



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN:

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN COMPOSICIÓN

PRESENTA

JOSÉ LUIS AMARO HERNÁNDEZ

ASESORÍA:

DR. FELIPE RAMÍREZ GIL

LIC. LUIS PASTOR FARRIL

México DF Agosto 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

- **A mamá Lolo, por tu fe en mí.**
- **A mamá Rey, estés donde estés.**
- **A mi esposa Sandra, y a mis hijos José Luis y Samantha.**
- **A mis hermanos, hermanas y a mi padre.**
- **Al maestro Juan Antonio Rosado (QEPD).**
- **Al maestro Uberto Zanolli.**
- **Al maestro Luis G. Saloma.**
- **Al maestro Francisco Viesca Treviño.**
- **Al Dr. Felipe Ramírez Gil.**
- **A todos aquellos que contribuyeron a la realización de este proyecto.**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
PROGRAMA	7
1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS	8
2. TRES PIEZAS PARA PIANO	LUIS AMARO	10
2.1. ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA	11
2.1.1 ESQUEMAS ESTRUCTURALES	17
3. PRELUDIO X-1 PARA PIANO	29
3.1. ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA	30
3.1.1 ESQUEMAS ESTRUCTURALES	33
4. TRES DIÁLOGOS PARA FLAUTA Y VIOLONCHELO	37
4.1 ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA	38
4.1.1 ESQUEMAS ESTRUCTURALES	45
5. AMANECIENDO PARA CUARTETO DE CUERDAS	51
5.1. ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA	52
5.1.1 ESQUEMAS ESTRUCTURALES	55
6. VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE BERNAL JIMÉNEZ	58
6.1. ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA	59
6.1.1 ESQUEMAS ESTRUCTURALES	65
7. EL POEMA DE TLALTECATZIN	68
7.1. ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA	69
7.1.1 ESQUEMAS ESTRUCTURALES	79

CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	90
ANEXOS	92

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es ante todo, una reflexión sobre mis composiciones realizadas en los últimos años y va con el fin de cuestionar y reorganizar mi labor creativa y las técnicas de composición, para recapacitar en lo concerniente al derrotero que perseguiré a partir de este momento en el cuál he decidido prepararme para recibir el título de licenciado en composición.

La labor del compositor y su compromiso con la sociedad es cada vez más significativa. La producción musical ha ido en aumento al grado que no existen los medios suficientes para estrenar, especialmente las obras que requieren un gran número de intérpretes como la ópera y la música sinfónica. Sin embargo esto no significa que los creadores desistiremos en la búsqueda de espacios y con ello dar más oportunidades a todos los compositores con obra sin estrenar.

Para mejor entender mi manera de trabajar con la música, sirva la siguiente reflexión, basada en un artículo publicado en una página de Internet peruana¹. Existen según Aaron Copland, citado por Rafael Leonardo Junchaya, cuatro tipos de compositores según su forma de crear: el de inspiración espontánea, el constructivo, el tradicionalista y el explorador y los describe de la siguiente manera:

- El compositor de inspiración espontánea, el cual tiene enorme capacidad creativa, y yo agregaría que también posee gran habilidad para improvisar. Copland ejemplifica con Franz Schubert y Hugo Wolf.
- El compositor constructivo, es aquel que parte de una idea musical y la desarrolla de diversas maneras hasta quedar satisfecho con el resultado. El mejor ejemplo es Beethoven.
- El compositor tradicionalista, es el que ha nacido en una época donde un estilo está a punto de llegar a su máximo desarrollo y se circunscribe al estilo en cuestión. Palestrina y J. S. Bach son los ejemplos citados.

¹ <http://www.geocities.com/circomper2/>

- El compositor explorador es el que busca soluciones no convencionales a los planteamientos de un estilo. Copland menciona a Gesualdo, Mussorsky, Berlioz, Debussy y Varèse como ejemplos de esta categoría.

Después de describir la clasificación del compositor Copland, yo podría considerar que el procedimiento empleado es diferente en cada una de mis composiciones, por ejemplo, alguna vez podría sentarme a improvisar y de ahí sacar una idea hasta desarrollarla, y al mismo tiempo utilizar un estilo tradicionalista, que es con el que mejor me identifico, más que explorador. En otra ocasión, si tengo un encargo, como el de musicalizar un poema, tendría primero que estructurar la obra, para organizarla de acuerdo al carácter del texto y así poder desarrollarla, y elegir libremente él o los estilos empleados.

El motivo que me hizo estudiar la carrera de composición es incierto. Debo reconocer que la creación musical no me ha sido nada fácil, que me he encontrado en situaciones verdaderamente complicadas para desarrollar mis ideas. Buscar en el proceso creativo la originalidad usando las técnicas vanguardistas conocidas, o descubrir otras más audaces, y además lograr la aceptación de mis colegas, y por último, que el resultado sea satisfactorio para mi mismo, me ha llevado una y otra vez al comienzo de mi carrera. Y tal vez esta sea la razón por la cual he postergado la realización del examen profesional, pues no ha sido sino hasta encontrar el material sonoro adecuado, con el cual me identifique y sirva como una verdadera muestra de mi labor creadora.

En este trabajo encontraremos la siguiente metodología; primero expondré una síntesis de los datos biográficos del compositor, como estudios, influencias, tendencias, etc.

Después, realizaré el análisis de cada obra, indicando los momentos más relevantes de la composición. El análisis consistirá en el siguiente procedimiento:

- 1) Describir la obra de acuerdo a las técnicas de composición empleadas,
- 2.) Presentar dos esquemas estructurales por cada obra. Uno donde se observe claramente la forma general, y otro para el análisis de cada sección.

Sirva el presente trabajo para refrendar mi compromiso con nuestra querida institución universitaria, y como material de consulta y de libre ejecución musical.

Nombre del alumno: **José Luis Amaro Hernández**
Para obtener el título de: **Licenciado en Composición**

P R O G R A M A

Duración aproximada.

<i>Tres piezas</i> Para piano solo	12'00''	L. Amaro 1963
1. Paisaje en Blanco y Negro		
2. Al Alba		
3. Tarde de Lluvia		
<i>Preludio</i> Para piano solo	4'00'	
<i>Tres Diálogos</i> Para flauta transversa y violonchelo	9'00'.	
<i>Amaneciendo</i> Para cuarteto de cuerdas	6'00'.	
<i>Variaciones sobre un tema de Miguel Bernal Jiménez</i> Para quinteto de alientos	5'00''	

I N T E R M E D I O

<i>El Poema de Tlaltecatzin</i> Suite para tenor, coro y orquesta sinfónica	15'00'
I Preludio	
II Zan ye Ihuan noncuica (En la soledad yo canto)	
III Zan ca tlauquechol (Ave roja de cuello de hule)	
IV Ah zan ninetlamata (Yo solo me aflijo)	

1. Aspectos Biográficos

José Luis Amaro Hernández, nació en la Ciudad de México el 7 de marzo de 1963. En 1981 ingresó al Centro de Iniciación Musical (CIM) de la Escuela Nacional de Música (ENM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en el área de composición con la idea de adquirir una sólida preparación musical, aunque en ese mismo año había sido aceptado en la carrera de Ingeniero Petrolero de la misma universidad, de la cual cursó solamente los primeros dos meses, pues su inclinación por la música y la incompatibilidad de horarios lo obligaron a decidirse por una sola carrera.

Sin embargo este cambio le costó tiempo para cursar la licenciatura en composición, lo cual se vio reflejado en los dos últimos años que tuvo que presentar solo exámenes extraordinarios, porque el tiempo reglamentario había corrido desde su ingreso a la Facultad de Ingeniería.

Así, en 1984 dio inicio a la licenciatura en composición en la Escuela Nacional de Música, la cual finalizó en 1988, año en el que la UNAM se vio afectada por un paro estudiantil que pretendía frenar las modificaciones propuestas por el rector de entonces Dr. Jorge Carpizo.

Su principal maestro de composición fue Juan Antonio Rosado, con quien estudió también armonía y contrapunto. Tomó algunas asesorías libres con los maestros Radko Tichavski, Federico Ibarra y Mario Lavista.

Durante la carrera estrenó algunas de sus obras como un trío para flauta, clarinete y guitarra, el cual fue ejecutado por compañeros de la escuela; un allegro para tres percussionistas tocado por miembros de la Orquesta de Percusiones de la UNAM y un tema con variaciones para quinteto de alientos interpretado por el quinteto de la ENM. En 1994 estrenó la suite para tenor, coro y orquesta llamada “El Poema de Tlaltecatzin”, en la Feria Internacional del Libro, interpretada por la Orquesta de Cámara de la Preparatoria, siendo entonces su director el maestro Uberto Zanolli, pero dirigida en esa ocasión por el propio compositor.

Sus principales influencias son los compositores franceses de finales del siglo XIX y principios del XX, como Maurice Ravel, Francis Poulenc y Oliver Messiaen, además del húngaro Béla Bartók y hasta el compositor ruso Modest Petróvich Músorgski.

Luis Amaro, en su labor docente se interesa principalmente por dar a conocer a la juventud del bachillerato universitario las tendencias musicales del siglo XX, incluyendo aspectos de música popular, como la folklórica y especialmente lo que se refiere al jazz, que dicho sea de paso, Amaro cursó de 1986 a 1987 el taller de Jazz de la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, carrera que dejó inconclusa por cuestiones de incompatibilidad de horarios con la labor docente.

Desde 1987 labora para la Escuela Nacional Preparatoria, donde dirige grupos musicales estudiantiles como coros y conjuntos instrumentales.

En el entorno académico, ha realizado diversos arreglos para coro a cuatro voces sobre temas de música folklórica y algunas composiciones didácticas para grupos escolares.

Como pianista acompañante ha colaborado con diversos coros y en recitales de Bel Canto.

Y es así como el compositor continúa con su desarrollo musical, recorriendo diversos caminos, consciente de su realidad y en la búsqueda de su propio estilo, que le permita en el futuro, encontrar su verdadera personalidad musical, para poder hacer alguna aportación al arte nacional.

1. Tres piezas

Para piano

Tres piezas para piano fueron creadas en diferentes etapas, con una importante diferencia de años entre la primera y las últimas dos. Con títulos relacionados con el transcurrir del tiempo, intenta describir diferentes momentos de la vida cotidiana, en donde el encuentro con la naturaleza sirve de inspiración musical. Con el uso de diversas escalas modales y una rítmica sin complicaciones, la textura va desde la polifonía a dos voces en la primera pieza, mientras que las dos últimas se desarrollan en un ambiente homofónico.

2.1 Análisis musical de la obra.

Paisaje en Blanco y Negro llamada así como para describir una fotografía antigua que recuerde los viejos tiempos, es una pieza donde se explora principalmente la bimodalidad y la bitonalidad, las modulaciones sin preparación y las texturas polifónicas y homofónicas. Con aires dancísticos al estilo del período barroco se utilizan octavas y un cambio de tempo en la segunda parte de la pieza.

Con una forma claramente binaria, el motivo inicial lo constituyen cuatro semicorcheas de anacrusa en la mano derecha para iniciar un compás de cuatro cuartos (Ver ejemplo 1).

Andante ♩ = 80

The image shows a musical score for a piano piece. It is in 4/4 time and marked 'Andante' with a tempo of 80 beats per minute. The first measure shows a melodic line in the right hand starting with an anacrusis of four eighth notes, marked 'mf'. The bass line has a whole rest. The second measure continues the melodic line in the right hand, and the bass line has a whole note chord.

Ejemplo 1

En cuanto a la textura, podemos decir que es principalmente polifónica a dos voces. Se recurre a estrategias contrapuntísticas como inversiones y stretti. En la segunda sección el tempo se vuelve más pesante, con el bajo octavado iniciando el tema principal. (Ver ejemplo 2)

21 **meno mosso** ♩ = 66

Ejemplo 2

La pieza termina en un crescendo con acordes por cuartas en las dos manos y por movimiento contrario.

La segunda pieza que se titula *Al Alba*, tiene un carácter melancólico e ingenuo en su primera sección, para contrastar levemente con la segunda que posee un carácter, más bien apasionado. En compás de dos mitades, con un tempo andante y en modo lidio sobre Mi bemol, la pieza, pretende describir un amanecer suave y cálido, como de algunos días después de una tarde de lluvia. Con una textura en su primera sección marcadamente homofónica, la melodía se mueve fácilmente con arpeggios ascendentes y descendentes, sin perder el estilo cantable (Ver ejemplo 3).

Andante ♩ = 76 A

Ejemplo 3

La segunda sección lleva la indicación *delicado*, el modo es fundamentalmente dórico sobre *Mi*, y la textura es polifónica, con imitaciones libres del motivo de esta sección. (Ver ejemplo 4)

Musical score for Example 4, measures 39-42. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked *delicado* and the dynamics are *mp*. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. A box labeled 'B' is placed above the first measure. Below the staff, the word 'Lid.' is written under measures 39 and 41, and an asterisk is placed under measures 40 and 42.

Ejemplo 4

Este tema se transforma en carácter, después de haber pasado por un pequeño puente, en un tema más apasionado, con octavas y quintas en la mano derecha, y el acompañamiento en la mano izquierda se realiza también con octavas y quintas, además de un bajo sonoro. (Ver ejemplo 5)

Musical score for Example 5, measures 81-84. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The dynamics are marked *f*. The melody in the treble clef consists of chords: a triad of G4, B4, and C5, followed by a triad of A4, B4, and C5, then a triad of G4, A4, and B4, and finally a triad of G4, A4, and B4. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. A box labeled 'D' is placed above the first measure. Below the staff, the word 'Lid.' is written under measures 81 and 83, and an asterisk is placed under measures 82 and 84.

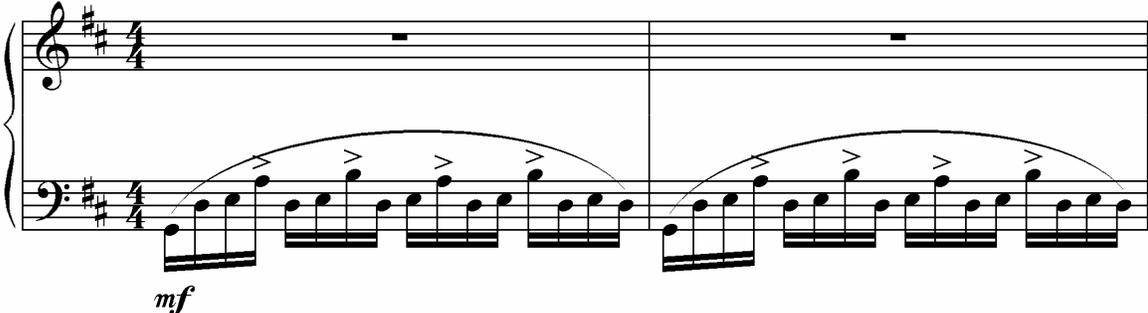
Ejemplo 5

La pieza termina con la reexposición del tema en el modo lidio como en la exposición, pero ahora sobre *Do*.

Por lo que corresponde a la tercera pieza *Tarde de Lluvia*, que como su nombre lo indica, tiene diferentes momentos que podrían servir para un escenario lluvioso, cuando comienza la lluvia repentina y asimismo se torna suave, con brisa ligera; y cuando parece que se va a detener llega la tormenta, breve pero efectiva, y es así como la lluvia caprichosa es descrita en forma de rondó.

Comienza con un bajo al estilo de Alberti, en semicorcheas, con acentos que provocan sensaciones sincopadas, un tanto precipitadas, que puedan servir al oyente para imaginar que debe resguardarse de la lluvia. (Ver ejemplo 6)

Andante ♩ = 72



mf

Ejemplo 6

El tema está escrito en modo lidio sobre *Sol*, con textura homofónica y rítmicamente sincopado en la primera sección (Ver ejemplo 7).

A



mf

Ejemplo 7

En la segunda sección, el carácter cambia; la línea melódica es más cantable, el acompañamiento con más calma. El modo de esta sección es dórico sobre *Do*. (Ver ejemplo 8).

18 B *Un po' più mosso* ♩ = 96 *Cantabile*

Ejemplo 8

En la tercera sección se retoma el tema principal, pero variado. Las síncopas existen todavía, el acompañamiento es en corcheas y arpegiado. Es un pasaje modulante, que nos lleva por varios modos. La línea melódica es más libre, se va transformando paso a paso para llegar a la cuarta sección, que rompe con todo lo anterior. (Ver ejemplo 9)

42 *mp*

Ejemplo 9

La cuarta sección se desarrolla sobre el modo frigio sobre Si bemol, con el bajo en octavas quebradas que forman un *ostinato* para acompañar a la melodía principal, que toma un

carácter que recuerda a las melodías de Medio Oriente. El tempo es *allegro*. (Ver ejemplo 10)

D **Allegro**

74

mf

Ejemplo 10

La reexposición se hace de manera invertida, es decir primero la sección B, para terminar con A, luego por supuesto la coda.

1.3.1 Esquemas estructurales

1. Paisaje en Blanco y Negro

En “Paisaje en Blanco y Negro”, la estructura general nos señala una forma claramente binaria, donde la sección “A” abarca desde el compás 1 hasta el 21, la sección “B”, desde el compás 22 hasta el 37 y la *coda* desde el 38 hasta el final (Ver ejemplo 11).

<i>Paisaje en Blanco y Negro</i>			
Compás	1-21	22-37	38-41
Sección	A	B	Coda
Escalas	Modal, bimodal y bitonal		

Ejemplo 11

En el análisis detallado podemos observar los diferentes centros tonales de “Paisaje en Blanco y Negro”. Se describirán a continuación el uso de las escalas utilizadas y los grados por los que se transita la música durante las diferentes secciones (Ver ejemplo 12).

Parte A, sección a. Tenemos en los primeros dos compases un centro tonal sobre Re bemol lidio. En el compás 3 nos encontramos ahora con una escala de Mi Lidio, utilizando la enarmonía que se presenta en el primer tiempo del compás. En el tercer tiempo del mismo compás 3 nos vemos frente a un Sol lidio que arribó sin preparación, y que continúa hasta la primera mitad del compás 4, para que en la segunda mitad cambie de modo a un Sol frigio, y repita el esquema sobre el compás 5.

La cadencia de esta primera sección se realiza en el compás 6 sobre una tónica de Si, y un acorde basado en su escala lidia, escrito el Mi sostenido como Fa natural para facilitar la lectura.

En la anacrusa del compás 7 inicia la segunda sección de A, que hemos llamado a', el centro tonal sobre Fa, que ya desde su inicio presenta alteraciones cromáticas como en la

sección anterior, donde esta vez las notas alteradas son Fa sostenido, Mi natural alternando con Mi bemol, que en términos generales sugiere un Fa lidio. Un cambio de modo se presenta al final del compás hacia Fa eolio que nos conduce a un Sol bemol lidio en el compás 8, para rematar en Sol Mayor en el tercer tiempo del compás que se presenta sin preparación.

Desde la anacrusa del compás 8, nos encontramos ahora en Do menor, donde el acorde anterior se utilizó como dominante. En este momento una breve sección de imitaciones de la cabeza del tema nos sugiere el recurso contrapuntístico del stretto, que se realiza por medio de modulaciones que nos llevan a Mi mayor, hasta la nota Si del compás 11, donde una sección de carácter atonal, nos conduce hasta el compás 15 en el cuál se genera una bitonalidad entre sol y si lidio. Y es en este compás donde inicia la coda de la primera parte (A), y que termina con la superposición de una escala por tonos sobre Fa# en la mano izquierda con alteración cromática de Fa natural, resolviendo sobre un acorde por cuartas al compás 20.

El compás 21 sirve de enlace entre las dos partes A y B, e inicia con un cambio de tempo a meno mosso y un cambio de compás a 2/2. Desde la anacrusa al compás 22 nos encontramos en Do menor, con algunas inflexiones al quinto y al tercer grado en el 23 y 24 respectivamente. Continúa la tonalidad predominante de Do menor en los compases siguientes (25, 26, 27 y 28), utilizando el segundo grado descendido (Re bemol), como parte de la misma tonalidad alterada, y hasta la cadencia en la dominante en primera inversión. Para la anacrusa del compás 29 (sección b), se prepara un pasaje modulante que inicia desde Re bemol mayor, que al enarmonizarse se transforma en Do sostenido menor, con la alteración correspondiente y que a su vez sirve de enlace como sexto grado de Mi mayor, para llegar hasta el cuarto grado de Mi (La mayor), y regresa a Mi bemol mayor, (relativo de Do menor, compás 32). En la anacrusa del compás 34 inicia la sección a', y hasta el compás 38 la coda final modulante y cromática, que se realiza con acordes por cuartas, en donde las voces se desplazan por movimiento contrario entre ambas manos. Los acordes finales reafirman la tonalidad de Do menor.

Ejemplo 12.

Estructura por secciones							
<i>Paisaje en Blanco y Negro</i>							
Compás		1	2	3	4	5	6
Sección	General.	A					
	Particular	a					
Centro tonal		Db lidio	Db lidio	E lidio-G lidio	G-lidio, G frigio	G-lidio, G frigio	B lidio

Compás		7	8	9	10	11	12
Sección	General.	A					
	Particular	a'					
Centro tonal		F lidio F eolio	Gb eolio G mayor	C menor	E mayor	Atonal	Atonal

Compás		13	14	15	16
Sección	General.	A			
	Particular	a'			
Centro tonal		Atonal		Bitonal: G y C#	Bitonal: G y C#

Compás		17	18	19	20	21
Sección	General.	A				
	Particular	Coda				
Centro tonal		Bitonal: F# escala por tonos y F ₄ armonía por cuartas				

Compás		22 al 28	29
Sección	General.	B	
	Particular	a	
Centro tonal		C menor v° G (c. 23) III° Eb (c. 24)	bII° Db mayor- C# menor (VI° de E)

Compás		30	31	32	33
Sección	General.	B			
	Particular	b			
Centro tonal		I° E IV° A (c. 31)	Eb Mayor	Cm Relativo de Eb	

Compás		34	35	36	37
Sección	General.	B			
	Particular	a'			
Centro tonal		C menor			

Compás		38	39	40	41
Sección	General.	Coda			
	Particular				
Centro tonal		Pasaje cromático			C menor

2. Al Alba

La segunda pieza titulada “Al Alba”, nos muestra una estructura ABB’A, mas una breve *coda* (ver ejemplo 13).

Las escalas usadas, como se indica, son lidia, eólica, dórica, frigia y locria.

Estructura general						
<i>Al alba</i>						
Compás	1-38	39-72	73-80	81-100	101-134	135-140
Estructura	A	B	Puente	B’	A’	Coda
Modalidad/ Tonalidad	Lidia Eólica	Dórica Lidia	Locria frigia	Lidia Dórica	Lidia	Lidia Dórica

Ejemplo 13

El análisis detallado nos muestra principalmente el uso de las escalas modales sobre diferentes centros tonales. Diversas modulaciones a lo largo de toda la pieza, nos pasean por ambientes más bien arcaicos, generados por dichas escalas (ver ejemplo 14).

Ejemplo 14

Estructura por secciones				
<i>Al alba</i>				
Compás	1-12	13-24	25-35	36-39
Estructura	A			Codetta
	a	a'	b	
Tonalidad/ Modalidad	I° Eb lidia c. 1 iii° G c. 10	IV° Ab c. 13 iii° G c. 17 iii° (b5) c. 21	ii° F c. 25 I° Eb c. 29	I° Eb c. 36

Compás	39-50	51-72	73-80	
Estructura	B		Puente	
	a	b		
Tonalidad/ Modalidad	i° E dórica c. 39 v° – i° c. 40-41 ii° – v° – i° c. 42-43 v° – i° c. 44-45 ii° – v° – VII° – ii° c. 46-47 i° – VII° – ii° c. 48-49 III° – ii° c. 50	I° c. 51 v° – i° c. 52-53 VII° – VI° c. 54 i° D eólico c. 55 iv° c. 56 III° c. 57 v°-iv° c.58 i° c. 59 v°7-III° c.60 iv°7 c. 61 III°-iv° c.62 III° c. 63 i°-v°7 c. 64 i° D dórico VII° c. 69	vi c. 73 Bb Escala sintética lidia + mixolidia c. 75	
			m.d. A disminuida m.i. A frigia	c. 77
			Ab Tonos enteros c. 79	

Compás	81-88	89-100
Estructura	B'	
	a	b
Tonalidad/ Modalidad	I° G lidia c. 81 iii° c. 85	i° D dórica c. 89 i° C dórica c. 93 I° C jónico c. 98

Escalas	101-112	113-124	125-134	135-140
Estructura	A'			Coda
	a	a'	b	
Tonalidad/ Modalidad	C lidia c. 101 iii° c. 111	IV° c. 113 iii° c. 117	ii° c. 125 I° C. 130	C lidia c. 136 i° E dórica c. 139

Parte A, sección a: La pieza da inicio con un motivo basado en un arpeggio ascendente de cuatro corcheas de anacrusa para desembocar en el primer compás donde la mano izquierda acompaña a la melodía con arpeggios ascendentes de corcheas, todo esto se desarrolla en un ambiente modal, pues se usa la escala lidia sobre Mi bemol (ver ejemplo 15).

Andante $\text{♩} = 76$ A

Ejemplo 15

El primer grado de esta escala se mantiene hasta que en el compás 10 aparece el tercer grado, es decir, Sol.

Parte A, sección a'. En el compás 13 la armonía hace una inflexión al cuarto grado descendido (la bemol), al compás 17 se modula a Do, donde se emplea una escala sintética con el tetracorde inferior jónico y el superior frigio, y al compás 21 se convierte en Do frigio.

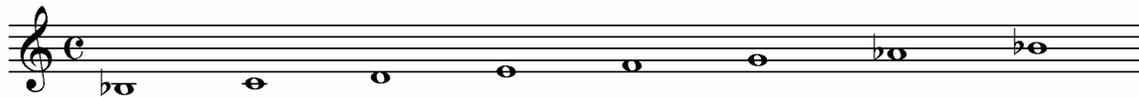
Parte A, sección b. Al compás 25 nos encontramos en el cuarto grado (Fa), y regresamos al primer grado de mi bemol en el 29.

Parte A sección codetta. Confirma el primer grado.

Parte B, sección a. En este fragmento la modalidad predominante es mi dórica, que se desenvuelve por diferentes grados, los cuales se detallan en el cuadro del ejemplo 14.

Parte B sección b. Estas inflexiones continúan. En el compás 55 hay un cambio de modo y de centro tonal, re eólico, que también se desplaza por diversos grados de esta misma escala. En el compás 65 existe un cambio de modo hacia Re dórico.

Parte B sección Puente. Esta fracción empieza en el sexto grado de la escala anterior, y en el compás 75 aparece una escala sintética que consiste en una sección lidia y la otra mixolidia sobre si bemol (ver ejemplo 16).



Ejemplo 16

En el compás 77 existe una bimodalidad pues la mano izquierda toca un arpeggio basado en la escala de La frigia, mientras que la derecha suena la escala de La disminuida (ver ejemplo 17).



Ejemplo 17

En el compás 79 la escala de La bemol de tonos enteros termina este puente.

Parte B', sección a. Inicia en el compás 81 con la escala lidia sobre Sol, para que al compás 85 se desenvuelve sobre el tercer grado de dicha escala.

Parte B', sección b. En el compás 89 se utiliza la escala de Re dórica, mientras que al 93 es la de Do dórica. En el compás 98 es la escala de Do jónica.

Parte A' sección a. Se reexpone la parte A en diferente tonalidad, pues ahora es Do lidio.

La coda inicia en el compás 135 y finaliza en el modo dórico sobre Mi.

3. Tarde de Lluvia

Por último, la pieza titulada “Tarde de Lluvia” tiene la forma más compleja, pues es un rondó con una interpolación entre C y A, se trata de la sección B variada (ver ejemplo 18). Asimismo cabe señalar que la primera repetición de A es elaborada como una variación, donde cambia principalmente el carácter. De los modos usados, son como se puede observar, el lidio, el dórico, el mixolidio y el eólico con diversos centros tonales.

Estructura general							
<i>Tarde de Lluvia</i>							
Compás	1-17	18-37	38-73	74-94	95-116	117-128	129-136
Estructura	A	B	A'	C	B'	A	Coda
Tonalidad/ Modalidad	G Lidio	C Dorio	G Lidio.	Bb Frigio	C Dórico	G Lidio	G Lidio

Ejemplo 18

De la estructura en detalle podemos observar lo siguiente:

A diferencia de las piezas anteriores que cambian constantemente de modo, en esta pieza el modo lidio sobre sol se mantiene durante toda la sección A y el modo dórico sobre *do*, en la sección B.

La sección A' se mueve por diversos modos y sobre diferentes centros tonales a manera de desarrollo.

La sección C rompe con lo anterior en cuanto a carácter se refiere y se establece el modo frigio sobre *si bemol*.

Las siguientes secciones son B, A y la *coda*, donde termina la obra (ver ejemplo 19).

Ejemplo 19

Estructura por secciones				
<i>Tarde de Lluvia</i>				
Compás		1-6	7-12	13-17
Estructura	Gral.	A		
	Secc.	a	b	a'
Tonalidad/ Modalidad		I° (G lídia) c. 1	II° (A mixolidia c. 9) IV° (E dórica c. 10) V° (D mixolidia c. 10 3er tiempo) II° (A mixolidia c. 11) Cadencia c. 12: III° (relativo menor Bb) II° (A) I° (G)	III° relativo menor (Bb lídia) c. 13 I° (G dórica) c. 17

Compás		18-26	27-34	35-37
Estructura	Gral.	B		
	Secc.	a	a'	Codetta
Tonalidad/ Modalidad		I° (C dórica) c. 18 IV° (F) c. 23 V° (G) c. 25	I° (C) c. 27 VI° (Ab) c. 31 V° (G) c. 32 IV° (F) c. 33 III° (Eb) c. 34	I° (C) c. 37

Compás		38-51	52-57	58-65	66-73
Estructura	Gral.	A'			
	Secc.	a	a'	b'	codetta
Tonalidad/Modalidad		I° (G lidia) c. 38 V° (D lidia) c. 42 IV° (C lidia) c. 44 VI° Relativo menor (Eb lidia) c. 46 II° (A dórica) c. 48 III° (B eólica) c. 50	III° relativo menor (Bb lidia) c. 52 I° (G lidia) c. 54	Puente modulante	III° relativo menor (Bb mixolidia) c. 66 (Bb eólica) c. 67-73

Compás		74-82	83-91	92-94
Estructura	Gral.	C		
	Secc.	A	a	Codetta
Tonalidad/Modalidad		III° relativo menor (Bb frigia) c. 74		

Compás		95-104	105-113	114-116
Estructura	Gral.	B'		
	Secc.	A	a'	codetta
Tonalidad/Modalidad		I° (C dórica) c. 95 IV° c. 100 V° c. 102 I° c. 104	I° (C) c. 105 VI° (Ab) c. 108 V° (G) c. 109 IV° (F) c. 110 III° (Eb) c. 111 I° (C) c. 114	I° (C eólico) c. 114 V° (G)

Compás		117-122	123-128	129-136
Estructura	Gral.	A		
	Secc.	a	B	Coda
Tonalidad/ Modalidad		I° (G lidia) c. 117	II° (A mixolidia c. 125) IV° (E dórica c. 126) V° (D mixolidia c. 127 3er tiempo) II° (A mixolidia) c. 128	Cadencia c. 129: III° (relativo menor Bb) II° (A) I° (G)

2. Preludio X-1

Para piano

2.1 Análisis musical de la obra

La pieza titulada *Preludio para piano X-1*, se basa en un patrón rítmico de acompañamiento al estilo de bajo de Alberti en la mano izquierda, escrito en semicorcheas y en compás de 4/4, mientras que la mano derecha toca el tema que se desarrolla a partir de una fórmula rítmica sincopada a base de corcheas y semicorcheas como se puede observar en el esquema siguiente (Ver ejemplo 20).

Andante ♩ = 86

mf

Ejemplo 20

Utiliza diferentes sistemas escalísticos como el de la primera frase, que basa su construcción en escalas dodecafónicas no seriales, y más adelante emplea diversas escalas modales, principalmente la escala lidia. Además cabe mencionar la existencia de pasajes bitonales, donde mezcla una misma escala modal (lidia), pero en diferentes centros tonales Re en la mano derecha y La en la izquierda (Ver ejemplo 21).

5

Ejemplo 21

El *Preludio X-1* tiene un movimiento vigoroso durante toda la pieza, con matiz que va desde el *mf* al *ff*. La segunda parte de la primera sección (compás 19 y siguientes), contiene la introducción de más voces que participan en el contexto musical y que sin embargo no llega a definirse como polifónica. (Ver ejemplo 22).

Musical score for Example 22, measures 19-22. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 19 has a whole rest in the treble clef. The bass clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, and quarter note C. Measure 20 has a quarter note D, quarter note E, quarter note F#, and quarter note G in the bass clef. The treble clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, and quarter note C. Measure 21 has a quarter note D, quarter note E, quarter note F#, and quarter note G in the bass clef. The treble clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, and quarter note C. Measure 22 has a quarter note D, quarter note E, quarter note F#, and quarter note G in the bass clef. The treble clef has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, and quarter note C. A slur covers measures 21 and 22 in both staves.

Ejemplo 22

Además de algunos pasajes con la melodía duplicada con ambas manos (Ver ejemplo 23).

Musical score for Example 23, measures 23-26. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 23 has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, and quarter note C in both staves. Measure 24 has a quarter note D, quarter note E, quarter note F#, and quarter note G in both staves. Measure 25 has a quarter note G, quarter note A, quarter note B, and quarter note C in both staves. Measure 26 has a quarter note D, quarter note E, quarter note F#, and quarter note G in both staves. Slurs are present over measures 23-24 and 25-26 in both staves.

Ejemplo 23

Y ciertos recursos propiamente de la escritura para piano, como es el caso del arpeggio del compás 31 que pone fin a la primera sección (Ver ejemplo 24)

Ejemplo 24

En la segunda sección, el bajo que está basado en un ritmo derivado de la habanera, acompaña al tema de la mano derecha, ambos ritmos sincopados dan a esta sección un carácter de danza popular cubana. (Ver ejemplo 25)

Ejemplo 25

Más adelante entrarán otros elementos rítmicos como tresillos y seisillos en ambas manos (Ver ejemplo 26), para regresar a la primera fórmula de esta sección y terminar con los arpeggios ya citados, sólo que esta vez abarcan una mayor extensión.

Ejemplo 26

El preludio repite literalmente *Da Capo al fine*.

2.1.1 Esquemas estructurales

Preludio X-1

Como podemos observar en el esquema siguiente, la pieza tiene una forma claramente ternaria ABA (ver ejemplo 27).

Estructura General			
Compás	1-31	32-55	1-31
Estructura	A	B	A
Escalas	Atonales y modales		

Ejemplo 27

Del compás 1 al 4 las escalas utilizadas son dodecafónicas no seriales y el acompañamiento es un *ostinato* al estilo bajo de Alberti.

En el compás 5 se genera una bitonalidad al combinar la escala lidia de La en la mano derecha con la escala lidia de Re en la izquierda (ver ejemplo 21). El esquema se repite un tono más abajo en el compás 6 y se procede de manera similar en los compases 7 y 8.

Del compás 9 al 12 vuelven las escalas dodecafónicas donde termina la primera subsección **a** de **A**.

En el compás 13 la mano izquierda (m.i.) toma la rítmica del tema que apareció en el c. 2, y en el siguiente compás (14), la mano derecha (m.d.) se desarrolla en modo eólico de Sol, mientras que la m.i. continúa con los acordes por cuartas generando una segunda bitonalidad.

Al c. 15 el modo de las dos manos es el dórico sobre Do.

En el c. 16 el tema regresa a la m.i., y el modo dórico ahora se centra en Sol.

Al c. 17 el modo se vuelve jónico sobre Do y el tema está ahora en la m.d., para terminar la subsección **b** de **A**, en el c. 18 con el tema sobre Si bemol dórico.

Respecto al tema de esta sección podemos agregar que del c. 15 al 18 la imitación de dicho tema se efectúa alternadamente original m.d. con inversión m.i. (ver ejemplo 28)



Ejemplo 28

En el c. 19 inicia la subsección conclusiva **c** de **A** y en modo lidio sobre Sol, con un ostinato en la mano izquierda compuesto de intervalos de séptima mayor y cuarta aumentada. La m.d. realiza una serie de imitaciones a distancia de octava, en ambas manos, que dichas imitaciones llegan hasta el c. 22.

Al c. 23 con carácter de Coda, arpeggios descendentes atonales estructurados con intervalos de segundas, cuartas justas y aumentadas, ejecutados con las dos manos a la octava. Posteriormente c. 24 y 25, arpeggios ascendentes con intervalos principalmente de cuarta y segunda, y además octavas quebradas. En el compás 26 la mano izquierda acompaña con un acorde repetido de cuartas justas sobre Mi y con ritmo sincopado, mientras la mano derecha mantiene un intervalo de cuarta justa ascendente y también repetido, para que en el siguiente compás 27 se insista en las octavas quebradas con acordes construidos con cuartas justas y aumentadas. El compás 28 es similar al 24 y en los compases 29 y 30 la mano derecha ejecuta una armonía paralela, la mano izquierda entra en el 30 con una escala eólica sobre Fa. La cadencia se realiza en el c. 31 con un arpeggio de cuartas justas y aumentadas, ascendentes y descendentes, para poner fin a la sección **A** y en este mismo lugar es el final de la pieza después de la repetición indicada.

En el c. 32 inicia la sección **B** en modo lidio sobre Sol, con una rítmica sincopada en ambas manos.

En el c. 36 inicia un pasaje modulante que va desde Si bemol hasta el regreso de Sol lidio al c. 40, agregando en el aspecto rítmico seisillos y tresillos sobrepuestos.

En el c. 45 inicia la subsección **b** de **B**, con otro *ostinato* en la m.i. y en modo lidio sobre La bemol. La m.d. se desplaza sincopada y con armonía paralela de segundas quintas y cuartas.

En el c. 49 continúa el esquema anterior en modo lidio sobre Sol.

Concluye la sección **B** con una serie de arpeggios del acorde de Sol Mayor con séptima Mayor y quinta disminuida (Sol, Si, Reb o Do# y Fa#) al ascender, para descender el

mismo acorde medio tono escalado (Lab Do Re Sol); y que van desde el c. 53 al 55 (ver ejemplo 29).

The image shows a musical score for Example 29, consisting of two staves (treble and bass clef) connected by a brace on the left. The score is marked with the number '53' at the beginning. A large slur covers the entire passage. The melody in the treble clef starts with a half note 'm.i.' (mi) and a quarter note 'm.d.' (do), followed by a half note 'm.i.' and a quarter note 'm.d.'. The bass clef part starts with a half note 'm.i.' and a quarter note 'm.d.', followed by a half note 'm.i.' and a quarter note 'm.d.'. The notes are chromatically ascending and then descending, with accidentals indicating the half-tone shifts. The notes are: Treble: m.i. (half), m.d. (quarter), m.i. (half), m.d. (quarter); Bass: m.i. (half), m.d. (quarter), m.i. (half), m.d. (quarter).

Ejemplo 29

A continuación se describe con detalle el análisis por secciones (ver ejemplo 30).

Estructura por secciones				
<i>Preludio X-1</i>				
Compás		1-12	13-18	19-31
Estructura	Gral.	A		
	Secc.	a	b	c
Tonalidad/ Modalidad		Atonal c. 1 Bitonal: Lidio en D y A c. 5 Atonal c. 12	Atonal c. 13 Bitonal: m.d. G eólico/ m.i. Atonal c. 14 D dórico c. 15 G dórico c. 16 C Jónico c. 17 Bb dórico c. 18	G lidio c. 19 Arpeggios con intervalos de segundas, cuartas justas y aumentadas c. 23 C# cuartas c. 31

Compás		32-44	45-52	53-55
Estructura	Gral.	B		
	Secc.	a	b	codetta
Tonalidad/ Modalidad		G Lidio c. 32 Pasaje modulante c. 36 G lidio c. 39 Ab lidio c. 43	Ab lidio c. 45 G lidio c. 49	G lidio y Ab lidio c. 53

Ejemplo 30

3. Tres diálogos

Para flauta y violonchelo

3.1 Análisis musical de la obra.

Tres Diálogos para flauta y violonchelo, forman una colección de piezas donde ambos instrumentos establecen una conversación musical que pretende semejarse a una comunicación hablada, donde pueden existir diversas formas de interlocución, tales como exponer, discutir, concordar, interrumpir, etcétera. El primer diálogo posee un carácter energético, el segundo melancólico y el tercero festivo.

Diálogo 1

El lenguaje musical empleado consiste en escalas atonales y modales, donde la armonía es producto de dichas escalas.

El **primer diálogo** comienza con una serie de apoyaturas a la octava, que forman un arpeggio atonal ascendente (ver ejemplo 31).

A

Allegro molto ♩ = 160

Flauta

f

Cello

Ejemplo 31

En seguida, comienzan los diálogos que dan título a la obra, comenzando con la flauta que propone en modo lidio sobre *la bemol*, para que el cello responda en lidio sobre *sol* (ver ejemplo 32).

Musical score for Example 32, consisting of two staves (treble and bass clef). The first measure of each staff contains a triplet of eighth notes. The music continues with various rhythmic patterns and accidentals across several measures.

Ejemplo 32

En esta primera sección, continúa el diálogo hasta que en el compás 15 se unen ambos instrumentos rítmicamente para terminar dicha sección (ver ejemplo 33).

Musical score for Example 33, starting at measure 14. The top staff is for Flute (Fl.) and the bottom staff is for Violonchelo (Vc.). The Flute part is marked *p* and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Violonchelo part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Ejemplo 33

La segunda sección (B), el violonchelo acompaña a la melodía de la flauta. Este pasaje está escrito en modo lidio sobre *Si bemol* (ver ejemplo 34).

Musical score for Example 34, starting at measure 16. The top staff is for Flute (Fl.) and the bottom staff is for Violonchelo (Vc.). The Flute part is marked *mf* and features a melodic line with accents. The Violonchelo part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Ejemplo 34

El violonchelo interviene temáticamente solo para hacer algunos comentarios (ver ejemplo 35).

Fl.

Vc.

Ejemplo 35

En la siguiente sección (C), el violonchelo propone rítmicamente (ver ejemplo 36).

C

Fl.

Vc.

Ejemplo 36

La sección (D), comienza con un solo de violonchelo inspirado en el motivo rítmico anterior (ver ejemplo 37), para después continuar con el diálogo anterior, alternando motivos melódicos con motivos rítmicos.

D

Fl.

Vc.

Ejemplo 37

La sección final (E) retoma el tema de la sección (B) y prolonga el diálogo previo para concluir con una nota *Sol*, en ambos instrumentos, donde se puede observar también el uso

de patrones rítmicos que ya habían aparecido y que son empleados aquí para realizar el movimiento cadencial (ver ejemplo 38).

Ejemplo 38

Se puede observar, que el material utilizado para finalizar esta pieza, ya se había presentado en pasajes anteriores y que la conclusión conserva el carácter vigoroso, por lo cual no se marca ningún *rallentando*.

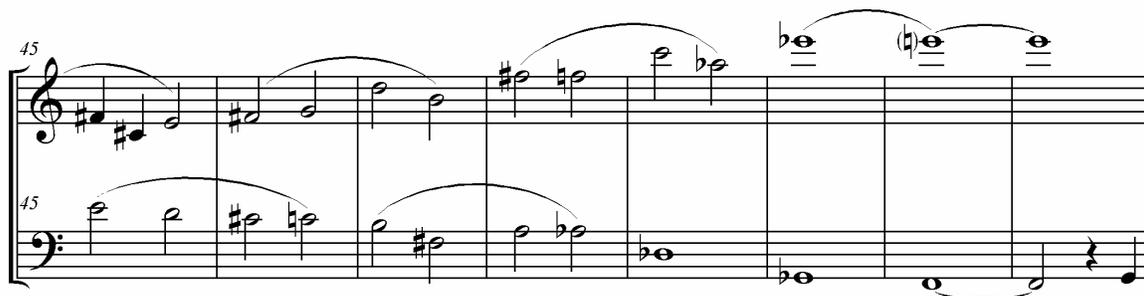
Diálogo 2

El **segundo diálogo** es una pieza de carácter lírico y hasta melancólico, donde la flauta presenta el tema principal en su registro medio y grave, mientras que el violonchelo funge como fondo, con un aire contrapuntístico en sus registros medio y agudo (ver ejemplo 39).

Ejemplo 39

El tema se pasea por diferentes modos y diversos centros tonales, y los intervallos característicos son la quinta justa y la cuarta justa. En la cadencia de esta primera sección, se unen las rítmicas de ambos instrumentos con valores de blanca y el giro melódico es por

movimiento contrario para descansar en un intervalo de séptima mayor compuesto (ver ejemplo 40).



Ejemplo 40

En la segunda sección (compás 53), el violonchelo participa con un solo, al estilo de cadenza (ver ejemplo 41).



Ejemplo 41

Destacan en esta sección los arpeggios ascendentes y descendentes con centros tonales que cambian constantemente y que generan una inestabilidad tonal. La rítmica es libre y el tempo rubato, la dinámica tiende a ser forte y se alternan pasajes de arco y pizzicato, además de los trinos y los arpeggios que marcan el final de la cadenza (ver ejemplo 42).



Ejemplo 42

En la tercera sección (compás 91), el violonchelo parte del arpeggio en pizzicato y se integra la flauta con un tema nuevo, en el registro grave, aquí el violonchelo interviene melódicamente en momentos, y cuando lo hace cambia a la técnica de arco. Hacia el compás 115 el violonchelo modifica levemente la rítmica para introducir con figuras de

blanca unos acordes ubicados en la tonalidad de Sol Mayor, con inflexiones al cuarto grado de su homónimo menor (ver ejemplo 43).

The image shows a musical score for a bass instrument. It consists of a single staff with a bass clef. The music is divided into three sections. The first section, starting at measure 114, is marked 'pizz.' and 'p'. The second section is marked 'arco' and 'f'. The third section is marked 'pizz.' and 'p'. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some chords. There are also some dynamic markings like 'p' and 'f'.

Ejemplo 43

La cuarta sección es una repetición literal de la primera parte.

Diálogo 3

El **tercer diálogo**, escrito en compás de 5/4 y de carácter festivo, con escalas modales, principalmente lidias y con una estructura pentapartita, ofrece una melodía basada en la rítmica popular de los sones mexicanos, con las transformaciones que requiere un compás mixto de 5/4, que podría haberse escrito como 6/8 + 2/4.

En diálogo 3 la flauta ofrece una exposición de los temas principales, que contiene síncopas que caracterizan a nuestra música y melodías modales con influencias jazzísticas, mientras que el violonchelo se dedica a acompañar y a marcar el ritmo que permanecerá a lo largo de toda la pieza (Ver ejemplo 44).

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Cello. The tempo is marked 'Presto (M.M. ♩ = c. 170)'. The time signature is 5/4. The Flute part is in the upper staff, and the Cello part is in the lower staff. The Flute part starts with a rest, then enters with a melody marked 'mf'. The Cello part provides a rhythmic accompaniment marked 'mf' and 'mp'. There is a section marker 'A' above the Flute part.

Ejemplo 44

Esta pieza explora principalmente el registro medio y grave de la flauta, y la melodía fluye ligera a lo largo de las primeras secciones hasta que al compás 37 guarda silencio para escuchar al violonchelo que con la rítmica ya presentada, ofrece variantes melódicas en los diversos grados de la escala frigia sobre Sol.

Más adelante, en el compás 45, la flauta interviene nuevamente para exponer una melodía con una rítmica que recuerda a los sones jaliscienses, con el uso de la hemiola propiamente dicha, aunque con la variante ya mencionada del compás en cuestión de 5/4 (ver ejemplo 45).



Ejemplo 45

Ya para el compás 57, comienza una nueva sección, con la introducción de un tema que lleva la flauta, una melodía al estilo *cantabile*, con valores más largos, en el registro grave (ver ejemplo 46).



Ejemplo 46

La reexposición comienza en el compás 99, con la repetición de la primera sección, y una ligera modificación en el último compás para realizar la cadencia.

3.1.1 Esquemas estructurales

Diálogo 1

La estructura general de la obra es, como lo indica el diagrama siguiente (ver ejemplo 47), pentapartita, donde todas las secciones pertenecen a un solo tempo que es allegro molto, y las escalas utilizadas son atonales y modales.

Estructura General				
Compás	1-15	16-30	31-61	62-78
Estructura	Intro	A	B	A'
Escala	Modal y atonal			

Ejemplo 47

Diálogo 1 en su estructura por secciones se representa en el siguiente cuadro (ver ejemplo 48).

Ejemplo 48

Estructura por Secciones					
Compás			16-21	22-27	28-30
Estructura	General	Introducción	A		
	Particular		a	b	c
Escala		Atonal c. 1 Ab lidia c. 3 G lidia c. 4 Dm armónica c. 6 Eb lidia c. 9 Atonal c. 11 G lidia c. 14 Bb lidia c. 15	Bb lidia	Bb húngara con sensible.	Bb lidia

Compás		31-43	44-53	54-61
Estructura	General	B		
	Particular	a	b	coda
Escala		G lidia con alteración cromática (Re#)	G lidia Pasaje modulante c. 48	G lidia c. 54 Bb lidia c. 55 Escala disminuida c. 56 G lidia c. 60 Bb lidia c. 61

Compás		62-69	70-78
Estructura	General	A'	
	Particular	a	b
Escala		Bb lidia c. 62 G lidia c. 68	G lidia c. 70 Bb lidia c. 73 G lidia c. 74 Bb lidia c. 77 G lidia c. 77

Diálogo 2

Diálogo 2 tiene una estructura tetrapartita, con tres secciones diferentes y una reexposición de A. La armonía está basada en las escalas modales y atonales (ver ejemplo 49).

Estructura General				
Compás	1-52	53-90	91-146	147-198
Estructura	A	B	C	A'
Escalas	Modal y atonal			

Ejemplo 49

Estructura por Secciones					
Compás		1-16	17-31	32-45	46-52
Estructura	General	A			
	Particular	a	a'	a''	Codetta
Escala		Eb lidia c. 1 A dórica c. 8 D jónica c. 14	E jónica c. 17 Pasaje modulante c. 26 F jónica c. 28	G jónica c.32 Bb lidia c. 35 F# eólica c. 36	Pasaje modulante c. 46

Compás		53-90			
Estructura	General	B			
	Particular	cadenza			
Escala		Atonal			

Compás		91-118	119-143	143-146	
Estructura	General	C			
	Particular	a	a'	Codetta	
Escala		D eólica c. 91 Eb jónica c. 99 F eólica c. 103 G Mayor c. 115	D eólica c. 119 Eb jónica c. 125 F eólica c. 129 G Mayor c. 141	G eólica c. 143	

Compás		147-162	163-177	178-191	192-198
Estructura	General	A'			
	Particular	a	a'	a''	Codetta
Escala		Eb lidia c. 147 A dórica c. 154 D jónica c. 160	E jónica c. 163 Pasaje modulante c. 172 F jónica c. 174	G jónica c.178 Bb lidia c. 181 F# eólica c. 182	Pasaje modulante c. 192

Diálogo 3

Como podemos observar en el cuadro siguiente la estructura general de Diálogo 3 es una forma penta-partitita (ver ejemplo 50).

Estructura General					
Compás	1-20	21-36	37-56	57-100	101-116
Estructura	A	A'	B	C	A'
Escalas	Modales				

Ejemplo 50

Con mayor detalle podremos divisar en la siguiente tabla la estructura por secciones donde se puede apreciar el uso de las escalas modales y su localización precisa en la partitura, señalada por el número de compás.

Cabe señalar que en la sección A y A' predomina el uso de la escala lidia, mientras que en la sección B es más frecuente el uso de la escala frigia.

La sección C es la que ofrece una mayor variedad de escalas, pues de los siete modos, sólo el locrio no aparece (ver ejemplo 51).

Estructura Por Secciones

Ejemplo 51

Compás		1-2	3-10	11-20
Estructura	General	A		
	Particular	Intro	a	b
Escalas		G lidia	G lidia c. 3 Bb lidia c. 7	F jónica c. 11 A eólica c. 15 G lidia c. 19

Compás		21-28	29-36
Estructura	General	A'	
	Particular	A	b
Escalas		G lidia c. 21 Bb lidia c. 25	F jónica c. 29 D jónica c. 33

Compás		37-44	45-56
Estructura	General	B	
	Particular	A	b
Escalas		G frigia c. 37 Ab jónica c. 39 Bb Dórica c. 41	G frigia c. 45 Ab jónica c. 47 Bb dórica c. 49 F lidia c. 53

Compás		57-76	77-100
Estructura	General	C	
	Particular	A	b
Escalas		F mixolidia c. 57 D eólica c. 61 Eb lidia c. 63 D eólica c. 65 F mixolidia c. 69 Eb lidia c. 67 D eólica c. 73	G eólica c. 77 D eólica c. 81 Eb lidia c. 83 D eólica c. 85 Eb lidia c. 87 D eólica c. 89 Eb lidia c. 91 F lidia c. 93 Bb lidia c. 95 D jónica c. 97 G lidia c. 99

Compás		101-108	109-116
Estructura	General	A'	
	Particular	a	B
Escalas		G lidia c. 101 Bb lidia c. 105	F jónica c. 109 D jónica c. 113

4. Amaneciendo

Para cuarteto de cuerdas

4.1 Análisis musical de la obra

Es esta una pieza modal en compás de 7/8, donde el violonchelo, la viola y el violín segundo acompañan a la melodía principal, que es conducida por el violín I, en modo lidio sobre *Sol*. El impulso inicial consta de un motivo ascendente de cuatro semicorcheas, que escala un intervalo de séptima menor, anacrúsico, seguido de otro motivo descendente por cuartas (ver ejemplo 52).

The musical score for Example 52 is set in 7/8 time and marked *Allegro moderato*. It features four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The Violin 1 part begins with a rest, followed by an anacrusis of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) marked *mp*. The Violin 2 part plays a continuous eighth-note accompaniment starting on G4, marked *pp*. The Viola part plays a similar eighth-note accompaniment starting on E3, marked *pp*. The Cello part plays a similar eighth-note accompaniment starting on G2, marked *pp*. The key signature has one sharp (F#), and the mode is Lydian over G.

Ejemplo 52

A partir de este momento escalas y arpeggios ascendentes y descendentes predominan en esta sección, con ciertas libertades rítmicas en la melodía, mientras que el modelo de acompañamiento permanece constante.

Un cambio de compás a 6/8 nos anuncia una nueva sección, la melodía se desplaza más relajadamente en valores de blanca con puntillo y corcheas sincopadas, y con la escala lidia sobre *la bemol* (ver ejemplo 53).

Ejemplo 53

En esta misma sección otro cambio de compás, esta vez a 5/8 y el modo lidio sobre G, para concluir este fragmento.

La siguiente sección es un puente. Inicia en compás de 4/4 y en modo lidio sobre *Sol*, con arpeggios ascendentes y descendentes y con valores de corchea que van formando acordes con las notas finales.

Nos encontramos ahora en la sección D, donde el tema lo forma un motivo rítmico que es ejecutado por todos los instrumentos (Ver ejemplo 54)

Ejemplo 54

Esta sección termina con un motivo realizado por los cuatro instrumentos en semicorcheas simultáneas que reposa en acordes finales (Ver ejemplo 55).

The image displays a musical score for four instruments, labeled 'Ejemplo 55'. The score begins at measure 90, indicated by a '90' above the first staff. It consists of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Each staff contains a series of eighth notes, with some notes beamed together. The notes are arranged in a way that creates a complex, rhythmic pattern across all four instruments simultaneously. The piece concludes with a final chord, represented by a whole note on each staff.

Ejemplo 55

Inicia posteriormente la sección D' que es prácticamente una repetición abreviada de D. El siguiente segmento E, es en realidad una cadenza, donde intervienen principalmente el violín I, y los otros instrumentos participan de forma discreta. Esta sección sirve para preparar la re-exposición que se realizará repitiendo la sección A y B.

4.1.1 Esquemas estructurales

El siguiente cuadro corresponde a la pieza denominada Amaneciendo, que como podemos observar, tiene una forma libre por secciones. Las escalas modales, dodecafónicas no seriales y las pentáfonas, son el medio por el cual el compositor pretende transmitir su visión de la aparición de la luz solar sobre su espacio (ver ejemplo 56).

Estructura General								
Compás	1-31	32-57	58-67	68-91	92-107	108-132	133-163	164-190
Estructura	A	B	C	D	D'	E	A	B
Escalas	Lidia Dórica	Lidia Frigia Lidia	Lidia Dodeca- fónica	Lidia Dórica Pentáfona Jónica Eólica Mixolidia	Lidia Dórica Pentáfona Jónica	Dodeca- fónica Frigia	Lidia Dórica	Lidia Frigia Lidia

Ejemplo 56

En seguida podemos apreciar más detalladamente el lugar donde aparecen las escalas modales y con qué frecuencia, de este modo nos damos cuenta que las escalas más recurrentes son sin duda la lidia y la dórica (ver ejemplo 57).

Ejemplo 57

Estructura Por Secciones

Compás		1-15	16-31
Estructura	General	A	
	Secciones	a	b
Escalas		7/8 I° G lidia c. 1 I° A Jónico c. 8 I° G lidio c. 13	I° F lidia c. 16 I° D lidia c. 20 ii° E c. 27 I° E lidia c. 29

Compás		32-38	39-57
Estructura	General	B	
	Secciones	a	b
Escalas		6/8 I° Ab lidia c. 32	V° Eb c. 39 5/8 I° G lidia c. 45 I° G frigia c. 56 F# c. 57

Compás		58-62	63-67
Estructura	General	C	
	Secciones	a	B
Escalas		4/4 I° G lidia	Dodecafónica

Compás		68-79	80-87	88-91
Estructura	General	D		
	Secciones	a	b	c
Escalas		I° C lidia c. 68 I° D eólica c. 70 I° Eb lidia/ I° G lidia c. 72 y 73 G pentáfona c.74 Bb pentáfona c. 75 G jónica c. 76 G lidia c.79	I° C lidia c. 80 I° D eólica c. 82 I° D eólica c. 84 I° E eólica c. 85 I° E dórica c. 86	I° E dórica c. 88 I° C mixolidia c. 89 I° D lidia c. 90 I° D eólica c. 91

Compás		92-103	104-107
Estructura	General	D'	
	Secciones	a	b
Escalas		I° C lidia c. 92 I° D eólica c. 94 I° Eb lidia/ I° G lidia c. 96 y 97 G pentáfona c. 98 Bb pentáfona c. 99 G jónica c. 100 G lidia c.101	I° E dórica c. 104 I° C mixolidia c. 105 I° D lidia c. 106 I° D eólica c. 107

Compás		108-113	114-132
Estructura	General	E	
	Secciones	a	b
Escalas		Dodecafónica c. 108 D locria c. 112	Sección modulante c. 114

Compás		133-147	148-163
Estructura	General	A	
	Secciones	a	b
Escalas		7/8 G lidia c. 133 I° A Jónico c. 140 I° G lidio c. 145	I° F lidia c. 148 I° D lidia c. 152 ii° E c. 159 I° E lidia c. 161

Compás		164-170	171-190
Estructura	General	B	
	Secciones	a	b
Escalas		6/8 I° Ab lidia c. 164	V° Eb c. 171 5/8 I° G lidia c. 177 I° G frigia c. 188 F# c. 189

5. Variaciones sobre un tema de Bernal Jiménez

Para quinteto de alientos

5.1 Análisis musical de la obra



Miguel Bernal Jiménez fue un compositor mexicano que nació en Morelia, Michoacán, el 16 de febrero de 1910 y murió en León de los Aldamas, Guanajuato, el 26 de julio de 1956. Su formación musical la realizó principalmente en escuelas de música sacra, tanto en Morelia como en Roma, Italia. Escribió entre otros libros, “*La Disciplina Coral*” y “*La Técnica De Los Compositores*”. Compuso además de un gran número de obras de carácter religioso, el “*Cuarteto Virreinal*”, la ópera “*Tata Vasco*” y el “*Concertino para Órgano y Orquesta*”, entre otras. De esta última obra mencionada se toma el tema principal para realizar las presentes variaciones.

La obra de Bernal Jiménez se clasifica dentro del nacionalismo, aunque existe dentro de este movimiento otro más denominado *nacionalismo sacro*, donde es el principal o único exponente.

El **Concertino para órgano y Orquesta** (1949) es una obra donde el compositor manifiesta claramente su gusto por los grandes compositores de los períodos barroco y clásico en Europa. Se destaca en esta obra su dominio de la orquestación al lograr el balance entre el órgano y la orquesta. Las partes de la obra son: I Mester de Joglares, II Mester de Clarecía, III Don Carnal y Doña Cuaresma y IV Dueños e Monjas.

Las Variaciones. El tema del Concertino para Órgano y Orquesta de Miguel Bernal Jiménez está transcrito para quinteto de alientos, donde la primera frase que consta de nueve compases es interpretada por el oboe, mientras que el clarinete, el corno y el fagot acompañan (ver ejemplo 58).

Allegro

Ejemplo 58

Al compás 10 interviene la flauta en su registro agudo, con la frase *b* del tema, los demás instrumentos acompañan con acordes a contratiempo (ver ejemplo 59).

Ejemplo 59

En el compás 20 se repite la melodía de la frase *a*, ahora con todos los instrumentos a la octava, dando fin de esta manera a la exposición del tema del maestro Bernal Jiménez, dando paso en seguida a las variaciones en cuestión.

Variación 1. Al compás 28 comienza la variación del corno, que tiene la indicación *meno mosso*, para dar un ambiente más expresivo, un tanto melancólico. La cabeza del tema *a*, es presentado respetando su estructura original, como es tradición en esta forma de composición, para después llevar la melodía y la armonía a un cierto desarrollo temático.

La instrumentación en la primera sección de esta variación es solamente con clarinete, fagot y el propio corno, donde el fagot funciona como bajo y el clarinete como acompañamiento arpegiado (ver ejemplo 60). En el compás 36 se agregan la flauta y el oboe, con notas largas y *pianissimo*, haciendo la función de fondo armónico.

27 *meno mosso*

Fl. *Rit.*

Ob.

B♭ Cl. *p*

CF *mf*

Fg. *mp*

Ejemplo 60

Variación 2. La segunda variación comienza en el compás 45 y le corresponde al oboe que presenta la cabeza del tema *b*, para después desarrollarlo con cierta libertad armónica y melódica, esta vez el fagot es el que acompaña únicamente (ver ejemplo 61). La entrada de los demás instrumentos es en el compás 52, donde la melodía del oboe se encuentra a contratiempo, haciendo referencia al mencionado tema *b*, donde era el acompañamiento el que estaba en tal circunstancia rítmica.

44 *Allegro*

Fl.

Ob. *mf*

B♭ Cl.

CF

Fg. *p*

Ejemplo 61

Variación 3. Toca el turno a la variación del fagot, y es en este momento donde el ritmo cambia radicalmente, pues nos encontramos ante un pasaje con aire de *tarantella* (ver ejemplo 62). La tarantela como es sabido, es una danza italiana de carácter alegre y bailable, en compás de 6/8. El tema que desarrolla es la segunda parte de la frase *a*, para después continuar con el desarrollo melódico. Los demás instrumentos marcan discretamente la rítmica, sin embargo al compás 77, la flauta interviene melódicamente aunque de forma breve.

Ejemplo 62

Variación 4. El clarinete ejecuta su variación que tiene la indicación de *vals lento* (ver ejemplo 63). El tema de este fragmento está tomado únicamente de la rítmica de la anacrusa de la frase *a*, con reducción de valores y lógicamente en compás de 3/4. El acompañamiento de esta sección no es exactamente el tradicional del vals, de hecho se encuentra un tanto estilizado con arpeggios realizados por el corno, mientras que el fagot funciona como bajo. La melodía se desarrolla consecuentemente a partir de este motivo inicial, la flauta y el oboe intervienen esporádicamente solo para hacer algunos comentarios musicales. La armonía aunque tradicional, es modulante, pasando por tonalidades propias del homónimo menor, es decir *Re menor*.

Ejemplo 63

Variación 5. Llega por fin la última variación que es realizada por la flauta, en otra danza europea: *la polca* (ver ejemplo 64). Es la polca un baile de origen bohemio (1830 aproximadamente), en compás binario y tiempo rápido. La variación parte de la cabeza del tema *a*, y a partir de éste, se desarrolla con escalas y arpeggios ascendentes y descendentes, con valores de semicorcheas. La armonía es fluctuante de un compás a otro, aunque en momentos en un solo compás puede cambiar de una tonalidad a otra.

El acompañamiento es el propio de la polca, es decir, bajos y acordes alternados a lo largo de toda la variación, con excepción de un fragmento donde el corno acompaña con una escala cromática descendente.

Ejemplo 64

Finale. La última sección de estas variaciones es una *coda* donde comienza la flauta con la cabeza del tema *a* invertido, inmediatamente después entra el oboe a manera de canon y continúa el clarinete en la tercera entrada, cabe señalar que las imitaciones no son exactas, solo insinuadas.

El corno y el fagot, a distancia de octava, tocan el tema original con valores aumentados, en este lugar existe una polimodalidad, pues el tema del maestro Bernal Jiménez se encuentra como ya se dijo, escrito sobre la escala de *re eólica*, mientras que simultáneamente la flauta, el oboe y el clarinete juegan con la escala de *re jónica* (ver ejemplo 65).

The musical score for Example 65 consists of five staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Oboe (Ob.), the third for B-flat Clarinet (B♭ Cl.), the fourth for Cello/Double Bass (CF), and the fifth for Bassoon (Fg.). The music is in 4/4 time and begins at measure 100. The Flute part starts with a melodic line in the treble clef, which is an inversion of the original theme. The Oboe, B-flat Clarinet, Cello/Double Bass, and Bassoon enter in a staggered fashion, creating a canon effect. The Cello/Double Bass and Bassoon parts are in the bass clef, while the Flute, Oboe, and B-flat Clarinet parts are in the treble clef.

Ejemplo 65

5.1.1 Esquemas estructurales

La estructura general de esta obra es, como su nombre lo indica un tema con variaciones. En este caso son cinco; una para cada miembro del quinteto, más una **coda** llamada *finale* (ver ejemplo 66).

Estructura General							
Compás	1-27	28-44	45-60	61-91	92-130	131-159	160-176
Estructura	TEMA	Variación 1	Variación 2	Variación 3	Variación 4	Variación 5	Finale
Escalas	Eólica	Lidia	Jónica	Eólica Lidia Cromática Atonal	Polimodal Politonal	Jónica Lidia Eólica Cromática	Polimodal Politonal

Ejemplo 66

Estructura Por Secciones

Presentación del tema del maestro Bernal Jiménez que consta de 27 compases escritos en Re eólico (ver ejemplo 67).

Ejemplo 67

Compás	1-9	10-19	20-27
Estructura general	Tema		
Por secciones	a	b	a'
Escalas	Eólica i° = Dm c. 1-3 VII°= C c. 4 iv°=Gm c. 5 VII°= C c. 6-9	VI°=Bb c. 10 V°=Am c. 12 iv°=Gm c. 14 III°=F c. 15 VII°=C c. 16-19	Eólica Unísono VII°=C c. 27

La primera variación pertenece al corno, el tempo es *meno mosso*, y en la subsección **a** que va desde el compás 28 al 35, acompañan solo el fagot y el clarinete en modo eólico sobre D, con inflexiones a tonalidades vecinas (*).

La subsección **b** modula a Eb jónico y en el c. 41 regresa a D (ver ejemplo 68).

Ejemplo 68

Compás	28-35	36-44
Estructura general	Variación 1: Corno	
Por secciones	A	b
Escalas	D eólico	Eb jónico D eólico
Cifrado	VI° = Bb c. 28 VII°=C c. 29 V°=Am c.30 iii°=Fm* c. 31 VII°=C c. 32 I°=D* c.33 IV°7=G7* c. 34 VII°=C c. 35	Eb I° c. 36 IV°= Ab c. 37 V°=Bb7 c. 38 I°=Eb c. 39 D ii° = Em(b5) c. 40 V7=A7 c. 41 I°=Dm c. 42 VII°=C c. 43

La segunda variación le corresponde al oboe, que regresa al *allegro*, y en la subsección **a** transita fundamentalmente en Ab, mientras que en la subsección **b** envuelto en un pasaje cromático sobre Bb como centro armónico (ver ejemplo 69).

Ejemplo 69

Compás	45-51	52-60
Estructura general	Variación 2: Oboe	
Por secciones	A	b
Escalas	Ab Mayor	Bb Mayor
Cifrado	IV°=Ab c. 45 V° ₇ =Eb7 c.46 V° ₇ =Ebdim c. 47-48 ii ⁷ =Bbm7 c. 49 V ⁷ =Eb7 c. 50 III=C c. 51	I=Bb c. 52 bIII=Db c. 53 ii ⁷ =Cm7 c. 54 bII°=Cb c.55 I,bVII= Bb, Ab c. 56-58 II=C c. 59-60

Compás	61-68	69-91
Estructura general	Variación 3: Fagot	
Por secciones	A	b
Escalas	A Eólica con alteraciones cromáticas	D Dórica con alteraciones cromáticas

Compás	92-110	111-130
Estructura general	Variación 4: Clarinete	
Por secciones	A	b
Escalas	D Jónica con alteraciones cromáticas	A jónica con alteraciones cromáticas

Compás	131-147	148-160
Estructura general	Variación 5: Flauta	
Por secciones	a	a'
Escalas	Pasaje politonal y polimodal	

Compás	161-168	169-176
Estructura general	Finale	
Por secciones	a	a'
Escalas	Pasaje politonal y polimodal	

6. El poema de Tlaltecatzin

Suite para tenor, coro y orquesta sinfónica

6.1 Análisis musical de la obra

El Poema de Tlaltecatzin se encuentra compilado en la obra del célebre investigador mexicano Miguel León Portilla, “15 Poetas del Mundo Náhuatl”, de donde se toma el texto original para hacer de éste una suite orquestal, en la que, por medio de sonidos musicales contemporáneos, se le rinda un pequeño tributo a éste y a todos los poetas de la civilización prehispánica.

Tlaltecatzin es el cantor del placer, la mujer y la muerte. Señor de Cuauhchinanco en el actual estado de Puebla, a mediados del siglo XIV. Con fama de buen gobernante, se reunía en Texcoco frecuentemente con otros dirigentes para tratar asuntos relacionados con las mejoras de sus gobiernos. Cabe mencionar que Texcoco era entonces un centro que estaba en pleno desarrollo cultural y artístico.

Se dice de Tlaltecatzin que gustaba de forjar cantares y compartirlos con sus amigos, entre los cuales se cree que seguramente había otros artistas importantes. Inclusive, el célebre poeta Nezahualcóyotl (1402-1472), lo menciona en uno de sus cantares manifestando el gran aprecio que sentía por él.

La música para *El Poema de Tlaltecatzin* está dividida en cuatro partes, la primera es una introducción instrumental, la segunda es un canto a dios, la tercera está dedicada a una *ahuiani*, o alegradora; mujer que invita al placer, y en la última parte habla de la despedida de este mundo.

Primera parte: Preludio.

Escrito en un compás de 6/8, sin una escala definida, sino que es la suma de varias escalas modales y atonales, basa su motivo rítmico inicial, con la combinación de corchea, negra y negra con puntillo, la acentuación es tética (ver ejemplo 69).



Ejemplo 69

El segundo motivo que completa el primer inciso, también tiene acentuación tética y está formado por la siguiente combinación de cuatro corcheas y una negra (ver ejemplo 70).



Ejemplo 70

Este primer inciso está ejecutado por la sección de arcos, para continuar con el segundo inciso orquestado con la sección de maderas con la siguiente figura rítmica (ver ejemplo 71).



Ejemplo 71

Obsérvese en la siguiente reducción los primeros cuatro compases (ver ejemplo 72).

Ejemplo 72

A continuación los metales repiten el primer inciso y en esta ocasión responde la cuerda grave, es decir, violonchelos y contrabajos.

Continúa la sección de percusiones y arpa con una semifrase construida con arpeggios y figuraciones rítmicas con carácter de improvisación libre, hasta llegar al primer tutti. Inicia

aquí otra sección de carácter *cantabile*, estamos en el compás 19 y toca el turno a las maderas donde el oboe toca el segundo motivo con imitaciones en fagot y flauta, para desembocar en el tutti.

Es ahora en el compás 25 donde una combinación de arcos y maderas inicia una nueva sección con un coral (ver ejemplo 73).

clarinete
fagot
viola
violonchelo

25

pp

Detailed description: This musical score shows measures 25 through 28. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music is written for a woodwind section (clarinet, bassoon, viola, cello) and strings. A large slur covers the entire passage. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) at the beginning.

Ejemplo 73

Que continuará con los cuernos y concluirá con el tutti (ver ejemplo 74).

33 cuernos

p

Detailed description: This musical score shows measures 33 through 36. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music is written for horns. A large slur covers the entire passage. The dynamics are marked *p* (piano) at the beginning.

Ejemplo 74

Ya para el compás 42 inicia otra sección con carácter percutido, basada en el primer inciso, con una orquestación variada, pues se alternan pasajes en el siguiente orden: cuerdas en *pizzicato*; tutti; marimba; tutti; flauta; fagot; trombón; cuerdas, tutti, marimba, tutti, metales, y cuerdas.

Nos encontramos ahora en el compás 63, donde inicia una sección con material nuevo, con el fagot conduciendo la melodía en estilo *cantabile*, acompañado por el arpa con arpeggios ascendentes (ver ejemplo 75).

63 fagot,
arpa

mf

66

This musical score shows measures 63 to 66. The top staff is for the bassoon (fagot) and the bottom staff is for the harp (arpa). The bassoon part begins with a melodic line in measure 63, marked *mf*. The harp part features ascending arpeggios in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The harp part continues with similar arpeggiated patterns through measure 66.

Ejemplo 75

Más adelante aparece una segunda parte de esta sección con otro tema melódico que desarrollará más ampliamente y con el cual finaliza el preludio (ver ejemplo 76).

77 maderas

81

This musical score shows measures 77 to 81. The top staff is for the woodwinds (maderas) and the bottom staff is for the piano accompaniment. The woodwinds part begins with a melodic line in measure 77. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The woodwinds part continues with similar melodic patterns through measure 81.

Ejemplo 76

Segunda Parte: Zan ye ihuan noncuica.

En la soledad yo canto a aquel que es mi dios.

En el lugar de la luz y el calor, en el lugar del mando,

el florido cacao está espumoso, la bebida que con flores embriaga.

Yo tengo anhelo, lo saborea mi corazón,

se embriaga mi corazón, en verdad mi corazón lo sabe:

Traducción: Miguel León Portilla.

Escrito en un compás de 3/4, un coro a cuatro voces *a capella* inicia la segunda parte con escalas mayores y alteraciones cromáticas y modulantes, vocalizado y en *pianissimo* (ver ejemplo 77).

tranquillo

The musical score is for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. It is in 3/4 time and marked 'tranquillo'. The vocal line consists of a melodic phrase with a trill (marked '3') and a vocalization 'Ah...'. The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Ejemplo 77

Con abundancia de tresillos, el coro canta una frase que se une a la discreta entrada de las maderas una a una. Violas y violonchelos se incorporan para que violines primeros en una escala ascendente prepare la entrada del solista. Esta primera sección del poema de Tlaltecatzin donde el autor nos describe como una oración que realiza a solas, una plegaria para encomendar el canto a su dios, como príncipe, en el lugar del mando, donde se goza de una bebida embriagante y donde su corazón se abre para recibir la sabiduría. En el compás 21 donde se registra un cambio de compás a 4/4, se integra el arpa con arpeggios en tresillos, y los violines primeros hacen la función de dialogar con la melodía del solista. En el compás 35, el regreso al compás de 3/4 y el coro a capella, nos indican que la sección se

repite pero de forma variada. La orquesta interviene con carácter más enérgico, con figuras de semicorcheas y con escalas atonales, inclusive la percusión participa para llegar a la *coda* donde todos los instrumentos, excepto los metales, cierran esta segunda parte (ver ejemplo 78).

The image shows a musical score for 'Ejemplo 78'. It consists of two staves: the upper staff is for 'Cuerdas' (Strings) and the lower staff is for 'Marimba'. The score begins at measure 51. The strings part starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The marimba part enters in the third measure with a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and dynamic markings.

Ejemplo 78

Tercera parte: ¡Zan ca tlaunquechol!

¡Ave roja de cuello de hule!
fresca y ardorosa,
luces tu guirnalda de flores.
¡Oh madre!
Dulce, sabrosa mujer,
preciosa flor de maíz tostado,
sólo te prestas,
serás abandonada,
tendrás que irte,
quedarás descarnada.

En esta pieza se retoman los motivos rítmicos que se expusieron en el preludio, aunque la melodía, la orquestación y la forma sean totalmente diferentes. Escrito en compás de 6/8, comienza el clarinete solo e inmediatamente contestan las cuerdas, las maderas y la percusión (ver ejemplo 79).

Clarinete

Clarinetes,
fagotes
y cuerdas

Marimba

f

Detailed description: This musical score is for Example 79. It consists of two staves, treble and bass clef, in 6/8 time. The treble staff is divided into three measures. The first measure is labeled 'Clarinete' and contains a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The second measure is labeled 'Clarinetes, fagotes y cuerdas' and contains a chordal texture with accents. The third measure is labeled 'Marimba' and contains a rhythmic pattern. The bass staff has rests in the first and third measures, and a few notes in the second measure.

Ejemplo 79

El motivo aparece en diferentes secciones instrumentales, desde los violines, el trombón, las maderas, etcétera. En el compás 14 aparece un nuevo motivo escrito en semicorcheas (ver ejemplo X), en los violines y que aparecerá dos veces más para que al compás 25 el solista rompa con el crescendo que se venía generando, y en *pianissimo* comience a cantarle a la mujer, que es un ave, una flor preciosa, dulce y sabrosa, que está para prestarse y dar placer y que aún así tendrá que morir algún día (ver ejemplo 80).

Cuerdas

14

f

Detailed description: This musical score is for Example 80. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff starts at measure 14 and contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The bass staff contains a few notes in the lower register.

Ejemplo 80

En el compás 38 un *acelerando* y un *crescendo*, junto con la rítmica enriquecida de los timbales, marcan el final de esta sección y el principio de otra: con un nuevo aire más alegre, más bailable. Estamos ahora en el compás 44, donde la rítmica sigue siendo la del motivo generador, y que aparece constantemente, aunque siempre melódica y armónicamente variada. Desde la anacrusa del compás 63 surge una nueva frase, rítmica y melódicamente hablando, en violines primeros y segundos, que prepara el desenlace donde el solista canta la última palabra *a capella* y la orquesta le responde.

Cuarta parte: Ah Zan Ninetlamata

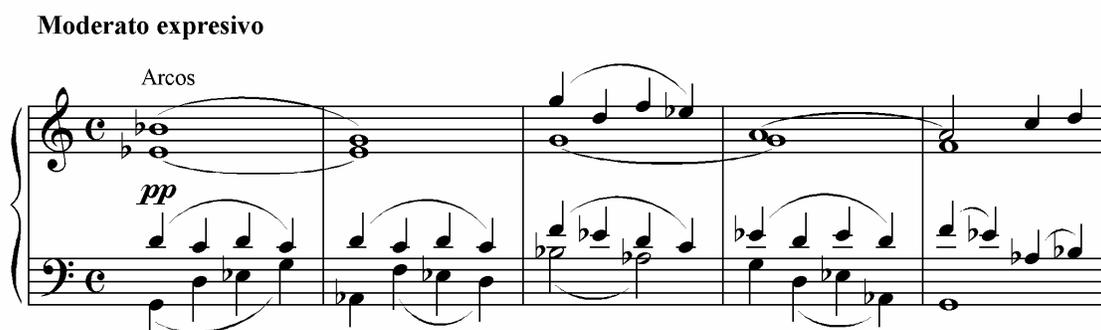
*Yo sólo me aflijo,
Digo:
Que no vaya yo
al lugar de los descarnados.
Mi vida es cosa preciosa.
Yo sólo soy,
Yo sólo soy un cantor,
De oro son las flores que tengo.
Ya tengo que abandonarla,
Sólo contemplo mi casa,
En hilera se quedan las flores.
¿Tal vez jades,
extendidos plumajes
son acaso mi precio?
Sólo tendré que marcharme,
Alguna vez será,
Yo sólo me voy,
Iré a perderme.
A mi mismo me abandono,
¡Ah, mi dios!
Digo: váyame yo,
Como los muertos sea envuelto,
Yo cantor,
Sea así.
¿Podría alguien acaso adueñarse de mi
corazón?
Yo sólo así habré de irme,*

*Con flores cubierto mi corazón,
Se destruirán los plumajes de quetzal,
Los jades preciosos
Que fueron labrados con arte.
¡En ninguna parte esta su modelo
Sobre la tierra!
Que sea así,
Y que sea sin violencia.*

El cuarto y último movimiento es un canto de despedida, donde *Tlaltecatzin* reconoce que su paso por este mundo es breve y que tendrá que dejarlo algún día, tan sólo pide que sea sin violencia.

La música inicia con una introducción instrumental en *tempo moderato*, con la sección de arcos, donde el motivo inicial está encomendado a los violonchelos, y éste a su vez dialoga con las otras cuerdas (ver ejemplo 81).

Moderato espressivo



Ejemplo 81

Al compás 11 entran las maderas, comenzando con el oboe y los cornos de fondo. En el compás 16 el primer *tutti* con un arpeggio descendente de un acorde de Sol por cuartas en modo lidio (ver ejemplo 82).



Ejemplo 82

Al compás 17 inicia la sección A, donde el solista comienza su participación con la primera parte del texto.

El tempo ahora es *allegro* y la orquesta participa de manera más activa: los arcos hacen el acompañamiento principal, junto con el arpa y los timbales. Las maderas y la marimba hacen comentarios musicales a lo largo de toda esta sección. En el compás 25 la medida de 4/4 cambia a 7/8 y a 4/4 al 29. En el compás 35 la medida es ahora de 3/4 y dura así hasta el 42 donde acaba la sección A.

En el compás 43 inicia la sección A' instrumental, donde existen tres solistas: la flauta, la trompeta y la marimba que realizan unas variaciones libres al estilo de improvisación sobre la base rítmica de los arcos (ver ejemplo 83).



Ejemplo 83

En el compás 69 comienza la sección B, donde el tempo se reduce a *meno mosso*, e inicia la participación del coro con tenores y altos al unísono, acompañados por la cuerda en trémolo y el arpa con cinquillos¹ y sietillos en armónicos (ver ejemplo X). Luego intervienen las maderas con trémolos en el registro agudo para contrastar con la entrada de los bajos y con las entradas de soprano, alto y tenores con bajos. Un arpeggio del arpa y el tutti de la primera sección nos marcan el final de esta sección y el inicio de la reexposición del tema A, con variaciones en la parte vocal principalmente por la adecuación del texto y la participación del coro. Y es así como finaliza la obra en un calderón y el tutti conclusivo (ver ejemplo 84).

¹ Aunque conozco el término quintillo, me parece que es más apropiado utilizar cinquillo por la consecuencia lógica, es decir, de dos: dosillo, no duplillo, de tres: tresillo, no triplillo. De cuatro: cuatrillo, no tetrillo. N.A.

Meno mosso

69

Coro

Mach huey chal - chi - hui - - - tl, quet - za - lli pa - tla - - huac

Arpa

69

Arcos

69

Ejemplo 84

6.1.1 Esquemas estructurales

Preludio

La forma de la primera pieza es binaria, escrita en compás de 6/8 y con escalas modales que en ocasiones se encuentran alteradas cromáticamente (ver ejemplos 85 y 86). La primera sección tiene un carácter rítmico y en la segunda, se vuelve melódico. Además durante la sección A, el uso de escalas modales y de la gran diversidad de centros tonales genera una sensación de inestabilidad armónica, mientras que en la sección B, se puede apreciar que las escalas se conservan por mucho más tiempo y que esto representa una mayor estabilidad armónica.

Análisis de la estructura general

Ejemplo 85

Compás	1-62	63-116
Estructura	A	B
Escalas	Lidia Sintética Dórica Cromática	Lidia Mixolidia

Análisis de la estructura por secciones

Ejemplo 86

Compás	1-24	25-41	42-62
Estructura general	A		
Por secciones	a	b	a'
Escalas	Eólica	Lidia	Jónica

Compás	63-76	77-88	89-96	97-104	105-116
Estructura general	B				
Por secciones	a	b	b'	c	b''
Escalas	G lidia c. 63 Bb lidia c. 66 G mixolidia c. 68 B eólica c. 71	A mixolidia	A mixolidia	A mixolidia	A mixolidia

2. En La Soledad Yo canto Zan Ye Ihuan Noncuica

La estructura de la segunda pieza es también binaria, con introducción y coda, escrita en un compás de 3/4 y en un tempo moderado (ver ejemplos 87 y 88). Comienza con una escala mayor con una constante fluctuación de regiones tonales, como observamos en el análisis por secciones. La instrumentación en la primera sección destaca por el coro *a capella*, y la adición de aerófonos y cuerda frotada hasta la entrada del solista que canta la sección A. La sección A' también inicia con el coro *a capella*, y se incrementa el uso de escalas modales. La pieza termina con un poliacorde construido por B y C mayores.

Ejemplo 87

Compás	1-16	17-34	35-54	55-61
Estructura general	INTRODUCCIÓN	A	A'	CODA
Escalas	Mayor Lidia	Mayor Menor	Mayor Lidia Locria Frigia Atonal	Mayor (Poliacorde)

Ejemplo 88

Compás	1-12	13-16	17-25	26-34
Estructura general	Introducción		A	
Estructura por secciones	A	b	a	b
Escalas	Mayor con inflexiones a G, Fm, Dm y F. Db lidia c. 11	Gb lidia c. 13	F Mayor con inflexiones al homónimo menor (c. 21)	F Mayor 6ª Napolitana c. 28 Fm c. 29 G mayor c. 30

Compás	35-46	47-54	55-61
Estructura general	A'		Coda
Estructura por secciones	A	b	
Escalas	C Mayor c. 35 E Mayor c. 36 con inflexiones al homónimo menor Lidia c. 43	Pasaje polimodal y politonal: A lidia y D locria c. 47 F# frigia c.49 Atonal c. 51	C Mayor c. 55 Con alteración cromática c. 60 Poliacorde: B Mayor registro agudo con C Mayor en el registro grave

3. Ave Roja de Cuello de Hule

Zan Ca Tlauquechol

La tercera pieza, de forma binaria con introducción y en un compás de 6/8, con abundancia de escalas de diversos tipos, es de carácter bailable (ver ejemplos 89 y 90). La introducción retoma el aire del preludio. La melodía del canto en la sección A es de carácter sensual, para contrastar con la sección B, que incrementa el tempo a través de un *accelerando* y se vuelve más rítmico.

Ejemplo 89

Compás	1-24	25-43	44-77
Estructura General	Introducción	A	B
Escalas	Mixta Atonal Poliacorde Jónica Lidia Menor melódica Pantonal	Eólica Polimodal Politonal Acorde por quintas	Dórica Lidia Frigia Jónica Eólica Atonal

Ejemplo 90

Compás	1-13	14-24
Estructura General	Introducción	
Estructura por secciones	a	b
Escalas	<p>Mixta: Lidia y frigia c. 1 Atonal c. 3 Poliacorde: F#, G y C c. 5 Ab jónica c. 6 Poliacorde: C, Bb y Db c. 7 Sección de acordes: Fm, D+7, C9 c. 9 Atonal c. 10 Ab lidia c. 11 Em melódica c. 12 Sección de acordes: Dm9, Cm9, C13</p>	<p>Atonal c. 14 Pantonal c. 17 Atonal c. 20 Pantonal c. 21 Atonal c. 24</p>

Compás	25-37	38-43
Estructura General	A	
Estructura por secciones	a	b
Escalas	A eólica c. 25 F# eólica c. 33 Polimodal y politonal: B eólica y C jónica c. 34	Acordes por quintas sobre D c. 38

Compás	44-62	63-77
Estructura General	B	
Estructura por secciones	a	b
Escalas	D dórica c. 44 G lidia con alteraciones cromáticas c. 47 D dórica c. 49 G lidia c. 50 D lidia c. 54 G frigia c. 55 F lidia c. 56 Db lidia con alteraciones cromáticas c. 58 A jónica Ab lidia c. 60 D eólica c. 61	G frigia c. 63 A dórica Bb lidia c. 65 C lidia c. 66 Atonal c. 67 D lidia c. 71 Bb lidia c. 74

4. Yo Sólo me aflijo

Ah Zan Ninetlamata

La estructura de la cuarta y última pieza es de forma ternaria con introducción y una repetición no exacta de la primera sección. La introducción está escrita en un compás de 4/4 y el tempo es moderado (ver ejemplos 91 y 92). El carácter es lírico y la textura polifónica. La sección A es donde inicia el solista a cantar su parte, el tempo aquí es *allegro* y la orquesta acompaña con toda la cuerda, arpa y timbales. Los aerófonos adornan con escalas y arpeggios. En esta sección existen varios cambios de medida de compás, a 3/4 y a 7/8 principalmente. La sección A' es armónica y métricamente idéntica a la sección A, pero sin tenor solista, en cambio algunos instrumentos tienen una parte solista como es el caso de la flauta, la trompeta y la marimba. La sección B es la sección contrastante, pues el tempo se vuelve más lento, la cuerda acompaña en trémolo y el arpa con sonidos armónicos. El coro participa alternando con pasajes de las maderas. La sección A'' es la repetición de A pero con texto diferente y con la participación del coro. Y es así como remata el Poema de Tlaltecatzin, con el tutti, el coro y el calderón finales.

Ejemplo 91

Compás	1-16	17-42	43-68	69-88	89-114
Estructura general	INTRODUCCIÓN	A	A'	B	A''
Escalas	FRIGIA LIDIA	EÓLICA LIDIA ARMÓNICA CROMÁTICA POLIMODAL POLITONAL ATONAL	EÓLICA POLIMODAL POLITONAL MENOR MELÓDICA DÓRICA	CROMÁTICA LIDIA	EÓLICA LIDIA ARMÓNICA CROMÁTICA POLIMODAL POLITONAL ATONAL

Ejemplo 92

Compás	1-10	11-17
Estructura general	Introducción	
Por secciones	A	a'
Escalas	G frigia	E lidia

Compás	17-28	29-42
Estructura general	A	
Por secciones	A	a'
Escalas	C eólica c. 17 Db lidia c. 21 C eólica c. 25 Polimodal y Politonal: C eólica y Db lidia c. 26; C armónica y F# cromática c. 28	E eólica c. 29 Atonal c. 34 Db lidia c. 35 Gb lidia c. 39 F lidia c. 42

Compás	43-52	53-68
Estructura general	A'	
Por secciones	A	a'
Escalas	C eólica Politonal y polimodal: C# menor melódica y C eólica c. 46 C eólica c. 47	C eólica c. 53 con alteraciones cromáticas

Compás	69-78	79-88
Estructura general	B	
Por secciones	A	a'
Escalas	Cromática	Bb lidia c. 79 Gb lidia c. 86 G lidia c. 88

Compás	89-100	101-114
Estructura general	A''	
Por secciones	A	a'
Escalas	C eólica c. 89 Db lidia c. 93 C eólica c. 97 Polimodal y Politonal: C eólica y Db lidia c. 98; C armónica y F# cromática c. 100	E eólica c. 101 Atonal c. 106 Db lidia c. 107 Gb lidia c. 111 F lidia c. 114

Conclusiones

Como pudimos observar, la obra musical realizada para la presentación de este trabajo, representa, como se dijo al principio, una muestra de lo más relevante de la labor creativa del compositor. En este proyecto se analizaron las obras musicales expuestas, y como consecuencia de esta acción, llegamos a las siguientes conclusiones.

1. El estilo del compositor se encuentra aún en evolución, donde en cada obra presentada se observa ya un gusto por la conservación de una tradición que han marcado ya, los compositores de la escuela nacionalista mexicana. Tenemos claramente dos ejemplos, *El Poema De Tlaltecatzin*, y las *Variaciones Sobre Un Tema De Bernal Jiménez*.
2. La formación del compositor, como es sabido, es un largo camino que no acaba con la acreditación de las materias del plan de estudios, sino que continúa con la preparación constante a través de los medios a su alcance, que por cierto, cada vez hay más y más efectivos, como son entre otros, la asistencia a conferencias, cursos y talleres que nos ofrece nuestra universidad, y otras instituciones del país o extranjeras. Además de la mayor facilidad en la adquisición de libros, partituras y música grabada a través de Internet.
3. La labor creativa del compositor es una disciplina que debe realizarse con profundo respeto, ya que representa no solo la imagen del artista, sino también de la institución a la cual pertenece y más adelante, a su país en un plano internacional. Esto es importante ya que a veces nosotros mismos no nos damos cuenta de la proyección que tienen nuestros actos, y creemos que en nuestro mundo todo es fortuito, y sin embargo, a veces las cosas más intrascendentes pueden cambiar el curso de la historia.
4. La misión del compositor y su compromiso con la sociedad que le rodea es un punto de partida y de llegada al mismo tiempo, porque no quiero pensar que un artista deba ser un ente aislado, autista. Considero que el músico se forma para compartir, más que para guardar, y es la sociedad a la que pertenece, el destinatario al que debe dedicar su obra, por supuesto, sin caer en excesos baratos que solo dañarían más a nuestro pueblo.

5. Y es en este mismo sentido que la búsqueda de espacios para difundir la música debe crecer, como lo ha hecho en estos tiempos, para lograr el encuentro con el público que desconoce no solo la música contemporánea, sino además que existen en nuestra repertorio nacional, muchas obras aparte de el famosísimo *Huapango* de Moncayo.
6. El tipo de compositor que ha sido analizado, posiblemente pertenezca a más de una clasificación, de las comentadas por Aaron Copland, como se ha planteado en la introducción de este trabajo. Aunque la autodefinición es uno de los objetivos de este proyecto, debo reconocer que no es una tarea sencilla. De acuerdo a la técnica de composición, puedo manifestar que se trata de un creador de inspiración espontánea, más que constructivo, sobre todo por lo que se refiere al gusto por la improvisación, y a la carencia de un proyecto preestablecido. Y por lo que se refiere al estilo, digo yo que se trata de un compositor tradicionalista, más que explorador, pues se nota una marcada tendencia por el gusto a lo que lo lleve más cerca de sus raíces, y por otro lado, la ausencia de efectos vanguardistas.
7. En este momento en el cual, un alto en el camino se hizo indispensable, me doy cuenta de que el estilo de un compositor debe, creo yo, satisfacer primordialmente a los principios del propio compositor, pero tomando en cuenta al medio que lo rodea, y que la obra que hemos realizado, cuando llegue el momento será juzgada y en su caso salvada o desechada, pero finalmente el tiempo es quien dirá la última palabra.
8. En cuanto a la composición se refiere, el camino, que seguirá el compositor de ahora en adelante seguirá básicamente en el mismo rumbo, con las adecuaciones necesarias que su tiempo histórico le afecten directamente, sin olvidarse como se dijo anteriormente, de la constante preparación y actualización que implica la labor profesional, porque en esta dirección es donde se ha encontrado hasta ahora con su verdadera personalidad, y finalmente un ser no es otra cosa más que su obra.

Bibliografía

- **Álvarez Coral, Juan.** 1972. “*Compositores mexicanos*”. México: EDAMEX.
- **Bas, Julio.** 1947. “*Tratado de la forma musical*”. RICORDI.
- **Bernal Jiménez, Miguel.** 1984. “*Concertino para Órgano y Orquesta*”. UNAM.



- **León-Portilla, Miguel.** “*Quince poetas del mundo náhuatl*”. DIANA.
- **Moreno Rivas, Yolanda.** “*La composición en México en el Siglo XX*”. MÉXICO 1994. CONACULTA.
- **Nieto, Velia.** 2005. “*Piano del siglo XX*”. México. ENM. UNAM.
- **Persichetti, Vincent.** 1985. “*Armonía del Siglo XX*”. Madrid. REAL MUSICAL.
- **Randel, Don Michael.** 1984. “*Diccionario Harvard de Música*”. DIANA.

Sitios de Internet Consultados

- Círculo de Composición del Perú. <http://www.geocities.com/circomper2/>
- Servicios de biblioteca Worldcat <http://www.worldcatlibraries.org>
- Enciclopedia virtual. <http://es.wikipedia.org/wiki/Portada>
- La historia del siglo XX. <http://www.historiasiglo20.org>

- Ventanas al Universo.

http://www.windows.ucar.edu/tour/link=/sun/Solar_interior/Nuclear_Reactions/Fusion/hydrogen_bomb.sp.html

- Nuevo orden imperial. http://www.animalweb.cl/n_o_imperial/index_noi.html

- **The Oldest and Most Trusted Online Guide to Mexico.**

<http://www.mexonline.com/amigonews/99august.htm>

- **Publicaciones digitales.**

<http://biblioweb.dgsca.unam.mx/libros/mexico/decadas/50-60/fotos/complets/289.gif>

- **Apuntes.** <http://html.rincondelvago.com/adolfo-ruiz-cortines.html>

- **Museo virtual.**

<http://www.museum.state.il.us/exhibits/athome/1950/objects/largejpgs/tv.jpg>

- **Periódico en línea.** <http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/35349.html>

Documental en VHS

- *La Vida en México en el Siglo XX*. 2002. Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

1. Paisaje en Blanco y Negro

Luis Amaro

Moderato ♩ = 72

A

The first system of the score is in 4/4 time. The right hand begins with a melody of eighth notes, starting on a G4 and moving through various intervals, including a tritone. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* is present. A box containing the letter 'A' is located above the first measure.

The second system continues the piece. The right hand features a melodic line with some chromaticism and slurs. The left hand has a steady accompaniment. There are dynamic markings of *mf* and *p* throughout the system.

The third system shows further development of the musical themes. The right hand has a more active melodic line. The left hand continues with a consistent accompaniment. A dynamic marking of *p* is visible.

The fourth system concludes the piece. The right hand has a melodic line that ends with a flourish. The left hand has a final accompaniment. Dynamic markings of *mf* and *f* are present.

8va-----

trb

f *p*

f

This system contains the first two staves of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the lower staff, and *f* and *p* (piano) are marked in the upper staff. A tritone symbol (trb) is written above the final measure of the upper staff. A '8va' marking with a dashed line indicates an octave shift.

This system contains the third and fourth staves of the musical score. The upper staff continues with complex rhythmic patterns, while the lower staff features a more rhythmic accompaniment with beamed notes and rests. The music is written in a key with several sharps.

Maestoso

B

f
Pesante

This system contains the fifth and sixth staves. The tempo marking 'Maestoso' is centered above the staves. A boxed letter 'B' is positioned above the sixth staff. The dynamic marking *f* (forte) is present, with the word 'Pesante' written below it. The music continues with complex rhythmic patterns and beamed notes.

This system contains the seventh and eighth staves. The music continues with complex rhythmic patterns and beamed notes. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature remains consistent with the previous systems.

First system of a piano score. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some chords. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The system concludes with a double bar line.

Second system of the piano score. It continues the melodic and harmonic development from the first system. The right hand has more complex rhythmic patterns, including some triplets. The left hand maintains a steady accompaniment. The system ends with a double bar line.

Third system of the piano score. This system shows further melodic elaboration in the right hand, with some notes tied across measures. The left hand continues with its accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of the piano score, which appears to be a final section or ending. It consists of several measures with chords and rests in both hands. The right hand has some notes with accents. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

2. Al Alba

Luis Amaro

Andante $\text{♩} = 76$

A

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system includes a treble clef staff with a melody starting on a half note G4, followed by eighth notes, and a bass clef staff with a piano accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *mf* in the treble and *p* in the bass. A box labeled 'A' is placed above the first measure of the treble staff. The second system continues the melody in the treble and the accompaniment in the bass. The third system features a more active treble line with sixteenth notes and a steady bass accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase in the treble and a corresponding bass accompaniment.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure and another triplet in the fourth measure. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the third measure. The left hand continues with eighth notes.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand continues with eighth notes.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and the instruction *delicado* (delicate). A section marker 'B' is placed above the first measure of this system. The left hand continues with eighth notes.

First system of a piano score. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is in a 4/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *p* (piano) in the first measure, *pp* (pianissimo) in the second measure, and *mf* (mezzo-forte) in the fifth measure.

Second system of the piano score. It continues the melodic and harmonic development from the first system. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in the fourth measure. The system concludes with a hairpin crescendo leading into the next system.

Third system of the piano score. The key signature changes to one sharp (F#) in the second measure. The music continues with a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the second measure. The system ends with a hairpin crescendo.

Fourth system of the piano score. The key signature changes to one flat (Bb) in the fifth measure. The system includes a *rit.* (ritardando) marking in the fourth measure, followed by a hairpin crescendo. The system concludes with a *mf a tempo* (mezzo-forte at tempo) marking in the fifth measure. A circled 'C' (Crescendo) symbol is located above the staff in the fifth measure.

Fifth system of the piano score. The key signature remains one flat (Bb). The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in the third measure.

First system of a musical score. The upper staff features a melodic line with a slur over the first five notes and a dynamic marking of *f* starting at the sixth measure. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with slurs and includes a dynamic marking of *f*. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with slurs. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. The system concludes with a key signature change to two sharps.

Fourth system of the musical score. The upper staff features chords with a dynamic marking of *f* and a *p* marking later in the system. The lower staff features a complex accompaniment of chords with accents.

Fifth system of the musical score. The upper staff features chords with a dynamic marking of *f*. The lower staff features a complex accompaniment of chords with accents. The system concludes with a key signature change to one sharp.

First system of a piano score. The right hand features a series of chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

Second system of a piano score. It includes performance markings such as *rit.*, *dim.*, *mf*, and *a tempo*. A dynamic marking *mf* is also present in the right hand. A box containing the letter 'D' is located above the right hand staff in the final measure.

Third system of a piano score, showing a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with phrasing slurs.

Fourth system of a piano score, continuing the melodic and bass lines from the previous system.

Fifth system of a piano score, concluding the melodic and bass lines.

System 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the third measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

System 2: Treble clef. The right hand includes a triplet of eighth notes in the second measure and another triplet in the fourth measure. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

System 3: Treble clef. The right hand features a more active melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

System 4: Treble clef. The right hand has a complex melodic line with many slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and quarter notes. A *cresc.* marking is present in the right-hand staff, indicating a crescendo. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a fermata over a chord of three notes. The lower staff is in bass clef and contains a few notes, including a half note and a quarter note. A *v* marking is present in the right-hand staff, indicating a fortissimo dynamic. The system concludes with a double bar line.

3. Tarde de Lluvia

Andante ♩ = 72

The first system of the score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand is mostly silent, indicated by a whole rest. The left hand plays a continuous eighth-note pattern, starting on G3 and moving up stepwise to G4. The notes are beamed in groups of four, with a slur over each group and an accent (>) above each note. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure.

A

The second system begins with a boxed letter 'A' in the left margin. The right hand enters with a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand continues its eighth-note accompaniment. The right hand's melody consists of eighth-note chords and single notes, often beamed together. The left hand maintains the steady eighth-note accompaniment with slurs and accents.

The third system continues the musical development. The right hand features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The left hand's accompaniment remains consistent, providing a steady harmonic and rhythmic foundation. The notation includes various articulations like slurs and accents.

The fourth system concludes the piece. The right hand has a final melodic flourish with sixteenth-note runs. The left hand's accompaniment ends with a few final notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass clef staff contains a bass line with chords and a few notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff features a steady bass line with chords. The key signature changes to one sharp (F#).

Third system of musical notation. The treble clef staff has a more complex melodic line with many beamed notes. The bass clef staff has a rhythmic bass line with eighth notes. The key signature has one flat (Bb).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a very active melodic line with many beamed notes. The bass clef staff has a rhythmic bass line with eighth notes. The key signature has one flat (Bb).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a long slur. The bass clef staff has a bass line with chords. The key signature has one flat (Bb).

B

Un po' più mosso ♩ = 96

Cantabile

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes and a dotted quarter note. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked 'Un po' più mosso' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The mood is 'Cantabile'.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand plays a dense eighth-note accompaniment.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand plays a dense eighth-note accompaniment. The system concludes with a key signature change to two sharps (D major).

C

Con moto

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *p* is placed below the first measure.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, showing some chromatic movement. The left hand accompaniment remains consistent. The dynamic marking *mp* is placed below the first measure.

Third system of the piano score. The right hand melody becomes more complex with chromaticism and slurs. The left hand accompaniment continues with eighth notes. The dynamic marking *p* is placed below the first measure.

Fourth system of the piano score. The right hand melody features a prominent slur and chromatic movement. The left hand accompaniment continues with eighth notes. The dynamic marking *p* is placed below the first measure.

Fifth system of the piano score. The right hand melody continues with eighth-note patterns and slurs. The left hand accompaniment remains consistent. The dynamic marking *p* is placed below the first measure.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex melodic line in the treble with many slurs and accents, and a bass line with chords and some melodic movement.

Second system of musical notation, continuing the grand staff from the first system. The treble clef part has long, sweeping slurs over several measures, while the bass clef part continues with chordal accompaniment.

Third system of musical notation, showing a change in key signature to two flats (Bb and Eb). The treble clef part features a more active, rhythmic melody with slurs, and the bass clef part has a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, continuing the two-flat key signature. The treble clef part has a melodic line with accents and slurs, while the bass clef part has a more active accompaniment with slurs.

D Allegro

Fifth system of musical notation, continuing the two-flat key signature. The treble clef part has a melodic line with accents and slurs. The bass clef part has a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the treble clef part.

System 1: Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. The key signature has five flats. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

System 2: Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. The treble staff includes two triplet markings (indicated by a bracket with the number 3) over eighth-note passages. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

System 3: Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. Similar to the previous system, it features two triplet markings in the treble staff. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment.

System 4: Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. The treble staff shows a more complex melodic line with slurs and ties. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

System 5: Treble clef, bass clef, 4/4 time signature. This system includes dynamic markings such as *p* (piano) and accents (>) over notes in both staves. The bass staff features a more active eighth-note accompaniment with accents.

E

♩ = 96

First system of the musical score. The treble clef staff contains a melodic line with a *mf* dynamic marking and a triplet of eighth notes. The bass clef staff features a piano (*p*) accompaniment of chords. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Second system of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff continues the chordal accompaniment.

Third system of the musical score. The treble clef staff features a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues the chordal accompaniment.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with a slur. The bass clef staff continues the chordal accompaniment.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff continues the melodic line with a slur. The bass clef staff continues the chordal accompaniment.

First system of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The bass clef staff features a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats.

Andante

Second system of the musical score. The treble clef staff is mostly empty, with a key signature change to three sharps (F#) in the third measure. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment and includes accents (>) over several notes.

Third system of the musical score. Both the treble and bass clef staves feature eighth-note accompaniment with accents (>) over the notes. The key signature remains three sharps.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff has a more active melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment and slurs.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment and slurs.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#). The music features a complex melodic line in the treble with many sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic accompaniment in the bass with chords and eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff shows a continuation of the intricate melodic patterns with various slurs and ties. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The third system features more elaborate melodic development in both staves. The treble staff has several phrases with slurs, while the bass staff continues with a consistent accompaniment pattern.

The fourth system concludes the piece. The treble staff has a final melodic flourish, and the bass staff ends with a series of chords. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

PRELUDIO X-1

Luis Amaro

Allegro moderato ♩ = 86

The musical score is written for piano and is divided into four systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The first system begins with a box labeled 'A' above the treble staff and a dynamic marking of *mf* below the bass staff. The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. The second system continues this texture with some accents (>) in the treble staff. The third system also includes accents in the treble staff. The fourth system concludes the piece with similar notation. The score is a single-page prelude.

System 1: Treble and Bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The treble staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs.

System 2: Treble and Bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The treble staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass staff continues the rhythmic accompaniment with slurs.

System 3: Treble and Bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The treble staff has a whole rest. The bass staff continues the rhythmic accompaniment with slurs and accents.

System 4: Treble and Bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass staff features a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

System 1: Treble clef starts with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

System 2: The key signature changes to one flat (B-flat). The right hand continues with melodic lines, including some chords and slurs. The left hand maintains a rhythmic accompaniment.

System 3: The key signature changes to one sharp (F-sharp). The right hand features more complex melodic passages with slurs and accents. The left hand continues with a consistent accompaniment.

System 4: The key signature changes to two sharps (F-sharp and C-sharp). The right hand has intricate melodic lines with many slurs. The left hand provides a detailed accompaniment with slurs and ties.

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also featuring slurs and ties.

Second system of a musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with accents (>). The lower staff (bass clef) consists of a series of chords, some with slurs and ties, and includes a few notes with accents.

Third system of a musical score. The upper staff (treble clef) has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff (bass clef) features a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also featuring slurs and ties.

Fourth system of a musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and rests, including slurs and ties. The lower staff (bass clef) features a harmonic accompaniment with chords and moving lines, including a long slur across the bottom of the system.

m.d.

Fine

m.i.

m.i.

B

p

p

3

6

6

3

First system of a piano score. The right hand (treble clef) features a melodic line with sixteenth-note runs, marked with '6' for sixteenth notes. The left hand (bass clef) has a bass line with triplet chords marked '3'. A dynamic marking of *mf* is present in the right hand.

Second system of the piano score. The right hand continues with melodic lines and slurs. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>).

Third system of the piano score. The right hand has a complex melodic line with many slurs and accents. The left hand continues with eighth-note patterns and accents.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a repeat sign and a fermata. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with a slur over the first two measures.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a fermata. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment with a slur over the first two measures.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a fermata. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment with a slur over the first two measures.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur and dynamic markings: *m.i.*, *m.d.*, and *m.i.*. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment with a slur and dynamic markings: *m.i.*, *m.d.*, *m.d.*, and *m.i.*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves feature a melodic line with slurs and dynamic markings. The upper staff begins with a slur over two measures, with 'm.i.' above the first measure and 'm.d.' above the second. This is followed by another slur over two measures, with 'm.i.' above the first and 'm.d.' above the second. The system concludes with a slur over two measures, with 'm.i.' above the first and 'm.d.' above the second. The lower staff mirrors this structure with similar slurs and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The upper staff begins with a slur over two measures, with 'm.i.' above the first measure. The lower staff begins with a slur over two measures, with 'm.d.' above the first measure. The system concludes with a slur over two measures, with 'm.i.' above the first measure and 'm.d.' above the second. The lower staff concludes with a slur over two measures, with 'm.d.' above the first measure and 'm.i.' above the second. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Diálogo 1

Luis Amaro

A
Allegro molto ♩ = 160

Flauta
f

Violoncello
f

2

Fl.

Vc.

6

Fl.

Vc.

10

Fl.

Vc.

B

14

Fl. *p*

Vc. *p*

mf

18

Fl. *mf*

Vc. *mf*

21

Fl. *p*

Vc. *p*

24

Fl. *mf*

Vc. *mf*

27

Fl. *mp*

Vc. *p*

C

30

Fl. *mf*

Vc. *mf* *f* *mf* *f*

34

Fl. *f*

Vc. *mf* *f*

38

Fl. *mf*

Vc. *mf* *f*

41

Fl.

Vc. *mf*

44

Fl.

Vc. *f*

D

48

Fl. *f*

Vc. *p*

51

Fl.

Vc. *f*

54

Fl. *mf*

Vc. *p*

57

Fl.

Vc. *mf*

E

60

Fl. *mp*

Vc. *p*

64

Fl.

Vc.

mf

68

Fl.

Vc.

p

mf

71

Fl.

Vc.

f

74

Fl.

Vc.

77

Fl.

Vc.

Diálogo 2

A *muy expresivo*

Flauta

p

Cello *muy expresivo*

pp *mp* *mp*

6

mf

6

mp *p* *mf*

11

11

B

17

mf

17

p

22

Musical notation for measures 22-26. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Both staves feature a melodic line with a long slur spanning across the measures. The treble staff begins with a sharp sign (F#) and contains notes such as G4, A4, B4, and C5. The bass staff begins with a sharp sign (F#) and contains notes such as C3, D3, E3, and F3. The notation includes various note values, including quarter and eighth notes, and rests.

27

Musical notation for measures 27-31. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Both staves feature a melodic line with a long slur spanning across the measures. The treble staff begins with a sharp sign (F#) and contains notes such as G4, A4, B4, and C5. The bass staff begins with a sharp sign (F#) and contains notes such as C3, D3, E3, and F3. The notation includes various note values, including quarter and eighth notes, and rests. A box containing the letter 'C' is positioned below the bass staff in the middle of the system.

32

Musical notation for measures 32-37. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Both staves feature a melodic line with a long slur spanning across the measures. The treble staff begins with a sharp sign (F#) and contains notes such as G4, A4, B4, and C5. The bass staff begins with a sharp sign (F#) and contains notes such as C3, D3, E3, and F3. The notation includes various note values, including quarter and eighth notes, and rests. Dynamic markings 'mf' and 'p' are present in the system.

38

Musical notation for measures 38-42. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Both staves feature a melodic line with a long slur spanning across the measures. The treble staff begins with a sharp sign (F#) and contains notes such as G4, A4, B4, and C5. The bass staff begins with a sharp sign (F#) and contains notes such as C3, D3, E3, and F3. The notation includes various note values, including quarter and eighth notes, and rests. Dynamic markings 'mf' and 'pp' are present in the system.

43

Musical notation for measures 43-47. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Both staves feature a melodic line with a long slur spanning across the measures. The treble staff begins with a sharp sign (F#) and contains notes such as G4, A4, B4, and C5. The bass staff begins with a sharp sign (F#) and contains notes such as C3, D3, E3, and F3. The notation includes various note values, including quarter and eighth notes, and rests. A dynamic marking 'mf' is present in the system.

49 *mf* **D** *ad libitum*

55

60 *a tempo*

60 *a tempo*

ad libitum *pizz.*

65 *ad libitum*

65 *arco*

70

75 *a tempo* *ad libitum*

75 *a tempo* *ad libitum*

pizz. *arco*

81

81

85

85

E

87 *a tempo*

87 *a tempo*

pizz. *mf*

92

92

p

96

pp

arco

mf

100

mf

pizz.

p

F

104

pp

arco

mf

108

pizz.

mf

112

f

117

117

p

122

122

arco

126

126

pizz.

130

130

pp

arco

mf

134

134

pizz.

mf

p

138

138

f

G

143

arco
(cello)

muy expresivo

mf

p

muy expresivo

p

pp

149

mp

mp

mp

p

155

mf

H

160

mf

p

165

Musical score for measures 165-169. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Both staves feature a melodic line with a long slur spanning across the measures. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff has a similar melodic line with some chromaticism.

170

Musical score for measures 170-174. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Both staves feature a melodic line with a long slur spanning across the measures. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff has a similar melodic line with some chromaticism.

175

Musical score for measures 175-180. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Both staves feature a melodic line with a long slur spanning across the measures. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff has a similar melodic line with some chromaticism.

181

Musical score for measures 181-185. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Both staves feature a melodic line with a long slur spanning across the measures. The treble staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass staff has a similar melodic line with some chromaticism. Dynamic markings *p* and *mf* are also present in the bass staff.

186

Musical score for measures 186-190. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Both staves feature a melodic line with a long slur spanning across the measures. The treble staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass staff has a similar melodic line with some chromaticism. A piano-piano (*pp*) dynamic marking is present in the bass staff.

192

192

mf

mf

Diálogo 3

Luis Amaro

Presto (M.M. ♩ = c. 170)

A

Flauta

Cello

mf

mp

4

Fl.

Vlc.

8

Fl.

Vlc.

12

Fl.

Vlc.

16

Fl.

Vlc.

mf

B

20

Fl.

Vlc.

mf

mp

23

Fl.

Vlc.

27

Fl.

Vlc.

p

31

Fl. *mp* *f* 3 3 3 3 3

Vlc. *mp* *mf*

34

Fl. 3 3 3 3 3

Vlc. *f*

38

Fl.

Vlc.

42

Fl. *f*

Vlc. *mf*

46

Fl.

Vlc.

49

Fl.

Vlc.

52

Fl.

Vlc.

mf

mp

D

56

Fl.

Vlc.

mp

p

60

Fl.

Vlc.

mf

mf

64

Fl.

Vlc.

p

mp

68

Fl.

Vlc.

72

Fl.

Vlc.

f

f

76

Fl.

Vlc.

p

mf

79

Fl.

Vlc.

82

Fl.

Vlc.

f

f

86

Fl.

Vlc.

89

Fl. *p*

Vlc. *mf*

93

Fl. *mf* *p*

Vlc. *mf* *p*

97

Fl.

Vlc. *mf* *f*

E

101

Fl. *f*

Vlc. 101

105

Fl. *mf* *mp*

Vlc. *mp* *p*

109

Fl. *p* *mf*

Vlc. *mp* *mp*

112

Fl. *f* 3 3 3 3 3

Vlc. *f*

115

Fl. 3 3 3 3 3

Vlc. 115

AMANECIENDO

LUIS AMARO

A *Allegro moderato*

The musical score is written for four instruments: Violín 1, Violín 2, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score is divided into four systems, each containing four staves. The first system (measures 1-7) includes dynamics *mp* for Violín 1 and *pp* for Violín 2, Viola, and Cello. The second system (measures 8-14) features a triplet in Violín 1. The third system (measures 15-21) continues the instrumental development. The fourth system (measures 22-28) concludes the page with a final chord in Violín 1. The score is marked with various articulations such as accents and slurs.

29 B

Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc

36

Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc

43

Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc

50 *ff*

Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc

[C]

Musical score system 1 (measures 57-63). The score is for four staves: Vln 1, Vln 2, Vla, and Vlc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system begins with a rehearsal mark [C] and measure number 57. Dynamics include *mp* at the beginning of the Vlc staff and *mf* and *f* in the Vln 1 staff.

[D] *p* *p* *p* *p* *p*

Musical score system 2 (measures 64-70). The score is for four staves: Vln 1, Vln 2, Vla, and Vlc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system begins with a rehearsal mark [D] and measure number 64. The tempo is marked *p* and the instruction *p* *p* *p* *p* *p* is written above the staves. The instruction *p* *p* *p* *p* *p* is written below the staves. The instruction *p* *p* *p* *p* *p* is written below the staves. The instruction *p* *p* *p* *p* *p* is written below the staves. The instruction *p* *p* *p* *p* *p* is written below the staves. The instruction *p* *p* *p* *p* *p* is written below the staves. The instruction *p* *p* *p* *p* *p* is written below the staves. The instruction *p* *p* *p* *p* *p* is written below the staves. The instruction *p* *p* *p* *p* *p* is written below the staves. The instruction *p* *p* *p* *p* *p* is written below the staves. The instruction *p* *p* *p* *p* *p* is written below the staves.

Musical score system 3 (measures 71-77). The score is for four staves: Vln 1, Vln 2, Vla, and Vlc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system begins with measure number 71. The staves contain complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.

Musical score system 4 (measures 78-84). The score is for four staves: Vln 1, Vln 2, Vla, and Vlc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system begins with measure number 78. The staves contain complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.

85

Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc

Detailed description: This system contains measures 85 through 91. It features four staves: Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The Vln 1 staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Vln 2 staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Vla and Vlc staves have bass clefs and a key signature of one flat (Bb). The music consists of complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

92

Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc

Detailed description: This system contains measures 92 through 98. It features four staves: Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The Vln 1 staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Vln 2 staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Vla and Vlc staves have bass clefs and a key signature of one flat (Bb). The music consists of complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

99

Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc

Detailed description: This system contains measures 99 through 105. It features four staves: Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The Vln 1 staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Vln 2 staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Vla and Vlc staves have bass clefs and a key signature of one flat (Bb). The music consists of complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

106

Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc

Detailed description: This system contains measures 106 through 112. It features four staves: Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The Vln 1 staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Vln 2 staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Vla and Vlc staves have bass clefs and a key signature of one flat (Bb). The music consists of complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. A dynamic marking 'E' is present above the first measure of the Vln 1 staff.

Vln 1 ¹¹⁴
Glissanda



Vln 1 ¹²⁰



Vln 1 ¹²⁷ [A]

Vln 2

Vla

Vlc



Vln 1 ¹³³ [A] Tempo primo

Vln 2

Vla

Vlc

mp

pp

pp



Vln 1 ¹⁴⁰

Vln 2

Vla

Vlc



147

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

154

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

161

B

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

168

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

175

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

181

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

187

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc

ff

Variaciones para quinteto de aliento

Sobre un tema de Miguel Bernal Jiménez

LUIS AMARO

Allegro

Flauta

Oboe *f*

Clarinete en B \flat *mf*

Corno en F *mf*

Fagot *f*

Fl. *f*

Ob. *mf*

B \flat Cl. *mf*

CF *mf*

Fg. *mf*

Fl. *f*

Ob. *f*

B \flat Cl. *f*

CF *f*

Fg. *f*

Detailed description: This is a musical score for a wind quintet, titled "Variaciones para quinteto de aliento" by Luis Amaro, based on a theme by Miguel Bernal Jiménez. The score is in 2/2 time and begins with the tempo marking "Allegro". The instrumentation includes Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Horn in F, and Bassoon. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features the Oboe, Clarinet in B-flat, and Bassoon with dynamic markings of *f* and *mf*. The second system (measures 7-13) features the Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, and Bassoon with dynamic markings of *mf* and *f*. The third system (measures 14-19) features the Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, and Bassoon with dynamic markings of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

22 **Meno mosso**

Fl. *Rit.*

Ob. *Rit.*

B♭ Cl. *p*

CF *mf*

Fg. *mp*

30

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

CF

Fg.

37

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

CF

Fg.

Allegro

44

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

CF

Fg.

mf

p

51

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

CF

Fg.

p

f

p

p

Tarantella

58

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

CF

Fg.

p

p

p

f

66

Fl.

Ob.

B^b Cl.

CF

Fg.

75

Fl.

Ob.

B^b Cl.

CF

Fg.

84

Vals Lento

Fl.

Ob.

B^b Cl.

CF

Fg.

f

p

mp

93

Fl.

Ob.

B^b Cl.

CF

Fg.

mf

p

100

Fl.

Ob.

B^b Cl.

CF

Fg.

107

Fl.

Ob.

B^b Cl.

CF

Fg.

115

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

CF

Fg.

123

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

CF

Fg.

Polka

f

131

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

CF

Fg.

p

138

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

CF

Fg.

148

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

CF

Fg.

155

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

CF

Fg.

Finale

164

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

CF

Fg.

170

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

CF

Fg.

Luis Amaro

El poema de Tlaltecatzin

Suite para Tenor, Coro y Orquesta Sinfónica

Orquesta

2 Flautas
2 Oboes
2 Clarinetes en Bb
2 Fagotes

3 Cornos en F
3 Trompetas en Bb
1 Trombón

3 Timbales
Percusiones:
cocos
platos
Platos suspendido
Vibra Slap
Bombo
Marimba
Gong
Arpa
Piano

Sección de Cuerdas

El Poema de Tlaltecatzin pertenece la colección que el investigador Miguel León Portilla recopiló en su obra "15 Poetas del Mundo Náhuatl".

Tlaltecatzin de Cuauhchinanco, cantor del placer, la mujer y la muerte, gobernó a mediados del siglo XIV.

Tlatecatzin en su poema, le canta a su dios, en el lugar del mando. Cuenta de una bebida embriagante procedente de cacao y flores, y de cómo despierta en él el anhelo, con su corazón embriagado.

Le canta a la mujer, la que alegra, la que se presta. la que invita al placer y que sin embargo, será abandonada y tendrá que irse, para quedar descarnada.

El poeta insiste sobre la bebida de cacao y añade la flor del tabaco, y la embriaguez de su corazón.

Y termina reflexionando sobre su propia muerte, de cómo, siendo su vida cosa preciosa, terminará descarnado, sólo, cubierto su corazón de flores, dejando los plumajes de quetzal, y los jades preciosos, que fueron únicos y labrados con arte. Acepta la muerte, sólo pide que se sea sin violencia.

La obra musical se estrenó en la Feria Intenacional del Libro, en el Palacio de Minería en 1994, con la Orquesta de Cámara de la Preparatoria, dirigida en esa ocasión por el compositor.

José Luis Amaro Hernández estudió la licenciatura en composición en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Tlaltecatzin icuic

Zan ye ihuan noncuica
yehyan, noteuh.
In tonaya,
tlatoayan,
yie xochincacahuatl in pozontimani,
a xochioctli.

Nocoya ye,
noyol quimati,
quihuinti ye noyol,
noyol quimati:

¡Zan ca tlauhquechol!,
celiya, pozontimani,
mocquipacxochiuh.
¡Tinaan!
Huelicacihuatl,
cacahuaizquixochitl,
zan tonnetlahehuilo,
ticahualoz,
tiyaz,
ximaaz.

Can tiyehcoc nican,
imixpan o teteuctin,
timahuiztlachihualla,
monequetza.
Moxiuhcozquetzalpetlapan,
tonihcaca.
Cacahuaizquixochitl,
zan tonnetlahehuilo,
ticahualoz,
tiyaaz,
ximoaz.

Ah zan xochicacahuatl
in puzontimani,
yexochitl in tlamaco.
Intla noyol quimati,
quihuintia ye noyolia.
Aya yece ye nican,
tlalla icpac,
antetecuita, nopilhuan,
a noyol quimati,
quihuintia ye noyol.

Ah zan ninetlamata,
niquitohua:
Maca niya
ompa ximohuayan.
Tlazotli noyol.
In nehua, nehua,
zan nicuicanitl,
teocuitlayo noxochihuacayo,
Inniquiyacahua,
zan niquitta nochan,
xochimamani.
¿Mach huey chalchihuitl,
quetzalli patlahuac
mach nopatiuh?
In zan ninoquixtiz,
quenmanian,
ca zan niyaz,
nipoliuhtiuh.
Ninocahua,
¡ah notecu!
Ah niquitohua: ma niyauh,
ma ninoquimilolo,
ni cuicanitli,
ma ihui.
¿Ma aca ca cizquia noyol ac?
Zan yuh niyaz,
xochihuiconticac ye noyolio.
Ye quetzal nenelihui,

chalchiutli in tlazotli
yectla mochiuhtoca.
¡Acan machotica
tlalticpac!
Zan ihui ya azo,
ihuan in ihuiyan.

(Ms. Cantares Mexicanos,
Biblioteca Nacional de México,
fols. 30 r. y v., y Romances de los señores
de la Nueva España, fols. 7 r. - 8 r.)

Preludio

Luis Amaro

Andante ♩ = 78

Flute

Oboe

Clarinet in B♭

Bassoon

Horn in F 1

Horn in F 2

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trombone

Timpani

Cymbals

VibraSlap

Temple Blocks

Marimba

Bass Drum

Harp

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

p

mf

f

This page of a musical score contains the following instruments and parts:

- Flute (Fl.):** Staff 1, measures 15-24. Dynamics: *mf*, *f*.
- Oboe (Ob.):** Staff 2, measures 15-24. Dynamics: *mf*, *f*.
- Bass Clarinet (B♭ Cl.):** Staff 3, measures 15-24. Dynamics: *mf*, *f*, *mp*.
- Bassoon (Bsn.):** Staff 4, measures 15-24. Dynamics: *mf*, *f*, *mp*.
- Horn 1 (Hn. 1):** Staff 5, measures 15-24. Dynamics: *f*.
- Horn 2 (Hn. 2):** Staff 6, measures 15-24. Dynamics: *f*.
- Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1):** Staff 7, measures 15-24. Dynamics: *f*.
- Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2):** Staff 8, measures 15-24. Dynamics: *f*.
- Trombone (Tbn.):** Staff 9, measures 15-24. Dynamics: *f*.
- Timpani (Timp.):** Staff 10, measures 15-24. Dynamics: *f*.
- Cymbals (Cym.):** Staff 11, measures 15-24. Dynamics: *f*.
- Violin Slap (V. Slp.):** Staff 12, measures 15-24. Dynamics: *f*.
- Tuba (T. Bl.):** Staff 13, measures 15-24. Dynamics: *f*.
- Maracas (Mrb.):** Staff 14, measures 15-24. Dynamics: *f*.
- Bass Drum (B. Dr.):** Staff 15, measures 15-24. Dynamics: *f*.
- Harpsichord (Hp.):** Staff 16, measures 15-24. Dynamics: *f*.
- Violin I (Vln. I):** Staff 17, measures 15-24. Dynamics: *p*, *f*.
- Violin II (Vln. II):** Staff 18, measures 15-24. Dynamics: *p*, *f*.
- Viola (Vla.):** Staff 19, measures 15-24. Dynamics: *p*, *f*, *pp*.
- Violoncello (Vc.):** Staff 20, measures 15-24. Dynamics: *p*, *f*, *pp*.
- Double Bass (Cb.):** Staff 21, measures 15-24. Dynamics: *f*, *p*.

This page of a musical score contains the following instruments and parts:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Bs. Cl. (Bass Clarinet)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. 1 (Horn 1)
- Hn. 2 (Horn 2)
- B. Tpt. 1 (Trumpet 1)
- B. Tpt. 2 (Trumpet 2)
- Tbn. (Trombone)
- Timp. (Timpani)
- Cym. (Cymbals)
- V. Slp. (Violin Slap)
- T. Bl. (Tuba)
- Mrb. (Maracas)
- B. Dr. (Bass Drum)
- Hp. (Harp)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

The score includes various musical notations and performance instructions:

- Section marker: **B**
- Dynamics: *pp*, *f*
- Performance instructions: *pizz.*, *arco*, *Div.*, *Gong*
- Accents: >
- Phrasing slurs and breath marks
- Rehearsal marks and repeat signs

This page of a musical score contains the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Starts at measure 45 with a *mf* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
- Oboe (Ob.):** Starts at measure 45 with a *f* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
- Bassoon (Bsn.):** Starts at measure 45 with a *mf* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
- Horn 1 (Hn. 1):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic, then *mf*. Features a melodic line with slurs and accents.
- Horn 2 (Hn. 2):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
- Trumpet 1 (B. Tpt. 1):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic, then *mf*. Features a melodic line with slurs and accents.
- Trumpet 2 (B. Tpt. 2):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic. Features a melodic line with slurs and accents.
- Trombone (Tbn.):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic, then *mf* and *f*. Features a melodic line with slurs and accents.
- Timpani (Timp.):** Starts at measure 45 with a *f* dynamic. Features a rhythmic pattern with slurs.
- Cymbals (Cym.):** Features a rhythmic pattern with slurs.
- Violin Slap (V. Slp.):** Features a rhythmic pattern with slurs.
- Tuba (T. Bl.):** Features a rhythmic pattern with slurs.
- Musical Keyboard (Mrb.):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic, then *f*. Features a complex rhythmic and harmonic pattern.
- Bass Drum (B. Dr.):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic. Features a rhythmic pattern with slurs.
- Harpsichord (Hp.):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic, then *f*. Features a complex rhythmic and harmonic pattern.
- Violin I (Vln. I):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic, then *f*. Features a melodic line with slurs and accents.
- Violin II (Vln. II):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic, then *f*. Features a melodic line with slurs and accents.
- Viola (Vla.):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic, then *f*. Features a melodic line with slurs and accents.
- Violoncello (Vc.):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic, then *mf* and *f*. Features a melodic line with slurs and accents.
- Double Bass (Cb.):** Starts at measure 45 with a *p* dynamic, then *mf* and *f*. Features a melodic line with slurs and accents.

59

[C]

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Timp.

Cym.

V. Slp.

T. Bl.

Mrb.

B. Dr.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

72 D

Fl.

Ob. *mf*

Bs. Cl.

Bsn. *p*

Hn. 1

Hn. 2

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

72 D

Timp.

72 D

Cym.

V. Slp.

T. Bl.

72 D

Mrb.

72 D

B. Dr.

72 D

Hp.

72 D

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

E

87
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.

Detailed description: This section of the score covers measures 87 to 90 for the woodwind section. The Flute and Oboe parts are mostly rests. The Bass Clarinet and Bassoon parts feature a melodic line with a half-note rhythm and a sharp key signature. The Bassoon part includes a large slur across measures 88 and 89.

E

87
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.

Detailed description: This section covers measures 87 to 90 for the brass section. Horns 1 and 2 are mostly rests. Trumpets 1 and 2 play a melodic line with a half-note rhythm and a sharp key signature. The Trombone part is mostly rests.

E

87
Timp.

Detailed description: The Timpani part is mostly rests throughout this section.

E

87
Cym.
V. Slp.
T. Bl.

Detailed description: The Cymbals, Snare Drum, and Tom-toms parts are mostly rests throughout this section.

E

87
Mrb.

Detailed description: The Maracas part is mostly rests throughout this section.

E

87
B. Dr.

Detailed description: The Bass Drum part is mostly rests throughout this section.

E

87
Hp.

Detailed description: The Harpsichord part features a complex, rhythmic pattern with sixteenth notes and a sharp key signature throughout the section.

E

87
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This section covers measures 87 to 90 for the string section. Violins I and II play a melodic line with a half-note rhythm and a sharp key signature. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts also play a melodic line with a half-note rhythm and a sharp key signature. The Contrabass part includes a large slur across measures 88 and 89.

95

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B^s Tpt. 1

B^s Tpt. 2

Tbn.

Timp.

Cym.

V. Slp.

T. Bl.

Mrb.

B. Dr.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

pp

pp

pp

pp

pp

105

F

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

Tbn.

Timp.

Cym.

V. Slp.

T. Bl.

Mrb. *mf*

B. Dr.

Hp.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

This page of a musical score covers measures 112 through 115. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Melodic line with slurs and accents.
- Oboe (Ob.):** Melodic line with slurs and accents.
- Clarinet (B♭ Cl.):** Melodic line with slurs and accents.
- Bassoon (Bsn.):** Melodic line with slurs and accents.
- Horn 1 (Hn. 1):** Melodic line with slurs and accents.
- Horn 2 (Hn. 2):** Melodic line with slurs and accents.
- Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1):** Melodic line with slurs and accents.
- Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2):** Melodic line with slurs and accents.
- Trombone (Tbn.):** Melodic line with slurs and accents.
- Timpani (Timp.):** Rhythmic accompaniment.
- Cymbals (Cym.):** Percussion.
- Snare Drum (V. Slp.):** Percussion.
- Bass Drum (T. Bl.):** Percussion.
- Musical Keyboard (Mrb.):** Accompaniment.
- Bass Drum (B. Dr.):** Percussion.
- Harp (Hp.):** Accompaniment with a "LV" marking.
- Violin I (Vln. I):** Melodic line with slurs and accents.
- Violin II (Vln. II):** Melodic line with slurs and accents.
- Viola (Via.):** Melodic line with slurs and accents.
- Violoncello (Vc.):** Melodic line with slurs and accents.
- Contrabass (Cb.):** Melodic line with slurs and accents.

II. Zan Ye Ihuan Noncuica

(En La Soloedad Yo Canto)

This musical score is for the piece "II. Zan Ye Ihuan Noncuica" (En La Soloedad Yo Canto). It is arranged for a full orchestra and a vocal quartet. The orchestral parts include Flauta, Oboe, Clarinete en Bb, Fagot, Corno en F 1-3, Corno en F 2, Percusión 1, Percusión 2, Arpa, Solista, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabajo. The vocal parts are for Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The score is in 3/4 time and consists of 10 measures. The vocal parts begin with the lyrics "Nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu. Simile" and include dynamic markings of *p* and *mf*. There are triplets and slurs indicated in the vocal lines.

Flauta

Oboe

Clarinete en Bb

Fagot

Corno en F 1 - 3

Corno en F 2

Percusión 1

Percusión 2

Arpa

Solista

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabajo

a capella

Nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu. Simile

p *mf*

3 3 3 3

11 A

Fl. *pp*

Ob.

B. Cl. *pp*

fgt. *pp* 3

11 B

Cor 1 - 3 A

Cor 2 11 B

Perc. 1 A

Perc. 2 11 B

PLATO SUSPENDIDO

arpa

1 A B

Solo A B

Zan ye i-huan non cui-ca yehyan, no te - uh.

S A

A

T

B

11 A B

Vln. I A *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

11 *mf*

Cb. *mf*

Fl. *fp* *fp* *pp*

Ob. *fp* *fp* *pp*

B. Cl. *fp* *fp* *pp*

fgt. *fp* *fp* *pp*

Cor 1 - 3 *fp*

Cor 2 *fp*

Perc. 1 *f*

Perc. 2

arpa *f*

Solo

In to - na - ya tla - to - a - - yan, yi - e xo chin-ca - ca - huatl in po-zon-ti - ma - ni.

S

A

T

B

Vln. I *fp* *fp* *pp*

Vln. II *fp* *fp* *pp*

Vla. *fp* *fp* *pp*

Vc. *fp* *fp* *pp*

Cb. *fp* *fp* *pp*

26



1

Fl.

Ob.

B. Cl.

fgt.

Cor 1 - 3

Cor 2

Perc. 1

Perc. 2

BOMBO

PLATO SUSPENDIDO

arpa

Solo

A xo - chio - c - ti - a xo - chio - c - ti.

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pizz.

arco

f

Pizz.

arco

26

f

Musical score for page 35, rehearsal mark 35. The score is in 3/4 time and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (fgt.), Cor 1-3, Cor 2, Percussion 1 and 2, Arpa, Solo, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Rehearsal mark 35 is indicated at the beginning of the score. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score features various dynamics including *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). Notable musical features include triplets in the Oboe, Bass Clarinet, Solo, Alto, and Bass parts, and a *p* dynamic marking in the Viola and Cello parts. The Solo part includes a D chord marking at the start. The Viola and Cello parts have a *p* dynamic marking and a V marking. The score concludes with a E rehearsal mark.

45

Fl. *a2* *f*

Ob. *a2* *f*

B. Cl. *a2* *f*

fgt. *a2* *f*

Cor 1 - 3 *f*

Cor 2 *f*

Perc. 1 *f* MARIMBA

Perc. 2 *f* PLATO SUSPENDIDO QUIJADA

COCOS *f* TIMBALES

arpa

Solo *f*

No co - ya ye, no - yol qui - ma - ti,

S

A

T

B

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

III. ZAN CA TLAUQUECHOL

(Ave Roja De Cuello De Hule)

Musical score for the piece "III. ZAN CA TLAUQUECHOL (Ave Roja De Cuello De Hule)". The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Flauta
- Oboe
- Clarinete en B \flat
- Fagot
- Corno en F 1 - 3
- Corno en F 2
- Trompeta en B \flat 1 - 3
- Trompeta en B \flat 2
- Trombón
- Marimba
- Percusión
- Timbales
- Solista
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Contrabajo

The score is in 6/8 time and features various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *dolce* (softly). It includes performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) for the string section. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

10

Fl. *f*

Ob. *mp* *p*

B♭ Cl. *p*

Fgt. *mf* *f* *p*

Cor 1-3 *f* *f*

Cor 2 *f* *f*

B♭ Tpt. 1-3 *f*

B♭ Tpt. 2 *f*

Tbn. *f*

10

f *f*

10

arco

Vln. I *f* *p* *f*

Vln. II *pp* *f* *p*

Vla. *f* *pp* *f* *f*

Vc. *mf* *f* *pp* *f* *pizz.*

Cb. *mf* *f* *pp* *f* *pizz.*

21

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Fgt. *mf*

Cor 1-3 *mf*

Cor 2 *mf*

B♭ Tpt. 1-3 *mf*

B♭ Tpt. 2 *mf*

Tbn. *mf*

21

mf

solo

Zan ca tla - que chol _____ ce - li ya _____

Vln. I *p* *mf* *ff*

Vln. II *p* *mf* *ff* *pp*

Vla. *p* *mf* *ff* *pp*

Vc. *arco* *p* *mf* *ff* *pp*

Cb. *arco* *mf* *pp*

Fl. *accelerando*

Ob.

B♭ Cl.

Fgt.

Cor 1-3 *accelerando*

Cor 2 *fesc.*

B♭ Tpt. 1-3

B♭ Tpt. 2

Tbn.

accelerando

cresc.

solo *accelerando*
 34 po - zon - ti - ma - ni moc-qui-pac xo-chiu

Vln. I *accelerando* *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vla.

Vc. *cresc.*

Cb. *mp* *cresc.* V V V

B 44

più mosso

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fgt.

B

più mosso

Cor 1-3

Cor 2

B♭ Tpt. 1-3

B♭ Tpt. 2

Tbn.

B 44

più mosso

Musical score for woodwinds and strings. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Fgt.), Cor Anglais (Cor 1-3), Cor Anglais 2 (Cor 2), B♭ Trumpets (B♭ Tpt. 1-3), B♭ Trumpets 2 (B♭ Tpt. 2), and Trombone (Tbn.). The string section includes Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Dynamics range from *mf* to *p*.

solo

più mosso

B 44

più mosso

Musical score for vocal soloist and strings. The vocal soloist part includes the lyrics: "Ti - na - an Hue li - ca - ci - huatl ti - na - an Ca - ca huaz qui - xo - chitl". The string section includes Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Dynamics range from *f* to *mp*.

56

C

Fl. *fp* *p*

Ob. *fp* *p*

B♭ Cl. *fp* *p*

Fgt. *fp* *p*

C

Cor 1-3 *p*

Cor 2 *p*

B♭ Tpt. 1-3

B♭ Tpt. 2

Tbn. *mp*

56

C

solo

56

C

zan to nne tlahe - hui - lo. —

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *pizz.* *arco* *mp*

Cb. *mp*

68

D

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Fgt. *f*

D

Cor 1-3 *f* *p* *f*

Cor 2 *f* *p* *f*

B♭ Tpt. 1-3 *f* *f*

B♭ Tpt. 2 *f* *f*

Tbn. *f* *f*

68

D

f *p* *p* *f* *pp*

solo *f*

Ti - ca - hua - loz, Ti - i - yaz, xi - ma - az *f*

68

D

Vln. I *f* *p* *p* *f*

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

Vla. *f* *p* *p* *f*

Vc. *f* *p* *p* *f*

Cb. *f* *p* *f*

4. AH ZAN NINETLAMATA

Yo solo me aflijo

Allegro moderato (M.M. ♩ = c. 120)

2 Flautas
2 Oboes
2 Clarinetes en B♭
2 Fagotes

Allegro moderato (M.M. ♩ = c. 120)

Corno en F 1-3
Corno en F 2
Trompeta en B♭ 1-3
Trompeta en B♭ 2
Trombón

Allegro moderato (M.M. ♩ = c. 120)

Marimba
Timbales
Percusión

Arpa

Allegro moderato (M.M. ♩ = c. 120)

Voz
Soprano
Alto
Tenor
Bajo

Allegro moderato (M.M. ♩ = c. 120)

Violín I
Violín II
Viola
Cello
Contrabajo

A Allegro (M.M. ♩ = c. 132)

2 Fl. *f* *A DOS*

Ob. *f* *A DOS*

2 Cl B. *mf* *f* *A DOS* *p*

2 Fgt. *f* *mf* *p*

CF. 1-3 *f* *A DOS*

CF. 2 *f* *A DOS*

Tpt B. 1 *f* *A DOS*

Tpt B. 2 *f* *A DOS*

Tbn. *f* *A DOS*

Mrb. *f* *f* *p*

timb. *mp* *Allegro (M.M. ♩ = c. 132)*

Perc. *Allegro (M.M. ♩ = c. 132)*

Arpa *f* *p*

Voz *mf* **A** *Allegro (M.M. ♩ = c. 132)*

Ah zan - ni - ne - tla - ma - ta ni - qui - to - hua, Ma - ca - ni - ya om - pa xi - mo - hua - yan, Tla - zo - tli no - yol. In ne - hua, ne - hua,

S

A

T

B

Vln. I *f* *p* *Allegro (M.M. ♩ = c. 132)*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *div.* *f* *p*

Cb. *f* *p* *Pizz.* *arco*

2 Fl. *f*

Ob. *f*

2 Cl B. *f*

2 Fgt. *f*

CF. 1-3

CF. 2 *mp*

Tpt B. 1 *solo*

Tpt B. 2

Tbn.

Mrb. *B*

timb.

Perc.

Arpa *B*

Voz
zan - ni - cui - ca - nil
Teo cui - tla - yo no - xo - chi - hua - ca - yo.

S

A

T

B

Vln. I *B*

Vln. II

Vla. *V*

Vc. *V*

Cb. *V* *Pizz.*

2 Fl.

Ob.

2 Cl B.

2 Fgt.

CF. 1-3
mp

CF. 2

Tpt B. 1
mf

Tpt B. 2
mf

Tbn.
mf

Mrb.

timb.

Perc.

Arpa

Voz
in - ni - qui - ya - ca - hua, Zan ni - qui - tta no - chan. Xo - chi - ma - ma - ni, Xo - chi - ma -

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.
arco

2 Fl. *div.* [C]

Ob.

2 Cl B.

2 Fgt.

CF. 1-3

CF. 2

Tpt B. 1

Tpt B. 2

Tbn.

Mrb.

timb.

Perc.

Arpa *p* [C] *p*

Voz
ma - - - - - ni.

S

A

T

B

Vln. I *pp* [C]

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*
Pizz.

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 39-42. The score is for a full orchestra and voice. The instruments listed on the left are: 2 Flutes (Fl.), Oboe (Ob.), 2 Clarinets in B-flat (Cl B.), 2 Bassoons (Fgt.), 3 Cor Anglais (CF. 1-3), 2 Cor Anglais (CF. 2), 2 Trumpets in B-flat (Tpt B. 1, 2), Trombone (Tbn.), Mallet Percussion (Mrb.), Timpani (timb.), Percussion (Perc.), Harp (Arpa), Voice (Voz), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 39 is marked with a 'C' in a box. The flute part has a 'div.' marking. The harp part has a 'p' dynamic marking. The voice part has the lyrics 'ma - - - - - ni.' with a long note. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) have a 'pp' dynamic marking. The Cb. part has a 'Pizz.' marking. There are several 'C' in a box markings throughout the score, likely indicating rehearsal marks.

2 Fl.
 Ob.
 2 Cl B.
 2 Fgt.
 CF. 1-3
 CF. 2
 Tpt B. 1
 Tpt B. 2
 Tbn.
 Mrb.
 timb.
 Perc.
 Arpa
 Voz
 S
 A
 T
 B
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.
 arco

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a 2/4 time signature, which changes to 3/8 time at the end of the page. The Flute part (2 Fl.) features a melodic line with grace notes and slurs. The Clarinet in B-flat (2 Cl B.) and Bassoon (2 Fgt.) parts are mostly silent. The Trumpet in B-flat (Tpt B. 1) has a solo section starting in the 3/8 time signature. The Arpa (Arpa) part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The Voice (Voz) part is silent. The String section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provides a harmonic and rhythmic foundation, with the Cello (Cb.) part marked 'arco'.

D

2 Fl.
Ob.
2 Cl B.
2 Fgt.
CF. 1-3
CF. 2
Tpt B. 1
Tpt B. 2
Tbn.
Mrb.
timb.
Perc.
Arpa
Voz
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Pizz. arco

E Meno mosso (M.M. ♩ = c. 80)

2 Fl. *mf*

Ob. *mf*

2 Cl B. *mf*

2 Fgt. *mf*

E Meno mosso (M.M. ♩ = c. 80)

CF. 1-3

CF. 2

Tpt B. 1

Tpt B. 2

Tbn.

E Meno mosso (M.M. ♩ = c. 80)

Mrb.

timb.

Perc.

E Meno mosso (M.M. ♩ = c. 80)

Arpa

Voz

S

A

T

B

mf ¿Mach huey chal-chi - hui - tl, quet - za - lli pa -

mf ¿Mach huey chal-chi - hui - tl, quet - za - lli pa -

E Meno mosso (M.M. ♩ = c. 80)

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

2 Fl. *ff*

Ob. *ff*

2 Cl B. *ff*

2 Fgt. *ff*

CF. 1-3

CF. 2

Tpt B. 1

Tpt B. 2

Tbn.

Mrb.

timb.

Perc.

Arpa

Voz

S. *mf* ca - zan ni - yaz,

A. *mf* ta - huac mach no - pa - tiuh? ni - po - liuh-tiuh.

T. *mf* ta - huac mach no - pa - tiuh? Ni - no -

B. *mf* In zan ni - no - quix - tiz, quen - ma - nian, Ni - no -

Vln. I *pp* div.

Vln. II *pp* div.

Vla. *pp*

Vc. *pp* div.

Cb. *pp* div.

2 Fl.
mf *f* *f*

Ob.
mf *f* *mf*

2 Cl B.
mf *f* *p*

2 Fgt.
mf *f* *mf* *p*

CF. 1-3
mf *f*

CF. 2
mf *f*

Tpt B. 1
mf *f*

Tpt B. 2
mf *f*

Tbn.
mf *f*

Mrb.
f *f* *p*

timb.
f *mp*

Perc.
f

Arpa
f *p*

Voz
f *mf* Ah zan - ni - ne - ta - ma - ta ni - qui - to - hua, Ma - ca - ni - ya om - pa xi - mo - hua - yan,

S.
f jah no - te - cu!

A.
f jah no - te - cu!

T.
f ca - - - hua, jah no - te - cu!

B.
f jah no - te - cu!

Vln. I
f *p*

Vln. II
f *p*

Vla.
div. *f* *p*

Vc.
f *p*

Cb.
f *p*

Tempo/Markings: *Allegro* (M.M. $\text{♩} = c. 132$)

Other: *Pizz.*

2 Fl. *f* **G**

Ob. *f*

2 Cl B. *f*

2 Fgt. *f* **G**

CF. 1-3

CF. 2

Tpt B. 1 *solo*

Tpt B. 2

Tbn.

Mrb. **G**

timb.

Perc.

Arpa

Voz
Tla-zo-tli no-yol. In ne-hua, ne-hua, zan-ni-cui-ca-nit Teo cui-tla-yo no-xo-chi-hua-
G

S Teo cui-tla-yo no-xo-chi-hua-

A Teo cui-tla-yo no-xo-chi-hua-

T Teo cui-tla-yo no-xo-chi-hua-

B Teo cui-tla-yo no-xo-chi-hua-
G

Vln. I

Vln. II

Vla. *V*

Vc. *V*

Cb. *arco* *Pizz.*

2 Fl.

Ob.

2 Cl B.

2 Fgt.

CF. 1-3

CF. 2

Tpt B. 1

Tpt B. 2

Tbn.

Mrb.

timb.

Perc.

Arpa

Voz
ca - yo, In - ni - qui - ya - ca - hua, Zan ni - qui - ta no - chan. Xo - chi - ma - ma - ni,

S
ca - yo, In - ni - qui - ya - ca - hua, Zan ni - qui - ta no - chan. Xo - chi - ma - ma - ni,

A
ca - yo, In - ni - qui - ya - ca - hua, Zan ni - qui - ta no - chan. Xo - chi - ma - ma - ni,

T
ca - yo, In - ni - qui - ya - ca - hua, Zan ni - qui - ta no - chan. Xo - chi - ma - ma - ni,

B
ca - yo, In - ni - qui - ya - ca - hua, Zan ni - qui - ta no - chan. Xo - chi - ma - ma - ni,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A DOS

mp

mf

arco

A DOS

div.

This musical score page includes the following parts and staves:

- 2 Fl.
- Ob.
- 2 Cl B.
- 2 Fgt.
- CF. 1-3
- CF. 2
- Tpt B. 1
- Tpt B. 2
- Tbn.
- Mrb.
- timb.
- Perc.
- Arpa
- Voz (Soprano, Alto, Tenor, Bass)
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The vocal parts (Voz) include the lyrics: Xo - chi - ma - ma - - - - - ni.

Tlaltecatzin icuic

Zan ye ihuan noncuica
yehyan, noteuh.
In tonaya,
tlatoayan,
yie xochincacahuatl in pozontimani,
a xochioctli.

Nocoya ye,
noyol quimati,
quihuinti ye noyol,
noyol quimati:

¡Zan ca tlauhquechol!,
celiya, pozontimani,
mocquipacxochiuh.
¡Tinaan!
Huelicacihuatl,
cacahuaizquixochitl,
zan tonnetlahehuilo,
ticahualoz,
tiyaz,
ximaaz.

Can tiyehcoc nican,
imixpan o teteuctin,
timahuiztlachihualla,
monequetza.
Moxiuhcozquetzalpetlapan,
tonihcaca.
Cacahuaizquixochitl,
zan tonnetlahehuilo,
ticahualoz,
tiyaaz,
ximoaz.

El Poema de Tlaltecatzin

En la soledad yo canto
a aquel que es mi dios.
En el lugar de la luz y el calor,
en el lugar del mando,
el florido cacao está espumoso,
la bebida que con flores embriaga.

Yo tengo anhelo,
lo saborea mi corazón,
se embriaga mi corazón,
en verdad mi corazón lo sabe:

¡Ave roja de cuello de hule!,
fresca y ardorosa,
luces tu guirnalda de flores.
¡Oh madre!
Dulce, sabrosa mujer,
preciosa flor de maíz tostado,
sólo te prestas,
serás abandonada,
tendrás que irte,
quedarás descarnada.

Aquí tú has venido,
frente a los príncipes,
tú, maravillosa criatura,
invitas al placer.
Sobre la estera de plumas amarillas
y azules
aquí estás erguida.
Preciosa flor de maíz tostado,
sólo te prestas,
serás abandonada,
tendrás que irte,
quedarás descarnada.

Ah zan xochicacahuatl
in puzontimani,
yexochitl in tlamaco.
Intla noyol quimati,
quihuintia ye noyolia.
Aya yece ye nican,
tlalla icpac,
antetecuita, nopilhuan,
a noyol quimati,
quihuintia ye noyol.

Ah zan ninetlamata,
niquitohua:
Maca niya
ompa ximohuayan.
Tlazotli noyol.
In nehua, nehua,
zan nicuicanitl,
teocuitlayo noxochihuacayo,
Inniquiyacahua,
zan niquitta nochan,
xochimamani.
¿Mach huey chalchihuitl,
quetzalli patlahuac
mach nopatiuh?
In zan ninoquixtiz,
quenmanian,
ca zan niyaz,
nipoliuhtih.
Ninocahua,
¡ah notecu!
Ah niquitohua: ma niyauh,
ma ninoquimilolo,
ni cuicanitli,
ma ihui.
¿Ma aca ca cizquia noyol ac?

El floreciente cacao
ya tiene espuma,
se repartió la flor del tabaco.
Si mi corazón lo gustara,
mi vida se embriagaría.
Cada uno está aquí,
sobre la tierra,
vosotros señores, mis príncipes,
si mi corazón lo gustara,
se embriagaría.

Yo sólo me aflijo,
digo:
que no vaya yo
al lugar de los descarnados.
Mi vida es cosa preciosa.
Yo sólo soy,
yo soy un cantor,
de oro son las flores que tengo.
Ya tengo que abandonarla,
sólo contemplo mi casa,
en hilera se quedan las flores.
¿Tal vez grandes jades,
extendidos plumajes
son acaso mi precio?
Sólo tendré que marcharme,
alguna vez será,
yo sólo me voy,
iré a perderme.
A mí mismo me abandono,
¡Ah mi Dios!
Digo: váyame yo,
como los muertos sea envuelto,
yo cantor,
sea así.
¿Podría alguien adueñarse de mi
corazón?

Zan yuh niyaz,
xochihuiconticac ye noyolio.
Ye quetzal nenelihui,

chalchiutli in tlazotli
yectla mochiuhtoca.
¡Acan machotica
tlalticpac!
Zan ihui ya azo,
ihuan in ihuiyan.

Yo solo así habré de irme,
con flores cubierto mi corazón.
Se destruirán los plumajes de
quetzal,
los jades preciosos
que fueron labrados con arte.
¡En ninguna parte está su modelo
sobre la tierra!
Que sea así,
y que sea sin violencia.

(Ms. Cantares Mexicanos, Biblioteca Nacional de México, fols. 30 r. y v., y
Romances de los señores de la Nueva España, fols. 7 r. – 8 r.)

Traducción: Miguel León -Portilla

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA – UNAM
EXAMEN PROFESIONAL DE
JOSÉ LUIS AMARO HERNÁNDEZ
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN
COMPOSICIÓN



SALA DE AUDIOVISUALES

Examen teórico: lunes 11 de agosto, 2008
12:00 horas

SALA XOCHIPILLI

Examen público: jueves 14 de agosto, 2008
19:30 horas

SINODALES

Mtro. David Domínguez Cobo
Presidente

Mtro. Luis Pastor Farril
Secretario

Dr. Felipe Ramírez Gil
Vocal

OPCIÓN DE TITULACIÓN

“Notas al Programa”

Estudios realizados en la **Escuela Nacional de Música**

Licenciatura 1984 – 1988 – 1

PROGRAMA

Tres piezas*

Para piano solo

(12'00'')

1. Paisaje en Blanco y Negro
2. Al Alba
3. Tarde de Lluvia

**L. Amaro
(1963)**

Preludio*

Para piano solo

(4'00'')

L. Amaro

Tres Diálogos*

Para flauta transversa y violonchelo

(9'00'')

L. Amaro

Amaneciendo*

Para cuarteto de cuerda

6'00''

L. Amaro

Variaciones sobre un tema de

Miguel Bernal Jiménez

Para quinteto de alientos

(5'00'')

L. Amaro

INTERMEDIO

El Poema de Tlaltecatzin

Suite para tenor, coro y orquesta sinfónica

L. Amaro

I Preludio

II Zan ye Ihuan noncuica (En la soledad yo canto)

III Zan ca tlaquechol (Ave roja de cuello de hule)

IV Ah zan ninetlamata (Yo solo me aflijo)

(15'00'')

*Estreno

NOTAS AL PROGRAMA

El presente trabajo es ante todo, una reflexión sobre mis composiciones realizadas en los últimos años y va con el fin de cuestionar y reorganizar mi labor creativa y las técnicas de composición, para recapacitar en lo concerniente al derrotero que perseguiré a partir de este momento en el cuál he decidido prepararme para recibir el título de licenciado en composición.

El motivo que me hizo estudiar la carrera de composición es incierto. Debo reconocer que la creación musical no me ha sido nada fácil, que me he encontrado en situaciones verdaderamente complicadas para desarrollar mis ideas. Buscar en el proceso creativo la originalidad usando las técnicas vanguardistas conocidas, o descubrir otras más audaces, y además lograr la aceptación de mis colegas, y por último, que el resultado sea satisfactorio para mi mismo, me ha llevado una y otra vez al comienzo de mi carrera. Y tal vez esta sea la razón por la cual he postergado la realización del examen profesional, pues no ha sido sino hasta encontrar el material sonoro adecuado, con el cual me identifique y sirva como una verdadera muestra de mi labor creadora.

Sirva el presente trabajo para refrendar mi compromiso con nuestra querida institución universitaria, y como material de consulta y de libre ejecución musical.

La selección de material incluido en este programa tiene como objetivo mostrar la obra más característica en la labor del compositor, donde incluye diversas dotaciones instrumentales que van desde el piano solo hasta la orquesta sinfónica, en la cuál los instrumentos idiófonos y membranófonos toman un papel importante.

Tres piezas para piano fueron creadas en diversas etapas, con una importante diferencia de años entre la primera y las últimas dos. Con títulos relacionados con el transcurrir del tiempo, intenta describir diferentes momentos de la vida cotidiana, en donde el encuentro con la naturaleza sirve de inspiración musical. Con el uso de diversas escalas modales y una rítmica sin complicaciones, la textura va desde la polifonía a dos voces en la primera pieza, mientras que las dos últimas se desarrollan en un ambiente homofónico.

Paisaje en Blanco y Negro llamada así como para describir una fotografía antigua que recuerde los viejos tiempos, es una pieza donde se explora principalmente la bimodalidad y la bitonalidad, las modulaciones sin preparación y las texturas polifónicas y homofónicas. Con aires dancísticos donde se utilizan octavas y un cambio de tempo en la segunda parte de la pieza.

La segunda pieza que se titula *Al Alba* tiene un carácter melancólico e ingenuo en su primera sección, para contrastar levemente con la segunda que posee un carácter, más bien apasionado. En compás de dos mitades, con un tempo andante y en modo lidio sobre Mi bemol, la pieza, pretende describir un amanecer suave y cálido, como de algunos días después de una tarde de lluvia.

Por lo que corresponde a la tercera pieza *Tarde de Lluvia*, que como su nombre lo indica, tiene diferentes momentos que podrían servir para un escenario lluvioso, cuando comienza la lluvia repentina y asimismo se torna suave, con brisa ligera; y cuando parece que se va a detener llega la tormenta, breve pero efectiva, y es así como la lluvia caprichosa es descrita en forma de rondó.

La pieza titulada *Preludio X-1 para piano* tiene un movimiento vigoroso durante toda la pieza, con secciones que incluyen escalas libres de tonalidad hasta el uso de escalas modales y secciones de bitonalidad.

Tres Diálogos para flauta y violonchelo, forman una colección de piezas donde ambos instrumentos establecen una conversación musical que pretende semejarse a una comunicación hablada, donde pueden existir diversas formas de interlocución, tales como exponer, discutir, concordar, interrumpir, etcétera. El primer diálogo posee un carácter enérgico, el segundo melancólico y el tercero festivo.

Amaneciendo para cuarteto de cuerdas como su nombre lo indica pretende describir un amanecer, en este caso suave y cálido. Escrito en compás de 7/8 y en modo lidio sobre Sol. Las escalas modales, dodecafónicas no seriales y pentáfonas, son el medio por el cual el compositor pretende transmitir su visión de la aparición de la luz solar sobre su espacio.

Variaciones sobre un tema de Bernal Jiménez, para quinteto de alientos. **Miguel Bernal Jiménez** fue un compositor mexicano que nació en Morelia, Michoacán, el 16 de febrero de 1910 y murió en León de los Aldamas, Guanajuato, el 26 de julio de 1956. La obra de Bernal Jiménez se clasifica dentro del nacionalismo, aunque existe dentro de este movimiento otro más denominado *nacionalismo sacro*, donde es el principal o único exponente. El **Concertino para órgano y Orquesta** (1949) es una obra donde el compositor manifiesta claramente su gusto por los grandes compositores de los períodos barroco y clásico en Europa. Acerca de las variaciones podemos mencionar entre otras cosas que el tema está tomado del primer movimiento llamado Mester de Joglars (sic), y las variaciones se realizan en el siguiente orden: Corno, *meno mosso*; oboe, *tempo primo*; fagot, *tarantella*, clarinete, *vals lento*; flauta, *polca* y por último un *finale*.

El Poema de Tlaltecatzin se encuentra compilado en la obra del célebre investigador mexicano Miguel León Portilla, “15 Poetas del Mundo Náhuatl”, de donde se toma el texto original para hacer de éste una suite orquestal, en la que, por medio de sonidos musicales contemporáneos, se le rinda un pequeño tributo a éste y a todos los poetas de la civilización prehispánica. La música para **El Poema de Tlaltecatzin** está dividida en cuatro partes, la primera es una introducción instrumental, la segunda es un canto a dios, la tercera está dedicada a una *ahuiani*, o alegradora; mujer que invita al placer, y en la última parte habla de la despedida de este mundo.