



**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

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

ANEXO: NOTAS AL PROGRAMA DE MANO.....	I
BIBLIOGRAFÍA.....	IV

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.¹ 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.

¹ 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:

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 21 and contains a series of rhythmic patterns with accents (marked with 'x') on various notes. The second staff starts at measure 26 and continues with similar rhythmic patterns, also featuring accents.

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

Ejemplo 2:

The image shows two staves of musical notation for percussion instruments. 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 uses various symbols like dots, 'x' marks, and beams to represent different sounds and techniques.

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.² (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.

² ...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

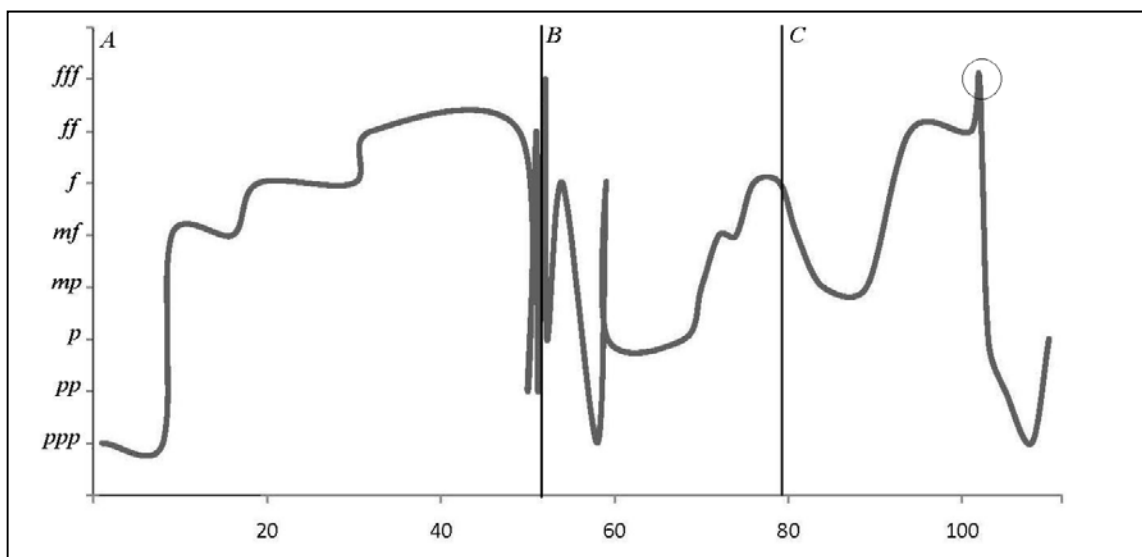
El *tempo* del primer movimiento es *Moderato* ($\text{♩} = 85$), y en compás de 2/2.

La rítmica es sencilla, los valores musicales empleados van desde el diecisesavo 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:

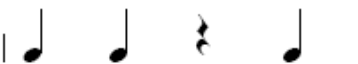

- Measure 1: Quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note E5, quarter note F5, eighth note G5.
- Measure 2: Quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note E5, quarter note F5, eighth note G5.
- Measure 3: 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, quarter note B4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note E5, quarter note F5, eighth note G5.
- Measure 8: Quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note E5, quarter note F5, eighth note G5.
- Measure 9: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Measure 10: Quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note E5, quarter note F5, eighth note G5.
- Measure 11: Quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, eighth note C5, quarter note D5, eighth note E5, quarter note F5, eighth note G5.
- Measure 12: Quarter note G4, quarter note A4, quarter 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
		

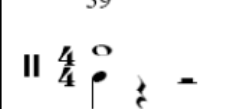
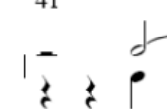

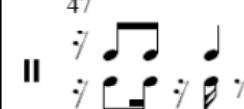
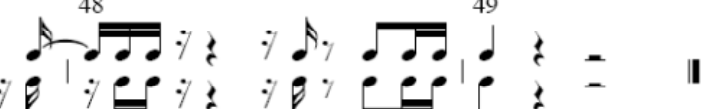
La aumentación estricta de la figura original (♩ ♪) es mitad más dos cuartos, sin embargo, ésta última podría generar confusión en el intérprete y ejecutar un redoble en la figura de mitad, con el afán de prolongar el sonido hasta cubrir dicho valor, por tal motivo, se optó por dividirla en un cuarto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

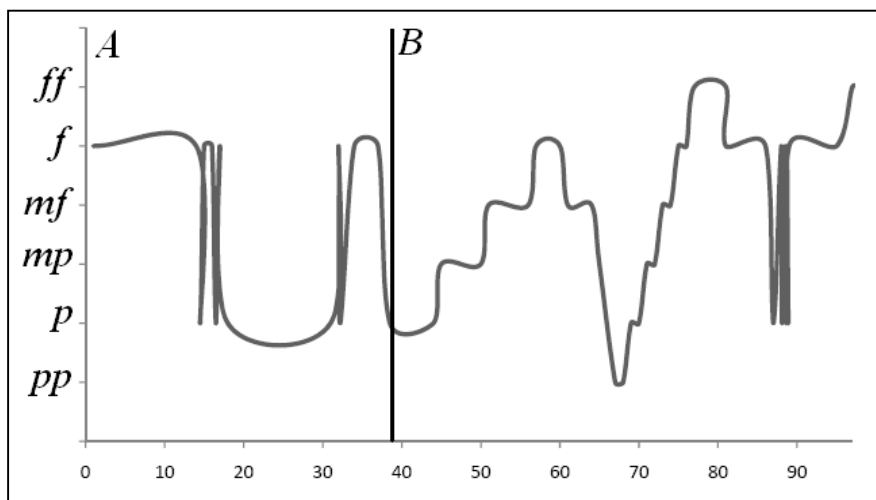
Ritmo

Todo el movimiento está escrito en compás de 4/4. Inicia con un *tempo Moderato* ($\text{♩}=100$) y cambia, en el compás 39, hasta *Lo más rápido posible* ($\text{♩}>=170$). 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)

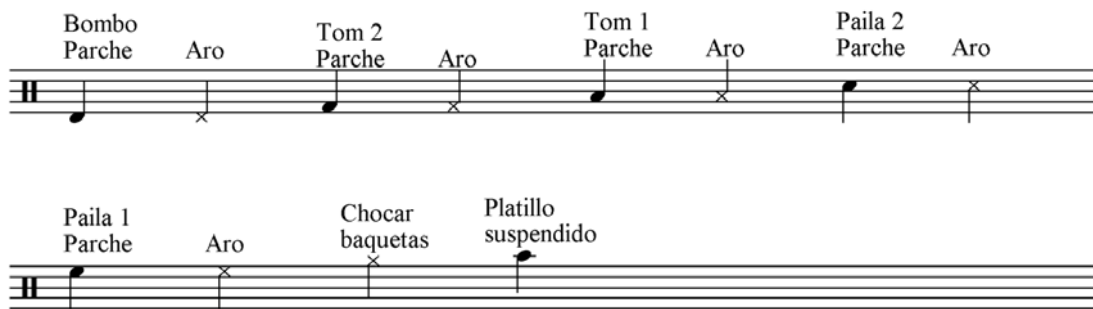
Gráfica 2:



Dotación

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

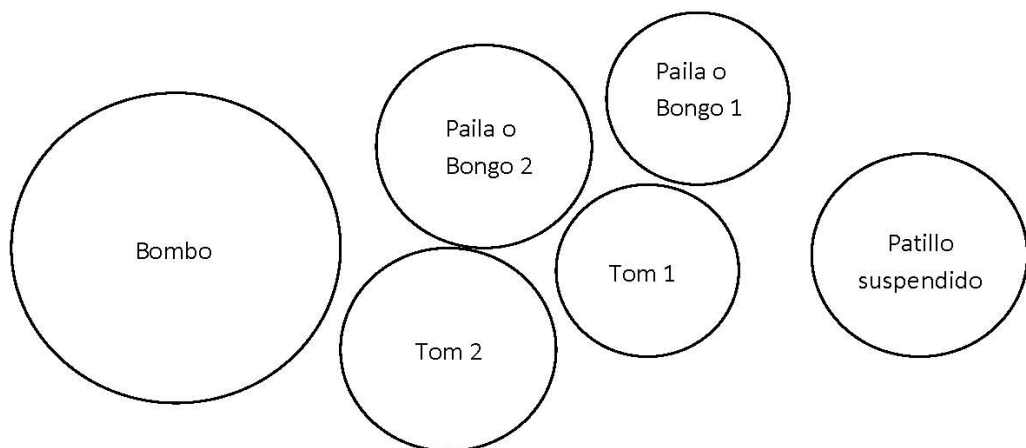
Simbología



 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 $\text{♩} = 85$

6

ppp

11

mf

16

f

21

f

26

f

31

ff

36

ff

40

ff

44

Musical staff 44: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, some with 'x' marks above them. A fermata is placed over a half note in the fourth measure.

48

Musical staff 48: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over a half note in the second measure. The dynamic marking *pp* is written below the staff.

51

Musical staff 51: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over a half note in the second measure.

54

Musical staff 54: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *ff pp* is written below the first measure, and *fff p* is written below the second measure. A fermata is placed over a half note in the second measure.

57

Musical staff 57: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over a half note in the second measure. The dynamic marking *ppp* is written below the first measure, and *f p* is written below the second measure.

62

Musical staff 62: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over a half note in the second measure.

66

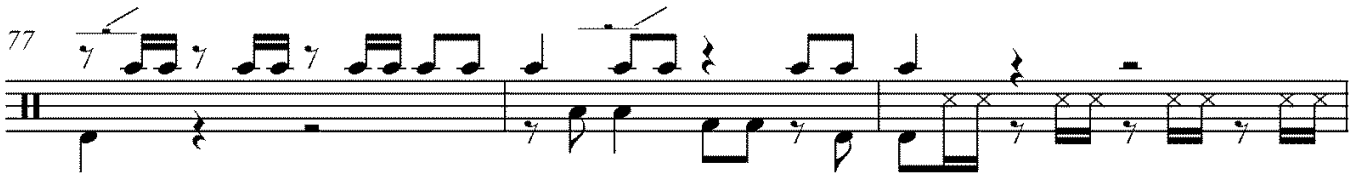
Musical staff 66: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over a half note in the second measure.

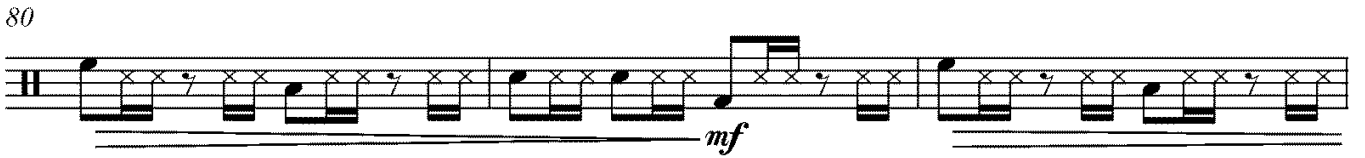
69

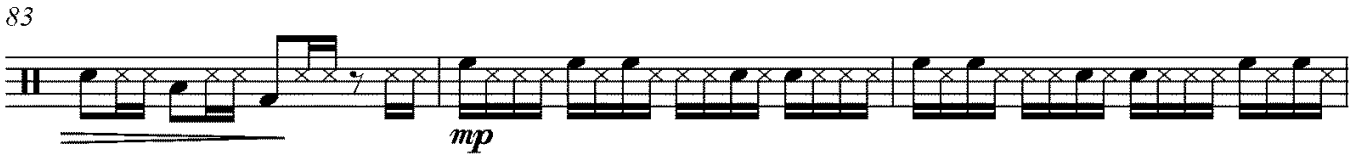
Musical staff 69: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over a half note in the second measure. The dynamic marking *mp* is written below the first measure, and *mf* is written below the second measure.

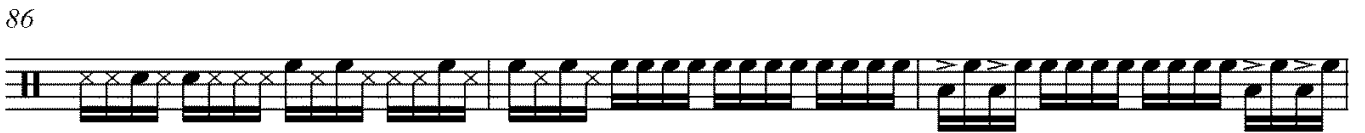
73

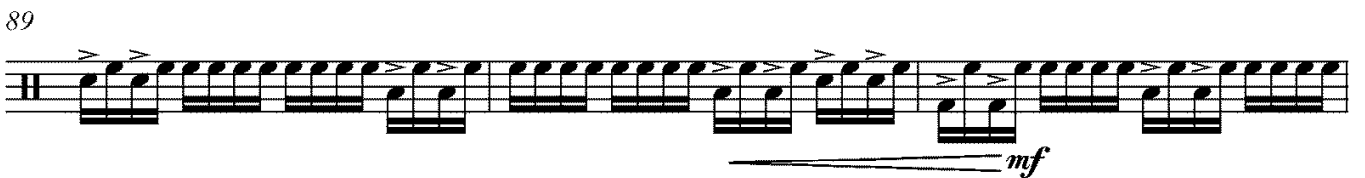
Musical staff 73: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over a half note in the second measure. The dynamic marking *f* is written below the first measure.

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*

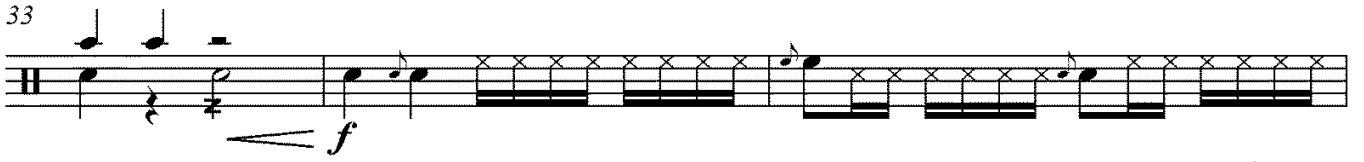
19

23

26

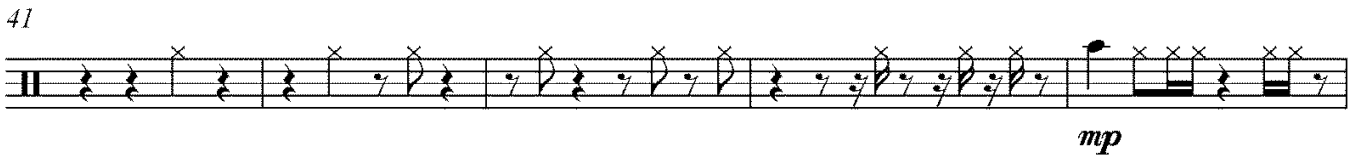
29

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, 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 a 'mf' dynamic marking, while Gtr. II plays arpeggiated chords. 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.

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. Gtr. II continues with a steady bass line.

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 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. Gtr. II continues with a steady bass line.

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:

Example 4 illustrates the melodic construction. It consists of three parts on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#):

- Acorde de Mi Aumentado:** A chord with notes F#, A, and C#.
- Bordado cromático descendente:** A descending chromatic scale starting from C# and ending on F#.
- Notas enarmonizadas:** A sequence of notes where some are natural (A, G, F) and others are sharped (F#, E#, D#) to represent the same pitch classes as the scale above.

La escala empleada es resultado de organizar gradualmente estas notas partiendo de **Mi**. Algunas notas de la escala están enarmonizadas para evitar una escritura llena de alteraciones. (Ej. 5)

Ejemplo 5:

Example 5 shows the scale used in the movement. It consists of two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#):

- Escala utilizada:** A scale starting on C# with notes marked with 'x' for accidentals: C# (x), D (x), E (x), F# (x), G (x), A (x), B (x), C# (x).
- Escala con notas enarmonizadas:** A scale starting on C# with notes: C# (natural), D (natural), E (natural), F# (sharp), G (natural), A (natural), B (sharp), C# (sharp).

Armonía

Los acordes empleados en este movimiento se resumen a **Mi** y **Re#** aumentados y las enarmonizaciones que resultan de invertirlos. (Ej. 6)

Ejemplo 6:

Example 6 shows the harmonic accompaniment. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#):

- Chord 1: **Mi aumentado** (F#, A, C#)
- Chord 2: **Re# aumentado** (E#, G#, B#)
- Chord 3: **Mi aumentado** (F#, A, C#)
- Chord 4: **Re# aumentado** (E#, G#, B#)
- Chord 5: **Mi aumentado** (F#, A, C#)

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, consisting of two staves labeled 'Gtr. I' and 'Gtr. II'. The score covers measures 8 through 13. The top staff (Gtr. I) features a melodic line with eighth notes and some accidentals, including a flat in measure 11. The bottom staff (Gtr. II) features a bass line with eighth notes and some accidentals, including a flat in measure 11. A dynamic marking 'mf' is placed between the staves in measure 11. 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 hemiolas³ 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.

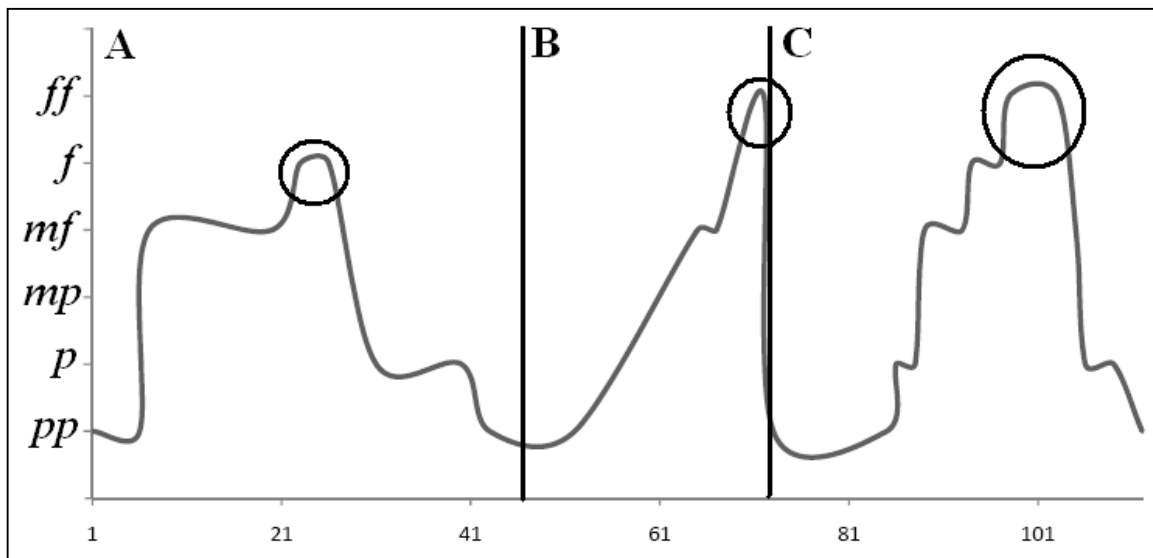
En los compases 104, 105 y 112 hay calderón, los dos primeros generan expectativa y anuncian el final próximo, el último corona la conclusión del movimiento.

³“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:

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 a diminished chord (Mi disminuido), a 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 a treble clef and a key signature of two flats. The melody starts on **Mi** and descends to **Do#**, then changes direction to reach **Si** bemol, and finally descends to the initial **Mi**.

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:

The image shows three musical examples on a single staff. The first is a chord labeled 'Sol disminuido' in G minor. The second is an ascending melodic line labeled 'Bordado' starting on G. The third is a scale labeled 'Escala' starting on G and moving up to D.

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:

The image shows the musical notation for 'Tema II' in 6/8 time. The upper voice starts on G and ascends rapidly to D, while the bass line provides accompaniment with a similar rhythmic pattern.

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:

The image shows a musical score for Example 14, divided into two sections: Tema I and Tema II. Tema I consists of measures 7 through 10. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is marked with a dynamic of *mf*. Tema II consists of measures 31 through 33. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is also marked with a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

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:

The image shows a musical score for Example 15, featuring two guitar parts: Gtr. I and Gtr. II. The score is divided into two sections. The first section, starting at measure 18, is annotated with the chord **Fa# mayor con séptima**. The second section, starting at measure 24, is annotated with **La mayor con séptima** and **Fa# con novena**. The music is written in treble clef for both parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

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	A	B	A'
Gravitación armónica	Mi	Sol	Mi
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.

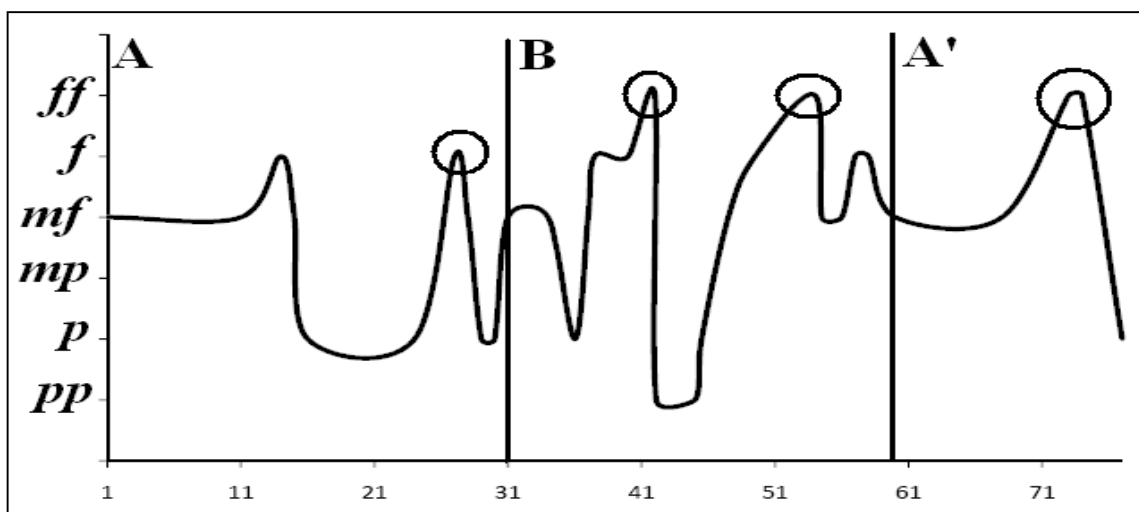
Hay varios *ritardandi*: el primero, en el compás cuatro, refuerza el final de la introducción, el segundo, en los compases 29 a 30, remarca el termino de la sección **A**, y el último en la *Coda* del movimiento, compases 75 a 77 para enfatizar el final.

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:

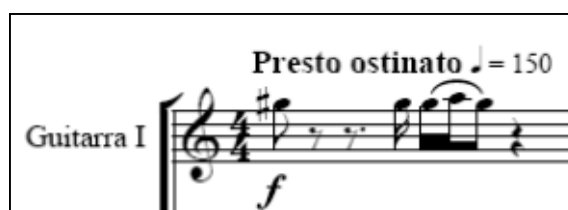
III Presto ostinato												
Sección	A		B		A'		B'		B''		A''	
Compases	1	19	20	33	34	53	54	75	76	91	92	103

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 shows three parts: 1. The chord 'Mi mayor con Séptima mayor' in treble clef with a key signature of one sharp (F#). 2. The 'Bordado' (ornamentation) consisting of an ascending eighth-note pattern: E4-F#4-G4-A4-B4-C5-D5. 3. The 'Escala' (scale) derived from the ornamentation, shown as a sequence of eighth notes: E4-F#4-G4-A4-B4-C5-D5-E5.

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. It shows a guitar line (Gtr. I) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation is marked 'pp' (pianissimo). The line consists of a continuous eighth-note pattern that ascends and then descends. Measure numbers 20, 21, 22, and 23 are indicated above the staff.

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 shows three parts: 1. The chord 'Mi menor con sexta agregada' in treble clef with a key signature of one sharp (F#). 2. The 'Bordado' (ornamentation) consisting of a descending eighth-note pattern: E4-D4-C4-B3-A3-G3-F#3. 3. The 'Escala' (scale) derived from the ornamentation, shown as a sequence of eighth notes: E4-D4-C4-B3-A3-G3-F#3.

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 violin part. 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 violin part has a melodic line with some slurs. Excerpt 'b)' covers measures 90 and 91. The piano part has a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic in measure 91, where a D dominant chord (D-F#-A-C) is played. The violin part also has a melodic line with a crescendo and a fortissimo (ff) dynamic in measure 91.

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

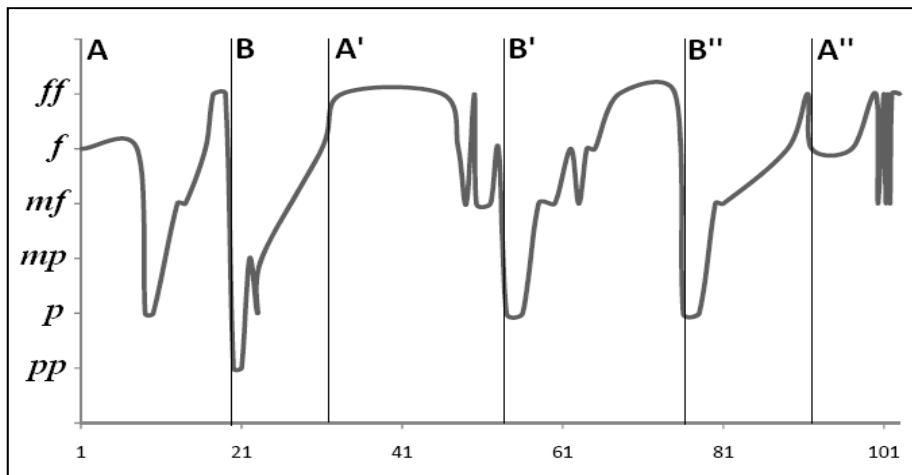
El *tempo* es *Presto* ($\text{♩} = 150$) y no hay cambios en el pulso, es decir, no hay *ritardandi* ni *accelerandi*. Escrito en compás de 4/4.

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

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*

87

Gtr. I

Gtr. II

mf

92

Gtr. I

Gtr. II

f

97

Gtr. I

Gtr. II

ff

ff

103

Gtr. I

Gtr. II

rall.

mf

p

mf

p

A tempo

108

Gtr. I

Gtr. II

molto rall.

pp

pp

II

Julio Flores Salas

Grave $\text{♩} = 45$

rit. . .

A tempo

The musical score is arranged in six systems, each containing two staves: Guitarra I (top) and Guitarra II (bottom). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked 'Grave' with a quarter note equal to 45 beats per minute. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). There are also accents and a fermata in the first guitar part at measure 14. The score concludes with a 'rit.' (ritardando) and 'A tempo' marking.

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* *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 *ff*

74 *rit.* *p*

Gtr. I

Gtr. II *p*

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*

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.⁴ 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.

⁴ 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)⁵ ya que este modo permite una mayor comprensión del texto para el oyente, no obstante, inserté algunos melismas.⁶ (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 ³ duer-men los ra-ma-jes de las fron das_ o - cul - tas.

f

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

⁶ *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_ 3

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 on a single staff with lyrics: "yo me sien-to hue-co de pa-sión f y de". The piano part (Pno.) is on two staves. Measure 32 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 33-35 show a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 36 has a final chord in the right hand and a bass line in the left hand.

Armonía

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

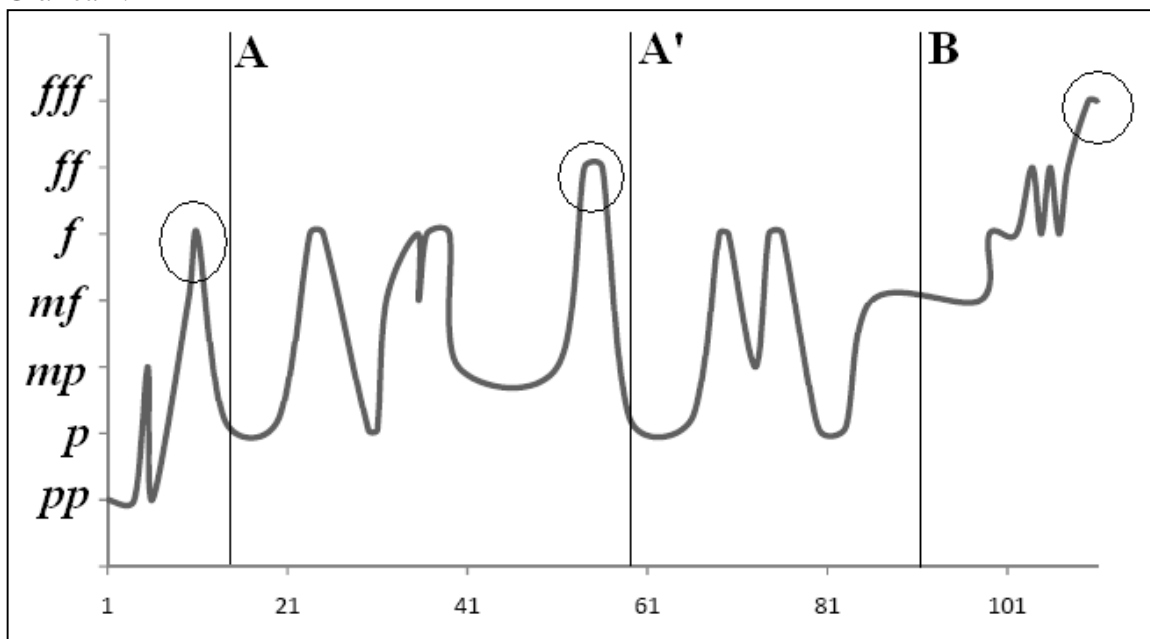
Ritmo

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 ³

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 ³ lo - co re - loj que can - ta

mp

Pno.

42

T. 8

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

p

Pno.

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. *mp*

74

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

Pno. *f*

77 *rit.* A tempo

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

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

mf

Pno.

98

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

f

Pno.

102

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

ff *f* *ff*

Pno.

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:

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:

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:

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.⁷ 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 $\text{♩} = 100$

⁷ 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	A	Tema a var. X	1 al 88
Mi Menor	B	var. XI a XVII	89 al 145
Mi Mayor	C	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:

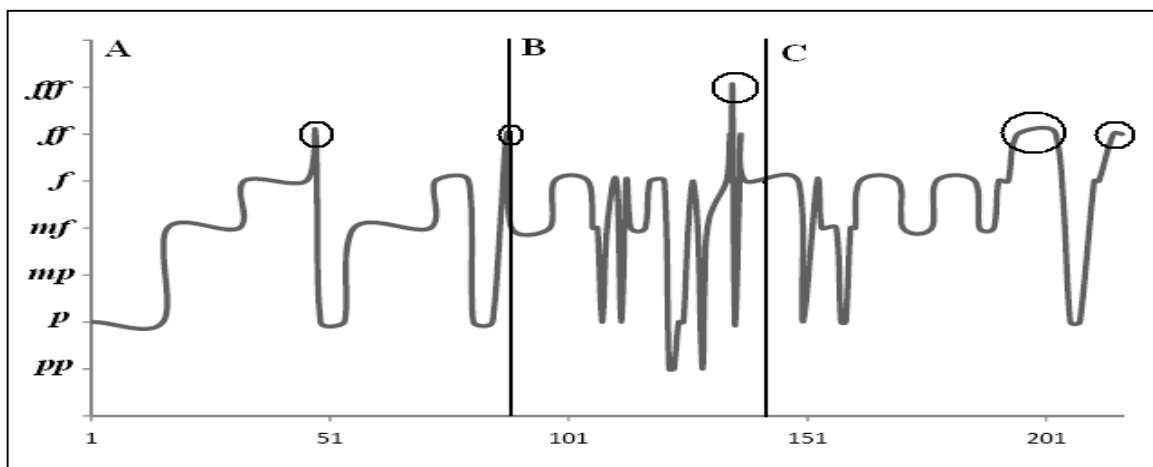
Variación	Tempo	Compás
Tema	<i>Moderato</i> (♩ = 92)	2/2
I	<i>Moderato</i> (♩ = 92)	2/2
II	<i>Andante</i> (♩ = 70)	2/2
III	<i>Jocoso</i> (♩ = 92)	2/2
IV	<i>Jocoso</i> (♩ = 92)	2/2
V	<i>Moderato</i> (♩ = 92)	2/2
VI	<i>Con moto</i> (♩ = 92)	2/2
VII	<i>Blues</i> (♩. = 86)	6/8
VIII	<i>Country</i> (♩ = 100)	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 ♩ = 92

Guitar I
p dolce

Guitar II
p

Guitar III
p

Guitar IV
p

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Var. I, Moderato ♩ = 92

Gtr. I
p

Gtr. II
p

Gtr. III
p

Gtr. IV
p

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, Jocososo $\text{♩} = 92$

25

Musical score for guitar quartet, measures 25-28. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked $\text{♩} = 92$. The dynamics are marked *mf* for all parts. Gtr. I and II play chords, while Gtr. III and IV play a rhythmic pattern of eighth notes.

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

29

Musical score for guitar quartet, measures 29-32. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked $\text{♩} = 92$. The dynamics are marked *mf* for all parts. Gtr. I and II play chords, while Gtr. III and IV play a rhythmic pattern of eighth notes.

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Var. IV, Jocososo $\text{♩} = 92$

33

Musical score for guitar quartet, measures 33-36. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked $\text{♩} = 92$. The dynamics are marked *p* and *f* for all parts. Gtr. I and II play chords with dynamic markings, while Gtr. III and IV play a rhythmic pattern of eighth notes.

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

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." above the staff. Measure 74 includes a dynamic marking of *f* and the instruction "Bartok pizz." above the staff. Measure 75 includes a dynamic marking of *f* and the instruction "Bartok pizz." above the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

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* and the instruction "Bartok pizz." above the staff. Measure 77 includes a dynamic marking of *f* and the instruction "Bartok pizz." above the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

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* and the instruction "Bartok pizz." above the staff. Measure 79 includes a dynamic marking of *f* and the instruction "Bartok pizz." above the staff. Measure 80 includes a dynamic marking of *f* and the instruction "Bartok pizz." above the staff. Measure 81 includes a dynamic marking of *f* and the instruction "Bartok pizz." above the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

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 $\text{♩} = 50$
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
Gtr. II
Gtr. III
Gtr. IV

102

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

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

106

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

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 139 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 140 concludes the section with a final chord.

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 melodic line in Gtr. I and rhythmic accompaniment in Gtr. II-IV. Measure 142 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 143 concludes the section with a final chord.

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 melodic line in Gtr. I and rhythmic accompaniment in Gtr. II-IV. Measure 145 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 146 concludes the section with a final chord.

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

146 mayor

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

p

p

f

f

149

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

p

f

f

151

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

f

f

f

f

Var. XIX, Con moto $\text{♩} = 100$

154

Musical score for measures 154-156, featuring four guitar parts (Gtr. I-IV). The key signature is 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* (mezzo-forte). 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, featuring four guitar parts (Gtr. I-IV). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The dynamic marking is *p* (piano). Measure 157 shows Gtr. I and II with melodic lines, while Gtr. III and IV are silent. Measure 158 shows Gtr. I and II continuing, with Gtr. III and IV entering with accompaniment.

159

Musical score for measures 159-162, featuring four guitar parts (Gtr. I-IV). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). Measure 159 shows Gtr. I and II with melodic lines, while Gtr. III and IV are silent. Measure 160 shows Gtr. I and II continuing, with Gtr. III and IV entering with accompaniment. Measure 161 shows all four parts with melodic and accompanimental lines. Measure 162 shows Gtr. I and II with melodic lines, while Gtr. III and IV are silent.

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

ff

f

ff

f

ff

f

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 grabaciones⁸ 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, consisting of quarter and eighth notes. The second staff, 'Pimpón modificado', shows the same melody with chromatic ornaments and staccato articulation. The third staff, 'Huitzi, Huitzi araña original', is in G major, 2/4 time, with a melody of quarter notes. The fourth staff, 'Huitzi, Huitzi araña modificado', shows the melody with chromatic alterations 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)

⁸ 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	(Aby')
c. 39 – 44	c. 212 – 213	(Aby)
c. 45 – 48		Escala cromática
c. 49 – 52	c. 214 - 216	(Aax)

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	Aax
2	102 – 131	Aax el arpeggio
3	132 – 163	Motivo del bajo del Tema B por aumentación
4	164 – 183	Bax
5	184 – 192	El motivo del bajo de 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:

Allegro $\text{♩} = 132$

1

87

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' features a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eight measures, with figured bass markings 'I', 'V', and 'I' placed below the notes. The orchestral arrangement includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part is marked 'Allegro J = 112' and 'mf'. The Clarinet and Horn parts are marked 'p'. The Bassoon part is marked 'mf'.

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' features a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of ten measures, with figured bass markings 'I', 'V', 'I', 'V7', and 'I' placed below the notes. The orchestral arrangement includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part is marked 'p' and 'f'. The Oboe part is marked 'p' and 'f'. The Clarinet part is marked 'mf' and 'f'. The Horn part is marked 'p' and 'f'. The Bassoon part is marked 'p' 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*.

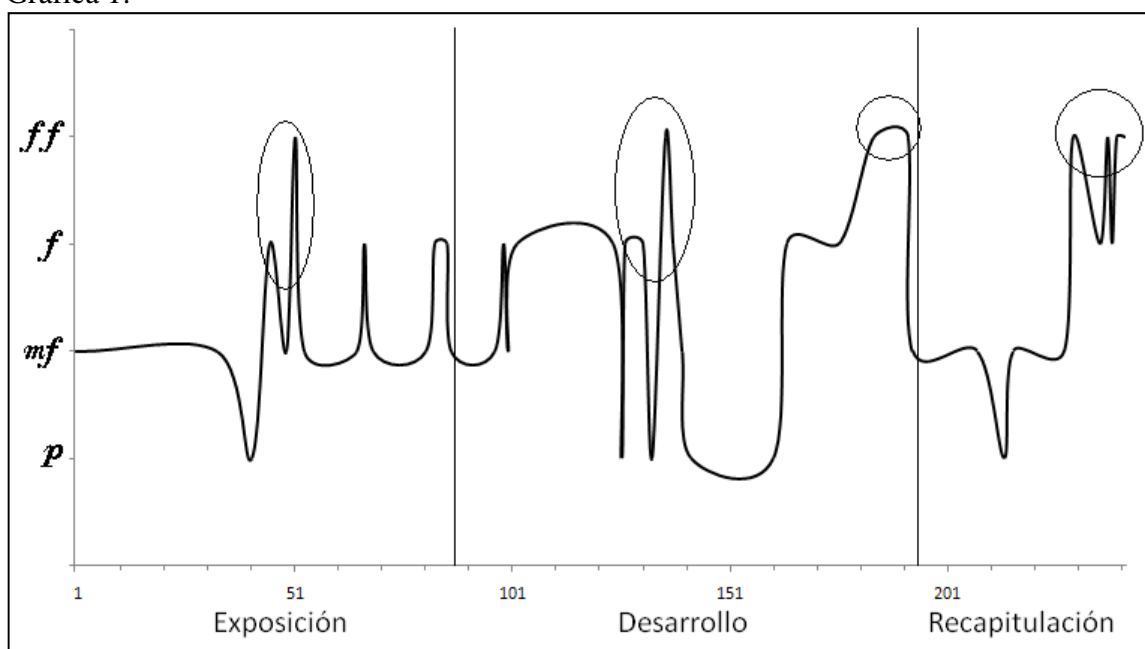
Dinámica

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:

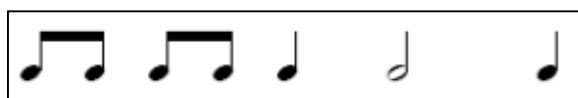
Región Armónica	Compases	Sección
Sol	1 – 36	A
Puente Modulante	37 – 44	
Mi bemol	45 – 53	
Do menor	54 – 58	B
Re	58 – 60	
Puente Modulante	61 – 63	
Sol	64 – 77	A'

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:



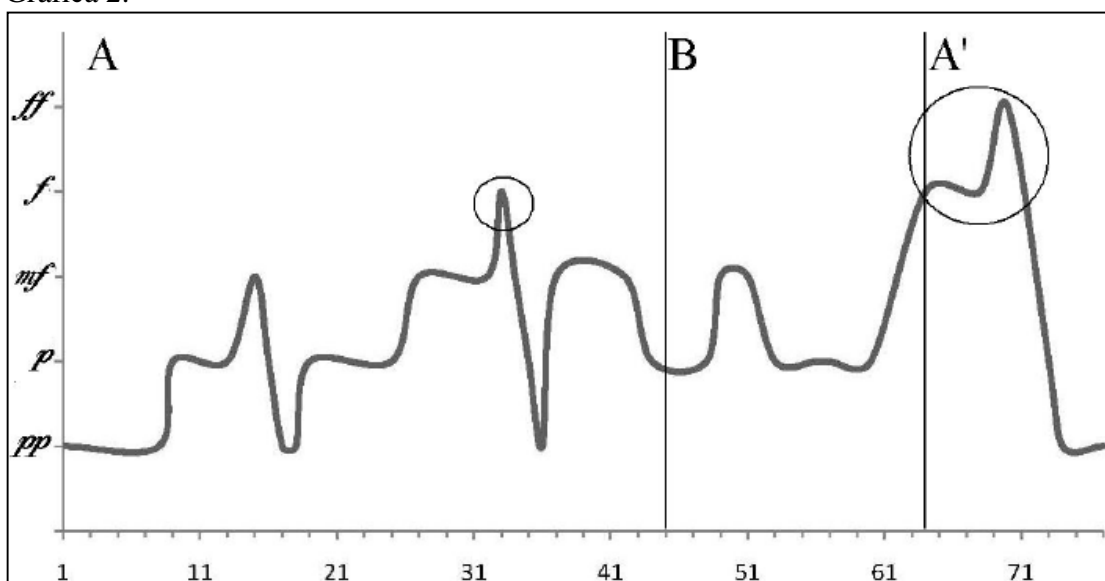
En el Tema II predominan los octavos.

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 consists of 25 measures. It is divided into three systems of eight measures each, with the final system containing only seven measures. The phrases are labeled as follows:

- Measures 1-8: Aa (measures 1-4) and Aaw' (measures 5-8)
- Measures 9-16: Abx (measures 9-12) and Abx' (measures 13-16)
- Measures 17-25: Acy (measures 17-20) and Acz (measures 21-25)

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, consisting of eight measures. The bottom staff is labeled 'El Payaso (modificado)' and shows the same melodic line with a piano accompaniment. The piano part consists of two staves of music, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment.

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 four-measure harmonic exercise in 2/4 time with a key signature of one sharp. A box labeled '1' is placed above the first measure. The music is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first measure contains a triad of F#, A, and C. The second measure contains a dyad of F# and A. The third measure contains a dyad of A and C. The fourth measure contains a triad of F#, A, and C, with a sharp sign above the F# note.

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* ($\text{♩} \text{—} \text{♩}$).

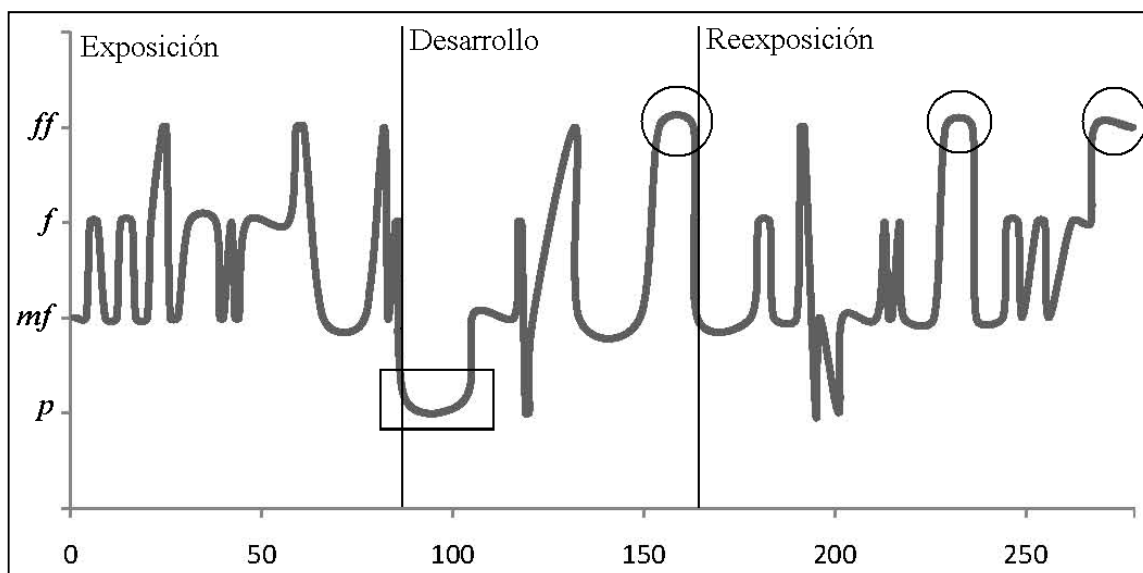
En el tema **B** las figuras rítmicas van del dieciseisavo al cuarto con *staccato*. La célula compuesta de tres dieciseisavos y silencio de dieciseisavo () es muy frecuente en la frase **Ba**, y la forma octavo ligado a octavo con *staccato* más silencio de cuarto () es propia de la frase **Bb**.

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. 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. *ff*

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.

113

Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.

123

Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.

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*

149

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

162

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *f*

173

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Hn. *cresc.*

Bsn. *cresc.*

184

Fl. *ff* *mf*

Ob. *ff* *mf*

Cl. *ff* *p*

Hn. *ff* *p*

Bsn. *ff* *mf*

196

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

208

Fl. *p* *f*

Ob. *p* *mf*

Cl. *p* *f* *mf*

Hn. *p* *f*

Bsn. *p* *f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 208 to 219. It features five staves for Flute, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon. The Flute part has a melodic line with dynamic markings from *p* to *f*. The Oboe and Clarinet parts provide harmonic support with dynamic markings *p*, *mf*, and *f*. The Horn and Bassoon parts have rhythmic patterns with dynamic markings *p* and *f*. A large slur spans across measures 208-219.

220

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Hn. *ff*

Bsn. *ff*

Detailed description: This system covers measures 220 to 230. The dynamics for all instruments increase significantly, with *ff* (fortissimo) markings appearing for the Flute, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon. The Flute part continues its melodic line, while the other instruments play sustained chords or rhythmic patterns. A large slur is present over measures 220-230.

231

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Hn. *f* *ff*

Bsn. *f* *ff*

Detailed description: This system covers measures 231 to 240. The dynamics remain at *f* or *ff*. The Flute part has a more active melodic line. The Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon parts have complex rhythmic patterns. A large slur spans across measures 231-240.

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

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 tempo is marked 'Jocoso' with a quarter note equal to 140. The key signature has one sharp (F#). The Flute part has a melodic line starting in measure 4. The Oboe part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*.

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 Flute part has a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *f*. The Oboe part has a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *f* and *mf*. The Clarinet part has a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *p*, *mf*, and *f*. The Horn part has a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *p*, *mf*, and *f*. The Bassoon part has a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *f* and *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 Flute part has a melodic line with dynamics *f*, *mf*, *ff*, and *mf*. The Oboe part has a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *f*, *mf*, *ff*, and *mf*. The Clarinet part has a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *f*, *mf*, *ff*, and *mf*. The Horn part has a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *f*, *mf*, *ff*, and *mf*. The Bassoon part has a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *f*, *mf*, *ff*, and *mf*. The Flute part has a marking 'Flutzg' above 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*

Ob. *p*

Cl. *p*

Hn. *p*

Bsn. *p*

78

Flttzg.

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

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

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

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

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

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* *ff*

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

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

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

Bsn. *mf* *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*

204

Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.

f
f
(h) f
f
f

214

Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.

mf
mf
mf
mf
mf

f
f
(h) f
f
f

mf
mf
mf
mf
(h) mf

223

Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.

ff
ff
ff
ff
ff

(h) ff
ff

233

Fl. Ob. Cl. Hn. Bsn.

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

p *p*

This system covers measures 233 to 242. The Flute (Fl.) and Bassoon (Bsn.) parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl.) parts have rests until measure 238, where they enter with a melodic line. The Horn (Hn.) part has rests until measure 238, where it enters with a melodic line. Dynamics include *mf* and *p*.

243

Fl. Ob. Cl. Hn. Bsn.

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

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

This system covers measures 243 to 254. The Flute (Fl.) part has rests until measure 243, where it enters with a melodic line. The Oboe (Ob.) part has rests until measure 243, where it enters with a melodic line. The Clarinet (Cl.) part has rests until measure 243, where it enters with a melodic line. The Horn (Hn.) part has rests until measure 243, where it enters with a melodic line. The Bassoon (Bsn.) part has rests until measure 243, where it enters with a melodic line. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*.

255

Fl. Ob. Cl. Hn. Bsn.

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

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

This system covers measures 255 to 264. The Flute (Fl.) part has rests until measure 255, where it enters with a melodic line. The Oboe (Ob.) part has rests until measure 255, where it enters with a melodic line. The Clarinet (Cl.) part has rests until measure 255, where it enters with a melodic line. The Horn (Hn.) part has rests until measure 255, where it enters with a melodic line. The Bassoon (Bsn.) part has rests until measure 255, where it enters with a melodic line. Dynamics include *mf* and *f*.

265

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

ff

271

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Bsn.

ff

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.⁹ *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.¹⁰ 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'**,¹¹ 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.

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

¹⁰ 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.

¹¹ 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:

The musical notation shows a melodic line in 2/4 time, starting at measure 5. The line is divided into two main sections: Aa and Aa'. Section Aa is further divided into Aax (measures 5-6) and Aay (measures 7-8). Section Aa' is divided into Aax (measures 9-10) and Aaz (measures 11-12). The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The notes are: 5: B4, G4, F4; 6: E4, D4; 7: C4, B3, A3; 8: G3, F3; 9: E3, D3; 10: C3, B2; 11: A2, G2; 12: F2, E2.

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**:

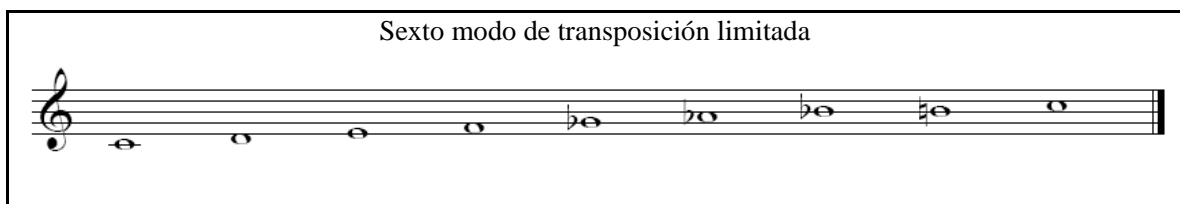
Tabla 2:

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

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.

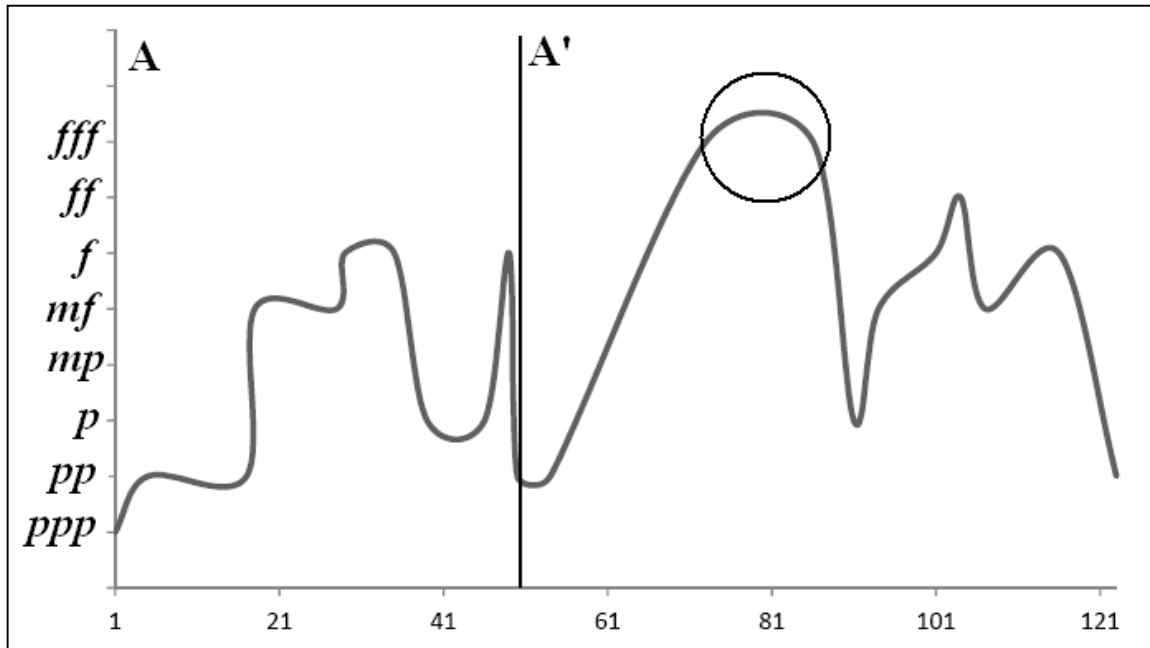
Ritmo

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	A			A'			
	Tema	Tema	Puente modulante	Tema a la cuarta aumentada	Puente modulante	Var. del tema en "tonalidad" original	Coda
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 line 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 line 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, G4, 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:

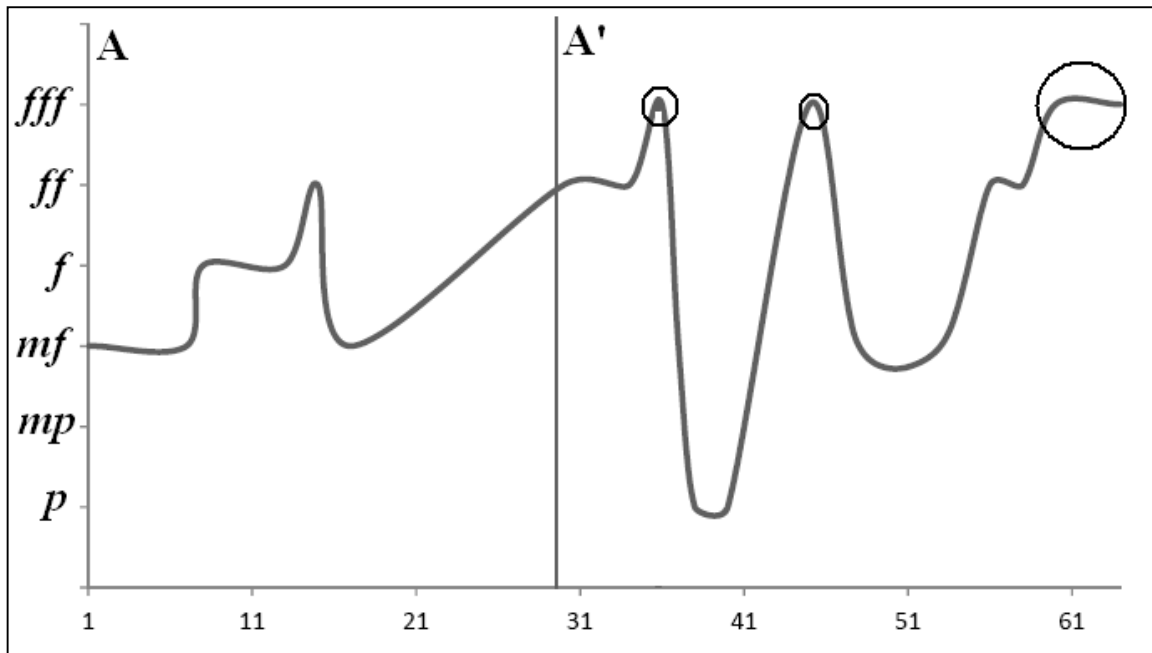
Número de compas	Compás
1 – 14	7/8
15 – 22	6/8
23 – 29	5/8
30 – 35	7/8
36 – 40	6/8
41	5/8
42 – 47	2/4
48 – 51	6/8
52 – 58	7/8
59 – 64	6/8

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 Do	El modo se construye a partir de G 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:

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:

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.

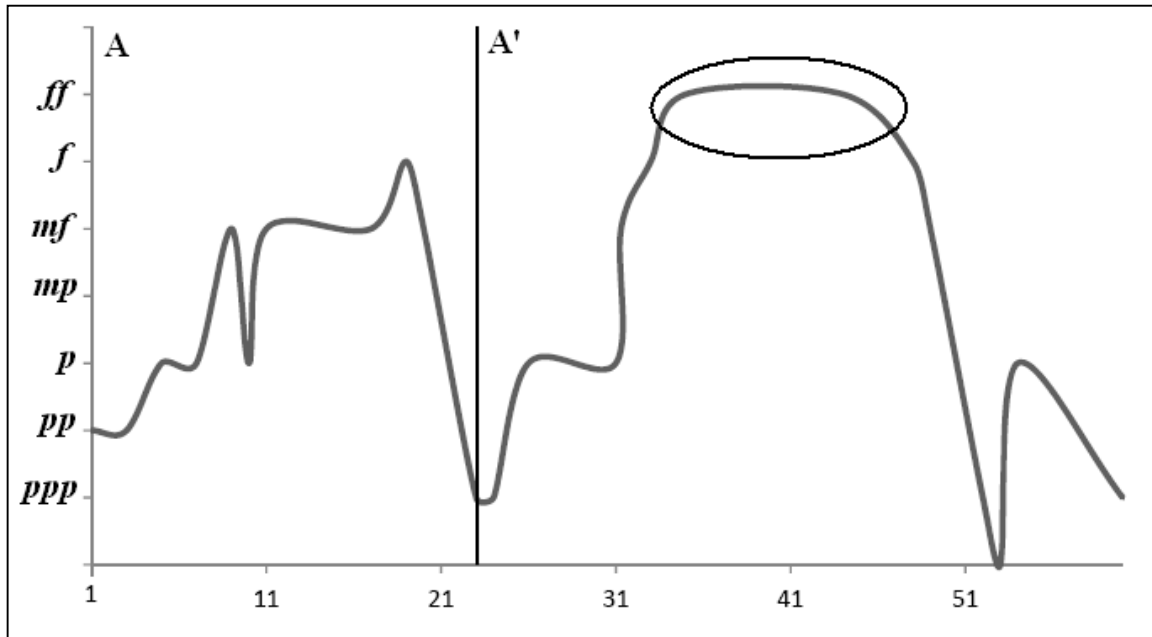
Encontramos dos *ritardandi*, el primero, compases 35 a 36, desemboca en el *Adagio Lúgubre*, lo que parece una contradicción pues el *tempo* antes del *ritardando* es más lento. Esta paradoja evoca el sentimiento de “calma que antecede al huracán,” así, la música aparenta morir en el *ritardando*, pero 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''		
Compás inicio Compás final	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	Coda
1 8							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'**. Section **Aa** consists of two sub-phrases: **Aax** (measures 2-3) and **Aay** (measures 4-5). Section **Aa'** also consists of two sub-phrases: **Aax** (measures 6-7) and **Aay'** (measures 8-9). The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as a sixth interval in measure 2 and a double sharp in measure 8.

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 Aay .	
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 Aay .	
49 – 102	Se desarrollan Aax y Aay 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 Aax .	
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 Aax y Aay .	
271 – 298	En la <i>Coda</i> , la melodía está conformada por rasgos del arpeggio del acorde de Do aumentado con séptima menor, además se agregó la semifrase Aay .	

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

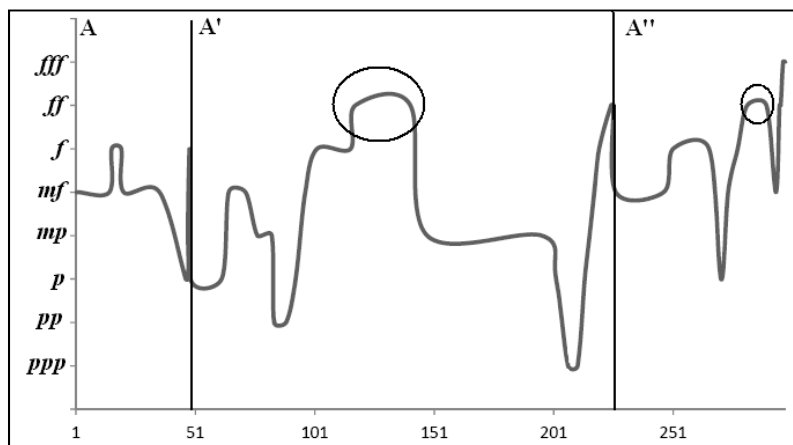
Ritmo

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

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

ppp *p*

Detailed description: This block shows the first ten measures of the string section. The Violin I and II parts are mostly rests. The Viola part begins with a melodic line starting in measure 5, marked *p*. The Violoncello part has a similar melodic line, also marked *p*. The Double Bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *ppp* in the first four measures and *p* from measure 5 onwards. A dynamic hairpin indicates a transition from *ppp* to *p* across measures 4 and 5.

11
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mf

Detailed description: This block shows measures 11 through 20. Measure 11 is marked with the number '11'. In measure 11, the Violin II part begins with a melodic line marked *mf*. The Viola part also begins with a melodic line marked *mf*. The Violoncello part has a melodic line marked *mf*. The Double Bass part continues with eighth notes, marked *mf*. The dynamic *mf* is indicated for measures 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 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

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

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

fff

div.

fff

div.

unis.

div.

fff

fff

fff

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 block chords and simple rhythmic figures, primarily using quarter and eighth notes.

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 with their respective harmonic and rhythmic roles, with some changes in chord voicings and 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*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Db. *ff*

mf

mf

114

rit.

Vln. I *mf*

Vln. II

Vla.

Vc. *dim.*

Db. *p*

pp

Il Casi Vals

Julio Flores Salas

Andante ♩ = 150 ♩ = ♩ sempre

Musical score for the first system of 'Il Casi Vals'. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The time signature is 7/8. The tempo is Andante, with a metronome marking of 150 ♩ = ♩. The dynamics are marked *mf* for all instruments. The Violin II part features a complex, rhythmic figure with many sixteenth notes. The Viola and Violoncello parts have simpler, more melodic lines. The Double Bass part is mostly rests.

Musical score for the second system of 'Il Casi Vals', starting at measure 5. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The time signature is 7/8. The dynamics are marked *f* for all instruments. The Violin II part continues with its complex rhythmic figure. The Viola and Violoncello parts have more active lines. The Double Bass part has a *pizz.* (pizzicato) marking. The Violin I part has a *f* marking and a complex rhythmic figure.

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

Musical score for measures 30-33. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Vln. I and Vln. II parts begin with a forte (*ff*) dynamic. The Vla. part also begins with *ff*. The Vc. part has a forte (*ff*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) marking. The Db. part has a forte (*ff*) dynamic. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

34

Musical score for measures 34-37. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Measure 34 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Vln. I part has a forte (*ff*) dynamic and a *div.* marking. The Vln. II part has a forte (*ff*) dynamic. The Vla. part has a forte (*ff*) dynamic. The Vc. part has a forte (*ff*) dynamic. The Db. part has a forte (*ff*) dynamic. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Vln. I part has a *mf* dynamic in measure 37. The Vln. II part has a *mf* dynamic in measure 37. The Vla. part has a *mf* dynamic in measure 37. The Vc. part has a *mf* dynamic in measure 37. The Db. part has an *arco* marking in measure 37.

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 more complex texture with a sixteenth-note run in the Violin II part. Measure 54 continues this texture with further developments in the Violin II and Viola 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 begins with a *ff* (fortissimo) dynamic marking. Measure 56 features a prominent sixteenth-note run in the Violin II part. Measure 57 shows a similar texture with a sixteenth-note run in the Viola part. Measure 58 concludes the section with a final sixteenth-note run in the Violoncello part. The score ends with a double bar line and repeat signs on the right side of each staff.

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 dynamics such as *pp* and *p*.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass, measures 7-12. The score is in 3/4 time and features dynamics such as *mf* and *p*. A rehearsal mark '7' is present at the beginning of the section.

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.

ppp

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 of eighth notes with slurs across measures 55-58. In measure 59, plays a half note G4 with a *ppp* dynamic marking.
- Vla.:** Plays a melodic line of eighth notes with slurs across measures 55-58. In measure 59, plays a half note G4 with a *ppp* dynamic marking.
- Vc.:** Plays a bass line of half notes: G2 (55), F2 (56), E2 (57), D2 (58), C2 (59). In measure 59, the final note has 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 (Bb). The tempo is marked 'Fast Mambo' with a quarter note equal to 140 beats per minute. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The Violonchelo part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking. The score consists of six measures.

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 (Bb). The tempo is marked 'Fast Mambo' with a quarter note equal to 140 beats per minute. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The Violonchelo part includes a 'pizz.' (pizzicato) marking. The score consists of six measures, starting at measure 8.

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)
Double 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 Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 16-18 are marked with a forte (*f*) dynamic. In measure 19, the dynamics change to mezzo-forte (*mf*) for the strings. The Viola part transitions from arco playing in measures 16-18 to pizzicato (*pizz.*) in measures 19-23. The Violoncello part also transitions from *f* to *mf* pizz. in measure 19. The Double Bass part remains marked *f* until measure 18, then changes to *mf* in measure 19. The Violin I part has a melodic line that changes in measure 19, while the Violin II part continues with a rhythmic accompaniment.

24

Violin I: *f* (measures 24-31)
Violin II: *f* (measures 24-31)
Viola: *f* arco (measures 24-25), *f* (measures 26-31)
Violoncello: *f* (measures 24-31)
Double 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 dynamic remains forte (*f*) throughout. The Viola part is marked *f* arco in measures 24-25 and then *f* in measures 26-31. The Violoncello part continues with *f*. The Violin I part has a melodic line that changes in measure 24, while the Violin II part continues with a rhythmic accompaniment. The Double Bass part continues with a rhythmic accompaniment.

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

f

div.

unis.

arco

arco

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

div.

unis.

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*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

p

82

Vln. I *p*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp* arco

92

Vln. I *mf* div.

Vln. II *p* *mf* div.

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

101

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

f

This musical score covers measures 101 to 105. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first four staves (Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc.) are marked with a forte (*f*) dynamic. The music consists of rhythmic patterns with various note values and rests, including some sixteenth-note runs in the Violin I part.

109

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

unis.

This musical score covers measures 109 to 113. It features the same five staves as the previous system. The key signature changes to one flat (Bb) starting in measure 110. The Violin II part is marked with the instruction "unis." (unisono) in measure 110. The music continues with rhythmic patterns and rests across the five staves.

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

Vln. I
ff

Vln. II
ff

Vla.
ff

Vc.
ff
pizz.

Cb.
ff

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

Vln. I
ff

Vln. II
ff

Vla.
ff

Vc.
ff

Cb.
ff

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. arco pizz.

Vln. II pizz. arco pizz. arco pizz.

Vla. pizz. arco pizz. arco pizz.

Vc. pizz. arco pizz. arco pizz.

Cb. pizz. arco pizz. arco pizz.

182

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

pizz.

191

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

pizz.

200

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pizz.

ppp

209

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

218

arco

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *mf* *f* *ff*

Vla. *mf* *f* *ff*

Vc. *mf* *f* *ff*

Cb. *mf* *f* *ff* pizz.

227

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. arco *mf*

Cb. *mf*

236

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

This musical score covers measures 236 to 243. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time 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 quarter and eighth notes. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals. The Contrabass part has a more active 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 key and time signature. 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 249. 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 Contrabass part has a steady eighth-note accompaniment. 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.¹²

¹² “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.¹³

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.

¹³ 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.