



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE MUSICA

Tres obras de Arturo Martínez Zanabria

Tesina que presenta:

Arturo Martínez Zanabria

para obtener el título de Licenciado en Música-Composición

Asesor:

Leonardo Coral García

Ciudad de México 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA
SECRETARÍA DE SERVICIOS Y ATENCIÓN ESTUDIANTIL
DEPARTAMENTO DE SERVICIOS ESCOLARES



**PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD,
HONESTIDAD ACADÉMICA Y PROFESIONAL**

De conformidad con lo dispuesto en los **artículos 87 fracción V**, del **Estatuto General**, **68** primer párrafo del **Reglamento General de Estudios Universitarios** y **26** Fracción I y **35** del **Reglamento General de Exámenes**, los que suscriben alumna/o Arturo Martínez Zanabria y asesor/a Leonardo Flaviano Coral García declaramos que el trabajo escrito titulado *Tres obras de Arturo Martínez Zanabria* para la opción de titulación Tesina es un trabajo original, en español, no publicado previamente.

Leonardo Flaviano Coral García en mi calidad de asesor/a, declaro que el trabajo escrito ha sido redactado de acuerdo con mis indicaciones, contiene citas de otras obras en el mismo idioma (u otro), respetando los derechos de autor y otorgando el crédito correspondiente a los autores citados. Esta declaración es exclusivamente para los fines académicos del proceso de titulación del/la alumno/a arriba mencionado/a.

Arturo Martínez Zanabria en mi calidad de alumno/a y autor/a del trabajo escrito, me comprometo en todo tiempo a honrar a la Institución y a cumplir con los principios establecidos en el **Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México**, especialmente con los de integridad y honestidad académica; de igual manera manifiesto que el trabajo escrito titulado *Tres obras de Arturo Martínez Zanabria*, es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi Entidad Académica, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos y otro tipo de obras empleadas para su desarrollo, en consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el **Código de Ética**, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de titulación.

Con base en lo anterior, tanto asesor/a como alumno/a manifestamos nuestro consentimiento para que el trabajo escrito sea revisado mediante el software que considere pertinente el jurado o los funcionarios designados para este proceso de titulación.

Atentamente

Ciudad de México, 25 de abril de 2024.

Autor/a del trabajo escrito	Asesor/a
Nombre: Arturo Martínez Zanabria	Nombre: Leonardo Coral
Número de cuenta: 309042411	Firma:
Firma: 	

Agradecimientos

Agradezco profundamente a Maribel y a mi querida familia por su apoyo y cariño incondicional. Ustedes han sido mi motivación y fortaleza.

A mis estimados maestros y maestras, quienes con su conocimiento y experiencia han guiado mis pasos.

Un agradecimiento especial a mi maestro de composición, Leonardo Coral, cuya dedicación y mentoría han enriquecido mi experiencia académica y artística de manera inigualable.

A los intérpretes que han dado vida a mi música, su talento y compromiso han sido esenciales para hacer realidad mis creaciones y llevarlas más allá de las partituras.

Gracias a todos ustedes.

Su presencia ha sido un regalo invaluable que ha enriquecido mi experiencia y ha hecho posible este importante logro.

INDICE

Introducción	1
<i>Sonata</i> para guitarra.....	2
<i>Toccata</i> para violín solo	19
<i>Seis preludios latinoamericanos</i> para cuarteto de percusiones...26	
Conclusiones.....	51
Bibliografía.....	54
Lista de ejemplos.....	55
Anexo de partituras.....	61

INTRODUCCION

Este trabajo plantea el análisis de tres obras que compuse durante mi formación en la Facultad de Música de la UNAM bajo la guía del maestro Leonardo Coral. Estas composiciones surgieron a lo largo de un período de cuatro años, desde 2019 hasta 2022.

La exposición de los análisis sigue un orden cronológico que refleja distintas facetas de mi pensamiento musical durante este ciclo formativo, desde el manejo de las formas tradicionales hasta aproximaciones que favorecen la exploración de recursos compositivos más personales; comenzando con *Sonata* para guitarra, a continuación, *Toccata* para violín solo y finalmente *Seis preludios latinoamericanos* para cuarteto de percusiones.

Propongo tres aproximaciones analíticas por cada partitura. En la primera, describo las características generales de la obra, como la instrumentación, la fecha de composición, la duración, entre otros aspectos. La segunda se centra en la estructura y los pormenores de su construcción formal. El último enfoque analiza aspectos particulares que considero relevantes en cada partitura, como el manejo de la textura, el lenguaje armónico, el uso de aleatorismo controlado, el desarrollo de gestos musicales, entre otros. La libertad para elegir los parámetros en este último apartado responde a las necesidades de mi pensamiento ecléctico, ya que cada obra presenta recursos diversos. Por ejemplo, en cuanto al lenguaje armónico, empleo tonalidad extendida y microtonos, y en casos como las obras para percusión, no hay sonidos temperados.

El propósito de este trabajo es ofrecer una perspectiva analítica que destaque los aspectos importantes de la construcción musical en mis obras para todos los interesados. En el apéndice final, se adjuntan las partituras analizadas en el mismo orden que en el texto.

SONATA PARA GUITARRA

Características generales de la obra

Esta obra fue escrita entre 2019 y 2023. Inicialmente, concebí una versión preliminar en tres movimientos durante 2019 como parte de mis ejercicios de composición durante el ciclo propedéutico. En 2022, realicé modificaciones significativas al segundo y tercer movimiento, lo que resultó en una versión que se convirtió en finalista del *2nd Portugal International Composition Competition 2022*, con Leo Brouwer como presidente del jurado. En septiembre de 2023, realicé una última revisión, donde modifiqué la segunda sección del tercer movimiento. La versión final consta de tres movimientos: *Allegro appassionato*, *Canción triste* y *Toccata*, con una duración aproximada de 12 minutos. Está dedicada a mi amigo Carlos Chimal, guitarrista mexicano.

Estructura de la obra

Primer movimiento: *Allegro appassionato*

Este movimiento está construido con la forma sonata tradicional, y tiene la siguiente estructura:

Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
Tema 1- Puente-Tema 2 -Sección conclusiva			

1. Exposición (cc.1-38).

Tema I, de carácter rítmico en la tónica, mi menor (cc 1-9):

I. Allegro appassionato

Guitarra

bien marcados los acentos

mf

3

(simile)

5

(simile)

mp *mf* *f*

7

rall..... **A tempo**

ff *mp súbito* *cresc...* *f*

Puente modulante (cc.10-16). Constituido por fragmentos del Tema I y tresillos de octavo a manera de arpeggios. La tonalidad destino es Mi mayor. Para construir la transición armónica uso líneas melódicas que incluyen notas pertenecientes a esa tonalidad dentro de los tresillos del compás 15 y 16 las cuales están resaltadas en amarillo en la siguiente imagen:

10 *Arm XII*
sfz mf

13 *p* *f*

15 *molto rall...*

Tema II (cc.17-28), de carácter lento y melódico, en mi mayor, el homónimo mayor de la tonalidad inicial:

17 *Lento con rubato*
mp

23 *mf*

Sección conclusiva (cc.29-32) es de carácter lento y cromático. Esta concluye en la dominante de la tonalidad y comprende los compases que están dentro de la primera casilla:

29 *p* B7

En la repetición, la sección conclusiva se omite para pasar al material de la segunda casilla. Se trata de un puente construido con elementos del Tema II que conduce al desarrollo de la obra, su carácter cromático da la apertura a entrar en un campo de ambigüedad tonal (cc.34-38):

2.Desarrollo (cc.39-69).

El desarrollo inicia con un nuevo elemento rítmico que consiste en la evolución de uno de los materiales del tema I.

Los rasgueos de dieciseisavos ahora son rasgueos de seisillos, estos últimos son fundamentales para la construcción del desarrollo.

La primera parte del desarrollo (cc.39-45) es rítmico y cromático. Está constituida con elementos del Tema I y del puente la evolución rítmica antes mencionada:

(*) Rasqueo con "abanico"

En contraste con la primera parte, la segunda sección (cc.46-50) es de carácter *cantabile*. Se trata de una melodía con acompañamiento construida con seisillos y armonía tonal. Por consiguiente, esta parte se encarga de disolver la tensión armónica que generó la sección previa:

Tempo comodo

46

47

49

molto rall...

Posteriormente, la tercera sección (cc.51-59) favorece el reposo con un tempo más lento. Está constituida con elementos del segundo tema de la exposición y se presenta con armonía cromática:

Lento y expresivo

51

mp

55

pp

Tam. sobre las cuerdas

Finalmente, el desarrollo concluye con una última perspectiva de los seisillos de dieciseisavos, primero a través de arpeggios que ascienden cromáticamente hasta un clímax integrado por rasgueos sobre las seis cuerdas de la guitarra. Esta última sección (cc.60-70) cromática:

60

p

61

62

cresc.

A partir del compás 63, se introducen varios elementos, como el cambio de compás de binario a ternario, el *accelerando* y un acorde que desplaza su posición cromáticamente sobre cuatro cuerdas hasta el registro sobreagudo. Estos recursos se combinan para construir el clímax de la pieza.

The musical score for measures 63-69 consists of six staves. Measure 63 begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music features a melodic line with sixteenth-note runs and a bass line with chords. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. Above the staff, the word "accel." is written with a dashed line indicating acceleration. Measures 64 and 65 continue the melodic and harmonic development, with the time signature changing to 3/8. Measure 66 shows a more complex texture with multiple sixteenth-note lines and a dynamic marking of *ffz* (fortissimo con zingura). Measure 68 features a dense texture of chords with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). Measure 69 reaches the peak of the climax with a very dense texture of chords and a dynamic marking of *fff* (fortississimo).

3. Reexposición (cc.71-98)

Tema I (cc.71-79), comienza en la tonalidad inicial de la obra, mi menor. Se emplea la dinámica *forte* en contraste con la exposición que se presenta con *mezzoforte*, con el propósito de mantener la energía generada por el clímax del desarrollo.

The musical score for measures 71-73 consists of two staves. Measure 71 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a melodic line with eighth-note runs and a bass line with chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present. Measure 73 continues the melodic and harmonic development, with a dynamic marking of *f* (forte).

También se incorpora el seisillo de dieciseisavos presentado en el desarrollo. Se resalta en amarillo en el siguiente ejemplo (cc.75-79):

75 *mp* *mf* *f*

77 *rall.* *ff* 6 *sfz* *mf*

79

Puente modulante (cc.80-86)

El puente está conformado por los mismos elementos rítmicos presentes en la exposición. En esta ocasión, los tresillos enmarcados en color azul se apartan repentinamente de la tonalidad, moviéndose cromáticamente, lo que genera tensión. Al final del fragmento, se introduce la sensible de la tonalidad del tema II (Mi menor), resaltada en amarillo.

Am V
8^{va} -1

sfz *mf*

81

83 3 3 3 3

85 *rall.* 3 3 3 3

Tema II (cc.87-98), en la misma tonalidad que el tema I (mi menor). A diferencia de su primera aparición en la exposición, esta vez plantea un carácter más serio a causa de la dinámica y carácter que se observa en la partitura.

87 **Deciso** *f*

91

Súbitamente, la tonalidad cambia al homónimo mayor (mi mayor), en una breve reminiscencia de la primera presentación del tema II durante la exposición. Este cambio altera el carácter de la pieza, aparentando una disolución total de la tensión. No obstante, esta expectativa se ve interrumpida por la inclusión de una coda.

95 *p*

rall.

98

Coda (cc.99-102): se omite la sección conclusiva para dar paso a la coda, la cual está constituida por elementos nuevos. Se proponen acordes construidos con intervalos de cuartas y quintas para generar una sensación de incertidumbre tonal que finalmente resuelve en la tonalidad inicial de la obra (mi menor).

Grave
sul tasto.

sul pont.

sul tasto.

8va-----7

VII
V
VII

Segundo movimiento: *Canción triste*

Este movimiento que es de carácter lento y cromático plantea una forma A B A'.

La primera parte (cc.1-16) está conformada por un solo impulso rítmico. Cada frase tiene dos semifrasas: la primera es diatónica en Mi menor cc.1-2 (salvo algunas notas de paso), la segunda es plenamente cromática cc.3-4. A continuación, se ejemplifica dicha construcción:

Melodía diatónica
en mi menor

Melodía cromática

mp

③ ①

La sección B (cc.17-45) consta de dos partes, la primera (cc.17- 32) comprende el uso de una *sesquialtera*¹, ya que se alternan métricamente acentuaciones cada dos octavos y cada tres octavos dentro del compás de 6/8.

Ritmos con sesquialtera

La segunda parte de la sección B (cc.33-45) consiste en una progresión armónica que asciende hacia el registro agudo para construir un clímax. Tiene textura homofónica. Se muestra dicha progresión (cc.33-38):

Tras el clímax en el compás 39, se desarrolla una cadencia que marca la transición a la sección A' (cc.46- final), donde se reexponen de manera sintética los materiales presentados en A.

Clímax

Cadencia

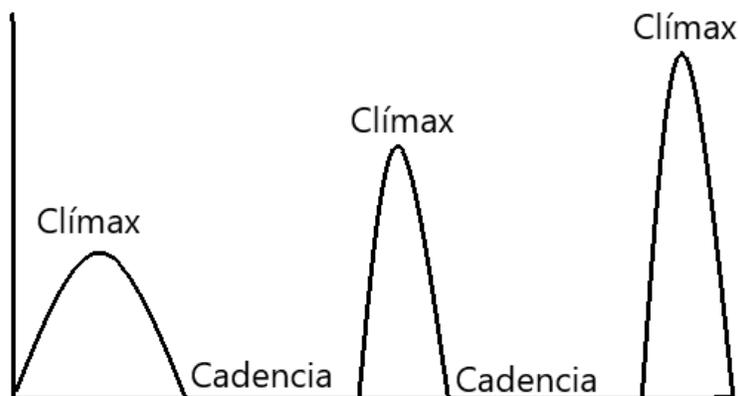
A'

¹ La sesquialtera es un término en latín cuyo equivalente en español es hemiola: Término que representa la proporción 3:2. En notación moderna, se forma una hemiola cuando dos compases ternarios (por ejemplo 3/4) se interpretan como si estuvieran escritos en tres compases binarios (2/4) o viceversa. En el caso específico de mi obra, la hemiola surge a partir de un cambio en la subdivisión de los compases alterando la agrupación de las corcheas, pasando de una subdivisión ternaria a una binaria dentro de un mismo compás. Es decir, un compás de 2 pulsos de subdivisión ternaria (6/8) se reagrupa a un compás de 3 pulsos de subdivisión binaria (3/4).

Tercer movimiento: *Toccata*

Movimiento final de la obra, de índole rítmico y cromático, música que exalta el virtuosismo técnico. Su forma comprende 3 grandes secciones A-B-A'

La **sección A** (cc.1-86) empieza con dos compases introductorios. A continuación, se presenta un impulso rítmico con el que se construyen tres puntos climáticos con distintas intensidades. Se ejemplifica gráficamente dicha construcción:



Los elementos principales de esta primera sección incluyen una melodía cromática y acordes rasgueados. Se caracteriza por una alternancia constante de compases compuestos (5/8, 7/8), lo que contribuye a crear una sensación de ritmo irregular. Además, se priorizan los intervallos disonantes tanto en la dimensión horizontal como vertical.

Compases introductorios

Deciso $\text{♩} = 180$

Impulso rítmico

f *mf*

5

9

3 0 3 0 3 0 5

3 0 3 0 3 0 5

La partitura muestra los primeros compases de la sección A. El primer compás es un compás de 5/8 con una melodía cromática descendente y un acorde rasgueado. El segundo compás es un compás de 7/8 con una melodía cromática descendente y un acorde rasgueado. El tercer compás es un compás de 5/8 con una melodía cromática descendente y un acorde rasgueado. El cuarto compás es un compás de 7/8 con una melodía cromática descendente y un acorde rasgueado. El quinto compás es un compás de 5/8 con una melodía cromática descendente y un acorde rasgueado. El sexto compás es un compás de 7/8 con una melodía cromática descendente y un acorde rasgueado. El séptimo compás es un compás de 5/8 con una melodía cromática descendente y un acorde rasgueado. El octavo compás es un compás de 7/8 con una melodía cromática descendente y un acorde rasgueado. El noveno compás es un compás de 5/8 con una melodía cromática descendente y un acorde rasgueado.

Acto seguido, se construye un primer clímax (cc.18-24). Se introducen acordes con mayor densidad y acordes rasgueados.

16 ① ② ③ ③ ② ③ ② ① ③ ① l.v. *ff*

21 *mf* *f* rasgueando.

24 tam.

Tras la cadencia en el compás 24, se desarrolla gradualmente el segundo clímax (cc.25-56). Aunque conserva los mismos elementos rítmicos de la primera parte, en esta ocasión se introducen rasgos melódicos dentro de los motivos rítmicos, y la frase comienza anacrúsicamente. Los rasgos melódicos se destacan en amarillo:

Cadencia

24 tam. ord.

28

31

A continuación, se presenta el segundo clímax, que tiene una duración mayor en comparación con el primero (cc.43-51):

43 *mf*

46 *rasgueando.* *ff*

50 *f*

Posteriormente, inicia la construcción del último clímax de la sección A (cc.57-86). Aunque no se rompe la idea de movimiento, el ritmo armónico disminuye precipitadamente, ofreciendo una sensación de reposo. Además, se propone una dinámica *piano* y, en esta ocasión, el bajo canta una línea melódica, resaltada en amarillo:

57 *cantando el bajo* *p*

61

El tercer clímax que interrumpe el reposo de la sección anterior, consta de dos elementos: acordes rasgueados y un arpeggio de 10/16. En ellos predomina la armonía cuartal, lo que genera tensión inestabilidad y ambigüedad armónica, preparando así la sonoridad de la siguiente sección.

73

75 *f*

Sección B (cc.87-104)

Sección lenta de carácter cantábil, donde se hace un uso destacado de acordes cuartales, los cuales comprenden tanto cuartas justas y aumentadas. Desde el punto de vista rítmico, se presentan cuatro células fundamentales que se ordenan de manera libre: Un tresillo de dieciseisavos acompañado de una corchea, una redonda, una negra y una blanca, mismos que están encuadrados en el siguiente ejemplo:

Musical score for Section B (measures 87-104). The score is in 3/4 time and features a tempo of "Lento y expresivo" with a metronome marking of 55. It includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *p*. The notation shows various rhythmic patterns, including triplets of sixteenth notes and quarter notes, and chordal structures.

A partir del compás 102, se introduce un arpeggio con un ritmo de diecillo, un recurso que ya se había utilizado en la construcción del último clímax de la primera sección. Además, la densidad de los acordes aumenta considerablemente.

Musical score for measures 102-104. Measure 102 shows a triplet of sixteenth notes followed by a decimo (10th note) arpeggio. Measures 103 and 104 continue with dense chordal textures and decimo arpeggios. Dynamic markings include *ff*.

Estos compases sirven como punto de partida para volver al carácter rítmico y agresivo de la sección A, generando tensión. Antes de esto, se construye un puente que consolida el estado de tensión necesario para la reexposición, caracterizado por su carácter cromático y acordes rasgueados en las seis cuerdas de la guitarra. Rítmicamente, el puente esta constituido por la aumentación de los tresillos de dieciseisavos previamente presentados durante la sección B. A continuación, se muestra dicho puente (cc.105- 107):

Musical score for measures 105-107. Measure 105 is marked "Deciso" with a tempo of 130. Measures 106 and 107 are marked "accel." and "molto rall." respectively. The score features triplets of sixteenth notes and dynamic markings like *ff*.

Reexposición: A'

La reexposición sintetiza variadamente los recursos rítmico-melódicos de la sección A. No se introducen elementos nuevos que modifiquen estructuralmente el desenlace del movimiento.

Lenguaje armónico

Durante la concepción de la sonata, tuve la oportunidad de explorar una amplia gama de recursos armónicos a lo largo de mi formación en el ciclo propedéutico de la Facultad de Música. Estas experiencias auditivas desencadenaron un proceso de síntesis que eventualmente condujo a la formulación de un lenguaje armónico más personal.

Fue especialmente inspirador para mí descubrir las yuxtaposiciones de lenguajes armónicos empleadas por Claude Debussy en su música. Él combinaba deliberadamente armonías modales con escalas exóticas, armonía funcional con armonía no funcional, en todas sus posibles combinaciones. Esta diversidad fue un punto de partida para mi propio enfoque armónico. Posteriormente, me embarqué en una serie de experimentos para yuxtaponer diferentes recursos armónicos, y esta obra no fue una excepción. Aquí encontramos la presencia del sistema tonal, tonalidad extendida, armonía cuartal, cromática y paralela.

En este aparato encontraremos ejemplos de fragmentos de la obra que abordan los recursos armónicos utilizados.

En cuanto a la tonalidad extendida, implica la pérdida de la fuerza hegemónica de las funciones tonales principales (dominante, subdominante y tónica), debido a la presencia constante de acordes lejanos a la tonalidad. También se manifiesta en la libertad melódica que permite el uso de notas no diatónicas sobre los distintos grados tonales, así como la inclusión de extensiones no convencionales sobre acordes tradicionales, como segundas, séptimas y cuartas. Estas extensiones aportan colores distintos y, por ende, nuevas perspectivas al principio de tensión-relajación, que es fundamental en el sistema tonal.

A continuación, se ejemplifica un pasaje donde está presente este sistema:

I. Allegro appassionato

Guitarra

Descenso cromático

Armonía paralela

Acordes lejanos a la tonalidad

Im7 Em7 F#m Gm IVm7 add13 Am7 add13

En este ejemplo se muestra el principio del primer movimiento de la sonata. Los acordes cifrados en romano son acordes diatónicos en la tonalidad a excepción del segundo acorde que tiene una novena aumentada añadida. Se observa que, entre estos acordes, se emplean también otros que están muy alejados de la tonalidad principal. Además, se destacan movimientos melódicos cromáticos señalados en rojo.

Se expone enseguida un fragmento tonal. Se trata de una progresión de acordes en mi menor cuya melodía no siempre es diatónica, las notas ajenas al acorde se resaltan en rojo. Si bien no consideraría a este fragmento como un ejemplo de tonalidad extendida, pienso que tiene un propósito cercano a dicho sistema, pues las notas alteradas responden a la necesidad de enriquecer la sonoridad del acorde, tampoco son melodías completamente cromáticas, solo son algunos destellos disonantes que ofrendan otra perspectiva armónica.

El extracto corresponde a la sección B del segundo movimiento:

VII7(b9) D7(b9) III maj7 Gmaj7 VI9 C9 IVm7b5 F#m7b5 V13 B13 Im13 Em13

18

mf

Im7 Em7 IVm7b5 Am7b5 VIIIm Dm VIIIm13 Bm13 Im7 Em7

24

En este sentido, pienso que es importante acatar que existen distintos matices del sistema tonal a lo largo de la sonata. Comparto un último fragmento con una

aplicación completamente tradicional de este lenguaje armónico, pues a excepción de dos notas alteradas resaltadas en amarillo, el resto es completamente diatónico a la tonalidad de mi mayor. El ejemplo corresponde al segundo tema del primer movimiento de la sonata:

Chords: I E, VI_m C#_m, IV Amaj7, I E, IV A, III_m G#_m7, IV Amaj7, bII F (intercambio modal de frigio), I E, VI_m C#_m, IV_m Am (intercambio modal de eólico), I_maj7 Emaj7.

Measures: 17, 23.

Tempo: Lento con rubato.

En contraposición al sistema tonal existen fragmentos de **armonía cromática**.

A continuación se muestra un fragmento del desarrollo del primer movimiento. Los colores son una guía del movimiento cromático de las voces:

Measures: 51, 55.

Tempo: Lento y expresivo.

Dynamic: mp.

Sin embargo, es en las melodías donde podremos encontrar al cromatismo como parte esencial del discurso, especialmente en el segundo y tercer movimiento. En las siguientes imágenes se encuadran en azul algunas melodías cromáticas.

Segundo movimiento:

II. Canción triste

Tempo: Rubato y expresivo. $\text{♩} = 55$.

Composer: Arturo M. Zanabria.

Measures: 55, 60.

Dynamic: mp, mf.

Tercer movimiento:

III. Toccata

Arturo M. Zanabria

Deciso ♩ = 180

Por otro lado, otro procedimiento armónico de suma importancia para la obra es el **paralelismo armónico o armonía paralela** que se basa en progresiones de acordes que mantienen su misma estructura interválica no importando si la progresión sube o baja a lo largo del registro. Vale la pena señalar que este recurso armónico es enormemente utilizado en el repertorio de la guitarra clásica, especialmente a partir del siglo XX, ejemplos destacados son el estudio XI y XII del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887- 1959).

En este fragmento del primer movimiento se encuadran en rojo una secuencia de acordes con la misma estructura interválica los cuales se desplazan por el diapasón en distintas direcciones mientras que el bajo se mueve libremente:

Se expone otro ejemplo correspondiente a un extracto del segundo movimiento. Los acordes remarcados en azul se mueven paralelamente y el bajo se mueve con libertad.

cresc. poco a poco

Finalmente, otro recurso que uso frecuentemente es el de construir acordes con diversos tipos de intervalos para buscar alguna sonoridad particular, sistema que exploro con múltiples superposiciones de alturas, no obstante, tengo preferencia por las cuartas justas y aumentadas. Este procedimiento está presente en todos los movimientos, pero en mayor medida en el tercero.

En el siguiente extracto del tercer movimiento veremos en los recuadros rojos acordes contruidos con cuartas justas y aumentadas, todos con las mismas disposiciones interválicas (armonía paralela). Por otro lado, en el recuadro amarillo, veremos una secuencia de acordes conformados por las cuerdas al aire de la guitarra a excepción de algunas notas resaltadas en amarillo que tienen el propósito de producir disonancias.

43 4ta aumentada
4ta justa
4ta aumentada

46 rasgueando.

Cuerdas al aire de la guitarra, la nota resaltada en amarillo se toca sobre la sexta cuerda

En relación con las disonancias, es notorio que suelo priorizarlas en numerosos fragmentos de la obra como se muestra a continuación en un fragmento del tercer movimiento, pues cuando se superponen dos o más sonidos casi siempre está presente un intervalo disonante. Dichas disonancias se encuadran en amarillo:

5

9

12

TOCCATA PARA VIOLIN SOLO

Características generales de la obra

Escrita en 2021, *Toccat* nace durante mis estudios de licenciatura en la Facultad de Música. Fue estrenada por la violinista Dirén Checa el 29 de septiembre del 2022 en la Sala Hermilio Novelo del Centro Cultural Ollin Yoliztli.

A la fecha en que escribo este capítulo de mi tesina (8 de enero del 2024) Dirén resultó ganadora de la audición para trabajar en el ensamble CEPROMUSIC. Su dedicación a difundir repertorio contemporáneo para violín le ha valido reconocimiento a nivel nacional. Es relevante destacar que *Toccat* llegó en un momento crucial de su carrera, ya que fue una de las primeras obras que formaron parte de su incursión en la música contemporánea como intérprete.

Al respecto de este último factor, hubo una estrecha colaboración durante el proceso de montaje de la pieza, pues tanto Dirén como yo, estábamos explorando por primera vez un recurso musical nuevo para nosotros: Aleatorismo controlado.

El aleatorismo propone distintos grados de indeterminación musical en una obra; para el caso particular de mi pieza, las alturas están indeterminadas mientras que el ritmo está determinado. Por lo tanto, para tocar esta obra es necesario desarrollar la capacidad de improvisar a partir de los parámetros que externo en la hoja de indicaciones, misma que expongo a continuación:

Toccat

Hoja de instrucciones

1. Salto de séptima ascendente **aproximado**, se recomienda usar microtonos.

7^{ma}



2. Salto descendente de cuarta **aproximado**, se recomienda usar microtonos.

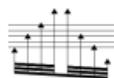
4^{ta}



3. Ascender microtonalmente



4. Lo más agudo posible



5. Lo más grave posible



6. La primera nota es la única determinada, las demás son a libre elección. Se recomienda usar microtonos.



7. La posición sobre cuatro cuerdas se desplazará por todo el diapasón sin modificar la digitación.



Sección C

Su carácter contemplativo funge como sección de reposo, está constituida por tres elementos tímbricos: *glissandi*, armónicos naturales y glissandos de armónicos.

Calmo y expresivo $\text{♩}=60$

50 *pp* *p* *gliss.* *pp* *p* Sul III Sul II

57 *pp* *mp* Sul IV sul pont. Sul II Sul I Sul II Sul IV Sul I

gliss de armónicos
es posible usar armónicos artificiales de 4ta

Sección D

La última sección de la pieza está formada por un antecedente y un consecuente, el primero consiste en un tremolando sobre dos cuerdas, una de ellas se mantiene al aire mientras que en la otra hay una secuencia de alturas indeterminadas con ritmo determinado. Por su parte el consecuente está compuesto con el material de la sección A.

Furioso $\text{♩}=82$

70 ord.

mf priorizar disonancias sul IV 3 sul IV 3 *sfz*

(Mismo tempo)

Desplazar la misma posición 4ta 3ra 2da 4ta 3ra *ff* Sul II Sul II sul III sul III

Misma posición empenzando del registro agudo 2da 2da *f* Sul pont. *pp* Sul II

Coda

La coda sintetiza varios de los recursos empleados a lo largo de la obra.

Pensante con vigor $\text{♩}=70$

f *ff* *pp* como susurros *ff* *fff*

gliss de armónicos I II III IV I

Más pesante

Lenguaje y proceso creativo

Considero que el aleatorismo controlado me ha conducido hacia distintas facetas de mi pensamiento musical, ya que la indeterminación de cualquier parámetro de esta índole (ritmo, altura, estructura, etc.) fue determinante para encontrar nuevas soluciones en mis procesos creativos.

En clase, tuve la oportunidad de estudiar diversos ejemplos que me inspiraron a emprender esta búsqueda. Descubrí que la indeterminación del ritmo y la estructura me llevó a hacer asociaciones con experiencias de vida, tanto en mi comunidad rural en Xochimilco como en el bullicioso entorno de la Ciudad de México. Desde el croar de las ranas en época de lluvias hasta el ajetreo del centro histórico, me di cuenta de que la indeterminación sonora está presente en todas partes. Me fascinó escuchar las superposiciones tímbricas y rítmicas en el paisaje, como los cantos impredecibles de los animales, especialmente el de las ranas, que cambian súbitamente el timbre, la altura, la dinámica y la densidad sonora durante un día lluvioso.

Estas reflexiones inspiraron la creación de *Cauchemar*, para guitarra y arco de violín, que presenta alturas determinadas y ritmo indeterminado. También surgió *Tianguis*, una obra performática para grupo de personas, compuesta por módulos contrastantes que se ejecutan en orden aleatorio. Sin embargo, al explorar la indeterminación de las alturas con ritmos determinados, no logré hacer una asociación inmediata con experiencias previas. Por lo tanto, me embarqué en una serie de estrategias para encontrar una propuesta.

Después de numerosos intentos, hice un ejercicio de introspección; apagué la luz de mi habitación y me senté por varios minutos en completo silencio, acto seguido empecé a imaginar distintas ideas de movimiento. Destacaron una serie de sonidos que ascendían y descendían lentamente en el espacio. Gradualmente incrementaron la velocidad de su flujo hasta un punto de precipitación en el que eran casi ilegibles.

Se muestra un ejemplo gráfico de la idea de movimiento:



La lectura del dibujo sigue un orden cronológico de izquierda a derecha, las ondas triangulares se van haciendo cada vez más estrechas, un parámetro que asocié con la aceleración. La duración de esta idea es completamente ambigua, pues siempre se precipitaba a diversas velocidades, sin embargo, siempre de lento a rápido. Finalmente relacioné la altura de las ondas con el registro, que en este caso van de grave a agudo.

Esta fue la primera idea que me llevó a la concepción de la obra en cuestión; primero relacioné este movimiento veloz con virtuosismo técnico, lo que me llevó a pensar en una *toccat*². A continuación, imaginé esta idea de movimiento a través de diversos instrumentos siendo el violín el más adecuado.

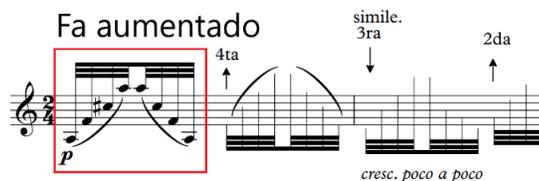
Se expone la resolución de la idea de movimiento en el violín que va de registro grave a agudo y siempre acelerando.

"A Divén Checa"
Toccat
Para violín solo Arturo M. Zanabria

The image shows a musical score for violin solo titled "Toccat" by Arturo M. Zanabria. The score is in 4/4 time and features a series of triangular waveforms overlaid on the musical notation. The first staff starts with a "p" dynamic and a "Lentísimo" instruction. The second staff starts with a "f" dynamic and a "No dejes de acelerar" instruction. The score includes various fingering instructions (4ta, 3ra, 2da, 7ma, 3ra, 4ta) and dynamic markings like "cresc. poco a poco" and "f".

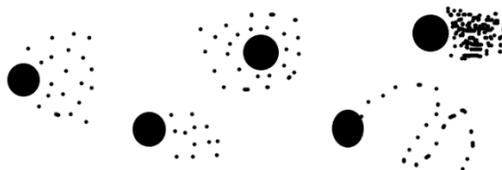
A pesar de plantear una obra con alturas indefinidas, establecí un parámetro para potenciar la sensación caótica que quería producir. Se trata de un acorde aumentado sobre las cuatro cuerdas del violín. Este acorde, que por sí solo genera tensión, es desplazado a lo largo de todo el diapasón, abarcando toda clase de microtonos. Como resultado, se suman las tensiones verticales y horizontales, junto con el manejo de la agógica y la dinámica. Consideré que esta combinación era idónea para alcanzar el objetivo expresivo que buscaba.

² Pieza de estilo y lenguaje musical libres, generalmente para teclado, que suele estar conformada por varias secciones con elementos de virtuosismo destinados al lucimiento del "toque" del ejecutante.

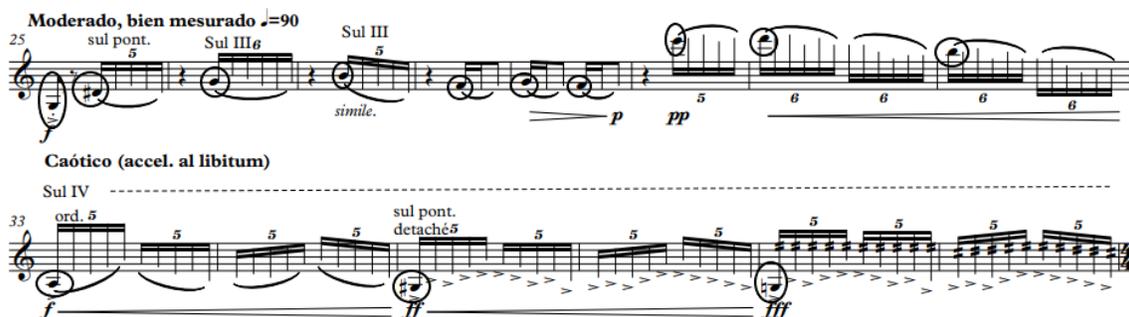


Por otro lado, al construir la segunda sección, también recurrí al acto de imaginar. En esta ocasión, visualizaba una serie de detonaciones en el espacio que provocaban la eclosión de numerosas partículas, similar a los fuegos artificiales al explotar. Sin embargo, lo que imaginaba no seguían las leyes de la física convencional. Las partículas se movían libremente en distintas direcciones y a diversas velocidades, a veces con trayectorias prolongadas e incluso con movimientos violentos mucho después de la detonación.

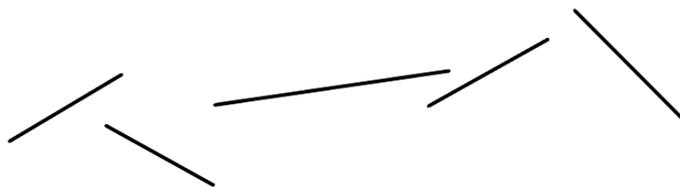
A continuación, se muestra un dibujo de dicha idea:



Así mismo, expongo su resolución instrumental; las notas circuladas en negro representan la detonación, siendo las únicas alturas definidas en esta sección, por otro lado, el resto de las alturas son indefinidas, estas manifiestan el movimiento de las partículas:



Antagónica a estas ideas de movimiento, busqué una que fungiera como reposo para favorecer el contraste en el discurso. Imaginé múltiples movimientos y al final opté por el más simple de todos ellos que consiste en varias partículas en constante movimiento unidireccional formando líneas en el espacio como se muestra a continuación:

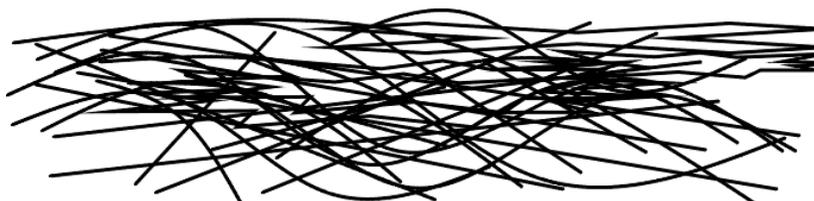


La idea del movimiento continuo fue traducida al ámbito musical por medio de *glissandi*; se resaltan en rojo en el siguiente ejemplo:

Calmo y expresivo ♩=60

50 *pp* *p* *gliss.* *pp* *p* Sul III Sul II

Finalmente, busqué una última idea caótica que gráficamente se veía así:



La idea buscaba crear un entorno de caos completo, con una superposición densa de sonidos que resultaba abrumadora al intentar diseñar una propuesta para violín solo. Para abordar este desafío, recurrí a los recursos disponibles en ese momento y opté por usar el tremolando sobre dos cuerdas: una se mantuvo al aire mientras que en la otra se ejecutó un movimiento melódico que permitía el uso de microtonos.

4 **Furioso** ♩=82
70 ord.

mf priorizar disonancias *sul IV* 3 *sul IV* 3 *sfz*

SEIS PRELUDIOS LATINOAMERICANOS PARA CUARTETO DE PERCUSIONES

Características generales de la obra

Este ciclo de 6 preludios, para cuarteto de percusiones, fue compuesto en 2022 y busca abordar distintas perspectivas del sincretismo latinoamericano. Las técnicas composicionales son diversas; algunos preludios están compuestos con recursos tradicionales, mientras que otros incorporan elementos aleatorios y percusión corporal.

Aunque la obra contiene 6 piezas independientes, hay una narrativa completa que se desarrolla desde el Preludio I hasta el VI, la cual abarca tres ejes conceptuales: lo ritual, lo festivo y lo inefable de la cultura latinoamericana. El eclecticismo de la obra surge de la síntesis de los recursos y procesos creativos que había explorado hasta ese momento.

Estructura de la obra

Preludio I: Ráfaga

Esta pieza tiene la siguiente instrumentación:

Percusión 1: 3 woodblocks y maracas

Percusión 2: Bongos y 2 opera gong

Percusión 3: Tarola

Percusión 4: Tom de piso y tom agudo

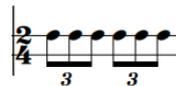
La pieza no es forma prelude, pues su estructura es A B A. Sin embargo, se le otorga la denominación de prelude por ser la pieza que inicia el ciclo.

La sección A comienza con la presentación de una frase compuesta por dos motivos que se alternan constantemente: uno escrito en compás de 5/8 y dos grupos de tresillos en un compás de 2/4. Esta frase se repite tres veces en distintos instrumentos, abarcando desde el compás 1 hasta el 18.

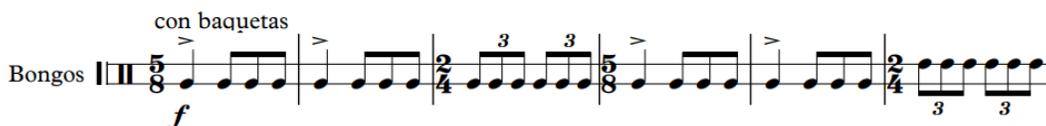
Motivo 1:



Motivo 2:



Frase:



En la última presentación de la frase, se produce una variación rítmica notable (cc.13-18). En el compás 16, el compás cambia a 3/4 y está compuesto por grupos de tresillos, que actúan como una cadencia para reintroducir la frase principal. Esto se ilustra en los compases 15 a 20:

15 Cadencia

A continuación, la frase se presenta dos veces más con variaciones tímbricas. Luego, se introduce un puente (cc.31-38), compuesto por los tresillos de la primera cadencia, que sirve como transición hacia la sección B. Se ilustra en el siguiente ejemplo:

31

34

Durante la sección B (cc.39-66) el material del puente se mantendrá como constante rítmica, la densidad sonora disminuye, la instrumentación cambia y las nuevas percusiones (maracas y opera gong) se van presentando poco a poco.

Se muestra el inicio de la sección B (cc.39-44):

39 muta maracas.

muta maracas.

muta opera gong.

Opera gong

aro. 3

p

pp Constante rítmica

Después de la presentación de los nuevos timbres (maracas y opera gong) se presenta una nueva frase en el compás 51. Se expone a continuación:

Nueva frase:

51 Maracas

Acto seguido, inicia un contrapunto imitativo (cc.51-66) con dicha frase mientras se mantiene la constante rítmica previamente expuesta:

The musical score is divided into three systems of measures, each with four staves: Maracas (Mracs.), O. gong, Tar., and Toms.

- System 1 (Measures 51-56):**
 - Mracs.:** Starts with a "Frase principal" (measures 51-54) marked *p*, followed by a "Constante rítmica" (measures 55-56) marked *mp*.
 - O. gong:** Plays a single note in measure 51, then rests.
 - Tar.:** Plays a "Constante rítmica" (measures 51-56) marked *p*.
 - Toms:** Plays a "Constante rítmica" (measures 51-56) marked *p*. A box highlights the end of the system, labeled *mp* and "Inicia frase principal".
- System 2 (Measures 57-62):**
 - Mracs.:** Plays a "Constante rítmica" (measures 57-60) marked *mf*, then rests.
 - O. gong:** Rests until measure 61, then plays a "Frase principal" (measures 61-62) marked *mf*.
 - Tar.:** Rests until measure 61, then plays a "Frase principal" (measures 61-62) marked *mf*.
 - Toms:** Plays a "Final de la frase" (measures 57-60) marked *p*, then a "Constante rítmica" (measures 61-62) marked *mf*.
- System 3 (Measures 63-66):**
 - Mracs.:** Plays a "Constante rítmica" (measures 63-66) marked *f*.
 - O. gong:** Rests until measure 65, then plays a "Reexposición" (measures 65-66) marked *f*.
 - Tar.:** Rests until measure 65, then plays a "Reexposición" (measures 65-66) marked *f*.
 - Toms:** Plays a "Constante rítmica" (measures 63-66) marked *f*.

Additional annotations include "Wood blocks" and "Bongos con baquetas" in the final system, and a time signature change to 2/4 at the end of measure 66.

Finalmente, se reexpone la sección A de forma sintética con algunas variantes.

Preludio II: Cumbeando

Es un preludio contrapuntístico para vibráfono a cuatro manos y marimba a cuatro manos. El tema está integrado por cuatro voces contrapuntísticas, cada una con una melodía distinta. Estas melodías se reiteran sin cambiar su estructura interna, salvo por algunas ligeras variantes melódicas.

A continuación, expongo las cuatro melodías:

Melodía 1 (primera presentación en vibráfono cc.1-8):

Melodía 1 (primera presentación en vibráfono cc.1-8):

Melodía 2 (primera presentación en vibráfono cc.9-16):

Melodía 2 (primera presentación en vibráfono cc.9-16):

Melodía 3 (en marimba cc.17-24):

Melodía 3 (en marimba cc.17-24):

Melodía 4 (en vibráfono cc.25-32):

Es importante mencionar que el contrapunto siempre está cobijado por un acompañamiento que evoluciona rítmicamente durante toda la obra.

El preludio inicia con la exposición de la primera melodía en el vibráfono con un acompañamiento de marimba. Se ejemplifica un fragmento (cc.1-3):

II. Cumbeando

Esta melodía se repetirá a lo largo de toda la pieza en diferentes registros de la marimba y el vibráfono. En términos generales, la pieza consiste en la superposición de cuatro melodías, siendo la primera de ellas constante.

A continuación, se ejemplifica la construcción del preludio:

La siguiente gráfica sigue un orden cronológico de izquierda a derecha. En la parte superior se indica el intervalo de compases en el que ocurre cada evento. Las distintas presentaciones de la melodía 1 se muestran en color azul, confirmando su presencia constante a lo largo de toda la obra. Por otro lado, el acompañamiento se destaca en rojo, la melodía 2 en verde, la melodía 3 en amarillo y la melodía 4 en rojo oscuro. Finalmente, al final de la obra se presenta un color morado para ejemplificar una melodía libre de carácter improvisatorio que aparece en la última parte de la pieza.

COMPASES		1-8	9-16	17-24	25-28	29-32	33-40	41
Perc. 1	Vibráfono Registro agudo	Melodía 1		Melodía 2	Melodía 4		Melodía 1	
Perc. 2	Vibráfono Registro grave		Melodía 2	Acompañamiento		Mel. 1	Melodía libre de carácter improvisatorio	
Perc. 3	Marimba Registro agudo		Melodía 1	Melodía 3	Mel. 1	Mel. 4	Melodía 1	
Perc. 4	Marimba Registro grave	Acompañamiento		Melodía 1		Acompañamiento		CADECIA

Aunque las melodías conservan su misma estructura interna a lo largo de la obra, hay una excepción en la melodía 1 durante los compases 25 y 32. En este caso, únicamente se utiliza la mitad de la misma. Primero, se presenta en la marimba (cc. 25-28), donde se observa que solo se incluyen 4 de los 8 compases que conforman dicho canto. Luego, el mismo fragmento se repite en el vibráfono con variantes rítmico-melódicas (cc.28-32). Se ejemplifica a continuación:

The musical score excerpt consists of four systems of music, each with four staves. The first system (measures 25-28) shows Melodía 1 in the Marimba (cc. 25-28) and Melodía 2 in the Vibraphone (cc. 25-28). The second system (measures 28-32) shows Melodía 1 in the Vibraphone (cc. 28-32) and Melodía 2 in the Marimba (cc. 28-32). The third system (measures 31-32) shows Melodía 1 in the Vibraphone (cc. 31-32) and Melodía 2 in the Marimba (cc. 31-32). The fourth system (measures 31-32) shows Melodía 1 in the Vibraphone (cc. 31-32) and Melodía 2 in the Marimba (cc. 31-32).

Finalmente, expongo en el siguiente ejemplo la melodía de carácter improvisatorio que aparece al final de la pieza durante la última presentación de la melodía 1 (cc.33-40):

The image displays a musical score for five staves, numbered 33 through 40. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff (measure 33) begins with a forte dynamic marking (*f*) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The subsequent staves (34-40) continue this melodic line, showing increasing complexity and rhythmic density, with many notes beamed together. The overall character is highly rhythmic and improvisatory.

Preludio III: Danza negra

Esta pieza usa la siguiente instrumentación:

Percusión 1: Güiro

Percusión 2: Güiro

Percusión 3: Claves

Percusión 4: Claves

El preludio plantea una forma A-A'. El tema se constituye de células rítmicas en constante evolución, las cuales se superponen para crear polirritmias complejas.

Al inicio de la obra, los percusionistas inician su participación de forma gradual. En el siguiente ejemplo podemos ver como las células están evolucionando todo el tiempo (cc.1-9):

III. Danza negra

Con sabor ♩ = 120

The musical score is written for four percussion instruments: Güiro 1, Güiro 2, Claves 1, and Claves 2. The time signature is 4/4 and the tempo is marked as 120. The score is divided into three systems of measures:

- Measures 1-4:** Güiro 1 and Güiro 2 enter with a rhythmic pattern. Claves 1 and Claves 2 enter in measure 3 with a different pattern. Dynamic markings include *p* (piano).
- Measures 5-7:** The rhythmic patterns continue to evolve. Claves 1 and Claves 2 have a *p* marking in measure 7.
- Measures 8-9:** The patterns reach a final stage. Claves 1 and Claves 2 have a *p* marking in measure 9.

A partir del compás 13, los percusionistas tienen un momento de reposo que se construye a partir de la alternancia entre una homorritmia y polirritmia, misma que se expone a continuación (cc.13-19):

Musical score for four percussion parts (Perc. 1-4) from measures 13 to 19. The score is written in 2/4 time and shows a transition from a homorhythmic pattern to a polyrhythmic one. Dynamics range from *mf* to *ff*. The score includes accents and triplets.

Acto seguido, comienza la sección A'(cc.19-fin). El pulso cambia súbitamente y regresan las polirritmias con células que no dejan de evolucionar hasta el final de la obra. Se expone el inicio de dicha parte (cc.19-21):

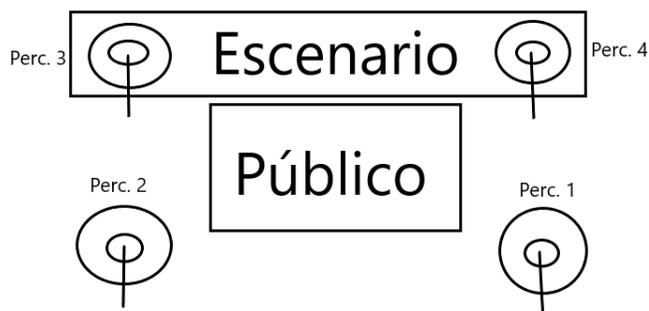
Musical score for four percussion parts (Perc. 1-4) from measures 19 to 21. The tempo is marked "Rápido" with a quarter note equal to 140. The score is written in 2/4 time and shows a fast, rhythmic pattern. Dynamics are marked *f*.

Preludio IV: Matices de luz

La pieza utiliza la siguiente instrumentación:

- Cuatro platillos suspendidos, preferentemente de distintos tipos y diámetros.
- Son necesarias dos tipos de baquetas: suaves y duras

Propongo la siguiente espacialización:



El preludio plantea la evolución de un gesto musical a través de seis módulos que incorporan recursos aleatorios. No sigue un compás definido; en su lugar, cada evento está delimitado por una cantidad específica de segundos. La hoja de instrucciones solo proporciona el significado de las flechas que aparecen en la partitura:

—————▶ Continuar con el motivo hasta el final de la flecha

El primer módulo de la obra consiste en una serie de redobles que crecen y decrecen. La amplitud del crecimiento dependerá de la duración de la figura, una redonda dura más, una blanca dura menos. Los percusionistas se integran uno a uno a la textura, la duración de cada evento está indicada en la parte superior de la partitura en segundos: 15" (quince segundos), 10" (diez segundos), etc. Se ejemplifica a continuación:

A **IV. Matices de luz**

15" 15" 10" 15"

Bajetas suaves

Platillo suspendido 1 $pp < mp > pp$

Platillo suspendido 2 $mp < pp > mp$

Platillo suspendido 3 $pp < mp > pp$

Platillo suspendido 4 $mp < pp > mp$

El segundo módulo es una variante del primero:

B

25" 10"

Plat. 1 $mf < f > mf$ ff

Plat. 2 $f < mf > f$ ff

Plat. 3 $mf < f > mf$ ff

Plat. 4 $f < mf > f$ ff

En el tercer módulo se usan las baquetas duras para percudir la campana del platillo. Cada percusionista tiene un motivo distinto, así como un pulso independiente para crear una textura *multitempo*. Se expone a continuación:

C Todas las figuras son sugeridas, es posible improvisar
30"

♩ = 120-140
sobre la campana con baquetas duras

Plat. 1 *mp*

♩ = 100-120
sobre la campana con baquetas duras

Plat. 2 *mp*

♩ = 80-100
sobre la campana con baquetas duras

Plat. 3 *mp*

♩ = 60-80
sobre la campana con baquetas duras

Plat. 4 *mp*

El cuarto módulo constituye una variante del tercero, ya que, aunque emplea únicamente una célula rítmica previamente utilizada, mantiene las mismas características en cuanto al manejo instrumental. A continuación, se expone:

D
10"

♩ = 140-160
ord.

Plat. 1 *fp* \longleftarrow *f*

♩ = 140-160
ord.

Plat. 2 *fp* \longleftarrow *f*

♩ = 140-160
ord.

Plat. 3 *fp* \longleftarrow *f*

♩ = 140-160
ord.

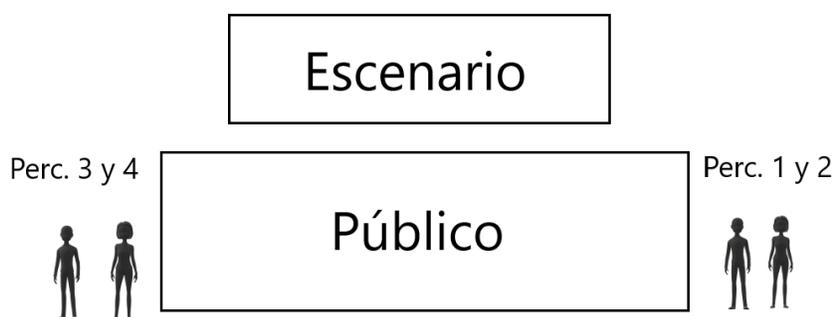
Plat. 4 *fp* \longleftarrow *f*

El quinto y sexto módulo son una síntesis del primer módulo.

V. Makunguelé

La pieza consiste en enunciar la palabra *Makunguelé* con distintos motivos rítmicos en constante evolución, acompañados por percusión corporal. Elegí esta palabra intuitivamente por la variedad de ritmos que evocaba en mi mundo interno, sin saber si tenía algún significado o procedencia. Más tarde descubrí que *Makunguele* (sin acento en la “e”) proviene de la lengua zulú³ y significa: Déjalo ser.

Para interpretar la obra, los percusionistas deben estar posicionados en el auditorio de la siguiente manera:



La pieza inicia con los percusionistas caminando hacia el escenario mientras enuncian la palabra *Makunguelé*. Durante este proceso la textura es homorítmica. En la partitura asigno dos percusionistas por cada bigrama, uso la línea superior para escribir la percusión corporal y la inferior para la voz. Se ilustra a continuación (cc.1-4):

V. Makunguelé

Caminando hacia el escenario desde su posición

♩ = 200

Perc. 1 y 2
Palmas
Voz

Perc. 3 y 4
Palmas
Voz

f

Ma kun-gue - lé Ma kun-gue - lé Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le

Ma kun-gue - lé Ma kun-gue - lé Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le

Durante el compás 5 se incorpora la percusión corporal; se percuten las palmas como está indicado al principio del bigrama (cc.5-8):

³ El idioma zulú es la lengua oficial de los zulúes, un grupo étnico que reside principalmente en la provincia de KwaZulu-Natal, en Sudáfrica.

5
Ma kun-gue - lé Ma kun-gue - lé Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le
Ma kun-gue - lé Ma kun-gue - lé Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le

A lo largo de la partitura aparecerán distintas cabezas de notas en la percusión corporal, acompañadas de una indicación para percudir una zona específica del cuerpo (cc.9-13):

9
Ma - kun - gué - le Ma-kun-gué - le Ma kun-gue-lé Ma kun-gue-lé Ma-kun-gué - le
Ma - kun - gué - le Ma-kun-gué - le Ma kun-gue-lé Ma kun-gue-lé Ma-kun-gué - le
(Percutir los hombros con las palmas)
(Percutir los hombros con las palmas)

El andar hacia el escenario concluye con los intérpretes gritando *Makunguelé* (c.14-17):

14
En este punto todos deberán estar sobre el escenario
Ma-kun-gué - le MA- KUN GUE - LE MA- KUN GUE - LE MA- KUN GUE - LE
Ma-kun-gué - le MA- KUN GUE - LE MA- KUN GUE - LE MA- KUN GUE - LE
ff

Desde este momento, juego con distintas densidades, los motivos se imitan y siguen evolucionando. Se ejemplifica un fragmento a continuación (cc.18-26):

18
Ma-kún - gue - le Ma- kún - gue - le Ma-kun-gue - le Ma-kun-gue - le
p
Ma-kún - gue - le Ma kún

22
Sólo perc. 2
Má - kun - gue - le Má - kun - gue - le Ma-kun-gue - lé
f
Sólo perc. 4
- gue - le Ma-kun-gue - le Ma-kun-gue - le Má - kun - gue - le Má - kun - gue - le Ma-kun-gue - lé
f

A partir del compás 32 no hay voz, sólo hay percusión corporal. Se propone elegir libremente las partes del cuerpo a percudir con los ritmos indicados. Se expone a continuación dicha parte (cc.32-39):

A
32 Elegir libremente las partes del cuerpo a percudir
Todos
Elegir libremente las partes del cuerpo a percudir
Todos

B
4
36 Estas figuras rítmicas son sugeridas, es posible
improvisar
Estas figuras rítmicas son sugeridas, es posible
improvisar

Finalmente, el prelude concluye con la reintegración de la voz y la percusión corporal usando algunos de los elementos rítmicos previamente expuestos (cc.40-fin)

VI. Rumba

Este prelude usa la siguiente instrumentación:

Percusión 1: Xilófono

Percusión 2: Marimba

Percusión 3: Temple blocks y marimba

Percusión 4: Tom de piso y tom agudo

La pieza está concebida para tocarse con una sola marimba, el percusionista 2 se encarga del registro agudo y el 3 del grave.

El preludio está construido a partir de un motivo y sus variantes. Se ilustran a continuación:

Motivo principal



Variantes:



A lo largo de la pieza, planteo la superposición del motivo y sus variantes, proponiendo distintas perspectivas para ellos. En algunos momentos, funcionan como acompañamiento, mientras que en otros asumen el papel de melodía. También varían en su dinámica, con algunos pasajes que presentan mucho movimiento melódico y otros que permanecen estáticos. Se ilustra a continuación:

Motivo principal como melodía (cc.1-4):

Con sabor $\text{♩} = 120$

Marimba *mf*

El mismo motivo como acompañamiento en los Temple blocks (cc.9-12):

Variante del motivo, se presenta como melodía en el Xilófono (cc. 9-12)

La misma variante como acompañamiento en la marimba, se presenta estática con notas repetidas (cc.37-41):



Estructuralmente, el preludio se divide en 4 partes importantes. La primera abarca desde el compás 1 hasta el 36, donde se expone el motivo y sus variantes. A continuación, se muestra el inicio:

VI. Rumba

Con sabor $\text{♩} = 120$

Xilófono

Marimba *mf*

Temple blocks

Tom agudo y grave *mf*

La segunda parte abarca desde el compás 37 hasta el 52. Funciona como un momento de reposo, ya que las variantes presentan menos movimiento melódico y, a diferencia de la primera parte, se prioriza el uso de dinámicas de menor intensidad. Se ilustra un fragmento de esta sección (cc.37-47):

36

Xil.

Mar. *p subito*

Mar. *pp*

Toms.

42

Xil. *p*

Mar. *pp*

Mar. *p*

Toms.

La tercera parte va del compás 53 al 92, aquí se exponen los motivos en medio de un campo de ambigüedad armónica, pues conviven intervalos consonantes con disonantes y se construye un gran clímax. Se expone un fragmento (cc.53-59):

53 **A**

Xil.

Mar. *f* *mp*

Mar. **A** *f* *pp*
muted temple blocks. Temple blocks

Toms. *mf* *pp*

La última parte abarca del compás 93 al final. Se reexpone la primera parte transportada una 3ra mayor arriba. Se ejemplifica el inicio de la misma (cc.93-101):

B *mf*

B *mf*

95

Xil.

Mar. *mf*

Mar. Temple blocks *mf*

Toms. *p* *mf*

Arta Lenguaje y proceso creativo

El sincretismo histórico latinoamericano captó mi atención desde la primera vez que lo exploré en una clase de composición con mi maestro, Leonardo Coral. Durante mi formación, descubrí una amplia gama de planteamientos estéticos entre los compositores latinos, que van desde la exploración tímbrica como recurso fundamental hasta la fusión de expresiones de raíz folclórica.

Resulta fascinante considerar que Latinoamérica alberga una multiplicidad de realidades complejas y contrastantes, influenciadas por factores como las conquistas, la desigualdad social, las tradiciones, la gastronomía y la geografía. Todas estas condiciones materiales impactan directamente en el pensamiento creativo, nutriéndolo y dando forma al imaginario sonoro de cada individuo. Creo que el pensamiento ecléctico de los creadores latinos se origina en esta fuente sincrética de diversas realidades condensadas. Sin embargo, es evidente cuando un compositor encuentra una estética que satisface sus necesidades expresivas y ya no fluctúa entre distintos lenguajes.

En mi caso, hasta la fecha en que redacto este trabajo (22 de febrero de 2024), sigo manteniendo un pensamiento sumamente ecléctico. Las reflexiones que compartí anteriormente me han ayudado a comprender los motivos detrás de mis intereses expresivos. Durante el 2022, estas reflexiones fueron el impulso que llevó a la creación de mi ciclo de seis preludios para cuarteto de percusiones. En esta obra, planteo una narrativa con estéticas diversas, cuyo vínculo común es la cultura latinoamericana

Proceso creativo

Hay tres ejes conceptuales en los preludios: lo ritual, lo festivo y lo inefable.

Lo ritual

He tenido la oportunidad de presenciar diversos ritos en mi comunidad, algunos solemnes y otros frenéticos. Esta dualidad ritual es común en muchas comunidades latinoamericanas. Sin embargo, elegí el carácter agitado como punto de partida para construir el primer y cuarto preludio: *I. Ráfaga* y *IV. Makunguelé*.

El preludio *Ráfaga* está compuesto por ritmos que, desde mi perspectiva, evocan una ceremonia ritual frenética. En muchas comunidades, la música se utiliza junto con plantas alucinógenas para inducir un estado alterado de conciencia. En mi

comunidad (Santa Cruz Acalpixca, Xochimilco), celebramos rituales con música de chirimía, huéhuetl, tarola y pirotecnia, lo cual puede ser peligroso. De hecho, sufrí una quemadura en la muñeca izquierda debido a ello. *Ráfaga* intenta recrear la atmósfera frenética de este tipo de ceremonias.

Makunguelé, por su parte, encuentra su inspiración en las danzas de las comunidades afroveracruzanas y afrocaribeñas, las cuales se caracterizan por requerir mucha elasticidad, soltura, fuerza y vitalidad. Trasladé una variedad de recursos corporales al cuarteto de percusiones, ya que los intérpretes percuten sus cuerpos, saltan y gritan la palabra *Makunguelé* con diversos ritmos.

Estas danzas poseen una fuerte carga ritual y un carácter frenético, por lo que busqué una palabra cuya enunciación fuera naturalmente rítmica.

Lo festivo

Nuestro continente es la cuna de cientos de ritmos tradicionales y elegí tres de ellos para construir tres preludios: la cumbia (*II. Cumbeando*), la rumba (*VI. Rumba*) y los ritmos afrocaribeños (*III. Danza negra*).

La cumbia ha sido una constante en mi vida diaria; estoy familiarizado con muchas de sus variantes, desde la cumbia sonidera hasta la cumbia de protesta social. En este sentido, la cantante argentina Gabriela Cuicchi comparte la siguiente reflexión:

Para mí, la cumbia es la columna vertebral que une a América latina donde a través del canto y el baile, todos los pueblos oprimidos elevan su voz y comparten la alegría de esta música que lejos de ser mero entretenimiento es lucha memoria y revolución.⁴

Debido a estas razones, tengo un vínculo íntimo con esta expresión musical. No es la primera vez que exploro sus cualidades expresivas; meses atrás, compuse *Cumbia chilanga* para orquesta de guitarras y percusiones. Sin embargo, a través de *Cumbeando*, propongo un discurso inusual al exponer una visión más contemplativa de este género, que naturalmente es festivo. Lo hago a través de un contrapunto a cuatro voces para vibráfono y marimba.

La rumba es un género musical que se originó en Cuba durante el siglo XIX y ha dado lugar a numerosas variantes en distintos países, incluyendo México, donde se encuentra la rumba veracruzana.

⁴ Cuicchi, Gabriela, *Historia de la cumbia*

El compositor veracruzano Ernesto García de León ha incorporado elementos rítmicos de la rumba veracruzana en muchas de sus piezas, como en las *Rumbas Op. 61* para cuarteto de guitarras. Para mi prelude, analicé los ritmos de esta música como punto de partida. A continuación, se muestra el inicio de esta pieza, donde la guitarra 1 encabeza el ritmo de rumba:

al Cuarteto de Guitarras de la Ciudad de México
RUMBAS
Op.61 Ernesto García de León

Ritmo de rumba:



Esta fue la ruta que seguí para llegar al motivo principal de mi prelude, no obstante, en mi propuesta final decidí añadir un octavo más al ritmo original. Se ilustra a continuación:

Ritmo original:



Ritmo modificado (VI. Rumba cc. 1-4):



Por otro lado, los ritmos afrocaribeños reflejan una diversidad generada por el sincretismo entre los esclavos africanos y los pueblos originarios latinoamericanos. Para el prelude III, *Danza negra*, no me he centrado en ritmos específicos; más bien, las células rítmicas propuestas son el resultado de las canciones afrocaribeñas que he escuchado a lo largo de mi vida. Sin embargo, me inspiré en procesos compositivos presentes en obras como las *Rítmicas V* y *VI* para ensamble de percusiones de Amadeo Roldán, una obra pionera

compuesta en 1930, considerada la primera en su género justo antes de *Ionisation* de Edgar Varèse, finalizada en 1931.

Fue fundamental asimilar el discurso rítmico y tímbrico propuesto por la percusión a través de esta pieza, ya que *Danza negra* fue el primer prelude que compuse de este ciclo de seis. La creación de polirritmias complejas mediante la superposición de motivos rítmicos en constante evolución fue una idea que internalicé a través de la música de György Ligeti, quien, a su vez, mostró especial interés en los ritmos del Caribe gracias a su alumno puertorriqueño, Roberto Sierra, quien le introdujo por primera vez en estas expresiones musicales.

En una entrevista realizada por Ismael Cabral a Roberto Sierra para la Revista *scherzo*, Sierra menciona lo siguiente:

¿Qué recuerdos guarda y qué lecciones atesora y mantiene vivas en su música de su aprendizaje con G. Ligeti?

Quizás la lección más importante fue reconocer que como compositor tenía que aspirar al más alto nivel técnico. Él era muy exigente y quería que sus alumnos desarrollaran su propia personalidad y lenguaje musical. Era un gigante intelectual, y su curiosidad era insaciable. Le gustaba que yo le hablara sobre Puerto Rico, y yo le llevaba grabaciones de salsa y de música africana. De hecho, en el prefacio del libro sobre polifonía africana de Simha Arom, Ligeti escribe: “En el otoño de 1982 un estudiante mío, el compositor Roberto Sierra, trajo a mi atención una colección de música instrumental y vocal de los Banda-Linda de la República Central Africana...escuché repetidas veces y quedé profundamente impresionado...”⁵. En ese momento no imaginaba el profundo cambio que esto iba a causar en la obra de Ligeti, y por ende en las obras de muchos otros a los cuales Ligeti influyó. Recuerdo un día en ese año de 1982 cuando llego a su casa, Ligeti me muestra con gran entusiasmo el segundo movimiento de su trio para violín, corno y piano marcado *Vivacissimo molto ritmico*. Después de ilustrarme en el piano como sonaba, levantó la cabeza y me pregunta: “¿Roberto, te suena caribeño?”. A lo cual yo respondí con una sonrisa: “Un poco, pero más bien me suena búlgaro.” Los dos terminamos riendo.⁶

Ligeti propone polirritmias de gran complejidad en su estudio número 1 para piano, *Désordre*: En esta pieza utiliza el diseño rítmico melódico de un tumbao⁷ de salsa, y también superpone ritmos del caribe en su trío para

⁵ Arom, *African polyphony and polyrhythm*, p.17.

⁶ Sierra, Roberto, *Entrevista*

⁷ Ritmo básico que se toca en el bajo, el piano y la conga en la salsa.

violín, corno y piano. Inspirándome en este enfoque, he superpuesto diversos ritmos caribeños para crear polirritmias en mi composición. Estos ritmos evolucionan constantemente a lo largo de la pieza, lo que aumenta la dificultad compás a compás.

Lo inefable

Siempre he sentido un profundo interés por el comportamiento de la luz solar a lo largo del día. Los pintores impresionistas aprovechaban este fenómeno para capturar paisajes y objetos con una variedad de matices lumínicos. Personalmente, me conmueve la forma en que la luz interactúa con los objetos durante el transcurso de un día común. Por ejemplo, contemplar un árbol por la ventana al amanecer es una experiencia distinta a hacerlo al atardecer.

El preludio IV, *Matices de luz*, surgió como respuesta a un desafío creativo: ¿cómo representar la luz a través del sonido? Para concebir esta pieza, observé el paisaje en diferentes momentos del día, centrándome en el movimiento de las nubes y el reflejo del agua. El primer desafío fue encontrar timbres que transmitieran la sensación que experimentaba.

Asocié el movimiento de las nubes con sonidos largos suspendidos y sutiles movimientos internos, ya que las nubes actúan como reguladores naturales de la luminosidad. Después de experimentar con varias combinaciones instrumentales, decidí utilizar cuatro platillos suspendidos. Mi primer intento fue refutado por mi maestro debido a la dificultad de la lectura, así que opté por una propuesta aleatoria de sonidos largos suspendidos, con una duración aproximada. A continuación, se muestra el comienzo de la partitura, ilustrado con un sol y nubes.

IV. Matices de luz

The diagram illustrates the beginning of the musical score for "IV. Matices de luz". It features four suspended cymbals, labeled "Platillo suspendido 1" through "4". The score is divided into four measures with durations of 15'', 15'', 10'', and 15''. Above the staff, a sun labeled "A" and "luz solar" is shown moving across the sky, with clouds labeled "nubes" moving in the opposite direction. The notes for each cymbal are marked with dynamic levels: *pp* < *mp* > *pp* for the first and fourth measures, and *mp* < *pp* > *mp* for the second and third measures. The notes are represented by vertical lines with stems and flags, indicating the timing and dynamics of the sounds.

En la casa de mis padres, la geografía del entorno me permitía observar fácilmente cómo se comportaba la luz al chocar con el agua. Este fenómeno siempre me ha fascinado: la luz tiende a moverse de manera irregular. Para capturar esta cualidad en mi composición, creé una textura *multitempo* y opté por timbres más percusivos. El cuarteto utiliza baquetas duras para percutir la campana de los platillos. Se expone a continuación su resolución instrumental con una ilustración para representar la luz solar chocando contra un cuerpo de agua:

luz solar

Cuerpo de agua

C Todas las figuras son sugeridas, es posible improvisar

30°

♩ = 120-140
sobre la campana con baquetas duras

Plat. 1 *mp*

♩ = 100-120
sobre la campana con baquetas duras

Plat. 2 *mp*

♩ = 80-100
sobre la campana con baquetas duras

Plat. 3 *mp*

♩ = 60-80
sobre la campana con baquetas duras

Plat. 4 *mp*

Lenguaje armónico

Sólo dos de los 6 preludios usan sonidos temperados, *II. Cumbeando* es completamente tonal en si menor, por otro lado, *VI. Rumba* usa diversos lenguajes.

En el siguiente fragmento de *Rumba* (cc.1-6) podemos ver que se favorece el uso de intervalos disonantes desde el punto de vista vertical, pues siempre hay una nota del bajo que es disonante con la melodía. Horizontalmente son las quintas disminuidas y las segundas menores las encargadas de propiciar tensión. La construcción melódica no se adhiere a una tonalidad ni modalidad específica, sino que se elaboró de manera libre, probando nota por nota.

VI. Rumba

Marimba *mf*

Expongo otro ejemplo con un comportamiento similar: La marimba hace un *roll* con intervalos de quinta disminuida y el xilófono se mueve cromáticamente (cc.42-47):

Xil. *p*

Mar. *pp*

Mar. *p*

Toms.

También hago uso de modos antiguos, en el siguiente fragmento alterno entre Re mixolidio y Mi bemol mixolidio (cc.66-71):

Re mixolidio Mib mixolidio Re mixolidio Mib mixolidio

Xil.

Mar.

T. bl. Marimba *mf*

Toms.

Estos dos lenguajes convergen a lo largo de la pieza para crear distintas curvas dramáticas.

CONCLUSIONES

La realización de este trabajo implicó un profundo ejercicio de introspección. Externalizar mi proceso creativo a través del lenguaje escrito fue un ejercicio analítico que ha fortalecido mi quehacer composicional. Ahora cuento con una autocrítica de mi trabajo de los últimos años y, por ende, un punto de partida con fundamentos para explorar nuevos caminos en el futuro.

Considero que las tres partituras que analicé representan la evolución de mi lenguaje musical en tres facetas importantes. En primer lugar, mi aproximación a las formas tradicionales, cuyo punto culminante fue mi *Sonata* para guitarra. Es interesante notar como se estaban sentando las bases de mis futuras obras a través de un constante proceso de interiorización de diversos elementos musicales, por ejemplo, en esta obra puede observarse el eclecticismo de mi lenguaje armónico que hasta este momento estaba constituido por el sistema tonal, tonalidad extendida, armonía cuartal, cromática y paralela.

Es importante destacar que la elección del lenguaje armónico está estrechamente ligada a la emotividad que experimento al escuchar distintas sonoridades. En otras palabras, la emoción es un parámetro fundamental en la construcción de mis composiciones musicales. En muchos casos, pienso primero en la sensación que deseo transmitir antes de considerar el material sonoro. Es en este momento donde busco la transmutación de la emoción al sonido, ya sea a través de las asociaciones que he construido con cada uno de los lenguajes armónicos estudiados, o mediante la exploración empírica del sonido en sí mismo.

Bajo otra perspectiva, encuentro en esta obra una profunda inquietud por hacer música que me llevara hacia nuevos horizontes, pues tenía la necesidad de experimentar y de poner contrapeso a lo que dictaba únicamente mi intuición musical, estaba entrando en acción mi pensamiento analítico en conjunto con los nuevos mundos sonoros que estaba descubriendo. Sin embargo, nunca oculté mi fascinación por el folclor latinoamericano, que también influyó en esta obra a lo largo del segundo movimiento. En consecuencia, existía un conflicto interno sobre ser o no ser un compositor experimental, ser del gremio de compositores que aprecian los recursos tradicionales o estar con el grupo que busca constantemente la vanguardia.

La segunda faceta consistió en dar forma a un aspecto abstracto de mi mundo interno con la *Toccata* para violín. Esta obra marcó un hito importante en mi proceso creativo. Normalmente, encuentro inspiración en elementos extramusicales como cuentos, poemas, paisajes, problemáticas sociales y

tradiciones. Sin embargo, nunca había explorado los rincones más abstractos de mi mundo interior.

Por lo general, comienzo mi trabajo a partir de motivos y frases que desarrollo de manera analítica. Sin embargo, adherirme a un temperamento, a un sistema cromático de doce tonos y a una notación musical preestablecida (pentagrama, compás, armadura, etc.) puede limitar mi capacidad para expresar música según lo que imagino. A pesar de estas limitaciones, decidí mirar hacia el pasado y utilizar los recursos que dominaba hasta el momento para dar forma a mis ideas. Al mismo tiempo, surgió la aspiración de explorar otras posibilidades para materializar mi imaginación sin dejar de lado los recursos que satisfacen las necesidades creativas de mi pensamiento ecléctico.

La tercera fase consistió en fusionar estas experiencias en los preludios para cuarteto de percusiones.

Una constante en todas estas etapas ha sido el pensamiento ecléctico. A lo largo de mi trayectoria, esta cualidad ha sido una preocupación constante. Nunca me he adherido por completo a una corriente, siempre he transitado entre diferentes mundos porque me siento cómodo haciéndolo. Me fascina el comportamiento del sonido en todas sus facetas posibles. Considero que mis intereses eclécticos provienen de dicha fascinación, cuyo origen, reside en mi contexto sociocultural, el cual ha sido contrastante desde la infancia.

Hasta hace un año, residía en una comunidad rural conocida como *La Herencia*, zona chinampera del pueblo de Acalpixca en Xochimilco, al sur de la Ciudad de México. Ahí perduran muchos rituales, usos y costumbres que han resistido durante siglos, y que coexisten con un mundo en constante transformación. Por otro lado, mis padres me inculcaron el valor de convivir con la naturaleza desde los primeros años de mi vida, pues gracias a la geografía de nuestra comunidad siempre pudimos acceder fácilmente a ella con cerros, chinampas, lagos y canales en las cercanías. Más tarde pude percibir el contraste de la ciudad donde prevalece el color gris de los edificios y el pavimento en contraposición al color verde de la naturaleza y los distintos matices de la tierra. Estas experiencias fueron sumamente significativas, pues aprendí a apreciar el comportamiento del sonido en estos contextos contrastantes, y encontré motivación para integrar elementos de ambos paisajes en mis composiciones.

Por otra parte, mi gusto por la música latinoamericana también se origina en la influencia de mis padres. Desde que era pequeño, crecí escuchando una amplia variedad de expresiones folclóricas latinas. A los 13 años, comencé a tocar la

guitarra y el charango en un grupo de folclore latinoamericano junto a mi padre y amigos. Además, mi madre solía ponerme música de protesta social, lo que me llevaba a reflexionar sobre las constantes injusticias que han afectado históricamente al pueblo latinoamericano. Ella me introdujo a músicos como Víctor Jara, Violeta Parra y Silvio Rodríguez, quienes alzaron su voz para manifestarse.

Poco a poco estas audiciones se sumaron a lo que aprendí en la Facultad de música de la UNAM, y ahí comenzó un profundo proceso sincrético de diversos contextos sonoros. Creo que mi eclecticismo surge de la suma de todas estas experiencias.

Este pensamiento inquieto siempre fue canalizado objetivamente por mi maestro Leonardo Coral, pues nunca hubo algún impedimento para explorar una estética determinada, por el contrario, siempre me ayudó a potenciar mis intereses expresivos, mismos que fueron cobijados por queridos amigos y amigas que tocaron mis obras a lo largo de mi formación dejando consigo valiosas enseñanzas que cambiaron positivamente mi visión de la música.

Sin embargo, durante la redacción de este trabajo, han surgido nuevas reflexiones, ya que se han planteado cuestionamientos sobre la dirección que estoy tomando en el ámbito creativo.

Concluyo externando mi gratitud a mis maestros y amistades entrañables que han sido parte de este proceso. Sin ellos, no habría sido posible alcanzar estas reflexiones y nuevas aspiraciones.

Bibliografía

García Manzano, Julia Esther. *Los sistemas musicales en el siglo XX: un nuevo enfoque a través de la teoría de los polisistemas*. Publicaciones Didácticas, N°102, enero, 2019.

Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica, 2008.

Simha, Arom. *African polyphony and polyrhythm*. Maison des Sciences de L'homme and Cambridge University Press, 1991.

Villalobos-Herrera, Álvaro. *El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano*. Ra Ximhai, vol. 2, num. 2, mayo-agosto, 2006, pp. 393-417.

Partituras

García de León. Ernesto. *Rumbas Op. 6*. Partitura provista por el compositor. 2023.

Ligeti, György. *Etudes pour piano, premier livre*. Schott Music. Maguncia, Alemania.

Ligeti, György. *Trio*. Schott Music. Maguncia, Alemania.

Sitios Web

Cuicchi, Gabriela, *Historia de la cumbia*:

https://www.youtube.com/watch?v=zPLZYO9Db_o (15-febrero-24)

Sierra, Roberto, *Entrevista*:

<https://scherzo.es/roberto-sierra-componer-una-misa-es-hoy-dia-poco-frecuente-ya-que-vivimos-en-una-era-de-gran-secularidad/> (23-febrero-24)

Lista de ejemplos

En esta sección se enumeran los ejemplos del texto junto con la página donde se localizan.

Sonata para guitarra

Allegro appassionato

Ejemplo 1: Tema 1	pág. 2
Ejemplo 2: Puente modulante	3
Ejemplo 3: Tema 2	3
Ejemplo 4: Sección conclusiva	3
Ejemplo 5: Casilla 2	4
Ejemplo 6: Desarrollo	4
Ejemplo 7: Desarrollo	4
Ejemplo 8: Desarrollo	5
Ejemplo 9: Desarrollo	5
Ejemplo 10: Desarrollo	5
Ejemplo 11: Desarrollo	6
Ejemplo 12: Reexposición	6
Ejemplo 13: Reexposición	7
Ejemplo 14: Puente modulante	7
Ejemplo 15: Tema 2	7
Ejemplo 16: Tema 2	8
Ejemplo 17: Coda	8

Canción triste

Ejemplo 18: Sección A	8
Ejemplo 19: Sección B	9

Ejemplo 20: Sección B	9
Ejemplo 21: Sección B	9
<i>Toccata</i>	
Ejemplo 22: Gráfica	10
Ejemplo 23: Sección A	10
Ejemplo 24: Primer clímax	11
Ejemplo 25: Sección A	11
Ejemplo 26: Segundo clímax	12
Ejemplo 27: Sección A	12
Ejemplo 28: Tercer clímax	12
Ejemplo 29: Sección B	13
Ejemplo 30: Sección B	13
Ejemplo 31: Sección B	13
<i>Lenguaje armónico</i>	
Ejemplo 32: Tonalidad extendida	15
Ejemplo 33: Tonalidad extendida	15
Ejemplo 34: Armonía tonal	16
Ejemplo 35: Armonía cromática	16
Ejemplo 36: Armonía cromática	16
Ejemplo 37: Armonía cromática	17
Ejemplo 38: Armonía paralela	17
Ejemplo 39: Armonía paralela	17
Ejemplo 40: Armonía cuartal	18
Ejemplo 41: Disonancias	18

Toccata para violín

Ejemplo 42: Hoja de instrucciones	19
Ejemplo 43: Sección A	20
Ejemplo 44: Sección B	20
Ejemplo 45: Sección C	21
Ejemplo 46: Sección D	21
Ejemplo 47: Coda	21

Lenguaje y proceso creativo

Ejemplo 48: Gráfico 1	22
Ejemplo 49: Sección A	23
Ejemplo 50: Sección A	24
Ejemplo 51: Gráfico 2	24
Ejemplo 52: Sección B	24
Ejemplo 53: Gráfico 3	25
Ejemplo 54: Sección C	25
Ejemplo 55: Gráfico 4	25
Ejemplo 56: Sección D	25

Seis preludios para cuarteto de percusiones

I. Ráfaga

Ejemplo 57: Motivo 1	27
Ejemplo 58: Motivo 2	27
Ejemplo 59: Frase	27
Ejemplo 60: Cadencia	27
Ejemplo 61: Transición	28

Ejemplo 62: Sección B	28
Ejemplo 63: Nueva frase	28
Ejemplo 64: Imitación	29
II. Cumbeando	
Ejemplo 65: Melodía 1	30
Ejemplo 66: Melodía 2	30
Ejemplo 67: Melodía 3	30
Ejemplo 68: Melodía 4	31
Ejemplo 69: Inicio	31
Ejemplo 70: Gráfica	32
Ejemplo 71: Variantes	32
Ejemplo 72: Final	33
III. Danza negra	
Ejemplo 73: Inicio	34
Ejemplo 74: Reposo	35
Ejemplo 75: A'	35
IV. Matices de luz	
Ejemplo 76: Espacialización	35
Ejemplo 77: Instrucción	36
Ejemplo 78: Módulo 1	36
Ejemplo 79: Módulo 2	36
Ejemplo 80: Módulo 3	37
Ejemplo 81: Módulo 4	37

V. Makunguelé

Ejemplo 82: Espacialización	38
Ejemplo 83: Inicio	38
Ejemplo 84: Perc. corporal	39
Ejemplo 85: Perc. corporal	39
Ejemplo 86: Gritos	39
Ejemplo 87: Imitación	40
Ejemplo 88: Improvisación	40

VI. Rumba

Ejemplo 89: Motivo principal	41
Ejemplo 90: Variantes	41
Ejemplo 91: Melodía	41
Ejemplo 92: Ritmo	41
Ejemplo 93: Variante	41
Ejemplo 94: Variante	42
Ejemplo 95: Inicio	42
Ejemplo 96: Segunda parte	42
Ejemplo 97: Tercera parte	43
Ejemplo 98: Final	43

Proceso creativo

Ejemplo 99: Rumba	46
Ejemplo 100: Rumba	46
Ejemplo 101: Rumba	46
Ejemplo 102: Rumba	46

Ejemplo 103: Matices de luz 48

Ejemplo 104: Matices de luz 49

Lenguaje armónico

Ejemplo 105: Rumba 50

Ejemplo 106: Rumba 50

Ejemplo 107: Rumba 50

Anexo de partituras

En esta sección se presentan las partituras de las obras en el orden de análisis del texto.

Arturo M. Zanabria

Sonata

para guitarra

I. Allegro appassionato

II. Canción triste

III. Toccata

México 2019-2023

A Carlos Chimal

Sonata

para guitarra sola

Arturo Martínez Zanabria

I. Allegro appassionato

Guitarra

bien marcados los acentos
mf

3 *(simile)*

5 *(simile)*
mp *mf* *f*

7 *rall.....* **A tempo**
ff *mp subito* *cresc...* *f*

10 Arm XII
sfz mf

13 *p* *f*

15 *molto rall...*

17 **Lento con rubato** 3

mp

23

mf

29

p

35

acelerando... *molto cresc...* *molto rall...*

39 **Tempo I**

f

40 (simile)

42

44

molto rall.

(*): Rasgueo con "abanico"

4

Tempo comodo

46

47

49

molto rall...

Lento y expresivo

51

mp

55

Tam. sobre las cuerdas

pp

60

p

61

62

cresc.

63 *accel.* *mf*

64

65 *siempre accel.*

66 *sffz*

68 *ff*

69 *fff*

71 *f*

73

75

mp *mf* *f*

77

rall...... *ff* 6 *sfz mf*

79

Arm V
8^{va}-1
sfz mf

81

83

85

rall.

87 **Deciso**

f

91

95

p

98

rall. ----- Grave
sul tasto.

sul pont.

5 sul tasto. 5

8^{va}-----] VII
V
VII

II. Canción triste

Rubato y expresivo ♩ = 55

Arturo M. Zanabria

Guitarra

③ ①

mp

mf

6

mp

12

C.VII

mf

p

mp

18

mf

24

30

mp

35

cresc. poco a poco

39

ff

p

44

mp *p*

50

mf

56

XIX

61

Lentamente
1.v

mp *pp*

Todas las articulaciones son sugeridas, es posible modificarlas dependiendo de las necesidades de tu interpretación.

III. Toccata

Arturo M. Zanabria

Deciso $\text{♩} = 180$

Musical notation for measures 1-4. Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 4 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece is in 7/8 time and features a complex, rhythmic melody with frequent chromaticism and a dense, multi-layered accompaniment.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. Measure 8 contains a circled '0' above the staff. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Musical notation for measures 9-11. Measure 9 is marked with a '9' above the staff. Measure 11 contains circled numbers '3', '0', '3', '0', '3', '0', '5' above the staff. The piece continues with its characteristic complex texture.

Musical notation for measures 12-15. Measure 12 is marked with a '12' above the staff. Measure 15 contains circled numbers '2', '0', '2', '3' above the staff. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Musical notation for measures 16-20. Measure 16 is marked with a '16' above the staff. Measure 18 contains circled numbers '0', '2', '3', '3', '2', '0', '3', '0' above the staff. Measure 19 is marked with 'l.v.' above the staff. Measure 20 contains circled numbers '5', '0', '0', '5' above the staff. The piece reaches a fortissimo (*ff*) dynamic.

Musical notation for measures 21-23. Measure 21 is marked with a '21' above the staff. Measure 23 contains the instruction 'rasgueando.' above the staff. The piece continues with its characteristic complex texture.

Musical notation for measures 24-27. Measure 24 is marked with a '24' above the staff. Measure 25 contains the instruction 'tam.' above the staff. Measure 26 contains the instruction 'ord.' above the staff. Measure 27 contains a circled '3' above the staff. The piece concludes with a final flourish.

28

Musical staff 28: Treble clef, 7/8 time signature. Melody starts with a wavy line above the first note. Bass line consists of eighth notes. Measure 4 has a fermata over the final note.

31

Musical staff 31: Treble clef, 7/8 time signature. Melody continues with eighth notes. Bass line has some notes with slurs and ties.

35

Musical staff 35: Treble clef, 7/8 time signature. Melody features sixteenth-note patterns with fingerings 1, 2, 1, 3, 2. Bass line has slurs and ties.

39

Musical staff 39: Treble clef, 7/8 time signature. Melody has slurs and accents. Bass line has slurs and accents. Dynamic marking *ff* is present.

43

Musical staff 43: Treble clef, 7/8 time signature. Melody has slurs and accents. Bass line has slurs and accents. Dynamic marking *mf* is present.

46

rasgueando.

Musical staff 46: Treble clef, 7/8 time signature. Melody has slurs and accents. Bass line has slurs and accents. Dynamic marking *ff* is present.

50

Musical staff 50: Treble clef, 7/8 time signature. Melody has slurs and accents. Bass line has slurs and accents. Dynamic marking *f* is present.

53

Musical staff 53: Treble clef, 7/8 time signature. Melody has slurs and accents. Bass line has slurs and accents.

57 *cantando el bajo*

p

Musical staff 57-60: Treble clef, 5/8 time signature. Melody with eighth notes and accents. Bass line with dotted half notes and slurs. Dynamic *p*.

61

Musical staff 61: Treble clef, 5/8 time signature. Melody with eighth notes and accents. Bass line with dotted half notes and slurs.

65

Musical staff 65: Treble clef, 5/8 time signature. Melody with eighth notes and accents. Bass line with dotted half notes and slurs.

69

Musical staff 69: Treble clef, 5/8 time signature. Melody with eighth notes and accents. Bass line with dotted half notes and slurs.

73

Musical staff 73: Treble clef, 9/8 time signature. Chordal texture with slurs. Dynamic *v*.

75

Musical staff 75: Treble clef, 9/8 time signature. Chordal texture with slurs. Dynamic *f*.

78

Musical staff 78: Treble clef, 10/16 time signature. Chordal texture with slurs. Dynamic *ff*. Text: Tremolando de mano derecha.

81

Musical staff 81: Treble clef, 12/8 time signature. Chordal texture with slurs. Dynamic *ff*.

118

1.v

ff

5

124

mf

129

rasgueando.

ff

135

f

140

mf

cresc.

144

148

ff

Arturo M. Zanabria

Toccatà

Para violín solo

Ciudad de México 2021

Tocata

Hoja de instrucciones

1. Salto de séptima ascendente **aproximado**, se recomienda usar microtonos.

7^{ma}
↑

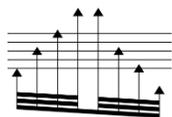
2. Salto descendente de cuarta **aproximado**, se recomienda usar microtonos.

4^{ta}
↓

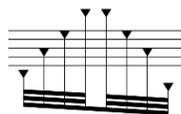
3. Ascender microtonalmente



4. Lo más agudo posible



5. Lo más grave posible



6. La primera nota es la única determinada, las demás son a libre elección. Se recomienda usar microtonos.



7. La posición sobre cuatro cuerdas se desplazará por todo el diapasón sin modificar la digitación.



"A Dirén Checa"

Toccata

para violín solo

Arturo M. Zanabria

Lentísimo

Desplazar la misma posición

acelerando poco a poco

simile.
3ra

2da

7ma

3ra

4ta

Violín

p

cresc. poco a poco

(No dejes de acelerar)

f

Rápido

5ta

3ra

5ta

3ra

5ta

3ra

mf

acelerando muchísimo

Lo más rápido posible

ff

2 **Todavía rápido pero tempo cómodo**

Mantener la misma posición

20 *mf* III II 2da 2da 2da *molto rall.* *pp* 4"

Moderado, bien mesurado ♩=90

25 *f* sul pont. 5 Sul III₆ Sul III 5 *simile.* *p* *pp* 5 6 6 6 6

Caótico (accel. al libitum)

33 *f* Sul IV ord. 5 sul pont. detaché 5 *ff* *fff*

39 *f pp* Sul III ord. 5 Sul IV 3 5 Sul III 5 5 Sul IV 3 3 5 Sul III 5 3 3 5 Sul IV 3 3 5 Sul III 5 5

43 *sfz* Sul III *mf* Sul II *sfz* *mf* Sul II *f* *mf* 5 5 *f* *mf* 5 *f* *mf* 5

47 Sul I

ff 5 5 *f* 5 5 *ff* *f* 5 *ff* *f* 5 *ff* 3 3 *f* 5 *sfz*

Calmo y expresivo ♩=60

50

ppp *p* *gliss.* *ppp* *p*

Sul III ----- Sul II -----

57

ppp *mp*

Sul IV sul pont. Sul II Sul I Sul II Sul IV Sul I

gliss. de armónicos
es posible usar armónicos artificiales de 4ta

67 **Caótico**

f *ppp*

IV III II I I II III IV IV III II I I II III IV Sul I

gliss. *ppp*

armónico más agudo posible

El orden de las cuerdas puede cambiar, pero el ritmo no.

4

Furioso ♩=82

70 ord.

mf priorizar disonancias

sul IV 3 sul IV 3

sfz

(Mismo tempo)

Desplazar la misma posición

4ta 3ra 2da 4ta 3ra

mf *ff* *ff*

Sul II sul III sul III

Misma posición empenzando del registro agudo

2da 2da 2da

f *pp* *pp*

Sul pont. Sul II.

87

fp *f*

Desplazar la misma posición

4ta 3ra 2da

mf

Acelerando muchísimo

Lo más rápido posible

ff

Pensante con vigor ♩=70

Más pesante

f *ff* *pp* como susurros *ff* *fff*

gliss de armónicos

f *ff* *pp* como susurros *ff* *fff*

Arturo M. Zanabria

Seis preludios latinoamericanos

Para cuarteto de percusiones

SCORE

I. Ráfaga

II. Cumbeando

III. Danza negra

IV. Matices de luz

V. Makunguelé

VI. Rumba

México 2022

PREFACIO

Este ciclo de 6 preludios para cuarteto de percusiones aborda distintas perspectivas del sincretismo latinoamericano.

Las técnicas compositivas son diversas, pues podemos encontrar preludios con elementos melódicos tradicionales otros con propuestas aleatorias y percusión corporal.

I.Ráfaga

Percusión 1: 3 woodblocks y maracas

Percusión 2: Bongos y 2 opera gong

Percusión 3: Tarola

Percusión 4: Tom de piso y tom agudo

I. Ráfaga

Arturo M. Zanabria

♩ = 200

Woodblocks

Bongos *f* con baquetas

Tarola

Tom agudo *f* con baquetas

Tom de piso

8

Wb.

Bongos

Tar.

Toms

15

Wb.

Bongos

Tar.

Toms

mf *f*

21

Wb.

Bongos

Tar.

Toms

p

28

Wb.

Bongos

Tar.

Toms

p

f

34

Wb.

Bongos

Tar.

Toms

p

39 muta maracas.

A

Wb.

Bongos

Tar.

Toms

pp

p

muta opera gong.

Opera gong

aro. 3

63

Mrcs.

O. gong

Tar.

Toms

Wood blocks

Bongos con baquetas

f

69

W. Blocks

Bongos

Tar.

Toms

f

76

W. Blocks

Bongos

Tar.

Toms

83

W. Blocks
Bongos
Tar.
Toms

mf *f*

This system covers measures 83 to 87. It features four staves: W. Blocks, Bongos, Tar., and Toms. Measures 83-84 show W. Blocks and Bongos with triplets of eighth notes. Tar. has a half note with a sharp sign. Toms has a half note. Measures 85-86 show W. Blocks and Bongos with triplets of eighth notes. Tar. has a half note with a sharp sign. Toms has a half note. Measure 87 shows W. Blocks and Bongos with triplets of eighth notes. Tar. has a half note with a sharp sign. Toms has a half note. Dynamics include *mf* and *f*.

88

W. Blocks
Bongos
Tar.
Toms

$\frac{2}{4}$

This system covers measures 88 to 93. It features four staves: W. Blocks, Bongos, Tar., and Toms. Measures 88-93 show W. Blocks and Bongos with triplets of eighth notes. Tar. has a half note with a sharp sign. Toms has a half note. The time signature changes to 2/4 at measure 88. Dynamics include *mf* and *f*.

94

W. Blocks
Bongos
Tar.
Toms

$\frac{2}{4}$ *ff*

This system covers measures 94 to 98. It features four staves: W. Blocks, Bongos, Tar., and Toms. Measures 94-97 show W. Blocks and Bongos with triplets of eighth notes. Tar. has a half note with a sharp sign. Toms has a half note. Measure 98 shows W. Blocks and Bongos with triplets of eighth notes. Tar. has a half note with a sharp sign. Toms has a half note. The time signature changes to 2/4 at measure 94. Dynamics include *ff*.

II. Cumbeando

Preludio polifónico para vibrafóno a cuatro manos
y marimba a cuatro manos

II. Cumbeando

Arturo M. Zanabria

$\text{♩} = 70$

Vibráfono

Vibráfono

Marimba

Marimba

$\text{♩} = 70$

p

p

4

Vib.

Vib.

Mar.

Mar.

p

3

8

Vib.

Vib.

Mar.

Mar.

p

p

3

31

Vib. **B**
f

Vib. *f*

Mar. *f*

Mar. **B**
f

34

Vib.

Vib.

Mar.

Mar.

36

Vib.

Vib.

Mar.

Mar.

38

Vib.

Vib.

Mar.

Mar.

40

Vib.

Vib.

Mar.

Mar.

41

Vib. *ff*

Vib. *ff*

Mar. *8va* *ff*

Mar. *ff*

III. Danza negra

Arturo M. Zanabria

Con sabor ♩ = 120

Musical score for the first system, featuring four staves: Güiro 1, Güiro 2, Claves 1, and Claves 2. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Con sabor' with a quarter note equal to 120 (♩ = 120). The dynamics are marked *p* (piano). Güiro 1 and Güiro 2 play a rhythmic pattern of eighth notes. Claves 1 and Claves 2 play a pattern of quarter notes, with Claves 1 starting in the third measure.

Musical score for the second system, featuring four staves. The time signature is 4/4. The dynamics are marked *p* (piano). The score consists of three measures, each ending with a double bar line and repeat dots. The rhythmic patterns continue from the first system.

Musical score for the third system, featuring four staves. The time signature is 4/4. The dynamics are marked *p* (piano). The score consists of three measures, each ending with a double bar line and repeat dots. The first measure is marked with a '7' above it. The second measure is marked with a '3' above it. The third measure is marked with a '3' above it. The Claves 1 and Claves 2 staves have a '7' above the first measure and a '3' above the second measure. The rhythmic patterns continue from the previous systems.

10

Musical score for measures 10-12. The score consists of four staves. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff features a triplet of sixteenth notes. The third and fourth staves contain rhythmic patterns with triplets. The music is divided into three measures by vertical bar lines.

13

Musical score for measures 13-16. The score consists of four staves. The first staff has dynamic markings *mf*, *p*, *pp*, and *ff*. The second staff has *mf*, *p*, *pp*, and *ff*. The third staff has *mf*, *p*, *pp*, and *ff*. The fourth staff has *mf*, *p*, *pp*, and *ff*. The time signature changes from 2/4 to 4/4 at the end of measure 15. The music includes accents and triplets.

19

Rápido ♩ = 140

Musical score for measures 19-22. The score consists of four staves. The time signature is 4/4. The dynamic marking is *f*. The music is fast, indicated by the tempo marking "Rápido ♩ = 140". The score includes triplets and is divided into three measures by vertical bar lines.

22

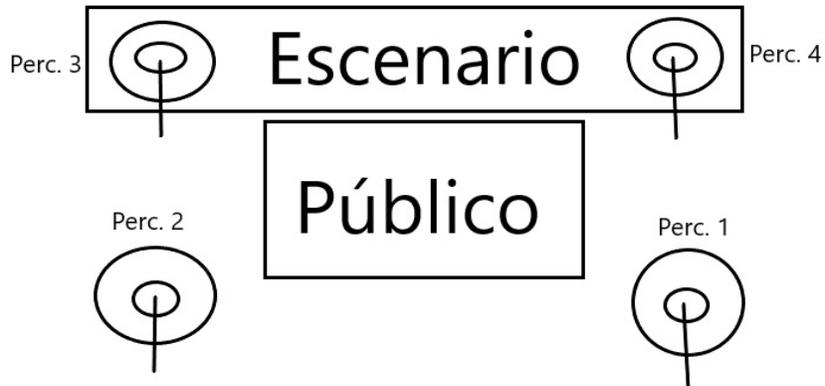
Musical score for measures 22 and 23. The score consists of four staves. Measures 22 and 23 are repeated. The notation includes eighth notes, quarter notes, and triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) in the second, third, and fourth staves.

24

Musical score for measures 24 and 25. The score consists of four staves. Measure 24 is repeated. Measure 25 features a dynamic marking of *fff* (fortississimo) and includes accents (>) and a triplet in the third staff. The notation includes eighth notes, quarter notes, and triplet markings.

IV. Matices de luz

- Preludio para cuatro platillos suspendidos, preferentemente de distintos tipos y diámetros.
- Los intérpretes deberán estar posicionados de esta forma:



- Serán necesarias dos tipos de baquetas: suaves y duras.

Instrucciones

15": segundos

→ Continuar con el motivo hasta el final de la flecha

IV. Matices de luz

Arturo M. Zanabria

A

15" 15" 10" 15"

Baquetas suaves

Platillo suspendido 1 $pp < mp > pp$

Baquetas suaves

Platillo suspendido 2 $mp < pp > mp$

Baquetas suaves

Platillo suspendido 3 $pp < mp > pp$

Baquetas suaves

Platillo suspendido 4 $mp < pp > mp$

B

25" 10"

Plat. 1 $mf < f > mf$ ff

Plat. 2 $f < mf > f$ ff

Plat. 3 $mf < f > mf$ ff

Plat. 4 $f < mf > f$ ff

C Todas las figuras son sugeridas, es posible improvisar

30"

$\text{♩} = 120-140$
 sobre la campana con baquetas duras

Plat. 1 *mp*

$\text{♩} = 100-120$
 sobre la campana con baquetas duras

Plat. 2 *mp*

$\text{♩} = 80-100$
 sobre la campana con baquetas duras

Plat. 3 *mp*

$\text{♩} = 60-80$
 sobre la campana con baquetas duras

Plat. 4 *mp*

D

10"

$\text{♩} = 140-160$
 ord.

Plat. 1 *fp* \longleftarrow *f*

$\text{♩} = 140-160$
 ord.

Plat. 2 *fp* \longleftarrow *f*

$\text{♩} = 140-160$
 ord.

Plat. 3 *fp* \longleftarrow *f*

$\text{♩} = 140-160$
 ord.

Plat. 4 *fp* \longleftarrow *f*

E

4" 4" 5"

Plat. 1

fp *fp* *f*

Plat. 2

fp *fp* *f*

Plat. 3

fp *fp* *f*

Plat. 4

fp *fp* *f*

F

10"

Plat. 1

pp *ff* *sfz* *l.v.*

Plat. 2

pp *ff* *sfz* *l.v.*

Plat. 3

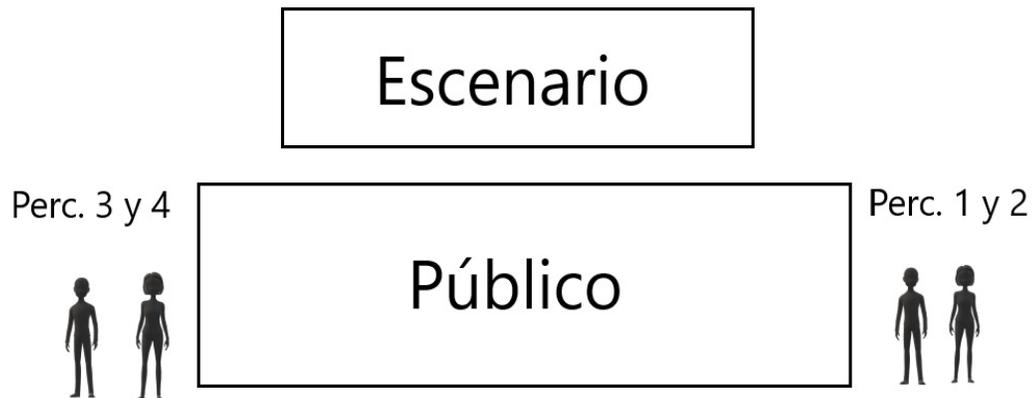
pp *ff* *sfz* *l.v.*

Plat. 4

pp *ff* *sfz* *l.v.*

V. Makunguelé

Este preludio propone la utilización de la voz y percusión corporal
Los percusionistas deberán estar posicionados en el auditorio de la siguiente manera:



V. Makunguelé

Caminando hacia el escenario desde su posición

Arturo M. Zanabria

Perc. 1 y 2
Palmas
Voz

Perc. 3 y 4
Palmas
Voz

$\text{♩} = 200$

Ma kun-gue - lé Ma kun-gue - lé Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le

Ma kun-gue - lé Ma kun-gue - lé Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le

5

Ma kun-gue - lé Ma kun-gue - lé Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le

Ma kun-gue - lé Ma kun-gue - lé Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le

9

(Percutir los hombros con las palmas)

Ma - kun - gué - le Ma-kun-gué - le Ma kun-gue-lé Ma kun-gue-lé Ma-kun-gué - le

Ma - kun - gué - le Ma-kun-gué - le Ma kun-gue-lé Ma kun-gue-lé Ma-kun-gué - le

En este punto todos deberán estar sobre el escenario

14

Ma-kun-gué - le MA- KUN GUE - LE MA- KUN GUE - LE MA- KUN GUE - LE

Ma-kun-gué - le MA- KUN GUE - LE MA- KUN GUE - LE MA- KUN GUE - LE

18

p Ma-kún - gue - le Ma- kún - gue - le Ma-kun-gue - le Ma-kun-gue - le

p - gue - le Ma-kun-gue - le Ma-kun-gue - le Ma-kún - gue - le Ma kún

22

Sólo perc. 2

f Má - kun - gue - le Má - kun - gue - le Ma-kun-gue - lé

f - gue - le Ma-kun-gue - le Ma-kun-gue - le Má - kun - gue - le Má - kun - gue - le Ma-kun-gue - lé

mf

27

Sólo perc. 1

f Ma-kun-gue - lé Má - kun - gue - le Má - kun - gue - le Ma-kun-gue - lé Ma-kun-gue - lé

f Ma-kun-gue - lé Má - kun - gue - le Má - kun - gue - le Ma-kun-gue - lé Ma-kun-gue - lé

mf

A

32

Elegir libremente las partes del cuerpo a percutir
Todos

Elegir libremente las partes del cuerpo a percutir
Todos

Elegir libremente las partes del cuerpo a percutir
Todos

B

Estas figuras rítmicas son sugeridas, es posible improvisar

36

Estas figuras rítmicas son sugeridas, es posible improvisar

40

f Ma kun - gue - lé Ma kun - gue - lé Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le

f Ma kun - gue - lé Ma kun - gue - lé Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le

44

f Ma kun - gue - lé Ma kun - gue - lé Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le

f Ma kun - gue - lé Ma kun - gue - lé Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le

48

Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le Ma-kun-gue - lé Ma kun-gue - lé

p súbito Ma-kun-gue - lé Ma kun-gue - lé

p súbito Ma - kun - gué - le Ma - kun - gué - le *p súbito* Ma-kun-gue - lé Ma kun-gue - lé *cresc molto.*

52

Ma kun-gue - lé Ma kun-gue - lé Ma - kun - gué - le

f Ma kun-gue - lé Ma kun-gue - lé Ma - kun - gué - le

Saltar para percutir el piso

MA-KUN-GUE-LE *ff*

Saltar para percutir el piso

MA-KUN-GUE-LE *ff*

VI. Rumba

La pieza esta concebida para tocarse con una sola marimba, la percusión 2 se encarga del registro agudo, mientras que la 3 del registro grave.

Percusión 1: Xilófono

Percusión 2: Marimba

Percusión 3: Temple blocks y marimba

Percusión 4: Tom de piso y tom agudo

VI. Rumba

Arturo M. Zanabria

Con sabor ♩ = 120

Xilófono

Marimba *mf*

Con sabor ♩ = 120

Temple blocks

Tom agudo y grave *mf*

7

Xil. *mf*

Mar.

T. bl. Temple blocks *mf*

Toms. *p* \leftarrow *mf*

13

Xil.

Mar.

T. bl.

Toms.

f

p *mf*

18

Xil.

Mar.

T. bl.

Toms.

f

23

Xil.

Mar.

T. bl.

Toms.

f

f

muta marimba.

28

Xil.

Mar.

T. bl.

Toms.

Marimba

f

f

32

Xil.

Mar.

Mar.

Toms.

Musical score for measures 32-35. The Xil. part consists of four measures of chords. The Mar. parts (treble and bass clef) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Toms. part has a simple drum line with quarter notes.

36

Xil.

Mar.

Mar.

Toms.

p subito

pp

Musical score for measures 36-39. The Xil. part has chords in the first measure, then rests. The Mar. parts continue the rhythmic pattern. The Toms. part has a simple drum line. Dynamics include *p subito* and *pp*.

42

Xil.

Mar.

Mar.

Toms.

48

Xil.

Mar.

Mar.

Toms.

53 **A**

Xil.

Mar.

A
muta temple blocks. Temple blocks

Mar.

Toms.

60

Xil.

Mar.

T. bl.

Toms.

muta marimba.

66

Xil.

Mar.

T. bl.

Toms.

Marimba

mf

72

Xil.

Mar.

Mar.

Toms.

77

Xil.

Mar.

Mar.

Toms.

f

f

mp

82

Xil.

Mar.

Mar.

Toms.

10

88

Xil.

Mar.

Mar.

Toms.

mf

mf

mf

B

95

Xil.

Mar.

Mar.

Toms.

Temple blocks

mf

p \leftarrow *mf*

102

Xil.

Mar.

T. bl.

Toms.

Musical score for measures 102-106. The Xil. part has rests for the first three measures, then plays eighth notes with accents. The Mar. part has a melodic line in the treble and bass. The T. bl. part has a rhythmic pattern. The Toms. part has a drum pattern.

107

Xil.

Mar.

T. bl.

Toms.

f

p \leftarrow *mf*

Musical score for measures 107-111. The Xil. part has eighth notes with accents. The Mar. part has a melodic line with a forte dynamic. The T. bl. part has a rhythmic pattern. The Toms. part has a drum pattern with a dynamic change from p to mf.

112

Xil.

Mar.

T. bl.

Toms.

f

muta marimba.

117

Xil.

Mar.

T. bl.

Toms.

f

f

Marimba

f

f

122

Xil.

Mar.

Mar.

Toms.

126

Xil.

Mar.

Mar.

Toms.

130

Xil. *p* *mp*

Mar. *p* *mp*

Mar. *mp*

Toms. *mp*

134

Xil. *mf* *f* *ff*

Mar. *mf* *f* *ff*

Mar. *mf* *f* *ff*

Toms. *mf* *f* *ff*