

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN:**

**Notas al Programa, obras de: René Javier Viruega Flamenco (n.1946)**

**QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN MUSICAL, SUSTENTA BENITO FLORES  
SALAS**

**Asesora de examen teórico: Patricia Arenas y Barrero**  
**Asesor de examen práctico: René Javier Viruega Flamenco**

**México, D. F., 2015.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>página 1</b>
<b>ASPECTOS GENERALES</b> .....	<b>página 5</b>
<b>Datos biográficos del autor</b> .....	<b>página 5</b>
<b>ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO</b> .....	<b>página 6</b>
<b>I.- Análisis musical de Andante</b> .....	<b>página 7</b>
<b>II.- Análisis musical del Preludio I</b> .....	<b>página 16</b>
<b>III.- Análisis musical del Preludio II</b> .....	<b>página 26</b>
<b>IV.- Análisis musical de Boceto a la antigua</b> .....	<b>página 34</b>
<b>V.- Análisis musical de Sueño eterno</b> .....	<b>página 38</b>
<b>VI.- Análisis musical de Sambalina</b> .....	<b>página 45</b>
<b>VII.- Análisis musical de Paisajes mexicanos</b> .....	<b>página 52</b>
<b>VIII.- Análisis musical de Tierra Sureña</b> .....	<b>página 62</b>
<b>IX.- Análisis musical de Nayeli</b> .....	<b>página 68</b>
<b>X.- Análisis musical de Danza II</b> .....	<b>página 74</b>
<b>XI.- Análisis musical de Homenaje a J. S. Bach</b> .....	<b>página 82</b>
<b>XI.I.- Análisis musical del Preludio No. 3</b> .....	<b>página 83</b>
<b>XI.II.- Análisis musical de la Fuga</b> .....	<b>página 88</b>
<b>XI.III.- Análisis musical de Allemande</b> .....	<b>página 95</b>
<b>XI.IV.- Análisis musical de Rondó Gavota</b> .....	<b>página 99</b>
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>página 105</b>
<b>GLOSARIO</b> .....	<b>página 107</b>
<b>FUENTES DE CONSULTA</b> .....	<b>página 119</b>
<b>LISTADO DE GRÁFICOS Y EJEMPLOS MUSICALES</b> .....	<b>página 120</b>
<b>NOTAS AL PROGRAMA (ANEXO 1)</b> .....	<b>página 123</b>
<b>ANEXOS (partituras del repertorio)</b> .....	<b>Página 125</b>

## INTRODUCCIÓN

La guitarra es un instrumento que ha evolucionado a lo largo de la historia. Muchos compositores han mostrado su interés hacia este instrumento después de su consolidación con la escuela moderna de Francisco Tárrega en la segunda mitad del siglo XIX.

Gracias a la colaboración de intérpretes virtuosos y autores que adquirieron fama en el repertorio sinfónico u orquestal, y su interés por escribir obras para guitarra, se lograron las obras modernas que, hasta hoy, se consideran pilares dentro del repertorio del instrumento y, detrás de las obras escritas para guitarra, hubo siempre intérpretes que fomentaron o colaboraron en forma sustancial en el desarrollo de este repertorio. En otros casos, es el mismo autor quien interpreta su obra, como es el caso de Agustín Barrios Mangoré. Sin embargo, en estos tiempos en los cuales diario aparecen incontables obras de todas los niveles de dificultad y muchos autores interpretan sus propias obras, contribuir en la difusión de la obra de nuestros compositores no es sólo una aportación hacia el universo musical, sino una muestra de respeto, solidaridad, entusiasmo y cariño para nuestros compositores y para aquello que nos une fraternalmente en beneficio mutuo, la música.

El ejercicio profesional de un músico puede ser muy variado de acuerdo a la formación del mismo y, en el caso de un egresado de la Licenciatura de Educación Musical cuya formación abarca diferentes campos del conocimiento (pedagógico, instrumental, vocal, estructural, histórico), las opciones laborales se presentan en un amplio abanico de posibilidades.

Los egresados de esta bella carrera podemos ejercer como docentes en el área de bellas artes, específicamente en música, cuya labor se comprende en la contribución al desarrollo integral de los educandos de instituciones educativas de nivel básico, medio superior e, incluso, superior así como en la iniciación musical de asistentes a instituciones de enseñanza especializada en música tanto en materias teóricas, prácticas y ensambles (vocales e instrumentales). Hemos desarrollado un criterio que nos capacita para desmenuzar una obra musical desde sus elementos formales hasta las células y elementos expresivos de la misma por lo que podemos participar en conferencias, basadas en la obra y/o estilo de un autor específico o en los recursos musicales aplicados en determinado periodo histórico, en formatos diversos como programas de radio y televisión, publicaciones en medios impresos, salas audiovisuales e incluirnos como jurado en concursos de composición y/o interpretación musical. También, podemos ejercer haciendo arreglos a piezas musicales ya existentes componer piezas u obras completas. Asimismo, podemos dirigir profesionalmente un conjunto instrumental; un conjunto vocal o; una agrupación vocal instrumental cuyo nivel corresponda a nuestras posibilidades. Todo esto por gracia del contenido curricular de nuestra carrera.

Hay muchas otras posibilidades que no están fuera de nuestro alcance como transcripción de documentos antiguos o piezas grabadas o cantante de algún ensamble musical, después de tres años de entrenamiento del canto en esta carrera, entre otras que resulten adecuadas al desarrollo personal de cada egresado.

Sin embargo, no hay que dejar de lado esta faceta, tan importante del músico, como ejecutante de un instrumento que hemos practicado durante toda la carrera.

No es de extrañarse que un alumno quiera ver a su maestro en acción, tenemos que ser ejemplares. Es favorable que los padres de los discípulos conozcan una buena trayectoria del maestro -que ganó algún concurso, que su nivel de ejecución es relevante, que tiene el respeto de otros músicos- porque, en el caso de que se desee algo más que una contribución al desarrollo integral del educando, estos quieren saber que su hijo está en buenas manos.

Lo anteriormente mencionado es tan relevante que no debe ser menospreciado bajo ningún criterio pues, no hay que olvidar que, un conocimiento adquirido tiene fuerza en el impacto de la experiencia vivida al adquirirlo y aprender algo que nunca despertó nuestro interés es difícilmente concebido. En cambio, cuando un maestro logra capturar nuestra atención y nos atrapa con posibilidades envolviéndonos de conocimiento que se adhiere fácilmente a nuestro panorama seguramente se logrará un aprendizaje. Es fácil enseñar pero lograr que otros aprendan no tanto. Fácil es dar un consejo pero no tan fácil es ser ejemplar. Un maestro ejemplar, probablemente, captará nuestra atención y, muy posiblemente, será inspirador. Es por esto que si, en la labor docente, debemos lograr que los alumnos ejecuten un instrumento también debemos mostrar dominio sobre el mismo.

Recuerdo que el padre de mi madre tocaba y cantaba con su requinto, solo o con el trío, y las fiestas en casa de los abuelos eran grandes encuentros de personalidades que tocaban una diversidad de instrumentos y todos cantaban. Los hermanos de mi madre cantaban y tocaban la guitarra, mis hermanos cantaban y siempre había un momento para que cada quien interpretara una melodía. En la casa de mis padres había guitarras y fue, por influencia de aquellos quienes las hacían sonar, que yo me enamoré de ese timbre tan especial.

Fue, cuando me encontraba estudiando el nivel medio superior, que me enteré que había carreras musicales y podía obtener una licenciatura como músico -¡Qué maravilla!, pensé-. Ahora, en el ejercicio como docente, puedo asegurar que disfruto enormemente cada clase impartida y que me llena de satisfacción el progreso de mis alumnos. Pero, ahora que me recupero de una cirugía que me dejó fuera de toda acción, he tenido la oportunidad, el espacio, para, entre el veloz paso de las horas y el imparable recorrer de los días, mirar introspectivamente hacia mi pasado y darme fuerza con el alimento del recuerdo desenterrando algunas fuerzas que iluminan la antesala de mi alma, las recámaras de mi mente y los caminos de mis dudas. Así, entre muchas fuerzas, hay una que me hace muy feliz: tocar la guitarra, cantar una canción, evocar esos momentos de mi infancia y compartir esa emoción.

En numerosas ocasiones hemos comentado entre colegas acerca de nuestro enamoramiento hacia la música y es común escuchar que “lo primero que quise hacer fue tocar un instrumento”.

Es maravilloso compartir un conocimiento, contribuir al descubrimiento de otro o, simplemente, participar a favor del desarrollo de un individuo, grupo o comunidad. Fue tocando y cantando que esas personas de mi pasado contribuyeron

en el desarrollo de mi gusto por la música, en mi decisión por emprender este camino y de que, en un barrio lleno de drogas y delincuencia, como en el que he crecido, yo me abrazara a una guitarra.

*“El individuo que toca un instrumento no toca una arma”<sup>1</sup>*

Es por eso que mi decisión de titularme por la opción de notas al programa es con un recital de guitarra, pero, además, quiero contribuir en la difusión de la obra del maestro René Viruega pues pienso que es un deber solidario que tenemos, los ejecutantes, hacia nuestros compositores nacionales –compañeros y maestros-. Lo he de hacer, tocando el instrumento del que me encuentro enamorado, y haciendo homenaje a una de las personas que nutrieron mi inspiración, ya que, en el atardecer de mi carrera, él me ayudó a ver algo que yo estaba negándome a ver: “Que en el ocaso hay poca luz, que éste anuncia la oscuridad y que ésta muere con la luz de un nuevo día”. Él me recordó, sin decírmelo jamás, que la vida puede ser sencillamente compleja o complejamente sencilla y que hemos de vivir complicaciones, mas no complicarnos la vida.

Dentro de mi perfil, como egresado de la carrera de Iniciación Musical, tengo los argumentos suficientes para nombrar, con fundamentos pedagógicos, los beneficios que recibe un individuo en su desarrollo integral al aprender a tocar un instrumento musical, citando a los grandes pedagogos e investigadores de la educación que estudié a lo largo de la carrera. Sin embargo, seré breve debido a que no es este un trabajo de investigación sino de análisis y a que, al resumir las coincidencias de esas personalidades, no será ésta una mejor fuente que la original. Pero, sobre todo, porque un investigador que desea llegar a esas fuentes difícilmente acudirá a unas Notas al Programa.

Sin duda, el tocar un instrumento requiere y desarrolla ciertas cualidades en el individuo. Se debe ensayar mucho y hacerse responsable con las sesiones de trabajo que el instrumento demanda. Lo anterior fomenta la constancia y la disciplina, ya que aprender a tocar un instrumento es un reto que exige práctica constante y paciencia; estos elementos se vuelven, también, parte de la vida cotidiana de la persona.

Varios estudios han demostrado que la música puede disminuir el cortisol (la hormona del estrés). La correcta ejecución de la guitarra ayuda a desarrollar la coordinación motriz fina y se adquiere mayor sensibilidad auditiva y táctil, llegando a tener un control mayor sobre el cuerpo. El uso constante de los dos hemisferios cerebrales al utilizar ambas manos y dedos simultáneamente, ejercita la memoria teniendo mayor agilidad mental. También, se incrementa la productividad y concentración. La formación musical, además, podría mejorar las habilidades lectoras y de escritura. Tocar un instrumento ayuda a disolver el pánico a hablar en público o pararse frente a un escenario e incrementar la confianza del individuo porque, a través de la música, éste puede expresarse y mostrar a los demás lo es capaz de hacer.

---

<sup>1</sup> Suzuki, Shinichi. “Educados con amor”. *El método clásico de la educación del talento*. ALFRED PUBLISHING (2004), p. 74.

“Se han realizado muchos estudios para tratar de entender los procesos mentales implicados en el aprendizaje de la música. El profesor Lutz Jäncke, del instituto tecnológico de Zúrich (Suiza) ha recaudado información de unos 2.000 científicos que han opinado sobre este tema. Jäncke sostiene, sin duda, que la música mejora el lenguaje, la memoria, la conducta o la inteligencia espacial (capacidad para percibir de forma detallada el mundo y formar imágenes mentales de los objetos), fundamentales. Esta última es fundamental para los pensamientos de la vida cotidiana, desde solucionar problemas matemáticos complejos hasta envolver el almuerzo diario”.<sup>2</sup>

Las regiones del cerebro implicadas en el procesamiento de la música también son necesarias para otras tareas, como la memoria o habilidades del lenguaje. Jäncke propone aprender a tocar un instrumento como terapia neurocognitiva.

En el terreno individual, tocar un instrumento convierte a quien lo hace en una persona metódica que cuida los detalles (de lo contrario, no suena bien), planifica bien las tareas y tiene mucha capacidad de atención. Esta conducta puede trasladarse a la labor propia del estudiante, a quien se exige calidad y resultados. La música es un medio de expresión, y una consecuencia de ello es una buena autoestima.

Las consecuencias de aprender a tocar la guitarra ya deben haber alcanzado al aspirante a tocar este repertorio debido a que, éste, no es para ejecutantes que se están iniciando, sino para aquellos que ya dominan, considerablemente, este instrumento, ya que las técnicas, el manejo de timbres y matices que las piezas exigen, se practican después de algunos años de haberse iniciado en el mismo.

El orden de las piezas en este trabajo, así como en el programa del recital, está determinado por el grado de dificultad de ejecución de éstas. En el principio están las más breves y de menor exigencia técnica, les siguen las de mayor exigencia técnica menos breves, y al finar están las más complejas y largas.

He tenido todos los obstáculos que no me esperaba para llegar hasta este lugar. Así que, desde este lugar, empezaré un andar para llegar a otro lugar del cual pueda recoger el fruto de aquello que se labró, sembró, regó y cosechó, en la mayor medida posible, con mis propias manos: Un recital ejecutado por mi mismo.

---

<sup>2</sup> Romero, Francisco. *Beneficios de tocar guitarra*, 2015,  
<http://www.oocities.org/ermoquisbert/cw.htm> [Consulta: martes, 5 de mayo de 2015]

## **ASPECTOS GENERALES.**

En este documento señalaré los rasgos característicos de la obra del profesor René Javier Viruega Flamenco publicada, bajo el título de “Obras originales para guitarra”, por la UNAM en el año 2011. Así mismo, presentaré un análisis musical de cada una de las piezas concluyendo con una aportación de datos, que no aparecen en la partitura, basados en la experiencia de haber recorrido esta obra bajo la dirección de su propio autor y de haber escuchado, por su propia voz, los motivos, anécdotas y razones inspiradoras por las cuales cada pieza se presenta de tal o cual forma, con tal o cual textura, recursos, matices, etc.

Pero ¿quién es René Javier Viruega Flamenco? Y ¿cuál es el contenido de su obra? Responder a estas preguntas es parte del contenido de este proyecto, de lo cual me resulta muy interesante despejar la segunda pregunta pero indispensable aclarar la primera pues esta fundamenta las bases de la segunda.

### **Datos biográficos del autor**

René Javier Viruega Flamenco nació el 19 de octubre de 1946 en la ciudad de México. Inició sus estudios de guitarra clásica en la Escuela Superior de Música con el maestro Guillermo Flores Méndez. Posteriormente ingresó al Conservatorio Nacional de Música. Durante su época de estudiante tomó cursos con Óscar Ghinglia, Alirio Días, Javier Hinojosa, Abel Carlevaro, Leo Brower y Carlos Barbosa. En 1970 comenzó a dar clases de guitarra en la Escuela de Iniciación Artística N° 1 de Bellas Artes. En 1971 trabajó como asistente en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, obteniendo la titularidad de docente dos años después. En 1980 ingresó como catedrático en el Conservatorio Nacional de Música. Por su conocimiento en la materia fue jurado en los concursos de guitarra de Paracho, Michoacán, de 1980 a 1982. En 1985 formó el cuarteto de “Guitarras Mexicanas” integrado por el doctor Sergio Viruega, el arquitecto Javier Gómez y el escultor y pintor Miguel Galván; tiempo después se integró al proyecto Julio César González Vallejo sustituyendo a Miguel Galván. En 1990 con la salida de Javier Gómez del cuarteto y al no encontrar un elemento nuevo deciden hacer un cambio drástico al grupo; dejan de lado la música de cámara para agregarle voces, guitarras y requinto, con la finalidad de tocar y cantar boleros. Al paso del tiempo su trabajo lo escuchó Alfredo Gil, integrante del trío “Los Panchos”, quien alabó la calidad musical del trío “Guitarras Mexicanas”. Ocho años después concluye el proyecto y durante el periodo que duraron los ensambles el maestro Viruega trabajó haciendo arreglos, transcripciones y composiciones.

Como compositor y arreglista tiene una gran influencia del maestro Vicente Uvalle Castillo de quien tiene mucho cariño y respeto. Por su gran trayectoria musical y catedrática al maestro René Viruega se le rindió el primer homenaje el 9 de noviembre de 2009 en la VIII Semana Internacional de Guitarra de la UNAM.



## ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO

### Primera tabla de análisis formal del repertorio

Pieza	Tonalidad	Forma	Textura	
Andante	Re menor	AB	Homofónica	
Preludio I	Si menor	ABA	Homofónica	
Preludio II	Re menor	ABA	Homofónica	
Boceto a la antigua	Mi menor	ABCAB	Homofónica	
Sueño eterno	La menor	AB	Homofónica	
Sambalina	Mi menor	ABCAB	Homofónica	
Paisajes mexicanos	La mayor	ABA	Homofónica	
Tierra sureña	La menor	ABACA	Homofónica	
Nayeli	Mi menor	ABCDEBCD	Homofónica	
Danza II	Re mayor	ABA	Homofónica	
Homenaje a J. S. Bach	Preludio	La mayor	AB	Homofónica
	Fuga	La mayor	Fugada <sup>3</sup>	Polifónica <sup>4</sup>
	Allemande	La mayor	AB	Homofónica
	Rondó Gavota	La mayor	ABACADA	Homofónica

<sup>3</sup> La estructura de la fuga será descrita con detalle en un análisis esquemático.

<sup>4</sup> ...todas las formas fugadas son de textura polifónica... (Copland, 1994).

## I.- Análisis musical de Andante

Es la primera obra que compuso René Viruega, a manera de estudio, siendo apenas un adolescente.

Es una pieza compuesta a dos partes muy claras, las cuales he diferenciado denominando a una sección A y a otra sección B, delimitadas por unas **barras de repetición** que separan a la primera de la segunda parte (Gráfico 1). Estas barras indican que la sección A –o primer **periodo**- ha de interpretarse dos veces antes de continuar con la sección B –o segundo periodo-. La sección B también se repite pero esta repetición no está indicada con barras de repetición sino que está escrita dos veces en la partitura, lo cual permitió al autor dar nuevas indicaciones al ejecutor –indicaciones sobre la digitación y las cuerdas a pulsar- para hacer una variante en el timbre durante la interpretación de la repetición.

Gráfico 1. Partitura de “Andante”

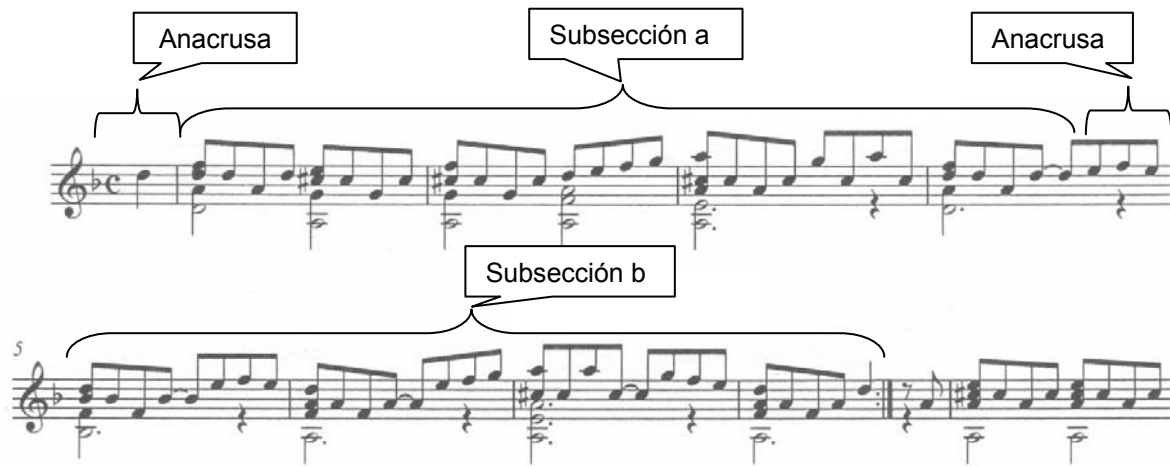
Andante

René Viruega Flamenco

Barras de repetición

Estas partes, a su vez, se subdividen en pequeñas partes, denominadas subsección a y subsección b, determinadas por su fraseo melódico. La sección A está comprendida desde la **anacrusa**, al inicio de la partitura, al compás número ocho, completando, así, la primera **frase** -o periodo- de lo cual la subsección a -primera semifrase o primer semiperiodo- abarca desde esta anacrusa y los primeros cuatro compases quedando la subsección b –segunda semifrase o segundo semiperiodo- desde la anacrusa siguiente, en el compás cinco, hasta el compás ocho –de hecho, las anacrusas se consideran dentro de toda frase o semifrase-(Gráfico 2).

Gráfico 2. Sección A de “Andante”



Tenemos un **motivo** musical que nos presenta el **acorde** central de la **tonalidad** con sus notas sonando simultáneamente e inmediatamente lo presenta desglosado –en forma de **arpeggio**-. Es muy común pensar que un motivo musical ha de durar un **compás** completo.

En el caso de esta pieza, debido a la **métrica** de la misma, no es así. Estoy partiendo de un motivo que inicia en una anacrusa y se recarga en el primer tiempo de compás seguido por una figura similar que describe otro acorde. Por la métrica de compás, podríamos pensar que el primer motivo abarca el primer compás y, así, con el segundo compás se completa el primer **inciso**. Sin embargo, el comportamiento de la melodía y la falta del acento en el último tiempo del compás me hacen considerar otras posibilidades.

La primera frase inicia con una nota Re, en anacrusa, seguida de las notas Fa y Mi, que son las que se sienten melódicamente dentro del primer compás. Así que, considerando la anacrusa, el compás siguiente no repite el primer motivo exactamente para continuar con la primera frase. Al final del primer compás no se cuenta con una nota que haga anacrusa para el siguiente compás y, tomando en cuenta los acentos melódicos y el peso de los acordes simultáneos, la sensación del motivo abarca, apenas, medio compás. Sin embargo, a la mitad del compás tampoco hay una nota anacrúsica para la segunda parte del compás, se puede considerar que el motivo abarca todo el compás, de acuerdo con la estructura de todo el periodo.

Entonces, podemos considerar un submotivo que abarca medio compás; un motivo de un compás; el primer inciso en los primeros dos compases y; así, encontramos las semi-frases del periodo completo –**antecedente y consecuente**– (Gráfico 3).

Gráfico 3. Antecedente y consecuente de la sección A de "Andante"

The diagram illustrates the structural analysis of the 'Andante' section. It shows two staves of music. The first staff, labeled 'Antecedente', is divided into two phrases: 'Inciso 1' and 'Inciso 2'. Each phrase contains two 'Motivo's. The second staff, labeled 'Consecuente', starts at measure 5 and contains 'Submotivo 1' and 'Submotivo 2'. Brackets and boxes indicate the hierarchical relationship between these elements.

Así que, en el Antecedente, la anacrusa parece ser, más bien, de apoyo pues en los incisos siguientes se pierde tal anacrusa. En cambio, en el Consecuente, las anacrusas dividen claramente a los incisos (Gráfico 4).

Gráfico 4. Anacrusas del consecuente en la Sección A

This diagram highlights the anacrusas in the 'Consecuente' section. The score is divided into 'Antecedente' and 'Consecuente' sections. The 'Consecuente' section starts at measure 5 and contains three circled anacrusas, which clearly divide the phrases.

Aquí podemos observar un **periodo regular** compuesto por dos incisos el Antecedente y dos incisos el Consecuente en donde las figuras rítmicas del primer inciso se repiten en el segundo y que, en lo consecuente, el último compás del Antecedente es molde para la construcción de los incisos del Consecuente, aunque las anacrusas de los últimos compases parecen estar más relacionadas con aquella que aparece en el segundo compás para ingresar al tercero –una idéntica y la otra invertida-.

En el caso de la sección B, tenemos una frase que pareciera irregular por constar, inicialmente, de seis compases (Gráfico 5), pero no es así. Cuando se repite la frase, con la **cadencia** final, se completan los ocho compases de un periodo regular (Gráfico 6).

Gráfico 5. Sección B (primera ejecución)

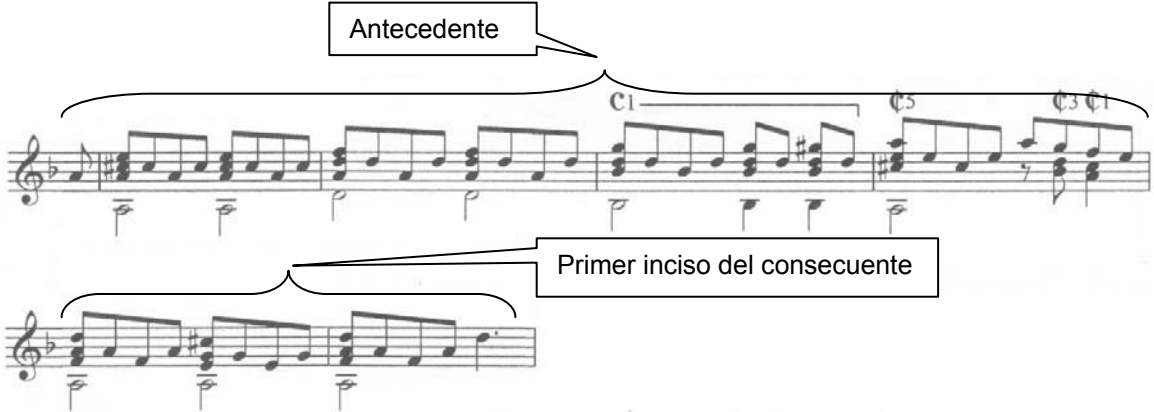


Gráfico 6. Sección B (segunda ejecución)

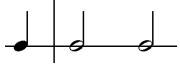

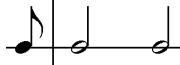
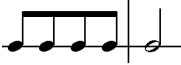
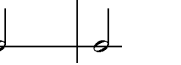


El antecedente de este periodo abarca desde el compás 15 hasta el compás 18 y el Consecuente desde el compás 19 al compás 22 quedando en un motivo por compás y los incisos en los compases 15-16, 17-18, 19-20, y 21-22.

En la primera ejecución de la sección B tenemos un Antecedente completo y únicamente el primer inciso del Consecuente, el cual es complementado con su segundo inciso -en la segunda aparición- en los compases 21 y 22 que son, también, la **coda** o cadencia final de la pieza. De esta manera tenemos un segundo periodo regular cuyos motivos descienden de los del primer periodo.

El siguiente esquema permite visualizar la estructura completa de la pieza y arroja algunos datos relevantes sobre el análisis armónico y melódico.

### Resumen esquemático del análisis formal:

Estructura	A		B		
	a	b	a	b	Coda
Tonalidad	Re menor				
Compases	1-8		9-22		
	1-4	5-8	9-12 y 15-18	13-14 y 19-20	21-22
Textura	Homofónica				
Esquema rítmico					
Armonía	I, V <sub>7</sub> , V <sub>7</sub> <sup>5+</sup> , I <sub>4</sub> <sup>6</sup> , V, I	VI, I <sub>4</sub> <sup>6</sup> , V, I <sub>4</sub> <sup>6</sup>	V, I, IV <sup>6</sup> , IV <sup>6+</sup> , V,	IV <sup>6</sup> , V, I <sub>4</sub> <sup>6</sup> , V <sub>7</sub> , I <sub>4</sub> <sup>6</sup>	I, V, I
	Dm, A <sup>7</sup> , A <sup>7+b</sup> , Dm/A, A, Dm	Bb, Dm/A, A, Dm/A	A, Dm, Gm/Bb, Bb <sup>7</sup> , A	Gm/Bb, A, Dm/A, A <sub>7</sub> , Dm/A	Dm, A, Dm

Ahora voy a identificar la sucesión de acordes que componen esta pieza musical por medio de símbolos convencionales (**cifras**), la ubicación de cadencias y, de aparecer, las **modulaciones**.

En el esquema denominado **Resumen esquemático del análisis formal**, al final del análisis formal, presento dos tipos de cifrado y las progresiones armónicas que aparecen en la estructura de esta pieza. El primer tipo de cifrado en dicho esquema es el de **números romanos** y el segundo al **sistema inglés o alfabético**.

Además de esto habré de servirme de las **funciones tonales** para describir las progresiones armónicas, tomando en cuenta que, a pesar de haber una buena variedad de tipos de **cadencia**, todas éstas se pueden resumir en auténtica, plagal, rota y compuesta -cadencia que progresa plagalmente y concluye como una cadencia auténtica-.

Una vez considerados los datos mencionados, continuaré con este análisis observando que en el antecedente de la sección A tenemos una progresión armónica que termina en una cadencia auténtica, pero hay algunos detalles que se

pueden considerar interesantes. Uno de éstos es la aparición de una **dominante alterada** (La siete aumentado) en el segundo compás, cabe mencionar que las notas que componen dicho acorde están dentro de nuestra escala antes referida como la base de nuestra melodía. Dichas notas son La, Do sostenido, Mi sostenido y Sol.

En el consecuente de la misma sección interviene el acorde de Si bemol mayor -correspondiente al sexto grado- seguido por el Re menor (I), después el La mayor (V), y vuelta al Re menor (I). Esto deja una sensación de cadencia compuesta que hace uso del acorde cadencial  $I^6_4$  resolviendo, de forma irregular, nuevamente al acorde  $I^6_4$ . Así concluye la sección A. El final de esta frase no es muy conclusivo por estar invertido el último acorde, y no en estado fundamental, lo que nos permite sentir que la pieza no ha terminado, además de que, en este periodo, predomina un bajo en La que se encuentra en casi todos los compases -únicamente no en el 4° y 5° compás-.

El antecedente de la sección B inicia con el acorde que tiene la función de dominante (compás 9) sin séptima pero cubriendo su función de dominante, pues regresa a la tónica en el siguiente compás (compás 10). Después (en el compás 11), aparece el acorde de subdominante, pasa por la dominante (compás 12) y regresa a la tónica (compás 13) para hacer un juego de, únicamente, tónica y dominante en el consecuente. Por esto es que este periodo (sección B) se siente plagal en un inicio (en el antecedente) aunque la cadencia conclusiva es, sin duda, auténtica (en el consecuente).

En el antecedente de la sección B aparece una **dominante auxiliar** en el compás 11 que, efectivamente, resuelve a la dominante en el compás 12. Se trata del  $IV^6$  con 6ª aumentada desde el bajo ( $IV^{6+}$ ). En el primer inciso del consecuente de la sección B aparece, nuevamente, el acorde  $I^6_4$  pero por su juego con la dominante pareciera que la relevancia de este fenómeno se fundamenta en la permanencia del bajo a manera de **nota pedal**.

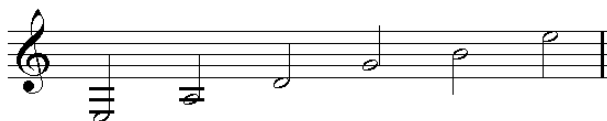
Después de esto vuelve a iniciar la sección B por lo que pareciera que tenemos un periodo de seis compases. Sin embargo, en la repetición, aparece, con función de **Coda**, el inciso faltante que completa el periodo. Y es con una **Codetta**, dibujada por una cadencia perfecta, de tan sólo dos compases, que termina esta pieza.

En cuanto a la textura musical de esta pieza, por la aparición de los acordes-en columna y desglosados-, las progresiones armónicas y una única melodía, puedo asegurar que ésta es **Homofónica**.

Estas frases tienen un ámbito melódico que abarca, considerando la transportación<sup>5</sup> del instrumento, desde un La 3, como nota más grave, hasta un La 4, como nota más aguda. De hecho, la nota melódica más grave únicamente aparece

---

<sup>5</sup> Después de los avatares de tesitura sufridos por el instrumento a lo largo de los siglos pasados, en la actualidad y desde mediados del siglo XVIII, cuenta con seis cuerdas afinadas de la siguiente manera:



Cabe notar que el sonido real de las cuerdas de la guitarra es una octava más debajo, es decir:

como motivo de apoyo para el inicio de la sección B y no hay notas intermedias entre esa nota y el Re 4, que es la segunda nota más grave en la melodía de esta pieza. Las demás notas de esta melodía parecen pertenecer al **pentacorde** menor de Re, más la sensible de Re y un cromatismo en la sensible de La. Además, en el paso del primer inciso al segundo del consecuente aparecen, en anacrusa, las notas Re 3, Mi 3 y Fa 3 que antes nunca habían aparecido y en el último compás de la pieza tenemos un Re 4 como la nota más aguda de la pieza. Sin embargo, estas notas escritas desde Re 3 a Re 4, en la última anacrusa de la pieza, están señaladas como notas que han de ejecutarse en la producción de **armónicos artificiales octavados**, por lo que su sonido real es, más bien, el de Re 4 a La 4 y un salto hasta Re 5 que aparece nuevamente en el último compás como nota final y más aguda de la pieza (Gráfico 7).

Gráfico 7. Sección B (notas melódicas)

Entonces, esta melodía proviene de la escala de Re menor pero las notas que realmente componen en esta melodía son: (escritas, en el pentagrama, de la más grave a la más aguda) Re 3, Mi 3, Fa 3, La 3, Do sostenido 3, Re 4, Mi 4, Fa 4, Sol 4, La 4 y Re 5 (Gráfico 8).

o sea que el do que se obtiene apretando la quinta cuerda en el tercer traste corresponde al do 2 y no al do 3 como podría deducirse de su escritura habitual.

La razón de esta diferencia estriba en que si se pretendiera escribir música para guitarra en clave de sol a su altura exacta, la mayoría de las notas serían escritas con líneas adicionales inferiores, y porque si se recurriera a la clave de fa, se añadiría una dificultad a las ya existentes (Aviñoa, 1985).

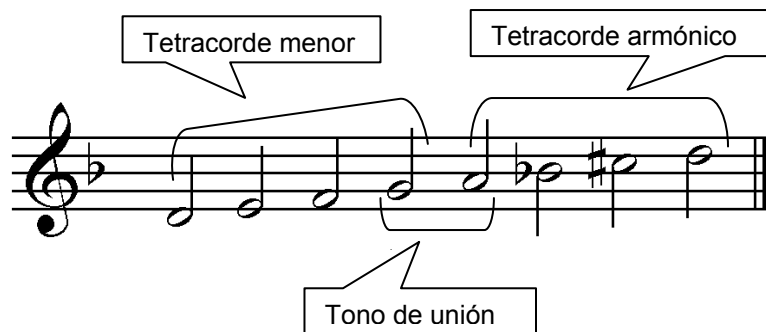


Gráfico 8. Notas extraídas de la melodía



Considerando la aparición de el Do sostenido podemos pensar en las opciones de la escala menor melódica y la escala menor armónica debido a que nunca aparece el sexto grado de la escala (nota Si) dentro de la melodía. Sin embargo, en el bajo sí aparece un Si bemol (Gráfico 7), dato que sirve para descartar la primera opción y aceptar que la escala utilizada para la construcción de esta pieza es la de Re menor armónica cuya estructura consta de un **tetracorde** menor y uno armónico unidas por un **tono** de distancia (Gráfico 9).

Gráfico 9. Escala de Re menor armónica






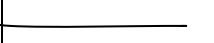
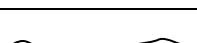
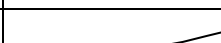
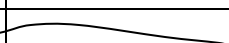
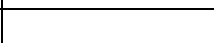
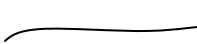
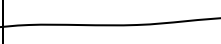
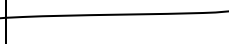

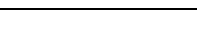
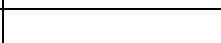
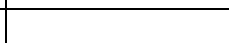
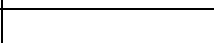
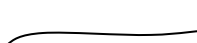

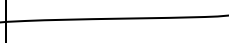

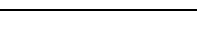
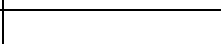

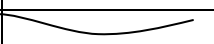
De este modo, la estructura de la escala queda en: Tono, **semitono**, tono, tono, semitono, tono y medio, semitono.

- tono, semitono y tono (primer tetracorde) el tetracorde menor
- tono (de unión)
- semitono, tono y medio, y semitono (segundo tetracorde) el tetracorde armónico

Así que, a grandes rasgos, esta melodía contiene notas que se separan en distancias de **figuras musicales** tal como se describe en el esquema rítmico del **Resumen esquemático del análisis formal** del análisis formal de este capítulo. En su mayoría, por distancias de una blanca, con algunas apariciones de figuras de negra y, en múltiples ocasiones, por figuras de corcheas.

Con una línea describiré el movimiento melódico (Gráfico 10).

Gráfico 10. Gráfica de Movimiento Melódico

		Semiperiodos			
		Inciso 1		Inciso 2	
Sección A	Antecedente				
	Consecuente				
Sección B (1ª aparición)	Antecedente				
	Consecuente				
Sección B (repetición)	Antecedente				
	Consecuente				

Andante es una palabra italiana que indica una velocidad moderada para la ejecución de una pieza o fragmento de la misma, por lo que, haciendo caso al título de ésta, el movimiento descrito en el gráfico anterior resulta un tanto nostálgico. De tocarse más lento se caería en lo aburrido y de lo contrario el carácter se tornaría agresivo. Esta pieza no es aburrida ni agresiva pero sí tiene temperamento, el cual se deja sentir si el intérprete envuelve agómicamente el movimiento melódico y juega con los timbres, acercando la mano derecha al puente de la guitarra cristalizando el sonido, en las repeticiones de las partes (esta recomendación aplica al resto de las piezas contenidas en este trabajo).

Esta pieza puede catalogarse como la más sencilla de este repertorio por su ámbito melódico, sus pocos acordes, y por su corta duración. Sin embargo, el intérprete está obligado a perfeccionar la técnica de los armónicos octavados que hay que ejecutar justo antes de la última cadencia de la pieza. Esta técnica no está al alcance de aquellos que se están iniciando en el estudio de la guitarra. Generar la necesidad de aprender esta técnica, así como el juego de timbres entre la boca y el puente de la guitarra, es una valiosa aportación de este repertorio hacia el estudiante.

## II.- Análisis musical del Preludio I

Escrita en 1975 con una dedicatoria especial a Evangelina Olea. Esposa de René Viruega. Es una pieza con melodías suaves donde describe el amor y cariño que tiene hacia su esposa dándole un toque romántico.

Es una pieza compuesta a tres partes definidas por unas barras de repetición que separan a la primera de la segunda parte y a la segunda de la tercera parte (Gráfico 11). Estas barras indican que la sección A –o primer periodo- ha de interpretarse dos veces antes de continuar con la sección B –o segundo periodo- y la sección B debe interpretarse dos veces antes de continuar con la última sección –o tercer periodo- que es, nuevamente la sección A (salvo una diferencia en la cadencia de los últimos dos compases).

Gráfico 11. Partitura de Preludio 1

Preludio I  
A mi querida esposa  
Evangelina Olea.  
René Viruega Flamenco

Moderato

Guitar

*p* *mf* *f* *dolce* *dim.* *rall.* *cresc.* *dolce* *rall.*

C2 C4 C2 C2 C7 C5 C3 C2 C4 C2 C7 C2

Estas partes, a su vez, se subdividen en pequeñas partes, denominadas subsección a y subsección b, determinadas por su fraseo melódico y su movimiento cadencioso. La sección A está comprendida desde el inicio de la partitura al compás número catorce, completando, así, el primer periodo en el cual, la subsección a abarca los primeros ocho compases

quedando la subsección b desde el arpeggio del octavo compás, a manera de anacrusa, hasta el compás catorce, donde aparecen, por primera vez los puntos de repetición –señal de que esta sección ha terminado-(Gráfico 12).

Gráfico 12. Sección A de Preludio I

The image shows a musical score for guitar, titled 'Gráfico 12. Sección A de Preludio I'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Guitar' and includes the tempo marking 'Moderato'. The music is divided into sections: 'Subsección a' (measures 1-6), 'Subsección b' (measures 6-12), and 'Anacrusa' (measures 12-14). Annotations include 'Continuación de Subsección a' pointing to measures 1-6, 'Continuación de Subsección b' pointing to measures 6-12, and 'Anacrusa' pointing to measures 12-14. Chord symbols C2, C4, and C7 are indicated above the notes. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *dolce*. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Tenemos una célula o motivo musical que se repite en toda la pieza, presentándose en forma de **tresillo** de octavos en compases de 2x4 (dos negras –o cuartos- por compás). Tomando en cuenta los conceptos de “motivo” y “submotivo”, aquí tenemos un motivo de seis octavos en tresillo (tiempo de dos negras) y un submotivo de tres octavos en tresillo (tiempo de una negra).

Por la métrica de compás, podríamos pensar que el primer motivo abarca el primer compás y, así, con el segundo compás se completa el primer inciso. Sin embargo, por el comportamiento de las notas melódicas y la cantidad de compases que abarca todo el periodo, es posible que se trate de un **periodo irregular**, lo que me hace considerar la longitud de sus incisos pues el antecedente y consecuente se dividen claramente por una interrupción en la **secuencia** rítmica.

Se trata de un periodo que no dura ocho sino catorce compases. Esto podría indicarnos que se trata de una frase irregular alargada, así que habrá que señalar cuales son los elementos estructurales del periodo que se repitieron provocando este alargamiento. Sin embargo, no parece haber un simple alargamiento en el contenido de este gran periodo, más bien, parece haber dos partes encontradas en un punto intermedio que marca un descanso y la pauta para continuar siendo ambas partes similares, una de la otra, pero no iguales. Al parecer, no se trata de motivos, submotivos o incisos cuya longitud son irregulares. Es muy probable que sí haya cierta irregularidad, pero eso no es todo.

Se trata de un “**doble periodo**” asimétrico. Esta primera sección tiene una importante división que corresponde a la de dos periodos que convergen en un compás en el que figuran tanto el final de una frase como el inicio de otra. Existe,

además, una irregularidad en la frase pues duran 7 compases y no 8. Dicha irregularidad yace en el primer inciso del antecedente de esta frase, que dura sólo un compás en vez de dos, dejándolo con un cuerpo de 3 compases y no de 4. Ocurre, entonces, que tenemos un doble periodo de 14 compases y que, aunque una frase termina en el compás 8 y la otra inicia en el mismo, no existe la irregularidad de superposición de frases pues, en realidad, la primera frase sólo está ocupando un tiempo en el que, en el inicio, no había melodía y la segunda frase inicia inmediatamente después de pasado ese tiempo. Es decir, aunque llega hasta el compás 8, la primera frase no dura 8 compases ya que la primera nota del compás 1 no es parte de la melodía sino que sirve de base y da color a las notas melódicas, lo que explica que esa nota esté sonando todo el compás y la última nota de esa frase apenas dura un octavo de tresillo que es el mismo tiempo que se tarda en empezar la melodía después de la nota base.

Así, tenemos una frase que empieza en el segundo octavo de tresillo del primer compás y termina en el primer octavo de tresillo del 8vo compás (cuantificación de 7 compases). Toda esta sección, por su estructura, se considera un doble periodo y no dos periodos separados, es por eso que al seccionar la pieza entera le he nombrado sección A o primer periodo (Gráfico 13).

Cabe confirmar que el antecedente y consecuente a pertenecen a la subsección a mientras que el antecedente y consecuente b pertenecen a la subsección b.

En este ejemplo se puede apreciar como el primer inciso de ambas subsecciones se comporta diferente a los que prosiguen por lo que en ellos se infiere su compresión. Algo notable es que empiezan en tiempo débil de la figura del motivo y que el dibujo melódico difiere del de los incisos siguientes pues en el primer inciso de la subsección a se hace una curva mientras que las notas de los otros se comportan con movimientos similares a los de **notas melódicas** pero sobre el arpegio. En el inciso 1 de la subsección b hay un arpegio veloz y aparece una figura con saltos mientras que las siguientes figuras muestran arpeggios descendentes o ascendentes y, sólo al final, se retoman los saltos de nota. También, es notoria su conducta introductoria (anacrúsica).

En el caso de la sección B, tenemos una frase de 12 compases pero no es un periodo de 8+4, más bien es, un periodo que presenta un par de irregularidades. De entrada es difícil dividir la frase en antecedente y consecuente en base a una naturaleza melódica por lo cual esa estructura se dará a partir de las divisiones en incisos. El primer inciso presenta la primera irregularidad pues los primeros dos compases tienen un carácter introductorio y un bajo que dura todo el compás, como si un compás pudiera sustituir al otro –sin conceder que así sea- pero, en la segunda mitad de estos compases (compases 15 y 16), aparece la célula rítmico-melódica que marca la pauta para el desarrollo de toda la frase. Es por esto que no considero que el primer inciso se conforme con esos dos compases pues el segundo funge como alargamiento del primero. Entonces, el primer inciso consta de los primeros 3 compases (compases 15, 16 y 17); el segundo inciso se conforma con los compases 18 y 19; el tercer inciso con los compases 20 y 21 y; el cuarto inciso con los compases 22, 23, 24, 25 y 26. Lo que sucede en el último inciso de esta frase es que el compás 23 (el cual funcionaría como 8vo compás de un periodo regular) se alarga al no concluir la frase, a pesar de pasar por la tónica en el último **pulso** del compás, pues se inicia una progresión de arpeggios cuya melodía se desplaza ascendentemente por

grados conjuntos sobre el pulso mientras que se desplaza paralela mente y la armonización permanece obstinada, esto es, con dos notas que reaparecen después de cada pulso (Gráfico 14).

Gráfico 13. Partes de la Sección A de Preludio I

The diagram illustrates the structural analysis of Section A of Preludio I for guitar. It is organized into two main sections: Subsección a and Subsección b.

- Subsección a:**
  - Antecedente a:** Contains Inciso 1, Inciso 2, and Motivo 1-2.
  - Consecuente a:** Contains Motivo 3, Motivo 4, and Inciso 3.
- Subsección b:**
  - Antecedente b:** Contains Submotivo 1, Submotivo 2, and Inciso 4 y Continuación del Consecuente a.
  - Consecuente b:** Contains Inciso 1, Continuación del Consecuente b, Inciso 2, and Primera parte del Inciso 3.

Additional annotations include the tempo marking *Moderato*, dynamics *p*, *f*, and *mf*, and chord symbols  $C_2$ ,  $C_4$ , and  $C_7$ . The score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Gráfico 14. Partes de la Sección B de Preludio I

The diagram illustrates the structural components of Section B of Preludio I, divided into two systems of musical notation. The first system begins with an 'Antecedente' section, which encompasses 'Inciso 1' and 'Inciso 2'. 'Inciso 1' is further detailed as 'Compás 1' followed by an 'Alargamiento del compas 1' (extension of measure 1), and 'Inciso 2' is identified as 'Compás 2'. The second system contains 'Inciso 3' and 'Inciso 4', with 'Inciso 4' being an 'Alargamiento del último compás' (extension of the final measure). The notation includes various rhythmic values and accidentals. Performance markings 'cresc.' and 'rall.' are indicated at the bottom of the second system.

La última parte de esta pieza musical es una nueva aparición de la sección A con una pequeña coda que reemplaza al último compás de la aparición previa. Además, se agrega un **calderón** sobre un acorde que aparece en bloque, y no desglosado como en la primera ocasión, en la segunda parte del sexto compás de esta frase (compás 39). Y, aunque ahora –contando el calderón- esta última parte contiene ocho compases desde el inicio de la segunda frase hasta el final, esto no hace que este periodo sea regular. Las condiciones no cambian. La coda se considera un alargamiento de la última cadencia que, anteriormente quedaba abierta y ahora es conclusiva (Gráfico 15).

Gráfico 15. Última ejecución de la Sección A de Preludio I

The image shows a musical score for the final execution of Section A of Preludio I. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves, with the first staff starting at measure 31 and the second at measure 36. The score is annotated with several callouts and brackets:


- Inciso 1 del antecedente de la subsección a**: Points to the first measure of the first staff.
- 1er compás del segundo inciso del antecedente de la subsección b**: Points to the first measure of the second staff.
- 2° compás del segundo inciso del antecedente de la subsección b**: Points to the second measure of the second staff.
- Inciso 3**: Points to the first measure of the third staff.
- Inciso 4**: Points to the first measure of the fourth staff.
- Consecuente**: Points to the first measure of the fifth staff.
- Acorde de la dominante en bloque en lugar del arpeggio**: Points to a block chord in the fifth staff.
- Acorde conclusivo**: Points to a final chord in the fifth staff.
- Prolongación de la cadencia o pequeña Coda**: Points to the final measure of the fifth staff.

Performance markings include *dolce* and *rall.* (rallentando). Measure numbers 31, 36, and 7 are indicated. Time signatures *C*, *C4*, *C2*, and *C7* are also present.



El siguiente esquema permite visualizar la estructura completa de la pieza y arroja algunos datos relevantes sobre el análisis armónico y melódico.

### Resumen esquemático del análisis formal:

<b>Estructura</b>	A		B		A		
	a	b	a	b	a	b	Coda
<b>Tonalidad</b>	Si menor						
<b>Compases</b>	1-14		15-26		27-41		
	1-8	8-14	15-23	23-26	27-34	34-39	39-41
<b>Textura</b>	Homofónica						
<b>Esquema rítmico</b>							
<b>Armonía</b>	I, VII <sup>o6</sup> /VII, VI/VII, VIH, VI/VII, V7/VII, V/VII, VI <sup>6</sup> /VII, V/IIH, IIH, V7/VI, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /IV, V7/VII, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /V, VI <sup>6</sup> /VII	V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /V, IV <sup>6</sup> <sub>5</sub> /VII, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /V, I <sup>6</sup> <sub>5</sub> , VII <sup>o</sup> , V, I, VII <sup>o7</sup> /V, VII <sup>o6</sup> <sub>5</sub> /V, V7	I, V7/VII, VI <sup>6</sup> <sub>5</sub> /VII, III <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /VII, VII, IV <sup>6</sup> <sub>5</sub> <sup>4</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I, IV, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /III, III, VI, IV, V7	I, V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , I <sup>6</sup> , IV, V	misma	misma	VI <sup>6</sup> /IV, V, I
	Bm, G#dim <sub>B</sub> , F#m, G#dim, F#m, E <sup>7</sup> , E, F#m <sub>A</sub> , G#, C#m, D <sup>7</sup> , B <sup>7</sup> <sub>D#</sub> , E <sup>7</sup> , C# <sup>7</sup> <sub>E#</sub> , F#m <sub>A</sub>	C# <sup>7</sup> <sub>E#</sub> , Dmaj <sup>7</sup> <sub>F#</sub> , C# <sup>7</sup> <sub>E#</sub> , Bm <sup>7</sup> <sub>D</sub> , Adim, F#, Bm, E# <sup>o7</sup> , E# <sup>o7</sup> <sub>G#</sub> , F# <sup>7</sup>	Bm, E <sup>7</sup> , F#m <sup>7</sup> <sub>A</sub> , D <sub>F#</sub> , E <sup>7</sup> <sub>G#</sub> , Em <sup>9</sup> <sub>B</sub> , F# <sup>7</sup> <sub>A</sub> , Bm, Em, A <sup>7</sup> <sub>C#</sub> , D, G, Em, F# <sup>7</sup>	Bm, F# <sub>C#</sub> , Bm, Em, F#	misma	misma	C <sub>E</sub> , F#, Bm

Se trata de una pieza en la tonalidad de Si menor. Esto pudiera hacernos pensar que la escala de la cual proviene nuestra armonía podría ser la de Si menor (natural, armónica o melódica) (Gráficos 16, 17 y 18). Detalles a considerar son que, después del primer Si menor, aparece un Sol sostenido disminuido, que podría provenir de la escala menor melódica, después un Mi siete, que es el mismo caso y, más adelante, un Do sostenido menor, de igual manera, para justificar estas armonías como procedentes de dicha escala. Pero, también, hay otra posibilidad de que aparezcan esos acordes basados en otro tipo de escala, no tonal sino **modal**. Esto último es porque las armonías bien parecieran provenir de la tonalidad de La mayor, de hecho se hace presente, claramente el Mi siete que es la dominante de La

mayor, aunque no resuelve a La mayor sino a Fa sostenido menor que es el sexto grado y relativo menor de La mayor. Por esta consideración, es posible fundamentar esta armonización en el modo dórico (Gráfico 19).

De cualquier manera, todo este movimiento armónico regresa a Si menor en cada inicio de periodo y cuando la cadencia termina abierta se detiene sobre la dominante de éste. La pieza tiene algunas progresiones de acordes con modulaciones\* pasajeras pero sus cadencias gravitan en torno al acorde Si menor. Por esto, sin temor a equivocarme, aseguro que la tonalidad es Si menor y se aplican las armonías pertenecientes al moderno **modo menor**.

Gráfico 16. Armonía proveniente de la escala de Si menor natural



Gráfico 17. Armonía proveniente de la escala de Si menor armónica

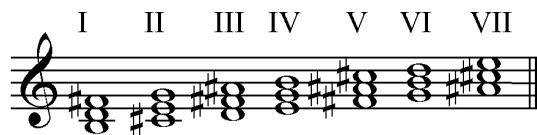


Gráfico 18. Armonía proveniente de la escala de Si menor melódica

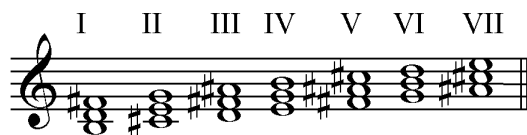
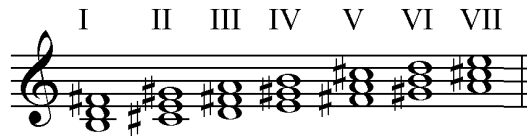


Gráfico 19. Armonía proveniente de la escala de Si Dórico



Está claro que, aunque esta pieza coquetea con el modo dórico desde su inicio, no es una pieza modal sino tonal y que las notas en las que se basa su melodía, como su armonía, provienen de cualquier modalidad de la escala menor, incluyendo algunos cromatismos, sean por la aparición de dominantes auxiliares o modulaciones pasajeras. El ámbito melódico abarca desde una nota Mi en la primera línea del pentagrama en clave de sol hasta un Re sobre la segunda línea adicional superior en la misma clave. Esta nota Mi se ubica en el compás 3 y 29, siendo el 29 una repetición del 3, y la nota Re, antes mencionada, se ubica en los compases 7 y 33, siendo 33 repetición de 7 y ambas notas se encuentran en la Sección A de la pieza entera.

El movimiento melódico serpentea todo el tiempo (Gráfico 21), con muy poco reposo al final de fraseo, con saltos de tercera o más grandes y poco más que el dibujo de los acordes desglosados, es decir, sobre los arpeggios de éstos y algunas notas melódicas. Sin embargo, en ocasiones se siente un canto mucho más largo que eso, como en los compases 8, 9 y 10 de la sección A y 23, 24 y 25 de la sección B (Gráfico 20).











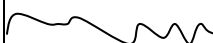









Gráfico 20. Notas cantables (más largas)



Considerando que un **preludio** suele ser una pieza basada en el desarrollo armónico puedo asegurar que éste presenta una melodía bastante cantable, a pesar de estar sujeta a un patrón de tres notas por pulso.

Con una línea describiré el movimiento melódico (Gráfico 21).

Gráfico 21. Gráfica de Movimiento Melódico

		Fraseo			
		Antecedente		Consecuente	
Sección A	1ª Frase				
	2ª Frase				
Sección B					
					
Sección A	1ª Frase				
	2ª Frase				

Esta pieza tiene todas las características de un preludio por su forma y desarrollo, aunque no precede a otro tema musical. El estudio de esta pieza es un fuerte ejercicio de la aplicación de la cejilla móvil, lo que obliga al practicante a desarrollar una buena condición física, por la tensión muscular que puede representar esta exigencia (en la mano izquierda), para que las notas musicales conserven su brillo y limpieza de principio a fin, ya que no hay muchas oportunidades de descanso.

### III.- Análisis musical del Preludio II

Escrita en 1976 con dedicatoria a Eloy Viruega y Alicia Flamenco, padres de René Viruega. Inspirada en el estudio N° 1 de Heitor Villa-lobos y con un estilo impresionista que le da un toque especial a la obra.

Es otra pieza compuesta a tres partes definidas por sus barras finales y la indicación “Da Capo al Coda y Fin”. La primera sección (sección A) se ubica desde el compás 1 al 28 y la segunda sección (sección B) desde el compás 29 al 64. Es una pieza de forma A-B-A cuyo final se confirma con un acorde de tercera de picardía en un compás agregado al final de la sección A (Gráfico 22).

Gráfico 22. Partitura de Preludio II

**Preludio II**  
a mis queridos padres

Allegro  
René Viruega Flamenco

Guitar

32 dolce cantando poco rit.

38 mf cresc. sfz accel.

44 accel.

49 dolce rit. dolce

55 mf dolce mf

60 Da Capo al Coda y Fin. tranquillo poco rit. rall. ff pp

Andantino  
Dolce e tranquillo  
mf

A su vez, la sección A se subdivide en tres segmentos denominados subsecciones a, b y c. Estas subsecciones comprenden los compases 1 al 8, 9 al 16 y 17 al 28 respectivamente. En la subsección a tenemos un segmento regular de ocho compases cuyo motivo prevalece en toda la sección A con canto en el bajo (Gráfico 23) seguido por otro segmento regular que une, a manera de puente, a las subsecciones a y c por medio de un desarrollo de la dominante (Gráfico 24). La subsección c no se muestra igualmente regular pues inicia con un compás que da fin a la subsección anterior y la liga con la presente. Este compás es introductorio al fraseo de la subsección c y nos descansa del motivo que impera en esta pieza hasta aquí. Así que, el primer inciso de esta subsección abarca los compases 18 y 19 quedando el compás 17 como una liga entre las subsecciones b y c. Los siguientes incisos serán de dos compases excepto el último, que comprende los compases 24 al 28. Esto se debe a que el compás 26 es un alargamiento del compás 25 y los compases 27 y 28 hacen una imitación de los compases 24 y 25, como un eco retardado (Gráfico 25).

Gráfico 23. Subsección a de la sección A

En el antecedente de la subsección a los compases pares repiten a los nones y en el consecuente el canto desciende hacia la dominante, donde permanece para iniciar un pequeño desarrollo.

Gráfico 24. Subsección b de la Sección A

Desarrollo cromático de la dominante

Retorno diatónico a la tónica

*p*

*express. cantando el bajo* *cresc. poco a poco* *poco rit.*

El antecedente y consecuente de esta frase se separan fácilmente por su métrica de ocho compases y porque en el primero el desarrollo es cromático ascendente y en el segundo es diatónico descendente.

Gráfico 25. Subsección c de la sección A

Liga y/o compás introductorio

Índice 1

Antecedente

Índice 2

Consecuente

Índice 4

Índice 3

armónicos nat.

Alargamiento del compás 25

Eco a los compases 25 y 26

*poco accel.* *cantando el bajo*

*poco rit. ....* *rit. ----*

En toda esta sección nos encontramos en la tonalidad de Re menor en una textura claramente homofónica y un tempo *Allegro* en un compás de 3/4 mientras que en la sección B el tempo es *Andantino* y la tonalidad cambia, inicialmente, a La menor en un compás de 6/8.

En la sección B tenemos, nuevamente, tres subsecciones (a, b y a') que se denotan por un cambio en la sensación tonal pero aún más porque la subsección de enmedio (b) hace las veces de puente entre la subsección a y su repetición, la cual confirma la longitud de ésta.

La subsección a de la sección B comprende los compases del 29 al 40 en la tonalidad de La menor que empieza a modular hacia La mayor desde el compás 34 de tal forma que en el compás 40 la sensación tonal es totalmente mayor. El segundo inciso de esta sección está alargado por una prolongación de la cadencia que abarca un compás más. El tercer inciso, como el primero, es normal y el cuarto inciso es alargado dos y medio compases más por la repetición de una figura musical que, en su repetición, se mueve como una pequeña secuencia y termina por acelerarse en notas más breves dentro de la escala de La mayor (Gráfico 26).

Gráfico 26. Subsección a de la Sección B

The image shows a musical score for Subsección a de la Sección B, consisting of two staves of music. The score is annotated with various labels and brackets to highlight specific musical features.

- Staff 1:**
  - Tempo: *Andantino*
  - Character: *Dolce e tranquillo*
  - Annotations:
    - Antecedente:** A bracket spanning the first two measures.
    - Inciso 1:** A bracket under the first measure.
    - Inciso 2:** A bracket under the second measure.
    - Alargamiento del inciso:** A bracket under the second measure, indicating an extension.
    - Consecuente:** A bracket under the first two measures.
    - Inciso 4:** A bracket under the fourth measure.
    - Alargamiento del inciso:** A bracket under the fourth measure, indicating an extension.
- Staff 2:**
  - Character: *cantando*
  - Annotations:
    - Inciso 3:** A bracket under the first three measures.
    - Figura a repetir:** A bracket under the first measure of the second staff.
    - Repetición de figura:** A bracket under the second measure of the second staff.
    - Repetición de Figura acelerada:** A bracket under the third measure of the second staff.
  - Chord symbols:  $C^3$ ,  $C^5$ ,  $C^7$ ,  $C^9$  are marked above the notes.
  - Character: *poco rit.*, *mf*, *cresc.*, *sfz*, *accel.*



La subsección b inicia a la mitad del compás 40 retomando el motivo íntegro de la subsección a y, desde este compás hasta el compás 44, el motivo se encuentra desfasado en el compás, lo cual se reequilibra con un pequeño pasaje de notas veloces sobre la escala de La mayor, que hacen balanza con el realizado en los compases 39 y 40, al completar el compás 45 de forma que, para el compás 46, el motivo inicia en tiempo fuerte. Aquí pareciera que los compases que se encuentran entre esos movimientos veloces de las notas sobre la escala conformaran un pequeño puente de unión entre la subsección a y una subsección venidera pero no es así ya que el compás siguiente marca la conclusión de esta oleada de notas y se abre para continuar con los incisos siguientes de esta frase irregular con forma de 6+6 compases. El carácter de los compases 47, 49 y 51 dejan clara la división de incisos en esta frase por la aparición de bloques de acordes en el tiempo fuerte de tales compases, lo que da cavidad a pensar que en el compás 46 se retoma el motivo inicial rompiendo cualquier sensación conclusiva (Gráfico 27).

En la tercera subsección de la Sección B se repite casi íntegra la subsección a y, debido a que hay una notable variación en los últimos compases, es denominada subsección a'. Esta variación regresa la métrica de la pieza a compás de 3/4 y termina en la dominante de la tonalidad original. Aquí, al final de esta última subsección, se encuentra la indicación *Da Capo al Coda y Fin*, con lo que se completa la gran forma A-B-A y, por último hay un compás abarcado por un acorde con tercera de picardía que está confirmando la conclusión de la pieza (Gráfico 28).

Gráfico 27. Subsección b de la Sección B

Gráfico 28. Subsección a' de la sección B

53

*dolce* *mf* *dolce* *mf*

Cambio en la métrica de compás

Variación en la parte final de la subsección

Acorde final con Tercera de picardía

Da Capo al  $\text{♩}$  y Fin.

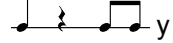
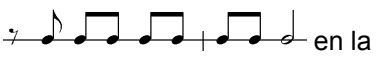

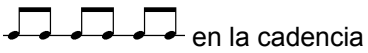
60

*tranquillo* *poco rit.* *rall.* *ff* *pp*

C2 C7 C5

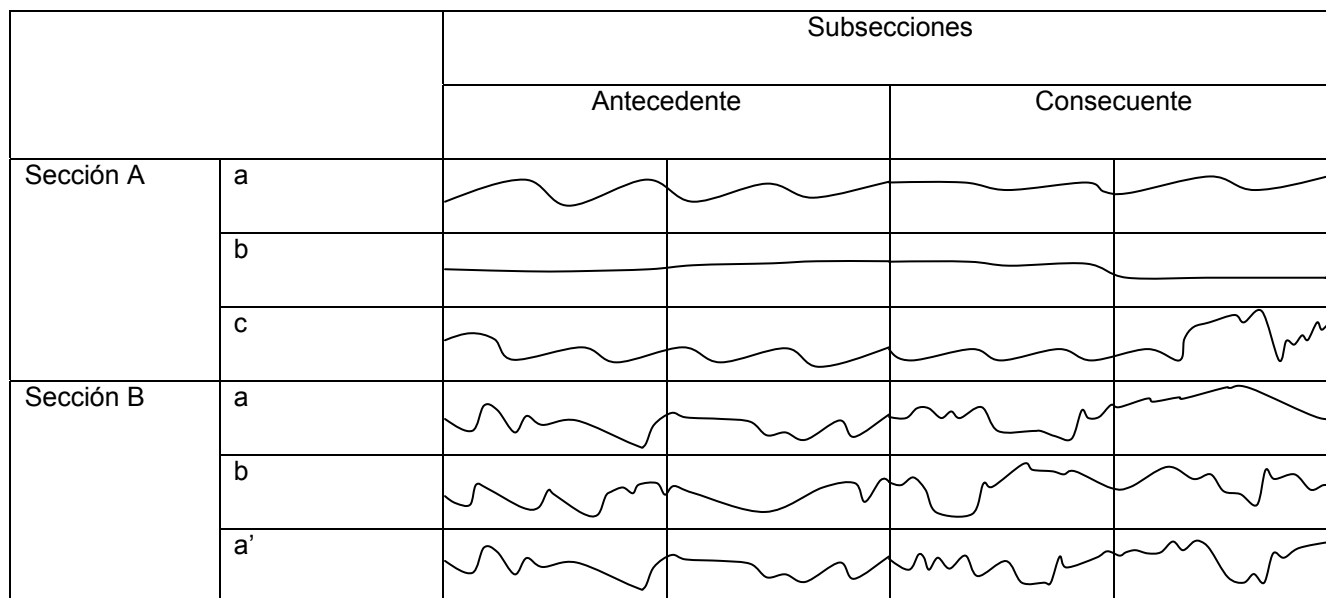
El siguiente esquema permite visualizar la estructura completa de la pieza y arroja algunos datos relevantes sobre el análisis armónico y melódico.

**Resumen esquemático del análisis formal:**

Estructura	A			B			A	FIN	
	a	b	c	a	b	a'	misma		
<b>Tonalidad</b>	Re menor			La menor	La mayor	La menor	Re menor		
<b>Compases</b>	1-28			29-64			1-28	65	
	1-8	9-16	17-28	29-40	40-52	53-64	mismo	65	
<b>Textura</b>	Homofónica								
<b>Esquema rítmico</b>	  en la cadencia			  en la cadencia			mismo		
<b>Armonía</b>	I, IV <sup>6</sup> <sub>4</sub> , I, VI <sub>7</sub> , V <sub>7</sub>	VII <sup>6</sup> <sub>4</sub> /VR, , VII <sup>o</sup> <sub>7</sub> /IV, V <sub>2</sub> , VII <sup>o</sup> <sub>7</sub> /V, V, V <sub>2</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3+5</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub>	I, IV <sup>6+</sup> , HV, IV, V <sub>2</sub> <sup>5+</sup> /VIH, VI/V, I <sup>6</sup> <sub>5</sub> , VII <sup>o</sup> <sub>2</sub> /V, V <sub>7</sub> /V, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /VR, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /II, HIII/IV, V/V, IIH, VIH	I, VI <sub>6</sub> , V <sub>6</sub> , HIV <sub>6</sub> , V <sub>6</sub> , I <sub>7</sub> , IV <sub>6</sub> , HV <sub>6</sub> , VI <sub>2</sub> H, HIV <sub>6</sub> , V <sub>6</sub> , II <sub>7</sub> <sup>5</sup> <sub>2</sub> H, III <sub>7</sub> H, V <sub>7</sub> <sup>4</sup> <sub>2</sub> , H=I, V <sub>7</sub> , I, V <sup>9</sup> , V	H <sup>6</sup> <sub>4</sub> , VI <sub>2</sub> , IV <sup>4</sup> <sub>7</sub> <sub>2</sub> arm, <u>II/IV</u> IV <sup>6</sup> arm, V, H, V <sub>2</sub> /V, HIII/ V, V <sup>4</sup> <sub>3</sub> /V, V <sup>6</sup> /III, I, V <sub>7</sub> /IV, II, III <sup>6</sup> , V <sub>7</sub> ,	I, VI <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> , HIV <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> , I <sub>7</sub> , IV <sup>6</sup> , HV <sub>6</sub> , VI <sub>2</sub> H, HIV <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> , II <sub>7</sub> <sup>5</sup> <sub>2</sub> H, III <sub>7</sub> H, V <sub>7</sub> <sup>4</sup> <sub>2</sub> , H <sup>6</sup> <sub>4</sub> , V <sup>6</sup> <sub>4</sub> <sup>5+</sup> , VII <sup>o</sup> <sub>7</sub> /V, VII <sup>o</sup> <sub>2</sub> H, IV <sub>7</sub> , VII <sup>o</sup> <sub>2</sub> /IV, V <sub>7</sub> <sup>5</sup> /IV	misma H		
	Dm, Gm <sub>/D</sub> , Dm, B <sub>b</sub> maj <sup>7</sup> , A <sup>7</sup>	Bdim <sub>/F</sub> , F <sup>#o7</sup> , A <sup>7</sup> <sub>/G</sub> , G <sup>#o7</sup> , A, A <sup>7</sup> <sub>/G</sub> , A <sup>7b5</sup> <sub>/Eb</sub> , A <sub>/E</sub>	Dm, B <sub>b</sub> <sup>7</sup> , Am, Gm, F <sup>#7+5</sup> <sub>/E</sub> , F <sup>#m</sup> , Dm <sup>7</sup> <sub>/F</sub> , G <sup>#o7</sup> <sub>/F</sub> , E <sup>7</sup> , G <sup>7</sup> <sub>/B</sub> , B <sup>7</sup> <sub>/D</sub> , C <sup>#7</sup> , E, Em, Bm	Am, F <sub>/A</sub> , E <sub>/G#</sub> , E <sub>/F#</sub> , E <sub>/G#</sub> , Am <sup>7</sup> , Dm <sub>/F</sub> , Em <sub>/G</sub> , F <sup>#7</sup> <sub>/E</sub> , D <sub>/F#</sub> , E <sub>/G#</sub> , Bm <sub>/E</sub> , C <sup>#m</sup> <sup>7</sup> , E <sup>13</sup> <sub>/A</sub> , A, E <sup>7</sup> , A, E <sup>9</sup> , E	Am <sub>/E</sub> , F <sup>#7</sup> <sub>/E</sub> , Dm <sup>9</sup> <sub>/E</sub> , <u>Em</u> Dm <sub>/F</sub> , E, Am, B <sup>7</sup> <sub>/A</sub> , G <sup>#</sup> , B <sup>7</sup> <sub>/F#</sub> , G <sup>#7</sup> <sub>/B#</sub> , A, A <sup>7</sup> , Bm, C <sup>#</sup> <sub>/E</sub> , E <sup>7</sup>	Am, F <sub>/A</sub> , E <sub>/G#</sub> , D <sub>/F#</sub> , E <sub>/G#</sub> , Am <sup>7</sup> , Dm <sub>/F</sub> , Em <sub>/G</sub> , F <sup>#7</sup> <sub>/E</sub> , D <sub>/F#</sub> , E <sub>/G#</sub> , Bm <sub>/E</sub> , C <sup>#m</sup> <sup>7</sup> , E <sup>11</sup> <sub>/A</sub> , A <sub>/E</sub> , E <sup>+5</sup> <sub>/B#</sub> , D <sup>#o7</sup> , G <sup>#o7</sup> , Dm <sup>7</sup> , C <sup>#o7</sup> <sub>/Bb</sub> , A <sup>7b5</sup>	misma D		

Con una línea describiré el movimiento melódico (Gráfico 29).

Gráfico 29. Gráfica de Movimiento Melódico



Este preludio tampoco precede a alguna melodía y tiene la misma forma que la anterior, aunque en partes más grandes. En esta pieza el intérprete debe ejecutar, en repetidas ocasiones, el fenómeno de la **campanella** y, al final de la sección A, unos armónicos octavados y otros (no octavados) de diferente proporción (que producen terceras, quintas, séptimas, novenas). Estas exigencias aportan al intérprete las posibilidades de tocar las mismas notas con diferentes digitaciones en diferentes posiciones del diapasón.

#### IV.- Análisis musical de Boceto a la antigua

Escrita entre los años 2000 y 2001; en ese periodo el maestro René Viruega le dedica más tiempo a la composición, siendo Boceto a la antigua una obra decorativa con perfectos matices. La obra está dedicada a Juan Carlos Laguna siendo él el primer guitarrista en interpretarla.

Está escrita a  $\frac{3}{4}$  en Mi menor con una sección que nos descansa de esta sensación nostálgica pasando al modo mayor abruptamente para volver de la misma manera a al modo menor. Es una pieza musical de forma A-B-C-A-B en la que cada una de sus partes se puede subdividir en dos claras partes. Por ejemplo: la sección A se ubica dentro de los primeros doce compases, de los cuales, los primeros cuatro tienen un carácter introductorio, diferente a los siguientes ocho que parecieran abarcar un periodo independiente de lo anterior con su antecedente y consecuente bien definidos. En cambio la primera subsección a contiene en los compases 3 y 4 (Inciso 2) la misma notación que en los compases 1 y 2 (Inciso 1), lo que le da un peso que hace buena balanza contra el fraseo siguiente de ocho compases. Esto deja claro que tenemos un periodo con la forma 4+8, mejor dicho 4+8+1 considerando el último compás de este periodo (compás 13) que le da la sensación de reposo con una tercera de picardía en un acorde que dura todo ese compás (Gráfico 30).

Gráfico 30. Sección A de Boceto a la antigua

The image displays a musical score for Section A of 'Boceto a la antigua' in 3/4 time, featuring guitar-specific notation such as fret numbers (0, 1, 2, 3, 4) and fingerings (i, m, a). The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-4) is labeled 'Subsección a' and contains 'Inciso 1' (measures 1-2) and 'Inciso 2' (measures 3-4). The second system (measures 5-8) is labeled 'Antecedente de la subsección b' and contains 'Inciso 3' (measures 5-6) and 'Inciso 4' (measures 7-8). The third system (measures 9-13) is labeled 'Consecuente de la subsección b' and contains 'Inciso 5' (measures 9-10) and 'Inciso 6' (measures 11-13). The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure.

La sección B se encuentra dividida únicamente por la naturaleza del periodo, esto es, su antecedente y consecuente. Sólo tiene una pequeña irregularidad que consta de la prolongación del último compás –un compás más- dejando el Inciso 4 de tres compases. Este último compás podría no ser necesario para finalizar este periodo pero sí suaviza y confirma la cadencia (Gráfico 31).

Gráfico 31. Sección B de Boceto a la antigua

The image displays a musical score for 'Sección B de Boceto a la antigua' in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 14, is annotated with 'Antecedente de la sección B' at the top. It contains 'Inciso 1' (measures 14-17) and 'Inciso 2' (measures 18-21). The second system, starting at measure 18, contains 'Inciso 3' (measures 18-21) and 'Inciso 4' (measures 22-24). A bracket labeled 'Prolongación de un compás' spans measures 22-24. The score concludes with 'Consecuente de la sección B' at the bottom. Fingerings and other performance markings are present throughout the piece.

En la sección C tenemos un doble periodo asimétrico que se encuentra escrito como 8+4 pero los cuatro últimos compases están entre barras de repetición lo que, al sonar, nos deja escuchar 8+8 que, en realidad son 8+4+4 (Gráfico 32). Es un periodo lleno de notas largas envolviendo a otras notas melódicas que se marcan sobre el pulso del compás haciendo armonías que corresponden a la tonalidad de Mi mayor.

Gráfico 32. Sección C de Boceto a la antigua

The image shows a musical score for a piece titled "Coral Lento". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Coral Lento". The score is divided into three systems of music, each with specific annotations:



- System 1 (Measures 23-30):** Labeled "Coral Lento". It is divided into "Inciso 1" (measures 23-26), "Antecedente de la subsección a" (measures 27-29), and "Inciso 2" (measure 30).
- System 2 (Measures 31-36):** Labeled "Consecuente de la subsección a". It is divided into "Inciso 3" (measures 31-34), "Subsección b" (measures 35-36), and "Inciso 4" (measures 31-36).
- System 3 (Measures 37-42):** Labeled "Subsección b". It is divided into "Inciso 1" (measures 37-40) and "Inciso 2" (measures 41-42).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 0, 1, 2, 3, 4) for the left hand. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Esta es una pieza hermosa muy útil para practicar el realce de la melodía sobre una armonía que puede aparecer desglosada o por bloques, como en la sección C, y el manejo de disonancias, incluyendo los bordados con cambio de cuerda cuya disonancia se sustenta en que ambas cuerdas estén sonando simultáneamente. Estos bordados se pueden ejecutar con ligados ascendentes y descendentes pero la intención del autor es lograr el sonido que produce el cambio de cuerda. Personalmente, fue un reto lograr esos bordados por haber ejecutado, siempre antes, los bordados con ligaduras.

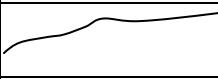
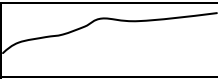
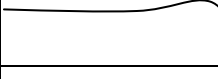
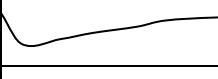
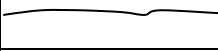
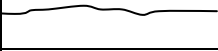








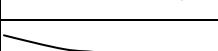
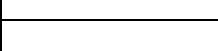

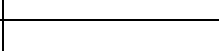
El siguiente esquema permite visualizar la estructura completa de la pieza y arroja algunos datos relevantes sobre el análisis armónico.

**Resumen esquemático del análisis formal:**

<b>Estructura</b>	A		B		C		A	B
	a	b	a	b	a	b	misma	misma
<b>Tonalidad</b>	Mi menor				Mi mayor		misma	
<b>Compases</b>	1-13		14-22		23-34		35-47	48-56
	1-4	5-13	14-17	18-22	23-30	31-34	"	"
<b>Textura</b>	Homofónica							
<b>Esquema rítmico</b>							mismo	
<b>Armonía</b>	I, V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , I <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , I, V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , I <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub>	I <sup>6</sup> , I, IV, V/III, V <sup>6</sup> /III, III, I, IV <sup>6</sup> , IV, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I, IV, H	III, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , III, V <sup>6</sup> <sub>5</sub>	II <sup>6</sup> <sub>5</sub> , II <sup>7</sup> , V, V <sub>2</sub> , I, II <sub>2</sub> , I	I, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /VI, VI <sup>7</sup> , VII, V <sup>(9)</sup> , I, II <sup>6</sup> , II <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>6</sup> /IV, V	IV, I, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , II <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> <sub>(9)</sub> /VI, V <sup>7</sup> <sub>9-</sub> , I	misma	misma
	Em, B <sup>7</sup> / <sub>F#</sub> , Em/G, B <sup>7</sup> / <sub>D#</sub> , B <sup>7</sup> / <sub>F#</sub> , Em, B <sup>7</sup> / <sub>F#</sub> , Em/G, B <sup>7</sup> / <sub>D#</sub> , B <sup>7</sup> / <sub>F#</sub>	Em/G, Em, Am, D, D <sup>F#</sup> , G, Em, Am/C, Am, B <sup>7</sup> / <sub>D#</sub> , Em, Am, E	G, B <sup>7</sup> / <sub>D#</sub> , G, B <sup>7</sup> / <sub>D#</sub>	F <sup>#</sup> m <sup>7b5</sup> / <sub>A</sub> , F <sup>#</sup> m <sup>7b5</sup> , B, B <sup>7</sup> / <sub>A</sub> , Em, F <sup>#</sup> m <sup>7b5</sup> / <sub>E</sub> , Em	E, G <sup>#7</sup> / <sub>B#</sub> , C <sup>#</sup> m <sup>7</sup> , D <sup>#</sup> dim, B <sup>add9</sup> , E, F <sup>#</sup> m <sup>7</sup> / <sub>A</sub> , F <sup>#7</sup> / <sub>A#</sub> , B	A, E, A/C <sup>#</sup> , B <sup>7</sup> / <sub>F#</sub> , F <sup>#</sup> m/A, G <sup>add9</sup> / <sub>B#</sub> , B <sup>7(b9)</sup> , E	misma	Misma

Con una línea describiré el movimiento melódico (Gráfico 33).

Gráfico 33. Gráfica de Movimiento Melódico

		Subsecciones			
		Antecedente		Consecuente	
Sección A	a				
	b				
Sección B	a				
	b				
Sección C	a				
	b				



## V.- Análisis musical de Sueño eterno

Es una Elegía en memoria de Jessica, nieta del maestro René Viruega. El autor nos presenta un tema en forma de canción de cuna pasando por un estado de angustia e impotencia, y en la coda final refleja una resignación.

Es una partitura de tres páginas con la forma A-B-CODA en donde la sección B es separada de las otras partes por unas barras de repetición que indican que la sección A se debe repetir al igual que la sección B, pero no así con la Coda. Así que al sonar escucharemos una forma A-A-B-B-CODA, lo que no modifica la primera interpretación de la forma.

En la sección A, que abarca del compás 1 al 25, podemos definir tres subdivisiones: la subdivisión a que se ubica del compás 1 al 8; la subdivisión b del 9 al 16 y; la c del 17 al 25. La primera en Re mayor y las siguientes dos en La mayor.

En la subsección a de la sección A podemos observar la estructura de un “periodo” regular de ocho compases –sin olvidar que el verdadero periodo abarca toda la sección A- en el que en su antecedente predomina la presencia de la tónica y en su consecuente la dominante que, en el 2° compás del 4° Inciso, sucumbe ante la gravedad de la cadencia hacia la tónica (Gráfico 34).

Gráfico 34. Subsección a de la sección A de Sueño eterno

The image shows a musical score for 'Sueño eterno' with rhythmic analysis. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It is divided into four measures labeled 'Inciso 1' through 'Inciso 4'. The first measure is the 'Antecedente' and the second is the 'Consecuente'. The first measure contains a 'Célula rítmica' with notes marked 'a m i' and 'p'. The second measure contains notes marked 'p' and 'dolce'. The third and fourth measures continue the rhythmic pattern. Brackets and callouts connect the labels to the corresponding parts of the score.

La subsección b abarca otro “periodo” regular de 4+4 compases que inicia en un antecedente cadencioso compuesto por el II, V<sub>7</sub>, I cuyo segundo Inciso reposa en el I y en el antecedente tenemos un movimiento modulante hacia el sexto grado con el mismo tipo de cadencia que en el antecedente pero en una modalidad menor, cada acorde, en el consecuente, con los mismos intervalos de tiempo que en el antecedente (Gráfico 35).

Gráfico 35. Subsección b de la sección A de Sueño eterno

The image displays a musical score for sub-section b of 'Sueño eterno'. It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 9 and features a C7 chord. The second staff begins at measure 13 and features C4 and C2 chords. The score is annotated with several labels: 'Antecedente' (Antecedent) spans measures 9-12; 'Consecuente' (Consequent) spans measures 13-16; 'Inciso 1' (Inciso 1) is at measure 9; 'Inciso 2' (Inciso 2) is at measure 12; 'Inciso 3' (Inciso 3) is at measure 13; and 'Inciso 4' (Inciso 4) is at measure 16. The word 'espressivo' is written below the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols.

El consecuente resulta ser como una variación del antecedente sobre el relativo menor.

La subsección c tiene la estructura de otro periodo regular de 4+4 compases cuya cadencia se abre para dar inicio a la repetición, en el caso de la primera casilla, o continuar a la sección B, caso de la segunda casilla. Los compases de las casillas nos llevan hacia determinadas regiones armónicas pero, previo a eso, el movimiento cadencioso de las semifrases reposa en el acorde de La mayor (Gráfico 36).

Gráfico 36. Subsección c de la sección A de sueño eterno

Antecedente

Inciso 1

Inciso 2

17

Reposo en La mayor

21

Inciso 3

Inciso 4

Preparación hacia Re mayor

Consecuente

25

Preparación hacia La menor

De este modo tenemos tres subsecciones (a, b, c) con estructura de periodo regular que al sumarse obtenemos una sección A de 8+8+8 compases en un gran periodo irregular que no es doble (8+8) pero tampoco se considera triple. Es más bien un periodo alargado que se pudo seccionar en tres partes perfectas de ocho compases cada una y que se podría considerar un doble periodo simétrico al tomar en cuenta la repetición indicada por las barras de repetición, a menos de que, por la variante de las casillas, se tenga que considerar semisimétrico.

La sección B también se puede vislumbrar a dos partes (a, b) de ocho compases cada una. Esta sección abarca los compases del 26 al 33 para la subsección a y del 34 al 41 para la subsección b.

En realidad, la división de esta sección no obedece a algún orden melódico u armónico sino a una cuadratura perfecta de 8+8 compases en toda la sección. Pero, separadas estas partes es muy fácil observar una conducta relevante de los movimientos melódicos y armónicos de esta sección.

Sin modificación alguna en el tempo, los compases parecen alargarse como si la pieza cambiara su compás de  $\frac{2}{4}$  por uno de  $\frac{4}{4}$  por tres razones evidentes:

- Hay un bajo alargado que cambia cada dos compases
- El arpeggio es reemplazado por un motivo melódico que dura dos compases
- La melodía del trémolo está quieta en los primeros tres compases y se mueve en el cuarto, se vuelve a que dar quieta en los siguientes tres compases y se vuelve a mover en el octavo

Estos tres factores hacen que la armonía cambie cada dos compases con un pequeño retardo en el 2° y 4° Incisos (Gráfico 37).

Gráfico 37. Subsección a de la sección B de Sueño eterno

The image displays a musical score for the piece 'Sueño eterno', specifically the sub-section 'a' of section B, covering measures 26 to 41. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score is divided into four measures, each labeled as an 'Inciso' (Inciso 1, Inciso 2, Inciso 3, and Inciso 4). Annotations include 'Motivo melódico' pointing to a specific melodic line in the first measure, and 'Retardo' (Retard) pointing to specific notes in measures 2, 4, and 8. The score is presented in a simplified manner, focusing on the melodic and harmonic structure.

En los incisos 1 y 3 de la subsección b tenemos la insistencia del motivo melódico previo pero la segunda parte de dicho motivo se modifica invirtiendo las alturas de sus notas y se alarga a los siguientes dos compases permitiendo la participación de la primera parte del motivo sólo hasta el tercer Inciso y nunca más (Gráfico 38).

Gráfico 38. Subsección b de la sección B de Sueño eterno

The image displays a musical score for the sub-section B of 'Sueño eterno'. The score is written on a single staff in treble clef, starting at measure 34. It is divided into two systems of four measures each. The first system (measures 34-37) is marked with a common time signature (C) and a 7-measure rest at the beginning. The second system (measures 38-41) is marked with a common time signature (C) and a 4-measure rest at the beginning. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with fingerings (1-4) indicated below the notes. Annotations in boxes point to specific features: 'Inciso 1' (measures 34-35), 'Inciso 2' (measures 36-37), 'Inciso 3' (measures 38-39), and 'Inciso 4' (measures 40-41). A bracket labeled '1er Inciso alargado' spans measures 34-37, and another labeled '2º Inciso alargado' spans measures 38-41. Specific melodic motifs are highlighted with ovals and labeled: 'Submotivo melódico' (measures 34-35), 'Inversión del segundo submotivo' (measures 36-37), and 'Repetición del segundo submotivo' (measures 38-39). Dynamics and performance instructions include 'poco melancólico expresivo' and 'poco rall'.

Estos alargamientos desde la subsección anterior parecieran dar cuenta de enormes incisos de cuatro compases que, como resultado, nos dejan un antecedente de ocho compases y un consecuente de igual cantidad. En esta sección, por las repeticiones de la segunda parte del, ya mencionado, motivo melódico de dos compases, no es tan evidente el fenómeno de Incisos alargados pero tomando en cuenta dicho fenómeno, al oído, se puede sentir claramente un periodo regular que abarca la sección B en ocho compases de 4/4. Sin embargo, esta sensación es momentánea pero justifica la regularidad del periodo.

La Coda contiene una cadencia casi frigia, con canto en el bajo, que abarca del compás 42 al 45 que desciende, en el bajo, desde un La hasta un Fa, pasando por un Sol, pero que no llega a un Mi, sino que repite el Fa dándole el carácter de disminuido 7 al último acorde que resuelve hacia un final que se alarga abarcando los últimos cuatro compases siguientes en el desglose de la Tónica que se extiende en el penúltimo compas a su novena pero que resuelve esa tensión en el mismo compás, como si fuera un retardo, confirmando el final con la fundamental de este acorde doblada a una octava, desde el La más grave que una guitarra puede emitir, bajo un calderón (Gráfico 39).

En esta sección se retoma la sensación de 2/4 que tenía la pieza desde su inicio y, aunque los últimos cuatro compases se sienten alargados, se entiende que es el final. Esta sección está, nuevamente, compuesta dentro de ocho compases, lo que le da un aspecto regular de 4+4 compases con la anterior descripción.

Gráfico 39. Coda de Sueño eterno

Este tema, en verdad, parece canción de cuna, en el inicio, debido a su línea melódica y los arpeggios, en tonalidad mayor, que van dejando una sensación de tranquilidad y confort que se transforma en nostalgia a través de intervalos provenientes de una tonalidad menor, y en la coda final se siente la calma pero con resignación, debido a su cadencia en modo menor por lo que considero que el autor logra expresar su sentir por su nieta fallecida. Por otra parte, el mayor reto de esta pieza es el dominio del trémolo, que es característico de esta pieza. Esta técnica (trémolo) hay que practicarla todos los días porque requiere de una excelente condición y sincronía de los dedos. Yo pienso en el sonido de una mandolina para separarla del arpeggio y mantenerla homogénea.

El siguiente esquema permite visualizar la estructura completa de la pieza y arroja algunos datos relevantes sobre el análisis armónico.

**Resumen esquemático del análisis formal:**



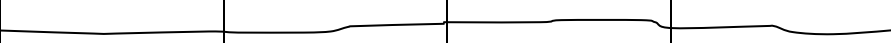
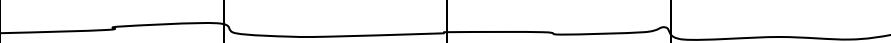

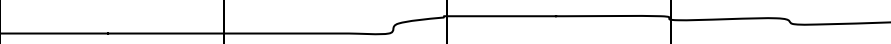

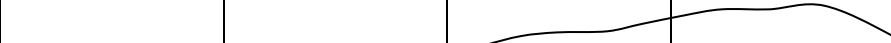
Estructura	A			B		CODA	
	a	b	c	a	b	Cadencia	final
<b>Tonalidad</b>	Re mayor	Fa# menor	La mayor	La menor			
<b>Compases</b>	1-25			26-41		42-49	
	1-8	9-16	17-24/25	26-33	34-41	42-45	46-49
<b>Textura</b>	Homofónica						
<b>Esquema rítmico</b>							
<b>Armonía</b>	I, VII <sup>o</sup> <sub>2</sub> /III, I, V <sup>6</sup> , V <sub>7</sub> , I=IV	II, V <sub>7</sub> , I, VII=II/VI, V <sub>7</sub> , I	VII <sup>o</sup> <sub>7</sub> /IV, VII <sup>o</sup> <sub>2</sub> /VI, I, V <sup>(6)</sup> , V, I, <sup>en primera casilla</sup> V <sub>7</sub> y V <sub>7</sub> /IV y; <sup>en segunda casilla</sup> V <sup>7</sup> <sub>2</sub>	I, V <sup>7</sup> <sub>(11)</sub> , I <sup>(9)</sup> , I	I, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /VR, V <sub>7</sub> R, R, IVR=VI, V, VII <sup>6</sup> <sub>4</sub> , III <sup>5+</sup> , VII <sup>6</sup>	I, III <sup>6</sup> <sub>4</sub> <sup>(6)</sup> , IV <sup>6</sup> <sub>5</sub> , VII <sub>2</sub>	I, I <sup>(9)</sup> , I
	D, E <sup>#o</sup> / <sub>D</sub> , D, A <sub>C#</sub> , A <sup>7</sup> , D	Bm, E <sup>7</sup> , A, G <sup>#dim</sup> , C <sup>#7</sup> , F <sup>#m</sup>	D <sup>#o</sup> , E <sup>#o</sup> / <sub>D</sub> , A, E <sup>6</sup> , E, A, <sup>en primera casilla</sup> E <sup>7</sup> y A <sup>7</sup> y; <sup>en</sup> <sup>segunda casilla</sup> E <sup>7(11)</sup> / <sub>A</sub>	Am, E <sup>7(11)</sup> , Am <sup>add</sup> <sup>9</sup> , Am	Am, D <sup>7</sup> / <sub>F#</sub> , G <sup>7</sup> , C, F, E, G <sup>#dim</sup> / <sub>D</sub> , C <sup>+5</sup> , G <sup>#dim</sup> / <sub>B</sub>	Am, C <sup>6</sup> / <sub>G</sub> , Dm <sup>7</sup> / <sub>F</sub> , G <sup>#o</sup> <sup>7</sup> / <sub>F</sub>	Am, Am <sup>add</sup> <sup>9</sup> , Am

Gráfico 40. Gráfica de Movimiento Melódico

		Subsecciones			
		Antecedente		Consecuente	
Sección A	a				
	b				
	c				
Sección B	a				
	b				
Coda					

## VI.- Análisis musical de Sambalina

Basada en los ritmos de samba y choro. Obra dedicada a Malinali Viruega Olea, hija del maestro René Viruega; en ella, el autor evoca a los grandes compositores de Brasil dándole ese toque de alegría y fiesta.

Es una partitura de dos páginas completas cuyas barras de repetición encierran a cada una de sus partes o secciones. Esta es una pieza musical a cinco partes, y una Coda, de las cuales las últimas dos son repetición de las dos primeras, de tal suerte que la forma de ésta queda como A+B+C+A+B+CODA. La primera sección (sección A) inicia en el primer compás y finaliza en el compás 18, contando las casillas cuyo contenido es introductorio al retorno o a la siguiente sección. Sin contar las casillas tenemos un periodo doble asimétrico de 16 compases con la estructura de 8+8.

Se puede apreciar rápidamente que los primeros ocho compases tienen una gran similitud con los siguientes pues los cambios de armonía suceden exactamente en los mismos lugares del fraseo y en los mismos grados. Esto es porque los últimos ocho compases son una variación de los primeros.

El motivo melódico dura un compás y es de carácter anacrúsico seguido por una respuesta armónica que completa el siguiente compás y se detiene en el primer dieciseisavo del tercero. Con el dato de que el primer compás inicia con un silencio de dieciseisavo he considerado contar los compases desfasados un dieciseisavo de la barra de compás para mayor precisión en la división del periodo (Gráfico 41).

Así, esta sección tiene un motivo de un compás; sus incisos de dos compases; semiperiodos (antecedente y consecuente) de dos incisos y; un periodo de 4+4 Incisos.

Ya en la sección B hay otros acontecimientos. Esta sección comprende del compás 19 al 29 con anacrusa desde el 18. Su motivo melódico es diferente al de la sección anterior, aunque están emparentados, pero también es anacrúsico y el periodo se puede descomponer de la misma manera –desfasando los fragmentos de las barras de compás. Así tenemos un motivo que dura dos compases pero los incisos no duran dos compases sino dos y medio compases ya que esos dos espacios, proporcionales a compases, que abarcan las intervenciones del motivo están separadas por un eco a la anacrusa que dura medio compás, sin falla (Gráfico 42).

Este es un periodo irregular de diez compases. Esta irregularidad es debida a ese medio compás que ocupa ese pequeño fragmento parecido a un eco gordo de la anacrusa del motivo –eco por su similitud métrica y gordo por estar en el bajo-, lo que hace que el antecedente se comprenda en cinco compases y, de igual manera el consecuente. Esa diminuto puente –que he mencionado como eco- podría no estar y, de ser así, el periodo sería un, perfecto, regular de ocho compases con estructura de 4+4 compases, por los que, sin duda, la estructura esta sección es de 5+5 compases. Este periodo, como el anterior, está armonizado en la tonalidad de Mi menor. La sección A contiene la intervención sólo de la Tónica y la dominante mientras que en la sección B intervienen otras armonías provenientes de la misma tonalidad como se puede observar en el **Resumen esquemático del análisis formal**.



Gráfico 41. Sección A de Sambalina

The image displays a musical score for Section A of Sambalina, consisting of four staves of music. The score is annotated with various labels and brackets to identify specific musical elements:

- Motivo melódico:** Points to the first melodic phrase on the first staff.
- Antecedente:** Points to the first phrase on the first staff.
- Consecuente:** Points to the second phrase on the first staff.
- Inciso 1:** Points to the first phrase on the first staff.
- Inciso 2:** Points to the second phrase on the first staff.
- Inciso 3:** Points to the first phrase on the second staff.
- Inciso 4:** Points to the second phrase on the second staff.
- Inciso 5:** Points to the first phrase on the third staff.
- 2° Antecedente:** Points to the first phrase on the third staff.
- Inciso 6:** Points to the second phrase on the third staff.
- Inciso 7:** Points to the first phrase on the fourth staff.
- 2° Consecuente:** Points to the second phrase on the fourth staff.
- Inciso 8:** Points to the third phrase on the fourth staff.
- Anacrusa hacia el retorno:** Points to the first phrase on the fourth staff.
- Anacrusa hacia la sección B:** Points to the second phrase on the fourth staff.

The score includes measure numbers 1, 5, 9, and 13. It features a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chords. There are also some circled notes in the final two phrases of the fourth staff.

Gráfico 42. Sección B de Sambalina

The image shows two staves of musical notation for Section B of Sambalina. The first staff starts at measure 18 and the second at measure 23. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Brackets and callout boxes identify structural elements: 'Motivo melódico' (Melodic motif) is indicated by a bracket from measure 18 to 21; 'Inciso 1' (Inciso 1) is a bracket from measure 21 to 22; 'Antecedente' (Antecedente) is a bracket from measure 22 to 25; 'Puente' (Puente) is a bracket from measure 25 to 28; 'Inciso 2' (Inciso 2) is a bracket from measure 28 to 29; and another 'Puente' (Puente) is a bracket from measure 29 to 32. The second staff has similar annotations: 'Inciso 3' (Inciso 3) from measure 23 to 26; 'Puente' (Puente) from measure 26 to 29; 'Consecuente' (Consecuente) from measure 29 to 32; 'Inciso 4' (Inciso 4) from measure 32 to 35; and 'Puente' (Puente) from measure 35 to 38. A first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.' are shown above the final measures of the second staff, with an 'arm.' instruction below the second ending.

La sección C, armonizada en la tonalidad de Sol mayor, abarca los compases del 30 al 45 y tiene la forma de un doble periodo semisimétrico 4A+4B+4A+4C con sus Incisos de dos compases cada uno y sus semifrases de cuatro compases (Gráfico 43). Es una sección diferente a las otras pues la sensación de los primeros cuatro compases es tética y totalmente cuadrada (sin contratiempos, ni sincopas) y se ataca a cuatro semicorcheas por pulso en las semifrases nonas. En cambio, las semifrases pares retoman el carácter de la samba que había en las otras partes. Debido a la simetría del periodo he denominado un antecedente para dos consecuentes (A y B, respectivamente).

Gráfico 43. Sección C de Sambalina

The image displays a musical score for Section C of Sambalina, consisting of four staves of music. The score is annotated with several callouts and brackets:

- Staff 1 (Measures 30-33):** Labeled with "Inciso 1" (measures 30-31), "Antecedente" (measures 31-33), and "Inciso 2" (measure 33). A bracket labeled "Consecuente A" spans measures 30-33.
- Staff 2 (Measures 34-37):** Labeled with "Inciso 3" (measures 34-35), "Antecedente" (measures 35-37), and "Inciso 4" (measures 37-38). A bracket labeled "Consecuente A" spans measures 34-37.
- Staff 3 (Measures 38-41):** Labeled with "Inciso 5" (measures 38-39), "Antecedente" (measures 39-41), and "Inciso 6" (measures 41-42). A bracket labeled "Consecuente B" spans measures 38-41.
- Staff 4 (Measures 42-45):** Labeled with "Inciso 7" (measures 42-43), "Consecuente B" (measures 43-45), and "Inciso 8" (measures 45-46). A bracket labeled "Consecuente B" spans measures 42-45.

The score includes various musical notations such as treble clef, key signature (one sharp), time signature (2/4), and fingerings. The final measure (46) is marked "arm" and features a triad of notes.

Lo que sigue son las repeticiones de las secciones anteriores para terminar con una pequeña coda que inicia en la segunda casilla de la sección B. estos compases finales contienen las notas Mi en el bajo, un Si en la frecuencia media y, nuevamente, Mi como nota más alta. Así, parece haber una especie de pedal corto y octavado sobre una nota Re, octavada también, que va descendiendo cromáticamente hasta una nota Do y el remate final se plasma con la triada de Mi menor (Gráfico 44).

Gráfico 44. Coda de Sambalina

The image shows a musical score for the Coda of Sambalina, starting at measure 73. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The melodic line begins with a first ending bracket labeled '1.' and contains several eighth and sixteenth notes. The bass line includes various chords and single notes, with some notes marked with fingerings (0, 1, 2, 3, 5) and a 'p' (piano) dynamic marking. A 'pedal' point is indicated by a bracket under the bass line, and a 'pedal' box with the text 'Notas pedal' points to this section. Another box with the text 'Notas en movimiento' points to the melodic line. The score ends with a double bar line and a final chord marked 'arm' (armonico).

El nombre de esta pieza proyecta algún parentesco con la música brasileña, específicamente con la *samba*, y, efectivamente, se debe su nombre al ataque rítmico de la guitarra, durante el acompañamiento, que es característico de la *samba* y familiar al *bosa nova*. Para dar a esta pieza el carácter que pretende el autor, es recomendable escuchar o, mejor aún, tocar algunas piezas de *samba* originales de Brasil para hacer propia la sensación de este estilo.

El siguiente esquema permite visualizar la estructura completa de la pieza y arroja algunos datos relevantes sobre el análisis armónico.

Resumen esquemático del análisis formal:


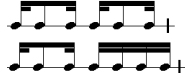


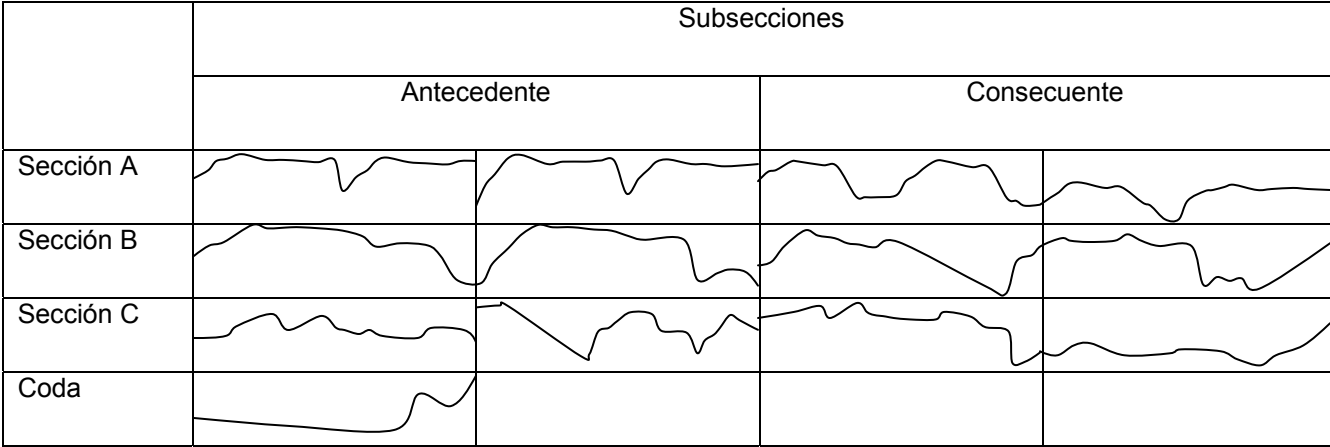
<b>Estructura</b>	A	B	C	A	B	CODA
<b>Tonalidad</b>	Mi menor		Sol mayor	Mi menor		
<b>Compases</b>	1-18	19-29	30-45	46-63	64-73	74 y 75
<b>Textura</b>	Homofónica					
<b>Esquema rítmico</b>				mismo	mismo	
<b>Armonía</b>	<p><math>V^6_5, V_7, V^6_5, I, I^6, I, V_7,</math>  <math>V_2, V_7, I, I^6, I, V^6_5, V, I,</math>  <math>V_7, V_2, I, I^6, I</math> en primera casilla y: <math>I, V/IV</math> en segunda casilla</p>	<p><math>V_7/IV, IV, V^6R,</math>  <math>V^4_3R, V^6_5R, I, I^6, II^6,</math>  <math>IV_2, II_7, VII^{\circ}_2, V_7,</math> en primera casilla <math>I, V/IV</math> y en segunda casilla <math>I</math></p>	<p><math>I^{(6)}, VII^{\circ}_2/V, II_7, V^6_{(9)}, I,</math>  <math>VII^4_3/IIIH, VII^6, V^6_5^{5+}/II, VII_7,</math>  <math>VII^{\circ}_7/VI, I, I^{(6)}, VII^{\circ}_2/IV, II_7, V^6_{(9)},</math>  <math>I, V_2, VII^{\circ}_7/VI, I^{(6)}_{(6)}, H^6, II_7, V_7, I,</math>  <math>I^{(6)}_{(9)}</math></p>	misma	misma y segunda casilla en CODA	<p><math>I_7,</math>  <math>VII_7/VR,</math>  <math>IV_7R, I</math></p>
	<p><math>B^7_{/D\#}, B^7, B^7_{/D\#}, Em,</math>  <math>Em_{/G}, Em, B^7, B^7_{/A}, B_7,</math>  <math>Em, Em_{/G}, Em, B^7_{/D\#},</math>  <math>B, Em, B^7, B^7_{/A}, Em,</math>  <math>Em_{/G}, Em</math> en primera casilla y: <math>Em,</math> en segunda casilla</p>	<p><math>E^7, Am, D_{/F\#}, D^7_{/A},</math>  <math>D^7_{/F\#}, Em, Em_{/G},</math>  <math>F^{\#}dim_{/A}, Am^7_{/G},</math>  <math>F^{\#}m^{7b5}, D^{\#o7}_{/C}, B^7,</math> en primera casilla <math>Em, E^7</math> y en segunda casilla <math>Em</math></p>	<p><math>G^6, C^{\#o7}_{/Bb}, Am^7, D^{add9}_{/F\#}, G,</math>  <math>Em^{7b5}_{/Bb}, F^{\#}dim_{/A}, E^{7+5}_{/G\#},</math>  <math>F^{\#}m^{7b5}, D^{\#o7}, G, G^6, C^{\#o7}_{/Bb},</math>  <math>Am^7, D^{add9}_{/F\#}, G, D^7_{/C}, D^{\#o7},</math>  <math>G^6_{/B}, Gm_{/Bb}, Am^7, D^7, G, G^{add9}_{/B}</math></p>	“	“	<p><math>Em^7,</math>  <math>C^{\#}m^{7b5},</math>  <math>C^{maj7},</math>  <math>Em</math></p>

Gráfico 45. Gráfica de Movimiento Melódico



## VII.- Análisis musical de Paisajes mexicanos

(Danza). Es la primera pieza de la suite escrita en 1978 con la idea de recopilar varios ritmos de la República mexicana y con la finalidad de mostrar la belleza de su folclor. Dedicada al maestro Guillermo Flores Méndez. El compositor refleja una introducción caótica haciendo partícipe a la ciudad de México. El tema principal de la pieza es la canción popular “El Durazno” la cual se fusiona con rasgueos de sones jaliscienses, después, la obra toma un carácter melancólico haciendo una mención al Estado de Michoacán.

Esta pieza musical tiene una gran forma bastante sencilla, ésta es Introducción+A+B+A+Coda pero se complica en sus subdivisiones pues, tan sólo, la sección A cuenta con cinco partes (a+b+c+d+e) u la sección B con tres (a+b+c).

La Introducción se ubica dentro de los primeros cuatro compases pero está entre barras de repetición. Ésta muestra un patrón rítmico que se repetirá en toda la partitura. Dicho patrón se desarrolla sobre la tónica y nos da un índice de las disonancias que caracterizarán a esta pieza (Gráfico 46).

Gráfico 46. Introducción de Paisajes mexicanos

The image shows a musical score for the introduction of 'Paisajes mexicanos'. It is written in 6/8 time and marked 'Allegro'. The score consists of a single melodic line with a bass line. The melodic line starts with a quarter note on G4, followed by eighth notes on A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note on G2, followed by eighth notes on F2 and E2. There are fingerings indicated: 0 for the first measure, 2 for the second, 4 for the third, 2 for the fourth, and 0 for the fifth. Annotations include 'Inciso 1' pointing to the first two measures, 'Disonancias' pointing to a dissonance in the third measure, and 'Inciso 2' pointing to the last two measures. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

En la subsección a hay un periodo doble asimétrico de 8+8 compases en donde podemos identificar una diferencia pequeña en los últimos compases de las semifrases que son, salvo por la diferencia mencionada, idénticas, fuera de eso el periodo se puede dividir en 4A+4A+4B+4B. No se considera simétrico al periodo porque los primeros ocho compases no son idénticos a los segundos y tampoco semisimétrico porque las semifrases simétricas se encuentran dentro de los ocho compases del mismo grupo. Pareciera un periodo regular alargado por la repetición del antecedente y después del consecuente (Gráfico 47). El patrón rítmico es el mismo que el de la introducción.

Gráfico 47. Subsección a de la sección A de Paisajes mexicanos

The image displays a musical score for Subsección a, consisting of two systems of music. The first system starts at measure 5 and ends at measure 12. It is annotated with 'Antecedente doblado' at the top, and callouts for 'Inciso 1', '4A', 'Inciso 2', 'Inciso 3', '4A', and 'Inciso 4'. The second system starts at measure 13 and ends at measure 19. It is annotated with 'Consecuente doblado' at the bottom, and callouts for 'Inciso 5', '4B', 'Inciso 6', 'Inciso 7', '4B', and 'Inciso 8'. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

La subsección b es sólo un puente de cinco compases que liga a la subsección a con la subsección c. de hecho el último compás nos anuncia lo que viene con las notas más altas. Así mismo, este último compás pareciera una variación del compás anterior que se dirige al mismo lugar pero con el bajo (Gráfico 48), el cual llega a su destino hasta la siguiente sección.

Gráfico 48. Subsección b de la sección a de Paisajes mexicanos

The image shows a single system of musical notation for Subsección b, spanning measures 20 to 24. It features a treble staff with notes and a bass staff with fingerings. The score is annotated with 'Inciso 1' (measures 20-22), 'Inciso 2' (measures 23-24), and 'Variación del compás 23' (measure 23). Measure numbers 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated at the beginning of their respective measures.



Esta subsección b podría formar parte de la subsección c por su carácter introductorio y porque sus figuras rítmicas permanecen en las semifrases siguientes, pero este mismo puente es usado entre las secciones A y B.

La subsección c tiene la forma de un periodo irregular de doce compases con la estructura de 4+4+4 compases por lo que existe un antecedente y dos consecuentes de los cuales el segundo retoma el carácter del puente previo, sin ser claramente un puente.

Gráfico 49. Subsección c de la sección A de Paisajes mexicanos

The image displays a musical score for a guitar piece. It is divided into three sections, each with a label in a box above it:

- Antecedente:** Measures 26 to 29. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes. Fingering numbers (1-4) are placed above the notes. A circled '3' is below the first measure. The bass line has a '0' below the first measure and '1' below the others.
- Consecuente 1:** Measures 30 to 33. It continues the melody with similar rhythmic patterns. Fingering numbers are placed above and below notes. Circled numbers 2, 3, 4, and 5 are placed below the notes in measures 31 and 32. The bass line has '1' below measures 30 and 31, and '3' and '1' below measures 32 and 33.
- Consecuente 2:** Measures 34 to 37. It starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody features a triplet of eighth notes in measure 34. Fingering numbers are placed above notes. A circled '2' is below the final measure. The bass line has '1' below measure 34, a '0' below measure 35, and '0' below measures 36 and 37.

La subsección d es totalmente diferente a las otras por encontrarse llena de rasgueos, que son uno de los recursos más expresivos y exclusivos de este tipo de instrumentos. Es un periodo regular de ocho compases en el cual hay disonancias que concuerdan con el carácter de esta pieza (Gráfico 50).

En la subsección e vuelve a aparecer ese puente (subsección b) anteriormente mencionado pero esta vez es de sólo cuatro compases siendo conclusivo el cuarto compás, a diferencia de la versión anterior (Gráfico 51).

Después de la subsección e, de la sección A, inicia la sección B, con un canto más largo pero igualmente folklórico. Ésta se encuentra subdividida en tres subsecciones (a+b+c) definidas por barras e indicaciones de repetición.

Gráfico 50. Subsección d de la sección A de paisajes mexicanos

Antecedente

Notas disonantes

38

Consecuente 1

42

Detailed description: This musical score is for a guitar piece in 8/4 time. It is divided into two parts: 'Antecedente' (measures 38-41) and 'Consecuente 1' (measures 42-45). The key signature has two sharps (F# and C#). The 'Antecedente' part features a sequence of chords with notes circled in red, which are labeled as 'Notas disonantes' (dissonant notes). The 'Consecuente 1' part continues with similar chordal textures. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes, and 'a' and 'm' indicate natural harmonics.

Gráfico 51. Subsección e de la sección A de Paisajes mexicanos

46

Compás variante

Detailed description: This musical score is for a guitar piece in 5/8 time. It starts at measure 46. The notation includes various rhythmic values and fingerings. A specific measure is highlighted with a bracket and labeled 'Compás variante' (variant measure). The key signature has two sharps (F# and C#).

La subsección a de la sección B es un periodo regular de ocho compases bien equilibrado. Sus casillas varían, como en piezas anteriores, para repetir o encaminarse a la subsección siguiente (Gráfico 52).

Gráfico 52. Subsección a de la sección B de Paisajes mexicanos

Antecedente

Consecuente

54

Detailed description: This musical score is for a guitar piece in 8/4 time. It is divided into two parts: 'Antecedente' (measures 50-53) and 'Consecuente' (measures 54-57). The key signature has two sharps (F# and C#). The 'Antecedente' part features a sequence of chords with notes circled in red. The 'Consecuente' part continues with similar chordal textures. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes, and 'a' and 'm' indicate natural harmonics.

La subsección b, de la sección B, es un pequeño trozo musical de cuatro compases que se repite y cuyas casillas se comportan de la misma manera que en la subsección anterior. Por la repetición de este fragmento se puede considerar un periodo regular de forma 4A+4A (Gráfico 53).

Gráfico 53. Subsección b de la sección B de Paisajes mexicanos

Antecedente y consecuente simétricos

La subsección c es un periodo irregular de dieciocho compases con la forma 4+4+5+5 compases de los cuales los últimos diez parecieran una respuesta semireflejada de los primeros ocho en forma inversa sin que los últimos cinco tengan similitud con los primeros 4. Viéndolo de esta manera, el primer grupo de cinco compases podría estar formado, como la semifrase anterior, de 1+1 incisos, de dos compases cada uno, más un compás entre los incisos. También, los últimos cinco compases pueden entenderse como cuatro compases continuos, bien concluidos, más un compás introductorio al retorno de la sección A. De este modo, se podría entender este periodo con la forma 4+4+4+4+1 compas entre Índices y el último compás puede quedar totalmente a parte, como mero anunciante de la llegada de la sección A. Sin embargo, también podría interpretarse de otra manera este periodo. El inciso de los compases 68 y 69 que contiene veloces notas a manera de arpeggio, al ser escuchado, proyecta la caída o derroche de algo que fluye a buena velocidad, como el agua de una cascada. Continúa un Inciso que está muy emparentado con los del inicio de esta subsección. Le sigue un Inciso, en los compases 72 y 73, con las mismas características, aunque no idéntico, al de los compases 68 y 69. Después, viene un compás que no afectaría al fragmento si desapareciera. Y, nuevamente, un inciso emparentado con los primeros. Finalmente, un este segmento con cuatro compases que parecen responder, con una sensación alargada, a los incisos de los compases 68-69 y 72-73, como el agua que gotea dentro de una cueva. Esta sensación alargada del último segmento, durante cuatro compases, hace perfecto equilibrio con aquellos incisos que derrochaban esa sensación emparentada.

Lo anterior nos permite visualizar la posibilidad de un periodo original de 4+4 compases cuyas semifrases han sido separadas por un Inciso puente que nos ayuda a descansar de una figura rítmica repetitiva y que se hace eco al separar, también, los Incisos de la segunda semifrase en donde, este Inciso puente, es detenido por un compás, entre Incisos, que rompe abruptamente esa cascada de notas, a lo que le sigue el último Inciso de este periodo original siendo prolongado por un segmento más, emparentado, en carácter, con los incisos puente como un eco adormecido (alargado) en dos incisos semejantes que parecieran uno (Gráfico 54). El último compás de este fragmento de partitura, como cosa aparte, tendría la misma interpretación ya descrita.

Gráfico 54. Subsección c de la sección B de Paisajes mexicanos

The image displays a musical score for the piece "Paisajes mexicanos". It is divided into four systems of staves, each with specific annotations:

- System 1 (Measures 64-67):** Labeled with "Inciso 1" (measures 64-65), "Antecedente" (measures 66-67), and "Inciso 2" (measure 67).
- System 2 (Measures 68-71):** Labeled with "Inciso puente" (measures 68-70) and "Inciso 3" (measure 71).
- System 3 (Measures 72-76):** Labeled with "Inciso puente" (measures 72-75), "Entre-incisos" (measures 76-77), and "Inciso 4" (measures 77-78).
- System 4 (Measures 77-80):** Labeled with "Puente" (measures 77-79) and "Compás introductorio al retorno de la sección A" (measure 80).

The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. Fingerings and dynamics like *p* (piano) and *a m* (accidental) are also present.


La Coda es un fragmento de ocho compases con la forma 4+4 compases de los que se siente nítidamente el fenómeno de **sesquialtera** en los cuatro primeros y, en los siguientes cuatro, bien se siente el compás de 6/8 retomando el patrón rítmico que predomina en la pieza desde la introducción (Gráfico 55).

Gráfico 55. Coda de Paisajes mexicanos

The image shows a musical score for the Coda of 'Paisajes mexicanos'. It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff, starting at measure 82, features a sequence of chords with a bracket above it labeled 'Notas a 3/4'. The second staff, starting at measure 87, features a sequence of eighth notes with a bracket above it labeled 'Notas a 6/8'. A large bracket below the second staff is labeled 'Patrón rítmico predominante a lo largo de la pieza'. The score includes various musical notations such as treble clefs, sharps, and fingerings.

Esta pieza proyecta, con disonancias, el ruido al que estamos acostumbrados los ciudadanos, como el claxon de los autos en un embotellamiento o la oferta de productos en el mercado sobre ruedas e, incluso, la cotidianeidad de tomar los alimentos en un lugar concurrido. Pero, también, retoma algunos elementos de la música popular mexicana como los del *son*. Para interpretar cualquier tema alusivo a algún género o estilo específicos es recomendable acercarse a estos. Es necesario conocer y dominar el fenómeno de la sesquiáltera para lograr el sonido del estilo de esta pieza y vibrar algunas notas melódicas para darles ese carácter sentimental, tal y como sucede en las grabaciones de la música expuesta en la época dorada del cine mexicano. Por lo anteriormente mencionado, Paisajes Mexicanos es un buen título para una creación que se pinta retomando imágenes e impresiones encontradas en el arte popular mexicano.

## Resumen esquemático del análisis formal (1ª parte):

<b>Estructura</b>	Introducción	A				
		a	b	c	d	e
<b>Tonalidad</b>	La mayor					
<b>Compases</b>	1-4	5-49				
		5-20	21-25	26-37	38-45	46-49
<b>Textura</b>	Homofónica					
<b>Esquema rítmico</b>						
<b>Armonía</b>	$I, V_2/IV, V^{5-}$ $/VI, V_2/IV, V^{5-}$ $/IV, V_2/IV, V^{5-}$ $/IV, V^7_4/IV$	$I, I^6_4, IV^{6+}, V_7, V_7^{(6)}, V_7, I, I^6, I, I^6, IV^{6+},$ $V_7, V_7^{(6)}, V_7, I^{5-}, I^6_4, V_2, III_7, I^6_4^{(5-)}, II_7,$ $II_7H, I, I^6_4, V_2, III_7, I^6_4^{(5-)}, II_7, II_7H, I_7$	$V_7^{(6)}/IV,$ $I^{4+}, V_7, I,$ $V_7^{5-}/IV$	$IV, V^{5+}/VI, V_7/VI,$ $VI, V^{5+}/VI, V_2/II,$ $VII^6/IV, II, IIIH, I,$ $V, I$	$IV^{5-}, V^4_3,$ $I^{(9)}, IV^{5-},$ $V^4_3, I^{(9)}$	$V_7^{(6)}/IV,$ $I^{4+}, V_7, I$
	$A, A^7/G, A^{(b5)},$ $A^7/G, A^{(b5)},$ $A^7/G, A^{(b5)},$ $A_{sus}^{+4}/E$	$A, A/E, F^{7(13)}, E^7, E^{7(13)}, E^7, A, A/C\#, A,$ $A/C\#, F^{7(13)}, E^7, E^{7(13)}, E^7, A^{+5}, A^{+4}/E\#,$ $E^7/D, C^\#m^7, A^{(b5)}/Eb, Bm^7, Bm^{7b5}, A, A/E,$ $E^7/D, C^\#m^7, A^{(b5)}/Eb, Bm^7, Bm^{7b5}, A_{maj}^7$	$A^{7(13)},$ $A^{+4}, E^7,$ $A, A^{7b5}$	$D, C^\#+5, C^\#/,$ $F^\#m, C^\#+5, F^7/E,$ $C^\#dim, Bm,$ $Bm^{7b5}, A, E, A$	$D^{(b5)}, E^7/B,$ $A_{add}^9,$ $D^{(b5)}, E^7/B,$ $A_{add}^9$	$A^{7(13)},$ $A^{+4}, E^7,$ $A$

### Resumen esquemático del análisis formal (2ª parte):

<b>Estructura</b>	B			A	CODA
	a	b	c	misma	
<b>Tonalidad</b>	La mayor				
<b>Compases</b>	50-81			5-49	82-90
	50-58	59-63	64-81		
<b>Textura</b>	Homofónica				
<b>Esquema rítmico</b>					
<b>Armonía</b>	I, V, IV, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /V, V <sup>(4+)</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /V, V	V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /V, V	I, H, IV <sup>5+</sup> , IV <sub>2</sub> /VIH, VII <sub>7</sub> /VIH, III <sup>6</sup> <sub>(9)</sub> H, VII <sub>7</sub> /VIH, IV <sub>7</sub> /IV, H <sub>7</sub> , V <sup>7</sup> <sub>4</sub> /IV, H <sub>7</sub> , III <sup>5</sup> <sub>2</sub> <sup>(4+)</sup> H, VII <sub>7</sub> /IV, V <sup>7</sup> <sub>4</sub> <sup>3</sup>	misma	I, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sub>7</sub> , I, I <sup>6</sup> <sub>4</sub> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sub>7</sub> , I, I <sup>6</sup> <sub>4</sub> , I, I <sup>6</sup> <sub>4</sub> , IV <sup>6+</sup> , V <sub>7</sub> , V <sup>7</sup> <sub>(6)</sub> , V <sub>7</sub> , I
	A, E, D, A <sup>7</sup> <sub>/C#</sub> , E <sup>+4</sup> , B <sup>7</sup> <sub>/D#</sub> , E	E <sup>7</sup> <sub>/G#</sub> , A, B <sup>7</sup> <sub>/D#</sub> , E	A, Am, D <sup>+5</sup> , B <sup>7</sup> <sub>dmaj</sub> <sub>/A</sub> , Em <sup>7b5</sup> , C <sup>9</sup> <sub>add</sub> <sub>/E</sub> , Em <sup>7b5</sup> , G <sup>7</sup> <sub>maj</sub> , Am <sup>7</sup> , A <sup>7</sup> <sub>sus</sub> <sup>4</sup> , Am <sup>7</sup> , C <sub>/F#</sub> , C <sup>#m</sup> <sup>7b5</sup> , E <sup>4</sup> <sub>sus</sub> <sub>/B</sub>	misma	A, E <sup>7</sup> <sub>/G#</sub> , E <sup>7</sup> , A, A <sub>/E</sub> , E <sup>7</sup> <sub>/G#</sub> , E <sup>7</sup> , A, A <sub>/E</sub> , A, A <sub>/E</sub> , F <sup>7(13)</sup> , E <sup>7</sup> , E <sup>7(13)</sup> , E <sup>7</sup> , A

Gráfico 56. Gráfica de Movimiento Melódico

		Subsecciones			
		Antecedente		Consecuente	
Introducción					
Sección A	a				
	b				
	c				
	d				
	e				
Sección B	a				
	b				
	c				
Coda					



### VIII.- Análisis musical de Tierra Sureña

(Huapango chilena guerrerense). Obra dedicada a Rogelio Sandoval. Escrita en el año 2000 basada en los ritmos de la chilena guerrerense, en ella muestra la belleza de la Costa Chica y su alegre música. Comienza con un tema alegre donde se hace presente la influencia del huapango. El compositor trabaja sobre dos temas muy conocidos de la chilena “San Marqueña” y “Acapulqueña linda”.

Esta pieza musical tiene la forma A+B+A+C+A, como un *Rondó*, ya que el rasgo típico de éste es la vuelta al tema principal después de cada digresión y el número y longitud de éstas es indiferente. De las partes de ésta pieza únicamente la sección A tiene subdivisiones y estas se hacen evidentes al encontrarse entre barras de repetición.

De no ser por las barras de repetición que segmentan a la sección A, esta tendría la forma 4+4+4 de un periodo irregular, lo cual es muy acertado si consideramos a las subsecciones como semifrases simétricas (que se repiten). Además, hay suficientes elementos que le dan unidad a estas subsecciones dentro de un solo periodo (Gráficos 57, 58, y 59):

- Los compases pares de todas las secciones se rigen por las mismas figuras rítmicas.
- Los tres fragmentos inician en Tónica, cambian a la Dominante en el segundo compás y regresan a la Tónica en el cuarto.
- La subsección b es idéntica a la subsección a en la secuencia rítmica.
- Los compases nones de la subsección c son variantes de los compases nones de las subsecciones anteriores.

Cada semifrase está compuesta por dos Incisos cada Inciso está compuesto por dos compases, por lo que su cuadratura es perfecta. Si las repeticiones de estas frases estuvieran escritas, en lugar de estar señaladas por las barras de repeticiones, la sección A se entendería en la forma de 8+8+8 compases. Pero es sensato reconocerla como un solo periodo de doce compases, irregular sólo por no ser de ocho compases.

La sección B es un doble periodo semisimétrico de dieciséis compases con la forma 8+8 compases que se armoniza con una mayor cantidad de acordes que la sección anterior, en los primeros ocho compases y esto se repite igual en los siguientes ocho compases siendo la tercer semifrase del periodo una variante de la primero y la cuarta repetición de la segunda. Esto nos desglosa una forma 4A+4B+4C+4B (Gráfico 60).

Gráfico 57. Subsección a de la sección A de Tierra sureña

Antecedente

Moderato

Figura rítmica que aparece en todas las semifrases

Gráfico 58. Subsección b de la sección A de Tierra sureña

Consecuente 1

5

C7

C7

C5

Gráfico 59. Subsección c de la sección A de tierra sureña

Consecuente 2

9

1.

2.

C5

C5

Gráfico 60. Sección B de Tierra sureña

The image displays a musical score for 'Sección B de Tierra sureña', organized into four systems. Each system is labeled in a box above it:

- Antecedente:** The first system, starting at measure 14. It features a treble clef and a common time signature. A bracket labeled 'C5' spans the first two measures. The music includes various rhythmic patterns and accidentals.
- Consecuente 1:** The second system, starting at measure 18. It includes a treble clef and a common time signature. Brackets labeled 'C7', 'C7', 'C9', and 'C5' are present. A circled section in the final measure of this system is highlighted.
- Consecuente 2:** The third system, starting at measure 22. It features a treble clef and a common time signature, with various rhythmic and melodic elements.
- Consecuente 1:** The fourth system, starting at measure 26. It includes a treble clef and a common time signature. Brackets labeled 'C7', 'C7', 'C9', and 'C5' are present. A circled section in the final measure of this system is highlighted.

A callout box labeled 'Variante del Consecuente 1' points to the circled section in the second 'Consecuente 1' system, indicating a specific variation of the musical phrase.

La sección C abarca desde el compás 43 al 59 y tiene una forma de 5+4+4+4 compases. Esta forma proviene de una 4A+4B+4C+4A'. Es un doble periodo asimétrico de diecisiete compases, lo que lo hace irregular. Esta irregularidad se debe a un compás agregado entre el primer y segundo Incisos. Es asimétrico porque la similitud entre la primer semifrase y la última no es mayor que sus diferencias, la segunda es variación de la primera (Gráfico 61).

Gráfico 61. Sección C de Tierra sureña

The musical score is presented in four systems, each with a label in a box above it:

- Antecedente:** Measures 43-47. Includes a bracket labeled "Inciso 1" spanning measures 44-47 and another bracket labeled "Entre-incisos" spanning measures 47-48.
- Consecuente 1:** Measures 48-51. Includes a bracket labeled "Inciso 2" spanning measures 49-51. A "3" above measure 51 indicates a triplet. "Arm 12" is written below measure 51.
- Consecuente 2:** Measures 52-55. Includes brackets labeled "7", "9", and "9" above measures 52, 53, and 54 respectively. A "3" above measure 54 indicates a triplet. Three upward-pointing arrows with asterisks are above measures 55, 56, and 57.
- Consecuente 3:** Measures 56-59. Includes two upward-pointing arrows with asterisks above measures 58 and 59.

The score is written on a grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The bass line consists of chords and rests.

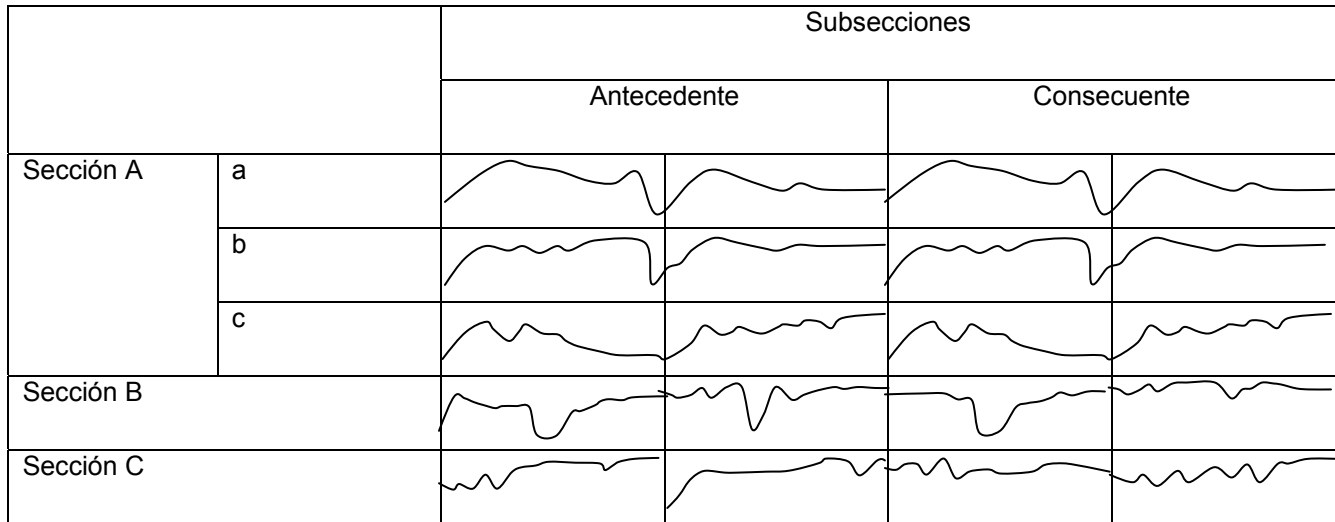
En el último compás de esta pieza se modifican los motivos rítmicos par invertir la secuencia del rasgueo para que el último toque de éste sea contundente (Gráfico 62).

Gráfico 62. Últimos compases de la sección A y Final de Tierra sureña

**Resumen esquemático del análisis formal:**

<b>Estructura</b>	A			B	A	C	A
	a	b	c				
<b>Tonalidad</b>	La menor						
<b>Compases</b>	1-13			14-29	30-42	43-59	60-72
	1-4	5-8	9-13	“	“	“	“
<b>Textura</b>	Homofónica						
<b>Esquema rítmico</b>							
<b>Armonía</b>	I, V, I	I, V <sub>7</sub> , I	I, V, I	I, V <sub>2</sub> /IV, IV, V <sup>6</sup> R, II <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I, V <sub>7</sub> , I, V <sub>7</sub> /IV, IV, V <sup>6</sup> R, II <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I, V <sub>7</sub> , I	misma	I, IIHV, V <sub>7</sub> , I, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /IV, V/IV, IV, V <sub>7</sub> , V, V <sub>7</sub> , I, IIHV, V <sub>7</sub> , I	misma
	Am, E, Am	Am, E <sup>7</sup> , Am	Am, E, Am	Am, A <sup>7</sup> / <sub>G</sub> , Dm, G <sub>B</sub> , Bm <sup>7b5</sup> / <sub>D</sub> , Am, E <sup>7</sup> , Am, A <sup>7</sup> , Dm, G <sub>B</sub> , Bm <sup>7b5</sup> / <sub>D</sub> , Am, E <sup>7</sup> , Am	“	Am, F <sup>#</sup> m <sup>7b5</sup> , E <sup>7</sup> , Am, A <sup>7</sup> / <sub>C#</sub> , A, Dm, E <sup>7</sup> , E, E <sup>7</sup> , Am, F <sup>#</sup> m <sup>7b5</sup> , E <sup>7</sup> , Am	“

Gráfico 63. Gráfica de Movimiento Melódico



Definitivamente esta pieza está basada en los ritmos de la chilena guerrerense. En verdad se hace presente la influencia del huapango debido al rasgueo exclusivo de esta música. Se escuchan los temas conocidos de la chilena “San Marqueña” y “Acapulqueña linda” enriquecidos por esa armonía que envuelve a la melodía al estilo de René Viruega sin perder la esencia del género. Para que esta pieza suene como es debido, el interprete debe dominar el rasgueo del huapango, lo que no es nada fácil y hay que practicarlo, en un inicio, muy lentamente para que los dedos de la mano derecha rasguen, uno tras otro, descendientemente las cuerdas con un sonido equidistante, en tiempo, y homogéneo, en intensidad.

## IX.- Análisis musical de Nayeli

(Vals capricho). Obra dedicada a Nayeli Viruega Olea. Escrita en 1998 con estilos musicales oaxaqueños, comienza con una introducción delicada al ritmo de vals, en la pieza se tejen las armonías perfectamente dándole lugar al tema popular de la “Sandunga”, ligado de una forma muy original le continúa el tema de “Dios nunca muere”.

Es una partitura de una sola página cuyas secciones se hacen evidentes por limitarse con barras de repetición. A pesar de concebirse en una página, su forma tiene la complejidad de A+B+C+D+E+B+C+D.

La sección A abarca los compases 1 al 19 pero el primero es anacrúsico el último (compás 19) es una segunda casilla y del antepenúltimo (compás 17) a la primer casilla (compás 18) hay un alargamiento que confirma el final de la frase. Este alargamiento nos deja un doble periodo irregular de 17 compases. Entonces tenemos un doble periodo de 8+8 compases más un compás de alargamiento resultando la forma en semifrases de 4+4+4+5 y, además, se repite el periodo (Gráfico 64).

Gráfico 64. Sección A de Nayeli

The image displays a musical score for Section A of 'Nayeli' in 3/4 time, spanning measures 1 to 19. The score is annotated with structural labels and brackets to show its form. The first line (measures 1-9) is labeled 'Antecedente' and contains 'Inciso 1' (measures 1-4), 'Inciso 2' (measures 5-8), and 'Consecuente 1' (measures 9-17). The second line (measures 10-19) is labeled 'Compás de alargamiento' and contains 'Inciso 5' (measures 10-13), 'Inciso 6' (measures 14-17), 'Inciso 7' (measures 18-19), and 'Consecuente 3' (measures 10-19). A 'Consecuente 2' label is positioned below measures 10-13. Chord symbols C3, C5, C7, and C5 are placed above the staff in measures 11, 12, 13, and 14 respectively. Measure numbers 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, and 19 are indicated at the beginning of their respective lines. The score concludes with a double bar line and a first ending bracket.

En la sección B tenemos un periodo regular de ocho compases. Esta sección abarca diez compases que son del 20 al 29 ocupando dos compases en la primer casilla y dos en la segunda. Es un periodo perfecto de 4+4 compases

Gráfico 65. Sección B de Nayeli

La sección C comprende los compases 30 al 44 como un periodo irregular de 15 compases o un doble periodo incompleto. En tal caso, por la cantidad de compases y el fraseo melódico, la segunda opción es viable. En el antecedente de esta sección hay un semifraseo que se aprecia completo en el antecedente. Esta frase termina su melodía en el séptimo compás y se complementa con unas notas divertidas que llenan lo que resta del séptimo y octavo compás. En los siguientes compases la melodía imprime la sensación de estar respondiendo a la frase anterior, como si se tratara de un antecedente y un consecuente alargados al doble número de compases. Considerando que una frase es consecuencia de la otra, es evidente que se trata de un doble periodo incompleto pues el Inciso 8 queda de un sólo compás (Gráfico 66). En ambos fraseos la melodía concluye en el séptimo compás pero en el primer caso se completan los ocho compases y en el segundo se corta el periodo después del fraseo y eso tiene repercusiones en la siguiente sección, como lo aclararé llegado el momento. Como el retorno al inicio de este periodo no se escucha forzado, ni apretado es fácil aceptar, al oído, esta decisión de dejar incompleto el periodo. Por lo tanto, el periodo se descompone en la forma de 4+4+4+3 compases.

Gráfico 66. Sección C de Nayeli



En la sección D, que ocupa los compases 45 al 56, se presenta un cambio de compás en donde, ahora, cada corchea durará el tiempo que antes duraba una negra. Este cambio de compás inicia en 3/8 (compases 45 al 47) y sigue alternando en 6/8 y 3/8 uno y dos compases respectivamente (compases 48 al 54), y los compases 55 y 56 se quedan en 6/8. Así, el periodo se comprende en doce compases. Si embargo, el primer compás resulta en la repercusión de no haberlo incluido en el periodo pasado. Este compás podría haber sido una casilla del periodo anterior, lo que se reflejaría en la inclusión de casillas al final del periodo presente. De no estar ese primer compás escrito en este periodo tendríamos un periodo de 11 compases, pero eso se debería a la alternancia en la métrica de compás. Si todos los compases estuvieran en 6/8 tendríamos un periodo de ocho compases y de dieciséis si estuvieran en 3/8. Para la descomposición de este periodo, por los acentos del fraseo y la longitud del motivo melódico, me parece favorable pensarlo en compases de 6/8 o, mejor aún, en la alternancia de compases de 3/4 y 6/8. De esta manera tendríamos un periodo regular de 4+4 compases y el primer compás sería sólo una anacrusa (Gráfico 67).

Gráfico 67. Sección D de Nayeli

The image shows a musical score for Section D of Nayeli, measures 45 to 56. The score is annotated with several labels and brackets to indicate structural elements:

- Antecedente:** A bracket above the score spans from measure 45 to measure 54.
- Anacrusa:** A callout box points to the first note of measure 45.
- Inciso 1:** A bracket above the score spans measures 46 and 47.
- Inciso 2:** A bracket above the score spans measures 48 and 49.
- Inciso 3:** A bracket above the score spans measures 50 and 51.
- Inciso 4:** A bracket above the score spans measures 52 and 53.
- Acentos a 3/4:** A callout box with arrows points to measures 50 and 51.
- Consecuente:** A bracket below the score spans from measure 54 to measure 56.
- Fin:** A label above the score marks the end of the section at measure 56.

The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature starts at 3/8 in measure 45 and alternates between 6/8 and 3/8 for the remainder of the section. Chord symbols (C3, C2, XII, V, VII) are indicated in the lower staff.

Ver este periodo de esta manera simplifica su entendimiento. De otra forma era muy difícil comprenderlo. Además, la audición del fragmento deja una sensación que cuadra con lo expresado en este gráfico.

En la sección C, la sensación de escuchar el fragmento es similar a la del periodo anterior, pero, en cambio, este tiene muy marcada la métrica de 3/4 y unos calderones al final que ayudan a suavizar la sensación de irregularidad en este doble periodo de dieciocho compases. Estos compases que hacen la irregularidad hacen un puente entre los calderones (compases 71 y 74). Extrayendo esos compases de esta sección obtenemos un doble periodo de 4+4+4+4 compases de los cuales el segundo grupo de cuatro compases está repitiendo las figuras rítmicas del primero; el tercer grupo se basa en la rítmica del primer Inciso del periodo; al igual que el último grupo en su primer inciso y el último inciso de éste abarca los calderones que marcan el final de esta sección, seguidos por una escala ascendente hacia la sección B (Gráfico 68).

Gráfico 68. Sección E de Nayeli

The musical score for Section E of Nayeli is presented in two staves. The first staff begins at measure 57 and ends at measure 74. The second staff begins at measure 65 and ends at measure 86. The score is annotated with several labels in boxes: 'Antecedente' (measures 57-64), 'Consecuente 1' (measures 65-70), 'Inciso puente' (measures 71-74), 'Consecuente 2' (measures 75-80), and 'Consecuente 3' (measures 81-86). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Dynamic markings include 'p.' (piano) and performance instructions include 'molto rall.' (molto ritardando) and 'accel. a tempo' (accelerando a tempo). The score concludes with the instruction 'al § y fin'.

Resumen esquemático del análisis formal:

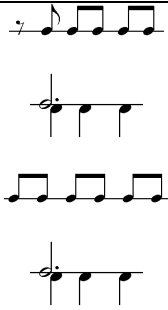
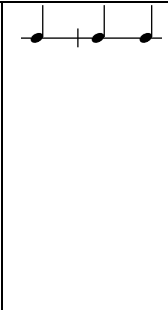


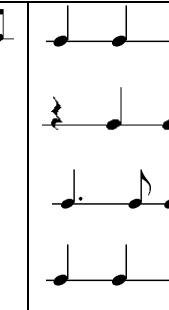
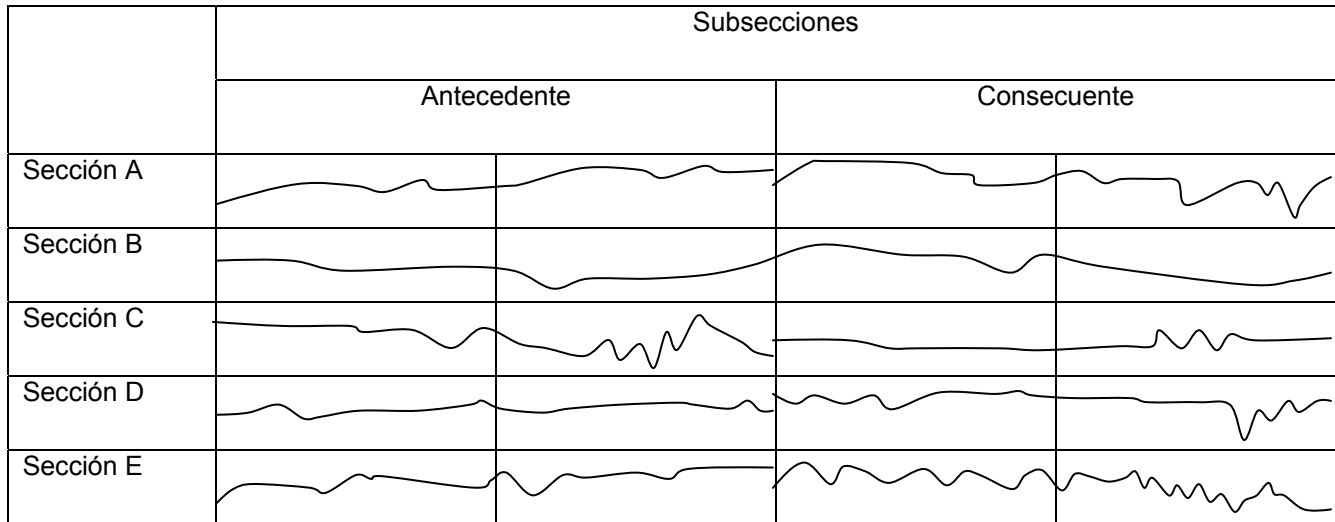
Estructura	A	B	C	D	E	B	C	D
Tonalidad	Mi menor							
Compases	1-19	20-29	30-44	45-56	57-74	mismos	mismos	mismos
Textura	Homofónica							
Esquema rítmico						mismo	mismo	mismo
Armonía	I, VII <sup>o</sup> <sub>2</sub> , I, IV, VII <sup>o</sup> <sub>2</sub> /IV, IV, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I, I <sup>6</sup> , N <sup>6</sup> , V <sub>7</sub> , I	I, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I, IV, VI, V <sub>2</sub> , V <sub>7</sub>	I, V, I <sup>6</sup> , I, V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , V <sup>5</sup> <sub>4</sub> <sup>2</sup> , IV, V, V <sub>7</sub> , IV <sup>4+</sup> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , I	I, IV, VR, I, VI, II <sub>2</sub> , V, VII <sup>o</sup> <sub>5</sub> <sup>6</sup> /V, V <sub>7</sub> , I	I, VII <sup>6</sup> /VI, IV, V <sub>2</sub> , VI <sup>6</sup> H, VII <sup>o</sup> <sub>2</sub> /IV, IV <sup>6</sup> /IV, VII <sup>6</sup> /VI, V <sup>6</sup> , II <sup>6</sup> HR, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sub>7</sub> /IV, VII <sup>o</sup> <sub>7</sub> , V <sub>7</sub>	misma	misma	misma
	Em, D <sup>o7</sup> / <sub>C</sub> , Em, Am, G <sup>o7</sup> / <sub>F</sub> , Am, B <sup>7</sup> / <sub>D#</sub> , Em, Em/ <sub>G</sub> , F/ <sub>A</sub> , B <sup>7</sup> , Em	Em, B <sup>7</sup> / <sub>D#</sub> , Em, Am, C, B <sup>7</sup> / <sub>A</sub> , B <sup>7</sup>	Em, B, Em/ <sub>G</sub> , Em, B <sup>7</sup> / <sub>F#</sub> , B <sup>7</sup> / <sub>E</sub> , Am, B, B <sup>7</sup> , C <sup>7</sup> , B <sup>7</sup> / <sub>F#</sub> , Em	Em, Am, D, Em, C, F <sup>#</sup> m <sup>7b5</sup> / <sub>Eb</sub> , B, A <sup>#</sup> m <sup>7b5</sup> / <sub>C#</sub> , B <sup>7</sup> , Em	Em, B <sub>dim/D</sub> , Am, B <sup>7</sup> / <sub>A</sub> , C <sup>#</sup> m/ <sub>Eb</sub> , G <sup>o7</sup> / <sub>F</sub> , Dm/ <sub>F</sub> , B <sub>dim/D</sub> , B/ <sub>D#</sub> , A <sub>dim/C</sub> , B <sup>7</sup> / <sub>D#</sub> , E <sup>7</sup> , D <sup>o7</sup> , B <sup>7</sup>	“	“	“

Gráfico 69. Gráfica de Movimiento Melódico



Sin lugar a duda, claramente a ritmo de Vals, en esta pieza se pueden reconocer las melodías provenientes de los temas populares de la “Sandunga” y “Dios nunca muere”. Se denota el carácter de este tipo de música, por lo que recomiendo el acercamiento al son istmeño, para lograr una interpretación tan cercana a éste como sea posible (con la elegancia del vals y el calor del toque mexicano).

## X.- Análisis musical de Danza II

(Son veracruzano). Obra dedicada a Ernesto García de León. Escrita en los años setenta. Es de carácter alegre y hace mención al Estado de Veracruz, en ella se puede identificar perfectamente el sonido del arpa jarocho emulada por la guitarra. La obra está construida sobre dos temas populares: “El siquisiri” y “El cascabel”.

Es una pieza musical con la forma A+B+A+Coda. La sección A se desarrolla en la tonalidad de Re mayor, la sección B en La menor y la Coda en Re mayor. La sección A abarca cuarenta compases (del 1 al 40 y del 132 al 172) y se subdivide en cuatro partes (a+b+a'+c).

La subsección a de la sección A se caracteriza por imitar el sonido de una arpa al estilo del son veracruzano. Es un fragmento regular introductorio con la forma de 4+4 compases (del compás 1 al 8) en donde el consecuente difiere del antecedente sólo en el último compás por su carácter resolutivo.

Gráfico 70. Subsección a de la sección A de Danza II

La subsección b se localiza en los compases 9 al 16 con una anacrusa desde el compás 8. Es otro fragmento regular de ocho compases con la forma de 4+4 compases para los cuales el antecedente está lleno de bloques de acordes que acompañan una melodía de rasgos típicos y el consecuente contiene armonías desglosadas, retomando los recursos de la subsección anterior, con una pequeña melodía, en su primer inciso, que complementa a la del antecedente (Gráfico 71).

Gráfico 71. Subsección b de la sección A de Danza II

La subsección a', en realidad, es idéntica a la subsección a con la única diferencia de que a resuelve a La mayor y a' resuelve a La siete por lo que la sensación de continuación es más fuerte (Gráfico 72).

Gráfico 72. Subsección a' de la sección A de Danza II



La subsección c abarca los compases del 25 al 40 con una anacrusa desde el compás 24. Este fragmento tiene la forma de 4+4+4+4 compases y cada semifrase parece, más bien, una variación del antecedente de la subsección b y estas se organizan con similitudes de 1 al 4 y 2 al 3, las cuales pueden verse cruzadas en la partitura (Gráfico 73).

Gráfico 73. Subsección c de la sección A de Danza II



No denominé periodo a ninguna de estas subsecciones, aunque cubren la forma de tal, porque tienen el aspecto de fragmentos alargados o repetidos de un gran periodo, que es la sección A, en donde las subsecciones a' y c figuran como consecuencias de la suma de a y b.

La sección B comprende los compases del 41 al 131 y se compone por las subsecciones que le dan la forma a+b+c+b+d. Esta sección se armoniza en la tonalidad de La menor y retoma, en gran medida, el recurso de la imitación de un arpa.

La subsección a de la sección B es un periodo irregular de once compases ubicado en los compases del 41 al 51 y tiene la forma de 4+4+3 compases con el antecedente en los primeros cuatro y el consecuente en los siguientes 4+3 donde los últimos tres corresponden a un inciso alargado que hace indicios de lo que está por venir.

Gráfico 74. Subsección a de la sección B de Danza II

The musical score for sub-section a of section B of Danza II is presented in three staves. The first staff, labeled 'Antecedente', covers measures 41 to 44 and is marked with a C1 time signature. The second staff, labeled 'Consecuente', covers measures 45 to 48 and is marked with a C2 time signature. The third staff, labeled 'Índice de tres compases', covers measures 49 to 51. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings.

La subsección b abarca los compases del 52 al 76 y es como un gran periodo irregular de 25 compases con la forma de 8+10+7 compases cuya proporción se debe a la sensación que imprime el movimiento melódico comprendido en cada fragmento. Este desarrollo armónico se basa en los movimientos de la Tónica a la Dominante y viceversa. Lo que da fundamento a esta fragmentación es la sugerencia de movimiento melódico en las notas más altas de cada fragmento. El primer fragmento, que abarca del compás 52 Al 59, tiene como más a alta la nota Mi del cuarto espacio del pentagrama, lo que da una sensación melódica estática, y en los últimos dos compases un canto en el bajo que llega hasta la nota más grave del primer compás del fragmento siguiente. El segundo fragmento, comprendido en los compases del 60 al 69, cambia su nota más alta cada dos compases, salvo una alteración de esto en el compás 65 secundada en el compás 69. Dicho movimiento de las notas más altas deja una sensación melódica muy clara. En el último fragmento continúa la

secuencia melódica en los primeros cuatro compases, pero el cambio confrontado en la melodía ayuda a separarlo del fragmento anterior, y en el siguiente compás cambia todo este esquema por un patrón rítmico-melódico que da inicio a un pequeño puente hacia la próxima subsección. Los últimos dos compases retoman el patrón de arpeggio que conforma a todo el segmento (Gráfico 75).

Gráfico 75. Subsección b de la sección B de Danza II

The image shows a musical score for three systems of music. The first system starts at measure 52. A box labeled 'Línea melódica' points to the upper staff. The second system starts at measure 60. A box labeled 'Movimiento melódico más ágil' points to a circled section of the melody. The third system starts at measure 70. A box labeled 'Compases de puente' points to a bracketed section at the end of the passage.

La subsección c es un periodo irregular de veinticinco compases fraccionable seis semifrases, un antecedente y cinco consecuentes, de las cuales el antecedente y el cuarto antecedente se encuentran entre barras de repetición. Este periodo tiene la forma de 4+4+4+4+4+5 compases en donde la última semifrase varía la rítmica que se venía repitiendo tomando la función de puente de retorno a la subsección b y repite el patrón del último compás, en un compás más, introduciéndonos en b de igual manera que la primera vez. Cada semifrase consta de cuatro compases -dos compases para cada Inciso-, sólo la última semifrase alarga su último Inciso debido al compás ya mencionado. Cada consecuente es una variación del antecedente y su movimiento armónico es el mismo (Tónica-Dominante-Tónica) (Gráfico 76).



Gráfico 76. Subsección c de la sección B de Danza II

The musical score for Subsección c consists of three staves of music. The first staff (measures 77-84) is labeled 'Antecedente' and contains two phrases: 'Inciso 1' (measures 77-80) and 'Inciso 2' (measures 81-84). The second staff (measures 85-92) contains three phrases: 'Consecuente 2' (measures 85-88), 'Consecuente 3' (measures 89-92), and a 'Compás introductorio a sección b' (measures 93-94). The third staff (measures 93-96) contains two phrases: 'Consecuente 4' (measures 93-95) and 'Consecuente 5' (measures 96-98). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

La subsección d es un puente de dos incisos y un compás de reposo que nos lleva de regreso a la tonalidad de Re mayor (sección A). En total, este segmento consta de cinco compases (Gráfico 77).

Gráfico 77. Subsección d de la sección B de Danza II

The musical score for Subsección d consists of a single staff of music. It begins at measure 127 and contains two phrases: 'Inciso 1' (measures 127-130) and 'Inciso 2' (measures 131-134). The score ends with a 'Compás de reposo' (measures 135-136). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

En la Coda se retoma el periodo de introducción de esta pieza con una variante en el último inciso que es la Cadencia final perfecta (Gráfico 78).

Gráfico 78. Coda de Danza II

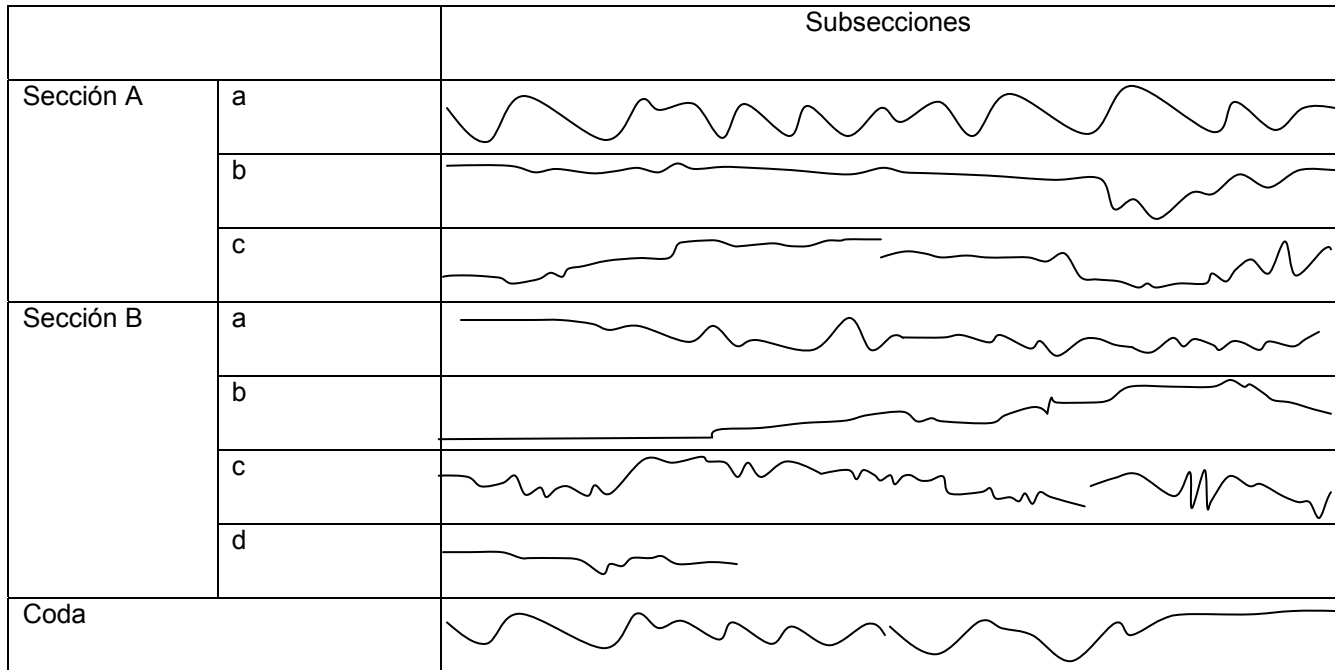
Cadencia Perfecta

**Resumen esquemático del análisis formal (1ª parte):**

<b>Estructura</b>	A			
	a	b	a'	c
<b>Tonalidad</b>	Re mayor			
<b>Compases</b>	1-40			
	1-8	9-16	17-24	25-40
<b>Textura</b>	Homofónica			
<b>Esquema rítmico</b>				
<b>Armonía</b>	$V_7, IV^6, I^6_4, I^6, I^6_4, V_7, I, I^6_4,$ $V, V_2, V, V_7, IV^6_4, I^6_4, I^6, I^6_4,$ $V_7, I, I^6_4, V$	$II^6, IV_7, II_2, V^6_5, II^4_3,$ $II_2, V^6, I, I^7_4, V^7/IV,$ $V$	$V_7, IV^6_4, I^6_4, I^6, I^6_4, V_7, I,$ $I^6_4, V, V_2, V, V_7, IV^6_4, I^6_4,$ $I^6, I^6_4, V_7, I, I^6_4, V_7$	$I^6, II^6, V_7^5, I, IV_7, V^6_5, V^4_3, V_7,$ $VI^4_3, IV_7, V^6_5, V^6_5/IV, IV,$ $V_7/IV, V_7^{(6)}/IV, IV$
	$A^7, G/B, D/A, D/F\#, D/A, A^7, D,$ $D/A, A, A^7/G, A, A^7, G/D, D/A,$ $D/F\#, D/A, A^7, D, D/A, A$	$Em/G, G^{maj7}, Em^7/D,$ $A^7/C\#, Em^7/B, Em^7/D,$ $A/C\#, D, D^{add9}/E, E^7,$ $A$	$A^7, G/D, D/A, D/F\#, D/A, A,$ $D, D/A, A, A^7/G, A, A^7, G/D,$ $D/A, D/F\#, D/A, A^7, D, D/A,$ $A^7$	$D/F\#, Em/G, A^{7b5}, D, G^{maj7},$ $A^7/C\#, A^7/E, A^7, Bm^7/F\#, G^{maj7},$ $A^7/C\#, D^7/F\#, G, D^7, D^{7(6)}, G$



Gráfico 79. Gráfica de Movimiento Melódico



Innegablemente, esta pieza esta basada en el son veracruzano y tiene el carácter alegre de los temas populares de “El siquisiri” y “El cascabel”. Esta pieza es de un considerable grado de dificultad por el reto de imitar el sonido del arpa jarocha sin olvidar la intervención del bajo. También, hay momentos en los que se hace uso de las notas ubicadas después de la octava del diapason en la guitarra. Además, es una de las piezas más largas de este repertorio.

El intérprete de esta pieza debe dominar el pizzicato, aunque se ha de ejecutar en dos breves momentos, y acomodarse a la afinación de la sexta cuerda en Re. Y, una vez más, recomiendo el acercamiento a esta música.

## XI.- Análisis musical de Homenaje a J. S. Bach

Es una obra escrita entre los años 2000 y 2004, nacida principalmente del preludio nº 3. El autor, al darse cuenta que su tercer preludio sonaba al estilo barroco decidió continuar con el trabajo pensando en el gran compositor J: S: Bach. La obra está compuesta en cuatro movimientos: **Preludio nº 3** dedicada a Alejandro Salcedo, **Fuga** dedicada a René J Viruega Olea, **Allemanda** dedicada a Fernando Villanueva y **Rondó Gavota** dedicado a Sergio Viruega.

### Resumen esquemático del análisis formal:

Movimientos	Preludio		Fuga				Allemande		Rondó Gavota						
Estructura	A	B	Exposición	Grueso	Estrecho	Cadencia	A	B	A	B	A	C	A	D	A
Tonalidad	La mayor		La mayor				Fa# menor	La mayor	La mayor	Si mayor	La mayor	Do# menor	La mayor	Fa# menor	La mayor
Compás	Cuaternario														
Textura	Homofónica		Polifónica				Homofónica		Homofónica						

### XI.I.- Análisis musical del Preludio No. 3

Este movimiento tiene la forma A+B las cuales se separan no sólo por una doble barra sino, también, porque cambia el motivo y el tratamiento armónico. Mientras que en la sección A la armonía se infiere por una base de notas graves que acompañan a una línea melódica con el octavo como nota más breve, en la sección B ya se van desglosando los acordes con algunas notas de adorno que complementan a los arpeggios y, en ocasiones, hacen de contra-melodía con el dieciseisavo como nota más breve. La sección A fluye de principio a fin con incisos regulares y otros que se extienden a manera de puentes que, al oído, parecieran inseparables mientras que la sección B se compone por tres subsecciones (a+b+c) sutilmente diferidas.

La sección A, que abarca del compás 1 al 28, es un gran periodo irregular de 28 compases que contiene un motivo melódico, abarcando su primer Inciso, como matriz de todo lo que le sucede en esta sección. Este motivo inicia en el primer pulso de primer compás y termina en el tercer pulso del segundo compás, iniciando en el cuarto pulso un descendiente de este motivo cuya modificación es la duración de la primera nota melódica, la cual dura un poco más completando, así, la longitud de dos compases para el motivo, aunque aparece desfasado del tiempo fuerte del compás. En el tercer Inciso está, el motivo, manteniendo la proporción pero en un cuarto Inciso pareciera alargarse el movimiento melódico proveniente del motivo y se identifica, al Inciso, por el movimiento del bajo. Este movimiento melódico se prolonga y es acompañado por un bajo más cuadrado y alargado que retoma el pulso en el compás 10 para volver al motivo en la segunda mitad del compás 11.

De esta manera el motivo se desfasa un poco más conservando su longitud de dos compases sin corresponder a las barras de compás. Así, podemos ver tres Incisos continuos de los cuales el tercero sufre una modificación en el movimiento melódico y se alarga con otras figuras rítmicas, primero nuevas y después ya conocidas, recordando el alargamiento previo y regresando, nuevamente, al motivo sin más desfase, pero más breve, retomando estas figuras rítmicas, que antes fueron nuevas, y darle fin a esta sección (Gráfico 80).

En la sección B el tiempo entre las notas se recorta a la mitad de tiempo con notas más veloces (dieciseisavos). Las notas en esta sección son parte de un arpeggio o de una melodía en trémolo, o ambas cosas alternadamente. En la subsección a tenemos un bajo que se mueve o repite cada dos pulsos, excepto en el compás 34 en el que se mueve por pulso; un trémolo en las notas más agudas que produce una melodía alargada y; una melodía en una frecuencia media que hace las veces de arpeggio (Gráfico 81).

En la subsección b hay una melodía que inicia una charla con un motivo breve y se alarga en forma de trémolo, respondida por una melodía de frecuencia media que se aleja de ser arpeggio, excepto en el compás 41 -que parece una voz obstinada en forma de arpeggio- y en el último compás hay una cadencia que se rompe con una escala de introducción a la siguiente subsección (Gráfico 82).

Gráfico 80. Sección A del Preludio No. 3

The image displays a musical score for Section A of the Prelude No. 3, annotated with various structural labels. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The annotations are as follows:

- Antecedente**: A large bracket spanning the first system of music.
- Inciso 1**: A bracket under the first measure of the Antecedente.
- Inciso 2**: Two brackets under the second and third measures of the Antecedente.
- Alargamiento del 4º Inciso del Antecedente**: A bracket spanning the first system of the second system of music.
- Consecuente 1**: A bracket spanning the first system of the third system of music.
- Continuación del consecuente 1**: A bracket spanning the first system of the fourth system of music.
- Inciso con motivo nuevo**: A bracket under the first measure of the fourth system.
- Consecuente 2**: A bracket spanning the first system of the fifth system of music.
- Evolución del motivo**: A bracket under the first measure of the fifth system.
- Motivo recortado**: A bracket under the second measure of the fifth system.
- Motivo mencionado como nuevo**: A bracket under the third measure of the fifth system.

Gráfico 81. Subsección a de la sección B del Preludio No. 3

Antecedente

33

Consecuente

Gráfico 82. Subsección b de la sección B del Preludio No. 3

La subsección b es, aún, una consecuencia del antecedente de la subsección a por lo que separar estas partes no es fácil ni ala vista ni al oído.

La subsección c es más fácil de separar, a pesar de tener las características rítmicas del antecedente, porque, al oído, es una clara secuencia de arpeggios que cambian con el compás durante cuatro compases para acelerar tal cambio a dos acordes por compás durante los siguientes dos compases hacia un final anunciado, en los últimos tres compases, y consumado en un movimiento cadencioso que se suaviza con un arpeggio reforzado por el bajo (Gráfico 83).



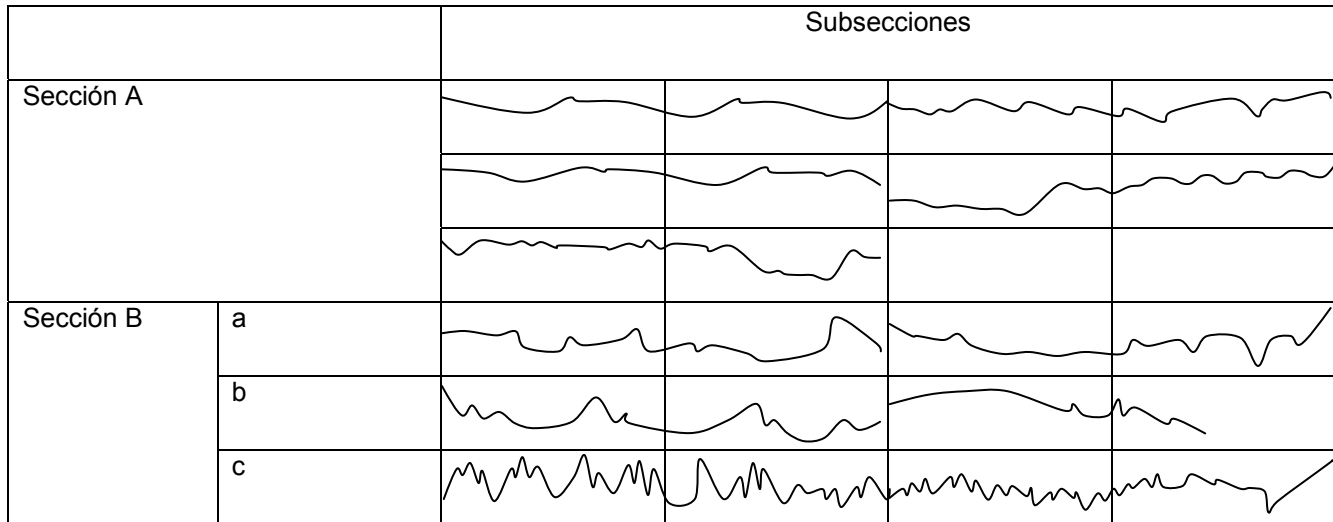
Gráfico 83. Subsección c de la sección B del Preludio No. 3



**Resumen esquemático del análisis formal:**

<b>Estructura</b>	A	B		
		a	b	c
<b>Tonalidad</b>	La mayor			
<b>Compases</b>	1-28	29-50		
		29-36	37-41	42-50
<b>Textura</b>	Homofónica			
<b>Esquema rítmico</b>				
<b>Armonía</b>	I, IV, II, V <sup>6</sup> , I <sup>6</sup> , VI, I, VI, V <sup>6</sup> <sub>4</sub> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sub>7</sub> , I <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , IV <sup>6</sup> , V <sub>7</sub> , I, II, V <sub>7</sub> , I, II, V <sup>6</sup> , V, I, II, IV, II, V <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> <sub>R</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub> <sub>R</sub> , VI, IV, II, V <sup>6</sup> , V <sub>7</sub> , II <sup>6</sup> <sub>4</sub> , I, I <sup>6</sup> , VI, V <sup>6</sup> /IV, VII, V <sup>6</sup> <sub>R</sub> , I, IV <sup>6</sup> , II, V <sup>6</sup> , I, IV, II, V <sub>7</sub> , V <sup>6</sup> , I, VI, I <sup>6</sup> <sub>4</sub> , I, V <sup>6</sup> , V <sub>2</sub> /III, III <sub>7</sub> , IV, II, V <sup>6</sup> , IV <sup>6</sup> <sub>4</sub> , I	VI, IV <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> , III <sup>6</sup> , VI <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /II, II, V <sub>7</sub> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /IV, IV, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /IV, V <sub>2</sub> /VIH, IV <sup>6</sup> /II, V/II, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /II, II	V, IV <sub>7</sub> , V <sub>7</sub> <sub>R</sub> , VI, II <sup>4</sup> <sub>3</sub> , I, II, VR, IV, II	V <sub>7</sub> , II <sub>2</sub> /HV, V, II <sub>2</sub> /HV, V, VII <sup>o</sup> <sub>7</sub> /V, VII <sup>o</sup> <sub>4</sub> <sub>3</sub> /VIH, II <sub>2</sub> /HV, V <sub>7</sub> , I, IV, V, I
	A, D, Bm, E/G#, A/C#, F#m, A, F#m, E/B, E <sup>7</sup> /G#, E <sub>7</sub> , E/C#, E <sup>7</sup> /G#, D/F#, E <sup>7</sup> , A, Bm, E <sup>7</sup> , A, Bm, E/G#, E, A, Bm, D, Bm, E/G#, C# <sup>7</sup> /E#, C# <sup>7</sup> /G#, F#m, D, Bm, E/G#, E <sup>7</sup> , Bm/F#, A, A/C#, F#m, B/F#, G#dim, C# <sup>7</sup> /E#, A, D/F#, Bm, E/G#, A, D, Bm, E <sup>7</sup> , E/G#, A, F#m, A/E, A, E/G#, G# <sup>7</sup> /F#, C#m <sup>7</sup> , D, Bm, E <sup>7</sup> /G#, D/A, A	F#m, D/F#, E/G#, C#m <sup>7</sup> /E#, F#m/A, F# <sup>7</sup> /A, Bm, E <sup>7</sup> , A <sup>7</sup> /C#, D, A <sup>7</sup> /C#, C <sup>7</sup> /Bb, Em/G, F#, F# <sup>7</sup> /A, Bm	E, Dmaj <sup>7</sup> , C# <sup>7</sup> , F#m, Bm <sup>7</sup> /F#, A, Bm, C#, D, Bm	E <sup>7</sup> , F#m <sup>7</sup> <sub>b5</sub> , E, F#m <sup>7</sup> <sub>b5</sub> , E, D# <sup>o</sup> <sub>7</sub> , E <sup>o</sup> <sub>7</sub> /Bb, F#m <sup>7</sup> <sub>b5</sub> /E, E <sup>7</sup> , A, D, E, A

Gráfico 84. Gráfica de Movimiento Melódico



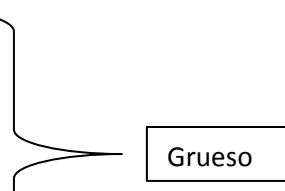
Este preludio hace referencia al estilo barroco, no sólo por ser preludio sino, por los adornos melódicos y porque, a pesar de ser un desarrollo armónico, conserva esos rasgos contrapuntísticos que había fuertemente en ese periodo y es una pieza que, como muchos preludios de Bach, no repite parte alguna.

En la sección B hay un trémolo diferente, al de una pieza analizada anteriormente en este texto, por ser más lento y manejarse a manera de contrapunto -sin considerar contrapunto a la textura de la pieza- con la voz pulsada con el dedo pulgar. En esta sección hay que ejecutar varias campanellas para facilitar la digitación de la mano izquierda pero se puede complicar la de la mano derecha y, de no hacerlas, sucede a la inversa.

## XI.II.- Análisis musical de la Fuga

Las partes de esta forma son más difíciles de definir que las de otros moldes formales y su textura es contrapuntística, a diferencia de las anteriores en este texto que son homofónicas. Cada Fuga difiere de las demás en cuanto a la presentación de las voces, a la longitud y a los detalles interiores (episodios, compases de transición, estrecho, cadencia, plan moduladorio, recursos polifónicos, etc.). Sus partes no son tan fáciles de distinguir como las de las formas por secciones.

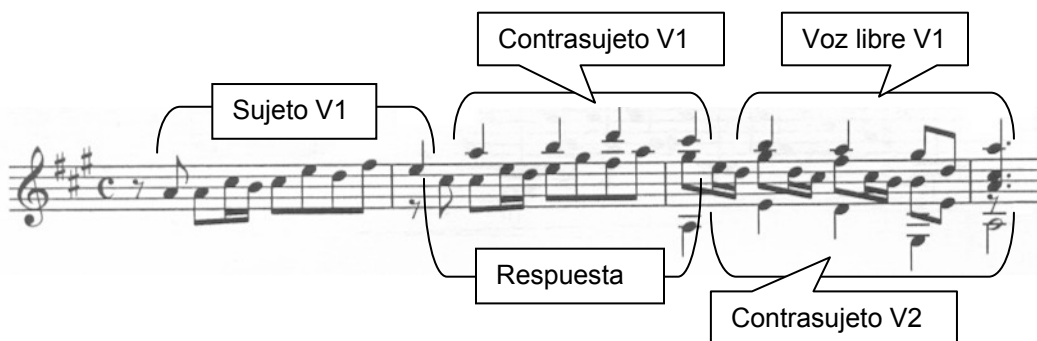
La estructura de esta Fuga es:

- Exposición
  - +Reexposición
  - +Episodio 1
  - +Sujeto+Episodio 2
  - +Sujeto+Episodio 3
  - +Sujeto+Episodio 4
  - +Sujeto+Episodio 5
  - +Estrecho+Cadencia
- 
- A diagram consisting of a list of seven bullet points on the left. A large right-facing curly bracket groups the last six items: '+Reexposición', '+Episodio 1', '+Sujeto+Episodio 2', '+Sujeto+Episodio 3', '+Sujeto+Episodio 4', and '+Sujeto+Episodio 5'. To the right of this bracket is a rectangular box containing the word 'Grueso'.

Que se resume en: Exposición+Grueso+Estrecho+Cadencia

El *sujeto* (antecedente, motivo, o tema) de esta Fuga es sencillo, conciso, con duración de un solo compás, y fácil de retener identificando el comienzo de la primera imitación. Inicia en contratiempo del primer tiempo de compás y termina en el primer tiempo, tiempo fuerte, del compás siguiente. Contiene casi todas las notas de la escala, sólo falta la sensible y es la falta de ésta lo que facilita su transportación y modulación. Al terminar el sujeto, inmediatamente inicia la segunda voz con su *respuesta* simultánea al *contrasujeto* de la primera quedando en libertad de continuar, la primera voz, sin restricciones (como “voz libre”) durante el *contrasujeto* de la segunda voz, con lo que observamos dos compases con el tema sin adornos y su respuesta acompañada por un *contrasujeto* y un tercer compás que, con el *contrasujeto* de la segunda voz y la libertad de la primera voz, queda como transitorio a la reexposición del tema (Gráfico 85).

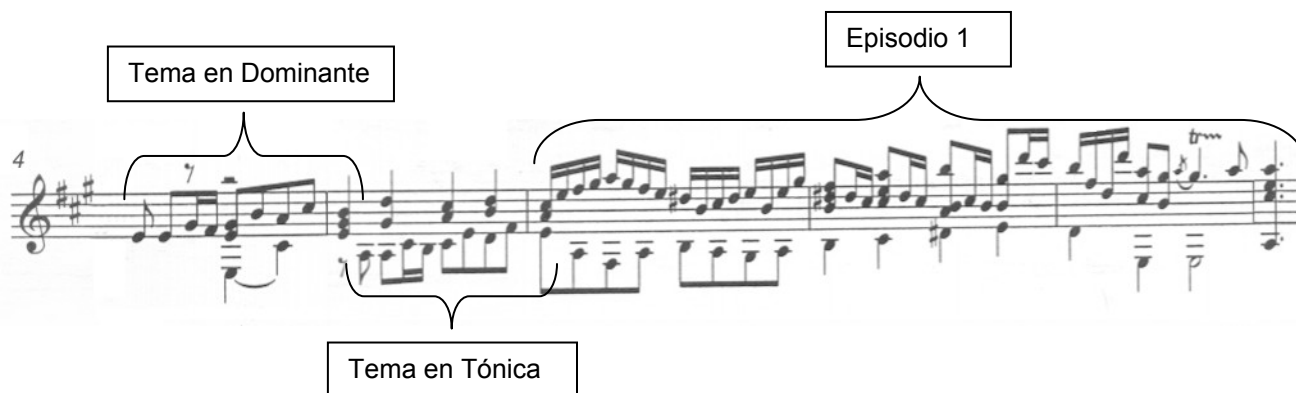
Gráfico 85. Exposición de la Fuga



La respuesta tiene una modificación, respecto al sujeto, a una tercera superior conservando la tonalidad inicial por lo que se considera a ésta una *respuesta tonal*. En el *grueso* de la Fuga –todo lo que hay después de la exposición y antes del estrecho- se adoptan planes modulatorios pero, como lo veremos más adelante, siempre regresa al centro de gravedad en el que reposa todo el homenaje.

El segmento siguiente a la exposición es una reexposición invertida por lo que se considera *contraexposición*. Es muy común que en la exposición la respuesta se de en la dominante respetando todos los intervalos transportados, esto es denominado "*respuesta real*". En una reexposición el movimiento tonal es idéntico (Tónica-Dominante). En esta *contraexposición* la fórmula se invierte (Dominante-Tónica) como contrapeso de una exposición con *respuesta real* (Gráfico 86). De cualquier manera, esta sección forma parte del *Grueso* de la Fuga.

Gráfico 86. Reexposición (Contraexposición) y Episodio 1 de la Fuga



Cada *episodio* (divertimento) guarda cierto parentesco con el sujeto o del contrasujeto y, muchas veces, toma fragmentos de las figuras de éstos para su desarrollo. Cada episodio cubre bien la función de dispersar el oído de la insistencia del tema y tiene el carácter general de una sección puente entre los desarrollos del sujeto.

La siguiente sección inicia en la Dominante y la respuesta al tema se hace en la Dominante de la dominante, iniciando esta, en el tercer grado y no en tónica como en el sujeto. Le sigue un compás transitorio y, a partir del compás 12, se retoma el motivo del tema para desarrollar todo el episodio entre compases transitorios (Gráfico 87). El final de este segmento se evidencia por el trino antes del reposo.

Gráfico 87. Sujeto y Episodio 2 de la Fuga

The image displays three staves of musical notation for a fugue. The first staff begins at measure 9, the second at measure 13, and the third at measure 17. The music is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. A trill (tr) is indicated above a note in the final measure of the third staff.

En el episodio 3 tenemos un desarrollo del tema, después del sujeto, que evoluciona a otras figuras retomándose brevemente más adelante para transformarse en un desarrollo armónico. Esto último no es contrapuntístico, especialmente del compás 40 al 43 donde el desarrollo se presenta con acordes en arpeggio, pero sí muy guitarrístico y es el episodio que más se separa del tema como voz libre (Gráfico 88).

En el episodio 4, después del sujeto, hay un movimiento armónico por cuartas desde Mi siete (pasando por La, Re, Sol, Do y Fa) y regresa a un La menor que pierde su tercera después de un trino en el final del segmento (Gráfico 89).

En el sujeto previo al episodio 5 se inicia, nuevamente, en la Tónica pero desde el tercer grado de la escala, conservando la proporción de los intervalos. La respuesta se hace en la Dominante iniciando el motivo en su Tónica y el episodio es un desarrollo del motivo y fragmentos de éste (Gráfico 90).

Gráfico 88. Sujeto y Episodio 3 de la Fuga

Musical notation for measures 21-26. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody is written in a treble clef. Measure 21 starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Measure 26 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 27-29. The key signature is two sharps. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Measure 29 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 30-31. The key signature is two sharps. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Measure 31 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 32-34. The key signature is two sharps. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Measure 34 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 35-36. The key signature is two sharps. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Measure 36 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 37-39. The key signature is two sharps. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Measure 39 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 40-41. The key signature is two sharps. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Measure 41 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 42-43. The key signature is two sharps. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Measure 43 ends with a double bar line.

Gráfico 89. Sujeto y Episodio 4 de la Fuga

Movimiento armónico por cuartas ascendentes

45

Detailed description: This musical score shows a subject and episode in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The subject begins at measure 45. A bracket above the notes from measure 47 to 51 is labeled 'Movimiento armónico por cuartas ascendentes', indicating an ascending harmonic movement by fourths. The episode follows, ending with a trill in measure 52.

Gráfico 90. Sujeto y Episodio 5 de la Fuga

49

Detailed description: This musical score shows a subject and episode in a treble clef with a key signature of two sharps. The subject begins at measure 49. The episode follows, characterized by a series of chords and a descending melodic line.

El estrecho se muestra como una especie de imitación en la que las voces entran empalmadas una tras otra y se encuentra, como es ordinario, antes de la Cadencia final y muy ligado a ella. Esta Cadencia final es muy breve pero alcanza a hacer un puente modulante que inicia en la tonalidad de la pieza y regresa a ésta. En este compendio rápido de modulaciones que nos lleva insensiblemente a la tonalidad principal no se emplea el pedal como sucede en Fugas de más de dos voces (aunque muchas Fugas antiguas tampoco tienen pedal en el final) pero sí tiene, en la Cadencia final una nota alargada en el bajo que dura todo el compás del movimiento cadencioso como insinuando un pedal o formulando un pedal de un solo compás (Gráfico 91). El acorde final se adorna con un retardo y un bordado descendente que acentúa el ocaso del movimiento.

Gráfico 91. Estrecho y Cadencia de la Fuga

Empalme

53

Cadencia Final

57

Desarrollo con fragmento del motivo

Retardo y bordado

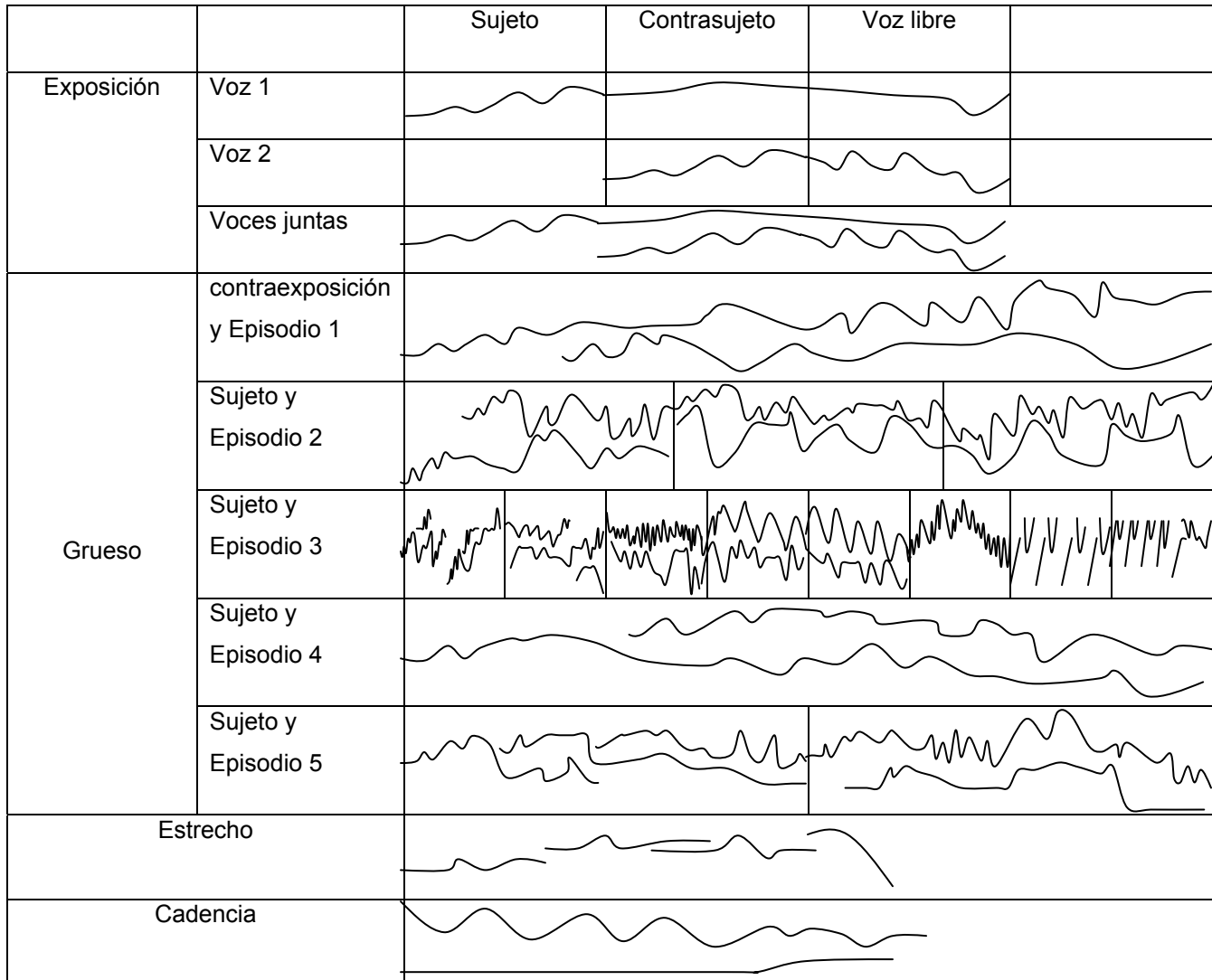
Detailed description: This musical score shows a stretto and cadence in a treble clef with a key signature of two sharps. The stretto begins at measure 53, with a bracket labeled 'Empalme' indicating the overlapping of voices. The cadence begins at measure 57, with a bracket labeled 'Cadencia Final' above it. A bracket labeled 'Desarrollo con fragmento del motivo' is placed below the stretto. A bracket labeled 'Retardo y bordado' is placed below the final cadence, which includes a long note in the bass and a descending melodic line.

Resumen esquemático del análisis formal:

<b>Estructura</b>	Exposición	Grueso										Estrecho	Cadencia
		Reexposición (Contraexposición)	Episodio 1	Sujeto	Episodio 2	Sujeto	Episodio 3	Sujeto	Episodio 4	Sujeto	Episodio 5		
<b>Tonalidad</b>	La mayor												
<b>Compases</b>	1-3	4-56										57-	59-
		4-7	8	9-10	11-20	21-22	23-44	45-56	47-48	49-50	51-56	58	60
<b>Textura</b>	Polifónica												
<b>Esquema rítmico</b>													



Gráfico 92. Gráfica de Movimiento Melódico



Este movimiento presenta las complicaciones de la textura contrapuntística y, aunque ocasionalmente presenta rasgos homofónicos, se rige por la gran forma de la Fuga. Hay algunos episodios, como el 3, que recomiendo estudiar a una velocidad moderada y, después de dominarlos de memoria, incrementar su velocidad poco a poco.

### XI.III.- Análisis musical de Allemande

Allemande, comúnmente, es un movimiento de Danza, de tiempo moderado en compás de 4/4 con el que, a menudo, empezaba la *Suite Barroca*. Esta es una partitura de una página y la forma de este movimiento es A+B cuyas secciones están claramente definidas por sus barras de repetición y sus respectivas casillas (Gráfico 93). La sección A abarca los compases del 1 al 19 y la sección B abarca los compases del 20 al 38.

Gráfico 93. Partitura de Allemande

Allemande  
A mi estimado amigo Fernando Villanueva  
René Viruega Flamenco

Guitar

5

10

15

20

24

28

32

36

rall. . . . .

La sección A se subdivide en una subsección a, del compás 1 al 12, y una subsección b, del compás 12 al 19. Estas subsecciones se separan por un reposo en el acorde Fa sostenido mayor, el en compás 11, desglosado hasta el compás 12, al que le sigue una anacrusa hacia la subsección b que inicia en la segunda mitad del compás 12 (Gráficos 94 y 95). Ambas subsecciones, aunque la subsección b parecía modular a Mi menor, concluyen en Fa sostenido mayor.

Gráfico 94. Subsección a de la sección A de Allemande

Gráfico 95. Subsección b de la sección A de Allemande

La sección B inicia en La mayor modulando hacia Re mayor y el relativo menor de éste para finalizar, en primera casilla, en Fa sostenido mayor y, en segunda casilla, en La mayor. A pesar de su longitud, esta sección no parece un doble periodo sino un periodo irregular de 16 compases con forma 5+5+6 compases, contando las casillas en sus respectivos momentos (Gráfico 96). El 5° compás (compás 24) es respuesta al 4° (compás 23) por lo que es, también, una prolongación del segundo inciso de la sección. Los siguientes cinco compases (del 25 al 29) contienen una secuencia rítmica que se enriquece por una armonía que se desplaza a la par del patrón rítmico. Los últimos seis compases (del 30 al 35 ó al 38, según la casilla) inician con una escala seguida por un arpeggio que se convierte en una secuencia cadenciosa que finaliza en el Homónimo del Relativo (primer casilla) y en la Tónica (segunda casilla).

Gráfico 96. Sección B de Allemande

Antecedente

Consecuente

2° Consecuente

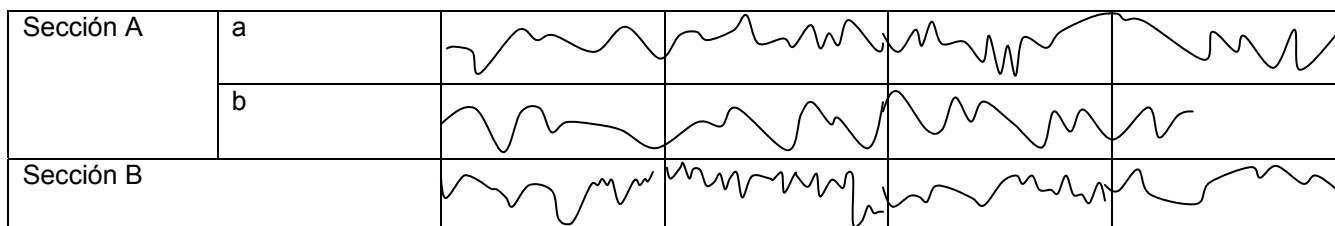
Continuación de la Cadencia

Siendo, la Allemande, una danza que formaba parte de la suite barroca, ésta, por supuesto, cabe dentro de un homenaje a Bach. La dificultad de esta pieza se puede superar con el aumento progresivo de velocidad metronómica durante su estudio, ya que un tropiezo, durante su ejecución, puede ocasionar una gran laguna y un accidente de esta índole obliga al intérprete, muchas veces, a retroceder un largo tramo de la pieza, antes de retomar el segmento accidentado, debido a que seguir adelante suele ser más difícil.

Resumen esquemático del análisis formal:

<b>Estructura</b>	A		B		
	a	b		Casilla 1	Casilla 2
<b>Tonalidad</b>	Fa# menor	Fa# mayor	La mayor		
<b>Compases</b>	1-19		20-38		
	1-12	12-19	20-32	33-35	36-38
<b>Textura</b>	Homofónica				
<b>Esquema rítmico</b>					
<b>Armonía</b>	I, IV, V, I, V <sub>2</sub> /IV, IV <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> <sub>4</sub> /IV, IV, V <sub>2</sub> R, III <sup>6</sup> =I <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> , I, IV, I <sup>6</sup> <sub>4</sub> , V <sub>2</sub> , I <sup>6</sup> , IV <sub>7</sub> , HV <sup>6</sup> , HV <sup>6</sup> <sub>4</sub> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /II, II <sup>6</sup> <sub>4</sub> , II, VI, V <sup>6</sup> , III, VI, IV, I <sup>6</sup> <sub>4</sub> , II, VR, HVI	V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /VIIH=V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /V, II <sup>6</sup> <sub>5</sub> /II, V <sup>4</sup> <sub>3</sub> /III, IV, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /VI, VR, VI=I, IV <sup>6</sup> , III <sup>6</sup> , IV <sub>7</sub> , I, N <sup>6</sup> , V <sub>7</sub> , H	I, IV, V, V <sup>4</sup> <sub>3</sub> /II, VII <sup>o</sup> /IV, IV <sup>6</sup> , HV <sup>6</sup> , VII <sup>o</sup> /V, HV <sup>6</sup> , VI <sup>6</sup> , IV/IV, I <sup>6</sup> , VI, IV/IV, VI <sup>6</sup> , HV, V <sup>7</sup> /IV, VI <sup>7</sup> , II, VII <sup>o4</sup> <sub>3</sub> /II, II, IV/IV, V <sup>4</sup> <sub>3</sub> /II, V <sub>7</sub> /II, II <sup>6</sup> , IV/II, V/II, V <sub>2</sub> /II, II <sup>6</sup> , III <sup>6</sup> , IV <sup>6+</sup> , II <sup>6</sup> , V <sub>2</sub> <sup>6+</sup>	V <sup>6+</sup> <sub>4+</sub> /II, II, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /II, IV <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /VI, V <sup>4</sup> <sub>3</sub> /II, IV, V <sup>6</sup> /VI, II <sup>6</sup> <sub>4</sub> , V/VI, HR	V <sup>6+</sup> <sub>4+</sub> /II, II, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /II, II <sup>6</sup> <sub>4</sub> , V <sub>7</sub> , I
	F#m, Bm, C#, F#m, F# <sup>7</sup> /E, Bm/D, F# <sup>7</sup> /C#, Bm, E <sup>7</sup> /D, A/C#, E/G#, A, D, A/E, E <sup>7</sup> /D, A/C#, D <sup>7</sup> <sub>maj</sub> , Em/G, Em/B, F# <sup>7</sup> /C#, Bm/F#, Bm, F#m, E/G#, C#m, F#m, D, A/E, Bm, C#, F#	B <sup>7</sup> /D#, C#m <sup>7b5</sup> /E, G <sup>7</sup> /D#, D, C# <sup>7</sup> /E#, C#, F#m, Bm/D, A/C#, Bm <sup>7</sup> , F#m, G, C# <sup>7</sup> , F#	A, D, E, F# <sup>7</sup> /C#, C# <sup>7</sup> <sub>dim</sub> , D/F#, Em/G, D# <sub>dim</sub> , Em/G, F#m/A, G, A/C#, F#m, G, F#m/A, Em, A <sup>7</sup> , F#m <sup>7</sup> , Bm, A <sup>7</sup> <sub>dim</sub> /E, Bm, G, F# <sup>7</sup> /C#, F# <sup>7</sup> , Bm/D, Em, F#, F# <sup>7</sup> /E, Bm/D, C#m/E, F <sup>7</sup> , Bm/D, E <sup>7+5</sup> /D	F# <sup>(b5)</sup> /C, Bm, F# <sup>7</sup> /A, D/F#, C# <sup>7</sup> /E#, F# <sup>7</sup> /C#, D, D# <sup>7</sup> /E#, Bm/D, C#, F#	F# <sup>(b5)</sup> /C, Bm, F# <sup>7</sup> /A, Bm/F#, E <sup>7</sup> , A

Gráfico 97. Gráfica de Movimiento Melódico



#### XI.IV.- Análisis musical de Rondó Gavota

Esta pieza musical tiene la forma A+B+A+C+A+D+A, es un *Rondó*, ya que, como mencioné en el capítulo VIII, el rasgo típico de éste es la vuelta al tema principal después de cada digresión y el número y longitud de éstas es indiferente. El tema principal (sección A) es un periodo irregular de 11 compases cuya irregularidad se debe a un Inciso puente entre el antecedente u el consecuente y a un compás que dobla al primer compás del primer Inciso del consecuente (Gráfico 98). En el primer compás del antecedente permanece un acorde de reposo desglosado y en el tercer compás se retoma el movimiento melódico del Inciso puente y el Inciso 4 comprende la cadencia final del periodo.

Gráfico 98. Sección A de Rondó Gavota

The image displays a musical score for Section A of Rondó Gavota, consisting of two staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The score is annotated with several labels and brackets to identify its structural components. The first staff contains measures 1 through 6. A bracket labeled 'Antecedente' spans measures 1 to 6. Within this antecedent, three phrases are identified: 'Inciso 1' (measures 1-2), 'Inciso 2' (measures 3-4), and 'Inciso puente' (measures 5-6). The second staff begins at measure 7. A bracket labeled 'Consecuente' spans measures 7 through 11. Within this consequent, four phrases are identified: 'Prolongación de compás' (measures 7-8), 'Inciso 3' (measures 9-10), 'Inciso 4' (measures 11-12), and a final phrase (measures 13-14). The score concludes with a final cadence in measure 14.

En la sección C se retoma el motivo, modificado, del tema principal y se desarrolla en una pequeña secuela durante el antecedente que, como es usual, comprende cuatro compases. En el consecuente tenemos un desarrollo modulante sobre un motivo nuevo durante los siguientes tres Incisos. Una modificación de este motivo ocupa el compás 22, el cual podría no estar y la digresión seguiría sintiéndose completa, para terminar esta sección con un fragmento melódico cadencioso en los siguientes dos compases. De esta manera, podemos seccionar este periodo irregular de trece compases con la forma de 4+6+3 compases (Gráfico 99).

Gráfico 99. Sección B de Rondó Gavota

Antecedente



Consecuente



The image shows musical notation for the Antecedente and Consecuente sections of the Rondó Gavota. The Antecedente section (measures 12-16) is marked with a box labeled 'Antecedente' and shows a melodic line with a 7-measure rest. The Consecuente section (measures 17-22) is marked with a box labeled 'Consecuente' and shows a melodic line with a trill (tr) and a 7-measure rest.

La sección C abarca desde la segunda mitad del compás 36 hasta el compás 51 por lo que es fácil clasificar a éste un periodo irregular de quince compases. De a cuerdo al manejo del motivo característico de esta digresión y la transición de algunos submotivos la forma propuesta para este periodo es de 4+5+3+3 compases.

Los primeros cuatro compases (antecedente) contienen los Incisos del motivo principal de esta sección pero estos incisos son, también, irregulares ya que no comprenden dos compases, como es lo ortodoxo, sino un compás y medio. Así que en la suma de dos Incisos contamos, apenas, tres compases. Es con el último de estos cuatro compases que, recortando el motivo, se completa un antecedente que fundamenta la forma propuesta para este periodo.

En el consecuente podemos notar claramente dos Incisos que se basan en un motivo emparentado con el del antecedente pero de un solo compás, quedando con dos compases cada uno de estos. Sin embargo, previo a estos Incisos, se ubica un indicio de la evolución entre el motivo anterior y su pariente, con una breve melodía transitoria, concibiendo al consecuente con partir de dicha transición. Después de estos cinco compases vienen tres compases transitorios con una progresión de acordes desglosados a manera de puente hacia el retorno del motivo inicial y la cadencia final de esta digresión en los últimos tres compases del periodo (Gráfico 100).

Gráfico 100. Sección C de Rondó Gavota

The image displays a musical score for Section C of the Rondó Gavota, consisting of three staves of music. The score is annotated with several labels in boxes and brackets:

- Antecedente:** A box labeled 'Antecedente' is positioned above the first staff, which begins at measure 36.
- Motivo 1:** A bracket labeled 'Motivo 1' spans the first two measures of the first staff.
- Motivo incompleto:** A bracket labeled 'Motivo incompleto' spans the last two measures of the first staff.
- Consecuente:** A box labeled 'Consecuente' is positioned above the second staff, which begins at measure 40.
- Inciso completo 1:** A bracket labeled 'Inciso completo 1' spans the first two measures of the second staff.
- Inciso completo 2:** A bracket labeled 'Inciso completo 2' spans the last two measures of the second staff.
- Compases transitorios:** A bracket labeled 'Compases transitorios' spans the first two measures of the third staff, which begins at measure 46.
- Motivo 1:** A bracket labeled 'Motivo 1' spans the last two measures of the third staff.

La sección D es un periodo irregular de diecisiete compases con la forma de 5+2+7+3 pero que se cuentan desde la segunda mitad del compás 63 hasta el tercer pulso del compás 80. Coquetea, esta digresión, con la idea de un doble periodo semisimétrico por la repetición íntegra de algunos compases y el parentesco de los motivos, o desarrollo del motivo, pero sólo es un periodo irregular alargado cuyos compases repetidos parecen transiciones entre la primera frase, la segunda y la cadencia final de la sección.

Por la forma en que está escrita, esta sección pareciera anacrúsica y de esto no escapan ni el fraseo, ni la cadencia final y ni, siquiera, los compases transitorios. Pero, más bien, esta digresión se encuentra desfasada a medio compás de las barras de compás y es, realmente, tética.

La célula más pequeña es un submotivo de medio compás que se responde con una figura de igual métrica completando, así, un compás y un primer Inciso de dos compases de longitud. Le sigue un Inciso compuesto por dos motivos de un compás unidos por un motivo modificado, con tres pulsos de compás de longitud, que alarga al Inciso y, después de volver al motivo de origen, hay un tiempo más dedicado a imprimir un par de notas simultáneas que dejan abierta la cadencia (primera mitad del compás 68). Por esto el segundo Inciso es de tres compases. Inmediatamente sigue un Inciso transitorio de dos compases compuesto por un submotivo a manera de arpeggio.

La segunda frase es de tres Incisos: dos de dos compases y uno de tres. El motivo de esta frase es una combinación, más bien unión, de los motivos de la primera frase y el Inciso transitorio. Sólo en el tercer Inciso se retoma íntegro, en los



últimos dos compases, el submotivo de la primera frase. Finalmente, se repite el Inciso transitorio para ligarse con la cadencia final del periodo (Gráfico 101).

Gráfico 101. Sección D de Rondó Gavota

The image displays a musical score for Section D of Rondó Gavota, spanning measures 63 to 77. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is divided into two main sections: the Antecedente (measures 63-67) and the Consecuente (measures 70-77). The Antecedente section is marked with a box labeled 'Antecedente' and contains two phrases: 'Inciso 1' (measures 63-65) and 'Inciso 2' (measures 66-67). The Consecuente section is marked with a box labeled 'Consecuente' and contains six phrases: 'Inciso transitorio' (measures 68-69), 'Inciso 4' (measures 70-71), 'Inciso 5' (measures 72-73), 'Inciso 6' (measures 74-75), another 'Inciso transitorio' (measures 76-77), and a final 'Cadencia final' (measures 78-79). The score includes a bass line with chords and rests, and various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

Resumen esquemático del análisis formal:


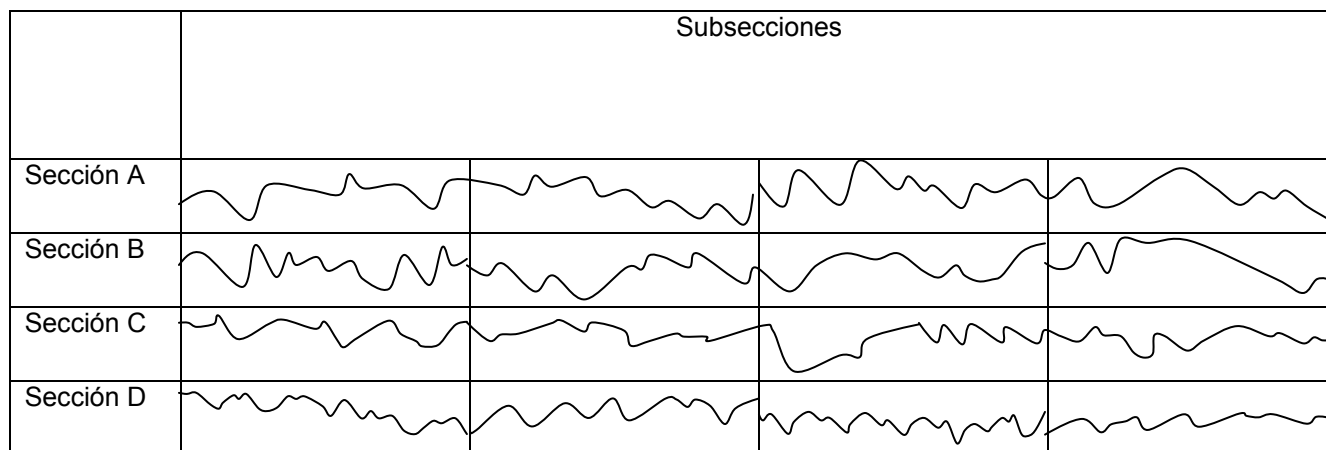
<b>Estructura</b>	A	B	A	C	A	D	A
			misma		misma		misma
<b>Tonalidad</b>	La mayor	Si mayor	misma	Do <sup>#</sup> menor	misma	Fa <sup>#</sup> menor	misma
<b>Compases</b>	1-12	12-24	25-36	37-51	52-63	63-80	81-92
<b>Textura</b>	Homofónica						
<b>Esquema rítmico</b>							
<b>Armonía</b>	V <sub>7</sub> /IV, IV, I <sup>6</sup> , V <sub>7</sub> /V, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /V, V, V <sup>6</sup> /V, V <sup>6</sup> , V, V <sub>7</sub> , I, I <sup>6</sup> <sub>4</sub> , I, V <sub>7</sub> , I, VII, V <sub>7</sub> , I <sup>6</sup> , IV, II, V, I	V <sub>7</sub> /V, HV, V <sub>7</sub> /IV, IV, IV/IV, V <sub>7</sub> /IIIH, IIIIH, I, V <sub>7</sub> /IV, IV, V/V, V <sub>7</sub> /V, V, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> /IV, IV, II, V, I	misma	R, VI, IV, V <sup>4</sup> <sub>3</sub> R, VII <sup>o</sup> <sub>7</sub> , V <sup>6</sup> <sub>4</sub> /IV, V/IV, R <sup>6</sup> , IV, VR, R, V/IV, V <sup>6</sup> <sub>4</sub> R, VI <sub>7</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , I, N <sup>6</sup> , V, IV <sup>6</sup> <sub>4</sub> , VII <sup>o</sup> <sub>7</sub> R, V <sub>7</sub> , I	misma	V <sub>7</sub> /VI, VI, V <sup>6</sup> R, HV, VI <sup>6</sup> , IV, V <sub>7</sub> R, R, VI, V <sub>7</sub> , H <sup>6</sup> , VII <sup>o</sup> <sub>3</sub> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> , VII <sup>o</sup> <sub>2</sub> , I, HV <sub>7</sub> , VI, R <sup>6</sup> , R, IV, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> R, R, VI, V <sub>7</sub> , VII <sup>o</sup> <sub>7</sub> , I, VII <sup>o</sup> <sub>3</sub> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> , VII <sup>o</sup> <sub>2</sub> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> , V <sub>7</sub> , I	misma
	A <sup>7</sup> , D, A/C <sup>#</sup> , B <sup>7</sup> , B <sup>7</sup> /D <sup>#</sup> , E, V/D <sup>#</sup> , E/G <sup>#</sup> , E, E <sup>7</sup> , A, A/E, A, E <sup>7</sup> , A, G <sup>#</sup> dim, E <sup>7</sup> , A/C <sup>#</sup> , D, Bm, E, A	C <sup>#7</sup> , F <sup>#m</sup> , B <sup>7</sup> , E, A, A <sup>7</sup> , D, B, B <sup>7</sup> , E, C <sup>#</sup> , C <sup>#7</sup> , F <sup>#</sup> , B <sup>7</sup> /D <sup>#</sup> , E, C <sup>#m</sup> , F <sup>#</sup> , B	misma	E, A, F <sup>#m</sup> , B <sup>7</sup> /F <sup>#</sup> , B <sup>#o7</sup> , C <sup>#</sup> /G <sup>#</sup> , C <sup>#</sup> , E/G <sup>#</sup> , F <sup>#m</sup> , B, E, C <sup>#</sup> , B/F <sup>#</sup> , A <sup>7</sup> maj, G <sup>#7</sup> /D <sup>#</sup> , C <sup>#m</sup> , D/F <sup>#</sup> , G <sup>#</sup> , F <sup>#m</sup> /C <sup>#</sup> , D <sup>#o7</sup> , G <sup>#7</sup> , C <sup>#m</sup>	misma	A <sup>7</sup> , D, E/G <sup>#</sup> , C <sup>#m</sup> , D/F <sup>#</sup> , Bm, E <sup>7</sup> , A, D, C <sup>#7</sup> , F <sup>#</sup> /A, E <sup>#o7</sup> /B, F <sup>#m</sup> /C <sup>#</sup> , E <sup>#o7</sup> /D, F <sup>#m</sup> , C <sup>#m7</sup> , D, A/C <sup>#</sup> , A, Bm, E <sup>7</sup> /G <sup>#</sup> , A, D, C <sup>#7</sup> , E <sup>#o7</sup> , F <sup>#m</sup> , E <sup>#o7</sup> /B, F <sup>#m</sup> /C <sup>#</sup> , E <sup>#o7</sup> /D, F <sup>#m</sup> /C <sup>#</sup> , C <sup>#7</sup> , F <sup>#m</sup>	misma

Gráfico 102. Gráfica de Movimiento Melódico



La forma Rondó fue muy usada en el barroco como último movimiento de una Sonata o un Concierto y no es extraño encontrarla al final de una Suite. Este Rondó Gavota presenta sus partes contrastantes en tonalidades diferentes al tema recurrente sin modulación. Esta confrontación tonal genera sensaciones agradables al oído equiparables al descanso. Sugiero el estudio del tema recurrente y las partes contrastantes por separado, es decir, como si fueran pequeñas piezas separadas y, después, ensamblarlas.

## CONCLUSIONES

Este documento es una constancia del desarrollo interactivo en la mancuerna de alumnos y maestros de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como una prueba de que los catedráticos nos dejan un legado al que damos seguimiento las nuevas generaciones de esta casa de estudios. Este trabajo se convierte, también, en una fuente de acceso y consulta a las partituras que lo fundamentan. Por medio de éste le doy difusión al trabajo de un compatriota, maestro mientras, simultáneamente y por iniciativa propia, le rindo un homenaje en vida.

Puedo comprender que la música, estando escrita, puede ser interpretada por cualquier persona capacitada para traducir esa lectura al instrumento. Sin embargo, dominar algún estilo lleva un tiempo considerable. Es por eso que siempre estará en ventaja la interpretación de un experto o el especialista sobre la de un explorador. Así que, entre más piezas se toquen de un mismo autor y más se conozca de dicho autor, más será la cercanía del intérprete con la intención original de éste. Actualmente, me encuentro en posición de comprender a fondo la obra del maestro Viruega por interpretar todas sus creaciones publicadas, por conocerlo personalmente y, sobre todo, por recibir su asesoría respecto a la ejecución de las mismas.

En este escrito se expone el sello, el estilo, las formas y los recursos del maestro Viruega aplicados a este repertorio. Aquí están dispuestas las piezas musicales fragmentadas por fraseo, semifraseo y grandes partes de su estructura, lo que facilita su estudio por seccionar inteligentemente las piezas en raciones que permiten la sensación de reposo entre los fragmentos. Asimismo, se encuentra un primer análisis musical de todas las piezas del cual se puede partir para dar seguimiento y profundizar tanto como el analista lo desee o lo necesite.

El conocimiento, o desarrollo del intérprete, previo a este repertorio comprende: la lectura de la notación musical; la familiarización con estilos como la samba, el son jarocho, el son jalisciense, el son istmeño, el huapango y la música del periodo barroco; el dominio de técnicas guitarrísticas como los armónicos octavados y artificiales, el trémolo, pizzicato y el rasgueo del huapango; el control y dominio de algunos fenómenos y detalles como el cambio de timbre por acercamiento al puente y por cambio de cuerdas, la aplicación de cejilla constante, la campanella, disonancias por bordados con cambio de cuerda; y el dominio de los elementos de expresión musical (dinámica y agógica).

El análisis musical de este repertorio facilita al intérprete su aprendizaje ya que las secciones de las piezas pueden tomarse como sesiones de estudio. También, el cifrado armónico, la señalización de escalas y progresiones tonales contribuyen a que el intérprete tenga un claro panorama de lo que está sucediendo en cada pieza antes de su ejecución. Además de que quedan al descubierto los recursos musicales del autor.

El análisis musical es un excelente ejercicio intelectual del músico ya que en él se traducen fenómenos sonoros en estímulos visuales que son la abstracción de los anteriores, y es otra forma de sentir el sonido en un formato bidimensional, el cual nos permite ejercer otro tipo de expresión del pensamiento lógico matemático. Y, asimismo, reafirmamos y hacemos valer nuestra formación en el campo de conocimiento estructural.

Tengo claro que las formas más usadas en la estructura compositiva del maestro Viruega son A+B, A+B+A y Rondó, de las cuales, la más socorrida es A+B+A. Una característica de sus partituras son los puntillos de repetición con casillas y sin casillas. Este estilo se muestra nacionalista, por el repertorio, y de textura, mayormente, homofónica (textura que se aplica también en el homenaje a J. S. Bach).

Este tipo de composiciones me han ayudado a recordar que la música mexicana es hermosa y que se puede llevar a las grandes salas con el mismo respeto y profesionalismo que la música más elitista u ortodoxa. Además, la guitarra es un timbre que se ha mantenido presente en la música mexicana gracias al cine y los músicos de oficio, por lo que este repertorio, definitivamente, le favorece.

## GLOSARIO

**Acorde** es la superposición de tres o más sonidos por terceras (Moncada, 1995).

**Anacrusa** es la nota o serie de notas que anteceden a la primera barra de compás o al acento pesado de un grupo rítmico (Moncada, 1995).

**Antecedente y Consecuente.** También llamados “semiperiodos” o “propuesta y respuesta” son estructuras regularmente formados por cuatro compases, dos incisos o cuatro motivos (Noriega, 2009).

**Armónico artificial.** Sonido que puede obtenerse en la guitarra pulsando con la mano derecha las cuerdas mientras que con la izquierda se apoya ligeramente un dedo sobre determinadas zonas que suelen coincidir con la mitad, cuarto, etc. de la longitud de la cuerda. El sonido resultante, débil de intensidad, es en algunos casos desafinado y por lo tanto inutilizable (Aviñoa, 1985).

**Arpeggio** es la ejecución sucesiva y rápida de las notas de un acorde o intervalo armónico (Moncada, 1995).

No siempre los acordes se presentan en una obra musical en forma de notas simultáneas; también, (y de manera más frecuente) las armonías se presentan desglosadas en forma de arpeggios, figuraciones de acompañamiento y diferentes esquemas rítmico-melódicos en los que las notas de la armonía transcurren sucesivamente... (Noriega, 2009).

Acorde tocado con las notas separadas (Llongueras, 1989).

**Barras de repetición** son las líneas dobles con dos puntillos, los que abarcan de la 3ª línea del pentagrama y encierran un fragmento musical que DEBE REPETIRSE (Moncada, 1995).

**Cadencia.** Periodo musical conclusivo, por ejemplo el final de una composición, frase o sección. Este efecto conclusivo se consigue mediante ciertas progresiones de acordes. Las más comunes son:

*Cadencia auténtica* (dominante-tónica) que suena completa.

*Cadencia plagal* (subdominante-tónica), que suena “amén”;

*Cadencia imperfecta o semicadencia* (tónica u otro acorde dominante), que suena “inacabada”

*Cadencia interrumpida o rota* (dominante-subdominante), tono sorpresa que suena “menor” si se está en tono Mayor y Mayor si se está en tono menor.

*Cadencia femenina*, que resuelve en un tiempo más débil.

*Cadencia frigia*, que acaba sobre la dominante del relativo menor, por ejemplo en Do Mayor el acorde final sería Mi-sol sostenido-Si (Llongueras, 1989).

En música una “cadencia” quiere decir una frase conclusiva (Copland, 1994).

Una cadencia es, simultáneamente, un diseño rítmico-melódico y una progresión armónica que el compositor introduce en el diseño de sus frases musicales para separar claramente las ideas que intenta expresar (Noriega, 2009).

Las cadencias del tipo que debemos llamar “**cerrado**” o conclusivo porque producen una sensación de conclusión o finalización equivalen a un “punto y aparte” o un “punto y seguido” del lenguaje escrito y el final de la expresión de una idea musical completa. Cuando el efecto es no conclusivo, como un punto y coma se producirá una “**cadencia abierta**” que, automáticamente, invita al oyente a “seguir escuchando”.

Este efecto también se produce con la “**cadencia rota**” en la que el acorde I final es sustituido por el acorde VI, cadencia que también se llama “**cadencia de engaño**” o, en inglés, “**deceptive cadence**”.

Otra variante de la cadencia abierta es terminar la frase con una cadencia en la dominante de la tonalidad principal que constituyen de hecho, una modulación pasajera al tono de la dominante, aunque la frase siguiente suele presentarse de nuevo en el tono principal sin “modulación de regreso”.

**Cadencia adelantada.** La que se presenta antes del octavo compás de la frase reduciendo la frase regular a 5, 6 ó 7 compases. (Noriega, 2009).

**Cadencia con retardos.** Un tipo de cadencia al que también fueron muy afectos los compositores clásicos u consistía en que una, dos y hasta tres notas del acorde V7, penúltimo en la secuencia cadencial resuelven “retrasadas”, hasta el tiempo débil del compás concluyente. Este tipo de cadencia se indica por el paréntesis ® (2E) ó (3R) colocado como subíndice en el cifrado correspondiente.

**Cadencia interrumpida.** Como su nombre lo indica: un final interrumpido por la presencia precipitada de una nueva frase, procedimiento empleado con una cierta frecuencia en la sección del desarrollo de la forma sonata para dar una idea de actividad dinámica, conflicto o marcha evolutiva.

**Cadencia modulante.** Se presenta al final de una frase que se inicia en un tono y termina en otro y tiene como función confirmar el nuevo tono constituyendo uno de los elementos fundamentales de la modulación.


**Cadencia reiterativa.** Consiste en repetir el proceso cadencial una o varias veces sucesivas seguidas. Manerismo al que fueron muy aficionados los compositores clásicos que elaboraban extensas codas por la repetición incansable del proceso cadencial, lo que ocasionaba que una frase que originalmente fuera de 8 compases se alargaba fácilmente a más de 20 en algunos casos.

**Cadencial, acorde ( $K_4^6$ ).** Un elemento importantísimo en la construcción de las cadencias es el acorde  $I_4^6$  ( $K_4^6$ ) cadencial que debe ser considerado como una doble apoyatura del acorde V. Está formado con las notas del acorde I pero no es el primer grado, concepción importantísima que todo músico profesional debe asimilar en todo su valor para poder construir, identificar e interpretar correctamente las cadencias.

Las reglas para el empleo del  $I_4^6$  cadencial son cinco:

1. Se emplea, como su nombre lo indica, sólo en las cadencias, al final de las frases musicales.
2. Se emplea sólo en el tiempo fuerte del compás (1<sup>er</sup> o 3<sup>er</sup> tiempo)
3. Resuelve a V o V7 solamente, acorde que, a su vez, se presenta en tiempo débil.

4. Es necesario duplicar el bajo (12 quinta del acorde)
5. Para resolverlo: se mantiene el bajo (o éste salta una octava) y las tres voces superiores descienden a la nota más cercana de I (con ello se forman quintas consecutivas pero estas son aceptables porque la segunda de ellas es diseminada) (Noriega, 2008).

**Calderón.** Alargamiento indefinido de una nota o un silencio. Su signo es . (Llongueras, 1989).

Es el signo en forma de semicírculo con un punto en el centro, que se coloca, principalmente, sobre una figura de nota o silencio, y prolonga su duración más de lo que representan (Moncada, 1995).

**Campanella.** Resulta del hecho de que una cuerda inferior, produzca un sonido más agudo que la superior, mientras ésta produce el sonido al aire (Sagreras, 1933).

**Cifrado (Cifras).** Son varios los cifrados que han sido utilizados y los que se aplican actualmente y cada uno presenta sus ventajas y sus limitaciones.

Procedimientos empleados para cifrar acordes:

1. Antiguamente se usó el procedimiento de “bajo cifrado”, ahora en desuso prácticamente.
2. Después, se inventó la designación por grados tonales de la escala en la que los acordes se identifican por su posición tonal y por medio de los números romanos del I al VII. En uso ahora en la mayoría de las escuelas de música y conservatorios del mundo.
3. Recientemente se ha extendido el sistema de la designación directa de los acordes por el nombre de la nota fundamental del acorde, en inglés o en español. Aplicado preferentemente, en la música comercial y popular.  
En el cifrado tonal de la armonía se designa a cada armonía por medio de la serie de los números romanos: I-II-III-IV-V-VI-VII, según la relación de la nota fundamental del acorde con la tonalidad en que se encuentra...  
En este sistema, por lo tanto, el mismo número designará acordes diferentes en diferentes tonalidades, y también un mismo acorde tendrá distinto cifrado en otras tonalidades...

El número o grado no indicará la nota inferior de la disposición del acorde sino su fundamental... (Noriega, 2009).

Los acordes se designan también por números romanos según los grados de la escala de la tonalidad en que se forman y dando siempre el número I al acorde que da el nombre a la tonalidad (Noriega, 2008).

**Cifrado inglés.** El **sistema de notación musical inglés** es un tipo de notación musical alfabético. También se le llama:

- **cifrado anglosajón**
- **cifrado americano** (aunque no se refiere al continente americano sino —erróneamente— a Estados Unidos, país que lo heredó de Inglaterra).
- **denominación literal**

Deriva de la notación griega, que nombraba las notas desde la letra alfa hasta la gamma, siendo alfa la nota *la* actual y gamma la nota *sol* actual, como se ha sabido gracias a los hallazgos de composiciones como el *epitafio de Seikilos*, los tres himnos de Mesomedes de Creta y los *himnos délficos*. Con la llegada de la cultura latina al norte de Europa, esta



nomenclatura —que ya había sido transliterada por los romanos—, arraigó y con el paso de los siglos se extendería a las colonias británicas.

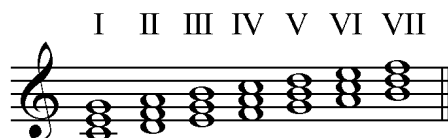


La escritura de los acordes varía entre los cifrados *inglés* y el tradicional, también llamado "europeo" y "funcional". Mientras que en el cifrado inglés se tiende a señalar las notas añadidas al compás escribiendo simplemente la distancia entre la fundamental del acorde y la nota añadida, en el cifrado europeo se tiende a escribir la distancia entre el bajo y la tónica de ese mismo acorde, además de preferirse escribir la función armónica del acorde y no simplemente su nombre, de ahí su nombre de cifrado *funcional*. De este modo, mientras que en el cifrado inglés, por ejemplo, un acorde de *do* mayor con la nota *mi* en el bajo (lo que se conoce como «primera inversión») se escribiría  $C/E$ , en el tradicional debería escribirse  $I_6$  (si es que ese acorde de *do* mayor fuera el primer grado de la escala).

Además, no solamente se representan las notas musicales, sino que también se puede usar para referirse a acordes añadiendo la característica del acorde inmediatamente después de la nota:

- m: acorde menor
- M: acorde mayor
- dim (o también, ° -4 sonidos-): acorde disminuido con séptima disminuida
- aug (por *augmentate*) o augm (o también, +): acorde aumentado
- D ('dominante' Acorde mayor que se forma sobre el quinto grado de una escala diatónica): Acorde mayor cuya séptima es menor
- 7M o maj7 (séptima mayor) o  $\Delta$  (la letra griega *delta*,  $\Delta$ ): acorde de séptima mayor
- 7: acorde de séptima menor
- el acorde de *do* menor será anotado Cm.
- el acorde de *mi* mayor será anotado EM; aunque por costumbre, puede omitirse la M mayúscula, quedando simplemente E.
- el acorde de *sol* disminuido será anotado  $G^\circ$  o Gdim.

**Cifrado por números romanos.** Se designa a cada armonía por medio de la serie de números romanos: I-II-III-IV-V-VI-VII, según la relación de la nota fundamental del acorde con la tonalidad en la que se encuentra. Así en la tonalidad de *do* mayor tendremos:



En este sistema, por lo tanto, el mismo número designará acordes diferentes en diferentes tonalidades, y también un mismo acorde tendrá distinto cifrado en otras tonalidades (Noriega, 2009).

**Coda.** Es una sección musical al final de un movimiento, a modo de epílogo. Técnicamente se trata de una cadencia expandida. Con lo cual, puede ser tan simple como unos pocos compases o alcanzar tal complejidad que constituya una sección entera.

Sección conclusiva que se encuentra al final de un movimiento, normalmente sin importancia estructural. Sin embargo las codas de Beethoven tenían gran significación en su diseño musical (Llongueras, 1989).

Coda es el final de una parte musical, que por su forma cadencial da la sensación de reposo (Moncada, 1995).

**Codetta** es un término italiano en diminutivo que significa "colita". Tiene un propósito similar a la *coda*, pero en menor escala, concluyendo una sección de una obra en lugar de concluir la obra como un todo. Una *codetta* típica concluye las secciones de exposición y recapitulación de una pieza escrita en la forma sonata, a continuación del segundo tema (modulado) o bien del tema de cierre (si lo hay). Así pues, en la exposición suele aparecer en la tonalidad secundaria, pero en la recapitulación lo hace en la tonalidad principal. La *codetta* normalmente se cierra con una cadencia perfecta en el tono pertinente confirmando así la tonalidad. Si la exposición se repite, la *codetta* se repite también. Aunque en ocasiones su final sea ligeramente modificado, dependiendo de si se dirige de nuevo a la exposición o a las secciones de desarrollo.

**Compás** es la unidad de medida que sirve para dividir el tiempo en la música (Moncada, 1995).

**Dominante alterada.** LA FAMILIA DE ACORDES V+7 o V7(b13) Funcionan como una de las posibles familias de acordes V en modo menor... La presencia de este choque entre la b13 y la quinta nos obligaría a omitir la quinta del acorde cuando este es lo suficientemente grande como para incluir la b13. Una solución al problema sería alterar la quinta, cambiándolo a una quinta aumentada. Haremos de esto una constante con esta familia de acordes, al eliminar la quinta en conjunto y teniéndola en cuenta siempre como aumentada (Rawlins, 2013).

**Dominante auxiliar.** Toda triada, mayor o menor, puede ser introducida por una DOMINANTE AUXILIAR. Este acorde es un acorde CROMÁTICO, ajeno a la tonalidad pero se entiende como integrado al contexto de un trozo musical por su función en relación con el acorde al que le sirve de preparación. En efecto, una dominante auxiliar tiene por objeto preparar la entrada de alguna tríada de la tonalidad y con ello hace más interesante y variado el transcurso musical.

Para que un acorde funcione como dominante auxiliar se requieren dos condiciones: (1) El acorde de introducción debe tener la forma V7 (3M-3m-3m) y (2) Estar construido sobre una nota que se encuentre a una 4ª justa debajo de la fundamental del acorde de resolución.

Cifraremos a estos acordes con una diagonal. Por ejemplo: V7/IV (V7 de IV, esto es, dominante auxiliar del cuarto grado) (Noriega, 1988).

**Figura musical.** En música una figura musical (también llamada «nota») es un signo que representa gráficamente la duración musical de un determinado sonido en una pieza musical. La manera gráfica de indicar la duración relativa de una nota es mediante la utilización del color o la forma de la cabeza de la nota, la presencia o ausencia de la plica así

como la presencia o ausencia de corchetes con forma de ganchos. Cuando aparece situada en un pentagrama con clave establecida, determina también la altura del sonido.

Las figuras más utilizadas son siete y se denominan elementos gráficos de la música de la siguiente forma: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa.

La figura simple que representa la unidad de duración es la redonda. Cada valor simple equivale a dos de su figura inmediata, así:

- una redonda equivale a dos blancas;
- una blanca equivale a dos negras;
- una negra equivale a dos corcheas;
- una corchea equivale a dos semicorcheas;
- una semicorchea equivale a dos fusas;
- una fusa equivale a dos semifusas.

Asimismo, podemos establecer otras relaciones en base a las recién mencionadas, por ejemplo, en 4/4, una redonda equivale a cuatro negras, una corchea equivale a ocho semifusas, etc.

**Frase musical** es una estructura armónico-melódica de ocho compases que expresa una idea musical completa y con un descanso final que llamamos cadencia (Noriega, 2009).

**Función tonal.** Tonalidad es la relación establecida entre una serie de sonidos con uno principal llamado Tónica, el que rige el funcionamiento de todos los demás.

Según su función tonal los grados de la escala se llaman:

I	TONICA	V	DOMINANTE
II	SUPERTÓNICA	VI	SUPERDOMINANTE
III	MEDIANTE	VII	SENSIBLE
IV	SUBDOMINANTE	VIII	TÓNICA

(Moncada, 1995).

**Homofónica, textura.** Consiste en una línea melódica principal y un acompañamiento de acordes. La homofonía fue “invento” de los primeros compositores italianos, los cuales buscaban una manera más directa de comunicar la emoción dramática y una mayor claridad para el texto literario cantado que las que permitían los métodos contrapuntísticos.

Hay dos maneras de considerar una simple sucesión de acordes. O la consideramos contrapuntísticamente, esto es, que cada una de las voces de un acorde va a su nota inmediata en el acorde siguiente, o la consideramos armónicamente, en cuyo caso no se conserva ninguna idea de voces separadas. El paso revolucionario se dio al poner todo el énfasis en una sola línea y reducir todos los demás elementos a la condición de meros acordes acompañantes.

No pasó mucho tiempo sin que esos acordes se partieran o “figuraran”, que es como se dice. Nada se cambia esencialmente al figurar o convertir esos acordes en arpeggios correntíos. Una vez descubierto, pronto se elaboró este recurso, y desde entonces ha venido ejerciendo una extraordinaria fascinación sobre los compositores (Copland, 1994).

**Inciso.** La unión de dos motivos forma el inciso (Noriega, 2009).

**Menor, modo.** Lo que determina el calificativo de Mayor o menor de una escala diatónica, es el intervalo MAYOR o MENOR, respectivamente, que forma la tónica con el 3er grado (tercera).

Prácticamente el 1er Tetracorde de una escala el que determina el modo de ella: Mayor o menor.

El 2º Tetracorde puede estar diferente al de la escala Modelo, sobre todo en el modo menor (Moncada, 1995).

Nuestro modo menor, pues, es el antiguo eolio; su escala es la-si-do-re-mi-fa-sol. Ocasionalmente, cuando el séptimo sonido había de pasar al octavo (la) se cambiaba en sensible: se ponía sol# en vez de sol. Surgía así el intervalo aumentado fa-sol#, que los antiguos procuraban evitar. Para lo cual cambiaban también fa en fa#, de modo que cuando se deseaba el efecto de sensible la escala era la-si-do-re-mi-fa#-sol#-la. Así, pues, existen dos formas de escala menor comprendidas bajo el nombre de escala menor melódica: la ascendente, en la que los sonidos naturales del sexto y séptimo son substituidos por los alterados, y la descendente, en la que se usan sólo los sonidos naturales. No es posible la mezcla entre ambos tipos de escala: en la ascendente se usan sólo los sonidos alterados, y en la descendente sólo los naturales (Schoenberg, 1974).

**Métrica** es el estudio de la estructuración del ritmo, por medio de la unidad de medida que es el COMPÁS (Moncada, 1995).

**Modo (modal).** Se llama modo de una escala al orden en que están dispuestos sus tonos y semitonos (Moncada, 1995). Escalas heredadas de la Grecia antigua, vía Edad Media, época en que éstas tuvieron su mayor uso. Estas escalas aún sobreviven hoy en día en la música folklórica y en el canto llano.

La “final del modo” es la nota de la cadencia, o punto de reposo en una melodía, y la “dominante” es la nota de recitación.

	Modo	Escala	Dominante	Final
I	Dórico	De Re a Re	La	Re
II	Hipodórico	De La a La	Fa	Re
III	Frigio	De Mi a Mi	Do	Mi
IV	Hipofrigio	De Si a Si	La	Mi
V	Lidio	De Fa a Fa	Do	Fa
VI	Hipolidio	De Do a Do	La	Fa
VII	Mixolidio	De Sol a Sol	Re	Sol
VIII	Hipomixolidio	De Re a Re	Do	Sol

Los modos que vienen a continuación fueron añadidos en el siglo XVI por Glareanus:

	Modo	Escala	Dominante	Final
IX	Eolio	De La a La	Mi	La
X	Hipoeolio	De Mi a Mi	Do	La

XI	Jónico	De Do a Do	Sol	Do
XII	Hipojónico	De Sol a Sol	Mi	Do

(Llongueras, 1989).

Tanto el modo mayor como el modo menor son reliquias de los siete modos eclesiásticos. Nuestro mayor actual es el jónico de los antiguos, y nuestro menor el eolio. Los otros cinco modos eclesiásticos comenzaban con re (dórico), mi (frigio), fa (lidio), sol (mixolidio), y si (hipofrigio).

Cada uno de estos modos era una sucesión de siete sonidos; por ejemplo, de la sucesión do-re-mi-fa-sol-la-si, el modo dórico comenzaba con re, y por lo tanto se constituía así: re-mi-fa-sol-la-so-do. Estas escalas podían ser transportadas, como las actuales mayores y menores, de manera que resultaban propiamente 84 escalas, de las cuales no todas eran usuales (Schoenberg, 1974).

**Modulación.** Tiene lugar cuando nos trasladamos de una tonalidad a otra (Copland, 1994).

Debemos distinguir entre modulación y cambio de tono. En un cambio de tono el nuevo tono se presenta sin transición armónica. En la modulación el paso a la nueva tonalidad ocurre a través de una serie de acordes que nos lleva sensiblemente a un nuevo centro tonal.

Podemos distinguir cuatro tipos de modulación:

- (1) MODULACIÓN CON ACORDE PIVOTE. En este caso la modulación se realiza a través de un acorde común a las dos tonalidades, un acorde que puede cifrarse por lo tanto en los dos tonos. El acorde pivote puede ser a su vez diatónico (si no presenta alteraciones cromáticas) o cromático (si contiene alteraciones tomadas al homónimo o de algún otro tipo). Por lo general un acorde pivote diatónico se utiliza para modular a tonos vecinos y uno cromático a tonalidades alejadas.
- (2) MODULACIÓN POR PASO CROMÁTICO. Ocurre cuando no hay acorde pivote. En este caso alguno de los acordes de la tonalidad original recibe varias alteraciones cromáticas que lo transforman funcionalmente en alguno de los de la nueva tonalidad. Este tipo de modulación, muy utilizada por los compositores de la segunda mitad del siglo XIX, presenta un número muy grande de posibilidades y resulta muy difícil de cifrar porque debilita enormemente la fuerza de un centro tonal definido y conduce al oyente a un verdadero "pantonalismo" (Wagner, Liszt, Mahler) esto es, a un deambular vago e impreciso por todas las tonalidades a través de continuos enlaces cromáticos de acordes de 7ª, de V7, de VII°7, de 6ª aumentada en resoluciones irregulares y por movimientos polifónicos cromáticos incesantes.
- (3) MODULACIÓN CADENCIAL. La frase empieza en un tono y termina en otro.
- (4) MODULACIÓN PASAJERA. Ocurre en el interior de un periodo pero la frase hace una cadencia en el tono original.

**Motivo** es la unidad melódica, equivale a la palabra en el lenguaje o a la célula en una entidad biológica y puede ser definido como el conjunto mínimo de notas que expresan ya una idea musical (Noriega, 2009).

(1) Figura melódica o rítmica corta pero reconocible. (2) En el terreno del análisis musical, el término se refiere a la subdivisión más pequeña de, por ejemplo, un tema (Llongueras, 1989).

El motivo tiene tres componentes: anacrusa, barra de compás y terminación. La anacrusa es “un alzar”, un esfuerzo, una preparación, la terminación es “un caer”, un descanso, una conclusión, cayendo en lo que se llama “el tiempo fuerte” del compás y la barra de compás nos indica precisamente que “la nota que sigue” a ella es el centro de apoyo del motivo. En términos muy generales podemos decir que un motivo tiene la duración de un compás, que el compás nace del motivo y que, por lo tanto en una obra habrá (aproximadamente) tantos motivos como compases tiene aquélla. Es así la unidad melódica y también la unidad métrica (Noriega, 2009).

Podemos clasificar a los motivos en los siguientes tipos:

- (1) **Anacrúsicos** con componentes: anacrusa, barra, terminación.
- (2) **Téticos** un motivo sin anacrusa pero con duración de un compás.
- (3) **Submotivo** un motivo de menor duración que un compás.
- (4) **De apoyo** un motivo (generalmente al inicio de una frase) que no tiene anacrusa y consta de una sola nota.
- (5) **De dos compases**, o motivo inciso formado por dos motivos de un compás pero tan unidos entre sí que es difícil (o impráctico) separarlos (Noriega, 2009).

**Notas melódicas** son notas ajenas a la armonía pero que el oído acepta como parte de la expresión musical por la forma como el compositor las integra en su obra.

#### CATÁLOGO DE NOTAS MELÓDICAS

- (1) Notas de paso. Se encuentran entre dos notas armónicas. Se abordan y resuelven por 2ª.
- (2) Bordados. Se encuentran entre dos notas armónicas iguales. Se abordan y resuelven por 2ª.
- (3) Doble bordado. Dos notas melódicas a una 2ª arriba y abajo (o viceversa) de la nota de resolución. Se aborda por segunda o por salto.
- (4) Cambiata. Se abordan por salto y resuelven por 2ª.
- (5) Escapada. Se abordan por segunda y resuelven por salto.
- (6) Retardo. Proviene de otro acorde y resuelven en tiempo débil.
- (7) Anticipo. Pertenece al acorde siguiente.
- (8) Apoyatura. Se presenta en tiempo fuerte y resuelve por 2ª.
- (9) Nota pedal. Una nota que permanece por varias armonías, como nota larga o repetida (Noriega, 2009).

**Octava** es el intervalo comprendido por la distancia entre las ocho notas de la escala, por ejemplo de Do a Do (Llongueras, 1989).

Es muy frecuente ejecutar una nota o serie de notas o acordes, a una octava más alta o más baja del sonido real que representa su escritura (Moncada, 1995).

**Pedal, nota.** Una nota de bordón puede cambiar de registro o de octava (o bien porque cambie el instrumento) y puede adornarse de tal manera que forme un giro temático que se repita constantemente. Se tiene entonces una “figura de bordón”, o, como se dice en el lenguaje europeo, una “figura pedal” (Salazar, 2004).

En armonía, se llama **pedal** al sonido prolongado sobre el cual se suceden diferentes acordes. El pedal más habitual tiene lugar en el registro del bajo, aunque puede darse en otro registro vocal distinto. Habitualmente, el pedal es producido por la nota tónica o una quinta de la tonalidad en la que se está desarrollando el pedal, aunque en algunas ocasiones se puede realizar con otros intervalos.

Un pedal suele empezar con una armonía consonante en relación a sí mismo, por lo que el primer acorde suele contener la nota pedal; progresa hacia armonías menos consonante con él y finaliza sobre una armonía totalmente consonante.

Un pedal tiene tres fases: preparación, clímax y resolución. En la primera fase se debe establecer la nota que produce disonancia en función de la relación melodía-armonía y que dicha progresión de consonancia hacia disonancia sea fundamental, quinta, tercera, séptima y tensiones.

El clímax es el punto en el que la disonancia alcanza el grado máximo. La fase de resolución tiene lugar sobre una armonía donde el pedal es fundamental o quinta del acorde.

La fase de preparación suele ser más larga que la de resolución, aunque puede haber excepciones. También puede diferir la construcción de estas fases.

En la música clásica del subcontinente indio se utiliza el pedal (en inglés: *drone*) como base durante el desarrollo de una actuación musical. El instrumento encargado de esta función es la tanpura, el surpeti, o el dispositivo electrónico *shruti box*. También existen otros tipos de pedales musicales tales como los usados en los años que ya trascendieron.

**Pentacorde** es la sucesión de cinco sonidos consecutivos, los cuales forman: TONO, TONO, SEMITONO Y TONO en el modo mayor y; TONO, SEMITONO, TONO Y TONO en el modo menor (Moncada, 1995).

**Periodo, doble.** Es una estructura que podemos simbolizar con la fórmula 8+8

Esta estructura puede presentar las siguientes variantes:

- 1) Doble periodo simétrico (los dos periodos son iguales) A8-A8
- 2) Doble periodo asimétrico A8-B8
- 3) Doble periodo semi-simétrico A4B4-A4C4 A4B4-C4A4 A4B4-C4B4
- 4) Doble periodo con semiperiodo intermedio 8+4+8 (en el cual se presenta un semiperiodo de carácter transicional)
- 5) Doble periodo incompleto o periodo de tres semiperiodos (es una estructura del tipo 4+4+4 que podemos considerar como un periodo irregular) (Noriega, 2009).

**Periodo musical** es la estructura fundamental de la música occidental en los últimos siglos, tanto en la producción popular como en la música de concierto. Es una estructura de ocho compases con una cadencia al final que la separa y articula con la frase siguiente. Es generalmente simétrica, subdividida en dos semiperiodos de cuatro compases separados entre sí por una semicadencia colocada en el cuarto compás (Noriega, 2009).

**Periodo irregular.** La frase irregular la definimos como una frase que no tiene ocho compases de extensión, o, también, que presenta ocho compases efectivos pero su semicadencia no está en el segundo inciso (compases 3-4).

La *frase irregular corta* es la que simplemente tiene menor de ocho compases de extensión porque el compositor la estructuró suprimiendo uno o varios de sus elementos.

Los compases que suelen suprimirse con más frecuencia, dada su relativa menor importancia, y en orden de menor a mayor frecuencia son los compases 1, 5, 1-2, 5-6 y también 1-2-3-4. Cuando la frase se presenta sin consecuente (1-2-3-4 solamente) el efecto es de una estructura abierta y es por lo tanto una estructura muy empleada en las transiciones. Las frases truncas de su parte final como 1, 2, 3, 4-5, 6 1, 2-3----4-5 1, 2, 3, y hasta 12 suenan como interrupciones y se emplean frecuentemente en transiciones y desarrollos. Un notable ejemplo de frase reducida (y de expresión muy intensa y concentrada es el tema principal de la 5ª sinfonía de Beethoven).

Otra irregularidad que acorta las frases es la superposición que consiste en que el compás final de una frase es al mismo tiempo el primer compás e inicio de la frase siguiente.

De modo que en realidad ninguna de las dos frases queda acortada pero si el conjunto que en lugar de 16 compases queda de 15.

La *frase irregular alargada* es mucho más frecuente que la corta y consiste en la repetición de alguno o algunos de los elementos estructurales del periodo, siendo más frecuente el de la confirmación cadencial.

La reiteración de alguno de los otros elementos de la frase puede aplicarse a cualquiera de ellos, en cuyo caso pueden obtenerse frases muy alargadas (propias de las transiciones y los desarrollos).

En la mayoría de estos casos la frase presenta su propia cadencia, pero también puede ocurrir que no la tenga, que es un procedimiento de elaboración musical que suele presentarse también en las secciones de desarrollos y cuyo efecto es de una elocución apasionada, insistente, pero con interrupciones frecuentes, como ocurre en las discusiones acaloradas entre dos personas o en los monólogos de una persona que deambula en la consideración de varias ideas sin concluir ninguna.

En tales casos, y para que la obra no se disgregue en la incoherencia el compositor suele ceñirse a elementos melódicos tomados de algunos de los temas principales presentados anteriormente, como ocurre en dos ejemplos destacados: los primeros movimientos de la 5ª sinfonía de Beethoven y de la sinfonía 40 de Mozart (Noriega, 2009).

**Periodo regular.** La unión de dos incisos forma un semiperiodo y la unión de dos semiperiodos la frase musical simétrica o periodo regular... (Noriega, 2009).

**Picardía, tercera de.** Sonido sorpresa que produce una tercera Mayor, cuando suena al final de una pieza que se encuentra en modo menor, convirtiendo así el acorde menor que se espera que suene en uno de Mayor. Método muy empleado hasta la segunda mitad del siglo XVIII (Llongueras, 1989).

**Preludio** es un término muy vago que designa una gran variedad de piezas, generalmente escritas para piano. Como título puede significar casi cualquier cosa, desde una pieza tranquila, melancólica, hasta una larga pieza virtuosística y aparatosa. Pero en cuanto forma, encontraremos que pertenece, por lo general, a la categoría de "libre". Preludio es el nombre genérico de cualquier pieza de estructura formal no demasiado precisa. Muchas otras piezas que llevan otros nombres pertenecen a la misma categoría, piezas llamadas fantasía, elegía, impromptu, capricho, aria, estudio y demás. Las piezas tales como esa pueden tener la forma rigurosa A-B-A o pueden estar tratadas "libremente" (Copland, 1994).



**Pulso** es lo que en términos musicales se conoce como tempo de la música y se refiere a la velocidad. Es un elemento permanente y regular. Para ejemplificar lo que es el pulso o tempo de la música, lo podemos relacionar con el pulso del ser humano el cual es constante y permanente; en el niño es un poco más acelerado que en el adulto. También el tictac de un reloj nos da la idea de lo que es el pulso o tempo de la música (Sánchez, 1988).

**Secuencia.** En general es una frase que se repite a un intervalo superior o inferior. Una secuencia real es aquella en que los intervalos de una frase repetida no sufren cambio alguno. Una secuencia tonal es aquella en que la frase repetida está modificada por razones de la tonalidad (Llongueras, 1989).

Una secuencia es un trozo musical en el cual un cierto patrón rítmico-melódico es repetido varias veces en diferentes grados de la tonalidad, generalmente a intervalos melódicos semejantes: 2as ascendentes, 3as descendentes, etc.

Tendremos una secuencia diatónica si se conserva la misma tonalidad o una secuencia moduladora si cada repetición del patrón original se presenta en distinto tono. En ese caso tendrá que haber un proceso modulador de alguna clase que se repite constantemente (Noriega, Guillermo (2009).

**Semitono.** Se llama semitono a la distancia más pequeña que hay entre dos grados conjuntos de la escala diatónica (Moncada, 1995).

**Tetracorde** es la sucesión de cuatro sonidos consecutivos, los cuales forman: TONO, TONO Y SEMITONO en el modo mayor y; TONO, SEMITONO Y TONO en el modo menor (Moncada, 1995).

**Tonalidad** es la relación establecida entre una serie de sonidos con uno principal llamado Tónica, el que rige el funcionamiento de todos los demás (Moncada, 1995).

**Tono.** Se llama tono a la distancia más grande que hay entre dos grados conjuntos de la escala diatónica (Moncada, 1995).

**Tresillo.** Grupo de tres notas que se ejecutan sobre el valor de dos de ellas (Llongueras, 1989).

Tresillo es la división ternaria de una figura de nota...

El tresillo equivale a 2 figuras de las que forman el grupo (Moncada, 1995).

## FUENTES DE CONSULTA

- Aviñoa, Xose (1985). La guitarra. Daimon.
- Barbacci, Rodolfo (1965). Educación de la memoria musical. Ricordi.
- Cabrero, Bernat. Atlas de los instrumentos musicales. Alianza
- Carrillo (1919). Tratado sintético de canon y fuga.
- Chapman, Richard (2006). Enciclopedia de la guitarra. Diana.
- Copland, Aaron (1994). Cómo escuchar la música. Fondo de cultura económica.
- Dallal, Alberto (1982). El "dancing" mexicano. Oasis.
- Hernández Vaca, Víctor (2000). Que suenen pero que duren. El Colegio de Michoacán.
- Hindemith, Paul (1949). Curso condensado de armonía tradicional. Ricordi.
- Llongueras, Narcis (1989). Guía de lenguaje musical. ICARIA S.A.
- López, Roberto (2001). Crónica de la música de México. Lumen.
- Moncada, Francisco (1995). Teoría de la música. FRAMONG.
- Moreno, Yolanda (1995). Rostros del nacionalismo en la música mexicana. UNAM ENM.
- Noriega, Guillermo (2008). Curso de armonía básica. Repertorio McDowell.
- Noriega, Guillermo (1988). Curso de armonía. Repertorio McDowell.
- Noriega, Guillermo (2009). Las formas clásicas. Curso de análisis musical II. Repertorio McDowell.
- Orta, Guillermo (1970). Elementos de cultura musical. Porrúa.
- Orta, Guillermo (1973). Gozar u comprender la música. Porrúa.
- Orta, Guillermo (1970). 100 biografías en la historia de la música. Olimpo.
- Poston, Walter (1984). Orquestación. Real Musical.
- Pujol, Emilio. El dilema del sonido en la guitarra.
- Rawlins, Robert (2013). Jazzology. The encyclopedia of jazz theory for all musicians. Hall Leonard.
- Rey y Navarro (1996). Los instrumentos de púa en España. Alianza.
- Sagreras, Julio S (1933). Las segundas lecciones de guitarra. RICORDI.
- Salazar, Adolfo (2004). La música como proceso histórico de su invención. Fondo de cultura económica.
- Salzer, Felix (1999). El contrapunto en la composición. Idea Musical.
- Sánchez Fragoso, Ma. Teresa (1988). Guía de actividades musicales para el nivel preescolar. SEP
- Schoenberg, Arnold (1974). Tratado de armonía. Real musical.
- Suzuki, Shinichi (2004). Educados con amor. El método clásico de la educación del talento. ALFRED PUBLISHING.
- Diccionario de biografías. 2004. Nauta.

Fuentes en red:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Sistema de notaci%C3%B3n musical anglosaj%C3%B3n](http://es.wikipedia.org/wiki/Sistema_de_notaci%C3%B3n_musical_anglosaj%C3%B3n)

[http://es.wikipedia.org/wiki/Pedal\\_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Pedal_(m%C3%BAsica))

<http://www.oocities.org/ermoquisbert/cw.htm>

## LISTADO DE GRÁFICOS Y EJEMPLOS MUSICALES

Gráfico 1. Partitura de “Andante” .....	página 7
Gráfico 2. Sección A de “Andante” .....	página 8
Gráfico 3. Antecedente y consecuente de la sección A de “Andante” .....	página 9
Gráfico 4. Anacrusas del consecuente en la Sección A de “Andante” .....	página 9
Gráfico 5. Sección B (primera ejecución) de “Andante” .....	página 10
Gráfico 6. Sección B (segunda ejecución) de “Andante” .....	página 10
Gráfico 7. Sección B (notas melódicas) de “Andante” .....	página 13
Gráfico 8. Notas extraídas de la melodía de “Andante” .....	página 14
Gráfico 9. Escala de Re menor armónica .....	página 14
Gráfico 10. Gráfica de Movimiento Melódico de “Andante” .....	página 15
Gráfico 11. Partitura de Preludio I .....	página 16
Gráfico 12. Sección A de Preludio I .....	página 17
Gráfico 13. Partes de la Sección A de Preludio I .....	página 19
Gráfico 14. Partes de la Sección B de Preludio I .....	página 20
Gráfico 15. Última ejecución de la Sección A de Preludio I .....	página 21
Gráfico 16. Armonía proveniente de la escala de Si menor natural .....	página 23
Gráfico 17. Armonía proveniente de la escala de Si menor armónica .....	página 23
Gráfico 18. Armonía proveniente de la escala de Si menor melódica .....	página 23
Gráfico 19. Armonía proveniente de la escala de Si Dórico .....	página 24
Gráfico 20. Notas cantables (más largas) de Preludio I .....	página 24
Gráfico 21. Gráfica de Movimiento Melódico de Preludio I .....	página 25
Gráfico 22. Partitura de Preludio II .....	página 26
Gráfico 23. Subsección a de la sección A de Preludio II .....	página 27
Gráfico 24. Subsección b de la Sección A de Preludio II .....	página 28
Gráfico 25. Subsección c de la sección A de Preludio II .....	página 28
Gráfico 26. Subsección a de la Sección B de Preludio II .....	página 29
Gráfico 27. Subsección b de la Sección B de Preludio II .....	página 30
Gráfico 28. Subsección a' de la sección B de Preludio II .....	página 31
Gráfico 29. Gráfica de Movimiento Melódico de Preludio II .....	página 33
Gráfico 30. Sección A de Boceto a la antigua .....	página 34
Gráfico 31. Sección B de Boceto a la antigua .....	página 35
Gráfico 32. Sección C de Boceto a la antigua .....	página 36
Gráfico 33. Gráfica de Movimiento Melódico de Boceto a la antigua .....	página 37
Gráfico 34. Subsección a de la sección A de Sueño eterno .....	página 38
Gráfico 35. Subsección b de la sección A de Sueño eterno .....	página 39
Gráfico 36. Subsección c de la sección A de sueño eterno .....	página 40
Gráfico 37. Subsección a de la sección B de Sueño eterno .....	página 41

Gráfico 38. Subsección b de la sección B de Sueño eterno.....	página 42
Gráfico 39. Coda de Sueño eterno.....	página 43
Gráfico 40. Gráfica de Movimiento Melódico de Sueño eterno.....	página 44
Gráfico 41. Sección A de Sambalina.....	página 45
Gráfico 42. Sección B de Sambalina.....	página 47
Gráfico 43. Sección C de Sambalina.....	página 48
Gráfico 44. Coda de Sambalina.....	página 49
Gráfico 45. Gráfica de Movimiento Melódico de Sambalina.....	página 51
Gráfico 46. Introducción de Paisajes mexicanos.....	página 52
Gráfico 47. Subsección a de la sección A de Paisajes mexicanos.....	página 53
Gráfico 48. Subsección b de la sección a de Paisajes mexicanos.....	página 53
Gráfico 49. Subsección c de la sección A de Paisajes mexicanos.....	página 54
Gráfico 50. Subsección d de la sección A de paisajes mexicanos.....	página 55
Gráfico 51. Subsección e de la sección A de Paisajes mexicanos.....	página 55
Gráfico 52. Subsección a de la sección B de Paisajes mexicanos.....	página 55
Gráfico 53. Subsección b de la sección B de Paisajes mexicanos.....	página 56
Gráfico 54. Subsección c de la sección B de Paisajes mexicanos.....	página 57
Gráfico 55. Coda de Paisajes mexicanos.....	página 58
Gráfico 56. Gráfica de Movimiento Melódico de Paisajes mexicanos.....	página 61
Gráfico 57. Subsección a de la sección A de Tierra sureña.....	página 63
Gráfico 58. Subsección b de la sección A de Tierra sureña.....	página 63
Gráfico 59. Subsección c de la sección A de Tierra sureña.....	página 63
Gráfico 60. Sección B de Tierra sureña.....	página 64
Gráfico 61. Sección C de Tierra sureña.....	página 65
Gráfico 62. Últimos compases de la sección A y Final de Tierra sureña.....	página 66
Gráfico 63. Gráfica de Movimiento Melódico de Tierra sureña.....	página 67
Gráfico 64. Sección A de Nayeli.....	página 68
Gráfico 65. Sección B de Nayeli.....	página 69
Gráfico 66. Sección C de Nayeli.....	página 69
Gráfico 67. Sección D de Nayeli.....	página 70
Gráfico 68. Sección E de Nayeli.....	página 71
Gráfico 69. Gráfica de Movimiento Melódico de Nayeli.....	página 73
Gráfico 70. Subsección a de la sección A de Danza II.....	página 74
Gráfico 71. Subsección b de la sección A de Danza II.....	página 74
Gráfico 72. Subsección a' de la sección A de Danza II.....	página 75
Gráfico 73. Subsección c de la sección A de Danza II.....	página 75
Gráfico 74. Subsección a de la sección B de Danza II.....	página 76
Gráfico 75. Subsección b de la sección B de Danza II.....	página 77

Gráfico 76. Subsección c de la sección B de Danza II.....	página 78
Gráfico 77. Subsección d de la sección B de Danza II.....	página 78
Gráfico 78. Coda de Danza II.....	página 79
Gráfico 79. Gráfica de Movimiento Melódico de Danza II.....	página 81
Gráfico 80. Sección A del Preludio No. 3.....	página 84
Gráfico 81. Subsección a de la sección B del Preludio No. 3.....	página 85
Gráfico 82. Subsección b de la sección B del Preludio No. 3.....	página 85
Gráfico 83. Subsección c de la sección B del Preludio No. 3.....	página 86
Gráfico 84. Gráfica de Movimiento Melódico del Preludio No. 3.....	página 87
Gráfico 85. Exposición de la Fuga.....	página 89
Gráfico 86. Reexposición (Contraexposición) y Episodio 1 de la Fuga.....	página 89
Gráfico 87. Sujeto y Episodio 2 de la Fuga.....	página 90
Gráfico 88. Sujeto y Episodio 3 de la Fuga.....	página 91
Gráfico 89. Sujeto y Episodio 4 de la Fuga.....	página 92
Gráfico 90. Sujeto y Episodio 5 de la Fuga.....	página 92
Gráfico 91. Estrecho y Cadencia de la Fuga.....	página 92
Gráfico 92. Gráfica de Movimiento Melódico de la Fuga.....	página 94
Gráfico 93. Partitura de Allemande.....	página 95
Gráfico 94. Subsección a de la sección A de Allemande.....	página 96
Gráfico 95. Subsección b de la sección A de Allemande.....	página 96
Gráfico 96. Sección B de Allemande.....	página 97
Gráfico 97. Gráfica de Movimiento Melódico de Allemande.....	página 98
Gráfico 98. Sección A de Rondó Gavota.....	página 99
Gráfico 99. Sección B de Rondó Gavota.....	página 100
Gráfico 100. Sección C de Rondó Gavota.....	página 101
Gráfico 101. Sección D de Rondó Gavota.....	página 102
Gráfico 102. Gráfica de Movimiento Melódico de Rondó Gavota.....	página 104

## NOTAS AL PROGRAMA (ANEXO 1)

### **Andante**

Es la primera obra que compuso René Viruega, a manera de estudio, siendo apenas un adolescente.

### **Preludio I**

Escrita en 1975 con una dedicatoria especial a Evangelina Olea. Esposa de René Viruega. Es una pieza con melodías suaves donde describe el amor y cariño que tiene hacia su esposa dándole un toque romántico.

### **Preludio II**

Escrita en 1976 con dedicatoria a Eloy Viruega y Alicia Flamenco, padres de René Viruega. Inspirada en el estudio N° 1 de Heitor Villa-lobos y con un estilo impresionista que le da un toque especial a la obra.

### **Boceto a la antigua**

Escrita entre los años 2000 y 2001; en ese periodo el maestro René Viruega le dedica más tiempo a la composición, siendo Boceto a la antigua una obra decorativa con perfectos matices. La obra está dedicada a Juan Carlos Laguna siendo él el primer guitarrista en interpretarla.

### **Sueño eterno**

Es una Elegía en memoria de Jessica, nieta del maestro René Viruega. El autor nos presenta un tema en forma de canción de cuna pasando por un estado de angustia e impotencia, y en la coda final refleja una resignación.

### **Sambalina**

Basada en los ritmos de samba y choro. Obra dedicada a Malinali Viruega Olea, hija del maestro René Viruega; en ella, el autor evoca a los grandes compositores de Brasil dándole ese toque de alegría y fiesta.

### **Paisajes mexicanos**

(Danza). Es la primera pieza de la suite escrita en 1978 con la idea de recopilar varios ritmos de la República mexicana y con la finalidad de mostrar la belleza de su folclor. Dedicada al maestro Guillermo Flores Méndez. El compositor refleja una introducción caótica haciendo partícipe a la ciudad de México. El tema principal de la pieza es la canción popular “El Durazno” la cual se fusiona con rasgueos de sonos jaliscienses, después, la obra toma un carácter melancólico haciendo una mención al Estado de Michoacán.

### **Tierra sureña**

(Huapango chilena guerrerense). Obra dedicada a Rogelio Sandoval. Escrita en el año 2000 basada en los ritmos de la chilena guerrerense, en ella muestra la belleza de la Costa Chica y su alegre música. Comienza con un tema alegre donde se hace presente la influencia del huapango. El compositor trabaja sobre dos temas muy conocidos de la chilena “San Marqueña” y “Acapulqueña linda”.

### **Nayeli**

(Vals capricho). Obra dedicada a Nayeli Viruega Olea. Escrita en 1998 con estilos musicales oaxaqueños, comienza con una introducción delicada al ritmo de vals, en la pieza se tejen las armonías perfectamente dándole lugar al tema popular de la “Sandunga”, ligado de una forma muy original le continúa el tema de “Dios nunca muere”.

### **Danza II**

(Son veracruzano). Obra dedicada a Ernesto García de León. Escrita en los años setenta. Es de carácter alegre y hace mención al Estado de Veracruz, en ella se puede identificar perfectamente el sonido del arpa jarocho emulada por la guitarra. La obra está construida sobre dos temas populares: “El siquisirí” y “El cascabel”.

### **Homenaje a J. S. Bach**

Es una obra escrita entre los años 2000 y 2004, nacida principalmente del preludio nº 3. El autor, al darse cuenta que su tercer preludio sonaba al estilo barroco decidió continuar con el trabajo pensando en el gran compositor J: S: Bach. La obra está compuesta en cuatro movimientos: **Preludio nº 3** dedicada a Alejandro Salcedo, **Fuga** dedicada a René J Viruega Olea, **Allemanda** dedicada a Fernando Villanueva y **Rondó Gavota** dedicado a Sergio Viruega.

**ANEXOS (partituras del repertorio)**



# Andante

René Viruega Flamenco

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It consists of five staves of music. The first staff begins with a whole note chord of Bb2 and a melodic line. The second staff starts at measure 5 and includes a repeat sign. The third staff starts at measure 10 and features several chord changes: C1, C5, C3, and C1. The fourth staff starts at measure 14 and includes fingerings 2, 3, 4, 5, and 6. The fifth staff starts at measure 18 and includes a complex fingering sequence: 12 14 15 14 15, labeled 'arm', and chord symbols C5 and C10. The piece concludes with a double bar line.

# Preludio I

A mi querida esposa  
Evangelina Olea.

René Viruega Flamenco

Moderato

Guitar

*p* *mf* *f* *dolce* *dim.* *rall.* *mf* *cresc.* *rall.* *dolce* *rall.*

C2 C4 C2 C2 C4 C7 C7 C5 C3 C2 C2 C4 C2 C7 C4 C7 C2

# Preludio II

a mis queridos padres

René Viruega Flamenco

**Allegro**

Guitar

2 3 4 m m m 2 3 2

5

*cresc.*

9

*p*

13

*express. cantando el bajo cresc. poco a poco poco rit.*

17

*poco accel. cantando el bajo*

21

25

*f* *poco rit.....* *rit.....* **Andantino** *Dolce e tranquillo* *mf*

armónicos nat.

2 3 4 2 3 3 4 2

32

32 *p* dolce cantando poco rit.

38

38 *mf* cresc. *sfz* accel.

44

44 *mf* *sfz* accel. 7 *p*

49

49 *mf* dolce rit. dolce

55

55 *mf* dolce *mf*

Da Capo al  $\oplus$  y Fin.

60

60 *p* tranquillo poco rit. rall. *ff* *pp*



37

CII

*rall*

*a Tempo*

36

41

46

50

54

# Sueño Eterno

(A la memoria de mi nieta Jessica)

René Viruega Flamenco

Trémolo  
a m i  
p p p p  
dolce

4

7 C7  
expresivo

10

13 C4 C2

16 *espressivo dolce*

19 *C7*

22 *rall.*

25 *rall.* *melancólico expresivo*

28 *C5*

31 *C5*



34  $\text{C}7$

*cresc.*

37  $\text{C}8$

*molto melancólico expresivo*

40

*poco rall* *triste doloroso*

4 1 3

$\text{C}5$

*mf*

A mi querida hija Malinali

# Sambalina

(Samba brasileña)

René Viruega F.  
(12-04-98)

Guitarra

6

12

18

23

28

33

C4

C4

C2

C2

C9

C5

C2

C7

C7

C9

C5

arm

poco rubato

a tempo

C3

C5

C5

f

p

Sambalina

39

C2 C5

2 4 1 3 2 3 1 2

2 4 1 2 3 1 2

p

45

arm

C4

7 3 6 7

51

C2 C2

7 3 6 7

57

C2

1.

63

C9 C5 C2 C7

2.

68

C7

72

1. 2.

0 2 3 1 2 3 1 2

6 p arm

# Paisajes mexicanos

## Danza

René Viruega Flamenco

Allegro

a mi maestro Guillermo Flores

The musical score is written for guitar and consists of eight systems of music. Each system contains a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegro'. The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and accents. Chord diagrams are provided for several chords: C8, C7, C4, C2, C5, and C2. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The final notes of the piece are 'a m i i i i i', indicating a melodic phrase.

40 *a m i*

44 *a m i*

**Andantino canzone**

49

54

rall. . . . . A tempo

59

64

*i m a*

69

72 *a7*

74

79

82

Al  $\text{S}$  hasta  $\text{O}$  y coda

86

*C8* *C7* *C5*

# Tierra Sureña

( Huapango, Chilena guerrerense )

A mi muy estimado amigo Rogelio Sandoval M.

René Viruega Flamenco

**Moderato**

Guitar

The score is written for guitar in 3/4 time, marked Moderato. It consists of six systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system starts with a repeat sign and includes a '7' in the bass line. The second system begins at measure 5 and features a C7 chord. The third system begins at measure 9 and includes a first ending bracket. The fourth system begins at measure 13 and includes a second ending bracket. The fifth system begins at measure 18 and features C7, C9, and C5 chords. The sixth system begins at measure 22. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'i' and 'a' with upward-pointing arrows. Chord symbols (C7, C5, C9) are placed above the notes. Measure numbers (5, 9, 13, 18, 22) are placed at the start of their respective systems.

26

C7 C7 C9 C5

30

34

C7 C7 C5

38

C5

42

C5

48

C4 C10 C7

Arm 12




53


58

63

67

70

 *Rasgueo apagando las cuerdas con el canto de la mano derecha*

 *Rasgueo abanico (a-m-i)*

 *Rasgueo normal con p-o-i*

A mi querida hija Nayeli

# Nayeli

(Vals capricho)

René Viruega Flamenco

Guitar

9

18

28

37

45

54

62

69

Fin

al  $\text{X}$  y fin

*molto rall.* *accel. a tempo*

A mi estimado amigo Ernesto García de León

# Danza II

Son veracruzano

René Viruega Flamenco

Allegro

6 en D

Guitar

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (D major), 6/8 time signature. It begins with a C7 chord and features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. Dynamics include *mf* and *f*.

Musical staff 2: Continuation of the previous staff, starting at measure 7. It includes a C2 chord and various dynamics like *mf* and *f*.

Musical staff 3: Continuation of the previous staff, starting at measure 14. It includes a *pizz.* instruction and C5 and C7 chords.

Musical staff 4: Continuation of the previous staff, starting at measure 21. It includes a C7 chord and a *met. al puente* instruction.

Musical staff 5: Continuation of the previous staff, starting at measure 28. It features a complex rhythmic pattern with many chords.

Musical staff 6: Continuation of the previous staff, starting at measure 35. It includes a *met. al puente* instruction and a *mf* dynamic.

Musical staff 7: Continuation of the previous staff, starting at measure 42. It includes C1 and C2 chords.

Musical staff 8: Continuation of the previous staff, starting at measure 49. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes.

56

62

68

74

81

90

97

105

111

117

123

129

136

143

150

157

164

173

177

# Preludio No.3

René J. Viruega F.

Andantino

A mi estimado colega y amigo Alejandro Salcedo A.

3. 1. 4. 3. 1. 3. 1. 1. 1. 1. 1. 3. 2. 1. 4. 4. 3. 2. 1. 4. 4. 1.

5. 1. 2. 3. 2. 1. 4. 3. 2. 1. 4. 0. 2. 1. 1. 2. 4. 1. 3. 2. 2. 3. 2. 0.

9. 3. 2. 3. 2. 3. 1. 4. 1. 1. 0. 4. 3. 4. 3. 4. 2. 4. 2. 3. 4.

13. 4. 3. 4. 4. 4. 2. 1. 4. 2. 4. 3. 4. 3. 3. 4. 1. 0.

17. 4. 3. 1. 2. 2. 1. 1. 0. 3. 2. 2. 2. 0. 2. 3. 3. 4. 2. 3. 4. 2. 3.

21. 3. 4. 2. 3. 4. 2. 3. 3. 1. 4. 4. 3. 2. 1. 2. 1. 2. 4. 3. 3. 1. 3. 4.

25. 3. 3. 2. 3. 4. 1. 3. 1. 3. 2. 1. 1. 0. 3. 1. 0. 2. 1. 0. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

*mf* *expressivo*

*rall.*

30

mf

33

mf

36

mf

39

mf

42

mf

45

mf

48

mf

A mi querido hijo René J. Viruega Olea

# Fuga

René Viruega Flamenco

Guitar

5

9

13

17

21

26

29

C5

C2

C2

C4

C7

C5

C2

C4

C2

C3

C2

C5

C2

C2

C9

C2

C5

C4

C2

C2

C2



32  $\text{C}5$   $\text{C}4$   $\text{C}5$

35

38

41

44  $\text{C}3$

47  $\text{C}4$   $\text{C}7$

51  $\text{C}7$   $\text{C}7$   $\text{C}2$   $\text{C}2$

55  $\text{C}2$   $\text{C}2$   $\text{tr}$   $\text{C}2$

58  $\text{C}2$   $\text{C}2$   $\text{C}1$   $\text{C}2$

# Allemande

A mi estimado amigo Fernando Villanueva

René Viruega Flamenco

Guitar

5

10

15

20

24

28

32

36

rall. . . . .

Chord symbols: C2, C4, C6, C4, C9, C7, C7, C2, C2, C4, C4, C9, C2, C4, C2, C4, C5, C2, C4, C2, C4, C2, C2, C2, C4, C2, C5, C7, C5, C4, C3, C2, C2, C4, C2, C5.

# Rondó Gavota

A mi querido hermano Sergio Viruega

René Viruega Flamenco

Guitar

6

11

17

22

27

32

38

43

49 C4 C2 C4

54 C4 C2

59 C2 C7 C5

65 C4 C3 C2 C2 C1 C2

*Rall. .... Ten.*

70 C4

75 C2 C2 C1 C2 C4 C2

*Rall. ... a Tempo*

81

86

89

*Rall. ....*