



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA**

ANÁLISIS DE MI OBRA “ANDENES”

Tesina

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA - COMPOSICIÓN

PRESENTA:

GUSTAVO ADOLFO LARREA GONZÁLEZ

ASESOR TEÓRICO:

DOCTOR JOSÉ FRANCISCO CORTÉS ÁLVAREZ

ASESORA PRÁCTICA

DOCTORA GABRIELA ORTÍZ TORRES

AGUASCALIENTES, 2024



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA
SECRETARÍA DE SERVICIOS Y ATENCIÓN ESTUDIANTIL
DEPARTAMENTO DE SERVICIOS ESCOLARES



PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD,
HONESTIDAD ACADÉMICA Y PROFESIONAL

De conformidad con lo dispuesto en los **artículos 87 fracción V**, del **Estatuto General**, **68** primer párrafo del **Reglamento General de Estudios Universitarios** y **26** Fracción I y **35** del **Reglamento General de Exámenes**, los que suscriben alumno [Gustavo Adolfo Larrea González] y asesor [José Francisco Cortés Álvarez] declaramos que el trabajo escrito titulado [Análisis de mi obra "Andenes"] para la opción de titulación [Tesina-Recital] es un trabajo original, en español, no publicado previamente.

[José Francisco Cortés Álvarez] en mi calidad de asesor, declaro que el trabajo escrito ha sido redactado de acuerdo con mis indicaciones, contiene citas de otras obras en el mismo idioma (u otro), respetando los derechos de autor y otorgando el crédito correspondiente a los autores citados. Esta declaración es exclusivamente para los fines académicos del proceso de titulación del/la alumno/a arriba mencionado/a.

[Gustavo Adolfo Larrea González] en mi calidad de alumno y autor del trabajo escrito, me comprometo en todo tiempo a honrar a la Institución y a cumplir con los principios establecidos en el **Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México**, especialmente con los de integridad y honestidad académica; de igual manera manifiesto que el trabajo escrito titulado [Análisis de mi obra "Andenes"], es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi Entidad Académica, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos y otro tipo de obras empleadas para su desarrollo, en consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el **Código de Ética**, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de titulación.

Con base en lo anterior, tanto asesor/a como alumno/a manifestamos nuestro consentimiento para que el trabajo escrito sea revisado mediante el software que considere pertinente el jurado o los funcionarios designados para este proceso de titulación.

Atentamente

Ciudad de México, [13] de [Noviembre] de [2024].

Autor del trabajo escrito	Asesor
Nombre: Gustavo Adolfo Larrea González	Nombre: José Francisco Cortés Álvarez
Número de cuenta: 418051586	Firma:
Firma: 	

Índice

Agradecimientos	5
Introducción	7
Primer movimiento	9
Exposición.....	11
Desarrollo.....	19
Reexposición.....	23
Segundo movimiento	28
cc. 3 - 24 Primera ola.....	29
cc. 25 - 46 Segunda ola.....	34
cc. 48-61- Tercera ola.....	38
Tercer movimiento	40
Conclusiones	49
Bibliografía	52
Anexos:	53
Partitura completa.....	53

Agradecimientos

A mi familia Delia, Gustavo, Eduardo, Santiago y Sara que fueron los primeros en apoyarme.

A mis amistades que con amor me acompañan siempre.

A las personas que tuvieron a bien compartir su conocimiento conmigo y muchas más:

Enrique González, que me enseñó a confiar en mí mismo y en mi música.

Salvador Rodríguez, de quién aprendí que la música es para compartir.

A Enrique Arellano, que me mostró que la música se vive y se siente.

A Francisco Cortés, que de muchas formas me ayudó a entender mi música.

A Arturo Márquez, que me mostró la honesta relación que hay entre el autor y su música.

A Gabriela Ortiz, de quien no sólo aprendí composición sino que me enseñó sobre la vida.

A quienes a través de su interpretación le dan vida a mi música y a mí.

A Luz, que nunca me faltó.

A La Línea 2 y al Perro que canta... que estuvieron en el principio.

Introducción

En el año 2016, la Sociedad de Autores y Compositores de México convocó a su tercer Concurso de Composición para Orquesta de Cámara “Arturo Márquez”, un concurso en el que uno de los temas principales era mantener ritmos y música arraigados en la cultura mexicana. Ya antes algunos compañeros de la facultad de música habían sido galardonados con esta convocatoria que entre sus premios prometía una ejecución pública de la obra con una orquesta de cámara.

Aunque yo todavía cursaba el tercer año del ciclo propedéutico en la clase del Prof. Salvador Rodríguez en la Facultad de Música, decidí empezar a esbozar algunas ideas para participar en este concurso, aprovechando que debía preparar mi examen de admisión a la licenciatura con una obra que se ajustara a una de las formas tradicionales, entre ellas podría ser la *Sonata*. Así surgieron los primeros compases de *Andenes*.

La obra fue escrita inicialmente para piano solo y orquestada posteriormente.

Un año después, en 2017, escribí la versión para orquesta sinfónica de *Andenes* mientras asistía a las clases de orquestación de la Dra. Gabriela Ortiz. Ese mismo año, la obra fue galardonada en el concurso “Jóvenes Compositores” organizado por la Orquesta Sinfónica de Xalapa, bajo la dirección del maestro Lanfranco Marccelleti.

Este trabajo analiza *Andenes* en su versión para piano solo, por lo que el perfil orquestal de la obra quedará reducido a escasas menciones que sean necesarias para desarrollar el análisis formal, armónico y contrapuntístico de la obra.

Consideraciones preliminares y forma general:

La partitura de *Andenes* fue escrita inicialmente para piano solo, pues consideré mejor primero escribir un borrador para piano sólo que después fuera más fácil orquestar y así tener mejor control de los aspectos formales y estructurales antes de definir el perfil tímbrico en la orquestación.

La obra está conformada de tres breves movimientos que, sin contemplar la versión para orquesta de cámara y la versión para orquesta sinfónica, se puede considerar como una sonata para piano, con la siguiente distribución:

Moderato — Lento — Rápido

Durante el primer movimiento se explora la arquitectura de la forma sonata: Dos materiales temáticos que son sometidos a una dualidad antagónica, los cuales tienen dos tendencias generales que aunque no son dirigidas entre distintas regiones tonales, sí tienen marcados ejes de estabilidad y movimiento. Además son reconocibles las típicas secciones de la *Forma sonata de primer movimiento*¹, es decir:

Exposición — Desarrollo — Reexposición.

Si bien se conserva el orden general de sus partes más importantes de acuerdo con lo que indica la tradición, la estructura modular de la sonata fue aprovechada para intercambiar y modificar los materiales internos de cada sección buscando una aproximación más personal a esta forma.

Para los siguientes movimientos, el tratamiento formal fue menos estricto que en el primero debido a que las posibilidades que ofrecía el material eran distintas en ambos casos.

El segundo y tercer movimiento construyen un discurso similar al flujo de las *olas*, pues los materiales van apareciendo en impulsos continuos y consecutivos. Esta estrategia de construcción formal es muy importante dentro de mi proceso creativo actual y *Andenes* fue una de las primeras obras en donde comencé a utilizarla.

¹ Rosen, C. (1998).

Primer movimiento

Este movimiento se divide en tres grandes secciones propias de la forma sonata:

cc. 1-62 (Exposición)

En esta sección se presentan los elementos principales: el tema **principal (P)**² que refleja el caos y el continuo movimiento que puede ocurrir en un andén de metro en la ciudad, y el tema **secundario (S)** que ofrece un espíritu más cantable. Entre ambos temas se presenta un material de **transición (TR)** que está construido a partir de (P), y que busca conectar los opuestos mundos que presentan (P) y (S). Por último, después (S), viene una **zona de cierre (C)** que nos hará salir del espíritu calmado y el canto de (S) para volver a (P). (C) se construye con algunos fragmentos de (S).

cc. 63-107 (Desarrollo)

En esta sección, que se divide a su vez en cinco módulos no todos del mismo tamaño, se intervienen internamente los materiales de (P), (TR) y (C); es decir, a través de la exploración de las posibilidades de elaboración, estos materiales serán llevados a resultados sonoros que no ocurrieron en la sección anterior. Aquí hay una deliberada ausencia de (S), pues mi intención desde el inicio era presentar una reexposición con los temas invertidos, dicho de otro modo que (S) ocurriera antes de (P)³, y para potenciar la inesperada llegada de (S) como el material que marca el inicio de la reexposición, decidí evitarla durante el desarrollo.

² La terminología usada en este trabajo es tomada de Hepokoski, J., & Darcy, W., (2006). *Elements of Sonata Theory*. Oxford University Press.

³El orden en que estos materiales ocurren en la reexposición es diferente con respecto a la primera parte, lo que genera una alteración de las expectativas del oyente y rompe con lo que se espera de la forma tradicional.

cc. 108-171 (Reexposición)

Esta sección ocurre luego de una escalada de tensión producida por el uso continuo y variado de elementos de (**TR**) y (**P**) hacia el final del desarrollo.

Precedido de una importante interrupción del discurso⁴, (**S**) hace su aparición con algunas variaciones menores y usando el material de (**C**) ahora como transición hacia (**P**).

Hacia el final de la reexposición, la tensión vuelve escalar debido reiteración de (**TR**) que, mientras en la primera sección de la sonata mostraba intenciones de conectar y transitar hacia (**S**), aquí funciona como el material que finaliza este movimiento.⁵

Así pues, el esquema formal del primer movimiento quedaría de la siguiente manera:

P–TR–S–C	D1–D2–D3–D4–D5	S–C(<i>ahora como transición a</i>)–P–TR(<i>ahora como cierre</i>)
Exposición	Desarrollo	Reexposición

A continuación algunas anotaciones acerca de la constitución de cada una de estas secciones por separado.

⁴ El final del desarrollo ocurre luego de una fuerte explosión de energía que se desacelera gradualmente interrumpiendo la continuidad del discurso en el desarrollo.

⁵ La inversión de los elementos que constituyen la exposición en la reexposición va más allá de los materiales temáticos, invirtiendo incluso los materiales que intercalan y sirven de conexión entre estos. En la reexposición (**TR**) y (**C**) intercambian su aparición en el orden original y también sus funciones dentro de la forma.

Exposición

Tema principal (P):

Este tema abarca de cc. 1-25 y tiene la característica de estar construido a partir de los siguientes elementos que son desarrollados y variados durante esta sección:

- a) Ostinato rítmico: Esta pequeña célula recuerda a un típico ritmo de marcha continua, provoca el primer impulso de energía y evoca una andada no demasiado tranquila ni demasiado rápida al proponerse entrar al vagón de un metro. Es una *marcha cotidiana*⁶. (véase 1.1)

Moderato
♩ = 95

1.1 - Andenes - Primer movimiento c.1 - Ostinato

1.2 Andenes - Primer movimiento - Ostinato, desplazamiento métrico y transposición

- b) La célula que aparece cc. 2-4 y que se sobrepone al ostinato. (véase 1.3)

1.3 Andenes - Primer movimiento cc. 1-4 - Célula

Este último elemento posee un perfil melódico más interesante, sus primeras notas se constituyen por un tetracorde de tonos enteros, que reniega del peso tonal que puede insinuar la quinta justa propuesta en el pentagrama inferior.

⁶ El ostinato sufrirá variaciones tanto de registro y transposición, como de traslación métrica e inversión (muy pocas considerando la simpleza de su constitución). (véase 1.2)

Esta melodía se irá desarrollando durante la exposición hasta un punto de reposo en c.25, (véase 1.7), en donde ocurrirá una caída al acorde de La mayor. Además, el tritono do/fa# que hay entre las notas iniciales del ostinato y la melodía, genera una relación discordante entre ambos materiales. De la misma forma el inicio en el tiempo débil de la melodía contrasta con la métrica del compás 2/4 que establece el ostinato.

Estos elementos favorecen el impulso de continuo movimiento y transformación de este material, el cual será de gran importancia para contrastar más tarde con (**S**).

En este sentido, la naturaleza de (**P**) es su propia inestabilidad y continua modificación de los materiales, los cuales aunque se perciben como una entidad plenamente constituida, están en constante flujo, esta sección evoca el ambiente poco ordenado y muchas veces ecléctico que hay dentro del metro.

En particular, este fragmento está conscientemente inspirado en los primeros compases de *Caminos*⁷ para orquesta sinfónica de Silvestre Revueltas, (véase 1.5), donde una melodía en el oboe se construye poco a poco sobre el ritmo de marcha continua del timbal y la percusión.

El natural desenvolvimiento de la melodía y el ostinato durante la presentación de (**P**), será siempre obstruido por los siguientes gestos:

- 1- Los dieciseisavos presentados en c. 7, (véase 1.4a) y que tendrán una breve elaboración en c. 21. (véase 1.4b)



⁷ Compases 4-6 de Silvestre Revueltas: *Caminos* (1934)

CAMINOS

SILVESTRE REVUELTAS
(1934)

Lento quasi recitativo ① Allegro ♩=120

PICCOLO

FLUTE I-II

OBOE I

OBOE II-III

ENGLISH HORN

E♭ CLARINET

B♭ CLARINETS I-II

B♭ BASS CLARINET

BASSOONS I-II

BASSOON III
CONTRABASSOON

I-II
F HORNS

III-IV

C TRUMPETS I-II

C TRUMPETS III-IV

TROMBONES I-II

TROMBONE III
TUBA

TIMPANI

SNARE DRUM
FIELD DRUM

XYLOPHONE

BASS DRUM (Huehuetli)
BASS DRUM

TAMBOURINE
CYMBAL
WOOD BLOCK
TOM-TOM
GONG

Culvrb

Culvrb

molto dim. *pp*

molto dim. *pp*

F. Dr.

ppp

B. Dr.

f

Tamb.

ppp

Lento quasi recitativo ① Allegro ♩=120

VIOLINS I

VIOLINS II

VIOLAS

VIOLONCELLOS

CONTRABASSES

2- La melodía que aparece en el pentagrama superior de cc. 10-12, que se construye a partir de un *accelerando* escrito que va de octavos a tresillos, y finalmente a dieciseisavos. Además, se observa una reducción en los intervallos utilizados para armonizar la melodía, que pasa de cuartas a terceras paralelas. Posteriormente parte de este material será usado en el final de este movimiento:



1.6 - Andenes - Primer movimiento - cc. 10-12

La función de estos materiales es intercalar los intentos de despliegue de (P) durante la exposición, se atraviesan y evitan que la melodía principal suene completa. Los diferentes intentos de despliegue son una exploración temprana de las posibilidades de este material, anticipando el uso de este recurso en el Desarrollo.

1.7 - Andenes - Primer movimiento - cc. 23-35

Transición (TR):

Este material se construye tomando como punto de partida el inicio de (**P**) y se irá tensando gradualmente a través de la reiteración de sus elementos rítmicos y melódicos.

Este material se divide en dos partes:

- a) cc. 26-31: La melodía de (**P**) ahora con el ostinato en La y armonizada con terceras y sextas usando notas de la escala de La mayor que le otorgan un carácter tonal. (véase 1.7).
- b) cc. 32-35: Una continua reiteración del ritmo de las primeras tres notas de la melodía de (**P**) entre ambas manos superpuestas y desplazadas rítmicamente, a manera de imitación rítmica. (véase 1.7).

La función de estas frases es ir aumentando la energía dramáticamente a través de un crescendo que culmina con la aparición de (**S**).

Tema Secundario (S):

El tema secundario, (véase 1.8), está tomado casi literalmente de *Betito bolero* que pertenece a mis piezas infantiles para piano *Micromoscas*. Fue escrita durante mi primer año en el ciclo propedéutico (2015) y mientras tomaba clases con los maestros Salvador Rodríguez y Leonardo Coral.

Está conscientemente inspirado en las melodías pentatónicas de las obras de Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo y Carlos Chávez, en particular tiene una marcada influencia de la sección *Andante Molto Espressivo* de *Cuauhnahuac*, de Silvestre Revueltas, cuya melodía se mantiene casi en su totalidad en la escala pentáfona, y que aunque hacia la parte final de esta sección aparece una nota que rompe con esta tendencia estricta, la melodía se siente en esencia pentatónica.

Esta melodía comparte el espíritu exótico de una escala *no occidental* mediante el uso *pandiatónico*⁸ de la escala de Sol Mayor; es decir, los sonidos de la escala no están

⁸ “El término Pandiatónico... indica el uso libre de los 7 tonos de la escala diatónica..” Slonimsky, N. (1975). *Thesaurus of scales and melodic patterns* Nicolas Slonimsky. Duckworth. (Traducción por el autor).

subordinados a una nota principal ni poseen una función especial como en la tonalidad de Sol Mayor.

Además el tratamiento contrapuntístico toma como base el estilo simple pero sumamente expresivo que se encuentra en las primeras piezas de la serie *Mikrokosmos*⁹ de Bèla Bartók. La influencia predominante en la construcción melódica de *Betito bolero* es el contrapunto imitativo de Bartok, que a menudo implica el intercambio de voces sin una clara distinción de qué voz imita a quién.

Betito es un niño que trabaja boleando zapatos en los andenes del metro de la Ciudad de México. Esto es ficción, pero refleja la realidad que viven muchos niños y niñas en el transporte público. Mientras algunos apenas se acercan al mundo laboral, ellos ya están trabajando.

Para la versión de *Betito bolero* en *Andenes*, fue necesario hacer algunas modificaciones para que pudiera funcionar como tema secundario y que tuviera congruencia con los demás elementos propios de esta obra.

Estas modificaciones en general son las siguientes:

- * Algunas breves apariciones del ostinato de (**P**) sobre Lab como si se tratara de un ente omnipresente durante todo el transcurso del movimiento.
- * Una *nota pedal* sobre Fa# c. 36, (véase 1.8), que busca desestabilizar el *color tonal* de la escala de Sol Mayor, pues a pesar de que Sol posee un perfil jerárquicamente importante dentro de (**S**), no debe contemplarse como una melodía que ha sido escrita en la tonalidad de Sol Mayor.
- * La nota pedal se intercala a su vez con una tercera aumentada descendente Reb en c. 46, (véase 1.8), que aunque enarmónicamente bien podría ser Do#, preferí usar su homónima enarmónica para evitar relacionarla con el grado 5 de la escala de Sol mayor, pues Do# se podría considerar como la sensible de la Dominante y se confundiría con un proceso armónico propio de la armonía tradicional. Además

⁹ Micromoscas es un homenaje a la obra *Mikrokosmos* de Bèla Bartók.

esta nota sumamente ajena a la escala ocurre durante el punto climático de esta sección, cuando la melodía llega a su punto más alto con la nota La en c. 46. (véase 1.8).

Sumado a esto, este cambio armónico genera una desestabilización de la energía. Esta nota alterada anticipa el cambio a la sección final de la exposición.

El tema secundario culmina en c. 50, (véase 1.8), con una caída al acorde de Sol Mayor¹⁰ ocasionada por un giro melódico que emplea los grados 5-4-3-1 de esta escala. Este recurso promueve el tono de Sol como una lugar de reposo.

El giro melódico hacia Sol en la melodía inferior y la resolución melódica hacia el tercer grado Si en la voz superior, son suficientes para establecer una sensación de reposo en Sol sin importar que el bajo se encuentre haciendo la sensible Fa#.

1.8 - Andenes - Primer movimiento - (S) - cc. 36-49

¹⁰ Sin tomar en cuenta el pedal en Fa# y la siguiente aparición de Reb.

Zona de cierre.

Luego de haber concluido el tema secundario en c.50, (véase 1.8), me fue necesario agregar un material para reiniciar el flujo de marcha de la energía y contrastar con la sonoridad propuesta en (**S**).

Por esta razón, agregué esta última sección a la que denomino (**C**). Abarca de cc. 51-62, (véase 1.9) y posee dos funciones generales:

- * Cerrar la Exposición, es decir, funciona como tapa o barrera que divide y articula los primeros materiales con el desarrollo.
- * Generar el flujo constante de energía para poder llegar a la sección de Desarrollo.

Además, esta sección extiende la exposición y enriquece la forma agregando materiales que servirán para ser utilizados dentro de la zona de desarrollo de la sonata.

La zona de cierre está construida por dos elementos principales:

- * Un motivo que ocurre en el pentagrama superior de cc. 50-51, (véase 1.9), que ha sido extraído de (**S**) y mantiene vagamente la esencia de la escala de Sol Mayor, hacia el final de esta sección aparece transpuesto en escalas más lejanas a la original causando más disonancias y un ambiente armónico menos estable.¹¹
- * Un motivo descendente que aparece primero en el pentagrama inferior en c. 51 y más tarde de cc. 55-62, (véase 1.9). Inicia su trayectoria con una segunda menor y termina con un salto descendente, que bien podría ser de quinta, cuarta o tercera. Este motivo guarda una estrecha relación con los elementos que se “*atraviesan*” en (**P**) y que buscan interponerse en el despliegue de la melodía principal.

¹¹ Esta melodía que originalmente está construida con la escala de Sol Mayor, es brevemente transpuesta en c.53 en el pentagrama inferior a la escala de La Mayor, lo que recuerda la importancia de esta escala en (**P**).

The image displays a musical score for the first movement of 'Andenes'. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 47 with a piano (pp) dynamic, followed by a piano (p) section, and then a mezzo-piano (mp) section. The second system begins at measure 52 and includes a 'crescendo poco a poco' instruction. The third system starts at measure 57 and features a fortissimo (ff) dynamic. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

1.9 - Andenes - Primer movimiento - cc. 47-62

Desarrollo

Esta sección se divide en pequeños módulos (D1, D2, D3, etc.) de acuerdo con los procesos de elaboración y los materiales que son sometidos a dichos procesos. Cada módulo tendrá como finalidad crear una serie de exploraciones que si bien no guardan relación más allá de su aparición consecutiva, sí construyen un *crescendo dramático* que explotará en un *fortissimo* y que llevará al final de esta sección.

D1 cc. 63-80 (véase 1.10)

Con un inicio similar a la exposición, este módulo toma los elementos principales de (P) (ostinato y melodía) modificados por turnos:

- En cc. 63-65, (véase 1.10), el ostinato se mantiene idéntico a como aparece en la exposición mientras la melodía principal está transpuesta una tercera menor ascendente. En cc.65-67, el ostinato en la mano izquierda se interrumpe por un impulso que retoma parte de la melodía en la mano derecha. (véase 1.10)

- En los cc. 68-75, (véase 1.10), el ostinato se convierte en el elemento modificado y la melodía vuelve a su versión original comenzando en Fa#, además el material es intercambiado entre las manos.
- Por último en cc. 76-80, (véase 1.10), el material melódico de (P), es transpuesto e intercalado con algunos de los motivos de interrupción que ocurrieron durante la exposición.

63

68

74

79

1.10 - Andenes - Primer movimiento - D1 - cc. 63-80

D2 cc. 81-87 (véase 1.11)

Esta sección toma como base para su construcción la *zona de cierre* ocurrida durante el final de la exposición, con algunas diferencias armónicas y contrapuntísticas que favorecen el dramatismo e incrementan la tensión. Finaliza con un breve giro melódico tomado del final de la melodía original de (S) y que está transpuesto a Si.

79

83

crescendo poco a poco

p

1.11 - Andenes - Primer movimiento - D2 - cc. 79-87

D3 cc. 88-94 (véase 1.12)

Mientras suena la melodía de (P), se agrega el material ocurrido en cc. 10-12 (véase 1.6), como contrapunto que se antepone rítmicamente a la perpetuidad del octavo como figura predominante.

88

92

mf

mf

1.12 - Andenes - Primer movimiento - D3 - cc. 88-96

D4 cc. 95-101 (véase 1.13)

Esta sección se construye con la parte final de (TR). Extiende el material original y busca provocar la interrupción del discurso en el desarrollo mediante la reiteración

continua de sus elementos, esto produce un incremento de tensión que culmina en un gran *fortissimo*.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled '92', shows a complex texture with many accidentals and dynamic markings. The second system, labeled '97', continues this complexity. The third system, labeled '102', features a prominent *ff* (fortissimo) dynamic marking and a more sustained melodic line in the bass clef.

1.13 - Andenes - Primer movimiento - D4 y D5 - cc. 92-107

D5 cc. 102-107 (véase 1.13)

En esta sección, se produce una interrupción mediante el uso conjunto de los materiales principales de (P): la melodía transpuesta y aumentada¹², junto con el ostinato transpuesto y desplazado rítmicamente. Ambos materiales contribuyen a una disminución de la energía a través de una desaceleración en el ritmo,¹³ lo que genera una sensación de calma y reflexión dentro del flujo musical.

De esta manera finaliza el desarrollo.

¹² La duración de las notas está siendo prolongada, de tal manera que parece que se ralentiza su flujo.

¹³ Este efecto está reforzado en la versión orquestal mediante una cesura en el compás 107 que realmente interrumpe el flujo de energía por unos instantes.

Reexposición

En la tercera sección se retoman los materiales ocurridos en la exposición con algunas modificaciones armónicas que facilitan el camino al reposo en la barra final. He intercambiado el orden y la función de los materiales propuestos en la exposición, de tal manera que ocurre una doble inversión entre los materiales, pues (**P**) ahora ocurre en el lugar de (**S**) y (**TR**) en el espacio que le corresponde a (**C**).

Exposición	P — TR — S — C
Reexposición	S — C — P — TR

La razón que sustenta esta acción es la siguiente:

Durante el desarrollo, (**P**) mantiene un peso importante como material a intervenir y como generador de tensión gracias a la exploración de sus posibilidades de variación. Presentar continuamente el mismo material en diferentes contextos, provoca una constante reflexión de la misma idea. Por lo tanto, hacía falta un contraste que alejara el enfoque de este material para poder retomarlo hacia el final del movimiento.

Así, el inicio de la reexposición comienza en el c. 108, (véase 1.14), con (**S**) que solo ha tenido algunas modificaciones:

- El insistente pedal en la nota Fa#, ahora se presenta en Re, lo que en contexto con la escala de Sol Mayor en que está escrita la melodía, provoca una sonoridad inestable que recuerda a la del acorde cadencial 6/4.¹⁴
- La nota de Db que se intercalaba con el pedal en Fa#, ahora se convirtió en un Mi#, y así como en la exposición la nota Db¹⁵ desemboca en uno de los motivos

¹⁴ Esto no tiene la intención de que Re se comporte como la Dominante de Sol.

¹⁵ El Db también hace un par de apariciones menores en cc. 118-119.

melódicos contruidos por una segunda menor que salta a otro intervalo más grande, aquí el Mi# tomará esa función en la siguiente sección. (véase 1.15)

1.14 - Andenes - Primer movimiento - Reexposición (S) - cc. 108-120

Le sigue una breve aparición de (C) en c. 123, (véase 1.15) con el motivo descendente que aparece en el pentagrama inferior en c. 51. (véase 1.9)

La disonancia de los intervalos de este motivo, provoca un incremento de inestabilidad armónica. Mientras que en la exposición, (TR) es el material encargado de dar paso a (S), aquí se llega a (P) por medio de la acumulación de intervalos disonantes consecutivos propios de (C).

Además de esto, la progresiva desaceleración escrita del ritmo será capaz de detener el flujo de la energía por apenas un momento.¹⁶ Esto permitirá presentar a (P) en una forma que no se había presentado antes.

¹⁶ Ver compás 132.

1.15 - Andenes - Primer movimiento - Reexposición - (C) cc. 121-132

En c. 133, (véase 1.16), aparece la melodía de (P) intercalada entre fermatas que se vuelven ecos de la interrupción del tiempo ocurrida en c. 132. (véase 1.16)

Aunque se mantienen las notas originales tal como aparecen en la exposición, estas se presentan en un registro y una dinámica diferentes. Además, la melodía se desarrolla de manera independiente, sin el acompañamiento del ostinato, lo que elimina la cualidad de movimiento continuo que caracteriza a este material.

Lo anterior es parte del intercambio de funciones entre los materiales principal y secundario durante la reexposición. En la primera parte (P) mantiene un espíritu de marcha y en general promueve el movimiento a través de la continua proposición de ideas, mientras que (S) se presenta como elemento que frena el flujo de ideas al ser un material más simple. Durante este momento de la reexposición ocurre exactamente lo contrario entre estos dos materiales. Por ello, como se puede observar en la aparición de (P) en los cc. 133-139, (véase 1.16), los elementos que promueven el flujo constante de energía en la exposición, han sido omitidos y sólo ha quedado la esencia del tema.

Seguido a esto, en c. 140, (véase 1.16), aparece de nuevo parte del conjunto de elementos que durante la exposición tenía la función de dilatar el despliegue natural de (P).

En c. 144 se presenta (TR) de la misma manera que en la exposición, tomando como punto de partida el inicio de (P) y con el *ostinato* en La. (véase 1.16)

1.16 - Andenes - Primer movimiento - cc. 133-157

A medida que la tensión aumenta, (TR) se vuelve más inestable¹⁷, de hecho esta sección pareciera más bien un proceso propio de la sección de Desarrollo.

¹⁷ Como se puede observar en el c. 146, donde la melodía aparece transpuesta y modificada rítmicamente, o en cc. 154-155 en que hace uso de las apariciones escalonadas, o en los cc. 158-163 en donde la armonía puede estar armonizada con intervalos completamente disonantes.

1.17 - Andenes - Primer movimiento - cc. 158-171

La segunda parte de (TR), es decir la continua repetición obstinada de las primeras dos notas de (P), ocurre en cc. 164-168, (véase 1.17). Este material también se ve afectado por la constante acumulación de tensión.

Esta acumulación progresiva y prolongada de energía se ve abruptamente interrumpida por los tresillos ocurridos en c. 169, (véase 1.17). Es la segunda ocasión en que este elemento se hace presente, (véase 1.7), y que funciona muy bien como un golpe en seco que detiene repentinamente el discurso debido a su lejanía rítmica con todo el material presentado antes. Es como si de pronto todo el flujo de energía se estampara contra una pared, o como cuando el metro frena repentinamente.

Segundo movimiento

Aunque este movimiento tiene armadura de Sol Mayor, el uso de la armadura responde más a la combinación de notas usadas durante una sección determinada que a una tonalidad específica.

La obra se estructura en tres grandes secciones que llamaré *olas*. Estas funcionan como impulsos de energía evocando el movimiento de las olas del mar que, al acercarse a la orilla, rompen y se desvanecen siempre seguidas de una nueva ola.

Este tratamiento del discurso musical como una energía que siempre está en constante movimiento y transformación, es el principio generador de la forma y la estructura en este movimiento.

La forma general de este movimiento es la siguiente:

cc. 1 - 2	cc. 3 - 24	cc. 25 - 47	cc. 48 - 61
Acorde intro.	Primera Ola	Segunda Ola	Tercera Ola

cc. 1 - 2 Introducción de Acordes

Luego del *fortissimo*¹⁸ que quedó del movimiento anterior, el segundo movimiento inicia con dos acordes cuartales consecutivos, (véase 2.1), que transcitan de la atmósfera de las anteriores disonancias agresivas a un ambiente más ligero y con un tratamiento armónico más suave.

La naturaleza cuartal de estos acordes se aleja rotundamente del color *mayor/menor* típico de la armonía por terceras, además su constitución hace más complicado localizar auditivamente una fundamental sobre la cual se base la armonía. Si bien las quintas paralelas en la mano izquierda brindan cierta estabilidad a las notas más graves La y Do respectivamente, no son consonantes con el resto de las notas del acorde.

¹⁸ En la versión orquestal esta sección es *Tutti*.

Estos primeros dos compases por su interés netamente armónico y vertical contrastan con la *primera ola* que tendrá una exploración más horizontal del material y de sus posibilidades contrapuntísticas. Aún así, estos dos primeros compases reflejan la tendencia armónica que tendrá el resto del movimiento.

cc. 3 - 24 *Primera ola*

Esta sección tiene un tratamiento polifónico a cuatro voces, a las cuales me referiré como *Bajo*, *Tenor*, *Alto* y *Soprano*. La melodía que inicia en la voz de *Alto* en c. 3 y que comienza en el 7mo grado de la escala de Sol, (véase 2.1), presenta una primera discordancia con respecto a la armadura de la tonalidad de Sol Mayor. Aunque inicia en Fa#, este sonido no busca resolver a Sol, sino que muestra más atracción hacia Re.

2.1 - Andenes - Segundo movimiento - cc. 1-15

La caída a Re en esta voz en el c. 8 es similar al tratamiento que tiene la construcción de la melodía de (**S**) en el primer movimiento.

Por lo tanto, la melodía comienza en el grado 3 de la escala de Re, luego asciende hasta el grado 6 y concluye en el grado 1 mediante una resolución de los grados 4-2-3-1 de la escala de Re en c. 8. (véase 2.1).

Esta resolución melódica se emplea como fórmula para finalizar una idea y es usada a lo largo de todo este movimiento y también en el siguiente.

Para tener una mejor percepción de las transformaciones de la melodía a lo largo de su paso por las distintas voces a través del tiempo, la dividiré en tres partes:

1- El inicio, que tiene tendencia ascendente del 3er grado al 6to (en RE). (véase 2.2)



2.2 - Andenes - Segundo movimiento - Primera ola - Primera parte de melodía en *alto*

2- La parte intermedia, que está construida por dos terceras melódicas unidas por un grado conjunto y que se desarrolla en torno al grado 5. (véase 2.3)



2.3 - Andenes - Segundo movimiento - Primera ola - Segunda parte de melodía en *alto*

3- La resolución 4-2-3-1, también construida por dos terceras melódicas y unidas por un grado conjunto. (véase 2.4)



2.4 - Andenes - Segundo movimiento - Primera ola - Tercera parte de melodía en *alto*

Es así que inmediatamente después de la aparición de la melodía en la voz *alto*, la voz *bajo* imita al *alto* una octava por debajo en c. 3, (véase 2.1), pero inicia en un momento y en un intervalo poco comunes: en el momento débil del segundo tiempo, y en un

intervalo de 9na que resuelve a una 10ma, lo que hace que el movimiento del *bajo* sea impredecible.

El *bajo* tiene una primera transformación con respecto al modelo presentado por el *alto*, pues la sección intermedia que se movía en torno al grado 5 de Re, ahora busca ir al grado 5 de Sol (Re) a través de su sensible Do#, para continuar con la resolución 4-2-3-1 de la escala de Sol Mayor, generando en la melodía del bajo la siguiente trayectoria:

*El inicio, que se mantiene igual que en el alto: (véase 2.5)



2.5 - Andenes - Segundo movimiento - Primera ola - Primera parte Melodía en bajo

*La parte intermedia que llega al grado 5 de Sol a través de la sensible de Re¹⁹ y que omite las terceras melódicas. (véase 2.6)



2.6 - Andenes - Segundo movimiento - Primera ola - Segunda parte Melodía en bajo

*La resolución 4-2-3-1 ahora en Sol. (véase 2.7)



2.7 - Andenes - Segundo movimiento - Primera ola - Tercera parte Melodía en bajo

Esta modificación a la melodía original presentada en un inicio, provoca que la trayectoria del bajo hacia la resolución final, suceda incluso más rápido que en el alto. De tal manera que en el compás 8, (véase 2.1), el bajo llega a su resolución en la

¹⁹ Este recurso es usado frecuentemente para resolver al grado V en la armonía tradicional, en este caso solo se aprovecha por su cualidad de llegar al grado 5 desde la menor distancia melódica posible.

escala de Sol Mayor antes que el *alto* a su respectiva resolución en la escala de Re Mayor. (véase 2.8).

Estás resoluciones suceden mientras la voz *soprano* inicia su exposición de la melodía sobre el 3er grado de Sol Mayor.

2.8 - Andenes - Segundo movimiento - Primera ola - Melodía en Alto y Bajo

Las anteriores manipulaciones de la melodía original dentro de las distintas voces y sus exploraciones horizontales de desarrollo son concebidas a partir de un pensamiento contrapuntístico, pues hacen uso de recursos como la imitación e independencia de las direcciones y tendencias melódicas entre las voces provocando una textura polifónica que recuerda a la fuga.

De cc. 8-14, (véase 2.9), la voz *soprano* intentará presenta parte de la melodía principal, se omite intencionalmente la tercera parte y se agrega una repetición de la sección intermedia para añadir extensión.

2.9 - Andenes - Segundo movimiento - Primera ola - Melodía en Soprano

Mientras la voz *soprano* presenta parte de la melodía inicial usando estrictamente las notas de la escala de Sol Mayor, las demás voces comenzarán a desestabilizar el color armónico presentando un pequeño motivo que se construye con los grados 1-2-3 de las

escalas menores de Sol²⁰ y Do²¹, sonando las tres escalas simultáneamente.²² (véase 2.10)

The image shows a musical score for three piano parts. The top staff, labeled 'Piano (a)', is in treble clef and contains a melodic line with notes numbered 9 through 14. It features dynamic markings 'mf' and 'mp', and fingerings '1 2 3' and '2 3'. The bottom two staves, labeled 'Piano (b)' and 'Piano (c)', are in bass clef and contain a more complex contrapuntal texture with various rhythmic patterns and fingerings '1 2 3' and '1 2 3'. The score is marked with 'Solo' and 'Duo' sections.

2.10 - Andenes - Segundo movimiento - Primera ola - Contrapunto en Bajo, Tenor y Alto

Entre el c. 14 y c. 22, (véase 2.11), se genera un *crescendo poco a poco* por medio de la reiteración de la primera parte de la melodía original desde distintas notas de las escalas de Sol Mayor y Mi menor, y que culmina con la reaparición de los acordes cuartales de los dos primeros compases.

Estos acordes constituyen un elemento de articulación dentro de este movimiento y representan el rompimiento de la ola en esta sección.

Esta reiteración se puede dividir en dos partes:

- De cc. 14-17, donde hay una preferencia por las notas de la escala de mi menor melódica. (véase 2.11)
- De cc. 18-22, en donde se conservan las notas que pertenecen a la armadura. (véase 2.11)

A partir de este punto, las siguientes dos secciones disminuyen sin abandonar por completo su interés armónico, polifónico y contrapuntístico, lo que contrasta con la primera sección.

Estas secciones, al ser más ligeras, destacan por su tratamiento y exploración tímbrica en la versión orquestal.

²⁰ Solo el alto presenta el motivo en Sol menor.

²¹ Tenor y Bajo están usando las notas de la escala de Do menor.

²² Sol Mayor, Sol menor y Do menor.

2.11 - Andenes - Segundo movimiento - *Primera ola* - cc. 11-24

cc. 25 - 46 *Segunda ola*

Luego de la anterior cadencia de acordes cuartales, a manera de contraste con la densidad contrapuntística expuesta en la *primera ola*, surge una melodía simple que tiene como característica heredada de la sección anterior, la caída al grado 1 desde el grado 3.

Esta melodía se hará presente reiteradamente durante toda la sección y a través de los diferentes registros expuestos. Esta *ola* se divide en cinco partes identificables por su densidad sonora, el espacio acústico que exploran y el desarrollo de la melodía principal de esta sección:

A) cc. 25-28: Se presentan dos melodías:(véase 2.12)

- La melodía superior comienza en el grado 5 de la escala de Do menor y sus dos primeros compases de tendencia descendente se construyen con la caída 5-4-3-1²³, esta es la melodía principal en esta sección. Los siguientes dos compases tienen una tendencia ascendente y evaden el uso de los grados 2 y 6 de la escala de Do menor, lo cual provoca que esta melodía tenga un carácter más bien pentatónico.
- La melodía inferior se contrapone acentuando los tiempos débiles del compás, como si fueran rellenando los espacios en que no hay ataques melódicos en la voz principal. Al principio tiene una dirección menos atractiva que la voz superior, pero hacia el c. 28 su tendencia se vuelve descendente en un giro melódico que va de Do a Fa. Esta melodía está construida con las primeras 5 notas de la escala de Fa menor.

25 **A tempo**

p *molto legato*

2.12 - Andenes - Segundo movimiento - Segunda ola - Parte A

B) cc. 29-32:(véase 2.13) Los dos primeros compases de la melodía superior están transpuestos una sexta ascendente, ahora la melodía empieza en el grado 5 de una escala de Lab Lidio, y los últimos dos compases cambian ahora a una tendencia descendente. La melodía inferior tiene mayor interés y una dirección descendente más evidente durante los tres primeros compases, siendo el cuarto un regreso al Fa. Además está

²³ La llegada al grado 1 desde el grado 3 de la escala, está relacionada con la resolución final de la melodía expuesta en la primera ola. Véase compás 7-8, voz Alto.

construida únicamente con las primeras 5 notas de la escala de Sib Mayor.²⁴



2.13 - Andenes - Segundo movimiento - Segunda ola - Parte B

C) cc. 33-36:(véase 2.14) Las melodías se invierten y ahora la melodía inferior se encuentra una octava arriba en el pentagrama superior y la melodía superior se encuentra una octava abajo en el pentagrama inferior. En el caso de la melodía superior (ahora en el pentagrama inferior), se omiten los dos últimos compases originales y se repiten los primeros dos. En la melodía inferior (ahora en el pentagrama superior), solo cambia el último compás. En ambos pentagramas, en los últimos dos compases se se agregan dos voces, lo cual engrosa la textura y apoya al crescendo que va a *Forte*.



2.14 - Andenes - Segundo movimiento - Segunda ola - Parte C

D) cc. 37-40: (véase 2.15) Muy similar a como ocurre en B), la melodía principal está transpuesta una sexta ascendente y además está

²⁴ El uso continuo de diferentes escalas que surgen de una misma armadura en contextos contrapuntísticos y que generan diferentes sensaciones armónicas, está conscientemente inspirado en la primera fuga de los *24 Preludios y Fugas Op. 87* de Dimitri Shostakovich. Este recurso es reconocible en otras de mis obras como *Fayuca*, *Microestudios A y B* y *La leyenda del Makech*.

armonizada con quintas y octavas. Continúa el impulso de los últimos dos compases de C) de ir engrosando la textura en la mano izquierda y agrega cuartas paralelas. Los últimos dos compases de D) se presentan con tendencia ascendente en la melodía superior, lo que provoca que aunque no haya un crescendo escrito, la energía se sigue acumulando hasta explotar en el compás 41.²⁵

2.15 - Andenes - Segundo movimiento - Segunda ola - Parte D

E) cc.41-47: (véase 2.16) El punto más importante de esta *ola* ocurre en c. 41, pues mediante la continua reiteración del material presentado desde c. 29 y del prolongado engrosamiento de textura y de dinámica, aquí se desborda toda la energía, dejando los siguientes 6 compases únicamente como una estela de dicho evento que se irá apagando hasta el *piano* con repeticiones de la melodía principal, leves variaciones de ritmo y culminando en la primer nota de la melodía con una *fermata*.²⁶

2.16 - Andenes - Segundo movimiento - Segunda ola - Parte E

²⁵En la versión para orquesta, la música de cc. 29-34 está orquestada en dúo con un Violín y una Viola, y en c. 37 entra toda la cuerda, logrando un contraste tímbrico y de textura que evoca el comportamiento de una ola justo cuando se abre antes de romper.

²⁶ Esta *ola* no concluye con los acordes cuartales del principio, en cambio frena el pulso por medio del ritardando hasta la *fermata* para evitar el uso de los acordes hasta los últimos compases antes de la barra final.

cc. 48-61- *Tercera ola*

Esta sección se construye con los materiales melódicos de la *primera y segunda ola* simultáneamente, estos materiales se reiteran constantemente sumando tensión e incrementando la energía mediante un *crescendo*, como si una gran *ola* se estuviera acercando para finalmente romper en la orilla.

La trayectoria armónica de esta sección es muy simple, pues el movimiento del bajo a pesar de tener dos breves momentos en Sib y Do²⁷, en realidad es esencialmente estático sobre la nota de Lab y concluye en un Reb.²⁸

Esta *Ola* es divisible en tres partes:

- A) cc. 48-53: (véase 2.17) En el pentagrama superior se presenta sólo la primera parte de la melodía principal de la *primera ola* a partir de los grados 5²⁹ y 1³⁰ de la escala de Do menor. En el pentagrama inferior, el ritmo de la melodía principal de la *segunda ola* se hace presente con algunas variaciones melódicas. Todo lo anterior se suma al *cresc. poco a poco*³¹ para llegar al Fa del c. 54.

48 **A tempo**

2.17 - Andenes - Segundo movimiento - *Tercera ola* - Primera parte

²⁷ Acorde de c. 60

²⁸ Aunque la distancia entre estas dos notas es de una quinta descendente, no está relacionada con los procesos armónicos propios del movimiento V-I en la tonalidad de Reb, pues de ninguna manera poseen la cualidad de las funciones de Dominante y Tónica respectivamente.

²⁹ cc. 48-49

³⁰ cc. 50-51

³¹ En la versión de orquesta este crescendo es apoyado además por la gradual adición de instrumentos.

B) cc. 54-59: (véase 2.18) La melodía principal de la *segunda ola* se presenta en la nota de Mib armonizada ahora por terceras y con una breve variación. El acompañamiento en el pentagrama inferior es similar al que aparece en la parte D) de la *segunda ola*. La repetición inmediata de c. 54 y 55 genera un incremento de energía que se acumula c. 58 y 59.

2.18 - Andenes - Segundo movimiento - Tercera ola - Segunda parte

C) cc. 60-61: (véase 2.19) Luego de la continua reiteración de los materiales de la *primera y segunda ola*, el flujo se ve interrumpido por dos acordes que aunque ya no son completamente cuartales, sí se constituyen por dos cuartas y una tercera. Aquí es donde rompe la *tercera ola* y es el punto climático de todo el movimiento. El uso de notas ajenas a la escala de la armadura renueva el color armónico. Si bien la cercanía en su construcción cuartal con los acordes iniciales aporta coherencia, el cambio de color armónico resulta inesperado.

2.19 - Andenes - Segundo movimiento - Tercera ola - Tercera parte

El movimiento termina de una forma poco conclusiva, pues aunque en general las consonancias no son usadas como elementos de estabilidad, sí lo son el uso prolongado de las escalas provenientes de la armadura. La aparición de notas ajenas a la armadura abren la posibilidad de cambio y anuncian una tendencia más disonante que se hará presente durante el tercer movimiento.

Tercer movimiento

El tercer movimiento toma elementos del primer y segundo movimiento, como melodías, ostinatos y ritmos, y los presenta en un contexto completamente nuevo. Esto provoca que se encuentren en una situación constante de inestabilidad, si consideramos su aparición en los movimientos anteriores como su estado natural y más estable.

La aparición de algunos de los materiales de la exposición del primer movimiento no implica que se vuelva a utilizar la forma sonata, pues aunque ocurren en el orden original de dicha exposición, la función principal de estos es completamente distinta, solo buscan acumular tensión trazando una dirección hasta el final.

Aunque la forma de este movimiento mantiene la concepción del primer movimiento de módulos que se suceden, estos son más pequeños y a menudo no tienen materiales que se interpongan entre el inicio y final de cada sección.

Con respecto a elementos tomados del segundo movimiento, el flujo de energía en el discurso musical nunca se detiene³², en lugar de presentarse dividido en varias *olas*, el impulso del tercer movimiento es uno solo que una vez que comienza solo alcanza su *climax* momentos antes del final y no tiene un descenso que compense esa gran escalada.

En ese sentido, este movimiento no se divide en grandes partes como sus antecesores, pues se enfoca más en el progreso continuo del discurso a través de pequeñas secciones cuyo único vínculo entre sí es el de ir incrementando la tensión hasta llegar al final.

El movimiento comienza con una nota repetida rápidamente que funciona como primer impulso generador de energía, (véase 3.1). La repetición constante de la nota acumula tensión y refuerza la métrica 3+2 del compás de 5/8. A pesar de que no hay un *crescendo* escrito, la incorporación de la misma nota en diferentes octavas en c. 3 y 5

³² Es posible que la intensidad de la energía se altere pero el flujo no se interrumpe hasta la barra final.

respectivamente hace que el discurso se mueva aún cuando los elementos expuestos son mínimos y muy simples todavía.

En c. 7 se agrega un elemento que pertenece al primer movimiento, se trata del ostinato con variaciones rítmicas³³, dichos cambios en el ritmo de este elemento lo alejan de su espíritu natural de marcha y continuidad, además rompe con la métrica de 3+2 propia del compás 5/8.

Presto **III**

♩. = 137

1

6

11

3.1 - Andenes - Tercer movimiento - cc. 1-10

A partir de c. 11, (véase 3.2), hace su aparición un Sib³⁴, siendo la tercera nota hasta este momento y haciendo tritono y segunda menor con las notas ya expuestas. El uso de estas disonancias está relacionado con la manera en que aparecen los materiales más importantes de (**P**) en el primer movimiento. Pues la melodía que surge de Sib en el pentagrama superior es una transposición de la melodía de (**P**) construida a partir de una escala de tonos enteros, (véase 1.3).

Esta célula al igual que el ostinato sufre de algunas variaciones rítmicas elegidas de manera arbitraria que tienen el objetivo de prolongar la presentación de este material en el tiempo. El cambio de compás constante y la acentuación rítmica que se antepone

³³ El Ostinato no aparecerá nunca en su versión rítmica original.

³⁴ En diferentes octavas.

a la métrica original del compás provocan la sensación de un discurso que se crea de la espontaneidad de un impulso.

Tras un *gesto ascendente*³⁵ en c. 36 que rompe con la homogeneidad rítmica de los octavos y cuartos, la aparición del *legato* en el c. 37, (véase 3.3), contrasta con las articulaciones de naturaleza más marcada que se habían presentado hasta ese momento.

3.2 - Andenes - Tercer movimiento - cc. 11-36

³⁵ En c. 36, aparecen por única ocasión figuras de dieciseisavos, estos no tienen un interés rítmico, pues se asemejan más a un glissando.

De cc. 62-77, (véase 3.5), se presenta el material de (C), ahora sin ninguna de sus funciones originales. Contrasta por el uso de sus articulaciones mayoritariamente *legato* y por la aparición de notas de mayor duración que en las secciones anteriores.

3.5 - Andenes - Tercer movimiento - cc. 62-78

De cc. 78-88, (véase 3.6), se presentan fragmentos de (P) y de (S) como si se estuvieran enfrentando en una lucha por prevalecer y presentarse completamente. Por intervalos de casi un compás de distancia tratarán de hacerse sonar sin éxito, hasta que en c. 86 colisionan ambos materiales formando una mezcla de ambos.

3.6 - Andenes - Tercer movimiento - cc. 78-88

De cc. 89-100, (véase 3.7), aparece otra versión de (S) ahora sobre la escala de Si Mayor con algunas disonancias.

3.7 - Andenes - Tercer movimiento - cc. 89-100

3.8 - Andenes - Tercer movimiento - cc. 100-121

En la anacrusa a c. 101, (véase 3.8), aparece el único material que no había sido utilizado en ninguno de los movimientos anteriores. Se trata de una pequeña melodía dividida en dos secciones contrastantes:

- 1) De la anacrusa a cc. 101-113, (véase 3.8), con una predominancia en las notas de la escala de Si mayor y con un acompañamiento simple y disonante.
- 2) De cc. 114-121 que aunque permanece la prevalencia por el uso de las notas de la escala de Si Mayor, esta sección se vuelve más cromática y con un contrapunto más elaborado.(véase 3.8)

De cc. 122-129, (véase 3.9), aparece la melodía principal de la *primera ola* del segundo movimiento con diferencias importantes que la alejan de su original carácter dulce. Esta sección, escrita en un compás de 6/8, altera la métrica original, así como la duración y la prolongación en el tiempo de algunas notas. Aquí la melodía está transpuesta a la escala de Mi mayor y le acompañan elementos disonantes y acentos irregulares a la métrica propia de los compases indicados.

3.9 - Andenes - Tercer movimiento - cc. 122-129

En cc. 130, (véase 3.10), vuelve a aparecer el material de (P) en su versión del tercer movimiento, con respecto a su aparición anterior, ahora el ostinato es el que tiene la nota de Sib, y la melodía por tonos enteros se forma desde la nota de Mi.

De cc. 138-149, (véase 3.10), el material regresa a los tonos originales del principio (Sib para el material expuesto en el pentagrama superior y Mi y La para el ostinato).

3.10 - Andenes - Tercer movimiento - cc. 130-149

En c. 150, (véase 3.11), ocurre una nueva transposición del material y a partir de aquí el objetivo de la melodía en el pentagrama superior es ascender hasta el Sol# para agregar mayor tensión y dramatismo hacia el final de la obra. Los cambios en el ostinato serán únicamente de métrica y poco a poco se irá estableciendo un compás de 3/4.

150

156

163

169

3.11 - Andenes - Tercer movimiento - cc. 150-168

8^{va}

El movimiento cierra con un arpeggio ascendente del acorde de dominante que concluye en la tónica, un elemento muy popular en la música folclórica mexicana. En *Andenes*, este giro melódico presenta un cambio significativo que rompe con la expectativa generada por este recurso, ya que termina medio tono por debajo de donde debería resolver en un contexto tonal. La obra concluye con un sonoro acorde de Fa# mayor. (véase 3.12).

169

14

3.102- Andenes - Tercer movimiento - cc. 169-172

8^{va}

Conclusiones

A casi ocho años de que escribí *Andenes*, y tras este análisis, he llegado a varias conclusiones sobre mi proceso creativo, el desarrollo de mi técnica como compositor y las razones que me motivan a componer.

Aunque antes de *Andenes* ya había escrito música sin tener una idea que no fuera estrictamente musical, con el tiempo me he dado cuenta que mi proceso fluye más naturalmente cuando tengo motivaciones que están directamente relacionadas con las realidad que vivo, ya sean experiencias personales, sucesos históricos o elementos que me rodean.

En el caso de *Andenes* la inspiración surgió del cotidiano traslado en el metro de la Ciudad de México entre mi casa y la escuela. Tiempo después, cuando escribí *Voces*³⁶, me inspiró lo ocurrido el 2 de octubre de 1968, un suceso que marcó profundamente la historia de México. *Cascadas*³⁷ por otro lado refleja la experiencia emocional que viví durante la pandemia mundial en el año 2020, cuando estuve enfermo de COVID-19. Más recientemente mi obra *Ya no llores más*³⁸, surgió como un grito desesperado desde lo más intenso de mi bloqueo creativo.

Durante estos años, he descubierto que las obras nacidas de estímulos externos, como elementos de mi entorno cotidiano, experiencias personales y sucesos históricos, tienden a fluir más fácilmente durante mi proceso creativo. Me siento más cómodo y cercano a la obra cuando inicio con una idea premeditada. *Andenes* y especialmente *Betito bolero*³⁹, fueron de las primeras obras en las que experimenté esta forma de trabajar.

Andenes es una obra que refleja muchas de las cosas que me inspiran a crear, ya que al igual que mi música más actual, refleja la realidad que vivo.

³⁶ Para barítono y orquesta de cámara, escrita bajo los auspicios de la Cátedra Extraordinaria de composición.

³⁷ Arturo Márquez de la UNAM.

³⁸ Para orquesta de cuerdas, comisionada por Metropolitan Youth Symphony.

³⁹ Para trombón y percusión.

³⁹ Tema secundario del primer movimiento de *Andenes*.

En los últimos años, he comprendido mi música como una expresión que sucede y se aprecia a través del tiempo, para mí la música siempre está en movimiento y el flujo continuo es una característica esencial.

De esta manera, mi concepción de la forma y la estructura, ha ido evolucionando hacia una visión en la que el discurso se entiende como un flujo constante de energía sin interrupciones. Este enfoque se hace evidente en obras como "Crash!"⁴⁰, en donde el impulso inicial no se detiene hasta la barra final, creando un auténtico *tour de force*. En *Citamusika*⁴¹, este recurso se explora en sus tres movimientos en distintas velocidades y estéticas. Pero es en *Saxa*⁴² donde me siento más satisfecho con los resultados de estas exploraciones, ya que en esta obra, la última frase del primer movimiento es también la primera frase del segundo movimiento, lo que hace difícil de determinar en qué lugar se definen las fronteras de cada movimiento.

La idea de flujo continuo entre las secciones, ya ha sido explorada antes por diferentes compositores, mis exploraciones y resultados en esta técnica no son aisladas en la historia de la música. Por ejemplo, en el primer acto de la ópera *Tannhäuser*⁴³ de Richard Wagner, el discurso fluye libremente de la obertura a la primera escena sin interrupciones. La transición entre la introducción y la danza religiosa del ballet *Daphnis et Chloé*⁴⁴ de Maurice Ravel es sumamente suave, el flujo de la energía no se detiene, y en *Eine Alpensinfonie* de Richard Strauss, el paso de *Nacht a Sonnenaufgang* se da de manera directa, sin elementos que articulan ambas secciones de manera clara.⁴⁵

Aunque *Andenes* fue escrita antes de que esta concepción de la forma fuera plenamente consciente en mi proceso, ya buscaba producir una sensación de flujo continuo mediante los recursos musicales que conocía en ese momento. Esta técnica de construcción de la forma es más evidente en las *olas* del segundo movimiento y en el carácter impulsivo del discurso del tercer movimiento. Sin embargo, también se

⁴⁰ Para percusión y piano.

⁴¹ Para quinteto pierrot, escrita gracias al apoyo del programa "Jóvenes creadores" que otorga el FONCA.

⁴² Para cuarteto de saxofones.

⁴³ Versión de París, 1961.

⁴⁴ Versión del ballet completo.

⁴⁵ Las obras y compositores mencionados no son necesariamente una influencia en mi obra.

manifiesta en menor medida en el primer movimiento, a través de elementos como el carácter de marcha continua del ostinato, el despliegue de la melodía de *Betito bolero* y el intercambio del orden de las secciones, con el fin de romper la expectativa formal del oyente.

El uso de elementos comunes, como las escalas tonales y modales en situaciones inesperadas, las disonancias que ensucian una idea que en realidad es consonante, y mi interés por evitar la concepción tradicional de la forma, son técnicas que he ido descubriendo y desarrollando a lo largo del tiempo en mi búsqueda de un lenguaje personal y un discurso propio.

Reencontrarme con *Andenes* después de tantos años, ha sido una experiencia reveladora. Fue como hablar conmigo mismo y darme cuenta de que aunque he crecido como compositor, aún comparto con mi yo del pasado varios puntos en común.

Considero que *Andenes* es la primera obra significativa de mi catálogo, tanto por su extensión como por la calidad de los recursos y las técnicas que emplea, y especialmente porque aborda la forma de manera más personal. Marca un punto de inflexión respecto a lo que había escrito anteriormente. Cuando la terminé, creí que *Andenes* sería el inicio de una carrera llena de comisiones y estrenos, que la vida de un compositor era una pendiente que solo había que subir. Sin embargo, pronto entendí que la realidad es mucho más compleja. *Andenes* marca el inicio, pero no de una carrera; más bien, es el comienzo de una búsqueda sin un final específico, ya que siempre hay algo nuevo que alcanzar en la exploración de mi propio lenguaje.

Bibliografía

Hepokoski, J., & Darcy, W. (2006). *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-Century Sonata*. Oxford University Press.

Rosen, C. (2007). *Formas de Sonata*. Mundimúsica Eds.

Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Idea Books, S.A.

Kühn, C. (2003). *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*. Idea Books, S.A.

Benward, B., & Saker, M., (2009). *Music in Theory and Practice, Volume I*. McGraw-Hill Education

Benward, B., & Saker, M., (2015). *Music in Theory and Practice, Volume II*. McGraw-Hill Education

Salzer, F., (1962). *Audición estructural. Coherencia Tonal en la Música*. Editorial Labor, S.A.

Bas, J., (1947). *Tratado de la forma musical*. Ricordi Americana, S.A.E.C.

Slonimsky, N. (1975). *Thesaurus of scales and melodic patterns* Nicolas Slonimsky. Duckworth.

Anexos:

Partitura completa

Moderato
♩ = 95

Andenes I

Gustavo Larrea

mf

f

mp

f

mf

p *crescendo*

f

mf

mp

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

28

32

36

41

47

52

f

crescendo

p

dulce, cantando

loco

pp

p

sf

pedal siempre pp

loco

pp

p

crescendo poco a poco

2

Detailed description: This page of a musical score, numbered 54, contains measures 28 through 52. The music is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into five systems. The first system (measures 28-31) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *f* and *crescendo*. The second system (measures 32-35) continues the *crescendo* and includes *8va* markings. The third system (measures 36-40) is marked *p* and *dulce, cantando*, with *loco* markings and *8va* markings. The fourth system (measures 41-46) is marked *sf* and *pedal siempre pp*. The fifth system (measures 47-52) is marked *loco* and *pp*, with *p* markings and *crescendo poco a poco* markings. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

57

mf p

63

mf

68

mf

74

f

8vb 8vb 8vb

79

p *crescendo poco a poco*

8vb 8vb 8vb

84

8vb

88 *mf*

92

97

102 *ff*

108^{8^{vb}} (loco) *p*

113 *pedal siempre*

4

Detailed description: This page of a musical score contains measures 88 through 113. It is written for piano in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into systems. The first system (measures 88-91) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 92-96) continues the piece with various articulations and dynamics. The third system (measures 97-101) shows a change in texture. The fourth system (measures 102-107) is marked *ff* and features a prominent bass line. The fifth system (measures 108-112) is marked *p* and includes the instruction '(loco)' and a dynamic marking of *p*. The sixth system (measures 113-116) is marked *pedal sempre*. A page number '4' is located at the bottom left.

117

Musical score for measures 117-120. Treble and bass staves with piano accompaniment.

121

Musical score for measures 121-125. Treble and bass staves with piano accompaniment.

126

Musical score for measures 126-132. Treble and bass staves with piano accompaniment. *pp*

133

Musical score for measures 133-139. Bass staff with piano accompaniment. *pp*, *crescendo*, *8^{vb}*

140

Musical score for measures 140-143. Treble and bass staves with piano accompaniment. *mf* (loco), *8^{vb}*

144 rit. . . . A tempo

Musical score for measures 144-149. Treble and bass staves with piano accompaniment. *f*, *8^{vb}*

149

8^{va}

154

mp *crescendo*

f

8^{va}

158

mf *crescendo sempre*

8^{va}

162

8^{va}

167

ff

8^{va}

tranquilo, a veces y contemplando.

♩ = 47

1

f

p sempre legato

6

mf

11

mp

Solm.

Dom.

16

p crescendo poco a poco

20

rit.

f

25 **A tempo**

p *molto legato*

31 *mp* *cresc. molto*

37 *f*

43 *rit.* **A tempo** *p* *cresc. poco a poco*

50 *f*

56 *rit.* *ff*

8

resto **III**

$\text{♩} = 137$

1

p

6

mf

11

f

15

23

9

28

Musical score for measures 28-32. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature changes from 6/8 to 2/4 and back to 6/8. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with accents.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat. The time signature changes from 2/4 to 6/8 and back to 2/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with accents.

37

Musical score for measures 37-43. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat. The time signature changes from 2/4 to 6/8 and back to 2/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with accents.

44

Musical score for measures 44-47. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat. The time signature changes from 6/8 to 2/4 and back to 6/8. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with accents. A dynamic marking of *mf* is present.

48

Musical score for measures 48-52. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat. The time signature changes from 6/8 to 2/4 and back to 6/8. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with accents.

53

Musical score for measures 53-59. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat. The time signature changes from 3/4 to 6/8 and back to 3/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with accents. Dynamic markings of *mp*, *ff*, and *mf* are present.

57

62

66

73

79

85

p

mf

f

fp

f

mp

11

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, numbered 57 through 85. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics are marked as *p* (piano) at measure 62, *mf* (mezzo-forte) at measure 66, *f* (forte) at measure 73, *fp* (fortissimo piano) at measure 79, and *mp* (mezzo-piano) at measure 85. The piece concludes with a double bar line at measure 85, followed by the page number 11.

90

Musical score for measures 90-94. The piece is in 5/8 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the right hand features a sequence of eighth notes and quarter notes, often with a grace note. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

95

Musical score for measures 95-99. The right hand continues with a melodic line of eighth notes, while the left hand features a more active bass line with eighth notes and chords.

100

Musical score for measures 100-105. Measure 100 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature changes to two sharps (F# and C#) at measure 101.

106

Musical score for measures 106-111. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

112

Musical score for measures 112-116. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *cresc. molto* (crescendo molto) is present, leading to a fortissimo (*f*) dynamic.

117

Musical score for measures 117-121. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature changes to one sharp (F#) at measure 118.

122 *mf*

126

130 *f*

135

139

143

13

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, numbered 122 through 143. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 6/8 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) and finally to no sharps or flats (C major). The page number 13 is located at the bottom right.

