



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**



**NOTAS AL PROGRAMA  
OBRAS DE: JULIO FLORES SALAS**

**OPCIÓN DE TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN  
P R E S E N T A :  
JULIO FLORES SALAS**

**ASESORA DE NOTAS AL PROGRAMA:  
MAESTRA LUCÍA ÁLVAREZ VÁZQUEZ**

**MÉXICO, D. F.**

**FEBRERO 2013**



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.

A MIS PADRES.

A MI ESPOSA E HIJOS.

Agradecimientos:

A todos los profesores que contribuyeron a mi formación.

A mis compañeros intérpretes que hicieron posible el concierto.

A mi Padre, por sus admoniciones y consejos que continúan guiándome.

A mi Madre, por su dedicación, comprensión e infinito amor.

A mi esposa, Esperanza, por creer en mí, por renovar mis fuerzas, por su apoyo y su amor.

A mis hijos, que me motivan a ser mejor y seguir adelante.

# Índice

<b>ÍNDICE.....</b>	<b>III</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>V</b>
<b>PROGRAMA .....</b>	<b>VII</b>
<b>A LAS SEMILLAS .....</b>	<b>1</b>
I. PRELUDIO A LAS SEMILLAS .....	2
II. CANON A LAS SEMILLAS .....	6
PARTITURA .....	12
<b>A MI MODO .....</b>	<b>18</b>
I. ALLEGRO CON MOTO .....	19
II. GRAVE .....	24
III. PRESTO OSTINATO .....	30
PARTITURA .....	34
<b>SI MIS MANOS PUDIERAN DESHOJAR .....</b>	<b>48</b>
PARTITURA .....	55
<b>METAMORFOSIS PIMPÓNICA .....</b>	<b>62</b>
PARTITURA .....	69
<b>CANTOS Y JUEGOS .....</b>	<b>92</b>
I. EL JUEGO .....	94
II. A LA RORRO .....	103
III. SALTA Y SALTA.....	108
PARTITURA (ESCRITURA TRANSPUESTA).....	113
<b>CUERDAS EN SUITE .....</b>	<b>133</b>
I. EN MARCHA .....	134
II CASI VALS .....	138
III NOCTURNO .....	143
IV CASI MAMBO .....	148
PARTITURA .....	151
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>188</b>

<b>ANEXO: NOTAS AL PROGRAMA DE MANO.....</b>	<b>I</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>IV</b>

## **Introducción**

Para escribir esta introducción, además de las asesorías recibidas, consulté algunos textos, tesis y artículos afines que me orientaron en el procedimiento.

Según un estudio publicado en *Proceedings of the National Academy of Sciences*, hablar de uno mismo es intrínsecamente gratificante.<sup>1</sup> Para el ser humano, comunicar sus conocimientos, pensamientos y sentimientos tiene un elevado valor subjetivo. Sin embargo, también implica riesgos, se puede “caer en la tentación” del autoelogio y perder la objetividad.

El presente escrito, se realizó bajo las normas del protocolo de *Notas al Programa* que establece la Escuela Nacional de Música de la UNAM, como una de las modalidades para obtener el título de Licenciado en Composición.

Este trabajo me llevó a analizar mis obras detenidamente, con una perspectiva objetiva y así, pude darme cuenta de mis aciertos y desaciertos. Además, adquirí un nuevo conocimiento, que sin duda, redundará en mi labor futura como compositor.

Las obras fueron seleccionadas por su diversidad en forma, dotación, carácter y género. Así tenemos que *Cantos y Juegos*, para quinteto de alientos, es una obra alegre, cuyos movimientos tienen formas clásicas –*Allegro* de sonata, Canción A, B, A' y *Rondo* sonata– y en contraste, *Si mis manos pudieran deshojar*, es una obra vocal melancólica, con una estructura guiada por el texto.

La metodología empleada en este trabajo consistió en realizar, para cada una de las obras, el análisis de su Forma, de su Melodía, Armonía, Ritmo y su Dinámica. También se anexa una Nota explicando el impulso creativo en cada caso.

Los capítulos están divididos en apartados dedicados a cada uno de estos puntos, conservando una línea homogénea en la presentación de las obras que integran este documento.

---

<sup>1</sup> Tamir, Diana I. y Mitchell, Jason P. (2012, marzo 27). *Disclosing information about the self is intrinsically rewarding* [en línea]. California, Estados Unidos: University of California. Recuperado el 14 de septiembre de 2012, de <http://www.pnas.org/content/early/2012/05/01/1202129109.abstract?sid=2ff34b31-62a0-43d4-8f63-1d2df237c579>

Durante el análisis, se contemplaron todos los atributos de las obras, sin embargo, sólo se asentó una síntesis de aquellos considerados como los aspectos más relevantes, en base a su importancia.

Para la exposición de los resultados del análisis formal decidí emplear “tablas”, que, desde mi particular punto de vista, a diferencia de los esquemas, permiten visualizar de manera más clara y ordenada la estructura de las obras, incluso para personas ajenas al ejercicio profesional de la música.

La presentación del análisis de la dinámica es una propuesta personal, que consiste en mostrar la dinámica con una gráfica. En las gráficas el eje vertical indica la intensidad y el eje horizontal el número de compás. Así, se puede observar, de forma ágil, la conducta general de la dinámica de la obra.

Para realizar este documento, asistí a asesorías semanales durante un año escolar. También, acudí a la biblioteca de la Escuela Nacional de Música donde consulté bibliografía y comparé algunas tesis y notas al programa”, para obtener una guía clara en este cometido.

En este trabajo, se ven reflejados, en obras concretas, los conocimientos adquiridos durante mis años de estudio en las aulas de la Escuela Nacional de Música.

## Programa

Alumno: Julio Flores Salas

Para obtener el título de: LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

A las Semillas. Multi-percusión (5'38'')	Julio Flores Salas (1978)
<i>I Preludio a las Semillas</i>	
<i>II Canon a las Semillas</i>	
A Mi Modo. Dúo de guitarras (9'38'')	“
<i>I Allegro con moto</i>	
<i>II Grave</i>	
<i>III Presto</i>	
Si Mis Manos Pudieran. Tenor y Piano (5'38'')	“
Metamorfosis Pimpónica. Tema y Variaciones para Cuarteto de Guitarras (7'00'')	“
Cantos y Juegos. Quinteto de Alientos (11'54'')	“
<i>I El Juego</i>	
<i>II A la Rorro</i>	
<i>III Salta y Salta</i>	
Cuerdas en Suite. Orquesta de Cuerdas (12'53'')	“
<i>I En Marcha</i>	
<i>II Casi Vals</i>	
<i>III Nocturno</i>	
<i>IV Casi Mambo</i>	

## ***A las Semillas***

Multipercusión, para solista.

*I. Preludio a las semillas*

*II. Canon a las semillas*

(Duración aproximada 5:38 min.)

En condiciones óptimas, una semilla es esa pequeña parte del fruto que puede dar origen a una nueva planta. Aunque es algo bien sabido, sigue siendo sorprendente y maravilloso. Quienes hayan llevado a cabo el experimento de la germinación al depositar un frijol dentro de un frasco con un algodón húmedo, recordarán la emoción sentida al ver cómo el frijol se hincha, nace y hecha raíces.

La labor de un compositor tiene cierta analogía con la función de una semilla, pues con unos cuantos elementos musicales decide crear una obra nueva. En *A las Semillas*, mi intención fue acentuar esta analogía. No se trata de una obra programática, sólo conservo la idea metafórica de cómo con un sólo elemento, en este caso un motivo, germina un ente con una estructura compleja y completa.

Para expresar las dificultades que tienen las plantas para encontrar un ambiente óptimo que les permita su reproducción, prescindí de la melodía, por ello, esta obra está escrita para un percusionista con una dotación de instrumentos afinación indeterminada.

## I. Preludio a las Semillas

### Forma

Este movimiento está escrito en forma monotemática, característica de los preludios, sin embargo, en él podemos apreciar tres secciones determinadas por su timbre instrumental. (Tabla 1)

Tabla 1:

<i>I Preludio a las semillas</i>						
Sección	A		B		C	
Compases	1	51	52	79	80	110

La sección A se caracteriza por el uso de membranófonos. Asimismo, las baquetas tocarán en el parche, en el aro o chocándolas entre si. (Ej. 1)

Ejemplo 1:

Example 1 shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 21 and the second at measure 26. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and accents (marked with 'x') on specific notes.

A continuación se muestra la notación empleada. (Ej. 2)

Ejemplo 2:

Example 2 shows two staves of musical notation. The first staff is labeled with 'Bombo Normal', 'Aro', 'Tom 2 Normal', 'Aro', 'Tom 1 Normal', and 'Aro'. The second staff is labeled with 'Paila 2 o Bongo 2 Normal', 'Aro', 'Paila 1 o Bongo 1 Normal', 'Aro', 'Chocar baquetas', and 'Platillo suspendido'. The notation includes various rhythmic patterns and accents (marked with 'x') on specific notes.

La sección **B** es coloreada por el platillo suspendido. En esta sección se emplea la disminución rítmica del motivo inicial como elemento de desarrollo. (Ej. 3)

Ejemplo 3:

Musical score for Example 3, measures 57-62. The top staff (treble clef) shows a melodic line with a suspended cymbal effect indicated by a horizontal line above the notes. The bottom staff (bass clef) shows a rhythmic accompaniment with a pedal point. Dynamics include *ppp*, *f*, and *p*.

En la sección **C** se ausenta el platillo, y el material temático es acompañado por una especie de nota pedal en dieciseisavos. (Ej. 4)

Ejemplo 4:

Musical score for Example 4, measures 83-86. The top staff (treble clef) shows a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The bottom staff (bass clef) shows a rhythmic accompaniment with a pedal point in sixteenth notes.

El tema se compone de dos compases más un tiempo, dividido en dos semifrases: **Aa** un compás y **Aa'** un compás más un tiempo. (Ej. 5)

Ejemplo 5:

Musical score for Example 5, measures 83-86. The top staff (treble clef) shows a melodic line with a dynamic marking of *ppp*. The bottom staff (bass clef) shows a rhythmic accompaniment with a pedal point in sixteenth notes. The tempo is **Moderato** with a quarter note equal to 85 beats per minute. The structure is divided into two phrases: **Aa** and **Aa'**.

## Melodía

En esta obra no se puede hablar de melodía propiamente ya que los instrumentos no tienen afinación determinada, pero se pueden señalar las características del **Tema** y algunos recursos de desarrollo.

El tema está generado por la célula rítmica de un cuarto más dos octavos y su retrógrado.<sup>2</sup> (Ej. 6).

Ejemplo 6:



En el transcurso del preludio, estas células cambian de ubicación en el compás, se fragmentan y se disminuye su valor. (Ej. 7)

Ejemplo 7:



## Armonía

Por la naturaleza de la obra, no existen acordes ni regiones armónicas.

---

<sup>2</sup> ...la retrogradación es un procedimiento del contrapunto que consiste en leer de derecha a izquierda lo que normalmente debiera leerse de izquierda a derecha. Si se aplica al ritmo solo, dará por resultado curiosas inversiones de valores. Messiaen, Olivier. *Técnica de mi Lenguaje Musical*, Trad. Daniel Bravo L., Paris, Alphonse Leduc, 1993, p. 17.

## Ritmo

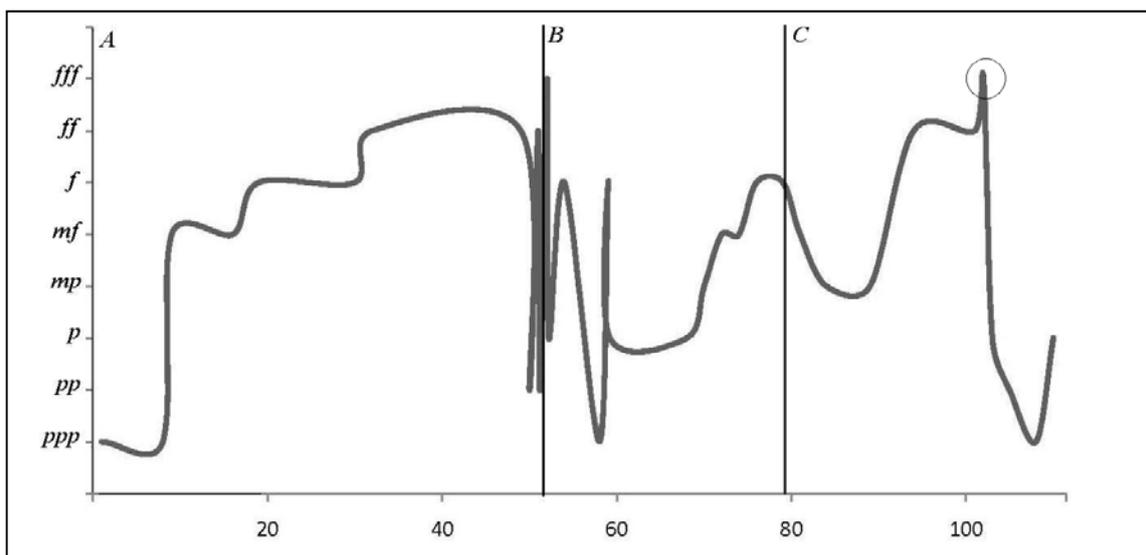
El *tempo* del primer movimiento es *Moderato* ( $\text{♩} = 85$ ), y en compás de 2/2.

La rítmica es sencilla, los valores musicales empleados van desde el dieciséisavo hasta la unidad. No hay cambios en el pulso y sólo hay un calderón, en el compás 102, que contribuye a resaltar el clímax y da pie a la *Coda*.

## Dinámica

En este preludio el rango dinámico es muy amplio, desde el *ppp* hasta el *fff*. En la Gráfica 1 se muestran los compases en el eje horizontal y en vertical la dinámica. La sección **A** inicia en *ppp* pero la intensidad general de esta sección tenderá al *f*. La sección **B**, inicia en *fff* pero esta mayormente cerca del *p*, sólo hay un *crescendo* al final para dar paso a la última sección. En **C** se alcanza el *fff* en el compás 102 coincidiendo con un calderón, lo que enfatiza este punto climático y delimita el inicio de la *Coda*, la cual se desvanece en un *decrescendo* hasta el *ppp*, al final hay un *crescendo* que apenas llega al *p*. (Gráfica 1)

Gráfica 1:



## II. Canon a las semillas

### Forma

Este movimiento tiene forma binaria: **AB**.

Tabla 2:

<i>II Canon alas semillas</i>			
Sección	A		B
Compases	1	38	97

En **A** canon es a dos voces y se presenta dos veces: la primera, el tema está en la Paila o Bongó 1, y la imitación en el Tom 2. La segunda, el Platillo presenta el tema y la Paila 2 lo imita. (Tabla 3)

Tabla 3:

A			
Tema	1	Choque	16
Imitación		3 Tom 2	18
Tema		18 Tom 2	33
Imitación		20 Paila 2	34 Coda 38

La sección **B** posee un tema propio, el cual se presenta dos veces: la primera, con choque de baquetas, seguido por tres imitaciones. La segunda, aparece en el Tom 1, esta vez con cuatro imitaciones, alcanzando una polifonía de cinco voces simultáneas. (Tabla 4)

Tabla 4:

B			
Tema	39 Choque		
	49		
Imitación 1	45 Platillo	55 Platillo	66
Imitación 2	51 Paila Uno	61	
Imitación 3	57 Tom 1	67	
Tema	67 Tom 1	77 Tom 1	87
Imitación 1	69 Tom 2	79	
Imitación 2	71 Paila 2	81	
Imitación 4	73 Paila 1	83	
Imitación 5	75 Bombo	85	87 Coda 97

## Melodía

Los temas de ambas secciones, **A** y **B**, están creados con la misma célula rítmica que el tema del Preludio, es decir, un cuarto mas dos octavos y las variantes que resultan de los procesos de retrogradación, disminución, aumentación, fragmentación y desplazamiento.

El Ejemplo 8 muestra el tema **A**, y la Tabla 5, las variaciones aplicadas al motivo compás por compás.

Ejemplo 8:

The musical notation for Example 8 shows a 16-measure melody. The notation is as follows:

- Measure 1: Quarter note G4, eighth note A4, eighth note B4, quarter rest.
- Measure 2: Quarter note G4, eighth note A4, eighth note B4, quarter rest.
- Measure 3: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 4: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 5: Quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- Measure 6: Quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- Measure 7: Quarter note G4, eighth note A4, eighth note B4, quarter note C5.
- Measure 8: Quarter note G4, eighth note A4, eighth note B4, quarter note C5.
- Measure 9: Quarter note G4, eighth note A4, eighth note B4, quarter note C5.
- Measure 10: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 11: Quarter note G4, eighth note A4, eighth note B4, quarter note C5.
- Measure 12: Quarter note G4, eighth note A4, eighth note B4, quarter note C5.
- Measure 13: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 14: Quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- Measure 15: Quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- Measure 16: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

Tabla 5:

Tema A																
Nº Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Retrogradación	X	X						X			X		X			
Disminución	X	X					X	X		X	X		X		X	
Aumentación					X	X				X		X				X
Fragmentación							X	X	X	X	X		X	X	X	X
Desplazamiento			X	X			X	X	X	X	X	X				X

Cabe hacer un par de aclaraciones: La variante que se aprecia en el compás 1, nace a partir del proceso de compresión y retrogradación del compás 5. Así mismo, el compás 5 es la aumentación del motivo rítmico original. (Ej. 9 y 10.)

Ejemplo 9:

Aumentación compás 5	Retrogrado	Disminución del Retrogrado
		

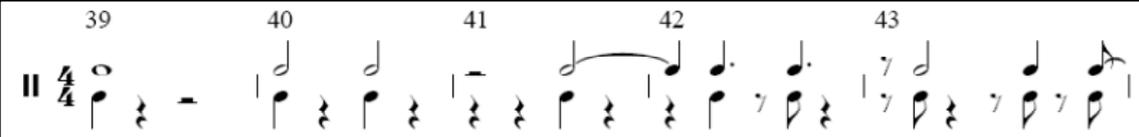
La aumentación estricta de la figura original (♩ ♪) es mitad más dos cuartos, sin embargo, ésta última podría generar confusión en el intérprete y ejecutar un redoble en la figura de mitad, con el afán de prolongar el sonido hasta cubrir dicho valor, por tal motivo, se optó por dividirla en un cuarto más un silencio de cuarto. Así, se consigue el resultado esperado y se evitan las ambigüedades. (Ej. 10)

Ejemplo 10:

Original	Aumentación estricta	Aumentación conservando el resultado sonoro deseado.
		

Como en el caso anterior, para el tema **B**, la notación no refleja de manera directa las relaciones con el motivo original (voz inferior del Ej. 10). El parentesco está evidenciado por la voz superior del Ejemplo 11.

Ejemplo 11:

39	40	41	42	43
				
44	45	46		
				
47	48	49		
				

La elección de la notación obedece a la aumentación y a la ubicación de las figuras rítmicas respecto del compás, tal como se puede observar, por Ejemplo, al final del compás 47 e inicio del 48.

La Tabla 6 señala las modificaciones al motivo original en cada compás del tema **B**.

Tabla 6:

Tema <b>B</b>											
Nº de Compás	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
Inversión									X		
Disminución							X	X		X	
Aumentación	X	X	X	X	X						X
Fragmentación							X				X
Desplazamiento			X	X	X	X	X	X	X	X	

## Armonía

En este movimiento la “armonía” se sugiere sólo por el diálogo rítmico de los instrumentos, es decir, es una metáfora.

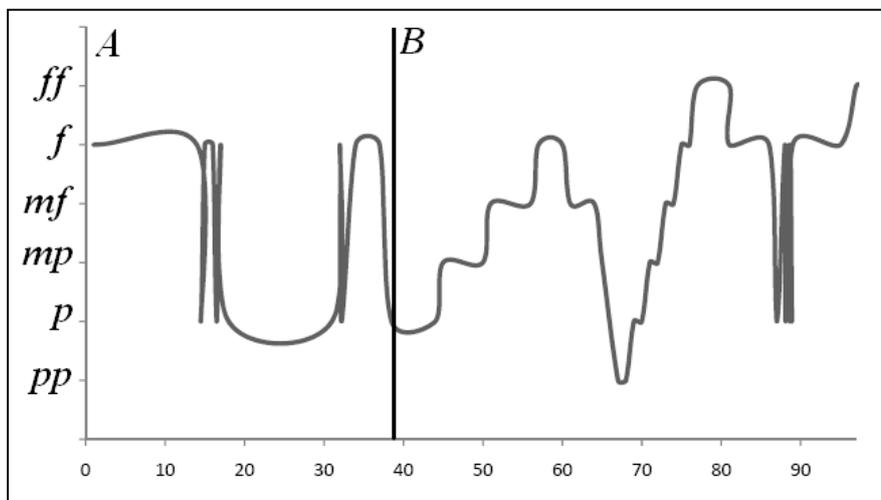
## Ritmo

Todo el movimiento está escrito en compás de 4/4. Inicia con un *tempo Moderato* ( $\downarrow=100$ ) y cambia, en el compás 39, hasta *Lo más rápido posible* ( $\downarrow>=170$ ). Tiene un *ritardando* del compás 94 al 95 y un único calderón en el antepenúltimo compás, ambos permiten vislumbrar el final de la obra.

## Dinámica

Las dinámicas del segundo movimiento van desde el *pp* hasta el *ff*. El *ff* que aparece en los compases 77 al 81 es de gran importancia, pues sirve para enfatizar el punto climático del segundo movimiento, el cual es preparado con un *crescendo* que viene desde el *pp* en el compás 67. (Gráfica 2)

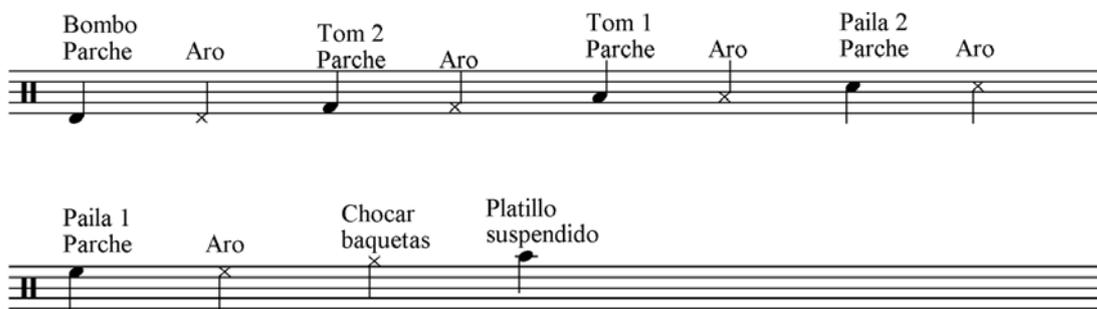
Gráfica 2:



## Dotación

- 1 Platillo suspendido
- 2 Pailas o Bongoes: agudo (1) y grave (2)
- 2 Toms: agudo (1) y grave (2)
- 1 Bombo

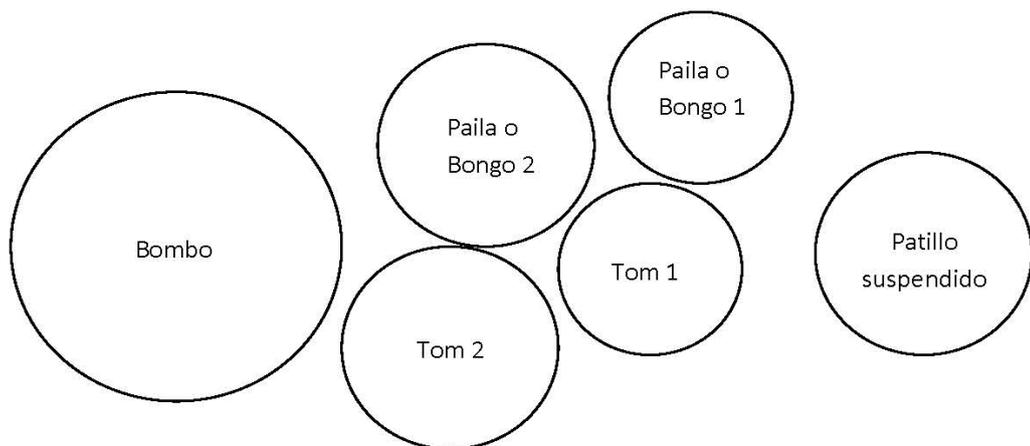
## Simbología



 Desde donde aparece en adelante, tocar en la campana del platillo.

 Tocar el platillo en el borde a partir de donde se encuentre.

## Set de Percusiones



# Partitura

## A las Semillas

### I Preludio a las Semillas

Julio Flores Salas

Moderato  $\text{♩} = 85$



44



48



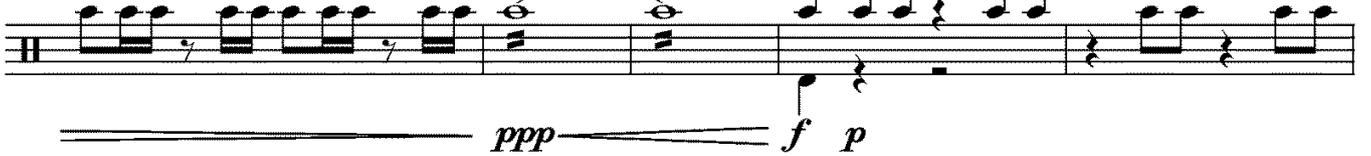
51



54



57



62



66



69



73



77

80

83

86

89

92

95

98

101

105

II Canon a las Semillas

Julio Flores Salas

Moderato ♩ = 100

*f*

4

8

11

*p*

15

*f* *p* *f* *p*

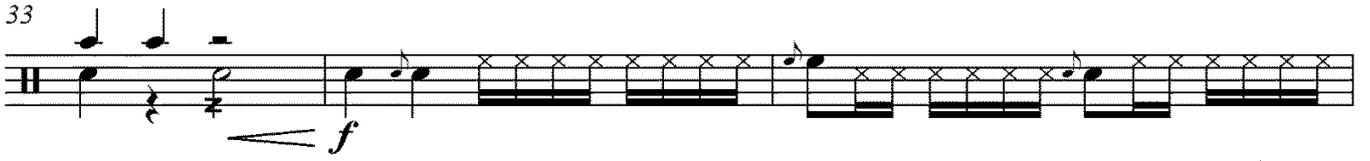
19

23

26

29

*p* *f* *p*

33 

36  Lo más rápido posible ♩ >= 170

41 

46 

50 

54 

58 

61 

64 

68 

73

73 *mf* *f*

76

76 *ff*

79

79 *f*

82

82 *f*

85

85 *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

89

89 *f*

93

93 *rit.* *A tempo* *ff*

## ***A Mi Modo***

Dúo de guitarras

*I. Allegro con moto*

*II. Grave*

*III. Presto*

(Duración aproximada 9:38 min.)

Obra escrita para dueto de Guitarras, motivada por el deseo personal de acercarme a este instrumento tan simbólico y popular en nuestro país. En ella, exploré algunos de los recursos más comunes y propios del instrumento.

El título se debe a dos razones: en primer lugar, el acercamiento a tan bello instrumento se dio de una manera libre y personal y por una curiosidad particular. En segundo lugar, la pieza está elaborada con escalas sintéticas que tienen como centro de gravedad la nota **Mi**, dicho de otra manera, con diferentes modos de **Mi**.

Esta obra fue seleccionada para participar en el XXXIII Foro Internacional de música Nueva *Manuel Enríquez*, en 2011. Se llevó a cabo su estreno mundial, el 4 de junio del mismo año en la “Sala Manuel M. Ponce” del Palacio de Bellas Artes.

## I. Allegro con moto

### Forma

Es una forma monotemática, pero se pueden diferenciar tres secciones: (Tabla 1)

Tabla 1:

I Allegro con moto						
Sección	A		B		C	
Compases	1	44	45	72	73	112

En la sección **A** se presentan los materiales motívicos: melodía y la nota **Mi** como pedal en la guitarra I y acordes en arpeggio en la guitarra II. (Ej. 1)

Ejemplo 1:

The image shows a musical score for two guitars, labeled Gtr. I and Gtr. II, spanning measures 8 to 18. The score is divided into two systems. The first system covers measures 8-13, and the second system covers measures 14-18. In the first system, Gtr. I plays a melodic line with eighth notes, and Gtr. II plays arpeggiated chords. A dynamic marking of *mf* is present in measure 11. In the second system, Gtr. I continues with a melodic line, and Gtr. II plays sustained chords with a pedal point on the low E string, indicated by a long horizontal line with a vertical tick at the end.

En la sección **B** se desarrollan los materiales anteriores. La melodía pasa al registro grave, los arpeggios al agudo y la nota pedal desaparece. (Ej. 2)

Ejemplo 2:

Musical score for two guitars (Gtr. I and Gtr. II) covering measures 46 to 57. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. Measures 46-52 show Gtr. I playing a melodic line with eighth-note patterns and Gtr. II providing a bass line with quarter and eighth notes. Measures 53-57 continue the melodic development in Gtr. I, with a dynamic marking of *cresc. poco a poco* starting at measure 53. The bass line in Gtr. II remains consistent with the previous section.

La sección C se caracteriza por el contrapunto y las melodías en octavas. La nota pedal aparece ahora formando un intervalo de tercera entre las dos guitarras. (Ej. 3)

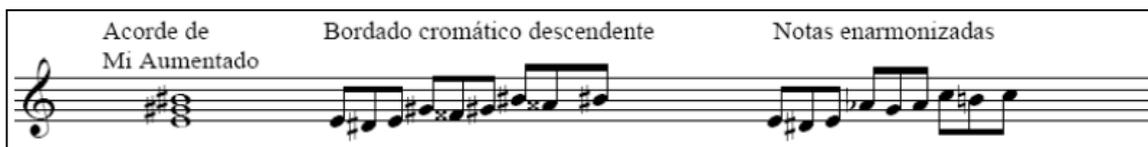
Ejemplo 3:

Musical score for two guitars (Gtr. I and Gtr. II) covering measures 82 to 91. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps. Measures 82-86 show Gtr. I playing a melodic line with eighth-note patterns and Gtr. II providing a bass line with quarter and eighth notes. Dynamic markings include *pp* at measure 82 and *p* at measures 85 and 86. Measures 87-91 continue the melodic development in Gtr. I, with a dynamic marking of *mf* starting at measure 89. The bass line in Gtr. II remains consistent with the previous section.

## Melodía

El Tema de este movimiento es el *bordado* descendente de las notas del acorde de **Mi aumentado** (Ej. 4), aunque, en **A**, hay una melodía de duración importante, no tiene la jerarquía de Tema, por ello nunca se reitera.

Ejemplo 4:



The image shows three musical staves. The first staff is labeled 'Acorde de Mi Aumentado' and shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a chord symbol consisting of a treble clef, a sharp sign, and a treble clef. The second staff is labeled 'Bordado cromático descendente' and shows a treble clef with a key signature of one sharp, followed by a descending melodic line of eighth notes: G#4, F#4, E4, D#4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3, D#3, C#3, B2, A2, G#2, F#2, E2, D#2, C#2, B1, A1, G#1, F#1, E1, D#1, C#1, B0, A0, G#0, F#0, E0, D#0, C#0, B-1, A-1, G#-1, F#-1, E-1, D#-1, C#-1, B-2, A-2, G#-2, F#-2, E-2, D#-2, C#-2, B-3, A-3, G#-3, F#-3, E-3, D#-3, C#-3, B-4, A-4, G#-4, F#-4, E-4, D#-4, C#-4, B-5, A-5, G#-5, F#-5, E-5, D#-5, C#-5, B-6, A-6, G#-6, F#-6, E-6, D#-6, C#-6, B-7, A-7, G#-7, F#-7, E-7, D#-7, C#-7, B-8, A-8, G#-8, F#-8, E-8, D#-8, C#-8, B-9, A-9, G#-9, F#-9, E-9, D#-9, C#-9, B-10, A-10, G#-10, F#-10, E-10, D#-10, C#-10, B-11, A-11, G#-11, F#-11, E-11, D#-11, C#-11, B-12, A-12, G#-12, F#-12, E-12, D#-12, C#-12, B-13, A-13, G#-13, F#-13, E-13, D#-13, C#-13, B-14, A-14, G#-14, F#-14, E-14, D#-14, C#-14, B-15, A-15, G#-15, F#-15, E-15, D#-15, C#-15, B-16, A-16, G#-16, F#-16, E-16, D#-16, C#-16, B-17, A-17, G#-17, F#-17, E-17, D#-17, C#-17, B-18, A-18, G#-18, F#-18, E-18, D#-18, C#-18, B-19, A-19, G#-19, F#-19, E-19, D#-19, C#-19, B-20, A-20, G#-20, F#-20, E-20, D#-20, C#-20, B-21, A-21, G#-21, F#-21, E-21, D#-21, C#-21, B-22, A-22, G#-22, F#-22, E-22, D#-22, C#-22, B-23, A-23, G#-23, F#-23, E-23, D#-23, C#-23, B-24, A-24, G#-24, F#-24, E-24, D#-24, C#-24, B-25, A-25, G#-25, F#-25, E-25, D#-25, C#-25, B-26, A-26, G#-26, F#-26, E-26, D#-26, C#-26, B-27, A-27, G#-27, F#-27, E-27, D#-27, C#-27, B-28, A-28, G#-28, F#-28, E-28, D#-28, C#-28, B-29, A-29, G#-29, F#-29, E-29, D#-29, C#-29, B-30, A-30, G#-30, F#-30, E-30, D#-30, C#-30, B-31, A-31, G#-31, F#-31, E-31, D#-31, C#-31, B-32, A-32, G#-32, F#-32, E-32, D#-32, C#-32, B-33, A-33, G#-33, F#-33, E-33, D#-33, C#-33, B-34, A-34, G#-34, F#-34, E-34, D#-34, C#-34, B-35, A-35, G#-35, F#-35, E-35, D#-35, C#-35, B-36, A-36, G#-36, F#-36, E-36, D#-36, C#-36, B-37, A-37, G#-37, F#-37, E-37, D#-37, C#-37, B-38, A-38, G#-38, F#-38, E-38, D#-38, C#-38, B-39, A-39, G#-39, F#-39, E-39, D#-39, C#-39, B-40, A-40, G#-40, F#-40, E-40, D#-40, C#-40, B-41, A-41, G#-41, F#-41, E-41, D#-41, C#-41, B-42, A-42, G#-42, F#-42, E-42, D#-42, C#-42, B-43, A-43, G#-43, F#-43, E-43, D#-43, C#-43, B-44, A-44, G#-44, F#-44, E-44, D#-44, C#-44, B-45, A-45, G#-45, F#-45, E-45, D#-45, C#-45, B-46, A-46, G#-46, F#-46, E-46, D#-46, C#-46, B-47, A-47, G#-47, F#-47, E-47, D#-47, C#-47, B-48, A-48, G#-48, F#-48, E-48, D#-48, C#-48, B-49, A-49, G#-49, F#-49, E-49, D#-49, C#-49, B-50, A-50, G#-50, F#-50, E-50, D#-50, C#-50, B-51, A-51, G#-51, F#-51, E-51, D#-51, C#-51, B-52, A-52, G#-52, F#-52, E-52, D#-52, C#-52, B-53, A-53, G#-53, F#-53, E-53, D#-53, C#-53, B-54, A-54, G#-54, F#-54, E-54, D#-54, C#-54, B-55, A-55, G#-55, F#-55, E-55, D#-55, C#-55, B-56, A-56, G#-56, F#-56, E-56, D#-56, C#-56, B-57, A-57, G#-57, F#-57, E-57, D#-57, C#-57, B-58, A-58, G#-58, F#-58, E-58, D#-58, C#-58, B-59, A-59, G#-59, F#-59, E-59, D#-59, C#-59, B-60, A-60, G#-60, F#-60, E-60, D#-60, C#-60, B-61, A-61, G#-61, F#-61, E-61, D#-61, C#-61, B-62, A-62, G#-62, F#-62, E-62, D#-62, C#-62, B-63, A-63, G#-63, F#-63, E-63, D#-63, C#-63, B-64, A-64, G#-64, F#-64, E-64, D#-64, C#-64, B-65, A-65, G#-65, F#-65, E-65, D#-65, C#-65, B-66, A-66, G#-66, F#-66, E-66, D#-66, C#-66, B-67, A-67, G#-67, F#-67, E-67, D#-67, C#-67, B-68, A-68, G#-68, F#-68, E-68, D#-68, C#-68, B-69, A-69, G#-69, F#-69, E-69, D#-69, C#-69, B-70, A-70, G#-70, F#-70, E-70, D#-70, C#-70, B-71, A-71, G#-71, F#-71, E-71, D#-71, C#-71, B-72, A-72, G#-72, F#-72, E-72, D#-72, C#-72, B-73, A-73, G#-73, F#-73, E-73, D#-73, C#-73, B-74, A-74, G#-74, F#-74, E-74, D#-74, C#-74, B-75, A-75, G#-75, F#-75, E-75, D#-75, C#-75, B-76, A-76, G#-76, F#-76, E-76, D#-76, C#-76, B-77, A-77, G#-77, F#-77, E-77, D#-77, C#-77, B-78, A-78, G#-78, F#-78, E-78, D#-78, C#-78, B-79, A-79, G#-79, F#-79, E-79, D#-79, C#-79, B-80, A-80, G#-80, F#-80, E-80, D#-80, C#-80, B-81, A-81, G#-81, F#-81, E-81, D#-81, C#-81, B-82, A-82, G#-82, F#-82, E-82, D#-82, C#-82, B-83, A-83, G#-83, F#-83, E-83, D#-83, C#-83, B-84, A-84, G#-84, F#-84, E-84, D#-84, C#-84, B-85, A-85, G#-85, F#-85, E-85, D#-85, C#-85, B-86, A-86, G#-86, F#-86, E-86, D#-86, C#-86, B-87, A-87, G#-87, F#-87, E-87, D#-87, C#-87, B-88, A-88, G#-88, F#-88, E-88, D#-88, C#-88, B-89, A-89, G#-89, F#-89, E-89, D#-89, C#-89, B-90, A-90, G#-90, F#-90, E-90, D#-90, C#-90, B-91, A-91, G#-91, F#-91, E-91, D#-91, C#-91, B-92, A-92, G#-92, F#-92, E-92, D#-92, C#-92, B-93, A-93, G#-93, F#-93, E-93, D#-93, C#-93, B-94, A-94, G#-94, F#-94, E-94, D#-94, C#-94, B-95, A-95, G#-95, F#-95, E-95, D#-95, C#-95, B-96, A-96, G#-96, F#-96, E-96, D#-96, C#-96, B-97, A-97, G#-97, F#-97, E-97, D#-97, C#-97, B-98, A-98, G#-98, F#-98, E-98, D#-98, C#-98, B-99, A-99, G#-99, F#-99, E-99, D#-99, C#-99, B-100, A-100, G#-100, F#-100, E-100, D#-100, C#-100, B-101, A-101, G#-101, F#-101, E-101, D#-101, C#-101, B-102, A-102, G#-102, F#-102, E-102, D#-102, C#-102, B-103, A-103, G#-103, F#-103, E-103, D#-103, C#-103, B-104, A-104, G#-104, F#-104, E-104, D#-104, C#-104, B-105, A-105, G#-105, F#-105, E-105, D#-105, C#-105, B-106, A-106, G#-106, F#-106, E-106, D#-106, C#-106, B-107, A-107, G#-107, F#-107, E-107, D#-107, C#-107, B-108, A-108, G#-108, F#-108, E-108, D#-108, C#-108, B-109, A-109, G#-109, F#-109, E-109, D#-109, C#-109, B-110, A-110, G#-110, F#-110, E-110, D#-110, C#-110, B-111, A-111, G#-111, F#-111, E-111, D#-111, C#-111, B-112, A-112, G#-112, F#-112, E-112, D#-112, C#-112, B-113, A-113, G#-113, F#-113, E-113, D#-113, C#-113, B-114, A-114, G#-114, F#-114, E-114, D#-114, C#-114, B-115, A-115, G#-115, F#-115, E-115, D#-115, C#-115, B-116, A-116, G#-116, F#-116, E-116, D#-116, C#-116, B-117, A-117, G#-117, F#-117, E-117, D#-117, C#-117, B-118, A-118, G#-118, F#-118, E-118, D#-118, C#-118, B-119, A-119, G#-119, F#-119, E-119, D#-119, C#-119, B-120, A-120, G#-120, F#-120, E-120, D#-120, C#-120, B-121, A-121, G#-121, F#-121, E-121, D#-121, C#-121, B-122, A-122, G#-122, F#-122, E-122, D#-122, C#-122, B-123, A-123, G#-123, F#-123, E-123, D#-123, C#-123, B-124, A-124, G#-124, F#-124, E-124, D#-124, C#-124, B-125, A-125, G#-125, F#-125, E-125, D#-125, C#-125, B-126, A-126, G#-126, F#-126, E-126, D#-126, C#-126, B-127, A-127, G#-127, F#-127, E-127, D#-127, C#-127, B-128, A-128, G#-128, F#-128, E-128, D#-128, C#-128, B-129, A-129, G#-129, F#-129, E-129, D#-129, C#-129, B-130, A-130, G#-130, F#-130, E-130, D#-130, C#-130, B-131, A-131, G#-131, F#-131, E-131, D#-131, C#-131, B-132, A-132, G#-132, F#-132, E-132, D#-132, C#-132, B-133, A-133, G#-133, F#-133, E-133, D#-133, C#-133, B-134, A-134, G#-134, F#-134, E-134, D#-134, C#-134, B-135, A-135, G#-135, F#-135, E-135, D#-135, C#-135, B-136, A-136, G#-136, F#-136, E-136, D#-136, C#-136, B-137, A-137, G#-137, F#-137, E-137, D#-137, C#-137, B-138, A-138, G#-138, F#-138, E-138, D#-138, C#-138, B-139, A-139, G#-139, F#-139, E-139, D#-139, C#-139, B-140, A-140, G#-140, F#-140, E-140, D#-140, C#-140, B-141, A-141, G#-141, F#-141, E-141, D#-141, C#-141, B-142, A-142, G#-142, F#-142, E-142, D#-142, C#-142, B-143, A-143, G#-143, F#-143, E-143, D#-143, C#-143, B-144, A-144, G#-144, F#-144, E-144, D#-144, C#-144, B-145, A-145, G#-145, F#-145, E-145, D#-145, C#-145, B-146, A-146, G#-146, F#-146, E-146, D#-146, C#-146, B-147, A-147, G#-147, F#-147, E-147, D#-147, C#-147, B-148, A-148, G#-148, F#-148, E-148, D#-148, C#-148, B-149, A-149, G#-149, F#-149, E-149, D#-149, C#-149, B-150, A-150, G#-150, F#-150, E-150, D#-150, C#-150, B-151, A-151, G#-151, F#-151, E-151, D#-151, C#-151, B-152, A-152, G#-152, F#-152, E-152, D#-152, C#-152, B-153, A-153, G#-153, F#-153, E-153, D#-153, C#-153, B-154, A-154, G#-154, F#-154, E-154, D#-154, C#-154, B-155, A-155, G#-155, F#-155, E-155, D#-155, C#-155, B-156, A-156, G#-156, F#-156, E-156, D#-156, C#-156, B-157, A-157, G#-157, F#-157, E-157, D#-157, C#-157, B-158, A-158, G#-158, F#-158, E-158, D#-158, C#-158, B-159, A-159, G#-159, F#-159, E-159, D#-159, C#-159, B-160, A-160, G#-160, F#-160, E-160, D#-160, C#-160, B-161, A-161, G#-161, F#-161, E-161, D#-161, C#-161, B-162, A-162, G#-162, F#-162, E-162, D#-162, C#-162, B-163, A-163, G#-163, F#-163, E-163, D#-163, C#-163, B-164, A-164, G#-164, F#-164, E-164, D#-164, C#-164, B-165, A-165, G#-165, F#-165, E-165, D#-165, C#-165, B-166, A-166, G#-166, F#-166, E-166, D#-166, C#-166, B-167, A-167, G#-167, F#-167, E-167, D#-167, C#-167, B-168, A-168, G#-168, F#-168, E-168, D#-168, C#-168, B-169, A-169, G#-169, F#-169, E-169, D#-169, C#-169, B-170, A-170, G#-170, F#-170, E-170, D#-170, C#-170, B-171, A-171, G#-171, F#-171, E-171, D#-171, C#-171, B-172, A-172, G#-172, F#-172, E-172, D#-172, C#-172, B-173, A-173, G#-173, F#-173, E-173, D#-173, C#-173, B-174, A-174, G#-174, F#-174, E-174, D#-174, C#-174, B-175, A-175, G#-175, F#-175, E-175, D#-175, C#-175, B-176, A-176, G#-176, F#-176, E-176, D#-176, C#-176, B-177, A-177, G#-177, F#-177, E-177, D#-177, C#-177, B-178, A-178, G#-178, F#-178, E-178, D#-178, C#-178, B-179, A-179, G#-179, F#-179, E-179, D#-179, C#-179, B-180, A-180, G#-180, F#-180, E-180, D#-180, C#-180, B-181, A-181, G#-181, F#-181, E-181, D#-181, C#-181, B-182, A-182, G#-182, F#-182, E-182, D#-182, C#-182, B-183, A-183, G#-183, F#-183, E-183, D#-183, C#-183, B-184, A-184, G#-184, F#-184, E-184, D#-184, C#-184, B-185, A-185, G#-185, F#-185, E-185, D#-185, C#-185, B-186, A-186, G#-186, F#-186, E-186, D#-186, C#-186, B-187, A-187, G#-187, F#-187, E-187, D#-187, C#-187, B-188, A-188, G#-188, F#-188, E-188, D#-188, C#-188, B-189, A-189, G#-189, F#-189, E-189, D#-189, C#-189, B-190, A-190, G#-190, F#-190, E-190, D#-190, C#-190, B-191, A-191, G#-191, F#-191, E-191, D#-191, C#-191, B-192, A-192, G#-192, F#-192, E-192, D#-192, C#-192, B-193, A-193, G#-193, F#-193, E-193, D#-193, C#-193, B-194, A-194, G#-194, F#-194, E-194, D#-194, C#-194, B-195, A-195, G#-195, F#-195, E-195, D#-195, C#-195, B-196, A-196, G#-196, F#-196, E-196, D#-196, C#-196, B-197, A-197, G#-197, F#-197, E-197, D#-197, C#-197, B-198, A-198, G#-198, F#-198, E-198, D#-198, C#-198, B-199, A-199, G#-199, F#-199, E-199, D#-199, C#-199, B-200, A-200, G#-200, F#-200, E-200, D#-200, C#-200, B-201, A-201, G#-201, F#-201, E-201, D#-201, C#-201, B-202, A-202, G#-202, F#-202, E-202, D#-202, C#-202, B-203, A-203, G#-203, F#-203, E-203, D#-203, C#-203, B-204, A-204, G#-204, F#-204, E-204, D#-204, C#-204, B-205, A-205, G#-205, F#-205, E-205, D#-205, C#-205, B-206, A-206, G#-206, F#-206, E-206, D#-206, C#-206, B-207, A-207, G#-207, F#-207, E-207, D#-207, C#-207, B-208, A-208, G#-208, F#-208, E-208, D#-208, C#-208, B-209, A-209, G#-209, F#-209, E-209, D#-209, C#-209, B-210, A-210, G#-210, F#-210, E-210, D#-210, C#-210, B-211, A-211, G#-211, F#-211, E-211, D#-211, C#-211, B-212, A-212, G#-212, F#-212, E-212, D#-212, C#-212, B-213, A-213, G#-213, F#-213, E-213, D#-213, C#-213, B-214, A-214, G#-214, F#-214, E-214, D#-214, C#-214, B-215, A-215, G#-215, F#-215, E-215, D#-215, C#-215, B-216, A-216, G#-216, F#-216, E-216, D#-216, C#-216, B-217, A-217, G#-217, F#-217, E-217, D#-217, C#-217, B-218, A-218, G#-218, F#-218, E-218, D#-218, C#-218, B-219, A-219, G#-219, F#-219, E-219, D#-219, C#-219, B-220, A-220, G#-220, F#-220, E-220, D#-220, C#-220, B-221, A-221, G#-221, F#-221, E-221, D#-221, C#-221, B-222, A-222, G#-222, F#-222, E-222, D#-222, C#-222, B-223, A-223, G#-223, F#-223, E-223, D#-223, C#-223, B-224, A-224, G#-224, F#-224, E-224, D#-224, C#-224, B-225, A-225, G#-225, F#-225, E-225, D#-225, C#-225, B-226, A-226, G#-226, F#-226, E-226, D#-226, C#-226, B-227, A-227, G#-227, F#-227, E-227, D#-227, C#-227, B-228, A-228, G#-228, F#-228, E-228, D#-228, C#-228, B-229, A-229, G#-229, F#-229, E-229, D#-229, C#-229, B-230, A-230, G#-230, F#-230, E-230, D#-230, C#-230, B-231, A-231, G#-231, F#-231, E-231, D#-231, C#-231, B-232, A-232, G#-232, F#-232, E-232, D#-232, C#-232, B-233, A-233, G#-233, F#-233, E-233, D#-233, C#-233, B-234, A-234, G#-234, F#-234, E-234, D#-234, C#-234, B-235, A-235, G#-235, F#-235, E-235, D#-235, C#-235, B-236, A-236, G#-236, F#-236, E-236, D#-236, C#-236, B-237, A-237, G#-237, F#-237, E-237, D#-237, C#-237, B-238, A-238, G#-238, F#-238, E-238, D#-238, C#-238, B-239, A-239, G#-239, F#-239, E-239, D#-239, C#-239, B-240, A-240, G#-240, F#-240, E-240, D#-240, C#-240, B-241, A-241, G#-241, F#-241, E-241, D#-241, C#-241, B-242, A-242, G#-242, F#-242, E-242, D#-242, C#-242, B-243, A-243, G#-243, F#-243, E-243, D#-243, C#-243, B-244, A-244, G#-244, F#-244, E-244, D#-244, C#-244, B-245, A-245, G#-245, F#-245, E-245, D#-245, C#-245, B-246, A-246, G#-246, F#-246, E-246, D#-246, C#-246, B-247, A-247, G#-247, F#-247, E-247, D#-247, C#-247, B-248, A-248, G#-248, F#-248, E-248, D#-248, C#-248, B-249, A-249, G#-249, F#-249, E-249, D#-249, C#-249, B-250, A-250, G#-250, F#-250, E-250, D#-250, C#-250, B-251, A-251, G#-251, F#-251, E-251, D#-251, C#-251, B-252, A-252, G#-252, F#-252, E-252, D#-252, C#-252, B-253, A-253, G#-253, F#-253, E-253, D#-253, C#-253, B-254, A-254, G#-254, F#-254, E-254, D#-254, C#-254, B-255, A-255, G#-255, F#-255, E-255, D#-255, C#-255, B-256, A-256, G#-256, F#-256, E-256, D#-256, C#-256, B-257, A-257, G#-257, F#-257, E-257, D#-257, C#-257, B-258, A-258, G#-258, F#-258, E-258, D#-258, C#-258, B-259, A-259, G#-259, F#-259, E-259, D#-259, C#-259, B-260, A-260, G#-260, F#-260, E-260, D#-260, C#-260, B-261, A-261, G#-261, F#-261, E-261, D#-261, C#-261, B-262, A-262, G#-262, F#-262, E-262, D#-262, C#-262, B-263, A-263, G#-263, F#-263, E-263, D#-263, C#-263, B-264, A-264, G#-264, F#-264, E-264, D#-264, C#-264, B-265, A-265, G#-265, F#-265, E-265, D#-265, C#-265, B-266, A-266, G#-266, F#-266, E-266, D#-266, C#-266, B-267, A-267, G#-267, F#-267, E-267, D#-267, C#-267, B-268, A-268, G#-268, F#-268, E-268, D#-268, C#-268, B-269, A-269, G#-269, F#-269, E-269, D#-269, C#-269, B-270, A-270, G#-270, F#-270, E-270, D#-270, C#-270, B-271, A-271, G#-271, F#-271, E-271, D#-271, C#-271, B-272, A-272, G#-272, F#-272, E-272, D#-272, C#-272, B-273, A-273, G#-273, F#-273, E-273, D#-273, C#-273, B-274, A-274, G#-274, F#-274, E-274, D#-274, C#-274, B-275, A-275, G#-275, F#-275, E-275, D#-275, C#-275, B-2

Debido al uso de la escritura con enarmonías, la notación no refleja exactamente la construcción por terceras de estos acordes. Por Ejemplo, el acorde de **Mi** aumentado (Mi, Sol# y Si#) aparece con las notas: **Mi**, **La** bemol y **Do**.

No obstante, en algunos puntos la armonía será coloreada por notas ajenas al acorde pero pertenecientes a la escala empleada. En el Ejemplo 7, **Mi** aumentado es enriquecido con **Sol** natural que aparece en el bajo en el segundo tiempo de los compases 8, 9, 10 y 12.

Ejemplo 7:

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Ejemplo 7'. It consists of two staves, 'Gtr. I' and 'Gtr. II', with measures 8 through 13. The music is in 6/8 time. The first staff (Gtr. I) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a dynamic marking of *mf* starting in measure 11. The second staff (Gtr. II) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure numbers 8, 9, 10, 11, 12, and 13 are indicated above the staves.

## Ritmo

El *tempo* del primer movimiento es *Allegro con moto* ( $\text{♩} = 132$ ), y el compás 6/8. Los valores empleados van desde el dieciseisavo hasta la mitad con puntillo.

Las hemiolas<sup>3</sup> son recurrentes en todo el movimiento.

Hay tres *rallentandi*, los dos primeros, del compás 41 al 43 y del 103 al 104, refuerzan el final de las secciones **A** y **B**, el tercero, en los compases 110 a 112, apoya la conclusión del movimiento.

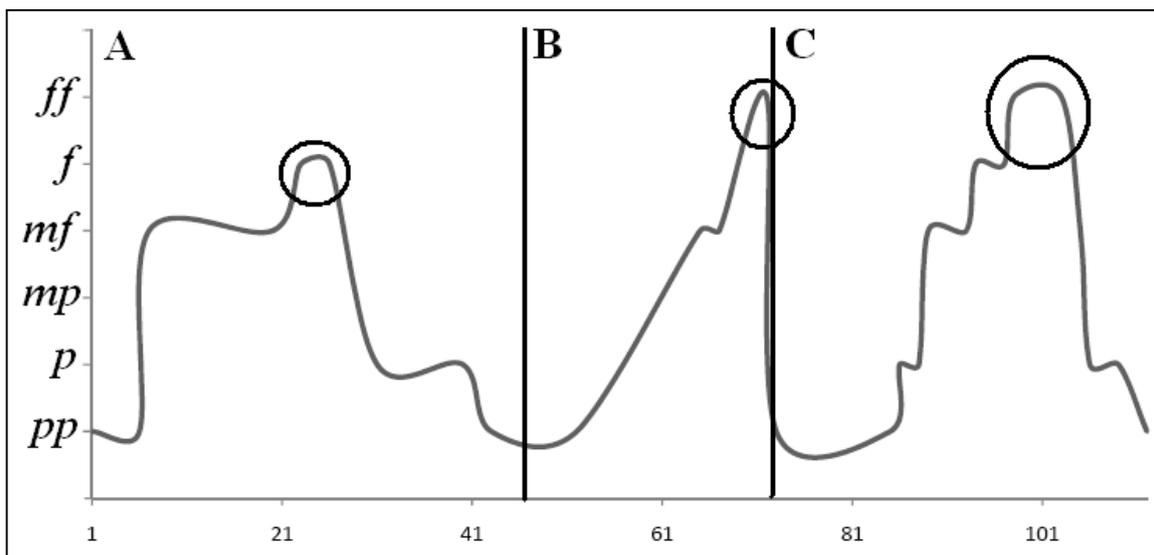
En los compases 104, 105 y 112 hay calderón, los dos primeros generan expectativa y anuncian el final próximo, el último corona la conclusión del movimiento.

<sup>3</sup>“Hemiola: polirritmo que se produce al superponer tres notas de igual valor en el tiempo ocupado normalmente por dos notas de igual valor, y viceversa.” Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. Tomo I. Barcelona, España. Edhasa. 1948. p. 627.

## Dinámica

La dinámica está en una relación natural de los puntos climáticos. El rango dinámico del primer movimiento va del *pp* al *ff*. Las intensidades fuertes refuerzan los puntos climáticos, señalados con círculos en la Gráfica 1.

Gráfica 1:



Las tres secciones inician en *pp* y exponen el discurso musical en *crescendo* hasta alcanzar el clímax, para posteriormente regresar al *pp*.

## II. Grave

### Forma

Este movimiento tiene forma ternaria: **ABA**.

Tabla 2:

II Grave												
Sección	A					B					A'	
	Introducción	Tema I	C. de enlace	Var. Tema I	Puente Modulante	Tema II	C. de enlace	Var. Tema II	Desarrollo del T. II	Puente Modulante	C. de enlace	Tema I y Coda
Compases	1 – 6	7 – 15	16 – 19	20 – 28	29 – 31	32 – 36	37	38 – 42	43 – 54	55 – 60	60 – 63	64 – 77

El **Tema I** se compone de dos frases, la primera se divide en dos semifrases de dos compases cada una. Todo el tema está elaborado con el material de la primera semifrase **Aax**. (Ej. 8)

Ejemplo 8:

Aa
Ab

Aax
Aax'
Aax''

7
8
9
10
11
12
13
14
15

*mf*
*f*
*mf*

Dos frases integran al **Tema II**, **Ba** se divide en dos semifrases y **Bb** en tres. (Ej. 9)

Ejemplo 9:

Musical notation for Example 9, showing a melodic line in 4/4 time. The notation includes dynamic markings *mf* and *p*, and phrasing labels: **Bax**, **Ba**, **Bay**, **Bay'**, **Bb**, **Bay''**, and **Bay'''**. The measures are numbered 31 through 36. The tempo is marked *A tempo*.

## Melodía

La escala empleada para el **Tema I** fue construida a partir del bordado descendente de las notas del acorde de **Mi** disminuido (Ej. 10). En la escritura se emplean bemoles o sostenidos según convenga para cada caso.

Ejemplo 10:

Musical notation for Example 10, showing the construction of the Tema I scale. It includes the **Mi** diminished chord, the descending scale (Bordado), and the resulting scale (Escala).

Los cuatro primeros compases del **Tema I** tienen una trayectoria melódica descendente. Inicia en **Mi** hasta alcanzar el **Do#**, donde cambia de dirección para llegar a **Si** bemol (nota más aguda del tema), posteriormente desciende hasta el **Mi** inicial. (Ej. 11)

Ejemplo 11:

Musical notation for Example 11, showing the melodic trajectory of Tema I. The notation includes the title **Tema I** and the melodic line.

Al enarmonizar la primera inversión del acorde de **Mi** disminuido, se obtiene el acorde de **Sol** disminuido, y del bordado ascendente de las notas de este último se constituyó la escala empleada en el **Tema II**. (Ej. 12)

Ejemplo 12:



El **Tema II** inicia con un ascenso rápido de **Sol** a **Re**, para después, cambiar su dirección general hasta regresar a **Sol**. (Ej. 13)

Ejemplo 13:



En la Tabla 3 se muestran los contrastes más importantes entre los temas.

Tabla 3:

Contraste entre los Temas	
Tema I	Tema II
Tético	Anacrusa
Emplea figuras de cuarto con puntillo y octavo.	Figuras de cuarto, octavo y dieciseisavo
Acompañado por acordes arpegiados en octavos.	Acompañado por una nota que se repite con un motivo rítmico de 2/32 y 1/4. Contiene cierta influencia de ritmos populares.
El bajo se mueve con un ritmo formado por cuartos con puntillo.	El bajo posee un <i>ostinato</i> rítmico de cuarto más octavo

En el Ejemplo 14 se observan los contrastes señalados en la Tabla 3.

Ejemplo 14:

**Tema I**

7 8 9 10

*mf*

**Tema II**

31 32 33

*mf*

## Armonía

En las secciones **A** y **A'** predominan los acordes de **Mi** y **Re#** disminuidos y sus enarmonías posibles.

No obstante, en algunos puntos hay otros acordes que rompen con la monotonía del color disminuido. (Ej. 15)

Ejemplo 15:

**Fa# mayor con séptima**  
18

**La mayor con séptima**  
24

**Fa# con novena**  
25

Gtr. I

Gtr. II

La variedad de acordes es más rica en la sección **B** (Ej.16). En el compás 32 hay un acorde de **Sol** con novena, en el 33 un **Si** bemol con séptima seguido de un **Mi** mayor, **Si** bemol disminuido y **Si** bemol menor en el compás 34, **La** bemol disminuido y **Sol** con novena en el 35 y en el 36 un **Sol** mayor. Esta riqueza armónica proporciona un ambiente de mayor movimiento, enfatizando así los contrastes entre las secciones **A** y **B**.

Ejemplo 16:

Esta obra no se puede hablar de regiones tonales en el sentido tradicional. Sin embargo, hay regiones donde una nota proporciona la sensación de un punto de gravitación armónica. (Tabla 4)

Tabla 4:

Distribución de regiones			
Sección	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>
Gravitación armónica	<b>Mi</b>	<b>Sol</b>	<b>Mi</b>
Compases	1                      31	32                      60	61                      77

## Ritmo

Tempo *Grave* ( $\text{♩} = 45$ ). En compás de 6/8, en los compases 57 a 59 cambia a 3/8.

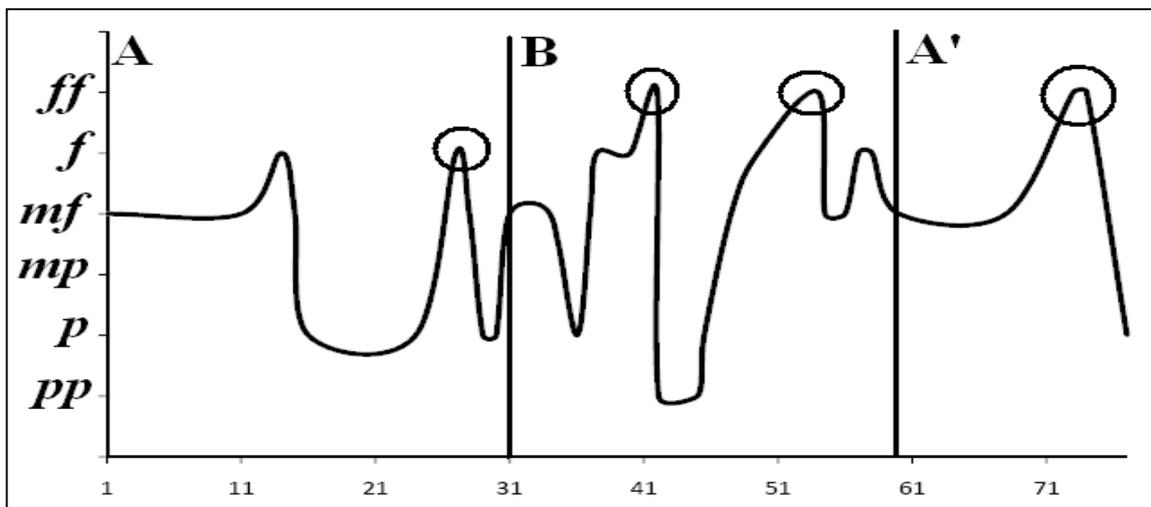
Hay varios *ritardandi*: el primero, en el compás cuatro, refuerza el final de la introducción, el segundo, en los compases 29 a 30, remarca el termino de la sección **A**, y el último en la *Coda* del movimiento, compases 75 a 77 para enfatizar el final.

Un *acelerando* ocurre en los compases 68 a 74, generando un gran impulso para alcanzar el último clímax de este movimiento.

## Dinámica

La dinámica del segundo movimiento contiene desde *pp* hasta *ff*. Está directamente relacionada con los puntos climáticos. (Gráfica 2)

Gráfica 2:



### III. Presto Ostinato

#### Forma

El movimiento final posee una estructura similar a un Rondó:

Tabla 5:

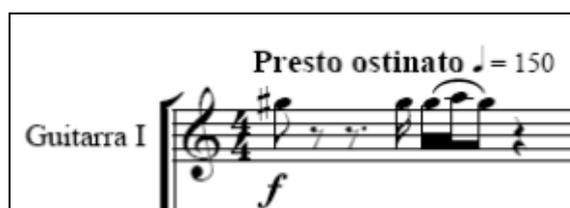
III Presto ostinato												
Sección	A		B		A'		B'		B''		A''	
Compases	1	19	20	33	34	53	54	75	76	91	92	103

Las secciones **A** y **B** se distinguen por sus materiales rítmicos, melódicos y armónicos.

#### Melodía

El Tema de la Sección **A** está compuesto por un motivo que incluye un bordado ascendente, mismo que se realiza sobre cada una de las notas del acorde de **Mi** mayor con séptima mayor. El motivo rítmico-melódico es el siguiente:

Ejemplo 17:



En la sección **A** vemos las variantes de este único motivo, presentado en distintas alturas, a veces fragmentado o con el silencio comprimido. (Ej. 18)

Ejemplo 18:



La escala empleada en la sección **A** surge de su tema, es decir, del bordado ascendente de las notas del acorde de **Mi** mayor con séptima mayor. (Ej. 19)

Ejemplo 19:

Musical notation for Example 19. It consists of three parts on a single staff: 1. The chord 'Mi mayor con Séptima mayor' (E major with major seventh). 2. The 'Bordado' (ornamentation), which is an ascending eighth-note scale starting from the chord notes. 3. The 'Escala' (scale), which is a half-note scale starting from the chord notes.

El Tema de la sección **B** describe un movimiento continuo que asciende y desciende a ritmo de octavos. (Ej. 20)

Ejemplo 20:

Musical notation for Example 20, labeled 'Gtr. I'. It shows a continuous eighth-note pattern across four measures: 20, 21, 22, and 23. The pattern starts with a *pp* dynamic marking.

La escala utilizada en la sección **B** nace del bordado descendente de las notas del acorde de **Mi** menor con sexta agregada. (Ej. 21)

Ejemplo 21:

Musical notation for Example 21. It consists of three parts on a single staff: 1. The chord 'Mi menor con sexta agregada' (E minor with added sixth). 2. The 'Bordado' (ornamentation), which is a descending eighth-note scale starting from the chord notes. 3. The 'Escala' (scale), which is a half-note scale starting from the chord notes.

## Armonía

En el tercer movimiento, triadas y acordes de séptima de dominante aparecerán en puntos importantes para delimitar secciones y establecer regiones armónicas. El Ejemplo 22 ilustra

lo anterior: a) el acorde de **Mi** mayor del compás 19 subraya el final de la sección **A**. b) En el compás 91, aparece un acorde de **Si** dominante para regresar a la región de **Mi**.

Ejemplo 22:

The image displays two musical excerpts, labeled 'a)' and 'b)', each consisting of a piano and a vocal line. Excerpt 'a)' covers measures 18 and 19. The piano part features a series of chords, with the final chord in measure 19 being a D major triad (D, F#, A), which is underlined. The vocal line has a melodic line with some grace notes. Excerpt 'b)' covers measures 90 and 91. The piano part has a more active accompaniment, and the vocal line features a melodic phrase. Both excerpts include a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Sin embargo, la mayoría de los acordes de este movimiento no tienen una función tonal ni presentación estructural tradicional.

Teniendo en cuenta la cualidad de las escalas empleadas, y las libertades con que se emplea la armonía, no hay regiones armónicas en el sentido tradicional. Sin embargo, hay pasajes donde una nota funciona como centro de gravitación armónico. (Tabla 6)

Tabla 6:

III <i>Presto ostinato</i>																				
Sección	A		B		A'	B'		B''		A''										
Centro de gravitación armónico	Mi		Mi	Puente Modulante	Fa #	Puente modulante	Si	Puente modulante	La	Puente modulante	Mi									
Compases	1	19	20	30	31	33	34	53	54	58	58	67	68	75	76	88	89	91	92	103

## Ritmo

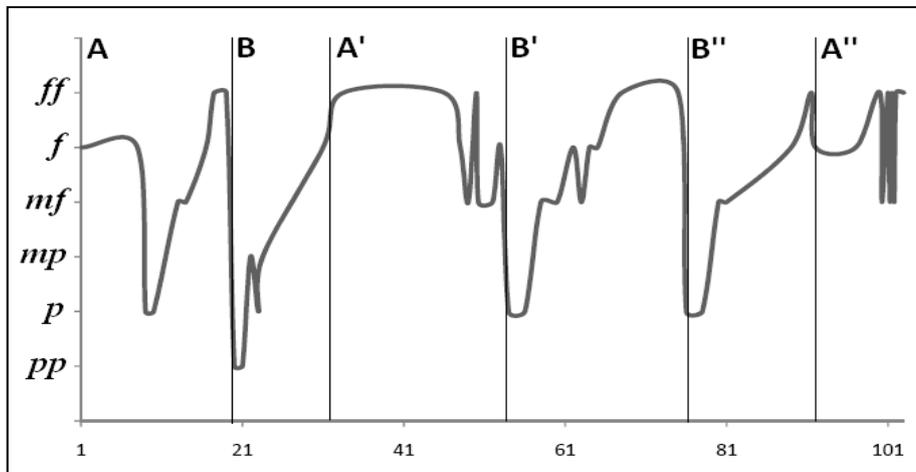
El *tempo* es *Presto* ( $\text{♩} = 150$ ) y no hay cambios en el pulso, es decir, no hay *ritardandi* ni *accelerandi*. Escrito en compás de 4/4.

Existe un único calderón, al final del movimiento, compás 103, que subraya la conclusión de la obra.

## Dinámica

La dinámica, no sólo es parte de la expresión del tercer movimiento, como se puede observar en la Gráfica 3, también tiene una función estructural. Las secciones **A** siempre inician con una dinámica *forte*, mientras las secciones **B** lo hacen en *piano*.

Gráfica 3:



**Partitura**  
**A Mi Modo**  
I

Julio Flores Salas

**Allegro Con moto** ♩ = 100

① ① ① ① igual

Guitarra I *pp*

Guitarra II *mf*

Gtr. I *mf*

Gtr. II

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. I *f*

Gtr. II *f*

Gtr. I ② ③

Gtr. II

Gtr. I *p*

Gtr. II *p*

rall. . . .

A tempo

37

Gtr. I

Gtr. II

*pp*

*pizz.*

*pp*

46

Gtr. I

Gtr. II

53

Gtr. I

Gtr. II

*cresc. poco a poco*

58

Gtr. I

Gtr. II

64

Gtr. I

Gtr. II

*mf*

*mf*

*nat.*

70

Gtr. I

Gtr. II

*ff*

*ff* *pp*

76

Gtr. I

Gtr. II

82

Gtr. I

Gtr. II

*pp* *p*

*p*

87

Gtr. I

Gtr. II

*mf*

*mf*

92

Gtr. I

Gtr. II

*f*

*f*

97

Gtr. I

Gtr. II

*ff*

*ff*

rall. . . . .

103

Gtr. I

Gtr. II

*mf*

*p*

*mf*

*p*

A tempo

108

Gtr. I

Gtr. II

*pp*

*pp*

molto rall. . . . .

# II

Julio Flores Salas

Grave  $\text{♩} = 45$

rit. . . . . A tempo

The musical score is written for two guitars, Guitarra I and Guitarra II. It consists of five systems of staves, each with a Gtr. I staff and a Gtr. II staff. The first system (measures 1-5) shows Guitarra I with a whole rest and Guitarra II with a melodic line starting on a flat. The second system (measures 6-10) begins with a measure number '6' and a dynamic marking of *mf*. The third system (measures 11-13) begins with a measure number '11'. The fourth system (measures 14-17) begins with a measure number '14' and features dynamic markings of *f*, *mf*, and *p*. A large oval is drawn around the Gtr. I staff in this system, indicating a sustained or held note. The fifth system (measures 18-21) begins with a measure number '18'. The sixth system (measures 22-25) begins with a measure number '22'. The score includes various musical notations such as accidentals, slurs, and dynamic markings.

25

Gtr. I

Gtr. II

*mf* *mf* *rit.*

*mf* *mf* *p*

30

A tempo

Gtr. I

Gtr. II

*p* *mf* *mf*

34

Gtr. I

Gtr. II

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

38

Gtr. I

Gtr. II

*f*

41

Gtr. I

Gtr. II

*ff* *pp*

45

Gtr. I

*pp* *p* *mf*

Gtr. II

*p* *mf*

49

Gtr. I

*f*

Gtr. II

*f*

53

Gtr. I

*ff* *mf*

Gtr. II

*ff* *mf*

56

Gtr. I

*f* *mf*

Gtr. II

*f* *mf*

61

Gtr. I

*mf*

Gtr. II

66 *accel.*

Gtr. I

Gtr. II

71 *ff*

Gtr. I

Gtr. II

74 *rit.* *p*

Gtr. I

Gtr. II

### III

Julio Flores Salas

Presto ostinato  $\text{♩} = 150$

Guitarra I *f*

Guitarra II *f*

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. I *p*

Gtr. II *p*

Gtr. I *mf* *f* *f*

Gtr. II *f*

Gtr. I *ff* *pp*

Gtr. II *ff* *pp*

21

Gtr. I

Gtr. II

*mp* *p* *mp* *cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

25

Gtr. I

Gtr. II

28

Gtr. I

Gtr. II

*f*

*f*

32

Gtr. I

Gtr. II

*ff*

*ff*

36

Gtr. I

Gtr. II

39

Gtr. I

Gtr. II

43

Gtr. I

Gtr. II

46

Gtr. I

Gtr. II

*f*

49

Gtr. I

Gtr. II

*mf* *ff* *mf*

*mf* *ff* *mf*

52

Gtr. I

Gtr. II

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

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

55

Gtr. I

Gtr. II

*mf*

*mf*

59

Gtr. I

Gtr. II

*f*

*f*

63

Gtr. I

Gtr. II

*mf*

*f*

*mf*

*f*

66

Gtr. I

Gtr. II

*ff*

*ff*

69

Gtr. I

Gtr. II

73

Gtr. I

Gtr. II

*p*

77

Gtr. I

Gtr. II

*mf*

81

Gtr. I

Gtr. II

*mf cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

84

Gtr. I

Gtr. II

88

Gtr. I

Gtr. II

*f*

*ff*

92

Gtr. I

Gtr. II

96

Gtr. I

Gtr. II

99

Gtr. I

Gtr. II

*ff* *mf*

*ff* *mf*

101

Gtr. I

Gtr. II

*ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

*ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

C4/B

## ***Si mis manos pudieran deshojar***

Tenor y piano

(Duración aproximada 5:38 min.)

Esta obra está escrita para el poema homónimo de Federico García Lorca (1898-1936), realizada durante el tercer semestre de la materia Formas Musicales Aplicadas de Licenciatura, por ello, el objetivo original de esta pieza fue trabajar un texto dado. Durante el proceso creativo aprendí a valorar la métrica de las palabras, la importancia de la correspondencia de los acentos musicales, tanto prosódicos como ortográficos, del texto, cómo reflejar la curva melódica natural de las palabras y su correspondencia rítmica en la música y lo más importante, combinar un texto con música para lograr una expresión nueva al unir estas dos artes.

Cuando conocí que el objetivo del trabajo era utilizar un texto para explorar las posibilidades vocales, inmediatamente vino a mi mente Federico García Lorca, a quien considero uno de los poetas más insignes de la lengua española. Enseguida elegí el poema ***Si mis manos pudieran deshojar*** que, desde la primera vez que lo leí, me cautivo por su refinamiento.

## Forma

La forma de la obra está sujeta a la estructura del poema, es decir, no tiene la típica forma de canción sino que la música está guiada por el texto. Esta poesía consta de tres estrofas. La primera, contiene diez versos heptasílabos. La segunda, incluye cuatro versos heptasílabos y dos endecasílabos. La tercera, ocho versos heptasílabos. La rima se presenta en los versos pares y es asonante.<sup>4</sup> A continuación el texto del poema:

1)	2)	3)
Yo pronuncio tu nombre en las noches oscuras, cuando vienen los astros a beber en la luna y duermen los ramajes de las frondas ocultas. Y yo me siento hueco de pasión y de música. Loco reloj que canta muertas horas antiguas.	Yo pronuncio tu nombre, en esta noche oscura, y tu nombre me suena más lejano que nunca, más lejano que todas las estrellas y más doliente que la mansa lluvia.	¿Te querré como entonces alguna vez? ¿Qué culpa tiene mi corazón? si la niebla se esfuma ¿Qué otra pasión me espera? ¿Será tranquila y pura? ¡¡Si mis dedos pudieran deshojar a la luna!!

Atendiendo al texto del poema se pueden considerar dos partes: Una, correspondiente a las dos estrofas iniciales donde se describe la atmósfera, el momento y los sentimientos del hablante. Otra, contenida en la última estrofa, en la que se plantean preguntas cuyas respuestas parecen estar ocultas en la misteriosa luna. Deshojar a la luna, como si se tratase de una margarita, permitiría descifrar sus secretos y resolver las incertidumbres.

---

<sup>4</sup> Asonancia: f. Métrica. Identidad de vocales en las terminaciones de dos palabras a contar desde la última acentuada, cualesquiera que sean las consonantes intermedias o las vocales no acentuadas de los diptongos. En los esdrújulos no se cuenta la sílaba penúltima. Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española* (22ª Ed.). [en línea]. Madrid, España. Espasa Calpe. Recuperado el 20 de mayo de 2012, de <http://lema.rae.es/drae/>

La obra tiene una introducción y tres secciones: **A**, **A'** y **B**. Cada una de las secciones corresponde a una estrofa, por lo tanto, la primera parte del poema está contenida en las secciones **A** y **A'**, y la segunda parte en la sección **B**. (Tabla 1)

Tabla 1:

<i>Si mis manos pudieran deshojar a la Luna</i>								
Sección	Introducción		A		A'		B	
Estrofa			Primera		Segunda		Tercera	
Compases	1	14	15	59	60	89	90	111

## Melodía

Esta obra fue escrita en un lenguaje cromático y la melodía está guiada por el ritmo del verso. Se prefirió una escritura silábica (asignar sólo una nota a cada sílaba)<sup>5</sup> ya que este modo permite una mayor comprensión del texto para el oyente, no obstante, inserté algunos melismas.<sup>6</sup> (Ej. 1)

Ejemplo 1:

14 **A tempo** 15 16 17 18 19 20 21

Yo pro-nun-cio tu nom-bre en las no ches os - cu-ras cuan-do vie nen. los as-tros

*p*

22 23 24 25 26 27 28 29

a be - ber en la Lu - na y <sup>3</sup> duer-men los ra-ma-jes de las fron das\_ o - cul - tas.

*f*

<sup>5</sup> Randel, Don Michel, *Diccionario Harvard de música*, México, Diana, op. cit. en la nota 3, p. 456.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 297.

Los primeros dos versos de la estrofa inicial son reiterados en la segunda estrofa. El primero, de forma idéntica, el segundo, con una variación, por lo tanto, la melodía actúa de la misma manera. (Ej. 2)

Ejemplo 2:

17 18 19  
14 **A tempo** 15 16 17 18 19  
*p* Yo pro-nun-cio tu nom-bre en las no ches os - cu - ras

59 **A tempo** 60 61 62 63 64  
*p* Yo pro-nun-cio tu nom-bre en es-ta no che\_ os - cu - ra

Las sílabas de la rima se han colocado en los tiempos uno y tres del compás y, casi siempre con un valor de mitad. (Ej. 3)

Ejemplo 3:

17 18 19  
en las no ches os - cu - ras

22 23 24  
a be - ber en la Lu - na

27 28 29  
de las fron - das o - cul - tas

35 36 37  
de pa - sión y de mú - si - ca

42 43  
muer - tas ho - ras an - ti - guas

En la sección **B**, se conservan unidas las frases que nos dan las ideas completas, por ello, los versos están unidos. (Ej. 4)

Ejemplo 4:

¿Te querré como entoces  
alguna vez? ¿Qué culpa  
tiene mi corazón?



89 90 91 92 93 94

¿Te que - rré co - mo en - ton - ces al - gu - na vez? ¿Qué cul - pa tie - ne... mi co - ra zón? si la

Con el afán de subrayar algunos elementos del texto que me parecieron emotivos, me di la libertad de escribir algunas reiteraciones, mismas que no se encuentran en el poema. (Ej. 5)

Ejemplo 5:



102 103 104 105

¡¡Si mis de - dos pu - die - ran!! ¡¡Si mis de - dos pu - die - ran

106 107 108 109 110

des - ho - jar a la lu - na!! ¡¡des - ho - jar a la lu - na!! ¡¡lu - na!! *fff*

En el piano también se empleó la reiteración como recurso expresivo. Podemos observar en el Ejemplo 6, que la palabra “hueco” (compás 33), es “cantada” por el piano en forma de secuencia, compases 33 al 35.

Ejemplo 6:

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (T.) is in the upper staff, and the piano part (Pno.) is in the lower staff. The score covers measures 32 to 36. In measure 32, there is a triplet of eighth notes in the voice part. The lyrics are: "yo me sien-to hue-co de pa-sión f y de". The piano part has a triplet of eighth notes in measure 32 and a sequence of chords in measures 33-35.

## Armonía

*Si mis manos pudieran deshojar*, es una obra atonal, en la que dominan las sonoridades de acordes aumentados y disminuidos.

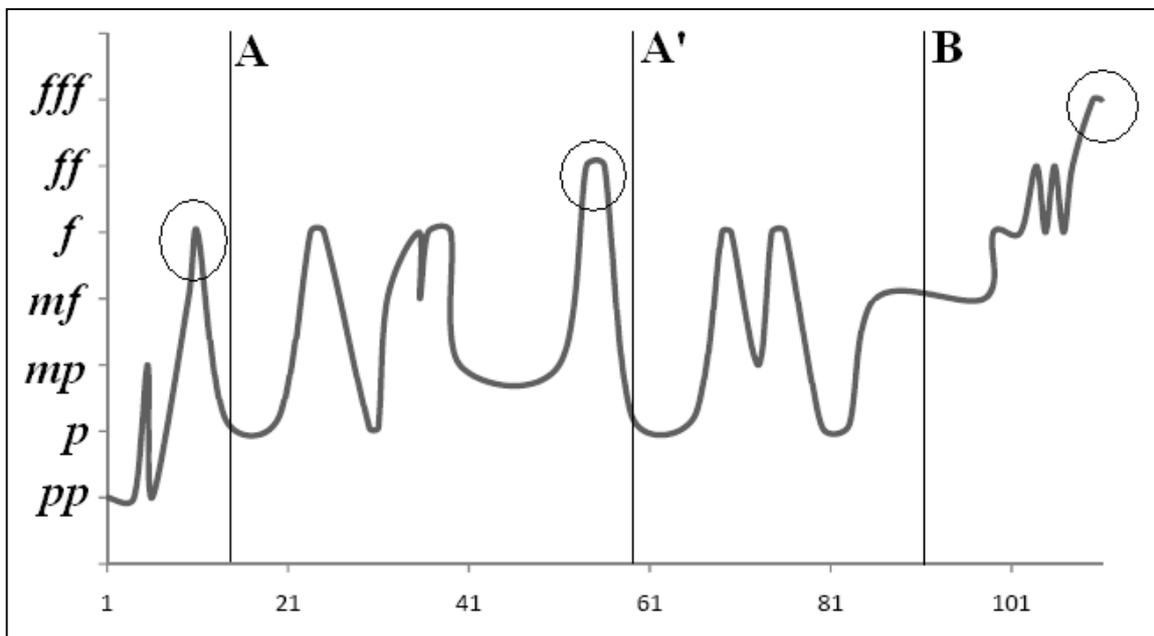
## Ritmo

El *Tempo* de esta pieza es *Andante melancólico* ( $\text{♩}=80$ ), escrita en compás de cuatro cuartos. Hay tres *ritardandi*, compases 13, 57 y 77 respectivamente, que acentúan a manera de cadencias, los finales de la introducción y las secciones **A** y **A'**. La figura rítmica del tresillo de octavo es recurrente.

## Dinámica

La dinámica en esta obra se relaciona intensamente con la expresión y los puntos climáticos que aparecen circulados en la Gráfica 1. Al observar estos puntos, así como la dinámica inicial (*pp*) y la final (*fff*) se puede deducir que la obra va en *crescendo*, conduciéndonos gradualmente al momento de mayor expresión, ese donde el poeta vislumbra el final de sus incertidumbres, mientras enfrenta la imposibilidad de alcanzarlo, y se dice a sí mismo: “¡¡Si mis manos pudieran deshojar a la luna!!”

Gráfica 1:



# Partitura

## Si mis manos pudieran deshojar

Julio Flores Salas

Andante melancólico ♩ = 80

Tenor

Piano

Pno.

Pno.

T.

Pno.

T.

Pno.

8

5

8

12

16

*pp*

*mp*

*pp*

*mf*

*f*

*p*

*rit.*

**A tempo**

Yo pro-nun-cio tu

nom-bre en las no ches os - cu - ras cuan-do

21

T. *8*  
 vie nen\_ los as - tros a be - ber *f* en la Lu - na y <sup>3</sup>

Pno. *f*

26

T. *8*  
 duer - men los ra - ma - jes de las fron das\_ o - cul - tas *p* y *mf*

Pno. *p*

32

T. *8*  
 yo me sien - to hue - co de pa - sión *mf* y de *f*

Pno. *mf* *f* *mf* *f*

37

T. 8

mú - si - ca <sup>3</sup> lo - co re - loj que can - ta

*mp*

Pno. *mp*

42

T. 8

muer - tas ho - ras an - ti - guas.

Pno. *p*

48

Pno.

52

Pno. *ff*

56 *rit.*

Pno.

59 **A tempo**

T. *p* Yo pro-nun-cio tu nom-bre en es-ta no che. os - cu - ra

Pno.

65

T. y tu nom bre\_ me sue-na mas le - ja - no que nun-ca *f* mas le-

Pno.

70

T. ja - no que to - das las es - tre - llas

Pno.

74

T. *f* y mas do - lien-te y mas do - lien-te que la *f*

Pno. *f*

77 *rit.* *p* *A tempo*

T. man-sa llu-via, que la man - sa llu - via. *p*

Pno. *p*

84

T. *mf* ¿Te que

Pno. *mf*

90

T. *f* rre co-mo en-ton - ces al - gu - na vez? ¿Qué cul-pa tie-ne mi co-ra

Pno. *f*

94

T. 8 zón? si la nie-bla se es - fu - ma ¿qué o - tra pa

Pno.

*mf*

3

98

T. 8 sión me es - pe - ra? *f* ¿se - rá tran - qui - la y pu - ra?

Pno.

*f*

102

T. 8 ¡¡Si mis de - dos pu-die - ran¡¡ ¡¡Si mis de - dos pu-die - ran

Pno.

*ff* *f* *ff*

106

T. *f* des - ho - jar a la lu - na!! *ff* *f* Des - ho - jar a la

Pno. *f* *ff* *f*

109

T. lu - na!! *fff* Lu - - - na!!

Pno. *fff*

## ***Metamorfosis Pimpónica***

Cuarteto de guitarras

(Duración aproximada 7:00 min.)

Como el título sugiere, se trata de un tema y variaciones sobre la conocida canción infantil ***Pimpón***. La idea original para escribir esta obra fue la de abordar el género musical de la variación desde una perspectiva lúdica, involucrando al escucha en un juego de “escondidillas.” Así, en cada una de las variaciones oculto a ***Pimpón*** mientras el oyente lo busca.

Para poder realizar con éxito el juego, el tema debía ser muy popular, propósito que se logró gracias a la difusión que las escuelas de enseñanza preescolar en México dan a esta canción porque, con su letra, apuntala la enseñanza de buenos hábitos en los niños como: "lavarse la carita con agua y con jabón". Así que la consideré apropiada para mi propósito.

Además de lo anterior, esta canción infantil favoreció el carácter juguetón de mi interés, lleno de nostalgia conectada con la infancia, esa etapa maravillosa de la vida, ligada incuestionablemente al juego.

## Forma

En este tema y variaciones se pueden distinguir tres secciones, diferenciadas por el modo en que están escritas: **A**, modo mayor, **B**, modo menor, y **C**, modo mayor. (Tabla 1)

Tabla 1:

Metamorfosis Pimpónica					
Sección	A		B		C
Variaciones	Del Tema a la Var. X		De la Var. XI a la XVII		De la Var. XVIII a la XXI
Compases	1	88	89	145	146
					217

El Tema es anacrúsico, compuesto de dos frases de cuatro compases cada una. La frase **A**, dividida en dos motivos, de los cuales el segundo (**Aa'**) es una variante del primero (**Aa**). La frase **B** posee dos motivos, uno ascendente (**Bz**) y otro descendente (**By**) (Ej. 1)

Ejemplo 1:

The musical notation shows a single staff in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is divided into two main sections, A and B. Section A is divided into two motifs: Aa (measures 1-4) and Aa' (measures 3-4). Section B is divided into two motifs: Bz (measures 5-8) and By (measures 7-8). The notes are: A4 (1), B4 (2), C#5 (3), D5 (4), E5 (5), F#5 (6), G5 (7), A5 (8). The piece ends with a double bar line.

Todas las variaciones conservan la estructura de ocho compases salvo tres casos: las variaciones XI y XX, en las que la frase **B** se extiende un compás, y la variación final, que esta constituida por cuatro repeticiones de esta estructura y una coda de 15 compases.

## Melodía

La frase **A** del Tema está construida sobre las notas del acorde de Tónica, por ello, su característica distintiva son los rasgos arpegiados. En contraste, la frase **B**, tiene atributos de escala, aquí la melodía se mueve principalmente por grados conjuntos. (Ej. 2)

Ejemplo 2:

The image shows a musical staff in 3/2 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter notes and half notes. It is divided into two main sections, A and B. Section A is further divided into Aa (measures 1-4) and Aa' (measures 5-8). Section B is divided into Bz (measures 9-12) and By (measures 13-16). The melody is marked with numbers 1 through 8, corresponding to the measures.

El empleo de la armadura de **Mi** mayor indica que esta obra es tonal. No obstante, el plan general de las variaciones es alejarse gradualmente de la tonalidad para después regresar a ella. Metafóricamente, el Tema es tratado como una "liga," es decir, el estado de distensión o relajación está representado por la tonalidad, y el punto de mayor tensión, o sea, el "estiramiento" máximo de la "liga", corresponde a la atonalidad. Sin embargo, la "liga" no llega a reventarse, por lo tanto, no hay a una ruptura total con la tonalidad; se conservan algunos elementos, aún en el punto más tenso. Por otro lado, cuando la "liga" se contrae, no regresa a su estado original a causa de los estragos que dejó el "estiramiento". Así, el retorno a la tonalidad, es empleado con mayor libertad y enriquecido con elementos ajenos.

## Armonía

El tema está armonizado de una manera muy sencilla: inicia con el acorde de tónica y concluye con una cadencia perfecta (V-I). (Ej. 3)

Ejemplo 3:

The image shows the same musical staff as in Example 2, but with harmonic markers below the staff. The markers are 'I' (Tonic) under measure 1, 'V' (Dominant) under measure 12, and 'I' (Tonic) under measure 16. The melody is marked with numbers 1 through 8.

Como ya se dijo, las variaciones se alejarán de la tonalidad, no obstante, el esquema armónico original será aludido en todas las variaciones, excepto en aquellas que contengan la inversión del tema, pues dicho proceso no puede ser armonizado de la misma manera. (Ej. 4)

Ejemplo 4:

**Inversión del Tema y su armonía**

En el último compás de la inversión se incluyó un cromatismo para poder conducir la melodía y la armonía a la tónica.

En el procedimiento de “tensar” el tema se recurre, en algunas variaciones, al empleo de escalas sintéticas y modos de transposición limitada.<sup>7</sup> En dichos casos, la armonía se sujeta a los sonidos propios de esas escalas. Por Ejemplo, la variación XIX está escrita con el primer modo de transposición limitada (escala por tonos) por lo que el acorde de **Mi** aumentado corresponde al grado **I**. Para aludir al acorde de la dominante se usaron los sonidos: **Do**, **Re**, **Fa #** y **La #**, que son, dentro las notas de este modo, las más cercanos a las del acorde de **Si** con séptima de dominante. (Ej. 5)

Ejemplo 5:

**Var. XIX, Con moto**  $\text{♩} = 100$

<sup>7</sup> Messiaen, Oliver. *op. cit.* nota 2, pp. 87 a 93.

Respecto a las regiones armónicas se mencionó que se distinguen tres: **A** y **C** en modo mayor y **B** en modo menor, aunque, con el alejamiento tonal y el recurso de escalas y modos no tradicionales, hablar estrictamente de modos mayor y menor es inadecuado en algunas de estas variaciones. Sin embargo, hay parentesco con uno u otro modo, según aparezca **sol natural** o **sol sostenido**. (Tabla 2)

Tabla 2:

Región Armónica	Sección	Variaciones	Compases
Mi Mayor	<b>A</b>	Tema a var. X	1 al 88
Mi Menor	<b>B</b>	var. XI a XVII	89 al 145
Mi Mayor	<b>C</b>	var. XVIII a XXI	146 al 217

## Ritmo

Hay cuatro *ritardandi*, los dos primeros en las variaciones **I** (c. 15 al 16) y **XVI** (c. 128) respectivamente, ambos subrayan la conclusión de dichas variaciones y conducen al *tempo* de las siguientes.

El tercer *ritardando* se encuentra en el compás 128 (var. **xv**) y realza la expresión.

El último *ritardando*, variación **xxi** (c. 204 a 205), conduce a un *Andante* con una duración de tres compases, lo que alimenta la expectativa del escucha que presiente la conclusión de la obra. Posteriormente, aparece el único *accelerando* de la obra (c. 209 a 210) que culmina retomando el *Tempo primo* de esta variación, para encaminarse a una conclusión vigorosa.

Los *tempi* empleados son diversos, el más lento es un *Grave* ( $\downarrow = 35$ ) en la variación **xv**, y el más rápido un *Allegro con moto* ( $\downarrow = 140$ ) en la variación **xiii**. Se emplearon los compases de 3/8, 6/8, 12/8, 4/4, 2/2 y 4/2. (Tabla 3)

Tabla 3:

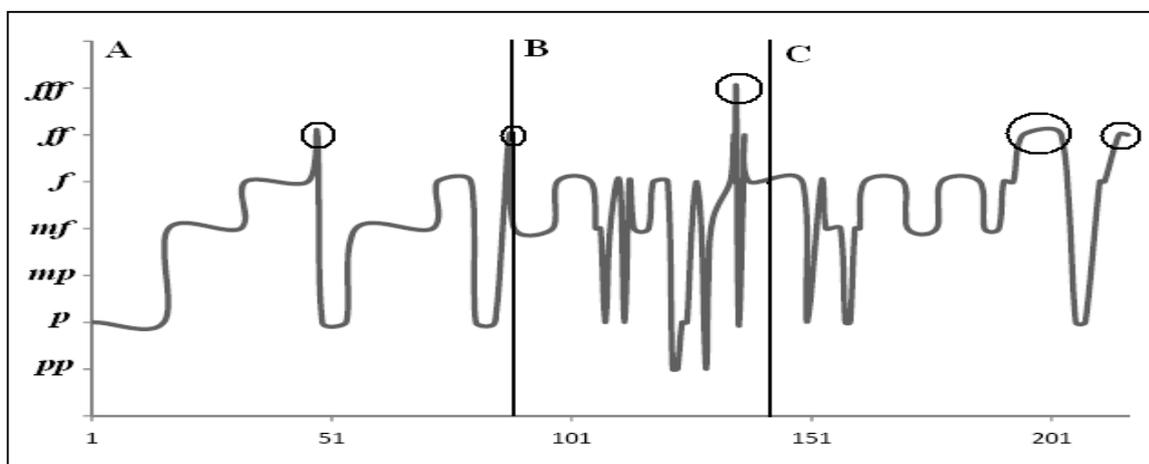
Variación	Tempo	Compás
Tema	<i>Moderato</i> (♩ = 92)	2/2
I	<i>Moderato</i> (♩ = 92)	2/2
II	<i>Andante</i> (♩ = 70)	2/2
III	<i>Jocoso</i> (♩ = 92)	2/2
IV	<i>Jocoso</i> (♩ = 92)	2/2
V	<i>Moderato</i> (♩ = 92)	2/2
VI	<i>Con moto</i> (♩ = 92)	2/2
VII	<i>Blues</i> (♩. = 86)	6/8
VIII	<i>Country</i> (♩ = 100)	2/2
IX	<i>Vivo</i> (♩ = 100)	2/2
X	<i>Andante</i> (♩ = 80)	4/4
XI	<i>Vals</i> (♩. = 50)	3/8
XII	<i>Allegretto</i> (♩ = 90)	2/2
XIII	<i>Allegro con moto</i> (♩. = 140)	12/8
XIV	<i>Moderato</i> (♩ = 90)	2/2
XV	<i>Con moto</i> (♩ = 100)	4/4
XVI	<i>Grave</i> (♩ = 35)	4/2
XVII	<i>Con moto</i> (♩ = 100)	2/2
XVIII	<i>Allegretto</i> (♩ = 100)	2/2
XIX	<i>Con moto</i> (♩ = 100)	2/2
XX	<i>Circense</i> (♩ = 100)	2/2
XXI	<i>Festivo</i> (♩. = 120)	6/8

## Dinámica

En la Gráfica 1 se observa el comportamiento de la dinámica a través de la obra. Los puntos climáticos más importantes se encuentran circulados. En la sección **A** hay dos grandes *crescendi* que inician en *p* y llegan al *ff*. En la sección **B**, la dinámica es más variable y es

aquí donde encontramos los puntos más quedos (Var. xv c. 122 a 123 y 129, en *pp*) y el más fuerte en la variación XVI, *fff* c. 135, que, junto con un lenguaje cromático y el tempo más lento de todas las variaciones, señalan el lugar de mayor tensión, es decir el momento donde la “liga” es estirada al máximo. En la sección C, la dinámica es menos diversa, y oscila mayormente entre el *mf* y el *f*, pero al alcanzar el *ff* lo mantiene por ocho compases generando un clímax vigoroso y amplio que impulsa la obra a su culminación.

Gráfica 1:



# Partitura

## Metamorfosis Pimpónica

Tema y Variaciones

Julio Flores Salas

Tema, Moderato  $\text{♩} = 92$

Musical score for the Theme, Moderato, measures 1-4. The score is for four guitars (Guitar I, II, III, IV) in 3/2 time, key of D major. The tempo is Moderato with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score shows the following parts:

- Guitar I: Melodic line starting with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E3

rit. . . . .

13

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Var. II, Andante  $\text{♩} = 70$

17

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

21

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Var. III, Jocosó  $\text{♩} = 92$

25

Musical score for guitar quartet, measures 25-28. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four staves: Gtr. I, Gtr. II, Gtr. III, and Gtr. IV. Gtr. I and II play chords with a *mf* dynamic. Gtr. III plays a melodic line with a *mf* dynamic. Gtr. IV plays a bass line with a *mf* dynamic.

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*mf*

*mf*

*mf*

29

Musical score for guitar quartet, measures 29-32. The score continues from the previous system. Gtr. I and II play chords. Gtr. III plays a melodic line. Gtr. IV plays a bass line.

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Var. IV, Jocosó  $\text{♩} = 92$

33

Musical score for guitar quartet, measures 33-36. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features four staves: Gtr. I, Gtr. II, Gtr. III, and Gtr. IV. Gtr. I plays chords with a *p* to *f* dynamic. Gtr. II plays a melodic line with a *f* dynamic. Gtr. III plays chords with a *f* dynamic. Gtr. IV plays a bass line with a *f* dynamic.

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

*f*

*f*

*f*

37

Gtr. I

*p* — *f*      *p* — *f*      *p* — *f*

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Var. V, Moderato  $\text{♩} = 92$

41

Gtr. I

*f*

Gtr. II

*f*

Gtr. III

*f*

Gtr. IV

*f*

45

Gtr. I

*ff*

Gtr. II

*ff*

Gtr. III

*ff*

Gtr. IV

*ff*

Var. VI, Con moto  $\text{♩} = 92$

49 *tr*

Gtr. I  
Gtr. II  
Gtr. III  
Gtr. IV

*p*

53 *tr*

Gtr. I  
Gtr. II  
Gtr. III  
Gtr. IV

*mf*

Var. VII, Blues  $\text{♩} = 86$

57

Gtr. I  
Gtr. II  
Gtr. III  
Gtr. IV

*mf*

60

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Var. VIII, Country  $\text{♩} = 100$

65 pizz.

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*mf*

*mf* pizz.

*mf*

*mf*

68

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Var. IX, Vivo  $\text{♩} = 100$

73 Bartok pizz.

Musical score for measures 73-75, featuring four guitar parts (Gtr. I-IV). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 73 includes a dynamic marking of *f* and the instruction "Bartok pizz.". Measure 74 includes a dynamic marking of *f* and the instruction "nat.". Measure 75 includes a dynamic marking of *f* and the instruction "Bartok pizz.". The score shows intricate rhythmic patterns and chordal textures across all four staves.

Musical score for measures 76-77, featuring four guitar parts (Gtr. I-IV). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 76 includes a dynamic marking of *f*. Measure 77 includes a dynamic marking of *f*. The score continues with complex rhythmic and harmonic structures.

Musical score for measures 78-81, featuring four guitar parts (Gtr. I-IV). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 78 includes a dynamic marking of *f*. Measure 81 includes a dynamic marking of *f*. The score concludes with a double bar line and repeat sign.

Var. X, Andante  $\text{♩} = 80$   
81

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*p*

*p*

83

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*mf*

*mf*

85

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*mf*

*mf*

87

Gtr. I *f* *ff*

Gtr. II *f* *ff*

Gtr. III *f* *ff*

Gtr. IV *f* *ff*

Var. XI, Vals ♩. = 50  
menor

89

Gtr. I *mf*

Gtr. II *mf*

Gtr. III *mf*

Gtr. IV *mf*

93

Gtr. I *mf*

Gtr. II *mf*

Gtr. III *mf*

Gtr. IV *mf*

Var. XII, Allegretto  $\text{♩} = 90$

98

Gtr. I *f*

Gtr. II *f*

Gtr. III *f*

Gtr. IV *f*

102

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Var. XIII, Allegro con moto  $\text{♩} = 140$

106

Gtr. I *mf*

Gtr. II *mf*

Gtr. III *mf* *p*

Gtr. IV *mf*

108

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*p* *mf*

110

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*f* *f* *f* *p* *f*

112

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*p* *f* *p* *f* *f* *p* *f*

Var. XIV, Moderato  $\text{♩} = 90$

114

Gtr. I *mf*

Gtr. II *mf*

Gtr. III *mf*

Gtr. IV *mf* *f*

118

Gtr. I *f*

Gtr. II *f*

Gtr. III *f*

Gtr. IV *f*

Var. XV, Con moto  $\text{♩} = 100$

122

Gtr. I *pp*

Gtr. II *pp* *p* *mf*

Gtr. III *p*

Gtr. IV *p*

126 *rall.*

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*f* *mf* *pp*

*mf* *f* *mf* *pp*

*mf* *f* *mf* *pp*

*mf* *f* *mf* *pp*

Var. XVI, Grave  $\text{♩} = 35$

130

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*p*

*p*

*p*

131

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*mf*

*mf*

132

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*mf*

*mf*

133

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*f*

*f*

134

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

135 rit. . . . . A tempo

Gtr. I *f* *fff*

Gtr. II *f* *fff* *p*

Gtr. III *f* *fff*

Gtr. IV *f* *fff*

136

Gtr. I *mf* *f*

Gtr. II *mf* *f*

Gtr. III *f*

Gtr. IV *p* *mf* *f*

137

Gtr. I *ff*

Gtr. II *ff*

Gtr. III *ff*

Gtr. IV *ff*

Var. XVII, Con moto  $\text{♩} = 100$

Bartok pizz.

138

Musical score for measures 138-140, featuring four guitar parts (Gtr. I-IV) in 2/2 time. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 138 starts with a forte (*f*) dynamic and a 'Bartok pizz.' instruction. Gtr. I has a melodic line with slurs and ties. Gtr. II, III, and IV have rhythmic accompaniment with slurs and ties. Measure 140 ends with a fermata over the final notes.

Musical score for measures 141-143, featuring four guitar parts (Gtr. I-IV) in 2/2 time. The key signature changes to one sharp (F#). Measure 141 starts with a fermata over the first notes. Gtr. I has a melodic line with slurs and ties. Gtr. II, III, and IV have rhythmic accompaniment with slurs and ties. Measure 143 ends with a fermata over the final notes.

Musical score for measures 144-146, featuring four guitar parts (Gtr. I-IV) in 2/2 time. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#). Measure 144 starts with a fermata over the first notes. Gtr. I has a melodic line with slurs and ties. Gtr. II, III, and IV have rhythmic accompaniment with slurs and ties. Measure 146 ends with a fermata over the final notes.

Var. XVIII, Allegretto  $\text{♩} = 100$

146 mayor

Musical score for measures 146-148, featuring four guitar parts (Gtr. I-IV) in a key with three sharps (F#, C#, G#). The tempo is Allegretto with a quarter note equal to 100 beats per minute. Measure 146 is marked 'mayor'. Dynamics include *p* (piano) for Gtr. I, II, and III, and *f* (forte) for Gtr. IV. Gtr. I and II have a 7th fret barre. Gtr. III has an 'x' over the 7th fret. Gtr. IV has a 7th fret barre and a 9th fret barre.

149

Musical score for measures 149-150. Dynamics include *p* (piano) for Gtr. II and Gtr. IV. Gtr. II has an 'x' over the 7th fret. Gtr. III has an 'x' over the 7th fret. Gtr. IV has a 7th fret barre and a 9th fret barre.

151

Musical score for measures 151-152. Dynamics include *f* (forte) for Gtr. II, Gtr. III, and Gtr. IV. Gtr. II has an 'x' over the 7th fret. Gtr. III has an 'x' over the 7th fret. Gtr. IV has a 7th fret barre and a 9th fret barre.

Var. XIX, Con moto  $\text{♩} = 100$

154

Musical score for measures 154-156, featuring four guitar parts (Gtr. I-IV) in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Con moto' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The dynamic marking is *mf*. Measure 154 shows Gtr. I and II with melodic lines, while Gtr. III and IV are silent. Measure 155 shows Gtr. I and II continuing, with Gtr. III and IV entering with accompaniment. Measure 156 shows all four parts with melodic and accompanimental lines.

157

Musical score for measures 157-158. Measure 157 shows Gtr. I and II with melodic lines, while Gtr. III and IV are silent. The dynamic marking is *p*. Measure 158 shows all four parts with melodic and accompanimental lines, maintaining the *p* dynamic.

159

Musical score for measures 159-160. Measure 159 shows Gtr. I and II with melodic lines, while Gtr. III and IV are silent. The dynamic marking is *mf*. Measure 160 shows all four parts with melodic and accompanimental lines, with dynamic markings of *p* and *mf*.

Var. XX, Circense  $\text{♩} = 100$

162

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

164

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

167

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

169

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Var. XXI, Festivo  $\text{♩} = 120$

171

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*mf*

*mf*

176

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*f*

*f*

181

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

186

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

191

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*f*

*f*

*f*

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

196

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

201

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*molto rit.* *Andante* ♩ = 90

*p*

*p*

*p*

*p*

207

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*accel.* *Tempo primo*

*f*

*f*

*f*

*f*

212

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

## **Cantos y Juegos**

Quinteto de alientos madera.

*I. El Juego*

*II. A la rorro*

*III. Salta y salta*

(Duración aproximada 11:54 min.)

Compuse esta obra en la primera mitad del 2009 y está dedicada a mi hija, Iram Abigail.

En agosto del 2008, apenas unos cuantos días después de haber cumplido un año, Abigail ingresó a la estancia infantil “Diego Rivera” donde aprendió una gran variedad de canciones infantiles. En casa disfrutábamos de sus interpretaciones, y continuamente me sorprendía con novedades en su repertorio.

En ese periodo, yo trabajaba en una estancia infantil perteneciente a la delegación Benito Juárez, por ello el repertorio infantil me es muy familiar, así que cuando mi hija compartía conmigo una “nueva” canción, le sorprendía que yo también la supiera. Pasábamos mucho tiempo cantándonos y haciendo juegos de rondas. A través de Abigail y de mis pequeños alumnos, volvieron a mí los recuerdos de esas canciones que tenía casi olvidadas y me di cuenta de su vigencia y de la alegría que siguen dando a los niños.

Esas vivencias y reminiscencias fueron mi motivación, por ello es que la base de esta composición son algunos cantos y rondas infantiles que son familiares a la mayoría de los niños mexicanos.

El título de esta obra tiene un origen doble, primero, se debe a que para los niños los cantos y juegos se presentan casi siempre juntos y muchas veces de manera inseparable. En segundo lugar, a que la materia que daba a los pequeños en la estancia infantil es llamada Cantos y Juegos.

Para el primer movimiento recurrí a dos canciones que gozan de una amplia difusión, *Pimpón* y *Huitzi, Huitzi Araña*, ambas comparten un carácter alegre y jocoso, mismo que se refleja en dicho movimiento. Debido a que en la edad más temprana las canciones de cuna introducen a los pequeños al mundo de la música, elegí para el segundo movimiento

dos arrullos tradicionales. *El payaso* y *Corre Maquinita* son dos juegos muy vigorosos y alegres que me proporcionaron la materia prima para el último movimiento.

## I. El Juego

### Forma

A diferencia de la forma generalizada del *allegro* de sonata del periodo clásico: ||:Exposición:||:Desarrollo| Reexposición:||; este movimiento no repite las dos últimas partes. Esto lo decidí porque al escribirlo con repeticiones me pareció redundante. Por la misma razón, en la Reexposición los temas aparecen una sola vez. Por ello, esta última sección tiene aproximadamente la mitad de compases que la primera. La coda de la Reexposición también lo es del movimiento y el resultado es cuatro veces más largo que en la Exposición. (Tabla 1)

Tabla 1:

		I El Juego																																	
		: 1		Exposición				86:	87	Desarrollo				193	194 Reexposición				242																
		Tema A	C. de enlace	Tema A	Puente	Tema B	C. de enlace	Tema B	Coda	Parte 1	Parte 2	Parte 3	Parte 4	Parte 5	Tema A	Puente	Tema B	Coda																	
C. inicio	C. final	1	15	16	18	19	33	33	52	53	67	68	69	83	84	86	87	101	102	131	132	163	164	183	184	193	194	208	208	215	216	230	231	242	

El Tema A esta compuesto de dos frases: (**Aa**) de ocho compases y (**Ab**) de siete. Cada frase está formada por dos semifrases de cuatro compases cada una con excepción de la última que sólo tiene tres. (**Aax**) y (**Aax'**) guardan una estrecha relación melódica, lo mismo que (**Aby**) y (**Aby'**). (Ej. 1)

Ejemplo 1:

El **Tema B** tiene el mismo número de frases, semifrases y compases que el **Tema A**. (Ej. 2)

Ejemplo 2: todos los ejemplos están transpuestos.

## Melodía

Para crear este movimiento recurrí a las canciones infantiles *Pimpón* para el primer tema y *Huitzi, Huitzi araña* para el segundo. Existen diferentes versiones con ligeras variantes en todas las canciones infantiles, ya que su difusión se ha realizado a través de la transmisión oral. Estas diferencias pueden encontrarse en la música, en la letra e inclusive en los títulos. En la actualidad, las versiones difundidas a través de medios de difusión como grabaciones, radio, televisión o internet han logrado dar cierta homogeneidad a los cantos

de los niños. En las grabaciones<sup>8</sup> me he dado cuenta que no hay referencias sobre los autores, sólo aparece la leyenda Dominio Público, esto dificulta determinar cuál versión es la original. Considero válidas todas las versiones, por lo tanto, cuando uso el término “original” me refiero a la versión en la que me basé para realizar esta obra.

En ambos temas hice ciertas variaciones para adaptarlos a un lenguaje cromático. Así incluí notas de paso y cambié algunos intervalos. En *Pimpón* agregué apoyaturas cromáticas, algunos giros de arpeggio y una articulación en *staccato* para la primera frase. (Ej. 3)

Ejemplo 3:

The image displays four staves of musical notation. The first staff is titled 'Pimpón original' and shows a melody in C major, 2/4 time, with a simple sequence of eighth and quarter notes. The second staff, 'Pimpón modificado', shows the same melody with chromatic ornaments, slurs, and staccato markings. The third staff is 'Huitzi, Huitzi araña original' in G major, 2/4 time, featuring a melody with dotted rhythms and rests. The fourth staff, 'Huitzi, Huitzi araña modificado', shows the modified version with chromatic ornaments and slurs.

Cada presentación de los temas es diferente. En la segunda aparición del Tema A (c. 19) la frase **Aa** está transportada una cuarta aumentada descendente, y **Ab** una tercera mayor descendente. En la Reexposición (c. 194) está transportada una octava descendente y los arpeggios quedan reemplazados por notas largas. (Ej. 4)

<sup>8</sup> Conjunto de Rosario. *Canciones para los niños del mundo*. Disco Compacto. México: Discos Pueblo, DP-1038. Sin Fecha  
*Rondas infantiles*. Disco Compacto. México: Producciones Mexicanas Discográficas S. A. de C. V., SDE 27351. 2003  
 Tatiana. *Brinca*. Disco Compacto. México: Fantil, FPCD-9445. 1995  
 Tatiana. *Brinca II*. Disco Compacto. México: Fantil, FPCD-286. 1996

Ejemplo 4:

En el compás 69 el Tema **B** se encuentra a la octava baja y el motivo final es remplazado por octavos en *staccato* dando lugar a la semifrase **Bay''**. En la Reexposición (c. 216) está transportado una oncena y los valores rítmicos están cambiados: la figura de cuarto con puntillo más octavo por dos cuartos. (Ej. 5)

Ejemplo 5:

En los puentes la melodía fue creada con fragmentos (enmarcados en la Tabla 2) de **Aax**, **Aby** y **Aby'**.

Tabla 2:

Puente		Material melódico
Exposición	Reexposición	
c. 33 – 38	c. 208 – 211	( <b>Aby'</b> )
c. 39 – 44	c. 212 – 213	( <b>Aby</b> )
c. 45 – 48		Escala cromática
c. 49 – 52	c. 214 - 216	( <b>Aax</b> )

En las Codas interactúan elementos de **A** y **B**. (Tabla 3)

Tabla 3:

Coda		Material melódico
Exposición	Reexposición	
83 - 84	230 – 234	(Bay'') 
	234 – 237	Escala cromática 
85 - 86	238 – 241	(Aax) 
	242	(Aax) 

La melodía en el desarrollo se genera de elementos de los temas **A** y **B** y del bajo que acompaña a **B**. (Tabla 4)

Tabla 4:

Parte	Compases	Material melódico generador
1	87 – 101	<b>Aax</b> 
2	102 – 131	<b>Aax</b> el arpeggio 
3	132 – 163	Motivo del bajo del <b>Tema B</b> por aumentación 
4	164 – 183	<b>Bax</b> 
5	184 – 192	El motivo del bajo de <b>B</b> 

## Armonía

Este movimiento no es tonal, no obstante, hay notas que en determinado momento tienen la jerarquía de tónica ya que funcionan como centro de atracción. Esto se debe a la naturaleza de los temas y a mi pensamiento compositivo. El usar estas jerarquías me permite establecer mejor las articulaciones de las frases.

Los acordes no siempre tienen una función armónica, de hecho, están empleados con ambigüedad. En *El Juego* podemos encontrar un acorde mayor seguido de uno menor, de un disminuido e inclusive de un aumentado con la misma fundamental; también estos acordes pueden aparecer superpuestos. (Ej. 6)

Ejemplo 6:

The image shows a musical score for woodwind instruments in 2/4 time, marked Allegro with a tempo of 132. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 1, and the second system starts at measure 87. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). Dynamics include *mf* and *p*.

En los compases 1 y 2 fagot, corno y clarinete tocan un **Do** disminuido, y la melodía está elaborada con un arpeggio de **Do** mayor. El acorde de **La** con séptima disminuida aparece en los compases 87 y 88, pero en el tiempo 1 del compás 89 es **La** menor.

Las versiones originales de los temas seleccionados, generalmente contienen una armonía muy elemental que suele reducirse a los acordes de I y V, por lo tanto, en estas variaciones trabajé buscando una mayor complejidad armónica. Durante los primeros 8 compases del **Tema A** hay un acorde de **Do** mayor con uno de **Do** disminuido superpuesto, en los siguientes dos compases un Si con séptima disminuida y a continuación, un compás con **Fa**

sostenido disminuido, en la última semifrase, hay tres compases de **Sol** con novena menor en primera inversión y el tema termina con un **Do** menor y un **Do** disminuido superpuesto. Algunas notas están enarmonizadas para facilitar la lectura del intérprete. (Ej. 7)

Ejemplo 7:

**Pimpón**

The score for 'Pimpón' is in 3/4 time and C major. The top staff shows a single melodic line with figured bass: I, V, I. The orchestral arrangement below includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The tempo is marked 'Allegro J = 112'. Dynamics include *mf* and *p*.

En el **Tema B** sus dos frases están armonizadas de la misma manera: cuatro compases con una ambigüedad entre **Sol** disminuido y **Sol** aumentado, dos compases de **La** con novena menor en primera inversión y los últimos dos con **Re** aumentado en segunda inversión para concluir con **Sol** mayor. (Ej. 8)

Ejemplo 8:

**Huitzi, Huitzi araña**

The score for 'Huitzi, Huitzi araña' is in 3/4 time and C major. The top staff shows a single melodic line with figured bass: I, V, I, V<sup>7</sup>, I. The orchestral arrangement below includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The tempo is marked 'Allegro J = 112'. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*.

Debido a lo anterior, no puedo hablar de regiones armónicas propiamente pero sí de regiones donde hay una nota de mayor jerarquía, por lo tanto, la distribución es:

Tabla 5:

Nota de mayor jerarquía	Compases	Sección
Do	1 – 33	Exposición
Sol	53 – 86	
La	87 – 91	Desarrollo
Sol	92 – 106	
Re	107 – 160	
Sol	161 – 191	
Do	192 – 242	Recapitulación

En la Tabla 5 se puede observar la similitud estructural con la forma sonata clásica, presentando en la Exposición a **Do** como nota central del **Tema A** y Sol en el **B**, y **Do** para ambos en la Recapitulación.

## Ritmo

El *Tempo* del primer movimiento es *Allegro con moto* ( $\text{♩} = 132$ ), compas de 2/4.

El **Tema A** es anacrúsico. La primera frase (**Aa**) se caracteriza por incluir apoyaturas, cuartos con *staccato* y octavos ligados. En la frase **Ab** predominan octavos ligados de dos en dos. El bajo que acompaña a este tema se mueve en cuartos con *staccato*, mientras que el Clarinete y el Corno tocan notas muy largas.

El **Tema B** es tético, y la combinación cuarto con puntillo más octavo ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ) es muy recurrente. La primera vez que aparece este tema lo encontramos en el Corno (c. 53), acompañado por la Flauta y el Oboe con un motivo rítmico de silencio de cuarto mas cuarto con *staccato* ( $\text{♩} \text{♩}$ ), y el Corno y el Fagot tocan la línea del bajo en octavos con *staccato*.

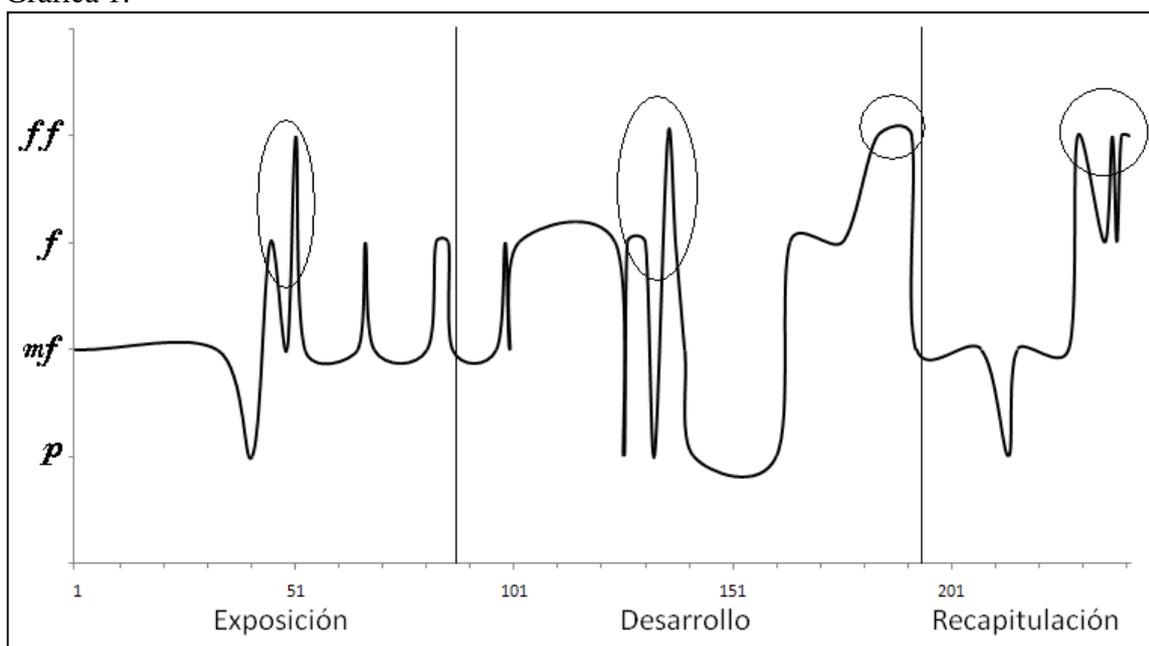
## Dinámica

La dinámica *mf* es más recurrente, por ello el *f* y *ff* sobresalen, recurso importante para alcanzar los puntos climáticos, señalados por los círculos en la Gráfica 1. Todos los puntos climáticos están preparados por un *crescendo* acompañado de un aumento de densidad

sonora y movimiento rítmico, seguidos por una disminución en éstos. Una vez pasado el clímax, aparece un material diferente al utilizado anteriormente.

El clímax más importante ocurre al final del desarrollo, pues mantiene por más tiempo la dinámica en *ff*, el movimiento y la densidad. Además, su preparación es más larga (casi 40 compases), y el crescendo va desde *p* hasta *ff*, generando así, una mayor expectativa.

Gráfica 1:



## II. A la rorro

### Forma

Este movimiento tiene una forma ternaria: **ABA'**. En la sección **A** el Tema **I** se presenta dos veces y una vez en **A'**. En la sección central el Tema **II** está escrito cuatro veces, las dos primeras sin variación y las siguientes modificadas. Los puentes de las secciones **A** y **B** son modulantes. (Tabla 6)

Tabla 6:

		II A la rorro										
		A				B					A'	
		Tema I	C. de enlace	Tema I	Puente	Tema II	Tema II	Tema II Var. 1	Tema II Var. 2	Puente	Tema I	Coda
C. Inicio	1											
C. Final	17											
	18											
	19											
	36											
	37											
	44											
	45											
	48											
	49											
	52											
	53											
	56											
	57											
	60											
	60											
	63											
	64											
	72											
	73											
	77											

El Tema **I** se compone de dos frases: **Aa** de ocho compases y **Aa'** de nueve. Cada frase está formada por cuatro semifrases de dos compases cada una con excepción de **Aaz** que tiene tres. **Aa** y **Aa'** están relacionadas melódicamente debido a que: tres de sus cuatro semifrases son variantes de **Aax**. Los contrastes que proporcionan **Aay** y **Aaz** permiten finalizar las frases. (Ej. 9)

Ejemplo 9:

El Tema II consta de cuatro compases, las frases que lo constituyen contienen dos semifrases de un compás cada una. (Ej. 10)

Ejemplo 10:

## Melodía

Para el material melódico de este movimiento me basé en dos arrullos tradicionales: *Duérmete niño, duérmete ya* y *Duerme mi niño*. Al primero lo varié de la siguiente manera: en el original hay un motivo recurrente que consiste en un arpeggio ascendente y un movimiento descendente por grado conjunto, al cual hice una disminución rítmica en el arpeggio y agregué un bordado descendente en la nota más aguda, en el compás siete hice una modificación eliminando la nota central y haciendo bordados en las notas primera y tercera, una escala cromática descendente sustituye el material original del compás quince.

El primer arrullo presenta una alternancia regular entre las figuras rítmicas de mitad más cuarto (♩ ♪) y mitad con puntillo (♩.) que aparece en los compases pares, por lo tanto decidí variar esta figura con la propuesta de mitad más cuarto (♩ ♪). A través de toda la variación, modifiqué algunos intervallos y, así mismo, añadí un compás al final para subrayar la conclusión. (Ej. 11)

Ejemplo 11:

The image displays a musical score for two pieces, 'Arrullo 1' and 'Arrullo 2', each presented in its original and modified versions.   
 - **Arrullo 1 (Duermete niño, duermete ya) Original:** Shown in two staves (treble and bass clef), 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with a regular alternance of half-note plus quarter-note and half-note with a dotted quarter-note patterns in the even measures.   
 - **Arrullo 1 (Duermete niño, duermete ya) Modificado:** Shown in two staves (treble and bass clef), 2/4 time signature. The melody is more complex, featuring slurs and ties across measures, and includes a final measure that was not in the original.   
 - **Arrullo 2 (Duerme mi niño) Original:** Shown in one staff (treble clef), 3/8 time signature. The melody starts on the third degree of the scale and descends to the tonic.   
 - **Arrullo 2 (Duerme mi niño) Modificado:** Shown in one staff (treble clef), 3/8 time signature. The melody starts on the fourth degree of the scale and concludes on the tonic.

En el segundo arrullo decidí variar solamente el compás dos. En el original, este compás inicia con el tercer grado de la tonalidad, a continuación hay un movimiento descendente que termina con un salto de cuarta justa. Para la variación, inicié con el cuarto grado sin salto al final, concluyendo en la tónica. (Ej. 11)

## Armonía

El segundo movimiento es el único que lleva armadura porque es tonal con un empleo muy flexible. No todos los acordes tienen una función tonal, y las ambigüedades y superposiciones son comunes, lo que le da unidad con los otros movimientos. La armonía de la frase **Aa** ilustra lo antes dicho. (Ej. 12)

Ejemplo 12:



En el Ejemplo anterior se muestra, solamente, de manera vertical, la armonía empleada, sin notas de paso o apoyaturas, para mayor claridad. En los dos primeros compases aparece el acorde de Tónica seguido de **Sol** disminuido, en el compás 4 hay una ambigüedad entre **Do** mayor y **Do** menor, en los compases 5 y 6 tenemos **Fa** con séptima, y en los dos últimos compases el acorde de Dominante.

En la Tabla 7 se puede observar la distribución de las regiones armónicas. Las secciones **A** y **A'** permanecen en la tonalidad principal. La sección **B** inicia en la superdominante descendida y continúa en la subdominante menor a partir del compás 54, ambas regiones emparentadas con **Sol** menor, homónima de la tonalidad principal. Para regresar a **Sol** mayor, desde la mitad del compás 58 aparece la región de la dominante, se realiza la modulación a través del Puente y regresamos a **Sol** mayor en el compás 64.

Tabla 7:

Región Armónica	Compases	Sección
Sol	1 – 36	<b>A</b>
Puente Modulante	37 – 44	
Mi bemol	45 – 53	
Do menor	54 – 58	<b>B</b>
Re	58 – 60	
Puente Modulante	61 – 63	
Sol	64 – 77	<b>A'</b>

## Ritmo

El tempo del tercer movimiento es *Andante* ( $\text{♩}=80$ ), compás de 3/4 en **A** y **A'**, y de 6/8 en **B**.

Las figuras rítmicas usadas van del octavo hasta la mitad con puntillo. Los patrones rítmicos empleados son téticos. El Tema I se caracteriza por la siguiente célula rítmica:

Ejemplo 13:



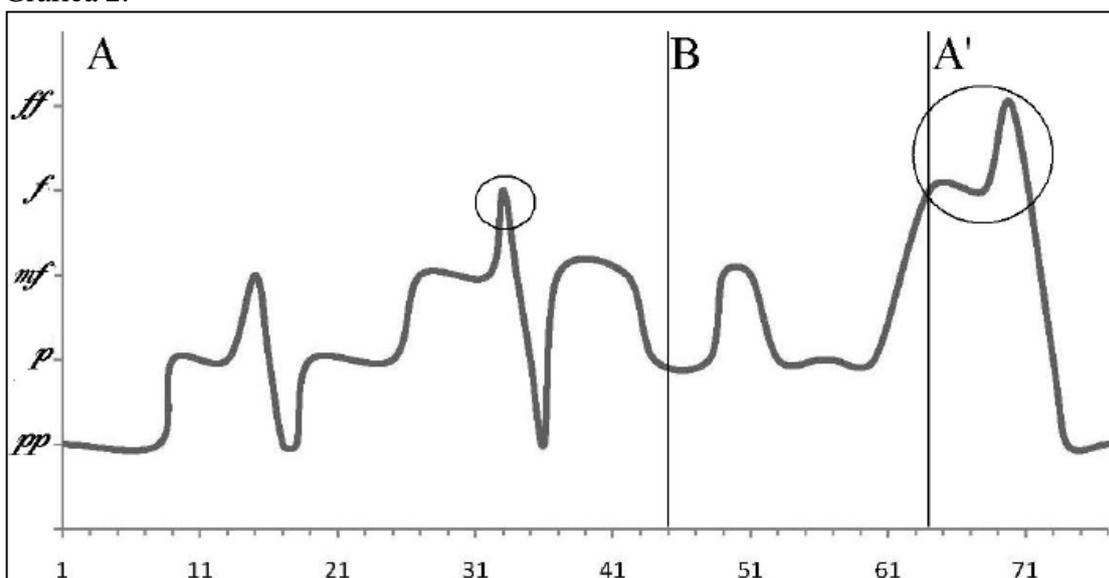
En el Tema II predominan los octavos.

Hay *rallentandi* que subrayan el final de las secciones **A** y **B**. En los cambios de compás el octavo es igual a octavo.

## Dinámica

Las dinámicas que imperan en el segundo movimiento van del *pp* al *mf*. El *f* y el *ff* aparecen sólo en los puntos climáticos: compás 33 y compás 70. (Gráfica 2)

Gráfica 2:



### III. Salta y Salta

#### Forma

El último movimiento es un *Rondo Sonata*. Todas las veces que aparecen los temas lo hacen de una manera variada. (Tabla 8)

Tabla 8:

III Salta y salta																					
	Exposición					Desarrollo		Reexposición													
	A		Puente		B		A'		C	A''		B'		Puente		A'''		Coda			
C. Inicio	1	25	26	30	31	46	47	62	86	87	163	164	201	202	217	218	233	233	255	256	278
C. Final																					

A está conformado por tres frases que se dividen en dos semifrases cada una.

Ejemplo 14:

The musical score for Oboe (Ob.) in 2/4 time illustrates the structure of theme A. It is divided into three phrases, each with two halves. The first phrase (measures 1-8) consists of Aa (measures 1-5) and Aaw' (measures 6-8). The second phrase (measures 9-16) consists of Abx (measures 9-13) and Abx' (measures 14-16). The third phrase (measures 17-25) consists of Acy (measures 17-21) and Acz (measures 22-25).

El tema **B** es constituido por dos frases de ocho compases, y éstas, a su vez, elaboradas con dos semifrases de cuatro compases.

Ejemplo 15:

The image shows a musical score for Flute (Fl.) in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains measures 31 through 38. Above the staff, a bracket labeled 'Ba' spans measures 31 to 34, and another bracket labeled 'Bax'' spans measures 35 to 38. The second staff contains measures 39 through 46. Above the staff, a bracket labeled 'Bbz' spans measures 39 to 42, and another bracket labeled 'Bbz'' spans measures 43 to 46. The music features eighth-note patterns with various accidentals and rests.

## Melodía

Los juegos infantiles *El Payaso* y *Corre Maquinita* fueron el punto de partida para las melodías del tercer movimiento. Igual que en los movimientos anteriores modifiqué las canciones. *El Payaso* es la base del tema **A**, originalmente es muy breve, sólo ocho compases, por eso decidí prolongarlo haciendo de esos compases la primera frase (**Aa**), y con variaciones de los motivos de ésta construí dos frases más (**Ab** y **Ac**). (Ej. 16)

Ejemplo 16:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'El Payaso (original)' and shows a single melodic line in G major, 2/4 time. The bottom staff is labeled 'El Payaso (modificado)' and shows the same melodic line with a piano accompaniment consisting of eighth-note chords and rests.

A *Corre Maquinita* le agregué notas de paso, cambié algunos intervallos y figuras rítmicas. (Ej. 17)

Ejemplo 17:

The image displays two musical staves for the piece 'Corre Maquinita'. The top staff is labeled 'Corre Maquinita (original)' and is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two lines of music. The bottom staff is labeled 'Corre Maquinita (modificado)' and is written in 2/4 time with a key signature of one sharp. It also consists of two lines of music, featuring more complex rhythmic patterns and melodic lines compared to the original version.

## Armonía

De la misma manera que el primer movimiento, el tercero no es tonal pero hay notas con mayor jerarquía. La ambigüedad armónica se logra por omisión o adición de notas, razón por la cual los intervallos (Ej. 18) y acordes con notas agregadas (Ej. 19) son abundantes.

El Ejemplo 12 muestra los compases del 1 al 4. En los compases 2 y 3 y en el primer tiempo del cuarto compás hay intervallos de tercera menor.

Ejemplo 18:

The image shows a musical score for Example 18, consisting of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. A box labeled '1' is placed above the first measure. The score shows four measures of music, primarily consisting of chords and intervals. The first measure has a treble clef chord (F#, A, C) and a bass clef chord (F, A, C). The second measure has a treble clef chord (F#, A, C) and a bass clef chord (F, A, C). The third measure has a treble clef chord (F#, A, C) and a bass clef chord (F, A, C). The fourth measure has a treble clef chord (F#, A, C) and a bass clef chord (F, A, C).

En el Ejemplo 19 se observa un **La** mayor con sexta agregada en los compases 9 y 11, un acorde de novena con generador omitido y sexta agregada en el 10 y en el compás 12 un acorde de novena con generador omitido.

Ejemplo 19:



La distribución de las regiones según la nota de mayor jerarquía es la siguiente:

Tabla 9:

Nota de mayor Jerarquía	Compases	Sección
La	1 – 25	Exposición
Re	26 – 60	
Sol	61 – 131	
Do	132 – 153	Desarrollo
La	154 – 163	
Do	164 – 278	Reexposición

## Ritmo

El compás usado es 2/4 y el tempo es rápido ( $\text{♩}=140$ ). No hay *ritardandi* ni cambios en el pulso, aunque, de los compases 87 al 112 se consigue una sensación de que el *tempo* se hace lento gracias al aumento en la duración de las notas. Sólo al final del movimiento aparece un calderón para enfatizarlo.

En el tema **A** predominan los octavos, la figura más abundante es la de octavo ligado a octavo con *staccato* ( $\text{♩} \text{—} \text{♩}$ ).

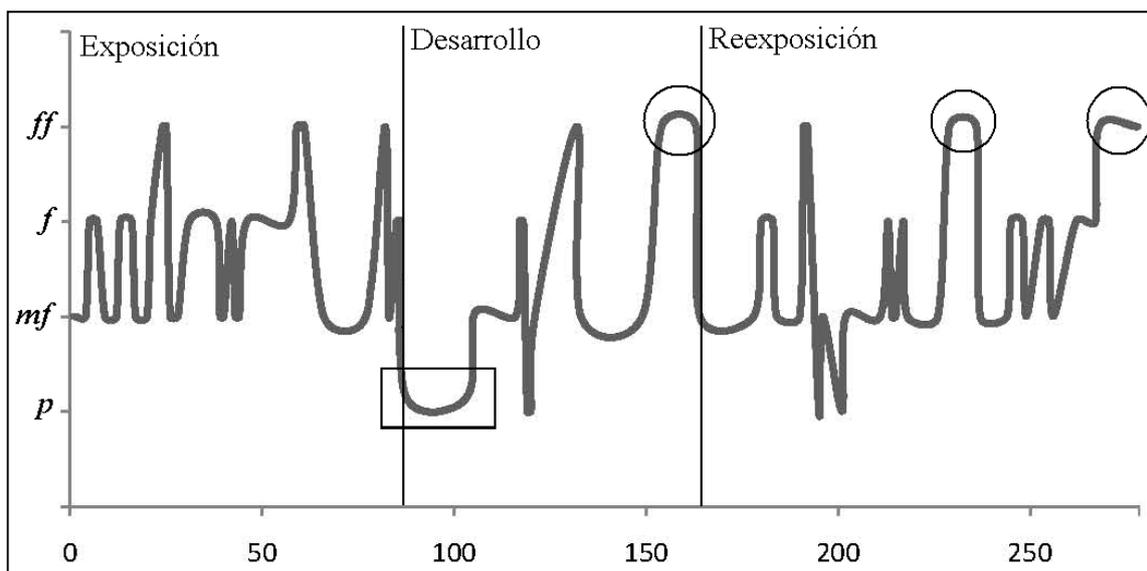
En el tema **B** las figuras rítmicas van del dieciseisavo al cuarto con *staccato*. La célula compuesta de tres dieciseisavos y silencio de dieciseisavo (  ) es muy frecuente en la frase **Ba**, y la forma octavo ligado a octavo con *staccato* más silencio de cuarto (  ) es propia de la frase **Bb**.

## Dinámica

La dinámica de este movimiento se utiliza de dos maneras: En bloque, es decir que todas las voces tienen la misma intensidad, y por planos, donde las voces principales suenan más fuerte que las secundarias. Los reguladores son abundantes.

Para realizar la Gráfica 3 se tomó en cuenta la intensidad más fuerte de cada pasaje. Se puede observar que la dinámica es muy activa en todo el movimiento, sin embargo hay cuatro puntos que sobresalen: el primero, señalado con un rectángulo, un *piano* que se extiende del compás 87 al 104 además de ser la primera vez que se presenta en bloque, logrando un contraste muy importante que clarifica el inicio del desarrollo. Los otros tres son *fortissimi* que resaltan de los demás por su extensión ayudando a establecer los puntos climáticos más importantes del movimiento.

Gráfica 3:



**Partitura** (Escritura transpuesta)

**Cantos y Juegos**

I El Juego

Julio Flores Salas

**Muy Alegre** ♩ = 132

The musical score is for a woodwind ensemble in 2/4 time, marked "Muy Alegre" with a tempo of ♩ = 132. The score is divided into three systems, each containing staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.), Horn in F (Hn.), and Bassoon (Bsn.).

- System 1 (Measures 1-11):** The Flute part begins with a melodic line marked *mf*. The Oboe, Clarinet, and Horn parts are mostly rests, with the Horns playing a sustained harmonic accompaniment marked *p*. The Bassoon part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes marked *mf*.
- System 2 (Measures 12-24):** The Flute part continues its melodic line. The Oboe part enters in measure 12 with a melodic line marked *mf*. The Clarinet and Horn parts continue their accompaniment, with the Horns marked *p*. The Bassoon part continues its rhythmic accompaniment.
- System 3 (Measures 25-28):** The Flute part has a rest in measure 25. The Oboe part continues its melodic line, marked *p* in measure 25 and *mf* in measure 26. The Clarinet and Horn parts continue their accompaniment, with the Horns marked *p*. The Bassoon part continues its rhythmic accompaniment, marked *p* in measure 25.

Fl. *p*

Ob.

Cl. *mf*

Hn.

Bsn. *f*

48

Fl. *ff*

Ob. *mf*

Cl. *ff*

Hn.

Bsn. *mf*

60

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *f*

71

Fl.

Ob. *p*

Cl.

Hn.

Bsn.

82

Fl. *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

Cl. *f* *mf*

Hn. *f* *mf*

Bsn. *f* *mf*

93

Fl. *f* *mf* *f*

Ob. *f* *mf* *f*

Cl. *f* *mf* *f*

Hn. *f* *mf* *f*

Bsn. *f* *mf* *f*

103

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Hn.  
Bsn.

This system of music covers measures 103 to 112. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part has a melodic line with slurs and accents, including a trill in measure 105. The Oboe part has a similar melodic line with slurs and accents. The Clarinet, Horn, and Bassoon parts provide harmonic support with chords and moving lines. The Bassoon part has a prominent bass line with slurs and accents. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

113

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Hn.  
Bsn.

This system of music covers measures 113 to 122. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part has a melodic line with slurs and accents, including a trill in measure 115. The Oboe part has a similar melodic line with slurs and accents. The Clarinet, Horn, and Bassoon parts provide harmonic support with chords and moving lines. The Bassoon part has a prominent bass line with slurs and accents. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

123

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Hn.  
Bsn.

This system of music covers measures 123 to 132. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part has a melodic line with slurs and accents, including a trill in measure 125. The Oboe part has a similar melodic line with slurs and accents. The Clarinet, Horn, and Bassoon parts provide harmonic support with chords and moving lines. The Bassoon part has a prominent bass line with slurs and accents. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature. Dynamics markings include *f* and *p*.

134

Fl. *ff* *f* *mf* *p*

Ob. *p* *ff* *f* *mf* *p*

Cl. *ff* *f* *mf* *p*

Hn. *ff* *f* *mf* *p*

Bsn. *ff* *f* *mf* *p*

Detailed description: This system of music covers measures 134 to 148. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part is highly active, playing a melodic line with dynamic markings of *ff*, *f*, *mf*, and *p*. The Oboe, Clarinet, and Horn parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also with dynamic markings of *ff*, *f*, *mf*, and *p*. The Bassoon part provides a steady bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

149

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

Detailed description: This system of music covers measures 149 to 161. The Flute part is mostly silent, with a few notes at the end. The Oboe, Clarinet, and Horn parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Bassoon part provides a steady bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

162

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *f*

Detailed description: This system of music covers measures 162 to 176. The Flute part has a melodic line starting at measure 162 with a dynamic marking of *f*. The Oboe, Clarinet, and Horn parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also with a dynamic marking of *f*. The Bassoon part provides a steady bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

173

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Hn. *cresc.*

Bsn. *cresc.*

184

Fl. *ff*

Ob. *ff* *mf*

Cl. *ff* *p*

Hn. *ff* *p*

Bsn. *ff* *mf*

196

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

208

Fl. *p* *p* *f* *mf*

Ob. *p* *p* *mf*

Cl. *p* *p* *f* *mf*

Hn. *p* *f*

Bsn. *p* *f*

220

Fl. *p* *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Hn. *ff*

Bsn. *ff*

231

Fl. *f* *ff* *ff*

Ob. *f* *ff* *ff*

Cl. *f* *ff* *ff*

Hn. *f* *ff* *ff*

Bsn. *f* *ff* *ff*

# II A la Rorro

Julio Flores Salas

Andante  $\text{♩} = 80$

Musical score for measures 1-8. The score is for five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Horn in F, and Bassoon. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is Andante with a quarter note equal to 80 beats per minute. The Flute part is mostly rests. The Oboe, Clarinet in B♭, and Horn in F parts begin with a *pp* dynamic. The Bassoon part begins with a *pp* dynamic. The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests.

Musical score for measures 9-16. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Flute part begins with a *p* dynamic. The Oboe, Clarinet, and Horn parts begin with a *p* dynamic. The Bassoon part begins with a *p* dynamic. The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests. Dynamics change to *mf* and *p* in the later measures.

Musical score for measures 17-24. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Flute part begins with a *pp* dynamic. The Oboe, Clarinet, and Horn parts begin with a *pp* dynamic. The Bassoon part begins with a *pp* dynamic. The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests. Dynamics change to *p* in the later measures.

25

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

33

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

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

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

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

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

40

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

rall. . . . . A tempo ♩ = ♩

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

48

Fl. *p*

Ob. *mf*

Cl. *mf* *p*

Hn. *mf* *p*

Bsn. *mf* *p*

56

Fl. *mf* *rall.*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Hn.

Bsn. *mf*

Tempo primo ♩ = 80

64

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *f*

70

Fl. *ff* *p* *pp* *rall.*

Ob. *ff* *p* *pp*

Cl. *ff* *p* *pp*

Hn. *ff* *p* *pp*

Bsn. *ff* *mf* *pp*

# III Salta y salta

Julio Flores Salas

Jocoso ♩ = 140

Musical score for measures 1-9. The score is for five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Jocoso' with a quarter note equal to 140. The dynamics are marked as follows: Flute (mf, f, p), Oboe (mf, f, mf), Clarinet in Bb (mf, mf), Horn in F (p), and Bassoon (mf, f, mf).

Musical score for measures 10-19. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked as follows: Flute (p, mf, mf, p, mf, mf, mf, mf), Oboe (f, mf), Clarinet (p, mf, mf, mf), Horn (p, mf, mf, p, mf, mf, mf, mf), and Bassoon (f, mf).

Musical score for measures 20-29. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked as follows: Flute (f, mf, ff, mf, f), Oboe (f, mf, ff, mf, f), Clarinet (f, mf, ff, mf, f), Horn (f, mf, ff, mf, f), and Bassoon (f, mf, ff, mf, f). The word 'Flutzg' is written above the Flute staff in measure 21.

33

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Hn.  
Bsn.

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*

41

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Hn.  
Bsn.

*f* *mf* *f*  
*f* *mf* *f*  
*f* *mf* *f*  
*f* *mf* *f*

50

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Hn.  
Bsn.

58

Fl. *ff* *mf*

Ob. *ff* *mf*

Cl. *ff* *mf*

Hn. *ff* *mf*

Bsn. *ff* *mf*

68

Fl. *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. *p* *mf*

Hn. *p* *mf*

Bsn. *p* *mf*

78

Fl. *f* *mf* *f* *p*

Ob. *p* *mf* *f* *p*

Cl. *f* *mf* *f* *p*

Hn. *f* *mf* *f* *p*

Bsn. *f* *mf* *f* *p*

Flttzg.

91

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *p*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

108

Fl. *f* *mf cresc.*

Ob. *f* *mf cresc.*

Cl. *mf* *p*

Hn. *f* *mf cresc.*

Bsn. *f* *mf cresc.*

123

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *mf cresc.* *ff*

Hn. *ff*

Bsn. *ff* *mf*

134

Fl.

mf

Ob.

mf

Cl.

mf

Hn.

mf

Bsn.

146

Fl.

ff

Ob.

ff

Cl.

ff

Hn.

ff

Bsn.

ff

156

Fl.

mf

Ob.

mf

Cl.

mf

Hn.

mf

Bsn.

mf

169

Fl. *f* *mf* *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *f*

181

Fl. *mf* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

Ob. *mf* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

Cl. *mf* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

Hn. *mf* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

Bsn. *mf* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

192

Fl. *p* *mf* *p* *mf*

Ob. *p* *mf* *p* *mf*

Cl. *p* *mf* *p* *mf*

Hn. *p* *mf* *p* *mf*

Bsn. *p* *mf* *p* *mf*



233

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Hn.  
Bsn.

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*p*  
*mf*

243

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Hn.  
Bsn.

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

255

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Hn.  
Bsn.

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*

265

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

*ff*

271

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

## **Cuerdas en Suite**

Orquesta de cuerdas.

*I. En Marcha*

*II. Casi Vals*

*III. Nocturno*

*IV. Casi Mambo*

(Duración aproximada 12:53 min.)

Esta obra es resultado del trabajo de primer semestre en la clase de Orquestación del nivel Licenciatura, y de mi curiosidad por conocer la orquesta de cuerdas, grupo musical que tiene una gran importancia debido a que los compositores han edificado para éste un gran repertorio a lo largo de la historia. No se trata de un simple ejercicio, pues la obra fue creada con todo mi compromiso, rigor y la dedicación que merece una obra formal.

Similar a la *suite* de danzas tradicional, donde los movimientos comparten la misma tonalidad.<sup>9</sup> *Cuerdas en Suite* está escrita en su totalidad con el sexto modo de transposición limitada, el cual divide a la octava en dos grupos simétricos de notas dispuestas a intervalos de tono, tono, semitono y semitono.<sup>10</sup> Para esta obra, dicho modo está construido a partir de la nota **Do**. Los cuatro movimientos son monotemáticos y tres de ellos tienen una estructura: **A, A'**,<sup>11</sup> no obstante, esta no corresponde estrictamente con la forma tradicional de danza, ya que, **A'** es esencialmente un desarrollo de los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de **A**. El último movimiento está escrito con una variante adicional: **A, A', A''**.

A través de *Cuerdas en Suite*, exploro el potencial que ofrece la orquesta de cuerdas al compositor para expresar una diversidad de caracteres y emociones, por ello sus movimientos son contrastantes. El primero, a manera de obertura, nos introduce en un desfile de ideas musicales con un carácter marcial. El segundo es un vals macabro que evoca un baile dentro de una atmósfera lúgubre. El penúltimo es un nocturno oscuro y funesto, como una noche llena de recuerdos tristes y dolorosos. Por último, un mambo “guapachoso” y alegre, que rompe irónicamente con los movimientos anteriores.

---

<sup>9</sup> Bas, Julio, *Tratado De La Forma Musical*, trad. Nicolás Lamuraglia, Argentina, Ricordi, 1997. p. 177

<sup>10</sup> Los modos de transposiciones limitadas se componen de varios grupos simétricos, en los cuales la última nota de cada grupo es siempre “común” con la primera del grupo siguiente. Al cabo de cierto número de transposiciones, que varía según el modo, ya no se pueden transportar más. Messiaen, Olivier, *op. cit.* nota 2, pp. 87, 92 y 93.

<sup>11</sup> Bas, Julio, *Ibidem.* p. 159

## I. En Marcha

### Forma

La estructura es: A, A', en la primer sección se exponen los materiales musicales y en la segunda se establece un desarrollo. (Tabla 1)

Tabla 1:

I En Marcha										
Sección	A					A'				
	Introducción	Tema	Compases de enlace	Tema	Compases de enlace	Coda	Desarrollo de Aa	Desarrollo de Ac	Desarrollo de Aa y Ac	Coda
Compás inicial Compás final	1 4	5 12	13 17	18 25	36 30	31 49	50 53	54 91	92 106	107 123

El tema está integrado por dos semifrases de cuatro compases cada una: **Aa** y **Aa'**, que a su vez están formadas por dos motivos: **A = Aax + Aay**, **A' = Aax + Aaz**. (Ej. 1)

Ejemplo 1:

## Melodía

El motivo **Aax** es ligado y *cantabile*, contrasta con **Aay** y **Aaz** que se caracterizan por tener *staccato*, el cual proporciona un carácter rítmico y marcial.

Como principal fuente de material melódico, el tema, es presentado a diferentes alturas, duplicado a distintos intervalos y además, fragmentado. (Ej. 2)

Ejemplo 2:

Tema en el violín II, transportado a la quinta disminuida.



Tema transportado a la tercera mayor, duplicado a la octava y a la tercera y fragmentado.



En la sección **A'**, la melodía es generada por el desarrollo de los motivos **Aax** y **Aaz**:

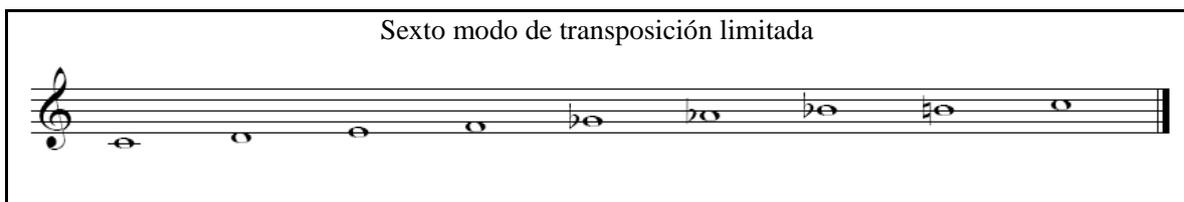
Tabla 2:

Compases		Fragmento del tema desarrollado
50 – 53.	<b>Aax</b>	
54 – 91	<b>Aaz</b>	
92 – 123	<b>Aax y Aaz</b>	

## Armonía

La armonía está sujeta a los sonidos propios del sexto modo de transposición limitada, y, por la naturaleza de éste, los acordes aumentados con séptima menor son abundantes. También los intervalos de tritono son muy recurrentes pues ayudan a diversificar la atmósfera armónica.

Ejemplo 3:



A pesar de que el tema es transportado a distintas alturas, no hay regiones armónicas, pues nunca se abandona la escala original y siempre se utiliza la nota **Do** como nota de mayor jerarquía.

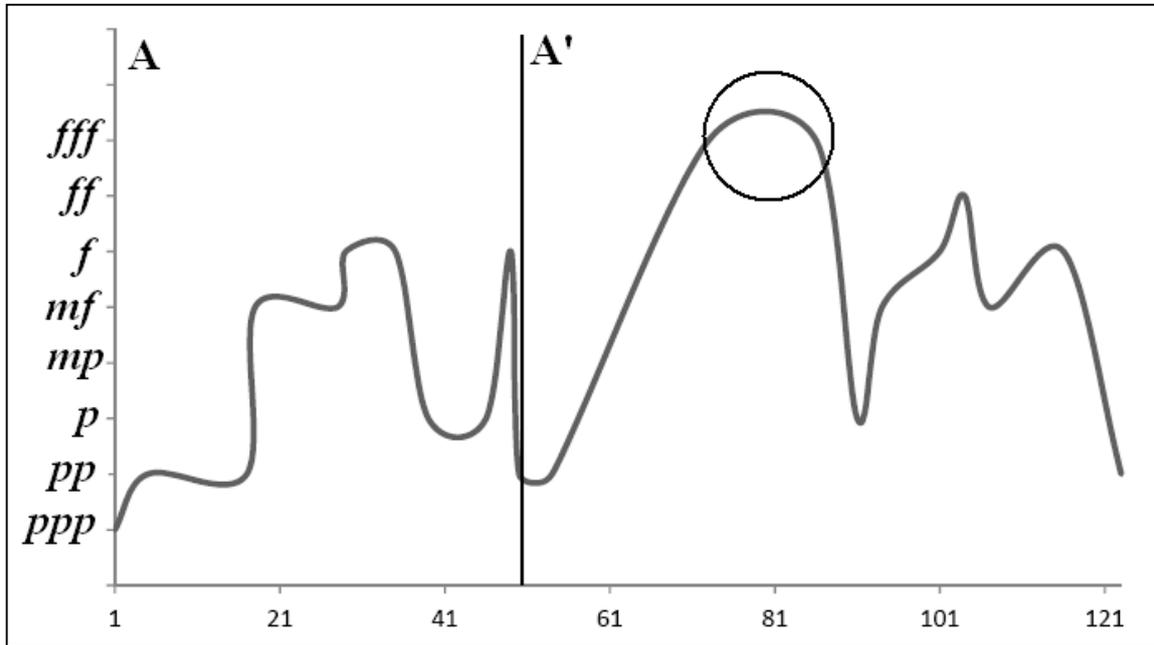
## Ritmo

El primer movimiento, está escrita en compás de 2/4, inicia en *Allegro* ( $\downarrow = 110$ ) y cambia a *Andante* ( $\downarrow = 80$ ) en el compás 92; lo que genera una sensación de tranquilidad y la sospecha de un final próximo. Luego de un *accelerando*, compases 94 al 104, se retoma el *Tempo Primo*, para dar paso a la *Coda* del movimiento.

## Dinámica

La dinámica, además de tener una función expresiva, ayuda a delimitar las secciones, como se puede observar en la Gráfica 1. La sección **A** finaliza en *f*, lo que contrasta con el inicio de la sección **A'**, en *pp*. El *crescendo* de los compases 55 a 73 genera una gran expectativa hasta alcanzar el punto más alto con la dinámica, *fff*, a esto, se le suma el *Tutti* de la orquesta, produciéndose así, el clímax del primer movimiento. (Gráfica 1)

Gráfica 1:



## **II Casi Vals**

### **Forma**

La estructura de este movimiento es: **A A'**, similar a la forma tradicional de las danzas barrocas. En la sección **A**, el tema se presenta dos veces. En la sección **A'** el tema está transportado a la quinta disminuida.

Tabla 3:

<i>II Casi Vals</i>							
Secciones	<b>A</b>			<b>A'</b>			
	Tema	Tema	Puente modulante	Tema a la cuarta aumentada	Puente modulante	Var. del tema en "tonalidad" original	<i>Coda</i>
Compás inicio Compás final	1 7	8 15	15 30	30 37	38 48	48 56	56 64

El tema consta de dos frases: **Aa**, de cuatro compases y **Aa'** de tres compases:

Ejemplo 4:

The musical score for Example 4 is written in 7/8 time and consists of two phrases. The first phrase, labeled 'Aa', spans measures 1 to 4. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody starts with a dotted quarter note followed by eighth notes, with slurs and accents over measures 2 and 3. The second phrase, labeled 'Aa'', spans measures 5 to 7. It continues the melodic development with similar rhythmic patterns and slurs.

## Melodía

El tema se construye a partir de un motivo único: **Aax**. Esto se observa con facilidad en los compases del 1 al 5, los compases 6 y 7 son una variante de los dieciseisavos del motivo original. La primera frase del tema tiene una dirección melódica descendente, y la segunda frase es ascendente. (Ej. 5)

Ejemplo 5:

The musical score for Example 5 is written in 7/8 time and consists of two phrases. The first phrase, labeled 'Aax', spans measures 1 to 4. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody starts with a dotted quarter note followed by eighth notes, with slurs and accents over measures 2 and 3. The second phrase, labeled 'Variante de los dieciseisavos', spans measures 5 to 7. It continues the melodic development with similar rhythmic patterns and slurs.

El tema es expuesto por los violines II, compás 1. La segunda vez que aparece el tema, compás 8, lo hacen los violines I a la octava con un compás añadido. En la sección **A'** los

cellos cantan el tema transportado a una cuarta aumentada descendente, en registro grave. Por última vez, compás 48, el tema se encuentra en las violas, se omite la primer nota e inicia en compás de 6/8, por lo tanto, el motivo es modificado rítmicamente. En el compás 52, el tema pasa a los violines II y regresa al compás de 7/8, extendiéndose hasta el compás 56 donde inicia la *Coda*, que está elaborada con material del tema.

La melodía de los puentes, compases 15 al 30 y 38 al 48, se construyó a partir del acompañamiento del tema.

## Armonía

La armonía se sujeta a los sonidos propios del sexto modo de transposición limitada. Los acordes de **Do** aumentado y **Si** disminuido funcionan como acordes de tónica y sensible respectivamente, lo que permite establecer los puntos cadenciales.

Por la naturaleza del sexto modo de transposición limitada, al transportarlo una cuarta aumentada las notas son exactamente las mismas que antes de la transposición. Es por esta razón que, aunque en la sección **A'** el tema está transportado a la cuarta aumentada, no hay ningún sonido distinto entre las secciones de este movimiento. (Ej. 6)

Ejemplo 6:

Sexto modo de trasposición limitada

A partir de **Do**



A partir de **Fa sostenido**



The image shows two musical staves in treble clef. The first staff is titled 'A partir de Do' and shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff is titled 'A partir de Fa sostenido' and shows a sequence of notes: F#4, G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. Both staves use whole notes.

## Ritmo

El *tempo* del segundo movimiento es *Andante* ( $\text{♩} = 150$ ). Se emplea la medida metronómica en octavos y se hace la indicación  $\text{♩} = \text{♩}$  pues el movimiento incluye varios cambios de compás, así como compases de amalgama, lo que dificulta la expresión real del pulso en un metrónomo.

Los cambios de compás obedecen a las acentuaciones de las ideas musicales, y se distribuyen de la siguiente manera:

Tabla 4:

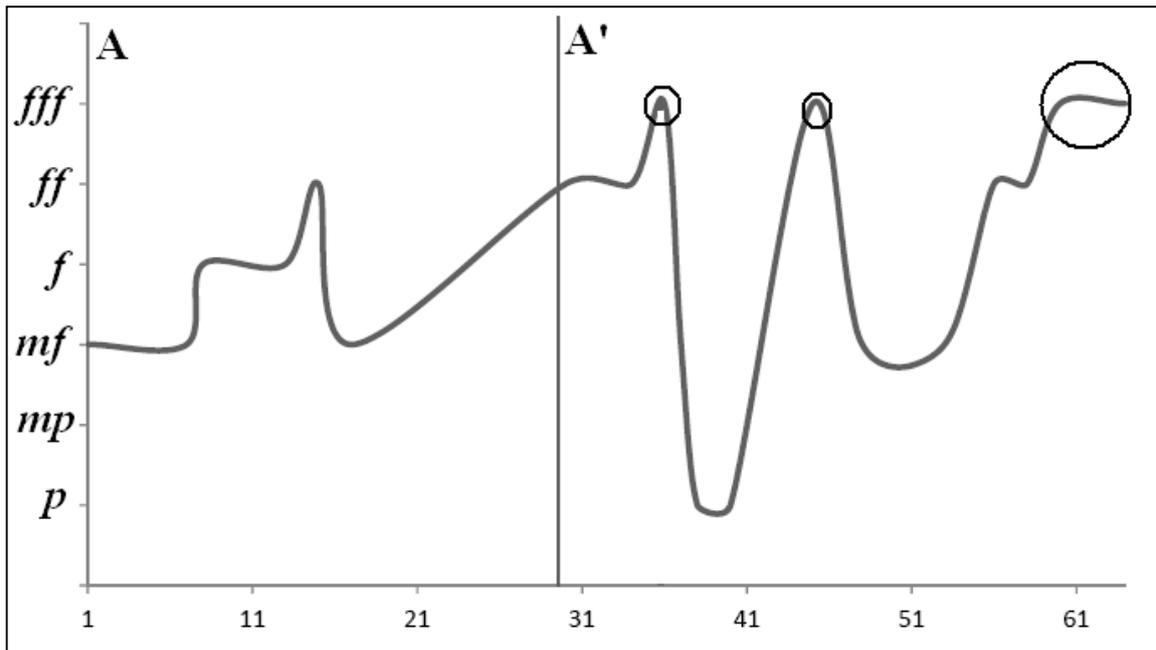
Número de compas	Compás
1 – 14	7/8
15 – 22	6/8
23 – 29	5/8
30 – 35	7/8
36 – 40	6/8
41	5/8
42 – 47	2/4
48 – 51	6/8
52 – 58	7/8
59 – 64	6/8

Hay dos *accelerandi*, compases del 26 al 30 y 42 al 44, ambos aparecen en los puentes y tienen la finalidad de dramatizar y generar expectativa. Para enfatizar la conclusión del movimiento se recurrió a un *ritardando*, compases 42 al 44, y a un calderón en el último compás.

## Dinámica

En este movimiento, la dinámica esta directamente relacionada con la expresión y ayuda a enfatizar los puntos climáticos, que son tres y se alcanzan en la sección **A'**. (Gráfica 2)

Gráfica 2:



### III Nocturno

#### Forma

Forma binaria A, A'. (Tabla 5)

Tabla 5:

III Nocturno								
Secciones	A				A'			
	Tema	Compases de enlace	Tema transportado a la tercera mayor desc.	Puente modulante	Tema transportado a la cuarta aumentada	Tema transportado a la tercera disminuida ascendente y con imitación	Silencio	<i>Coda</i>
Compás inicio Compás final	1 9	9 10	11 19	19 23	23 36	37 52	53	54 60

Las secciones contrastan esencialmente por el *tempo*, carácter, “tonalidad” y tratamiento de la melodía tal como lo muestra la Tabla 6:

Tabla 6:

Sección	A	A'
<i>Tempo</i> y carácter	<i>Largo y funesto</i>	<i>Adagio Lúgubre</i>
“Tonalidad”	El modo se construye a partir de <b>Do</b>	El modo se construye a partir de <b>G</b> bemol.
Tratamiento de la melodía	La melodía es duplicada a distintos intervalos o presentada a una voz.	La melodía es imitada a un intervalo de cuarta aumentada.

El tema se conforma de dos frases: **Aa** y **Aa'** de tres y cinco compases respectivamente, mismas que a su vez, se constituyen a partir de dos motivos, **Aax** y **Aay**. (Ej. 7)

Ejemplo 7:

The musical score for Example 7 is written in 3/4 time. It consists of two phrases: **Aa** (measures 2-4) and **Aa'** (measures 5-9). The first phrase **Aa** is composed of motifs **Aax** (measure 2), **Aax** (measure 3), and **Aay** (measure 4). The second phrase **Aa'** is composed of motifs **Aax'** (measure 5), **Aax'** (measure 6), **Aay'** (measure 7), **Aay''** (measure 8), and **Ay'''** (measure 9). The score starts with a *pp* dynamic, has a *p* dynamic at measure 5, and ends with a *mf* dynamic. There are also articulation symbols (accents and slurs) throughout the piece.

## Melodía

El tema del tercer movimiento está contenido en el ámbito de una séptima mayor, **Sol sostenido** cinco la nota más grave y **Fa** índice seis es la más aguda. La frase **Aa** es muy estática, ya que sólo emplea la nota **Mi** y sus adyacentes. En **Aa'** la melodía cobra mayor movimiento y longitud, desciende al sonido más grave, **Sol sostenido** en el compás 7, donde inicia un ascenso rápido hasta el **Fa**, para descender nuevamente y culminar el tema en **Do**. (Ej. 8)

Ejemplo 8:

The musical score for Example 8 is written in 3/4 time. It consists of two phrases: **Aa** (measures 2-4) and **Aa'** (measures 5-9). The first phrase **Aa** is composed of motifs **Aax** (measure 2), **Aax** (measure 3), and **Aay** (measure 4). The second phrase **Aa'** is composed of motifs **Aax'** (measure 5), **Aax'** (measure 6), **Aay'** (measure 7), **Aay''** (measure 8), and **Ay'''** (measure 9). The score starts with a *pp* dynamic, has a *p* dynamic at measure 5, and ends with a *mf* dynamic. There are also articulation symbols (accents and slurs) throughout the piece.

En la Tabla 7 se describe el desarrollo de la melodía a través del tercer movimiento:

Tabla 7:

NÚMERO DE COMPÁS	DESARROLLO DE LA MELODÍA
1 – 9	Se expone el tema en los violines I y II a un intervalo de tercera mayor.
9 – 10	A la octava. Los violines I y las violas presentan un motivo rítmico-melódico en arpeggio que enlaza la exposición del tema con su siguiente aparición.
11 – 19	El tema está transportado una tercera mayor descendente en los violines II y duplicado a la sexta inferior por las violas.
19 – 22	La melodía del puente surge del arpeggio empleado en los compases 9 y 10.
23 – 28	Parte del tema en los cellos, por única vez sin duplicar y transportado una cuarta aumentada.
28 – 32	Violines I y violas relevan a los cellos, duplicando la melodía a la octava.
33 – 36	La melodía es duplicada a la octava y doble octava por violines I, violines II y las violas, lo que, en conjunto con un <i>crescendo</i> , conduce al clímax.
37 – 47	Los violines I y II desarrollan el tema en octavas mientras las violas, en <i>divisi</i> y a octavas, hacen una imitación.
48 – 53	Los valores rítmicos se hacen más largos disminuyendo el movimiento. Al mismo tiempo, desaparece el <i>divisi</i> en las violas reduciendo la densidad sonora, la dinámica desciende hasta el <i>ppp</i> , para desvanecer el sonido en el silencio, compás 53, y concluir el clímax.
54 – 60	La melodía en la <i>Coda</i> se elaboró con motivos del tema y termina en una especie de semicadencia, con la intención de provocar incertidumbre y dejar una pregunta en el aire.

## Armonía

Los acordes de **Do** aumentado y **Si** disminuido funcionan como acordes de tónica y sensible respectivamente, a través de ellos se establecen los puntos cadenciales. Gracias a lo

anterior, al final del movimiento se puede generar la sensación de incertidumbre dejando el acorde de sensible sin resolver. Igual que en el segundo movimiento, en el *Nocturno*, la sección **A'** tiene como “tónica” a **Sol** bemol, razón por la que, no hay ningún sonido distinto entre **A** y **A'**.

## Ritmo

Hay dos *tempi* en el tercer movimiento: *Largo* y *Funesto* ( $\downarrow = 50$ ) y *Adagio Lúgubre* ( $\downarrow = 60$ ) a partir del compás 37. Las figuras rítmicas empleadas van desde el octavo hasta la mitad con puntillo. El compás empleado es 3/4 y cambia a 2/4 en los compases 42 y 43.

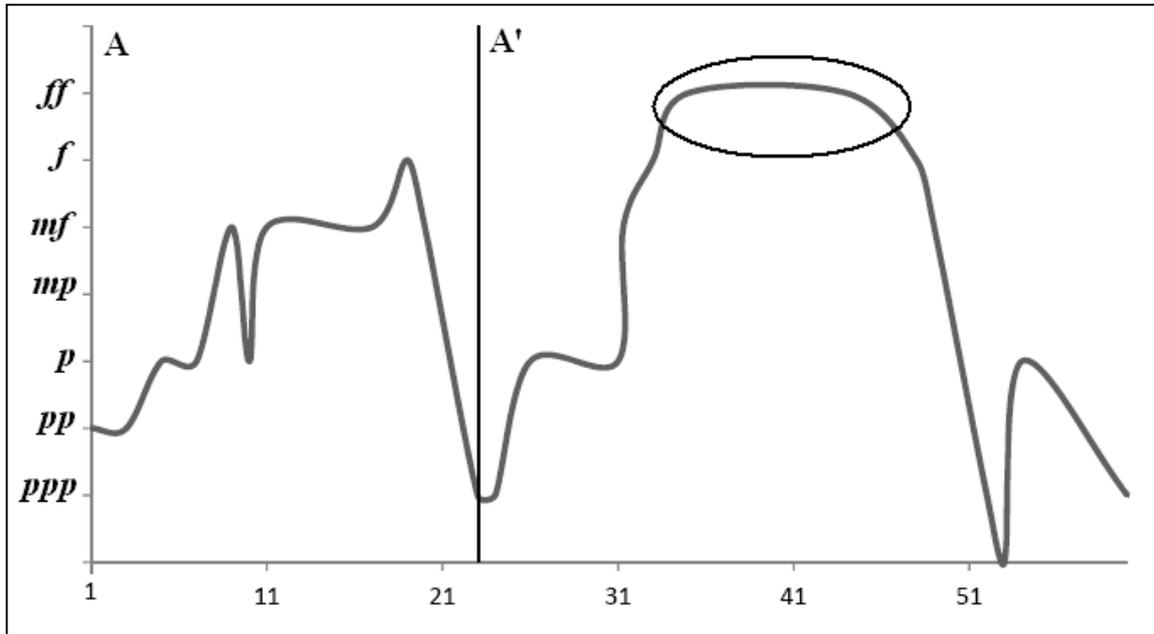
Encontramos dos *ritardandi*, el primero, compases 35 a 36, desemboca en el *Adagio Lúgubre*, lo que parece una contradicción pues el *tempo* antes del *ritardando* es más lento. Esta paradoja evoca el sentimiento de “calma que antecede al huracán,” así, la música aparenta morir en el *ritardando*, pero con el *Adagio* revive con mayor vigor.

El segundo *ritardando*, compases 54 – 60, enfatiza el final del movimiento que es coronado con un calderón.

## Dinámica

En la Gráfica 3 se observa cómo la dinámica tiene cierta simetría en ambas secciones del tercer movimiento. Tanto en **A** como en **A'**, se describe un *crescendo* general después del cual viene un *diminuendo*. También se aprecia cómo la dinámica contribuye a alcanzar el clímax en los compases 37 a 47, y luego se “esfuma” hasta el silencio, compás 53. Por último, un *diminuendo* del *pp* al *ppp* subraya el final.

Gráfica 3:



## IV Casi Mambo

### Forma

El último movimiento cuenta con tres secciones, **A**, **A'** y **A''**. La sección **A** expone los materiales rítmicos, melódicos y armónicos. La sección **A'** se encuentra a un tritono de la “tonalidad” original, y en ella se desarrollan los elementos musicales expuestos en **A**. La reexposición del tema, seguida de un segundo desarrollo constituyen la sección **A''** esta vez retomando la “tonalidad” original. (Tabla 8)

Tabla 8:

IV Casi Mambo													
Secciones	A						A'				A''		
	Tema	Tema	Compases de enlace	Tema en inversión	Tema en inversión	Puente modulante	Periodo 1 del Desarrollo	Periodo 2 del Desarrollo	Periodo 3 del desarrollo	Puente modulante	Tema	Segundo desarrollo	<i>Coda</i>
Compás inicio Compás final	1 8	9 16	16 20	21 28	29 36	37 48	49 102	103 147	148 206	207 226	227 234	235 270	271 298

El tema se conforma por dos frases: **Aa** y **Aa'** que a su incluyen dos semifrases, quedando: **Aax**, **Aay** y **Aax**, **Aay'**, cada una de dos compases. (Ej. 9)

Ejemplo 9:

The musical notation shows a melodic line in 2/4 time, starting with a dynamic marking of *mf*. The melody is divided into two main sections, **Aa** and **Aa'**. The first section, **Aa**, consists of two sub-phrases: **Aax** (measures 2-3) and **Aay** (measures 4-5). The second section, **Aa'**, also consists of two sub-phrases: **Aax** (measures 6-7) and **Aay'** (measures 8-9). The notes are: 2 (F4), 3 (G4), 4 (A4), 5 (B4), 6 (C5), 7 (B4), 8 (A4), 9 (G4).

## Melodía

La semifrase **Aax** inicia con un salto de sexta y continúa con un doble bordado sobre la segunda nota, **Do**, en contratiempos. En contraste, la semifrase **Aay** se mueve por grados conjuntos y ligados.

La Tabla 9 describe el comportamiento de la melodía en *Casi Mambo*.

Tabla: 9

Números de compás	Melodía	Sección
1 – 8	Se presenta el Tema en los violines I.	A
9 – 16	Tema en los violines I y II a intervalo de terceras.	
16 – 20	Puente elaborado a partir de <b>Aay</b> .	
21 – 28	Inversión del Tema en los violines I y II a octavas.	
29 – 36	Inversión del Tema en violines I y II y las violas a la décima.	
37 – 48	La melodía del Puente modulante es generada a partir de <b>Aay</b> .	
49 – 102	Se desarrollan <b>Aax</b> y <b>Aay</b> a manera de diálogo.	
103 – 117	Inicia el segundo Periodo del Desarrollo, la melodía se presenta en <i>Tutti</i> .	
118 – 147	La melodía surge de una variación rítmica de <b>Aax</b> .	
148 – 206	La melodía es tomada por las violas en <i>pizzicato</i> y hay imitaciones a manera de respuesta por los violines I y II y los cellos con arco.	
207 – 226	Para este segundo Puente modulante, la melodía se origina del salto de sexta con que inicia el tema.	A''
227 – 234	El Tema aparece en la “tonalidad” original en los violines I.	
235 – 270	Segundo desarrollo de las frases <b>Aax</b> y <b>Aay</b> .	
271 – 298	En la <i>Coda</i> , la melodía está conformada por rasgos del arpegio del acorde de <b>Do</b> aumentado con séptima menor, además se agregó la semifrase <b>Aay</b> .	

## Armonía

Al igual que los movimientos anteriores, la armonía del cuarto movimiento está supedita al modo. La distribución de las regiones “armónicas” es la siguiente:

Tabla 10:

Sección	A	A'	A''
Región “armónica”	Do	Fa sostenido	Do

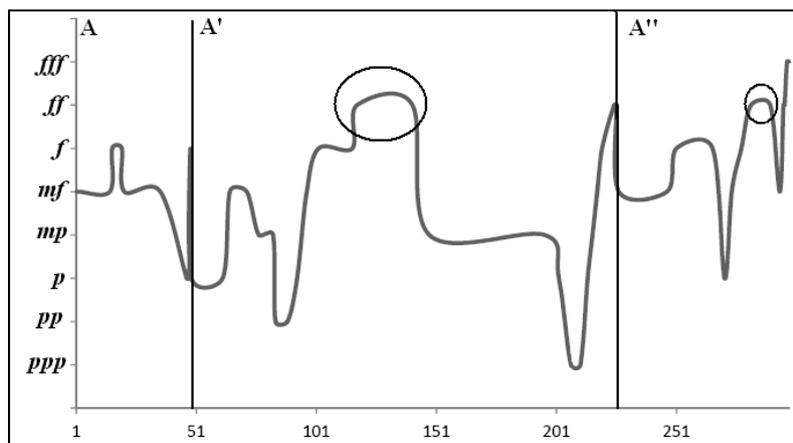
## Ritmo

El último movimiento está escrito en compás de 2/4 y con *Tempo Fast mambo* ( $\downarrow = 140$ ) y se mantienen todo el movimiento. Es rico en contratiempos y síncopas. No hay *ritardandi*, *accelerandi*, ni calderones ya que el pulso continuo y regular favorece el carácter de danza de este movimiento.

## Dinámica

Los finales de cada sección están acompañados por un declive seguido de un ascenso en la dinámica. Los puntos climáticos logrados en las secciones A y A'' son subrayados por una dinámica en *ff*. Con lo anterior, se observa que la dinámica tiene dos funciones: una estructural y otra expresiva. La dinámica mas alta, *fff*, se logra en los últimos compases otorgando una gran contundencia al final del movimiento y de la obra.

Gráfica 4:



# Partitura

## Cuerdas en Suite

Julio Flores Salas

Allegro ♩ = 110

I En Marcha

Musical score for strings, measures 1-10. The score is in 2/4 time and features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature has one flat (B-flat). The first four measures are marked *ppp* (pianississimo). From measure 5, the Viola and Violoncello parts are marked *p* (piano). The Double Bass part has a dynamic marking of *p* starting in measure 5. A hairpin crescendo is shown below the staves, starting at measure 5 and reaching *p* by measure 10.

Musical score for strings, measures 11-20. The score continues with five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature has one flat. Measure 11 is marked with the number 11. The Viola and Violoncello parts are marked *p* (piano) in measure 11. From measure 12, the Viola and Violoncello parts are marked *mf* (mezzo-forte). The Double Bass part is marked *mf* starting in measure 12. A hairpin crescendo is shown below the staves, starting at measure 11 and reaching *mf* by measure 20.

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

*f*

*f*

*f*

*f*

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

div.

unis.

40

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f* *div.*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Db. *p* *f*

50

Vln. I *pp* *cresc. poco a poco*

Vln. II *pp* *unis.* *cresc. poco a poco*

Vla. *pp* *cresc. poco a poco*

Vc. *pp* *cresc. poco a poco*

Db. *pp* *cresc. poco a poco*

59

Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts feature melodic lines with slurs and accents. The Viola (Vla.) part has a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello (Vc.) and Double Bass (Db.) parts provide a harmonic foundation with eighth-note patterns. The key signature has one flat, and the time signature is 7/8.

67

Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts feature melodic lines with slurs and accents. The Viola (Vla.) part has a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello (Vc.) and Double Bass (Db.) parts provide a harmonic foundation with eighth-note patterns. The key signature has one flat, and the time signature is 7/8. Dynamic markings include *fff* and *div.* (divisi). Performance instructions include *unis.* (unison) and *fff* (fortissimo).

75

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Db.

This system of musical notation covers measures 75 through 80. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The Violin I part is characterized by a melodic line with frequent slurs and accents. The Violin II part provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts consist of harmonic support through chords and simple rhythmic figures.

81

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Db.

This system of musical notation covers measures 81 through 86. It features the same five staves as the previous system. The Violin I part continues with its melodic line, showing some changes in phrasing. The Violin II part maintains its rhythmic accompaniment. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts continue to provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

87

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Andante

accel. .

*p*

*cresc.*

unis.

*p*

*cresc.*

unis.

*p*

*cresc.*

*p*

*p*

95 -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*ff*

104 **Tempo primo**

Vln. I *ff*

Vln. II *ff* *mf*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *ff* *mf*

Db.

114

*rit.*

Vln. I *mf* *dim.*

Vln. II

Vla.

Vc. *dim.* *pp*

Db. *p*

# Il Casi Vals

Julio Flores Salas

Andante ♩ = 150 ♩ = ♩ sempre

Musical score for the first system of 'Il Casi Vals'. The score is in 7/8 time and features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 150 ♩ = ♩. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte) for Violin I, Violin II, and Viola. The Violoncello and Double Bass parts are marked with a dash, indicating they are silent in this system.

Musical score for the second system of 'Il Casi Vals', starting at measure 5. The score continues with the same five staves. The dynamics change to 'f' (forte) for Violin I, Violin II, and Viola. The Violoncello part is marked 'f' and the Double Bass part is marked 'pizz.' (pizzicato) and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

9

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

*ff*

17

Vln. I *mf cresc.*

Vln. II *mf cresc.*

Vla. *mf cresc.*

Vc. *mf cresc.*  
arco

Db. *mf cresc.*

accel. . . . .

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

A tempo

30

Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. Viola (Vla.) is in alto clef with a 3/8 time signature. Violoncello (Vc.) and Double Bass (Db.) are in bass clef with a 7/8 time signature. The score for measures 30-33 shows a dynamic of *ff* (fortissimo) throughout. The Vln. I part has a fermata over the final measure. The Vc. part features a *pizz.* (pizzicato) marking in measure 31. The Db. part has a *ff* marking in measure 30.

34

The score for measures 34-37 shows a change in dynamics and articulation. In measure 34, Vln. I has a *ff* marking and a fermata. In measure 35, Vln. II has a *ff* marking. In measure 36, Vln. I has a *fff div.* (fortississimo, diviso) marking, Vln. II has a *ff* marking, Vla. has a *ff* marking, Vc. has a *ff* marking, and Db. has a *ff* marking. In measure 37, Vln. II has a *mf* marking, Vla. has a *mf* marking, Vc. has a *mf* marking, and Db. has an *arco* marking. The time signature changes to 6/8 in measure 36.

accel. . . . .

38

Vln. I *p unis.* *cresc.*

Vln. II *p* *cresc.*

Vla. *p* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

Db. *p* *cresc.*

A tempo

45

Vln. I *fff* *mf*

Vln. II *fff* *mf*

Vla. *fff* *mf*

Vc. *fff* *mf*

Db. *fff* *mf*

52

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Db.

This musical score covers measures 52, 53, and 54. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The music is in 7/8 time and D major. Measure 52 shows a rhythmic pattern of eighth notes in the strings. Measure 53 introduces a melodic line in the Violin II part. Measure 54 features a complex, multi-measure rest in the Violin II part, while other instruments continue their parts.

55

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Db.

*ff*

This musical score covers measures 55, 56, 57, and 58. It features the same five staves as the previous section. Measure 55 continues the rhythmic patterns. Measure 56 introduces a forte (*ff*) dynamic and a melodic line in the Violin I part. Measure 57 features a complex, multi-measure rest in the Violin I part. Measure 58 concludes the section with a final chord in the strings.

59

rit. - - - - -

Vln. I  
cresc. *fff* div.

Vln. II  
cresc. *fff* *fff*

Vla.  
cresc. *fff*

Vc.  
cresc. *fff*

Db.  
cresc. *fff*

# III Nocturno

Julio Flores Salas

Largo y funesto  $\text{♩} = 50$

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass, measures 1-6. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Largo y funesto" with a quarter note equal to 50 beats. Dynamics range from *pp* to *p*.

Instrument	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4	Measure 5	Measure 6
Violin I	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>
Violin II	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>
Viola	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>
Violoncello	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>
Double Bass	-	-	-	-	<i>p</i>	<i>p</i>

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass, measures 7-12. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Dynamics range from *mf* to *p*.

Instrument	Measure 7	Measure 8	Measure 9	Measure 10	Measure 11	Measure 12
Vln. I	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>
Vln. II	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>
Vla.	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>
Vc.	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>
Db.	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

*f*

*mf*

*ppp*

*f*

*mf*

*ppp*

*f*

*mf*

*ppp*

pizz.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

*p*

*arco*

*mf*

rit. . . . . Adagio Lúgubre ♩ = 60

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

*f*

*ff*

*div.*

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

unis.

46

rit. . . . .

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

*f* *mf* *ppp*

*f* *mf* *ppp* *p*

unis.

*f* *mf* *ppp* *p*

*f* *mf* *p*

*f* *mf*

Musical score for measures 55-59, featuring Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

- Vln. I:** Rests in measures 55-58. In measure 59, plays a half note G4 with a *ppp* dynamic marking.
- Vln. II:** Plays a melodic line with slurs across measures 55-58. In measure 59, plays a half note G4 with a *ppp* dynamic marking.
- Vla.:** Plays a rhythmic eighth-note pattern in measures 55-58. In measure 59, plays a half note G4 with a *ppp* dynamic marking.
- Vc.:** Plays a melodic line with slurs across measures 55-58. In measure 59, plays a half note G2 with a *ppp* dynamic marking.
- Db.:** Rests in measures 55-58. In measure 59, plays a half note G2 with a *ppp* dynamic marking.

# Casi Mambo

Julio Flores Salas

Fast Mambo ♩ = 140

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Fast Mambo' with a quarter note equal to 140 beats per minute. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a sustained melodic line. The Viola part is marked 'pizz.' (pizzicato) and has a sustained melodic line. The Violonchelo part has a rhythmic accompaniment. The Contrabajo part is marked with a minus sign, indicating it is silent.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Fast Mambo' with a quarter note equal to 140 beats per minute. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Viola part has a sustained melodic line. The Violonchelo part has a rhythmic accompaniment. The Contrabajo part is marked with a minus sign, indicating it is silent.

16

Violin I: *f* (measures 16-18), *mf* (measures 19-23)  
Violin II: *f* (measures 16-18), *mf* (measures 19-23)  
Viola: *f* arco (measures 16-18), *pizz.* (measures 19-23)  
Violoncello: *f* (measures 16-18), *mf pizz.* (measures 19-23)  
Contra Bass: *f* (measures 16-18), *mf* (measures 19-23)

Detailed description: This system of music covers measures 16 through 23. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contra Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 16-18 show a rhythmic pattern of eighth notes with accents. In measure 19, there is a dynamic shift to *mf* and a change in the Violin I and II parts. The Viola part switches from *f* arco to *pizz.* in measure 19. The Violoncello and Contra Bass parts also change dynamics and textures in measure 19.

24

Violin I: *f* (measures 24-31)  
Violin II: *f* (measures 24-31)  
Viola: *f* arco (measures 24-25), *pizz.* (measures 26-31)  
Violoncello: *f* (measures 24-31)  
Contra Bass: *f* (measures 24-31)

Detailed description: This system of music covers measures 24 through 31. It features the same five staves as the previous system. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in measure 24. The Violin I and II parts continue with a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part switches from *f* arco to *pizz.* in measure 26. The Violoncello and Contra Bass parts continue with a rhythmic pattern of eighth notes.

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

div.

unis.

arco

*f*

arco

*f*

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div.

unis.

*f*

arco

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p* *f* *p* *pizz.*

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

64

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

73

Vln. I

Vln. II *mp*

Vla. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

Cb. *mp* *p*

82

Vln. I *p*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp* arco

92

Vln. I *mf*

Vln. II *p* *mf* div.

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

101

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

*f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 101 through 105. It includes five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. A forte (*f*) dynamic marking is present at the beginning of each staff. The Vln. I part features a melodic line with many slurs and accents. The Vln. II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vla., Vc., and Cb. parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

unis.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 109 through 113. It includes the same five staves as the previous system: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A *unis.* (unison) dynamic marking is present in the Vln. II part starting in measure 111. The Vln. I part continues with its melodic line, while the other instruments maintain their respective rhythmic and harmonic roles.

117 unis. div. unis. div. unis. div. unis.

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. pizz. *ff*

124 div. unis. div. unis. div. unis.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

131 *div.*

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

138 *unis.*

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

147

pizz.

*mp* pizz.

*mp* pizz.

*mp* pizz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

156

pizz.

*p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

165

Vln. I arco pizz.

Vln. II arco pizz.

Vla. arco pizz.

Vc. arco pizz.

Cb. arco pizz.

173

Vln. I pizz. arco pizz.

Vln. II pizz. arco pizz.

Vla. pizz. arco pizz.

Vc. pizz. arco pizz.

Cb. pizz. arco pizz.

182

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

pizz.

191

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

pizz.

arco

200

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*pizz.*

*ppp*

209

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*mp*



236

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

This musical score covers measures 236 to 243. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part provides harmonic support with a mix of eighth and quarter notes. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals. The Contrabasso part has a more active bass line with eighth and sixteenth notes. The score concludes with a double bar line at the end of measure 243.

244

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

*f*

This musical score covers measures 244 to 251. It features the same five staves as the previous section. The music continues in the same minor key. A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the beginning of measure 244 and is repeated at the start of measures 245, 246, 247, 248, and 251. The Violin I part continues its melodic line. The Violin II part has a more active role with eighth and sixteenth notes. The Viola and Violoncello parts maintain their rhythmic patterns. The Contrabasso part has a steady bass line. The score concludes with a double bar line at the end of measure 251.

252

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

260

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

268

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

277

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vla. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

287

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

293

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*ff*

*fff*

div.

## **Conclusiones**

Realizar esta tarea, me permitió hacer consciente en qué medida asimilé y apliqué los conocimientos alcanzados durante mi formación musical. Así, me di cuenta, que tengo la capacidad de conjuntar intuición y técnica, durante el proceso de creación, para lograr obras expresivas que puedan desenvolverse de manera fluida y “natural” y además, conservar cierto orden y equilibrio.

En el inicio de mi formación como compositor, no entendía porque la música debía sujetarse a límites como los que imponen las formas. En esos días pensaba que la música debía ser libre en todos sentidos. Hoy sé, que sería insensato descartar toda la experiencia combinada de varias generaciones de compositores que desarrollaron y perfeccionaron esos “moldes” formales. Esas estructuras permiten la organización coherente del material musical, por el contrario, sin el apoyo de una forma previamente probada, la tarea estructuradora se dificulta inmensamente. En la actualidad, considero las formas como una guía para evitar el caos y no como un “molde” que hay que rellenar con notas musicales, incluso, en ocasiones, proporcionan un estímulo a mi imaginación.

No obstante lo anterior, se que la música es libre, que la forma no la esclaviza, que su libertad surge, por una parte, de mi propio pensamiento compositivo que me permite utilizar ese molde formal de una manera particular y personal, y, por otra parte, de mi intuición que, durante el proceso creador, me empuja a buscar que el flujo de las ideas musicales produzca una sensación satisfactoria de coherencia, es decir, una sensación de dirección natural que conduce a la música a crecer como si se tratará de un organismo vivo que se desarrolla hasta cumplir con su ciclo de vida.

La melodía, en mi obra, siempre tiene un papel protagónico, pues es el principal hilo conductor del desarrollo de la música. En el afán de hacer inteligible el discurso melódico preferí, en la mayoría de los casos aquí presentados, el empleo de la textura homofónica.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> “La textura de dos elementos, en su forma más simple y común, es la que llamamos textura homofónica, y consta de melodía y acompañamiento.” Piston, Walter. *Orquestación*. (Trad. Ramón Barce). Madrid, España. Real Musical. (original en inglés) 2004. p. 387

No obstante, la polifonía, especialmente la imitativa, se presenta por momentos o durante todo un movimiento.

La claridad de los temas es de suma relevancia, por lo que, al momento de componerlos, traté de darles una proporción satisfactoria, es decir, una duración apropiada en la que generen la sensación de una idea consumada. Para ello, procuré dotarlos con altibajos de interés y un momento culminante. Algo que aprendí en los primeros semestres de la materia de Formas Musicales Aplicadas, es que mientras más completo es un tema tiene menos posibilidades de desarrollo; por ello, busco que éstos sean sencillos y así, conservar el mayor número de metamorfosis posibles.

El fraseo y los puntos cadenciales son trascendentales para la comprensión del discurso musical, y para establecerlos de una manera sólida siempre conservo la sensación de un punto de gravitación armónica comparable a la tónica. Sin embargo, el empleo de escalas sintéticas, la superposición y uso colorístico de acordes, así como la preferencia por acordes distintos a las triadas mayor y menor en el primer grado, me llevan a concluir que, en mi música, los elementos de la tonalidad y la atonalidad están entrelazados de tal forma que ninguno predomina.

Rítmicamente, tengo preferencia por los metros regulares. Las hemiolas y el desplazamiento de los motivos rítmico-melódicos con respecto del compás, son recursos de los que me valgo para romper con la normalidad de los acentos. Aunque, como se puede observar en *Casi Vals*, puedo recurrir a los metros irregulares y los cambios frecuentes de compás si la música lo requiere.

La dinámica es una herramienta que aprovecho para realzar la expresividad, aunque no la limito a esta tarea, con frecuencia, a través de los contrastes que ofrece, es un elemento estructurador.

Los elementos analizados aquí –Forma, Melodía, Armonía, Ritmo y Dinámica–, actúan recíprocamente todo el tiempo, y su efectividad depende de la eficacia de su interacción. Con agrado observé que, pude lograr, en varias ocasiones, una integración satisfactoria de todos los elementos mencionados, aunque no fue así en todos los casos. Estando consciente

de lo anterior y con la experiencia analítica obtenida gracias a este trabajo, estoy seguro que mis obras futuras ganarán mucho en calidad.

Al realizar este trabajo, reviví el proceso de creación de las obras analizadas. En todos los casos partí de un tema que sirvió como idea germinativa sobre la que se construyó la obra musical a través del trabajo diario, por esto me considero un compositor del tipo constructivo.<sup>13</sup>

Al escribir estas obras, confirmé que la inspiración es a menudo un producto derivado de la disciplina de sentarse día tras día para escribir algo de música. También comprendí la importancia de la autocrítica, que aplicada de manera objetiva, siempre favorece al resultado de la creación.

Durante mi formación académica, conocí una amplia variedad de modelos y técnicas compositivas que iban de lo tradicional a la vanguardia, de lo popular a lo clásico. Todos los ejemplos vistos me llevaron a concluir que la manera como escribe un compositor es un asunto personal, que el método que se emplea es una cuestión individual, y que lo realmente importante es el resultado. Así, la coherencia entre mi personalidad y mi obra musical es indispensable para alcanzar una expresión propia.

Lo mencionado en estas conclusiones, incide en mi quehacer artístico y me proporciona, elementos para vislumbrar el camino hacia el desarrollo de un estilo propio.

Julio Flores Salas.

---

<sup>13</sup> Aaron Copland. *Cómo escuchar la música*. (Trad. Jesús Bal y Gay). México, Distrito Federal. Fondo de cultura económica. 2006. (original en inglés) p 42.

## **Anexo: Notas al programa de mano**

### **A las Semillas**

En condiciones óptimas, una semilla es esa pequeña parte del fruto que puede dar origen a una nueva planta. Aunque es algo bien sabido, sigue siendo sorprendente y maravilloso. Quienes hayan llevado a cabo el experimento de la germinación al depositar un frijol dentro de un frasco con un algodón húmedo, recordarán la emoción sentida al ver cómo el frijol se hincha, nace y hecha raíces. *A las Semillas*, no es una obra programática, pero fue creada sobre la idea metafórica de la semilla, representada por un motivo musical, a partir del cual germina un ente con una estructura compleja y completa.

### **A Mi Modo**

Esta obra nace a partir del deseo personal de acercarme a la guitarra, instrumento tan simbólico y popular en nuestro país. El título se debe a dos razones: primero, el acercamiento a tan bello instrumento se dio de una manera libre y personal y por una curiosidad particular. Segundo, la pieza está elaborada con escalas sintéticas que tienen como centro de gravedad la nota **Mi**, dicho de otra manera, con diferentes modos de **Mi**.

*A Mi Modo*, fue estrenada mundialmente el 4 de junio de 2011 en la “Sala Manuel M. Ponce” del Palacio de Bellas Artes, dentro del XXXIII Foro Internacional de música Nueva *Manuel Enríquez*.

### **Si mis manos pudieran deshojar**

Basada en el poema homónimo de Federico García Lorca (1898-1936), a quien considero uno de los poetas más insignes de la lengua española. El poema *Si mis manos pudieran deshojar*, me cautivo por su refinamiento desde la primera vez que lo leí, ello me motivó a escribir esta obra y combinar poesía con música para lograr una expresión nueva al unir estas dos artes.

## **Metamorfosis Pimpónica**

Como el título sugiere, se trata de un tema y variaciones sobre la conocida canción infantil *Pimpón*. La idea original para escribir esta obra fue la de abordar el género musical de la variación desde una perspectiva lúdica, involucrando al escucha en un juego de “escondidillas.” Así, en cada una de las variaciones oculto a *Pimpón* mientras el oyente lo busca. Esta canción infantil favoreció el carácter juguetón de mi interés, lleno de nostalgia conectada con la infancia, esa etapa maravillosa de la vida, ligada incuestionablemente al juego.

## **Cantos y Juegos**

Dedicada a mi hija, Iram Abigail.

Apenas unos cuantos días después de haber cumplido un año, Abigail ingresó a la estancia infantil “Diego Rivera” donde aprendió una gran variedad de canciones infantiles. En casa disfrutábamos de sus interpretaciones, y continuamente me sorprendía con novedades en su repertorio. Pasábamos mucho tiempo cantándonos y haciendo juegos de rondas. A través de Abigail, volvieron a mí los recuerdos de esas canciones que tenía casi olvidadas y me di cuenta de su vigencia y de la alegría que siguen dando a los niños.

Esas vivencias y reminiscencias fueron mi motivación, por ello es que la base de esta composición son algunos cantos y rondas infantiles que son familiares a la mayoría de los niños mexicanos.

Para el primer movimiento recurrí a dos canciones que gozan de una amplia difusión, *Pimpón* y *Huitzi, Huitzi Araña*, ambas comparten un carácter alegre y jocoso, mismo que se refleja en dicho movimiento. Debido a que en la edad más temprana las canciones de cuna introducen a los pequeños al mundo de la música, elegí para el segundo movimiento dos arrullos tradicionales. *El payaso* y *Corre Maquinita* son dos juegos muy vigorosos y alegres que me proporcionaron la materia prima para el último movimiento.

## **Cuerdas en Suite**

Esta obra es resultado de mi curiosidad por conocer la orquesta de cuerdas, grupo musical que tiene una gran importancia debido a que los compositores han edificado para éste un gran repertorio a lo largo de la historia. A través de *Cuerdas en Suite*, exploro el potencial que ofrece la orquesta de cuerdas al compositor para expresar una diversidad de caracteres y emociones, por ello sus movimientos son contrastantes. El primero, a manera de obertura, nos introduce en un desfile de ideas musicales con un carácter marcial. El segundo es un vals macabro que evoca un baile dentro de una atmósfera lúgubre. El penúltimo es un nocturno oscuro y funesto, como una noche llena de recuerdos tristes y dolorosos. Por último, un mambo “guapachoso” y alegre, que rompe irónicamente con los movimientos anteriores.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Bas, Julio. *Tratado De La Forma Musical*. (Trad. Nicolás Lamuraglia). Buenos Aires, Argentina. Ricordi. 1997. (Original en italiano)
- Cook, Nicholas (1994). *A Guide to Musical Analysis*. University of Oxford, Great Britain. Oxford University Press. 1994.
- Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música*. (Trad. Jesús Bal y Gay). México, Distrito Federal. Fondo de cultura económica. 2006. p 42.
- Federico García Lorca, Selección Poética* (2002). México Distrito Federal, México. Editores Mexicanos Unidos, S. A.
- Messiaen, Olivier. *Técnica de mi Lenguaje Musical*. (Trad. Daniel Bravo L.). Paris, Francia, Alphonse Leduc. 1993. (Original en francés)
- Piston, Walter. *Orquestación*.(Trad. Ramón Barce). Madrid, España. Real Musical. 2004. (Original en ingles) p. 387
- Randel, Don Michael. *Diccionario Harvard de Música*. (Trad. Victorino Pérez). México Distrito Federal, México. Diana. 2005. (Original en inglés)
- Wingell, Richard . *Writing about Music: an introductory guide* (3ra. Ed.). New Jersey, United States of America. Prentice hall. 2002.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española* (22ª Ed.). [en línea] . Madrid, España. Espasa Calpe. 2001. Consultado el 20 de mayo de 2012, de <http://lema.rae.es/drae/>
- Tamir, Diana I. y Mitchell, Jason P. *Disclosing information about the self is intrinsically rewarding* [en línea]. California, Estados Unidos: University of California. 2012, marzo 27. Consultado el 14 de septiembre de 2012, de <http://www.pnas.org/content/early/2012/05/01/1202129109.abstract?sid=2ff34b31-62a0-43d4-8f63-1d2df237c579>

Conjunto de Rosario. *Canciones para los niños del mundo*. Disco Compacto. México:  
Discos Pueblo, DP-1038. (s/f)

*Rondas infantiles*. Disco Compacto. México: Producciones Mexicanas Discográficas S. A.  
de C. V., SDE 27351. 2003.

Tatiana. *Brinca*. Disco Compacto. México: Fantil, FPCD-9445. 1995.

Tatiana. *Brinca II*. Disco Compacto. México: Fantil, FPCD-286. 1996.