UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Licenciatura

Facultad de Música

Auto etnografía de un proceso creativo musical simbiótico y sincrético

TESINA

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

PRESENTA

RAMIRO ROMÁN POMPA

TUTORES

FRANCISCO JOSÉ VIESCA Y TREVIÑO – PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

JORGE ÁNGEL CALLEJA RODRÍGUEZ – CONCIERTO DE TITULACIÓN

CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE DE 2023

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

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicatoria

A mis amados padres, el doctor René Román Salgado y la doctora Araceli Pompa Cartagena

Agradecimientos

A mis hermanos René, Ricardo y Araceli por su compañía, consejo y empuje para la culminación de mi proceso de titulación.

A mi tía Gloria, por apoyarme en todo sentido y en todo momento sin vacilar.

A ti Dalila Franco, por compartir y luchar por este proyecto.

A mis compañeros músicos, con quienes compartí años de estudio y formación. Aquellos con quien he compartido proyectos y con quienes aún conservo sincera amistad.

A mis profesores, en especial, a los maestros Hugo Ignacio Rosales Cruz, quién me impulsó constantemente a culminar mi trabajo y creyó en mí, dondequiera que se encuentre ¡Gracias maestro!

Al maestro José Francisco Viesca Y Treviño, por tomar mi trabajo en sus manos y guiarme, apoyarme y acompañarme en este proceso.

A cada maestro que formó parte del sínodo que me evaluó, los maestros Jorge Ángel Calleja Rodríguez, Rubén Ávila Corona, Luis Ángel Serna Manrique, Luis Gonzaga Pastor Farill, Miguel Ángel Gorostieta y Armando Emanuel Ramírez Martínez, por participar en este proyecto de titulación, a mejorarlo, cuestionarlo y llevarlo a buen término.

A la Escuela Nacional de Música, hoy Facultad de Música de la UNAM, por abrirme sus puertas y permitirme estudiar y prepararme con total integridad.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparece debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas

Índice general

Introducción 8

1. La metodología de la narrativa auto etnográfica 11

2. Ubicación sociohistórica 13

3. Simbiosis y sincretismo dentro de mi propuesta musical 17

   3.1. Raíces socioculturales 17

   3.2. Sincretismo de visiones y sentidos culturales dentro de mi obra creativa 18

4. Programa Musical de Examen:

   4.1 Zohar

      4.1.1 Descripción 19

      4.1.2 Cuadro de análisis 22

   4.2 Adar

      4.2.1 Descripción 23

      4.2.2 Cuadro de análisis 25

4.3 Mirarte

4.3.1 Descripción 27

4.3.2 Cuadro de análisis 31

4.4 Piscis

4.4.1 Descripción 33

4.4.2 Cuadro de análisis 35

4.5 Desolación

4.5.1 Descripción 37

4.5.2 Cuadro de análisis 44

4.6 Aries

4.6.1 Descripción 46

4.6.2 Cuadro de análisis 49

4.7 Labuán

4.7.1 Descripción 51

4.7.2 Cuadro de análisis 53

4.8 Caronte

4.8.1 Descripción 57

4.8.2 Cuadro de análisis 65

4.9 Lobo

4.9.1 Descripción 69

4.9.2 Cuadro de análisis 73

5 Conclusiones 76

6 Bibliografía 77

7 Anexo de partituras 78

Introducción

La naturaleza autorreferencial de esta tesina, dado que aborda mi proceso creativo como compositor, presenta el reto de lograr la objetividad en un terreno profundamente subjetivo. A fin de distanciarme de mi mismo para describir, lo más objetivamente posible dicho proceso. He decidido emplear la metodología de la narración autoetnográfica, frecuentemente utilizada en las investigaciones de carácter cualitativo e incluso cuantitativo, en el terreno de las ciencias sociales.

Por otra parte, a fin de explicar la característica fundamental de mi proceso creativo he recurrido a los términos "simbiótico y sincrético" los cuales, como bien apunta el maestro Jorge Calleja,[1] son términos que significan cosas similares pero en diferentes campos del conocimiento humano.[2] Uso estos términos a manera de metáfora conceptual para explicar los caminos por los que me he conducido como compositor, así como la resultante, que es mi música, a la cual concibo como el territorio de intercambio de influencias musicales; y bien vale la pena aclarar, que es intercambio de influencias, mas no la adopción de caracteres o imitación de los mísmos, puesto que mi popuesta musical evoca sonoridades, pero antes, mis propuestas musicales presentan las sensaciones y vivencias que marcaron algún episodio de mi vida y, que me impulsaron a pensar y hablar de posibilidades de expresión a través de esta disciplina artìstica que es la música.

A diferencia de los procesos de hibridación, mi obra no parte de ideas musicales de otros autores, sino que se inspira en elementos de diversos orígenes culturales. El producto de tales intercambios es mi propuesta estética, la cual considero "sincrética" , ya que aún al integrar cualidades del *jazz*, del *rock*, del funk y de la música académica, no pretende ni resulta ser ninguna de ellas.

[1] En comunicación directa.

[2] La simbiosis para el área de las ciencias naturales, el sincretismo para el área del pensamiento humano, al igual que mestizaje para el área de lo antropológico.

En el mismo orden de ideas y elaborando la metáfora conceptual, considero mi música como una especie de "membrana permeable", cuya constitución es producto del ecléctico desarrollo musical que he tenido a través de mi experiencia como estudiante, ejecutante y compositor de un amplio espectro de "músicas". Por una parte, como alumno que fui, formado en esta facultad, y por el otro como músico popular, particularmente en el ámbito del *jazz*, del funk y del *rock*. Mi propuesta musical no fuerza género o estilo para participar o hacer uso de; sino que la fuerza, escencia y dinamismo de cada lenguaje, me brindaron posibilidades de expresión y de manipulación de sus propios elementos musicales, por lo que señalar que un pasaje o una sonoridad deriva o es tomada de tal o cual género musical, resultaría confuso, puesto que no es mi principio, el abordar dichos géneros o estilos, sino proponer musica, para oídos dispuestos.

Me considero responsable de que mi propuesta musical sea presentada, ejecutada y expuesta, y desde el lugar del ejecutante debo mencionar que me es indispensable participar en éste particular; es decir, no concibo una obra si no soy capaz de ejecutarla y de poner a prueba mis habilidades como instrumentista y mi creatividad como intérprete.

Inicios, desarrollos, estructuras, finales pudieron haberse concebido a partir de la improvisación, herramienta aprendida del jazz, y otro tanto, en la planeación, sincronización de elementos y partes instrumentales, que conforman alguna de las piezas que con honestidad y sencillez elaboro, aspecto que fue aprendido de los estudios formales en cuanto a musica se refiere.

La capacidad de pensar en la estética, contenido, estructuración, objetivos, lenguajes, nivel óptimo de ejecución, son mi aprendizaje académico y experimental, al haberme esforzado en cursar una licenciatura, a la par de tocar diversos géneros, impartir clases de música y componer: crear un mundo sonoro que me fuera amigable, familiar, íntimo, confiable y poderoso; lo que he podido alcanzar y que sigo desarrollando, gracias a mis años formativos.

Presiento que éste último aspecto me diferenció en todo momento, pues buscar sustentar mi profesión con trabajo digno y avanzar en cumplir con mis estudios, exigió de mi un crecimiento pronto e intenso, un estudio y una disciplina que me permitieron entender y valorar cada manifestación musical, de toda latitud y cultura posible y comprender que se trata de lenguajes que reflejan la vida de una comunidad, de los individuos, de las cosmogonías, de los ecosistemas, de la naturaleza del ser humano frente al planeta, frente a su vida y existencia.

En éste sentido mi propuesta musical se basa o se inspira en escenarios de la naturaleza, en los seres vivos, en la energía que desprende el campo alejado de la urbe. Las imágenes y las interrelaciones de los seres vivos en el ecosistema que habitan, soy un compositor paisajista o mi propuesta musical podría llamarla como musica de latitudes, hemisferica, horizontal.

A fin de dar coherencia a los datos que integran esta tesina, la he estructurado en cinco capítulos:

En el primero titulado **La metodología de la narrativa auto etnográfica,** presentaré una breve historia de la evolución del método autoetnográfico y de los beneficios de utilizar su herramental para describir procesos artístico creativos como es el caso.

En el segundo capítulo abordaré la **Ubicación sociohistórica** de mi obra, en el contexto de mi historia de vida y los eventos que considero trascendentes por la importancia que dejaron en mi carácter y mi música.

El tercer capítulo **Simbiosis y sincretismo dentro de mi propuesta musical,** hablaré de las influencias que pueden distinguirse en mi obra y sus características particulares. Para su mejor comprensión y abordaje más profundo, he subdividido el tercer capítulo en dos sub apartados, a saber: **Raíces socioculturales, y Sincretismo de visiones y sentidos culturales dentro de mi obra creativa.**

El capítulo cuatro que he titulado **Programa Musical,** también he decidido subdividirlo en un apartado para cada una de las obras que integran el programa y cada uno de éstos, desarrollado en:

a) Descripción
b) Cuadro de análisis
c) Partitura

Un quinto capítulo lo constituyen las conclusiones.
Finalmente, anexo la bibliografía.

I. La metodología de la narrativa autoetnográfica

La auto etnografía, como herramienta metodológica de investigación cualitativa para el área de estudio de las ciencias sociales y las humanidades, ha sido empleada principalmente en la cultura anglosajona y en menor medida, desde finales del siglo XX.[3] Suele utilizarse para narrar eventos claramente acotados a un espacio geográfico-temporal.[4] Es, en cierta forma, un método de recopilación de datos que apela al reconocimiento de todas las voces y a la validación de éstas como un medio de aproximación a la realidad en la que se vive o a las realidades vividas.[5]

La evolución de la herramienta auto etnográfica en el terreno de la sociología, tiene su punto de partida al final de la Segunda Guerra Mundial, donde el desarrollo de la etnografía la llevó a constituirse en un concepto polisémico y multidimensional para describir diversos aspectos sociales y culturales de lo considerado como "lo otro".[6]

No fue, sino hasta las dos últimas décadas del siglo XX que se rompió con las estructuras de la investigación en las Ciencias Sociales, con la llamada "crisis de representación" y el consecuente cuestionamiento a la autoridad del investigador para dar cuenta de la realidad.[7]

[3] Mercedes Blanco. (2012). *Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos.* Andamios. pp. 49-74.

[4] *Idem*

[5] Anabel Moriña. (2017(. *Investigar con historias de vida. Metodología biográfico-narrativa.* pp. 17-22. En este mismo orden de ideas, menciona que la metodología auto-entongráfica es, de cierta forma, disruptiva ante el modelo de racionalidad científica occidental, al reconocer otras formas de generación de conocimiento.

[6] *Op. cit.* M. Blanco. pp. 49-74.

[7] *Idem*

Filósofos como Hannah Arendt, quien sufrió en carne propia la alienación a través del discurso nacional socialista, cuestionó la moral de la filosofía en sus publicaciones.[8] Por su parte, Jürgen Habermas, en 1981 propuso el concepto "colonización del mundo de la vida" en el cual, señaló la persistencia de las prácticas coloniales e imperialistas discursivas, aún después de terminada la Segunda Guerra Mundial, y de su *modus operandi* en los países llamados del tercer mundo.[9]

En síntesis, la crisis de representación, producto de los abusos cometidos por los científicos durante la Segunda Guerra Mundial, originaron un cuestionamiento generalizado a las categorías sociales impuestas por el régimen nazi, las cuales justificaron, entre otras barbaries, el genocidio judío.

Producto de la crítica a aquella visión unívoca de la realidad, es la narrativa autoetnográfica donde el objeto de estudio se convierte en sujeto con consciencia histórica. Es esta la herencia social, ganada a sangre y fuego, la que me permite hoy hablar en primera persona.

[8] Hannah Arendt. (2003). *Responsability and Judgment.* Schoken Books. Nueva York. pp. 49-147.

[9] Santiago Castro-Gómez. (1998). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate).* México: Porrúa. pp. 1-26.

II. Ubicación Sociohistórica

Nací en la Ciudad de México el 25 de febrero de 1976. Mi infancia transcurrió entre la casa de mis abuelos maternos en el pueblo de Zapotitlán en la delegación Tláhuac, en la casa de mis abuelos paternos en Iguala Guerrero, y en la casa de mis padres, en Lomas Estrella, en la delegación Iztapalapa, de la Ciudad de México.

Con mi familia aprendí a gustar del bolero en todas sus vertientes, y de la música tradicional mexicana de varias regiones del país, en las voces de Jorge Negrete, Pedro Infante, Miguel Aceves Mejía, interpretando las composiciones José Alfredo Jiménez, Manuel Esperón, Armando Manzanero, José del Refugio (Cuco) Sánchez, entre otros.

A los cinco años inicié mis estudios de piano en la academia de música "Sala Chopin" bajo la tutela del maestro Octavio Treviño, quien me introdujo a los repertorios clásico y popular, y de quien recibí las primeras lecciones de solfeo. En esta etapa asistí, de la mano de mis padres, a conciertos de música clásica, y ofrecí mis primeros recitales. A la par, tomé clases de danza folklórica, lo que me permitió conocer las expresiones dancísticas y musicales de diversas regiones del país: la expresión corporal, la interiorización del ritmo, la integración de expresiones tan sutiles como la mirada, la sonrisa, el discurso de los paliacates, sombreros o machetes, a través de una posición relajada al efectuar un zapateado o incluso al expresar en el vigor del grito; todo ello me enseñó a reconocer e integrar los valores de mi entorno cultural.

Con las películas mexicanas, particularmente las de mi héroe de la infancia, El Santo, me sentí atraído por la música para cine. Ese mismo gusto por la música programática me ayudó a comprender el trabajo de diseño sonoro de documentales, provocando mi fascinación por la relación de imágenes, emociones y sonoridades específicas.

En casa, en los años ´80, también se escuchaba la música de las grandes bandas del swing, como Ray Coniff, y cantantes como José José, Roberto Carlos, Raphael y Camilo Sesto, con sonoridades y arreglos musicales presentados en los festivales que en Latinoamérica se desarrollaban, como la OTI o Viña del Mar.

A la par, el rock de los 80´s, sobretodo en español, con la denominada "ola madrileña", con grupos que surgían con letras y contenidos novedosos para la época, y con sonoridades que, si bien no eran totalmente entendidas por mi, indicaban un rumbo hacia la posterior inquietud de proponer mis ideas musicales. A partir de la década de los años 90´s, mi interés se centró en el movimiento del rock mexicano. Poco tiempo más tarde me sentí atraído también por el blues y el jazz. Tales estilos se ejecutaban y presentaban en foros alternos a los que comencé a asistir. Era otra visión de hacer música, otra naturaleza musical a la que me acerqué a través de conciertos y producciones de albumes que me dejaron ver como en mi país se asimilaban diversos géneros y estilos musicales. Me pareció admirable y enriquecedor, desde el punto de vista del discurso, como los músicos mexicanos asimilaron e interpretaron aquella música, consiguiendo tener una voz propia, una voz especifica, un decir con contenido que fuera real y que reflejara el momento histórico que vivíamos. Aquel ejercicio de asimilación se manifestaba en nuevos contenidos y metodologías de estudio. Había además un acercamiento distinto de los músicos a la ejecución, y la forma de enseñar a tocar un instrumento ; es decir, el músico mexicano asimiló y despues manifestó su entendimiento y expresó un lenguaje resultante de las diversas culturas que conforman y caracterizan los estilos de una región específica del mundo: México.

Durante mi adolescencia surgió en mí el interés por tocar la guitarra, ya que, en el contexto escolar, se impulsaba la creación de los ensambles musicales y su participación en festivales internos y en las llamadas noches coloniales. Fue así mi acercamiento al rock y a la música Latinoamericana. Al poco tiempo, el bajo eléctrico atrajo mi atención por su sonoridad, técnica de ejecución y su papel en la música popular, por lo que inicié estudios formales a partir de los 19 años, bajo la dirección de Carlos Cortés en la escuela de música G.Martell.

En 1996 inicié mi preparación para el examen de admisión a la entonces Escuela Nacional de Música (ENM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en donde comencé mis estudios en el área de composición a nivel propedéutico con el maestro Hugo Rosales Cruz. De su mano aprendí armonía, solfeo, contrapunto, introducción a la composición, pero, sobre todo, la responsabilidad y la fortaleza que se requieren para la creación de una obra musical. En suma, del maestro Rosales aprendí lo que significa el oficio del compositor. Ya en la licenciatura, recuerdo con gratitud y admiración las cátedras de instrumentación y orquestación de los profesores Ulises Ramírez y Horacio Uribe.

La formación en la ENM de la UNAM me proporcionó los conocimientos necesarios respecto a la música académica occidental y de otras latitudes, mientras que el estudio del bajo eléctrico y la música popular contemporánea ampliaron mis intereses musicales al jazz, al funk, al blues, al rock progresivo y particularmente al repertorio de bajo eléctrico como instrumento solista.

Dentro del ámbito de la música académica me sentí especialmente atraído por los periodos romántico, post romántico, impresionista y nacionalista. En la materia de introducción al lenguaje de la música, el maestro José Antonio Guzmán fomentó en mí el interés por la música polinesia, las orquetas de Gamelán, la música hindú. Revaloré el bolero, los sones y las grandes bandas de swing, pues los conocimientos que iba adquiriendo, de la mano de mis profesores Hugo Rosales, Hyram Dordelly, Mario Stern y Alejandro Ávila, me permitían comprender cada vez más el organizar y estructurar la música. Desde ese momento comencé a presentar mi obra musical en los espacios que la escuela me permitía, yendo más allá del mero ejercicio o de un examen.

Comencé a experimentar y a mezclar elementos de la música de concierto con las posibilidades de diversos instrumentos: el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica, la tabla hindú, las vasijas de barro, en una fusión de lenguajes y expresiones constantes. A la par de mi proceso, viví el cambio de nivel a licenciatura y comencé a dar clases tanto de música popular como "académica" en las escuelas Fermatta, G.Martell, La Academia de Arte de Florencia y Yamaha. Mi actividad como profesor me ayudó a reforzar mis conocimientos musicales, tanto del mundo académico como del popular.

Simultáneamente de estudiar en la FAM, el análisis y la orquestación de la música académica, pude trabajar estructuras musicales diversas, poner en practica sonoridades que evocaran estilos. Las investigaciones sobre organología y música prehispánica de los profesores Jorge Dájer[10] y Felipe Ramírez Gil, me llamaron a incluir el mundo acústico de la música tradicional mesoamericana en mi trabajo. En la escuela G.Martell, en las clases con Francisco Sáenz, Emmanuel Mora, Ezequiel Jaimes, Goerg Seifridsberger, Alejandro Mora, Francisco Pedraza y Mario Patrón, aprendí a analizar con la teminología anglosajona la armonía y la estructura en el jazz y en los géneros populares, a hacer arreglos musicales y a componer obras para Big Band.

La síntesis de mi formación, aunado a mi trabajo como docente, me ha permitido desarrollar un lenguaje musical que considero Simbiótico y Sincrético.

[10] Jorge Dájer. (1995). *Los artefactos sonoros precolombinos.* México: FONCA.

III. Simbiosis y sincretismo dentro de mi propuesta musical

3.1. Raíces socioculturales

En 1843 el botánico alemán Anton De Bary definió la simbiosis como una asociación íntima entre organismos diferentes.[11] Para describir mi estilo de composición recurro al término dado por el científico alemán, asignando, de manera metafórica, la categoría de organismo a cada corriente musical que ha influenciado mi trabajo. En mi obra se encuentran evocaciones a las obras de diversos compositores románticos: Frédéric Chopin (1810-1849), Johann Friedrich Franz Burgmüller (1806-1874), Friedrich Kuhlau (1786-1832), de quienes aprendí el lirismo diáfano de sus ideas melódicas y las plasmé en mis obras para piano.

Los colores armónicos de mi música, en mucho se deben al gran impacto que tuvieron en mí compositores como Gabriel Fauré (1845-1924), Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925). El sincretismo cultural latinoamericano en la música de Carlos Chávez (1899-1978), Manuel M. Ponce (1882-1948), Silvestre Revueltas (1899-1940), quiénes dejaron en mí una influencia que puede sentirse en mis piezas orquestales. La riqueza del fraseo rítmico en la obra de Ígor Stravinski (1882-1971). La influencia del jazz en mi obra sigue una trayectoria hasta autores como Wayne Shorter (1933), Henry Threadgill (1944), John Abercrombie (1944-2017), Dave Holland (1946), Miroslav Vitous (1947), Terje Rypdal (1947), Trilok Gurtu (1951).

Deseo subrayar, que mi propuesta musical, evoca la sonoridad de las obras, de los distintos músicos que he mencionado; sin afán de imitar o copiar, sino que al concentrarme en una imagen u horizonte, yo procuro describirlos, intentando abarcar los detalles que los conforman, y descubro que requiero un espectro sonoro específico, rico y directo para realizar un trabajo de composición musical.

[11] Luko Hilje. (Julio-diciembre de 1984). Simbiosis: Consideraciones terminológicas y evolutivas. *Uniciencia, 1*(1), 57-60.

No personifico los intervalos, las tonalidades o las escalas empleadas, son material sonoro que selecciono para armar el total de la obra y me apoyo en la improvisación, pero sobretodo en el diseño sonoro musical, que previamente he imaginado, y llevado a la partitura, lo cuál es una ardua tarea.

3.2. Sincretismo de visiones y sentidos culturales dentro de mi obra creativa

La Real Academia de la Lengua Española (RAE) define sincretismo, en una de sus tres acepciones, como "la expresión en una sola forma de dos o más elementos lingüísticos diferentes".[12] Mi música es la expresión íntima de mi concepción del mundo, es producto de la apropiación y resignificación de los lenguajes musicales con los que fui formado en casa, en la sociedad, en esta facultad y en otras instituciones. El resultado es un compendio de las impresiones aurales de una gran cantidad de compositores, que, traducidas a mi propio código dan como resultado un sonido sincrético. Mi formación, ecléctica como ha sido, me llevó a encontrar mi voz uniendo formatos instrumentales alternos con discursos entreverados de estilos de la tradición occidental, oriental y americana de la música.

[12] *Real academia española*. (2021). Obtenido de Diccionario de la lengua española: https://dle.rae.es/sincretismo

4. Programa Musical de Examen:

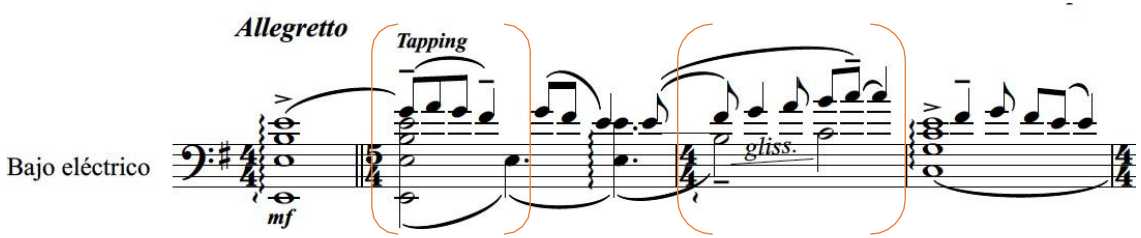
I. Zohar

Descripción

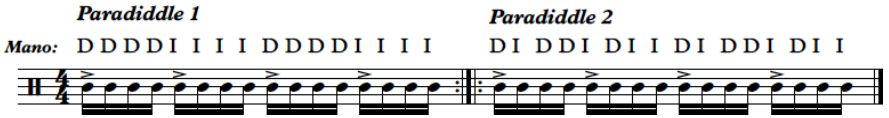
Zohar significa “la joya mas bella”; y es en éste sentido es que quise evocar la belleza, la grandeza, la nobleza del mundo natural. Mi capacidad de observación y apreciación de esta belleza se debe en gran medidad a mi infancia transcurrida en un mundo semi rural y mas tarde a la práctica de la cetrería, valorando a cada ser vivo, su entorno y sus recursos para hace frente a la vida salvaje.

Zohar es una obra para bajo eléctrico solo, en la que se pone de manifiesto la capacidad expresiva del instrumento. En la partitura de Zohar las plicas hacia arriba indican la melodía que lleva la mano derecha, mientras que las plicas hacia abajo representan al bajo. Considero importante hacer esta aclaración, puesto que la escritura para este instrumento, en la música popular, suele darse en un solo sistema para una sola voz -el bajo- y en este caso, elaboré una escritura melódica y armónica específicos para cada mano, ejecutados con la tecnica del Picking (rasguéo con dedos pulgar, índice y medio, similar a la ejecución de la guitarra). El Tapping (pulsar cuerdas contra el diapasón, como si se tratase de un teclado), con la técnica de el Slap armónico (ataque con dedo pulgar que percute, denominado Thumb y tres dedos para ejecutar el Popping, que es jalar cuerdas para generar acordes con variación en fuerza, intensidad y expresividad en la obra). En conjunción, se genera una autonomía del instrumento, revelando posibilidades técnicas y de expresividad sonora.

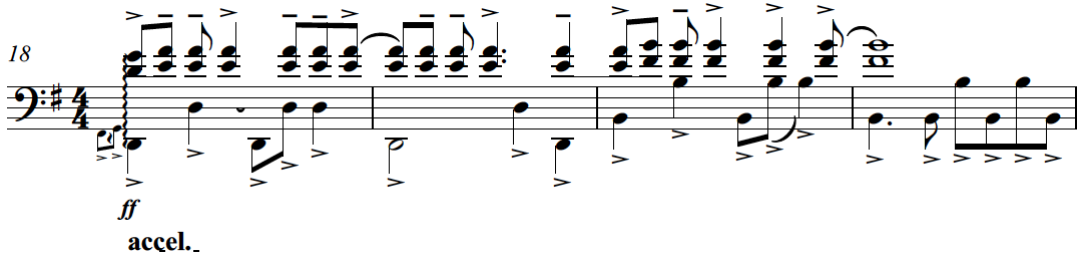
El motívo melódico surge en el uso de las notas denominadas tensiones de acordes de triada diatónicas, y de como se puede aplicar una escala en la elaboración de una melodía, que conduzca una progresión armónica, pensando en la expresividad mas allá del mero ejercicio práctico. La estructura general está definida por el desarrollo motívico, que genera las frases y las secciones. A su vez, dicho desarrollo es consecuencia del ambiente armónico de Zohar, el cual está sustentado en acordes de triada, de séptima y de tensiones de novenas y oncenas como elementos expresivos, a la usanza del jazz.



Rítmicamente, la base teórica de la que parto es la práctica rítmica percutiva de coordinación denominada “paradiddle”.



En Zohar este base teorica toma forma en frases en las que tecnicamente ambas manos se complementan para expresar melodía y armonía, con un patrón rítmico específico. Esta aportación de mi trabajo es producto, también, de la aplicación de nociones adquiridas en mi formación pianística y en percusión latina llevados a la técnica de ejecución del bajo eléctrico.



En síntesis, Zohar es una obra con una estructura típica de la música de concierto (ABA), en la que el instrumento transita de su papel tradicional de acompañamiento a uno melódicamente protagónico, en un lenguaje musical afín al jazz con escritura de música de concierto. Desde el punto de vista pedagógico la pieza forma parte de un ciclo diseñado para poner en práctica las técnicas propias del bajo, tales como el “picking”, el “tapping” y el “slap”. La obra es también una propuesta interpretativa cuyo objetivo es que el material motive al estudiante a explorar su propio lenguaje en cada ejecución

Cuadro de análisis

Forma ternaria compuesta

Estructura general: A-A'-B-B'-A-A'-Coda

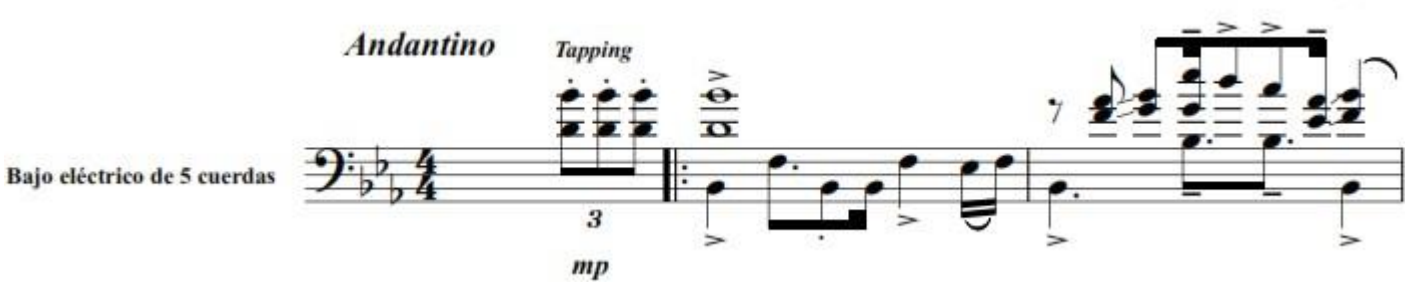
Estructura Interna	A	A'	B	B'	A	A'	Coda
Compases	1-7	8-17	18-29	30-42	43-49	50-57	58-63
Tempo	*Allegretto*		*Allegretto*		*Allegretto*		
Ritmo	compáses de 4/4 y 5/4 alternados, con figuras rítmicas con predominancia de síncopas. Compas de 7/4 en Coda, como elemento que diluye la rigidez rítmica de la obra.						
Dinámica	*mf-mp*	*mf-mp-f-mp*	*ff-mf*	*ff-mf-mp*	*mf-mp*	*mf*	*mf-mp*
Armonía	Enlaces realizados sobre los grados de la tonalidad de mi menor		Enlaces realizados sobre los grados de la tonalidad de mi menor		Enlaces realizados sobre los grados de la tonalidad de mi menor		
Melodía	Construída a partir de una frase que consta de 4 motivos, los primeros dos descienden y los segundos dos ascienden		Construída sobre la oncena como apoyatura a la quinta del acorde como nota pedal, acompañada a manera de organum con su cuarta inferior		Reexposicón de tema A		Integrada por tiraturas elaboradas sobre los grados i y VI
Textura	Polifonía a tres voces		Polifonía a cinco voces		Polifonía a tres voces		

II. Adar

Descripción

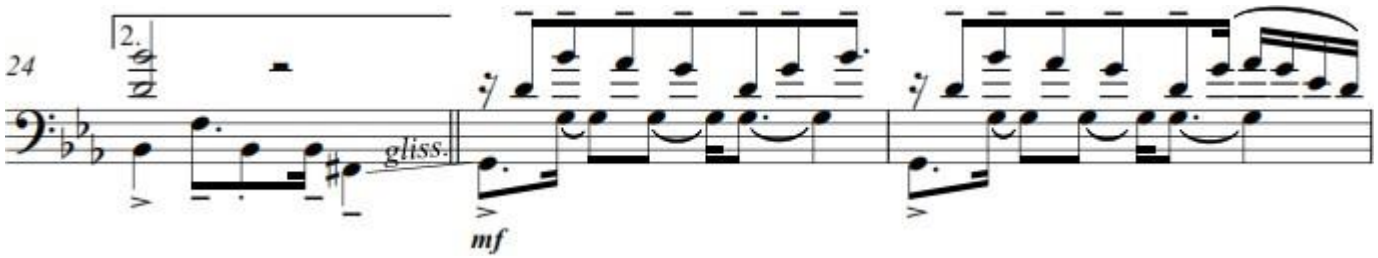
Adar significa “Fuego Interno” o “el fuego del corazón en cada ser vivo”. Al morir mi abuelito, sentí la ausencia de su calor corporal, de sus palabras. Adar es un homenaje a su vida, al amor y protección que me brindó en vida, es un reconocimiento a su ser y a su herencia. Aquello que nos hemos dicho durante estos años desde que dejamos de vernos. Es un duelo permanente y mi afán por compartirlo con quienes han vivido la pérdida de un ser amado y continuan su vida con dignidad.

Adar es una obra para bajo eléctrico con un lenguaje afín tanto al jazz como al pop y escrito como música de concierto, en la que se pone de manifiesto la capacidad expresiva del instrumento. Esta es la segunda obra del ciclo pedagógico diseñado para poner en práctica técnicas propias para la interpretación del bajo, en este caso el “tapping”. Del mismo modo que Zohar, es una propuesta de ampliación interpretativa del instrumento. Desde el punto de vista armónico está basado en el uso de acordes diatónicos de Mi bemol mayor (Eb), enriquecidos con tensiones tales como séptimas, novenas y trecenas, en el mundo del jazz esto se denomina tensiones disponibles.



Desde el punto de vista rítmico, la mano derecha sostiene un pulso estricto mientras que la izquierda elabora un contrapunto de mayor libertad expresiva, lo que representa un reto de coordinación para el intérprete por la combinación de acentos. En conjunto, el efecto resultante es un movimiento rítmico sincopado.

Nuevamente el *paradiddle* es el recurso rítmico para el desarrollo de la obra.



Cuadro de análisis

Forma: Libre

Estructura general: A-B-C-D-B

Estructura Interna	A	B	C	D	B
Compases	1-10	11-24	25-32	33-36	37-50
Tempo	*Andantino*				
Ritmo	Compas de 4/4	Compases de 3/4, 4/4, y 5/4, alternados, con figuras rítmicas con predominancia de síncopa	Compas de 4/4	Compases de 5/4 y 4/4.	Compases de 3/4, 4/4, 5/4 y 6/4
Dinámica	*mp-mf*	*mp-p-mf*	*mf*	*f-p*	*mp-p-mf-mp*
Armonía	Enlaces realizados sobre los grados de la tonalidad de mi bemol mayor	Enlaces realizados sobre los grados de la tonalidad de mi bemol mayor	Enlaces realizados sobre los grados de la tonalidad de mi bemol mayor	Enlaces realizados sobre los grados de la tonalidad de mi bemol mayor	Enlaces realizados sobre los grados de la tonalidad de mi bemol mayor
Melodía	Construída por 3 motivos,que se suceden.	Primer motivo integrado por 3 incisos, seguido por un segundo motivo, que conforman la frase. Una segunda frase	Construída por dos motivos que son resueltos por un tercero, que conecta con la	Construída mediante un motivo sincopado, que evoca el inicio e la sección anterior,	Presentación textual de la sección B, que desenvoca en una coda con evocaciones

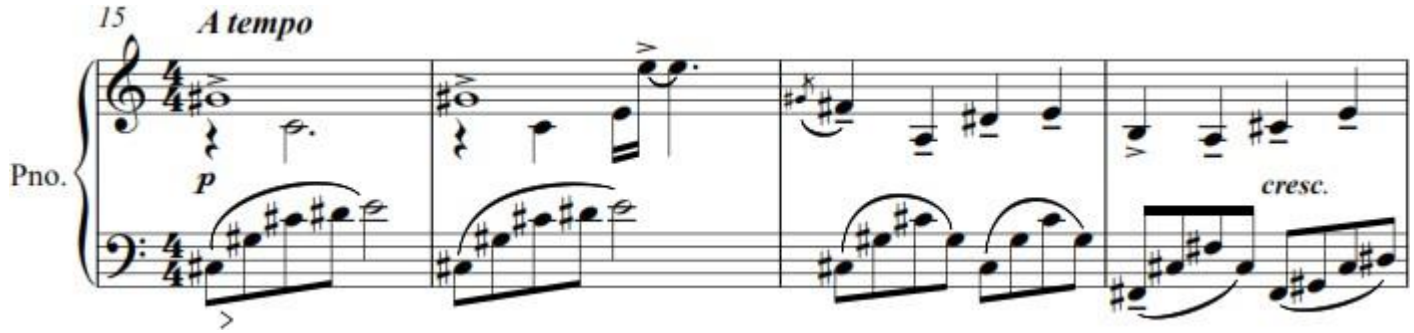
		descendente integrada por 4 motivos concluye la sección, entregandola a una variación del motivo inicial de la pieza	siguiente sección.	diluyendo la inercia del tiempo hasta el reposo de un calderón.	de los motivos presentados en secciones C y D, terminando con la evocación del motivo inicial de la obra.
Textura	Polifonía a 4 voces				

III. Mirarte

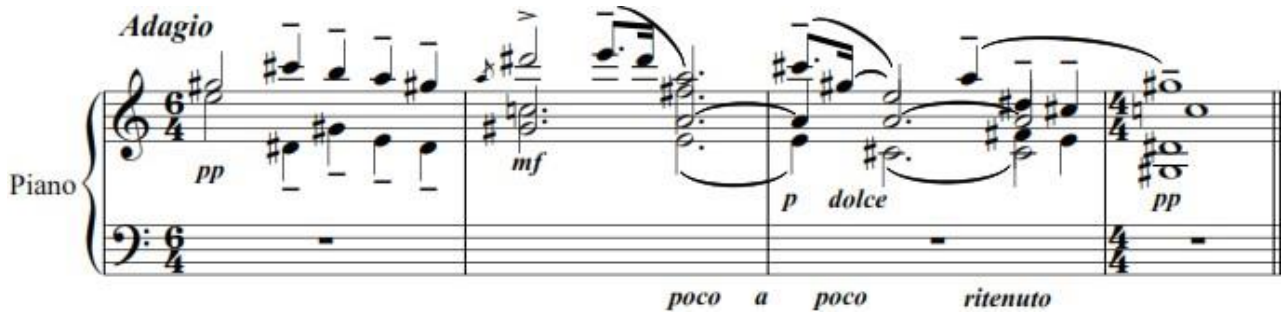
Descripción

Mirarte esta inspirada en el poder de la mirada, que entre los seres vivos es un lenguaje claro y preciso.

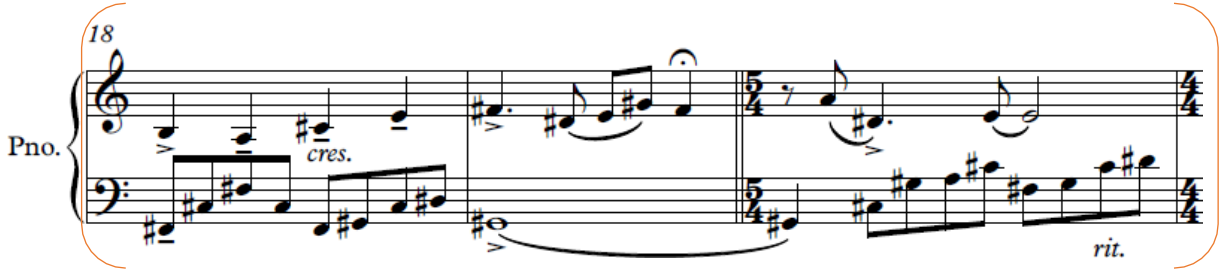
Mirarte es una obra para piano solo, compuesta en la tonalidad de Do# menor, con inflexiones sin preparación a Do# mayor. La célula motívica de la quinta aumentada descendente, presentada en el primer grado de la escala, genera una disonancia armónica entre la tónica y la séptima mayor. Este uso de la disonancia es empleado para colorear el desarrollo melódico sobre los acordes de la progresión armónica. Es decir, es un recurso melódico y armónico, que resuelve la disonancia por grado conjunto a una nota del acorde que progresa, relajando así la tensión armónica. En síntesis, se tata de unidades armónicas básicas que nutro con tensiones armónicas.



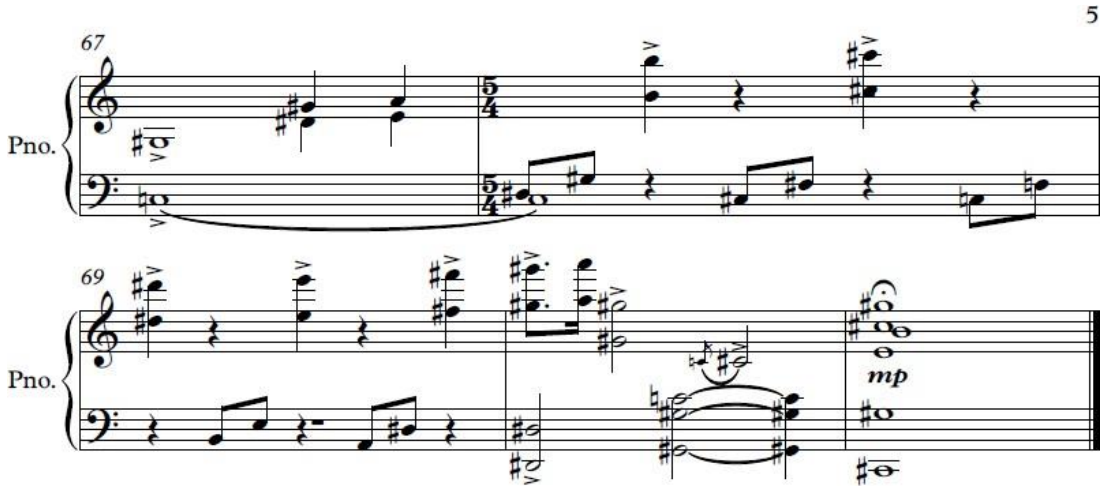
Desde el punto de vista interpretativo, esta construcción, tanto melódica como armónica, en conjunción con el buen uso del pedal, facilitan digitaciones que a simple vista parecieran complejas.



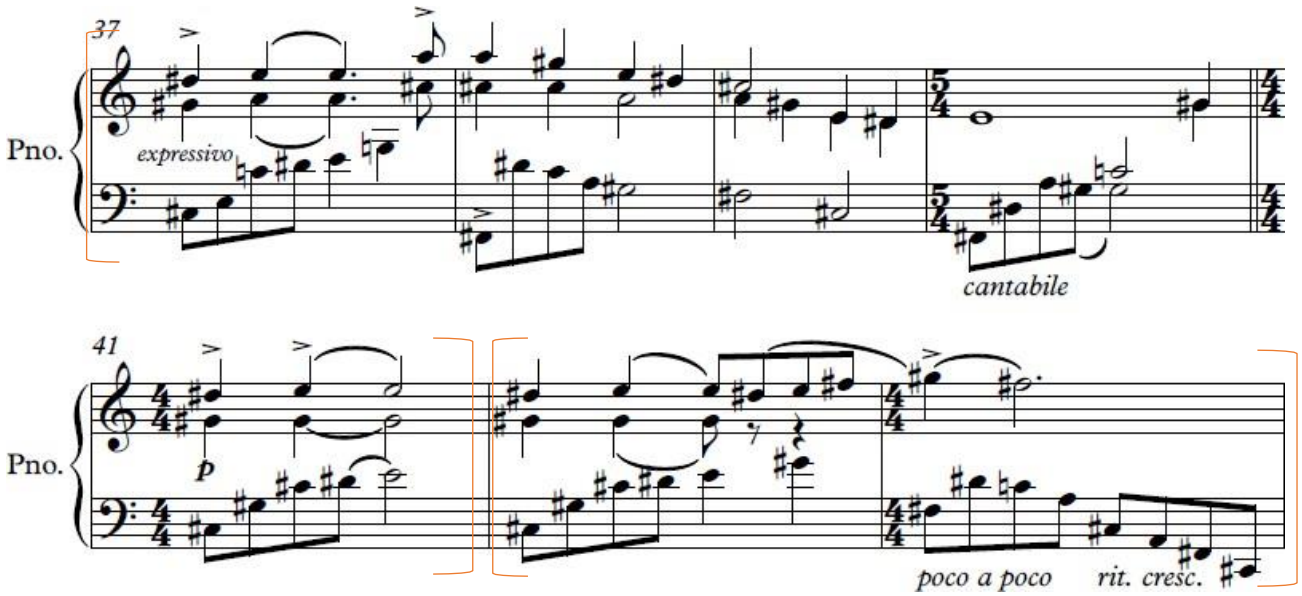
En el desarrollo de la melodía hay intervalos que caracterizan cada sección de la música, como lo son la cuarta y la sexta, que se contraponen al material del acompañamiento. En esta variedad de intervalos utilizados en las diferentes secciones, se presentan cambios en la conducción melódico-musical; es decir, con un criterio interválico armónico, son saltos ascendentes y descendentes que se tornan expresivos y escapan del discurso lineal de las segundas y terceras. Este comportamiento se presenta también durante el desarrollo del acompañamiento, con ciertos cambios de dirección, generando variaciones o pausas apoyadas en el fraseo rítmico.



La sección de acordes en la coda, son extensiones de las triadas que progresan. Sonoridades que diluyen la obviedad, que no son cadenciales a la manera tradicional, pero que conducen a la resolución de la música.



La melodía nutre a la armonía, la expande y colorea en momentos de conclusión de frases o de cambios sutiles de sección. Los acordes están empleados en estado fundamental, lo que permite la selección de extensiones armónicas, que favorezcan la melodía sin contaminar el resultante sonoro, que obedece al carácter introspectivo y reflexivo de la pieza.


37
Pno.
expressivo
cantabile
41
Pno.
p
poco a poco
rit. cresc.

Cuadro de análisis

Forma: Libre

Estructura general: Introducción - A -A’ - B -B’ - B’’ -B ’’’ -A’’ - Coda.

Estructura Interna	Introducción	A	A’	B	B’	B’’	B’’’	Reexposición de A’’	Coda
Compases	1-14	15-20	21-30	31-36	37-40	41-49	50-52	53-58	59-71
Tempo	*Adagio*			*Adaghietto*		*Andantino*		*Adagio*	
Ritmo	Compases de 6/4 y 5/4, derivados del fraseo armónico.	Compases de 4/4 y 5/4, derivados del fraseo armónico.	Compases de 4/4 y 5/4, derivados del fraseo armónico-. melódico.	El compas de 5/4 obligado a sentirse unitario a cinco, debido al desarrollo melódico.	El compas de 5/4 obligado a sentirse unitario a cinco, debido al desarrollo melódico.	Compas de 4/4, reforzando el clímax de expresividad melódica.	Relajación del devenir, con un criterio de rubato, previo a la reexposición.	Compas de 4/4.	Compas de 5/4, con una estructura rítmica flexible, que indica una ejecución *Ad Libitum.*
Dinámica	*pp-f*	*p-ff*	*p-ff*	*p-mf*	*mf*	*p-ff*	*mf-p*	*P*	*pp-ff*
Armonía	Enlaces realizados sobre los grados de la tonalidad de do sostenido menor	Enlaces realizados sobre los grados de la tonalidad de do sostenido menor Progresión armónica sobre los grados i, iv, V7, i.	Enlaces realizados sobre los grados de la tonalidad de do sostenido meno	Progresión armónica sobre los grados i, V, i, V2, i.	Progresión armónica sobre los grados i, ii6, iv,i6/4.	Progresión armónica sobre los grados i, iv, V6, III, iv, iidism, K6/4, V, i.	Pogresión armónica sobre los grados iv, III, VII, III, V.	Progresión armónica, sobre los grados i, iv, i, VII6/5, V7, VI.	Progresión armónica sobre los grados i,V, i, V6, VI6, V, iv, V, VI, V6, V6/4, iv6/4, iidism7, III, iidism, V, i7.

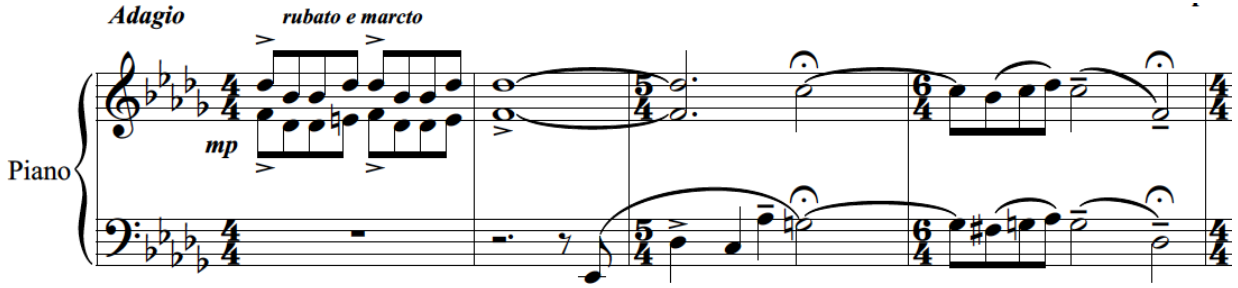
Melodía	Integrada por 3 frases secuenciadas y no conclusivas, que preparan al tema.	Integrada por 3 semifrases	Sección que desarrolla el tema, integrada por 4 frases.	Desarrollo con nuevo material melódico, que incluye elementos de sección A, presentando dos semifrases.	Se presenta una fusión de elementos de la sección A y B	Integrada por 3 frases, donde se trabajan materiales de las secciones anteriores.	Integrada por dos pequeñas semifrases, que desembocan en una cadencia suspendida, que prepara el retorno a A	Integrada por el tema de A, que va conduciendo al cierre de la pieza, preparando la coda.	Integrada por un puente armónico que conduce con materiales de la introducción a un nuevo material de carácter conclusivo
Textura	Polifonía cordal de la que se desprenden voces melódicamente armonizadas, para reposar en acordes con tensiones de novenas y oncenas.	Melodía armonizada (tema) con arpegios ascendentes de primer y cuarto grados.	Melodía armonizada con sutiles variaciones rítmicas respecto de A.	Etapa de y odesarrollo. Una segunda voz se integra al discurso melódico. Uso de arpegios ascendentes y descendentes.	Continúa el desarrollo del tema.	Continúa el desarrollo del tema. Uso de arpegios y material escalístico descendente en la voz del bajo, a manera de contra canto.	Síntesis de la estructura polifónica coral.	Melodía armonizada (tema) con arpegios ascendentes de primer y cuarto grados.	Polifonía cordal. Variaciones rítmicas.

IV. Piscis

Descripción

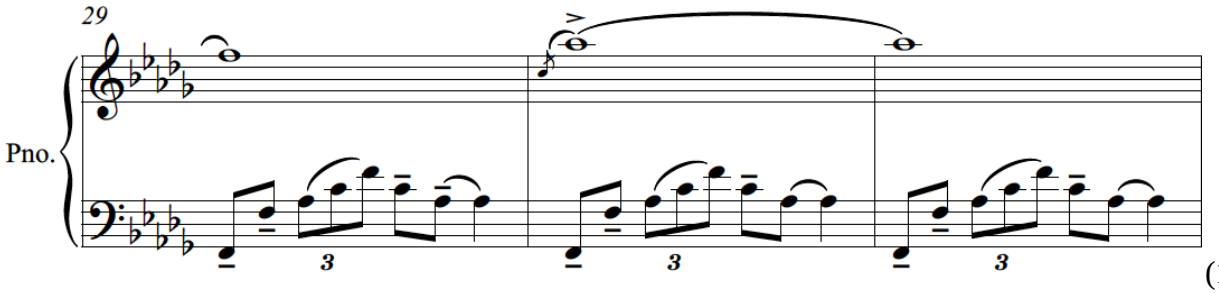
Inspirada en el signo del zodiaco, Piscis evoca los posibles sonidos del agua, que puedan producir los organismos que la habitan. El agua es un elemento esencial para la vida y en diversas culturas, tiene una connotación sagrada, desde ofrendar en los cenotes en la cultura maya hasta los rituales de agua para los Tuareg del desierto árabe.

Piscis es una obra para piano influenciada por las Gnosiennes de Erik Satie.[13] Es de carácter introspectivo e intimista. Tiene un tratamiento modal que oscila ente el dórico, el frigio, el lidio y eólico, que se presentan tanto en las líneas melódicas como en la construcción armónica resultante.

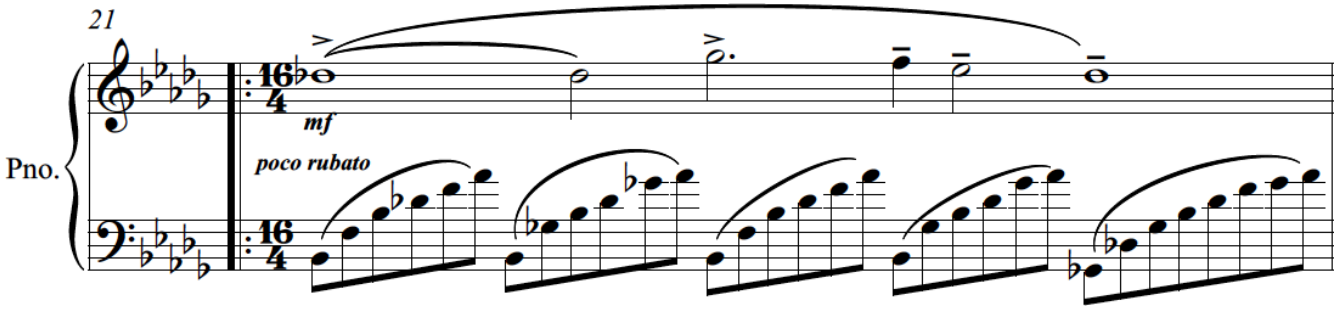


Como compositor, el desarrollo de melodías diáfanas me ha sido un propósito constante. En Piscis se exponen un canto y un contra canto (1) que en el transcurso del desarrollo lo modifico por el empleo de arpegios que insisten en su carácter modal (2).

[13] Erik, Satie. *Gnosiennes* (6 piezas) [música impresa]: para piano. Washington D.C. 1889-1897.

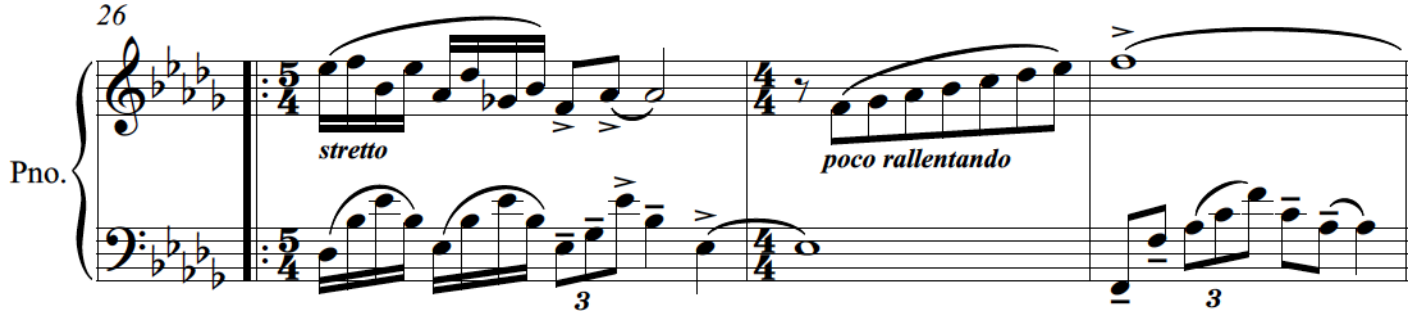


(1)



(2)

Formación de grupos en texturas inspiradas en densidades orquestales, en los que la armonía se articula y distribuye para lograr extensiones que reafirman cada modo empleado.



Cuadro de análisis

Forma: Binaria

Estructura general: Introducción – A – B - A’ - B’ - Coda

Estructura Interna	Introducción	A	B	A’	B’	Coda
Compases	1-12	13-20	21-22	23-31	32-35	36-43
Tempo	*Adagio*	*Andante*	*Andante*	*Adagio*	*Adagio*	*Adagio*
Ritmo	Compases de 4/4, 5/4, 6/4, 4/4, 2/4, 4/4, 3/4.	Compases de 4/4, 2/4, 6/4, 7/4, 5/4.	Compas de 16/4.	Compases de 4/4, 5/4, 4/4.	Compases de 6/4, 5/4, 6/4.	Compases de 11/4, 13/4, 14/4, 4/4, 2/4, 4/4.
Dinámica	*mp-mf-f*	*p-mp*	*mf*	*mp*	*mp*	*p-mf*
Armonía	Construída sobre acorde de re bemol, modo lidio. Acorde de si bemol, modo dórico	Construída sobre acorde de re bemol, modo lidio. Acorde de sol, modo eólico.	Construída sobre acorde de si bemol, modo eólico.	Construída sobre acorde de re bemol, modo lidio. Acorde de mi bemol, modo eólico. Acorde de fa, modo frigio.	Cosntruída sobre acorde de si bemol, modo eólico.	Construída sobre acorde de mi bemol, modo eólico. Acorde de re bemol, modo lidio. Acorde de si bemol, modo eólico.
Melodía	Integrada por 4 frases. Las 3 primeras indicadas con un calderón.	Integrada por 2 frases. La primera con 3 semifrases y la segunda con carácter constrastante,	Integrada por dos frases.	Integrada por materiales de la introducción, que consta de 3 frases.	Integrada por dos frases.	Integrada por material de la Introducción, por 4 frases, reiterando en la última el motivo del

		con dos semifrases.				inicio, desembocando en una cadencia armónica conclusiva.
Textura	1-6 Homofónica a dos voces 7-8 Polifónica 9-14 Homofónica.	Melodía acompañada.	Melodía acompañada.	23-26 Homofonía a dos voces 27-31 Melodía acompañada.	Melodía acompañada.	36-37 Homofonía a dos voces 38 Melodía acompañada 39-40 Homofonía a dos voces 41-43 Polifonía.

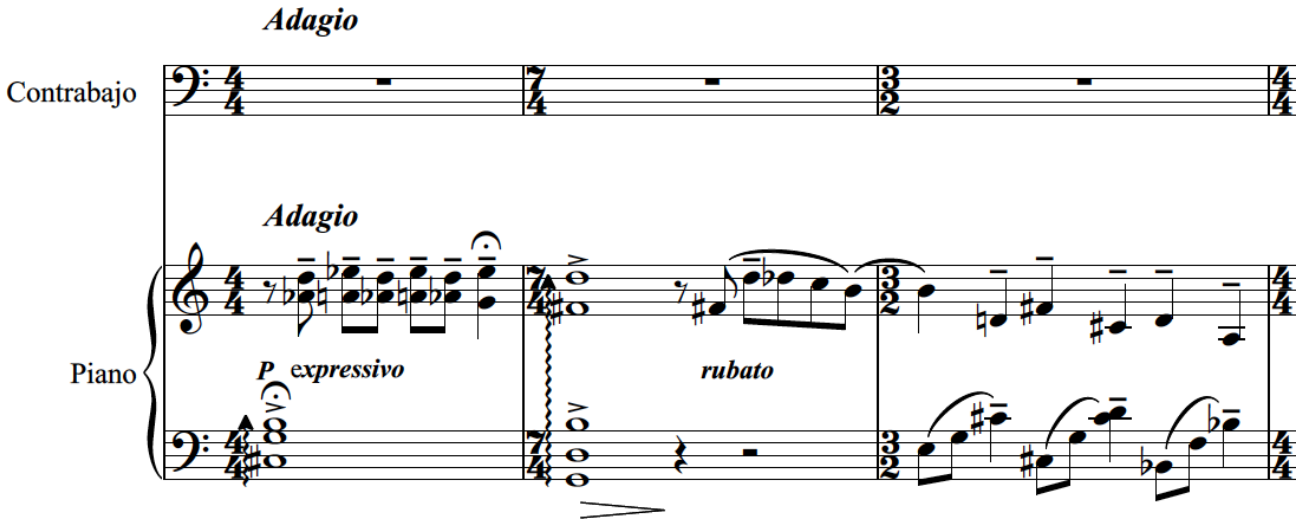
V. Desolación

Descripción

Desolación está inspirada en las conversaciones que mantuve con mi padre y con mi abuelo, evoca estos recurdos que mantengo presentes en mi existencia, de dos personas verdaderamente importantes para mi.

Desolación es un dueto para piano y contrabajo que evoca la música de cámara y el jazz. Las referencias sonoras de Desolación nos remiten a la obra de compositores como Claude A. Debussy[14] desde la perspectiva de la música académica, y a la obra de Dave Holland y Kenny Barron[15] en el ámbito jazzístico.

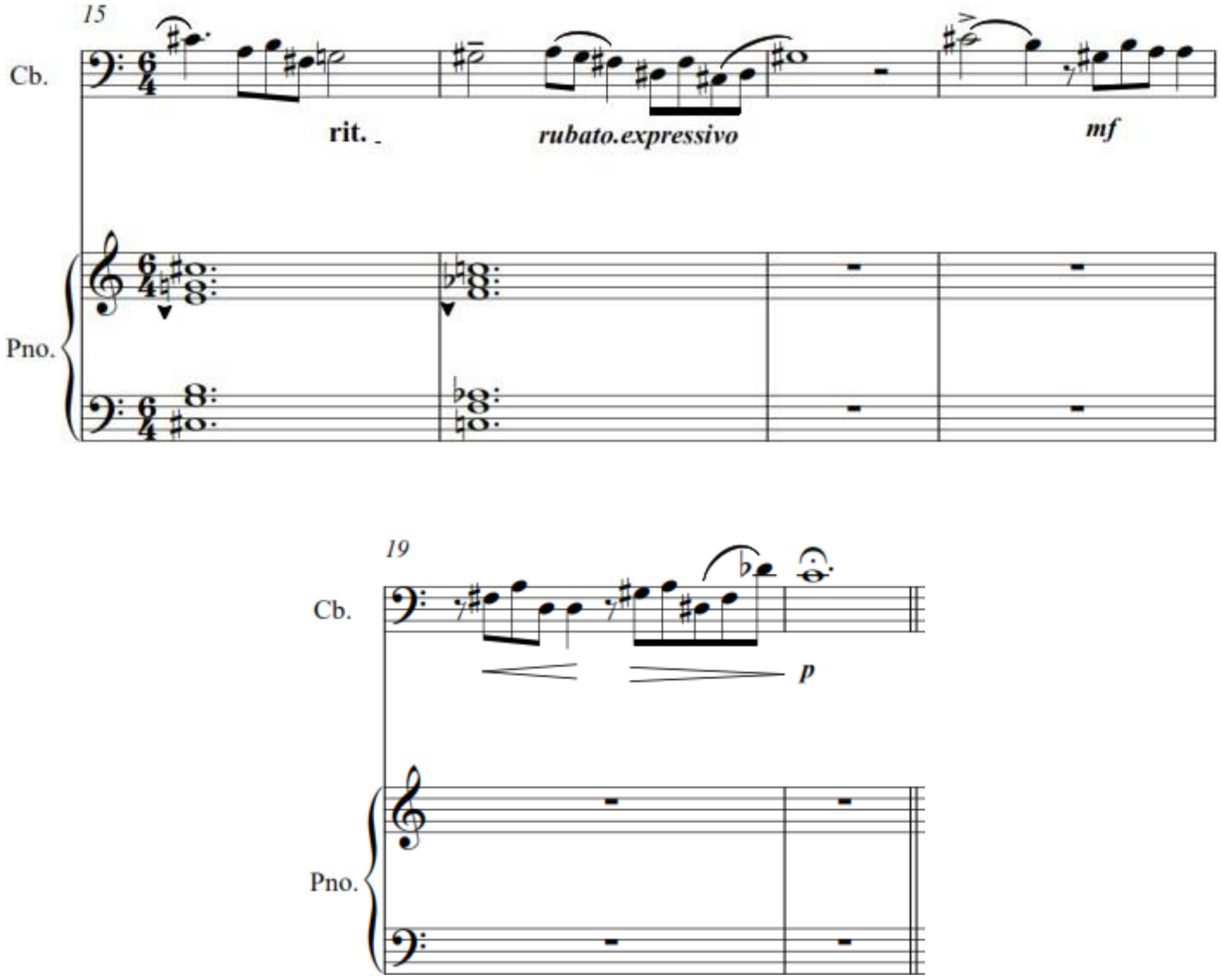
La construcción armónica de Desolación es modal.

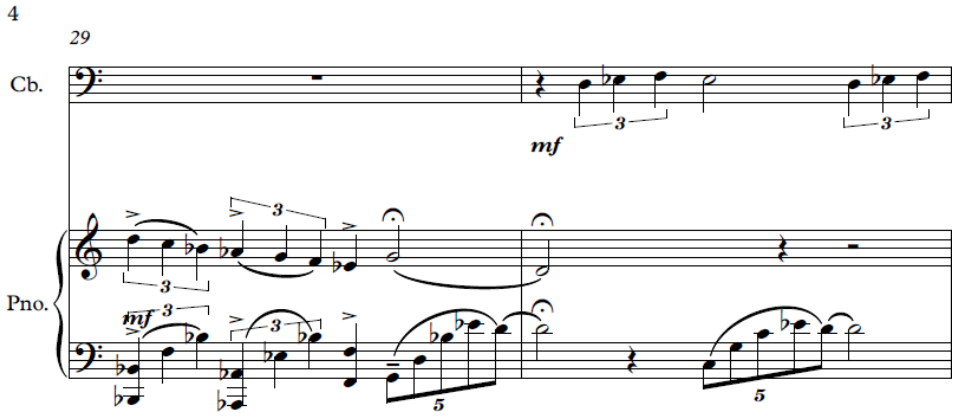


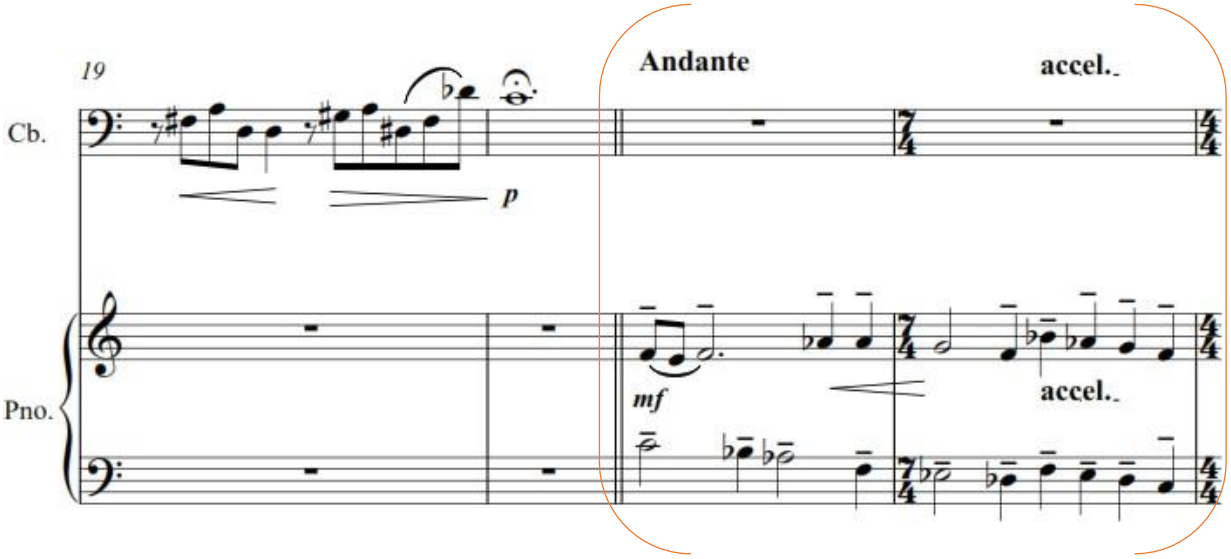
[14] Claude, A. Debussy. *Pour le piano (Sarabande).* [música impresa]: para piano. Montreal. 1894-1901. Partitura.

[15] En https://www.youtube.com/watch?v=yIH0MKHecT4 recuperado el 21.07.2022

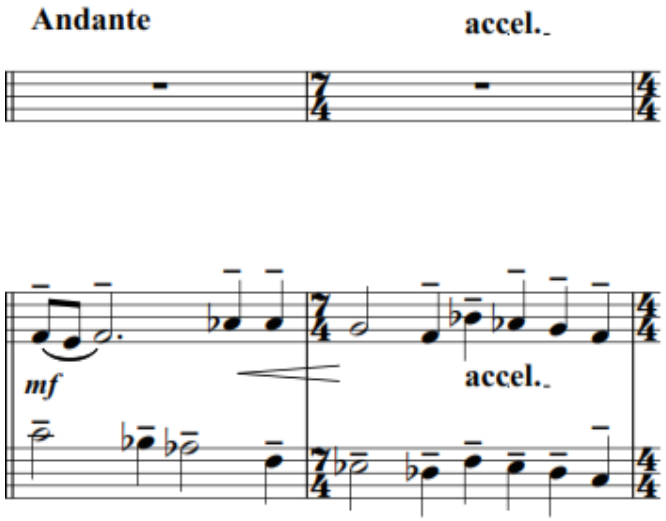
En el devenir, se presenta de manera continua, un dialogo entre los dos instrumentos, donde cada uno desarrolla su discurso individual, complementando a su vez, el discurso del otro. El piano genera la dimensión modal cuando acompaña el discurso del contrabajo.


15
Cb.
rit.
rubato.expressivo
mf
Pno.
19
Cb.
p
Pno.

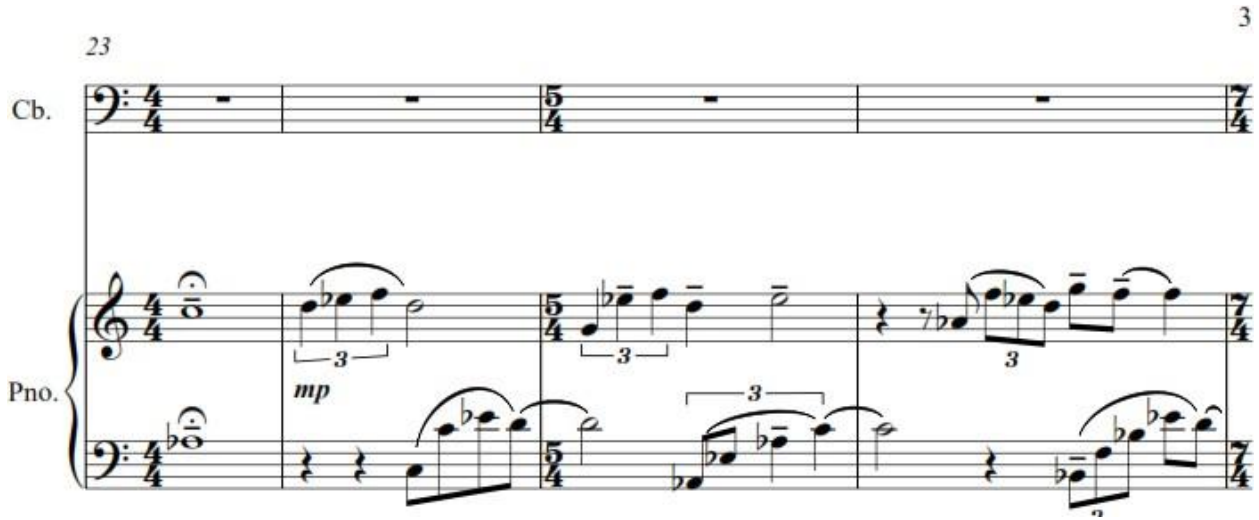

4
29
Cb.
mf
Pno.
mf

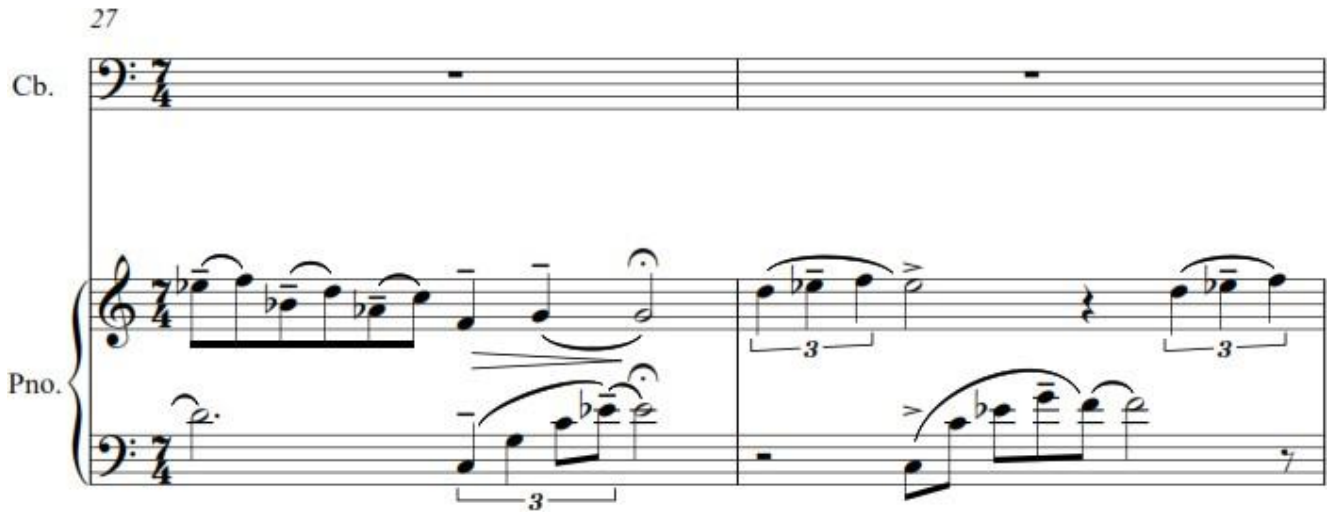

19
Andante
accel.
Cb.
p
Pno.
mf
accel.

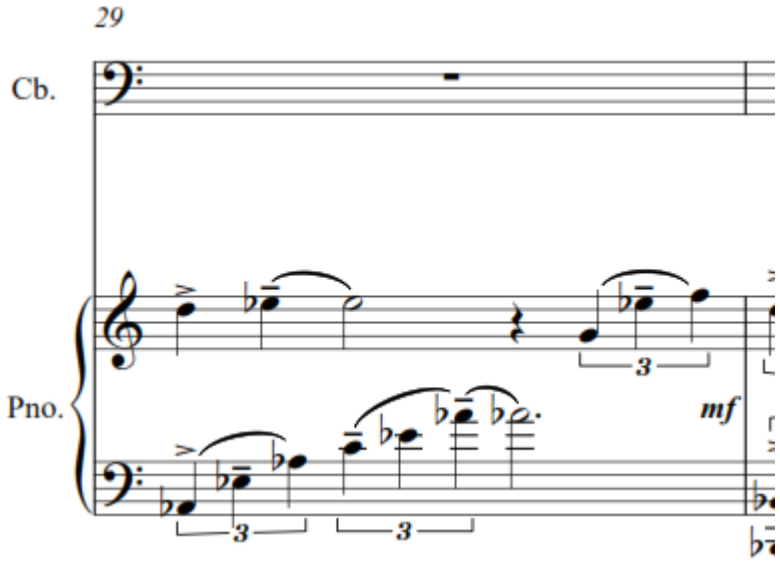
El tema B que presenta el piano en el compás 24, es precedido por un tema melódico conector de 3 compases (21, 22, 23), que lo prepara.



El tema B es presentado por el piano en los compases 24 al 29.




27
Cb.
Pno.
3
3
3


29
Cb.
Pno.
3
mf
3
3

Cuadro de análisis

Forma: Binaria

Estructura general: Introducción – A – B - B'- A' - B'' - Coda

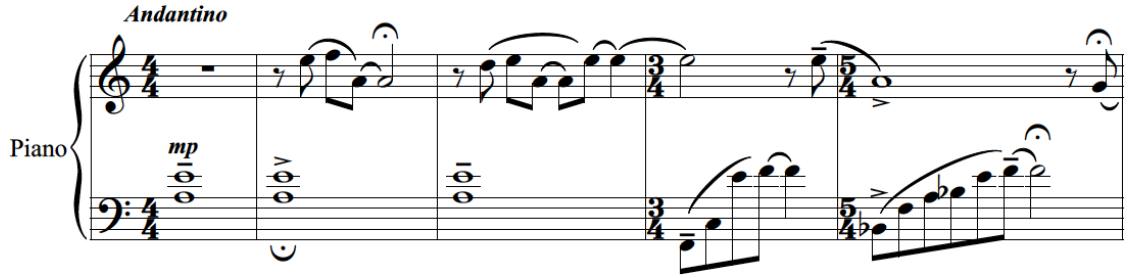
Estructura Interna	Introducción	A	B	B'	A'	B''	Coda
Compases	1-6	7-20	21-30	31-33	34-41	42-47	48-51
Tempo	***Adagio***	***Adagio***	***Andante***	***Andante***	***Adagio***	***Andante***	***Andante***
Ritmo	Compases de 4/4, 7/4 y 3/2.	Compases de 4/4, 3/2.	Compases de 3/2, 7/4, 4/4, 5/4.	Compases de 7/4.	Compases de 4/4, 5/4, 7/4.	Compases de 7/4, y 4/4.	Compas de 4/4.
Dinámica	*p-mp*	*p-ff-pp-mf-mp-mf-p*	*mf-mp*	*mf*	*ff-mf-f-mp-mf-p-mp*	*p-ff-mf*	*f-mp*
Armonía	Mixolidio, acorde sobre la. Jónico, acorde sobre sol. Locrio, acorde sobre Do# Jónico, acorde sobre sib Lidio, acorde sobre la. Lidio, acorde sobre re	Jónico sobre acorde de sol. Jónico sobre acorde de sol bemol. Eólico sobre acorde de do sostenido. Mixolidio sobre acorde de fa. Lidio sobre acor de de la Eólico sobre acorde de do sostenido. Dórico	Dórico,acorde sobre fa. Eólico, acorde sobre do. Jónico, acorde sobre la bemol. Jónico, acorde sobre si bemol. Eólico, acorde sobre do.	Eólico, acorde sobre do. Jónico, acorde sobre la bemol. Jónico, acorde sobre si bemol. Mixolidio, acorde sobre fa. Dórico, acorde sobre sol. Eólico, acorde sobre do. Jónico, acorde sobre la bemol.	Mixolidio, acorde sobre sol. Jónico, acorde sobre sol bemol. Eólico, acorde sobre do sostenido. Jónico, acorde sobre la. Lidio, acorde sobre la. Jónico, acorde sobre la. Eólico, acorde sobre fa.	Eólico, acorde sobre do. Jónico, acorde sobre la bemol. Jónico, acorde sobre si bemol. Mixolidio, acorde sobre fa. Eólico, acorde sobre sol. Eólico, acorde sobre do. Jónico, acorde sobre la bemol.	Jónico, acorde sobre si bemol. Jónico, acorde sobre la bemol. Frigio, acorde sobre fa. Eólico, acorde sobre do.

Melodía	Integrada por 4 motivos, que dibujan 3 semifrases.	Tema presentado por el contrabajo, acompañado por el piano, que consta de 3 amplias frases (de 6, 5 y 3 compases respectivamente) .	Frase conectora de 3 compases. Tema integrado por 2 frases.	Frase cantada por el contrabajo,como variación del tema B	Presentación textual de las dos primeras frases de A, conectando sorpresivamente con la siguiente sección.	De la cabeza del tema variada, se construye el enlace hacia la coda final.	Elaborada sobre la escala de do menor descendente .
Textura	Polifonía	Melodía acompañada.	Polifonía	Polifonía	Melodía acompañada.	Melodía acompañada .	Melodía acompañada .

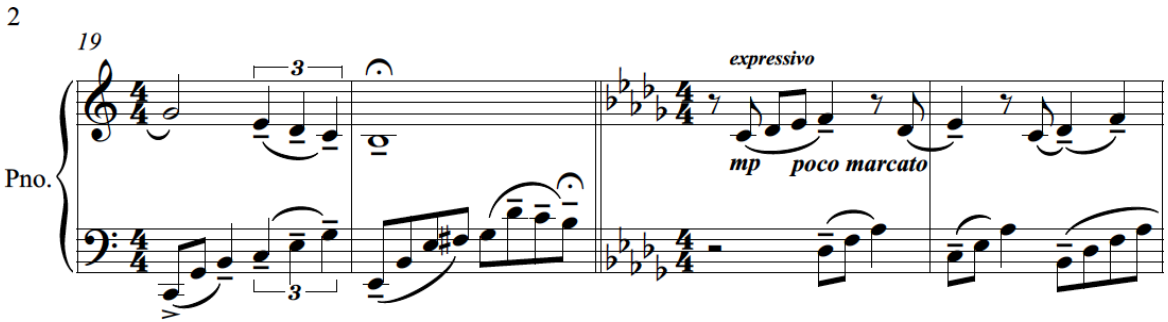
VI. Aries

Descripción

Esta obra está dedicada a la memoria de mi padre. En la introducción de los primeros 5 compases, se presenta el motivo generador de la pieza.

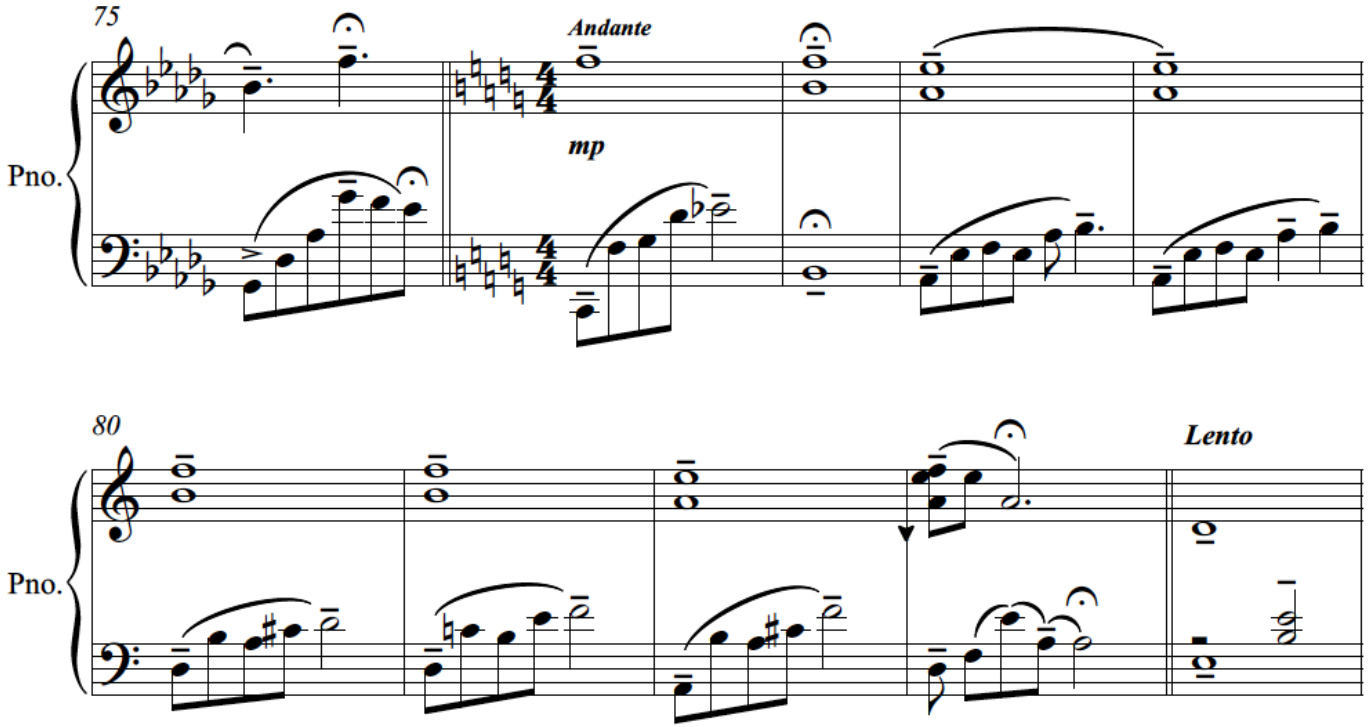


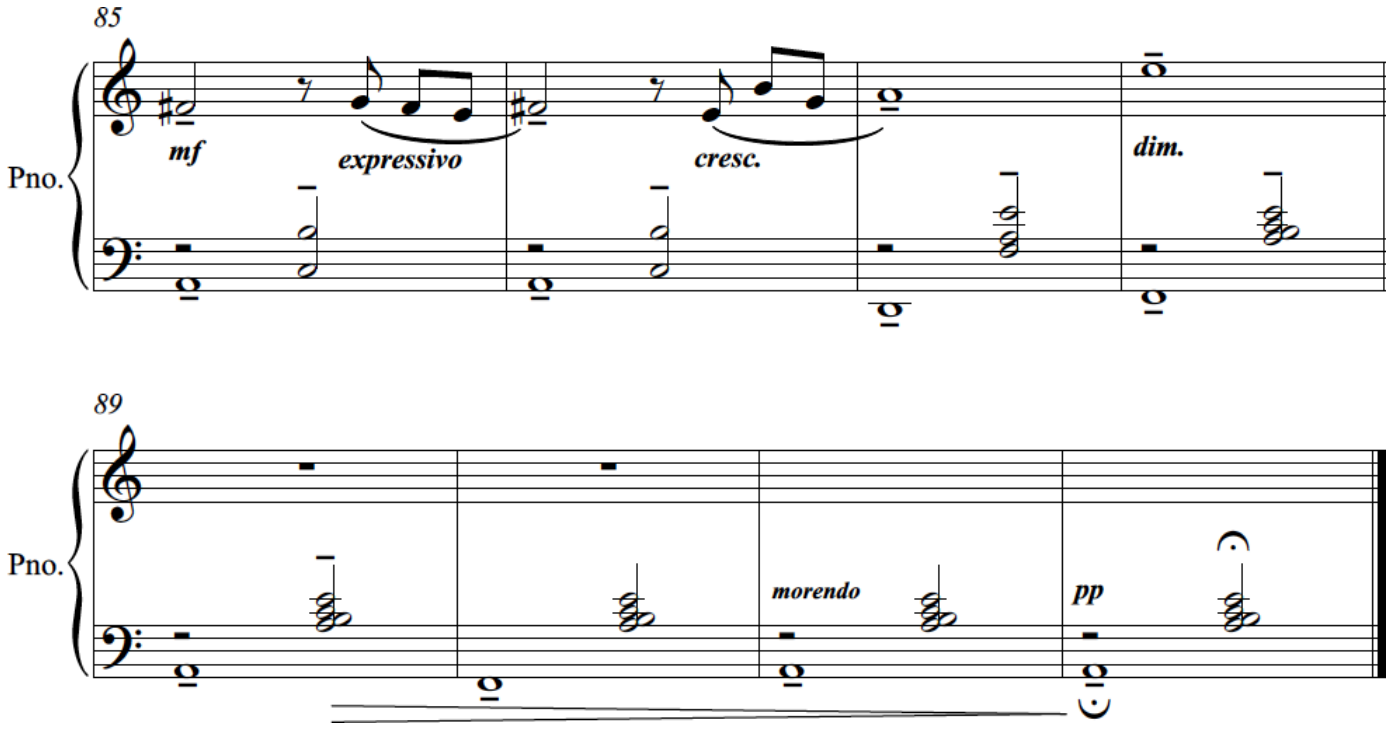
Los cambios de tonalidad sin preparación pretenden ilustrar una abrupta sucesión de cuadros de la memoria remota y reciente de mi tiempo junto a un gran hombre.



El tema tendrá presencia reiterada y desarrollará sus dos frases. El motivo inicial servirá de material, variándolo, para crear los interludios que darán como resultado una estructura a modo de rondó.

Un material contrastante se presenta en la coda (compases 78 a 92), donde la modulación sin preparación entre Si bemol menor, Do Jónico, Re menor melódico y La Dórico evocan la agonía de los últimos momentos de la vida de mi padre y el triunfo de su vida íntegra y virtuosa.




85
Pno.
mf
expressivo
cresc.
dim.
89
Pno.
morendo
pp

Cuadro de análisis

Forma: Rondó libre

Esquema general: Introducción – A – B – Interludio - B’ – A - B’’ - A’ – C – A – B - Coda

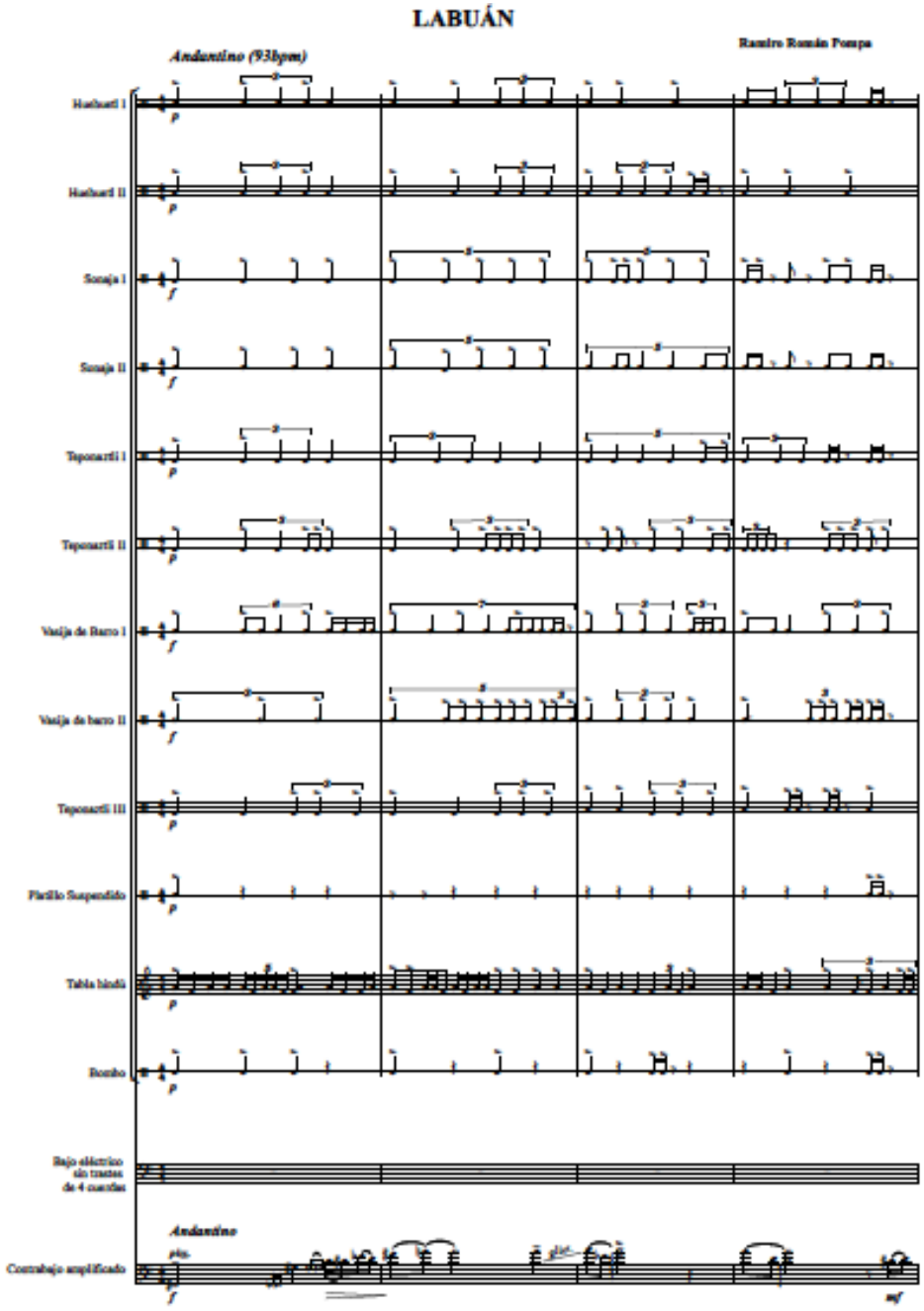
Estructura Interna	Introduc-ción	A	B	Interludio	B´	A	C	A	B	Coda
Compases	1-6	7-20	21-31	32-35	36-51	52-55	56-67	68-71	72-77	78-92
Tempo	*Andantino*								*(Andante)*	*Lento*
Ritmo	Compases de 3/4, 4/4 y 5/4	Compases de 2/4, 3/4 y 4/4	Compases de 4/4 y 3/4	Pulso a 4/4	Pulso a 2/4, 3/4, 4/4 y 5/4.	Pulso a 2/4 y 4/4	Pulso a 3/4 y 4/4	Pulso a 4/4 y 5/4.	Pulso a 3/4 y 4/4	Pulso a 4/4
Dinámica	*mp*	*p*	*mp*	*pp*	*mf*	*pp*	*mf-f-ff*	*p*	*mp*	*mp-mf-pp*
Armonía	Construida sobre la menor y la Frigio	Construida sobre la menor, la Frigio y la Dórico	Enlaces realizados sobre los grados de la tonalidad de si bemol menor.	La menor natural- La Frigio	Enlaces realizados sobre los acordes de si bemol menor	La menor natural	Si bemol menor	La menor La Frigio	Modulación sin preparación Si bemol menor- Do Jónico- Re menor - La Dórico	La menor
Melodía	Presenta el motivo generador de la obra, en una frase de 5 compases.	Integrada por 3 frases. La primera construida con el motivo generador, complementado con una	Integrada por 3 semifrases.	Se presenta el tema generador, fungiendo como conector a la siguiente sección.	Integrada por 4 frases. Las primeras dos como variación del tema B y las siguientes dos construidas	Presenta el tema	Se presenta un tema nuevo y la sección consta de 4 frases.	Nuevamente se presenta el tema.	Los compases 76 y 77, fungen como final de la sección y preparan la coda, en una	Integrada por 3 frases. La primera presentada en el bajo, cerrando con una evocación al motivo

		segunda idea elaborada con una tiratura cromatica, que conforman las siguientes dos frases.			con evocaión del tema A, que conducen a una cadencia concusiva.				cadencia suspendida.	generador La segunda, formada por un sincretis-mo entre los motivos del tema B y A. La tercera frase es una conclu-sión de carácter armónico
Textura	Melodía con acompañamiento									

VII. Labuán

Descripción

Labuán es una pieza inspirada en el libro de Emilio Salgari, *Los tigres de Mompracem*. Escrita para Bajo eléctrico, contrabajo y ensamble de percusiones. Evoca en su sonoridad, la tradición musical oriental, procurando acercarme al fraseo, diversos materiales cromáticos y texturas, con la siguiente dotación: tabla hindú (cuya sonoridad carcaterística nos remite al mundo hindú), intrumentos de percusión de origen prehispánico,-sonajas, vasijas de barro, teponaztlis, huehuetls-(instrumentos construídos con recursos naturales, que remiten a los escenarios de la naturaleza), instrumentos de percusión occidentales como el bombo y el platillo (cuyo caracter brindan soporte eficiente en el devenir, con sus sonidos precisos y maleables) y dos instrumentos melódico-armónicos de origen occidental, –el bajo eléctrico y el contrabajo–, quienes llevan líneas melódicas discursivas que dialogan entre sí, en una textura polifónica. La mezcla instrumental y de lenguaje, es resultado de la exploración de cada influencia cultural musical que nutre mis composiciones.


LABUÁN
Ramiro Román Pompa
Andantino (93bpm)
Hasbaati I
Hasbaati II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Vasija de Barro I
Vasija de barro II
Teponaztli III
Platillo Suspendido
Tabla hindú
Bombo
Bajo eléctrico sin trastes de 4 cuerdas
Andantino
Contrabajo amplificado

Cuadro de análisis

Forma: Libre

Estructura general: Introducción-A-B-C-Puente-D-E-F-G-H-I-J-Coda-Final

Forma Interna	Intro	A	B	C	Puente	D	E	F	G	H	I	J	Coda	Final
Compases	1-11	12-24	25-34	35-43	44-55	56-64	65-73	74-80	81-88	89-142	143-182	183-211	212-218	219-226
Tempo	***Andantino***									***Allegretto***			***Andantino***	
Ritmo	Pulso a 4/4	Pulso a 5/4 y 4/4			Pulso a 5/4					Pulso a 4/4		Pulso a 5/4		
Dinámica	*p-f-mf-pp-ff*	*mf-mp-pp-f-mf-fff-pp-ff*	*p-mp-f*	*mf-ff-mp-mf-f*	*mp-p-pp*	*pp*	*pp*	*mf-p-ff*	*pp-mp-mf-f*	*ff-mp-f-p-f-ff-mf*	*mf-ff-mp*	*mf-mp-ff*	*mf-ff-mf*	*mf-pp*
Armonía (Aplicaré la nomencla-tura sajona)	C#sust2/ G#. G, Eb, A, Ab, Bb, Gb aug Dm, Dm/ A	Cm9, Gbm (maj7), Dm7, Dm11, Eb.	G Cm9, Gm, Gmaj7 (b9) Cm9, Dm Cm9	Ab Bbmaj13 Dsust4, Dm Bbaug, D, Cm9 Ebmaj7	Ebmaj7, C7(#11), Abmaj7 (#11) Cmaj7, Ebsust2, Ebmaj9, F7 Fmaj7, Gm6 Edism, Abmaj7 Ebmaj7 (#11), Am(b9), Abmaj7, Ab7, Bbsust2 C7,	Eb C7 Eadd9, Em, G7, Gm6, Abmaj7 (#5), Dm, Ebsus4, Gm7, D7(b13) Gmaj7 (#5), F, C(b9), Eb aug,	Cm9 Ebmaj7, Em7, Edism E, Db, Ddis, Cm6 Adism, Gm (maj7), Ebmaj7, Cdism, Ab	Ddis, Gmaj7, Gm7, Dm11, Dm7, G9, Ebmaj7, Gm (b9), D	Em9, Em11, Am6, Em7, Em	Cm9, Am Cm9, Fmaj7 Cm9, C7, Cm9, Am9 (13), Bbmaj7 (#11), F, C	C7, C# dism7 C7 Ab, C7 Eb, C7 Cm7, C7 Gm, C7 Ab aug, C7 Eb maj7, C7	Cm11 ,Fm11, Eb (#11), Bb maj7, Am11, Dm	Ddism Gmaj7, Gm7, Dm11, Dm7, G9, Ebmaj7 Gm(b9) D	Em9, Em11, Am6, Em7, Em

					F7 Cmaj9, Em7(b5), Gm7	Esust4, Am					Gm7			
Melodía	La presenta el contra-bajo, acompa-ñado de las percusio-nes. Compues-ta por dos frases, la primera de 6 compa-ses y la segunda de 5 compa-ses.	La presenta el bajo eléctrico, con un acompa-ñamiento del contraba-jo; las percusio-nes tienen una función de acompa-ñamiento a los solistas, la tabla hindú tendrá un papel preponde-rante, propician-do un ambiente evocati-vo de un entorno natural.	La presenta el bajo eléctrico, acompa-ñado por el contraba-jo y un número menor de percusio-nes. Consta de dos frases, la primera de 4 compa-ses y la segunda de 5. El contraba-jo toca un ostinato, que da soporte al canto. La percu-sión dismi-nuida en	La melodía continua en el bajo eléctrico, con el contraba-jo tocando un ostinato, que da soporte al canto. Las percuio-nes continú-an acompa-ñando con sus texturas, con un número reducido de sus partici-pantes.	El contraba-jo retoma su papel protagó-nico y en una dinámica piano presenta dos frases, de 6 compa-ses cada una. El bajo eléctrico acompa-ña con acordes emitidos compás por compás. La percu-sión reducida acompa-ña con diferen-tes partici-pantes la primera y	En una textura contra-puntístí-ca, el bajo eléctrico emite su canto junto al contraba-jo que en éste momen-to deja el *pizzicato* y toca con arco. La percu-sión se reduce al mínimo.	La percusion se omite, quedando solo el dialogo entre el bajo eléctrico y el contraba-jo, que regresa a tocar en *pizzicato*.	Configu-rado con material temático, que presenta el bajo eléctrico en la sección A, es una idea conectora que conduce a la siguiente sección. Consta de dos frases de 5 y 2 compases respecti-vamente.	A manera de cierre de la primera parte de la pieza, el contra-bajo, presen-ta una frase de 8 compa-ses, dividi-da en dos semi-frases de 5 y 3 compa-ses respecti vamen-te. El bajo eléctri-co da soporte a la	Consta de 5 frases. El contraba-jo inicia tocando un solo de 8 compa-ses, con dos semifra-ses de 4 compa-ses, acompa-ñado por percu-sión. El bajo eléctrico presenta un gran solo, durante las 4 frases del resto de la sección. Su primera exposi-ción	Inicia ahora con una intodu-cción de 4 compa-ses, que realiza el bajo eléctrico. El contraba-jo presenta ahora otras 4 frases de 8 compa-ses cada una, sustenta-das armónica mente, por el uso de acorde híbridos, que tratan de evocar la comple-jidad del	Contí-núa el contra-bajo hacien-do el canto, que soste-ndrá durante toda la secci-ón. El bajo eléctri-co, brinda-rá un-soporte armóni-co y rítmico en cada una de las frases. La tabla hindú, tendrá un papel protagó	Con materiales presentados en las secciones F y G, se construye el gran final que inicia en la coda, su climax dinámico hacia el forte se presenta al inicio del final y la obra concluye en una dilusión tanto armonica, timbrica y melodica para concluir en un ambiente contemplativo, evocando la meditación oriental. El solo melódico sera realizado por el bajo eléctrico, acompañado por el contrabajo,y la tabla hindú ambientado por el ensmable percutido, que poco a poco irá

			número y en un matiz piano, propicia un ambiente mas ligero.		la segunda frase.				melodia princi-pal con un ostinato en la primera semifra-se y con acordes en la según-da.	consta de 3 ideas de 8, 4 y 8 compa-ses respecti-vamente. El contraba-jo acompa-ña con un ostinato rítmico melódi-co; la percu-sión va nutriendo su acompa-ñamien-to,con ritmos y timbres sugesti-vos . Las siguien-tes 3 frases de 8, 8 y 10 compa-ses siguen el mismo criterio, cambian do en una de ellas, a ser el	mundo natural. Cada semi frase y cada frase, esta delimita-da por un efecto de *glissando*	-nico, reforza do por el ambien -te percusi -vo. Consta de 4 frases de 8, 6, 8 y 7 compa-ses respecti vamen-te.	adelgazando su textura. La coda consta de tres frases de 2, 3 y 2 copases respectivamente El final consta de una frase de 8 compases.

										soporte tonal en el que dan.			
Textura	Contra-bajo solo	Polifónica		Melodía armonizada		Polifónica		Melodía Armoni-zada	Polifónica			Melo-día Armoni-zada	Polifó-nica

VIII. Caronte

Descripción

Caronte se compuso durante el tiempo de la pandemia de COVID 19. En ese año muchas personas perdieron la vida, motivo por el cuál imaginé al barquero de nombre Caronte, que constantemente recorrió el lago Stigia, para transportar las almas de los fallecidos

Caronte es una pieza para ensamble de coro de saxofones, bateria de perfil jazzístico, guitarra eléctrica y bajo eléctrico de 6 cuerdas, que presenta evocaciones del jazz y funk con influencia de la música de Henry Threadgill[16] y de Steve Coleman.[17]

Del jazz, la dotación instrumental, destacando el uso de los saxofones con su particular personalidad timbrica y su agilidad discursiva. También los pasajes de carácter improvisatorio están presentes, pero dado el perfil de música de concierto, están escritos; cada solo está asignado a uno de los saxofones, acompañado por una base rítmica sostenida por el ensamble y entre cada solo, hay un interludio conector a cargo de la citada sección rítmica.

Del funk, están presentes las células rítmicas carcaterísticas del género, con sus contratiempos y síncopas.

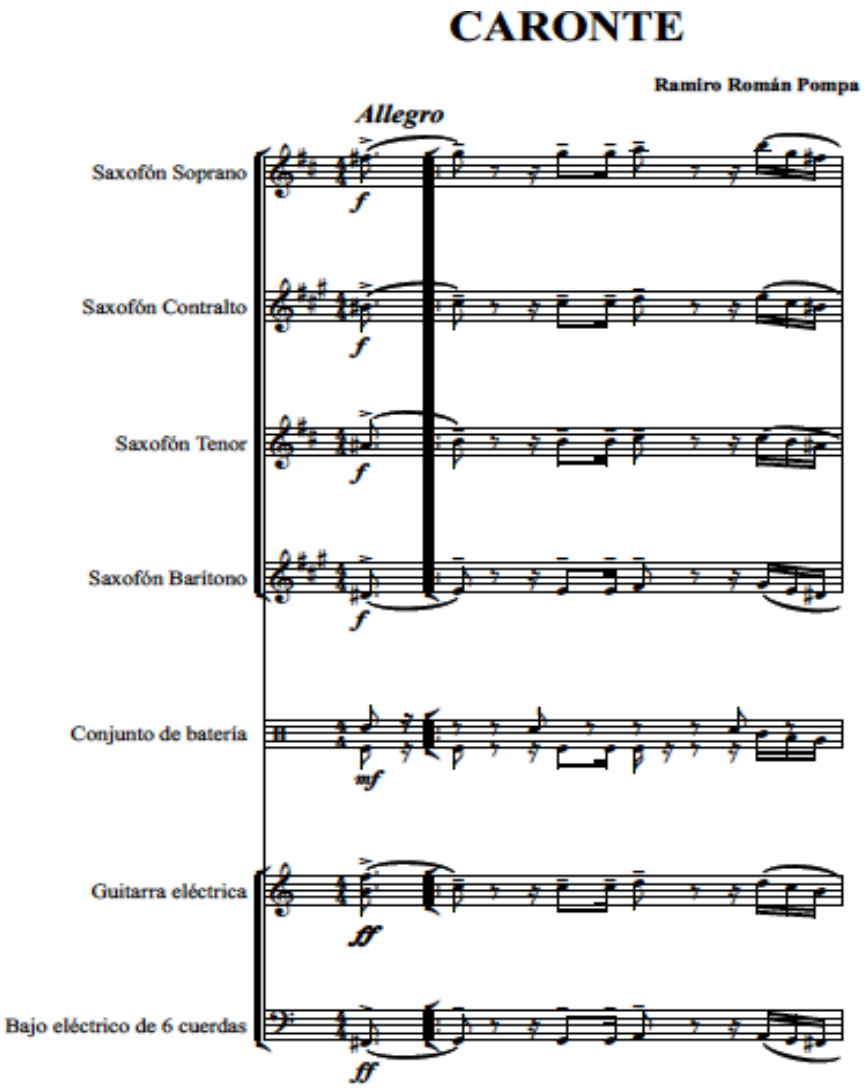
La característica de la música tanto de Threadgill como de Coleman, es la fusión que realizan de ambos géneros, pero Threadgill permanece mas apegado al perfil de la música de concierto, mientras que Coleman se perfila hacia la improvisación libre. Ambos suelen acoger motivos y rasgos de la música negra africana.

[16] Henry, Threadgill. *Too much sugar for a dime.* Recuperado en https://www.discogs.com/es/master/878466-Henry-Threadgill-Too-Much-Sugar-For-A-Dime. El 21.07.2022

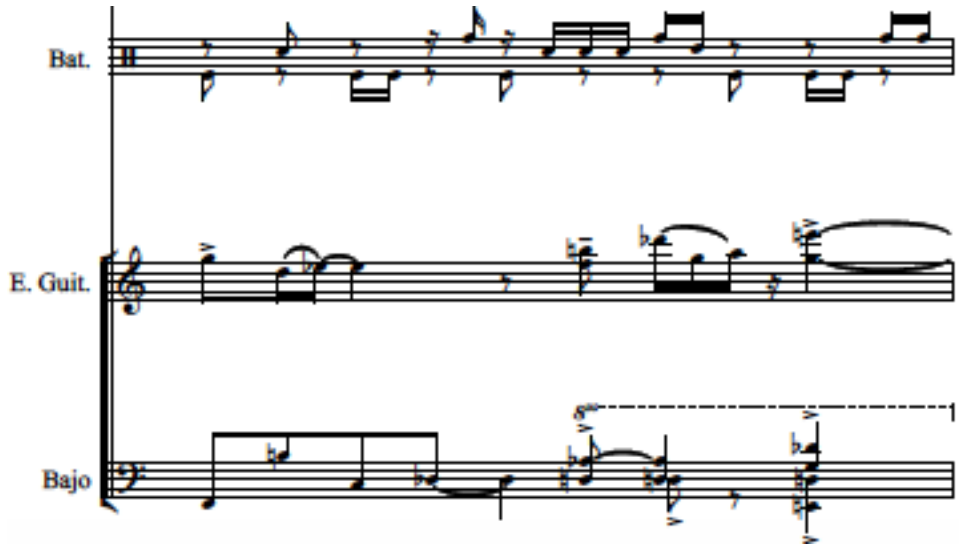
[17] Steve, Coleman. *Invisible Paths: First Scattering.* Recuperado en https://www.discogs.com/es/release/1115689-Steve-Coleman-Invisible-Paths-First-Scattering. El 21.07.2022

Atendiendo a la tradición jazzística, la obra presenta en el tema inicial, un desarrollo que trabaja sobre solos en los distintos instrumentos que conforman el ensamble. El cuarteto de saxofones resignifica entre sus integrantes, el papel solista de los instrumentos, en los estilos que evoca la pieza.

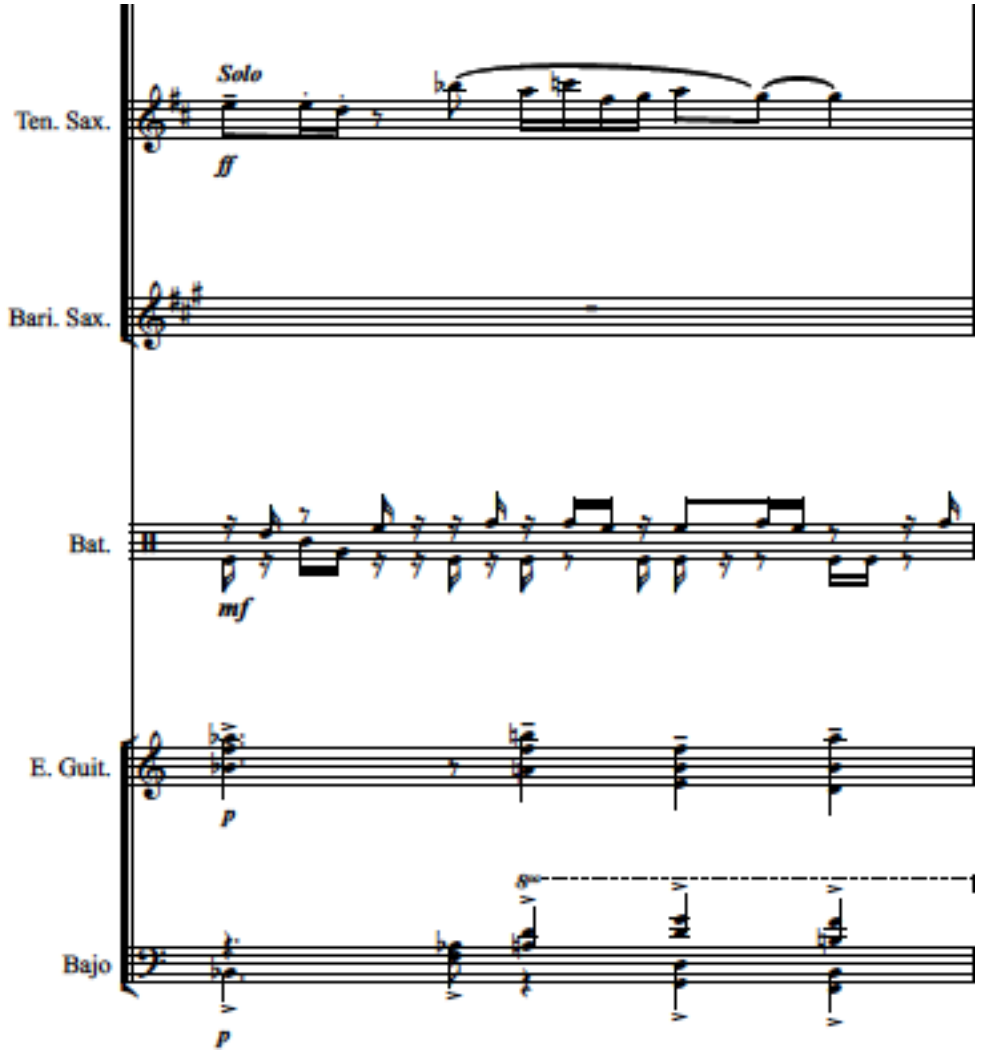
En Caronte, el tema lo presento en la sonoridad del bajo eléctrico, armonizado por el tutti que le da gran fuerza y vitalidad desde el primer compás.



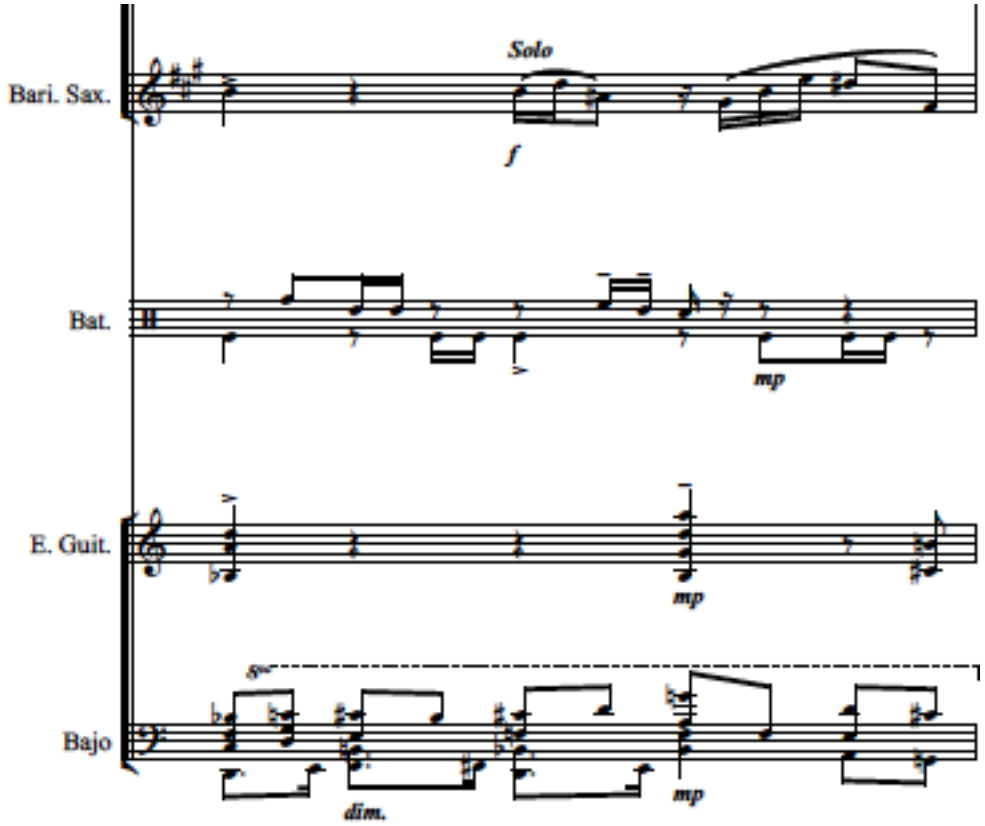
Los solos instrumentales evocan las secciones de improvisación tan características en el jazz.



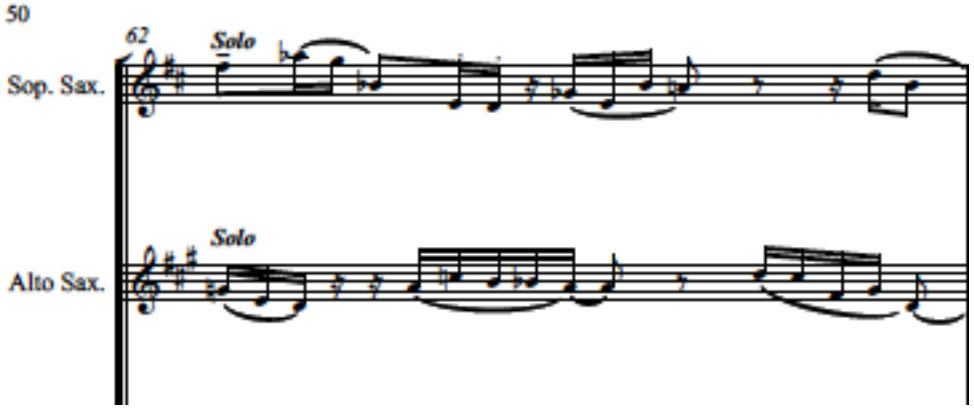
Solo de guitarra



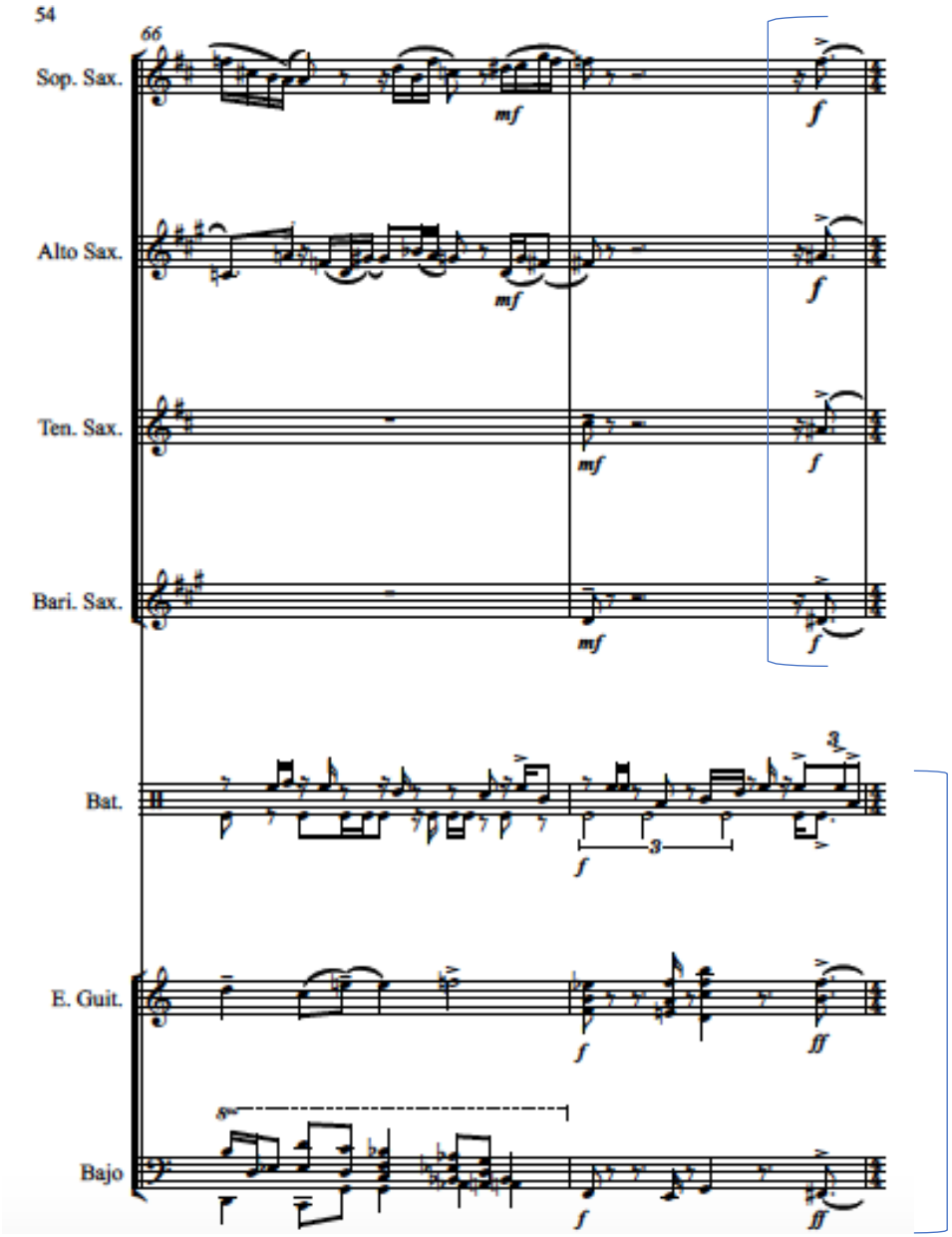
Solo de saxofón tenor



Solo de saxofón barítono



Solo, saxofones soprano y alto.



Reexposición

Cuadro de análisis

Forma: Libre

Estructura general: A – B – C - D - E – Puente - B’- Puente - F – Puente - B’’- G – Coda (A´)

Textura	A	B	C	D	E	Puente	B’	Puente	F	Puente	B’’	G	Coda
	Tutti. Melodía reforzada por una armonía distribuída en el ensamble, comprartiendo el mísmo ritmo.	Contrapunto. Tema realizado por el bajo, doblado por guitarra eléctrica. Contrapuntos en los saxofones La batería da una base rítmica, dibujando frases tímbricas.	Textura contrapuntística. Saxofones soprano y alto comparten ritmo con intervalos melódicos en movimiento contrario. Los saxofones tenor y barítono desarrolan un contrapunto al material melódico de los saxofones soprano y alto. La guitarra eléctrica y el bajo dan una base armónica. La batería continúa dando una base rítmica, dibujando frases tímbricas.	Solo de guitarra, El coro de saxofones enfatizan armónicamente lugares particulares del solo de la guitarra. El bajo presenta el bajo armónico y su contexto armónico. La batería continúa dando una base rítmica, dibujando frases tímbricas.	Solo de saxofón tenor. El coro de saxofones enfatizan armónicamente lugares particulares del solo del sax tenor. La guitarra eléctrica y el bajo dan una base armónica. La batería continúa dando una base rítmica, dibujando frases tímbricas. Al final de la sección, el sax soprano y el bajo, doblan al sax tenor, para conducir a la	Tutti. El bajo, doblado por el sax barítono, y reforzado armónicamente por el coro de saxofones y la guitarra eléctrica, sucediéndose acorde al pulso, junto con la batería, conducen a la siguiente sección.	Con un material melódico variado del tema B, lo presentan el bajo doblado por la guitarra eléctrica y en su primer compás acompañado por los sax soprano, tenor y barítno. Posteriormente el coro de sax, se presentan soprano y alto compartiendo sus líneas melódicas en un tejido contrapuntístico, con las líneas melódicas del tenor y el bajo. La guitarra y el bajo se perfilan como	El bajo, con una clara línea melódica presenta sustento armónico, unido a la guitarra y acompañados rítmicamente con la batería.	Solo de saxofón barítono, contrapunteado por el bajo, reforzado armónicamente por la guitarra y rítmicamente por la batería.	El bajo vuelve a presentar la clara línea melódica, reforzado por la guitarra y rítmicamente por la batería. En el compás 54, el coro de saxofones, refuerzan armónicamente al bajo y a la guitarra, para conducir a la siguiente sección.	El bajo presenta una frase de dos compases, acompañado por la guitarra eléctrica y los sax tenor y barítono. Contrapunto de los sax soprano y alto. La bateria da una base rítmica. En el compás 57, el tema es presentado por los sax soprano y alto, mientras los sax tenor y barítono presentan un contrapunto. La batería se	Solos en contrapunto de los saxofones soprano y alto. El bajo presenta un material melódico y su presencia armónica la refuerza la guitarra. La batería da una base rítmica.	Tutti. Presentación textual del tema de inicio.

					siguiente sección.		sustento armónico. La batería se reduce a seguir sustentando la base rítmica. En el compas 38 el sax tenor toma papel preponderante, que conduce a la siguiente sección				mantiene dando una base rítmica. El bajo y la guitarra dan una base armónica. En el compás 59, el sax tenor toma un papel protagónico para conducir al cambio de sección. En el compás 61, el bajo retoma material melódico y sirve de amalgama a la siguiente sección.		
Compases	1-7	8-10	11-15	16-25	26-31	32-33	34-40	41-43	44-49	50-54	55-61	62-66	67-74
Tempo	***Allegretto***												
Ritmo	Compás de 4/4		Compases de 6/4, y 3/4	Compás de 5/4									Compás de 4/4
Dinámica	*f-ff-mf*	*mf-f*	*mf-f-mp*	*mf-f-mp-ff*	*p-mf-ff*	*mf-f*					*mf-f-ff*		*mf-f-ff*
Armonía (aplicaré la nomencla-tura sajona). Enlistaré los acordes utilizados para generar la textura armónica	Gmaj7-Em11-Cmaj7 (#11)-C#add9-Fsus4 (maj7)	Fmaj7 (sus4)-Eb7-Gadd9	F#dis7-Fmaj7-Ab (#4) /C-C#maj9	Ab (#4)-Eb7 (b9)-Bdis7/ F -Edis7-Cm7	Bb7-Ebmaj7-Bbmaj13-Fm (maj7)-F#7 (sus4)-Bdis7/A-Bdis7/ Ab-Cadd9 (#11)- F7	Bbmaj7/A -Abmaj7/C -C-Fsus4-G (#11)-E (11)-Dm7/F	Fmaj7 (sus4)-Gadd9-F#dis7-F (11)-Fmaj7-Ab (#11/C)-C#m(maj7) Ebmaj9 (#5) Gm7/ Bb F/A Gm7 (b9)	F7(sus4)-C (11)-Dsus4-F6- Bb9-G7-Dmaj7(b5) Mb (#11)-Dm (b9)-Fsus4-Dm13 (maj7)-Cdis9-Dmaj7-	Eb7 (#5)-Am11-C# (b9)-Gm11-Bbadd9-G7-Emaj7 (b5) Cadd9 (#5) Edis7- G-G7 (11)-	Dm7 (b5, b9)-C#m7-Bmaj7 Am7-G7(#5)-Em7 (b5)-Adis7-E7-Cmaj7-Bdis7-	Fm (sus4) Gadd9-F#dis-Adis-F#7-F#maj7-Adis9-Fmaj7-Ab (#11) C#maj9 Ebmaj7 (#5)	Bb7-Fmadd9 Cmaj7-Em7-Bb-Gm-Gsus4-Eb13-Bdis-Eb9-G#m-Cm7-	F-F#-Gmaj7-Em11-Cmaj7 (#11)-C#add9-Fsus4 (maj7)

en el devenir del discurso.					(sus 4)-Bbmaj7-G-Em7-D7(sus4)-Emaj7-Fadd9			Gadd9-F-Bb9-Emaj7 (#5)-Faug (#11)-Bb (#9)- G7-A7 (11)	Adis-Fsus2 (sus4) – Cmaj7 (11)-Bbmaj7 (#11)-Cadd9-Em7-Abmaj7-Fsus2	B7- Eb (#11)-Fsus2 (#4)- G7 (#11)-Bdis9-Am7-Cmaj7-G7-D#dis7-Adis-Cmaj7	Gm7-F- Gm7 (b9)	Am7 (b9)-G7- Ebaug (#11)-Bdis-Cadd9-Gm11-Bb11-A7 (sus4)	
Melodía	Integrada por 3 frases. La primera frase esta construída por dos semi-frases, la primera por dos motivos y el primer motivo por dos incisos caracte-rísticos. La segunda frase construída por dos semi-frases, la primera construida por dos incisos, siendo el segundo, una variación de la	Integrada por una frase, compuesta de dos semifrases. La primera semifrase se deriva del material del tema inicial y la segunda semifrase, mateial nuevo de resolución.	Compases 11 y 12, integrada por una frase compuesta de 3 semi-frases. Compases 13, 14 y 15 se presenta un frase compuesta por dos semifrases.	Solo de guitarra eléctrica. Inicia con una primera frase, que va de la anacrusa del compas 16 hasta primera mitad del siguiente compás,y consta de dos semifrases. Segunda frase que va de la segunda mitad del compas 17 hasta el compás 18. Tercera frase que va desde el compas 19 hasta primer tiempo del compás 21,integrada por dos semifrases con un	Solo de sax tenor. Inicia con una frase de dos compases, integrada de dos semifrases de un compás cada una. La segunda frase va del compás 28 hasta el cuarto tiempo del compás 29, integrada por dos semifrases de un compás cada una; en el cuarto tiempo entra el coro de saxofones para abrir la última	Sucesión armónica a modo de coral, que conecta con la siguiente sección.	La melodía se presenta en el bajo en los compases 34 y 35, doblada por la guitarra y los sax tenor y barítono. En los compases 36 y 37, los sax tenor y barítono cantan el tema en movimien-tos mixtos, mientras los sax soprano y alto cantan un contrapunto. En el compás 38 aparece el sax tenor,con el tema, acompañado por el resto de los saxofones haciendo contrapunto,	En compás 41, el tema presentado por el bajo es una frase de dos compases, con dos semifrases, de un compás cada una. En el compás 43, una segunda frase entrega la sección al ingreso del solo del sax barítono.	Solo de sax barítono. La primera frase va del tercer tiempo del compás 44, hasta el final del compás 45; está compuesta por dos semifrase, la primera va del tercer tiempo del compás 44 hasta primer tiempo del compás 45, y la segunda los siguientes tiempos del compás 45. La segunda frase va del	Sucesión armónica a modo de coral. En compás 51, aparece un tema en el bajo que conduce a la siguiente sección. En compás 54, el coro de saxofones, refuerzan armónica-mente al bajo y a la guitarra, para conducir a la siguiente sección.	Tema presen-tado en el bajo,refor-zado por la guitarra y los sax tenor y barítono, mientras los sax soprano y alto cantan un contra-punto. En el compás 57 el tema es presen-tado por los sax soprano y alto, mientras que el bajo y la guitarra asumen una función armónica y los sax tenor y baritono cantan un	Solos de los sax soprano y alto. Ambos desarrollan una primer frase compuesta por tres semifrases Esta primera frase va del compás 62 hasta el primer tiempo del compás 64. Las tres semifrases de cada uno de ellos están determina-das de manera independien-te. En el compás 64, en su segundo tiempo, los instrumen-tos solistas se sincronizan rítmica-	Repetición del tema de inicio.

	primera frase. La trecera frase construída con el maerial de las segundas partes de las frases anteriores.			compas d duración cada una. La cuarta frase va de la segunda mitad del compás 21 hasta primer tiempo del compás 23, integrada por dos semifrases. En el segundo tiempo del compás 23 hasta primer tiempo del compas 24, la guitarra presenta una pequeña frase. Desde el segundo tiempo del compás 23, inicia una frase conclusíva apoyada por el bajo, concluye su parte solista, y juntos concluyen la sección.	frase, que va de los compases 30 a 31, integrada por dos semifrases , la primera abarca el compás 30 y en la segunda se le une el sax soprano, para concluir en la siguiente sección.		concluyendo en el segundo tiempo del compás 40. En los tiempos cuarto y quinto del compás 40, aparece un tutti, que conducen a la siguiente sección.		compás 46 hasta el primer tiempo del compás 48, está compuesta de dos semifrases de un compás cada una. La tercera frase va del segundo tiempo del compás 48 hasta el final del compás 49, está compuesta por dos semifrase de un compás cada una.		contra-punto. En el tercer tiempo del compás 58, los sax tenor y barítono toman el tema, mientras que los sax soprano y alto cantan un conttra-punto, y guitarra y bajo continúan su función armónica.	mente, pero conservando indepen-dencia en sus respectivas líneas melódicas, para en el compás 66 terminar sus solos.	
Textura	Melodía armoniza-Da	Polifonía				Melodía armoniza-da	Polifonía			Melodía armoniza-da	Polifonía		Melodía armoniza-da

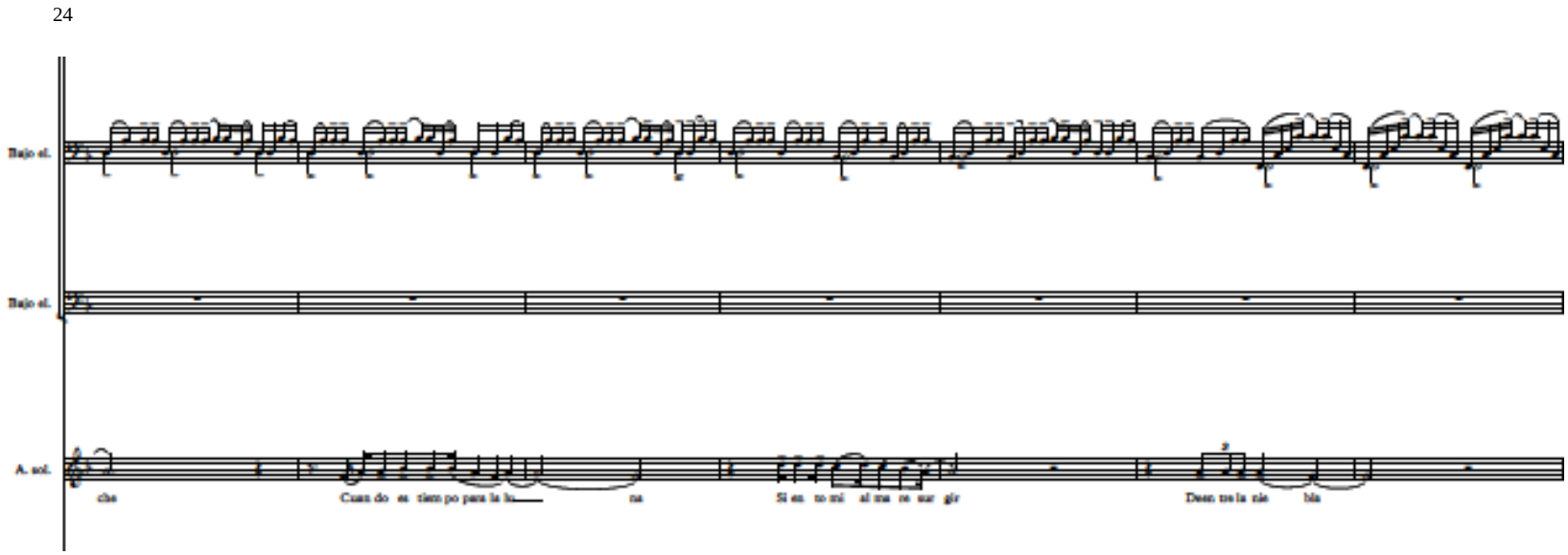
IX. Lobo

Descripción

Obra para conjunto orquestal, que contiene una sección para voz solista. Está integrado por la siguiente dotación:

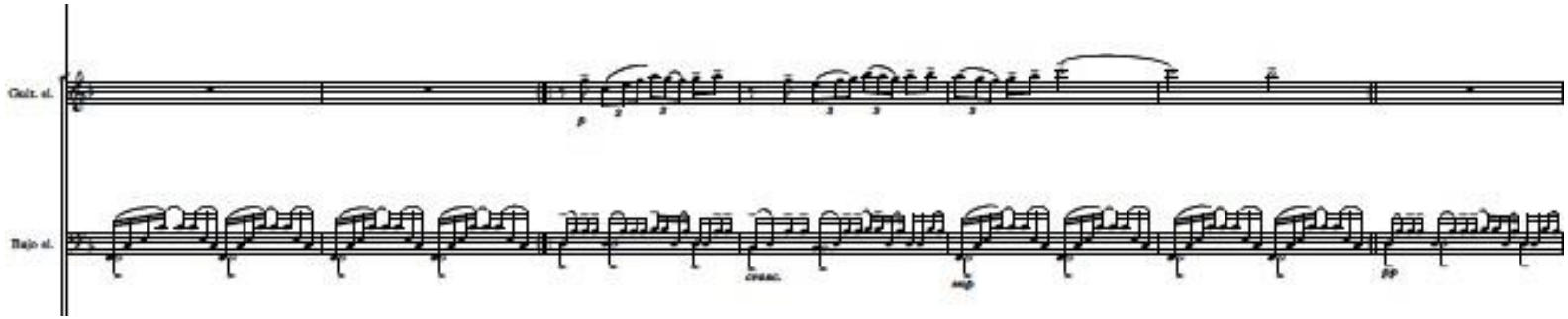
- Conjunto de percusiones: conjunto de batería, conformado por bombo, tarola, 3 toms de aire, 2 toms de piso.
  - Platillo suspendido.
  - Djembé grave (tambor de origen africano, que radicado en el Caribe es usado para música ritual y en diversos géneros populares).
  - Instrumentos Precolombinos: sonaja y huehuétl.
  - Tabla Hindú: instrumento de la India, actualmente utilizado en músia de concierto.
  - Xilófono.
- Voz solista: Contralto.
- Electrófonos: Guitarra eléctrica, bajo eléctrico sin trastes y bajo eléctrcico con trastes.
- Cuerdas,: Violínes. I y II, Violas, Violonchelos y Contrabajos.que integra una sección

El tema principal de la obra se presenta en los compases 24 al 47. Es una canción cuyo tema es la comunión del alma o esencia de la tierra y los seres vivos con la Luna.



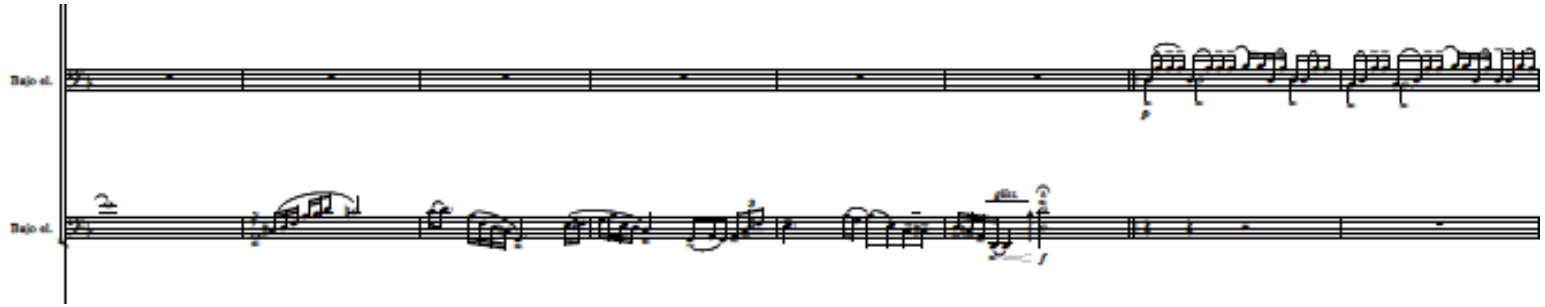
Una segunda melodía llevada por la guitarra eléctrica antecede a la principal. Se presenta desde el compás 19 al 26, con una reexposición que se desarrolla desde el compás 48 al 78.

19

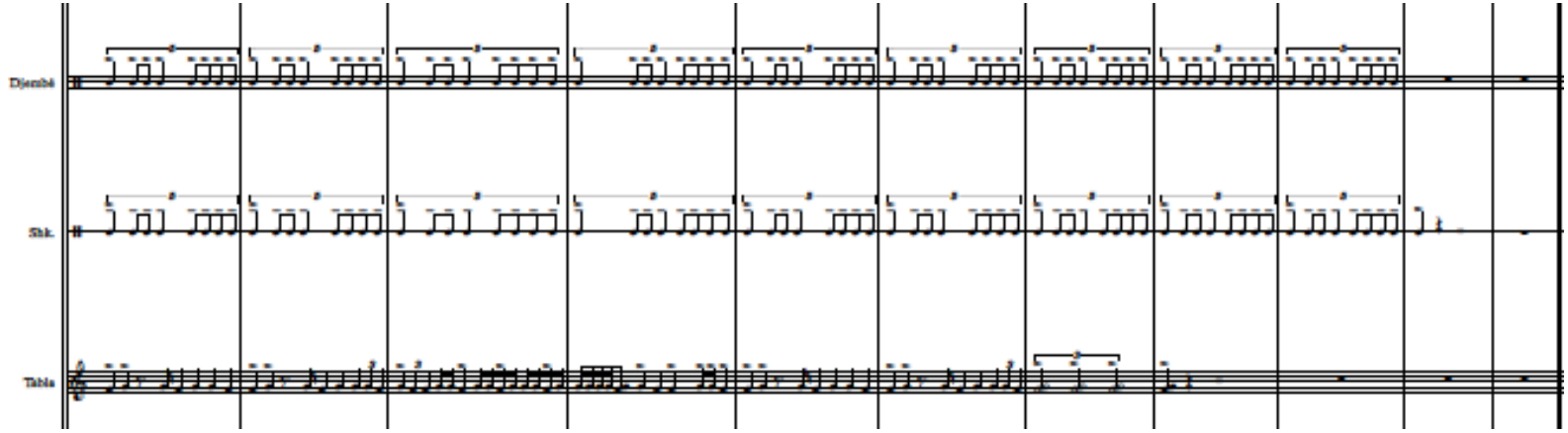


El acompañamiento del bajo eléctrico, desde el compás 16 hasta el 78, en el cual se propone un desarrollo rítmico, tímbrico y armónico, inspirado en el rock progresivo, nutrido por un desarrollo en la orquesta.

16



El desarrollo rítmico que arranca desde el segundo compás y permanece hasta el final de la obra, evoque una danza tribal que esboza una relación mítica hombre-lobo como dupla indisoluble. Esta obra intenta narrar también la senda del hombre plasmada en el arte rupestre, quizá descubriéndose como animal humano.



Cuadro de análisis

Forma: Libre

Estructura general: Introducción – A-B (a,b,c) – A´(d,e) – C – CODA (f,g).

Estructura Interna	Introducción (a modo de preludio)	A	B a	b	c	A´ d	e	C	CODA f	g
Compases	1-19	20-23	24-40	41-48	49-52	53-56	57-61	62-69	70-77	78-93
Tempo	***Allegretto***	***Adagio***						***Moderato***	***Adagio***	
Ritmo	Pulso a 4/4									
Dinámica	*ppp-pp-p-mp*	*mp-p*	*pp-mp*	*mf-f*	*mf*			*mp-f*	*ff*	*p-pp-ppp*
Armonía (aplicaré la nomenclatura sajona)	Dm7, BbMaj7, Dm7, A7 (b9), Gm7, A7, Gm7, A7, Dm,, Dm7 Bbmaj7, Fmaj7.	Dm7, Bbmaj7 Fmaj7.	Dm7, Bbmaj7, Fmaj7.	C, Dm7, Am7.	Dm7, Bbmaj7, Fmaj7.	Dm7, Bbmaj7.	Fmaj7, Dm7.	Dm7, Dm7/C, Bbmaj7, Am7, A7 (b9).	Dm7, Dm7/C, Bbmaj7, Am7, A7 (b9)	Dm
Melodía	En el primer compás, el xilófono abre la obra con un intervalo expectatívo. En el compás 2, el bajo eléctrico sin trastes inicia con un bajo	Se presen-ta el tema a dúo entre la guitarra eléc-trica y el violín	Se presenta la voz, interpre-tando la canción, compues ta por dos frases de 8 compa-	La segunda parte de la canción, integrada por 2 frases, de 8 compa-ses cada una,	En esta frase, se presenta una variante instru-mental acompa-ñando al tema A que	En esta frase el acompaña miento continúa con el mismo criterio, mientras el solista continúa	La frase que presenta el solista, es doblada por los violines I y II y la viola, mientras	En una frase de 8 compa-ses, la guitarra eléctrica a manera de coro, se integra con las	El bajo eléctrico continúa en su papel solista, mientras violon-chelos y contra-bajos	El papel de solista desapare ce. La sección de percu-siones continúa presen-

	de 3 compases y en el compas 5 presenta un tema de 10 compases, compuesto por dos frases de 4 y 7 compases respectiva-mente. La segunda frase, consta de 3 semifrases, de 2, 1 y medio y 2 y medio compases respectivam-ente. En el compas 15 se presenta el bajo electrico con trastes, dibujando una armonía, en donde los dos primeros compases sobre una base rítmica basada en	prime-ro.	ses cada una, con dos semifra-ses de 4 compa-ses cada una.	compues tas por dos semifra-ses de 4 compa-ses cada una de ellas.	ahora, a modo de solista, lo vuelve a presentar la guitarra eléctrica. La viola presenta un contra-punto, que brinda mayor expresivi dad al tema.	su canto, presentan-do una melodía que aunque diversa, continúa el discurso de la primera frase.	violon-chelos y contra-bajos presen-tan un contra-punto que refuerza la expresivi dad de la melodía principal.	cuerdas sostenien do la armonía, mientras el bajo eléctrico toma un papel solista presen-tando con firmeza un dibujo armónico rítmico.	ahora cimientan la armonía con notas pedal y violínes I y II, violas y guitarra eléctrica en una línea melódica descen-dente, en un rítmo de dos notas por compas van diluyendo la carga energética acumulada de la pieza.	tando la atmósfe-ra tímbrica, que se le pide diluir en un prolonga do diminuen do, que evanesce rá la presencia sonora hasta desapare cer al final. Violon-cehlos y contra-bajos presen-tan una nota pedal, que se va disminu-yendo hasta desapare -cer 11 compa-

	figuras de diesciseisa-vos que se mantendrán casi a lo largo de toda la pieza, cuya función integradora es relevante porque es un cimiento rítmico y armónico de la obra, que da soporte a todo el discurso.									ses antes del final. Un xilófono concluye la obra presen-tando material armónico en matiz de *pp*. *Estruc-tural-mente el xilófono abre y cierra la obra*
Textura	Melodía con acompañamiento									

IV. Conclusiones

A través de la elaboración de esta tesina, pude reconocer la riqueza de la herramienta de la autoetnografía, para describir mi formación, mi trabajo y mi capacidad creativa.

Una gran inspiración para mi trabajo creativo ha sido siempre la naturaleza y sus procesos. Por ello resultó tan conveniente y tan ilustrativa la idea de simbiosis tomada de la biología, para explicar los elementos que nutren y se sincretizan en mi música.

Esta tesina es una muestra de distintas etapas de mi proceso de maduración como compositor. Tanto en lo que respecta a los lenguajes como las herramientas tomadas de los distintos lenguajes musicales a los que hacen referencia mis obras.

Mi música se sustenta en los dos instrumentos básicos –el bajo eléctrico y el piano– de los cuales soy ejecutante. Como intérprete de mi propia obra, soy al tiempo juez y parte, lo que me ha llevado a un crecimiento tanto como compositor como en la ejecución. Por ello, como intérprete espero del compositor que sea cada vez más claro en su escritura; y por el otro, el compositor le exige al intérprete mayor compromiso emocional en el momento de ejecutar cada pieza.

Las obras didácticas han sido probadas en espacios de formación, lo que ha derivado en un enriquecimiento en mi labor como docente y como compositor.

El análisis minucioso de mis obras reveló detalles que escapaban incluso a mi percepción, lo que me hizo darme cuenta de que mi proceso creativo, en gran medida, ocurre en el subconsciente.

El perfil ecléctico de mi formación es una de las características fundamentales de mi música, lo que considero una aportación.

Bibliografía

Arendt, H. (2003). *Responsability and Judgment.* Nueva York: Schocken books.

Blanco, M. (mayo-agosto de 2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios, 9*(19), 49-74.

Castro-Gómez, S. (1998). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate).* México: Porrúa.

Dájer, J. (1995). *Los artefactos sonoros precolombinos.* México: FONCA.

Hilje, L. (Julio-diciembre de 1984). Simbiosis: Consideraciones terminológicas y evolutivas. *Uniciencia, 1*(1), 57-60.

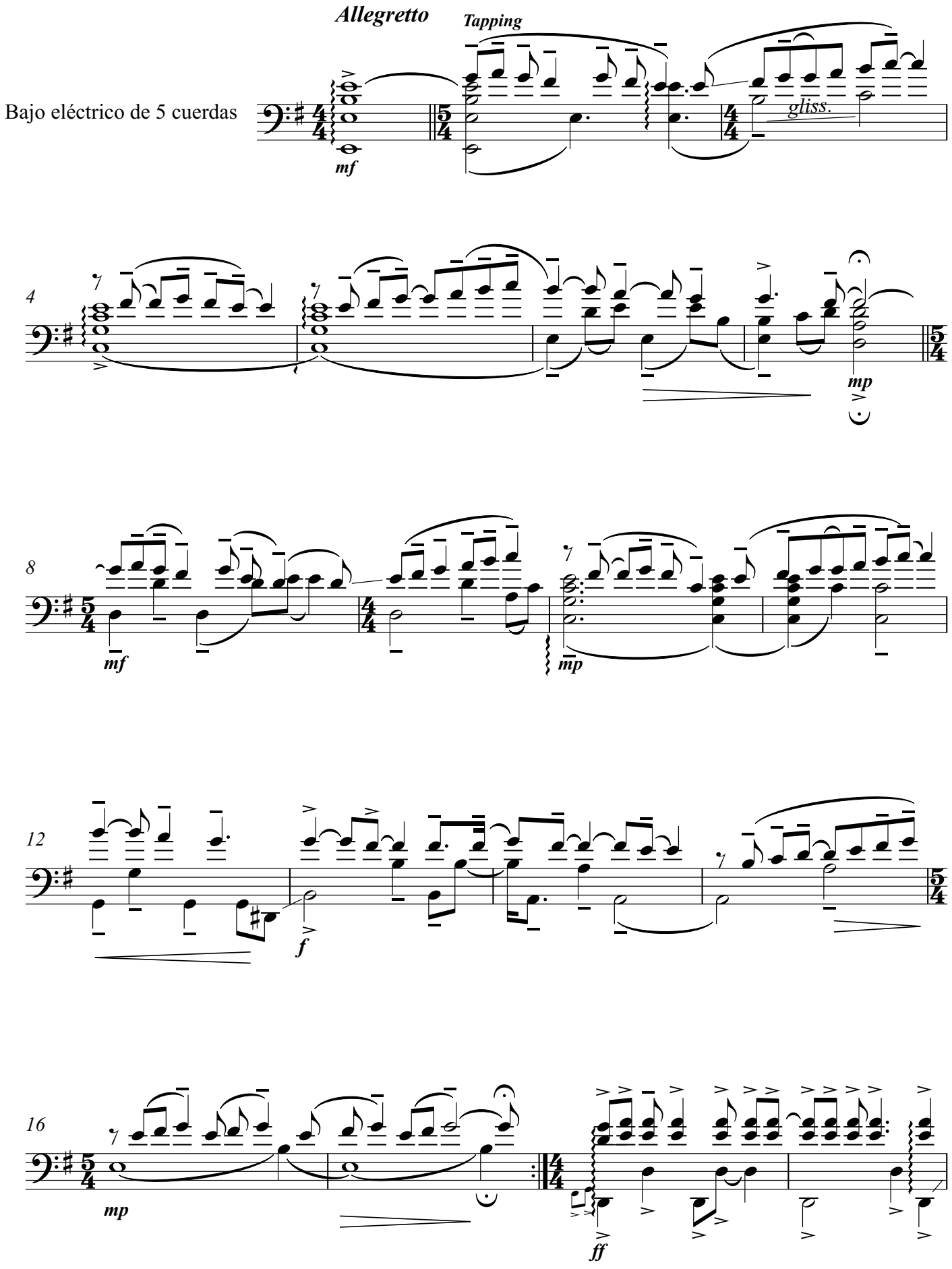
Moriña, A. (2017). *Investigar con historias de vida. Metodología biográfico-narrativa.* Madrid, España: Narcea, S.A. de Ediciones.

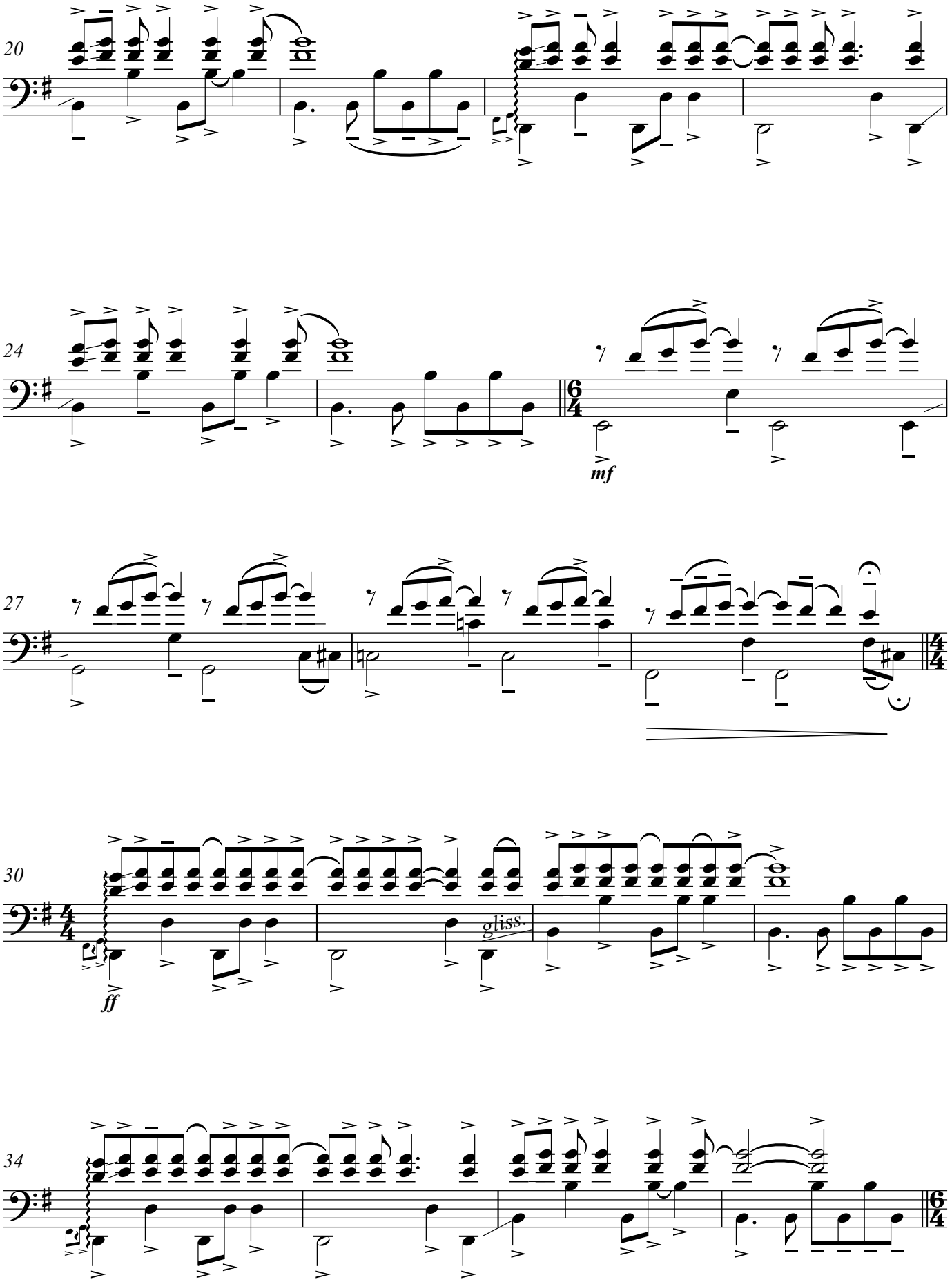
Real academia española. (2021). Obtenido de Diccionario de la lengua española: https://dle.rae.es/sincretismo

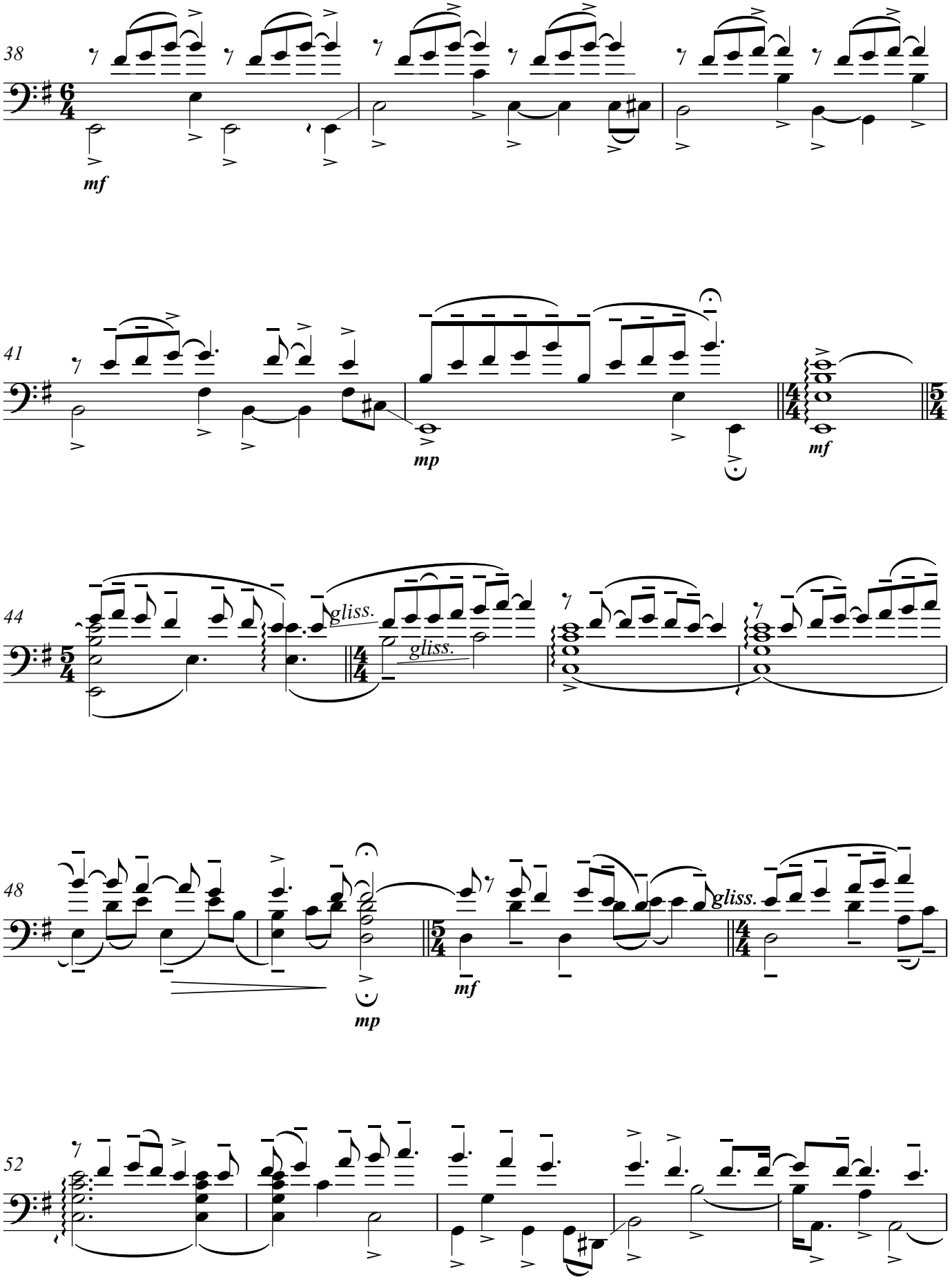
Satie, E. (1889-1897). Gnosiennes (6). *Pieces for piano.* Washington Música Viva, Washington D.C.

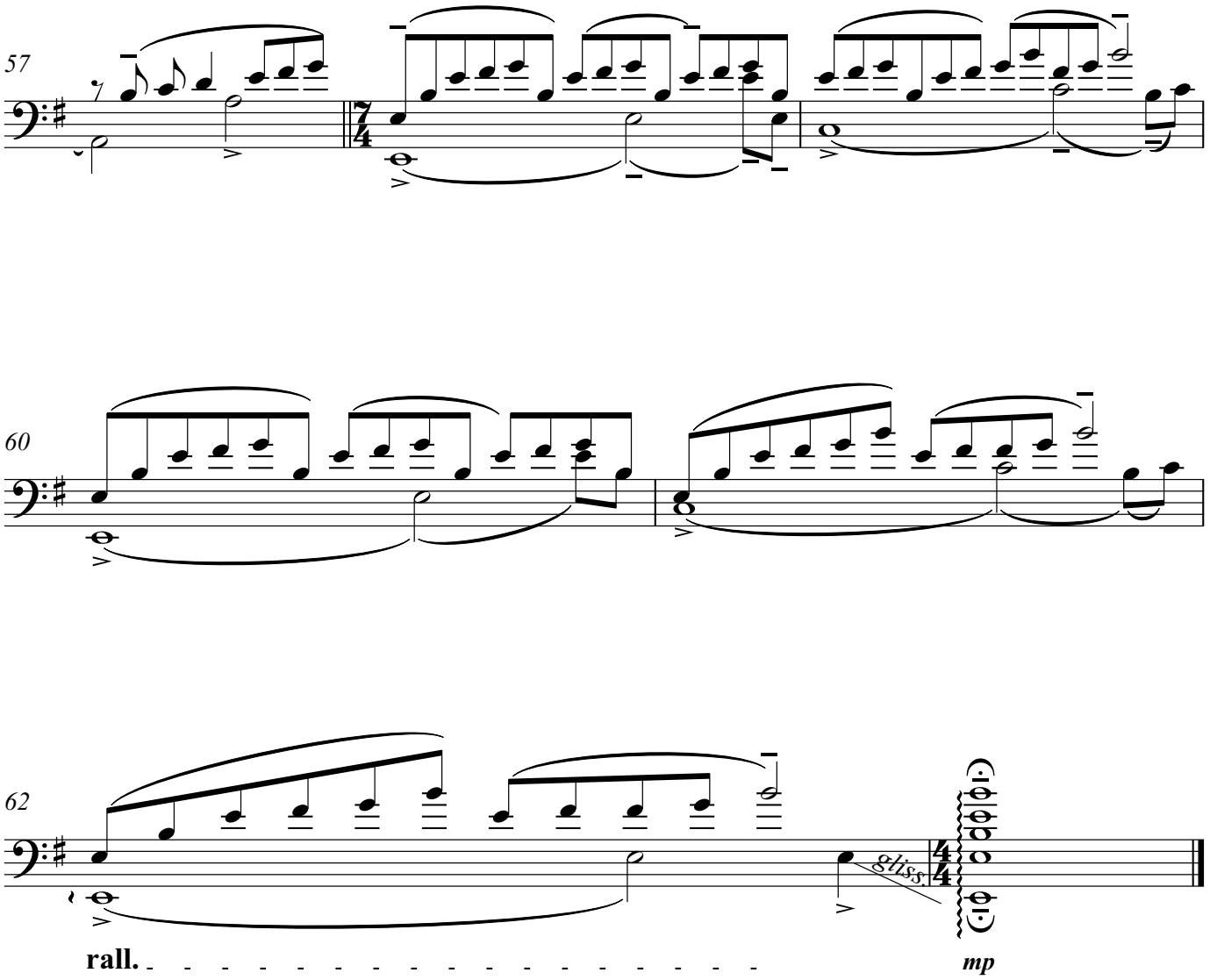
ZOHAR

Ramiro Román Pompa



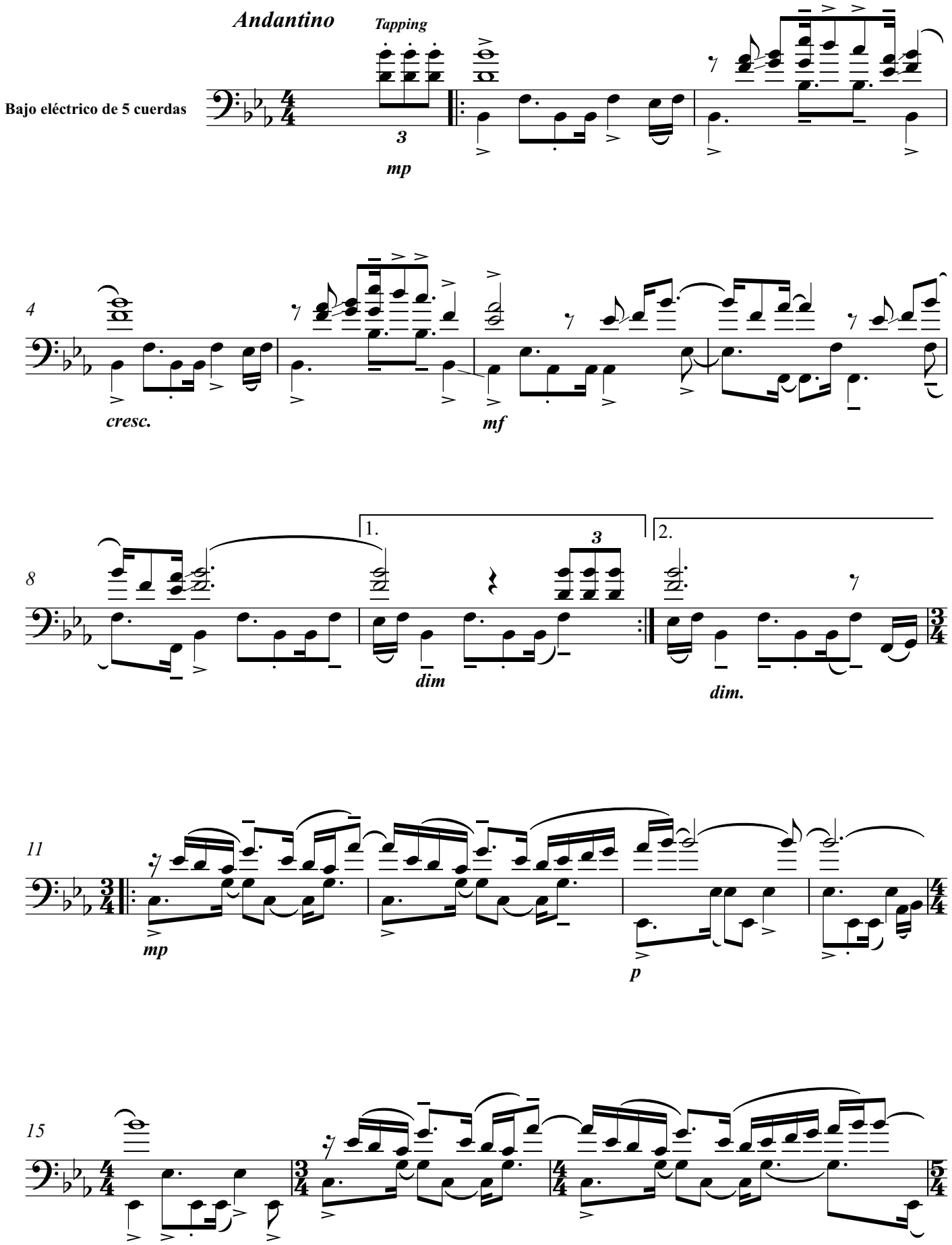

20
24
mf
27
30
gliss.
ff
34

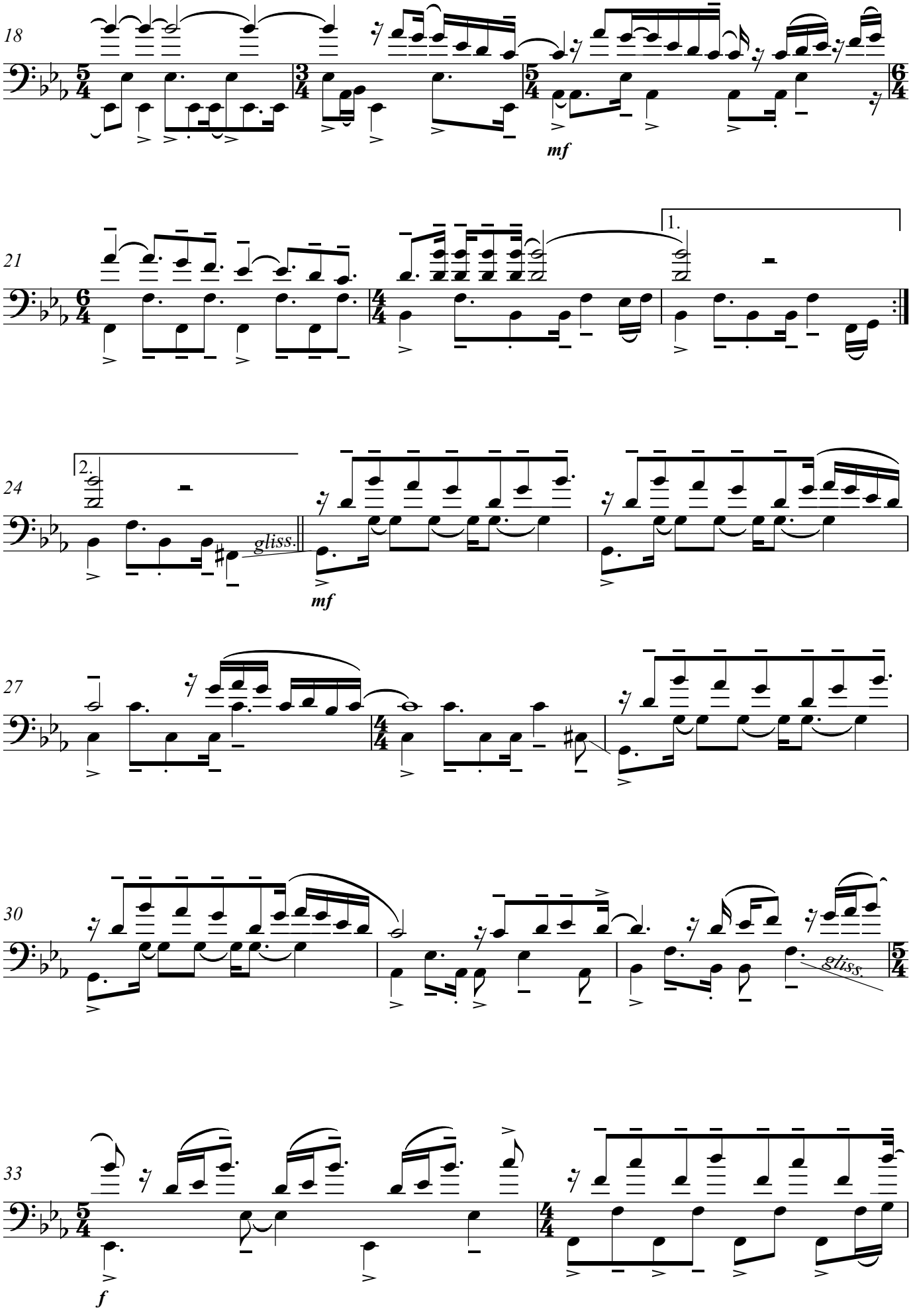

38
mf
41
mp
mf
44
gliss.
gliss.
48
mp
mf
gliss.
52

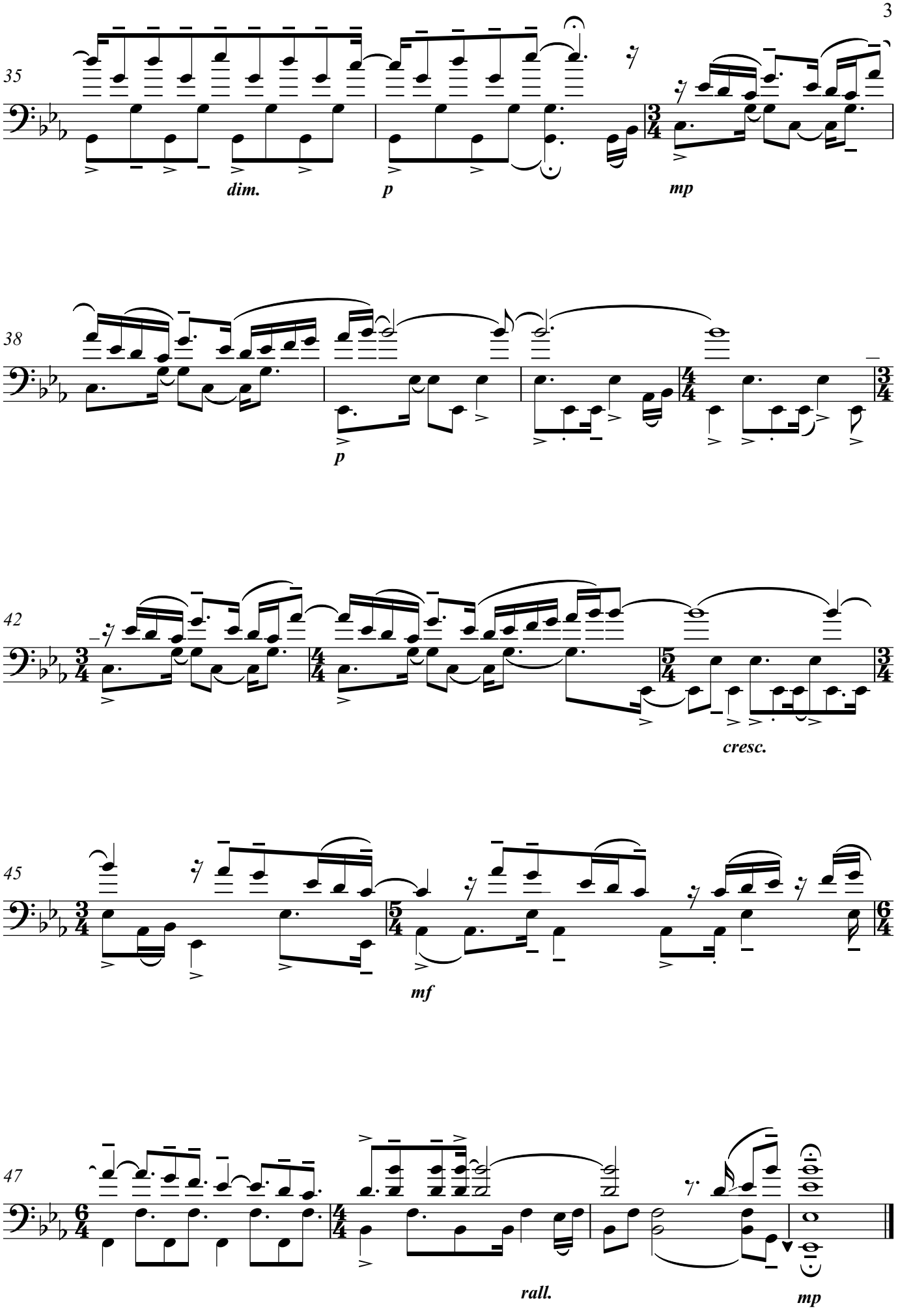

57
60
62
rall.
gliss.
mp

ADAR

Ramiro Román Pompa

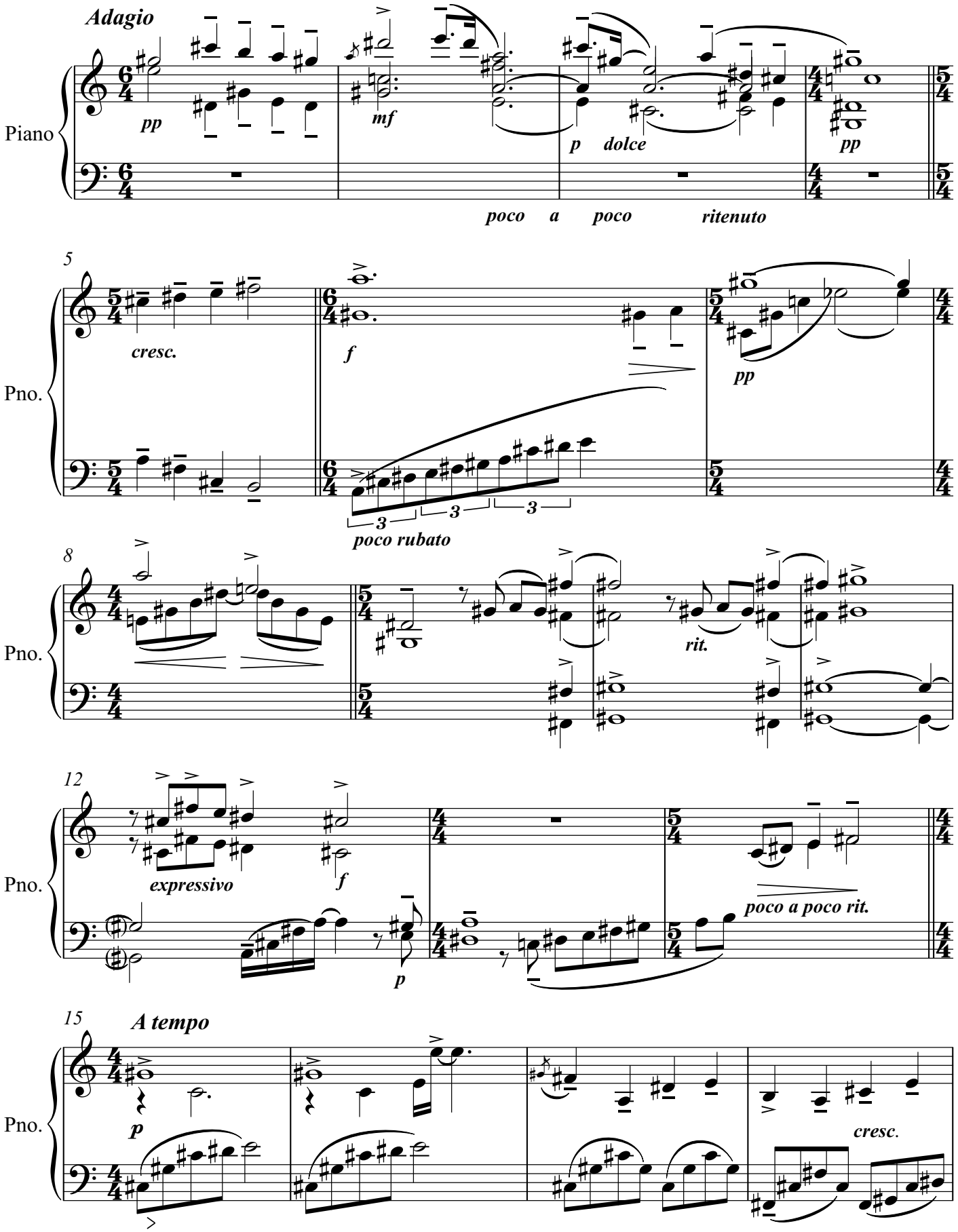


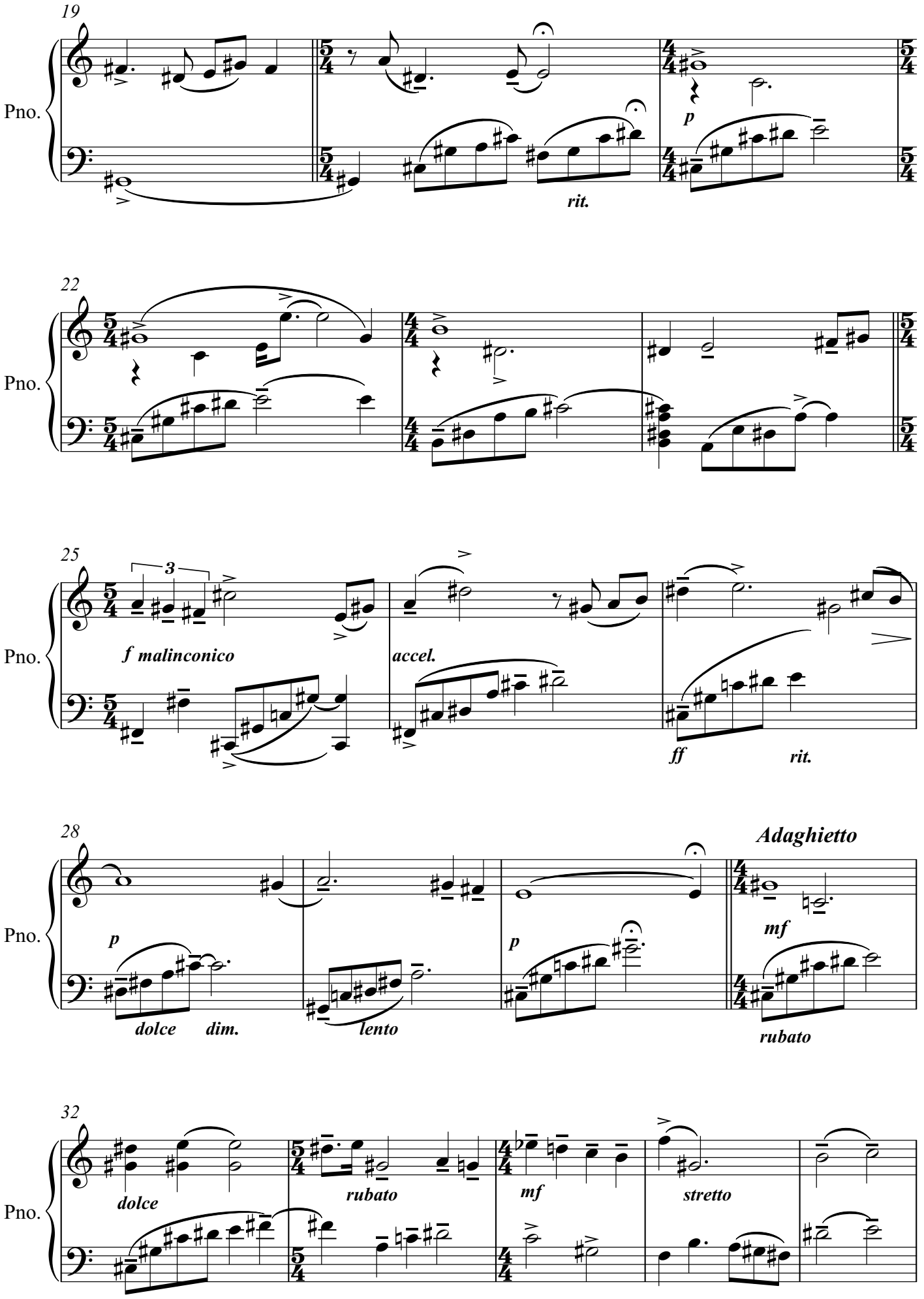

18
mf
21
1.
24
2.
gliss.
mf
27
30
gliss.
33
f

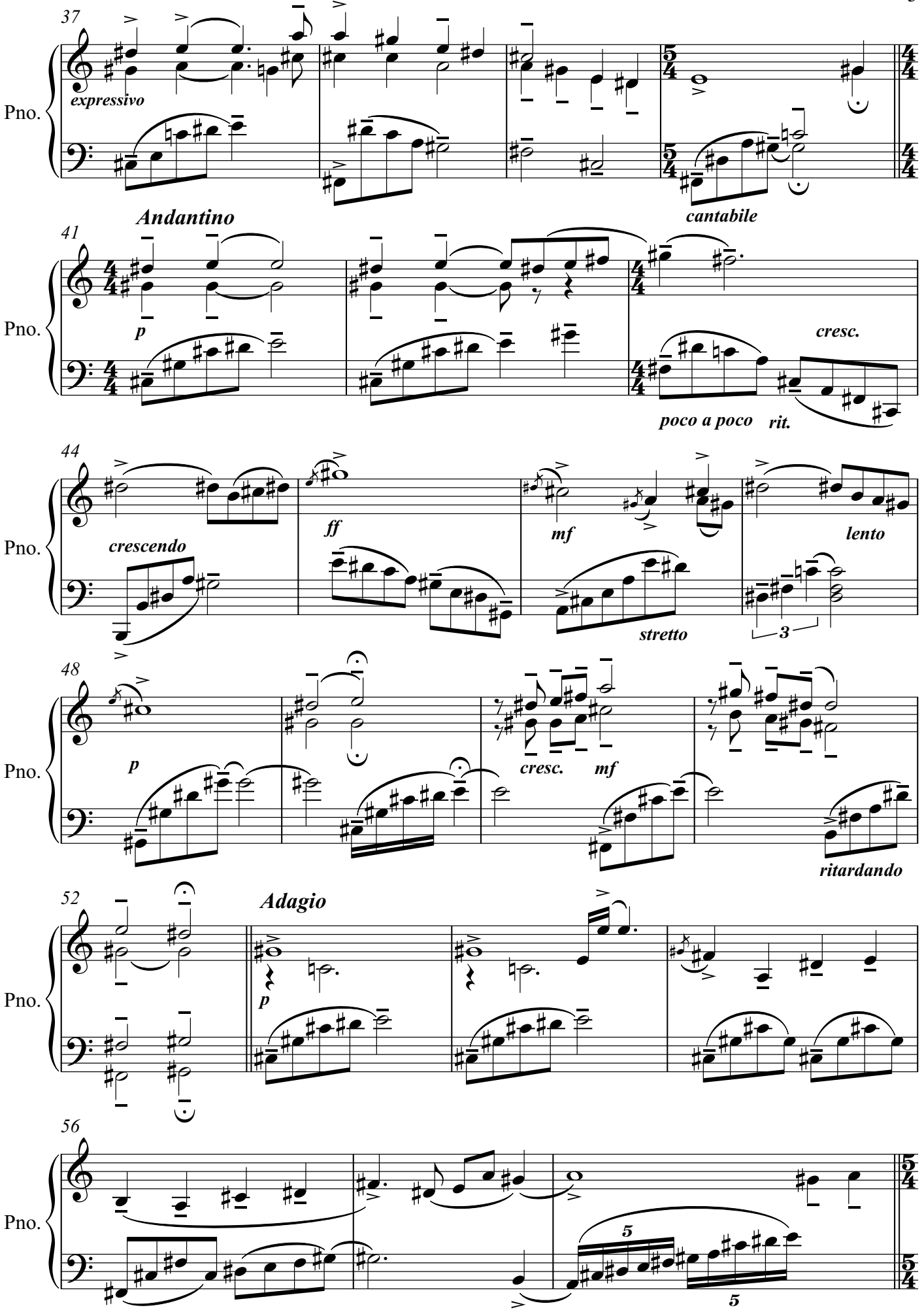

35
dim.
p
mp
38
p
42
cresc.
45
mf
47
rall.
mp

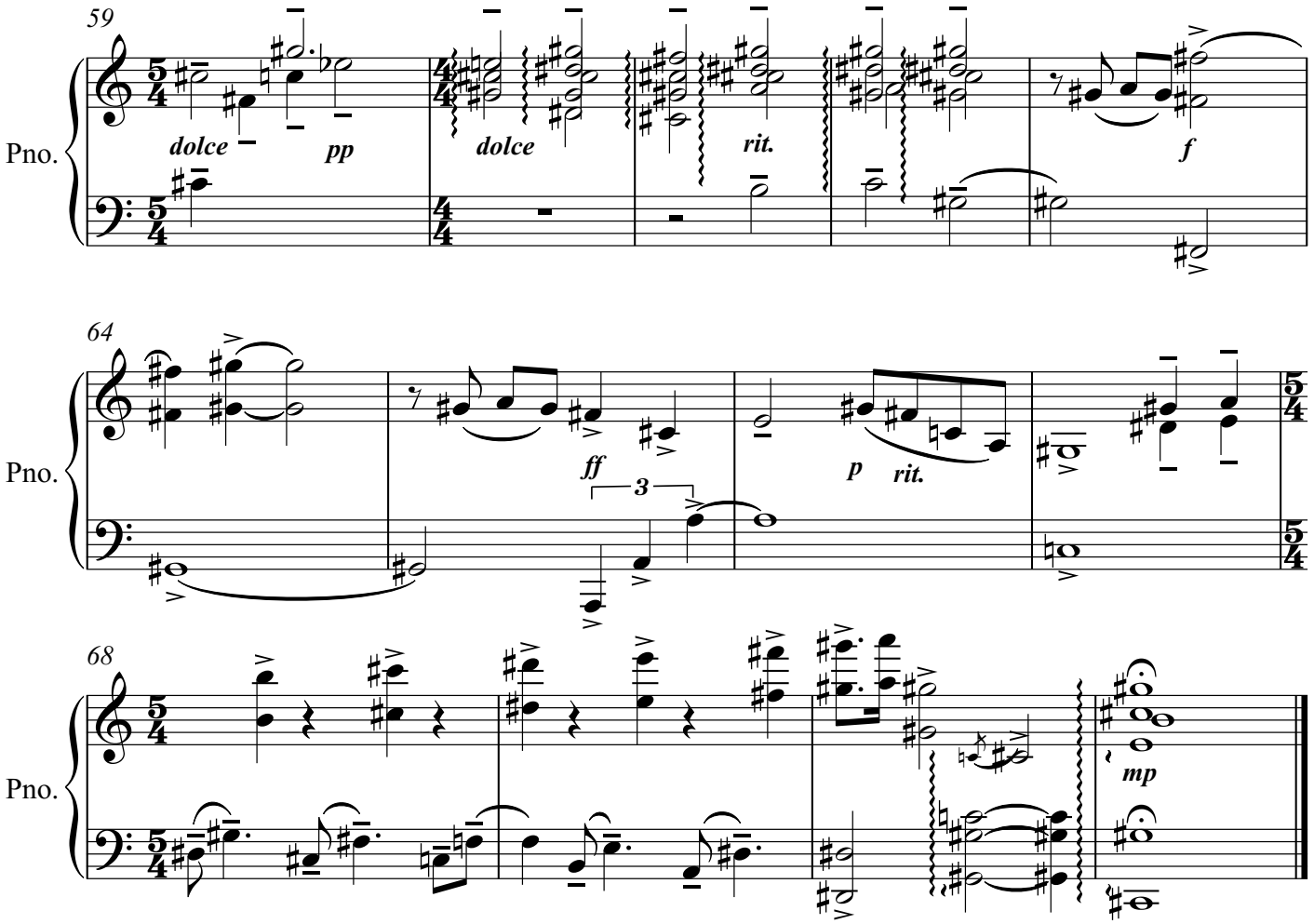
MIRARTE

Ramiro Román Pompa



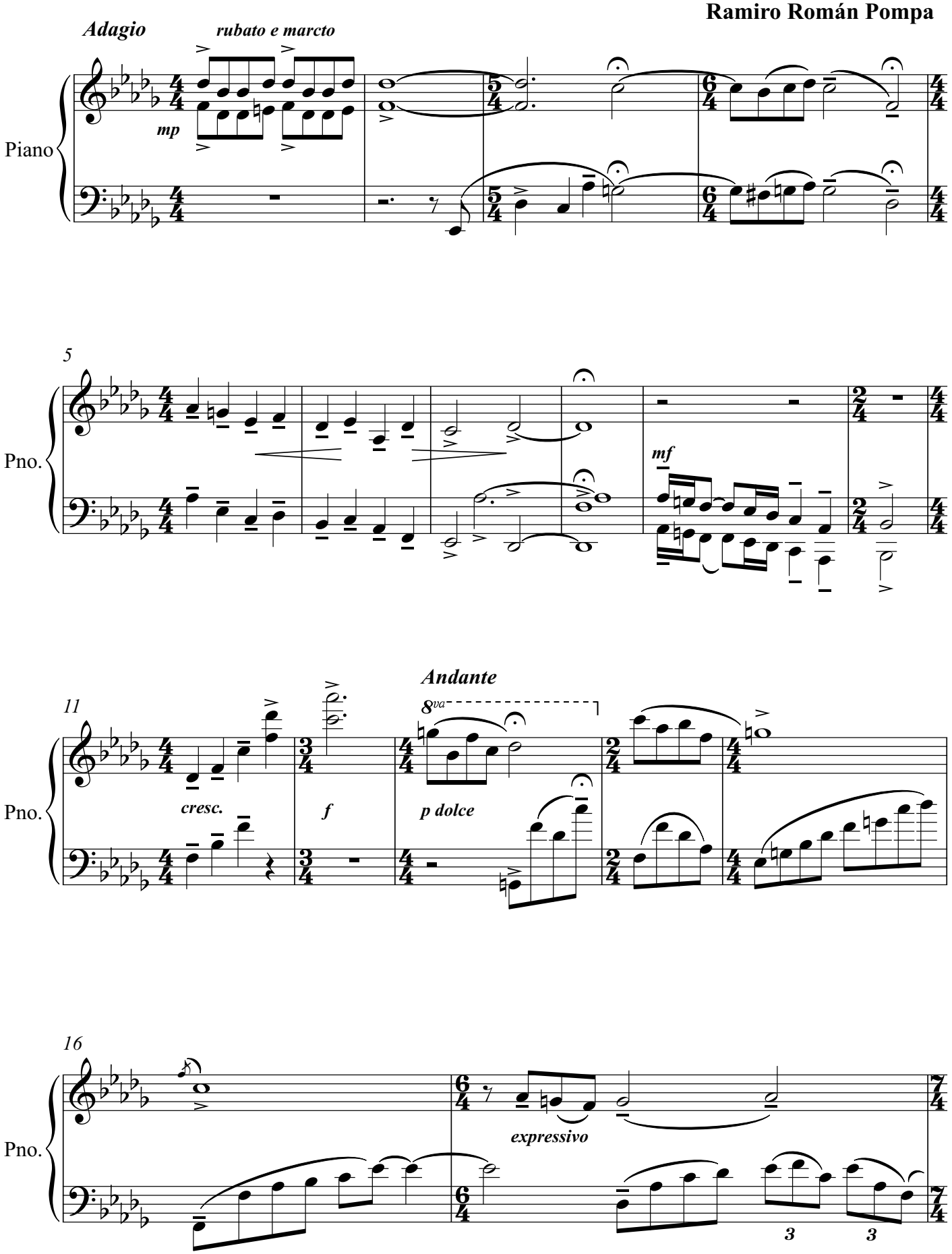

19
Pno.
rit.
p
22
Pno.
25
Pno.
3
f malinconico
accel.
ff
rit.
28
Pno.
p
dolce
dim.
lento
p
Adaghietto
mf
rubato
32
Pno.
dolce
rubato
mf
stretto

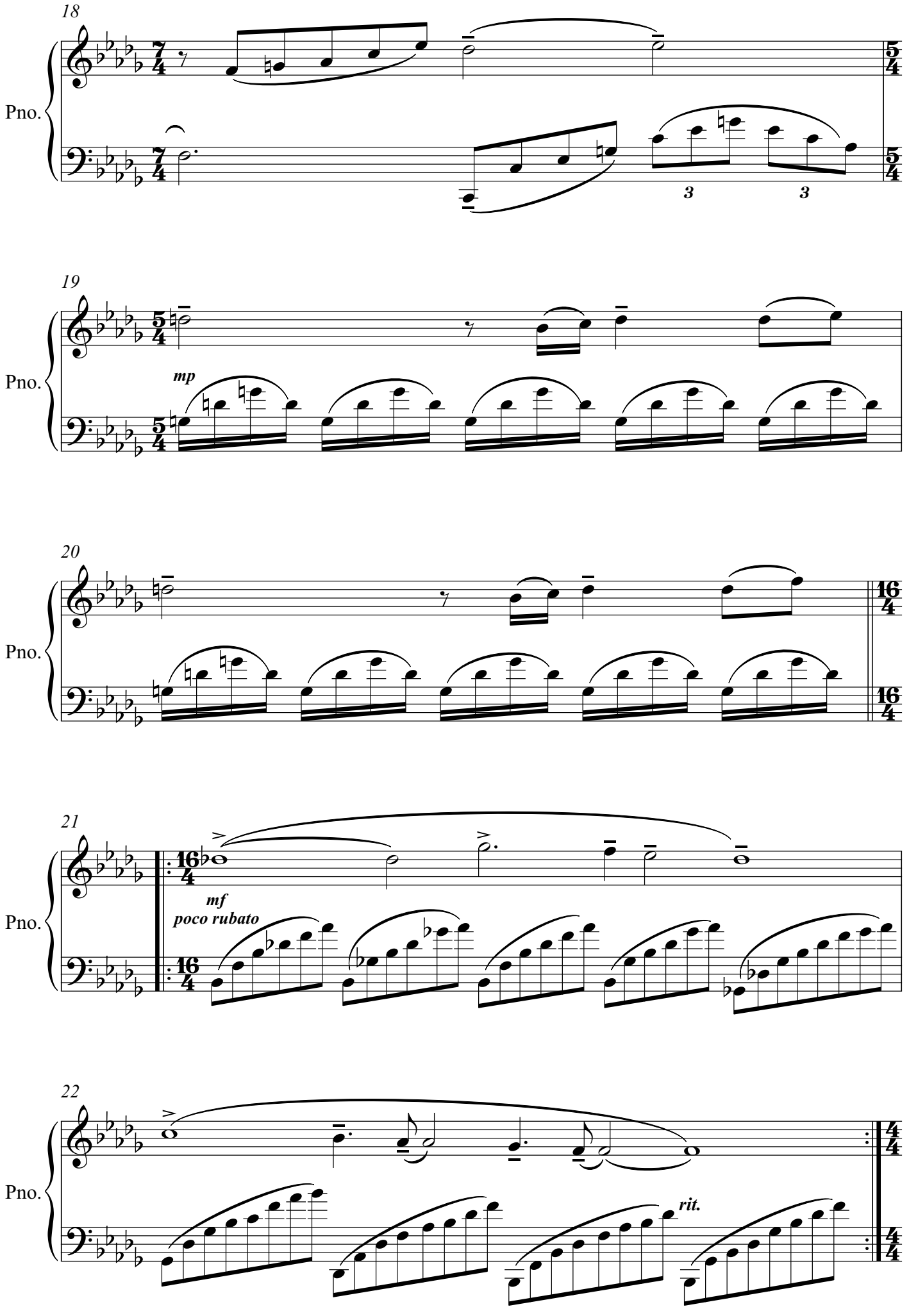

37
Pno.
expressivo
cantabile
Andantino
41
Pno.
p
cresc.
poco a poco
rit.
44
Pno.
crescendo
ff
mf
lento
stretto
3
48
Pno.
p
cresc.
mf
ritardando
52
Pno.
Adagio
p
56
Pno.
5
5

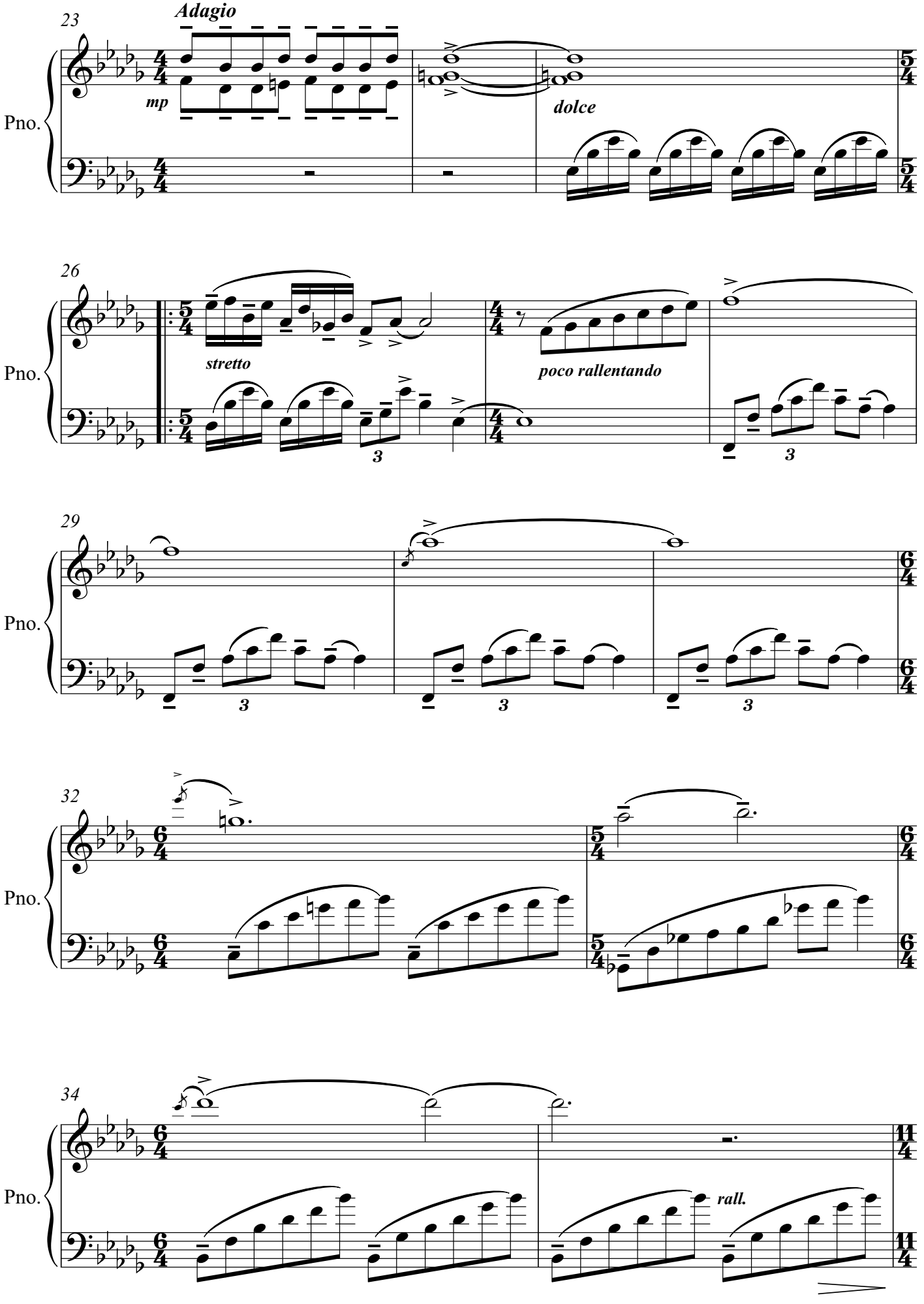

59
Pno.
dolce
pp
dolce
rit.
f
64
Pno.
ff
3
p
rit.
68
Pno.
mp

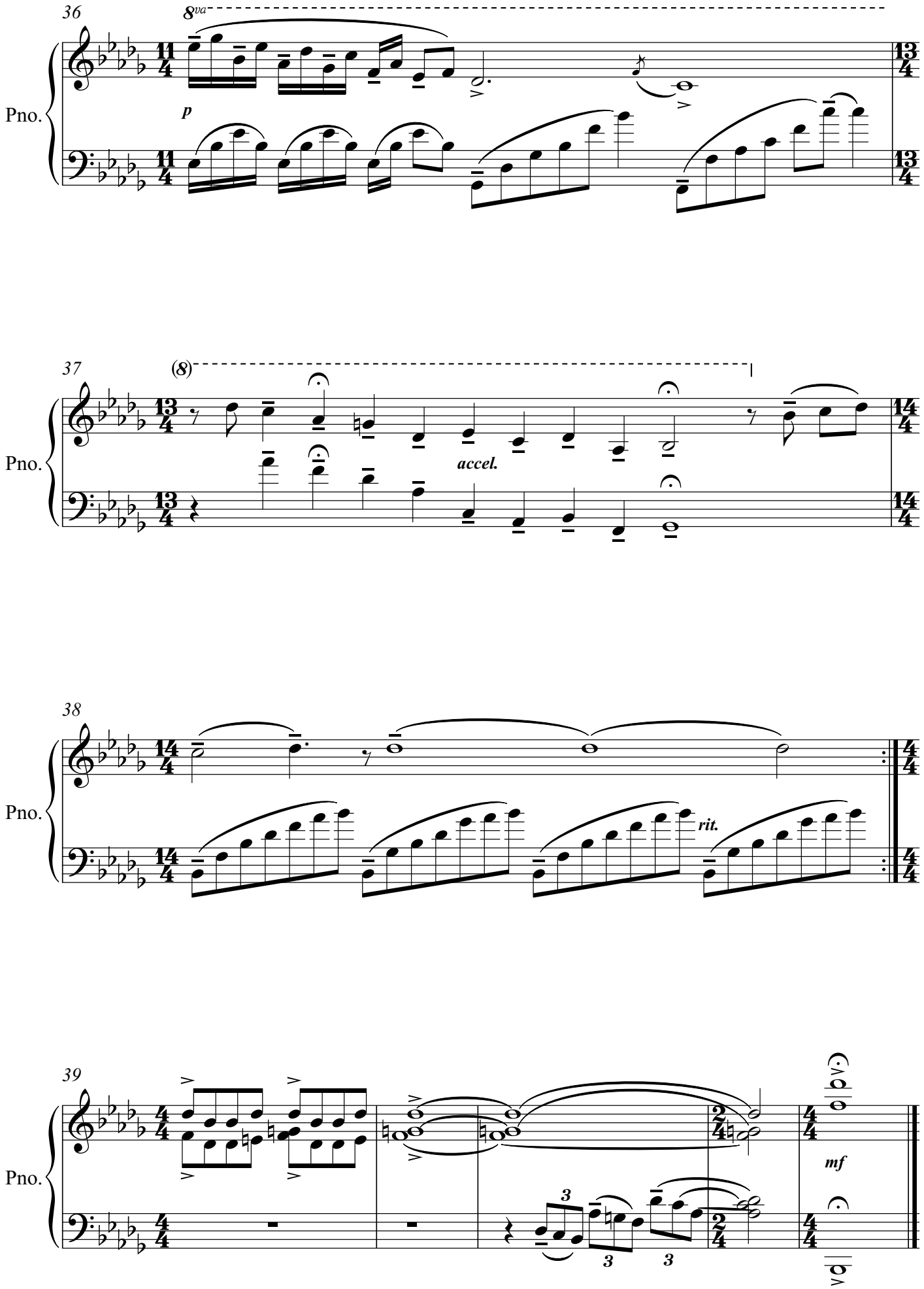
PISCIS

Ramiro Román Pompa



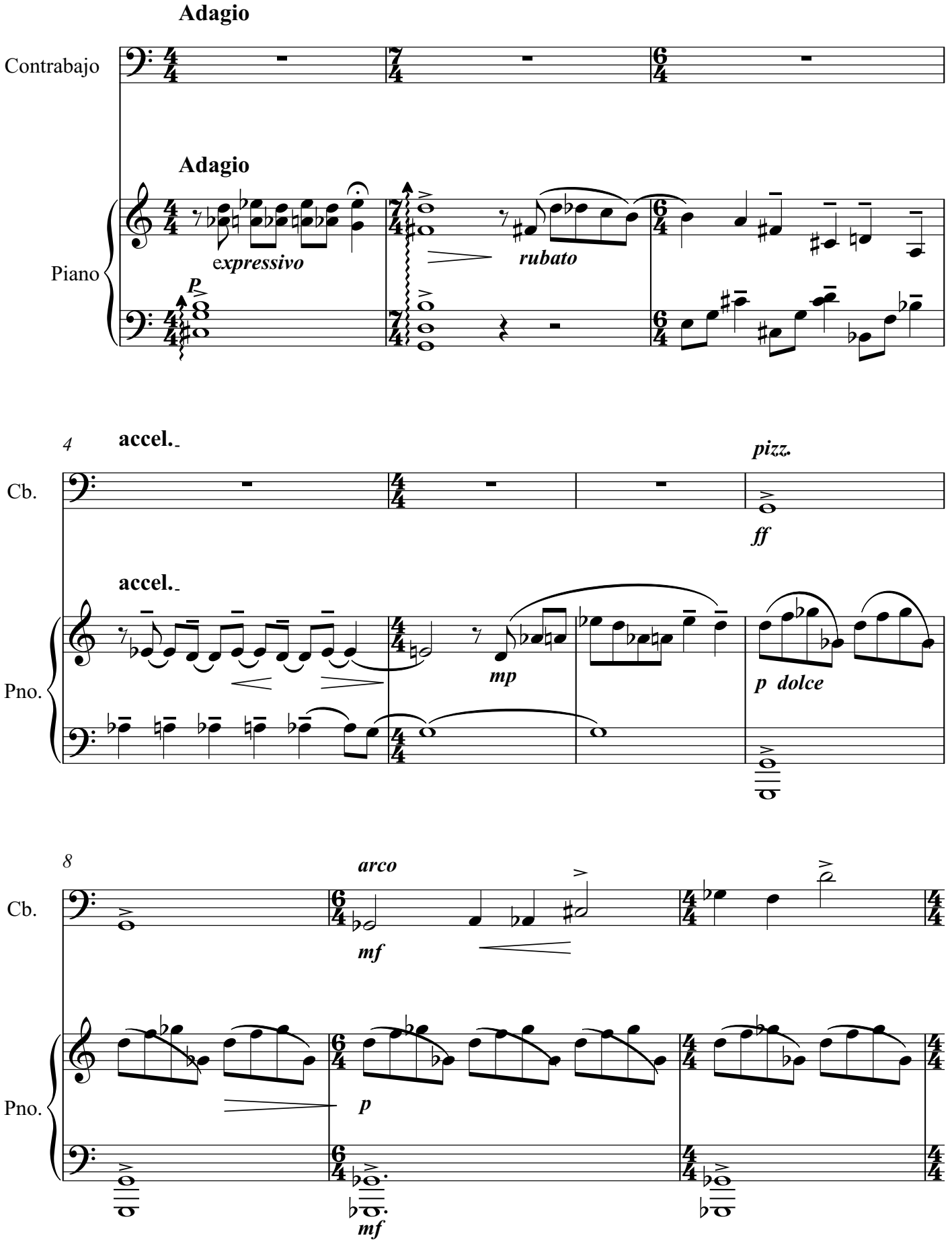

18
Pno.
19
Pno.
mp
20
Pno.
21
Pno.
mf
poco rubato
22
Pno.
rit.

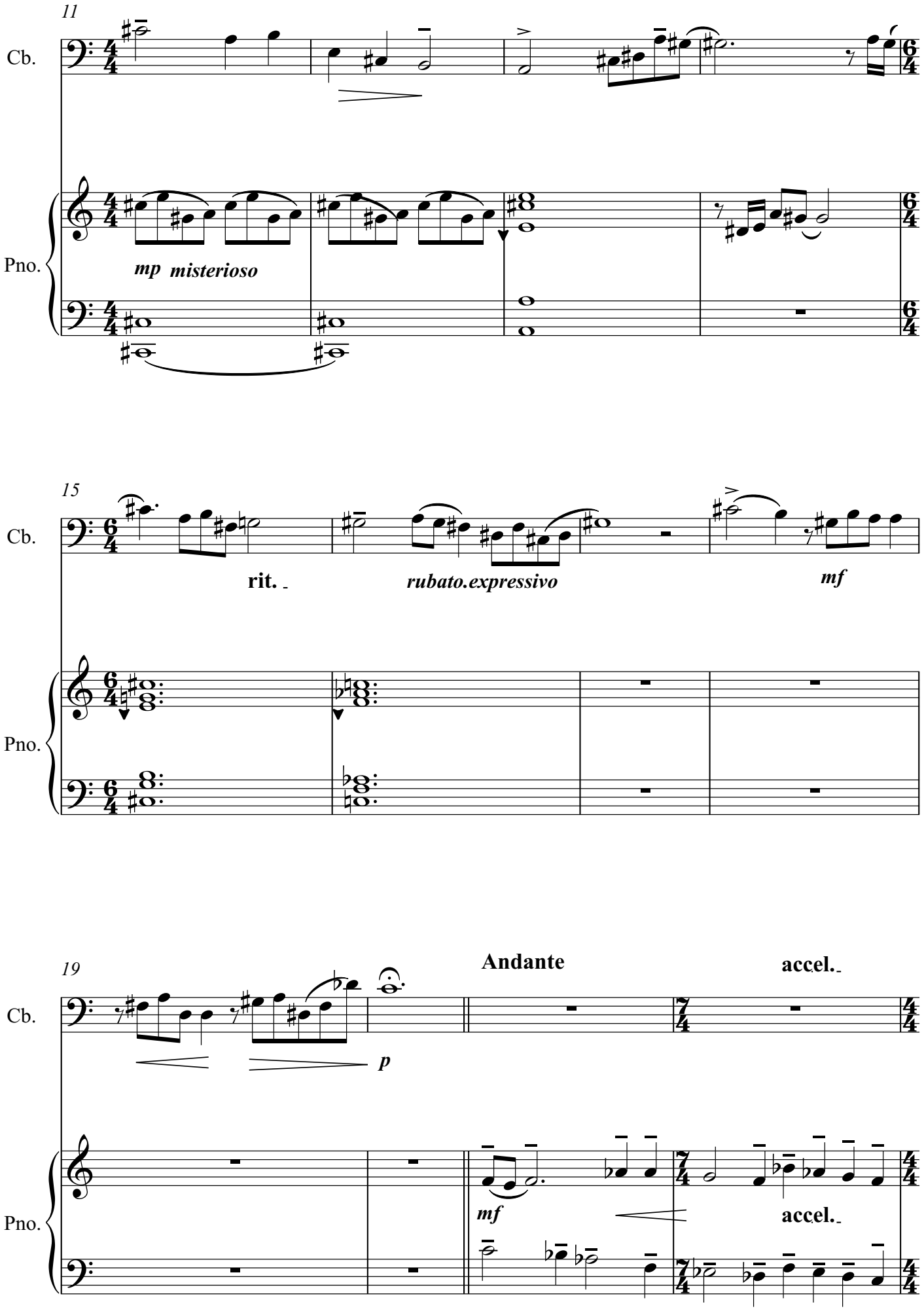

23
Adagio
mp
dolce
Pno.
26
stretto
poco rallentando
Pno.
29
Pno.
32
Pno.
34
rall.
Pno.

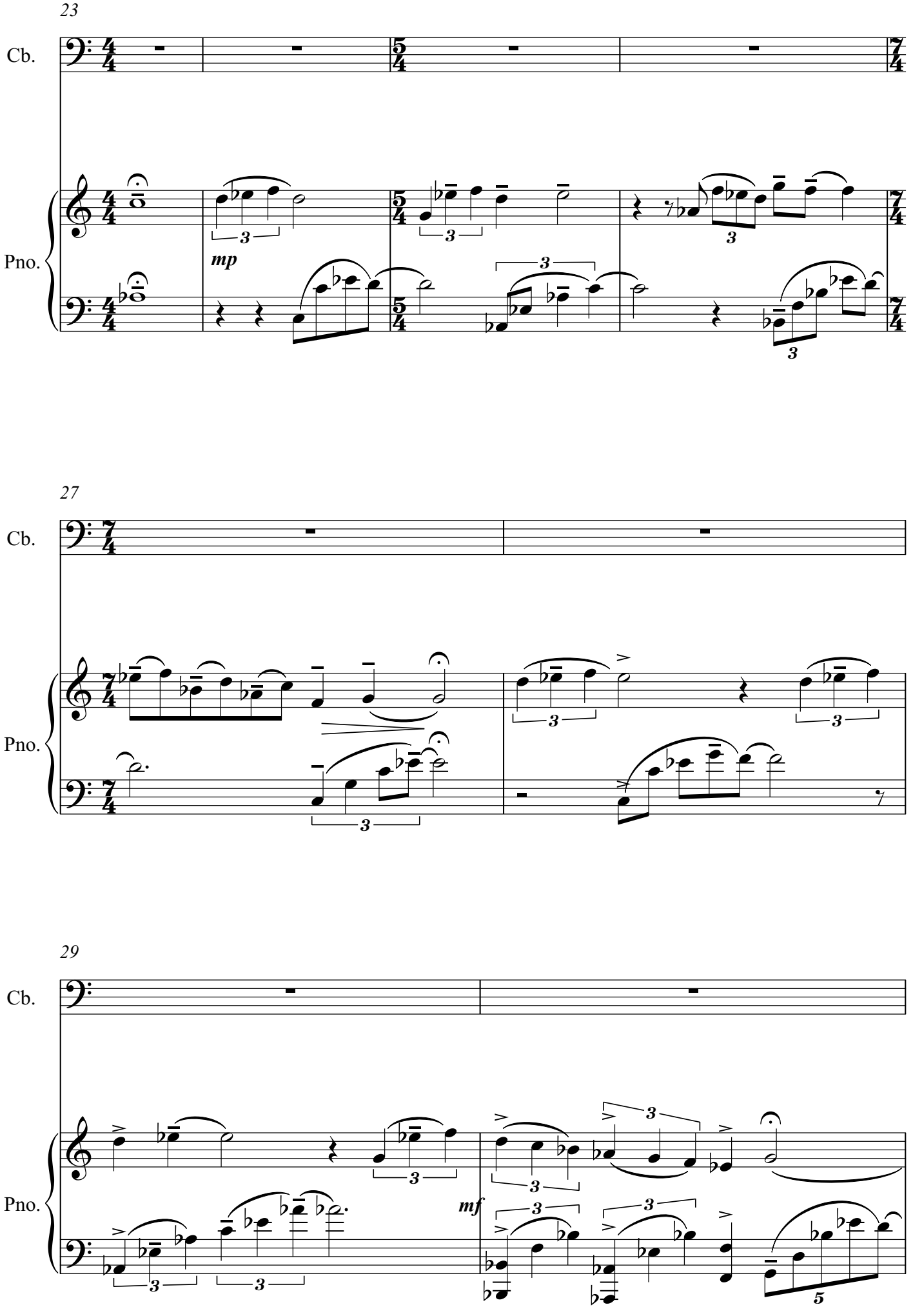

36
8va
Pno.
p
37
(8)
Pno.
accel.
38
Pno.
rit.
39
Pno.
3
3
3
mf

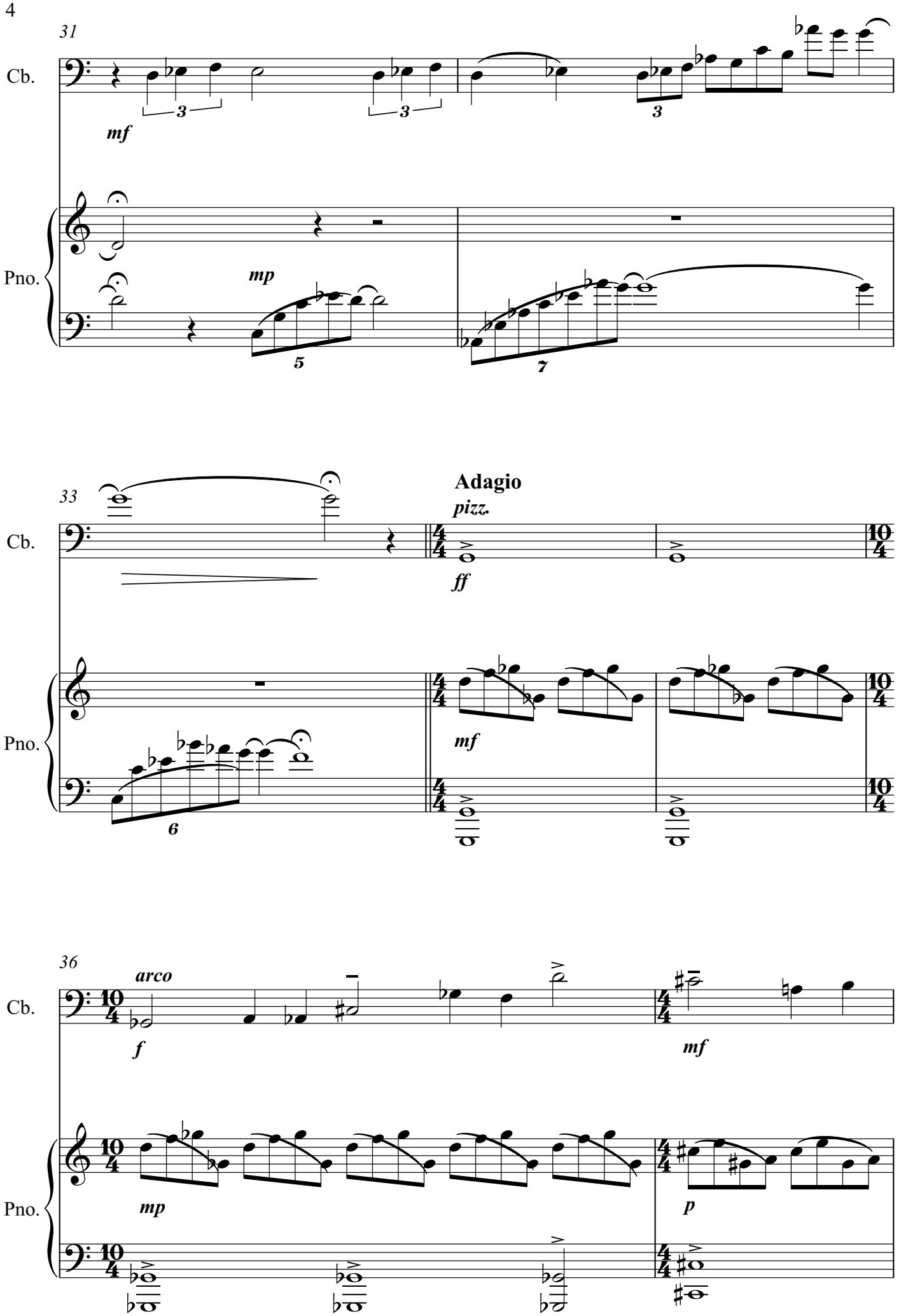
"DESOLACION"

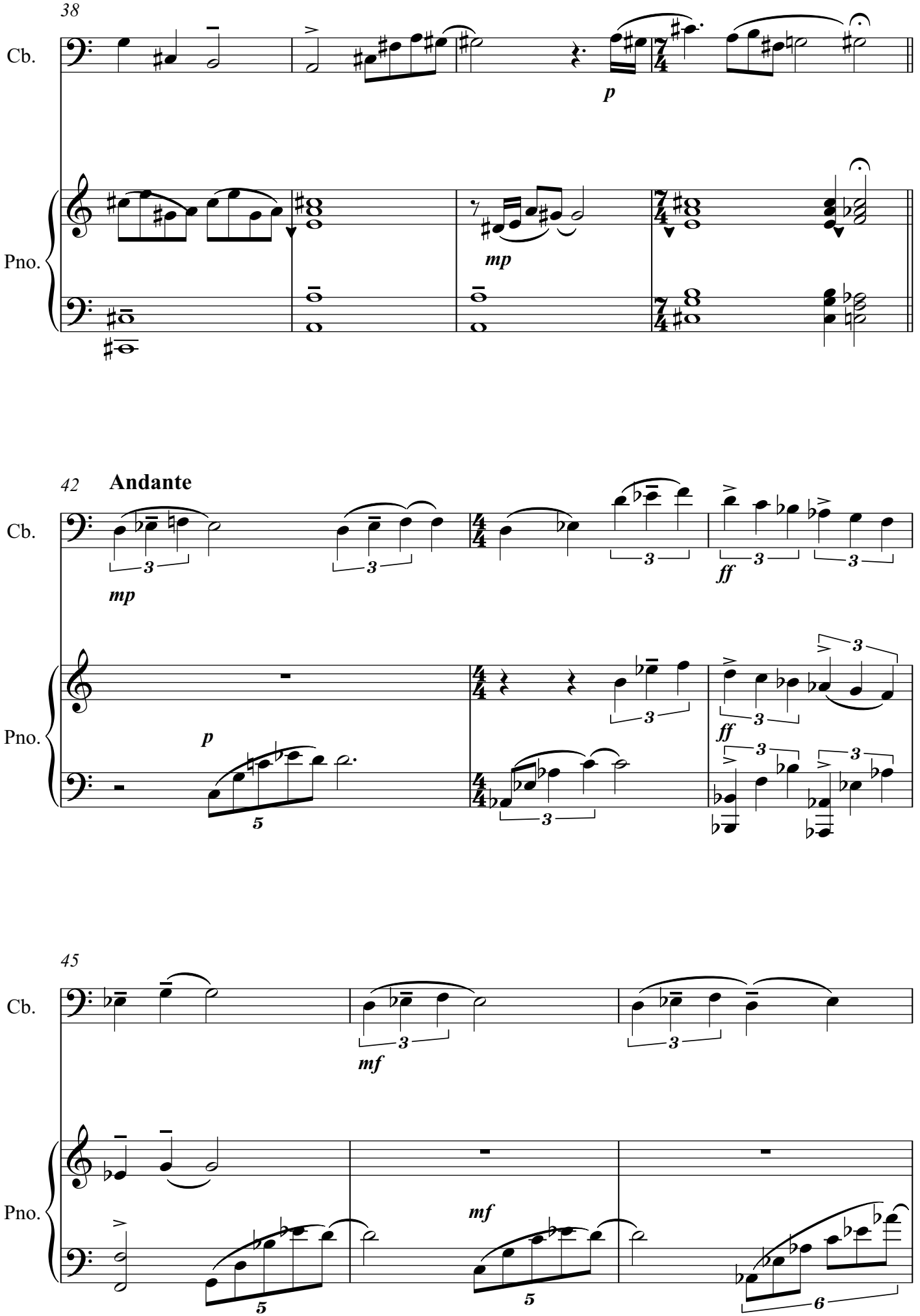
Ramiro Román Pompa

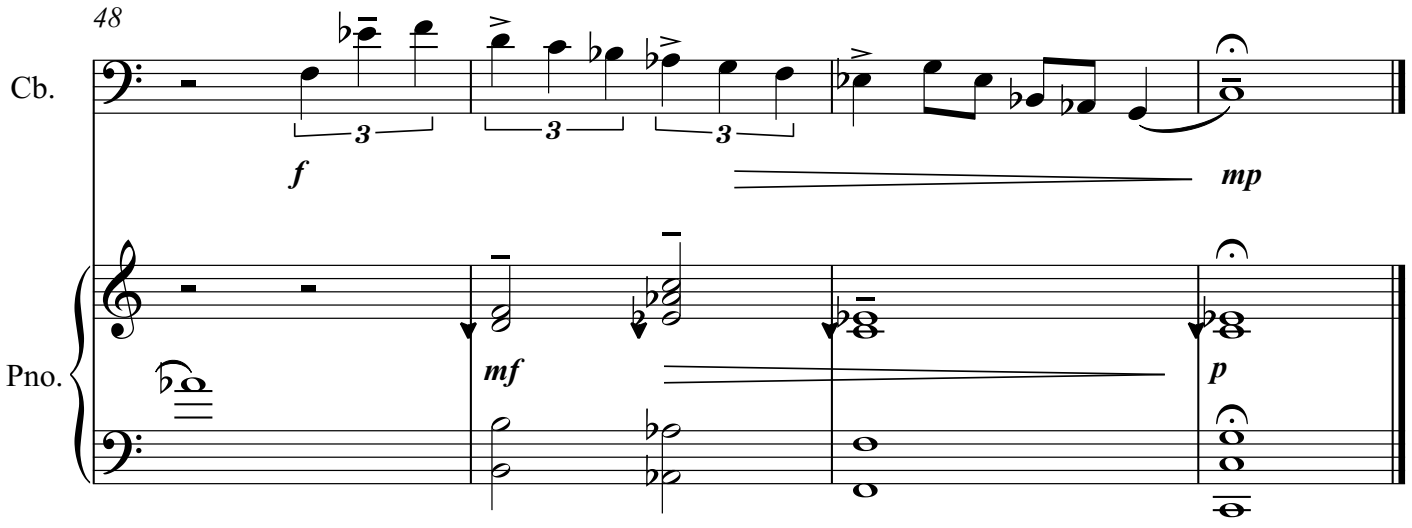



11
Cb.
Pno.
mp misterioso
15
Cb.
rit.
rubato.expressivo
mf
Pno.
19
Andante
accel.
Cb.
p
mf
accel.
Pno.


23
Cb.
Pno.
mp
27
Cb.
Pno.
29
Cb.
Pno.
mf

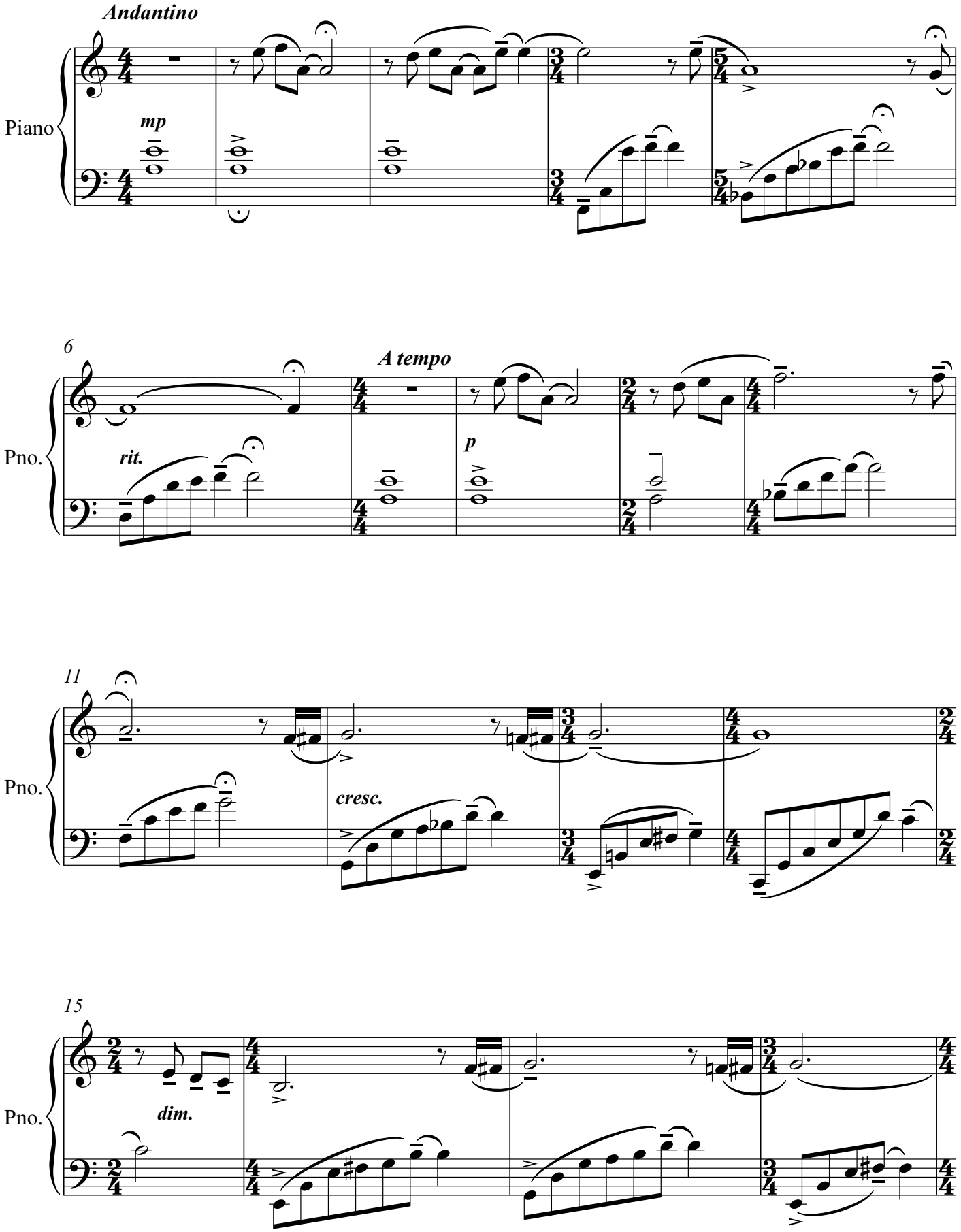

31
Cb.
mf
3
3
3
Pno.
mp
5
7
33
Adagio
pizz.
Cb.
ff
Pno.
mf
6
36
arco
Cb.
f
mf
Pno.
mp
p

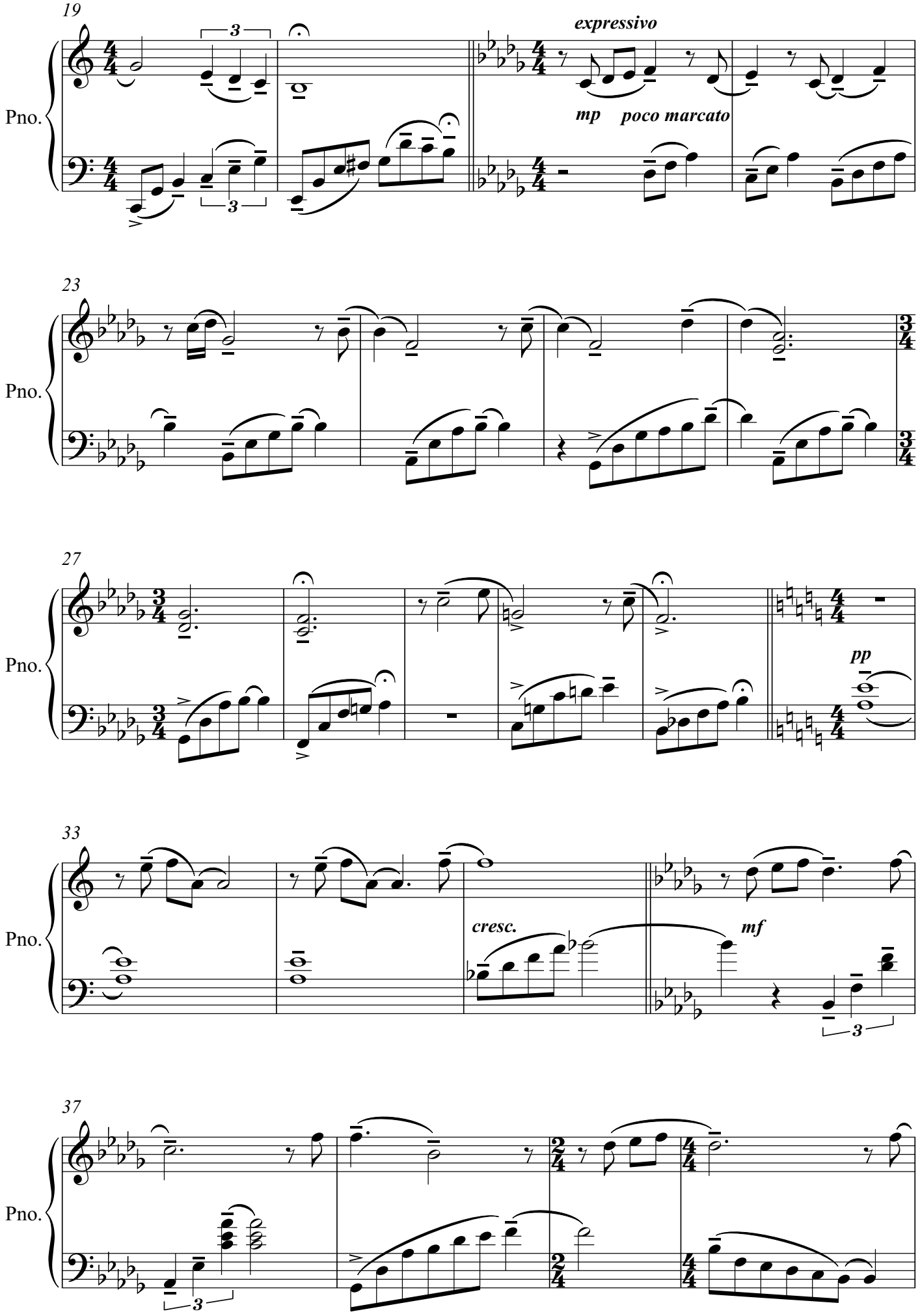

38
Cb.
Pno.
p
mp
42
Andante
mp
ff
45
mf
5
6

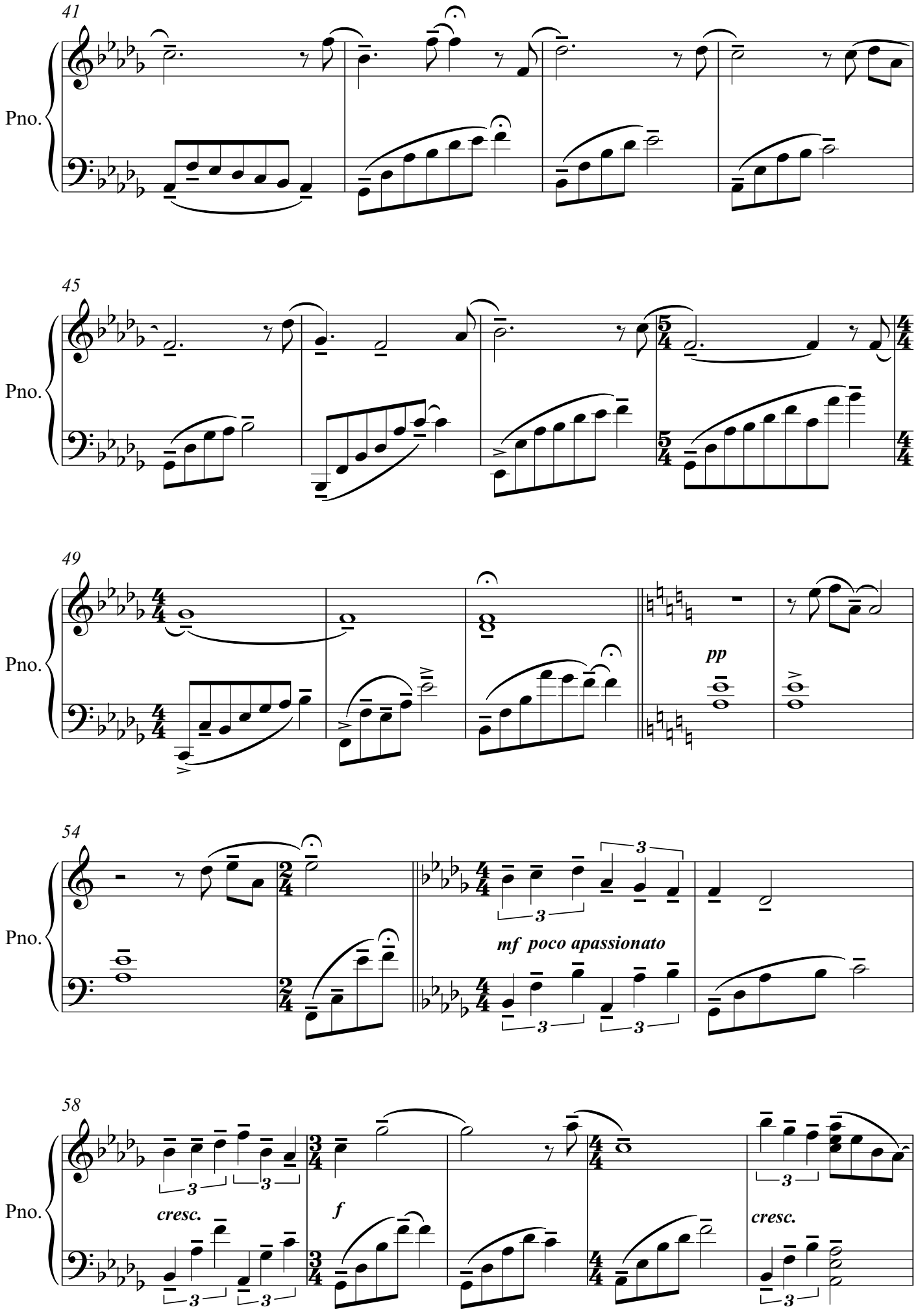

48
Cb.
Pno.
f
mp
mf
p

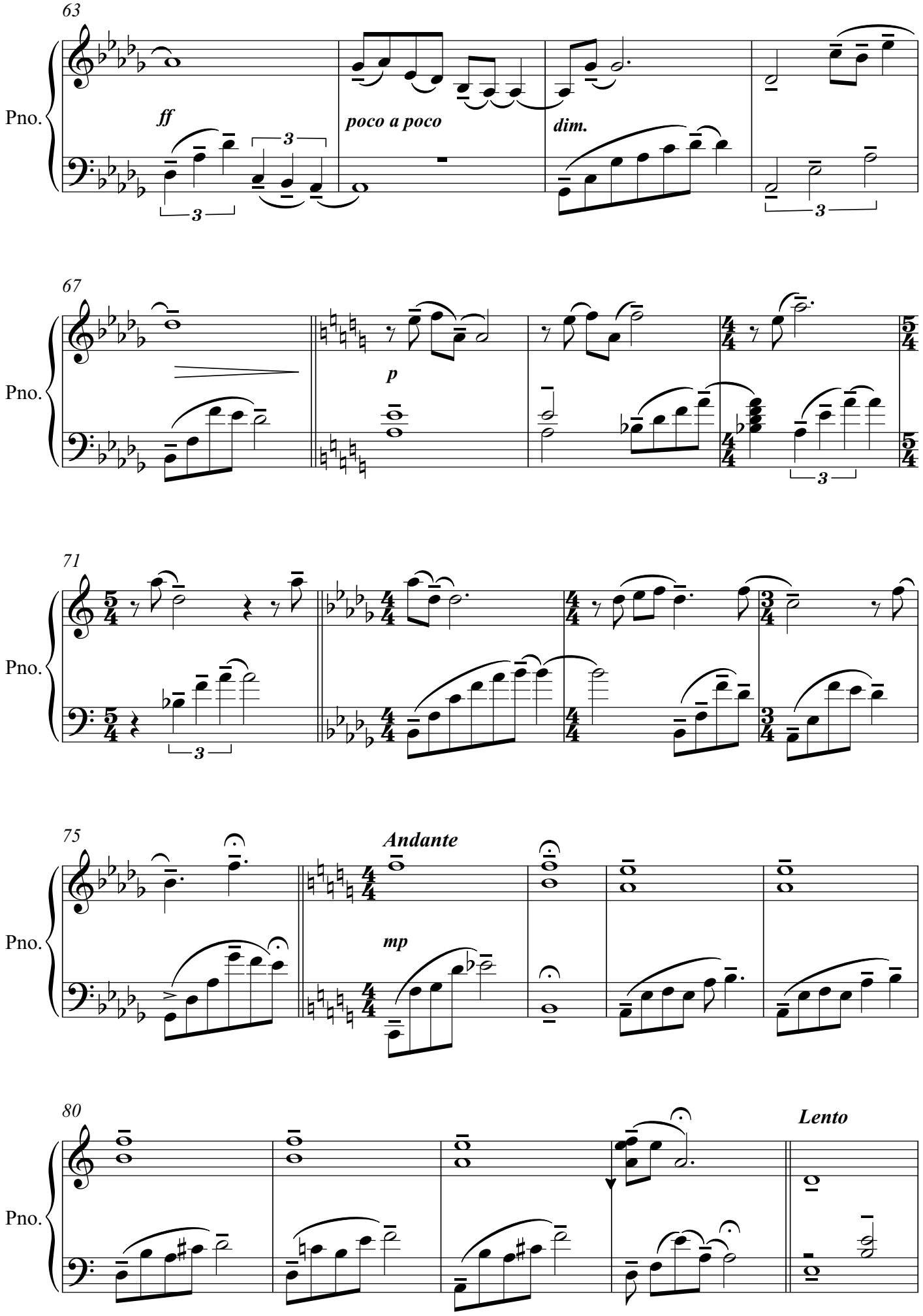
ARIES

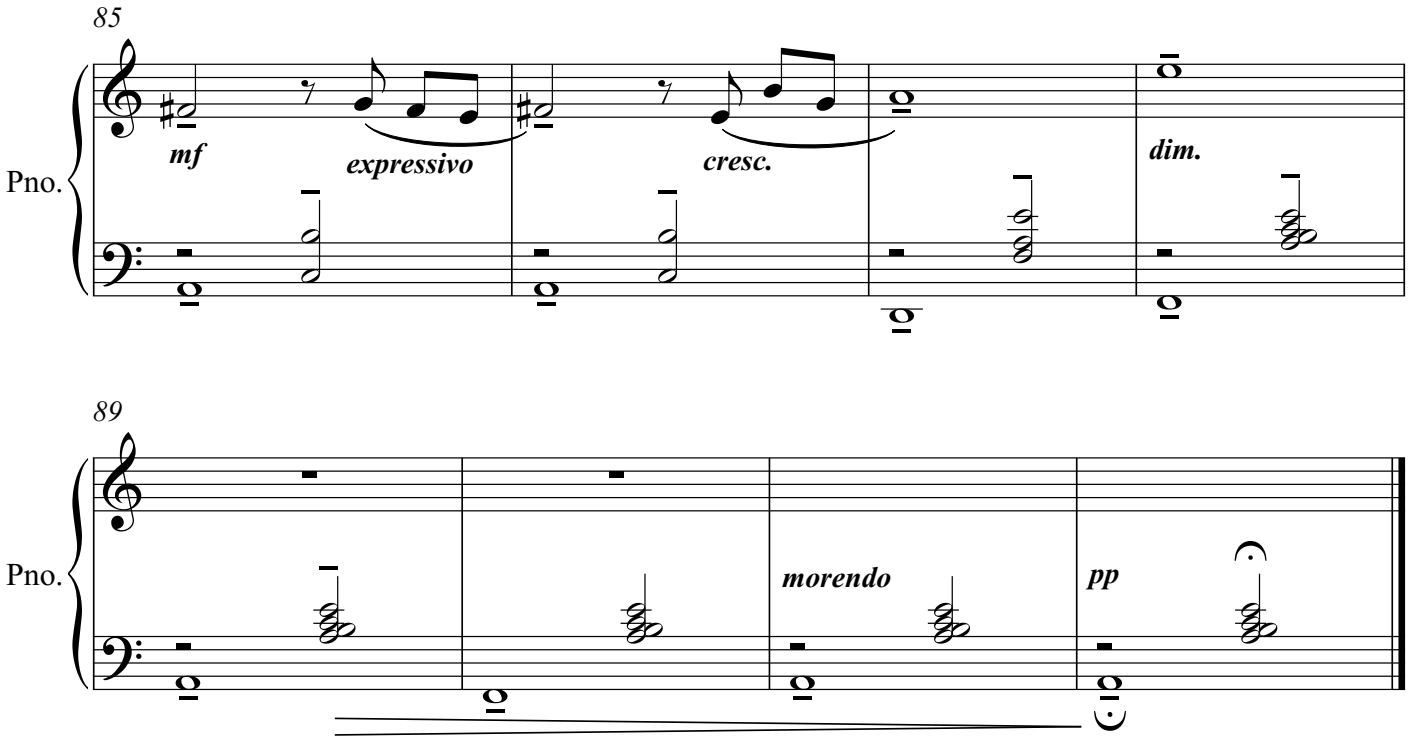
Ramiro Román Pompa




19
expressivo
mp poco marcato
Pno.
23
Pno.
27
pp
Pno.
33
cresc.
mf
Pno.
37
Pno.


41
Pno.
45
Pno.
49
Pno.
pp
54
Pno.
mf poco apassionato
58
Pno.
cresc.
f
cresc.

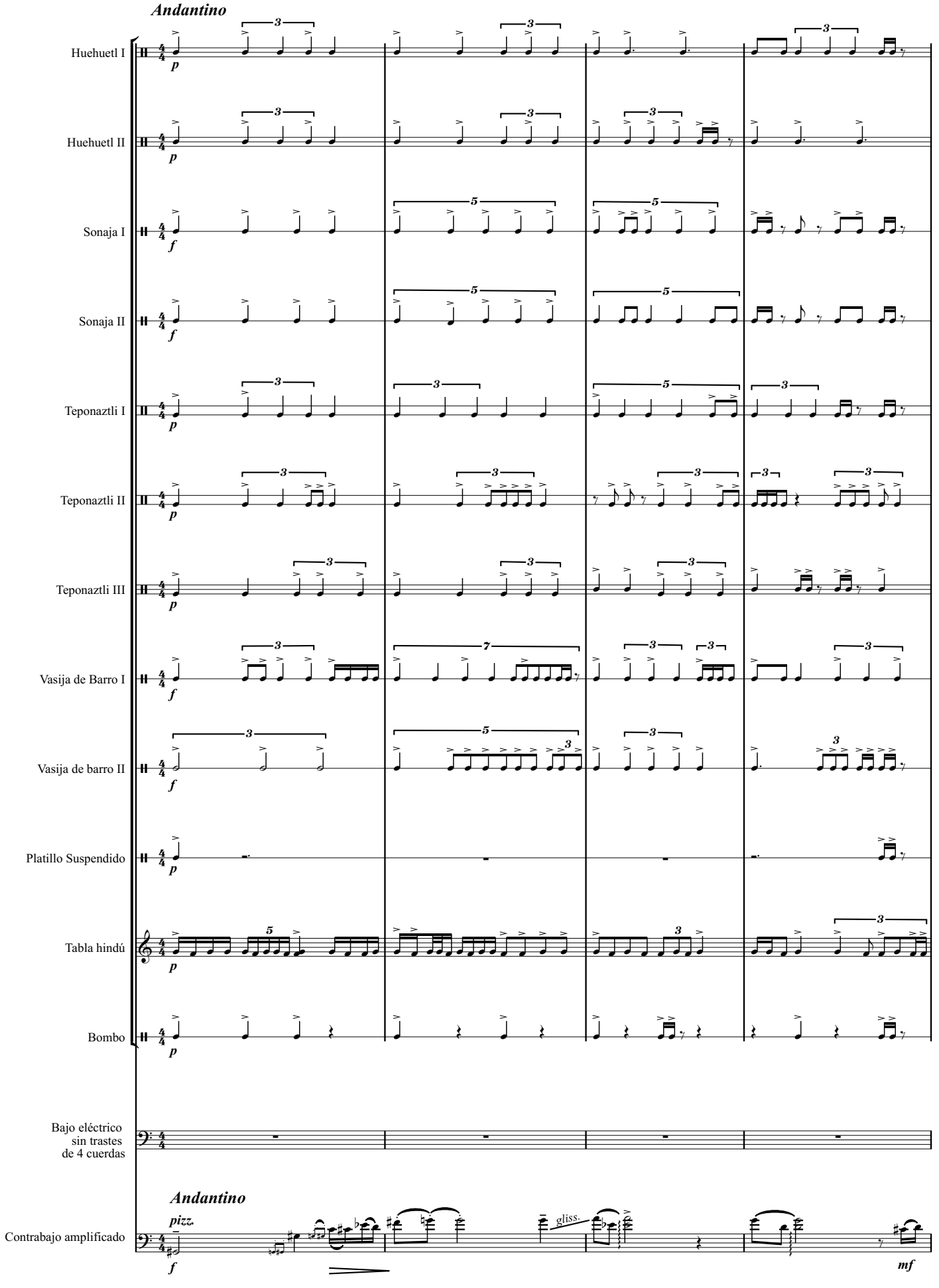

63
Pno.
ff
poco a poco
dim.
67
Pno.
p
71
Pno.
75
Pno.
Andante
mp
80
Pno.
Lento

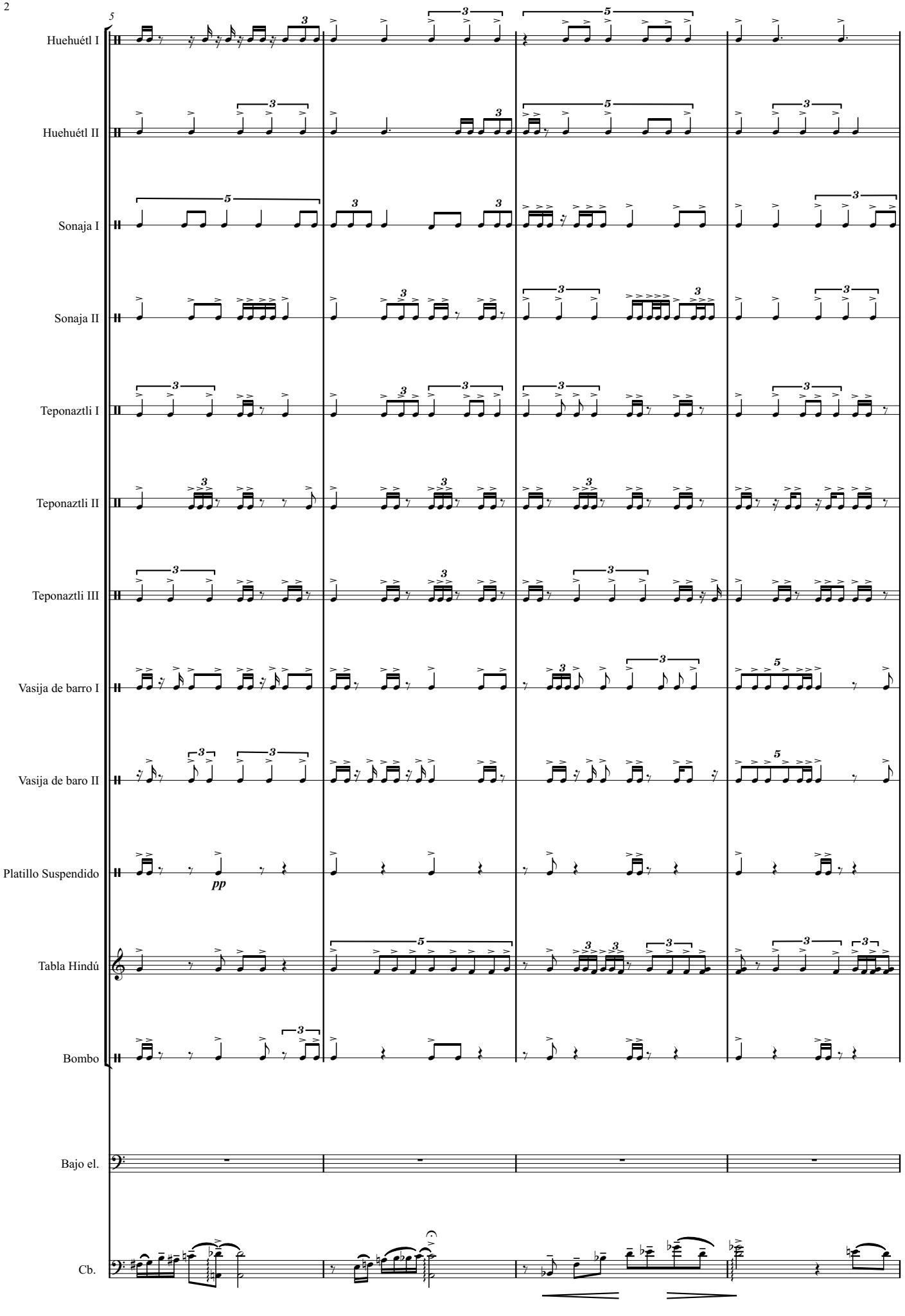

85
Pno.
mf
expressivo
cresc.
dim.

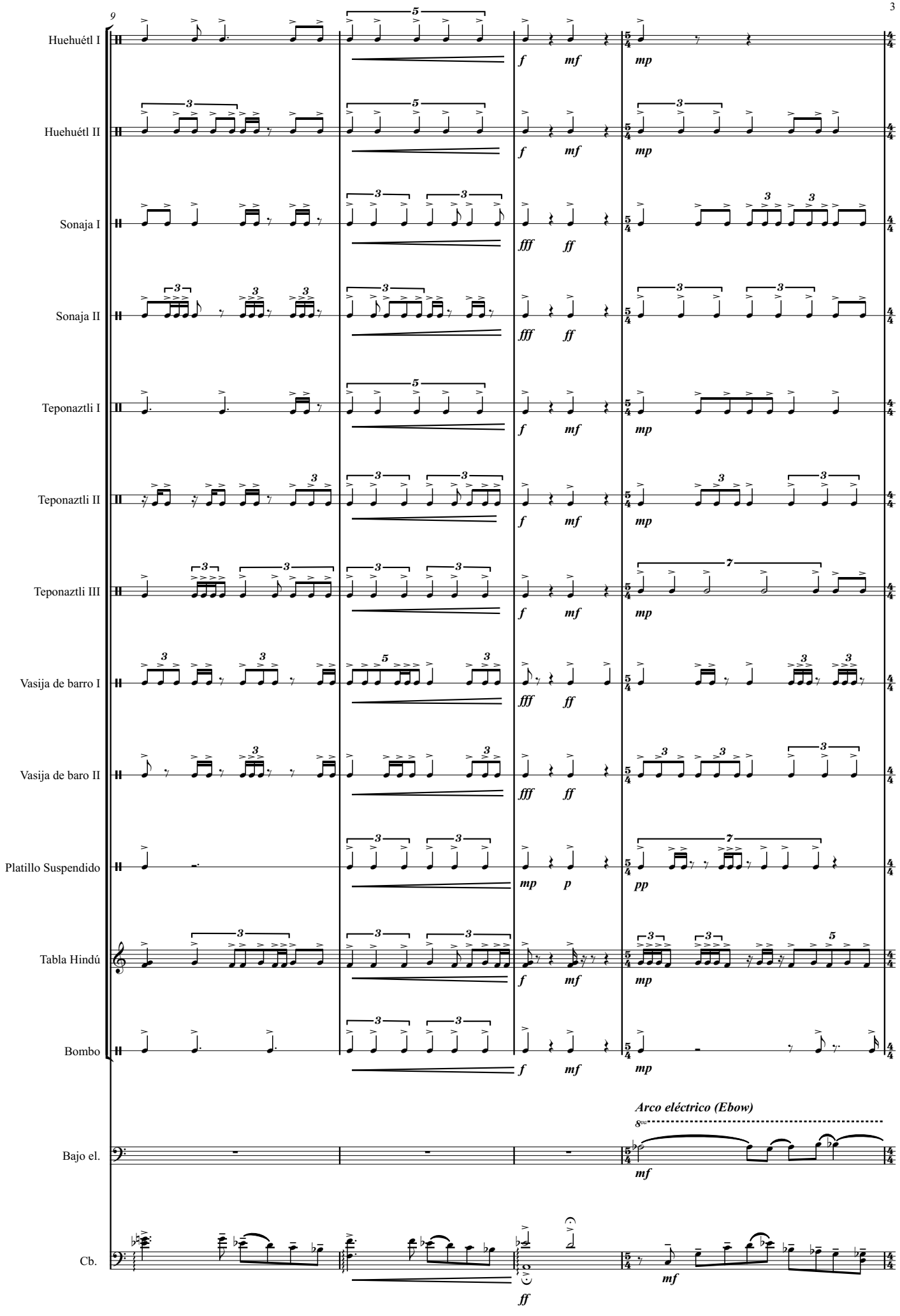
89
Pno.
morendo
pp

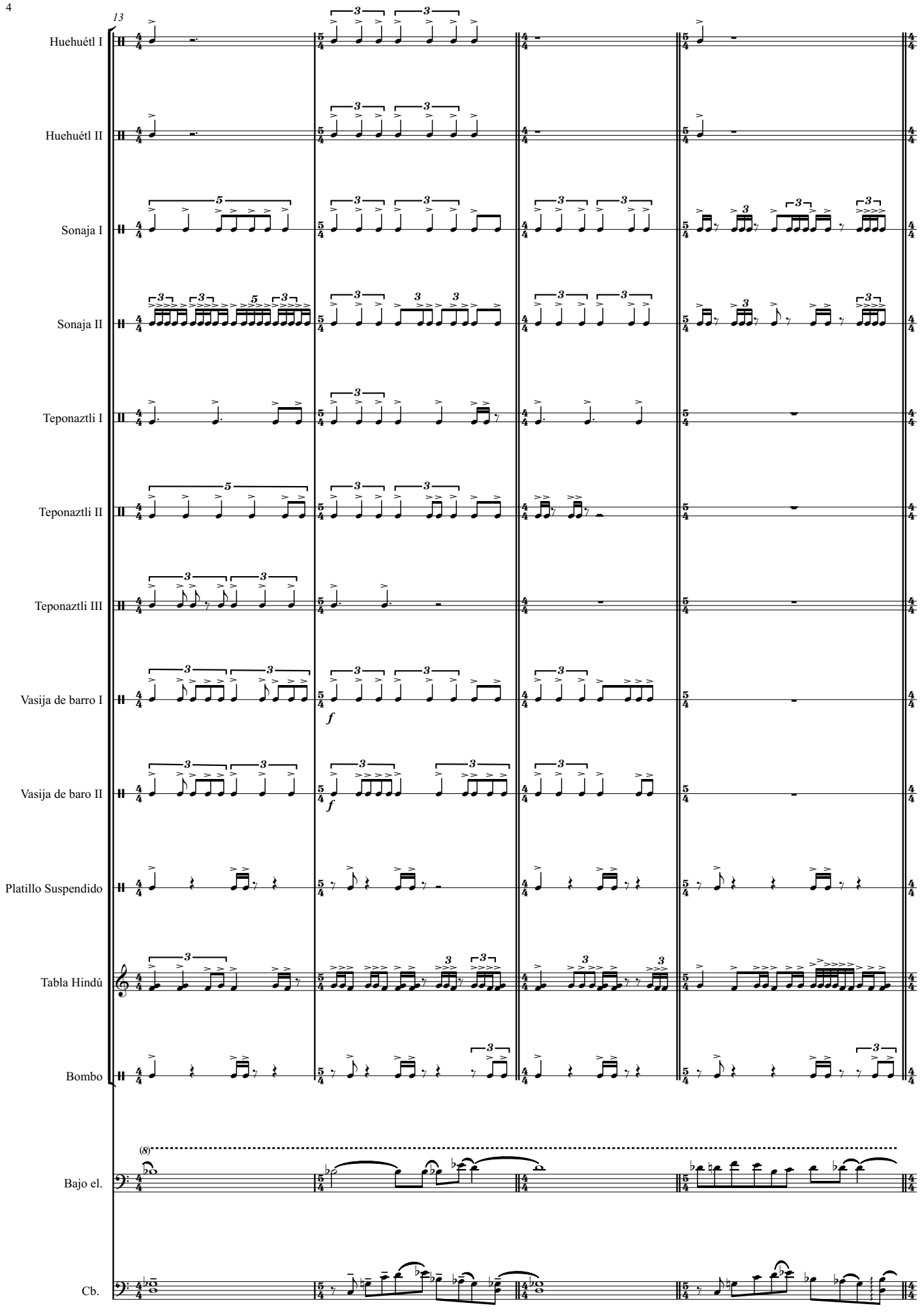
LABUÁN

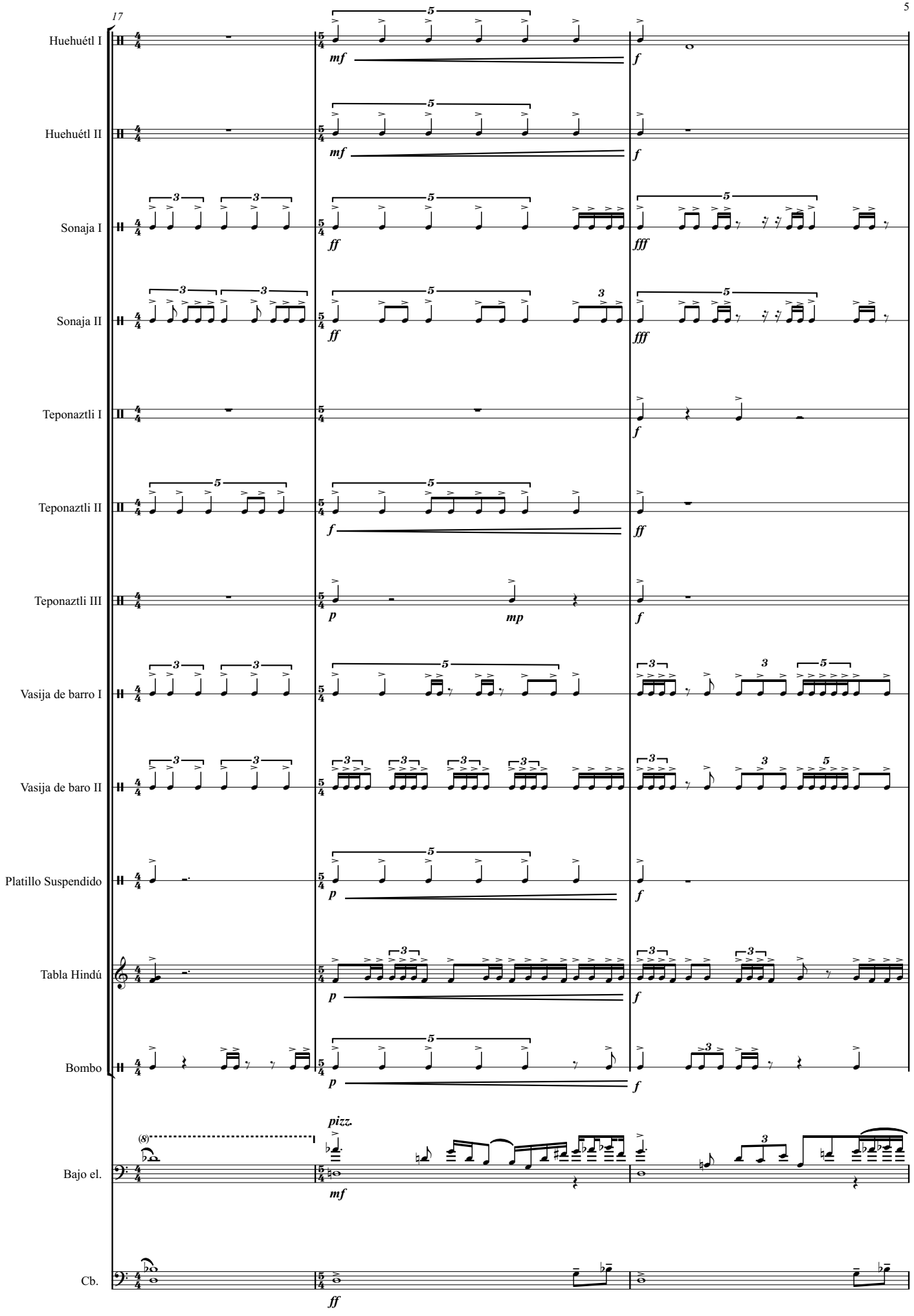
Ramiro Román Pompa

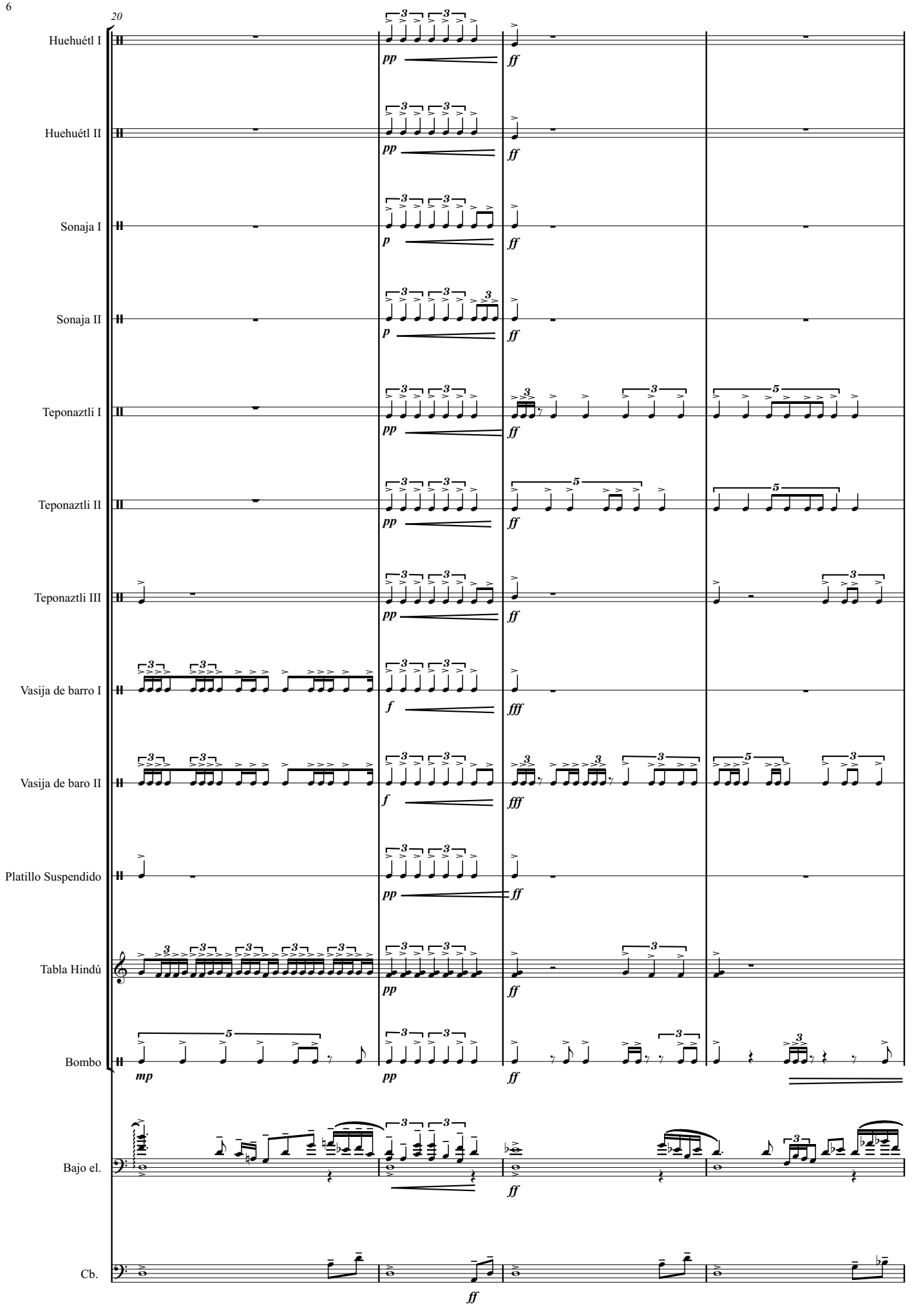


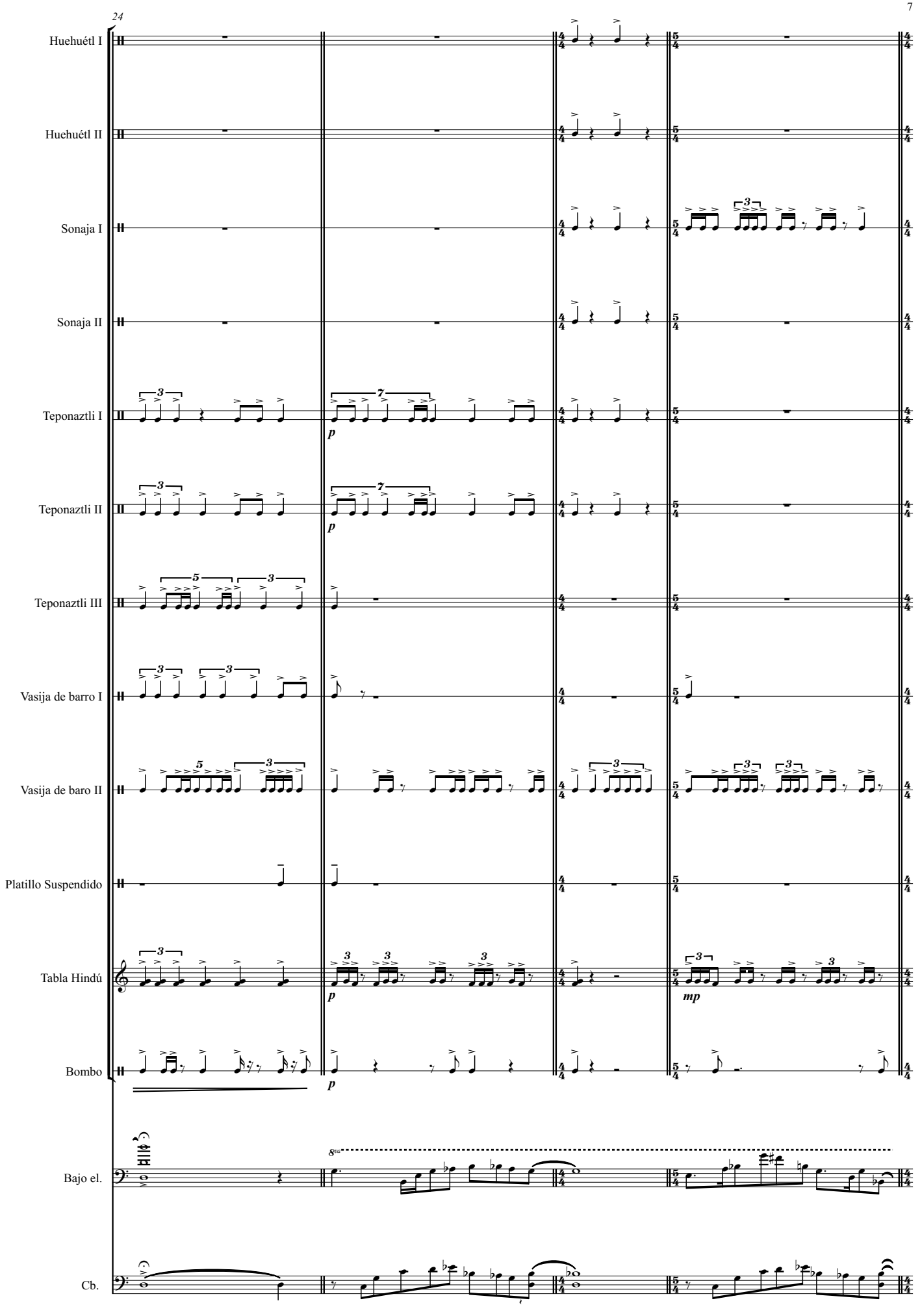

5
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
pp
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.

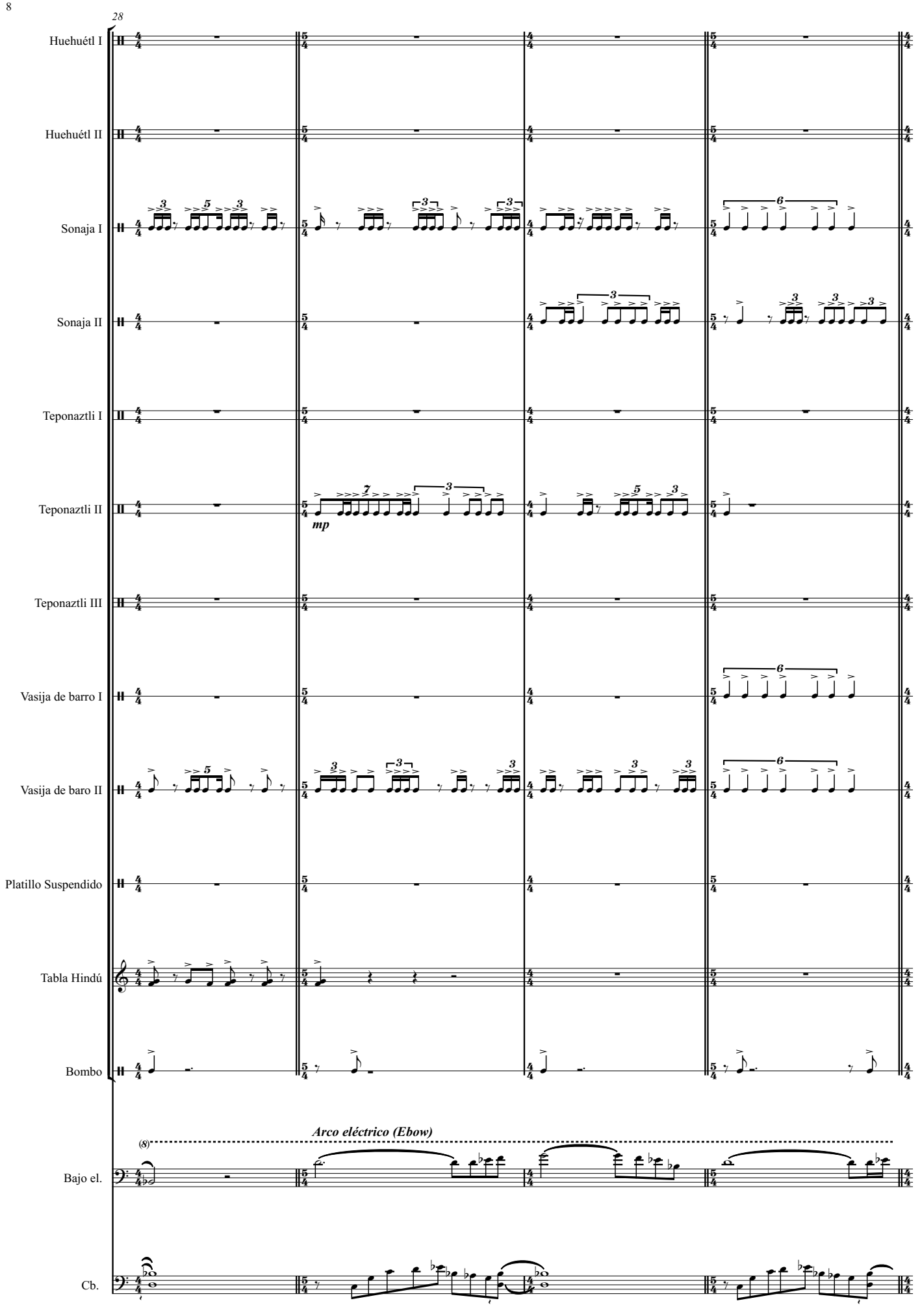

9
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Arco eléctrico (Ebow)
Bajo el.
Cb.

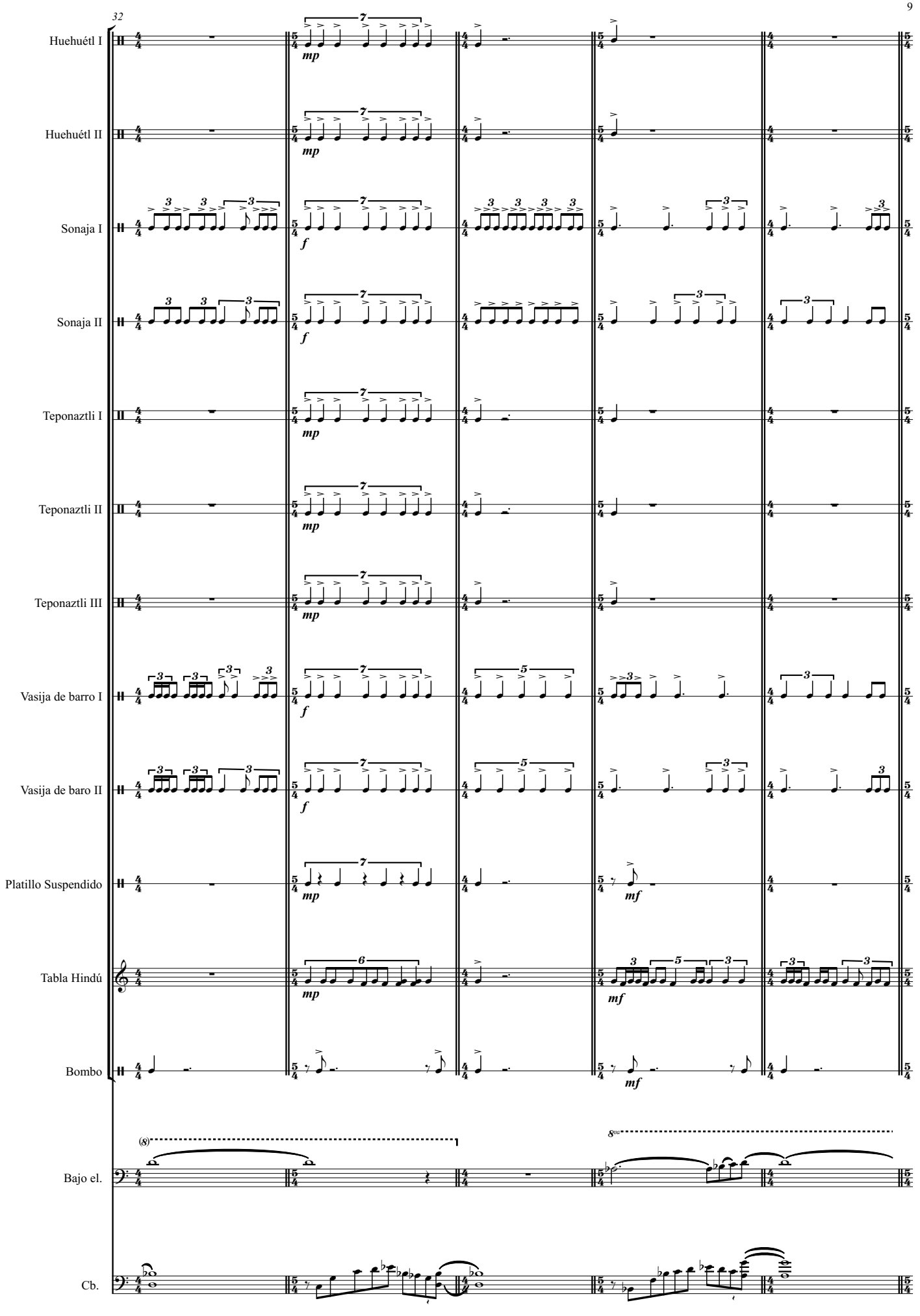

13
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
f
f
(8)

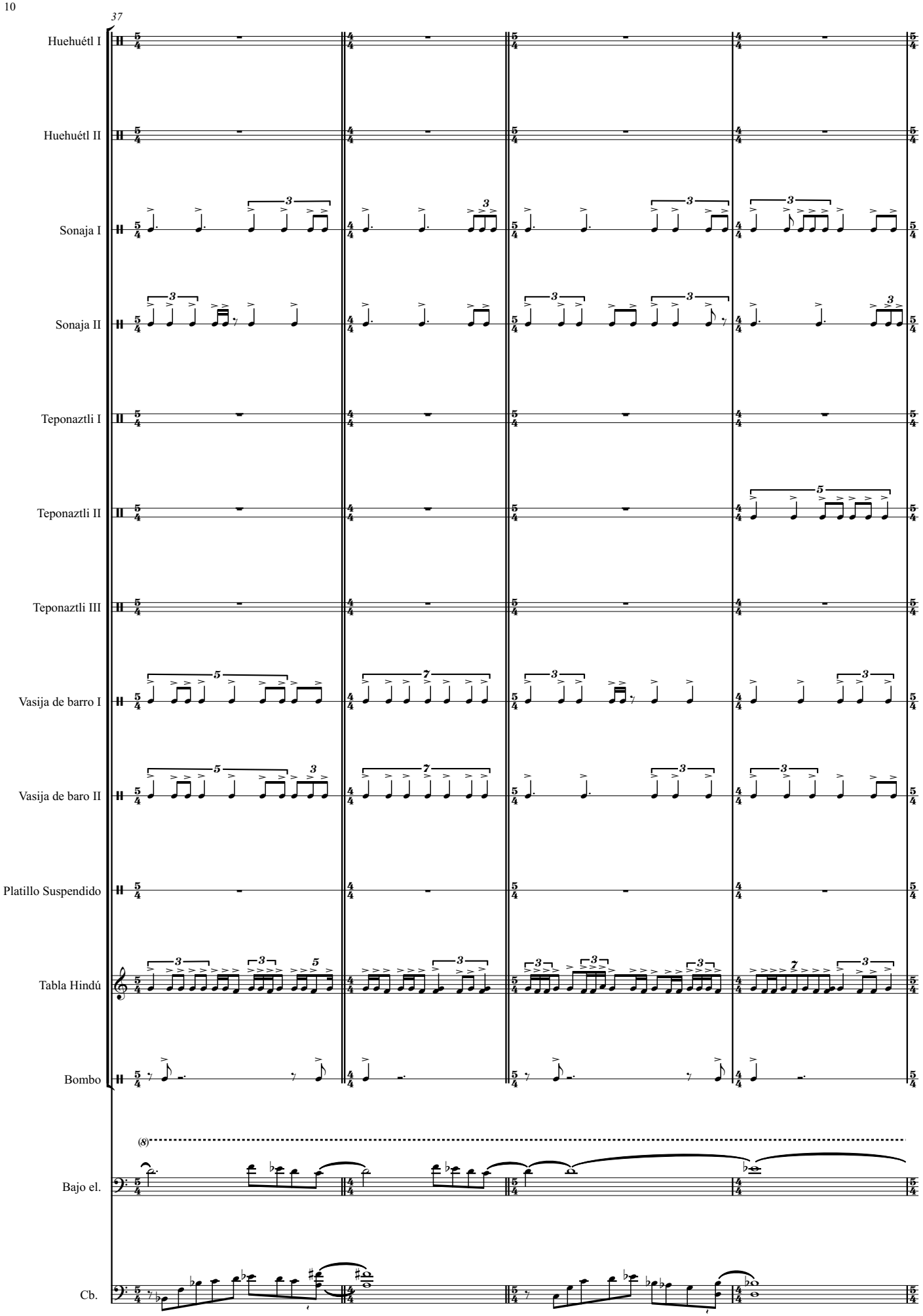

17
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
pizz.

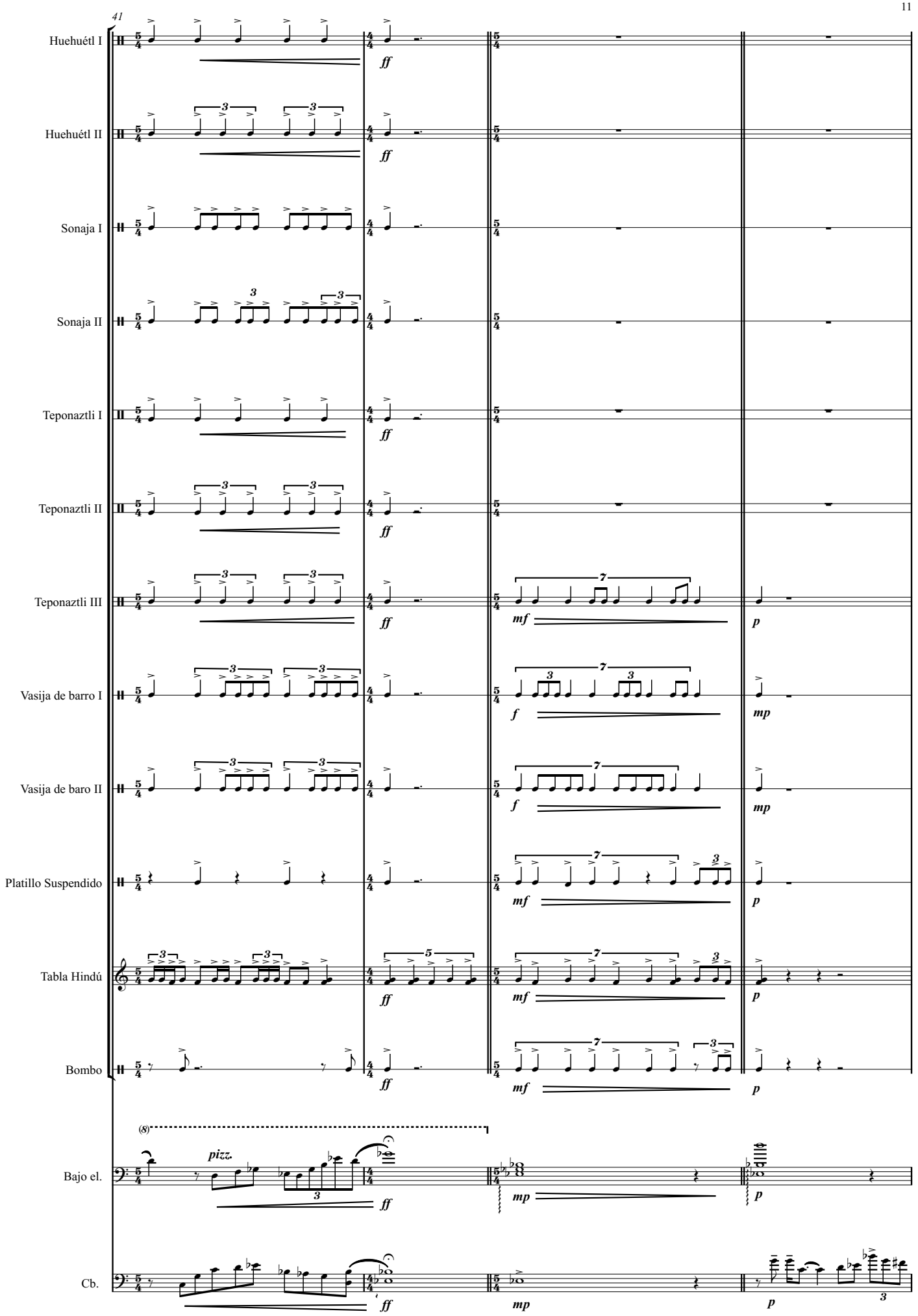

20
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.

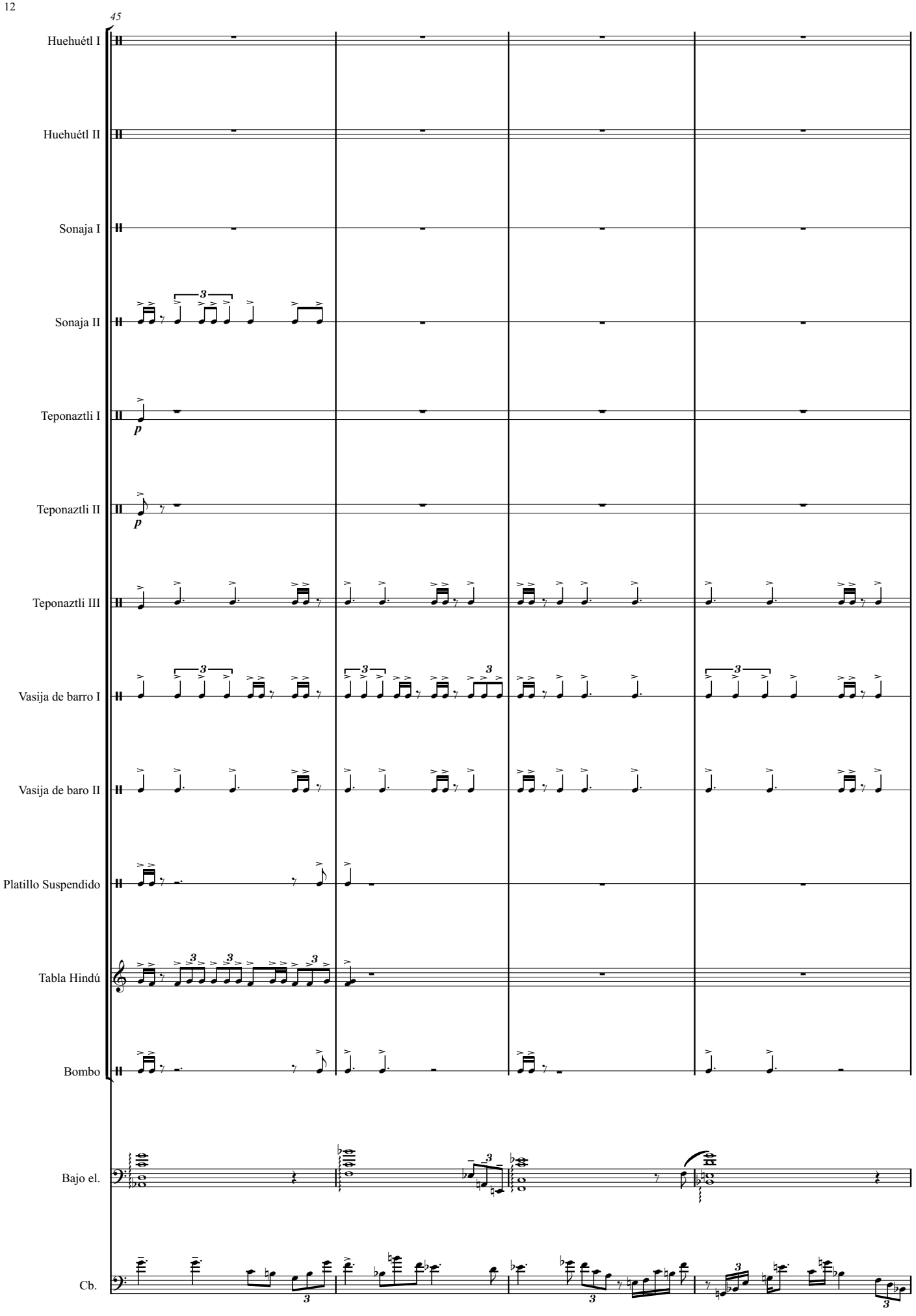

24
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
p
mp

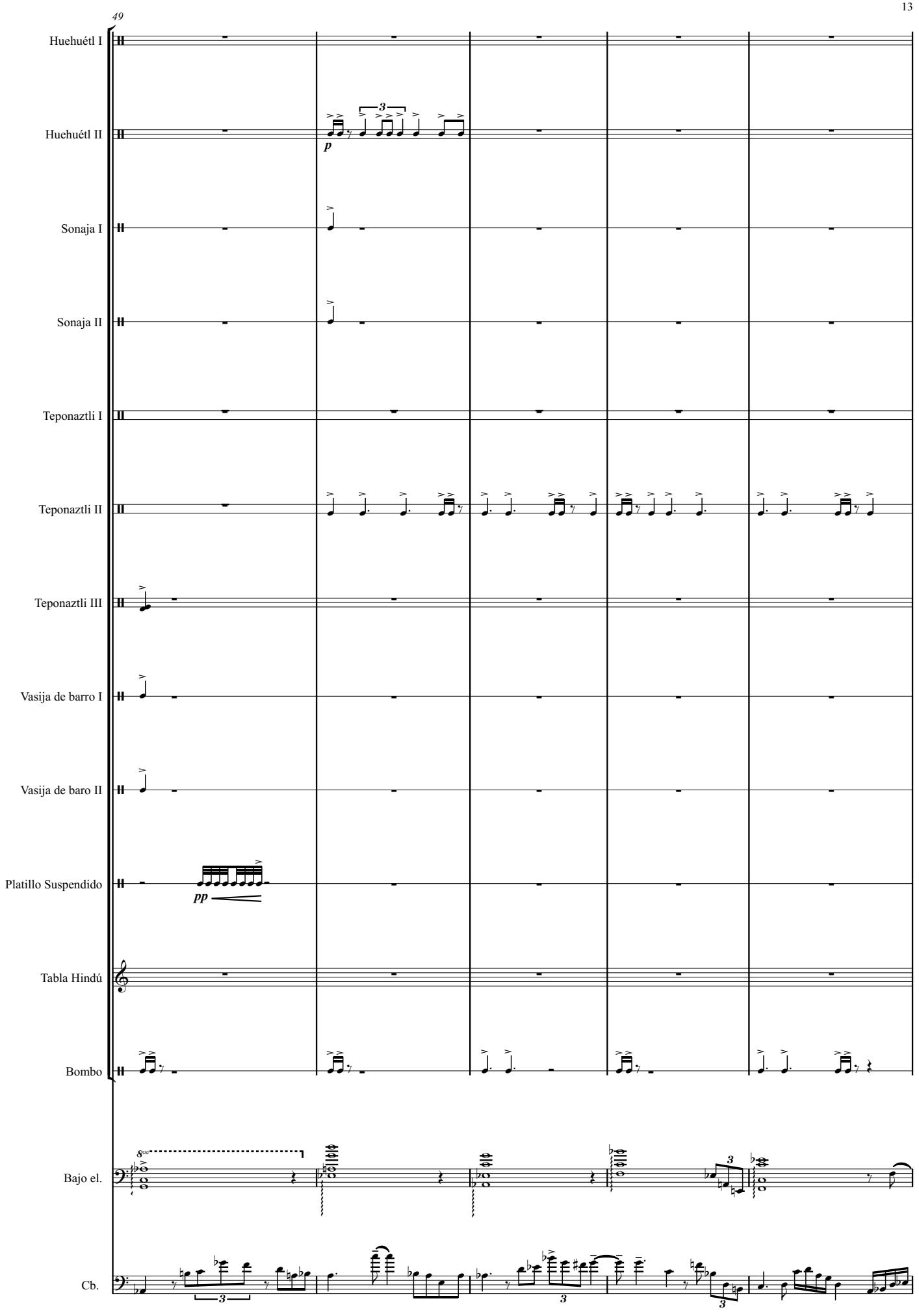

28
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
mp
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Arco eléctrico (Ebow)
Bajo el.
Cb.

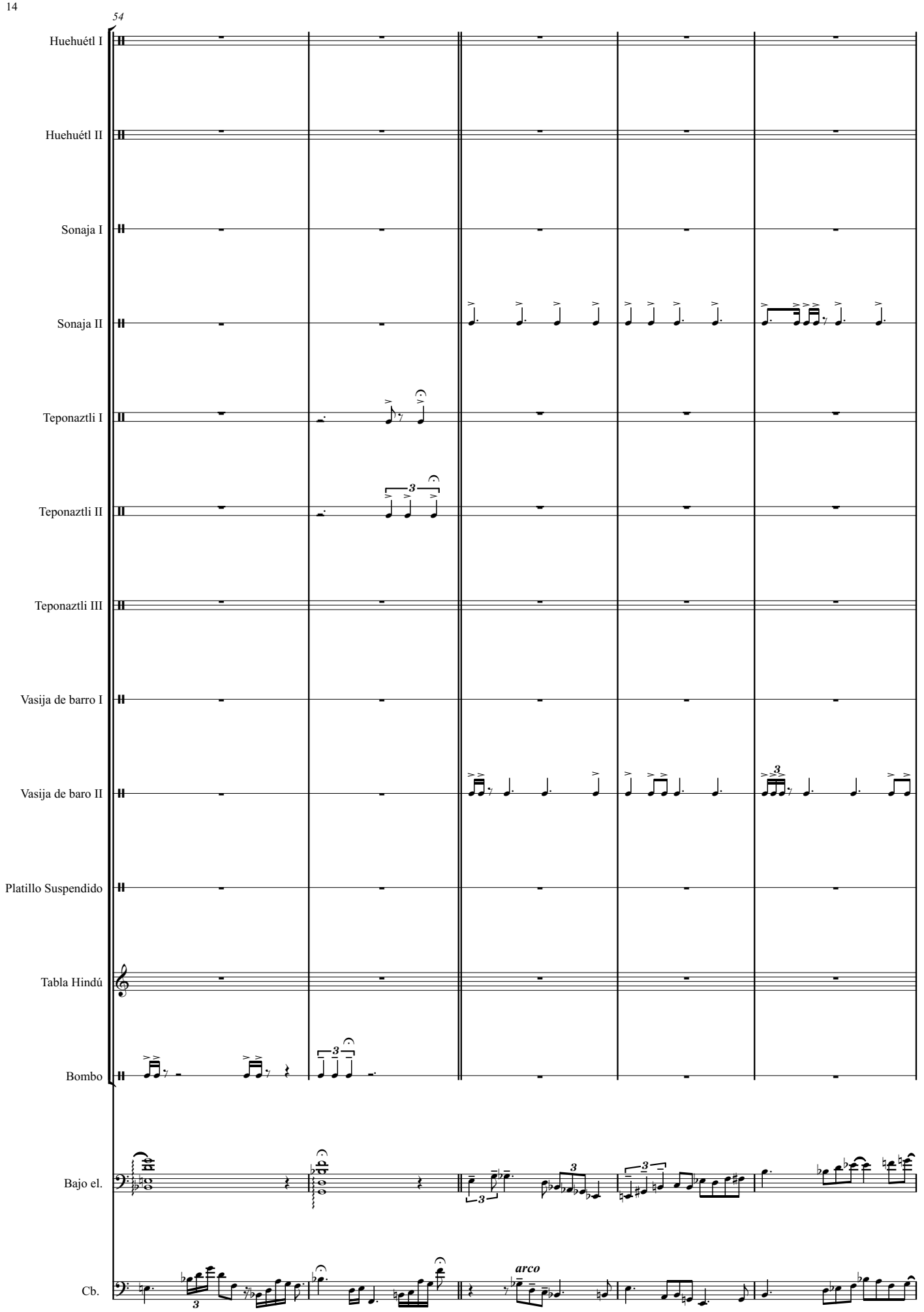

32
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
mp
f
mf
(8)
8va

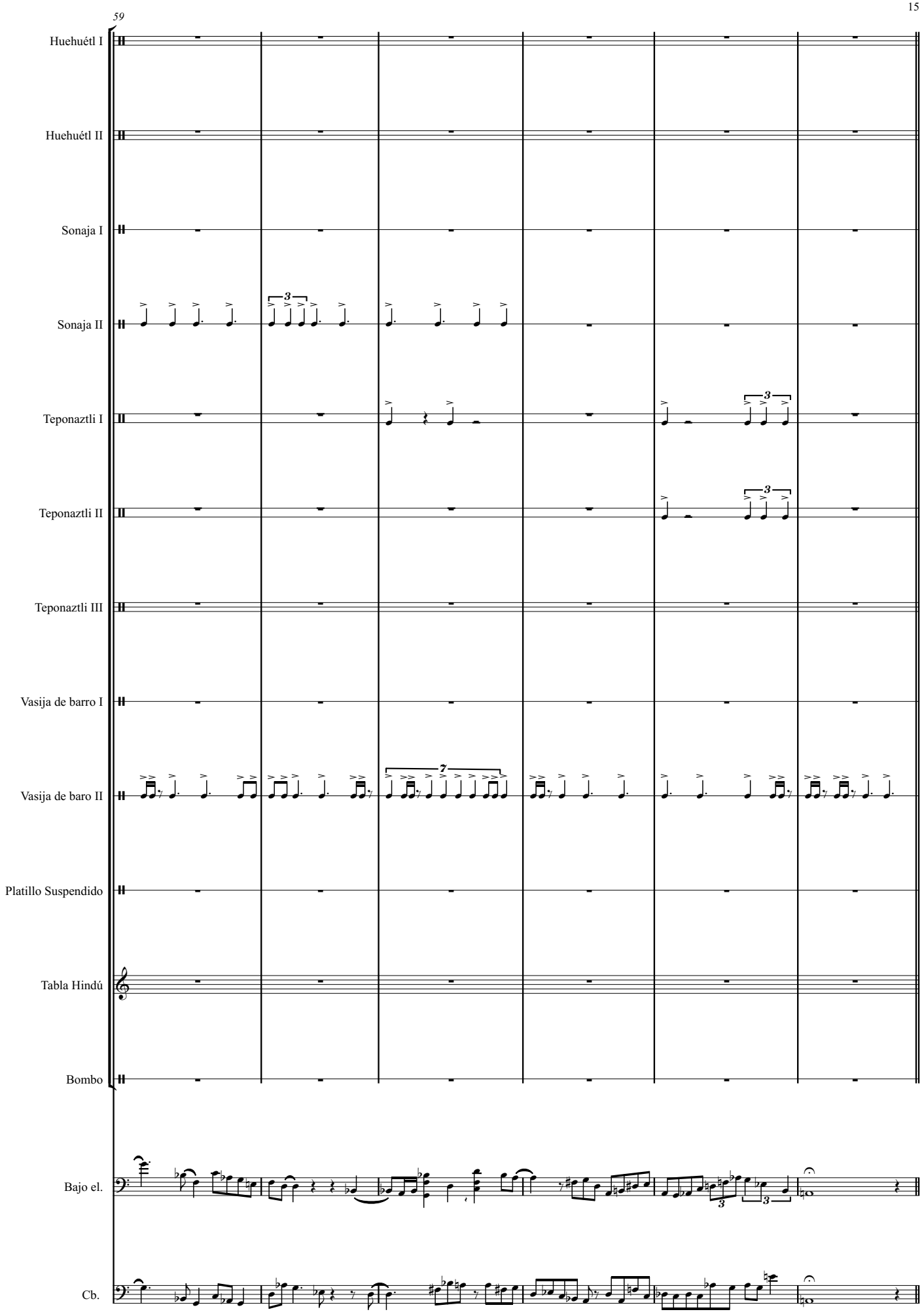

37
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.

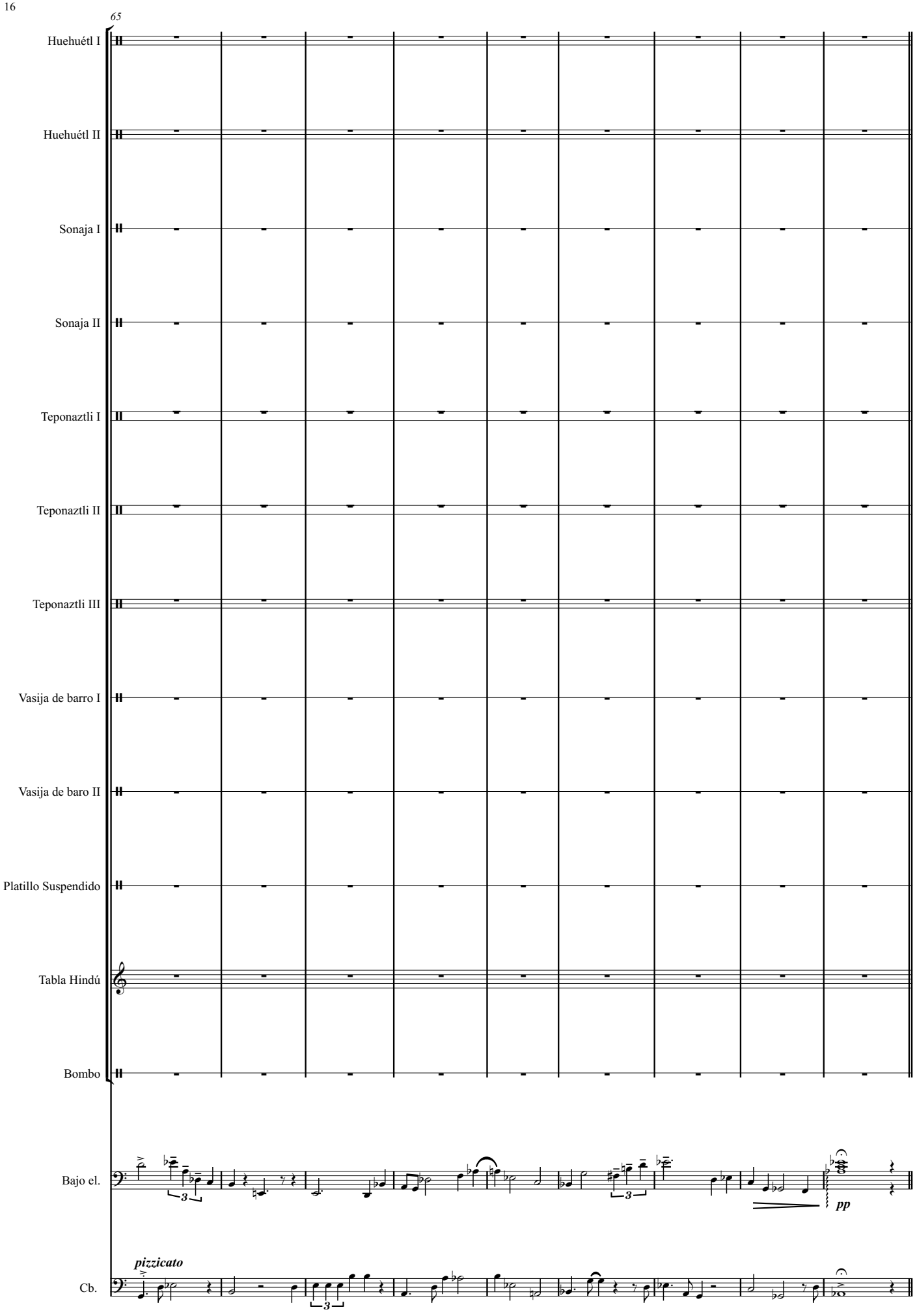

41
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
pizz.
ff
mf
f
mp
p

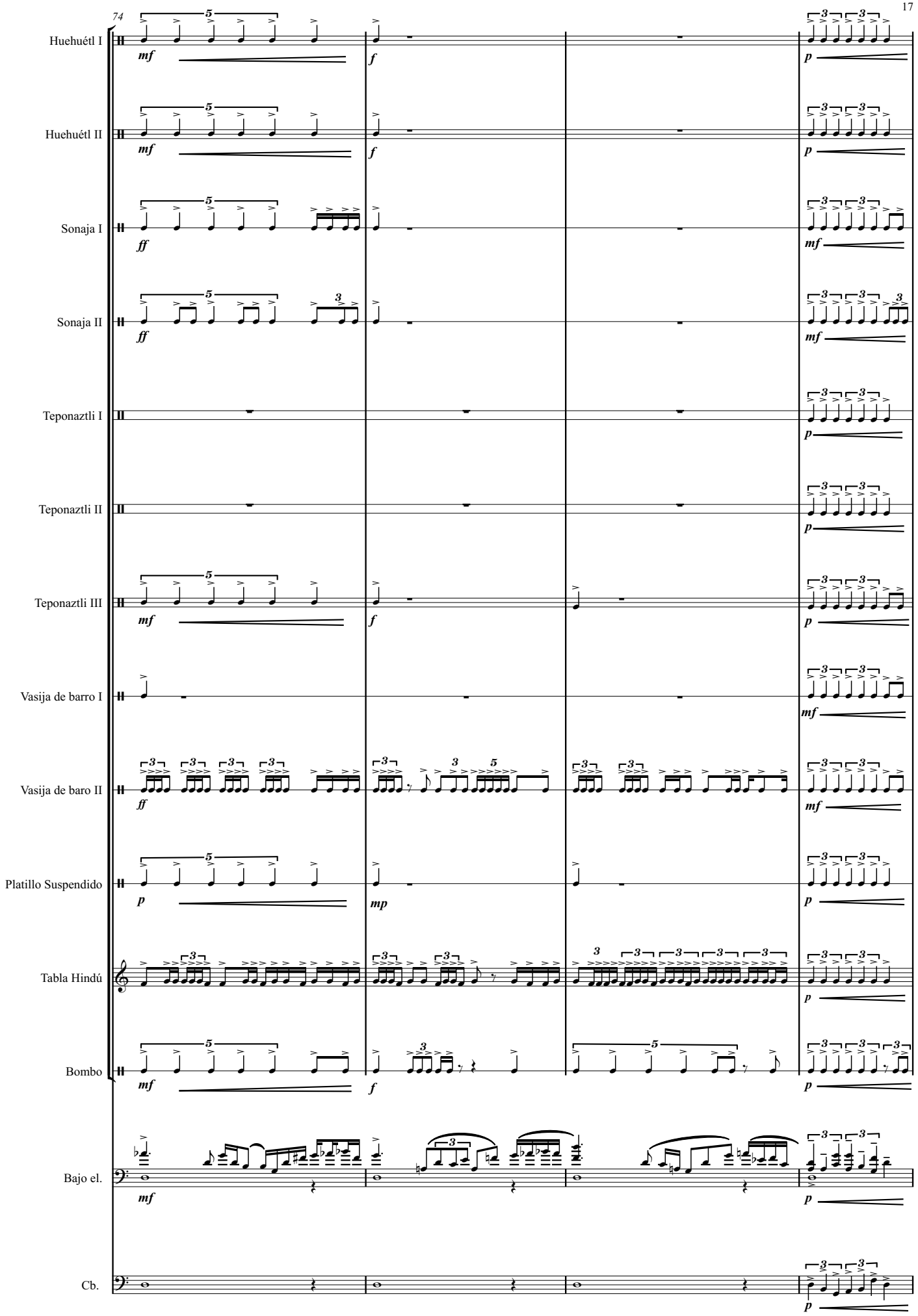

45
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
p
p

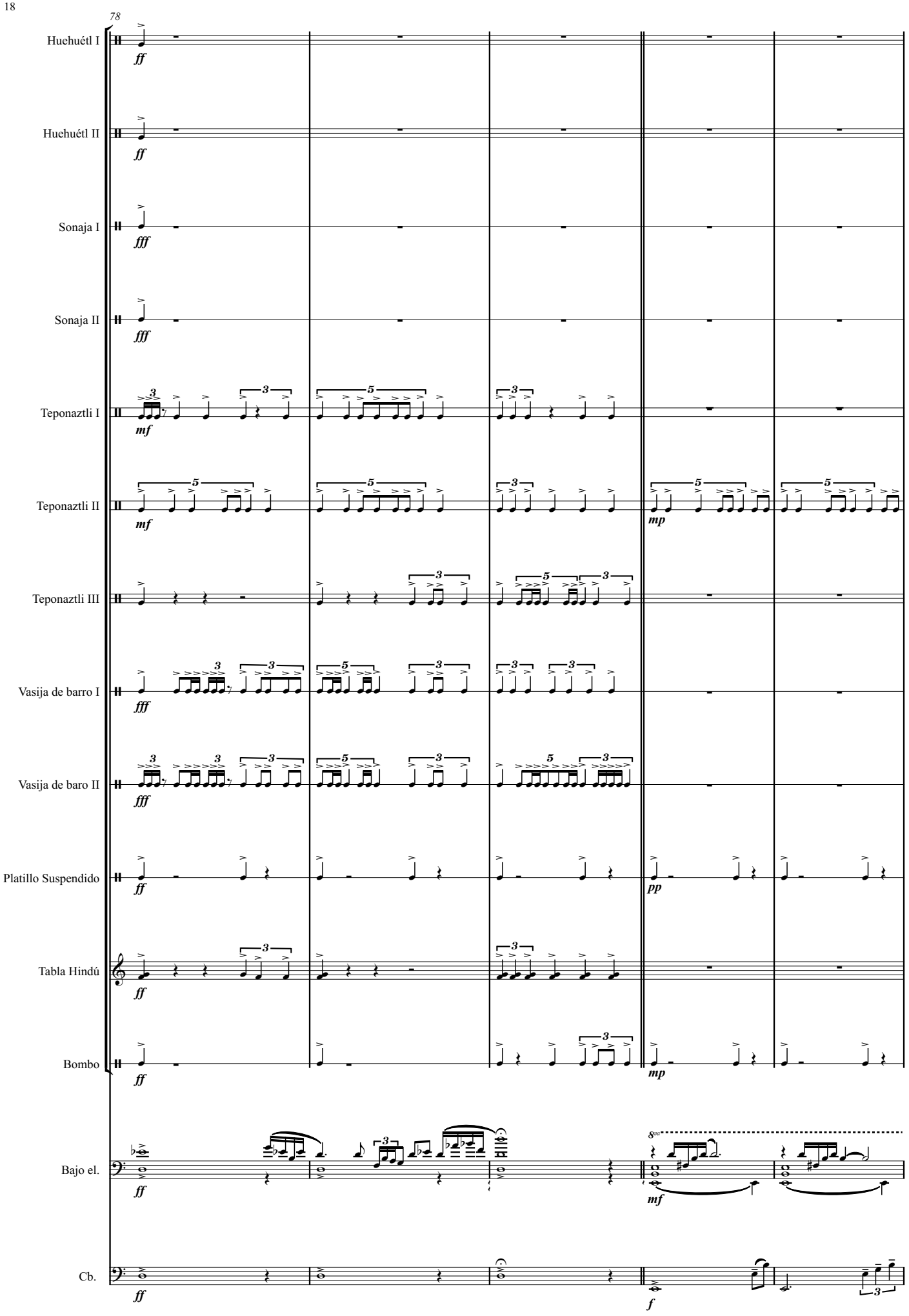

49
Huehuétl I
Huehuétl II
p
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
pp
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.

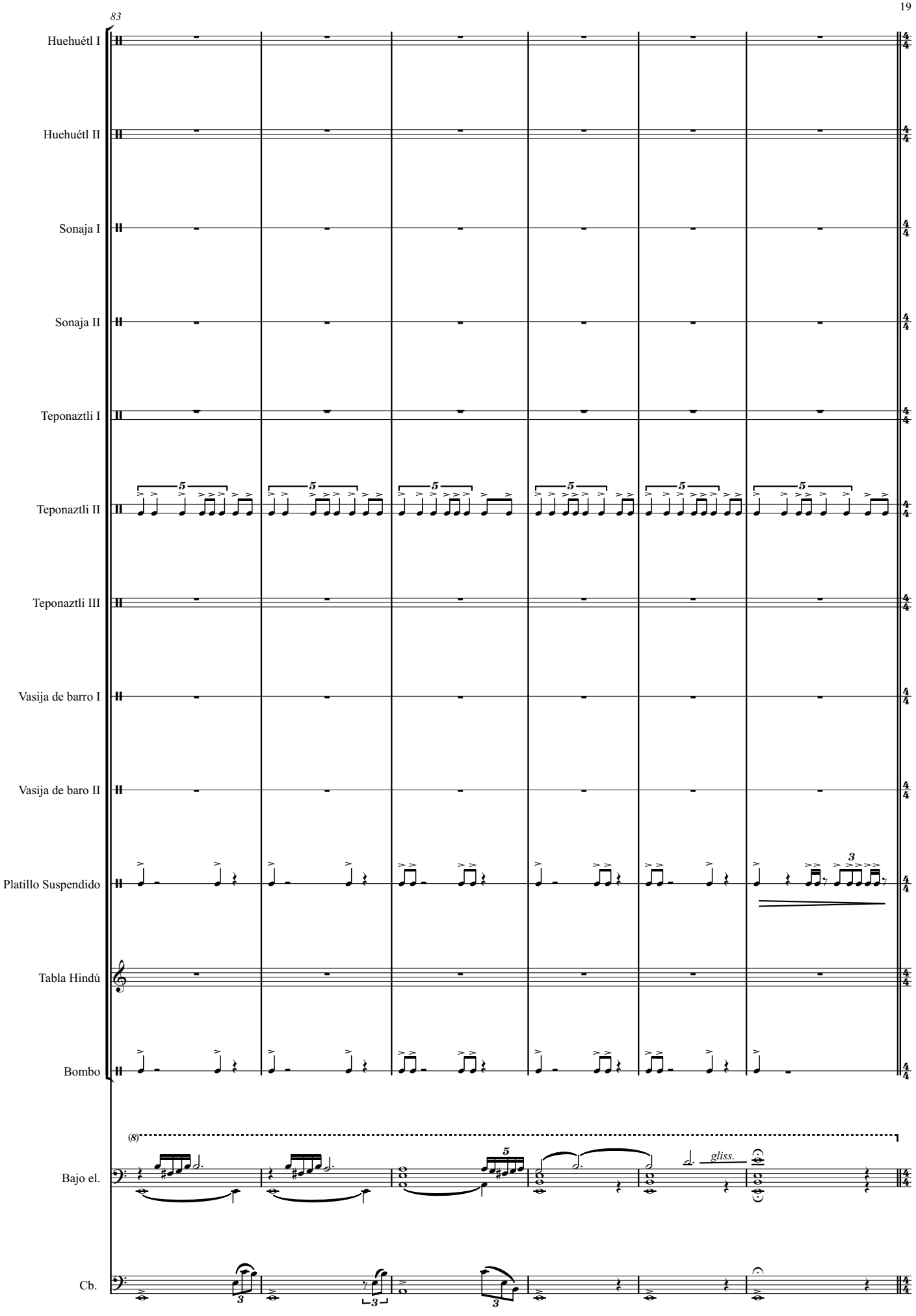

54
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
arco

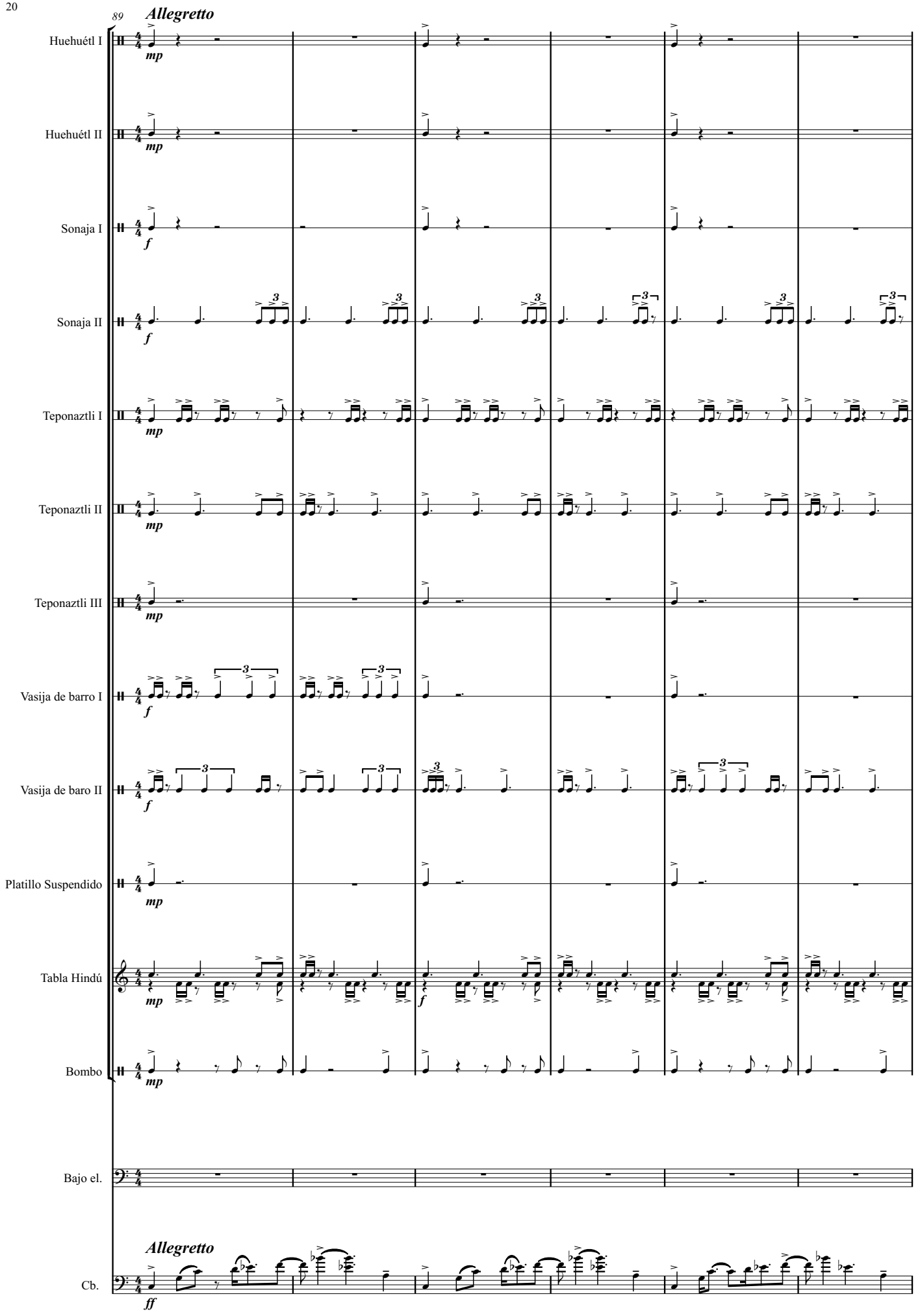

59
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.

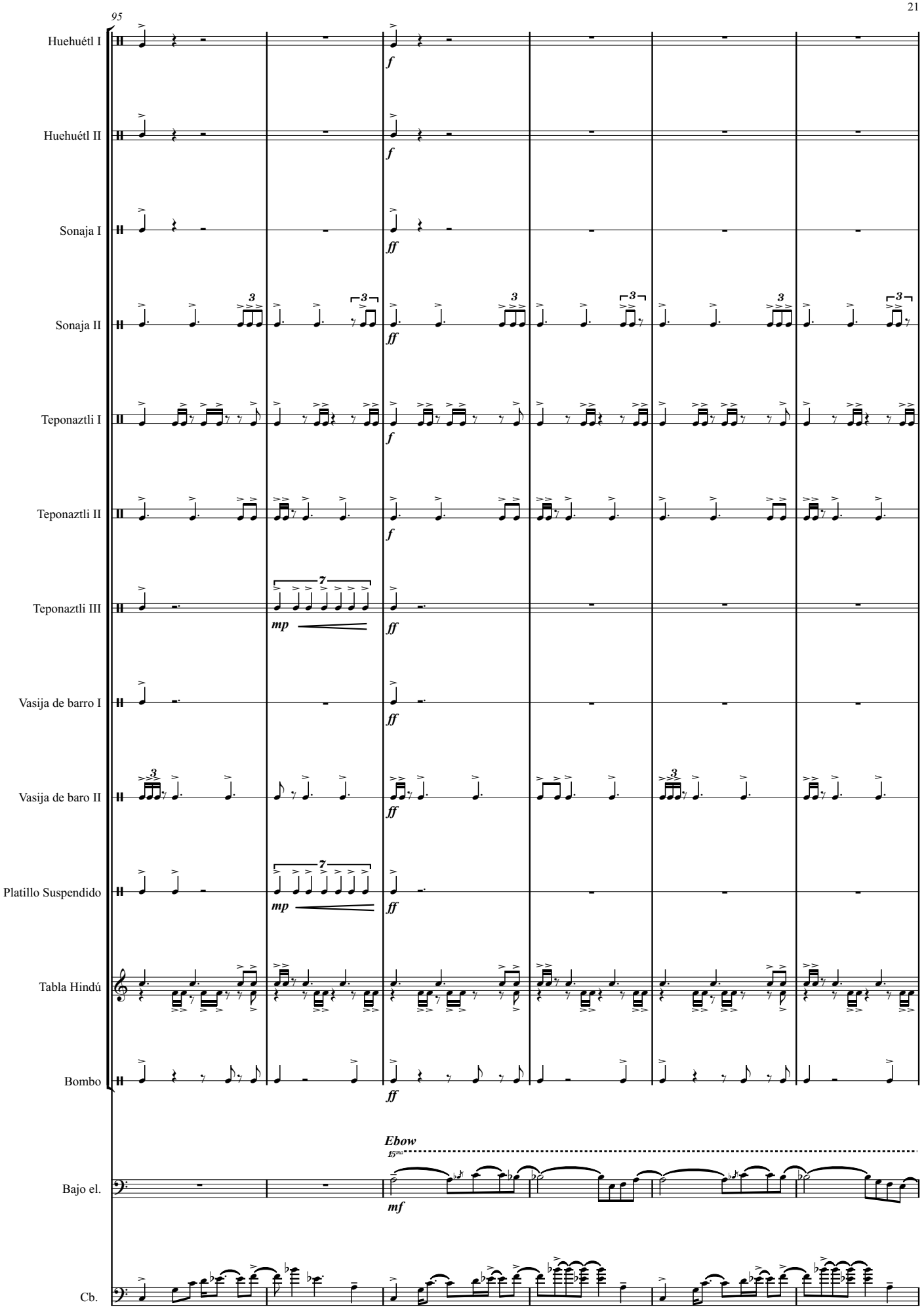

65
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
pizzicato
pp

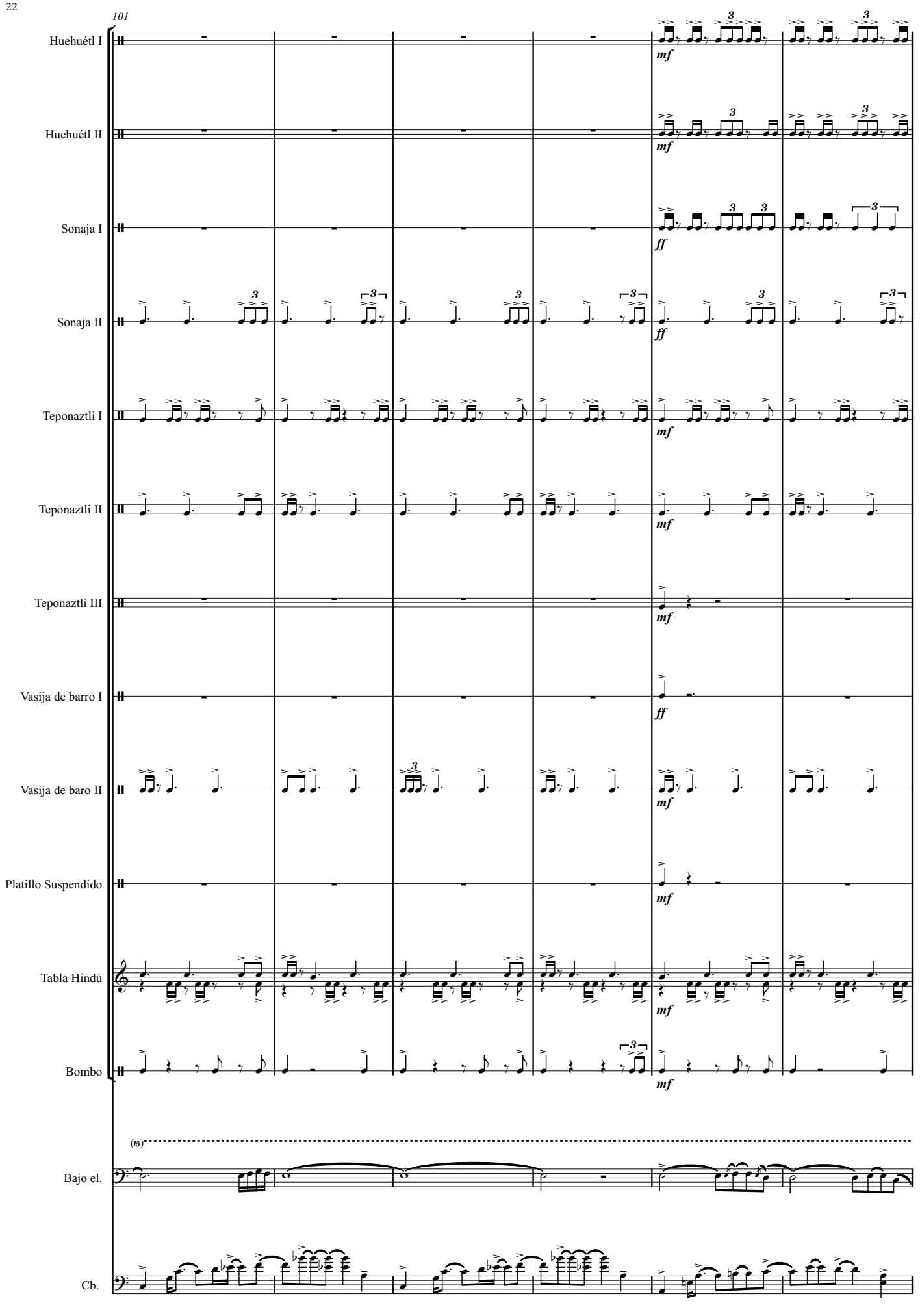

74
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.

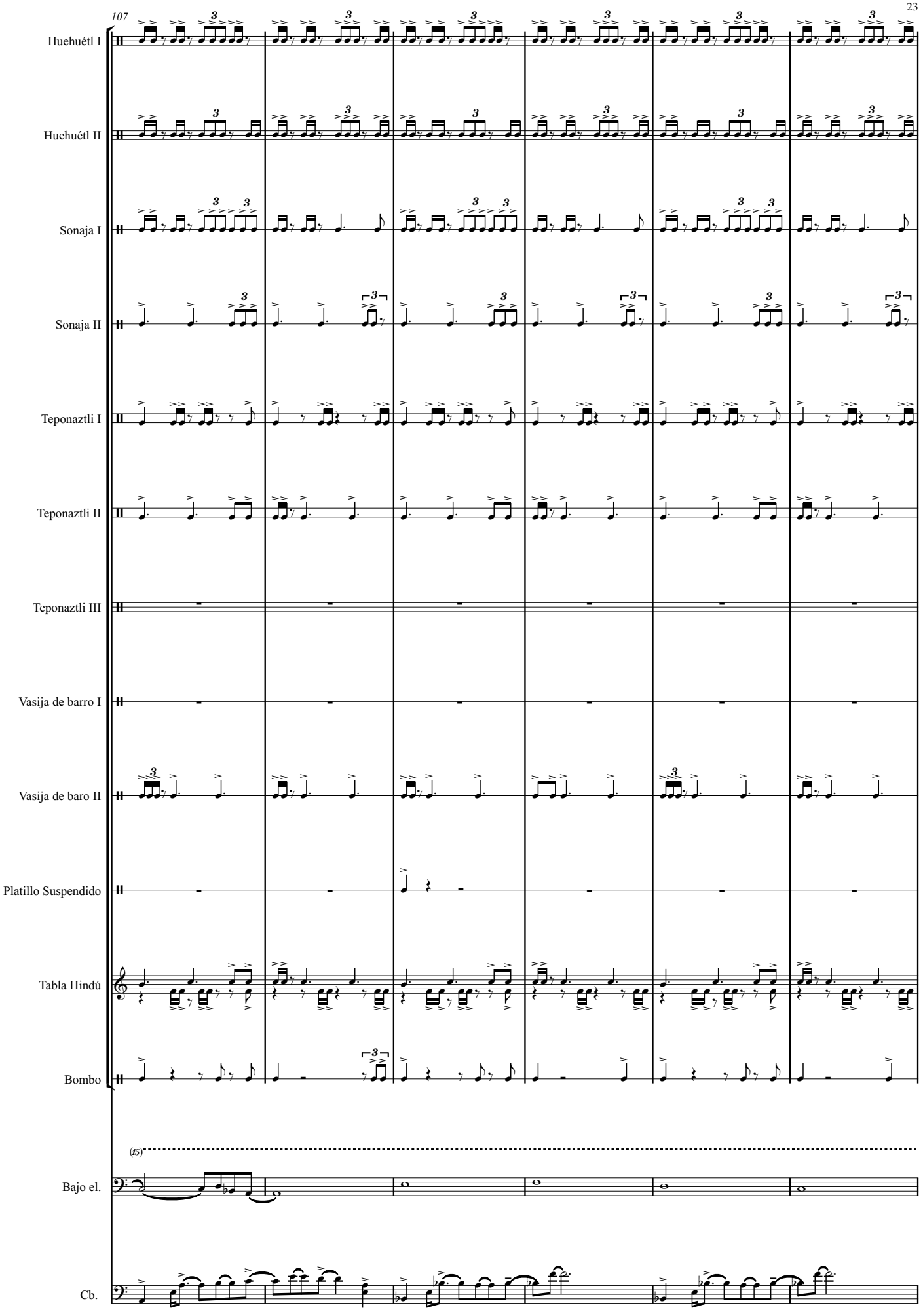

78
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
ff
fff
mf
mp
pp
f

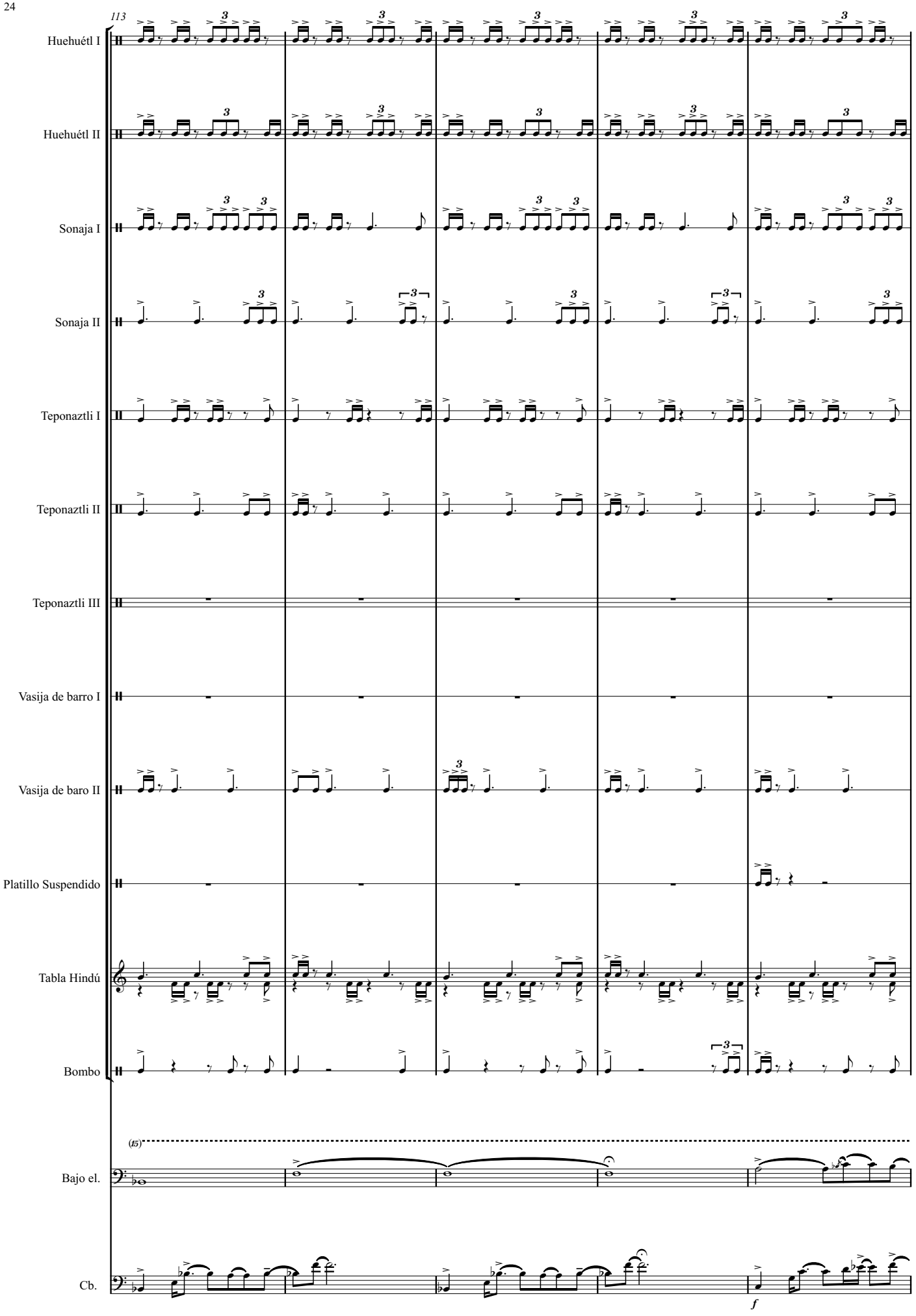

83
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
(8)
gliss.

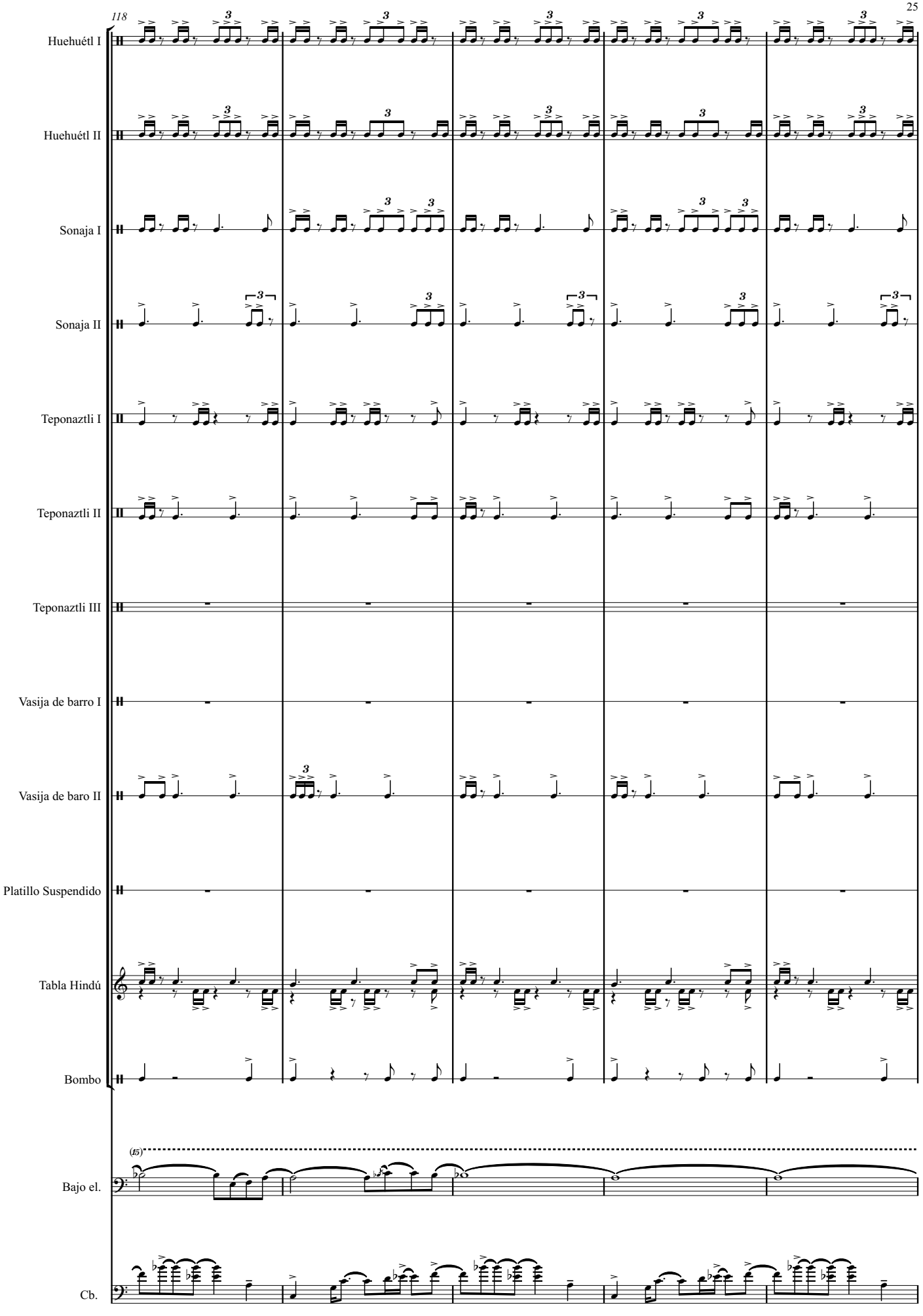

89
Allegretto
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Allegretto
Cb.

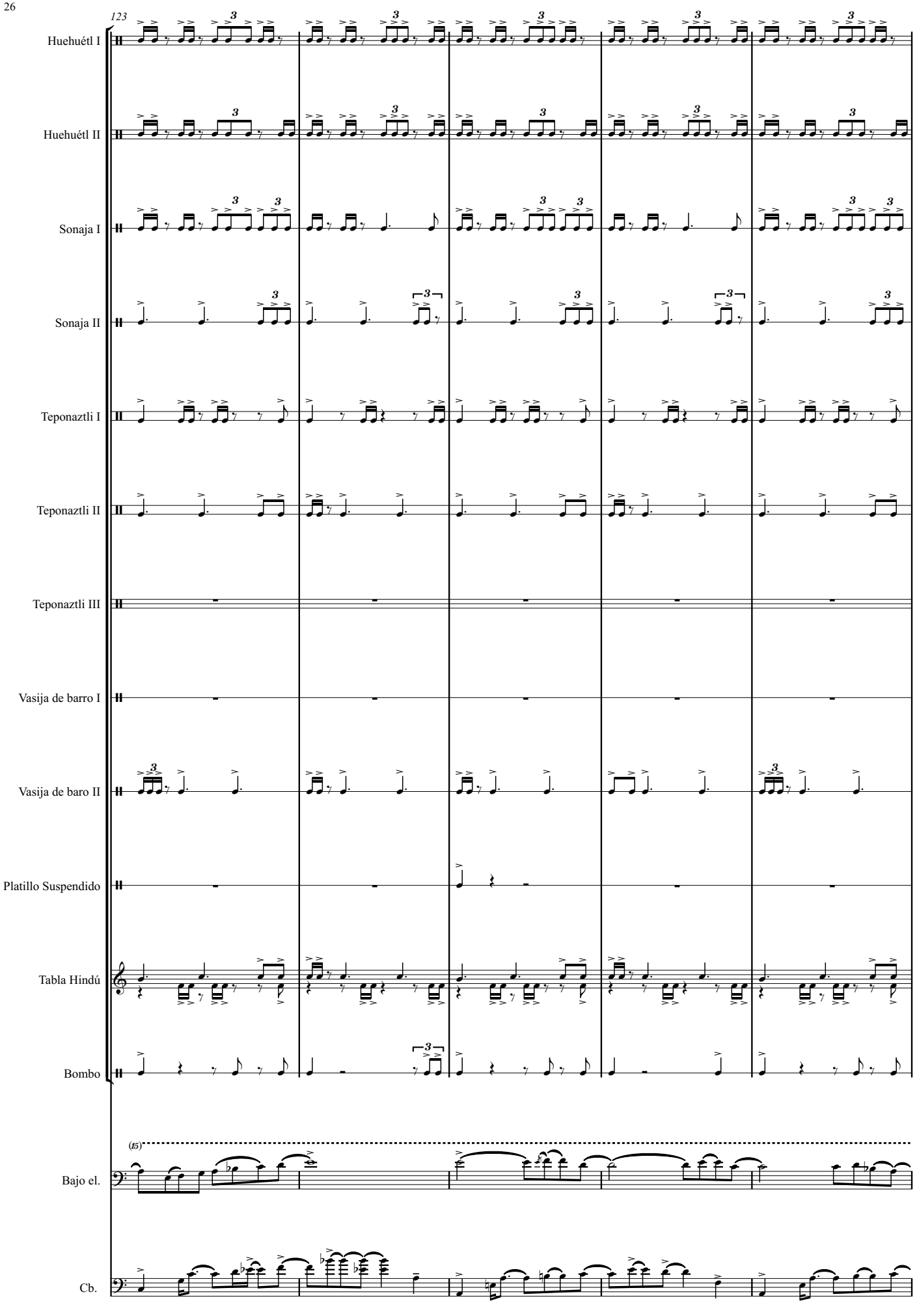

95
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
f
ff
mp
mf
Ebow

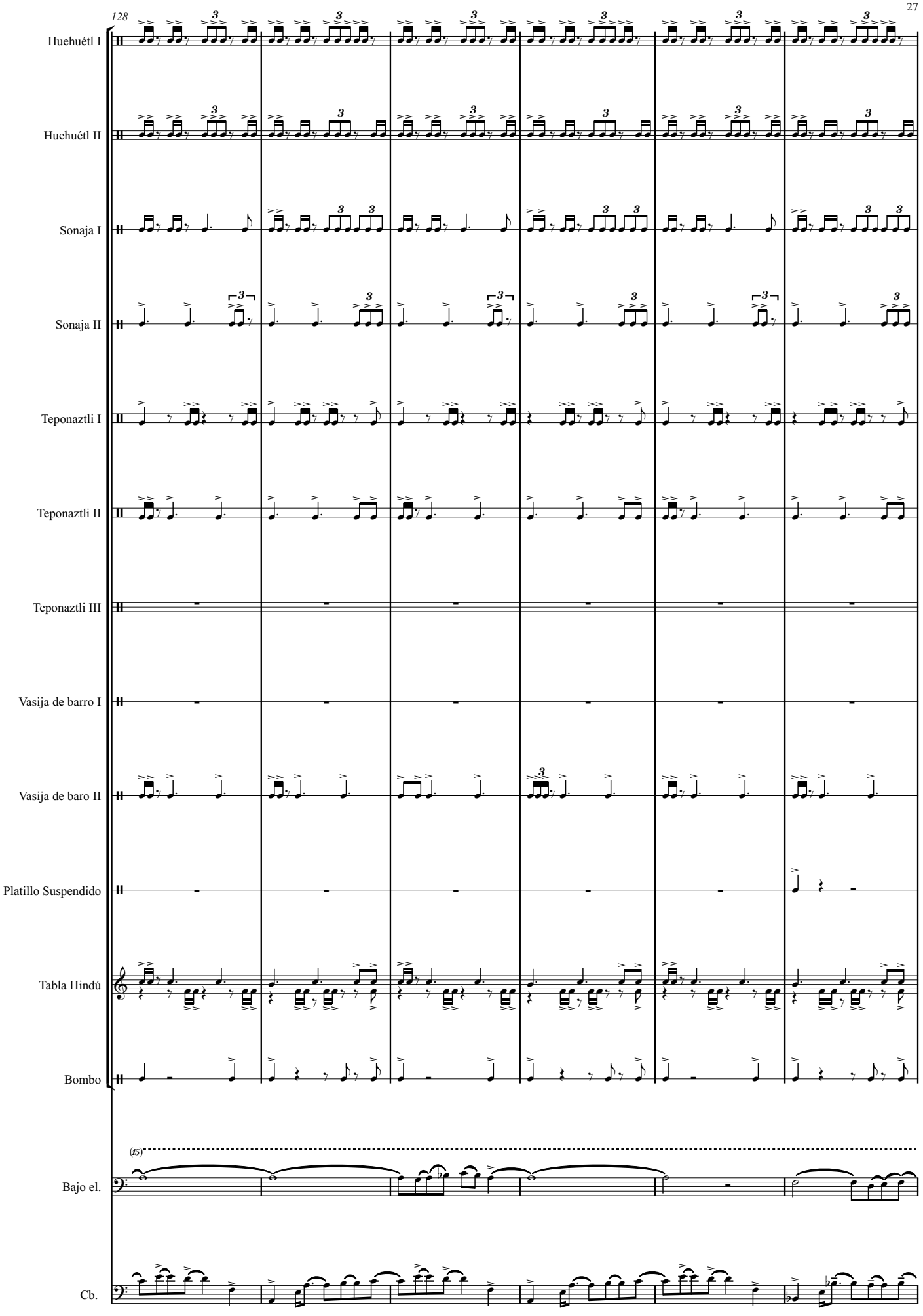

101
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
mf
ff
3

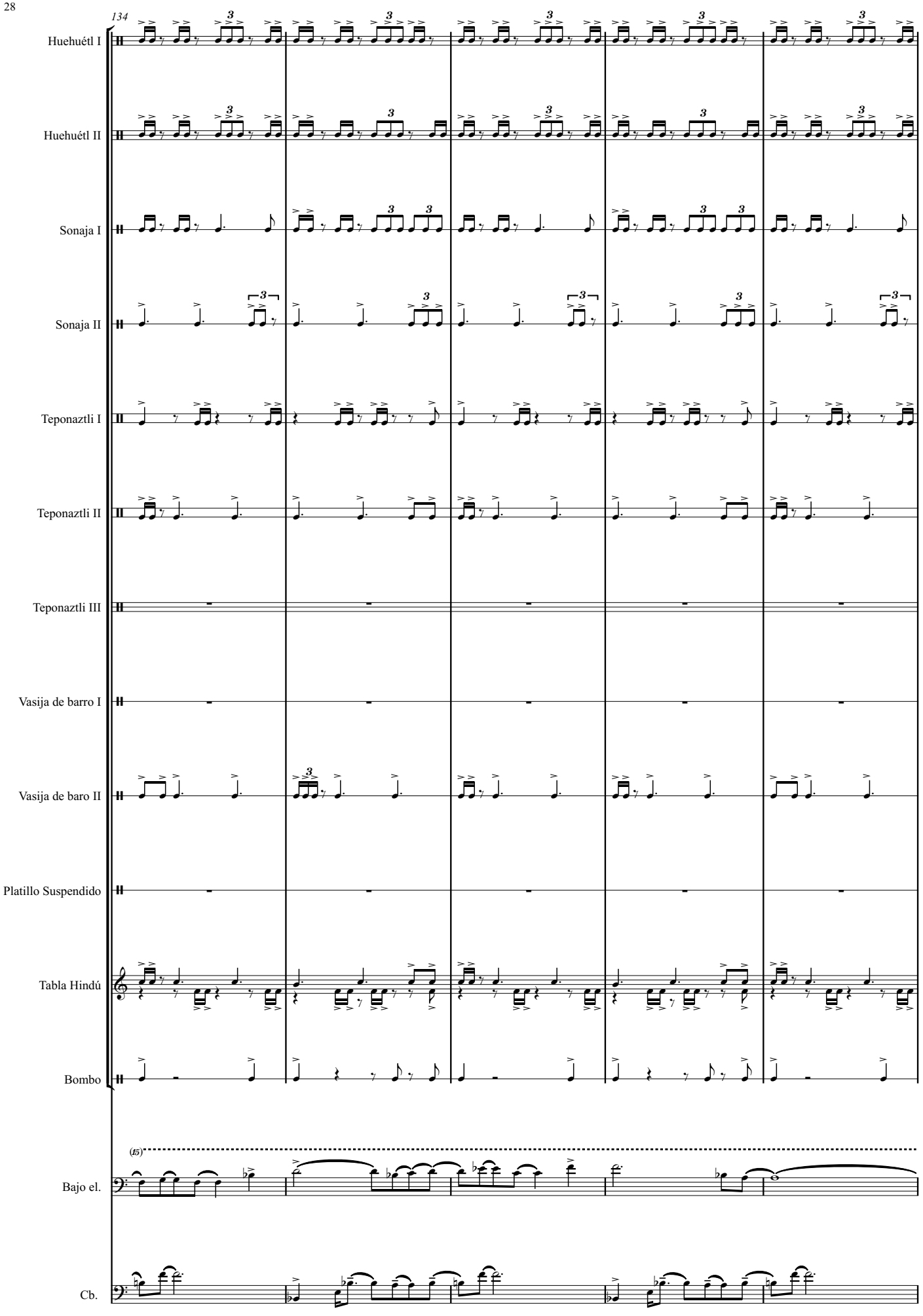

107
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
(15)
Bajo el.
Cb.

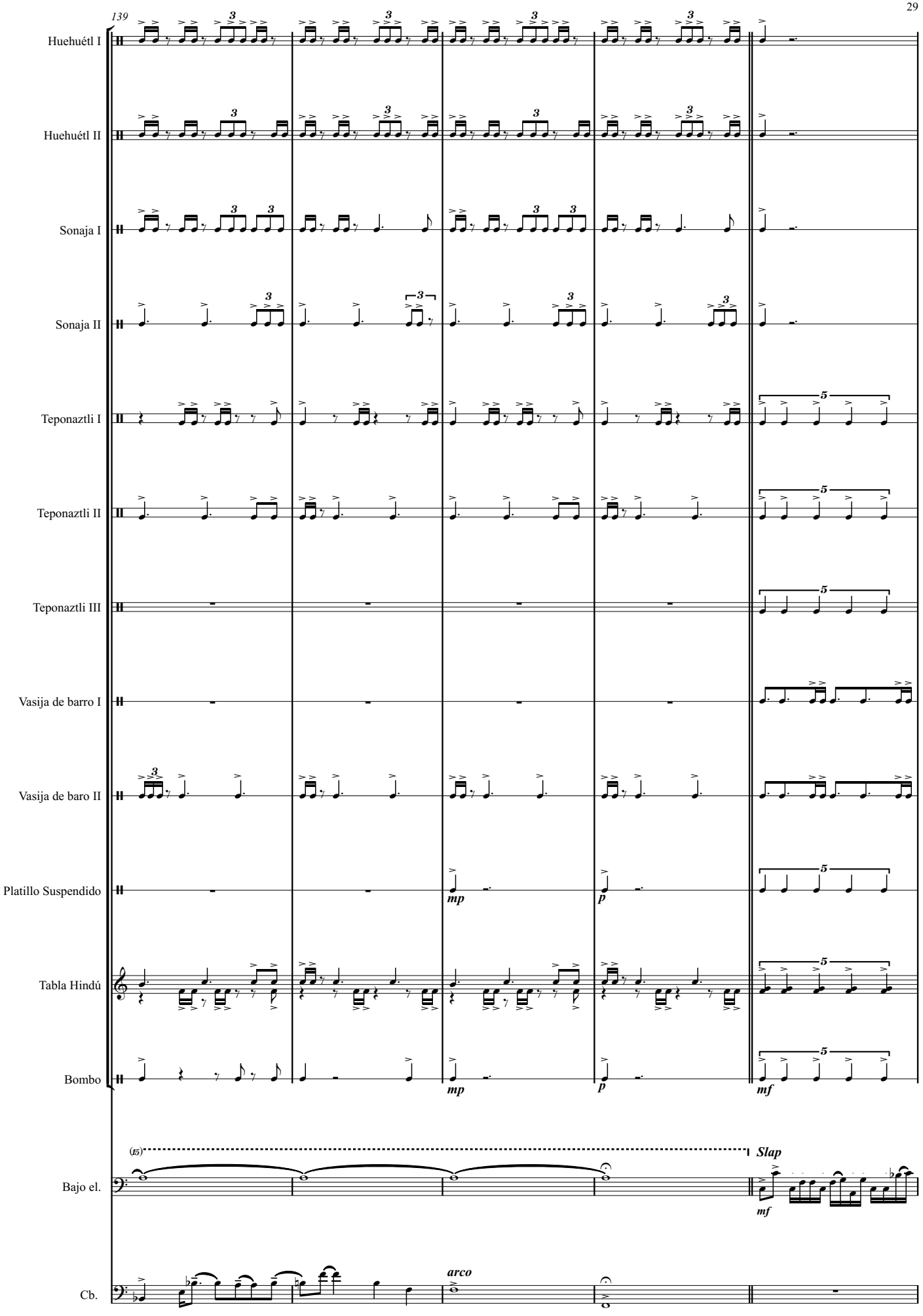

113
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
(15)
Bajo el.
Cb.
f

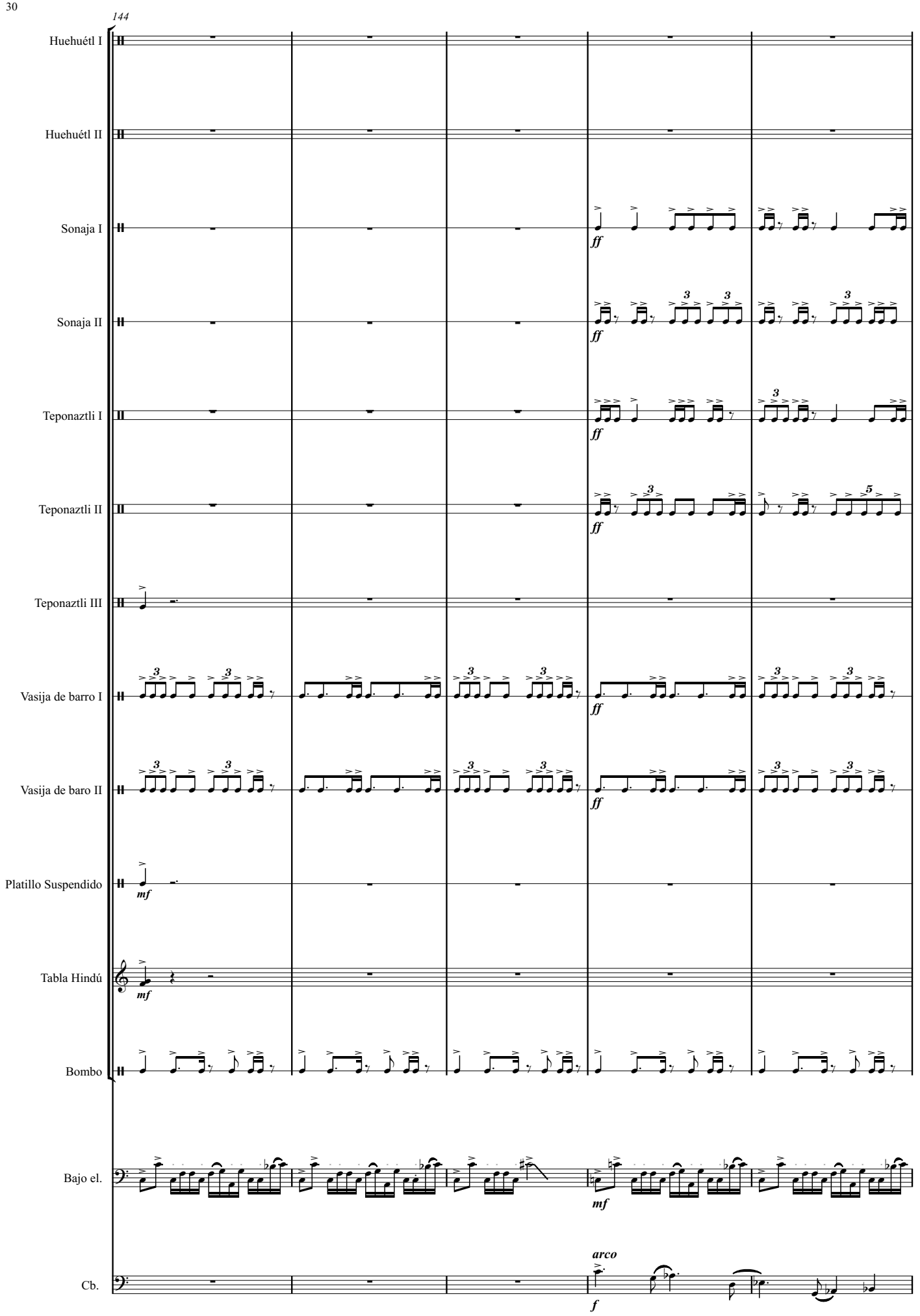

118
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
(15)
Bajo el.
Cb.

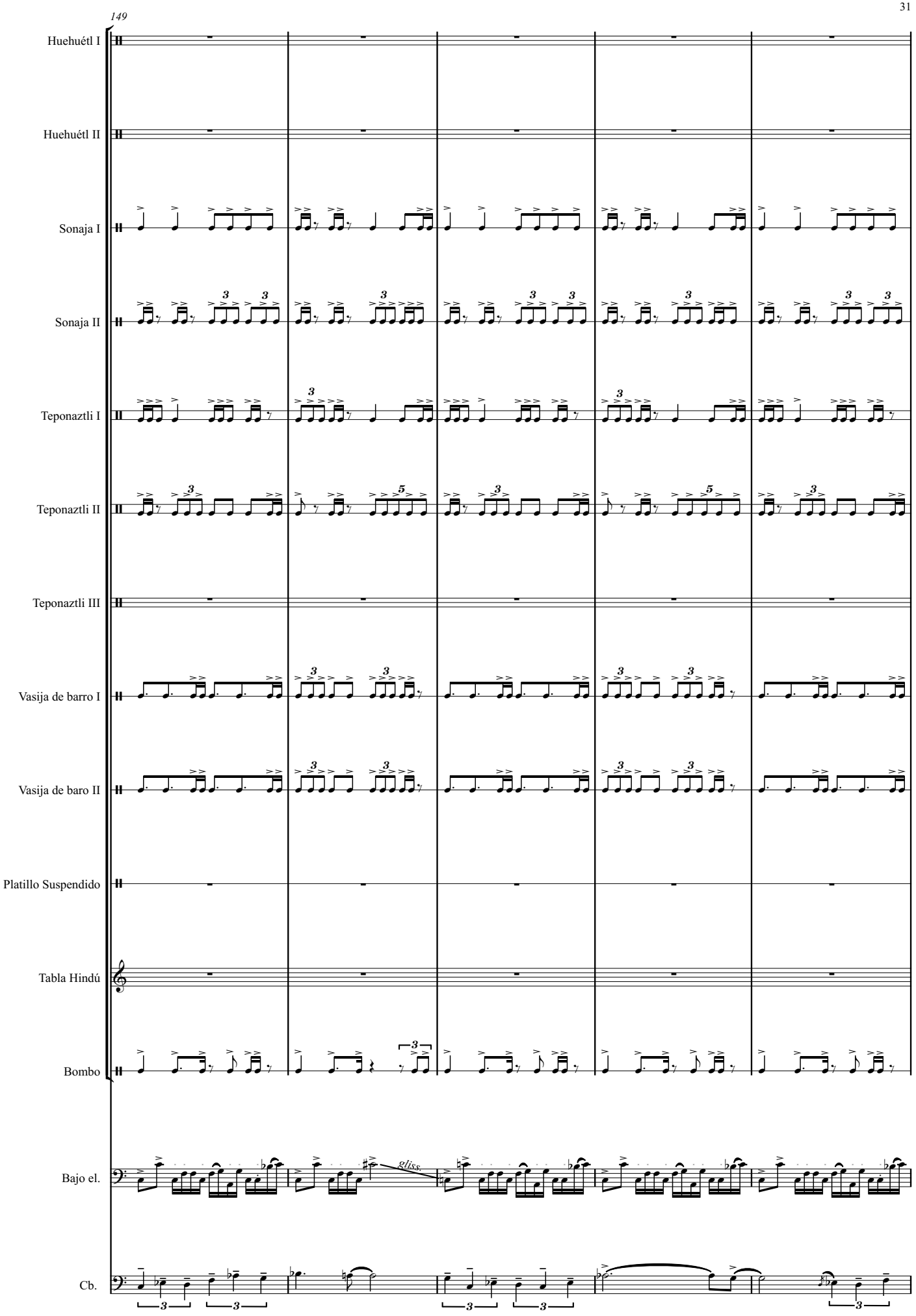

123
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
(15)
Bajo el.
Cb.

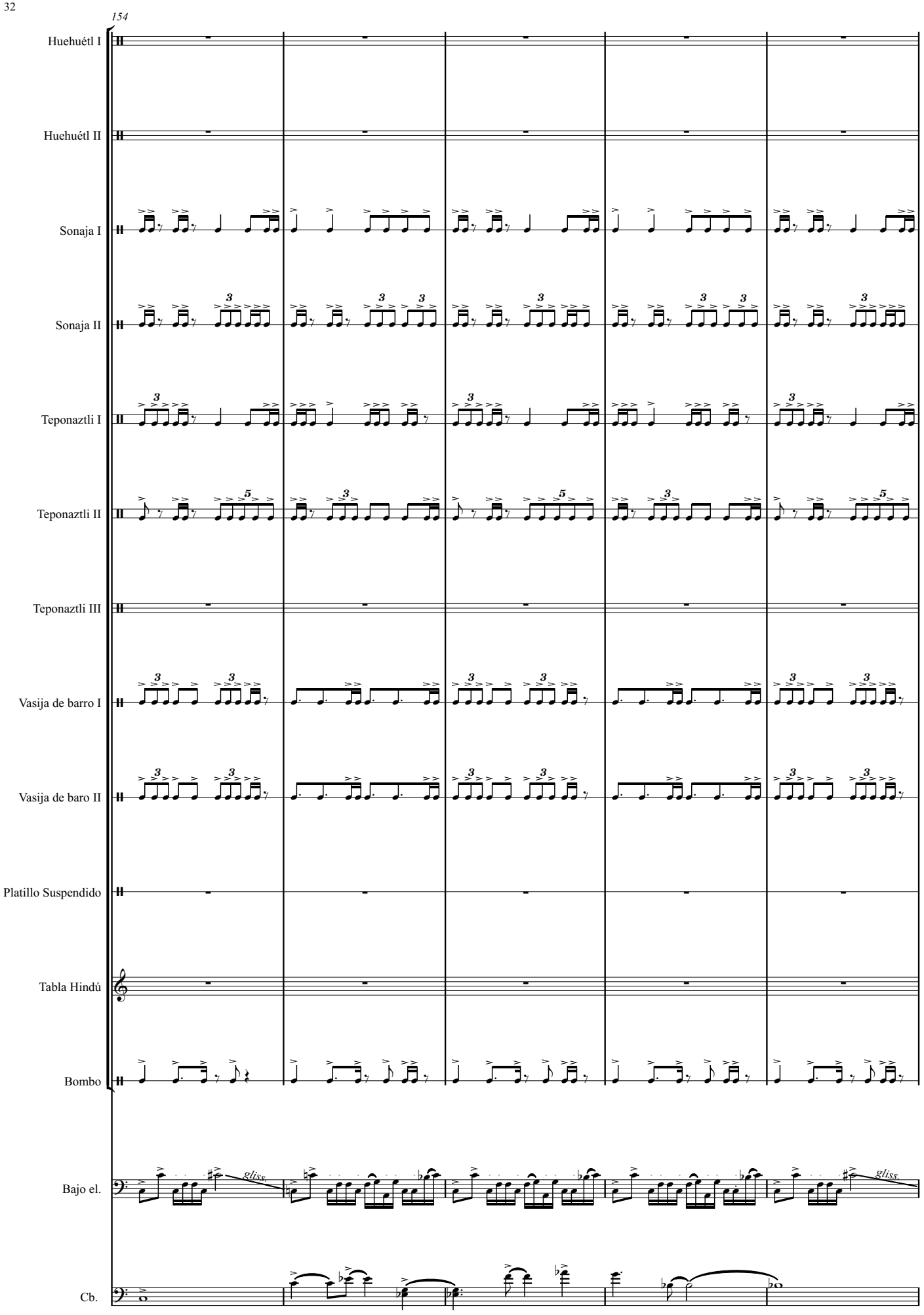

128
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
(15)
Bajo el.
Cb.

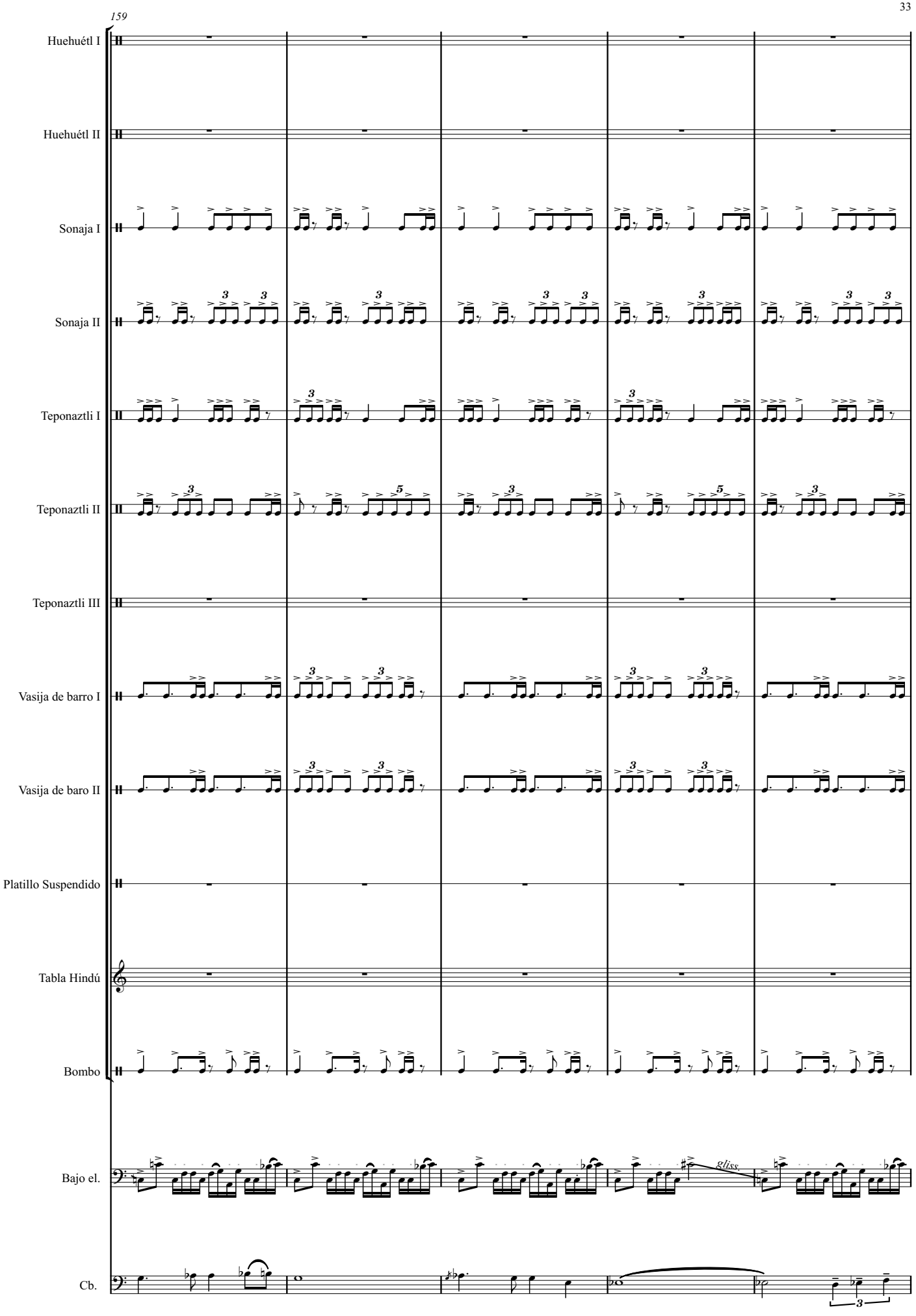

134
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
(15)
Bajo el.
Cb.

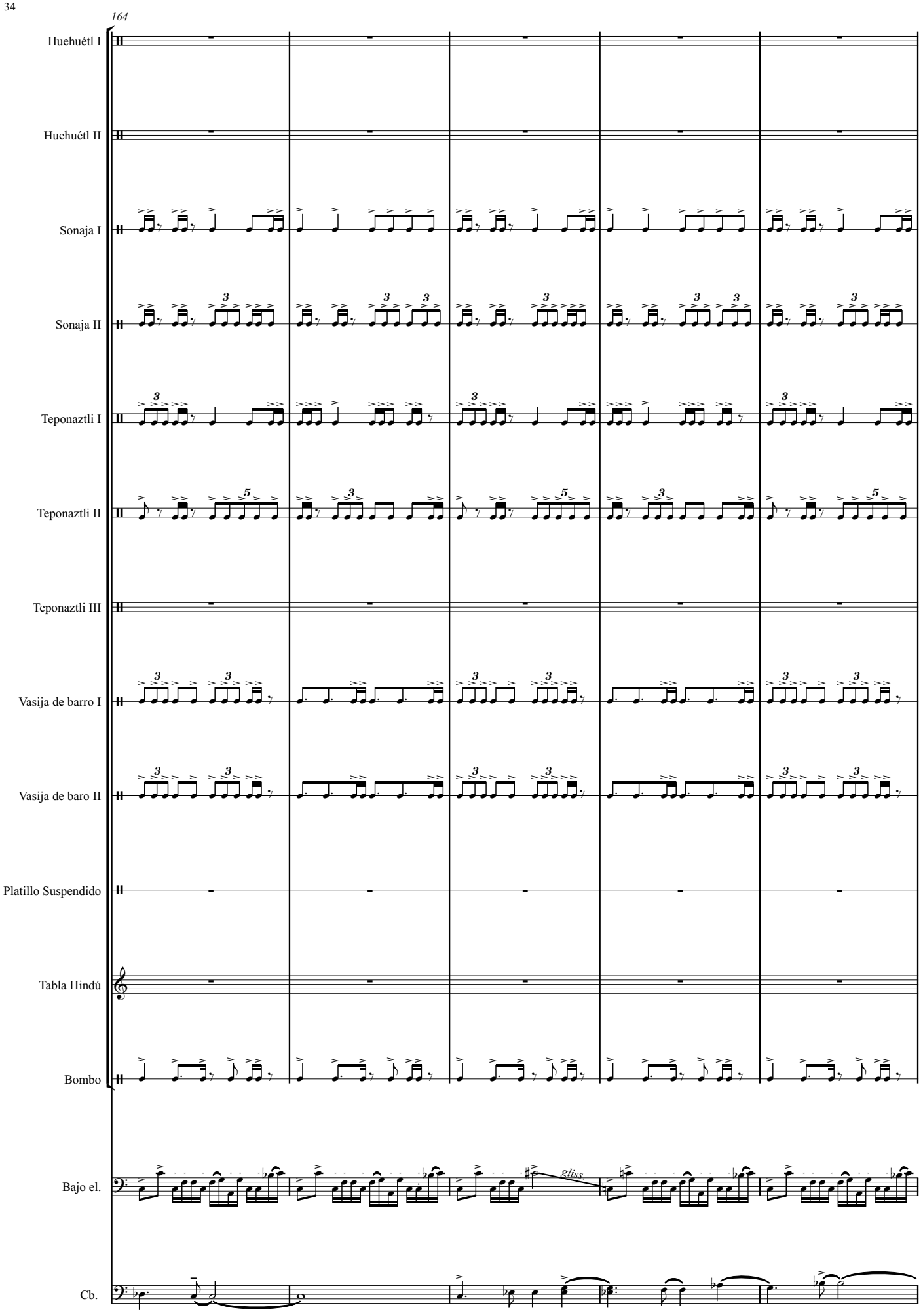

139
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
mp
p
mf
Slap
arco

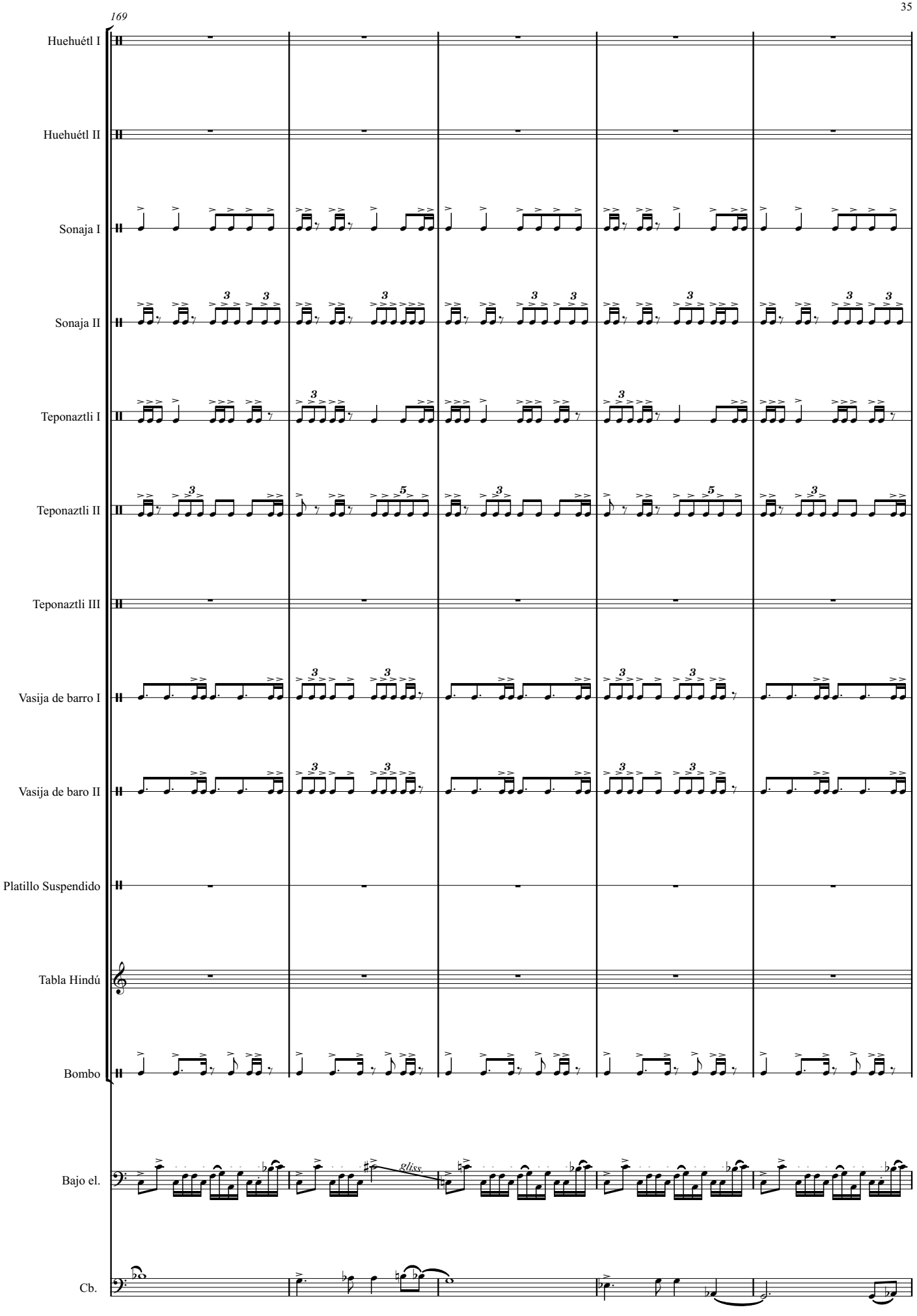

144
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
ff
mf
f
arco

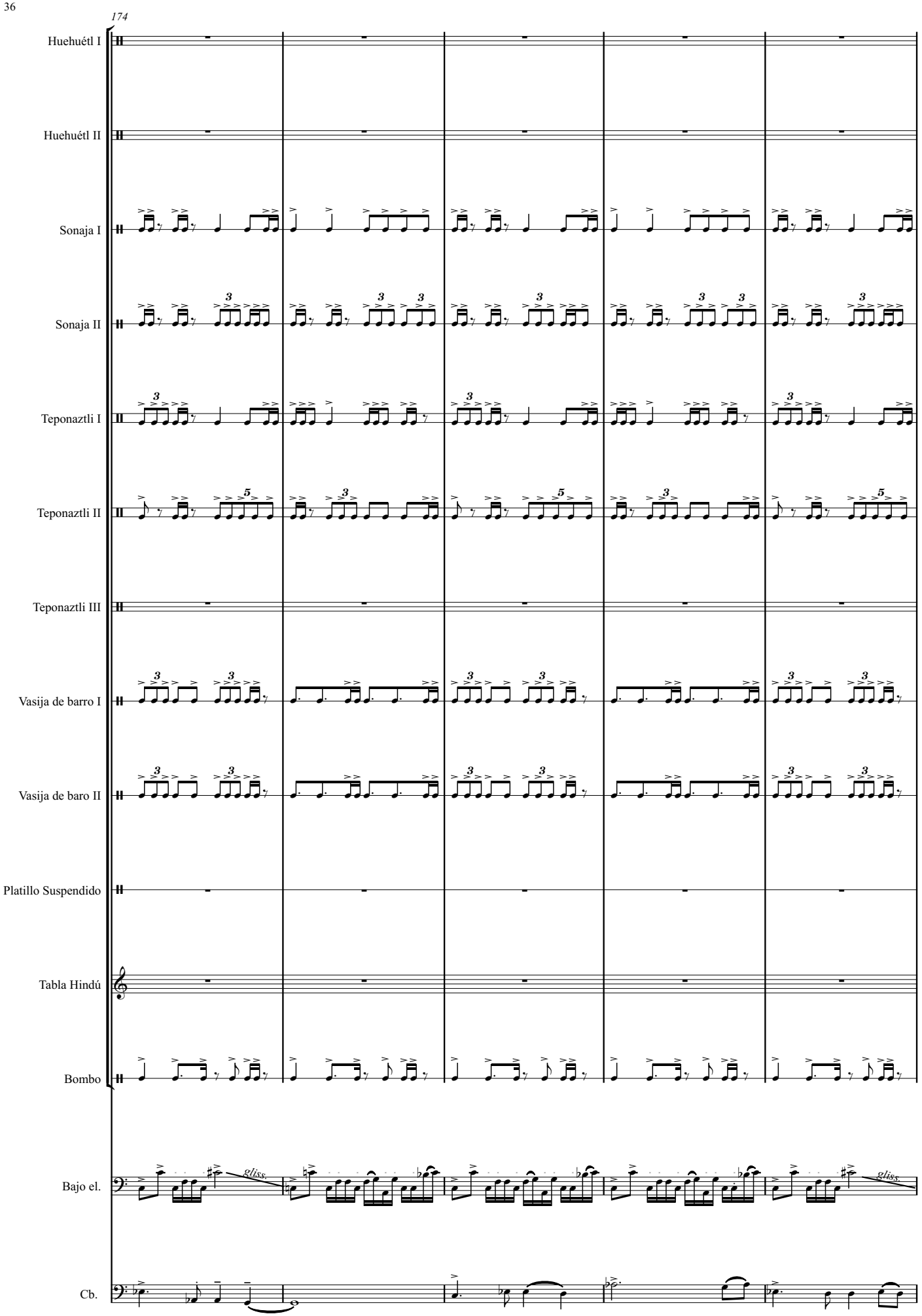

149
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
gliss.

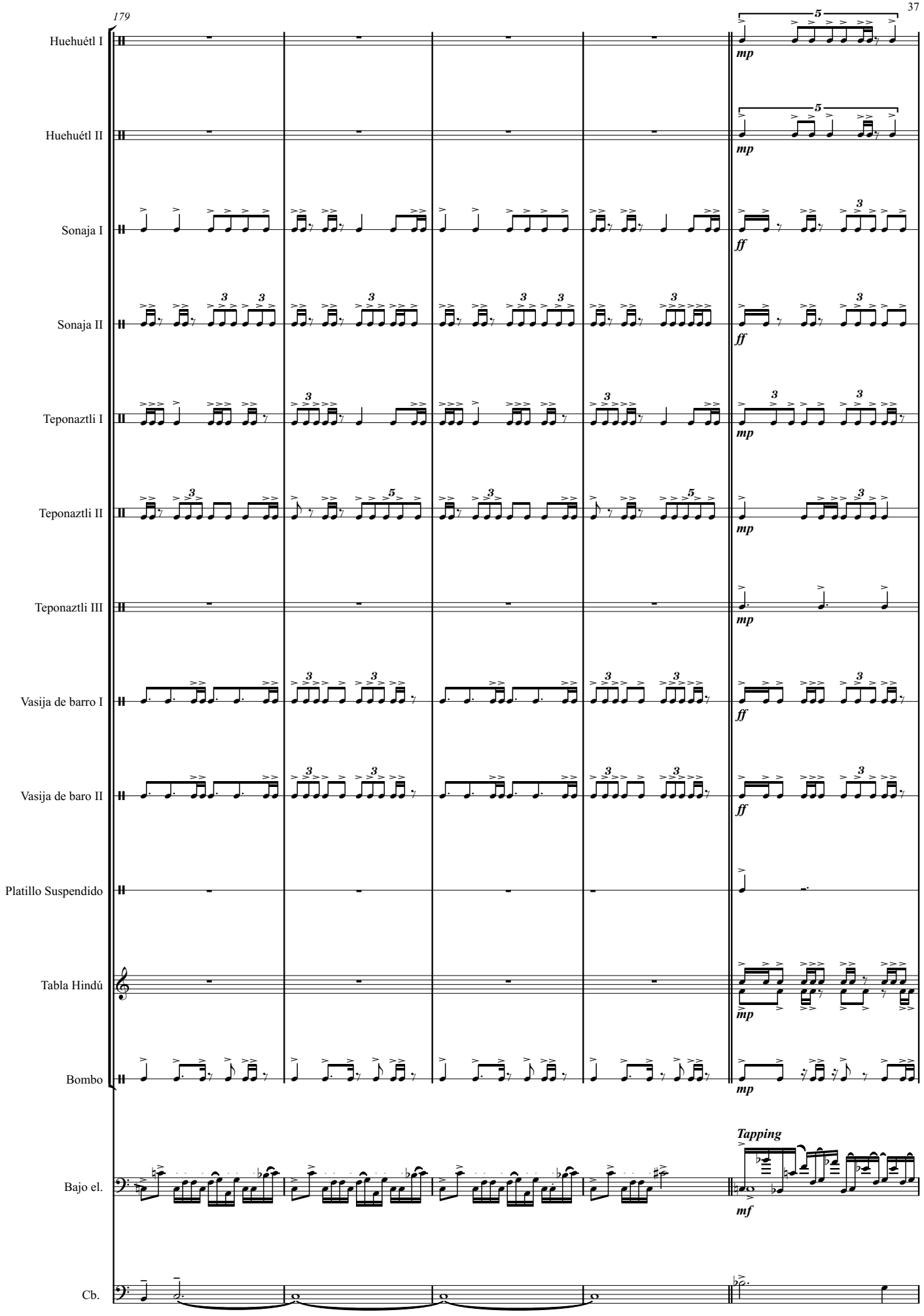

154
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
gliss.
gliss.
Cb.

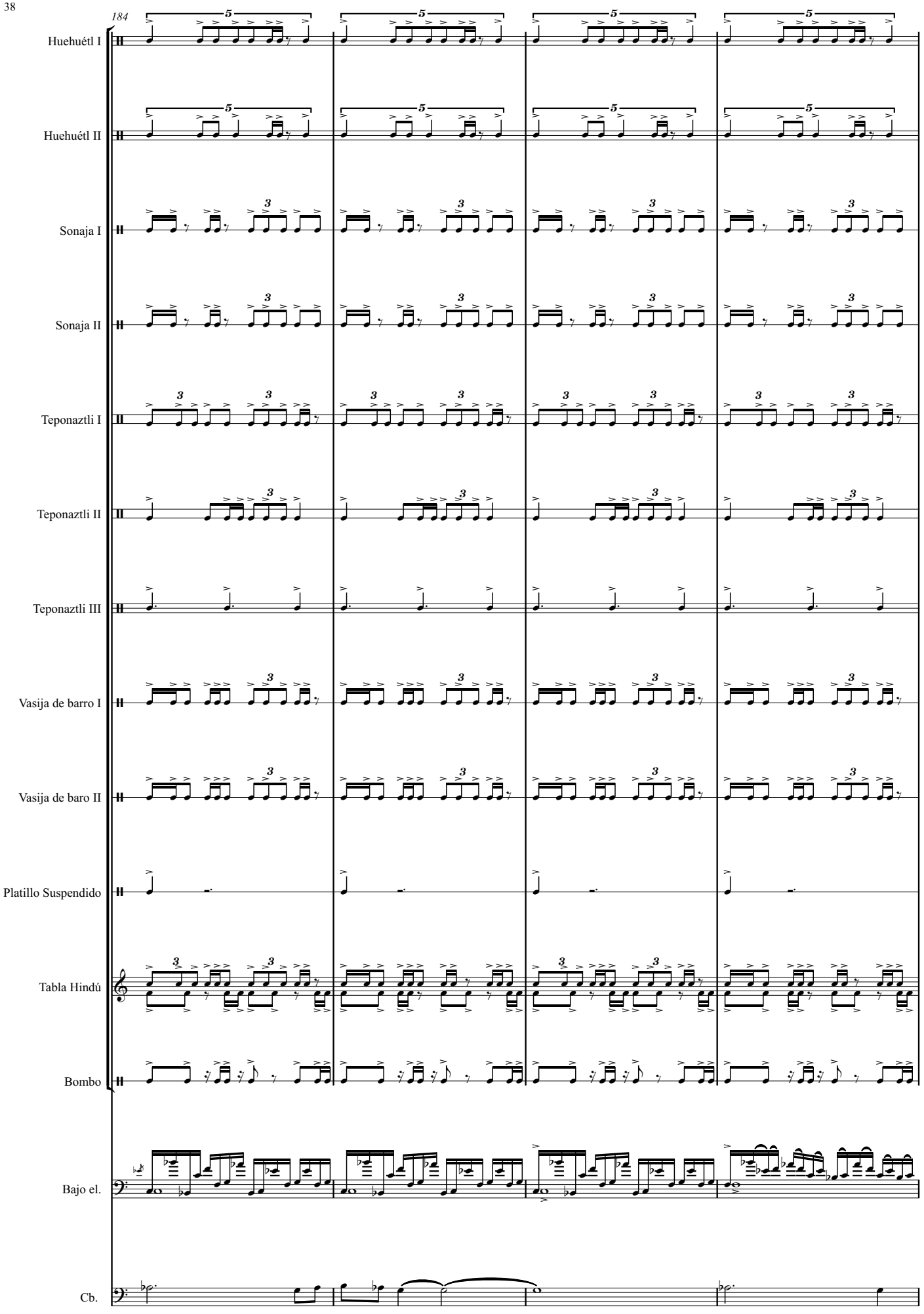

159
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
gliss.
Cb.

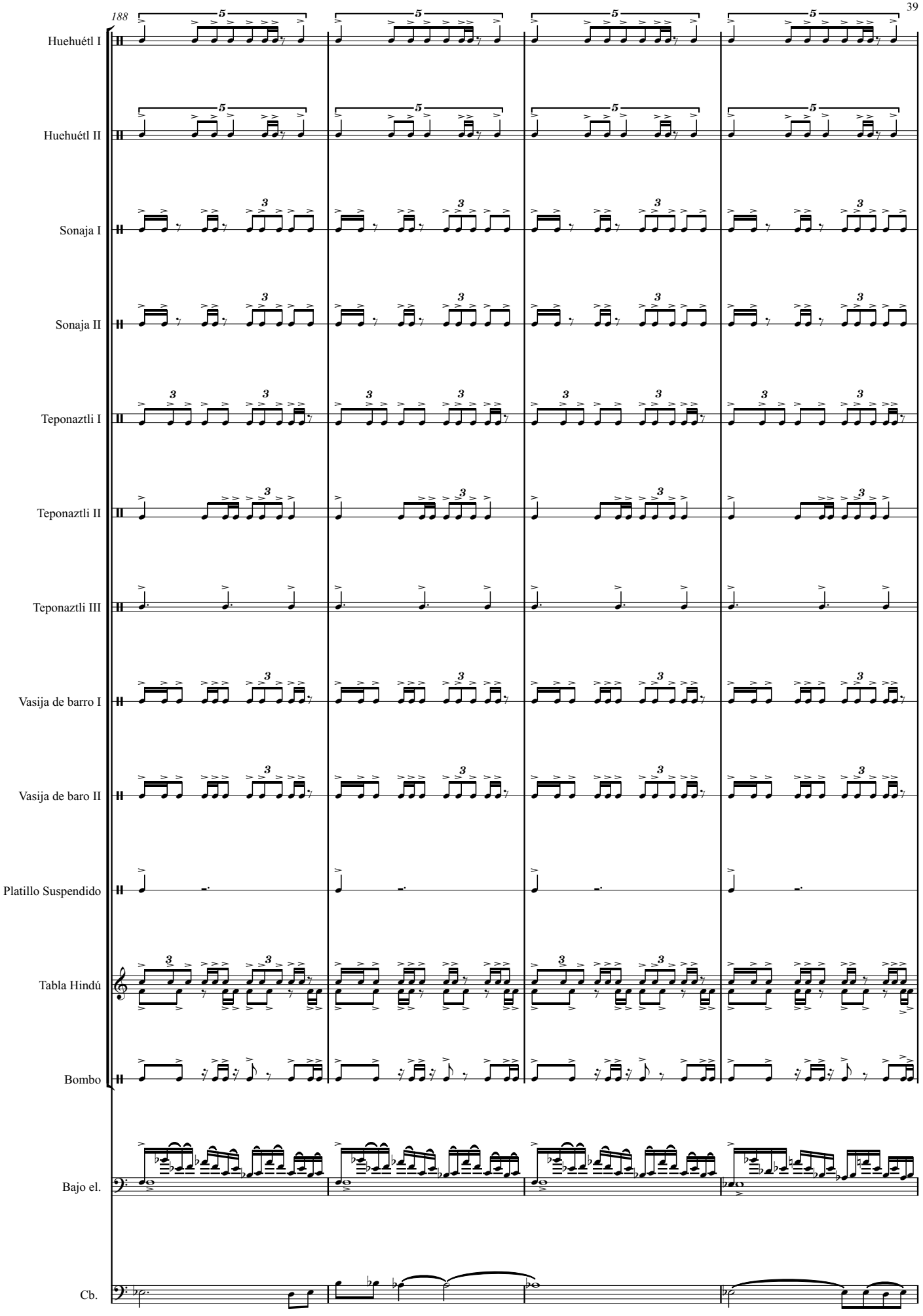

164
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
gliss.
Cb.

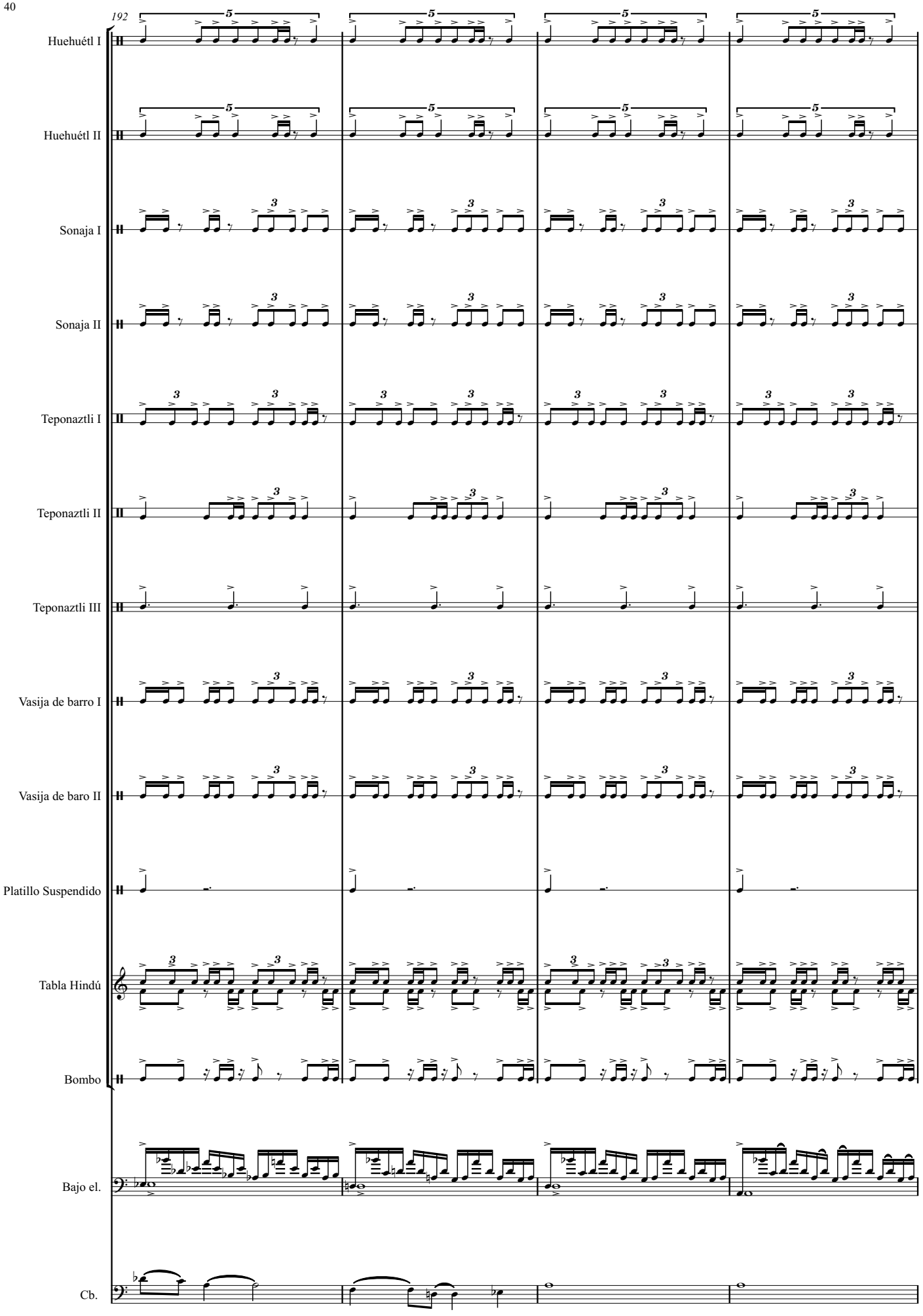

169
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
gliss.
Cb.

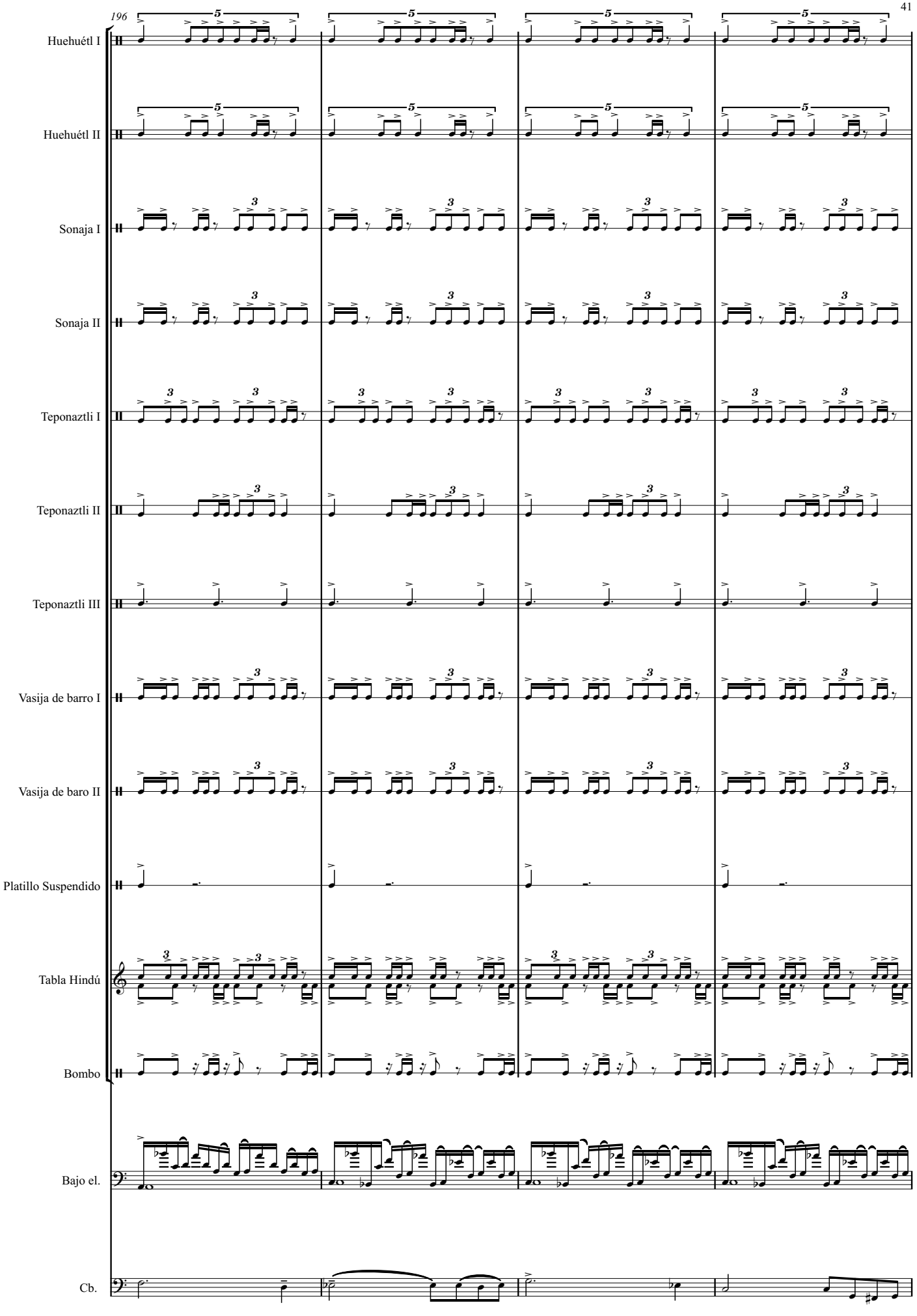

174
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
gliss.
gliss.
Cb.

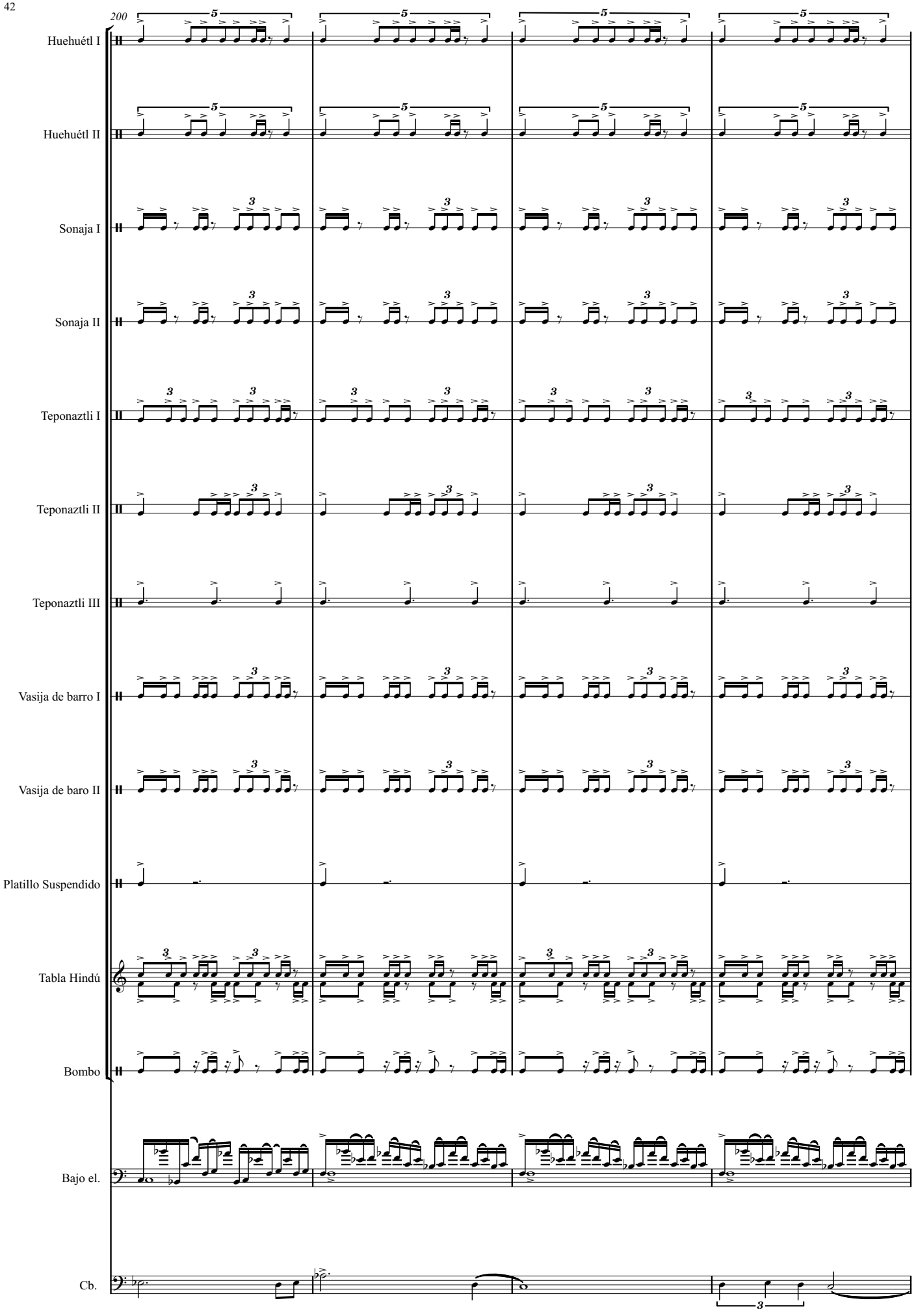

179
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
Tapping
mp
ff
mf

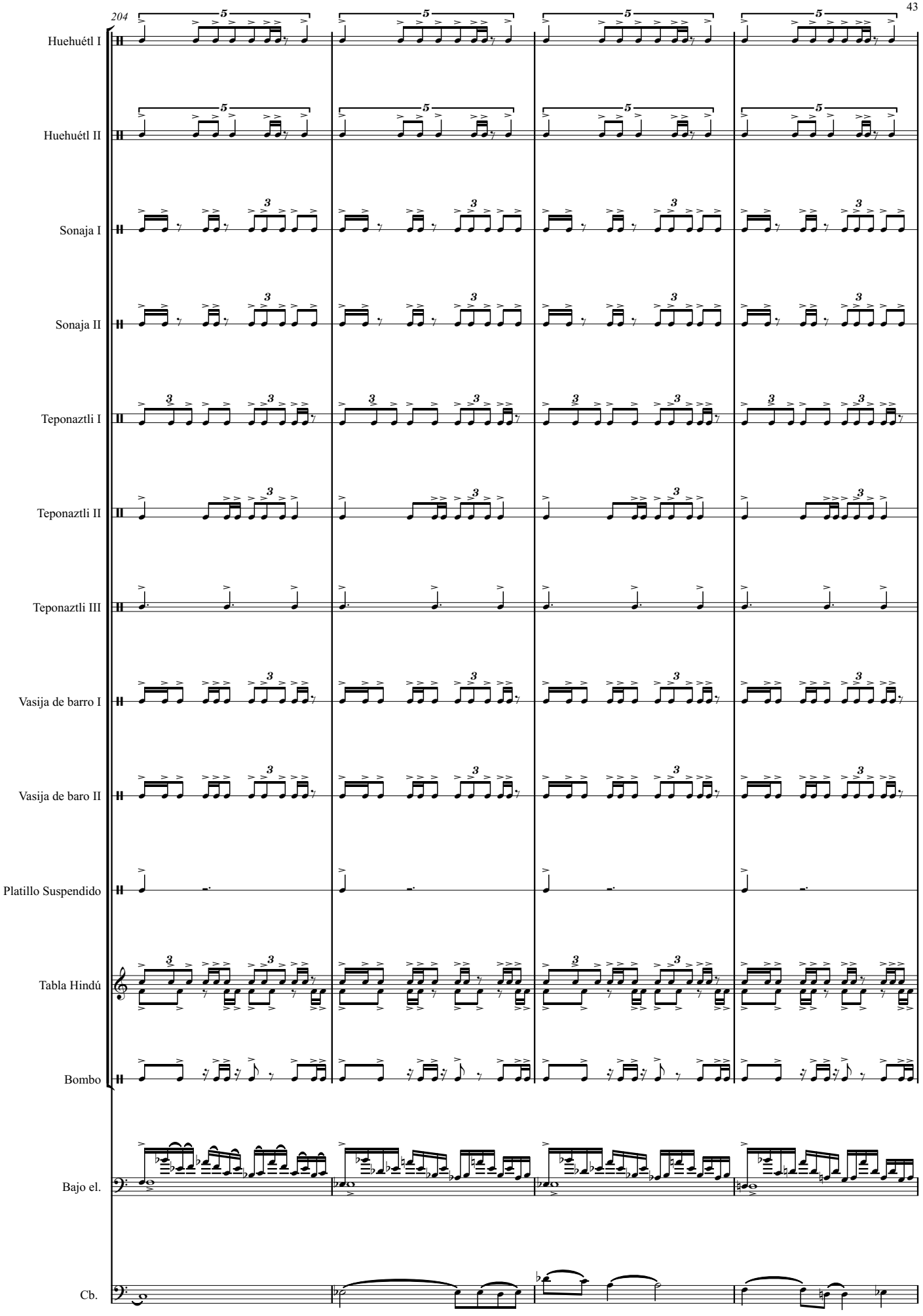

184
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.

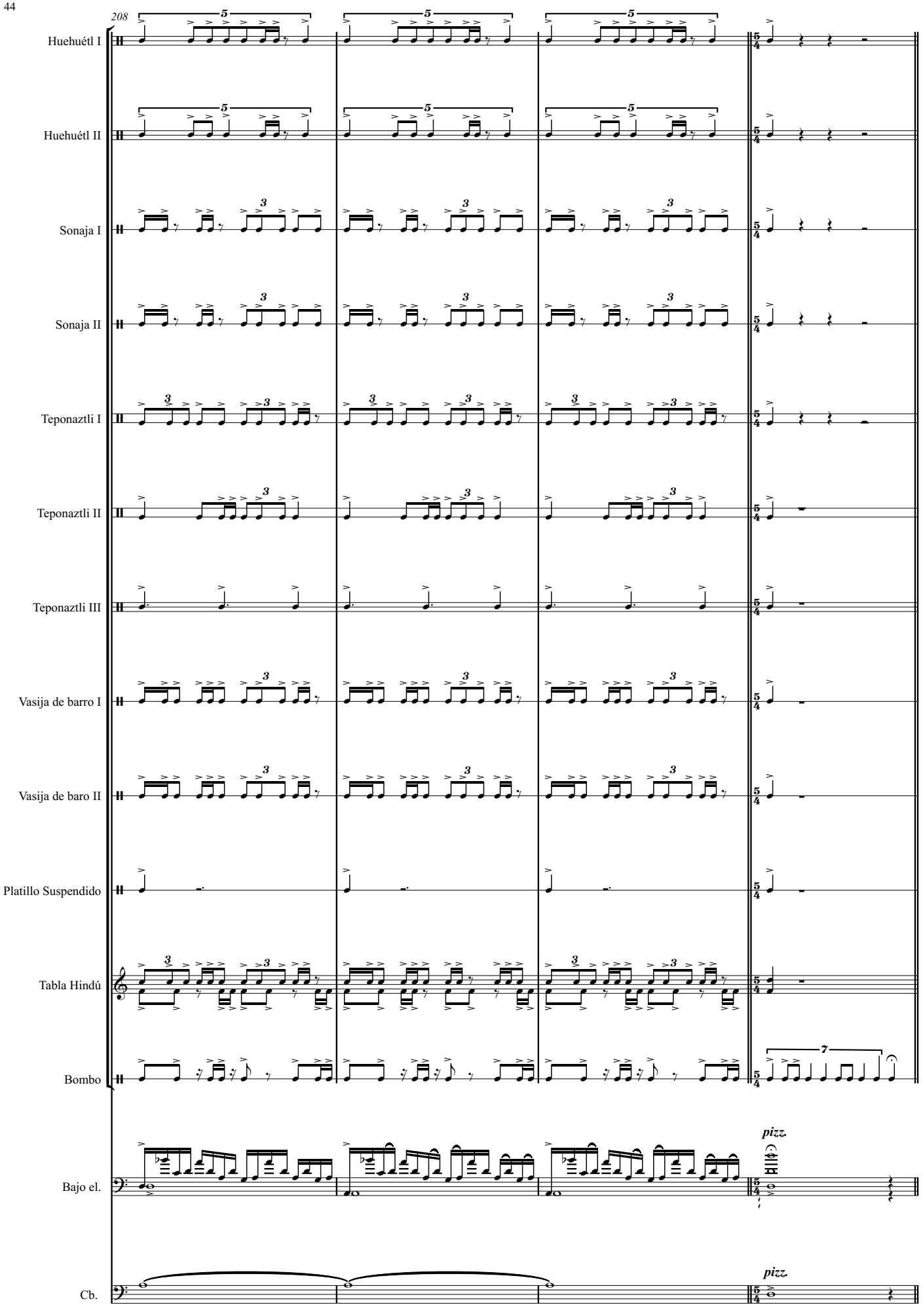

188
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.

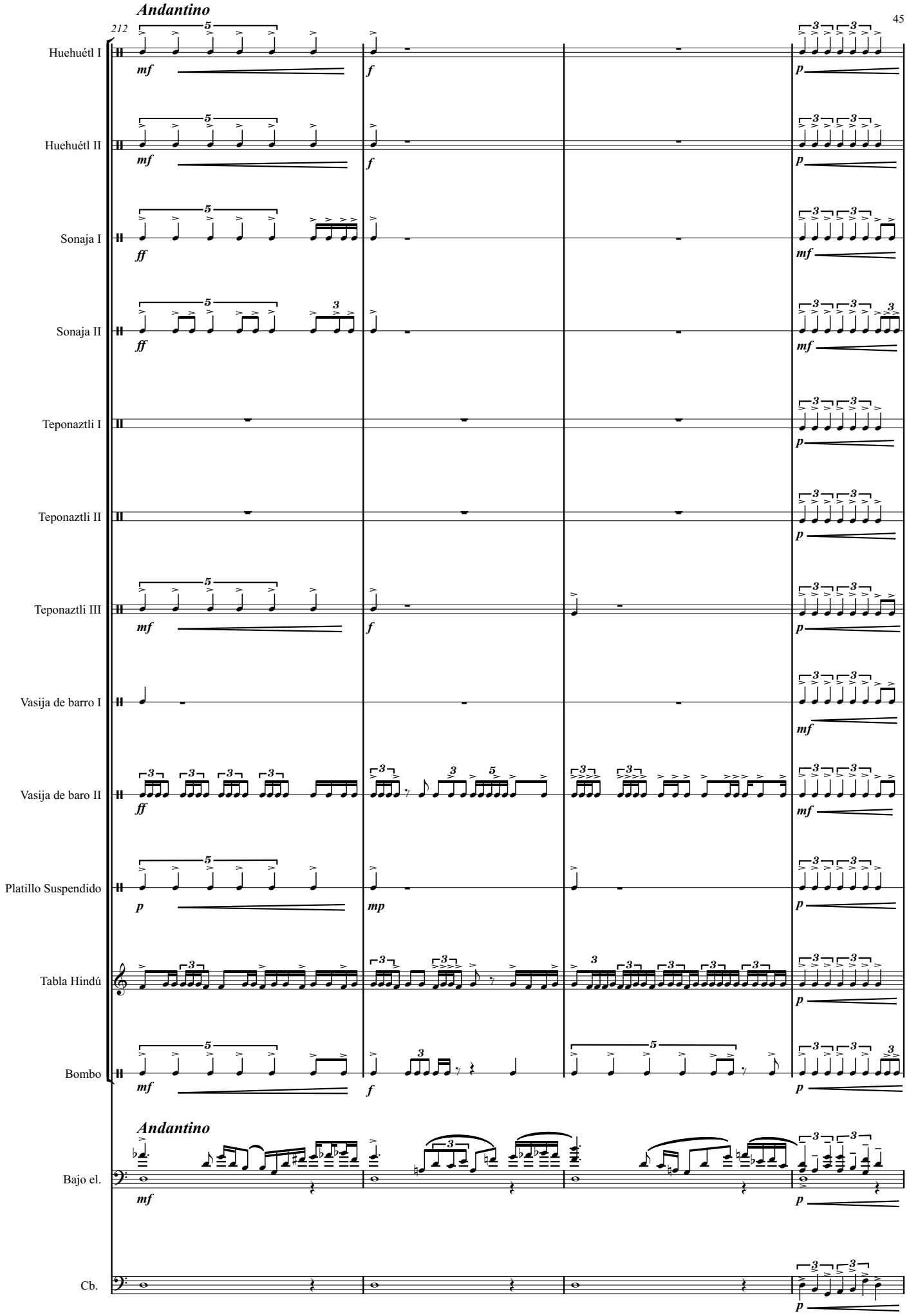

192
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.

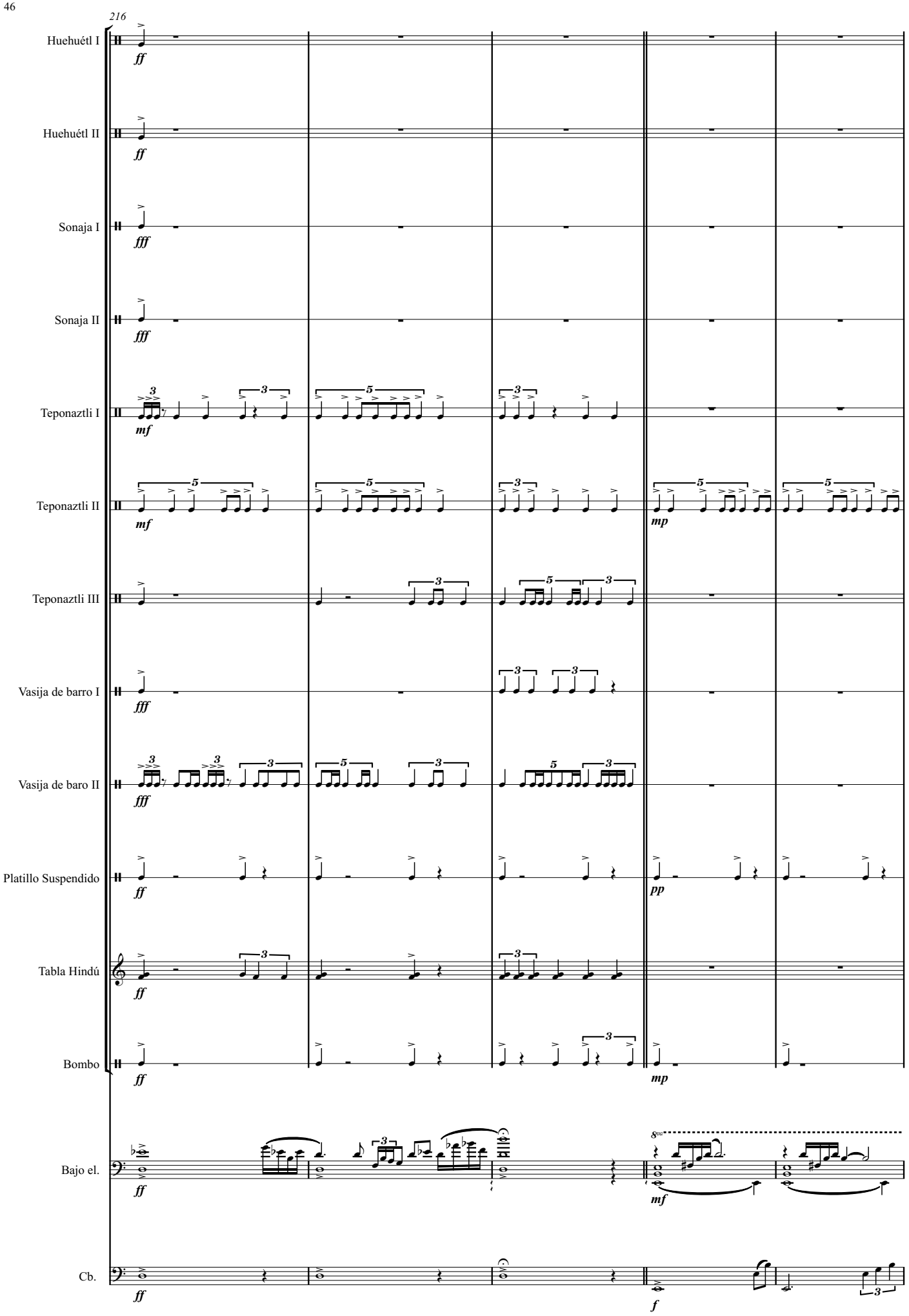

196
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.

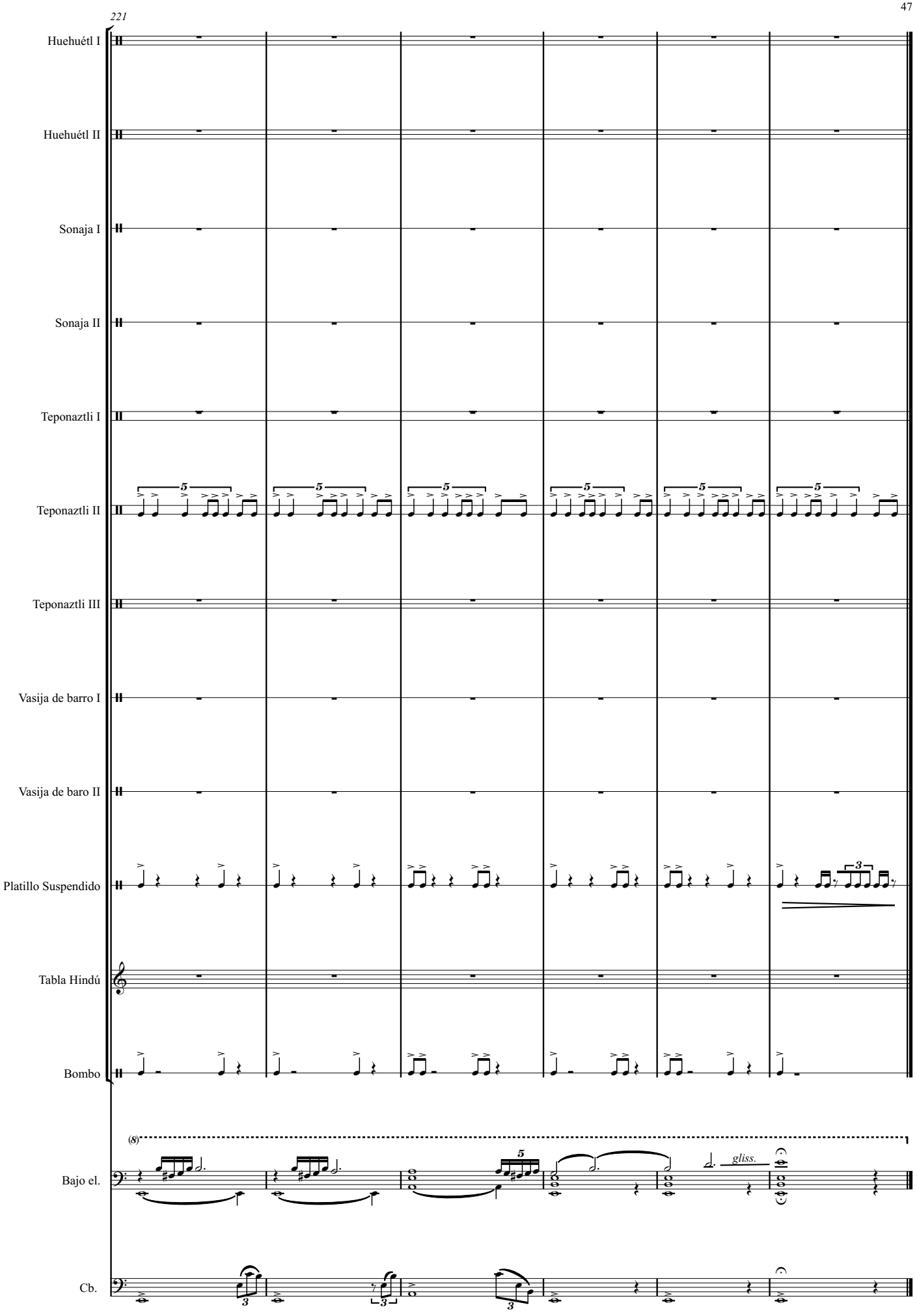

200
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.


204
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.


208
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.
pizz.
pizz.

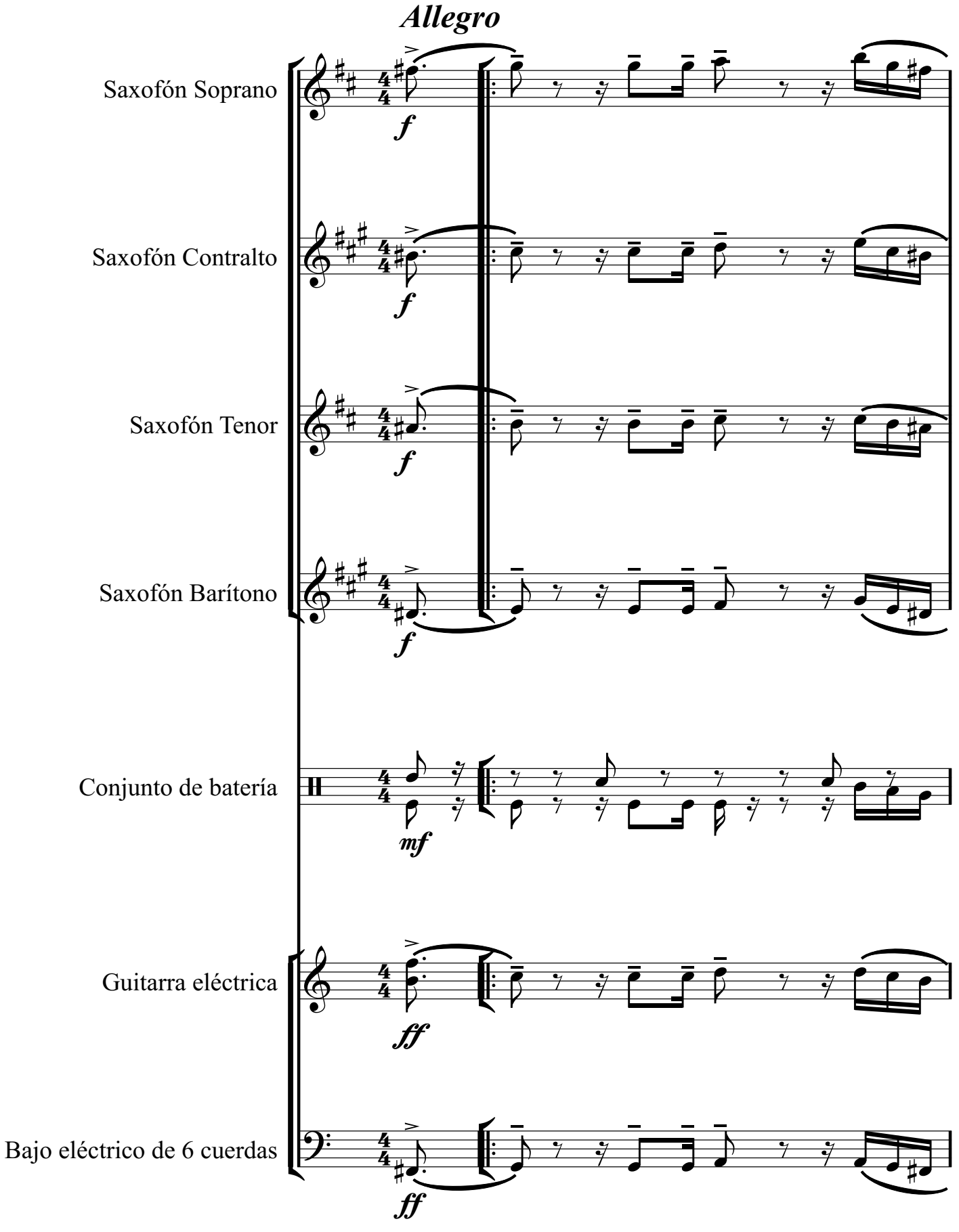

Andantino
212
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Andantino
Bajo el.
Cb.

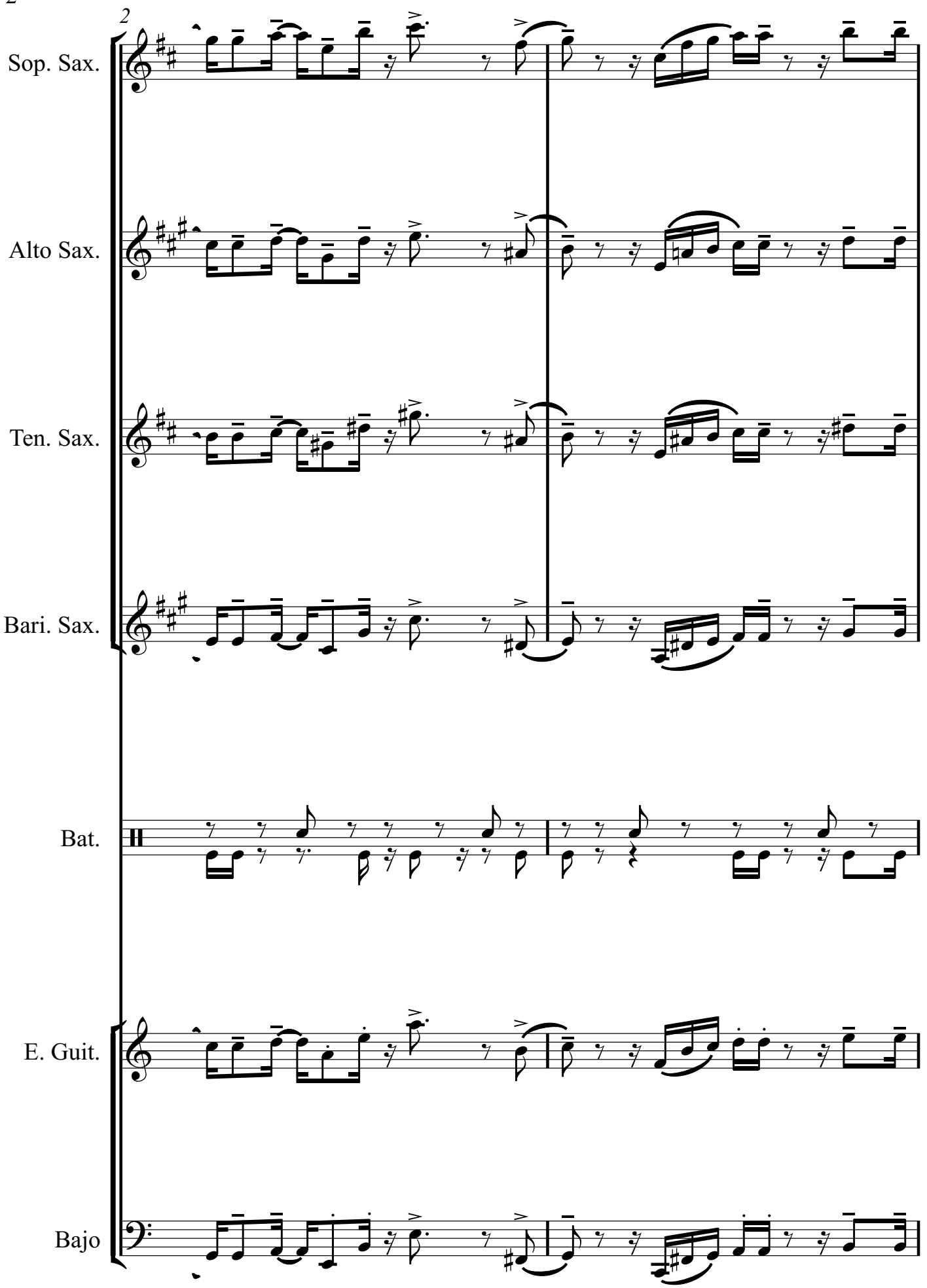

216
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
Cb.

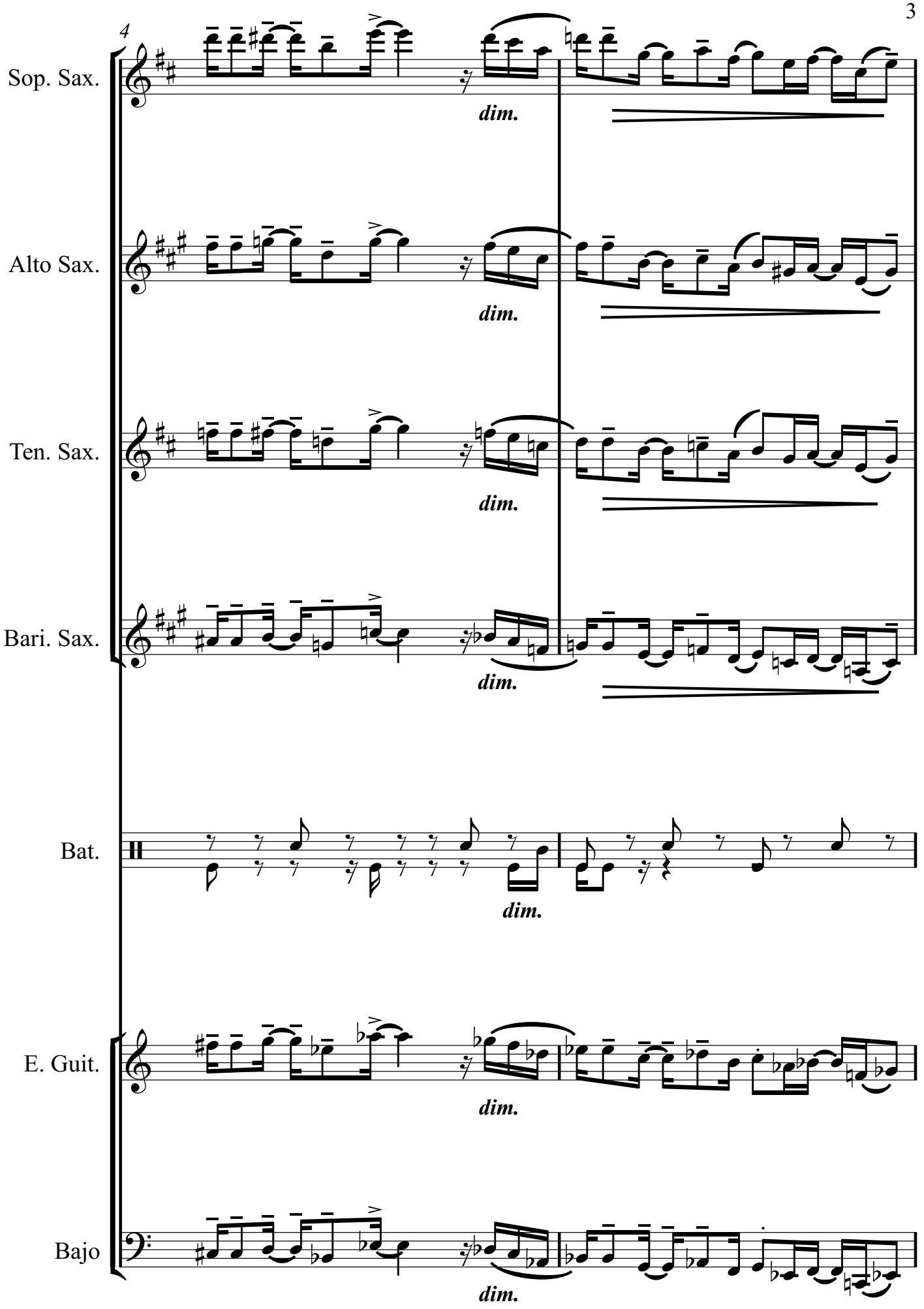

221
Huehuétl I
Huehuétl II
Sonaja I
Sonaja II
Teponaztli I
Teponaztli II
Teponaztli III
Vasija de barro I
Vasija de baro II
Platillo Suspendido
Tabla Hindú
Bombo
Bajo el.
gliss.
Cb.

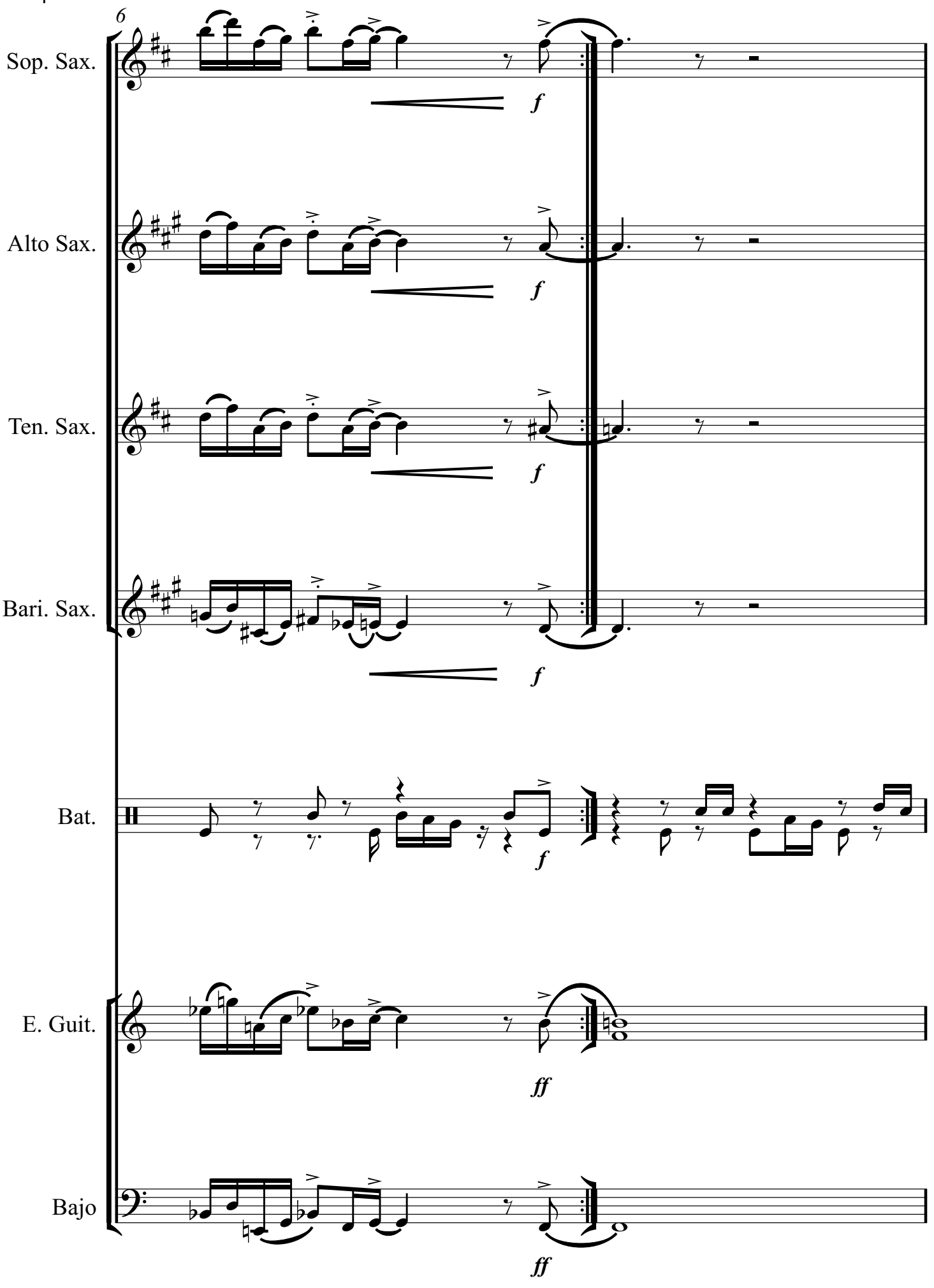
CARONTE

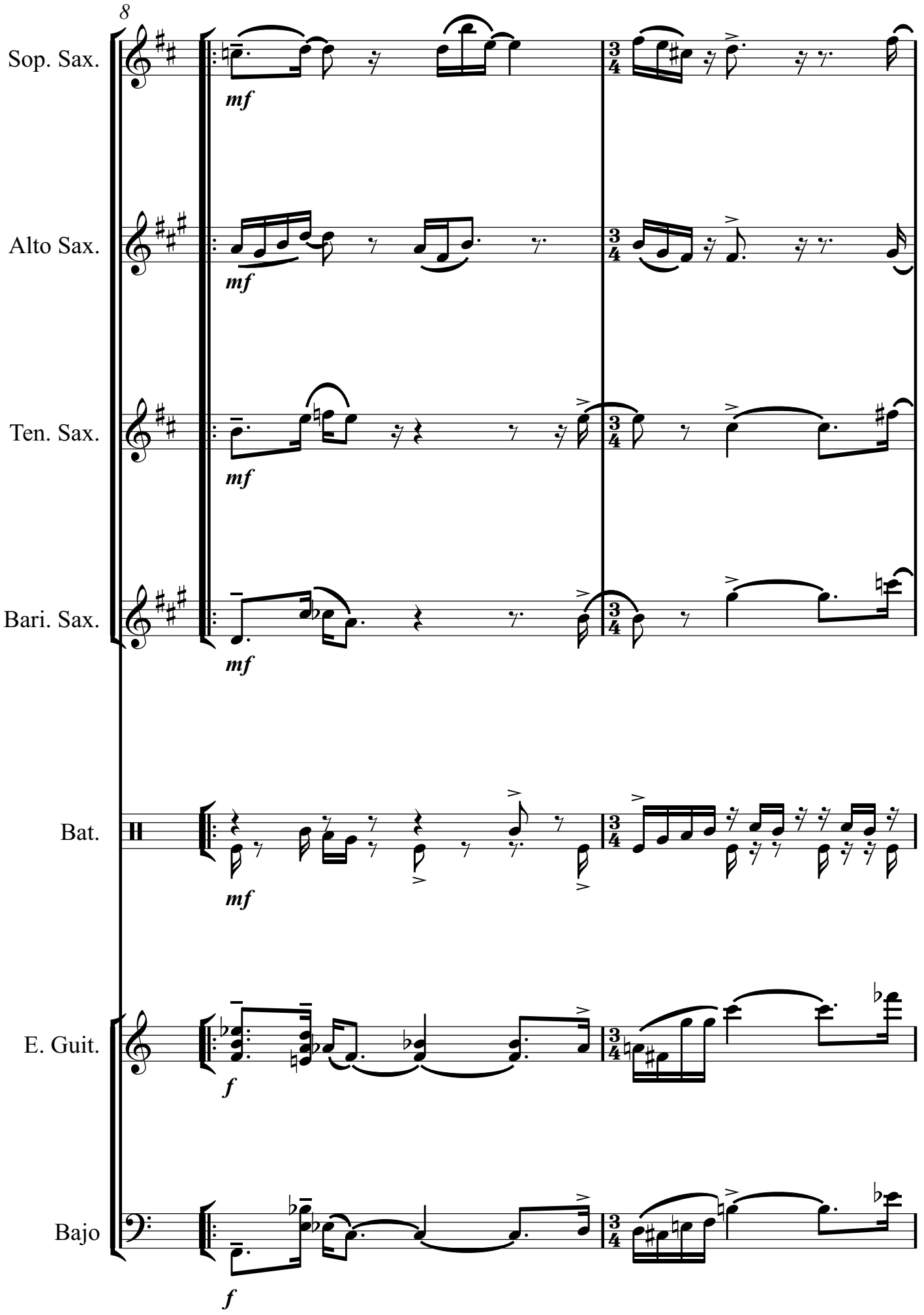
Ramiro Román Pompa

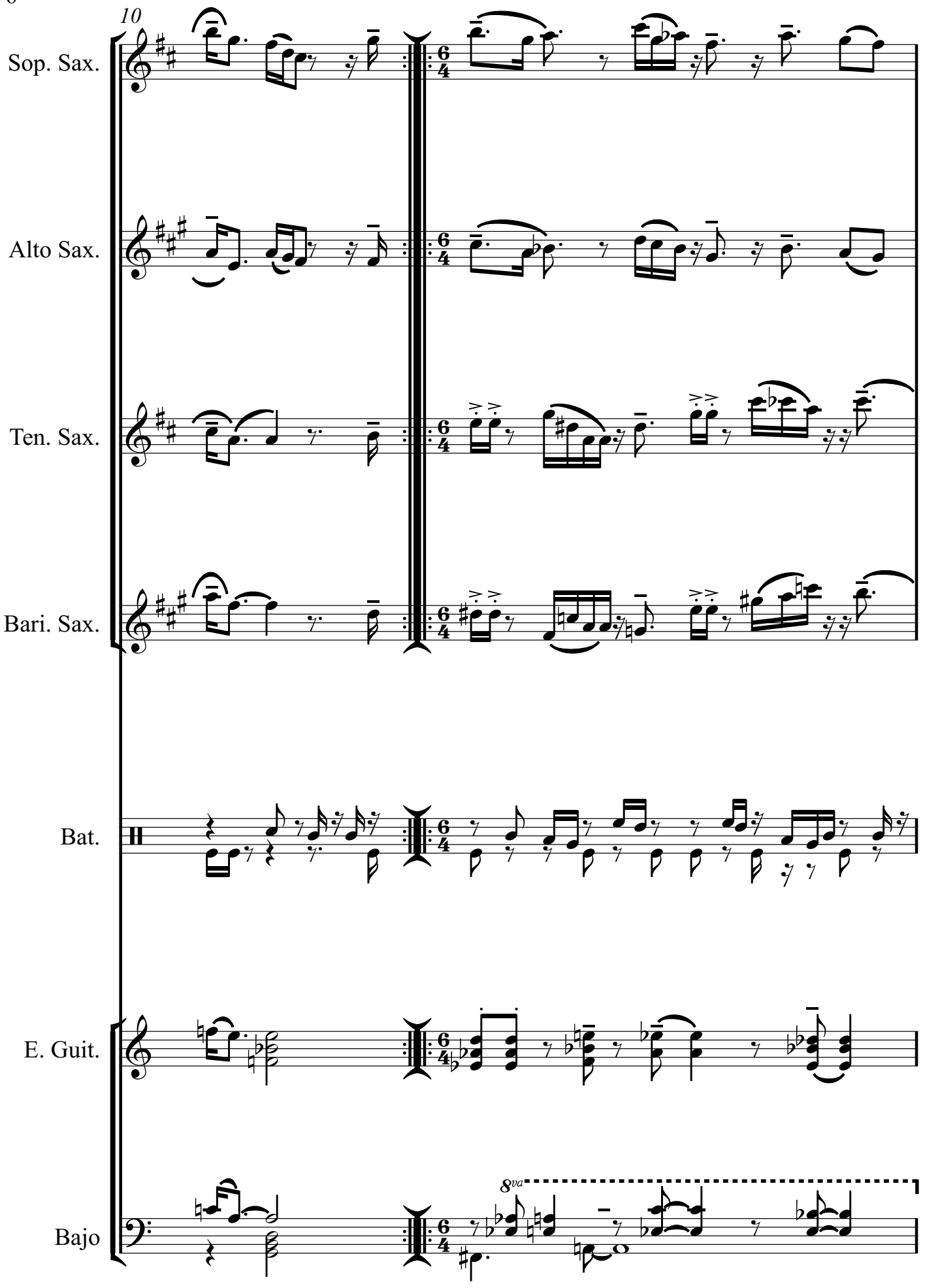


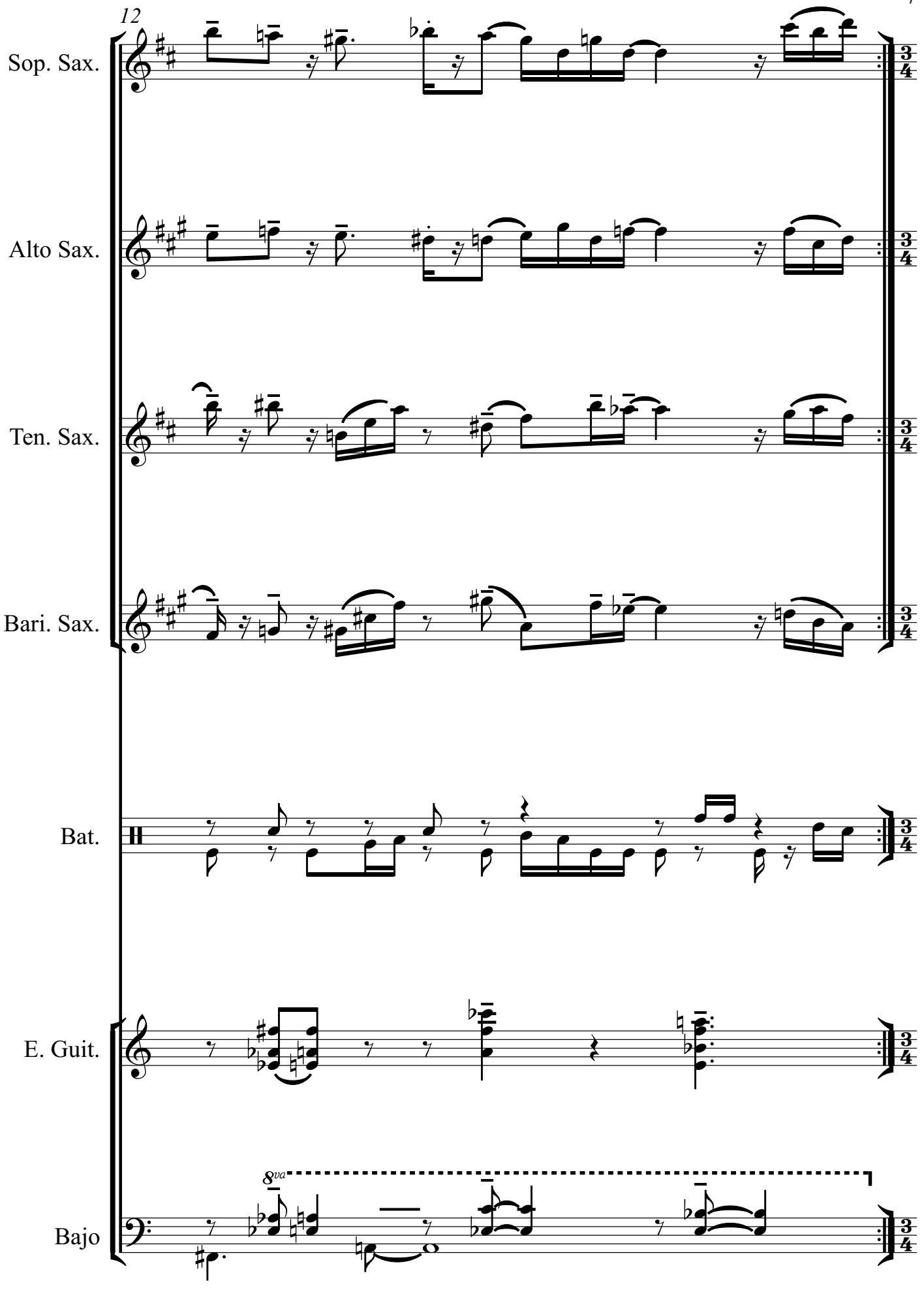

2
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo

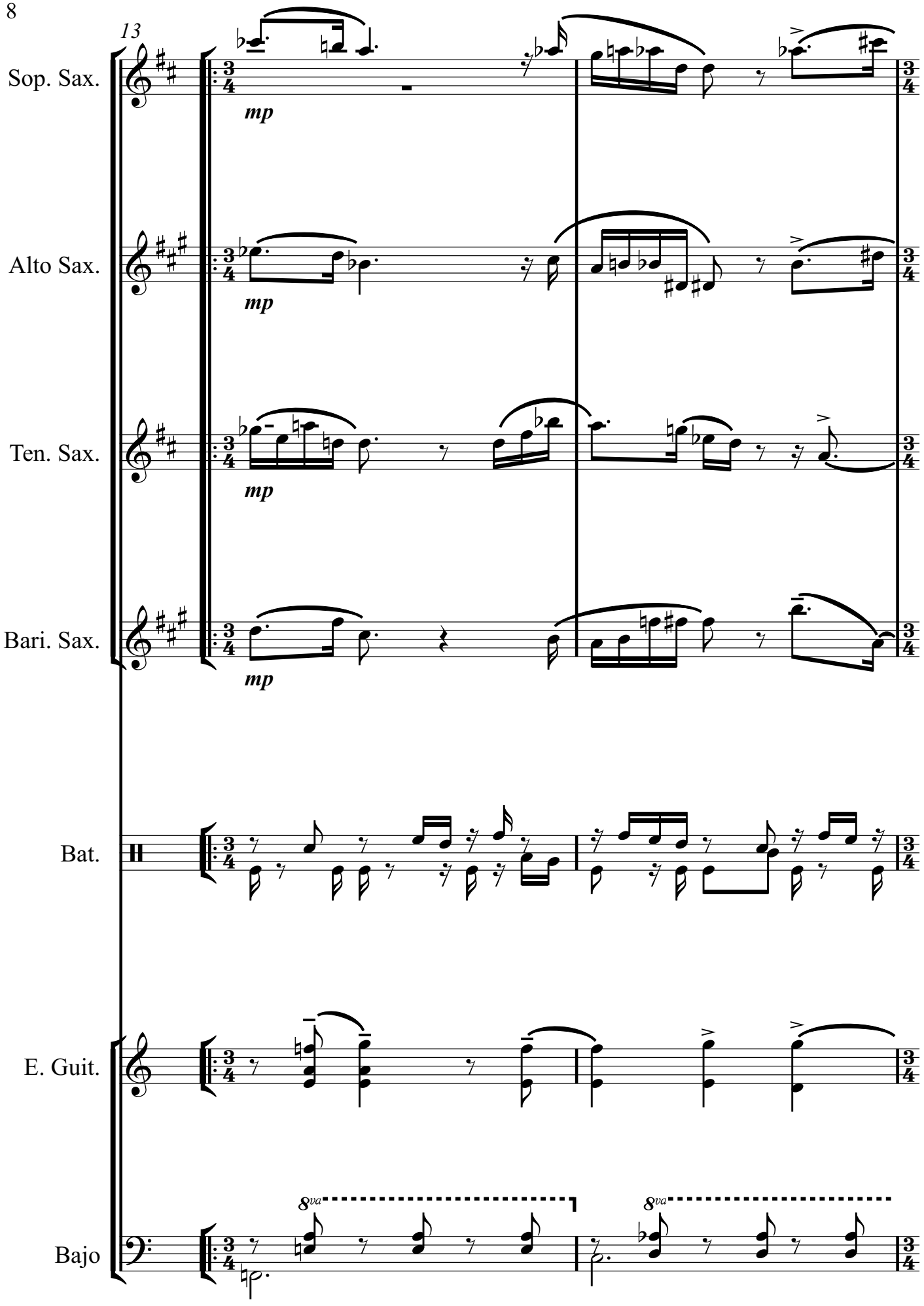

4
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.

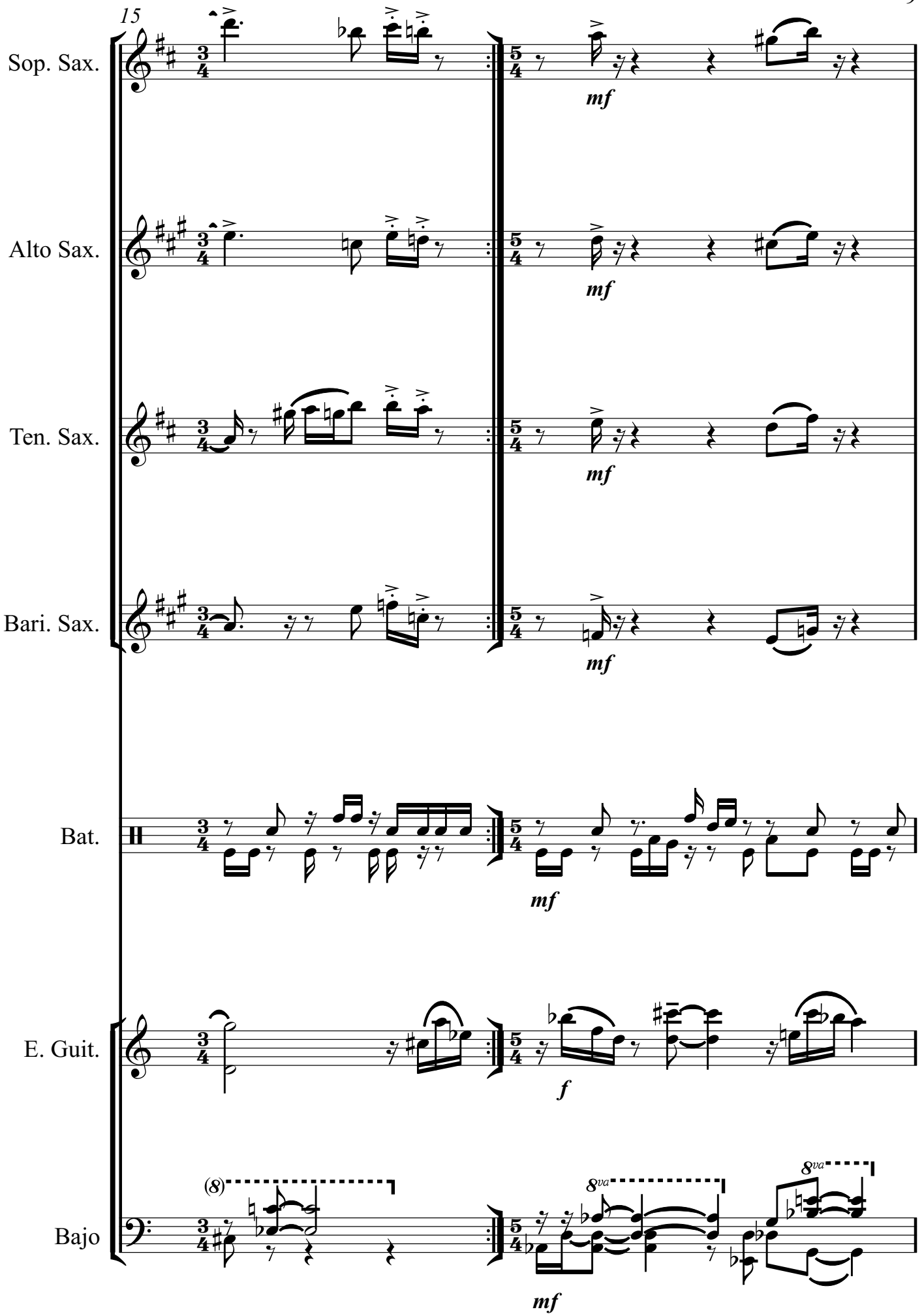

6
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
f
ff

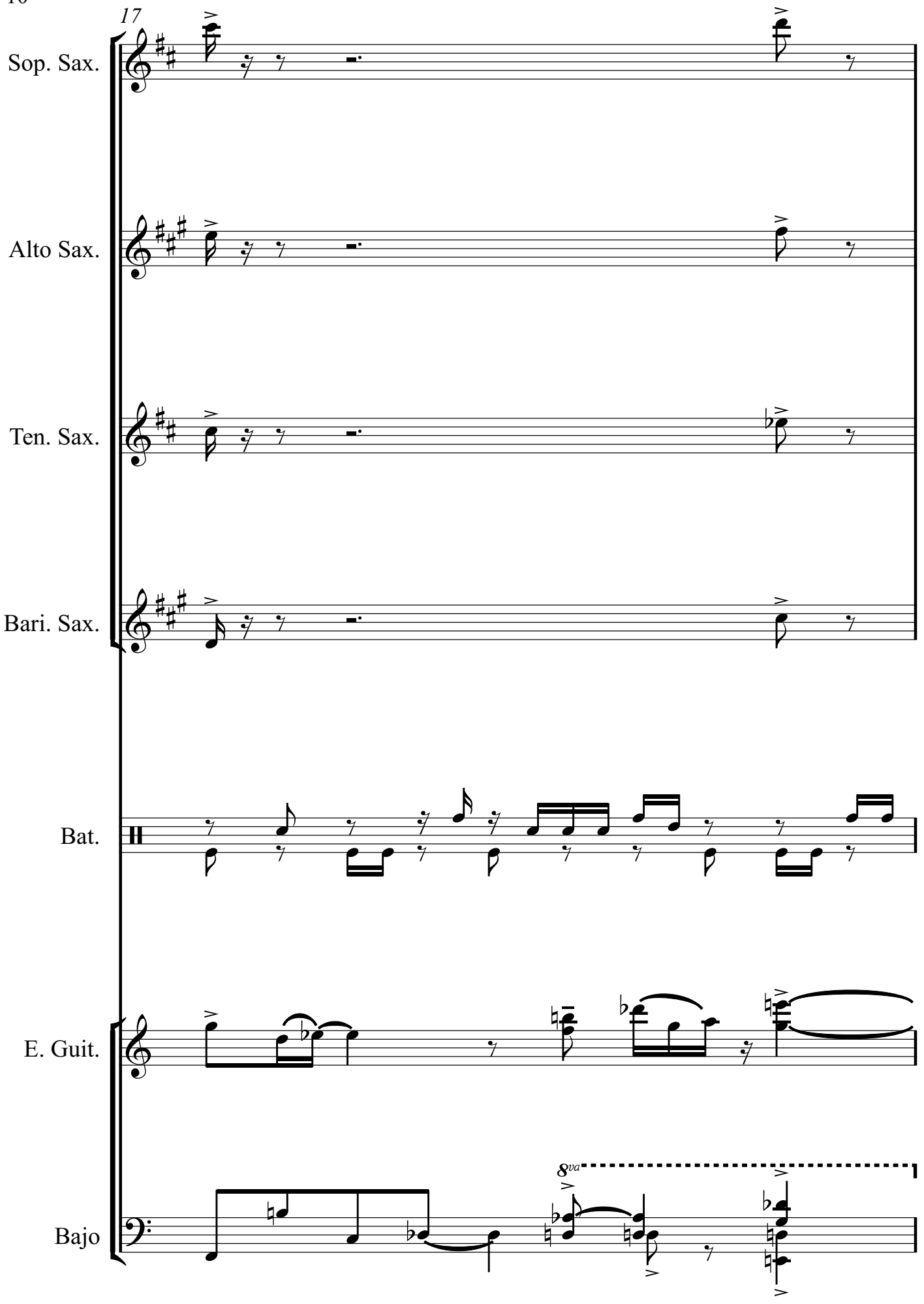

8
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
mf
mf
mf
mf
f
f

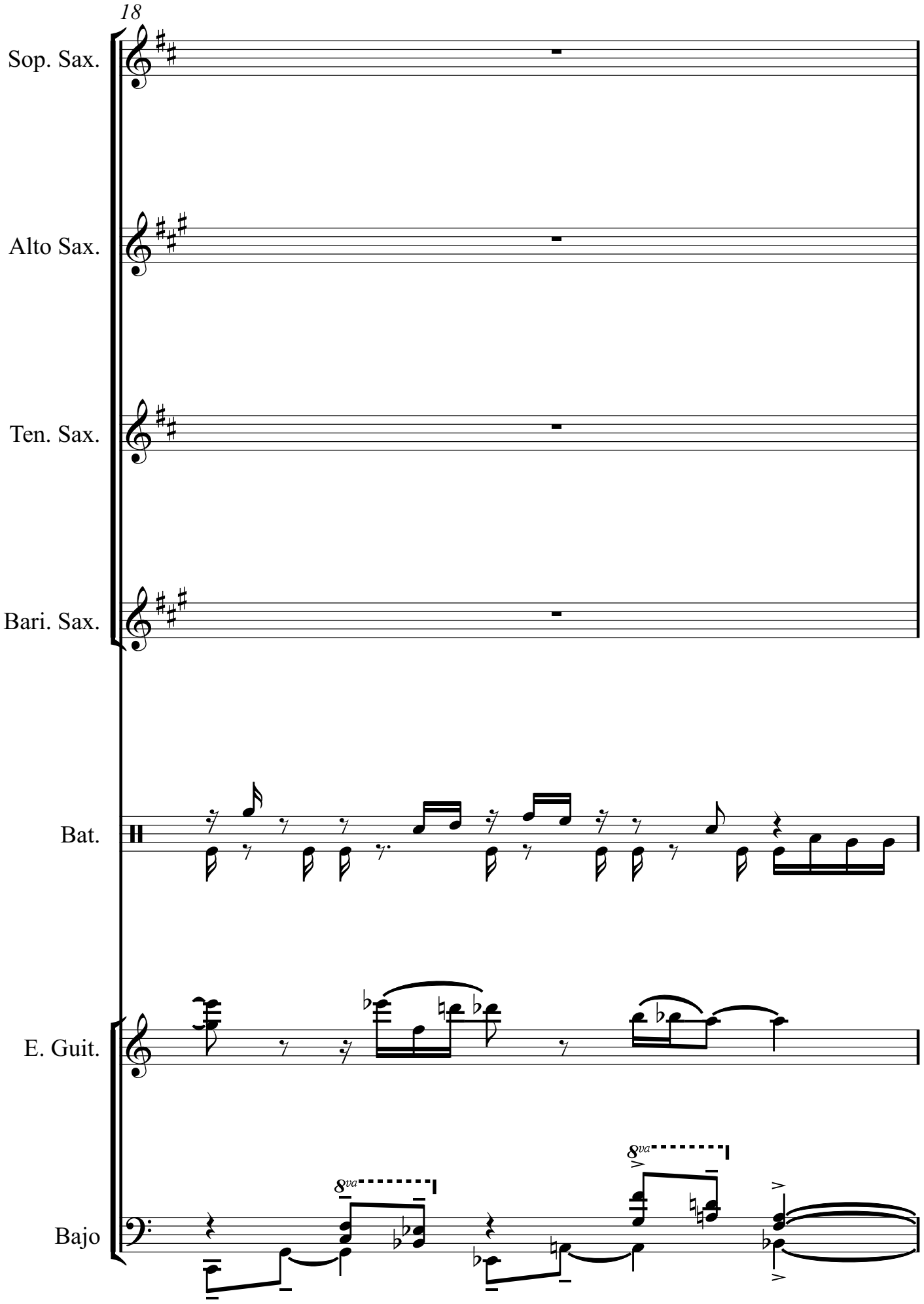

10
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
8va

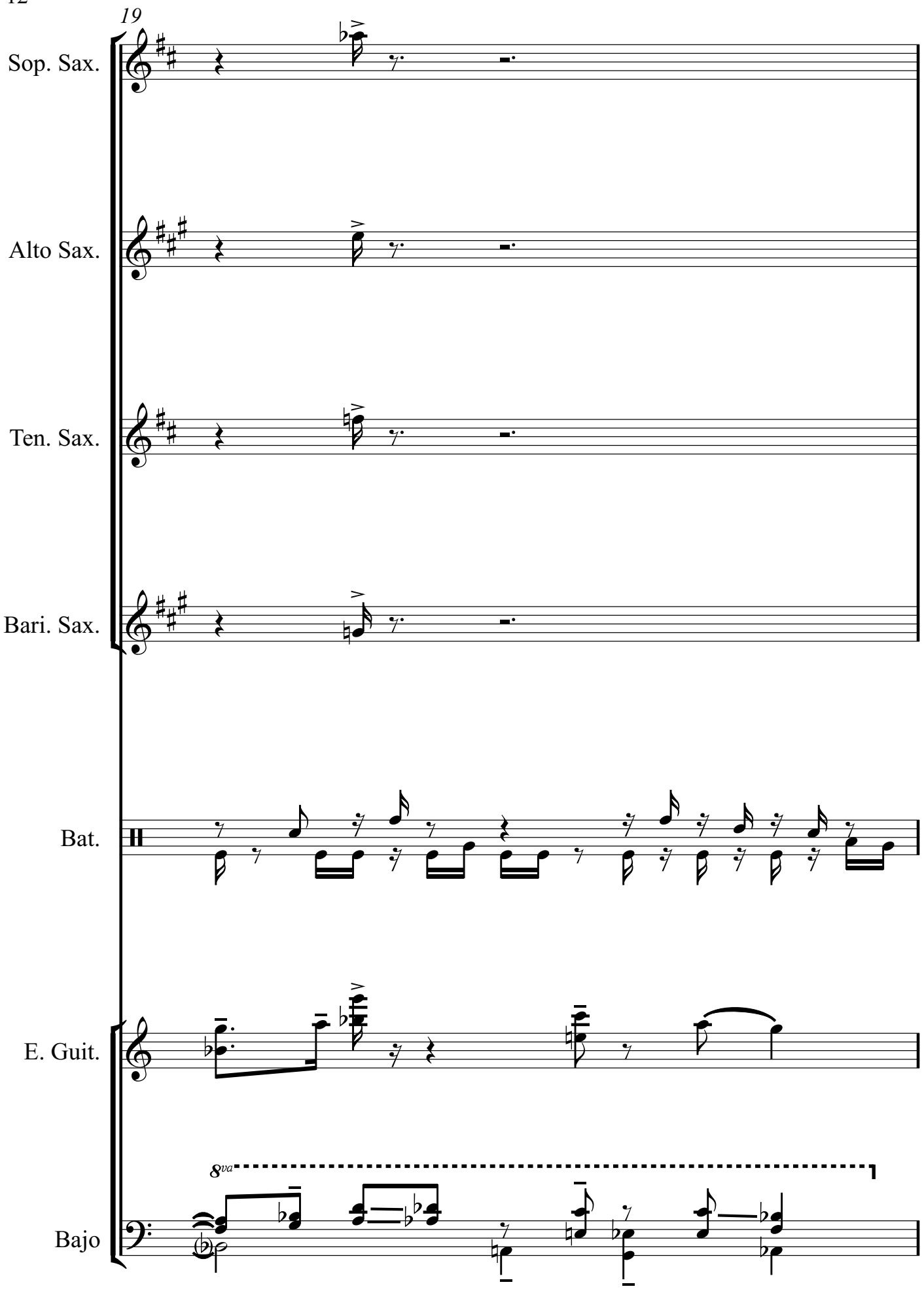

12
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo
3/4

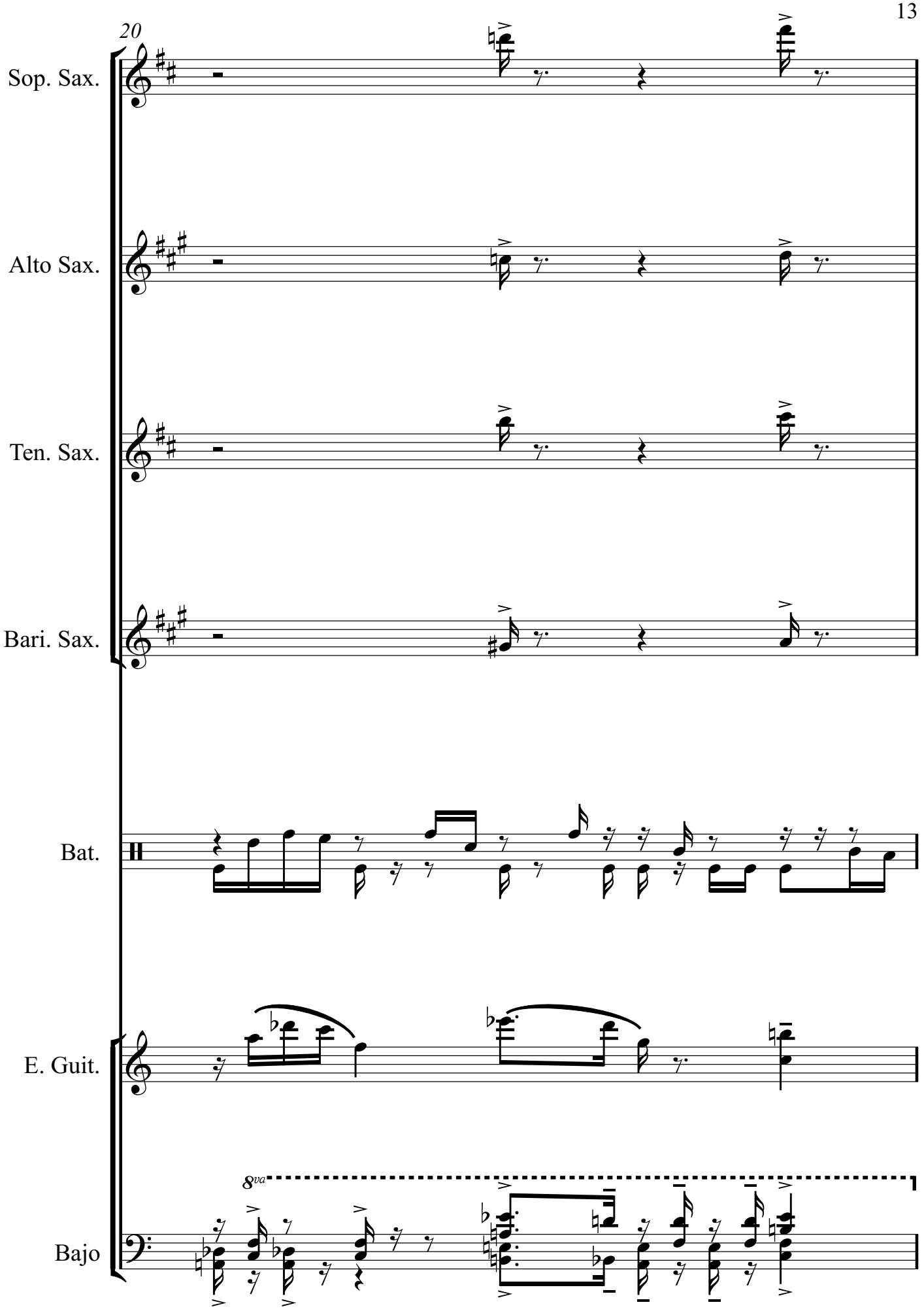

13
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
mp
8va

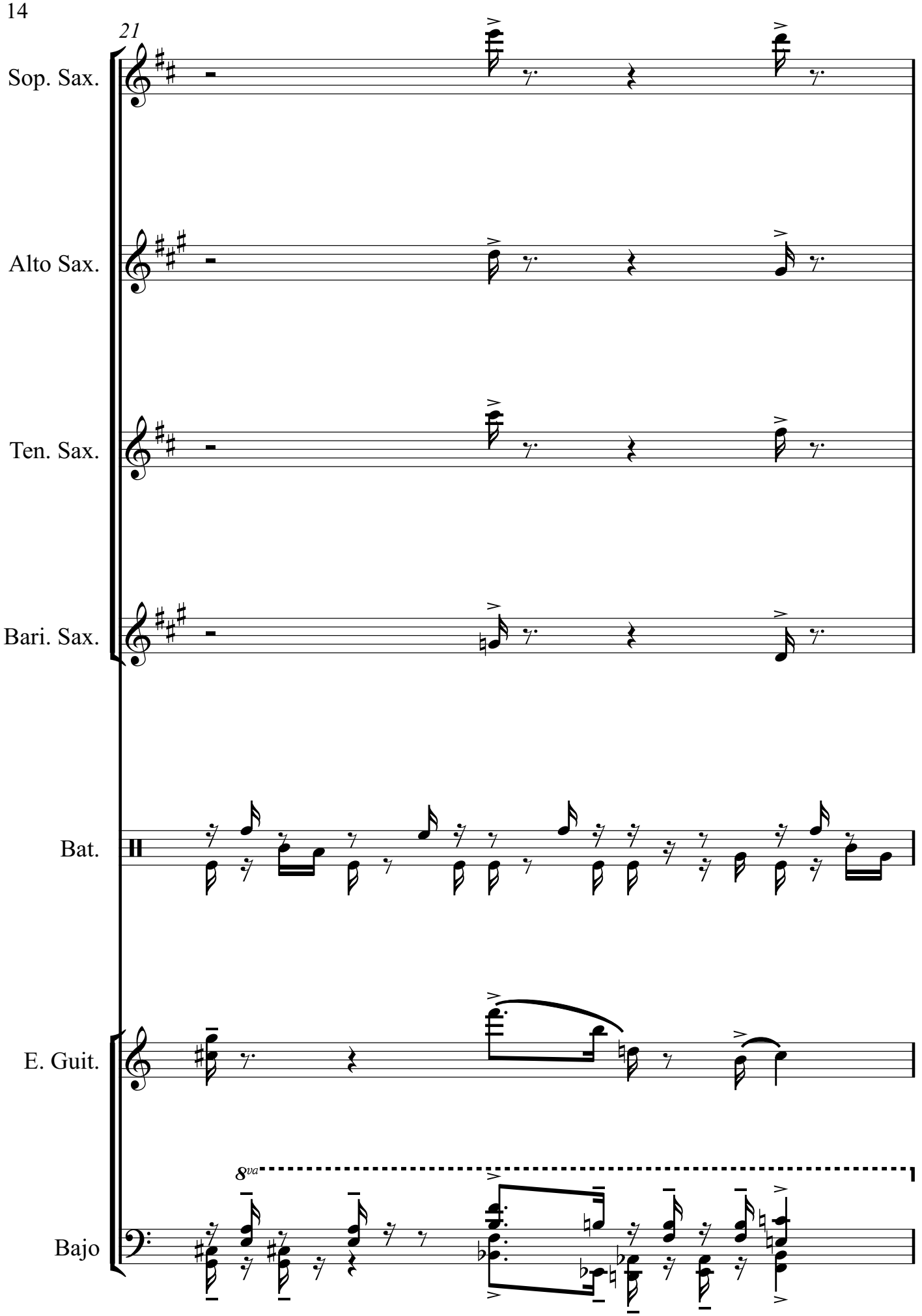

15
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
mf
mf
mf
mf
mf
f
mf
(8)
8va
8va

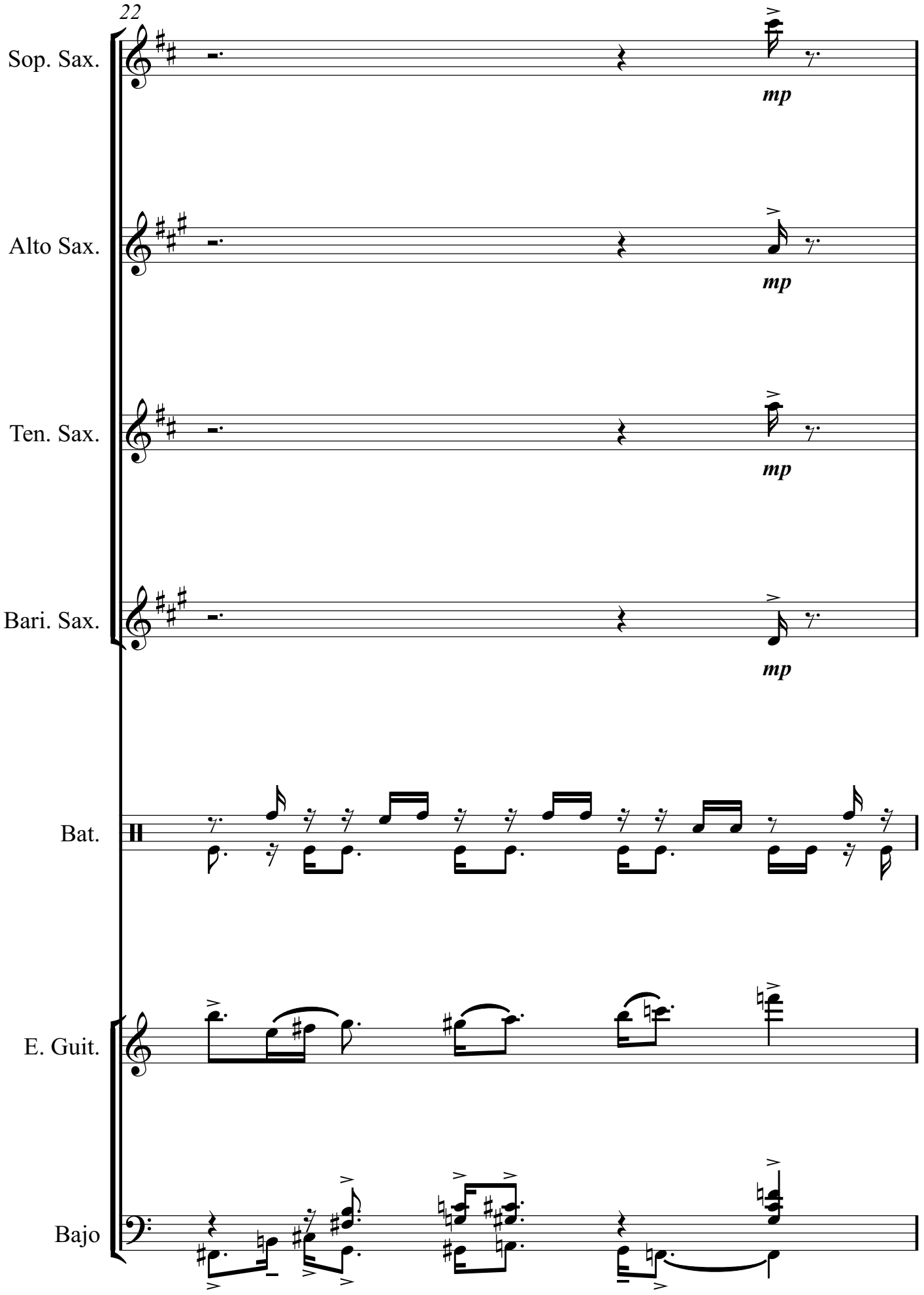

17
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
8va

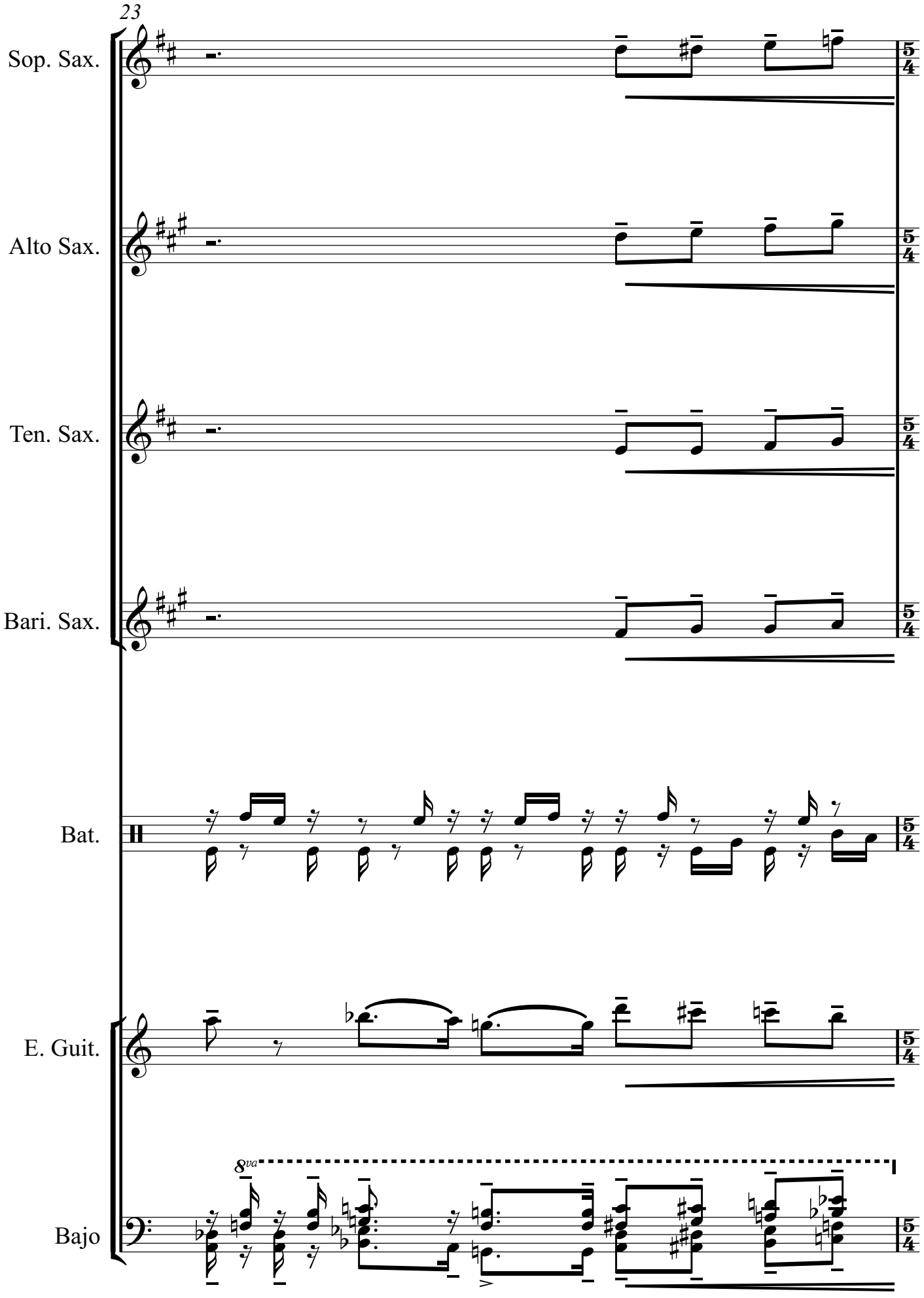

18
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
8va
8va

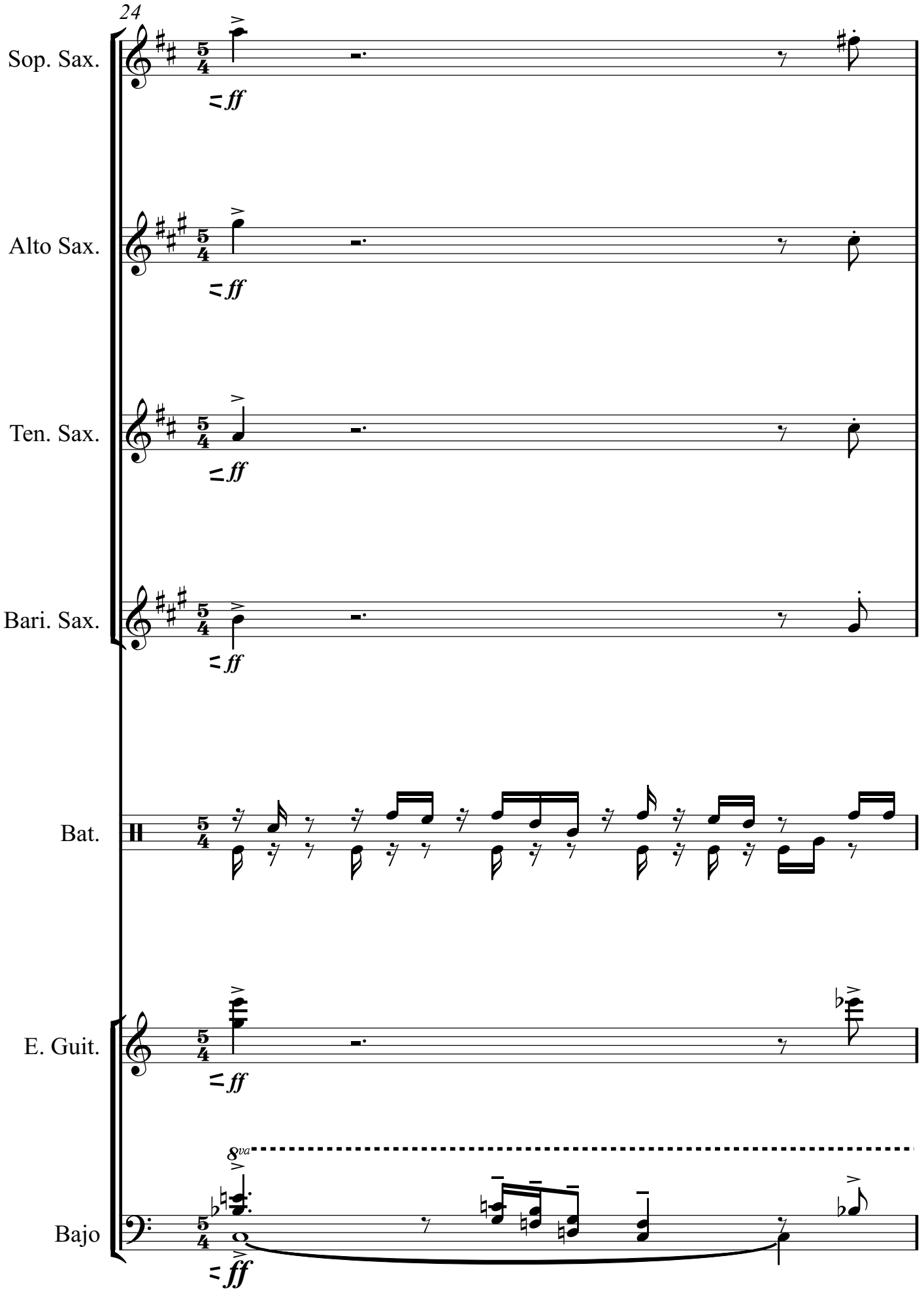

19
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

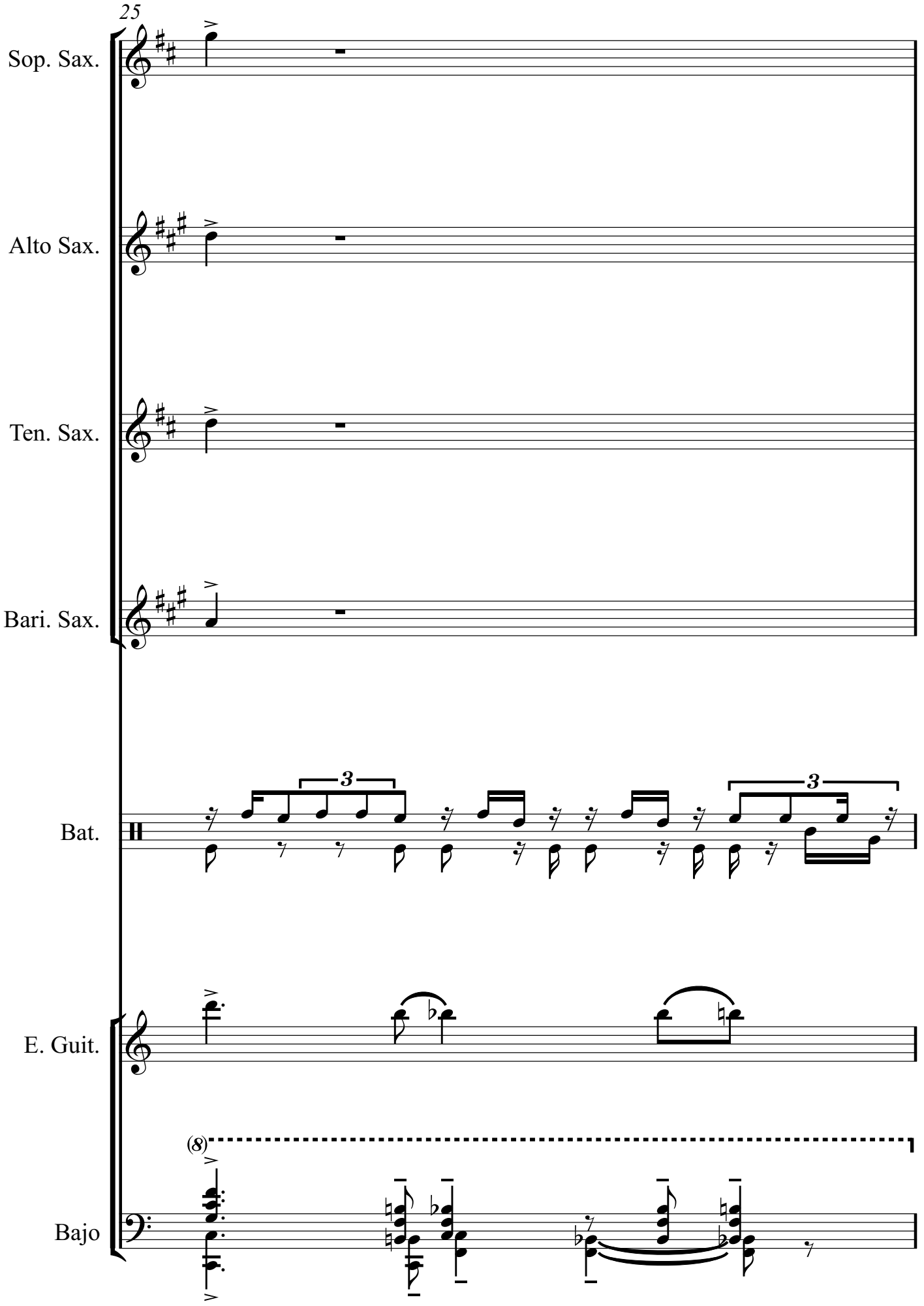

20
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

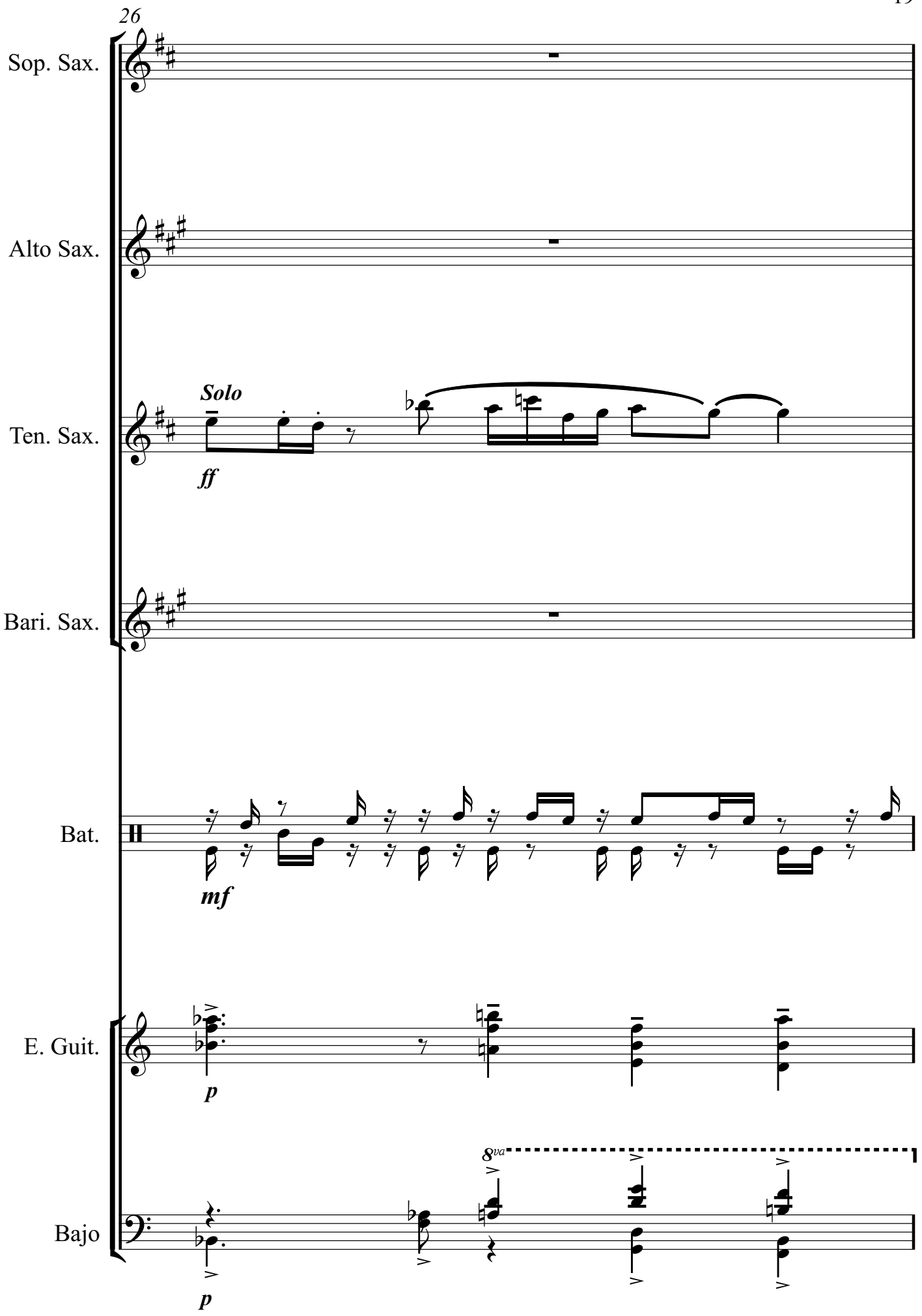

21
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

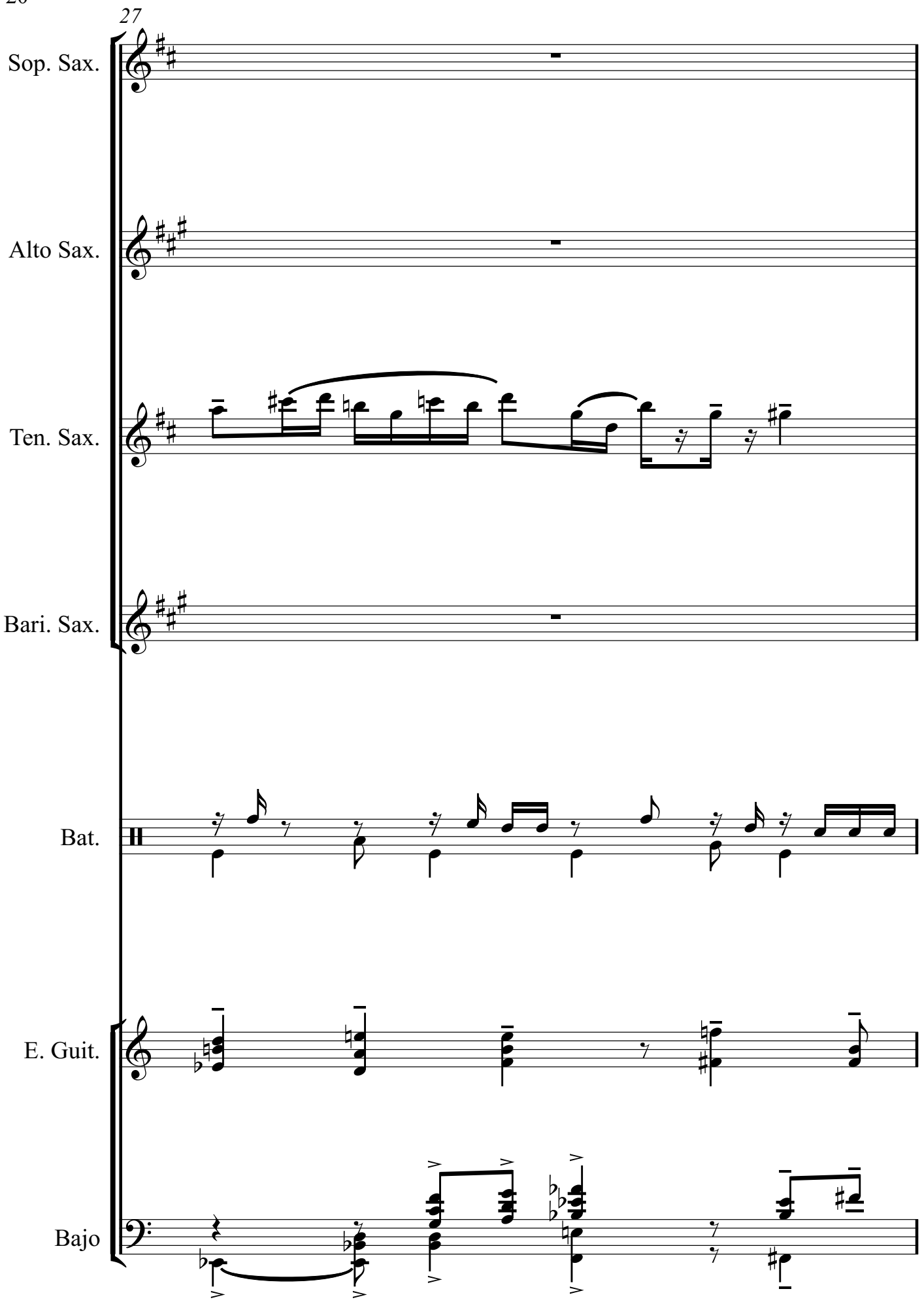

22
Sop. Sax.
mp
Alto Sax.
mp
Ten. Sax.
mp
Bari. Sax.
mp
Bat.
E. Guit.
Bajo

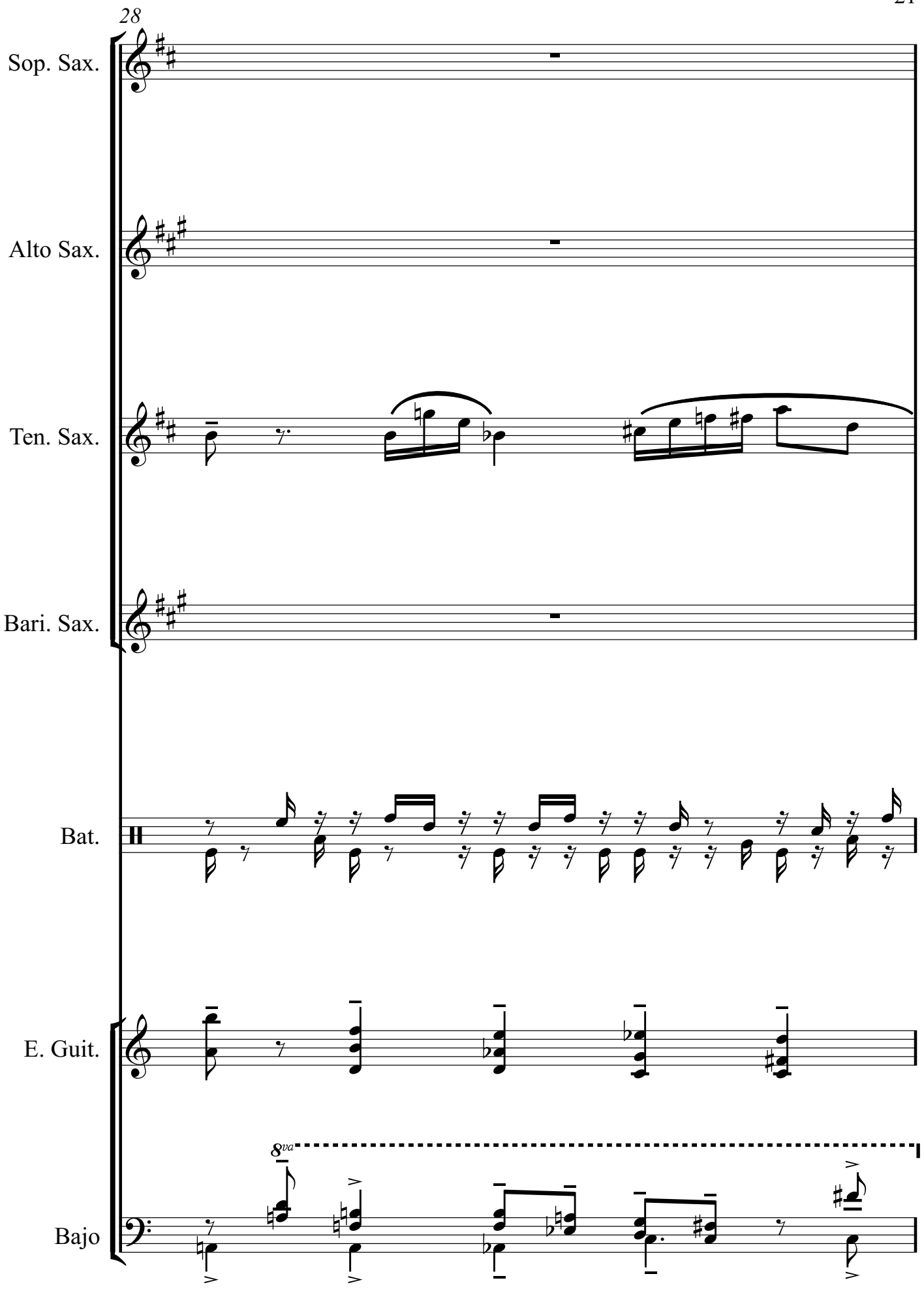

23
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

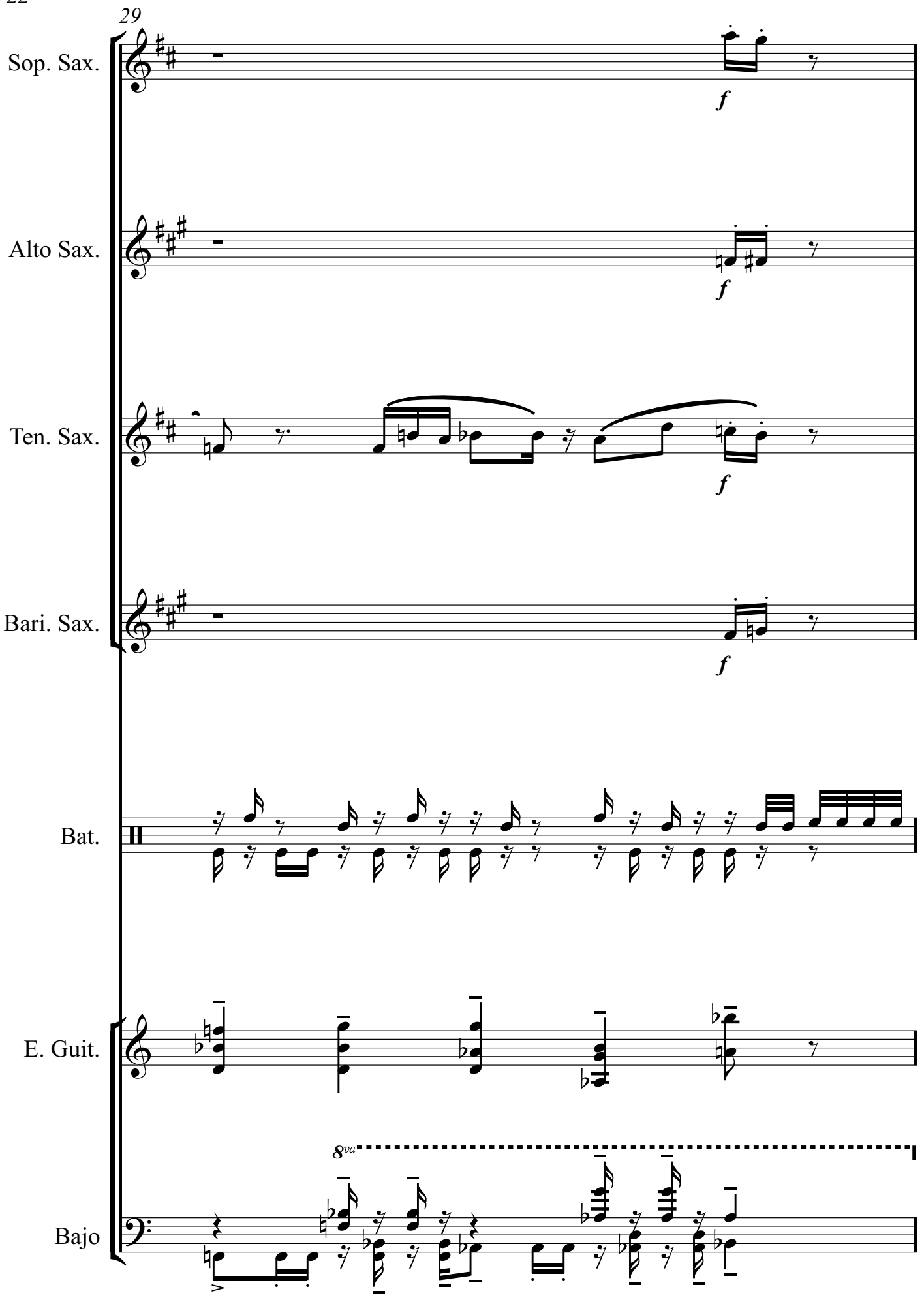

24
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
ff
8va

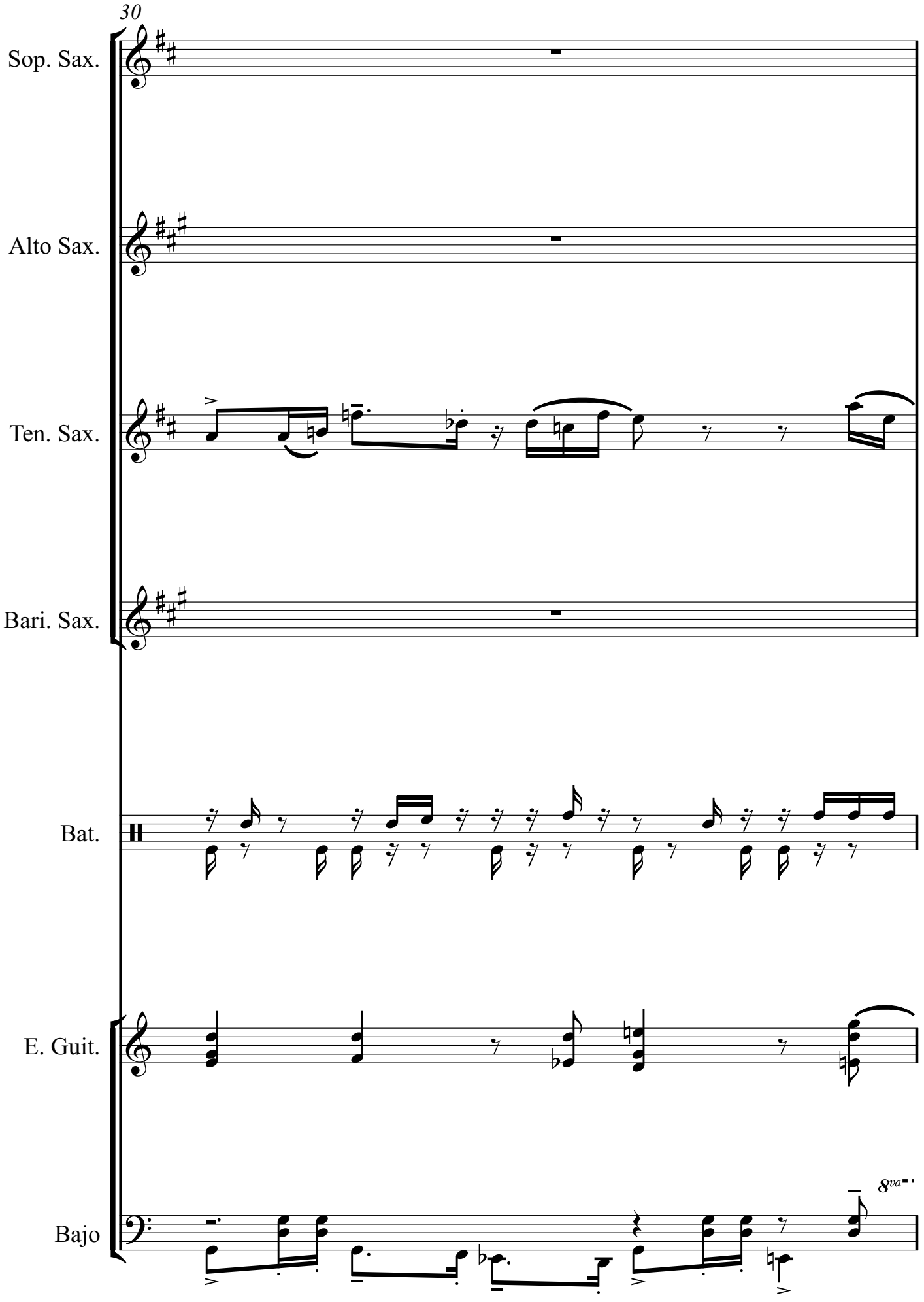

25
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
3
3
(8)

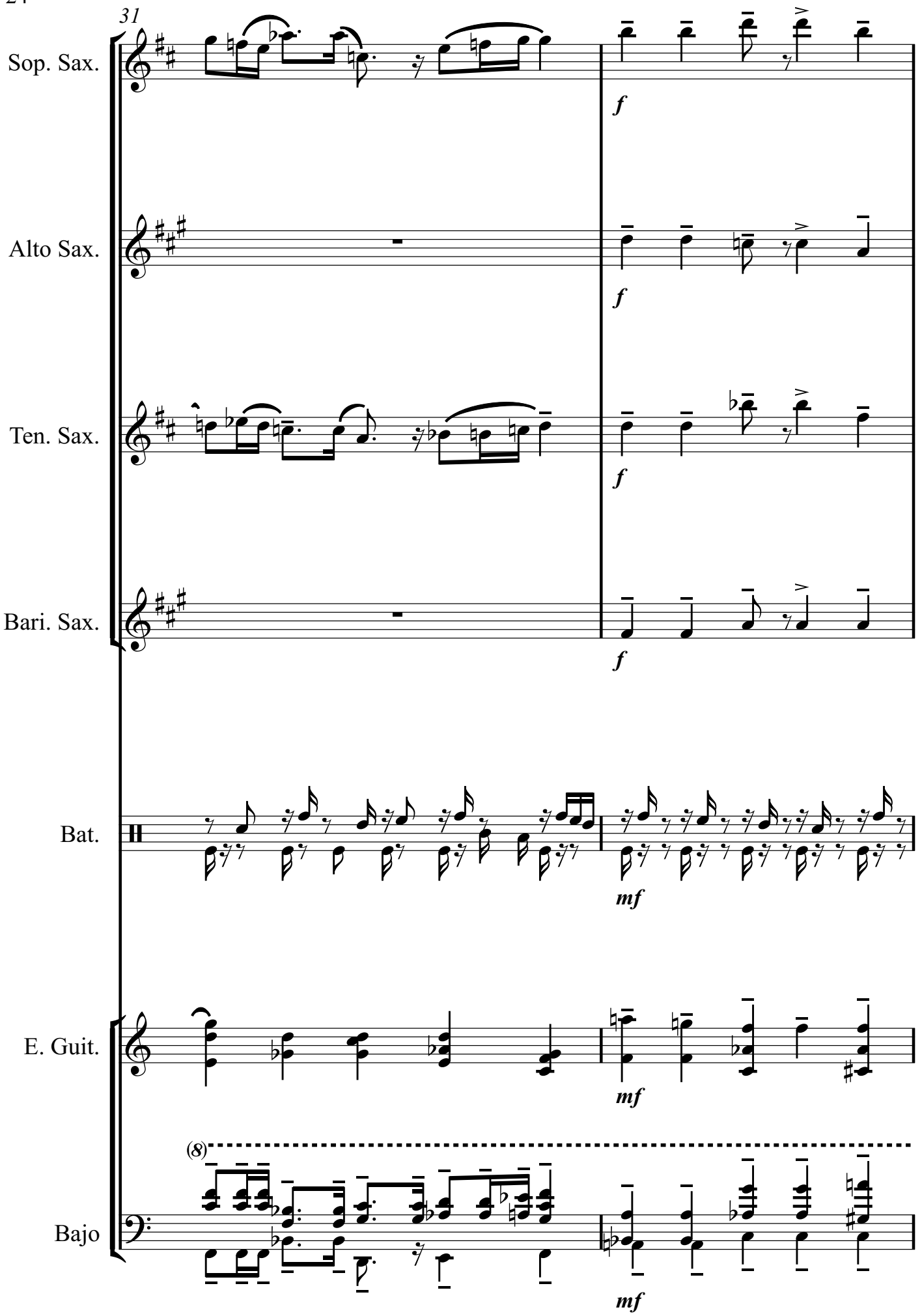

26
Sop. Sax.
Alto Sax.
Solo
Ten. Sax.
ff
Bari. Sax.
Bat.
mf
E. Guit.
p
8va
Bajo
p

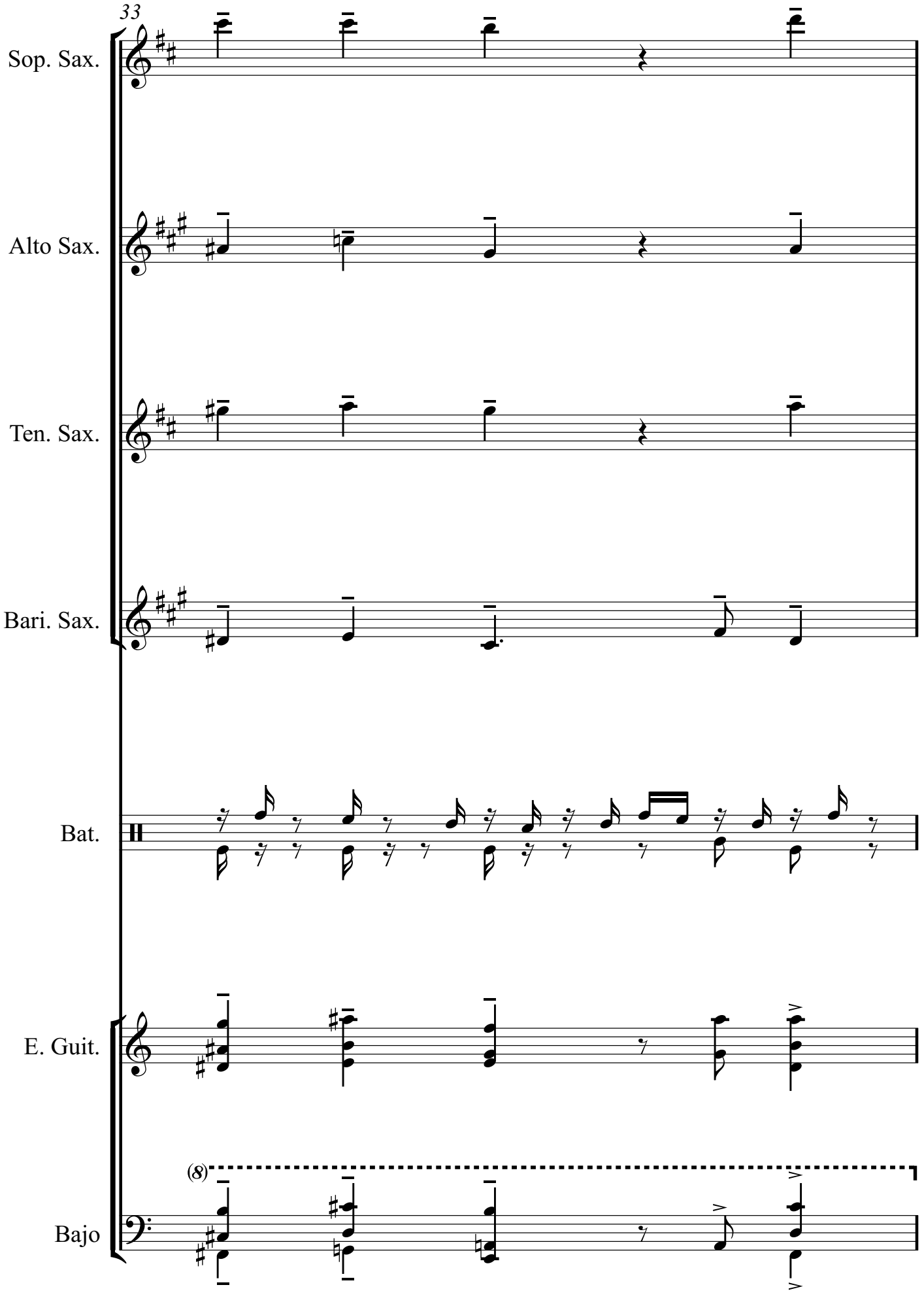

27
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo

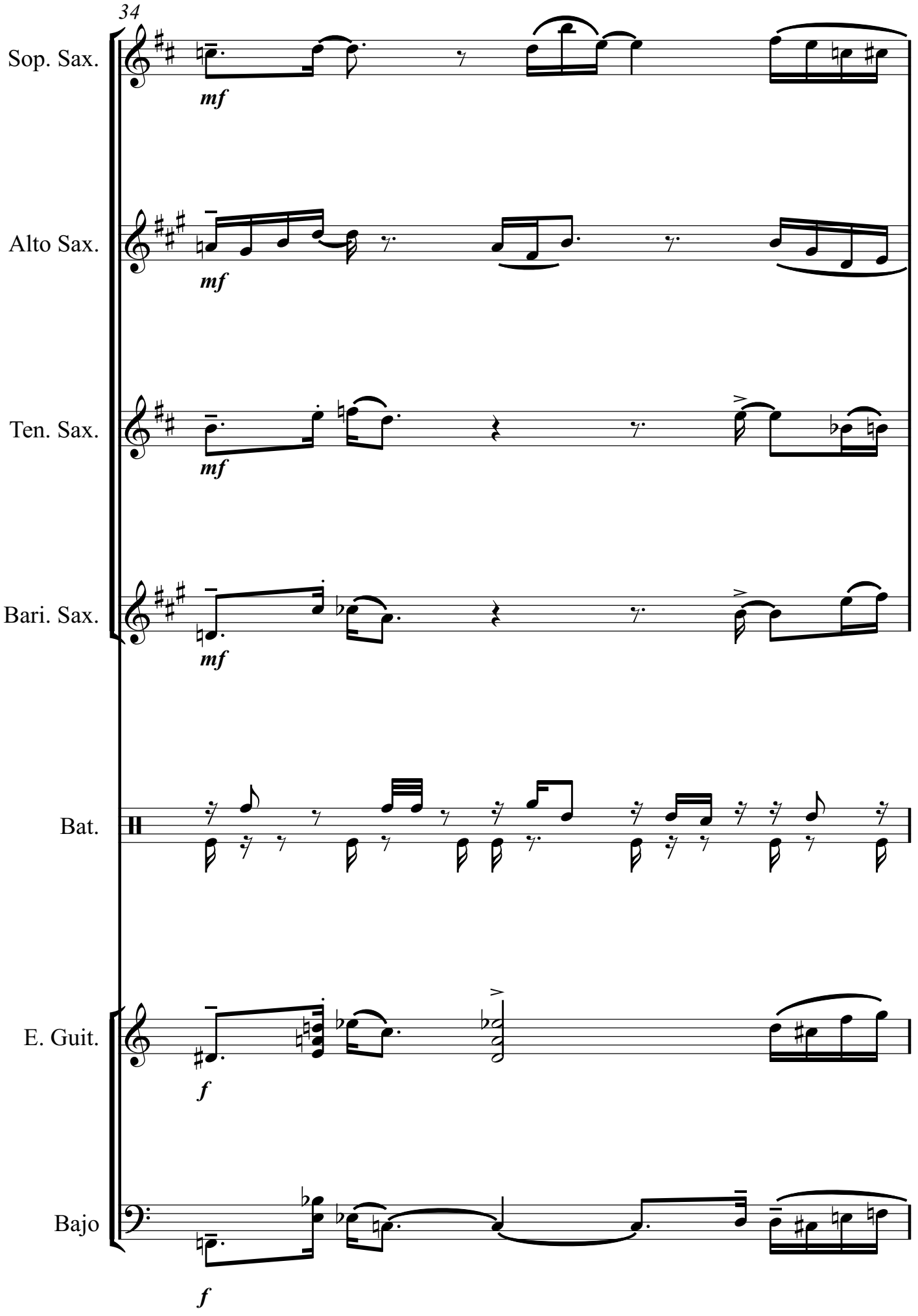

28
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

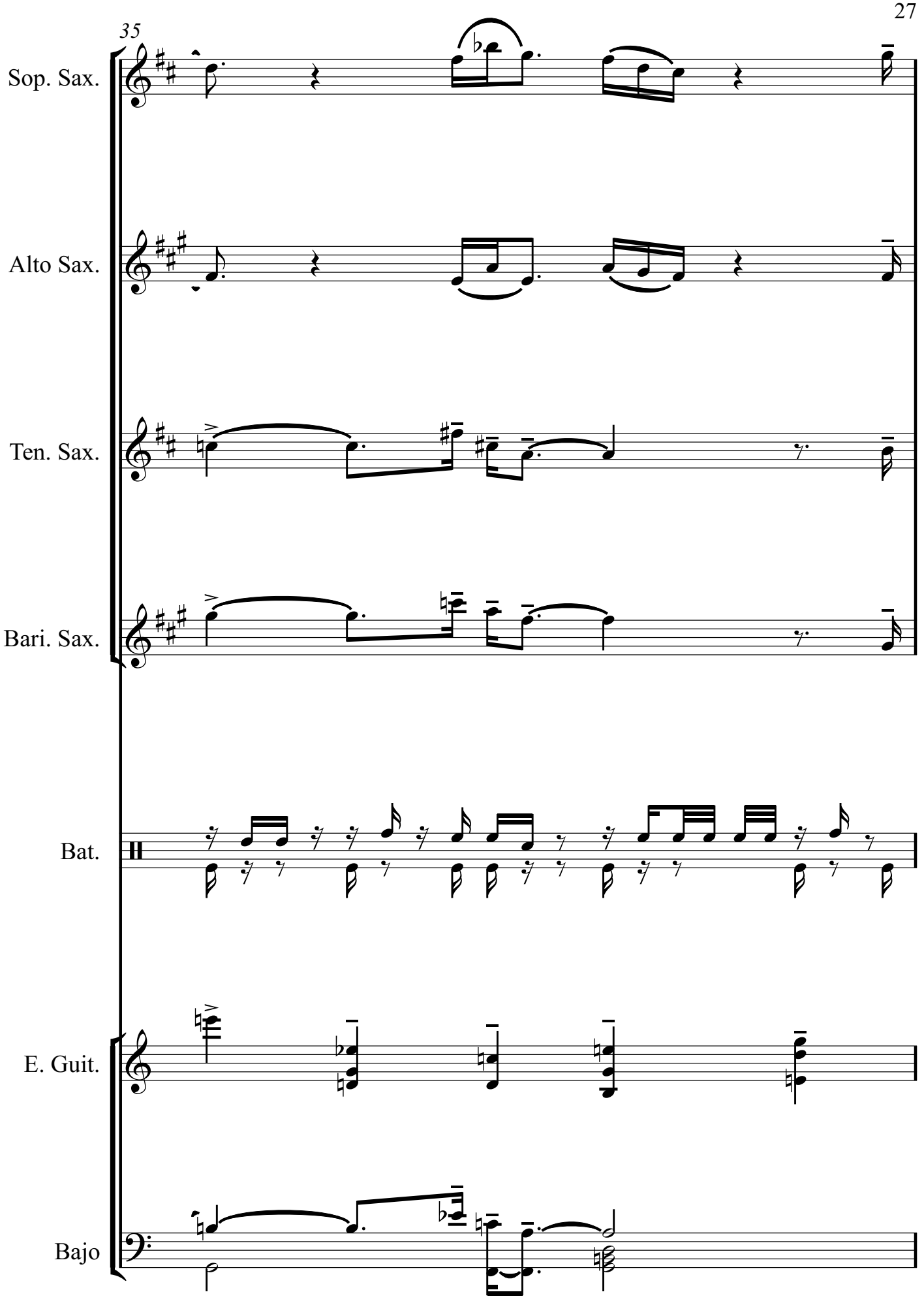

29
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
f
8va

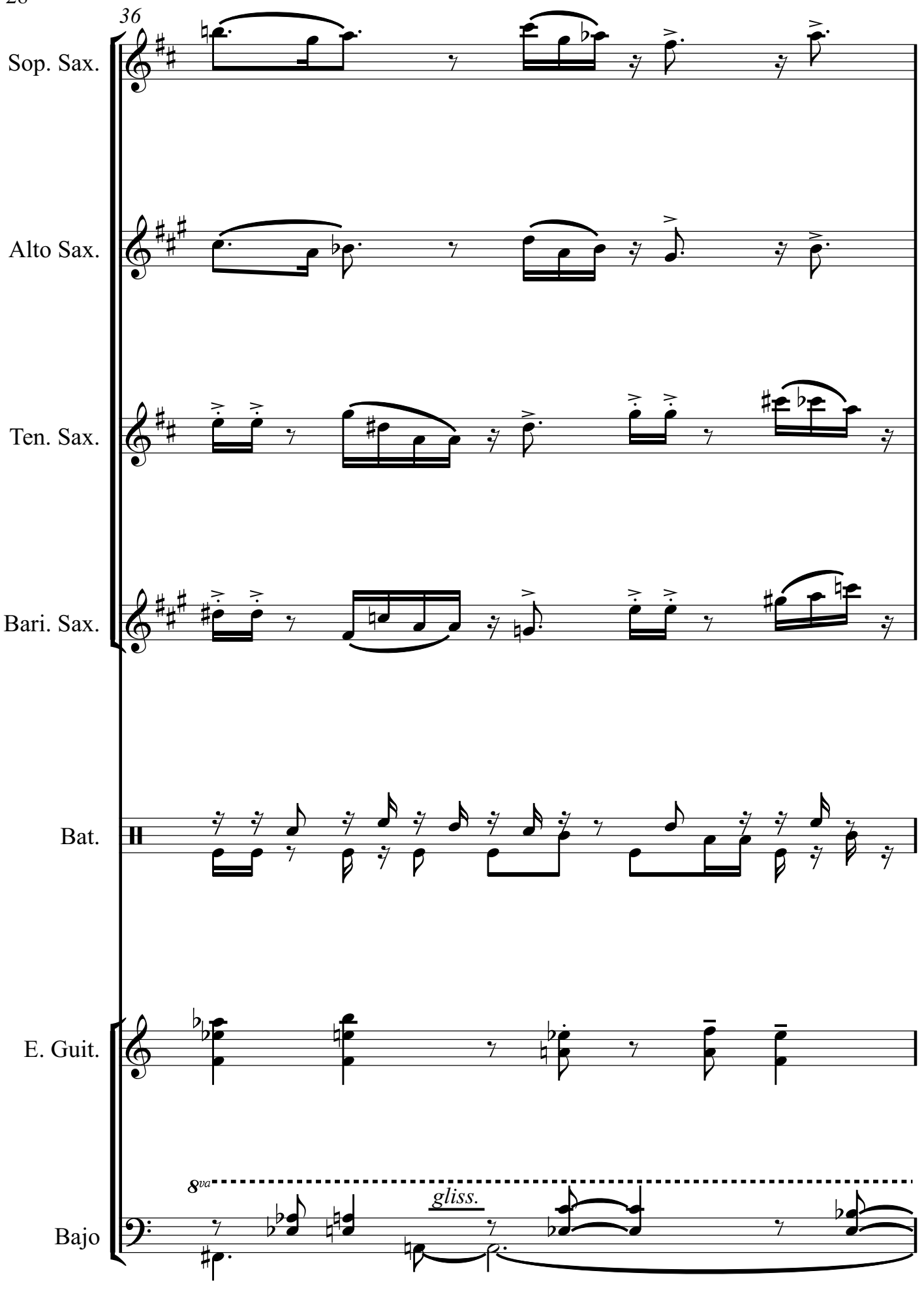

30
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
8va

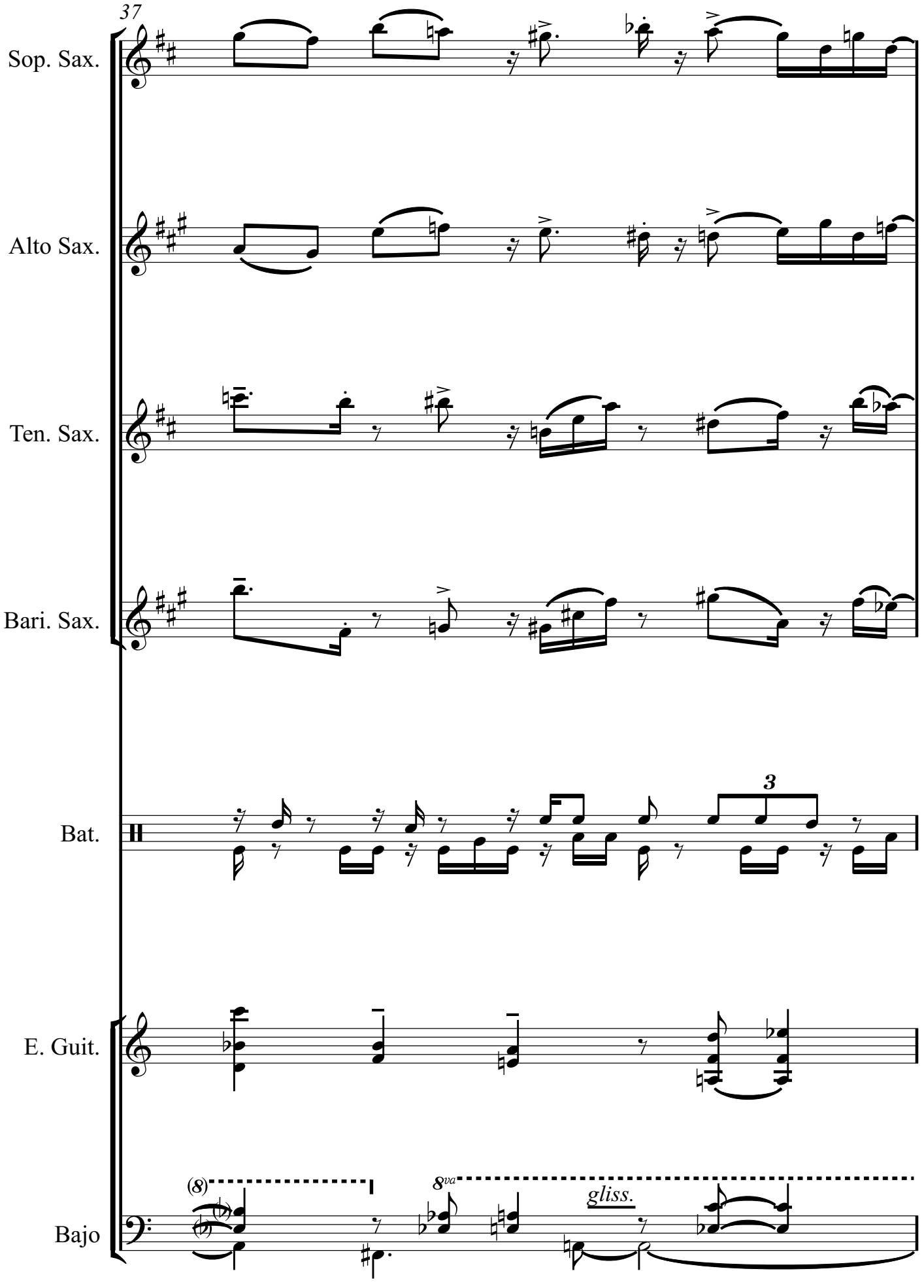

31
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
(8)
f
mf

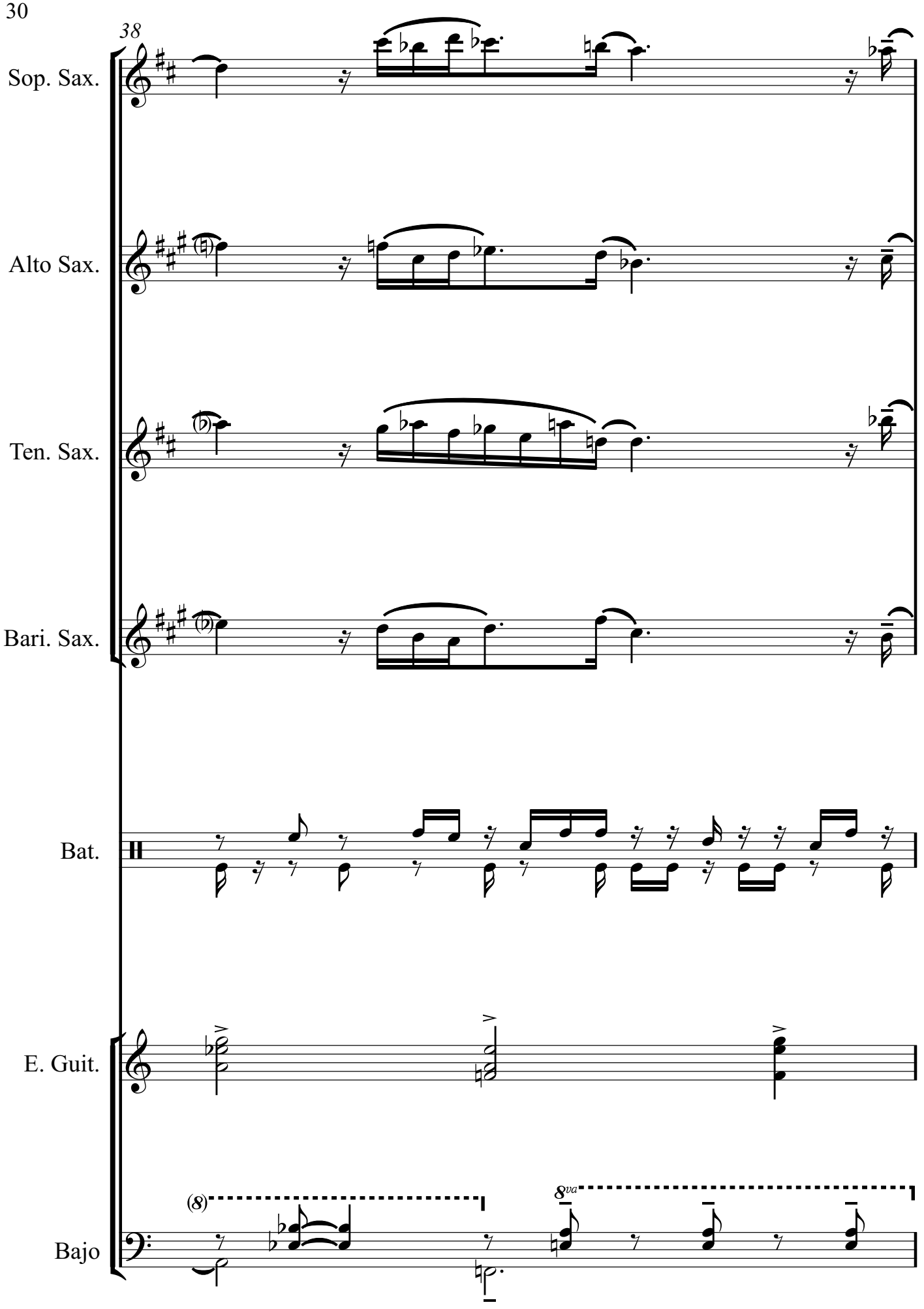

33
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
(8)
Bajo

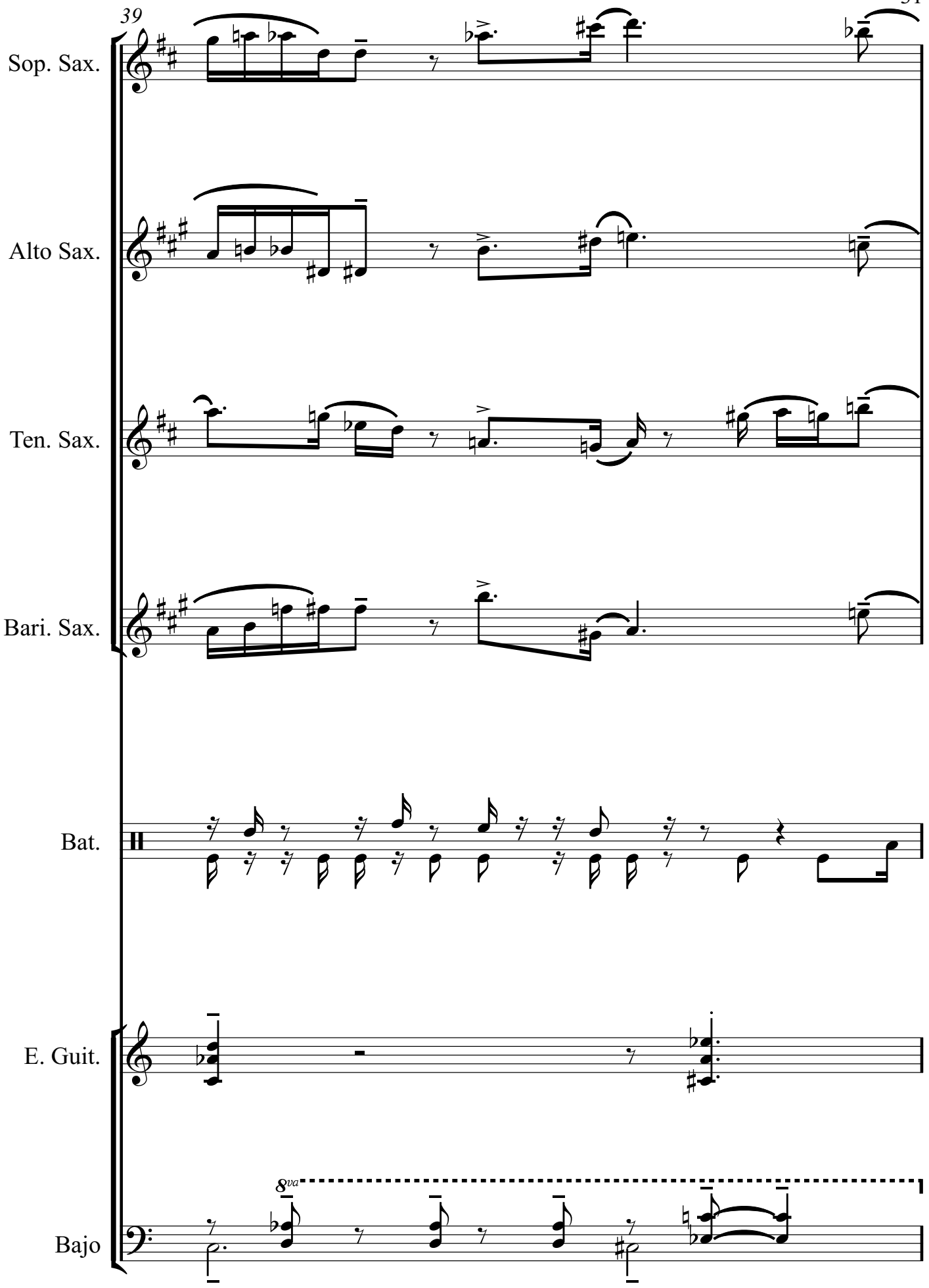

34
Sop. Sax.
mf
Alto Sax.
mf
Ten. Sax.
mf
Bari. Sax.
mf
Bat.
E. Guit.
f
Bajo
f

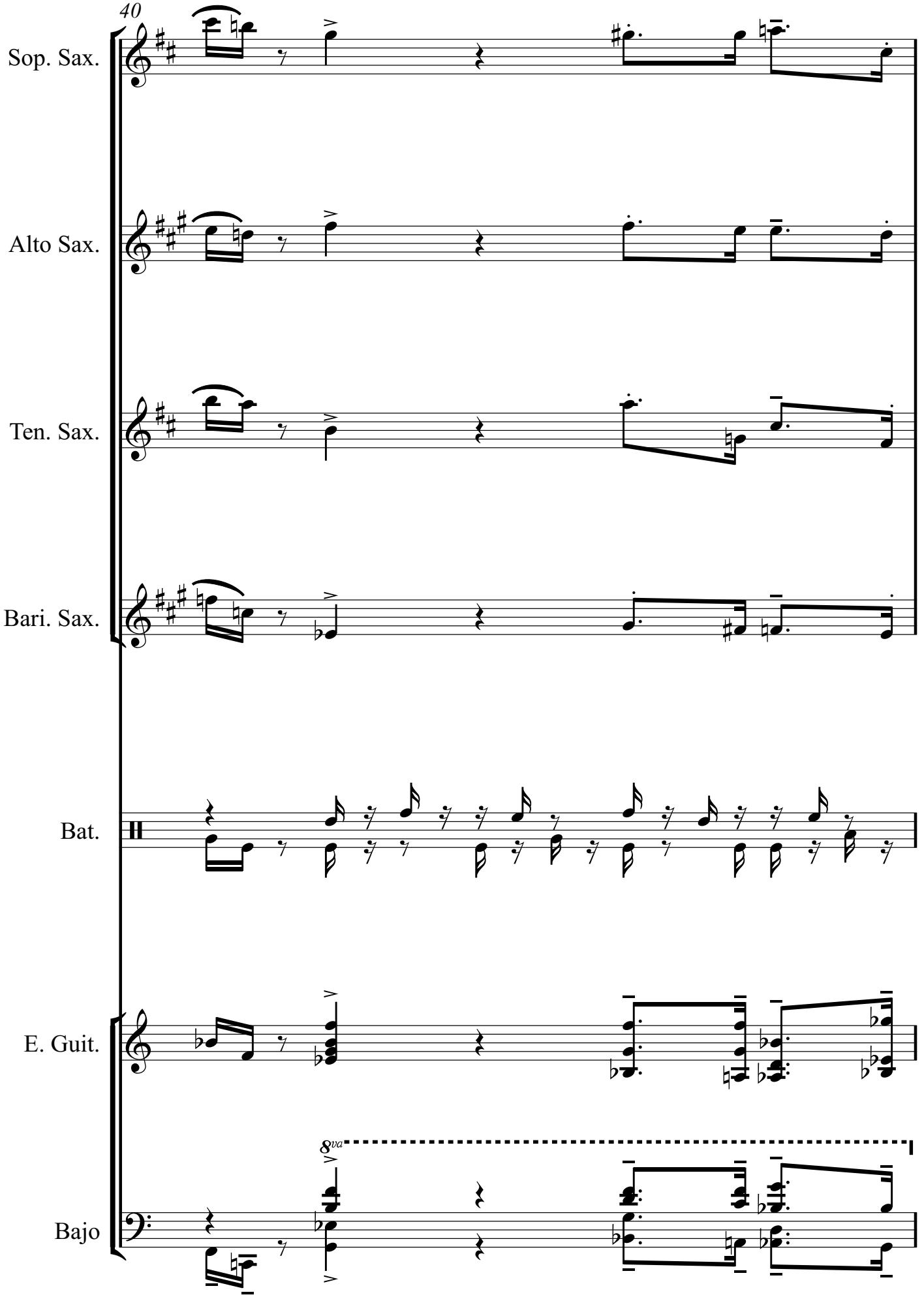

35
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo

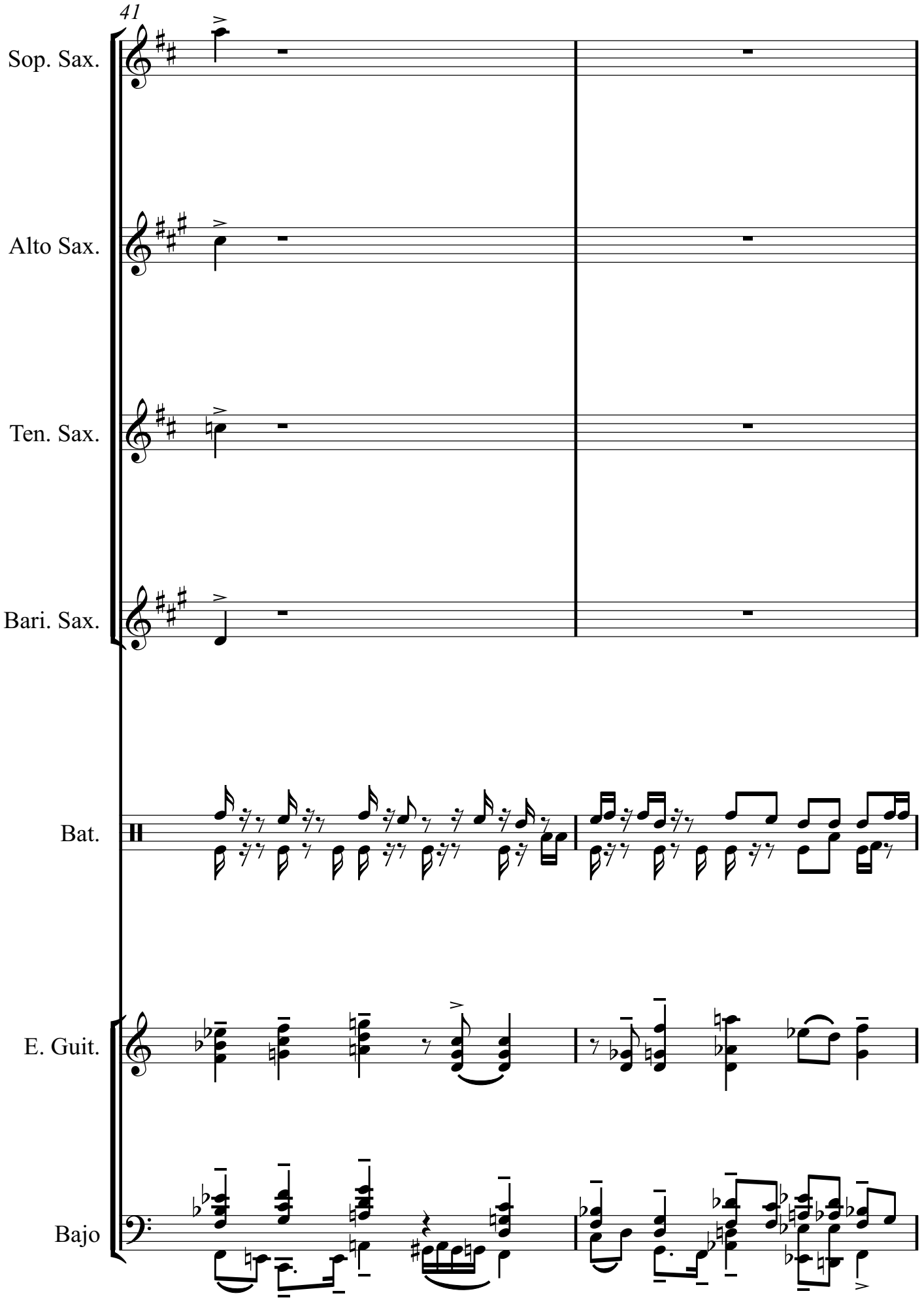

36
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
gliss.
Bajo

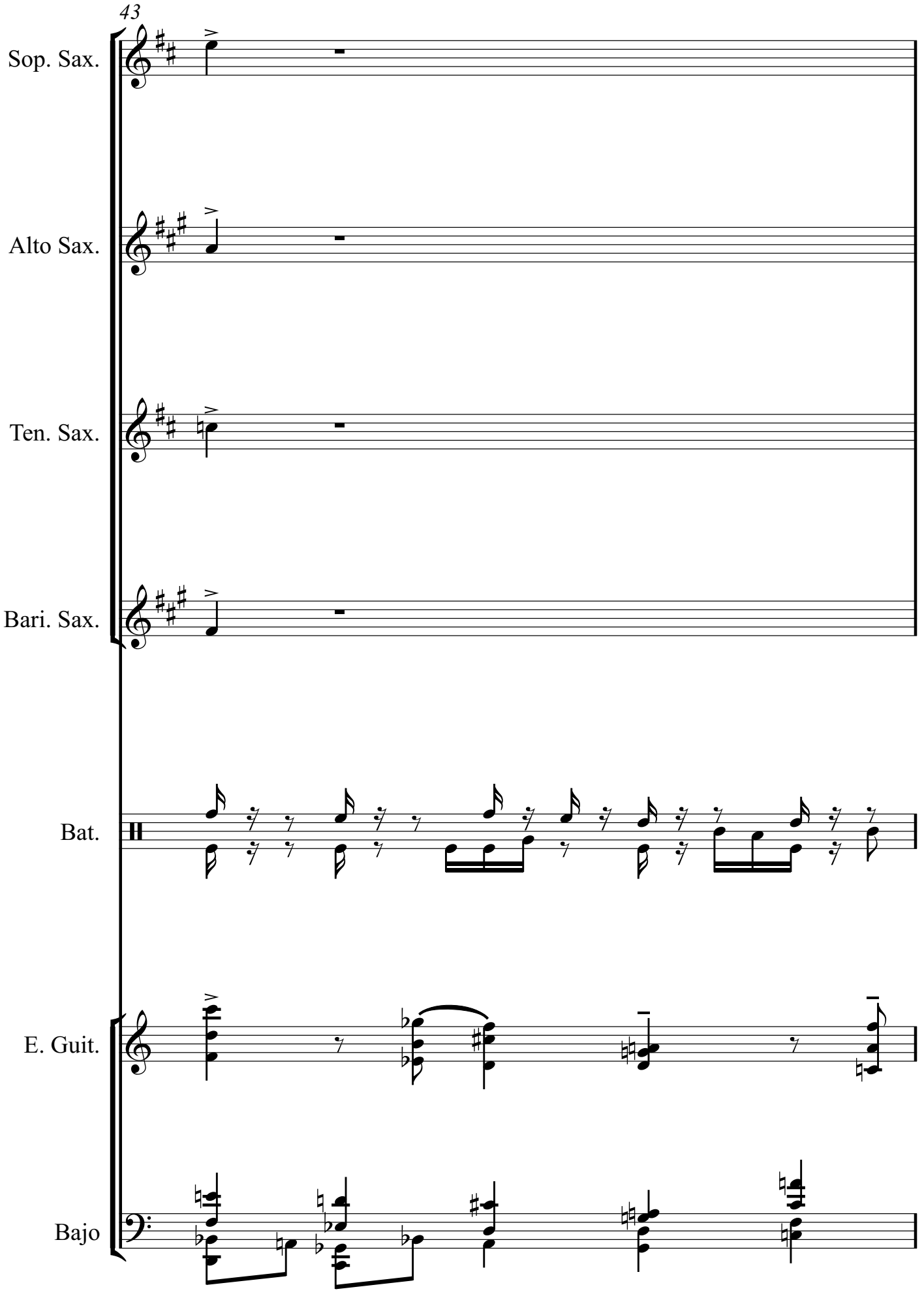

37
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
3
E. Guit.
Bajo
(8)
8va
gliss.

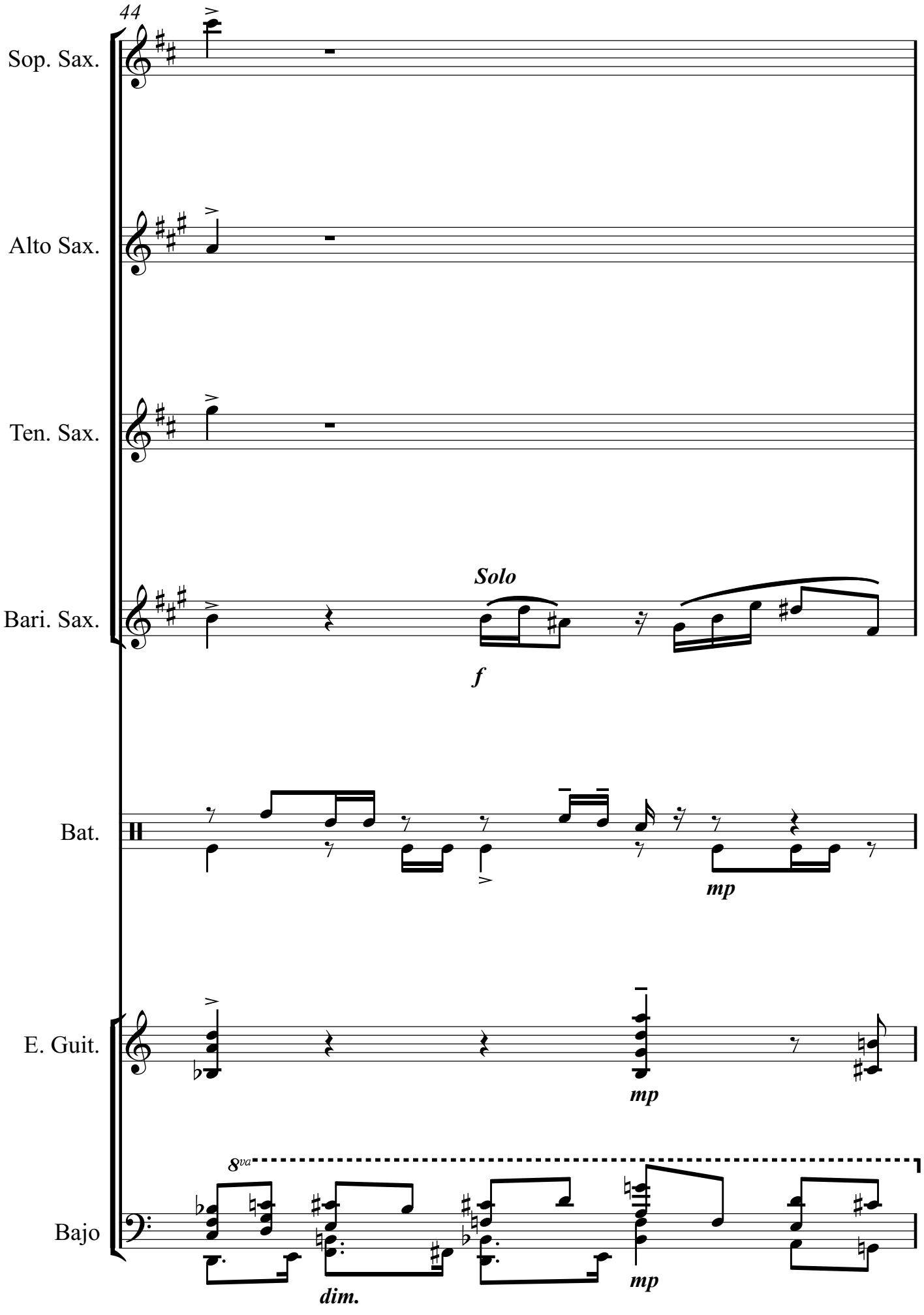

38
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
(8)
8va

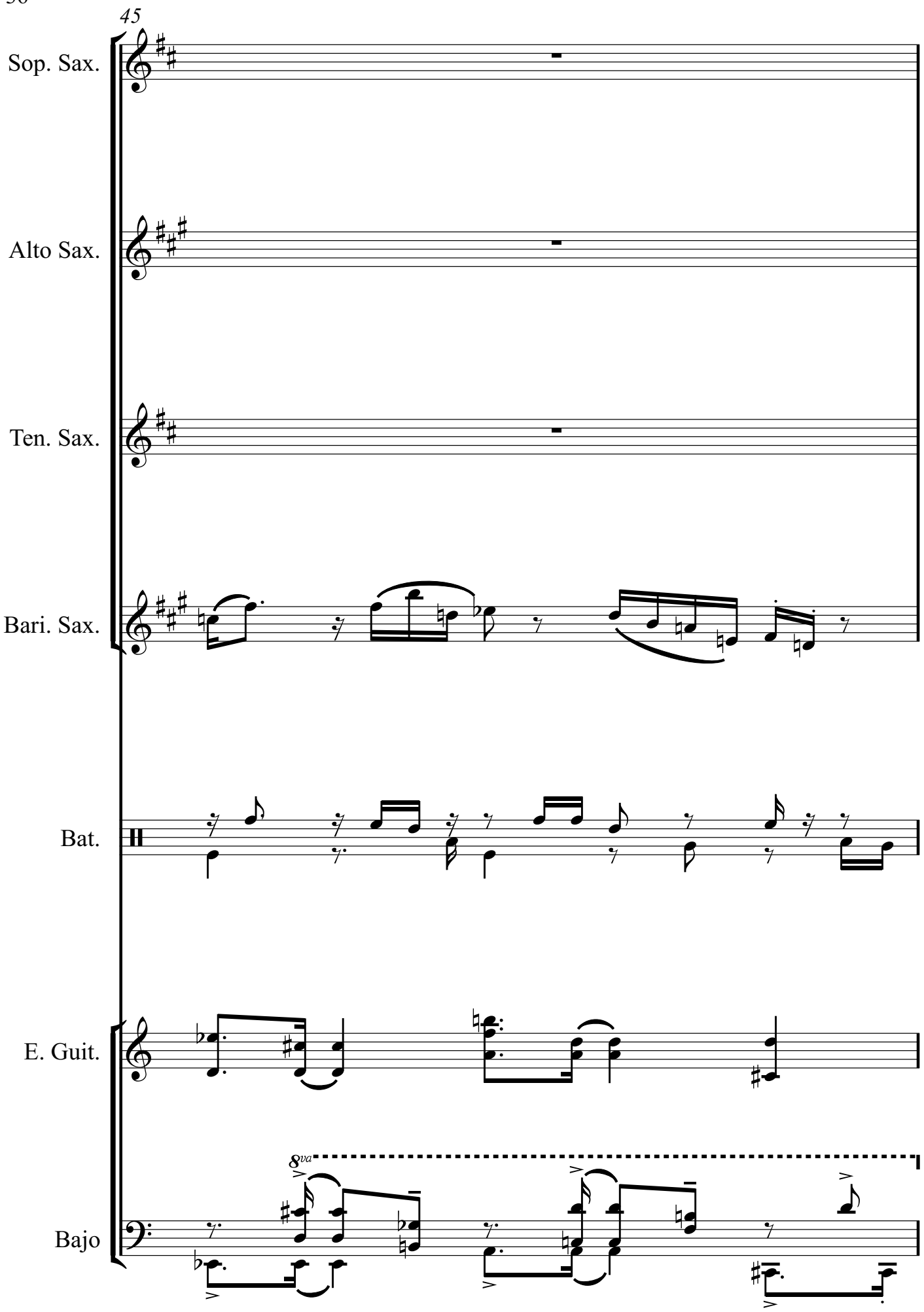

39
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

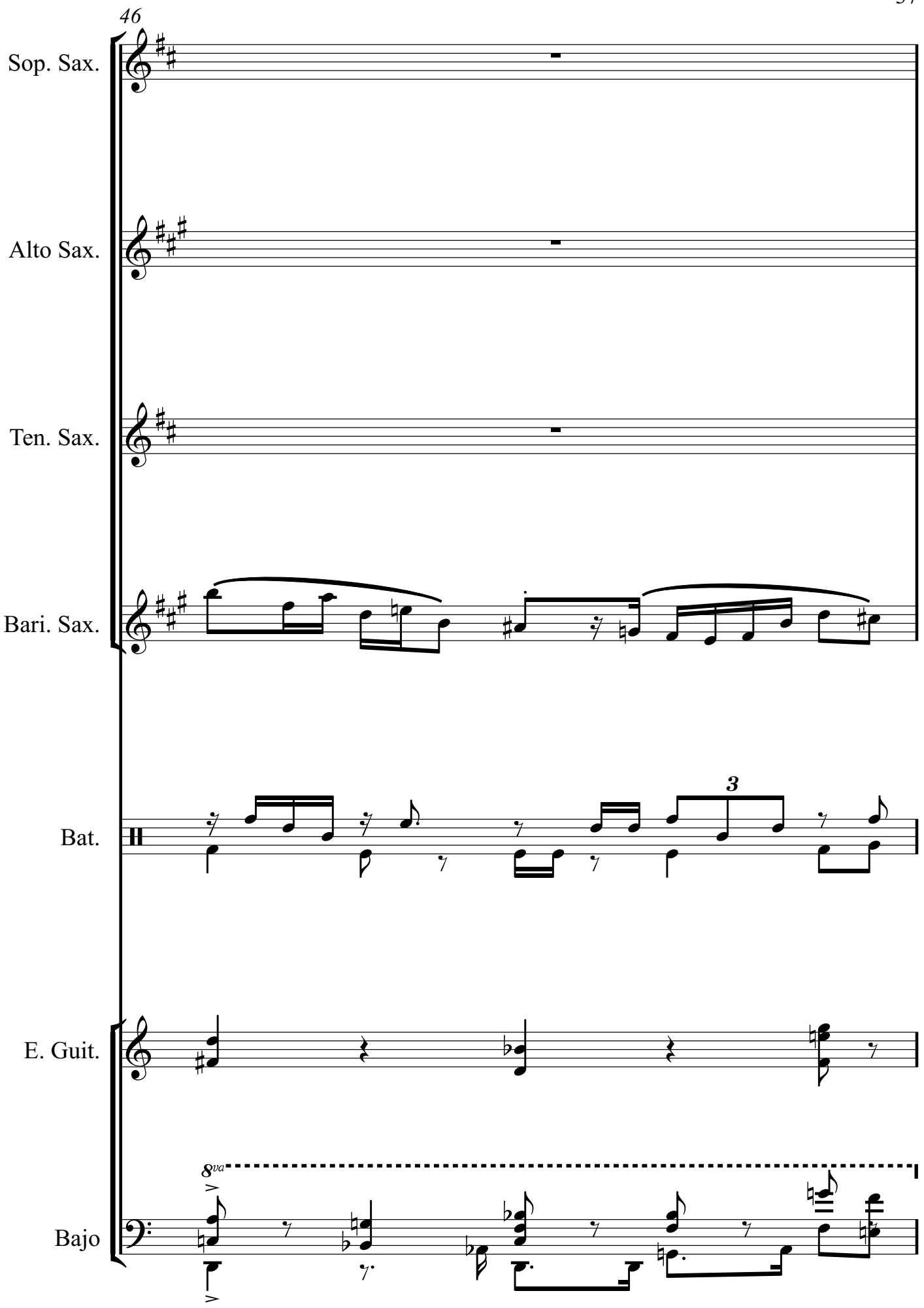

40
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

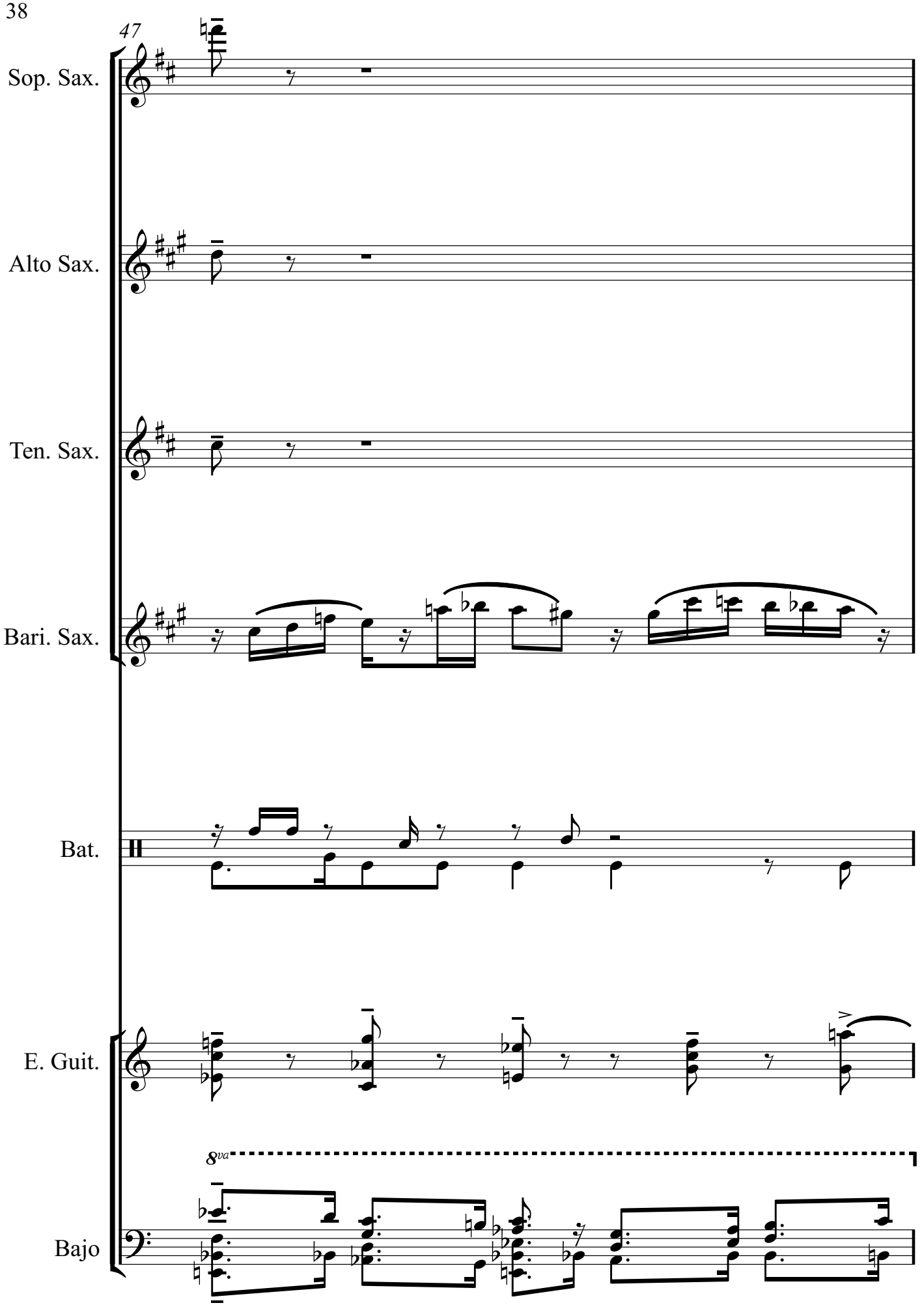

41
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo

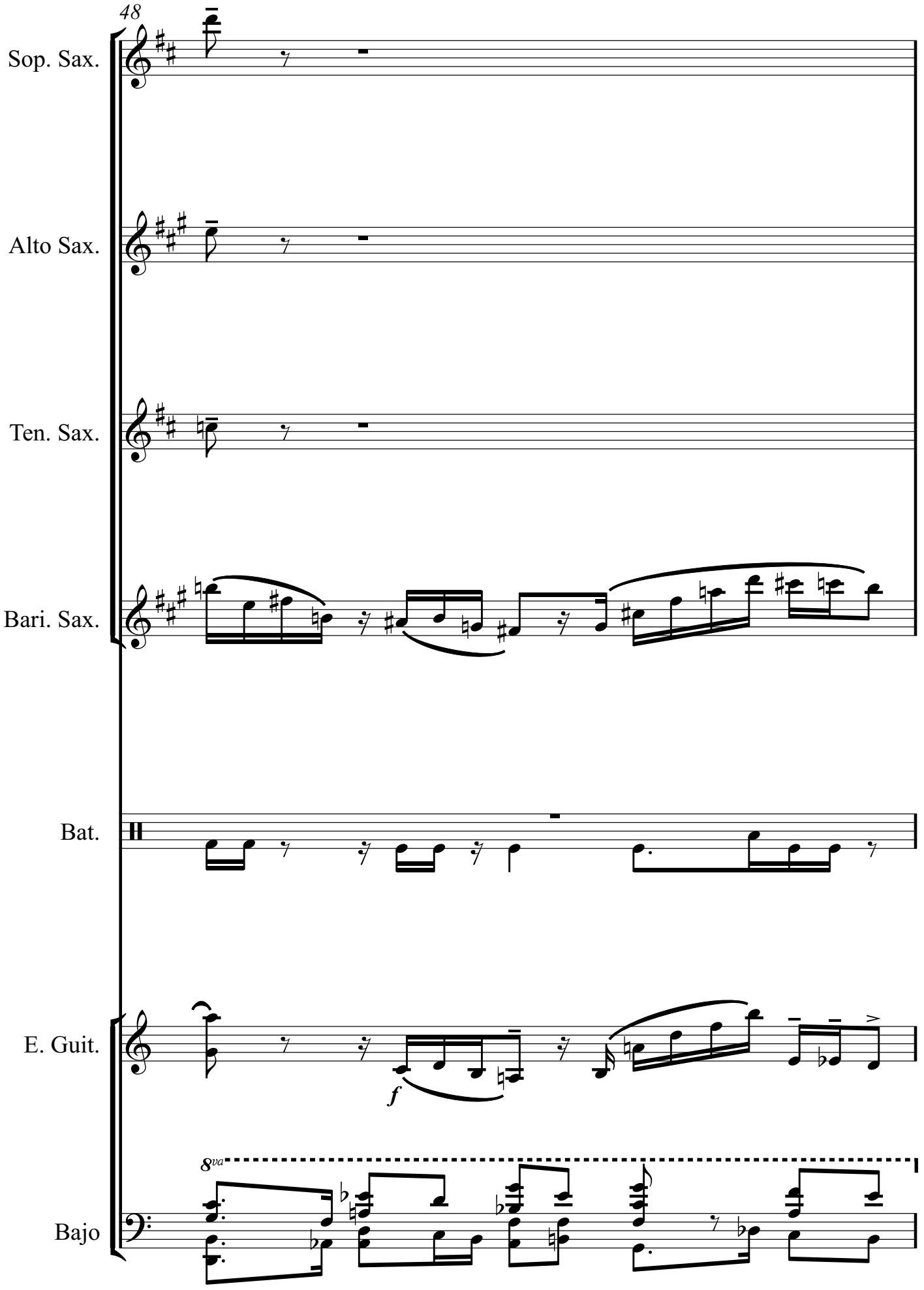

43
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo

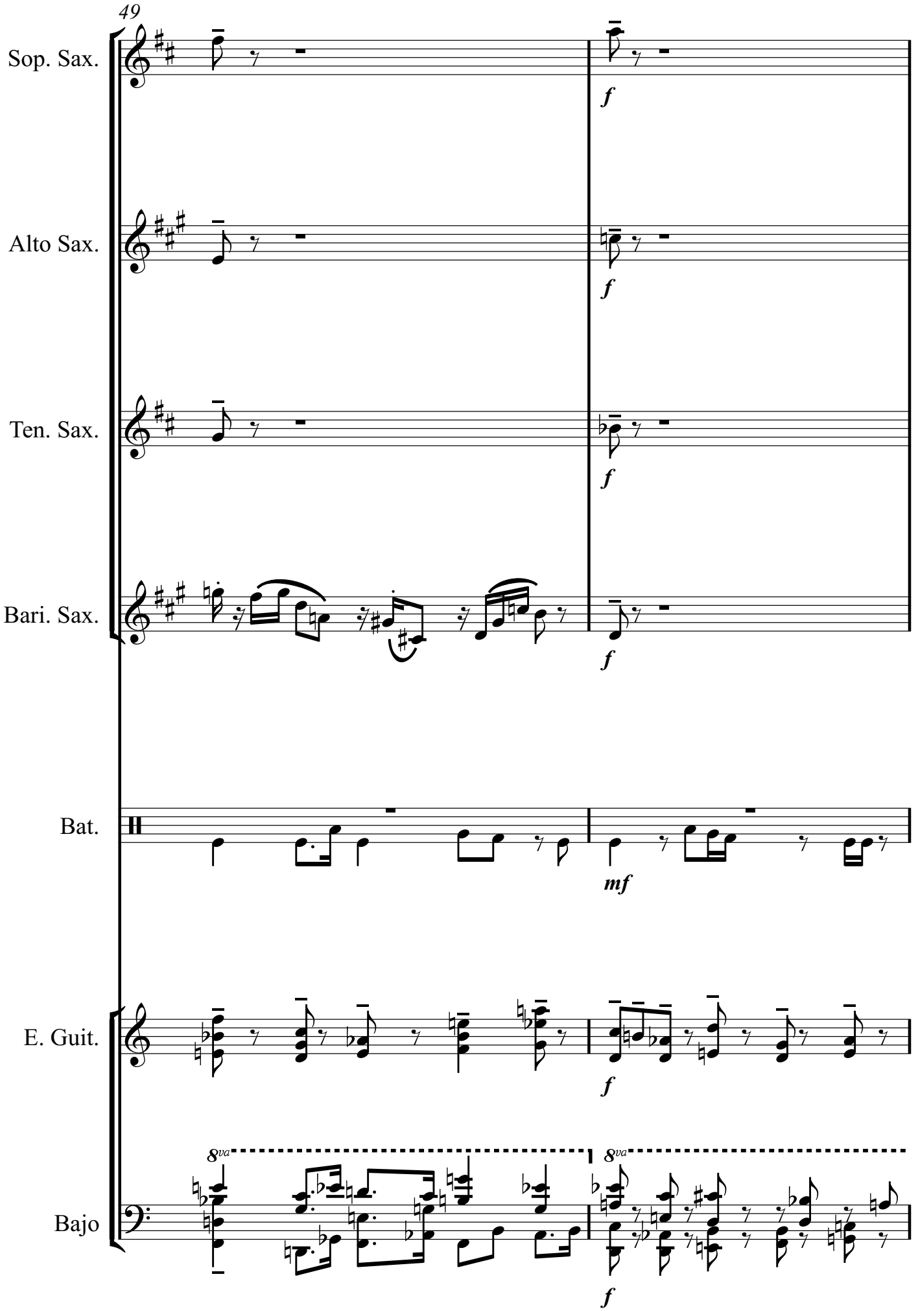

44
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Solo
f
Bat.
mp
E. Guit.
mp
Bajo
8va
dim.
mp

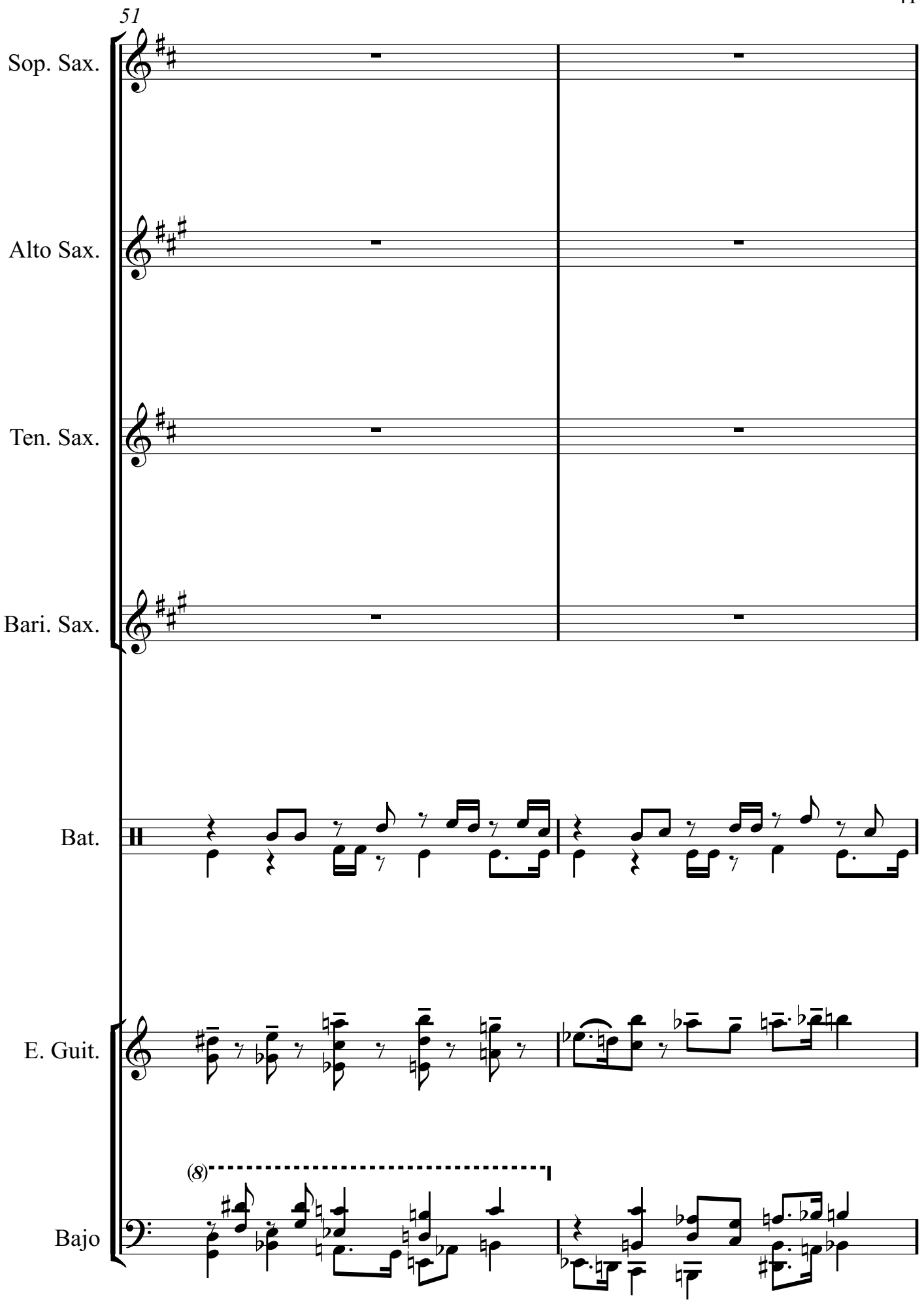

45
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

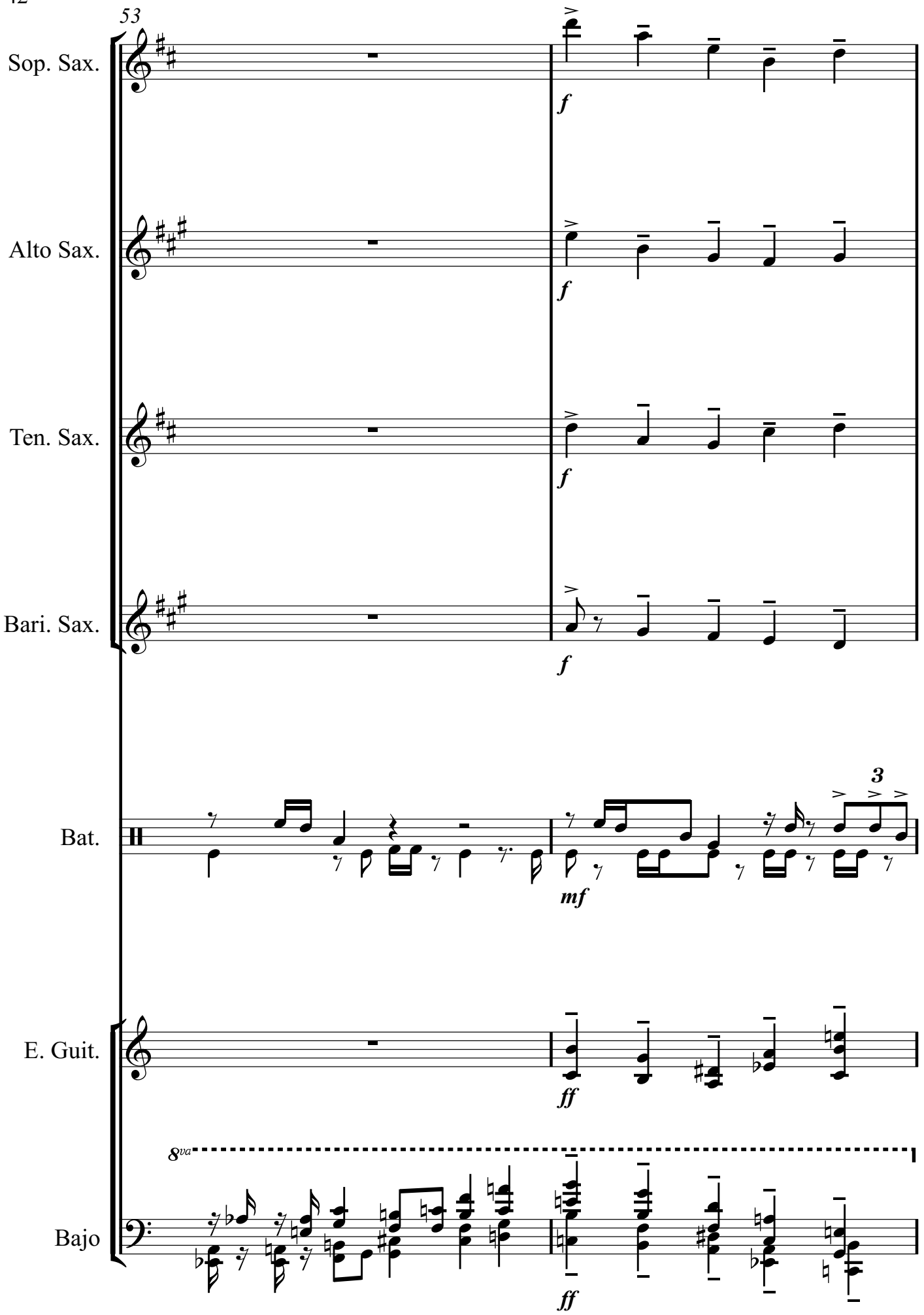

46
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
3
E. Guit.
8va
Bajo

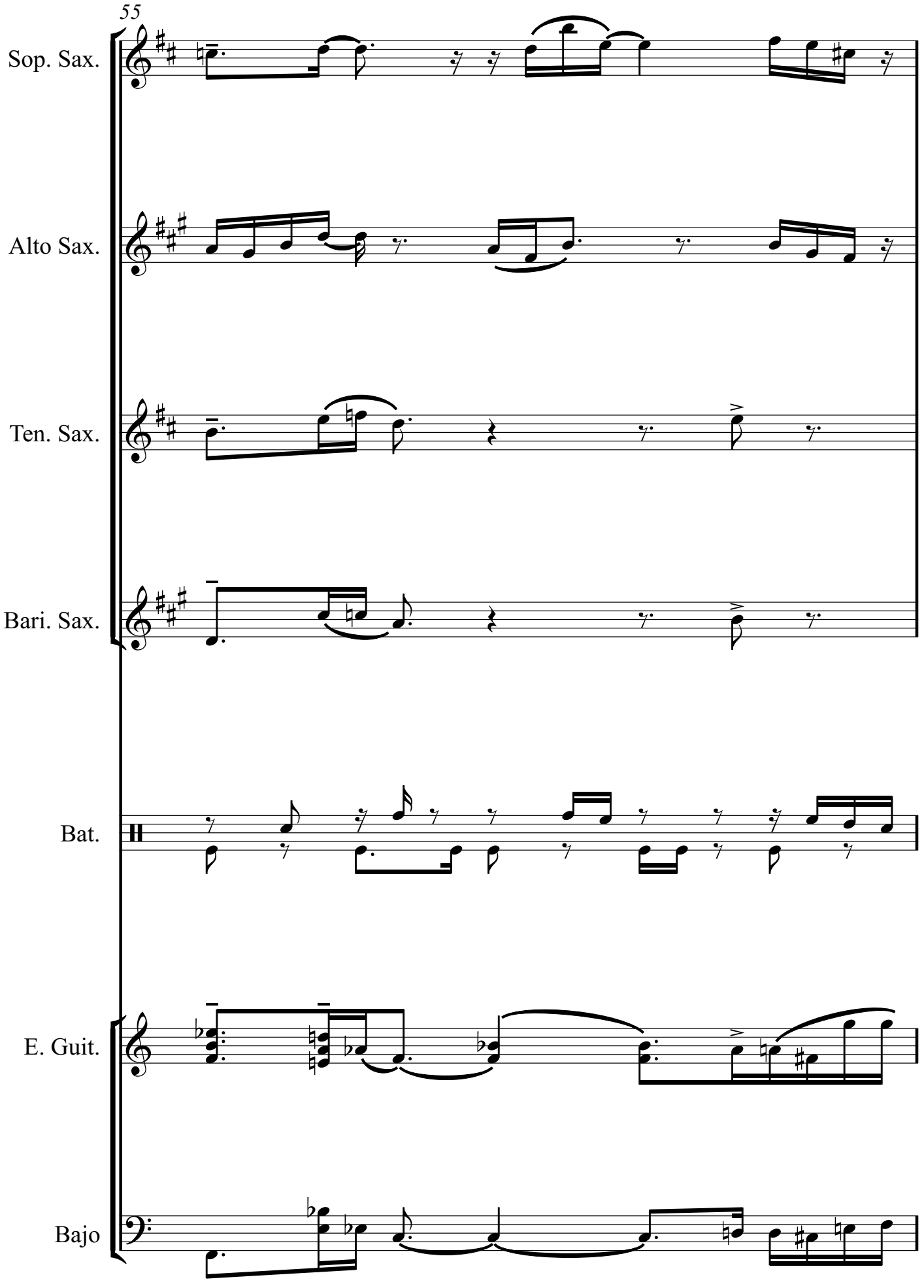

47
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

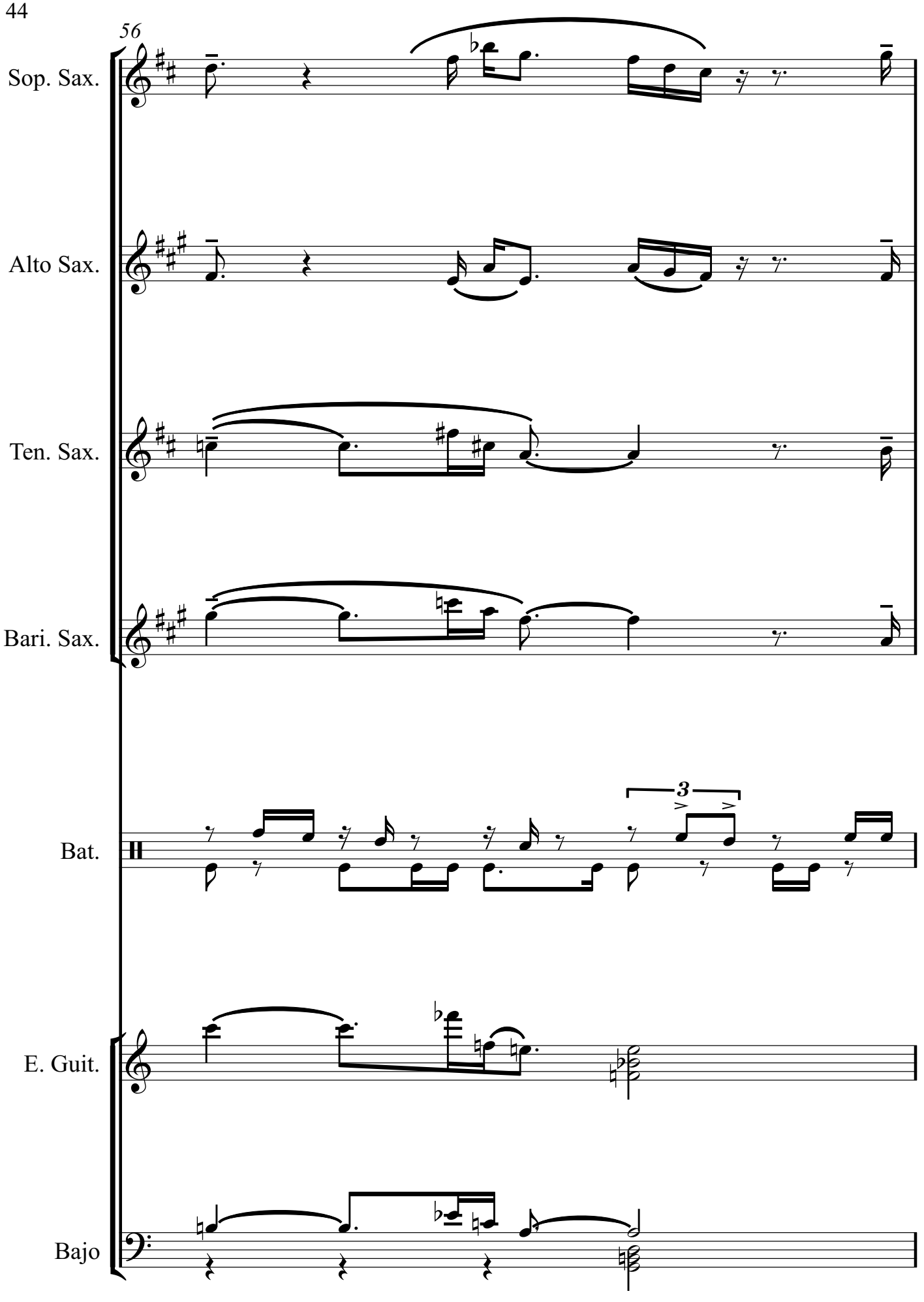

48
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
f
8va
Bajo

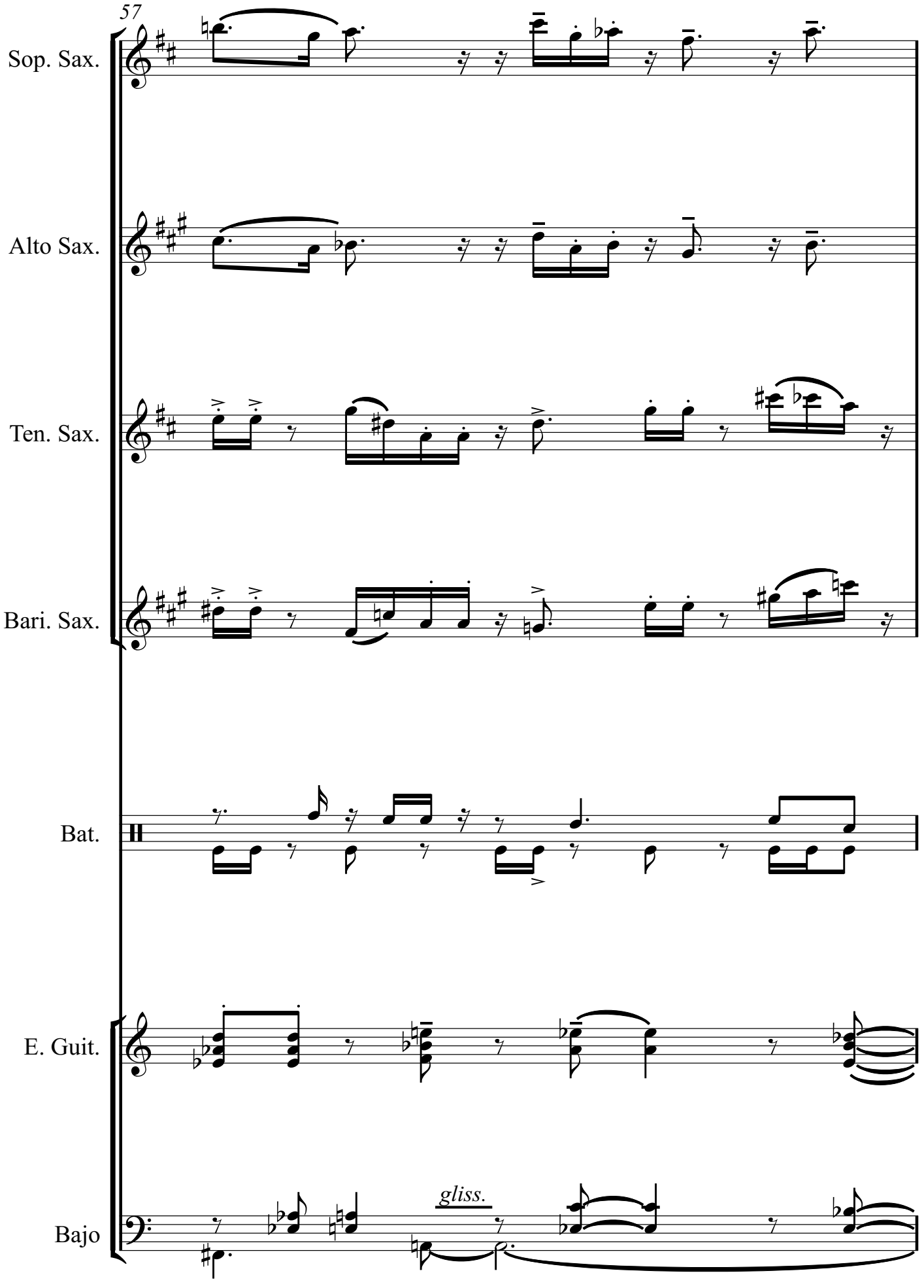

49
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
f
mf
8va

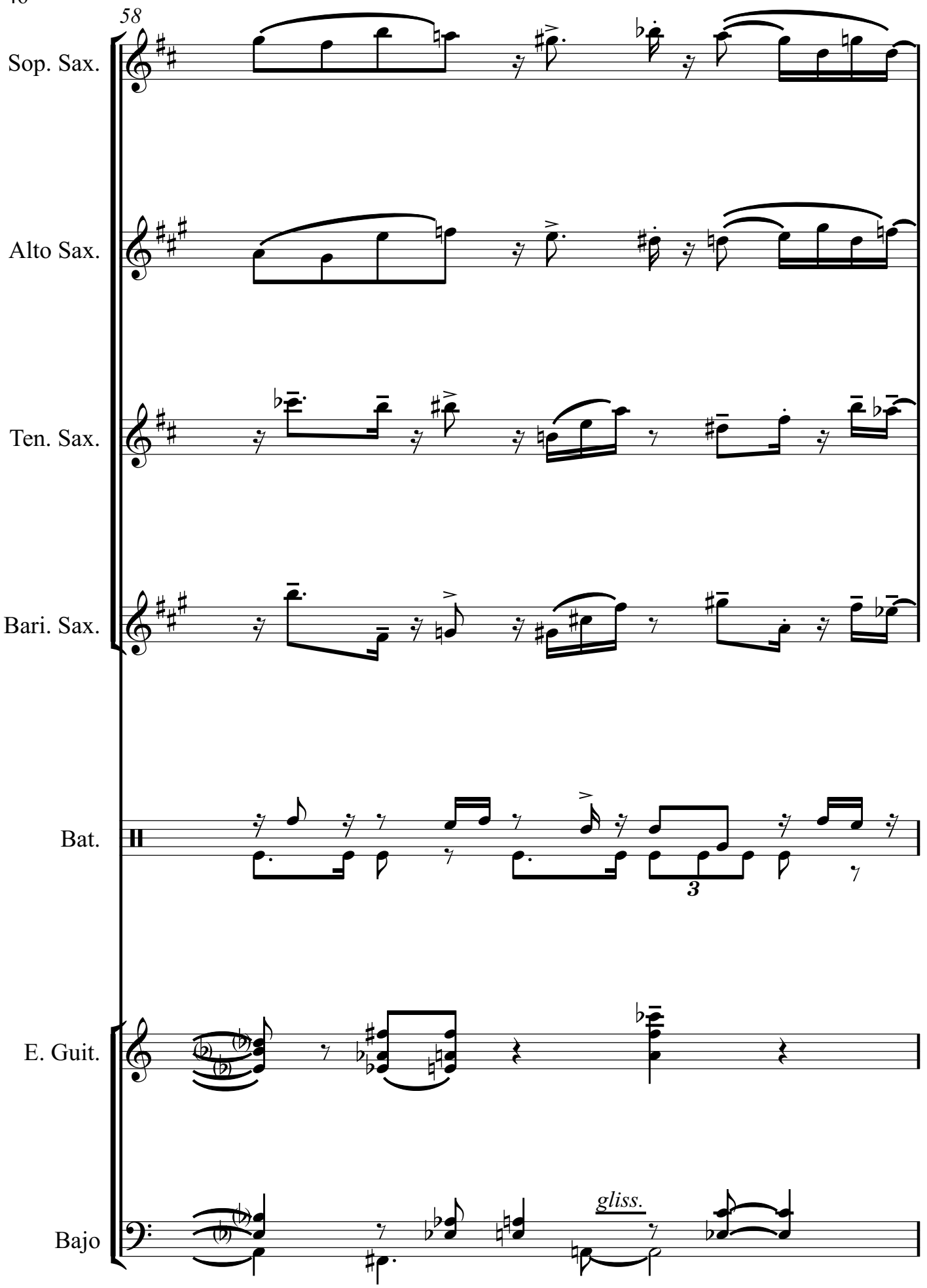

51
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
(8)
Bajo

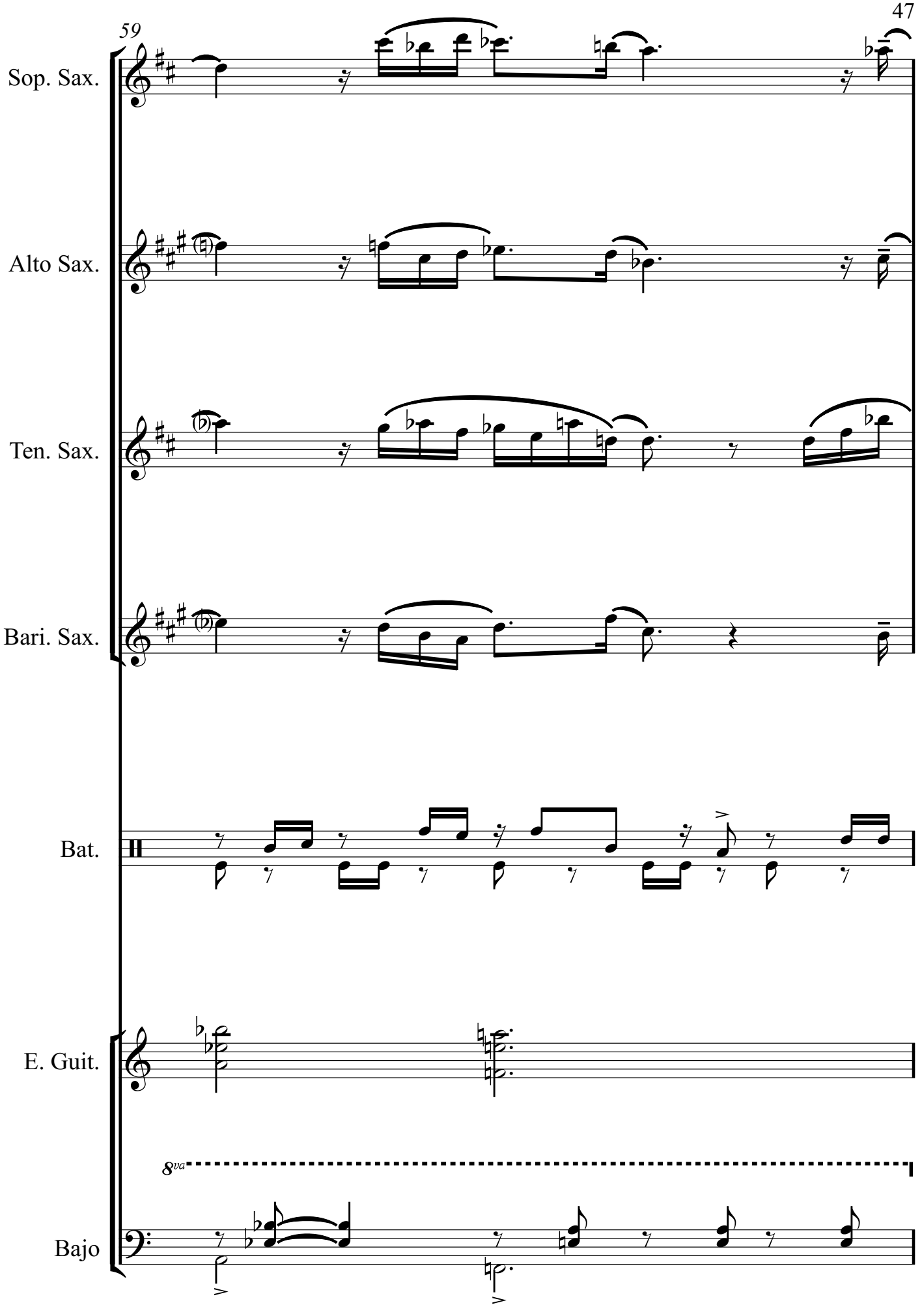

53
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
f
mf
ff
3
8va

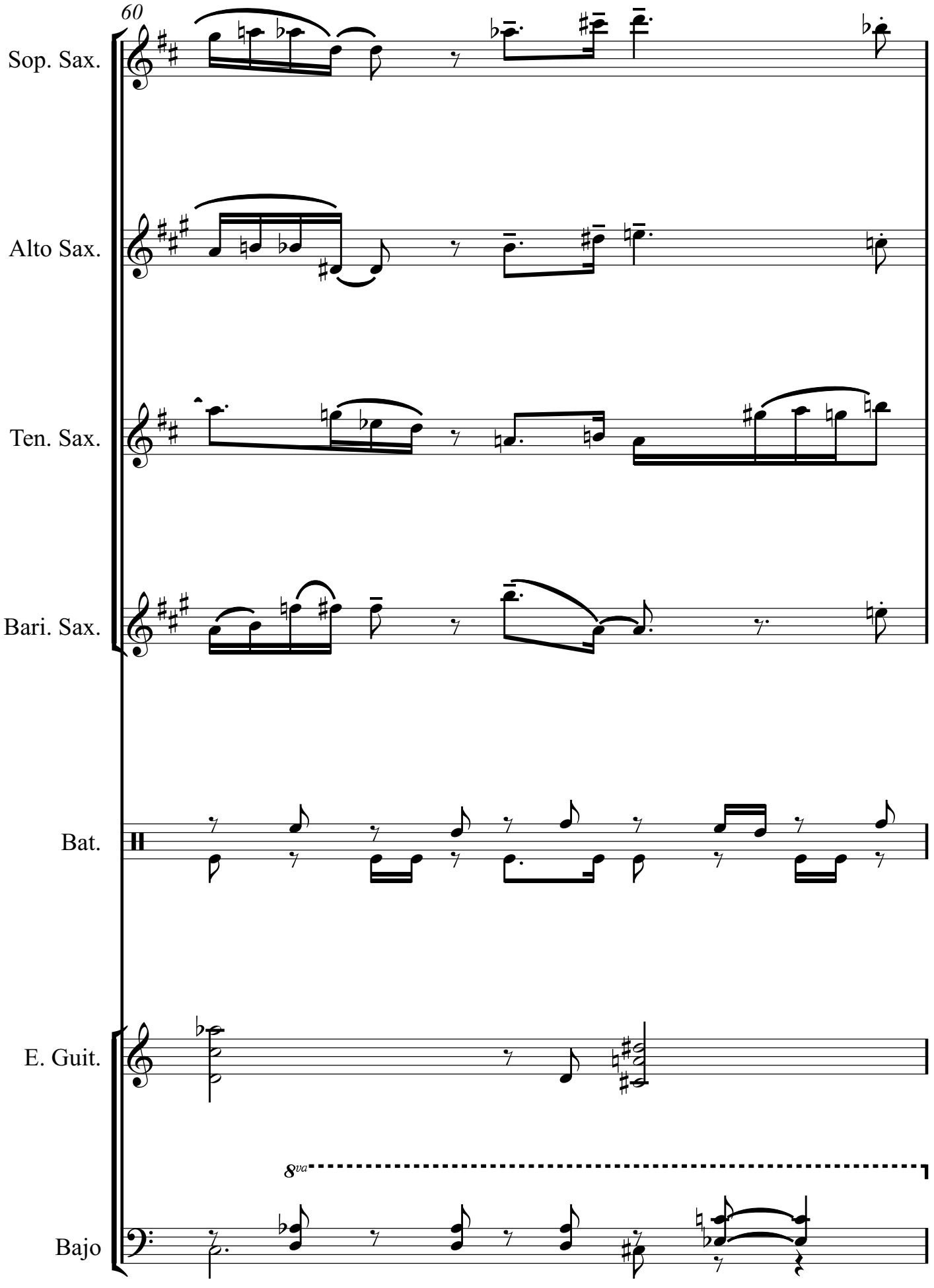

55
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo

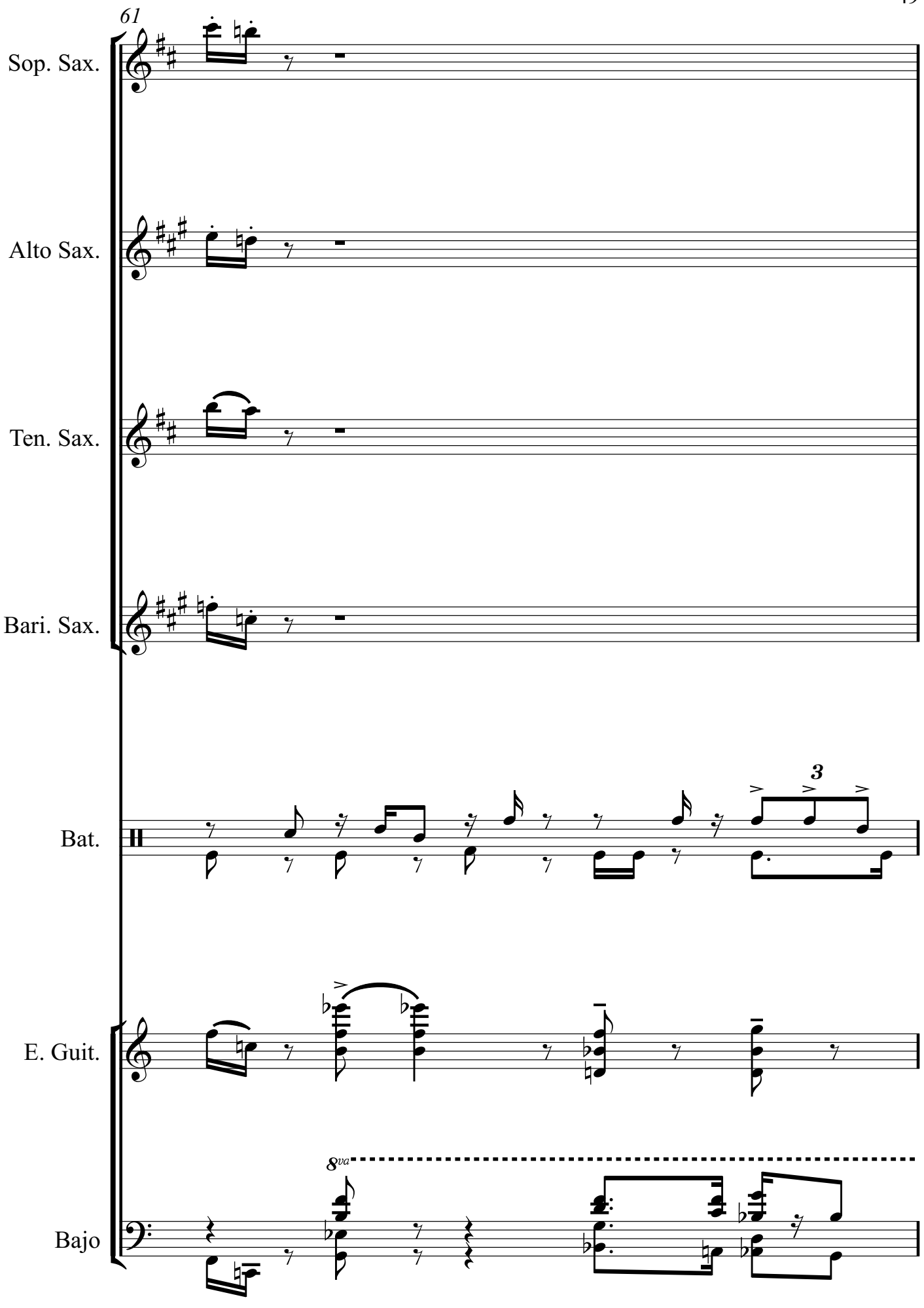

56
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
3
E. Guit.
Bajo

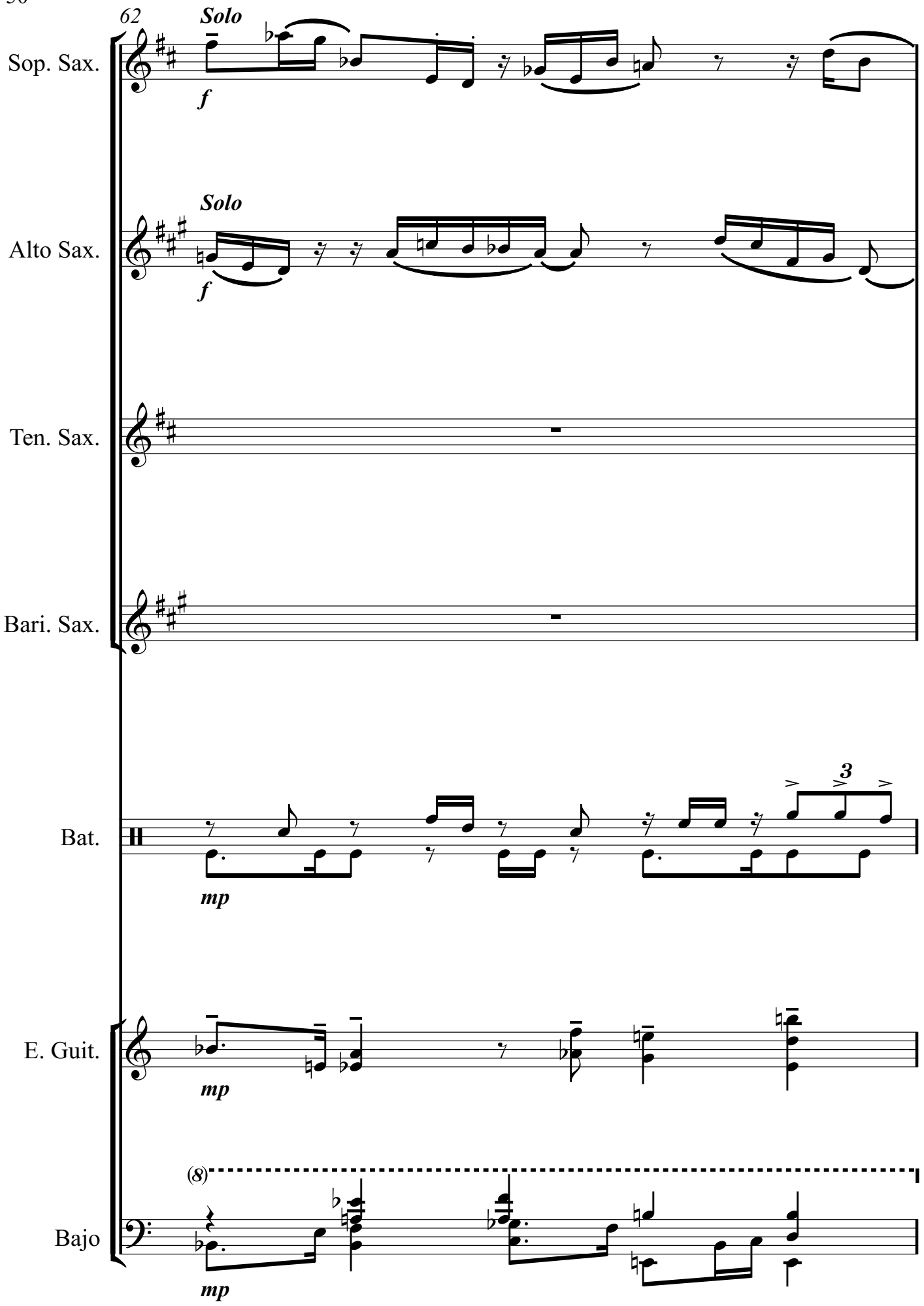

57
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
gliss.

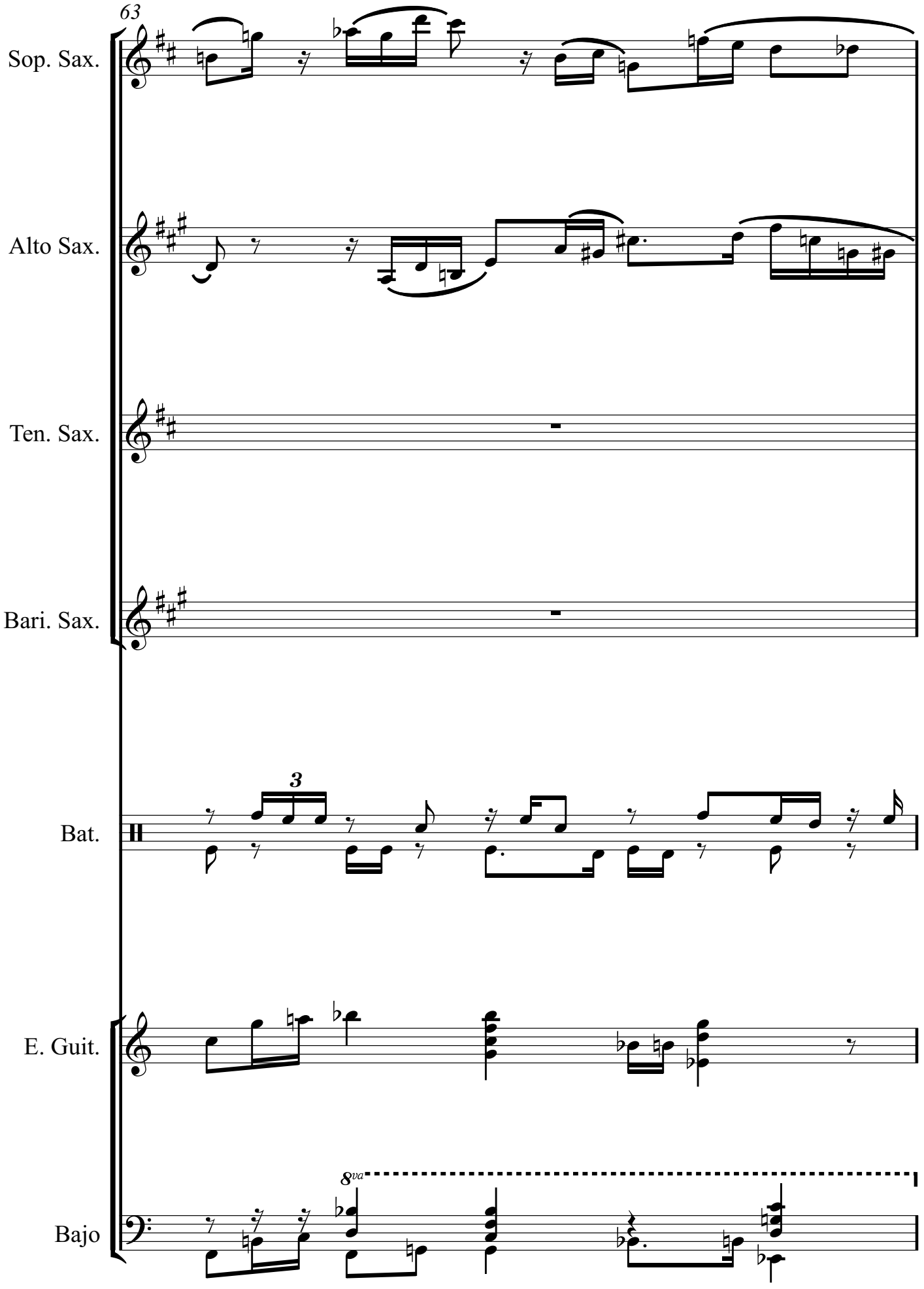

58
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
3
E. Guit.
Bajo
gliss.

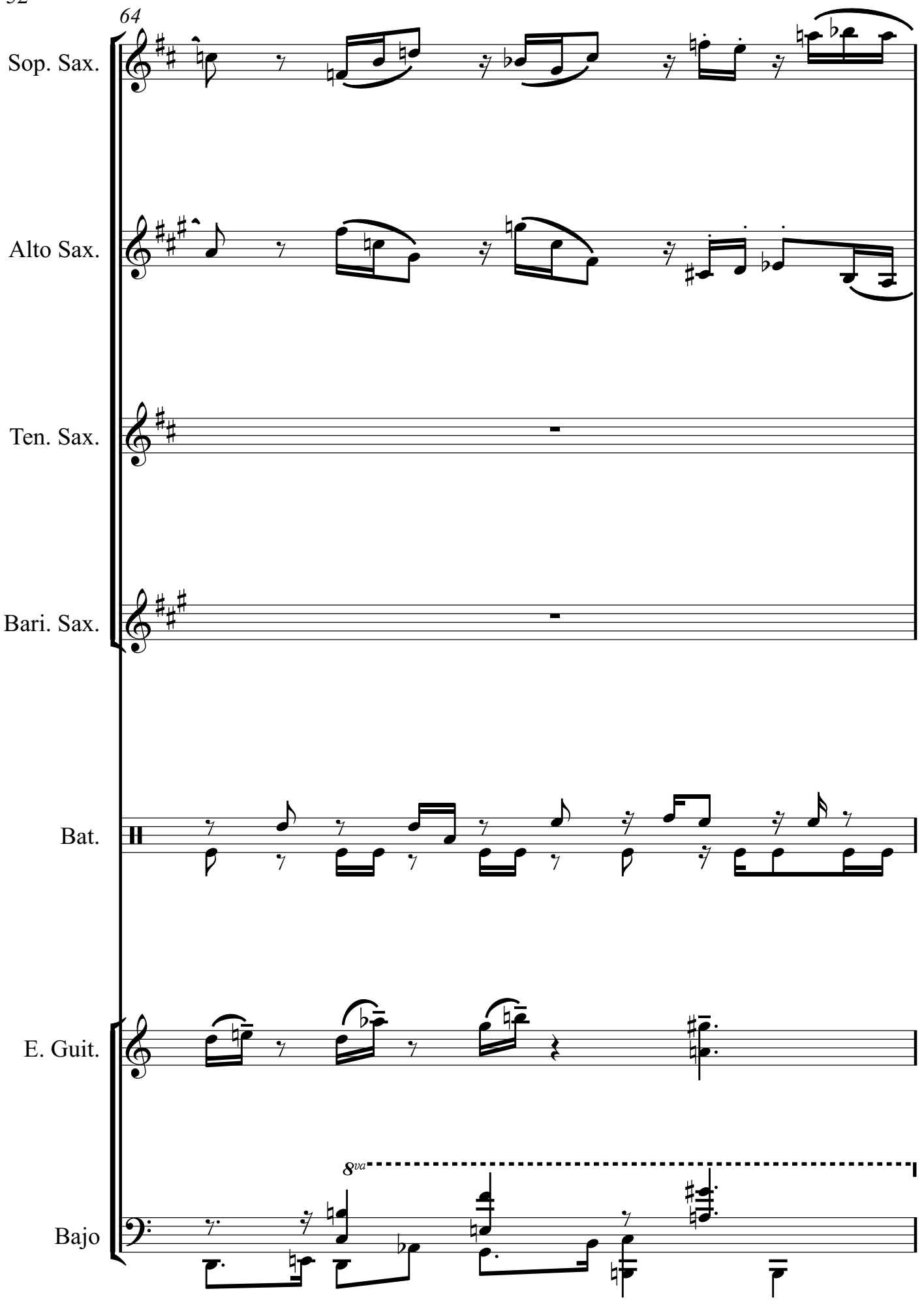

59
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

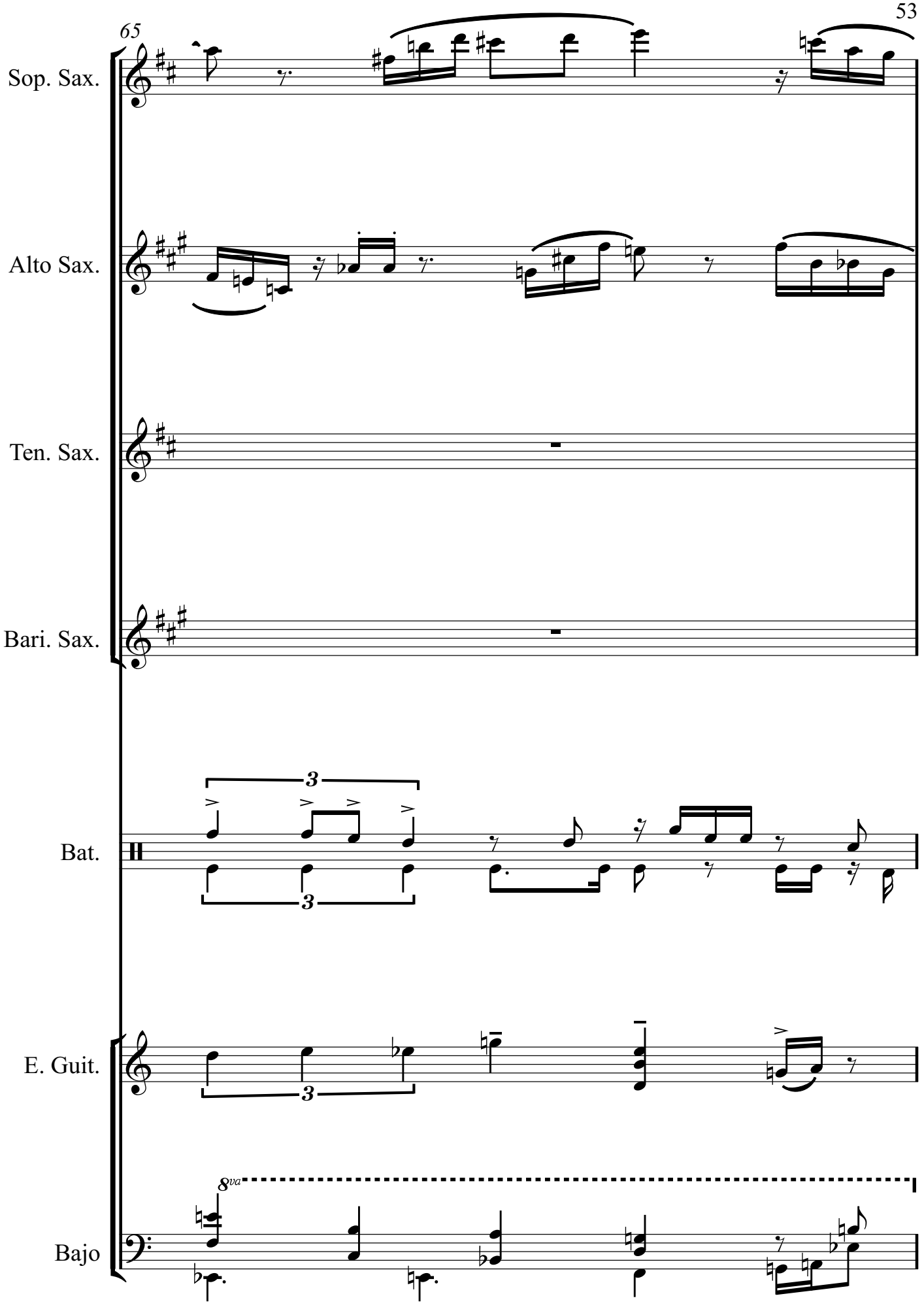

60
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

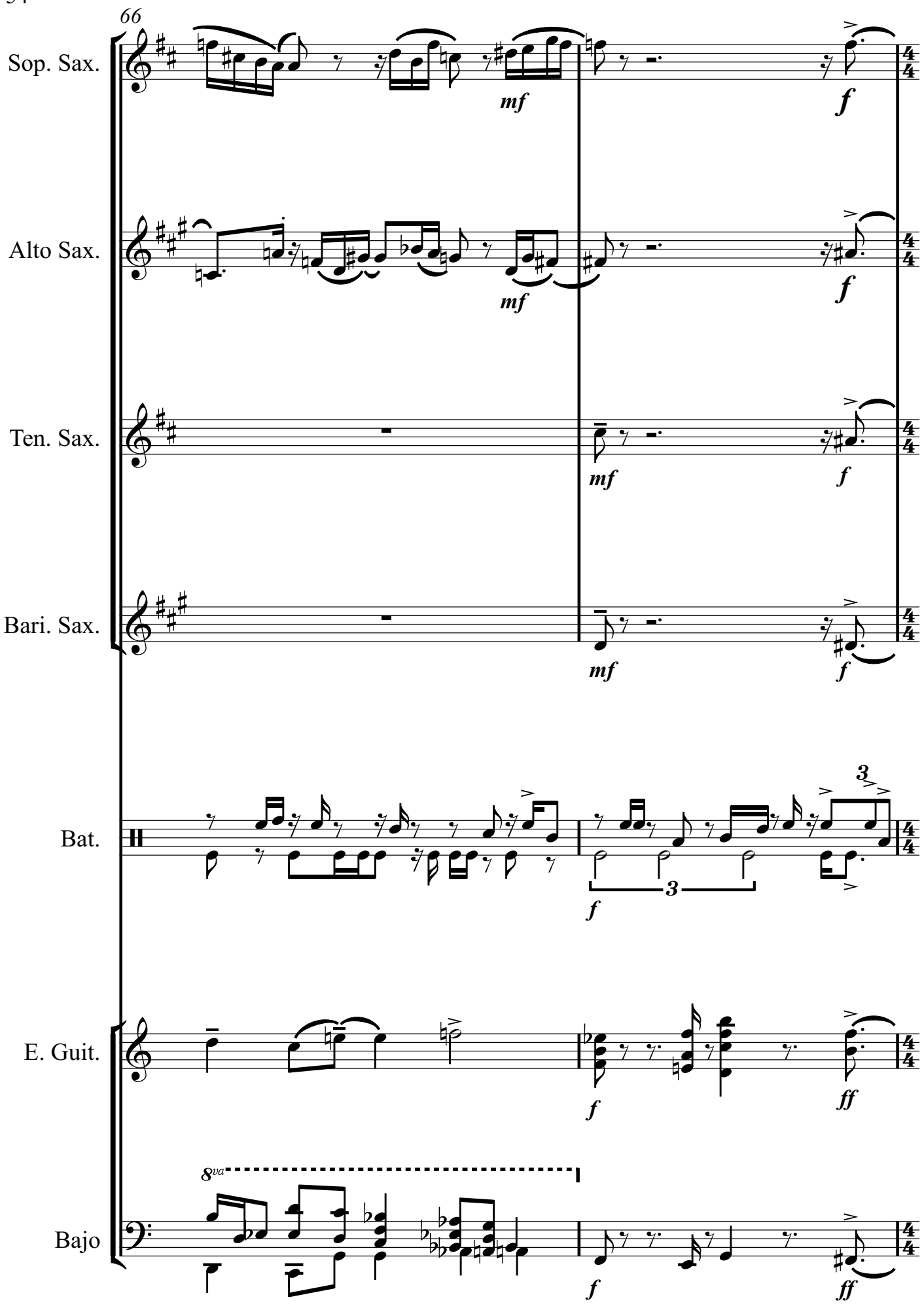

61
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
3
E. Guit.
8va
Bajo

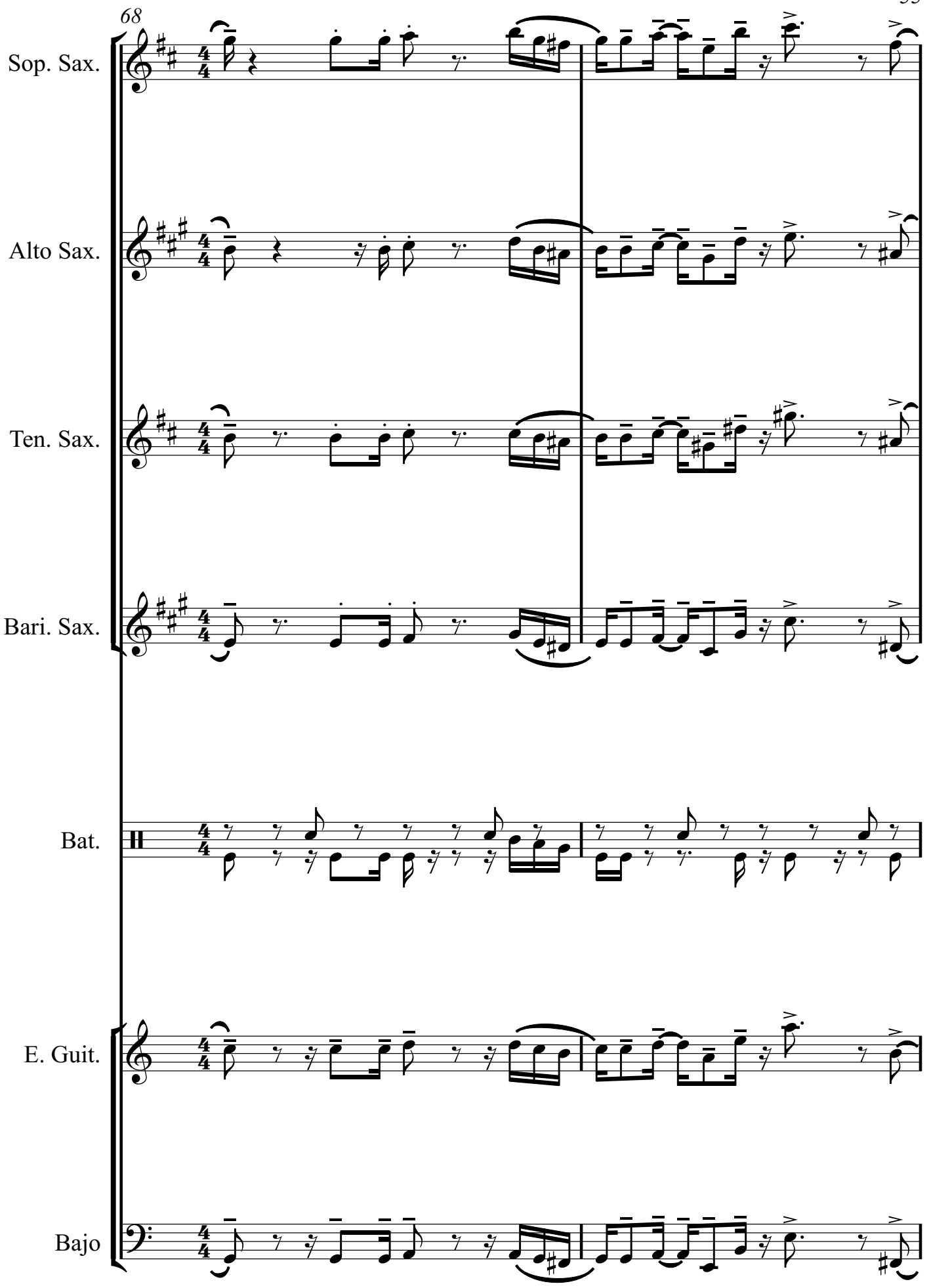

62
Solo
Sop. Sax.
f
Solo
Alto Sax.
f
Ten. Sax.
Bari. Sax.
3
Bat.
mp
E. Guit.
mp
(8)
Bajo
mp

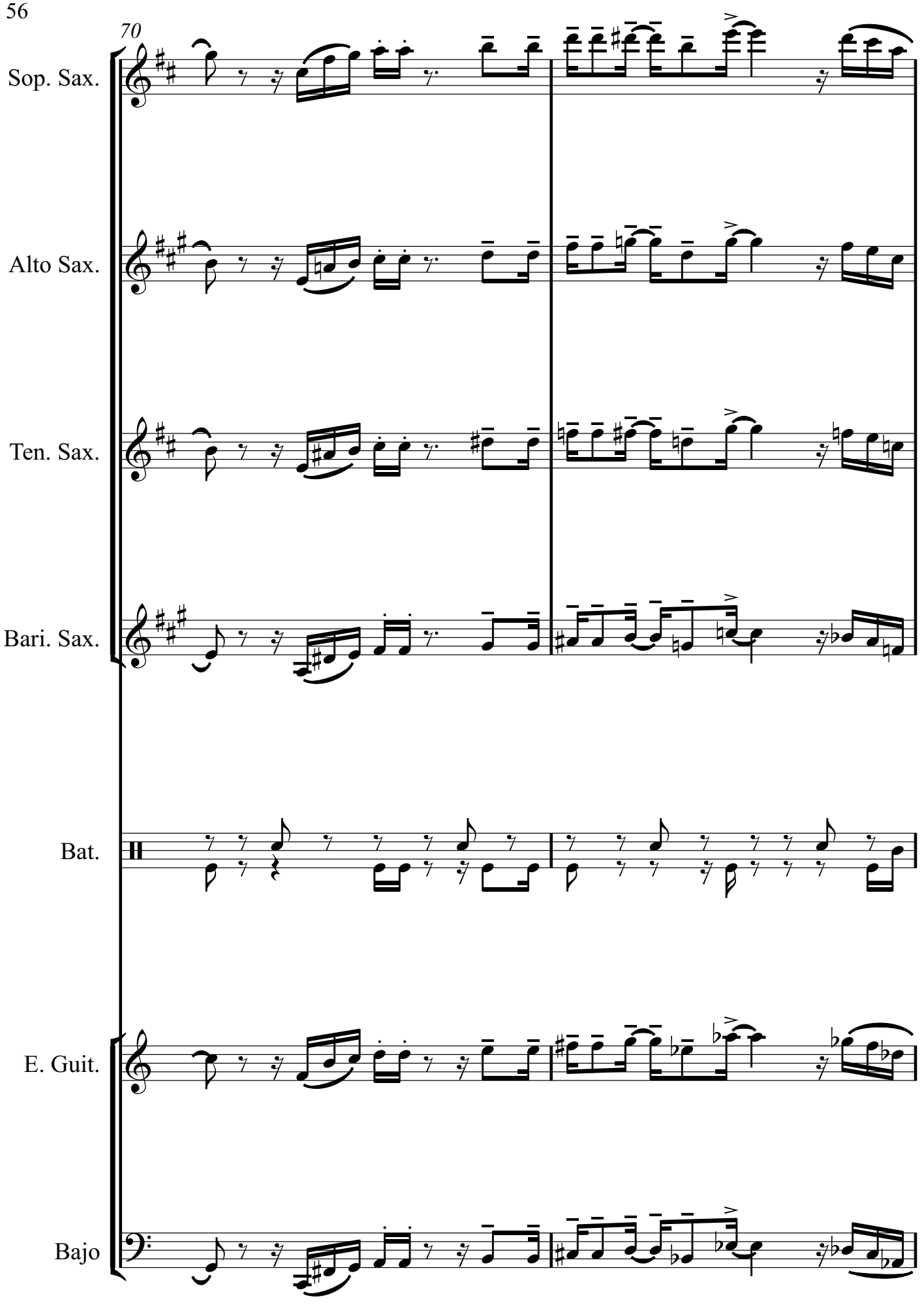

63
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
3
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

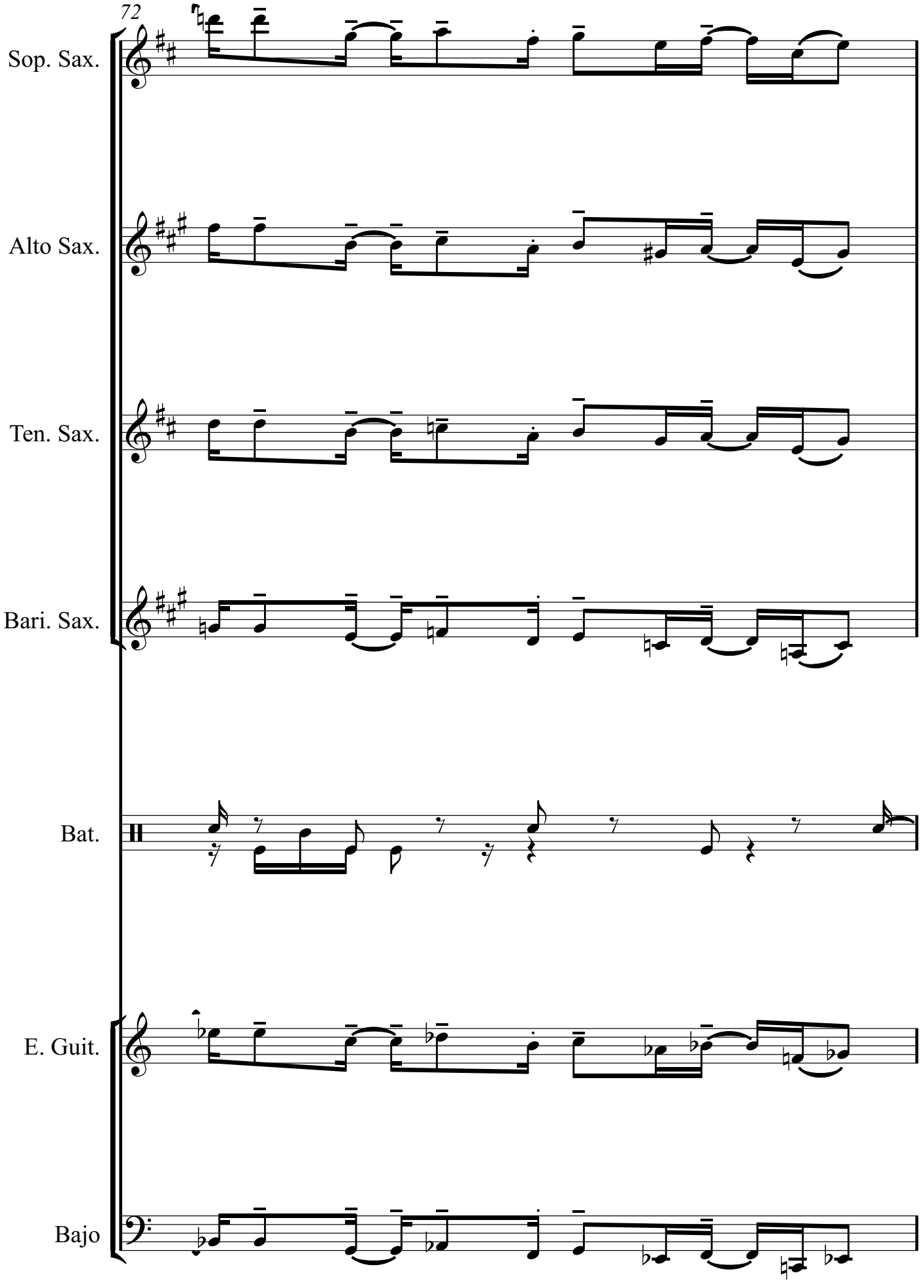

64
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
8va
Bajo

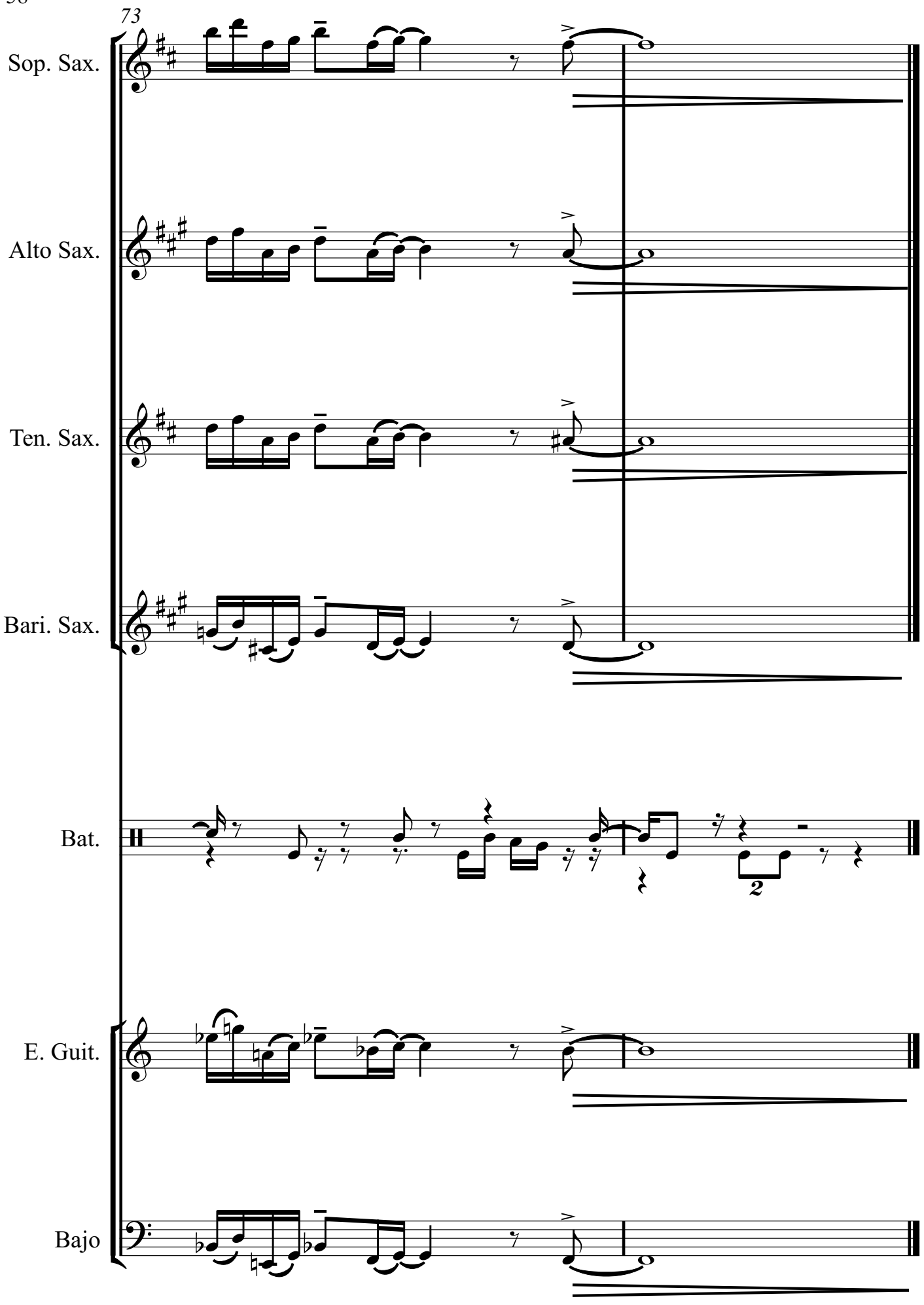

65
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
3
3
3
8va


66
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo
mf
f
ff
8va
3


68
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo


70
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo


72
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo


73
Sop. Sax.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Bat.
E. Guit.
Bajo

LOBO

Ramiro Román Pompa

Allegretto (100 bpm)

Conjunto de batería

Platillo suspendido

Djembé

Sonaja

Tabla Hindú

Huehúetl

Xilófono

Guitarra eléctrica

Bajo eléctrico con trastes

Bajo eléctrico sin trastes

Arco eléctrico (Ebow)

pizz.

Alto solista

Allegretto (100 bpm)

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

10

Adagio (60 bpm)

Bat.

Plat.

Djembé

Sonaja

Tabla

Huehuètl

Xilófono

Guit. el.

Bajo el.

Bajo el.

A. sol.

Adagio (60 bpm)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

18

Bat.

Plat.

Djembé

Sonaja

Tabla

Huehuètl

Xilófono

Guit. el.

Bajo el.

Bajo el.

A. sol.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

dist., flanger, delay

Solo

con la guitarra eléctrica

En u na no_

25

Bat.

Plat.

Djembé

p

Sonaja

pp

Tabla

Huehuètl

Xilófono

Guit. el.

Bajo el.

Bajo el.

A. sol.

che *Cuan do es tiem po para la lu___ na* *Si en to mi al ma re sur gir* *Deen tre la nie bla*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

32

Bat.

Plat.

Djembé

Sonaja

Tabla

Huehuètl

Xilófono

Guit. el.

Bajo el.

Bajo el.

A. sol.

Y bus co tu bri llo Y tu mi ra da si em pre a hí Juntoa las es tre llas y los cie - los - A losque go bier nas

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

39

Bat.

Plat.

Djembé

p

Sonaja

pp

Tabla

Huehuètl

Xilófono

Guit. el.

Bajo el.

mp

Bajo el.

A. sol.

Y por las no ches me a tre vo a se guir

mf

A man do te tan to sin al gun___ fin

E res mi fu er za,e res mie xis tir

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

Cb.

mp

46

Bat.

Plat.

Djembé

p

Sonaja

Tabla

Huehuètl

Xilófono

Guit. el.

dist.,
flanger,
delay

mf expressivo

Bajo el.

p

Bajo el.

A. sol.

Be bi en do tu luz, vi vien do_ a si

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

p

Vc.

p

Cb.

p

53

Bat.

Plat.

Djembé

Sonaja

Tabla

Huehuètl

Xilófono

Guit. el.

Bajo el.

Bajo el.

A. sol.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Moderato (86 bpm)

accel.

60

2.

Bat.

Plat.

Djembé

Sonaja

Tabla

Huehuètl

Xilófono

Guit. el.

Tapping

Bajo el.

Bajo el.

A. sol.

Moderato (86 bpm)

2.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

67

Bat.

Plat.

Djembé

p

Sonaja

pp

Tabla

p

Huehuètl

Xilófono

(8)

Guit. el.

ff

Bajo el.

ff

Bajo el.

A. sol.

Vln. I

ff

Vln. II

ff

Vla.

ff

Vc.

ff

Cb.

ff

Coda
Adagio (62 bpm)

74

Bat.
Plat.
Djembé
Sonaja
Tabla
Huehuètl
Xilófono
Guit. el.
Bajo el.
Bajo el.
A. sol.

mp

dim.

Coda
Adagio

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

81

Bat.

Plat.

ff

Djembé

Sonaja

Tabla

Huehuètl

Xilófono

pp

ppp

Guit. el.

Bajo el.

Bajo el.

A. sol.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

5'00.0"