



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE MÚSICA**

OPCIÓN DE TITULACIÓN:

**NOTAS AL PROGRAMA**

**SEIS OBRAS DE ÓSCAR CÁRDENAS.**

QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA -GUITARRA-

PRESENTA:

**JESÚS MÁRQUEZ SÁNCHEZ**

ASESOR DE NOTAS: DR. GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ  
ASESOR DEL RECITAL: LIC. ÓSCAR EFRAÍN CÁRDENAS PORTILLO

CDMX, 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## Agradecimientos

Agradezco infinitamente a mi madre y mis hermanos por su amor y apoyo incondicional a lo largo de toda mi vida, es algo completamente invaluable para mí.

Quiero hacer una dedicatoria especial de este trabajo a Óscar Cárdenas quien desde la primera clase supo compartir conmigo el gran amor que siente por la música y por la vida. Además de considerarlo mi mentor, tengo la fortuna de compartir una sincera amistad y amor por la guitarra que crece día con día como una obra artística.

Agradezco a mi compañera de vida Alhelí Reyes quien me ha apoyado con su amor, amistad y complicidad incondicional en todo momento.

Al maestro y compositor mexicano Mario Stern (q.e.p.d.) por brindarme sus conocimientos fuera y dentro de clase, enseñarme a creer en mí y en este proyecto, gran parte de este trabajo es gracias a él.

A mi asesor Gustavo Martín quien me ayudó a darle forma y dirección a este proyecto y hacerlo realidad.

Al laudero Alfonso López y su hijo Abel López quienes me brindaron la confianza de abrirme las puertas de su taller para trabajar la madera y conocer el amplio mundo de la construcción de la guitarra y sobre todo de la verdadera amistad.

Finalmente quiero dedicar con todo mi corazón este sueño y momento a mi hijo Santino.

## Contenido

Agradecimientos	2
Programa	6
Introducción	7
Síntesis biográfica	9
Catálogo	11
Capítulo 1. <i>JAZZUIITE</i> . Óscar Cárdenas	
1.1 Contexto de composición	13
1.2 Análisis de la obra	13
1.3 Sugerencias de interpretación	26
1.4 Opinión personal	27
Capítulo 2. <i>TRES PIEZAS</i> . Óscar Cárdenas	
2.1 Contexto de composición	27
2.2 Análisis de la obra	28
2.3 Sugerencias de interpretación	40
2.4 Opinión personal	41

Capítulo 3. <i>COMO LA LUZ AL ALBA</i> . Óscar Cárdenas	
3.1 Contexto de composición	42
3.2 Análisis de la obra	43
3.3 Sugerencias de interpretación	70
3.4 Opinión personal	71
Capítulo 4. <i>DOS VALSES</i> . Óscar Cárdenas	
4.1 Contexto de composición	72
4.2 Análisis de la obra	73
4.3 Sugerencias de interpretación	82
4.4 Opinión personal	82
Capítulo 5. <i>¡A LA LIBERTAD!</i> Óscar Cárdenas	
5.1 Contexto de composición	83
5.2 Análisis de la obra	83
5.3 Sugerencias de interpretación	89
5.4 Opinión personal	90
Capítulo 6. <i>CANCIÓN DE CUNA</i> . Óscar Cárdenas	
6.1 Contexto de composición	90
6.2 Análisis de la obra	91
6.3 Sugerencias de interpretación	95
6.4 Opinión personal	95
Capítulo 7. Acerca del lenguaje musical del compositor y su forma de componer	96
Capítulo 8. Reflexiones personales y conclusión	98
	4

Fuentes de consulta	100
Anexo 1. Síntesis programa de mano	103
Anexo 2. Partituras	110

## Programa

### **JAZZUITE** “Aires de Jazz”

Óscar Cárdenas

*Preludio*

(n. 1966)

*Canción*

*A Cinco “Aire de jazz”*

### **TRES PIEZAS**

*PRELUDIO*

*VIVIENDO CONTIGO*

*RONDÓ*

### **Como la luz al Alba** “Ciclo de canciones para soprano y guitarra”

*Como la Luz al Alba*

*Canto de Sirena*

*¿Qué es el Mar?*

*Acanelada Voz*

*Canción del Alba*

### **DOS VALSES**

*MELANCOLÍA*

*TRISTEZA*

### **¡A LA LIBERTAD!** “Aires de Jazz No. 2”

### **CANCIÓN DE CUNA**

## Introducción

Montar obras de diferentes épocas y autores es una de las labores diarias de todo estudiante de música que pretende mejorar su desempeño como intérprete. Para hacer de éste, un trabajo artístico, tuve que comprender la responsabilidad que conlleva el elegir, abordar y hacer una propuesta interpretativa personal de cualquier obra musical.

Las herramientas que fui adquiriendo a lo largo de mi formación escolar y profesional me permitieron aproximarme al lenguaje de cada compositor de forma diferente y única. Con el tiempo y la experiencia, comprendí la importancia que tiene hacer un análisis minucioso de los elementos musicales, idiomáticos, técnicos y contextualizar cada obra para lograr comprender y formarme un criterio sólido de la misma y así, poder compartir con el público una propuesta musical de forma profesional.

Como músico, me parece de vital importancia enriquecer el acervo musical guitarrístico incluyendo y difundiendo obras de compositores mexicanos actuales. Es por eso que el objetivo principal de este trabajo es exponer y difundir un segmento de la obra para guitarra del compositor y guitarrista mexicano Óscar Cárdenas.

Para este fin he decidido abordar seis obras haciendo un análisis tomando en cuenta todos los elementos musicales para enriquecer mi interpretación y lograr una propuesta musical personal, sólida y sincera.

La decisión de abordar obras de un compositor mexicano vivo surge de la inquietud de conocer un lenguaje que llamaba mucho mi atención y que era desconocido para mí. El tener contacto directo con el compositor me permitió conocer de primera instancia la concepción del propio creador acerca de su obra y el contexto de composición de las mismas, lo que me brindó la posibilidad de comparar, validar, modificar, enriquecer y mejorar por mucho mi propuesta interpretativa la cual presento en este trabajo.



La estructura del análisis de cada obra parte de lo general a lo particular de la siguiente forma:

- Características musicales principales
- Estructura general
- Secciones
- Frases
- Motivos

El cifrado en la armonía está dispuesto en dos sistemas: tradicional por grados y cifrado moderno en inglés. Decidí el uso de los dos sistemas por funcionalidad, creo que al unir ambos lenguajes se puede facilitar la práctica y un entendimiento más claro de la armonía.

Los ejemplos están coloreados para mejorar el reconocimiento de los elementos musicales, tales como: planos sonoros, voces, ostinatos, temas, motivos melódicos o rítmicos, etc.

Considero que las obras que elegí contienen elementos musicales consistentes y demandas técnicas que están basados en un lenguaje personal y único que mantienen un hilo conductor al exponer parte de la evolución musical del compositor.

Pienso que deben de ser valoradas y tomadas en cuenta para formar parte del repertorio del medio guitarrístico. Además de brindar la posibilidad de mejorar la capacidad interpretativa y técnica de cualquier guitarrista.

## Síntesis biográfica

Guitarrista y compositor mexicano originario de la Ciudad de Chihuahua. Nació el 31 de octubre del año de 1966. Comenzó tocando la guitarra bajo la guía de su padre, inició sus estudios formales con el guitarrista mexicano Cleofas Villegas en su estado natal. Desde los años 1989 hasta 1991 estuvo bajo la dirección del guitarrista y profesor mexicano Juan Carlos Chacón en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México. Se tituló en 2004, como Licenciado Instrumentista especializado en Guitarra, de la ahora Facultad de Música de la UNAM, bajo la dirección de los Maestros Marco Antonio Anguiano y Juan Carlos Laguna.

En 1991 participó en las clases magistrales de Iván Rijos en la ENM de la UNAM, en 1992 con Alirio Díaz, con Guillermo González, Julio César Oliva, éstos dos últimos guitarristas mexicanos. Tomó cursos de perfeccionamiento guitarrístico con Leo Brouwer y con Frank Bungarten en La Habana, Cuba, dentro del Festival y Concurso Internacional de Guitarra celebrado en 1994. Además de obtener un diplomado asesorado por Javier Chamizo, Roberto Aussel, Eduardo Barrios y Roberto Limón en Tijuana, B.C., México y trabajar durante dos años con el compositor mexicano Jaime Uribe en armonía y análisis. Tomó el curso de “Interpretación de la Música Renacentista”, con Josep Cabré.

Como compositor es creador de obras para guitarra sola, dúos de guitarra, voz y guitarra, piano, piano y guitarra, flauta y guitarra, clarinete solo, cuarteto de flautas, cuarteto de saxofones, múltiples arreglos de música latinoamericana para ensambles vocales, además de la música original para orquesta en la puesta en escena de “Sueño de una Noche de Verano” de W. Shakespeare con el Taller de Clowns de la Universidad Iberoamericana. Pertenece desde el año 2003 al Centro de Apoyo para la Música Mexicana de Concierto y a la Liga de Compositores.

Ha sido invitado como guitarrista a participar en conciertos, como solista, en algunos de los estados de la República Mexicana y en Belice, así como en las más prestigiadas orquestas y coros de México bajo la dirección de Enrique Dimecke, Jorge Córdoba, Enrique Barrios entre otros. Además, ha tomado parte en grabaciones como guitarrista con artistas como Ramón Vargas, Eva María Santana y con el Coro Voce In Tempore, dirigido por Ana Patricia Carbajal

y como compositor, en la grabación del Cuarteto de Saxofones Anacrúsax, titulada “Cuartetos mexicanos de saxofón”, con la obra "Recuerdos Infantiles".

Ha estrenado obras de diversos compositores mexicanos y realizado primeras audiciones de obras de compositores extranjeros en México.

En el año 2009 produjo su primera grabación como solista que incluye obras propias. A partir del año 2010, se integra al proyecto “ES PURiO JAZZ” cuarteto; que hace homenaje al compositor y pianista francés Claude Bolling con su obra “Concert for Classic Guitar and Jazz Piano Trio”, en conciertos y en su primer producto discográfico.

Cabe destacar que le han sido otorgados premios de interpretación en concursos nacionales, como el segundo lugar en el Primer concurso Nacional de Guitarra en la Ciudad de Guanajuato, Gto., en 1994 y el primer lugar en el Concurso Nacional de Guitarra de la XXIII Feria Nacional de la guitarra en Paracho, Mich., con una mención otorgada por el compositor mexicano Julio César Oliva a la mejor interpretación de su obra, en 1996.

Desde 2004, participa en la docencia institucional impartiendo la asignatura de música en el Instituto de Educación Media Superior del D.F. y las cátedras de guitarra y música de cámara en la Facultad de Música de la UNAM.

## Catálogo

### **Guitarra sola:**

TRES PIEZAS (1997)

5 Preludios (2000)

Cinco Estudios (2001)

CANCIÓN DE CUNA (2001)

JAZZUITE (2004)

DOS VALSES (2005-2006)

¡A LA LIBERTAD! (2006)

A Don Beto Son (2009)

Canciones a mis sobrinos (2009) incompleta

Yumari III (2011)

15 en Mixolidio (2014)

Microsuite (2014)

### **Otras dotaciones:**

Preludio y Fuga, *para piano* (1999)

Folias y Vacas, *para piano* (2001)

Recuerdos infantiles, *para cuarteto de saxofones y cuarteto de guitarras* (2002)

Suite N°1, *para orquesta* (2002)

¿Qué es el Mar?, *para Mezzosoprano y guitarra* (2003)

Tres Piezas Mexicanas Norteñas N° 1, *para dúo de guitarras* (2006) incompleta

YUMARE, *para dúo de guitarras* (2007)

Sonarteña, *para piano y guitarra* (2009)

COMO LA LUZ AL ALBA, *para soprano y guitarra* (2010)

Suite Norteña N°1, *para dúo de guitarras* (2010) incompleta

Apuntes, *para cuarteto de Jazz* (2012)

1923 Historia del Jazz, *para cuarteto de Jazz* (2012)

Aluzada, *para cuarteto de flautas* (2012)

Astillas Escritas, *para flauta y guitarra* (2013)

Mille Millie, *para flauta* (2014)

Torrijas y Chacalis, *para piano y saxofón* (2015) incompleta

## 1.1 JAZZUITE “Aires de Jazz”

La composición de esta obra surge a finales del año 2003. El compositor realizaba su primera grabación como solista y compartiendo ideas con su entonces ingeniero de grabación, surge la idea de realizar una obra para una banda de música progresiva. Es así como compone el primer boceto del *Preludio* pensado en una dotación instrumental de batería, bajo, teclado y guitarra. Debido a que no se logra formalizar dicho proyecto, poco tiempo después decide trasladar la idea a la guitarra clásica y en marzo del 2004 queda terminada. La obra está dedicada a Paola Ballesteros, amiga del compositor.

## 1.2 Análisis de la obra

Esta obra mantiene un hilo conductor establecido por la armonía extendida y el centro modal de los tres movimientos. Dicha relación se establece sobre un intervalo de 3ª que aparece de la siguiente forma:

1er movimiento	2o movimiento	3er movimiento
Fa#	Re	Fa#

### *Preludio*

La denominación de Preludio aparece en gran número de composiciones aún diferentes de forma y contenido musical, desde las breves y sencillas, y aún en las fantasías sin forma determinada donde se improvisa. Puede no estar ligado a una forma propia; pues depende de la extensión, del carácter y de la finalidad del mismo<sup>1</sup>

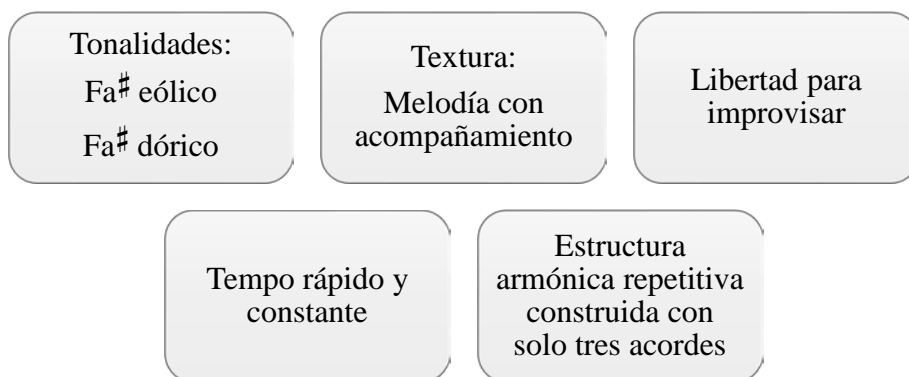
Este preludio breve, cumple con una función introductoria y contiene características propias de un preludio de la época barroca. Es de tipo improvisatorio, mantiene un patrón rítmico constante

---

<sup>1</sup> Para más información, véase Bas, *Tratado de la Forma Musical*, pp. 198-199.

y permite una estructura libre anunciando el elemento armónico, como discurso principal a desarrollar en los siguientes movimientos.

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



La estructura general en forma ternaria se determina por el cambio del modo de la siguiente forma:

A	B	C
cc. 1-4	cc. 5-28	cc. 29-32
Fa# eólico	Fa# dórico	Fa# eólico

Cuadro 1. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Preludio*, estructura general, cc. 1-32.

La sección A funciona como introducción y exposición del material armónico que prevalecerá durante todo el movimiento, se constituye por solo tres acordes que aparecen en el compás 1: Im11 - VII6 - Vm7- (F#m11 - E/G# - C#m7). (Imagen 1)

La textura está formada por un ostinato rítmico que contiene dos planos sonoros: (Imagen 1)

- Acompañamiento.
- Bajo

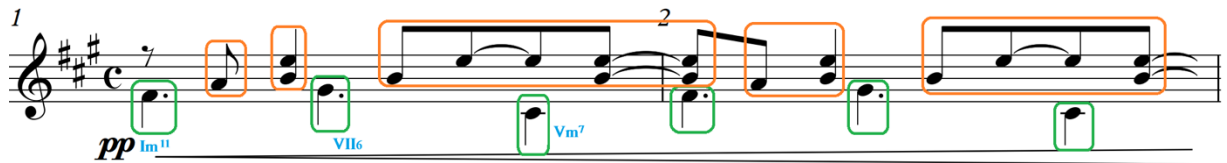


Imagen 1. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Preludio*. cc. 1-2.

La figura rítmica de la línea del bajo: cuarto con punto, cuarto con punto y cuarto, se mantiene durante todo el movimiento y nos puede remitir al género musical del Son cubano por su parecido rítmico con la “clave de Son” en su primera parte.

El Son, género vocal, instrumentalailable que constituye una de las formas básicas dentro de la música cubana. Presenta, en su estructura elementos procedentes de la música africana (Bantú) y españolas, con estribillos, giros rítmicos y modos percusivos.<sup>2</sup>

La clave de Son es la rítmica más conocida y más común de la música cubana, esta tiene dos partes; la parte A que contiene tres partes o acentos principales y la parte B que contiene dos golpes o acentos principales<sup>3</sup>. (Imagen 2)



Imagen 2. Imagen tomada de Valcárcel, *La Percusión Popular de Cuba*, p. 9

Se puede encontrar el parecido de la figura rítmica usada por el compositor en la parte grave del ostinato con la parte A de la clave de son, aunque no comparten el mismo compás esencialmente suenan igual. (Imagen 3)

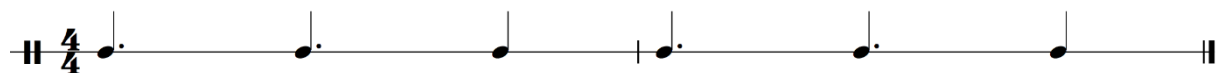


Imagen 3. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Preludio*, rítmica del bajo. cc. 1-2.

<sup>2</sup> Orovio, *Diccionario de la Música Cubana*, pp. 455-556.

<sup>3</sup> Valcárcel. *La Percusión Popular de Cuba*, p. 9.



En la sección B, señalada por indicaciones de acentuación, aparece una melodía establecida en el modo de Fa<sup>#</sup> dórico que es acompañada por el ostinato, estos dos elementos van alternando el protagonismo del discurso musical.

La estructura interna de esta sección es asimétrica y está delimitada por los cambios en la dinámica.

B					
1ª frase	2ª frase	Ostinato solo	3ª frase	Ostinato solo	4ª frase
cc. 5-8	cc. 9-12	cc. 13-14	cc. 15-18	cc. 19-20	cc. 21-28

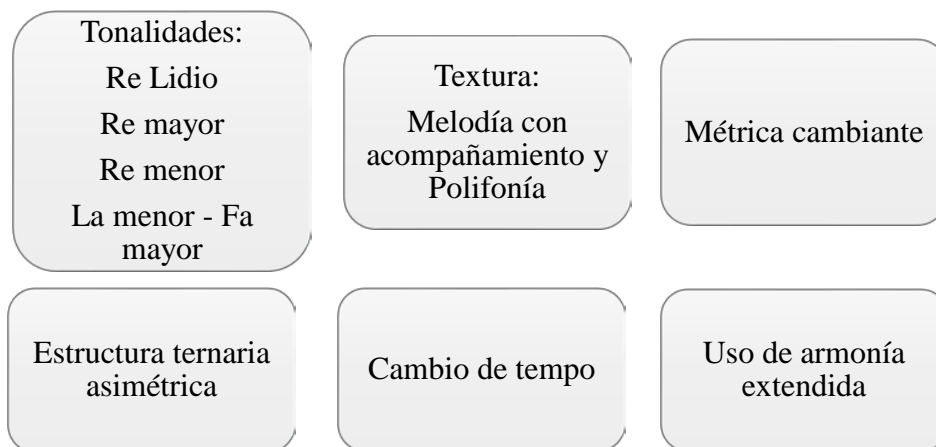
Cuadro 2. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Preludio*, estructura de la sección B, cc. 5-28.

La sección C que va del compás 29 al 32 tiene la función de coda. El ostinato es retomado y la línea melódica del bajo aparece una octava más grave. La indicación de dinámica y el *fade out* señalan un final progresivo. (Imagen 4)

Imagen 4. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Preludio*. cc. 29-32.

## *Canción*

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



La estructura general es asimétrica se divide en tres secciones que se pueden establecer por las cadencias y los cambios en el discurso musical de la siguiente forma:

A	B	Puente 1	C	Puente 2
cc. 1-16	cc. 17-57	cc. 58-59	cc. 60-76	cc. 77-80

C'	Puente 1	B	A	Puente 2 como (Coda)
cc. 81-97	cc. 98-99	cc. 100-140	cc. 1-16	cc. 141-146

Cuadro 3. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Canción*, estructura general, cc. 1-146.

En la primera sección, del compás 1 al 6 aparece una frase en forma arpeggio que contiene la siguiente progresión armónica: I - Vmaj<sup>7</sup> - Isus<sup>4</sup> - V<sup>7b9</sup> 13 (Re mayor - La maj<sup>7</sup> - Re sus<sup>4</sup> - La<sup>7 b9</sup> 13) destacando así, el uso de acordes extendidos y una sonoridad modal establecida sobre Re lidio.

La relación de los grados I-V que aparece en esta sección, se encuentra de forma más persistente en el tercer movimiento.

Las primeras tres notas de la melodía en el compás 1 (Mi-Fa<sup>#</sup>-La) forman una célula melódica que aparece en diferentes inicios de frase y secciones a lo largo de todo el movimiento (Imagen 5)

**Adagio**

1 2 3 4 5 6

*mf* Dejar vibrar

*Vmaj7*

*Isus4*

*V7b9 13*

Imagen 5. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Canción*. cc. 1-6.

El cierre de frase que aparece en los compases 13 al 16, contiene una melodía cromática en el bajo que contrasta con la textura anterior en forma de arpeggio, ésta, es acompañada por una serie de acordes en bloque que forman al final una cadencia napolitana con el acorde:  $II^{7\#9} - E^{b7\#9}$ . (Imagen 6)

13 14 15 16

*mp*

*II7#9Nap*

*mf*

Imagen 6. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Canción*. cc. 13-16.

La sección B presenta el desarrollo del discurso musical apoyándose en el cambio de tempo, metro y diferentes tonalidades.

Se puede dividir en tres frases que contienen elementos contrastantes de la siguiente forma:

B			
1ª frase	2ª frase	3ª frase	3ª frase
cc. 17-22	cc. 23-30	cc. 31-43	cc. 44-57

Cuadro 4. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Canción*, estructura de la sección B, cc. 100-146.

En la primera frase se observa una textura polifónica con dos voces independientes que forman acordes que están relacionados con el modo de Re menor.

En el compás 22 aparece el cierre de frase con un acorde de  $V^2_{add}(A^2_{add})$

La segunda frase inicia con la célula melódica en el compás 23 sin embargo, a partir del siguiente compás se cancelan las alteraciones de la armadura para establecer a La menor como nueva tonalidad.

El cierre de frase se presenta en el compás 30 con una cadencia napolitana, cumpliendo con la función de regresar al tono original.

La tercera frase es la más larga y contiene un tratamiento en la textura diferente, se presentan tres planos sonoros:

- Un acompañamiento en forma de pedal con la nota La
- Una melodía armonizada con intervalos de tercera
- Un bajo, con las notas Re y La (I-V)

Los elementos musicales de esta frase me hacen recordar en parte a una canción mexicana ya que la armonía dispuesta por intervalos de tercera en conjunto con la melodía y las notas del bajo que señalan claramente los grados primero y quinto nos remiten a un lenguaje popular y marcadamente mexicano.

En los compases 39 al 41 repentinamente aparece un cambio en la tonalidad hacia Fa mayor para cerrar con una cadencia rota del compás 42 al 43 con el acorde de  $VIm^{11}(Bm^{11})$ .

En el siguiente compás se reitera la tercera frase con un ligero cambio al final donde aparece un acorde de dominante  $V^{b9}$  ( $A^{b9}$ ) que permite reestablecer el centro tonal. (Imagen 7)



Imagen 7. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Canción*. cc. 55-57.

En el puente 1 aparece la tonalidad de Re menor señalada con una nueva armadura, cambio de tempo, una nueva métrica, además de la célula melódica en repetidas ocasiones. (Imagen 8)



Imagen 8. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Canción*. cc. 58-59.

En la sección C aparecen elementos que contrastan y sugieren una evolución en el discurso musical, tales como tonalidad en Re menor, cambio de tempo y métrica binaria compuesta.

El discurso melódico adquiere un carácter lírico y se vuelve más expresivo.

Se puede dividir en tres frases delimitadas por el inicio de la célula melódica de la siguiente forma:

C		
1ª frase	2ª frase	3ª frase
cc. 60-66	cc. 67-70	cc. 71-76

Cuadro 5. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Canción*, estructura de la sección C, cc. 60-76.

En el primer tiempo de los compases 60, 67 y 71 aparece la célula melódica señalando el inicio de cada frase.

En el compás 76 aparece el cierre de sección con un acorde sobre el IV<sup>64</sup> grado (G/D) destacando el uso del modo en Re dórico.

El puente 2' cumple con la función de remarcar la tonalidad en Re menor, aparece de nuevo un cambio de tiempo, una nueva métrica y un solo acorde que se va haciendo cada vez más complejo. (Imagen 9)

Imagen 9. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Canción*. cc. 77-80.

En la sección C' solo cambian dos acordes, en el compás 87 aparecen dos acordes de dominante: V<sup>b9</sup>-V<sup>7#9</sup> (La<sup>b9</sup>-La<sup>7#9</sup>) y en el compás 97 un acorde V<sup>4add</sup> (A/D). (Imagen 10)

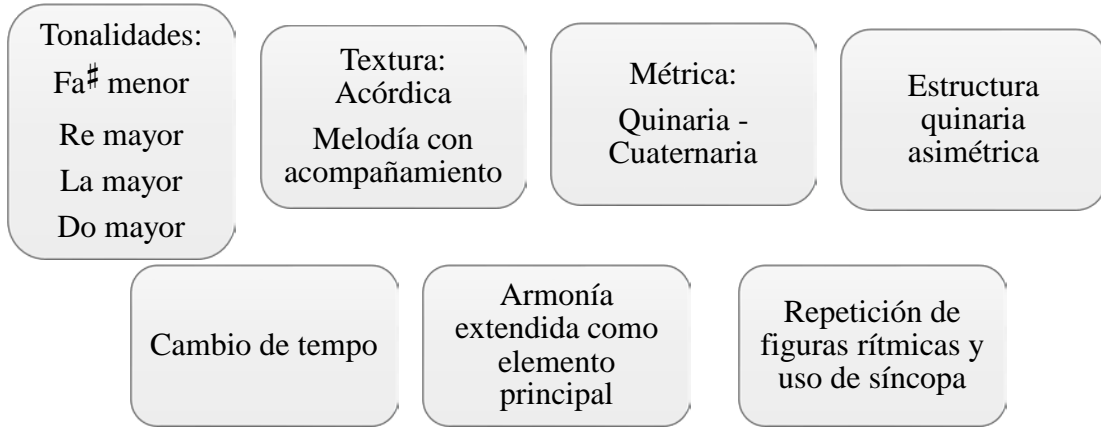
Imagen 10. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Canción*. cc. 87 y 97.

Para concluir el movimiento, el compositor usa el puente 2 como *coda* agregando un acorde final de I<sup>2add</sup> (Re<sup>2add</sup>) que cumple con la función de regresar a la tonalidad original. (Imagen 11)

Imagen 11. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: Canción*. cc. 141-146.

## A Cinco

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



La estructura general contiene cinco secciones y es ligeramente simétrica, conlleva una relación directa con el título *A Cinco*, se puede establecer por los cambios en el discurso musical, tonalidad y la utilización de cadencias no usuales de la siguiente forma:

A	B	Puente 1	C	D	Puente 2	A'
cc. 1-17	cc. 18-26	cc. 27-28	cc. 29-48	cc. 49-57	cc. 58-59	cc. 98-99
5/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	5/4
Fa# menor Re mayor	La mayor	Re mayor	Re mayor Do mayor La mayor	Re mayor	Fa# menor	Fa# menor Re mayor

Cuadro 6. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: A Cinco*, estructura general, cc. 1-99.

La sección A presenta una textura con acordes plasmada en un ostinato que contiene dos planos sonoros:

- Armonía
- Bajo

Dicho ostinato cumple la función de exponer el ritmo y la armonía como dos elementos principales que se desarrollarán a lo largo de todo el movimiento. Los acordes que lo conforman tienen una relación directa con el segundo movimiento ya que utiliza la misma progresión:  $Im^{11}$  -  $V^{7\#9}$  ( $Fa\#m^{11}$  -  $C\#7\#9$ ) y contiene el mismo centro tonal que el primer movimiento. (Imagen 12)

Imagen 12. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: A Cinco*. cc. 1-2.

Durante los compases 5, 10 y 11 aparece un contraste en el discurso musical cambiando la tonalidad sin preparación alguna hacia Re mayor y la textura a melodía con acompañamiento. (Imagen 13)

Imagen 13. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: A Cinco*. cc. 5,10 y 11.

En los compases 16 y 17 aparece el cierre de frase con una serie de acordes de dominante:  $B7\#9$  -  $C\#7\#9$  -  $Bb9$ , que terminan en una cadencia sobre el  $V^{b9}_{13}$  ( $E7^{b9}_{13}$ ) que funciona para establecer la nueva tonalidad en la siguiente sección. (Imagen 14)

Imagen 14. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: A Cinco*. cc. 16-17.



En la sección B se agregan nuevos elementos musicales tales como: Cambio de tonalidad dirigida a La mayor, cambio de métrica y tempo, así como el desarrollo de una melodía principal acompañada por acordes extendidos, muy característicos del género del jazz.

En el compás 26 aparece el cierre de sección con una cadencia con el acorde V<sup>7</sup> (C<sup>#7</sup>) de la tonalidad original que no tiene resolución. (Imagen 15)



Imagen 15. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: A Cinco*. c. 26.

En los compases 27 y 28 se encuentra el puente 1, cuya función es conectar la sección B y C. La progresión de acordes está en función de la tonalidad de Re mayor, nuevo centro tonal de la sección C. Los acordes son los siguientes: V<sup>6</sup> - V<sup>7</sup> - IIIm<sup>64</sup> - I<sup>4</sup>add. (A/C<sup>#</sup> - A<sup>7</sup> - Em/B - D<sup>4</sup>add). (Imagen 16)

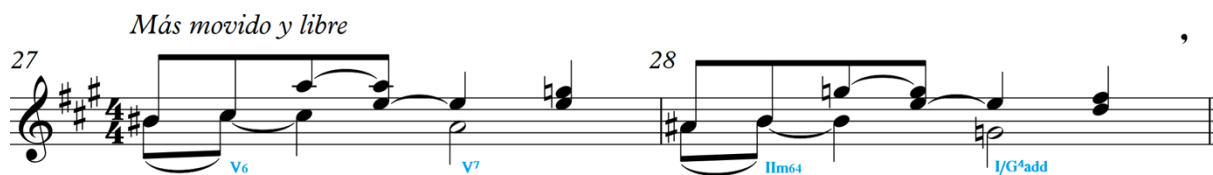


Imagen 16. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: A Cinco*. cc. 27-28.

La sección C es la más larga de las cinco, contiene figuras rítmicas que provienen de la sección B, así como la utilización de escalas modales\*, los cambios en la tonalidad podrían sintetizarse de la siguiente forma:

C				
cc. 29-30	cc. 31-35	cc. 36-40	cc. 41-44	cc. 45-48
Re mayor	Do mayor	La mayor *La mixolidio *Mi dórico	Re mayor *La dórico	Do mayor Re mayor

Cuadro 7. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: A Cinco*, estructura de la sección C, cc. 29-48.

La sección D repite los mismos elementos musicales que la sección B, sin embargo, éstos aparecen a una cuarta justa de distancia, sobre el tono de Re mayor.

Del compás 58 al 59 aparece el puente 2, que liga la sección D con A´.

La progresión de acordes son los siguientes: F#7- E2add/F#- Em9, terminando con el grado V7#9 que sirve para regresar a la tonalidad original de Fa#m. (Imagen 17)

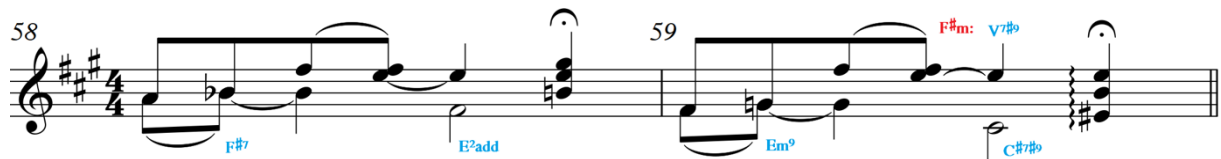


Imagen 17. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: A Cinco*. cc.58-59.

La última sección de la obra consiste en la repetición de la sección A, que permite restablecer la tonalidad inicial, destacando la armonía y el ritmo como elementos principales.

Con un cambio ligero aparece un adorno en la melodía con una figura de tresillo y en el acorde final de los compases 77 y 78 donde se presenta el primer grado en primera inversión y después en posición fundamental, Im116 - Im11 (F#m11/A - F#m11). (Imagen 18)

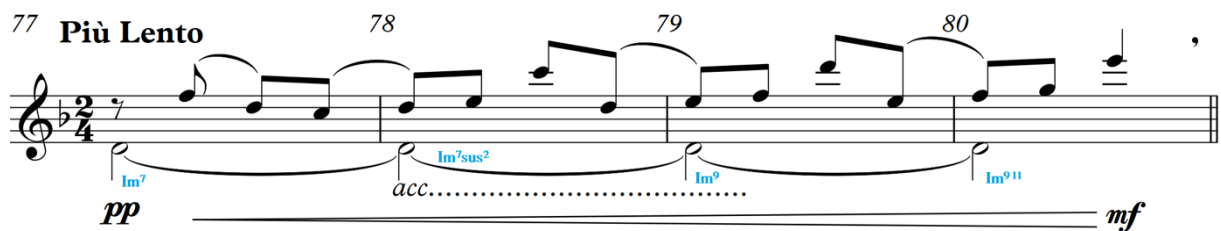


Imagen 18. Óscar Cárdenas, *Jazzuite: A Cinco*. cc.77-80.

### 1.3 Sugerencias de interpretación

El primer movimiento se constituye básicamente por la repetición de dos elementos musicales simples: ostinato y una melodía, que exigen un dominio mecánico sobre todo en la mano derecha para poder controlar y destacar los diferentes planos sonoros que se presentan. Esta íntimamente ligado con la música latinoamericana por su carácter rítmico y cíclico.

Para darle dinamismo al discurso musical, el compositor opta por incluir la posibilidad de hacer una improvisación en tres lugares diferentes a lo largo del movimiento, dejando al intérprete la decisión de enriquecer la obra empleando su capacidad creativa. Esta decisión se justifica por el carácter flexible descrito en el subtítulo de la obra *Aires de Jazz* donde la improvisación funciona como una de las características principales más recurrentes en el género del jazz.

En palabras del compositor: “Esta obra se ha hecho más interpretándola en vivo, que leyéndose del papel”<sup>4</sup>

El segundo movimiento implica un mayor número de contrastes en el centro tonal, especialmente entre el modo mayor y menor, es predominantemente melódico a diferencia del primer movimiento y el ritmo armónico se rompe inesperadamente creando una estructura imprevista, por lo tanto, me parece muy importante tener claridad en la estructura general y particularmente en el desenvolvimiento de las frases de cada una de las secciones para lograr una propuesta musical con una dirección clara.

El tercer movimiento es el que a mi parecer se acerca más al género del jazz, sugiero que se haga un análisis minucioso de la armonía ya que me parece de vital importancia conocer las funciones de cada acorde y cómo se entrelazan entre sí para comprender dónde se encuentran las regiones de relajamiento y tensión.

De los tres movimientos es el que implica una mayor dificultad técnica, sugiero estudiarlo contemplando un tempo lento hasta alcanzar una mecanización óptima antes de incrementar la velocidad.

---

<sup>4</sup> Cárdenas, *Plática acerca de su obra Jazzuite*. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 22 de octubre del 2013.

Hay que tener un cuidado especial en las figuras rítmicas cortas, tresillos y síncopas, ya que fácilmente puede sonar sucio.

El recurrente cambio en la armonía implica la búsqueda del equilibrio y limpieza en cada uno de los acordes, lo que resulta un trabajo exhaustivo para ambas manos.

## **1.4 Opinión personal**

Esta obra recoge algunos elementos principales del género del jazz y permea a lo largo de los tres movimientos un hilo conductor que permite crear un lenguaje rico en contrastes, colores y formas.

Escogí esta obra, porque me parece que es un reflejo de la cultura musical del compositor y de una de las influencias musicales más importantes para él, y desde mi perspectiva considero que la música popular es una de ellas, manifestado en su lenguaje particular a través de la armonía y el ritmo.

Ha sido todo un reto para mí ya que ha puesto a prueba mis conocimientos de teoría musical y sobre todo de creatividad. Al experimentar con las posibilidades percusivas y colorísticas que tiene la guitarra, encontré un sendero para desarrollar la improvisación en el *Preludio* y darle un toque personal y original a la obra.

## **2.1 Tres Piezas**

Esta obra es compuesta en el año 2007 y es una de las primeras obras realizadas por el compositor. Contiene una carga emocional y vivencial muy fuerte ya que surge en un momento especialmente difícil donde su relación marital pasaba por una etapa complicada. Está dedicada a la soprano mexicana Lorena Barranco. En palabras del compositor “Esta obra expresa una etapa de la relación que tuve con la madre de mi hija”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Cárdenas, *Plática acerca de su obra Tres Piezas*. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 27 de agosto del 2013.

## 2.2 Análisis de la obra

Esta obra mantiene un hilo conductor durante los tres movimientos establecido por el centro tonal-modal sobre Re, armonía extendida como elemento principal y un discurso donde la repetición conlleva un papel importante para estructurar de forma particular y general la totalidad de la obra.

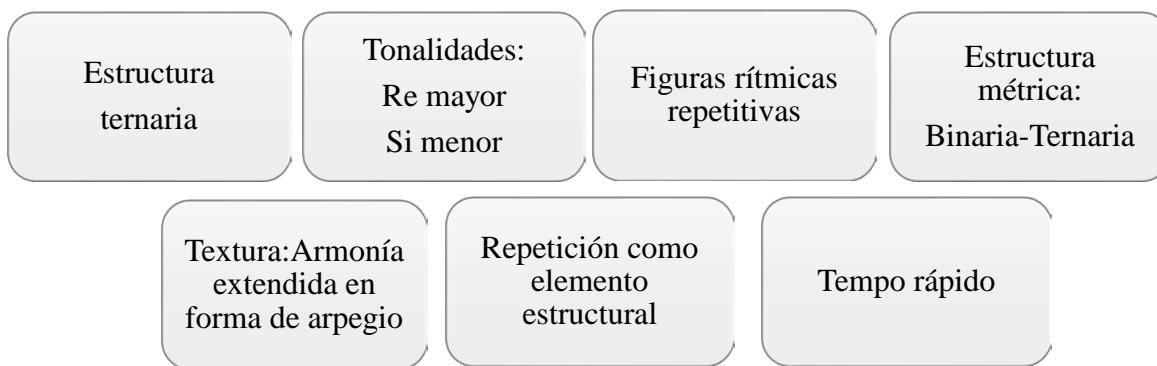
La relación tonal se puede establecer de la siguiente forma:

1er movimiento	2o movimiento	3er movimiento
Re Mayor	*Re Mixolidio	Re Mayor

### *Preludio*

Este *Preludio* cumple con una función introductoria de tipo armónico descrito por un patrón rítmico constante, anuncia una textura de acordes presentada en arpeggios como discurso principal a desarrollar en los siguientes movimientos.

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



La estructura general en forma ternaria se puede determinar por el cambio en el centro tonal de la siguiente forma:

A	B	C (Coda)
cc. 1-21	cc. 22-29	cc. 30-32
Re mayor	Si menor	Re mayor

Cuadro 8. Óscar Cárdenas, Tres Piezas: *Preludio*, estructura general, cc. 1-32.

La sección A funciona como exposición del material armónico, éste prevalecerá durante todo el movimiento y se constituye por acordes extendidos y de 2ª y 4ª adherida formando sonoridades atmosféricas compuestas de color.

En los primeros tres compases se establece la estructura métrica que se repetirá durante todo el movimiento:

- 2/4 - 2/4 - 3/4

Las repeticiones de esta estructura en conjunto con las figuras de semicorchea forman una secuencia rítmica que logra generar una sensación cíclica casi hipnótica. Las notas acentuadas pueden llegar a considerarse como el dibujo de una línea melódica.

La estructura interna de esta sección es ligeramente asimétrica y está delimitada por acordes de dominante.

A		
1ª frase	2ª frase	3ª frase
cc. 1-6	cc. 7-15	cc. 16-21

Cuadro 9. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Preludio*, estructura de la sección A, cc. 1-21.

El cierre de sección se determina por una cadencia rota  $V^7_{sus^2} - VI_{Im}(A^7_{sus^2} - Bm)$  y la indicación de *Rit.* En el compás 21. (Imagen 19)

21  $V^7sus^2$  *rit. 2a. volta* 22  $Bm: Im^2add$   $VIm^2dd$  *f*

Imagen 19. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Preludio*, cc. 21-22.

En la sección B del compás 22 al 27 establece a Si menor como nuevo centro tonal. En los compases siguientes hay un regreso a la tonalidad original con los acordes:  $V^{7^4}add - IINap/V$  ( $A^{7^4}add - B^{b^4}add$ ). (Imagen 20)

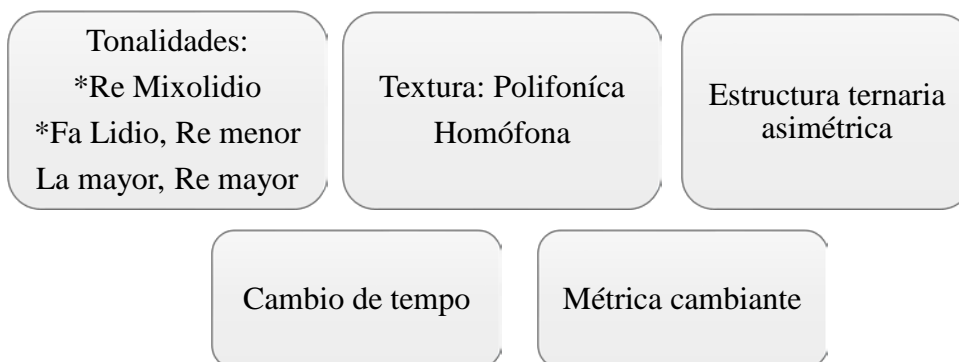
27  $Bm: VII^6add$  28  $V^{7^4}add$  29  $IINap/V$  *rit.*

Imagen 20. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Preludio*, cc. 27-29.

La sección C dura solo tres compases, cumple la función de *coda* al reafirmar el acorde fundamental de tónica utilizando armónicos, elemento recurrente en otras obras del compositor.

## Viviendo Contigo

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



La estructura general en forma ternaria es asimétrica y se determina por el cambio en el discurso musical y los cambios en el centro tonal de la siguiente forma:

A	Puente	B	C
cc. 1-10	cc. 11-13	cc. 14-22	cc. 23-43
*Re mixolidio  *Fa Lidio	Re menor	Ambigüedad entre:  Re mayor - Re menor	La mayor  Re mayor

Cuadro 10. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Viviendo Contigo*, estructura general, cc. 1-43.

En el primer compás se presenta un ostinato en forma de arpeggio con un acorde de séptima de dominante que establece al modo de Re mixolidio como centro. Este elemento aparecerá de forma regular en la primera y tercera sección, contiene dos planos sonoros. (Imagen 21)

- Arpeggio
- Bajo

**Moderato**  
♩ = 96

1

*f*  
*p* Re Mixolidio: I'

Imagen 21. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Viviendo Contigo*, c. 1.

En la sección A compás 2, aparece una línea melódica formando una textura polifónica en conjunto con el ostinato.

La estructura interna de esta sección es simétrica y está delimitada por dos frases que cambian de modo.



A	
1ª frase	2ª frase
cc. 2-5	cc. 6-9, 10
*Re mixolidio	*Fa lidio

Cuadro 11. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas*, *Viviendo Contigo*, estructura de la sección A, cc. 2-10.

El puente une la sección A y B por medio del homónimo menor, Re menor. La textura polifónica presenta tres voces y una figura rítmica constante apoyada por la indicación de *acelerando*, proporcionando una tensión que prevalecerá en la siguiente sección. (Imagen 22)

Imagen 22. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Viviendo Contigo*, cc. 11-13.

La sección B es la más tensa y disonante por tres aspectos, el primero es la ambigüedad en las funciones armónicas entre el modo mayor y menor, lo que conlleva a que no se establezca totalmente una tonalidad en particular. Me parece que el resultado sonoro se acerca más una sonoridad colorística que tonal. El segundo es la aparición de figuras en dieciseisavos, que generan una tensión rítmica constante. Y el tercero, se encuentra en la línea melódica grave que contiene saltos y disonancias no resueltas.

La sección C es la más larga de las tres, su estructura interna es bastante simétrica y contiene un tratamiento armónico tonal medianamente tradicional. La textura construida con acordes en forma de arpeggio logra proyecta un carácter más apacible.

Se puede delimitar por frases y semifrases que inician con el acorde fundamental de tónica.

C				
1ª frase + ostinato	1ª semifrase	2ª semifrase	3ª semifrase + ostinato	ostinato
cc. 23-30	cc. 31-34	cc. 35-38	cc. 39-42	cc. 43

Cuadro 12. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas*, *Viviendo Contigo*, estructura de la sección C, cc. 23-43.

El final del movimiento está determinado con el mismo elemento con que inicia, un ostinato que contiene el V y I grado (A - Dmaj<sup>13</sup>) regresando al centro tonal original.

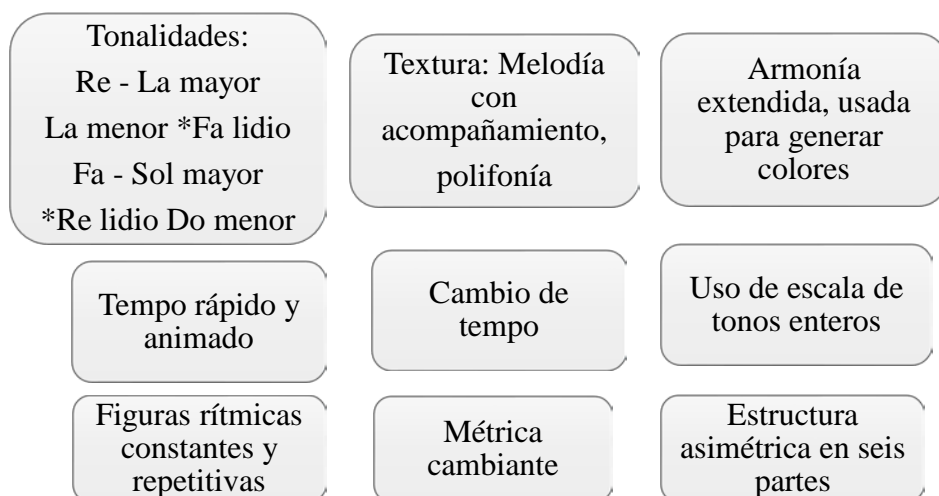
### ***Rondó***

El rondó (*rondeau*) es una forma musical de origen francés que alcanzó proyección internacional gracias al compositor y bailarín Jean-Baptiste Lully. El regreso tras algo distinto, es la idea básica del rondó comparado a la del movimiento de concierto tardobarroco, de igual modo que este el *ritornello* reaparece entre los episodios, así como en otros usos populares como en la danza y los cantos de ronda, en los que se alternan solista y coro que se repite en forma de estribillo. Así que se manifiesta como una típica forma serial como en el siguiente ejemplo<sup>6</sup>:

A	B	A	C	A	D	A
Estribillo	Copla 1	Estribillo	Copla 2	Estribillo	Copla 3 ...	Estribillo

<sup>6</sup> Künt, *Tratado de la Forma Musical*. pp. 195-196.

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



La estructura general en seis secciones no sigue la forma tradicional del *Rondó*, se puede determinar por el cambio en el discurso musical, los diferentes centros tonales-modales y el cambio de métrica de la siguiente forma:

A	B	A'	C	D	E	F
Estribillo	1er episodio	Estribillo	2° episodio	3er episodio	4° episodio	Coda
5/8	3/4 - 2/4	5/8	6/8	6/8	6/8	6/8 - 2/4
cc. 1-18	cc. 19-38	cc. 39-50	cc. 51-87	cc. 88-91	cc. 92-100	cc. 101-105

Cuadro 13. Óscar Cárdenas, Tres Piezas: *Rondó*, estructura general, cc. 1-105.

La sección A funciona como estribillo y exposición del material rítmico y armónico, elementos principales que se desarrollarán en las siguientes secciones.

La estructura interna es simétrica, formada por dos frases delimitadas por el cambio en el centro tonal.

A			
1ª frase	2ª frase		Cierre de sección
	1ª semifrase	*2ª semifrase	
Re mayor	La mayor	La menor	La menor
cc. 1-8	cc. 9-16		cc. 17-18

Cuadro 14. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Rondó*, estructura de la sección A, cc. 1-18.

La primera frase se constituye por acordes extendidos sobre los grados:  $Imaj^{13} - V^9sus^4 (Dmaj^{13} - A^9sus^4)$ . Una textura con acordes en forma de arpeggio que contiene un motivo dividido en dos partes que plantea un discurso de pregunta-respuesta. (Imagen 23)

**Allegro**  
 5  $\text{♩} = 58$

1 **Pregunta:** ① ② ③

2 **Respuesta:** ① ② ③ ②

*f*  $Imaj^{13}$   $V^9sus^4$  *mf*

Imagen 23. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Rondó*, cc. 1-2.

La segunda frase propone la relación tonal: I - V, I - Vm \*con una textura polifónica a tres voces en la segunda semifrase.

El cierre de sección plantea una relación tonal de tercera menor descendente entre las notas La y Fa, mismo recurso que aparece en otras obras del compositor para ligar diferentes tonalidades entre sí. (Imagen 24)

**Come un Vals**  
♩. = 60

17 *poco meno* 18 19

Am: Iaug VIImaj7 IIIaug Fa: V7b5 mp Fa Lidio: I#4add

Imagen 24. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Rondó*, cc. 17-19.

La sección B contiene un contraste significativo en el discurso musical ya que plantea un cambio de carácter, *tempo*, centro modal, estructura métrica y textura.

La estructura interna es simétrica, formada por un periodo paralelo que contiene dos frases que se repiten, la primera no contiene cadencia, la segunda está delimitada por las casillas 1 y 2.

B		
Introducción	1ª frase	2ª frase
*Fa lidio	*Fa lidio - Fa mayor	*Fa lidio - Fa mayor
cc. 19-20	cc. 21-28	cc. 29-36 + 37-38

Cuadro 15. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Rondó*, estructura de la sección B, cc. 19-38.

En los compases 19 y 20 se presenta el acompañamiento que contiene dos planos sonoros, destacando una sonoridad modal sobre \*Fa lidio:

- Acompañamiento
- Bajo

En la primera frase aparece la melodía apoyada con la indicación *bien cantado*. La estructura métrica se forma de la siguiente forma: 3/4 - 3/4 - 2/4 - 3/4. La integración de estos dos elementos refresca el discurso haciéndolo más melódico sin perder su naturaleza rítmica. (Imagen 25)

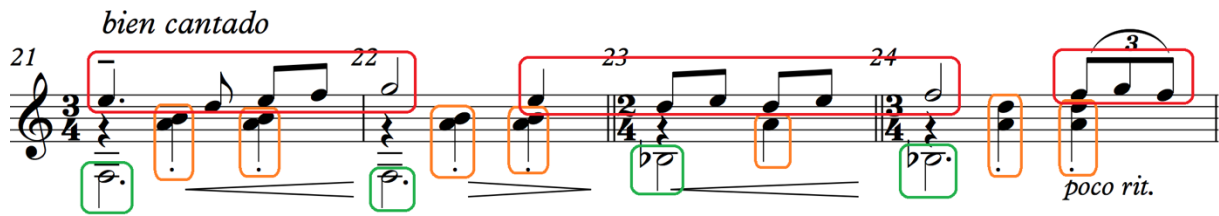


Imagen 25. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Rondó*, cc. 21-24.

En los compases 37 y 38 aparece el cierre de sección con una cadencia napolitana: IINapmaj<sup>7</sup>/I (E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>)-IINapsus<sup>2</sup>-Imaj<sup>9</sup> (E<sup>b</sup>sus<sup>2</sup>) de la tonalidad original. (Imagen 26)

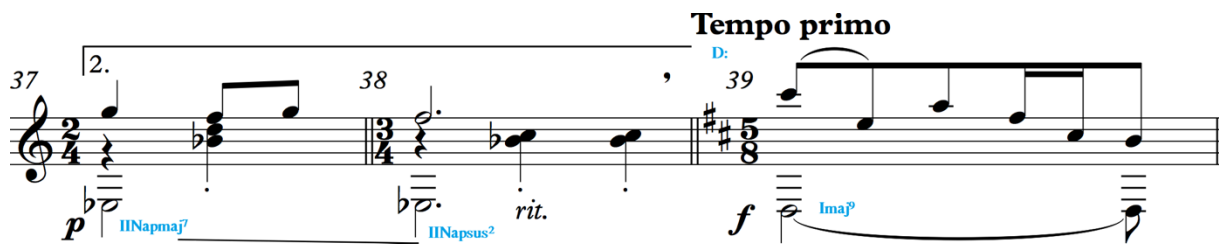


Imagen 26. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Rondó*, cc. 37-39.

La sección A' repite completa la 1ª frase y 1ª semifrase.

La sección C es la más larga de todas, plantea un discurso con los siguientes elementos: Cambio de *tempo*, centro tonal-modal, métrica binaria compuesta, rítmica proveniente del motivo en 5/8, uso de escalas de tonos enteros para generar tensión y una textura en donde los acordes nuevamente aparecen en forma de arpeggio.

La estructura interna es ligeramente simétrica, formada por tres frases, se pueden establecer por el cambio en el centro tonal-modal de la siguiente forma:

C					
1ª frase	2ª frase			1ª frase'	3ª frase
	1ª semifrase	2ª semifrase	3ª semifrase		
*Fa lidio	Fa mayor	Sol mayor	La menor	*Fa lidio	*Re Lidio
cc. 51-58 + 59	cc. 60-63	cc. 64-67	cc. 68-71	cc. 72-79	cc. 80-87

Cuadro 16. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Rondó*, estructura de la sección C, cc. 51-87.

Esta sección contiene una figura rítmica que procede del motivo en 5/8, manteniendo un hilo conductor con la sección anterior. En la tercera semifrase aparecen armónicos, elemento usado en el primer movimiento.

En el compás 86 se descubre el uso de una escala de tonos enteros apoyada por la nota La en el bajo, cumpliendo la función del V grado del tono original, produciendo tensión para luego restablecer el centro sobre Re. (Imagen 27)

Imagen 27. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Rondó*, cc. 86-88.

La sección D se establece en la tonalidad de Re mayor con una textura polifónica que contiene tres voces. (Imagen 28)

Imagen 28. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Rondó*, cc. 88-89.

La sección E se establece dentro de un contexto modal sobre Do dórico sin ninguna cadencia o preparación previa. La textura presentada es melodía con acompañamiento, el carácter vuelve a cambiar modificando el discurso energético y tenso de la sección anterior. En el compás 97 se retoma una escala de tonos enteros que en conjunto con la armonía produce una sonoridad que incrementa la tensión que se resolverá con una cadencia con los grados:  $V^7 - I (A^7 - Dmaj^7sus^2)$  (Imagen 29)

Imagen 29. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Rondó*, cc. 100-101.

La sección F conlleva la función de coda, hay un regreso al centro original de Re mayor.

En el compás 103 hay un cambio en la métrica y aparecen figuras rítmicas en dobles corcheas, este motivo rítmico, proviene directamente del segundo movimiento. La armonía que se presenta está en función del homónimo menor (Re menor). El ultimo acorde restablece el centro inicial: tonal-modal. (Imagen 30)



Imagen 30. Óscar Cárdenas, *Tres Piezas: Rondó*, cc. 101-105.

### 2.3 Sugerencias de interpretación

La primera pieza anuncia el material de tipo armónico, como elemento de cohesión entre los tres movimientos. Sumado a este y casi con el mismo peso, se descubren patrones de cambio métrico que aparecen a lo largo de toda la obra.

Entender la relación entre cada uno de los acordes me permitió tener la claridad suficiente para comprender la estructura y temperamento. Recomiendo hacer un análisis minucioso de la armonía para encontrar los puntos de tensión y relajamiento y afirmarlos con la dinámica descrita en la partitura.

Sugiero que el arpeggio se acentúe de forma diferente en cada sección para lograr destacar las voces ocultas que contiene y sumar una nueva perspectiva a la interpretación.

En el segundo movimiento la mecanización del ostinato en conjunto con la melodía requiere de un trabajo de coordinación muy especial en ambas manos. Sugiero trabajarlo desde un *tempo* lento para lograr una mecanización óptima y un entendimiento claro en las voces.

En palabras del compositor “El ostinato es el tema principal, aparece en la primera y última sección como una reminiscencia o cicatriz, algo que dejó huella”.<sup>7</sup>

En el compás 23, el movimiento de la voz grave es más ágil e implica un mayor registro lo que la hace más atractiva melódicamente, si también se acentúa la voz más aguda se logra encontrar una segunda voz escondida mientras que la voz de en medio cumple con la función de acompañamiento por su menor movimiento.

Las repeticiones internas pueden llegar a generar una confusión en el discurso, tener claridad de la estructura en general me permitió memorizar mejor el segundo y tercer movimiento.

El *Rondó* es mecánicamente el más complejo de los tres, contiene bastantes posiciones con extensión en la mano izquierda que lo hace muy cansado y al ser el de mayor duración implica tener una resistencia aceptable en ambas manos.

Me parece muy importante tener claridad de la dirección de las voces, sobre todo en las secciones donde hay una textura polifónica, recomiendo estudiar de forma minuciosa y lenta estas partes ya que puede sonar sucio fácilmente.

Desde mi punto de vista el tercer movimiento contiene un lenguaje que evoluciona a lo largo del discurso musical, generando una atmósfera colorística que culmina con una sensación de serenidad.

## **2.4 Opinión personal**

Cuando abordé esta obra me di cuenta que es necesario darle tiempo suficiente para madurarla no solo cuestiones de dificultad, sino porque hay elementos que no se logran percibir desde el principio y que pueden ser muy importantes para enriquecer la interpretación.

En los tres movimientos existen elementos en común, los cuales crean un puente de comunicación y hace que la obra tenga una dirección musical consistente.

---

<sup>7</sup>Cárdenas, *Plática acerca de su obra Tres Piezas*. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 27 de agosto del 2013.

La sonoridad que me produce el primer movimiento, la relaciono con una pintura impresionista llena de colores y texturas que se enlazan para darle forma a una imagen.

El segundo movimiento es el generador y parte central de la obra, contiene un carácter contraste casi visceral. El título es muy importante ya que contextualiza y describe una parte de la vida del compositor, en este sentido me parece que existe una lucha interna sonora entre la disonancia y la consonancia reflejada en cada una de las secciones como una especie de catarsis emocional en movimiento a veces descifrable y otras no.

El *Rondó* contiene el mayor número de elementos que contrastan entre sí. Básicamente, la repetición, variedad y sorpresa son la base del discurso musical.

### **3.1 Como la Luz al Alba “Ciclo de Canciones para soprano y guitarra”**

La composición de esta obra inicia en el año 2004 tras la propuesta que le hace la mezzosoprano Ruth Ramírez al compositor de musicalizar un poema de corte erótico de la escritora y poeta Estela Guerra Garnica.

Cárdenas recibe una compilación de poemas eróticos y escoge *¿Qué es el Mar?*, componiendo la música en un solo día. En palabras del compositor “Esa obra la escribí pensando como si alguien me estuviera leyendo el poema a mí, ha sido una de las obras que más rápido he escrito”<sup>8</sup>

Varios años después decide componer un ciclo de canciones, basándose en más poemas eróticos de la escritora donde incluye como pieza central *¿Qué es el Mar?* Esta obra está dedicada a la soprano Laura Pérez Rosillo y al guitarrista Jesús Márquez. Es estrenada el 13 de diciembre del 2010 en la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM.

*Canto de Sirena* se presenta en Múnich Alemania, en septiembre del 2012.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Cárdenas, *Plática acerca de su obra Como la Luz al Alba*. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 11 de febrero del 2014.

<sup>9</sup> Konzert mit spanischen und lateinamerikanischen Volksliedern mit Bel Canto und klassischer Gitarre. Seidlvilla München, 22. September 2012.

El ciclo de canciones es considerado un género en parte a su gran capacidad de adaptación estética, puede ser a pequeña o gran escala, sinfónico, clásico, popular, narrativo, exótico, *amateur*, o profesional.<sup>10</sup> En este ciclo, el compositor explora por primera vez la interacción de la voz y la guitarra permitiéndose crear una obra en función de la poesía como detonador.

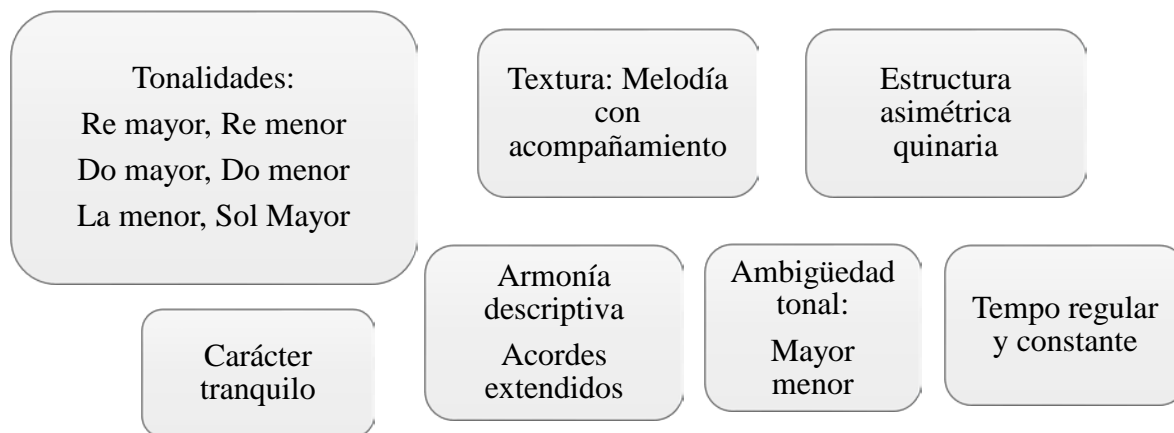
### 3.2 Análisis de la obra

Esta obra mantiene un hilo conductor entre las cinco canciones cuyo tema principal es el erotismo. El significado y el tratamiento musical que le da el compositor a cada poema es un claro reflejo de la relación entre la música y la poesía plasmado en la descripción musical del texto y una relación evidente del centro tonal que gravita alrededor de Re de la siguiente forma:

1.- Re mayor	2.- Re	3.- *Fa# dórico	4.- Re mayor	5.- La mayor
--------------	--------	-----------------	--------------	--------------

#### *Como la Luz al Alba*

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



<sup>10</sup> Tunbridge, *El ciclo de Canciones*. pp. 7-8.

La utilización de la armadura es muy importante para establecer el contexto tonal de una obra. En este sentido, el compositor utiliza un solo sostenido en la armadura evitando que aparezca la sensible de Re Mayor Do<sup>#</sup>, precisamente para no establecer de manera contundente la tonalidad.

De la misma forma el tercer grado Fa<sup>#</sup> no aparecerá en la mayor parte del discurso justificando así el contexto tonal ambiguo.

El registro de la melodía en la soprano abarca desde el Do índice 5 hasta la nota Re índice 6 propiciando una sonoridad oscura y grave. (Imagen31)



Imagen 31. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba*, registro de soprano.

La utilización rítmica de sincopas en la melodía de la soprano sobre todo al final de las palabras contrasta significativamente con el acompañamiento constante y rígido de la guitarra.

La estructura general contiene cinco secciones y es asimétrica, aunque mantiene una mediana simetría de forma interna en cada sección. Se logra determinar por el texto y el cambio en el centro tonal de la siguiente forma:

A	B	C	A'	D
(Introducción)				
cc. 1-8	cc. 9-44	cc. 45-58	cc. 59-66	cc. 67-82

Cuadro 17. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: Como la Luz al Alba*, estructura general, cc. 1-82.

La sección A funciona como introducción y presentación del acompañamiento en forma de arpeggio. Los acordes presentados generan una sonoridad que fluctúa entre una tonalidad mayor y menor sobre Re.

En el compás 8 aparece el tema principal en la soprano y una cadencia plagal, IV-Isus<sup>2</sup> (G-Dsus<sup>2</sup>) como cierre de sección, ésta aparecerá en repetidas ocasiones a lo largo de la obra. (Imagen 32)

Imagen 32. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Preludio*, cc. 8-9.

La sección B se puede dividir en cuatro frases que se determinan por el texto y los cambios en la tonalidad. La función de la armonía radica en generar una atmósfera que apoye la descripción del texto de la siguiente forma:

B			
1ª frase	2ª frase	3ª frase	4ª frase
*anacrusa	*anacrusa	*anacrusa	interludio instrumental
Ambigüedad entre: Re mayor y Re menor	Ambigüedad entre: Re mayor y Re menor	Ambigüedad entre: Do mayor y Do menor	Do mayor
cc. 9-16	cc. 17-24	cc. 25-36	cc. 37-44

Cuadro 18. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: Como la Luz al Alba*, estructura de la sección B, cc. 9-44.

En los compases 16-17 aparece una cadencia: IV-I.

En el compás 24-25 aparece una cadencia: V-I.

En los compases 36-37 aparece una cadencia: VIIm-I.

Como cierre de sección, en los compases 43-44 aparece una cadencia: IINap/V - V (Imagen 33)

Imagen 33. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Como la Luz al Alba*, cc. 43-44.

En la sección C la ambigüedad tonal es entre Sol mayor y Do menor, generando una mayor tensión para apoyar el significado del texto. La línea del bajo adquiere una mayor libertad melódica apoyada con cromatismos y un registro más amplio.

Como cierre de sección, en los compases 57 y 59 aparece una cadencia plagal: IV - Isus<sup>4</sup> (G - Dsus<sup>4</sup>). (Imagen 34)

Imagen 34. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Como la Luz al Alba*, cc. 57-59.

La sección A' funciona como recapitulación, ya que aparece el tema principal de la soprano presentando ligeros cambios en la rítmica, se mantiene la misma armonía con un ligero cambio estructural duplicando los dos primeros acordes al inicio. En los compases 66-67 se repite la misma cadencia: IV<sup>2</sup>add - Isus<sup>4</sup> (G<sup>2</sup>add - Dsus<sup>4</sup>).

La sección D presenta la última frase en la tonalidad ambigua entre Re mayor y Re menor. En el compás 77 aparece por primera vez la nota Fa<sup>#</sup> en el acorde fundamental de tónica que permite establecer contundentemente la tonalidad de Re mayor y enfatizar el significado del texto.

En el compás 80 aparece una cadencia rota: VI<sup>m</sup>6 - I<sup>4</sup>add (Bm<sup>6</sup> - D<sup>4</sup>add). En el acorde final de tónica D<sup>4</sup>add aparecen armónicos, elemento utilizado de forma muy recurrente por el compositor en varias de sus obras. Además, la nota Sol que aparece en el bajo recuerda la importancia de la cadencia plagal como cierre de sección. (Imagen 35)

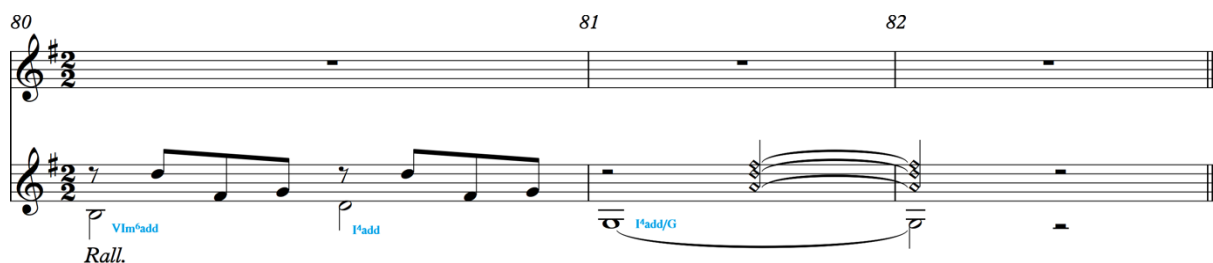
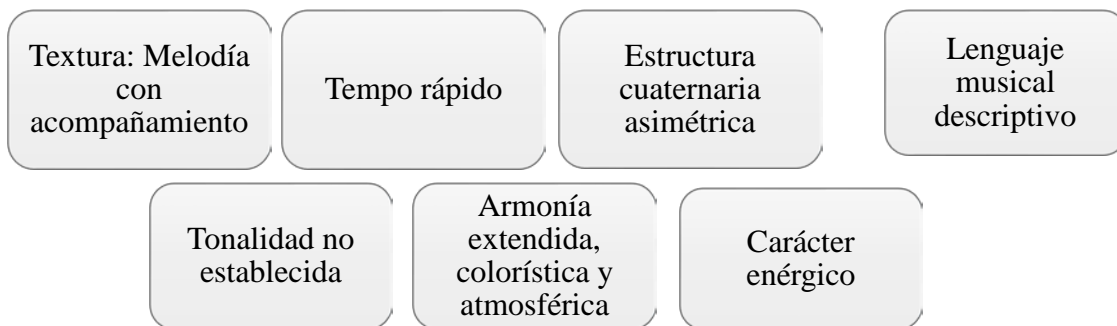


Imagen 35. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Como la Luz al Alba*, cc. 80-82.

### ***Canto de Sirena***

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



Acerca de la tonalidad:

Realizar un análisis armónico tonal tradicional me resultó medianamente eficaz, ya que el centro tonal no se establece contundentemente en ninguna sección, la armonía, estructura y los recursos musicales que se presentan están en función de la importancia que tiene el significado del texto y cumplen la función de describirlo utilizando atmósferas de tensión y distensión.



El uso de dos sostenidos en la armadura podría sugerir el centro tonal sobre Re, sin embargo, sólo se puede vislumbrar el asentamiento de algunas tonalidades por fragmentos.

El acompañamiento y uso de las figuras rítmicas también está dispuesto en función del significado del texto, se ejemplificará más adelante.

El registro de la melodía en la soprano abarca desde el Re índice 5 hasta la nota Sol índice 6 propiciando una sonoridad más brillante en comparación con la primera canción. (Imagen 36)

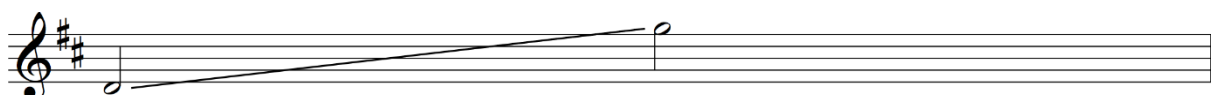


Imagen 36. Óscar Cárdenas, *Canto de Sirena*, registro de soprano.

La estructura general es bastante simétrica. Contiene cuatro secciones que se encuentran entrelazadas entre sí y se logran determinar claramente por el texto y el cambio en el discurso musical de la siguiente forma:

A	B	C	D ( <i>coda</i> )
cc. 1-30	cc. 31-62	cc. 62-97	cc. 95-112

Cuadro 19. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: Canto de Sirena*, estructura general, cc. 1-112.

La sección A se presenta con una línea en la soprano, contiene dos notas iniciales formadas por un intervalo ascendente de cuarta justa señalado con un *glissando*.

- Fa# - Do# describiendo la palabra: Emerjo.

Es importante señalar que la nota Fa# aparece de forma recurrente en la melodía, el poco movimiento melódico es contrarrestado con el uso de figuras rítmicas en tresillos y sincopas en los finales de la mayoría de las frases.

El acompañamiento en forma de rasgueo y figuras cortas en doble corchea, generan un temperamento enérgico que se mantendrá en la mayor parte de la canción y que contrasta con los acordes de figuras largas en el compás 13, donde aparece la palabra:

- el deseo puro

Contiene dos frases señaladas por el texto de la siguiente forma:

A	
1ª frase	2ª frase
Emerjo del mar soy esclava de arterias donde corre en lugar de sangre el deseo puro.	Llevo en los ojos pedazos de sueños que me preñan.
cc. 1-19	cc. 20-30

Cuadro 20. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: Canto de Sirena*, estructura de la sección A, cc. 1-30.

El cierre de la primera frase esta señalado en los compases 16 al 19 con el grado V/V (E) y una escala descendente sobre Mi dórico. (Imagen 37)

16 17 18 19

ro

Escala: Mi dórico

v/v

acc.....

**ff** **mf**

Imagen 37. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Canto de Sirena*. cc. 16-19.

En la segunda frase la textura homófona contrasta con la anterior, utilizando tresillos como elemento rítmico nuevo.

En el cierre de frase un dibujo melódico en forma de escala descendente sobre Si menor que resuelve en un acorde dominante  $V^{7\#9}/VII(B^{7\#9})$ . (Imagen 38)

Imagen 38. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Canto de Sirena*, cc. 28-30.

La sección B presenta recursos musicales en función del significado del texto, contiene tres frases señaladas por el texto de la siguiente forma:

B		
1ª frase	2ª frase	3ª frase
Emerjo del mar y queda quieta el agua	con sabor de límpidas caricias	cuando tus dedos voluptuosos comulgan con mi boca.
cc. 31-39	cc. 40- 47	cc. 48-56

Cuadro 21. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: Canto de Sirena*, estructura de la sección B, cc. 31-56.

La primera frase presenta los mismos elementos que en la sección A.

En la segunda frase cambia la textura del acompañamiento presentando acordes en bloque y armónicos que generan una atmosfera íntima y tranquila apoyando el significado del texto:

- y queda quieta el agua, con sabor de límpidas caricias

En la tercera frase vuelve a cambiar el acompañamiento con una figura en seisillos que generan una acentuación rítmica de dos contra tres, apoyando el significado del texto. El cierre de

sección aparece en los compases 54 al 62 y contiene los mismos acordes en bloque que la segunda frase.

La sección C contiene los mismos elementos musicales que la sección B y dos frases señaladas por el texto de la siguiente forma:

C	
1ª frase	2ª frase
Emerjo del mar con un canto de sirena complacida.	Dentro de ti huelo a selva en celo y mientras la marea baja te beso, te beso largamente.
cc. 62-74	cc. 81-97

Cuadro 22. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: Canto de Sirena*, estructura de la sección C, cc. 62-97.

La sección D inicia en el compás 95 y se superpone con el final de la sección C. Funciona como coda donde la guitarra adquiere un mayor protagonismo. Se puede analizar armónicamente desde la tonalidad de Re mayor.

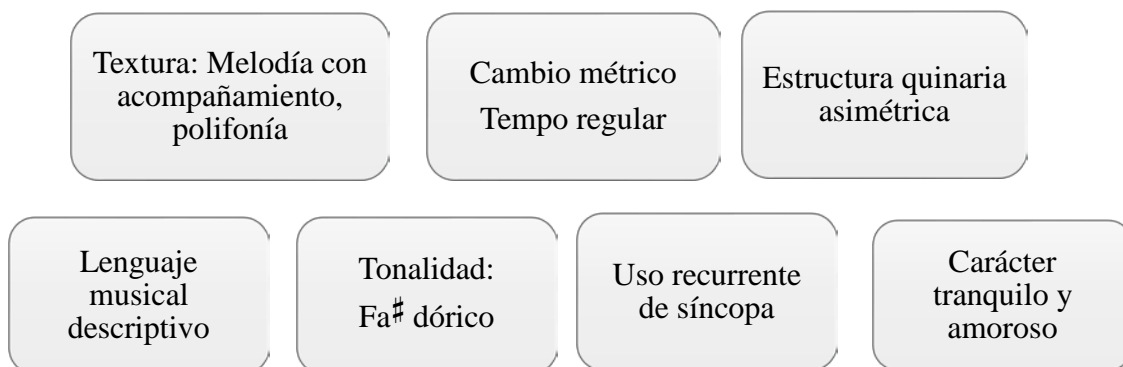
En la primera casilla compás 111, la resolución recae en el grado  $IIm^{\#6}$  ( $Em^{\#6}$ ).

En la segunda casilla compás 112, la resolución recae en el grado  $Vm^7$  ( $Bm^7$ ) con armónicos, mismo elemento final de la primera canción. (Imagen 39)

Imagen 39. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Canto de Sirena*, cc. 109-112.

## ¿Qué es el Mar?

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



El registro de la melodía en la soprano abarca desde el Re# índice 5 hasta la nota Fa# índice 6 propiciando una sonoridad medianamente grave. (Imagen 40)



Imagen 40. Óscar Cárdenas, *¿Qué es el Mar?* registro de soprano.

De las cinco canciones es la que contiene el mayor número de sincopas en la melodía de la soprano que sumado al uso de compases compuestos producen un carácter dancístico.

La estructura es asimétrica y contiene cinco secciones, se logran determinar claramente por el texto, algunas secciones se encuentran entrelazadas entre si de la siguiente forma:

A	B	C	D	E
Introducción		Interludio		<i>Coda</i>
cc. 1-4	cc. 5-27	cc. 27-31	cc. 32-47	cc. 47-50

Cuadro 23. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: ¿Qué es el Mar?*, estructura general, cc. 1-51.

La sección A funciona como introducción y exposición del material rítmico-armónico, el centro se establece sobre \*Fa# dórico y está formado de un ostinato en forma de arpeggio que contiene dos voces: (Imagen 41)

- Ostinato (Arpeggio)
- Bajo

En el compás 4 aparece el cierre de sección con los acordes: Im - IVm - III<sup>2</sup>add (Fa#m - Bm - A<sup>2</sup>add)

Imagen 41. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: ¿Qué es el Mar?*, cc. 1-4.

La sección B contiene cuatro frases delimitadas principalmente por el texto. Se logran vislumbrar algunas resoluciones en otros tonos de la siguiente forma:

B			
1ª frase	2ª frase	3ª frase	4ª frase
Fa# dórico	Fa# dórico	Mi menor	Fa# dórico
Fa# mayor	Mi mayor	Fa# dórico	Fa# mayor
cc. 5-10	cc. 10-16	cc. 16-20	cc. 20-27

Cuadro 24. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: ¿Qué es el Mar?*, estructura de la sección B, cc. 5-27.

En la primera frase, la entrada de la soprano es tética y dibuja el acorde fundamental de tónica Im4add (Fa#m4add) con las mismas notas del ostinato de la guitarra. La entrada del acompañamiento en anacrusa crea un juego rítmico muy interesante pre sentando acordes en cada tiempo.

En el cierre de frase compás se presenta en los compases 9 y10 donde aparecen los grados: IVm7 - III2add - VII6 - I (Bm7 - A2add - E/G - F#) terminando con el primer grado en mayor, tercera de picardía. (Imagen 42)

Imagen 42. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: ¿Qué es el Mar?*, cc. 9-10.

La segunda frase presenta la entrada de la melodía en anacrusa, con las mismas notas del ostinato.

El cierre de frase en los compases 14 al 16, resuelve en el acorde de Mi mayor con los grados: III2add - Vm9 - VIIm7 - VIImaj7 (A2dd - C#m9 - D#m7 - Emaj7). (Imagen 43)

Imagen 43. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: ¿Qué es el Mar?*, cc. 14-16.

La guitarra inicia la tercera frase con una entrada acéfala, es más corta y se puede analizar armónicamente sobre Mi dórico y Fa# dórico. (Imagen 44)

Imagen 44. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: ¿Qué es el Mar?*, cc. 16-20.

En la cuarta frase, la guitarra repite la introducción mientras que la melodía de la soprano dibuja una línea ascendente que resuelve en el compás 25 con un acorde sobre el primer grado.

El cierre de frase aparece en el compás 27, con los grados:  $Vm^{11} - V^{7\#9}/IVm$  ( $C\#m^{11} - F\#7\#9$ ). (Imagen 41)

Imagen 41. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: ¿Qué es el Mar?*, cc. 27-28.

La sección C funciona como interludio instrumental, se puede analizar armónicamente sobre Si menor y contiene los mismos elementos que la introducción.

El cierre de sección está señalado con los grados:  $Vm - Isus^2 - I$  ( $F\#m - Bsus^2 - F\#$ ) resolviendo con un acorde sobre el primer grado. (Imagen 45)



Imagen 45. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: ¿Qué es el Mar?*, cc. 28-31.

La sección D contiene tres frases delimitadas por el texto, el centro se encuentra sobre Fa# dórico y se logran vislumbrar algunas resoluciones en otros tonos de la siguiente forma:

D		
1ª frase	2ª frase	3ª frase
Fa# dórico	Fa# dórico Mi mayor	Fa# dórico
cc. 32-37	cc. 37-43	cc. 43-48

Cuadro 25. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: ¿Qué es el Mar?*, estructura de la sección D, cc. 32-48.

En la primera frase, la entrada de la soprano dibuja el acorde fundamental de tónica Im<sup>4</sup>add (Fa#m<sup>4</sup>add), con las mismas notas del ostinato de la guitarra.

La guitarra adquiere un mayor protagonismo en el compás 34 al presentar arpeggios ascendentes en dobles corcheas que tienen la función de describir el significado del texto.

En los compases 36 y 37 encontramos el clímax y cierre de frase con los grados: Im<sup>7</sup>-IVm<sup>7</sup>sus<sup>2</sup>-Im<sup>11</sup>-IVm<sup>9</sup> (F#m<sup>7</sup>-Bm<sup>7</sup>sus<sup>2</sup>-F#m<sup>11</sup>-Bm<sup>9</sup>). (Imagen 46).

Imagen 46. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: ¿Qué es el Mar?*, cc. 36-37.

La segunda frase es bastante parecida a la segunda frase de la sección B, con una resolución sobre el acorde de Mi mayor en el compás 42.

La tercera frase anuncia el cierre de la canción. En los compases 46 y 47 se presenta el cierre de sección con los grados: IIm<sup>11</sup> - IVm<sup>9</sup> - IINapmaj<sup>7</sup>/IVm (G<sup>#</sup>m<sup>11</sup> - Bm<sup>9</sup> - Cmaj<sup>13</sup>). (Imagen 47)

Imagen 47. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: ¿Qué es el Mar?*, cc. 46-47.

La sección E funciona como coda, gira alrededor de los modos dórico y frigio sobre Fa<sup>#</sup>.

El cierre de sección aparece en los compases 50 y 51 con los grados: IINapmaj<sup>7</sup> - Im - Vm<sup>7</sup> - I (Gmaj<sup>7</sup> - Fa<sup>#</sup>m<sup>7</sup> - C<sup>#</sup>m<sup>7</sup> - F<sup>#</sup>) terminando en el primer grado mayor, con tercera de picardía. (Imagen 48)

50 51

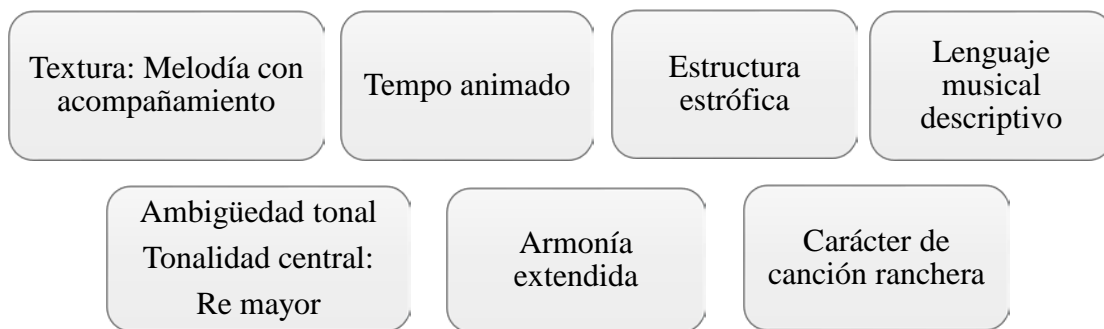
Di-me a mor ¿Qué es el mar?

II Napmaj7 Im6 Vm7

Imagen 48. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: ¿Qué es el Mar?*, cc. 50-51

### ***Acanelada Voz***

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



El registro de la melodía en la soprano abarca desde el Re índice 5 hasta la nota Sol índice 6 propiciando una sonoridad media aguda. En esta canción, se destaca una línea con saltos melódicos más amplios que generan disonancias y mantiene de forma más sutil el uso de sincopas. (Imagen 49)

Imagen 49. Óscar Cárdenas, *Acanelada Voz*, registro de soprano.

La estructura general estrófica, se logra determinar por el texto y el cambio en el centro tonal de la siguiente forma:

A (Introducción)	B 1ª frase	A	C Estribillo	D 2ª frase
Re mayor Re menor	Re mayor Re menor	Re mayor Re menor	*Re dórico *Re eólico	La menor Re menor
cc. 1-9	cc. 10-21	cc. 22-30	cc. 31-43	cc. 44-54

A´ 3ª frase	C Estribillo	E Interludio Inst.	B´ 4ª frase	C´ Estribillo
Re mayor Re menor	*Re dórico *Re eólico	La mayor La menor	Re mayor Re menor	*Re dórico Re menor Re mayor
cc. 55-64	cc. 65-75	cc. 76-88	cc. 89-104	cc. 105-118

Cuadro 26. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: Acanelada Voz*, estructura general, cc. 1-118.

La sección A funciona como introducción y presentación del acompañamiento en forma de acordes que contienen tres planos sonoros: (Imagen 50)

- Melodía
- Acompañamiento
- Bajo

Imagen 50. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Acanelada Voz*, cc. 1-4.

Me parece que la utilización de un solo sostenido en la armadura, sirve para para facilitar la lectura y no para establecer un contexto tonal tradicional. Los acordes presentados generan una sonoridad que fluctúa entre una tonalidad mayor y menor sobre Re, elemento utilizado de forma recurrente por el compositor en otras obras.

El ritmo que presenta la guitarra es constante y por su disposición y estructura hace recordar una canción ranchera.

La sección B presenta la primera frase con una tonalidad ambigua entre Re mayor y Re menor. En los compases 20 y 21 aparece el cierre de frase con una cadencia napolitana: IINap/V -Vaug<sup>7</sup> (B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> - Aaug<sup>7</sup>) (Imagen 51)

Imagen 51. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Acanelada Voz*, cc. 20-21.

Del compás 22 al 30 se repite de forma completa la sección A.

La sección C se repite tres veces a lo largo del movimiento cumpliendo la función de estribillo como en una canción popular. La tonalidad ambigua fluctúa entre el modo de \*Re dórico y \*Re eólico.

En los compases 40 al 44, aparece el cierre de sección con una cadencia dirigida hacia la tonalidad de Am, V grado menor de la tonalidad original con los grados:  $V^7/bIII - V^{7b9} - V_{sus4b5}/V - V^{7sus4} - V^7/Vm$  ( $C^7 - A^{7b9} - E_{sus4b5} - A^{7sus4} - E^7$ ). (Imagen 52)

40 41 42 43 44

ní - cu - la. Con

$V^7/bIII$   $V^{7b9}$   $V_{sus4b5}/V$   $V^{7sus4}$   $V^7/Vm$

Lam:  $V^7$

Imagen 52. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Acanelada Voz*, cc. 40-44.

La sección D presenta la segunda frase, con una tonalidad ambigua entre La menor y Re menor. La rítmica y la armonía de la guitarra cambia inesperadamente describiendo el texto.

- Con qué vertiginoso rayo mi cuerpo electrizaría tu pubis

El cierre de sección aparece en los compases 53 y 54 con la misma cadencia de la sección B.

La sección A' contiene las mismas características musicales que la sección A con un texto diferente y un cierre de sección con el grado VIImaj<sup>9</sup> (Cmaj<sup>9</sup>).

En el compás 65 reaparece el estribillo con un ligero cambio en la cadencia dirigida hacia la tonalidad de La Mayor, en los compases 75 al 76 con los grados:  $IVm^{11} - IINap^9/V$  ( $Gm^{11} - B^9$ ).

(Imagen 53)

74 75 76

ní - cu - la.

$IVm^{11}$   $IINap^9/V$   $Imaj^7$

La:

Imagen 53. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Acanelada Voz*, cc. 74-76.

La sección E cumple la función de interludio y la guitarra adquiere un mayor protagonismo, contiene los mismos elementos musicales que la introducción y una tonalidad ambigua entre La Mayor y La menor.

El cierre de sección se presenta en los compases 83 al 88 con acordes dominantes, cumpliendo la función de regresar a la tonalidad inicial:  $V^9/III - V^9/VI - \flat III^9$  ( $G^9 - C^9 - F^9$ ). (Imagen 54).

Imagen 54. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Acanelada Voz*, cc. 83-88.

La sección B' contiene un discurso musical muy parecido a la sección B, un texto diferente y ligeros cambios en la armonía del compás 100 al 104:  $IVm^7/Im - V^9/III \circ IIImaj^7sus^4/Im - IVm^9/Im - IIIaug$  ( $Gm^7 - C^9 - Fmaj^7sus^4 - Gm^9/B^b - F^{\sharp}aug$ ). (Imagen 55)

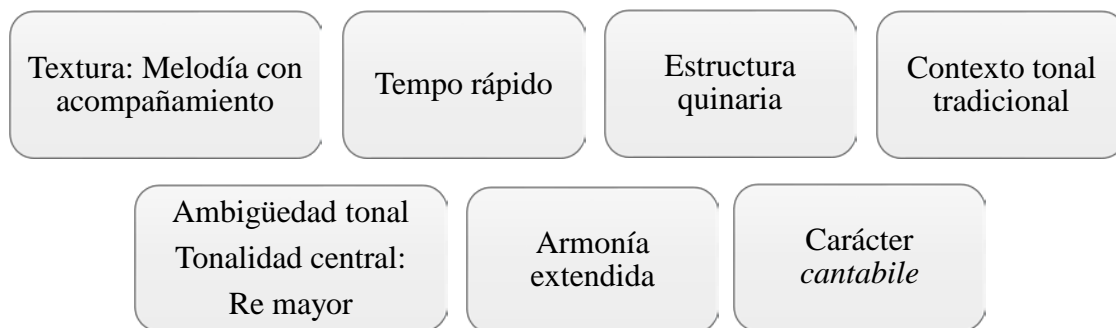
Imagen 55. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Acanelada Voz*, cc. 100-104.

La canción cierra con el estribillo. Hacia el final, el compositor decide alargar el discurso presentando acordes arpegiados y en bloque con los grados:  $IVm^{11} - IINap^9/V - VIImaj^{\sharp 11}/Im - V^{\sharp 9}/V - Im^{11} - Imaj^7$  ( $Gm^{11} - B^b9 - B^bmaj^{\sharp 11} - E^{\sharp 9} - Dm^{11} - Dmaj^7$ ). (Imagen 56)

Imagen 56. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Acanelada Voz*, cc. 114-118.

### *Canción del Alba*

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



El registro de la melodía en la soprano abarca desde el Mi índice 5 hasta la nota Si índice 6 de las cinco canciones es la que presenta el registro más agudo. (Imagen 57)

Imagen 57. Óscar Cárdenas, *Canción del Alba*, registro de soprano.

Contiene un mayor movimiento melódico en forma de escalas y frases amplias, conserva el uso de sincopas como elemento común a las otras canciones y aparece de forma recurrente la célula rítmica: negra con punto, negra con punto y negra que pudiera relacionarse con el Son cubano, como en el prelude de la Jazzuite.



La estructura general asimétrica contiene cinco secciones y se logra determinar por el cambio en el centro tonal de la siguiente forma:

A	B	C	A'
Introducción			
La mayor Mi menor	Fa# menor	Mi menor *La dórico	La mayor Mi menor
cc. 1-26	cc. 27-40	cc. 40-68	cc. 69-86

B'	D	E	A''
		Reminiscencia	<i>Coda</i>
Fa# menor	*Sol eólico Mi menor	Ambigüedad entre: La menor y *La dórico	La mayor
cc. 87-100	cc. 101-128	cc. 128-136	cc. 137- 145

Cuadro 27. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: Canción del Alba*, estructura general, cc. 1-145.

Los enlaces armónicos son muy importantes ya que son tratados de forma tradicional en comparación con las otras canciones.

La textura formada por el acompañamiento cumple la función de soportar rítmica y armónicamente la melodía de la soprano.

Los diferentes centros tonales son cercanos, generando una sensación de frescura durante toda la canción.

La figura rítmica, negra con punto, negra con punto y negra aparece de forma persistente tanto en la guitarra como en la línea de la soprano, es recurrente en otras obras del compositor señalando una clara influencia de la música popular en su obra.

En la sección A la guitarra adquiere un mayor protagonismo musical. Se puede dividir en tres frases simétricas señaladas claramente por el centro tonal y la doble barra de compás, de la siguiente forma:

A		
1ª frase	2ª frase	3ª frase
La mayor	Mi menor	La mayor
cc. 1-8	cc. 9-18	cc. 19-26

Cuadro 28. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: Canción del Alba*, estructura de la sección A, cc. 1-26.

La primera frase presenta un ostinato en forma de arpeggio que contiene dos planos sonoros: (Imagen 58)

- Melodía
- Bajo (Rítmica de clave de Son)

Imagen 58. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Canción del Alba*, cc. 1-2.

La segunda frase cambia de centro tonal sin alguna preparación o cadencia previa. En los compases 12-13, 17-18 se agregan dos voces más al ostinato generando una textura más compleja.

En el compás 18 aparece el cierre de frase con los grados:  $I^{sus^4}$ - $VI^6$ - $V^9/Vm$  ( $E^{sus^4}$ - $C/E$ - $Em^9$ ).  
(Figura 59)

Imagen 59. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Canción del Alba*, cc. 12-13, 17-18.

En la tercera frase hay un regreso a la tonalidad inicial, utilizando el mismo discurso que la primera frase con sólo un cambio en los compases 25 y 26 con los grados:  $VII^{dis}$ - $VI^{m}$ - $Vm/VIm$  ( $E^{#dis}$ - $F^{#m}$ - $C^{#m^7}$ ) estableciendo una nueva tonalidad. (Imagen 60)

Imagen 60. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Canción del Alba*, cc. 25-26.

La sección B presenta una estructura claramente señalada por el texto. El dibujo melódico de la soprano contiene dos frases ligadas y largas estilo *cantabile*, proyectando un discurso más expresivo en comparación con las canciones anteriores.

En los compases 38 al 40, aparece el cierre de sección con los siguientes grados:  $IV^{m^7}/Vm$ - $II^{maj^7}Nap/Vm$ - $V^7/Vm$  ( $Am^7$ - $F^{maj^7}$ - $B^7$ ) dirigiendo la tonalidad hacia Mi menor. (Imagen 61)

Imagen 61. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Canción del Alba*, cc. 37-40.

La sección C es simétrica y contiene tres frases unidas por un interludio instrumental, se pueden establecer por el texto y el cambio en el centro tonal de la siguiente forma: (Cuadro 29)

C			
1ª frase	Interludio	2ª frase	3ª frase
Mi menor	Mi menor	Mi menor	*La dórico
cc. 40-48	cc. 49-52	cc. 53-60	cc. 60-66

Cuadro 29. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: Canción del Alba*, estructura de la sección C, cc. 40-66.

Los elementos nuevos presentados en el acompañamiento son: Acordes con figuras largas, armónicos y cromatismos.

En el compás 68 aparece una cadencia perfecta como cierre de sección: V<sup>7</sup>/I(E<sup>7</sup>) que tiene la función de regresar a la tonalidad original. (Imagen 62)

Imagen 62. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Canción del Alba*, cc. 68 y 69.

La sección A' es más corta ya que sólo presenta dos de sus tres partes.

En la sección B' sólo cambia el texto y la cadencia final.

De los compases 98 al 100 aparece el cierre de sección con los grados: Im - Vm<sup>9</sup>/I - V<sup>7</sup> (F<sup>#</sup>m - Em<sup>9</sup> - D<sup>7</sup>) que dirigen la tonalidad hacia Sol menor. (Imagen 63)

Imagen 63. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Canción del Alba*. cc. 98-101.

La sección D se establece dentro de la tonalidad de Sol menor, presenta un ostinato nuevo como acompañamiento, es simétrica y su estructura interna se logra determinar por cuatro frases delimitadas por el texto de la siguiente forma:

D						
Ostinato	1ª frase	2ª frase	Ostinato	3ª frase	4ª frase	Puente
Sol menor	“	“	“	“	“	La dórico
cc. 101-104	cc. 105-108	cc. 109-113	cc. 113-116	cc. 117-120	cc. 120-127	cc. 125-128

Cuadro 30. Óscar Cárdenas, *Como la Luz al Alba: Canción del Alba*, estructura de la sección D, cc. 101-128.

En el compás 128 aparece el cierre de sección con el grado III<sup>9</sup>/Im (C<sup>9</sup>) de La menor, de nuevo aparece una relación armónica de 3ª para ligar una sección con otra. (Imagen 64)

128 129

a - nun - ciar en la

La:

III6°/Im Isus<sup>2</sup>

Imagen 64. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Canción del Alba*. cc. 128-129.

La sección E presenta una reminiscencia sobre la introducción de la primera canción, utilizando la misma célula rítmica y el mismo argumento tonal ambiguo entre La menor y La Dórico.

En los compases 136 y 137 aparece una cadencia perfecta que regresa a la tonalidad inicial V-I (E - A). (Imagen 65)

129 130 131

ciar en la bru - ma\_ que pron - to a - ma -

Isus<sup>2</sup> III6°/Im Isus<sup>2</sup>

132 133 134

ne - - - ce.

II7°/Im bVII/Im IVmaj7/Im

135 136 137

I7sus4/64 v

Imagen 65. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Canción del Alba*. cc. 129-137.

La sección A'' cumple la función de *coda*, el compositor retoma los primeros cuatro compases de la introducción para restablecer el centro tonal inicial. El cierre de la obra se hace con una cadencia que no es recurrente: VIm - Vm<sup>9</sup>/Im - IINap/V - Imaj<sup>9</sup> (F<sup>#</sup>m - Em<sup>9</sup> - D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> - Amaj<sup>9</sup>) resolviendo al acorde fundamental de tónica. (Imagen 66)

Imagen 66. Óscar Cárdenas, *Como la luz al Alba: Canción del Alba*. cc. 141-144.

### 3.3 Sugerencias de interpretación

Hay que tomar en cuenta que, en las cinco canciones, el acompañamiento no duplica el tema melódico de la soprano, lo que dificulta notablemente la afinación para la cantante y por consiguiente el trabajo de ensamble.

Recomiendo hacer un análisis minucioso de la armonía tomando en cuenta la guitarra y la voz para comprender la construcción de los acordes, no hay que caer en el error de analizarlo por separado ya que no se comprenderá del todo la armonía.

Para el compositor, el texto es el detonante de la música y ayuda a entender de forma clara y precisa la estructura. Esto resulta muy importante para entender el carácter de cada una de las canciones.

### 3.4 Opinión personal

Mis comentarios están más encaminados a la parte interpretativa que a una cuestión técnica.

La primera canción contiene un contexto sonoro ambiguo que es utilizado por el compositor para justificar la descripción y la importancia del texto y su significado. Me parece que el resultado musical es una simbiosis entre la música y el texto generando una sensación de experimentar un sueño muy real.

En la segunda canción, es más evidente la relación que existe entre el texto y la música. El registro de la melodía en la soprano puede llegar a conflictuar la pronunciación de algunas palabras, además de encontrarse en el llamado *paso de la voz*.

Esta canción contiene un carácter y fuerza intempestiva de principio a fin que logran crear un discurso impactante y muy expresivo.

La tercera canción contiene en menor medida elementos musicales que sugieren una descripción sonora del significado del texto.

Para el compositor, el uso de algunas figuras rítmicas como el dibujo circular de la melodía en la soprano o el ostinato de la guitarra, logran que el ritmo tenga un carácter femenino, mientras que las líneas ascendentes del bajo en la guitarra simulan la parte masculina. Existe un equilibrio natural en la estructura comprendido por la participación de la guitarra sola y la melodía en la soprano que alternan el protagonismo simulando de alguna forma lo expresado en el texto.

Esta canción contiene un discurso tierno y apasionado que refleja la comunión entre la música y el texto como si se tratara de dos amantes expresando su amor.

La cuarta canción se establece en un contexto ambiguo tonal entre el modo mayor y menor generando una atmósfera propicia que proporciona soporte a la melodía. Desde mi punto de vista contiene elementos musicales que se encuentran en la música popular, tales como la estructura y métrica.

Esta canción refleja un anhelo emocional, la búsqueda de la comunión entre dos personas descrita por la música.



La quinta canción es la más larga del ciclo y vislumbra un equilibrio de protagonismo entre la voz y la guitarra. Es la más demandante por la duración y uso de cejillas continuamente.

El dibujo melódico de la soprano contiene un movimiento ligero con frases ligadas y largas que propicia una mayor expresividad.

Se desarrolla en un contexto tonal tradicional y contiene elementos musicales que mantienen una línea de comunicación entre las cinco canciones, logrando de forma general un lenguaje descriptivo basado en el texto.

Este ciclo de canciones es muy significativo para mí ya que considero todo un privilegio la dedicatoria que hace mención el compositor hacia mi persona. Puedo afirmar sinceramente que esta obra expresa parte del vínculo de amistad que Óscar Cárdenas me ha obsequiado a lo largo del tiempo que llevo de conocerlo. Por este motivo, me siento responsable de brindar mi mejor interpretación posible.

#### **4.1 Dos Valses**

Estos dos valsos fueron hechos para interpretarse juntos, como una sola obra. Está dedicada al guitarrista mexicano Juan Carlos Chacón, en agradecimiento a toda la ayuda, las enseñanzas y consejos que en un tiempo procuró hacia la formación profesional y personal del compositor.

Su composición inicia en el año 2005 y son terminados a principios del 2006, año en la que fue estrenada en el II Festival Internacional de Compositores a la Guitarra Pa'lo Escrito de la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM, a cargo del guitarrista Juan Carlos Chacón.

Acerca de la creación de la obra, el compositor me mencionó moderadamente lo significativo que es para él, ya que en ese momento de su vida estaba pasando por un proceso de asimilación y duelo tras la separación definitiva con su esposa.

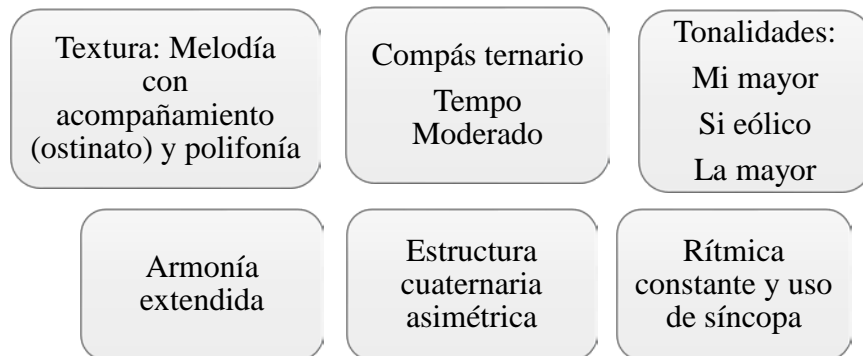
## 4.2 Análisis de la obra

Los dos vals mantienen un hilo conductor compartiendo el mismo tema, estructura y métrica, sin embargo, presentan dos tratamientos distintos que generan cierta individualidad entre ellos.

Cada una de las secciones medias, es contrastante con respecto al tema principal y circundan el referente extramusical expuesto en los subtítulos.

### *Vals No. 1 Melancolía*

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



La estructura general cuaternaria es asimétrica y se puede determinar por los cambios en el centro tonal y el discurso musical de la siguiente forma:

A	B	C	D
cc. 1-8	cc. 9-24	cc. 25-53	cc. 54-61
Mi mayor	Mi mayor	*Fa# frigio - La mayor	La mayor

Cuadro 31. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No. 1*, estructura general, cc. 1-61.

La sección A funciona como introducción y exposición del tema. La textura se presenta con un ostinato en forma de arpeggio que contiene tres planos sonoros.

- Armónico (Si)
- Motivo (arpeggio)
- Bajo

El uso de sincopas en el ritmo es un elemento que proporcionara cohesión entre los dos valsés ya que contienen el mismo motivo rítmico generador. (Imagen 67)

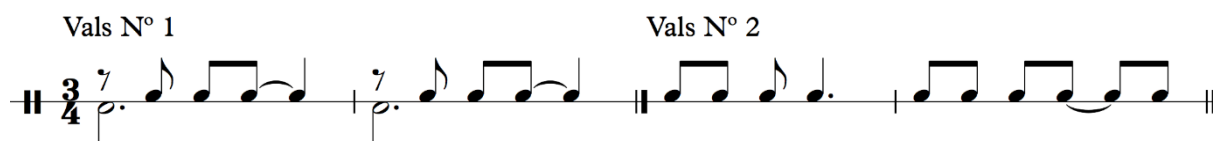


Imagen 67. Óscar Cárdenas, *Dos Valses*, motivo rítmico vals 1 y 2.

El motivo o tema principal está expuesto en el compás 1 con las notas: Do<sup>#</sup>-Fa<sup>#</sup>-Sol<sup>#</sup>. El movimiento del bajo junto con el motivo describe los grados: I - IV (Emaj<sup>13</sup> - A maj<sup>13</sup>). Esta relación es importante ya que más adelante se presentará como inicio de la sección B y como nuevo centro tonal en la sección C y D. En el compás 4 y 5 la armonía se estrecha en forma de bloque con una rítmica sincopada. Este elemento inesperado se presenta tanto en la sección B como en D y permite crear un contraste de ritmo.

En el compás 6 aparece el tercer plano sonoro con la nota Si en armónico, reafirmando la sonoridad melancólica descrita en el subtítulo. (Imagen 68)

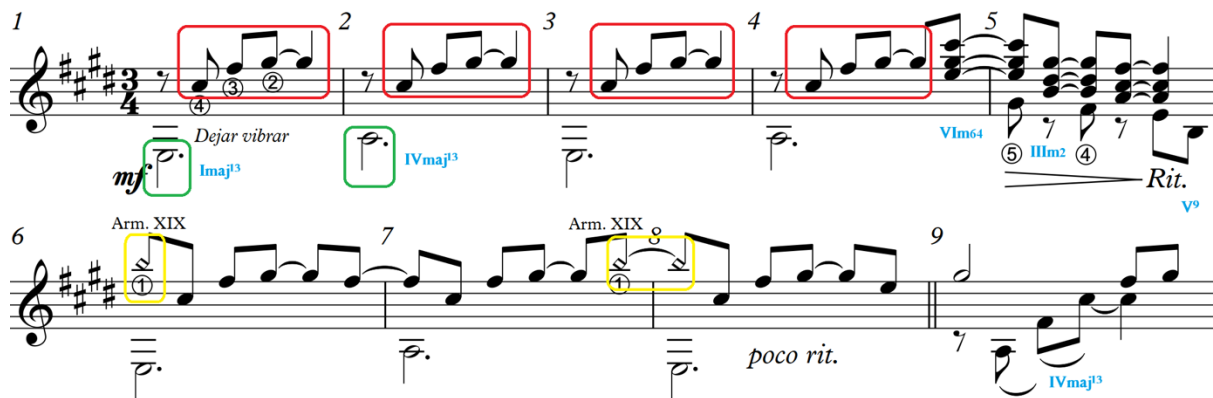


Imagen 68. Óscar Cárdenas, *Dos Valses*: *Vals No 1*. cc. 1-9.

La sección B se puede dividir en dos frases señaladas por el cambio en la textura.

B	
1ª frase	2ª frase
cc. 9-16	cc. 17-24

Cuadro 32. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No 1*, estructura de la sección B, cc. 9-24.

En la primera frase aparece una línea melódica que convive con un acompañamiento en forma de arpeggio que propone un discurso lírico más expresivo, esta reaparecerá casi en su totalidad en la sección C.

La estructura rítmica se conforma de dos planos en forma de pregunta y respuesta que aparecerá también en el vals número dos. (Imagen 69)

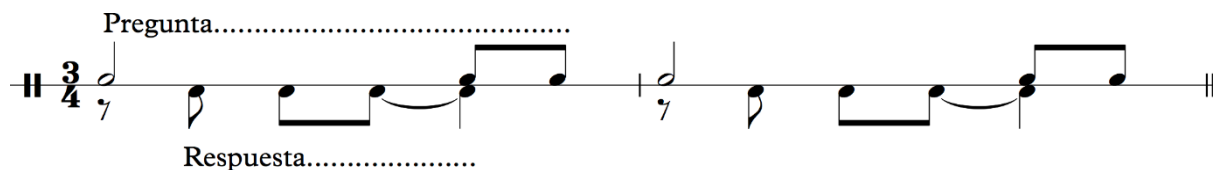


Imagen 69. Óscar Cárdenas, *Dos Valses*, motivo rítmico vals 1.

Al final del compás 13, la textura musical cambia a una polifonía a tres voces que mantiene una serie de intervalos de sexta y tercera, evocando la sonoridad de la música popular mexicana.

En la segunda frase aparece el motivo principal a distancia de 5ª descendente con las notas: Fa# - Si - Do# sobre la voz media. El movimiento del bajo mantiene la misma progresión I - V (Esus<sup>2</sup> 6<sup>add</sup> - Amaj<sup>13</sup>) que aparece en la sección A y se presenta casi en su totalidad hasta el final de sección.

En el compás 19 aparece un movimiento cromático que resuelve en el compás 20 donde se repite la nota Mi en cuatro diferentes registros ayudando a asentar la tonalidad inicial.

El cierre de frase aparece en el compás 21 con el ostinato principal. (Imagen 70)

Imagen 70. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No 1*, cc. 9-21.

La sección C se puede dividir en tres frases señaladas por el cambio en el centro tonal y modal.

C		
1ª frase	2ª frase	3ª frase
cc. 25-32	cc. 33-40	cc. 41-53
*Fa# Frigio	*Fa# Frigio	La mayor

Cuadro 33. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No 1*, estructura de la sección C, cc. 25-53.

En la primera frase, la textura de melodía con acompañamiento se presenta en forma de arpeggio. El uso del modo frigio modifica las funciones armónicas y proporciona a la melodía un carácter más sombrío.

La segunda frase mantiene los mismos elementos que la anterior con solo unos ligeros cambios rítmicos y de articulación que permite refrescar la repetición.

En la tercera frase se establece La mayor como nueva tonalidad, aunque no exista una cadencia tradicional que la reafirme hasta el final y principio de la sección D.

Aparece un nuevo ostinato que funciona como acompañamiento presentando los siguientes acordes: III<sup>m</sup> - II<sup>m</sup> (C<sup>#m</sup><sup>11</sup> - B<sup>m</sup><sup>11</sup>) contiene dos planos sonoros:

- Armonía
- Bajo

La melodía que aparece en el compás 45 es la misma de la sección B con un ligero cambio en el compás 50 donde la nota La se repite persistentemente. Poco después una cadencia napolitana en el compás 52 y 53 confirma a La mayor como nuevo centro tonal. (Imagen 71)

Imagen 71. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No 1*, cc. 41-54.

La sección D, toma los mismos elementos musicales de la segunda frase de la sección B con la diferencia de encontrarse en la tonalidad de La mayor. Recordemos la importancia de la relación armónica I-IV que aparece al principio.

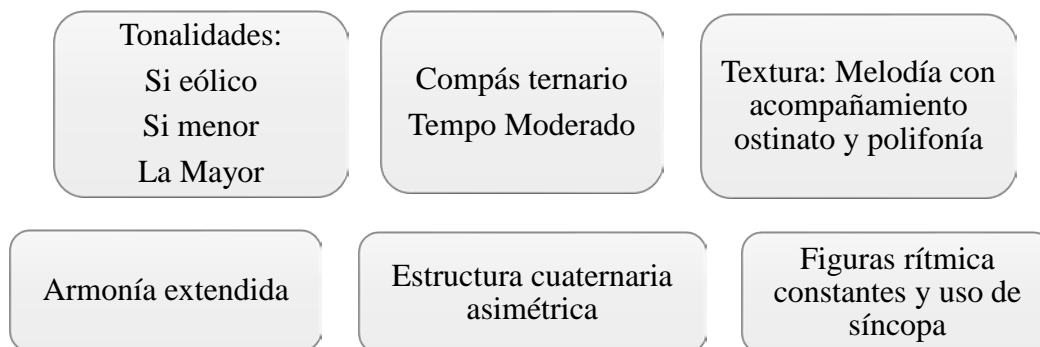
La cadencia final aparece en los compases 59 al 61, con los grados V - I (E - Amaj<sup>13</sup>). (Imagen 72)



Imagen 72. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No 1*, cc. 59-61.

### ***Vals No.2 Tristeza***

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



La estructura general cuaternaria es asimétrica y se puede determinar por los cambios en el discurso musical de la siguiente forma:

A	B	C	D
cc. 1-5	cc. 5-26	cc. 27-74	cc. 74-95
Si eólico	Si eólico	Si menor - La mayor	Si eólico

Cuadro 34. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No 2*, estructura general, cc. 1-95.

La sección A funciona como introducción y exposición de la armonía, conlleva una relación directa con el primer vals ya que contiene la misma célula rítmica y progresión: Im - Vm (Bm<sup>b13</sup> - F<sup>#m11</sup>). Igualmente, la textura se presenta en forma de arpeggio y contiene armónicos lo que ayuda a establecer el contexto extramusical descrito en el subtítulo. (Imagen 73)

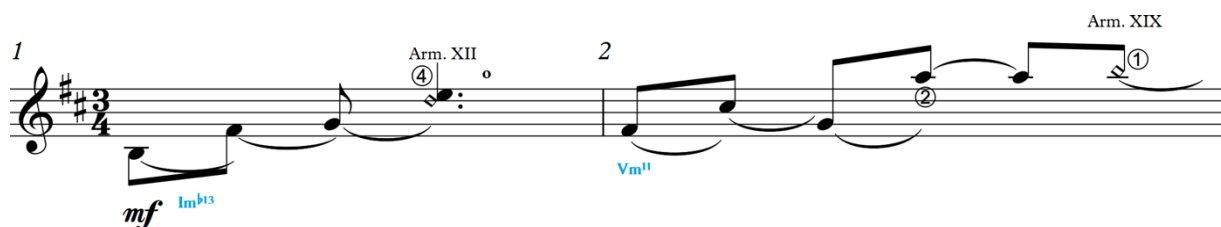


Imagen 73. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No 2*, cc. 1-2.

La sección B contiene el tema principal desarrollado en dos frases simétricas que se pueden delimitar de la siguiente forma:

B		
1ª frase	2ª frase	Cierre de sección
cc. 5-13 *anacrusa	cc. 14-21 *tética	cc. 22-26

Cuadro 35. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No 2*, estructura de la sección B, cc. 5-26.

La línea melódica adquiere un carácter lírico y en combinación con la progresión armónica refleja un discurso muy emotivo, además aparece un motivo rítmico de pregunta y respuesta que hace recordar el primer vals. (Imagen 74)

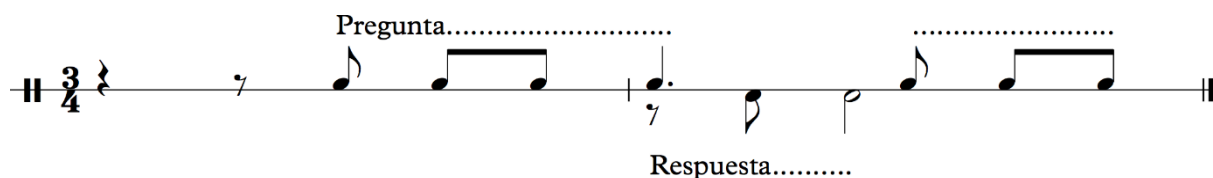


Imagen 67. Óscar Cárdenas, *Dos Valses*, motivo rítmico vals 2.



El cierre de frase está señalado por la repetición de la introducción.

La sección C es la más larga, la textura polifónica se presenta con una melodía principal y un acompañamiento en forma de ostinato que contiene dos planos sonoros:

- 1ª y 2ª cuerdas al aire (*Campanella*)
- Bajo

La estructura interna es ligeramente simétrica y se puede delimitar por el número de frases presentadas de la siguiente forma:

C			
Ostinato	1ª Frase	2ª Frase	3ª Frase
cc. 27-34	cc. 35-48	cc. 49-62	cc. 63-74

Cuadro 36. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No. 2*, estructura de la sección C, cc. 27-74.

El ostinato completo, se construye con un solo acorde de quinta sobre el V5 grado (Fa<sup>#5</sup>) y las notas: Si-Mi, tocadas al aire recreando el uso de la *campanella*. (Imagen 75)

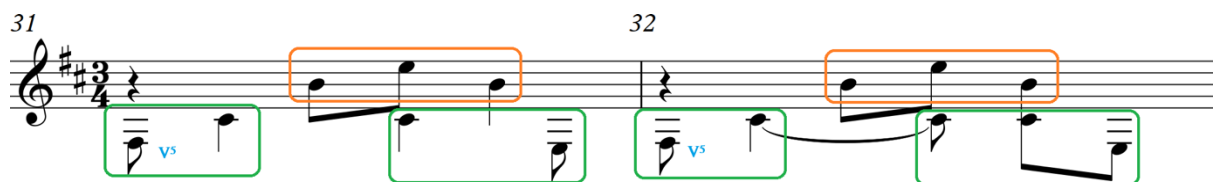


Imagen 75. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No 2*, cc. 31-32.

La primera frase se construye sobre una escala armónica de Si, produciendo una sonoridad arcaica y nostálgica.

En la segunda frase se establece la tonalidad relativa mayor cambiando el acorde del ostinato a un primer grado I<sup>5</sup> (A<sup>5</sup>). Las notas de la melodía describen lo que podría interpretarse como una

escala mayor armónica con el segundo grado descendido, o el modo frigio sobre La con el tercer grado ascendido, este elemento melódico ayuda al carácter descrito en el subtítulo.

- La - Si<sup>b</sup> - Do<sup>#</sup> Re - Mi - Fa Sol

En el compás 59 reaparece el acorde de Fa<sup>#</sup>5 como cierre de frase.

La cuarta frase anuncia un mayor movimiento en bajo, lo que será relevante en la siguiente sección.

En la sección D aparece el tema principal respetando el mismo ritmo una octava más grave acompañado por la segunda parte del ostinato. El cierre de la melodía aparece en el compás 82 apoyado con el símbolo de calderón. En el compás siguiente, aparece un cromatismo en el bajo y una segunda voz, que genera un pequeño contraste melódico y al estar intercalado con los acordes en forma de arpeggio de la introducción, permite reestablecer el centro tonal original. (Imagen 76)

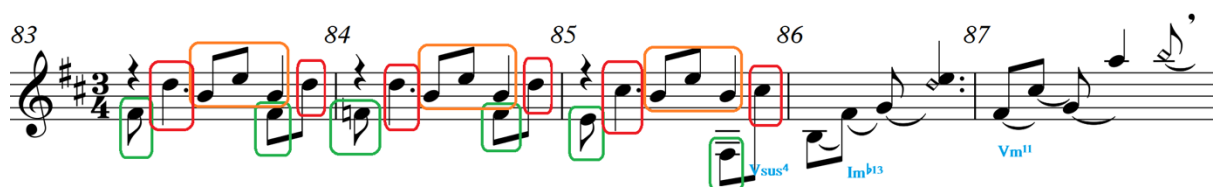


Imagen 76. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No 2*, cc. 83-87.

El cierre de la obra se establece con la combinación del arpeggio inicial y armónicos que consolida el carácter nostálgico de la obra. (Imagen 77)

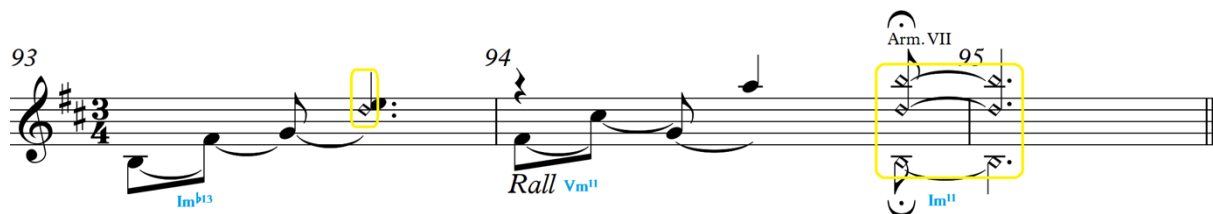


Imagen 77. Óscar Cárdenas, *Dos Valses: Vals No 2*, cc. 93-95.

### **4.3 Sugerencias de interpretación**

La obra contiene un referente extramusical implícito en el subtítulo de cada vals. Saber el contexto de cómo se creó esta obra, me permitió tener más claro del temperamento y significado de la misma.

Tanto en el primer vals como en el segundo la dirección de la melodía exige constantemente un discurso ligado y continuo. Hacer uso del *tempo rubato* puede romper ligeramente la rigidez del pulso y brindar la posibilidad de crear un discurso más expresivo. Mantener la armonía el mayor tiempo posible permite crear una sonoridad sólida, lo que implica un cansancio considerable para la mano izquierda.

El análisis de las figuras rítmicas ayuda a establecer de forma más clara el tejido musical recomendando tocar cada plano por separado para poder percibir mejor la conducción de las voces.

Una de las dificultades más sobresalientes de la obra, radica en el equilibrio sonoro y claridad que deben de tener las voces que aparecen de forma regular. Además de la mecanización compleja del ostinato en combinación con la melodía. Sugiero estudiarlo en un *tempo* lento y una vez mecanizado el movimiento, incrementar la velocidad.

### **4.4 Opinión personal**

Esta obra es muy significativa para mí, ya que es la primera obra que decido abordar del compositor tras cuestionar a fondo mi formación como guitarrista e interprete y estando en una etapa de mi formación profesional determinante.

Considero que esta obra contiene una gran carga emocional. Me parece que el tratamiento de la melodía en conjunto con la armonía lo expresa claramente. Algunas de las características musicales usadas por el compositor, como lo son: el uso de ostinatos, armonía extendida y armónicos, aparecen en varias de sus obras y considero que constituyen un referente estilístico personal.

## 5.1 ¡A la Libertad! (Aires de Jazz No. 2)

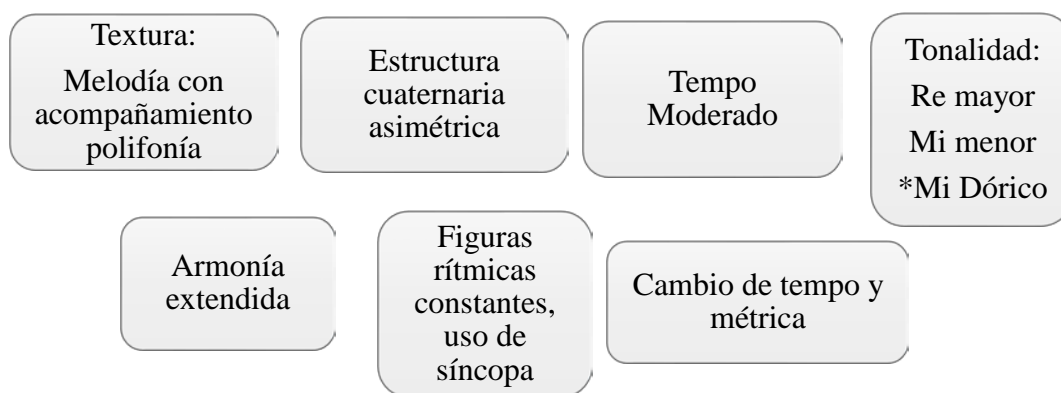
Esta obra compuesta en el 2006 está dedicada a Libertad Cuéllar, pareja sentimental y compañera de vida del compositor. En ella logra plasmar diferentes aspectos de su relación a través de la música, sirviéndose principalmente del contraste para lograrlo.

Fue estrenada por el propio compositor en su *Alma Mater*, la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM en el año 2007, al celebrar sus primeros 20 años como guitarrista.

## 5.2 Análisis de la obra

Un motivo simple con solo tres notas, sirve al compositor para desarrollar un discurso contrastante y abundante en elementos musicales. Los dos centros tonales están relacionados directamente con el motivo. Al parecer, el uso de la onomatopeya en esta obra es tan significativa como en la *Canción de Cuna*, remitiéndonos a un contexto extramusical que se percibe en el título y dedicatoria.

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



La estructura general con cinco secciones se puede determinar por el cambio en el discurso musical de la siguiente forma:

A	B	C	A'	D ( <i>coda</i> )
cc. 1-55	cc. 56-88	cc. 89-111	cc. 112-133	cc. 133-141

Cuadro 37. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, estructura general, cc. 1-141.

La sección A presenta el desarrollo del motivo principal, apoyándose en dos centros tonales y diferentes texturas. Se puede dividir en cuatro frases delimitadas por las indicaciones de *fermata* de la siguiente forma:

A							
Motivo	1ª frase	Puente	3ª frase	1ª frase	Puente	3ª frase	4ª frase
cc. 1-2	cc. 2-12	cc. 12-15	cc. 16-26	cc. 26-36	cc. 36-39	cc. 39-49	cc. 50-55
Re mayor	Re mayor	Re mayor	Mi Menor	Re mayor	Re mayor	Re mayor	Re mayor
*Tética	*Ana-crusa	*Ana-crusa	*Tética	*Ana-crusa	*Ana-crusa	*Ana-crusa	*Tética

Cuadro 38. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, estructura de la sección A, cc. 1-55.

El motivo generador de la obra se presenta al inicio en forma de acorde con las notas:

- Re - Mi - Fa<sup>#</sup>

Estas notas representan para el compositor una relación sonora-afectiva con las sílabas del nombre de su compañera sentimental llamada **Libertad**, a manera de onomatopeya.

En la primera frase aparece el motivo principal en forma de melodía, este se presentará a lo largo de las secciones A, C y D. La textura polifónica alterna con una textura acórdica para generar contrastes rítmicos. (Imagen 78)

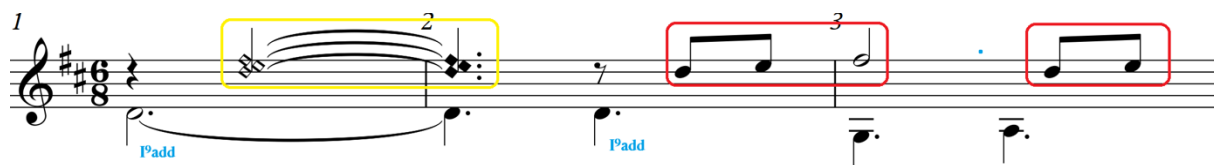


Imagen 78. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, cc. 1-3.

En los compases 11 y 12 aparece el final de frase con una cadencia no tan común y sin resolución, con los grados: V/V - V/VIm (Mi - Fa<sup>#</sup>) recordemos que estos dos grados como notas, forman parte del motivo principal. (Imagen 79)

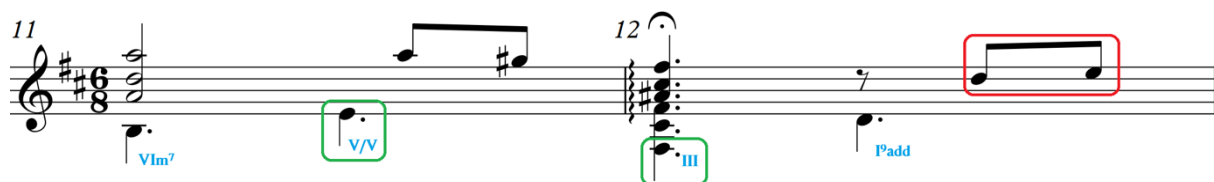


Imagen 79. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, cc.11-12.

El puente cumple la función de unir la tonalidad de Re mayor con Mi menor, en el compás 15, aparece el cierre con una cadencia rota presentando los siguientes grados: IIm<sup>7</sup> - Vm<sup>7</sup>/IIIm (F<sup>#</sup>m<sup>7</sup> - Bm<sup>7</sup>). (Imagen 80)

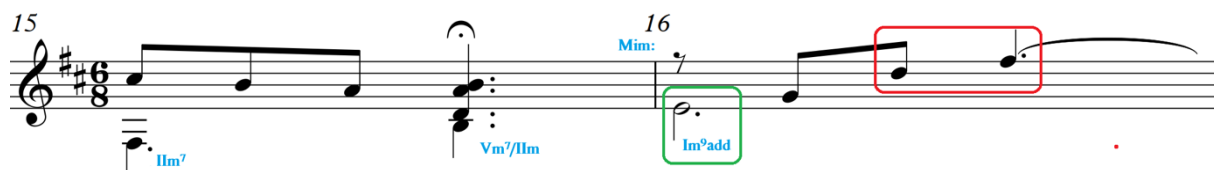


Imagen 80. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, cc. 15-16.

En la tercera frase se establece a Mi menor como nuevo centro tonal. En los compases 25 y 26 aparece el cierre de frase con una cadencia que permite regresar a la tonalidad original con los grados: V<sub>6</sub> - V<sub>im</sub><sup>7</sup> - IV<sub>6</sub> - V<sup>7sus2</sup> (Bm<sup>7</sup>-G/B - A<sup>7sus2</sup>). (Imagen 81)

25 26

Re:

V<sub>6/1</sub>

V<sub>Im</sub><sup>7</sup> IV<sub>6</sub> V<sup>7sus2</sup>

P<sup>add</sup>

Imagen 81. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, cc. 25-26.

Del compás 26 al 49 se repiten la primera frase, puente y segunda frase con solo algunos ligeros cambios. La cuarta frase cierra la sección con una textura polifónica que contiene dos planos sonoros: (Imagen 82)

- Ostinato con armónicos.
- Armonía que contiene intervalos de tercera y cuarta.

50 51

Imagen 82. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, cc. 50-51.

La sección B presenta un contraste significativo en el discurso musical ya que aparecen elementos nuevos como: cambio de métrica, centro modal sobre Mi dórico, cambio de *tempo*, melodía con acompañamiento en forma de ostinato que contiene dos planos sonoros. (Imagen 83)

Logra generar un aire parecido al de la música de Bossa Nova por la combinación de figuras rítmicas sincopadas entre el bajo y el acompañamiento. Los silencios cortos y la articulación permiten destacar aún más la melodía y crear un discurso preponderadamente rítmico.

- Armonía
- Bajo

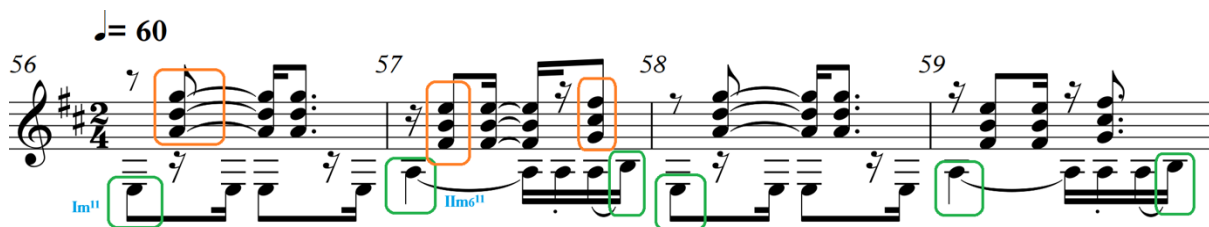


Imagen 83. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, cc. 56-59.

Se puede dividir en cuatro partes delimitadas por el discurso rítmico-melódico de la siguiente forma:

B			
Ostinato solo	1ª frase	2ª frase	2ª frase´
*tético	*anacrusa	*anacrusa	*anacrusa
cc. 56-63	cc. 63-71	cc. 71-79	cc. 79-88

Cuadro 39. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, estructura de la sección B, cc. 56-88.

De los compases 86 al 87, aparece una cadencia plagal como cierre de frase que termina con el motivo principal, permitiendo reestablecer la tonalidad inicial. (Imagen 84)



Imagen 84. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!* cc. 86-88.

La sección C consta de una melodía acompañada del *tremolo*, cambio de tempo y métrica, elementos que contrastan radicalmente con la sección anterior.



Se puede dividir en tres frases delimitadas por el discurso melódico de la siguiente forma:

C		
1ª frase	2ª frase	3ª frase
cc. 89-96	cc. 97-104	cc. 105-111

Cuadro 40. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, estructura de la sección C, cc. 89-111.

En los compases 109 al 111 aparece el cierre de sección con el acorde fundamental de tónica: I<sup>ma4</sup>add - I - I<sup>4</sup>add (D<sup>4</sup>add - D - D<sup>4</sup>add) destacando el primer grado de la tonalidad inicial. (Imagen 85)

The image shows a musical score for measures 109, 110, and 111. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The melody consists of eighth-note patterns. Chord annotations include I<sup>4</sup>add at the start of measure 109 and I<sup>4</sup>add at the end of measure 111. A large bracket spans across measures 109, 110, and 111, indicating a section closure.

Imagen 85. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, cc. 109-111.

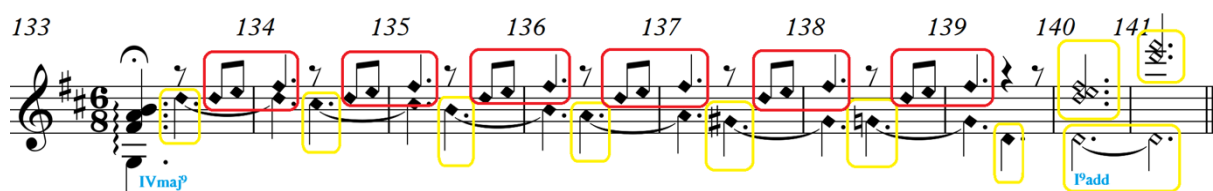
La sección A' recapitula la tercera frase con dos resoluciones diferentes. En los compases: 121-122 con una cadencia rota, V<sub>6</sub> - V<sub>im</sub><sup>7</sup> (A<sup>7</sup>/C<sup>#</sup> - B<sub>m</sub><sup>7</sup>) y en el compás 133 con una cadencia plagal, I<sub>vmaj</sub><sup>9</sup> - I (G<sub>maj</sub><sup>9</sup> - D). (Imagen 86)

The image shows a musical score for measures 121, 122, and 133. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Chord annotations include Re: V<sub>6</sub>/I at the start of measure 121, V<sub>im</sub><sup>7</sup> at the start of measure 122, and I<sub>vmaj</sub><sup>9</sup> at the start of measure 133. A tempo marking of ♩ = 60 is present. A yellow box highlights the final measure (133), which contains a half note followed by a quarter note, with a '1' below it indicating the first degree of the scale.

Imagen 86. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, cc. 121-122, 133.

La sección D cumple con la función de *Coda*, presenta un ostinato con las notas del motivo generador: Re-Mi-Fa<sup>#</sup> que funciona como acompañamiento y una línea melódica descendente que es dirigida hacia la fundamental.

El acorde final es el mismo que se presenta en el inicio de la obra: I<sup>9</sup>add (D<sup>9</sup>add). (Imagen 87)



The image shows a musical score for measures 133 to 141. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score is written on a grand staff. The right hand has a descending melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Red boxes highlight the descending melodic line, and yellow boxes highlight the accompaniment. The final chord is labeled I<sup>9</sup>add.

Imagen 87. Óscar Cárdenas, *¡A la Libertad!*, cc. 133-141.

### 5.3 Sugerencias de interpretación

Tener clara la función de la armonía durante toda la obra, me permitió memorizar con mayor facilidad cada sección. Sugiero que se haga un análisis minucioso para entender y determinar con mayor facilidad la estructura general y particular de la misma.

El motivo principal mantiene una relación directa entre el desarrollo melódico y la estructura armónica, entender esto me permitió establecer un punto de partida para comprender mejor la obra.

La sección B implica un trabajo de coordinación bastante complejo y al tratar de mantener la melodía lo más ligada posible puede llegar a ser muy cansado para la mano izquierda, el contraste rítmico en esta sección permite al interprete jugar con diferentes elementos musicales lo que lo hace muy divertido.

Asimismo, el elemento del *tremolo* que implica un entrenamiento especial para ambas manos está acompañado de posiciones extendidas para la mano izquierda, lo que dificulta considerablemente la fluidez del discurso musical. Sugiero un estudio a velocidades lentas y progresivas sólo por frases, para evitar una posible lesión por sobreuso.

## 5.4 Opinión personal

Esta obra plantea principalmente un lenguaje rico en contrastes, usa elementos que están ligados entre sí para darle forma, solidez y estructura. Escogí esta obra por su dificultad técnica y el gran número de elementos que existen en ella, además del significado tan especial que tiene para el compositor. Desde mi perspectiva, me parece que esta obra contiene un lenguaje que refleja una clara alegría y plenitud por la vida.

## 6.1 Canción de Cuna

Esta es la primera obra del compositor compuesta en el año 2001. Está dedicada a Cynthia, su única hija.

En aquel momento, su hija tiene ya dos años de edad y viaja con su madre de vacaciones a Chihuahua. El compositor se queda solo en casa y al extrañar a su hija, lo invade la necesidad de manifestar su sentir a través de la música. En sólo una tarde y una mañana queda terminada la *Canción de Cuna*, quedando así de manifiesto el amor que siente por ella.

Me parece interesante mencionar algunas palabras que describen según el propio compositor el proceso de composición de esta obra. “En esta obra en particular no establecí un marco de trabajo como en otras obras, fue algo muy cercano a una improvisación, simplemente nació”<sup>11</sup>

Copland, distingue cuatro tipos de compositores<sup>12</sup>, el de “inspiración espontánea” en donde la música brota de ellos de forma natural y trabajan mejor en las formas pequeñas logrando ser muy prolíficos en su producción. Me parece que es el que mejor describe a Cárdenas, en la forma de crear esta obra en particular.

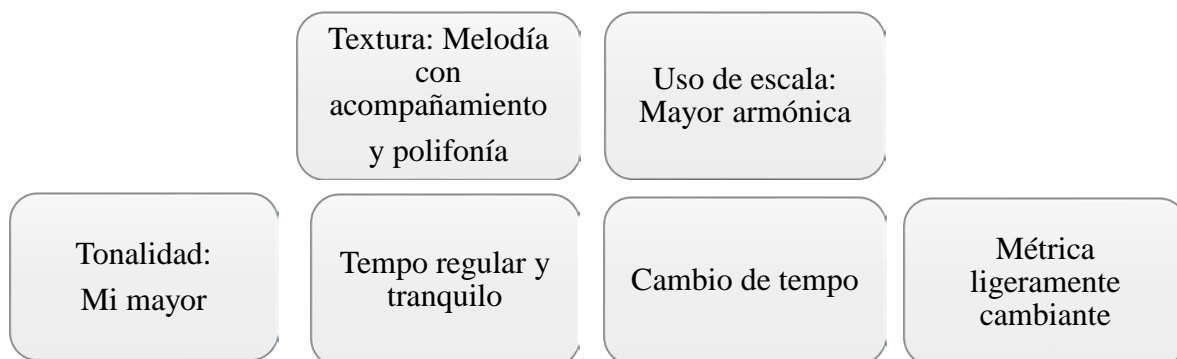
---

<sup>11</sup>Cárdenas, *Plática acerca de su obra Canción de Cuna*. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 20 de agosto del 2013.

<sup>12</sup> Para más información, véase Copland, *Cómo escuchar la Música*. pp. 36-46.

## 6.2 Análisis de la obra

Las características musicales presentadas se pueden sintetizar de la siguiente forma:



La estructura general en forma ternaria se puede determinar por el uso de cadencias que señalan los cierres de cada sección de la siguiente forma:

A		B		A'	
cc. 1-11		cc. 12-24		cc. 25-37	
1ª frase cc. 1-7	2ª frase cc. 8-11	1ª frase cc. 12-18	2ª frase cc. 19-24	1ª frase cc. 25-31	Coda: 2ª frase cc. 32-37

Cuadro 41. Óscar Cárdenas, *Canción de Cuna*, estructura general, cc. 1-37.

La primera frase de la sección A funciona como introducción.

El dibujo melódico inicial contiene tres motivos pequeños y simples constituidos por intervalos de tercera. (Imagen 80). El motivo inicial con las notas:

- Si - Sol#

Representa para el compositor una relación sonora-afectiva con las sílabas del nombre de su hija llamada **Cynthia** a manera de onomatopeya.

La figura rítmica constante del acompañamiento y el bajo conviven con una armonía que tiene un ciclo cada dos compases, generando una atmósfera de tranquilidad que permite establecer el carácter de la obra.

El uso constante de la nota Do natural, compás: 5, 6 y 7 y a lo largo de diferentes partes de la obra destaca el uso de la escala mayor armónica en Mi.

En el compás 7 aparece la cadencia: V<sup>9</sup>-I (B<sup>9</sup>-E) apoyada con la indicación de *rit* señalando el final de frase. De forma paralela convive con el primer cambio en la métrica generando un contraste en la acentuación natural del compás. Desde mi punto de vista produce una especie de anacrusa métrica que resuelve en el compás 8 al regresar a la medida métrica inicial. (Imagen 88)

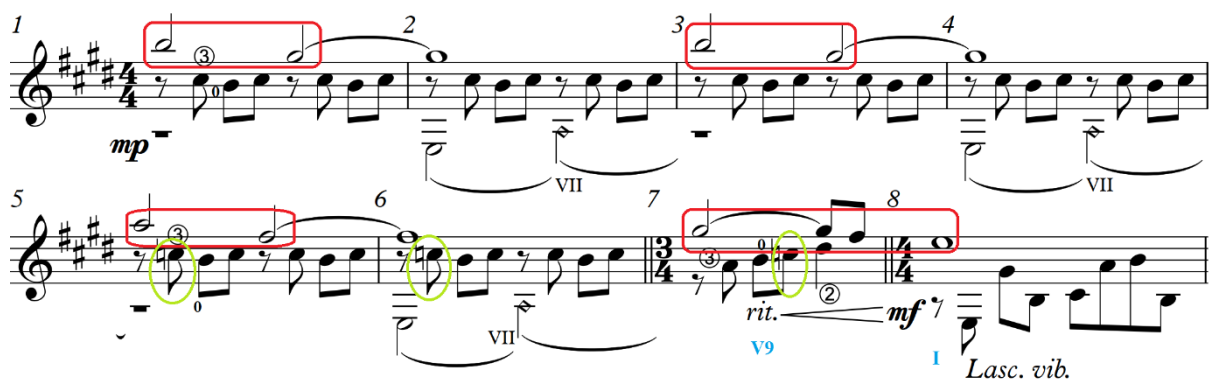


Imagen 88. Óscar Cárdenas, *Canción de Cuna*, cc. 1-8.

La textura cambia en la segunda frase al aparecer tres planos sonoros: Un bajo, una voz intermedia y una melodía que podrían semejar una textura polifónica, sin llegar a serlo de forma estricta, recrean un movimiento rítmico-melódico más interesante. (Imagen 89)

Los cambios en la armonía se estrechan y suceden cada dos tiempos, generando una mayor fluidez en el discurso musical en contraste con la primera frase.

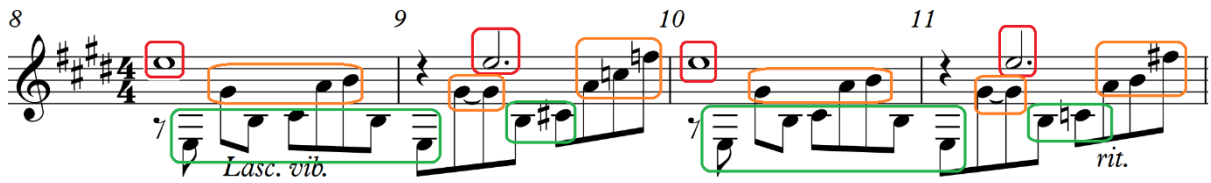


Imagen 89. Óscar Cárdenas, *Canción de Cuna*, cc. 8-11.

En el compás 11 aparece una cadencia no común:  $\text{II}^{\circ 64}$  - I (F#dis/ C - E) que proviene de la utilización de la escala de Mi mayor armónica. (Imagen 90)



Imagen 90. Óscar Cárdenas, *Canción de Cuna*, cc. 11-12.

En la primera frase de la sección B se alternan las dos texturas antes señaladas intercalándose el protagonismo y la melodía empieza a tener un movimiento cada vez más atractivo.

En el compás 18 aparece una cadencia rota:  $\text{V}^{7\#5}$  - III $\text{m}$  (B $^{7\#5}$  - G $\#$ m) que resuelve en el compás 19. Esta resolución destaca la importancia que tiene el motivo melódico principal en relación con la siguiente frase. (Imagen 91)

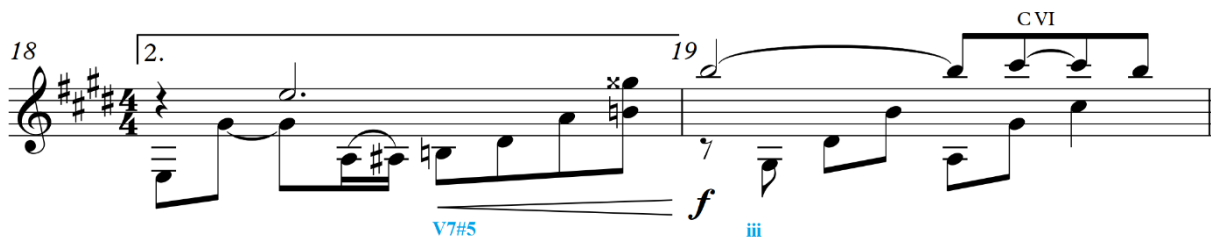


Imagen 91. Óscar Cárdenas, *Canción de Cuna*, cc. 18-19.

En el compás 19 inicia la segunda frase, la melodía adquiere el máximo protagonismo y expresividad, indicando el clímax de la obra.

El cierre de frase aparece en el compás 24 con una cadencia:  $\text{V}^7$  - I (B $^7$  - E). (Imagen 92)

Imagen 92. Óscar Cárdenas, *Canción de Cuna*, cc. 24 y 25.

La tercera sección A' retoma la primera frase de la sección A haciendo recordar el discurso musical inicial.

El cierre de frase está señalado en los compases 31 y 32 con la cadencia: V9 - I (B9 - E).

En el compás 32 aparece un cambio en el tempo señalando así el cierre de la obra manteniendo una textura polifónica hasta el final.

La cadencia final la forman los acordes: V<sup>7b9</sup> - Imaj<sup>9</sup> (B<sup>7b9</sup> - Emaj<sup>9</sup>) en los compases 36-37 destacando el motivo melódico principal con las notas Si - Sol#. (Imagen 93)

Imagen 93. Óscar Cárdenas, *Canción de Cuna*, cc. 31-37.

### **6.3 Sugerencias de interpretación**

De las obras que presento en este trabajo la *Canción de Cuna* es la más corta y la de menor dificultad técnica, sin embargo, no por ello me parece fácil interpretarla. Contiene características musicales que exigen un entendimiento claro del carácter, la textura y del tempo, ya que juegan un papel determinante para poder lograr una propuesta musical rica en expresividad.

El título es completamente descriptivo y proporciona un contexto extra musical que, junto con la dedicatoria, puede constituir una idea clara de la importancia y significado que tiene esta obra para el compositor.

Hablando del temperamento, sugiero la búsqueda de calidez y ternura. Esto se puede lograr al ser flexible con la agógica y empleando diferentes colores tímbricos.

La melodía puede sobresalir diferenciando los diferentes planos sonoros que aparecen a lo largo de la obra y manteniendo la línea melódica lo más ligada posible, se conseguirá una mayor expresividad.

### **6.4 Opinión Personal**

Cuando empecé a montar esta obra no tenía conocimiento del contexto extramusical en que se había compuesto y mi concepción se basaba “solamente” en interpretar la simbología musical.

En la revisión que tuve con el compositor me di cuenta de la importancia de este contexto, y que uno de los recursos musicales que le dan un estilo personal a Cárdenas, es el relacionar sonidos o notas específicas con las sílabas de algún nombre o persona importante para él, este recurso aparece también en la obra: *¡A la Libertad!*

A manera de reflexión, considero a esta obra como una de las más importantes para el compositor por el contenido tan emotivo y significativo que se plasma en ella. Es por este motivo que decido incluirla y presentarla al final del programa para expresar de alguna forma mi agradecimiento al compositor por compartir una parte de su vida conmigo.



## 7. 1 Acerca del lenguaje musical del compositor y su forma de componer.

Una de las características musicales que definen el lenguaje musical de Óscar Cárdenas es su particular forma de percibir y escuchar internamente la “armonía”. Para él, todas las notas tienen una función armónica, no existe el adorno melódico en su música.

Su lenguaje es predominantemente armónico y atiende al uso de las relaciones armónicas no convencionales, esto le permite salirse de un contexto tonal estricto.

La digitación de la mano izquierda en la partitura es escasa o nula en comparación con las de otros compositores. Esto permite al intérprete tener la libertad de decidir la digitación que más le convenga en función a su concepción de la obra, esta particularidad puede generar diferentes perspectivas que pueden cambiar radicalmente la interpretación.

Según palabras del propio compositor: “La digitación es el producto de la concepción de la obra”<sup>13</sup>.

La concepción técnico-musical y pedagógica en la obra de Cárdenas tiene un papel muy importante y lo podemos encontrar reflejado en sus *5 Preludios* ya que cada estudio está pensado para resolver problemáticas técnicas de la guitarra.

Una parte importante de la obra de Cárdenas refleja una simbiosis entre la música académica de concierto y la música popular. Me parece que esto es el resultado de las influencias musicales del compositor y como queda manifestado en algunas de sus obras como en *A Don Beto Son*, donde se puede distinguir el uso de ritmos afroantillanos, *Yumari*, que presenta un tema melódico basado en un rito tarahumara (rarámuri) o en la *Suite Norteña N°1* que contiene elementos de la música popular norteña.<sup>14</sup>

Una cuestión que me resulto muy interesante conocer y que me ayudo a entender de forma más clara las obras es el saber acerca del proceso de composición del compositor. En algunas platicas que tuve con él lo describe de la siguiente forma “Primero tengo una sensación o sentimiento como detonante que generalmente hace que tenga sueños, en ellos escucho una serie de sonidos,

---

<sup>13</sup> Cárdenas, *Platica acerca de su obra*. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 22 de octubre del 2013.

<sup>14</sup> Cárdenas, *Platica y entrevista acerca de su obra*. Realizada en su casa el día 23 de febrero del 2018.

ritmos o secuencias armónicas a las que soy muy sensible y que permanecen en mi memoria, los recursos musicales con los que cuento son el medio para poder oír por fuera lo que escucho dentro de mí. Me resulta emocionante y muy divertido, generalmente cuando compongo pierdo la noción del tiempo, es como estar sumergido dentro de una alberca de sonidos donde me dedico únicamente a elegir los sonidos, colores o ritmos que escucho. Componer es como encontrarme a mí mismo en cada obra”.<sup>15</sup>

Para Cárdenas, cada obra conlleva un detonante emotivo y vivencial que resultan en un proceso y resultado diferente. Conocer esto me ayudó a entender de forma más clara su tan particular lenguaje musical, además que me permitió valorar aún más su obra.

Las características musicales que prevalecen a lo largo de las seis obras que presento en este trabajo son las siguientes:

- Uso de una tonalidad extendida, no sigue las reglas tradicionales tonales.
- El uso de “ostinatos” de forma recurrente como acompañamiento.
- Lenguaje predominantemente armónico.
- Uso de acordes con extensiones o con sustituciones.
- Uso muy recurrente de modos y ambigüedad tonal.
- Melodía en función de la armonía.
- Textura predominantemente de melodía con acompañamiento.
- Irregularidad métrica.
- Rítmicas constantes y cíclicas.
- Uso de la repetición, como elemento estructural macro y micro.
- Estructuras asimétricas en general y en secciones llega a tener bastante simetría.
- Uso de cadencias tradicionales y no comunes.
- Existe una relación directa con el intervalo de 3ª para hacer cadencias, unir tonalidades de una sección a otra o relacionar centros tonales de un movimiento a otro.

---

<sup>15</sup> Cárdenas, *Plática y entrevista acerca de su obra*. Realizada en su casa el día 23 de febrero del 2018.

## 8.1 Reflexión personal

Mi relación con el guitarrista y compositor Óscar Cárdenas inicia en mi temprana formación profesional en la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM, cuando en mi segundo año del ciclo propedéutico tuve la oportunidad de tenerlo como maestro. El primer contacto que tuve con su obra fue como público en un concierto al que fuimos invitados varios de sus alumnos, al escuchar la *Canción de Cuna*. Atrajo mucho mi atención su lenguaje tan particular y nuevo para mí.

Tiempo después, el acercamiento a la obra del compositor Óscar Cárdenas tendría una importancia significativa en mi formación artística por varios motivos. El principal fue detonado cuando escuché la obra *Dos Valses* en su estreno, interpretada por el guitarrista Juan Carlos Chacón. Al escuchar su propuesta musical le pregunté directamente al compositor, qué le había parecido aquella interpretación. Reflexioné y me pregunté: ¿qué elementos debería de tener una buena interpretación? Es entonces cuando decidí abordar dicha obra para hacer un ejercicio donde compararía mi concepción de la obra con la del compositor y poner a prueba los conocimientos que hasta entonces había adquirido.

Esto me llevó a hacerme una pregunta vital en mi formación como guitarrista: ¿tengo verdaderamente las herramientas necesarias para poder hacer una propuesta musical sólida, original y personal? Empecé a cuestionarme todo, desde cómo abordaba las obras, el por qué las elegía, cómo las estudiaba, cómo las analizaba, memorizaba, concebía y sobre todo, cómo las interpretaba.

Encontrar respuesta a todas estas preguntas me llevó por un camino distinto y trajo consigo una nueva y sorprendente perspectiva a mi vida artística.

Con el presente trabajo aprendí a reconocer los rasgos personales del lenguaje del compositor. Conocí de forma más profunda los detonadores personales que le llevaron a componer estas obras y pude corroborar que hacer un análisis de calidad, puede mejorar sustancialmente la interpretación de cualquier músico para acercarlo a un fin más artístico.

Trabajar y estar en contacto directo con el compositor me brindó un panorama muchísimo más amplio y humano de las obras y me permitió vivir una de las mejores experiencias de mi vida artística.

La decisión de exponer y compartir mi propuesta interpretativa con el público y lector, está fundamentada en que considero que como artistas e intérpretes debemos de tener el compromiso de apoyar y promover a los compositores que están haciendo un esfuerzo por ser valorados y reconocidos ante un medio artístico. Recordando a manera de reflexión que “sin compositores, no habría música que interpretar”.

Invito al lector como una recomendación a conocer más acerca de la obra musical y profesional del compositor y guitarrista Óscar Cárdenas, ya que considero que encontrará en él, un lenguaje honesto, original, emotivo y sobre todo “íntegramente artístico”.

## Fuentes Consultadas

### Bibliografía

Bas, Julio. (1981). *Tratado de la Forma Musical*. (N. Lamuraglia) Editorial Ricordi Americana A.S.E.C, 333 pp.

Botafogo, Vilanova Miguel. *Armonía para 6 Cuerdas*. Ricordi Americana, 1996. 127 pp.

Copland, Aaron. *Cómo Escuchar la Música*. Editorial Fondo de Cultura Económica, (2nda ed.) 284 pp.

Gauldini, Robert. *La Práctica Armónica en la Música Tonal*. Ediciones Akal Música, 2009. 777 pp.

Kühn, Clemens. *Tratado de la Forma Musical*. (L. Romano) Editorial Mundimúsica Ediciones, S.L. 2007. 269 pp.

Moncada, García Francisco. *Teoría de la Música*. Ediciones Framong, 1966. 2009 pp.

Orovio, Helio. *Diccionario de la Música Cubana*. Editorial Letras Cubanas (2a ed.) 460 pp.

*Picture Chord Encyclopedia Guitar*. (s.n). Editorial Hal Leonard, 2000. 264 pp.

Taylor, Eric. *Guía de la Teoría Musical*. Editorial ABRSM, (parte 1) 2004. 103 pp.

Taylor, Eric. *Guía de la Teoría Musical*. Editorial ABRSM, (parte 2) 2005. 252 pp.

Tunbridge, Laur. *El Ciclo de Canciones*. Ediciones Akal Música, 2016. 240 pp.

Valcárcel, Marcos. *La Percusión Popular en Cuba*. (publicación independiente) 2002. 79 pp.

### Publicaciones en línea

S/a. Cárdenas, Portillo Óscar. Compositor y guitarrista mexicano. <http://conciertos-oscardardenas.es.tl/> (22 de febrero del 2017).

<http://vivetemascalcingo.blogspot.mx/2015/05/estela-guerra-garnica-poeta.html>

## **Entrevista y plática acerca de su obra**

Cárdenas, Portillo Óscar. *Plática acerca de su obra Jazzuite*. Guitarrista y compositor mexicano. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 22 de octubre del 2013.

Cárdenas, Portillo Óscar. *Plática acerca de su obra Tres Piezas*. Guitarrista y compositor mexicano. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 27 de agosto del 2013.

Cárdenas, Portillo Óscar. *Plática acerca de su obra Como la Luz al Alba*. Guitarrista y compositor mexicano. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 11 de marzo del 2014.

Cárdenas, Portillo Óscar. *Plática acerca de su obra Dos Valses*. Guitarrista y compositor mexicano. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 13 de mayo del 2014.

Cárdenas, Portillo Óscar. *Plática acerca de su obra ¡A la Libertad!* Guitarrista y compositor mexicano. Entrevista realizada en su casa el día 1 de julio del 2014.

Cárdenas, Portillo Óscar. *Plática acerca de su obra Canción de Cuna*. Guitarrista y compositor mexicano. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 20 de agosto del 2013.

Cárdenas, Portillo Óscar. *Entrevista y plática acerca de su obra*. Guitarrista y compositor mexicano. Realizada en su casa el día 23 de febrero del 2018.

## **Partituras**

Cárdenas, Óscar. *JAZZUITE*. No. De Registro 03-2004-012912240000-01 México, D.F. 2004.

Cárdenas, Óscar. *TRES PIEZAS*. No. De Registro 144832 México, D.F. 1997.

Cárdenas, Óscar. *Como la Luz al Alba*. México, D.F. Septiembre del 2010.

Cárdenas, Óscar. *DOS VALSES*. México, D.F. 2005-2006.

Cárdenas, Óscar. *¡A LA LIBERTAD!* México, D.F. 2006.

Cárdenas, Óscar. *CANCIÓN DE CUNA*. No. De Registro 03-2001-101012100100-01 México, D.F.

## Anexo 1

### Síntesis programa de mano

Óscar Cárdenas es un guitarrista y compositor mexicano originario de la Ciudad de Chihuahua. Desde pequeño la música forma parte de su vida como algo natural y desde los 9 años de edad tiene la claridad que ser músico sería su profesión. Comienza tocando la guitarra bajo la guía de su padre, pero es hasta más tarde que decide iniciar sus estudios formales a cargo del guitarrista mexicano Cleofas Villegas en su estado natal. Desde los años 1989 hasta 1991 estuvo bajo la dirección del guitarrista y profesor mexicano Juan Carlos Chacón en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México. Se tituló en el año 2004, como Licenciado Instrumentista especializado en Guitarra de la ahora Facultad de Música de la UNAM, bajo la dirección de los Maestros Marco Antonio Anguiano y Juan Carlos Laguna.

Su labor como compositor empieza desde joven tras la inquietud y la necesidad de exteriorizar sus emociones a través de la música. Desde entonces, es creador de obras para guitarra sola, dúos de guitarra, voz y guitarra, piano, piano y guitarra, flauta y guitarra, clarinete solo, cuarteto de flautas, cuarteto de saxofones, múltiples arreglos de música latinoamericana para ensambles vocales, además de la música original para orquesta en la puesta en escena de “Sueño de una Noche de Verano” de W. Shakespeare con el Taller de Clowns de la Universidad Iberoamericana.

Forma parte del Centro de Apoyo para la Música Mexicana de Concierto y a la Liga de Compositores, desde el año 2004 participa en la docencia institucional en el Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México y las cátedras de guitarra y música de cámara en la Facultad de Música de la UNAM.

En el 2009 produjo su primera grabación como solista que incluye obras propias. En el año 2010 se integra al proyecto “ES PURiO JAZZ” presentando su primer producto discográfico.

Actualmente se mantiene activo como guitarrista, compositor y docente.



## ***JAZZUITE “Aires de Jazz”***

La composición de esta obra surge entre el año 2003 y 2004, es una pequeña *Suite* que recoge algunos elementos principales del género del jazz y permea a lo largo de tres movimientos un hilo conductor que permite crear un lenguaje rico en contrastes, colores y formas. Además de la alternancia de carácter entre ellos, como en una Suite Barroca. Para darle dinamismo al discurso musical, el compositor opta por incluir en el *Preludio*, la posibilidad de hacer una improvisación en tres lugares diferentes, dejando al intérprete la decisión de enriquecer la obra empleando su capacidad creativa. El lenguaje del segundo movimiento evoca algunas características de la música popular mexicana mientras que *A Cinco*, es el movimiento que más se acerca al género del Jazz destacando el tratamiento del ritmo, métrica no regular y la armonía como elementos principales.

## ***TRES PIEZAS***

Esta obra es compuesta en el año 2007 y es una de las primeras obras realizadas por el compositor. Contiene una carga emocional y vivencial muy fuerte ya que nace en un momento especialmente difícil para el compositor. Está dedicada a la soprano mexicana Lorena Barranco.

El primer movimiento anuncia a la armonía como elemento principal de la obra, sustentado en un arpeggio que describe un discurso rítmico constante, apoyado por una armonía repleta de colores y atmósferas sonoras. *Viviendo Contigo* es el movimiento central y generador de la obra, contiene un carácter contrastante llegando a lo visceral ya que existe una lucha persistente entre la disonancia y la consonancia a veces descifrable y otras no. El *Rondó* contiene el mayor número de elementos que contrastan entre sí, sumado a una riqueza expresiva que se mantiene en constante evolución de principio a fin.

## ***Como la luz al Alba “Ciclo de canciones para soprano y guitarra”***

La composición de esta obra inicia en el año 2004 con la creación de *¿Qué es el Mar?*, obra hecha para *Mezzosoprano* y guitarra, basándose en un poema erótico de la escritora Estela Guerra Garnica. Varios años después el compositor decide formar un ciclo de canciones basándose en más poemas eróticos. Esta dedicada a la soprano Laura Pérez Rosillo y al guitarrista Jesús Márquez Sánchez y es estrenada el 13 de diciembre del 2010 en la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Existe una comunicación entre las cinco canciones establecida por los recursos musicales que apoyan y describen el texto.

***Como la Luz al Alba***, figura un lenguaje sonoro ambiguo parecido a un sueño. Este recurso es utilizado por el compositor para justificar la descripción del texto y su significado. ***Canto de Sirena*** contiene un carácter y fuerza intempestiva de principio a fin, y logra mantener un discurso impactante y emotivo a la vez. ***¿Qué es el Mar?*** comprende un discurso tierno y apasionado que refleja la unión entre la música y el texto. Existe un equilibrio natural implícito en la guitarra y la voz que alternan el protagonismo como si se tratara de dos amantes expresando su amor. ***Acanelada Voz*** refleja un anhelo emocional y vislumbra un lenguaje muy cercano a lo popular con tintes nacionalistas, conformado por una estructura estrófica, *tempo* de vals y una línea melódica *cantábile*. ***Canción del Alba*** se desarrolla en un contexto tonal tradicional en el que la guitarra adquiere un mayor protagonismo. El dibujo melódico de la voz contiene un movimiento ligero con frases largas y de carácter cálido, favoreciendo la descripción del texto.

## **Estela Guerra Garnica, Poeta**

Nace en la Villa de Temascalcingo, Estado de México en 1957. Es Lic. Sociología, diplomada en Administración y Empresa Pública. Escribe poesía y cuento, es profesora de Educación Tecnológica (ENaMaCTI). En 1984 incursiona en la literatura publicando: *El vuelo del Arcoíris, Aventura Poética* 1984, *Poemas de la Alta Noche* 2006, Edición de autor. Linajes Editores, México, D.F. *Líneas en el polvo* 2002, *Poemas de la alta noche* 2005. En 2008 publicó *Niebla*

*en el Camino. Cuentos y relatos urbanos.* Editado por la UNAM. *Como la luz al alba, Poemas.* Ala de avispa Editores. En 2010 *Líneas en el Viento y otros poemas*, Editorial Arteria, México, *Días de Luna y Polvo*, dictaminado para su publicación por el Instituto Mexiquense de Cultura en 2010. *La adolescencia tras el muro*, crónicas, 2011. Ha sido seleccionada en *Prometeo, muestra de poetas del siglo XXI*, en 2005 y en la nueva selección de 2012 en España. Sus poemas: *Como la luz al alba, Canto de Sirena, ¿Qué es el Mar?, Acanelada Voz* y *Canción del Alba*. Han sido musicalizados por Óscar Cárdenas, guitarrista, compositor y profesor de la Facultad de Música de la UNAM.

### **Como la luz al Alba**

Tus besos vienen a decirme que no me  
sienta sola, estás junto a mi pecho.

Tus manos florecen orquídeas en el  
estanque azul de mis sábanas dormidas.  
Mientras tus piernas me maduran  
tus labios, dulces melocotones asaltan  
sigilosos mi sueño.

Y cuando estás a punto de arribar  
como la luz al alba, el canto del gallo  
me despierta.

Dentro de ti, huelo a selva en celo y  
mientras la marea baja  
te beso, te beso largamente.

### **Canto de Sirena**

Emerjo del mar...  
soy esclava de arterias donde corre  
en lugar de sangre, el deseo puro.  
Llevo en mis ojos  
pedazos de sueños que me preñan.

Emerjo del mar...  
y queda quieta el agua.  
Sabor de límpidas caricias  
cuando tus dedos voluptuosos  
comulgan con mi boca.  
Emerjo del mar...  
con un canto de sirena complacida.

### **¿Qué es el Mar?**

¿Qué es el mar sino las olas  
en los confines de tu cuerpo?

¿Qué es el mar?

si no la espesura del deseo en tu pecho,  
si no la llovizna azul de tus cabellos;  
si no tu mirada poblada de gaviotas,  
tacto de satín sobre el vientre de la luna.

¿Qué es el mar

si no las corrientes submarinas  
de tu semen en la arena?

Dime amor ¿qué es el mar?

si no el huracán que trasciende  
al verano de la espera,  
sino la furia de tu sangre  
y el placer de tu sal en mi boca.

### **Acanelada Voz**

Con que afán te besaría  
y mis dedos rozarían tu rostro.  
Con acanelada voz te cantarí al oído,  
y sería para nosotros el olor de la canícula.  
Con que vertiginoso  
rayo mi cuerpo electrizaría tu pubis  
para volver a amarnos en otras tardes de  
clandestino amor.

Con cuanta nostalgia repetiría tu nombre  
dentro del ciclón de duelos en que  
apareces.

### **Canción del alba**

Tus manos de sol y barro curtidas  
troquelan la faz de la tierra  
pintan de viento al cielo y las nubes.

Amigo del árbol y del bosque encantado  
las niñas gacela imitan tu paso,  
haces de la noche tu amante secreta  
quien te entrega ferviente su aroma de lima  
mientras tú, candoroso e inocente  
con tus brazos la ciñes en abrazo de loco  
con deseo de muchacho y fuerza de lobo.

Tu pasión explosiva rompe el silencio  
vertiendo violenta tu canción encerrada.  
Cabalgas al trote sobre alado unicornio  
y luces radiantes tu lozana frescura  
Cual pasajero del alba,  
viajas con ella por mundos etéreos.  
Pero inquieta tu noche pronto envejece,  
y celoso del viento escuchas a la luna  
lejana anunciar en la bruma  
que pronto amanece

## *Dos Valses*

Estos dos valsos fueron hechos para interpretarse juntos, como una sola obra. Está dedicada al guitarrista mexicano Juan Carlos Chacón, en agradecimiento a toda la ayuda, las enseñanzas y consejos que en un tiempo procuró hacia la formación profesional y personal del compositor.

Fue compuesta en el año 2005 y terminada a principios del 2006, año en la que fue estrenada en el II Festival Internacional de Compositores a la Guitarra Pa'lo Escrito de la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM, a cargo del guitarrista Juan Carlos Chacón.

Los dos valsos mantienen un hilo conductor compartiendo el mismo tema, estructura y métrica, sin embargo, presentan dos tratamientos distintos que generan cierta individualidad entre ellos.

Cada una de las secciones medias, es contrastante con respecto al tema principal y circundan el referente extramusical expuesto en los subtítulos.

## *¡A la Libertad! “Aires de Jazz N° 2”*

Esta obra compuesta en el 2006 está dedicada a Libertad Cuéllar, pareja sentimental y compañera de vida del compositor. En ella, logra plasmar diferentes aspectos de su relación a través de la música. Fue estrenada por el propio compositor en su Alma Mater, la entonces Escuela Nacional de Música de la UNAM en el año 2007, al celebrar sus primeros 20 años como concertista.

Un motivo melódico con solo tres notas, sirve al compositor para desarrollar un discurso contrastante y abundante en elementos musicales. Estas notas, son una representación “sonora afectiva” a manera de onomatopeya, relacionándolas con el sonido que produce las sílabas del nombre de su compañera sentimental llamada **Libertad**. Remitiéndonos a un contexto extramusical que refleja felicidad y plenitud percibiéndose en el título y dedicatoria de la obra.

## *Canción de Cuna*

Esta obra es compuesta en el año 2001. La dedicatoria es muy significativa para el compositor al estar dedicada a su única hija llamada **Cynthia**. Es la primera obra donde el compositor explora el recurso de la onomatopeya para crear un motivo melódico, basándose en el sonido que producen las dos sílabas del nombre de su hija. Contiene una línea melódica lírica rica en expresividad y ternura, la armonía refleja luminosidad y una sensación muy apacible que podría recordar la imagen de un niño mecido por los brazos de sus padres. Aunque es una obra breve, podría suponerse como una de las más importantes para el compositor por el contenido tan significativo que se plasma en ella.

a Paola Ballesteros

# Preludio

Óscar Cárdenas

Guitarra

$\text{♩} = 126$

*pp* *f*

5 *mf* Destacar melodía

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32 *Repetir x veces en Fade Out*

*mp*

a Paola Ballesteros

# Canción

Óscar Cárdenas

**Adagio**

Guitarra

*mf* Dejar vibrar

9

*mp* *mf*

**Allegro**

17

*mf*

24

*f* *A Tpo.* *Rit.*

32

*f* ⑤

Arm. VII

39

*mp* *f*

47

*f* ④

Arm. VII



2 55 **Più Lento**

59 *pp*

64 *mp*

69 *mf* *Arm.VII*

74 **Più Lento** *pp* *acc.....* *mf*

81 *mp*

87 *mf* *Arm.VII*

92 *f*

98 **Più Lento** , **Allegro** 3

103

111

118

126

133

140 *D.C. al Coda*  $\text{♩} = 63$

# A Cinco

Aire de Jazz

Óscar Cárdenas

♩ = 184

Guitarra

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11

12 13 14

15 16 17

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

## Moderato

*Rall.....*

♩ = 112

18 19 20 21

22 23 24 25

*mp*

2

*Más movido y libre*

26 27 28 29

30 31 32 33

**Presto**

34 35 36 = 184 37 38

Arm. XII

39 40 41 42

**Moderato**

43 44 45 = 112 46

**Presto**

**Moderato**

47 48 49 = 112 50

51 52 53 54

55 56 57 58 3

*Rall.*

59 60 = 184 61

62 63 64 3 3

65 66 67

68 69 70 3 3 3 3

71 72 73

74 75 76 77 tr

para LORE  
I-PRELUDIO

**Allegro**

Óscar Cárdenas

♩ = 100

Guitarra

6a en Re

*p* *i* *m* *a* *m* *a* *m* *i*

*mp* *p* *simile*

4 5 6

*mf* *p*

7 8 9

*mf* *f*

10 11 12

*mp* *p*

13 14 15

*f* *p*

16 17 18

*f* *mp*

19 20 21

*p* *mp* *rit. 2a. volta*

22 23 24

*f* *p* *mf*

25 26 27

*mf* *p* *mp*

28 29 30 31 32

*f* *rit.* *a Tempo* *arm. 12°* *arm. 5°* *arm. 7°*

para Lore  
II- VIVIENDO CONTIGO

Moderato

Óscar Cárdenas

♩ = 96

Guitarra

6a en Re

*f*  
*p*

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11 *acc. poco*

12

13

14 *a Tempo*

15

16

17

18 *a Tempo*

19

20

*f*  
*poco rit.*

*p*  
*misterioso y oscuro*

*mf*

*p*

*poco rit.*



Andante Tranquilo

2

21 1. 22 2. 23  $\text{♩} = 72$

*f* *rall.* *rall.* *mp*

24 25 26 27 *p*

28 29  $\text{♩} = 96$  30 31 1. *più mosso sub.* 2. *a Tempo.*

*poco rit.* *f* *rall.* *mp*

32 33 34 35 *mp*

36 37 38 39

40 41 *poco meno* 42 43 *rall.*

*mp* *mf* *mp* *p*

8

The image shows a musical score for a piece titled "Andante Tranquilo". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff with a 2/4 time signature. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo of 72 beats per minute. The score is divided into several systems. The first system (measures 21-23) features a first ending (1.) and a second ending (2.). The second system (measures 24-27) continues the melodic line. The third system (measures 28-31) includes a tempo change to 96 bpm and a first ending marked "più mosso sub." and a second ending marked "a Tempo.". The fourth system (measures 32-35) continues the melodic line. The fifth system (measures 36-39) continues the melodic line. The sixth system (measures 40-43) includes a tempo change to "poco meno" and ends with a "rall." marking. The score includes various dynamics such as *f*, *mp*, and *p*, and performance instructions like *rall.*, *poco rit.*, and *poco meno*. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos. A "centro" marking is present at the end of the piece.

# III- RONDÓ

**Allegro**

5 ♩ = 58

Óscar Cárdenas

Guitarra

6a en Re

4 5 6

7 8 9

10 11 12

*rítmico*

13 14 15

*poco meno*

16 17 18

# Come un Vals

2  $\text{♩} = 60$

*bien cantado*

19 20 21

*mp* *mf*

22 23 24

*poco rit.*

25 26 27

*a Tpo.*

28 29 30

*a Tpo.*

31 32 33

*a Tpo.*

34 35 36

*rit.*

Tempo primo

37 38 39 3

40 41 42

43 44 45

46 47 48

Moderato

49 50 51

♩ = 72

52 53 54

4

55  $\textcircled{3}$   $\textcircled{2}$  56  $\textcircled{4}$  57  $\textcircled{2}$   $\textcircled{4}$

8  $\textcircled{3}$   $\textcircled{2}$   $\textcircled{4}$   $\textcircled{2}$   $\textcircled{3}$  61  $\textcircled{3}$   $\textcircled{2}$   $\textcircled{4}$   $\textcircled{2}$   $\textcircled{3}$  62  $\textcircled{4}$  63  $\textcircled{3}$   $\textcircled{4}$

64  $\textcircled{3}$   $\textcircled{2}$   $\textcircled{5}$  67  $\textcircled{3}$   $\textcircled{2}$   $\textcircled{5}$  68  $\textcircled{3}$  69  $\textcircled{1}$

70  $\textcircled{3}$  71  $\textcircled{1}$  72

*mf* *mp* *poco rit.* *mp* *poco rit.* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *rit.* *mp* *arm. 19°* *arm. 19°* *arm. 19°* *arm. 19°* *poco rit.* *mp*

*a Tpo.* *a Tpo.*

73 *mf* 74 75

76 77 *f* 78

79 *a Tpo.* 80 81

82 *mf* 83 *mp* 84

85 86 87

acc.-----

*Tempo primo*

88 *f* 89

6  
90

*con Ternura*

92

*mp*

95

*molto rit.*  
*mf*

98

*rit.*

*Tempo primo*

101

*ff*  
*poco rit.*

103

*marcato*  
*rit.*  
*f*  
*d.v*  
*pp*  
*Rall.*

a Laura y Jesús

# I- Como la Luz al Alba

Estela Guerra

Óscar Cárdenas

$\text{♩} = 60$

Soprano

Guitarra

7

S. Tus be - sos vi nen a de - cir - me que

G.

13

S. no me sien - ta so - la es - tás

G.

18

S. jun - to a mi pe - cho

G.

24

S. Tus ma - nos flo - re - cen or -quí - deas en

G.




2

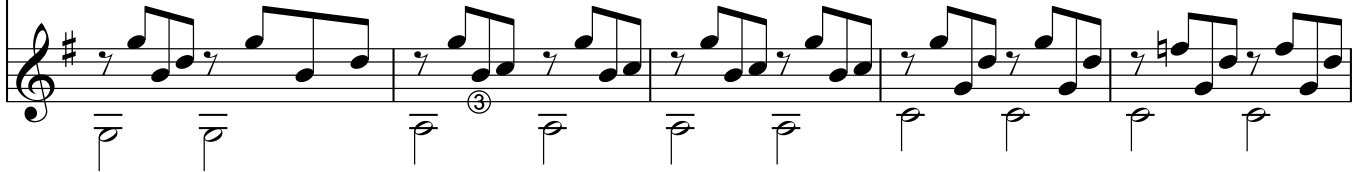
29

S.  el es-tan-que a zul de mis



G. 

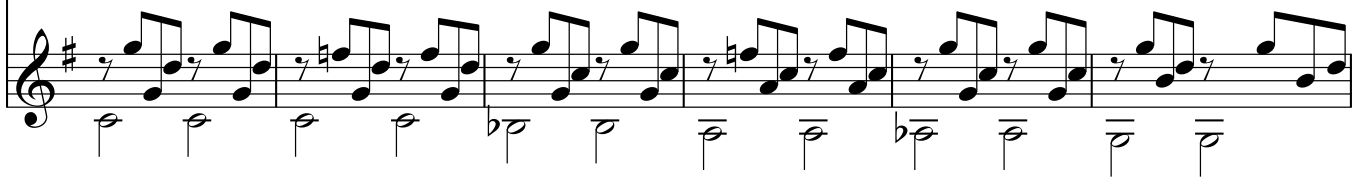
34

S.  sá-ba-nas dor-mi - das

G. 

39

S.  *Rit.* 

G.  Mien tras tus

45 *Poco más movido*

S.  pier - nas me ma - du - ran tus la - bios

G. 

50

S.  dul - ces me lo co to - nes a - sal - tan si gi lo - sos *Rit.*

G. 

55 *Rit. Menos hasta Tempo primo segunda vuelta* 1. 3 2.

S. *mi sue - ño.* *Mie-tras-tus*

G. *Rit.*

60

S.

G. 3 4

66

S. *Y cuan-do es - tás* *a pun-to de a rri - bar* *co -*

G.

71

S. *mo* *la luz-al al - ba* *el can-to del ga - llo,*

G.

76

S. *me des-pier - ta.* *Arm. VII*

G. *Rall.*

a Laura y Jesús

## II- Canto de Sirena

Estela Guerra

Óscar Cárdenas

$\text{♩} = 120$   
*a tempo*

Soprano  
*mp* E - mer-jo del mar... *ff* soy es - cla-va de ar - te - rias.

Guitarra  
*ff* siempre

8  
S. don-de co-rre en lu gar de san gre *poco rall.* el de-se-o pu - ro

Guit.  
*ff* *acc.....* *mf* *a Tpo.*

17  
S. Lle-vo en los o - jos *3* pe - da-zos de *3*

Guit.  
*ff* *mf* *3* *3*

25  
S. sue- ños *3* que me pre - ñan. *rit.*

Guit.  
*acc. con voce*

31 *come prima*

S. E - mer-jo del mar... y que-da quie-ta el a - gua

Guit. *ff* siempre *poco rit.*

40 *acc. poco...*

S. con sa-bor de lím-pi-das ca - ri cias cuan-do tus

Guit. Arm. XIX *Dejar vibrar* *mp* siempre *Dejar vibrar*

49 *rall. a tempo primo.....*

S. de-dos vo-lup-tuo - sos co-mul-gan con mi bo - ca

Guit. *simile*

56

S. E - mer-jo del mar... con un

Guit.

67

S. can-to de si - re - na \_\_\_\_\_ com-pla - ci - da. \_\_\_\_\_

Guit. *poco rit.*

79

S. Den - tro de tí hue-lo a sel-va en ce - lo y

Guit. *acc. poco.....*

85

S. mien-tras la ma - re - a ba - ja \_\_\_\_\_ te be - so, - te be - so lar - ga

Guit. *rall. poco.....* *a tempo. I*  
*Dejar vibrar* *col voce*

94

S. men - te \_\_\_\_\_

Guit.

100

S.

Guit.

6

6

6

6

6

6

106

S.

Guit.

6

6

6

6

6

1.

2.

Arm. VII

②

③

④

⑥

*Rall(2a Volta)*

*Rall.*

a Laura y Jesús

# III- ¿Qué es el Mar?

Estela Guerra

Óscar Cárdenas

♩. = 60

Soprano

Guitarra  
Capo II

*mf*  
Dejar vibrar

5 *mf* *Rit.*

S. ¿Qué es el mar si no las olas en los confines de tu cuerpo?

Guit. *mf* *Rit.*

9

S. ¿Qué es el mar? si no la esperanza del deseo

Guit. *mf*

14

S. del deseo de tu pecho, si no la lluvia azul


Guit. *mf*


19

S.  *de tus ca - be llos; — si no tu mi - ra - da po - bla da — de ga - vio - tas*

Guit. 

24

S.  *tac - to de sa - tín so - bre el vien - tre de — la lu - na. —*


Guit.  *mf*

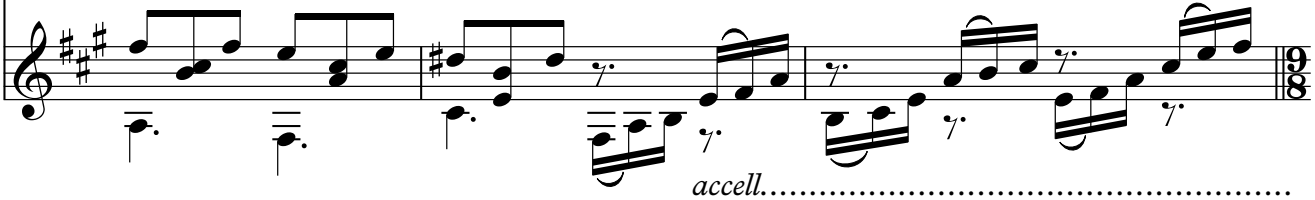
28

S.  *¿Qué es el mar? si*

Guit.  *Dejar vibrar*

33

S.  *no las co - rrien tes — sub - ma - ri - nas — de tu se - men —*

Guit.  *accell.....*



36

S. *en la a - re - na? Di - me a - mor ¿qué es el mar? si*

Guit.

39

S. *no el hu ra - cán que tras - cien - de al ve - ra - no de la es - pe - ra,*

Guit.

43

S. *si no la fu - ria de tu san - gre y el pla - cer de tu sal*

Guit.

47

S. *en mi bo ca. Di me a mor ¿Qué es el mar?*

Guit.

a Laura y Jesús

# IV- Acanelada Voz

Estela Guerra

Óscar Cárdenas

♩. = 60

Soprano

Guitarra

*Dejar vibrar.*

8

S.

Con qué a- fán te be - sa -

Guit.

14

S.

rí - a y mis de- dos ro-za - rí-an

Guit.

20

S.

tu ros - tro.

Guit.

28

S.

Guit.

Con a-ca-ne-la-da voz \_\_\_\_\_ te can-ta

34

S.

Guit.

ría al o - í - do \_\_\_\_\_ y se-ría pa-ra no - so- tros \_\_\_\_\_ el o - lor de la ca

40

S.

Guit.

ní-cu- la. \_\_\_\_\_ Con qué \_\_\_\_\_

46

S.

Guit.

ver - ti - gi - no - so ra - yo \_\_\_\_\_

49

S.  mi cuer po e - lec-tri-za - rí - a tu pu - bis

Guit. 

55

S.  pa - ra vol - ver a a - mar - nos en o - tras tar-des de

Guit. 

62

S.  clan - des-ti-no a mor. Con a - ca-ne-la-da voz

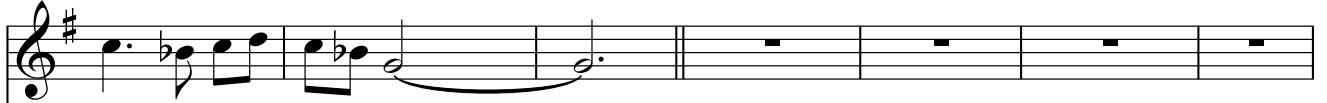
Guit. 


67

S.  te can-ta-ría al o - í - do y se-ría pa-ra no - so - tros el o

Guit. 

73

S.   
lor de la ca - ní - cu la.

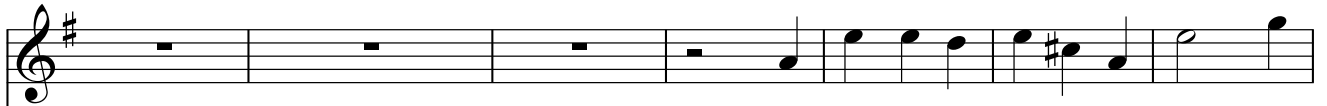
Guit. 


80

S. 

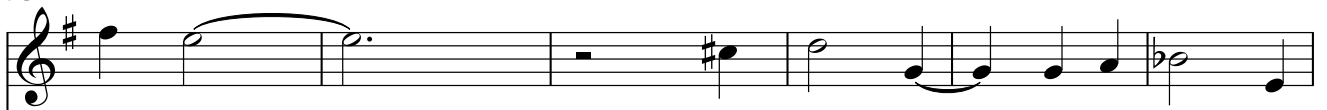
Guit. 


86

S.   
con cuán - ta nos - tal - gia re - pe - ti -

Guit. 

93

S.   
rí - a tu nom - bre den - tro del ci -


Guit. 


99

S.  clón de due - los en que a - pa - re ces.

Guit. 

105

S.  Con a - ca - ne - la - da voz te can - ta - ría al o - í - do

Guit. 

110

S.  y se - ría pa - ra no - so - tros el o - lor de la ca - ní - cu - la.

Guit. 

115

S.  *Rall.*

Guit.  *mp*

a Laura y Jesús

# V- Canción del Alba

Estela Guerra

Óscar Cárdenas

$\text{♩} = 130$

Soprano

Guitarra

*f* *mp*

5

S.

Guit.

*mf* *f* *Gliss.*

9

S.

Guit.

*mp*

14

S.

Guit.

*mp*

19

S.

Guit.

*come prima*

*f*

23

S.

Guit.

27

S.

Guit.

*poco rit.* *a Tpo.*

*f* Tus ma-nos de sol y ba-rro \_\_\_\_\_ cur - ti- das \_\_\_\_\_ tro-

*mf*

30

S.

Guit.

que-lan\_ la faz de la tie - rra \_\_\_\_\_



33

S.  pin-tan de vien-to al cie - lo y las nu - -

Guit. 

36

S.  bes. \_\_\_\_\_

Guit. 

40

S.  A - mi - go del ár - bol y del bos - que en - can -

Guit.  *mf*

44 *Cresc.*

S.  ta - do las ni - ñas ga - ce - la i - mi - tan tu *dim.*

Guit. 

48

S. pa - so

Guit.

52

S. ha - ces de la no - che tu a - man - te se -

Guit.

56

S. cre - ta quien te en - tre - ga fer - vien - te su a - ro - ma de

Guit.

60

S. li - ma mien-tras tú, can-do-ro-so e i - no - cen - te en tus

Guit.

*poco rit.*

63

S.   
bra- zos\_ la ci- ñes en a - bra - zo de lo - co con de -

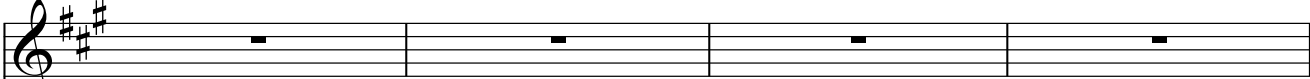
Guit.   
8 *Arm. XII*

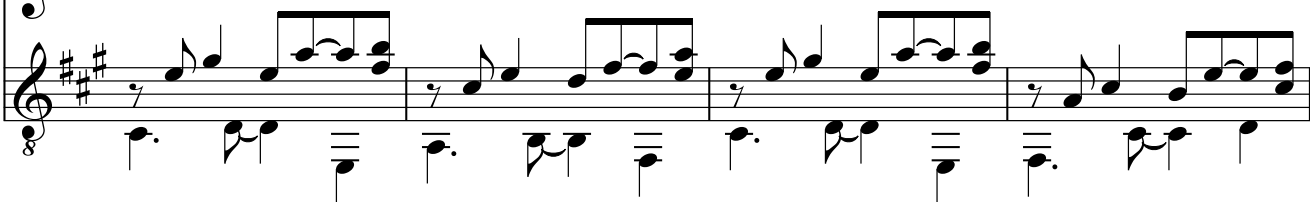
66

S.   
se-o de mu-cha-cho y fuer-za de lo - bo

Guit.   
8 *rit.* **f**

70

S.   
[Silence]

Guit.   
8

74

S.   
[Silence]

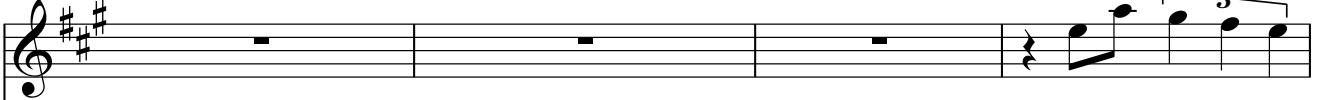
Guit.   
8 *Gliss.*


79

S.   
[Silence]

Guit.   
8


84 *poco rit.*


S. 

Guit. 

Tu pa-sión ex-plo


88

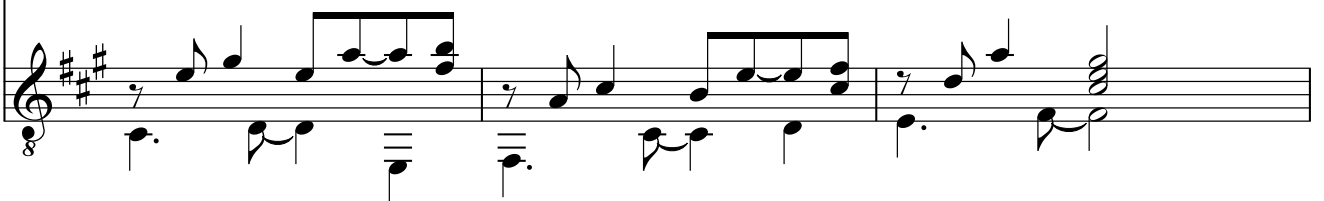
S. 

Guit. 

si - va rom - pe el si - len - cio ver - tien - do vio -


91 *poco rit.*

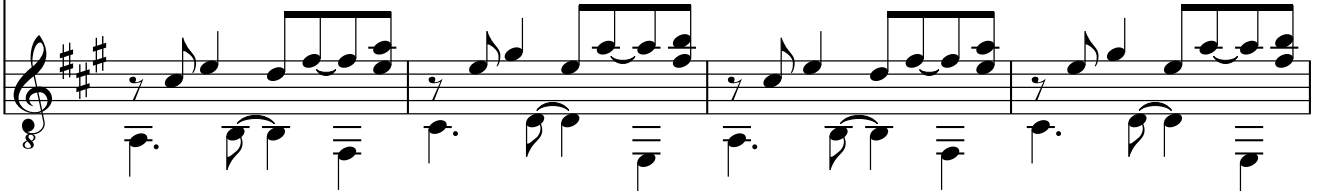
S. 

Guit. 

len - ta tu can - ción en - ce - rra - da. Ca - bal - gas al tro - te


94

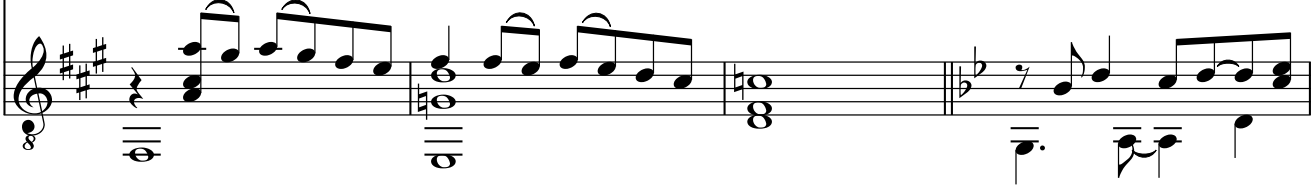
S. 

Guit. 

so - bre a - la - do u - ni - cor - nio y lu - ces ra

98

S.  dian-te tu lo - za - na fres - cu - ra.

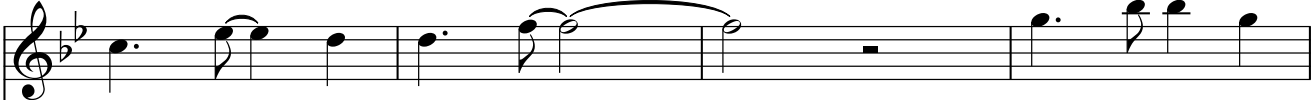
Guit. 


102

S.  Cual pa - sa -

Guit. 

106

S.  je - ro del al - ba via - jas con

Guit. 

110

S.  e - lla por mun - dos e - té - reos.

Guit.  *poco rall.*

114

S.  Pe - ro in -

Guit. 

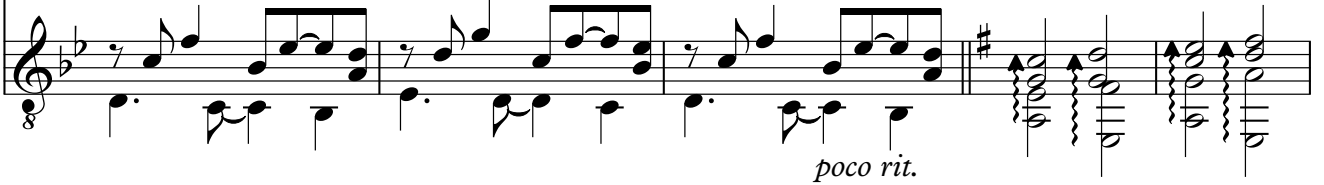
118

S.  quie - ta tu no - che pron - to en - ve - je - ce, y ce - lo - so del


Guit. 

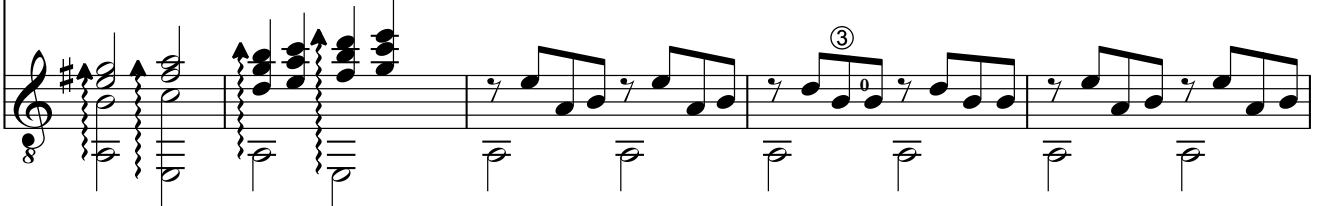
122

S.  vien - to es - cu - chas a la lu - na le - ja - na

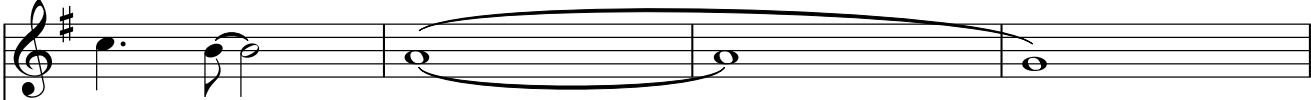
Guit.  *poco rit.*


127

S.  a - nun - ciar en la bru - ma que pron - to a - ma -

Guit. 


132

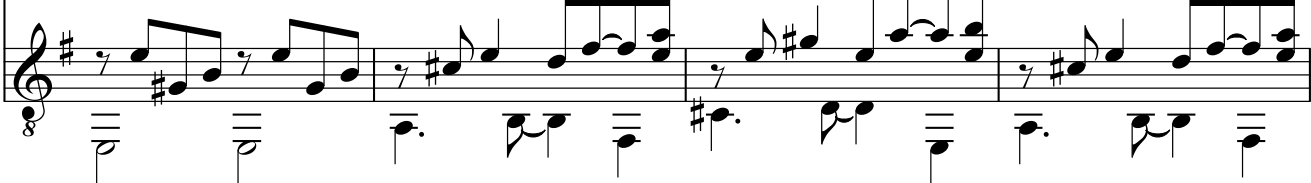
S. 

Guit. 

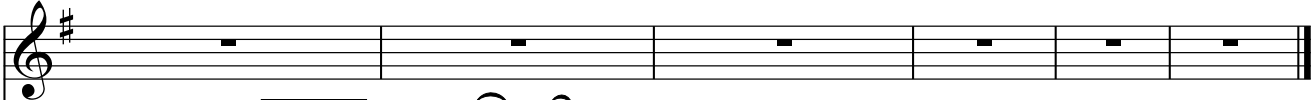
ne - - ce.

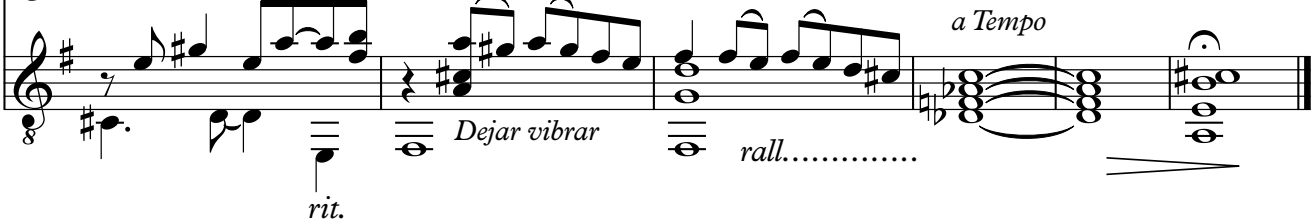
136

S. 

Guit. 

140

S. 

Guit. 

*rit.* *Dejar vibrar* *rall.....* *a Tempo*

# VALS N° 1

## MELANCOLÍA

Óscar Cárdenas  
México, D.F. 2005

Guitarra

$\text{♩} = 112$

*mf* Dejar vibrar *Rit.*

6 Arm. XIX *poco rit.*

11 *Rit.*

16 Arm. XXIV

21 *A Tempo*

26



31

8

*Rit.*

36

8

*Rit.*

41

8

*mp*

46

51

8

*Rall.*

57

8

*Rall.*

Arm. XIX

Arm. VI

# VALS N° 2

## TRISTEZA

Óscar Cárdenas  
México, D.F. 2006

$\text{♩} = 100$

Guitarra

*mf*

Arm. XII

Arm. XIX

5

*Dejar vibrar*

9

Arm. V

13

17

21

25

Arm. VII

*mp*

29

8

34 *Marcar el canto*

8

39

8

43

8

47

8

51

8

55

8

59

8

63

8

67

8

71

8

76

8

81

8

86

8

91

8

Rall

Arm. VII

*a Libertad Cuéllar*  
**A LA LIBERTAD!**  
AIRES DE JAZZ N° 2

Óscar Cárdenas  
México, D.F. 2006

Guitarra

♩. = 110

7

14

22

28

33

39

46

Musical notation for measures 46-51. The piece is in G major (one sharp) and 8/8 time. The melody consists of eighth and quarter notes with some rests. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

52

♩ = 60

Musical notation for measures 52-56. Measures 52-55 continue the previous style. At measure 56, the time signature changes to 2/4, and the tempo is marked as ♩ = 60. The melody becomes more rhythmic with eighth notes, while the bass line continues with eighth notes.

57

Musical notation for measures 57-61. The piece returns to 8/8 time. The melody is characterized by eighth-note patterns and rests, with the bass line providing a consistent eighth-note accompaniment.

62

Musical notation for measures 62-66. The notation continues with eighth-note melodic lines and a steady eighth-note bass accompaniment.

67

Musical notation for measures 67-71. The piece maintains its 8/8 time signature and eighth-note accompaniment.

72

Musical notation for measures 72-76. The melody features more complex eighth-note patterns, and the bass line remains consistent.

77

Musical notation for measures 77-81. The piece concludes with a final melodic phrase and accompaniment.

82 3

8

85

8

$\text{♩} = 60$

89

8

90

8

91

8

92

8

93

8

94

Musical notation for measure 94. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a quarter note, with a slur and a fermata over the first two notes.

95

Musical notation for measure 95. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a quarter note, with a slur and a fermata over the first two notes.

96

Musical notation for measure 96. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a quarter note, with a slur and a fermata over the first two notes.

97

Musical notation for measure 97. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a quarter note, with a slur and a fermata over the first two notes.

98

Musical notation for measure 98. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a quarter note, with a slur and a fermata over the first two notes.

99

Musical notation for measure 99. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a quarter note, with a slur and a fermata over the first two notes.

100

Musical notation for measure 100. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a quarter note, with a slur and a fermata over the first two notes.



101

Musical notation for measure 101. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 7/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a half note, with a slur over the first two notes. A fermata is placed over the final note of the bass line.

102

Musical notation for measure 102. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 7/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a half note, with a slur over the first two notes. A fermata is placed over the final note of the bass line.

103

Musical notation for measure 103. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 7/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a half note, with a slur over the first two notes. A fermata is placed over the final note of the bass line.

104

Musical notation for measure 104. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 7/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a half note, with a slur over the first two notes. A fermata is placed over the final note of the bass line.

105

Musical notation for measure 105. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 7/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a half note, with a slur over the first two notes. A fermata is placed over the final note of the bass line.

106

Musical notation for measure 106. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 7/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a half note, with a slur over the first two notes. A fermata is placed over the final note of the bass line.

107

Musical notation for measure 107. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 7/8. The melody consists of eighth-note triplets. The bass line features a dotted half note followed by a half note, with a slur over the first two notes. A fermata is placed over the final note of the bass line.

6

108

Musical notation for measures 108-109. The system consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a bass line with a long slur spanning both measures, featuring a dotted quarter note followed by an eighth note.

109

Musical notation for measure 109. Similar to the previous system, it shows the continuation of the eighth-note pattern in the right hand and the bass line in the left hand.

110

Musical notation for measures 110-112. Measures 110 and 111 continue the eighth-note pattern. Measure 112 features a change in the right hand to a dotted quarter note followed by an eighth note, and the left hand changes to a dotted quarter note followed by an eighth note. A tempo marking  $\text{♩} = 74$  is placed above the staff.

113

Musical notation for measures 113-119. The right hand plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a bass line with chords and single notes.

120

Musical notation for measures 120-126. The right hand continues with a complex rhythmic pattern, and the left hand provides a bass line with chords and single notes.

127

Musical notation for measures 127-132. The right hand continues with a complex rhythmic pattern, and the left hand provides a bass line with chords and single notes.

133

Musical notation for measures 133-139. The right hand continues with a complex rhythmic pattern, and the left hand provides a bass line with chords and single notes. A tempo marking  $\text{♩} = 60$  is placed above the staff.

para Cynthia  
**CANCIÓN DE CUNA**

Óscar Cárdenas  
México, D.F. 2001

♩ = 108

Guitarra

1 *mp*

6 VII

7 VII

8 VII

9 VII

10 VII

11 VII

12 *rit. mp*

13 *Lasc. vib.*

14 *poco rit.*

15

16

17 1. *CVI*

18 2. *CII*

19 *f*

20 *CII*

21 *CII*

22 *CIV*

23

24 *XXIV*

25 *come prima*

26

27

28

29 *rall. mp*

30 *mp*

31

32 *Meno mosso*

33

34

35

36

37 *Arm. 8°*

*molto rall. Lasc vibr. p*