para representar lo que en este momento quiero reflejar.

La búsqueda de otros recursos no es una constante en mis procesos. No obstante, considero que debo explorarlos más, pues son herramientas que en un futuro me pueden ayudar a un mayor desarrollo musical. Estoy consciente de que cerrarme a esos procesos puede generar un estancamiento en un lenguaje que probablemente tenga que evolucionar en el futuro, ya que la exploración de nuevos caminos es vital para mi finalidad creativa.

Ser sincero conmigo me ayudará a encontrarme como persona y como creador, y esto me ayudará a descubrir los medios ideales para lograr los resultados deseados.

La percepción artística debe fungir como un punto de reflejo de nuestras propias experiencias de vida, por lo tanto, mi música no necesariamente tiene que significarle al escucha lo que significa para mí: estas percepciones no obedecen al proceso de creación o a los elementos extramusicales utilizados, sino al resultado como tal, pues todos los caminos para llegar al objeto creado son un medio y no una finalidad en mi obra.

La intención es que mi música despierte significados en el escucha, de tal manera que el oyente pueda disfrutar de lo que percibe auditivamente sin una

explicación del proceso creativo. Mi objetivo no es explicar estos procesos, sino el de crear música y que ésta sea escuchada.

## VIII. PROGRAMA:

Daniel Martínez García

(n.1986)

1. **Lambasá** 6'30''

Para tuba sola

Intérprete: Héctor Alexandro López y López

2. **Cayuumbi** 6'00''

Para violonchelo solo

Intérprete: Gustavo Martín Márquez

3. **Inda Jani** 8'30''

Para cuarteto de cuerdas

*I. Agua que nace*

*II. En la laguna cristalina*

*III. Milpa de aire*

Intérpretes: Cuarteto de cuerdas Q-Arte (Grabación)

Juan Carlos Higuera Estrada, Violín I; Liz Ángela García Castro, Violín II;

Sandra Liliana Arango Calderón, Viola; Diego García Castro, Violonchelo

4. **Parajes** 12'00''

Para quinteto de alientos

*I. Quiatstais*

*II. El Cerrito*

*III. Guechiviyu*

*IV. Las Salinas*

*V. Bazalache*

Intérpretes: Quinteto de Alientos de la Escuela Nacional de Música

Héctor Jaramillo, Flauta; Francisco Viesca Treviño, Oboe; Samuel Cortés

Martínez, Clarinete; Pedro Padilla Yescas, Corno; Mariana Olaiz, Fagot

**5. Bosquejos de Autorretrato** 14'10''

Para ensamble pierrot

*I. Eufórico*

*II. Con entusiasmo*

*III. Nostálgico*

*IV. Extasiado*

*V. Con sufrimiento*

*VI. Impaciente*

Intérpretes: Onix Ensamble

Alejandro Escuer, Flauta; Fernando Domínguez, Clarinete; Edgardo

Espinoza, Violonchelo; Abel Romero, Violín; Edith Ruiz, Piano

**6. Antares** 9'00''

Para banda sinfónica

Intérpretes: Banda Alientos de México

Director: Gerardo Bautista Coronado

Duración total: 56'10''

## IX. Notas al programa:

### ***Lambasá***

#### Para tuba sola

Desde hace tiempo me di cuenta que mucho de lo que buscaba como creador lo podía encontrar simplemente con voltear a verme, mirar mi interior, mis raíces y mi historia. A partir de eso, me nació la curiosidad de escuchar desde otra perspectiva la música tradicional Oaxaqueña que siempre ha sido parte de mí; sin embargo, no había dimensionado su significado. De ese nuevo enfoque musical nació mi obra para tuba *Lambasá*, creada a partir de 2 elementos fundamentales:

El primero es parte del lenguaje musical: el ritmo. Su desarrollo es primordial en esta obra, al igual que lo es en la concepción musical y cultural de Oaxaca, pues enlaza 2 tradiciones muy importantes en el estado: la música y la danza.

El segundo es un elemento simbólico y extramusical: *Lambasá* es un paraje que se ubica en la tierra donde crecí, está escrito en zapoteco y su traducción al español significa: “en la hondonada”. Este lugar es una zona baja ubicada a poca distancia del hogar que me vio nacer.

Mi intención fue representar ese lugar, dando la impresión de profundidad, de un “terreno hondo”, por eso la obra fue concebida para la tuba, la voz más grave de las bandas de música, pues actúa como un elemento simbólico de la parte más profunda del valle de Oaxaca, en donde se encuentra la comunidad de San Juan Guelavía.



## ***Cayuumbi***

Para violonchelo solo

El llanto es producido por un estado emocional que se refleja en un efecto físico: las lágrimas. Llorar no siempre es agradable, pero es parte inherente de nuestra naturaleza humana, ya que es la primera expresión emotiva que emana de nosotros al momento de nacer.

Existen muchas razones que nos lo pueden provocar. Algunas no tan agradables como la ira, la tristeza, la frustración, la rabia, el enojo, y otras más gratas como la alegría.

En una cultura guiada por el temor, el llanto se toma como una expresión prohibida y reprochada, vista como un reflejo de la debilidad humana, falta de carácter y fortaleza. Por tanto, comúnmente se reprime y evade para no mostrarse débil ante el mundo.

De todo lo anterior trata *Cayuumbi*, obra cuyo título en zapoteco significa “llanto”; una emoción que difícilmente se puede expresar y exteriorizar, que genera inestabilidad, incertidumbre, pesar, una intranquilidad por no poder transformarse en lágrimas. Éstas al final explotan y liberan esas sensaciones ocultas. La obra termina con una evocación de la tristeza inicial, pero acompañada de una inmensa calma por haber liberado todas las emociones contenidas.

## ***Inda Jani***

Para cuarteto de cuerdas

Hablar de las comunidades rurales de Oaxaca nos remite a las leyendas que giran a su alrededor. No son pocos los relatos alusivos a estas historias llenas de apariciones o hechos que han trascendido dentro de la comunidad. En este tipo de narraciones se habla de sucesos inexplicables que con el paso del tiempo y la

herencia oral se han transformado y convertido en la verdad histórica de la comunidad. De eso trata *"Inda Jani"*, de las leyendas que giran en torno a los inicios de San Juan Guelavía.

Una leyenda es la relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos. Generalmente se sitúa entre el mito y la realidad, ya que los relatos forman parte de la visión del mundo propio de la comunidad en la que se origina.

*Inda Jani* habla de las distintas leyendas que se le han atribuido a la fundación de la comunidad y del significado de su nombre. En español se traduce como "agua que nace", primer movimiento de la partitura, que hace alusión al nacimiento de una comunidad que trascenderá en el tiempo a través de la memoria de sus habitantes.

*Guelavía* es una palabra zapoteca cuya traducción ha sido motivo de debates por los cambios que ha sufrido la lengua en ésta y otras regiones en las que aún se practica. Actualmente existen muchos significados que se le han adjudicado; algunos habitantes lo traducen como "en la laguna cristalina", ya que en sus orígenes existía una laguna que proveía a la nascente comunidad de agua para su supervivencia. De todo lo anterior habla el segundo movimiento.

Otro significado que se le adjudica a dicha palabra es el del historiador José María Bradomín, quien la traduce como "milpa de aire". Él explica que se compone de los vocablos zapotecos *Guela*, que significa "milpa", y *Ví*, que significa "aire". Probablemente esta traducción esté relacionada con la forma de vida campesina, cuyo principal alimento proviene del maíz de la milpa sembrada en los terrenos aledaños a la población. De aquí nace el tercer movimiento, cuya importancia rítmica pretende representar al viento que sopla constantemente en el campo, golpeando la siembra que próximamente será cosechada por los habitantes de la comunidad.

## ***Parajes***

### Para quinteto de alientos

Paraje es un término que se utiliza en los pueblos para denominar un punto geográfico específico de alguna región o estado. Éste puede estar habitado o no, y generalmente sus pobladores se encuentran dispersos en un área rural. También se refiere a un pueblo o una zona determinada en el camino de los viajeros o turistas. Los parajes normalmente están separados entre sí por distancias que varían según la geografía del lugar; además, generalmente cuentan con abundante agua para las personas que allí habitan.

Desde que tengo uso de razón, mi vida ha girado alrededor de lo que Guelavía me han mostrado. “*Parajes*”, es una obra en 5 movimientos dedicados a 5 lugares ubicados en mi comunidad, representativos de mi infancia:

#### ***1. Quiatstais***

Esta palabra zapoteca en español significa “arriba del cerro”. La altitud del lugar está por encima de los 1600 metros sobre el nivel del mar. Es una zona habitada por una pequeña población de 31 personas que hablan, en su mayoría, la lengua indígena.

#### ***2. El cerrito***

Es una zona deshabitada en donde se encuentra el cerro más cercano a la comunidad. Oaxaca es un estado lleno de montañas, pero curiosamente mi pueblo es de los pocos municipios que no se encuentran cerca de ellas: lo más próximo es el pequeño cerro que le da el nombre al paraje, ubicado a unos kilómetros de la población.

### 3. *Guechiviyu*

Así se le llama en zapoteco a un tipo de cactus pequeño y muy común en Guelavía. La abundancia de esta vegetación es lo que le da el nombre al paraje, ubicado a 1600 metros sobre el nivel del mar. Cuenta con una población de 33 habitantes que habla la lengua indígena.

### 4. *Las salinas*

En este lugar solían sacar sal en el pasado, ya que era la forma de vida y la razón por la cual se fundó el municipio. El proceso de elaboración de sal era muy distinto al que hoy se tiene en las grandes fábricas; ellas han generado que el producir sal de forma manual haya quedado en desuso, puesto que ya no es una actividad rentable.

### 5. *Bazalache*

Es una zona deshabitada y ubicada a 1595 metros de altura. En este lugar repleto de árboles y plantas se suele llevar a los animales para alimentarlos. Es además un paso importante para llegar al Río Salado o al Calicanto, que es una presa construida para retener el agua del río que abastece las siembras de los terrenos cercanos.

## ***Bosquejos de Autorretrato***

Para ensamble Pierrot

El autorretrato es uno de los ejercicios de autoanálisis más profundos hechos por un artista: simboliza una mirada muy personal del autor y una representación de lo que quiere mostrar de esa visión. Es una postura muy subjetiva que puede cumplir varias funciones:

- Capturar las aspiraciones sociales de los artistas.
- Una reafirmación de lo que el artista desea ser.

- un autoestudio en donde el autor se muestra tal y como es, sin el deseo o la necesidad de idealizarse.

En *Bosquejos de autorretrato*, hago una primera mirada consciente hacia mi interior, un primer autoestudio para mostrarme tal como soy en este momento. Sé que en un futuro cambiará la concepción que tendré acerca de mí, no sé cuánto o de qué forma, pero mi objetivo en esta partitura fue plasmar lo que en ese momento pude decir a través de mi obra.

### 1. *Eufórico*

Se define como el estado de ánimo propenso al optimismo.

Este movimiento marca la entrada hacia algo nuevo en un sentido real y metafórico: representa un enfoque musical distinto que apenas comienza, un inicio alentador de varias facetas que mostrarán mi evolución a lo largo de la obra, así como la manera en que mi música se ha desarrollado en mi vida, transformando el pasado con miras hacia el futuro.

### 2. *Con entusiasmo*

Se refiere a la exaltación y fogosidad del ánimo, excitado por algo que lo admire o cautive.

La belleza del arte es algo que me sedujo desde el primer momento en que empezó a formar parte de mi existencia. La música me ha abierto nuevos caminos, nuevos horizontes y perspectivas del mundo; me ha motivado a tomar otra actitud ante la vida y ante las circunstancias que se me presentan. Todo esto me ha hecho crecer como persona y vivir con mucho “entusiasmo”.

### 3. *Nostálgico*

Podemos definirlo como la tristeza, melancolía originada por el recuerdo de una dicha perdida.

El deseo de regresar el tiempo a una situación que me gustaría volver a vivir o por un momento en el pasado que quisiera cambiar, es algo que he anhelado durante toda mi vida.

Algunas veces quisiera volver a disfrutar esa etapa de la infancia y la adolescencia que jamás regresará, recuperar el tiempo perdido y tener el valor de hacer lo que en su momento no pude o no supe aprovechar.

La nostalgia es una sensación que me ha acompañado a lo largo de mi vida desde que soy consciente de ella. El autoanalizarse implica algunas veces una mirada nostálgica hacia ese pasado anhelado, por un sueño imposible de cumplir.

#### *4. Extasiado*

Es el estado del alma enteramente embargada por un sentimiento de admiración, alegría.

Este movimiento representa un estado de plenitud emocional y musical. La razón no cabe en este discurso guiado totalmente por las sensaciones internas, ya que es un reflejo de los momentos disfrutados en una vida dominada por las emociones. Una partitura que no refleje esa parte de mí es una obra que no cabe en mi concepción musical y en mi forma de ver la vida.

#### *5. Con sufrimiento*

Es el padecimiento, el dolor, la pena.

Después del “éxtasis” se retorna la realidad mediante un movimiento muy ligado a la nostalgia: el sufrimiento. Esto no implica solamente al aspecto emocional, también tiene que ver con las dolencias físicas por muchos padecimientos vividos: la falta de una buena salud debido a enfermedades que he sufrido o que han tenido algunas personas cercanas a mí. Todo esto de alguna forma me ha afectado tanto directa como indirectamente. Tanto el miedo al dolor como el dolor mismo han sido una constante en mi vida.

## 6. *Impaciente*

Es la angustia por esperar algo deseado con el riesgo de no saber si llegará. El anhelo por querer alcanzar mis metas u objetivos antes de tiempo.

Esperar serenamente es algo muy difícil de lograr. Esto representa una constante en mi *ser*, siempre intranquilo por querer decir o hacer algo de forma precipitada, deseando desarrollar un discurso que quizás ya está agotado y que no me permite ver que la música ya dio de sí, por lo tanto, es el momento en que la obra debe terminar.

## ***Antares***

Para banda sinfónica

En “*Antares*” se explora la relación numérico-musical que a lo largo de la historia del arte ha sido abordada por una gran cantidad de creadores. Ésta partitura está creada a partir de la sucesión de números Fibonacci, en donde cada valor que aparece es la suma de los 2 anteriores:

1,  $1+1=2$ ,  $1+2=3$ ,  $2+3=5$ ,  $3+5=8$ ,  $5+8=13$ ,  $8+13=21$ , y así sucesivamente. De tal forma, la serie queda de la siguiente manera:

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, etcétera.

A pesar de tratarse de una obra con elementos extramusicales ajenos a mis anteriores procesos creativos, la sucesión Fibonacci tiene relación con mi forma de concepción musical, que en algunas ocasiones está basada en células muy pequeñas que se van acrecentando hasta convertirse en secciones complejas y con un gran desarrollo.

De esta manera está construida *Antares*, para Banda Sinfónica, obra que refleja 2 distintas formas de concebir la música: la racional –a partir de la sucesión numérica– y la intuitiva –por medio del desarrollo melódico–.



## X. Bibliografía:

- Bright, Susan. *Autofocus, the Self-portrait in Contemporary Photography*, Edit. Thames and Hudson, London, 2010
- *Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México*, Estado de Oaxaca. H. Ayuntamiento de San Juan Guelavía. Arquitecto Moisés Castillejos Martínez, Compilación y fotografía.
- González de Cossío, Francisco. *Musicalia, apuntes para el conocimiento y la degustación de la música clásica*. Edición Kindle.
- Morgan, Robert P. *La música del siglo XX*. Ed. Akal. S. A. Madrid, España, primera edición: 1994, segunda edición: 1999.
- Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- "...mapping of ageing, an exploration of psychological change, or an expression of varying moods." West Shearer, *Portraiture*, (Kindle Edition) Edit. Oxford University Press, Oxford, 2004

### Otras fuentes:

- Colorado Nates, Oscar. *Fotografía-ventana y fotografía-espejo*, Disponible en: <http://oscarenfotos.com/2012/06/25/fotografia-ventana-y-fotografia-espejo/>
- *Cuarto diplomado de composición musical de Oaxaca*, 2014. Disponible en: <http://www.casa.oaxaca.gob.mx/talleres/2013/2014/abril/victor/2.pdf>
- *Pueblos Americanos.com*. Versión en internet. Disponible en: <http://mexico.pueblosamerica.com/i/san-juan-guelavia/>
- *Real Academia de la Lengua Española*, versión en internet, Disponible en: <http://www.rae.es/>
- López y López, Héctor Alejandro. Disco: *La tuba contemporánea en México*, Cerro Records, México, D. F. 2014

## XI. Listado de ilustraciones

### Capítulo I. *Lambasá, para tuba sola*

- Ejemplo 1, Inicio de parte A, compás 1-5
- Ejemplo 2, Final de parte A y principio de B, compás 72-82
- Ejemplo 3, Final de parte B y principio de A', compás 114-122
- Ejemplo 4, El ritmo en la parte A, compás 1- 10
- Ejemplo 5, el ritmo en la parte B, compás 77-98
- Ejemplo 6, el ritmo en la parte A', compás 170-184
- Ejemplo 7, Análisis armónico, compás 1-5
- Ejemplo 8, Análisis armónico, compás 37-41
- Ejemplo 9, Análisis armónico, compás 64-75
- Ejemplo 10, Análisis armónico compás 92-104
- Ejemplo 11, Análisis armónico, compás 128-133
- Ejemplo 12, Análisis armónico, compás 170-193

### Capítulo II. *Cayuumbi, para violonchelo solo*

- Ejemplo 13, fragmento parte A, compás 1-5
- Ejemplo 14, fragmento parte B, compás 18-20
- Ejemplo 15, fragmento parte C, compás 63-65
- Ejemplo 16, fragmento parte A', compás 79-87
- Ejemplo 17, melodía parte A, compás 1-11
- Ejemplo 18, melodía parte B, compás 18-24
- Ejemplo 19, melodía parte C, compás 63-68
- Ejemplo 20, melodía parte A', compás 79-94
- Ejemplo 21, análisis armónico, compás 1-17
- Ejemplo 22, análisis armónico, compás 21-28
- Ejemplo 23, análisis armónico, compás 60-67

Ejemplo 24, análisis armónico, compás 73-87

### Capítulo III. *Inda Jani, para cuarteto de cuerdas*

#### *I. Agua que nace*

Ejemplo 25, Ostinato en el violín I, compás 1-6

Ejemplo 26, desarrollo de los elementos iniciales, compás 59-62

Ejemplo 27, análisis, compás 10-14

Ejemplo 28, melodía del violonchelo, compás 59-81

Ejemplo 29, análisis armónico, compás 1-6

Ejemplo 30, análisis armónico, compás 76-78

#### *II. En la laguna cristalina*

Ejemplo 31, primera melodía, compás 87-94

Ejemplo 32, segunda melodía en el violonchelo, compás 106-123

Ejemplo 33, estructura armónica, primera melodía, compás 87-106

Ejemplo 34, estructura armónica, melodía principal, compás 105-123

#### *III. Milpa de aire*

Ejemplo 35, Introducción, parte A

Ejemplo 36, Inicio de tema A, parte A

Ejemplo 37, Tema B, parte A

Ejemplo 38, Inicio de tema A', parte A

Ejemplo 39, Coda, parte A

Ejemplo 40, Tema A, parte B

Ejemplo 41, Tema B, parte B

Ejemplo 42, Tema C, parte B

Ejemplo 43, Superposición de temas

Ejemplo 44, Superposición de temas

Ejemplo 45, Desarrollo final

Ejemplo 46, variaciones del ritmo principal de la parte A

Ejemplo 47, primer ritmo constante de parte B  
Ejemplo 48, Ritmo principal de parte B  
Ejemplo 49, desarrollo del ritmo del tema C, parte B  
Ejemplo 50, análisis armónico, compás 129-132  
Ejemplo 51, análisis armónico, compás 138-141  
Ejemplo 52, análisis armónico, compás 143-150  
Ejemplo 53, análisis armónico, compás 159-162  
Ejemplo 54, análisis armónico, compás 171-174  
Ejemplo 55, análisis armónico, compás 181-183  
Ejemplo 56, análisis armónico, compás 188-191  
Ejemplo 57, análisis armónico, compás 199-202

#### Capítulo IV. *Parajes, para quinteto de alientos*

##### *I. Quiatstais*

Ejemplo 58, Inicio de tema A, parte A, compás 1-5  
Ejemplo 59, Fragmento de tema B, parte A, compás 14-19  
Ejemplo 60, Tema A', parte A, compás 23-27  
Ejemplo 61, Inicio de parte B, tema C  
Ejemplo 62, Fragmento de variación 1, compás 43-48  
Ejemplo 63, Fragmento de variación 2 y contratema 1, compás 75-80  
Ejemplo 64, Fragmento de variación 4 y contratema 3, compás 84-89  
Ejemplo 65, primer ritmo importante, compás 62-67  
Ejemplo 66, segundo ritmo importante, compás 88-93  
Ejemplo 67, Temas, variaciones y contrastemas  
Ejemplo 68, análisis armónico, compás 1-5  
Ejemplo 69, análisis armónico, compás 27-33  
Ejemplo 70, análisis armónico, compás 47-51  
Ejemplo 71, análisis armónico, compás 83-87  
Ejemplo 72, análisis armónico, compás 88-92  
Ejemplo 73, análisis armónico, compás 93-99

## *II. El Cerrito*

Ejemplo 74, el ritmo en la melodía

Ejemplo 75, acompañamiento de la primera parte

Ejemplo 76, fragmento de la melodía del fagot, parte A

Ejemplo 77, fragmento melódico, flauta, oboe y clarinete, compás 25-33

Ejemplo 78, desarrollo melódico final, parte B, compás 41-49

Ejemplo 79, análisis armónico, compás 19-24

## *III. Guechiviyu*

Ejemplo 80, Introducción parte A, compás 1-5

Ejemplo 81, Inicio tema A, parte A, compás 6-9

Ejemplo 82, final de tema A e inicio del puente, compás 11-16

Ejemplo 83, fragmento de tema B, parte A, compás 23-28

Ejemplo 84, inicio de la coda, parte A, compás 29-31

Ejemplo 85, Inicio de parte B, tema A

Ejemplo 86, Inicio del desarrollo del tema A, parte B

Ejemplo 87, ritmos importantes

Ejemplo 88, Tema A, parte A, compás 6-13

Ejemplo 89, Tema B, parte A, compás 22-29

Ejemplo 90, Tema A, parte B, compás 50-58

Ejemplo 91, análisis armónico, compás 22-29

Ejemplo 92, análisis armónico, compás 54-61

## *IV. Las Salinas*

Ejemplo 93, Inicio de parte A, compás 1-8

Ejemplo 94, Final de parte y principio de B, compás 17-24

Ejemplo 95, motivos de la melodía del clarinete, compás 21-30

Ejemplo 96, melodía principal en el corno, parte A

Ejemplo 97, melodía principal del clarinete, parte B

Ejemplo 98, análisis armónico, compás 9-16

Ejemplo 99, análisis armónico, compás 41-50

## V. *Bazalache*

Ejemplo 100, fragmento de introducción y tema A, parte A, compás 6-10

Ejemplo 101, inicio de tema B, parte A, compás 20-23

Ejemplo 102, inicio de tema A, parte B, compás 32-35

Ejemplo 103, inicio de tema A', parte B, compás 40-44

Ejemplo 104, inicio de parte A', compás 54-59

Ejemplo 105, transformación de tema A a B, parte A', compás 64-67

Ejemplo 106, ritmos principales

Ejemplo 107, melodías importantes

Ejemplo 108, análisis armónico compás 15-19

Ejemplo 109, análisis armónico, compás 40-44

Ejemplo 110, análisis armónico, compás 79-90

## Capítulo V. *Bosquejos de Autorretrato, para ensamble Pierrot*

### I. *Eufórico*

Ejemplo 111, Transformación de Parte B a parte A'

Ejemplo 112, Ritmo de las partes A, A' y A''

Ejemplo 113, Parte A, Estructura rítmica

Ejemplo 114, Agrupación motivica del primer movimiento, parte B

Ejemplo 115, Superposición de motivos A y B

Ejemplo 116, Análisis de los primeros compases

Ejemplo 117, Análisis compases 8-12

Ejemplo 118, Análisis compases 17-21

Ejemplo 119, Análisis compases 22-25

Ejemplo 120, Análisis compases 40-44

Ejemplo 121, Análisis compases 45-49

Ejemplo 122, Análisis compases 54-57

Ejemplo 123, Análisis compases finales 58-63

## *II. Con entusiasmo*

- Ejemplo 124, Melodía tema A, parte A
- Ejemplo 125, Melodía tema B, parte A
- Ejemplo 126, Motivos del tema A, parte B
- Ejemplo 127, Motivos del tema B, parte B
- Ejemplo 128, Superposición de temas, compás 53-55
- Ejemplo 129, Análisis compases 15-18
- Ejemplo 130, Análisis compases 23-25
- Ejemplo 131, Análisis compases 29-33
- Ejemplo 132, Análisis compases 38-41
- Ejemplo 133, Análisis compases 47-49
- Ejemplo 134, Análisis compases 53-55

## *III. Nostálgico*

- Ejemplo 135, Inicio de parte A, compás 1-8
- Ejemplo 136, Inicio de parte B, compás 24-28
- Ejemplo 137, El ritmo
- Ejemplo 138, Melodía de la parte A, compás 15-24
- Ejemplo 139, Melodías del Inicio de la parte B, compás 25-31
- Ejemplo 140, Parte final de la parte B, compás 37-46
- Ejemplo 141, Análisis armónico, compás 17-23
- Ejemplo 142, Análisis armónico compás 24-28
- Ejemplo 143, Análisis armónico compás 31-32
- Ejemplo 144, Análisis armónico compás 37-40

## *IV. Extasiado*

- Ejemplo 145, compás 1-5, inicio de la introducción
- Ejemplo 146, compás 16-20, inicio de tema A, parte A
- Ejemplo 147, compás 26-30, inicio de tema A', parte A
- Ejemplo 148, compás 39-45, inicio de parte B
- Ejemplo 149, el ritmo, compás 1-5
- Ejemplo 150, desarrollo rítmico, compás 18-23

Ejemplo 151, desarrollo rítmico en A', compás 27-32  
Ejemplo 152, transformación del ritmo de parte A a B, compás 34-43  
Ejemplo 153, Transformación al ostinato rítmico de B  
Ejemplo 154, construcción de la introducción  
Ejemplo 155, construcción temas A y A' de parte A, y tema A de B  
Ejemplo 156, estructura armónica en "Extasiado"  
Ejemplo 157, estructura armónica, compás 39-49

#### *V. Con sufrimiento*

Ejemplo 158, parte A  
Ejemplo 159, inicio de parte A'  
Ejemplo 160, inicio de parte A"  
Ejemplo 161, el ritmo  
Ejemplo 162, análisis melódico de la flauta, parte A  
Ejemplo 163, análisis melódico del violonchelo, parte A'  
Ejemplo 164, análisis melódico del clarinete, parte A"  
Ejemplo 165, análisis armónico, compás 5-13  
Ejemplo 166, análisis armónico, compás 11-15  
Ejemplo 167, análisis armónico, compás 23-26  
Ejemplo 168, análisis armónico, compás 30-34  
Ejemplo 169, análisis armónico, compás 35-41

#### *VI. Impaciente*

Ejemplo 170, Introducción  
Ejemplo 171, Tema A  
Ejemplo 172, Tema B  
Ejemplo 173, superposición de temas A-B  
Ejemplo 174, Coda  
Ejemplo 175, ostinato rítmico  
Ejemplo 176, análisis armónico, compás 11-18  
Ejemplo 177, análisis armónico, compás 28-35



## Capítulo VI. *Antares, para Banda Sinfónica*

- Ejemplo 178, inicio de parte A, compás 1-13
- Ejemplo 179, inicio de parte B, compás 81-91
- Ejemplo 180, inicio de parte C, compás 199-214
- Ejemplo 181, sucesión Fibonacci, compás 22-36
- Ejemplo 182, sucesión Fibonacci, parte A, compás 50-57
- Ejemplo 183, sucesión Fibonacci, parte A, compás 59-72
- Ejemplo 184, Inicio de parte B, solo de timbales, compás 81-99
- Ejemplo 185, parte C, sucesión Fibonacci en el ritmo, compás 264-279
- Ejemplo 186, unificación del ritmo en la parte final, compás 286-302
- Ejemplo 187, parte B, inicio del desarrollo melódico, compás 89-99
- Ejemplo 188, desarrollo de la melodía de los trombones, compás 103-114
- Ejemplo 189, melodía principal para llegar al clímax, compás 126-141
- Ejemplo 190, melodía principal en su parte clímax, compás 142-151
- Ejemplo 191, análisis armónico, compás 46-49, oboe y fagotes
- Ejemplo 192, análisis armónico, compás 132-141, trompetas y cornos
- Ejemplo 193, análisis armónico, compás 154-174, acordes de parte B

## Conclusiones

- Ejemplo 194, Análisis armónico, *Pieza contrapuntística* (2005)
- Ejemplo 195, desarrollo, melodía y contrapunto, *Pieza contrapuntística*

## XII. Anexos:

### PARTITURAS

**1. Lambasá, para tuba sola**

**2. Cayuumbi, para violonchelo solo**

**3. Inda Jani, para cuarteto de cuerdas**

*I. Agua que nace*

*II. En la laguna cristalina*

*III. Milpa de aire*

**4. Parajes, para quinteto de alientos**

*I. Quiatstais*

*II. El Cerrito*

*III. Guechiviyu*

*IV. Las Salinas*

*V. Bazalache*

**5. Bosquejos de Autorretrato, para ensamble Pierrot**

*I. Eufórico*

*II. Con entusiasmo*

*III. Nostálgico*

*IV. Extasiado*

*V. Con sufrimiento*

*VI. Impaciente*

**6. Antares, para banda sinfónica**

# **“LAMBASÁ”**

**Para Tuba Sola**

**2012**

**Duración: 06'30''**

**Daniel Martínez García**



# LAMBASÁ

Score

Para tuba sola

Daniel Martínez Gracia

$\text{♩} = 140$

Tuba

6

11

16

21

26

*ff* *pp* *p* *mp* *f* *accel.*

32

$\text{♩} = 160$

*mf*

37

*Piu mosso*

LAMBASÁ  
Para tuba sola

42

Musical notation for measures 42-46. The piece begins in 7/8 time, changes to 2/4 at measure 43, returns to 7/8 at measure 44, and changes to 4/4 at measure 45. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals.

47

Musical notation for measures 47-51. The time signature changes to 9/8 at measure 48, then to 4/4 at measure 50. The melody continues with eighth and quarter notes.

52

Musical notation for measures 52-57. The time signature changes to 9/8 at measure 52, then to 3/8 at measure 53, 6/8 at measure 54, and finally to 4/4 at measure 57. The melody is primarily eighth notes.

58

Musical notation for measures 58-63. The time signature is 4/4. The melody is marked with a forte (<math>f</math>) dynamic. It features eighth and quarter notes with various accidentals.

64

Musical notation for measures 64-69. The time signature changes to 6/8 at measure 64, then to 3/8 at measure 65, 6/8 at measure 66, 3/8 at measure 67, 6/8 at measure 68, and 3/8 at measure 69. The melody is marked with a mezzo-piano (<math>mp</math>) dynamic and includes accents. An acceleration (<math>accel.</math>) marking is present at the end of measure 69.

70

Musical notation for measures 70-75. The time signature changes to 6/8 at measure 70, then to 3/8 at measure 71, 6/8 at measure 72, 3/8 at measure 73, 6/8 at measure 74, and 3/8 at measure 75. The melody is marked with a tempo (<math>a tempo</math>) dynamic.

76

Musical notation for measures 76-84. The time signature changes to 6/8 at measure 76, then to 3/4 at measure 77. A tempo marking of <math>\text{♩} = 60</math> is indicated. The melody features triplets and is marked with dynamics ranging from pianissimo (<math>pp</math>) to mezzo-piano (<math>mp</math>).

85

Musical notation for measures 85-91. The time signature is 3/4. The melody features triplets and is marked with dynamics ranging from pianissimo (<math>pp</math>) to mezzo-piano (<math>mp</math>).

92

Musical notation for measures 92-96. The time signature is 3/4. The melody features triplets and is marked with dynamics ranging from piano (<math>p</math>) to mezzo-forte (<math>mf</math>).

LAMBASÁ  
Para tuba sola

99

Measures 99-104: Bass clef, 4/4 time signature. Measure 99: *p*, triplet of eighth notes. Measure 100: *p*, quarter note. Measure 101: *pp*, quarter note. Measure 102: *mp*, triplet of eighth notes. Measure 103: *p*, quarter note. Measure 104: *pp*, quarter note.

105

Measures 105-110: Bass clef, 4/4 time signature. Measure 105: *pp*, quarter note. Measure 106: *p*, triplet of eighth notes. Measure 107: *p*, quarter note. Measure 108: *p*, quarter note. Measure 109: *p*, quarter note. Measure 110: *tr*, quarter note.

111

Measures 111-116: Bass clef, 4/4 time signature. Measure 111: *p*, quarter note. Measure 112: *p*, quarter note. Measure 113: *p*, quarter note. Measure 114: *p*, quarter note. Measure 115: *p*, quarter note. Measure 116: *p*, quarter note.

117

Measures 117-122: Bass clef, 4/4 time signature. Measure 117: *f*, quintuplet of eighth notes. Measure 118: *f*, quintuplet of eighth notes. Measure 119: *f*, quintuplet of eighth notes. Measure 120: *f*, quintuplet of eighth notes. Measure 121: *f*, quarter note. Measure 122: *mf*, quarter note.  $\text{♩} = 160$

123

Measures 123-127: Bass clef, 7/8 time signature. Measure 123: *f*, eighth note. Measure 124: *f*, eighth note. Measure 125: *f*, eighth note. Measure 126: *f*, eighth note. Measure 127: *mf*, eighth note.

128

Measures 128-133: Bass clef, 7/8 time signature. Measure 128: *mf*, eighth note. Measure 129: *mf*, eighth note. Measure 130: *mf*, eighth note. Measure 131: *mf*, eighth note. Measure 132: *mf*, eighth note. Measure 133: *mf*, eighth note.

134

Measures 134-141: Bass clef, 7/8 time signature. Measure 134: *mf*, eighth note. Measure 135: *mf*, eighth note. Measure 136: *mf*, eighth note. Measure 137: *mf*, eighth note. Measure 138: *mf*, eighth note. Measure 139: *mf*, eighth note. Measure 140: *mf*, eighth note. Measure 141: *mf*, eighth note.

142

Measures 142-147: Bass clef, 7/8 time signature. Measure 142: *mf*, eighth note. Measure 143: *mf*, eighth note. Measure 144: *mf*, eighth note. Measure 145: *mf*, eighth note. Measure 146: *mf*, eighth note. Measure 147: *mf*, eighth note.

147

Measures 147-152: Bass clef, 7/8 time signature. Measure 147: *mf*, eighth note. Measure 148: *mf*, eighth note. Measure 149: *mf*, eighth note. Measure 150: *mf*, eighth note. Measure 151: *mf*, eighth note. Measure 152: *mf*, eighth note.

LAMBASÁ  
Para tuba sola

154

159

164

170

175

180

185

189

# **“CAYUUMBI”**

**Para Violonchelo Solo**

**2013**

**Duración: 06'00''**

**Daniel Martínez García**





# Cayuumbi

Score

Para Cello solo

Daniel Martínez García

Molto espressivo e sempre rubato

Ad libitum  
molto espressivo

Cello

ppp mf

Detailed description: This block contains the first five measures of the piece. It is written for Cello in 4/4 time. The notation features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a melodic line that rises and then falls. Dynamics range from ppp to mf. There are hairpins indicating volume changes.

6

rit. p mp p mf

Detailed description: This block contains measures 6 through 11. It continues the melodic line with some rests and a 'rit.' (ritardando) marking. Dynamics range from p to mf. There are hairpins and a fermata over the final measure.

12

mp f ff

Deciso Piu deciso

Detailed description: This block contains measures 12 through 17. It features a change in tempo and mood, marked 'Deciso' and 'Piu deciso'. The notation includes a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamics range from mp to ff. There are hairpins and a fermata over the final measure.

18

p mp p mp

un po 'rubato Leggero e misterioso

pizz. arco Sul pont. Ord.

Detailed description: This block contains measures 18 through 20. It features a 'pizz.' (pizzicato) section followed by an 'arco' (arco) section. The notation includes sixteenth-note patterns and a triplet. Dynamics range from p to mp. There are hairpins and a fermata over the final measure.

21

p mp

pizz. arco

Detailed description: This block contains measures 21 through 24. It features a 'pizz.' section followed by an 'arco' section. The notation includes sixteenth-note patterns and a triplet. Dynamics range from p to mp. There are hairpins and a fermata over the final measure.

25

mp

Espressivo rit. 3

Detailed description: This block contains measures 25 through 30. It features a 'pizz.' section followed by an 'arco' section. The notation includes sixteenth-note patterns and a triplet. Dynamics range from mp. There are hairpins and a fermata over the final measure.

Cayuumbi  
Para Cello Solo

29

*a tempo*

Measures 29-32: Bass clef, treble clef. Measure 29: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 30: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 31: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 32: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5.

33

**Molto deciso**

**Misterioso**

Measures 33-36: Bass clef, treble clef. Measure 33: triplet of eighth notes G#2, G#3, G#4. Measure 34: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 35: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 36: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5.

37

**Poco a poco piu espressivo**

Measures 37-40: Bass clef, treble clef. Measure 37: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 38: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 39: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 40: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5.

41

Measures 41-43: Bass clef, treble clef. Measure 41: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 42: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 43: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5.

44

Measures 44-46: Bass clef, treble clef. Measure 44: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 45: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 46: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5.

**Giocosso ma non troppo**

47

*pizz.*

Measures 47-50: Bass clef, treble clef. Measure 47: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 48: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 49: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5. Measure 50: quarter note G#2, quarter note G#3, quarter note G#4, quarter note G#5.

**Triste e calmato**

50 arco

*p* *p* *mp*

**Piu triste e con passione**

55

*p* *p* *mp*

**Libero e appassionato**

60

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

64

66

**Ancora piu espressivo e appassionato**

68

*mp* *f*

Cayuumbi  
Para Cello Solo

71

3 3

73

3 5 3

**Dolce, leggero e tranquillo**

Sul tasto

75

rit. 3 3 *p* *ppp* *p*

81

*pp* *mp*

88

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

95

3 3

# “INDA JANI”

Para Cuarteto de Cuerdas

2014

*I. Agua que nace*

*II. En la laguna cristalina*

*III. Milpa de aire*

Duración: 08'30''

**Daniel Martínez García**



# Inda Jani

Score

Para Cuarteto de Cuerdas

Daniel Martínez García

Agua que nace ♩ = 140

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

*f* *ppp* *p*

Sul tasto

*f* *p*

*f* *ppp* *p*

*f*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

6

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

Musical score for measures 10-14. The score is for a string quartet with parts for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.).

- Measure 10:** Vln. 1 and Vln. 2 play sixteenth-note patterns with accents. Vln. 1 has a flat (b) and Vln. 2 has a sharp (#).
- Measure 11:** Vln. 1 and Vln. 2 continue with similar patterns. Vln. 1 has a flat (b) and Vln. 2 has a sharp (#).
- Measure 12:** Vln. 1 and Vln. 2 continue. Vln. 1 has a flat (b) and Vln. 2 has a sharp (#).
- Measure 13:** Vln. 1 and Vln. 2 continue. Vln. 1 has a flat (b) and Vln. 2 has a sharp (#). Dynamics: *mp*. **Sul pont** marking above Vln. 1.
- Measure 14:** Vln. 1 and Vln. 2 continue. Vln. 1 has a sharp (#) and Vln. 2 has a flat (b). Dynamics: *mp*. **Sul pont** marking above Vln. 1.

Viola (Vla.) and Violoncello (Vlc.) parts:

- Measure 10:** Rest.
- Measure 11:** Rest.
- Measure 12:** Rest.
- Measure 13:** Viola plays a sixteenth-note pattern with a sharp (#) and a flat (b). Dynamics: *p*. Violoncello plays a sixteenth-note pattern with a sharp (#) and a flat (b). Dynamics: *mp*.
- Measure 14:** Viola plays a sixteenth-note pattern with a sharp (#) and a flat (b). Dynamics: *mp*. Violoncello plays a sixteenth-note pattern with a sharp (#) and a flat (b). Dynamics: *mp*. **Sul pont** marking above Vlc.

Musical score for measures 15-18. The score is for a string quartet with parts for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.).

- Measure 15:** Vln. 1 and Vln. 2 play sixteenth-note patterns with accents. Vln. 1 has a flat (b) and Vln. 2 has a sharp (#).
- Measure 16:** Vln. 1 and Vln. 2 continue with similar patterns. Vln. 1 has a sharp (#) and Vln. 2 has a flat (b). Dynamics: *mf*. **Sul pont** marking above Vln. 1.
- Measure 17:** Vln. 1 and Vln. 2 continue with similar patterns. Vln. 1 has a flat (b) and Vln. 2 has a sharp (#). Dynamics: *mf*. **Sul pont** marking above Vln. 1.
- Measure 18:** Vln. 1 and Vln. 2 continue with similar patterns. Vln. 1 has a flat (b) and Vln. 2 has a sharp (#). Dynamics: *mf*. **Sul pont** marking above Vln. 1.

Viola (Vla.) and Violoncello (Vlc.) parts:

- Measure 15:** Viola plays a sixteenth-note pattern with a sharp (#) and a flat (b). Dynamics: *mf*. Violoncello is silent.
- Measure 16:** Viola plays a sixteenth-note pattern with a sharp (#) and a flat (b). Dynamics: *mf*. Violoncello is silent.
- Measure 17:** Viola plays a sixteenth-note pattern with a sharp (#) and a flat (b). Dynamics: *mf*. Violoncello is silent.
- Measure 18:** Viola is silent. Violoncello plays a sixteenth-note pattern with a sharp (#) and a flat (b). Dynamics: *mf*. **Sul pont** marking above Vlc.

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

Poco a poco sul tasto

19

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*p*

Sul tasto

*p*

Sul tasto

*p*

Sul tasto

*p*

25

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Ord.

*ppp*

*p*



Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

30

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Ord.

Sul pont

*mp*

*ppp*

*mp*

*ppp*

*mp*

34

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*ppp*

*mp*

*ppp*

*ppp*

*mp*

*ppp*

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

37

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*mp*

*mp*

40

Sul tasto

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*f*

*p*

*f*

*p*

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

45

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Sul pont

*p*

Detailed description: This system contains measures 45 through 48. The Vln. 1 part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting on a B-flat. The Vln. 2 part has a melodic line with slurs and accents, starting on a G-sharp. The Vla. part plays a similar rhythmic pattern to Vln. 1, marked *p* and with a *Sul pont* instruction. The Vlc. part is mostly silent, indicated by a horizontal line.

49

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Sul pont

*mp*

Detailed description: This system contains measures 49 through 52. The Vln. 1 part continues with the eighth-note rhythmic pattern. The Vln. 2 part has a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The Vla. part has a melodic line with slurs and accents, also marked *mp*. The Vlc. part features a melodic line with slurs and accents, marked *mp* and with a *Sul pont* instruction. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 51.

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

52

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*mf*

Ord.

55

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*f mf*

*f*

*f mf*

*f*

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

59

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*mf*

Cantabile

*f*

63

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

67

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Detailed description: This system contains measures 67, 68, and 69. The Vln. 1 staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and accents. The Vln. 2 staff has a similar melodic line with slurs. The Vla. staff is in bass clef and plays a harmonic accompaniment with slurs and accents. The Vlc. staff is in bass clef and provides a bass line with slurs. The music is in 4/4 time.

70

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Detailed description: This system contains measures 70, 71, and 72. The Vln. 1 staff continues its melodic line with slurs and accents. The Vln. 2 staff continues its melodic line with slurs. The Vla. staff continues its harmonic accompaniment with slurs and accents. The Vlc. staff continues its bass line with slurs. The music is in 4/4 time.

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

73

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

76

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

En la laguna cristalina ♩ = 70

Musical score for measures 79-84. The score is for a string quartet (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vlc.) in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). Measure 79 is marked with a fermata. Measures 80-81 contain rests for all instruments. Measures 82-84 feature a triplet of eighth notes in the first and second violins, and a steady eighth-note accompaniment in the viola and cello. Dynamics include *ppp* and *pp* with hairpins, and a *pp* dynamic in the viola part.

Musical score for measures 85-88. The score continues for the string quartet. Measures 85-88 feature a triplet of eighth notes in the first and second violins, and a steady eighth-note accompaniment in the viola and cello. Dynamics include *ppp* and *pp* with hairpins, and a *p* dynamic in the cello part. The instruction *Molto espressivo* is written above the cello staff. Measure 88 ends with a fermata.



89

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*ppp* *pp*

*ppp* *pp*

*ppp* *pp*

93

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*ppp* *pp*

*ppp* *pp*

*Molto espressivo*

*p*

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

97

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*ppp*  $\curvearrowright$  *pp*

*ppp*  $\curvearrowright$  *pp*

*ppp*  $\curvearrowright$  *pp*

*ppp*  $\curvearrowright$  *pp*

101

*Molto espressivo*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*p*

*pp*

*ppp*  $\curvearrowright$  *pp*

*ppp*  $\curvearrowright$  *pp*

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

105

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*p*

*Libre*  
*Molto espressivo*

*mf*

3 3 3 3

7

Detailed description: This system of music covers measures 105 to 108. It features four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). Vln. 1 starts with a whole note chord, followed by a crescendo hairpin leading to a series of triplet eighth notes starting in measure 106, marked with a piano (*p*) dynamic. Vln. 2 plays a melodic line with slurs and accents, also marked *p*. The Viola part consists of a steady eighth-note accompaniment, marked *p*. The Violoncello part begins with a triplet eighth-note figure in measure 105, followed by a rest in measure 106, and then a melodic line with a slur and a fermata in measure 107, marked *mf*. The tempo marking *Libre Molto espressivo* is placed above the Viola staff in measure 107.

109

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

3 3 3 3 3 3

3 3

Detailed description: This system of music covers measures 109 to 112. Vln. 1 continues with triplet eighth-note patterns, marked with a piano (*p*) dynamic. Vln. 2 continues its melodic line with slurs and accents. The Viola part continues with its eighth-note accompaniment. The Violoncello part continues with a melodic line, featuring triplet eighth-note figures in measures 110 and 111, and concludes with a melodic phrase in measure 112.

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

113

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

This system of music covers measures 113 to 116. It features four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The Violin 1 part consists of a continuous sequence of eighth-note triplets. The Violin 2 part features a melodic line with eighth notes and some slurs. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part has a more complex rhythmic pattern, including eighth-note triplets and a final triplet in measure 116. Dynamic markings include hairpins for crescendo and decrescendo.

117

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*ff*

3

This system of music covers measures 117 to 120. It continues the four-staff arrangement. The Violin 1 part continues with eighth-note triplets. The Violin 2 part has a melodic line with slurs. The Viola part continues with eighth-note accompaniment. The Violoncello part features a prominent triplet in measure 118 and another in measure 120. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the bottom of the system. A hairpin marking is also visible at the end of the system.

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

Milpa de aire ♩ = 120

121

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*mf* *ff* *mp*

126

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

129

Vln. 1  
*< mf*

Vln. 2  
*< mf*

Vla.  
*< mf*

Vlc.  
*< mf*

Detailed description: This system of music covers measures 129, 130, and 131. It is written for a string quartet. The Violin 1 part (Vln. 1) is in the treble clef and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Violin 2 part (Vln. 2) is also in the treble clef and plays a similar melodic line. The Viola part (Vla.) is in the treble clef and provides harmonic support with eighth-note accompaniment. The Violoncello part (Vlc.) is in the bass clef and plays a steady eighth-note accompaniment. All parts are marked with a dynamic of *< mf* (mezzo-forte).

132

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Detailed description: This system of music covers measures 132, 133, and 134. It continues the string quartet score. The Violin 1 part (Vln. 1) maintains its melodic role with eighth-note patterns. The Violin 2 part (Vln. 2) continues its melodic line. The Viola part (Vla.) continues its accompaniment. The Violoncello part (Vlc.) continues its steady eighth-note accompaniment. The dynamic remains consistent with the previous system.

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

135

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Detailed description: This system contains measures 135, 136, and 137. The first violin (Vln. 1) part features a melodic line with many accidentals, including sharps and naturals, and some slurs. The second violin (Vln. 2) part has a similar melodic line with slurs and some ties. The viola (Vla.) part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with some slurs. The cello (Vlc.) part plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between measures 136 and 137.

138

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Detailed description: This system contains measures 138, 139, 140, and 141. The first violin (Vln. 1) part is mostly silent, with a few notes and accents appearing in measures 139 and 140. The second violin (Vln. 2) part has a dense, rhythmic texture of sixteenth notes with slurs and accents. The viola (Vla.) part has a melodic line with slurs and accents. The cello (Vlc.) part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and accents. The key signature remains one flat (Bb).

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

142

Score for measures 142-144. The piece is in 3/4 time. The first system (measures 142-143) features a dynamic of *f* for all instruments. The second system (measures 143-144) features a dynamic of *mf* for all instruments. The third system (measure 144) features a dynamic of *f* for all instruments. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Vln. 1 *f* *mf* *f*

Vln. 2 *f* *mf* *p*

Vla. *f* *mf* *p*

Vlc. *f* *mf* *p*

145

Score for measures 145-147. The piece is in 3/4 time. The first system (measures 145-146) features a dynamic of *mp* for all instruments. The second system (measures 146-147) features a dynamic of *mp* for all instruments. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Vln. 1

Vln. 2 *mp*

Vla. *mp*

Vlc. *mp*



148

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*mf*

152

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*f p f p*

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

156

Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vlc.

*f*

This system contains measures 156, 157, and 158. It features four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The music is in a minor key, indicated by a flat sign on the first line of each staff. The first measure of each staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and an accent (>). The Vln. 1 part has a melodic line with slurs and accents. The Vln. 2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Vla. part has a melodic line with slurs and accents. The Vlc. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

159

Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vlc.

This system contains measures 159, 160, 161, and 162. It features the same four staves as the previous system. The music continues in the same minor key. The first measure of each staff begins with a dynamic marking of *f* and an accent (>). The Vln. 1 part has a melodic line with slurs and accents. The Vln. 2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Vla. part has a melodic line with slurs and accents. The Vlc. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

163

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Detailed description: This system contains measures 163 through 166. It features four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The music is in a minor key with a key signature of one flat. The time signature is 7/8. The first two staves play a melodic line with eighth-note patterns, while the last two staves provide a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

167

Sul tasto

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*mp*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

Detailed description: This system contains measures 167 through 170. It features the same four staves as the previous system. Measure 167 is marked 'Sul tasto' and 'mp'. The Violin 1 part has a melodic line with slurs. The Violin 2 part is silent, indicated by a whole rest. The Viola and Violoncello parts play a pizzicato accompaniment. The time signature changes from 7/8 to 6/8 in measure 168, then to 7/8 in measure 169, and finally to 4/4 in measure 170. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

171

Vln. 1 *Ord.*  
*p*

Vln. 2 *Sul tasto*  
*p*

Vla. *Cantabile arco*  
*mf*

Vlc.

175

Vln. 1 *Cantabile*  
*mf*

Vln. 2 *p*

Vla. *Sul tasto*  
*p*

Vlc. *p*

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

178

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*f*

*mp*

pizz.

*mp*

arco

*mp*

181

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Ord.

*f*

*mf*

*mf*

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

184

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*f*

*f*

arco

*f*

*f*

188

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

192

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*f*

*f*

*f*

*f*

Detailed description: This system of music covers measures 192 to 195. It features four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. Measures 192-194 are in 2/4 time, while measure 195 changes to 3/4 time. The Vln. 1 part consists of chords with accents. The Vln. 2 part has eighth notes with accents. The Vla. part has eighth notes with accents. The Vlc. part has eighth notes with accents. A forte (*f*) dynamic marking is present in the first measure of each staff.

196

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Detailed description: This system of music covers measures 196 to 199. It features the same four staves as the previous system. Measures 196-197 are in 3/4 time, while measures 198-199 return to 2/4 time. The Vln. 1 part continues with chords and accents. The Vln. 2 part continues with eighth notes and accents. The Vla. part has eighth notes with accents. The Vlc. part has eighth notes with accents.

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

199

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

This system of music covers measures 199 to 202. It features four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Vln. 1 staff has a treble clef and contains a series of chords with accents. The Vln. 2 staff has a treble clef and contains a melodic line with a forte (*ff*) dynamic marking. The Vla. staff has an alto clef and contains a melodic line with slurs. The Vlc. staff has a bass clef and contains a melodic line with slurs. The time signature changes from 7/8 to 2/4, then to 3/4, and finally to 6/8.

203

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

This system of music covers measures 203 to 206. It features four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Vln. 1 staff has a treble clef and contains a melodic line with a forte (*ff*) dynamic marking. The Vln. 2 staff has a treble clef and contains a melodic line with a forte (*ff*) dynamic marking. The Vla. staff has an alto clef and contains a melodic line with a forte (*ff*) dynamic marking. The Vlc. staff has a bass clef and contains a melodic line with a forte (*ff*) dynamic marking. The time signature changes from 7/8 to 3/4, then to 2/4, and finally to 3/4.



207

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

211

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*ff*

*ff*

*ff*

*mp*

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

214

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*mf*

*mf*

Detailed description: This system contains measures 214, 215, and 216. The music is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first violin part (Vln. 1) features a melodic line with accents and slurs. The second violin (Vln. 2) and viola (Vla.) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The cello part (Vlc.) provides a bass line. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) are present for the viola and cello parts.

217

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Detailed description: This system contains measures 217, 218, and 219. The time signature changes to 3/8. The first violin part (Vln. 1) continues with its melodic line, now marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second violin (Vln. 2), viola (Vla.), and cello (Vlc.) parts also play eighth-note accompaniment, all marked with *ff*. The overall texture is more intense due to the increased dynamics.

Inda Jani  
Para Cuarteto de Cuerdas

220

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Detailed description: This system contains measures 220, 221, and 222. The music is written for four string instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes across all parts. Measure 220 starts with a treble clef and a 3/8 time signature, which changes to 3/4 in measure 221. Measure 222 ends with a 6/8 time signature. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

223

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

Detailed description: This system contains measures 223, 224, and 225. The key signature remains one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The music is written for the same four string instruments. The notation features a consistent rhythmic pattern with accents (>) above many notes. A dynamic marking of *fff* (fortissimo) is present at the beginning of each part in measures 223 and 224. The score concludes with a double bar line and repeat signs in measures 224 and 225.

# **“PARAJES”**

**Para Quinteto de Alientos**

**2013**

- I. Quiatstais*
- II. El Cerrito*
- III. Guechiviyu*
- IV. Las Salinas*
- V. Bazalache*

**Duración: 12'00''**

**Daniel Martínez García**



Score in C

A

# Parajes, para quinteto de alientos

## I. Quaiatstais

Daniel Martínez García

$\text{♩} = 90$

Musical score for measures 1-5. The score is for a quintet of woodwinds: Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F, and Bassoon. The key signature is C major and the time signature is 3/8. The tempo is marked  $\text{♩} = 90$ . The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *Con sord.* (Con sordano).

B

Musical score for measures 6-10. The score continues for the Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F, and Bassoon. Dynamic markings include *<f* and *p*.

Musical score for measures 11-15. The score continues for the Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F, and Bassoon. The Oboe part is marked *Cantabile*. Dynamic markings include *p* and *3* (triplets).

17

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

*mp*

Senza sord.

*mp*

C

22

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

*mp*

Cantabile

*mf*

Cantabile

*mf*

27

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Cantabile

*mf*

Cantabile

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*f*

*f*

*f*

*f*

D

Musical score for section D, measures 34-40. The score is for a quintet of woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.).

- Fl.:** Rests throughout the section.
- Ob.:** Starts at measure 34 with a *Cantabile* marking and *mf* dynamic. The line features a melodic phrase with slurs and ties.
- B♭ Cl.:** Starts at measure 34 with a *p* dynamic. The line consists of a rhythmic pattern of eighth notes.
- Hn.:** Starts at measure 34 with a *p* dynamic. The line consists of a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bsn.:** Starts at measure 34 with a *p* dynamic. The line consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

E

Musical score for section E, measures 41-46. The score is for a quintet of woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.).

- Fl.:** Starts at measure 41 with a *Cantabile* marking and *mf* dynamic. The line features a melodic phrase with slurs and ties.
- Ob.:** Starts at measure 41 with a melodic phrase that continues into measure 42.
- B♭ Cl.:** Continues with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Hn.:** Continues with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bsn.:** Continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

F

Musical score for section F, measures 47-52. The score is for a quintet of woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.).

- Fl.:** Starts at measure 47 with a melodic phrase. At measure 50, the dynamic changes to *p*.
- Ob.:** Starts at measure 50 with a melodic phrase. At measure 50, the dynamic changes to *p*.
- B♭ Cl.:** Starts at measure 47 with a melodic phrase. At measure 50, the dynamic changes to *mf*. The line features a melodic phrase with slurs and ties.
- Hn.:** Continues with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bsn.:** Continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

52

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

*mf*

*p*

Cantabile

G

58

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

*mf*

*f*

*p*

65

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

*mp*

Cantabile



Parajes, para quinteto de alientos  
I. Quiatstais

H

Cantabile

71

*mf*

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

77

*mf*

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

I

83

*f*

*mp*

*f*

Cantabile

*mp*

*f*

Cantabile

*mp*

*f*

*mp*

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

J

Musical score for measures 88-92, featuring five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The dynamics range from *mf* to *f*. The Flute, Oboe, and B♭ Clarinet parts feature melodic lines with slurs and accents. The Horn and Bassoon parts play rhythmic accompaniment with triplets. The Bassoon part has a *f* dynamic marking at the end of the section.

Musical score for measures 93-97, featuring the same five instruments. The dynamics range from *mp* to *ff*. The Flute, Oboe, and B♭ Clarinet parts have melodic lines with slurs and accents. The Horn and Bassoon parts play rhythmic accompaniment with triplets. The Bassoon part has a *mp* dynamic marking at the end of the section.

# Parajes, para quinteto de alientos

## II. El Cerrito

Daniel Martínez García

Score in C

A

B

♩. = 75

Musical score for measures 1-6. The score is for a woodwind quintet (Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Horn in F, Bassoon) in 3/8 time. The key signature is C major. The tempo is marked as ♩. = 75. The score is divided into two sections, A and B. Section A covers measures 1-6. Section B covers measures 7-11. The Flute part is mostly silent. The Oboe part begins in measure 4 with a *p* dynamic. The Clarinet in B♭ part begins in measure 1 with a *p* dynamic. The Horn in F part is silent. The Bassoon part begins in measure 4 with a *p* dynamic and the instruction *Molto espressivo*.

Musical score for measures 7-11. The score continues from the previous section. The Flute part begins in measure 7. The Oboe part continues from measure 4. The Clarinet in B♭ part continues from measure 1. The Horn in F part is silent. The Bassoon part continues from measure 4, featuring a triplet in measure 11.

C

Musical score for measures 12-15. The score continues from the previous section. The Flute part begins in measure 12 with a *p* dynamic. The Oboe part continues from measure 4. The Clarinet in B♭ part continues from measure 1. The Horn in F part begins in measure 12 with a *mf* dynamic and the instruction *Molto espressivo*. The Bassoon part continues from measure 4, ending in measure 15 with a *mp* dynamic.

Parajes, para quinteto de alientos  
II. El Cerrito

16

Fl.  
Ob.  
B♭ Cl.  
Hn.  
Bsn.

Detailed description: This block contains the first system of music, measures 16 through 19. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Flute and Oboe parts are highly active with sixteenth-note patterns and slurs. The Bass Clarinet, Horn, and Bassoon parts provide a more rhythmic accompaniment with dotted rhythms and slurs. Measure numbers 16, 17, 18, and 19 are indicated at the start of their respective staves.

D

Fl.  
Ob.  
B♭ Cl.  
Hn.  
Bsn.

Detailed description: This block contains the second system of music, measures 20 through 24. It features the same five staves as the first system. The Flute and Oboe parts continue with intricate sixteenth-note passages. The Bass Clarinet, Horn, and Bassoon parts have a more melodic and sustained character. Measure numbers 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated at the start of their respective staves.

E

Fl.  
Ob.  
B♭ Cl.  
Hn.  
Bsn.

Molto espressivo  
*p* *mf*  
*p* *mf*  
Molto espressivo  
*p* *mf*

Detailed description: This block contains the third system of music, measures 25 through 29. It features the same five staves. The Flute and Oboe parts are marked 'Molto espressivo' and include dynamic markings of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The Bass Clarinet part also has a 'Molto espressivo' marking and dynamic markings. The Horn and Bassoon parts are mostly silent in this section. Measure numbers 25, 26, 27, 28, and 29 are indicated at the start of their respective staves.

Parajes, para quinteto de alientos  
II. El Cerrito

Musical score for measures 32-38. The score is for a woodwind quintet consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). Measures 32-38 show the beginning of a section. The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts feature melodic lines with triplets and slurs. The Horn and Bassoon parts are mostly rests in this section.

Musical score for measures 39-44. A large box containing the letter 'F' is positioned above measure 39. The score continues with the woodwind quintet. Measures 39-44 are marked with a forte (*f*) dynamic and the instruction *Molto espressivo*. The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts have more complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. The Horn and Bassoon parts also have melodic lines with slurs.

Musical score for measures 45-50. The score continues with the woodwind quintet. Measures 45-50 show the end of the section. The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts have melodic lines with slurs. The Horn and Bassoon parts also have melodic lines with slurs.

Score in C

A

# Parajes, para quinteto de alientos

## III. Guechiviyu

Daniel Martínez García

$\text{♩} = 90$

Flute *mf* *mp*

Oboe *mf*

Clarinet in B $\flat$  *mf*

Horn in F *mf*

Bassoon *mf* *mp*

B

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B $\flat$  Cl. *Cantabile*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

C

Fl. *f*

Ob. *Sólo* *f*

B $\flat$  Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *f*



Cantabile

E

Musical score for measures 32-36. The score is for a woodwind quintet consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.).

- Fl.:** Measure 32 is a whole rest. Measures 33-36 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *Cantabile* and *mf*.
- Ob.:** Measure 32 is a whole rest. Measures 33-36 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *Cantabile* and *mf*.
- B♭ Cl.:** Measures 32-33 contain a sixteenth-note pattern. Measures 34-36 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *mf*.
- Hn.:** Measures 32-33 contain a sixteenth-note pattern. Measures 34-36 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *mp*.
- Bsn.:** Measures 32-33 contain a sixteenth-note pattern. Measures 34-36 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *mp*.

F

Musical score for measures 37-42. The score is for a woodwind quintet consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.).

- Fl.:** Measures 37-42 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *f*.
- Ob.:** Measures 37-42 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *f*.
- B♭ Cl.:** Measures 37-42 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *f*.
- Hn.:** Measures 37-42 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *Cantabile* and *f*.
- Bsn.:** Measures 37-42 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *Cantabile* and *f*.

Musical score for measures 43-48. The score is for a woodwind quintet consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.).

- Fl.:** Measures 43-48 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *f*.
- Ob.:** Measures 43-48 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *f*.
- B♭ Cl.:** Measures 43-48 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *f*.
- Hn.:** Measures 43-48 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *f*.
- Bsn.:** Measures 43-48 contain a melodic line starting with a half note G4, marked *f*.



G

Musical score for section G, measures 48-52. The score is for a woodwind quintet consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and the tempo/style marking 'Cantabile'. The Flute part begins with a melodic line, while the other instruments provide harmonic support with rhythmic patterns.

Musical score for section G, measures 53-57. The woodwind quintet continues with the same instrumentation and key signature. The music maintains the *ff* dynamic and 'Cantabile' tempo. The melodic lines in the Flute and Oboe parts are more active, with frequent eighth-note patterns.

H

Musical score for section H, measures 58-62. The woodwind quintet continues with the same instrumentation and key signature. The music is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and a piano dynamic (*p*). The Flute part features a melodic line with a dynamic shift from *mp* to *mf* to *p*. The Bassoon part has a dynamic shift from *mp* to *f* at the end of the section.

# Parajes, para quinteto de alientos

## IV. Las salinas

Daniel Martínez García

Score in C **A**

$\text{♩} = 60$

Flute *pp* *pp*

Oboe *pp* *pp*

Clarinet in B $\flat$  *pp* *pp*

Horn in F *mp* *mp* *Solo molto espressivo*

Bassoon *pp* *pp*

**B**

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

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

B $\flat$  Cl. *pp* *pp* *p* *pp* *p*

Hn. *pp* *pp* *p* *pp* *p*

Bsn. *pp* *pp* *p* *pp* *p*

**C**

Fl. *pp* *pp*

Ob. *pp* *pp*

B $\flat$  Cl. *mp* *mp* *Solo molto espressivo*

Hn. *pp* *pp*

Bsn. *pp* *pp*

D

Musical score for section D, measures 25-32. The score is for a woodwind quintet. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts are active, with dynamics ranging from *pp* to *mp*. The Horn and Bassoon parts are silent. The Flute and Oboe parts feature melodic lines with slurs and accents. The Bass Clarinet part includes a sixteenth-note triplet marked with a '6'.

E

Musical score for section E, measures 33-40. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts are active, with dynamics ranging from *pp* to *mp*. The Horn and Bassoon parts are silent. The Flute and Oboe parts feature melodic lines with slurs and accents. The Bass Clarinet part includes a sixteenth-note triplet marked with a '6'.

F

Musical score for section F, measures 41-48. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts are active, with dynamics ranging from *mp*. The Horn and Bassoon parts are silent. The Flute and Oboe parts feature melodic lines with slurs and accents. The Bass Clarinet part includes a sixteenth-note triplet marked with a '6'.

Score in C

**A**

# Parajes, para quinteto de alientos

V. Bazalache

Daniel Martínez García

$\text{♩} = 90$

Flute  
Oboe  
Clarinet in B $\flat$   
Horn in F  
Bassoon

*f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

**B**

Fl.  
Ob.  
B $\flat$  Cl.  
Hn.  
Bsn.

*f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Fl.  
Ob.  
B $\flat$  Cl.  
Hn.  
Bsn.

*f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

15

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

**C**

20

Fl. *Cantabile*  
*f*

Ob. *Cantabile*  
*f*

B♭ Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

24

Fl.

Ob. *mf*

B♭ Cl. *Cantabile*  
*f*

Hn.

Bsn.

Parajes, para quinteto de alientos  
V. Bazalache

Musical score for measures 28-31. The score is for a quintet of woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked *ff* (fortissimo). The Flute part features a melodic line with grace notes and slurs. The Oboe, Bass Clarinet, and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. The Horn part plays a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 28, 29, 30, and 31 are indicated at the beginning of their respective staves.

Musical score for measures 32-35. The score is for a quintet of woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked *p* (piano). A box with the letter 'D' is placed above the Flute staff at measure 32. The Oboe part is marked *mf* (mezzo-forte) and *Cantabile*. The Flute, Bass Clarinet, and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. The Horn part plays a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 32, 33, 34, and 35 are indicated at the beginning of their respective staves.

Musical score for measures 36-39. The score is for a quintet of woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked *mf* (mezzo-forte). The Oboe part is marked *Cantabile*. The Flute, Bass Clarinet, and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. The Horn part plays a melodic line with slurs and accents. Measure numbers 36, 37, 38, and 39 are indicated at the beginning of their respective staves.

E

Parajes, para quinteto de alientos  
V. Bazalache

Cantabile

Fl. *mf*

Ob. *mp*

B $\flat$  Cl. *mp*

Hn.

Bsn.

F

Fl. *f*

Ob. *mf*

B $\flat$  Cl. *mf*

Hn.

Bsn.

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Hn.

Bsn.

# G

## Parajes, para quinteto de alientos V. Bazalache

Musical score for measures 54-59. The score is for a quintet of woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns with many triplets. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The Flute and Oboe parts have rests in measures 54-55. The Bass Clarinet part has rests in measures 54-55 and 57-58. The Horn and Bassoon parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets.

Musical score for measures 60-63. The woodwind parts continue with complex rhythmic patterns and triplets. The Flute and Oboe parts enter in measure 60. The Bass Clarinet part has rests in measures 60-61. The Horn and Bassoon parts continue their accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

# H

Musical score for measures 64-67. The woodwind parts continue with complex rhythmic patterns and triplets. The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts have rests in measures 64-65. The Horn and Bassoon parts continue their accompaniment. Dynamics include *f*. The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts enter in measure 66 with a *Cantabile* marking. The Flute part has a *f* dynamic marking in measure 67.



Parajes, para quinteto de alientos  
V. Bazalache

68

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

*ff*

*ff*

*ff*

72

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

76

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

*ff*

*ff*

*ff*

*subito p*

*subito p*

*subito p*

*subito p*

*subito p*

Parajes, para quinteto de alientos  
V. Bazalache

82 Fl. Niente

82 Ob. Niente

82 B♭ Cl. Niente

82 Hn. Niente

82 Bsn. Niente

# **“BOSQUEJOS DE AUTORRETRATO”**

**Para Ensamble Pierrot**

**2014**

*I. Eufórico*

*II. Con entusiasmo*

*III. Nostálgico*

*IV. Extasiado*

*V. Con sufrimiento*

*VI. Impaciente*

**Duración: 14'10''**

**Daniel Martínez García**



Score in C

A

# Bosquejos de autorretrato

## I. Eufórico

Daniel Martínez García

$\text{♩} = 110$

Flute

Clarinet in B $\flat$

Violin

Cello

Piano

*ff*

*ff*

B

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*mf*

*mf*

Bosquejos de autorretrato  
I. Eufórico

This musical score is for the first movement, 'I. Eufórico', of the 'Bosquejos de autorretrato' by Carlos Chávez. The score is arranged for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Piano (Pno.), and Percussion (Perc.).

The score is divided into two systems, each containing six staves. The first system covers measures 8 through 12, and the second system covers measures 13 through 17. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 3/4.

**Instrumental Parts:**

- Flute (Fl.):** Measures 8-12: Rests. Measures 13-17: Melodic line with slurs and accents, starting on a whole note G4.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 8-12: Rests. Measures 13-17: Melodic line with slurs and accents, starting on a whole note F4.
- Violin (Vln.):** Measures 8-12: Rests. Measures 13-17: Rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- Viola (Vc.):** Measures 8-12: Rests. Measures 13-17: Rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- Piano (Pno.):** Measures 8-12: Complex rhythmic accompaniment with slurs and accents. Measures 13-17: Continues with slurs and accents.
- Percussion (Perc.):** Indicated by 'pizz.' (pizzicato) markings above the staff in measures 8-12.

**Dynamic and Performance Markings:**

- mf** (mezzo-forte) is marked for the Flute, B♭ Clarinet, and Piano parts.
- pizz.** (pizzicato) is marked for the Percussion part.
- Slurs and accents are used extensively throughout the score to indicate phrasing and emphasis.

Bosquejos de autorretrato  
I. Eufórico

C

Musical score for measures 17-21. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 17-21. Dynamics: *f*.
- B♭ Cl.:** Measures 17-21. Dynamics: *f*.
- Vln.:** Measures 17-21. Dynamics: *mf*. Includes the instruction "arco".
- Vc.:** Measures 17-21. Dynamics: *mf*. Includes the instruction "arco".
- Pno.:** Measures 17-21. Dynamics: *f*.

Musical score for measures 22-26. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 22-26. Dynamics: *ff*.
- B♭ Cl.:** Measures 22-26. Dynamics: *ff*.
- Vln.:** Measures 22-26. Dynamics: *ff*.
- Vc.:** Measures 22-26. Dynamics: *ff*.
- Pno.:** Measures 22-26. Dynamics: *ff*.

D

Bosquejos de autorretrato  
I. Eufórico

26

Fl.

B<sup>b</sup> Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*mf*

pizz.

*mp*

31

Fl.

B<sup>b</sup> Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*mp*

arco

*mf*

Bosquejos de autorretrato  
I. Eufórico

36

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*Sul tasto*

E

40

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*mf*

*p*

*8vb*  
*p*



F

45

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*f*

*f* Ord.

*mf*

*mp*

*mf*

*mf*

(8 $^{vb}$ )

*mf*

50

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

3

3

3

3

(8 $^{vb}$ )

Bosquejos de autorretrato  
I. Eufórico

G

Musical score for measures 54-57. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is two flats (B♭, E♭) and the time signature is 3/4. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The Flute and Bass Clarinet parts feature a melodic line with triplets and slurs. The Violin and Viola parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano part features a complex accompaniment with many beamed eighth notes and triplets. Measure numbers 54, 55, 56, and 57 are indicated at the beginning of their respective staves.

Musical score for measures 58-61. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is two flats (B♭, E♭) and the time signature is 3/4. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The Flute and Bass Clarinet parts are silent (indicated by a horizontal line). The Violin part is silent. The Viola part plays a melodic line with triplets and slurs, ending with a *pizz.* (pizzicato) marking. The Piano part continues with a complex accompaniment of beamed eighth notes and triplets. Measure numbers 58, 59, 60, and 61 are indicated at the beginning of their respective staves.

Score in C

A

# Bosquejos de autorretrato

## II. Con entusiasmo

Daniel Martínez García

$\text{♩} = 150$

Flute

Clarinet in B $\flat$

Violin

Cello

Piano

*mp*

B

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*mp*

*mp*

*pizz.*

*mp*

*pizz.*

*mp*

*mf*

*mf*

Bosquejos de autorretrato  
II. Con entusiasmo

Musical score for measures 11-14. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl. and B♭ Cl.:** Both parts play a melodic line starting at measure 11, marked *mp*. The notes are G4, A4, B♭4, C5, B♭4, A4, G4.
- Vln. and Vc.:** Both parts play a melodic line starting at measure 11, marked *mf*. The notes are G4, A4, B♭4, C5, B♭4, A4, G4. The Vln. part includes triplets in measures 12, 13, and 14.
- Pno.:** The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

C

Musical score for measures 15-18. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl. and B♭ Cl.:** Both parts play a melodic line starting at measure 15, marked *mp*. The notes are G4, A4, B♭4, C5, B♭4, A4, G4.
- Vln. and Vc.:** Both parts play a melodic line starting at measure 15, marked *mf*. The notes are G4, A4, B♭4, C5, B♭4, A4, G4. The Vln. part includes triplets in measures 15, 16, and 17.
- Pno.:** The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand, marked *f*.

Bosquejos de autorretrato  
II. Con entusiasmo

19

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*mp*  $\rightarrow$  *f*

*mp*  $\rightarrow$  *f*

pizz. *f* arco pizz.

pizz. *f* arco 3 pizz.

23

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*mp*  $\rightarrow$  *f*

*mp*  $\rightarrow$  *f*

arco pizz.

arco 3 pizz.

Bosquejos de autorretrato  
II. Con entusiasmo

Musical score for measures 26-31. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Treble clef, starting at measure 26. Features triplet eighth notes and slurs. Dynamic: *mf*.
- B♭ Cl.:** Treble clef, starting at measure 26. Features triplet eighth notes and slurs. Dynamic: *mf*.
- Vln.:** Treble clef, starting at measure 26. Labeled "arco". Features triplet eighth notes and slurs.
- Vc.:** Treble clef, starting at measure 26. Labeled "arco". Features triplet eighth notes and slurs.
- Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs), starting at measure 26. Features eighth notes and slurs. Dynamic: *mf*.

Musical score for measures 29-34. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Treble clef, starting at measure 29. Features triplet eighth notes and slurs. Dynamic: *mp*.
- B♭ Cl.:** Treble clef, starting at measure 29. Features triplet eighth notes and slurs. Dynamic: *mp*.
- Vln.:** Treble clef, starting at measure 29. Features a pizzicato (pizz.) entry at measure 34. Dynamic: *mf*.
- Vc.:** Treble clef, starting at measure 29. Features a pizzicato (pizz.) entry at measure 34. Dynamic: *mf*.
- Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs), starting at measure 29. Features triplet eighth notes and slurs. Dynamic: *mf*.

A box containing the letter "D" is located above the Flute part at measure 34.

Bosquejos de autorretrato  
II. Con entusiasmo

34

Fl.

B<sup>b</sup> Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*mf*

*mf*

38

Fl.

B<sup>b</sup> Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

**E**

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

Bosquejos de autorretrato  
II. Con entusiasmo

Fl. 42

B♭ Cl.

Vln. arco

Vc. arco

Pno. 42

*f*

*f*

*leg.*

Fl. 47

B♭ Cl.

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Pno. 47

*ff*

*ff*

*ff*

**F**



Bosquejos de autorretrato  
II. Con entusiasmo

50

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Musical score for measures 50-52. The Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.) parts feature triplet patterns. The Piano (Pno.) accompaniment is shown in the lower staves.

53

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*mp*

Musical score for measures 53-55. The Flute (Fl.) and B♭ Clarinet (B♭ Cl.) parts continue with triplet patterns. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts are marked *mp*. The Piano (Pno.) accompaniment continues.

Bosquejos de autorretrato  
II. Con entusiasmo

Musical score for measures 56-59. The score is arranged in five systems. The first system contains the Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B♭ Cl.) parts, both featuring triplet eighth notes. The second system contains the Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) parts, with the Vln. playing chords and the Vc. playing a bass line. The third system contains the Piano (Pno.) part, with both treble and bass staves showing a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (B♭), and the time signature is 3/4.

G

Musical score for measures 60-62. The score is arranged in five systems. The first system contains the Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B♭ Cl.) parts, with the Fl. playing a melodic line and the B♭ Cl. playing a similar line. The second system contains the Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) parts, with the Vln. playing a melodic line and the Vc. playing a bass line. The third system contains the Piano (Pno.) part, with both treble and bass staves showing a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat (B♭), and the time signature is 3/4.

Bosquejos de autorretrato  
II. Con entusiasmo

*rit.*

63

Fl.

B♭ Cl.

63

Vln.

Vc.

63

Pno.

The image shows a page of a musical score for the piece "Bosquejos de autorretrato II. Con entusiasmo". The page number is 9. The score is for a woodwind ensemble consisting of Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute and Clarinet parts are active, starting at measure 63. The Flute part begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and finally a half note G4. The Clarinet part follows a similar melodic line. The Violin, Viola, and Piano parts are currently empty, indicated by a measure rest in each staff. The tempo marking "rit." (ritardando) is placed above the first measure of the Flute part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4 based on the notation.

Score in C

A

# Bosquejos de autorretrato

## III. Nostálgico

Daniel Martínez García

$\text{♩} = 60$

Solo espressivo

*Cresc. vibrato poco a poco*

*Dim. vibrato poco a poco*

Flute

Clarinet in B $\flat$

Violin

Cello

Piano

Arco Circular

*ppp* *p*

*Solo espressivo* *Poco vibrato*

*p*

Measures 1-8. Flute and Clarinet in B $\flat$  have melodic lines. Flute starts with *ppp* and *p*. Clarinet in B $\flat$  has triplets starting at measure 6. Cello has a circular bowing pattern. Piano is silent.

B

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*Cresc. vibrato poco a poco* *Meno vibrato* *Poco vibrato*

*mp* *mp*

Measures 9-16. Flute and Clarinet in B $\flat$  have melodic lines. Flute starts at measure 9. Clarinet in B $\flat$  has triplets starting at measure 12. Violin and Cello have accompaniment. Piano is silent.

Bosquejos de autorretrato  
III. Nostálgico

Musical score for measures 17-23. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 17-23. Starts with a triplet of eighth notes. Includes the instruction *Cresc. vibrato poco a poco*.
- B $\flat$  Cl.:** Measures 17-23. Includes the instruction *Cresc. vibrato poco a poco*.
- Vln.:** Measures 17-23. Rests.
- Vc.:** Measures 17-23. Features a melodic line with a *gliss.* (glissando) in measure 23.
- Pno.:** Measures 17-23. Rests.

C

Musical score for measures 24-30. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 24-30. Starts with a note and a *Dim. vibrato* instruction.
- B $\flat$  Cl.:** Measures 24-30. Starts with a note and a *Dim. vibrato* instruction. Includes the instruction *Como improvisando* and dynamic markings *p* and *f* with a triplet in measure 30.
- Vln.:** Measures 24-30. Rests.
- Vc.:** Measures 24-30. Features a melodic line with a *gliss.* (glissando) in measure 28 and dynamic marking *mf*.
- Pno.:** Measures 24-30. Includes the instruction *Como improvisando* and dynamic marking *f*. Features triplet markings in measures 25 and 26.

Bosquejos de autorretrato  
III. Nostálgico

Como improvisando

Fl. *mp* *f*

B♭ Cl.

Vln. *mp* *f*

Vc. *gliss.*

Pno.

Fl. *ff*

B♭ Cl. *ff*

Vln. *ff*

Vc. *gliss.*

Pno. *f*

Bosquejos de autorretrato  
III. Nostálgico

33

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

35

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Bosquejos de autorretrato  
III. Nostálgico

D

Musical score for measures 37-40. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 37-40 feature a melodic line with triplets and a phrase marked "Como eco" in measure 40.
- B♭ Cl.:** Measures 37-40 feature a melodic line with triplets and a phrase marked "Como eco" in measure 40.
- Vln.:** Measures 37-40 feature a melodic line with triplets and a phrase marked "Como eco" in measure 40.
- Vc.:** Measures 37-40 feature a sustained harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *mp*.
- Pno.:** Measures 37-40 feature a harmonic accompaniment. Dynamics include *mp*.

Musical score for measures 41-44. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 41 starts with the instruction "Sutil" and a dynamic of *p*. Measures 42-44 are marked "Niente".
- B♭ Cl.:** Measure 41 starts with the instruction "Sutil" and a dynamic of *p*. Measures 42-44 are marked "Niente".
- Vln.:** Measure 41 starts with the instruction "Sutil" and a dynamic of *p*. Measures 42-44 are marked "Niente".
- Vc.:** Measures 41-44 feature a sustained harmonic accompaniment. Dynamics include *pp*.
- Pno.:** Measures 41-44 feature a harmonic accompaniment. Dynamics include *pp*.



Score in C

A

# Bosquejos de autorretrato

## IV. Extasiado

Daniel Martínez García

$\text{♩} = 95$

Flute

Clarinet in B $\flat$

Violin

Cello

Piano

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*pizz.*

*mf*

*mp*

*8va*

*8va*

*mp*

6

6

Bosquejos de autorretrato  
IV. Extasiado

11

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

**B**

16

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Bosquejos de autorretrato  
IV. Extasiado

Musical score for measures 21-25. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Melodic line with slurs and triplets.
- B♭ Cl.:** Melodic line with slurs and triplets.
- Vln.:** Melodic line with slurs and triplets.
- Vc.:** Rested.
- Pno.:** Accompanying line with slurs and triplets.

C

Musical score for measures 26-30. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Rested until measure 29, then melodic line with *ff* dynamic.
- B♭ Cl.:** Rested until measure 29, then melodic line with *ff* dynamic.
- Vln.:** Melodic line with *ff* dynamic and triplets.
- Vc.:** Melodic line with *f* dynamic and triplets, marked *arco*.
- Pno.:** Accompanying line with slurs and triplets.

Bosquejos de autorretrato  
IV. Extasiado

Fl. 31

B♭ Cl. 3

Vln. 31

Vc. 3

Pno. 31

D

Fl. 35

B♭ Cl. 3

Vln. 35

Vc. 3

Pno. 35

*mp*

*mp*

Bosquejos de autorretrato  
IV. Extasiado

41

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*Molto espressivo*

*mf* 3

E

47

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*f* 3

*mf*

Bosquejos de autorretrato  
IV. Extasiado

53

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Detailed description of the first system (measures 53-57):  
- Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.) parts are blank, indicated by a horizontal line.  
- Violin (Vln.) part: Starts with a triplet of eighth notes (G $\flat$ , A $\flat$ , B $\flat$ ), followed by a long melodic line with a slur and a fermata. A second triplet of eighth notes (B $\flat$ , C $\flat$ , D $\flat$ ) appears in the fourth measure.  
- Viola (Vc.) part: Mirrors the violin's triplet and melodic line.  
- Piano (Pno.) part: Features a rhythmic accompaniment of eighth notes in both hands, with a consistent melodic contour.

58

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Detailed description of the second system (measures 58-62):  
- Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.) parts are blank, indicated by a horizontal line.  
- Violin (Vln.) part: Continues the melodic line from the previous system, including a triplet of eighth notes (D $\flat$ , E $\flat$ , F $\flat$ ).  
- Viola (Vc.) part: Continues the melodic line from the previous system, including a triplet of eighth notes (E $\flat$ , F $\flat$ , G $\flat$ ).  
- Piano (Pno.) part: Continues the rhythmic accompaniment of eighth notes in both hands.

**F** IV. Extasiado

This musical score is for the piece "Bosquejos de autorretrato IV. Extasiado". It is marked with a dynamic of *f* (forte) and includes a section marked *ff* (fortissimo). The score is divided into two systems, each starting at measure 64. The first system includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute and Bass Clarinet parts feature intricate melodic lines with many slurs and ties. The Violin and Viola parts are primarily sustained notes with some movement. The Piano part consists of a rhythmic accompaniment with slurs. The second system continues the same instrumentation and musical themes, with the Flute and Bass Clarinet parts showing further development of their melodic motifs. The Piano part maintains its accompaniment role. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Bosquejos de autorretrato  
IV. Extasiado

74

Fl.

B♭ Cl.

Vln. (8va)

Vc.

Pno.

79

Fl.

B♭ Cl.

Vln. (8va)

Vc.

Pno.



Bosquejos de autorretrato  
IV. Extasiado

Musical score for measures 84-88. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Features a complex melodic line with many sixteenth notes, including triplets. A fermata is placed over the final measure.
- B♭ Cl.:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the final measure.
- Vln.:** Features a melodic line with eighth notes and a fermata over the final measure. A dashed line above the staff is labeled *(8va)*.
- Vc.:** Features a melodic line with eighth notes and a fermata over the final measure.
- Pno.:** Features a rhythmic accompaniment with eighth notes in both hands.

Musical score for measures 89-93. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Features a complex melodic line with many sixteenth notes, including triplets. A fermata is placed over the final measure.
- B♭ Cl.:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the final measure.
- Vln.:** Features a melodic line with eighth notes and a fermata over the final measure. A dashed line above the staff is labeled *(8va)*.
- Vc.:** Features a melodic line with eighth notes and a fermata over the final measure.
- Pno.:** Features a rhythmic accompaniment with eighth notes in both hands.

Bosquejos de autorretrato  
IV. Extasiado

Musical score for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is marked *ff* (fortissimo) and includes a measure number 94. The Flute and B♭ Clarinet parts feature melodic lines with triplets and slurs. The Violin and Viola parts are mostly rests, with some melodic activity in the later measures. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

# Bosquejos de autorretrato

## V. Con Sufrimiento

Score in C

Daniel Martínez García

A

♩ = 40

Solo, molto espressivo

Musical score for the first system, measures 1-6. The Flute part features a melodic line with dynamics *ppp*, *Cresc. vib.*, *Dim. vib.*, *Cresc. vib.*, and *Dim. vib.*, including triplet markings. The Clarinet in Bb, Violin, and Cello parts are mostly silent, with *ppp* markings appearing in measures 5 and 6.

Musical score for the second system, measures 7-10. The Flute part continues with melodic lines and triplet markings. The Bb Clarinet part has *ppp* markings in measures 8 and 9. The Violin and Cello parts provide harmonic support with *ppp* markings in measures 7 and 8.

Bosquejos de autorretrato  
V. Con Sufrimento

B

Musical score for measures 11-15. The score is for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). Measure 11 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Flute part has a triplet of eighth notes. The Bass Clarinet part has a similar triplet. The Violin part has a triplet of eighth notes. The Violoncello part has a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings of *pp* and *Molto espressivo*. There are also markings for *pp* and *Molto espressivo* in the lower systems.

Musical score for measures 16-18. The score is for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Flute part is mostly silent. The Bass Clarinet part has a single note. The Violin part has a triplet of eighth notes. The Violoncello part has a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings of *pp* and *Molto espressivo*.

Musical score for measures 19-23. The score is for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Flute part has a triplet of eighth notes. The Bass Clarinet part has a triplet of eighth notes. The Violin part has a triplet of eighth notes. The Violoncello part has a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings of *p* and *Molto espressivo*.

Bosquejos de autorretrato  
V. Con Sufrimento

Fl. 22

B♭ Cl. 22

Vln. 22

Vc. 22

Fl. 25

B♭ Cl. 25

Vln. 25

Vc. 25

**C**

*f* *mp*

Fl. 28

B♭ Cl. 28

Vln. 28

Vc. 28

*mf* *f*

Bosquejos de autorretrato  
V. Con Sufrimento

D

Musical score for measures 31-35. The score is for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). Measures 31-35 feature a dynamic shift from *ff* to *p*. The Flute and Violin parts have a melodic line with a slur over measures 31-35. The B♭ Clarinet and Violoncello parts have a rhythmic accompaniment with a slur over measures 31-35. A box with the letter 'D' is positioned above the Flute staff at measure 31.

Musical score for measures 36-38. The score is for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). Measures 36-38 feature a melodic line in the Flute and Violin parts with a slur over measures 36-38. The B♭ Clarinet and Violoncello parts have a rhythmic accompaniment with a slur over measures 36-38.

Musical score for measures 39-41. The score is for four instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). Measures 39-41 feature a melodic line in the Flute and Violin parts with a slur over measures 39-41. The B♭ Clarinet and Violoncello parts have a rhythmic accompaniment with a slur over measures 39-41.

Score in C

A

# Bosquejos de autorretrato

## VI. Impaciente

Daniel Martínez García

♩ = 150

Flute *mp*

Clarinet in B $\flat$  *mp*

Violin

Cello

Piano

Fl. *mf*

B $\flat$  Cl. *mf*

Vln.

Vc.

Pno.

Bosquejos de autorretrato  
VI. Impaciente

**B**

Fl. 10 *f*

B♭ Cl. 10 *f*

Vln. 10 *f*

Vc. 10 *f*

Pno. 10 *f* *mf*

Fl. 15 *mf*

B♭ Cl. 15 *mf*

Vln. 15 *mf*

Vc. 15 *mf*

Pno. 15 *mf*



Bosquejos de autorretrato  
VI. Impaciente

19

Fl.

B<sup>b</sup> Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*f*

*f*

3

3

22

Fl.

B<sup>b</sup> Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

3

Bosquejos de autorretrato  
VI. Impaciente

C

25

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

pizz.

*mp*

29

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Molto cantabile

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

Bosquejos de autorretrato  
VI. Impaciente

33

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*mf*

arco

36

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Bosquejos de autorretrato  
VI. Impaciente

39

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*mf*

D

42

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Molto cantabile

*f*

Bosquejos de autorretrato  
VI. Impaciente

45

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

E

49

Fl.

B $\flat$  Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Bosquejos de autorretrato  
VI. Impaciente

This musical score is for the sixth movement, 'Impaciente', from the 'Bosquejos de autorretrato' by Manuel de Falla. The score is arranged for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

The score is divided into two systems, each containing five staves. The first system covers measures 53 to 56, and the second system covers measures 57 to 60. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/8.

Key musical features include:

- Flute (Fl.):** Features rapid sixteenth-note passages with triplets and slurs, starting at measure 53.
- Clarinet (B♭ Cl.):** Mirrors the flute's melodic line with similar rhythmic patterns and triplets.
- Violin (Vln.):** Plays a melodic line with slurs and triplets, often in a higher register than the other instruments.
- Viola (Vc.):** Provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and triplets.
- Piano (Pno.):** Features a complex accompaniment with sixteenth-note figures in both hands, often with slurs and triplets.

The score is marked with measure numbers 53, 57, and 60 at the beginning of their respective systems. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and triplets, indicating the 'Impaciente' (impatient) character of the piece.

Bosquejos de autorretrato  
VI. Impaciente

F

Musical score for measures 61-65. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 61-65. Starts with a triplet of eighth notes (F#, G, A) and continues with a melodic line. Dynamic: *fff*.
- B♭ Cl.:** Measures 61-65. Starts with a triplet of eighth notes (F#, G, A) and continues with a melodic line. Dynamic: *fff*.
- Vln.:** Measures 61-65. Starts with a half note (F#) and continues with a melodic line. Dynamic: *p sub*. Includes a triplet of eighth notes in measure 64.
- Vc.:** Measures 61-65. Starts with a half note (F#) and continues with a melodic line. Dynamic: *fff*.
- Pno.:** Measures 61-65. Right hand: Starts with a triplet of eighth notes (F#, G, A) and continues with a melodic line. Dynamic: *fff p sub*. Left hand: Starts with a triplet of eighth notes (F#, G, A) and continues with a melodic line. Dynamic: *fff*.

Musical score for measures 66-70. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 66-70. Rests.
- B♭ Cl.:** Measures 66-70. Rests.
- Vln.:** Measures 66-70. Starts with a half note (F#) and continues with a melodic line. Dynamic: *fff*. Includes a triplet of eighth notes in measure 66.
- Vc.:** Measures 66-70. Rests.
- Pno.:** Measures 66-70. Right hand: Starts with a half note (F#) and continues with a melodic line. Dynamic: *fff*. Left hand: Rests.

# **“ANTARES”**

**Para Banda Sinfónica**

**2014**

**Duración: 09'00''**

**Daniel Martínez García**





# Antares

Para Banda Sinfónica

♩ = 108

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Bassoon 1

Bassoon 2

Clarinet in E $\flat$

Clarinet in B $\flat$  1

Clarinet in B $\flat$  2

Clarinet in B $\flat$  3

Bass Clarinet in B $\flat$

Soprano Sax.

Alto Sax.

Tenor Sax.

Baritone Sax.

Trumpet in C 1 y 2

Trumpet in C 3 y 4

Horn in F 1 y 3

Horn in F 2 y 4

Trombone in C 1

Trombone in C 2 y 3

Bass Trombone in C

Bombardino in B $\flat$  1

Bombardino in B $\flat$  2 y 3

Tuba in C 1 y 2

Tuba in C 3 y 4 & Double Bass 1 y 2

Timpani

Percussion 1

Percussion 2

Percussion 3

Xylophone

*p*

*mp*

*mf*

*a 1*

Antares  
Para Banda Sinfónica

B

This page contains the musical score for the second page of the piece "Antares" for Symphonic Band. The score is written for a variety of instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The woodwind section includes Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Bassoon 1 and 2, E Clarinet, B-flat Clarinet 1 and 2, B-flat Clarinet 3, and Bass Clarinet. The brass section includes Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass Saxophone, Cornet 1 and 2, Cornet 3 and 4, Flute Horn 1 and 2, Trumpet 1, Trumpet 2 and 3, Trumpet 3 and 4, Bass Trombone, Trombone 2 and 3, and Euphonium 1 and 2. The percussion section includes Snare Drum 1 and 2, Bass Drum 1 and 2, and Tom-tom 1, 2, and 3. The score features complex rhythmic patterns, particularly in the woodwinds and percussion, and includes dynamic markings such as *mp* and *mf*. The score is divided into measures, with a double bar line indicating the end of the page.

Antares  
Para Banda Sinfónica

C

29

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

B. Cl.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

B. Cl. 3

B. B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

C. Tpt. 1 y 2

C. Tpt. 3 y 4

F. Hn. 1 y 3

F. Hn. 2 y 4

C. Tbn. 1

C. Tbn. 2 y 3

C. Bass Tbn.

B. Bomb. 1

B. Bomb. 2 y 3

C. Tuba 1 y 2

C. Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2

29

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

mf

f

mp

mp

Crash Cymbal

Snare

Antares  
Para Banda Sinfónica

D

This page of the musical score, page 4, is marked with rehearsal mark 'D'. It features a full orchestral arrangement for a symphonic band. The score is organized into systems for various instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Bassoons 1 and 2, and Clarinets in Bb, C, and Bb. The brass section consists of Trumpets 1 and 2, Horns 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, and a Bass Trombone. The string section includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass Saxophones. The percussion section includes Timpani and three snare drums. The score contains various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *mf*, *f*, *ff*), and articulation marks. A 'Tutti' marking is present in the woodwind and brass sections. The page number '4' is in the top left, the title 'Antares Para Banda Sinfónica' is at the top center, and the rehearsal mark 'D' is in a box at the top right.

Antares  
Para Banda Sinfónica

E

Picc.  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
B. Cl.  
B. Cl. 1  
B. Cl. 2  
B. Cl. 3  
B. B. Cl.  
S. Sax.  
A. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.  
C. Tpt. 1 y 2  
C. Tpt. 3 y 4  
F. Hn. 1 y 3  
F. Hn. 2 y 4  
C. Tbn. 1  
C. Tbn. 2 y 3  
C. Bass Tbn.  
B. Bomb. 1  
B. Bomb. 2 y 3  
C. Tuba 1 y 2  
C. Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3

mf  
f  
mf  
mf

Clash Cymbal  
Seco

Antares  
Para Banda Sinfónica

Picc.  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
B♭ Cl.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
B♭ Cl. 3  
B♭ B. Cl.  
S. Sax.  
A. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.  
C Tpt. 1 y 2  
C Tpt. 3 y 4  
F Hn. 1 y 3  
F Hn. 2 y 4  
C Tbn. 1  
C Tbn. 2 y 3  
C Bass Tbn.  
B Bomb. 1  
B Bomb. 2 y 3  
C Tuba 1 y 2  
C Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3

Antares  
Para Banda Sinfónica

F

Score for **Antares** for **Para Banda Sinfónica**, page 7. The score includes staves for various instruments: Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Clarinets in Bb (1, 2, 3), Bass Clarinet, Saxophones (Soprano, Alto, Tenor, Baritone), Trumpets (1 & 2, 3 & 4), Horns (1 & 3, 2 & 4), Trombones (1, 2 & 3, Bass), Bombardons (Bb 1, Bb 2 & 3), Tubas (1 & 2, 3 & 4 & D. Bass 1 & 2), Timpani, and Percussion (1, 2, 3). The score features dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mp*, and includes performance instructions like Gong L.V. and L.V. at the bottom.

Antares  
Para Banda Sinfónica

G

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

E. Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B♭ B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

C Tpt. 1 y 2

C Tpt. 3 y 4

F Hn. 1 y 3

F Hn. 2 y 4

C Tbn. 1

C Tbn. 2 y 3

C Bass Tbn.

B Bomb. 1

B Bomb. 2 y 3

C Tuba 1 y 2

C Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2

Temp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

L.V.

Xylophone

Bass Drum

Triangle

f

mf

sf

Tutti





Antares  
Para Banda Sinfónica

H

Picc.  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
B. Cl.  
B. Cl. 1  
B. Cl. 2  
B. Cl. 3  
B. B. Cl.  
S. Sax.  
A. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.  
C. Tpt. 1 y 2  
C. Tpt. 3 y 4  
F. Hn. 1 y 3  
F. Hn. 2 y 4  
C. Tbn. 1  
C. Tbn. 2 y 3  
C. Bass Tbn.  
B. Bomb. 1  
B. Bomb. 2 y 3  
C. Tuba 1 y 2  
C. Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3

# Antares

## Para Banda Sinfónica

I

**Instrument List:**

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob. 1
- Ob. 2
- Bsn. 1
- Bsn. 2
- E Cl.
- B♭ Cl. 1
- B♭ Cl. 2
- B♭ Cl. 3
- B♭ B. Cl.
- S. Sax.
- A. Sax.
- T. Sax.
- B. Sax.
- C Tpt. 1 y 2
- C Tpt. 3 y 4
- F Hn. 1 y 3
- F Hn. 2 y 4
- C Tbn. 1
- C Tbn. 2 y 3
- C Bass Tbn.
- B Bomb. 1
- B Bomb. 2 y 3
- C Tuba 1 y 2
- C Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2
- Temp.
- Perc. 1
- Perc. 2
- Perc. 3

**Performance Instructions:**

- Dynamics:** *mf*, *f*
- Articulation:** accents (acc.)
- Percussion:** Crash Cymbal L.V., Gong L.V.

Antares  
Para Banda Sinfónica

J

Picc.  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
B. Cl.  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
Bb Cl. 3  
Bb B. Cl.  
S. Sax.  
A. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.  
C Tpt. 1 y 2  
C Tpt. 3 y 4  
F Hn. 1 y 3  
F Hn. 2 y 4  
C Tbn. 1  
C Tbn. 2 y 3  
C Bass Tbn.  
B Bomb. 1  
B Bomb. 2 y 3  
C Tuba 1 y 2  
C Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3

Antares  
Para Banda Sinfónica

K

100

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

B. Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B♭ Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

C Tpt. 1 y 2

C Tpt. 3 y 4

F Hn. 1 y 3

F Hn. 2 y 4

C Tbn. 1

C Tbn. 2 y 3

C Bass Tbn.

B♭ Bomb. 1

B♭ Bomb. 2 y 3

C Tuba 1 y 2

C Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

*p*

*Tutti*

*p*

*Tutti*

*Tutti*

*p*

*100*

*100*

*100*

Antares  
Para Banda Sinfónica

L

Picc. *f*

Fl. 1 *sf*

Fl. 2 *sf*

Ob. 1 *sf*

Ob. 2 *sf*

Bsn. 1 *f*

Bsn. 2 *f*

B. Cl. *sf*

B♭ Cl. 1 *sf*

B♭ Cl. 2 *sf*

B♭ Cl. 3 *sf*

B♭ Cl. *f*

S. Sax. *f*

A. Sax. *f*

T. Sax. *f*

B. Sax. *f*

C Tpt. 1 y 2 *sf*

C Tpt. 3 y 4 *sf*

F Hn. 1 y 3 *sf*

F Hn. 2 y 4 *sf*

C Tbn. 1 *f*

C Tbn. 2 y 3 *f*

C Bass Tbn. *f*

B. Bomb. 1 *f*

B. Bomb. 2 y 3 *f*

C Tuba 1 y 2 *f*

C Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2 *f*

Timp. *f*

Perc. 1 *f* Crash Cymbal LV. LV. LV.

Perc. 2 *f* Bass Drum *p*

Perc. 3 *f* Gong LV. LV. LV.

Antares  
Para Banda Sinfónica

M

100 Picc. *mp*

100 Fl. 1 *p*

100 Fl. 2 *p*

Ob. 1

Ob. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B♭ B. Cl.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

100 C Tpt. 1 y 2

C Tpt. 3 y 4

F Hn. 1 y 3

F Hn. 2 y 4

C Tbn. 1

C Tbn. 2 y 3

C Bass Tbn.

B Bomb. 1

B Bomb. 2 y 3

C Tuba 1 y 2

C Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2

106 Timp.

106 Perc. 1 L.V. L.V.

Perc. 2

106 Perc. 3 L.V. L.V. Triangle *p*







Antares  
Para Banda Sinfónica

This page of the musical score for 'Antares' is for a symphonic band. It features 26 staves, each with a specific instrument or section label on the left. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Clarinet in B-flat 1 (B♭ Cl. 1), Clarinet in B-flat 2 (B♭ Cl. 2), Clarinet in B-flat 3 (B♭ Cl. 3), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Saxophone Soprano (S. Sax.), Saxophone Alto (A. Sax.), Saxophone Tenor (T. Sax.), and Saxophone Bass (B. Sax.). The brass section includes Trumpets 1 and 2 (C Tpt. 1 y 2), Trumpets 3, 4, and 5 (C Tpt. 3 y 4), Horns 1, 2, 3, and 4 (F Hn. 1 y 3, F Hn. 2 y 4), Trombones 1, 2, and 3 (C Tbn. 1, C Tbn. 2 y 3, C Bass Tbn.), Bombardones 1 and 2 (B Bomb. 1, B Bomb. 2 y 3), and Tubas 1, 2, 3, 4, and 5 (C Tuba 1 y 2, C Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2). The percussion section includes Timpani (Timp.), Snare Drum (Perc. 1), Bass Drum (Perc. 2), and Triangle (Perc. 3). The score is written in a common time signature with a key signature of one flat. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings such as *f* and *mf*. A rehearsal mark '206' is present at the beginning of the page, and another '212' is located at the start of the percussion section. The percussion part includes specific notation for Snare Drum, Bass Drum, and Triangle.

Antares  
Para Banda Sinfónica

Q

206

Picc. *p*

Fl. 1 *p* *a2*

Fl. 2 *p*

Ob. 1

Ob. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1 *p*

B♭ Cl. 2 *p* *mf*

B♭ Cl. 3 *p* *mf*

B♭ Cl. 4 *mf*

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

C Tpt. 1 y 2 *p* *a2*

C Tpt. 3 y 4 *p* *a2*

F Hn. 1 y 3 *p* *a2*

F Hn. 2 y 4 *p* *a2*

C Tbn. 1 *p*

C Tbn. 2 y 3 *p*

C Bass Tbn. *p*

B. Bomb. 1 *p*

B. Bomb. 2 y 3 *p* *a2*

C Tuba 1 y 2 *p* *a2*

C Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2 *p* *a2*

206

Temp. *p*

Perc. 1 *p*

Perc. 2 *p*

Perc. 3 *p*

Antares  
Para Banda Sinfónica

R

Picc.  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
B. Cl.  
Bb. Cl. 1  
Bb. Cl. 2  
Bb. Cl. 3  
Bb. Cl.  
S. Sax.  
A. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.  
C. Tpt. 1 y 2  
C. Tpt. 3 y 4  
F. Hn. 1 y 3  
F. Hn. 2 y 4  
C. Tbn. 1  
C. Tbn. 2 y 3  
C. Bass Tbn.  
B. Bomb. 1  
B. Bomb. 2 y 3  
C. Tuba 1 y 2  
C. Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3

Antares  
Para Banda Sinfónica

Picc.  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
B. Cl.  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
B♭ Cl. 3  
B♭ B. Cl.  
S. Sax.  
A. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.  
C Tpt. 1 y 2  
C Tpt. 3 y 4  
F Hn. 1 y 3  
F Hn. 2 y 4  
C Tbn. 1  
C Tbn. 2 y 3  
C Bass Tbn.  
B Bomb. 1  
B Bomb. 2 y 3  
C Tuba 1 y 2  
C Tuba 3 y 4 & D. Bass 1 y 2  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3

Crash Cymbal L.V.  
Gong L.V.