UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA
COMPOSICIÓN

QUE PRESENTA:
MARCO ANTONIO NERI GARCÍA

DIRECTOR DE TESIS:
LEONARDO CORAL GARCÍA

CIUDAD DE MÉXICO 2016

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

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

”Las caracolas guardan el sonido no de este mar
sino de otro antiguamente devastado”

Andrés García Barrios

Índice

Introducción Pág. IV

Currículum Pág. V

Capítulo I

Sonata para piano solo

1.1 Acerca de la obra Pág. 1

1.2 Análisis musical

I. Adagio-Vivo Pág. 2

II. Scherzo Pág. 6

III. Lontano Pág. 9

IV. Presto-Largo Pág. 12

1.3 Conclusiones sobre la obra Pág. 15

Capítulo II

Diálogos (ciclo para 2 clarinetes)
Clarinete soprano en Si bemol, clarinete bajo en Si bemol, clarinete contrabajo en Si bemol

2.1 Acerca de la obra Pág. 17

2.2 Análisis musical

I. Del tiempo Pág. 18

II. Del hombre Pág. 20

III. Del alma Pág. 21

IV. Del fuego Pág. 23

2.3 Conclusiones sobre la obra Pág. 25

Capítulo III

Tema y variaciones para flauta, violonchelo y arpa

3.1 Acerca de la obra Pág. 25

3.2 Análisis musical Pág. 25

3.3 Conclusiones sobre la obra Pág. 34

Capítulo IV

Enigmas

(Música para contralto, piano a 4 manos, 2 percusionistas y coro femenino de 9 ó 18 integrantes)

4.1 Acerca de la obra Pág. 35

4.2 Análisis musical

I. Introductorio Pág. 36

II. ¿Cuál podrá ser el portento Pág. 40
de tan noble calidad
que es, con ojos, ceguedad,
y sin vista entendimiento?

III. ¿Cuál es aquel arrebol Pág. 42
de jurisdicción tan bella
que, inclinando como estrella
deslumbra como el sol?

IV. ¿Cuál será aquella pasión Pág. 44
que no merece piedad
pues peligra en necedad
por ser toda obstinación?

4.3 Conclusiones sobre la obra Pág. 47

V Conclusiones generales Pág. 48

VI Bibliografía Pág. 51

VII Anexos

7.1 Programa de mano –síntesis- Pág. 53

7.2 *Enigmas* texto completo Pág. 59

7.3 Facsímil del Libro de Profesiones del Convento de San Jerónimo Pág. 60

7.4 Romance de sor Juana Inés de la Cruz: Pág. 61
Con que, en sentidos afectos, prelude al dolor de una ausencia.
7.5 Romance de sor Juana Inés de la Cruz: Pág. 62
Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano.

7.6 Partituras Pág. 64

Introducción

El Presente trabajo está conformado por el análisis musical de cuatro obras que compuse entre los años 2013 y 2016. Estas obras fueron escogidas particularmente para demostrar mi experiencia y capacidad adquirida en la carrera de composición.

Las obras: *Sonata para piano solo* y *Tema y variaciones para flauta, violonchelo y arpa,* cumplen el objetivo principal de formación académica. No tienen ningún significado extra-musical. En cambio, se enfatiza el desarrollo y la exploración de la forma musical.

El resto de las obras: *Diálogos* y *Enigmas*, son resultado de mi investigación artística y personal. Pertenecen a un ámbito más subjetivo y libre y contienen un significado extra-musical.

El análisis de cada obra se hace de lo general a lo particular y cubre elementos esenciales de la música como instrumentación, forma musical, armonía, desarrollo de temas, carácter, dinámicas, etc. De esta manera, se cubren los aspectos esenciales de la música, dando muestra de mi capacidad compositiva y mi aprendizaje en la carrera.

Marco Neri

Originario de la Ciudad de México, a la edad de 7 años inició sus estudios en la Orquesta Infantil Herminio Almendros a cargo del maestro Lucio Sánchez Bravo, donde incursionó en percusiones y guitarra. Cursó durante el año de 1997 estudios de flauta transversa con el profesor Rafael Urrusti en el Centro Cultural Ollin Yoliztli; posteriormente, estudió dos años guitarra en la Escuela Superior de Música (INBA) con el maestro Fernando Mariña. A partir de 2006, estudió composición en la Facultad de Música (UNAM) con el maestro Leonardo Coral. Participó en el programa de movilidad estudiantil DGECI (UNAM) 2014-2, cursando un semestre en la *Université Paris-Sorbonne*. Su obra se ha presentado en distintos foros de la Ciudad de México, de los que destacan la sala Julián Carrillo, el Centro Nacional de las Artes, el teatro Esperanza Iris, el Zócalo de la Ciudad de México, la sala Carlos Chávez, entre otros, igualmente en algunos países como Bélgica, Cuba, España y Francia. Su obra incluye música para danza y teatro e incursiona actualmente en la creación de música para cine. Es fundador, productor y compositor en la *Orquesta Juvenil Onepanko*, desde su formación en 2013. Así mismo, es director de *ARStudio*, estudio de grabación en la Ciudad de México fundado a inicios de 2015.

Capítulo I

1.1 Sonata para piano solo

> Así pues, si aspiramos a ser iniciados de la vida,
> debemos considerar las cosas en dos planos:
> Primero la gran melodía, aquella a la que cooperan
> perfumes y cosas, sensaciones y pasados, crepúsculos
> y nostalgias. Luego las singulares voces
> que completan y realizan la plenitud de este coro.
> Y para una obra de arte esto quiere decir que,
> para crear una imagen de la vida profunda, de
> la existencia que no es solamente la de hoy sino
> posible en cualquier tiempo, será necesario poner
> en justa proporción y equilibrar las dos voces:
> la de una hora memorable, y la del grupo de
> personas que en ella se encuentran.
>
> Rainer Maria Rilke

El surgimiento de nuevos paradigmas a lo largo de la historia, ha sido el nutrimento del arte. En el siglo XVIII, un nuevo planteamiento ideológico (aunque no el único) se desarrolló en las artes. Dicho movimiento, incorporó la dialéctica en la forma musical. Esta nueva corriente requirió de nuevas vías de expresión y de nuevos instrumentos musicales, así como de nuevas armonías. La forma sonata surge como reflejo de ese pensamiento y propone una nueva estructura en la arquitectura musical.

En mi sonata conviven múltiples facetas y temperamentos de mi personalidad: en el primer movimiento evoco mi temperamento introspectivo. El sonido resultante es reflexivo pero a la vez impetuoso. En el segundo movimiento, impregné mi humor satírico e irónico, y el resultado fue un scherzo de carácter juguetón. El tercer movimiento contiene un aspecto reflexivo de mi personalidad y obtuve un movimiento rico en cambios de color y de textura. El cuarto, refleja una faceta ansiosa de mi personalidad y el resultado fue un movimiento rítmico y de mucha intensidad.

En esta sonata, el esquema general se planteó a partir del primer movimiento. Una vez finalizado, pude planificar con mayor claridad la constitución interna de cada movimiento y sus contrastes. La forma se apega al esquema tradicional de sonata y está escrita en Mi menor, no obstante, la armonía se enriquece con notas cromáticas generando una tonalidad ampliada.

1.2 Análisis musical

I. Adagio-Vivo

El primer movimiento se apega al esquema habitual de forma sonata (tema 1, puente, tema 2, desarrollo modulante y reexposición). El lenguaje armónico está estrechamente vinculado a la estructura formal.

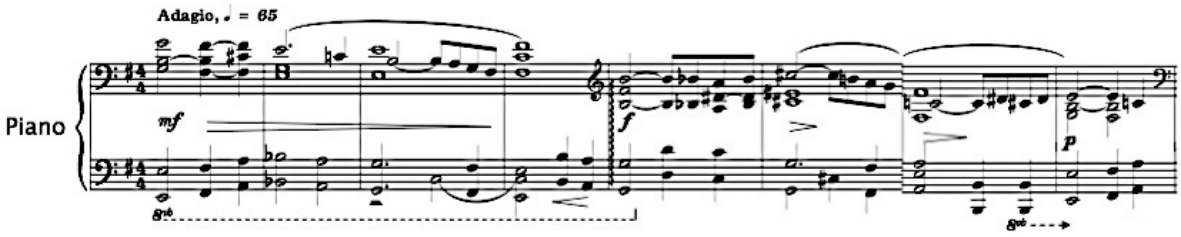
Fig. 1 Esquema integral del movimiento.

Exposición			**Desarrollo Modulante**			**Reexposición en tónica**			
Tema 1 Tónica (Mi menor) Compás 1-8	**Puente (Transición Mi menor a Sol mayor)** Compás 9-18	**Tema 2 3er grado (Sol mayor)** Compás 19-26	**Material tema 1 (Re mayor)** Compás 27-36	**Material tema 2 (Sol mayor)** Compás 37-44	**Material puente (Re mayor)** Compás 45-56	**Tema 1 (Mi menor)** Compás 57-63	**Puente (Mi menor)** Compás 64-66	**Tema 2 (Mi menor)** Compás 67-70	**Coda (Mi menor)** Compás 71-84

Exposición

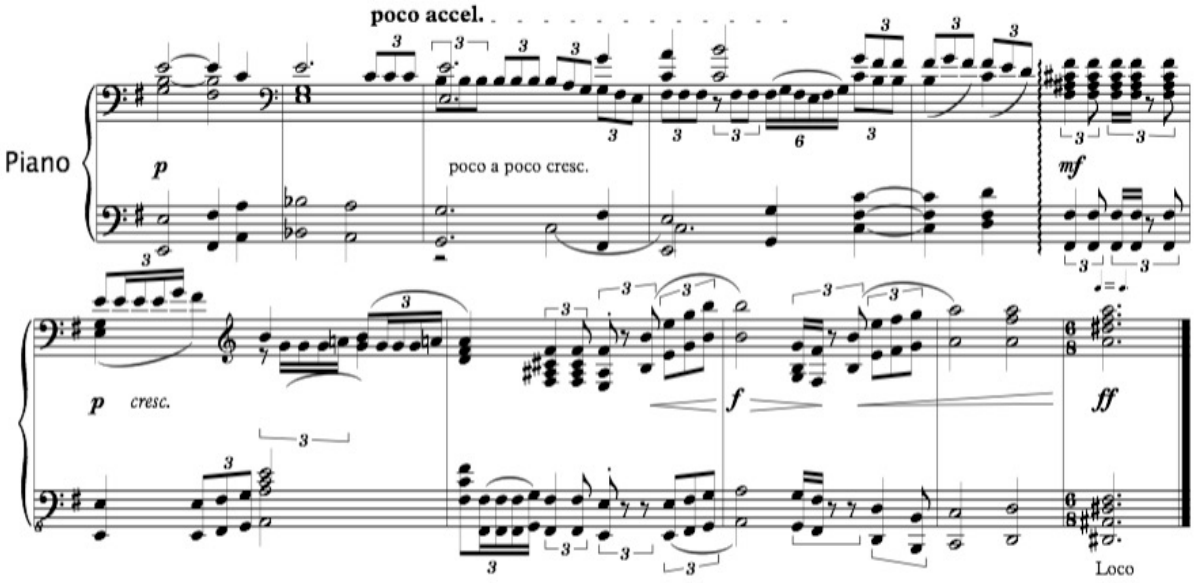
En el tema 1 (fig. 2) se aprecia un carácter apasionado y *cantabile*. Es un tema que inicia la obra de manera lenta pero con gran exaltación.

Fig. 2



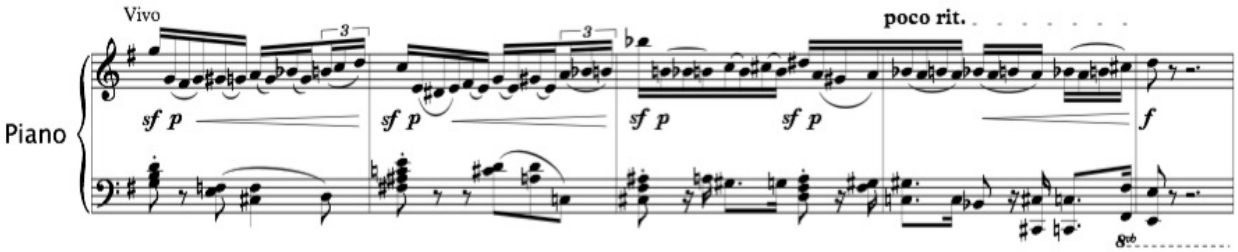
En seguida, se aprecia el puente (fig. 3) el cual tiene el objetivo de modular del primero al tercer grado de la tonalidad. Se forma a partir del tema 1 y se añade el tresillo como base rítmica, lo que da fluidez y dinamismo al discurso.

Fig. 3



El tema 2 (fig. 4) contrasta con el tema 1. Es ágil y disonante. La armonía en esta sección tiene centro tonal en Sol mayor y se destaca la idea de “tonalidad ampliada”. Aparecen notas ajenas como: Do#, Sol#, Re# y La#.

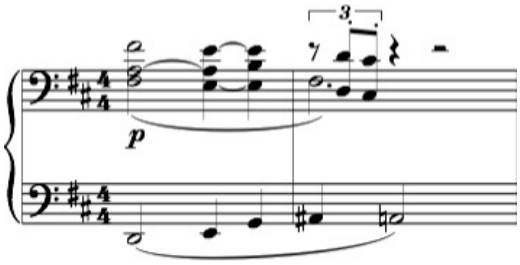
Fig. 4



Desarrollo

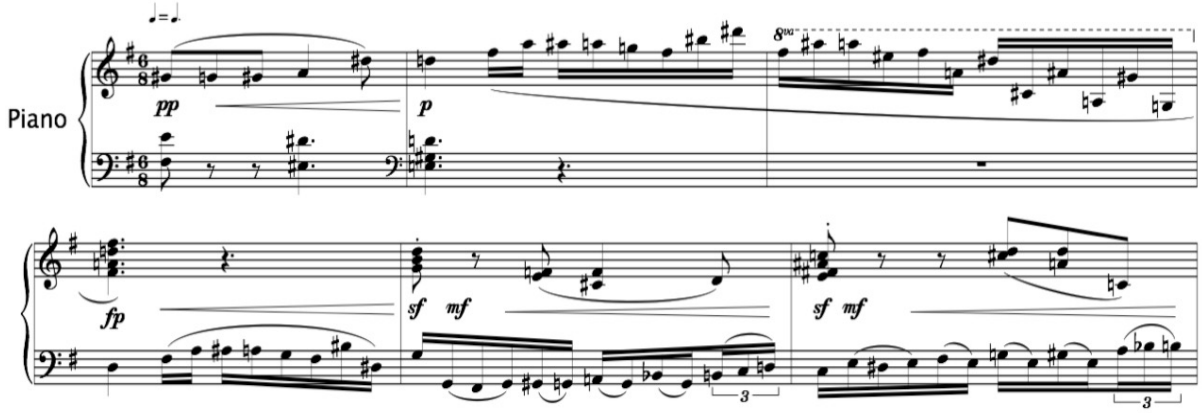
Los primeros compases del desarrollo se construyen a partir del tema 1 (fig. 5) y se añade la figura rítmica de tresillo que apareció en el puente. La tonalidad con la que inicia esta sección es Re mayor, modulando brevemente a tonalidades como Fa# mayor, Do# mayor, Si menor y La menor.

Fig. 5



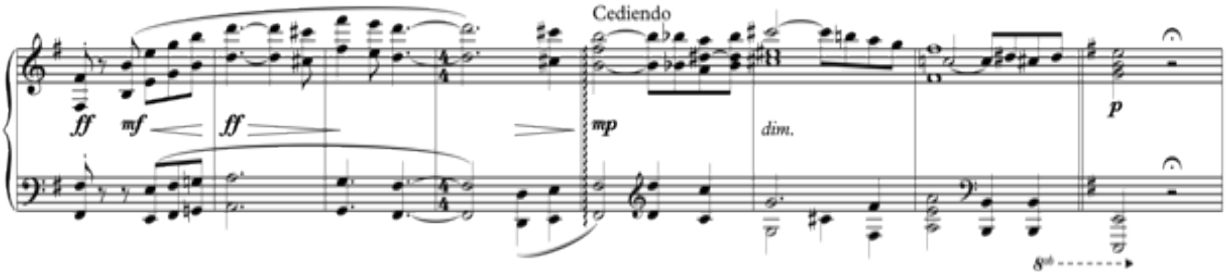
Más adelante, se desarrolla el material del tema 2 (fig. 6). Se presenta de manera similar a la exposición, pero ahora la melodía pasa al registro grave y los acordes de disonancia se encuentran en el registro medio. Además la aparición de este tema es más prolongado que en la exposición.

Fig. 6



La figura 7 muestra los últimos compases del desarrollo. Se puede observar que el material del puente se utiliza como punto climático del movimiento.

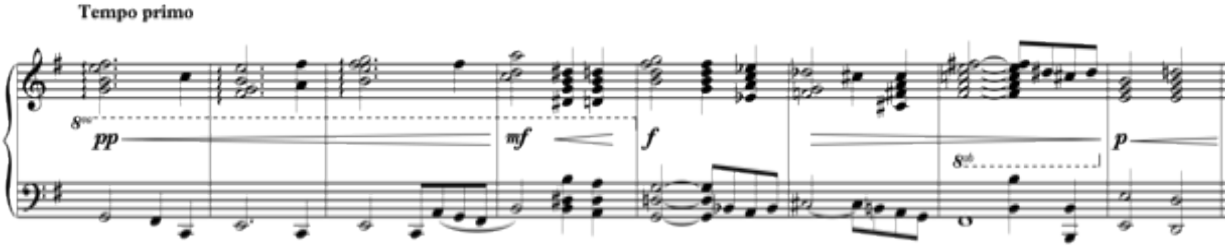
Fig. 7



Reexposición

En esta sección, el tema 1 regresa a la tónica. Sin embargo, no se presenta de la misma manera. En la exposición existe mayor movimiento contrapuntístico, mientras que en la reexposición, el tema aparece como melodía con acompañamiento. Otra diferencia importante es el carácter: en vez de ser apasionado y *cantabile*, como se presentó en un inicio, es pesante y misterioso, pese a que la tonalidad y el *tempo* sean iguales. Esto se debe al uso del registro: en la exposición prevalecía el registro grave, con variación en los últimos 4 compases del tema (véase fig. 2). Sin embargo, en la reexposición (fig. 8), el registro se mantiene a los extremos agudo y grave.

Fig. 8



El último factor que contribuye a la variación del tema 1 en la reexposición, es la dinámica (fig. 9). Esta característica muestra otra faceta del material y genera interés en secciones distintas.

Fig. 9

TEMA 1	Compases 1 al 4	Compases 5 al 8
Exposición	*mf* >	*f* > *p*
Reexposición	*pp* < *mf* <	*f* > *p*

El puente (en la reexposición), es más sintético. Sólo se presentan 3 compases (61-63) que son muy similares a los de la última parte del puente en la exposición (compases 17 y 18). El resultado al sintetizar el puente, es que el tema 2 resalta y cobra importancia. De esta forma, el movimiento termina de manera enérgica, reexponiendo el tema 2 en la tónica.

II. Scherzo

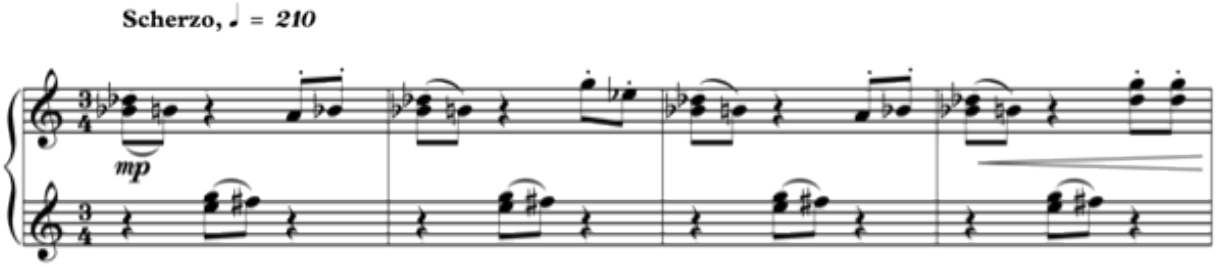
Este movimiento es un *scherzo* monotemático. Destaca por ser dinámico y ligero y denota un carácter burlón. No cuenta con la sección de *trío* pero se observan cuatro grandes secciones.

Fig. 10 Esquema integral del movimiento.

Sección 1	Sección 2	Sección 3	Sección 4
Presentación del tema	Desarrollo	Clímax	Coda
Tema → Parte A compás 1-4 → Parte B compás 5-8 Los compases 9 al 17 corresponden a la repetición del tema.	Compás 18-70	Compás 71-104	Compás 105-126

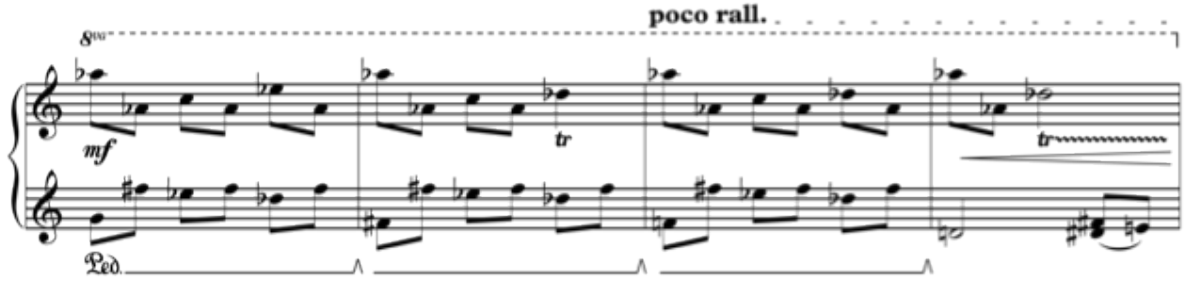
La sección 1 presenta el tema. Éste se recicla en las diversas secciones y está conformado por dos partes. La parte A (fig. 11) se construye con los acordes de Mi menor y Fa# mayor. Estos acordes aparecen de forma entrelazada y forman una figura disonante de acentuación ternaria.

Fig. 11



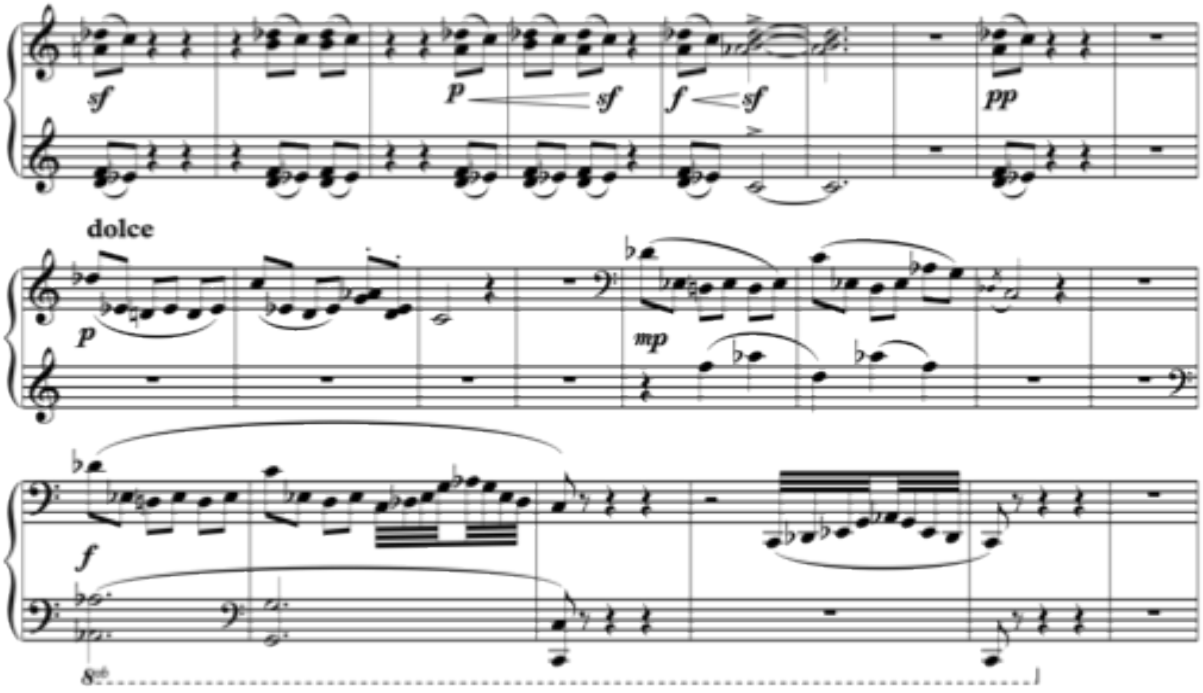
La parte B (fig. 12) se distingue por un color más brillante. Mantiene el lenguaje disonante y se construye a partir de la tonalidad de Sol# mayor, con algunas notas añadidas como Do, Mi, Fa# y Sol#. Estas dos partes se repiten consecutivamente con variaciones de registro y distintas alteraciones en las notas.

Fig. 12



La sección 2 tiene diversos procesos de desarrollo: contrapunto, superposición de temas, densidad, textura, entre otros.

Fig. 13 Ejemplo de densidad y textura



Otro ejemplo se presenta de los compases 31 al 45. Aquí se utilizan las dos partes del tema simultáneamente. La parte A del tema (fig. 14) se encuentra en el acompañamiento. Aparece sin terceras, el fraseo es distinto y no tiene una dirección melódica particular. La parte B del tema (fig. 15) se utiliza como melodía y aparece en acordes *plaqué*. Además, esta línea melódica es más expresiva que la original.

Fig. 14

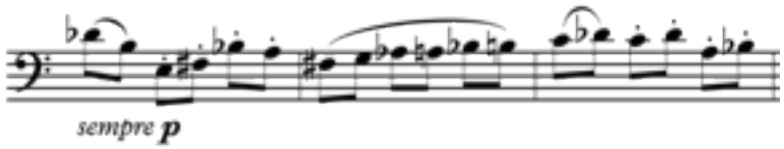
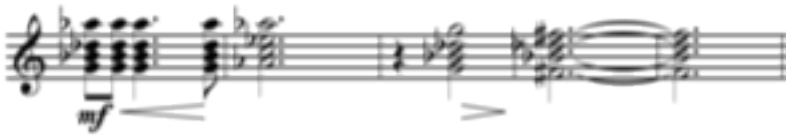
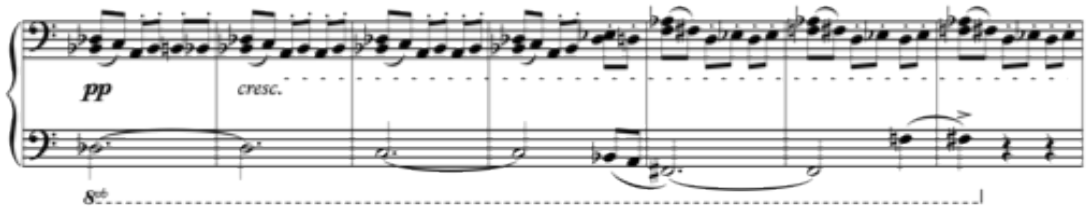


Fig. 15



La sección 3 es climática (fig. 16). Se construye principalmente de la parte A del tema, se añade una melodía en el registro grave y tiene la característica de ser más densa y misteriosa. El carácter “juguetón” se transforma en un carácter vehemente y dramático.

Fig. 16 Últimos compases de la sección 3.



La última sección es conclusiva. Se retoman algunos compases de la sección 2 y disminuye progresivamente el impulso hasta concluir con el movimiento.

III. Lontano

Este movimiento es lento, monotemático y se destaca por su gran expresividad. La indicación de *tempo*: *lontano* (lejano), hace referencia a una sonoridad lánguida y distante. Armónicamente este movimiento tiene eje tonal en Mi menor, sin embargo, a menudo se encuentran acordes simultáneamente mayor/menor (como el primer compás de la fig. 17), así como acordes aumentados o disminuidos con

7ª. Esto es un recurso empleado para crear un color armónico distinto al resto de los movimientos.

Fig. 17

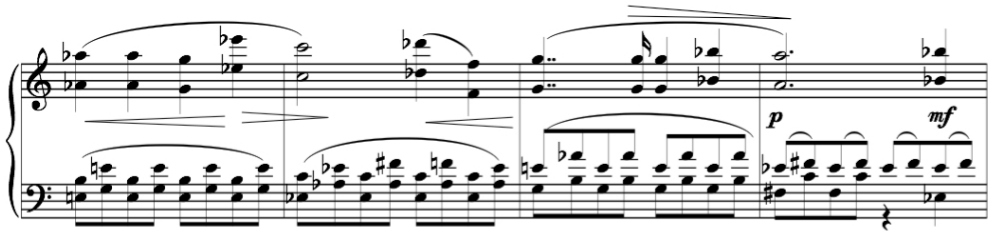


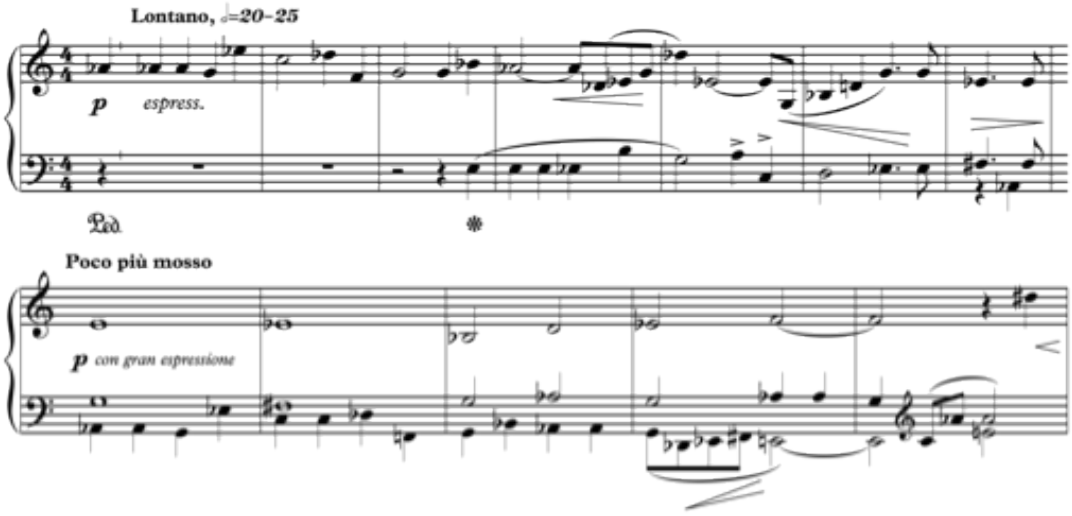
Fig. 18

Esquema integral del movimiento.

Sección 1	Sección 2	Sección 3
Tema contrapuntístico	Desarrollo Y clímax	Coda
Compás 1-12	Compás 13-31	Compás 32-38

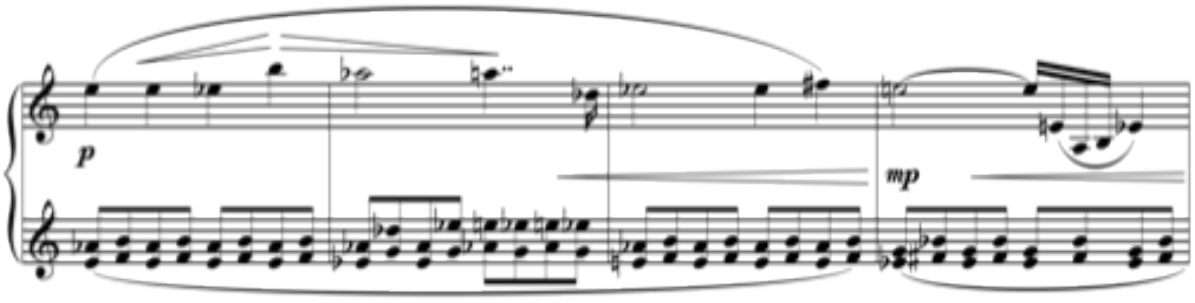
Los primeros compases muestran el material temático en su forma más simple (fig. 19). De esta melodía surge un contrapunto a tres voces de mucha riqueza en cambios de color y de textura.

Fig. 19



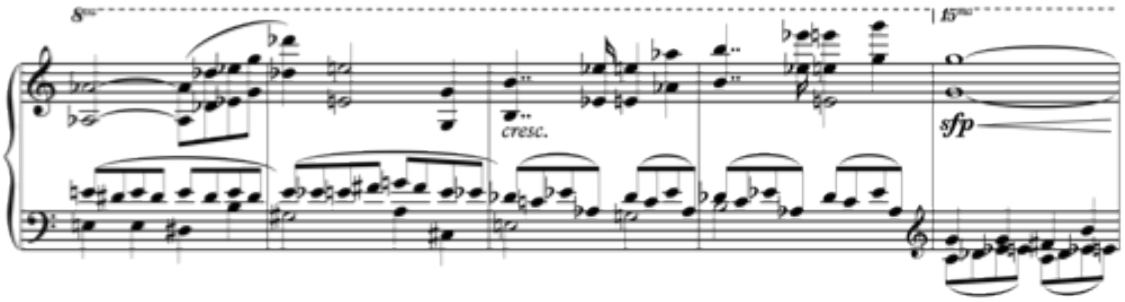
En la sección 2, las disonancias desembocan en un acorde de Mi mayor y el discurso cambia a melodía con acompañamiento (fig. 20). El color se torna brillante y cristalino, por el cambio de registro, y se presentan ligeras modificaciones a la melodía original.

Fig. 20



En seguida, el color varía una vez más: se presenta en octavas y el acompañamiento con mayor densidad. El registro y la dinámica se amplían gradualmente hasta converger en el momento climático del movimiento (fig. 21).

Fig. 21



Este movimiento finaliza con la repetición de los compases 16 al 20 y *attacca* al siguiente movimiento.

IV. Presto-Largo

En el último movimiento predomina el material rítmico. Se caracteriza por su vitalidad y contundencia. La forma A-B-A' contrasta con la estructura formal de los movimientos anteriores y propone un final enérgico a la obra.

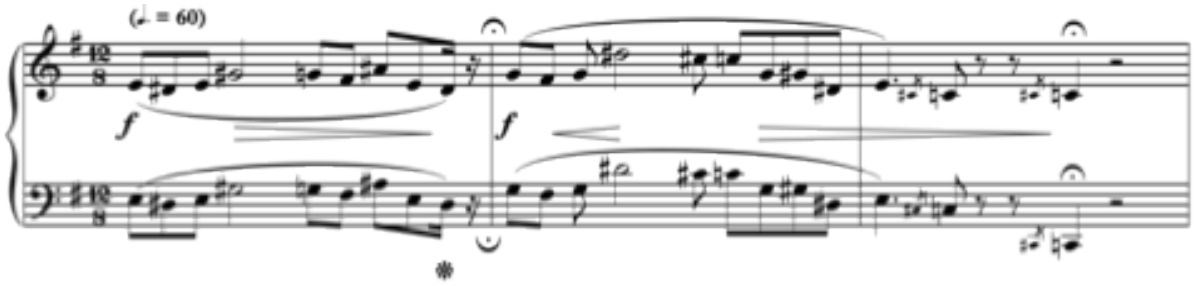
Fig. 22 Esquema integral del movimiento.

Sección A			Sección B			Sección A'	
Tema 1	Desarrollo A1	Desarrollo A2	Desarrollo B1	Desarrollo B2	Desarrollo B3	Tema 1'	Desarrollo A2'
Compás 1-3	Compás 4-20	Compás 21-65	Compás 66-71	Compás 72-82	Compás 83-98	Compás 99-111	Compás 112-141

La sección A consiste en presentar de distintas formas la melodía de la figura 23. Aparecerá con diversos tipos de acompañamiento: algunas veces *legato*, otras *staccato*. Pero siempre con un carácter enérgico, fluido y acentuado. El proceso armónico en esta primera sección, consiste en acentuar las disonancias por medio de segundas mayores y menores en el acompañamiento (véase fig. 24a). Además, se hace énfasis en algunos grados tonales de Mi mayor como el 4° menor, 4° aum,

1° aum y 6a aumentada. También existe una modulación a Sol# menor del compás 27 al 42.

Fig. 23 Melodía temática



A continuación se muestran distintos tipos de acompañamiento y algunas modificaciones de la melodía.

Fig. 24a Melodía (M.D.) con acompañamiento *staccato*.

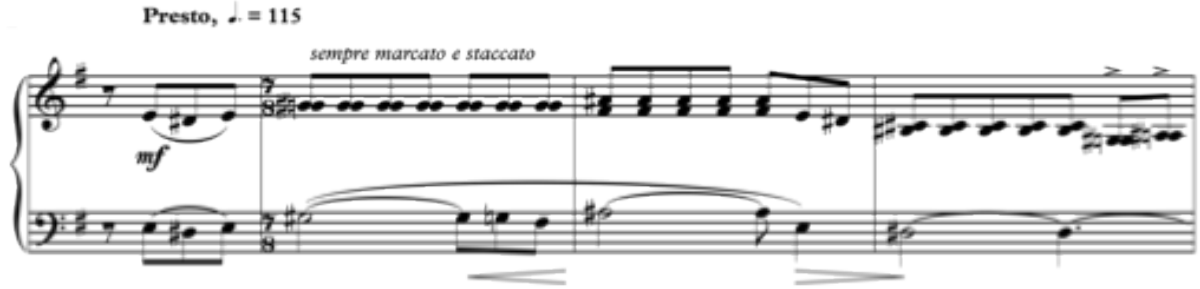


Fig. 24b Melodía (M.I.) con acompañamiento por notas conjuntas, *legato*.

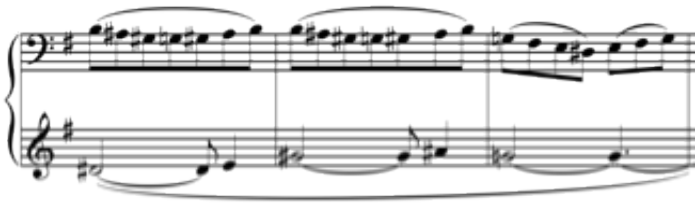


Fig. 24c Variaciones a la melodía.

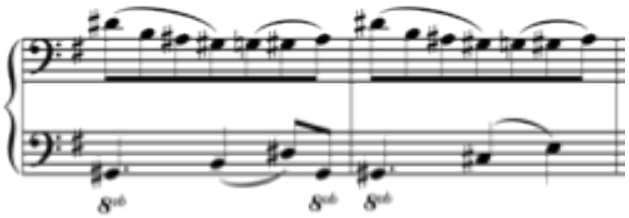
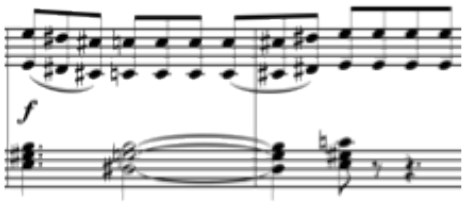


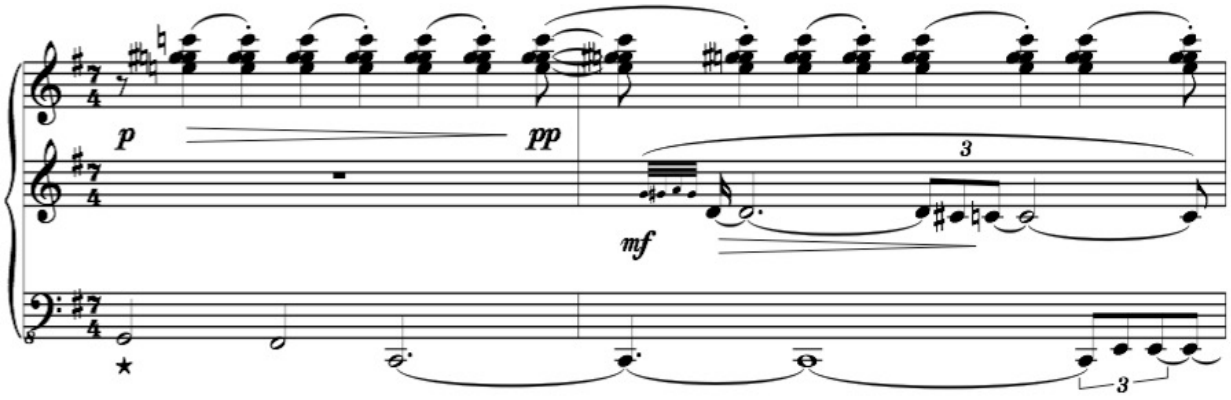
Fig. 24d



La sección B es sumamente expresiva. La indicación de tempo *Largo e alienato*, sugiere que esta sección sea interpretada con mayor libertad. El termino *alienato* (alienado), no es un término que se encuentre con frecuencia en música, pero sí en literatura. Este concepto se refiere a la transformación mental que sufre un determinado sujeto con tendencia a lo irracional, y es precisamente éste carácter el que se pretende lograr.

En esta sección se aprecian tres voces (fig. 25). La voz más grave presenta un discurso pesado y repetitivo. La voz intermedia contiene la melodía. La voz más aguda acompaña con acordes *plaqué* y aporta color. En esta sección, la armonía tiene eje tonal en Mi y es altamente cromático. Predomina un carácter misterioso que poco a poco se transforma en un carácter intranquilo e inestable.

Fig. 25



Al final de esta sección, aparece un motivo rítmico-melódico (fig. 26) que progresivamente retoma el carácter y el *tempo* de la sección anterior.

Fig. 26a Inicio del motivo.

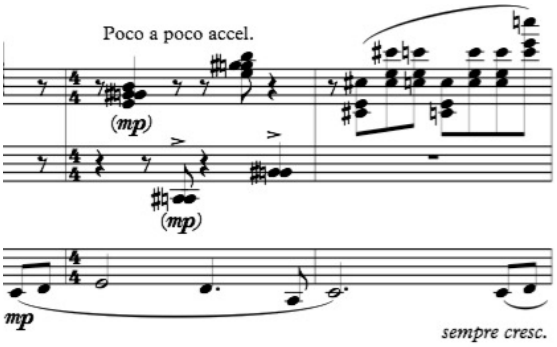
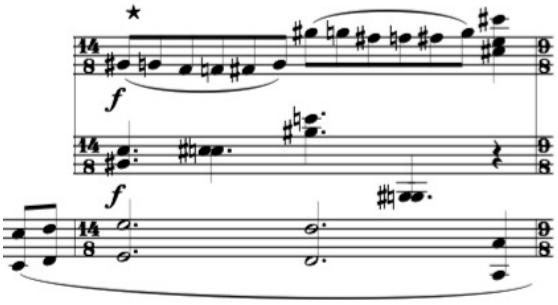


Fig. 26b Variación del motivo



Al final del movimiento se retoma la sección A, aunque se añaden acordes de mayor disonancia que acentúan el dramatismo y la contundencia del final.

1.3 Conclusiones sobre la obra

La forma sonata surge como una expresión estructural del lenguaje tonal. Mi aportación en esta área se centra en expandir el elemento armónico. Es decir, cuando una sección tiene eje tonal en Sol mayor, por ejemplo, yo añado Do#, Sol#, Re# y La# como elementos disonantes, aunque medulares en la armonía, creando sonoridades más complejas.

Por otro lado, mi aprendizaje desde el punto de vista formal fue muy amplio. Creo que aquellas composiciones que se plantean a partir de formas musicales concretas, dejan fluir más libremente el lenguaje característico y propositivo de cada compositor. Dicho de otra manera, el compositor tiene claro desde un principio cada elemento que interviene en la forma y se puede concentrar puntualmente en contrastar los elementos y las características de los mismos.

También creo que esta forma sigue vigente y puede extender sus límites. Los compositores podemos emplearla mas allá de un motivo pedagógico, para explorar, quizá ya no la forma sino, las infinitas posibilidades que cada quien puede resolver individualmente. Este aspecto es primordial para la música y en

general para las artes: conocer las infinitas posibilidades de un mismo recurso formal; escuchar las distintas caras de un mismo fenómeno. También sería interesante utilizar este recurso en otras disciplinas artísticas y observar cómo el dramatismo se impone a partir de la dialéctica, siendo ésta su fundamento. Estoy seguro que en un futuro, volveré a emplear esta forma pero con otra instrumentación, pues me ha enriquecido mucho a nivel musical y el resultado ha sido muy provechoso.

Capítulo II

2.1 Diálogos

Diálogos es un ciclo para dos clarinetes donde exploré el lenguaje bitonal.

Dotación instrumental:

Nombre del movimiento	Tipo de clarinete
Del tiempo	• Clarinete soprano en Si bemol • Clarinete soprano en Si bemol
Del hombre	• Clarinete soprano en Si bemol • Clarinete bajo en Si bemol
Del alma	• Clarinete bajo en Si bemol • Clarinete contrabajo en Si bemol
Del fuego	• Clarinete bajo en Si bemol • Clarinete contrabajo en Si bemol

La obra representa, en un lenguaje abstracto, la evolución de la vida en la tierra y cada movimiento ilustra una etapa de esa evolución. El primer diálogo: *Del tiempo*, es un movimiento introductorio. En el segundo: *Del hombre*, predomina el discurso rítmico y obstinado. El tercer diálogo: *Del alma*, es lento y se destaca por la riqueza tímbrica y expresiva de ambos clarinetes. El último diálogo: D*el fuego*, es conclusivo y predomina la agilidad y la fuerza de ambos instrumentos.

El paso del ser humano sobre la tierra se ha descrito de muchas maneras. Pero esta obra pretende ilustrar el transcurso de la vida desde su formación animal, hasta el descubrimiento de su propia consciencia y su saber mortal.

2.2 Análisis musical

I. Del tiempo

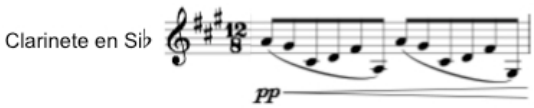
Este diálogo representa el momento antes de la vida. Evoca el primer impulso: el demiurgo. En relación con la estructura formal se desarrolla un paralelismo con el tiempo: comienza con el reposo del universo en un primer momento. Continúa con la inercia de siglos de evolución que concluyen con el surgimiento del hombre; donde comienza otra etapa en la historia del tiempo.

Está construido en forma de arco (A-B-C-B'-A'). Sin embargo las secciones no son extremadamente contratantes entre sí, si no complementarias.

La sección A se conforma de una melodía con acompañamiento (fig. 27). Es de carácter introspectivo. Cada clarinete se encuentra en una tonalidad distinta (un recurso que veremos con frecuencia en esta obra). El clarinete encargado de la melodía se encuentra en Do# mayor, mientras que la voz del acompañamiento, está en Mi menor. La característica principal de esta sección la encontramos en el acompañamiento, el cual plantea un ritmo *ostinato* que varía esporádicamente con cambios de intervalos para apoyar la armonía. (fig. 28).

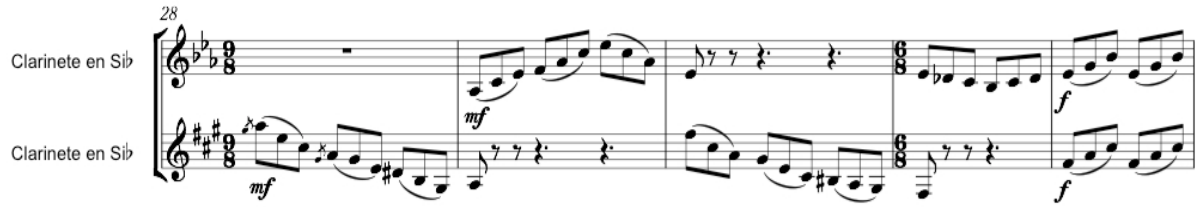
Fig. 27 Todos los ejemplos correspondientes a esta obra están escritos en las alturas reales.

Fig. 28



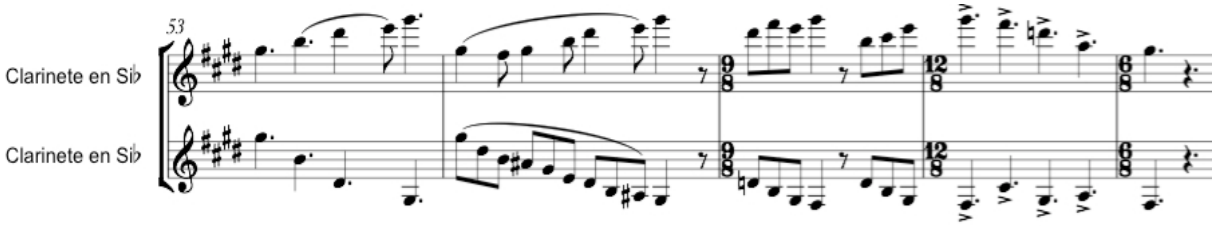
La sección B desarrolla un discurso de pregunta-respuesta entre ambos clarinetes. Es una sección más ágil que la anterior, con un carácter vivo. Ambos clarinetes permanecen en tonalidades distintas aunque se exploran colores armónicos diferentes a la sección anterior. Por ejemplo, en los compases 28 29 y 30, se percibe la tonalidad de cada clarinete por separado (fig. 29).

Fig. 29



La siguiente sección (C) guarda una estrecha relación con la anterior, en carácter y en dinamismo. Aunque por primera vez, las dos voces se encuentran en la misma tonalidad de Si menor. A diferencia de las secciones anteriores, el cambio de registro es crucial: de manera general, el registro que predomina es el agudo y hacia el final de la sección, destaca la distancia de intervalos entre ambos clarinetes, la cual es mayor a tres octavas. Esta extrapolación del registro genera naturalmente mayor tensión. Lo que hace de este punto el de mayor interés del movimiento (fig. 30).

Fig. 30



En seguida se retoma la sección B prácticamente igual. Aunque, consecuentemente, se percibe como una sección de mayor reposo armónico, pese a que las tonalidades vuelven a ser distintas. Al término de la sección B', se aprecia un ritmo *ostinato* que evoca el material de la sección A. Las disonancias

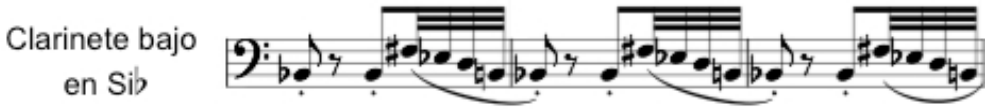
se acentúan nuevamente por los valores rítmicos largos de la melodía y poco a poco se detiene el impulso del movimiento.

II. del hombre

En el terreno extra-musical, este movimiento ilustra la condición humana. Enmarca al humano como errante y obstinado. Solitario, con la erudición de su propio error. Aquel que avanzando a ciegas a través del tiempo, recuerda del pasado tan poco, que incurre siempre en la misma fechoría: el olvido.

Está construido a partir de una sola célula rítmica (fig. 31).

Fig. 31



Consta de tres secciones (A-B-A'). La primera de ellas, se define por el uso reiterado de la célula rítmica como acompañamiento -en el clarinete bajo- y una melodía -en el clarinete soprano-. La armonía se crea a partir de la combinación de las tonalidades Si mayor y Sib mayor. Y a diferencia del movimiento anterior, encontramos ambas tonalidades en una sola voz, lo que genera una escala sintética (fig. 32).

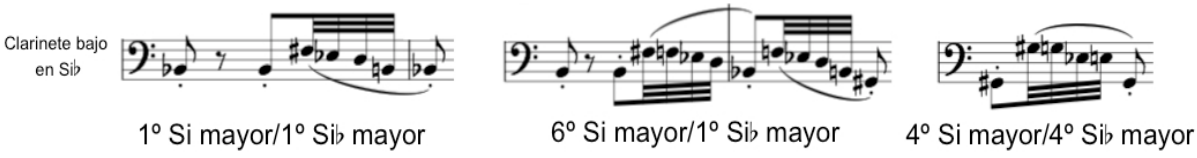
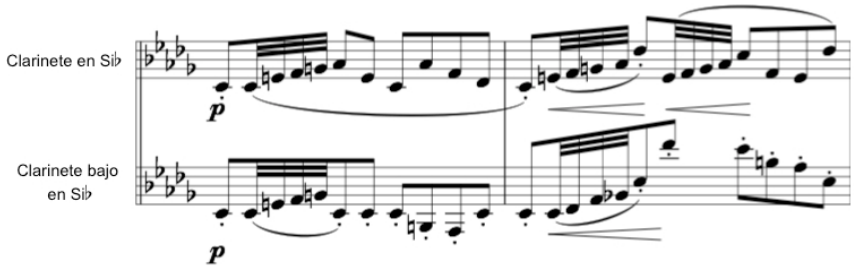


Fig. 32

La sección media (B) consta de dos partes. La primera parte la conforman tan solo ocho compases y cada clarinete adopta una tonalidad distinta (Si mayor en el

clarinete bajo y Sib mayor en el clarinete soprano). El *tempo* es más lento y la sección contrasta por ser más expresiva. La segunda parte de B es más extensa y se aprecia nuevamente la figura rítmica principal (véase fig. 31). Se vuelve a emplear el recurso donde ambos clarinetes se encuentran en la misma tonalidad (fig. 33). Además, aunque el *tempo* es más lento que en la sección anterior, se percibe el ritmo acentuado y marcado, característico de este movimiento.

Fig. 33



Por último, la sección A se retoma con gran fuerza. Los últimos compases de la sección anterior desembocan con gran ímpetu en A', ya que se extrapola el registro entre ambas voces. Inmediatamente se retoman las características de la primera sección: la célula rítmica (pero ahora una octava arriba) y la melodía en el clarinete soprano (con mayor protagonismo).

III. del alma

En este diálogo se hace alusión al puente que existe entre el mundo ontológico y el animal. Mientras que el mundo animal predomina la carne, lo tangible, lo inmediato; en el mundo ontológico, se encuentran las ideas, lo impalpable, y lo infinito. El diálogo muestra la senda solitaria por la que el hombre en alguna etapa de la vida anduvo, y tal vez sin saberlo, cruzó el obstáculo de su carne y pudo observar de cerca la perpetuidad. Entonces se supo más humano. Se supo dotado de alma.

Cuenta con mayor uso de los clarinetes como solistas. Se exploran diversos timbres de ambos clarinetes (clarinete bajo y contrabajo). Es de *tempo* lento y el movimiento se desarrolla a partir de dos pequeños motivos. El primero (fig. 34a) se encuentra en el primer compás. Se crea con 5 notas, que aparecen, la mayoría de las veces, en el clarinete bajo (fig. 34b-34c)

Fig. 34a

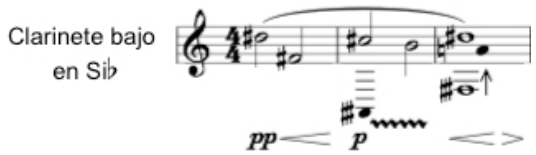


Fig. 34b

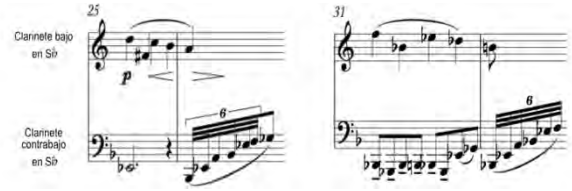
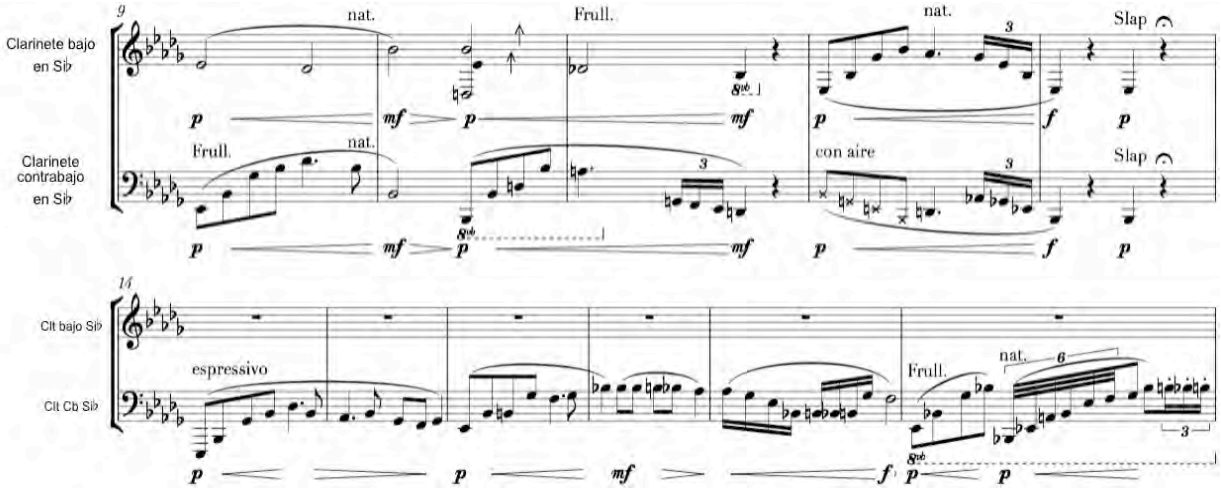


Fig. 34c Tema 1 en el clarinete contrabajo.

El segundo motivo (fig. 35) tiene mayor protagonismo. Aparece por primera vez en el compás nueve, en el clarinete contrabajo, y las cuatro frases consecuentes comienzan con ese mismo motivo. Al desarrollar este material, surge una nueva figura rítmica de seisillo (último compás de la fig. 35) la cual, será la que predomine rítmicamente a partir de ese compás hasta el final del movimiento.

Fig. 35

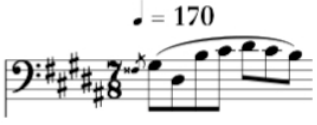


IV. del fuego

Este diálogo señala el lazo entre el fuego y el humano. Muestra el vínculo periódico de creación y destrucción en el que el humano se adentra una vez conoce el fuego. Describe la incineración de las ideas, el último momento donde el hombre, por sus propios triunfos, se reduce a cenizas.

Contiene tres partes (A-B-A'). Exhibe la agilidad y la fuerza de ambos clarinetes (clarinete bajo y clarinete contrabajo). El lenguaje en todo el movimiento es fluido, repleto de cambios de registro y *acciaccaturas*. Debido a la repetición incesante del patrón rítmico-melódico (fig. 36), el fraseo y la dinámica se convierten en las características que varían más en este movimiento.

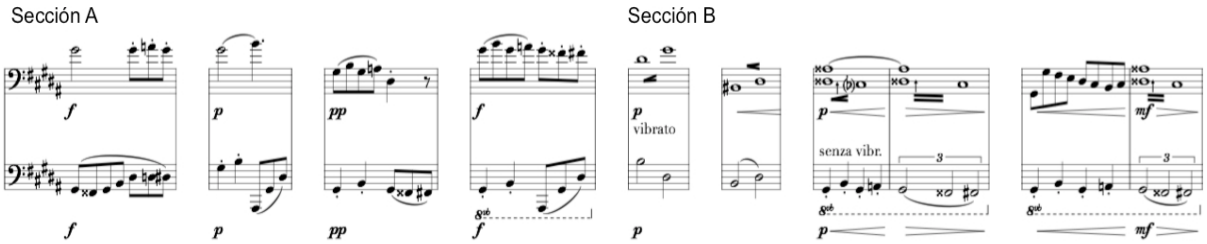
Fig. 36



Por única ocasión en esta obra, ambos clarinetes permanecen en la misma tonalidad durante todo el movimiento (Sol# menor). Las frases en ambas

secciones (A y B), están compuestas por ocho compases. En seguida se muestran los primeros compases de cada frase.

Fig. 37 Primer compás de cada frase que conforma la sección A y primer compás de cada frase de la sección B.



2.3 Conclusiones sobre la obra

Quiero subrayar que esta obra surgió a partir de un ejercicio de carácter formativo. Tuve la oportunidad de presentarlo (hasta entonces bajo el seudónimo de *No. 5*) en la sala Carlos Chávez como parte de la participación de la Escuela Nacional de Música en las salas del CCU (Centro Cultural Universitario) en el año 2012. Este pequeño y -hasta entonces- único movimiento, generó el interés del intérprete Eric Carmona quien estrenó este trabajo y continuó presentándolo regularmente como parte de su repertorio. Un par de años más tarde, él mismo me pidió una obra para clarinete contrabajo. Decidí componer un ciclo para clarinetes que incluyera el ejercicio bitonal -*No. 5*- y dar vida a los Diálogos.

Gracias a esta obra, presencié la relación intérprete-compositor y sus alcances. Los *Diálogos* son el resultado de la revisión ininterrumpida entre el intérprete y yo. Durante el proceso de composición, se revisaron regularmente los avances (especialmente en los últimos dos movimientos que requieren clarinete contrabajo) para corregir y evitar errores de escritura. Fue una experiencia peculiar, pues las habilidades del intérprete y las cualidades del instrumento influyeron directamente en la obra.

Capítulo III

3.1 Tema y variaciones para flauta, violonchelo y arpa

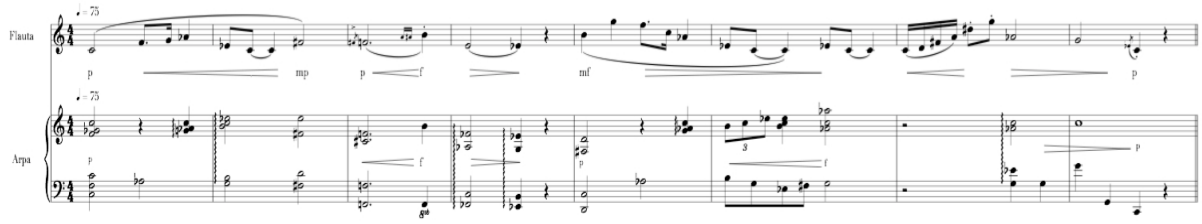
Esta obra fue escrita en 2012. Para lograr coherencia en el desenvolvimiento de esta música fue necesario planificar el orden de las variaciones para que contrastaran entre sí, y que juntas formaran un discurso musical atractivo. La instrumentación es un factor importante, pues la estructura formal está relacionada con las intervenciones y el protagonismo de cada instrumento.

3.2 Análisis musical

Tema

El tema tiene eje tonal en Do menor y es presentado por la flauta y el arpa. Es una melodía con acompañamiento donde la flauta, en su registro más grave expone la melodía y el arpa, en el registro medio, el acompañamiento (fig. 38). Predomina un carácter pesante, de un color lóbrego.

Fig. 38



Variaciones

Las variaciones están agrupadas en cuatro bloques (fig. 39). Cada bloque se compone de tres variaciones consecutivas, que están vinculadas por el material desarrollado (variación de la variación); seguido de otra variación donde interviene un instrumento solista.

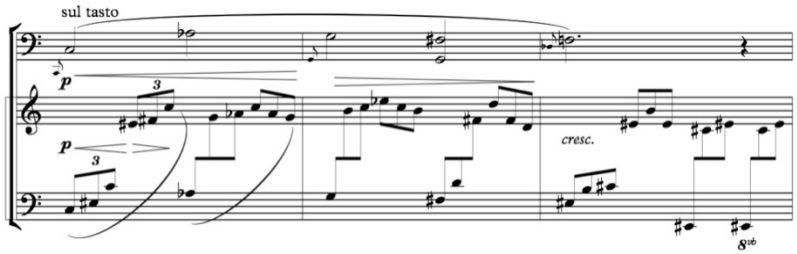
Fig. 39 Esquema integral de la obra.

Tema	Bloque 1	Bloque 2	Bloque 3	Bloque 4
8 compases	Variación 1, 2, 3 Variación 4 (Flauta solista)	Variación 5, 6, 7 Variación 8 (Violonchelo solista)	Variación 9, 10, 11 Variación 12 (Arpa solista)	Variación 13, 14, 15 (Final de la obra)

El bloque 1 conserva el mismo carácter del tema. La densidad y la dinámica aumentan progresivamente hasta culminar de manera enérgica al final de la tercera variación.

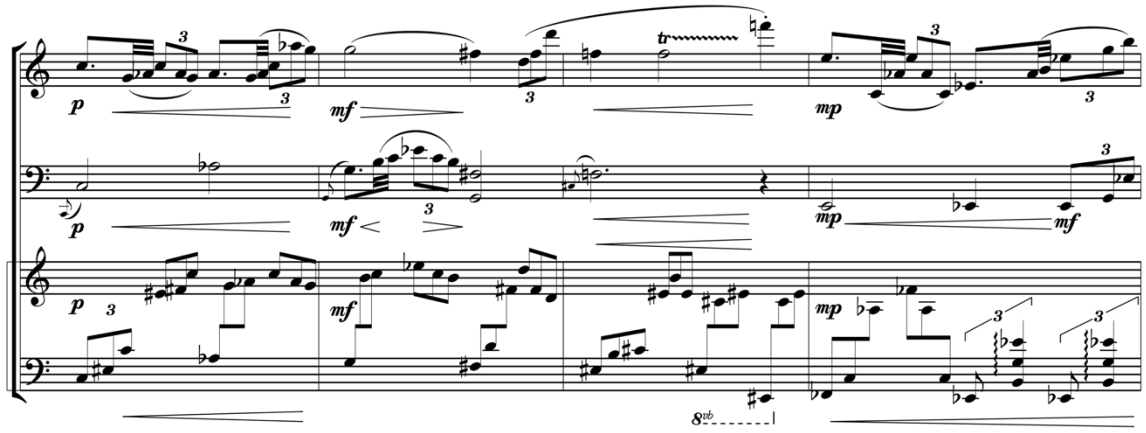
Bloque 1	Tipo de variación:
Variación No. 1 **Fig. 40**	• Melódica: se sintetiza la melodía quitando notas de paso. • Acompañamiento: el arpa acompaña en *arpegio* aunque la armonía permanece igual. • Color: el color de la melodía es más oscuro debido a la intervención del violonchelo.

Fig. 40



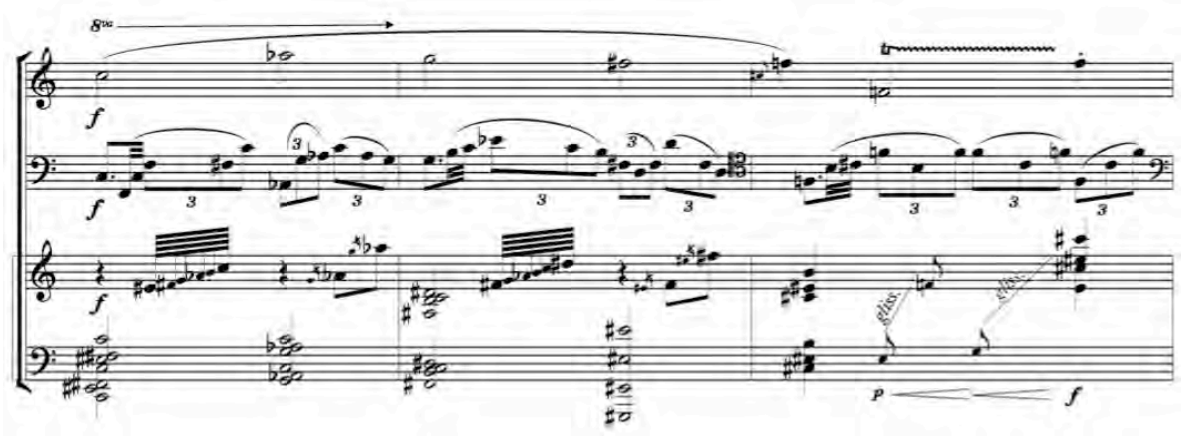
Variación No. 2 **Fig. 41**	• Instrumental: participan por primera vez los tres instrumentos simultáneamente. • Melódica: se ornamenta la melodía en flauta y violonchelo. • Contrapuntística: se establece un contrapunto entre la flauta y el violonchelo.

Fig. 41



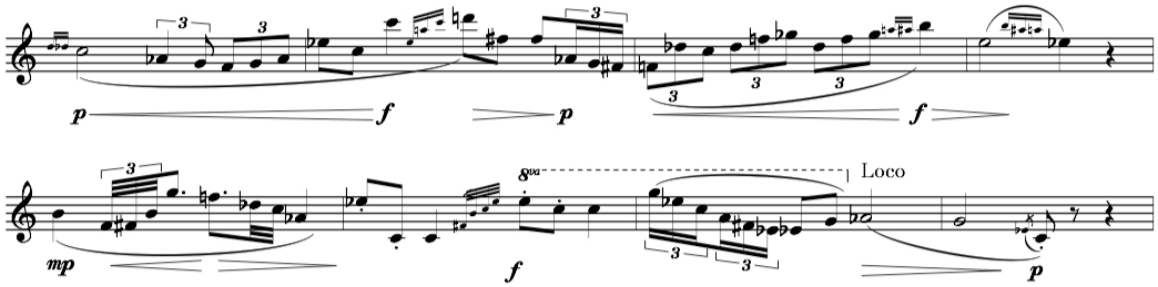
Variación No. 3 **Fig. 42**	• Textura: el arpa aporta un cambio de textura al implementar gestos rápidos en *glissando*. • Registro: se amplía el registro hasta cinco octavas de distancia entre el arpa y la flauta.

Fig. 42



Variación No. 4 **Fig. 43**	• Instrumental: aparece la flauta como solista. • Melódica: se ornamenta la melodía.

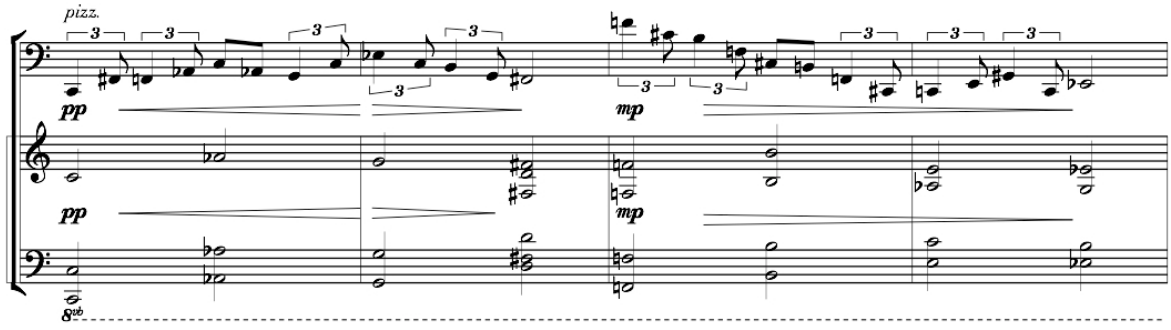
Fig. 43



El segundo bloque expone un carácter misterioso. Disminuye la densidad y se exploran colores instrumentales distintos mediante *pizzicato*, armónicos y *glissando*.

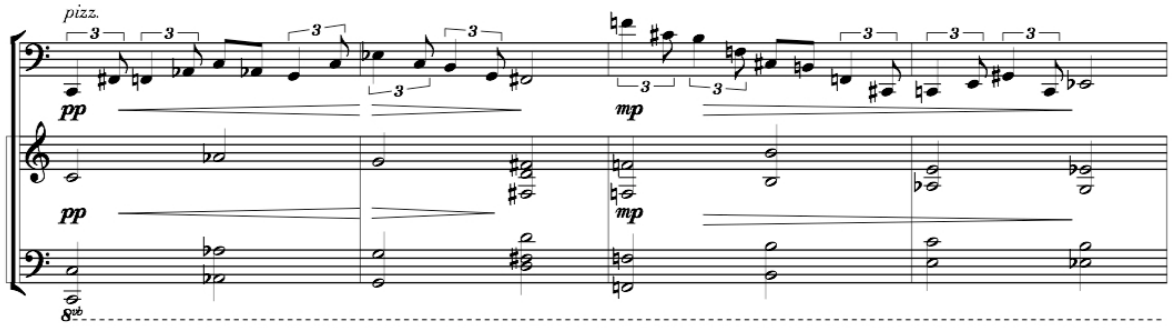
Bloque 2	**Tipo de variación:**
Variación No. 5 **Fig. 44**	• Melódica: se ornamenta la melodía y permanecerá igual hasta la variación No. 8. • Acompañamiento: el arpa cambia el tipo de acompañamiento: de *arpegio* a acordes *plaqué*.

Fig. 44



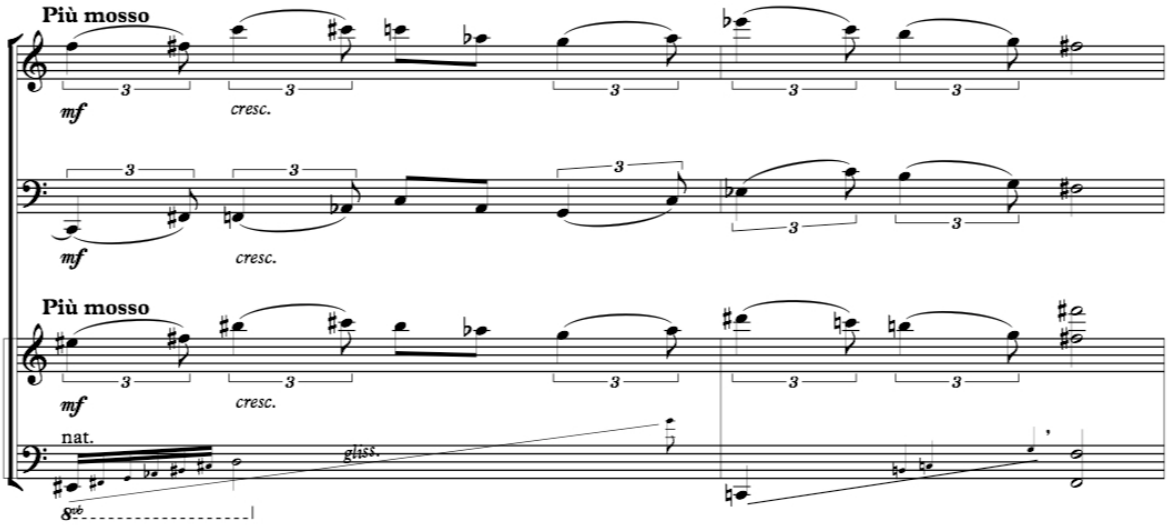
Variación No. 6 **Fig. 45**	• Timbre: el violonchelo y el arpa hacen uso de armónicos. • Instrumental: la melodía se encuentra por primera vez en el arpa.

Fig. 45



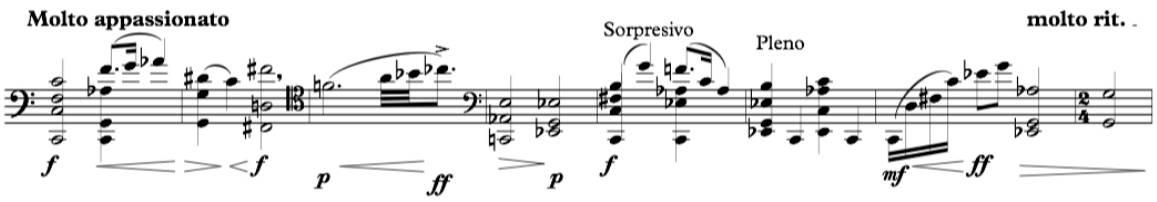
Variación No. 7 **Fig. 46**	• Color: la melodía aparece en la flauta, el violonchelo y el arpa simultáneamente. • Textura: aparece en el arpa un gesto lento en *glissando*. Este acompañamiento no es igual al de la variación No. 3. En este caso es menos agresivo y tiene mayor protagonismo. • Agógica: por primera vez se hace uso de un cambio de tempo (*più mosso*).

Fig. 46



Variación No. 8 **Fig. 47**	• Instrumental: aparece el violonchelo como solista. • Agógica: aparece la indicación de *molto appassionato* sugiriendo una interpretación más libre.

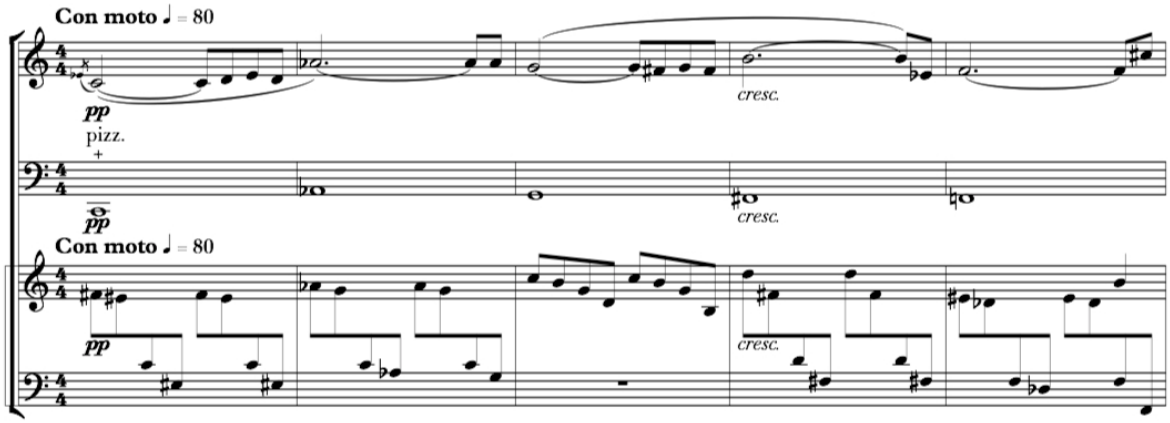
Fig. 47



El tercer bloque vuelve al carácter inicial del tema. La melodía sufre un constante cambio del color y se genera un contrapunto en la flauta y el violonchelo.

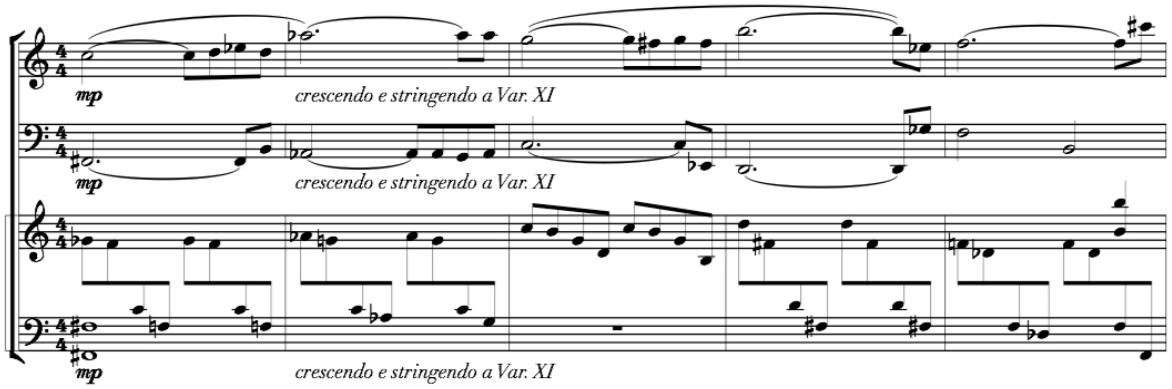
Bloque 3	Tipo de variación:
Variación No. 9 Fig. 48	• Estructural: se aumenta por primera vez el número de compases: de 8 a 12. • *Tempo*: en este bloque fue necesario agilizar el *tempo*. De esta manera, se evita la repetición entre este bloque y el primero, pues ambos tienen un desarrollo interno similar. • Melódica: se ornamenta la melodía y permanece igual hasta la variación 11.

Fig. 48



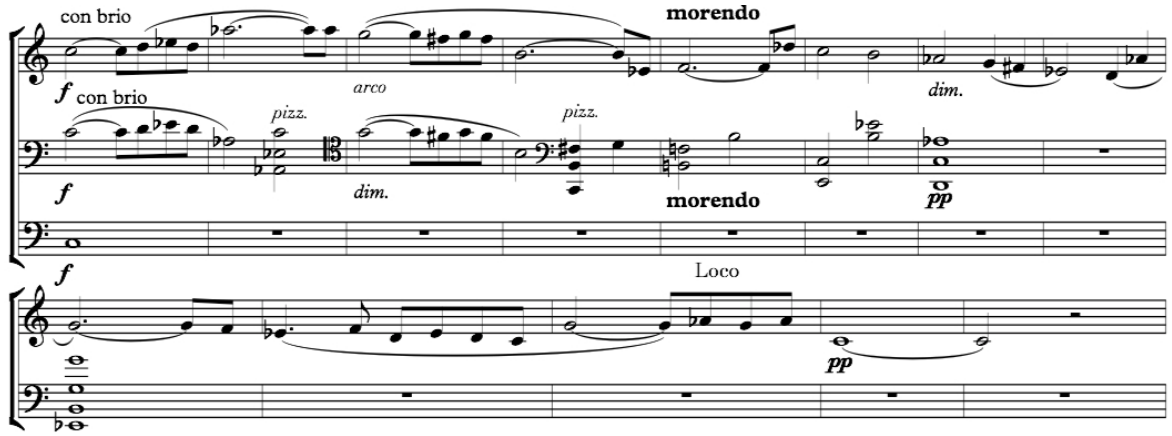
Variación No. 10 Fig. 49	• Contrapuntística: se establece una imitación rítmica entre la flauta y el violonchelo. • Estructural: es muy semejante a la variación anterior, pero se elimina un compás.

Fig. 49



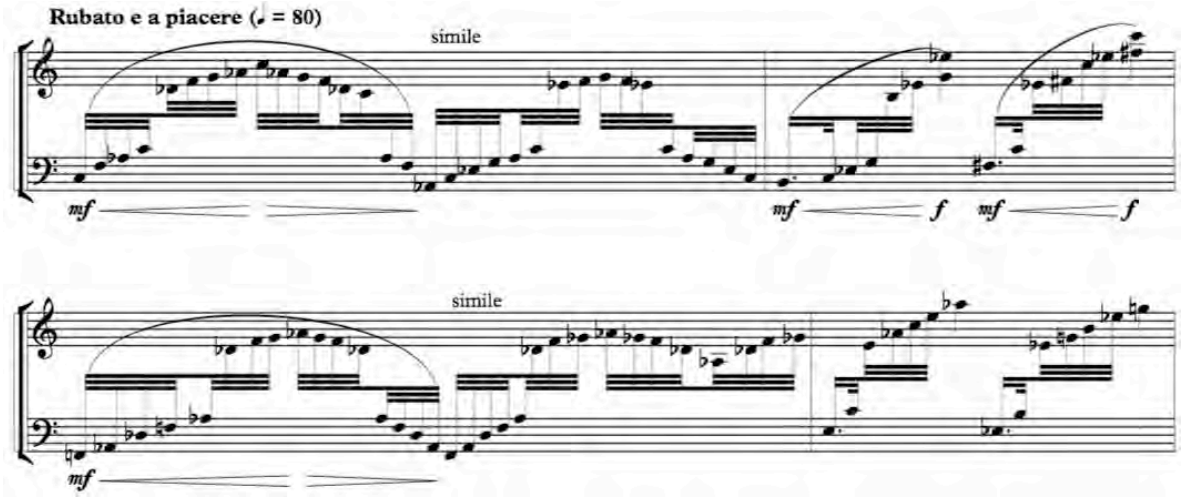
Variación No. 11 Fig. 50	• Instrumental: cada instrumento se silencia progresivamente. Primero el arpa, luego el violonchelo y finalmente la flauta, deteniendo progresivamente el movimiento.

Fig. 50



Variación No. 12 Fig. 51	• Instrumental: aparece el arpa como solista. • Armónica: es la primera variación donde se aprecia claramente un cambio armónico. Tiene centro tonal en La bemol mayor y se hace énfasis en los grados 4º y 4º dim. • Tempo: en esta variación, el tempo está sujeto al criterio del intérprete. Se plantea contrastar con las variaciones hasta ahora presentadas. Para ello se propone el tempo: cuarto = 80, con la indicación de rubato y a piacere. • Melódica: desaparece el material melódico del tema.

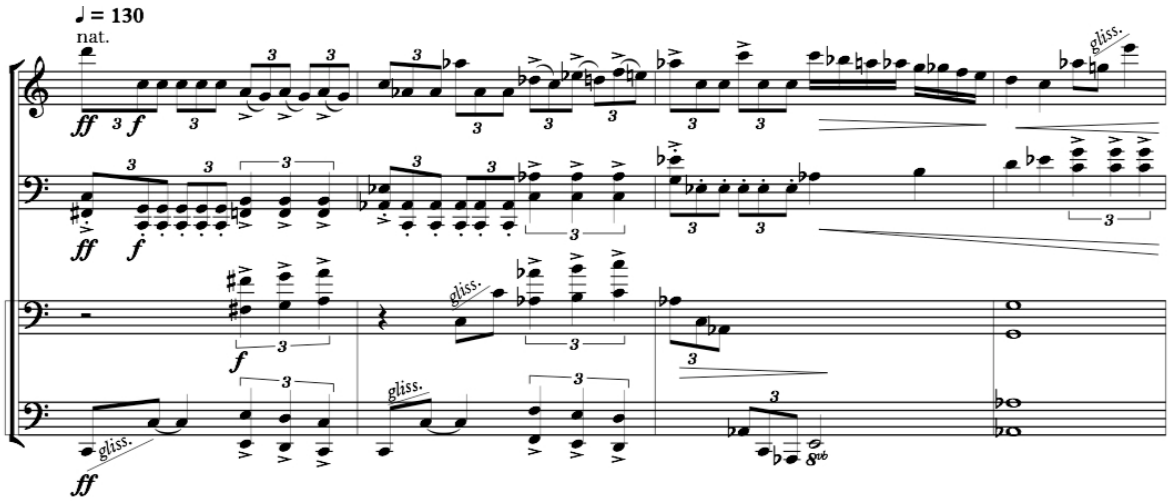
Fig. 51



El cuarto y último bloque es climático y se impone un carácter enérgico. Es la sección de mayor densidad, así como la más rítmica y la que implica un mayor reto para los músicos al interpretar. También se puede apreciar que el material temático es sometido a una transformación más libre.

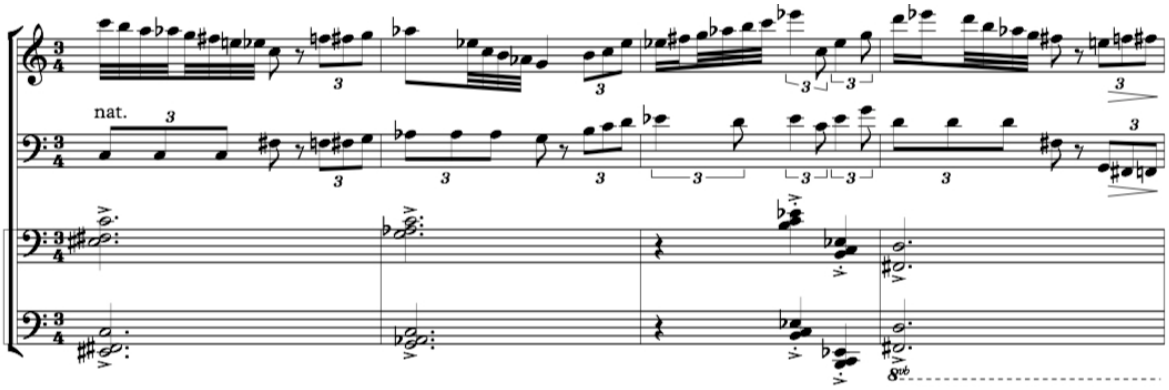
Bloque 4	Tipo de variación:
Variación No. 13 Fig. 52	• Estructural: esta es la variación con mayor número de compases, trece en total. • *Tempo*: en este caso, el *tempo* se aceleró para poder lograr más fácilmente el clímax de la obra. Permanecerá igual durante todo el bloque. • Armónica: vuelve a presentarse la armonía original del tema. • Melódica: la flauta y el violonchelo presentan conjuntamente una variación melódica.

Fig. 52



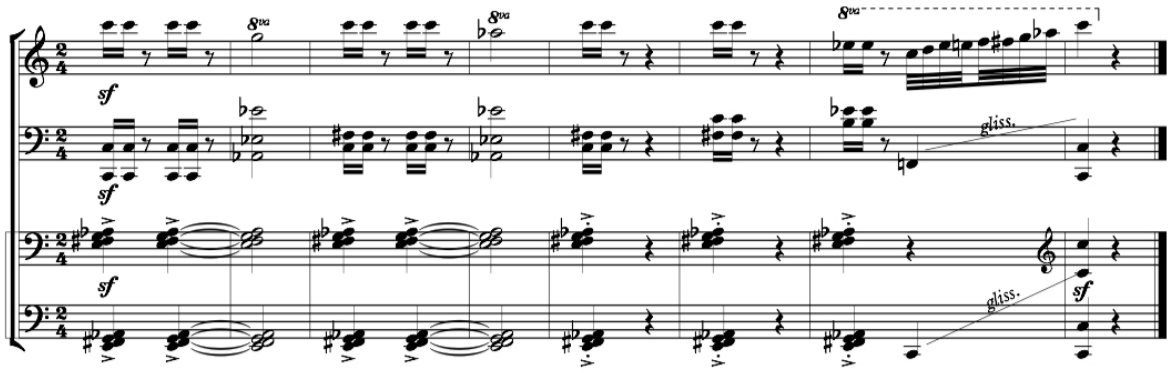
Variación No. 14 Fig. 53	• Estructural: esta variación es muy semejante a la anterior pero se reduce a nueve compases. Los ocho primeros compases de la variación No. 13 se compactan a cuatro en esta variación, mientras que los últimos cinco, son muy semejantes en ambas. • Textura: el arpa cambia el tipo de acompañamiento que es más ligero y predominan los acordes *plaqué*.

Fig. 53



Variación No. 15 Fig. 54	• Rítmico-melódica: esta última variación toma la figura rítmica que apareció en el violonchelo en el compás 138.

Fig. 54



3.3 Conclusiones sobre la obra

En esta obra, el acercamiento a los instrumentistas me aportó un mayor conocimiento de los instrumentos y la interpretación de los mismos. La interacción que establecí durante el proceso de creación, me ayudó a desarrollar con mayor soltura mis ideas. Sin embargo, en el caso particular del arpa, me acerqué a tres instrumentistas distintos para revisar algunos fragmentos de la obra y observé que cada uno de ellos, solucionaba de distintas formas el pasaje (el cuál era técnicamente inusual). Finalmente, dos de estos instrumentistas se negaron a continuar revisando los avances mientras que la instrumentista que estrenó la obra, me hizo observaciones puntuales acerca de la escritura y de cómo lograr una mejor intervención del arpa con respecto a los demás instrumentos.

Quiero subrayar con esta anécdota, que durante la carrera, tuve experiencias alentadoras –y otras no tanto- que fueron encaminando mis creaciones y mi desenvolvimiento compositivo. El apoyo de mis compañeros fue un aliciente en todo momento, pero en muchas ocasiones, dudé acerca de la complejidad de los pasajes que componía. Conforme fui montando más obras, me percataba del nivel general de los intérpretes y aprendí a ser más conciso en la escritura y a montar más rápidamente las obras para un concierto. También, aprendí más acerca del dinamismo de los ensayos y supe que el tiempo siempre está en contra. Aún así, estoy satisfecho con el resultado de esta obra y los alcances que ha tenido.

Capítulo IV

4.1 Enigmas

Esta obra surgió de la inquietud y del acercamiento que tengo hacia la poesía, pero al mismo tiempo, surgió de mi necesidad por explorar sonoridades "nuevas", alejadas de lo que hasta entonces había compuesto. Surgió entonces esta obra para contralto solista, coro femenino, piano y percusiones.

En 2013, encontré la obra *Enigmas* de sor Juana Inés de la Cruz. Se trata de un libro escrito entre los años de 1689 a -probablemente- mediados de 1693. *Enigmas* es una de las últimas obras escritas por la monja, antes de que se retirara -obligadamente- de las letras y de toda actividad profana. La autora escribe esta serie de veinte *Enigmas* "a un grupo selecto de aficionados a sutilezas poéticas; no son respuestas insulsas a una serie de preguntas pedestres y estereotipadas, sino preguntas destinadas a hacer pensar" (Alatorre, 1995, p. 12). Los *Enigmas* son muestra de la insuperable destreza que la monja fue adquiriendo a lo largo de su vida y, con tan solo cuatro líneas por cada enigma, logra cautivar al lector con abismales acertijos.

Los interminables hallazgos que nos deja Antonio Alatorre[1] sobre la poesía de sor Juana, delimitan que esta obra fue dedicada a un grupo de monjas lectoras y escritoras de poesía "mundana". "Este grupo formado a finales del siglo XVII en Portugal, había recibido con anterioridad el *Tomo Primero* de las poesías de sor Juana" (Alatorre, 1995, p. XV). Fue entonces que lograron construir una asociación literaria interconventual llamada *a Casa do Plazer* (Casa del Placer) a quien, sor Juana, entrega los *Enigmas*.

[1] Antonio Alatorre en su edición y estudio de los Enigmas, publicado por el Colegio de México, hace referencia a Martínez López, a quien, según describe, le debe su presentación de esta obra. Enrique Martínez López descubrió en la Biblioteca Nacional de Lisboa en la Revista de Literatura de Madrid, vol. 33 (1968), pp. 53-84. los Enigmas, los cuales editó y publicó poco tiempo después.

Mi obra, busca dar respuesta, desde el lenguaje musical, a tres *Enigmas* en particular. No pretendo minimizar la respuesta a una sola palabra, más bien, intento construir con música, un concepto que cubra la idea central del *Enigma* y explore lo más profundo de ese concepto. En ocasiones me tuve que apoyar de otros escritos de la misma autora para reforzar esta "*idea-respuesta*" de los *Enigmas*, pero esto lo abordaré con mayor precisión en cada caso.

"Se ha dicho que sor Juana componía música y que era la autora de los -coros y las partes cantables de sus obras-" (Paz, 1983, p. 311). A sabiendas de ello, me aventuré a crear un vínculo entre música y poesía. Y aunque nos dividen tres siglos entre la poetisa y mi obra, y me sentí en todo momento carente de recursos suficientes para poder interpretar "cabalmente" los acertijos, puedo asegurar que disfruté el enredo que resulta intentar acercarse a la obra de una de las más grandes literatas de la historia.

4.2 Análisis musical

I. Introductorio

> Aquí arriba se ha de anotar el día de mi muerte, mes y año. Suplico, por amor de Dios y de su Purísima Madre, a mis amadas hermanas las religiosas que son y en lo de adelante fueren, me encomienden a Dios, que he sido y soy la peor que ha habido. A todas pido perdón por amor de Dios y de su Madre. Yo, la peor del mundo.[2]
>
> Juana Inés de la Cruz

El inicio de mi obra utiliza fragmentos del texto anterior para contextualizar el escenario donde la monja vivo los últimos años de vida. El documento pertenece

[2] Este texto pertenece al Libro de profesiones del Convento de San Jerónimo. En la sección de anexos se añade el facsimilar.

al libro de profesiones del Convento de San Jerónimo y a primera vista, parecería ser un testamento o una confesión. Sin embargo, se trata de la confirmación de votos que hizo la monja, donde se hace especial énfasis en que se escriba con precisión el día de su muerte, mes y año. Este texto no es un *Enigma*, se emplea como introducción a la obra.

Este primer movimiento, resalta aquel sentimiento que presagia el final de la vida y que intenta perdurar el pensamiento ante el inminente paso del tiempo.

Del texto anterior sólo se utilizan algunas frases. El párrafo se fragmentó y se reestructuró para enfatizar la intención de este movimiento:

Solista: Yo, la peor, que he sido, suplico, me encomienden a Dios.
Coro: Yo, la peor que ha habido. Me encomienden a Dios, suplico, por amor a Dios, y de su purísima madre, me encomienden a Dios, y a mis hermanas.

Desde la primera campanada, se percibe un carácter sombrío que poco a poco se adentra en un carácter introspectivo. Las campanas que escuchamos reiteradamente al principio, se transforman en acordes de piano y el coro interviene susurrando "*Yo, la peor del mundo*". Este movimiento *Introductorio* nos transporta a lo profundo del pensamiento, desde donde sor Juana proyectaba su más altiva poesía.

El movimiento se divide en dos pequeñas secciones. La primera, que abarca del compás 1 al 27, desarrolla brevemente el tema recurrente de las campanas tubulares (fig. 55). Se añaden el piano, el coro y la contralto. Esta sección aprovecha la textura del coro (susurrando) en contraste con la voz solista.

Fig. 55a Tema en campanas tubulares.

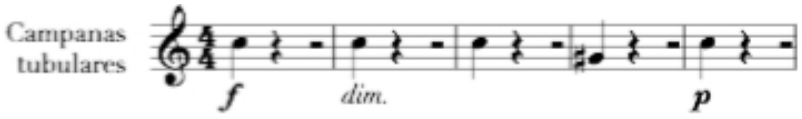
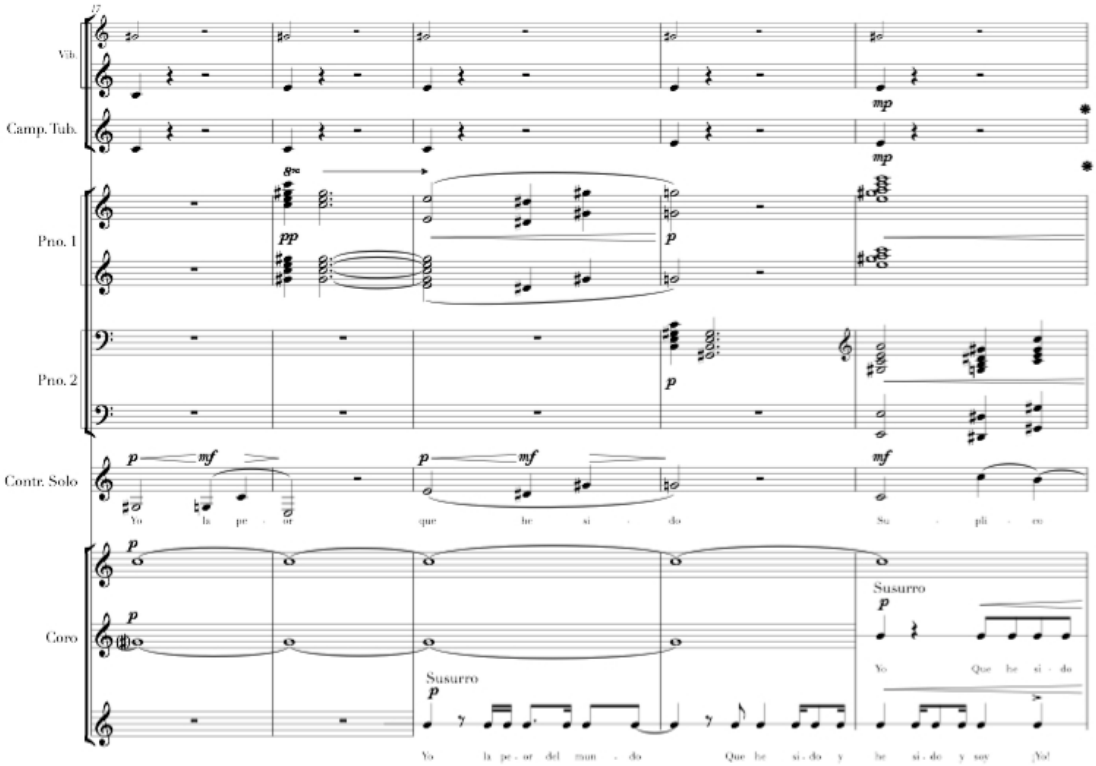
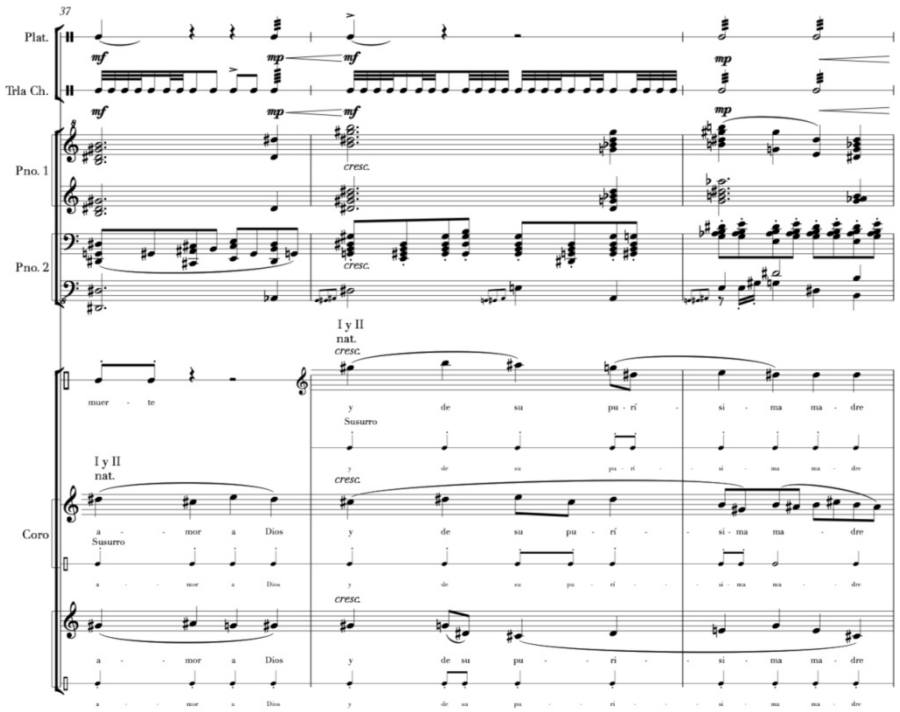


Fig. 55b Desarrollo.



La siguiente sección desarrolla más libremente el tema, con una textura más compleja y es más contundente (fig. 56).

Fig. 56



La armonía de la obra se gesta a partir de una serie de nueve sonidos (fig. 57a) que aparecerá en su forma más simple al inicio del segundo movimiento con la solista. En el caso de este primer movimiento, se utilizan seis acordes fundamentales que surgen a partir de la serie antes mencionada. Ocasionalmente, estos acordes aparecen transportados a lo largo de toda la obra.

Fig. 57ª

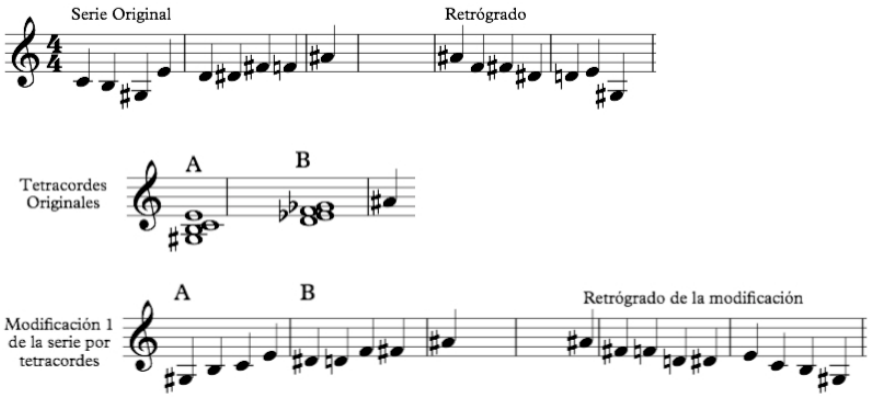


Fig. 57b Modificaciones internas al tetracorde original A. El intervalo de semitono es el eje del acorde. Las terceras, que se forman a los extremos, llegan a cambiar de intervalo hasta una 4ª justa. Estos acordes ocasionalmente aparecerán transportados.

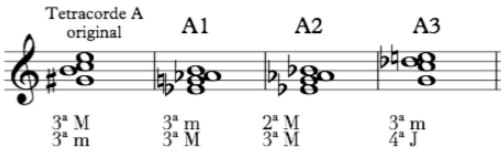
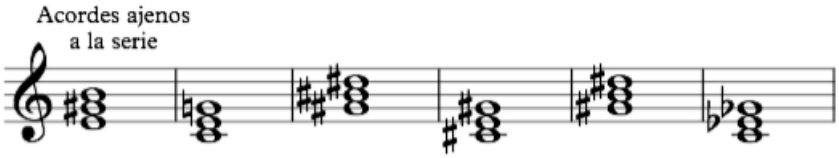


Fig. 57c Estos acordes son ajenos a la serie, sin embargo, no son representativos tonalmente y solo se usan como acordes de apoyo o de paso.



II. ¿Cuál podrá ser el portento / de tan noble calidad / que es, con ojos, ceguedad, / y sin vista entendimiento?

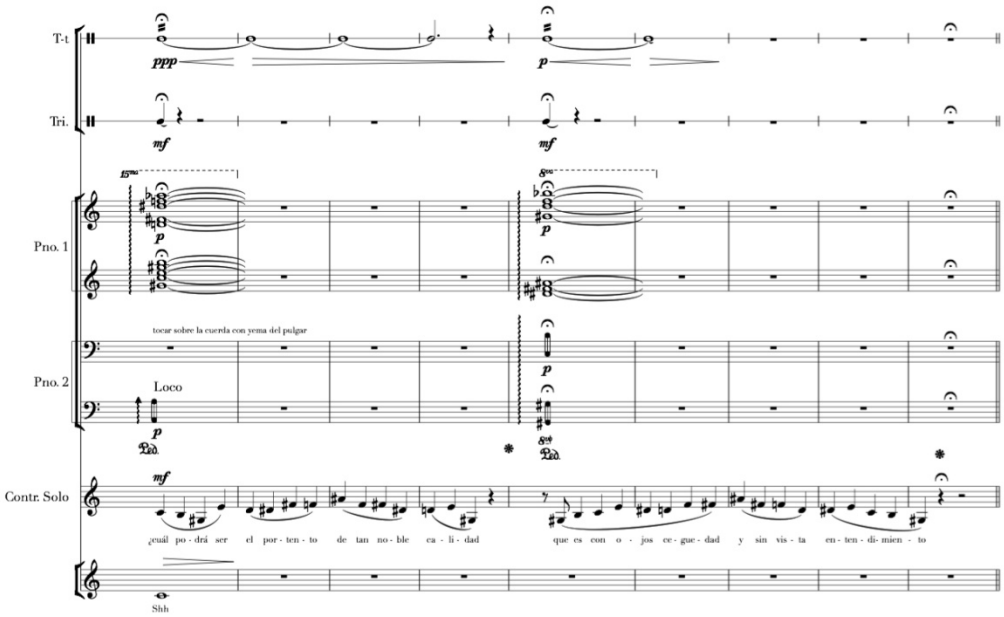
Para dar respuesta a este *Enigma*, utilicé dos párrafos –no consecutivos- del romance "*Con que, en sentidos afectos, prelude al dolor de una ausencia*" de la misma autora. El poema completo se anexa en el apéndice 7.4.

Oye la elocuencia muda
que hay en mi dolor, sirviendo
los suspiros, de palabras,
las lágrimas, de conceptos.

Mira cómo el alma misma
aún teme, en su ser exento,
que quiera el dolor violar
la inmunidad de lo eterno.

Este segundo movimiento es de carácter íntimo. Contrasta con la gran densidad que se consigue al final del movimiento anterior y se compone de tres secciones (A, B y C). La primera (A), muestra la serie de nueve sonidos en voz de la solista (véase fig. 42a). El acompañamiento, de acordes largos en el piano y gestos sutiles en la percusión, elaboran un color único y contrastante (fig. 58).

Fig. 58



La segunda y tercera sección abordan la respuesta del *Enigma*. Quisiera reiterar que no es mi intensión responder a ninguno de los *Enigmas* en un solo sentido y con una sola palabra. La respuesta que he construido, además de partir del lenguaje musical, desarrolla un concepto más amplio; es decir que mi interpretación a: [...] *que es, con ojos, ceguedad, y sin vista entendimiento*, podría tratarse de la justicia, la fe, o el pensamiento, pero en cambio, me propongo a combinar todas esas respuestas (finalmente "correctas") y tejer una música que albergue a todas ellas.

En la sección B se observa un desarrollo musical distinto: la melodía y los acordes que la acompañan, surgen de la misma serie de nueve sonidos (fig. 59).

Fig. 59a

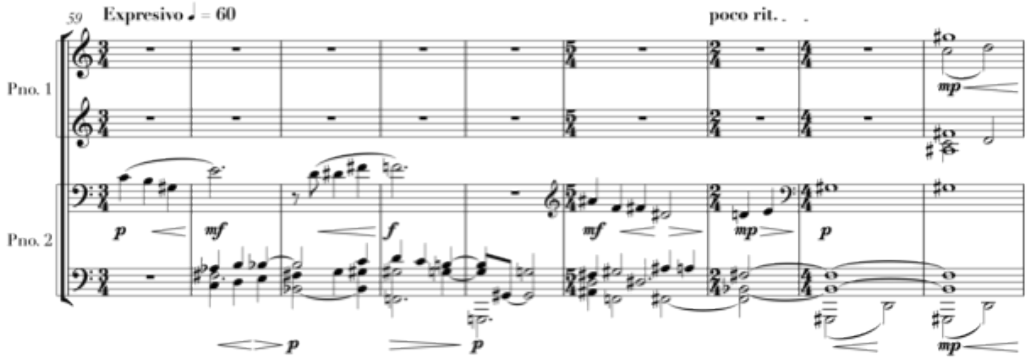
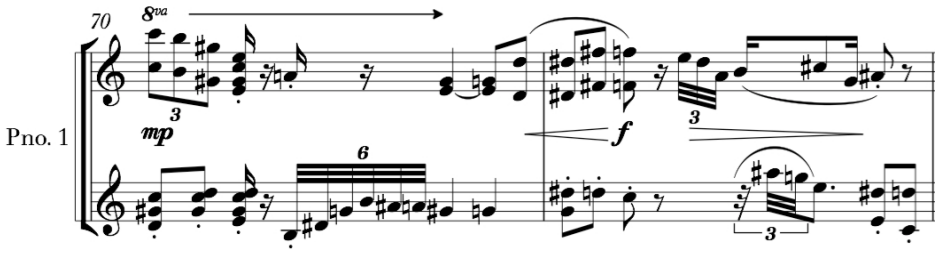


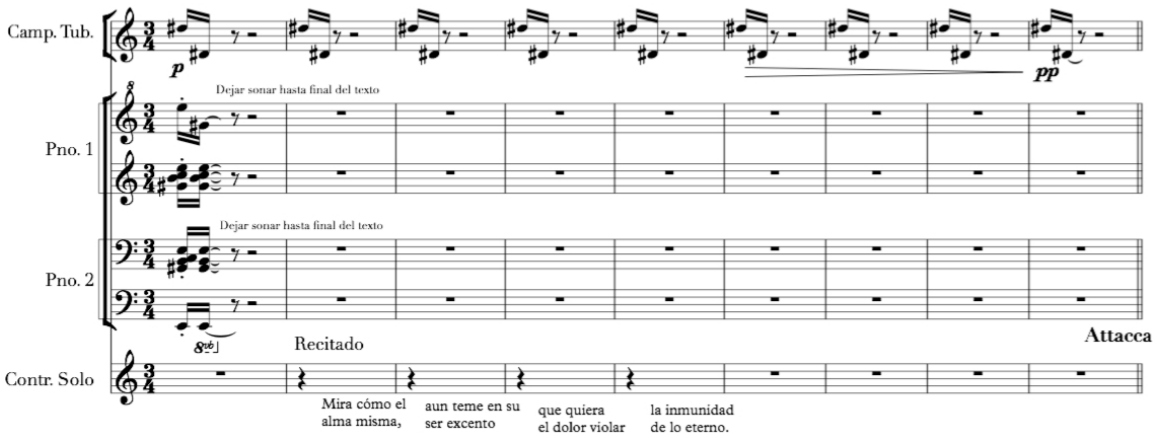
Fig. 59b



La sección (C), cuenta con tan solo nueve compases. Es muy semejante a la sección A, donde se dio prioridad al texto. Sin embargo, en el caso de C, el gesto

reiterado de las campanas tubulares hace referencia al inicio de la obra (véase fig. 40a), y sobresale el vigor del texto en voz de la contralto (fig. 60).

Fig. 60



III. ¿Cuál es aquél arrebol / de jurisdicción tan bella / que, inclinando como estrella / deslumbra como el sol?

Para este Enigma utilicé los siguientes dos párrafos -consecutivos- del romance "*Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano*", de sor Juana. Este poema está dedicado a la que fuere una de sus amigas y protectoras: María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, la marquesa de Laguna.[3] El poema completo está anexado en el apéndice 7.5.

¿Puedo yo dejar de amarte
si tan divina te advierto?
¿Hay causa sin producir?
¿Hay potencia sin objeto?

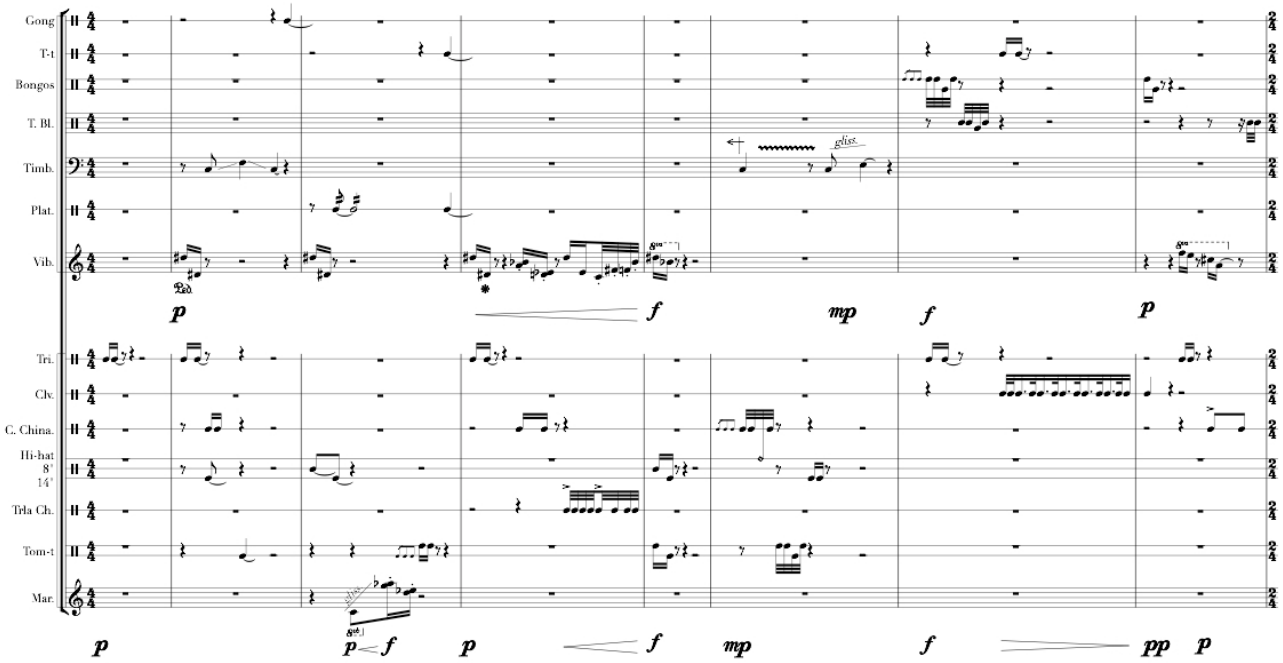
[3] A la llegada del virrey de la Nueva España, Tomás de la Cerda y Aragón junto con su cónyuge Luisa Manrique de Lara -Condesa de Paredes- en 1680, sor Juana dedicó numerosos poemas en celebración de cumpleaños y festejos de la misma índole, haciéndose de la amistad de ambos. El tono de los poemas, explica Octavio Paz, "era cada vez más familiar y más arrebatada la amistad que expresaban. Los elogios extravagantes se mezclaban a las peticiones, las adulaciones pintorescas a las declaraciones de amor exaltado" (Paz, 1983, p. 255).

Pues siendo tú el más hermoso,
grande, soberano exceso
que ha visto en círculos tantos
el verde torno del tiempo,

El tema central de este tercer movimiento es lo hermoso. Mejor dicho, lo hermoso *per se* (en sí mismo). A este concepto se le atribuyen infinidad de cualidades estéticas o morales, pero al final, concluimos que lo hermoso trasciende lo racional y nos empuja hacia lo sublime. Este *Enigma*, según entiendo, describe el fenómeno por el que se percibe lo hermoso, que difícilmente se revela -para quien lo contempla- de forma directa. Lo hermoso, "[...] no es sino una proporción que ordena bien unas partes con otras. La belleza no es absoluta: es una relación. […] Por esto, concluye sor Juana, nada puede representar mejor a la hermosura -o sea: dar idea de ella- que la música" (Paz, 1983, p.314).

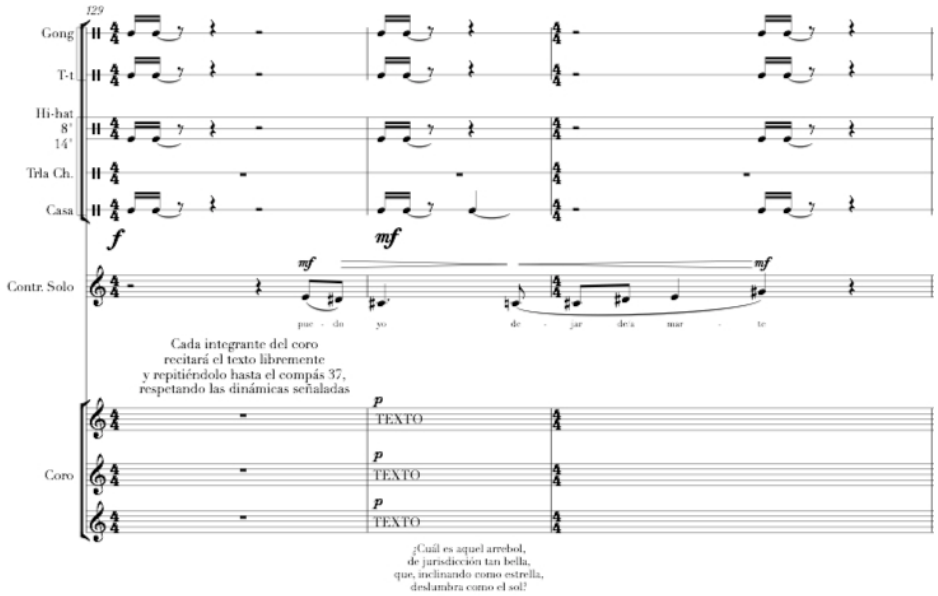
El movimiento se divide en dos grandes secciones. La primera es transitoria: retoma la figura rítmica de los últimos compases del movimiento anterior y muta progresivamente hasta que reaparece el coro al inicio de la segunda sección (fig. 61).

Fig. 61



La segunda sección comienza con la entonación del *Enigma* en el coro. Se caracteriza por tener mayor densidad, tanto en las percusiones como en el coro, y se establece un *crescendo* desde el inicio de esta sección (compás 123) hasta el final del movimiento. La solista interviene con la respuesta del *Enigma* (con las ocho líneas del romance mencionado anteriormente) mientras que el coro aporta textura y densidad con la pregunta del *Enigma* (fig. 62).

Fig. 62



IV. ¿Cuál será aquella pasión / que no merece piedad / pues peligra en necedad / por ser toda obstinación?

En una primera lectura, se puede interpretar que aquella pasión que genera tales consecuencias de *no merecer piedad y peligrar en necedad*, se trata del amor; irracional, absurdo y obstinado. Sin embargo, las pasiones se han visto afectadas por factores sociales que cambian a voluntad de la época. Por ejemplo, en la época Helenística, las pasiones (o perturbaciones del alma) se resumían como un

movimiento del alma que carece de razón o que la desobedece.[4] En el libro *Ética Nicomáquea*, Aristóteles asegura que en el alma suceden tres cosas: afectos (pasiones), facultades y modos de ser (hábitos). Llama pasiones a la apetencia, la ira, el miedo, el coraje, la envidia, la alegría, el amor, el odio, el deseo, los celos, la compasión y, en general, todo lo que va acompañado de placer o dolor. No me atrevería a señalar singularmente aquella pasión a la que se refiere la monja. Sin embargo, el acercamiento musical que hago es partir de la reflexión de que las pasiones son todo aquello que recubre el alma e interactúa con el entorno. De esta forma, el carácter que prevalece en este movimiento, centra a la necedad y a la obstinación como motivadores de la música. Podría tratarse de la ira, o el odio, pero sea cual sea la pasión, es claro que se caracteriza por ser abrasadora y vehemente.

Este movimiento es repetitivo y obstinado, primitivo y tosco. Cobra vigor a partir de que las voces de las percusiones y el piano, se fusionan tímbrica y rítmicamente. En ocasiones la percusión se emplea para cambiar el color de la frase, pero sobre todo añade vitalidad y empuje al movimiento (fig. 63a y 63b). El tema se construye a partir de la serie de nueve sonidos el cual se transforma constantemente (fig. 64).

[4] Cicerón afirma que los griegos llaman *pâthë* a las pasiones. Escribe: "Yo podría haberlas llamado «enfermedades», y sería una traducción al pie de la letra, pero no encajaría en nuestro uso lingüístico. De hecho los griegos denominan a todas estas afecciones del tipo de la compasión, la envidia, la exaltación y la alegría «enfermedades», movimientos del alma que no obedecen a la razón; nosotros, por el contrario, podríamos denominar a esos mismos movimientos de un alma agitada con el nombre, apropiado en mi opinión, de perturbaciones, mientras que el término enfermedades no se ajustaría a nuestro uso." Véase también la nota 22: "Aunque la mayoría de los traductores vierten *perturbationes* por «pasiones», yo pienso que es preferible dejar el término latino tal cual, que indica, como ha señalado M. Pohlenz, «la agitación del espíritu como si de la superficie del agua se tratara» (Cicerón, 2005, p.266)

Fig. 63a

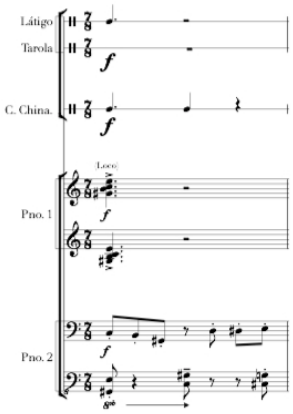


Fig. 63b

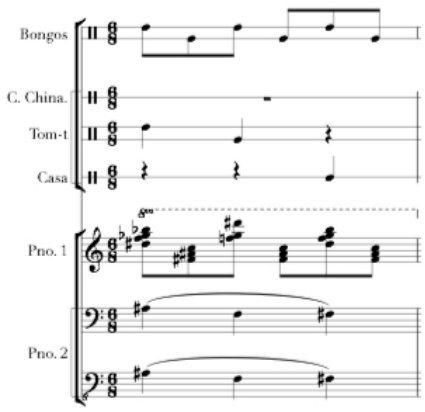


Fig. 64a

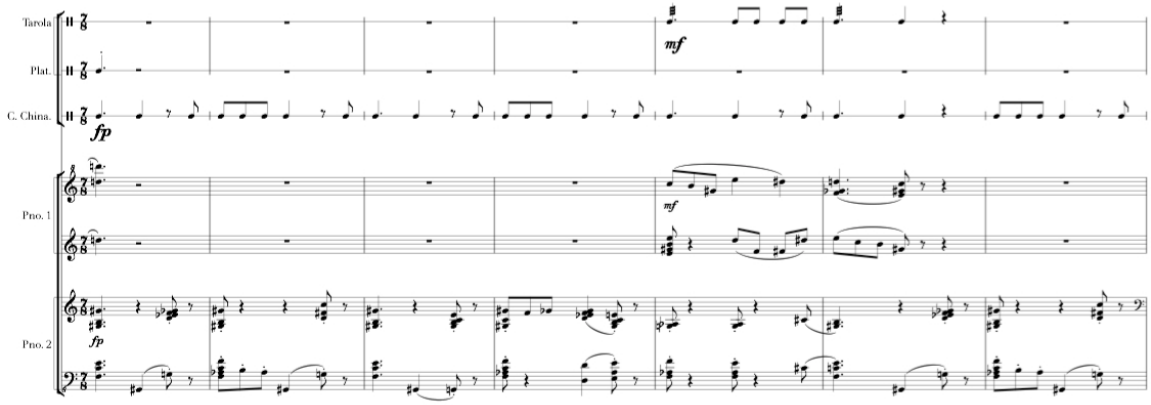


Fig. 64b Variaciones rítmico-melódicas al tema.

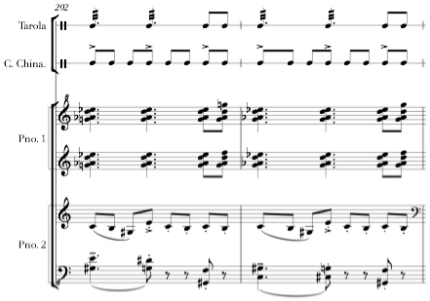
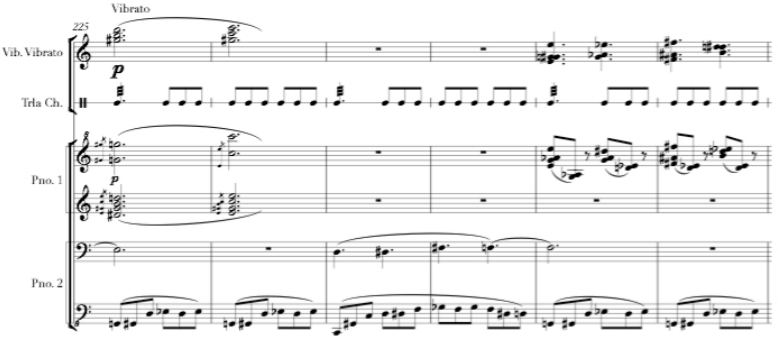
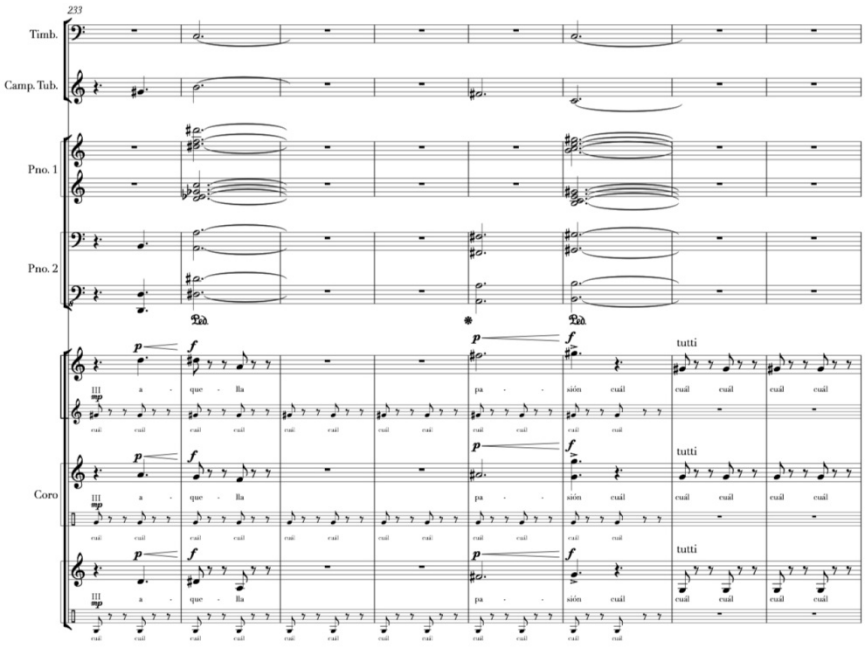


Fig. 64c



El tema evoluciona hasta la última intervención del coro. En esta ocasión, el coro es empleado de manera más enérgica y rítmica (fig. 65). Este mismo impulso prevalece hasta el final del movimiento y concluye con gran vigor.

Fig. 65



4.3 Conclusiones sobre la obra

Este trabajo ha sido el más difícil de concretar en mis años de estudiante. Desde 2012, cuando leí el texto de sor Juana, intenté crear una obra que contuviera algunos de estos *Enigmas*. Los planteé como una historia, también como acertijos aislados sin conexión entre ellos, pero ninguno de estos acercamientos me permitía concretar una obra con un sentido unificador y un concepto central. Sólo con investigación y análisis de múltiples trabajos vocales, pude crear un concepto que unificara los poemas: una idea central que contuviera los 3 *Enigmas* que deseaba utilizar.

V. Conclusiones generales

Quiero expresar algunas inquietudes personales que surgieron a raíz de este trabajo. La más importante, es el crecimiento y el devenir de mi vida profesional. Ahora, al término de la carrera, me doy cuenta que mi dedicación y esmero no han sido los únicos factores para mi crecimiento artístico. También influyeron factores personales, familiares e incuso sociales.

En el aspecto social, mi obra se integra y forma parte del devenir de la música en México. Pienso que el contexto nacional es atroz. La música es relegada a segundo plano. Las artes padecen las consecuencias de un país convulso y personalmente busco incesantemente medios de expresión donde el padecimiento (es decir la dolencia generalizada en el país) se transforme en aliciente (dicha dolencia transformada y empleada en la obra de arte). La individualización ha desensibilizado a las personas, donde los problemas de todos ya no son problema de nadie. Permanecemos ocultos detrás de ideas generalizadas y poco a poco perdemos la singularidad. Estamos presenciando una transformación globalizada que se renueva día con día. Sin embargo, pareciera que este país se rehusara al cambio. Pareciera negarse al progreso, sin tener muy claro de lo que se trata éste. La sociedad mexicana ha desdeñado su historia. Sus raíces le avergüenzan y se siente ajena a éstas. Así mismo, las Bellas Artes le parecen impersonales. Es solamente una pequeña parte de la sociedad mexicana la que llega a interesarse en las artes, pero éstas siguen perdiendo terreno frente a caprichos inmediatos. Este es el escenario desde donde acaece mi obra. Refleja inevitablemente un mundo que se encuentra en constante transformación y a la vez, un país que pierde el interés en su tradición y pierde contacto con sus artistas. Es un escenario por demás difícil, aunque es bajo estas circunstancias cuando más se necesita de las artes, para que entendamos más acerca de nosotros mismos como únicos e individuales, inmersos en esta depresión mundial.

Aunque no todo es infructuoso. La academia me dio las herramientas suficientes para aportar nuevas ideas y proyectos al arte en México. Ejemplo de ello, es que

al comienzo de la licenciatura, algunos colegas y yo experimentamos la inquietud de exponer nuestras obras orquestales. En mi caso, no conseguí que se leyera mi música en ninguna orquesta y en consecuencia, una vez terminadas las composiciones, las archivaba en un cajón y comenzaba una nueva. La propuesta que surgió entre mis compañeros, fue crear un ensamble que pudiéramos administrar nosotros mismos. Convocamos a otros compositores para integrarse al proyecto el cual sólo tenía como objetivo presentar obras orquestales nuevas. Al cabo de un año, pudimos conformar una pequeña orquesta de cámara bajo el nombre de "*Onepanko*". Ésta, sirvió como impulsor de proyectos nuevos y en muchos casos interdisciplinarios. Alcanzó su auge en 2015 presentándose en el Teatro de la Ciudad, Esperanza Iris. Lo importante a subrayar es que la academia nos aporta el conocimiento, pero no siempre nos aporta infraestructura. El apoyo y compañerismo entre los estudiantes durante la carrera, contrarrestaron las carencias de la institución y pudimos adentrarnos al ámbito profesional. Por otra parte, y de manera más individual, la Onepanko ha sido un laboratorio donde puedo experimentar y desarrollar nuevas sonoridades Actualmente, con este ensamble, estoy experimentando técnicas digitales de sonorización orquestal. Como dije anteriormente, el cambio de paradigma es imperativo. Esta orquesta nos ha permitido a mis colegas y a mí, romper barreras entre el público y los artistas, permitiéndonos reintegrar la música de academia a espacios públicos y alcanzar un contacto significativo con los espectadores.

Por otro lado, mi interés en otras artes han hecho que mi música contenga siempre un pequeño gesto interdisciplinario. Con mayor frecuencia, de poesía, danza, cine, e incluso de ciencia. Muchas de mis obras "escolares" germinaron en escenarios de danza contemporánea. Y viceversa, tomando células del movimiento dancístico e imprimiéndolo en la música. Considero que mis próximas obras, continuarán desarrollándose en teatros, como lo he venido haciendo. Me ha sido muy gratificante poder encontrar artistas que comparten mi visión y coincidir en obras más complejas con un sentido en común.

Durante la carrera, mi labor como compositor y mi proceso creativo se fueron desarrollando con mayor libertad y fluidez. He aprendido a base de prueba y error a trabajar con mayor eficiencia mis obras y a desarrollar más libremente conceptos extra-musicales para integrarlos en mi música. He delimitado y fortalecido el sonido característico de mi obra. Aunque obviamente aún me queda mucho por encontrar de mí mismo y de mi obra, puedo decir que hasta ahora estoy satisfecho con las obras que estoy presentando. Porque gracias a éstas, he ido desentrañando poco a poco mi camino como compositor y mi aportación a la música.

Por último, sólo me queda agradecer a quienes me han apoyado durante este largo proceso. A mis profesores quienes se empeñaron tanto en mi aprendizaje y a mi madre a quien le debo todo.

VI. Bibliografía

-Alatorre, Antonio. (Ed.) (1994) *Enigmas: ofrecidos a la casa del placer*. Ciudad de México, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

-Alatorre, Antonio. (2007) *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*. Ciudad de México, México: El Colegio de México.

-Aristóteles. (1985) *Ética Nicomáquea, Ética Eudemia*. Madrid, España: Editorial Gredos.

-Barrios, Andrés García. (2001) *Crónica del alba*. Ciudad de México, México: Ediciones del Ermitaño.

-Cicerón, Marco Tulio. (2005) *Disputaciones Tusculanas*. Madrid, España: Editorial Gredos.

-Cruz, sor Juana Inés de la. (2006) *Primero sueño y otros escritos*. Ciudad de México, México: FCE.

-Latham, Alison (coord.). *Diccionario enciclopédico de la música*. Ciudad de México, México: FCE.

-Paz, Octavio. (2012) *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Ciudad de México, México: FCE.

-Rilke, Rainer Maria. (2008) *Notes on the Melody of Things*. Literary Review, 52, 1, 28.

-Zambrano, Raúl. (2011) *Historia mínima de la música en Occidente*. Ciudad de México, México: El Colegio de México.

VII. Anexos

7.1 Programa de mano -síntesis-

Marco Neri (n.1990)

Sonata para piano solo 14´00”

I. Adagio-Vivo
II. Scherzo
III. Lontano
IV. Presto-Largo

Diálogos (ciclo para 2 clarinetes) 11´00”
Clarinete soprano en Si bemol, clarinete bajo en Si bemol, clarinete contrabajo en Si bemol

I. Del tiempo
II. Del hombre
III. Del alma
IV. Del fuego

Tema y variaciones para flauta, violonchelo y arpa 08´00”

Enigmas 13´00”
(Música para contralto, piano a 4 manos, 2 percusionistas y coro femenino de 9 ó 18 integrantes)

I. Introductorio

II. ¿Cuál podrá ser el portento
de tan noble calidad
que es, con ojos, ceguedad,
y sin vista entendimiento?

III. ¿Cuál es aquel arrebol
de jurisdicción tan bella
que, inclinando como estrella
deslumbra como el sol?

IV. ¿Cuál será aquella pasión
que no merece piedad,
pues peligra en necedad
por ser toda obstinación?

Marco Neri

Originario de la Ciudad de México, a la edad de 7 años inició sus estudios en la Orquesta Infantil Herminio Almendros a cargo del maestro Lucio Sánchez Bravo, donde incursionó en percusiones y guitarra. Cursó durante el año de 1997 estudios de flauta transversa con el profesor Rafael Urrusti en el Centro Cultural Ollin Yoliztli; posteriormente, estudió dos años guitarra en la Escuela Superior de Música (INBA) con el maestro Fernando Mariña. A partir de 2006, estudió composición en la Facultad de Música (UNAM) con el maestro Leonardo Coral. Participó en el programa de movilidad estudiantil DGECI (UNAM) 2014-2, cursando un semestre en la *Université Paris-Sorbonne*. Su obra se ha presentado en distintos foros de la Ciudad de México, de los que destacan la sala Julián Carrillo, el Centro Nacional de las Artes, el teatro Esperanza Iris, el Zócalo de la Ciudad de México, la sala Carlos Chávez, entre otros, igualmente en algunos países como Bélgica, Cuba, España y Francia. Su obra incluye música para danza y teatro e incursiona actualmente en la creación de música para cine. Es fundador, productor y compositor en la *Orquesta Juvenil Onepanko*, desde su formación en 2013. Así mismo, es director de *ARStudio*, estudio de grabación en la Ciudad de México fundado a inicios de 2015.

Sonata para piano solo

Así pues, si aspiramos a ser iniciados de la vida,
debemos considerar las cosas en dos planos:
Primero la gran melodía, aquella a la que cooperan
perfumes y cosas, sensaciones y pasados, crepúsculos
y nostalgias. Luego las singulares voces
que completan y realizan la plenitud de este coro.
Y para una obra de arte esto quiere decir que,
para crear una imagen de la vida profunda, de
la existencia que no es solamente la de hoy sino
posible en cualquier tiempo, será necesario poner
en justa proporción y equilibrar las dos voces:
la de una hora memorable, y la del grupo de
personas que en ella se encuentran.

Rainer Maria Rilke

El surgimiento de nuevos paradigmas a lo largo de la historia, ha sido el nutrimento del arte. En el siglo XVIII, un nuevo planteamiento ideológico se desarrolló en las artes. Dicho movimiento, incorporó la dialéctica en la forma musical. Esta nueva corriente requirió de nuevas vías de expresión y de nuevos instrumentos musicales, así como de nuevas armonías. La forma sonata surge como reflejo de ese pensamiento y propone una nueva estructura en la arquitectura musical.

La *Sonata para piano solo*, se compone de cuatro movimientos donde la característica principal se basa en los contrastes, tanto de los movimientos, como el de los temas y las frases. Es una obra donde las exaltaciones se sobreponen a las ideas. Donde el sentimiento se encuentra por delante de la razón.

Diálogos

Esta obra representa, en un lenguaje abstracto, la evolución de la vida en la tierra y cada movimiento ilustra una etapa de esa evolución.

En el plano conceptual, el primer diálogo, *Del tiempo*, representa el momento antes de la vida. Evoca el primer impulso: el demiurgo. En relación con la estructura formal, se desarrolla un paralelismo con el tiempo: comienza con el reposo del universo en un primer momento. Continúa con la inercia de siglos de evolución que concluyen con el surgimiento del hombre; donde comienza otra etapa en la historia del tiempo.

El segundo movimiento, *Del hombre*, predomina el discurso rítmico y obstinado. En el terreno extra-musical, ilustra la condición humana. Enmarca al humano como errante y obstinado. Solitario, con la erudición de su propio error. Aquel que avanzando a ciegas a través del tiempo, recuerda del pasado tan poco, que incurre siempre en la misma fechoría: el olvido.

El tercer diálogo, *Del alma,* es lento y se destaca por la riqueza tímbrica y expresiva de ambos clarinetes. Hace alusión al puente que existe entre el mundo ontológico y el animal. Muestra la senda solitaria por la que el hombre en alguna etapa de la vida anduvo, y tal vez sin saberlo, cruzó el obstáculo de su carne y pudo observar de cerca la perpetuidad. Entonces se supo más humano. Se supo dotado de alma.

El último diálogo, *Del fuego*, es conclusivo y predomina la agilidad y la fuerza de ambos instrumentos. Este diálogo señala el lazo entre el fuego y el humano. Muestra el vínculo periódico de creación y destrucción en el que el humano se adentra una vez conoce el fuego. Describe la incineración de las ideas, el último momento donde el hombre, por sus propios triunfos, se reduce a cenizas.

Tema y variaciones para flauta, violonchelo y arpa

El tema y variaciones ha sido una técnica compositiva que se ha adaptado al paso del tiempo. Se deriva de las prácticas de improvisación y de adornos en las estrofas sucesivas de canciones y danzas durante el siglo XVI. Desde entonces, su concepción y estructuración se ha renovado. Se ha convertido en un recurso fundamental y formativo en la composición.

Esta obra, escrita en 2012 busca lograr un desenvolvimiento coherente del tema con relación a las variaciones. El aspecto instrumental es esencial ya que está relacionado con las intervenciones y el protagonismo de cada instrumento.

Enigmas

Enigmas es el homólogo de un libro escrito entre los años de 1689 a -probablemente- mediados de 1693. Es una de las últimas obras escritas por sor Juana Inés de la Cruz, antes de que se retirara -obligadamente- de las letras y de toda actividad profana. La autora escribe esta serie de veinte *Enigmas* a un grupo de monjas portuguesas con quienes había establecido una relación literaria, discreta e interconventual a finales del siglo XVII. Los *Enigmas* son muestra de la insuperable destreza que la monja fue adquiriendo a lo largo de su vida y, con tan solo cuatro líneas por cada *Enigma*, logra cautivar al lector con abismales acertijos.

Esta obra musical, que lleva el mismo nombre, busca dar respuesta a tres *Enigmas* en particular. No se pretende minimizar la respuesta a una sola palabra, más bien, se construye con música, un concepto que cubre la idea central del *Enigma* y explora lo más profundo del concepto. Desde la primera campanada con el que inicia esta obra, se percibe un carácter sombrío que poco a poco se adentra en un carácter más bien introspectivo. Esta obra nos transporta a lo profundo del pensamiento, desde donde sor Juana proyectaba su más altiva poesía.

7.2 *Enigmas* texto completo

I. Introductorio

Aquí arriba se ha de anotar el día de mi muerte, mes y año. Suplico, por amor de Dios y de su Purísima Madre, a mis amadas hermanas las religiosas que son y en lo de adelante fueren, me encomienden a Dios, que he sido y soy la peor que ha habido. A todas pido perdón por amor de Dios y de su Madre. Yo, la peor del mundo.

II. ¿Cuál podrá ser el portento / de tan noble calidad / que es, con ojos, ceguedad, y sin vista entendimiento?

Oye la elocuencia muda / que hay en mi dolor, sirviendo / los suspiros, de palabras, / las lágrimas, de conceptos.

Mira cómo el alma misma / aún teme, en su ser exento, que quiera el dolor violar la inmunidad de lo eterno.

III. ¿Cuál es aquel arrebol / de jurisdicción tan bella / que, inclinando como estrella deslumbra como el sol?

¿Puedo yo dejar de amarte / si tan divina te advierto? / ¿Hay causa sin producir? ¿Hay potencia sin objeto?

Pues siendo tú el más hermoso, / grande, soberano exceso / que ha visto en círculos tantos / el verde torno del tiempo,

IV. ¿Cuál será aquella pasión / que no merece piedad / pues peligra en necedad por ser toda obstinación?

7.3 Documento del Libro de Profesiones del Convento de San Jerónimo. Biblioteca de la Universidad de Austin, Texas.

7.4 Romance de sor Juana Inés de la Cruz:

Con que, en sentidos afectos, prelude al dolor de una ausencia.

Ya que para despedirme,
dulce idolatrado dueño,
ni me da licencia el llanto
ni me da lugar el tiempo,
háblente los tristes rasgos,
entre lastimosos ecos,
de mi triste pluma, nunca
con más causa negros.
Y aún ésta te hablará torpe
con las lagrimas que vierto,
porque va borrando el agua
lo que va dictando el fuego.
Hablar me impiden mis ojos;
y es que se anticipan ellos,
viendo lo que me he de decirte,
a decírtelo primero.
Oye la elocuencia muda
que hay en mi dolor, sirviendo
los suspiros, de palabras,
las lágrimas, de conceptos.
Mira la fiera borrasca
que pasa en el mar del pecho,
donde zozobran, turbados,
mis confusos pensamientos.
Mira cómo ya el vivir
me sirve de afán grosero;
que se avergüenza la vida
de durarme tanto tiempo.
Mira la muerto, que esquiva
huye porque la deseo;
que aun la muerte, si es buscada,
se quiere subir de precio.
Mira cómo el cuerpo amante,
rendido a tanto tormento,
siendo en lo demás cadáver,
sólo en el sentir es cuerpo.
Mira cómo el alma misma
aun teme, en su ser exento,
que quiera el dolor violar
la inmunidad de lo eterno.
En lágrimas y suspiros
alma y corazón a un tiempo,
aquél se convierte en agua,
y ésta se resuelve en viento.
Ya no me sirve de vida
esta vida que poseo,
sino de condición sola
necesaria al sentimiento.
Mas ¿por qué gasto razones
en contar mi pena, y dejo
de decir lo que es preciso,
por decir lo que estás viendo?
En fin, te vas. ¡Ay de mí!
Dudosamente lo pienso:
pues si es verdad, no estoy viva,
y si viva, no lo creo.
¿Posible es que ha de hablar día
tan infausto, tan funesto,
en que sin ver yo las tuyas
esparza sus luces Febo?
¿Posible es que ha de llegar
el rigor a tan severo,
que no ha de darles tu vista
a mis pesares aliento?
¿Que no he de ver tu semblante,
que no he de escuchar tus ecos,
que no he de gozar tus abrazos
ni me ha de animar tu aliento?
¡Ay, mi bien, ay prenda mía,
dulce fin de mis deseos!
¿Por qué me llevas el alma,
dejándome el sentimiento?
Mira que es contradicción
que no cabe en un sujeto,
tanta muerte en una vida,
tanto dolor en un muerto.
Mas ya que es preciso, ¡ay triste!,
en mi infelice suceso,
ni vivir con la esperanza
ni morir con el tormento,
dame algún consuelo tú
en el dolor que padezco;
y quien en el suyo muere,
viva siquiera en tu pecho.
No te olvides que te adoro,
y sírvante de recuerdo
las finezas que me debes,
si no las prendas que tengo.
Acuérdate que mi amor,
haciendo gala del riesgo,
sólo por atropellarlo
se alegraba de tenerlo.
Y si mi amor no es bastante,
el tuyo mismo te acuerdo,
que no es poco empeño haber
empezado ya en empeño.
Acuérdate, señor mío,
de tus nobles juramentos;
y lo que juró tu boca
no lo desmientan tus hechos.
Y perdona si en temer
mi agravio, mi bien, te ofendo,
que no es dolor, el dolor
que se contiene en lo atento.
Y a Dios; que, con el ahogo
que me embarga los alientos,
ni sé ya lo que te digo
ni lo que te escribo leo.

7.5 Romance de sor Juana Inés de la Cruz

Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano.

Lo atrevido de un pincel,
Filis, dio a mi pluma alientos:
que tan gloriosa desgracia,
más causa ánimo que miedo.
Logros de errar por tu causa
fue de mi ambición el cebo;
donde es el riesgo apreciable
¿qué tanto valdrá el acierto?
Permite, pues, a mi pluma
segundo arriesgado vuelo,
pues no es el primer delito
que le disculpa el ejemplo.
Permite escale tu Alcázar
mi gigante atrevimiento
(que a quien tanta Esfera bruma,
no extrañará el Lilibeo),
pues ya al pincel permitiste
querer trasladar tu Cielo,
en el que siendo borrón
quiere pasar por bosquejo.
¡Oh temeridad humana!
¿Por qué los rayos de Febo,
que aun se niegan a la vista,
quieres trasladar al lienzo?
¿De qué le sirve al Sol mismo
tanta prevención de fuego,
si a refrenar osadías
aun no bastan sus consejos?
¿De qué sirve que, a la vista
hermosamente severo,
ni aun con la costa del llanto
deje gozar sus reflejos,
si locamente la mano,
si atrevido el pensamiento,
copia la luciente forma,
cuenta los átomos bellos?
Pues ¿qué diré, si el delito
pasa a ofender el respecto
de un Sol que llamarlo Sol
es lisonja del Sol mesmo?
De ti, peregrina Filis,
cuyo divino sujeto
se dio por merced al mundo,
se dio por ventaja al cielo:
en cuyas divinas aras,
ni sudor arde Sabeo,
ni sangre se infunde humana,
ni bruto se corta cuello,
pues del mismo corazón
los combatientes deseos,
son holocausto poluto,
son materiales afectos,
y solamente del alma
en religiosos incendios,
arde sacrificio puro
de adoración y silencio.
Éste venera tu culto,
éste perfuma tu templo;
que la petición es culpa,
y temeridad el ruego.
Pues alentar esperanzas,
alegar merecimientos,
solicitar posesiones,
sentir sospechas y celos,
es de bellezas vulgares,
indigno, bajo trofeo,
que en pretender ser vencidas
quieren fundar vencimientos.
Mal se acreditan deidades
con la paga; pues es cierto
que a quien el servicio paga,
no se debió el rendimiento.
¡Qué distinta adoración
se te debe a ti, pues siendo
indignos aun del castigo,
mal aspiraran al premio!
Yo, pues, mi adorada Filis,
que tu deidad reverencio,
que tu desdén idolatro
y que tu rigor venero:
bien así como la simple
amante que, en tornos ciegos,
es despojo de la llama
por tocar el lucimiento;
como el niño que, inocente,
aplica incauto los dedos
a la cuchilla, engañado
del resplandor del acero,
y herida la tierna mano,
aún sin conocer el yerro,
más que el dolor de la herida
siente apartarse del reo;
cual la enamorada Clicie
que, al rubio Amante siguiendo,
siendo padre de las luces,
quiere enseñarle ardimientos;
como a lo cóncavo el aire,
como a la materia el fuego,
como a su centro las peñas,
como a su fin los intentos;
bien como todas las cosas
naturales, que el deseo
de conservarse, las une
amante en lazos estrechos...
Pero ¿para qué es cansarse?
Como a ti, Filis, te quiero;
que en lo que mereces, éste
es solo encarecimiento.
Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento;
pues sabes tú que las almas
distancia ignoran y sexo.
Demás, que al natural orden
sólo le guardan los fueros

las comunes hermosuras,
siguiendo el común gobierno.
No la tuya, que gozando
imperiales privilegios,
naciste Prodigio hermoso
con exenciones de Regio:
cuya poderosa mano,
cuyo inevitable esfuerzo,
para dominar las almas
empuñó el hermoso cetro.
Recibe un alma rendida,
cuyo estudioso desvelo
quisiera multiplicarla
por sólo aumentar tu imperio.
Que no es fineza, conozco,
darte lo que es de derecho
tuyo, mas llámola mía
para dártela de nuevo.
Que es industria de mi amor
negarte, tal vez, el feudo,
para que al cobrarlo, dobles
los triunfos, si no los reinos.
¡Oh quién pudiera rendirte,
no las riquezas de Creso,
que materiales tesoros
son indignos de tal dueño;
sino cuantas almas libres,
cuantos arrogantes pechos,
en fe de no conocerte
viven de tu yugo exentos!
Que quiso próvido Amor,
el daño evitar discreto,
de que en cenizas tus ojos
resuelvan el universo.
Mas ¡oh libres desdichados,
todos los que ignoran, necios,
de tus divinos hechizos
el saludable veneno!
Que han podido tus milagros,
el orden contravirtiendo,
hacer el dolor amable,
y hacer glorioso el tormento.
Y si un Filósofo, sólo
por ver al Señor de Delos,
del trabajo de la vida
se daba por satisfecho,
¿con cuánta más razón yo
pagara el ver tus portentos,
no sólo a afanes de vida,
pero de la muerte a precio?
Si crédito no me das,
dálo a tus merecimientos;
que es, si registras la causa,
preciso hallar el efecto.
¿Puedo yo dejar de amarte,
si tan divina te advierto?
¿Hay causa sin producir?
¿Hay potencia sin objeto?
Pues siendo tú el más hermoso,
grande, soberano, exceso,
que ha visto en círculos tantos
el verde torno del Tiempo,
¿para qué mi amor te vio?
¿Por qué mi fe te encarezco,
cuando es cada prenda tuya
firma de mi cautiverio?
Vuelve a ti misma los ojos,
y hallarás, en ti y en ellos,
no sólo el amor posible,
mas preciso el rendimiento,
entre tanto que el cuidado,
en contemplarte suspenso,
que vivo, asegura, sólo
en fe de que por ti muero.

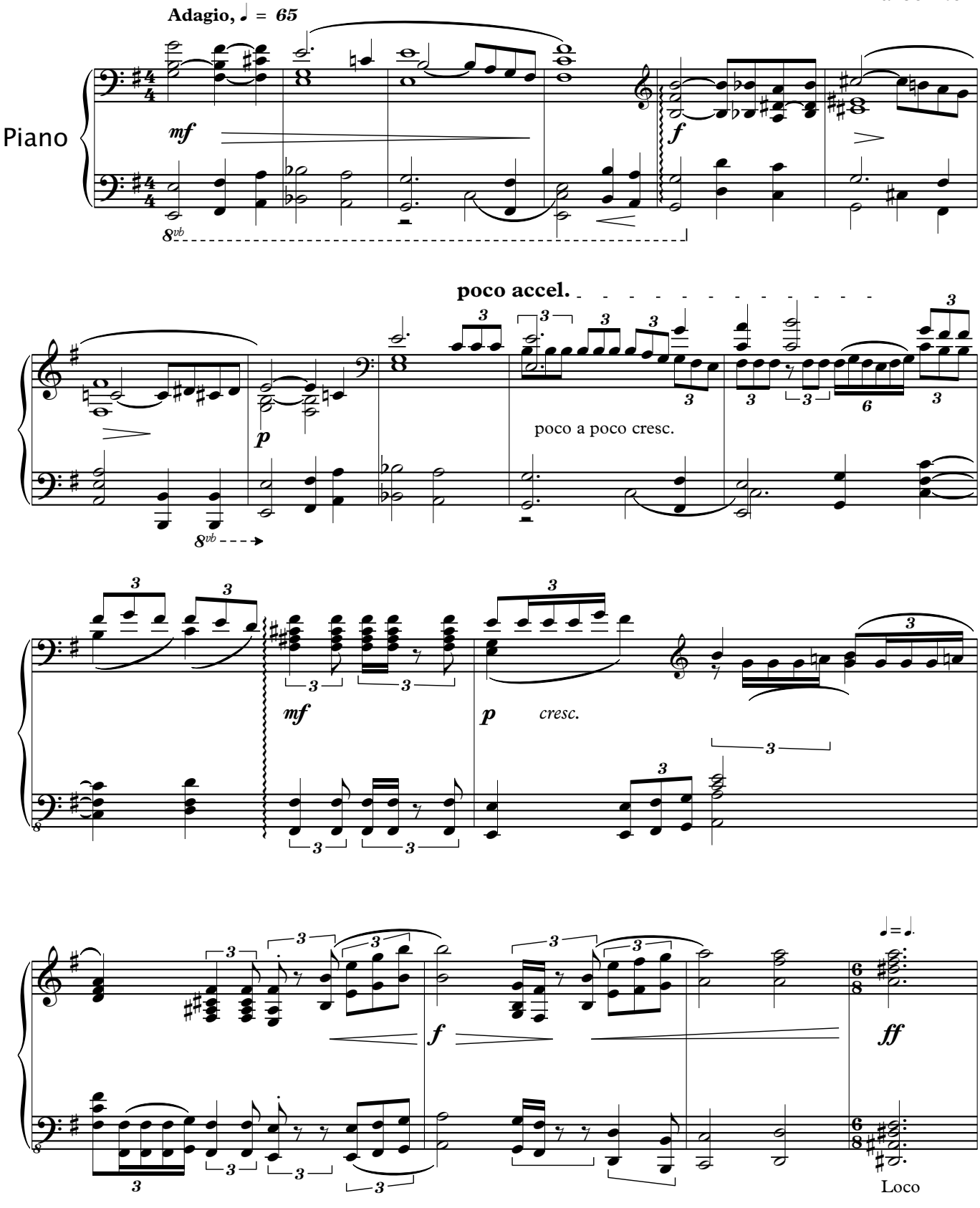
7.6 Partituras

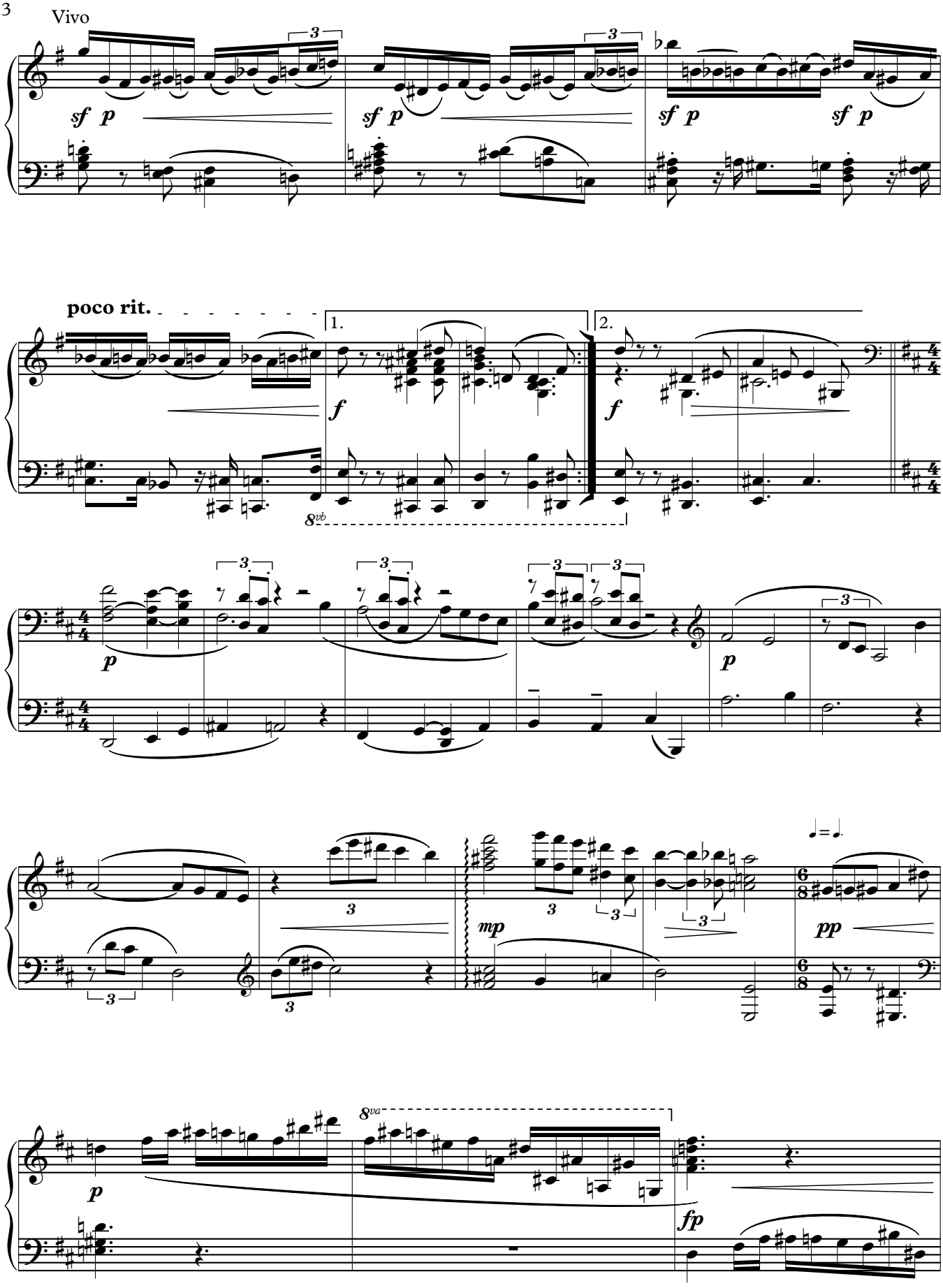
SONATA

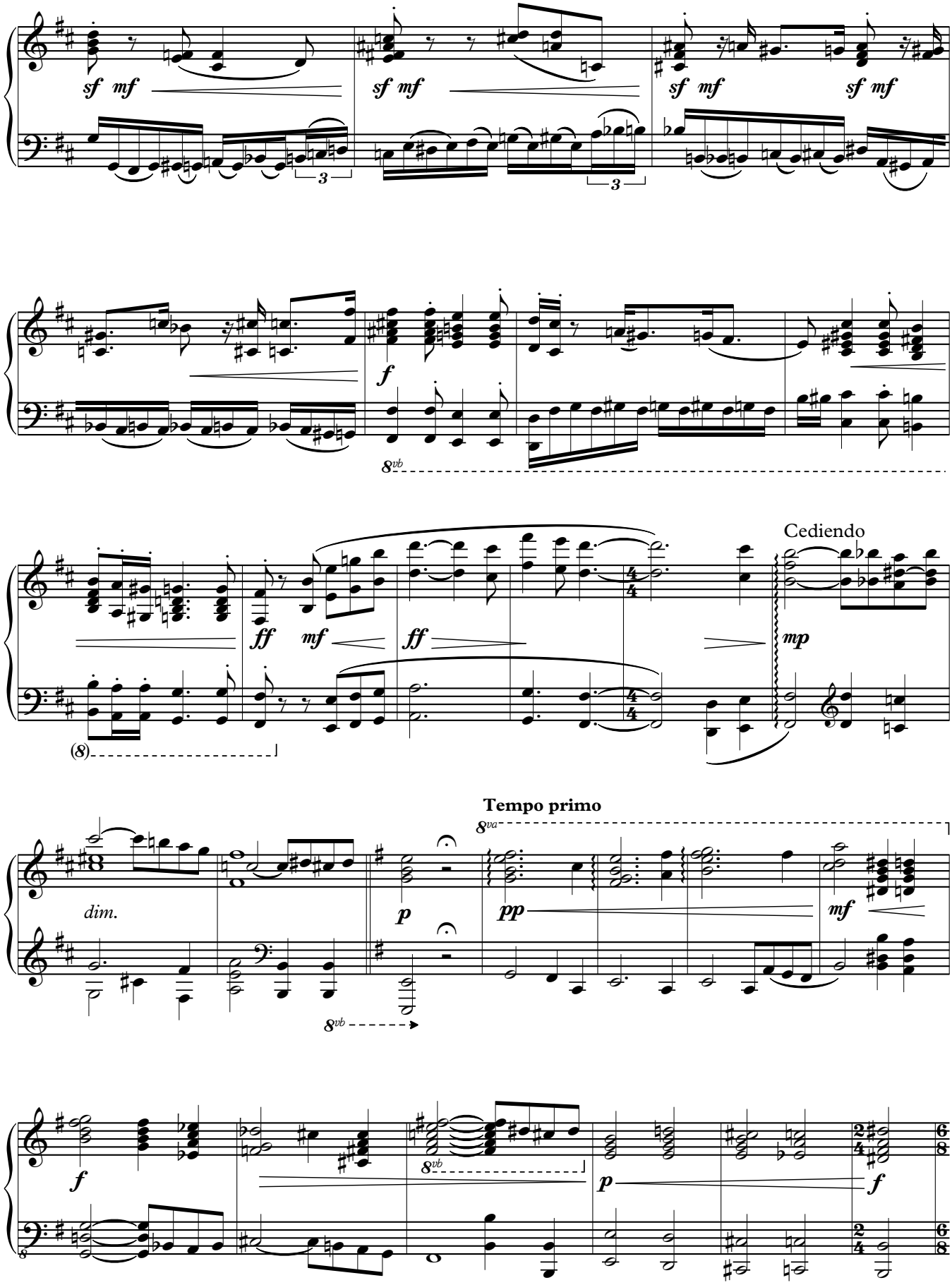
para piano

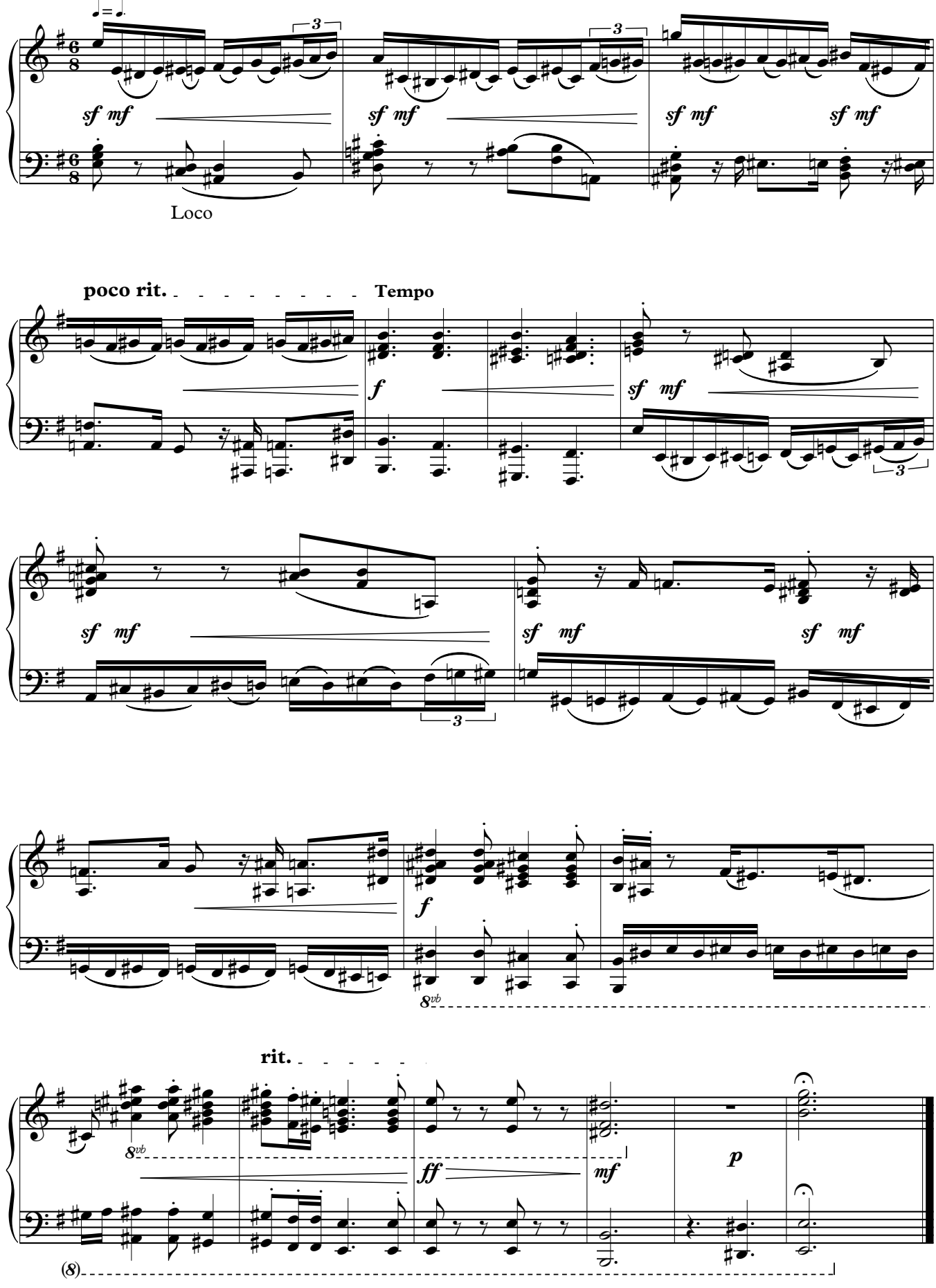
I

Marco Neri



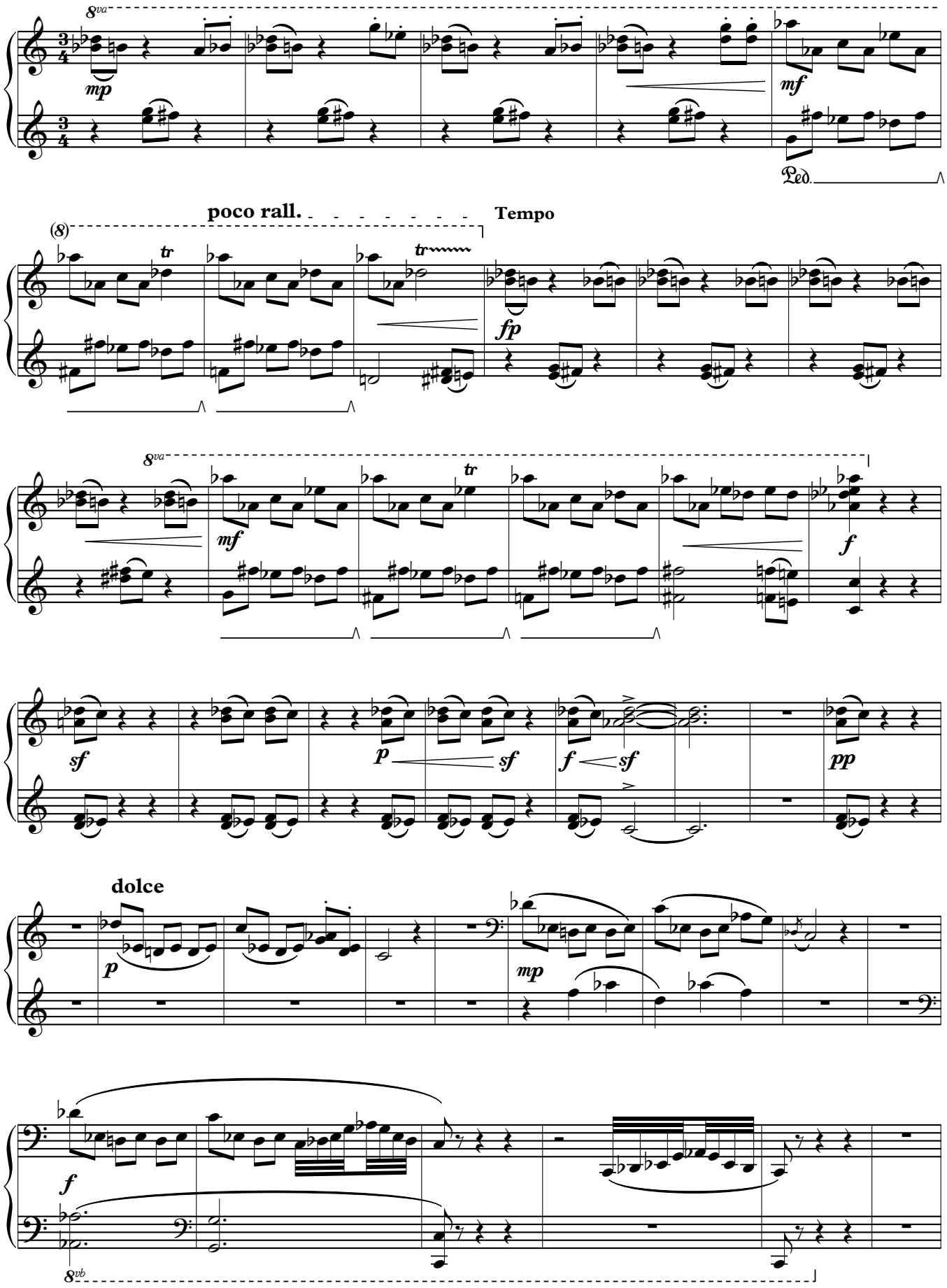

Vivo
sf p
sf p
sf p
sf p
poco rit.
1.
2.
f
f
8vb
p
p
mp
pp
8va
p
fp

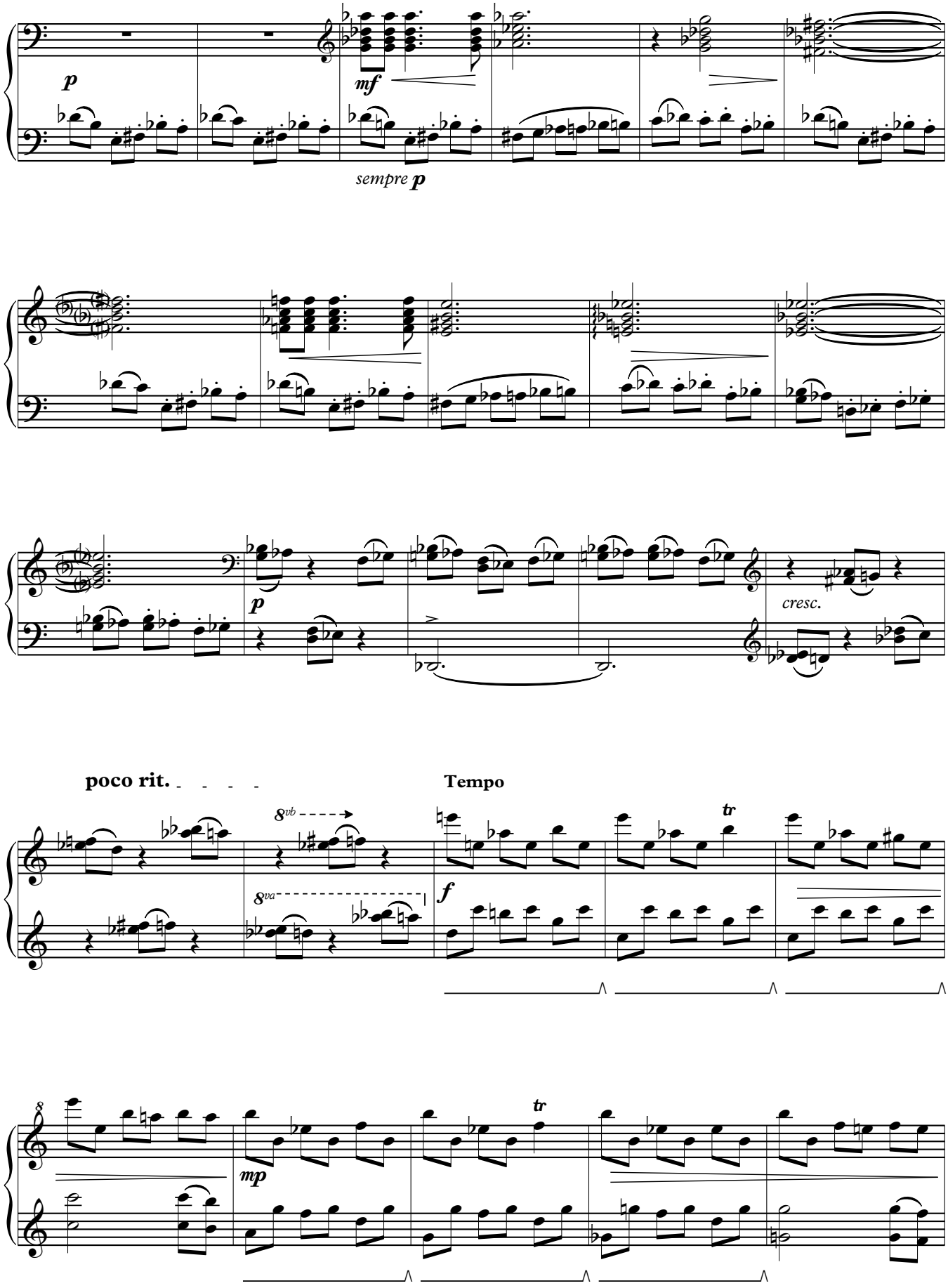

sf mf
sf mf
sf mf
sf mf
3
3
f
8vb
Cediendo
ff
mf
ff
mp
(8)
Tempo primo
8va
dim.
p
pp
mf
8vb
f
8vb
p
f


sf mf
Loco
poco rit.
Tempo
f
rit.
ff
mf
p
8vb

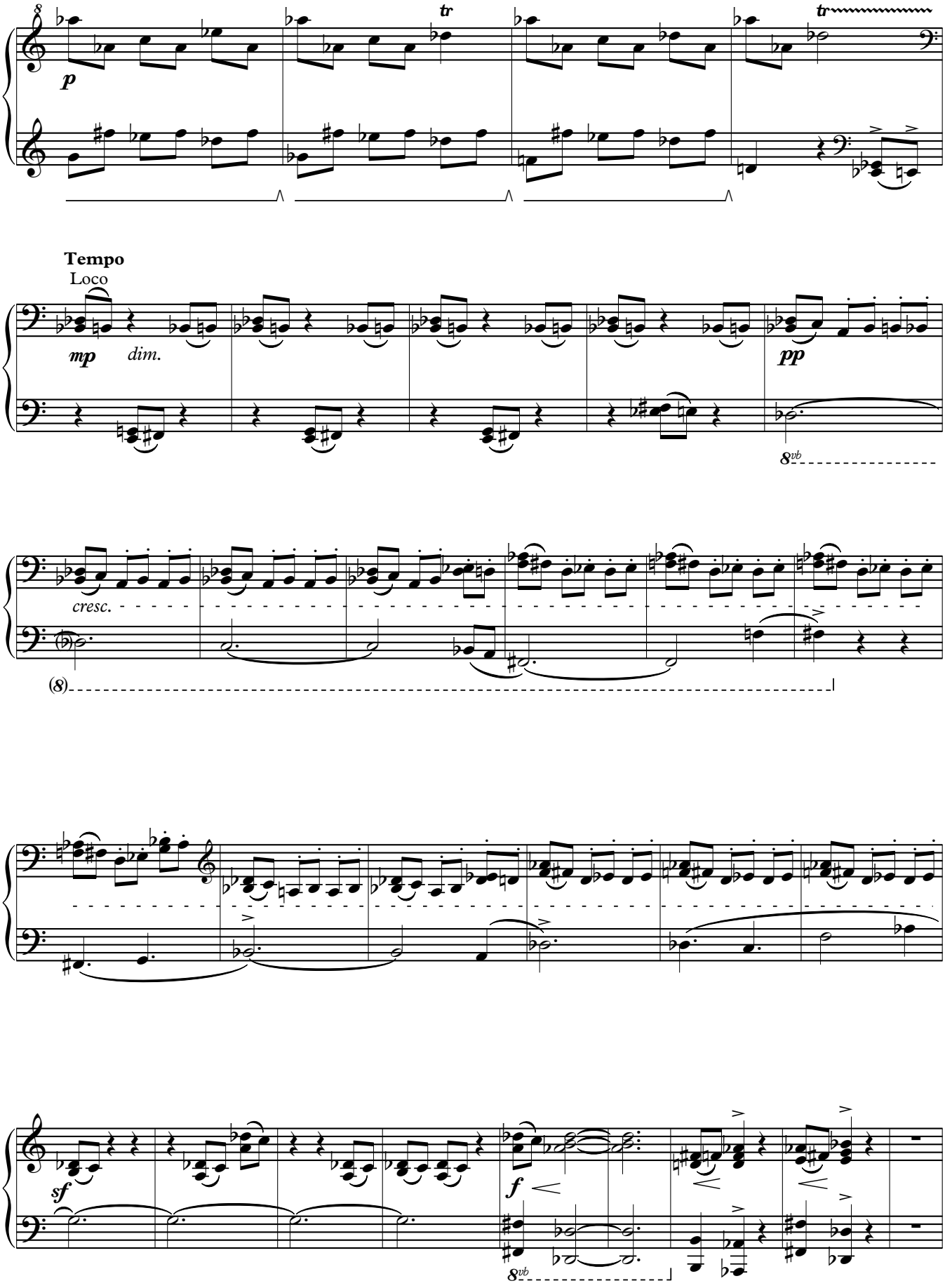
II

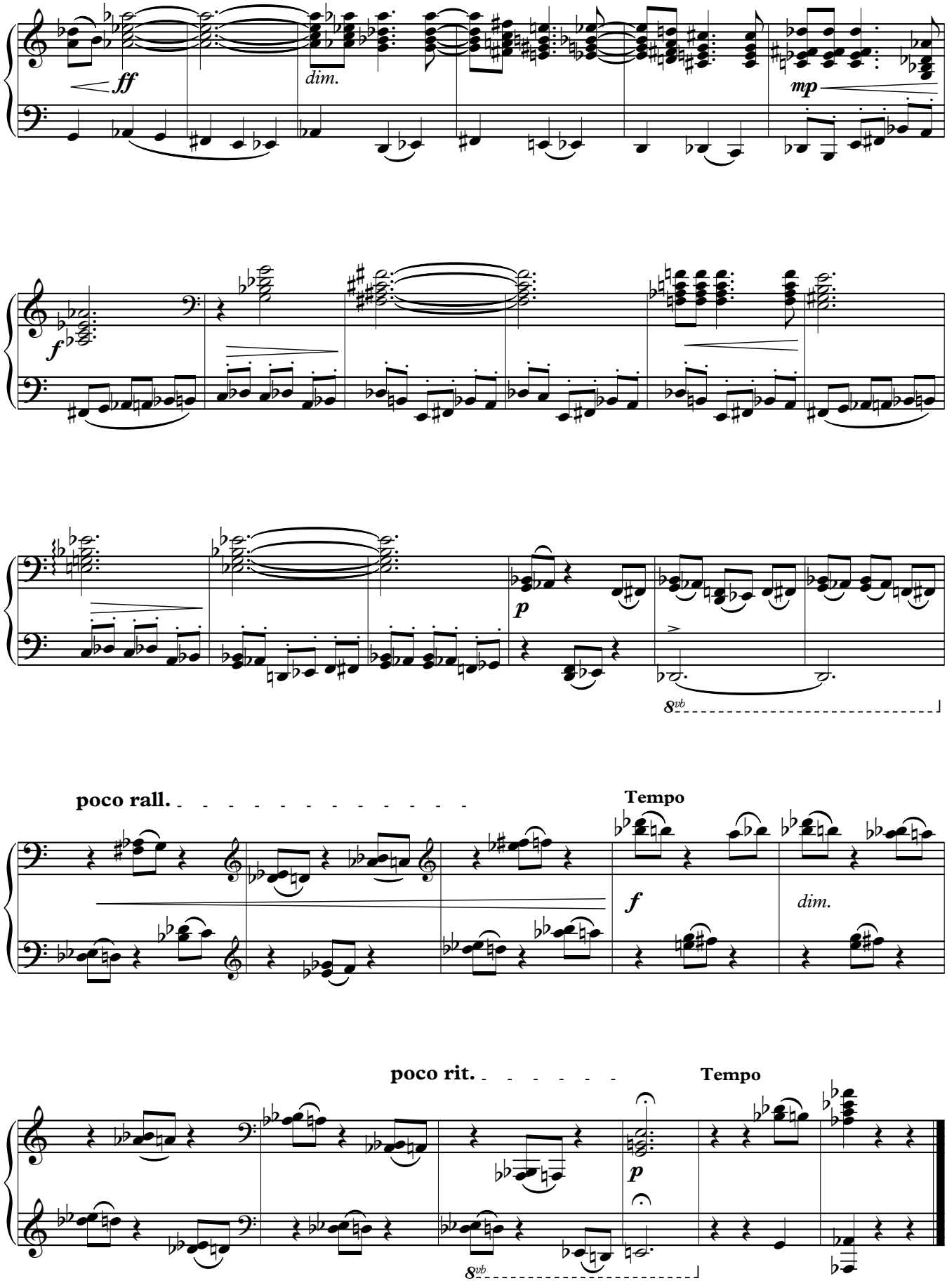
Scherzo, ♩ = *210*



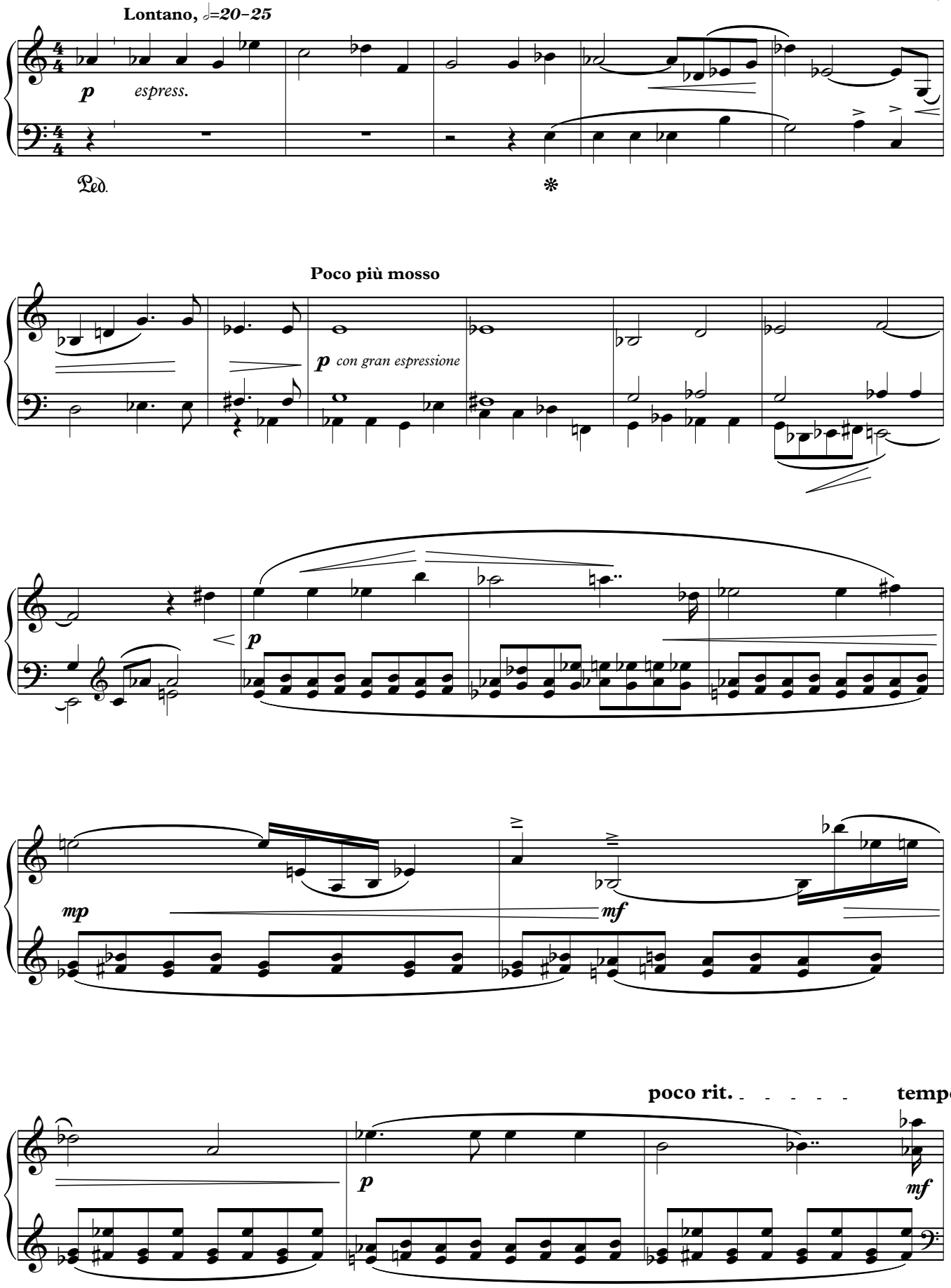

p
mf
sempre p
p
cresc.
poco rit.
Tempo
8vb
8va
f
tr
mp
tr

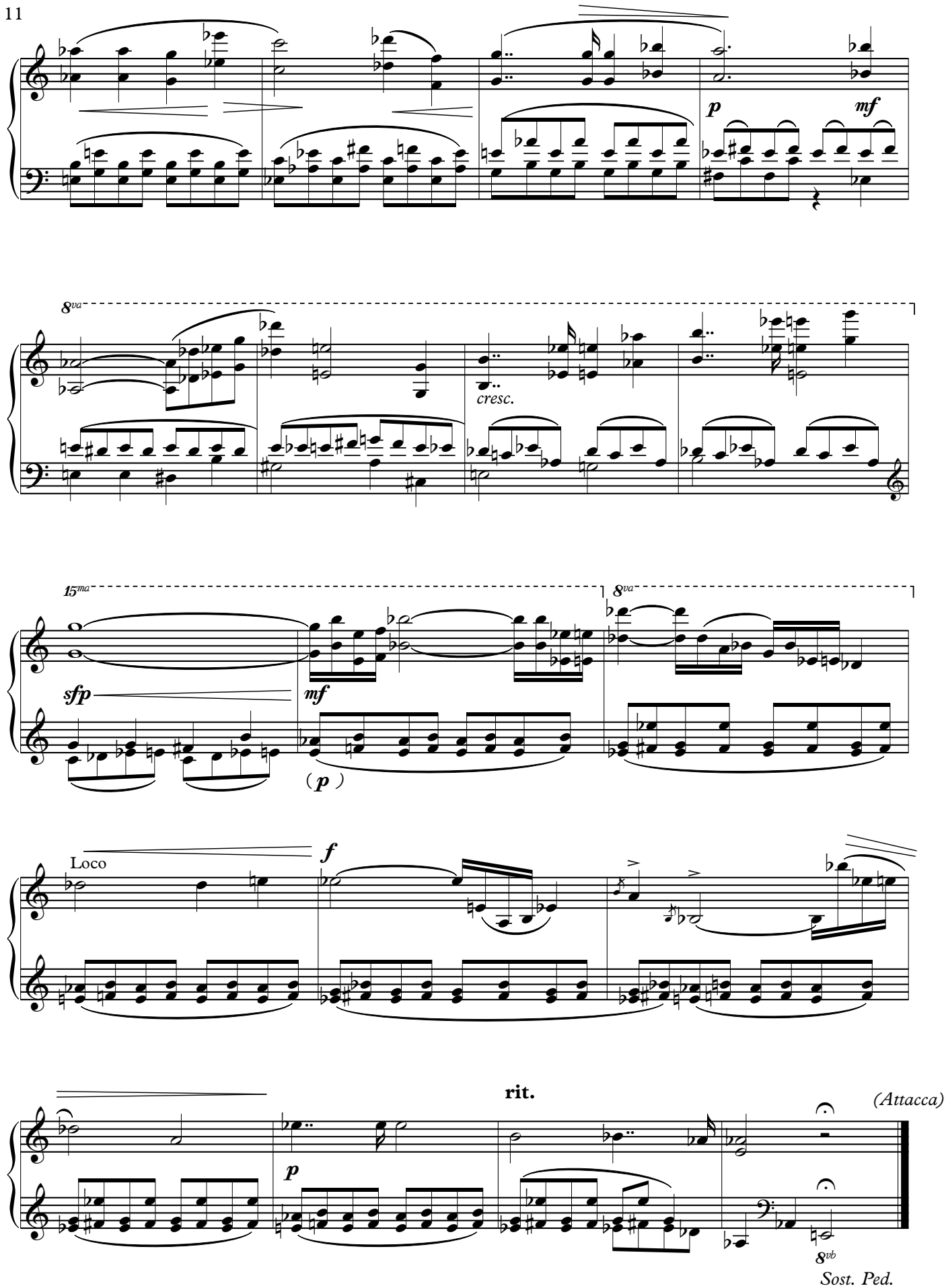
poco rall.



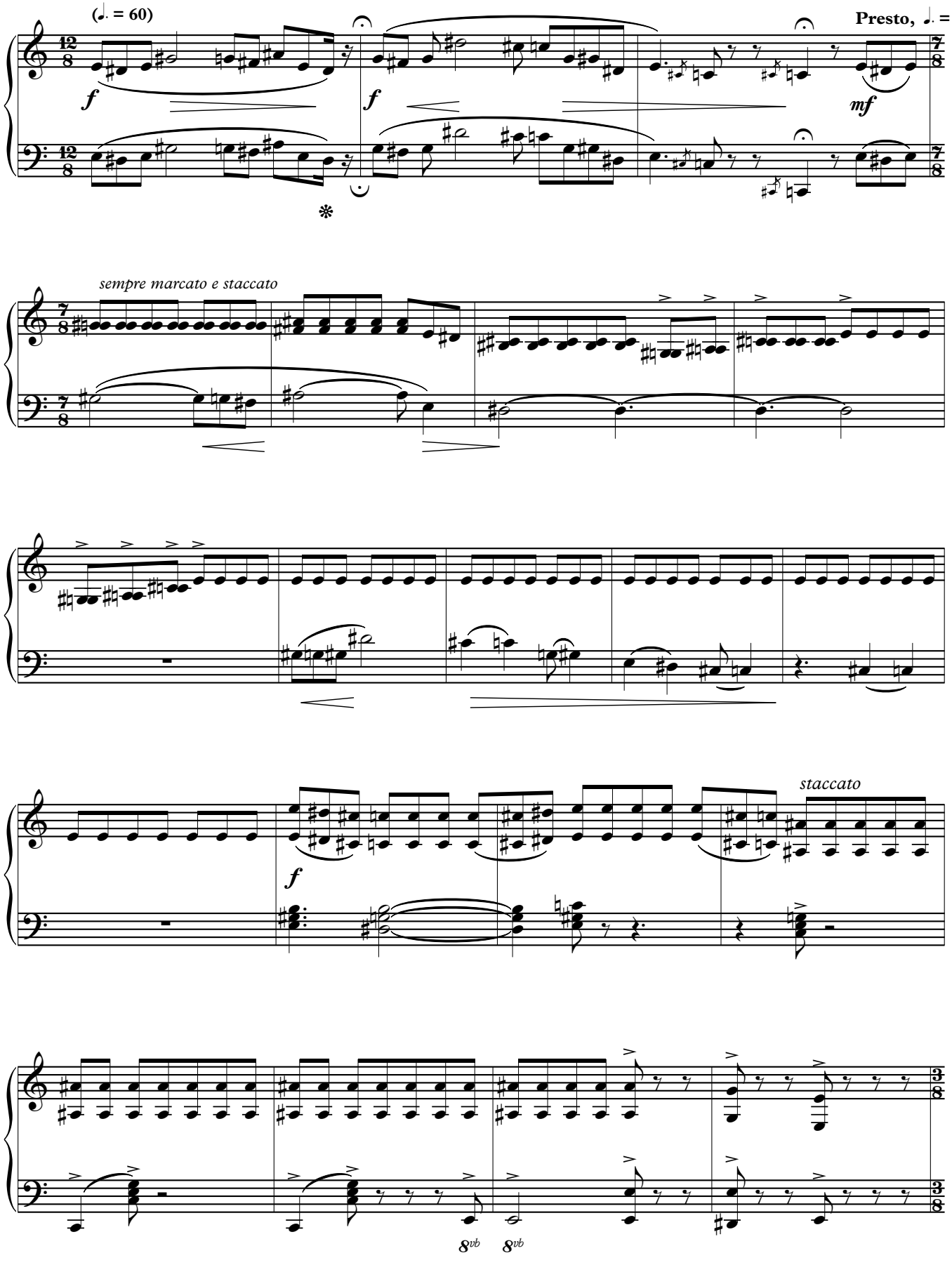

ff
dim.
mp
f
p
8vb
poco rall.
Tempo
f
dim.
poco rit.
Tempo
p
8vb

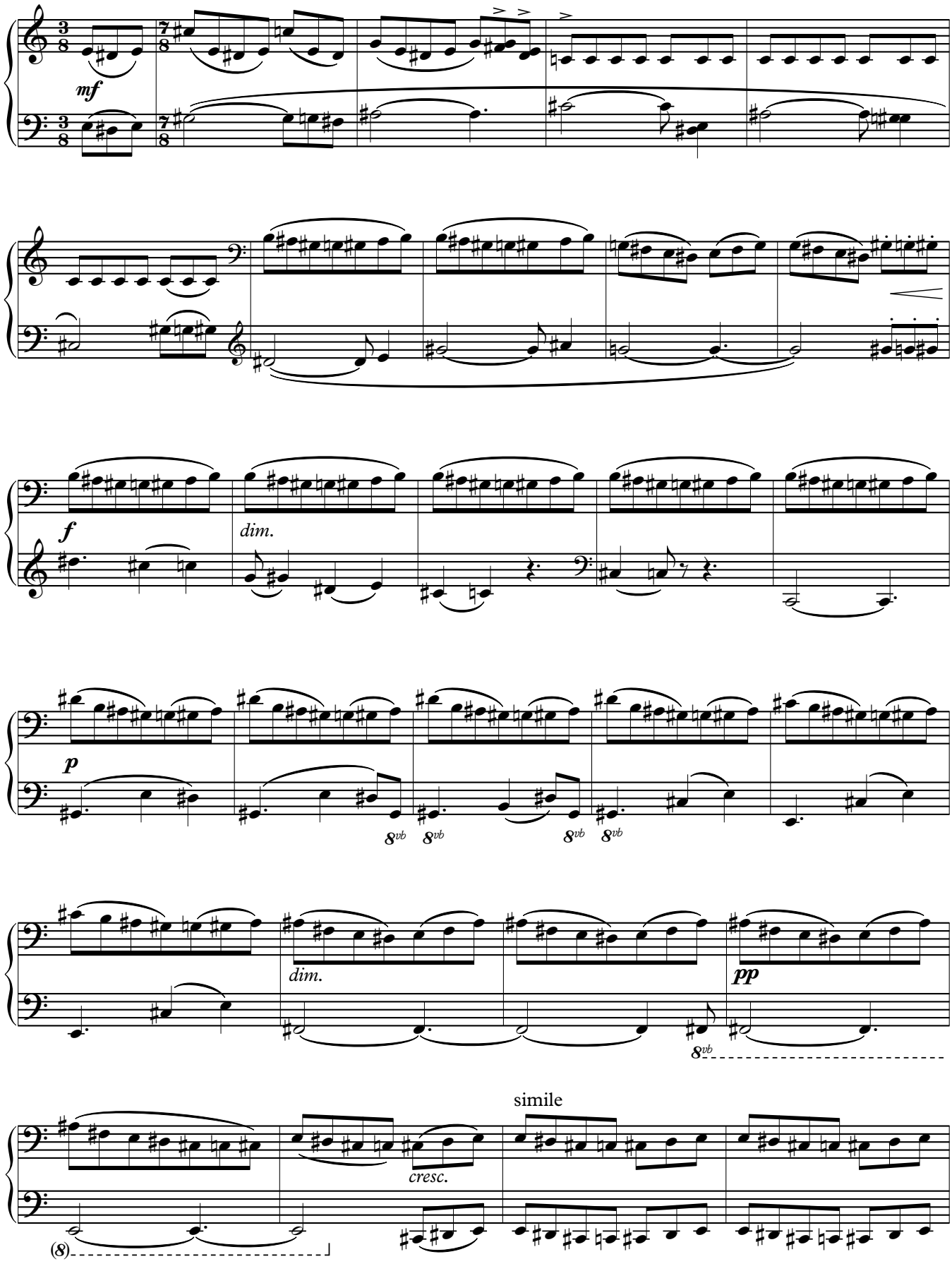
III

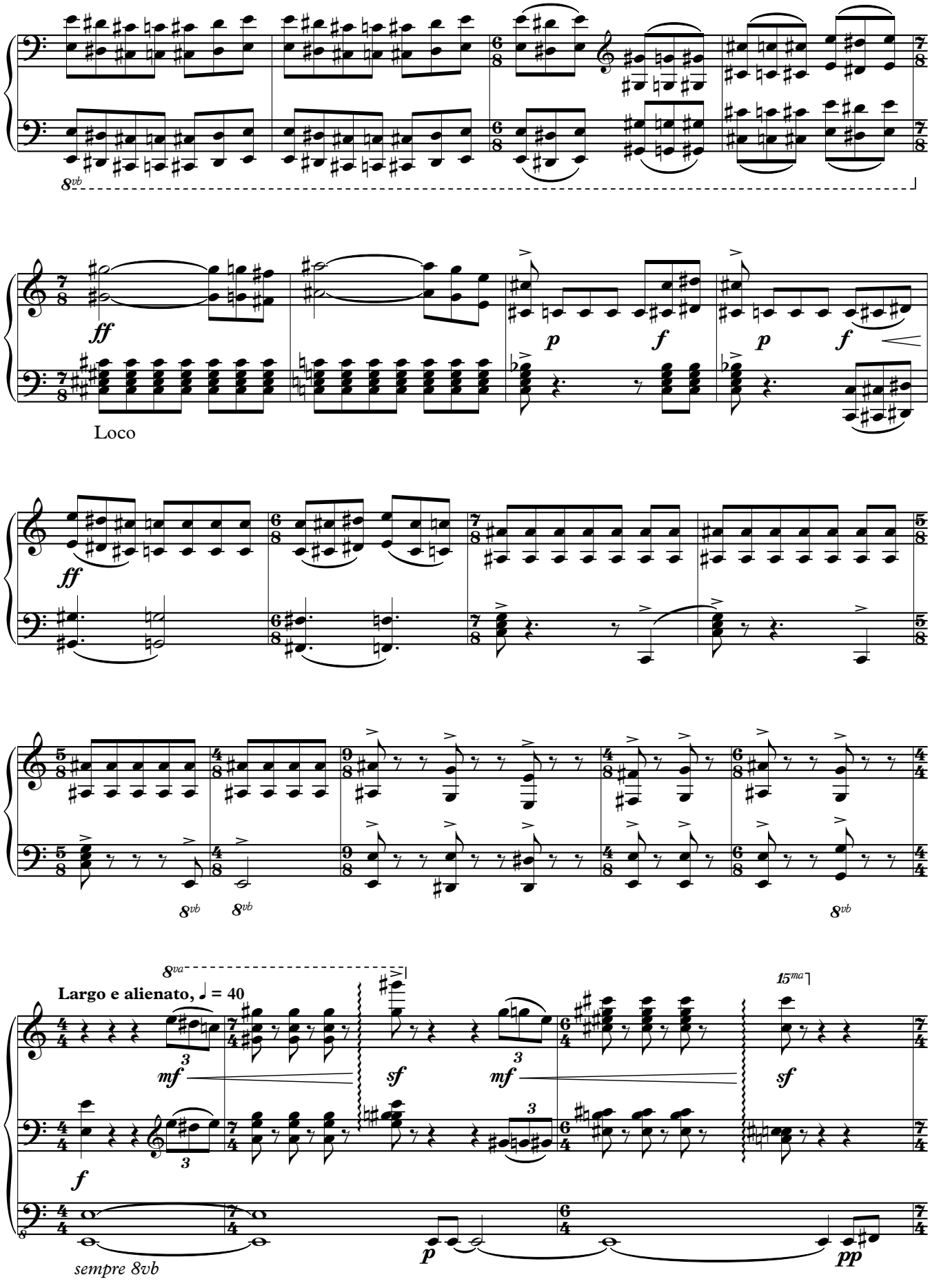

Lontano, 𝅗𝅥=20–25
p
espress.
Ped.
*
Poco più mosso
p
con gran espressione
p
mp
mf
poco rit.
tempo
p
mf

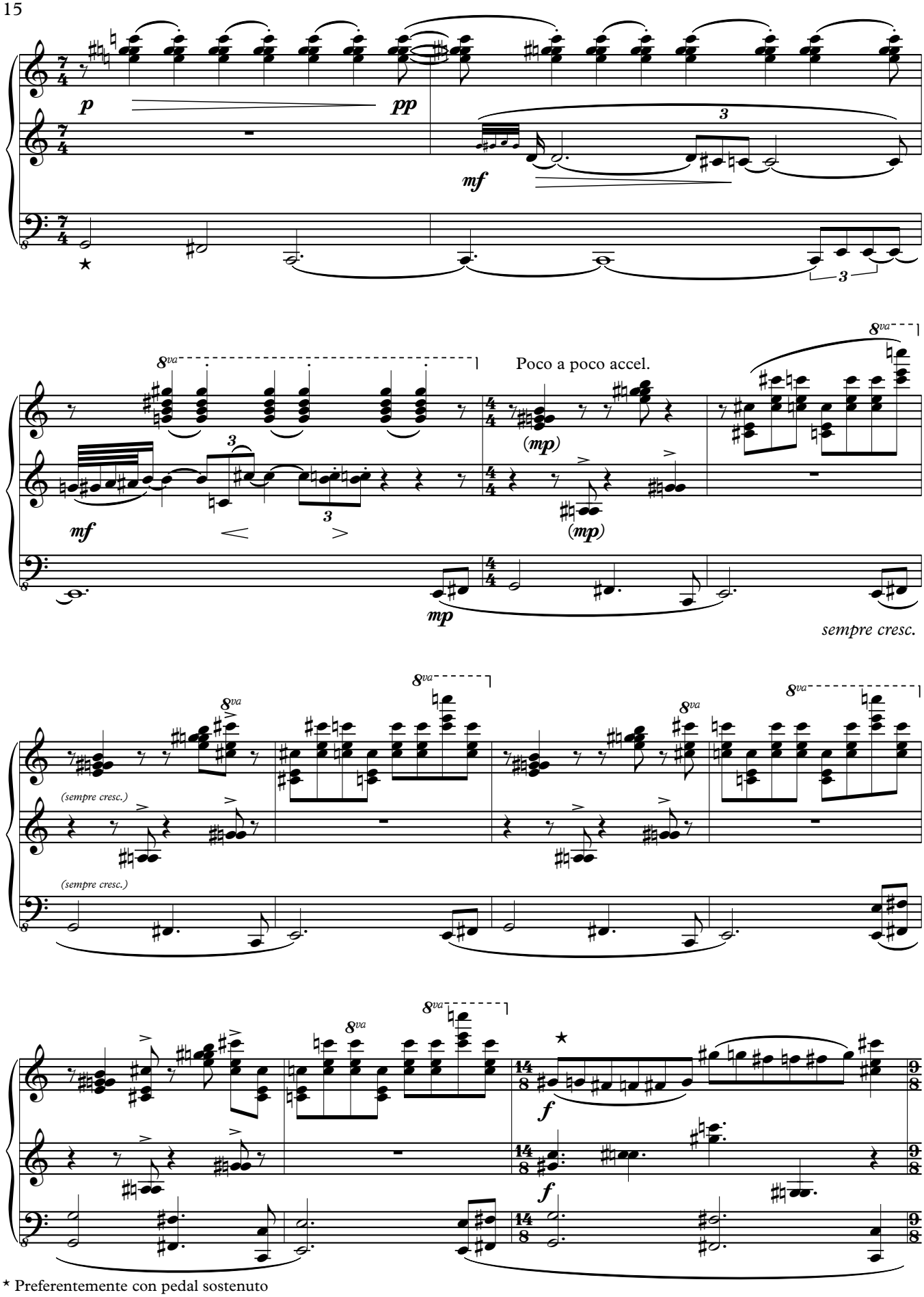

p
mf
8va
cresc.
15ma
8va
sfp
mf
(p)
Loco
f
rit.
(Attacca)
p
8vb
Sost. Ped.

IV


(𝅗𝅥. = 60)
Presto, 𝅗𝅥. = 115
f
f
mf
sempre marcato e staccato
f
staccato
8vb
8vb

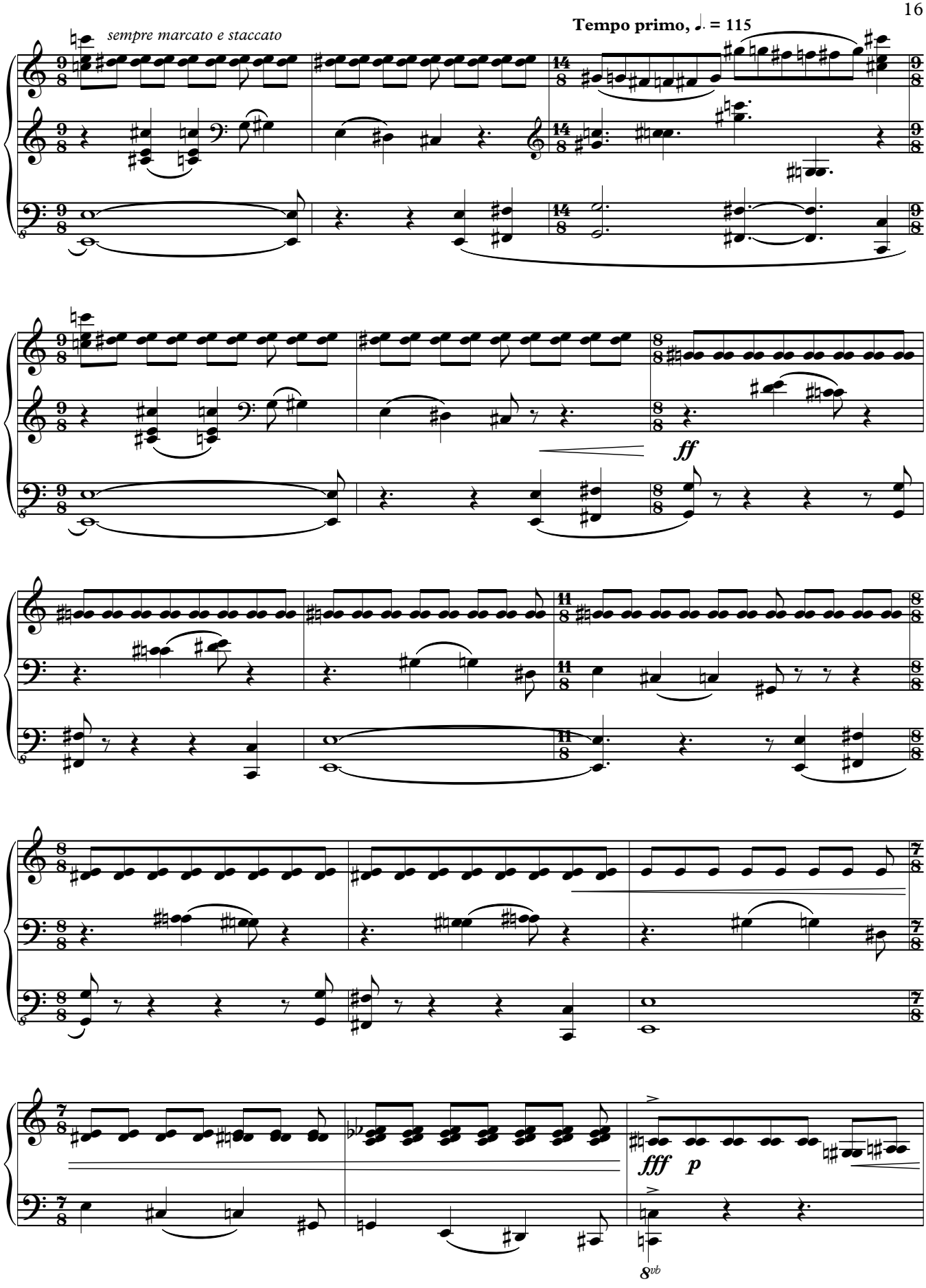

mf
dim.
f
dim.
p
8vb
8vb
8vb
8vb
dim.
pp
8vb
simile
cresc.
(8)

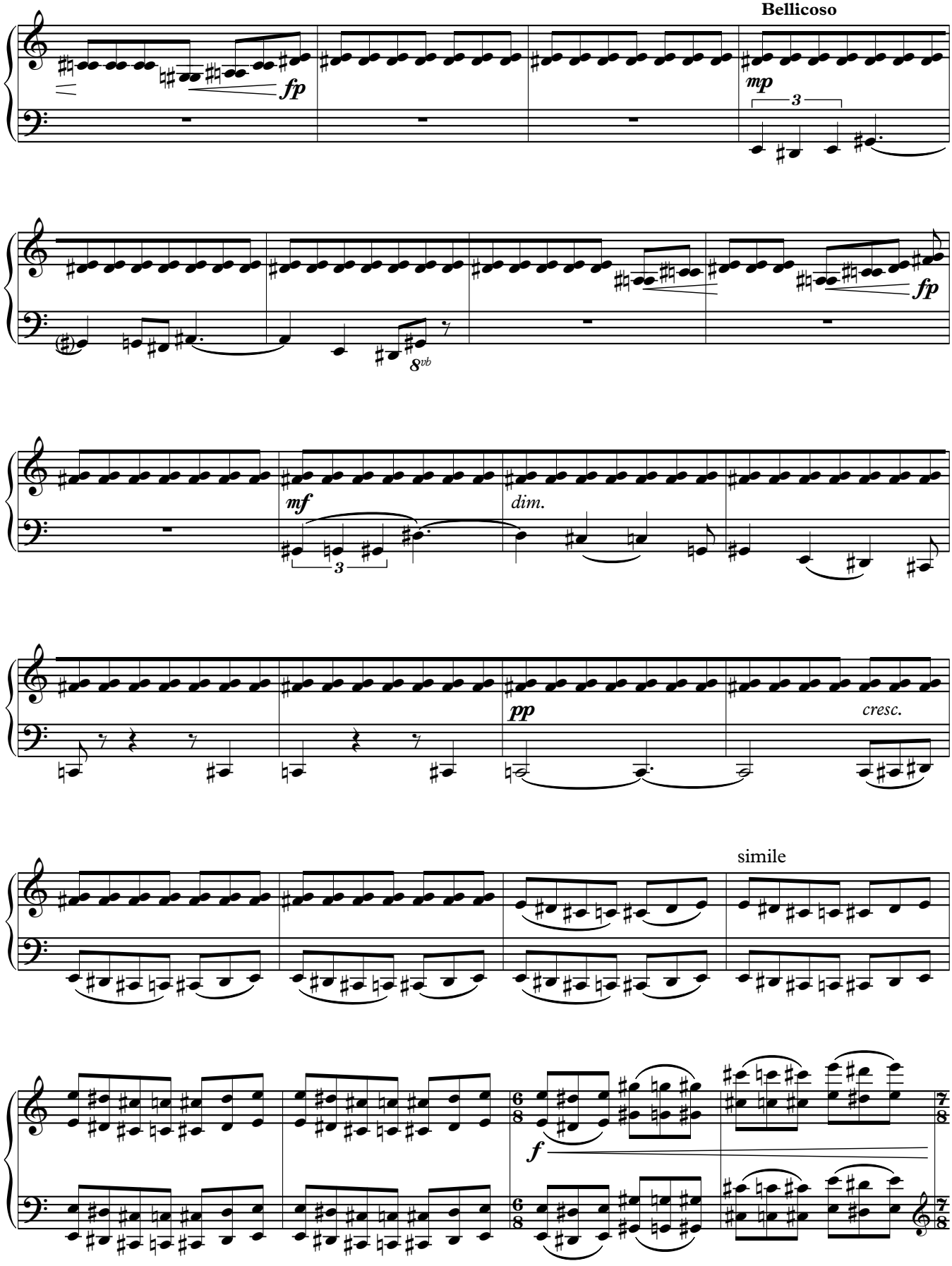

8vb
ff
p
f
p
f
Loco
ff
8vb
8vb
8vb
8va
Largo e alienato, ♩ = 40
mf
sf
mf
15ma
sf
f
sempre 8vb
p
pp

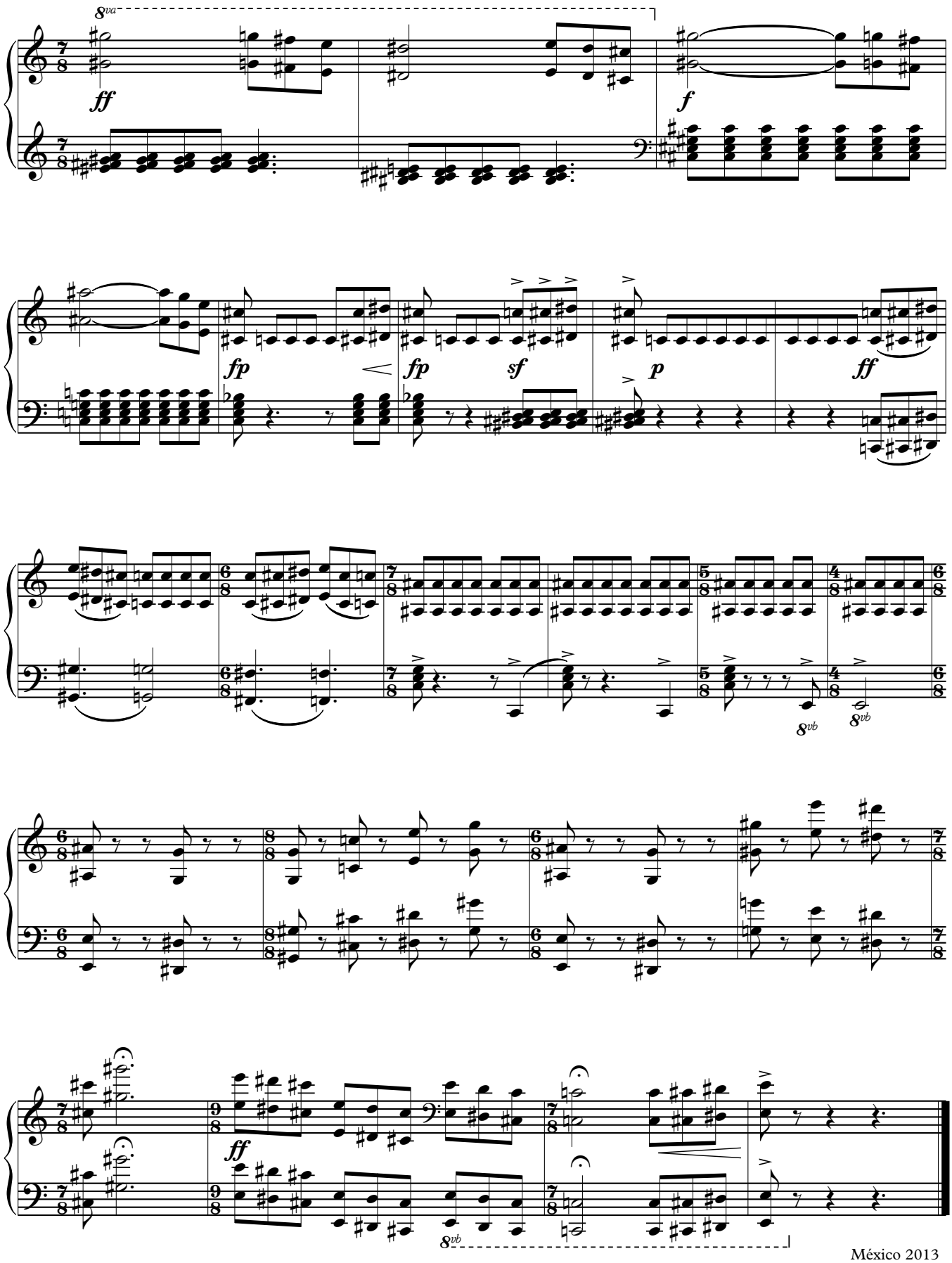


⋆ Preferentemente con pedal sostenuto

⋆ aún *accel.* a partir de ♩. **= 105-110,** hasta tempo primo.


sempre marcato e staccato
Tempo primo, ♩. = 115
ff
fff
p
8vb


Bellicoso
fp
mp
3
fp
8vb
mf
3
dim.
pp
cresc.
simile
f
6/8
7/8



México 2013

Marco Neri

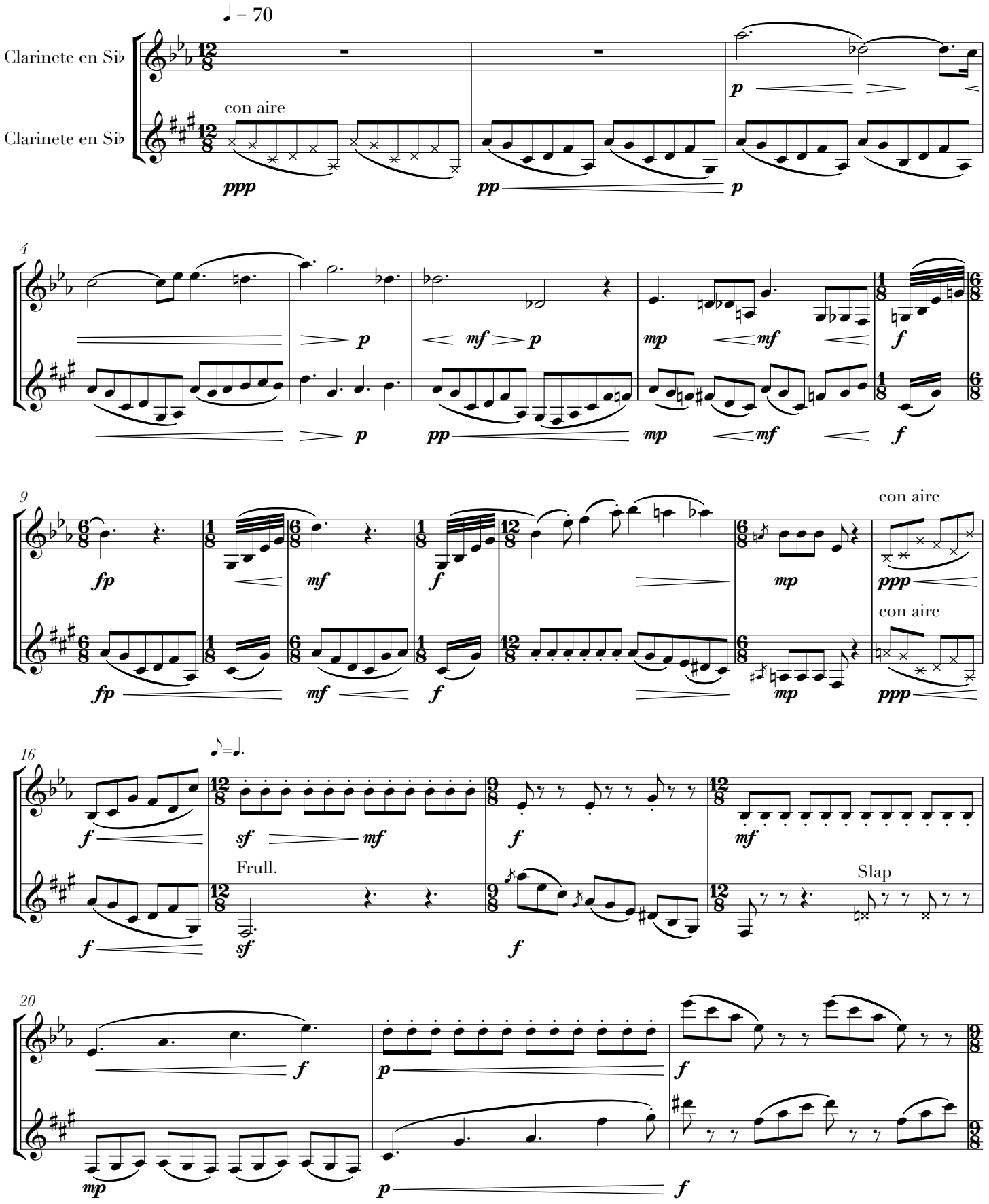
Diálogos
(2015)

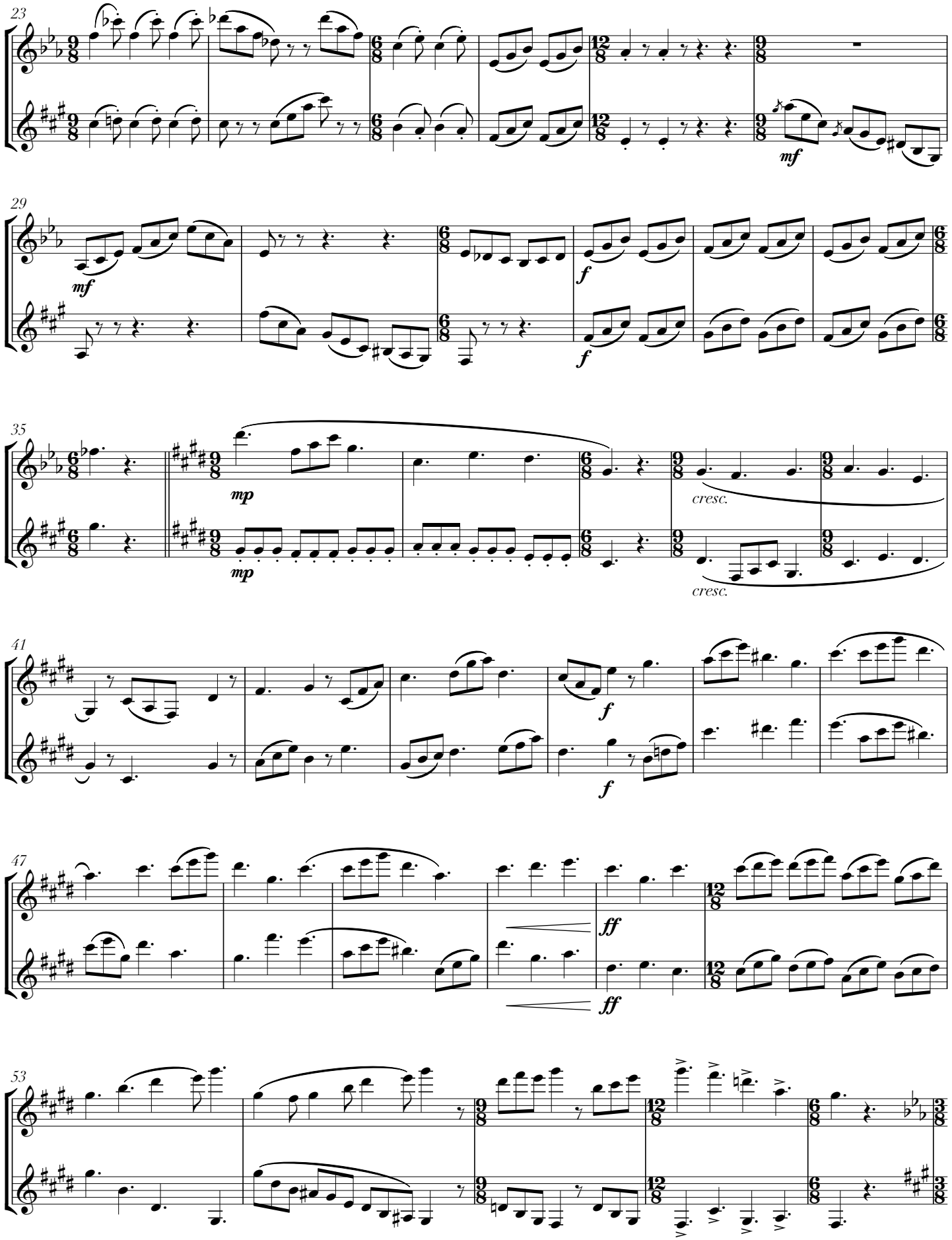
Diálogos

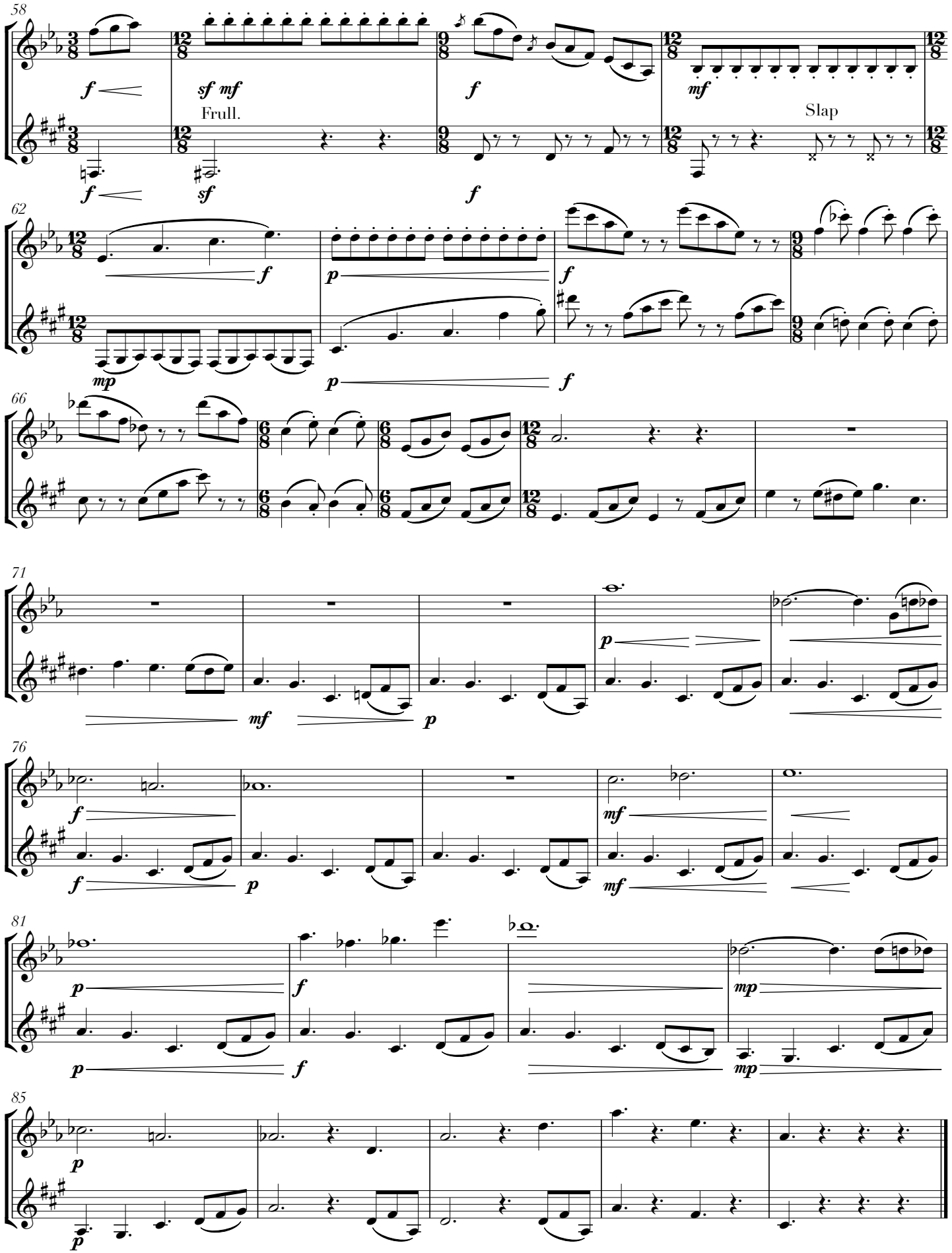
Instrumentación:

I) Del tiempo	dos clarinetes soprano en B♭
II) Del hombre	clarinete soprano en B♭/clariente bajo en B♭
III) Del alma	clarinete bajo en B♭/clariente contrabajo en B♭
IV) Del fuego	clarinete bajo en B♭/clariente contrabajo en B♭

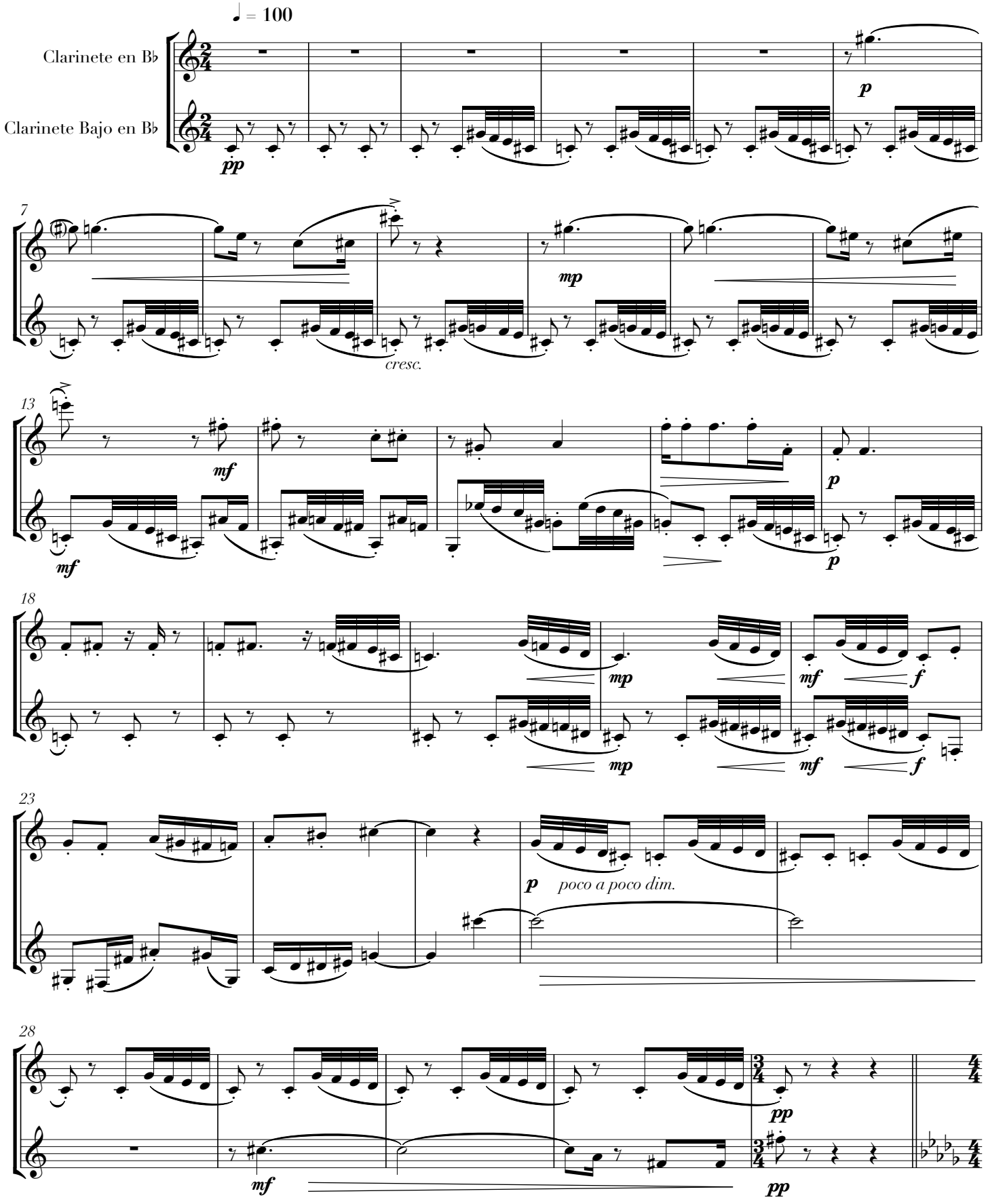
I
Del tiempo

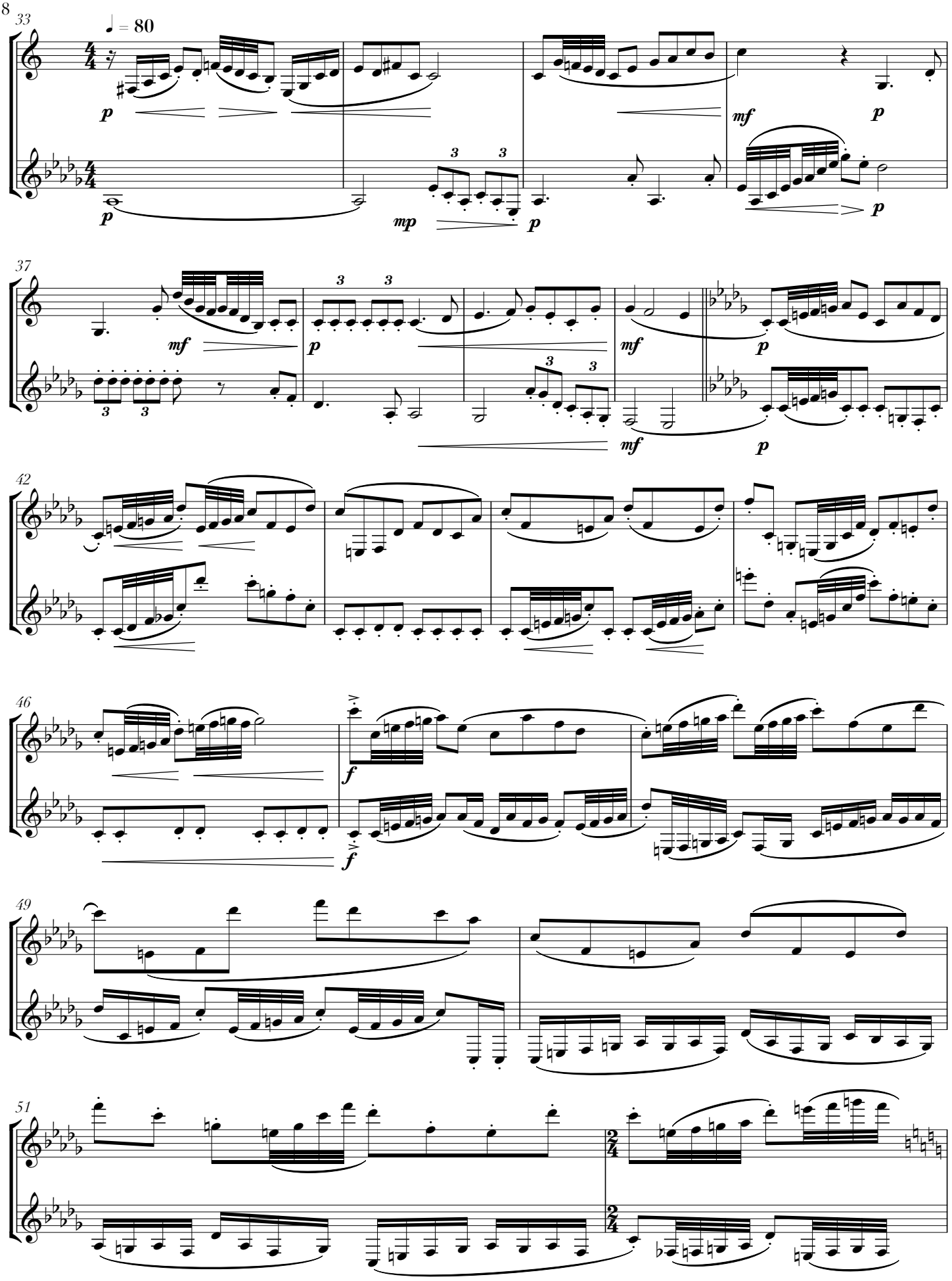

♩ = 70
Clarinete en Sib
Clarinete en Sib
con aire
ppp
pp
p
4
mf
mp
f
9
fp
con aire
16
♪=♩.
sf
Frull.
Slap
20


23
mf
29
mf
f
f
35
mp
mp
cresc.
cresc.
41
f
f
47
ff
ff
53


58
f
sf mf
Frull.
f
mf
Slap
f
sf
f
62
f
p
f
mp
p
f
66
71
mf
p
p
76
f
mf
f
p
mf
81
p
f
mp
p
f
mp
85
p
p

II
Del hombre




33
♩ = 80
37
42
46
49
51

Tempo Primo

53

(f) *sf*

60

p *f*

66

p *f* *p* *p*

72

mf

79

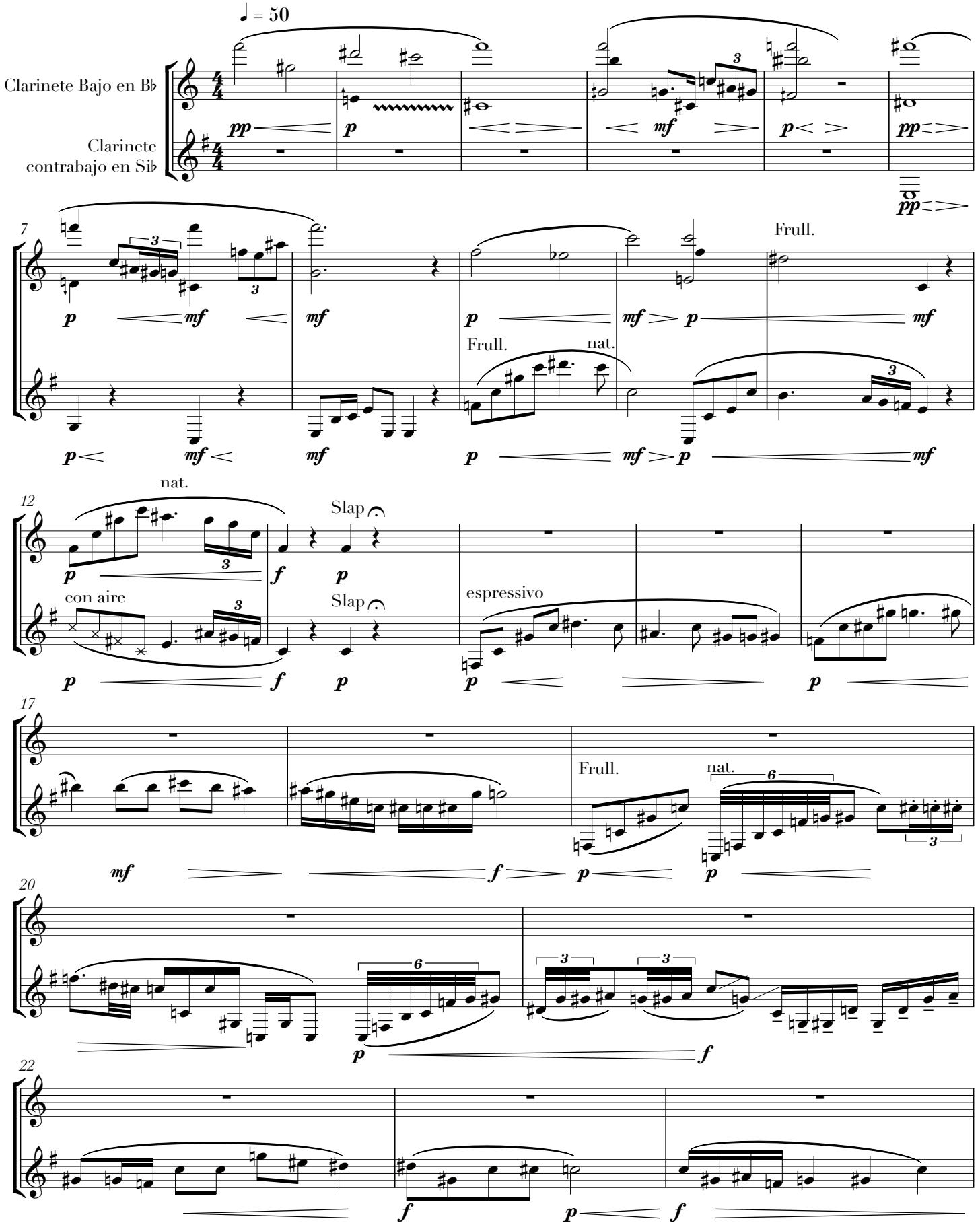
p *p*

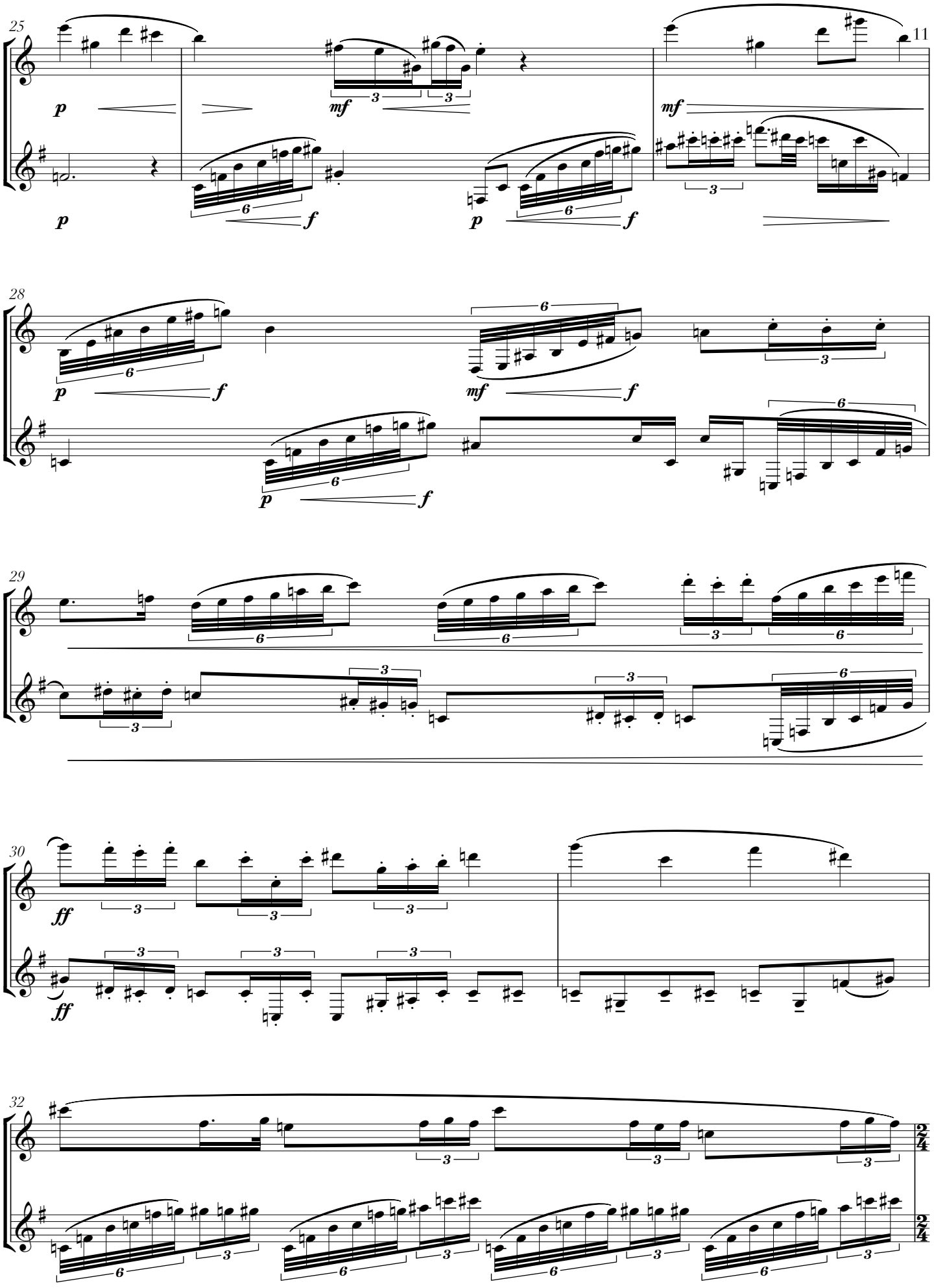
85

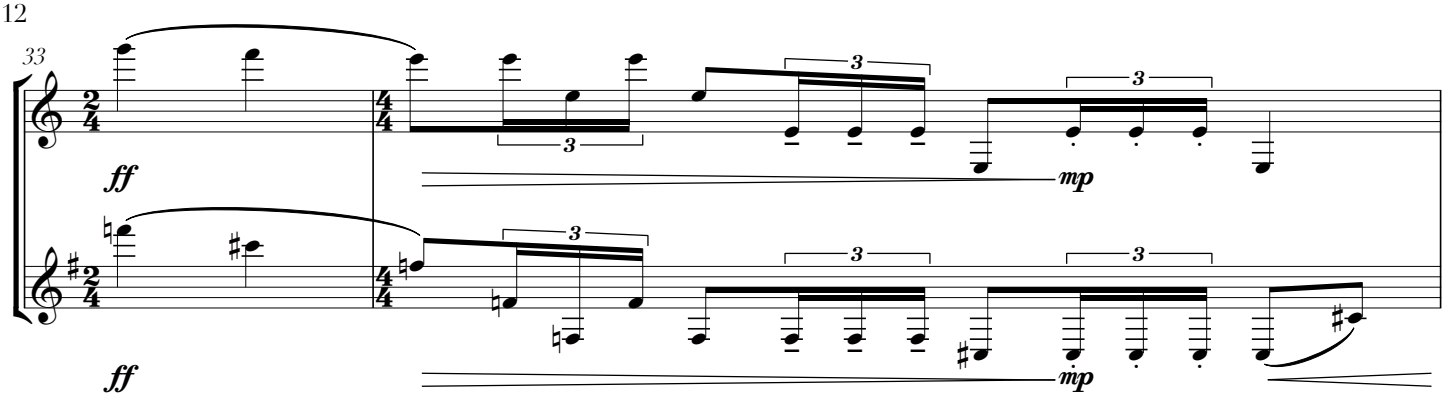
mp *mf* *f* *ff*

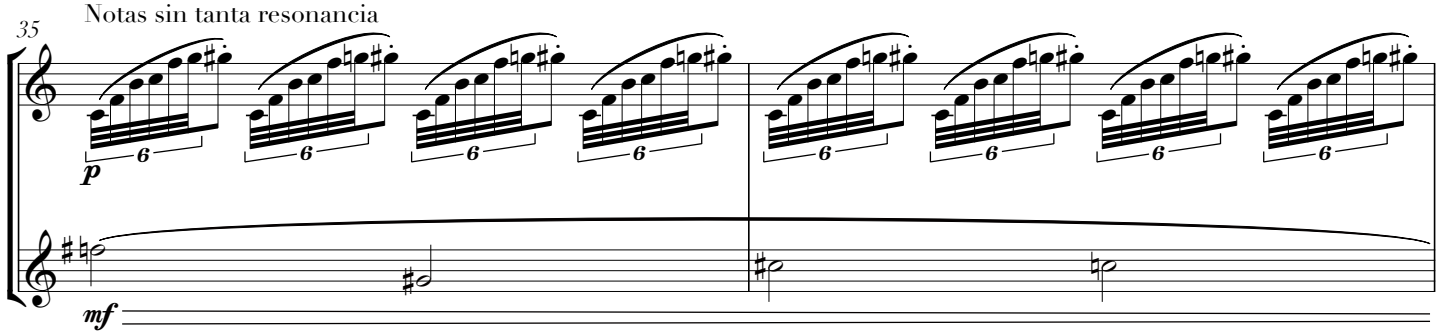
mp *mf* *f* *ff*

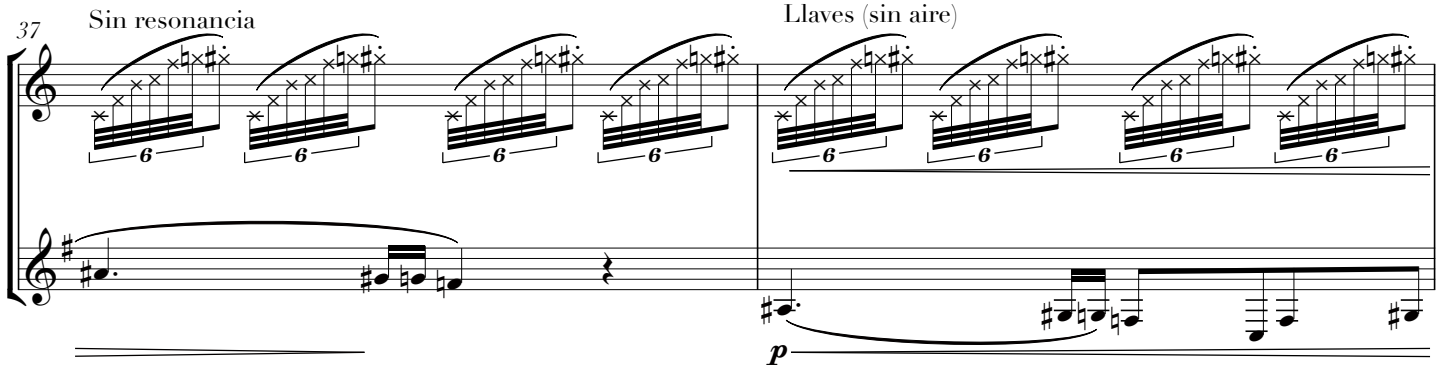
III
Del alma

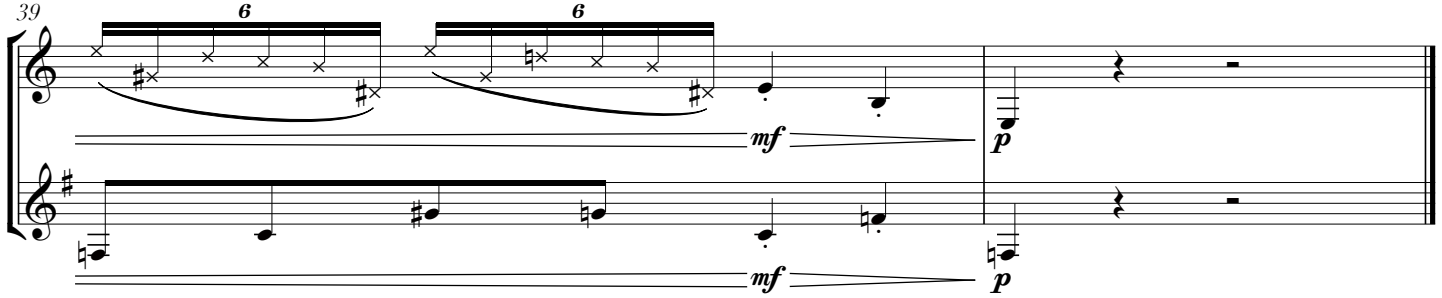

♩ = 50
Clarinete Bajo en B♭
Clarinete contrabajo en Si♭
pp
p
mf
7
Frull.
nat.
12
Slap
con aire
espressivo
17
20
22


25
28
29
30
32

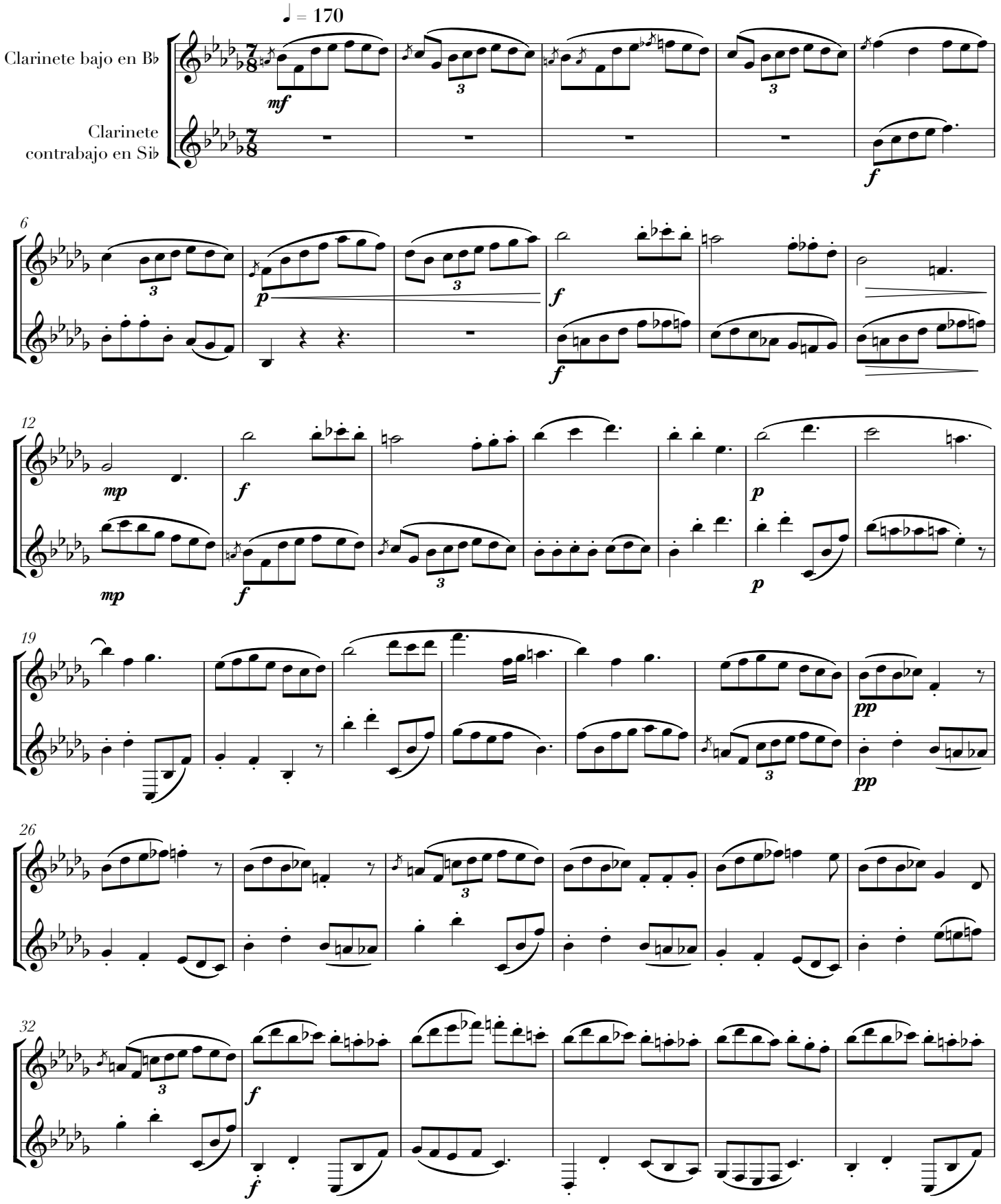

33
ff
mp
ff
mp

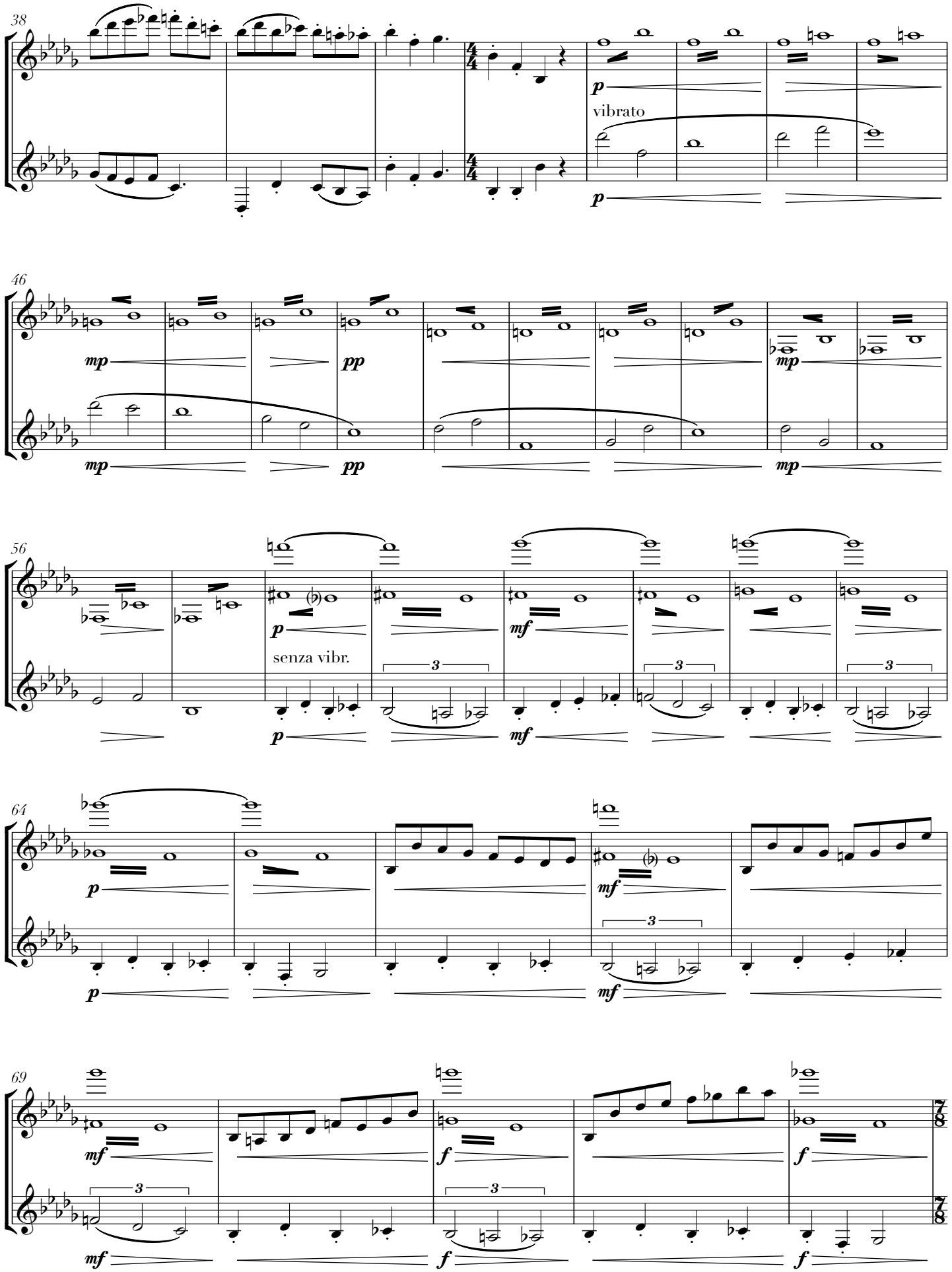

Notas sin tanta resonancia
35
p
mf

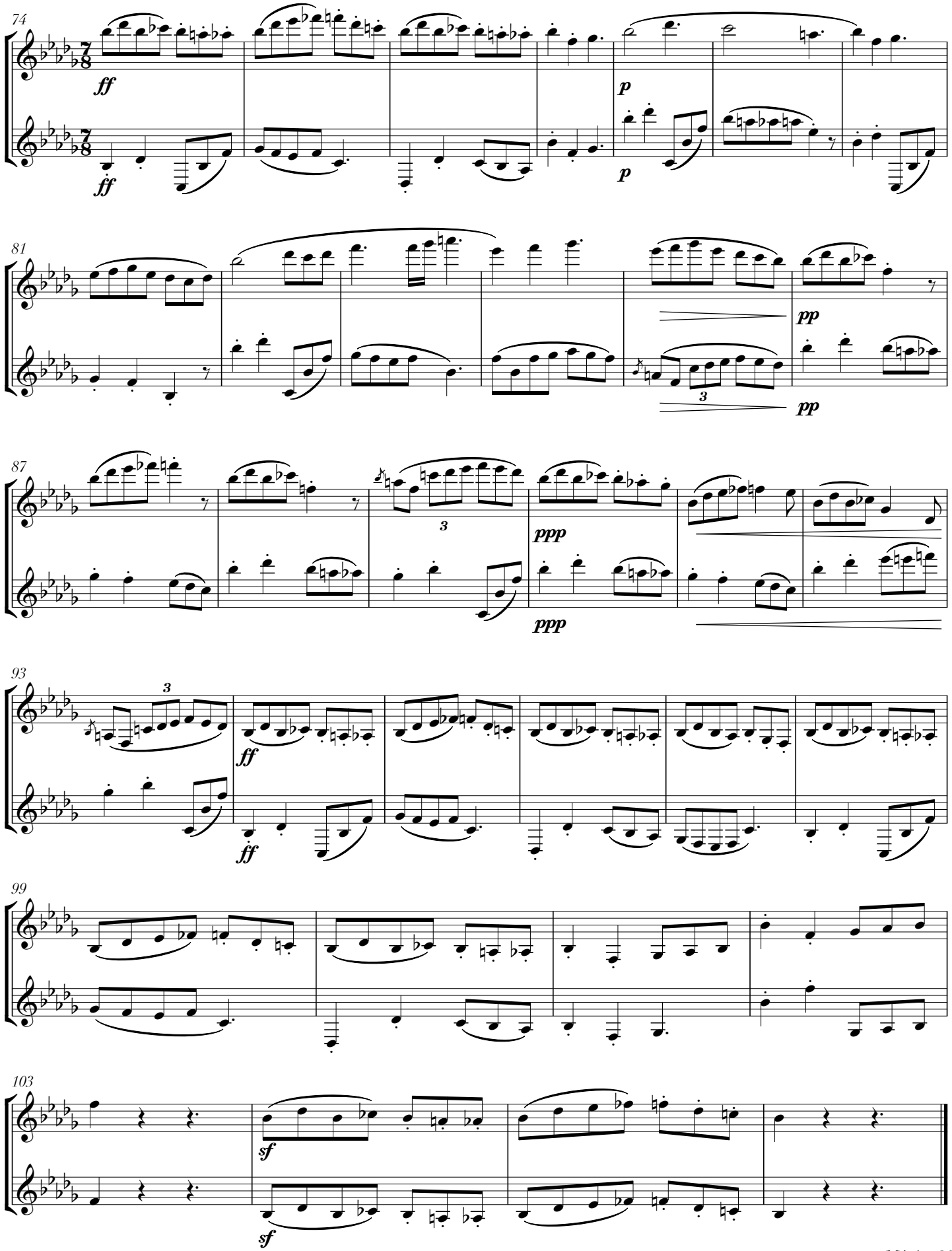

37
Sin resonancia
Llaves (sin aire)
p


39
mf
p
mf
p

IV
Del fuego


♩ = 170
Clarinete bajo en B♭
Clarinete contrabajo en Si♭
mf
f
6
p
f
12
mp
f
p
19
pp
26
32


38
p
vibrato
p
46
mp
pp
mp
pp
mp
56
p
senza vibr.
mf
64
p
mf
69
mf
f
f



México 2015

Marco Neri

Tema y variaciones

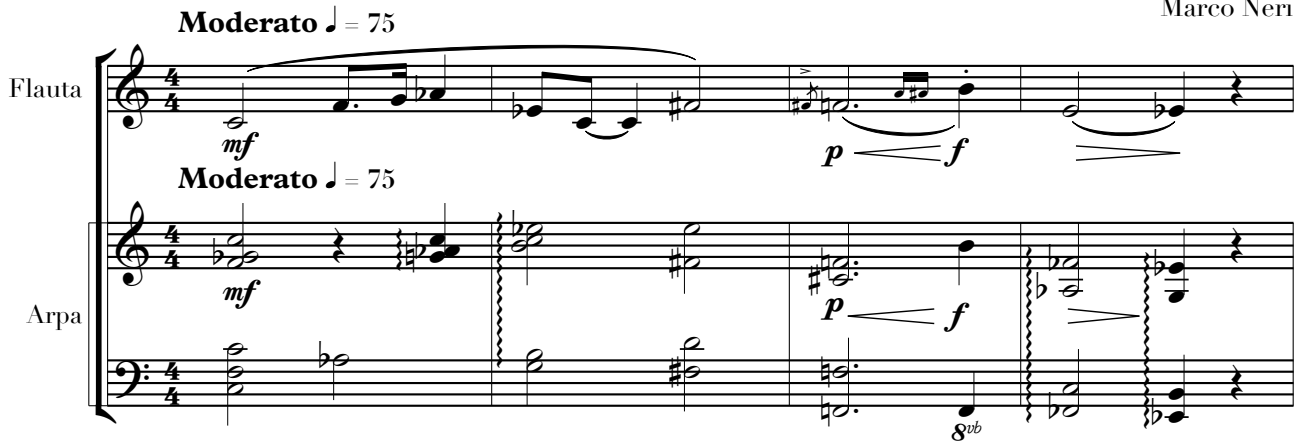
para flauta, violonchelo y arpa (2012)

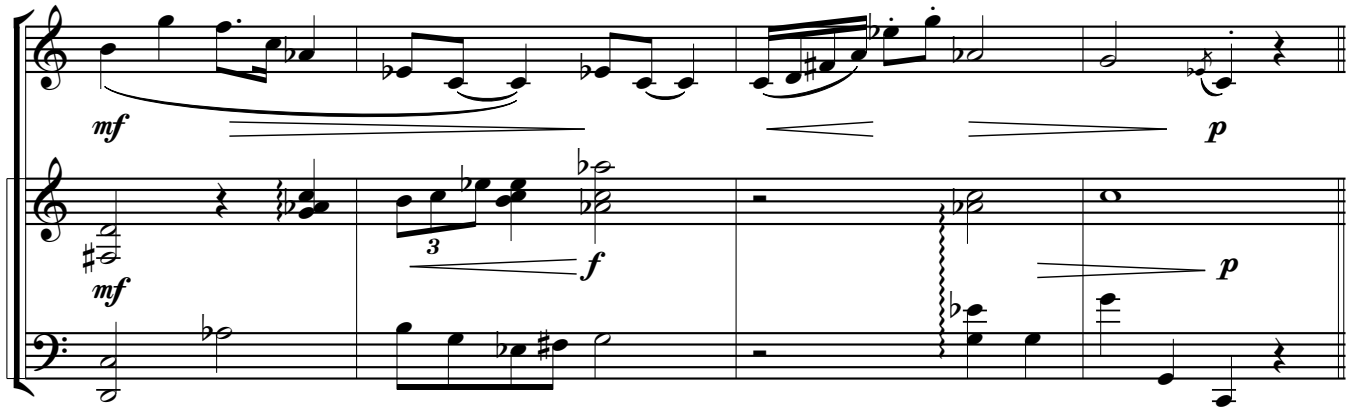
TEMA Y VARIACIONES

para flauta, violonchelo y arpa

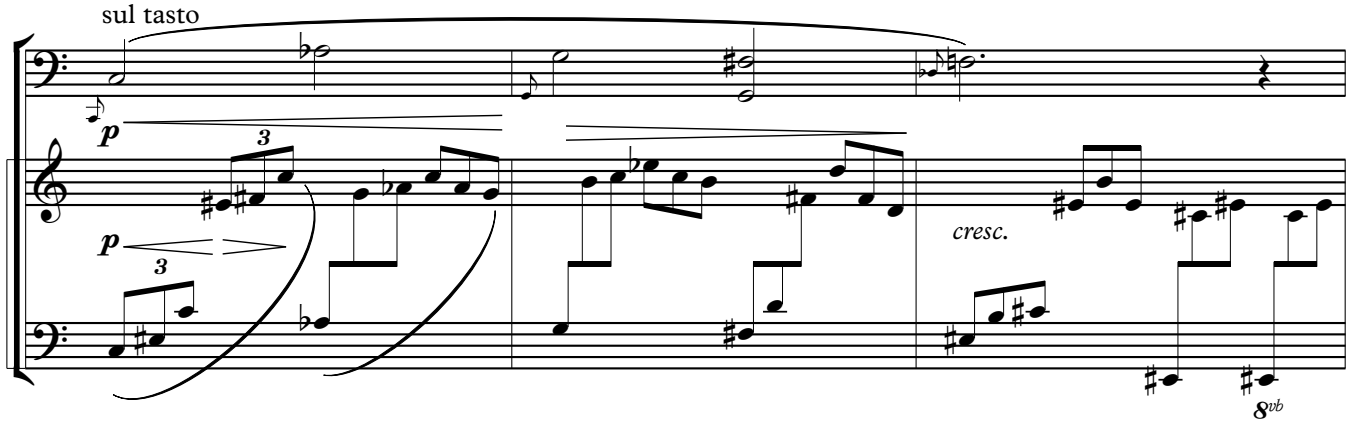
Tema

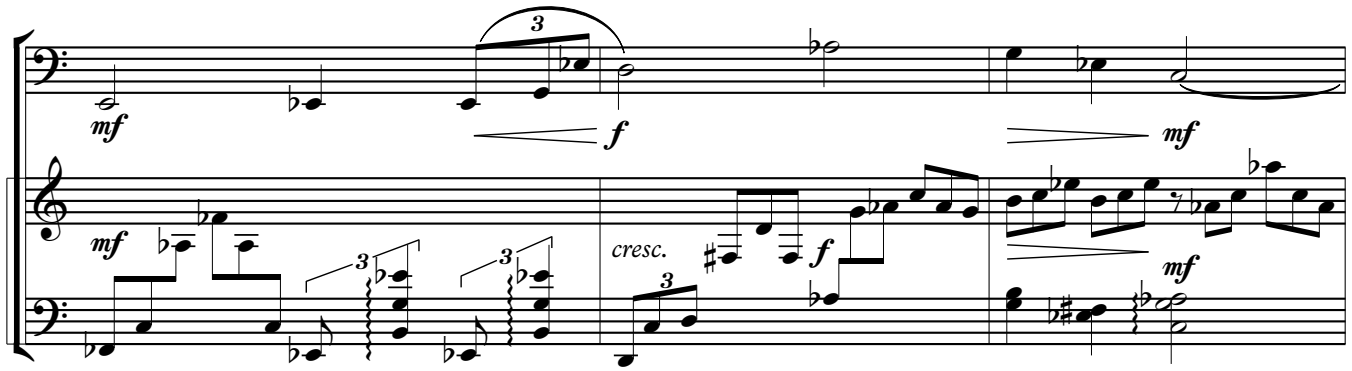
Marco Neri



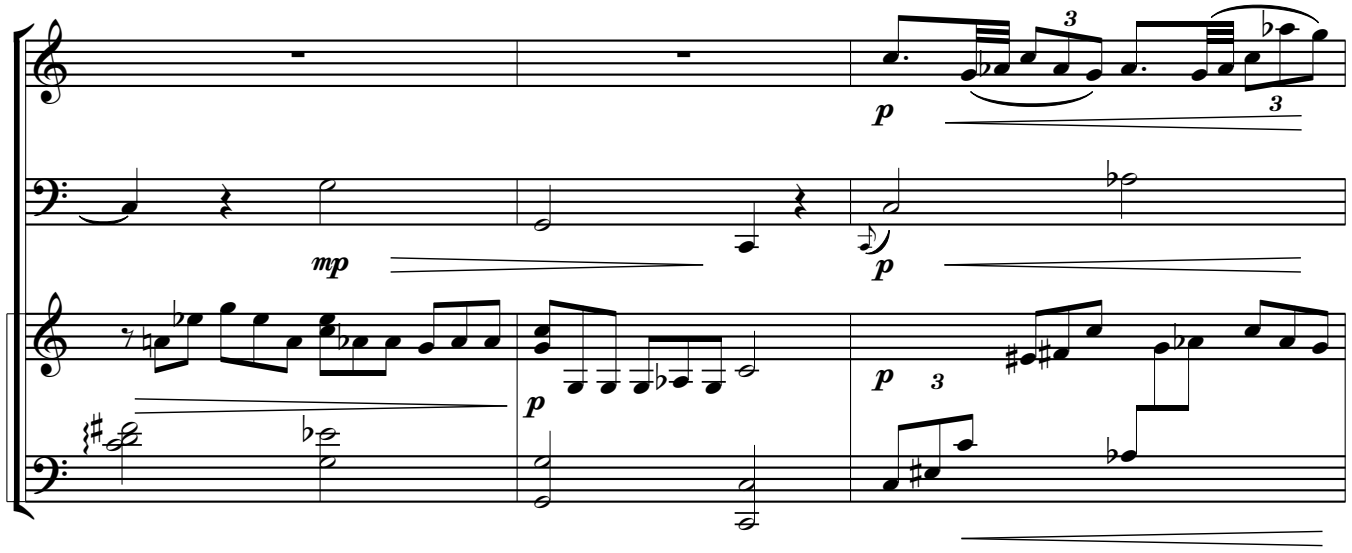


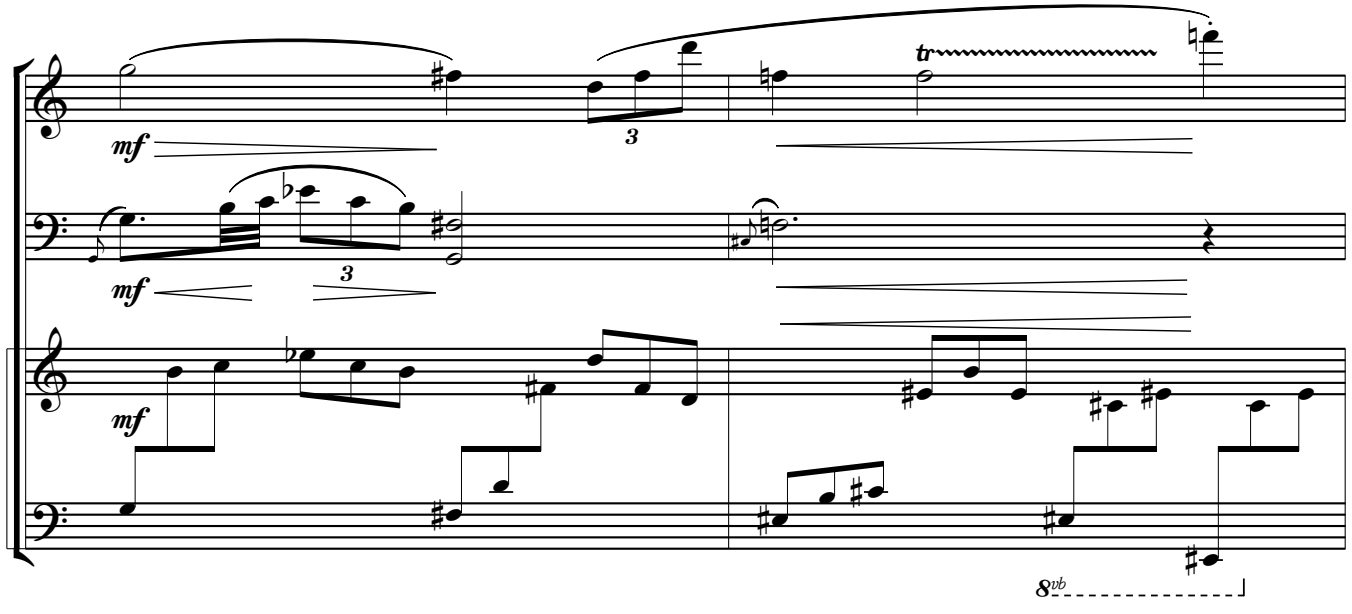
Var I

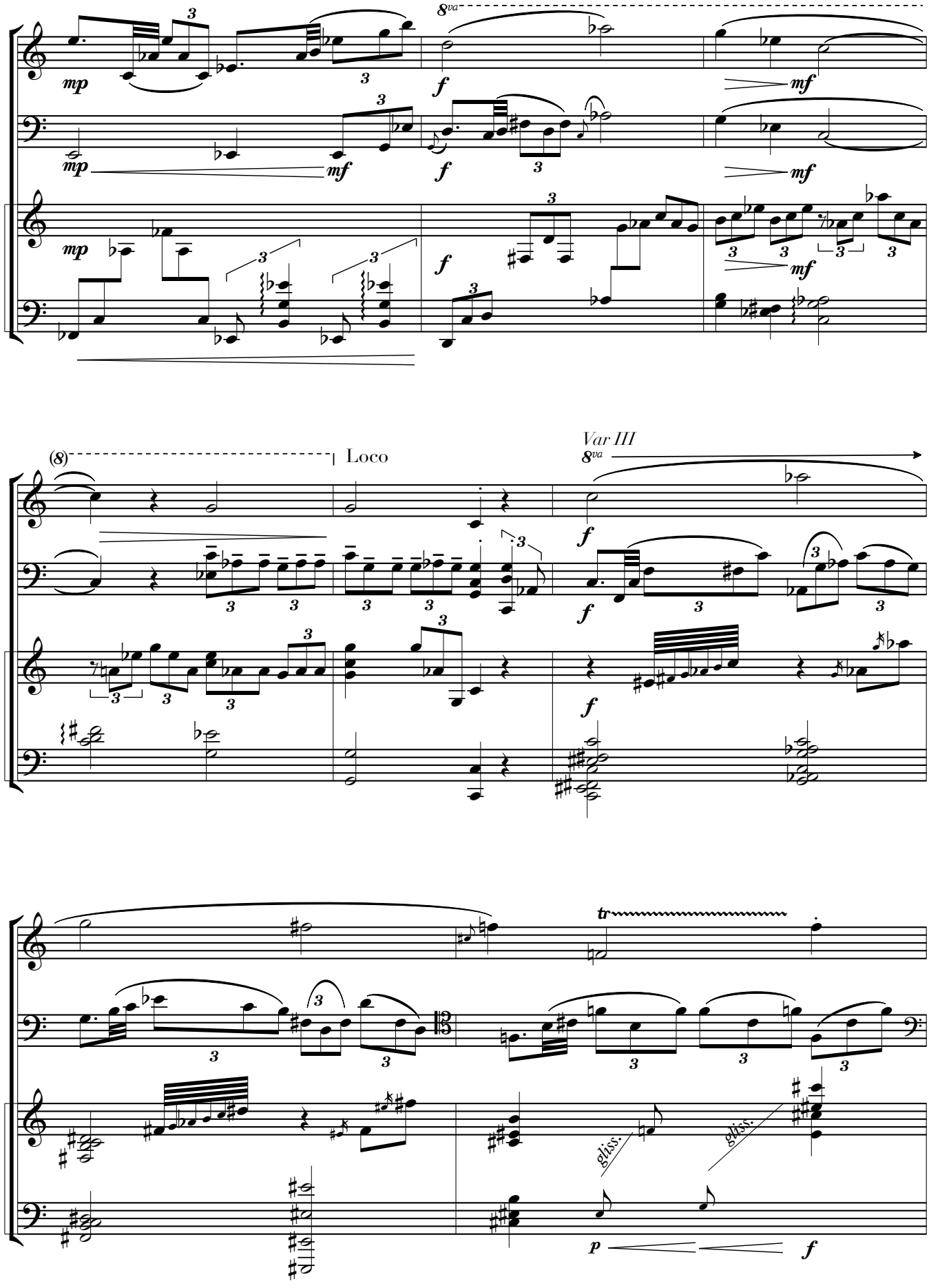


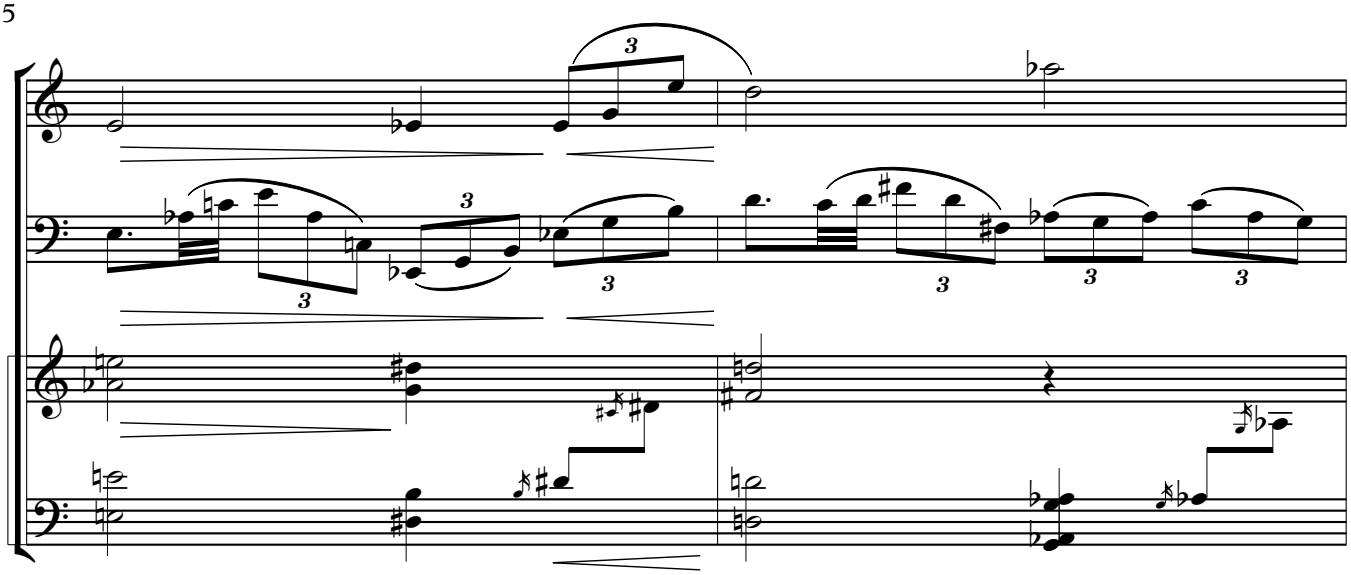


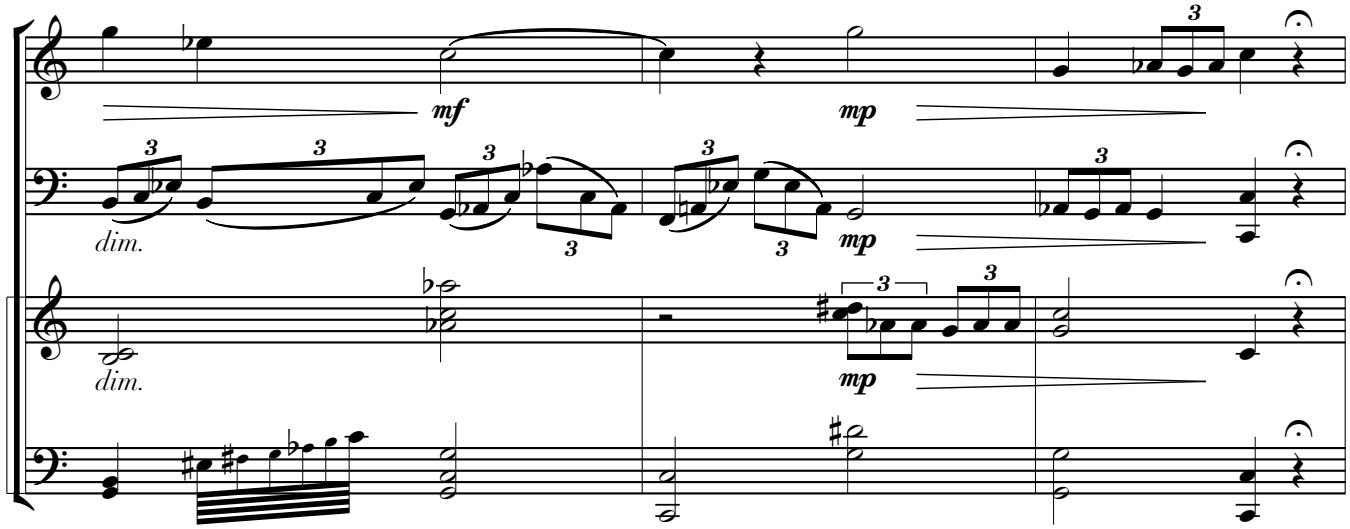
Var II

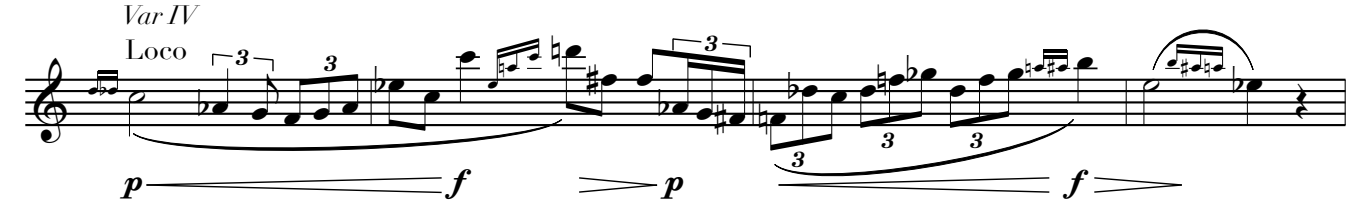


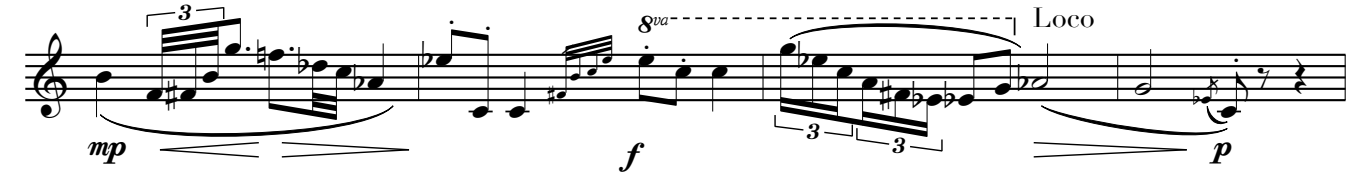


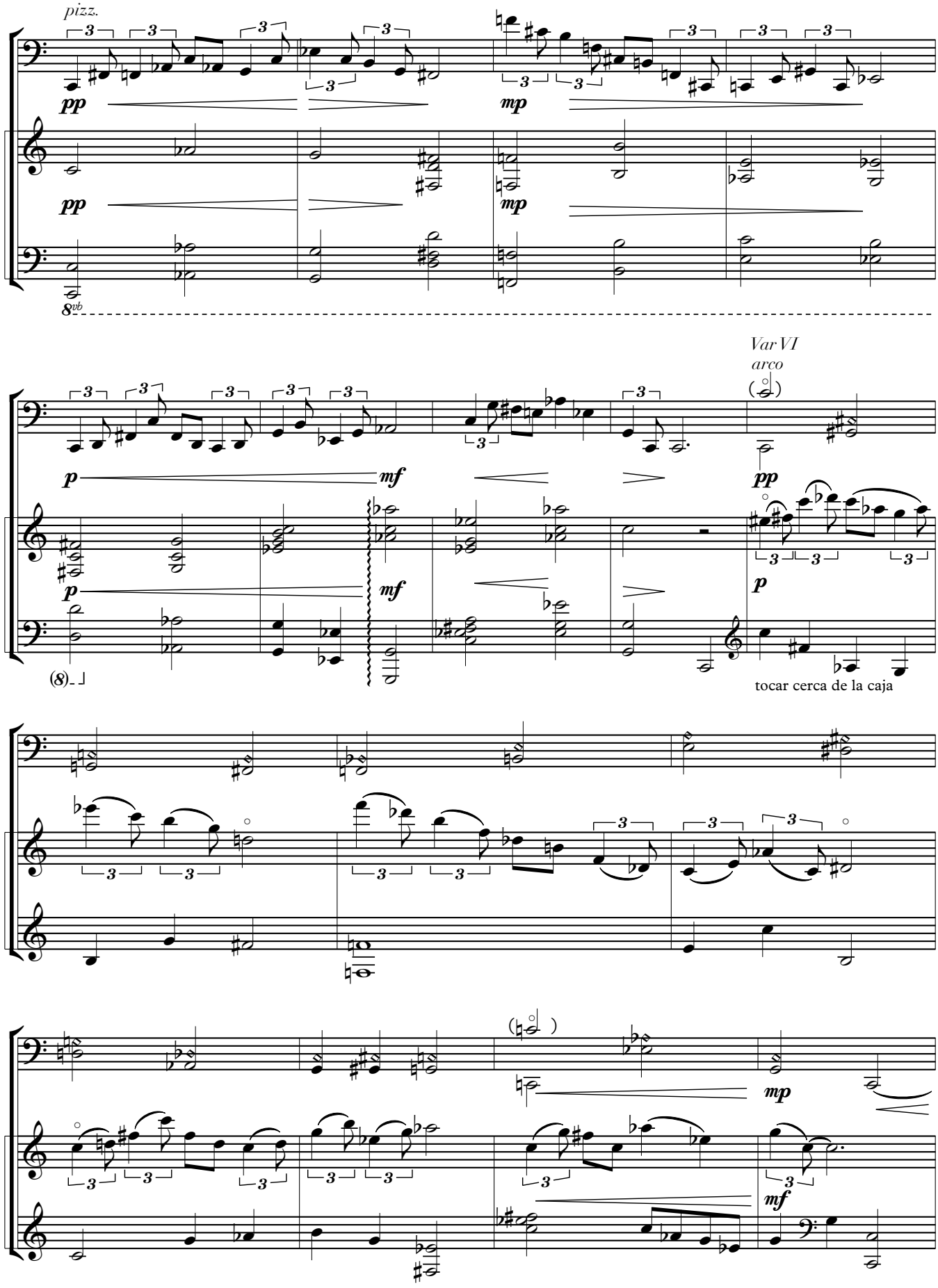

8va
mp
f
mf
(8)
Loco
Var III
tr
gliss.
p

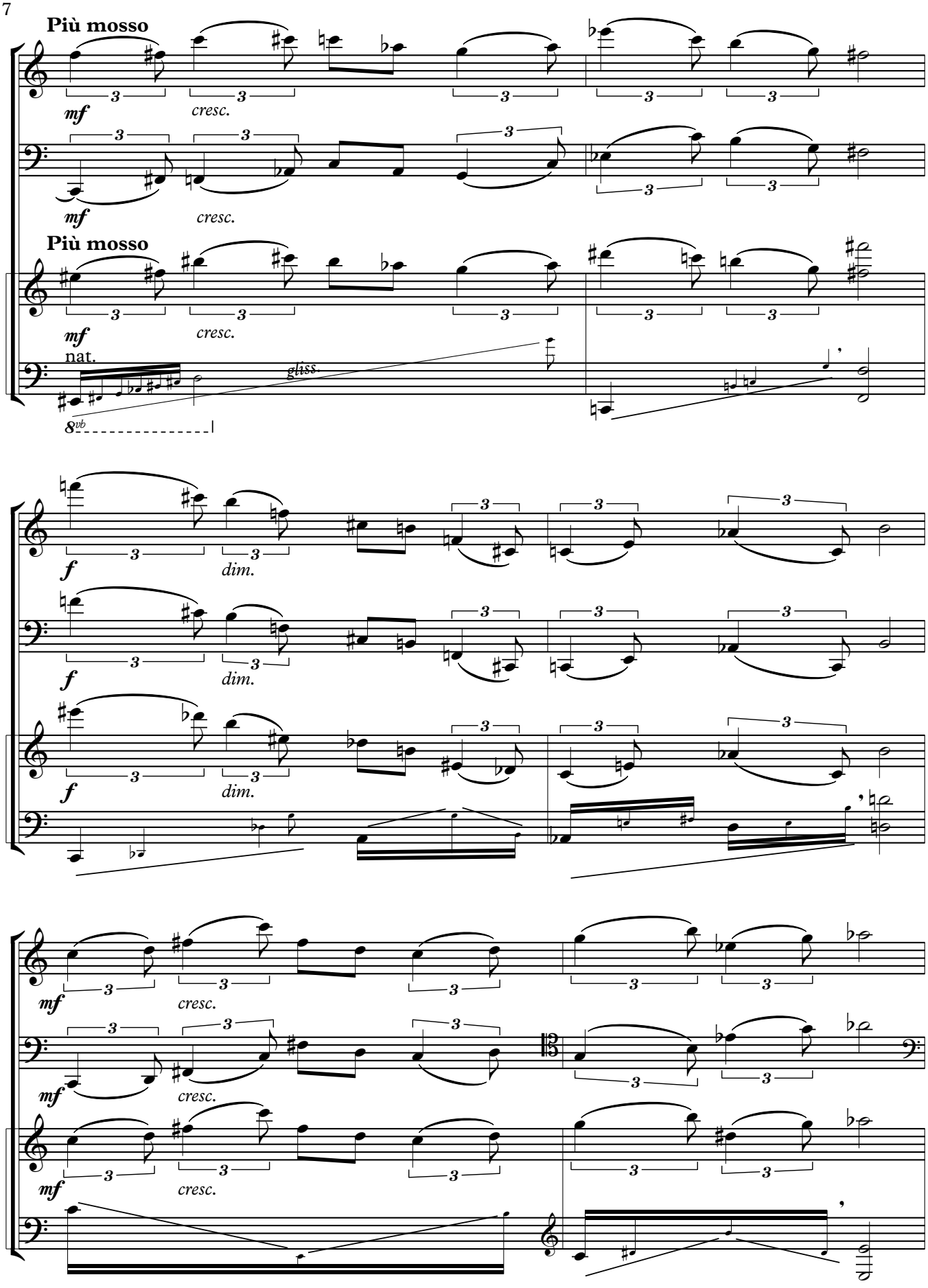


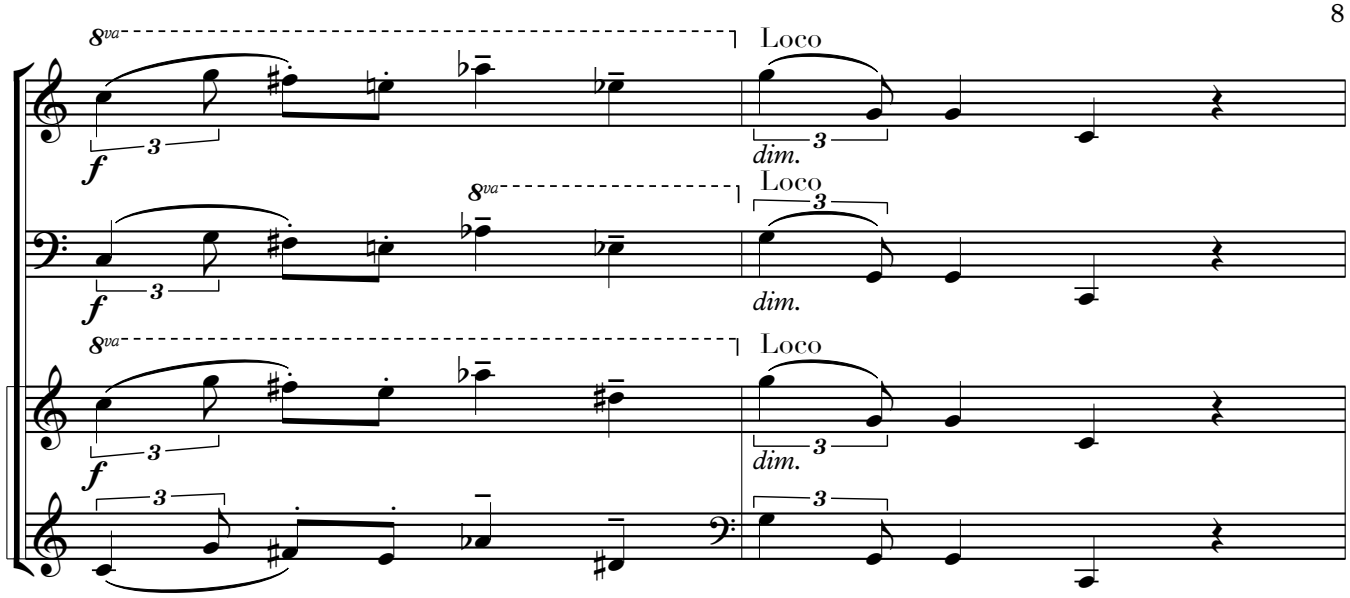

mf
mp
dim.
dim.
mp
mp


Var IV
Loco
p
f
p
f


8va
Loco
mp
f
p

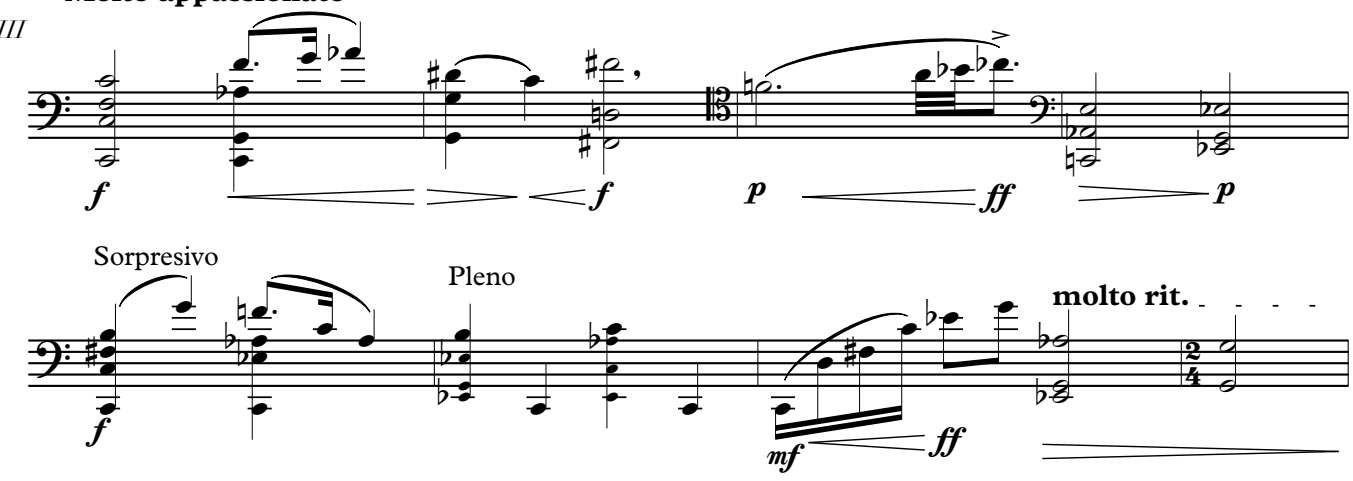

pizz.
pp
mp
8vb
Var VI
arco
p
mf
tocar cerca de la caja


Più mosso
mf
cresc.
Più mosso
mf
cresc.
mf
nat.
gliss.
8vb
f
dim.
f
dim.
f
dim.
mf
cresc.
mf
cresc.
mf
cresc.



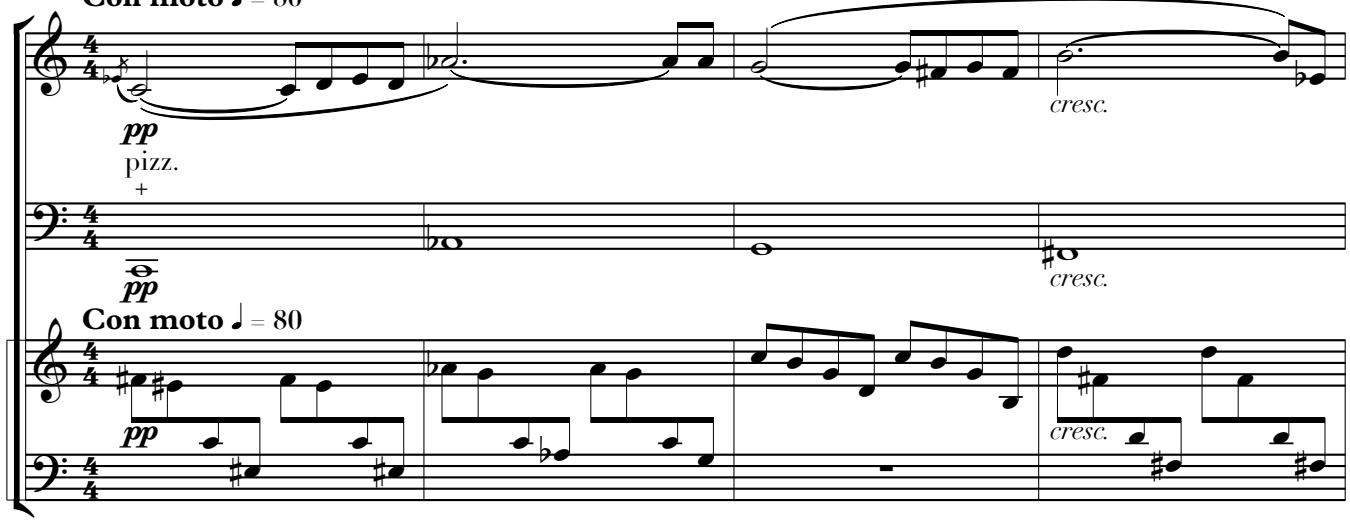
Var VIII

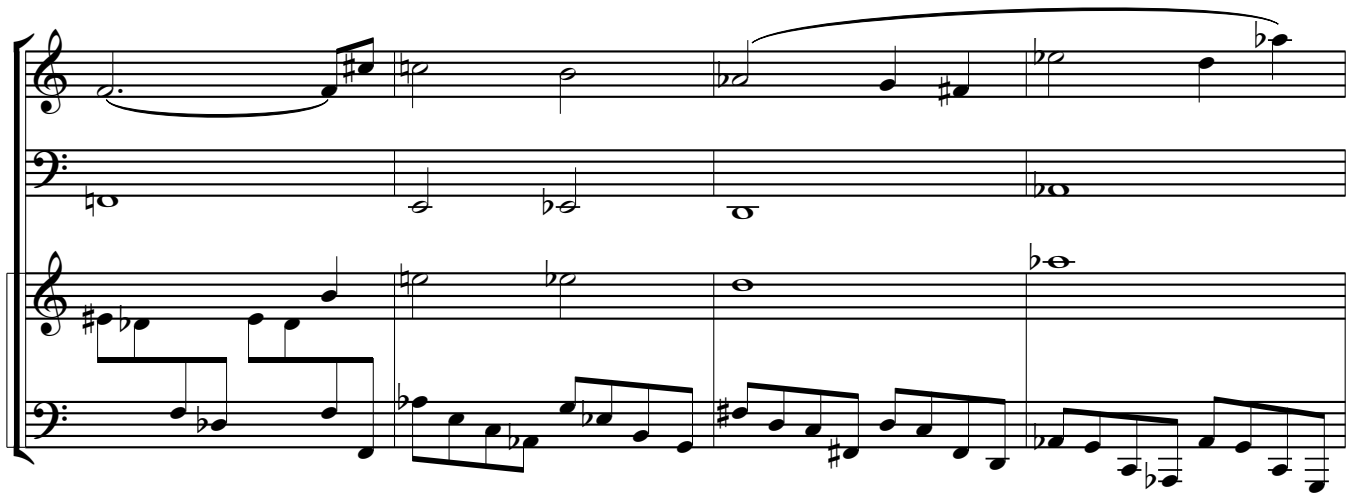
Molto appassionato

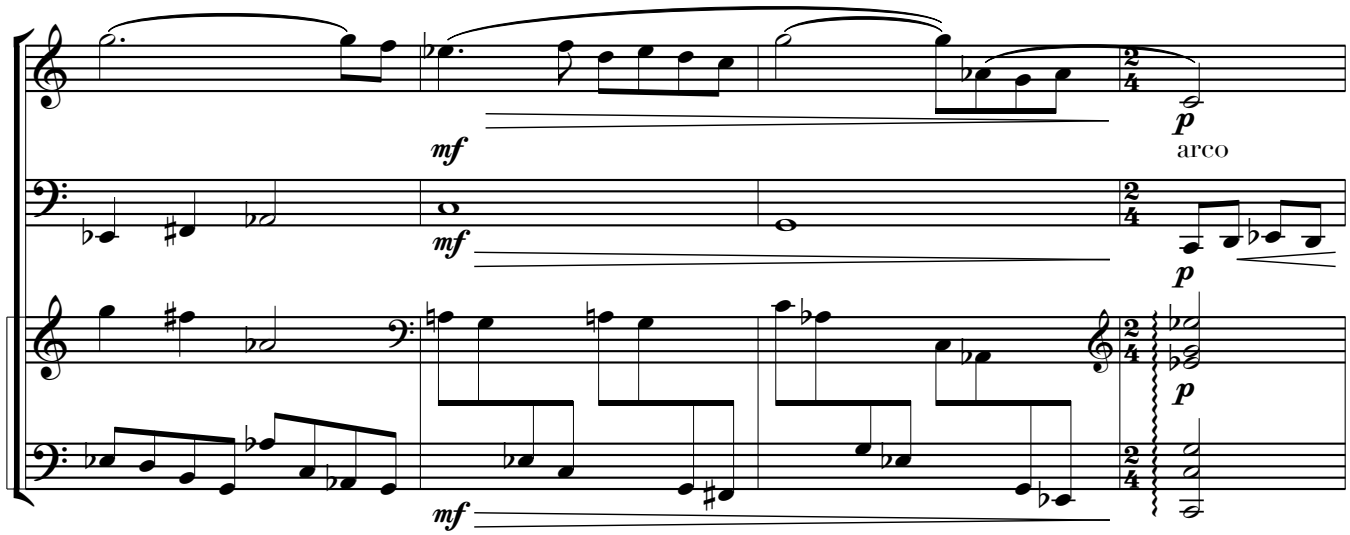


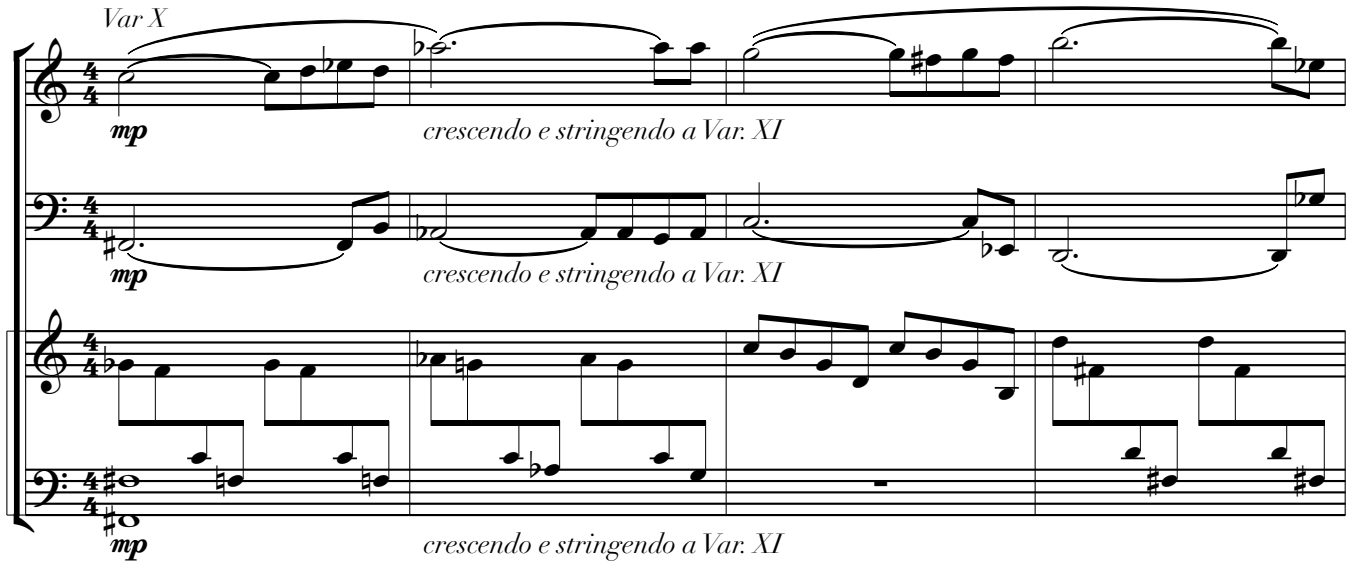
Var IX

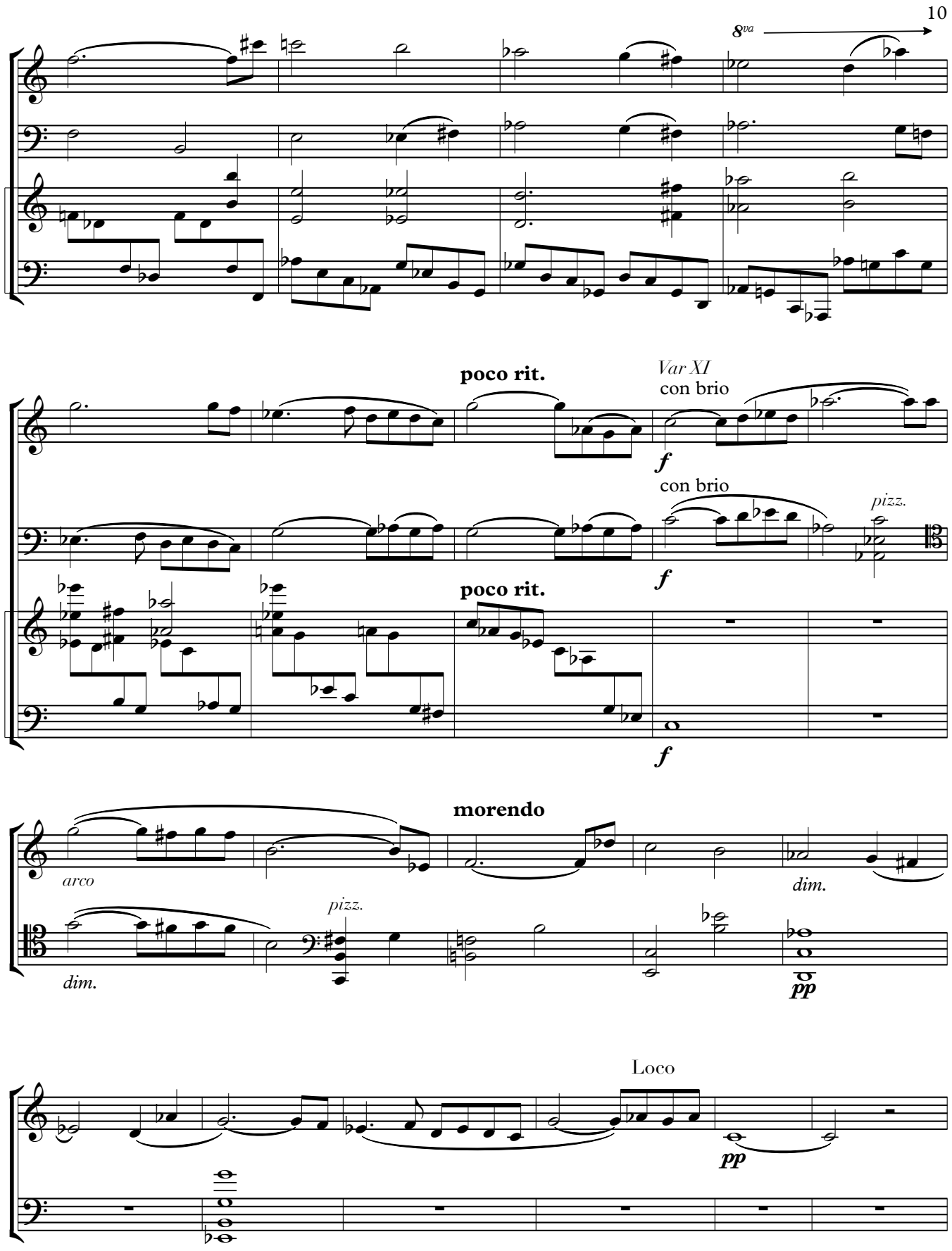
Con moto ♩ = 80






mf
p
arco
mf
p
p
mf


Var X
mp
crescendo e stringendo a Var. XI
mp
crescendo e stringendo a Var. XI
mp
crescendo e stringendo a Var. XI


8va
poco rit.
Var XI
con brio
f
con brio
pizz.
f
poco rit.
f
morendo
arco
dim.
pizz.
dim.
pp
Loco
pp

Var XII

Rubato e a piacere (♩. = 80)

simile

mf *mf* *f* *mf* *f*

simile

mf

Meno mosso

molto accel.

Frull.

p

sul pont.

p

Meno mosso

8va

f *cresc.*

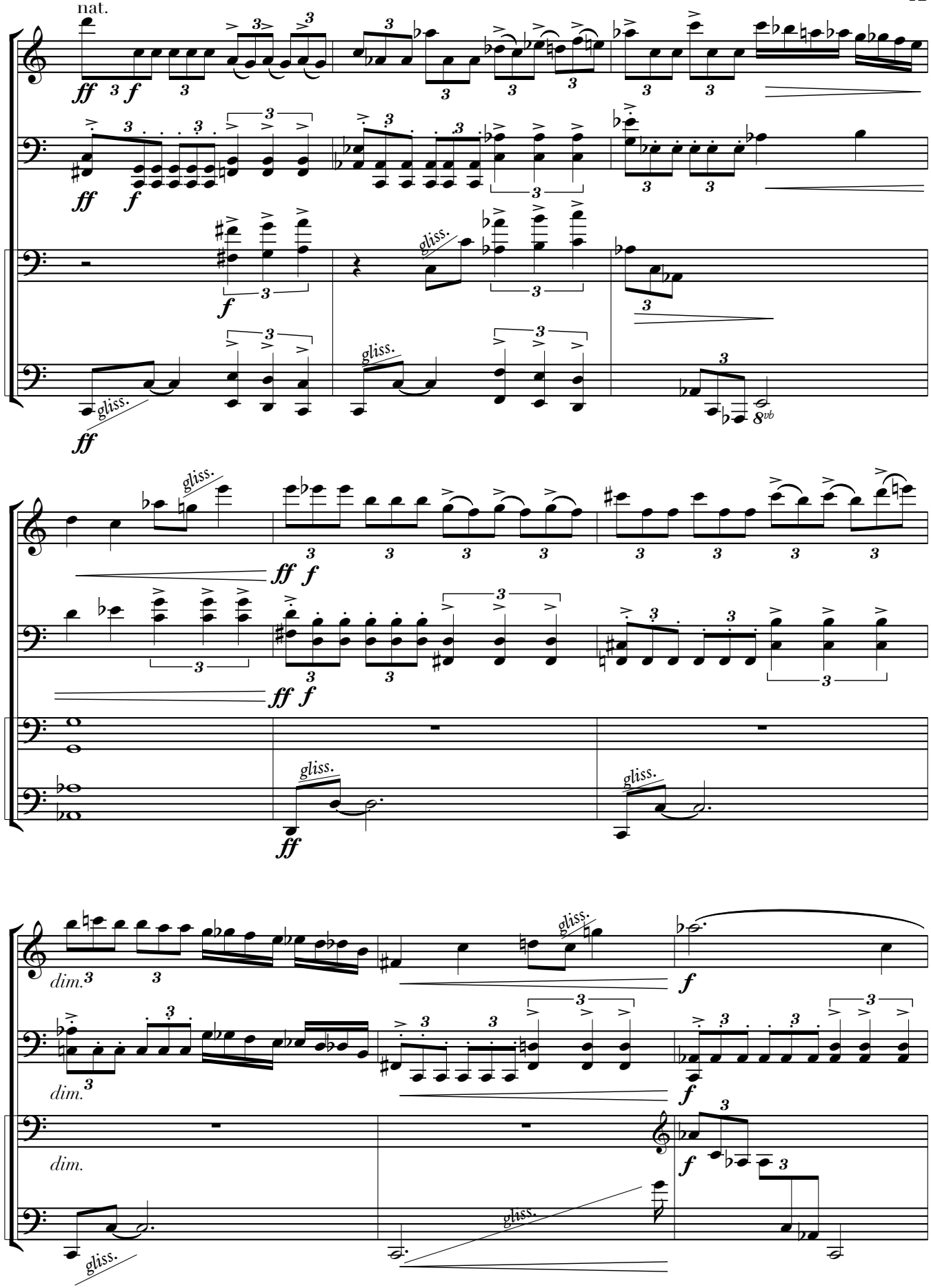
pp *molto cresc.*

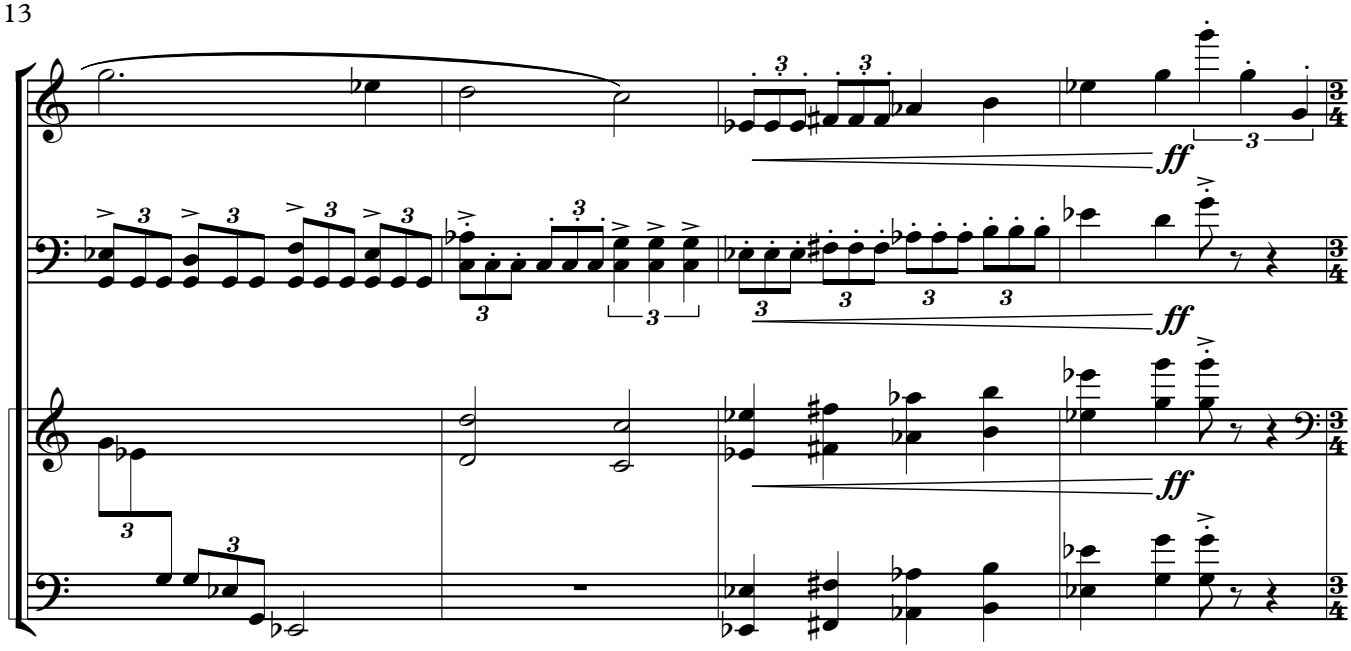
gliss.

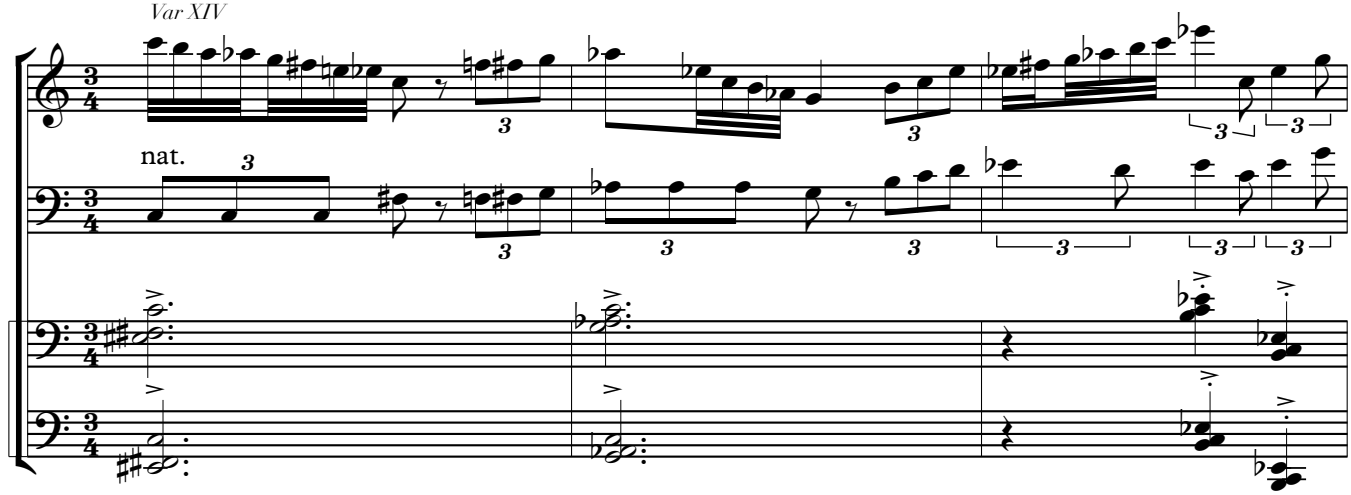
Var XIII

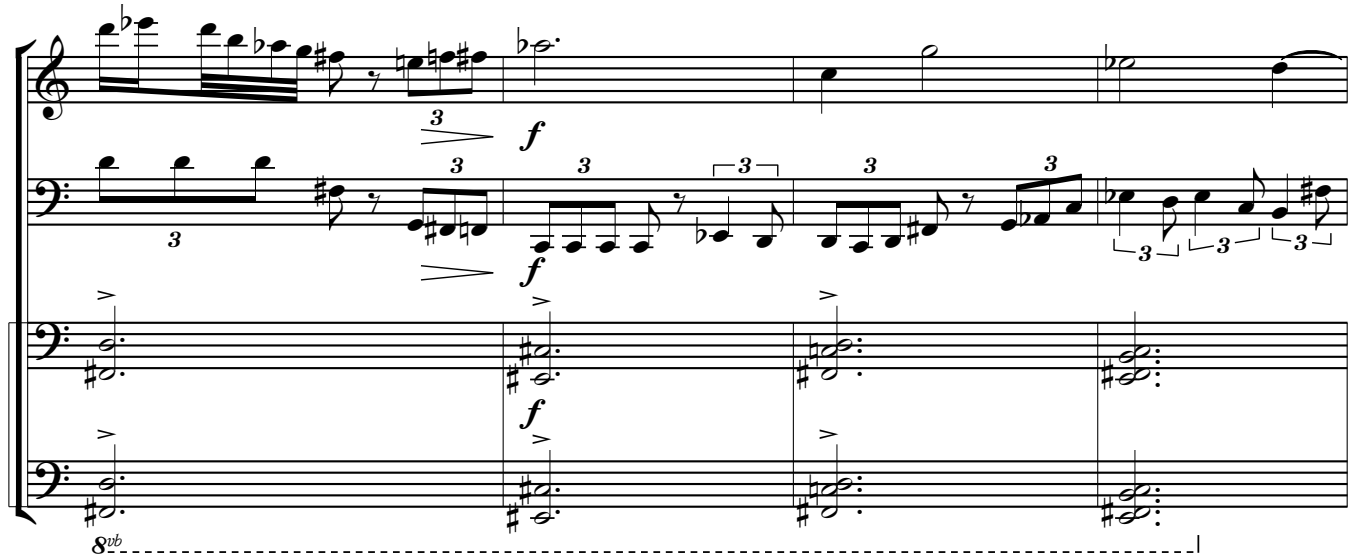
♩ = 130

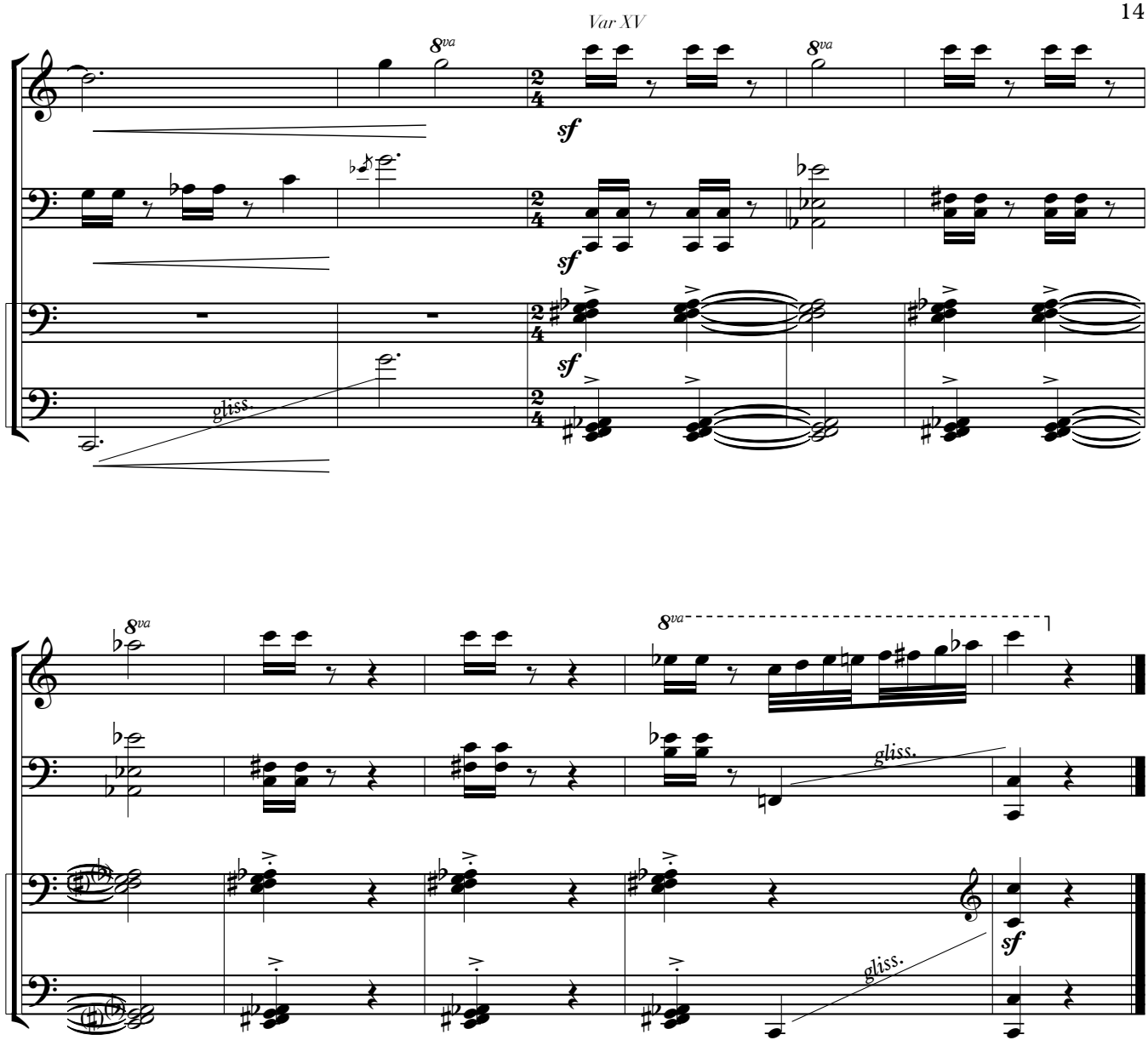
nat.




ff
ff
ff


Var XIV
nat.


f
f
f
8vb



México 2012

Marco Neri

Enigmas

Música para contralto, piano a 4 manos,
2 percusionistas y coro femenino
de 9 ó 18 integrantes (2016)

Enigmas

Instrumentación:

Contralto solista
Coro femenino de 9 ó 18 integreantes
Piano a 4 manos
2 percusionistas:

1) Temple blocks (4)
Cencerros (4)
Bongós
Tarola Chica
Timbal (1)
Platillo 20"
Tam-tam
Gong
Vibráfono

2) 2 Platillos (1 de 14", 1 de 8")
Triángulo
Claves
Caja china
Hi-hat
Toms (2)
Tarola
Gran casa
Campanas tubulares
Marimba

Enigmas

I. Introductorio

II. (XVIII)

¿Quál podrá ser el portento
de tan noble calidad
que es, con ojos, ceguedad,
y sin vista entendimiento?

III. (XVI)

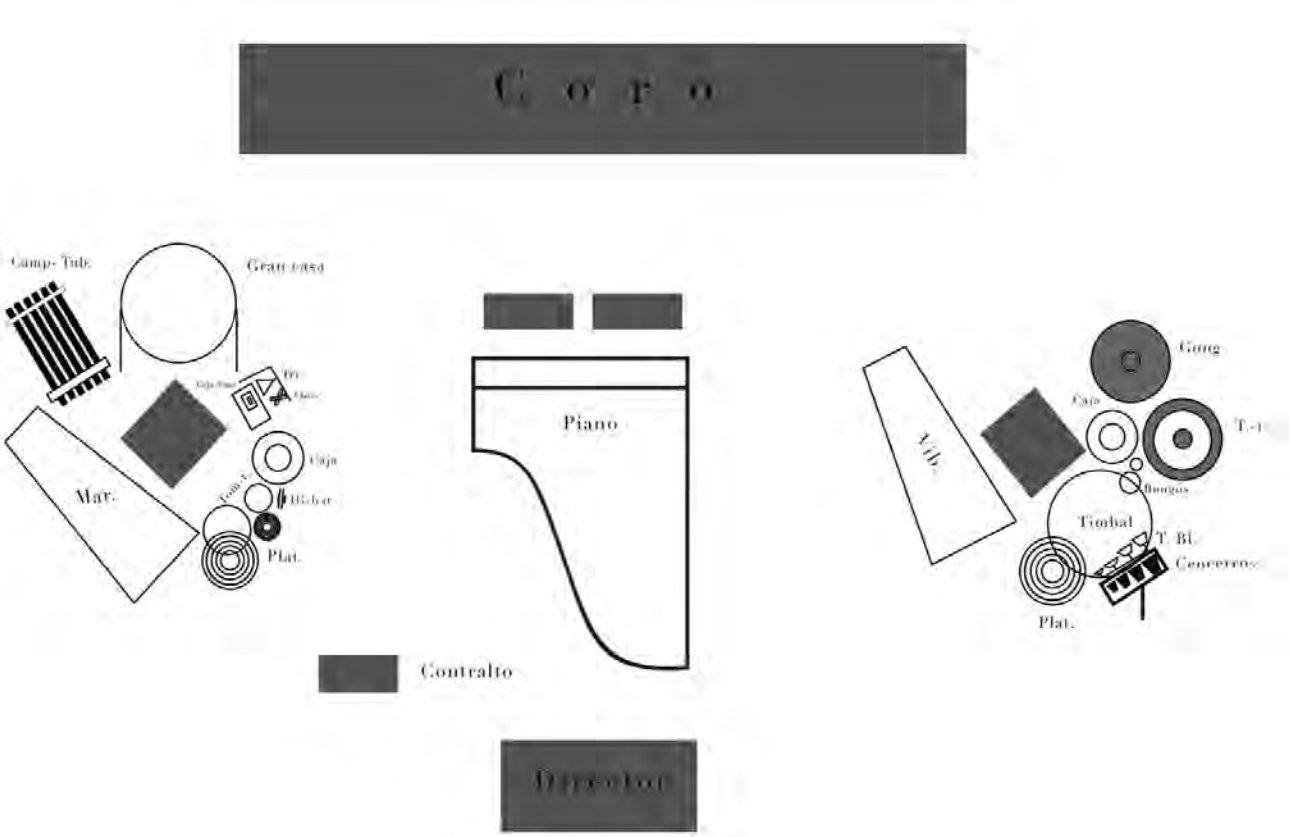
¿Quál es aquel arrebol
de jurisdicción tan bella
que, inclinando como estrella
deslumbra como el sol?

VI. (VII)

¿Quál será aquella pasión
que no merece piedad,
pues peligra en necedad
por ser toda obstinación?

Enigmas

Dispocisión:

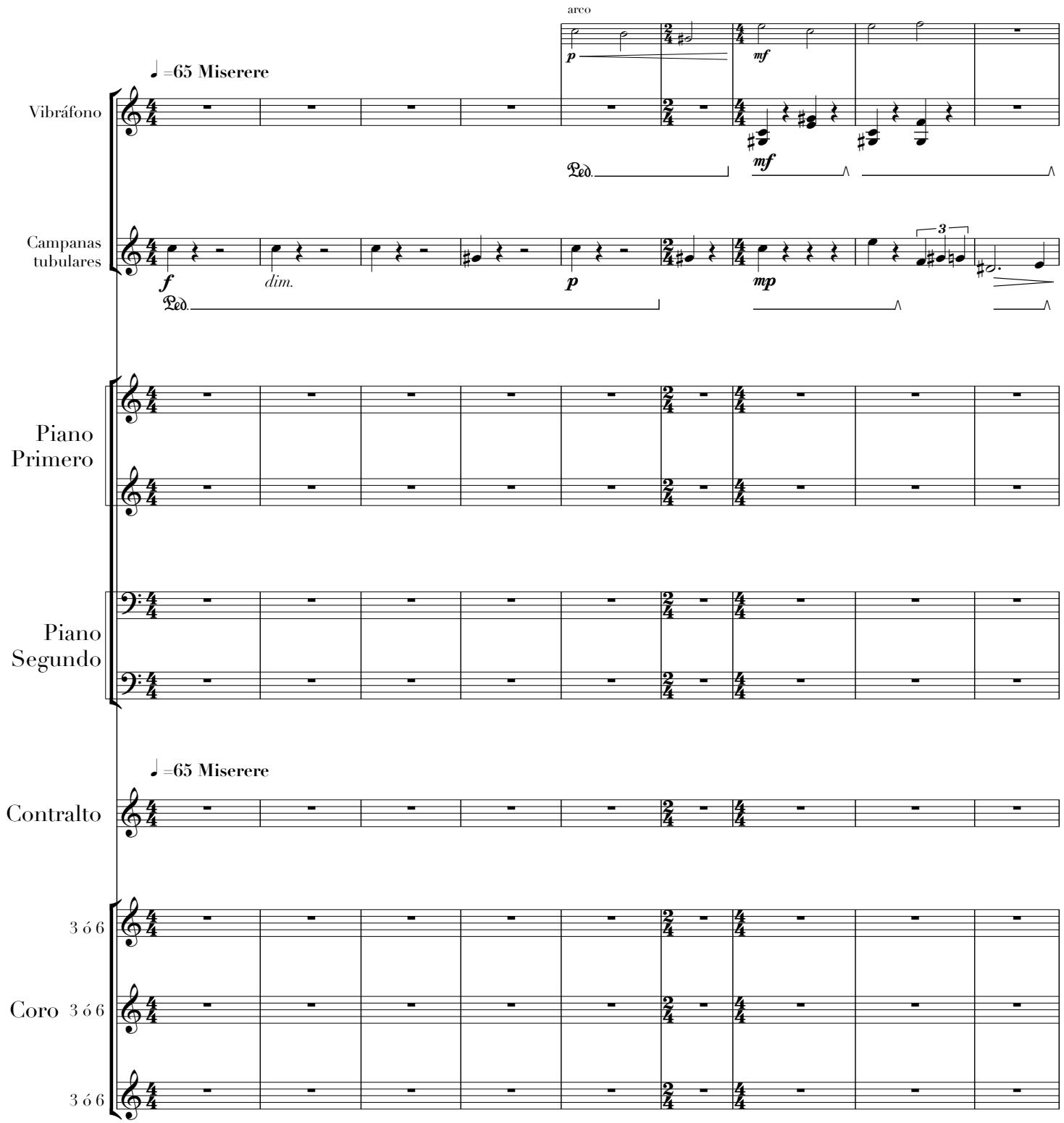


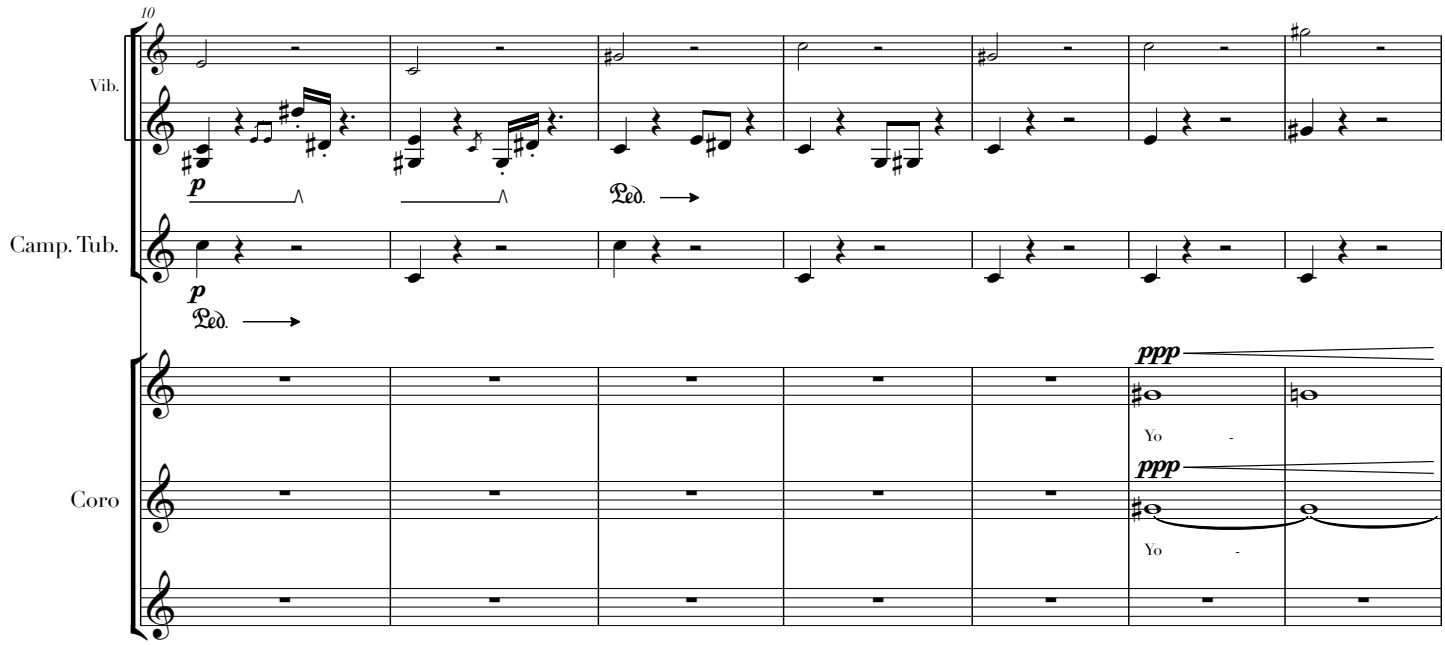
F r e n t e

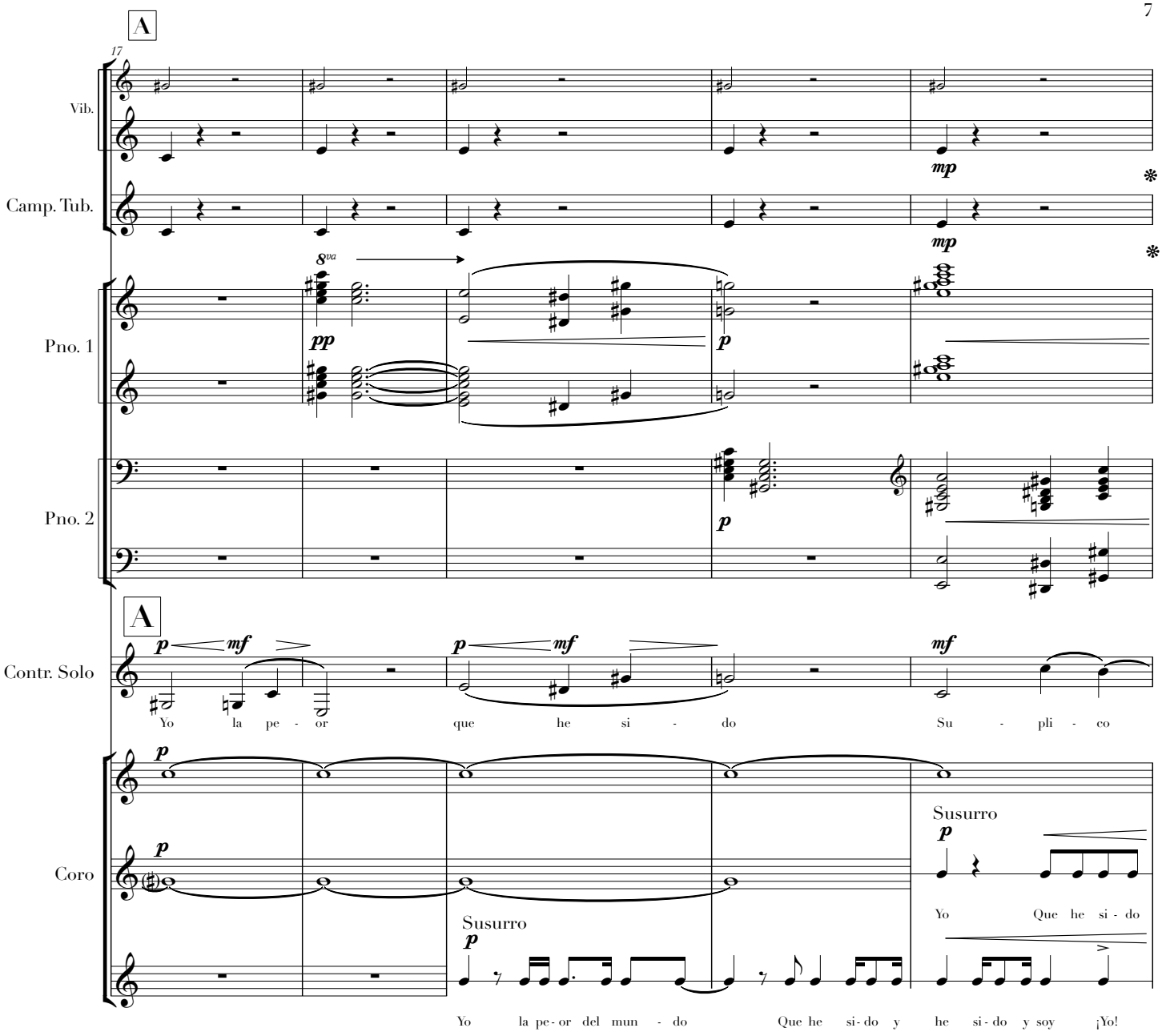
I

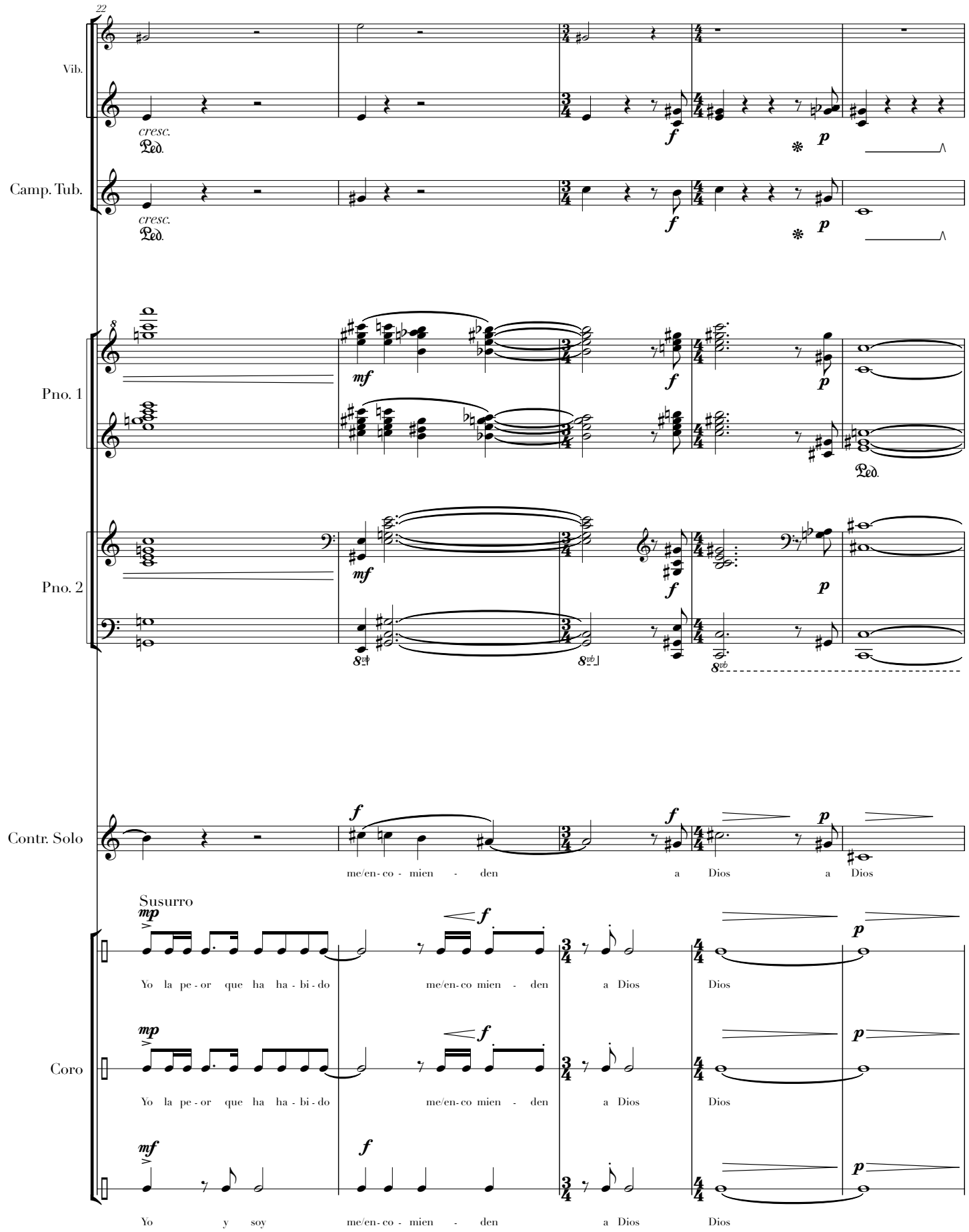
Introductorio

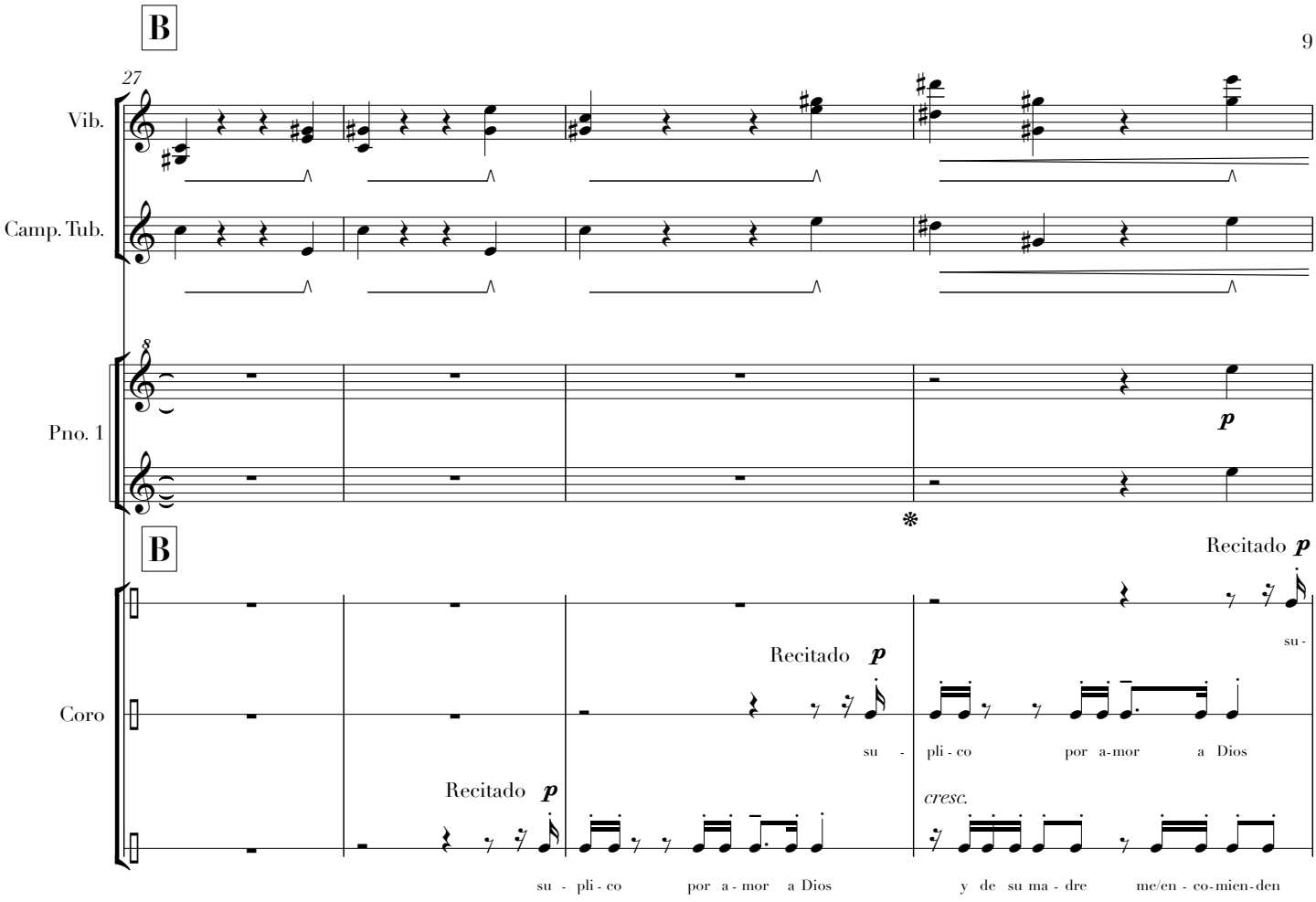
Marco Neri

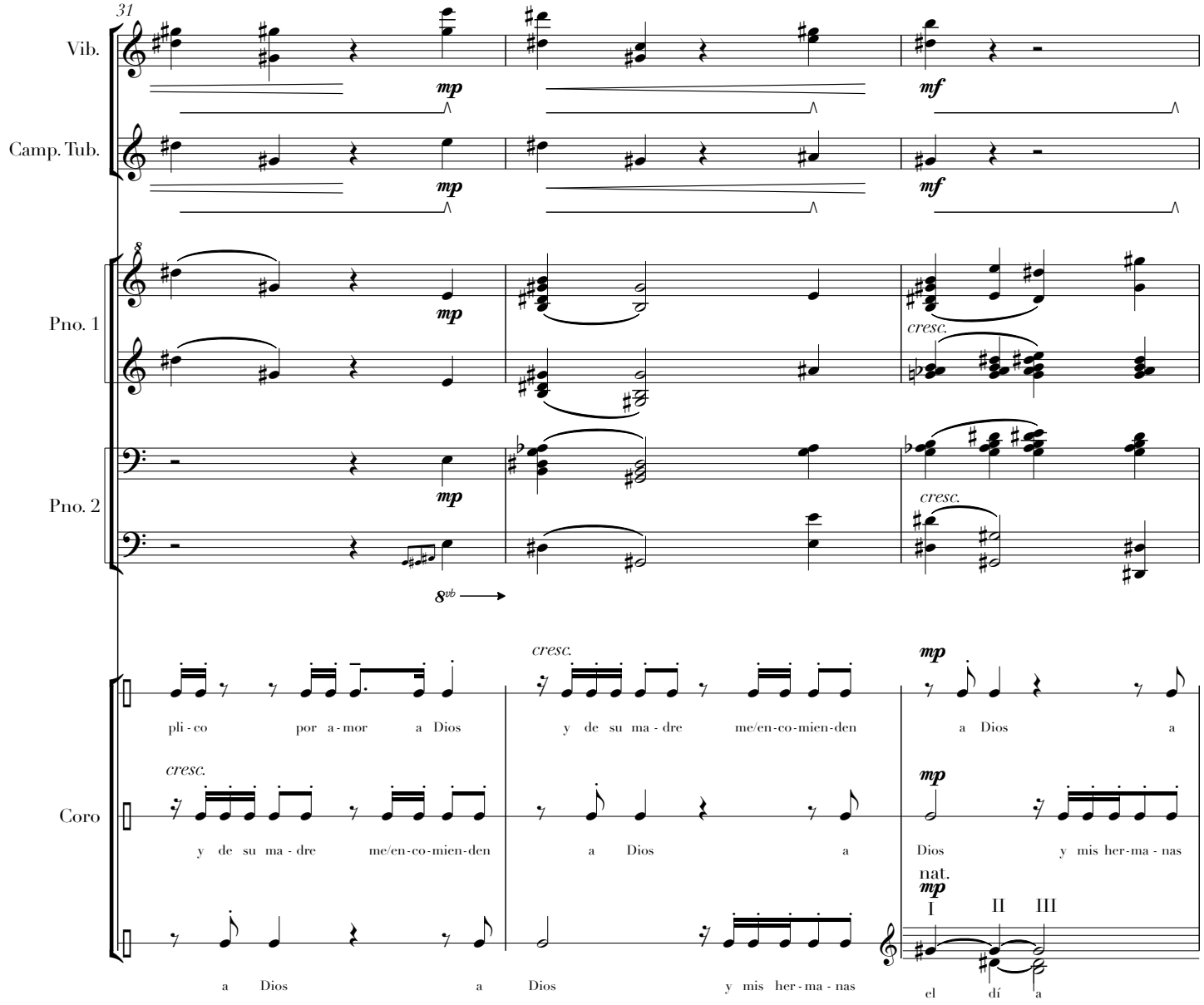


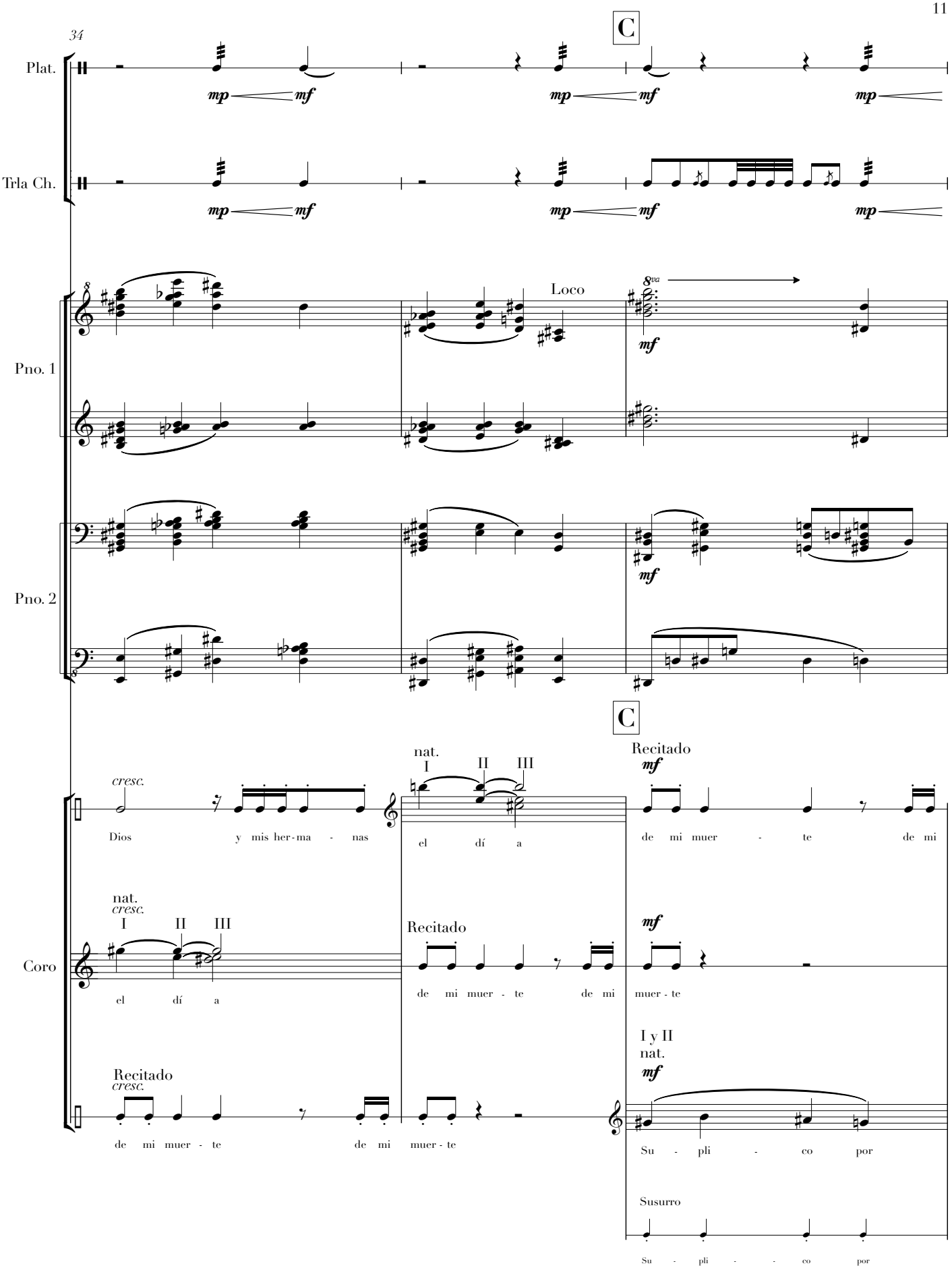

10
Vib.
Camp. Tub.
Coro
p
Ped.
ppp
Yo
-

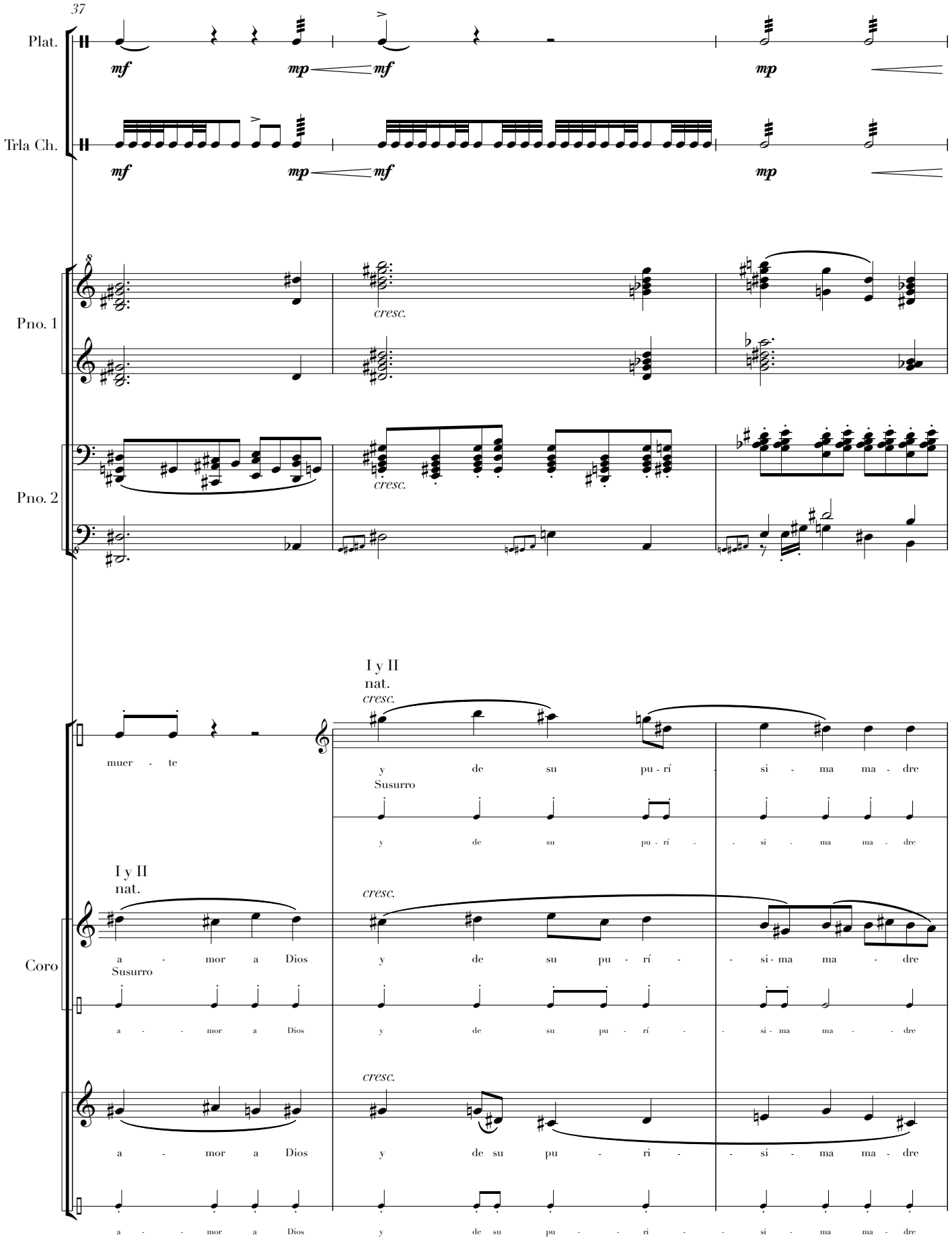

A
17
Vib.
Camp. Tub.
Pno. 1
Pno. 2
Contr. Solo
Coro
8va
pp
p
mp
mf
Yo la pe - or que he si - do Su - pli - co
Susurro
Yo la pe - or del mun - do Que he si - do y he si - do y soy ¡Yo!
Yo Que he si - do

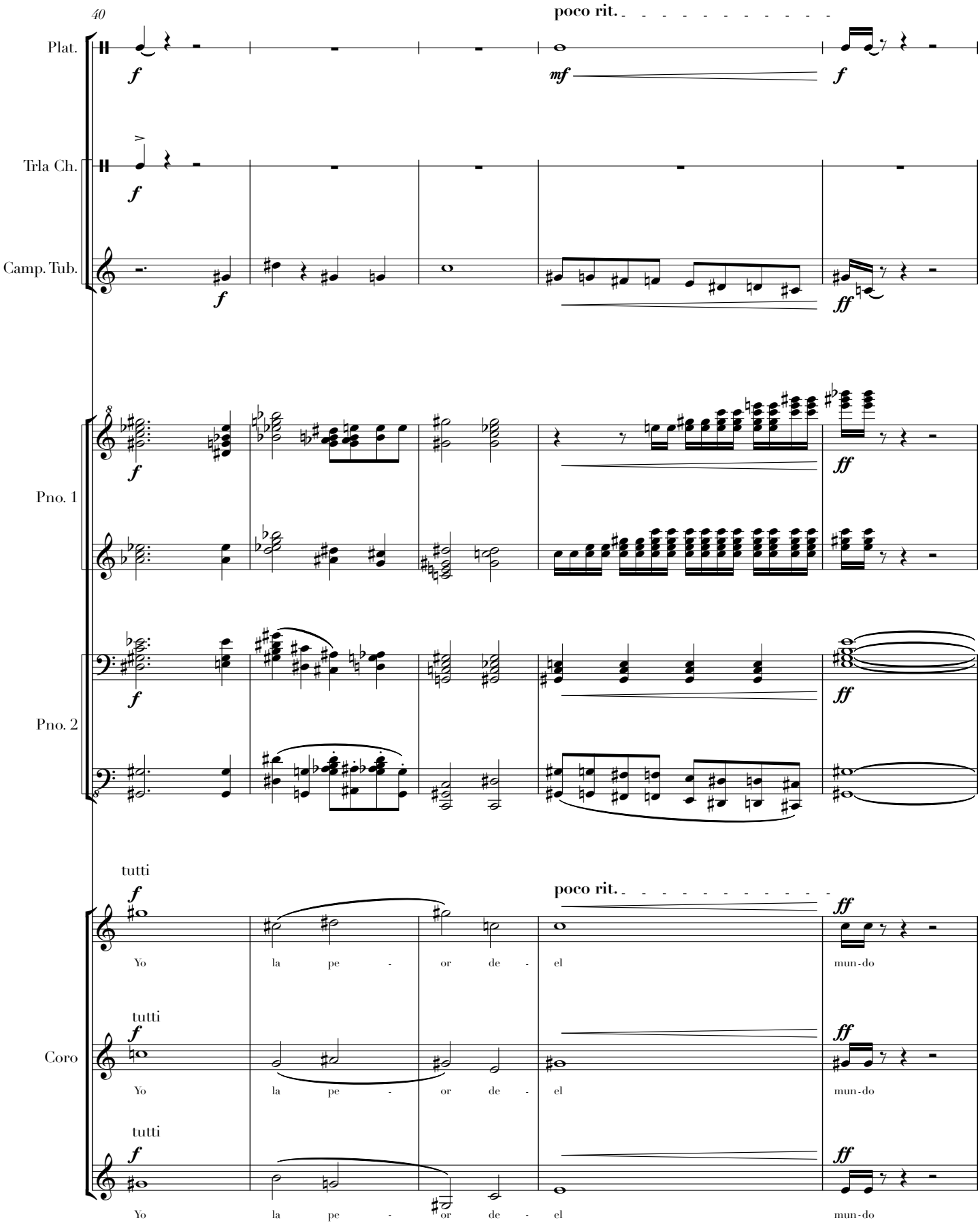

22
Vib.
cresc.
Ped.
Camp. Tub.
cresc.
Ped.
Pno. 1
Ped.
Pno. 2
Contr. Solo
me/en- co - mien - den a Dios a Dios
Susurro
Yo la pe - or que ha ha - bi - do me/en- co mien - den a Dios Dios
Coro
Yo la pe - or que ha ha - bi - do me/en- co mien - den a Dios Dios
Yo y soy me/en- co - mien - den a Dios Dios

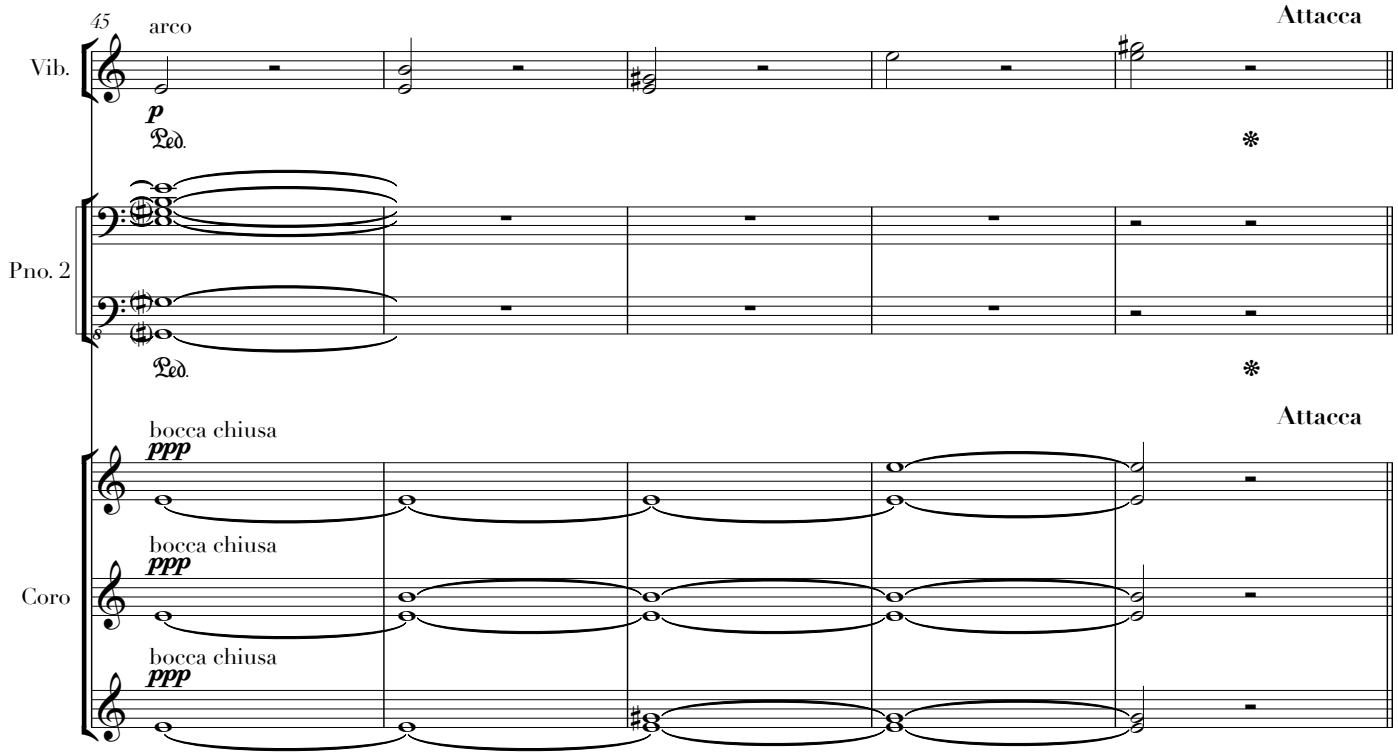

B
27
Vib.
Camp. Tub.
Pno. 1
p
B
Recitado p
su -
Coro
Recitado p
su - pli - co por a-mor a Dios
Recitado p
cresc.
su - pli - co por a - mor a Dios y de su ma - dre me/en - co-mien-den


31
Vib.
Camp. Tub.
Pno. 1
Pno. 2
Coro
mp
mf
cresc.
8vb
pli - co por a - mor a Dios
y de su ma - dre me/en-co-mien-den
a Dios a
Dios y mis her-ma - nas
nat.
I II III
a Dios a Dios y mis her - ma - nas
el dí a

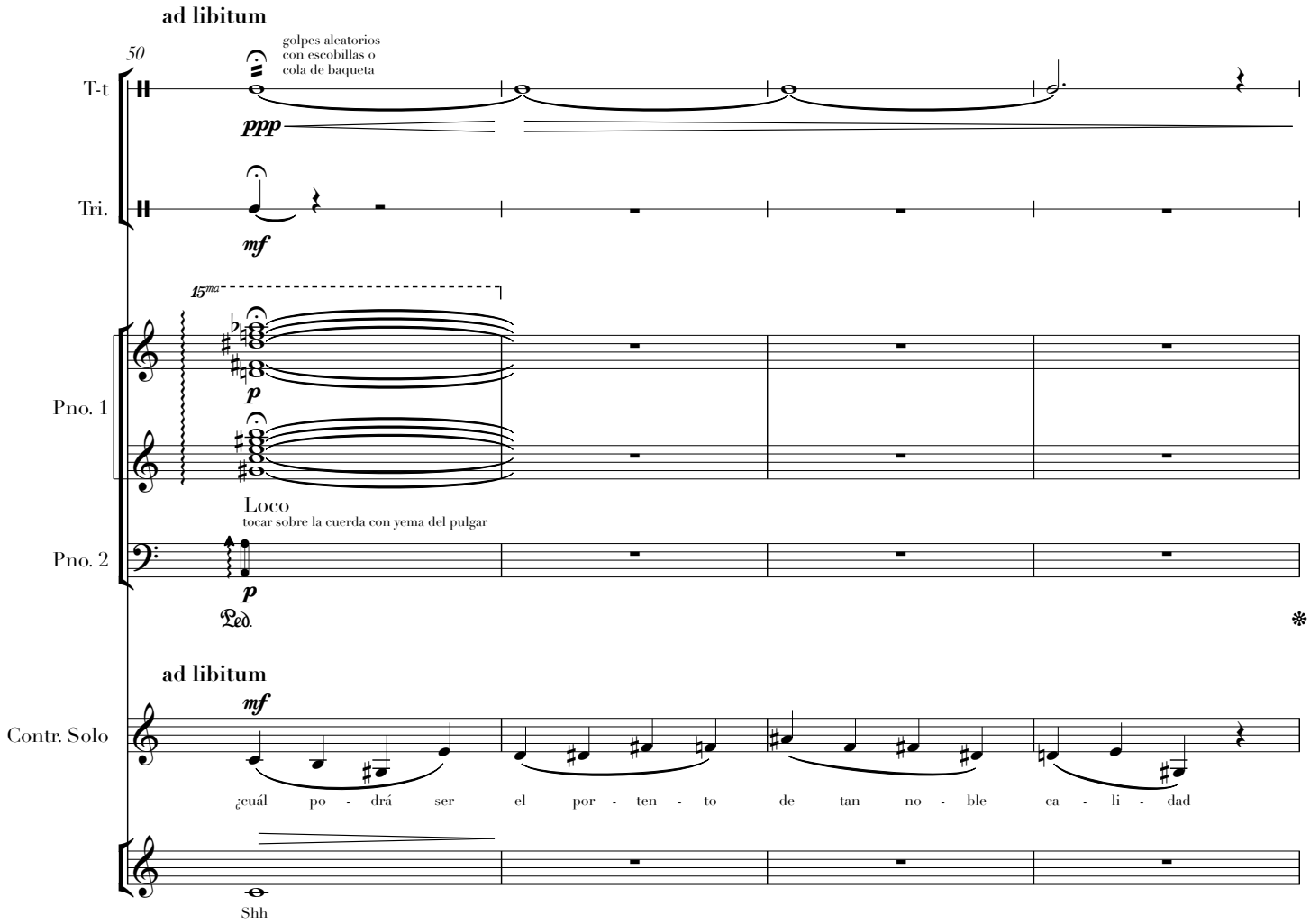

34
C
Plat.
Trla Ch.
mp
mf
Pno. 1
Pno. 2
Loco
8va
C
Coro
cresc.
Dios y mis her-ma - nas
nat.
I II III
el dí a
Recitado
de mi muer - te de mi
nat.
cresc.
el dí a
Recitado
de mi muer - te de mi muer - te
de mi muer - te de mi muer - te
I y II
nat.
Su - pli - co por
Susurro
Su - pli - co por

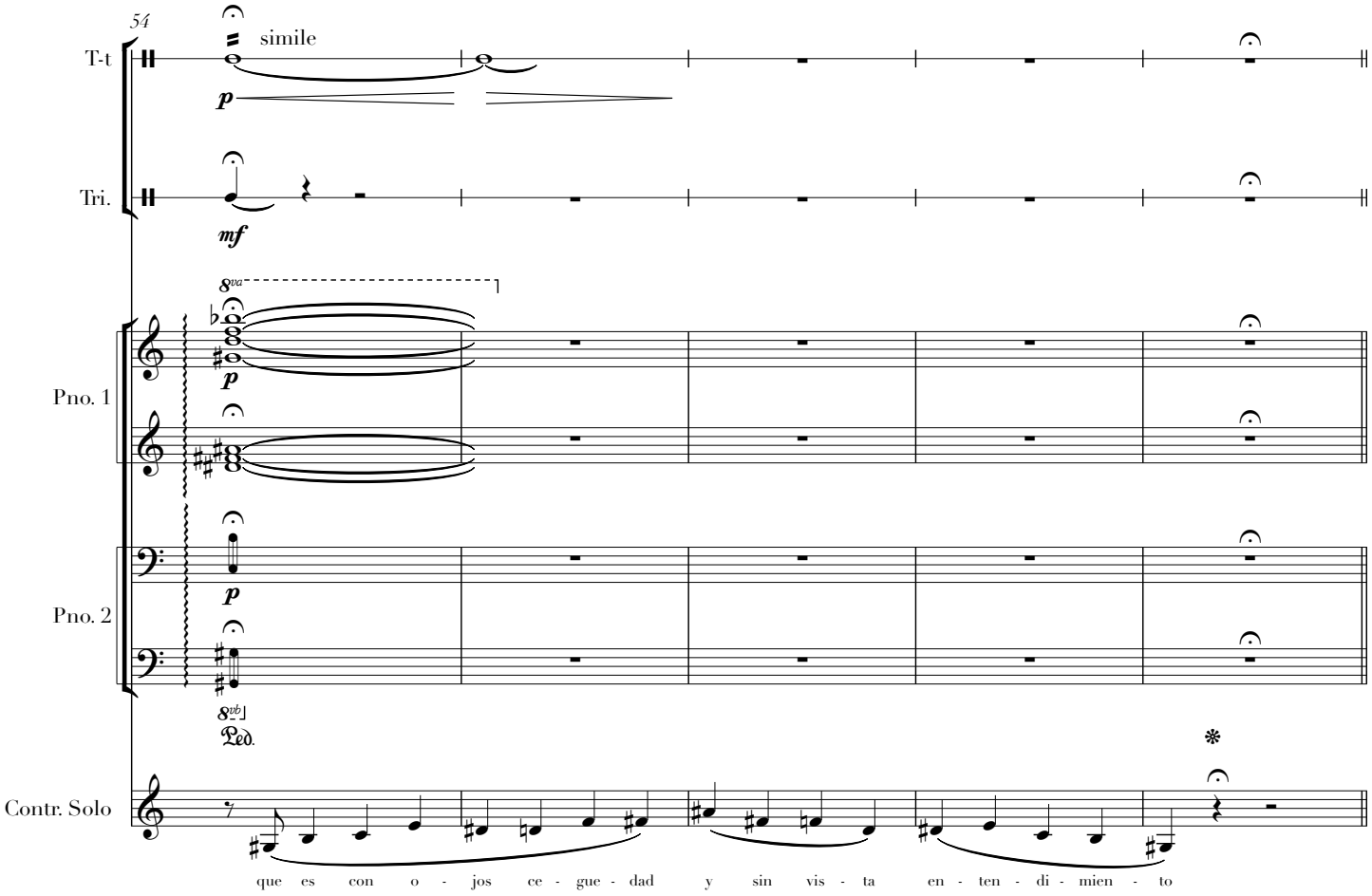

37
Plat.
Trla Ch.
Pno. 1
Pno. 2
Coro
mf
mp
mf
mp
cresc.
I y II
nat.
muer - te
y de su pu - rí - si - ma ma - dre
Susurro
a - mor a Dios
y de su pu - rí - si - ma ma - dre
a - mor a Dios
y de su pu - ri - si - ma ma - dre

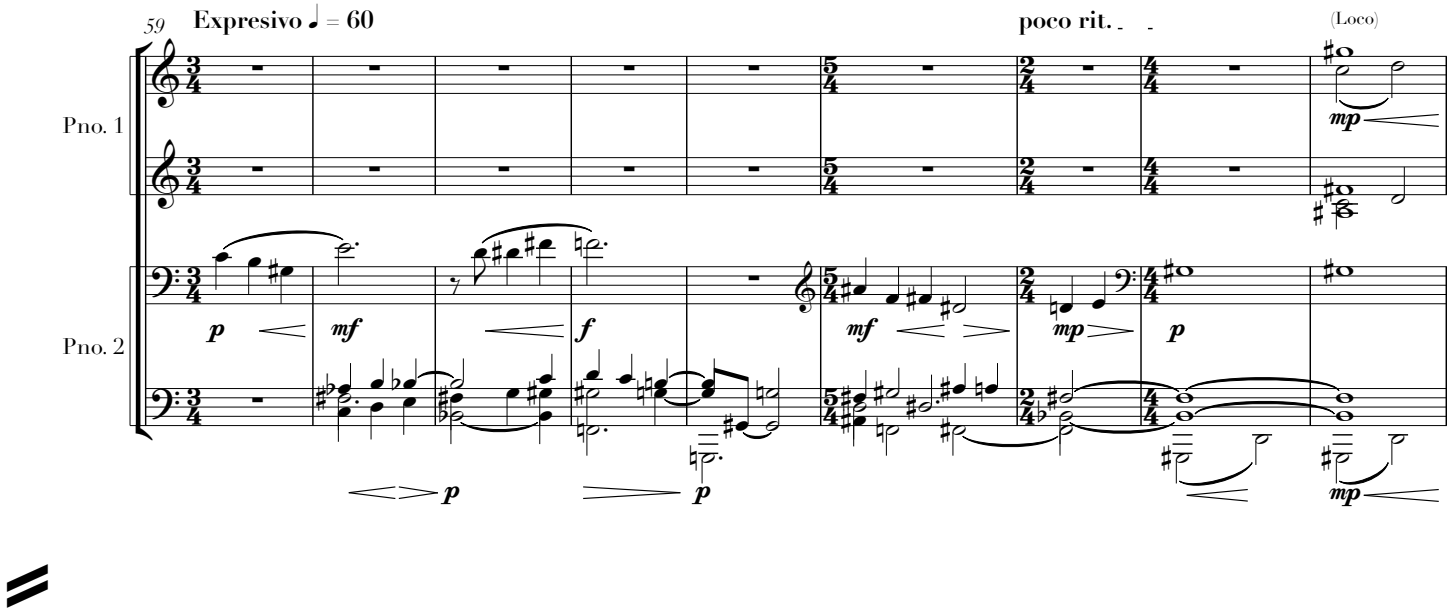

40
poco rit.
Plat.
Trla Ch.
Camp. Tub.
Pno. 1
Pno. 2
tutti
poco rit.
Coro
tutti
tutti
Yo la pe - or de - el mun-do
Yo la pe - or de - el mun-do
Yo la pe - or de - el mun-do

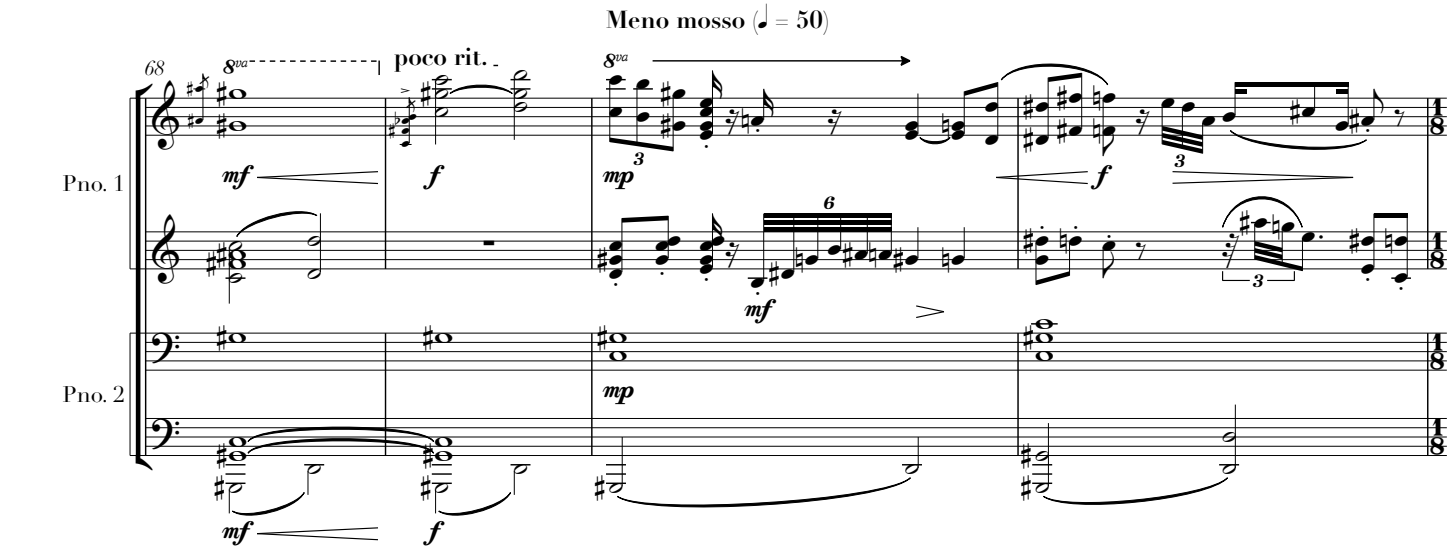

45
arco
Attacca
Vib.
p
Ped.
Pno. 2
Ped.
Attacca
bocca chiusa
ppp
Coro
bocca chiusa
ppp
bocca chiusa
ppp

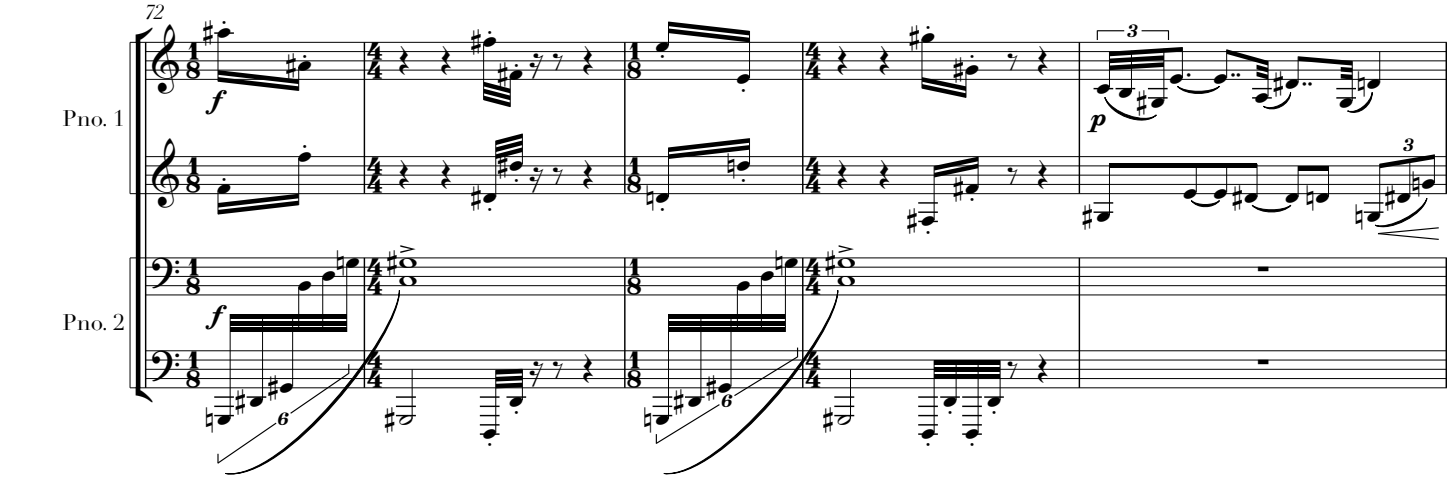
¿Quál podrá ser el portento
de tan noble calidad
que es, con ojos, ceguedad,
y sin vista entendimiento?

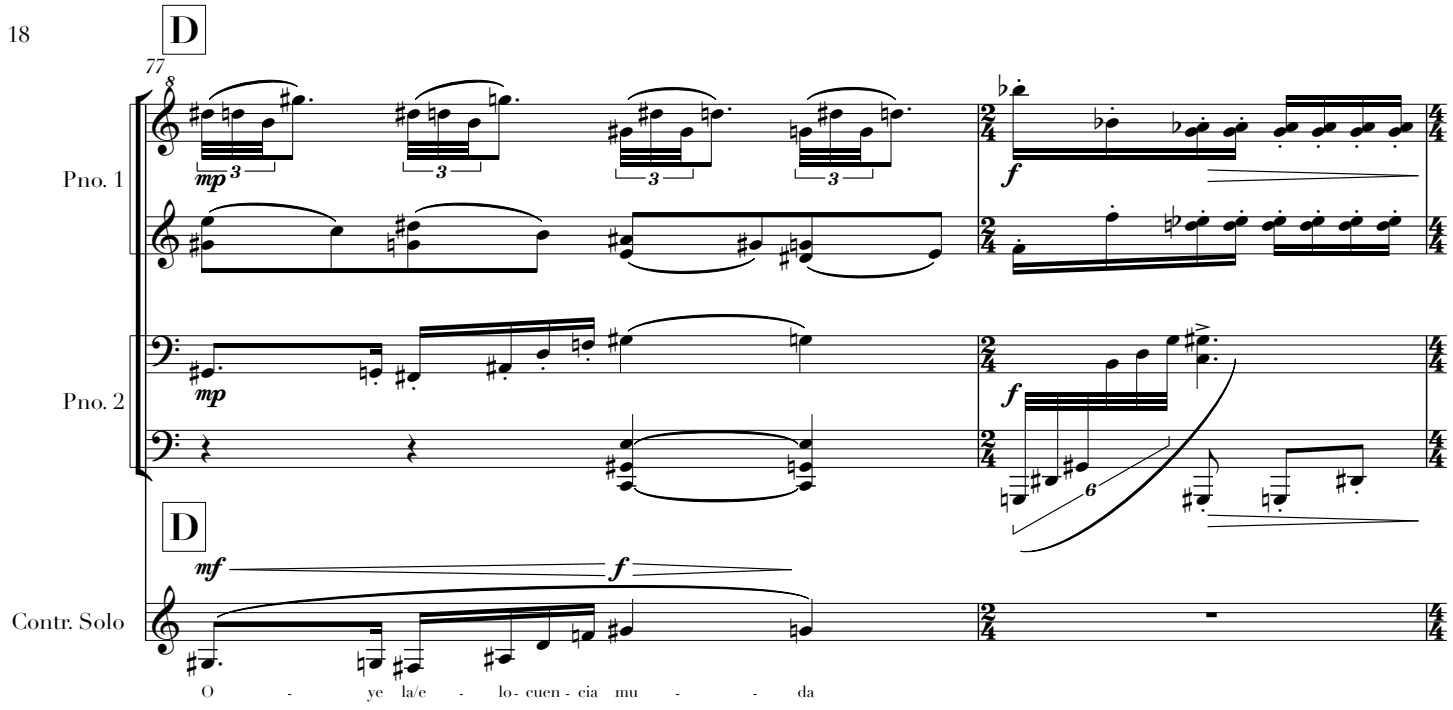


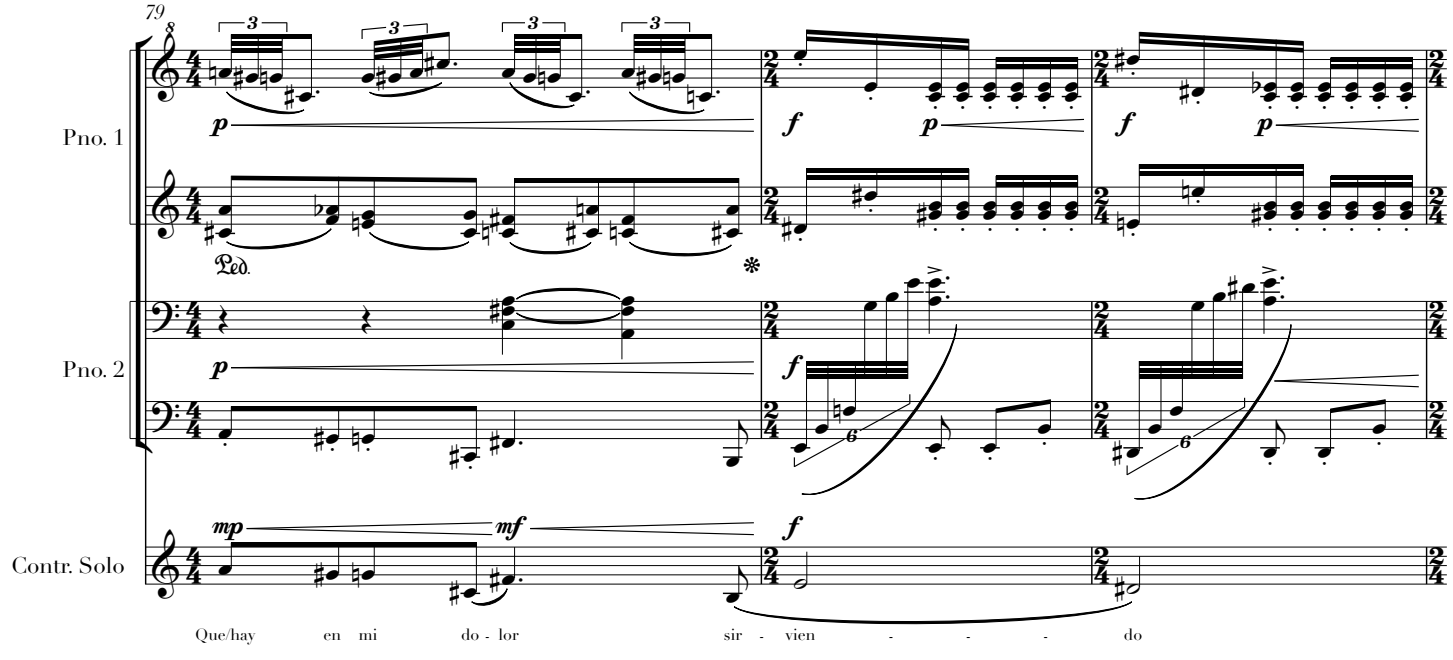

54
simile
T-t
Tri.
Pno. 1
Pno. 2
Contr. Solo
que es con o - jos ce - gue - dad y sin vis - ta en - ten - di - mien - to

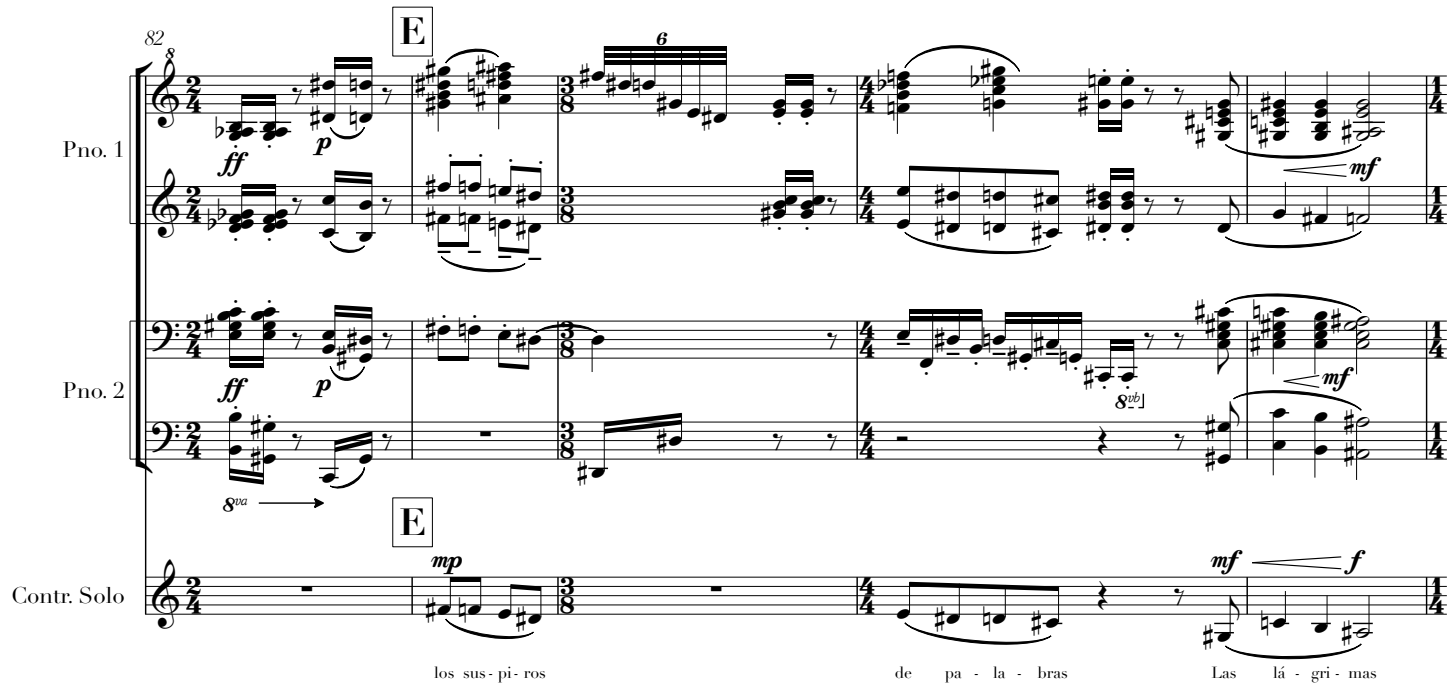

59
Expresivo ♩ = 60
poco rit.
(Loco)
Pno. 1
Pno. 2

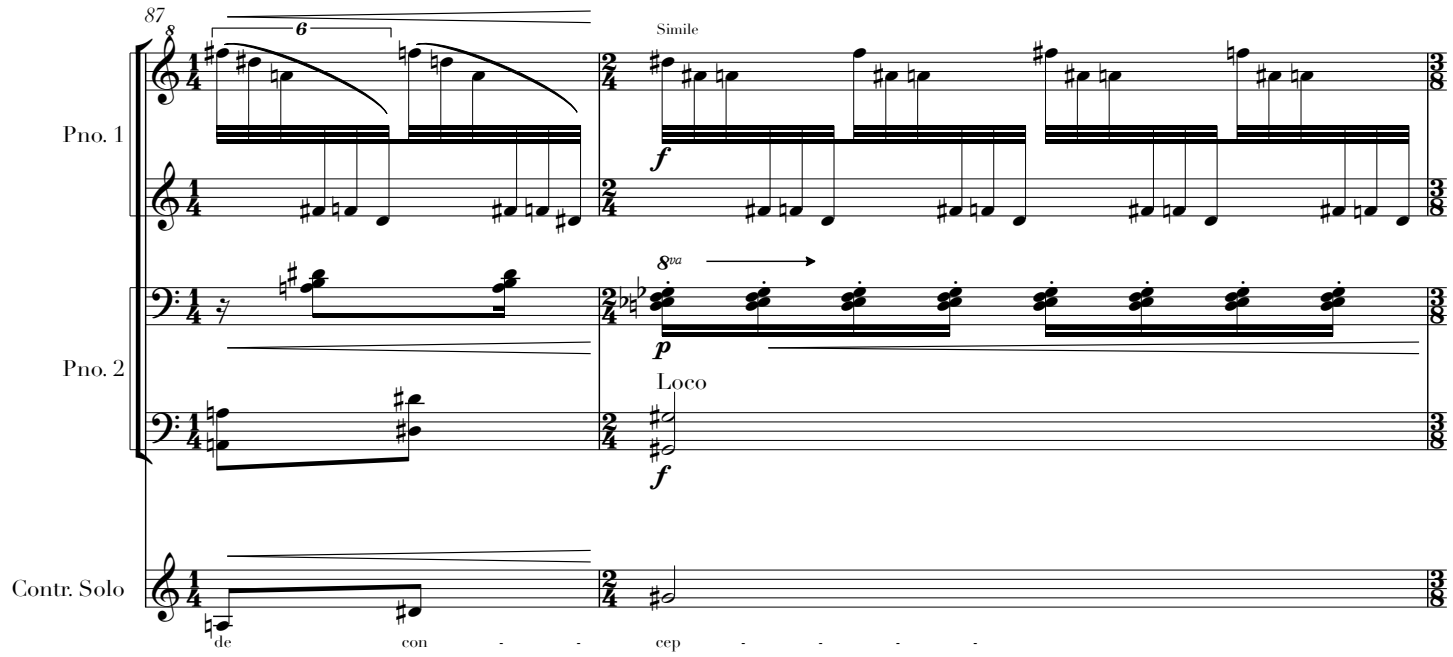

Meno mosso (♩ = 50)
68
poco rit.
Pno. 1
Pno. 2

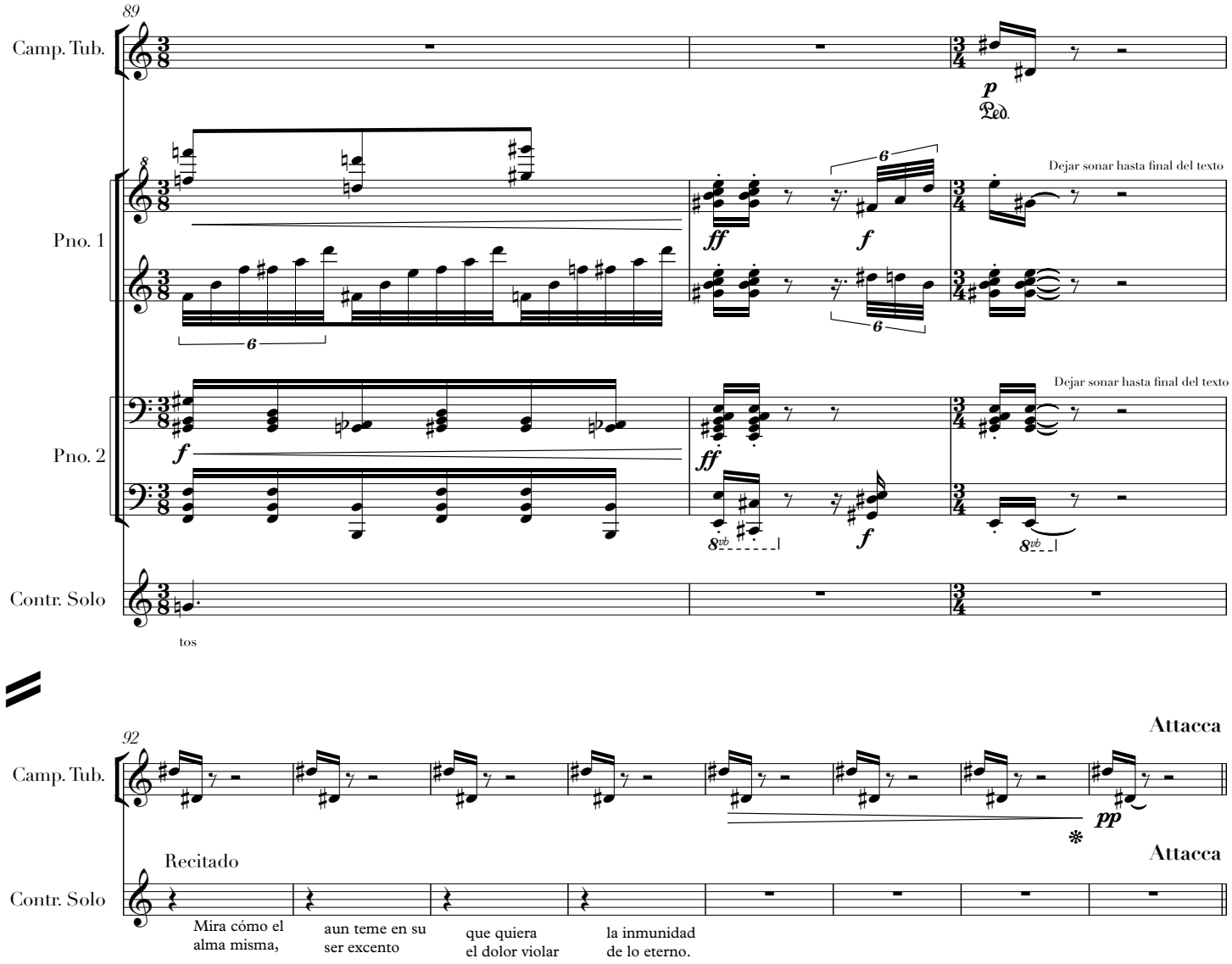

72
Pno. 1
Pno. 2


D
77
Pno. 1
Pno. 2
D
Contr. Solo
O - ye la/e - lo- cuen - cia mu - - da

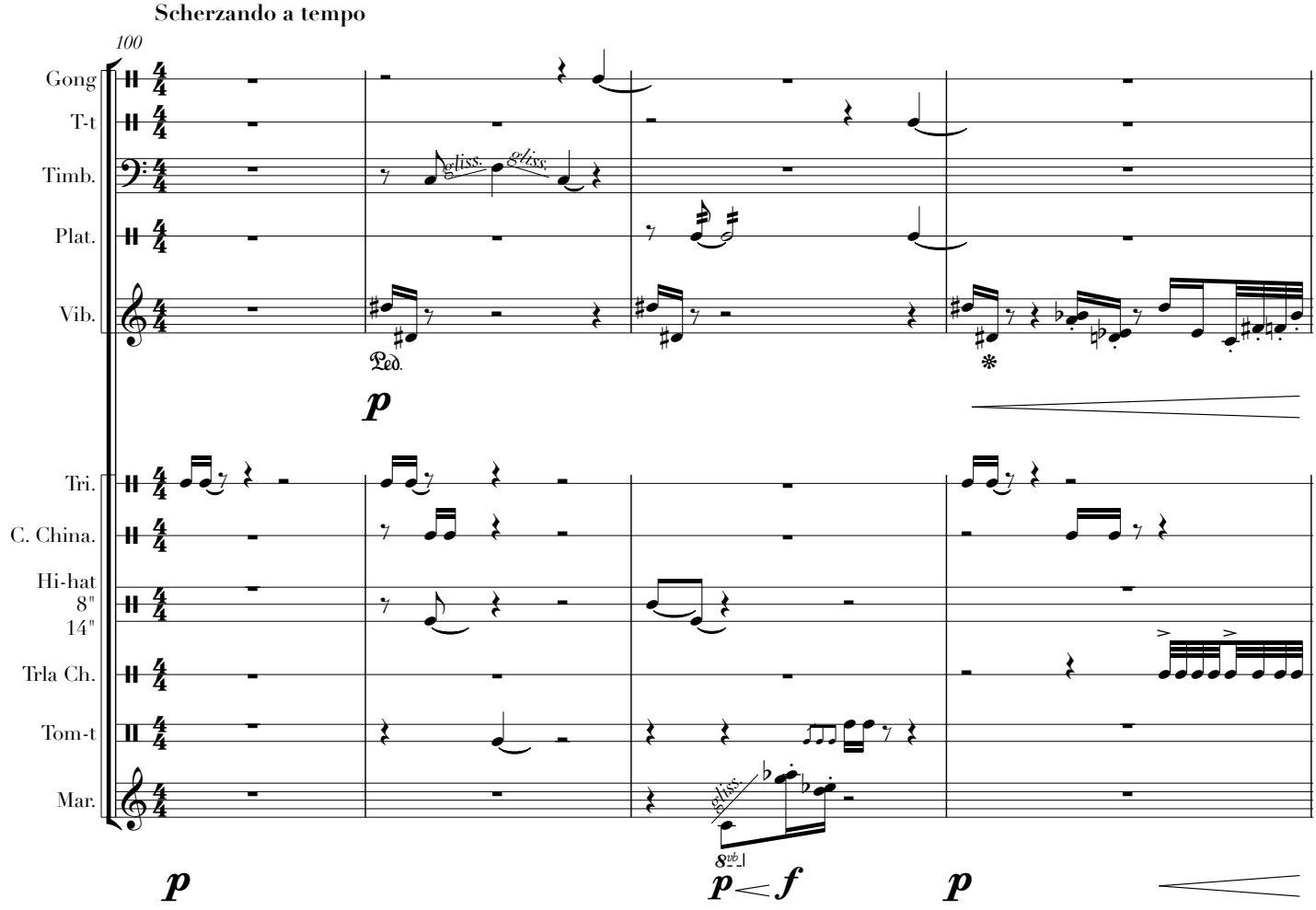

79
Pno. 1
Pno. 2
Contr. Solo
Que/hay en mi do - lor sir - vien - - - do

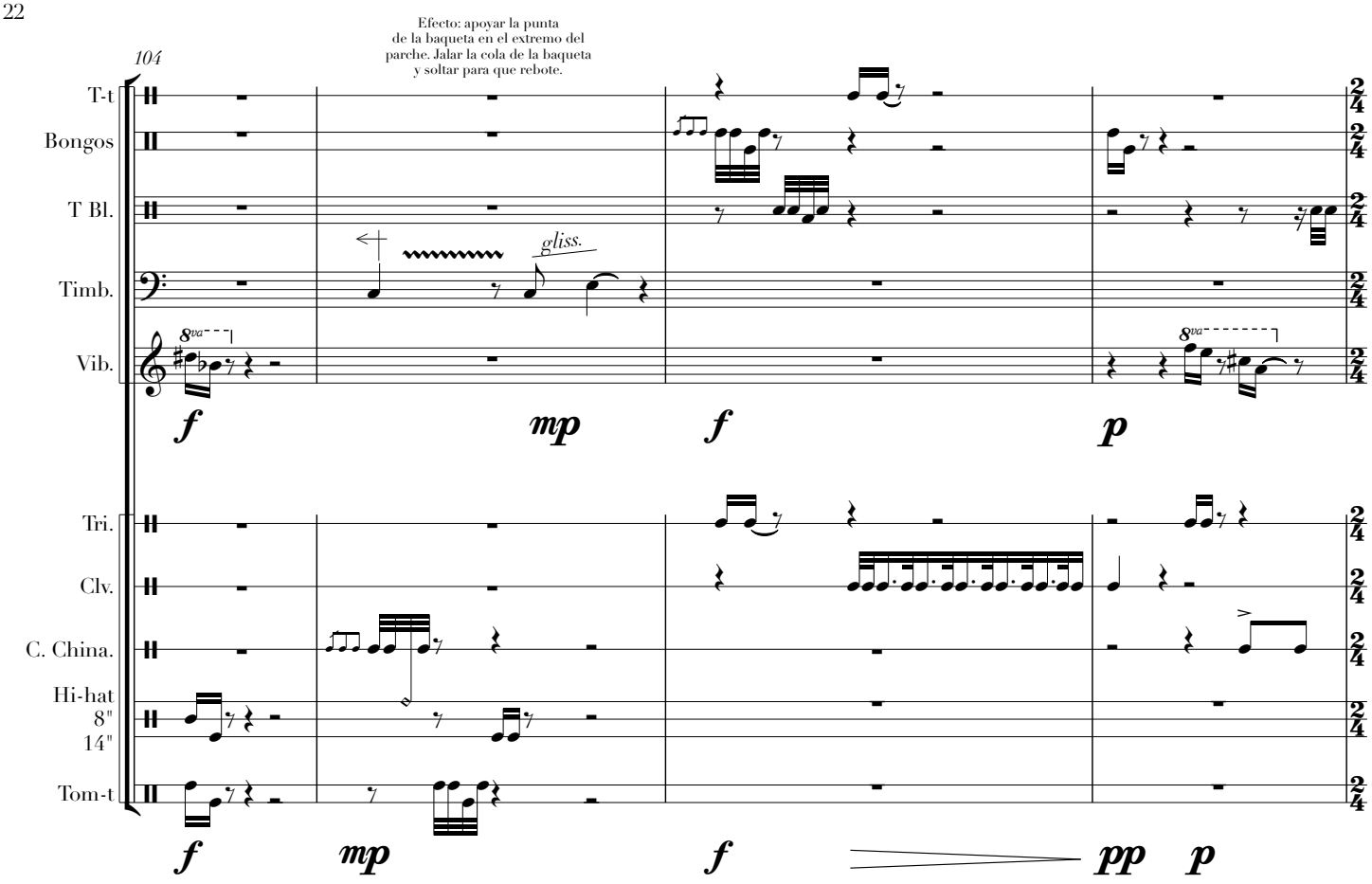

82
E
Pno. 1
Pno. 2
Contr. Solo
los sus - pi - ros
de pa - la - bras
Las lá - gri - mas

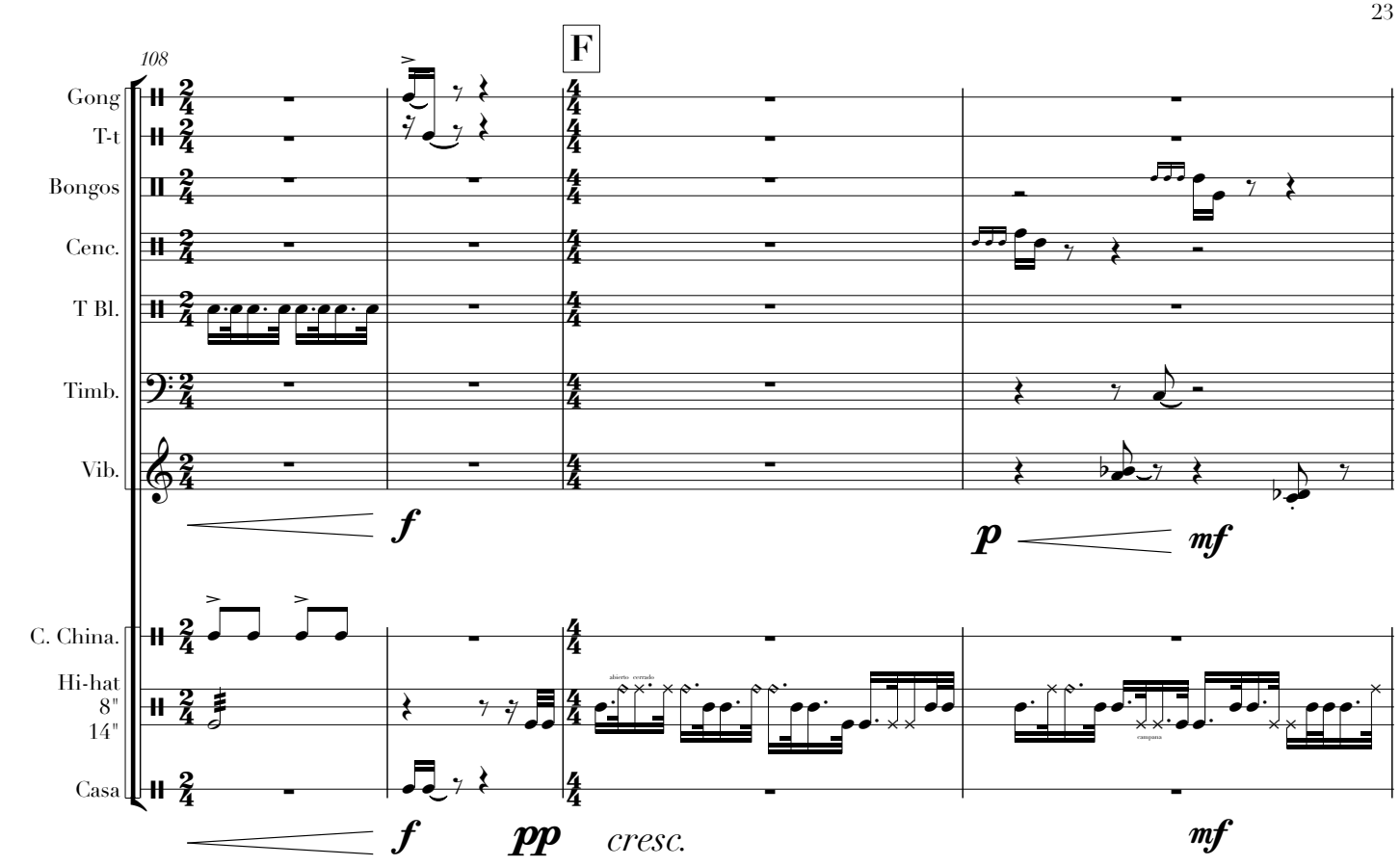

87
Simile
Pno. 1
Pno. 2
Loco
Contr. Solo
de con - - cep - - - - -

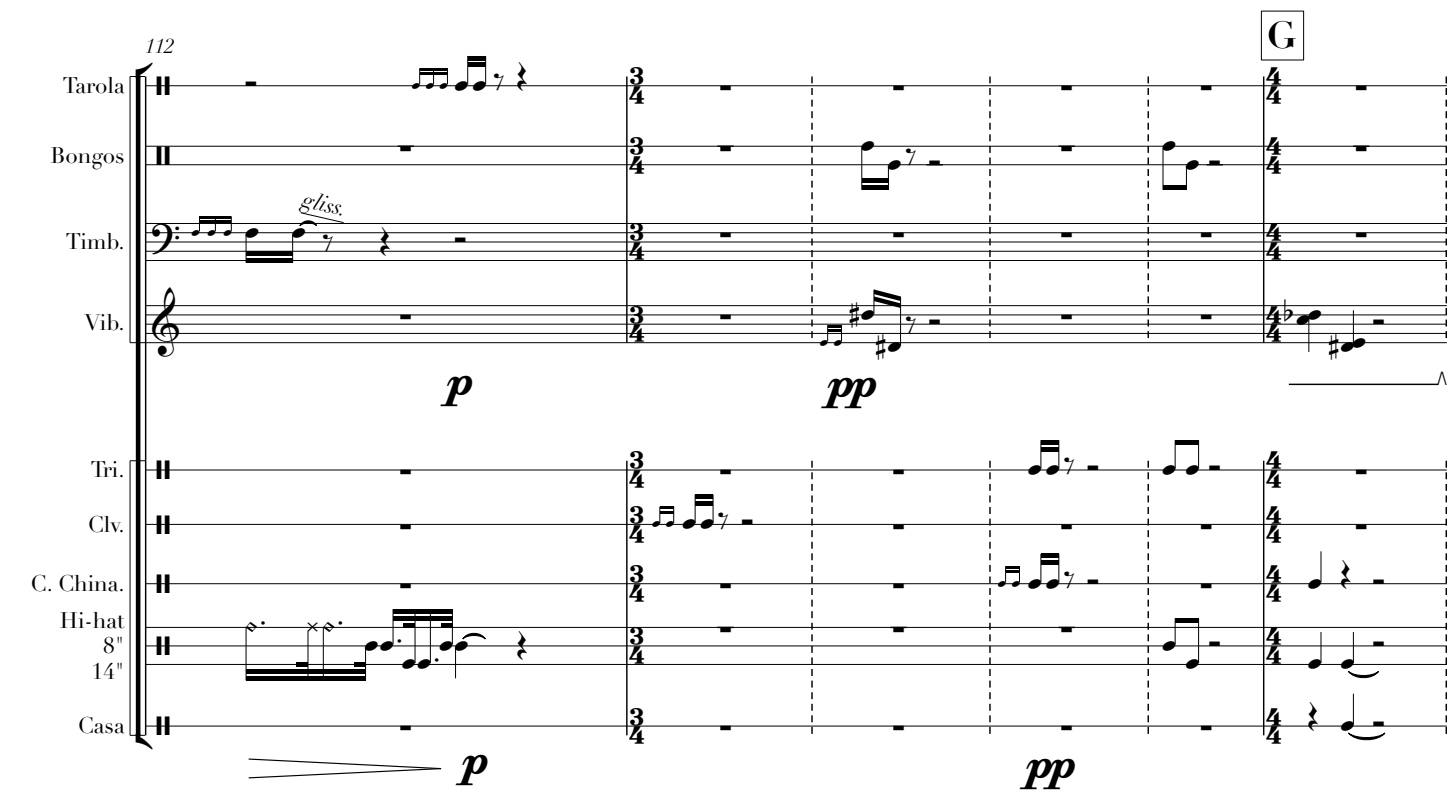

89
Camp. Tub.
Pno. 1
Pno. 2
Contr. Solo
tos
Dejar sonar hasta final del texto
Dejar sonar hasta final del texto
92
Camp. Tub.
Contr. Solo
Attacca
Attacca
Recitado
Mira cómo el alma misma,
aun teme en su ser excento
que quiera el dolor violar
la inmunidad de lo eterno.

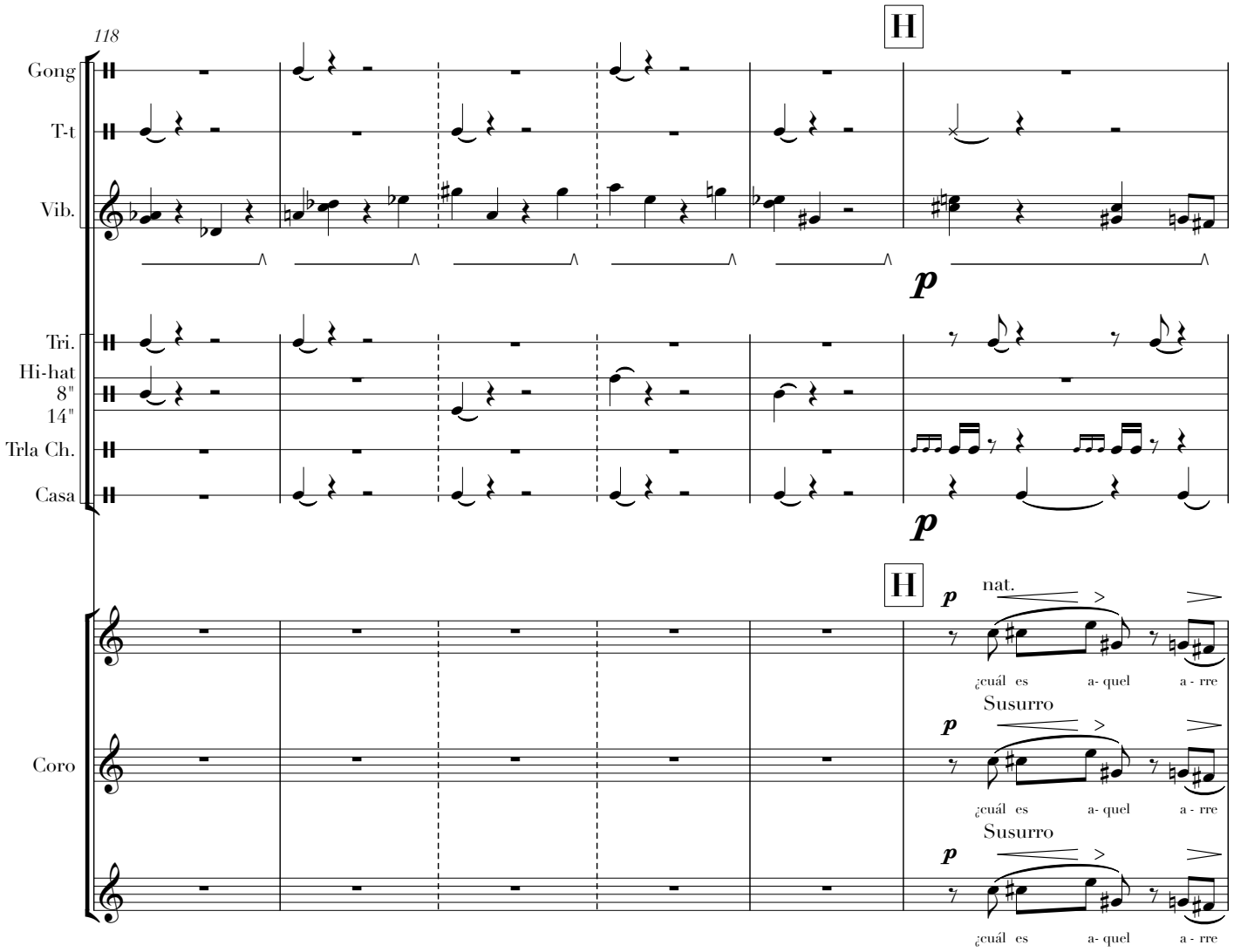
¿Quál es aquel arrebol,
de jurisdicción tan bella
que, inclinando como estrella
deslumbra como el sol?

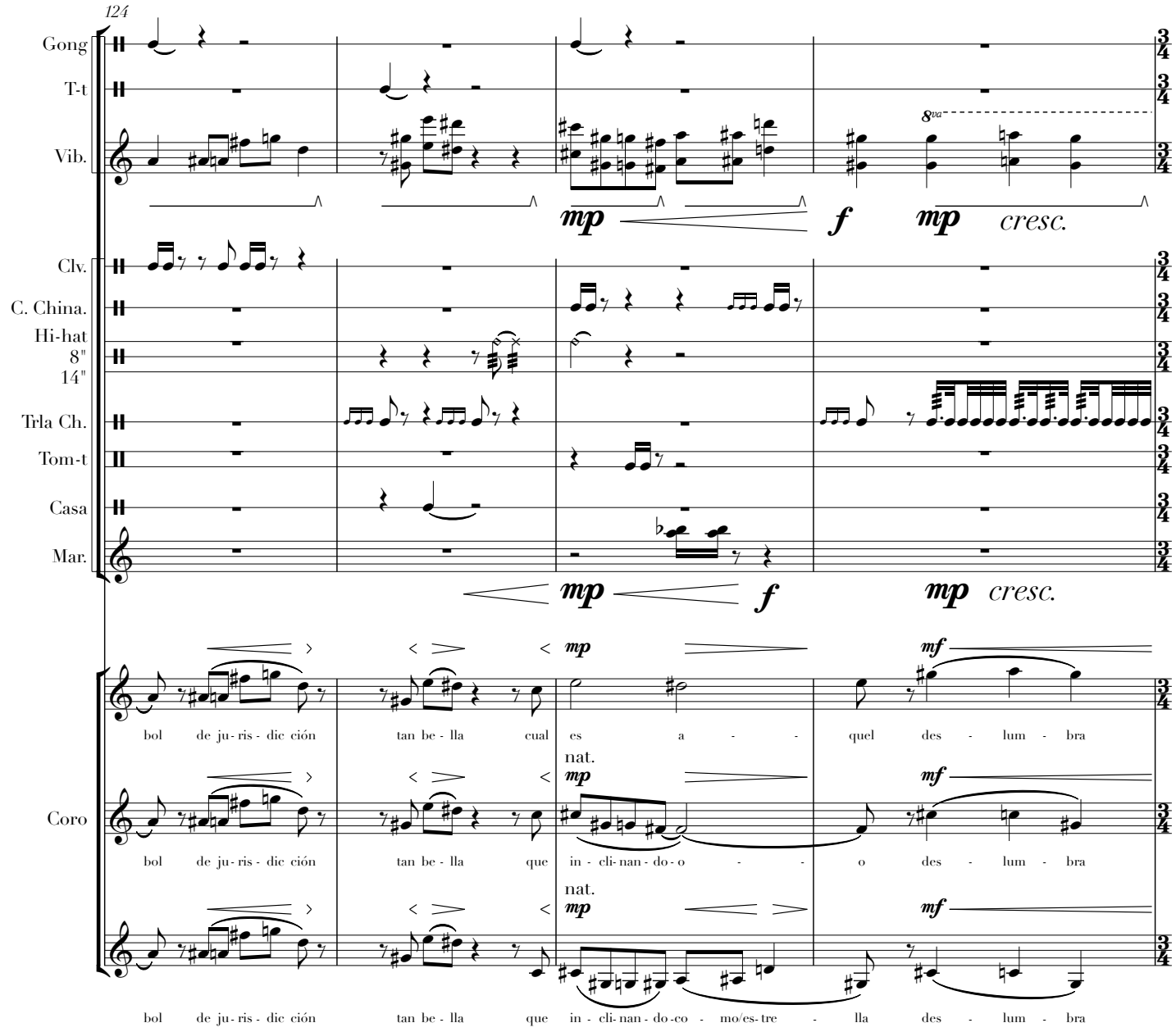


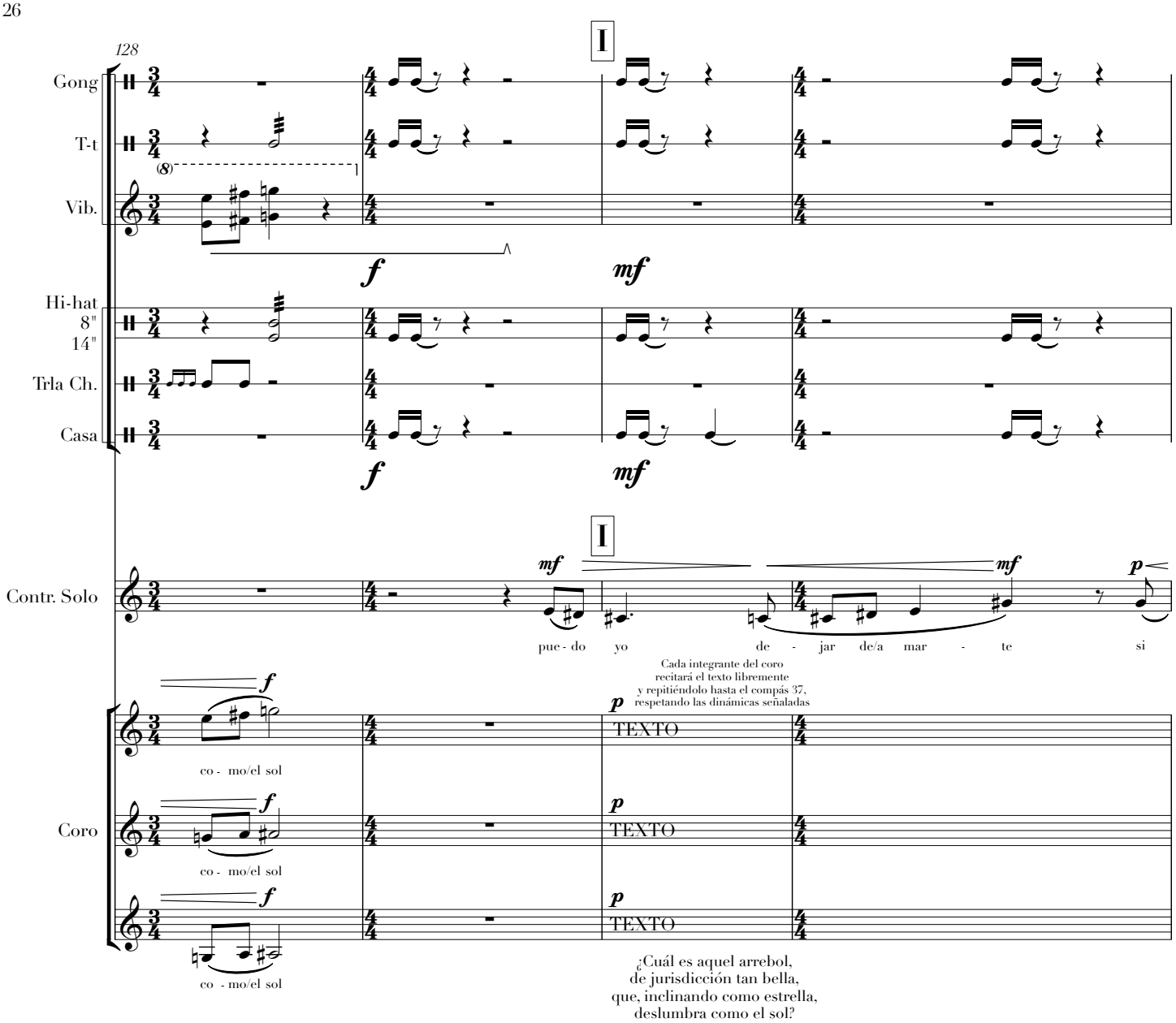

104
Efecto: apoyar la punta de la baqueta en el extremo del parche. Jalar la cola de la baqueta y soltar para que rebote.
T-t
Bongos
T Bl.
Timb.
Vib.
gliss.
8va
f
mp
f
p
Tri.
Clv.
C. China.
Hi-hat
8"
14"
Tom-t
f
mp
f
pp
p

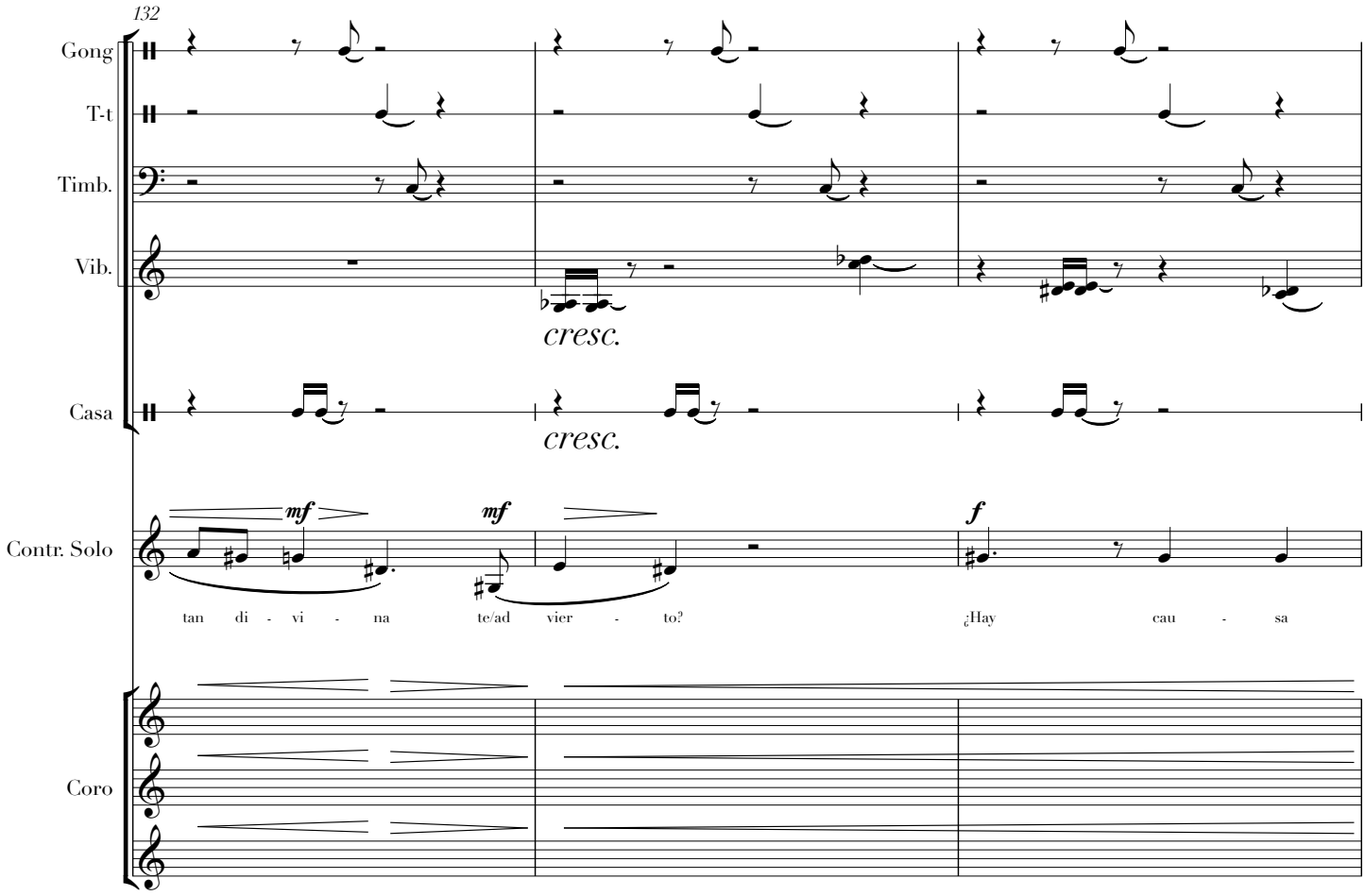

108
F
Gong
T-t
Bongos
Cenc.
T Bl.
Timb.
Vib.
C. China.
Hi-hat
8"
14"
Casa
f
p
mf
f
pp
cresc.
mf

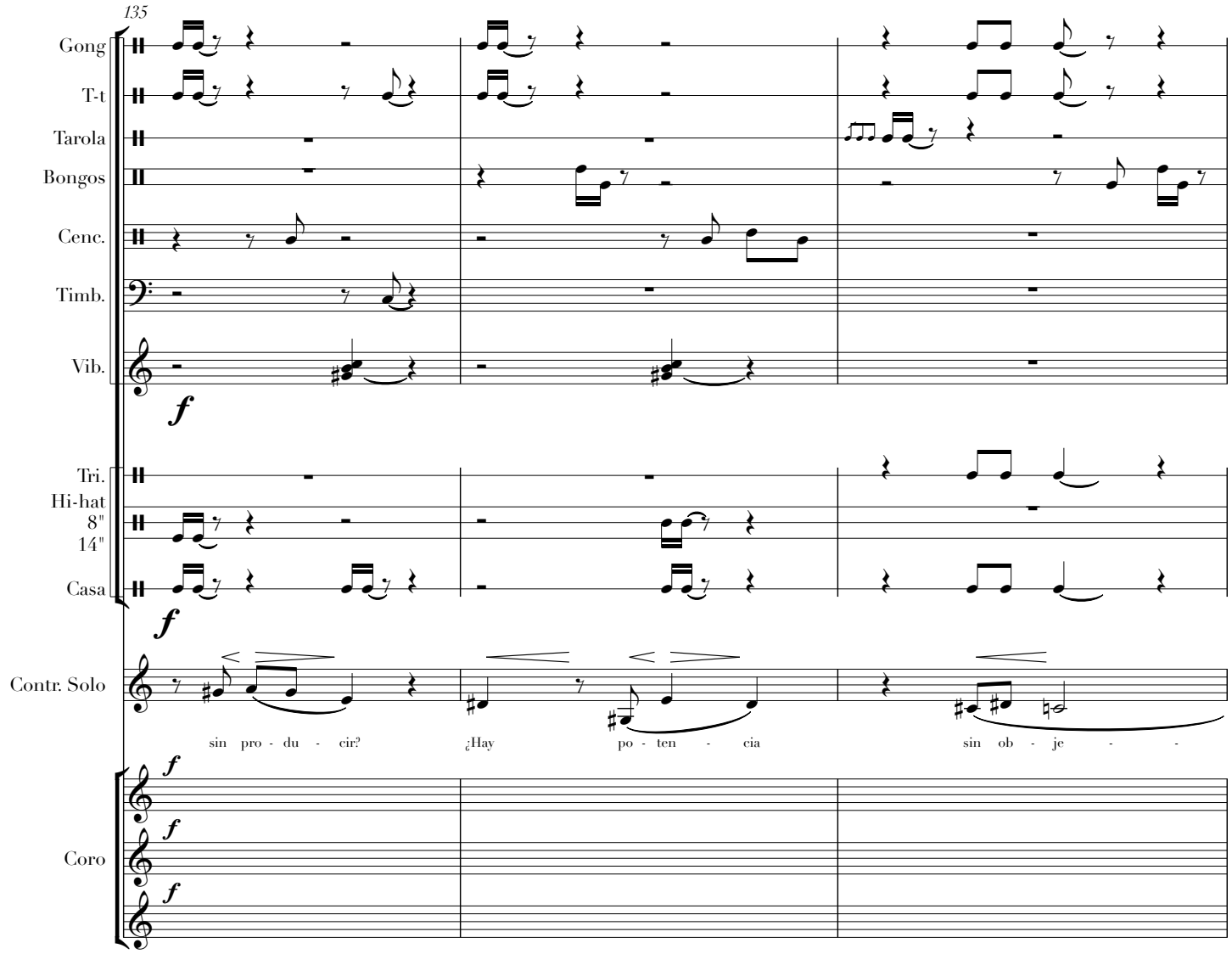

112
G
Tarola
Bongos
Timb.
Vib.
gliss.
p
pp
Tri.
Clv.
C. China.
Hi-hat
8"
14"
Casa
p
pp

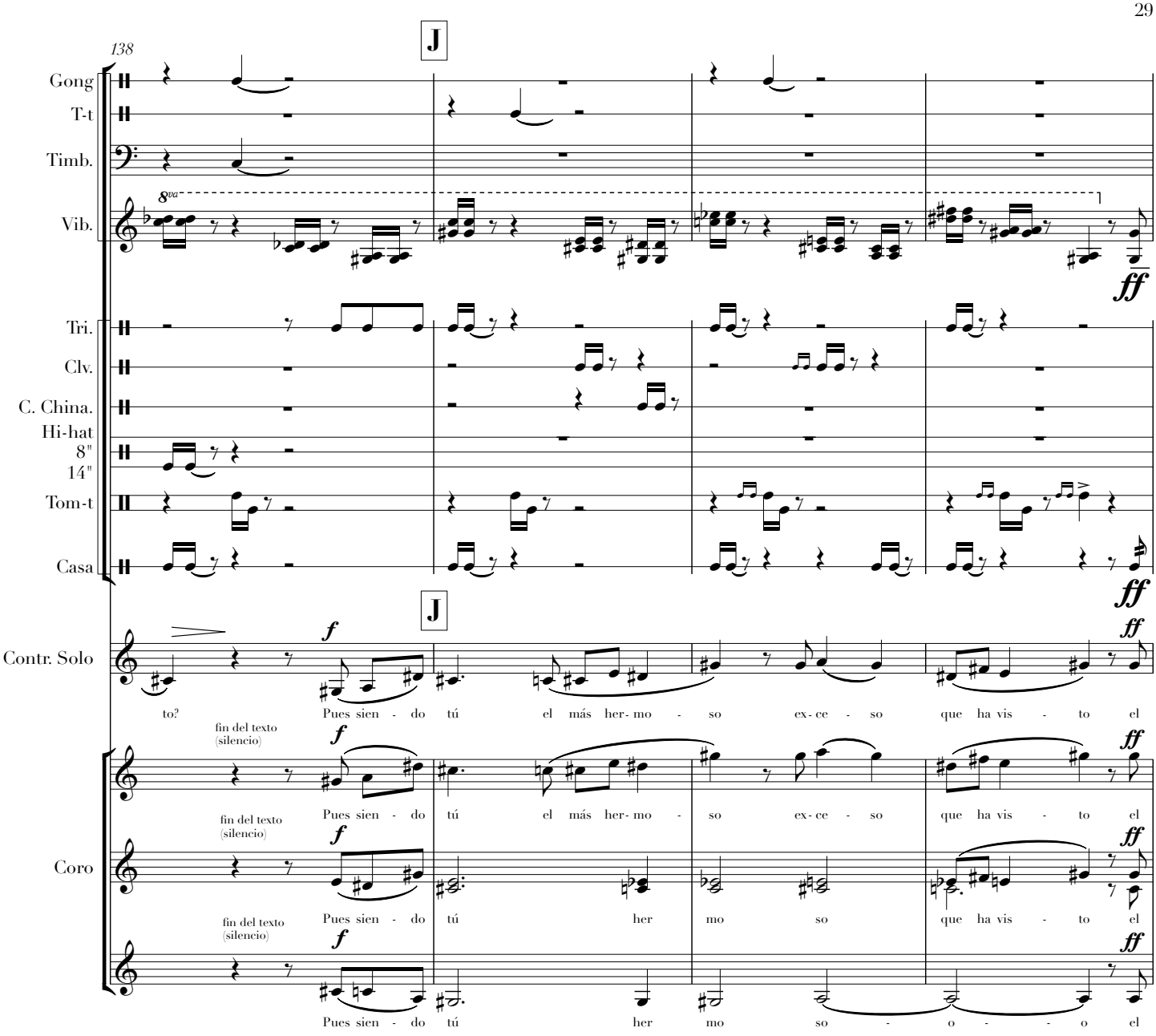

118
H
Gong
T-t
Vib.
p
Tri.
Hi-hat
8"
14"
Trla Ch.
Casa
p
H
p
nat.
¿cuál es a- quel a - rre
Susurro
Coro
p
¿cuál es a- quel a - rre
Susurro
p
¿cuál es a- quel a - rre

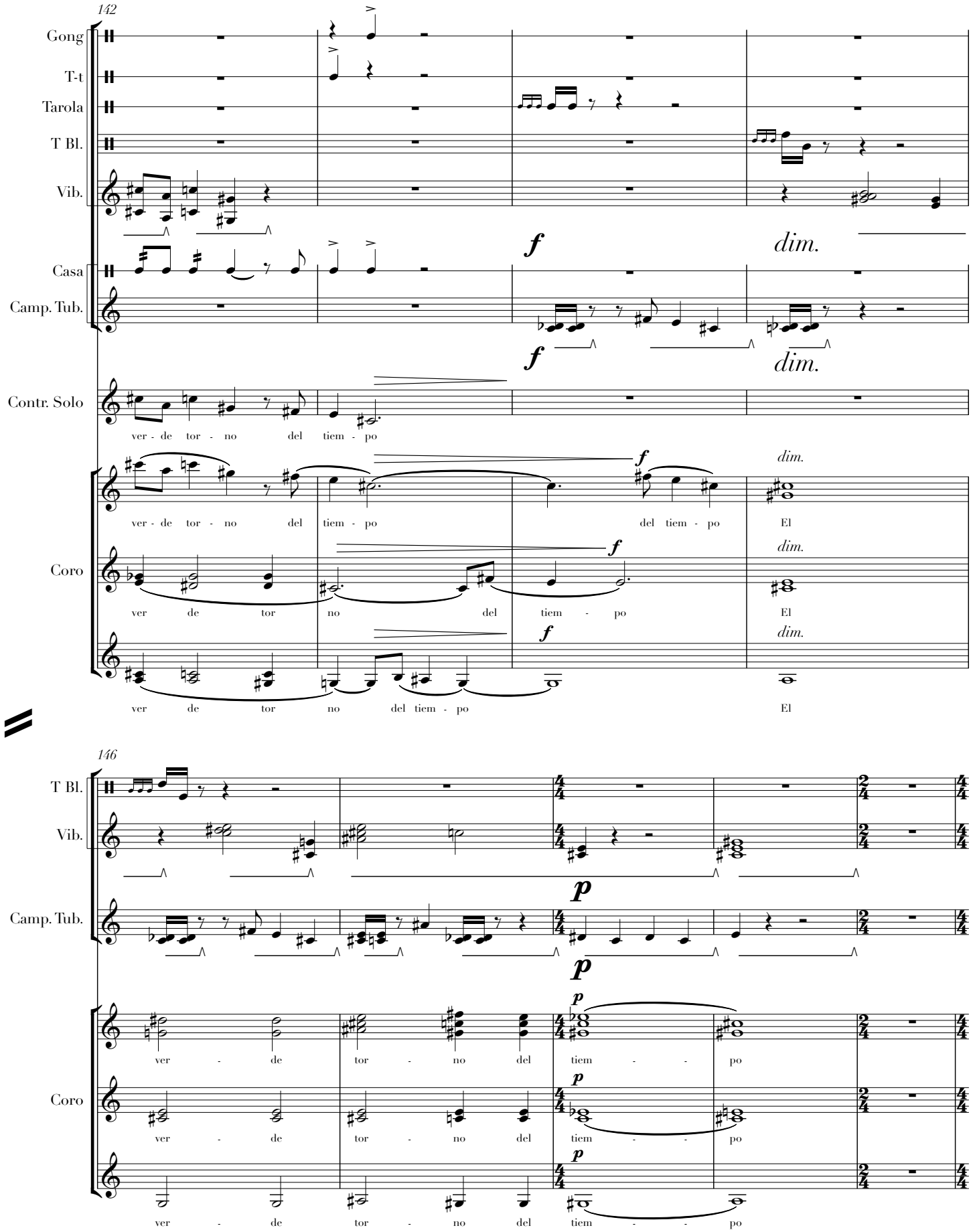

124
Gong
T-t
Vib.
8va
mp
f
mp
cresc.
Clv.
C. China.
Hi-hat
8"
14"
Trla Ch.
Tom-t
Casa
Mar.
mp
f
mp
cresc.
mp
mf
bol de ju-ris-dic ción tan be-lla cual es a - quel des - lum - bra
Coro
nat.
mp
mf
bol de ju-ris-dic ción tan be-lla que in-cli-nan-do-o - o des - lum - bra
nat.
mp
mf
bol de ju-ris-dic ción tan be-lla que in-cli-nan-do-co-mo/es-tre - lla des - lum - bra

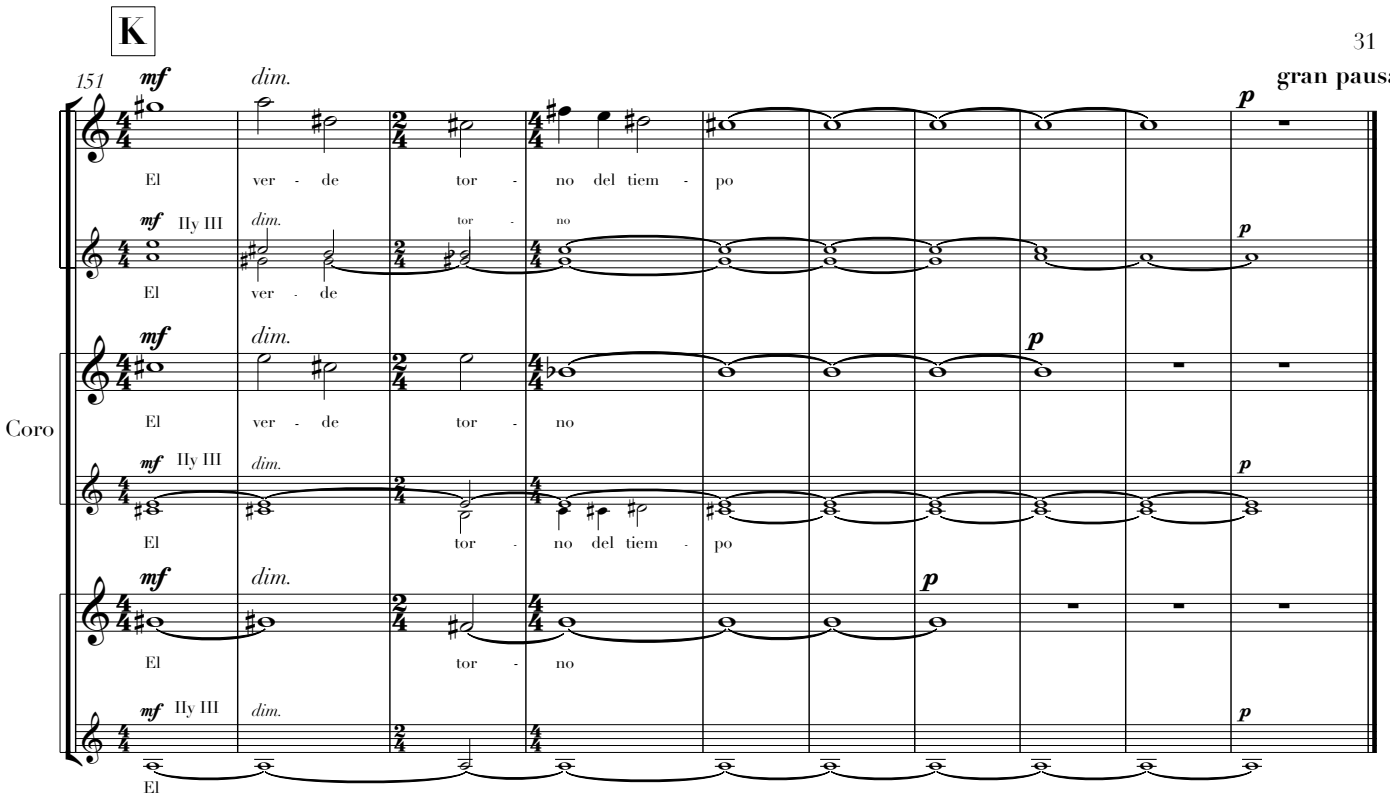

128
I
Gong
T-t
Vib.
(8)
f
mf
Hi-hat
8"
14"
Trla Ch.
Casa
f
mf
I
Contr. Solo
mf
mf
p
pue - do
yo
de - jar de/a mar - te
si
Cada integrante del coro
recitará el texto libremente
y repitiéndolo hasta el compás 37,
respetando las dinámicas señaladas
f
p
TEXTO
co - mo/el sol
Coro
f
p
TEXTO
co - mo/el sol
f
p
TEXTO
co - mo/el sol
¿Cuál es aquel arrebol,
de jurisdicción tan bella,
que, inclinando como estrella,
deslumbra como el sol?


132
Gong
T-t
Timb.
Vib.
cresc.
Casa
cresc.
Contr. Solo
mf
mf
f
tan di - vi - na te/ad vier - to?
¿Hay cau - sa
Coro


135
Gong
T-t
Tarola
Bongos
Cenc.
Timb.
Vib.
f
Tri.
Hi-hat
8"
14"
Casa
f
Contr. Solo
sin pro - du - cir?
¿Hay
po - ten - cia
sin ob - je -
Coro
f
f
f

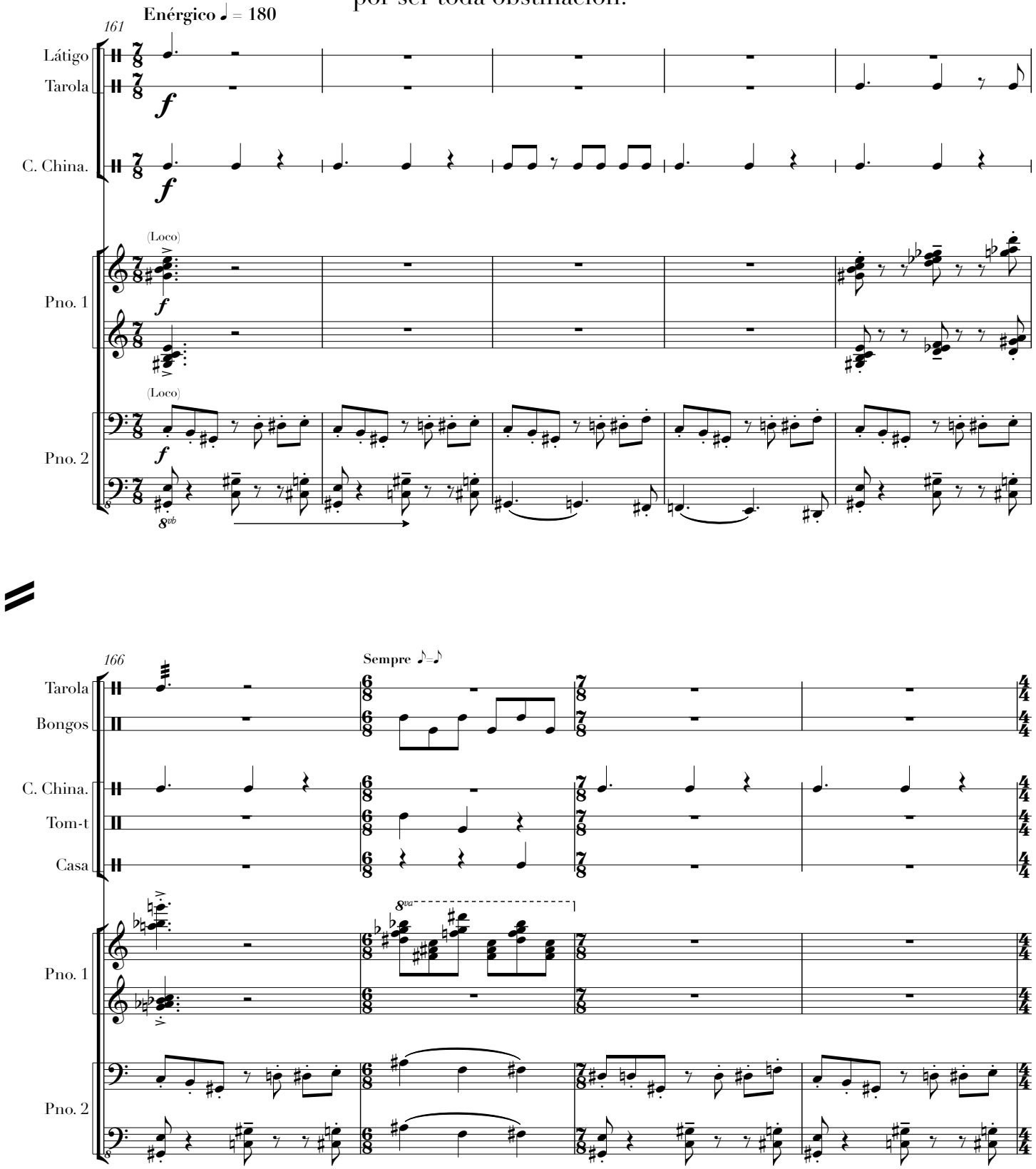

138
J
Gong
T-t
Timb.
8va
Vib.
ff
Tri.
Clv.
C. China.
Hi-hat
8"
14"
Tom-t
Casa
ff
J
Contr. Solo
f
ff
to?
Pues sien - do tú el más her- mo - so ex- ce - so que ha vis - to el
fin del texto
(silencio)
Coro
Pues sien - do tú el más her- mo - so ex- ce - so que ha vis - to el
Pues sien - do tú her mo so que ha vis - to el
Pues sien - do tú her mo so - o - o el

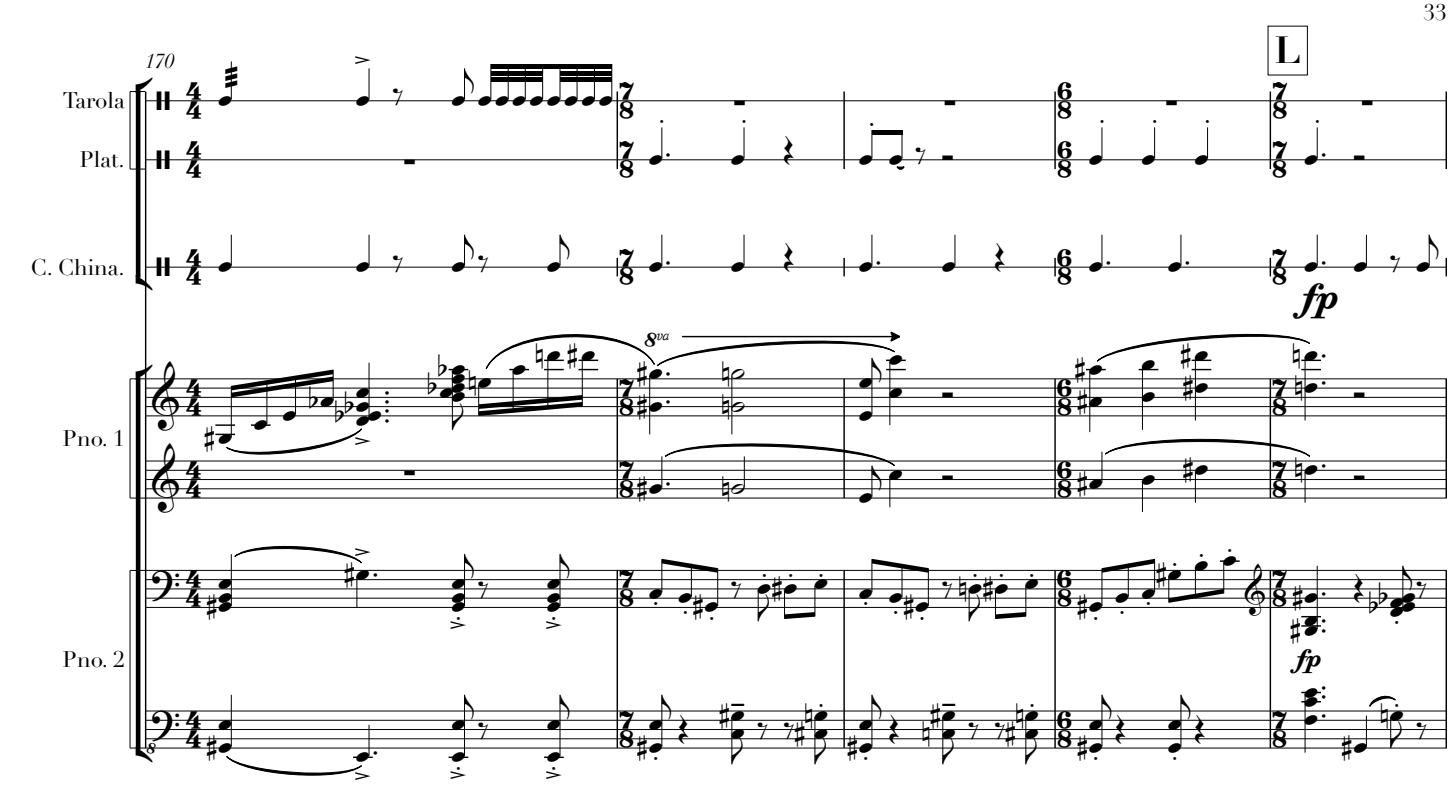

142
Gong
T-t
Tarola
T Bl.
Vib.
Casa
Camp. Tub.
Contr. Solo
Coro
f
dim.
ver - de tor - no del tiem - po
del tiem - po
El
ver de tor no del tiem - po
ver de tor no del tiem - po
146
p
ver - de tor - no del tiem - - po

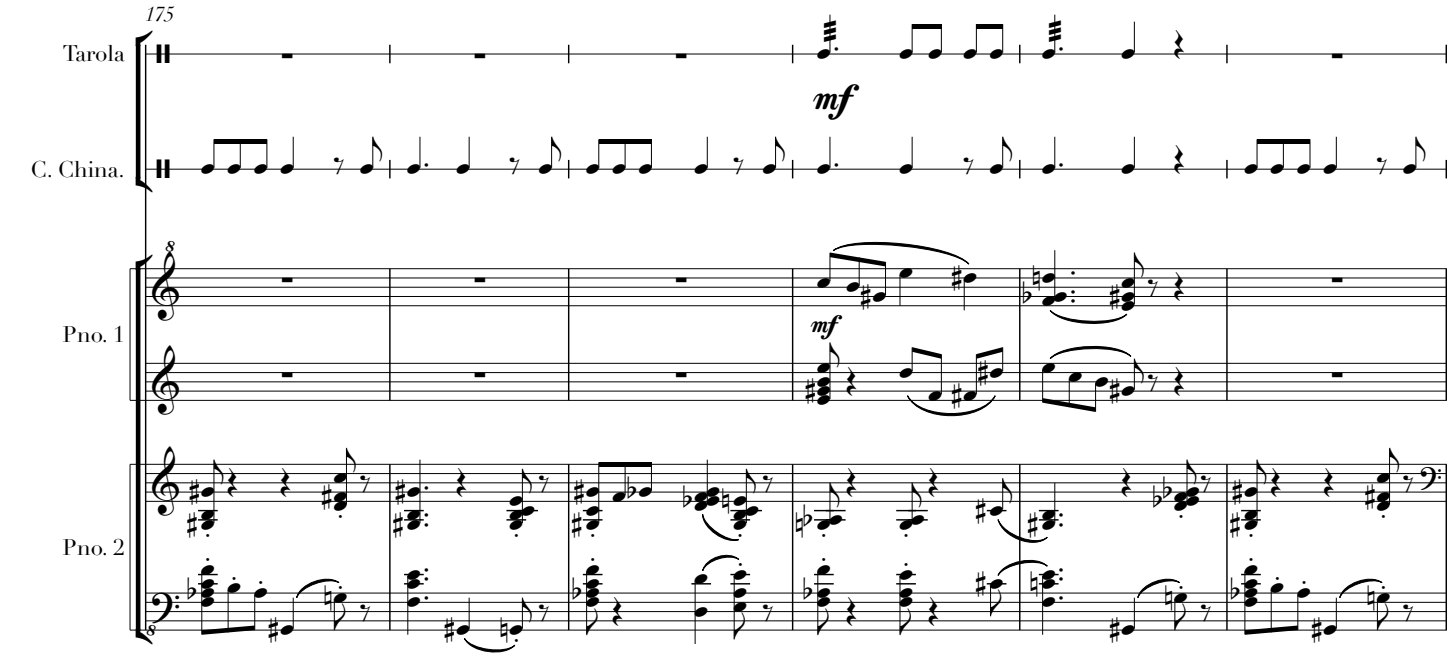

K
151
gran pausa
Coro
El ver - de tor - no del tiem - po
El ver - de
El ver - de tor - no
El tor - no del tiem - po
El tor - no
El

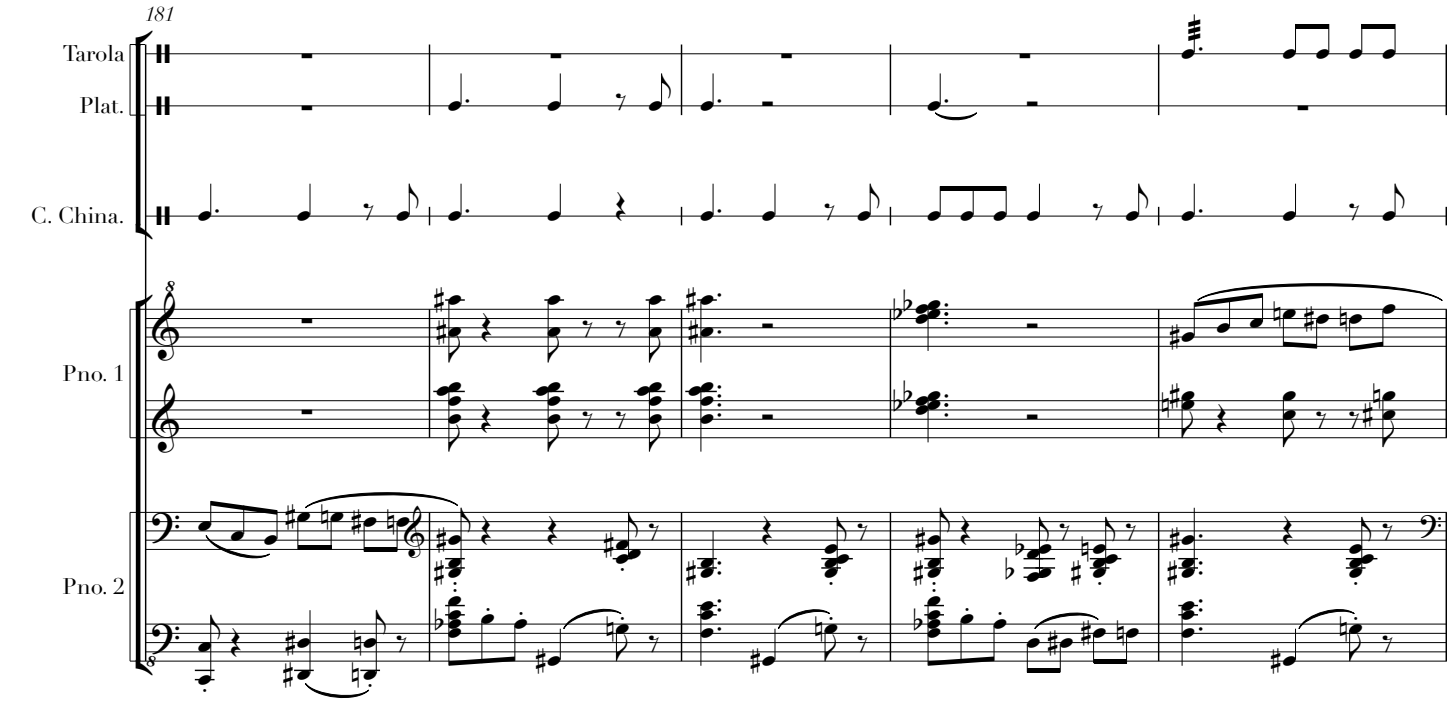
IV

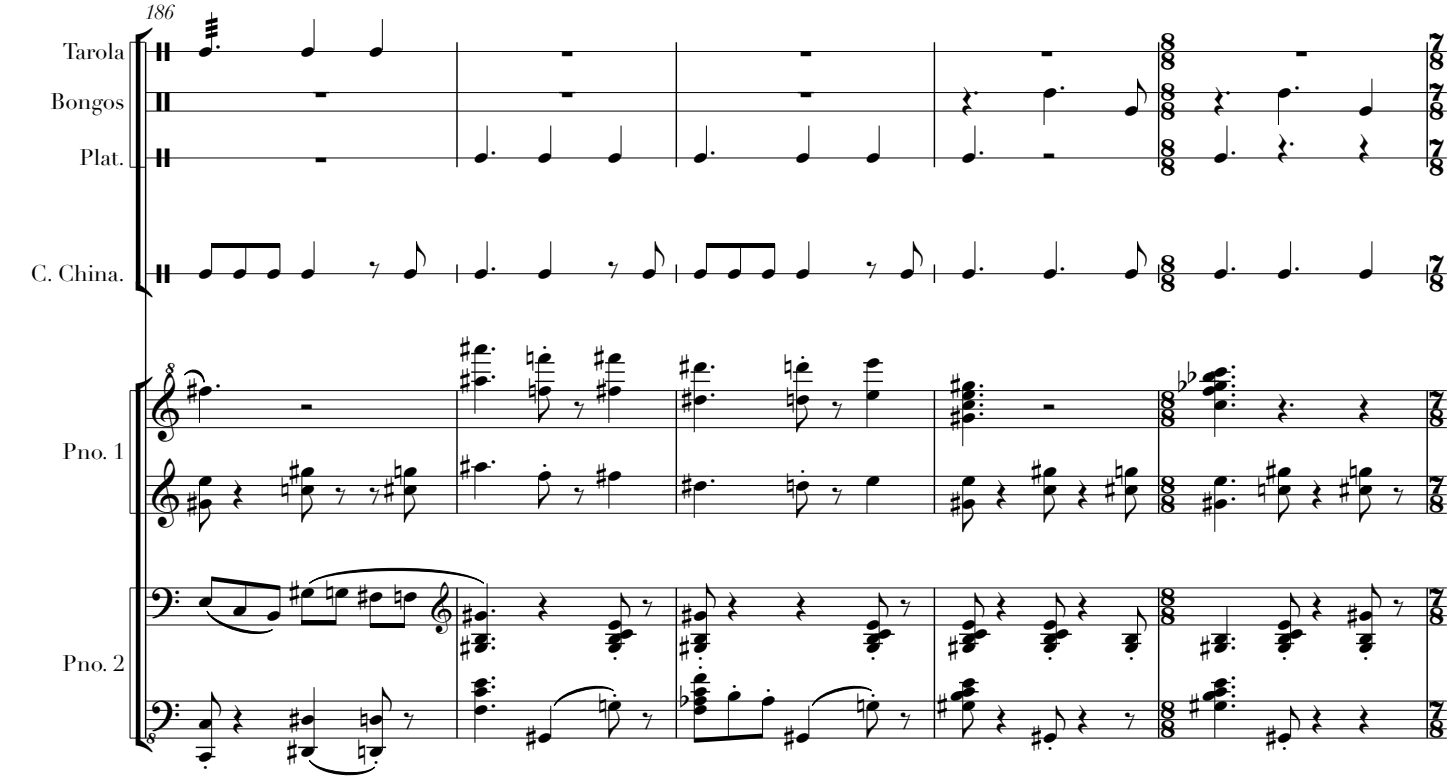
¿Quál será aquella passión,
que no merece piedad
pues peligra en necedad
por ser toda obstinación?




170
L
Tarola
Plat.
C. China.
fp
8va
Pno. 1
Pno. 2
fp


175
Tarola
mf
C. China.
8
Pno. 1
mf
Pno. 2


181
Tarola
Plat.
C. China.
Pno. 1
Pno. 2


186
Tarola
Bongos
Plat.
C. China.
Pno. 1
Pno. 2

M

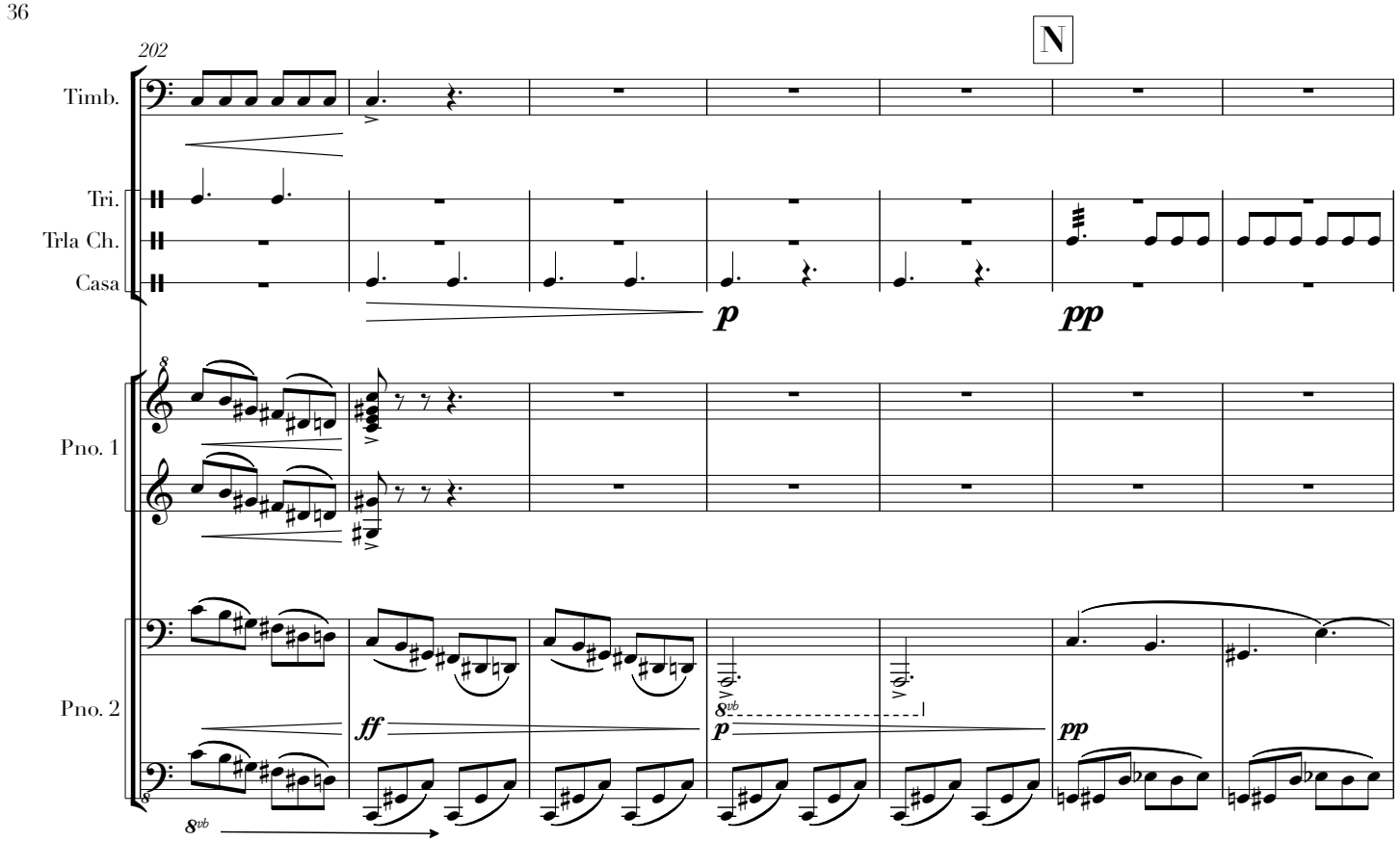
191

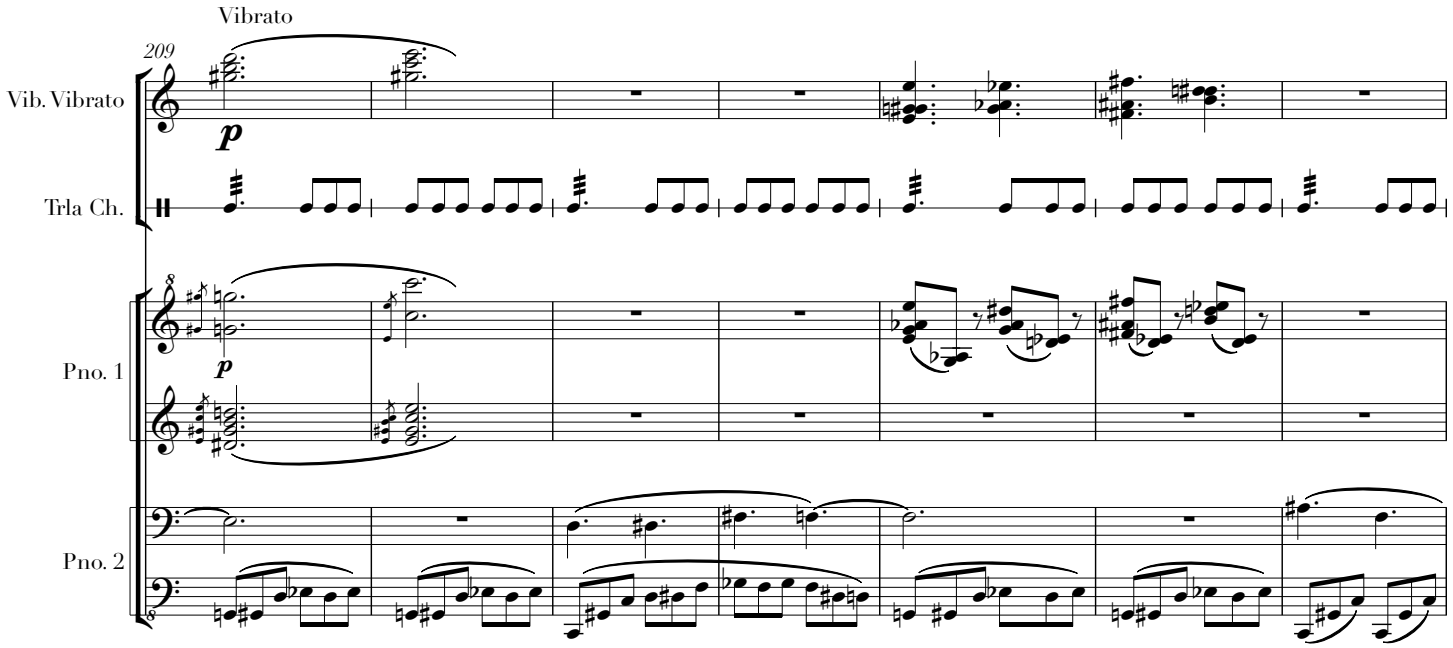
Tarola
Bongos
Plat.
Tri.
C. China.
Pno. 1
Pno. 2

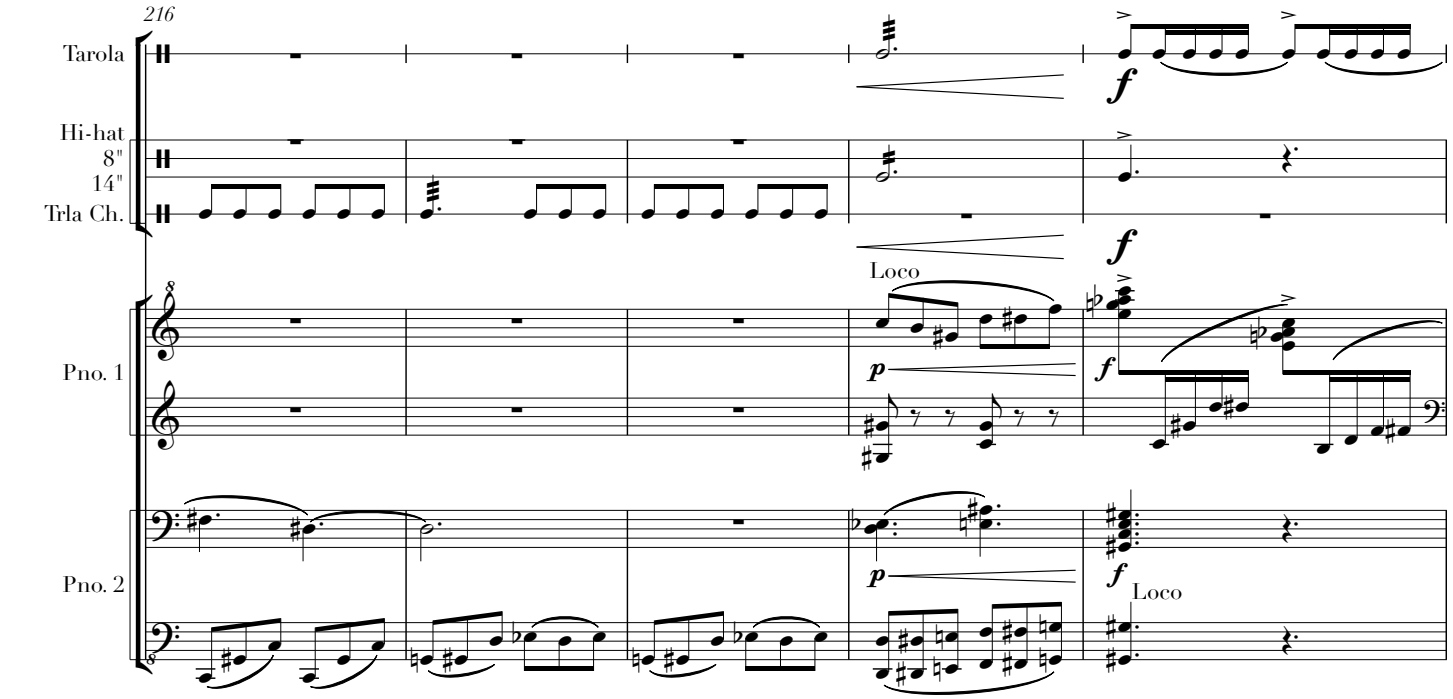
196

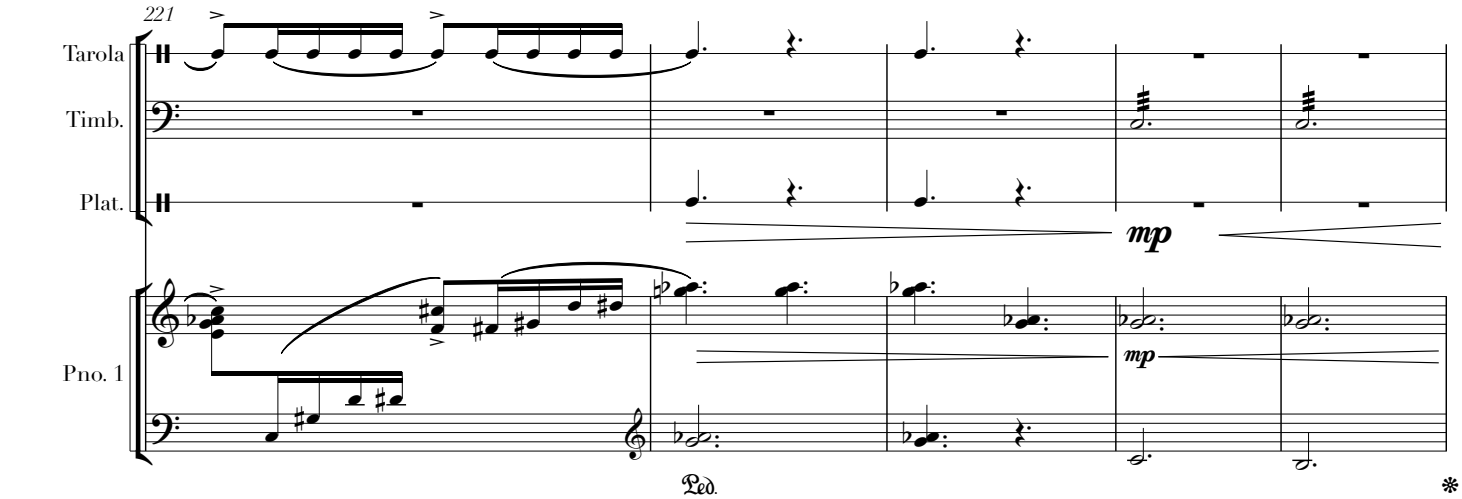
Tarola
Cenc.
T Bl.
Tri.
C. China.
Pno. 1
Pno. 2

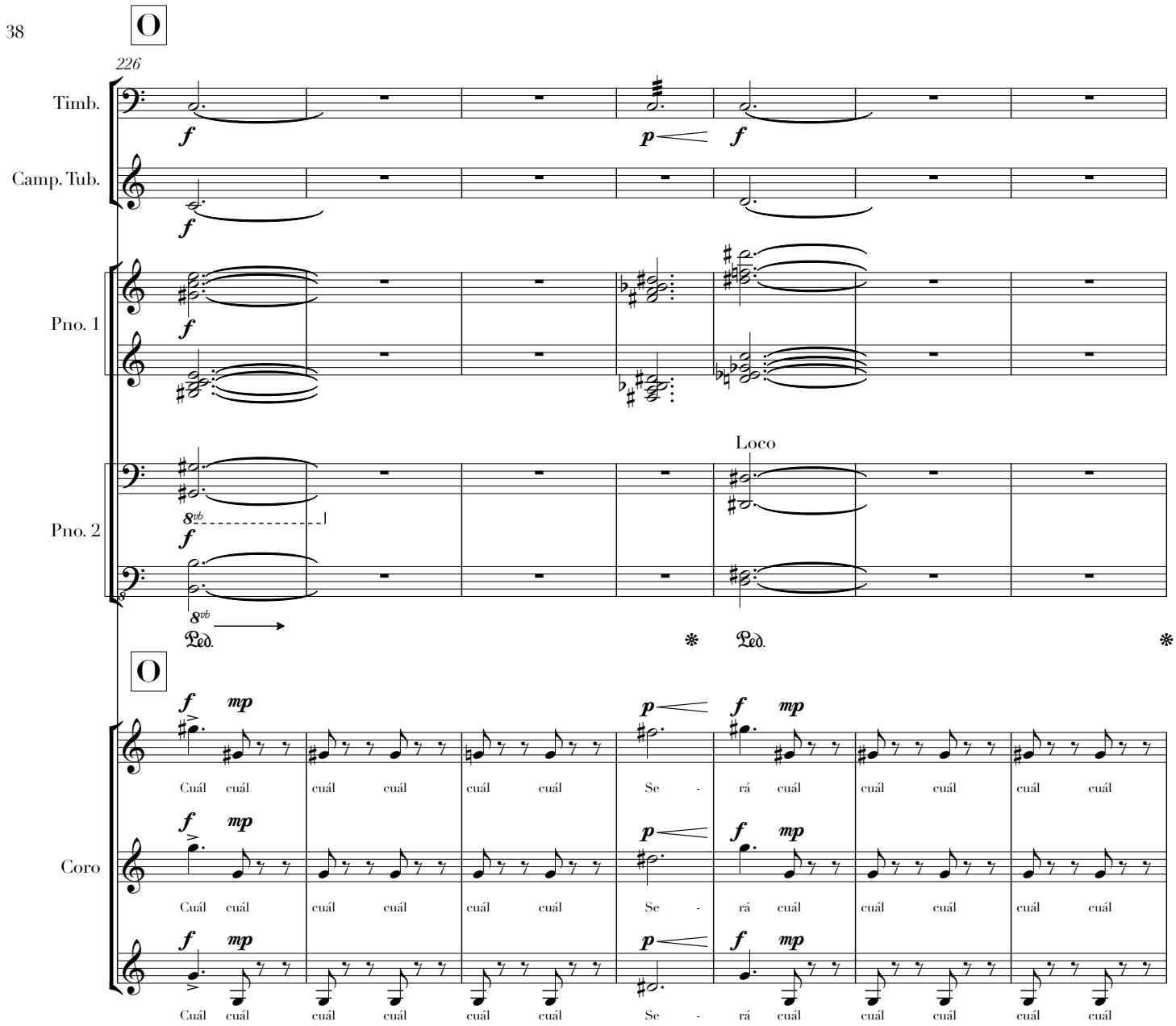
Loco

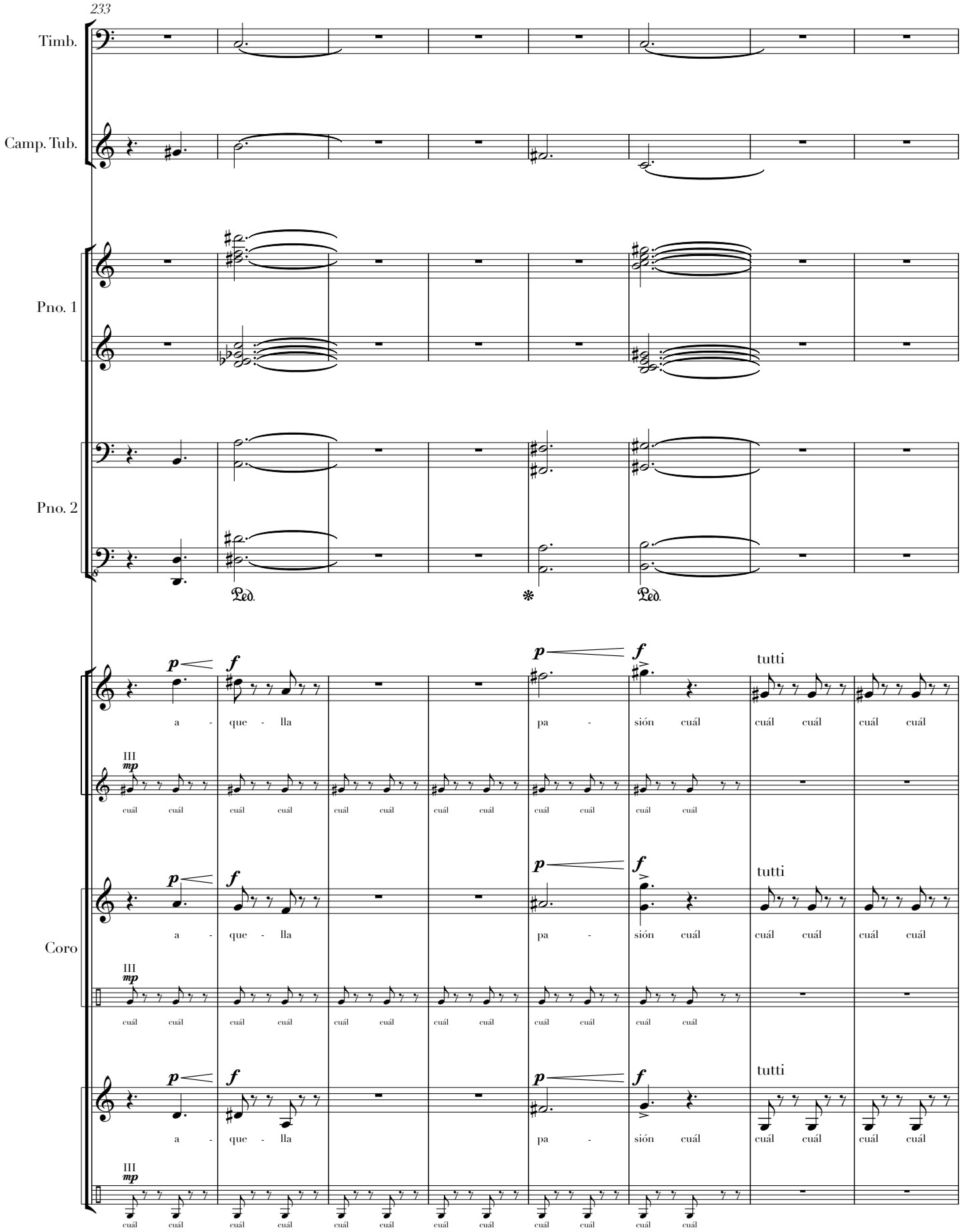

202
N
Timb.
Tri.
Trla Ch.
Casa
p
pp
Pno. 1
Pno. 2
ff
p
pp
8vb

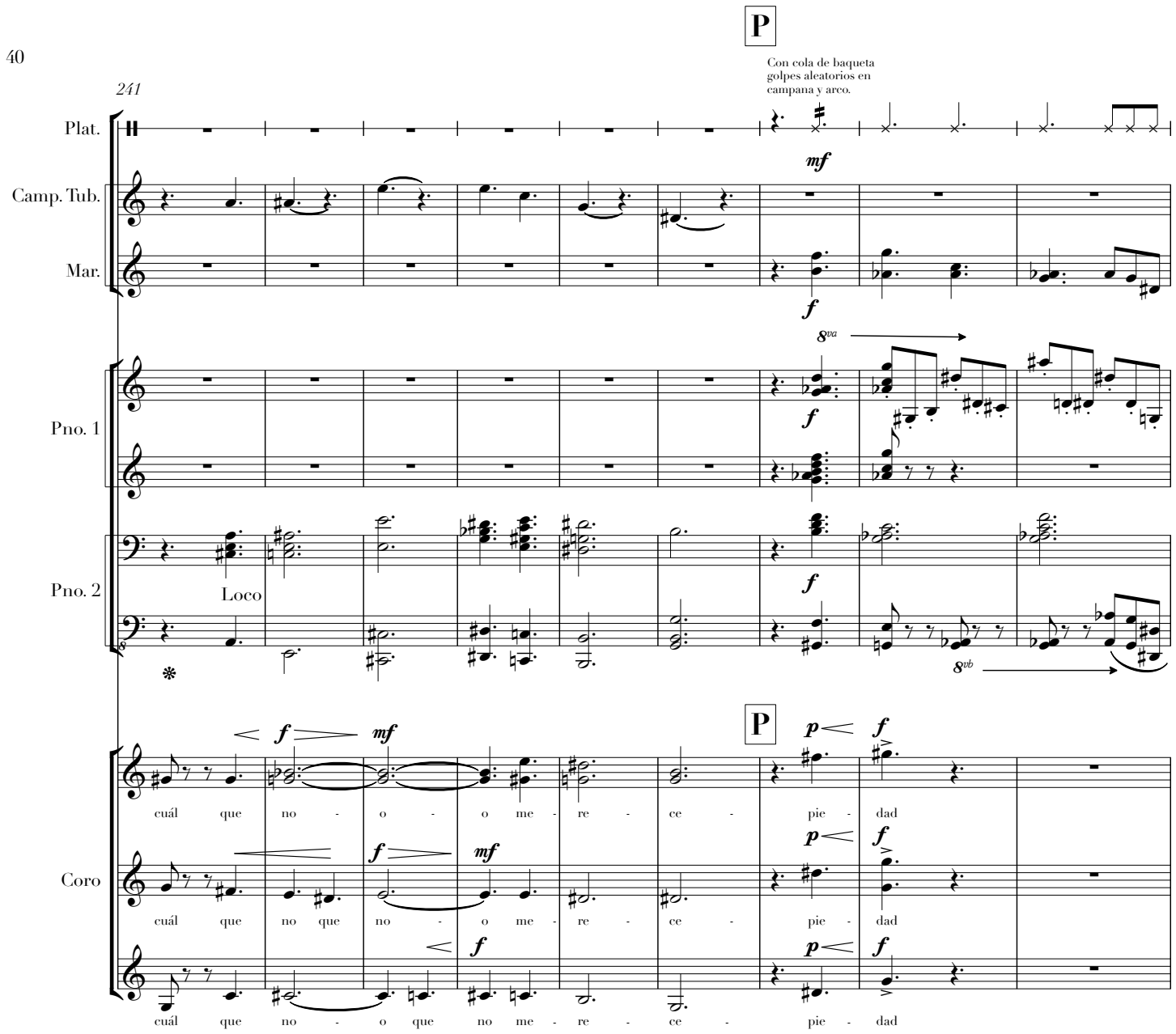

Vibrato
209
Vib. Vibrato
Trla Ch.
Pno. 1
Pno. 2
p

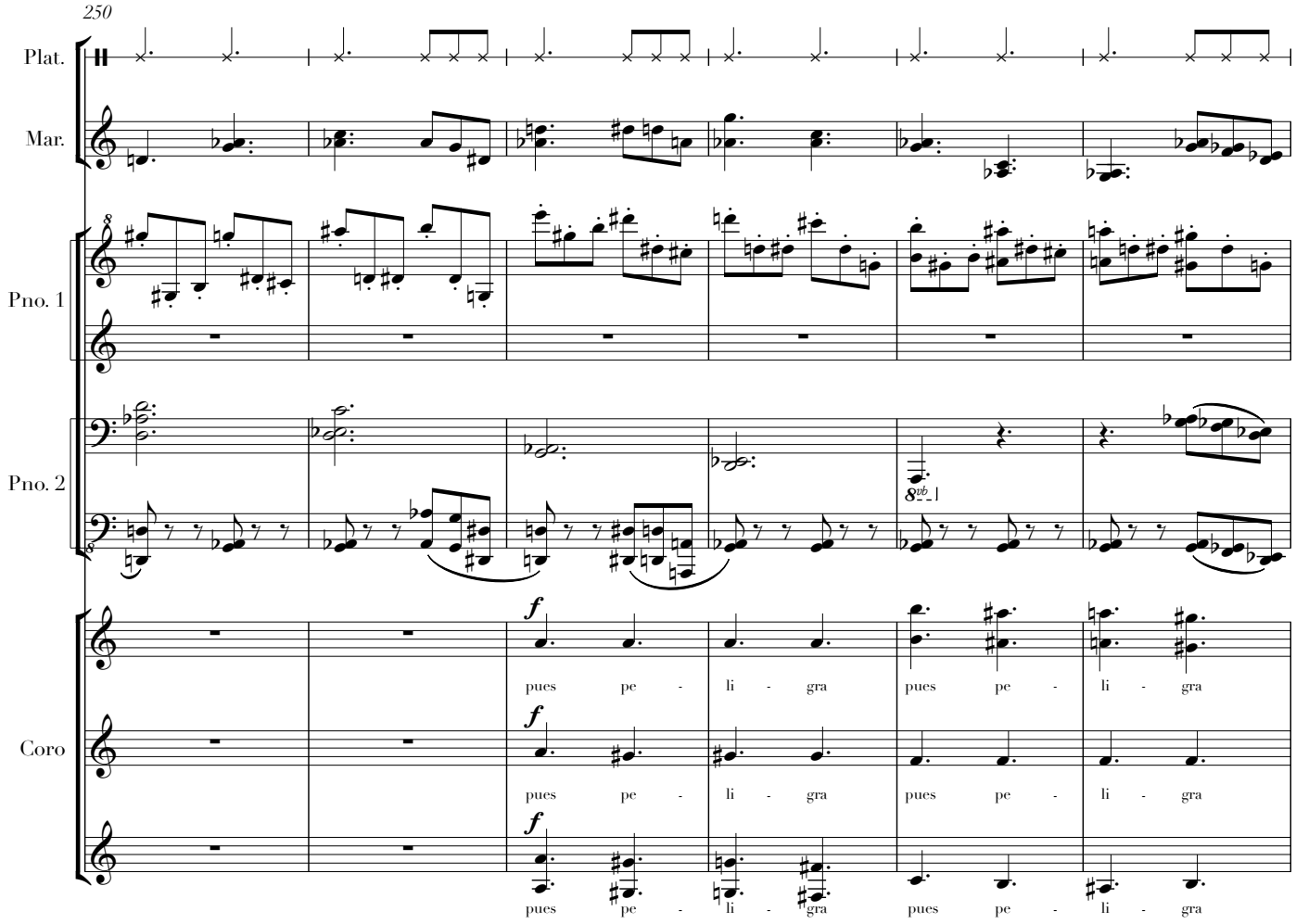

216
Tarola
Hi-hat
8"
14"
Trla Ch.
Pno. 1
Pno. 2
Loco
Loco

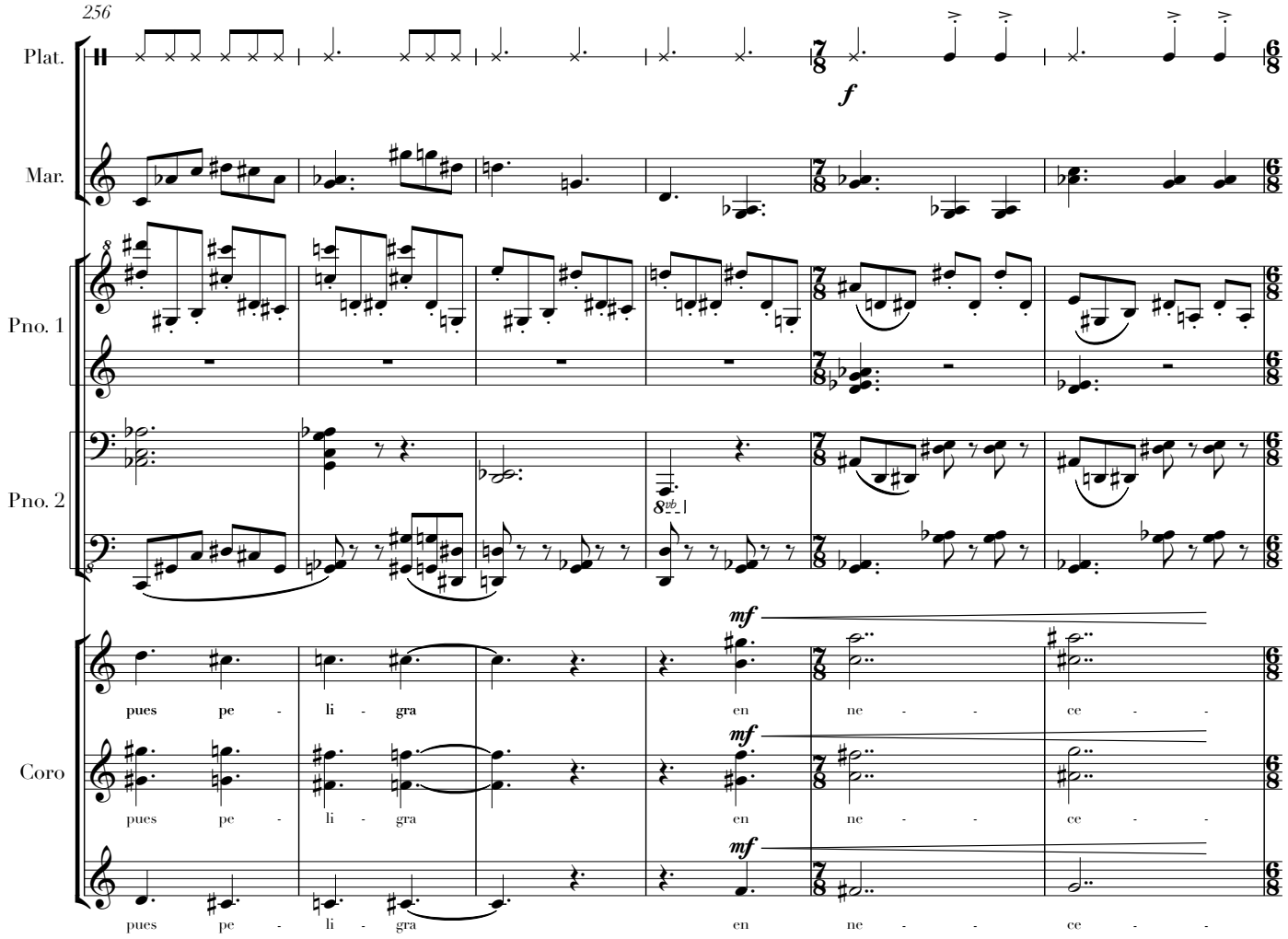

221
Tarola
Timb.
Plat.
Pno. 1
Ped.

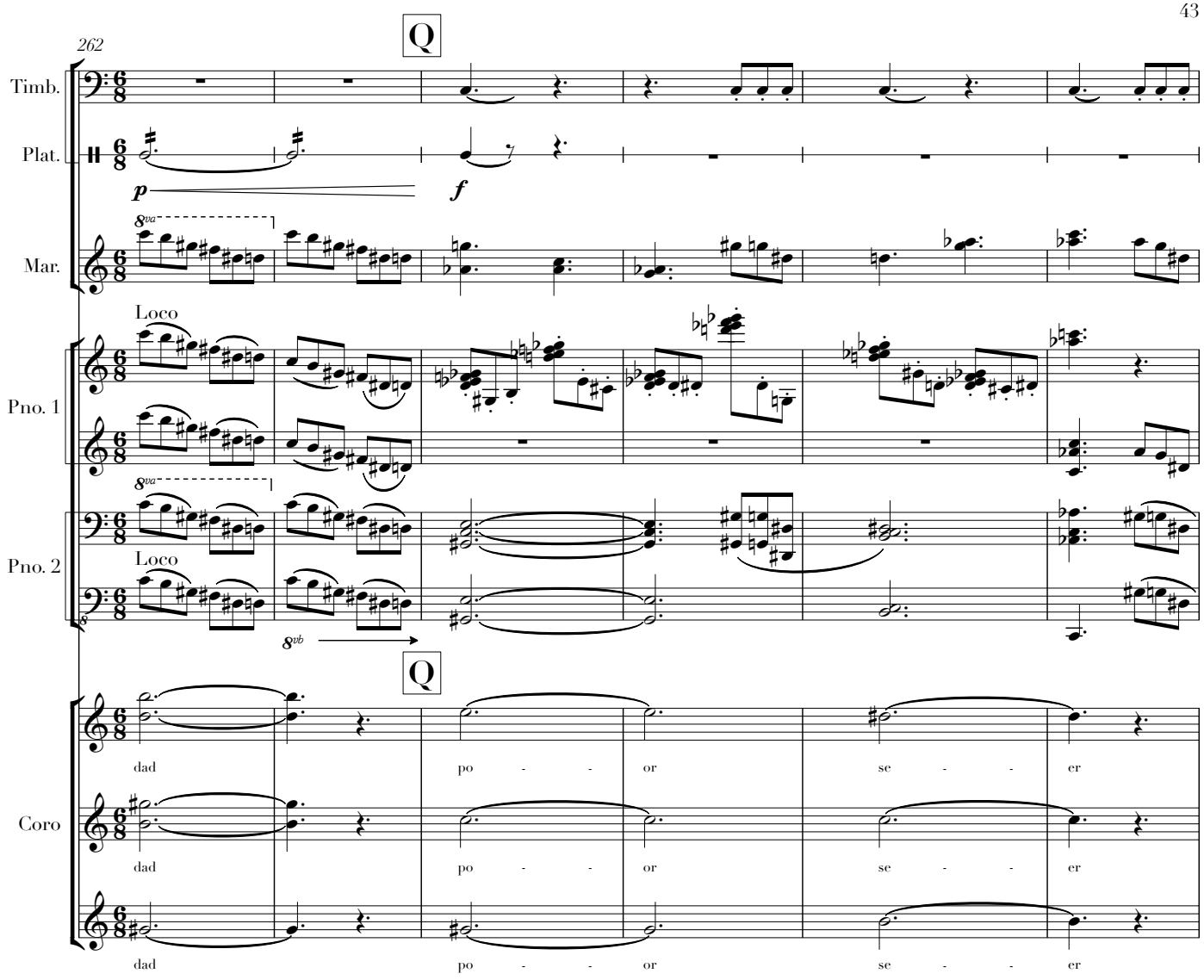

O
226
Timb.
Camp. Tub.
Pno. 1
Pno. 2
Loco
8vb
Ped.
O
Coro
Cuál cuál cuál cuál cuál cuál Se - rá cuál cuál cuál cuál cuál

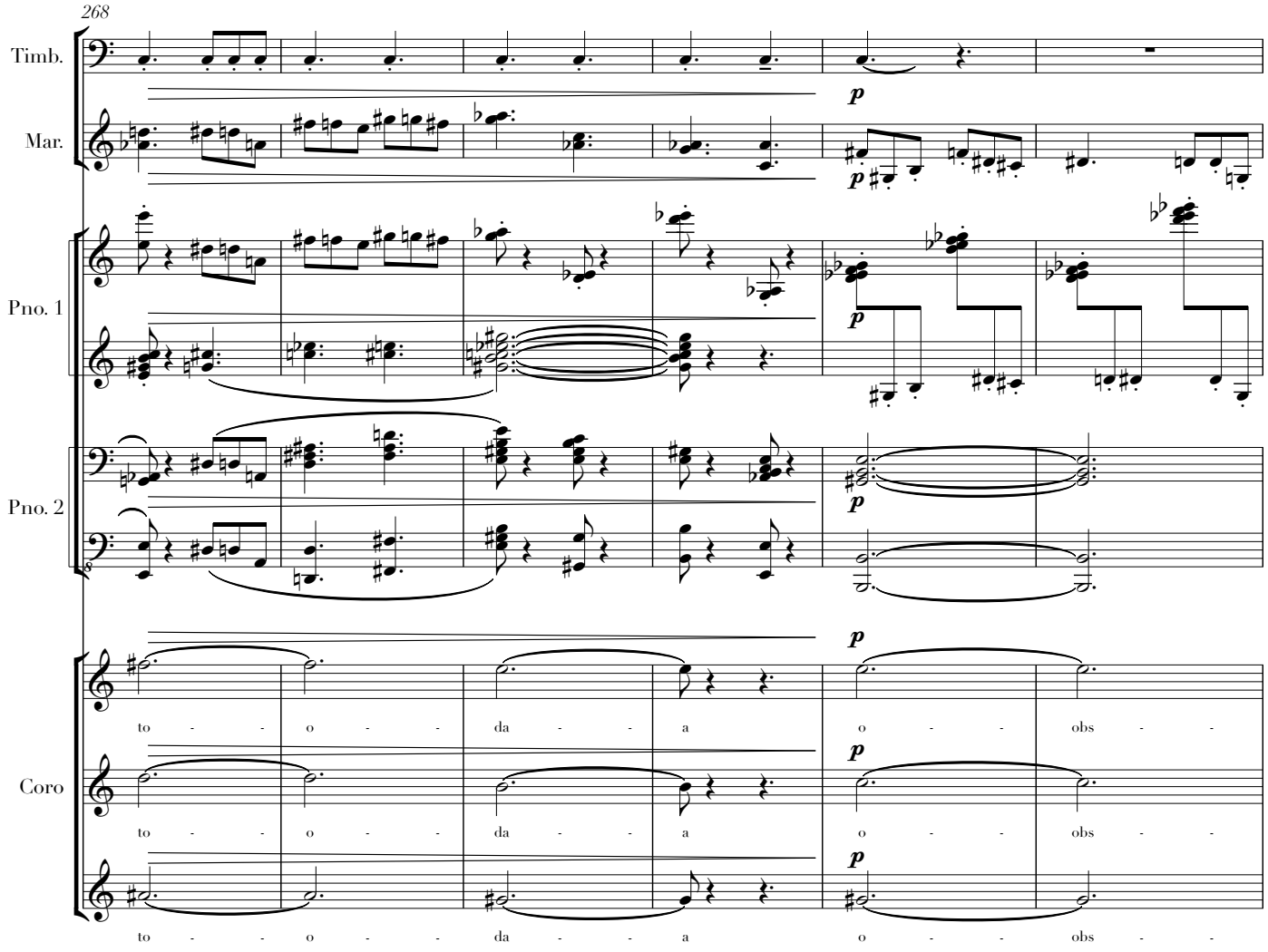

233
Timb.
Camp. Tub.
Pno. 1
Pno. 2
Ped.
Ped.
Coro
a - que - lla
pa - sión cuál
cuál cuál cuál cuál
tutti
cuál cuál

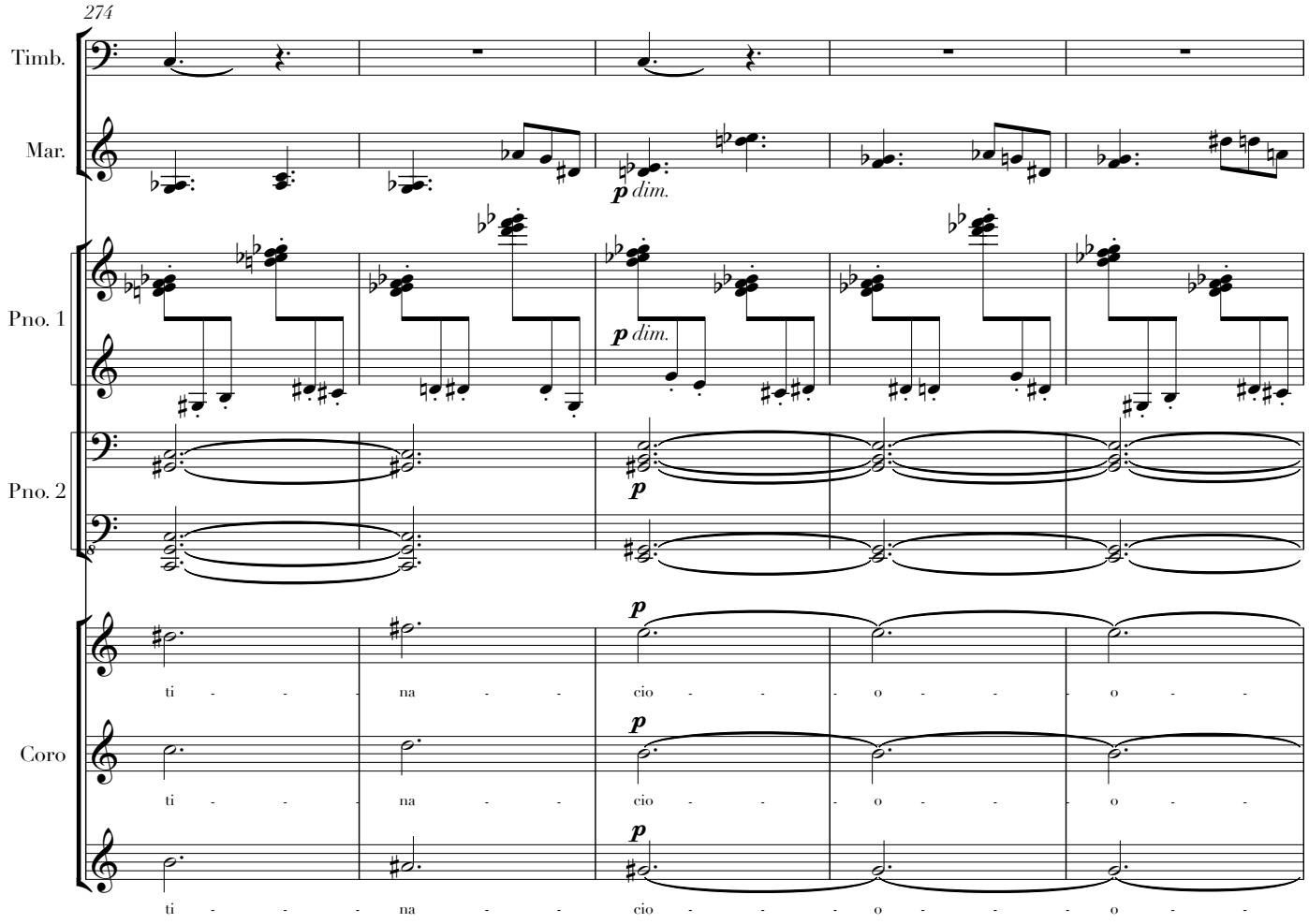

241
P
Con cola de baqueta
golpes aleatorios en
campana y arco.
Plat.
Camp. Tub.
Mar.
Pno. 1
Pno. 2
Loco
Coro
mf
f
8va
8vb
p
cuál que no - o - o me - re - ce - pie - dad
cuál que no que no - o me - re - ce - pie - dad
cuál que no - o que no me - re - ce - pie - dad

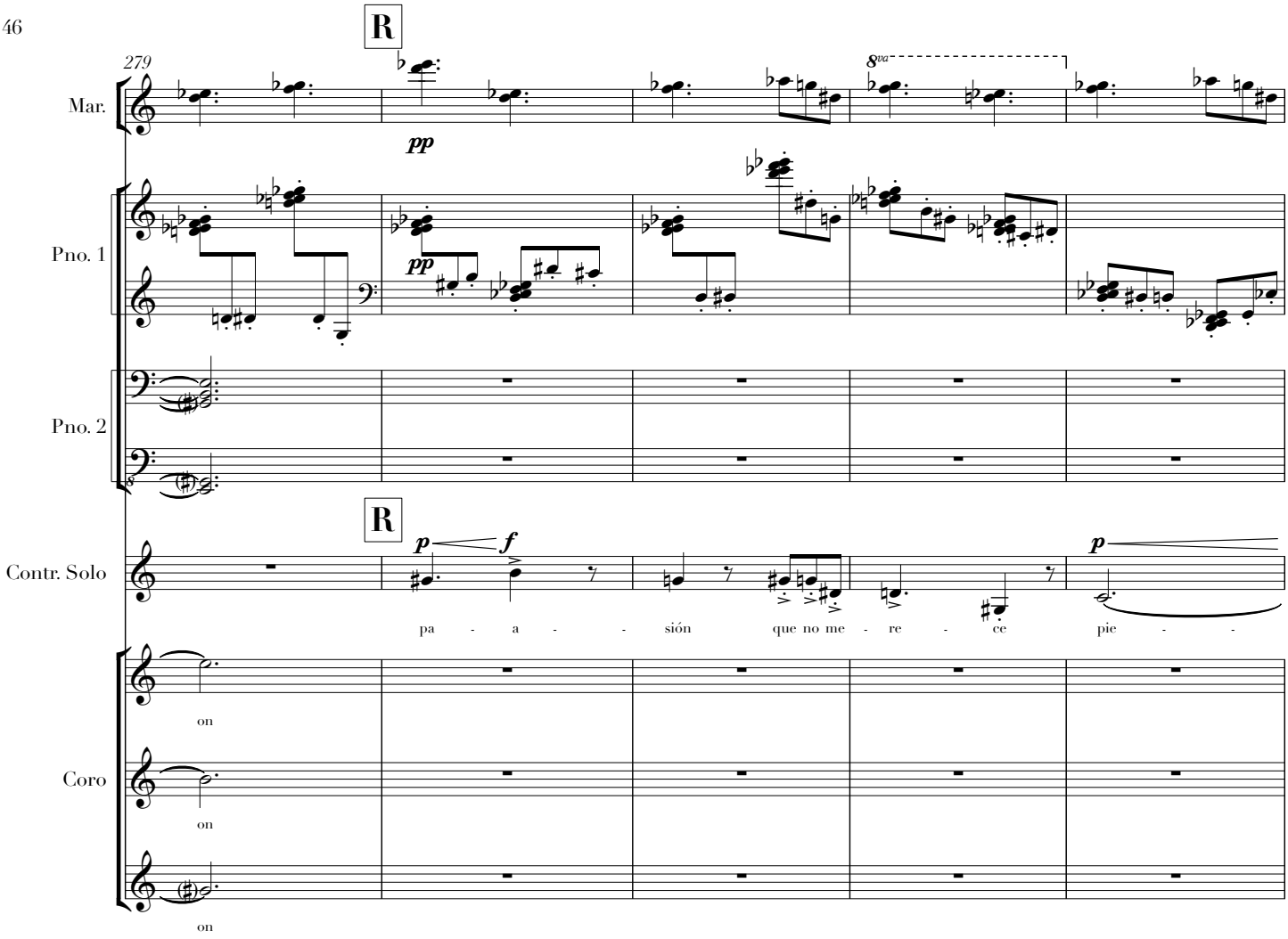

250
Plat.
Mar.
Pno. 1
Pno. 2
Coro
f
pues pe - li - gra
pues pe - li - gra
pues pe - li - gra
pues pe - li - gra

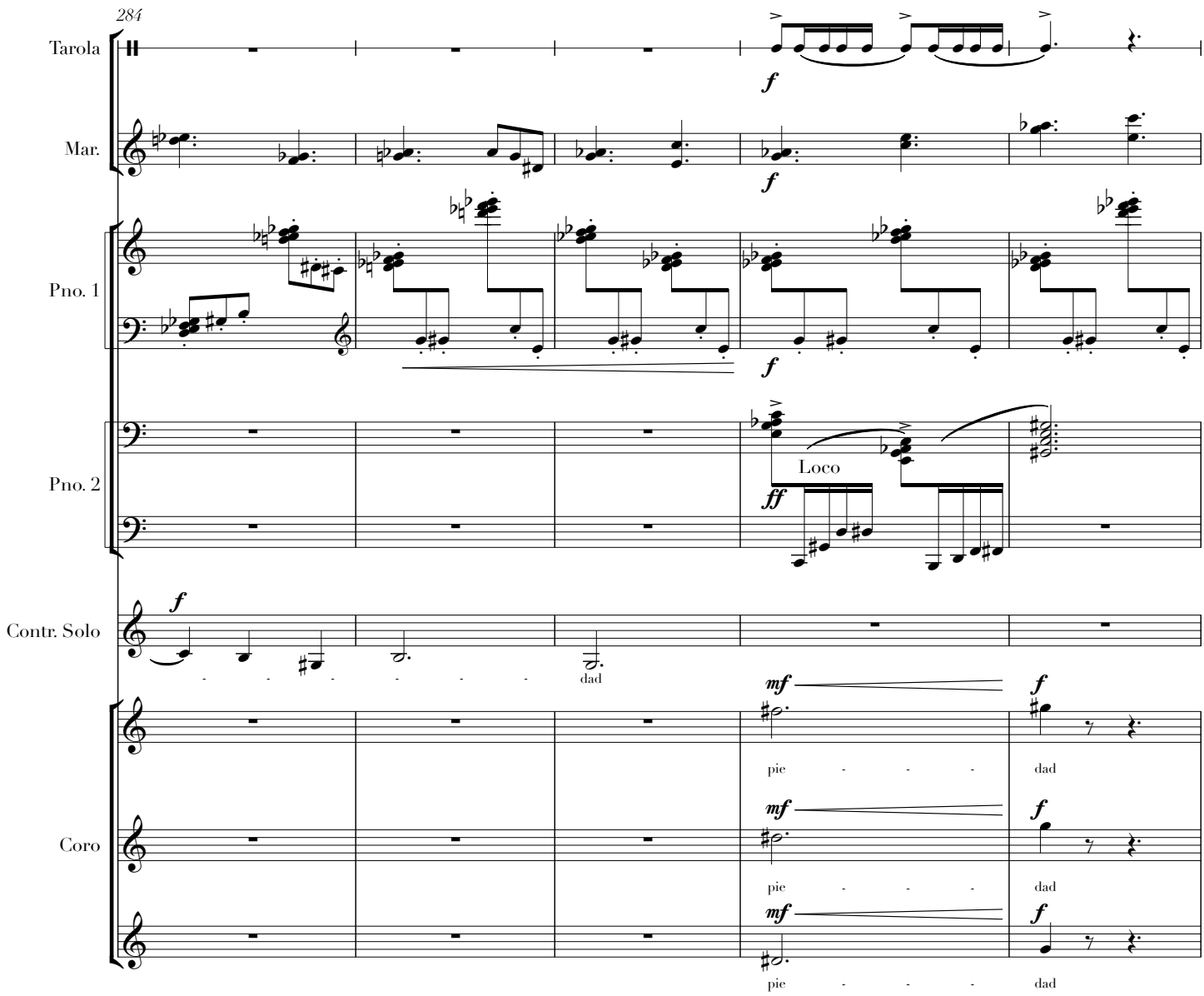

256
Plat.
Mar.
Pno. 1
Pno. 2
Coro
f
mf
mf
mf
8vb
pues pe - li - gra en ne - - ce - -
pues pe - li - gra en ne - - ce - -
pues pe - li - gra en ne - - ce - -

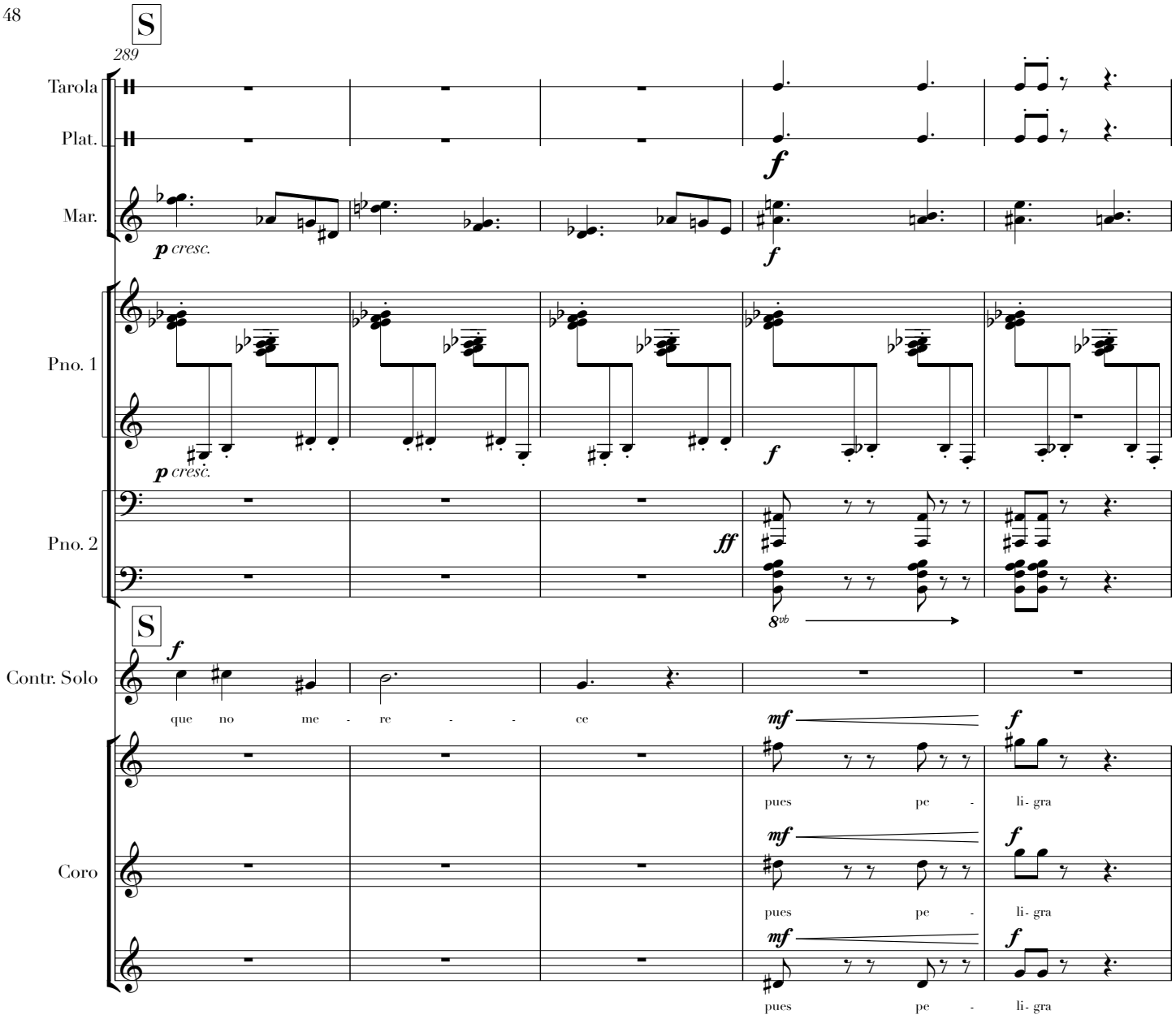

262
Q
Timb.
Plat.
p
f
Mar.
8va
Loco
Pno. 1
Pno. 2
8vb
Q
Coro
dad
po - - or
se - - er

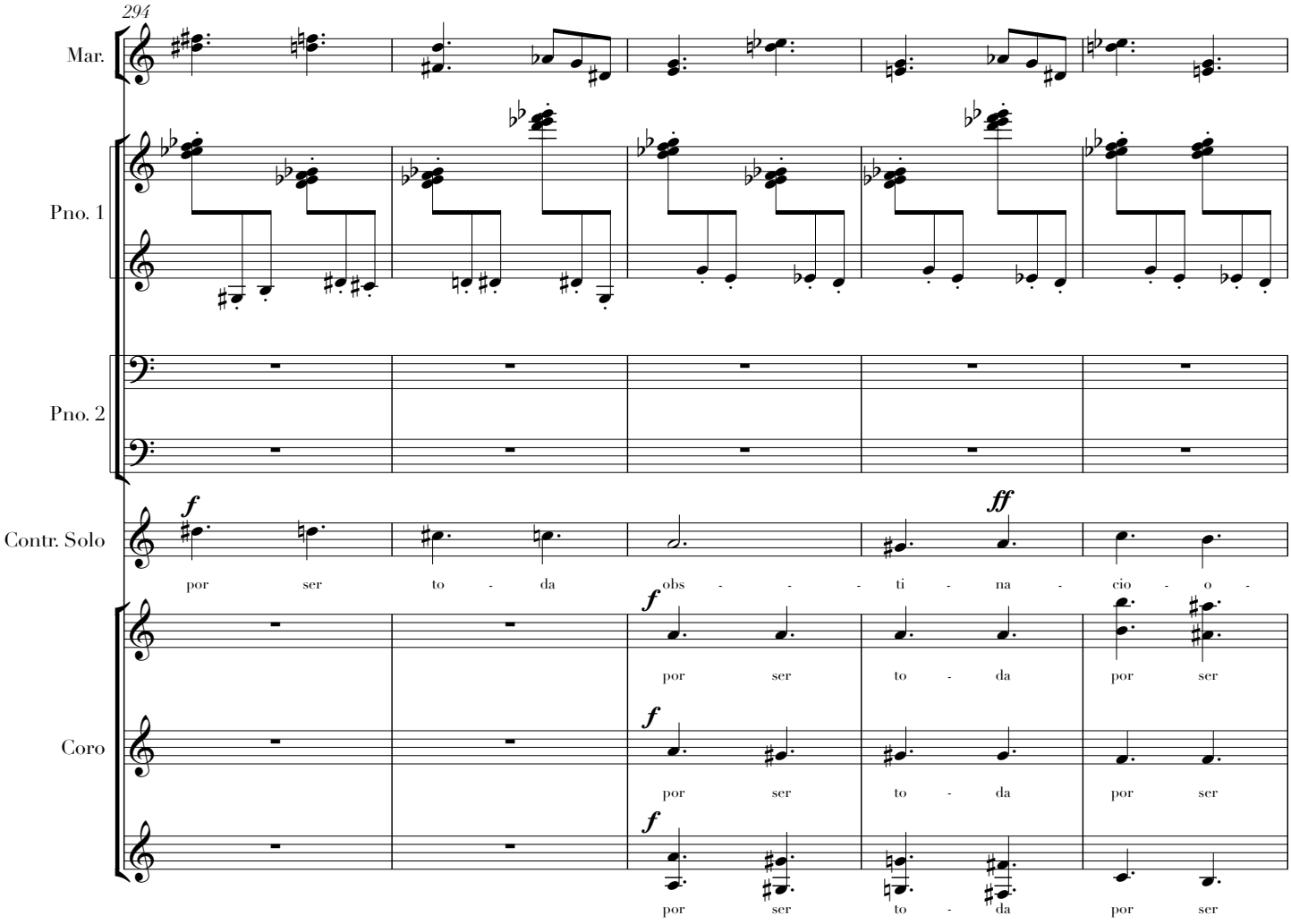

268
Timb.
Mar.
Pno. 1
Pno. 2
Coro
p
to - - o - - da - - a o - - obs - -

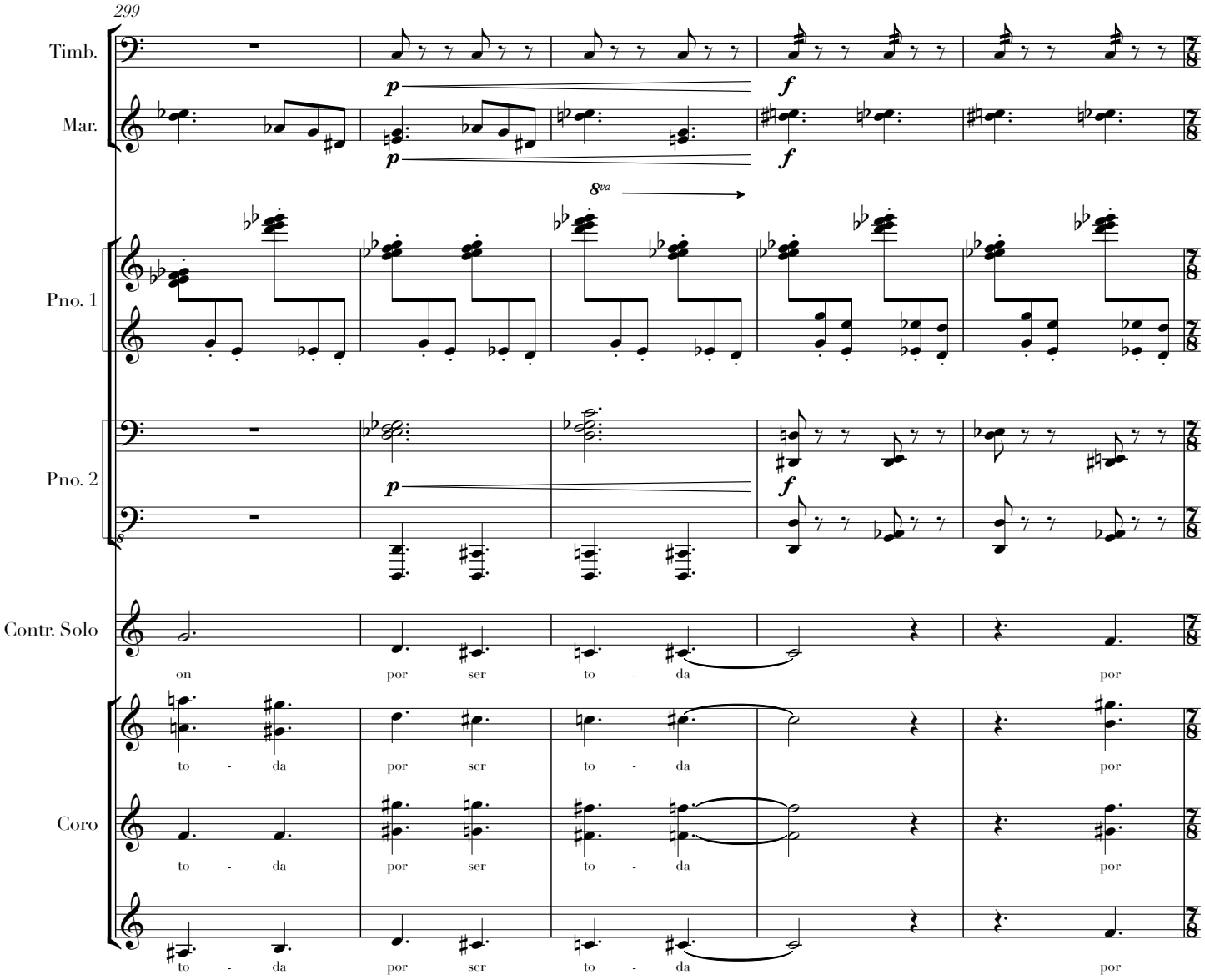

274
Timb.
Mar.
p dim.
Pno. 1
p dim.
Pno. 2
p
Coro
p
ti - - - na - - cio - - - o - - - o - -
p
ti - - - na - - cio - - - o - - - o - -
p
ti - - - na - - cio - - - o - - - o - -

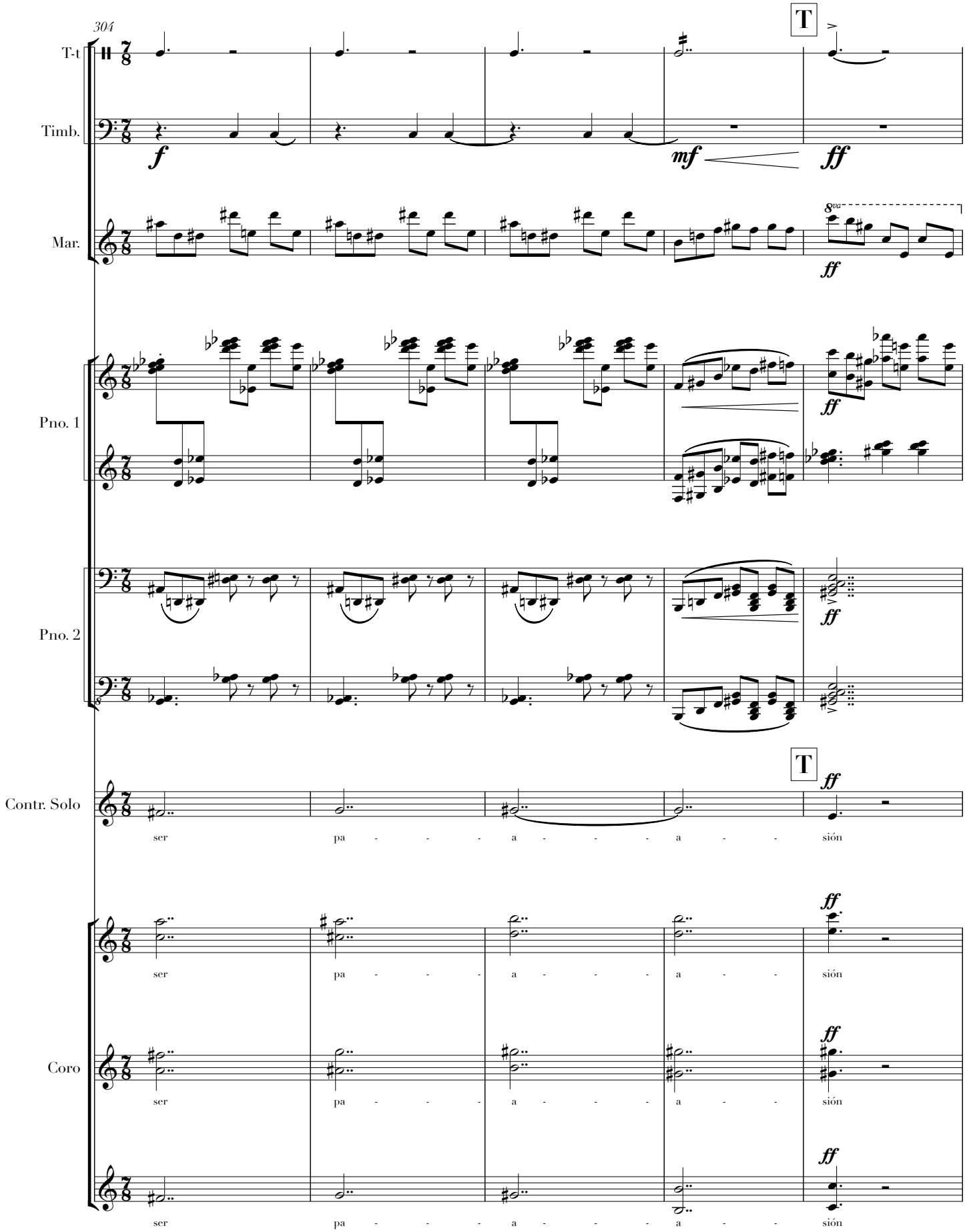

279
R
8va
Mar.
pp
Pno. 1
pp
Pno. 2
R
Contr. Solo
p
f
p
pa - a - - sión que no me - re - ce pie - -
Coro
on
on
on

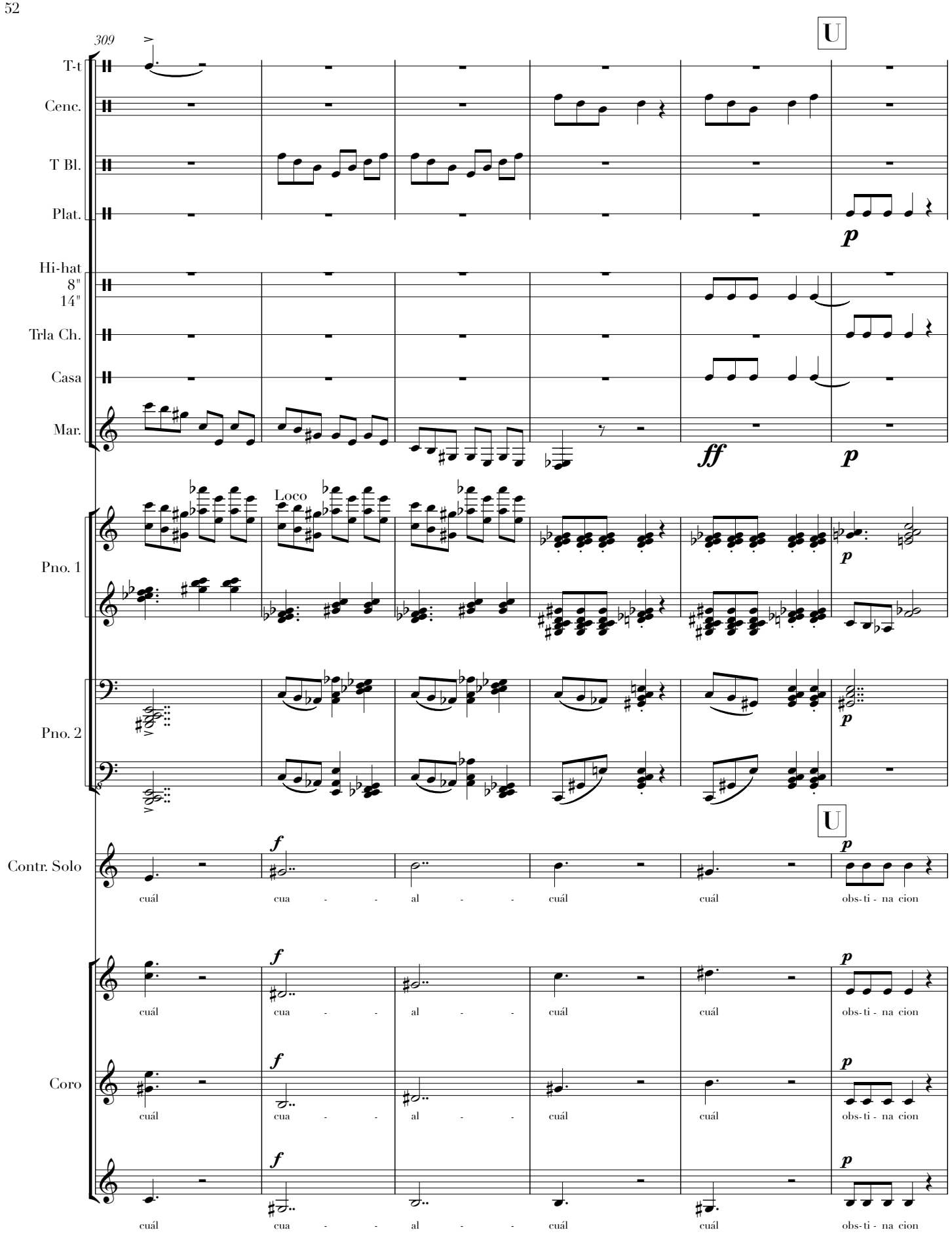

284
Tarola
Mar.
Pno. 1
Pno. 2
Contr. Solo
Coro
f
Loco
ff
dad
mf
pie
dad

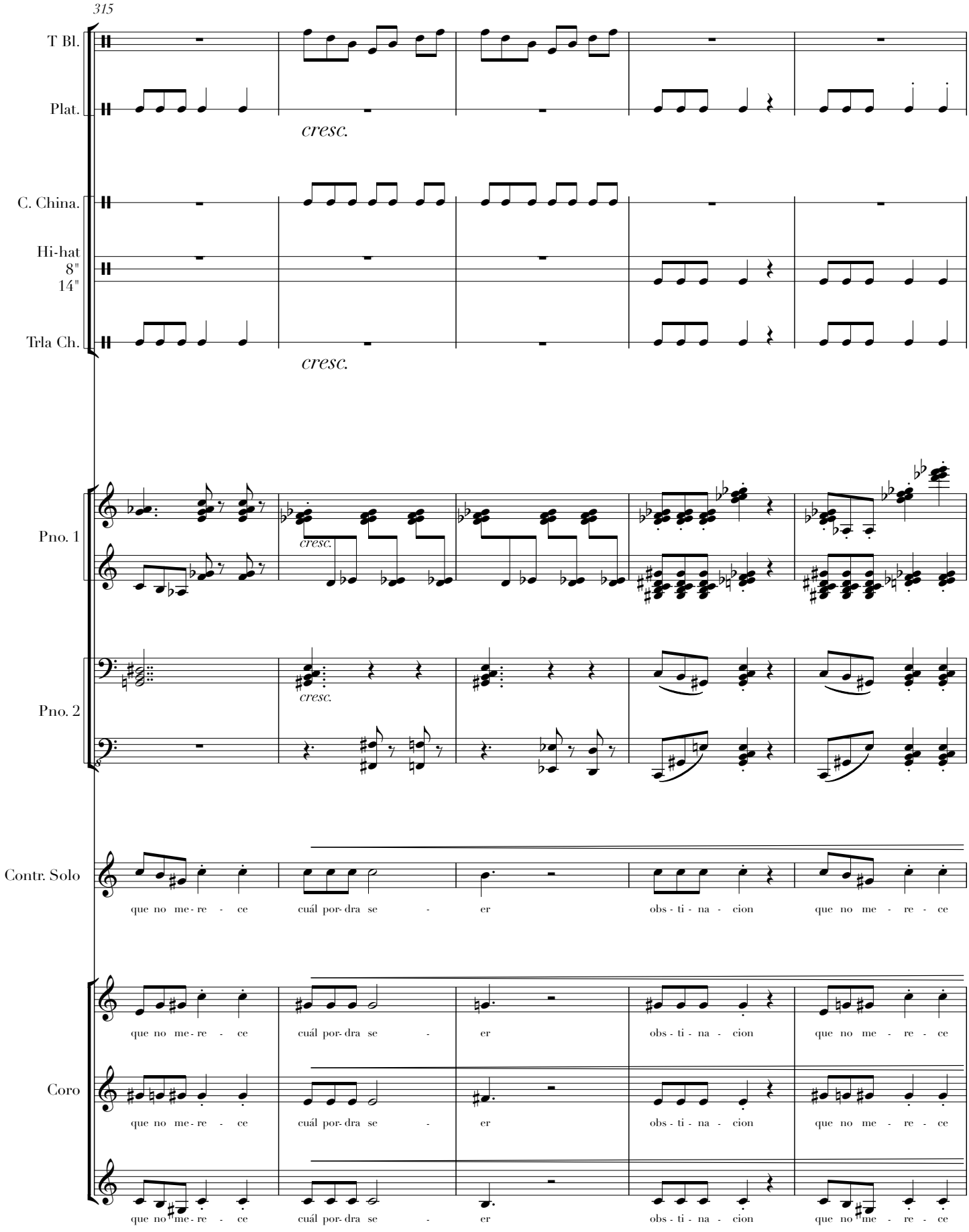

S
289
Tarola
Plat.
Mar.
p cresc.
f
Pno. 1
Pno. 2
ff
8vb
S
Contr. Solo
que no me - re - - ce
mf
pues pe - li- gra
Coro

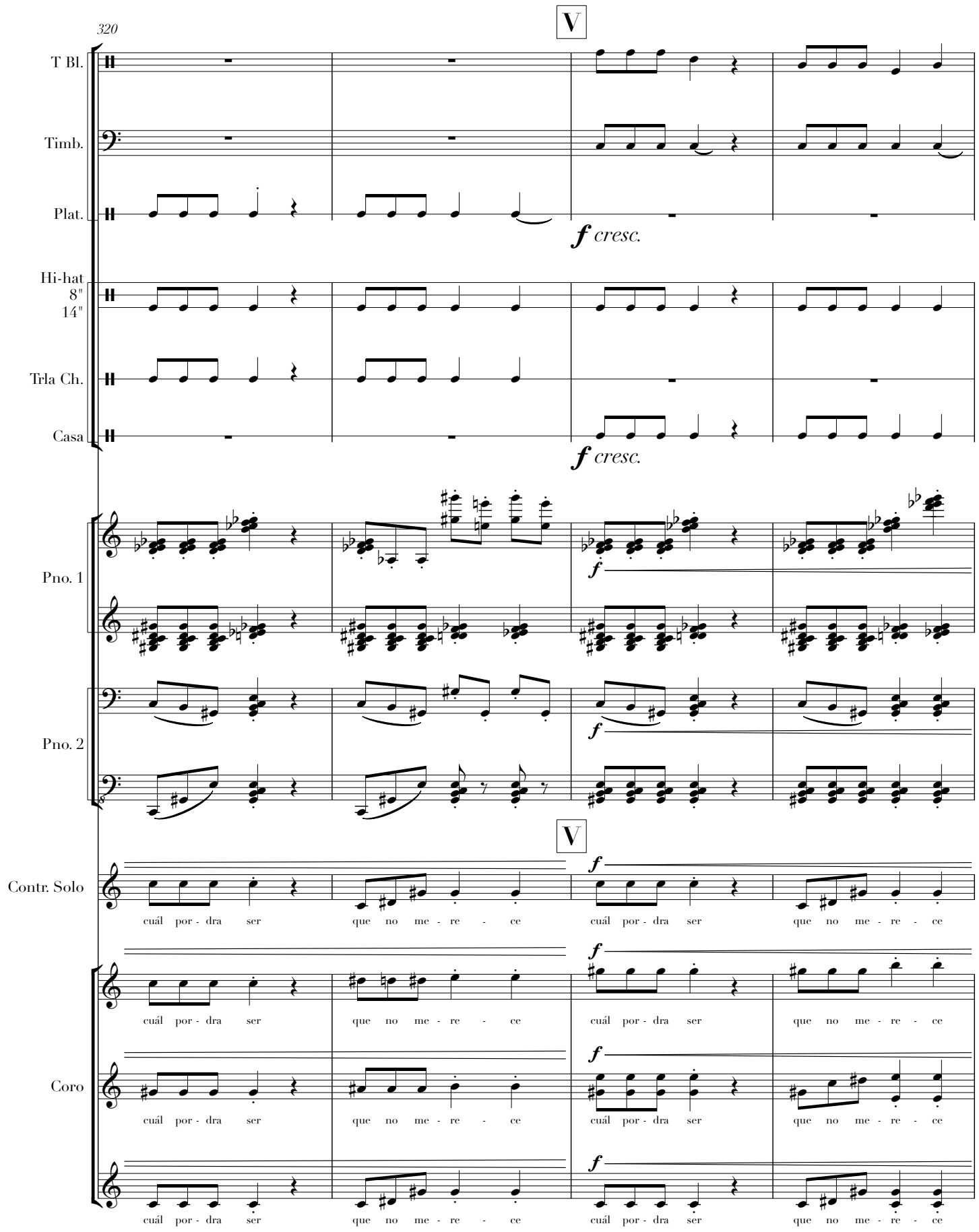

294
Mar.
Pno. 1
Pno. 2
Contr. Solo
Coro
f
ff
por ser to - da obs - - - ti - na - cio - o -
por ser to - da por ser
por ser to - da por ser
por ser to - da por ser

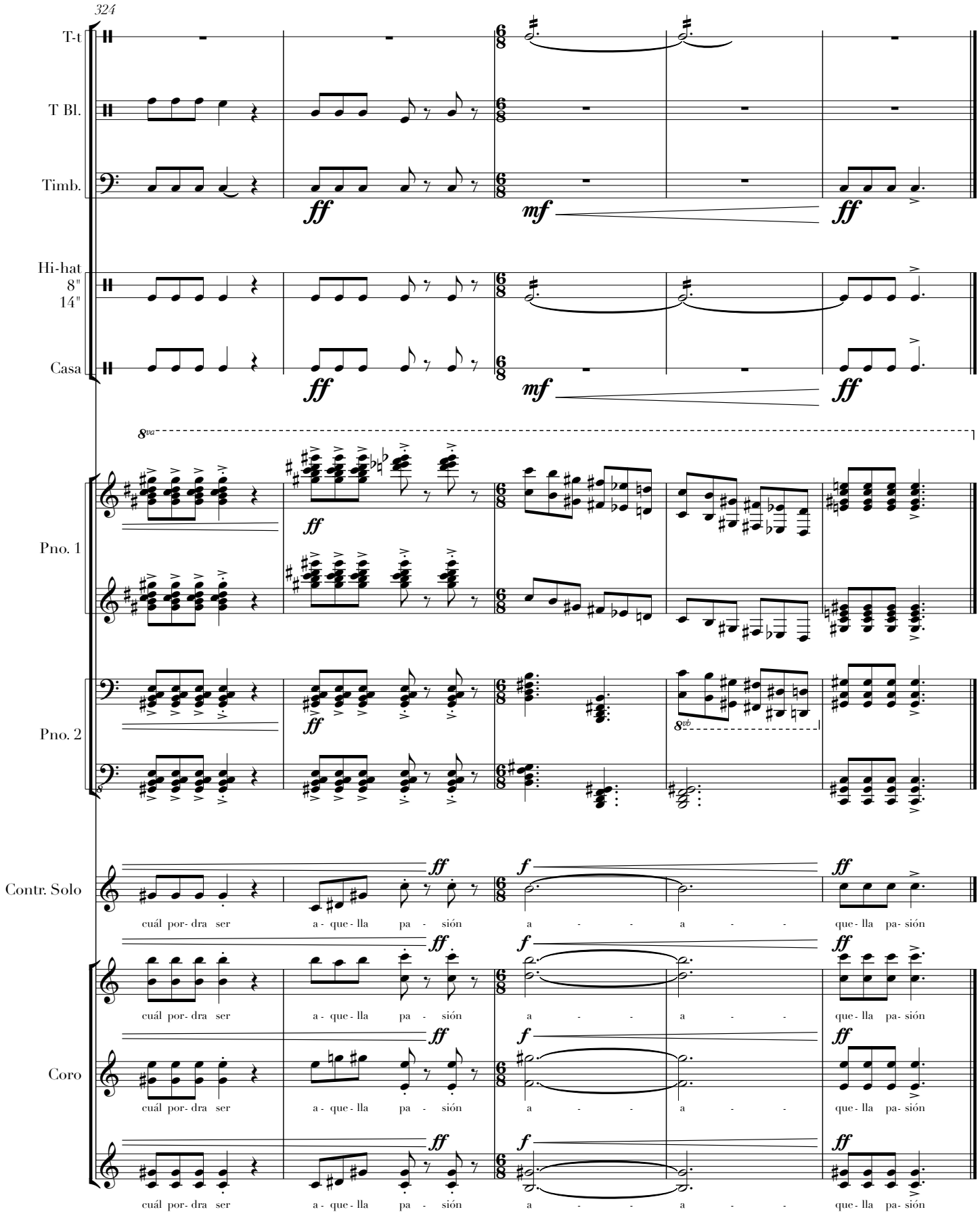

299
Timb.
Mar.
Pno. 1
Pno. 2
Contr. Solo
Coro
p
f
8va
on por ser to - da por
to - da por ser to - da por
to - da por ser to - da por
to - da por ser to - da por


304
T-t
Timb.
Mar.
Pno. 1
Pno. 2
Contr. Solo
Coro
T
T
8va
ser pa - - - a - - - a - - sión


309
U
T-t
Cenc.
T Bl.
Plat.
p
Hi-hat
8"
14"
Trla Ch.
Casa
Mar.
ff
p
Loco
Pno. 1
p
Pno. 2
p
U
Contr. Solo
f
p
cuál
cua - - al - -
cuál
cuál
obs-ti - na cion
Coro
f
p
cuál
cua - - al - -
cuál
cuál
obs-ti - na cion
f
p
cuál
cua - - al - -
cuál
cuál
obs-ti - na cion
f
p
cuál
cua - - al - -
cuál
cuál
obs-ti - na cion


315
T Bl.
Plat.
cresc.
C. China.
Hi-hat
8"
14"
Trla Ch.
cresc.
Pno. 1
cresc.
Pno. 2
cresc.
Contr. Solo
que no me - re - ce
cuál por- dra se - er
obs - ti - na - cion
que no me - re - ce
Coro
que no me - re - ce
cuál por- dra se - er
obs - ti - na - cion
que no me - re - ce
que no me - re - ce
cuál por- dra se - er
obs - ti - na - cion
que no me - re - ce


320
V
T Bl.
Timb.
Plat.
f cresc.
Hi-hat
8"
14"
Trla Ch.
Casa
f cresc.
Pno. 1
f
Pno. 2
f
V
Contr. Solo
f
cuál por - dra ser que no me - re - ce cuál por - dra ser que no me - re - ce
Coro
f
cuál por - dra ser que no me - re - ce cuál por - dra ser que no me - re - ce
f
cuál por - dra ser que no me - re - ce cuál por - dra ser que no me - re - ce
f
cuál por - dra ser que no me - re - ce cuál por - dra ser que no me - re - ce


324
T-t
T Bl.
Timb.
Hi-hat
8"
14"
Casa
Pno. 1
Pno. 2
Contr. Solo
Coro
cuál por- dra ser
a - que - lla pa - sión
a - - - a - -
que - lla pa- sión

México 2016