6
24°

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

VNIVERSIDAD NACIONAL
AVTÑOMA DE
MEXICO

LOS COMPOSITORES UNIVERSITARIOS Y EL PIANO

GRABACION DE UNA HORA DE MUSICA MEXICANA INEDITA
LA MUSICA PARA PIANO DE COMPOSITORES DE LA
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM DE LOS AÑOS
1990 A 1996.

(Incluye audiocassette)

OPCION DE TESIS
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
L I C E N C I A D O E N P I A N O
P R E S E N T A :
EDITH RUIZ ZEPEDA

MEXICO, D.F. 1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

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

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

TESIS

COMPLETA

" VIVA JEHOVA, Y BENDITA SEA MI ROCA,
Y ENALTECIDO SEA EL DIOS DE MI SALVACION..."

Salmo 18: 46

INDICE

Prólogo 2

Capítulo I

Justificaciones y objetivos de la grabación 4

Capítulo II

Sonata para Flauta y Piano de Héctor López 10

Capítulo III

Preludio para Piano de Héctor Centeno 18

Capítulo IV

Tema y Variaciones para Piano de Leonardo Coral 22

Capítulo V

Magmas para Piano y Cinta Magnética de Salvador Rodríguez 30

Capítulo VI

Reflejos para Piano de Jaime Ruiz 35

Capítulo VII

El Héroe para Piano y Percusiones de Javier Martínez 41

Capítulo VIII

Estudio en La Mayor para Piano de Arturo Valenzuela 49

Capítulo XIX

Rapsodia Callejera de J.A. Rosado 54

Agradecimientos 61

Bibliografía 62

"Las más puras emociones e idealidades se encogen mortecinas al tener que revestirse de la torpe coraza de las palabras. Corren así por todas las manos, pero con bastedad de monedas usadas. ¡Qué dolor tener que concretar en vocablos de rígida caparazón esas intuiciones, esas ideas que alborean, que apenas son luz tierna! Y caen ya pesadas, arrastradas en la corriente del idioma como guijarros inertes. Frente a esta prosa, prosa siempre, que apenas nos permite adivinar los puros, los radiantes lirismos que palpitan como un corazón sofocado en la córnea materia de la palabra, está la música, siempre directa, siempre nueva, mostrándonos abiertas las entrañas de la emoción."

PREFACIO

Tomando esta frase de José Camón Aznar, quisiera comenzar este trabajo, reflexionando en cuán difícil es la tarea del músico cuando se le pide explique con palabras el arte que desarrolla. Tal vez sea esta la razón por la que muchos estudiantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en busca de obtener el Título en Licenciado en cualquiera de las áreas que esta institución ofrece, busquen o busquemos, para ser honestos, aquellas opciones de tesis en las que escribimos menos y hacemos prácticamente mas música. No quiero invalidar la importancia de la teoría musical y de los tantos textos que sobre la materia existen y que han sido de vital importancia en el curso de mi carrera. En realidad es sólo un pretexto o tal vez una justificación a las carencias literarias que pueda tener el presente trabajo, rogando al lector comprenda lo difícil que es reducir a concretas palabras el vasto y muchas veces subjetivo mundo de la música.

A manera de introducción diré que este escrito no es una tesis; yo más bien lo catalogaría como un complemento a la grabación que realicé, para aquellos que no conformes con escuchar la música que se ha grabado, buscan ahondar un poco en las razones y estructuras de su existencia.

En su esquema general, este escrito contiene un capítulo que aborda los objetivos que busco alcanzar con esta grabación, así como la justificación de su existencia. Ese mismo capítulo también menciona los criterios que utilicé en la selección del material de grabación y el hilo conductor de todo este trabajo. Los demás capítulos están ordenados por obra. Cada uno de ellos contiene una explicación de la forma musical, un breve análisis musical , los requerimientos técnicos que tiene cada obra según sea el caso, y un curriculum de cada compositor. En cuanto al análisis debo decir que no se trata de un análisis armónico compás por compás sino un análisis general donde se muestran los principales rasgos de cada obra, incluyendo un breve comentario personal de mi percepción como instrumentista acerca de cada composición.

Hasta aquí unas cuantas palabras a manera de introducción, esperando que el contenido de las subsecuentes páginas no se vuelva árido, pesado, ni vacío, sino que refleje aunque sea un poco el acervo de conocimientos que la Escuela Nacional de Música de la UNAM me ha regalado, así como el agradecimiento y cariño que siempre le tendré.

CAPITULO I

Una de las cosas que siempre me ha gustado y me ha llamado la atención es la artesanía, sin importar su país de origen. Siempre me maravillo de encontrar la expresión del ser humano en cosas tan pequeñas y aparentemente sencillas como lo son las artesanías. En especial, me gusta ver lo coloridas que suelen ser. De ese trabajo manual, arraigado al pueblo, una de mis favoritas son las colchas de colores. Pero no una colcha cualquiera, sino aquellas que se hacen a base de distintos pedazos de tela, de diferentes colores, texturas, grosores, estampados y tamaños. Estos trozos se van uniendo formando figuras o patrones. El resultado , a pesar de la diversidad es una armoniosa, colorida y muy bella colcha. Este mismo concepto traspuesto a la música me llevó a la idea de hacer este trabajo. Al meditar sobre qué tema podía grabar, decidí no abordar un sólo estilo, sino hacer una grabación que al combinar diferentes texturas, colores, conceptos, visiones y lenguajes lograra en su diversidad un buen resultado comparable a la colorida unidad que se percibe en esas colchas.

Tomando como únicas limitantes de tiempo y espacio la Escuela Nacional de Música y el periodo de 1990 a 1996, traté de reunir en esta grabación una gran variedad de compositores, cada uno con su propio lenguaje, su propia manera de expresión. El único hilo conductor o unificador, aquel que va hilvanando los trozos de tela, es el piano; el piano como un común denominador. Uno de los objetivos de esta grabación es mostrar cuán vastas son las posibilidades de tratamiento para el piano, mostrar distintas formas de abordar el instrumento, distintas visiones y acercamientos, enseñar distintas formas en que se puede utilizar el piano o componer para él.

Básicamente hay tres áreas de diversidad en las que se enfoca este trabajo: forma musical, lenguaje y tratamiento del instrumento.

En cuanto a la forma musical, me refiero a la estructura. Esta grabación incluye estructuras que se han utilizado durante siglos en el mundo de la música, pero que siempre tienen nuevas posibilidades para el compositor realmente creativo.

Así pues, se incluyen: un estudio, un preludio, una sonata, un tema y variaciones, una rapsodia, etc. ; cada una de estas formas musicales tratada especialmente para el piano.

En su libro "Cómo escuchar la música", Aarón Copland dice que la esencia de la comprensión está en la estructura, es decir, que para que un oyente asimile o entienda la música que escucha, debe asimilar la estructura, por lo menos en términos generales. En base a esta propuesta de Copland, con la cual estoy de acuerdo, uno de los criterios de selección para estas obras fue la forma musical. Existe mucha "música" que bajo la justificación de "libertad" navega sin ton ni son y sin coherencia, envuelta en sonidos que muchas veces se vuelven absurdos y pierden el propósito de su existencia. Uno de mis objetivos es el difundir la música que se hace en la Escuela Nacional de Música a un público no especializado en la materia. Por ello mismo, haber escogido música cuyos compositores no saben lo que quieren ni a dónde van, hubiera sido un error que haría más difícil la comprensión de la música contemporánea al nivel que me interesa difundirla. En consecuencia, incluí obras que sin perder la frescura de lo nuevo y contemporáneo, presentan una forma musical bastante digerible.

En segundo lugar, mencioné el lenguaje. Con este término quiero referirme a la muy particular manera de expresión de cada compositor. Presentar una obra de cada uno de ellos es como ofrecer al público un muestrario que le permita "echar un vistazo" sobra la producción artística que hoy en día se realiza en la Escuela Nacional de Música. Ya si algún oyente queda cautivado o interesado por el lenguaje de un compositor podrá personalmente o por otros medios profundizar en el conocimiento de su música. Esta grabación incluye visiones realmente contrastantes. Una muestra de ellas es comparar el Estudio en La Mayor de Arturo Valenzuela con el Tema y Variaciones de Leonardo Coral, o la Sonata para flauta y piano de Héctor López con los Reflejos de Jaime Ruiz, etc. Hay quienes se expresan en un contexto tonal, otros en un contexto serial, otros atonal, y algunos mas en contextos pantonales y modales. En lo personal, como intérprete puedo decir que entender el lenguaje de cada uno de ellos requiere de gran ductilidad en la comprensión de la música.

Es necesario como intérprete amoldarse a cada una de sus expresiones y esto en lo particular me fue muy interesante, agradable y hasta divertido. Sólo espero que el mismo efecto se produzca en el oyente.

En tercer lugar, aunque no menos importante, está el **tratamiento**. Con ello me refiero a cómo utiliza el compositor al piano en su obra. Esta es una de las razones por las cuales incluí no sólo obras para piano solo, sino también en interacción con otros instrumentos. Así, el piano va cambiando de forma, sus sonoridades se van amoldando a los requerimientos de la música. A veces es un instrumento solista y cantador, que abarca toda la escena y en otro momento es sólo una base armónica que llena la expresión de otro instrumento, o veces más es un complemento inseparable de otro instrumento, indispensable en la expresión de aquel otro. A mi parecer esto es maravilloso y cautivante. El hecho de que un instrumento pueda tener tantas y más facetas es simplemente increíble y esto es algo que quiero mostrar al oyente a través de esta grabación.

Hablemos ahora de los compositores y el periodo de tiempo que abarca esta grabación: 1990 - 1996. La obviedad de esta última fecha no necesita explicación, pero la primera sí. ¿Por qué este año y no cualquier otro? En primer lugar diré que yo formo parte de esa generación. Mi formación como músico en la Escuela Nacional de Música abarcó casi todo este periodo, y muchos de los compositores aquí presentados son contemporáneos. Pero en realidad esta no es la justificación más trascendental, aunque sí válida.

El año de 1990 marca la última década de un siglo. Lo que para algunos es causa de expectación, para otros lo es de augurios y para otros más, de preguntas sobre el porvenir, pero eso es algo a lo que la humanidad se ha de enfrentar muy pronto: los albores del siglo XXI, un hecho que ha causado gran revuelo. Y en estas fechas, que además cierran uno de los siglos más agitados en la vida del hombre, ¿ qué están diciendo y expresando los compositores universitarios? Este trabajo es un granito de arena en la titánica tarea de conjuntar esas expresiones.

Este trabajo abre un espacio que brinda una oportunidad de difundir la expresión de los compositores jóvenes de la UNAM, de las más recientes generaciones, incluso aquellos que sin haber terminado aún sus estudios, ya ofrecen a la sociedad música de alta calidad artística.

Hemos llegado a un punto en el que es necesario hablar de la música contemporánea en México. ¿Qué ha sucedido en los últimos años? Quiero comentar dos entrevistas que me parecieron muy interesantes y complementarias al tema que estamos tratando. Una hecha en 1980 a Julio Estrada y la otra en 1981 a Kurt Pahlen. Ambas reflejan la situación de la música contemporánea en México diez años antes del periodo que interesa a este trabajo.

Para Julio Estrada hay varios problemas que enfrenta la música contemporánea en nuestro país en relación a su ejecución. Una es que los intérpretes interesados en hacer este tipo de música son escasos y no existe un interés colectivo y organizado entre ellos. En segundo lugar, las instituciones que debieran difundirla no lo hacen. Otro punto que comenta el compositor es en relación a la superficialidad que parece reinaba en ese tiempo: "Creo que hay una enorme superficialidad en el sentido de lo contemporáneo en México. Una superficialidad que quiere estar al día pero que no va a tocar tierra..." Y ya casi al final de esa entrevista dice una gran verdad: "...desechar la música contemporánea es desechar la educación." ¡Ojalá que muchos músicos actuales comprendieran la profundidad de esta frase y la asimilaran!

Por otro lado, Kurt Pahlen, vienes, habla de un fenómeno único en la historia de la música universal que se ha dado en este siglo: la ruptura de una estrecha relación entre la música que se produce y el pueblo. Su explicación es muy sencilla: "Después de la 1ª Guerra Mundial, la nueva generación estaba totalmente desilusionada de sus padres, de la política anterior, de lo que parecía un mundo de paz, de tranquilidad, pues lo único que tenía delante de sí era un porvenir de sombras, de modo que no es de extrañar que estalle una enorme revuelta cultural...Los artistas buscan expresiones para el estado de las cosas. Y el público que todavía acude a conciertos, a teatros, busca no la expresión de lo que sufre todo el día, sino que se refugia en el arte como una especie de consuelo. Y a partir de ese momento existe la tremenda escisión que subsiste hoy... entre el artista y su público."

Esta explicación nos lleva a entender porqué la mayoría de los conciertos que se ofrecen anualmente en la Ciudad de México como en otros países del mundo contienen una programación con autores de siglos pasados en su mayoría. Para Kurt Pahlen, el creador hoy en día es una figura trágica que no conoce a su público como lo pudo hacer Beethoven, Haydn o Mozart.

A este respecto, recuerdo muy claramente un concierto al que asistí el año pasado. Durante el Foro Internacional de Música Nueva "Manuel Enríquez", hubo en el Palacio de las Bellas Artes un magnífico concierto con música de Gorecki y Penderecki. Fue una experiencia maravillosa, desgraciadamente el poco público disgregado por toda la sala, no hubiera llenado, junto, ni siquiera el primer piso del Palacio. Sin embargo, cuando se hace el Mesías de Haendel o Carmina Burana de Carl Orff, los teatros y salas generalmente están a reventar. Éxito rotundo, y por supuesto mejores entradas. ¿ A quién le va a interesar entonces hacer música contemporánea que muchas veces "no costea" los gastos? ¿ Será cierto, como dice Kurt Pahlen, que el público actual no quiere escuchar al compositor moderno y prefiere refugiarse en obras pasadas, convirtiendo a los actuales compositores en "figuras trágicas del arte"? Parece que lo más que han hecho los que organizan las temporadas, por ejemplo de las orquestas, es insertar en algunos programas una obra nueva y todas las demás de siglos anteriores. Yo pienso que el problema radica en educar al auditorio para que comprenda la música contemporánea. Es mi esperanza que esta grabación ayude en esa labor pedagógica en aras del arte contemporáneo.

Otro problema que yo veo para los compositores es lo difícil que es lograr que sus obras sean incluidas en algún programa. Siendo sinceros, debemos reconocer que el ambiente musical está a veces demasiado viciado y las oportunidades de sobresalir están restringidas a unos cuantos que "sabiamente" buscan influencias casi siempre políticas y sociales para difundir su música. Es triste ver cuántos músicos jóvenes y talentosos luchan contra ese sistema sin resultado alguno. Por ello, para esta grabación busqué compositores muy jóvenes. Esta nueva generación que apenas empieza a darse a conocer, que no ha perdido la frescura de la música nueva. Su música es arte actual, expresa el mundo en que viven pero con un concepto muy bien definido de lo que quieren decir y cómo lo quieren decir.

Por último, hablemos del lugar. Esta grabación incluye músicos mexicanos estudiantes o egresados de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Hablar de la historia, el trayecto y la influencia de la UNAM en la sociedad mexicana sería interminable y no es precisamente el tema central de este trabajo, pero es indispensable mencionar que sus aportaciones a la cultura de el país han sido infinitas. Siendo la universidad más antigua de toda Latinoamérica, la UNAM a producido grandes logros artísticos a través de los siglos. La Escuela Nacional de Música es muy joven comparada con la UNAM, pero a su corta edad también ha hecho mucho por el arte en México, evidentemente por la música.

En lo particular le debo a la UNAM gran parte de mi formación como músico y profesionista, pues todos los conocimientos y experiencias que de ella adquirí han sido literalmente gratuitos y no teniendo otra mejor forma de corresponder, decidí hacer este trabajo para divulgación del desarrollo artístico que dentro de sus aulas y demás instalaciones se ha ido creando durante estos últimos años. Así pues, la presente grabación es un homenaje a la magna casa de estudios que hoy por hoy produce nuevos músicos a la sociedad mexicana.

¡ Por mi Raza hablará el Espíritu!

CAPITULO II
SONATA PARA FLAUTA Y PIANO
AUTOR: HÉCTOR LÓPEZ

I. LA FORMA MUSICAL

"La forma sonata para el auditor de hoy, tiene algo de la significación que las formas fugadas tuvieron para los auditores del siglo XVIII. A partir de aquellos tiempos, la forma básica de casi todas las piezas extensas de música ha estado ligada de algún modo a la sonata. Es asombrosa la vitalidad de esta forma. Está exactamente tan viva hoy como lo estaba en la época de su primer desarrollo . La lógica de la forma, tal como se practicó en los primeros tiempos, más su maleabilidad en manos de los compositores posteriores, explica, sin duda, su continuo dominio sobre la imaginación de los creadores musicales durante los últimos 150 años por lo menos." (A. Copland, Como escuchar la música)

Sonata es una palabra difícil de definir, pues su amplitud abarca principalmente tres acepciones:

1. Cuando la palabra sonata apareció en el mundo de la música, se utilizaba para diferenciar una obra para ser tocada, de una para ser cantada. Es decir, en el Barroco se utilizaba la palabra Cantata para todo aquello que requería de la voz, y Sonata (de *sonare*) para las piezas instrumentales. Actualmente este significado casi no se usa.

2. Sonata como un todo se utiliza para describir una obra entera que consta de tres o cuatro movimientos.

3. Forma sonata también es una estructura musical que contiene a grandes rasgos exposición, desarrollo y reexposición. Casi siempre es el primer movimiento de una sonata completa.

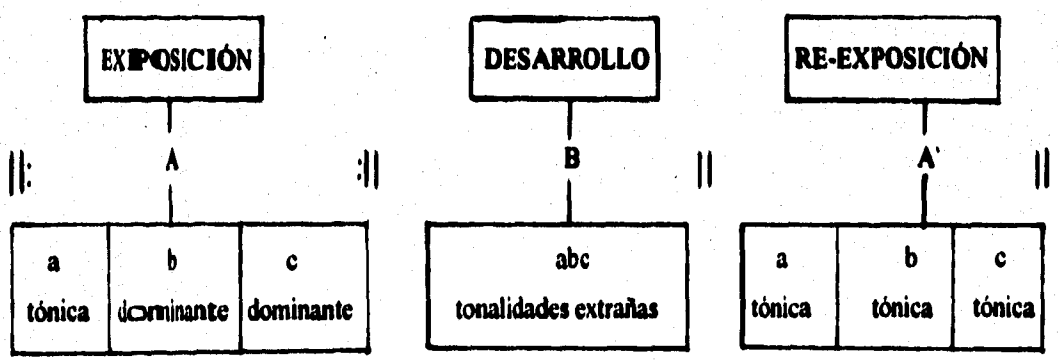
La sonata como la conocemos hoy en día inició con Carl Phillip Emmanuel Bach, pero se estableció como forma definitiva con Haydn y Mozart. Poco a poco se ha desarrollado y ha sufrido diversos tratamientos, pero hoy en día se sigue escribiendo. Pareciera que la sonata se utiliza principalmente para denotar una obra de tres o cuatro movimientos para un instrumento solista, pero de hecho todas las sinfonías, cuartetos, conciertos, oberturas, etc. son sonatas para más de un instrumento.

La sonata como un todo, como ya dije, es una obra que consiste en tres o cuatro movimientos. Casi siempre se combinan de la siguiente manera:

rápido - lento - rápido o bien, rápido - lento- moderadamente rápido - muy rápido

El primer movimiento casi siempre es un tiempo rápido, que podría ser un *allegro* y casi rigurosamente es un forma sonata, la cual explicaremos más adelante. El segundo movimiento cuando es lento puede ser un tema con variaciones o un *rondó* lento o una forma ternaria. El tercer movimiento suele ser un *minueto* o un *scherzo*. Muchas veces el segundo y el tercer movimiento se invierten. El cuarto movimiento a veces es un *rondó* extenso o de nuevo una forma sonata.

Hablemos ahora de la forma sonata como estructura musical. En realidad se trata de una forma ternaria muy extensa: ABA'. Si tomamos como ejemplo el esquema que da Aarón Copland en "Cómo escuchar la música", tenemos lo siguiente:



La exposición consta de tres "temas" aproximadamente. Comienza en tónica y termina en dominante. El primer tema suele ser masculino y el segundo femenino. El tercero es generalmente el que no lleva a la dominante además de ser el tema conclusivo. La reexposición es casi igual a la exposición, la diferencia radica en la tonalidad, pues la reexposición se mantiene en la tónica al final. Muchas veces dentro de la exposición o la reexposición hay puentes. Estos son las pequeñas o largas frases que permiten unir un tema con el siguiente. Antes era muy común que la exposición se repitiera integra una vez antes de pasar al desarrollo. Hoy ya casi no se usa esta repetición, a pesar de que en los inicios de la forma sonata era un requisito indispensable.

El desarrollo es la parte más libre de una sonata y por consiguiente donde el compositor tiene más oportunidad de probar su imaginación. A veces se usa como pretexto el material de la exposición pero sólo para hacer nuevas combinaciones y poder desarrollar la pieza. No hay reglas dentro del desarrollo. Esta libertad ha hecho que conforme pasan los años , el desarrollo de la forma sonata haya adquirido mayor importancia y longitud que en sus inicios.

Además de estas secciones elementales, el tiempo ha ido aumentando otras partes, como son : una introducción casi siempre lenta al inicio de toda la forma sonata y una *Coda* al final, que es un pretexto para alargar el material , dando mayor efecto conclusivo a la pieza. Las *Codas* son a veces muy largas, sobre todo en el romanticismo.

II. ANÁLISIS

Esta obra fue compuesta entre noviembre de 1993 y marzo de 1994 y está dedicada a Luz Arcelia Suárez, quien realizó esta grabación conmigo.

La sonata que nos ocupa en este trabajo consta de cuatro movimientos repartidos en la siguiente forma:

rápido - muy rápido - lento - rápido

En cuanto a la armonía es difícil definirla; parece ser que es una armonía tonal pero muy libre, incluso cromática. Utiliza muchos acordes sin terceras, pero recurre mucho a las quintas. La música es muy rítmica; sobre todo quiero hacer notar que la obra está llena se síncopas y que el bajo que realiza el piano tiene mucha importancia. El efecto que causa esta obra a final de cuentas es de mucha brillantez y frescura. Yo pienso que de la grabación, ésta es la obra más accesible al público en general . Es de ese estilo de música que es agradable escuchar. Según las palabras del propio compositor es música clásica con gran influencia de la música popular, sobre todo del rock y el jazz. Esta mezcla de elementos clásicos y populares, permite escuchar una obra que a veces suena a Prokofiev y a veces suena a Claude Bolling; pero debo confesar que el resultado me parece maravilloso.

Entrando en un análisis más concreto, el primer movimiento, *molto allegro*, es precisamente una estructura de forma sonata dividida de la siguiente forma:

a) Introducción: de los compases 1 al 12
b) Exposición: del los compases 13 al 61
c) Desarrollo : de los compases 62 al 94
d) Reexposición: del los compases 95 al final

La introducción la realiza el piano y respetando las reglas de composición, comienza en *adagio*, pero va acelerando poco a poco, dando paso a que la flauta inicie la exposición en *molto allegro*. Quiero hacer notar un detalle interesante: la reexposición del tema aparece en el piano en vez de en la flauta, lo cual es poco común. Siendo muy tolerantes con el tratamiento armónica, podemos decir que este movimiento está en DO MAYOR.

El segundo movimiento, *presto*, es una forma ternaria dividida así:

- A

- Introducción de los compases 1 al 4
- Primer material de los compases 5 al 14
- Segundo material de los compases 15 al 32
- Regreso al primer material de los compases 33 al 43

- B

- *Cantabile*, muy contrastante con la parte anterior debido al cambio de tiempo, de los compases 44 al 76.

-A`

- Puente de los compases 77 al 80
- Segundo material de los compases 81 al 96
- Primer material variado de los compases 97 al final

Es interesante notar que la reexposición está invertida, pues presenta primero el segundo material y luego el primero. La diferencia entre la forma sonata y esta forma ternaria radica en que la parte B no es un desarrollo de la exposición sino algo totalmente contrastante.

El tercer movimiento, *Larghetto*, también es una forma ternaria. Este es el movimiento más contrastante de la sonata, pues es el movimiento lento. Es un movimiento que crea una sensación desolada, como un paisaje helado y extenso, que en la parte central se vuelve agudo, casi punzante, para luego regresar a la misma sensación de su inicio. Armónicamente este movimiento da la sensación de estar en la tonalidad de RE MENOR. A diferencia de los dos movimientos anteriores esta vez la introducción la tiene la flauta sola y la primera aparición del tema está en el piano. El tema es muy pequeño en relación a la parte B, la cual se vuelve muy extensa en proporción a la A.

La división es la siguiente:

A

- Introducción de los compases 1 al 3
- Tema de los compases 4 al 12

B

- De los compases 13 al 52

A`

- Del compás 53 al final. Esta vez, el tema sí está en la flauta.

El cuarto movimiento, *allegro*, es un *Rondó*. Su esquema general es:

Introducción de los compases 1 al 14
A tema de los compases 15 al 24 en la flauta
B de los compases 25 al 32
A tema de los compases 33 al 43 en el piano
PUENTE de los compases 44 al 53
A tema de los compases 54 al 64 en el piano y luego en la flauta
C de los compases 65 al 81, la sección más contrastante
A tema de los compases 82 al 92
GRAN *CODA* del compás 93 al final

El nombre de gran *coda* lo doy porque no solo es un final para el cuarto movimiento sino para toda la sonata. Esto se hace evidente si vemos que lo primero que aparece en esta *coda* es el tema del primer movimiento de la sonata, luego en el compás 11 vuelve a aparecer el tema del *rondó* y viene la conclusión.

A pesar de ser un *rondó*, el tema no aparece estrictamente igual cada vez, sino más bien es un tema variado.

En cuanto al lenguaje del compositor, creo que logra una fusión perfecta entre ambos instrumentos, pues aunque a veces funge como acompañante del otro, la esencia de esta música no se logra si no están en perfecto acuerdo ambos instrumentos. En cuanto a su escritura, es muy "abemolada", es decir, el compositor usa mucho armonías llenas de alteraciones, pero principalmente de bemoles . Otra característica de su escritura es que muy al estilo de Debussy, es compositor escribe absolutamente todo lo que pide de un instrumentista. La partitura esta plagada de indicaciones dinámicas y agógicas que no dejan la menor duda para el intérprete.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Primero que nada, esta obra requiere de una minuciosa y paciente lectura, debido a que tiene muchas alteraciones y es fácil caer en algún error de lectura tanto en la flauta como en el piano. En segundo lugar es muy importante el control rítmico y la absoluta comprensión de la síncopa, pues la obra esta llena de ellas y otros elementos rítmicos de contraste, como el juego de acentos que es necesario dominar a la perfección en ambos instrumentos.

Técnicamente la flauta tiene muchas agilidades: escalas, mordentes, trinos, notas repetidas, etc. que sí requieren de mucho estudio. El piano no tiene tantas escalas difíciles, pues la dificultad pianística es más bien rítmica y colorística, pues es necesario que el pianista siga todas las instrucciones y dinámicas que escribió el compositor, y créame, amable lector, que son muchas.

Creo que el punto más importante de esta sección es que se requiere por parte de ambos instrumentistas un oído sensible a al música de cámara. Esta obra no es para flauta con acompañamiento de piano. Es una obra que requiere un buen nivel técnico y musical por parte de los dos instrumentos y requiere de muchas horas de estudio en conjunto, donde ambos músicos busquen un ensamble que haga de los dos instrumentos un solo lenguaje musical.

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

Héctor B. López González nació el 15 de marzo de 1972 en la Ciudad de México. Ingresó a la Escuela Nacional de Música en 1979 en el CIM. Inició sus estudios de composición en 1991 con el Maestro Salvador Rodríguez. En 1992 Ingresó a la cátedra del Maestro Ulises Ramírez, con el que actualmente cursa el sexto semestre de la Licenciatura en Composición. Se han presentado sus obras en la Sala Xochipilli y en la Sala Manuel M. Ponce. En 1995 ganó el segundo lugar de composición para estudiantes del Segundo Encuentro Latinoamericano de Arpa, por lo cual presentó una obra en Veracruz, Veracruz. Desde 1989 paralelamente a sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música, ha tocado con varios grupos de Rock, por lo cual su música tiene influencias de la música popular.

CAPITULO III

PRELUDIO

AUTOR: HÉCTOR CENTENO

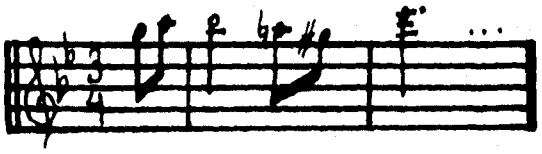
I. LA FORMA MUSICAL

Preludio es una palabra que viene del latín *PRE* que significa antes y *LUDERE* que significa jugar. Un preludio es una pieza musical que se ejecuta antes de otra, es una especie de introducción por ejemplo de una ceremonia litúrgica, de una suite o de una fuga como en los Preludios y Fugas de Bach. Este concepto de preludio es el más arraigado a su significado literal y el que se utilizó en gran parte de la historia de la música. Sin embargo, para el siglo XIX el significado de preludio cambió , o para ser más exactos se amplió. Surgió en ese siglo una gran variedad de piezas escritas casi siempre para piano con una estructura poco precisa, si no es que absolutamente libre. Como título, podía significar cualquier cosa, desde una pieza tranquila hasta una larga pieza virtuosística y aparatosa. Los más claros ejemplos los encontramos en los Preludios de Chopin, Scriabin y Debussy. Aunque existen preludios diversos, la mayoría son solos instrumentales, preferentemente para teclado o más antiguamente para laúd.

II. ANÁLISIS MUSICAL

Este preludio es una pequeña pieza que consta de 31 compases. Llamarla una pieza tonal o atonal sería arriesgado. Parece no estar muy fundada en ninguna de las dos vertientes. A mi percepción, parece más una pieza tonal, aunque con vastas libertades. Justifico esta idea diciendo que sí existe una tendencia en toda la obra hacia un centro tonal que es SOL MENOR , sin embargo el compositor no trata todas las armonías de la pieza en un contexto tonal tradicional, pues utiliza acordes y enlaces ajenos totalmente a la supuesta tonalidad que sería SOL MENOR.

En cuanto a su estructura, como buen preludio, no es algo muy definido, pero yo encuentro tres secciones, lo que nos da una especie de forma ternaria. En primer lugar tenemos una sección A en *andante nostálgico y rubato*; son 14 compases con su respectiva anacruza. Las frases surgen del mismo motivo



La última frase de la sección llega al clímax de un *fortíssimo* y con un intervalo de novena para después descender a un *ralentando y diminuendo* que cierra la sección. Este intervalo de novena es el más abierto de todo el preludio, lo que armónicamente ya le da validez como punto climático, además de que se refuerza con el choque armónico del acorde en la mano izquierda. La segunda sección , B, es *piu mosso* con la indicación de enérgico y matices fuertes. Son 7 compases muy contrastantes a la primera sección. Existe aquí otro clímax, opuesto al de la sección A; éste se encuentra también en *fortíssimo* pero en un registro mucho más grave que el anterior, lo que le da más sonoridad además de que la novena se reduce en este caso a una séptima. La tercera sección. A', vuelve al *tempo primo* e incluso inicia con el mismo motivo; son diez compases con anacruza que tienen el mismo carácter que de la primera, una especie de reexposición y conclusión de la obra que termina en un acorde de SOL MENOR quebrado en corcheas desde el antepenúltimo compás.

Este preludio es una obra muy dúctil y maleable, semejante al hule capaz de estirarse o contraerse según las necesidades de expresión.

El propósito de esta obra, según el propio compositor lo expresó, no es escuchar algo placentero, ni crear una sensación agradable al oyente. Es su concepto, que la música no sólo sirve para crear placer o para escribir cosas "bonitas", sino también aquello que nos duele y nos traiciona el alma. El autor dice que su música no busca resolver el conflicto, sólo mostrarlo y dejarlo así. El explica que todas sus obras hasta ahora producen esa sensación desolada y frustrada. El piensa en este preludio como el reflejo de un momento a solas en que el ser humano recuerda un lugar lejano en su pasado, un momento en el que se enfrentó a sí mismo, un recuerdo gris y helado. Cada oyente puede pensar en un momento así de su vida. A final de cuentas, tras el *piu mosso* de la parte central en que el recuerdo parece más palpable y doloroso, la música vuelve a la nostalgia de aquella tarde, día o noche sin solución.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Este preludio es una de las piezas técnicamente más fáciles de resolver en esta grabación. No necesita grandes saltos, virtuosismo , ni grandes velocidades o dedos ágiles. Lo único que necesita es la capacidad de la introspección. Mirar de manera introvertida cada tecla y fusionarla a una sensación interna. Técnicamente es necesario manejar con absoluto control las sonoridades. pues es necesario cambiar el color de cada frase sin alterar el sentido de la pieza, además de introducir la sorpresa que causan los motivos rápidos de dobles corcheas con un regulador abierto que sólo aparecen cuatro veces en la obra como una sonoridad fuerte pero fugaz. Hay que tener mucho control en esos cuatro puntos para que el sonido no se dispare del ambiente que crea todo lo demás. Fuera de esto es necesario un oído paciente que escuche y deje sonar los colores que la armonía y las frases crean en esta pieza.

IV. CURRICULUM DEL JOVEN COMPOSITOR

Héctor Manuel Contreras Cisneros García nació en la Ciudad de Puebla el 12 de octubre de 1971. A la edad de 13 años inicia sus primeros estudios artísticos en piano, trombón, armonía y arreglo instrumental con maestros particulares y cursos y composición de manera autodidacta. En 1989 ingresa al Conservatorio de Música y Declamación en la Ciudad de Puebla donde continúa sus estudios en ambos instrumentos.

En 1991 se traslada a la Ciudad de México para ingresar a la Escuela Nacional De Música de la UNAM, donde continúa por tres años sus estudios de trombón e inicia los de composición. Actualmente está por concluir la Licenciatura en Composición en dicha escuela. Ha participado en cursos de composición impartidos por los maestros Franco Donatoni y Julio Estrada, además de asistir como oyente a diversas clases maestras impartidas por instrumentistas internacionales y a cursos de interpretación de música barroca impartidos por los cantantes Joseph Cabré y Nigel Rogers. Como trombonista también ha participado activamente en cursos ofrecidos por el maestro Ralph Sauer.

Sus obras se han presentado en las Salas Xochipilli y Huehuecóyotl de la Escuela Nacional de Música, en la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes y en el Estudio Bartók.

Fue seleccionado para participar con sus obras en la primera Feria Universitaria de las Artes, realizada por la UNAM en 1995.

Como trombonista ha participado en estrenos de obras de jóvenes compositores en las salas de la Escuela Nacional de Música y de la Universidad Iberoamericana.

CAPITULO IV
TEMA Y VARIACIONES
AUTOR: LEONARDO CORAL

I. LA FORMA MUSICAL

Variación viene del vocablo latino *varius* que significa diverso. Una variación, como su nombre lo dice, es cuando se hace una modificación o transformación de algo, en este caso de una idea musical. La única condición es que retenga algo reconocible de su versión original. Para lograr esto, el compositor puede recurrir a muchas técnicas como son el cambio de tiempo, de ritmos, la ornamentación, los trocados y demás recursos contrapuntísticos, cambios de tono, etc. Hay tres elementos básicos para lograr esta forma musical: melodía, armonía y estructura de la frase. Cualquiera de estas tres cosas sirve como base o hilo conductor de las variaciones. Cualquiera de esos elementos deben ser ese "algo" reconocible y constante en el desarrollo de las variaciones.

El tema con variaciones es una forma musical donde a partir de un material dado, se van aplicando continuamente distintas técnicas de variación. El tema y variación puede ser una obra por sí sola, como en este caso, o ser parte de una estructura más grande, por ejemplo, el movimiento de una sonata o sinfonía. En este último caso sería más un recurso composicional que una forma musical independiente.

Generalmente el tema es muy sencillo en cuanto a su estructura armónica o melódica, incluso rítmica, pues ello permite que haya más posibilidades de variación. Cuando el tema es muy definido, con un final armónicamente conclusivo, las variaciones casi siempre son de sección, es decir cada una va concluyendo de igual manera. Sin embargo a veces el tema es una breve sucesión armónica que se repite sin interrupción, convirtiéndose las variaciones en variaciones continuas, como una *passacagglia o chacona.*

Parece ser que las variaciones más antiguas conocidas hoy en día son inglesas y españolas del siglo XVI. Ya en el siglo XVII las variaciones eran fundamentales en la tradición alemana. Este recurso fue complicándose, pues las variaciones barrocas eran por lo general muy rebuscadas. A diferencia de ellas, en el clasicismo se componían variaciones más sencillas y uniformes. El mejor ejemplo de ello lo encontramos en W. A. Mozart. Ya para el siglo XIX aparecen las primeras variaciones libres con los Estudios Sinfónicos de Robert Schumann. A partir de esta época, la estructura de tema y variaciones ha seguido una rápida evolución, cada vez más libre donde a veces es necesario un riguroso análisis armónico para encontrar el hilo conductor de algunas de estas composiciones.

II. ANÁLISIS

Esta pieza fue compuesta en 1995 y consiste en 18 variaciones de un material muy pequeño. Básicamente todas las variaciones son armónicas, es decir, el material base sobre el cual se desarrolló cada variación, el hilo conductor, es la armonía y no la melodía. La obra puede dividirse en cinco secciones:

a) **Presentación:** Del tema a la variación III
b) **Tensión:** De la variación IV a la VII
c) **Reposo:** De la variación VIII a la XI
d) **Clímax:** De la variación XII a la XVI
e) **Resolución y Epílogo:** Variaciones XVII y XVIII

a) Presentación:

La función de esta sección es introducir al oyente en el color de la pieza. El tema, sencillo, es anacrúsico en 3/4; está construido a base de alternancias de intervalos de 7ª y de 4ª, finalizando con acordes hexáfonos. Maneja además dos voces en la mano derecha dobladas a la octava inferior por la mano izquierda.

La primera variación es un canon rítmico donde ambas manos hacen figuraciones de la armonía del tema. La mano izquierda transporta el esquema armónico a la 12ª inferior.

La segunda variación es otro canon pero esta vez en 9/8, a la 15ª inferior y superior a través de un trocado.

La tercera variación también es un canon a la 8ª inferior pero un tanto cuanto contrastante con las anteriores debido a que el valor constante en esta variación se reduce, de corcheas a tresillos de dobles corcheas.

Este bloque de presentación maneja principalmente un recurso contrapuntístico muy famoso: el canon, en diferentes distancias y ritmos. Además el tiempo del tema y las variaciones es bastante tranquilo, dando tiempo al oyente para que se vaya adentrando en el concepto de la obra.

b) Tensión:

La función de esta sección es llevar poco a poco el material a mayor tensión y movimiento, ampliando el registro. Hasta ahora el compositor sólo había utilizado el registro medio y superior del piano. En esta sección baja a un registro más grave para crear mayor tensión y un primer punto culminante de la obra en la variación VII.

La variación IV es rítmica y de textura del esquema armónico presentado en la variación I.

La variación V a diferencia del tema, es tética y en 2/4. Básicamente es un trocado del esquema armónico presentado en la variación IV.

La variación VI de nuevo es anacrúsica, pero la introducción de quintillos de semicorchea, la dinámica en *fortissimo* y los choques armónicos de 2ª menor logran a mi parecer la mayor tensión de la sección.

La variación VII es un trocado del esquema armónico de la variación VI pero con tresillos de semicorchea y los choques "tensionantes" de 2ª menor.

c) Reposo:

Esta sección es total y absolutamente contrastante con la anterior. Los tiempos bajan súbitamente y el ambiente que se crea es mucho mas tranquilo que el anterior.

La variación VIII es un *tempo adagio*, en 5/4 y anacrúsica. Es una variación de ritmo y textura que utiliza un trocado del esquema armónico de la variación VII. La armonía se enriquece agregando 3as y 7as. El color de la variación es muy suave a pesar de estar en el registro bajo y medio.

La variación IX vuelve a cambiar el compás, esta vez a 4/8 en matices muy suaves y con el mismo carácter tranquilo de la variación anterior. Aparecen tresillos de semicorcheas contrapuestos a ritmos de subdivisión binaria, sin que el sonido pierda su transparencia en el registro agudo del piano. Es un trocado del esquema armónico de la variación anterior.

La variación X alterna dos compases distintos, aumenta el volumen de los matices y es como un pequeño contraste dentro de la calma de esta sección.

La variación XI vuelve al *adagio expresivo* e incluso esta vez añadiendo el *rubato*. La textura de esta variación es homofónica y es la más larga del ciclo.

d) Clímax:

A través de cinco variaciones, el compositor llega al punto más alto de la obra.

La variación XII es un canon tético a la 8ª superior en 2/4 en un tiempo *allegro*, lo cual contrasta fuertemente con la sección anterior.

La variación XIII es un esquema rítmico armónico del tema simplificado, con una leve variación en la armonía. Es una variación que utiliza el recurso de pregunta y respuesta entre el agudo y el grave, con un relleno armónico de tresillos. Es una variación con mucha tensión y movimiento que requiere de un carácter fuerte y un tanto agresivo.

La variación XIV es muy enérgica y su principal característica es el ritmo. Armónicamente la tensión sigue en aumento, pues enfatiza los choques verticales de 7as. y 4as. justas y aumentadas, todo en un matiz *forte y fortissimo*.

La variación XV ya tiene una indicación de "vivo", lo cual sigue aumentando la tensión. Está elaborada a base de 2as. menores sucesivas y 7as. mayores simultáneas. Es una línea melódica y armónica que inicia en el registro agudo del piano y avanza hacia el grave rápidamente, para desembocar en la variación XVI.

La variación XVI tiene los matices más fuertes de la obra. La primera parte está elaborada con la disposición horizontal de la armonía del tema con una ampliación. En el centro la armonía se vuelve vertical y al final de la variación vuelve a lo horizontal.

e) Resolución y Epílogo:

La variación XVII vuelve al *tempo primo* de toda la obra , pero en 5/4. En la mano derecha aparece claramente una transposición del tema, levemente variado armónicamente. La mano izquierda utiliza trémolos. Al final de la variación el tiempo se hace más lento, convirtiendo esta variación en la resolución de toda la obra.

La variación XVIII es un *adagio* tético en 4/4 en matices *piano y pianissimo* a tres voces. Es la variación que hace la función de epílogo, creando una lejana remembranza del inicio.

Si hacemos un análisis más subjetivo, la obra presenta en sus inicios un color de presagio. Tienen las armonías un inicio tranquilo bajo el cual hierve algún suceso desconocido y agitado. Poco a poco se va desencadenando una especie de tormenta que llega hasta el clímax de la variación XVI. Súbitamente la tormenta termina y vuelve esa especie de "paz" que se sentía al principio. Es una sensación , un ambiente húmedo, similar al que nos regala la naturaleza tras una densa tormenta.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

El Tema y Variaciones de este capítulo es una de las obras más difíciles de la grabación tanto técnicamente como en su comprensión. Siendo una obra muy densa, se requiere una lectura muy minuciosa, pues es muy probable que en las primeras lecturas se pasen por alto varias notas falsas. Una vez que se ha hecho una paciente y detallada lectura, debo decir que los requerimientos técnicos son muchos. Esta obra requiere de un absoluto dominio de dinámicas, colores y texturas del sonido, pues así como una variación requiere un *presto* agresivo, otra pide una sonoridad muy cristalina y otra más muy apagada, otras en *piano* y otras en *forte*, pero siempre con distintas intenciones. Se requiere un total control de sonoridades. También requiere agilidad, pues algunas variaciones son muy veloces y hay que buscar que las dobles corcheas o los tresillos además de rápidos sean muy parejos.

Hay algunas variaciones que tienen saltos muy abiertos en ambas manos, como es el caso de la segunda variación, para la cual es necesario mucha exactitud y reflejos muy bien dominados. La destreza rítmica del pianista también va en juego en esta pieza, pues el compás cambia constantemente, además de que las combinaciones rítmicas no son siempre las más comunes.

En cuanto a la comprensión , creo que el instrumentista debe tener muy claro el concepto del autor antes de poder buscar una interpretación. Es, como ya dije, una obra muy densa que requiere algunas horas de trabajo de análisis más que de horas de estudio al piano. Es necesario reconocer la armonía constante en cada variación así como la transformación que sufre en cada una de ellas, pues de otra manera el pianista corre el riesgo de perderse en un sin fin de notas sin sentido alguno.

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

Leonardo Flaviano Coral García nació en la Ciudad de México en 1962. Se inició en la música de forma autodidacta. Posteriormente ingresó a la Escuela Nacional de Música de la UNAM estudiando piano con el Mtro. Jesús Ma. Figueroa y composición con los maestros Juan Antonio Rosado , Radko Tichavsky y Federico Ibarra.

En 1984 obtuvo el segundo lugar en el concurso de composición "Círculo Disonus", en la categoría de música para piano.

Participó en el curso de composición impartido por el maestro Marco Stroppa en el Festival Internacional Bartók, en Zombathely , Hungría. llevado a cabo en julio de 1993.

Participó en el curso de composición impartido por Franco Donatoni en México en 1993 y 1994.

Su música se ha presentado en México, Cuba, Estados Unidos de Norteamérica y Rumania. Recientemente se tocó su quinteto para flauta, clarinete, piano, violín y cello en el XVIII Foro Internacional de Música Nueva "Manuel Enríquez".

Ha presentado música para percusiones, piano sólo, dos pianos, oboe y piano, flauta y piano, viola y piano, cello y piano, voz y piano, flauta sola, clarinete solo y conjunto de cámara (piano con cuarteto de cuerdas, flauta , clarinete y percusiones), quintetos de alientos, órgano y banda sinfónica.

Es miembro de la Liga de Compositores de México y su obra "Enigma " fue una de las obras editadas, con apoyo del FONCA, con motivo del XX aniversario de la Liga.

Para el periodo 1995-1996 le fue otorgada una beca del FONCA para jóvenes creadores, bajo la encomienda de hacer un concierto para piano y ensamble de cámara.

CAPITULO V
MAGMAS
AUTOR: SALVADOR RODRÍGUEZ

I. FORMA MUSICAL

"El más grande y vistoso problema de la posguerra está representado por la aparición de la música electrónica. Esta se presenta, al menos desde el punto de vista teórico, como el acto revolucionario más radical llevado a cabo en la tradición de la música occidental."(Enrico Fubini, la estética Musical del siglo XVIII a nuestros días, pp. 164).

En este capítulo no hablaré de una estructura musical , pues la pieza no es en sí un modelo de alguna forma históricamente estudiada y conocida. Hablaré más bien de una corriente de composición característica de nuestro siglo. Se trata de la música electrónica.

En términos generales, música electrónica es toda aquella que se logra por la producción o modificación del sonido por cualquier medio eléctrico, electromecánico o electrónico. Podríamos sentar sus antecedentes en el siglo XIX cuando Thomas Alva Edison y Emil Berliner inventaron el fonógrafo. Ahí comenzó la búsqueda de la humanidad por reproducir sonidos grabados previamente. Después de ellos., aparecieron hombres como Thaddeus Cahill que inventó el Telarmonium (un dispositivo que convertía en sonidos tenues, las señales eléctricas) o Martenot que en 1928 dio a conocer su famoso instrumento Ondas Martenot, muy utilizado por Messiane, Jolivet y P. Donostia entre otros. Fue precisamente en la década de 1920 que se dio un rápido adelanto tecnológico en el ámbito de la electrónica, lo cual desarrolló ampliamente la música de esta corriente. Ya en la década de 1950 apareció la cinta magnética, la cual abrió todo un campo de probabilidades composicionalcs. La cinta magnética ha sido muy utilizada en conciertos de música de vanguardia.

De los inicios de la música electrónica, podemos hablar de la Escuela de Colonia, fundada por Herbert Eimer cerca de 1950, donde sobresalieron compositores como: Stockhausen, Ligeti y Koenig. En Italia comenzaron L. Berlio y B. Maderna. En Estados Unidos también se hicieron muchos estudios sobre electrónica en la década de los 50's y varios músicos representativos de la música de cinta aparecieron, como V. Ussachevsky, H. Luening, L. y E. Baron y J. Cage entre otros.

La principal idea de la música electrónica es poder manipular el sonido a gusto del compositor. Ya no hay más limitantes de color o timbre, pues existe una total libertad únicamente limitada por las posibilidades físicas de la recepción del oído humano.

La música electrónica pertenece a la época llamada posweberiana. A partir de ésta época el compositor ya no compone sólo por intuición, sino porque muchas veces sus obras son producto de una conciencia muy característica del siglo XX. Tras las dos guerras, el hombre busca asirse de cosas concretas, busca alimentarse más del pensamiento filosófico o simplemente del pensamiento que de un abandono lírico y romántico característico de siglos pasados. El músico muchas veces es también filósofo. De ahí que surgiera por ejemplo la música dodecafónica o serial, basada en un ordenamiento puramente intelectual. Muchas obras de compositores vanguardistas van plagadas de filosofía, incluso muchas de ellas son una manera de demostrar sus teorías en un mundo artístico donde la polémica y la estética son el pan de todos los días.

Según Enrico Fubini, hay dos formas de contemplar la música electrónica: " Por una parte puede considerarse como el producto de una lógica evolución de la dodecafonía después de Weber, como última etapa de la disolución de la tonalidad. Por otra parte, es un acto de rebeldía también contra la misma dodecafonía, en la que prevalecía aún el principio constructivista, con la rígida formación de la composición mediante la serie de los doce sonidos. En el campo de la música electrónica hallase en cambio la máxima y total libertad..."(idem)

El desarrollo de las computadoras abre también un nuevo campo de posibilidades, pues es una gran herramienta en el proceso de componer música electrónica, aveces hasta es indispensable.

La música electrónica puede ejecutarse a través de medios electrónicos únicamente, como una grabación, o en vivo en combinación con instrumentos tradicionales u orquestas.

Para el oyente, la música electrónica abre una gama de posibilidades pues no se trata como en la música clásica de reconocer una forma familiar sino de explorar un mundo nuevo de sonoridades.

II. ANÁLISIS

¿Cómo fue el proceso de elaboración de esta obra?

Para hacer la cinta, se graban las armonías, motivos o cualquiera que sea el material musical que se va a trabajar. En esta caso se grabaron en el piano Bosendorfer que está en la sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música. Sobre esta grabación, hecha en diferentes registros del piano, se trabaja para hacer la distorsión del sonido a través de medios electrónicos. Esta distorsión es algo similar a una fotografía ampliada. Sabemos que al ampliar una fotografía, los puntos de colores que forman la figura se separan y la máquina que amplía, rellena los huecos que se crean por esa distancia, logrando una fotografía más grande. Lo mismo sucede con el sonido. Cuando la máquina rellena los huecos de la ampliación, se logra la distorsión sonora. El compositor maneja la distorsión y el material a su gusto hasta dejar una especie de pista sobre la cual el pianista debe tocar.

La partitura del piano sólo lleva unos cuantos trazos de la cinta, siendo la principal guía que toda la partitura está medida y escrita en segundos y minutos.

Es evidente al oyente que esta obra no es tonal. Está concebida ante el efecto sonoro que se pueda crear entre ciertas armonías y su distorsión en la cinta. Las armonías utilizadas en este caso son muy cerradas, incluso casi siempre una mano está tocando sobre la otra. Aunque la obra contiene moldes repetitivos, algunas veces simétricos, incluso como un espejo entre una mano y otra, el principal enfoque del compositor es de registro. Es decir, el autor busca las diferencias entre tocar un registro agudo o uno mas grave y la sensación sonora que esto produce.

Esta pieza está compuesta en una sola sección continua desde su inicio hasta el final, sin embargo tiene cuatro puntos importantes, cuatro toques evidentemente sobresalientes. Estos se encuentran en: 46" , 1'13 ", 1'32" y 1'50 ". De estos cuatro el más importante por ser el punto climático es el cuarto.

El principal propósito según las propias palabras del compositor es crear una atmósfera, una especie de nube sonora donde la cinta y el piano se fusionen. Se trata de no lograr una distinción sino una complementación de modo que el oyente no escuche a dos fuentes sonoras sino que capte la sensación sonora total y no la división de los elementos utilizados., en este caso, piano y cinta . Así pues combina los registros del piano con los de la cinta tratando de que no se distingan uno del otro.

En cuanto al nombre de la pieza, MAGMAS, diremos primero que es parte de un ciclo más grande de piezas que aún están en proceso de elaboración. MAGMA es el conjunto de rocas que existe debajo de la corteza terrestre cuya temperatura es superior a los 1000^{a} . Estas rocas son una masa pastosa o semilíquida compuesta esencialmente por sílice y magnesio. El autor trata de reflejar precisamente el MAGMA, ese elemento líquido, pesado y viscoso que se escurre lentamente pero sin reposo. De ahí que la obra no tenga reposo sino que siga una armonía tras otra, continua como la lava de un volcán que escurre, ese o simplemente está en movimiento. Incluso ese elemento caliente y fogoso que germina en el interior del líquido explota repentinamente como haces de luz fugaces. Estas explosiones están en la música en los cuatro toques de los que hemos hablado previamente. El resultado sonoro no es ligero y claro como el agua sino pesado , brumoso y caliente como el Magma.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

El problema principal de esta obra es coordinar el piano con la cinta. Para ello se puede usar cronómetro, pues la partitura está marcada en cada segundo, o bien estudiar marcando los puntos claves.

Esta obra requiere de mucha habilidad de dedos: agilidad y rapidez para repetir patrones muy veloces. Tiene motivos muy cerrados por lo que se vuelve muy complicada para un pianista de manos grandes y definitivamente muy cómoda para alguien que tiene las manos muy pequeñas .

La otra dificultad de la obra consiste en mantener una sonoridad que se confunda con la cinta, evitando que sobrepase el volumen de la cinta o bien que la cinta se escuche por encima del piano. Cuidar este elemento puede convertirse en el éxito o fracaso de la obra.

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

Salvador Rodríguez nació en la Ciudad de México. Estudió la carrera de Composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM con los maestros J. A. Rosado y Radko Tichavsky. También ha tomado diversos cursos con Julio Estrada. Ha impartido diversas asignaturas en la Escuela Nacional de Música como Profesor de Tiempo Completo en las áreas de Contrapunto, Armonía y Análisis Musical. También tiene a su cargo un taller de introducción a la composición. Ha compuesto música de concierto, música para teatro y para cortos de cine.

Desde 1994 ha dirigido su búsqueda composicional a la creación de obras que combinen instrumentos acústicos y medios electrónicos, experimentando la manipulación de sonidos naturales a través de computadoras. En ese mismo año, estrenó su obra "Reflejos" para piano y cinta en el Festival de Música Contemporánea en la Habana , Cuba. En 1994 presentó una obra para Steel Drum y Cinta en el Festival Universitario de Arte. En 1996 le fue asignada la beca de Jóvenes creadores del FONCA en el área de composición con medios electrónicos. La presente obra , MAGMAS para piano y cinta fue realizada como parte del proyecto y forma parte de un ciclo de piezas en proceso de elaboración.

CAPITULO VI
REFLEJOS
AUTOR: JAIME RUIZ LOBERA

I. FORMA MUSICAL

Reflejos es un conjunto de tres piezas cuya forma musical aunque tratada un poco libremente ha sido muy conocida a través de los siglos: la forma por secciones. Estas secciones pueden ser utilizadas de varias maneras, por ejemplo: Binaria, Ternaria o Libre. La primera consiste en dos partes: A y B, la ternaria consiste en ABA`. La última, la forma por secciones libre, es aquella en la cual las partes de la pieza no tienen un acomodo convencional pero sí lógico. Por ejemplo: ABCBA o AABCCA o cualquier otra combinación que no encaje directamente en el *rondó,* la forma binaria o la forma ternaria.

En cuanto al conjunto, las tres piezas forman una colección. Las colecciones de piezas son muy antiguas. Nos podemos incluso remitir a la SUITE. La SUITE es una forma musical muy famosa sobretodo en el Barroco que consistía en varios movimientos, cada uno de ellos era una danza y todos estaban en el mismo tono. Esta forma se fue modificando a través del tiempo. Teniendo la misma idea de juntar varias piezas musicales, pero sin limitarse a que fueran danzas, comenzaron a aparecer obras con títulos muy variados que en realidad eran ciclos compuestos por varias piezas pequeñas. Un claro ejemplo de esto, lo tenemos en las Escenas Infantiles o en el Carnaval de Robert Schumann . En el siglo XIX fue muy común encontrar este tipo de composiciones. Debussy, Prokofiev, Kachaturian entre otros son ejemplos de compositores que han juntado varias piezas bajo un mismo título y con un sólo hilo conductor específico en cada colección.

II. ANÁLISIS

Como su nombre lo indica, estas tres piezas son un tanto etéreas y vagas, inasibles como un reflejo. Sobre todo el primer reflejo, tiene un carácter volátil, acuoso diría yo. Es fácil percibir en ella un reflejo en el agua. Es una piezas que utiliza la misma armonía y el mismo motivo sincopado todo el tiempo, constante como el agua. De ahí que esta pieza como las siguientes, sea difícil de acartonar en una estructura establecida, pero para efectos de un mejor entendimiento la podemos catalogar como una forma ternaria:

a) **Introducción:** compases 1 al 17
b) **A:** de los compases 18 al 33
c) **B:** de los compases 34 al 57
d) **A':** y CODA de los compases 58 al final

Esta primera pieza está escrita en DO MAYOR. La parte B que en este caso no es contrastante con la A, solo es reconocible porque cambia a FA MAYOR. Es una pieza que utiliza los principales grados de una tonalidad: I, IV y V , escapando a veces a su homónimo menor al utilizar acordes como LA BEMOL y MI BEMOL.

El Reflejo No. 2 parece antiguo, salido del recuerdo de una catedral Gótica. Tiene un ambiente menos fresco que la anterior. Es más bien de carácter misterioso incluso a veces suena modal. Este efecto seguramente se debe a que la tonalidad que maneja es menor: LA MENOR. Es un tema recurrente pero levemente variado, como un *rondó*. El interés de esta segunda pieza radica en el juego de síncopas y de la acentuación en compás de 6/8 y 3/4 que a pesar de no estar indicado con cambios de compás, la escritura y estructura de la música hace evidente este cambio de acentuación. Como en el primer reflejo, es un mismo material, un mismo motivo sonando todo el tiempo y que sólo varía a través de las síncopas, los silencios, las ligaduras y las resoluciones armónicas.

El Reflejo No. 3 es el más alegre. Está ligado al reflejo anterior de una manera muy lógica.

La última nota de la pieza anterior fue un acorde *pianissimo* de la tonalidad de LA MENOR. Bajo esa sensación, la tercera pieza inicia con cuatro compases percutiendo la nota LA en dos registros diferentes. Después hay 4 compases con un bordado sobre el mismo LA que inevitablemente desenlaza en DO MAYOR, tonalidad en que está el último reflejo. Tal vez por ser la última, el compositor concibió un reflejo mucho más brillante y vivo que los dos anteriores. Incluso los valores rítmicos que utiliza son más veloces. Escribe más dobles corcheas que en las dos piezas anteriores. Armónicamente al igual que en los otros reflejos, se trata de una pieza absolutamente tonal. Se mantiene en DO MAYOR y sus principales acordes, pasando por muy breves momentos a acordes que pertenecen a su homónimo menor. De nuevo las síncopas son un elemento importante que le da vida a la pieza. En cuanto a su estructura, yo la catalogaría como una forma por secciones libre o variada, pues su estructura no es ni AB como las formas binarias ni estrictamente ABA' como las ternarias. El compositor utiliza ABAB lo cual podría acercar esta pieza a una forma binaria pero para evitar problemas digamos que es lo que Aarón Copland llama una forma por secciones libre:

a) **Introducción:** del compás 1 al 8
b) **A:** de los compases 9 al 16
c) **B:** de los compases 17 al 44
d) **A':** de los compases 45 al 52
e) **B':** del compás 53 al final. Esta última seccione está variada y acortada para poder concluir.

El lenguaje del compositor es en este caso muy claro, sencillo y creo que uno de los más accesibles de esta grabación. Esto se debe a que armónicamente no es una obra complicada pues toda ella está lógicamente ligada de DO MAYOR a LA MENOR para regresar nuevamente a DO MAYOR. Además, todos los enlaces armónicos de las piezas son muy tradicionales, incluso clásicos. Sin embargo, a pesar de utilizar puros elementos básicos y sin aportar armónicamente nada nuevo o extraordinario, el autor logra tres piezas que sí tienen un aire de frescura y novedad y que se vuelven increíblemente accesibles al público, lo cual nos muestra que no todo lo que se produce en la Escuela Nacional de Música es música demasiado difícil de entender. Estas tres piezas hacen una obra perfectamente bien lograda, agradable, accesible y de calidad.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Esta es una obra que no necesita grandes agilidades., "saltos mortales", etc. No es una obra virtuosística, cuyo propósito sea mostrar las habilidades de rapidez y dificultad de un pianista. Sin embargo la aparente sencillez de las tres piezas es sólo un indicio de su verdadera dificultad.

El principal problema técnico de esta obra es el interpretativo. El pianista debe ser capaz de decir lo mismo muchas veces y nunca expresarlo igual, sino siempre darle una intención diferente.

Es necesario mucho, muchísimo control del sonido. El pianista debe buscar la claridad y la transparencia del mismo, cuidando sobre todo la gama de *pianos y pianissimos* que exige la partitura. Es una obra muy pianística en el sentido de que el intérprete necesita hacer una larga labor de búsqueda de sonoridades y ambientes que sea posible sacarle a un piano. También es de rigurosa importancia la musicalidad del pianista, pues la conducción melódica es uno de los elementos principales de la obra. Es una obra plagada de síncopas que es necesario sugerir sin marcar demasiado, de modo que se sientan claramente pero sin que rompan con la conducción melódica de las frases. El control del pedal también es fundamental, sobre todo para lograr efectos sonoros de color y ambiente.

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

Jaime Ruiz Lobera nació en la Ciudad de México el 9 de septiembre de 1974 . Actualmente cursa el último semestre de la Licenciatura en Composición en la Escuela Nacional de Música con un promedio de 9.62. Por motivo de la excelencia académica demostrada en sus estudios universitarios el rector de la UNAM le hizo entrega de la medalla Gabino Barreda al Mérito Académico en su vida universitaria. Ha tomado diversos cursos entre los que destacan un diplomado en dirección orquestal tomado en la Escuela Vida y Movimiento del Centro Cultural Ollín Yoliztli, los Cursos Historia de la Guitarra y Dirección Coral en la Escuela Nacional de Música y Perfeccionamiento en Dirección Coral con el maestro Marín Constantinov.

También participó en el Encuentro Nacional de Directores de Orquestas Juveniles en 1994. Por invitación del Instituto Politécnico Nacional ha dado las siguientes conferencias: "La música por computadora "y "La interpretación musical computarizada".

En 1988 recibió una mención honorífica en el Festival de Órgano Electrón Yamaha, en 1989 ganó el primer lugar como mejor técnica, interpretación e instrumentación en el curso de Órgano Veerkamp. En ese mismo año, representando a dicha academia ganó el primer lugar a nivel regional en el Festival de Órgano Electrón Yamaha. En 1992 Obtuvo el segundo lugar nacional en el Festival Nacional del Órgano Electrón Yamaha con la composición para orquesta Aventura 1492. La realización del poema sinfónico Aventura 1492 (del cual se hizo una grabación en el Festival de Triunfadores de la Academia Veerkamp) logró la participación de la Orquesta Sinfónica de la Escuela Nacional de Música y su radiodifusión en las estaciones OPUS 94 y Radio 620, además de un proyecto interuniversitario con la comisión del V Centenario y la Universidad Iberoamericana en un audio visual estrenado el 12 de octubre de 1992.

Sus obras son:

Aventura 1492 para orquesta (1992)

Trío para oboe, clarinete y fagot (1993)

Ensamble para percusiones (1993)

Sonata para cello y piano en sol menor (1994)

Ciclo de canciones para mezzosoprano, arpa y cello (1994)

Cuarteto No. 1 para cuerdas (1995)

Suite popular (Tango, Salsa y Danzón) para flauta, violín, cello , piano y percusiones (1995)

Quinteto No. 1 para alientos (1996)

Reflejos para piano(1996)

Actualmente están en proceso el Cuarteto No. 2 en Do menor y una pieza sinfónica. Todas sus obras han sido estrenadas en la sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Musica y su Sonata para cello fue tocada en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

CAPITULO VII
EL HÉROE
AUTOR: JAVIER MARTÍNEZ RAMÍREZ

I. FORMA MUSICAL

En el caso de esta obra, no estamos hablando de una forma musical con larga trayectoria histórica o una estructura definida a través de los siglos. Se trata más bien de una vertiente en la composición que surgió como consecuencia del desarrollo tecnológico y científico del ser humano: el cine. Y no sólo el cine, sino el cine hablado. Cuando surge la imagen en pantalla con sonido y música propia, surgen todas estas piezas subordinadas a la historia, al drama, a lo que sucede en la pantalla y cuyo principal objetivo es apoyar la imagen e incluso complementarla.

La historia del cine puede tener muchos antecedentes, pero podemos tomar como punto de partida el 28 de diciembre de 1895 cuando Louise y Antonie Lumiere presentaron la obra "La Salida de los Obreros de la Fabrica Lumiere" y "La Llegada del Tren " en el Gran Café del Bulevar de los Capuchinos en París. A partir de entonces se comenzó a desarrollar el cine mudo.

La música en el cine apareció primero con aquellas películas mudas en que un pianista se sentaba en cada función a tocar , casi siempre improvisar, según lo que iba apareciendo en pantalla. La imagen no tenía sonoridad propia. El cine sonoro apareció en Estados Unidos en 1927 con la producción "*The Jazz Singer*" . A partir de entonces la industria del cine se revolucionó. Ya en la década de los 50's era tal la riqueza musical cinematográfica que la comedia musical tuvo un gran impulso. Una de las cintas más famosas de esa época fue precisamente el musical "*Singin' in the Rain*".

Hoy en día la música es un elemento tan importante en la pantalla que la venta de discos con música de las más famosas películas se ha vuelto toda una industria. Incluso actualmente se entregan premios a las mejores obras musicales de películas.

II. ANÁLISIS

La idea de realizar esta obra surgió durante el curso "La música en el Cine" impartido por la maestra Lucía Alvarez en la Escuela Nacional de Música. El trabajo final consistió en entregar una musicalización del cortometraje "El Héroe" de Carlos Carrera, ganador de la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1994. Este trabajo, realizado por el Instituto Mexicano de Cinematografía ya tenía su propia musicalización, pero la idea era utilizar las imágenes del cortometraje para que cada compositor mostrara su propia idea.

Es asombroso ver como cada persona puede tener visiones tan distintas sobre el mismo hecho, pues cada compositor entregó cosas muy diferentes y cada una de ellas a su vez muy disímbolas de la música original.

Javier Martínez musicalizó el cortometraje con esta obra para dos pianos, timbales, tarola y plato suspendido. Desgraciadamente no tuvo la oportunidad de estrenarla. Cuando yo le ofrecí grabarla, el realizó una reducción de los dos pianos a uno sólo y esta es la versión que se presenta en esta grabación.

Por ser música para un cortometraje, es claro que ella está sujeta al desarrollo dramático. La historia muestra a un hombre común y corriente que está en el metro de la ciudad. En su travesía de la puerta al andén observa varias cosas comunes: un hombre anciano que no puede meter su boleto en la entrada, un niño corriendo, un ratón sobre las vías, etc. De repente se percata de que hay una muchacha que se quiere suicidar arrojándose a las vías del metro. El intenta detenerla, pero al hacerlo ella pide auxilio. Un policía lo arresta creyendo que trata de lastimar a la muchacha y se lo lleva. El metro se acerca y finalmente la muchacha se arroja a las vías consumando el suicidio.

Un cortometraje sin final feliz, con un fin inesperado, duro , que deja al público con una sensación vacía y difícil de explicar.

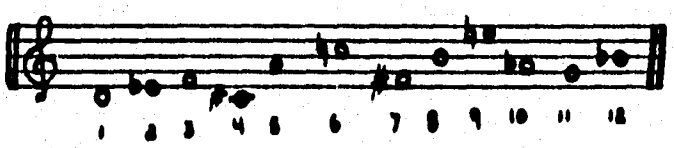
Los dibujos y el desarrollo del cortometraje muestran una sociedad deshumanizada, mecánica, indiferente ante el suicidio de aquella mujer o cualquier otra cosa que suceda a su alrededor. En lo personal, las caras de la gente en le metro, del protagonista y de la muchacha traen a mi mente los cuadros expresionistas de Edward Munch, sobre todo "El Puente "y "El Grito".

La forma de la obra musical está subordinada a la narración de la historia, por lo que el compositor trató de mostrar en su música a esa sociedad mecánica, deshumanizada y obsesionante.

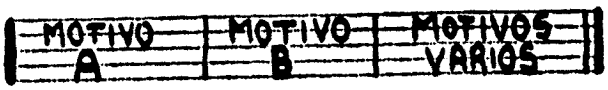
Entrando ya en un análisis meramente musical, esta obra de 109 compases está concebida y hecha en 5 partes:

a) **Introducción:** de los compases 1 al 13
b) **Predominio del motivo A:** de los compases 14 al 57
c) **Predominio del motivo B:** de los compases 58 al 79
d) **Motivos A y B con clusters:** de los compases 80 al 94
e) **Conclusión:** de los compases 95 al 109

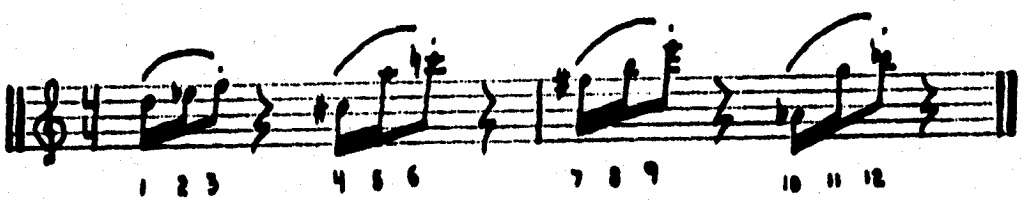
Los dos motivos que predominan en la pieza están basados en una serie de 12 sonidos:



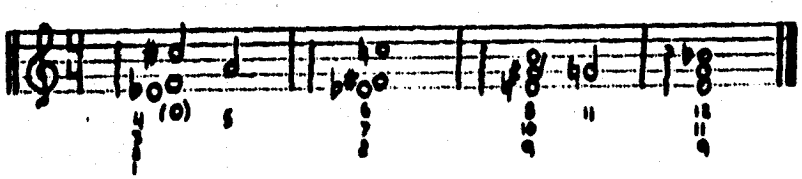
Estos sonidos se combinan de la siguiente forma:



El motivo A guarda relación con el personaje principal, la agitación y todo lo repentino que surge en el cortometraje:

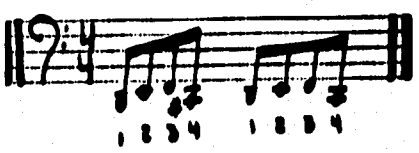


El motivo B guarda relación con la muchacha, las cosas tristes y la indiferencia. En este último motivo, los números de la serie aparecen en orden, pero se mantienen sonando notas arbitrariamente escogidas a placer con el objetivo de crear una sensación tonal:

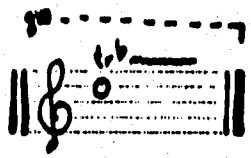


A parte de estos motivos principales hay otros que también tienen una función definida:

a) Este motivo es una base rítmica que utiliza las primeras cuatro notas de la serie y cuya función es dar unidad a toda la pieza. Es el motivo que guarda una estrecha relación con lo mecánico.



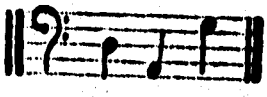
b) Este trino aparece no sólo en el piano, sino también en los timbales y en las percusiones:



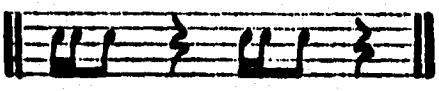
c) Este es el único motivo que hay fuera de la serie y que sufre distintas alteraciones a través de la obra:

d) Este motivo se utiliza para lograr un efecto dramático y se usa sobre todo cuando aparece el motivo B

e) Es el motivo que suena en el timbal para jugar con los acentos rítmicos y la sensación tonal de la obra.



f) El ritmo de la tarola se deriva de la rítmica del motivo A y guarda una estrecha relación con éste. También surge en los timbales en algunas ocasiones.



g) Este último motivo que aparece aquí tiene una importancia equiparable a la de A y B , pues es el que representa el metro. No pertenece a la serie porque surge de un entorno distinto a los personajes, aunque inexorablemente se dirigen unos a otros hasta encontrarse en un punto climático: la muerte.

La introducción es un resumen que muestra todos los motivos juntos. La primera sección se refiere más al personaje del cortometraje, es decir el irónicamente llamado héroe. La segunda sección muestra la aparición de la muchacha y centra su atención en ella. La tercera sección es la que une ambos motivos. Esta tercera sección es la más tensionante pues al no levantar el pedal, las armonías se juntan y van chocando, creando cada vez mayor angustia la cual no resuelve y deja un vacío cuando llega a un largo silencio de 7 segundos. A juicio del compositor no hay sonido alguno que pueda expresar la expectación, angustia y tensión que puede crear el silencio. La última sección lleva irremediablemente a la muerte cuando representada por un enorme cluster, la mujer se arroja a las vías del metro.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Lo que más pide esta obra es precisión dado que no es una obra para piano, el ensamble con los percusionistas es muy importante, y debido a la rítmica de la pieza, el preciso dominio del pulso es importantísimo. Se requiere sincronizar la obra con la imagen con total exactitud, por lo que la coordinación y dominio del pulso se hacen indispensables. En segundo lugar, pero no menos importante es necesario dominar pasajes de muchas 8vas. seguidas, tanto por grados conjuntos como por saltos. En cuanto a las 8vas. es difícil el pasaje del compás 53 al 57 por la rapidez del pulso (♩ = 120) . El pasaje técnicamente más difícil, debido a la amplitud de saltos que requiere la mano derecha, es la 4ª sección

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

Javier Martínez Ramírez nació en la Ciudad de México. Estudia composición en la Escuela Nacional de Música y canto con el reconocido maestro Enrique Jasso. Ha cantado con diversos coros que le han permitido participar en varios festivales como el Internacional Cervantino, el Internacional de Música de Morelia, "Europa Cantat" en Tabor, República Checa y "Europalia", este último como parte del intercambio estudiantil entre México y Bélgica. Como solista a cantado en las óperas: El Empresario de Mozart y La Cambiale di Matrimonio de Rossini, así como fragmentos de Carmina Burana de Carl Orff.

Tomó clases de dirección coral con los maestros José Antonio Ávila y Gabriel Saldivar, repertorio del siglo XX con la Mtra. Carmen Téllez y participó en el curso del gran director rumano Marin Constantin, donde obtuvo el grado "*Magna Cum Laude*".

Asistió el III Curso de Composición del Mtro. Franco Donatoni. Su interés por el trabajo escénico lo llevó a tomar cursos en Radio UNAM y en la Escuela Nacional de Música con la Mtra. Lucía Alvarez (La Música y el Cine). Ha escrito obras para diversos instrumentos, vocales, para conjuntos de cámara y sobre todo música coral. Actualmente desarrolla una importante actividad como arreglista y es el director del Cuarteto Vocal de la Ciudad de México.

CAPITULO VIII
ESTUDIO PARA PIANO EN LA MAYOR
AUTOR: ARTURO VALENZUELA REMOLINA

I. LA FORMA MUSICAL

El estudio es una obra musical casi siempre instrumental cuyo principal objetivo es ayudar al ejecutante a perfeccionar su técnica. Digo casi siempre instrumental pues los pocos estudios vocales que hay son más bien llamados solfeos o vocalizaciones. Los estudios sin embargo son para instrumentos y siempre tienen un fin pedagógico. Generalmente cada estudio se dedica a resolver un problema técnico específico como puede ser escalas, octavas, saltos, arpegios, trinos, polirítmias, etc. El estudio no tiene una forma definida. Casi siempre se le clasifica dentro de las formas libres, aunque hay muchos que tienen la forma de aria con da cappo o de forma ternaria, pero estos casi siempre son de los primeros estudios que aparecieron en la historia de la música. El originador del estudio como lo conocemos hoy en día fue Muzzio Clementi (1752 - 1832) con sus libros *Préludes et Excercises y Gradus ad Parnassum*. Desde el principio del siglo XIX no hubo un sólo virtuoso o maestro que no publicara su colección de estudios. Tal vez el ejemplo más popular es Czerny, famoso por su colección de estudios. Era tal su afán de escribir que es el único compositor cuyas obras han llegado al opus 798. Claro está que muchas veces lo que importaba era la cantidad y no la calidad. Afortunadamente apareció en la historia de la música Federico Chopin, quien creó el estudio de concierto. Estas piezas no sólo estaban destinadas a vencer un problema técnico sino a ser ejecutadas en público, lo cual rompía con los tediosos y vacíos estudios sin lógica musical y abría una nueva visión a estudios que combinaban una dificultad técnica con alta calidad artística. Chopin escribió 27 estudios, los *opus* 10 y 25, y 3 piezas aisladas. Después de él, muchos otros compositores hicieron estudios para sus instrumentos. Siendo el piano un instrumento muy famoso en el siglo XIX, tenemos vastos ejemplos de estudios para piano. Entre los más famosos están los *Etudes d'exécution trascendante* de Franz Liszt, los 12 estudios de Claude A. Debussy y estudios *opus* 8, 48 y 65 de Alexander Scriabin. En México también tenemos ejemplos de estudios como los famosos estudios de concierto de Manuel M. Ponce.

II. ANÁLISIS

El Estudio en LA MAYOR para piano es una obra de forma libre que consta de 67 compases. Su finalidad técnica y pedagógica es evidente. El principal objetivo del estudio es trabajar el trémolo en distintas velocidades y dinámicas. Además, el enfoque del trémolo es para la mano derecha. En segundo plano hay otra dificultad técnica a resolver que es la polirrítmia, ya que hay varias secciones donde los ritmos de ambas manos se contraponen. Debido a que no tiene una forma definida , dividí el estudio en 6 secciones con el único fin de analizar los elementos que utiliza, pero en ningún momento pretendiendo que esa sea su estructura o la forma musical que el compositor concibió.

La primera parte consta de 20 compases en los cuales el trémolo en la mano derecha exige un gran control de dinámicas, pues el autor pide distintos matices, casi en cada compás. Además la velocidad va en aumento en toda la sección.

La segunda parte, 12 compases, es la sección donde el autor se olvida del trémolo, tal vez con el fin de que la mano se relaje un poco. Sin embargo introduce un elemento de difícil dominio que es la polirrítmia. Mientras la derecha maneja casi siempre un ritmo binario, la izquierda tiene arpegios en tresillos, quintillos, seicillos e incluso septillos.

La tercera parte abarca los siguientes 12 compases, los cuales retoman la idea original de hacer trémolos en la mano derecha. La diferencia con la primera idea es que esta vez el trémolo incluye terceras, mayor velocidad y un cruce de manos debido a los saltos de la mano izquierda. Todo esto hace el trémolo más complicado que al inicio.

La cuarta sección incluye sólo 9 compases que retoman la polirrítmia como elemento principal, aunque se intercalan unos cuantos compases de trémolo en la derecha.

En esta sección se requiere un control sobre las diferentes acentuaciones que lleva cada mano y el control de las síncopas.

La quinta sección es lo que yo llamaría el clímax de la obra. Esta maneja el mismo dibujo de un trémolo pero a una velocidad muy lenta que va en aumento hacia el *fortíssimo* para continuar inmediatamente con un *pianíssimo*. Son sólo 8 compases.

La sexta y última sección es un final dividido en dos partes. La primera consta de 2 compases que dan una "pincelada" como un recuerdo del primer motivo de todo el estudio. La segunda parte, de 4 compases es una *Coda*, donde el trémolo en la mano derecha va subiendo de registro dirigiéndose lentamente a la conclusión de la obra.

Armónicamente es un estudio tonal, incluso el mismo nombre de la obra, Estudio en LA MAYOR, nos da la primera impresión de que así es. Sin embargo, es maravilloso descubrir en el transcurso de la obra secciones modales y pantonales. Un claro ejemplo modal lo encontramos en los compases 17 al 20, donde el uso del IV grado se puede manejar en enlaces modales. El pantonalismo es mucho más sencillo de encontrar. La sección de trémolos con terceras y cruces de manos (lo que anteriormente llamé tercera sección) es un claro ejemplo de música pantonal. Entiéndase por música pantonal aquella en que los enlaces armónicos parecen no tener una relación directa entre uno y otro acorde. En esta sección, los acordes se van enlazando a través de una nota común y no a través de las reglas armónicas de la música tonal. Casi toda la obra se basa en acordes quebrados.

Esta obra inicia con una paz incontenible, una paz que se va trasformando en un caudal que al no poder ser retenido convierte sus motivos en algo obsesivo que explota en lo que yo he llamado la segunda sección de la obra. Entonces la obra se desarrolla con fuerza y espíritu casi indomable pues no encuentra un reposo sino hasta el final de la cuarta sección, además de que este reposo es muy relativo porque de ahí mismo surge el más grande clímax de la obra. El efecto armónico de la quinta sección se logra iniciando medio tono abajo de la nota culminante de la sección, iniciando en LA BEMOL y terminando en LA.

La lenta subida armónica que une a dos tonos tan distantes se logra con enlaces de V grado a tónica en segunda inversión hasta que llega al inesperado LA MAYOR como el acorde más luminoso de la frase. Es un efecto muy parecido al que nos ofrece la salida del sol en la Sinfonía Alpina Op. 64 de Ricardo Strauss. Después de esto el autor nos vuelve a sorprender con la misma trayectoria de LA BEMOL a LA, pero esta vez con otro carácter. El compositor nos lleva a un lejano recuerdo del inicio de la obra como lo hace Anton Dvórak en el segundo movimiento de su Sinfonía del Nuevo Mundo. El final del estudio se va evaporando, subiendo como una nube etérea y volátil que nos vuelve a la paz del inicio, si no es que la sobrepasa.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Por ser un estudio, como ya hemos dicho, es una obra que sí tiene una gran dificultad técnica. Aunque el énfasis del estudio es el trémolo, tiene otros retos para el pianista como son: polirritmia, acentuaciones, síncopas, octavas, agilidades, etc. La ventaja es que este estudio utiliza muchos moldes o patrones muy pianísticos. Yo más bien los llamaría posiciones muy recurrentes. Está lleno de arpegios, de acordes quebrados muy utilizados en el repertorio pianístico, sobre todo del romanticismo, por lo que una buena opción para el intérprete es repasar su técnica en escalas, acordes y arpegios antes de abordar esta obra.

Por otro lado, este estudio requiere de una gran fuerza interpretativa por parte del pianista, pues debe ser dúctil al enfrentar diversas secciones. Por un lado se requiere profundidad y fuerza en las partes climáticas, cuidando que el sonido no llegue a ser golpeado y por otro lado las partes más tranquilas requieren un toque cuya paz no se confunda con ligereza, sino que el sonido siga teniendo cuerpo. También es necesario cuidar el estudio de arpegios y escalas en el sentido de que sean muy parejos, sin "dedos embarrados " y armonías falsas. A veces, en los grupos rápidos es fácil caer en notas falsas, por lo que hay que cuidar este tipo de secciones. Hay algunas partes de saltos que deben estudiarse de manera que la mano tenga un reflejo natural y busque la posición adecuada automáticamente, por ejemplo en los compases previos a la tercera parte del preludio.

Es una obra gratificante en el sentido de que el arduo trabajo que se realiza en ella se refleja y luce en su presentación pública.

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

Arturo Valenzuela Remolina nació en la Ciudad de México.. Inició sus estudios de piano con el Mtro. Javier González Pichardo y posteriormente ingresó a la Escuela Nacional de Música en donde cursó los estudios profesionales con el Mtro. Aurelio León Platnick. Asistió a cursos extraordinarios de piano a cargo de Edith Picht-Axenfeld, Irene Schreier, Klaus Schilde y otros.

Como recitalista se ha presentado en diversas salas dela Ciudad de México, así como en Cuernavaca y Veracruz. En el campo del acompañamiento ha realizado una extensa labor que incluye desde la música de cámara hasta el lied. Desde 1990 es el pianista oficial del coro de niños de la Schola Cantorum de México con el cual ha efectuado giras tanto nacionales como internacionales (Cuba y Japón 1993).

Como pianista participó en el estreno de Las Bodas de Stravinsky en el Palacio de las Bellas Artes, así como en la puesta de Catulli Carmina de Carl Orff. También se ha desarrollado como director de orquesta, destacando su trabajo para estrenar y grabar la ópera Madre Juana de Federico Ibarra en 1994. En 1995 dirigió el empresario de Mozart y Catulli Carmina, la primera en la Escuela Nacional de Música y la segunda en la Sala Nezahualcóyotl.

Desde 1993 dirige la orquesta de percusiones AYOTL de la Escuela Nacional de Música con la cual se ha presentado en el Museo Nacional de Arte , el Antiguo Colegio de San Ildefonso y otros espacios. También ha incursionado en el campo de la composición con obras corales, para soprano solo, piano solo y cuarteto de cuerdas. Desde 1981 ha enseñado solfeo, piano, introducción al lenguaje de la música y entrenamiento auditivo en la Escuela Nacional de Música de la UNAM donde actualmente es profesor de carrera de tiempo completo.

CAPITULO XIX
RAPSODIA CALLEJERA
AUTOR: JUAN ANTONIO ROSADO

I. FORMA MUSICAL

La palabra Rapsodia ha sido tomada y adaptada de la literatura a la música. Rapsodia viene del griego *Rapto* que significa juntar, tejer o coser y de *Ode* que significa canto. La palabra se utiliza para describir la poesía épica que cantaban los RASPODAS griegos, aquellos hombres que iban por la Grecia antigua de pueblo en pueblo cantando y recitando poemas, siendo los más famosos los de Homero (por ejemplo la Iliada). Poco a poco a través del tiempo el término se fue ampliando a una mezcla libre de varios trozos de distintos poemas épicos que se unen en una especie de canto. El término fue traspuesto a la música en el siglo XIX cuando músicos como Liszt, Raff, Laló, Dvorák y Bartók usaron ese nombre para titular a sus obras. Estas piezas musicales tenían un carácter épico, nacionalista o heroico, con trazos de aires populares, muchas veces inspirado en poesía , otras en paisajes pintorescos y otras tantas en fantasías libres del compositor., que exaltaban siempre algo de su patria. Tal vez el ejemplo más claro y más famoso son las Rapsodias Húngaras de Franz Liszt. Otro ejemplo es la Rapsodia en Azul de George Gershwin, estrenada en 1924. Esta obra reúne temas negros del blues y el jazz. Como muchas obras de los siglos XIX y XX la rapsodia es un título que justifica una forma de composición libre y de una estructura muy variable. A veces es una colección de danzas o cantos tradicionales arreglados como una especie de popurrí, o en una forma ternaria o binaria, etc. No importa la forma utilizada, lo importante aquí es el carácter de la música.

II. ANÁLISIS MUSICAL

La Rapsodia Callejera fue compuesta entre junio y septiembre del año de 1956, mismo año en que se estrenó. Es una obra de conjunto de cámara para: clarinete, saxofón alto, saxofón tenor I y II, saxofón barítono, trompeta, contrabajo, xilófono, percusiones, batería de jazz y piano.

El lunes 10 de diciembre de 1956 esta obra se tocó. El programa incluía la siguiente nota sobre la Rapsodia: "No es una obra descriptiva sino de un ambiente popular representado a través de ritmos diferentes como el jazz, ritmos mexicanos y antillanos. La trama armónica es disonante en alto grado, abundando de preferencia los acordes de 7ª y de 11ª y 13ª con cuyos efectos el autor expresa el bullicio callejero y el ruido de las bocinas aglomeradas desordenadamente. El final de la obra Rapsodia Callejera, es una *coda* que libremente enlaza los temas. Como queda dicho, la obra no presume de contener altas ideas, ni profundos desarrollos , sino de un experimento de conjuntos rítmicos; una obra sin pretensiones pero con objetivos de buscar colorido instrumental y cierto ambiente musical, por medio de acordes plenos de disonancias, en instrumentos exóticos y sobre todo de gran variedad rítmica. "

Este breve comentario es a mi juicio un excelente resumen de lo que la obra es en esencia. No habría mucho que aumentar en cuanto al concepto y carácter de la obra.

En cuanto a su estructura, la he analizado como una forma sonata, aunque tratada muy libremente.

Para una mejor comprensión, la podríamos dividir de la siguiente manera:

a) **Introducción:** compases del 1 al 17, no incluye ningún instrumento percutivo y tiene un carácter muy melódico y sensual.
b) **Exposición:** compases del 18 al 158 es un allegro dividido en dos:
    - primer material de los compases 18 al 123
    - segundo material de los compases 124 al 158
c) **Puente:** de los compases 159 al 167, el tiempo se hace más tranquilo.
d) **Desarrollo:** de los compases 178 al 204, es un material muy contrastante. La trompeta lleva la melodía y más adelante el piano.
e) **Falsa Reexposición:** de los compases 205 al 221 con el segundo material de la exposición y algunos elementos del primero.
f) **Reexposición** y *coda:* compases del 229 al 347.

Durante casi toda la obra, el piano es tratado como un elemento percutivo y rítmico, similar al tratamiento que le diera Carl Orff en su famosa obra Carmina Burana. Las únicas excepciones son: la parte del desarrollo y los puentes. Durante el desarrollo el piano juega un papel armónico y melódico, llenando la armonía cuando la trompeta tiene su solo y tocando la melodía en octavas en la última parte del desarrollo . En los puentes, el piano hace armonías de enlace entre una parte y otra, y juega un papel muy importante en la hilación de las secciones.

III. REQUERIMIENTOS TÉCNICOS

Técnicamente, para el piano no es una obra sumamente difícil. Hay que poner especial atención a los pasajes donde hay muchas octavas, aunque realmente no son tan difíciles.

El principal problema de esta obra es de ensamble debido a la gran variedad rítmica de todos los instrumentos y a los muchos cambios de tiempo que indica la partitura. Es una obra que requiere muchas horas de ensayo de coordinación. Una verdadera oportunidad de hacer música entre varios, una verdadera oportunidad de complementación entre músicos.

En esta obra, el piano no es un instrumento solista como en las otras obras de esta grabación, ni tan importante como en la sonata para flauta y piano. En esta obra el piano es un instrumento más en el conjunto, utilizado muchas veces sólo para dar un determinado color a la sonoridad que el compositor busca. No se trata de que el piano sobresalga, ni siquiera que se escuche claramente ., sino sólo de que se fusiones con los demás instrumentos y que inconscientemente el oyente sienta su presencia sin necesidad de precisarla.

IV. CURRICULUM DEL COMPOSITOR

"La música no es un lujo, forma parte de la sociedad."

Fue con este pensamiento que el maestro Juan Antonio Rosado vivió su profesión de músico. Nació el 10 de diciembre de 1897 en San Juan Puerto Rico, hijo de un pintor bohemio que inculcó desde muy temprana edad en su hijo el amor al arte. Pintaba al igual que su padre y sus primeras obras musicales las compuso a los 14 años. Formó un grupo dedicado al arte llamado L'átelier junto con Rafael Tufiño, Tony Maldonado, Luis García (Cellista) y Luis Burgos (pintor y cantante).

En 1948, tras dos años de estudiar arquitectura y una estancia breve en Nueva York, el maestro Rosado vino a México; estando aquí conoció a la pianista Ma. de Lourdes Zacarías con quien se casaría en 1961. La idea del maestro era tomar algunos cursos libres en la Escuela Nacional de Música, pero gracias a al influencia de la Mtra. Lourdes Zacarías, ingresó a al carrera de composición, estudiando con maestros como Juan D. Tercero. Obtuvo una beca del Instituto de Cultura Portorriqueña para estudiar con el maestro Rodolfo Halffter. Participó como tenor en la Sociedad Coral Universitaria y obtuvo premios en concursos de composición como el de 1960 organizado en la Escuela Nacional de Música. En 1963 obtiene el título de maestro en composición tras haber presentado la tesis "La influencia africana en el folklore musical de Latinoamérica "y su examen profesional.

Fue maestro de la Escuela Nacional de Música por más de 30 años, impartiendo clases como: solfeo, armonía, contrapunto, canon y fuga, técnicas estructurales del siglo XX, además del taller de composición. Realizó una gran obra didáctica, pues fue maestro de muchos compositores actuales como Federico Ibarra, Salvador Rodríguez, Leonardo Coral, etc.

Fundó y participó en muchas asociaciones y agrupaciones para compositores, entre las que destacan: Círculo Universitario de Compositores Silvestre Revueltas, el Grupo X-1, y el Círculo Disonus. Este último formado en la Escuela Nacional de Música en el año de 1980. El maestro Rosado siempre fue un ecléctico, pues nunca despreció ninguna influencia, tanto de música popular como de concierto. El mismo decía : "Mi meta como compositor es lograr dentro de la mayor verdad musical sin encerrarme en determinada escuela o tendencia, expresar mi ideal estético musical. " (periódico el Día, 21 de agosto de 1969). Además, siempre prefirió la música de cámara que la orquestal. El pensaba que en una orquesta es más fácil disimular un error o carencia de talento, pero en la música de cámara es imposible. Tal vez fue con esta idea que el maestro compuso tanta música para grupos pequeños, siempre buscando la innovación de mezclas sonoras originales. Casi nunca escribía para un cuarteto de cuerdas o un trío, siempre buscaba combinar instrumentos poco comunes, raros u originales, como la misma Rapsodia Callejera.

El maestra Rosado falleció el 27 de agosto de 1993. El 27 de septiembre del mismo año se le hizo un homenaje póstumo con la develación de una placa en su honor en la Escuela Nacional de Música. El 27 de octubre, se realizó una Misa de Réquiem; ese día el coro de la Escuela Nacional de Música cantó el Réquiem de Mozart en el Iglesia Emperatriz de la Américas, templo donde reposan sus restos. Una lista de sus composiciones se menciona a continuación, aclarando que hay muchas obras que no se conoce su paradero y que las que aquí se mencionan son aquellas cuyas partituras se han rescatado de alguna manera:

a) **OBRAS DE JUVENTUD (ESCRITAS EN PUERTO RICO)**

34 obras, principalmente canciones y obras para piano

OBRAS ESCRITAS EN MÉXICO

a) **Para piano:** 31 obras que incluyen varias suites con 5, 6 y hasta 8 piezas en cada una.
b) **Para guitarra sola:** 1
c) **Canciones:** 5
d) **Música de cámara:** 29
e) **Ballet:** 1 (La Rapsodia Callejera fue compuesta con la idea de hacer un ballet, aunque nunca se ha presentado como tal)
f) **Orquesta:** 5
g) **Comedia musical:** 26 piezas
h) **Piezas no localizadas:** por lo menos 3

V. ACLARACIÓN

Hay dos cosas que seguramente el lector se pregunta, ¿por qué incluí a un compositor portorriqueño y cuyas composiciones no entran en la última década de este siglo ?

En primer lugar diré que todo el desarrollo como músico del maestro Rosado fue aquí en México y en la Escuela Nacional de Música. Desde que llegó en 1948 hizo su carrera , compuso, se casó, vivió, murió y dejó todas sus cosas aquí en México. Durante mucho tiempo el buscó obtener la nacionalidad mexicana por vías legales. Desgraciadamente, la corrupción y burocracia de nuestras autoridades mexicanas no se lo permitieron. Sin embargo el siempre dijo que era mexicano de corazón y actual mente se le considera como un compositor mexicano.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

En segundo lugar diré que esta obra fue compuesta en 1956, lo cual está fuera del limite cronológico de esta trabajo. Es prudente por tanto aclarar que esta obra y este capítulo están incluidos en el trabajo como un homenaje póstumo al maestro Juan Antonio Rosado, quien falleció el 27 de agosto de 1993. Esta fecha sí está dentro del periodo que estoy trabajando y es por eso que incluí esta obra, pues la última década del siglo XX vio morir a uno de los mejores compositores que ha tenido la Escuela Nacional de Música a través de toda su historia.

AGRADECIMIENTOS

Quiero hacer patente mi agradecimiento a todos los músicos que me apoyaron para esta grabación:

Flauta: Luz Arcelia Suárez (Sonata pata flauta y piano)
Tarola y Platillo suspendido: Jacobo León Martínez (El Héroe)
Timbales: Gustavo Enrique Salas Hernández (El Héroe)
Clarinete: Ana Lilia Rodríguez Rodríguez (Rapsodia)
Saxofón alto: Fabiola Franyutti (Rapsodia)
Saxofón Tenor I : Julio Cesar Díaz Flores (Rapsodia)
Calixto Palafox (Rapsodia)
Saxofón Tenor II : Citlali Chávez Obregón (Rapsodia)
Saxofón Barítono: David González (Rapsodia)
Trompeta : Moisés García Espinoza (Rapsodia)
Contrabajo: Daniel Zorzano (Rapsodia)
Xilófono: Jacobo León Martínez (Rapsodia)
Batería de Jazz: Guillermo Castillo R. (Rapsodia)
Percusiones: David Espinoza (Rapsodia)
Director: Mtro. Cruz Rojas Carranco (Rapsodia)

Grabación: Héctor Centeno García

Grabación Realizada en la Sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música
Piano: Yamaha
Fecha de grabación : 20,21 y 24 de junio de 1996

BIBLIOGRAFÍA

- Copland, Aarón
COMO ESCUCHAR LA MÚSICA
Fondo de Cultura Económica
8va. Reimpresión
México, D. F. 1984

-Raendel, Don Mitchael
DICCIONARIO HARVARD DE MÚSICA
Editorial Diana
1a. edición
México, 1984

-Dufourcq, Norbert
LA MÚSICA
Editorial Planeta
Barcelona, 1976
Tomo II

- Camón Aznar, José
LAS ARTES Y LOS DÍAS
Ed.. Sucesores de Rivadeneyra S.A.
Madrid, 1965

-Roig, Jaime y del Río Remus, Gabriel
DICCIONARIO DE TÉRMINOS MUSICALES
Ed. XELA Buena Música en México
México D. F. 1959

-Brenet, Michel
DICCIONARIO DE MÚSICA HIST. Y TEC.
Editorial Iberia S.A.
Barcelona, 1946

-ENCICLOPEDIA HISPANICA
Ed. Encyclopaedia Británica de México S.A. de C.V.
México ,1990
Tomos IV, V, X y XII

-LEXIPEDIA
De. Encyclopaedia Británica de México S.A. de C.V.
México, 1990
Tomo II

- Roura, Victor
EL VIEJO VALS DE CASA
Textos de Periodismo Musical
Universidad Autónoma de Puebla
Colección Extensión Universitaria No.3
Puebla ,1984

- Sánchez Vázquez, Adolfo
ANTOLOGÍA DE TEXTOS DE ESTÉTICA
Y TEORÍA DEL ARTE
UNAM
Col. Lecturas Universitarias No.14
4a. reimpresión
México, 1991

-Howeler, Casper
ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA
GUÍA DEL MELOMANO Y EL DISCOFILO
Ed. Noguer

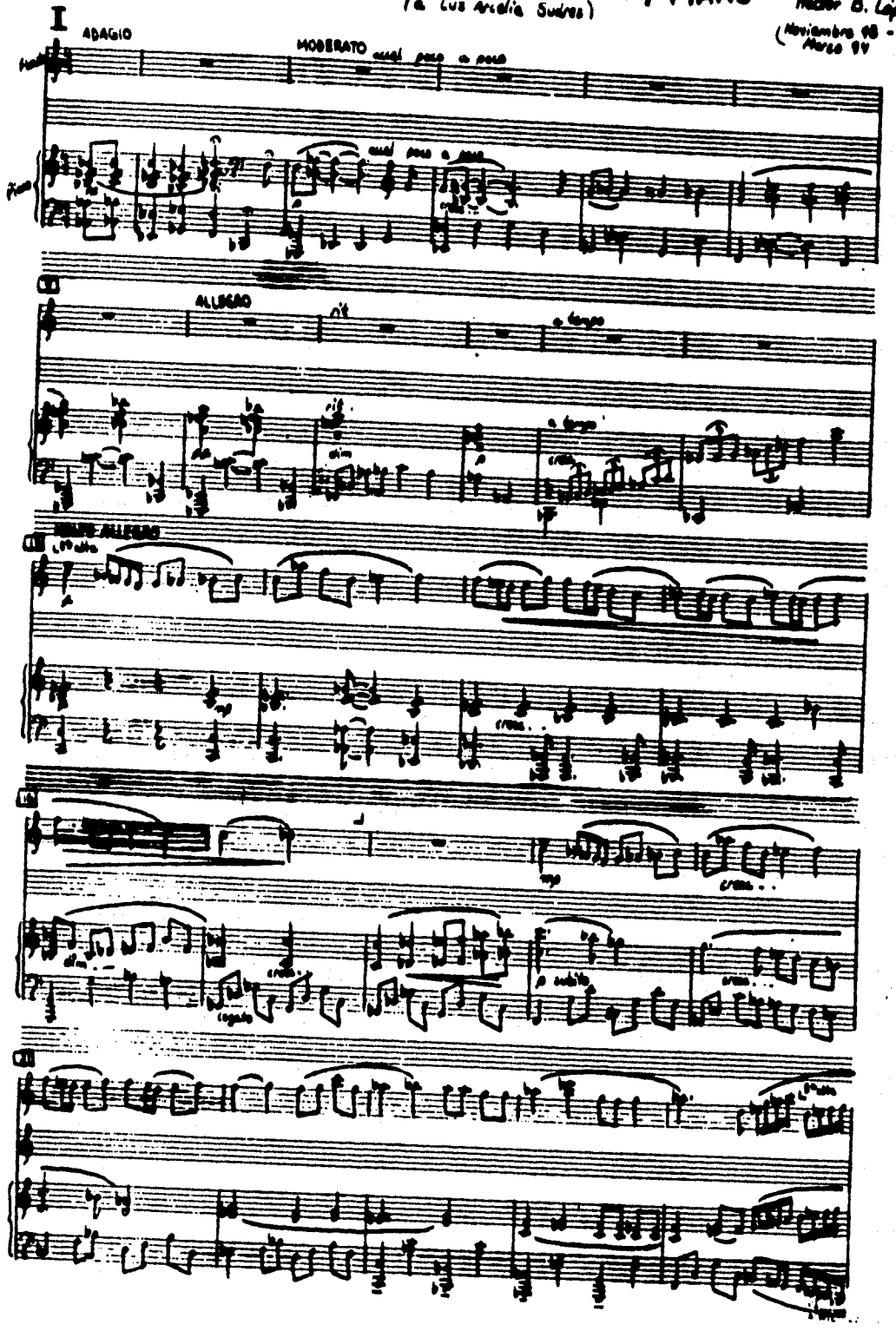
-García -Pelayo y Gross, Ramón
PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO 1990
Ed. Larousse
México D.F. , 1990

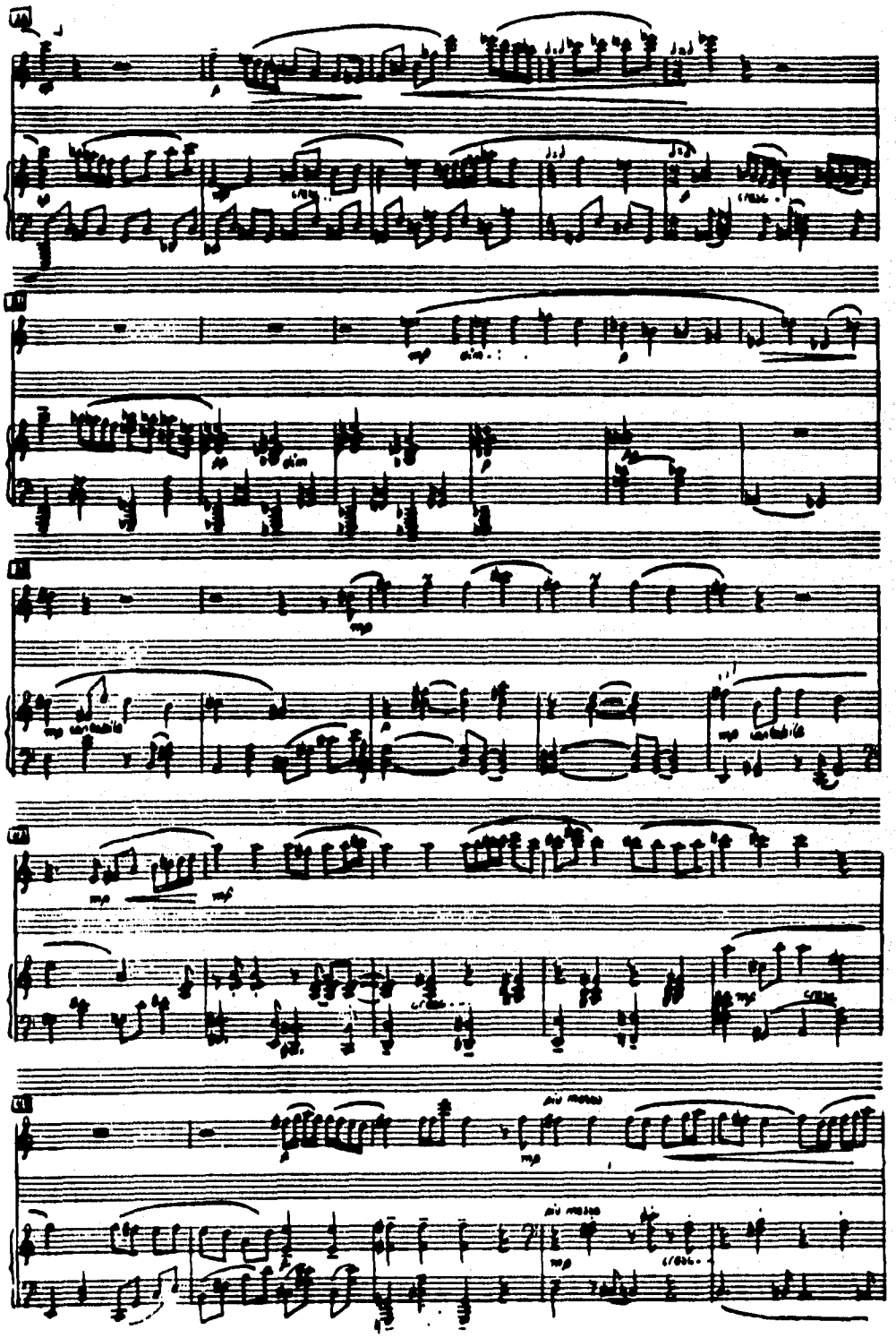
-Velazco, Jorge
LA MÚSICA POR DENTRO
UNAM
1a. edición
México, 1988

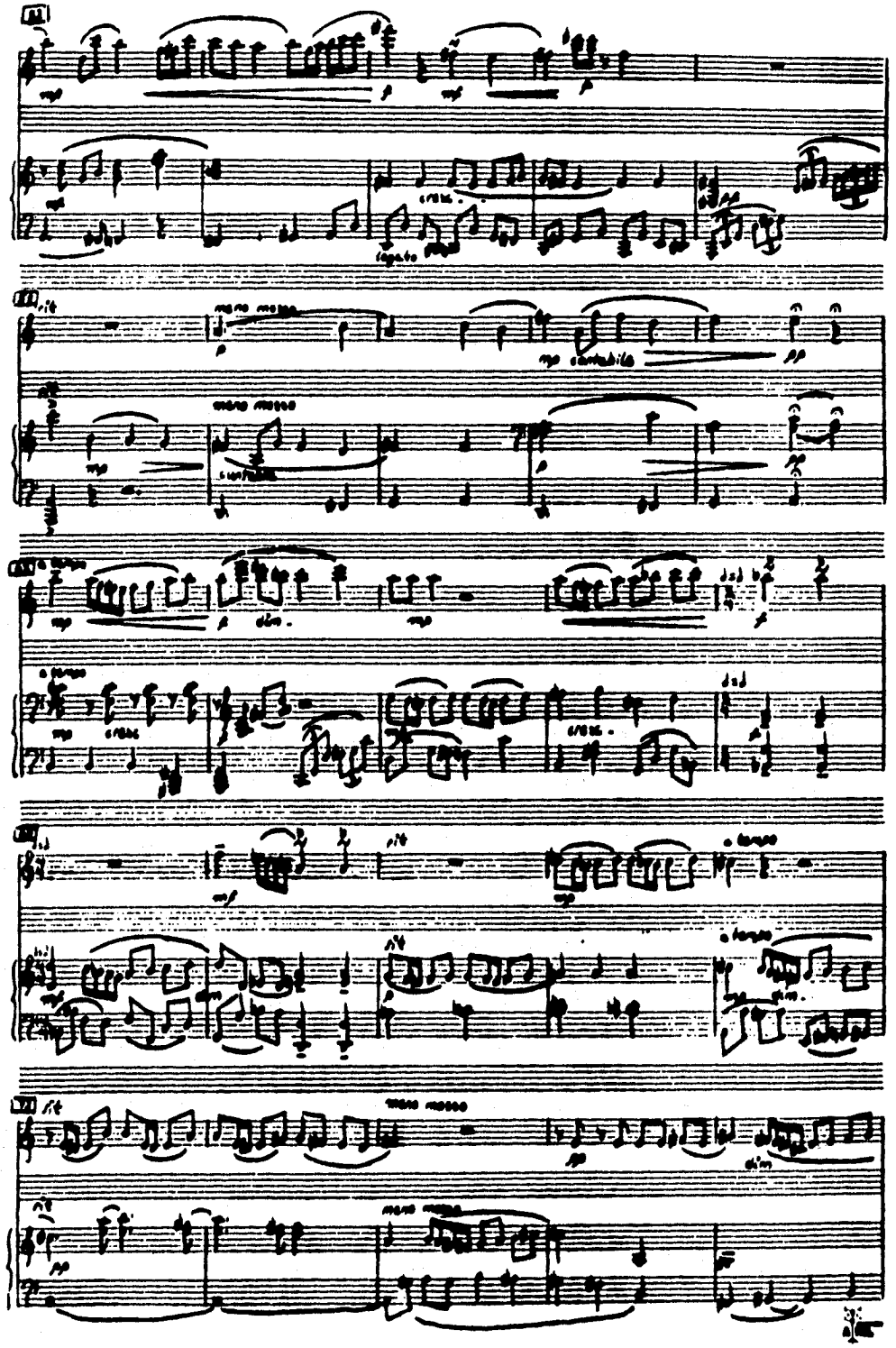
SONATA PARA FLAUTA Y PIANO

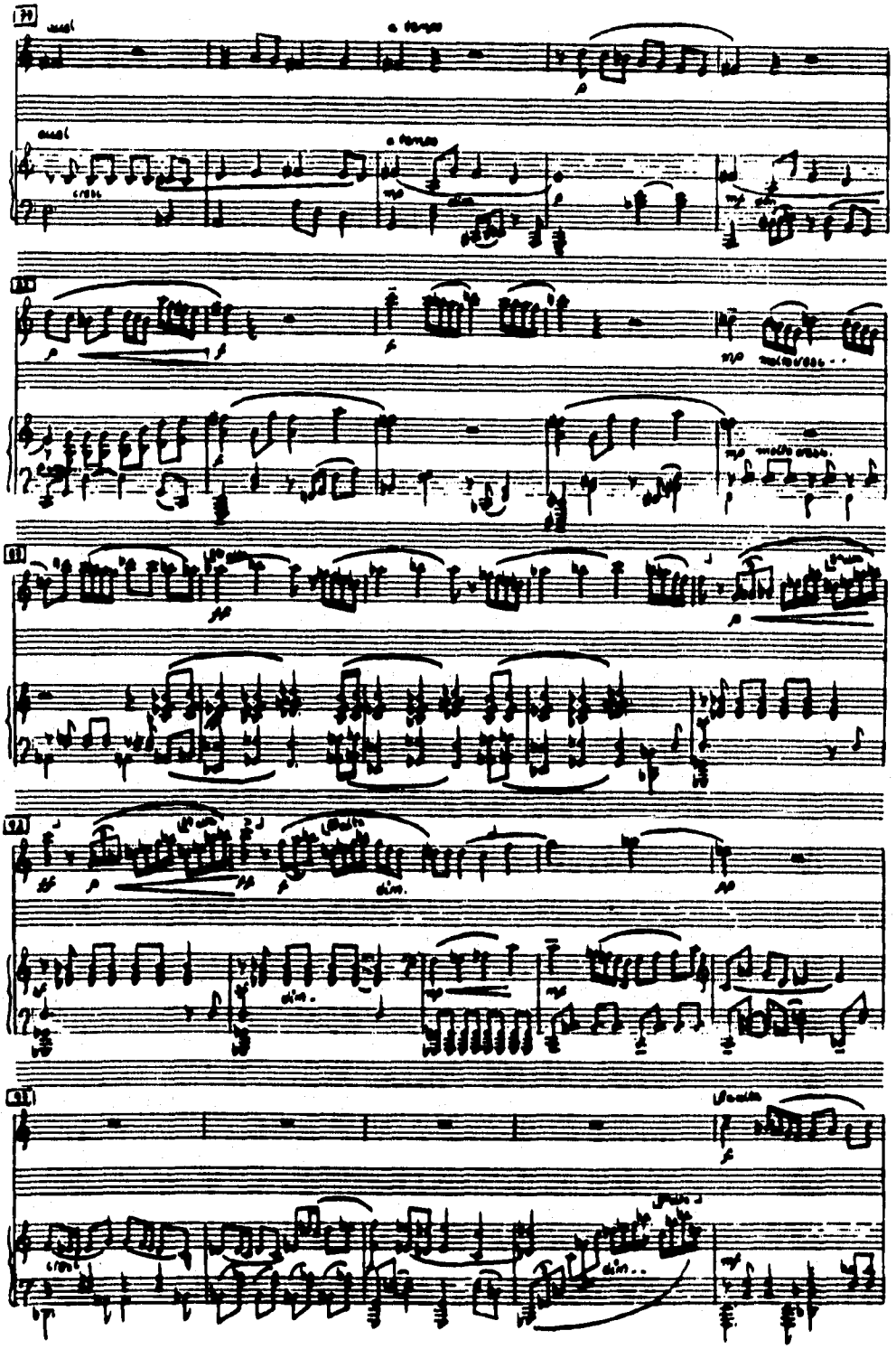
(a Luz Arcelia Suárez)

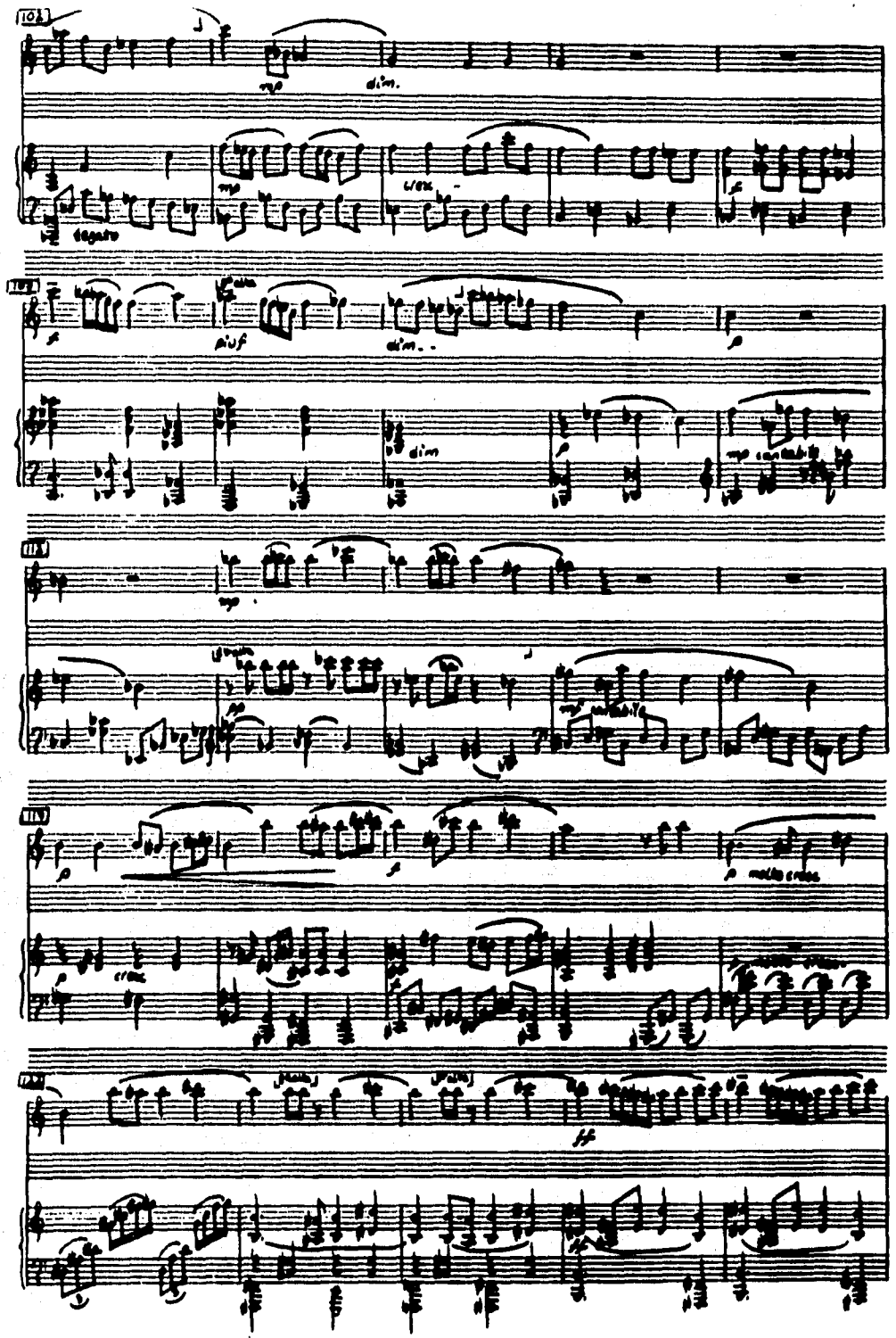
Héctor B. López
(Noviembre 98 - Marzo 99)

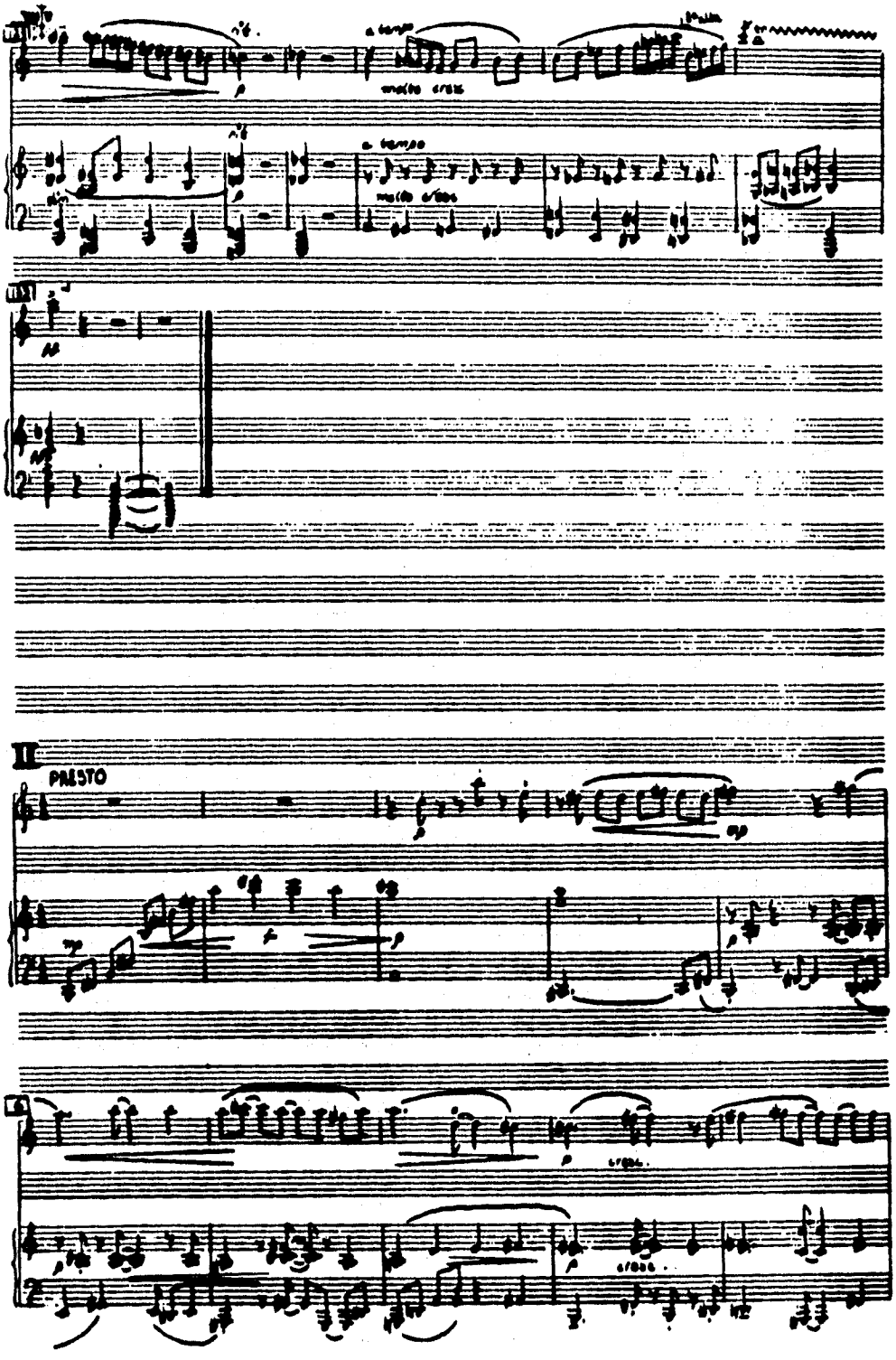


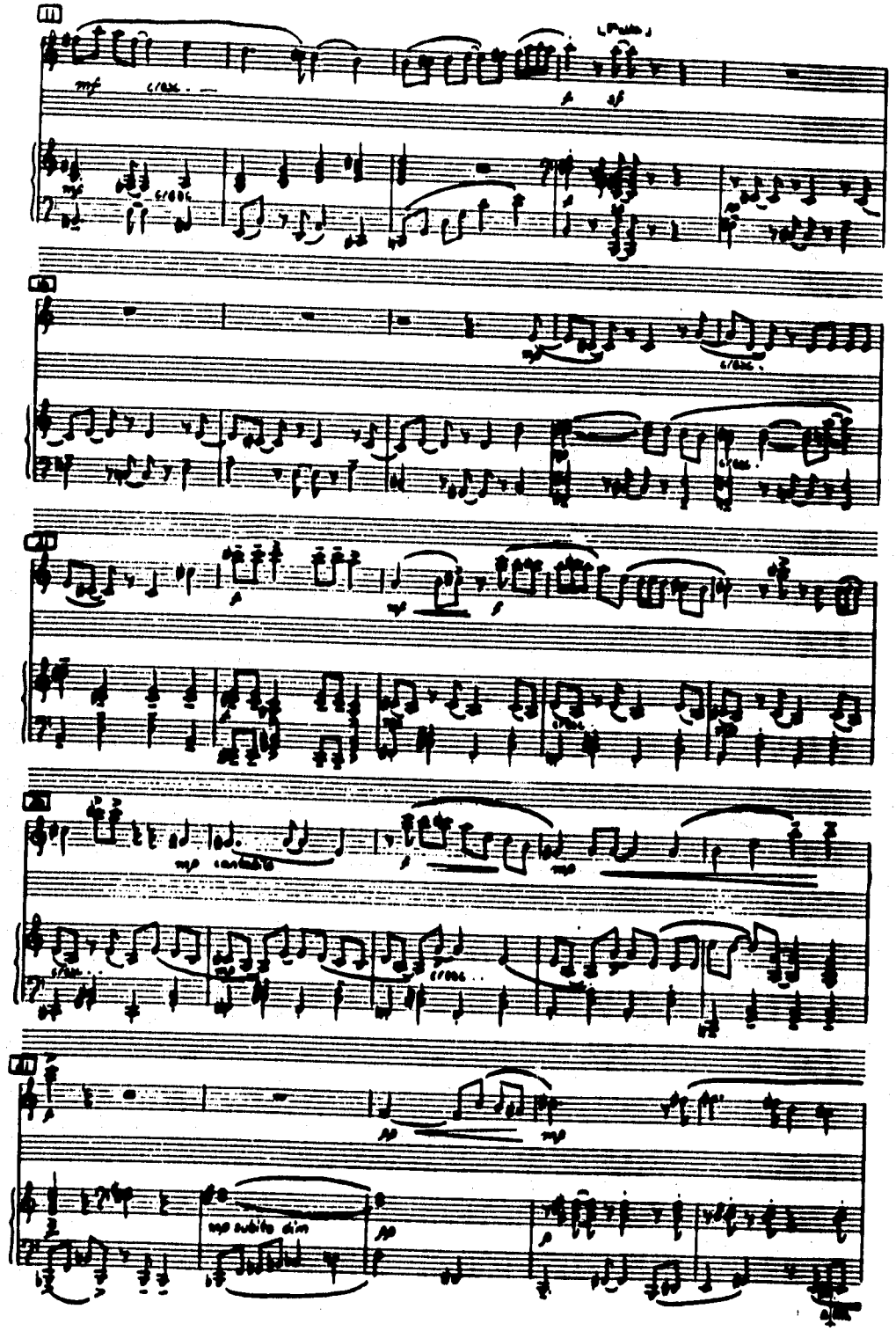


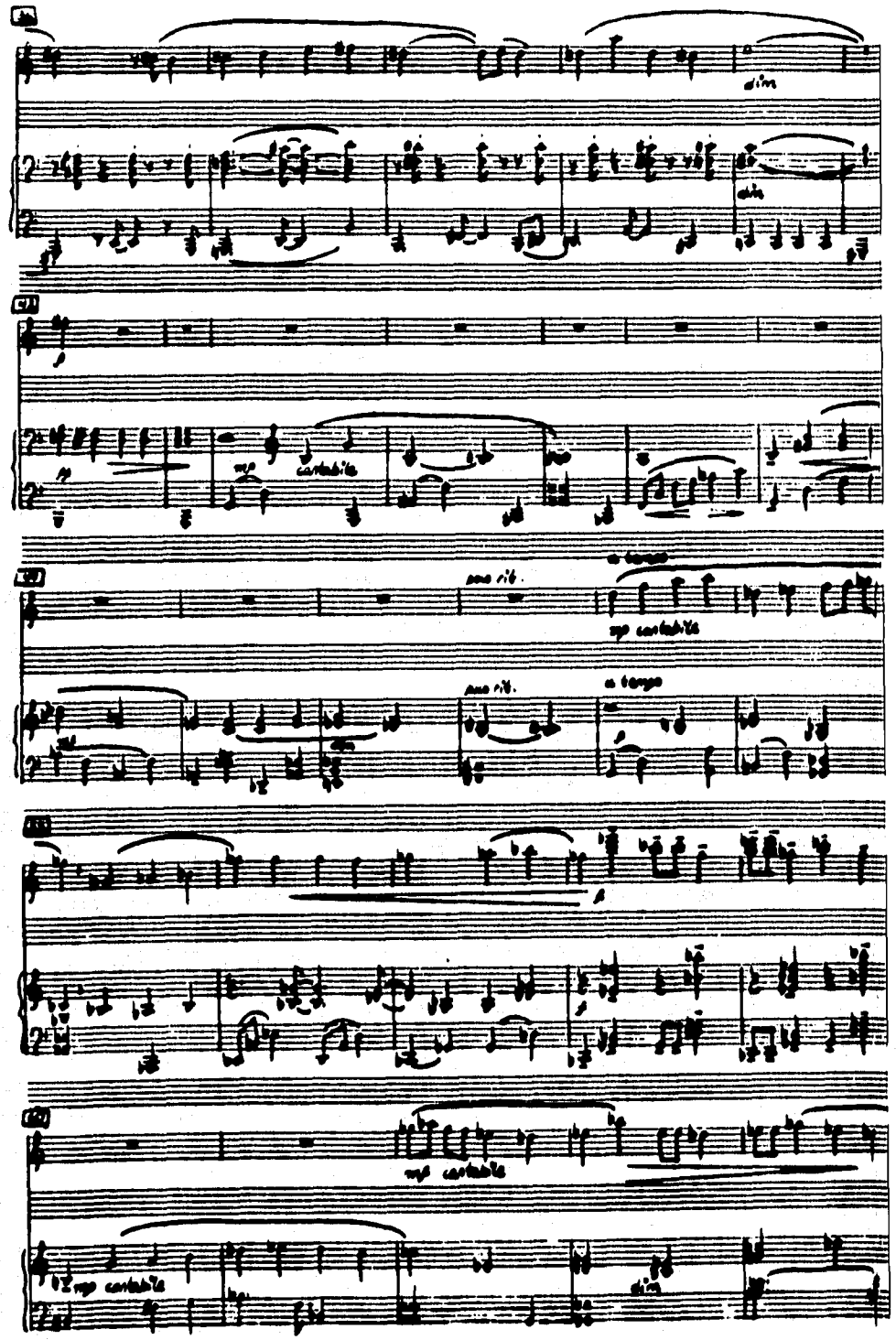


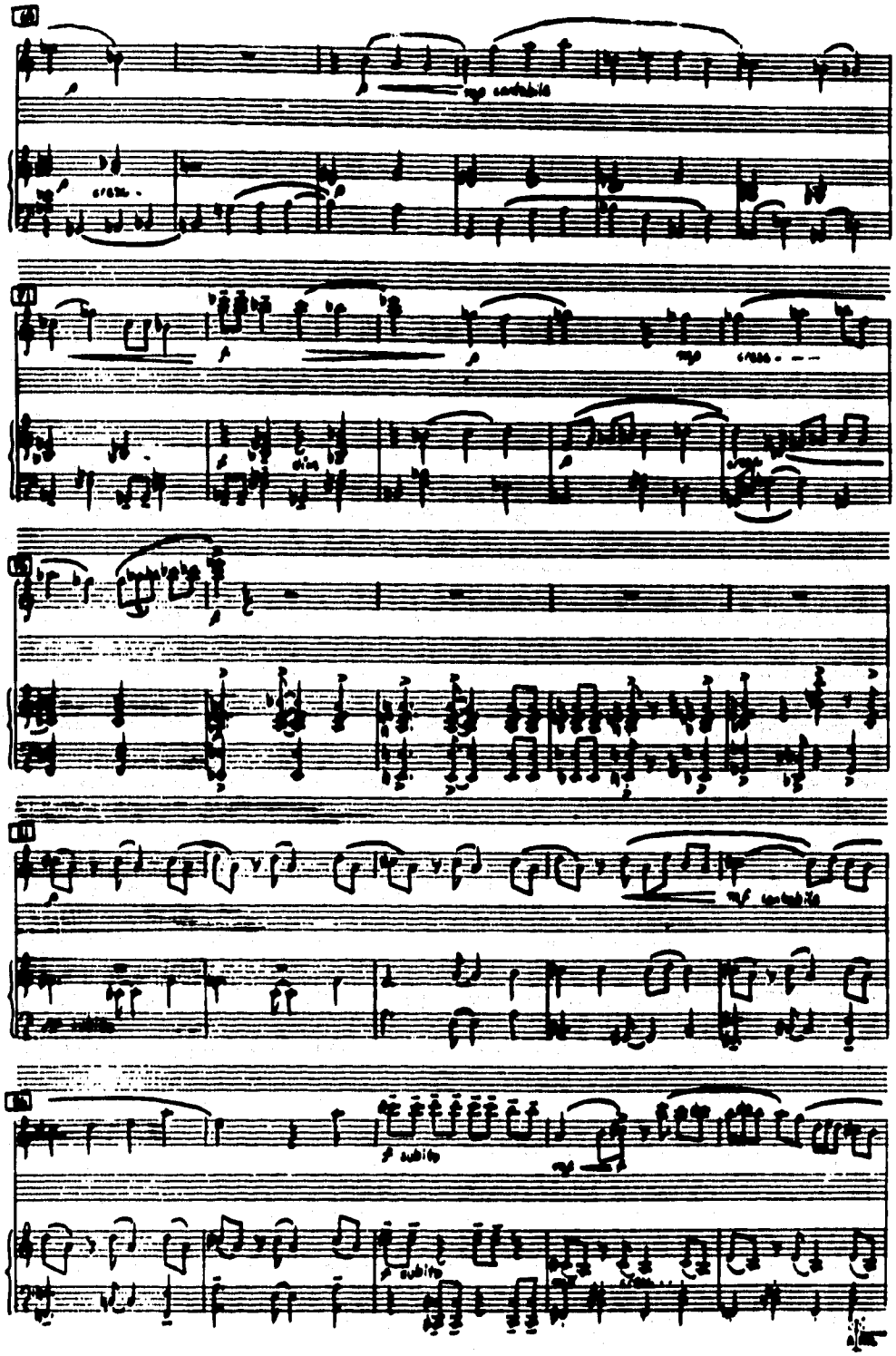


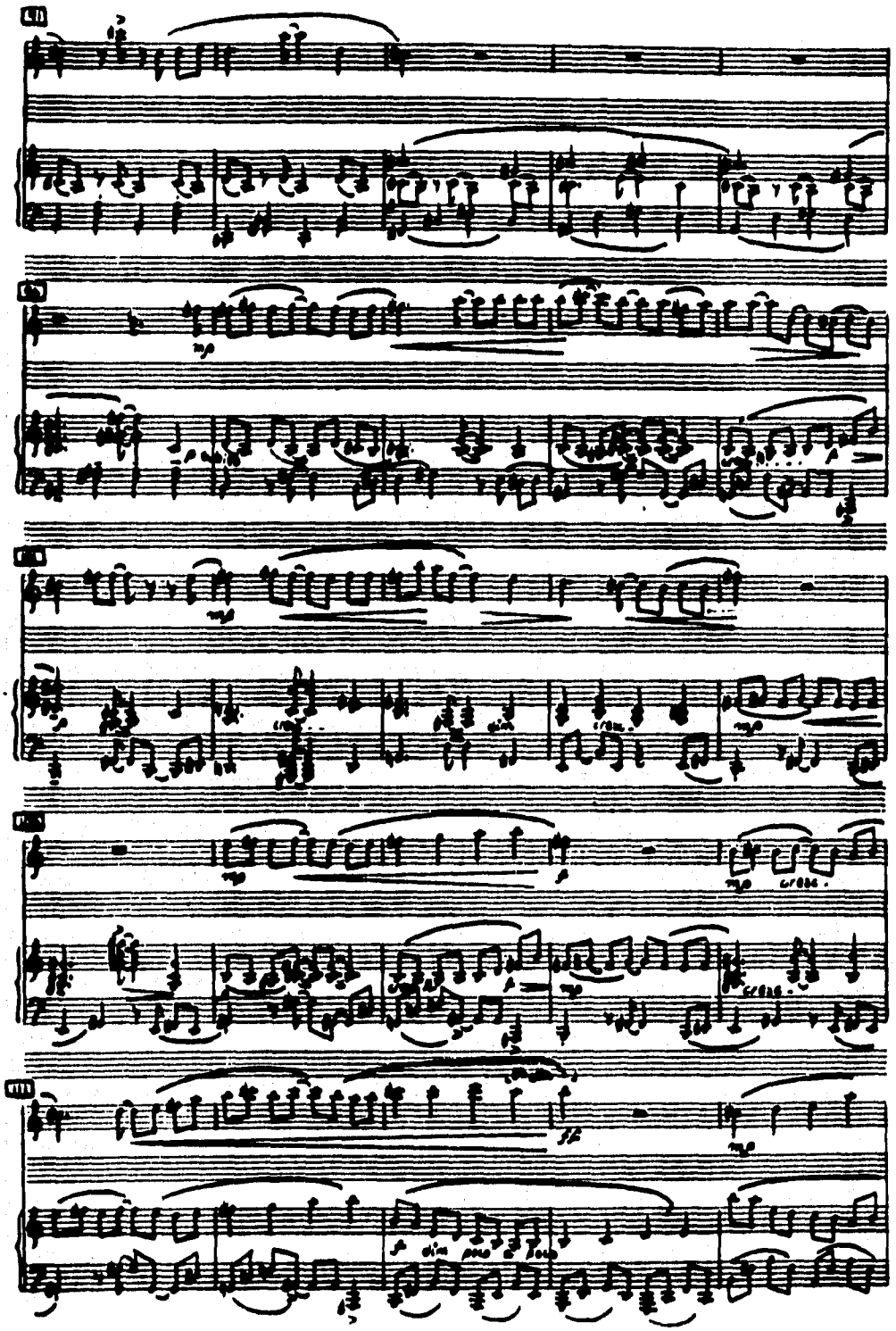

dim.
dim
molto cresc.

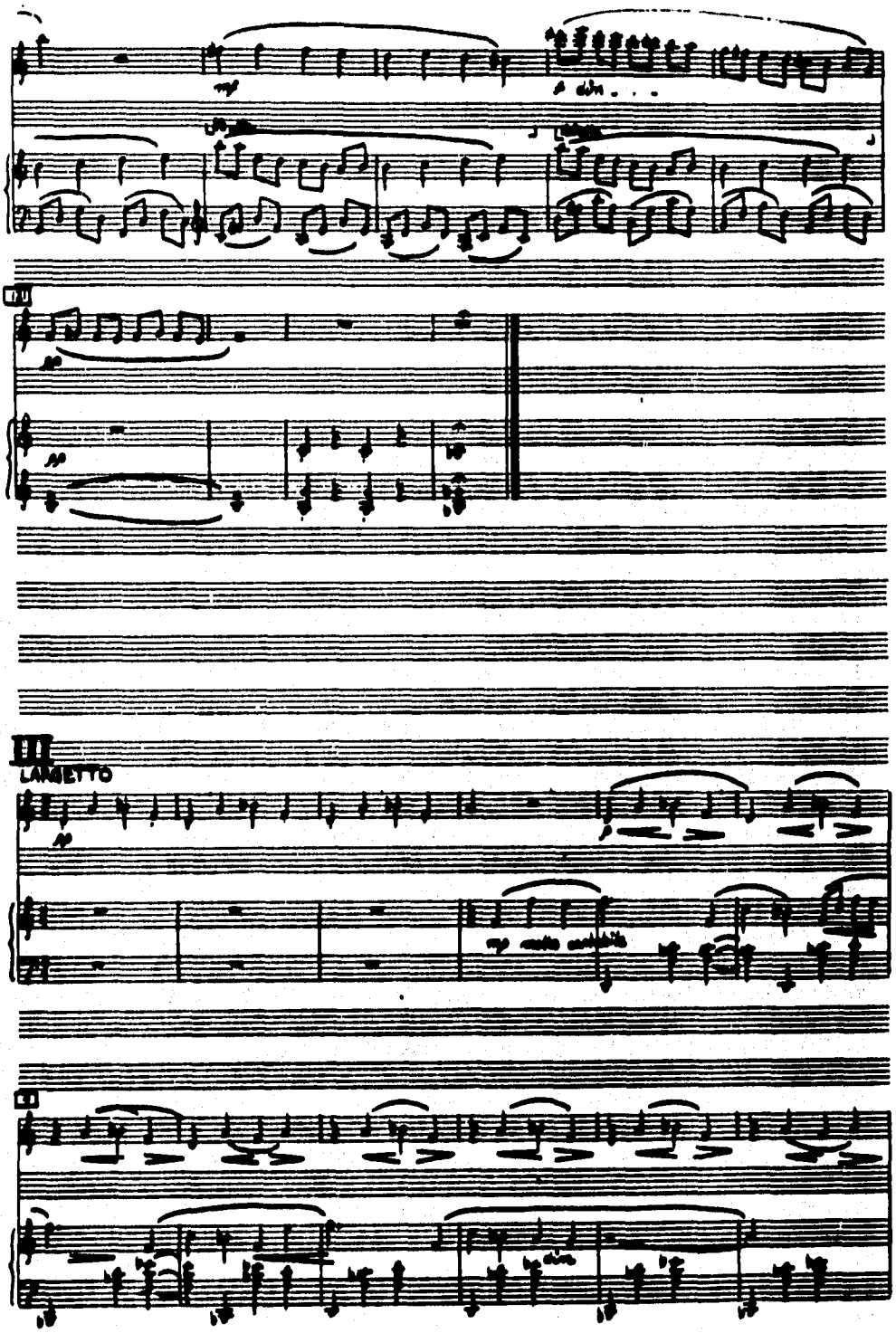

a tempo
molto cresc.
a tempo
molto cresc.
II
PRESTO
cresc.
cresc.

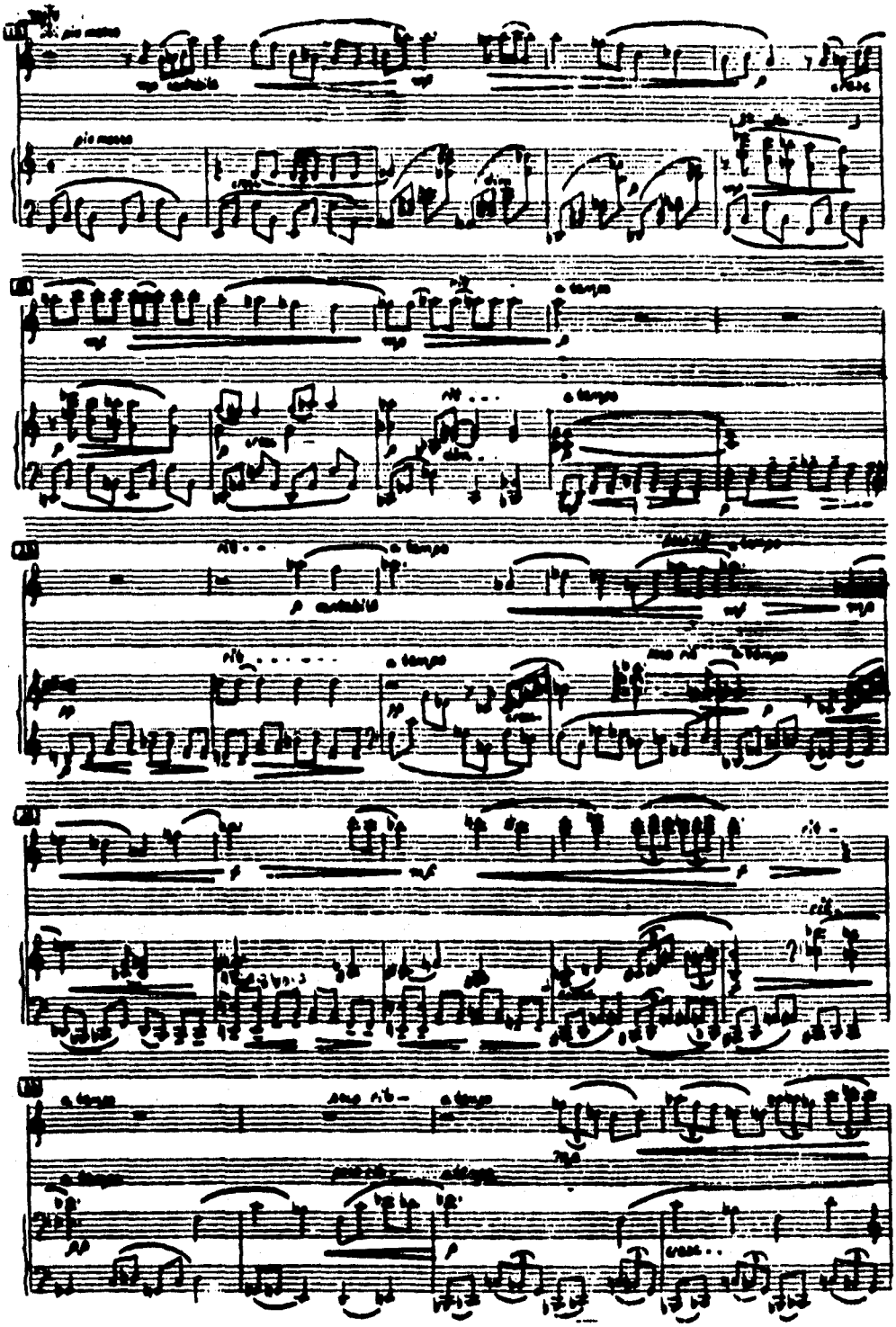


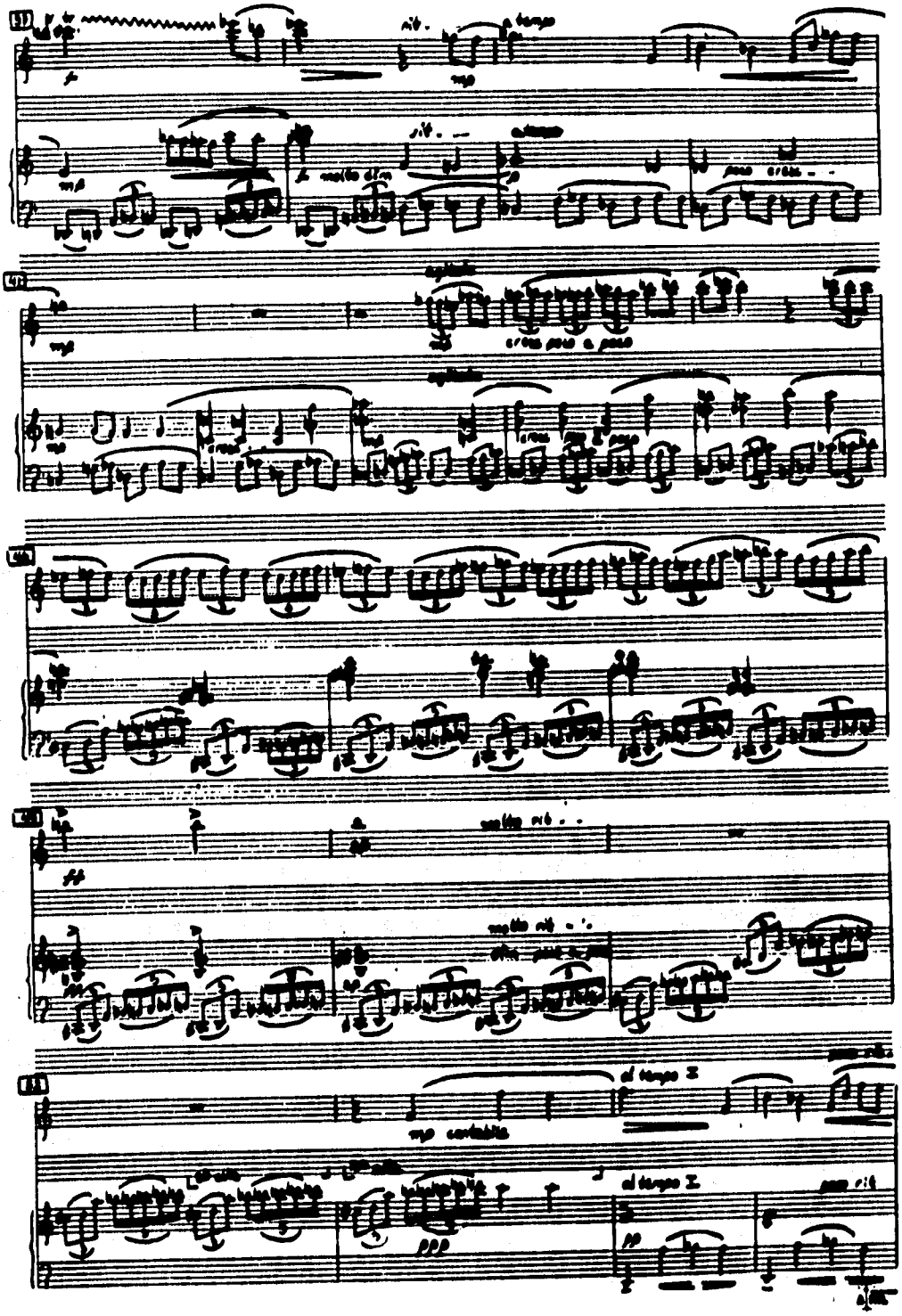

dim
dim
mp cantabile
poco rit.
a tempo
mp cantabile
poco rit.
a tempo
mp cantabile
mp cantabile
dim

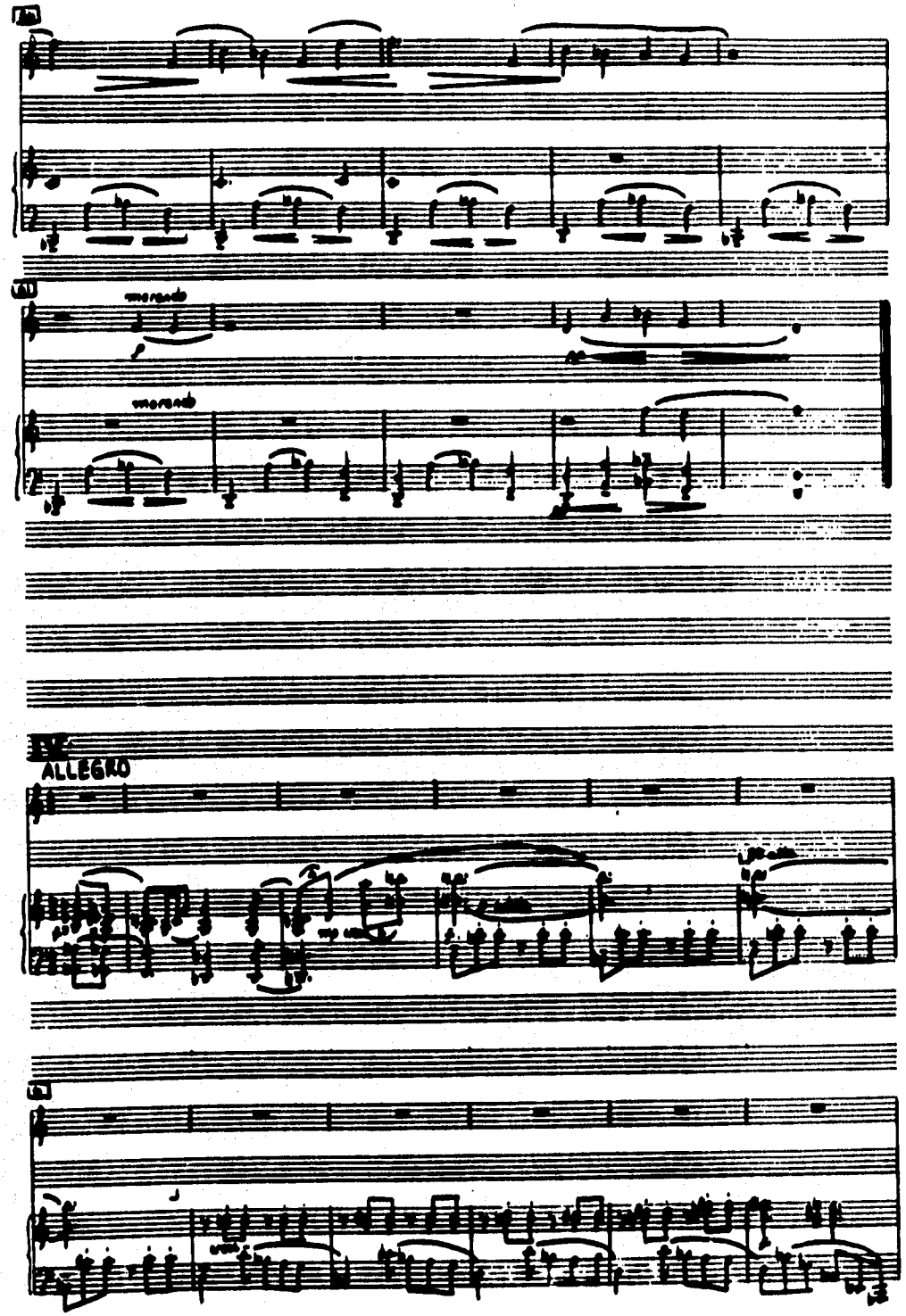


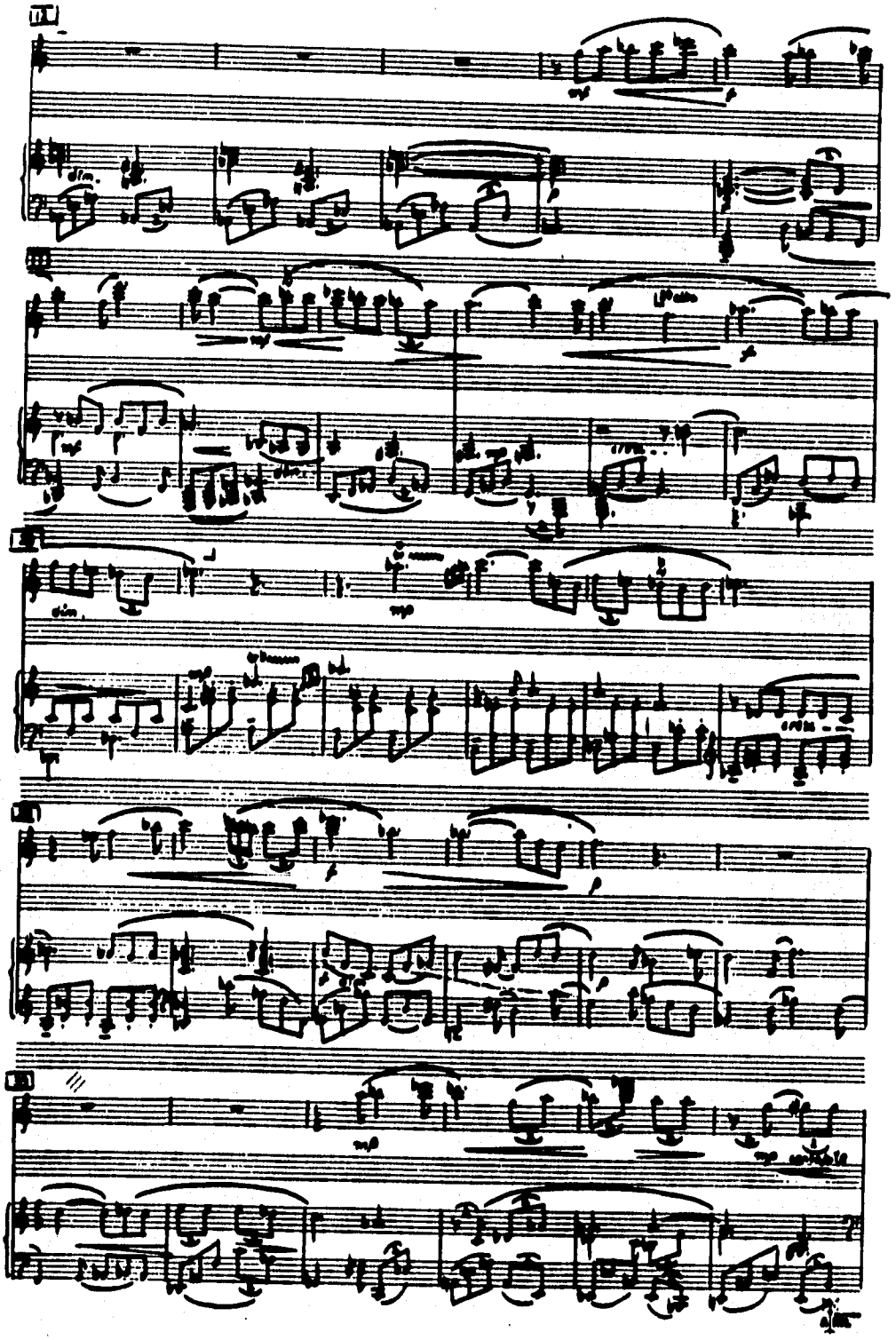


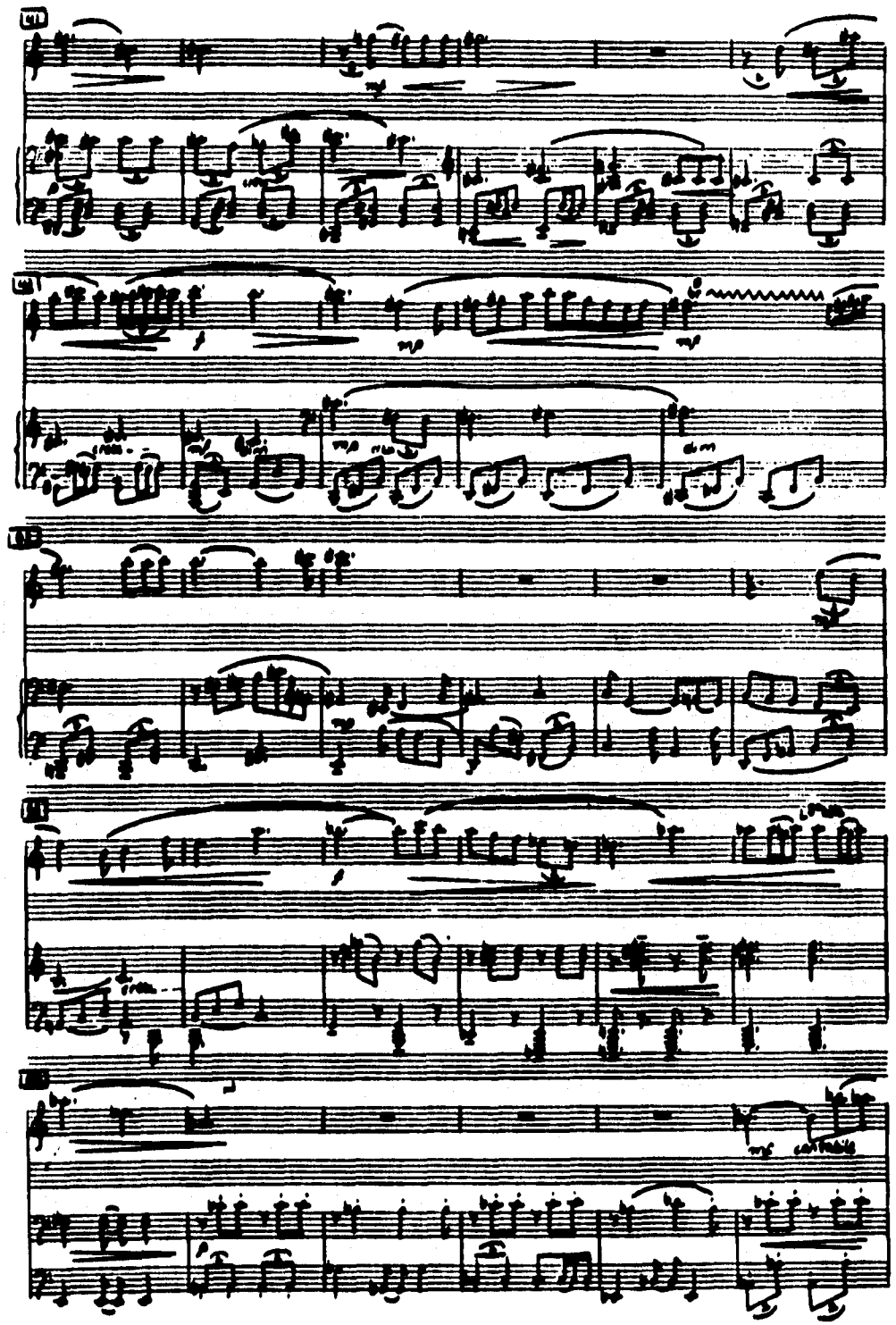

II
III
LARGETTO
molto cantabile

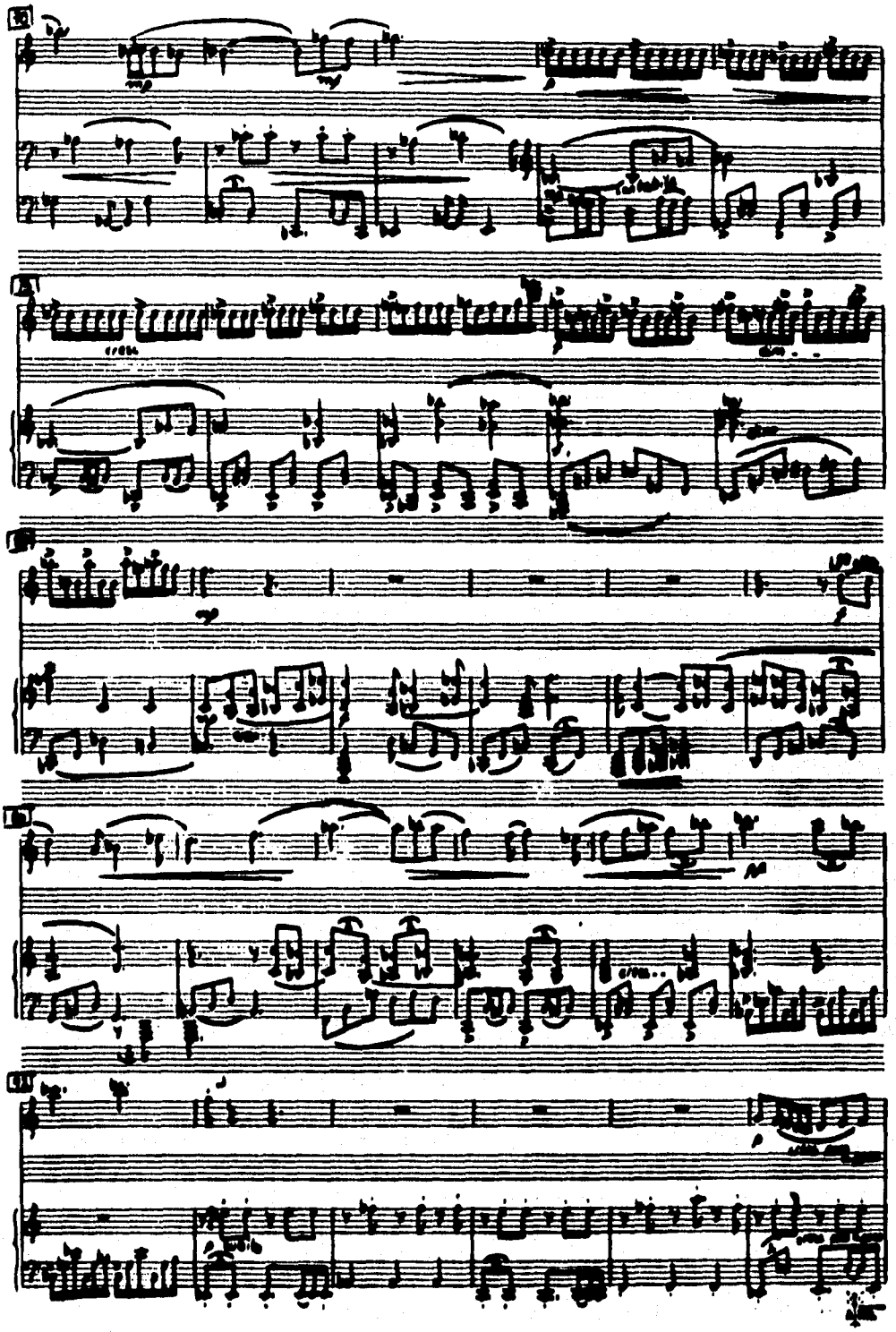


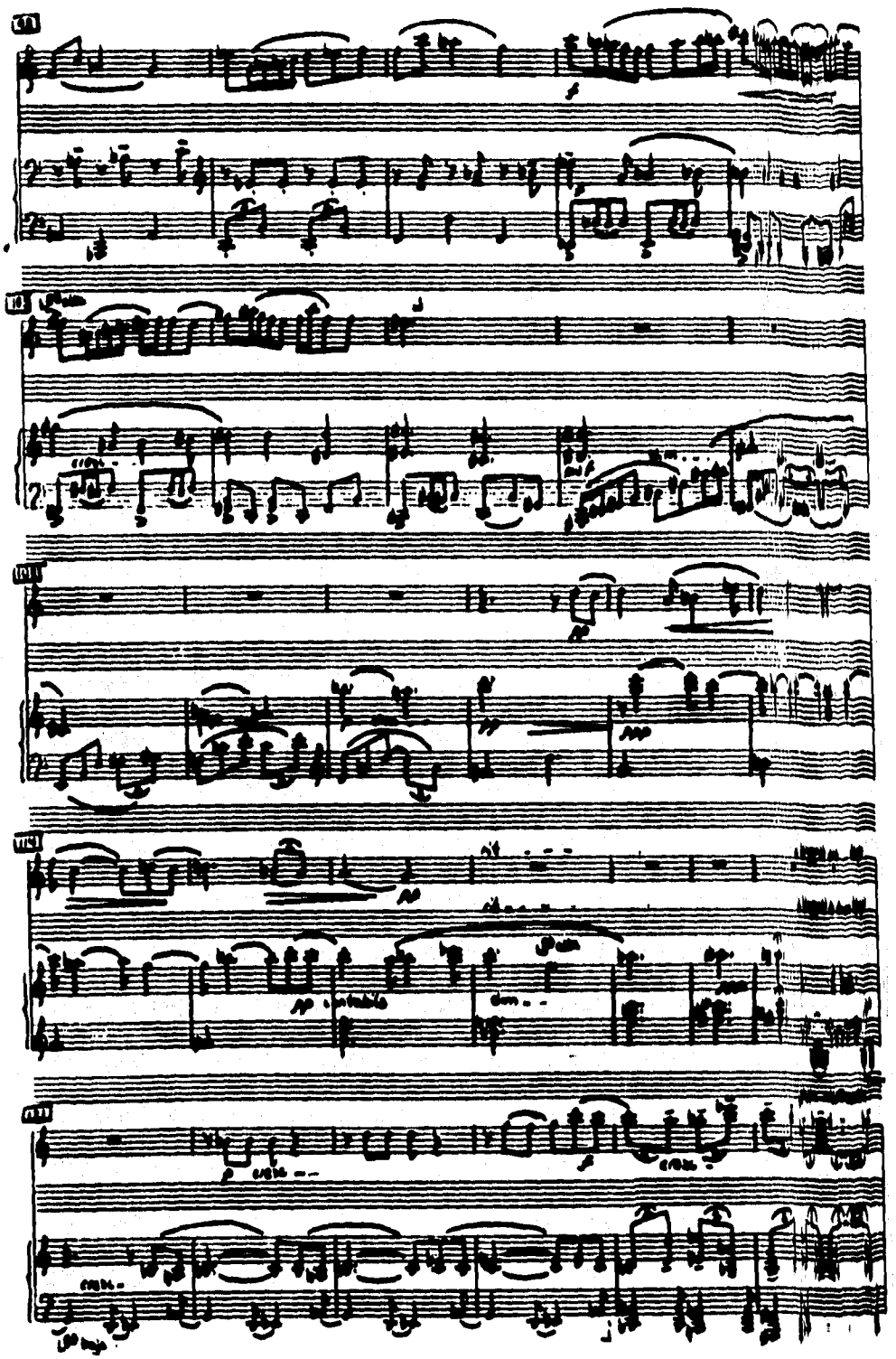


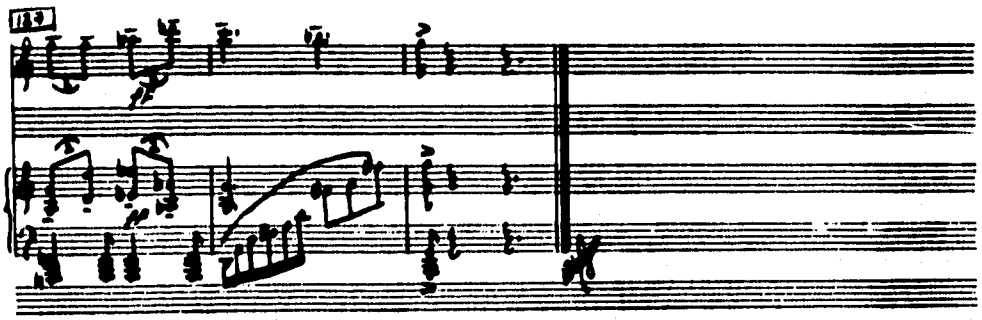

marcato
marcato
ALLEGRO



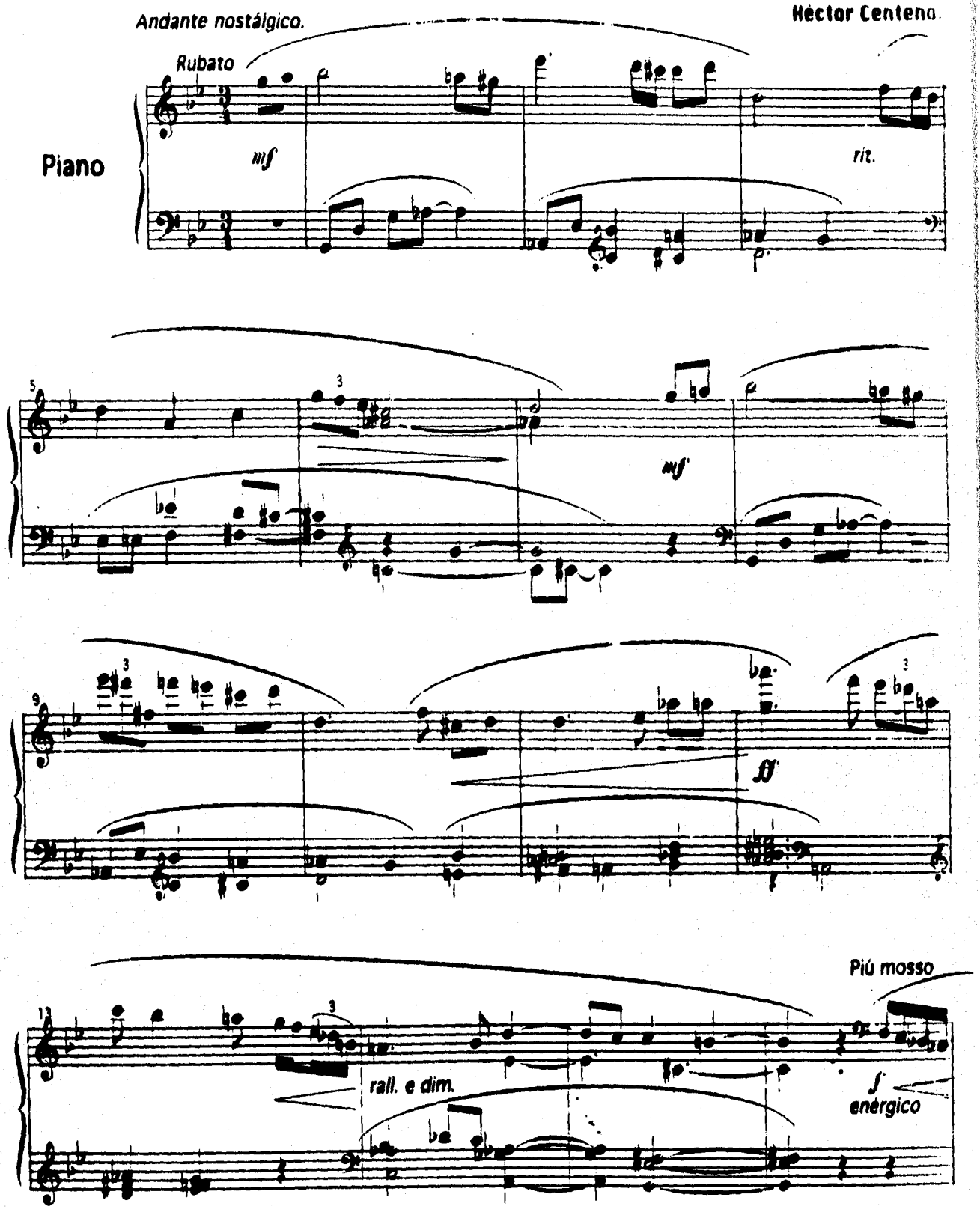


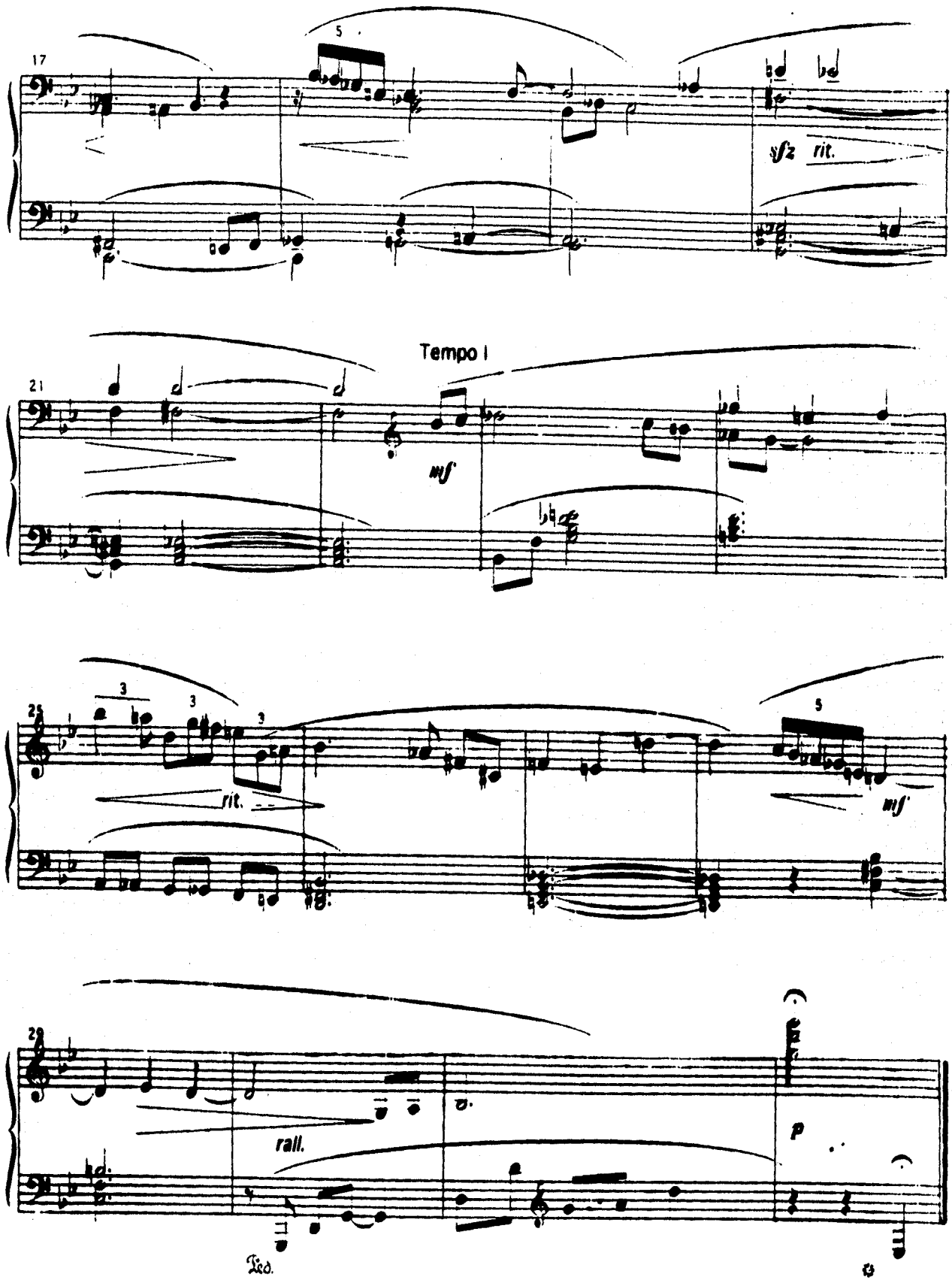





183

Preludio.


Andante nostálgico.
Héctor Centeno
Rubato
Piano
mf
rit.
mf
ff
Piú mosso
rall. e dim.
f
enérgico


17
5
sfz
rit.
Tempo I
21
mf
25
3
3
3
rit.
5
mf
29
rall.
p
Ped.

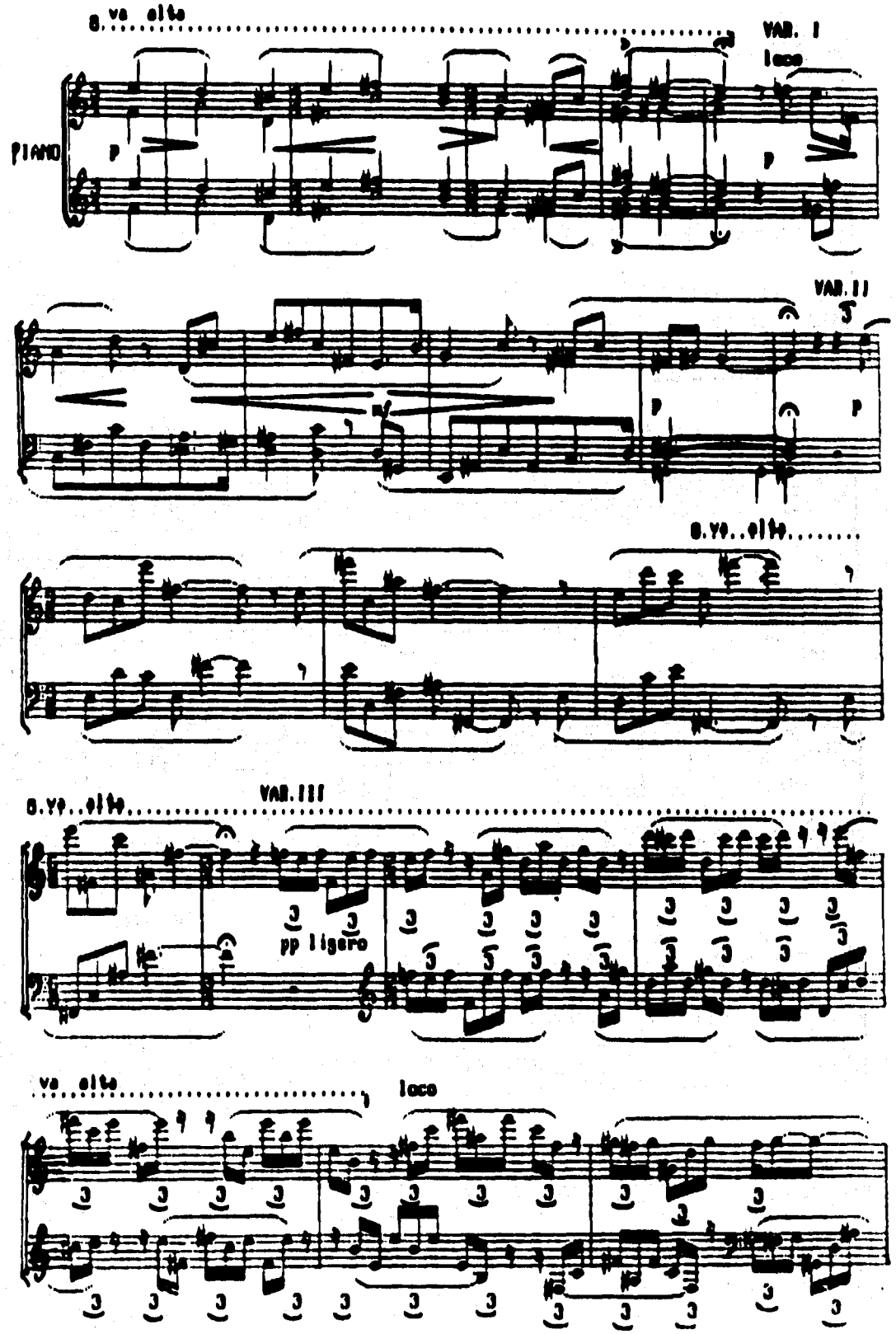
V A R I A C I O N E S

1)

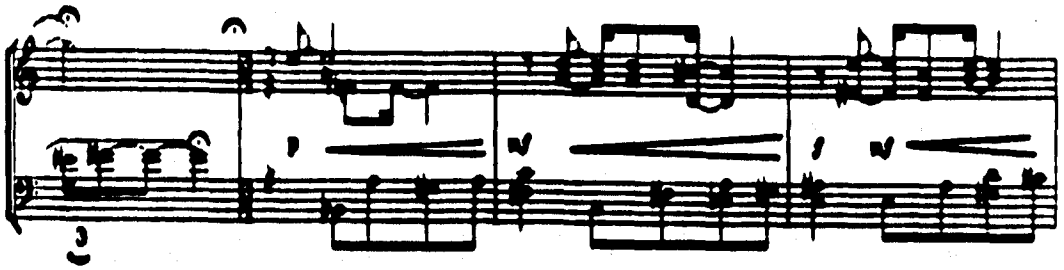
L E O N A R D O C O R A L

TEMA

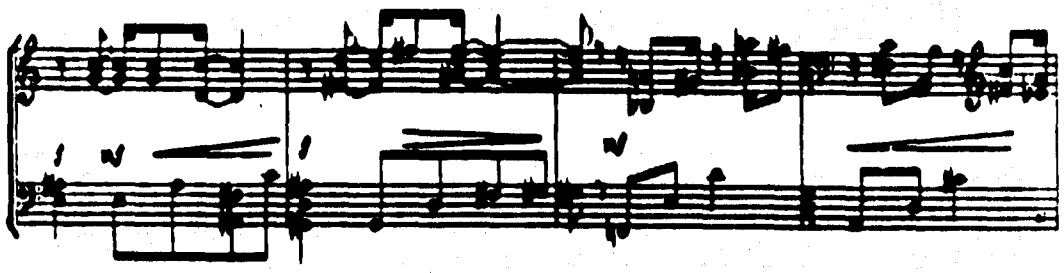
(♩ : 70)



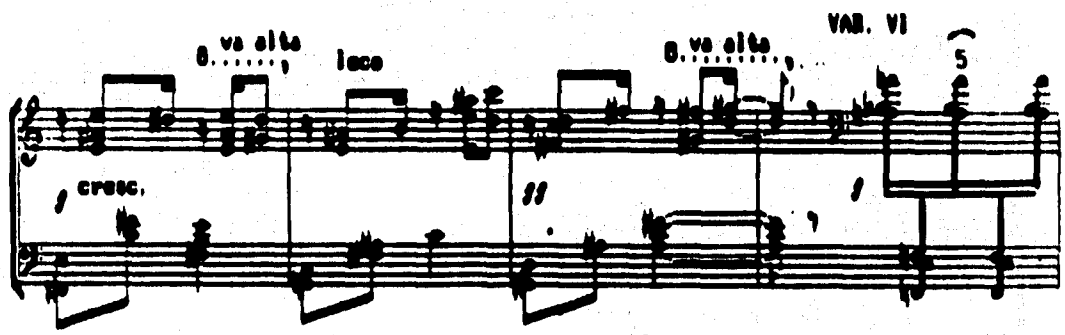
VAR. IV
Piu Mosso (♩ : 80)



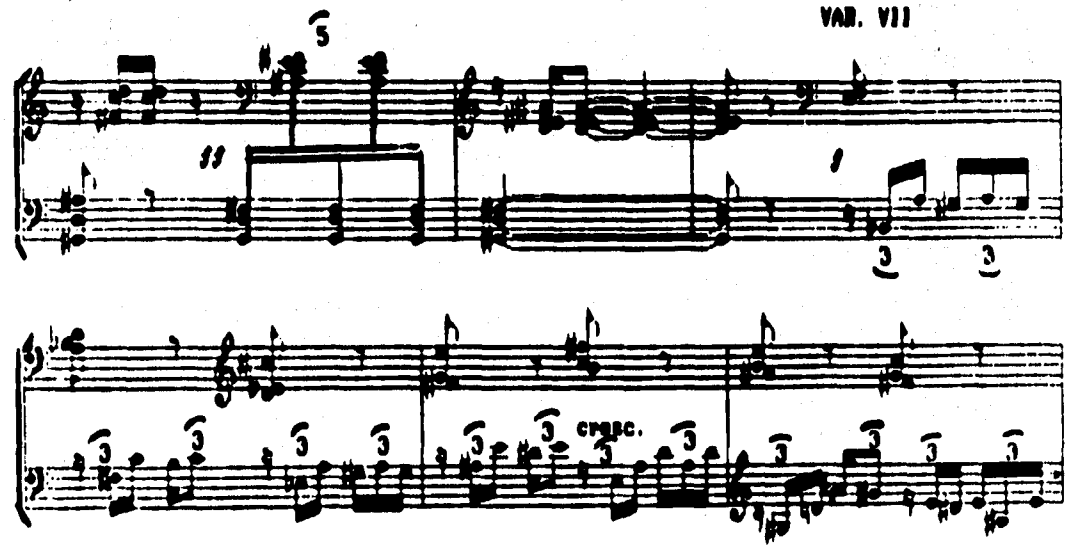
VAR. V



VAR. VI



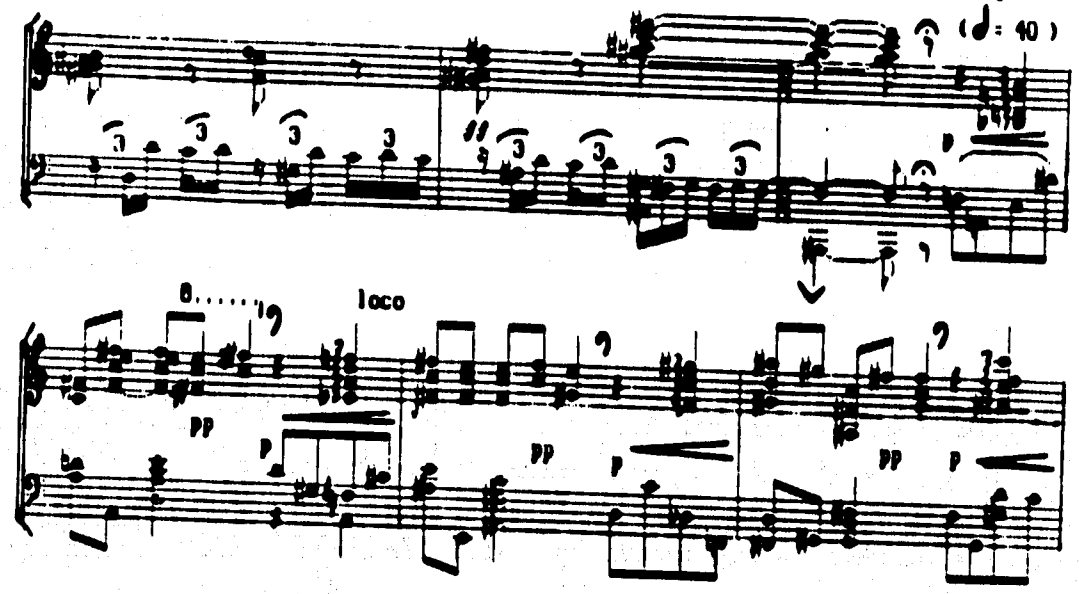
VAR. VII



VAR. VIII

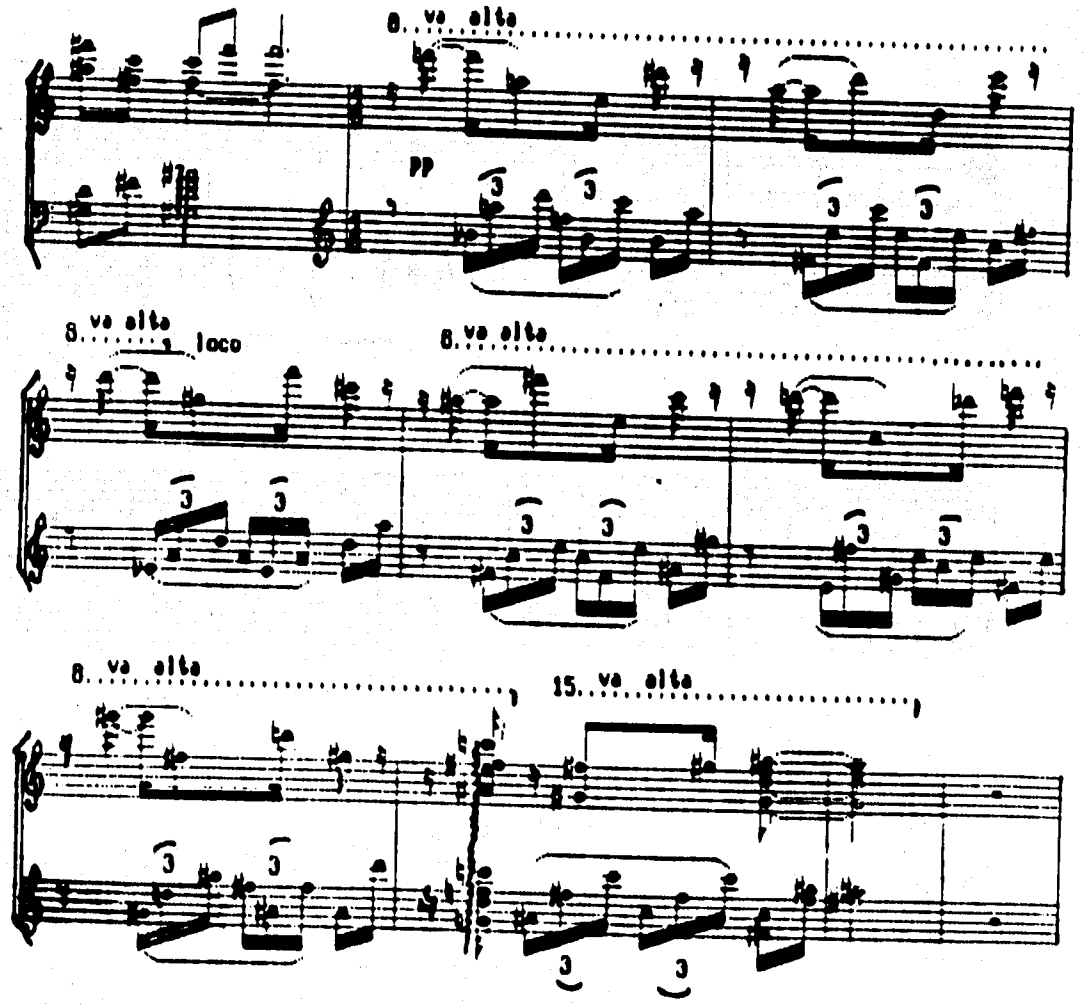
Adagio

(♩ = 40)



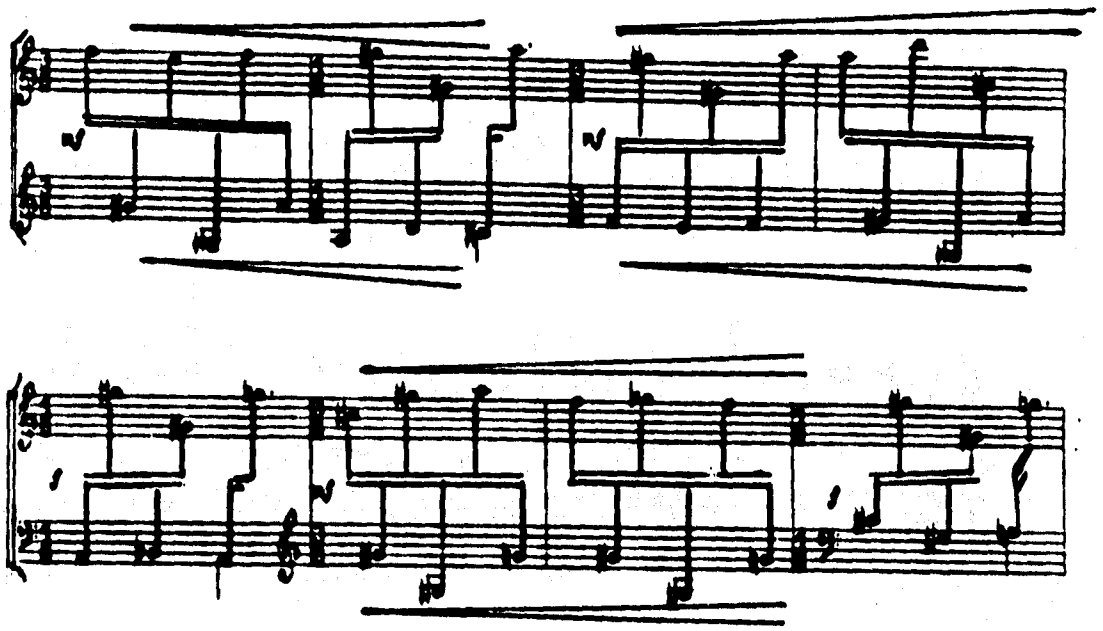
VAR. IX

(♪ = 70)



4) VAR. X

(♩. = 80)

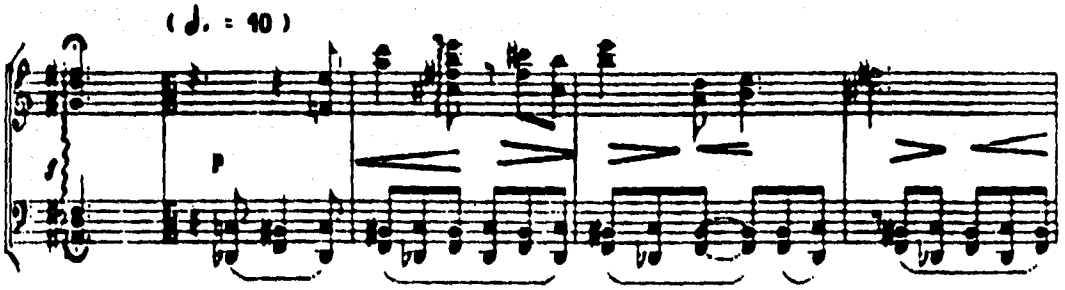


VAR. XI

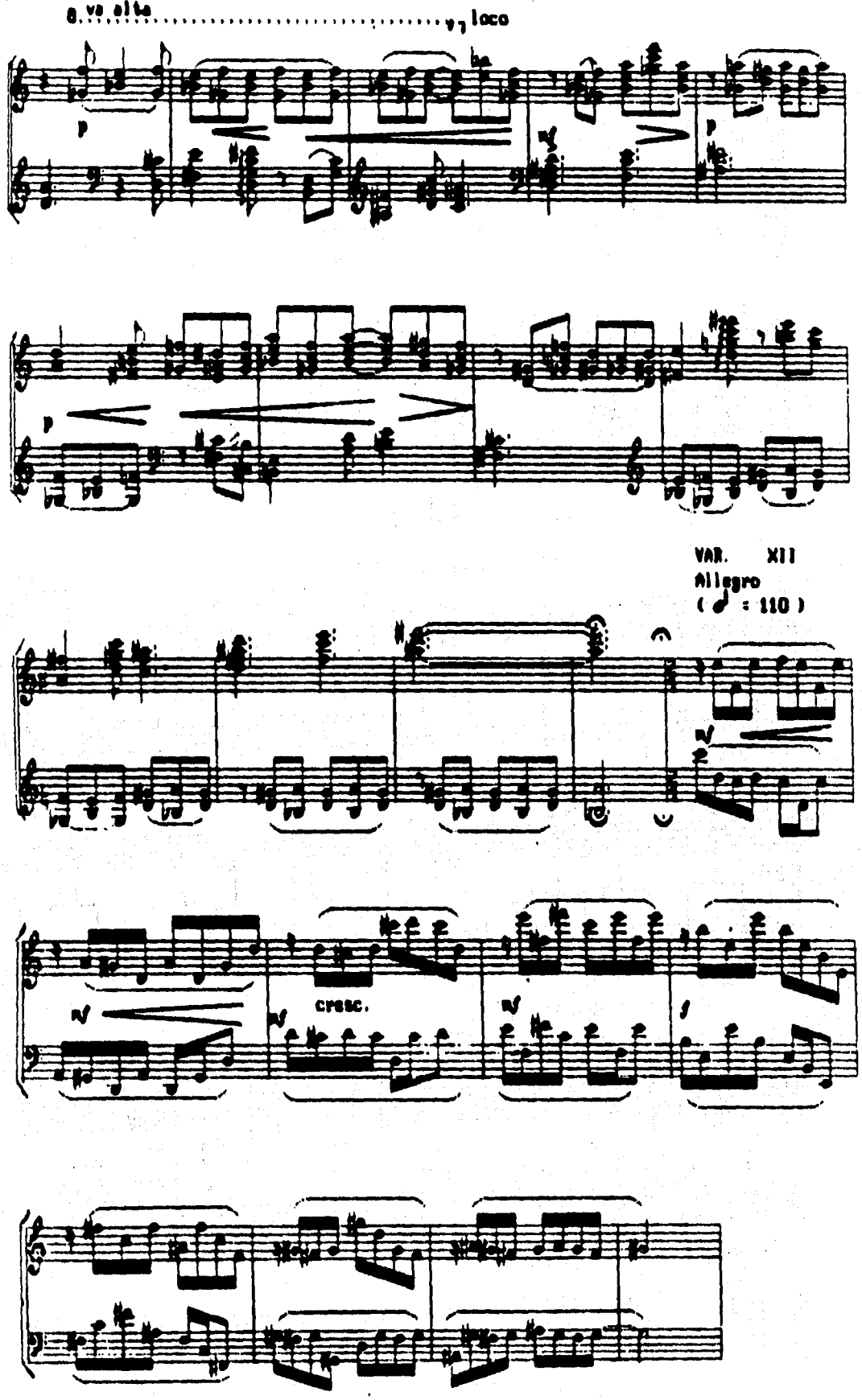
Adagio Expresivo

Rubato

(♩. = 40)

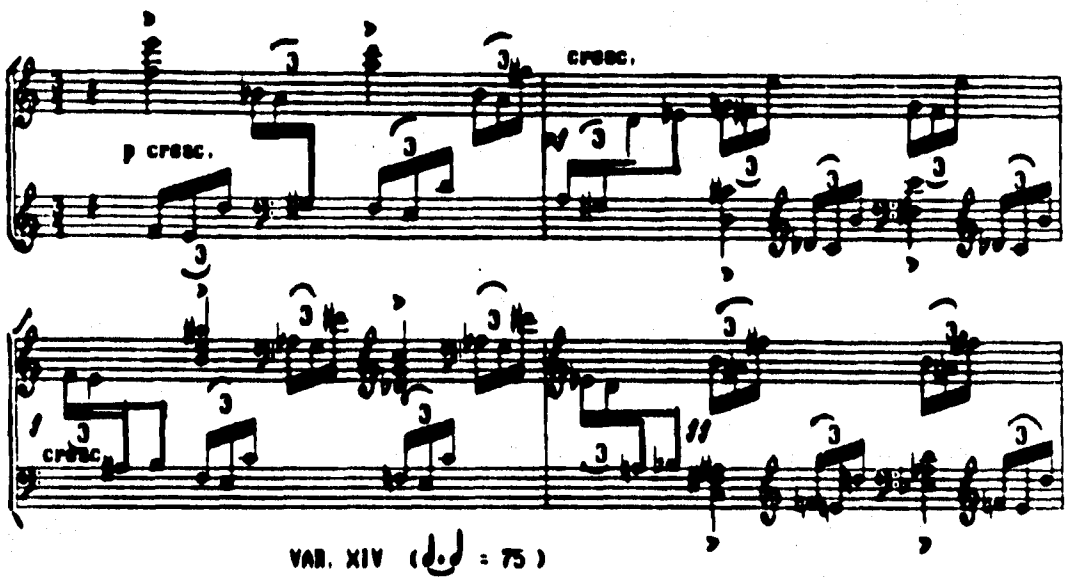


5)

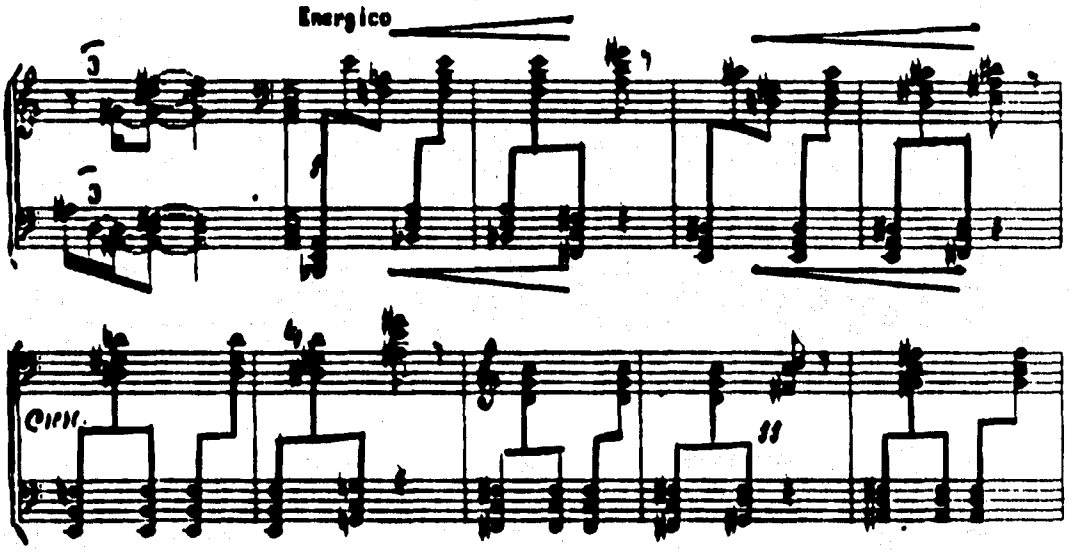


6)

VAR. XIII

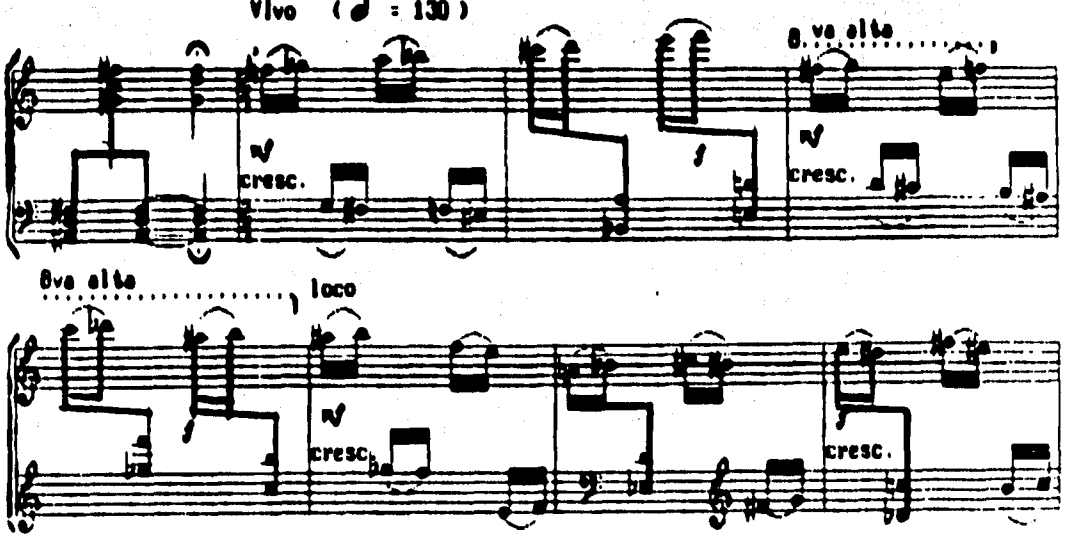


VAR. XIV (♩. ♩ = 75)

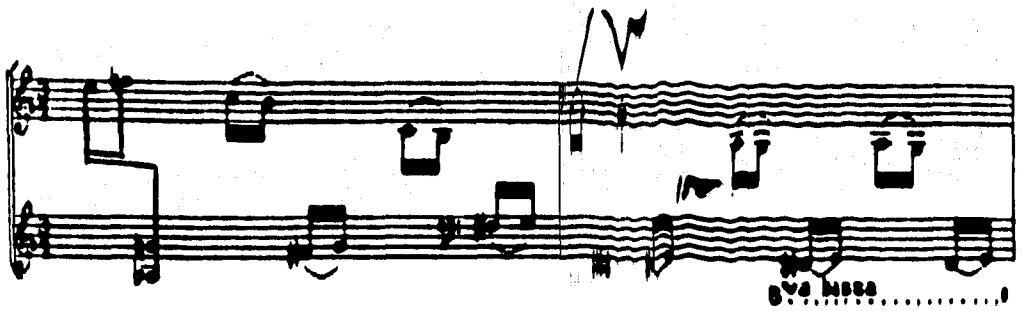


VAR. XV

Vivo (♩ = 130)

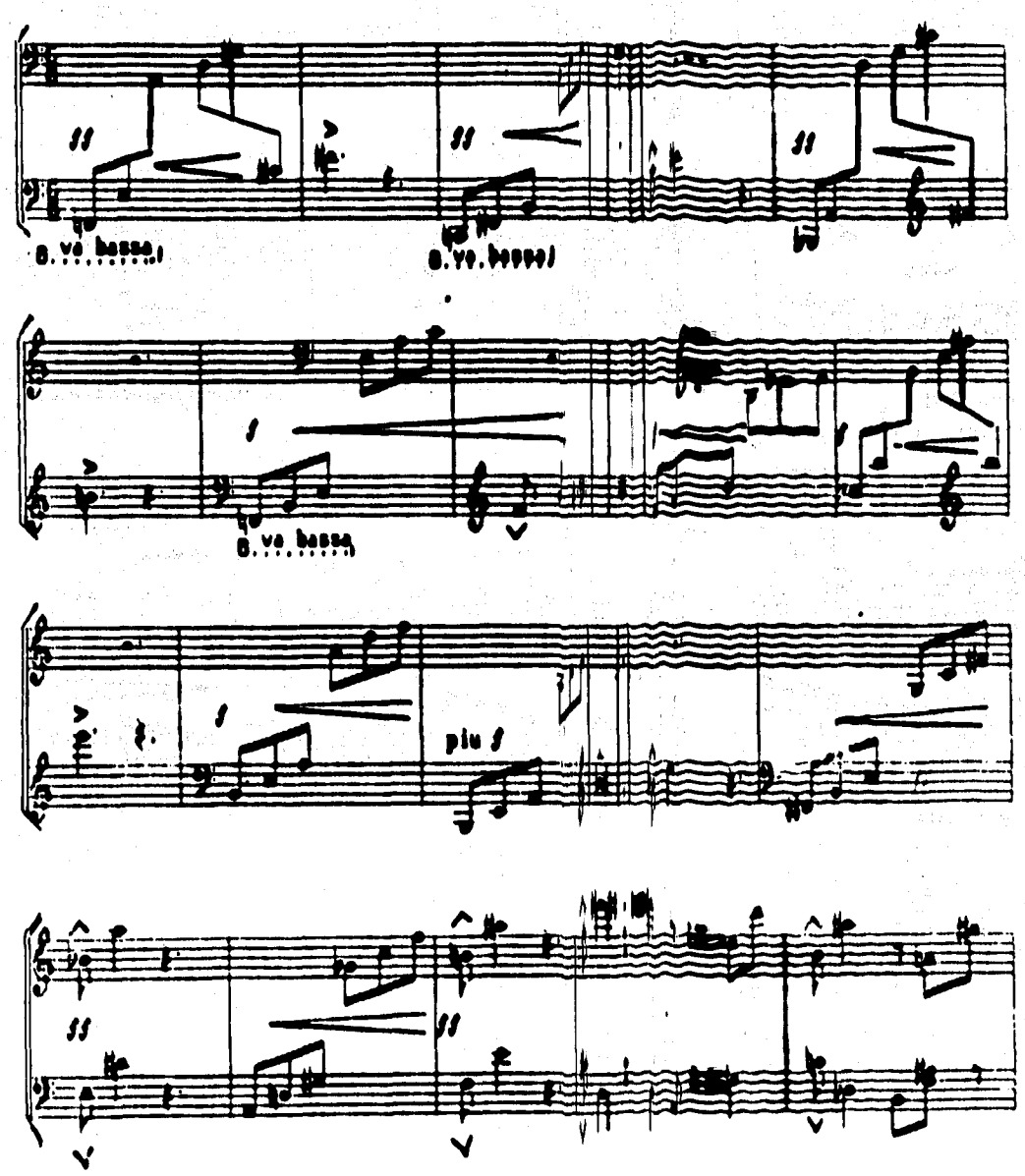


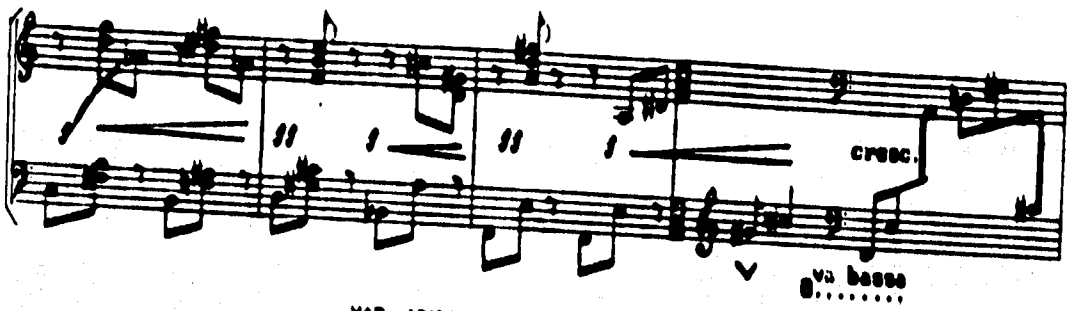
7)



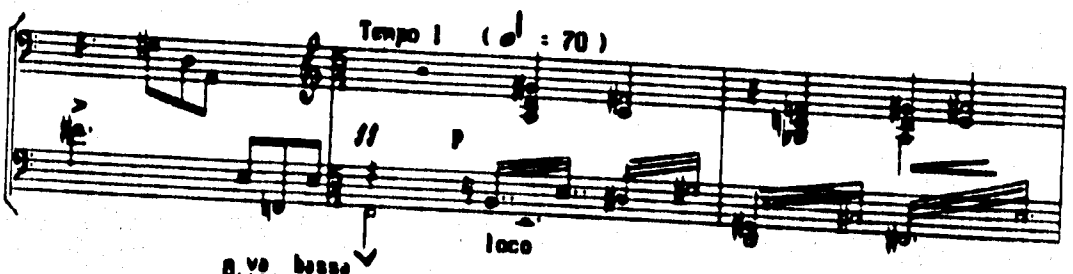
VAR. XVI

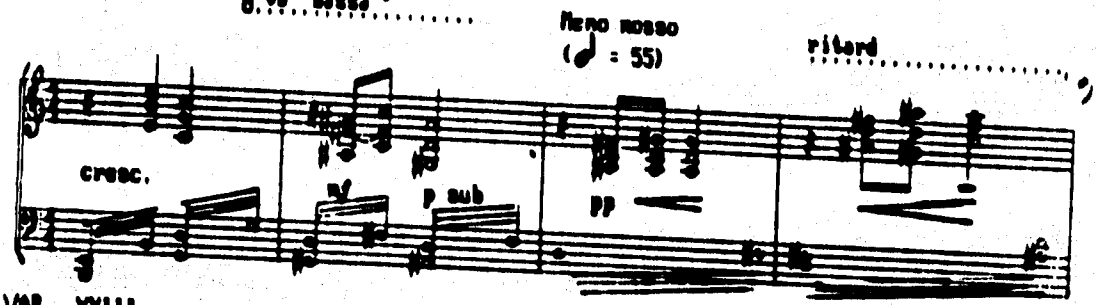
Più Mosso (♩. = 155)



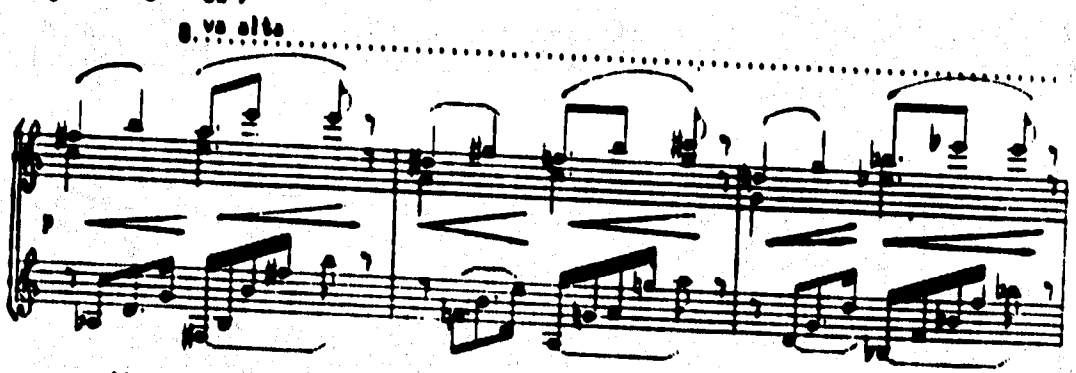


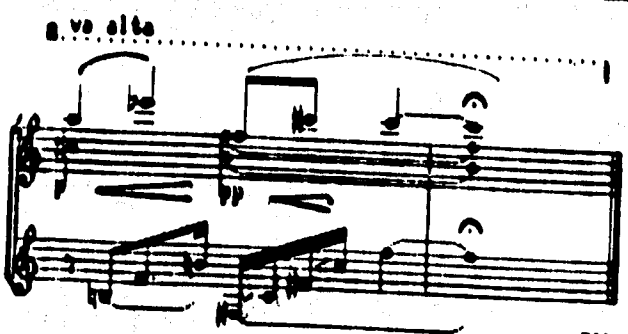
VAR. XVII





VAR. XVIII
Adagio (♩ : 35)

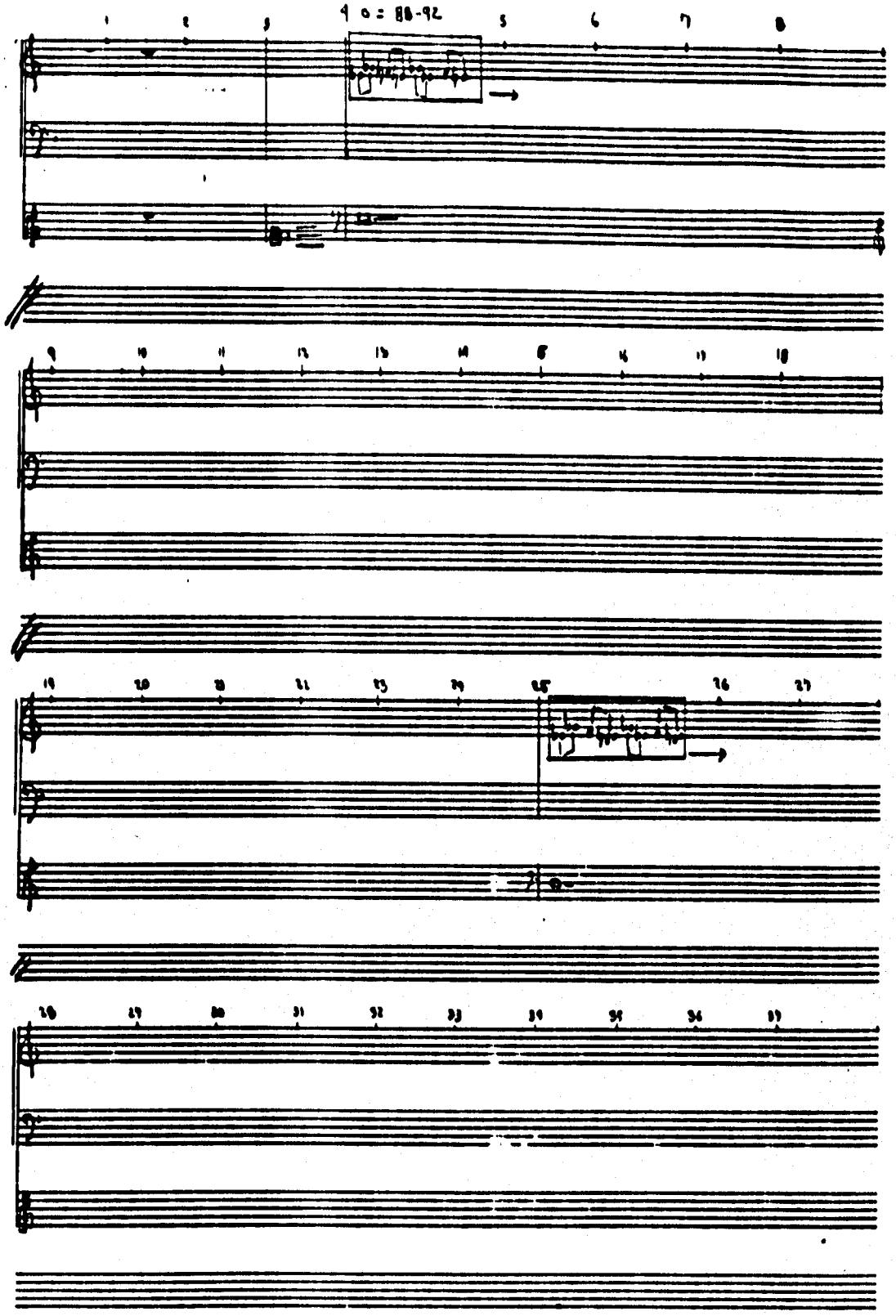


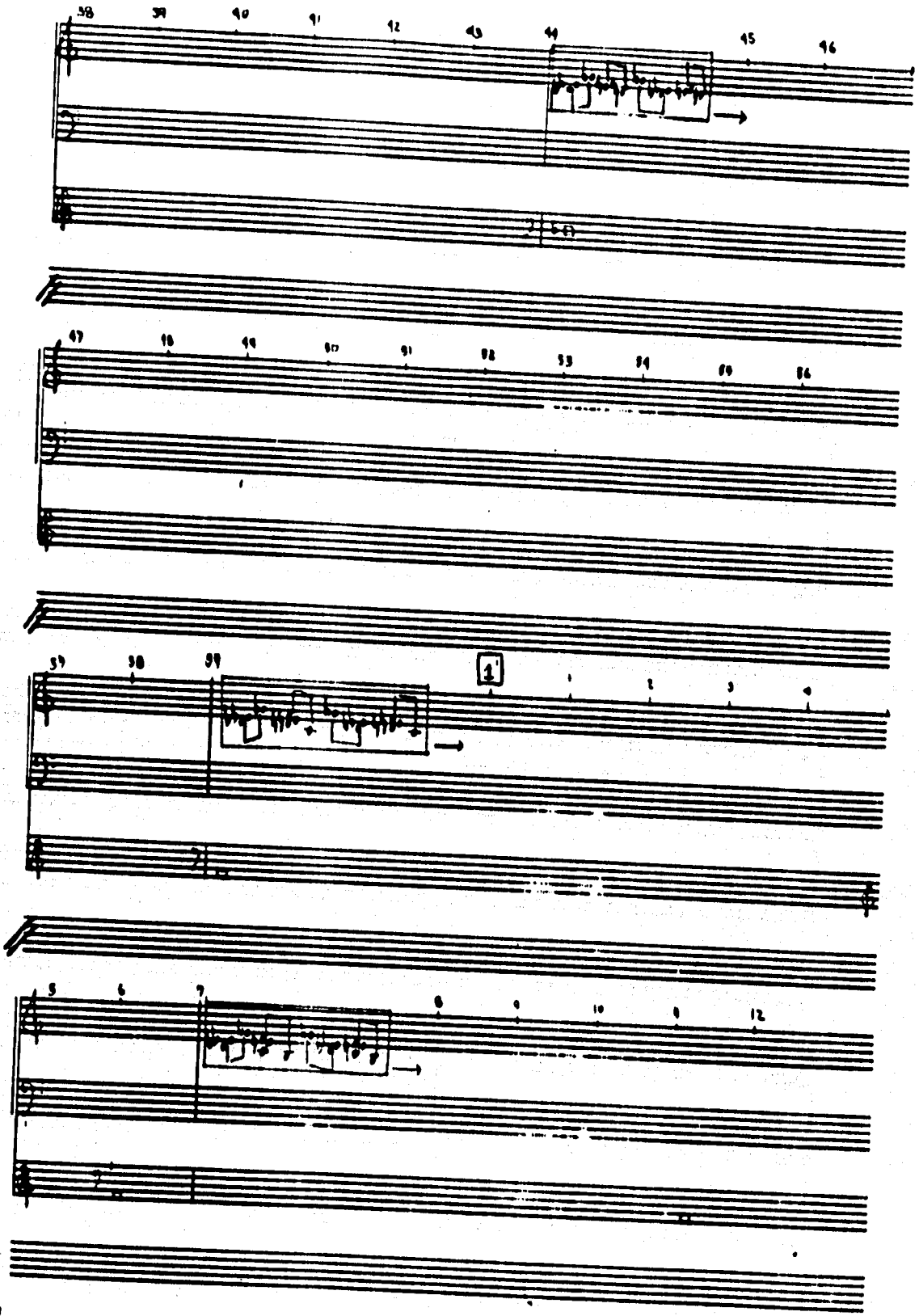


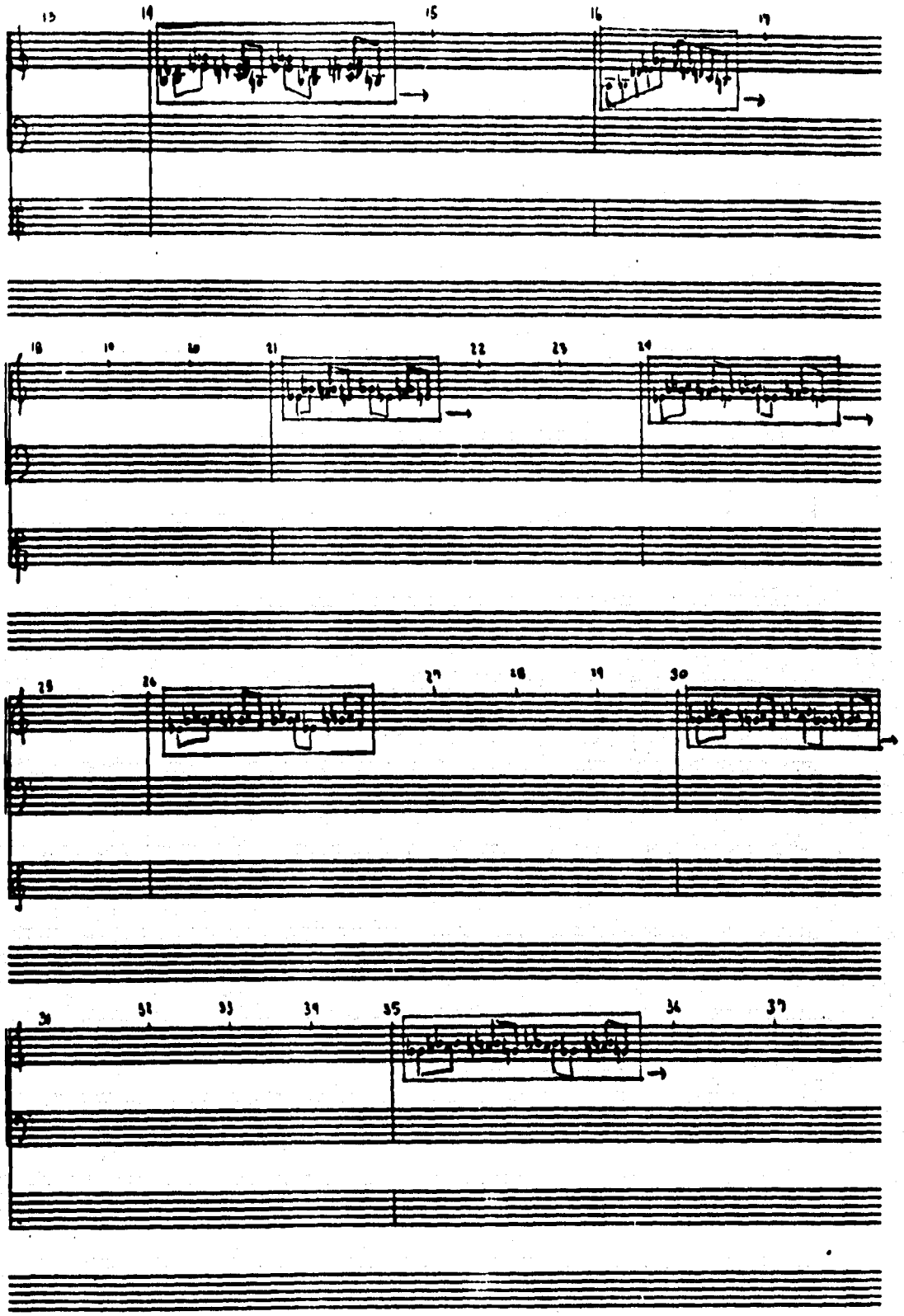
FIN

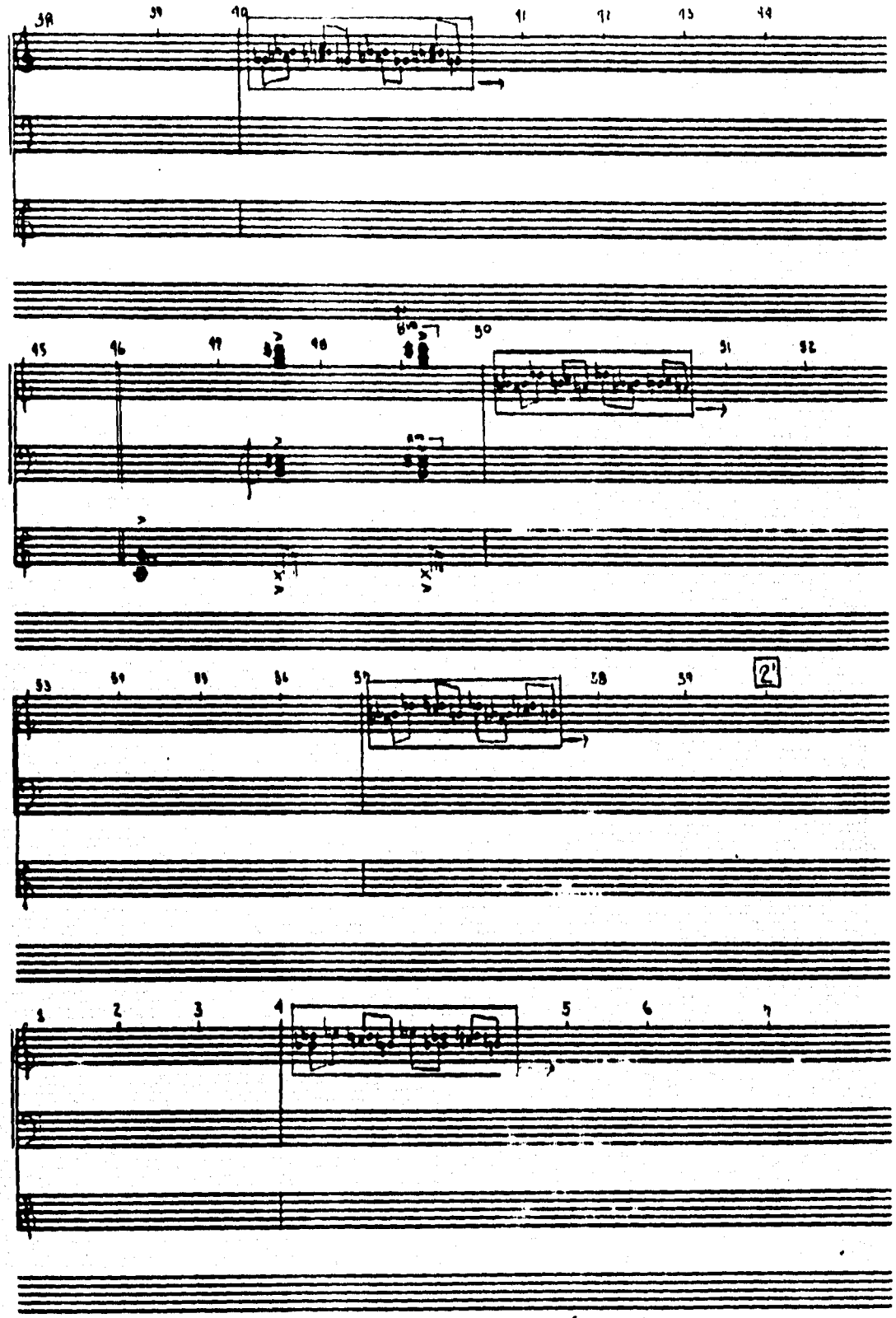
MAGMAS

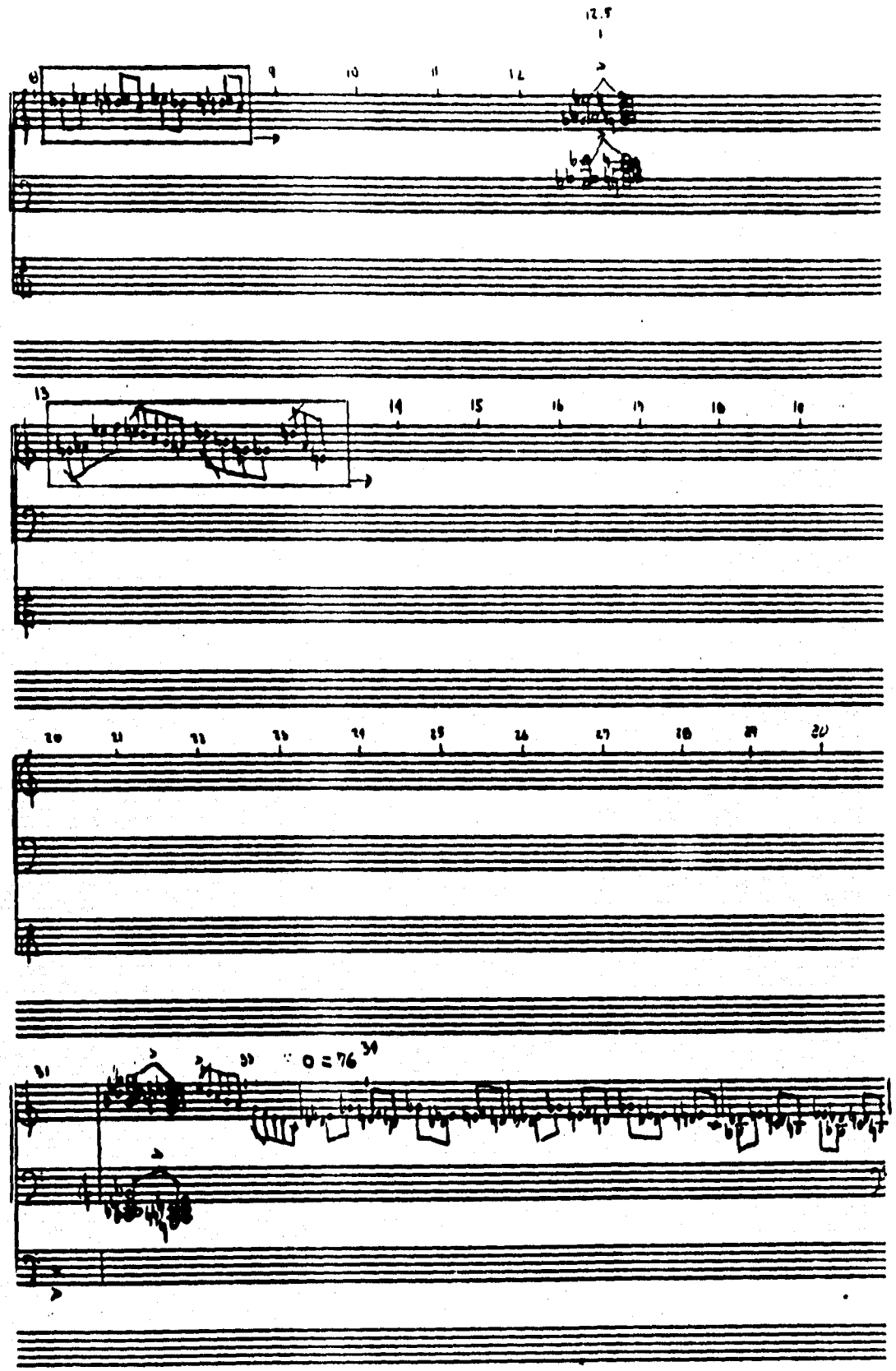
Salvador Rodríguez

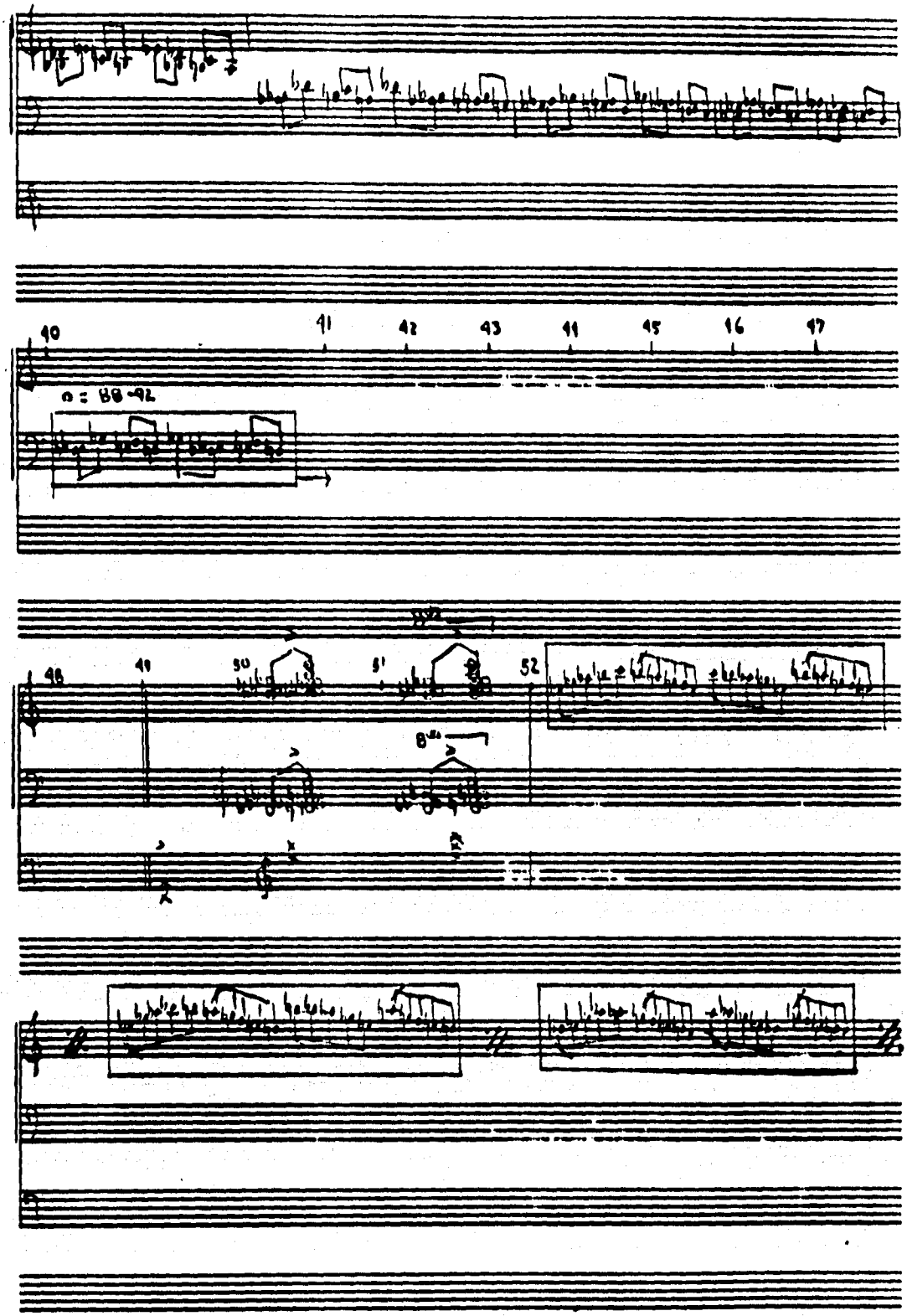


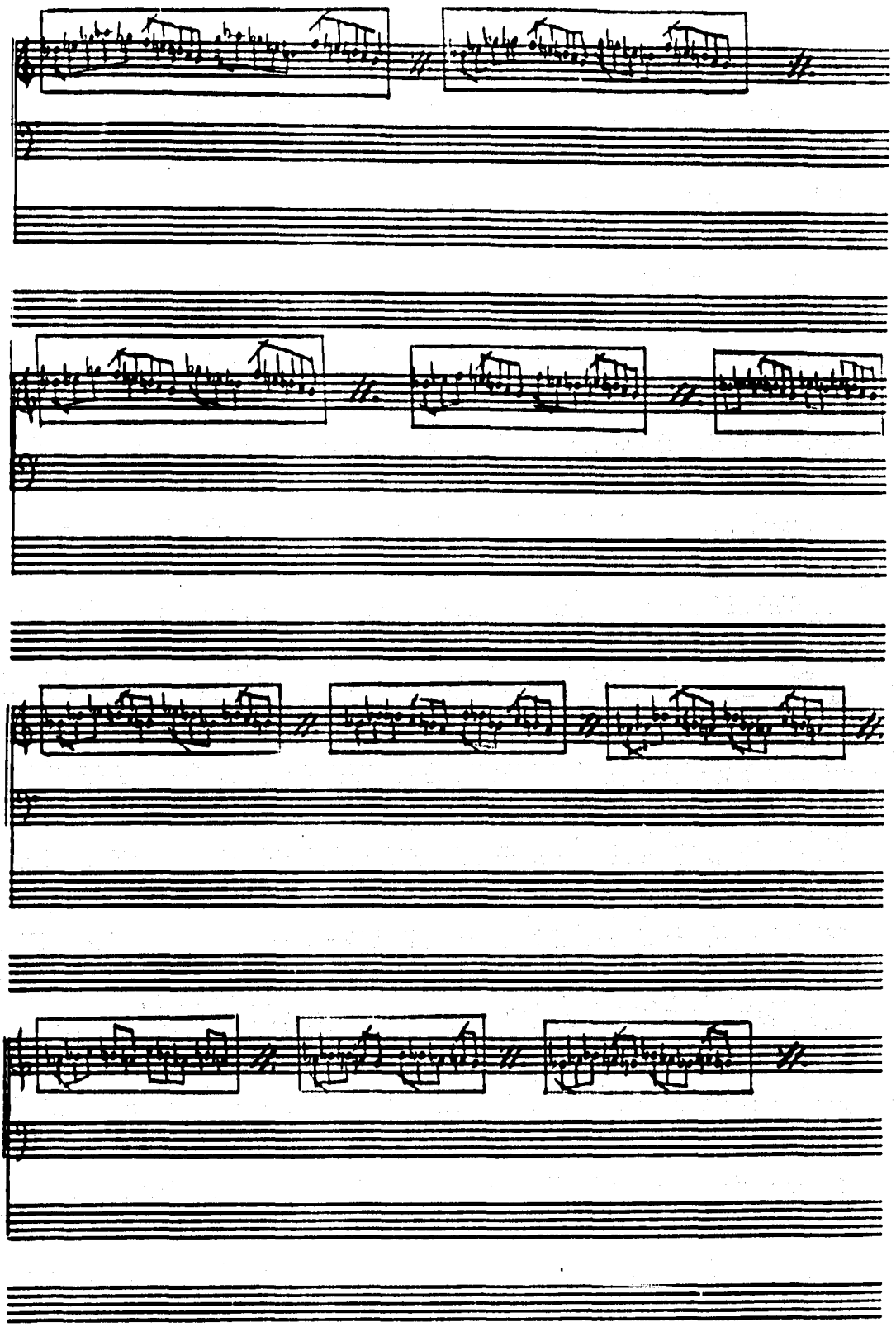


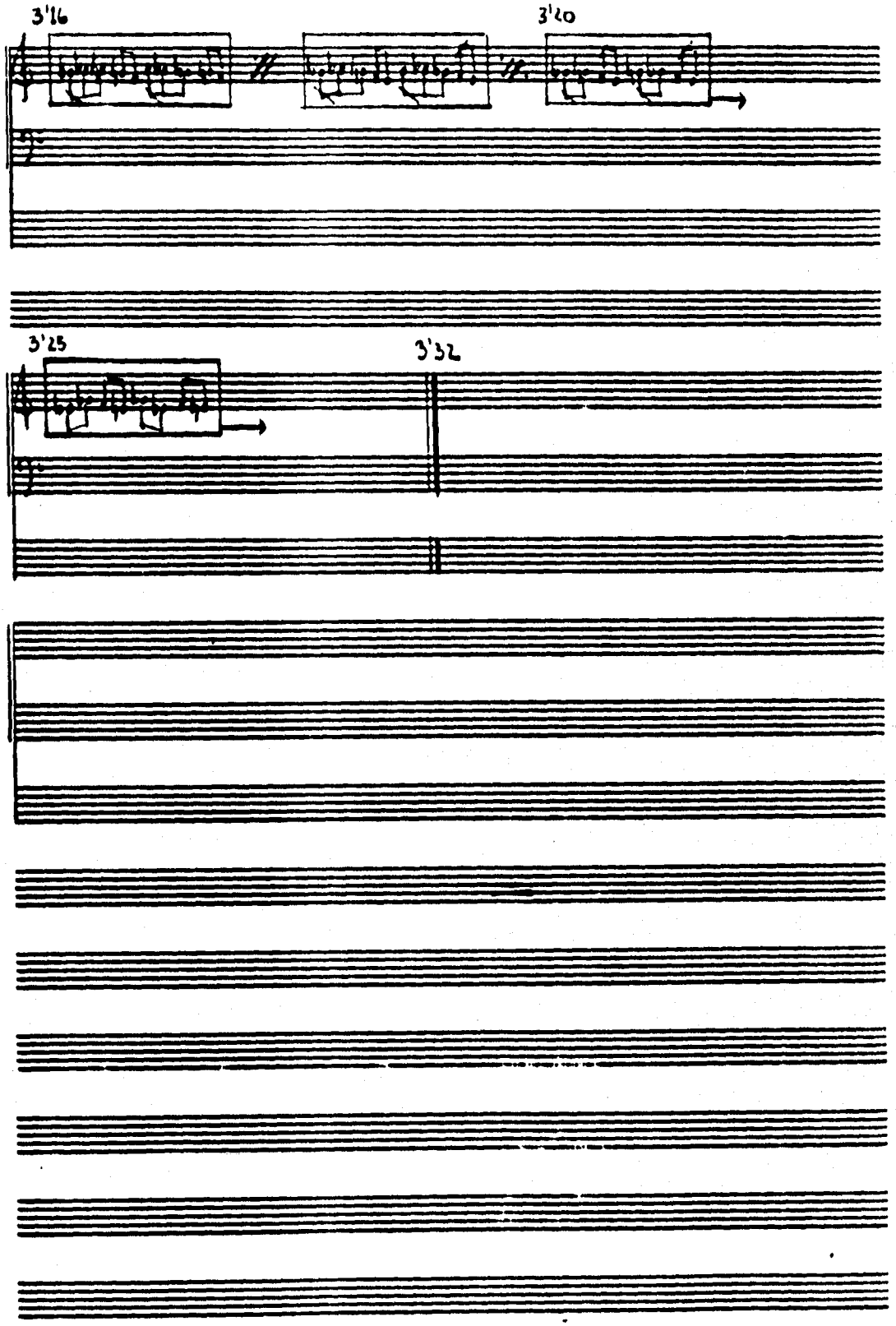



38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
2'
1
2
3
4
5
6
7


12.5
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
♩ = 76


40
41
42
43
44
45
46
47
♩ = 88-92
48
49
50
51
52

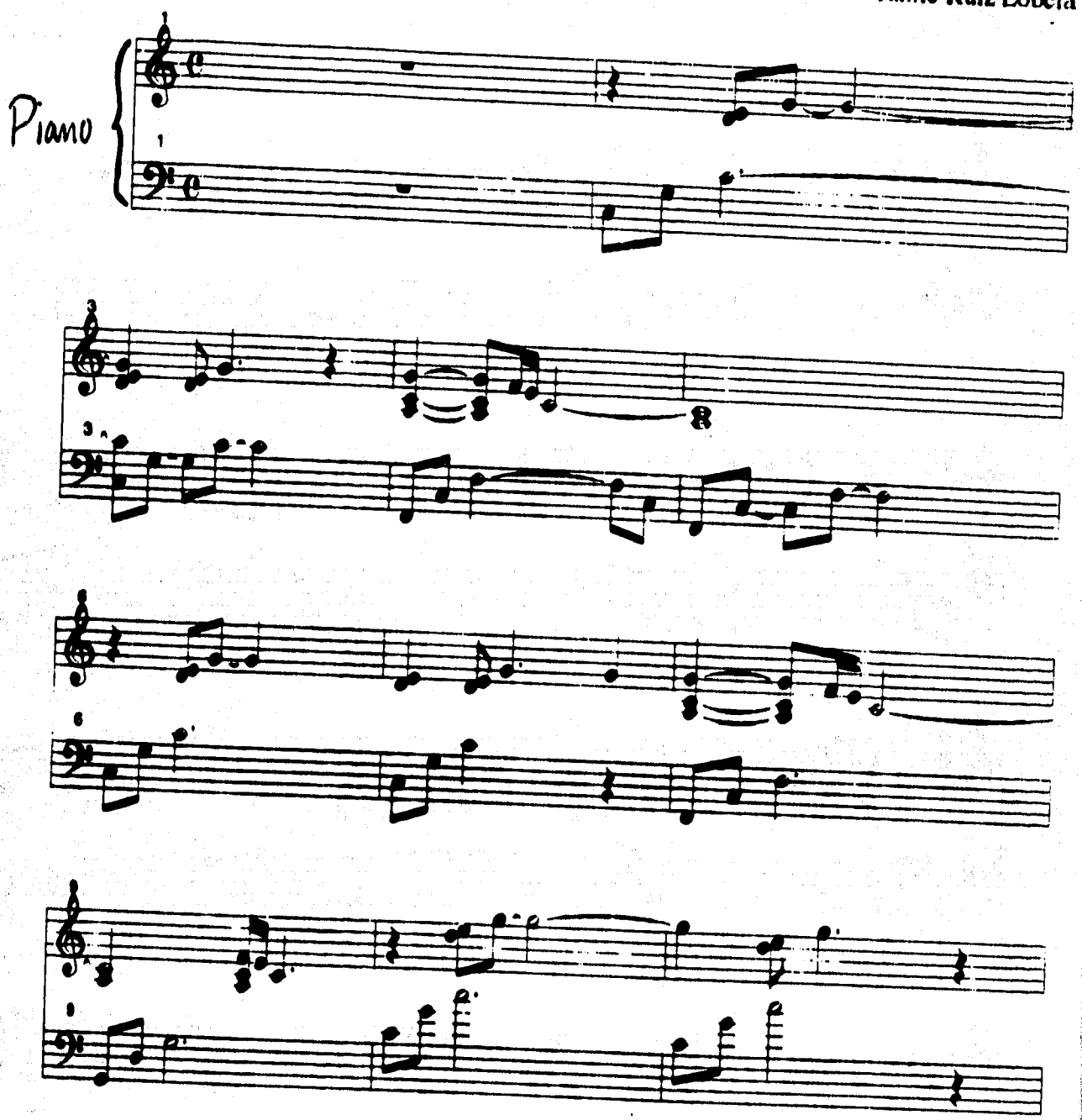


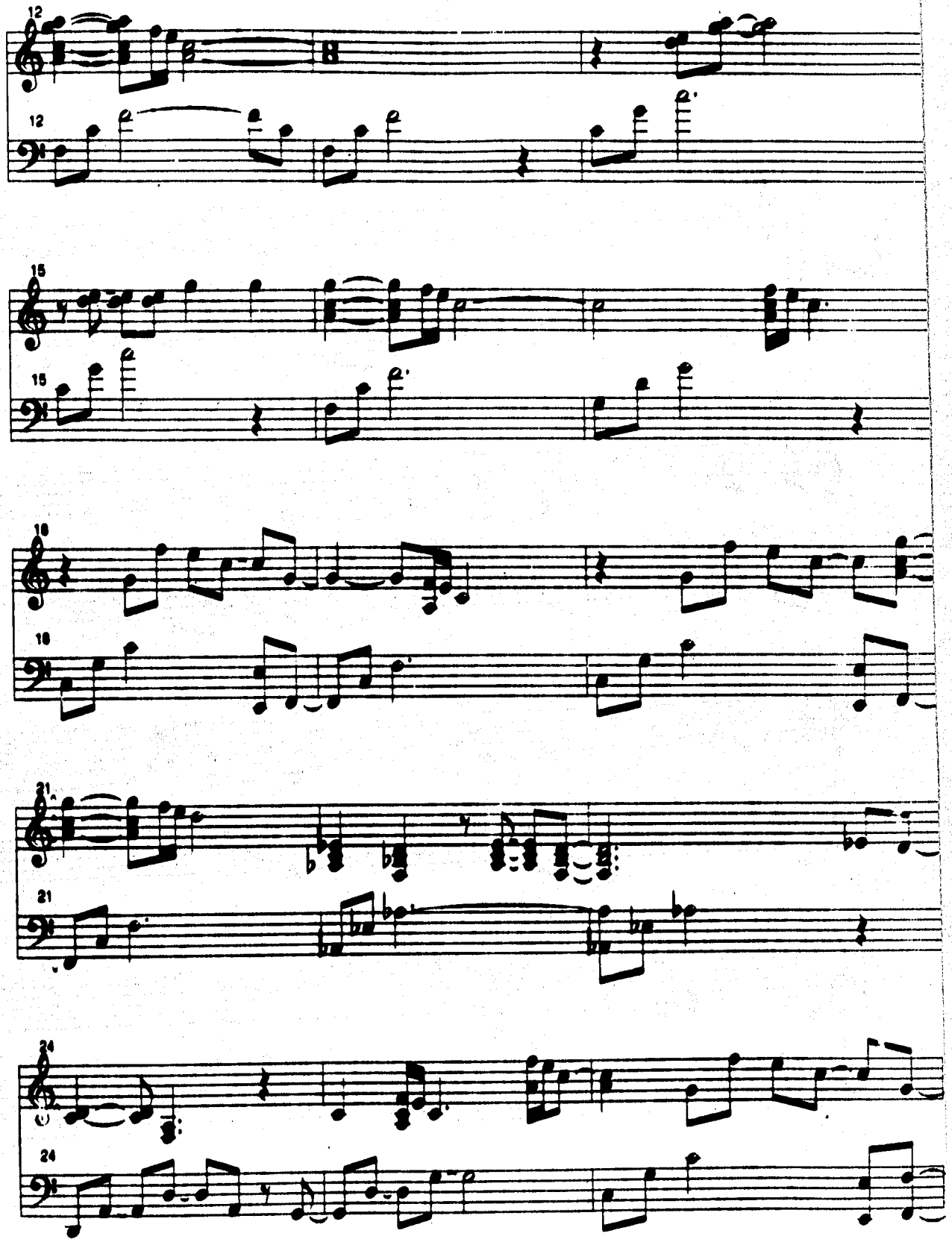

3'16
3'20
3'25
3'32

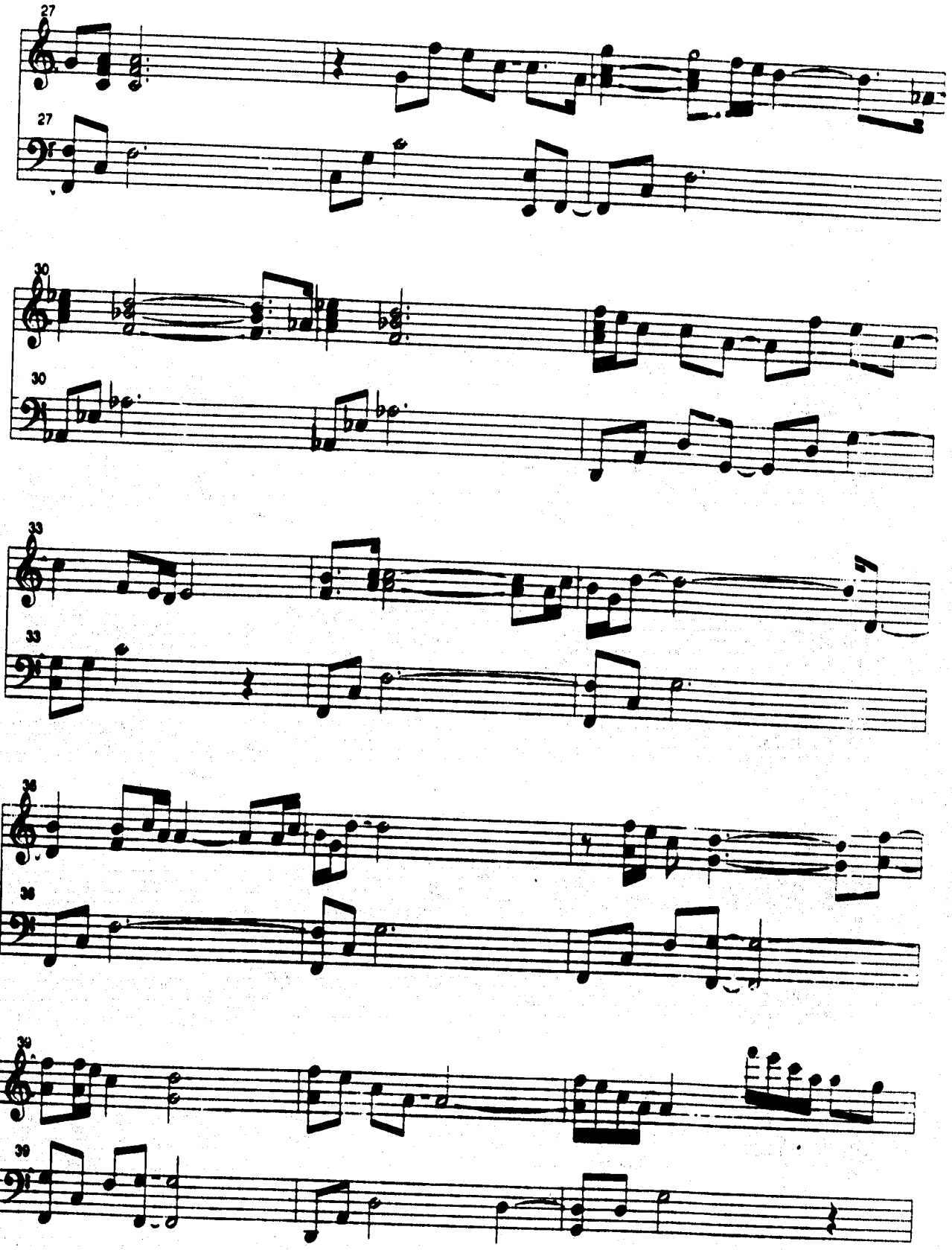
Retlejos

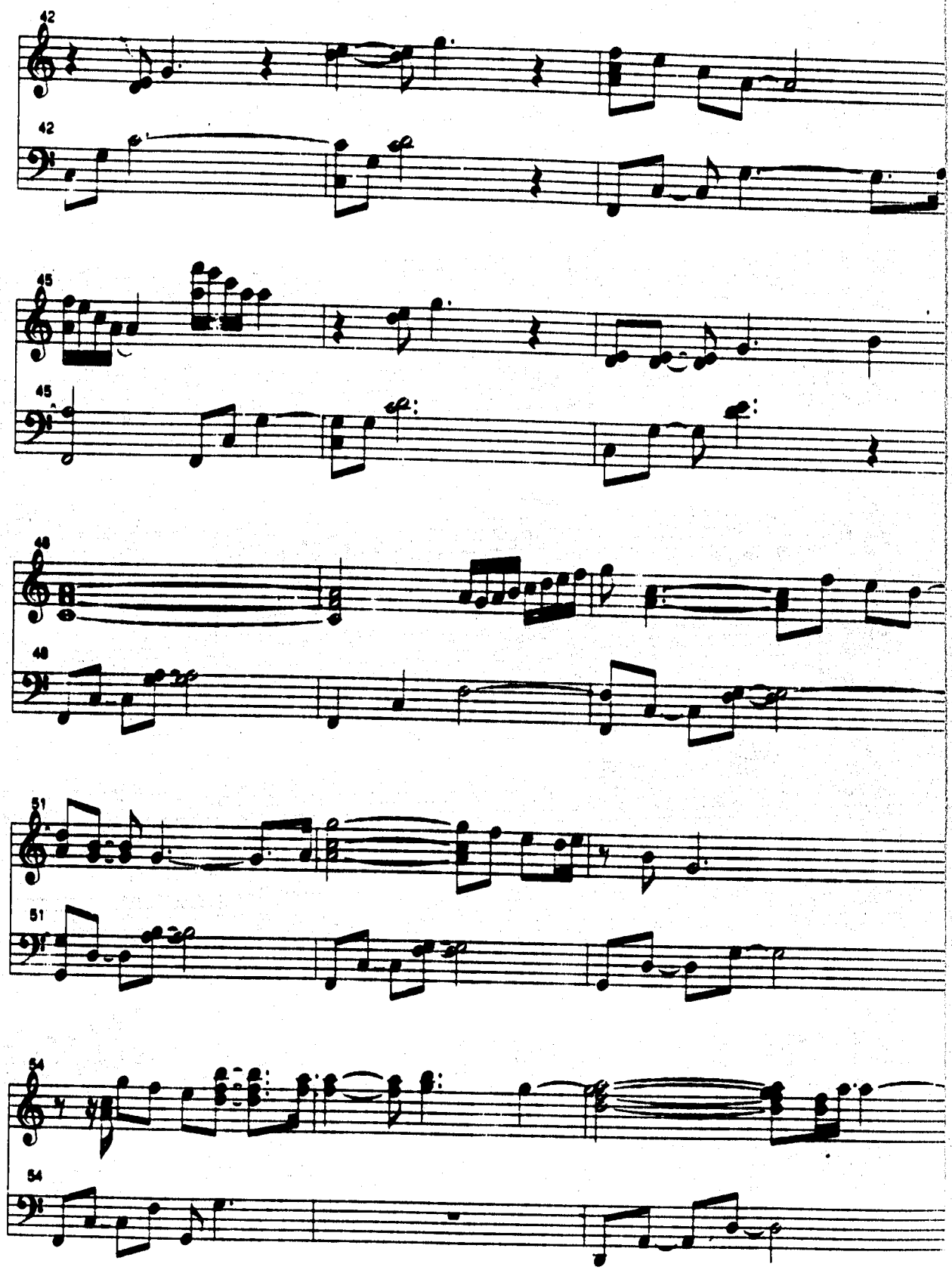
Pieza para Piano

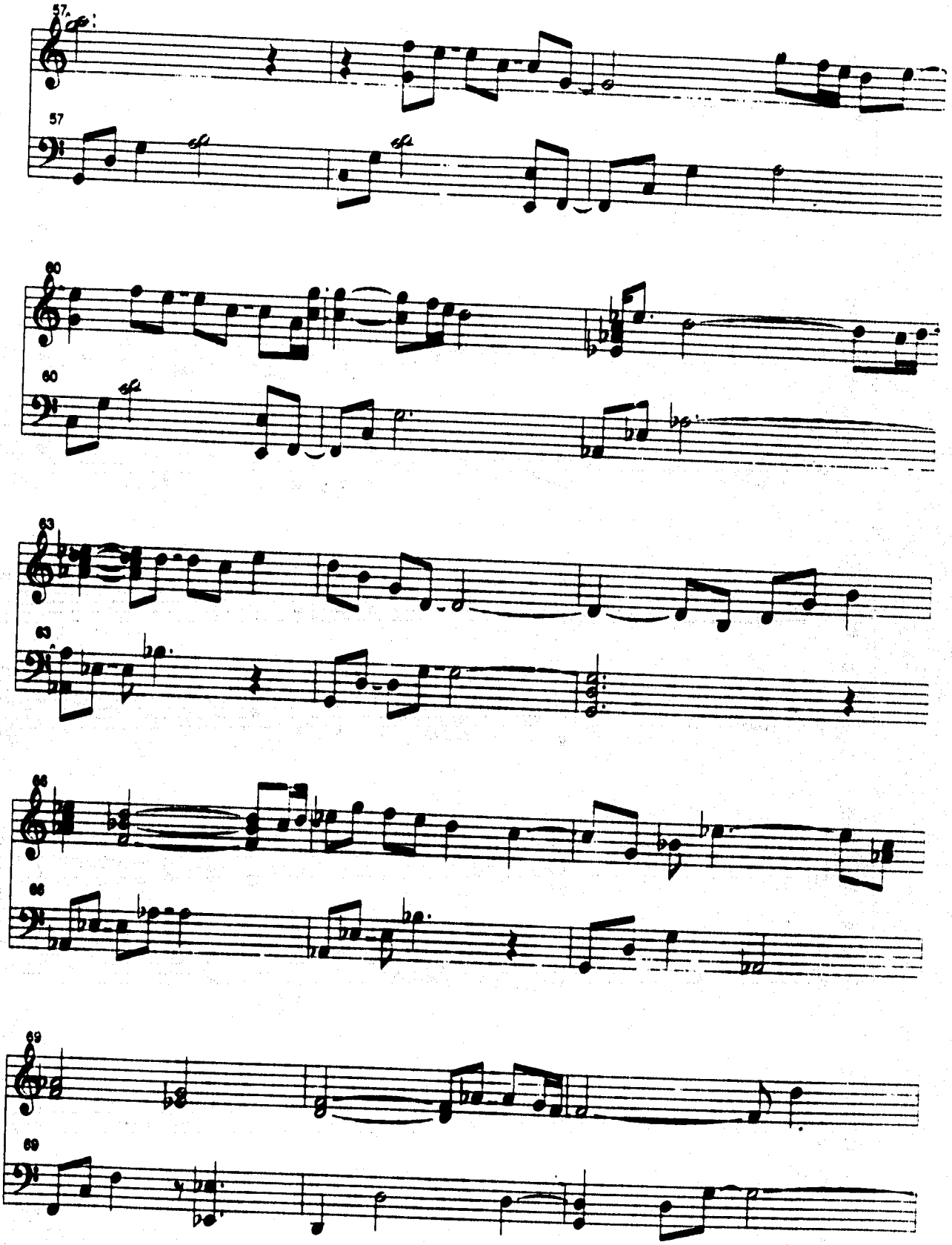
Jaime Ruiz Lobera

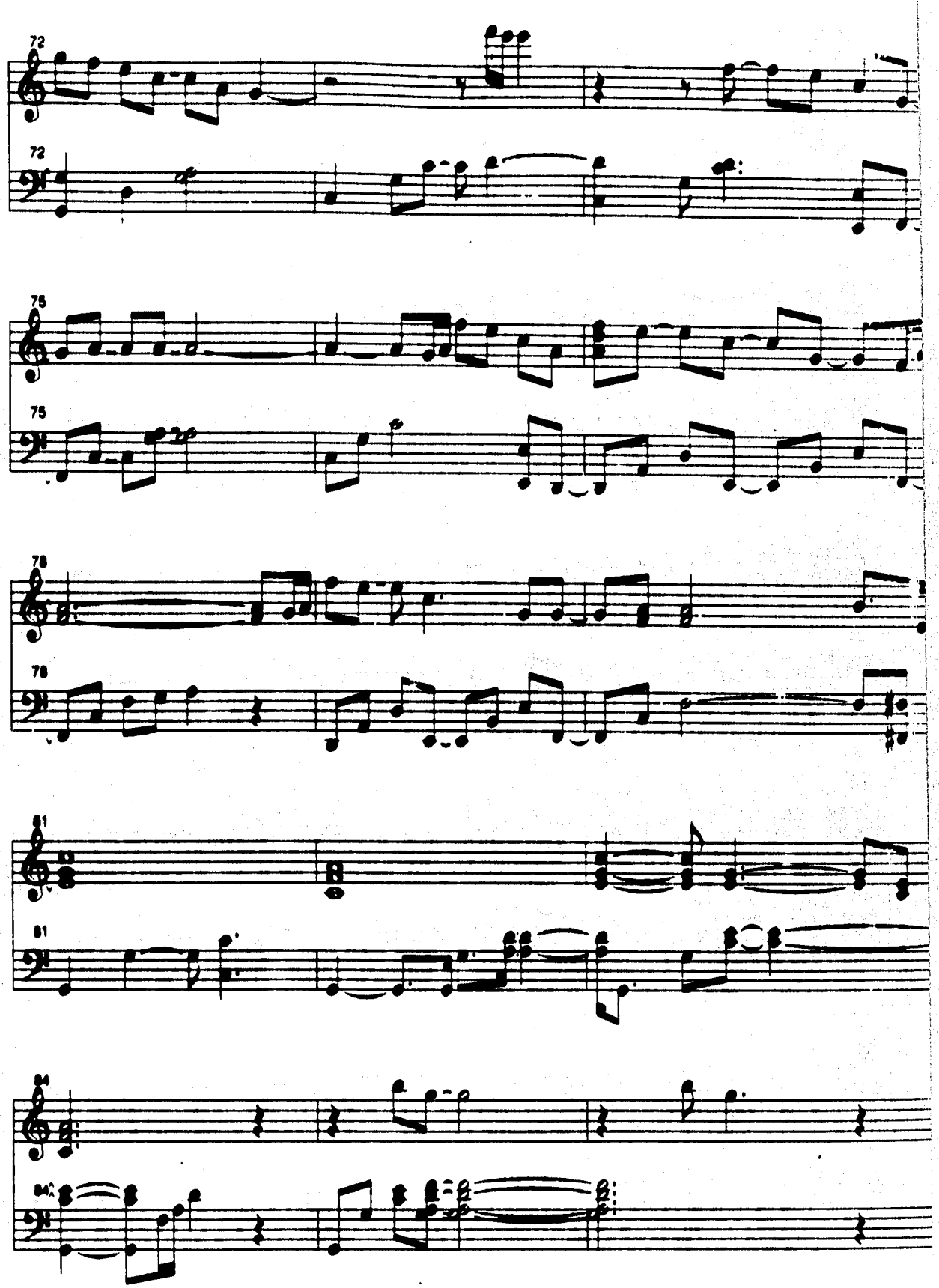


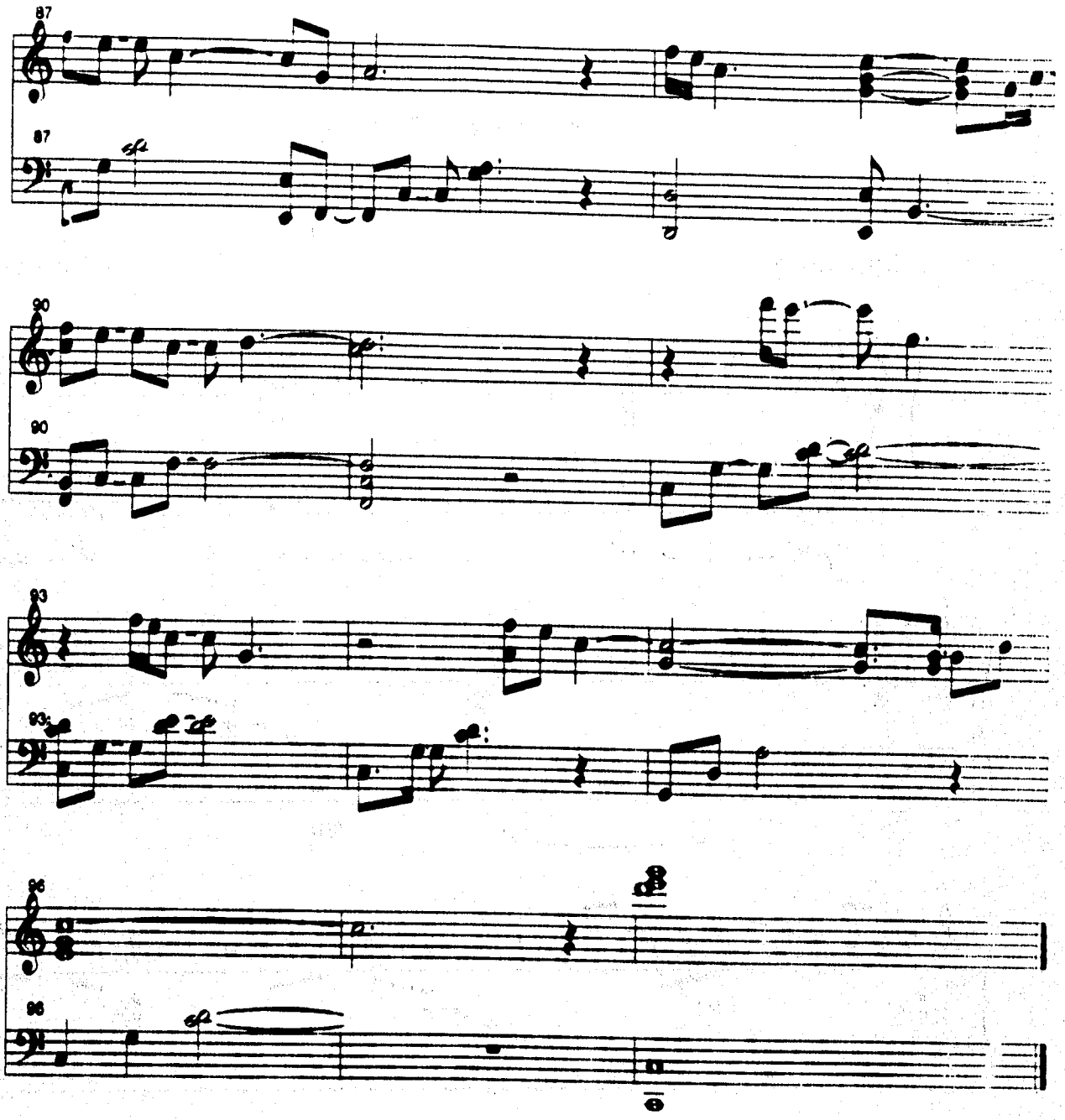

12
12
15
15
18
18
21
21
24
24


27
27
30
30
33
33
36
36
39
39


42
42
45
45
48
48
51
51
54
54


57.
57
60
60
63
63
66
66
69
69

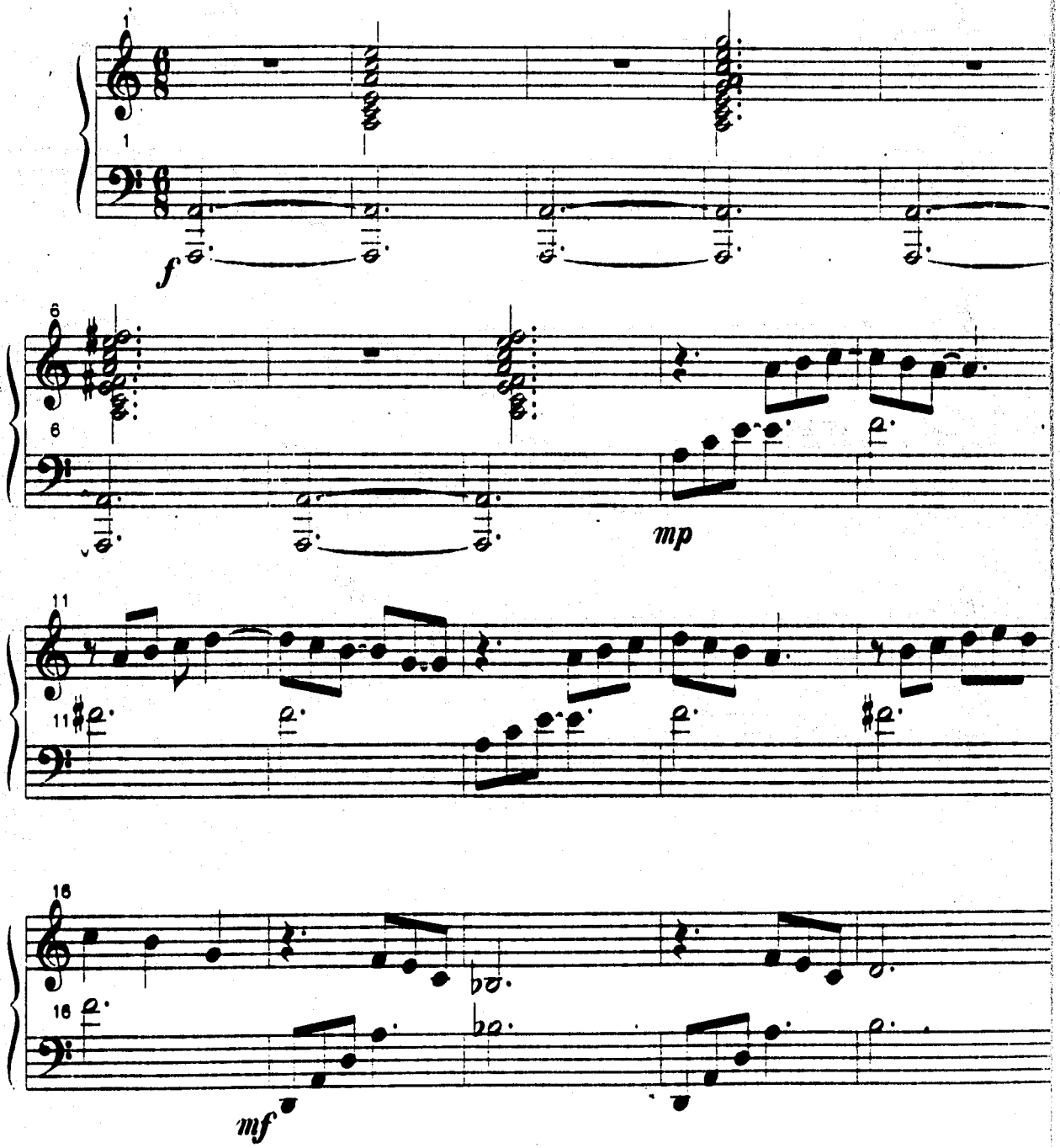

72
72
75
75
78
78
81
81
84
84

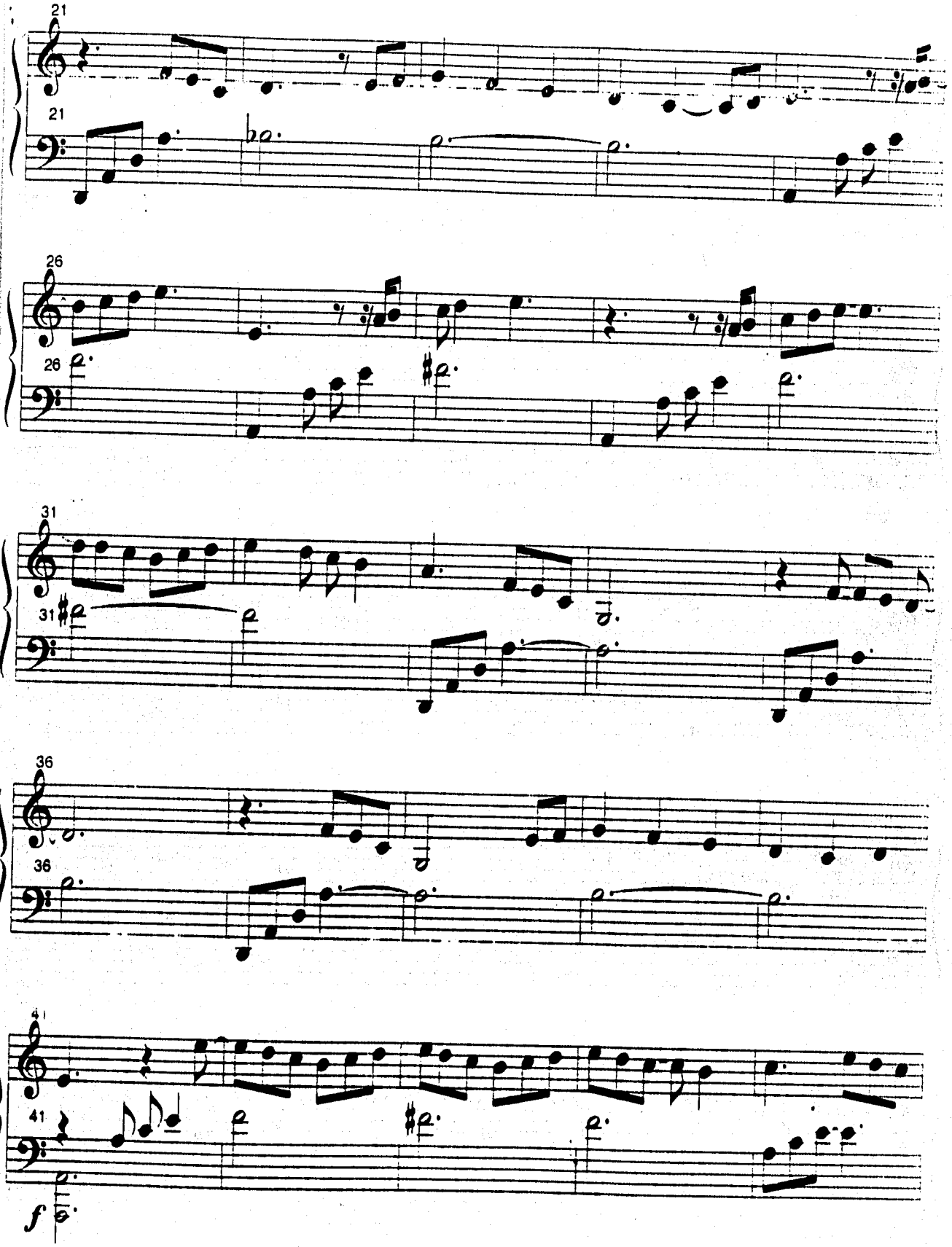

87
87
90
90
93
93
96
96

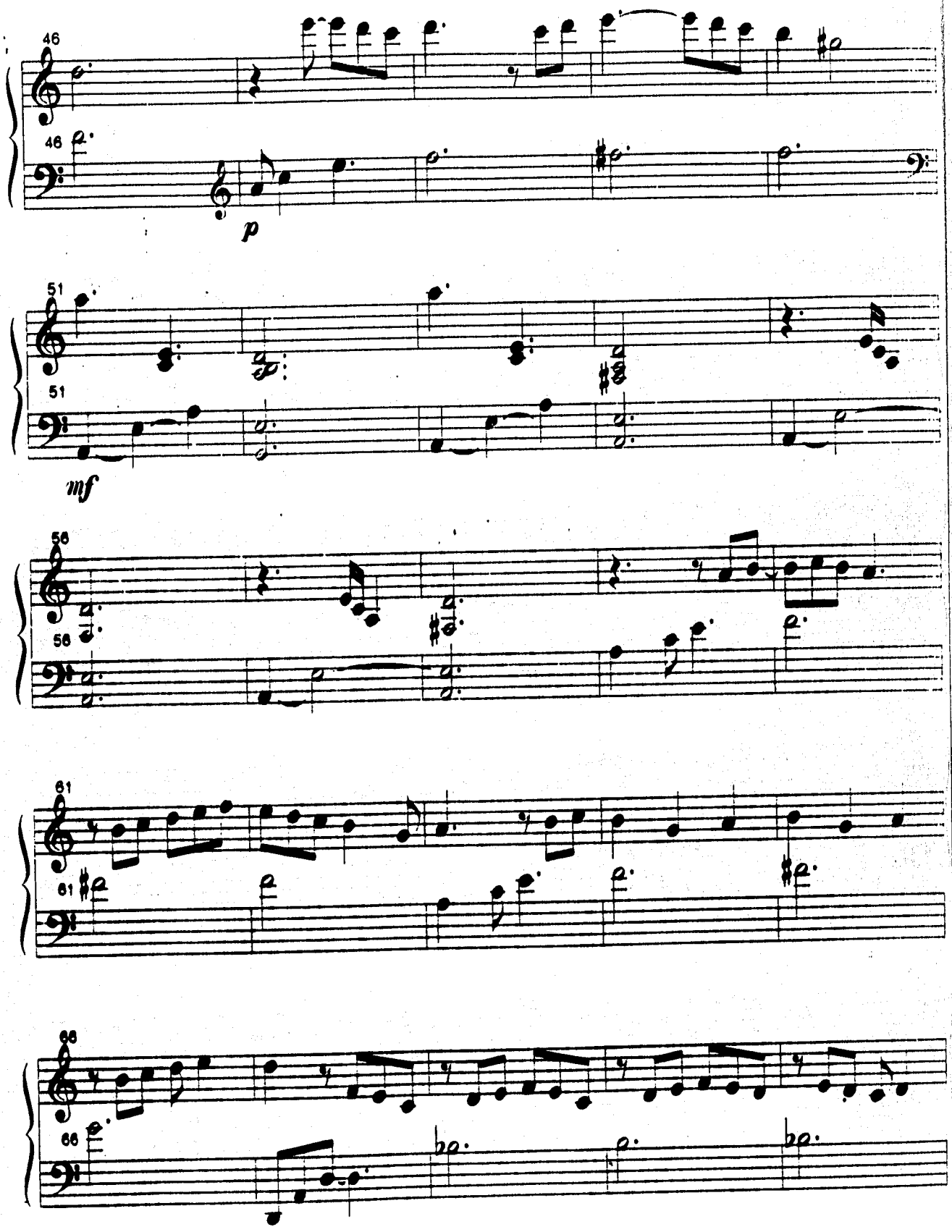
Reflejos No. 2

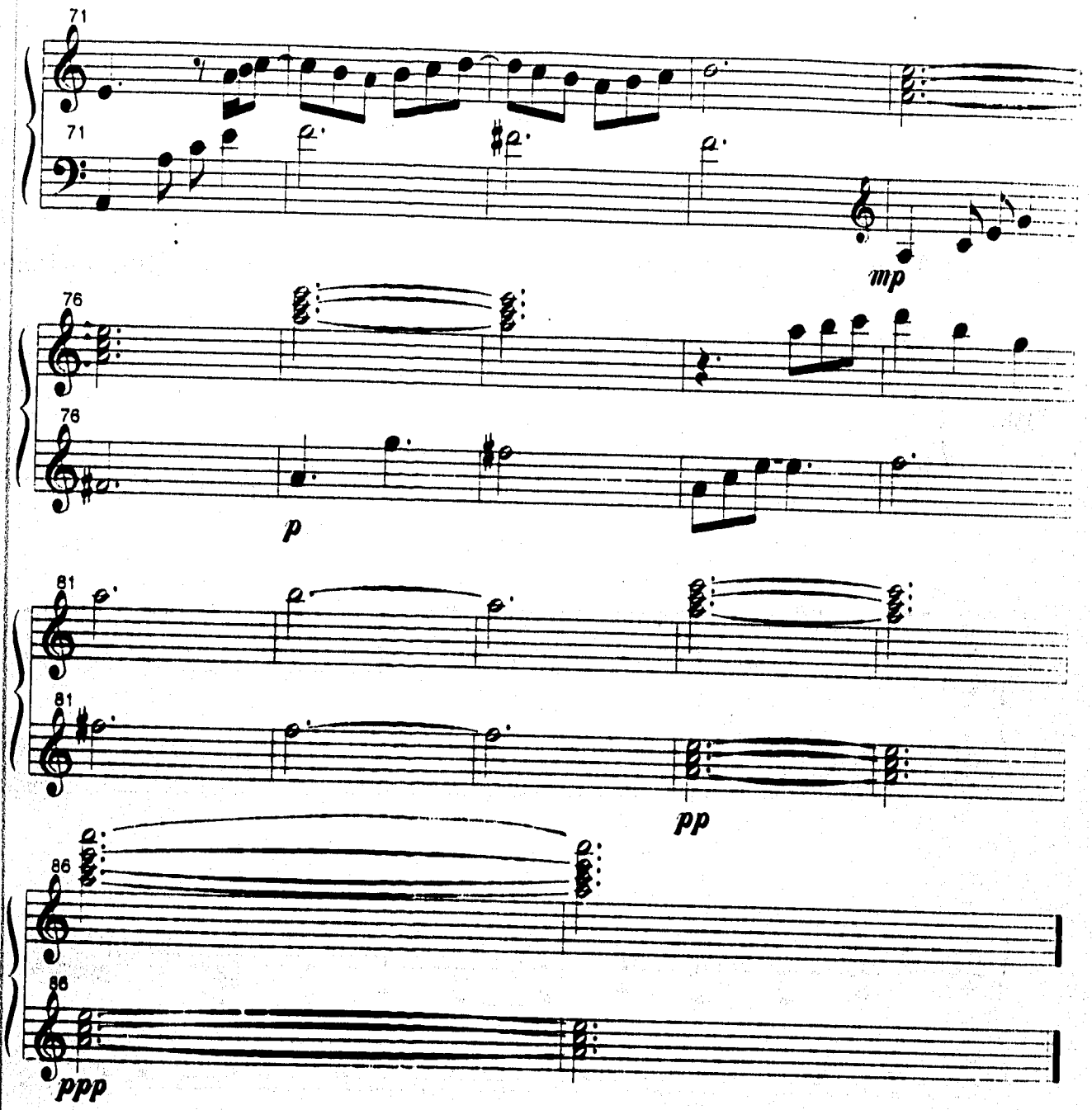
Misterioso

Jaime Ruiz Lobera




21
21
26
26
31
31
36
36
41
41
f


46
46
p
51
51
mf
56
56
61
61
66
66

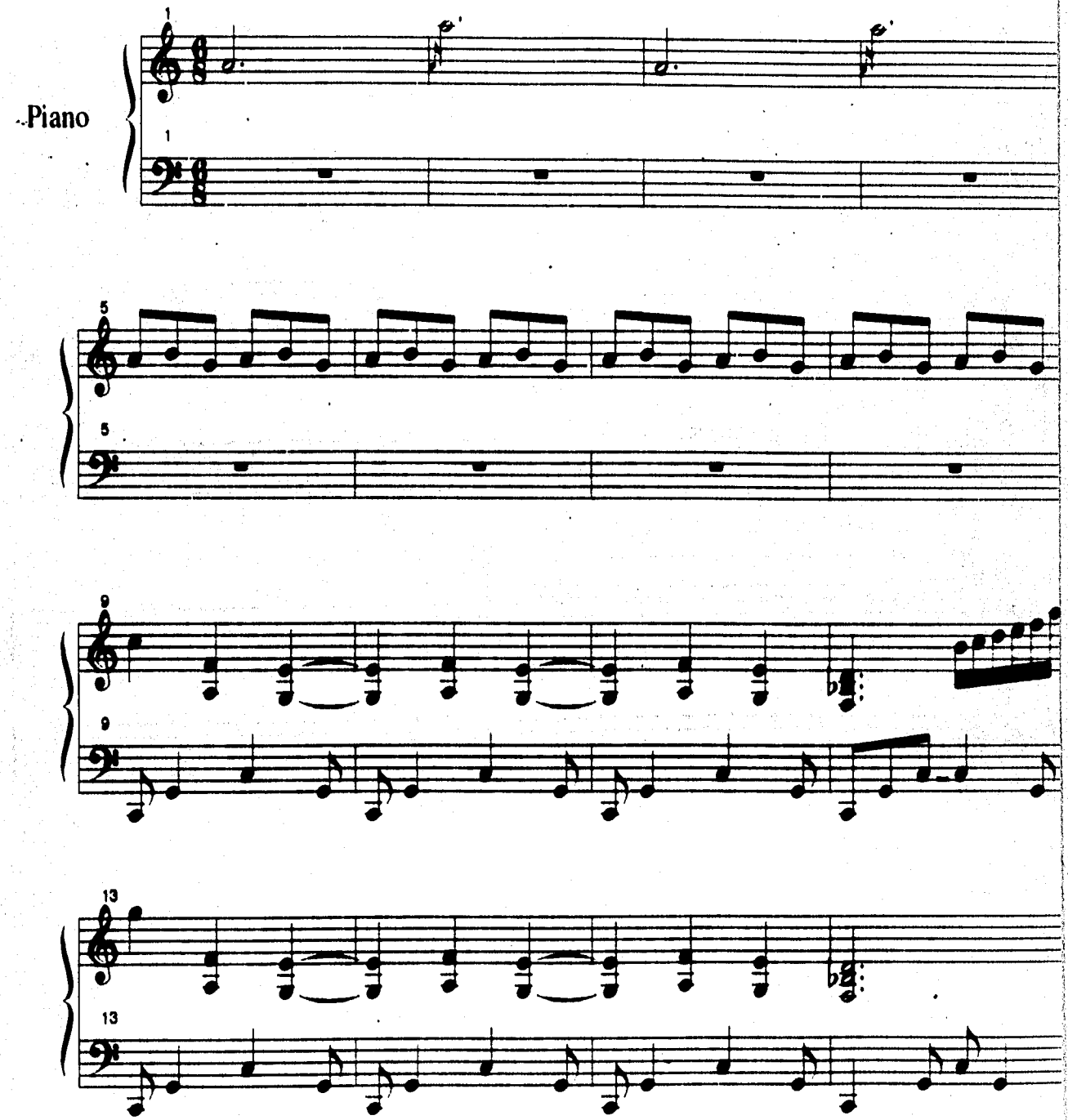

71
71
mp
76
76
p
81
81
pp
86
86
ppp

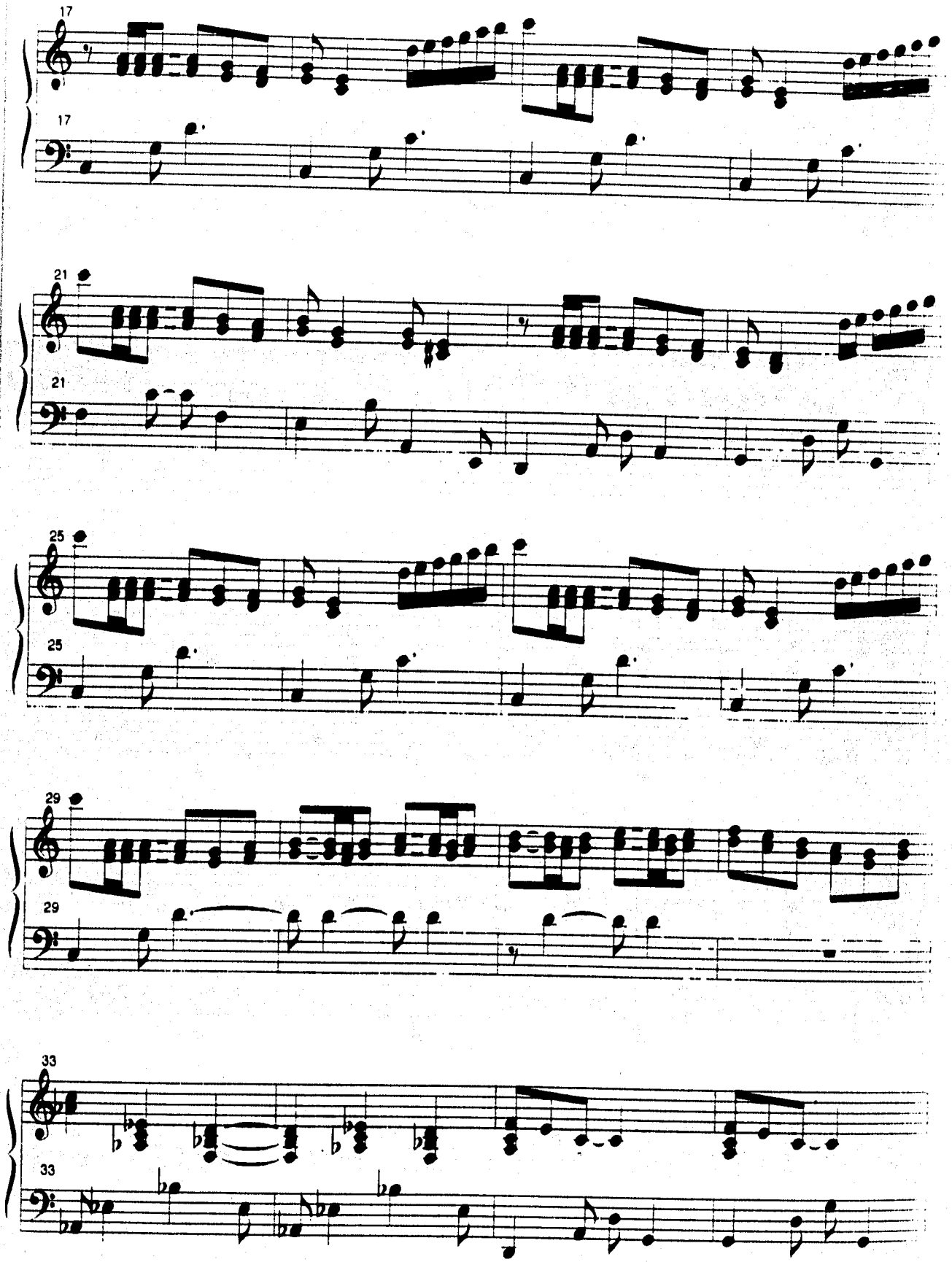
Reflejos No. 3

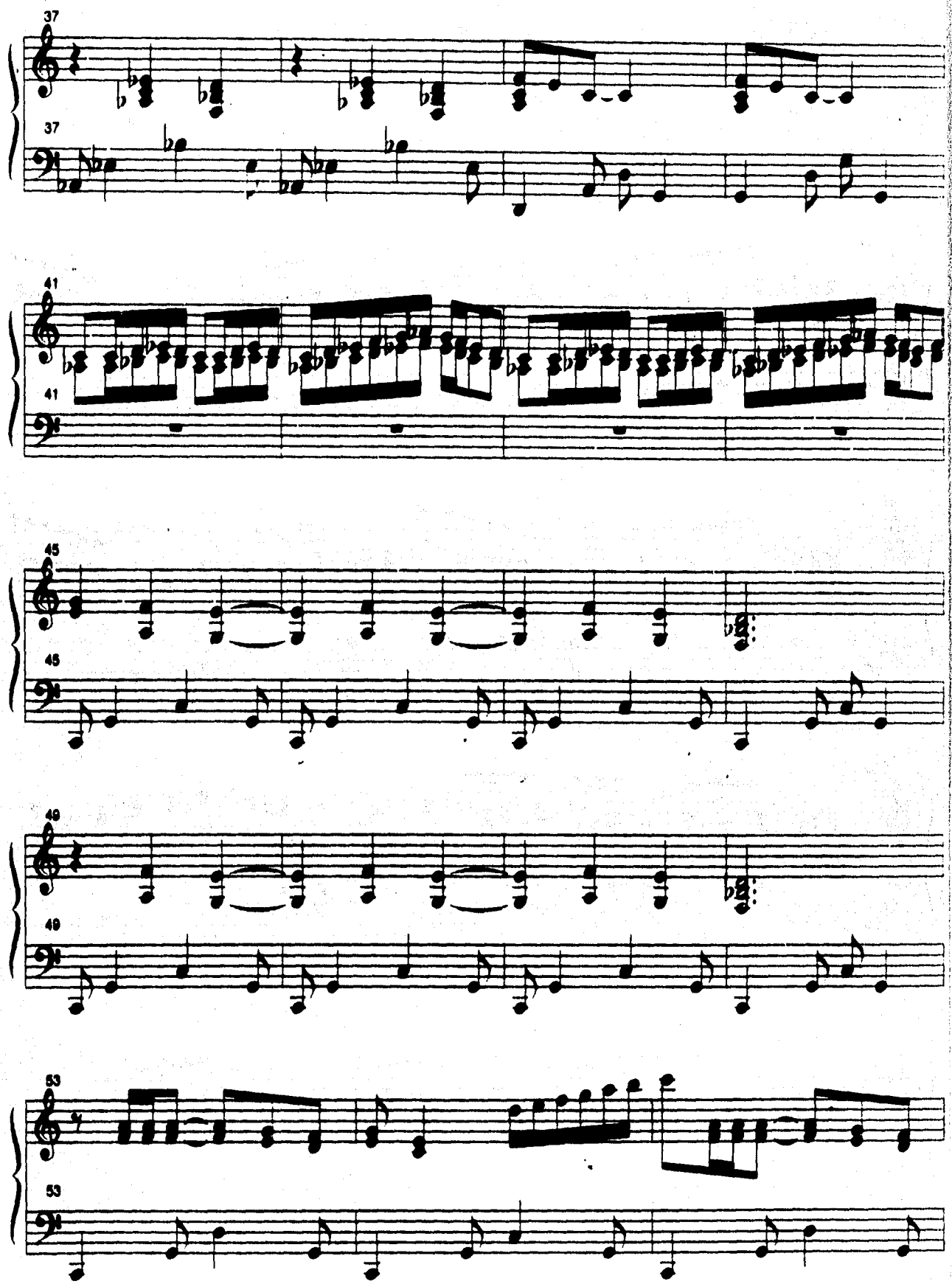
Allegro ma non troppo

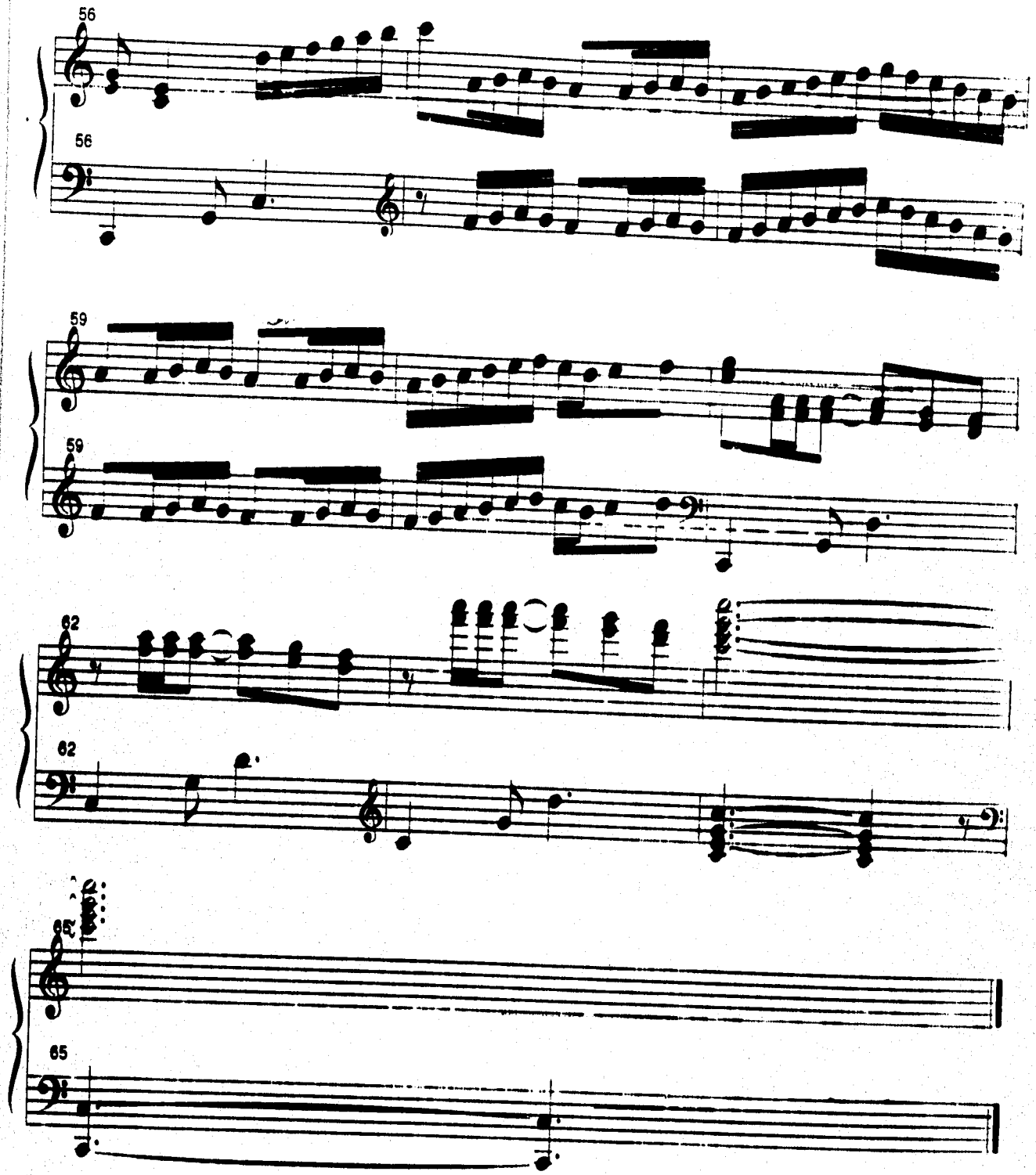
Jaime Ruiz Lober

Piano




17
17
21
21
25
25
29
29
33
33


37
37
41
41
45
45
49
49
53
53


56
56
59
59
62
62
65
65

A Edith Ruíz Zepeda
con gratitud.

EL HÉROE

Música basada en el cortometraje "El Héroe"
de Carlos Carrera

Javier Martínez Ramírez

A) Introducción (00.00.00)[1]

Rápido. ♩=120.

Piano

p misterioso

Ped * Ped * Ped * Ped *

Plato suspendido

Tarola

Baquetas de madera[2]

p como eco

mp

Timbales

pp misterioso

p

B) Títulos (00.21.00)

Moderado. ♩=80.

mf confuso

retardando

f pesado

Ped * Ped * Ped * Ped

mf

retardando

f pesado

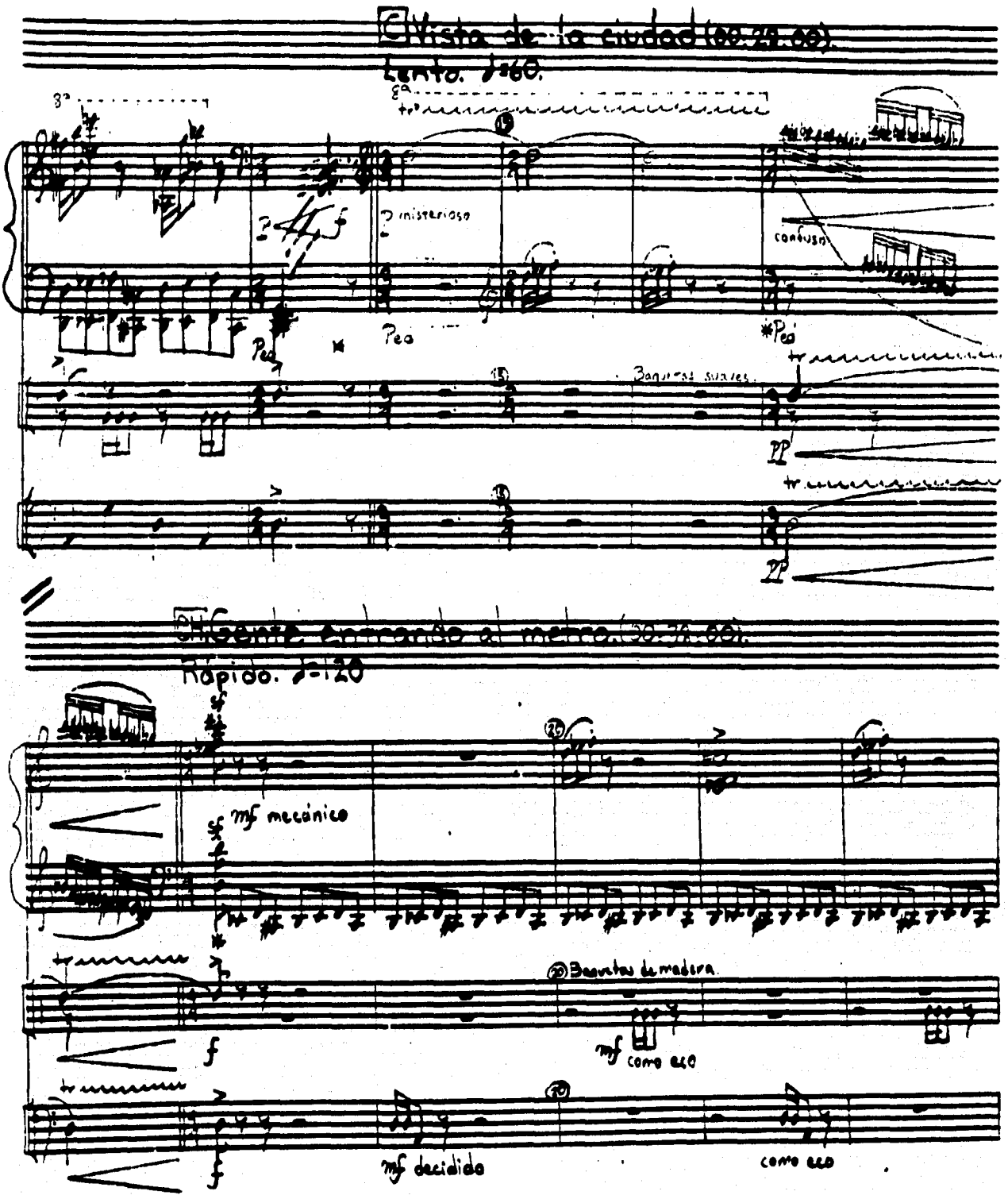
mf

retardando

f pesado

[1] [illegible]

[2] Las indicaciones de las baquetas son, sobre todo, para el plato suspendido.



C Vista de la ciudad (00.29.00).

Lento. ♩=60.

8a

tr

misterioso

confuso

Ped

Ped

*Ped

Baquetas suaves.

tr

pp

tr

pp

CH Gente entrando al metro. (00.32.00).

Rápido. ♩=120

sf

mf mecánico

sf

tr

f

Baquetas de madera.

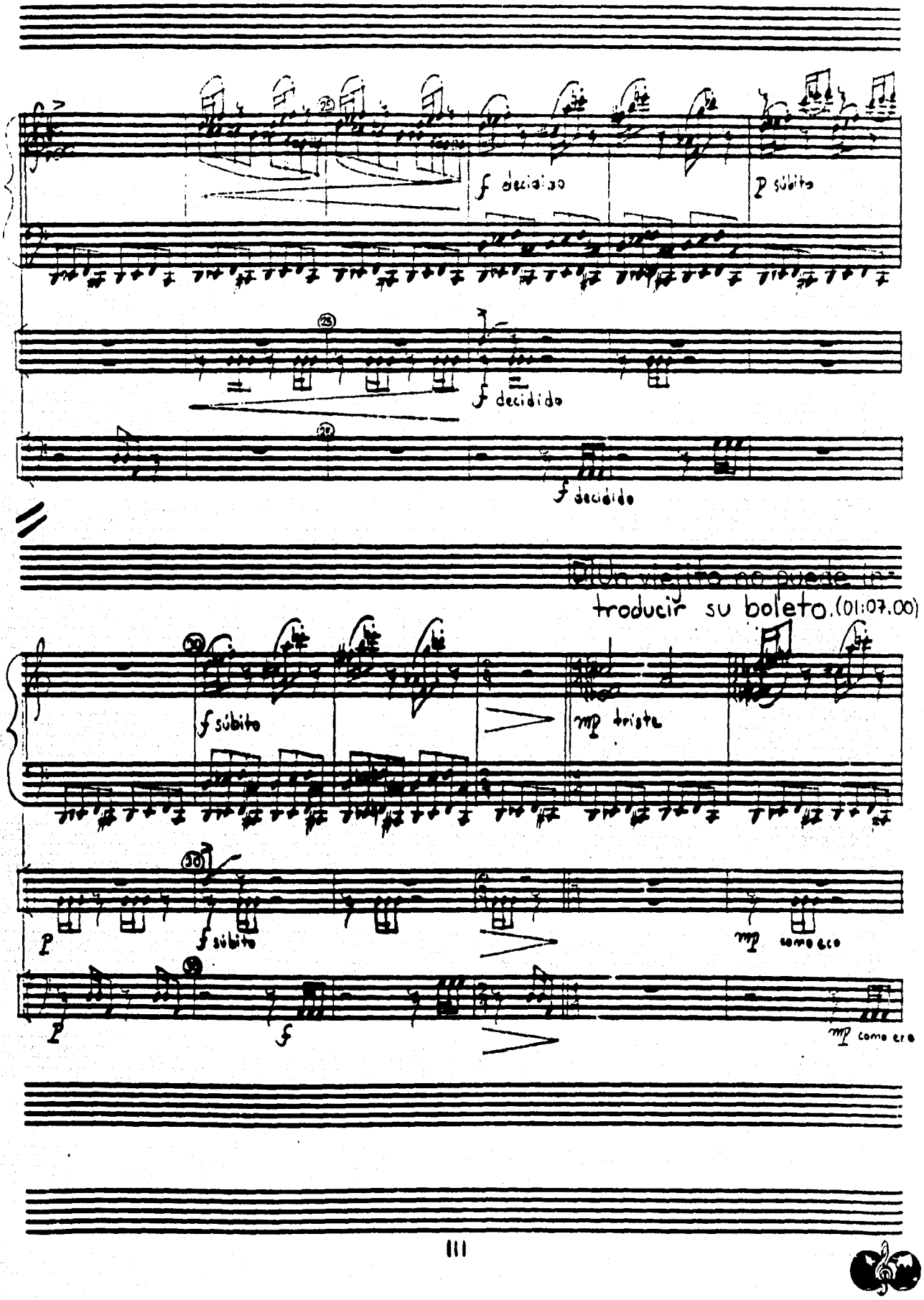
mf como eco

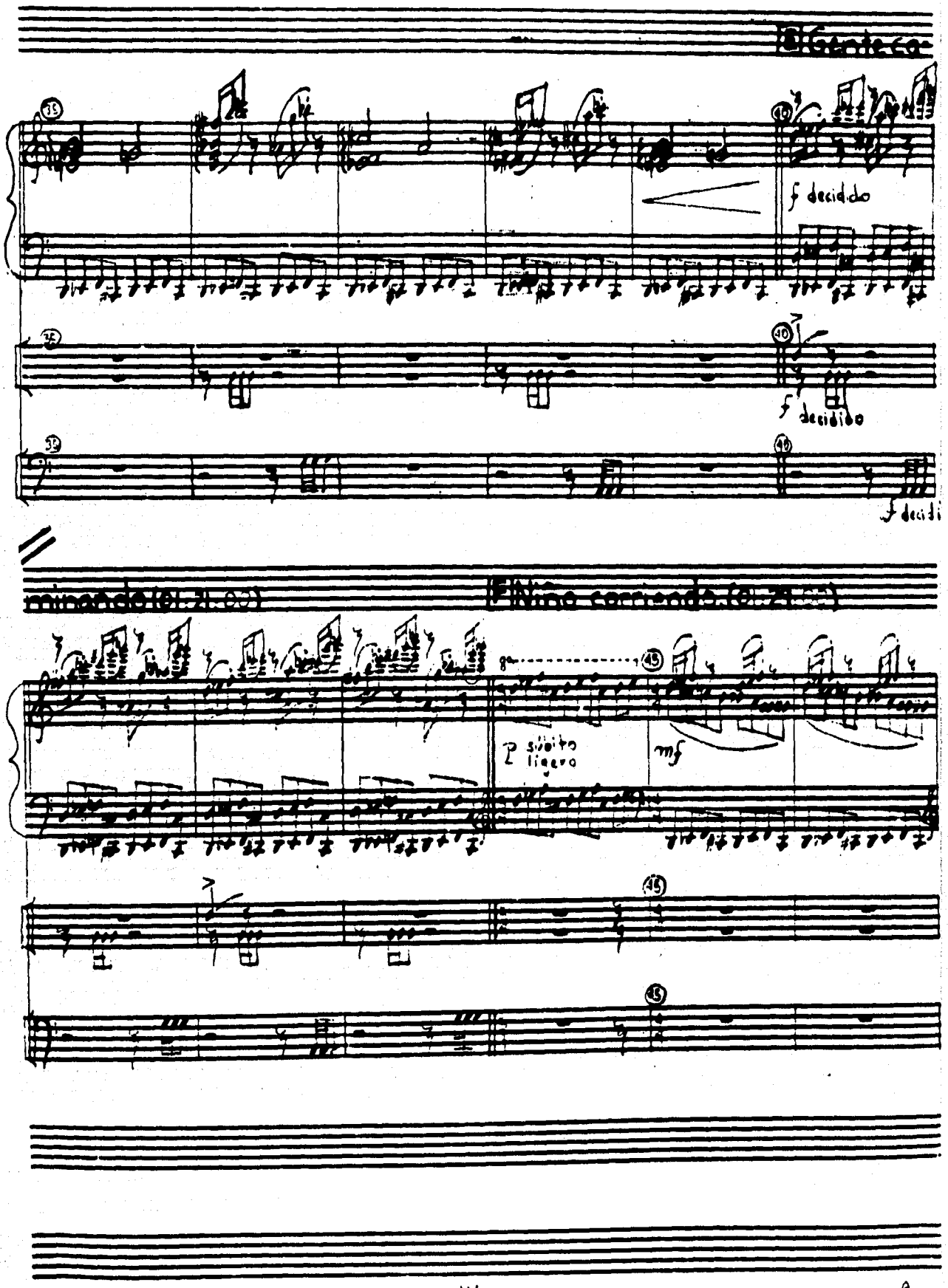
tr

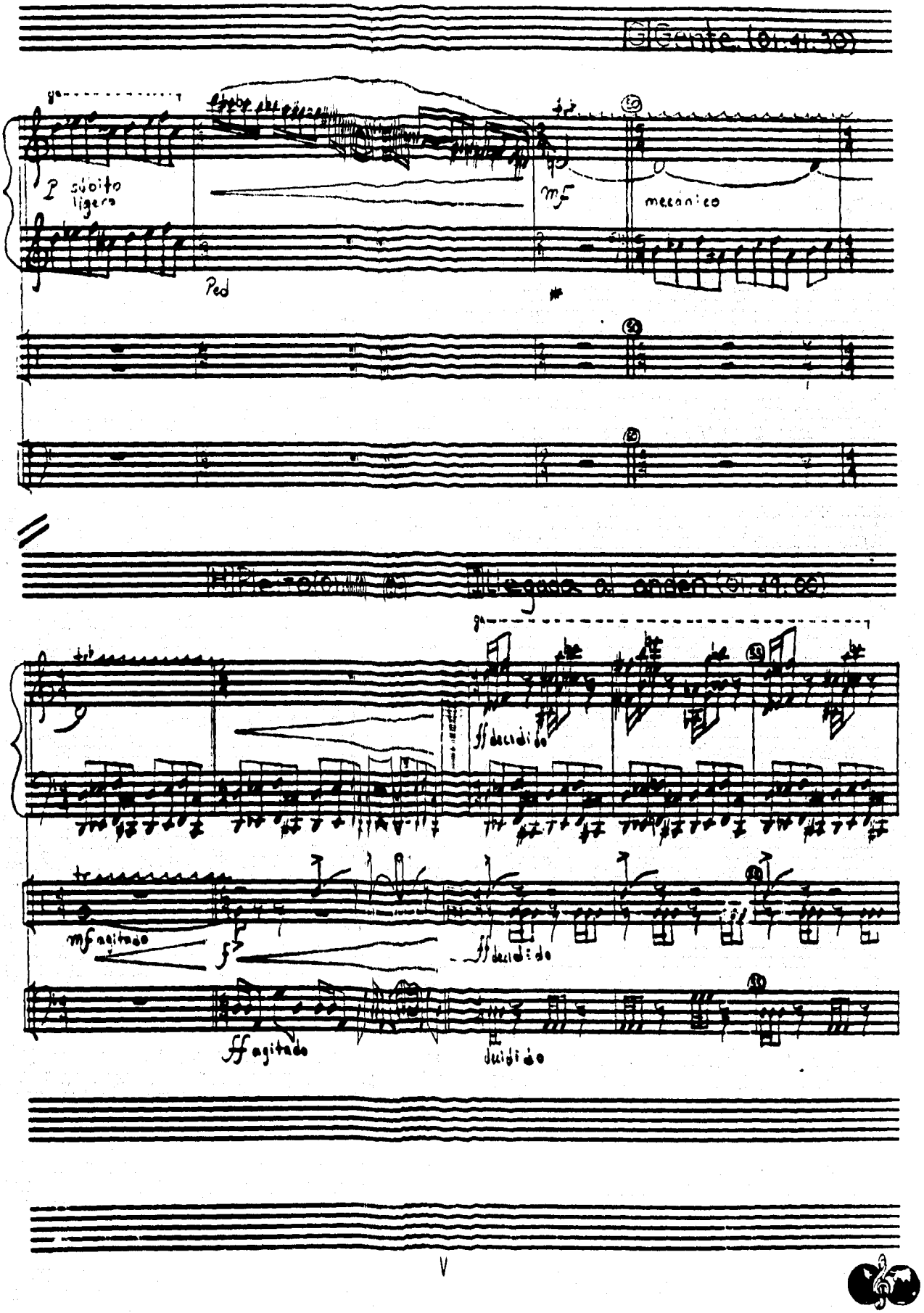
f

mf decidido

como eco


f decidido
p súbito
f decidido
f decidido
troducir su boleto.(01:07.00)
f súbito
mp triste
f súbito
mp como eco
mp como era


f decidido
f decidido
f decidi
P súbito ligero
mf



G Gente (01.41.30)

P súbito ligero

Ped

mf

mecánico

H Pleito (01.41.30) Llegada al andén (01.44.00)

ff decidido

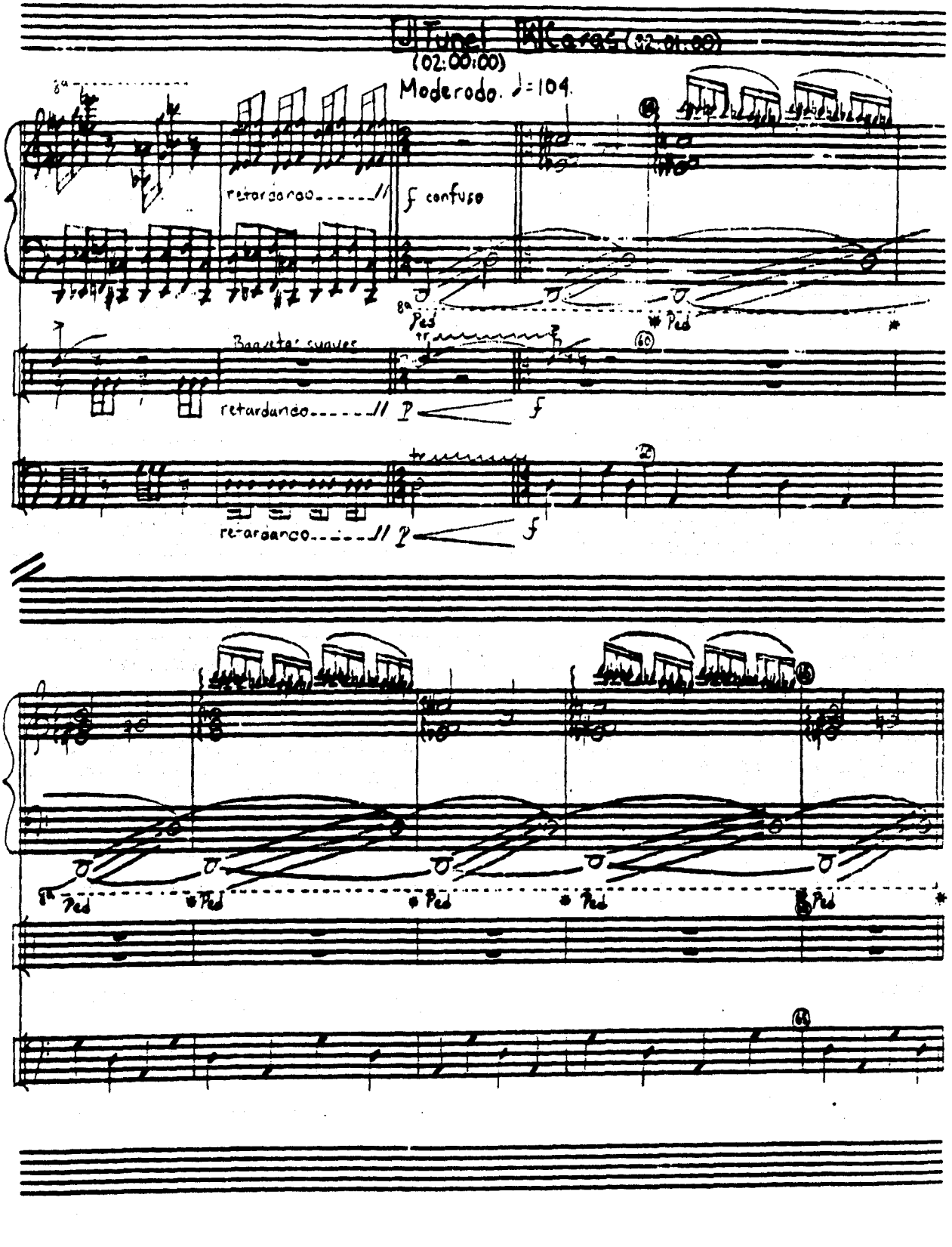
mf agitado

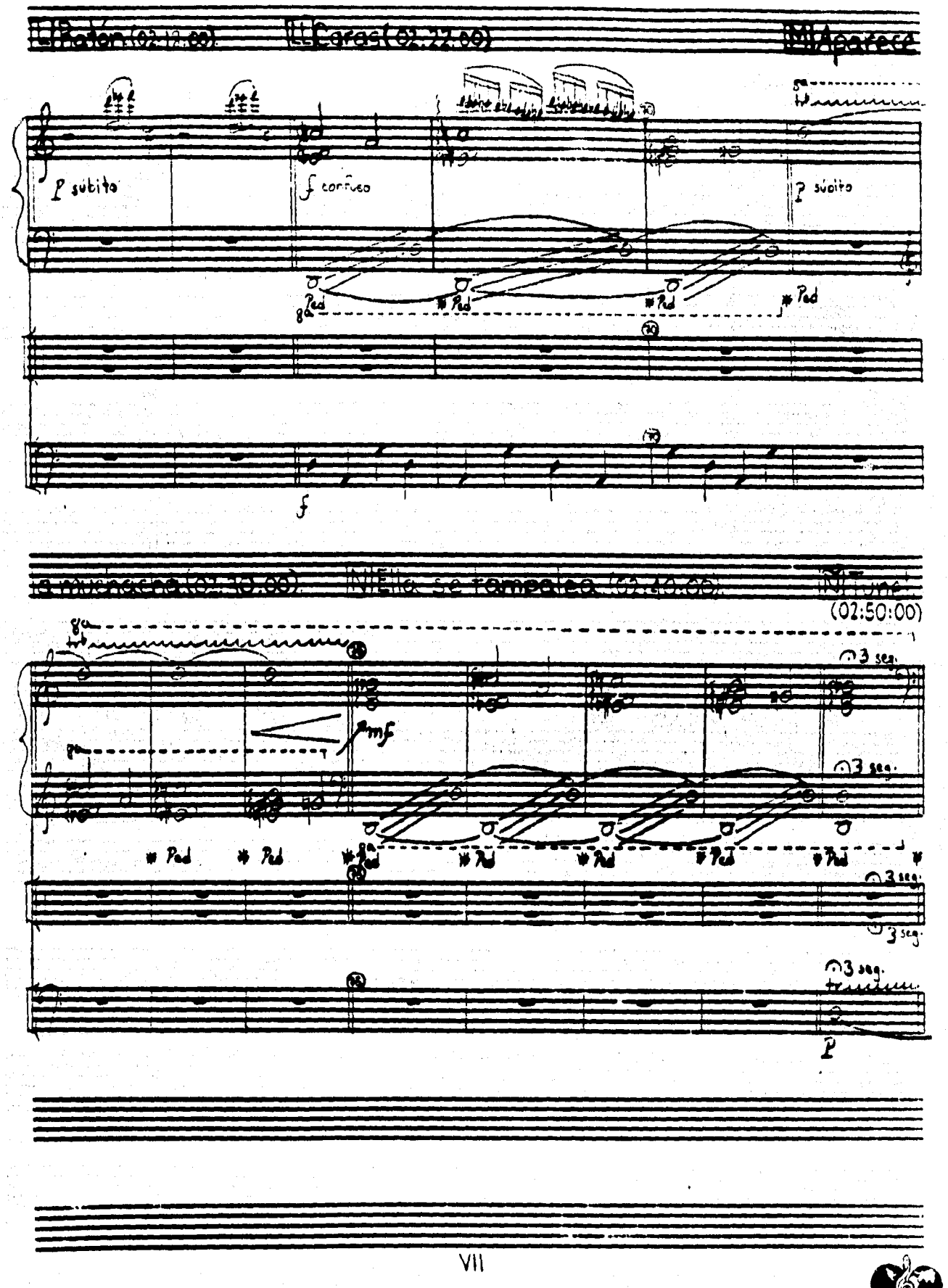
f

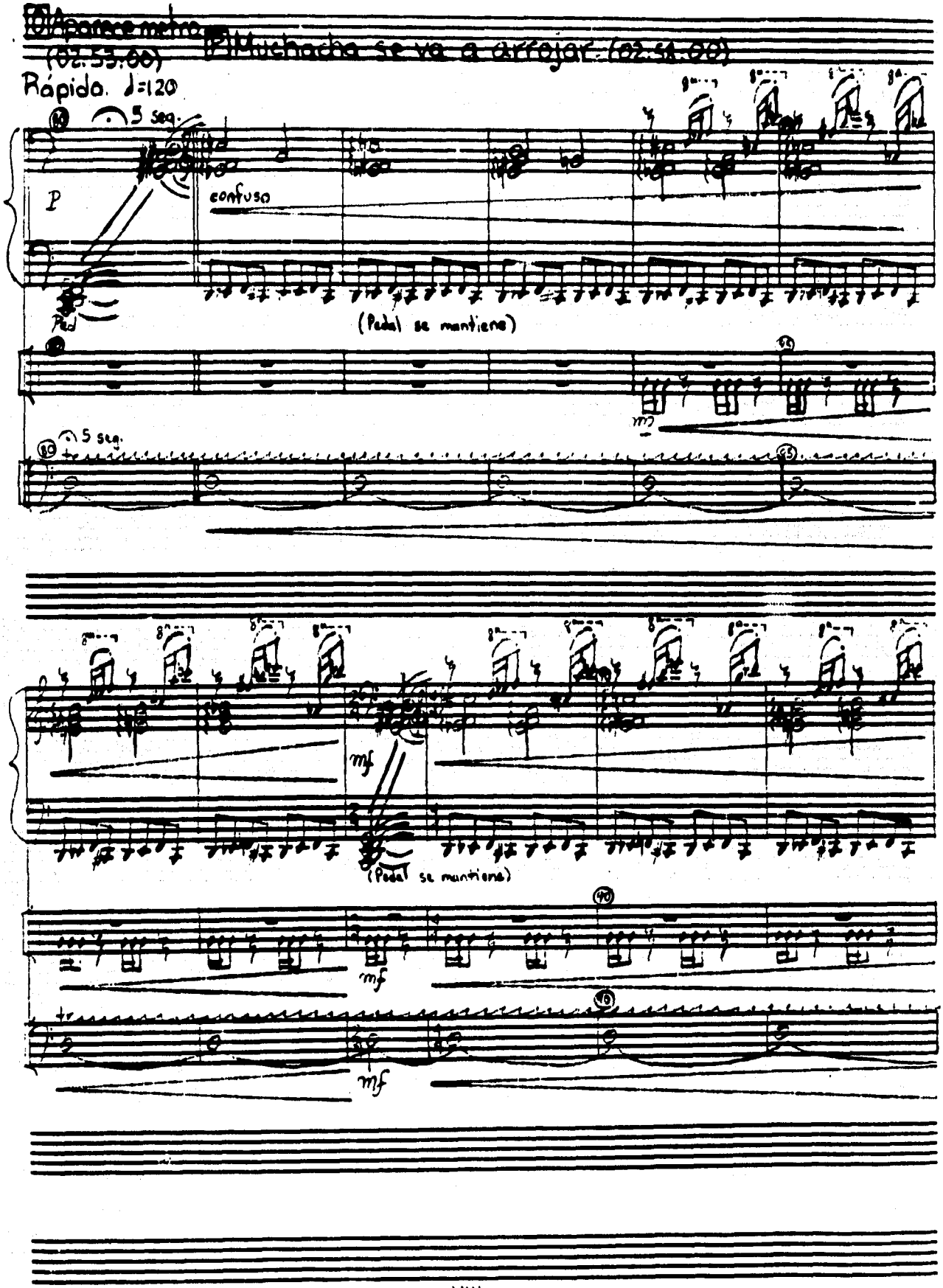
ff decidido

ff agitado

decidido


Tunel
(02:00:00)
Moderado. ♩=104.
retardando
f confuso
Ped
Baqueta suaves
retardando
p
f
retardando
p
f
Ped
Ped
Ped
Ped
Ped


L) Ratón (02:12:00)
LL) Caras (02:22:00)
M) Aparece
p súbito
f confuso
p súbito
Ped
f
la muchacha (02:30:00)
N) Ella se tampalea (02:40:00)
N) Tunel
(02:50:00)
mf
3 seg.
p



(O) Aparece metro (02.53.00)

(P) Muchacha se va a arrojar (02.54.00)

Rápido. ♩=120

5 seg.

P

confuso

Ped

(Pedal se mantiene)

mf

5 seg.

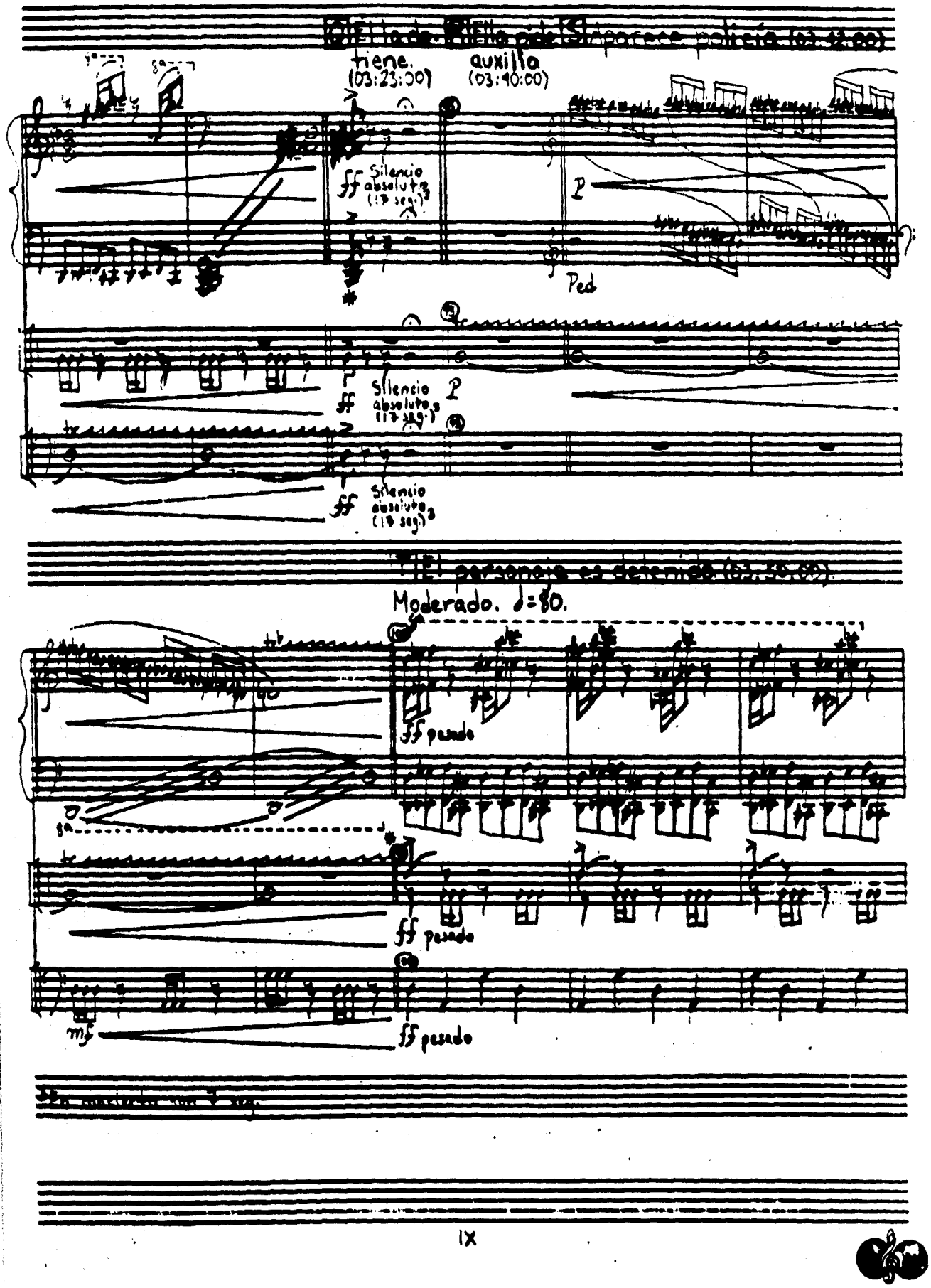
mf

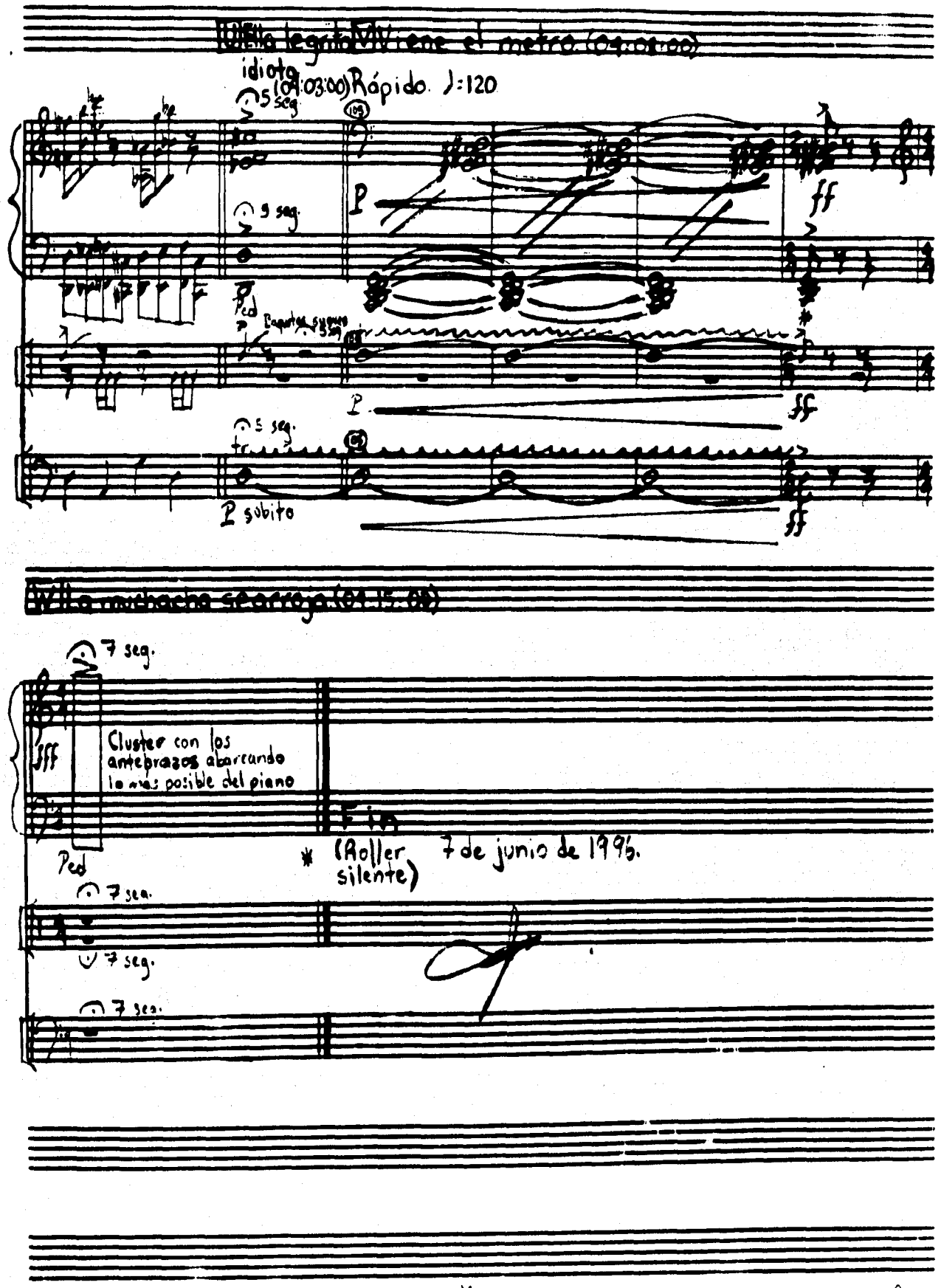
(Pedal se mantiene)

mf

mf

A


tiene.
(03:23:00)
auxilio
(03:40:00)
ff Silencio absoluto 3 (13 seg.)
p
Ped
f
ff Silencio absoluto 3 (13 seg.)
p
ff Silencio absoluto 3 (13 seg.)
Moderado. ♩=80.
ff pesado
ff pesado
mf
ff pesado



Ella legrita Viene el metro (04:08:00)
idiota (04:03:00) Rápido ♩=120
5 seg.
5 seg.
Ped
P
ff
P
ff
5 seg.
P subito
ff
Ella muchacha se arroja (04:15:00)
7 seg.
fff
Cluster con los antebrazos abarcando lo más posible del piano
Ped
Fin
* (Roller silente)
7 de junio de 1996.
7 seg.
7 seg.
7 seg.

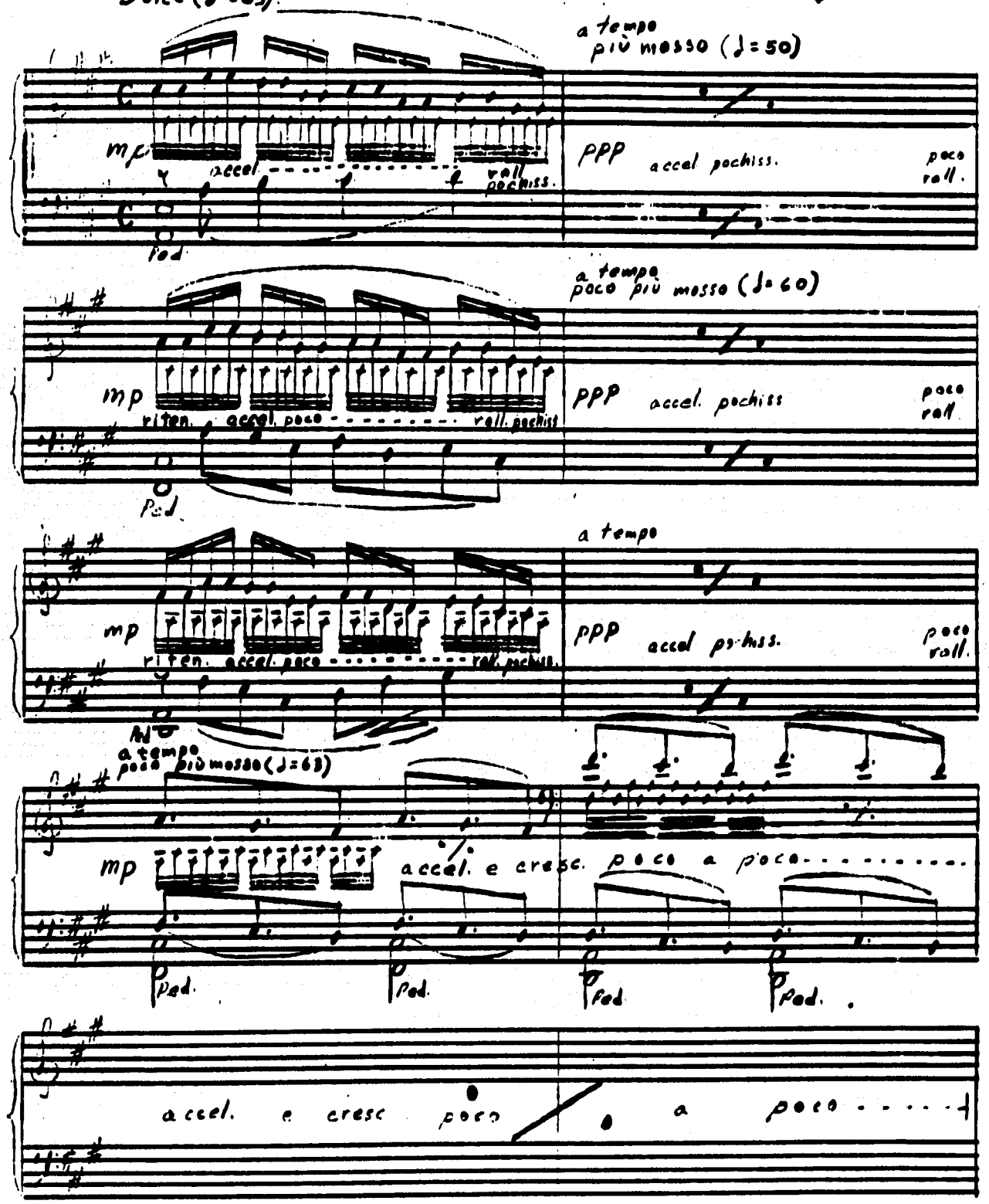
Estudio para piano (1990)

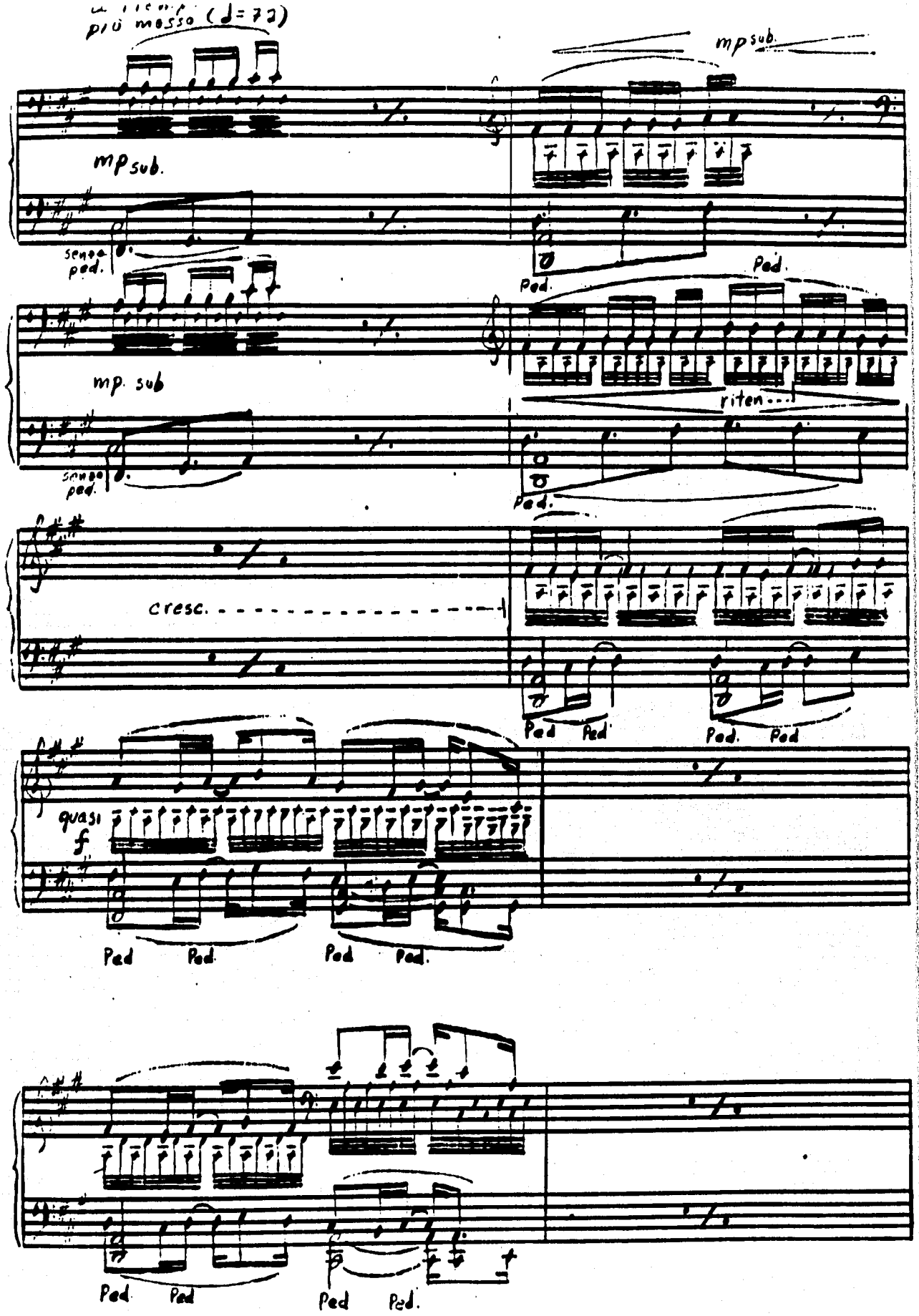
en La mayor

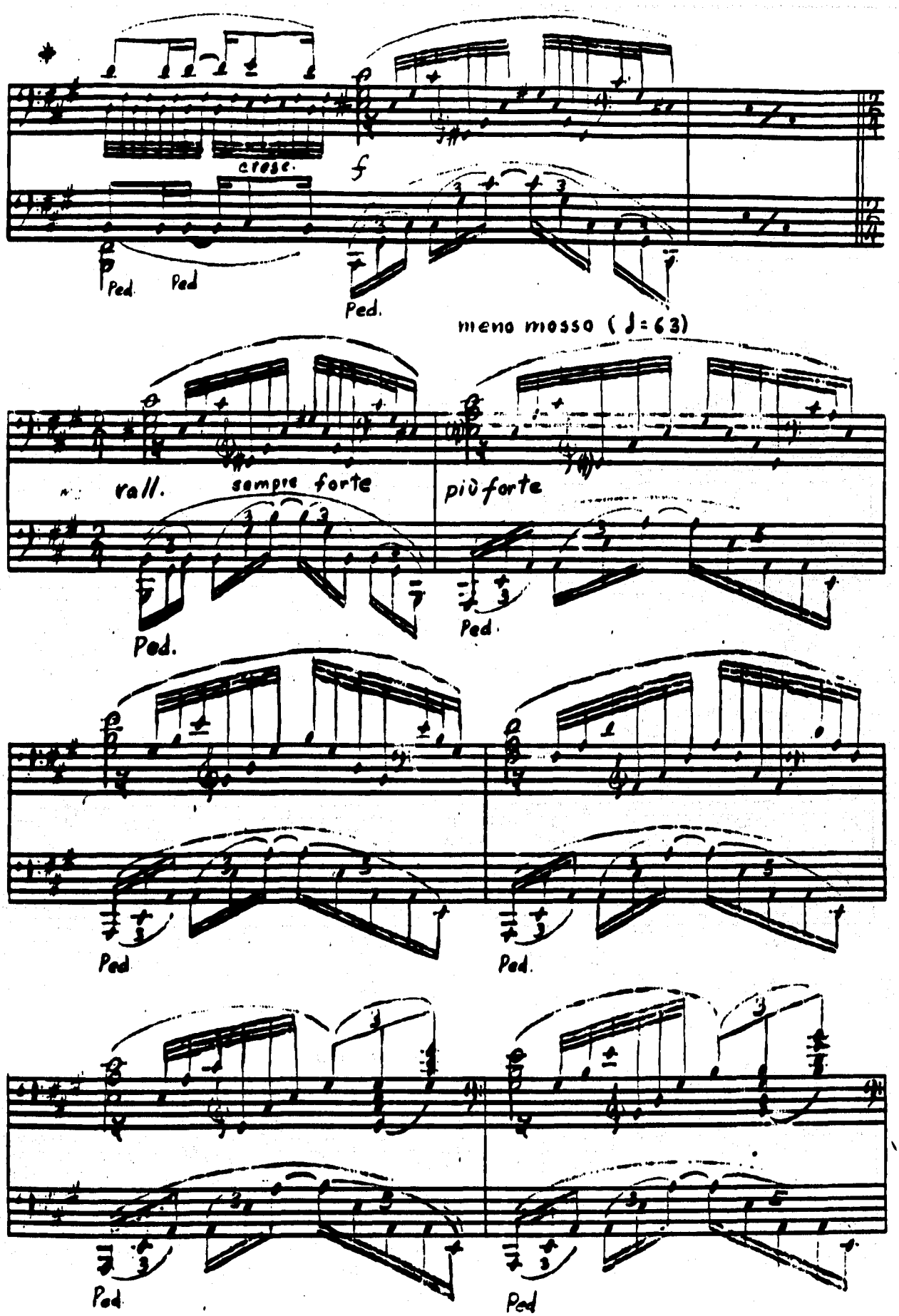
Miguel Arturo Valenzuela Remolina

(a Odet Martínez)

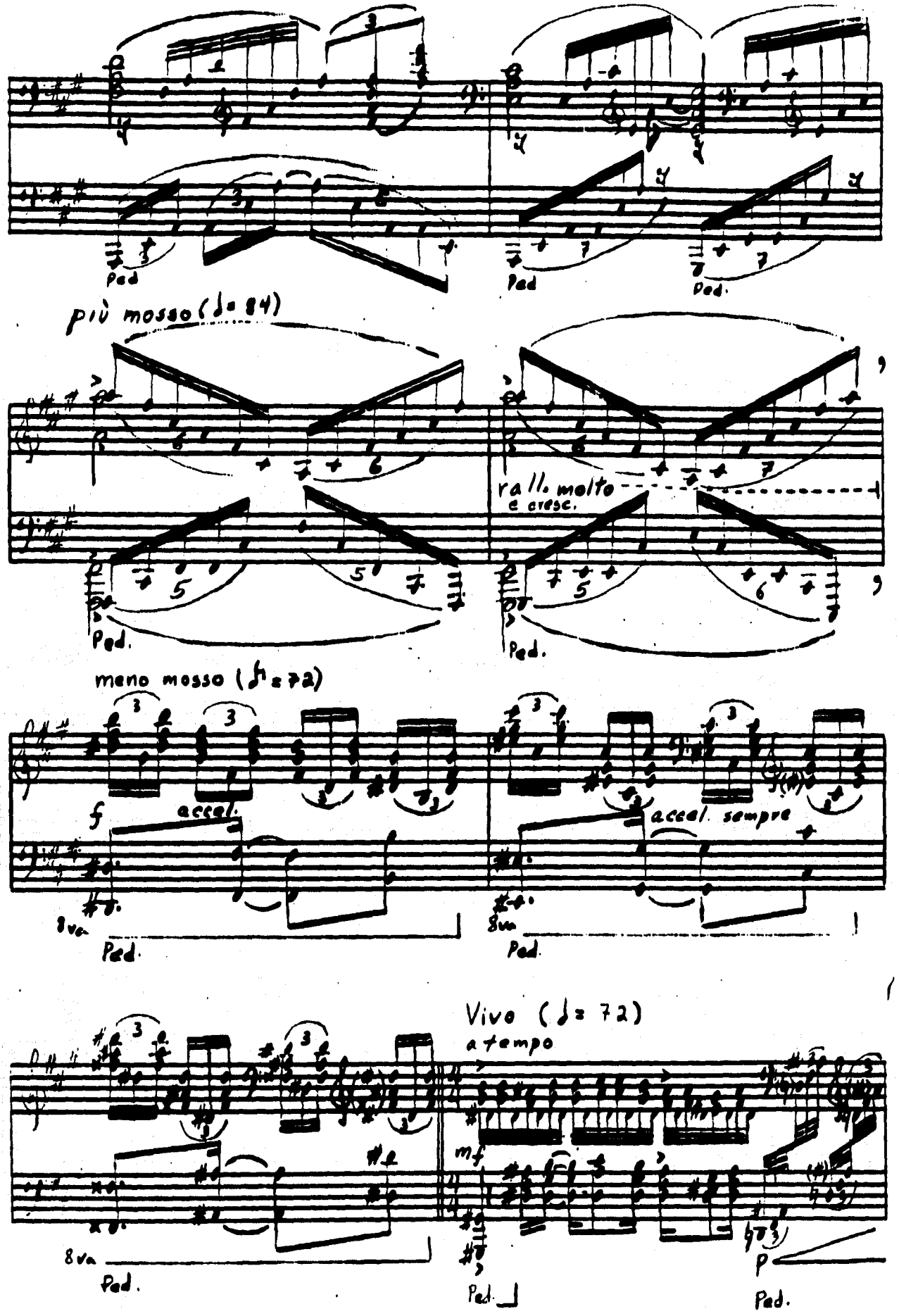
obra registrada

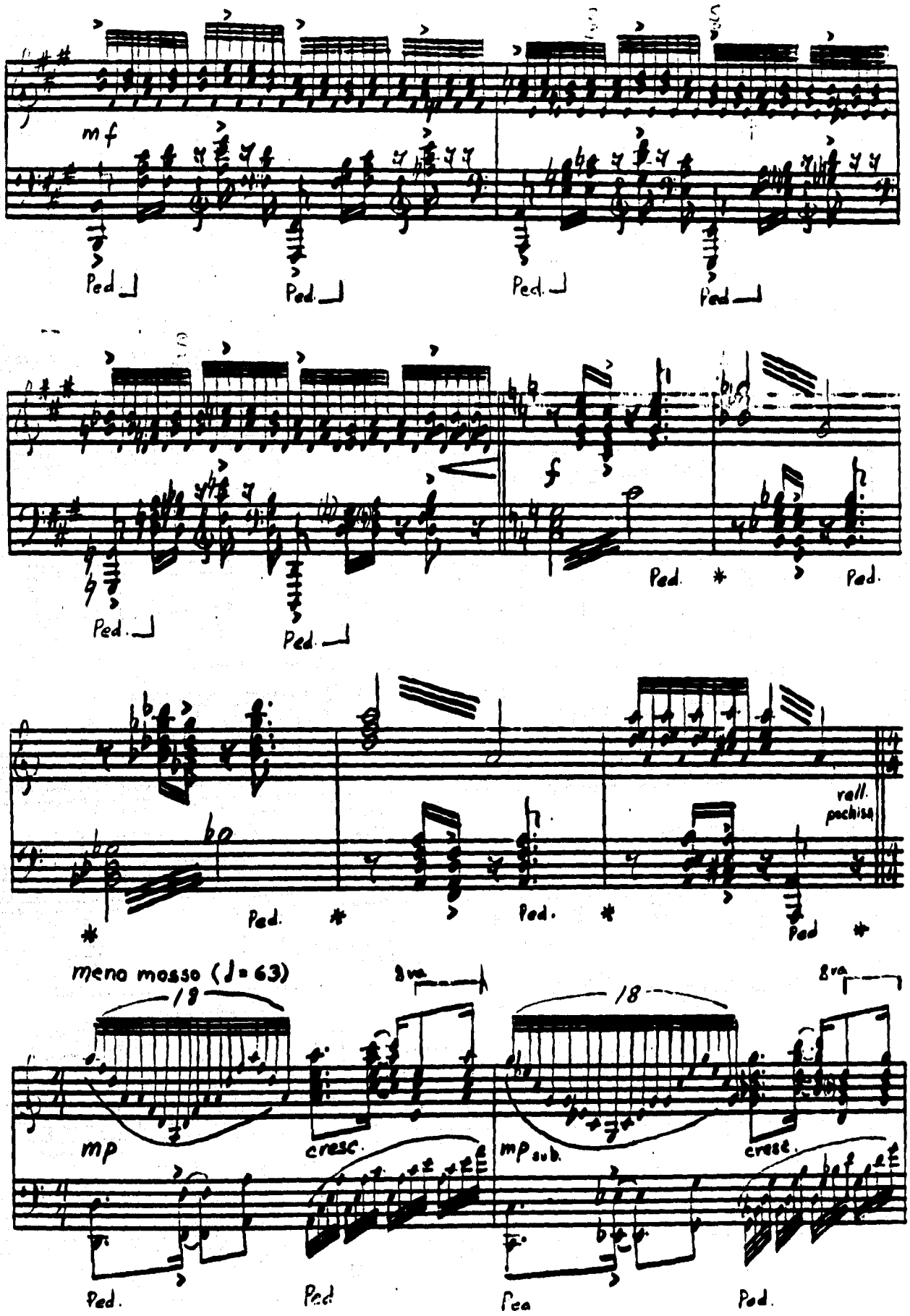


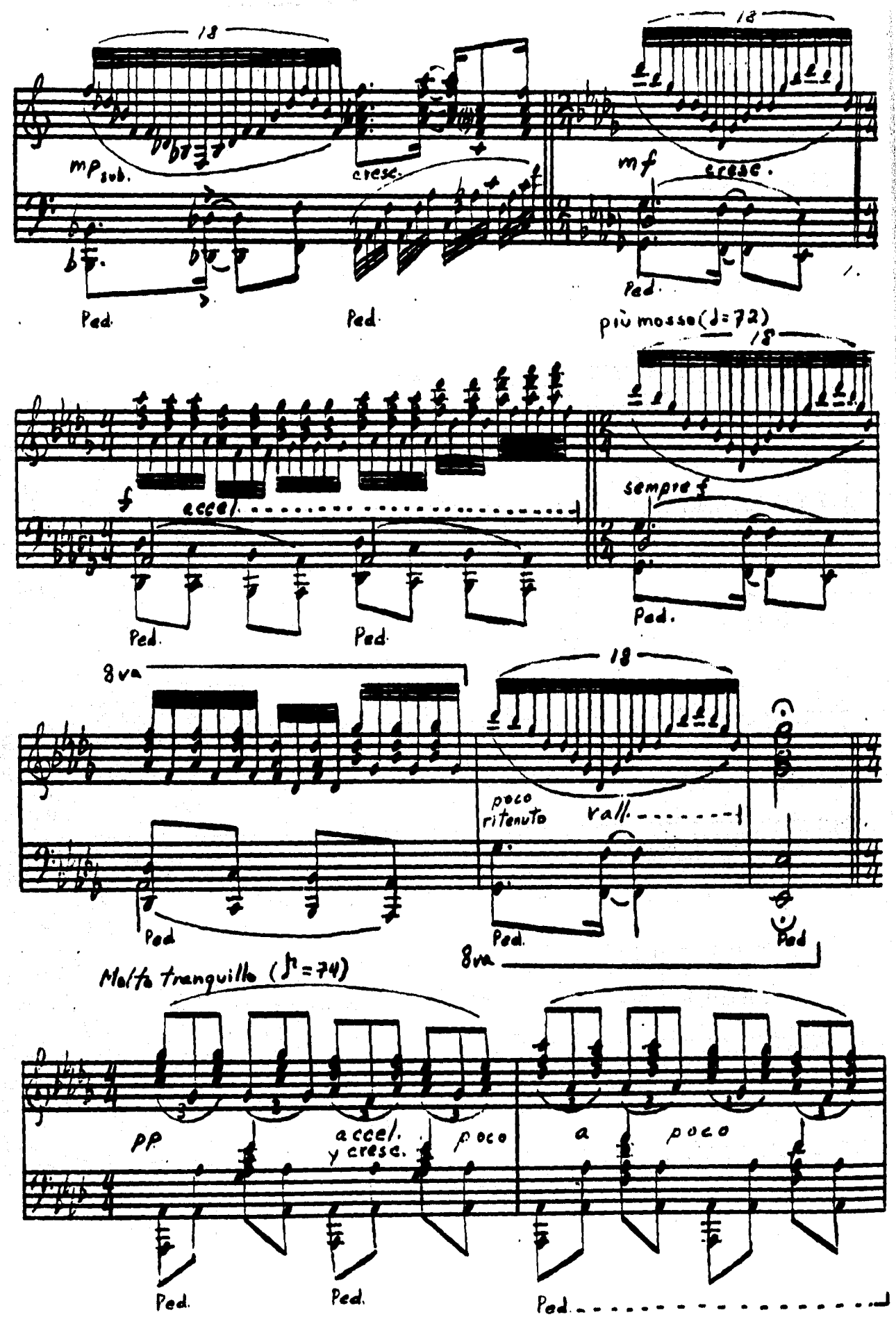

più mosso (♩=72)
mp sub.
mp sub.
senza ped.
Ped.
Ped.
mp. sub
senza ped.
riten...
Ped.
cresc.
Ped
Ped.
Ped.
Ped.
quasi
f
Ped
Ped.
Ped.
Ped.
Ped
Ped.
Ped.
Ped.

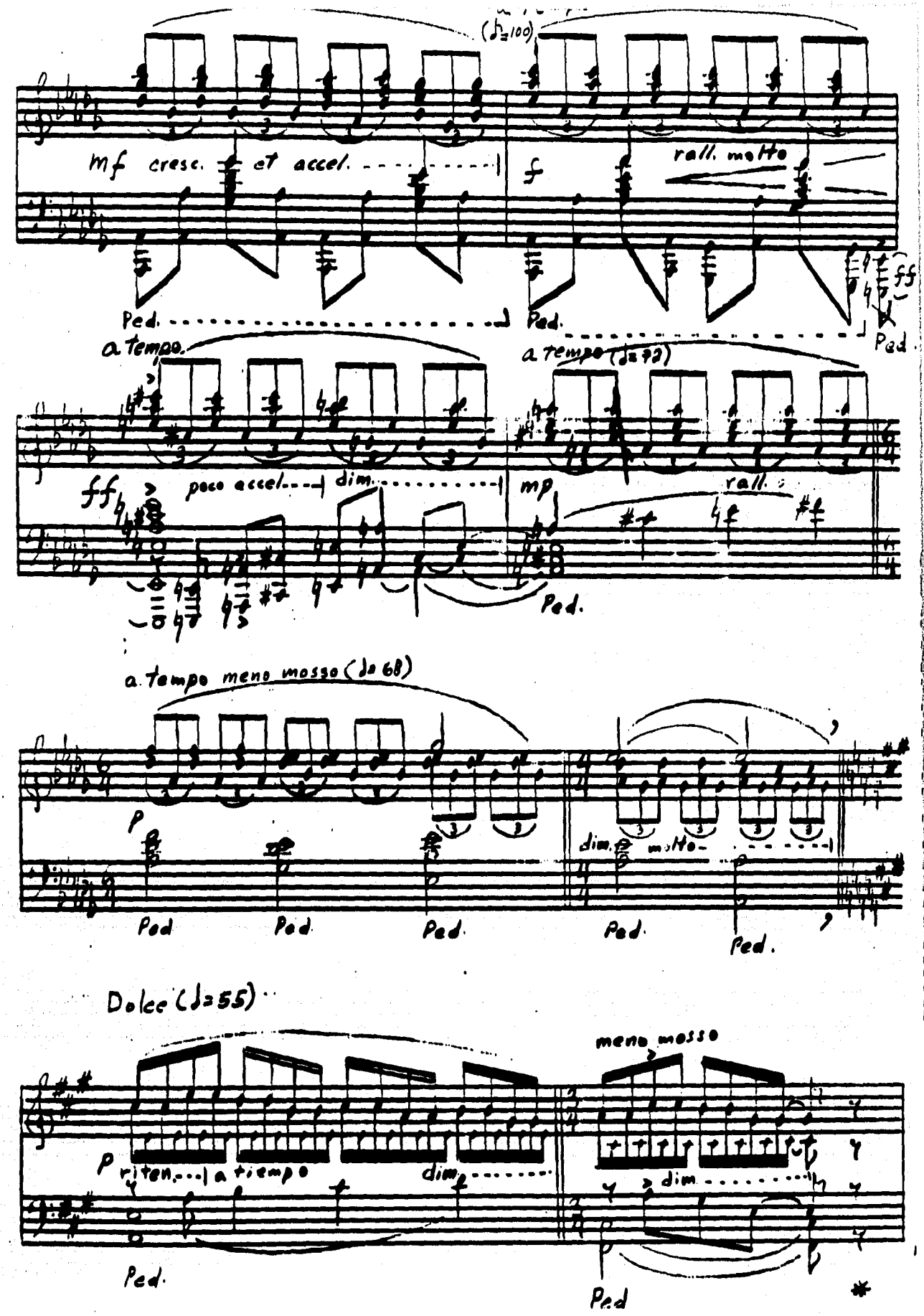


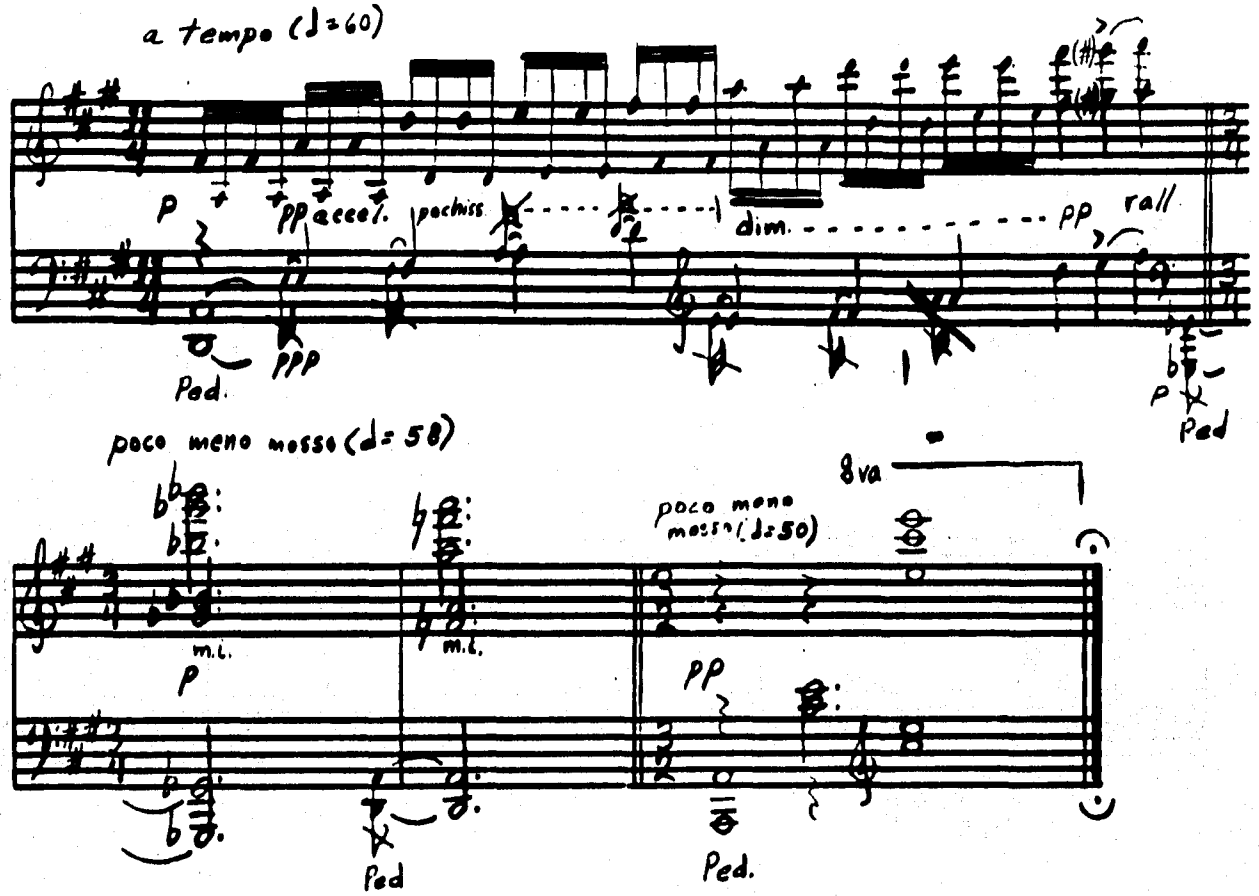
* Al repetir este compás, la última nota del bajo (sib #3) puede ser omitida, convirtiendo el ritmo del último cuarto del compás en 5 .


Ped
Ped
Ped.
più mosso (♩= 84)
Ped.
rall. molto
e cresc.
Ped.
meno mosso (♩= 72)
f
accel.
8va
Ped.
accel. sempre
8va
Ped.
Vivo (♩= 72)
a tempo
8va
Ped.
mf
Ped.
p
Ped.


mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
f
p
Ped.
*
Ped.
Ped.
Ped.
rall.
pochiss.
Ped.
*
Ped.
*
Ped
*
meno mosso (♩= 63)
8va
18
mp
cresc.
8va
18
mp sub.
cresc.
Ped.
Ped
Ped
Ped.


mp sub.
cresc.
mf
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
più mosso (♩=72)
f
accel.
sempre f
Ped.
Ped.
Ped.
8va
poco ritenuto
rall.
Ped.
Ped.
Ped.
8va
Molto tranquillo (♩=74)
pp
accel. y cresc.
poco
a
poco
Ped.
Ped.
Ped.


(♪=100)
mf cresc. et accel.
f
rall. molto
ff
Ped.
Ped.
Ped.
a tempo.
a tempo (♩=92)
ff
poco accel.
dim.
mp
rall.
Ped.
a tempo meno mosso (♩= 68)
p
dim.
molto
Ped
Ped
Ped
Ped
Ped.
Dolce (♩=55)
meno mosso
p
riten.
a tiempo
dim.
dim.
Ped.
Ped
*



Laus Deo

Fecha de composicion: 1990

última revisión y escritura: 1996

escritura: 30 horas

"RAPSODIA CALLEJERA"

J. A. Rosado ©
Jun.-sept. 1956
Mex.

Juan Antonio Rosado

INTRO

Quasi lento (ad. lib.)

Clar. Eb

Sax. I Alto Eb

solo.

Sax. II Ten. Bb

molto rubato e espressivo (a giusto)

Sax. III Ten. Bb

Sax. IV Bar. Eb

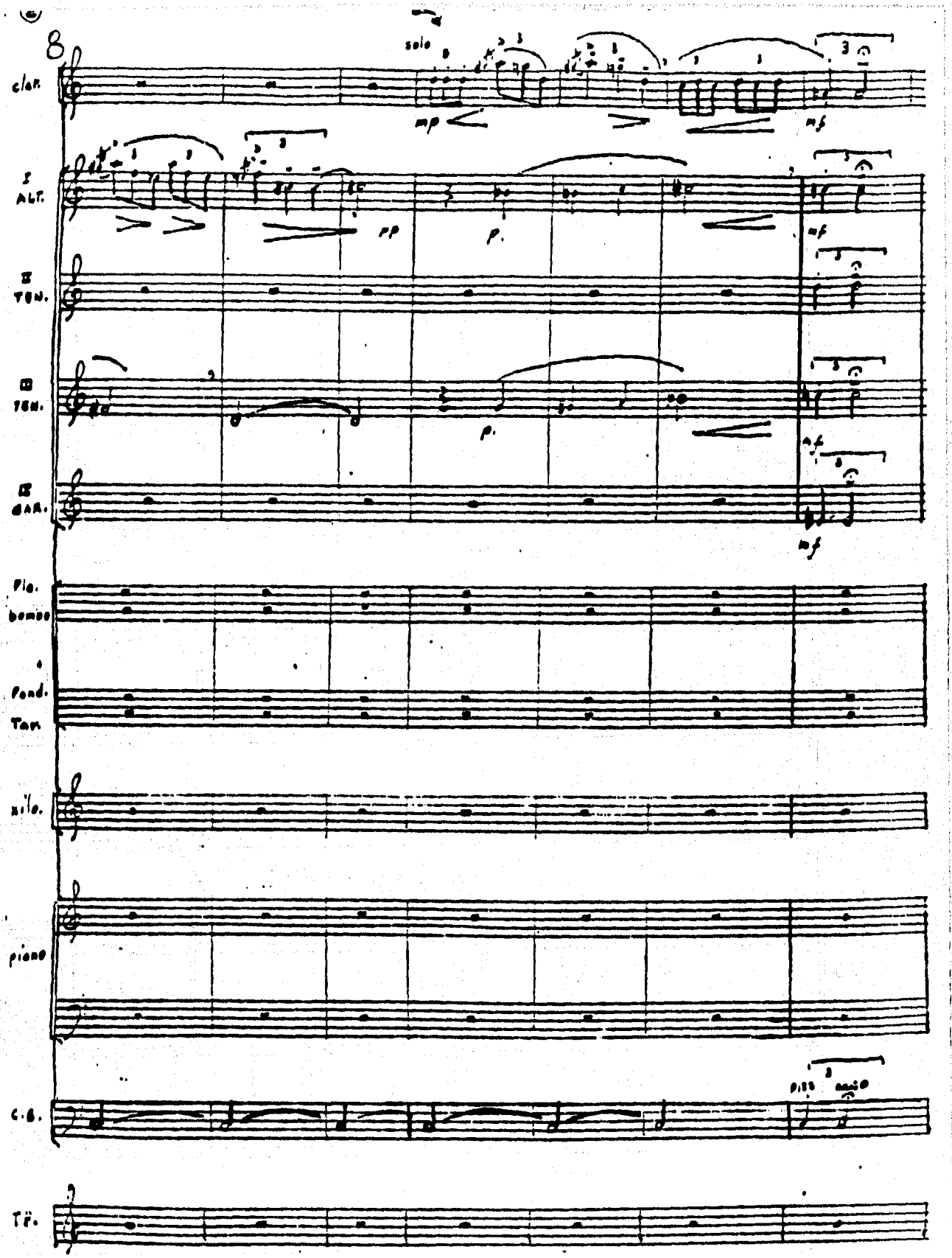
Piano

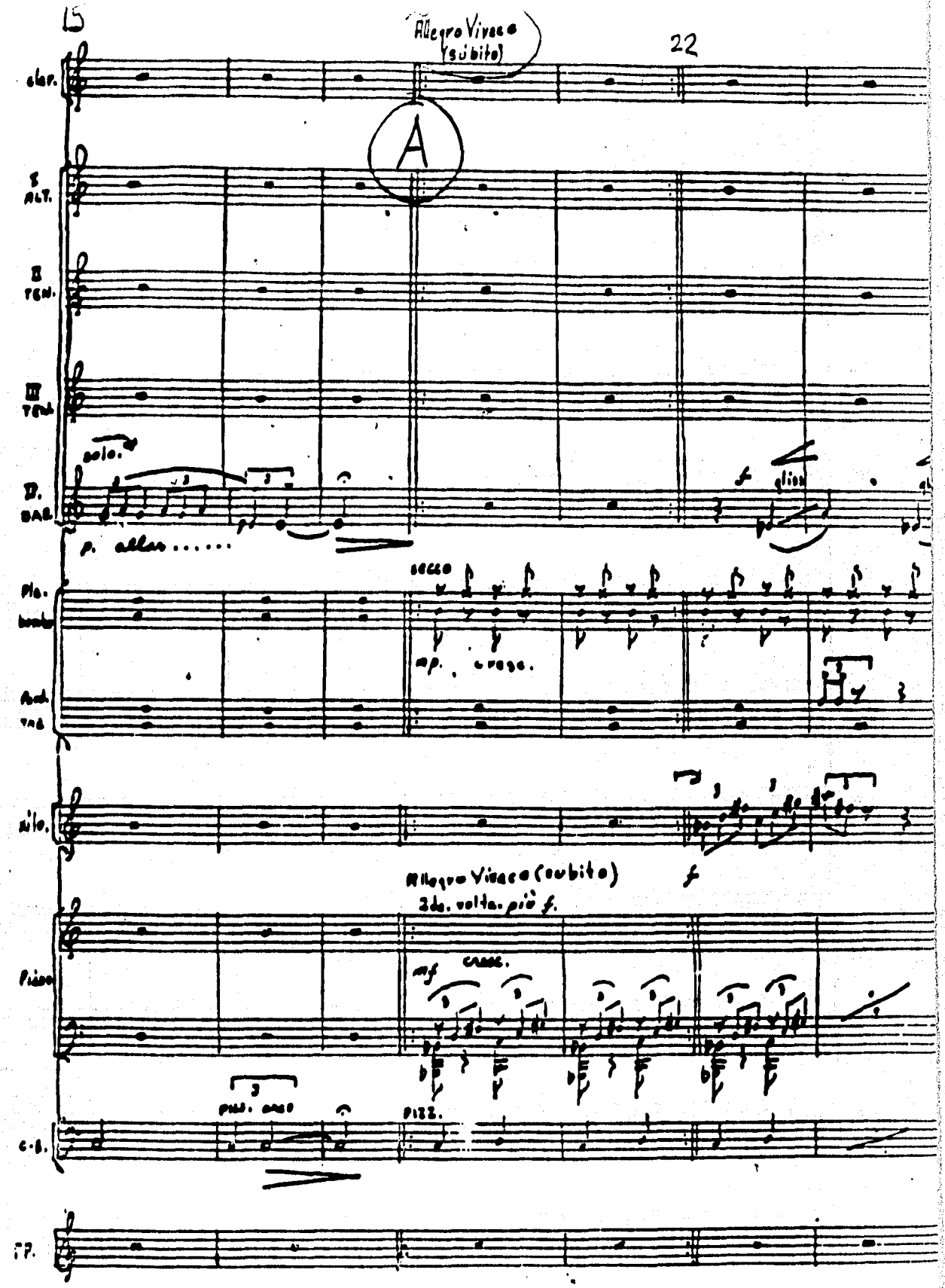
Piano

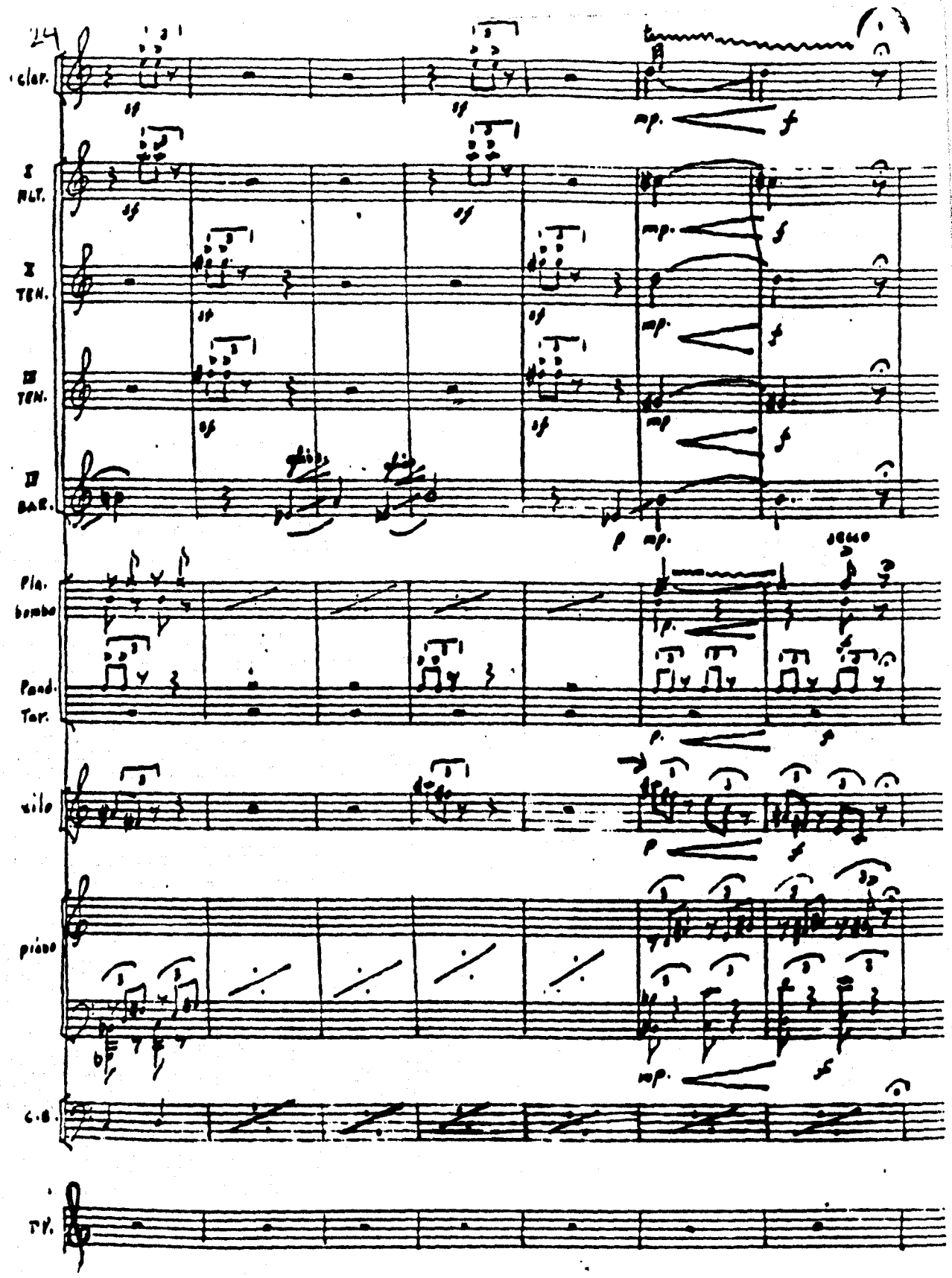
arco

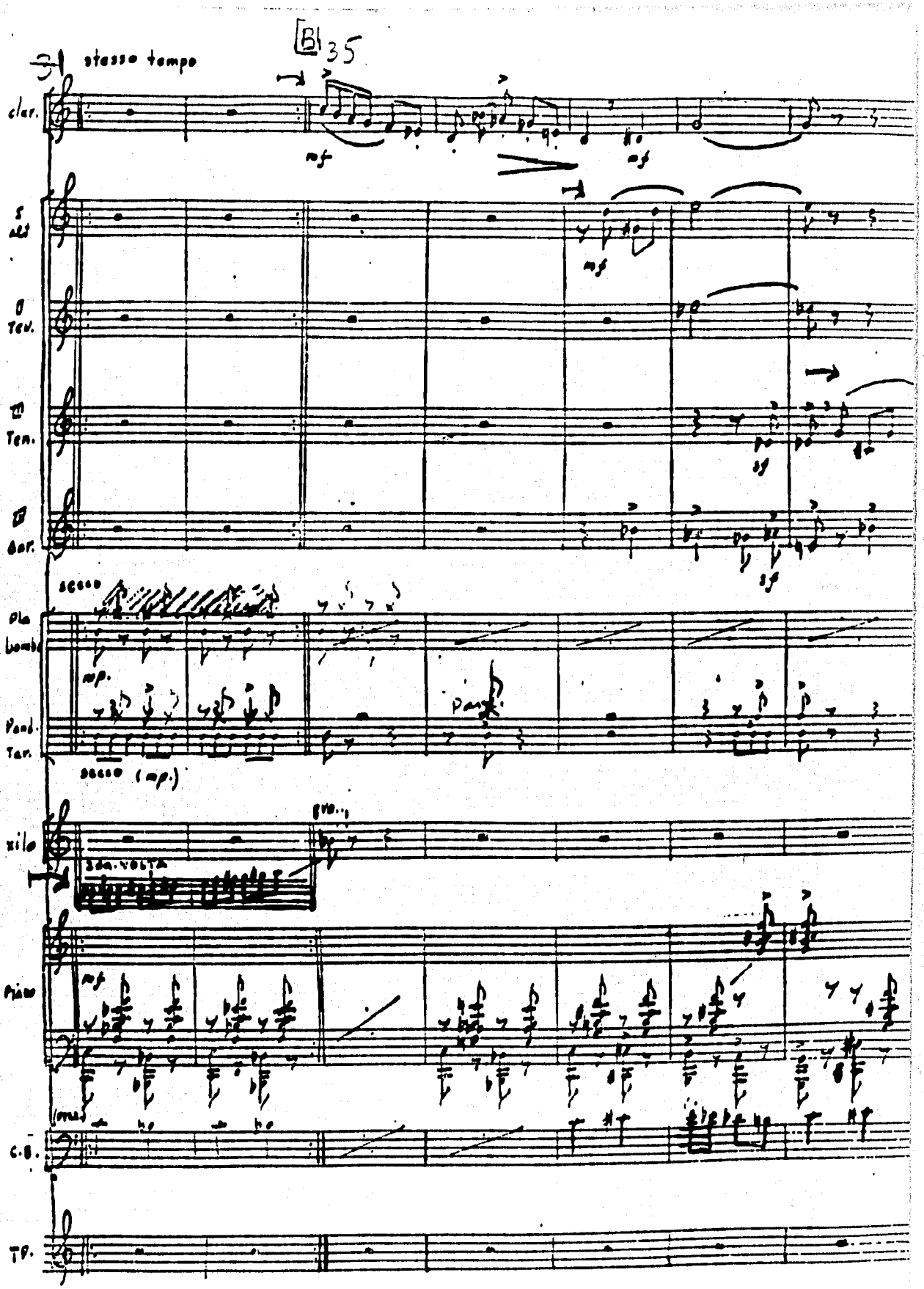
Contra Bajo

(TROMPETA EXTRA)
(en Sib)


8
solo
clar.
mp
mf
I ALT.
pp
p.
mf
II TEN.
III TEN.
p.
mf
IV BAR.
mf
Fla.
bombo
Pond.
Tar.
xilo.
piano
C.B.
pizz
arco
Tr.


15
Allegro Vivace (subito)
22
A
clar.
I ALT.
II TEN.
III TEN.
solo.
p. allar.....
secco
mp. cresc.
Allegro Vivace (subito)
2da. volta più f.
mf cresc.
pizz. arco
PIZZ.


24
clar.
I
ALT.
I
TEN.
III
TEN.
II
BAR.
Pia.
bomba
Pand.
Tar.
vilo
piano
C.B.
TP.



B 35

stesso tempo

clar.

mf

mf

S alt

mf

II Ten.

III Ten.

sf

IV Bar.

sf

secco

Pia bomba

mp.

Pand. Tar.

secco (mp.)

xilo

2da. volta

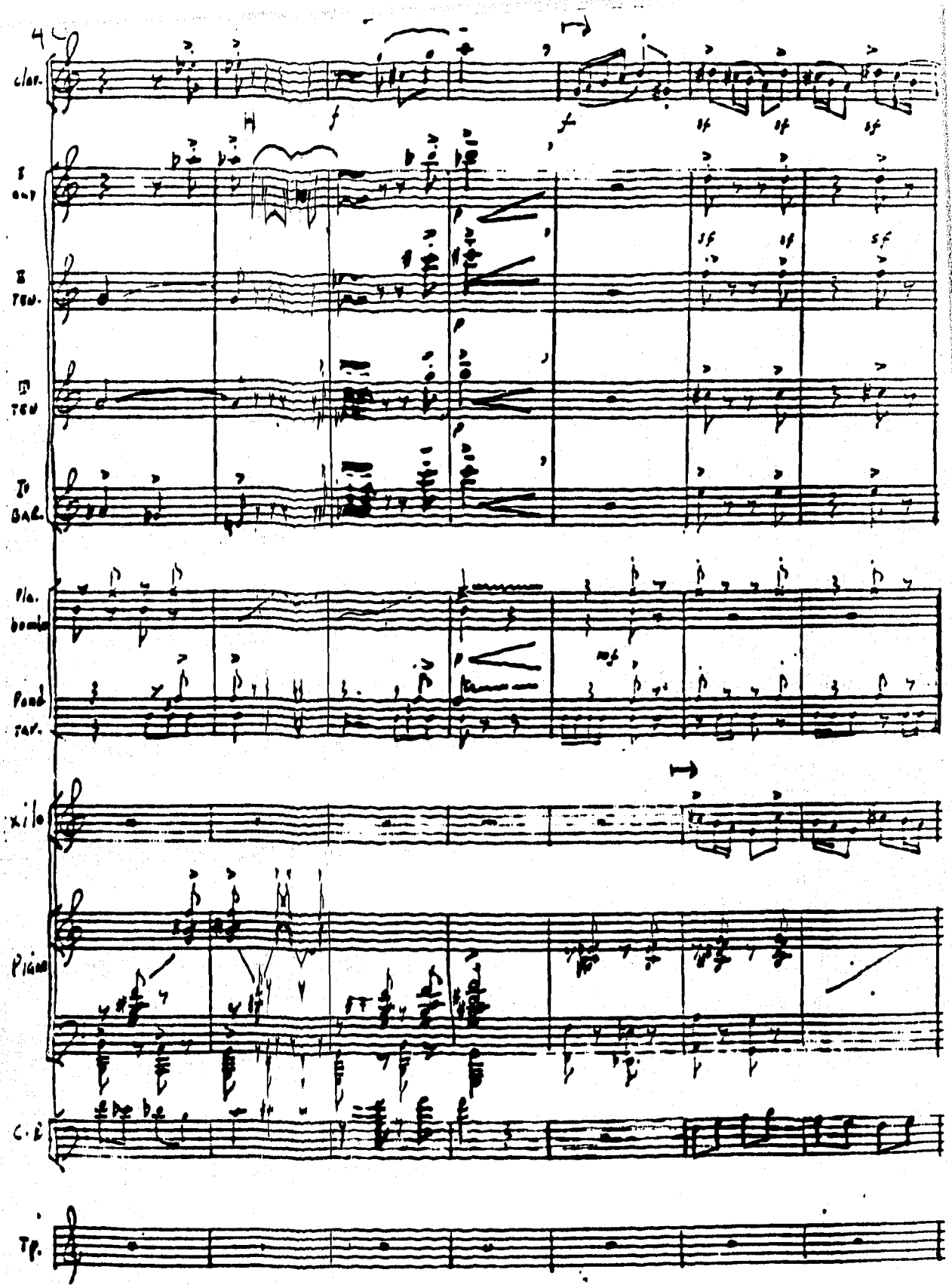
8va

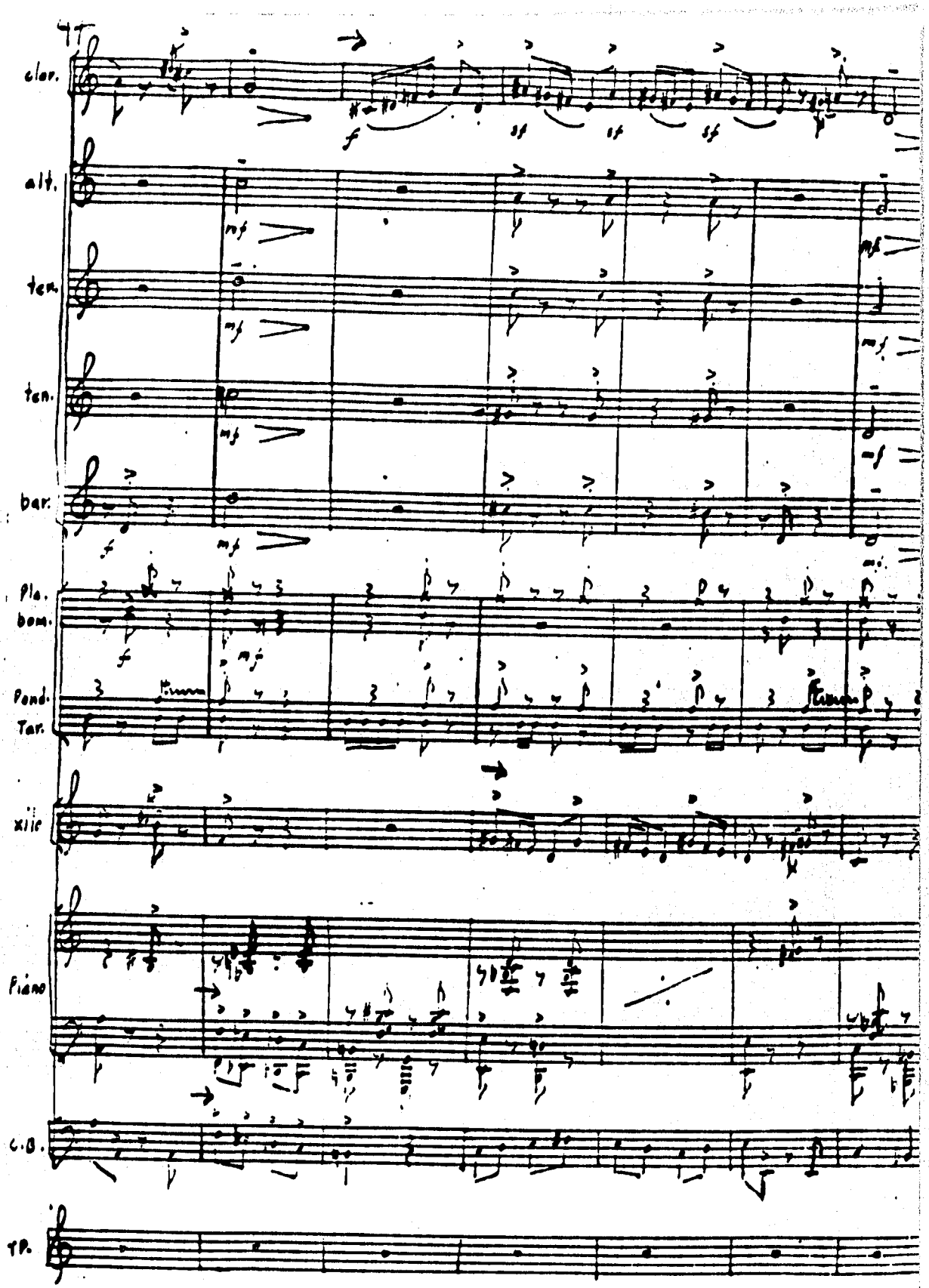
Piano

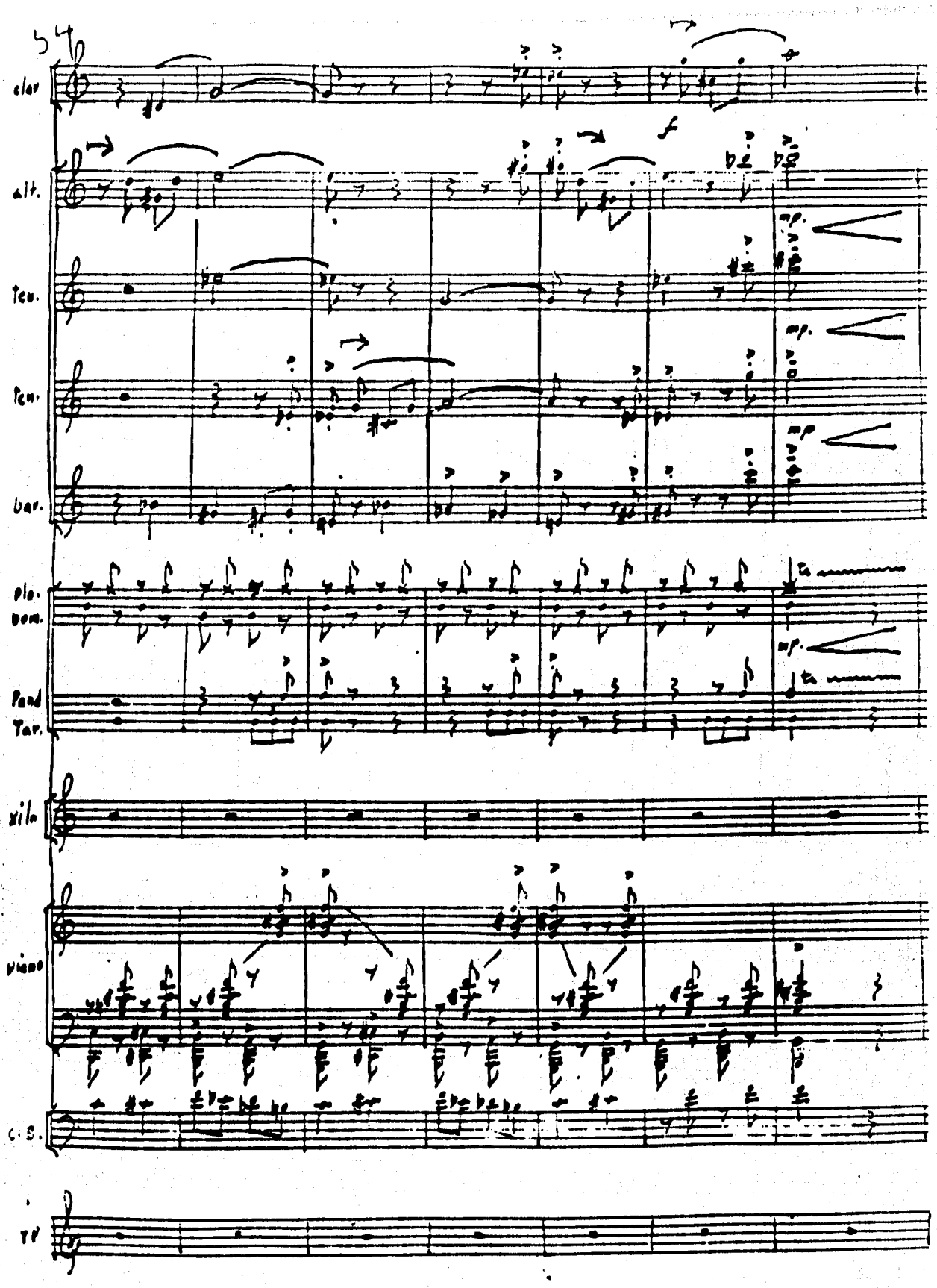
mf

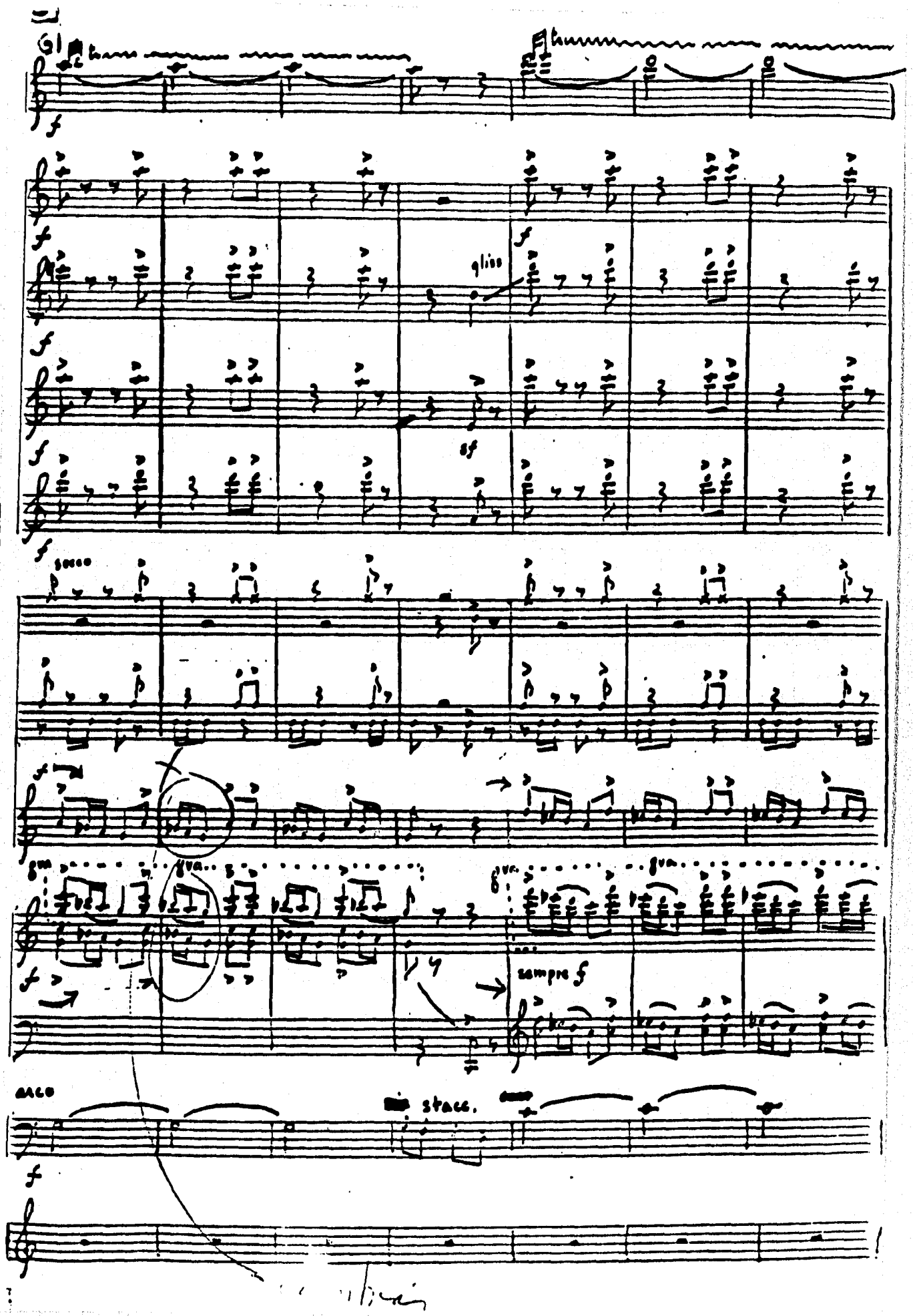
C.B.

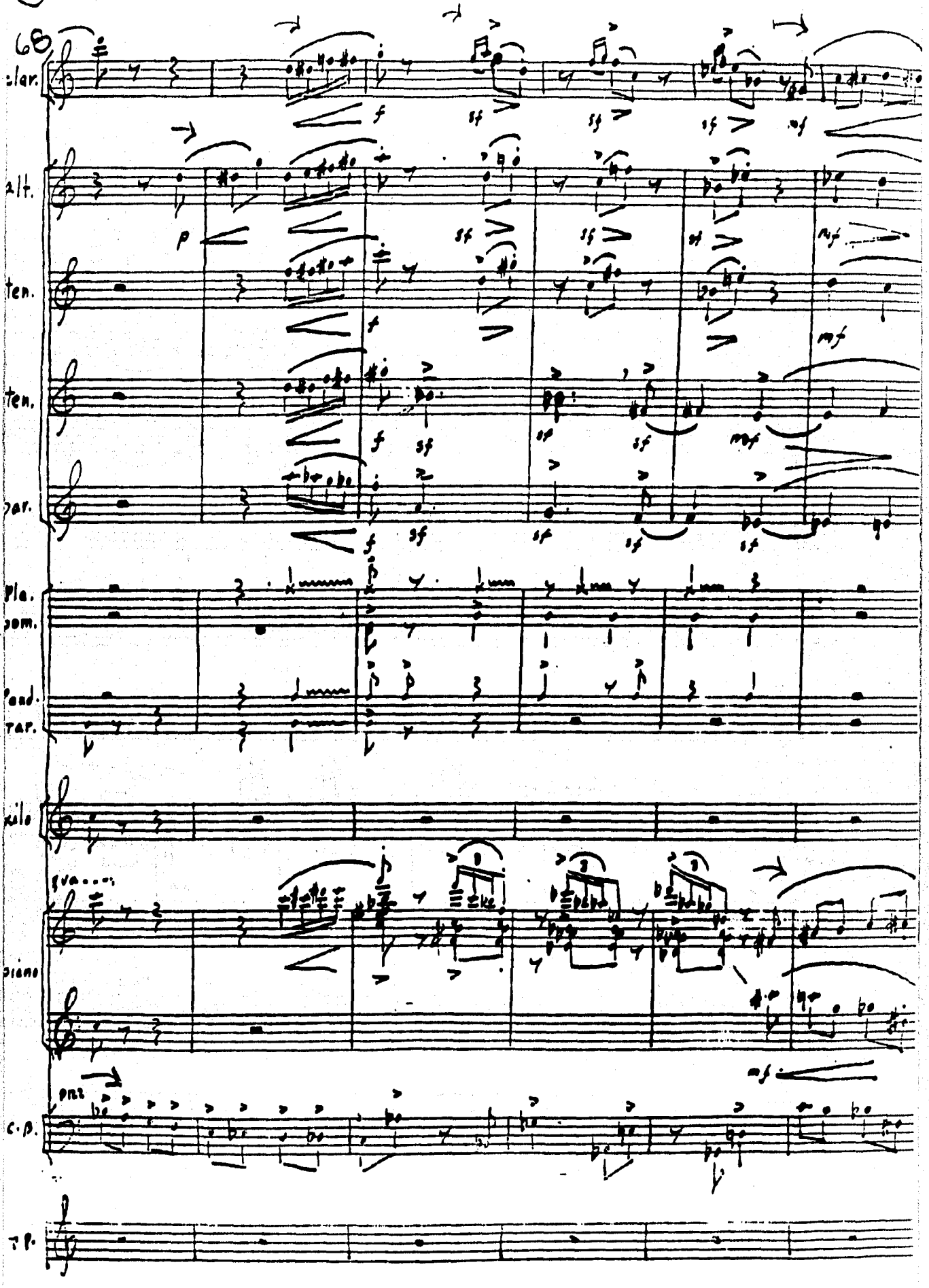
Tp.

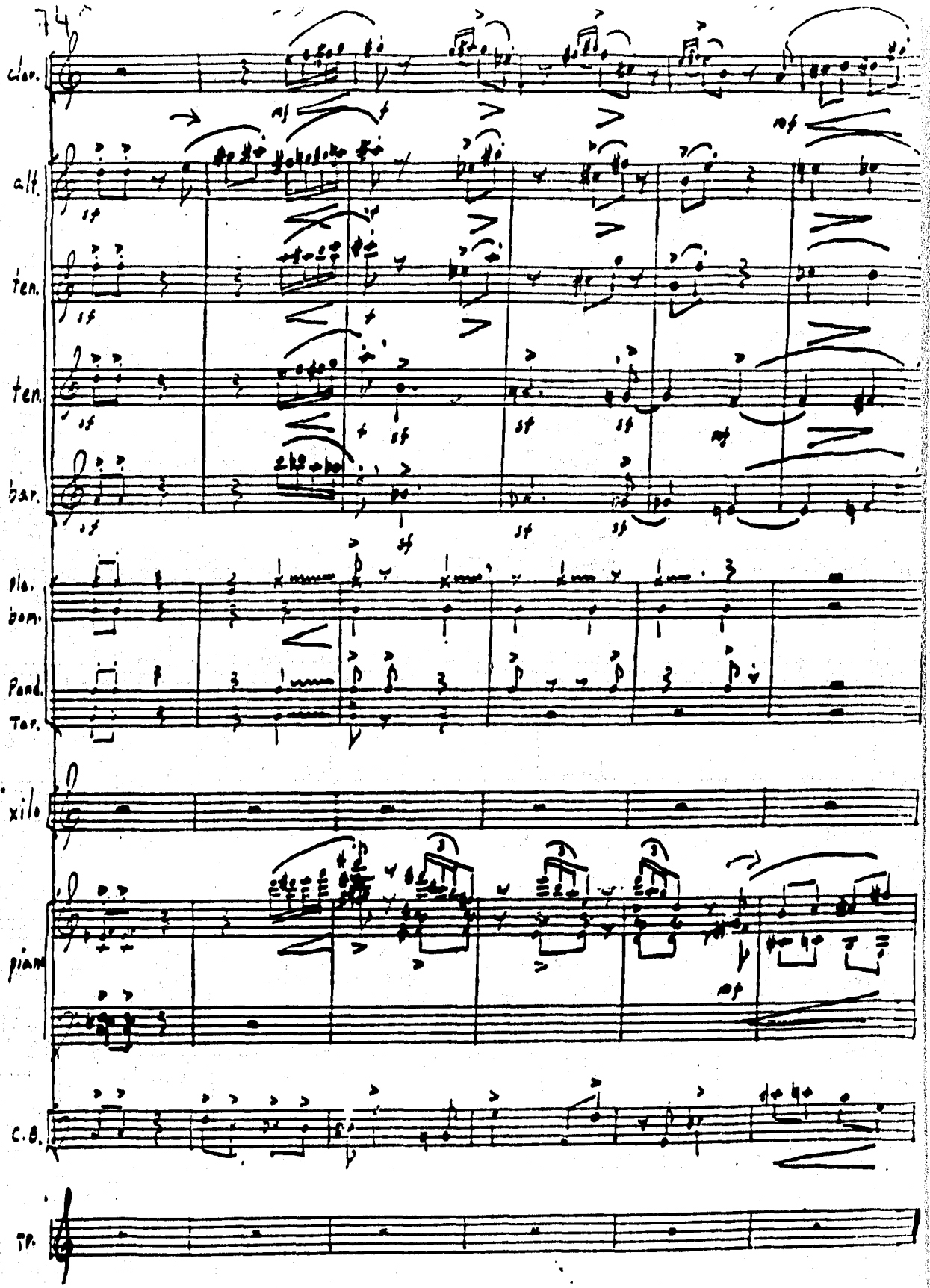

clar.
I ant
II ten.
III ten
Ib bar.
Pla. bomb
Pond tar.
xilo
Piano
C.E
Tp.

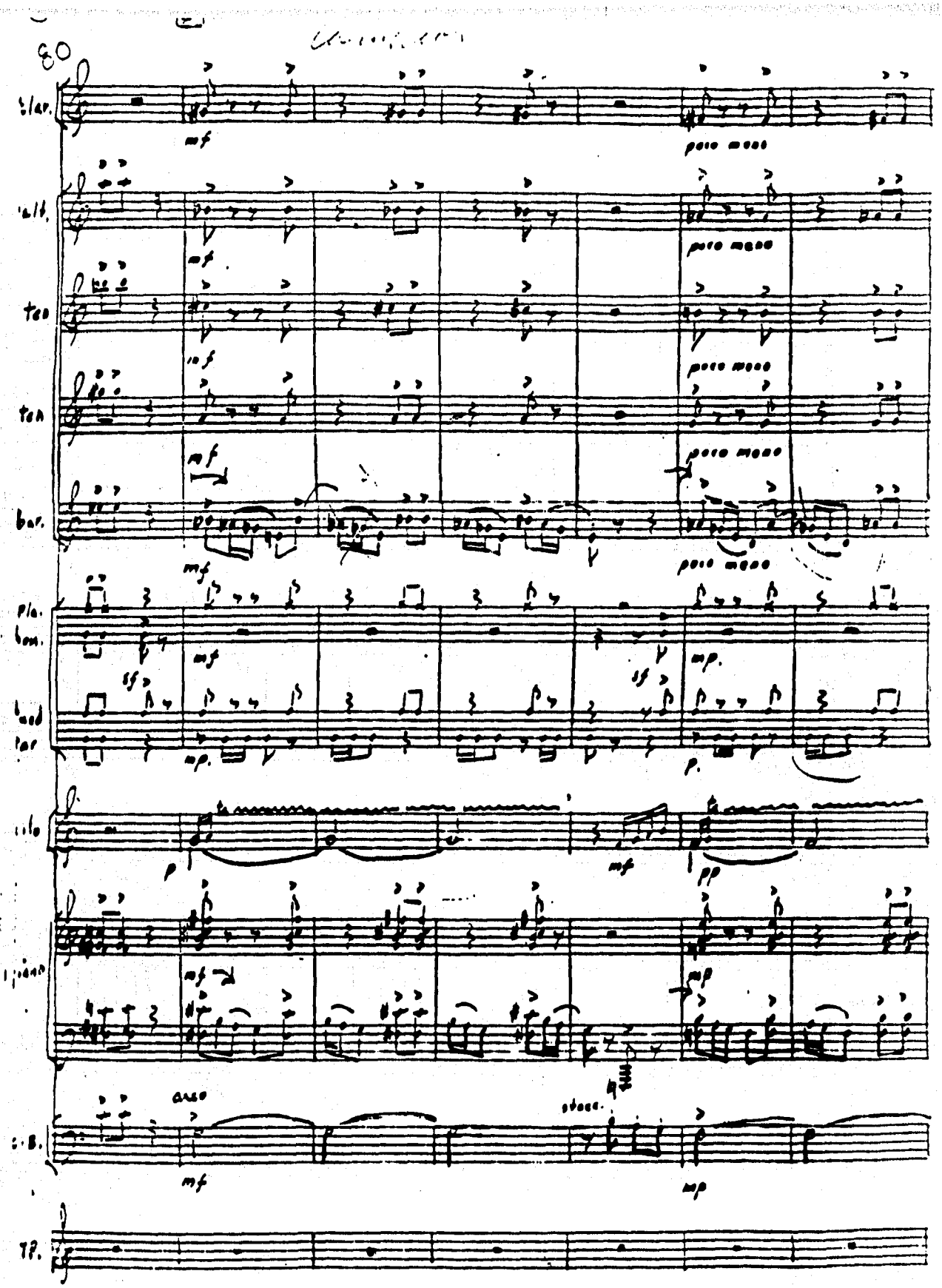

clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
Pia.
bom.
Pond.
Tar.
xile
Piano
C.B.
TP.

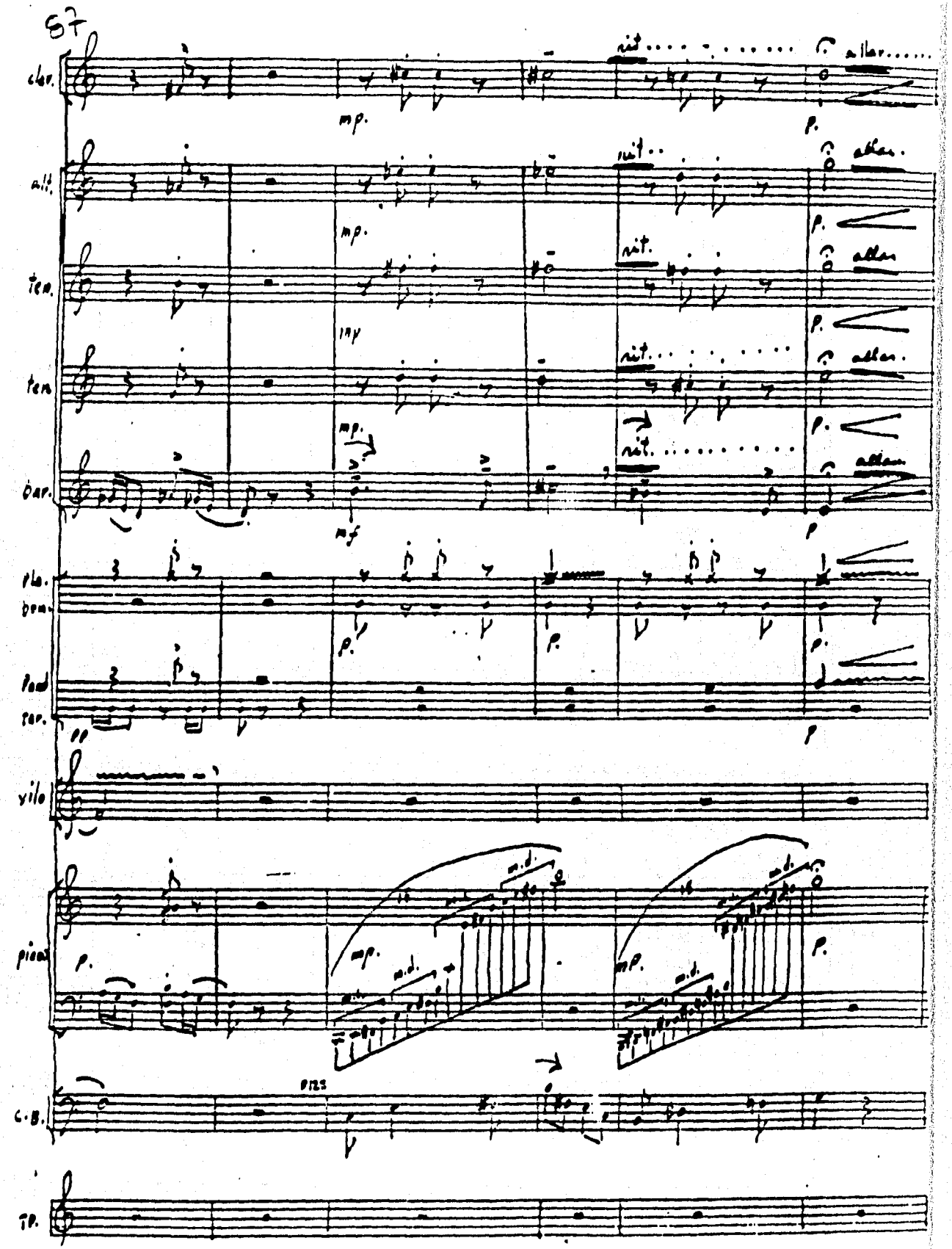

clar
alt.
ten.
ten.
bar.
pia.
dom.
Pand
Tar.
xilo
piano
c. s.
TP
f
mp.
mp.
mp
mp.

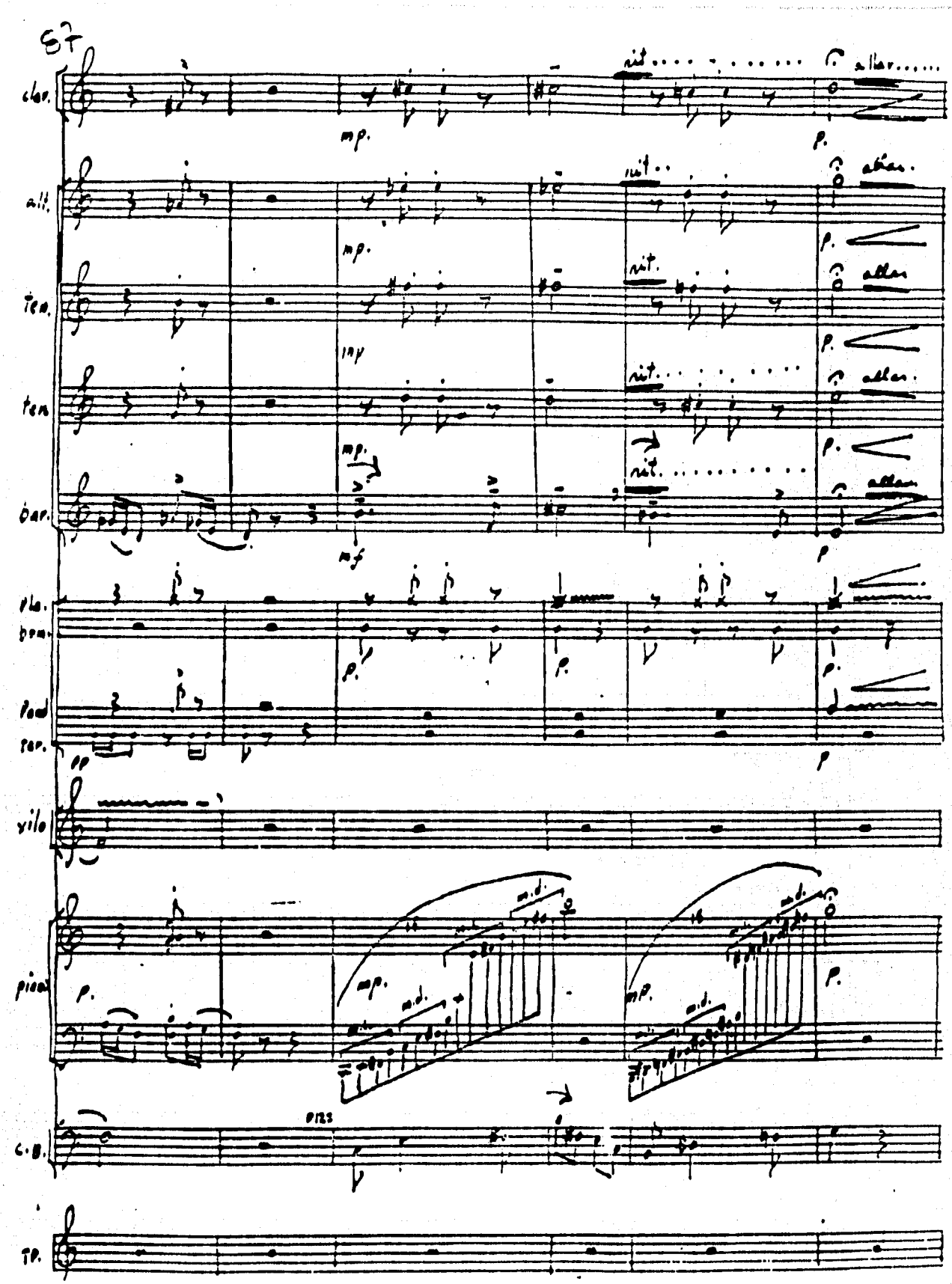

gliss
sf
secco
8va
sempre f
arco
stacc.

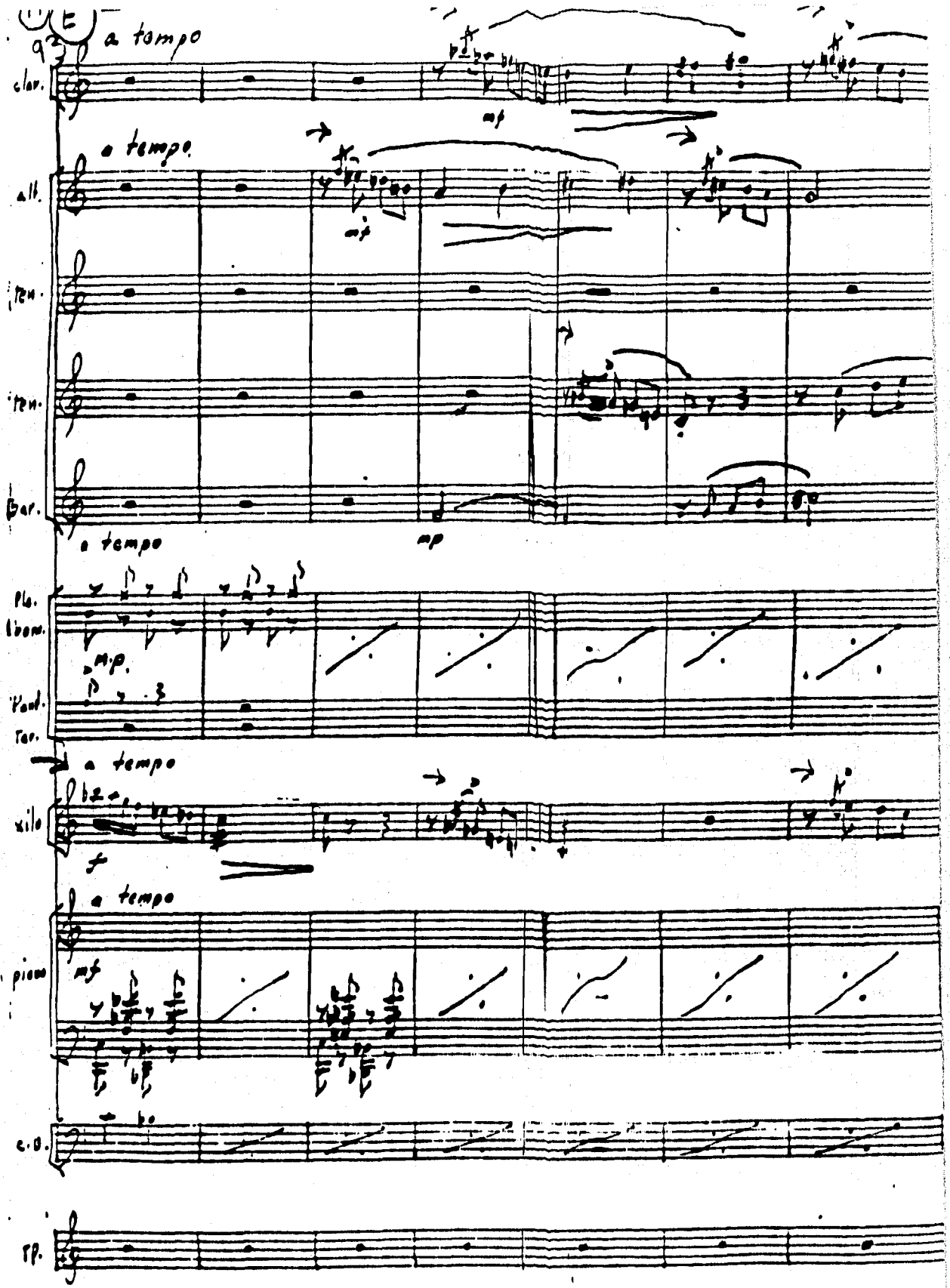

68
clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
Pla.
pom.
Pend.
tar.
xilo
piano
c.b.
T.P.

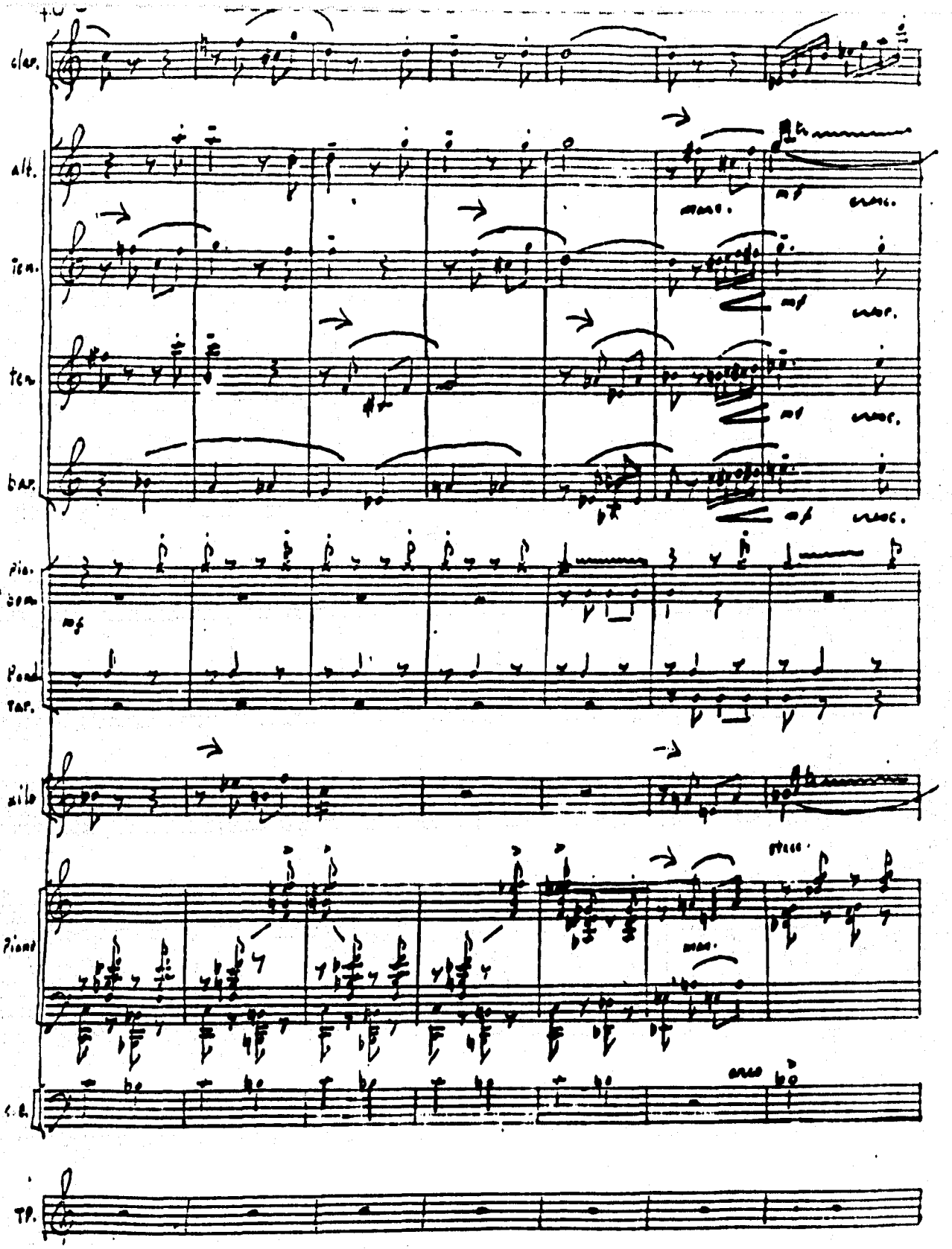

74
clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
fla.
bsn.
Pand.
Tar.
xilo
pian
C.B.
tp.

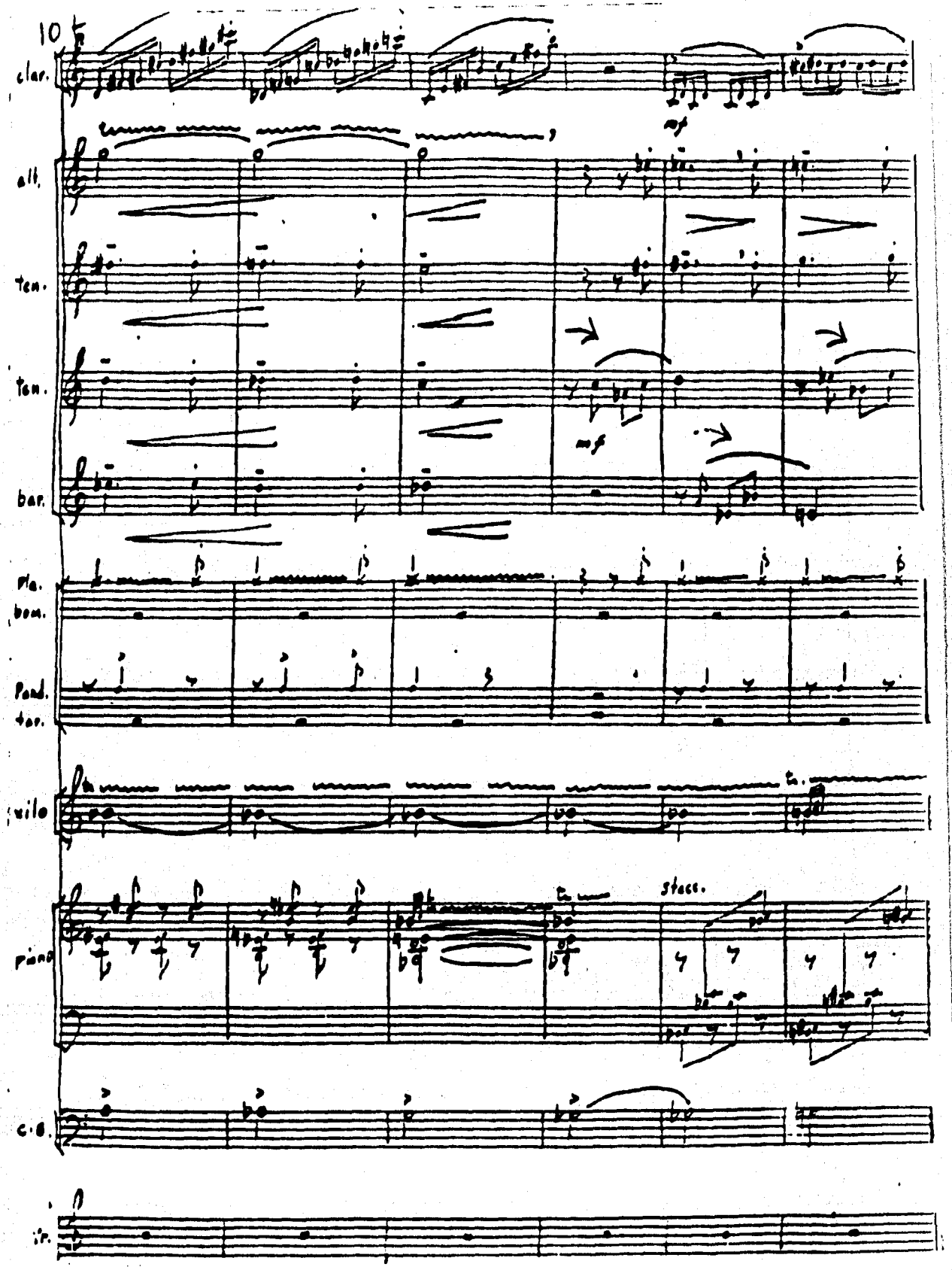

Clar.
mf
poco meno
alt.
mf
poco meno
ten
mf
poco meno
ten
mf
poco meno
bar.
mf
poco meno
Pla.
bon.
mf
mp.
sf
sf
mp.
p.
p
mf
pp
mf
mp
arco
stacc.
mf
mp
TP.

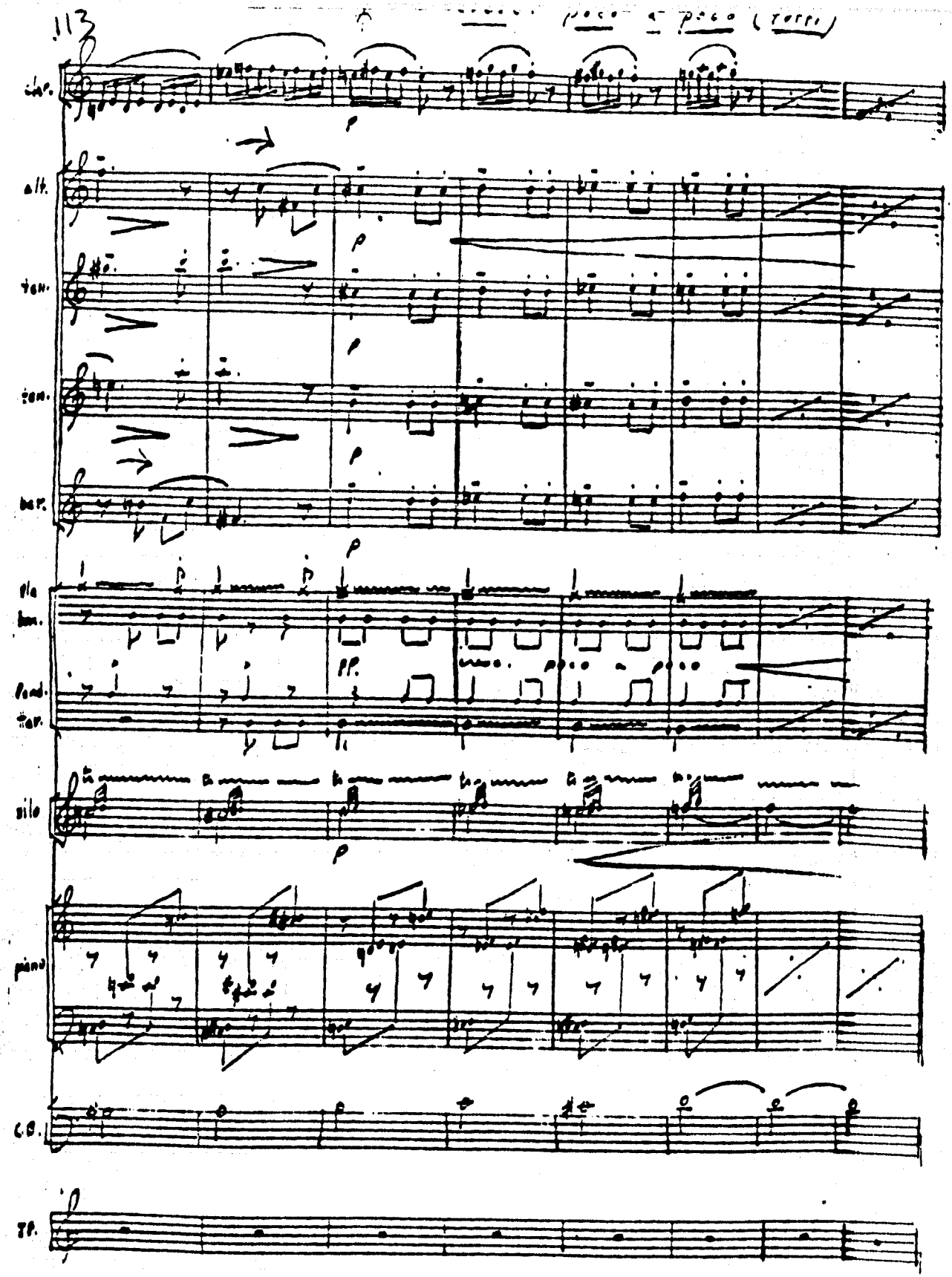

clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
pla.
bem.
Pand
tar.
vilo
picc.
C.B.
TP.
rit.
allar.
mp.
p.
mf
pp
m.d.
pizz


clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
vla.
brm.
Pond
ter.
vilo
pian
C.B.
TP.
rit.
allar.
mp.
p.
mf
pp
m.d.
pizz


a tempo
clar.
mf
a tempo
alt.
mf
ten.
ten.
Bar.
mp
a tempo
Pla.
Dom.
m.p.
Vaut.
Tar.
a tempo
xilo
f
a tempo
piano
mf
c.b.
Tp.


clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
Pia.
bom.
Pond.
Tar.
xilo
Piano
C.B.
TP.
mf
cresc.
mf
cresc.
mf
cresc.
mf
cresc.
mf
cresc.
mf
cresc.
cresc.
cresc.


10
clar.
all.
ten.
ten.
bar.
mf
mf
fla.
bsn.
Pond.
tar.
xilo
piano
stacc.
c.b.
str.



poco a poco (torri)

clar.

alt.

ten.

ten.

bar.

fla

bon.

pp.

cresc. poco a poco

fond.

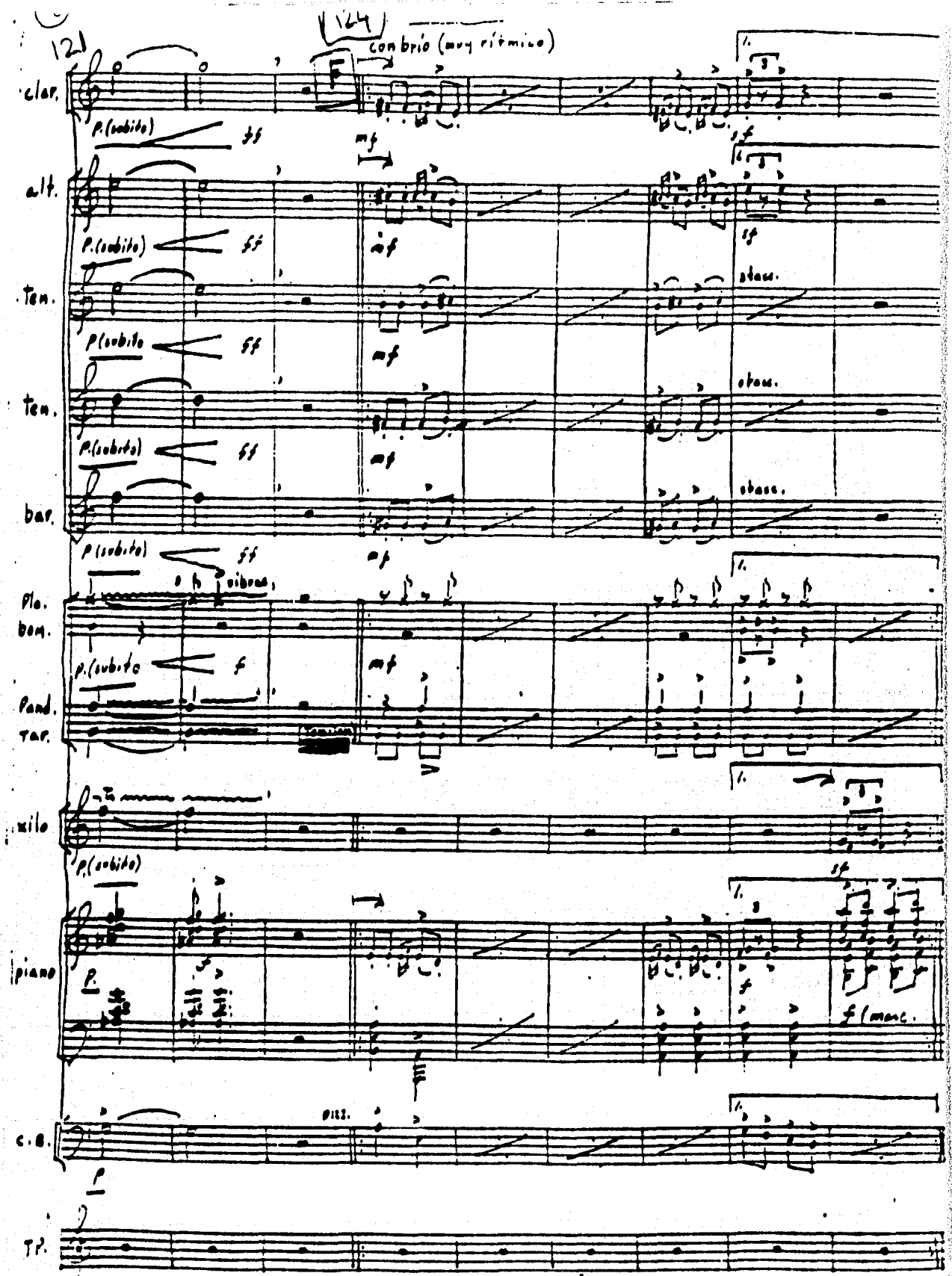
tar.

silo

piano

C.B.

TP.



121

124

con brio (muy rítmico)

clar.

P. (subito) ff mf sf

alt.

P. (subito) ff mf sf

ten.

P (subito ff mf stacc.

ten.

P. (subito) ff mf stacc.

bar.

P (subito) ff mf stacc.

Pla. bom.

vibras

P. (subito f mf

Pand. Tar.

xilo

P. (subito)

piano

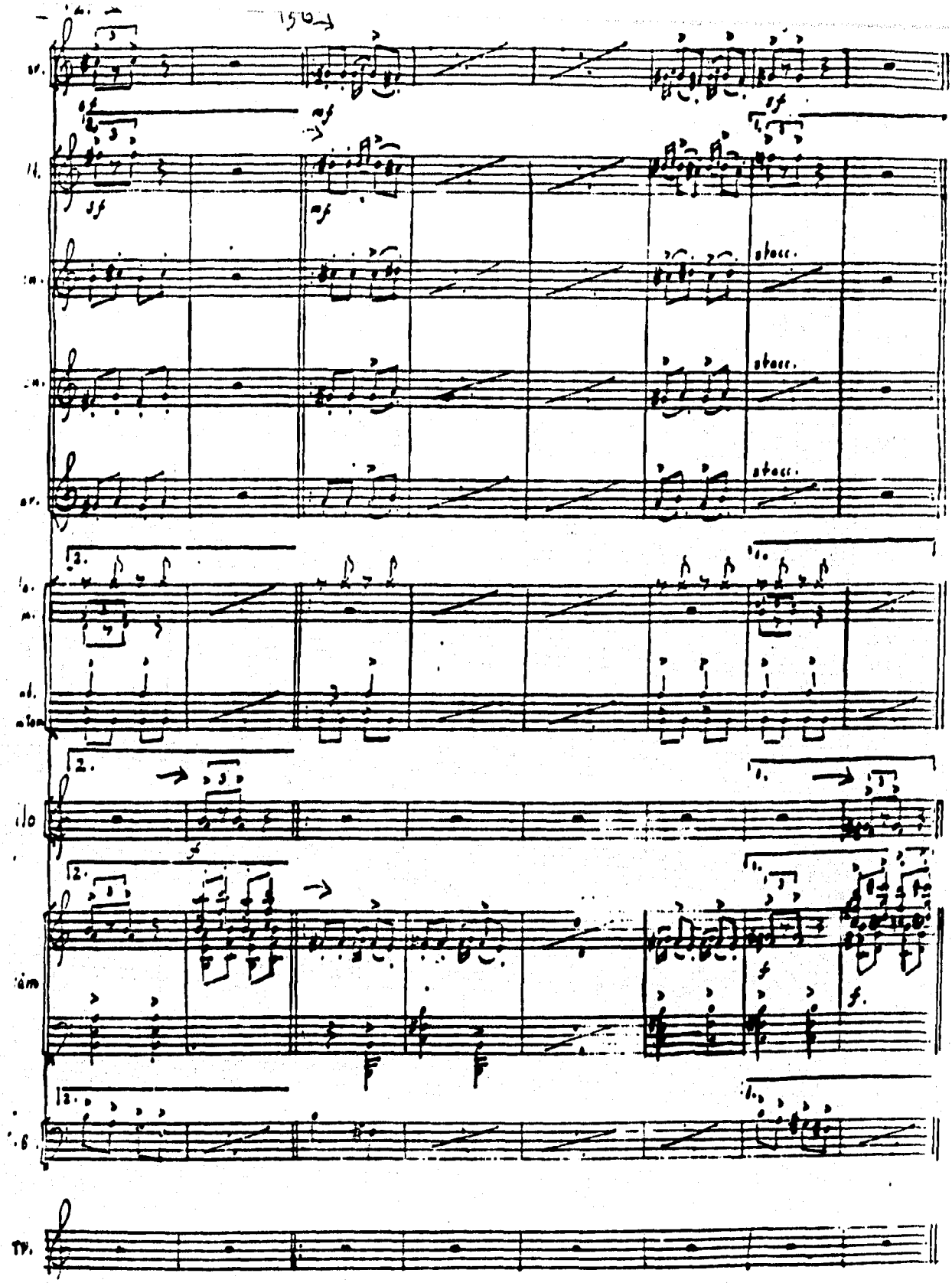
P. f f f (marc.

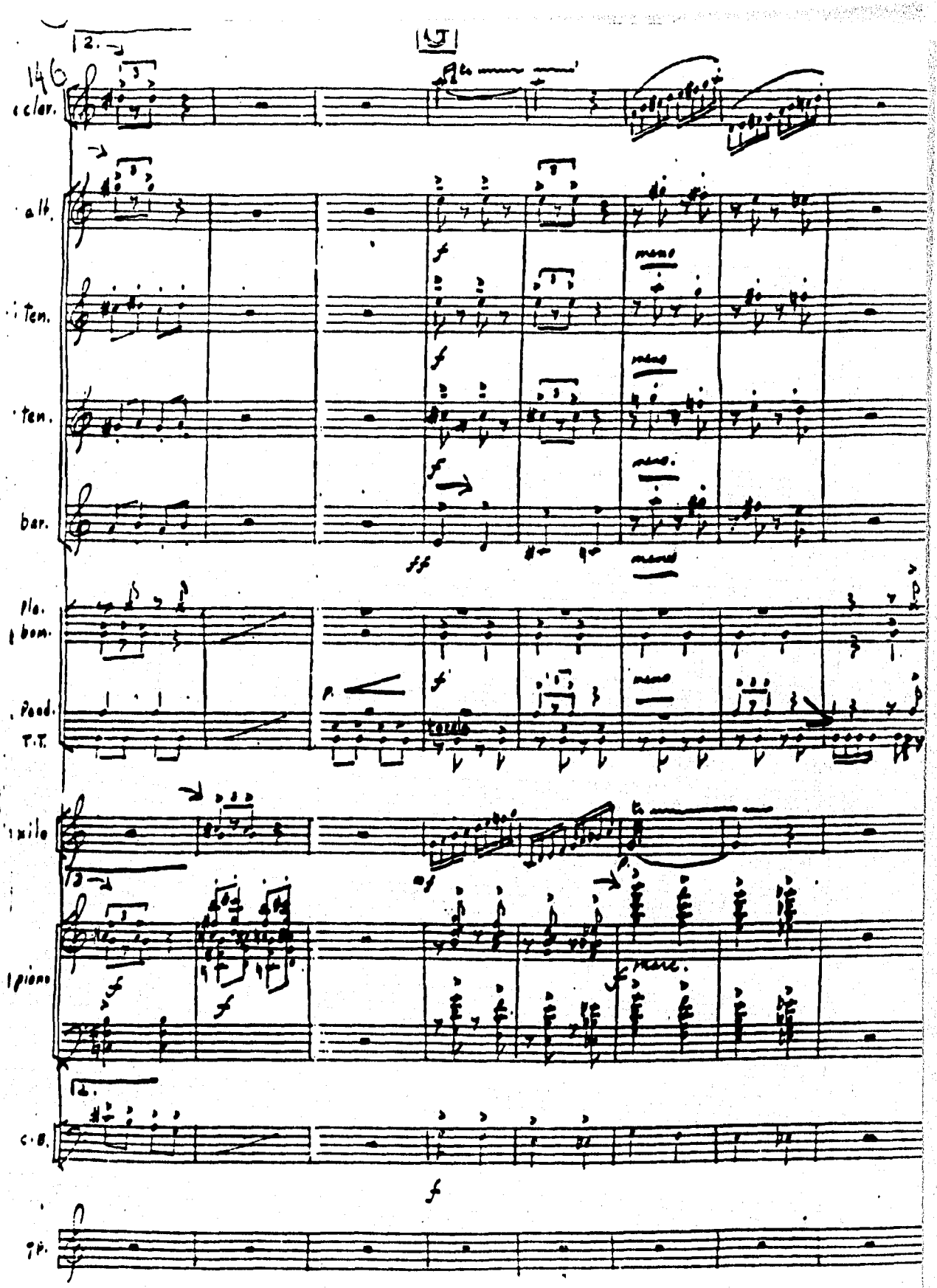
C. B.

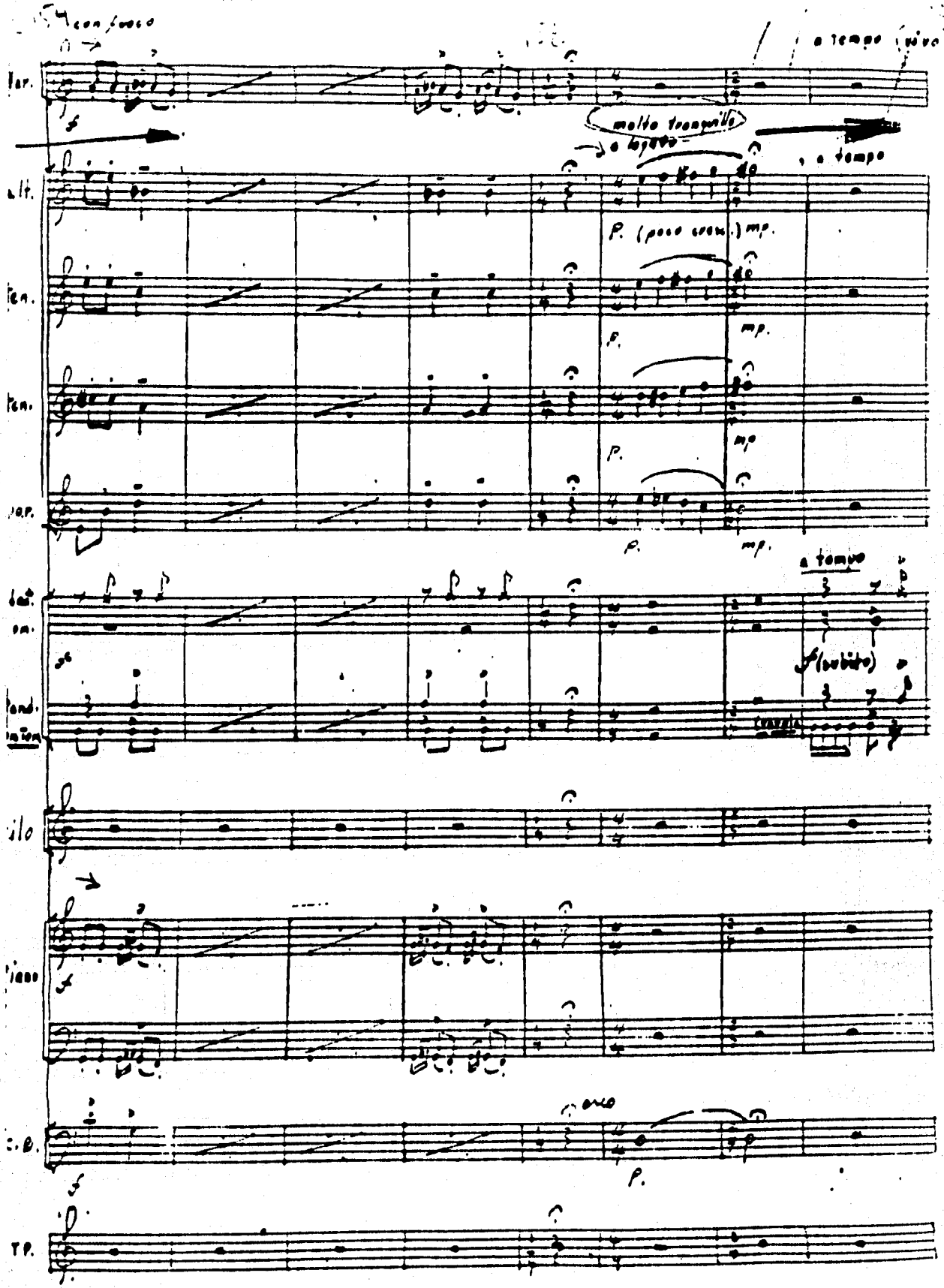
pizz.

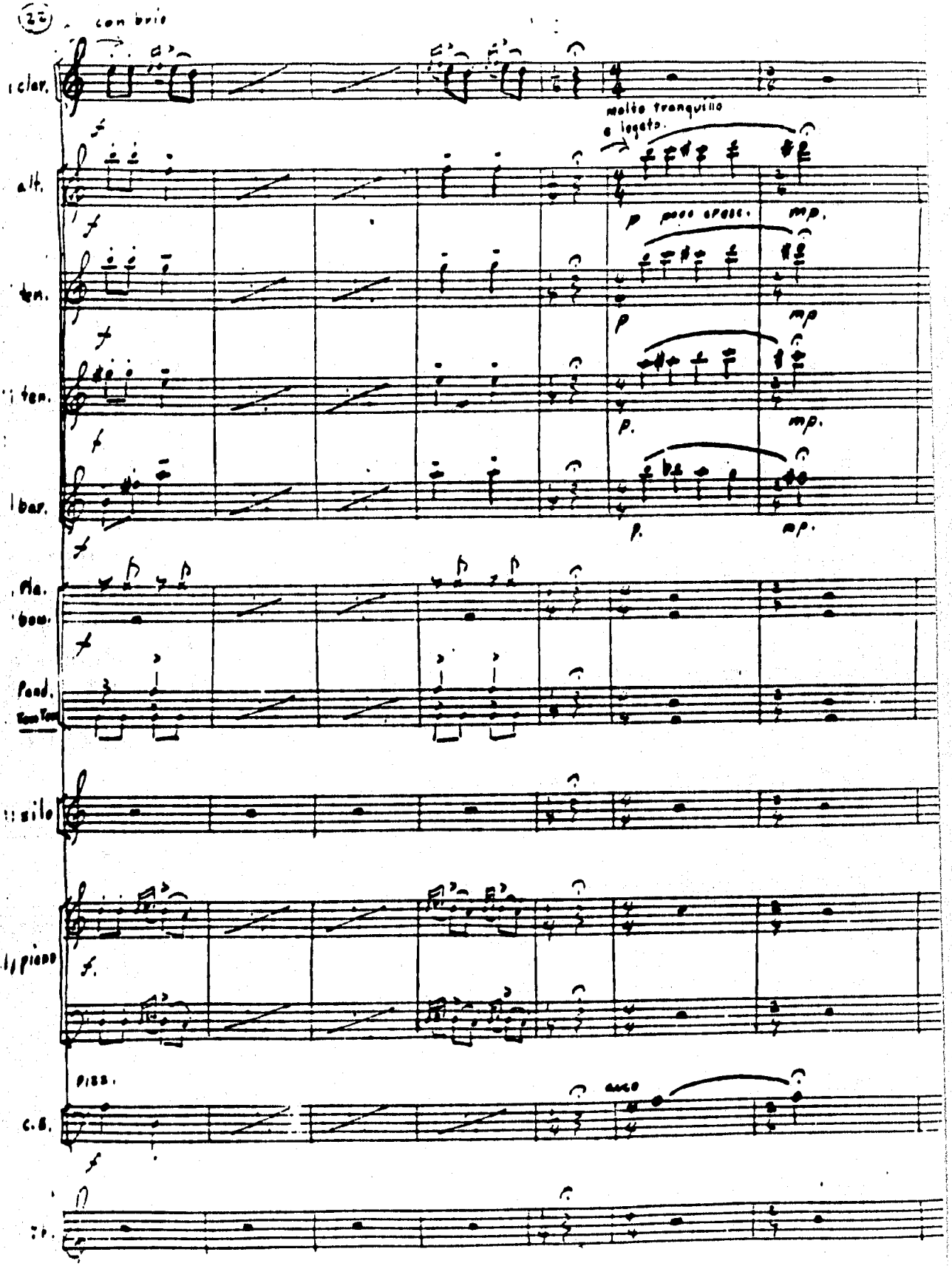
P

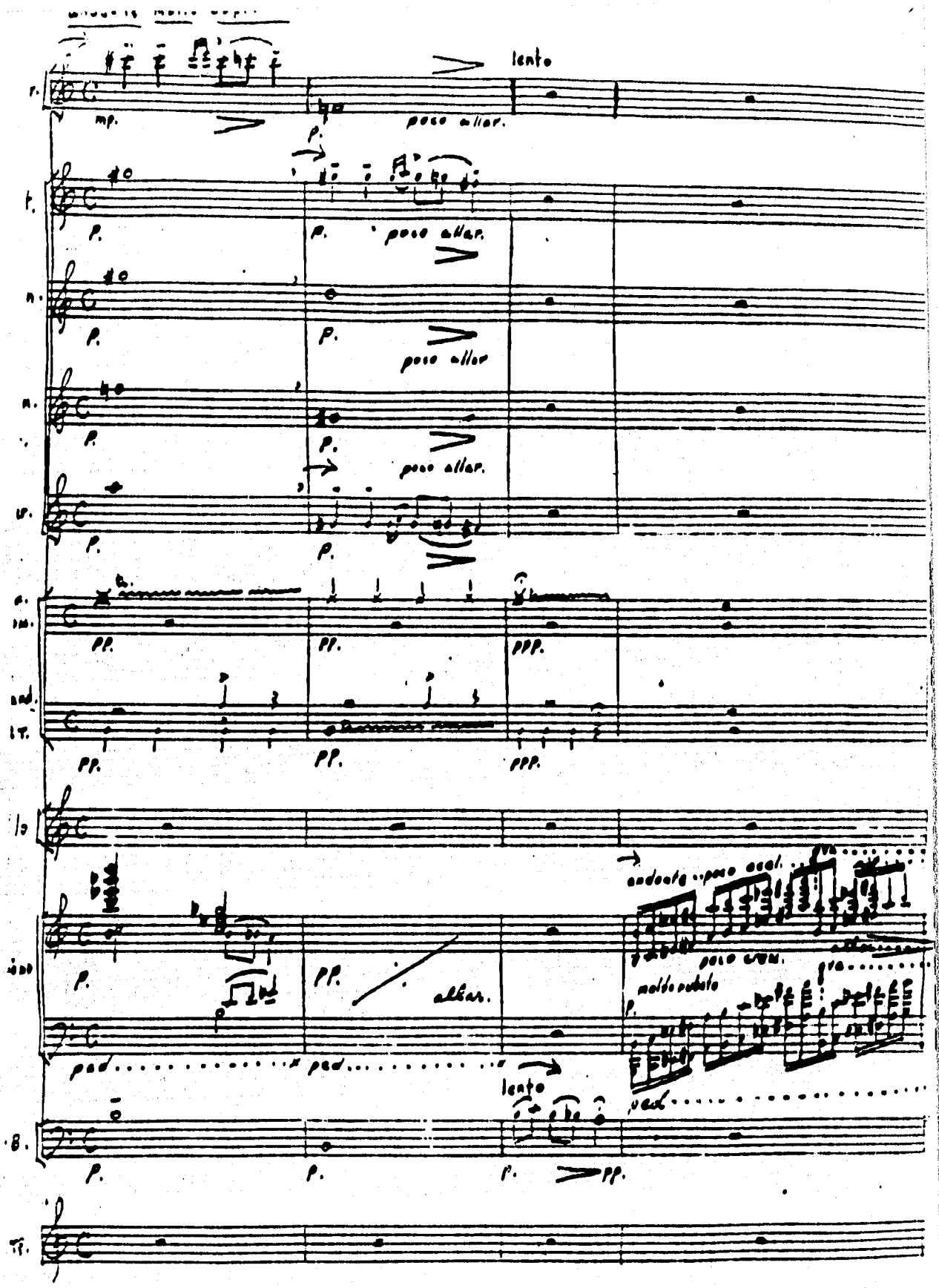
Tr.

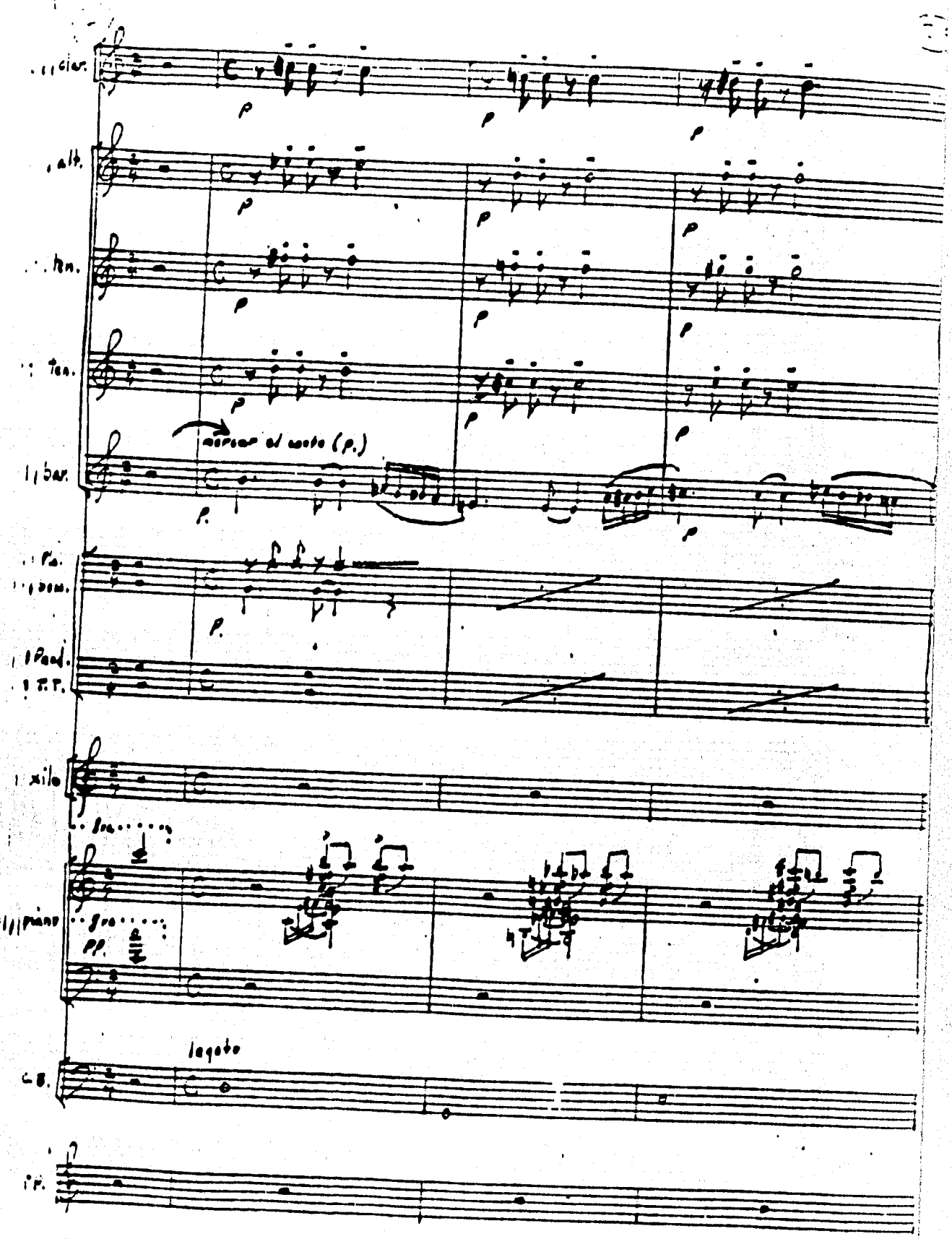

stacc.
stacc.
stacc.

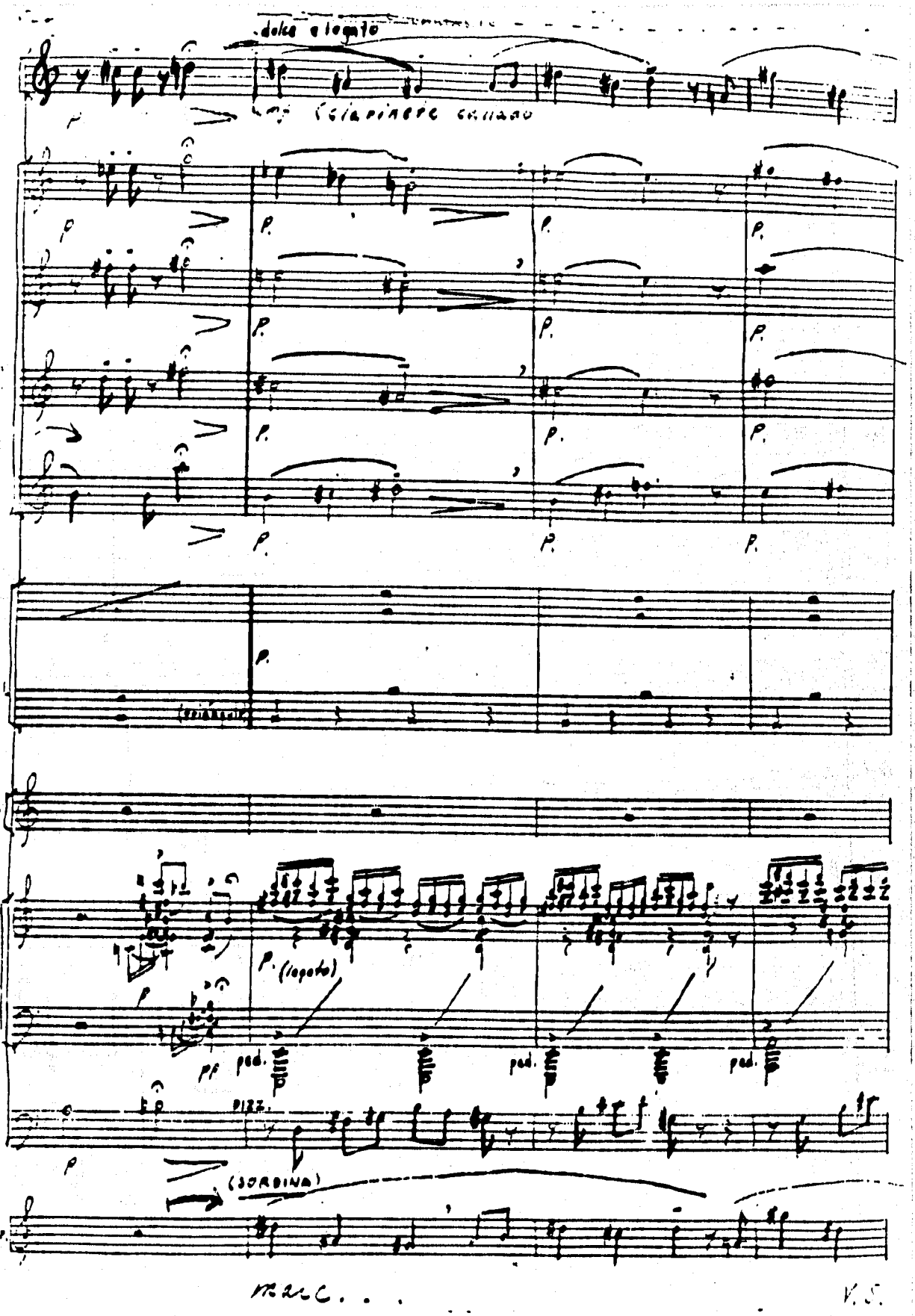

clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
Pla.
bom.
Pend.
T.T.
xilo
piano
C.B.
tp.
meno
mare.

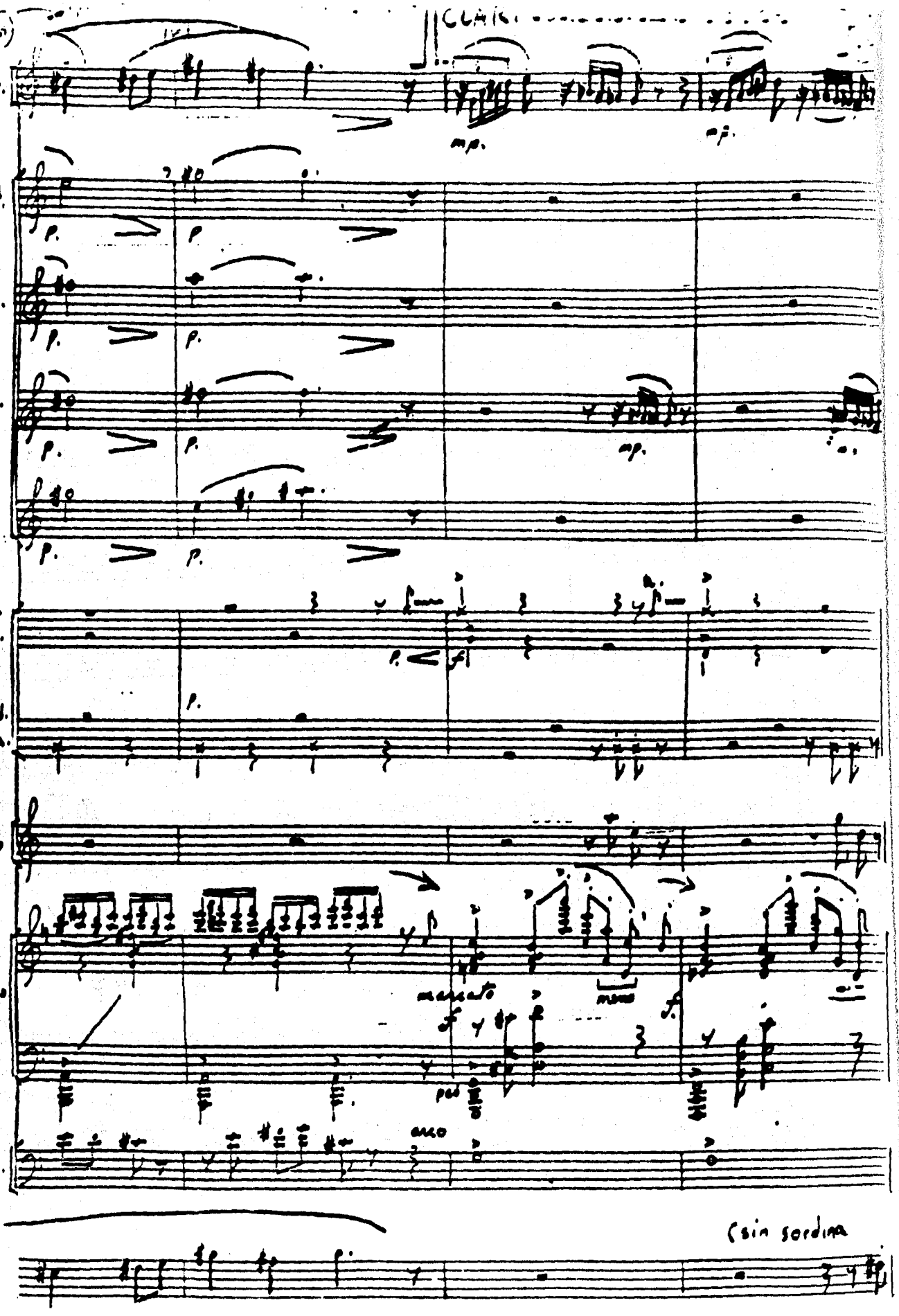

con fuoco
a tempo (vivo)
molto tranquillo
a tempo
P. (poco cresc.) mp.
P.
mp.
P.
mp
P.
mp.
a tempo
(subito)
P.
P.
TP.

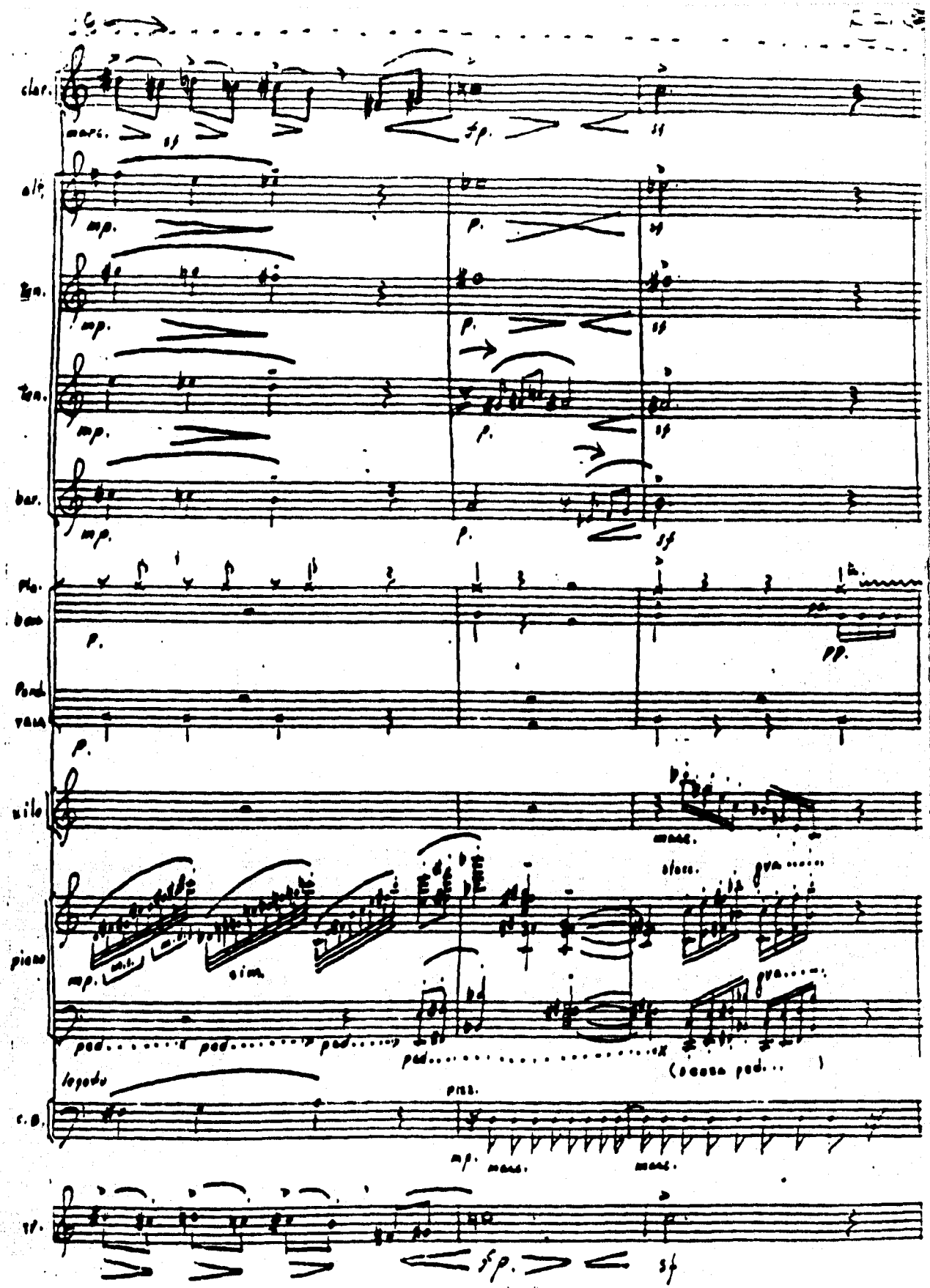

22
con brio
clar.
molto tranquillo e legato.
alt.
poco cresc.
ten.
ten.
bar.
fla.
bom.
Pand.
silo
piano
pizz.
C.B.
arco

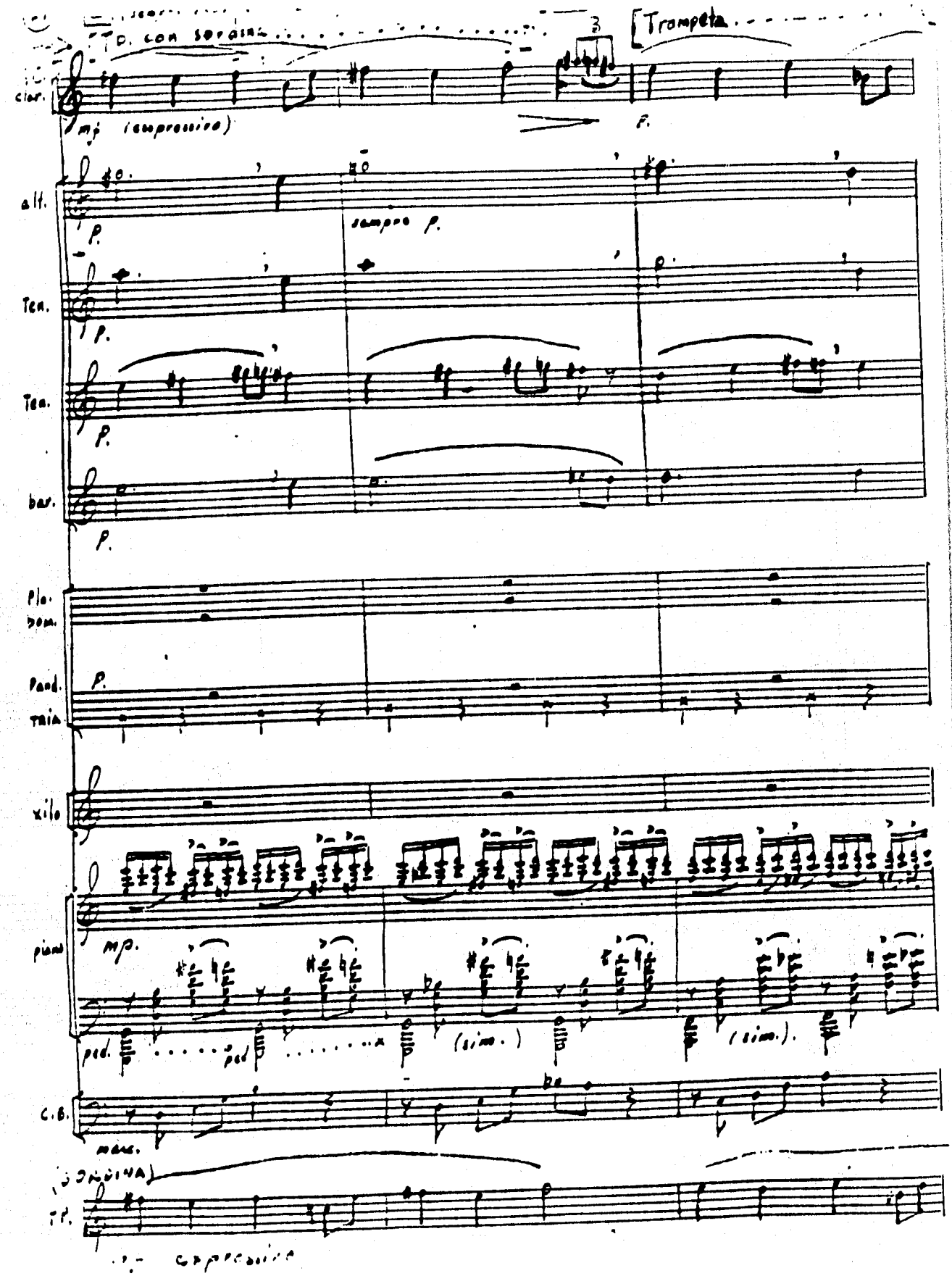

lento
poco allar.
poco allar.
poco allar
poco allar.
pp.
ppp.
pp.
ppp.
pp.
allar.
andante poco accel.
poco cresc.
molto rubato
ped
lento
pp.


clar.
alt.
ten.
ten.
mercar el canto (p.)
bar.
Pa.
Pend.
T.T.
xilo
gra
piano
gra
pp.
legato
C.B.
P.

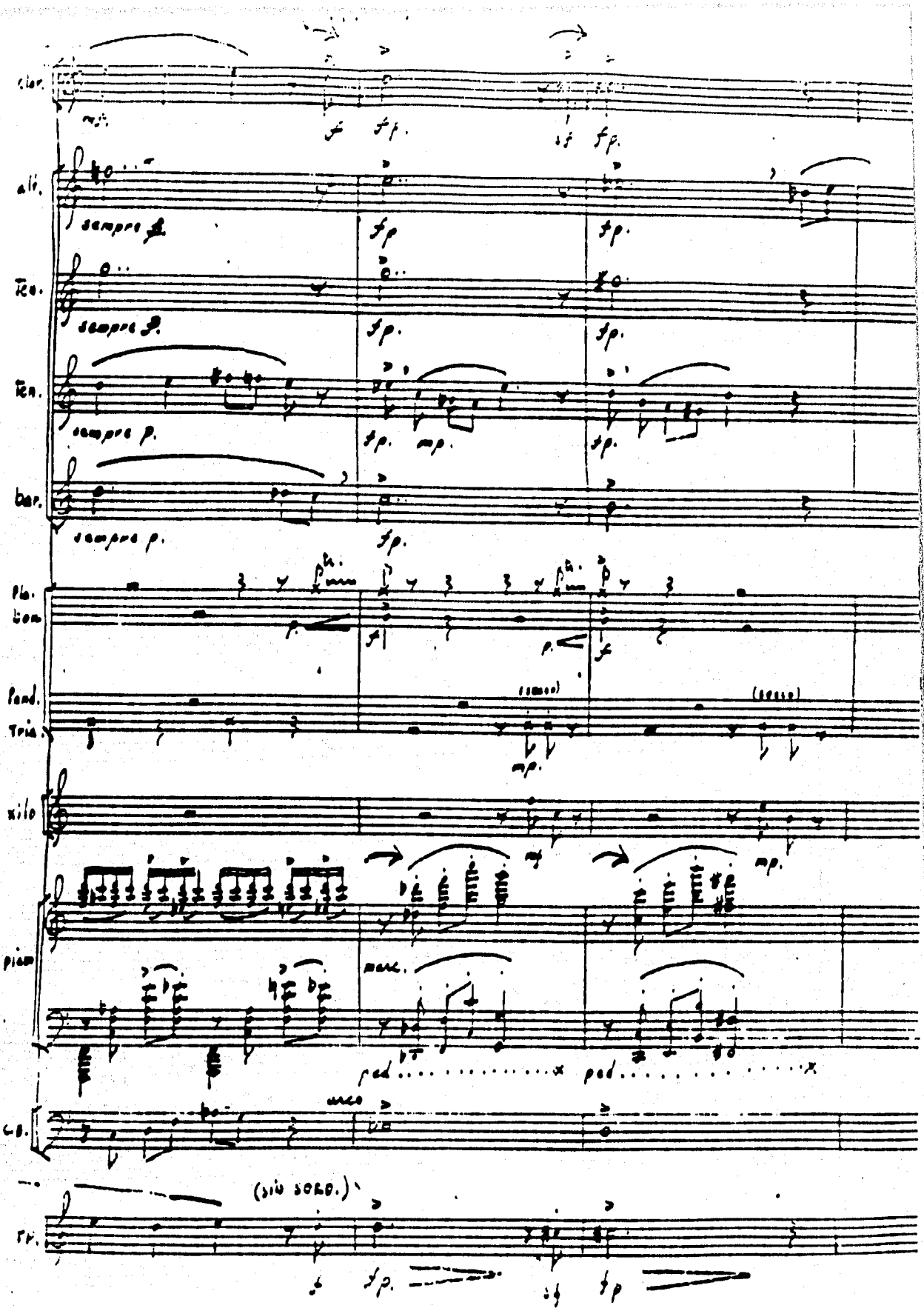

dolce e legato
(clarinete callado
p. (legato)
ped.
pizz.
(SORDINA)
marc. . .
V.S.

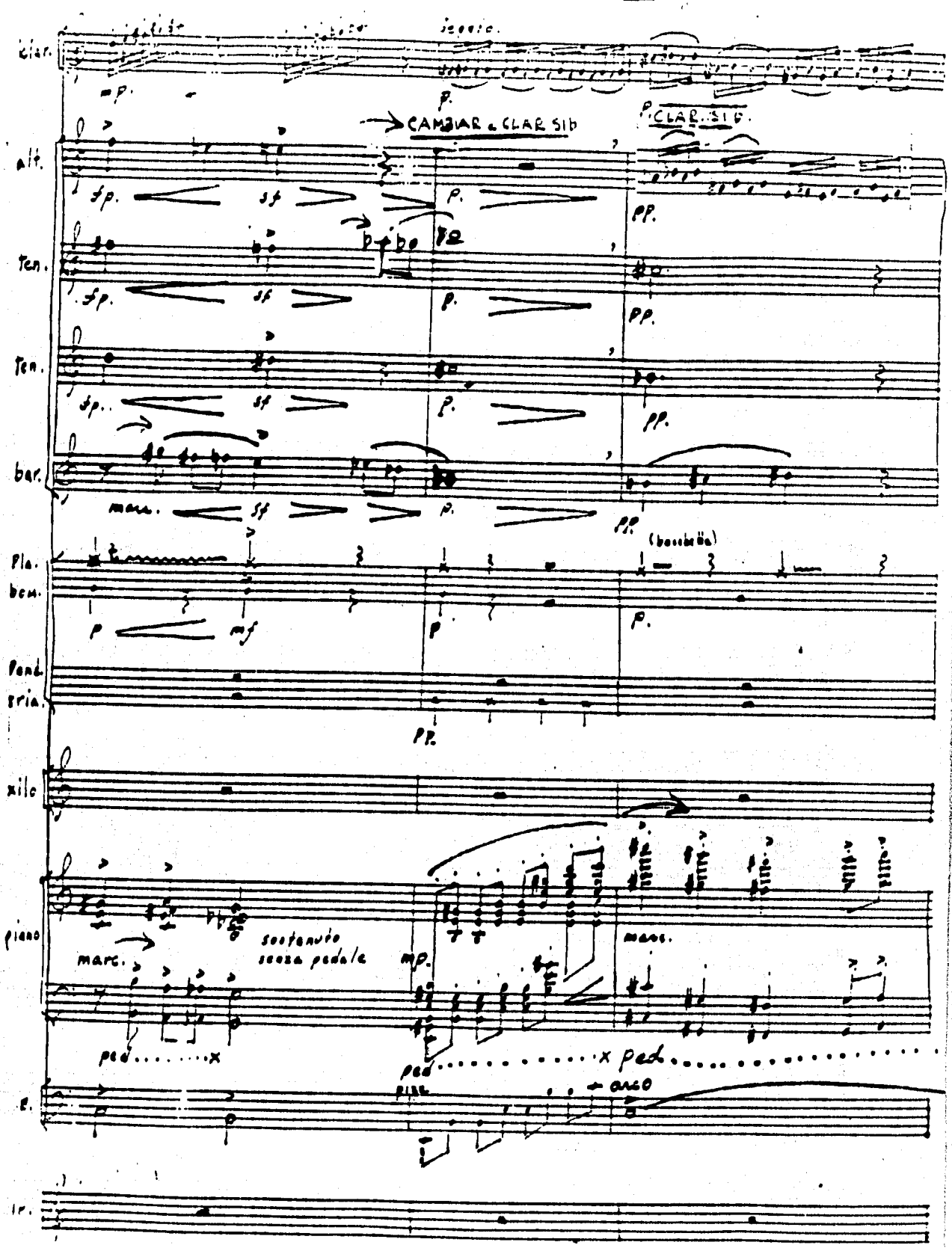

clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
Pla-
som.
Pand.
raia.
xilo
iano
marcato
meno
arco
(sin sordina

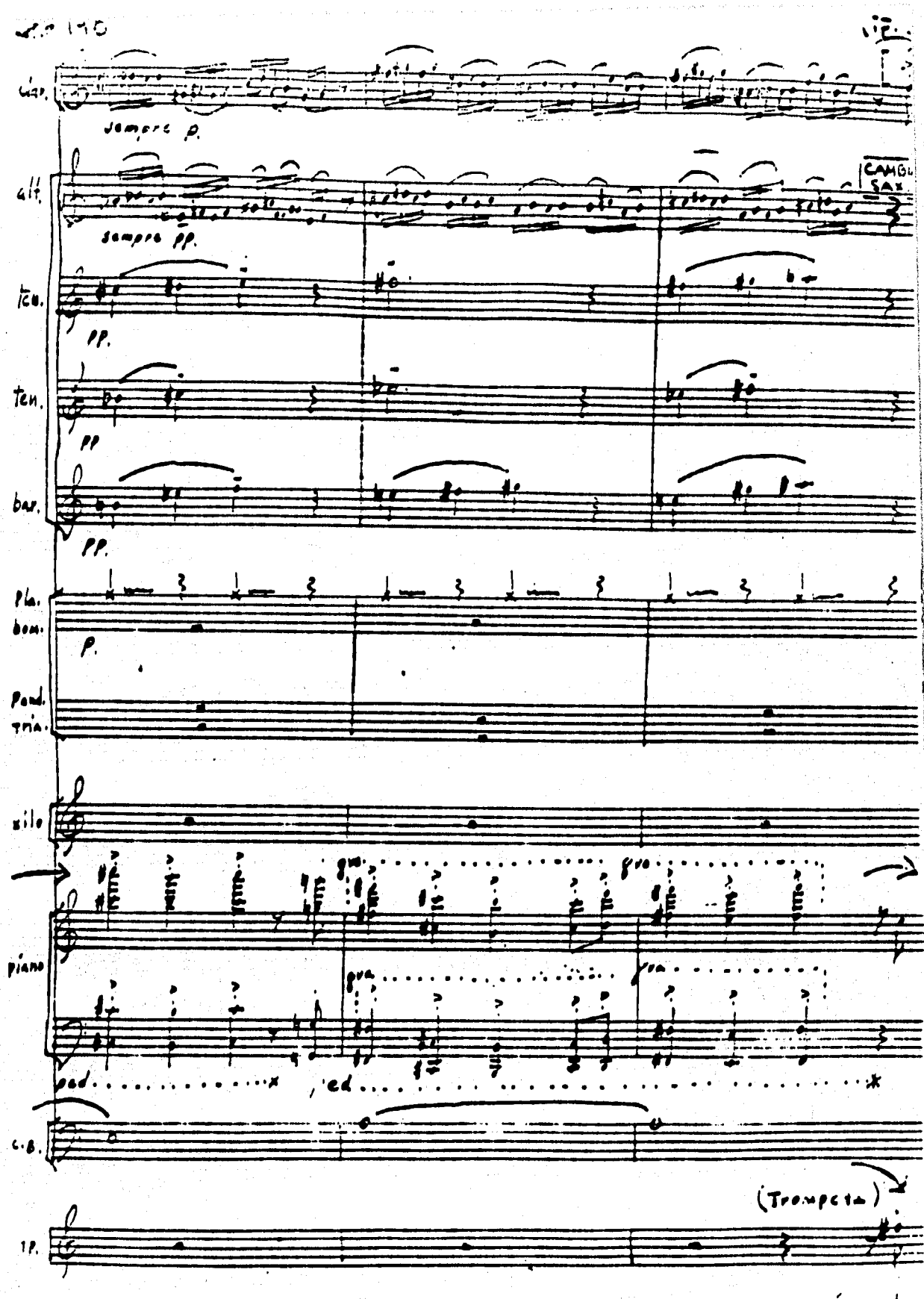

clar.
marc.
sf
fp.
alt.
mp.
p.
ten.
ten.
bar.
Fla.
bass
pp.
Fond.
vaso
xilo
marc.
stacc.
piano
sim.
ped.
(senza ped.
legato
pizz.
C.B.
mp.
marc.
tr.

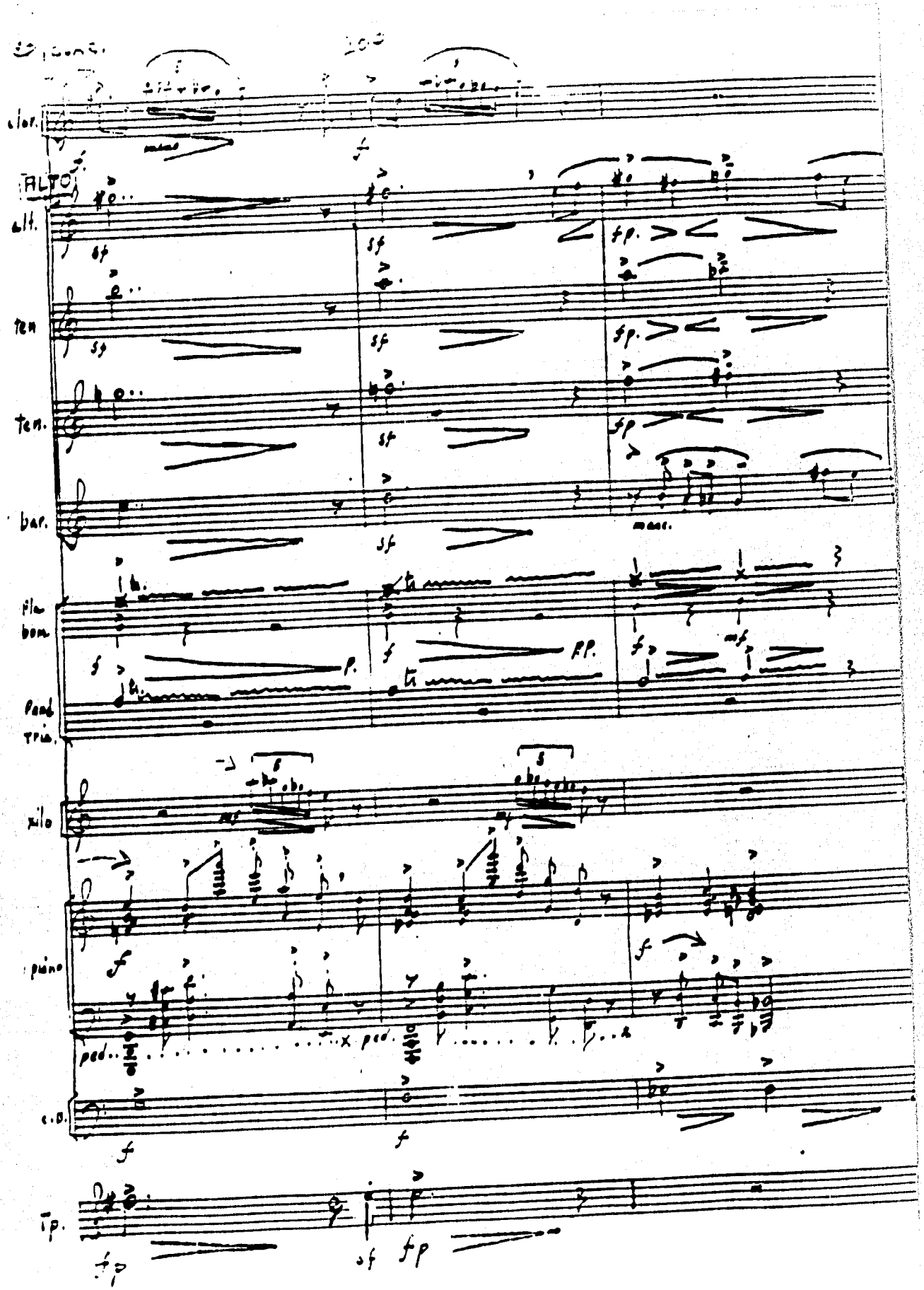


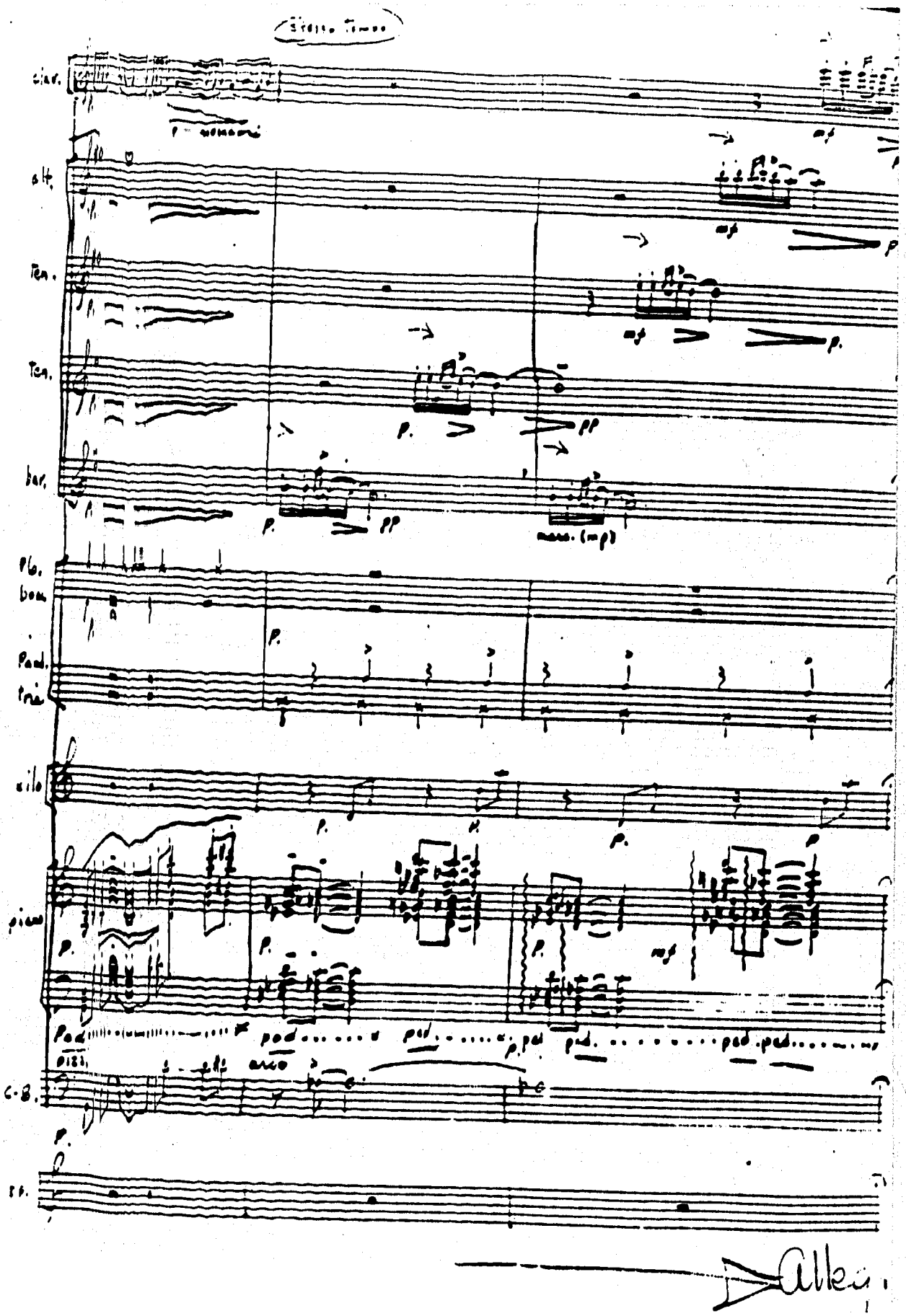
Tp. con sordina
Trompeta
clar.
mf (espressivo)
p.
alt.
p.
sempre p.
Ten.
p.
Ten.
p.
bar.
p.
Pla.
Dom.
Pand.
p.
Tria
xilo
piano
mp.
ped.
ped
(sim.)
(sim.)
C.B.
marc.
(sordina)
Tp.
espressivo

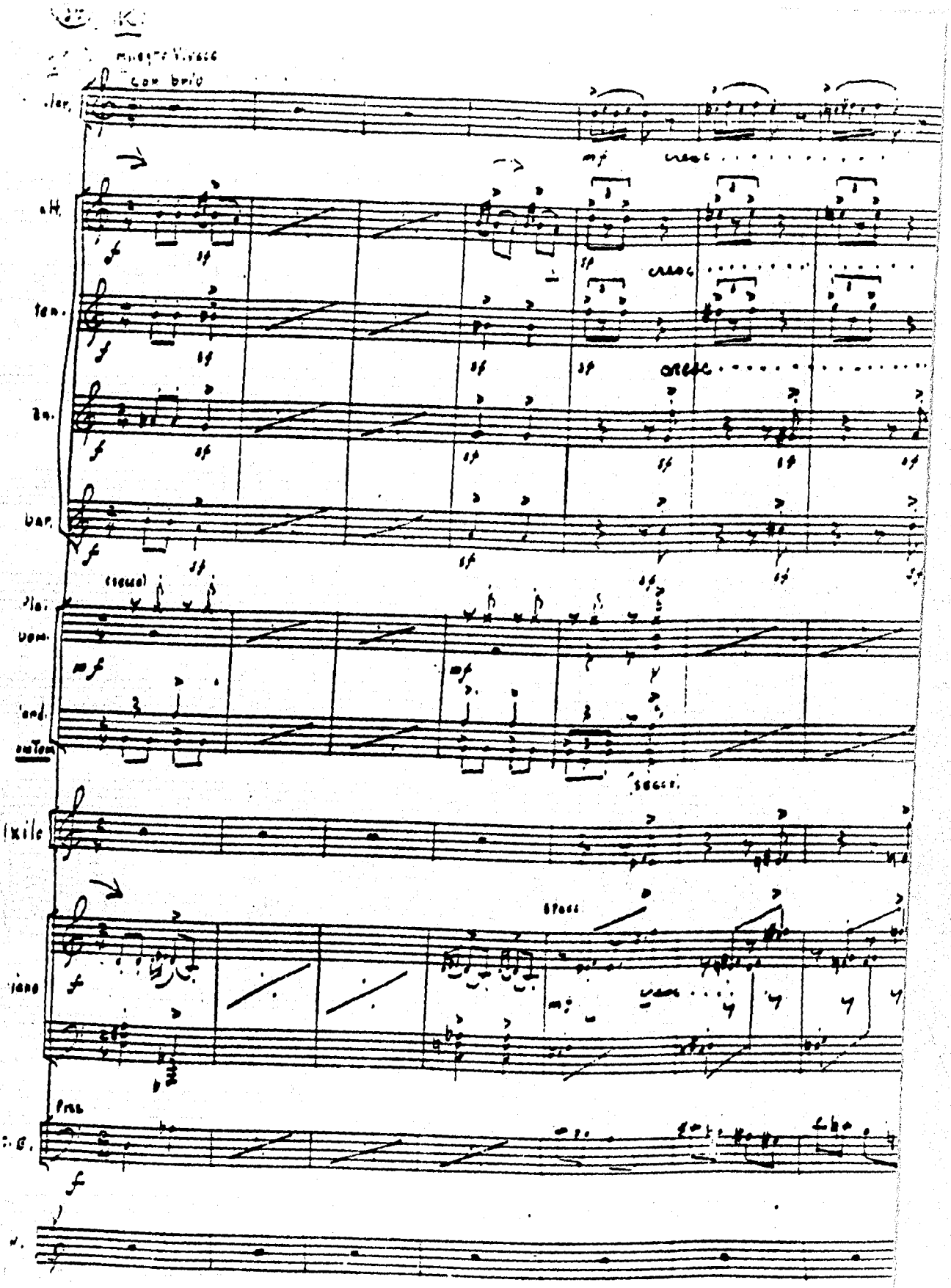

clar.
alt.
sempre f.
ten.
sempre f.
ten.
sempre p.
bar.
sempre p.
Pla.
bom.
Pand.
Tria.
(sosso)
(sosso)
xilo
piano
marc.
ped.
ped.
arco
(sin sord.)
tr.


clar.
mp.
p.
CAMBIAR a CLAR SIb
CLAR. SIb.
alt.
fp.
sf
p.
pp.
ten.
fp.
sf
p.
pp.
ten.
fp.
sf
p.
pp.
bar.
marc.
sf
p.
pp.
(bocchette)
Fla.
bcm.
p
mf
p
p.
Pend.
gria.
pp.
xilo
piano
marc.
sostenuto
senza pedale
mp.
marc.
ped
ped
ped
arco
e.
ir.

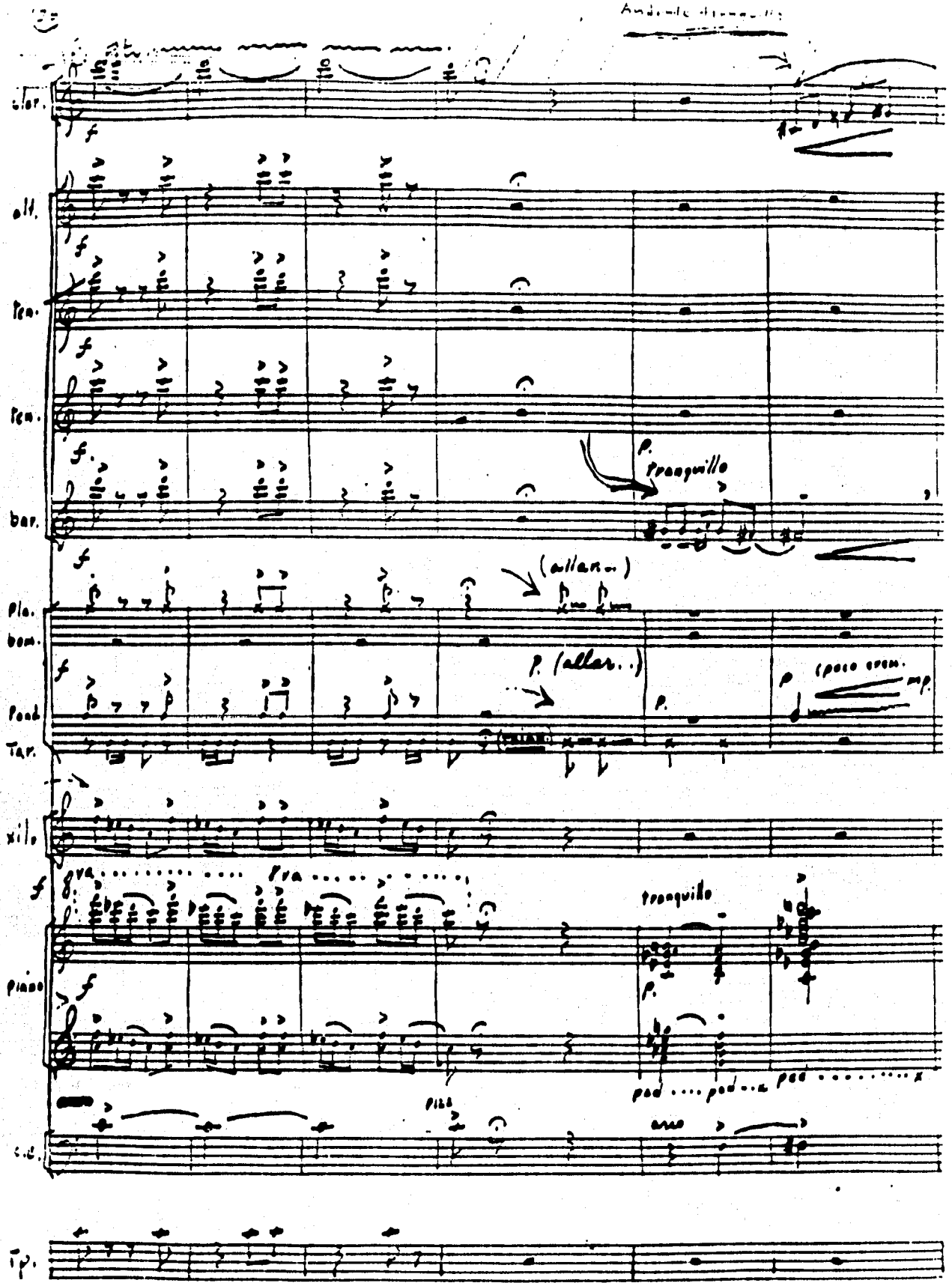

cap.
sempre p.
alt.
sempre pp.
CAMBIO SAX
ten.
pp.
ten.
pp
bar.
pp.
Pia.
bom.
p.
Pand.
tria.
xilo
piano
ped.
ped.
c.b.
(Trompeta)
tp.


clar.
ALTO
alt.
ten
ten.
bar.
fla
bom
Pand
Tria.
xilo
piano
ped.
c.b.
tp.

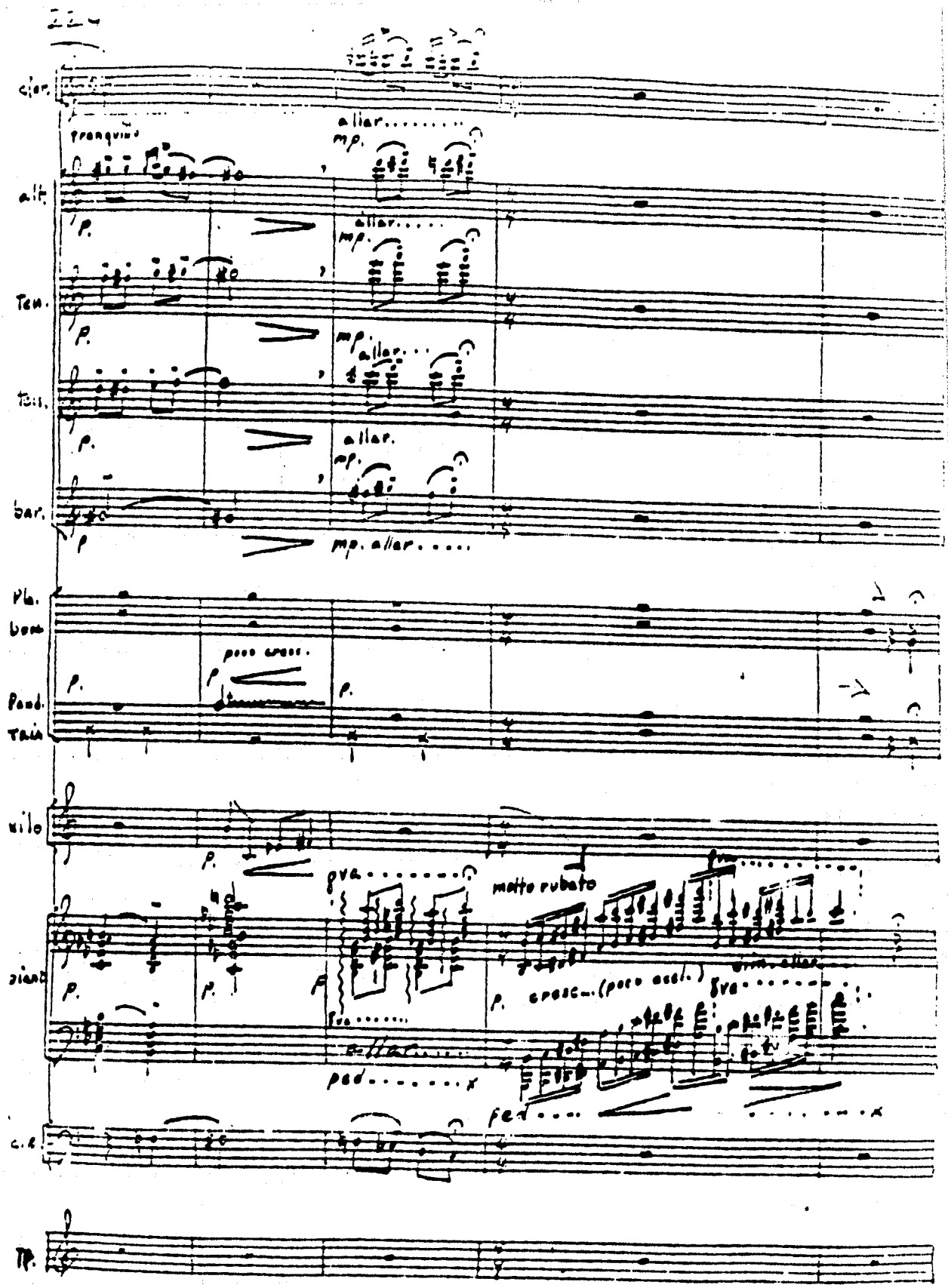

clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
Pb.
bon.
Pand.
tria
xilo
piano
C.B.
arco
Allegro



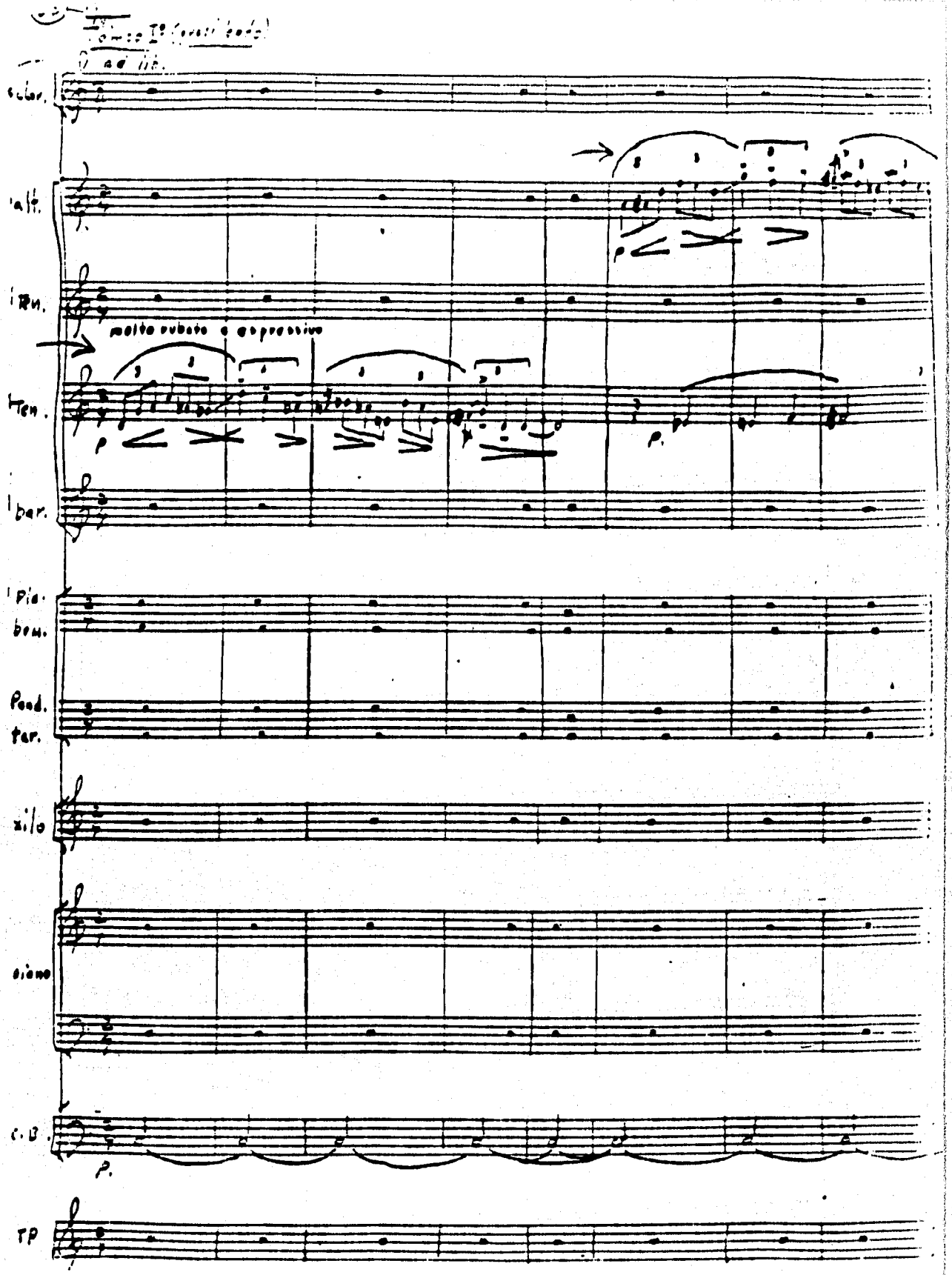
clar
P. subito cresc.
f
alt.
P. súbito cresc.
ten.
P. subito cresc.
gliss
ten.
P. subito cresc.
sf
bar.
P. subito cresc.
sf
Pla.
bom.
P. subito cresc.
Pomb
T.T.
xilo
piano
B
TP.

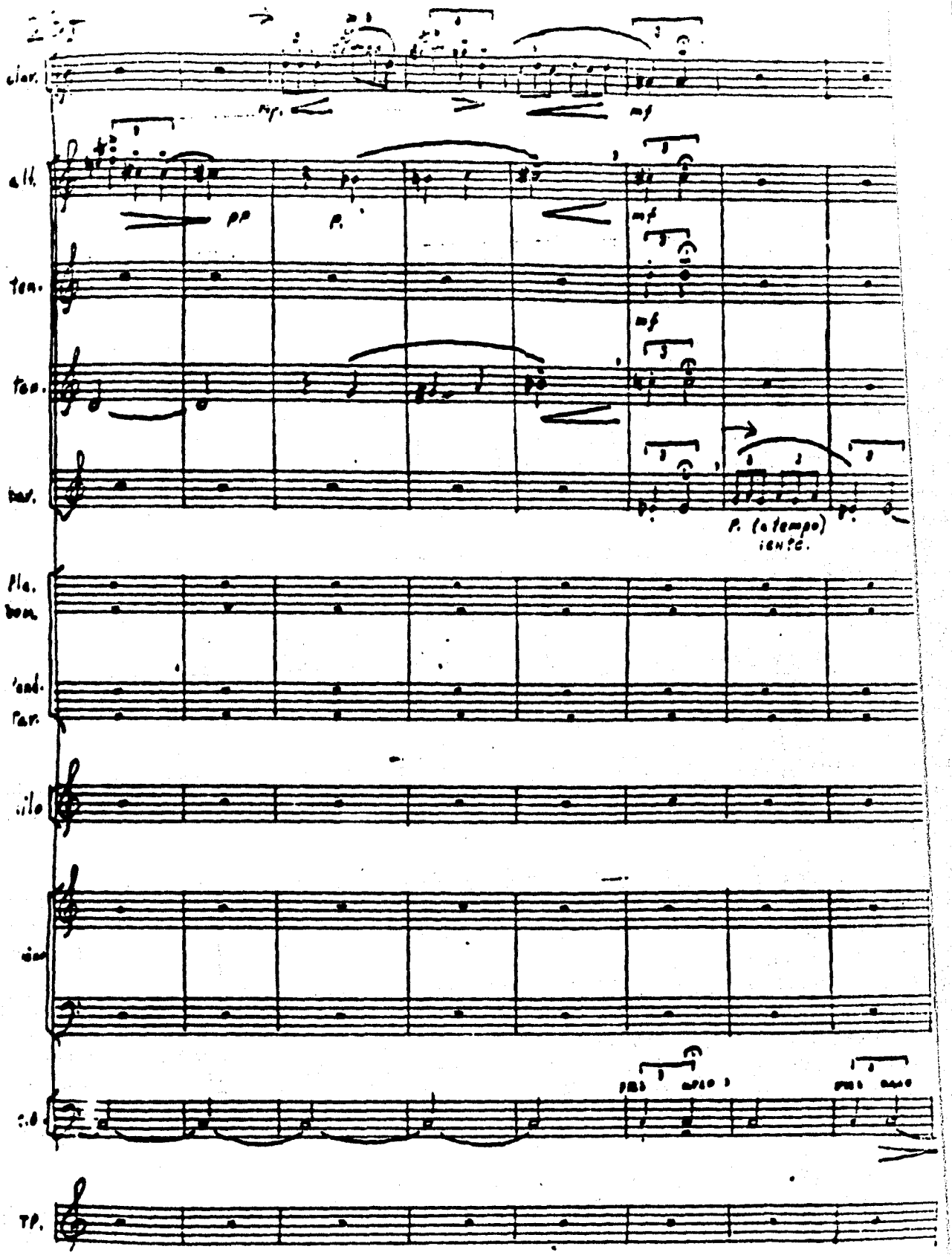


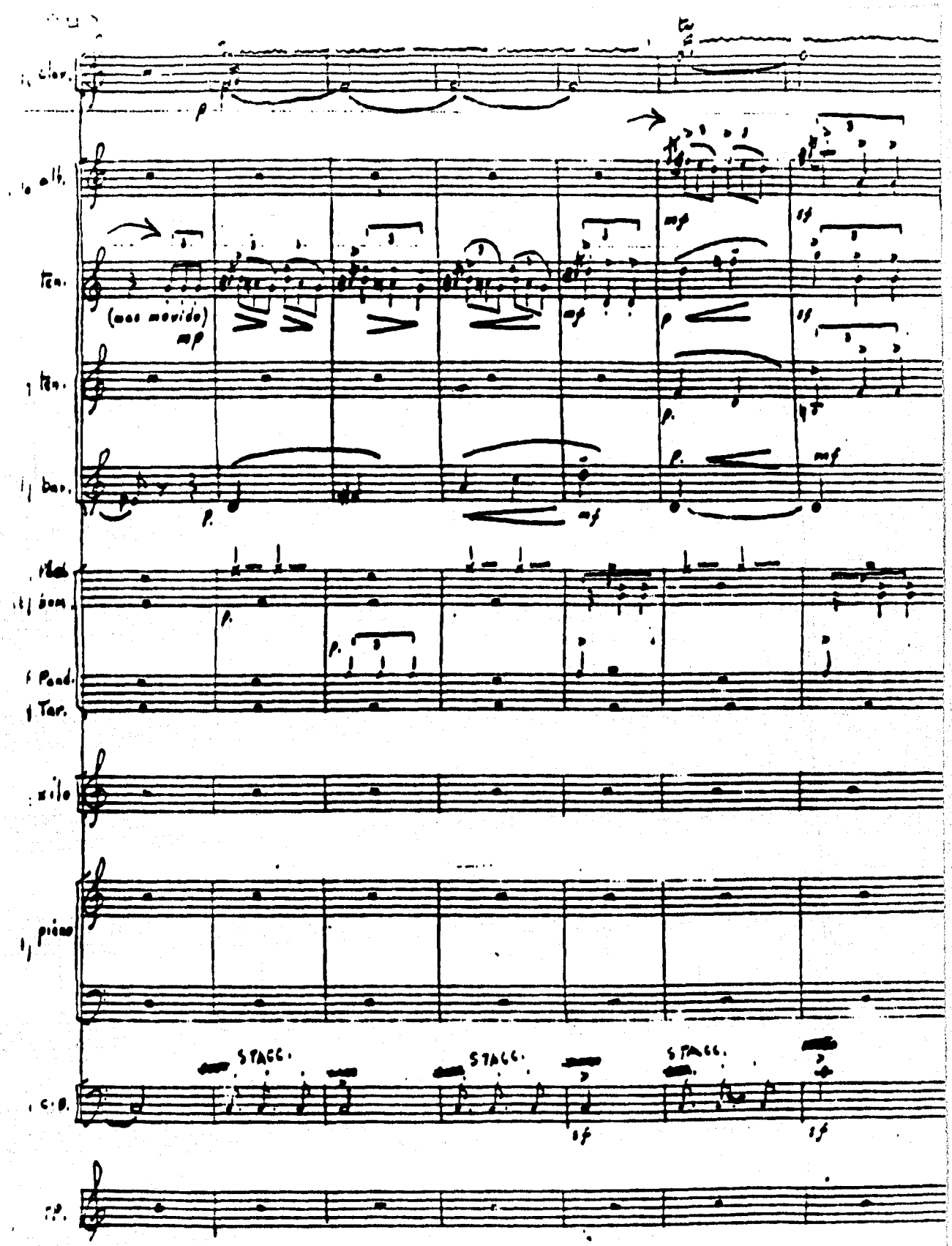
clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
tranquillo
(allar..)
Pla.
bom.
p. (allar..)
Pond.
Tar.
(poco cresc.
mp.
xilo
8va
8va
tranquillo
piano
pad
pad
pad
pizz
arco
c.c.
Tp.



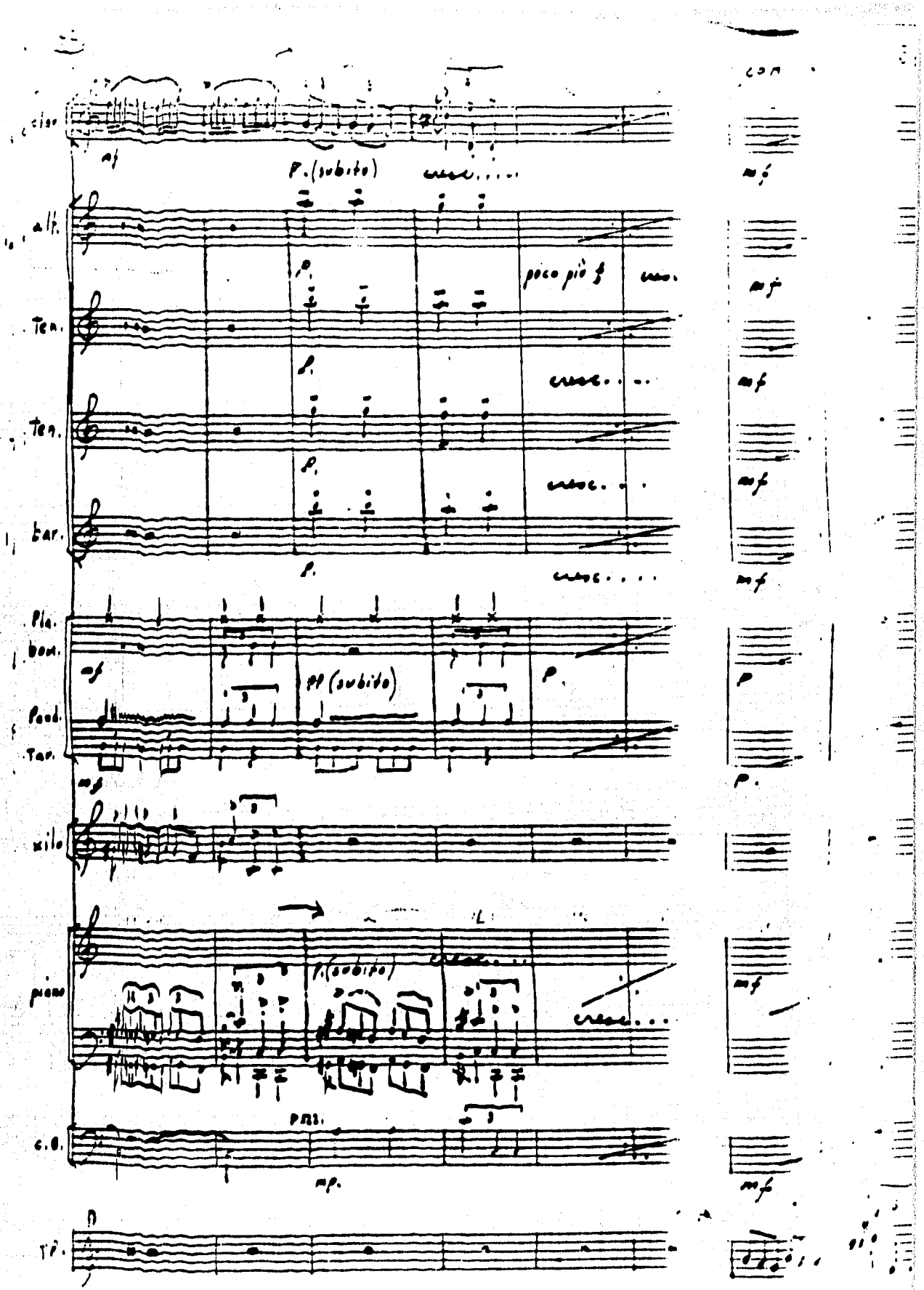
clar.
alt.
Ten.
Ten.
bar.
Pla.
Pand.
Tain
xilo
piano
c.e.
Tp.
tranquillo
allar.
mp.
p.
mp. allar.
poco cresc.
8va
molto rubato
cresc. (poco accel.)
ped.


ad lib.
molto rubato e espressivo
Ten.
bar.
Pia.
bem.
Pend.
tar.
xilo
siano
C.B.
TP


clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
P. (a tempo)
lento.
Fla.
bon.
Pend.
Tar.
TP.


clar.
alt.
ten.
(mas movido)
mp
ten.
bar.
bom.
Pand.
Tar.
xilo
piano
STACC.
STACC.
STACC.
C.B.
tp.

Allegro
mf
mp
f
Allegro
Allegro
Allegro



con

clar.

mf

P. (subito) cresc.....

mf

alt.

p.

poco più f cresc.

mf

Ten.

p.

cresc.....

mf

Ten.

p.

cresc.....

mf

bar.

p.

cresc.....

mf

Pla.

bom.

mf

pp (subito)

p.

p

Pend.

Tar.

mf

p.

xilo

piano

p. (subito)

cresc.....

cresc.....

mf

c.b.

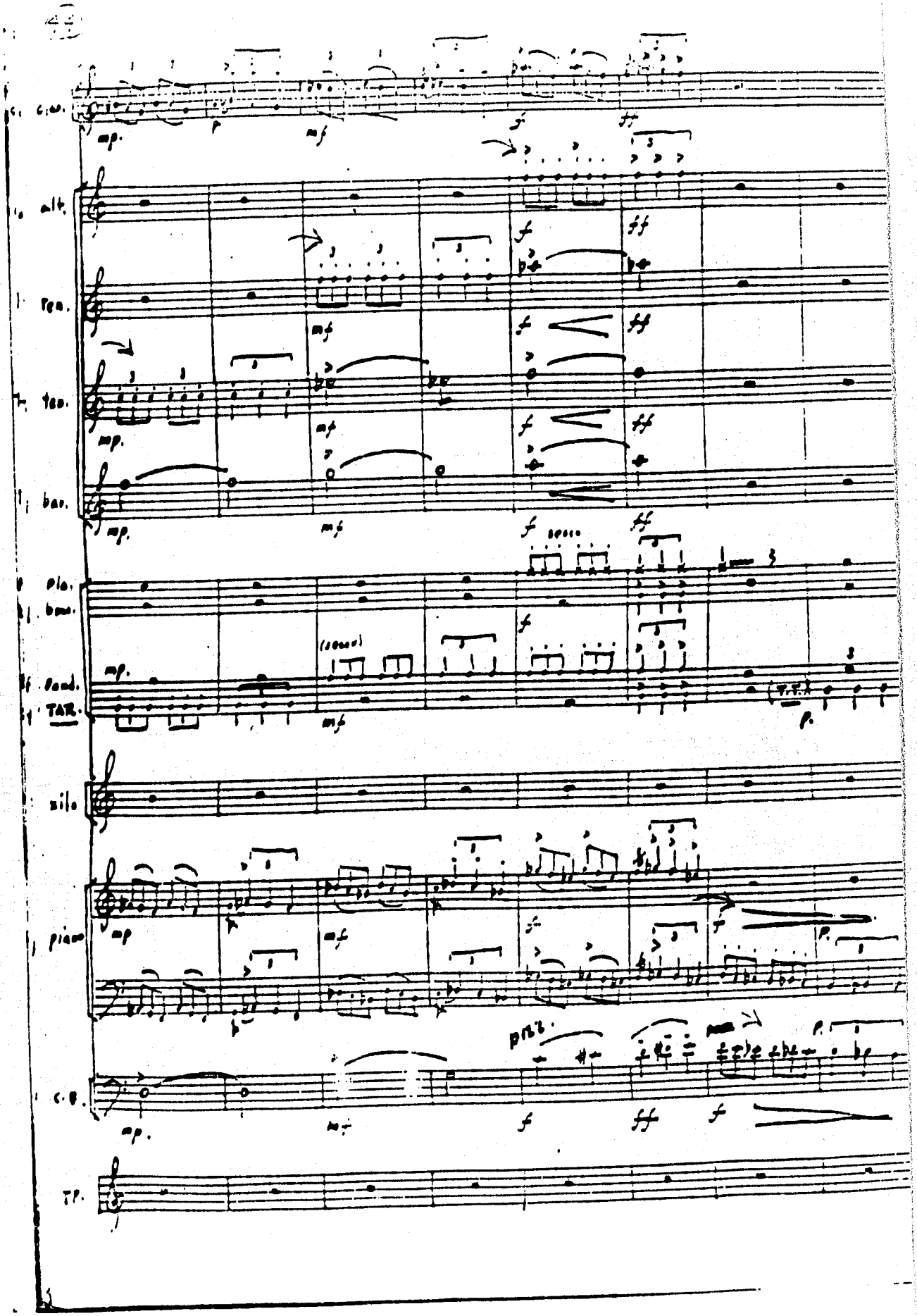
pizz.

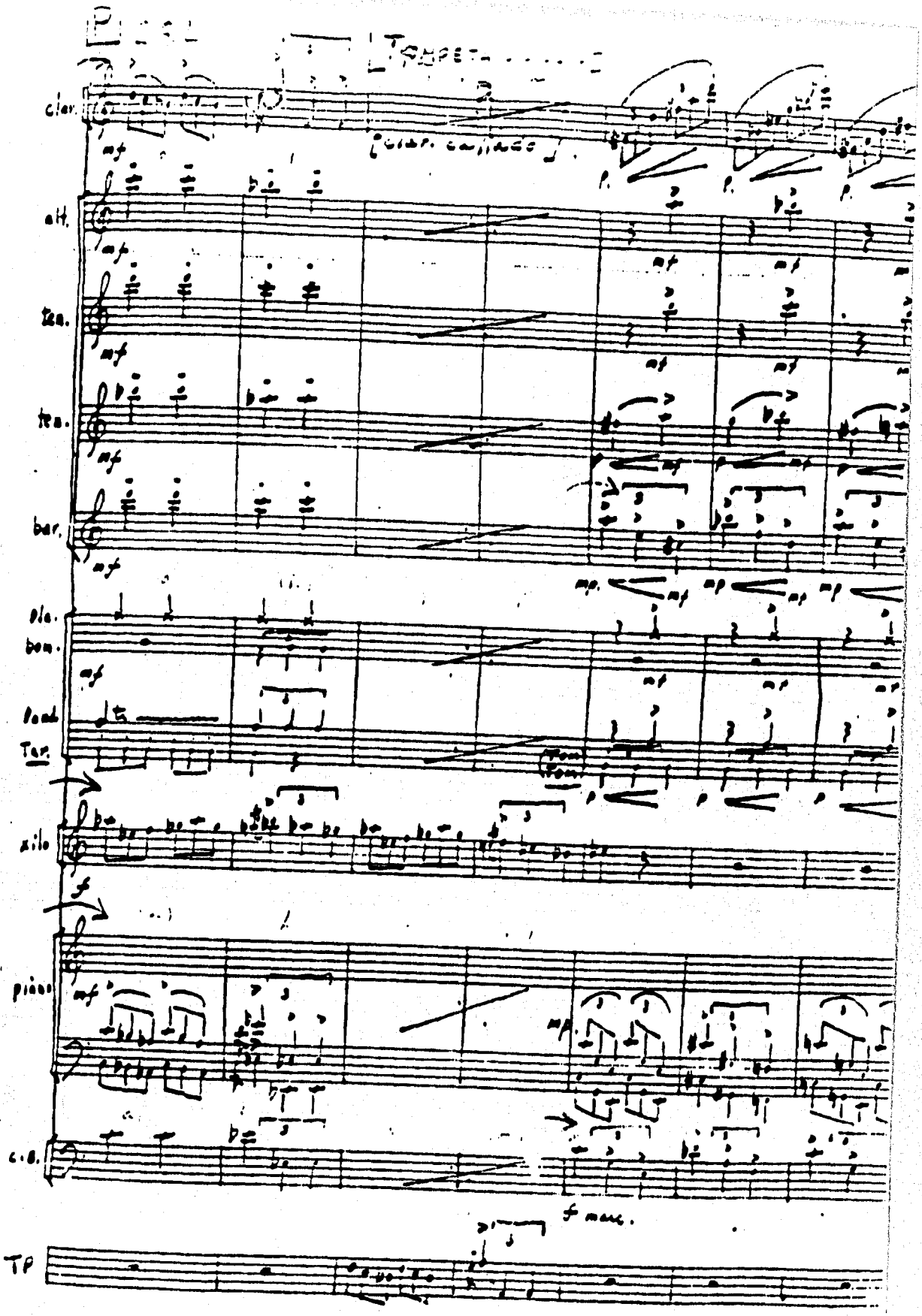
mp.

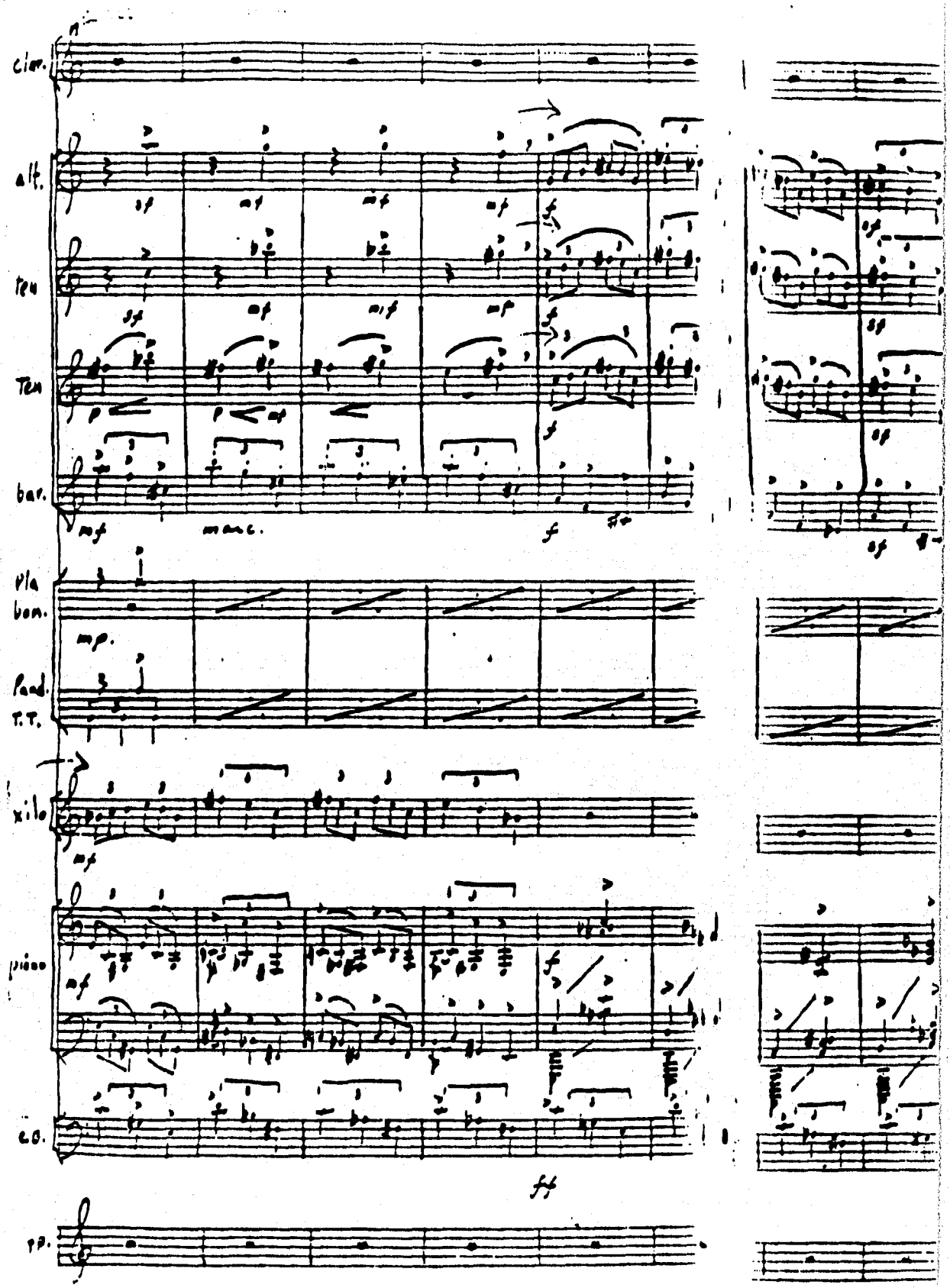
mf

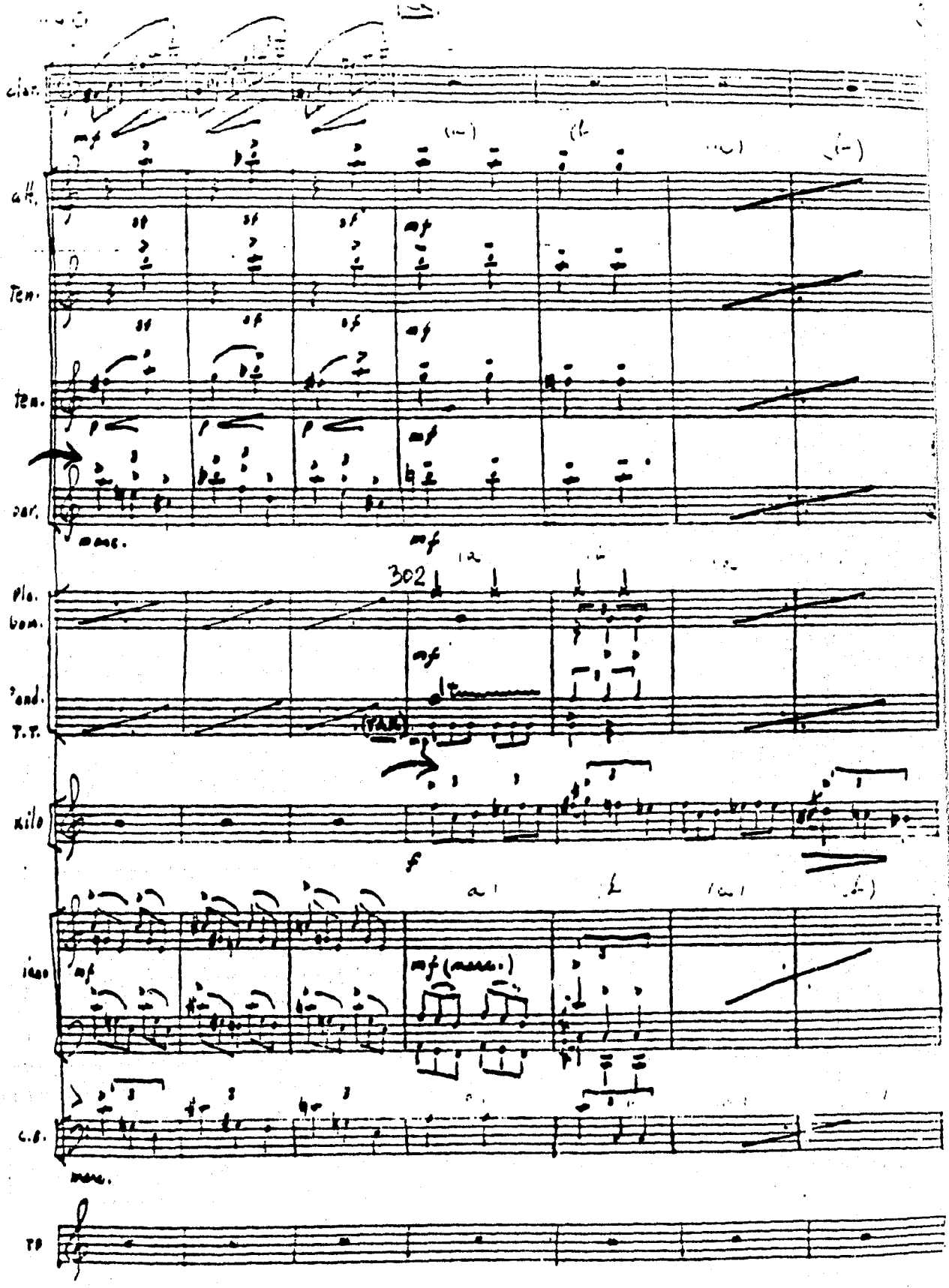
Tp.

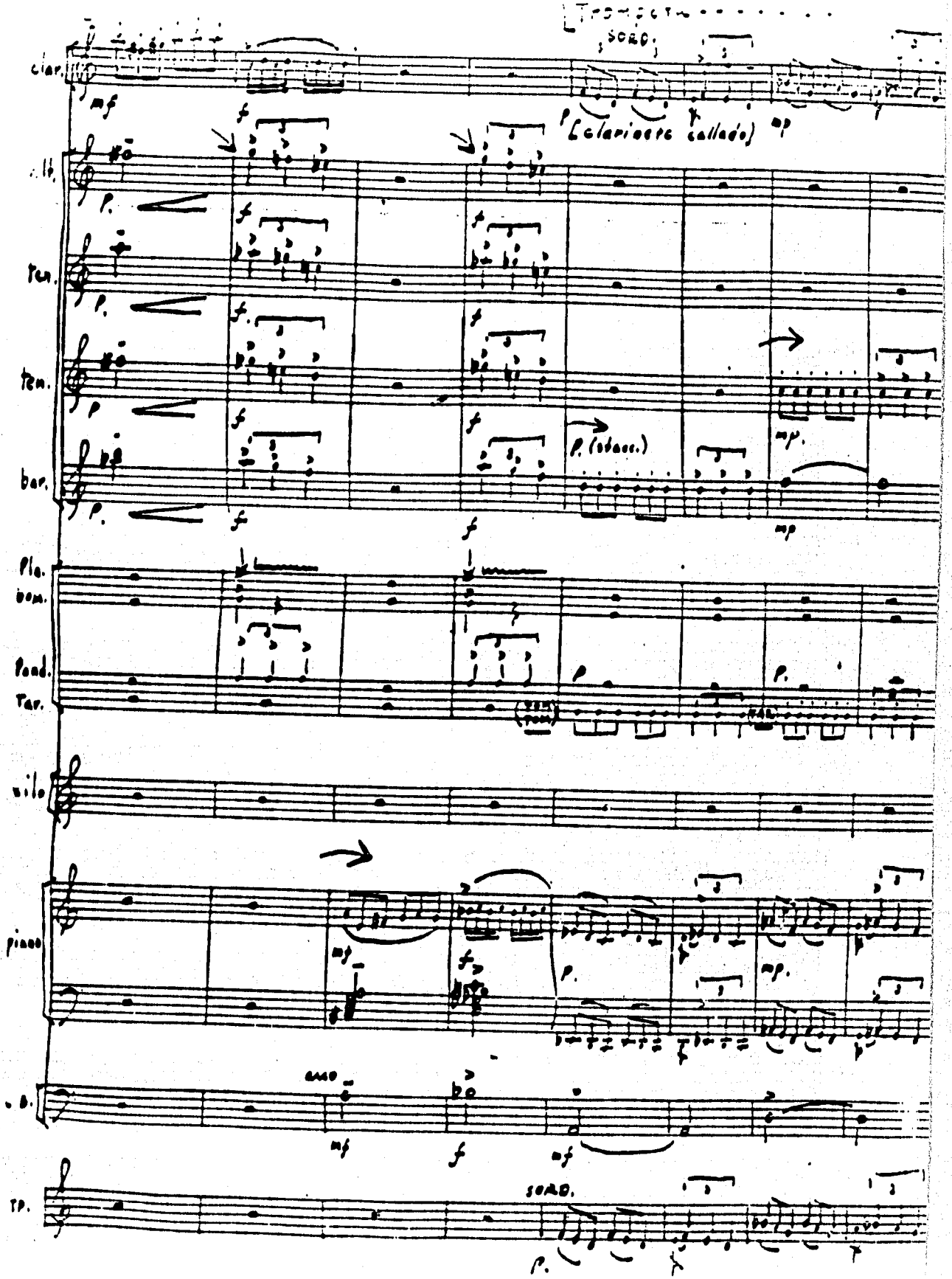
clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
Pla. bom.
Pand. Tar.
xilo
piano
c.b.
arco.
Tr.

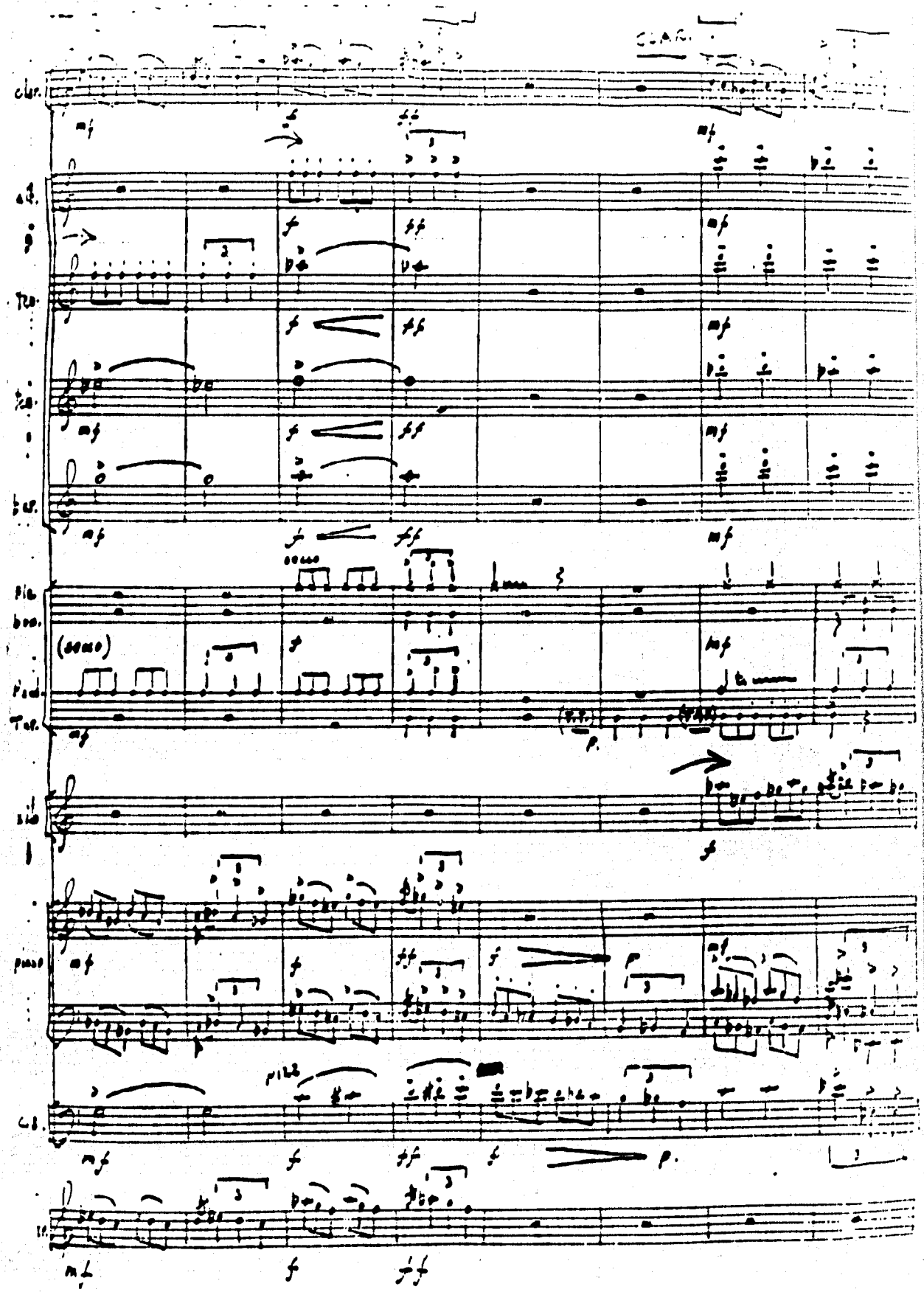

cl.
alt.
ten.
ten.
bar.
pia.
bass.
Cond.
TAR.
xilo
piano
C.B.
TP.
mp.
mf
f
ff
p.
sesso
(sesso)
pizz.

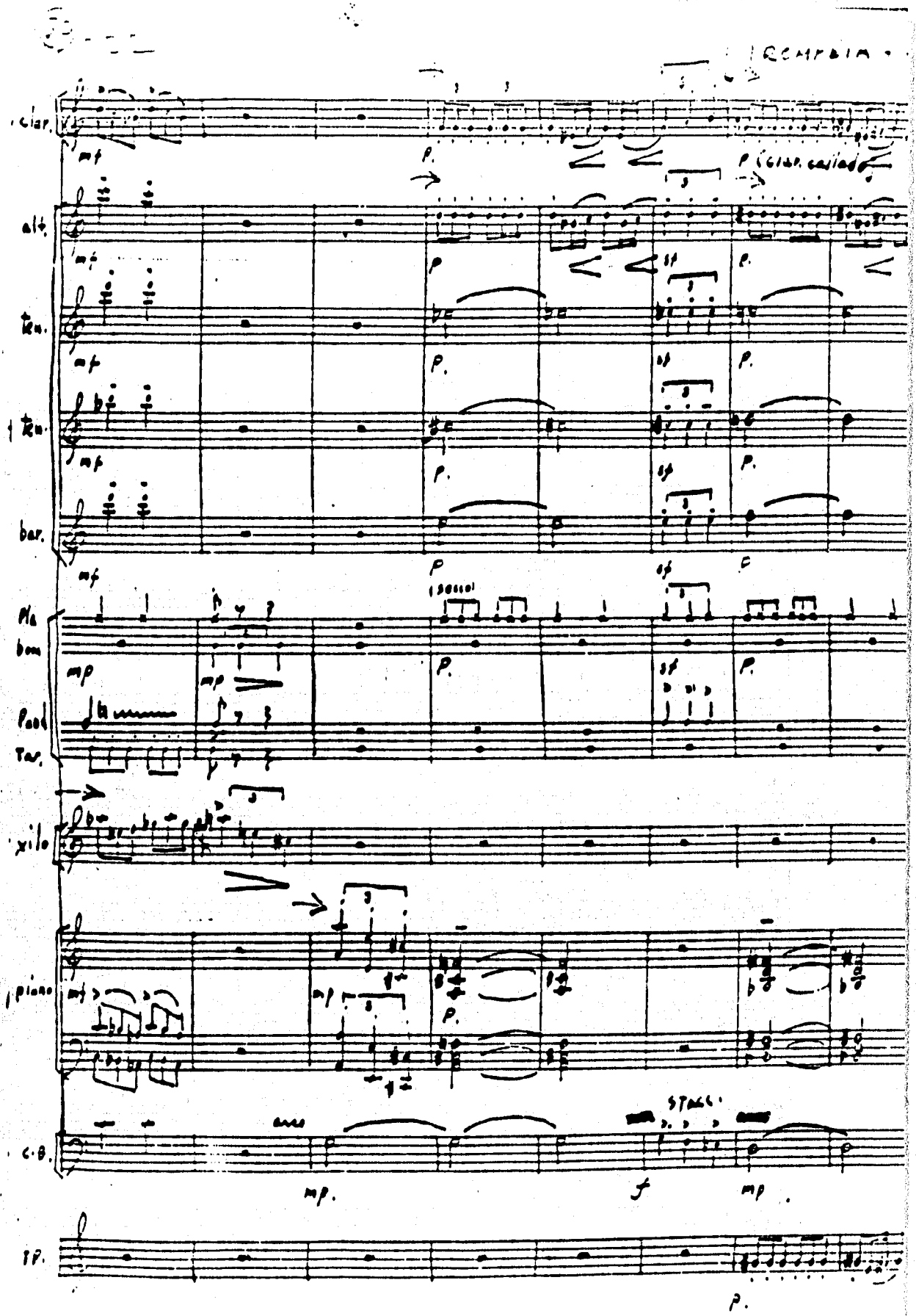

clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
pla.
bom.
Pand.
Tar.
xilo
piano
c.b.
TP

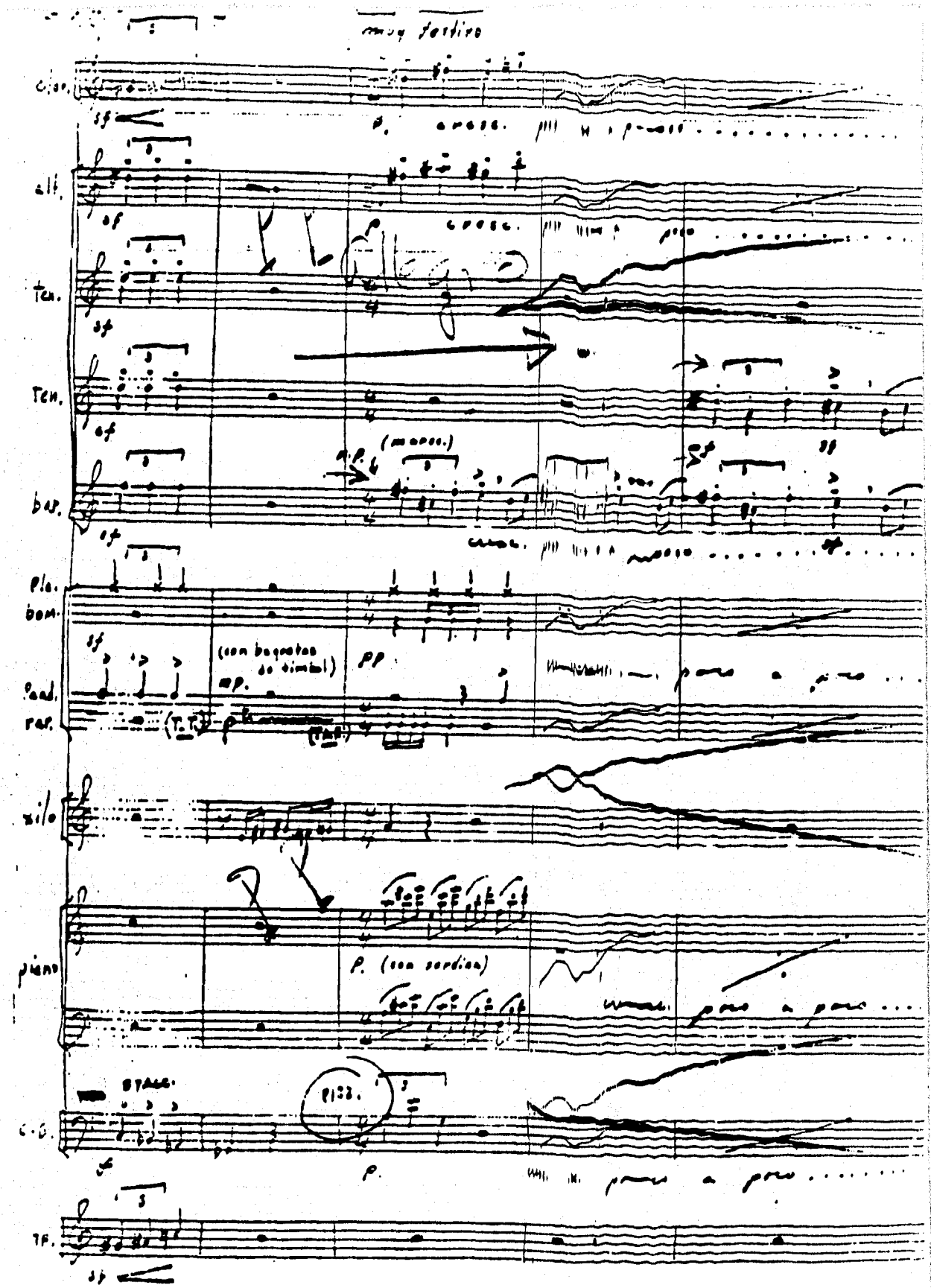

clar.
alt.
ten
Ten
bar.
mf
marc.
f
Vla
bom.
mp.
Pand.
T.T.
xilo
mf
piano
mf
f
c.b.
fff
pp.

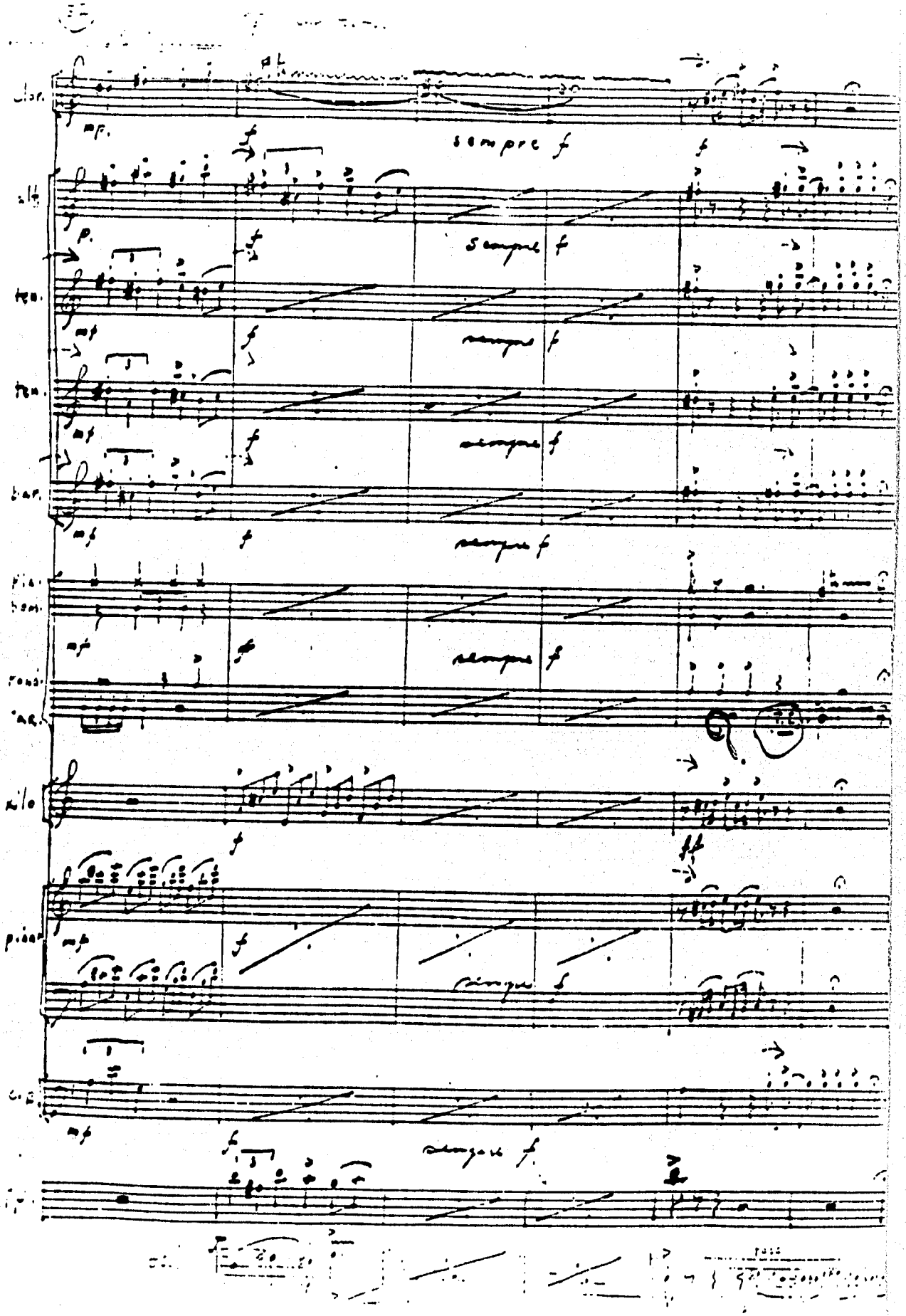

clar.
alt.
Ten.
ten.
bar.
marc.
302
Pla.
bom.
Pand.
T.T.
(TAM)
kilo
mf (marc.)
C.B.
marc.
TP

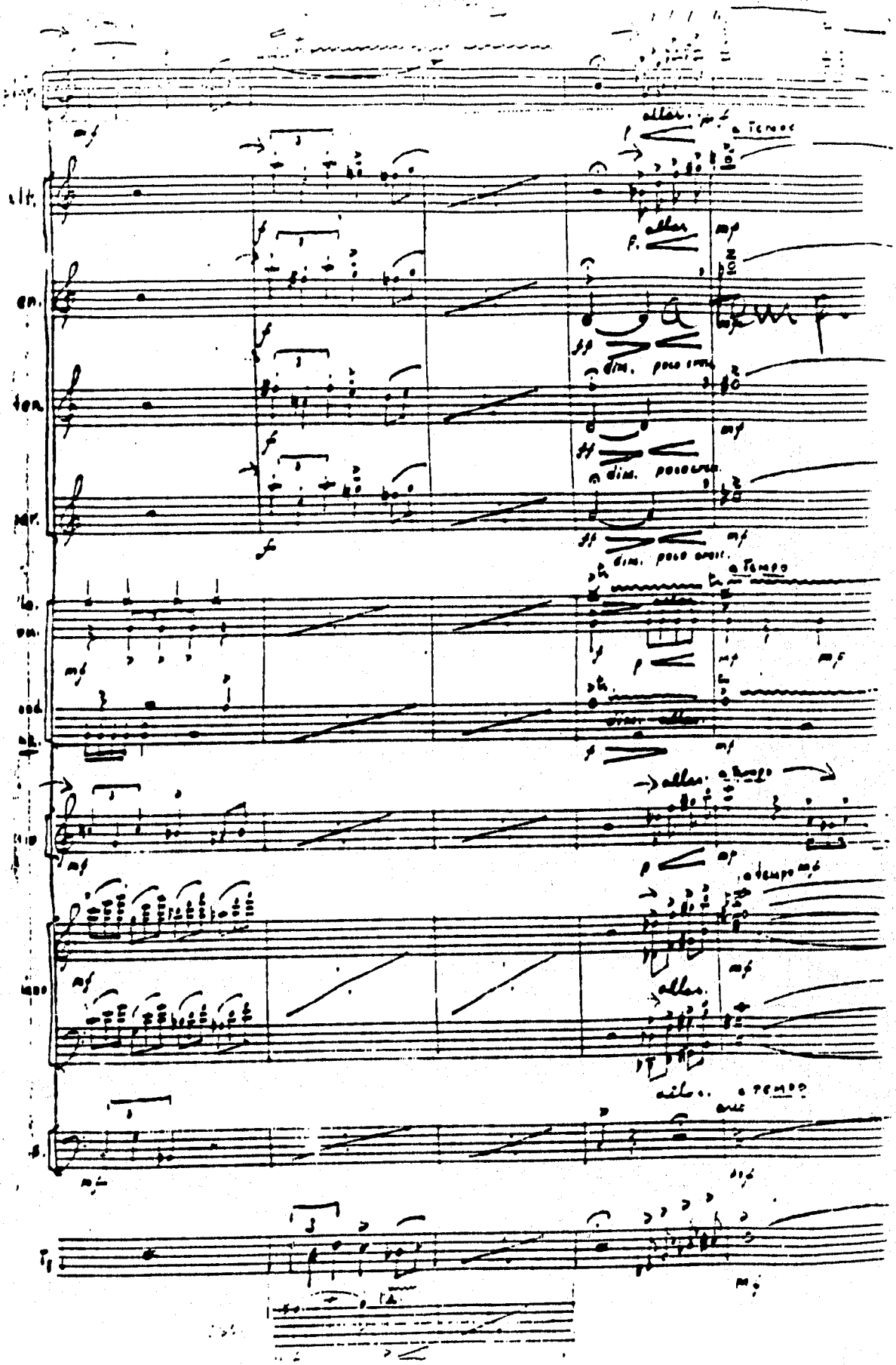

clar.
mf
f
p
(clarinete callado)
mp
alt.
ten.
ten.
bar.
p. (stacc.)
mp
Pla.
bom.
Pand.
Tar.
vilo
piano
mf
f
p.
mp.
B.
arco
mf
f
mf
TP.
SORD.
p.


cl.
(solo)

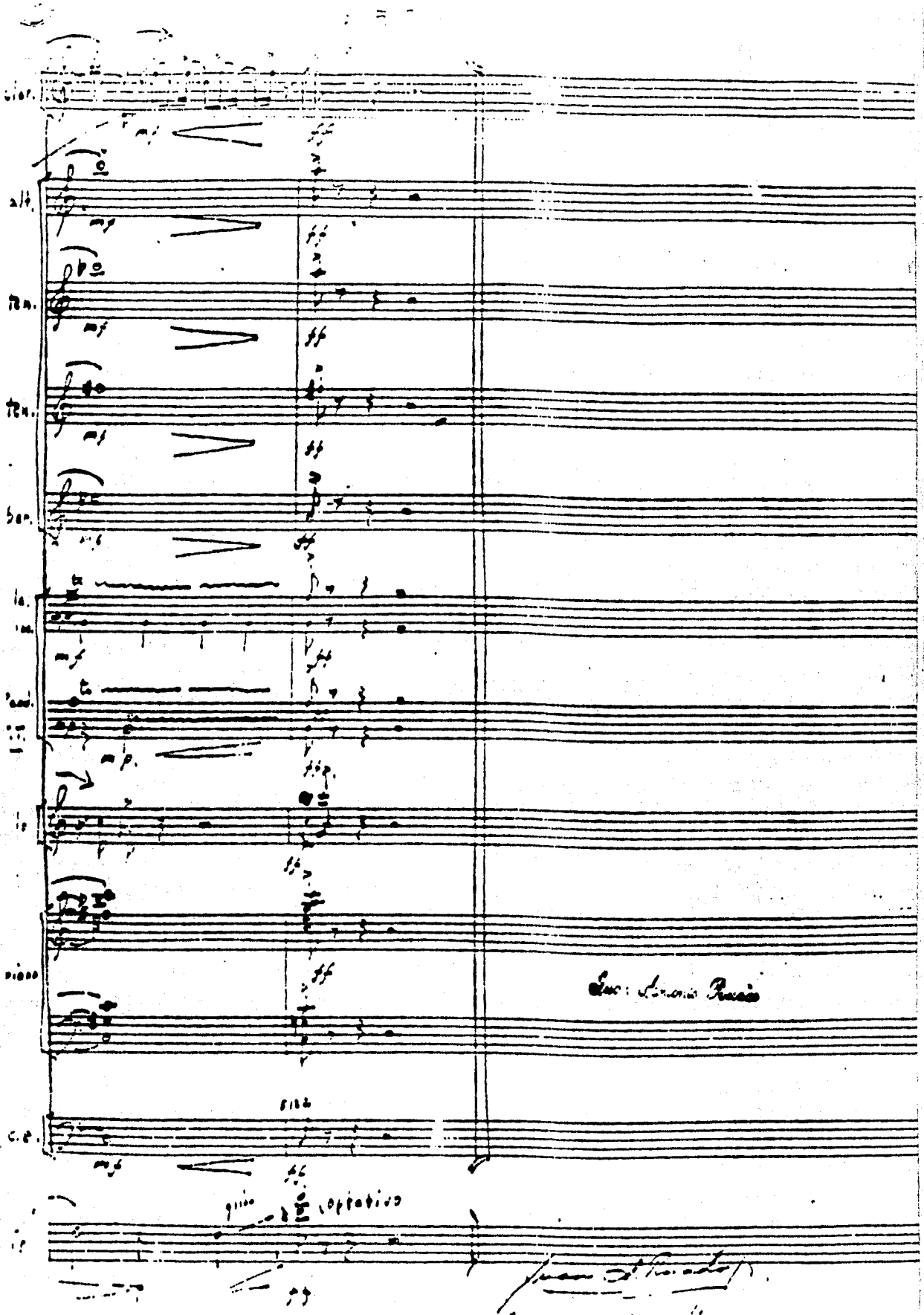

clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
Pla
bom
Pad
Tar.
xilo
piano
C.B.
TP.
p (clar. cassa)
(secco)
STACC.


muy festivo
clar.
alt.
ten.
ten.
bar.
Pla.
bom.
Pand.
rar.
xilo
piano
C.G.
TF.
(con bagnetas de timbal)
(con sordina)
STACC.
PIZZ.


sempre ff
sempre ff
sempre ff
sempre ff
sempre ff
sempre ff
sempre ff



allar.
a tempo
dim. poco cresc.



clar.

alt.

ten.

ten.

bar.

la.

Pand.

piano

c.e.

Luc: Antonio Rivera

Juan A. Rivera

Finis sept. 17/86 – Mixtro DF.