



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**NOTAS AL PROGRAMA**

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE

LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

PRESENTA

**ULISES ODÍN ZAMORANO REYES**

ASESOR DE NOTAS: AMBROSIO SALVADOR RODRÍGUEZ LARA

CIUDAD DE MÉXICO,

ABRIL, 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

*A mi madre, a mi padre y a mi hermana porque sin ellos mi contexto histórico quizás nunca me habría llevado a que perseguir esta carrera con tanta necesidad.*

*A mi madre de nuevo pues fue ella la que siempre me apoyó en todo con cariño para que yo estudiara música. Es la única persona fuera de mí que siempre creerá en mí.*

*A mi tía Berta que fue una segunda madre, apoyándome en todo y que nunca dudó en que yo llegaría a profesionalizarme en este campo.*

*A mi hermana, que fungió como mecenas en diversas ocasiones, apoyándome en mi primera obra.*

*A mi padre, que me apoyó en la última etapa para finalizar esta extensa carrera.*

*A todos mis maestros pero en especial a Salvador Rodríguez y a Arturo Márquez a quienes siempre admiraré y respetaré por su gran humildad, integridad y cariño al acto componer y reflexionar sobre el sonido y la música. Que incluso con su silencio llegaron a decir muchísimo más que cualquier otro profesor que haya tenido yo en la vida.*

*A la maestra Lucía Álvarez y a los maestros Esteban Chapela, Francisco Cortés, Arturo Márquez y Salvador Rodríguez por despedir una de las etapas más significativas en toda mi vida.*

*Al maestro Esteban Chapela, quien puso su particular atención milimétrica y cariño al trabajo escrito.*

*A los maestros, Francisco Pedraza, Roberto Medina (QEPE), Omar Salgado, David Domínguez, Leonardo Coral, María Granillo, Samuel Pascoe, Hugo Rosales (que QEPE), Teresa Campos,*

*Iduna Tuch, Joel Almazán, Nadchelli Crespo, Rocío Viruega, Francisco Romero, Rogelio Jasso, Lucía Álvarez, Esteban Chapela, Arturo Márquez y Salvador Rodríguez; que por el hecho de haber pasado por sus aulas, cada uno me enseñó a su modo, a saber qué tipo de músico quería ser.*

*A Josué Mendoza que no sólo fue mi primer maestro de música en la vida sino que ha sido un gran amigo y colaborador apoyándome en los inicios de mi formación musical profesional.*

*A Pablo M. Teutli, Gustavo Larrea y Eduardo Aguilar que fueron con quienes más conviví a lo largo de mi carrera y con quienes compartí casi todas mis ideas. De muchos modos fungieron como mis maestros de composición.*

*A Marcia Medrano, Mauricio Fortuna, Emmanuel Cruz, Humberto Galindo, Alejandro López, Oscar Osorio, Aleksei Arreola, Ricardo Zamora, Erick Sachiñas, Bryan Flores, David Moreno, Marco Mora, Eduardo Torres y Omar Salgado, por hacer posible el cierre de uno de los ciclos más importantes de mi vida.*

*A Helena Robles y Valentina Vásquez pues me acompañaron respectivamente durante mi licenciatura y ciclo propedéutico no sólo como mis parejas sino como mis mejores amigas.*



## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Pirámides Gemelas</b> .....	2
Datos históricos de la obra .....	2
Instrumentación .....	2
Descripción de la obra .....	3
Orientación espacial de los instrumentos .....	4
Análisis de la obra.....	6
<b>Sonoros Urbanos</b> .....	12
Datos históricos de la obra .....	12
Instrumentación .....	12
Descripción de la obra .....	12
Orientación espacial de los instrumentos.....	13
Análisis de la obra.....	14
¿Por qué el barrio? ¿Por qué el asalto? .....	20
<b>Chicatana</b> .....	21
Datos históricos de la obra .....	21
Instrumentación .....	21
Descripción de la obra .....	22
Análisis de la obra.....	22
¿Por qué la flor y la hormiga?.....	31
<b>Moscas</b> .....	32
Datos históricos de la obra .....	32
Instrumentación .....	32
Descripción de la obra .....	33
Orientación espacial de los instrumentos.....	33
Análisis de la obra .....	33
¿Y por qué las moscas?.....	51
<b>Conclusiones</b> .....	52
<b>Autobiografía</b> .....	53
<b>Notas al Programa</b> .....	58
<b>Bibliografía</b> .....	61

### Apéndice –

(Full Score de todas las obras listadas  
en el orden de las Notas al Programa)

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo ofrezco el contexto sobre las motivaciones conceptuales o eventualidades del tiempo en el que fueron escritas las obras que a continuación expongo. Este escrito hace una fotografía lejana de cómo están armadas cada una de las obras y los factores que jugaron un papel importante para su creación.

Las cuatro obras con las que culmina una de las tantas etapas de mi formación profesional como compositor, son obras que guardan una relación de dualidad. Es decir, que su característica principal y lo que las une en la siguiente curaduría, es la relación de pares que tienen entre sí. *Pirámides Gemelas* (2019) para cuarteto de percussionistas, abre esta lógica de dialéctica musical por pares. En ella expongo los diálogos de las dos deidades más importantes del Imperio Mexica. *Sonoros Urbanos* (2018) es un díptico de electroacústica mixta que aborda dos temáticas de la vida urbana en la ciudad. El primer movimiento se centra en el comercio informal, que se caracteriza por una mercadotecnia poco convencional en donde la promoción sonora juega un papel muy importante, definiendo así, un paisaje sonoro característico de la metrópoli y a su vez, la identidad de este sector económico. El segundo movimiento, explora los aspectos de inseguridad y brutalidad policiaca, como rasgos normalizados de la cultura urbana. *Chicatana* (2016) es un díptico sinfónico que representa la relación de agua y tierra, y en la que configuro sensaciones de las dos relaciones amorosas más significativas que tuve durante los siete años de carrera en la entonces Escuela Nacional de Música. Y por último, *Moscas* (2019) es una sinfonía para octeto de trombones, que dividida en cuatro movimientos, hace una narrativa musical de cuatro moscas carroñeras. Esta última obra, que escribí después de finalizar todos los créditos correspondientes a la carrera de composición y con la que emprendí mi proceso de titulación, tiene un significado especial para mí, pues además de ser la pieza de mayor duración en mi catálogo, me permitió ampliar y profundizar mi proceso de narración musical, mediante la superposición y combinación de materiales musicales.

Así pues, esta curaduría “melliza” es una selección de las obras en las que están plasmadas todas mis inquietudes y valoraciones sobre mi propia música.

# **PIRÁMIDES GEMELAS**

*Para cuarteto de percussionistas*

## **Datos históricos de la obra**

- Obra comisionada por la Sociedad de Autores y Compositores de México.
- Estreno mundial el 25 de octubre de 2019 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Interpretada por el ensamble Fourtissimo Percussion Quartet.
- Obra iniciada y finalizada en Septiembre de 2019.
- Presentada dentro de las JORNADAS INBA-SACM

## **Instrumentación**

Bombo

Marimba

Vibráfono

Toms (2)

Pailas (2)

Congas (2)

Bongos (2)

Woodblocks (4)

Látigo

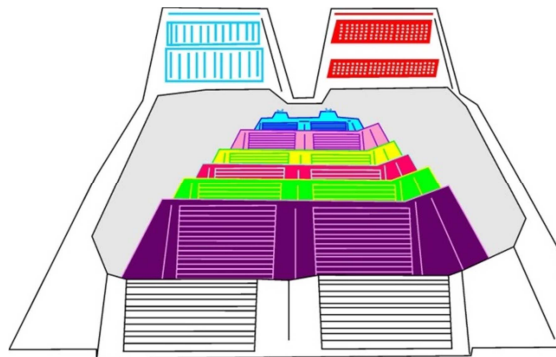
Cencerro

Platillos: China, Splash, Crash.

## Descripción de la obra

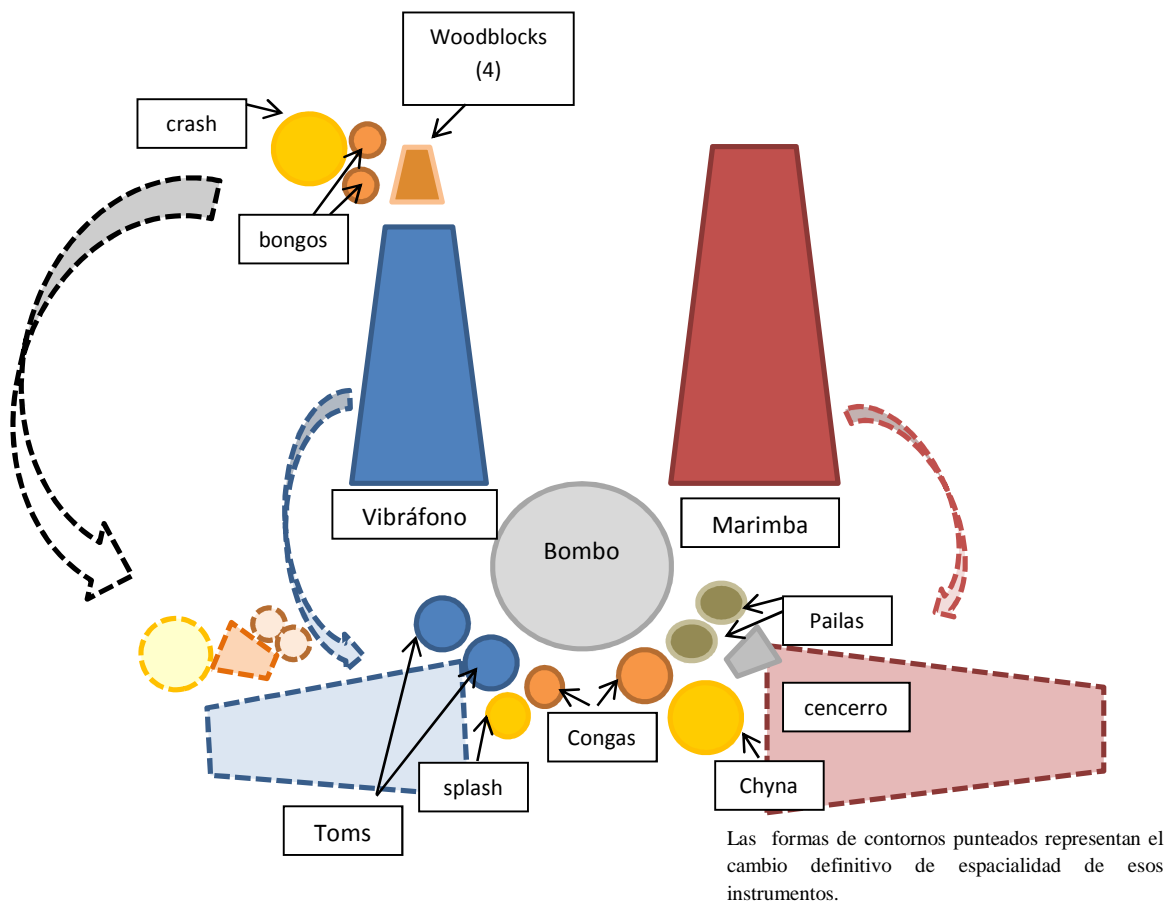
*Pirámides Gemelas* es una obra para cuarteto de percusionistas que surge a partir de la invitación de la SACM para crear un conjunto de obras que conmemoraran los quinientos años de conquista de los mexicas. La instrumentación y espacialización fue acordada antes de que se escribiera la pieza pues se buscaba que el concepto y la música fueran de la mano. Así, *Pirámides Gemelas* hace alusión al punto más álgido de la civilización mexica en donde se solidificaba su cosmogonía y deidades a partir de la edificación de templos que rendían culto a diferentes dioses. *Pirámides Gemelas* está basada en la pirámide doble que se erigía en el recinto del Templo Mayor, *Huey Teocalli*. En el lado derecho de esta pirámide, dedicado a Huitzilopochtli, se encontraba el monolito de *Coyolxauhqui*. En el lado izquierdo, dedicado a Tláloc, estaba el *Chac Mool* y al lado de éste último, se encontraba la piedra de los sacrificios. A su vez, el templo había sido construido sobre otras edificaciones o pirámides de otras eras del *Tonalpohualli*.

La obra representa a ambas deidades a las cuales fue dedicado el templo. Los intérpretes operan como sacerdotes, que llevan a cabo los sacrificios correspondientes a cada pirámide y los instrumentos simbolizan, además de la pirámide doble, a la lluvia y la guerra mediante sus colores tímbricos característicos. Así, el bombo representa las edificaciones internas (orígenes), el vibráfono a Tláloc (la lluvia) y la marimba a Huitzilopochtli (la guerra).



## Orientación espacial de los instrumentos

La organización espacial de los instrumentos imita la posición en la que se encontraba esta pirámide doble. De este modo, refuerzo visualmente el concepto que tiene la obra.



Después de algunos ensayos, la organización espacial de los instrumentos cambió ligeramente. El intérprete que ejecuta la parte del vibráfono y que tiene un papel protagonista, quedaba de espaldas respecto al resto del ensamble, dificultando así la comunicación visual con los demás intérpretes. Este problema se solucionó colocando a la marimba y al vibráfono de forma horizontal, a lo largo del escenario. De igual forma, los bongos, el platillo *crash* y los cuatro *woodblocks* se colocaron detrás del vibráfono, en el interior del conjunto de percusiones. En el diagrama anterior se especifica cómo resultó el cambio espacial del ensamble. A continuación, algunas fotos del ensamble ejecutando la obra en su estreno mundial.



Intérpretes tocando el acorde inicial de la obra en el vibráfono que representa “el despertar de Tláloc”.

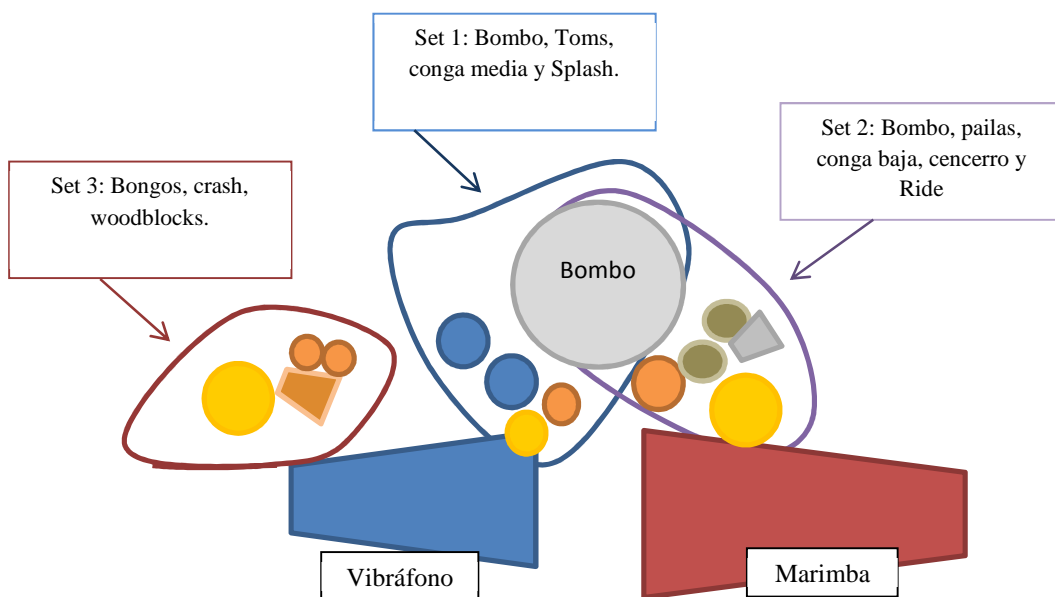


Ensayo de *Pirámides Gemelas* con el ensamble Fourtissimo Percussion Quartet, 2019.



Intérpretes ubicados espacialmente de forma definitiva.

Los intérpretes ejecutan la obra de acuerdo a los *sets* que se forman con la ubicación espacial de los instrumentos, sin tomar en cuenta al vibráfono y marimba, que son los instrumentos protagonistas de la obra. Es decir, que los intérpretes pueden cambiar de lugar dependiendo de lo que se esté dictando en la música. Cada uno de los tres *sets* tiene al menos un instrumento con parche o algún platillo. A continuación se señala en el diagrama cómo están agrupados espacialmente los *sets*:



## Análisis de la obra

La arquitectura general de la obra puede ubicarse en cuatro grandes secciones que le dan unidad a los conceptos de los que se habló anteriormente.

La primera, a manera de prólogo, introduce los motivos con los que se despliega la obra. Esta parte es donde despiertan los dioses de las pirámides. Existe un pequeño diálogo o “despertar” entre ambos dioses: Tláloc, representado por el vibráfono y Huitzilopochtli, representado por la marimba.

Despertar de Huitzilopochtli (c.14)

El despertar de ambos dioses está caracterizado por dos triadas superpuestas. La primera  $Cm^7$  y la segunda de Bm, pero que esencialmente es  $Cm^{4\#/7/maj7/9}$ . Este acorde superpuesto, tendrá ligeras variaciones interválicas para transformar su color, y así emular el despertar de Tláloc. Inicialmente será tocado por los cuatro intérpretes y más adelante, lo tocarán únicamente los percusionistas 1 y 3.

$Bm_{6/5}$   
 $Cm^7$

A continuación, se muestra la forma en la que distribuí y enarmonicé el acorde inicial para optimizar la lectura y ejecución por parte del ensamble.

♩ = 100

*Motor rápido / baqueta suave*  
*Fast speed motor / Soft mallet*

Vibráfono

*p* *Motor rápido / baqueta suave*  
*Fast speed motor / Soft mallet*

Vibráfono

*p* *Motor rápido / baqueta suave*  
*Fast speed motor / Soft mallet*

Vibráfono

*p*

Acorde inicial (c.1)

Los intervallos cercanos de este acorde que inicia la obra, por un lado generan una tensión armónica, y por otro, un timbre caracterizado por el choque de batimientos que se suman a la velocidad más rápida del rotor del vibráfono.

### *Tema de la lluvia*

La segunda parte repentinamente brinca al tema de la lluvia de Tláloc. Hay un cambio de velocidad significativo que le da una mayor movilidad a la música. El acorde que va a imperar durante esta sección, es una triada ambigua de Sol mayor y menor, pues tiene ambas terceras (mayor y menor). Aquí la música tiene mucho más dinamismo y un mayor número de motivos que construyen al tema de la lluvia.

♩ = 140

63

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Inicio del tema de la lluvia. (c.63)



La tercera parte es un gran puente que recapitula una última vez el tema de la lluvia. Toda esta sección de la obra tiene un carácter más etéreo y melancólico y se va construyendo a partir de la reiteración de gestos musicales que tienen los instrumentos con parches, que a su vez dialogan junto a una evolución armónica del vibráfono.

Puente con diálogo de parches y vibráfono. (c. 155)

### *Tema de la guerra*

Y por último el tema de la guerra y el sacrificio representados por Huitzilopochtli. Esta última sección es la transición de pirámide, que está representada por la marimba. Aunque el pulso es constante, aquí se hace una modulación métrica. La subdivisión interna ahora será ternaria pero la unidad del compás cambiará de 4/4 a 6/8 o 12/16, sin embargo la modulación no es drástica cuando se presenta por primera vez el tema de la guerra debido a que el valor del octavo es el mismo.

El tema está caracterizado por un conjunto de intervalos de escala pentatónica menor en donde se acentúan los dieciseisavos como si el compás fuera de 12/16 en un compás de 6/8. El color armónico que tiene la escala pentátona alude a una lucha autóctona, como si se tratara de una guerra florida mexicana. Esta alusión armónico-conceptual está basada en la construcción de las escalas de la mayoría de las músicas autóctonas del mundo que guardan una relación y parentesco con la escala pentatónica y que pareciera ser milenaria en la tradición de toda música.

Inicio del tema de la guerra. (Anacrusa al c. 233)

El tema de la lluvia requiere de dos intérpretes en la marimba, los cuales “invocan” a Huitzilopochtli. La última sección también tiene un carácter mucho más dinámico y acelerado que el tema de la lluvia. Los elementos que construyen la última sección son el uso del bombo (percusionista 3) y el uso de los bongos como elementos de acompañamiento al tema de la guerra en la marimba (percusionista 1).

Inicio del tema de la guerra (Anacrusa al c. 233)

Esta parte que finaliza a la obra, se caracteriza por un juego de alternancia de los motivos y gestos musicales del tema de Huitzilopochtli. Se va alternando rítmicamente para hacer más impredecibles los cambios de acentuación, manteniendo una estabilidad armónica.

La estructura total de la obra puede visualizarse en la siguiente tabla:

<b>Sección</b>	<b>Número de compás</b>	<b>Descripción</b>
Introducción (prólogo)	c. 1 – 9	Despertar de Tláloc (Progresión de acordes de Tláloc)
	c. 10 – 11	Eco (acorde de Tláloc)
	c. 12 – 21	Despertar de Huitzilopochtli
	c. 22 – 37	1er Diálogo entre Tláloc y Huitzilopochtli
	c. 38 – 40	1ª Progresión ascendente de Tláloc
	c. 41 – 50	2º Diálogo entre Tláloc y Huitzilopochtli
	c. 51 – 55	2ª Progresión ascendente de Tláloc
	c. 56 – 58	3er Diálogo entre Tláloc y Huitzilopochtli
Tema de la Lluvia de Tláloc	c. 59 – 62	3ª Progresión ascendente de Tláloc
	c. 63 – 75	1ª parte del Tema de la Lluvia de Tláloc
	c. 77 – 76	Puente breve
	c. 78 – 89	2ª parte Tema de la Lluvia de Tláloc
	c. 90 – 101	Recapitulación variada de 1ª parte del Tema de La Lluvia de Tláloc
	c. 102 – 106	Introducción 2do Tema de Tláloc
	c. 106 – 158	2º Tema de Tláloc
PUENTE (Cambio de subdivisión interna y cambio de timbre)	c. 159 – 170	Recapitulación variada de 1ª parte del Tema de la Lluvia de Tláloc
	c. 172 – 187	Puente (diálogo de parches)
	c. 188 – 195	Puente (diálogo de parches + platillos)
	c. 196 – 198	Puente (diálogo de platillos)
	c. 199 – 200	Puente
	c. 201 – 208	Puente (diálogo de parches + platillos + woodblocks)
	c. 209 – 210	Puente
	c. 211 – 213	Puente (diálogo de parches + platillos + woodblocks)
c. 214 – 215	Puente	

	c. 216 – 218	Puente (diálogo de parches + platillos + woodblocks)
Tema de la Guerra de Huitzilopochtli	c. 219 – 232	Introducción del Tema de la Guerra de Huitzilopochtli
	c. 233 – 247	Tema de la Guerra de Huitzilopochtli
	c. 248 – 251	(1er gesto cadencial de la guerra)
	c. 252 – 258	Tema de la Guerra de Huitzilopochtli
	c. 259 – 260	(1er gesto cadencial de la guerra)
	c. 261 – 271	Tema de la guerra de Huitzilopochtli
	c. 272 – 275	
	c. 276 – 282	(1er gesto cadencial de la guerra)
	c. 283 – 288	Tema de la Guerra de Huitzilopochtli
	c. 289 – 291	(2º gesto cadencial de la guerra)
	c. 292 – 295	Tema de la Guerra de Huitzilopochtli
	c. 296 – 297	(1er gesto cadencial de la guerra)
	c. 297 – 301	Tema de la Guerra de Huitzilopochtli
	c. 301 – 302	(1er gesto cadencial de la guerra)
c. 303 – 307	Final (2º gesto cadencial de la guerra)	

## SONOROS URBANOS

*Díptico electroacústico para clarinete y electrónica; y piano y electrónica.*

### Datos históricos de la obra

- Estreno mundial del primer movimiento, *Tepito – CDMX*, en mayo 2018 en el Conservatorio “Hector Berlioz” en París, como parte del proyecto MUXIC.
- Estreno mundial del segundo movimiento, *Pélate, wey!* en marzo de 2018 en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC-UNAM.

### Instrumentación

Piano y electrónica (I. *Tepito – CDMX*)

Clarinete y electrónica (II. *Pélate, wey!*)

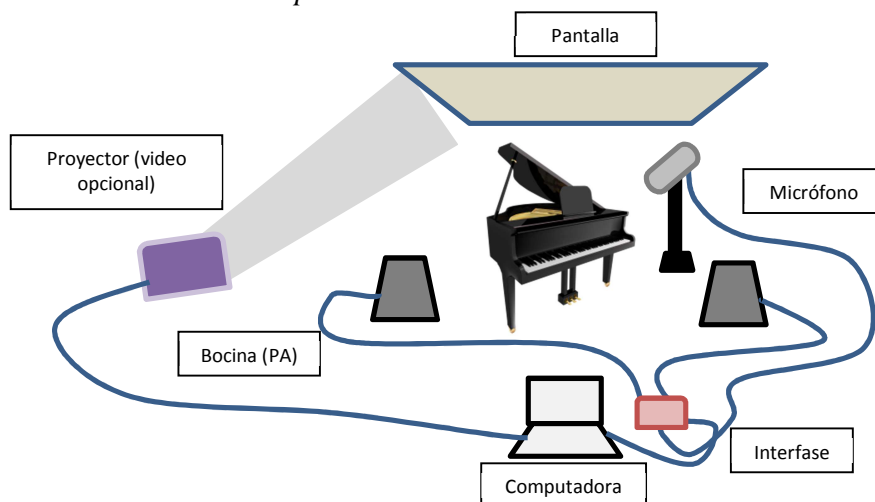
### Descripción de la obra

Estos movimientos eran originalmente dos piezas independientes que estaban pensadas para ser duetos acústicos, con dos instrumentos iguales o “gemelos”, es decir, *Tepito – CDMX* para dos pianos y *Pélate, wey!* para dos clarinetes bajos. Ambas tienen planteamientos de contrapunto imitativo. Sin embargo, en 2018 empecé a experimentar más con los procesos de canon y fuga y con la electroacústica. Los dos movimientos fueron compuestos en momentos distintos de ese año. Ninguna de las piezas estaba contemplada para utilizar recursos electrónicos, ni para formar parte de un solo concepto pero ya que ambos movimientos abordan temáticas de la vida urbana en la Ciudad de México, decidí unificarlas en un díptico. *Tepito – CDMX* es un retrato de la cultura económica informal de la clase marginada y *Pélate, wey!* un retrato de la inseguridad y brutalidad policiaca. Mi interés por la electrónica, me hizo dejar atrás la idea de los duetos y en vez de ellos, componer obras electroacústicas mixtas, es decir,

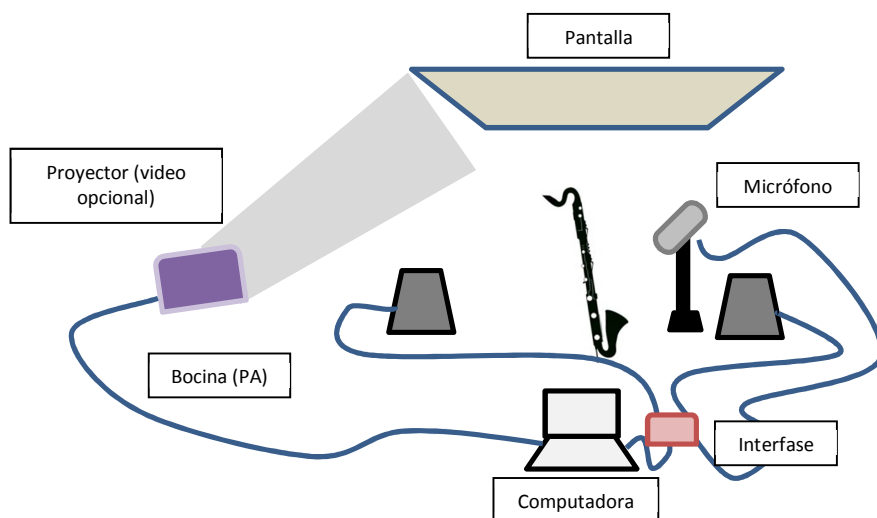
obras para instrumentos acústicos y electrónica. Así pues, decidí incluir dentro de la electrónica a una de las dos partes de cada uno de los duetos. A estas partes instrumentales pre-grabadas me referiré como instrumentos gemelos. En el *software* Ableton Live, realicé transformaciones de los instrumentos gemelos e incluí otros elementos sonoros de los que hablaré más adelante. Finalmente, en la búsqueda de hacer una experiencia más inmersiva, decidí acompañarlas de un vídeo. Cabe mencionar que este recurso es opcional.

### Orientación espacial de los instrumentos

Para el movimiento *Tepito-CDMX*.



Para el movimiento *Pélate,wey!*



## Análisis de la obra

### *Tepito – CDMX*

Pieza para piano y electrónica (con video opcional). La idea original detrás de este movimiento fue evocar con los pianos, ciertos gestos y ademanes que sugirieran la vida sonora que se encuentra en algunos mercados característicos de la ciudad. Por ello recolecté personalmente y del internet, audios del Tianguis de Tepito, del Mercado de Jamaica, del Mercado de Sonora y del Tianguis de La Lagunilla. Quise darle al escucha un breve paseo sonoro por algún mercado de este tipo, el cual contiene una gran diversidad de timbres. Las grabaciones de campo, además de haber servido como fuente primaria de materiales para la parte instrumental, también fueron utilizadas en la parte electrónica a manera de paisaje sonoro. A su vez, la electrónica también incluye sonidos de baterías y sintetizadores. Por último, el video busca enfatizar la experiencia, como si se fuera a “chacharear” por alguno de estos lugares.

La estructura de la obra consta de tres secciones articuladas por distintos *collages* de sonidos característicos de la Ciudad de México y sus mercados (las voces y los silbidos de los vendedores, el silbato de los camotes, la grabación de los tamales oaxaqueños, la campana de la basura, etc.)

El primer gesto musical representa el movimiento interválico que tiene el acento tepiteño. Éste, por lo general tiene un carácter agresivo, “altanero” y cantado. Su movimiento interválico es muy errático y sobre todo, angular, aunado a un carácter rítmico *cuasi* virtuoso. Su movimiento angular más predominante es por intervalos de terceras y tritonos con una dirección descendente.

Macizo ♩ = 115

Piano

Gesto del habla tepiteño. (c.1)

El segundo material que le da identidad a la obra se encuentra en el c.11 y es la superposición de un *cluster* en el registro más agudo del piano, que alude al silbido de la “mentada de madre”. La primera vez que se presenta este gesto musical (c. 2) no tiene la cualidad rítmica del silbido, sin embargo más tarde (c. 11) sí podrá ser identificado como tal.

Gesto de “la mentada de madre.” (c.11)

Estos dos materiales van a interactuar durante toda la pieza junto a las grabaciones de campo trabajadas de igual manera el Ableton Live. Algunas veces de manera simultánea y algunas otras como respuesta al material que les precede.

**Tema 2 (mentada de madre)**

**Tema 1 (acento tepiteño)**

Interacción de ambos gestos. (c.14)

Este movimiento sincroniza a la pista y al intérprete mediante una pre-cuenta metronómica de un compás de 4/4. La pieza se sostiene rítmicamente por *samples* de audio de batería que tienen diversos procesamientos y ediciones. Un ejemplo, es una sección donde la tarola tiene *time-stretching* y efectos de distorsión y reverberación exacerbados.

El piano acústico está amplificado para que interactúe con los paneos en estéreo de la parte electrónica. En la pista, el piano gemelo es apoyado por dos sintetizadores llamados “Operator”, que están ligeramente desafinados al usar el parámetro *detune*.



Estos instrumentos electrónicos, que son predominantes durante este movimiento, privilegian el registro grave. Uno de ellos se escucha como si se tratara de una marimba grave y el segundo se caracteriza por un oscilador de dientes de sierra. Ambos utilizan filtros que restringen significativamente los agudos. Sin embargo, para lograr sonidos estridentes y chillones en momentos específicos, la frecuencia de corte de los filtros está configurada para abrirse cuando las alturas superiores a Do<sub>5</sub> tienen una dinámica *fortissimo*. Al final de este movimiento, el piano acústico y los sintetizadores se combinan en un timbre más complejo, para generar un último clímax.

El video que puede acompañar a la pieza está compuesto, principalmente, por fragmentos de la obra “Sonidos del Distrito”<sup>1</sup> de la artista Nanda Fernández Bredillard y por diferentes cápsulas que promocionan el turismo y vida nocturna de la Ciudad de México.

La obra puede esquematizarse en la siguiente tabla:

Sección	Número de Compás	Descripción
A (Intro)	1 – 2	Introducción del gesto del habla tepiteño
	2 – 5	Introducción del gesto del habla tepiteño
A''	5 – 10	Interacción del habla tepiteño con sintetizadores y electrónica.
	11 – 23	Interacción de la mentada de madre con sintetizadores y electrónica. Variaciones del habla tepiteño
A'''	24 – 2	Interacción del habla tepiteño con sintetizadores y electrónica.
Puente	26 – 28	Puente con características del gesto del habla tepiteño
A''''	29 – 32	Variación climática del habla tepiteño
	32 – 37	Interacción climática de mentada de madre y habla tepiteño.

<sup>1</sup> Fernández Bredillard, Nanda (2018) *Sonidos del Distrito*. <https://vimeo.com/76083166>

	38 – 40	<i>Ostinato</i> derivado del habla tepiteño en sintetizadores
	41 – 49	<i>Ostinato</i> en sintetizadores + piano acústico
	50 – 52	Interacción climática (pregunta y respuesta) de <i>ostinato</i> en sintetizadores y piano acústico.
	52 – 57	<i>Ostinato</i> en sintetizadores + piano acústico
	58 – 61	Última interacción de <i>ostinato</i> en sintetizadores y piano acústico.
	62 – 64	Eco de <i>ostinato</i> en sintetizadores y piano acústico.

### *Pélate, wey!*

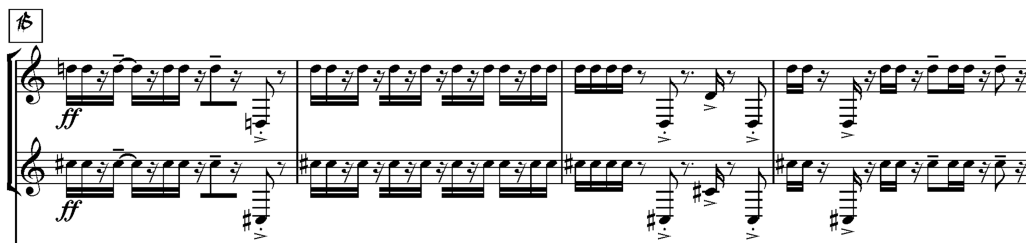
Obra para clarinete bajo y electrónica (video opcional). Está dividida en tres secciones y se caracteriza por un contrapunto imitativo *fugado*. A diferencia de *Tepito-CDMX*, el único elemento de la pista es el clarinete gemelo, que tiene transformaciones digitales y funge como una textura heterofónica del clarinete acústico.

Este movimiento se sincroniza con el clarinete bajo gemelo que tiene el tema o sujeto que da inicio a la fuga. Éste tiene un carácter ágil y muy rítmico, pues la temática de este movimiento es el de una persecución policiaca. El video refuerza esta idea con los diferentes *clips* de persecuciones que se sincronizan con la música cuando se escucha al sujeto.

en chinga ♩ = 150

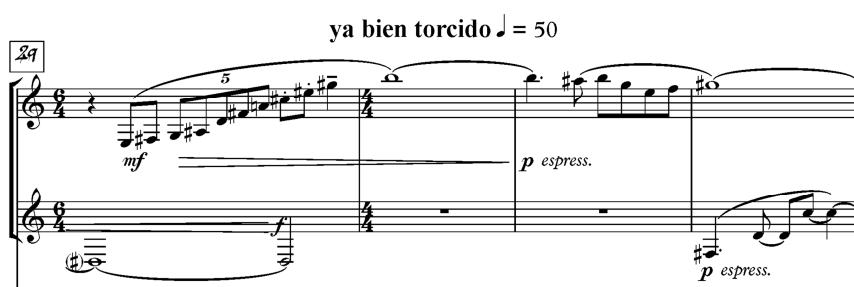
Inicio de *Pélate, wey!* Interacción de sujeto (cl. Bajo 1) y contrasujeto (cl. Bajo 2)

El puente que conecta a la segunda sección es mucho más rítmico. Los acentos de las alturas en el registro bajo del instrumento son más impredecibles, al romper su regularidad, generando una mayor tensión rítmica, por medio de la expectativa en el escucha.



Inicio de puente en *Pélate, wey!* (c. 15)

La segunda sección tiene un movimiento muy lento de carácter trágico y melancólico. La voz superior y la voz inferior, mantienen un breve dialogo a manera de pregunta y respuesta, donde ambas van variando sus planteamientos melódicos.



Segunda sección contrastante de *Pélate, wey!* (c. 29)

La tercera parte recapitula el puente a la segunda sección, pero ahora medio tono debajo de donde se presentó la primera vez y nuevamente, con variaciones rítmicas en los acentos de las alturas más graves.

La obra es una especie de estudio para ambas manos. Al inicio, se utilizan principalmente las llaves superiores del instrumento y en la recapitulación del *fugado* se invierte a las llaves inferiores. Ambas presentaciones demandan una cierta destreza ambidiestra para el intérprete.

El clarinete bajo gemelo tiene varias transformaciones tímbricas. Esto se logra por medio de efectos como la reverberación extrema para prolongar notas pedales; la distorsión para saturar notas graves acentuadas y dotar al instrumento de un timbre metálico; y el *phaser* y el *flanger* para resaltar figuras rítmicas rápidas con veloces efectos de ondulación. La aplicación de estas transformaciones en diferentes momentos climáticos del movimiento, hacen a la obra mucho más expresiva.

Este movimiento se puede esquematizar de la siguiente manera:

Sección	Número de Compás	Acorde
A	1 – 4	Presentación del sujeto en Clarinete bajo II
	4 – 7	Re-exposición del sujeto en Clarinete bajo I una tercera menor arriba e inicio de contrasujeto en Clarinete II
A'	8	Punto de encuentro de ambos clarinetes e inicio de 1er. episodio
	8 – 10	1er. episodio
A''	8 – 14	Re-exposición y variación del sujeto en Cl. I en su tono inicial + variación de contrasujeto en Cl.II.
Puente	15 – 21	Puente como punto de unión de ambas voces y punto de articulación de la arquitectura.
A'''	22 – 26	1ª Variación de sujeto y contrasujeto
B	27 – 28	Transición de fugado a sección B de contraste
	29	Inicio de sección B
	30 – 37	Sección B (Pregunta y respuesta melódica entre clarinetes)
	38 – 46	Coda de Sección B
Puente'	47 – 50	Variación rítmica y de registro del Puente
A''''	51 – 58	2ª Variación de sujeto y contrasujeto
	58 – 63	3ª y Última variación de sujeto y contrasujeto
Final	63 – 64	Final

### **¿Por qué el barrio? ¿Por qué el asalto?**

En 2018 para realizar *Tepito – CDMX* hubo un gran interés por retratar el habla en la cultura económica informal. El barrio de Tepito es un referente para cualquier capitalino que tenga presente el desenvolvimiento cultural de esta región de la ciudad - una cultura dentro de otra. Una identidad muy marcada por la marginación pero al mismo tiempo de un aspecto predominante en la identidad del mexicano. *Pélate, wey!* surge como la semilla conceptual porque la escribí previamente como un estudio para clarinetes bajos con un contrapunto *fugado*. Este tratamiento contrapuntístico es, en mayor o menor medida, la persecución entre dos líneas melódicas.

*Pélate, wey!* está inspirada en una anécdota de mi propia experiencia en la que ayudé a detener a un ladrón, persiguiéndolo sobre la calle de Xicotécatl en el año de 2016. Después de haber ido a la delegación a declarar el incidente junto con la víctima, sentía una combinación dicotómica de emociones, entre culpa y paz.

En mayo de 2018 *Tepito – CDMX* se habría presentado en la Universidad de Sorbona de París como parte del proyecto MUXIC, pero debido a las huelgas estudiantiles que se suscitaron para conmemorar los movimientos estudiantiles de 1968, finalmente se estrenó en el Conservatorio Héctor Berlioz. En la obra condenso una problemática en la psicología social ciudadana que es sentirse rodeado de una burbuja de ruido caótico con la posibilidad de ser asaltado y por consecuencia sentir inseguridad. Este díptico es mi primera aproximación a la música electroacústica mixta.

# CHICATANA

## *Díptico para orquesta sinfónica*

### Datos históricos de la obra

- Obra elaborada durante agosto y octubre del año 2016 bajo los auspicios de la Cátedra Extraordinaria Arturo Márquez de Composición Musical.
- Obra escrita bajo la tutela del maestro Arturo Márquez
- Estrenada en octubre de 2016 por la Orquesta Juvenil Eduardo Mata (OJUEM) bajo la batuta de Yehuda Gilad en la Sala Nezahualcóyotl.

### Instrumentación

Obra para orquesta sinfónica conformada como díptico: Flor de agua y Chicatana. La dotación de la obra es la siguiente:

Piccolo	Gran Casa – Percusionista 4
2 Flautas	Tam-tam – Percusionista 3
2 Oboes	Platillos
2 Clarinetes en Bb	Tarola
2 Fagotes	Roto-toms (4)
4 Cornos en Fa	Pandero
2 Trompetas en Bb	Xilófono
2 Trombones	Vibráfono
Trombón Bajo	
Tuba	Violín I
	Violín II
Timbales (4)	Viola
	Violonchelo
	Contrabajo

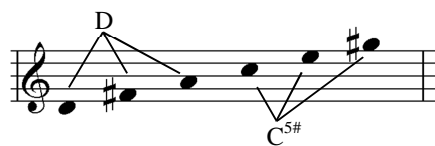
## Descripción de la obra

Este díptico fue realizado bajo la tutela del maestro Arturo Márquez. La pieza tiene múltiples versiones, no sólo en la arquitectura, sino en la instrumentación. Así pues, además de la versión “oficial” para orquesta sinfónica, existe también una versión para orquesta de cámara, una para piano solo y una para dos pianos, a modo de reducción. En este escrito se analizará la versión “oficial” compuesta para orquesta sinfónica en 2016. El concepto de la obra versa sobre dos imágenes: El lirio o “Flor de agua” y la hormiga “Chicatana”, como arquetipos musicales de caracteres opuestos que contrastan entre sí.

## Análisis de la obra

### *Flor de agua*

Este primer movimiento funge como preludio al segundo. Tiene un planteamiento monotemático con un despliegue melódico muy breve. Sin embargo, el diseño armónico es el que da el movimiento discursivo a esta primera parte de la obra. *Flor de agua* presenta varios cambios de velocidad que le dan otro tipo de flexibilidad tanto al desarrollo temático como al ritmo armónico. El hexacorde de  $D^{7/9/11}$  es la característica principal de *Flor de Agua*. Se recurre a él una y otra vez durante el movimiento. Este acorde puede ser visto como la superposición de la triada de Re mayor y Do aumentado.



El inicio de *Flor de agua* consiste en un bordado como célula motívica. Este bordado está organizado en un compás de  $\frac{3}{4}$ , en donde los primeros dos tiempos empiezan sobre la onceava (Sol#), que baja a la décima (Fa#) y en el tercer tiempo, en lugar de descender nuevamente a Fa#, sube a la quinta del acorde (La). Aunque estas triadas superpuestas parecieran estáticas, tienen cambios de color y timbre, debido a que la voz superior que crea el bordado mencionado, acentúa ciertas funciones del hexacorde para dotarle de una evolución armónica, a medida que se mueven sus voces internas. La

orquestración en la sección de maderas, amplifica esta lógica de transformación tímbrica por el movimiento interno en el hexacorde, tal como lo hace la voz superior. Las dos siguientes imágenes ilustran el contraste entre la estaticidad de los acordes en la reducción al piano y el movimiento interno de las voces en la partitura orquestal.

Largo, Ligero y Ténue (Slender)  
 $\text{♩} = 56$   
*una corda*

*p* *poco cresc.*

Reducción al piano de *Flor de agua*. (c. 1)

Largo, Ligero y Ténue (Slender) ( $\text{♩} = 50$  ca.)

*p* *poco cresc.*

*p* *poco cresc.*

*p* *poco cresc.*

*p* *poco cresc.*

*p* *poco cresc.*

Maderas en inicio de *Flor de agua*. (Acorde de  $D^{7/9/11}$ )

El inicio del movimiento es la transformación gradual de  $D^{7/9/11}$  que va generando una acumulación de tensiones en sus intervalos, aunado a un incremento de intensidad dinámica. La primera sección culmina en un *Tutti* orquestal y a partir de ese clímax, la dirección melódica es descendente.

El primer clímax se da con el acorde de  $B^{7/9}$  y simboliza el florecer. Ésta culmina en el compás siete con el acorde de  $B^{6/7/9}_{sus}$ . Le sigue un eco del acorde principal ( $D^{7/9/11}$ ), pero ahora con el bajo en Si, cambiando las funciones de las voces para conseguir un color armónico mucho más ambiguo.





Acorde del florecer de *Flor de agua*. (c.7)

El acorde de B<sup>7/9</sup> representa el florecer ya que es un “portal armónico” tanto para la tonalidad de Re mayor, que es a donde pareciera gravitar el primer movimiento, como para la tonalidad de Fa# menor, la región tonal que representará el marchitar de *Flor de agua*. Como se ilustra en el siguiente ejemplo, el movimiento finaliza en esta última tonalidad con el acorde de F#m<sup>9/6</sup>.



Acorde del marchitar de *Flor de agua*. (c.21)

La forma del movimiento puede representarse de la siguiente manera:

Sección	Número de Compás	Acorde
A (Tema)	1 – 2	D <sup>7/9/11</sup>
	3 – 4	F#m <sup>9</sup> - F# <sup>o7/10</sup>
	5 – 6	Fmaj <sup>7</sup>
	7 – 9	B <sup>7/9</sup>
(Eco)	10 – 11	D <sup>7/9/11</sup>
Puente	12	F# <sup>9</sup> - B <sup>7/9b/6</sup>
A' (Tema)	13 – 14	C#m <sup>9</sup> - C <sup>5#7/11#</sup>
	15 – 16	A# <sup>o</sup> - A <sup>7</sup> - D <sup>7</sup>
	17 – 18	C#m <sup>9</sup> - F#m <sup>9</sup>
Coda	19 – 20	D <sup>7</sup>
Final	21 – 22	F#m <sup>9</sup>

Un aspecto de este movimiento que quiero recalcar, es que existe una simetría armónica presente en la trayectoria del ritmo armónico. Este movimiento tiene la armadura de La mayor o Fa# menor, debido a que desde *Flor de agua*, ya se apunta a la resolución definitiva que tiene toda la obra: La mayor. Sin embargo, este primer movimiento, como ya lo mencioné, resolverá en el relativo menor. Por ello, la obra se mueve en regiones cercanas a ambas posibilidades para generar una expectativa. Juego con el color de sus homónimos mayores y menores, al igual que el de las subdominantes o dominantes de los homónimos, dotando todo el tiempo al escucha de incertidumbre, sobre la región tonal en la que aterrizará la obra.

Acorde	
<p>La primera trayectoria armónica consiste en el acorde pivote - <math>D^{7/9/11}</math> - que asciende una tercera mayor, baja a una tercera menor y después hace un salto descendente de tritono o quinta disminuida.</p>	$D^{7/9/11}$
	$F\#m^9 - F\#o^{7/10}$
	$Fmaj^7$
	$B^{7/9}$
	$D^{7/9/11}$
	$F\#^9 - B^{7/9b/6}$
	$C\#m^9 - C^{5\#/7/11\#}$
	$A\#^o - A^7 - D^7$
	$C\#m^9 - F\#m^9$
	$D^7$
$F\#m^9$	
<p>La segunda trayectoria armónica empieza desde <math>C\#m^9</math> y se alterna con el acorde pivote <math>D^{7/9/11}</math>. Consiste en descender una tercera menor, que sube a una tercera mayor y por último hace un salto descendente de quinta.</p>	

Tabla representando la simetría y trayectoria armónica de *Flor de agua*.

## Chicatana

Es un movimiento *attacca*. El inicio de *Chicatana* comienza como una resolución armónica del sexto grado ascendido (Re#) del acorde F#m<sup>9</sup>, que además de representar el marchitar, funge como un acorde modulante a Mi menor.

La primera parte es una introducción con carácter trágico y épico. Es un coral acompañado por una textura de trémolos y su movimiento melódico y armónico sirve para contrastar con las secciones más rítmicas y dinámicas.

El coral introductorio será más tarde presentado en la última parte de la obra, donde habrá un diálogo a manera de síntesis, entre el coral y los dos motivos más característicos de este movimiento que a continuación explicaré.

Lento, Abismal (♩ = 44)

Lento, Abismal (♩ = 44)

Coral introductorio de *Chicatana* (c. 31)

Después del coral introductorio, como se mencionó antes, comienza en el bajo un insistente motivo rítmico con dieciseisavos en *staccati*. La acentuación de estas figuras rítmicas varía pero es más predominante en el primero y en el último dieciseisavo de cada pulso del compás. Debido a las variaciones de acentuación que tiene este motivo que mantiene una ciclicidad y frecuencia en su repetición, pareciera tener una identidad de *ostinato*, aunque técnicamente no lo sea. Pero para fines prácticos, me referiré a él

como “*quasi ostinato*”. Éste representa a las hormigas caminando de manera agitada y por sus frecuentes apariciones, da unidad e identidad a todo el movimiento.

1er. motivo característico, *quasi ostinato* (c. 49 y 67)

El segundo motivo que le da identidad a este movimiento lo llamaré “gesto cromático”. Es un fragmento de escala que desciende cromáticamente, compensado por su movimiento inverso. Este material melódico proviene del último tiempo del segundo compás del *quasi ostinato* como puede verse en el ejemplo anterior.

68 Broncudo (♩ = 82)

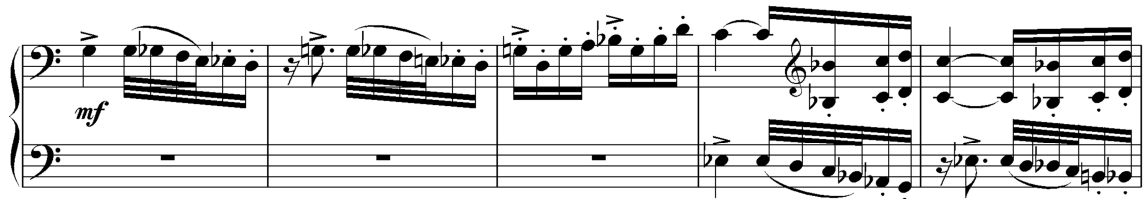
Gesto cromático, segundo motivo característico (c. 68)

La combinación de estos dos motivos y sus diferentes tratamientos en cada una de sus apariciones, forjan a *Chicatana*. En el siguiente recuadro, se ejemplifica cómo busco una tensión y contraste orquestal a través de la adición interválica al gesto cromático.

79

Adición interválica del Gesto cromático (c. 79)

En la siguiente imagen, los motivos tienen un tratamiento *fugado*. En esta sección se busca una tensión armónica y textural por medio de los choques de intervalos que resultan del contrapunto.



Tratamiento fugado del 2do. Motivo de identidad de *Chicatana* (c. 98)

Y en la siguiente imagen, en los compases 83 al 111, busco una tensión dinámica por medio del juego de acentos y posibilidades de juegos melódicos a partir de la variación del *quasi ostinato*.



Tratamiento dinámico y melódico del *quasi ostinato* (c. 109)

La última parte de este movimiento, hace una síntesis entre el coral introductorio, que se planteó en el inicio, y las variaciones que tuvieron los dos motivos de identidad mencionados. Es decir, que hay una interacción de los tres elementos, mientras crecen dinámicamente para generar el último clímax de la obra, que resolverá en la tonalidad de La mayor.

Escala cromática ascendente

195

Picc. *mf* *f*

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Fag. *mf* *f*

Cor. *mf* *f*

Tpts. *mf* *f*

Tbn. *mf* *f*

Tba. *mf* *f*

Timb. *mf* *f*

G.c. *p* *mf*

Plat. *p* *f*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

quasi ostinato

Inicio de superposición de coral introductorio y los dos motivos de identidad de *Chicatana* (c. 195)

Este segundo movimiento puede esquematizarse de la siguiente manera:

<b>Sección</b>	<b>Número de Compás</b>	<b>Descripción</b>
Introducción	23 – 27	Introducción
	28 – 37	Tema de Introducción
	38 – 45	Final de Introducción
Ostinato	46 – 49	<i>quasi ostinato</i> de Chicatana
Puente	51 – 55	Puente
	56 – 59	Gesto climático
Ostinato	60 – 63	<i>quasi ostinato</i>
	64 – 67	<i>quasi ostinato</i>
A	68 – 78	Tema de Chicatana
	79 – 84	Tema de Chicatana
	85	Gesto climático
Puente	89 – 97	Puente
A'	98– 104	<i>quasi ostinato</i> +Tema Fugado de Chicatana
	105 – 114	Variación fugada
Puente	115 – 120	Puente
	121 – 129	Cierre del puente
	130 – 133	Cabeza de <i>quasi ostinato</i>
Síntesis Temática	134 – 166	<i>quasi ostinato</i> + Tema de Introducción
	167 – 174	Coda
	175 – 178	Triada de La mayor (Final)

### **¿Por qué la flor y la hormiga?**

Cada uno de los movimientos de la obra está dedicado a una de las dos parejas que me acompañaron durante la carrera y que jugaron un papel importante para la definición de mi persona y como extensión, de mi propia música. Al dedicarla a alguien que no es el intérprete o un familiar, pienso que la obra adquiere cierto halo críptico puesto que es como si se retratara a la persona o a uno mismo, como si se tratara de edificar templos o hacer auto-retratos. *Flor de agua* es literalmente el nombre en maya de mi primera pareja durante la carrera. Esta relación fue muy breve, de ahí la duración del primer movimiento. La asociación entre la segunda pareja y las chicanas como alimento en mi dieta, tiene un íntimo significado. Así, cada movimiento representa, de alguna suerte, mis percepciones sensoriales y emotivas durante y después de dichas relaciones.



# MOSCAS

*Para octeto de trombones*

## Datos históricos de la obra

- Dedicada al ensamble *Glissando*.
- Primer movimiento compuesto en 2013, revisado en 2018 y más tarde modificado en 2019.
- Primer movimiento estrenado en el International Trombone Festival 2018, Iowa, Estados Unidos por el ensamble *Glissando*, dirigido por la maestra y trombonista Marcia Medrano.
- Últimos tres movimientos finalizados en agosto de 2019.
- Estreno mundial de la obra completa en diciembre de 2019 en el Mérida International Brass Festival, dirigida por Marcia Medrano, interpretada por *Glissando*.

## Instrumentación

Seis trombones tenores y dos trombones bajos, organizados por registro donde los trombones número 1 y 2 son los que ejecutan en el registro agudo y el 7 y 8 en el más grave.

## Descripción de la obra

Moscas es una obra en cuatro movimientos para octeto de trombones. Cada movimiento es la narrativa épica de cada una de las siguientes moscas carroñeras:

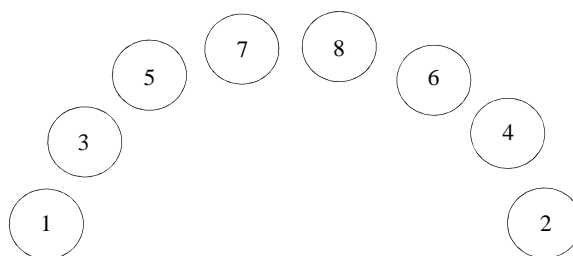
- I. *Sarcophaga carnaria*
- II. *Thyreophora cynophila*
- III. *Piophilha megastigmata*
- IV. *Prochyliza nigrocornis*

*Sarcophaga carnaria*, se caracteriza por sus temas y *ostinato* en 6/8, *Thyreophora cynophila*, por la repetición constante del Mi<sup>b</sup> y sus diferentes despliegues melódicos, *Piophila megastigmata*, por su aparente ausencia de pulso y la estabilización de intervalos que aterrizan en clusters y finalmente, *Prochyliza nigrocornis*, por su tema principal y el salto ascendente de quintas u otros intervalos.

### **Orientación espacial de los instrumentos**

La distribución del ensamble en el escenario juega un papel importante, pues la música está escrita de tal modo que los temas y motivos en la obra tienen diferentes trayectorias o posiciones en el espacio cuando se ejecutan.

Los trombones quedan alineados de izquierda a derecha: 1, 3, 5, 7, 8, 6, 4, 2. En los extremos se escucharán las principales líneas melódicas y al centro quedarán los bajos, obteniendo un balance acústico mediante una ecualización espacial del ensamble.



### **Análisis de la obra**

#### *I. Sarcophaga carnaria*

El primer movimiento es un tema principal acompañado de un *ostinato*. Este movimiento se encuentra en el terreno de Sol menor dórico o Sol eólico, dependiendo del movimiento melódico que tenga la frase.

La variedad del tema consiste en presentarlo en el relativo mayor o menor dependiendo del campo armónico en el que se esté moviendo. El *ostinato* se forma a partir de un Sol

que desciende cromáticamente a Mi. Este *ostinato* puede variar rítmicamente, omitiendo el primer tiempo, ya sea para permitir al intérprete respirar o para imitar rítmicamente al tema.



Ostinato del inicio de *Sarcophaga carnaria* en los trombones bajos (c.7)

El tema se distribuye entre los ocho intérpretes, pues el objetivo primordial de toda la obra es buscar la interacción del ensamble como equipo.



Tema de *Sarcophaga carnaria* (c.1)

A full orchestral score for eight bass trombones. The tempo is marked as quarter note = 120. The score is in 6/8 time and B-flat major. The first staff is labeled 'Tema 1' and is highlighted in blue. The second staff is labeled 'Ostinato' and is highlighted in green. The score shows the distribution of the theme and ostinato among the eight instruments, with various dynamic markings such as *sub. p*, *p*, *mf*, *f*, and *sf*.

Tema de *Sarcophaga carnaria*. (c.1)

La característica del tema secundario es su tonalidad en Si $\flat$  menor. No es disímil del primero, sin embargo éste tiene un carácter doble. La primera vez que se presenta tiene un carácter mucho más dramático y la segunda, un sonido pesante y épico.

### Acompañamiento distribuido en cuarteto superior

Primera presentación de Tema 2

Introducción del Tema 2 (c.67)

Como se observa en el recuadro anterior, la llegada al compás 67 tiene dos funciones: por un lado, contrastar con el tema principal mediante el uso de un material distinto en carácter y ritmo, y por el otro, agregarle un acompañamiento. Es decir, cuatro trombones tocan el nuevo tema, mientras los cuatro restantes llevan a cabo un arpeggio.

Primera parte del Tema 2 (B $\flat$  menor) con acompañamiento coral. (c. 109)

La segunda presentación del Tema 2 en el compás 110, es mucho más articulada en sus frases y tiene un carácter más nostálgico y *cantábile*. Se encuentra sólo en los trombones bajos. Aquí, el cuarteto superior es un coral, en vez de ser un arpeggio distribuido.

La estructura del movimiento puede esquematizarse de la siguiente manera:

<b>Sección</b>	<b>Número de compás</b>	<b>Descripción de la sección</b>	<b>Región tonal</b>
TEMA 1 (A)	c. 1 - 16	Primer periodo del Tema 1.	Gm
	c. 17 - 28	Segundo periodo del Tema 1.	Ebmaj7
OSTINATI	c. 29 - 34	<i>Ostinati</i> (como textura y como puente articulador a una nueva sección).	Gm
A'	c. 35 – 46	Variaciones del primer periodo del Tema 1, con acompañamiento del resto del ensamble.	Gm
	c. 47 – 51	Reiteración del Tema 1 usando la cabeza (célula motivica inicial) y modulando de Sol menor a Mi bemol mayor.	Gm
	c. 52 - 59	Modulación de Mi bemol mayor a Do menor.	Eb
(B) trágico	c. 60 – 80	Puente motivico en dominante de Sol menor que anticipa a un tema secundario “Tema 2” que se identifica por estar en Bbm.	Bbm
OSTINATI	c. 81 – 90	Ostinati.	Gm
A''	c. 91 – 98	Variación del segundo periodo del Tema 1.	Ab
OSTINATI	c. 99 – 102:	Ostinati	Gm
PUENTE	c. 103 – 109	Puente en F# menor	F#

B nostálgico	c. 110 – 125	Primera parte del Tema 2 (Bb menor) con acompañamiento coral	Bbm
(B')	c. 126 – 141	Repetición (con ligeras modificaciones) de la primera parte variando el acompañamiento.	Bbm
(B'')	c. 142 – 149	Segunda parte del Tema 2	Db
(Coda B')	c. 150 – 165	Coda del Tema 2 más ostinato	Bbm
OSTINATI	c. 166 – 173	Ostinati	G#m
Final	c. 174 – 180	Final	Gb – Gm

## II. *Thyreophora cynophila*

Este movimiento monotemático, tiene como objetivo balancear la arquitectura de la obra al diferenciarse de los tres anteriores. Su único tema está caracterizado por la repetición del  $Mi\flat_4$ , usado a manera de “impulso” melódico para expandirse a su frase entera. Es decir, que la repetición e insistencia del  $Mi\flat$  como altura “eje” o pivote, es una acumulación de energía en donde al final de su frase, siempre hay una variedad melódica que tiene distintas direcciones. La lógica motívica de este movimiento, es la de la acumulación de energía (impulso) y su distención.

Primer impulso melódico:



Segundo impulso melódico:



Tercer impulso melódico:



Último impulso melódico para entrar a la segunda parte del tema:



Todas las veces que se presenta el tema, viene acompañado de un contrapunto a dos, tres o cuatro voces, para generar distintas tensiones armónicas dependiendo de las variantes que presente el tema en sus diferentes impulsos. En el recuadro a continuación puede visualizarse lo anteriormente explicado.

**Impulso de mi bemol como célula motívica**

**Segunda parte del tema (despliegue temático)**

Primeros dieciséis compases del movimiento. (c. 1)

Nuevamente, el tema está distribuido entre los ocho trombones, pues se busca un juego espacial de los elementos musicales, con respecto a la ubicación del ensamble en el escenario.



La segunda parte tiene un carácter melancólico y mucho más lírico. Las variaciones armónicas y de densidad instrumental son aún más evidentes, lo que enfatiza la lógica inicial de acumular y liberar energía.

En esta sección, la melodía principal y los bajos están duplicados. Los acordes que antes eran mayores, ahora son menores o presentan una variedad armónica homóloga.

Segunda parte del tema de *Thyreophora cynophila* (c. 50)

La última parte de *Thyreophora cynophila* tiene un carácter más épico. El puente y la coda hacen el punto más climático a modo de “final falso”, para contrastar con el movimiento que sigue. En el último despliegue temático, esta sección está acompañada de la repetición insistente de Mi<sub>b</sub>.

El acorde final funciona también como conexión al siguiente movimiento, pues contiene al gesto musical característico que lo construye. Este gesto, que consiste en un *crescendo* que termina en un corte abrupto, será descrito con mayor precisión en la siguiente sección.

Impulso de Mi bemol como célula motívica

**Acorde final**

Clímax final de *Thyreophora cynophila* (c. 98)

La estructura global de este movimiento se presenta en la siguiente tabla:

Sección completa	Número de compás	Descripción
Primera parte del Tema	c. 1 – 4:	Primer impulso
	c. 5 – 9:	Segundo impulso
	c. 9 – 13:	Tercer impulso
Segunda parte del Tema	c. 15 – 18:	Último impulso que va a 2da parte del tema (despliegue temático)
	c. 19 – 22:	Reiteración de 2da parte del tema con una variación melódica del tema
	c. 22 – 24:	Cadencia para regresar a impulsos
ACUMULACIÓN Y DISTENCIÓN	c. 24 – 28	Acumulaciones de impulsos breves
	c. 29 – 34:	Distención melódica
Re-exposición de	c. 35 – 39:	Primer impulso
	c. 40 – 43:	Segundo impulso

Primera parte del Tema	c. 44 – 47:	Último impulso que va a 2da parte del tema
Re-exposición de Segunda parte del Tema	c. 48 – 53:	2da parte del Tema
	c. 54 – 57:	Reiteración de 2da parte del tema
	c. 57 – 59:	Cadencia para regresar a impulsos
ACUMULACIÓN Y DISTENCIÓN	c. 60 – 64:	Acumulaciones de impulsos breves
	c. 65 – 70:	Distención melódica
ACUMULACIÓN Y DISTENCIÓN	c. 70 – 76:	Acumulaciones de impulsos breves
	c. 77 – 83:	Despliegue temático
PUENTE	c. 83 – 91:	Progresión armónica con 2da parte del tema (puente)
CODA	c. 92 – 102:	Desarrollo temático + impulsos (coda)
FINAL	c. 103 – 106:	Final

### III. *Piophila megastigmata*

El elemento principal de este movimiento, es un gesto en el que el volumen de una altura “x” fluctúa en oleadas de dinámicas que en algunas ocasiones culminan en un acento con “slap”.

Variaciones del gesto principal de *Piophila megastigmata* (c. 1 y 8)

Como se puede ver en las imágenes anteriores, algunas veces este gesto comienza con un *glissando* y otras no. Aunado a esto, en el aspecto de las dinámicas, después de comenzar con un *crescendo*, en algunas ocasiones regresa a su dinámica inicial, y en otras se corta abruptamente al llegar a un *forte*. Durante el montaje de la obra, el profesor Ian Hunter comparaba este último gesto con el sonido de una mosca estrellándose en una ventana.

La combinación armónica de distintos gestos simultáneos, dará como resultado *clusters*. A esto lo determinaré como “refracción”, pues el efecto que logro es similar al de la refracción de la luz, es decir, la desestabilización de un flujo constante de energía (unísono), en una textura estática que tiene un movimiento interno (batimientos en los *clusters*). En los primeros compases puede observarse el papel que va a jugar la espacialidad del ensamble.

Fragmento del inicio de *Piophila megastigmata*. (c.1)

Algunas de las decisiones que tomé al escribir este movimiento, tuvieron que ver con la representación gráfica y otras que tienen que ver con la trayectoria del sonido. En las siguientes imágenes, se ejemplifica lo descrito.

The image shows a musical score for eight staves (numbered 1 to 8). A large black arrow points diagonally downwards from the top-left corner of the score to the bottom-right corner, indicating a trajectory of sound. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. There are also markings for *rit.* and *accel.* at the top right. The tempo is marked as  $\text{♩} = 80$ . The score is identified as a fragment from *Piophila megastigmata* (c. 14).

Fragmento de *Piophila megastigmata*.(c. 14)

En esta sección, al igual que en la del inicio, la distribución gráfica de los sonidos va de arriba abajo. Sin embargo existen otras secciones en donde el movimiento será contrario.

The image shows a musical score for eight staves (numbered 1 to 8). A large black arrow points diagonally upwards from the bottom-left corner of the score to the top-right corner, indicating a trajectory of sound. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *p*, *pp*, *f*, and *mf*. There are also markings for *gliss.* and *mf*. The score is identified as a fragment from *Piophila megastigmata* (c. 44).

Fragmento de *Piophila megastigmata*.(c. 44)

También existen otras variantes de la trayectoria, como puede observarse en el siguiente recuadro donde la “refracción” tiene movimientos más desordenados.

Fragmento de *Piophila megastigmata*.(c. 54)

*Piophila megastigmata* puede ser segmentada de la siguiente manera para observar su forma total:

Sección	Número de Compás	Descripción
A	1 – 15	Primera refracción (sobre Mi)
	15 – 23	Segunda refracción (sobre Fa)
Puente	23 – 30	Puente (distensión de energía)
B	31 – 39	Sección agitada de segundas mayores
C	40 – 53	Unión a acorde mayor de Mi
A'	54 – 63	Construcción de <i>clusters</i>
	63 – 69	Cadencia a <i>clusters</i>
A''	69 – 76	Glissandi + <i>cluster</i>
	76 – 79	<i>Cluster</i>
	79 – 82	Transformación de <i>cluster</i>
	83 – 85	<i>Cluster final</i>

#### IV. *Prochyliza nigrocornis*

El cuarto y último movimiento es el más largo y contiene un mayor número de secciones. Con la finalidad de unificar la obra y al mismo tiempo tener una mayor variedad de materiales, *Prochyliza nigrocornis* incorpora gestos y motivos característicos de *Sarcophaga carnaria*, *Thyreophora cynophila* y sobre todo de *Piophila megastigmata*. Así como el movimiento anterior, el compás es de 4/4 y la velocidad del metrónomo es de 120 ppm.

Existen tres componentes que aparecen de manera constante durante *Prochyliza nigrocornis*. Los presentaré en su orden de aparición. El primero, a manera de reminiscencia, es una textura que se da como consecuencia de una superposición rítmica de acentos del último *cluster* de *Piophila megastigmata*. La siguiente imagen retrata lo descrito:



The image shows a musical score for measure 96 of the piece *Prochyliza nigrocornis*. It consists of four staves, numbered 1 to 4. Each staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *sf* (sforzando). The notation includes various articulation marks such as accents and slurs.

Último acorde de *Piophila megastigmata* como textura de *Pirochyliza nigrocornis*. (c. 96)

El segundo componente es el tema principal que casi siempre está distribuido en diferentes voces y siempre que se presenta tiene una variedad melódica significativa.



The image shows a musical score for the main theme of *Prochyliza nigrocornis*. It is a single staff of music in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody starts with a piano (*p sub.*) dynamic. The theme consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final quarter note. The notation includes various articulation marks such as accents and slurs.

Tema principal. (c. 94)

El tercero y último, es un salto ascendente de diferentes intervalos, que por lo general se presentará en saltos de quintas disminuidas o justas, sin embargo existirán saltos de sextas, cuartas o segundas.



Tercer material de identidad (c. 97)

Como se mencionó anteriormente, este movimiento reutiliza algunos gestos y características presentadas previamente en la obra. Un ejemplo se encuentra entre los compases 175 y 202 donde, a modo de puente, se presenta una sección que cita a los compases 40 al 53 del movimiento anterior.

Puente (c. 176)

En este puente se puede identificar la construcción de un acorde de manera ascendente, con el gesto característico de *Piophila megastigamata*. En aquel movimiento, este gesto ascendente, tenía la función de generar tensión a través de los batimientos de *clusters*. Aquí, tiene un carácter levitante y reconfortante compuesto de intervalos más abiertos y estables, como si se tratara de armónicos que se dependen del bajo. Estructuralmente, esto genera un contraste con el carácter rítmico que ya viene planteando *Prochyliza nigrocornis*.

Otro ejemplo aparece entre los compases 287 y 298. En ellos se sugiere el carácter rítmico de *Sarcophaga carnaria*, pues presentan a un *ostinato* que acompaña e interactúa con el tema.



Interacción de *ostinato* con tema principal (c. 298)

Algunas secciones características de este movimiento tienen un tratamiento *fugado* del tema. Una vez logrado un punto de tensión con el *fugado*, existe una llegada climática hacia un coral, el cual está acompañado de un bajo repetido. Dichas secciones se presentan entre los compases 108 y 146, y se recapitulan del compás 235 al 256. Existe una variación tonal y rítmica en la recapitulación, sin embargo, ambas secciones conservan un carácter enérgico y épico que sirve para articular la arquitectura de la música.

En las siguientes, imágenes se pueden observar dos instancias de un coral acompañado por un bajo rítmico *ostinato*. La primera instancia en Sol menor y la segunda en Sol# menor.

Primer coral climático (c. 118)

**Coral climático**

Repetición constante del bajo

Segundo coral climático (c. 247)

El último movimiento puede esquematizarse en una tabla de la siguiente forma:

Sección	Número de Compás	Descripción
Introducción	86 – 89	Prepara nuevo tempo y textura
	90 – 92	Introducción (salto de quintas disminuidas + textura)
1er. Tema y tratamiento fugado (A)	93 – 101	Primer tema acompañado de textura
	101 – 107	Salto ascendente de quintas justas
	108 – 117	Tema fugado
Coral (B)	118 – 129	Coral climático
	130 – 146	Coral climático
Puente	146 – 150	Puente
	151 – 154	Puente texturizado (tresillos)
	155 – 161	<i>Ritornello</i> y cadencia al tema
(A')	162 – 170	Variación del tema + textura
	171 – 175	Salto ascendente de quintas justas
2do. Puente	175 – 202	Puente
	203 – 208	Clímax de puente
	209 – 220	Descenso de puente
(A'')	221 - 230	Variación de Saltos ascendente de quintas disminuidas + textura)
	231 – 234	Variación de saltos + textura

	235 – 245	Variación del tema fugado
B'	246 – 254	Variación de coral climático
	255 – 256	(Coral) cadencia
	257 – 261	Cadencia climática
C	262 – 270	Presentación de oleaje como textura
	270 – 286	Solo de bajos + oleaje textural
A''	287 – 298	Introducción a variación del tema en 6/8
	299 – 312	Variación del Tema en 6/8
A'''	313 – 329	Tema a manera de fanfarria
A''''	330 – 343	Superposición de diferentes presentaciones y transformaciones del tema
	344 – 345	Acorde cadencial
A'''''	346 – 355	Variación del tema
Puente	355 – 363	Puente
D	364 – 383	(final) Saltos climáticos ascendentes
	384 – 393	Cadencia final
	395 – 397	Motivo de <i>Piophila megastigmata</i>

### **¿Y por qué las moscas?**

Cuando me enteré de la existencia de estas cuatro especies de moscas carroñeras, empecé a fijarme más en la relación de vida y muerte como conceptos opuestos. Esto me llevó a escribir el primer movimiento en 2013.

La mosca me parecía un ser vivo desagradable y al mismo tiempo chistoso, rebelde y anárquico, puesto que puede comer del plato del pobre y del rico. No conoce de clases sociales. Darme cuenta que hay un ser vivo que se encarga de llevar a cabo el proceso de descomposición de un cadáver o de mis propios desechos para que así la vida pueda continuar, me hizo admirar el papel que juega este insecto en el ciclo de la vida.

Si la mosca pensara como un humano, ¿qué sería? si fuera capaz de sentir alegría o placer como un humano, ¿cómo lo haría? El cadáver de un animal, que me a mí me provoca asco, para la mosca debe de ser un santuario lleno de exquisitos manjares.

Cabe mencionar que este insecto es muy importante en mi vida y en mi trayectoria profesional como músico. En mi primer cuarteto de cuerdas, el último movimiento tiene por título el nombre científico del mosquito de la fruta, que para mí es una mosca diminuta. En mi primer quinteto de alientos, el último movimiento lleva también por título el nombre científico de una mosca “ladrona”. Son los movimientos más rápidos, ágiles y burlones de las obras.

Al comenzar la carrera, me divertía mucho la idea de poder comentar en el futuro, que había una mosca en (toda) mi obra. Así pues, era necesario escribir una obra conmemorativa a estos dípteros que tanto asco me dan y tanto me perturban.

## CONCLUSIONES

Pertenezco a la última generación de alumnos que se titula por medio de la opción de “Notas al programa”. Por ello, en este trabajo he reflexionado sobre la utilidad que esto podría tener en el futuro y lo que implica describir mi propia música, de manera clara y sencilla, a aquellas personas que se acerquen a mi obra por alguna razón.

El ejercicio de hacer consciente aquello que se concibe desde el inconsciente y que le habla únicamente al inconsciente, me parecía, en un inicio, tan absurdo como el de un pintor queriendo describir a un invidente los elementos de un cuadro. Sin embargo, poder explicar aquello que no debería explicarse, me obligó a conocerme un poco más y a preguntarme si las decisiones que tomé para realizar cualquier obra, me seguirán siendo satisfactorias en el futuro. Al hacer este ejercicio, pude ver qué tanto me rehusé o aventuré a explorar otras posibilidades para ampliar mi lenguaje. Me permitió observar la forma en la que uso el espacio escénico, qué cualidades del sonido ocupo para cada pieza y cómo doy flexibilidad al discurso.

Logré identificar que tengo una predilección por las simetrías armónicas de tonalidades separadas por terceras, para crear momentos de tensión dramática en mi música. Me doy cuenta que las alegorías que uso como semillas conceptuales, son de suma importancia para generar contraste y visualizar con mayor nitidez algunas secciones de mis obras. También noté que el concepto de dualidad o paridad, es un rasgo que da identidad a las arquitecturas de estas piezas que elegí. Por otro lado, observo ciertas áreas en las que deseo seguir trabajando. Una de ellas es el aspecto de la predictibilidad. Noté que el uso de *ostinati* podría ser un recurso frecuente, y por ello reflexiono sobre la búsqueda de otras estrategias de control de pulso. Así mismo, me quedo motivado a profundizar en el conocimiento de las herramientas de la música electrónica para ampliar las posibilidades sonoras de mi lenguaje. Sigo confirmando que aún me falta mucho que aprender.

Puse a prueba la claridad y síntesis con la que puedo describir lo indescriptible. Expliqué un chiste sin que éste perdiera su gracia.

## AUTOBIOGRAFÍA

### *Inicios*

Nací un domingo 27 de mayo de 1990 en la Ciudad de México en una familia de clase media constantemente en destrucción emocional y al borde de su persistente separación. Según mis padres, desde muy temprana edad mostré un interés por las artes visuales y la música, sin embargo, el ambiente familiar conflictivo, la crisis económica del país, y mi personalidad distraída y relajada, imposibilitaron a mis padres nutrir a tiempo las habilidades artísticas que ya manifestaba desde mi infancia.

### *El Rock como primera escuela musical*

En el segundo año de secundaria, tuve la oportunidad de conocer a una serie de compañeros que por su condición social y económica realizaban diferentes actividades extracurriculares, entre ellas la práctica de un instrumento musical. Mi mejor amigo de la secundaria tenía varias guitarras eléctricas y una batería. A raíz de nuestra convivencia, pude acceder al método Yamaha y practicar batería, de manera autodidacta, con los cojines de la sala de mi hogar. Con el tiempo, fui capaz de entrenar mi oído para poder tocar diferentes canciones de rock en ese instrumento. El constante contacto con la música de rock progresivo que escuchaba mi amigo, hizo que mi interés por diferentes músicas se hiciera cada vez más grande. Mi atracción hacia el rock creció tanto, que era primordial para mí tener un disco nuevo en mis manos antes que comer.

El surgimiento de *Youtube* y la distribución de información que empezaba a existir en el Internet, permitieron que hallara la música clásica. La similitud que encontré entre el rock progresivo y la música académica de concierto, logró que pensara de otra forma acerca de esta disciplina artística, en cómo estructurar una canción y la inmensa posibilidad de resultados que una pieza musical puede tener.

Aunque yo quería estudiar música de manera formal, mi familia en ese entonces no veía con buenos ojos que yo quisiera dedicarme de manera profesional a una actividad artística en la que no pudiera ser económicamente independiente, puesto que cada vez

había más estragos de dinero en mi hogar. Siempre designaron que la música fuera un pasatiempo y no mi profesión. Por ese motivo en 2005 ingresé a la vocacional No. 5 “Benito Juárez”, a estudiar la carrera técnica en Comercio Internacional.

En 2006 decidí formar una banda de rock con mis amigos de la vocacional. Yo escribía todas las canciones además de que interpretábamos *covers* de canciones que nos gustaban a todos. En ese entonces, ellos asistían a la academia de música de Yamaha, la cual yo no podía costear. Esta academia hacía un concurso de bandas en la que ponía a competir a los alumnos de sus diferentes sedes para que la banda ganadora participara en Asia, con todos los gastos de viaje cubiertos por Yamaha. Un requisito era que todos los integrantes fueran alumnos de la academia exceptuando al cantante. Así fue como yo pude participar sin estar enlistado en la academia. Las eliminatorias se llevaban a cabo en diferentes recintos como el Hard Rock Café, el Teatro Metropolitan, El Lunario, etc. Esta experiencia me hizo comprender mejor lo que se requería para ser uno de los músicos a los que tanto escuchaba y admiraba. Era una forma de poder experimentar brevemente lo que ellos vivían, o al menos así lo pensaba yo. En 2008 mi banda, “Kitchen”, figuró en el tercer lugar de la final en México con una canción compuesta por todos los integrantes. Para este entonces yo ya había ingresado a la carrera de Relaciones Comerciales en la Escuela Superior de Comercio y Administración del Instituto Politécnico Nacional, como la continuación de mi carrera técnica en Comercio Internacional. Seis meses después, decidí hacer una baja temporal pues no sentía entusiasmo para realizar una carrera profesional que no fuera dentro de las artes. En 2009 empecé a trabajar en el *staff* del festival Ollin Kan que financiaba la delegación de Tlalpan y que se llevaba a cabo en diferentes lugares de la misma delegación. Esta experiencia me hizo tener contacto con muchos artistas de otros países, que me dieron pruebas de que era posible tener un lugar en el campo de la música. En 2009, finalmente, con una canción de mi autoría, ganamos el primer lugar en México en la guerra de bandas de Yamaha y así tuvimos la oportunidad de viajar a Yokohama, Japón y competir en el *Tokyo Band Summit*, una competencia en la que participaban agrupaciones de todo el continente asiático. México era el único país de América que participaba. Nuestra inexperiencia nos impidió ganar el premio último, sin embargo, el

haber viajado y el haber entendido cómo podíamos llegar a un nivel profesional, detonó en mí la necesidad de saber cómo lograr componer una canción “convinciente”.

### *La música académica*

Regresando de Japón decidí darme de baja definitiva del IPN para realmente aprender los principios teóricos y técnicos de la música. Mi familia, que pasaba por su separación total, no recibió bien esta decisión. Por ello, decidí buscar mi independencia económica y obtener un empleo como *agente de servicio al cliente* y así poder costear mi educación musical por mi propia cuenta. Esto era necesario para, más tarde, acceder a una escuela pública. En 2010 me preparé en una escuela privada de iniciación musical en donde tomé clases de composición y piano con los maestros Francisco Pedraza y Omar Salgado respectivamente. Allí tuve mi primera aproximación de lo que era verdaderamente estudiar música. Unos meses después de aprender algunos principios de solfeo, composición y piano, escribí mis primeras obras de piano y coro mixto. Éstas me permitieron presentar mis exámenes tanto en la Escuela Superior de Música y, la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM (ENM), ahora Facultad de Música (FaM). También hice una audición en la Ciudad de México para ingresar a Berklee College of Music y conocer los requerimientos que solicitaba el instituto. En el primer intento sólo fui aceptado en la ENM.

### *Reflexiones sobre la vida, la carrera y las enseñanzas (no académicas) de la Escuela Nacional de Música*

Finalmente había logrado mi sueño de estudiar música formalmente. Los retos ahora venían disfrazados de sobresalir como estudiante pero para perfilarse en alguna estética y ser programado en todos los festivales posibles, o en pocas palabras, ser “exitoso”. Allí me di cuenta de todas las otras cosas que se requieren para dicho “éxito”, algo que no tiene nada qué ver con tu potencial o talento. En el medio, lo que más empezaba a pesar eran tus contactos o tus potenciales relaciones profesionales para escalar y aspirar



a ser un compositor cuyas obras fueran frecuentemente programadas. También caí en la cuenta de que las valoraciones de tu música pueden estar fundamentadas en las estéticas de moda que rigen tu época y aquí es donde la convicción en tu propia música siempre tendrá mucho más peso que el tipo de música que esté de moda o que sea frecuentemente programada en los festivales. Hay que analizar por qué una u otra estética asciende con legitimidad al campo. Como compositor se debe, no sólo estudiar la historia de la música en su sentido teórico, sino en su aspecto político, social y cultural, tanto de Europa como de América y de todo el mundo; porque así uno sabrá discernir por qué ciertas músicas se ponen de moda, qué organismos o instituciones legitiman esa moda y cuáles son las verdaderas motivaciones de esas propuestas culturales y artísticas a nuestra escucha y por tanto de su reproducción. Esta última idea fue la que me hizo emprender la organización de un festival (La Cátedra Sumergida) en la FaM, con la finalidad de conocer y acercar a los demás a las músicas de mis colegas y compañeros. Quería entender las motivaciones y visiones de mi comunidad.

Eventualmente me di cuenta de que, a pesar de tener muchas relaciones amistosas, que más tarde pueden llegar a ser profesionales o viceversa, la carrera de composición es muy solitaria. Tú haces tu propio camino por muy acompañado que estés. Realmente sientes el peso de cada decisión que tomas, ya sea quitando o agregando un silencio o nota a tu obra, o ya sea relacionándote con uno o con otro maestro, intérprete, funcionario, etc.

La vida del compositor es como la de un científico loco. Estás todo el día metido en tu laboratorio y te obsesionas con los resultados de tus experimentos. Los llevas o a clase, o al ensayo, para entonces verlos fallar y regresas para ajustarlos, hasta que logren serte satisfactorios.

También aprendí a no engancharme con la crítica, a no dejar que sea una excusa para dejar de componer. Uno debe de tomar lo que en ese momento le sea de utilidad y guardar para después lo que no haya sido entendido del todo, o en el peor de los casos, que haya tenido la intención de destruir al trabajo. De la crítica destructiva también hay mucho que aprender.

Estudiar composición es también estudiarse a uno mismo, cómo piensas, por qué piensas así, cómo escuchas tu propia música, la música del otro, la del maestro, la del compañero.

Pero la enseñanza más importante es definir qué clase de compositor uno aspira a ser. Este entendimiento pareciera ser muy obvio y muy fácil de encontrar, pero al entrar a la academia, habiendo tantas vertientes, uno o cambia o reafirma el objetivo inicial por el que decidió estudiar música. Saliendo de la carrera aprendí a soltar la estorbosa necesidad de que me fuera aplaudido todo lo que escribiera. Es necesario aceptar la crítica para hacer evolucionar la propia música, puesto que ayuda a formar un carácter que te permite abordar con ligereza las vicisitudes de la profesión. Uno debe dejar de hacerse el interesante y dejar de pensar que uno es genio e incomprendido, o genio queriendo ser famoso. Este tipo de metas que si bien o mal pueden llegar a ser inconscientes, deben de ser identificadas con tiempo para eliminarse y que no estorben al trabajo de escritura o concepción y desarrollo de las ideas.

Yo confirmé que hago música para mí y para los músicos. El público, las instituciones y festivales, con todo respeto, me vienen dando igual. Mi cliente principal es el sujeto que genera la fuente y calidad del sonido y no un tercero que presencia, financia o da plataforma al resultado de una búsqueda que fue primero mía y que cedo como suya al intérprete. Los intérpretes pueden buscar tu música porque lograste ser legitimado por el campo, pero vale más que alguien adquiriera tu música para interpretarla porque se reflejó en ti, o en otro intérprete que se apropió de tu mensaje y búsqueda. Que la música haya sido la que hablara por ti y no una institución, o una teoría, o un festival. Esas cosas, que están fuera de la música y que sin embargo pertenecen al campo, pueden legitimar el gusto de manera artificial, pero a mi juicio, lo que realmente le da valor a una obra, es su capacidad de generar sensaciones por sí misma, al ser escuchada. Uno va a la escuela a afinar y confirmar la intuición que uno ya trae desde mucho antes. Si esta intuición no evoluciona o no se pone a prueba, habría dado lo mismo estudiar en la mejor academia de música o por cuenta propia.

## Notas al programa

### *Pirámides Gemelas (2019)*

Duración aproximada (13')

De los lagos brotan torrenciales  
en enormes chorros de piedra.  
Se elevan sobre restos de vestigios antiguos,  
contenidas en los pliegues y murallas  
de los cerros encorvados y dormidos.  
Rociadas del sol quinto,  
su vista vierten por todo el valle.  
Hermanas siamesas,  
agarradas a la tierra,  
una adora al agua y la otra a la sangre y a la guerra.  
En la entrada de la metrópoli,  
en el acuático y utópico circuito,  
se divisan guardianas y orgullosas las geométricas montañas,  
contemplando en el ombligo de una luna,  
al exiguo y mítico pantano.  
Allí, en donde las rocas,  
desde siempre,  
fueron tunas.

## *Sonoros Urbanos (2018)*

I. *Tepito – CDMX*

II. *Pélate, wey!*

Duración aproximada (5')

La siguiente obra es un “regaderazo” de la Ciudad de México a los oídos. Saluda al mexicano ciudadano que experimenta la implacable jungla de concreto. *Tepito*, encapsula al propio barrio, llevando sus sonidos y ruidos, a la sala de concierto. *Pélate*, se inspira en una persecución en la que me vi envuelto tratando de atrapar a un ladrón. La música se bifurca en dos juegos melódicos de clarinetes gemelos en fuga.

## *Chicatana (2016)*

I. *Flor de Agua*

II. *Chicatana*

Duración aproximada (8')

Flor de Agua es el prelude a Chicatana. Sereno y nostálgico, da techo a una ninfa de agua y a su canción selvática que arrulla a las bestias insecto. Se llenan cubetas enormes de hormigas aladas. Es la Chicatana, el Nucú o Tzin-tzín que alborotada va y muere en una noche de harta y tupida lluvia.

## *Moscas (2019)*

- I. Sarcophaga carnaria*
- II. Thyreophora cynophila*
- III. Piophilina megastigmata*
- IV. Prochyliza nigrocornis*

Duración aproximada (21')

Esta obra es el plato fuerte para el comensal melómano. La obra consiste en la épica narrativa musical de cuatro moscas carroñeras. La razón por la que son los trombones los que encarnan a estos personajes, es por el sonido estridente tanto del instrumento, como del aleteo de estos parásitos.

La relación de vida y muerte como conceptos contrapuestos era lo que más llamaba mi atención cuando empecé a escribir el primer movimiento en 2013, después de haberme enterado de la existencia de estas cuatro especies de moscas carroñeras.

La mosca me parece un ser vivo desagradable y al mismo tiempo chistoso, rebelde y anárquico, puesto que puede comer del plato del pobre y del rico. No conoce de clases sociales.

Darme cuenta de que las moscas se encargan de llevar a cabo el proceso de descomposición de los desechos, para que así la vida pueda continuar, me hizo admirar el papel que juega este insecto en el ciclo de la vida.

Si la mosca pudiera pensar como un humano, ¿qué sería? si sintiera alegría o placer como un humano, ¿cómo lo haría? El cadáver de un animal, que me a mí me provoca asco para la mosca debe de ser un santuario lleno de exquisitos manjares.

## Bibliografía

- Christensen, Erik, *The musical time space*, Aalborg University, 1996.
- Forte, Allen, *Introduction to Schenkerian analysis*. Allen Forte, Steven E. Gilbert; Pedro Purroy Chicot (trad.), Barcelona: Idea Books, 2002.
- Kandinsky, Wassily, *De lo spiritual en el arte*, Elisabeth Palma (trad.), Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 2005.
- Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Warren Richard M., *Auditory perception : a new analysis and synthesis* New York : Cambridge University Press, 1999.



**PIRÁMIDES GEMELAS**  
U. ODÍN ZAMORANO R.

**DE LOS LAGOS BROTA TORRENCIALES  
COMO ENORMES CHORROS DE PIEDRA,  
SE ELEVAN SOBRE RESTOS DE VESTIGIOS ANTIGUOS,  
CONTENIDAS EN LOS PLIEGUES Y MURALLAS  
DE LOS CERROS ENCORVADOS Y DORMIDOS.**

**ROCIADAS DEL SOL QUINTO,  
SU VISTA VIERTEN POR TODO EL VALLE,  
HERMANAS SIAMESAS,  
AGARRADAS A LA TIERRA,  
UNA ADORA AL AGUA Y LA OTRA A LA SANGRE Y A LA GUERRA.**

**EN LA ENTRADA DE LA METRÓPOLI,  
EN EL ACUÁTICO Y UTÓPICO CIRCUITO,  
SE DIVISAN GUARDIANAS Y ORGULLOSAS  
LAS GEOMÉTRICAS MONTAÑAS,  
CONTEMPLANDO EN EL OMBLIGO DE UNA LUNA,  
AL EXIGUO Y MÍTICO PANTANO.  
ALLÍ, EN DONDE LAS ROCAS,  
DESDE SIEMPRE,  
FUERON TUNAS.**

**U. JOSÉ ZAMORANO R.**

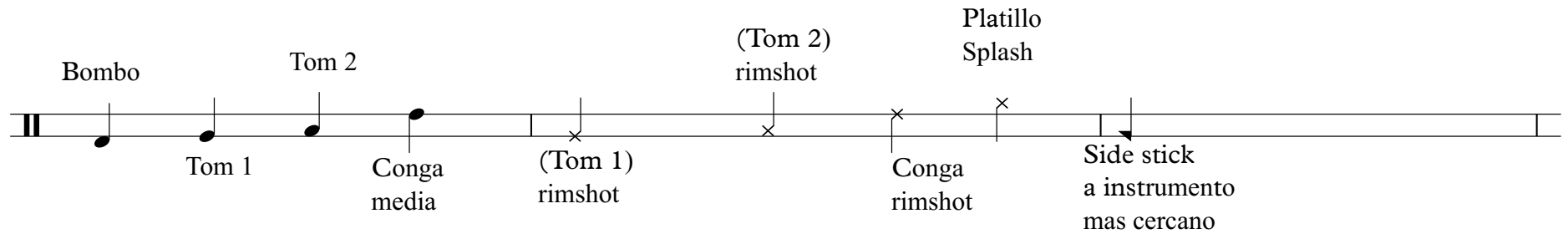


## **INSTRUMENTACIÓN**

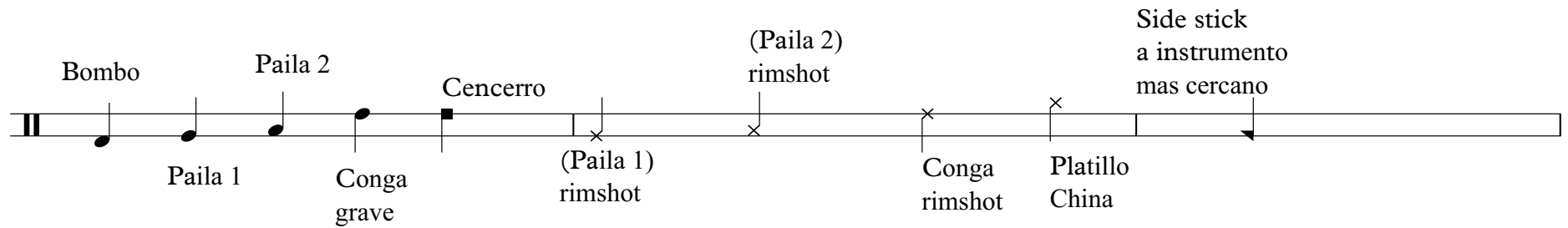
Bombo  
Marimba  
Vibráfono  
Toms (2)  
Pailas (2)  
Bongos (2)  
Woodblocks (4)  
Látigo  
Cencerro

Platillos:  
China  
Splash  
Crash

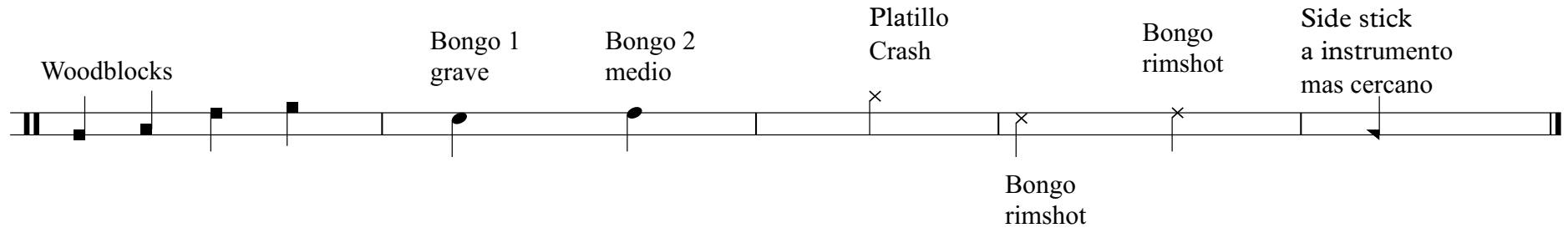
**SET 1**



**SET 2**



**SET 3**



# PIRÂMIDES GEMELAS

♩ = 100

U - ODÍN ZAMORANO - R

*Motor rápido / baqueta suave*  
*Fast speed motor / Soft mallet*

The musical score is written for four staves, numbered 1, 3, 2, and 4 from top to bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics and performance instructions:

- Staff 1:** Dynamics include *p*, *pp*, and *mf*. It features a **Λ** symbol above the staff.
- Staff 3:** Dynamics include *p*, *pp*, and *mf*.
- Staff 2 (Piano):** Dynamics include *p*, *mf*, *sfff*, and *p*. It includes the instruction *Baqueta dura / Hard mallet* and the word *Marimba*. A **Λ** symbol is present above the staff.
- Staff 4:** Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *sfff*. It includes the instruction *A Látigo / Látigo* and the word *l.v.*.

Additional performance markings include *loco* and *8va* in the piano part, and various accents and slurs throughout the score.

PIRÁMIDES GEMELAS

14

Musical score for measures 14-21. The score is arranged in four staves: 1 (Violin I), 3 (Violin II), 2 (Piano), and 4 (Bass Drum).  
Staff 1: Violin I part with long, sustained notes.  
Staff 3: Violin II part with long, sustained notes.  
Staff 2: Piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. It includes dynamic markings: *mf*, *sf*, and *sf*. It also features articulation marks like accents and slurs, and performance instructions such as *8va*, *loco*, and *3 loco*. The lyrics "t r e m o l a n d o..." are written above the piano staff.  
Staff 4: Bass Drum part with a rhythmic pattern of vertical strokes. It includes the instruction "Baqueta suave" (Soft mallet) and a dynamic marking of *p*.  
A double bar line is present between measure 21 and 22.

22

Musical score for measures 22-29. The score is arranged in four staves: 1 (Violin I), 3 (Violin II), 2 (Piano), and 4 (Bass Drum).  
Staff 1: Violin I part with long, sustained notes.  
Staff 3: Violin II part with long, sustained notes. It includes dynamic markings *p* and *pp*.  
Staff 2: Piano part with a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. It includes dynamic markings *mf* and *mp*, and performance instructions like *l.v.* and *3*.  
Staff 4: Bass Drum part with a rhythmic pattern of vertical strokes. It includes dynamic markings *mf* and *mp*, and performance instructions like *l.v.* and *3*.  
A double bar line is present between measure 29 and 30.

PIRÁMIDES GEMELAS

29

Musical score for measures 29-33. The score is arranged in four staves: 1 (Violin I), 3 (Violin II), 2 (Piano), and 4 (Cello/Double Bass). Measures 29-33 feature sustained chords in the strings and a rhythmic pattern of eighth notes in the piano and cello/bass parts. Measure 33 ends with a double bar line.



34

3

Musical score for measures 34-38. The score is arranged in four staves: 1 (Violin I), 3 (Violin II), 2 (Piano), and 4 (Cello/Double Bass). Measures 34-38 feature sustained chords in the strings and a rhythmic pattern of eighth notes in the piano and cello/bass parts. Measure 38 ends with a double bar line. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A triplet of eighth notes is marked with a '3' in a bracket in measure 37.

PIRÁMIDES GEMELAS

42

Musical score for measures 42-47. The score is written for four staves: 1 (Soprano), 3 (Alto), II (Piano), and 4 (Drum).  
- Staff 1: Treble clef, contains chords with accents and slurs.  
- Staff 3: Treble clef, contains chords with accents and slurs.  
- Staff II: Bass clef, contains a melodic line with triplets and sixteenth notes.  
- Staff 4: Drum set notation, contains a rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.  
- Dynamics: *mf* (mezzo-forte) is indicated in measures 42, 43, and 44.



48

C

Musical score for measures 48-53. The score is written for four staves: 1 (Soprano), 3 (Alto), II (Piano), and 4 (Drum).  
- Staff 1: Treble clef, contains chords with accents and slurs.  
- Staff 3: Treble clef, contains chords with accents and slurs.  
- Staff II: Bass clef, contains a melodic line with slurs and accents.  
- Staff 4: Drum set notation, contains a rhythmic pattern with slurs and accents.  
- Dynamics: *pp* (pianissimo) is indicated in measures 48, 49, and 50. A *pp* dynamic is also present at the end of the page.  
- Percussion: "Percusión 2" is indicated in measure 49.  
- A *Cam* (Camarón) marking is present at the end of the page.

PIRÁMIDES GEMELAS

56

D

Musical score for measures 56-62. The score is in 5/4 time and consists of four staves. Staff 1 (Percusión 1) starts with a dynamic of *p* and includes the instruction "l.v." above the first measure. Staff 2 (Violin) starts with *p* and changes to *mf* at measure 58. Staff 3 (Percusión 2) starts with *p* and changes to *mf* at measure 58. Staff 4 (Percusión 3) starts with *mf* and changes to *pp* at measure 58. A box labeled "D" is positioned above measure 57. Mallet instructions are provided: "Baqueta dura / Hard mallet" for Percusión 1 and Percusión 2, and "Baqueta media dura / Medium-hard mallet" for Percusión 2. A double bar line is present at the end of measure 62.

♩ = 140

63

Musical score for measures 63-70. The score is in 4/4 time and consists of four staves. Staff 1 (Percusión 1) starts with a dynamic of *mf*. Staff 2 (Violin) starts with a dynamic of *mf*. Staff 3 (Percusión 2) starts with a dynamic of *mf*. Staff 4 (Percusión 3) starts with a dynamic of *mf*. A box labeled "E" is positioned below measure 69. A double bar line is present at the end of measure 70.

PIRÂMIDES GEMELAS

68

Musical score for measures 68-72. The score consists of four staves. The top staff (1) is a single line with various rhythmic patterns and accents. The second staff (3) is a grand staff with a treble clef, containing complex chordal textures with triplets and a forte (*f*) dynamic. The third staff (2) is a single line with rhythmic patterns and accents. The bottom staff (4) is a single line with rhythmic patterns, triplets, and a sforzando (*sf*) dynamic. A double bar line is present between measure 72 and 73.

73

Musical score for measures 73-77. The score consists of four staves. The top staff (1) has a box containing a mallet icon and the text "Baqueta suave" and "Soft mallet". The second staff (3) has a box containing a mallet icon and the text "Baqueta suave" and "Soft mallet". The third staff (2) has a box containing a mallet icon and the text "Baqueta suave" and "Soft mallet". The bottom staff (4) has a box containing a mallet icon and the text "Baqueta suave" and "Soft mallet". The score includes various rhythmic patterns, triplets, and dynamics such as *p* and *sf*.



PIRÁMIDES GEMELAS

78

Musical score for measures 78-83. The score is for four staves (1, 3, 2, 4). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music features various dynamics including *f*, *p*, and *mf*, and includes triplets and slurs. The first staff (1) has a dynamic of *f* for the first triplet, then *f p* for the next triplet, then *f* for the following triplet, and *p* for the final triplet. The second staff (3) has a dynamic of *f* for the first triplet, then *f* for the second triplet, and *p* for the final triplet. The third staff (2) has a dynamic of *f p* for the first triplet, then *f* for the second triplet, then *p* for the third triplet, and *f p* for the final triplet. The fourth staff (4) has a dynamic of *f p* for the first triplet, then *f p* for the second triplet, then *f p* for the third triplet, and *f p* for the final triplet.

84

Musical score for measures 84-89. The score is for four staves (1, 3, 2, 4). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The music features various dynamics including *p*, *f*, and *mf*, and includes triplets and slurs. The first staff (1) has a dynamic of *p* for the first triplet, then *f p* for the second triplet, then *f* for the third triplet, and *f* for the final triplet. The second staff (3) has a dynamic of *p* for the first triplet, then *f p* for the second triplet, then *f* for the third triplet, and *f* for the final triplet. The third staff (2) has a dynamic of *p* for the first triplet, then *f p* for the second triplet, then *f* for the third triplet, and *f* for the final triplet. The fourth staff (4) has a dynamic of *f* for the first triplet, then *f p* for the second triplet, then *f* for the third triplet, and *p* for the final triplet. The dynamic *mf* is indicated for the final triplet in the fourth staff. A box containing the letter **F** is placed above the first staff in measure 88, with the text "Baqueta dura" and "Hard mallet" below it.

PIRÂMIDES GEMELAS

90

Musical score for measures 90-94. The score is written for four staves: 1 (top), 3 (middle), 2 (bottom), and 4 (bottom).  
Staff 1: Treble clef, contains a melodic line with various rhythmic patterns and accents.  
Staff 3: Treble clef, contains a complex chordal texture with many notes and some slurs.  
Staff 2: Treble clef, contains a melodic line with accents and slurs.  
Staff 4: Bass clef, contains a rhythmic accompaniment with slurs.  
Dynamics: *f* (forte) is marked at the beginning of measure 90. *f<sup>nat.</sup>* (natural forte) is marked at the beginning of measure 91.



95

Musical score for measures 95-99. The score is written for four staves: 1 (top), 3 (middle), 2 (bottom), and 4 (bottom).  
Staff 1: Treble clef, contains a melodic line with accents and slurs.  
Staff 3: Treble clef, contains a complex chordal texture with many notes and some slurs.  
Staff 2: Treble clef, contains a melodic line with accents and slurs.  
Staff 4: Bass clef, contains a rhythmic accompaniment with slurs.  
A triplet of notes is marked with a '3' above it in measure 97.

PIRÂMIDES GEMELAS

98

Musical score for measures 98-101. The score is written for four staves: 1 (snare drum), 3 (violin), 2 (bass drum), and 4 (cello). Measure 98 features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. Measure 99 has a similar pattern with a triplet in the violin part. Measure 100 shows a triplet in the bass drum and a triplet in the cello. Measure 101 is marked *f* and features a triplet in the violin and a triplet in the cello. The violin part has a *p* dynamic marking at the beginning of measure 101.

102

Con palos  
With sticks

Musical score for measures 102-105. The score is written for four staves: 1 (snare drum), 3 (violin), 2 (bass drum), and 4 (cello). Measure 102 is marked *pp* and features a complex rhythmic pattern with a triplet in the violin part. Measure 103 is marked *mf espress.* and features a complex rhythmic pattern with a triplet in the violin part. Measure 104 is marked *mf espress.* and features a complex rhythmic pattern with a triplet in the violin part. Measure 105 is marked *mf espress.* and features a complex rhythmic pattern with a triplet in the violin part. The violin part has a *p* dynamic marking at the beginning of measure 105. The snare drum part has a *sf* dynamic marking at the beginning of measure 105. The bass drum part has a *sf* dynamic marking at the beginning of measure 105. The cello part has a *sf* dynamic marking at the beginning of measure 105. The score includes a **G** chord symbol above measure 105. The snare drum part has a *pp* dynamic marking at the beginning of measure 102. The violin part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 103. The bass drum part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 103. The cello part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 103. The snare drum part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 104. The violin part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 104. The bass drum part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 104. The cello part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 104. The snare drum part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 105. The violin part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 105. The bass drum part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 105. The cello part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 105. The score includes a **G** chord symbol above measure 105. The snare drum part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 105. The violin part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 105. The bass drum part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 105. The cello part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 105. The snare drum part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 105. The violin part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 105. The bass drum part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 105. The cello part has a *mf espress.* dynamic marking at the beginning of measure 105. The score includes a **G** chord symbol above measure 105.

PIRÁMIDES GEMELAS

114

Musical score for measures 114-118. The score is written for four staves: 1 (top), 3 (middle), 2 (bottom), and 4 (bottom). Staff 1 contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, marked with accents (^) and dynamic markings *sf*. Staff 3 shows sustained chords with slurs and a flat sign (b). Staff 2 and 4 are mostly empty, with some rhythmic markings at the end of the section.



119

Musical score for measures 119-123. The score is written for four staves: 1 (top), 3 (middle), 2 (bottom), and 4 (bottom). Staff 1 contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, marked with accents (^) and dynamic markings *pp* and *simile*. Staff 3 shows sustained chords with slurs and a flat sign (b). Staff 2 and 4 are mostly empty, with some rhythmic markings at the end of the section.

PIRÂMIDES GEMELAS

124

Musical score for measures 124-128. The score is written for four staves (1, 2, 3, 4).  
Staff 1: Treble clef, contains a series of rhythmic patterns with accents and dynamic markings *sf*.  
Staff 2: Treble clef, contains sustained chords with dynamic markings *sf*.  
Staff 3: Bass clef, contains rhythmic patterns with accents and dynamic markings *sf*.  
Staff 4: Bass clef, contains rhythmic patterns with accents.



129

Musical score for measures 129-133. The score is written for four staves (1, 2, 3, 4).  
Staff 1: Treble clef, contains rhythmic patterns with accents, dynamic markings (*mf*, *sf*, *mf*, *pp*), and triplets.  
Staff 2: Treble clef, contains sustained chords with dynamic markings *mf*, *sf*, *mf*, *pp*, and triplets.  
Staff 3: Bass clef, contains rhythmic patterns with accents and dynamic markings (*mf*, *sf*, *mf*, *pp*), and triplets.  
Staff 4: Bass clef, contains rhythmic patterns with accents.

PIRÂMIDES GEMELAS

134

Musical score for exercise 134, measures 134-138. The score is for four staves (1, 2, 3, 4).  
Staff 1: Percussion with rhythmic patterns of eighth notes and sixteenth notes, including accents (>) and dynamic markings *mf* and *pp*.  
Staff 2: Percussion with rhythmic patterns of eighth notes and sixteenth notes, including accents (>) and dynamic markings *mf* and *pp*.  
Staff 3: Treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features sustained chords with tremolos and dynamic markings *mf* and *pp*.  
Staff 4: Percussion with rhythmic patterns of eighth notes and sixteenth notes, including accents (>).



139

Musical score for exercise 139, measures 139-143. The score is for four staves (1, 2, 3, 4).  
Staff 1: Percussion with rhythmic patterns of eighth notes and sixteenth notes, including accents (>) and dynamic markings *mf* and *pp*.  
Staff 2: Percussion with rhythmic patterns of eighth notes and sixteenth notes, including accents (>) and dynamic markings *mf* and *pp*.  
Staff 3: Treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features sustained chords with tremolos and dynamic markings *mf* and *pp*.  
Staff 4: Percussion with rhythmic patterns of eighth notes and sixteenth notes, including accents (>).

PIRÂMIDES GEMELAS

142

Musical score for measures 142-145. The score is written for four staves: 1 (top), 3 (middle), 2 (second from bottom), and 4 (bottom). Staves 1, 2, and 4 contain rhythmic patterns of eighth notes with accents (>) and some notes marked with 'x'. Staff 3 contains sustained chords with slurs and dynamic markings such as *ff* and *pp*. A fermata is present over the first two measures of staff 3. A double bar line is located at the end of measure 145.



146



Musical score for measures 146-150. The score is written for four staves: 1 (top), 3 (middle), 2 (second from bottom), and 4 (bottom). Staves 1, 2, and 4 contain rhythmic patterns of eighth notes with accents (>) and some notes marked with 'x'. Staff 3 contains sustained chords with slurs and dynamic markings such as *pp* and *ff*. The instruction *dolce e molto espress.* is written below staff 3. A double bar line is located at the end of measure 150.

*mp*

PIRÂMIDES GEMELAS

151

Musical score for measures 151-154. The score is written for four staves (1, 2, 3, 4). Staves 1 and 2 are in a high register, likely for a maracas or similar percussion instrument, and feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents and slurs. Staves 3 and 4 are in a lower register, likely for a guitar or similar stringed instrument, and feature a similar rhythmic pattern. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first two measures of each staff are marked with a forte dynamic (*sf*). The third measure of staff 3 contains a long, sustained chord with a slur and a fermata. The fourth measure of staff 3 contains a triplet of eighth notes.

155

Musical score for measures 155-158. The score is written for four staves (1, 2, 3, 4). Staves 1 and 2 are in a high register, likely for a maracas or similar percussion instrument, and feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents and slurs. Staves 3 and 4 are in a lower register, likely for a guitar or similar stringed instrument, and feature a similar rhythmic pattern. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first two measures of each staff are marked with a forte dynamic (*sf*). The third measure of staff 3 contains a long, sustained chord with a slur and a fermata. The fourth measure of staff 3 contains a triplet of eighth notes.



PIRÂMIDES GEMELAS

159

Baqueta dura  
Hard mallet

*f* *ff* *f* *sf* *ff*

*f* *sf* *ff*

*f* *sf* *ff*

*f* *sf* *ff*

I

164

*f* *sf* *ff*

PIRÁMIDES GEMELAS

167

Musical score for measures 167-170. It features four staves: 1 (Percussion 1), 3 (Percussion 3), 2 (Percussion 2), and 4 (Percussion 4). All parts are marked *ff*. The score includes various rhythmic patterns, accents, and triplets. A double bar line is present at the end of measure 170.

J

170

Musical score for measures 170-174. It features four staves: 1 (Percussion 1), 3 (Percussion 3), 2 (Percussion 2), and 4 (Percussion 4). Staves 1, 2, and 4 are marked *pp*. Staff 3 is marked *ff* and contains a large sustained chord labeled *l.v.* and *Percusión 3*. The score includes various rhythmic patterns and accents. A double bar line is present at the end of measure 174.

PIRÂMIDES GEMELAS

175

Musical score for measures 175-179. The score is for four staves: 1 (top), 3 (middle), 2 (second from bottom), and 4 (bottom). Staves 1, 2, and 4 contain rhythmic patterns of eighth notes with accents (>) and 'x' marks. Staff 3 is mostly empty, with a few notes at the end of the section. A double bar line is present at the end of measure 179.



180

35

Musical score for measures 180-184. The score is for four staves: 1 (top), 3 (middle), 2 (second from bottom), and 4 (bottom). Staves 1, 2, and 4 contain rhythmic patterns of eighth notes with accents (>) and 'x' marks. Staff 3 is mostly empty, with a few notes at the end of the section. A double bar line is present at the end of measure 184. The dynamic marking *p* (piano) is used in several places: a long line above staff 1, a line above staff 2, and a line below staff 4.

PIRÂMIDES GEMELAS

185

Musical score for measures 185-190. The score is written for four staves (1, 3, 2, 4). Staves 1, 2, and 3 contain complex rhythmic patterns with many accents and dynamic markings. Staff 4 contains a simpler rhythmic pattern. The music is in 4/4 time. The first measure of this system is marked with a box containing the number 185.

190

Musical score for measures 190-195. The score is written for four staves (1, 3, 2, 4). Staves 1, 2, and 3 contain complex rhythmic patterns with many accents and dynamic markings. Staff 4 contains a simpler rhythmic pattern. The music is in 4/4 time. The first measure of this system is marked with a box containing the number 190. The dynamic marking *mf* is present in all four staves.

PIRÂMIDES GEMELAS

195

L

*f*

*f*

*f*

*f*



m

201

*p*

*mf*

*p*

*p*

PIRÂMIDES GEMELAS

206

Musical score for measures 206-210. The score is written for four staves (1, 3, 2, 4). Staves 1, 2, and 4 feature complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings of *sf* and *f*. Staff 3 features a melodic line with accents and a dynamic marking of *f*. Trill ornaments are present at the end of measures 208 and 210. A double bar line is located at the end of measure 210.

211

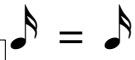
Musical score for measures 211-215. The score is written for four staves (1, 3, 2, 4). Staves 1, 2, and 4 feature rhythmic patterns with accents and dynamic markings of *f*. Staff 3 features a melodic line with accents and dynamic markings of *p* and *f*. Trill ornaments are present at the end of measures 213 and 215. The piece concludes with the instruction "a Mar." and a fermata.

PIRÁMIDES GEMELAS

216

Baqueta suave  
Soft mallet

5



*pp*

*pp*

Marimba  
Baqeta dura  
Hard mallet

To Mar.

Marimba  
Baqeta dura  
Hard mallet

222

*pp*

*mf*

2

PIRÂMIDES GEMELAS

229



236



PIRÂMIDES GEMELAS

243

Musical score for exercise 243, featuring four staves:

- Staff 1 (Treble clef): A series of rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes with accents, and rests.
- Staff 3 (Treble clef): A staff with rests and a measure containing a fermata with the number 12 above it.
- Staff 2 (Bass clef): A complex rhythmic pattern consisting of many sixteenth notes with accents, transitioning into a melodic line.
- Staff 4 (Bass clef): A complex rhythmic pattern consisting of many sixteenth notes with accents, transitioning into a melodic line.

250

Musical score for exercise 250, featuring four staves:

- Staff 1 (Treble clef): A series of rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes with accents, and rests.
- Staff 3 (Treble clef): A staff with rests and a measure containing a fermata with the number 16 above it, followed by a series of sixteenth notes.
- Staff 2 (Bass clef): A complex rhythmic pattern consisting of many sixteenth notes with accents, transitioning into a melodic line.
- Staff 4 (Bass clef): A complex rhythmic pattern consisting of many sixteenth notes with accents, transitioning into a melodic line.

PIRÂMIDES GEMELAS

256

Musical score for measures 256-261. The score is written for four staves: 1 (Percussion), 3 (Treble Clef), 2 (Bass Clef), and 4 (Treble Clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The percussion part (1) consists of eighth notes with accents, with doublets in the final two measures. The treble part (3) features a continuous eighth-note accompaniment with doublets. The bass part (2) has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The treble part (4) has a similar eighth-note accompaniment with accents.

262

Musical score for measures 262-267. The score is written for four staves: 1 (Percussion), 3 (Treble Clef), 2 (Bass Clef), and 4 (Treble Clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The percussion part (1) consists of eighth notes with accents and doublets, marked with a forte (*f*) dynamic. The treble part (3) features a continuous eighth-note accompaniment with doublets, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass part (2) has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The treble part (4) has a similar eighth-note accompaniment with accents, marked with a forte (*f*) dynamic.

PIRÂMIDES GEMELAS

268

Musical score for measures 268-273. The score is written for four staves: 1 (Percussion), 3 (Violin), 2 (Viola), and 4 (Cello/Double Bass).  
- Staff 1: Percussion part with rhythmic patterns and accents. Includes two-measure rests.  
- Staff 3: Violin part with eighth-note patterns, accents, and a forte (*f*) dynamic marking.  
- Staff 2: Viola part with eighth-note patterns, accents, and a forte (*f*) dynamic marking.  
- Staff 4: Cello/Double Bass part with eighth-note patterns, accents, and a forte (*f*) dynamic marking. Includes a *8va* marking for the first few measures.

274

Musical score for measures 274-279. The score is written for four staves: 1 (Percussion), 3 (Violin), 2 (Viola), and 4 (Cello/Double Bass).  
- Staff 1: Percussion part with rhythmic patterns and accents.  
- Staff 3: Violin part with eighth-note patterns and accents.  
- Staff 2: Viola part with eighth-note patterns and accents.  
- Staff 4: Cello/Double Bass part with eighth-note patterns and accents. Includes a *8va* marking for the first few measures.

PIRÂMIDES GEMELAS

281

Musical score for measures 281-286. The score is written for four staves: 1 (Soprano), 3 (Alto), 2 (Tenor), and 4 (Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bass line (staff 4) includes a *ff* dynamic marking and a *8va* marking. The alto line (staff 3) has a *4* marking above a measure.



287

Musical score for measures 287-292. The score is written for four staves: 1 (Soprano), 3 (Alto), 2 (Tenor), and 4 (Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bass line (staff 4) includes a *8va* marking. The alto line (staff 3) has an *8* marking above a measure.

PIRÂMIDES GEMELAS

293

Musical score for exercise 293, measures 1-4. The score is written for four staves: 1 (soprano), 3 (alto), 2 (bass), and 4 (treble). The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The second and third staves contain dense sixteenth-note patterns. The fourth staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The piece concludes with a double bar line.



299

Musical score for exercise 299, measures 1-4. The score is written for four staves: 1 (soprano), 3 (alto), 2 (bass), and 4 (treble). The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with eighth notes and rests, featuring double bar lines (accents) over the notes. The second and third staves contain dense sixteenth-note patterns. The fourth staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The piece concludes with a double bar line.

PIRÂMIDES GEMELAS

The musical score consists of four staves, labeled 1, 3, 2, and 4 from top to bottom. Staff 1 is a single-line staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Staff 3 is a single-line staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Staff 2 is a single-line staff with a bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents and flats. Staff 4 is a single-line staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents and flats. The score concludes with a final measure on each staff, marked with a double bar line and a dynamic marking of *sfz* (sforzando).

# Sonoros Urbanos

U. Odin Zamorano R.

# Sonoros Urbanos

Díptico electroacústico

1. Tepito — CDMX  
(Piano, cinta y video)

2. Pélate, Wey!  
(clarinete bajo, cinta y video)



# Tepito - CDMX

U. Odín Zamorano R.

Macizo ♩ = 115

Cue audio:  
Dos tepiteños se van a rifar un tiro  
Two men from Tepitito will fight  
(Huevos, pito...)

3"

Audio clip

Piano

Synthetizer

Macizo ♩ = 115

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is an 'Audio clip' in 4/4 time, marked with a tempo of Macizo ♩ = 115. It includes a 3-second cue for audio, with the text 'Cue audio: Dos tepiteños se van a rifar un tiro / Two men from Tepitito will fight / (Huevos, pito...)'. The middle staff is 'Piano', starting with a forte (f) dynamic and ending with a 'loco' marking. The bottom staff is 'Synthetizer', also marked with Macizo ♩ = 115. The music is in 4/4 time and features complex harmonic textures with many accidentals.

6

15"

A.c.

Pno.

S.

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is 'A.c.' (Acoustic guitar), starting at measure 6. The middle staff is 'Pno.' (Piano), and the bottom staff is 'S.' (Saxophone). The system is marked with a 15-second cue. The music continues in 4/4 time with a tempo of Macizo ♩ = 115. Dynamics include mezzo-forte (mf) and piano (p). The notation is dense with many accidentals and complex rhythmic patterns.

11 21"

A

A.c.

Pno.

S.

18

A.c.

Pno.

S.

24 **B**

A.c.

Pno.

*f* *mf* *f* *mf* *ff* *simile* *sempre cresc.*

S.

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

59"

28 **C**

A.c.

Pno.

*ff* *fff*

S.

D

1' 20"

34

A.c.

Pno.

S.

D

40

A.c.

Pno.

S.

46

A.c.

Pno.

S.

51

A.c.

Pno.

S.

A.c.

Pno.

S.

The musical score for page 55 consists of three systems of staves. The top system is for the Accordion (A.c.) and is currently empty. The middle system is for the Piano (Pno.) and the bottom system is for the Saxophone (S.). Both the Pno. and S. systems are written in bass clef and contain complex, dense musical notation. The notation includes numerous chords, arpeggios, and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The score concludes with a double bar line.

# Pélate, Wey!

Odín Zamorano

en chinga ♩ = 150

Clarinete bajo en Sib I

Clarinete bajo en Sib II

*mf*

Cl. I

Cl. II

*mf*

3

Cl. bajo

Cl. II

*f*

3

Cl. bajo

Cl. II

*mf*

*fp* *f* *mf*

3

6

2

Cl. bajo

Cl. II

16

*ff*

*ff*

Cl. bajo

Cl. II

18

*ff*

Cl. bajo

Cl. II

19

*fp*

*fp*

Cl. bajo

Cl. II

22

*ff*

Cl. bajo

Cl. II

24

*ff*

*ff*



26

Cl. bajo

Cl. II

*sf*

*fp*

29

Cl. bajo

Cl. II

ya bien torcido ♩ = 50

*mf*

*f*

*p espress.*

*p espress.*

33

Cl. bajo

Cl. II

*perdiéndose*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

37

Cl. bajo

Cl. II

3

42

Cl. bajo

Cl. II

ah! su put... ♩ = 150

*f*

*f*

47

Cl. bajo

Cl. II

*ff*

Musical score for measures 47-50. The Cl. bajo part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The Cl. II part mirrors this pattern. The dynamic is marked *ff*. Measure 47 starts with a box containing the number 47.

50

Cl. bajo

Cl. II

Musical score for measures 50-52. The Cl. bajo part has a melodic line with slurs and accents. The Cl. II part has a similar melodic line. Measure 50 starts with a box containing the number 50.

52

Cl. bajo

Cl. II

Musical score for measures 52-54. Both parts feature a dense, continuous eighth-note texture with slurs and accents. Measure 52 starts with a box containing the number 52.

54

Cl. bajo

Cl. II

3

Musical score for measures 54-57. The Cl. bajo part has a melodic line with slurs and accents. The Cl. II part has a similar melodic line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 57. Measure 54 starts with a box containing the number 54.

57

Cl. bajo

Cl. II

3

Musical score for measures 57-60. The Cl. bajo part has a melodic line with slurs and accents. The Cl. II part has a similar melodic line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 60. Measure 57 starts with a box containing the number 57.

60

Cl. bajo

Cl. II

62

Cl. bajo

Cl. II

*ff* *f* *p*

*ff* *f* *p*



V. ODÍN ZAMORANO R.  
**CHICATANA**  
PARA ORQUESTA

U. Odín Zamorano R.  
Chicatana

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~  
for orchestra

I. Flor de Agua

II. Chicatana

Septemler 2016,  
Mexico City

# I. Flor de Agua

(Water flower)

U. Odín Zamorano R.

Largo, Ligero y Ténue (Slender) (♩ = 50 ca.)

Piccolo

2 Flautas

2 Oboes

2 Clarinetes en Sib

2 Fagotes

I y II

4 Cornos en Fa

III y IV

2 Trompetas en Sib

2 Trombones

Trombón Bajo (3)

Tuba

Largo, Ligero y Ténue (Slender) (♩ = 50 ca.)

Timbales

Gran casa

Tam-tam

Vibráfono

baqueta suave  
soft mallet

Perc. 1

*l.v.*

Largo, Ligero y Ténue (Slender) (♩ = 50 ca.)

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

5

Picc. *cresc.* *molto cresc.* *ff*

Fl. *cresc.* *molto cresc.* *ff*

Ob. *cresc.* *molto cresc.* *ff* *p dolce*

Cl. *cresc.* *molto cresc.* *ff* *p dolce* solo

Fag. *cresc.* *molto cresc.* *fp* *ff* *p dolce*

Cor. *f* *p dolce*

Tpts. *f*

Tbn. *f*

Tba. *fp* *f*

Timb. *8<sup>vb</sup>* *fp* *f*

G.c. *ppp* Perc. 2 *f* *pp*

T-t *ppp* Perc. 1 *f*

Vib. *ppp* *f*

Vln. I *div.* *p cresc.* *molto cresc.* *ff*

Vln. II *cresc.* *molto cresc.* *ff*

Vla. *cresc.* *molto cresc.* *ff*

Vc. *div.* *cresc.* *molto cresc.* *ff* *unis.*

Cb. *cresc.* *molto cresc.* *ff* *pp* *ppp*

*p molto cresc.* *ff* *pp* *ppp*

Meno Mosso (♩ = 40)

(♩ = 48)

*rit.*

12

Picc. *p dolce* *pp*

Fl. *p dolce* *pp* *p* *p* *mf*

Ob. *p dolce* *pp* *p* *mf*

Cl. *p dolce* *pp* *p* *mf*

Fag. *p dolce* *pp* *p* *mf*

Cor. *p III* *p* *mf*

Tbn. *mf*

Meno Mosso (♩ = 40)

(♩ = 48)

*rit.*

Vln. I *p dolce* *pp* *p legato* *mf*

Vln. II *p dolce* *pp* *p legato* *mf*

Vla. *p dolce* *pp* *p legato* *mf*

Vc. *p dolce* *pp* *p legato* *mf*

Cb. *pizz.* *p dolce* *pp* *p legato* *arco* *mf*



Picc. *mf* *f* *p*

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Fag. *f* *p*

Cor. *p* *mf* *p* *mf*

Tpts. *p* *mf*

Tbn. *p* *mf*

Tba. *p* *mf*

Vib. *p*

Perc. 1

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

# II. Chicatana

a Helena Rolles Gortziro

Lento, Abismal ( $\text{♩} = 44 \text{ ca.}$ )

Musical score for the woodwind and percussion sections of "II. Chicatana". The score is in 3/4 time and includes the following parts:

- Piccolo
- 2 Flautas
- 2 Oboes
- 2 Clarinetes en Sib
- 2 Fagotes
- I y II en Fa
- 4 Cornos
- III y IV en Fa
- 2 Trompetas en Sib
- 2 Trombones
- Trombón Bajo
- Tuba
- Timbales (baqueta suave / soft mallet)
- Gran Casa (baqueta suave / soft mallet)
- Tarola (baqueta suave / soft mallet)
- Platillos (baqueta suave / soft mallet)
- Tam- tam (baqueta suave / soft mallet)
- Roto-toms
- Pandero
- Xilófono

The score features dynamic markings such as *pp*, *ff*, and *fff*, and includes performance instructions like *tr* (trills) and *l.v.* (lento vivace). The woodwinds play a melodic line with trills, while the brass and percussion provide a rhythmic and harmonic foundation.

Lento, Abismal ( $\text{♩} = 44 \text{ ca.}$ )

Musical score for the string section of "II. Chicatana". The score is in 3/4 time and includes the following parts:

- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

The strings play a sustained, melodic line with dynamic markings ranging from *pp* to *ff*. The Viola and Violonchelo parts include *div.* (divisi) markings. The Contrabajo part features a *pp* dynamic marking. The score concludes with *unis.* (unison) markings for the Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo.

6

Picc. *mf* *ff* 9

Fl. *tr* *tr* 9

Ob. *tr* *tr* 9

Cl. *tr* *tr* 9

Fag. *tr* *tr* 9

Cor. *fp* *f*

Tpt. *a2* *ff* *fp* *f*

Tbn. *ff* *fp* *f*

Tba. *ff* *sf*

Timb. *sf*

Gc. *sf*

Plat. *p* *f*

Vln. I *tr* *tr* 9

Vln. II *tr* *tr* 9

Vla. *div.* *unis.* 9

Vc. *div.* *unis.* 9

Cb. *div.* *sf*

Picc. *mf* *f*

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Fag. *f*

Cor. *>mf* *p* *f*

Tpt. *>mf* *p* *f*

Tbn. *mf* *f*

Tba. *f*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *div.*

Vc. *div.*

Cb.

*poco dim.* *cresc. espress.* *ff*

*poco dim.* *cresc. espress.* *ff*

*poco dim.* *cresc. espress.* *ff*

*poco dim.* *cresc. espress.* *ff*

*poco dim.* *cresc. espress.* *ff*

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

*mf* *f*

*ppp* *p* *f*

*ppp* *p* *f*

*ppp* *p* *f*

*poco dim.* *cresc. espress.* *fff* non divisi

*poco dim.* *cresc. espress.* *fff* non divisi

*poco dim.* *cresc. espress.* *fff* non divisi

*poco dim.* *cresc. espress.* *fff* non divisi

*poco dim.* *cresc. espress.* *fff* non divisi div.

16 *rall.* Broncudo (Feisty) (♩ = 82)

Timb. *pp* *ppp*

Gc. *pp* *ppp* *rall.*

Vln. I *div. sub. mf* *dim.* *div. p*

Vln. II *sub. mf unis.* *dim. div.* *p*

Vla. *sub. mf e molto espress.* *dim.* *p*

Vc. *sub. mf* *div. unis.* *molto espress. e dim.* *sf p < p < p < p < simile*

Cb. *sub. mf* *dim. unis.* *sf p < p < p < p < simile*

23 **A**

Fag. *mf* *più mf*

Cor. *mf* *più mf*

Tbn. *mf* *più mf*

Tba. *mf* *più mf*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* *più mf*

Vc. *mf* *sf* *più mf*

Cb. *mf* *sf* *più mf*

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *più f* *ff*

Fag. *p* *f* *più f* *ff*

Cor. *a2* *più f* *ff*

Tpt. *p* *f* *più f* *ff*

Tbn. *sf p* *f* *più f* *ff*

Tba. *sf p* *f* *più f* *ff*

Timb. *f*

Gc. Perc. 1 *f*

Rt-t. Perc. 2 *f*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *p* *f* *più f* *ff*

Vc. *sf p* *f* *più f* *ff*

Cb. *sf p* *f* *più f* *ff*

Picc. *mp* *p* *f*

Fl. *mp* *p* *f*

Ob. *mp* *p* *f*

Cl. *mp* *p* *f*

Fag. *mp* *f*

Cor. *mp cresc.* *f*

Tpt. *mp* *p*

Tbn. *mp* *p* *mf*

Tba. *mp* *p* *mf*

Timb. *p* *pp* *mf dim.*

Gc. *p cresc.* *mp* *mf dim.*

Rt-t. *mp* *p* *mf*

Vln. I *mp* *f* *ff* *div.*

Vln. II *mp* *f* *ff* *div.*

Vla. *mp* *f* *ff*

Vc. *mp* *f* *ff*

Cb. *mp* *f* *ff* *non divisi*



Picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

Cor. *p*

Tbn. *mf*

Tba. *mf*

Timb. *p dim.*

Gc. *p dim.*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *sf p sub.*

Cb. *sf p sub.*

unis. *mf*

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

a2

unis.

*mf*

div.

*p* poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

Cor. *p* *più mf*

Tpt. *a2* *mf* *p* *più mf*

Tbn. *a2* *mf* *p* *più mf*

Tba. *p* *più mf*

Timb. *pp*

Vln. I *p* *più mf* *div.*

Vln. II *p* *più mf* *div.*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*



Picc. *mf* *f* 6

Fl. *mf* *f* 6

Ob. *mf* *f* 6

Cl. *mf* *f* 6

Fag. *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* 3

Cor. *fp* *f* a2

Tpt. *fp* *f*

Tbn. *fp* *f*

Tba. *sf* *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *f* *sf* 3

Timb. *mf* *p*

Gc. *mf* *p*

Plat. *f* *lv. Perc. 2*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* *div.* 3

Vc. *f* 3

Cb. *sf* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* 3

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff* *mf*

Cl. *ff* *mf*

Fag. *cresc.* *ff*

Cor. *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Tba. *cresc.* *sub. mf*

Timb. *cresc.* *f* *mf* *mp* *amalgamar con Contrabajos y Cellos*  
*blend with Double bass and Cellos*

Gc. *cresc.* *f* *mf* *mp* *amalgamar con Contrabajos y Cellos*  
*blend with Double bass and Cellos*

Vln. I *cresc.* *ff* *mp pizz.*

Vln. II *cresc.* *ff* *pizz. sub. mf*

Vla. *cresc.* *ff* *sub. mf* *pizz.*

Vc. *cresc.* *ff* *sub. mf* *unis.*

Cb. *cresc.* *ff*

Picc. *f*

Fl. *f* *a2*

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Fag. *f* *p*

Cor. I *p*

Cor. III *p*

Tbn. *p*

Tba. *p*

Timb.

Gc.

Xil. *f* *baqueta dura* *hard mallet* *Perc. 2*

Vln. I *f* *unis. arco*

Vln. II *f* *unis. arco*

Vla. *unis.* *div.*

Vc. *sub. mf* *div. pizz.*

Cb. *sub. mf* *pizz.*

Picc. *ff* *dim.*

Fl. *ff* *dim.*

Ob. *f* *ff* *dim.*

Cl. *f* *ff* *dim.*

Fag. *ff*

Cor. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Tba. *mf*

Timb. *mf*

Gc. *mf*

Xil. *mf*

Vln. I *non divisi* *ff* *dim.* *div. b.*

Vln. II *non divisi* *ff* *dim.*

Vla. *non divisi arco* *mf* *cresc.* *div.*

Vc. *arco unis.* *mf* *cresc.* *div.*

Cb. *arco* *sf* *mf* *cresc.*

Picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Timb. *sf* *p* *mf*

Gc. *sf* *sf* *sf* *sf* *p* *mf*

Vln. I *p* *mf* *f* *più f* *sf* *sf* *sf* *sf* *p* *mf*

Vln. II *p* *mf* *f* *più f* *sf* *sf* *sf* *sf* *p* *mf*

Vla. *molto cresc.* *f* *più f* *sf* *sf* *sf* *sf* *p* *mf*

Vc. *molto cresc.* *f* *più f* *sf* *sf* *sf* *sf* *p* *mf*

Cb. *molto cresc.* *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *p* *mf*

Cb. *sf p* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *fp* *f*

Fl. *p*

Ob. *p*

Vln. I *pizz. p* *div.*

Vln. II *pizz. p* *div.*

Vla. *p*

Vc. *un.* *p*

Cb. *p* *sf p*





Musical score for measures 109-112. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trombone (Tba.), Piano (Pnd.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 109-112:

- Picc., Fl., Ob., Fag.:** Enter in measure 110 with a melodic line marked *mf*. The Flute and Oboe parts include an *a2* (second octave) marking. The Bassoon part also includes an *a2* marking.
- Cl.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 109 and 110, then rests in measures 111 and 112.
- Tba.:** Provides a harmonic accompaniment with a sequence of eighth notes.
- Pnd.:** Plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.
- Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.:** Provide harmonic support with various rhythmic patterns and melodic lines.

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Pnd.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score page, numbered 118, contains the following parts and markings:

- Picc.**: Piccolo flute, starting with a rest and then playing a melodic line.
- Fl.**: Flute, playing a melodic line with dynamics *f cresc.*, *ff*, and *mf*. Includes an *a2* marking.
- Ob.**: Oboe, playing a melodic line with dynamics *f cresc.*, *ff*, and *mf*. Includes an *a2* marking.
- Cl.**: Clarinet, playing a melodic line with dynamics *f cresc.*, *ff*, and *mf*. Includes a *I* marking.
- Fag.**: Bassoon, playing a melodic line with dynamics *f cresc.*, *ff*, and *mf*.
- Cor.**: Cor Anglais, playing a melodic line with dynamics *mf cresc.* and *f*.
- Tpt.**: Trumpet, playing a melodic line with dynamics *mf cresc.* and *f*.
- Tbn.**: Trombone, playing a melodic line with dynamics *mf cresc.* and *f*.
- Tba.**: Tuba, playing a melodic line with dynamics *mf cresc.* and *f*.
- Gc.**: Percussion 1, with a rest.
- Plat.**: Percussion 2, with a rest.
- Vln. I**: Violin I, playing a melodic line with dynamics *f cresc.*, *ff*, and *mf*.
- Vln. II**: Violin II, playing a melodic line with dynamics *f cresc.*, *ff*, and *mf*.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line with dynamics *f cresc.*, *ff*, and *mf*.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with dynamics *f cresc.*, *ff*, and *mf*.
- Cb.**: Contrabasso, playing a melodic line with dynamics *f cresc.*, *ff*, and *mf*.

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. II *f* I *f* a2

Fag. II *f* I *f*

Vln. I *f* pizz. >

Vln. II *f* pizz. >

Vla. *f* *mf* *f*

Vc. *f* *mf* *f*

Cb. *f*

**J**

130

Cor. *mf* a2

Tpt. *mf* a2

**J**

Vla. *p sub.* *mf*

Vc. *p sub.* *mf*

Cb. *p* *mf*

Picc. *mf* *f* 12

Fl. *mf* *f* 12

Ob. *mf* *f* 12

Cl. *mf* *f* 12

Fag. *mf* *f* 12 a2

Cor.

Tpt.

Timb. *p*

Gc. Perc. 1 *p cresc.*

Plat. *p* *f* Perc. 2

baqueta suave  
soft mallet

Vln. I *mf* arco

Vln. II *mf* arco

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Cor.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Gc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score consists of ten staves. The top five staves (Cor., Tpt., Tbn., Tba., Timb.) are in the key of D major. The bottom five staves (Gc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are in the key of C major. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A rehearsal mark 'K' is placed above the Vln. I staff at measure 148. The bottom staff (Cb.) features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Fl. *f* *f* *f* *f*

Ob. *f* *f* *f* *f*

Cl. *f* *f* *f* *f*

Fag. *f* *f* *f* *f*

Cor. *f* *f* *f* *f*

Tpt. *f* *f* *f* *f*

Tbn. *f* *f* *f* *f*

Tba. *f* *f* *f* *f*

Timb. *f* *f* *f* *f*

Gc. *cresc.* *f* *f* *f*

Vln. I *tr* *tr* *tr* *tr* *più f* *tr* *tr* *tr* *tr*

Vln. II *tr* *tr* *tr* *tr* *più f* *tr* *tr* *tr* *tr*

Vla. *più f* *più f* *più f* *più f* *più f* *più f* *più f* *più f*

Vc. *più f* *più f* *più f* *più f* *più f* *più f* *più f* *più f*

Cb. *più f* *più f* *più f* *più f* *più f* *più f* *più f* *più f*



This page of a musical score, numbered 161, features a variety of instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Gong, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a single system with multiple staves. The Piccolo part begins with a *mf* dynamic and includes trills. The Flute and Oboe parts have trills and dynamic markings of *f* and *più f*. The Clarinet part includes fingerings (I, II) and dynamics. The Bassoon part has dynamics of *più f* and *f*. The Tuba part has dynamics of *f* and *sf*. The Timpani part has a dynamic of *f*. The Gong part has a dynamic of *f*. The Violin I and II parts have dynamics of *f* and *sf*. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have dynamics of *f* and *sf*. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

Picc. *p* *fff* lunga

Fl. *p* *fff* lunga

Ob. *p* *fff* lunga

Cl. *p* *fff* lunga

Fag. *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf* *p* *fff* lunga

Cor. *p* *fff* lunga

Tpt. *p* *fff* lunga

Tbn. *p* *fff* lunga

Tba. *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf* *p* *fff* lunga

Timb. *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf* *p* *fff* lunga

Gc. *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf* *p* *fff* lunga

T-t Perc. 2 *p* *fff* lunga

Vln. I *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf* *p* *fff* lunga non divisi

Vln. II *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf* *p* *fff* lunga non divisi

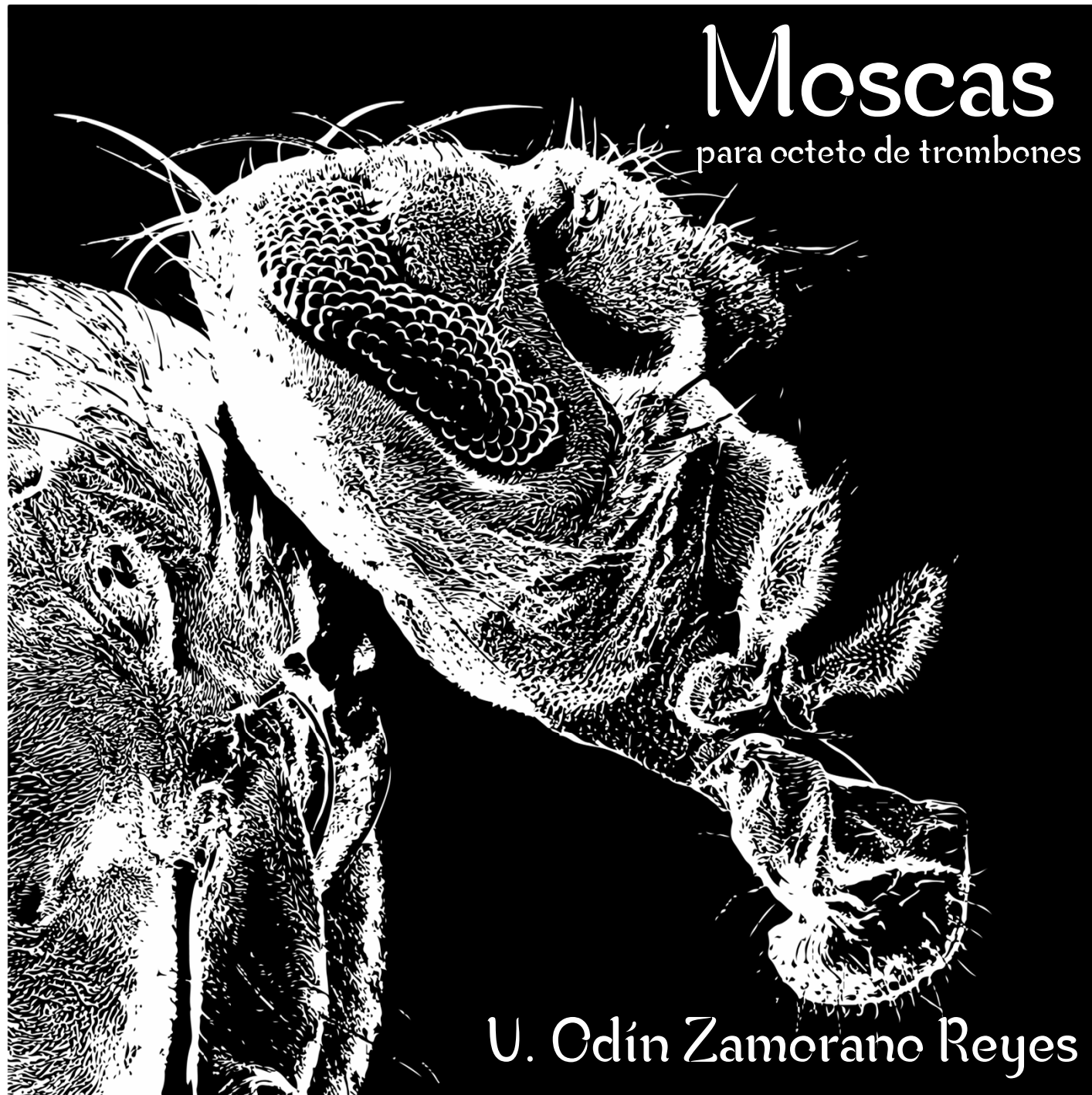
Vla. *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf* *p* *fff* lunga non divisi

Vc. *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf* *p* *fff* lunga non divisi

Cb. *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf* *p* *fff* lunga

# Moscas

para octeto de trombones



U. Cdín Zamorano Reyes

# Moscas

- I. *Sarcophaga carnaria*
- II. *Thyreophora cynophila*
- III. *Piophilina megastigmata*
- IV. *Prochyliza nigrocornis*

# I. Sarcophaga carnaria

U. Odín Zamorano R.

♩. = 120

Musical score for the first system, featuring eight parts: Emmanuel, Trombón 2, Ricardo, Trombón 4, Humberto, Trombón 6, Trombón (Bajo) 7, and Mauricio. The score is in 8/8 time and includes dynamic markings such as *sub. p*, *sf*, *mf*, and *f*. The music is characterized by rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Musical score for the second system, featuring eight parts numbered 1 through 8. The score includes performance instructions such as *mf cresc.*, *vibrato espress.*, *nat.*, and *f*. The music continues with complex rhythmic and dynamic textures.

17

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8

*p*

28

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8

*p* *f* *cresc. molto* *sfz* *mf*

*p* *f* *cresc. molto* *sfz* *mf*

*p* *f* *cresc. molto* *mf*

*p* *f* *cresc. molto* *mf*

*f* *cresc. molto* *mf*

*mf* *f* *cresc. molto* *sfz* *mf*

②

39

Musical score for measures 39-46. The score is written for eight staves, numbered 1 through 8. The key signature is one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. Staves 1, 2, and 3 contain complex melodic passages with slurs and accents. Staves 4 and 5 have more rhythmic, repetitive patterns. Staves 6, 7, and 8 provide a steady bass line with some melodic movement. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.



47

Musical score for measures 47-54. The score is written for eight staves, numbered 1 through 8. The key signature is one flat (B-flat). The music is characterized by a strong, rhythmic pattern in the upper staves, with many notes marked with accents and slurs. The lower staves (5-8) provide a steady bass line. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte).

53

1

2 *cresc.*

3 *cresc.*

4 *cresc.*

5 *cresc.*

6 *cresc.*

7 *cresc.*

8 *cresc.*



60

1

2

3

4

5 *f*

6 *f*

7 *f*

8 *f*



74

Musical score for measures 74-81. The score consists of eight staves (1-8) in bass clef with a key signature of one flat. Measure 74 starts with a boxed number '74'. Staves 2-8 contain melodic lines with various articulations and dynamics. Staves 5-8 have a consistent bass line with a 'V' marking. Staves 2-4 feature a 'ff' dynamic marking starting in measure 77. The music concludes in measure 81 with a double bar line.



82

Musical score for measures 82-89. The score consists of eight staves (1-8) in bass clef with a key signature of one flat. Measure 82 starts with a boxed number '82'. Staves 1-4 have long horizontal lines, indicating rests. Staves 5-8 contain rhythmic patterns with 'V' markings. The music concludes in measure 89 with a double bar line.

89

1 *f*

2 *f*

3 *f*

4 *f*

5 *sfz* *mf*

6 *sfz* *mf*

7 *sfz* *mf*

8 *sfz* *mf*

*sfz* *mp*

*sfz* *mp*

*sfz* *mp*

*sfz* *mp*

94

1 *vibrato* *nat.*

2 *vibrato* *nat.*

3 *vibrato* *nat.*

4 *vibrato* *nat.* *f* *sub. p* *f* *flutterzungen*

5 *f* *sub. p* *f* *flutterzungen*

6 *f* *sub. p* *f* *flutterzungen*

7 *f* *sub. p* *f*

8 *f* *sub. p* *mf* *f*

⑥

103

1 *ff*

2 *ff*

3 *ff*

4 *ff*

5 *ff*

6 *ff*

7 *ff*

8 *ff*

Detailed description: This system contains measures 103 through 107. It features eight staves. Staves 1-5 are primarily bass clefs with various articulations and dynamics. Staves 6-8 are also bass clefs, with staff 6 having a melodic line and staves 7-8 having rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *ff* throughout. There are several slurs and accents across the staves.



110

1 *mf*

2 *mf*

3 *mf*

4 *mf*

5 *mf*

6

7 *mf espress.*

8 *mf espress.*

Detailed description: This system contains measures 110 through 114. It features eight staves. Staves 1-5 are bass clefs with sustained notes and slurs, marked with *mf*. Staff 6 is a bass clef with rests. Staves 7-8 are bass clefs with melodic lines, marked with *mf espress.*. There are several slurs and accents across the staves.

114

1 *cresc. poco* *f* *mf*

2 *cresc. poco* *f* *mf*

3 *cresc. poco* *f* *mf*

4 *cresc. poco* *f* *mf*

5 *cresc. poco* *f* *mf*

6

7 *cresc. poco* *f* *mf*

8 *cresc. poco* *f* *mf*

126

1

2 *mf molto espress.*

3 *mf molto espress.*

4 *mf molto espress.*

5 *mf molto espress.*

6 *mf molto espress.*

7 *f*

8 *f*

⑧

134

Musical score for measures 134-141, featuring 8 staves. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first staff (1) is mostly silent. Staves 2, 3, 4, and 5 contain long, sustained notes with a *mf* dynamic marking. Staves 6, 7, and 8 contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. A double bar line is present at the end of measure 141.

142

Musical score for measures 142-149, featuring 8 staves. The score continues from the previous page. Staves 1, 2, 3, 4, 5, and 6 contain long, sustained notes with a *mf* dynamic marking, which transitions to *f* in the later measures. Staves 7 and 8 contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. A double bar line is present at the end of measure 149.

150

1 *mp* *mf*

2 *mp* *mf*

3 *mp sempre cresc.*

4 *mp* *mf*

5 *mp* *mf*

6 *mp* *mf*

7

8

Detailed description: This system contains measures 150 through 157. It features eight staves. Staves 1, 2, 4, and 5 have dynamic markings of *mp* and *mf*. Staff 3 is marked *mp sempre cresc.*. The music includes various note values, rests, and phrasing slurs.

158

1 *f*

2 *f*

3

4 *f*

5 *f*

6

7

8

Detailed description: This system contains measures 158 through 165. It features eight staves. Staves 1, 2, 4, and 5 have dynamic markings of *f*. The music includes various note values, rests, and phrasing slurs.

166

Musical score for measures 166-173. The score consists of eight staves, numbered 1 through 8. The key signature is one flat (B-flat). The first five staves (1-5) are primarily rests, with some notes appearing in measures 167-173. The sixth and seventh staves (6-7) contain a rhythmic pattern of eighth notes. The eighth staff (8) contains a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *mf* is present in measures 166, 167, and 168. The score ends with a double bar line and repeat signs.



174

Musical score for measures 174-181. The score consists of eight staves, numbered 1 through 8. The key signature is one flat (B-flat). The first five staves (1-5) contain a rhythmic pattern of eighth notes. The sixth and seventh staves (6-7) contain a rhythmic pattern of eighth notes. The eighth staff (8) contains a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *f* is present in measures 174-176, and *ff* is present in measures 177-181. The score ends with a double bar line and repeat signs.

# II. Thyrephora cynophila

U. Odín Zamorano R.

♩ = 60

Emmanuel  
*pp* *sub. p* *espress.* *mf* *espress.* *p*

Trombón 2  
*mf* *p*

Ricardo  
*pp* *sub. p* *espress.* *mf* *p*

Trombón 4  
*p*

Humberto  
*pp* *mf* *espress.* *p* *p*

Trombón 6  
*p*

Trombón bajo 7

Mauricio  
*pp* *sub. p* *pp* *p*

10

1 *mf* *p subito* *f non troppo* *più f* *p*

2 *mf* *espress.* *p* *mf* *f* *espress.* *p*

3 *mf* *espress.* *p subito* *mf* *f* *espress.* *p*

4 *mf* *espress.* *p subito* *mf* *f* *espress.* *p*

5 *mf* *espress.* *p subito* *mf* *f* *espress.* *p*

6 *mf* *espress.* *p subito* *mf* *f* *espress.* *p*

7

8 *loco* *mf* *espress.* *f* *pp*



19

1 *f* *f* *più* *mf* *p* *mf*

2 *mf* *f* *mf* *p* *mf* *f*

3 *mf* *f* *mf* *p* *mf* *f*

4 *p* *mf* *f* *mf* *p* *mf*

5 *p* *mf* *f* *mf* *p* *mf*

6 *p* *mf* *f* *mf* *p* *mf*

7 *p* *mf* *f* *mf* *p* *mf*

8 *p* *mf* *f* *p* *p sub.* *8<sup>vb</sup>* *mf*

*loco*

*8<sup>vb</sup>*

29

1 *ff* *mf* *p* *pp* *p*

2 *ff* *mf* *p* *pp* *p*

3 *ff* *mf* *p* *pp* *p*

4 *ff* *mf* *p* *pp* *p*

5 *ff* *mf* *p* *pp* *p*

6 *ff* *mf* *p* *pp* *p*

7 *ff* *mf* *p* *pp* *p*

8 *ff* *mf* *p* *pp* *p*

*vivo*

*p*

37

1 *mf* *p più espress.* *mf espress.* *p* *mf*

2 *mf espress.* *p* *più espress.* *p* *mf espress.*

3 *mf* *p più espress.* *p*

4 *mf* *p più espress.* *mf espress.*

5 *mf* *pp* *p* *mf espress.*

6 *mf* *pp* *mf espress.*

7 *mf* *pp*

8 *mf* *pp* *8<sup>va</sup> p*

46

1 *p subito* *f non troppo* *più f* *p* *mf*

2 *p subito* *f non troppo* *più f* *p* *mf*

3 *mf 3 espress.* *p subito* *mf* *f* *pp* *p* *mf*

4 *p subito* *mf* *f* *pp* *p* *mf*

5 *p subito* *mf* *f* *p* *mf*

6 *p* *mf* *f* *p* *mf*

7 *8<sup>va</sup> p* *mf espress.* *f* *pp* *p* *mf*

8 *8<sup>va</sup> p* *mf espress.* *f* *pp* *p* *mf*

56

1 *f* *mf* *ff espress.* *f dolce* *mf*

2 *f* *mf* *ff espress.* *f dolce* *mf*

3 *f* *dim.* *p* *mf* *ff espress.* *f dolce* *mf*

4 *f* *dim.* *p* *mf* *f* *ff espress.* *f dolce* *mf*

5 *f* *dim.* *p* *mf* *ff espress.* *f dolce* *mf*

6 *f* *dim.* *p* *mf* *ff espress.* *f dolce* *mf*

7 *f* *dim.* *p* *mf* *ff espress.* *f dolce* *mf*

8 *f* *dim.* *p* *p subitissimo* *mf* *ff espress.* *f dolce* *mf*

*8<sup>va</sup>* *p* *mf* *ff espress.*

70

1 *p* *mf espress.* *f* *mf* *f*

2 *p* *mf espress.* *f* *mf* *f*

3 *p* *mf* *f* *mf* *f*

4 *p* *mf* *f* *mf* *f*

5 *p* *mf* *f* *mf* *f*

6 *p* *mf* *f* *mf* *f*

7 *p* *mf* *f* *mf* *f*

8 *p* *mf* *f* *mf* *f*

*8<sup>va</sup>* *mf* *f*

77

1 *f* più espress. *ff* *sf* 3 3 *p* dolce *mf* molto espress.

2 *f* più espress. *ff* *sf* 3 3 *p*

3 *mf* sub. *f* *mf* sub. *f* *ff* *pp* subito

4 *mf* sub. *f* *mf* sub. *f* *ff* *pp*

5 *mf* sub. *f* *mf* sub. *f* *ff* *pp*

6 *mf* sub. *f* *mf* sub. *f* *ff* *pp*

7 *mf* sub. *f* *mf* sub. *f* *ff* *pp*

8 *mf* sub. *f* *più* espress. *mf* sub. *f* *ff* *pp*

85

1 *mf* molto espress.

2 *mf* molto espress. *f* 3 3 3

3 *p*

4 *p*

5 *p* *f* 3 3 3

6 *p*

7 *p* *mf* molto espress.

8 *p* *mf* molto espress.

92

1 *f*

2 *f più*

3 *f*

4 *f*

5 *f più*

6 *f*

7 *f*

8 *f*

8<sup>th</sup>.....

98

1 *ff* *fff* *3 sfz* *pp subito* *fff*

2 *ff* *fff* *3 sfz* *pp subito* *fff*

3 *ff* *fff* *3 sfz* *pp subito* *fff*

4 *ff* *fff* *3 sfz* *pp subito* *fff*

5 *ff* *fff* *3 sfz* *pp subito* *fff*

6 *ff* *fff* *3 sfz* *pp subito* *fff*

7 *ff* *fff* *3 sfz* *pp subito* *fff*

8 *ff* *fff* *3 sfz* *pp subito* *fff*

8<sup>th</sup>.....

# Piophila megastigmata

U. Odín Zamorano R.

$\text{♩} = 120$

Emmanuel  
Trombón 2  
Ricardo  
Trombón 4  
Humberto  
Trombón 6  
Trombón bajo 7  
Mauricio

*pp* *p* *pp* *pp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *gliss.* *f sf* *pp* *f sf*

*p* *mf* *p* *pp* *gliss.* *f* *pp* *f* *p*

*p* *mf* *p* *p* *mf* *pp* *sf* *p*

*p* *mf* *p* *3 p* *mf* *p* *f* *p*

*gliss.* *p* *mf* *p* *p* *mf* *p* *3 p*

*p* *mf* *p* *pp* *fp* *p*

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

14

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8

*p* *pp* *mf* *p* *mf* *pp* *mf* *f* *rit.* *sf* *accel.* *p*

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

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

*f sf* *pp* *mf* *3 p* *mf* *p* *p* *pp* *mf*

*f sf* *pp* *mf* *3 p* *mf* *p* *p* *pp* *mf*

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

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

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

*p = f - sf* *mf* *f sf* *p* *pp* *p*

29  $\text{♩} = 140$   $\text{♩} = 120$

1 *f sf* *fp sfz* *p*

2 *f sf* *sf* *fp sfz* *p mf*

3 *f sf* *fp sfz* *pp p p*

4 *f sf* *fp sfz* *pp*

5 *f sf* *fp sfz* *pp*

6 *f sf* *fp sfz* *pp*

7 *f sf* *fp sfz* *pp*

8 *f sf* *fp sfz* *pp*

44

1 *mf p pp* *gliss.* *mf < f più f > mf p sf* *accel.*

2 *p pp* *mf < f più f > mf p sf sf*

3 *mf p* *mf < f più f > mf p sf sf*

4 *mf < f più f > mf p sf sf*

5 *p mf pp* *mf < f più f > mf p sf sf*

6 *p mf p* *mf < f più f > mf p sf sf*

7 *pp p* *mf < f più f > mf p sf sf*

8 *p mf* *mf < f più f > mf p sf sf*

*p mf < f più f > mf p sf*

rit. . . . .

60

♩ = 120

♩ = 60

1 *sf* *sfz* *f* *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

2 *sf* *sfz* *f* *p* *gliss.* *gliss.*

3 *sf* *sfz* *f* *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

4 *sf* *sfz* *f* *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

5 *sf* *sfz* *f* *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

6 *sf* *sfz* *f* *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

7 *sf* *sfz* *f* *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

8 *sf* *sfz* *f* *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

*Prochyliza nigrocornis*

74

♩ = 120

♩ = 60

♩ = 120

attacca **A**

1 *sff* *p* *pp* *ppp possibile* *mf* *attacca* *pp*

2 *sff* *p* *pp* *ppp possibile* *mf* *attacca* *pp*

3 *sff* *p* *pp* *ppp possibile* *mf* *attacca* *pp*

4 *gliss.* *p* *sff* *p* *pp* *ppp possibile* *mf* *attacca* *pp*

5 *p* *sff* *p* *pp* *ppp possibile* *mf* *attacca* *pp*

6 *gliss.* *p* *sff* *p* *pp* *ppp possibile* *mf* *attacca* *pp*

7 *p* *sff* *p* *pp* *ppp possibile* *mf* *attacca* *pp*

8 *p* *sff* *p* *pp* *ppp possibile* *mf* *attacca* *pp*





104

B

1 *subito p* *sff*

2 *subito p* *sff*

3 *mp* *sff* *p*

4 *mf* *sff* *p*

5 *dim. p* *mf* *sff* *p*

6 *dim. p* *mf* *sff* *p*

7 *dim. p* *mf* *sff*

8 *dim. p* *mf < sff*



112

C

1 *mf* *f* *più f* 3

2 *mf* *f* *più f*

3 *mf* *f* *più f* 3

4 *mf* *f* *più f*

5 *f* *più f*

6 *mf* *f* *più f*

7 *mf* *f* *più f*

8 *mf* *f* *più f*

119

1

2

3

4

5

6

7

8

*sf* *f* *f* *f* *f* *f*

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*



128

D

1

2

3

4

5

6

7

8

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

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

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

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

138

Musical score for measures 138-143. The score consists of eight staves. The first system (measures 138-141) includes a section marker 'E'. The notation features various rhythmic patterns, including triplets and slurs. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The second system (measures 142-143) continues the musical material with similar dynamics and phrasing.

144

Musical score for measures 144-149. The score consists of eight staves. The notation is characterized by extensive use of slurs and phrasing marks. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The score includes triplets and various rhythmic patterns. The first system (measures 144-146) shows a transition from *ff* to *mf* and then to *p*. The second system (measures 147-149) continues with *mf* and *p* dynamics.

151

F

1 *f* *mf cresc.* *più f*

2 *f* *mf cresc.* *più f*

3 *f* *mf cresc.* *più f*

4 *f* *mf cresc.* *più f*

5 *f* *mf cresc.* *più f*

6 *p* *f* *mf* *più f*

7 *f* *mf* *fp* *f* *più f*

8 *f* *mf* *fp* *f* *più f*

158

G

1 *cresc.* *ff* *pp*

2 *cresc.* *ff* *subito pp*

3 *ff* *subito pp*

4 *ff* *pp*

5 *sub. f non troppo* *ff* *p sub.*

6 *sub. f non troppo* *ff* *p sub.*

7 *ff* *sf* *p*

8 *ff* *sf* *p sub.*

165

Musical score for measures 165-169, featuring eight staves. The score includes dynamic markings such as *mf*, *sub. mf*, and *cresc.* (crescendo). The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.



170

Musical score for measures 170-174, featuring eight staves. The score includes dynamic markings such as *f*, *dim.* (diminuendo), *mf*, *p*, and *pp* (pianissimo). The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

176 H

1 *p* *mf* *f* *espress.* *sf* *p*

2 *p* *mf* *gliss.* *sf* *pp* *p*

3 *p* *mf* *f* *espress.* *sf* *pp* *subito*

4 *p* *mf* *sf* *p*

5 *p* *mf* *sf* *p* *mf*

6 *pp* *mf* *sf* *p*

7 *pp* *mf* *sf* *p* *mf*

8 *mf* *mf* *sf* *p* *subito*



188

1 *f* *sf* *p* *f* *gliss.* *espress.* *sf*

2 *f* *gliss.* *gliss.* *p* *mf* *f* *gliss.* *sf*

3 *f* *sf* *p* *mf* *f* *sf*

4 *f* *sf* *p* *sf*

5 *f* *gliss.* *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *sf*

6 *gliss.* *f* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *pp* *f* *espress.* *sf*

7 *f* *gliss.* *sf* *pp* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *f* *sf*

8 *gliss.* *f* *sf* *pp* *mf* *f* *gliss.* *sf*

203

J

1 *ff* *p* *gliss.* *pp*

2 *ff* *p* *gliss.* *pp* *gliss.*

3 *ff* *p* *gliss.* *pp* *gliss.*

4 *ff* *p* *gliss.* *pp*

5 *ff* *p* *gliss.* *pp*

6 *ff* *p* *gliss.* *pp*

7 *ff* *p* *gliss.* *pp* *mf*

8 *ff* *p* *gliss.* *pp* *mf*

221

K

1 *mf* *sf* *gliss.* *gliss.*

2 *mf* *sf* *cresc. poco a poco*

3 *mf* *sf* *cresc. poco a poco*

4 *mf* *sf* *cresc. poco a poco*

5 *mf* *cresc. poco a poco*

6 *mf* *cresc. poco a poco*

7 *cresc. poco a poco*

8 *cresc. poco a poco*



227

Musical score for measures 227-232. The score consists of 8 staves. The first five staves (1-5) feature dense, rhythmic patterns with frequent accents and slurs. The sixth staff (6) has a more melodic line with some rests. The seventh and eighth staves (7-8) have a similar melodic character. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.



233

Musical score for measures 233-238. The score consists of 8 staves. The first five staves (1-5) feature dense, rhythmic patterns with frequent accents and slurs. The sixth staff (6) has a more melodic line with some rests. The seventh and eighth staves (7-8) have a similar melodic character. Dynamics include *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

239

1 *p* *mf* *sf*

2 *p* *mf* *sf*

3 *mf* *sf* *sf*

4 *mf* *sf* *sf*

5 *sf* *sf* *sf*

6 *sf* *sf* *sf*

7 *sf* *sf* *sf*

8 *sf* *sf* *sf*



246 M

1 *püf* *sf*

2 *püf* *sf*

3 *püf* *sf*

4 *püf* *sf*

5 *püf* *sf*

6 *püf* *sf*

7 *püf* *sf*

8 *püf* *sf*

254

Musical score for measures 254-261. The score consists of eight staves. Dynamics include *ff*, *sf*, and *f*. Articulations include accents and slurs. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

262

Musical score for measures 262-269. The score consists of eight staves. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, *sub. p espress.*, and *espress.*. Articulations include slurs, accents, and triplets. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

274

1 *sub. p espress.* *mf* *f*

2 *sub. p* *mf* *f*

3 *sub. p espress.* *mf* *f*

4 *sub. p espress.* *mf* *f*

5 *sub. p espress.* *mf* *f*

6 *sub. p espress.* *mf* *f*

7 *p* *f* *sf* *mf* *ff* *sf*

8 *p* *f* *sf* *mf* *ff* *sf*

284

1 *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

2 *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

3 *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

4 *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

5 *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

6 *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *p sub.* *sf* *sf* *sf*

7 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

8 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *p sub.* *sf* *sf* *sf*

Musical score for measures 293-298. The score consists of eight staves. Staves 1-4 are bass clefs, and staves 5-8 are also bass clefs. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. Key markings include *p* (piano), *sf* (sforzando), and *mf* (mezzo-forte). There are also fingering indications (IV, V, VI) and slurs. A double bar line is present at the end of measure 298.



Musical score for measures 300-305. The score consists of eight staves. Staves 1-4 are bass clefs, and staves 5-8 are also bass clefs. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. Key markings include *mf* (mezzo-forte) and *cresc. poco* (crescendo poco). There are also slurs and fingering indications (IV, V, VI). A double bar line is present at the end of measure 305.

306

Musical score for measures 306-312, featuring eight staves (1-8) in bass clef. The score includes various dynamics such as *f*, *ff*, and *sf*, and articulation marks like accents and slurs. The music is in a 2/4 time signature. Staves 1-4 show melodic lines with slurs and accents, while staves 5-8 provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.



313

Musical score for measures 313-319, featuring eight staves (1-8) in bass clef. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *sfz*, and articulation marks like accents and slurs. The music is in a 2/4 time signature. Staves 1-4 show melodic lines with slurs and accents, while staves 5-8 provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

321

Musical score for measures 321-330, featuring eight staves. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, and *mf*, and includes a triplet in measure 322. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.



331

Musical score for measures 331-340, featuring eight staves. The score includes various dynamics such as *mf* and *f*. The notation includes slurs and dynamic markings.

Musical score for measures 338-345, featuring eight staves. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, *pp*, and *sff*. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.



Musical score for measures 346-353, featuring eight staves. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *cresc.*. The notation includes various rhythmic patterns, articulation marks, and a triplet in measure 351.



356

Musical score for measures 356-366, featuring eight staves (1-8) and dynamic markings. The score includes a piano (P) marking at the beginning of measure 357. Dynamic markings include *più f* and *ff*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings.



367

Musical score for measures 367-376, featuring eight staves (1-8). The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. The score concludes with a double bar line at the end of measure 376.

378

1

2

3

4

5

6

7

8

*meno f*

*meno f*

*meno f*

*meno f*

*meno f*

*meno f*

*meno f*

*meno f*



386

1

2

3

4

5

6

7

8

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mp*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*f*

*sf*