



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

\*ANALISIS DE SIETE OBRAS DE  
GUILLERMO FLORES MENDEZ

TESIS  
QUE PARA OPTAR AL TITULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA

P R E S E N T A

EDUARDO IVAN MANCERA ALARCON

ASESORES:  
JOSE LUIS NESTOR CASTAÑEDA Y LEON  
LIC. OSCAR EFRAIN CARDENAS PORTILLO



MEXICO D.F.

DIC. 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

*Este trabajo está dedicado a mi querido maestro y amigo Néstor Castañeda y León (q.e.p.d.) quien fue el director de esta tesis. Sin su valiosa ayuda este trabajo no hubiese sido posible. Tu familia, tus amigos y tus alumnos te recordaremos por siempre y yo te agradezco infinitamente todo lo que haz hecho por mi, tu paciencia y tu amor por la música.*

*Quiero agradecer a todas las personas que me han acompañado a lo largo de mi vida y que han estado ahí para apoyarme: A mi familia; mi padre, mi madre, mis hermanos, mis abuelos, mis tíos y primos pues me han enseñado que es el amor; A mis amigos y compañeros de la ENM, a aquellos con los que compartí las aulas, muchos de ellos profesionales exitosos de la música, a mis queridos maestros de guitarra: “Ray”, Marcos Zyman, Gerardo Taméz, René Viruega, Marco Antonio Anguiano (q.e.p.d.), Miguel Ordóñez, José Luis Navarro, Alejandro Salcedo, Óscar Cárdenas y Guillermo Flores Méndez; A Felipe Reyes, Samir Belkacemi, Iván Rísquez, Gonzalo Salazar, Alfredo Rovelo, Carlos Contreras, Julio Zapata, René Báez, Iván Maceda y Pablo Garibay por ser un ejemplo a seguir y una inspiración; A mis maestros de armonía: Hugo Rosales, Ariel Waller y David Domínguez, a mi maestra de solfeo y adiestramiento auditivo Guadalupe Martínez (q.e.p.d.); Al Néctar Café y a la Nelson Candela, por todo el saoko. Aché pa’ mis hermanos y que la Rumba nos acompañe, al Sonido Calavera; Al cuarteto Iettatura, a Ernesto Bonilla; Al Coro y Coro de cámara de la ENM, a sus directores José Antonio Ávila y Samuel Pascoe y al Coro en Azul por permitir que mi voz se una a las de ustedes en un acorde eterno lleno de belleza, a las Túumben Paax; A Movimento y a Maresia por llenar mis días de Saudade; A todos mis amigos, la banda de la Oficina y el Rincón Brujo, la banda del Señorial, de Bucareli y mis amigos de Torres de Mixcoac y del Colegio Madrid, a los que sigo viendo y a los que ya no están como mi querida Claudia San Agustín (q.e.p.d.); A mis hermanos en trova desde Silvio Rodríguez pasando por Alberto y Carlos Valenzuela Domínguez y llegando a Daniel Vanegas, “El Winnie” y Lety Servín gracias por las rolas; A Academus, al Estudio Ricardo Castro y sus respectivos directores Roberto Carretero e Itza González; A Suavebé, a las familias Servín y Quezada por adoptarme y a Borsky por nuestro idilio de amor. A todos los que me faltaron Muchas Gracias.*

Estoy encantado de haber colaborado como director de tesis del Sr. Mancera Alarcón. La colaboración fue larga debido a mi exigencia de alcanzar lo más posible la perfección.

Debido a ello, y a que el queridísimo maestro Guillermo Flores Méndez solicitó que yo fuera su director de tesis, con gran admiración y cariño acepté.

Eduardo tuvo que hacer tres versiones de la tesis hasta que dí el Visto Bueno. Aún así todavía tuvo que reformar o aclarar algunas partes.

Es uno de los alumnos más increíbles que he tenido. Su relación con la armonía y el contrapunto es casi increíble. También su erudición es impresionante.

Lo respeto y aprecio profundamente.

**Néstor Castañeda y León**  
**25 de Julio de 2010.**

## Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Justificación</b> .....	6
<b>Guillermo Flores Méndez</b> .....	7
<b>Catálogo</b> .....	8
<b>Marco teórico contextual</b> .....	10
<b>Capítulo I: Preludio y fuga</b> .....	29
<b>Capítulo II: Homenaje a Heitor Villa-Lobos</b> .....	38
<b>Capítulo III: Tres imágenes introspectivas</b> .....	46
<b>Capítulo IV: Atardecer en el Jardín Borda</b> .....	56
<b>Capítulo V: Homenaje a Manuel M. Ponce</b> .....	60
<b>Capítulo VI: Nocturno</b> .....	66
<b>Capítulo VII: Tríptico</b> .....	69
<b>Conclusiones</b> .....	86
<b>Bibliografía</b> .....	88

## Introducción

Desde antes que empezara el estudio de la música formalmente sentí una gran fascinación por la armonía. Todo me intrigaba acerca de ella: La construcción de acordes y como se enlazan han sido para mí, a lo largo de toda la carrera, objeto de un estudio minucioso que como fruto ha dado un método de análisis propio, ecléctico y sencillo que sé que será muy útil a quien decida aprenderlo. El sistema de análisis que se propone en el presente trabajo está basado en los cifrados de la música clásica y del jazz así como en la **teoría de los modos opuestos** de los musicólogos A. N. Dolzhánsky y S. M. Ciguitov que aprendí del maestro David Domínguez quien la conoció en su estancia como estudiante de composición en la otrora Unión Soviética.

Como estudio de caso decidí poner a prueba mi método de análisis con la obra de un gran compositor y guitarrista mexicano que ha dejado un legado de valor incalculable: El maestro Guillermo Flores Méndez.

La obra de Guillermo Flores Méndez cautivó mi atención por sus recursos armónicos y sus estructuras melódicas. La misión que me he propuesto es comprender profundamente los procesos de composición que el maestro Flores usó de manera natural y espontánea.

La elección de las obras no fue tarea fácil. Consideré que para presentar un trabajo de titulación con obras de un solo autor se debería elaborar un programa compuesto por obras con distinta forma musical y que contuviesen los principales elementos técnicos que el guitarrista profesional necesita como son: las escalas, los arpeggios, las posiciones con extensiones, los armónicos, el trémolo y la polifonía por citar algunos de ellos. Afortunadamente el maestro tiene un catálogo tan interesante que pude elegir siete obras que demandan mucho técnica y expresivamente, de ricas estructuras y formas musicales y que son fruto de la asimilación, por parte de su autor, de una gran tradición musical: el **Preludio y fuga** nos remite al barroco mientras que el **Homenaje a Heitor Villa-Lobos** tiene una forma musical muy empleada en el renacimiento que es la fantasía. Además está elaborado con elementos de la obra del propio Villa-Lobos. **Tres imágenes introspectivas** y **Tríptico** evocan las sonoridades de los compositores nacionalistas mexicanos. El **Nocturno** suena como si fuese escrita por algún compositor español, pero conservando el estilo único de Flores Méndez. **Atardecer en el Jardín Borda** evoca el lenguaje de los compositores románticos al igual que **Homenaje a Manuel M. Ponce** que es un tema y variaciones, forma altamente desarrollada por Ponce. Todas las obras están cotejadas con los manuscritos que el compositor facilitó tan amablemente.

Se advierte al lector que como requisito previo para estudiar este documento debe tener conocimientos básicos de armonía y contrapunto. Es indispensable conocer la **columna de armónicos**, también resultará útil haber estudiado otros métodos de análisis musical.

Para mayor comprensión de los temas expuestos los ejemplos musicales están escritos de manera que pueden ser tocados en la guitarra. No se debe olvidar que este texto no es un manual de armonía o de teoría musical por lo cual la exposición de dichos temas es breve.

Espero que la presente tesis sea de gran utilidad para aquel que quiera conocer a fondo aquello que interpreta. En la versión digital del trabajo se encuentran las partituras analizadas sin texto para ser usadas por el amable lector.

## Justificación

El presente trabajo nace de la necesidad de crear un método de análisis que sea práctico y útil para el guitarrista. Generalmente el guitarrista, a pesar de que toca un instrumento armónico, se preocupa por tener una buena técnica pero suele descuidar el aspecto teórico-musical que le da fundamento dejando como resultado un hueco importante en su formación: En vez de improvisar, o escribir, una cadencia sobre el arpeggio de Carlevaro o de Guliani que ha estudiado insiste, por lo general, en estudiar estos mismos ejercicios con el acorde de **séptima disminuida** o con las cadencias simples en **do mayor** dejando sin explorar un mundo de posibilidades nuevas cada vez que repiten los mismos acordes.

De la misma manera con que se aborda la técnica se suelen abordar las obras. Esto hace que el guitarrista absorba solo una parte de la información creando una barrera innecesaria entre el ejecutante y su música.

La labor del guitarrista contemporáneo exige una comprensión global de las obras que interpreta pues los compositores son cada vez más exigentes con el instrumento debido a que lo conocen mejor y reconocen su potencial, es por eso que si conocemos la armonía de lo que tocamos podremos hacer mejores decisiones a la hora de la interpretación volviendo así más expresiva nuestra música ya que el simple hecho de conocer como funcionan las **zonas de influencia armónica** dentro de las **formas musicales** que las contienen nos da indicio sobre como conducir la dinámica y la agógica pues la dirección de las cadencias está determinada por los grados que las construyen<sup>1</sup>. Por lo tanto el análisis de las obras que se abordan con la intención de ser presentadas en público nos ayudará a conducir la energía necesaria para interpretar los programas de concierto.

---

<sup>1</sup> Conocimiento adquirido en las clases de música de cámara del maestro Néstor Castañeda: las cadencias siempre tienen antagonismo entre sí debido a que los primeros grados representan reposo y deben tocarse *piano* mientras que las dominantes representan tensión y deben tocarse *forte*. En contraste las subdominantes, que son dominantes invertidas, tienen un juego ambivalente entre la tensión y la relajación. Por otra parte la agógica está relacionada, en el caso de la guitarra, con la claridad del discurso armónico. Esto se puede encontrar en videos de clases magistrales impartidas por Leo Brouwer.

### **Guillermo Flores Méndez**

Compositor y guitarrista mexicano, formador incansable de generaciones de guitarristas. Nació en Zacatlán, estado de Puebla, el 19 de Octubre de 1920.

Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música del INBA (México) al cual ingresó en 1937 contando entre sus maestros a Mercedes Jaime, Juan León Mariscal, Candelario Huízar, Manuel M. Ponce y Francisco Salinas quien fue su profesor de guitarra. Al jubilarse el maestro Salinas en 1951 le sucedió en su cátedra del Conservatorio. Más tarde también desempeñaría su labor pedagógica en las Escuelas de Iniciación artística N°1 y N°2, en el Centro de Arte Guitarrístico, del cual es cofundador, en la Escuela Superior de Música, en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en la Escuela Libre de Música José F. Vázquez y, después de su jubilación, en el Instituto Cardenal Miranda. Destacan entre sus alumnos importantes figuras del arte guitarrístico nacional e internacional como Gerardo Tamez, René Viruega, Selvio Carrizosa, Gonzalo Salazar y Miguel Alcazar entre muchos otros.

Gracias a su iniciativa se fundó la “Sociedad de Amigos de la Guitarra”. Por medio de esta institución se realizaron conciertos radiofónicos semanales en XELA Radio Metropolitana y XEUN Radio UNAM.

Como concertista se presentó en ciudades de México y USA actuando como solista y en dúo con los guitarristas Juan Ramírez y Eduardo Vázquez, con la cantante Gabriela Viamonte y en recitales de poesía con Carmen de la Fuente e Hilda Águila. En octubre de 1991 participó en el Festival Cervantino. Fue premiado por la Unión de Cronistas de Teatro y Música y homenajeado por la Casa de Cultura de Zacatlán siendo declarado Hijo Predilecto de la misma ciudad.

Su catálogo de obras para guitarra es muy amplio. Sus composiciones han sido editadas en Italia (Berben), Inglaterra (Faber), la Ex Unión Soviética (Ediciones del Estado) y México (FONCA y Ricordi).

## Catálogo

A continuación se presenta un catálogo, lo más completo posible, de las obras de Guillermo Flores Méndez:

### **Guitarra sola:**

Minueto (1944)  
Preludio N°1 (1944)  
Preludio N°2 (1944)  
Preludio N°3 (1944)  
Allemande (1948)  
A modo de coral (1948) – **Obra extraviada**  
Nocturno (1950)  
Miniatura N°1 (1950)  
Atardecer en el Jardín Borda (1951)  
Minueto en estilo antiguo (1952)  
Gavota (1953)  
Homenaje a Manuel M. Ponce (1956)  
Canción sin palabras N°1 (1968)  
Variaciones sobre una canción mexicana (1970)  
Preludio A (1973)  
Vals N°1(1974)  
Vals N°2 (1976)  
Suíte Antares (1976)  
Cuatro bagatelas (1976)  
Canción de cuna N°2 (1977)  
Estudio (1977)  
Estudio sencillo (1977)  
Hoja de álbum N°1(1978)  
Preludio tierno (1978)  
Imágen evocativa (1978)  
Obsesión (1980)  
Cuatro miniaturas (1980)  
Soñando en Manzanares (1981)  
Preludio B (1982)  
Acróstico (1982)  
Evocación (1982)  
Página romántica (1982)  
Soñando con una melodía (1982)  
Preludio y fuga (1982)  
Arrullo con luz de luna (1982)  
Cuatro estudios breves (1983)  
Homenaje a Castelnuovo Tedesco (1983)  
Tres imágenes introspectivas (1984)  
Preludio (1985)  
Danza (1985)  
Momento musical N°1 (1985)  
Dos Bosquejos (1985)  
Homenaje a Candelario Huízar (1985)

Homenaje a Heitor Villa – Lobos (1986)  
Homenaje a F. Poulenc (1989)  
Momento musical N°2 (1989)  
Página romántica (1989)  
Cinco apuntes (1990)  
Vals N°3 (1991)  
Vals N°4 (1991)  
Malinconía (1991)  
Andy (1991)  
Canción de cuna N°1 (1991)  
Página triste (1992)  
Canción sin palabras N°2 (1992)  
Tríptico (1992)  
Pequeño apunte (1993)  
Tres preludios de ausencia (1993)  
Amanecer en Taxco (1993)  
Gota de cristal (1993)  
Fisión (1993)  
Preludio Andy (1994)  
Soliloquio triste (1994)  
Postludio (1994)  
Flor de Mayo (1995)  
Un suspiro por Taxco (2003)  
Homenaje al maestro Guillermo Gómez Vernet (2004)  
Vivencias (2009)  
Cintilaciones (2010)  
Preámbulo (¿?)  
Ocaso (¿?)  
Remembranzas (¿?)  
Sueños siderales (¿?)

#### **Otras dotaciones:**

*Allegro, cuarteto de cuerdas* (1947) – **Obra extraviada**  
*Preámbulo y fantasía concertante*<sup>2</sup>, *para guitarra y pequeña orquesta* (1973)  
*Anhelo, para voz y piano* (1990)  
*Rondó caprichoso, para dos guitarras* (1993)  
*Ydnagui, para guitarra y violoncello* (1995)  
*Reptando, para voz y piano* (2004)  
*Xóchitl Tepepitech, para voz y piano* (¿?)  
*Capriccio –de Suite Antares-, versión para guitarra y violoncello*  
*Soñando en Manzanares, versión para guitarra y violoncello*

---

<sup>2</sup> También hay una versión para clavecín y guitarra de esta obra.

## Marco teórico contextual

### 1) Escalas fuente

Las escalas son colecciones de alturas organizadas por segundas, estas pueden ser menores, mayores o aumentadas. Cada grado determina la sonoridad de un fragmento musical.

La siguiente es una lista de escalas usadas frecuentemente y las abreviaturas son símbolos que resumen su estructura.

<b>Escala fuente</b>	<b>Abreviatura</b>
Escala Mayor (no especificada)	<b>M</b>
Mayor armónica <sup>3</sup>	<b>Mar = Jo-6</b>
Acústica	<b>Ac = Li-7 = Mix+4</b>
Lidio	<b>Li</b>
Jónico o escala mayor	<b>Jo</b>
Mixolidio	<b>Mix</b>
locrio (modo disminuido)	<b>loc</b>
escala menor (no especificada)	<b>m</b>
frigio	<b>fri</b>
eólico o menor natural	<b>eo</b>
dórico	<b>do</b>
menor armónica	<b>mar = eo+7</b>
menor melódica	<b>mel = do+7</b>
<i>Escalas simétricas</i>	
Tonos enteros	<b>T</b>
Tono – semitono	<b>Ts</b>
Semitono – Tono	<b>sT</b>

Los grados de las escalas son representados por números romanos (**I, II, III, IV, V, VI, VII**) y las abreviaturas sirven para saber a que escala corresponden.

A continuación se exponen algunos ejemplos<sup>4</sup> usando una escala de uso muy común que es la escala mayor o modo Jónico.

<sup>3</sup> Cuando la escala tenga algún grado alterado se usarán abreviaturas acompañadas de un número positivo si el grado es alterado un semitono arriba y números negativos si el grado es alterado un semitono abajo. Esto da origen a los **modos alterados**. Es importante que estos números sean arábigos para no confundir las alteraciones en la escala con los grados de la tonalidad.

<sup>4</sup> Debido a las características de la guitarra este ejemplo no se puede tocar como está escrito, pero pueden usarse acordes de trecena incompletos construibles en la guitarra para ser escuchados. Ver página 12.

Al acomodar las notas de una escala por terceras simultáneas en ves de segundas consecutivas se genera un **acorde de trecena completo**. Este acorde tendrá las características de la fundamental, que en este caso coincide con el bajo, que lo generó.



De manera similar ocurre con cada grado<sup>5</sup> de la escala, pero no se debe olvidar que la fundamental de estos acordes no es la tónica y, por lo tanto, son acordes subordinados a un acorde principal al que siempre se habrá de resolver. Por lo tanto el término de **escala fuente** sirve para nombrar a aquella escala que da origen y fundamento a las características melódicas y armónicas de un fragmento musical.



<sup>5</sup> Ver “Teoría de los modos opuestos” en la pagina 19.

## 2) Cifrados

### Bajo cifrado<sup>6</sup>:

El bajo cifrado surgió en el Periodo Barroco. Consiste en unos números que indican una estructura armónica construida desde una línea de bajo la cual se tiene que complementar. Más tarde, con fines de análisis musical, algunos teóricos le añadieron números romanos para indicar el **grado tonal** del acorde.

<u>Triadas</u>	<b>X</b> estado fundamental <b>X<sup>6</sup></b> primera inversión (tercera en el bajo) <b>X<sub>4</sub><sup>6</sup></b> segunda inversión (quinta en el bajo)
<u>Séptimas</u>	<b>X<sup>7</sup></b> estado fundamental <b>X<sub>5</sub><sup>6</sup></b> primera inversión (tercera en el bajo) <b>X<sub>3</sub><sup>4</sup></b> segunda inversión (quinta en el bajo) <b>X<sub>2</sub></b> tercera inversión (séptima en el bajo)
<u>Ampliados</u>	<b>X<sup>9</sup></b> novena <b>X<sup>11</sup></b> oncena <b>X<sup>13</sup></b> trecena

<sup>6</sup> En este caso la letra “X” es usada como una incógnita y quiere decir “cualquier grado de la escala”.

$$X = (\text{I, II, III, IV, V, VI, VII})$$

## Inversiones de los acordes ampliados

Cuando los acordes ampliados se invierten conservan sus propiedades siempre y cuando tengan una tónica bien reforzada con tercera y séptima. En caso contrario el acorde adquiere otro grado o zona tonal. La siguiente tabla incluye una manera de cifrar las inversiones de los acordes ampliados.

$X^5$	primera inversión	segunda inversión	tercera inversión
$X$	$X^6$	$X^4$	
$X^7$	$X^6_5$	$X^4_3$	$X_2$
$X^9$	$X^7_5$	$X^5_3$	$X^3_2$
$X^{11}$	$X^9_5$	$X^7_3$	$X^5_2$
$X^{13}$	$X^{11}_5$	$X^9_3$	$X^7_2$

Nótese que las inversiones de los acordes ampliados están emparentadas con sus respectivas inversiones de séptima y que el acorde al invertirse tiene una relación interválica distinta con el bajo. Obsérvese también que entre más se invierte un acorde ampliado su intervalo decrece correspondiendo así al acorde ampliado que lo antecede. Las trecenas se vuelven oncenas en su primera inversión, en su segunda novenas y en su tercera inversión séptimas.

## Acordes por cuartas y sus rotaciones

Los acordes por cuartas fueron propuestos por el compositor ruso Alexander Scriabin como una opción a la armonía con acordes de terceras. Más adelante, en este trabajo, se puede leer que cuando estos acordes tienen cuatro notas pueden ser cifrados como acordes ampliados de oncena. En contraste los acordes por cuartas de tres notas tienen la propiedad de estar en las tres zonas tonales al mismo tiempo pero prevaleciendo el grado de aquella nota que esté en el bajo. El grado de esta nota se coloca en la punta superior de un triángulo equilátero que en las otras puntas tiene los otros grados tonales del acorde como se muestra en la siguiente ilustración que muestra los acordes de cuartas de tres notas que se producen a partir de cada grado.



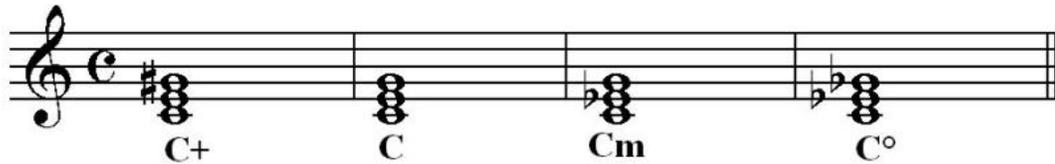
Cuando en cualquiera de los siete casos el bajo sea una nota distinta a la que se plantea esto se indicara rotando los vértices del triángulo hacia la derecha o la izquierda según el grado del bajo. A continuación se ilustran las posibilidades de rotación del acorde cuartal que se forma a partir del primer grado.



## Cifrado de jazz:

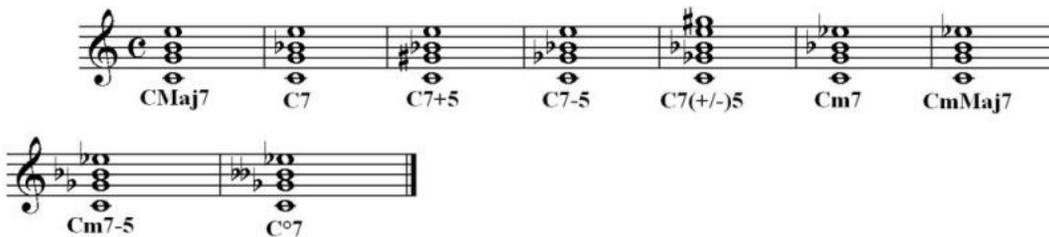
Este sistema usa las letras del sistema inglés para nombrar la fundamental de un acorde y un sufijo que describe su estructura. Es utilizado para resumir la estructura de una armonía a desarrollar, pero es muy útil para describir fenómenos armónicos de una manera más sencilla que con bajo cifrado. A continuación se muestran algunos ejemplos de los cifrados más usados tomando como generador a C.

### Triadas



<u>Acorde</u>	<u>Escala fuente</u>
C+	T
C	M
Cm	m
C°	loc

### Séptimas



<u>Acorde</u>	<u>Escala fuente</u>
CMaj7	M
C7	Mix
C7+5	T
C7-5	T
C7(+/-)5	T
Cm7	m
CmMaj7	mar
Cm7-5	loc
C°7	Ts, sT

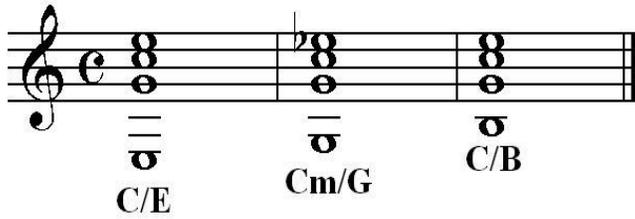
## Acordes Ampliados

Estos acordes son aquellos que sobrepasan la octava. Deben tener fundamental, tercera, séptima y alguno(s) de los siguientes intervallos compuestos: **novena, oncena y trecena**. La teoría de los armónicos explica como a partir de ir segmentando una cuerda en sus nodos podemos obtener la columna de armónicos que componen la frecuencia de la cuerda cuando vibra libremente. Debido a lo anterior un intervalo compuesto por si solo carece de la fuerza necesaria para insinuar un acorde ampliado pues sin notas que lo refuercen es susceptible a variar su zona tonal. Es por eso que estos acordes precisan no sólo de una tercera, sino también de una séptima para ser contruidos y su cifrado es una derivación del acorde de séptima del que provienen. Obsérvese que **Cm11** puede ser ordenado como un **acorde de cuartas**.

<u>Acorde</u>	<u>Escala fuente</u>
CMaj9	M
C9	Mix
C+9	sT
Cm9	m (no fr)
CMaj+11	Li
Cm11	m
CMaj13	M
C13	Mix
CMaj13+11	Li
C13+11	Ac

## Inversiones

Las inversiones se representan con la letra de la fundamental, una diagonal y la letra del bajo que, en este caso, sólo puede ser **tercera, quinta o séptima (X/Y)**.



<u>Acorde</u>	<u>Escala fuente</u>
C/E	M
Cm/G	m
C/B	M

## Acordes con notas añadidas

Son triadas que tienen alguna nota añadida. Como no esta presente la séptima reciben su nombre del **intervalo simple**, es decir **segunda, cuarta o sexta añadida**. También se puede añadir la nota en el bajo.



<u>Acorde</u>	<u>Escala fuente</u>
C2	M
C4	M
Cm6	do, mel
Cm/D	m
C/F#	Li
C/Ab	Mar

## Acordes Suspendidos

Cuando la tercera de una triada es substituida por sus intervalos contiguos, es decir cuarta o segunda se producen acordes que están en las tres zonas tonales<sup>7</sup>. Cuando son séptimas se debe escribir el intervalo compuesto. Estos acordes provocan retardo ó anticipo de la tercera que substituyen, pero puede que no se resuelvan. Este tipo de acordes es inexpresable con bajo cifrado pues en este sistema aparecen como resultado de retardos o anticipos y no como acordes de “notas reales en tiempo fuerte”.

The image shows two lines of musical notation on a treble clef staff. The first line contains eight chords: G7/B, Csus4, C, F, Fsus2, C/E, G7, and Gsus11. The second line contains two chords: C and Csus+11.

<u>Acorde</u>	<u>Escala fuente</u>
Csus4	M, m
Fsus2	M, m
Gsus11	Mix, m
Csus+11	Li

## Acordes de quinta

Es posible que se usen acordes que sólo estén compuestos de la fundamental y su quinta justa. Se usa el siguiente cifrado para indicar que es **acorde de quinta**. Su escala fuente es cualquier escala mayor o menor y son acordes muy presentes en el blues y el rock en sus diferentes variantes.

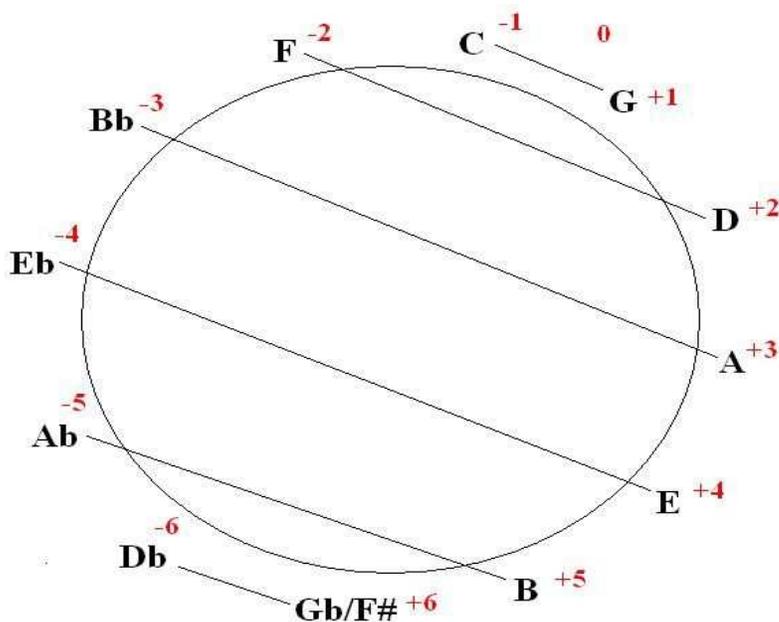
The image shows a single line of musical notation on a treble clef staff. It contains a C5 chord, which consists of the notes C4, G4, and C5.

<sup>7</sup> Esto se debe a que cualquiera de las notas que forman un acorde suspendido puede ser considerada como fundamental. Más adelante se describen las zonas tonales con detalle. Ver página 14.

### 3) Teoría de los modos opuestos

Los modos gregorianos son estructuras melódicas que están muy arraigadas en la música occidental, pero paradójicamente escuchamos muy pocos de los colores que estos ofrecen. Generalmente escuchamos los sonidos que produce la escala mayor (modo Jónico) o la menor natural (modo eólico) con sus 2 variantes (menor armónica y menor melódica). Si observamos el Círculo de quintas y tomamos como origen “O” el punto entre C y G que entre sí forman una quinta justa y asignamos valores positivos a partir de G recorriendo el círculo con la misma dirección que las manecillas del reloj y asignamos valores negativos a partir de C recorriendo el círculo en dirección contraria a las manecillas del reloj, obtendremos los **opuestos melódicos**. Los opuestos melódicos son las mismas distancias, medidas en quintas justas, que se ubican a partir del origen pero en distinto sentido, por eso se les asignan valores positivos y negativos. Hay que destacar, por ejemplo, que el opuesto melódico de E (ó 4) es Eb (ó -4). El número 4 representa la tercera de los modos mayores y el -4 a la de los modos menores. Los números ayudan mucho pues permiten hacer el análisis sin referirnos a “C”, así con los números se puede identificar cualquier ciclo del Círculo de quintas.

#### Un ciclo del Círculo de quintas.



Con la información anterior podemos identificar<sup>8</sup> los **modos opuestos** que resultan ser: **Li - fri, Jo - eo, Mix - do.**

<sup>8</sup> La forma en que se indican los modos corresponde a la manera de definir las zonas tonales propuesta en la metodología.

Li - fri

Musical notation for the interval Li - fri. The top staff shows the notes G4, A4, B4, C5, with the first G4 note boxed in red and labeled "I Li". The bottom staff shows the notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, with the first G3 note boxed in red and labeled "V fri", and the C3 note boxed in red and labeled "I fri".

Jo - eo

Musical notation for the interval Jo - eo. The top staff shows the notes G4, A4, B4, C5, with the first G4 note boxed in red and labeled "I Jo". The bottom staff shows the notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, with the first G3 note boxed in red and labeled "Ve o", and the C3 note boxed in red and labeled "I eo".

Mix - do

Musical notation for the interval Mix - do. The top staff shows the notes G4, A4, B4, C5, with the first G4 note boxed in red and labeled "I Mix". The bottom staff shows the notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, with the first G3 note boxed in red and labeled "V do", and the C3 note boxed in red and labeled "I do".

El modo locrio resulta ser opuesto a sí mismo y al hacer el mismo análisis para encontrar su modo opuesto obtenemos la misma estructura pero medio tono arriba.

## loc

Musical notation showing the locrian mode of C major. The upper staff (treble clef) is labeled "I loc" and contains the notes: C, B, Bb, Ab, G, F, Eb, D. The lower staff (treble clef) is labeled "V loc" and contains the notes: C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C. The key signature has one flat (Bb).

Por lo tanto el locrio de una tonalidad es opuesto al locrio de la fundamental ubicada medio tono abajo. Transportando la línea inferior un semitono hacia abajo obtendremos que el locrio de cualquier fundamental es opuesto a sí mismo también<sup>9</sup>.

Musical notation showing the locrian mode of B major. The upper staff (treble clef) is labeled "I loc" and contains the notes: B, Ab, G, F, Eb, D, C, B. The lower staff (treble clef) is labeled "V loc" and contains the notes: B, C, D, Eb, F, G, Ab, B. The key signature has two flats (Bb, Eb).

<sup>9</sup> Obsérvese que la dominante locria de C# puede ser usada también para C aprovechando la relación de quinta justa entre ambos conjuntos de acordes.

Los modos pueden verse como acordes de treceña si los acomodamos por tercetas. Por lo tanto todos los acordes contienen todos los grados de la escala, pero lo que los hace sonar diferente es la relación que tienen con la fundamental de cada modo.

Si consideramos que cada grado de la tonalidad puede adquirir el color de cada modo, haciendo las modificaciones pertinentes para tal efecto, encontraremos que cada grado tiene 7 colores distintos de los cuales tradicionalmente se usan hasta tres dependiendo del grado del que se trate. Si multiplicamos los 7 grados por los 7 colores tenemos 49 acordes en nuestra paleta armónica.

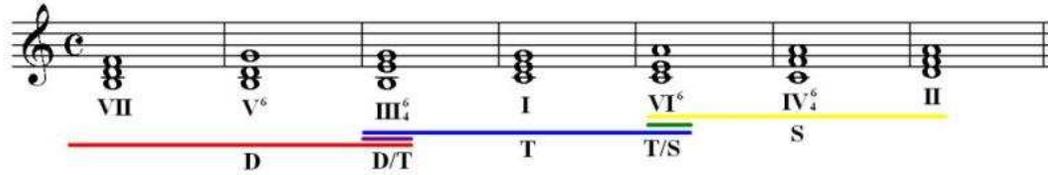
Hay que aclarar que el color melódico y el color armónico son distintos en un mismo instante por que el color melódico depende de la tónica que se está desarrollando mientras transcurre el tiempo, pero el armónico depende de la estructura que generan los sonidos al vibrar simultáneamente. Los cifrados que se presentan a continuación no serán usados para nombrar acordes, sino para determinar **zonas de influencia armónica** generadas por un grado tonal y una escala pues lo más común es que se presenten los acordes contenidos en las treceñas.



<b>I Li</b>	<b>I Jo</b>	<b>I Mix</b>	<b>I lo</b>	<b>I do</b>	<b>I eo</b>	<b>I fri</b>
<b>II fri</b>	<b>II lo</b>	<b>II Li</b>	<b>II eo</b>	<b>II Jo</b>	<b>II Mix</b>	<b>II do</b>
<b>III do</b>	<b>III eo</b>	<b>III fri</b>	<b>III Mix</b>	<b>III lo</b>	<b>III Li</b>	<b>III Jo</b>
<b>IV Jo</b>	<b>IV Mix</b>	<b>IV do</b>	<b>IV Li</b>	<b>IV eo</b>	<b>IV fri</b>	<b>IV lo</b>
<b>V lo</b>	<b>V Li</b>	<b>V Jo</b>	<b>V fri</b>	<b>V Mix</b>	<b>V do</b>	<b>V eo</b>
<b>VI eo</b>	<b>VI fri</b>	<b>VI lo</b>	<b>VI do</b>	<b>VI Li</b>	<b>VI Jo</b>	<b>VI Mix</b>
<b>VII Mix</b>	<b>VII do</b>	<b>VII eo</b>	<b>VII Jo</b>	<b>VII fri</b>	<b>VII lo</b>	<b>VII Li</b>

#### 4) Zonas tonales

Hay tres **zonas tonales puras**: la de **Tónica (azul)** que corresponde al primer grado, la de **Dominante (rojo)** que corresponde al quinto y al séptimo grado, y la de **Subdominante (amarillo)** que corresponde al cuarto y al segundo grado. Hay dos **zonas tonales mixtas**: la de **Dominante/Tónica (morado)** y la de **Tónica/Subdominante (verde)**.



Como sabemos hay 3 grados principales: **primero, cuarto y quinto**. Estos pueden ser substituidos por los que son mas parecidos a ellos, es decir, los que sólo varían una de sus notas y resultan ser que son contiguos a los grados principales. Por ejemplo el segundo grado puede substituir al cuarto o el sexto al primero. Ambas substituciones son muy usuales. Cabe señalar que los acordes de las zonas tonales mixtas son los únicos que pueden ser usados para resolver o para crear tensión indistintamente.

## 5) Modulación

La modulación es el cambio de tonalidad en el transcurso de una obra. Para modular se necesita que la tonalidad origen y la tonalidad destino compartan un elemento común. Este puede ser un acorde, una nota o un sonido (enarmonía).

### Modulación por acorde común

The first staff shows a sequence of chords in C major: C (I), F (IV), C (I=IV), and G# (V). The second staff shows the common chord F# in D major (I).

En este tipo de modulación el acorde común asume una función tonal distinta a la que originalmente tenía y se convierte en el nexo entre las dos tonalidades.

### Modulación por nota común

The first staff shows a sequence of chords in C major: C (I), F (IV), C (I), and Db (V). The second staff shows the common note C in Db major (I).

Para modular de **Do Mayor** a **Db Mayor** sólo es necesario usar la nota **C** pues así como es la fundamental de *do mayor* es la tercera de *la bemol siete*.

### Modulación por sonido común<sup>10</sup>

The first staff shows a sequence of chords in C major: C (I), F# (IV), C (I), and Db (V). The second staff shows the common sound F# in Db major (I).

El **F#** de **Re mayor** y el **Gb** de **Re bemol mayor** son representaciones de un mismo sonido en el sistema temperado. Por lo tanto se puede modular con la misma lógica de la modulación con nota común.

<sup>10</sup> **Do mayor** no tiene alteraciones, es por eso que se parte de **Re mayor**.

## 6) Acordes con doble fundamental

Son acordes que tienen dos notas que cumplen con las condiciones necesarias para ser fundamental sin que ninguna de estas coincida con el bajo. Estos acordes tienen las posibilidades de dos grados tonales vecinos, por lo tanto son un fenómeno que desafía el concepto de tonalidad. Aquí se cifran únicamente las séptimas que se generan sin tomar en cuenta los intervalos ampliados con el fin de ilustrar que hay dos notas lo suficientemente reforzadas como para ser fundamentales.

The image shows a musical score with two staves. The top staff contains seven chords, each represented by a circle with a horizontal line through it, indicating a double fundamental. The bottom staff contains the corresponding figured bass notations for each chord. The notations are:  $I_3^4$   $III_5^6$ ,  $I_3^4$   $VI_1$ ,  $IV_3^4$   $VI_5^6$ ,  $IV_3^4$   $II_2$ ,  $V_3^4$   $VII_5^6$ ,  $V_3^4$   $III_2$ , and  $I_{13}$ .

## 7) En el límite de la tonalidad

Hasta ahora se han descrito fenómenos que acontecen cuando se manifiesta una tónica a partir de la cual se van subordinando los demás sonidos de alguna escala. Entre más grados atractivos tenga una escala más tonal se vuelve la armonía que se desarrolla a partir de ella, pero una vez que somos conscientes de esto también conocemos los caminos que nos apartan de la tonalidad e incluso podemos alejarnos totalmente de ella aumentando una vez más las posibilidades expresivas del color melódico y del color armónico. A continuación se mencionan las posibilidades que los pioneros de la atonalidad descubrieron.

## 8) Atonalidad<sup>11</sup>

Los acordes con doble fundamental, como se mencionó anteriormente, son un buen ejemplo de cómo se va perdiendo la sensación de tonalidad cuando los fundamentos de ésta son desafiados. Otras maneras de abrir puertas hacia la atonalidad se basan en las escalas simétricas. Esto se debe a que cuando los intervalos son iguales, cada sonido se vuelve su propio centro tonal. Sin embargo, aún así hay caminos de regreso a la tonalidad. En el siguiente ejemplo primero se crea una atmósfera atonal aprovechando las propiedades simétricas, pero después esta misma propiedad se usa para crear la sensación de tensión – relajación propia de la tonalidad.



Sólo hay posibilidad de hacer música totalmente atonal de una manera: Esta es la propuesta por Arnold Schöenberg llamada **dodecafonismo** que consiste en darle la misma importancia a cada una de las 12 notas de la escala cromática eliminando toda clase de movimientos melódicos que insinúen una tonalidad. La manera más fácil de hacer esto es no repitiendo los sonidos hasta formar una serie (**serialismo**), lo cual puede implicar una severa técnica contrapuntística cuando hay más de una voz implicada. Al hacerse esto la forma musical queda condicionada a las series.



En la serie anterior podemos observar como a pesar de algunos tonos y semitonos es imposible encontrar una relación tonal, pues carece de notas repetidas y por lo tanto de centros gravitatorios.

---

<sup>11</sup> Los fragmentos musicales de esta sección fueron hechos por el autor de esta tesis.

## Metodología

Cualquier análisis musical toma en cuenta dos aspectos fundamentales: la forma y el contenido. La forma es el molde en el que el contenido se presenta y esta determinada por las pausas que producen las cadencias armónicas. El desarrollo melódico y armónico es el contenido de la obra.

El presente método de análisis está basado en la teoría de los modos opuestos. Es por esto que el análisis del contenido no se limita a nombrar acordes, lo que se pretende es encontrar las **zonas de influencia armónica**.

El primer paso es saber la forma para después explorar el contenido. Al saber la estructura de la obra se entenderá mejor el desarrollo armónico que se plantea en la partitura.

### **Criterios para descifrar la forma musical**

**Se usa la siguiente simbología para la forma musical:**

- Las **frases** son marcadas a manera de incisos: **a), b), c)...**
- Los **periodos** son marcados con letras mayúsculas subrayadas: **A, B, C...**
- Las **variaciones de frase** son marcadas con números: **a1), a2), a3)**
- Las **variaciones de periodo** son marcadas también con números: **A1, A2, A3...**

**Delimitación de las frases:** Se detecta si la frase es **anacrúsica o tética** y si el final de la frase es **masculino o femenino**, se buscan las **simetrías y los patrones** propios de la frase así como las **diferencias y similitudes** entre unas y otras.

**Delimitación de los periodos:** Se observa si hay un **cambio de discurso, de tempo y/o de carácter** y se observa la inclusión de **material nuevo en las frases**. Las pausas largas son determinantes en la delimitación de los periodos. Estas indicaciones se encuentran en la **parte superior del pentagrama coloreadas de azul**.

**El contraste es lo que determina la forma musical.**

### **Procedimiento para descifrar las zonas de influencia armónica**

#### **1) determinar las fundamentales y su relación armónica**

Primero hay que detectar las posibles **fundamentales** de los acordes, son las notas que por lo menos tienen **tercera y séptima**. La siguiente tabla muestra desde la nota que reúne más características para ser fundamental hasta la que menos tiene:

<b>Fundamentales</b>	<b>tercera</b>	<b>quinta</b>	<b>séptima</b>
<b>1°</b>	Si	Si	Si
<b>2°</b>	Si	No	Si
<b>3°</b>	Si	Si	No
<b>4°</b>	No	Si	Si
<b>5°</b>	Si	No	No
<b>6°</b>	No	No	Si
<b>7°</b>	No	Si	No

**Nótese que la tercera tiene prioridad a la séptima y que la quinta sólo es tomada en cuenta si no hay séptima, Es decir, que la jerarquía es: tercera - séptima – quinta. Generalmente los acordes tienen una sola fundamental.**

Después de saber cual es la fundamental de un acorde se observa qué relación tonal tiene con los otros acordes y como está construido. Esta información la contienen los **cifrados**.

Otro factor que hay que observar es el de los **adornos armónicos**. Se puede pensar que una nota o varias, tengan más jerarquía más no importancia armónica de la que realmente tienen, pero es posible que éstas se puedan explicar como sonidos que se desprenden de un acorde principal.

## **2) ¿Adornos armónicos o contrapunto?**

Los adornos armónicos se clasifican de la siguiente manera: **pedales, anticipos, apoyaturas, bordados, notas de paso, retardos, escapes y la combinación de todos ellos**. Es importante no olvidar que estos fenómenos son los que se presentan con más frecuencia y deben entenderse como una clasificación de los movimientos que presentan las melodías entre sí. Este desarrollo melódico puede ser entendido también desde el punto de vista del **contrapunto**.

Por lo tanto los adornos armónicos son, paradójicamente, las notas más importantes ya que son los elementos principales del discurso sonoro.<sup>12</sup>

Hay ocasiones que, aunque las relaciones armónicas se siguen presentando, los adornos armónicos provocan una sensación de distensión en la armonía creando un **tejido melódico** y centrando la atención del desarrollo del fragmento musical en la libertad de movimiento que se genera entre las voces. Cuando la música que se está analizando presenta un tejido melódico en vez de uno armónico resultará más fácil entenderla analizando la **estructura melódica** de cada voz y compararlas entre sí para percibir el dialogo que establecen. Este diálogo puede presentarse por medio de la **imitación**.

Así que, en conclusión, bastará con saber el grado y la escala que están influyendo en determinado momento de una obra pues se considera que las melodías generadas por las notas de adorno son las notas que realmente van tejiendo la armonía a cada instante.

## **3) Delimitando las zonas de influencia armónica**

Estos límites se marcarán en la **parte inferior del pentagrama con color rojo**. Se indican los grados tonales acompañados por el símbolo de alguna escala **de color verde**, como los que se han usado anteriormente, por ejemplo la indicación (**I Jo**). Los demás grados se indican sin volver a poner el símbolo de la escala a menos que ésta cambie (**I, IV, V...**).

Si la escala fuente cambia en el transcurso de la obra, pero el grado no, este cambio se indicará por medio del símbolo de la escala sin indicar el grado que sigue influyendo. Por ejemplo, en caso de que de un pasaje que esté en **Jónico** se presente otro que está en **eólico** bastará con indicar con el símbolo (**eo**) el momento exacto en que se presenta la influencia de la nueva escala. De esta manera tendremos tres tipos de indicación de zona armónica: **sólo el símbolo del grado, sólo el símbolo de la escala o ambos símbolos**.

---

<sup>12</sup> Ver "Armonía" de Arnold Schönberg, pág. 371

## Capítulo I

### Preludio y fuga

Preludio y fuga data de 1982 y está dedicada a Miguel Alcázar. El título evoca el “Clave bien temperado de J. S. Bach” así como el “Preludio fuga y allegro” o el “Preludio BWV 999” y la “Fuga BWV 1000” del mismo autor y Guillermo Flores Méndez creó esta pieza con una forma musical muy similar a sus antecedentes barrocos. Sin embargo la armonía y el contrapunto están más cercanos a autores del siglo XX, especialmente a Manuel M. Ponce.

### Preludio

El preludio<sup>13</sup> es una forma musical que nació a partir de las improvisaciones que hacían los instrumentistas del Barroco antes de las danzas de una suite. Este nacimiento a partir de la improvisación le ha otorgado a esta forma musical un carácter único ya que su estructura puede variar de periodo a periodo histórico y de autor a autor quienes han entendido esta forma musical de distinta manera y, por lo tanto, la han adecuado a sus necesidades expresivas.

En el caso de este preludio Guillermo Flores Méndez implementa una **forma ternaria**, una de las más comunes entre las usadas para componer preludios:

**A = a) b)**

**B = a) b)**

**A1 = a)**

### Periodo A

La tonalidad de la pieza en *la menor* y permanece hasta el final.

La frase **a)** empieza con la influencia de la escala **menor melódica (mel)**, pero en el último tiempo del compás aparece la influencia de la escala **menor armónica (mar)** la cual continúa, pues no hay indicios de lo contrario, hasta el segundo tiempo del tercer compás. En el quinto compás aparece el **tercer grado** que es influido por el **frigio** y después es usado con el **séptimo grado ascendido** sirviendo de preparación para volver a la **menor melódica** al comenzar el último compás de la frase.

<sup>13</sup> Preludio; Del latín *pre* = antes y *ludum* = juego

La frase **b)** comienza en el **tercer grado eólico**; éste tiene un comportamiento de dominante debido a que resuelve al **primer grado en segunda inversión de triada** reiteradamente, sin embargo hay grados en inversión que se van enlazando a partir del tercer tiempo del segundo compás. Ésto sumado a los cuatro cambios de escala que se presentan a partir de este punto y los quintos grados menores genera al ser escuchado una sensación de ambigüedad tonal que desemboca en los **acordes suspendidos** del último compás. Al estar enlazados dos acordes suspendidos consecutivos se acrecenta la incertidumbre tonal que termina el periodo reposando en un **quinto grado** de origen **Lídio**.

### Periodo B

Este periodo está compuesto por dos frases de dos compases, **a)** que termina con una **cadencia auténtica cerrada** que, de manera poco usual, termina en inversión enlazando un acorde en **tercera inversión de séptima** con uno de **segunda inversión de séptima** y **b)** que termina con una **cadencia auténtica abierta**. Nótese cómo mientras la dirección de **a)** es de sonidos graves a agudos la **b)** va en dirección contraria.

## Periodo A1

**A1** Tempo primo

I mel mar

III 3 fri 6 5 fri+7 I mel

ritard.

Todo lo dicho anteriormente sobre **a)** de **A** es válido para **a)** de **A1** ya que ambos periodos son exactamente iguales hasta su compás número 6, pero **a)** de **A1** tiene un séptimo compás que tiene la función de concluir este preludio para darle paso a la fuga después de una ligera pausa.

## Fuga

La fuga es una forma musical basada en el contrapunto jerárquico: Las voces siempre estarán condicionadas a una voz principal llamada sujeto. Puede haber un tema que acompañe al sujeto llamado contrasujeto.

En el caso particular de esta fuga hay varios contrasujetos. Tiene la siguiente estructura:

**A** = **a) b) c)**: Exposición

**B** = **a) b)**: Primer episodio

**A1** = **a) b) c)**: Primera reexposición

**C** = **a) b)**: Segundo episodio

**A2** = **a) b) c)**: Segunda reexposición

**D** = **a) b)**: Episodio final

Recordemos que la fuga, a pesar de su aparente rigidez académica, es una forma dúctil que se adapta fácilmente a las necesidades expresivas del compositor. Por citar un ejemplo en la Sonata op.106 de L. V. Beethoven podemos encontrar en su último movimiento una *fuga con alguna licenza* donde el compositor expande las posibilidades estructurales de la fuga a fin de enriquecerla. En este caso ocurre algo similar.

## Periodo A: Exposición

La tonalidad predominante sigue siendo la menor. Se trata de una fuga a tres voces. El sujeto pasa por las zonas tonales que se describen sin definir la tonalidad hasta el cuarto tiempo del primer compás. Estas zonas tonales se reafirman en la frase **b)** en la que la segunda voz lleva el sujeto. El primer compás de **c)** comienza con un acorde suspendido que resuelve en primer grado y en el tercer tiempo del primer compás se forman acordes interesantes que se desarrollan en la zona de tónica: Uno es **CMaj9** y el otro es **Bm11/A** que, en este caso<sup>14</sup> podemos considerarlo como **A2sus4** pues este cifrado explica mejor su comportamiento armónico. Obsérvese que la fuga se desarrolla a partir de frases anacrúsicas.

## Periodo B: Primer episodio

Las líneas melódicas tejen una armonía que cambia rápidamente con respecto al pulso debido al contrapunto que hay entre ellas.

El efecto armónico del paisaje se debe a que las funciones tonales no generan cadencias auténticas y al uso de modos alterados como el **Jónico con quinto grado descendido** o el **dórico con cuarto grado ascendido**, también entran en juego escalas más comunes como la **menor armónica** y la **Mayor armónica**, que es menos común. Podemos notar una **inflexión al segundo grado** en el segundo compás.

<sup>14</sup> Este acorde puede ser interpretado como una *suspensión doble* pues, aunque no tiene tercera, tiene sus dos substitutos posibles.

En el segundo compás de **b)** se observa una alternancia entre el primer y el sexto grado, a partir del cuarto compás se puede apreciar una aparente ambigüedad tonal debida a la escala menor armónica con cuarto grado ascendido. El último compás de la frase tiene en su cuarto tiempo una dominante para resolver la cadencia en la reexposición de la fuga.

**Periodo A1: Primera reexposición**

En esta ocasión el tema es expuesto en primer grado en vez de exponerlo en dominante como en la exposición.

En el último tiempo del segundo compás de **a)** aparece un acorde suspendido que es la primera rotación del acorde suspendido construido sobre el quinto grado de *la menor*.

En el quinto compás destaca el uso de **Bm11/D** que es la primera inversión del acorde de trecena del segundo grado de *la menor* en modo **eólico**. En el último compás del periodo se presenta la influencia simultánea de dos escalas: **la menor armónica con el cuarto grado ascendido** y el modo **eólico**.

## Periodo C: Segundo episodio

En las zonas tonales de **a)** influyen modos menores, pero también mayores como el caso del último tiempo del tercer compás donde se presenta el modo **Mixolidio**. En el cuarto compás podemos observar como se usan dos **modos parcialmente opuestos**: mediante cromatismos el **dórico** es contrastado con el **Lidio** desembocando en un modo **eólico con el cuarto grado ascendido**. En el quinto compás de la frase aparece un acorde disminuido y se usa su cualidad para modular siendo primero el **tercero mixolidio de la menor** y después el **quinto frigio de fa menor** ocurriendo así una modulación por acorde común. A partir de este punto el discurso musical presenta varias modulaciones pasando de **fa menor** a **mi bemol mayor** en el séptimo compás. En el octavo compás encontramos el acorde de **re sostenido aumentado** que por sus cualidades simétricas puede ser pensado como **si aumentado** que resulta ser quinto grado de **mi locrio**. Después por medio de cromatismos en la voz superior se modula por acorde común a **fa locrio** el cual resuelve a **fa# locrio** que finalmente resuelve a un **sol menor**. Nótese como esta tonalidad se conservará durante el resto de **C** y parte de **A2**. Llama la atención como esta tonalidad se siente como si fuese la tonalidad principal de la obra a pesar de estar un tono abajo. Este efecto se logra por causa de las modulaciones cromáticas por acorde común del último compás de **a)** de **C** que se hicieron notar anteriormente ya que al acender cromáticamente generan la ilusión auditiva de llegar a la tonalidad principal.

En el primer compás de **b)** notamos como aparece la nota **sol bemol**, pero si la enarmonizamos podemos pensarla como **fa sostenido** y podemos deducir que el modo que influye en ese compás es el **frigio con séptimo grado ascendido**. En el cuarto compás de la frase podemos notar como cada octavo hay un cambio en el grado tonal destacando el que ocurre en el tercer tiempo por tratarse de un **acorde cuartal** que sin embargo antecede a un séptimo grado reforzándolo cadencialmente hasta llegar al quinto compás donde la zona de dominante se hace más evidente con el **quinto éolico en primera inversión de triada**. En el sexto compás aparece la nota **do sostenido**, pero si la enarmonizamos podemos entenderla como **re bemol** que es la quinta disminuída de **sol** y que, por lo tanto, indica que la frase está influida por el **locrio**. En el último tiempo del compás aparece otro **acorde cuartal** que nuevamente refuerza cadencialmente al **séptimo grado**. En el último tiempo del compás aparecen las notas **do sostenido** y **re becuadro** en el mismo acorde que, en esta ocasión, producen un **quinto grado en primera inversión de séptima** influido por el modo **éolico con el cuarto grado ascendido**.

A pesar de que pertenece a la frase debido al calderón del último acorde del séptimo compás y la respiración el octavo compás parece un apéndice; sin embargo, este compás le da simetría a **b)** y sirve de nexo para ir a la última reexposición de la obra. Aunque en este compás hay una melodía sin armonizar el diseño melódico nos sugiere que el sexto grado es el de mayor influencia.

## Periodo A2: Segunda reexposición

The musical score for Periodo A2: Segunda reexposición is presented in three staves. The first staff is a single treble clef. The second and third staves are grand staves. The music includes various chords and melodic lines with triplets and other rhythmic markings. Chord symbols are written below the notes in red and black. The first staff has a blue 'A2' above it. The second staff has 'a)' and 'b)' above it. The third staff has 'c)' above it.

En esta segunda reexposición el compositor realiza algunos procedimientos usuales de la forma fuga pues experimenta un procedimiento polifónico: en **a)** introduce una imitación al sujeto de la fuga que modula para regresar a la tonalidad original de la pieza (*la menor*). Después en **b)** hace una imitación en espejo del sujeto y en **c)** contrasta el sujeto original con su imitación al espejo pero en el segundo tiempo del segundo compás de **c)**, dichas melodías dejan de ser imitadas para hacer un enlace armónico por medio de una **oncena justa** que insinúa un **primer grado en segunda inversión de triada**.

## Periodo D: Episodio final

The musical score for Periodo D: Episodio final is presented in two staves. The first staff is a single treble clef. The second staff is a grand staff. The music includes various chords and melodic lines with triplets and other rhythmic markings. Chord symbols are written below the notes in red and black. The first staff has a blue 'D' above it. The second staff has 'a)' above it.

La última parte de la obra da la sensación de flotar en una atmosfera etérea debido a los arpeggios que revelan una línea tonal muy definida y colorida debido a que **a)** es una breve síntesis de los recursos armónicos usados hasta el momento como son los **modos alterados** y las **inversiones** de toda clase destacando las de **acordes ampliados**.

III<sup>6</sup><sub>co+4</sub> VI<sup>2</sup><sub>Mar</sub> III<sup>6</sup> V<sub>co</sub> III<sup>6</sup> V<sub>III<sup>6</sup></sub> V VI<sub>2</sub> V

poco meno mosso

VI<sub>2</sub> I<sub>VI<sub>2</sub></sub> V<sub>tri</sub> VI<sup>1</sup><sub>co</sub> IV<sub>2</sub> III<sub>2</sub> III<sub>2</sub> III<sub>2</sub> II<sub>2</sub> IV<sub>2</sub> II<sub>2</sub> I<sub>2</sub> I<sub>IV</sub> I VII<sup>6</sup><sub>tri+7</sub>

En **b)** los acordes cambian de ser tocados como arpeggios a ser tocados como sonidos simultáneos separados del bajo lo que cambia la sensación de flotar a una sensación cada vez más pesada que pudiera ser acentuada con un **ritardando** que pareciera estar implícito, en el **poco meno mosso** el grado tonal cambia simultáneamente al ritmo hasta llegar a la segunda rotación del acorde suspendido del primer grado que, actuando como dominante, nos regresa a la tónica con un acorde de quintas quedando de esta manera totalmente definida la **cadencia auténtica** hacia un acorde de **quinta justa** y posteriormente a **Am**.

## Capítulo II

### Homenaje a Heitor Villa-Lobos

Homenaje a Heitor Villa-Lobos<sup>15</sup> fue escrita en 1987 y está dedicada a Juan Helguera. Consta de un movimiento escrito a manera de una fantasía o capricho, es decir, se trata de una obra con una forma única pues está compuesta por cinco periodos distintos:

A = a) b)

B = a) b) c)

C = a) b) c)

D = a) b) b1)

E = a) b)

Para esta composición el autor usó material proveniente de la obra para guitarra de Heitor Villa-Lobos.

#### Periodo A

En primer lugar llama la atención que la obra comienza en un acorde **CMaj7**, sin embargo este acorde resulta ser el sexto grado de la tonalidad que es *mi menor*. Hay un contraste entre el **sexto grado eólico** que se presenta en el primer compás y el **sexto grado de la menor armónica** que se presenta en el tercer compás. El material melódico del inicio es una reelaboración del **Preludio N°4** del compositor brasileño, sin embargo los acordes en movimiento paralelo recuerdan a su **Preludio N°3**. En el compás siete hay una modulación por acorde común al quinto grado de la tonalidad, pero la frase concluye con el primer grado en primera inversión.

<sup>15</sup> La obra fue publicada con el título de “Homenaje a Heitor Villalobos”, pero en concordancia con las actuales reglas ortográficas del portugués el apellido del célebre compositor brasileño debe escribirse “Villa-Lobos”.

♩ = ± 92

VI<sub>11</sub> eo

III<sub>2</sub> fri

I eo7-4

*poco a poco rall.*

I I I I=IV VII<sub>3</sub> mar  $\frac{6}{2}$  7

I<sub>loc</sub> VI<sub>do</sub>=VII<sub>Jo</sub> VII<sub>2</sub> fri

El arpeggio que se usa en los diez primeros compases de **b)** nos recuerda al **Estudio N°1**. Aunque todos los grados tonales que se definen en estos arpeggios pertenecen a la **zona de tónica** son disonantes por el uso del tritono. También hay una tensión rítmica debida al cambio de compás.

En los compases once y doce aparecen unos ligados que, a diferencia de los anteriores, insinúan una nueva tónica cada octavo, pues a cada tónica le corresponde una sensible de un dieciseisavo que le antecede. Después de una modulación por nota común el discurso se torna parecido al de la frase anterior por el uso de acordes paralelos que en esta ocasión, dibujan un **acorde de séptima disminuída**. En contraste con la primera parte de la frase el último acorde parece reposar en la zona de tónica debido a su estructura interválica aunque en realidad en un acorde de **séptimo grado frigio** que deja la frase abierta.

## Periodo B

The musical score for Periodo B consists of three staves. The first staff begins with a tempo marking of  $\text{♩} = \pm 103$  and contains several triplet figures. Chords are indicated as  $I_{eo}$  and  $VII_{mar}$ . The second staff continues the triplet patterns and includes chords  $V$ ,  $VII_{\sharp}^6$  (marked *crescendo*),  $IV$ ,  $VII_{\flat}^{\sharp}$ ,  $VII_{\flat}^6$ ,  $T$ ,  $VI$ , and  $VII=III_{mar}$ . The third staff features a trill marked *arm. XII* and chords  $III_2$  and  $I_{eo}^7$ , with a dynamic marking of *mf*.

El acorde de dominante del periodo anterior resuelve a la tónica en el primer compás de este periodo. El segundo tiempo del compás rompe con el ritmo en tresillos aunque paradójicamente es el que prevalecerá en esta frase, además hay una campanela.

Hay una aparente modulación a *la menor* que es sugerida por la manera en que está escrita la pieza, sin embargo en el décimo compás la sensación de resolución a **primer grado** es modificada debido al **fa becuadro** lo cual provoca la sensación auditiva de **sexto grado**. A partir de ese momento sucede una modulación por acorde común hacia el primer grado de *mi menor*.

The musical score for the phrase consists of two staves. The first staff has a tempo marking of  $\text{♩} = \pm 72$  and shows chords  $I_{\sharp}^{\flat}$  and  $VI^{\flat}$ . The second staff includes a trill marked *arm. XII* and chords  $III_2$  and  $I$ . There are also vocalizations *do eo* and *fri* written below the notes.

La frase **b)** es un antecedente del uso de material proveniente del **Preludio N°1** que posteriormente será usado en otros periodos sólo que en vez de tener las tres primeras cuerdas al aire repetidas sucede un canto en las tres últimas cuerdas.

Musical score for guitar in G major, featuring five staves of music with various chords and techniques. The first staff shows a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff includes chords I Mix, V fri, and VI Li. The third staff includes VI Li, VI mar, and V fri+7. The fourth staff includes IV Li and features sixteenth-note arpeggios marked with '6'. The fifth staff includes I eo+4 and features ten-note arpeggios marked with '10', ending with a fortissimo (ff) dynamic and a fermata.

Los arpeggios de c) son muy similares a los que aparecen en el **Estudio N°8** y en el **Estudio N°11** pues construyen una melodía en las cuerdas graves. Las armonías que se generan son resultado de mover una posición fija a través del diapason como en muchas de las obras de Heitor Villa-Lobos. En el desarrollo de la frase se puede notar como al subdividir el tiempo en más partes se genera una sensación de densidad que culmina en el fortissimo del último compás.

## Periodo C

The image displays a musical score for a piece in G major, 2/4 time, marked *con tenerezza*. The score is divided into three systems. The first system shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of  $\text{♩} = \text{♩} \text{ } \text{C}$ . The second system contains a melodic line with guitar tablature (numbers 0, 2, 3, 4, 5, 7) and chord diagrams for  $V_{eo}$  and  $VII_{acus}^{\sharp}$ . The third system, marked *ritardando*, includes a melodic line with a fermata and a final chord diagram for  $I$ . The chord diagrams are:  $V_{eo}$  (G major, open strings),  $VII_{acus}^{\sharp}$  (F#7, 2-3-4-5),  $I_{\sharp}^5$  (G major, 2-3-4-5),  $VII_{acus}$  (F7, 2-3-4-5),  $V$  (D major, 2-3-4-5),  $I$  (G major, open strings),  $VII_{acus}$  (F7, 2-3-4-5),  $IV_{eo+\sharp}$  (C major, 2-3-4-5), and  $V$  (D major, 2-3-4-5). The *ritardando* section includes  $VII_{acus}^{\flat}$  (F7b9, 2-3-4-5),  $VI_{II}^{Jo-5}$  (E minor, 2-3-4-5),  $II^{\flat}$  (D minor, 2-3-4-5),  $V_{eo}$  (G major, open strings),  $I_{\sharp}^{\flat}$  (G major, 2-3-4-5), and  $I$  (G major, open strings).

En **a)** persiste el ritmo del choro.<sup>16</sup> La armonía de este pasaje se caracteriza por el uso del **trítono** ya sea como **cuarta aumentada** o como **quinta disminuida**. Destaca en el compás nueve el movimiento de acorde de **tónica en segunda inversión de séptima** al acorde de **séptima en estado fundamental** que provoca la ilusión auditiva de una cadencia auténtica simple.

<sup>16</sup> Llanto, Estilo de música popular instrumental derivado de danzas europeas considerado como el primer género musical urbano de Brasil caracterizado por su ritmo sincopado y, paradójicamente, su carácter alegre. Para más información ver: [www.sibertrans.com/trans/trans2/canzio.htm](http://www.sibertrans.com/trans/trans2/canzio.htm), página de la Revista Transcultural de Música.

El primer compás de **b)** hace una variación del tema del **Preludio N°4** expuesto anteriormente que consiste en una escala descendente. El último acorde del segundo compás es el enlace entre *mi menor* y *sol mayor*. A partir del tercer compás cambia el pulso y se va generando una melodía en el bajo que recuerda una vez más al **Preludio N°1**. El *stacatto* en los acordes superiores paralelos no está escrito en el manuscrito.

Los primeros seis compases de **c)** sirven de puente para llegar a otra variación del tema principal del **Preludio N°1**. Destaca el uso de los 3 modos menores de la tradición gregoriana. El último acorde de la frase que se presenta en **segunda inversión de triada** modula a *la menor*.

## Periodo D

I VI I VI V VI II fri

IV III M-2 I fri VI IV VI

Este periodo contrasta con el discurso anterior y desarrolla una melodía que establece un dialogo donde el compositor incluye material nuevo que se caracteriza por el uso de un **modo mayor no definido** con un **segundo grado descendido**.

VII IV II M-2 III loc III IV II VI loc IV V III fri+7 IV

1. 2.

II VII eo I loc III VI do (I) fri

arm. XII

(VII = III) eo

En la frase **b)** se resuelve varias veces hacia el **tercer grado** dando una sensación de estar en la tonalidad de **do mayor**, aunque en su primera casilla el uso de la nota **sol sostenido** devuelve la sensación auditiva de **la menor**. En la segunda casilla el desarrollo armónico conduce a la nota **sol becuadro** que sirve de elemento común para regresar a la tonalidad inicial de la obra.

## Periodo E

**E** Tempo primo

VI III I VII<sub>do</sub> V VI<sub>eo</sub> I VI<sup>9</sup>/<sub>5</sub> = II<sup>9</sup>/<sub>5</sub> fri+7

V<sub>eo</sub> VII<sub>3</sub> mar VI<sub>3</sub> loc II fri I = V<sub>eo</sub> IV I<sup>6</sup> = VII<sup>6</sup> fri VII<sub>3</sub> mar 6 7

I<sub>loc</sub> do VI = VII Jo VII<sub>2</sub> fri

La frase **a)** es la reprise de la primera frase del **Periodo A**, pero no es del todo igual ya que hace sutiles variaciones armónicas con respecto a **a)** de **A** y sólo retoma algunos de los motivos expuestos anteriormente.

$\text{♩} = \pm 92$   
*como un ricordo pieno di tenerezza*

I I<sup>6</sup>/<sub>4</sub> eo I VI I<sup>6</sup>

I I<sup>6</sup> fri I VI<sub>do</sub> I<sup>6</sup> I

arm. XII

En **b)** se reexpone la frase **c)** de **C**, pero esta vez se resuelve a la tónica en estado **fundamental** para concluir con la obra.

## Capítulo III

### Tres imágenes introspectivas

Esta obra está dedicada a Antonio Corona y a Conchita Avellán y data de 1984. Originalmente, en el manuscrito, estaba escrita sin compases. La obra está compuesta por frases líricas y libres, sin embargo, en la edición aparece escrita con compases.

La armonía de esta obra parece estar cercana al estilo de Alexander Scriabin pero con un paralelismo sutil al pensamiento musical de Candelario Huízar pues la segunda imagen recuerda a los movimientos lentos de sinfonías como “Cora” u “Oxpanixtli”.

También se le puede considerar una obra nacionalista pues usa en su tercer movimiento una melodía de un antiguo pregón del lago de Texcoco.

### Primera imagen

A = a) b)

B = a) b) c) d) e)

A = a) b)

### Periodo A

The musical score for the first image, Periodo A, is written in a single system with a treble clef. The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of  $\text{♩} = \pm 80$ . The score consists of four staves of music. The first staff begins with a blue triangle symbol and the tempo marking. The music features a prominent triplet melody in the upper voice. Chords are indicated by Roman numerals (I, IV, V, VI) and some are marked with "loc" (local) or "fri" (fritón). The second staff continues the melody with similar triplet patterns. The third staff shows a change in the lower voice with chords like V<sup>13</sup> and I<sup>5</sup>. The fourth staff concludes the period with a "rall." marking and a final chord marked "I (I=V)" and "Fin".

Este fragmento tiene en su voz superior una llamativa melodía que se va desarrollando de manera muy libre con un tresillo muy insistente que parece ser el elemento más importante del tema. Predomina el modo menor pero es usado con alteraciones.

## Periodo B

**B**

The musical score for Periodo B is written in treble clef and consists of four staves. The first staff begins with a blue 'B' above the staff. The notes are marked with red boxes and have red chord symbols below them: VII<sup>fri</sup>, V<sup>6</sup><sub>4</sub>, II, IV, V<sup>7</sup><sub>5</sub> fri+7, and I<sup>Mix-2</sup>. The second staff is divided into two parts, 'a)' and 'b)'. Part 'a)' contains notes with red boxes and chord symbols: IV<sup>6</sup><sub>4</sub>, I<sup>fri</sup>, I<sup>2</sup>, V<sup>6</sup>, III, III<sup>Mar</sup>, and I<sup>fri</sup>. Part 'b)' contains notes with red boxes and chord symbols: III<sup>3</sup>, III<sup>6</sup><sub>5</sub> eo, III<sup>9</sup> fri, III<sup>6</sup><sub>5</sub> eo, III<sup>9</sup> fri, II<sup>2</sup>, III<sup>9</sup>, and II<sup>2</sup>. The third staff continues with notes and red boxes, with chord symbols: III<sup>3</sup>, III<sup>6</sup><sub>5</sub> eo, III<sup>9</sup> fri, III<sup>6</sup><sub>5</sub> eo, III<sup>9</sup> fri, II<sup>2</sup>, III<sup>9</sup>, and II<sup>2</sup>. The fourth staff, labeled 'b)', shows notes with red boxes and chord symbols: III<sup>9</sup>, II<sup>9</sup>, and I<sup>2</sup>. The score includes various articulations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).

La altura de la primera nota de este periodo es la misma que la del armónico del periodo anterior para lograr un cambio de timbre. En el séptimo cuarto de **a)** aparece el **quinto grado con novena en primera inversión**. En el séptimo cuarto de **b)** empieza un contraste entre 2 octavos y tresillo de negra que es característico del tema de **A**. La frase **b)** termina con un primer grado frigio en tercera inversión.

En el tercer cuarto de c) aparece el cinquillo como nuevo elemento rítmico en el desarrollo de la obra y a partir del noveno cuarto se hace una disminución rítmica del tema principal de A. Las cadencias del comienzo de d) no siguen patrones comunes por lo que provocan una sensación de inestabilidad tonal.

En la frase e) nuevamente se usa el cinquillo y se contrasta con el seisillo en forma de arpeggio. En el quinto cuarto se presenta el modo mixolidio con quinta disminuida lo cual le da una sensación de tensión al primer grado.

## Segunda imagen

A = a) b)  
B = ||: a) b) a) c) a1) a2) :||  
C = a) b) c)  
A = a) b1)

### Periodo A

Musical score for Periodo A, featuring a single melodic line with guitar chords and performance markings. The tempo is marked  $\text{♩} = \pm 72$ . The score includes triplets, a *mar.* (marcato) marking, and a *rall.* (rallentando) marking. The chords are: I<sup>eo</sup>, IV<sup>4</sup><sub>1</sub> I, VI<sup>6</sup>, II<sub>2</sub> I, II<sup>3</sup>, III<sup>6</sup>, I<sup>3</sup>, V, III<sup>6</sup><sub>2</sub>, II, V, VI<sup>6</sup><sub>3</sub>, V, V, I. The phrase is marked "Para fin" and ends with "Fin".

La frase a) está en *re menor* y predomina el uso de la nota **D** como pedal. Hay pocos cambios armónicos pues sólo hay dos voces. El fragmento está en modo menor predominando el eólico pero presentándose la menor armónica en el décimo cuarto de la frase.

### Periodo B

Musical score for Periodo B, featuring a single melodic line with guitar chords and performance markings. The score includes triplets and various performance markings. The chords are: III=VI<sup>mar+4</sup> V, III<sup>6</sup>, I<sup>3</sup> *fri mar+4*, VII III, VI<sup>7</sup>, VI V, III<sup>6</sup>, I<sup>3</sup> *do+4*, V, VI<sup>mar+4</sup> V, III<sup>6</sup>, VI V, III<sup>6</sup>, VI V, III<sup>6</sup>. The phrase is marked "arm. XII" and ends with "Fin".

En **B** se presenta una modulación al quinto grado. Este periodo está hecho de frases que se intercalan en modo de pregunta y respuesta haciendo un diálogo entre a), y sus variaciones, b) y c).

## Periodo C

The musical score for Periodo C is presented in three staves. The first staff shows a treble clef and a common time signature (C). The second staff begins with a treble clef and a common time signature, featuring a melodic line with notes: G<sub>5</sub>, A<sub>5</sub>, B<sub>5</sub>, C<sub>6</sub>, B<sub>5</sub>, A<sub>5</sub>, G<sub>5</sub>, F<sub>5</sub>, E<sub>5</sub>, D<sub>5</sub>, C<sub>5</sub>, B<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>. Chords are indicated below the staff: I (G major), fri (F major), Jo-5 (G major), fri+7 (F major), and do-5 (G major). The third staff continues the melodic line with notes: G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>, B<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>, D<sub>4</sub>, C<sub>4</sub>, B<sub>3</sub>, A<sub>3</sub>, G<sub>3</sub>. Chords are indicated below the staff: fri+7 (F major), VI<sub>6</sub><sup>5</sup> (F major), VI<sub>7</sub><sup>5</sup> (F major), CI (G major), and CII (G major). The score includes performance markings such as 'poco rall.' and 'D.C. al Fin'. The final chord is labeled as I<sub>4</sub> Jo = V<sub>4</sub> mar.

Este periodo comienza con una enigmática melodía que parece ser atonal, pero simplemente está influida por varios modos alterados tanto mayores como menores e incluso culmina con una cadencia rota en el último medio de **b)** donde se puede apreciar el sexto grado eólico en primera inversión de séptima. Este mismo grado cambia a posición fundamental en **c)** para culminar con un primer grado en segunda inversión de triada que se convierte en quinto grado para reexponer A.

## Tercera imagen

A = a) b) c) d)

B = a) a1) b) c) a2) b1) d) c1) e) f) c1) a3) b1) d1) c2) e) f1) c3)

### Periodo A

The musical score for Periodo A is presented in four staves. The first staff begins with a tempo marking of  $\text{♩} = \pm 80$  and a key signature of one sharp (F#). The first three chords are boxed in red and labeled with Roman numerals:  $\text{Li Jo}$ ,  $\text{I IV VII}$ , and  $\text{I IV V}$ . The fourth chord is also boxed and labeled  $\text{V I IV}$ . The score includes various guitar techniques such as triplets, arpeggios, and a trill marked "arm. XII". The final chord is boxed and labeled  $\text{I 6 M 4 m}$ . The second staff contains a section labeled "a)" with a red box around a chord labeled  $\text{VII}$  and another labeled  $\text{V cor+4}$ . The third staff features several triplets and chords labeled  $\text{III 9 do}$ ,  $\text{VI 5 fri 2 do}$ ,  $\text{III 9 do}$ ,  $\text{VI 5 fri 2 do}$ , and  $\text{III 9 do}$ . The fourth staff contains triplets and chords labeled  $\text{VI 5 fri 2 do}$ ,  $\text{III 9 do}$ ,  $\text{VI 5 fri 2 do}$ ,  $\text{III 9 do}$ ,  $\text{II 2 cor+4}$ ,  $\text{I}$ , and  $\text{II}$ . A section labeled "b)" is also present at the end of the fourth staff.

Los primeros acordes de **a)** están en tres zonas tonales al mismo tiempo, pero curiosamente el primer grado de la tonalidad está presente los tres acordes. Posteriormente el último de ellos es tratado usando una fórmula de arpeggio parecida a la del Estudio 1 de Heitor Villa-Lobos. Para este punto se puede apreciar que el tratamiento de la armonía corresponde al “acorde místico” planteado por el compositor ruso Alexander Scriabin. A veces hay más de un modo influyendo al mismo tiempo.

Al final de **a)** hay una ilusión auditiva de que se termina en una cadencia que resuelve a tónica, pero como podemos observar, se trata de una consonancia suave de séptimo grado.

La frase **b)** está constituida por acordes que se intercalan con la sexta cuerda al aire. El movimiento armónico se da entre grados pertenecientes a la zona de tónica y, sin embargo al escuchar estos acordes, la tonalidad está ausente.

The image shows a musical score with four staves. The first staff contains a melodic line with various accidentals and a red box around the final note. The second staff has the lyrics "eo M m" and a red box around a triplet of notes. The third staff has the lyrics "eo do" and a red box around a triplet of notes. The fourth staff has a red box around a triplet of notes. Harmonic analysis is provided below the staves, including Roman numerals (I, III, V, II, I<sub>4</sub>) and figured bass notation (M-2, Li, V<sup>11</sup> loc, V<sup>11</sup> loc, I<sup>4</sup> IV eo, I<sub>4</sub> M). The analysis also includes a "6" above the first staff and a "d)" above the fourth staff.

Las frases **c)** y **d)** están compuestas por motivos derivados del material de las 2 frases anteriores. A pesar de terminar en primera inversión se asienta sutilmente la tonalidad de *La mayor*.

**Periodo B**

The musical score for Periodo B consists of a single treble clef staff. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = \pm 69$  and the instruction *cantabile*. The score is divided into several measures, some of which are marked with Roman numerals: III, I, VII, VI, II. There are also markings for *arms-* and *II*. The tempo changes to  $\text{♩} = \pm 132$  and then to  $\text{♩} = \pm 84$ . The score includes various rhythmic values, including triplets and slurs, and is annotated with dynamic markings and articulation marks.

El **A** pareciera ser una especie de preludio de este fragmento musical. Está construido en una secuencia de frases que se suceden una a otra creando una megaestructura que se repite caprichosamente aunque con el mismo material dando una sensación cíclica. Este desarrollo se hizo a partir de un antiguo pregón del Lago de Texcoco que decía con la melodía de la **frase a)**: “mercarán chichicuilotes vivos...” Sucede lo mismo que en **B** de la **Segunda imagen**: se establece un dialogo entre el pregón y otros temas.

Musical score with guitar chord diagrams and tablature. The score is divided into five systems. System 1: Tempo 80, chords VI<sup>7</sup> (er+4), I (er+4), VI<sup>7</sup> (V), II<sup>7</sup> (er), IV<sup>7</sup>, III<sup>7</sup>, II<sup>7</sup>, V<sup>7</sup>, IV<sup>7</sup>, III<sup>7</sup>, II<sup>7</sup>, V<sup>7</sup>, IV<sup>7</sup>, V<sup>7</sup>, IV<sup>7</sup>. System 2: Chords V<sup>11</sup>, IV<sup>7</sup>, III<sup>7</sup>, II<sup>7</sup>, IV<sup>9</sup>, VII<sup>9</sup>, I<sup>9</sup>, VII<sup>9</sup>, III<sup>9</sup>, II<sup>9</sup>, I<sup>9</sup>, III<sup>9</sup>, I<sup>9</sup>, II<sup>9</sup>, III<sup>9</sup>, II<sup>9</sup>, I<sup>9</sup>, VII<sup>9</sup>. System 3: Tempo 132, chords VI<sup>6</sup> (er), VI<sup>2</sup> (do), (V), V<sup>4</sup> (do). System 4: Tempo 60, chords VII<sup>2</sup>, *cantabile* II, V<sup>11</sup> (loc), VI<sup>11</sup> (er), VII<sup>11</sup> (Mix), VI<sup>11</sup> (er). System 5: Tempo 132, chords II<sup>11</sup> (er), VII<sup>11</sup> (mar), VII<sup>11</sup> (Mix), VI<sup>11</sup> (er), II<sup>11</sup> (er), VII<sup>11</sup> (mar), VII<sup>11</sup> (Mix), VI<sup>11</sup> (er), VI<sup>5</sup> (er), VI<sup>2</sup> (do).

Las frases e), f) y c1) son la culminación de una idea musical que se repite de una manera simplificada a partir del pregón en a3).

De nuevo se repite e) y la variación f1). Finalmente la obra termina en c3) con un acorde suspendido **Asus4**.

## Capítulo IV

### Atardecer en el Jardín Borda

Esta obra fue escrita en 1951 y está dedicada a Yolanda Navarro.

A = a) b)

B = a) b) c)

C = a) b) a1)

A1 = a) b)

#### Periodo A

The musical score for 'Atardecer en el Jardín Borda' is presented in four staves. The first staff is marked 'en Re' and 'Lento'. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords: (V), VII<sup>ret-4</sup>, V<sup>13</sup><sub>mar</sub>, I<sup>5</sup><sub>en</sub>, IV, II<sup>13</sup><sub>ret-7</sub>, VII<sup>9</sup>, and I. The second staff includes a 'voz superior arms. 8va.' instruction and continues with chords VII<sub>mar</sub>, III<sup>6</sup>, VI<sup>6</sup>, II, and I, with a 'con dolore' marking. The third staff starts with a mezzo-forte (*f*) dynamic and contains chords III<sup>5</sup>, VI, I, IV, I, IV, and VI<sup>5</sup>. The fourth staff begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*), and ends with chords I<sup>5</sup><sub>en</sub>, II<sup>13</sup>, and VI<sup>5</sup>. The score is annotated with various guitar techniques such as 'mar' (murmur) and 'ret-7' (retarded 7th).

Este periodo empieza con la exposición del tema anacrúsico de cuatro compases en que se basa toda la obra. Los siguientes 4 compases corresponden a una variación del tema principal.

La **frase b)** introduce un material nuevo. Se mantiene en el modo frigio con séptima mayor y termina en cadencia rota.

## Periodo B

The musical score for Periodo B consists of five systems of guitar notation. Each system begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first system is marked 'c III' and '10', with dynamics 'pp' and 'dolce e misterioso'. It features three measures of arpeggiated chords, each with a '10' above it. The second system is marked 'c I' and '10', with dynamics 'p' and 'simile'. It features three measures of arpeggiated chords, each with a '10' above it. The third system is marked 'c III' and '10', with dynamics 'p' and 'sempre mesto'. It features three measures of arpeggiated chords, each with a '10' above it. The fourth system is marked '11' and '11', with dynamics 'p' and 'sempre mesto'. It features two measures of arpeggiated chords, each with an '11' above it. The fifth system is marked 'c IV' and '9', with dynamics 'p' and 'sempre mesto'. It features two measures of arpeggiated chords, each with a '9' above it. The score includes various fingerings (I, II, III, IV, V) and dynamics (pp, p, simile, sempre mesto) throughout.

Los arpeggios de este fragmento musical son parecidos a los encontrados en el **Estudio 11** de Heitor Villa-Lobos y, aunque se logran con la misma digitación en diferentes posiciones, el acorde es el mismo pero con distintas funciones tonales. La melodía se desarrolla en octavas paralelas para desembocar en un acorde de segundo grado del Lidio con segundo descendido. Nótese como el **E<sub>b</sub>** esta escrito como un **D#**.

**Periodo C**

The musical score for Periodo C consists of five staves of music. The first staff begins with a common time signature (C) and a dynamic marking of *p lejano y misterioso*. The second staff includes the instruction *arm. XII* and a *pp* marking. The third staff features a *ev* marking. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff concludes with a *pp* marking and a final chord. Red boxes highlight specific notes and chords throughout the score.

Es notoria la influencia de la música del caribe en este fragmento pues está en ritmo de habanera y en **b)** usa un fragmento de una de las melodías más conocidas de la trova yucateca que es Peregrina de Ricardo Palmerín. Es notable el uso insistente del intervalo de segunda.

**Periodo A1**

The musical score for Periodo A1 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with several chords indicated by red boxes and labels: I, II fri, I, II, and V<sup>co+4</sup> co II. The second staff continues the melody with chords IV<sup>loc</sup>, V, IV, V, I fri, and VII. The third staff is divided into two parts, 'a)' and 'b)', with chords I, VII<sup>co+4</sup>, V<sup>13</sup> mar, I<sup>6</sup> co, IV, I<sup>6</sup> fri, and VII<sup>6</sup>. The fourth staff, labeled 'voz superior arms. 8va.', contains chords II<sup>2</sup> co, VII<sup>co+4</sup>, III<sup>6</sup> mar, VI<sup>2</sup>, II, and I. Performance markings include dynamics like *p*, *pp*, and *mf*, and articulation like accents and slurs.

Este periodo es una fusión entre los periodos A y B, pero al final prevalece el tema con el que inicia la obra.

## Capítulo V

### Homenaje a Manuel M. Ponce

Esta obra fue escrita en 1956. En el manuscrito aparece como “Tema y variaciones”, sin embargo, su título original era “Proyecciones”. A petición de Selvio Carrizosa, a quien está dedicada esta pieza, el título se cambió a “Homenaje a Manuel M. Ponce” pues la conoció el año del 25 aniversario luctuoso de Manuel M. Ponce. Curiosamente se puede notar la influencia de Ponce tanto en la forma musical, que fue una de sus predilectas, como en el color armónico<sup>17</sup>. Esta pieza fue distinguida por la sociedad guitarrística italiana con una mención honorífica. Obsérvese la complejidad y belleza de sus cadencias.

**A** = ||:a):|| ||:b):||  
**A1** = ||:a):|| ||:b):||  
**A2** = ||:a):|| ||:b):||  
**A3** = ||:a):|| ||:b):||  
**A4** = ||:a):|| ||:b):||  
**A5** = ||:a):|| b) b1)

#### Periodo A

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of four staves of music. The first staff is marked with a tempo of  $\text{♩} = \pm 116$  and a dynamic of *mf*. The music is in 4/4 time and starts with a treble clef. The score is annotated with various guitar techniques and chord symbols. Red boxes highlight specific notes and chords. The chord symbols include I<sup>co</sup>, VI, III<sup>6</sup> mar<sup>6</sup>, III<sup>4</sup>, I, III<sup>6</sup> tri+7, VII<sup>2</sup> do, I<sup>6</sup>, I<sup>2</sup> tri+7, II, I<sup>6</sup> mar do, VII<sup>2</sup>, I<sup>6</sup> mar do, I<sup>6</sup> mar do, II tri+6, VII<sup>2</sup> tri+7, V<sup>co</sup>, I, VII<sup>2</sup> tri+7, V tri, III<sup>6</sup>, VI, II, I, V, I, V, VI<sup>6</sup>, and I. The score also includes dynamic markings like *f* *enérgico* and *pp*, and articulation marks like *staccato* and *acc.*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Este periodo, como es usual, expone el tema principal de la obra el cual comienza con unos acordes tocados en *stacatto* y expone una sucesión de acordes aumentados que, como es usual, dan una sensación momentánea de atonalidad. La frase **b)** tiene un contorno melódico más elaborado y termina usando los primeros fragmentos de **a)**.

<sup>17</sup> Escuchar el “Preludio, tema, variaciones y fuga” de Manuel M. Ponce.

## Período A1

**A1 Variación I**  
Poco meno e cantabile

The musical score for Variation I consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a sequence of chords: II<sup>mel</sup>, V, VII, VI<sup>eo</sup>, I<sup>6</sup>, IV, eo-4, III<sup>6</sup>, II, V<sup>mel</sup>, VII, VI<sup>eo</sup>. The second staff continues with IV, III<sup>mar</sup>, II, III<sup>6</sup>, VI<sup>6</sup>, V<sup>eo</sup>, III<sup>6</sup>, I, VI<sup>6</sup>, IV, V, IV<sup>6</sup>, V, IV<sup>7</sup>, I. The third staff includes I<sup>eo</sup>, VII, IV, V<sup>mar+4</sup>, II, V<sup>6</sup>, I, VII<sup>mar</sup>, fri+7, II, IV<sup>eo+4</sup>, I, V<sup>13</sup>, mar, I. The fourth staff concludes with I. Annotations include 'II mel poco rit.', 'a)', and 'b)'. Fingering numbers are provided for many notes.

En esta variación las notas en *estacato* en compás de **cuatro cuartos** se transforman en notas en *legato* acentuadas en **tres cuartos**. En la frase **b)** destacan al oyente los intervallos de segundas en movimiento paralelo.

## Periodo A2

**A2 Variación II**

The musical score for Variation II consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a sequence of chords: Veo, I<sup>9</sup>, V<sup>7</sup>, III, IV, I<sup>6</sup>, VII, VI<sup>6</sup>, III, VII<sup>6</sup>. The second staff continues with I<sup>6</sup>, II, V<sup>6</sup>, VI, III<sup>6</sup>, V<sup>fri</sup>, I, VI. The third staff includes Veo, IV<sup>6</sup>, V, I, V, I, VI<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>, I, VI<sup>6</sup>, V, I. The fourth staff concludes with I, II, III, VI<sup>mar</sup>, VII<sup>eo</sup>, I, III, IV, V<sup>mel</sup>, I. Annotations include '3' (triplets) and 'a)', 'b)'. Fingering numbers are provided for many notes.

En esta variación el tresillo aparece como elemento unificador del material de esta sección a tal punto que en b) es la figura más destacada. Este efecto rítmico le aporta movimiento y dramatismo al tema original y evoca una giga.

## Periodo A3

**A3** Variación III  
♩ = ± 66

*p melancólico*

*rallentando*

**C II**

*b)*

El sonar gallardo y elegante de esta variación insinúa el andar de una zarabanda. Empieza en modo menor y en **b)** la última cadencia recae en un acorde mayor.

## Periodo A4

### A4 Variación IV

♩ = 80

*molto cantabile*

The musical score consists of four staves of music in 3/4 time, marked *molto cantabile*. The tempo is indicated as ♩ = 80. The music is written in a minor mode and features a tremolo effect. The figured bass notation is as follows:

Staff 1: I<sup>co</sup> III<sup>6</sup> VII V III<sup>5</sup> I<sup>6</sup> II VII<sup>6</sup>mar I

Staff 2: III V<sup>co</sup> VII<sup>6</sup> VI<sup>6</sup> V<sup>6</sup>mar V IV<sup>6</sup> III<sub>2</sub> IV<sup>7</sup> III

Staff 3: I<sup>7</sup> VI I<sup>5</sup> II<sup>7</sup> I<sup>5</sup> I<sup>7</sup> I<sup>6</sup> I<sup>7</sup> I<sup>5</sup>

Staff 4: I<sup>5</sup> I<sup>7</sup> I<sup>6</sup> I<sup>7</sup> I<sup>6</sup> I<sup>7</sup> I<sup>6</sup> III I<sup>7</sup> V

Esta ocasión el tema es transformado en un trémolo en modo menor. Se trata de un contrapunto sencillo de dos voces que insinúa acordes que a veces aparecen en inversión.

c III

I<sup>vo</sup> III<sup>6</sup> VII V III V III I VI I III I  
 II IV<sup>+</sup> IV IV<sup>+</sup> I III<sup>mar</sup> VI III I VI  
 I<sup>vo</sup> 2 VI I<sup>Mtr</sup> 2 I VI I<sup>+</sup> IV VI  
 I IV I III IV<sup>+</sup> II<sup>tr</sup> I III  
 IV<sup>+</sup> II I III I II I III  
 I<sup>M</sup> *poco rall.* b)

La frase b) concluye, como la tercera variación, en modo mayor.

## Periodo A5

**A5 Variación V**  
Allegro ♩ = ± 132

The musical score consists of four systems of music. The first system includes chords: VI<sup>6</sup> mar, I, VI<sup>6</sup> I, III<sup>6</sup>, V<sup>6</sup> III<sup>6</sup>, V<sup>6</sup> I, III<sup>6</sup>, V<sup>6</sup> III<sup>6</sup>, V<sup>6</sup>. The second system includes: VI<sup>6</sup>, I V I, VI<sup>6</sup>, VII<sup>6</sup>, III<sup>6</sup>, I. The third system includes: I, VII III, I, III, VI VII, I, III<sup>6</sup> mar+4, I, V, III eo. The fourth system includes: V. The fifth system includes: VI<sup>6</sup> mar, I, VI<sup>6</sup> I, p cresc. poco a poco, III<sup>6</sup>, V<sup>6</sup> III<sup>6</sup>, V<sup>6</sup> I, V<sup>3</sup>, I V<sup>3</sup> I. The sixth system includes: I, III<sup>6</sup>, V<sup>6</sup> III<sup>6</sup>, V<sup>6</sup> VI<sup>6</sup>, I. The seventh system includes: mel, V I, f, f, Fine b2).

El ritmo de esta variación recuerda la parte rápida de un “czárdás” que es una danza húngara muy usada anteriormente por los compositores del romántico.

## Capítulo VI

### Nocturno

Quien escuchase esta pieza sin saber quien es su autor tal vez pensaría que se trata de una obra de algún compositor español. La obra se subtitula “Homenaje a Joaquín Turina” y está dedicada a Rosario. La obra sumerge al oyente en la ensoñación inmediatamente.

A = a) b)

||:B:|| = a) b) c)

A1 = a) b)

#### Periodo A

The image shows a musical score for a piano piece titled "Nocturno". The score is written in a single system with five staves. The tempo is marked "Adagio" and the mood is "lento e misterioso". The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *dim.*, *mf*, *poco cresc.*, *cresc.*, *poco rit.*, and *ten.*. The harmonic structure is highly complex, with many chords and progressions marked with Roman numerals and figured bass notation. The score is annotated with "A", "B", and "A1" to indicate specific sections or measures. The piece concludes with a trill and a fermata.

En los primeros cuatro compases de la obra la armonía nos da una ilusión auditiva de tónica, pero al llegar al quinto compás el primer grado hace su aparición y se estabiliza la tonalidad de **re menor**. A partir de este punto se van desarrollando giros armónicos poco usuales y, aunque el movimiento de las voces es paulatino, el cambio armónico es muy denso. En **b)** una melodía muy melismática surge de la solidez de los acordes anteriores aumentando la tensión dramática poco a poco.

## Periodo B

The musical score for Periodo B consists of seven systems of music. The first system is marked 'a tempo' and 'p' (piano), featuring a melodic line with a quintuplet and a bass line with chords. The second system includes a vocal line marked 'a) cantando' and 'mf' (mezzo-forte), with a 'poco rit.' (poco ritardando) instruction. The third system is marked 'poco cresc.' (poco crescendo) and 'dim.' (diminuendo). The fourth system is marked 'p' and 'poco rit.'. The fifth system is marked 'a tempo' and 'poco più animato'. The sixth system is marked 'dim. e rit.' (diminuendo e ritardando). The seventh system is marked 'tempo primo' and 'p'.

Harmonic analysis is provided in red ink below the notes, including Roman numerals such as  $I$ ,  $II_2$ ,  $III^6$ ,  $IV^6$ ,  $V$ ,  $VI$ ,  $VII^6$ , and  $VIII^6$ . Some chords are marked with 'distaca' (distacco) and 'c' (cadenza).

Este periodo desarrolla aun más la melodía pero la lleva por otro camino tornándose su textura cada vez más polifónica interrumpida en **b)** por unos acordes arpegiados e incluyendo en **c)** el tresillo como elemento de construcción. La **frase c)** termina en cadencia plagal suspendida o abierta procediendo de un quinto grado lo cual no es un movimiento armónico común y tiende a desestabilizar la tonalidad creando un rompimiento, aunque sea por poco tiempo, de ésta.

**Periodo A1**

The image displays a musical score for 'Periodo A1' across three staves. The first staff, labeled 'a)', begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It features a melody with slurs and accents, and a bass line with chords marked with Roman numerals: VI<sup>6</sup>, V, VI, and III. The second staff continues the melody with slurs and accents, and the bass line with chords: III<sup>6</sup>, I, II<sub>2</sub>, VI<sub>2</sub>, IV, and V. It includes dynamic markings like *p*, *poco cresc.*, and *e poco rit.*. The third staff, labeled 'b)', starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It features a melody with slurs and accents, and a bass line with chords: VI<sup>6</sup>, II<sub>2</sub>, I, IV<sup>6</sup> *do mar*, V<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, III<sub>3</sub>, V<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, and I. It includes dynamic markings like *p* and *tratt.*.

Este periodo en su frase **a)** es una reexposición del tema inicial de la obra, en **b)** reexpone el material con que inicia el **Periodo B** y usa elementos de la última frase de **B** pero esta vez a frase es cerrada. En realidad no es una variante de **A** sino una combinación entre **A** y **B**.

## **Capítulo VII**

### **Tríptico**

Esta obra se subtitula “Homenaje a Silvestre Revueltas” y está dedicada a Gonzalo Salazar. Es, como su nombre lo sugiere, un ciclo de tres piezas cuyo primer movimiento es un rondó (Antecedente), el segundo una canción ternaria (Arrullo) y el tercero un capricho (Epílogo). Parece ser un ciclo sonata pero sin serlo a la manera clásica pues la forma del primer movimiento no es forma sonata.

#### **Antecedente**

**A = a) b) c)**

**B = a) b)**

**A = a) b) c)**

**C = a) b) a1)**

**A1 = a) b) c)**

**D = a) b) a) c)**

**A2 = a) b)**

## Periodo A

Musical score for Periodo A, showing six staves of music with harmonic analysis. The score is in 2/8 time with a tempo marking of quarter note = 176. The key signature has one sharp (F#). The harmonic analysis includes Roman numerals such as I 1/2, III, V7, I, III' Mix, I 1/2, III', III' IV V2, IV 1/2, V7, III6, I7, V7, I7, I 1/2, IV, II6, V, III2, IV, II6, IV, IV, and V2.

En este periodo se expone el tema principal no sólo de este movimiento sino de toda la obra como lo veremos más adelante. Armónicamente **a)** es muy sencilla pues sólo está compuesta por movimientos entre acordes de la zona de tónica (primero y tercero). El primer grado aparece en primera inversión de acorde de oncena dando la impresión de están en *mi menor* aunque, en realidad la tonalidad es *Do mayor* por el momento. Parece que en algún instante *mi menor* se volverá la tonalidad principal de la obra.

**Periodo B**

The musical score for Periodo B is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff is a short introduction with the tempo marking *dolce e teneramente*. The second staff contains a sequence of chords: IV, VII<sup>6</sup>, VII, 6, VII, 2, VII, 2, III<sup>6</sup>. The third staff continues with VII<sub>2</sub>, III<sup>6</sup>, VII<sup>6</sup> Mis, III<sup>6</sup>, VII<sup>6</sup>, III<sup>7</sup>, and includes a section labeled 'a)'. The fourth staff features I<sup>11</sup>, I<sup>5</sup>, and includes a section labeled 'b)'. The fifth staff concludes with VII<sub>2</sub> eo. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and armings are noted as 'arm. VII' and 'arm. XII'. A double bar line is present at the end of the fourth staff.

Este periodo es desconcertante en un principio pues es muy lento en relación al anterior e incluye un material totalmente nuevo que consiste en una melodía de tres cuartos seguidos que en **a)** se expone en el bajo y en **b)** como armónicos octavados en la voz aguda. La última cadencia resuelve enlazándose con el siguiente periodo que es **A** otra vez.

**Periodo A**

The image displays a musical score for 'Periodo A' in G major, 3/8 time. It consists of six staves. The first staff shows the piano introduction with a tempo marking of  $\Delta = \pm 176$ . The second staff is the guitar introduction, featuring a triplet of eighth notes. The subsequent staves show the main body of the piece, with various chord diagrams and Roman numerals (I, III, V, IV, II) indicating the harmonic structure. Some chords are marked with 'Mix' (Mixed) or 'Li' (Lick) to indicate specific playing techniques. The score concludes with a final cadence.

El **Periodo A** se repite igual que en la exposición pero con una pequeña diferencia pues se hace un calderón al final de la **frase a)**. Después de esta reexposición la obra se desarrolla con material nuevo.

## Periodo C

The musical score for Periodo C consists of four staves of music. The first staff begins with a common time signature (C) and a tempo marking of ♩ = ± 69. The second staff has a tempo marking of ♩ = ± 56. The third and fourth staves have a tempo marking of ♩ = ± 69. The music is annotated with Roman numerals and mode names in red and green, including VII, IV, III, II, V, VI, I, and VII. The modes mentioned are Jo, Li, Mar, and Mix. The score also includes dynamic markings like 'a)' and 'b)', and articulation marks like '3' and 'al)'.

Aunque el contenido melódico se presenta haciendo otros contornos podríamos asociar este pasaje con el **B**, sin embargo, hay cambios de compás que inmediatamente nos insinúan que se trata de una idea nueva, que además nos aporta nuevamente el contraste entre el **Lidio** y el **Mixolidio** lo cual es un nexo con el **A**.

**Periodo A1**

$\text{♩} = \pm 176$  **A1**  
 $\text{♩} = \pm 176$   
 $\text{♩} = \pm 176$   
 $\text{♩} = \pm 176$   
 $\text{♩} = \pm 68$   
 $\text{♩} = \pm 68$   
*Poco meno*

Esta variación de **A** desarrolla el tema incluyendo variantes armónicas y melódicas pero conservando el ritmo. Es como si el tema se contrastase consigo mismo y culminara en **c**), con un puente inspirado en **C**, que conducirá a un material totalmente distinto e inesperado pues contrasta con todo lo anterior.

**Periodo D**

The musical score for Periodo D is written in D major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = \pm 200$ . The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes several measures with triplets, indicated by a '3' over the notes. Chord symbols are written in red below the staff, including  $\text{VI}_2 = \text{VII}_2$ ,  $\text{VI}$ ,  $\text{V}$ ,  $\text{III}$ ,  $\text{V}$ ,  $\text{IV}_2$ ,  $\text{II}$ ,  $\text{I}$ ,  $\text{II}$ ,  $\text{III}'$ ,  $\text{II}'$ ,  $\text{V}'$ ,  $\text{IV}'$ ,  $\text{VI}'$ ,  $\text{IV}'$ ,  $\text{V}'$ ,  $\text{VI}$ ,  $\text{IV}$ ,  $\text{III}_2$ ,  $\text{VII}$ ,  $\text{I}$ ,  $\text{VII}_2$ ,  $\text{VI}$ ,  $\text{V}_2$ ,  $\text{III}$ ,  $\text{V}_2$ ,  $\text{IV}_2$ ,  $\text{II}$ ,  $\text{I}$ ,  $\text{II}$ ,  $\text{III}'$ ,  $\text{II}'$ ,  $\text{V}'$ ,  $\text{IV}'$ ,  $\text{VI}$ ,  $\text{IV}'$ ,  $\text{V}'$ ,  $\text{VI}$ ,  $\text{IV}$ ,  $\text{III}_2$ ,  $\text{VII}$ ,  $\text{I}$ ,  $\text{I}$ ,  $\text{I}$ ,  $\text{IV}$ ,  $\text{IV}$ ,  $\text{V}$ ,  $\text{VI}$ ,  $\text{V}'$ ,  $\text{VI}_2$ ,  $\text{V}'$ ,  $\text{I}$ ,  $\text{IV}$ ,  $\text{III}'$ ,  $\text{I}$ ,  $\text{VI}'$ ,  $\text{IV}$ ,  $\text{V}'$ ,  $\text{III}'$ ,  $\text{V}'$ ,  $\text{I}$ ,  $\text{VII}_2$ ,  $\text{VI}$ ,  $\text{V}_2$ ,  $\text{III}$ ,  $\text{V}_2$ ,  $\text{IV}_2$ ,  $\text{II}$ ,  $\text{I}$ ,  $\text{II}$ ,  $\text{III}'$ ,  $\text{II}'$ ,  $\text{V}'$ ,  $\text{IV}'$ ,  $\text{VI}'$ ,  $\text{IV}'$ ,  $\text{V}'$ . The score concludes with a double bar line and a fermata.

Este periodo evoca las sonoridades de una banda típica del estado de Durango, de donde es originario Silvestre Revueltas. El mismo solía incluir este tipo de elementos en sus obras y, en este caso, el maestro Flores nos guía mediante una melodía lírica y clara complementada con cadencias inusuales por la tonalidad de *La mayor*.

La frase **b)** parece una canción tranquila y tiene un carácter muy mexicano. Parece alguna canción ranchera o incluso puede que guarde relación con la pircua o el cardenche.

VI Mar 2 Ju IV 2 VII III 2 VII 6 Mix I 6 VII 2 Jo VI V 2 III V 4 IV 2 II

I II III 7 II 7 V 7 IV 6 VI IV 6 V 7 VI 2 Ju Mar 2 Ju IV 2 VII III 2 I 6

IV<sup>13</sup> = II<sup>13</sup> V<sup>7</sup> III<sup>6</sup> I<sup>7</sup> Mix Li Mix V IV<sup>6</sup> eo I<sup>6</sup> Li V<sup>7</sup>

VII<sup>4</sup> IV<sup>2</sup> III<sup>2</sup> II<sup>2</sup> III<sup>2</sup> I<sup>2</sup> VII<sup>2</sup> V II<sup>2</sup> II I<sup>6</sup> eo VI<sup>6</sup> Li V<sup>6</sup> Mix VII<sup>7</sup> 2 Li I<sup>13</sup> Li Mix

Al terminar la “canción” de b) se repite la frase a) creando así una microforma de canción ternaria contenida dentro de este rondó con una coda que recuerda el **Periodo C**.

## Periodo A2

The image displays a musical score for 'Periodo A2' in G major, marked with a tempo of  $\text{♩} = \pm 176$ . The score consists of four staves of music, each with a different time signature: 3/8, 4/8, 2/8, and 6/8. The music features various rhythmic patterns, including triplets and 2+4 groupings. Chord annotations in red are placed below the notes, including  $I^{\circ}_2$ ,  $IV^{\circ}_1$ ,  $V_2$ ,  $I^{\circ}$ ,  $III$ ,  $I^{\circ}$ ,  $III$ ,  $VII^{\circ}$ ,  $V^{\circ}$ ,  $I^{\circ}$ ,  $V$ ,  $I^{\circ}$ , and  $I^{\circ}_2$ . The score is divided into sections labeled 'a)' and 'b)'.

Esta variación de A conduce al final de este movimiento por medio de desarrollos alternativos de los elementos del periodo original que culminan en el mismo acorde de oncena en primera inversión que es con el que comienza la obra quedando en la memoria la sensación de estar en *mi menor* cuando en realidad se está en *Do Mayor*.

## Arrullo

A = a) b) c)

B = a) b) c)

A1 = a) b) c) d)

### Periodo A

The image displays a musical score for a piece titled "Arrullo". It consists of three staves of music, each with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked as  $\text{♩} = \pm 69$ . The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major or D minor. The score is annotated with Roman numerals and chord diagrams in red. The first staff shows the following chords: IV<sup>mar</sup>, V, I, V<sup>6</sup>, VII<sup>7</sup>, I<sup>13</sup>, IV, and V. The second staff shows: I, V<sup>6</sup>, VII<sup>7</sup>, I, II<sub>2</sub>, and V<sub>1</sub>. The third staff shows: IV<sup>7</sup>, II<sub>2</sub>, V, II<sub>2</sub><sup>mar</sup>, II<sub>2</sub>, II<sub>2</sub>, II<sub>2</sub>, and VI<sub>2</sub>. There are also some performance markings like 'a)', 'b)', and 'c)' above the notes.

Curiosamente este movimiento comienza en *mi menor*. Esta es la tonalidad que le rivalizaba a *Do Mayor* en Antecedente. Al comenzar en cuarto grado no se da la sensación de reposo hasta el tercer compás que termina en primer grado. Destacan el uso del acorde de trecena del primer grado de la escala menor armónica así como el uso reiterado del segundo grado en tercera inversión de séptima.

## Periodo B

The musical score for Periodo B consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a blue 'B' above the staff. The chords and annotations are as follows:

- Staff 1: VI<sup>7</sup>, I<sup>6</sup>, I<sup>7</sup> *co*, II<sup>6</sup> (with circled 4), V, VII<sup>7</sup>, II<sup>2</sup> *fri*, V<sup>7</sup>, III<sup>5</sup>.
- Staff 2: V, *mar*, II<sup>1</sup>, *loc mar*, III<sup>6</sup>.
- Staff 3: VII<sup>10</sup> *mar*, I, III<sup>7</sup>, I<sup>6</sup>, I<sup>7</sup>, VI<sup>7</sup> (with circled 4 and circled 2), (I), VI, II<sup>7</sup>.
- Staff 4: VII<sup>7</sup>, III<sup>5</sup>, II<sup>7</sup>, III<sup>5</sup>, V.

Al comenzar en sexto grado el efecto tonal que antes se produjo en Antecedente se repite pero ahora *Do Mayor* rivaliza con *mi menor*. Después la tonalidad nos regresa al quinto grado al final de c) para repetir y tener de nuevo esta sensación de “engaño tonal”.

**Periodo A1**

La dominante del periodo anterior resuelve en esta variación de **A** con la cual concluye el Arrullo. En vez de repetir la frase **d**) sirve de coda usando el motivo inicial de las obra dando una sensación de suplica que culmina en el último acorde del movimiento.



The image shows a musical score with five staves. Each staff contains musical notation and Roman numeral chord analysis. The chords are color-coded in red and include: I, V, IV, VI, III, and II. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as first endings (1), second endings (a1, a2), and triplets (3). The lyrics are: fri, mar, me, do, loc, su, en, fri, do, loc, do, loc, do, en, su, en.

Esta parte del período recuerda la audaz manera de componer de Silvestre Revueltas. Incluso en **d2)** hay una breve cita de Sensemayá. En la **frase e)** aparece una cita del tema con el que comienza el Antecedente.

## Periodo B

**B**  
*Poco meno* ♩ = ± 88  
*un po libero e rubato*

do du mar eo do Li eo Li Li  
 do luc du eo mar eo Li mel Li eo Li

Chord diagrams: III<sup>6</sup>, III<sup>2</sup>, VI, III<sup>2</sup>, VI<sup>6</sup>, III<sup>2</sup>, VI, III<sup>2</sup>, III, IV

Chord diagrams: III<sup>2</sup> Li, III, IV = I<sub>M</sub>, IV<sub>Mar</sub>, V<sup>7</sup>, Jo<sub>5/3</sub>, VI<sup>II</sup>, VII, I<sub>3</sub><sup>9</sup>, V<sup>7</sup>, I<sub>1 IV</sub>

La frase a) de este periodo introduce un material rítmico que da una sensación de calma que se disipa bastante por la armonía tan cambiante. Este desarrollo culmina en b) que es una variación de la “canción” que se expuso en **D** del Antecedente.

## Periodo C

**C** ♩ = ± 76

Chord diagrams: (I), VII<sup>9</sup><sub>Mix</sub>, I<sup>7</sup><sub>2</sub>, IV<sup>13</sup><sub>Jo-2</sub>, V<sup>7</sup>, V<sup>11</sup><sub>eo-5</sub>, II<sup>6</sup>, III<sup>11</sup>, I<sup>1</sup><sub>IV VII</sub>

Chord diagrams: I<sup>13</sup><sub>Mix</sub>, VII<sup>9</sup>, I<sup>13</sup>, I<sub>4</sub>, VI<sup>9</sup><sub>do eo</sub>, III<sup>11</sup>, IV<sup>5</sup><sub>Mix</sub>, II<sup>13</sup><sub>Jo</sub>, I<sup>9</sup><sub>eo+4</sub>, V<sup>13</sup><sub>eo+4 eo</sub>

Chord diagrams: II<sup>2</sup><sub>eo+4</sub> Li, III<sub>Mix</sub>, I<sup>9</sup><sub>M m</sub>, III<sub>Mix</sub>, I<sup>9</sup><sub>M m</sub>, III<sub>Mix</sub>, I<sup>9</sup><sub>M m</sub>, III<sub>Mix</sub>, I<sup>9</sup><sub>M m</sub>, III<sub>Mix</sub>

Chord diagrams: III<sub>Mix</sub>, III<sup>9</sup><sub>Li m</sub>, I<sup>9</sup><sub>M m</sub>, V, III<sup>9</sup><sub>M m</sub>, I<sup>9</sup><sub>M m</sub>, III<sup>9</sup><sub>M m</sub>, I<sup>9</sup><sub>M m</sub>, III<sup>9</sup><sub>M m</sub>, III = V

Chord diagrams: VI<sup>6</sup> = I<sup>6</sup><sub>eo M</sub>

Aparece otra vez la obstinada melodía con la que empezó el periodo anterior que conduce a una transformación más disonante del tema con el que comienza el Antecedente.

**Periodo D**

De manera muy similar al **Periodo D** de Antecedente este periodo también recuerda a la música de banda del norte del país. Funde las tonalidades de *La Mayor*, *Do Mayor* y *mi menor* de tal manera que se podría analizar el material tomando como centro tonal cualquiera de estas tres tonalidades.

## Periodo E

The image displays a musical score for "Periodo E" in E major, consisting of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of  $\text{♩} = \pm 126$ . The music features a series of chords, many of which are marked with Roman numerals and figured bass notation (e.g., I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, m, M, loc, Li, Jo, eo, Mix, M, m, VI, II, fri, eo). The second staff continues the melodic and harmonic development. The third staff, marked with  $\text{♩} = \pm 69$ , shows a change in tempo and includes a section labeled "a)". The fourth staff, marked with  $\text{♩} = \pm 76$ , includes a section labeled "b)" and features a complex chord structure with a 10-measure rest. The score is annotated with various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings.

Desde la primera frase del **Periodo D** es una variación del tema inicial de toda la obra el cual también es usado para terminar la obra. Este fragmento está indiscutiblemente en **mi menor/Mayor** y nuevamente las disonancias nublan la tonalidad. La frase **b)** es verdaderamente disonante, sin embargo contiene un **quinto grado** que resuelve a un **primer grado de oncena** y después la tonalidad se hace muy clara con el **acorde de quinta en primer grado** el cual, al carecer de tercera, nos deja la cadencia final sin modo dejando una sensación de desconcierto.

## Conclusiones

En la elaboración del presente trabajo he hecho descubrimientos que desafían los conceptos de tonalidad y atonalidad significativamente. Resulta muy interesante observar como fenómenos que sin los conceptos expuestos aquí podrían ser pensados como atonales pueden ser explicados desde una tonalidad expandida que comprende los modos y las escalas simétricas ya que en la mayoría de los casos la atonalidad no es más que un conjunto de fenómenos tonales que escapan al pensamiento conceptual dominante en la tradición occidental musical. La música verdaderamente atonal parece reducirse a ciertos casos muy específicos condicionada a fórmulas y formas musicales muy estrictas.

El análisis musical y hacer música a veces parecen dos actividades muy lejanas una de otra, a veces los intérpretes preferimos dejar esta actividad a los compositores o a los musicólogos. De hecho no son procedimientos mentales muy distintos ya que cuando analizamos lo que vamos a tocar en público estamos ejerciendo nuestro quehacer de intérpretes pues en realidad estamos interpretando la música en nuestro pensamiento, la estamos haciendo parte de nosotros y en consecuencia le brindamos al público una experiencia más significativa que cuando simplemente leemos lo que está escrito sin entenderlo profundamente. Tampoco es conveniente caer en el otro extremo siendo demasiado racionales pues la música es un fenómeno que debe ser provocado por los intérpretes para poder existir y si el músico limita su quehacer a simplemente pensar en lo que podría estar tocando, la música no acontece.

Debe haber un equilibrio entre el saber teórico y la práctica instrumental, pero al mismo tiempo debe poder estructurarse este conocimiento de manera que la teoría refuerce a la práctica y viceversa creando así retroalimentación y crecimiento en el intérprete.

Por otro lado mi manera de estudiar el instrumento cambió radicalmente después de la elaboración del presente trabajo, pues el haber analizado la obra tan profundamente me hizo escucharla de una forma distinta, al haber descubierto las razones de las sonoridades que me parecían un misterio desde un principio me dí cuenta que por más complicada que pueda parecer una obra es muy fácil darle una explicación sencilla si se comprende el sistema modal-tonal que predomina, hasta el momento, en la manera de escuchar de la cultura mundial del siglo XXI. Cada intérprete tiene un concepto propio de la obra y, por lo tanto, tiene una manera muy particular de analizar lo que toca. Es altamente probable que otro intérprete haga un análisis radicalmente distinto al mío. Pondría su atención en detalles diferentes y sus observaciones estarían condicionadas a la cultura musical que tenga, sin embargo, es también altamente probable que existan elementos comunes entre ambos análisis pues todo análisis tiene elementos objetivos y subjetivos.

No es el valor supremo del arte la ausencia de la incertidumbre. Muy por el contrario es la incertidumbre inherente al arte la que le da el valor a su existencia pues justamente hacemos arte, entre otras cosas, para tratar de explicarnos el mundo en que vivimos.

Al estudiar la obra de Guillermo Flores Méndez, pude notar varios aspectos que son comunes a todas las obras que estudié y parecen marcar una tendencia en su estilo de componer: Un nacionalismo muy presente pero discreto, cierta añoranza o nostalgia que podría hacernos pensar en una fuerte influencia romántica también. Hay una evidencia de conocimiento profundo de la teoría musical que, fundido a una gran sensibilidad, reflejan una claridad melódica acompañada de una complejidad no pretendida de su lenguaje armónico que lo mismo acepta acordes disonantes, las cadencias más audaces los acordes más sencillos y las formas más variadas que se rebelan a los moldes tradicionales. Lo más maravilloso es que nada de esto es intencional. Es fruto de la

inspiración desinteresada de la poesía en la guitarra. La influencia de la poesía, tanto en la obra como en la vida del maestro, al ser poetisa su esposa y su gusto por la literatura, es determinante pues su lenguaje musical aporta también un fraseo que sólo aquel que puede recitar un poema es capaz de captar. Es como si cada pieza compuesta por él fuese una poesía sin palabras.

**Eduardo Iván Mancera Alarcón**  
**24 de Julio de 2010**

## **Bibliografía**

- ALCAZÁR Miguel** (2000). **Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales**. México D. F: CONACULTA – Étoile.
- DOMÍNGUEZ COBO David** (2003). **El principio de oposición melódica y armónica en el sistema diatónico**. *Documento guía de una ponencia ofrecida por el autor en la ciudad de Morelia, Michoacán en Noviembre de 2003*. Sin editorial.
- ECO Humberto** (1990). **Como se hace una tesis**. Barcelona: Ed. Gedisa.
- FRIEDMAN Jay** (1979). **Guitar Complete**. USA: Dale Zdenek Publications.
- LLACER PLA Francisco** (1982). **Guía analítica de formas musicales para estudiantes**. Madrid: Real Musical.
- MARCO Tomás**. **Historia general de la música IV, El Siglo XX**. Madrid: Ediciones Istmo, colección fundamentos.
- MATEOS Muños Agustín** (1996). **Compendio de etimologías grecolatinas en español**. México: Ed. Esfinge
- MESSIAEN Olivier**. **Técnica de mi lenguaje musical**, *traducción de Daniel Bravo López*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- MONCADA GARCÍA Francisco** (1997). **Teoría de la música**. México: Musical Iberoamericana, Ediciones Framong.
- MORENO RIVAS Yolanda** (1996). **La composición en México en el siglo XX**, México D. F: CONACULTA.
- MORENO RIVAS Yolanda** (1995). **“Rostros del nacionalismo en la música mexicana, un ensayo de interpretación”**. México D.F: Escuela Nacional de Música, UNAM.
- PERSICHETTI Vincent** (1985). **Armonía del siglo XX**. Madrid: Real Musical.
- SCHÖNBERG Arnold** (1974). **Armonía**, *traducción de Ramón Barce*. Madrid: Real Musical.

## Partituras

**FLORES MÉNDEZ Guillermo.** *Manuscritos*: cuadernos I, II, III, IV, V y VI. Sin editorial

**FLORES MÉNDEZ Guillermo** (1953). Nocturno. Modena: Bérben

**FLORES MÉNDEZ Guillermo** (1999). Obras escogidas volumen I. México DF: CONACULTA-FONCA, EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA

**FLORES MÉNDEZ Guillermo** (1999). Obras escogidas volumen II. México DF: CONACULTA-FONCA, EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA

**FLORES MÉNDEZ Guillermo** (2001). Obras escogidas volumen VI. México DF: CONACULTA-FONCA, EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA

**FLORES MÉNDEZ Guillermo** (1999). Tres imágenes introspectivas. México DF: CONACULTA-FONCA, EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA

**FLORES MÉNDEZ Guillermo** (2001). Tríptico. México DF: CONACULTA - FONCA, EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA.