



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Música

Notas al programa: Obras de Emil Rzajev Lomelí

para obtener el grado de Licenciado en Música- Composición

que presenta Emil Rzajev Lomelí

Ambrosio Salvador Rodríguez Lara, Asesor

Ciudad de México, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

PARA ALEJANDO, YAVAR Y YOLANDA

CON MUCHO CARIÑO Y GRATITUD.

Agradecimientos

A mis padres: Alejandro Polanco, Yavar Rzayev y Yolanda Lomelí, por la presencia amorosa y apoyo en todos mis proyectos, sueños y locuras. Me impulsan a ser mejor persona cada día y me acompañan incondicionalmente. Es un gusto ser su hijo. Me siento afortunado por la riqueza de espíritu que me heredan.

A mis lectores: Salvador Rodríguez, por las músicas compartidas y la complicidad por las músicas de otros tiempos. A Leonardo Coral, por la constante disposición a brindarme ayuda, siempre un impulso a ser mejor músico. A María Granillo, maestra atenta a mis inquietudes y con muy pertinentes aportes a este trabajo. A Gabriela Villa, por haberme mostrado la viola da gamba, tan buenas clases de historia y la amistad. A Eunice Padilla, por darme una voz propia en el clavecín y en mi entendimiento de la música, al igual por haberme dado un lugar de pertenencia donde maduré muy felizmente.

A mi familia: Mis abuelos: Clodoaldo, Refugio, Alma, Roza, Abbas, Miguel y Eloísa. Por todas las muestras directas e indirectas de amor. A mis tíos: Rosa María, Atrave, Clodoaldo, Alí, Martha, Sevil, Susi, Rasmia, René, Sharafat, Martha García, Feruz, Palemón, Maya, José, Vika, Tere, Mushfiq y Miguel. Por las historias, las sobremesas y su apapacho. A mis primos: Martha Livia, Leyla, Elí, Naila, Mónica, Ulker, Katia, Haci, Rosita, Mehemet, Salvador, Elvira, Fernando, Eldar, Miguel, Mushfiq, Mayra, Leyla, René, Sean, Bere, Nigar. Por los juegos, la compañía y el cariño fraterno.

A Valentina, mi compañera de vida y crisol fundamental para culminar esta etapa de mi vida. Su apoyo incondicional, escucha atenta y amorosa, su música y el constante diálogo, nutren cada página de este trabajo y de mi existencia.

A mis maestros: Patricia Morales, por formarme como músico. A Pedro Cisneros, Emilio Soto, Guadalupe Revilla, Andrés Oseguera, Norma García, Rodrigo Treviño, Ana María Baez, Maurico Ramos, Tere Frenk, María Diez-Canedo, Hiram Dordely, Roberto Ruiz,

Rubén “Pastor” Pérez, Carlos Azar, Pablo Chemor, Patricia Carbajal. José Antonio Guzmán, Concepción Morán, Alejandro Luis Castillo, Margarita Muñoz Rubio, Sabina Covarrubias, Héctor Covarrubias, Ernesto Rico, Homero Villareal, Paollo Mello, Julio Estrada, Ketil Haugsand, Elisabeth Joyé, Kavindu, Dakini, Rosario Solis, Emma Centeno, Yamile Tanús, Enrico Chapela, Laura Furlán, Andrés Franco, François Guerrier, SerTango, Enrique Mendoza, Elodia Straffon, Cristina Celis, Alejandro Cardona, Juan Carlos Tolosa, Cristina Siragusa, José Halac, Mitzi Meyerson.

A los amigos: Andrés de los Ríos, por acompañar mi tránsito por la ciudad con una gratisima charla que me hizo dimensionar un nivel de amistad que no conocía. A Salvador Soto, por la complicidad y la búsqueda, los instrumentos musicales y la buena comida que nos hermanan. A Rodrigo Mendoza Toro, por acompañarme en tantos descubrimientos musicales y existenciales. A Ileana Pérez, por tantas charlas que me han enriquecido como creador y como ser humano, por compartir inquietudes tan diversas. A Manuel Andrade, por el diálogo, el tamborazo y tantos ensayos divertidos. A Odín Zamorano, por enseñarme a valorar mi trabajo e inspirarme a seguir creando. A Cecilia Burgos, por el café, las lecturas, el vino y el sillón de emergencia parisino. A Eduardo Aguilar, por recordarme la frescura del acto creativo. A Marcela Ramos, por el pay de queso. A Vladimir Garnica, Yolanda Ortiz, Rafael Sánchez Durán, Rodrigo Espino, Rafael Ornelas, Natalia Delgado, Amaury Mendoza, Manuel Mejía, Giovanni Arguedas, Érick Garcés, Héctor Zertuche, Armín Yaldaeí, Juan Nepomuceno, Miguel Cicero, Cristóbal MarYán, Juan Carlos Arroyo, Galel Sánchez, Bettina e Irene Sommer, Gerry Ñaño, Carolina Lozoya, Érick Carmona, Manuel Rodríguez, Teresa Prieto, Natalie González, Juan Ignacio Vera, Natalie Schedler, Magdalena Sánchez, Manny Guzmán, Teresa Navarro, Guillermo Custodio, Gabriela Pérez, Jacinta Barbachano, Diego Jiménez, Carlos de la Torre, Guillermo Schulz, Ernesto Góngora, Francisco Mendoza, Éthel Gonzalez, Lucía Esnaurrizar, Charly Daniels, Lucas Hernández, Jose Luis Delgado, Edith Contreras, Gabrielle Séguez, Esther Sánchez, Vera Sarfati, Hugo Chicatti, Raúl Reyes, Alejandro Vélez, Mar Gámiz, Fernando Rodríguez, María de Agüero, Naybi Suyua, Astrid Vidrio, Fernando Flores, Miguel Barbachano, Pablo Herrera, Norma Manzanares, Anna Arisméndiz, Javier Del Cueto, Leonardo Galicia, Carla

Rivarola, Josefina Hernández, Marco Peralta, Rafael Sánchez Guevara, Linda Ostría, Yetiani Guerrero, El Pirata Jáuregui, Rodolfo Aramoni, Santiago Álvarez, Marduk Serrano, Gabriela Franco, Kárites ensamble vocal, y los que me faltaron, perdonad mis yerros.

A Manfredo Kraemer por facilitarme su clavecín, que se volvió mi centro de operaciones en Córdoba, Argentina.

A mis alumnos, de quienes tanto aprendo.

A Cristina Barajas Rocha por toda la ayuda desinteresada, por compartir música y biblioteca.

A las familias Rascón y Barajas, por tantas canciones entrañables e historias. A Froylán, Epe, Chungui, Ana, Ceci, Teñe, Icha, María, Paco, Jorjón, Casilda, Jori, La Tou, los primos de ambos lados. Por la amistad y la alegría alegría de coincidir. A mis cuñados: Froylán, Amanda y Aura, por hacerme sentir entre hermanos.

A Andrés Rivero Martínez por la ayuda, atención y espacio.

A todos, mi más profunda gratitud.

Índice

Agradecimientos	III
Índice	VI
Introducción	VII
Capítulo 1: Tres Piezas para clarinete solo (2015)	1
Capítulo 2: Años Después en el Café San Diego, Churubusco, suite para viola da gamba bajo (2016)	14
Capítulo 3: Los placeres de la casa (2016)	35
Capítulo 4: El Río Magdalena, para cuarteto de saxofones (2016)	52
Capítulo 5: El amor andaba de parranda, cantata para mezzosoprano y cuarteto de saxofones (2017)	62
Capítulo 6: Salsa lachrymae, para marimba y clavecín (2017)	73
Capítulo 7: Con su Canto, para coro de voces blancas o femeninas a 3 voces (2016)	81
Conclusiones	88
Bibliografía	90
Anexos	92
Anexo 1: Versión abreviada de las notas al programa	93
Anexo 2: Partituras de las obras	98

Introducción

Las presentes notas al programa son una muestra del trabajo con el que culmino los estudios de Composición en la Facultad de Música. Cada capítulo abarca una pieza de mi autoría y su análisis. Se agrega un comentario acerca de las circunstancias de su creación y los referentes que me han inspirado a realizarlas. Es una muestra significativa de mis intereses creativos en estos últimos años.

En muchas de las piezas usé como punto de partida lenguajes característicos de épocas pasadas: el barroco, algunos tintes del clasicismo, música latinoamericana, etc. Así mismo, las formas musicales se nutren de los lenguajes anteriormente mencionados. La variedad de mis intereses resulta en obras eclécticas. Combino elementos que a primera impresión resultan disímiles. En la unión de lo diverso encuentro un lenguaje que me satisface.

En el **primer capítulo** se exponen **Tres piezas para clarinete solo** (“Matutino”, “Para todo mal...” y “Matecito para dos”) compuestas en 2015. En ellas exploro las posibilidades de un instrumento solista monofónico. Los materiales principales son formas y giros melódicos inspirados en el barroco, así como en el folklore mexicano en combinación con escalas y modos del siglo XX.

El **segundo capítulo** habla de un ciclo de cuatro piezas para viola da gamba bajo titulado **Años después en el café San Diego, Churubusco** (cada pieza lleva como nombre un fragmento de este título) finalizado en 2016. En él utilizo un instrumento solista con posibilidad de hacer acordes y polifonía. Algunas de las formas se inspiran en tradiciones europeas del siglo XVII, mientras que otra es un danzón. El lenguaje oscila entre lo tonal estricto y lo ampliamente tonal.

El quinteto mixto de **Los placeres de la casa** (2016), para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano tiene su análisis en el **tercer capítulo**. Es una pieza en un solo movimiento inspirada en gestos melódicos de Medio Oriente y en las chaconas de la tradición francesa. El resultado es una interpretación personal de ambas tradiciones.

El **cuarto capítulo** trata de **El Río Magdalena** (2016), obra para cuarteto de saxofones en un solo movimiento. En ella exploro múltiples variaciones de una misma melodía, que conservan cierta unidad a lo largo de toda la pieza.

En el **quinto capítulo** se analiza **El amor andaba de parranda** (2017), cantata para mezzosoprano y cuarteto de saxofones en un solo movimiento. Inspirada en modelos de mitad del siglo XVIII, en los *ostinati* de las pasacalles y del son jarocho de “La Lloroncita”.

La **Salsa Lachrymae** para clavecín y marimba (2017) es un ejemplo más de música de cámara. En el **sexto capítulo** se aborda esta obra. El punto de partida para su composición fue el explorar los grados de semejanza entre una salsa y una pavana.

En el **séptimo capítulo** presento la pieza coral **Con su canto** (2016), inspirada en un antiguo poema del poeta persa Nizami, para voces blancas o femeninas. En ella exploro tratamientos contapuntísticos contrastando con texturas homorrítmicas.

Espero que con esta muestra de mi trabajo se enriquezca el repertorio de nuestra escena musical.

Emil Rzajev Lomelí

Capítulo 1: Tres Piezas para clarinete solo (2015)

1 - Matutino

2 - Para todo mal...

3 - Matecito para dos

Duración del ciclo: ca. 10´

La tarea de escribir una obra para instrumento de aliento solista es una invitación a restringir los medios y aprender a sacar el mayor potencial expresivo de ellos. La elección del clarinete es también estratégica. Este instrumento tiene un registro amplio y una gran versatilidad dinámica y expresiva. De mi particular interés fue generar espacios armónicos y polifonía oculta dentro de la monofonía del clarinete. También se pueden tocar estas piezas en clarinete bajo. El lenguaje que uso principalmente es tonal, con incorporaciones de escalas octáfonas como elemento desestabilizador.

Las principales referencias que estudié para llevar a cabo estas piezas son: La partita para flauta sola de J.S. Bach BWV 1013¹, que me inspiró sobre cómo generar planos armónicos a través de la monofonía de los instrumentos de aliento; también las Tres piezas para clarinete solo de Igor Stravinsky² son una muestra magistral del fraseo y trazo melódico para un aliento solista.

¹ Bach, J. S. (2016, June 6). *Partita in A minor, for solo flute, BWV 1013*. Consultado el 23 de Abril de 2017, en http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP324760-PMLP13663-bach_1013_partita_para_flauta2.pdf

Digitalización del manuscrito conservado en la Staatsbibliothek zu Berlin (D-B): Mus.ms. Bach P 968 (7). Manuscrito por Bernhart Christian Kayser (ca. 1722-1723). Este manuscrito está encuadernado junto con las Sonatas y Partitas para violín solo, BWV 1001-1006

² Stravinsky, I. (1920). *Three pieces for clarinet solo*. London: J. & W. Chester.

El primer movimiento se nombra “**Matutino**”. Es un prelude monotemático, lo que significa que con un solo material rítmico-melódico se completa el discurso. La estructura consiste en presentar el motivo germen de la obra en dos colores distintos, esbozando una forma tripartita³: los extremos de la pieza son tonales, mientras en la sección intermedia hay una irrupción de la escala octatónica, también conocida como uno de los modos de transposición limitada de Olivier Messiaen⁴.

El uso de escalas tan distintas me sirvió para resolver la forma de la pieza.

Una historia que me que ayuda a interpretar este movimiento es la de dos personajes que dialogan, primero en un ámbito tonal, quizá representando el amanecer y después en otro momento más difuso armónicamente, que puede ser el vestigio de adormecimiento que invita a arrebujarse aún en la cama.

³Fontaine, Paul, (1968) *Basic Formal Structures in Music*, Appleton-Century-Crofts, New York, pp 61-63

⁴ Messiaen, Olivier (1993): *Técnica de Mi lenguaje musical, volumen 1*, Alphonse Leduc, París, cáp. XVI

Esquema de la estructura de la pieza:

Sección	A	B1	B2	B3	A'	coda
Compases	1-13	14-22	23-31	32-37	38-49	50-58
Región armónica	i-V	iii/vi función tonal difusa	i dis- minu- ído/ función tonal difusa	i dis- minuído -V	i-V	i-iv-V-i
Escala o Modo	Mi menor	Modo II Messiaen	Modo II Messiaen	Modo II Messiaen	Mi menor	Mi menor
Compás	3/4	3/4, 4/4	3/4, 4/4	3/4	3/4, 4/4	2/4, 3/4, 4/4
Textura rítmica	8tavos	8tavos, 16avos	8tavos, 16avos, Flaterzunge	8tavos, Legato	8tavos, 16avos	16avos principalmente

Clarinete en Sib en los ejemplos.

Este es el motivo de la pieza: saltos y grados conjuntos en planos sonoros distintos, figurando una escritura a dos voces a manera de diálogo en la tonalidad de Mi menor:

♩ = c.65
Preludio libre

Clarinet



Esta primera sección llega hasta el compás 13.

Del compás 14 al 22 se reelabora este mismo material haciendo uso de la escala de ocho sonidos. Aquí una muestra:

16



Del mismo modo sigue el desarrollo de dos frases que generan una sección más amplia, una del compás 23 al 31 y otra del 32 al 37 a manera de corolario de la sección, aún más difusa tonalmente.

Sin embargo, resuelve a la tonalidad inicial en 38:



De este punto hasta el compás 49 se hace una nueva elaboración del primer material en la tonalidad original con glosas de mayor densidad rítmica y de registro. En el compás 50 llega la cadencia conclusiva que se alarga nueve compases.

Aquí el final de la primera pieza con un arpeggio muy amplio:



El segundo movimiento se llama “**Para todo mal:...**” que rima con mezcal. Habla de la diversificación de mis gustos en estos años. Está dedicada a mi compadre Andrés De los Ríos Sommer, físico.

Surge de una allemanda (Fontaine, P.,1967)⁵ (danza bipartita de tiempo binario moderado) que escribí para clavecín. El reto fue resumir en el clarinete la armonía posible en un instrumento de teclado.

La estructura tradicional de la allemanda consiste en dos secciones derivadas de un mismo motivo pasando por distintas regiones armónicas: **A** y **A'**. La sección **A**, va de la tónica a un punto cadencial que queda en suspenso (en este caso el quinto grado), y la sección **A'** que suele retomar ese punto suspendido, para regresar a la tónica. Este es el esquema armónico de la forma binaria elemental y uno puede tomar muy diversos caminos para solucionarlo.

Históricamente, el hacer repeticiones de las secciones ha tenido la función de permitir ornamentar sobre la interpretación.

Mi aportación es la siguiente: En vez de hacer las repeticiones literales de las secciones (a la usanza del barroco), realicé unas diferencias escritas, que pasan el material original por el color de las escalas por tonos completos, detonando nuevamente una solución para la forma.

Con esta solución juego nuevamente a los dos personajes, ahora pensando en un estado etílico.

⁵ op. cit. pp. 78 - 79

Queda entonces una estructura:

Sección	A	A	A'	A'
Compases	1-9	10-18	19-35	36-53
Plan armónico	i-V	i-V	V-i	V-i
Escala o Modo	Mi menor	Mi menor/ Messiaen modo II	Mi menor/ Messiaen modo II	Mi menor
Compás	2/2	-	-	-

La parte A va del inicio hasta el compás 9. De la anacrusa del 10 hasta el 18 es su versión bajo la escala octatónica. Aquí comparo los inicios de ambas versiones de A como muestra de la glosa:

$\text{♩} = 40$
Allemanda, al mediodía

Mezcal

En cuanto a la segunda parte, o A', expongo primero la versión bajo el color octatónico, lleno de *apoggiaturas* a manera de hipo, y en su variación, la versión con armonía tonal, polarizando los registros de la melodía y del bajo para hacer énfasis en en el juego dialéctico de los planos sonoros.

Aquí presento los inicios de la sección A' en la anacrusa de 19 y de la ornamentación en la anacrusa de 36:



A continuación los finales de las dos versiones de A' para comparar una vez más la variación entre un tratamiento y otro:



La tercera y última pieza del conjunto es un son mexicano o un Jarabe titulado “**Matecito para dos**”⁶ Tiene estructura de Rondeau (Fontaine, P. 1967)⁷, o “ABACADA” y tiempo de sesquiáltera rápido.

Cabe decir que la palabra Jarabe proviene del árabe *Xarab*, que según el diccionario de la lengua española se define así:

“jarabe

Del ár. hisp. šarāb, y este del ár. clás. šarāb 'bebida'.

1. *m. Bebida que se hace cociendo azúcar en agua hasta que se espesa, añadiéndole zumos refrescantes o sustancias medicinales.*

2. *m. Bebida excesivamente dulce.*

3. *m. Méx. Danza popular en pareja, influida por bailes españoles como la jota.”⁸*

Tanto las acepciones de bebidas dulces hechas de gran combinación, como las de danza, inspiran el origen de la pieza.

⁶ El mate, o Yerba mate es una bebida proveniente de la planta homónima, común en Argentina, Paraguay, Brasil y Uruguay; asociada a un ritual cotidiano en el que se bebe para acompañar la charla, la soledad o cualquier momento de la jornada. Se suele infusionar en una calabacita seca conocida como mate. (Nota del autor)

⁷ op. cit. p. 88

⁸ Real Academia de la lengua Española. (s.f.). *Diccionario de la Lengua Española*, (Jarabe). Consultado el 1 de Mayo de 2017, en <http://dle.rae.es/?id=MLmGFKR>

La estructura es la siguiente:

Sección	A	B	A'	C	A''
Compases	1-16	17-32	33-48	49-64	65-80
Región armónica	i-V-i	III-V/III-III	i-V-i	III-V/III-III	i-V-i
Compás	6/8=3/4 Hemiolas	6/8=3/4 Hemiolas	6/8=3/4 Hemiolas	3/4	6/8=3/4 Hemiolas
Indicación	Xarabe	Cursi	Misterioso	Dulce	Fin del Xarabe

El primer tema (A) consta de un motivo arpegiado y con trinos escritos:



Este tema se presenta dos veces, del compás 1 al 8. En el compás 8, al final de la frase, se presenta un eco, que estará presente a lo largo de la pieza:



La segunda frase de A es un simple vaivén del primer grado, al quinto:



De igual manera, dos periodos de cuatro compases, que con diferencias mínimas sobre el pulso donde empieza el motivo, se logra desestabilizar la estructura tradicional del son. Nuevamente, en 16 un eco que funciona como cierre de la sección:

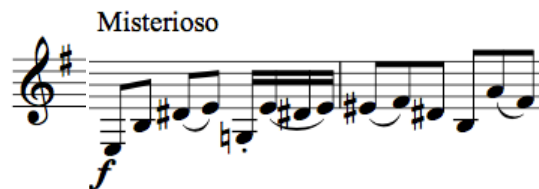


La parte **B**, identificada con la indicación *cursi* va al modo mayor, nuevamente oscilando entre el primer y el quinto grado. La sección también dura 16 compases, del 17 al 32. Tiene un carácter más jocoso, con algunas appoggiaturas a manera de risa y termina con un desconcertante *Flaterzunge* en una región armónica muy distante. Aquí el inicio y el final de la sección respectivamente:



En 33 llega nuevamente **A** con las diferencias suficientes para poderla llamar **A'**. Mi intención en ésta, es encontrar una solución distinta para abarcar la misma armonía con un trazo semejante pero no igual al primer motivo de la obra. La indicación de carácter en esta sección es *Misterioso*. En ella abundan los semitonos ascendentes, sugiriendo el suspenso que busca resolverse.

Aquí el inicio de **A'**:



Y aquí la segunda parte de A' con reelaboraciones:



En el compás 49 llegamos a la sección C con la indicación de *Dulce*. Nuevamente usando el modo mayor. Aquí el principio de dicha sección:



Y el final de sección en el compás 64 mediante un flaterzunge y un arpeggio descendente para transitar a la última presentación del refrán o A'':



Y si el arpeggio y el trino escrito del tema A se presentan por última vez, también así su compañero inseparable del tetracorde descendente en 73 con todo y su eco al final:



La pieza termina reiterando esta polarización entre la tónica y la dominante culminando un ascenso con la nota Mi del registro sobreagudo y rematando con el Mi más grave del instrumento, nuevamente con el pastelazo del flaterzunge a manera de cura ante toda la cursilería anterior:



Fin del análisis de las Tres piezas para clarinete solo.

Capítulo 2: Años Después en el Café San Diego, Churubusco, suite para viola da gamba bajo (2016)

1.- Años después

2.- En el café

3.- San Diego

4.- Churubusco

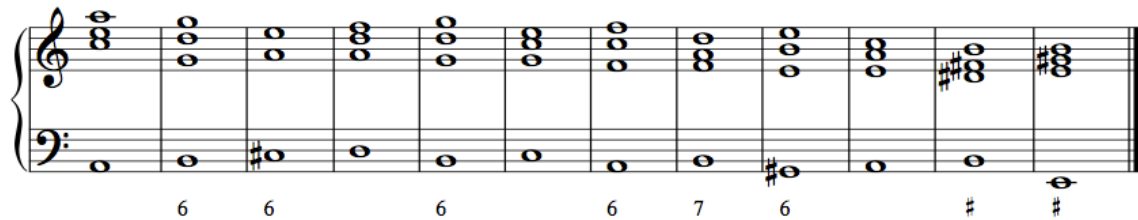
Duración aproximada: 15 minutos.

Continúo con un instrumento con capacidad de hacer acordes, con las piezas para viola da gamba o vihuela de arco, instrumento hermano de la guitarra, que tuve oportunidad de conocer directamente en el taller que imparte la mtra. Gabriela Villa Walls en la Facultad de Música.

La estructura de la suite, inspirada en formas antiguas ampliadas, es la siguiente:

- I.- **Años después.** Una obertura a la francesa, con secciones binarias lentas y apuntilladas y secciones ternarias rápidas y contrapuntísticas.
- II.- **En el café.** Una Courante, danza ternaria rápida de forma bipartita.
- III.- **San Diego.** Un danzón, en el que exploro el uso del *col legno battuto* en acordes.
- IV.- **Churubusco.** Finalmente, una contradanza, con un refrán reiterativo para explorar a fondo las dobles y triples cuerdas así como el uso de notas pedal.

Las cuatro piezas tienen como generador una secuencia armónica en común, que se estudiará en el análisis de cada una de ellas:



Algunos movimientos tienen secciones que se repiten. A veces literalmente, a veces con nuevas elaboraciones. Esto se fundamenta en la búsqueda de claridad al volver a escuchar los materiales. Así se generan precedentes y reiteraciones en el proceso de escucha.

Es placentero el momento en que uno intuye qué puede ocurrir en el desarrollo de una obra. Quizá es aún más interesante cuando el desarrollo resulta sorprendente o bajo una vestimenta no imaginada.

El ciclo se titula “Años después en el café San Diego, Churubusco” por la siguiente anécdota. Es un homenaje al tiempo que he pasado en el barrio de Churubusco. Allí se encuentra el Café San Diego, que volví un espacio tanto de trabajo como de descanso. Allí he conocido a personas entrañables. Es en ese café donde desarrollé los primeros motivos de este ciclo de piezas en el otoño de 2012. Seguí madurando la obra y fue años después, en el mismo café, en la primavera de 2015 que definí la forma actual. Sirva esta obra como testimonio de gratitud a Tere Prieto, la dueña del café, que tuvo a bien presentarme a Valentina, quien ahora comparte la vida conmigo. Nombro estas piezas por todas las cosas buenas que me ha traído ese espacio.

Un elemento importante para la realización de esta obra es crear un repertorio nuevo para un instrumento poco empleado en la música contemporánea. La elección de la viola da gamba es a petición de mi amigo Mario Salinas Villa, deseoso de repertorio nuevo para su instrumento.

Una consideración importante al componer para la viola da gamba es que suele ser afinada en diapasones distintos al La = 440 hz, siendo algunos convencionales el La = 415 hz, que suena medio tono más abajo; y el La = 392 hz, o diapasón de Versailles, que suena un tono completo abajo. Estas precisiones sólo importan cuando se tocará en ensamble, especialmente junto con instrumentos de aliento, pero, pienso que al tocar como solista se debería afinar donde mejor resuene el instrumento, no siendo relevante la referencia. Aún así debe tenerse en cuenta que las cuerdas de tripa que suelen usar estos instrumentos pueden reventarse fácilmente a tensiones inadecuadamente altas. Hago esta consideración dado que dependiendo del instrumento y del intérprete variarán estas condiciones.

El análisis de los movimientos de este ciclo es el siguiente:

1.- El primer movimiento tiene forma de obertura en estilo francés, llamada **Años después**. Como referencia utilicé la *Overture nach Französischer Art*, del *Clavier Übung II* BWV 831 de J.S. Bach⁹ publicado originalmente en 1735.

Modifiqué el plan original de repeticiones. Mantuve secciones de compás binario lento intercalado con ternario rápido. Las repeticiones que hubieran sido usuales en el s. XVII o XVIII fueron cambiadas por una variación escrita que desdobra la obra y me permitió expresar un lenguaje más libre.

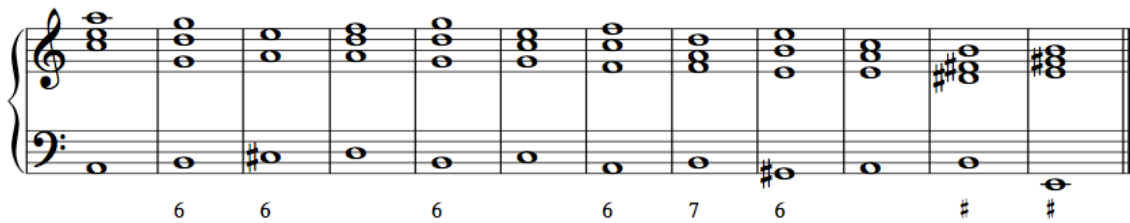
El procedimiento de desdoblamiento (realizar la variación/ornamentación escrita) empezó jugando a escribir una segunda parte que pudiera acompañar a la viola solista, como si se tratara de un dueto. Después puse en su sitio la realización de esas “repeticiones ornamentadas” para dejar el discurso de corrido.

La forma de esta obertura es “**AABaBa**”, Siendo “**A**” ritmo binario, lento y apuntillado, “**B**” es ternario, rápido y contrapuntístico. La letra “**a**” es solo una variante conclusiva de “**A**”. Con la ornamentación y reinterpretación queda: “**AA’BaB’a**”.

Sección	A	A’	B	a	B’	a’
Compases	1-14	15-28	29-84	85-89	90-146	147-153
Tempo	Lento blanca igual a 35	Lento	Rápido corchea igual a 140	Lento	Rápido	Lento
Compás	2/2	2/2	3/8	2/2	3/8	2/2
Carácter	Apuntillado Tético	Apuntillado Tético	Contrapuntístico Tético	Apuntillado Tético	Contrapuntístico Tético	Apuntillado Tético
Plan armónico	i-V	i-V	V-i-V	IV-V-i	V-iV	IV-V-i

⁹ Bach, Johann Sebastian (1987), *Italian Concerto, Chromatic Fantasia and Fugue and Other works for Keyboard*. Dover, New York, pp. 16-22

Reitero el plan armónico del que surgen los materiales, para facilitar su comparación:



A musical score for a piano, showing a harmonic plan. The top staff contains a series of chords, and the bottom staff contains a series of bass notes. The notes are labeled with numbers and symbols: 6, 6, 6, 6, 7, 6, #, #.

A continuación, el inicio de la obertura, o bien, el inicio de A que abarcaría los primeros cuatro acordes del ritmo armónico propuesto (compárese el contorno más grave):



A musical score for Bass Viol, starting with a tempo marking of quarter note = 35. The score is in 2/2 time and begins with a forte (*ff*) dynamic. The first staff shows a series of notes, and the second staff shows a triplet of notes.

Comparemos aquí con la variación correspondiente a A':



A musical score for Bass Viol, starting at measure 15. The score is in 2/2 time and begins with a forte (*ff*) dynamic. The first staff shows a series of notes, and the second staff shows a series of notes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Aquí el inicio de la sección ternaria, o bien, **B**. Nótese que en el contorno más grave hay una transposición al quinto grado de la marcha armónica generadora.



Comparemos las diferencias cuando se vuelve a presentar en **B'** este material (compases 91 a 94):



Finalmente comparemos ambas versiones del retorno al tiempo binario lento, que no siguen el patrón armónico generador. Primero en el compás 85 **a** (minúscula):



Ahora su contraparte ornamentada en el compás 147, equivalente a **a'**:



Esta es la comparación de las secciones del primer movimiento.

2.- La segunda pieza es una courante (Fontaine, 1967)¹⁰ tanto en forma como en ritmo, llamada **En el café**. Es una exploración para hacer un discurso armónico y polifónico a través del uso de una voz melódica, interés constante en mi obra, derivado del estudio de obras de Bach, como en el caso de las sonatas y partitas para violín solo¹¹. Las características de una courante son: tiempo ternario anacrúsico, rápido en el estilo italiano o moderado y lleno de hemiolas en el estilo francés. El caso de ésta tiende más al modelo italiano.

Es una danza de forma bipartita. La primera parte va de la tónica a la dominante y la segunda, de la dominante a la tónica. Es deseable repetir cada sección para mayor claridad en la memoria del oyente. Es la pieza que explora el lenguaje más tonal del ciclo. Además, la expresión del ritmo armónico generador del ciclo, aquí se manifiesta creando un motivo melódico: **La, Do, Si, Do#, Re**, que enseguida se ubicará en el análisis.

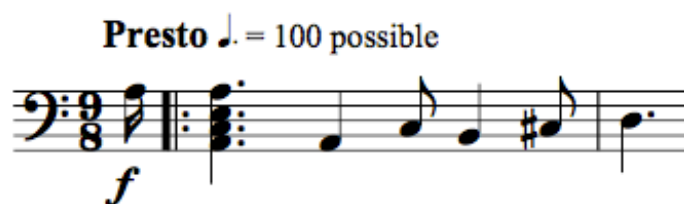
Aquí un esquema de la pieza:

Sección	A	A'
Compases	1-18	19-39
Tempo	Rápido	Rápido
Compás	9/8	9/8
Carácter	Anacrúsico	Anacrúsico
Plan armónico	i-V	V-i

¹⁰ op. cit. pp. 79 - 81

¹¹ Bach, J. S. (2012, March 12). *Sei Solo à Violino senza Basso Acompagnato, libro Primo*. Consultado el 1 de mayo de 2017, en <http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP29448-PMLP04292-Acro4eT8Ab.pdf> (compuesto en 1720)

El motivo melódico **La, Do, Si, Do#, Re**, que surge del ritmo armónico, estará presente a lo largo de la pieza. A continuación muestro algunos momentos donde participa esta célula. En el inicio del movimiento está su primera intervención:



En la anacrusa del compás 9 se desarrolla el mismo motivo (conformado por un salto de tercera ascendente y una segunda descendente). Esta vez, se encuentra oculto entre notas que hacen contrapunto. Después se presenta ampliado. Aquí distingo las notas del motivo con plicas hacia arriba:



El resto de la sección es para preparar la semicadencia que queda suspendida en el quinto grado y así recapitular la parte A y después ir a la segunda parte, ó A'.

Al inicio de la segunda parte, en el compás 19, después del acorde de dominante, hay dos líneas melódicas, una ascendente y otra descendente que involucran casi el total cromático, generando tensión para conducir a la región del 4to grado en el compás 22:



En el compás 23 continúan operando dos planos sonoros. El primero a manera de bajo: Sol, La, Sib, Do# como una versión del motivo inicial sin las terceras. En la voz superior escuchamos el motivo completo:



Y nuestro motivo reaparece en los compases 29 y 30 en dos formas extrapoladas. La primera como Fa#, Re, Do, Si, Do, La, Sol#, La, Si, La, Si, Do, Si, Do, Re y por último resuelve en Do en el ejemplo se la línea del compás 31, una vez más con los asteriscos para destacar:



agregando el Do del siguiente ejemplo.

Lo anterior a su vez entreteje una línea de Mi, Sol, Fa#, La, Sol#, Si, La, Do, Si, que se rompe con Do#, Re:



Un ejemplo más hacia el final en el compás 35:



Por último se afirma la tonalidad de La menor por medio de los arpeggios finales, terminando el movimiento:



3.- El tercer movimiento es un danzón, llamado **San Diego**. Es un movimiento lento que da contraste entre la segunda y la cuarta pieza, que son rápidas.

El movimiento no inicia con la presentación más clara del tema, sino con derivados que poco a poco descubren la melodía. La melodía sobre la que está construido el movimiento tendrá su aparición más nítida al centro del movimiento. Es la siguiente, que comprenderá del compás 32 al 41:

32 **J** molto espressivo
 ff pp f
 36 ff p
 40 f mp p pp

Hay dos texturas tímbricas en este movimiento:

La primera (en la sección A) es una textura de acordes ejecutados *col legno battuto*, recurso empleado en el repertorio para viola da gamba desde Tobias Hume (1605)¹².

La segunda textura (en las secciones denominadas B) es frotando con el arco. En este color se presentará en varias versiones, registros y acompañamientos la melodía expuesta arriba. El final del movimiento retorna a la textura del *col legno batutto*.

¹² Hume, Tobias (1605) *The First Part of Ayres, French, Pollish and Others*, John Windet (ed.), Londres

Sección	A	B	B´	coda de B	B´´	transición	a	a´
Compases	1-9	10-17	18-24	24-31	31-41	41-49	50-54	55-58
Tempo	moderado	-	-	-	-	-	-	-
Compás	4/4	-	-	-	-	-	-	-
Carácter /textura	Acordes sincopados	melodía	melodía ornamentada	melódico	melodía en registro agudo	melódico	Acordes sincopados	Acordes sincopados
Plan armónico	iv-V	i-V	i-V	III	i-V	i-iv	iv-V-iv	iv-V
Tímbre	<i>col legno battuto</i>	arco	arco	arco	arco	arco	arco	<i>col legno battuto</i>

El movimiento inicia con un ritmo sincopado característico del danzón y de un buen número de danzas afroestizas afincadas en el caribe y alrededores. Oscila entre el grado iv y V, generando inestabilidad tonal. Aquí el inicio de la sección A:

1 Percusivo Legno batutto

p *f* *p* *f*

La inestabilidad tonal se resuelve con la presentación del tema por primera vez en la tónica en el compás 10 y siguientes. Este es el inicio de la sección B. Aquí se percibe la paulatina transición de acordes a melodía realizada con el arco frotado:

I arco

11

f

3

En el compás 18 y siguientes se presenta otra versión de la melodía (B'), aún elusiva a comparación de la que vendrá en la siguiente sección:

p

19

mf

3

Y para el compás 32 encontramos la presentación más clara y austera de la melodía con variación melódica y de registro. Denomino esta sección como **B''**. Aquí el inicio de la sección:



En la anacrusa al compás 42 comienza una transición para regresar a la inestabilidad tonal y al final en suspenso del movimiento. Aquí las últimas notas del compás 41 y siguientes:



Esta transición desemboca en el motivo de la síncopa aún tocando con el arco, que podemos nombrar sección **a**. Aquí los compases 50 y 51.



Y para terminar el movimiento se presenta una última vez el motivo sincopado y percutado con el *legno*. A esta segunda parte de la coda la denomino **a'**.




Después de quedar en tensión armónica, se ataca al siguiente movimiento.

4.- El cuarto movimiento es una contradanza. Se llama **Churubusco**. Parte de un motivo muy corto, útil para generar un impulso armónico reiterativo. Esto da la sensación de saciedad, como si se tratara de una chacona, elemento muy grato para concluir este ciclo de piezas. Es el siguiente:

IV.-Churubusco

$\text{♩} = 85$
arco

1



The musical notation is written on a single staff in bass clef with a 6/8 time signature. It begins with a first ending bracket labeled '1' and a forte dynamic marking 'ff'. The tempo is indicated as quarter note = 85. The piece is marked 'arco'. The melody consists of several measures of music, including a final measure with a fermata and a repeat sign.

Lo repito varias veces haciendo variaciones en el timbre (*pizzicati* o arco), en el registro del instrumento y en regiones armónicas.

El movimiento tiene estructura de rondeau. Incluyo al final de varias de sus frases un giro melódico originado de las notas Fa, Mi, Re, Do#, que en una versión anterior en Sol menor sería Mib, Re, Do, Si, que sus siglas en alemán son S, D, C, H: San Diego, Churubusco.

A continuación un esquema del rondeau:

Sección	Compases	Carácter	Plan Armónico	Timbre	Compás
A	1-12	Refrán	i-III-I	arco/ pizz.	6/8
B	13-28	inocente	III-i	arco/ pizz.	6/8
A´	29-43	Refrán	i-III-I	arco	6/8
C	44-62	“Buena onda”	III-i	arco	6/8
A´´	63-72	Refrán	i-III/iii-i	arco	4/4
D	73-90	dulce	III aum/V-i	arco	6/8
a	91-94	Refrán	i	pizz.	7/8, 6/8, 4/4
E	95-104	expectante	V	arco	6/8
A´´´	105-112	tempo primo	i-III	arco	6/8
a*	113-124	alejándose	i-IV-V-i	arco/ pizz.	6/8


A continuación mostraré ejemplos de cada una de las secciones características.

El tema de este movimiento, a manera de refrán del rondeau, o A, consiste en los siguientes tres ejemplos:

IV.-Churubusco

♩. = 85
arco

1



La característica principal de este movimiento es el patrón armónico subyacente a este tema. Simplemente es una cadencia compuesta: i, iv, V, i que pasará por múltiples variaciones.

La segunda frase es el mismo material, pero en el relativo mayor: I, IV, V, I y bajo el color de *pizzicatti*:

5

pizz.



Inmediatamente se presenta un material, como guiño multitextual, el que denomino SDCH, que se presenta como consecuencia de la melodía anterior. Es una forma de llegar a la tercera de picardía, La Mayor:

9

arco



A partir del compás 13 y hasta el 28 se encuentra la sección B con una textura de acordes más densos, predominantemente en el relativo mayor (Do Mayor). La métrica está heredada de la tradición de poesía improvisada en octosílabos, muy común en el mundo hispánico, como si se estuviera cantando un sonecito. Aquí una muestra de esta nueva textura:



Los compases 29 a 40 comprenden la nueva exposición de A con su correspondiente reelaboración. Como muestra, sus primeros compases:



Y en 41 se presenta la consecuencia, o tema SDCH, un poco expandido en el tiempo:



La sección C se encuentra entre los compases 44 y 59, que nuevamente se pasea en el relativo mayor y sube al registro agudo de la viola da gamba. Conserva esta sección el mismo principio rítmico inspirado en los octosílabos, como si escucháramos una canción sin letra:



Para el compás 63 aparece la tercera exposición de A, con una métrica distinta (4/4), conservando el patrón armónico e incorporando cuerdas al aire (La y Mi) a manera de notas pedal:

Musical notation for measure 63. It is marked with a box containing the letter 'O' and the text 'ord.' to its right. The measure is in 4/4 time and features a *fff* dynamic marking. The notation shows a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs, and there are two bass notes (La and Mi) acting as pedal points.

Esta sección se prolonga hasta el compás 71, donde esperaríamos la consecuencia de SDCH, que no aparece, sino que directamente va a la sección D en 72. Ésta tiene ambigüedad tonal entre Do mayor y La menor, usando característicamente la quinta aumentada entre Do y Sol#:

Musical notation for measure 72. It is marked with a box containing the letter 'P'. The measure is in 6/8 time and features a *ff* dynamic marking. The notation shows a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs, and there are two bass notes (La and Mi) acting as pedal points.

Y como colofón de la sección D aparece le motivo de SDCH en el compás 89, pero ahora para estabilizar en La menor. Es seguido del nuevo refrán ahora en una serie de compases distintos (7/8, 6/8 y 4/4), en color de *pizzicatti* y como nota pedal la cuerda al aire Do:

Musical notation for measure 89. It is marked with a box containing the letter 'Q'. The measure is in 7/8 time and features a *ff* dynamic marking. The notation shows a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs, and there are two bass notes (La and Mi) acting as pedal points. The notation is marked with 'pizz.' and 'IV y V' above it.

En el compás 95, el material correspondiente a la sección E es una serie de presentaciones del motivo generador de todas las piezas del ciclo (Mi, Sol, Fa#, La, Sol#) tocando con arco. Primero se presenta en el registro medio, con la nota pedal Do:



Del compás 99 al 104 se hace una segunda presentación de este material, ahora en el registro agudo y con la nota pedal Mi, en cuerda al aire, como punto climático del movimiento:



Para concluir, se reitera el material de A con una ornamentación nueva:



Y una reiteración diluida en el tiempo, buscando la sensación de alejamiento paulatino, se intercala en los últimos instantes el timbre de arco con el de *pizzicatti* normal y *alla Bartok*:

113 **S**
III
ff
pizz.
ff

Aquí los tres últimos compases, con los que concluye “Años Después en el Café San Diego, Churubusco”:

rallentando
pizz.
ppp

Capítulo 3: Los placeres de la casa (2016)

Duración: c. 6'

La siguiente pieza en un movimiento se titula “Los Placeres de la casa”. Está escrita para la siguiente dotación: flauta, clarinete que muta a clarinete bajo, violín, violonchelo y piano. Esta pieza está dedicada a Valentina Rascón.

Me gusta acompañar la obra de la siguiente nota:

¿Aceptar la invitación?

Andar en pijama, en ropa de casa o lo que uno traiga puesto al despertar. Las ventanas llenas de luz, el no tener prisa por salir de casa, poner al fuego la cafetera, esperar su leve cacaraqueo y darle vuelo a los sentidos, a la sensualidad que emana del espacio que uno se ha creado. Compartir todo esto con la persona que uno ama.

La gratitud ante un día lleno de posibilidades me invita a tararear, a bailar entre las macetas e invitar de visita algunas de las músicas que más me gustan.

¿Aceptar la invitación?

El pentagrama está en blanco y la pluma recién cargada de tinta.

Los ejemplos de esta obra tienen al clarinete en transposición. La presente obra está inspirada en dos motivos de origen distinto:

El primero es una exploración melódica sobre notas pedal, inspirado en la música tradicional de medio oriente (en compás de 4/4 en esta pieza):

Rzajev: Los Placeres de la casa

Fl. *p* *espressivo*

Cl. *p*

El segundo motivo es una chacona (en compás de 3/4):

The image shows a musical score for a quintet, measures 53-56. The score is in 3/4 time and features a chacona motif. The instruments are Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part is marked 'Solo' and 'ff'. The Bass Clarinet part is marked 'ff'. The Violin and Viola parts are marked 'mf'. The Piano part is marked 'mf'. The score is in 3/4 time and features a chacona motif.

El primero se inspira de la música tradicional culta de Azerbaiyán, para ser precisos, del *Mugham* o *Makam*¹³. Es un estilo de música vocal, así como instrumental, en la que se canta poesía de autores legendarios y que busca el uso virtuoso de los instrumentos. Es fundamental el uso de notas pedal como estabilizador de los modos y como punto de partida para la improvisación. Estos centros gravitacionales han sido de mi particular interés para la composición de este quinteto.

En estas tradiciones musicales se exploran modos¹⁴ o escalas con giros melódicos característicos (en esta pieza oscilo entre una escala menor melódica y una doble armónica, muchas segundas aumentadas). En estas tradiciones se alterna entre partes lentas y de improvisación virtuosa y contemplativa sin pulso determinado, denominados *Taksim*, y partes con ritmo definido, a veces lentas y cantables, a veces rápidas y bailables puramente instrumentales, lo que da pie al siguiente motivo.

¹³ Signell, Karl L. (2008), *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, USUL Editions, Sarasota, Florida

¹⁴ Me salta a la vista el parentesco con la palabra en inglés “*mood*” como estado de ánimo.

El segundo motivo, son las chaconas del siglo XVII, danzas ternarias fundamentadas en un bajo ostinato característico, construidas en forma de coplas que estructuran secciones con variaciones melódicas, de registro, de densidad, de modo, de centro tonal, etc. Son particularmente de mi interés las chaconas de la escuela de Lully¹⁵, que en sus óperas se incluían a manera de corolario de secciones, que según algunas teorías de la retórica musical (López Cano cita a Mattheson), da la sensación de saciedad¹⁶. Este tipo de música basada en bajos obstinados es de los géneros que más me agradan.

Hago converger estas dos inquietudes. Mi propósito fue nutrirme de ambas tradiciones musicales, y a la vez poder desapegarme de sus reglas.

El lenguaje melódico y armónico gira en torno al modo menor agregando una escala doble armónica y momentos bitonales, buscando un uso humorístico de la tonalidad.

Al hacer esta música busco crear una música habitable, en la que tanto el intérprete como el oyente se sientan bienvenidos. Simplemente es una aspiración estética.

¹⁵ Lully, J.B. (1686), *Armide, tragedie mise en musique*, Cristoph Ballard, Paris

¹⁶ López Cano, Rubén (2012), *Música y retórica en el barroco*, Amalgama Edicions, Barcelona, p. 65

A continuación una tabla de las secciones de la obra. Las partes en 4/4 corresponden al primer motivo, mientras que las secciones en 3/4 corresponden a la chacona:

Sección	Letra de ensayo	Compases	Compás	Qué ocurre
Introducción	Inicio	1 - 4	4/4	Tutti. Tonalidad de Sol menor. Se presenta en el bajo un tetracorde descendente del i al V. Seisillos como material melódico
A	A	5 - 13	4/4	Piano no toca. Nota pedal en clarinete. Flauta y violín hacen la melodía. Violonchelo hace armonía y ritmo <i>col legno batutto</i> .
A	B	14 - 19	4/4	Clarinete y violonchelo hacen la melodía mientras que la flauta acompaña con notas largas.
A	C	20 - 23	4/4	Tutti. Seisillos en casi todas las voces haciendo un acorde aumentado. Melodía y semicadencia al grado VI.
A	D	24 - 28	4/4	Flauta en seisillos. Textura muy sencilla primero, después tutti, melodía en flauta, violín y piano.
A	E	29 - 32	4/4	Solo de piano.
A	F	33 - 36	4/4	Solo de violín. Acompaña piano.
A	G	37 - 41	4/4	Dueto de violonchelo y piano. Solo de violonchelo
A	H	42 - 49	4/4	Clarinete muta a clarinete bajo. Primera aparición como voz principal, acompañado por el violonchelo en <i>pizz</i> . Trío junto con la flauta.
B	I	50 - 60	3/4	Violonchelo y piano presentan el tempo y ritmo de chacona . Solo de clarinete bajo acompañado de chelo y piano. Segunda frase se suma la flauta en contrapunto al clarinete.

B	J	61 - 74	3/4	Piano y violonchelo en pizz. hacen el bajo. Clarinete bajo y piano hacen la melodía que más me gusta de la pieza. Violín y flauta comentan rítmicamente.
B	K	75 - 83	3/4	Tutti. Tresillos y cada instrumento con una melodía distinta. La segunda frase hay varios doblajes. Punto de mayor densidad de la obra.
B	L	84 - 95	3/4	Se reduce la textura a violín haciendo la melodía, acompañada por el clarinete bajo haciendo el bajo y el chelo con una voz intermedia. Se suma la flauta a la segunda frase. A la tercera frase, el piano hace la armonía correspondiente al tetracorde descendente de la chacona.
Coda	M	96 - 103	4/4	Reexposición del mismo material del Inicio , sólo que con el clarinete bajo como única diferencia. Es una coda. Escalas que ornamentan una cadencia plagal y se resuelve en tercera de picardía. iv - I. Final.

La introducción y la coda comparten material. Aquí hablaré de ellos por su relación.

La obra empieza en un compás de 4/4 lento. El bajo, en el violonchelo y piano tiene las cuatro notas del tetracorde descendente de i (Sol menor) a V (Re mayor), motivo emparentado a la chacona que se desarrollará más adelante. Aquí están los primeros dos compases:

Musical score for the first two measures of the piece. The score is in 4/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 50$. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The instruments are Flute, Clarinet in Bb, Violin, Violoncello, and Piano. The Flute, Clarinet in Bb, Violin, and Piano parts feature a melodic line with a sixteenth-note triplet (marked '6') and a dynamic marking of *f*. The Violoncello part plays a descending tetrachord (G-F-E-D) with a dynamic marking of *f*. The Violin part starts with a *pizz.* (pizzicato) marking, then switches to *arco* (arco) for the rest of the piece.

A su vez, éste será el material con el que cierra la obra en el compás 96, con la salvedad de que el clarinete ahora es bajo y el violonchelo toca con arco:

Musical score for the final two measures of the piece, starting at measure 96. The score is in 4/4 time with a tempo marking of **M** *Tempo primo* $\text{♩} = 50$. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The instruments are Flute (Fl.), Clarinet in Bb (B. Cl.), Violin (Vl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute, Clarinet in Bb, Violin, and Piano parts feature a melodic line with a sixteenth-note triplet (marked '6') and a dynamic marking of *ff*. The Violoncello part plays a descending tetrachord (G-F-E-D) with a dynamic marking of *ff*. The Clarinet in Bb part is now in the bass clef.

En el compás 100 se prolonga la coda hasta el 103. Consiste en una cadencia plagal con un pasaje frigio evitando la dominante:

El final llega con una tercera de picardía en *pizzicatti* arpegiados en una textura muy ligera:

Hasta aquí respecto a la introducción y coda.

Ahora mostraré la sección relativa al primer motivo, inspirado en músicas de Oriente Medio:

Rzajev: Los Placeres de la casa

Cafecito por la mañana

5 **A** *p* *espressivo* *p*

Para la letra B, en compás 14, la melodía se mueve a la región del relativo mayor (Si bemol):

14 **B**

Fl. *mp* *mf* *p*

Cl. *mf* *f* *mp*

VI. *ord.*

Vc. *mf* *f* *mp*

Esto se prolonga hasta C, donde irrumpe el *Tutti* en color de acordes aumentados que trinan en seisillos. Se reelabora la misma melodía que se ha presentado desde A:

C

20

Fl. *p* *mf* *p* *mp* *ff*

Cl. *p* *mf* *p* *mp* *f*

Vl. *mf* *p* *mp* *f*

Vc. *p* *mf* *p* *mp* *ff*

Pno. *mf* *p* *mp* *ff* *f*

La letra D es continuación y desarrollo de las mismas ideas y cierre de la sección inicial para dejar paso a una intermedia que gira en torno a solos de los instrumentos, empezando en el compás 29 con el piano, quien acompañará al violín a partir del compás 33, o letra F:

The image displays three systems of musical notation. The first system, labeled 'Solo: Entrada tímida', features a Violin (Vl.) part starting with a *mp* dynamic and a Piano (Pno.) part with a *ff* dynamic. The second system, labeled 'Solo: Grave', shows the Violin part with a *f* dynamic and the Piano part with a *p* dynamic. The third system, labeled 'misterioso', shows the Violin part with a *f* dynamic and the Piano part with a *p* dynamic. The word 'Etcétera.' is written to the right of the third system.

Para la letra G hay un dueto entre violonchelo y piano con el mismo estilo melódico.

The image shows a musical score for letter G. It consists of two staves: Violonchelo (Vc.) and Piano (Pno.). The Violonchelo part starts with a *f* dynamic and is marked 'muy presente'. The Piano part starts with a *ff* dynamic. The score shows a duet between the two instruments.

Solo de violonchelo en el compás 40:

En la sección H empieza un solo de clarinete bajo, que, además, es la primera vez que suena en la pieza, acompañado del violonchelo en acordes y *pizzicatti*. Inmediatamente se convierte en un dueto:

Pocos compases después se cierra esta sección agregando la flauta y termina el uso del primer motivo.

Ahora se da paso a un cambio de tempo a 3/4 con tres compases de violonchelo acompañado por piano y después diez coplas de la **chacóna** en distintos colores de instrumentación, que es el segundo motivo:

53

Fl.

B. Cl.

Vl.

Vc.

Pno.

Solo

ff

mf

mf

(8)

La melodía y voz solista¹⁷ corresponden al clarinete bajo, que hace giros melódicos llenos de *blue notes*:

B. Cl.

Solo

ff

¹⁷ La indicación *Solo* en la partitura es una invitación a que el intérprete destaque su parte.

Para el compás 57, entra la flauta haciendo una contraparte al clarinete bajo. Éste es el inicio del segundo verso de la chacona:

Musical score for measures 57-60. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Flute part begins with a *ff* dynamic. The Bass Clarinet part also starts with a *ff* dynamic. The Piano part features a *ff* dynamic. A rehearsal mark (8) is indicated at the bottom of the page.

El tercer y cuarto versos presentan una melodía muy expresiva en el clarinete bajo, doblada por la mano derecha del piano. Esta melodía se acompaña del bajo de la chacona en la mano izquierda del piano y en el chelo, en *pizzicati*. También el violín hace *pizzicatti*:

Musical score for measures 61-64. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. A rehearsal mark (J) is present at the beginning of measure 61. The Bass Clarinet part features a *ff* dynamic. The Violin (Vl.) and Viola (Vc.) parts are marked *pizz.* and *ff*. The Piano part features a *f* dynamic. A rehearsal mark (8) is indicated at the bottom of the page.

En el compás 65 empieza una versión rítmica de la chacona que se presentará en todos los instrumentos en alturas distintas generando un *cluster* de 71 a 74:

The musical score consists of five staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure 65 is marked with a dynamic of *f*. The Flute part features a rapid sixteenth-note pattern. The Bass Clarinet part has a melodic line with a dynamic of *ff*. The Violin part begins with a rest and then plays a sixteenth-note pattern, marked with a dynamic of *f* and the instruction "arco sul pont.". The Viola part has a melodic line with a dynamic of *ff*. The Piano part has a bass line with a dynamic of *ff*. The score ends with a circled number 8 and a dotted line below the piano staff.

Aquí sigue el quinto verso que se abigarra hasta solamente usar el ritmo reiterado sumando timbres y alturas, culminando con un *fläterzunge* del clarinete bajo en 74:

Musical score for measures 72-74. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). Measure 72 shows rests for Flute and Bass Clarinet. Measure 73 features a dense rhythmic texture with a forte (*f*) dynamic. Measure 74 concludes with a flügelhorn (*ff*) dynamic and a flüterzunge effect in the Bass Clarinet part.

A continuación, los compases con mayor densidad de actividad rítmica de la pieza. Una vez más los tresillos que fluctúan en las alturas de un acorde aumentado en 75:

Musical score for measure 75, marked with a 'K' in a box. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The measure features a complex rhythmic pattern of triplets (*triosillos*) with a forte (*ff*) dynamic, transitioning to a mezzo-forte (*mp*) dynamic.

Y una consecuencia de la intensidad del pasaje son los doblajes de flauta y clarinete así como piano y chelo en el compás 80 y siguientes:

79
Fl. *ff*
Cl. *p* *ff*
Vl. *f*
Vc. *f*
Pno. *f*
5 *8va* *8va*

Dicha frase cierra con un estrepitoso trémolo en todos los instrumentos:

ff *p*
ff *p*
p
p

En la letra L, que es el octavo verso de la chacona, disminuye significativamente la densidad quedándose únicamente clarinete bajo, violonchelo y violín. Este último con la melodía donde predominan tresillos:

84 **L**
Fl.
B. Cl. *f*
Vl. *f*
Vc. *pizz.* *f*
Pno.

Para el compás 88, o noveno ciclo de la chacona, se agrega la flauta, que dialoga con el violín:

Musical score for measures 88-91. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin (Vl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part starts at measure 88 with a forte (ff) dynamic and a triplet of eighth notes. The Bass Clarinet part also starts at measure 88 with a forte (ff) dynamic. The Violin part starts at measure 88 with a forte (ff) dynamic and a triplet of eighth notes. The Violoncello part starts at measure 88 with a forte (ff) dynamic. The Piano part is silent in these measures.

La décima y última presentación de la chacona incorpora al piano haciendo los acordes correspondientes al tetracorde descendente:

Musical score for measures 92-93. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin (Vl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Flute part starts at measure 92 with a mezzo-forte (mf) dynamic and a long note. The Bass Clarinet part starts at measure 92 with a forte (ff) dynamic. The Violin part starts at measure 92 with a forte (ff) dynamic. The Violoncello part starts at measure 92 with a forte (ff) dynamic. The Piano part starts at measure 92 with a forte (f) dynamic and plays a descending tetrachord.

De esta forma concluye el análisis del segundo motivo de la pieza.

Fin del capítulo sobre “Los placeres de la casa”.

Capítulo 4: El Río Magdalena, para cuarteto de saxofones (2016)

Duración: c. 5'30''

Las piezas para cuarteto de saxofones representan la oportunidad de un ensamble de alineación tímbrica homogénea. Además, el poder formar una masa sonora sumamente maleable y ágil.

La primera pieza que presento, titulada “El Río Magdalena”, parte de la escritura de unos versos de mi autoría y juegos de palabras que devinieron en una canción.

<i>Atraveso</i>	<i>Aunque no quiera,</i>	<i>A travieso</i>
<i>el Río Magdalena.</i>	<i>paso y lo dejo,</i>	<i>no me ganas,</i>
<i>Por las mañanas</i>	<i>causándome pena</i>	<i>aunque seas viejo,</i>
<i>paso.</i>	<i>y no regreso.</i>	<i>con tantas mañas.</i>

Aunque el texto no participe en esta versión, la métrica de las palabras es el fundamento rítmico de la obra. A su vez, el desarrollo de la obra surge de variaciones en torno al mismo tema de la canción. Su forma es cercana al tema y variaciones, aunque las variaciones integran un discurso ininterrumpido.

Esta pieza explora distintas configuraciones del cuarteto, intercambio de funciones en cuanto acompañamiento, papel solista para cada una de las voces, duetos o tutti, siempre girando en torno a la canción.

Me inspiro en el uso del ensamble que hace Enrico Chapela en su cuarteto de saxofones “La Mengambrea”.¹⁸

¹⁸ Chapela, Enrico (2002) *La Mengambrea*, Boosey & Hawkes, London

A continuación un esquema de la obra. Aprovecho las letras de ensayo, que coinciden con los cambios más significativos que delimitan las variaciones.

Letra de ensayo	Secciones	Compases	Tonalidad	Qué ocurre en la música	Variaciones
Inicio	A	1 - 6	Sol menor	Una introducción con la rítmica característica de la pieza, con la armonía más tensa.	Introducción
A	A	7 - 16	Sol menor	Primeras dos presentaciones de la melodía.	1 y 2
B	A	17 - 28	Sol menor	Tercera presentación de la melodía	3
C	A	29 - 37	Si b mayor	Contraste, pasa al relativo mayor con la misma melodía	4
D	A	38 - 43	Si b menor	Una frase a dueto entre los saxofones graves. Los agudos acompañan. Carácter semejante a son istmeño.	5
E	A	44 - 50	Si b menor	Dueto entre soprano y barítono.	6
F	A	51 - 56	Si b menor	Presentación de la melodía en homorritmia del cuarteto. Momento muy intenso.	7
G	A	57 - 68	Sol menor	Melodía en soprano con acompañamiento para transitar poco a poco a sol menor.	8
H	A	69 - 74	Sol menor	Melodía ornamentada en tenor solo.	9
I	A	75 - 85	Sol menor	Última presentación de la melodía en tutti, con intervenciones del tenor con <i>flaterzunge</i> .	10
J	B	86 - 99	Sol menor	Cambio de compás a 9/8. Una melodía conclusiva se presenta dos veces a manera de coda.	Coda

A continuación hablaré de las variaciones mediante algunos ejemplos. Considérese que están extraídos de la partitura en transposición.

El primer ejemplo consiste en un motivo en el que se presentan las figuras rítmicas y melódicas que se expondrán a lo largo de la obra.

Tempo: ♩ = 50
Dynamic: *f*

Soprano Saxophone
Alto Saxophone
Tenor Saxophone
Baritone Saxophone

Sigue la primera presentación de la melodía. La presenta el saxofón soprano:

7 **A**

Sop. Sax.

Se acompaña de un bajo cromático característico que también se desarrollará en la pieza:

Bari. Sax.

Dicha presentación queda así con todas las voces:

Musical score for saxophones, measures 7-9. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: Sop. Sax., Alto Sax., Ten. Sax., and Bari. Sax. A box labeled 'A' is placed above measure 7. The Soprano Saxophone part begins with a triplet of eighth notes in measure 7, followed by a quarter note in measure 8, and another triplet of eighth notes in measure 9. The Alto Saxophone part starts with a half note in measure 7, followed by a quarter note in measure 8, and a quarter note in measure 9. The Tenor Saxophone part starts with a quarter note in measure 7, followed by a quarter note in measure 8, and a quarter note in measure 9. The Baritone Saxophone part starts with a quarter note in measure 7, followed by a quarter note in measure 8, and a quarter note in measure 9. Dynamics include *p* (piano) for the Alto and Tenor Saxophones.

Una segunda presentación de la melodía en el saxofón soprano con acompañamiento del alto y tenor. Desde la anacrusa del compás 12:

Musical score for saxophones, measures 11-13. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: Sop. Sax., Alto Sax., Ten. Sax., and Bari. Sax. The Soprano Saxophone part begins with a triplet of eighth notes in measure 11, followed by a quarter note in measure 12, and another triplet of eighth notes in measure 13. The Alto Saxophone part starts with a quarter note in measure 11, followed by a quarter note in measure 12, and a quarter note in measure 13. The Tenor Saxophone part starts with a quarter note in measure 11, followed by a quarter note in measure 12, and a quarter note in measure 13. The Baritone Saxophone part is silent in all three measures. Dynamics include *f* (forte) for the Soprano Saxophone and *p* (piano) for the Alto and Tenor Saxophones.

Ahora una presentación a dueto entre el soprano y el alto que son acompañados por tenor y barítono:

Musical score for Section B, measures 17-20. The score is for four saxophones: Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano and Alto parts feature a duet melody with triplets. The Tenor and Baritone parts provide accompaniment with simpler rhythmic patterns. A box labeled 'B' is above the first measure.

Un desarrollo de estos motivos y melodías dura toda la sección B y continúa durante la C.

Aquí los primeros compases de la letra C, equivalentes al contraste en el relativo mayor, en este caso si bemol mayor:

Musical score for Section C, measures 29-32. The score is for four saxophones: Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.). The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The Soprano and Alto parts feature a duet melody with triplets. The Tenor and Baritone parts provide accompaniment with simpler rhythmic patterns. Dynamics markings *p* and *f* are present. A box labeled 'C' is above the first measure.

Para el compás 38 se modula a Si bemol menor, donde se tocarán varias frases de la parte central de la pieza. Aquí se muestra el inicio de esta sección, que recuerda a un lenguaje semejante al son istmeño. La melodía está en los saxofones tenor y barítono, mientras que los agudos acompañan:

6 38 **D**

Sop. Sax. *p*

Alto Sax. *p*

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Para la anacrusa del compás 44 y hasta el compás 50 se presenta un diálogo entre el barítono, quien tiene la melodía principal, y el soprano que acompaña:

44 **E**

Sop. Sax. *p*

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

La siguiente sección desemboca en un tutti homorrítmico que presenta el contorno de la melodía. Esta sección comprende de la anacrusa de 51 a 56:

51 **F**

Sop. Sax. *mp* *ff*

Alto Sax. *f* *ff*

Ten. Sax. *f* *ff*

Bari. Sax. *mp* *ff*

Para la sección G, el saxofón soprano desarrolla la melodía con los mismos elementos que se han presentado. Se prepara la modulación de regreso a Sol menor. Se presentan los *flaterzunge* como color nuevo:

8 57 **G** *Più mosso*

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Al llegar al compás 69 o letra H se vuelve a establecer el centro tonal en Sol menor con un solo del saxofón tenor presentando una nueva elaboración de la melodía:

Ten. Sax.

El siguiente ejemplo muestra la letra I, o compás 75, donde ocurre una presentación diluida en la que el saxofón tenor hace eco rítmico de los otros saxofones:

10 75 I

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax. *ff*

Bari. Sax.

Una segunda frase de la misma letra abarca de 79 a 81 con el *flaterzungue* reiterando los ecos a manera de bocina de automóvil:

ff 3

ff 3

ff 3

fff 3

Una última frase donde aparece la melodía abarca de los compases 82 a 85 en un dueto entre soprano y alto, mientras que tenor y barítono acompañan:

Musical score for measures 81-85. The score is for Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.). The key signature is one sharp (F#). Measure 81 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The Soprano and Alto saxophones play a melodic line with triplets. The Tenor saxophone plays a rhythmic accompaniment with triplets and accents. The Baritone saxophone plays a bass line with triplets. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).

Aquí llegamos a la coda, donde aparece una melodía nueva, a manera de moraleja y suma de todo lo anterior. Cambia el compás a 9/8. La melodía en el saxofón alto es ésta:

Musical score for the Alto Saxophone in 9/8 time. The key signature is one sharp (F#). The score shows a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and moving to a forte (*f*) dynamic. The time signature is 9/8.

Con el tutti instrumental el resultado es el siguiente:

Musical score for measures 86-87. The score is for Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 9/8. Measure 86 starts with a tempo marking **J.** = 65. The Soprano saxophone plays a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The Alto saxophone plays a melodic line with piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The Tenor saxophone plays a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The Baritone saxophone plays a bass line with a mezzo-forte (*m*) dynamic.

Finalmente un motivo reiterado entre 94 y 96 prepara la cadencia final:

Musical score for measures 94-96. The score is for four saxophones: Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.). The key signature is one sharp (F#). The dynamic marking for all parts is *ff* (fortissimo). The music consists of a repeated rhythmic motif of eighth notes with accents.

Los últimos compases resuelven la cadencia y vuelven a presentar, a manera de memoria los *flüterzunge*:

Musical score for measures 97-99. The score is for four saxophones: Soprano Saxophone (Sop. Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.). The key signature is one sharp (F#). The dynamics are *pp* (pianissimo) for measures 97 and 98, and *ff* (fortissimo) for measure 99. The music features a *flüterzunge* (flutter-tongue) effect in measure 97, followed by a return to the repeated motif in measure 99. The duration is noted as "Duración: c. 5'30\"".

Aquí termina el análisis de “El Río Magdalena”, para cuarteto de Saxofones.

Capítulo 5: El amor andaba de parranda, cantata para mezzosoprano y cuarteto de saxofones (2017)

Duración: c. 8'

La presente cantata tiene su origen en la búsqueda de crear contrapuntos, glosas y polifonía en torno a unidades musicales arquetípicas. Con esto me refiero a elementos que se reiteran a través de los tiempos y las tradiciones en torno a una misma idea.

Es una exploración en torno a sujetos muy presentes en mi memoria auditiva. El caso que me interesa particularmente, y del que me nutrí para hacer esta obra, es el del tetracorde descendente en una escala menor, que va del grado i al V. Este bajo y su giro armónico se han usado vastamente como punto de partida para muchos bajos obstinados u *ostinati* y cantar sobre ellos.

Los ejemplos que se me ocurren empiezan con el *Lamento della ninfa*, de Claudio Monteverdi¹⁹. Se suman el Lamento de Dido, de Henry Purcell²⁰ y el *Crucifixus* de la misa en Si menor de J. S. Bach BWV 232²¹. También en la segunda *Leçon de ténèbres* de François Couperin²² hay un verso que explora este bajo aunado a cromatismo.

A la par, identificamos este tetracorde descendente como cadencia frigia, asociada a las músicas ibéricas, con ascendencia árabe (en el flamenco, por ejemplo) y además en la música arraigada en México (peteneras y lloronas desde la Huasteca, pasando por Veracruz con el son jarocho²³, hasta el istmo de Tehuantepec). En todos estos casos se vuelve un vehículo para cantar temas asociados a la pena, dolor, desesperanza y demás sutilezas.

¹⁹ Monteverdi, Claudio (1638), *Madrigalli guerrieri et amorosi, libro ottavo*, Alessandro Vicentini, Venecia

²⁰ Purcell, Henry (1889), *The works of Henry Purcell, vol.III, Dido and Aeneas*, Novello, Ewer and co., London

²¹ Bach, J.S. (1954), *Messe h-Moll BWV 232*, Bärenreiter Verlag, Kassel

²² Couperin, François (1714), *Leçons de Ténèbres*, Foucaut, Paris

²³ Bernal Maza, Mario Guillermo (2011), *Compendio de Sonos Jarocho: Método, Partituras y Canciones*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F.

Aunque me nutro de todas estas músicas, principalmente de las lloronas mexicanas, la presencia de este motor queda relegada a una pequeña parte de la obra.

Me decidí por hacer algo con trama inspirado en un ensayo de Sergio Pitol²⁴ en torno a la ópera mozartiana. Decidí que de la música emanaría la trama y por lo tanto la letra. La historia que logré tomó tintes fársicos.

Primero se presenta la cantante preguntando por su amor, haciendo un guiño a la Ninfa y la Arianna de Monteverdi, así como a la Dido abandonada de Purcell. La ruptura ocurre cuando los saxofones anuncian la llegada del amado. Éste es el saxofón barítono, el cuál entabla un diálogo con la mezzosoprano. Ella lo inquiriere sobre dónde andaba a lo que el saxofón responde con giros melódicos equivalentes a decir que “por ahí”. Ella monta en cólera a cada una de sus respuestas. Los otros saxofones generan la tensión armónica y apoyan al drama. El colmo es cuando en medio de la discusión el saxofón tenor empieza a tocar un sonecito muy bailable a manera de un personaje más que aparece en escena. Ella pregunta “¿Y ésta quién es?”. Aumenta la confusión y resulta que el Saxofón barítono le llevaba serenata a su chica, llegan pastel y amigos, deviene en fiesta y termina en gratitud.

Aunque la pieza esté concebida en un solo movimiento, elijo el término cantata por la presencia de diálogos semejantes a recitativos acompañados, cambios de tempo, diminutas “arias” dentro de la misma y una narrativa que conduce la tensión de la pieza.

Considero que la obra se puede dividir en tres secciones distintas, por el estado de ánimo predominante. La sección A va del inicio al compás 41, en la que se presentan los temas con un *ethos* tranquilo y melancólico. La sección B comprende del compás 42 al 78, que es la parte medular del conflicto, donde aparece el “personaje” del saxofón barítono. La tercera sección reelabora materiales de A, del compás 79 al 94. Hay un material de transición nuevo de 95 al 102. Del compás 103 al final en 134 se mezcla el uso del tetracorde descendente con el material A y con esto concluye la obra.

²⁴ Pitol, Sergio (2000), *Pasión por la trama*, Ediciones Era, México D.F.

Un esquema de la obra:

Sección	Compases	Región Armónica	Qué ocurre en la música
A	1 - 8	i (Fa menor)	Tempo moderado. Introducción instrumental. Tema.
A	9 - 21	i (Fa menor)	Tres frases de la cantante con los saxofones haciendo el tema.
A	22 - 25	V/III, V	Contraste, cantante y saxofones
A	26 - 31	i	Cuarta frase cantada con el Tema.
A	32 - 41	III (La b mayor)	Transición. Tema en relativo mayor. Una frase la voz predomina, la segunda hace un solo el saxofón barítono.
B	42 - 45	Mi b Mayor = I	Modulación. Nota pedal. Fanfarria disonante en los saxofones.
B	46 - 53	I	Primera frase de diálogo entre voz y sax. barítono. Los otros saxofones acompañan.
B	54 - 61	vi (Do menor)	Segunda frase de diálogo. Tutti.
B	62 - 70	Re b, Mi b = I	Transición. Aparecen “nuevos personajes” con un tema nuevo que suena a folklore.
B	71 - 78	Fa menor = i	Modulación. Tempo más lento. Mañanitas en modo menor, súmamente ornamentadas, con armonía compleja. Saxofones. La voz entra en la segunda frase.
B	79 - 82	Re b, Mi b = V/iii	Tempo moderadamente rápido como al principio. Tema folklórico para transitar al tema de A
A'	83 - 94	Fa menor = i	Tres frases de la cantante con los saxofones haciendo el tema. Ahora con mayor densidad rítmica
A'	95 - 102	La b mayor	Transición usando un motivo rítmico melódico nuevo de caracter dancístico.
A'	103 - 134	Fa menor = i	8 variaciones sobre un ostinato derivado del tetracorde descendente. Éste se mezcla con el tema A de la obra. Final

El inicio de la cantata presenta el tema en los saxofones. Considérese que los ejemplos están extraídos de la partitura en transposición:

En estos ejemplos luce que el bajo del tema es un tetracorde ascendente, en contraposición al descendente que aparecerá después.

The image displays two systems of a musical score for saxophones and Mezzo-soprano. The first system is marked with a tempo of 120 and a 6/8 time signature. It includes staves for Mezzo-soprano, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. The Tenor and Baritone saxophones play a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then a quarter note. The Baritone saxophone part is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system starts at measure 5 and includes staves for Mezzo-soprano, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. The Soprano, Alto, and Tenor saxophones play a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then a quarter note. The Baritone saxophone plays a bass line consisting of quarter notes. Dynamics include *f* and *ff* for the saxophones.

En 22 aparece el primer momento de contraste con unos ecos en los saxofones y la cantante con una melodía independiente de ellos:

22 **B**

M-S. Vo - lan - do, vo -

S. Sax. *f*

A. Sax. *f*

T. Sax. *p*

B. Sax. *p*

Después de una vuelta más al tema en la tonalidad original, tiene lugar en 34 una versión en el relativo mayor, primero con la cantante haciendo su parte y después con el sax. barítono a manera de solista en 38:

34 *pp* *f*

M-S. Y el a - mor vol - ve - rá

S. Sax. *p*

A. Sax. *p*

T. Sax. *pp*

B. Sax. *f*

38 **D**

M-S.

S. Sax. *mp*

A. Sax. *mp*

T. Sax. *mp*

B. Sax. *f*

A partir del compás 42 hay una transición a la sección intermedia de la pieza. Este cambio lo anuncian los saxofones con una especie de fanfarria muy desafinada, presencia del cambio de humor en la pieza:

Musical score for four saxophones (S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax.) showing a fanfare-like passage. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The dynamics increase from *f* to *ff* to *fff* across four measures. The B. Sax. part includes the instruction "flz. over preasure" in the final measure.

A partir de aquí se desarrolla un “diálogo” entre la cantante y el saxofón barítono. Los portamentos y melodías buscan reflejar la entonación del habla. Esta es la sección intermedia de la obra:

Musical score for voice (M-S.) and four saxophones (S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax.) starting at measure 46. The voice part has the lyrics "¡A - mor?" and "ord.". The saxophones play sustained notes with dynamics like *pp* and *f*, and the instruction "ord.".

Esta sección se prolonga hasta la irrupción de una melodía de tintes folklóricos por parte del saxofón tenor, que agrega desconcierto:

10

62 **G**

M-S. *ff* 3

¿Yés-ta quién es?

S. Sax.

A. Sax. *ff*

T. Sax. *ff*

B. Sax. *ff*

A lo que sigue la interrupción de otros dos “personajes” similares por cuenta de los saxofones restantes. Esto resulta en la sorpresa de una serenata, para la cual aprovecho la melodía de las mañanitas sujeta a cambio de modo a menor, una ornamentación muy nutrida, un tempo lentísimo y una armonización casi jazzística:

71 **H**

M-S.

S. Sax.

A. Sax. *p*

T. Sax. *p*

B. Sax. *p*

El cambio de humor deviene en fiesta y a manera de transición se presenta un breve desarrollo de la melodía inspirada en folklore en el compás 79 con un regreso a un tempo más animado:

I ♩ = 125

Esto nos lleva al retorno al material de la primera sección, nutrido del cambio de ánimo y aprovechando el ímpetu folklórico y de ánimo festivo:

83 *ff*

M-S. A-mor ya re - gre - só,

Se presentan tres coplas de este material antes de un momento de contraste en 95, preparándose para el final:

95 **K** *f*

M-S. ¡Qué ri - co mi pas tel!

El último material que se presenta es el que emana del tetracorde descendente, en el que se cantan las últimas coplas de la cantata.

101 *ff* **L** *f* ♩ = 35

M-S. *ff* *f* *p*

¡Al - to a la mú-si-ca! Des-pe - di-da no les doy por-que a

S. Sax.

A. Sax. *ff*

T. Sax. *ff* *p*

B. Sax. *ff* *p*

104 17

M-S. *mp* *f* *mp*

quí só-lo co-mien-za, Des-pe - di-da no les-doy. El al

S. Sax. *mp*

A. Sax. *mp*

T. Sax. *f*

B. Sax. *f*

Algunas frases después se acompaña el canto con una entrada gradual de los saxofones a manera de contrapunto libre:

116

M-Sax. *mf* *f*
 ¡Gra-cias, tú, mi dul-ce a-mor! ¡Qué re-ga-lo es tar de vuel-ta! ¡Gra-cias,

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax. *p* *mp*

B. Sax. *ff*

119

M-Sax. *ff*
 gra-cias, com-pa- ñe-ros, pe-ro, cuán-to me con-ten-tan! ¡Qué la mú-si-ca pro-si-ga, gra-cias

S. Sax. *f*

A. Sax. *f*

T. Sax. *mp* *f*

B. Sax. *f*

A la par se encima el tema inicial de la obra en los últimos compases bajo una ornamentación muy densa. Es el momento de mayor densidad rítmica de la obra:

125

M-S.

S. Sax. *ff*

A. Sax. *f*

T. Sax. *f*

B. Sax. *f*

El final vuelve a mezclar ambos tetracordes y sus melodías, el ascendente con el tema del principio y el segundo inspirado en toda la tradición de lamentos. La idea de esta obra es hacer una ruptura y poder concluir con un estado de ánimo menos denso. Aquí se extraen los primeros dos compases de la última frase:

21

M-S. *p*
¡Gra - cias! ¡Gra - cias!

S. Sax. *pp*

A. Sax. *pp*

T. Sax. *pp*

B. Sax. *pp*

Aquí el final de la cantata “El amor andaba de parranda”.

Capítulo 6: Salsa lachrymae, para marimba y clavecín (2017)

Duración: c. 7'30''

Esta pieza involucra como eje temático el diálogo entre un clavecín y la marimba. Esta obra tiene eminentemente carácter textural en cuanto al uso de los instrumentos.

Parte importante de su origen es un juego de palabras: “*Salsa Lacrymae*” híbrido de la “*Pavana Lacrimae*” (escrita por J.P. Sweelinck²⁵ sobre “Flow my tears” de J. Dowland²⁶) y la salsa “Llorarás” de Oscar D’León (en el disco *Dimensión latina 75*). La búsqueda en esta obra es una exploración hacia el timbre y al ritmo.

Los primeros esbozos de la pieza surgen del ritmo de la pavana, lento, binario y de la salsa, también binaria pero con un tempo significativamente más vivo y lleno de síncopas y polirritmia. Surgió la idea de que ambos extremos se permearan en cuanto a inventiva melódica y patrón armónico. Además decidí que una gradación interesante entre los extremos sería transcurrir por varios tipos distintos de compás, con la intención de conocer mejor algunos que no he frecuentado, como los irregulares: 5/8, 7/8, 10/8 y los regulares que conozco mejor: 4/4, 2/2, 6/8 y 3/4.

Parte medular de la cuestión compositiva fue buscar que esta pieza no se volviera un mero catálogo de compases de distinta métrica, sino que se pudieran enlazar sus partes para generar unidad en la pieza.

²⁵ Sweelinck, J. P. (n.d.). *Pavana Lachrymae*. Consultada el 1 de mayo de 2017, en http://davenantperformingarts.org.uk/AjaxRequestHandler.ashx?Function=GetSecuredDOC&DOCUrl=App_Data/davenantperformingarts_org_uk/ClassPages/025/_Documents_2015-16/Pavana%20Lachrymae%20Score.pdf

²⁶ Dowland, John (1600), *The Second Book of Songes*, Thomas Este, London

Las secciones de la pieza son las siguientes:

Sección	Compases	Compás	Tonalidad	Qué ocurre en la música
A	1 - 18	4/4	Re menor	Es una especie de obertura, como danza lenta, que presenta la tonalidad de la pieza. Tutti.
B	19 - 29	4/4	Re menor	Solo de marimba, a manera de cadencia escrita muy libre en la agógica.
C	30 - 42	4/4	Re menor	La presentación del tema en el clavecín, con ritmo semejante a una pavana. La marimba acompaña.
D	43 - 50	4/4	Re menor	Mismo tema . Ahora en versión salsera por cuenta de ambos instrumentos.
E	51 - 68	6/8 y 4/4	Re dism./ Fa menor	Versión más rápida del tema en ambigüedad tonal. Se siente inestable.
F	69 - 79	4/4 y 6/8	Re menor	Solo del clavecín con ritmo de danzón, un segundo tema acompañamiento en acordes disminuidos. Breve transición en 6/8 con la marimba.
G	80 - 99	7/8	Re menor se prepara para modula- ción	Tema en el clavecín mientras la marimba acompaña. La siguiente frase es el segundo tema por cuenta de la marimba, acompaña el clave.
H	100 - 107	7/8	Do mayor/ Do menor	Momento de transición. Desarrollo. Se prepara para la siguiente presentación del tema.

I	108 - 123	7/8	Do menor	Tres presentaciones del tema severamente transformado, al final cuatro compases de eco por parte del clavecín.
J	124 - 135	7/8	Do menor	Otras tres vueltas de la misma metamorfosis.
K	136 - 143	7/8	Do mayor/ Do menor	Momento de transición. Desarrollo. Se prepara para la siguiente presentación del segundo tema.
L	144 - 151	7/8	Re menor	Segundo tema. La marimba en el registro agudo, el clave acompaña.
M	152 - 159	7/8	La menor	Desarrollo de materiales usados en transiciones anteriores. Ahora en otro tono. Prepara el siguiente solo de marimba.
N	160 - 167	3/4	La menor/ La mayor.	Solo de marimba. Parte de tempo libre a manera de cadencia.
O	168 - 175	6/8	Re dism./ Fa menor	Nuevamente el tema en color disminuído y menor. Solamente el clave.
P	176 - 183	6/8	Re dism./ Fa menor	Repetición de lo anterior, pero se agrega la marimba.
Q	184 - 191	10/8	Re menor	Tumbao irregular para preparar la conclusión de la pieza por parte del clavecín. La marimba acompaña.
R	192 - 203	5/8 y 7/8	Re menor	Parte climática en cuanto al ritmo. Tutti.

S	204 - 213	5/8 y 4/4	Re menor	Tutti. continuación de lo anterior.
T	214 -221	4/4	Re menor	Tumbao más lento. Ahora en 4/4, a semejanza de la salsa. Vuelta del clavecín.
U	222 - 229	4/4	Re menor	Se agrega la marimba al tumbao del clavecín.
V	230 -237	4/4	Re menor	Última presentación del tema . Versión salsera pero con ornamentación a la antigua.
W	238 - 241	4/4	Re menor	Coda.

Analizaré las similitudes y diferencias de algunas secciones de la pieza.

El tema principal se presentará bajo rítmicas de pavana, de salsa y de distintos compases irregulares. Su primera presentación se encuentra en el compás 30, un ritmo inspirado en las pavañas.

30 **C** ♩ = 120

Mar. *mf*

Clave. *ff*

C

Este mismo motivo transfigurado a la versión salsera en el compás 43:

Musical score for measures 43-46. The score is for Maracas (Mar.) and Clave. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 4/4. A box labeled 'D' is placed above the first measure. The Maracas part starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Clave part also starts with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

En otra sección, que va de 51 a 68, se muestra el material en un cambio de compás a 6/8 y bajo un color de acordes disminuidos. Aquí sus primeros compases:

Musical score for measures 51-54. The score is for Maracas (Mar.) and Clave. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 6/8. A box labeled 'E' is placed above the first measure, with a tempo marking of $\text{♩} = 240$. The Maracas part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with eighth notes. The Clave part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

En el compás 69 escuchamos una nueva versión, donde el clavecín como solista presenta el motivo salsero, ahora con ritmo de danzón:

Musical score for measure 69. The score is for Clave. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 6/8. A box labeled 'F' is placed above the first measure, with a tempo marking of 'Solo, rubato. II, 8"'. The Clave part features a melodic line with eighth notes and a trill (*tr*) in the second measure, accompanied by a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Aquí otra versión con el clavecín haciendo la melodía a la doble octava y la marimba acompañando. Ahora transita al compas de 7/8:

Musical score for Marimba (Mar.) and Clavecín (Clave.) in 7/8 time, starting at measure 80. The key signature is G major. The tempo is marked with a quarter note equal to 240. The Marimba part is marked *mp* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Clavecín part is marked *ff* and features a melodic line with eighth notes and rests.

Otro elemento a mencionar son los solos, donde el discurso se desapega a los motivos principales, por ejemplo:

En el compás 19 se presenta un solo de marimba. Es una cadencia (en el sentido improvisatorio) escrita:

Musical score for Marimba Solo in 7/8 time, starting at measure 19. The key signature is G major. The tempo is marked *pp* and the performance is labeled "Solo. Expresivo.". The score includes triplets and a fermata, with dynamics ranging from *pp* to *mf*.

Para el compás 160 se presenta un nuevo solo por cuenta de la marimba, con un ritmo lento y libre, para preparar la llegada del final altamente rítmico y rápido:

Musical score for Marimba Solo in 3/4 time, starting at measure 160. The key signature is G major. The tempo is marked *p* and the performance is labeled "Solo". The score includes a triplet and a fermata, with dynamics ranging from *p* to *mf*.

Para el compás 214 se llega de nuevo al compás de 4/4 en una parte del clavecín solo tocando lo equivalente al Tumbao de la salsa, una especie de ostinato sobre el que se improvisan las últimas coplas de la danza. Aquí su presentación:

20 ²¹⁴ **T** ♩ = 120

Mar.

Clave.

T

Además, hay otro motivo que se usa como transición. En el compás 100 se hace un dueto en el que los instrumentos se responden a manera de diálogo:

100 **H**

Mar.

Clave.

H

Nuevamente llega un momento de transición en 136 para regresar a Re menor. Aquí se aprecia la similitud a la transición del compás 100:

The image displays a musical score for two instruments: Marimba (Mar.) and Clavecin (Clave.). The score begins at measure 136, marked with a 'K' in a box, indicating a key change. The Marimba part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Clavecin part is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Both parts feature a 'K' in a box at the beginning of the section, indicating a key change. The Marimba part consists of chords and eighth-note patterns, while the Clavecin part features a steady eighth-note accompaniment with chords.

Con esto concluye el análisis de la Salsa Lachrymae para marimba y clavecín.

Capítulo 7: Con su Canto, para coro de voces blancas o femeninas a 3 voces (2016)

Duración: c. 3'

Para terminar el programa propongo una pieza para voces blancas, dedicada a los Niños cantores de la Facultad de Música. Esta obra está inspirada en la historia de Leyla y Majnun (el loco), que son dos jóvenes enamorados, que encuentran múltiples obstáculos para estar juntos. La versión de la que extraigo el texto de esta obra es la del poeta Nizami Ganjavi, (Ganja, siglo XII, hoy Azerbaiyán) escrita originalmente en farsi y traducción de la ed. Olañeta, a cargo de Jordi Quingles²⁷. Habiendo extraído ciertas frases que me fueron atractivas del texto en español, devino la forma musical. Intercalo secciones altamente contrapuntísticas y con imitación canónica rigurosa y secciones con tratamiento casi recitado del texto.

Las técnicas que empleo tienen más que ver con la tradición europea. Uso técnicas contrapuntísticas como el canon y el contrapunto libre. Para hacer contraste, en otras secciones uso texturas homorrítmicas, a semejanza de algunas músicas eclesiásticas. La forma resulta en una alternación del motivo contrapuntístico con otros homofónicos. Es una forma ABA'Ca.

El uso del texto es en función de su significado poético. En algunos pasajes, las voces que acompañan la melodía tienen la indicación de cantar con la letra M (o boca cerrada). Como variante de la boca cerrada, uso el color de la letra N, que es sutilmente más brillante. También se puede optar por la letra U, que facilita la proyección de la voz.

²⁷ Nizâmî (2001), *Layla y Majnun*, José J. de Olañeta Editor, Barcelona

Una tabla con el esquema de las secciones es la siguiente:

Sección	Compases	Matiz general	Qué ocurre en la música
A	1 - 9	mf	Canon a 2 voces. Empieza soprano e imita mezzosoprano una quinta abajo.
A	10 - 26	mf	Canon a 2 voces. Empieza mezzosoprano e imita soprano una quinta arriba.
B	27 - 36	p	3 voces. Salmodia por parte de la soprano. El resto acompañan con la letra N.
B	37 - 44	p	3 voces. Salmodia por parte de la contralto. El resto acompañan con la letra M.
A'	45 - 53	f	Canon a 2 voces. Empieza soprano e imita mezzosoprano una quinta abajo. Contralto hace tercera voz en contrapunto libre y a velocidad más lenta.
A'	54 - 70	f	Canon a 2 voces. Empieza mezzosoprano e imita soprano una quinta arriba. Contralto hace tercera voz en contrapunto libre y a velocidad más lenta.
C	71 - 76	f	Homofonía en las tres voces, salmodia.
C	77 - 82	f	Soprano canta al mismo ritmo que la frase anterior. Las otras dos voces responden en heterofonía .
Coda “a”	83 - 94	pp	Melodía del inicio sólo en soprano. mezzosoprano y contralto acompañan con contrapunto libre y notas más lentas. Todas las voces cantan con boca cerrada.

Agrego los siguientes ejemplos extraídos de la partitura:

Al inicio de la pieza, se canta una melodía a canon entre la soprano y la mezzosoprano a distancia de una quinta y de un compás. La única alteración por fines estéticos (rompe la imitación real) es la inclusión de un Re# en lugar de re natural en la voz inferior:

♩ = 60
mf

Soprano
E-lla plan - tó el ro - sal,

Mezzo-soprano
mf
E-lla plan - tó el ro - sal,

En la siguiente frase, que se prolonga hasta el compás 26, se invierten las entradas:

S.
E-lla plan - tó el ro - sal,

M-S.
E-lla plan - tó el ro - sal,

La siguiente sección (B, con la letra de ensayo A) logra contraste cambiando la técnica en que se presenta el texto. Una salmodia acompañada de notas largas:

A

27

S. *mf*
Ley-la e-ra el más be-llo jar-dín,

M-S. *p*
n - - -

C. *p*
n - - -

En la segunda frase, el texto lo canta la voz de contralto:

S. *p*
m - - -

M-S. *p*
m - - -

C. *mf*
Se vol - vie-ron cie-gos y

Para el compás 45 (sección A', designada con la letra de ensayo B), se retoma el material canónico del inicio, salvo que se agrega la tercera voz haciendo un contrapunto libre y por aumentación, provocando que el texto se presente más extendido en el tiempo:

4 **B**

45 *f*

S. E-lla plan - tó el ro - sal, Él lo re - ga - ba

M-S. *f* E-lla plan - tó el ro - sal, Él lo re - ga -

C. *f* E - lla plan - tó el

En el compás 54 entra la segunda frase de esta sección (A'). La contralto hace un contrapunto lento y libre por debajo:

53

S. E-lla plan - tó el ro - sal, Él lo re - ga - ba

M-S. to. E-lla plan - tó el ro - sal, Él lo re - ga - ba con

C. Él lo re - ga - ba con su llan

La sección C abarca del compás 71 al 82. La primera frase es un acorde que se mueve homorrítmicamente para decir el texto:

71 $\text{♩} = 40$

f

S. *f* *3* *3* *3*
 Mi ho-gar es mi a- mor, en nin- gún o-tro si-tio me sien-to en ca- sa.

M-S. *f* *3* *3* *3*
 Mi ho-gar es mi a- mor, en nin- gún o-tro si-tio me sien-to en ca- sa.

C. *f* *3* *3*
 Mi ho-gar es mi a- mor, en nin- gún o-tro si-tio me sien-to en ca- sa.

La segunda frase de esta sección tiene desfases en la rítmica y mayor fluctuación melódica, a manera de heterofonía:

77

S. *3*
 Mi a - mor es mi ho - gar, en

M-S. *3*
 Mi a - mor es mi ho - ga - ar,

C. *3*
 Mi a - mor es mi ho - ga - ar,

La pieza concluye con una coda que tiene la melodía característica del canon en la voz superior. Mientras tanto, las dos del registro inferior hacen contrapunto libre que completa la armonía. Aquí todas las voces cantan con la boca cerrada, entonando la letra M:

83 ♩ = 50
pp
S. M
pp
M-S. M
pp
C. M

Fin del análisis de Con su canto, inspirada en Leyla y Majnún del poeta Nizâmî Ganjavi.

Conclusiones

Hacer un trabajo académico en torno a un quehacer artístico presenta problemáticas muy diversas. Desde el reunir las ideas que nutran las obras, su desarrollo y análisis, hasta la labor de coordinar los ensayos para llevar a cabo la música.

A la vez es un proceso muy gozoso. Al salvar estas tareas, se logra una autonomía muy satisfactoria: La certeza de que el trabajo propio es realizable y que tiene un lugar en la comunidad. El diálogo con los colegas, maestros y amigos en torno al quehacer musical siempre es enriquecedor. Me parece muy afortunado el reafirmar que hay tanta gente comprometida con la música.

El presente trabajo, donde se reúnen piezas a solo, de ensamble de cámara y vocales, es el crisol de mi aprendizaje en el transcurso de la licenciatura. Conviven influencias e intereses tan diversos como la música antigua y la de vanguardia. Esta suma, es el resultado de un diálogo constante con mis profesores y colegas. He desarrollado un lenguaje y una práctica con los que me siento identificado y satisfecho. Es inevitable un gran sentimiento de gratitud.

Naturalmente es en el diálogo con la tradición y en la reproducción de modelos funcionales que se desarrolla la formación y el oficio, pero a la par se gesta el instinto: las ideas propias, las soluciones creativas, el lenguaje personal. Pienso que todo el tiempo, como creadores, jugamos entre lo que la tradición nos hereda y nuestro particular punto de vista. Buscamos relacionarnos con un público que tiene referentes auditivos, y a la vez buscamos una voz propia. Es un camino inagotable, en el que por fortuna, cada solución será única. Al igual que muchos colegas, me encuentro en esa búsqueda permanente. Por fortuna, el aprendizaje no tiene límites.

En el proceso de crear una obra, siempre encontramos posibilidades nuevas. Es la renovación del proceso la que invita a tomar caminos divergentes del inicial. Aquí radica la dicotomía entre profundizar y reelaborar una obra al máximo, o concluirla en un punto satisfactorio y proceder a la siguiente obra. Me he encontrado en ambas situaciones. La

larga búsqueda de la perfección, a mi parecer, puede llevar a una parálisis de ideas. Señalo esto por considerar más nutritivo aprender de la atención a muchos impulsos creativos distintos (y que resulten en una diversidad de obras) a querer forzar muchos de ellos a una sola obra. Se trata de encontrar un camino medio donde la labor creativa se vea satisfecha y a su vez se logre nuestro trabajo: facilitar que la música se realice.

Bibliografía

- Bach, Johann Sebastian (1987), *Italian Concerto, Chromatic Fantasia and Fugue and Other works for Keyboard*. Dover, New York, pp. 16-22
- Bach, J.S. (1954), *Messe h-Moll BWV 232*, Bärenreiter Verlag, Kassel
- Bach, J. S. (2016, June 6). *Partita in A minor, for solo flute, BWV 1013*. Consultado el 23 de abril de 2017, en http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP324760-PMLP13663-bach_1013_partita_para_flauta2.pdf Digitalización del manuscrito conservado en la Staatsbibliothek zu Berlin (D-B): Mus.ms. Bach P 968 (7). Manuscrito por Bernhart Christian Kayser (ca. 1722-1723).
- Bach, J. S. (2012, March 12). *Sei Solo à Violino senza Basso Acompagnato, libro Primo*. Consultado el 1 de mayo de 2017, en <http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP29448-PMLP04292-Acro4eT8Ab.pdf> (compuesto en 1720)
- Bernal Maza, Mario Guillermo (2011), *Compendio de Sones Jarochos: Método, Partituras y Canciones*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F.
- Chapela, Enrico (2002) *La Mengambrea*, Boosey & Hawkes, London
- Couperin, François (1714), *Leçons de Ténèbres*, Foucaut, Paris
- Dowland, John (1600), *The Second Book of Songes*, Thomas Este, London
- Fontaine, Paul, (1968) *Basic Formal Structures in Music*, Appleton-Century-Crofts, New York
- Hume, Tobias (1605) *The First Part of Ayres, French, Pollish and Others*, John Windet (ed.), Londres
- López Cano, Rubén (2012), *Música y retórica en el barroco*, Amalgama Edicions, Barcelona, p. 65

- Lully, J.B. (1686), *Armide, tragedie mise en musique*, Cristoph Ballard, Paris
- Messiaen, Olivier (1993): *Técnica de Mi lenguaje musical, volumen 1*, Alphonse Leduc, París, cáp. XVI
- Monteverdi, Claudio (1638), *Madrigalli guerrieri et amorosi, libro ottavo*, Alessandro Vicentini, Venecia
- Nizâmî (2001), *Layla y Majnun*, José J. de Olañeta Editor, Barcelona
- Pitol, Sergio (2000), *Pasión por la trama*, Ediciones Era, México D.F.
- Purcell, Henry (1889), *The works of Henry Purcell, vol.III, Dido and Aeneas*, Novello, Ewer and co., London
- Real Academia de la lengua Española. (n.d.). Diccionario de la Lengua Española, (Jarabe). Retrieved May 1, 2017, from <http://dle.rae.es/?id=MLmGFKR>
- Signell, Karl L. (2008), *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, USUL Editions, Sarasota, Florida
- Stravinsky, I. (1920). *Three pieces for clarinet solo*. London: J. & W. Chester.
- Sweelinck, J. P. (n.d.). *Pavana Lachrimae*. Consultado el 1 de mayo de 2017, en http://davenantperformingarts.org.uk/AjaxRequestHandler.ashx?Function=GetSecuredDOC&DOCUrl=App_Data/davenantperformingarts_org_uk/ClassPages/025/_Documents_2015-16/Pavana%20Lachrimae%20Score.pdf

Anexos

Anexo 1: Versión abreviada de las notas al programa

Tres piezas para clarinete solo (2015)

Las tres piezas para clarinete solo están concebidas como exploraciones de diversos recursos del instrumento. El lenguaje predominante en ellas es tonal, al que se incorporan secciones donde se usan las escalas de ocho sonidos de O. Messiaen. Estas piezas pueden ser ejecutadas tanto en clarinete soprano, como clarinete bajo.

La primera pieza, llamada “**Matutino**”, tiene carácter lento. Es un prelude monotemático, lo que significa que el discurso parte de un solo material. Escuchamos tres versiones de éste: la original, una versión bajo el color octáfono y una tonal con variaciones rítmicas. Las frases tienen carácter *cantabile*. En ellas se alternan registro agudo y grave, que figuran un diálogo. El título sugiere un carácter adormilado.

La segunda pieza del ciclo se llama “**Para todo mal...**” (que rima con mezcal). Es una alemana, danza bipartita de carácter moderado. En este tipo de danzas es usual la repetición de ambas secciones. Esta pieza tiene escritas unas versiones ornamentadas de dichas secciones en vez de la repetición literal. Las variantes están escritas en el color octáfono, llenas de *appogiaturas*, emulando el carácter etílico de la pieza. En este movimiento también hay búsqueda polifónica.

Para terminar el ciclo, está la tercera pieza llamada “**Matecito para dos**”. Tiene ritmo de jarabe (danza rápida en compás de 6/8) y forma de ABACADA. El refrán que se reitera contrasta con las coplas variables mediante regiones armónicas distintas, nuevamente como una conversación. Es un homenaje al semestre que pasé de intercambio académico en Córdoba, Argentina.

Años después en el café San Diego, Churubusco (2016), para viola da gamba bajo

El ciclo de cuatro piezas para viola da gamba lleva su título en honor al café donde empecé la composición de ellas mismas y donde, años después, las concluí. En ese espacio he construido amistades valiosas y allí mismo conocí a Valentina, con quien comparto la vida. Sirva de testimonio de gratitud a Tere Prieto, persona fundamental en la vida del café.

Las cuatro piezas surgen de un mismo ritmo armónico.

La primera pieza, llamada “**Años después**”, está inspirada en la forma de las oberturas francesas, especialmente las de las óperas de J. B. Lully. Esto significa que alternan partes de compás binario lento y ritmo apuntillado con otras de compás ternario rápido y carácter contrapuntístico.

La segunda pieza para viola da gamba, llamada “**En el café**”, es una courante en compás de 9/8, inspirada en las piezas de violín solo de J. S. Bach. Es la pieza con el lenguaje más tradicional del ciclo.

La tercera pieza tiene carácter y ritmo de danzón. Se llama “**San Diego**”. Consta de motivos rítmico-armónicos que emulan el *tumbao* afroantillano (lleno de síncopas) y una melodía que se presenta en varias ocasiones, bajo ornamentaciones distintas.

La cuarta pieza se llama “**Churubusco**”. Tiene un ritmo rápido y bailable. Su forma se relaciona con las contradanzas francesas, británicas, irlandesas y escocesas. La forma cristaliza encadenando varios motivos del mismo ritmo, pero carácter contrastante. Al reiterar una de ellas a manera de refrán, su estructura resulta en ABACADA.

Los placeres de la casa (2016)

La siguiente pieza en un movimiento se titula “**Los Placeres de la casa**”. Está escrita para la siguiente dotación: flauta, clarinete que muta a clarinete bajo, violín, violonchelo y piano. Esta pieza está dedicada a Valentina Rascón. Me gusta acompañar la obra de la siguiente nota:

¿Aceptar la invitación?

Andar en pijama, en ropa de casa o lo que uno traiga puesto al despertar. Las ventanas llenas de luz, el no tener prisa por salir de casa, poner al fuego la cafetera, esperar su leve cacaraqueo y darle vuelo a los sentidos, a la sensualidad que emana del espacio que uno se ha creado. Compartir todo esto con la persona que uno ama.

La gratitud ante un día lleno de posibilidades me invita a tararear, a bailar entre las macetas e invitar de visita algunas de las músicas que más me gustan.

¿Aceptar la invitación?

El pentagrama está en blanco y la pluma recién cargada de tinta.

Esta pieza nace de dos motivos de origen distinto. El primero es una exploración melódica sobre notas pedal, inspirado en la música tradicional de medio oriente (en compás de 4/4 en esta pieza). El segundo motivo es una chacona (en compás de 3/4). El lenguaje melódico y armónico gira en torno al modo menor agregando una escala doble armónica y momentos bitonales, buscando un uso humorístico de la tonalidad.

El primero se inspira de la música tradicional culta de Azerbaiyán, para ser precisos, del *Mugham* o *Makam*. Es un estilo de música vocal, así como instrumental, en la que se canta poesía de autores legendarios y que busca el uso virtuoso de los instrumentos.

El segundo motivo, son las chaconas del siglo XVII, danzas ternarias fundamentadas en un bajo ostinato característico, construidas en forma de coplas que estructuran secciones con variaciones melódicas, de registro, de densidad, de modo, de centro tonal, etc. Hago

converger estas dos inquietudes. Mi propósito fue nutrirme de ambas tradiciones musicales, y a la vez poder desapegarme de sus reglas.

Al hacer esta música busco crear una música habitable, en la que tanto el intérprete como el oyente se sientan bienvenidos. Simplemente es una aspiración estética.

El Río Magdalena, para cuarteto de saxofones (2016)

Las piezas para cuarteto de saxofones representan la oportunidad de un ensamble de alineación tímbrica homogénea. Además, el poder formar una masa sonora sumamente maleable y ágil. Esta pieza, titulada “**El Río Magdalena**”, parte de la escritura de unos versos de mi autoría y juegos de palabras que devinieron en una canción.

<i>Atravieso</i>	<i>Aunque no quiera,</i>	<i>A travieso</i>
<i>el Río Magdalena.</i>	<i>paso y lo dejo,</i>	<i>no me ganas,</i>
<i>Por las mañanas</i>	<i>causándome pena</i>	<i>aunque seas viejo,</i>
<i>paso.</i>	<i>y no regreso.</i>	<i>con tantas mañas.</i>

Aunque el texto no participe en esta versión, la métrica de las palabras es el fundamento rítmico de la obra. A su vez, el desarrollo de la obra surge de variaciones en torno al mismo tema de la canción. Su forma es cercana al tema y variaciones, aunque las variaciones integran un discurso ininterrumpido.

Esta pieza explora distintas configuraciones del cuarteto, intercambio de funciones en cuanto acompañamiento, papel solista para cada una de las voces, duetos o tutti, siempre girando en torno a la canción.

Me inspiro en el uso del ensamble que hace Enrico Chapela en su cuarteto de saxofones “La Mengambrea”.

El amor andaba de parranda, cantata para mezzosoprano y cuarteto de saxofones (2017)

La presente cantata tiene su origen en torno a unidades musicales arquetípicas. Con esto me refiero a elementos que se reiteran a través de los tiempos y las tradiciones en alrededor de una misma idea.

El caso en particular del que me nutrí, es el del tetracorde descendente en una escala menor, o cadencia frigia. Este bajo y su giro armónico se han usado vastamente como punto de partida para muchos bajos obstinados u *ostinati* y cantar sobre ellos.

Algunos ejemplos en la tradición europea son: el *Lamento della ninfa*, de Claudio Monteverdi, el Lamento de Dido, de Henry Purcell y el *Crucifixus* de la misa en Si menor de J. S. Bach BWV 232. También en la segunda *Leçon de ténèbres* de François Couperin hay un verso que explora este bajo aunado a cromatismo.

La cadencia frigia, fundamental en las músicas ibéricas, de ascendencia árabe (en el flamenco, por ejemplo) tiene amplia cabida en la música arraigada en México (peteneras y lloronas desde la Huasteca, pasando por Veracruz con el son jarocho, hasta el istmo de Tehuantepec). En todos estos casos se vuelve un vehículo para cantar temas asociados a la pena, dolor, desesperanza y demás sutilezas.

Me decidí por hacer algo con trama inspirado en un ensayo de Sergio Pitol en torno a la ópera mozartiana. Decidí que de la música emanaría la trama y por lo tanto la letra. La historia que logré tomó tintes fársicos. Como guiño a la ninfa y a Dido, antes citadas, pero rompiendo con el abandono, basta transcribir estas líneas que son el punto medular de esta obra:

- *¿Amor, Amorcito, ya llegaste?*
- *¡Sí, ya llegué!*
- *¿Dónde andabas? ¡Te llevo esperando todo el día!*

Salsa lachrymae, para marimba y clavecín (2017)

Esta pieza involucra como eje temático el diálogo entre un clavecín y la marimba. Esta obra tiene eminentemente carácter textural en cuanto al uso de los instrumentos.

Parte importante de su origen es un juego de palabras: “*Salsa Lacrymae*” híbrido de la “Pavana Lacrimae” (escrita por J.P. Sweelink sobre “Flow my tears” de J. Dowland) y la salsa “Llorarás” de Oscar D’León (en el disco Dimensión latina 75). La búsqueda en esta obra es una exploración hacia el timbre y al ritmo.

Los primeros esbozos de la pieza surgen del ritmo de la pavana, lento, binario y de la salsa, también binaria pero con un tempo significativamente más vivo y lleno de síncopas y polirritmia. Surgió la idea de que ambos extremos se permearan en cuanto a inventiva melódica y patrón armónico. Además decidí que una gradación interesante entre los extremos sería transcurrir por varios tipos distintos de compás, con la intención de conocer mejor algunos que no he frecuentado, como los irregulares: 5/8, 7/8, 10/8 y los regulares que conozco mejor: 4/4, 2/2, 6/8 y 3/4.

Con su Canto, para coro de voces blancas o femeninas a 3 voces (2016)

Para terminar el programa propongo una pieza para voces blancas, dedicada a los Niños cantores de la Facultad de Música. Esta obra está inspirada en la historia de Leyla y Majnun (el loco), que son dos jóvenes enamorados, que encuentran múltiples obstáculos para estar juntos (similar, pero anterior a Romeo y Julieta). La versión de la que extraigo el texto de esta obra es la del poeta Nizami Ganjavi, (Ganja, siglo XII, hoy Azerbaiyán) escrita originalmente en farsí y traducción de la ed. Olañenta, a cargo de Jordi Quingles. Habiendo extraído ciertas frases que me fueron atractivas del texto en español, devino la forma musical. Intercalo secciones altamente contrapuntísticas y con imitación canónica rigurosa y secciones con tratamiento casi recitado del texto.

Las técnicas que empleo para su composición tienen más que ver con la tradición europea. Uso técnicas contrapuntísticas como el canon y el contrapunto libre. Para hacer contraste, en otras secciones uso texturas homorrítmicas, a semejanza de algunas músicas eclesiásticas. La forma resulta en una alternancia del motivo contrapuntístico con otros homofónicos. Es una forma ABA'Ca.

El uso del texto es en función de su significado poético. Extraigo una frase que me resulta muy especial:

“Mi amor es mi hogar, en ningún otro sitio me siento en casa”.

Anexo 2: Partituras de las obras

Clarinete bajo en sib o Clarinete soprano en si b

Emil Rzajev Lomelí (2015)

a Érick Carmona

Tres piezas para Clarinete Solo

Notas:

- Todos los trinos (empezando con la nota superior a la escrita) y mordentes (a veces empezando con apoyatura, siempre con la nota inferior) deberán ser ejecutados sobre el tiempo en que recaen.
- Es muy deseable para estas piezas el juego agógico, quedando libre el intérprete de tomar el tiempo que considere necesario para expresar cada idea.
- Esta obra pretende incitar al intérprete a improvisar algunos ornamentos. Aquí se sugieren algunos de manera escrita.
- En todo momento se debe tratar de representar un discurso polifónico mediante las modulaciones del mismo instrumento.
- Puede usarse clarinete bajo u optar por cualquier otra tesitura.

Duración aproximada: 8 minutos

para mi amigo Érick Carmona, clarinetista

Tres piezas para clarinete solo

I.- Matutino

Emil Rzajev Lomeli
(2015)

♩ = c.65
Preludio libre

Clarinet

p

5

mf

9

sf p

13 Amanece en Cuernavaca

pp mf

16

p

20

rit. A tempo p

24 Flz.

ff f

Lúdico

28

ff *pp*

32 ¿Ya desperté?

p *cresc.*

36 ¡Buenos Días!

f

40

44

48 Empieza la jornada

52

55

p

a mi amigo Andrés De los Ríos Sommer, Físico

II.-Para todo mal...

♩ = 40

Allemanda, al mediodía

pp

5

9 Mezcal

f p f p f

12

p f p f

15

p f p f

18 Hipo

pp

22

p cresc.

26 *sf* *p* *pp*

30 *sf* *mf* *pp* *mf* *pp* *f* *pp* *f*

34 *pp* *f* Nostalgia

38 *mf*

42 *sf* *mf*

45 *f* *p*

48 *f* *p* *f* *p* *ff*

51 se va, se va, se fue. *p* *pp*

III.- Matecito para dos

Emil Rzajev Lomeli
(2015)

♩. = ca.80
Xarabe

1

6

12

17 *Cursi*

23

29 *Flz. Misterioso*

35

38

41 *f* $\overset{3}{\curvearrowright}$ $\underset{3}{\curvearrowleft}$

46 *p* Dulce

51

57

63 *ff* *f* Fin del Xarabe

68

73 *p* *f*

77 *ff* *fff!* Flz.

Viola da Gamba Bajo de 7 cuerdas

Emil Rzajev Lomelí

Años después
en el café San Diego,
Churubusco
(2016)

I.-Años después

Emil Rzajev Lomeli (2016)

2

Bass Viol

$\text{♩} = 35$

ff

4

7

mp *f*

10

13 *ff* *p* *f* **A**

16 *mp* *mf* *ff*

19 *f*

22 *ff*

25

27 *sfp*

B ♩=140

29

36

42

48

55

62

69

76

83

87

94

4

90

E

98

105

113

F

121

129

138

G

146

149

151

II.-En el café

5

Presto ♩ = 100 possible

f

5

p f

9

p f ff p

13

f

17

ff f p f f p

20

f p f

24

27

31

34

37

p f pp

Detailed description of the musical score: The score is written in bass clef with a 9/8 time signature. It begins with a double bar line and a repeat sign. The first staff (measures 1-8) starts with a forte (*f*) dynamic. The second staff (measures 9-12) features a piano (*p*) dynamic followed by a forte (*f*) dynamic and a crescendo leading to a piano-forte (*pf*) dynamic. The third staff (measures 13-16) includes piano (*p*), forte (*f*), fortissimo (*ff*), and piano (*p*) dynamics. The fourth staff (measures 17-19) contains fortissimo (*ff*), forte (*f*), piano (*p*), forte (*f*), forte (*f*), and piano (*p*) dynamics, with first and second endings. The fifth staff (measures 20-23) has forte (*f*), piano (*p*), and forte (*f*) dynamics. The sixth staff (measures 24-26) continues with forte (*f*), piano (*p*), and forte (*f*) dynamics. The seventh staff (measures 27-30) features piano (*p*) dynamics. The eighth staff (measures 31-33) has piano (*p*) dynamics. The ninth staff (measures 34-36) continues with piano (*p*) dynamics. The final staff (measures 37-40) includes piano (*p*), forte (*f*), and pianissimo (*pp*) dynamics, ending with a double bar line and a common time signature (C).

♩ = 110

III.-San Diego

1 Col legno

1 *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *ff*

6 *p* *f* *ff* *f*

Hord.

11 *f* *mf*

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

21 *f* *ff* *mp*

26 *f* pizz. arco

I molto espressivo

31 *p* *ff* *pp* *f*

36 *ff* *p* *f*

41 7

45 *mp* *p* *pp* *ff*

50 *f*

54 *pp* *Col legno* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

$\text{♩} = 85$

IV.-Churubusco

1 *Ord.* *ff* *pizz.* *mf*

6 *arco* *ff*

12 K *p* *f* *pizz.* *f*

18 *arco* *p* *f*

24 *pizz.* *p* *f* *II y III* *arco* *ff*

8 29

L

p *f*

M

ff *mf*

Buena onda

p *f* *pp*

f *ff*

N ord.

fff

ff

1. 2.

O

Musical staff 78-82: Bass clef, 6/8 time signature. Measures 78-82 contain eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Musical staff 83-87: Bass clef, 6/8 time signature. Measures 83-87 continue the melodic line with eighth notes and some slurs.

Musical staff 88-92: Bass clef, 6/8 time signature. Measure 88 starts with a boxed 'P' and 'pizz.' above. Measures 89-92 include dynamic markings *ff* and *ff*. Measure 92 has 'arco' and 'IV y V' above.

Musical staff 93-97: Bass clef, 6/8 time signature. Measure 93 has 'arco' and 'III y IV' above. Measure 94 has a 4/4 time signature change. Measure 95 has a 6/8 time signature change. Measure 96 has a dynamic marking *f*. Measure 97 has a dynamic marking *f*.

Musical staff 98-103: Bass clef, 6/8 time signature. Measure 98 has 'II y III' above. Measure 99 has a dynamic marking *ff*. Measure 100 has a dynamic marking *p*. Measure 101 has a dynamic marking *p*. Measure 102 has a dynamic marking *p*. Measure 103 has a dynamic marking *p*.

Musical staff 104-108: Bass clef, 6/8 time signature. Measure 104 has 'tempo primo' and a boxed 'Q' above. Measure 104 starts with a dynamic marking *pp*. Measure 105 has a dynamic marking *ff*. Measure 106 has a dynamic marking *ff*. Measure 107 has a dynamic marking *ff*. Measure 108 has a dynamic marking *ff*.

Musical staff 109-113: Bass clef, 6/8 time signature. Measure 109 has a dynamic marking *f*. Measure 110 has a dynamic marking *f*. Measure 111 has a dynamic marking *f*. Measure 112 has a dynamic marking *f*. Measure 113 has a dynamic marking *ff* and a boxed 'R' above.

Musical staff 114-119: Bass clef, 6/8 time signature. Measure 114 has a dynamic marking *ff*. Measure 115 has a dynamic marking *ff*. Measure 116 has a dynamic marking *f*. Measure 117 has a dynamic marking *f*. Measure 118 has a dynamic marking *mf*. Measure 119 has a dynamic marking *mf*. Measure 119 has 'pizz.' above. Measure 119 has 'arco' above.

Musical staff 120-124: Bass clef, 6/8 time signature. Measure 120 has a dynamic marking *f*. Measure 121 has a dynamic marking *pp*. Measure 122 has a dynamic marking *pp*. Measure 123 has a dynamic marking *ppp*. Measure 124 has a dynamic marking *ppp*. Measure 124 has 'rallentando' and 'pizz.' above.

Para quinteto mixto:

Flauta

Clarinete en sib y clarinete bajo en sib

Violín

Violonchelo

Piano

Emil Rzajev Lomelí

Los placeres de la casa

a Valentina Rascón



Los Placeres de la casa
Emil Rzajev Lomelí

¿Aceptar la invitación?

Andar en pijama, en ropa de casa o lo que uno traiga puesto al despertar. Las ventanas llenas de luz, el no tener prisa por salir de casa, poner al fuego la cafetera, esperar su leve cacaraqueo y darle vuelo a los sentidos, a la sensualidad que emana del espacio que uno se ha creado. Compartir todo esto con la persona que uno ama.

La gratitud ante un día lleno de posibilidades me invita a tararear, a bailar entre las macetas e invitar de visita algunas de las músicas que más me gustan.

El pentagrama está en blanco y la pluma recién cargada de tinta.

¿Aceptar la invitación?

Este quinteto está dedicado a Valentina Rascón.

a Valentina Rascón

Los placeres de la casa

Emil Rzajev Lomeli (2016)

♩ = 50

Flute *f* 6

Clarinet in Bb *f* 6

Violin *f* pizz. arco 6

Violoncello *f*

Piano *f* 6 8^{vb}

Fl. 3 6

Cl. 6

VI. 6

Vc.

Pno. 6

Rzajev: Los Placeres de la casa

A Cafecito por la mañana

5

Fl. *p* *espressivo*

Cl. *p*

Vl. *p* *espressivo*

Vc. *p* *col legno batutto* *mf* *p*

Pno. (8).....

8

Fl. *mf* *f*

Cl. *sfp* *mf* *p*

Vl. *mf* *f*

Vc. *mf* *sfp* *mf*

Pno.

Rzajev: Los Placeres de la casa

11

Fl. *f* *sfp* *pp*

Cl. *mf* *sfp* *pp*

Vl. *f* *sfp* *pp*

Vc. *p* *mf* *sfp* *pp*

Pno. *p*

8_{sub}

Ped. *

14 **B**

Fl. *mp* *mf* *p* *mf*

Cl. *mf* *f* *mp* *f* *ff*

Vc. *mf* *f* *mp* *f* *ff*

Pno.

ord.

Rzajev: Los Placeres de la casa

17

FL. *f* *mf* *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

VI.

Vc. *f* *ff*

Pno.

C

20

FL. *p* *mf* *p* *mp* *ff*

Cl. *p* *mf* *p* *mp* *f*

VI. *mf* *p* *mp* *f*

Vc. *p* *mf* *p* *mp* *ff*

Pno. *mf* *p* *mp* *ff* *f*

Rzajev: Los Placeres de la casa

23

D

Fl. *fff* *f* *f* *f* *ff*

Cl. *fff* *f* *ff*

Vl. *fff* *f*
sin vib.

Vc. *f*

Pno. *ff* *f*

26

dolce

Fl. *mf*

Cl. *f*
flz.

Vl. *ff*

Vc. *ff*

Pno. *ff*

Rzajev: Los Placeres de la casa

29 **E**

Fl.

Cl. muta a Basso

Vl. Solo: Entrada tímida *mp*

Vc.

Pno. Solo: Grave *ff* *p*

8^{vb}

Ped.

33 **F**

Fl.

Cl.

Vl. *f* *fp*

Vc.

Pno. misterioso *p*

Rzajev: Los Placeres de la casa

35 rit.

Fl.

Cl.

VI. *más presente*

Vc.

Pno.

37 **G** *A tempo* (♩ = 50)

Fl.

Cl.

VI.

Vc. *f* *muy presente*

Pno. *ff*

Rzajev: Los Placeres de la casa

40

Fl.

B. Cl.

VI.

Vc.

Pno.

f

Solo

6

6

ff

Red.

*

42

H

Fl.

B. Cl.

VI.

Vc.

Pno.

ff

Solo

f

pizz.

arco

ff

6

6

6

Rzajev: Los Placeres de la casa

44

Fl.

B. Cl.

Vl.

Vc.

Pno.

mf

mf

mf

46

Fl.

B. Cl.

Vl.

Vc.

Pno.

bien articulado

mp

f >

f >

mp

bien articulado

pizz.

mf

Rzajev: Los Placeres de la casa

48

Fl. *f* *ff*

B. Cl. *f* *ff*

VI.

Vc. arco *ff*

Pno.

50

I Chacona entre macetas $\text{♩} = 95$

Fl.

B. Cl.

VI.

Vc. *ff* *f* *ff*

Pno. *f*

Rzajev: Los Placeres de la casa

53

Fl.

B. Cl.

Vl.

Vc.

Pno.

Solo

ff

mf

mf

(8).....

57

Fl.

B. Cl.

Vl.

Vc.

Pno.

ff

ff

ff

(8).....

12

Rzajev: Los Placeres de la casa

61 **J**

Fl.

B. Cl.

ff

Vl.

pizz.

ff

Vc.

pizz.

ff

Pno.

f

8^{va}

65

Fl.

f

B. Cl.

ff

Vl.

arco sul pont.

f

Vc.

Pno.

ff

13

(8)

Rzajev: Los Placeres de la casa

69

Fl.

B. Cl.

VI.

Vc.

Pno.

p

p

p

f

natural

(8).....

72

Fl.

B. Cl.

VI.

Vc.

Pno.

ff

f

arco

ff

14

Rzajev: Los Placeres de la casa

75 **K**

Fl. *ff* 3 3 3 *f*

B. Cl. *ff* 3 3 3 *mp*

VI. *ff* 3 3 3 *mp*

Vc. *ff* 3 3 3 *mp* 3

Pno. *ff* *mp*

79

Fl. *ff* *fff* *p*

B. Cl. *p* *ff* *fff* *p*

VI. *f* *p*

Vc. 3 *f* *p*

Pno. *f* *p*

8^{va}

8^{vb}

Rzajev: Los Placeres de la casa

84 **L**

Fl.

B. Cl.

VI.

Vc.

Pno.

f

f

pizz.

f

Detailed description: This system covers measures 84 to 87. The Flute part is mostly silent, with a box containing the letter 'L' above the first measure. The Bass Clarinet plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The Violin part features a continuous triplet of eighth notes, also starting with a forte (*f*) dynamic. The Violoncello part plays a similar rhythmic pattern, marked with a forte (*f*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) instruction. The Piano part is silent throughout these measures.

88

Fl.

B. Cl.

VI.

Vc.

Pno.

ff

ff

ff

arco

ff

Detailed description: This system covers measures 88 to 91. The Flute part begins with a triplet of eighth notes marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Bass Clarinet continues its rhythmic pattern, also marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Violin part continues with the triplet of eighth notes, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and an arco instruction. The Violoncello part continues with its rhythmic pattern, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Piano part remains silent.

Rzajev: Los Placeres de la casa

92

Fl. *mf*

B. Cl. *ff*

VI. *ff*

Vc. *ff*

Pno. *f*

8^{vb}

M Tempo primo ♩ = 50

96

Fl. *ff* *f* 6

B. Cl. *ff* *f* 6

VI. *ff* *f* 6

Vc. *ff* *f* 6

Pno. *ff* *f* 6

8^{vb}

Rzajev: Los Placeres de la casa

98

Fl.

B. Cl.

Vl.

Vc.

Pno.

(8)

100

Fl.

B. Cl.

Vl.

Vc.

Pno.

(8)

Rzajev: Los Placeres de la casa
rit.

102

Fl. *ff* *p*

B. Cl. *ff* *p*

Vl. *p* *ff* *pizz.* *p*

Vc. *f* *ff* *pizz.* *p*

Pno. *ff* *p*

(8).....

Emil Rzajev Lomelí

El Río Magdalena

para Cuarteto de Saxofones

Ciudad de México, 2016

Duración: c. 5'30"

El Río Magdalena

"Paisaje Urbano"

♩ = 50

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Baritone Saxophone

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

A

11

Sop. Sax. *f* 3

Alto Sax. *p*

Ten. Sax. *p*

Bari. Sax.

14

Sop. Sax. *f* 3

Alto Sax. *f* 3

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax. *mf*

17 **B**

Sop. Sax. 3

Alto Sax. 3

Ten. Sax.

Bari. Sax. 3

20

Sop. Sax. 

Alto Sax. 

Ten. Sax. 

Bari. Sax. 

23

Sop. Sax. 

Alto Sax. 

Ten. Sax. 

Bari. Sax. 

pp *ff* *pp* *ff* *pp* *pp* *ff* *pp*

26

Sop. Sax. 

Alto Sax. 

Ten. Sax. 

Bari. Sax. 

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

29 **C** 5

Sop. Sax. *p*

Alto Sax. *f p*

Ten. Sax. *p*

Bari. Sax. *p*

32

Sop. Sax. *f*

Alto Sax. *mf*

Ten. Sax. *f*

Bari. Sax. *f*

35

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax. *f*

Bari. Sax. *f*

6 38 **D**

Sop. Sax. *p*

Alto Sax. *p*

Ten. Sax.

Bari. Sax.

41

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax. *ff* 3

44 **E**

Sop. Sax. *p*

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

47

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

51

F

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

mp

f

ff

mp

ff

54

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

8 **G** Più mosso

57

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

60

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

f

ff

63

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

p

66

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

3

3

Solo 3

f

69 **H**

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

3

3 3 3

72

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

ff

3

f 3

f

f

10 75 **I**

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

78

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

81

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

84 11

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

86 J ♩. = 65

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

89

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

12 92

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

94

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

ff

ff

ff

ff

97

Sop. Sax.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

pp

pp

pp

pp

ff

ff

ff

f

f

f

Duración: c. 5'30"

Full Score

Emil Rzajev Lomelí



El amor andaba de parranda

Cantata para mezzosoprano
y cuarteto de saxofones

Ciudad de México, 2017

Duración: c.7'30"

El amor andaba de parranda

Emil Rzajev Lomelí (2017)

♩ = 120

Mezzo-soprano

Soprano Saxophone

Alto Saxophone

Tenor Saxophone

Baritone Saxophone

5

M-S.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

A

9

M-S. *mf*
 mor — re - tor - na-rá rom-pien-do las ca - de - nas

S. Sax. — — — — —

A. Sax. — — — — —

T. Sax. *mp*

B. Sax. *mp*

14

M-S. *mf*
 de o-cul - tas so - le-da-des de o-cul - tas so - le-da-des

S. Sax. *mp*

A. Sax. *mp*

T. Sax.

B. Sax.

18

M-S. *f*
A-mor re- tor - na rá — Re - tor - na - rá.

S. Sax. *f* *pp*

A. Sax. *f* *pp*

T. Sax. *f* *pp*

B. Sax. *f* *pp*

22 **B**

M-S. *ff*
Vo - lan - do, vo - lan-do pa-ra rom-per.

S. Sax. *f* *ff*

A. Sax. *f* *ff*

T. Sax. *p* *f* *ff*

B. Sax. *p* *f* *ff*

26 *mf* *f* *ff*

M-S. a - li - vian - do - me las pe - nas a - li - vian - do - me - las pe - nas,

S. Sax. *p* *f*

A. Sax. *p* *f*

T. Sax. *p* *f*

B. Sax. *p* *f*

30 **C**

M-S. re - no van - do _____ las e - da - des.

S. Sax. *f* *pp*

A. Sax. *f* *pp*

T. Sax. *f* *pp*

B. Sax. *f* *pp*

34 *pp* *f*

M-S. Y el a - mor vol - ve - rá vol - ve - rá.

S. Sax. *p* *f*

A. Sax. *p* *f*

T. Sax. *pp* *f*

B. Sax.

38 **D**

M-S.

S. Sax. *mp* *f*

A. Sax. *mp* *f*

T. Sax. *mp* *f*

B. Sax. *f*

E

42

M-S.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

f *ff* *fff*

f *ff* *fff*

f *ff* *fff*

flz.
over pressure

f *ff* *fff*

46

M-S.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

mf

pp ord.

pp ord.

pp ord.

pp ord.

f *ff*

¿A - mor? ¿A - mor - ci - to? ¿Ya lle

50

M-S. *ff* *mf*
gas- te? ¡Te lle-vo es-pe-ran-do to-do el dí- a! ¿Dón- de an

S. Sax. *f* *mf*

A. Sax. *f* *mf*

T. Sax. *f* *mf*

B. Sax. *fff*

54 **F**

M-S. *pp* *pp* *f*
da - bas? ¿Dón - de an - da - bas?

S. Sax. *pp*

A. Sax. *pp*

T. Sax. *pp*

B. Sax. *f*

56

M-S. *f*
O - ye, ¿me tra - jis - te mi man - da - do?

S. Sax. *f*

A. Sax. *f*

T. Sax. *f*

B. Sax. *f* *ff*

58

M-S. *ff*
¡Ush! ¡Siem-pre es lo mis-mo con - ti - go!

S. Sax. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B. Sax. *mf* *ff*

10

62

G

M-S.

ff
¿Y és-ta quién es?

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

ff

ff

65

ff

M-S.

¿O- tro? ¡De dón-de sa-lie-ron es- tos!

S. Sax.

p

f

A. Sax.

p

T. Sax.

p

B. Sax.

p

68 *mf* *ff* *p* ♩ = 60

M-S. *mf* *ff* *p*

¡Qué sor pre- sa! ¡Mi cum plea- ños! Pen - sé que lo ha- bí as ol- vi- da- do.

S. Sax. *mf* *f* *ff* *p*

A. Sax. *mf* *ff*

T. Sax. *mf* *ff*

B. Sax. *mf* *ff*

71 **H**

M-S.

S. Sax. *p*

A. Sax. *p*

T. Sax. *p*

B. Sax. *p*

74

accel.

p

M-S.

Gra - cias, gra - cias. Se - re -

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

77

I ♩ = 125

M-S.

na - ta, no me lo es - pe - ra - ba.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

80

M-S.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

83

M-S.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

A-mor ya re - gre-só, A - mor, ya

M-S. *ff*
re - gre-só. ¡Qué si - ga, qué si - ga, bue-na la pa-chan - ga!

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

M-S. *f*
Bai - lan - do, can-tan - do,

S. Sax. *mf* *p*

A. Sax. *mf* *p*

T. Sax. *mf* *p*

B. Sax. *mf* *p*

92

M-S. *has-ta la ma-ña - na.*

S. Sax.

A. Sax. *f*

T. Sax. *f* *mf*

B. Sax. *f*

95 **K**

M-S. *f* ¡Qué ri - co mi pas tel! Pe - ro an - tes

S. Sax.

A. Sax. *p*

T. Sax.

B. Sax. *p*

98

M-S. *de co - mer Ten - go al - go que de - cir:*

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

101

ff

L

f

♩. = 35

M-S. *¡Al - to a la mú-si-ca! Des-pe - di-da no les doy por-que a*

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

104

M-S. *quí só-lo co-mien-za, Des-pe - di-da no les-doy. El al*

S. Sax. *mp*

A. Sax. *mp*

T. Sax. *f*

B. Sax. *f*

107

M-S. *bor de nues-tros dí - as, el pri-mer pla-to en la me-sa, des-pe- di-da no les doy por que a*

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax. *mp* *mf*

B. Sax. *mp* *mf*

110

M-S. *quí só-lo co-mien - za.*

S. Sax. *f*

A. Sax. *mp*

T. Sax. *mp*

B. Sax. *f*

113

M-S. *¡Gra - cias, tú, mi dul-ce a - mor!*

S. Sax. *ff*

A. Sax. *f* *ff*

T. Sax. *f* *p* *ff*

B. Sax.

116

M-S. *mf* *f*

¡Gra-cias, tú, mi dul-ce a-mor! ¡Qué re - ga-lo es tar de vuel-ta! ¡Gra-cias,

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax. *p* *mp*

B. Sax. *ff*

119

M-S. *ff*

gra-cias, com-pa- ñe-ros, pe-ro, cuán-to me con-ten-tan! ¡Qué la mú-si-ca pro-si-ga, gra-cias

S. Sax. *f*

A. Sax. *f*

T. Sax. *mp* *f*

B. Sax. *f*

122

fff

M-S.

por tan bue-na fies-ta!; Qué la mú-si-ca pro-si-ga, gra-cias por tan bue - na fies - ta!

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

ff

125

M-S.

S. Sax.

ff

A. Sax.

f

p

T. Sax.

f

p

B. Sax.

f

Musical score for measures 122-124. The M-S. part features the lyrics: "por tan bue-na fies-ta!; Qué la mú-si-ca pro-si-ga, gra-cias por tan bue - na fies - ta!". The saxophone parts (S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax.) play various rhythmic patterns. Dynamics include *fff* and *ff*.

Musical score for measures 125-127. The M-S. part is silent. The saxophone parts (S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax.) play various rhythmic patterns. Dynamics include *ff*, *f*, and *p*.

128 *p*

M-Sax. *p* ¡Gra - cias! ¡Gra - cias!

S. Sax. *pp*

A. Sax. *pp*

T. Sax. *pp*

B. Sax. *pp*

131 *f* rit.

M-Sax. Mmm

S. Sax. *f*

A. Sax. *f*

T. Sax. *f*

B. Sax. *f*

Emil Rzajev Lomelí

Salsa lachrymae

Para marimba y clavecín

Duración: c. 7'30"

Para Josefina Hernández y Marco Peralta

Salsa lachrymae

Emil Rzajev Lomeli (2017)

♩ = 100

Marimba *pp*

Clavecín *f* 8' + 8'' + 4'

4

Mar.

Clave.

7

Mar.

Clave.

11 **A** Solo del Clave

Mar.

A Solo. Expresivo.

Clave.

15

Mar.

Clave.

19 **B** Solo. Expresivo.

Mar.

B Solo de marimba

Clave.

23

Mar. *f* *p f* *p f* 3 3 3 3

Clave.

26

Mar. *ff* *pp* accel.

Clave. 8' + 8'' + 4' accel.

30 **C** ♩ = 120

Mar. *mf*

Clave. **C** *ff*

34

Mar.

Clave.

38

Mar.

Clave.

43 **D**

Mar.

Clave.

47

Mar.

Clave.

51

E ♩ = 240

Mar.

Clave.

55

Mar.

Clave.

60

Mar.

Clave.

Musical score for measures 60-63. The Maracas part (Mar.) has a treble clef and a bass clef. The Clave part (Clave.) has a treble clef and a bass clef. Dynamics include *f* and *p*.

64

Mar.

Clave.

Musical score for measures 64-68. The Maracas part (Mar.) has a treble clef and a bass clef. The Clave part (Clave.) has a treble clef and a bass clef. Dynamics include *ff*.

69

Mar.

Clave.

F Solo, rubato.
II, 8"

Musical score for measures 69-72. The Maracas part (Mar.) has a treble clef and a bass clef. The Clave part (Clave.) has a treble clef and a bass clef. Includes a fermata and a trill (*tr*).

73

Mar. 
Clave. 

76

Mar. 
Clave. 

80

G ♩ = 240

Mar. 
Clave. 

84

Mar.

Clave.

tr

88

Mar.

Clave.

f

rit.

tr

rit.

92

Mar.

Clave.

mf

8va

A tempo

A tempo

96 (8)

Mar.

Clave.

100 **H**

Mar.

Clave.

104

Mar.

Clave.

108 **I**

Mar. *mp*

Clave. *ff*

112

Mar.

Clave.

116

Mar. *p*

Clave.

120

rit.

A tempo

Mar.

Clave.

124

J

Mar.

Clave.

128

Mar.

Clave.

132

rit.

Mar.

Clave.

136 **K** A tempo

Mar.

K A tempo

Clave.

140

Mar.

Clave.

144 **L** *8va*

Mar. *ff*

Clave. **L**

148 (8)

Mar.

Clave.

152 **M**

Mar. *f*

Clave. **M** *p*

156 **rall.**

Mar.

Clave.

160 **N** $\text{♩} = 60$ Solo. Rubato. Libre.

Mar.

Clave.

N Solo de marimba

167 **accel.** **O** $\text{♩} = 290$

Mar.

Clave.

O 8' + 8'' + 4'

171

Mar.

Clave.

Musical score for measures 171-175. The Maraca part is mostly silent with some notes in the final measure. The Clave part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both staves.

176

Mar.

Clave.

P

Musical score for measures 176-180. The Maraca part plays a steady eighth-note accompaniment. The Clave part has a more complex rhythmic pattern with some rests and ties.

180

Mar.

Clave.

poco rit.

Musical score for measures 180-184. The Maraca part continues with eighth notes. The Clave part continues with its rhythmic pattern. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

184 **Q** A tempo Solo de clavecín.

Mar. 

Clave. **Q** A tempo Solo. 

188

Mar. 

Clave. 

192 **R** ♩ = 290

Mar. **f** 

Clave. **R** 

199

Mar.

Clave.

mf *f* *ff*

Musical score for measures 199-203. The Maracas part starts with a 6/8 time signature, changes to 7/8, and then to 6/8. The Clave part starts with a 6/8 time signature, changes to 7/8, and then to 6/8. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*. Trills are marked in the Clave part.

204

Mar.

Clave.

S

Musical score for measures 204-208. The Maracas part has a 5/8 time signature. The Clave part has a 5/8 time signature. A box labeled **S** is present above the Maracas staff.

209

Mar.

Clave.

cadencia opcional en clavecín

cadencia opcional en clavecín

Musical score for measures 209-213. The Maracas part has a 6/8 time signature, changes to 6/6, and then to 4/4. The Clave part has a 6/8 time signature, changes to 6/6, and then to 4/4. Trills are marked in the Clave part. The text "cadencia opcional en clavecín" appears twice.

214 **T** ♩ = 120

Mar. 
Clave. **T** 

218

Mar. 
Clave. 

222 **U**

Mar. *mf* 
Clave. **U** 

226

Mar.

pp

f

3

Clave.

V

230

Mar.

ff

V

Clave.

ff

234

Mar.

Clave.

tr

238 **W**

Mar. *f* *ff*

Clave. **W**

Duración: c. 7'30"

Emil Rzajev Lomelí (2016)

Con su canto

Sobre texto de Nizami Ganjavi

Para coro de voces blancas
o voces femeninas

Duración: c. 3'30"

Con su canto

Nizami Ganjavi
(traducción de Jordi Quingles)

Emil Rzajev Lomelí (2016)

♩ = 60
mf

Soprano
E-lla plan - tó el ro - sal, Él lo re - ga - ba con su

Mezzo-soprano
mf
E-lla plan - tó el ro - sal, Él lo re - ga - ba

7

S.
llan - to. E-lla plan - tó el ro - sal, Él lo re -

M-S.
con su llan - to. E-lla plan - tó el ro - sal, Él lo re - ga - ba

15

S.
ga - ba con su llan - to. E - lla plan - tó

M-S.
con su llan - to. E - lla plan - tó con su

21

S.
con su llan - to. con su llan - to.

M-S.
llan - to. con su llan - to.

27 *mf*

S. *mf*

M-S. *p*

C. *p*

Ley-la e-ra el más be-llo jar-dín, Maj-nún e-ra u-na an - tor-cha de ah-ne-lo. E-lla plan

n - - - - - n -

n - - - - - n -

32

S. *p*

M-S. *p*

C. *mf*

tó el ro-sal, él lo re - ga-ba con su llan - to. m - - -

- - - - - m - - -

- - - - - Se vol - vie-ron cie-gos y

39

S.

M-S.

C. *mf*

sor-dos al res-to del mun - do. Se ha-bí-an en-con - tra-do el u-no al o - tro.

B

45 *f*

S. E-lla plan - tó el ro - sal, Él lo re - ga - ba con su llan - to.

M-S. *f*
E-lla plan - tó el ro - sal, Él lo re - ga - ba con su llan -

C. *f*
E - lla plan - tó el ro - sal

53

S. E-lla plan - tó el ro - sal, Él lo re - ga - ba con su

M-S. to. E-lla plan - tó el ro - sal, Él lo re - ga - ba con su llan -

C. — Él lo re - ga - ba con su llan - to, con su

61

S. llan - to. E - lla plan - tó con su

M-S. to. E - lla plan - tó con su llan -

C. llan - to. Con

66

S. llan - to con su llan - to.

M-S. to con su llan - - to.

C. su llan - - - - to.

71 $\text{♩} = 40$

f

S. Mi ho-gar es mi a- mor, en nin- gún o-tro si-tio me sien-to en ca- sa.

M-S. *f* Mi ho-gar es mi a- mor, en nin- gún o-tro si-tio me sien-to en ca- sa.

C. *f* Mi ho-gar es mi a- mor, en nin- gún o-tro si-tio me sien-to en ca- sa.

77

S. Mi a - mor es mi ho - gar, en nin -

M-S. Mi a - mor es mi ho - ga - ar,

C. Mi a - mor es mi ho - ga - ar,

80

S. 

M-S. 

C. 

83 $\text{♩} = 50$

S. 

M-S. 

C. 

Duración: c. 3'30"