ENM
UNAM

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
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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 peruana[1]. 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.

Tres piezas 12’00’’ **L. Amaro**
Para piano solo **1963**

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

Preludio 4’00’
Para piano solo

Tres Diálogos 9’00’.
Para flauta transversa y violonchelo

Amaneciendo 6’00’.
Para cuarteto de cuerdas

Variaciones sobre un tema de 5’00’’
Miguel Bernal Jiménez
Para quinteto de alientos

I N T E R M E D I O

El Poema de Tlaltecatzin 15’00’
Suite para tenor, coro y orquesta sinfónica

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 percusionistas 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 Bártok 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

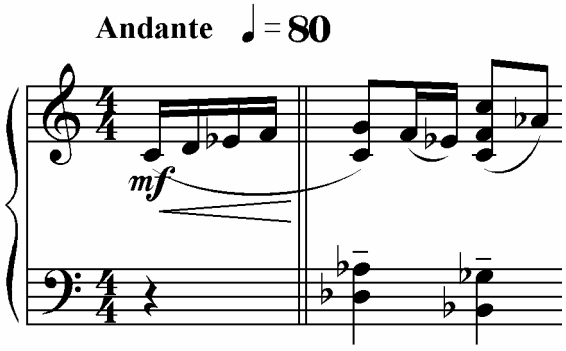
Para piano

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.

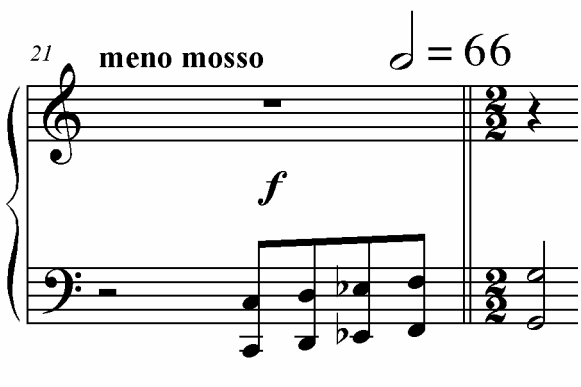
Paisaje en Blanco y Negro llamada así como para describir una fotografía antigua que recuerde los viejos tiempos, es una pieza donde se explora principalmente la bimodalidad y la bitonalidad, las modulaciones sin preparación y las texturas polifónicas y homofónicas. Con aires dancísticos al estilo del 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).



Ejemplo 1

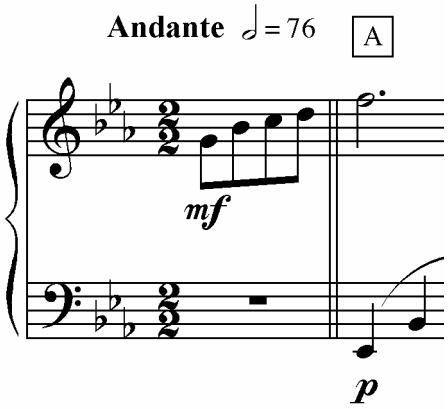
En cuanto a la textura, podemos decir que es principalmente polifónica a dos voces. Se recurre a estrategias contrapuntísticas como inversiones y stretti. En la segunda sección el tempo se vuelve más pesante, con el bajo octavado iniciando el tema principal. (Ver ejemplo 2)



Ejemplo 2

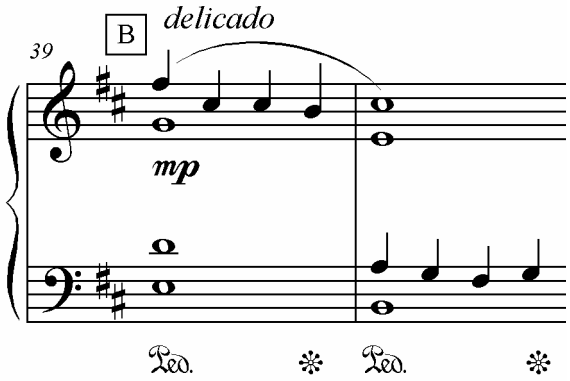
La pieza termina en un crescendo con acordes por cuartas en las dos manos y por movimiento contrario.

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 arpegios ascendentes y descendentes, sin perder el estilo cantable (Ver ejemplo 3).



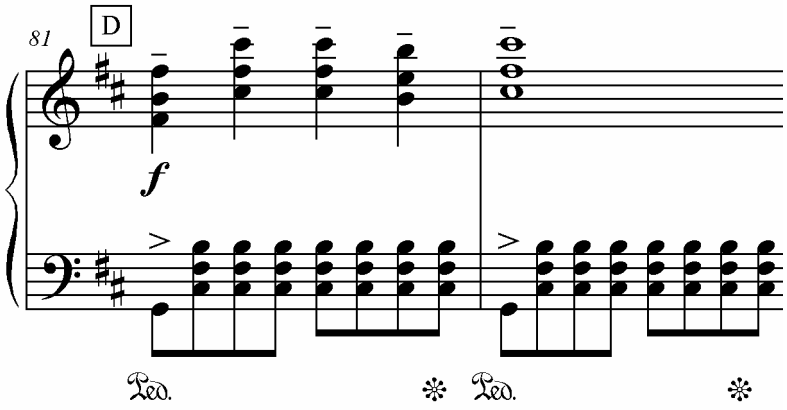
Ejemplo 3

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)



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)

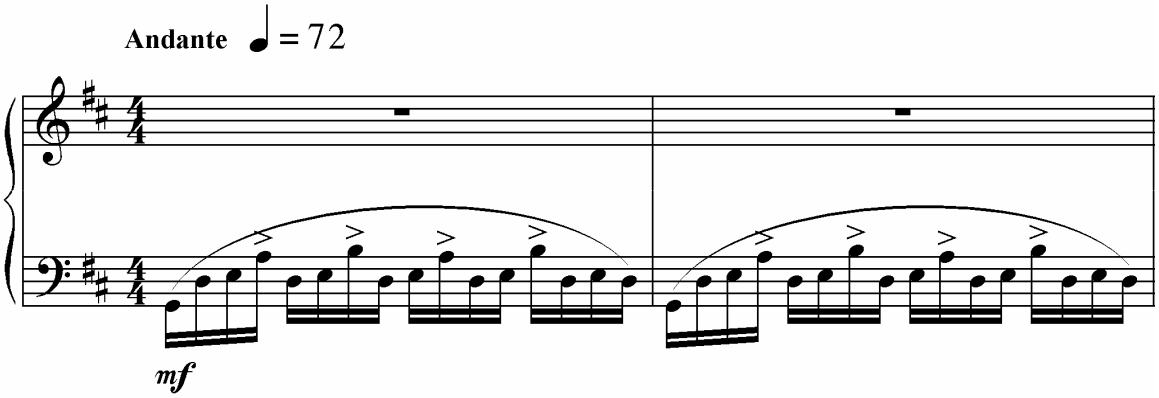


Ejemplo 5

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

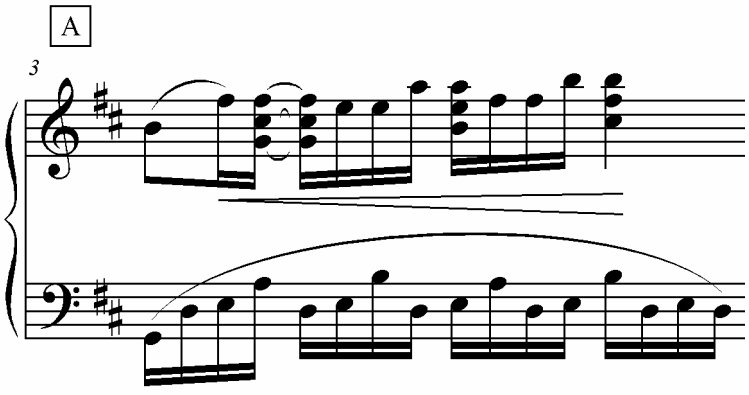
Por lo que corresponde a la tercera pieza ***Tarde de Lluvia***, que como su nombre lo indica, tiene diferentes momentos que podrían servir para un escenario lluvioso, cuando comienza la lluvia repentina y asimismo se torna suave, con brisa ligera; y cuando parece que se va a detener llega la tormenta, 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)



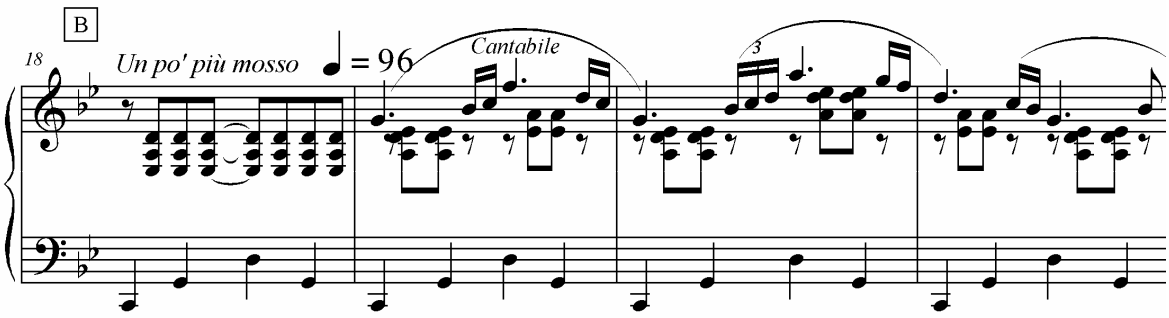
Ejemplo 6

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



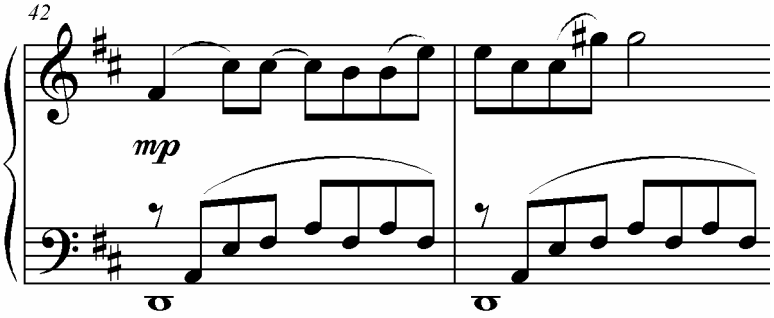
Ejemplo 7

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).



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)

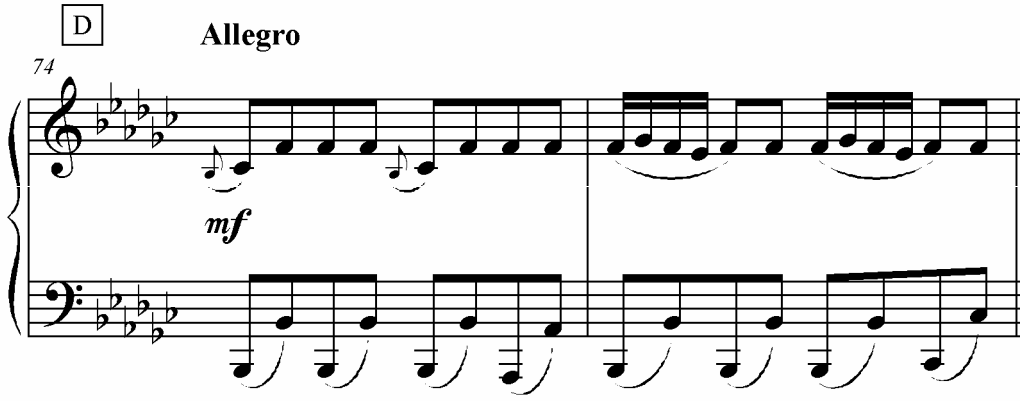


Ejemplo 9

.

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)



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).

Paisaje en Blanco y Negro			
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 ***Paisaje en Blanco y Negro***							
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 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						
Al alba						
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

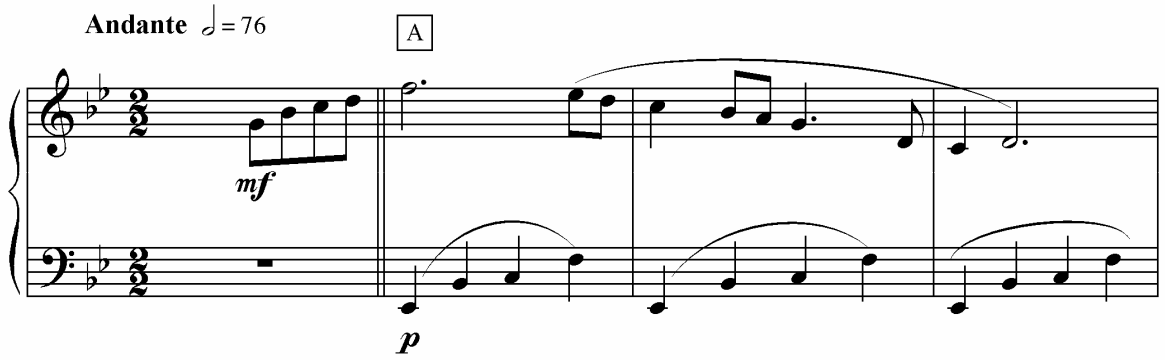
Estructura por secciones				
Al alba				
Compás	1-12	13-24	25-35	36-39
Estructura	A			Codetta
	a	a'	b	
Tonalidad/ Modalidad	I° Eb lidia c. 1 iii° G c. 10	IV° Ab c. 13 iii° G c. 17 iii° (b5) c. 21	ii° F c. 25 I° Eb c. 29	I° Eb c. 36

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 arpegio ascendente de cuatro corcheas de anacrusa para desembocar en el primer compás donde la mano izquierda acompaña a la melodía con arpegios ascendentes de corcheas, todo esto se desarrolla en un ambiente modal, pues se usa la escala lidia sobre Mi bemol (ver ejemplo 15).



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.

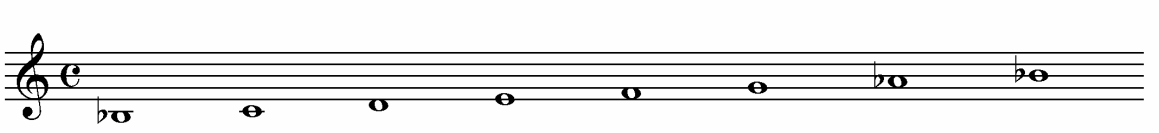
Parte A, sección b. Al compás 25 nos encontramos en el cuarto grado (Fa), y regresamos al primer grado de mi bemol en el 29.

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.

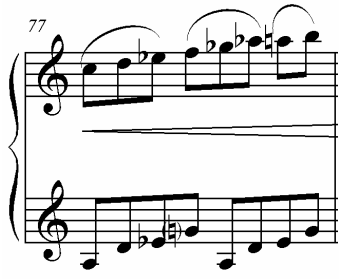
Parte B sección b. Estas inflexiones continúan. En el compás 55 hay un cambio de modo y de centro tonal, re eólico, que también se desplaza por diversos grados de esta misma escala. En el compás 65 existe un cambio de modo hacia Re dórico.

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 arpegio 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							
Tarde de Lluvia							
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				
Tarde de Lluvia				
Compás		1-6	7-12	13-17
Estructura	Gral.	A		
	Secc.	a	b	a'
Tonalidad/ Modalidad		I° (G lidia) 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 lidia) 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)

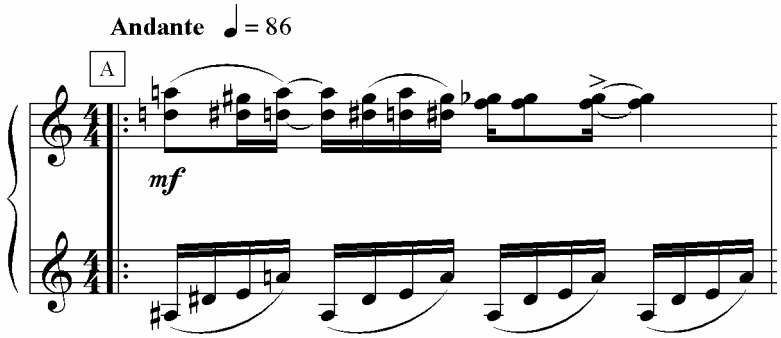
Compás		117-122	123-128	129-136
Estructura	Gral.	A		
	Secc.	a	B	Coda
Tonalidad/ Modalidad		I° (G lidia) c. 117	II° (A mixolidia c. 125) IV° (E dórica c. 126) V° (D mixolidia c. 127 3er tiempo) II° (A mixolidia) c. 128	Cadencia c. 129: III° (relativo menor Bb) II° (A) I° (G)

2. Preludio X-1

Para piano

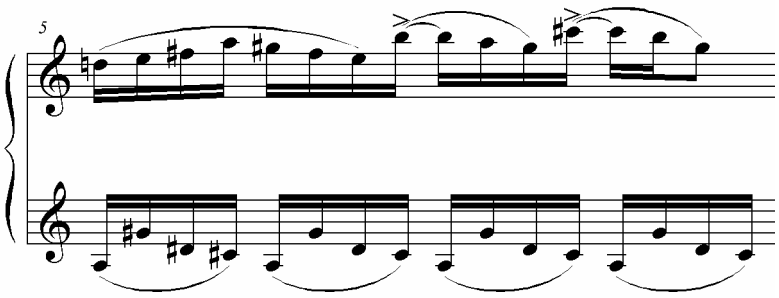
2.1 Análisis musical de la obra

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).



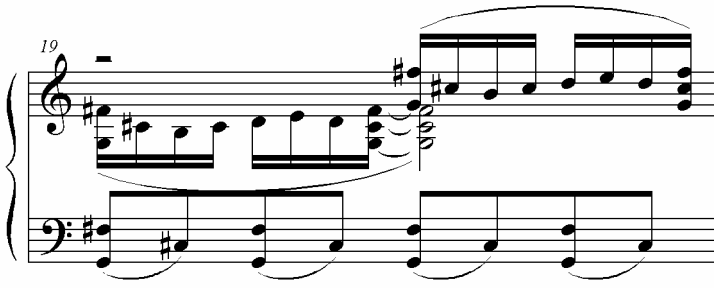
Ejemplo 20

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).



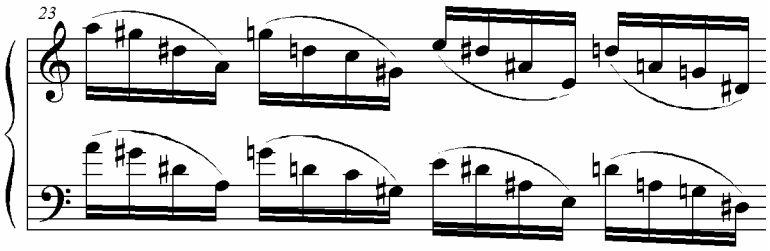
Ejemplo 21

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).



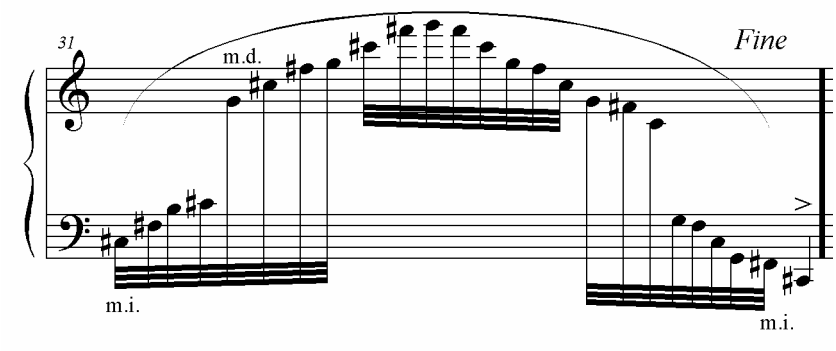
Ejemplo 22

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



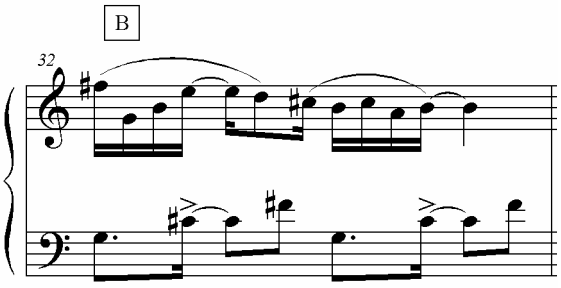
Ejemplo 23

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



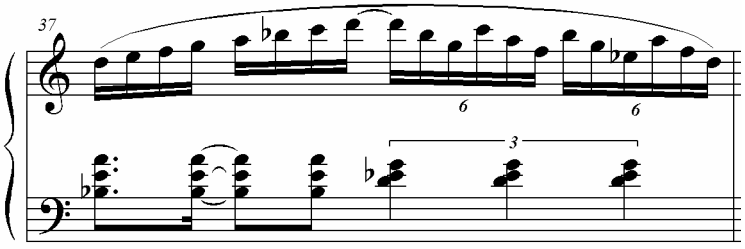
Ejemplo 24

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 arpegios 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 *ostinado* 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**.

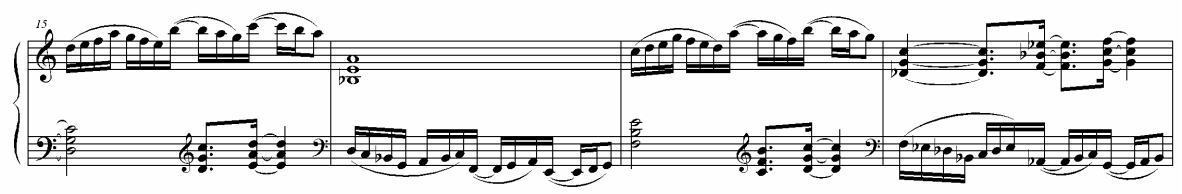
En el compás 13 la mano izquierda (m.i.) toma la rítmica del tema que apareció en el c. 2, y en el siguiente compás (14), la mano derecha (m.d.) se desarrolla en modo eólico de Sol, mientras que la m.i. continúa con los acordes por cuartas generando una segunda bitonalidad.

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, arpegios descendentes atonales estructurados con intervalos de segundas, cuartas justas y aumentadas, ejecutados con las dos manos a la octava. Posteriormente c. 24 y 25, arpegios 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 arpegio 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.

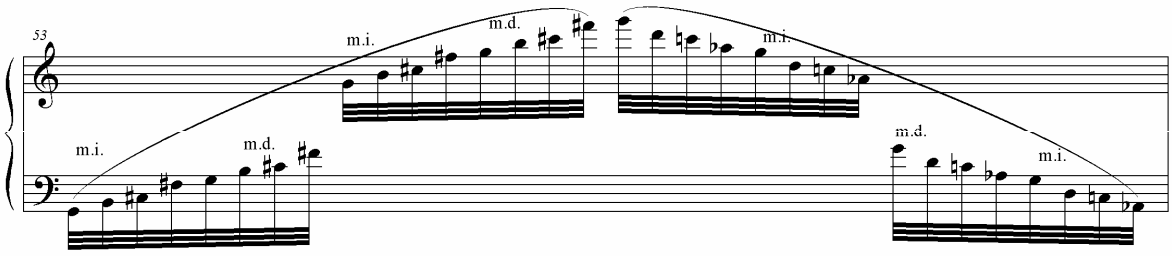
En el c. 36 inicia un pasaje modulante que va desde Si bemol hasta el regreso de Sol lidio al c. 40, agregando en el aspecto rítmico seisillos y tresillos sobrepuestos.

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 arpegios 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).



Ejemplo 29

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

Estructura por secciones				
Preludio X-1				
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 Arpegios 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

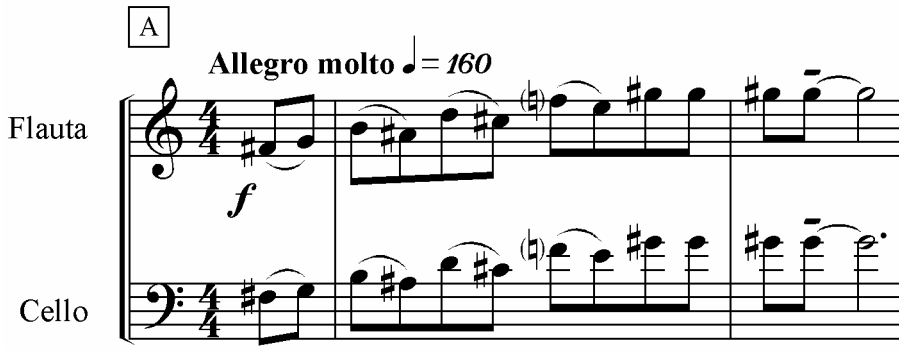
3.1 Análisis musical de la obra.

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 enérgico, el segundo melancólico y el tercero festivo.

Diálogo 1

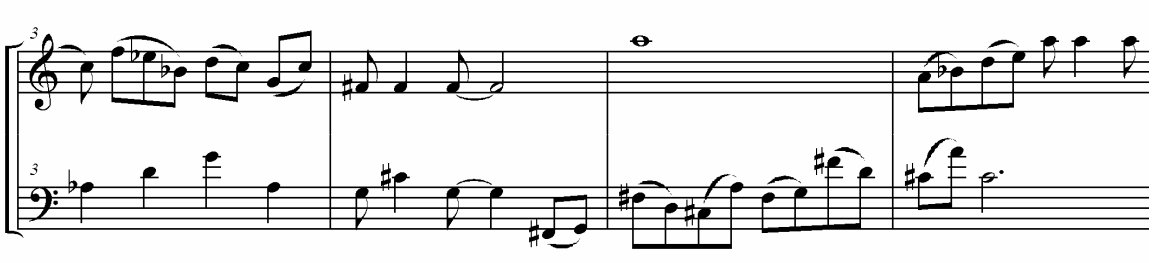
El lenguaje musical empleado consiste en escalas atonales y modales, donde la armonía es producto de dichas escalas.

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



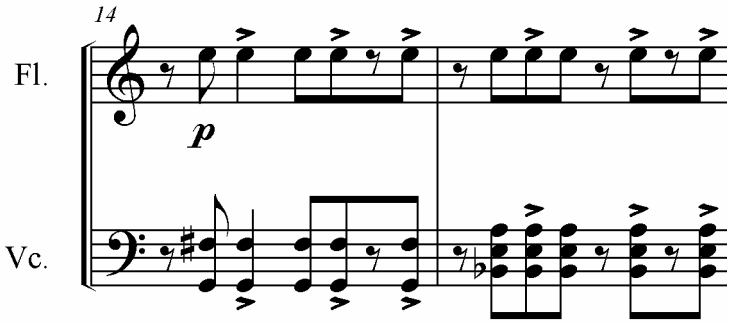
Ejemplo 31

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).



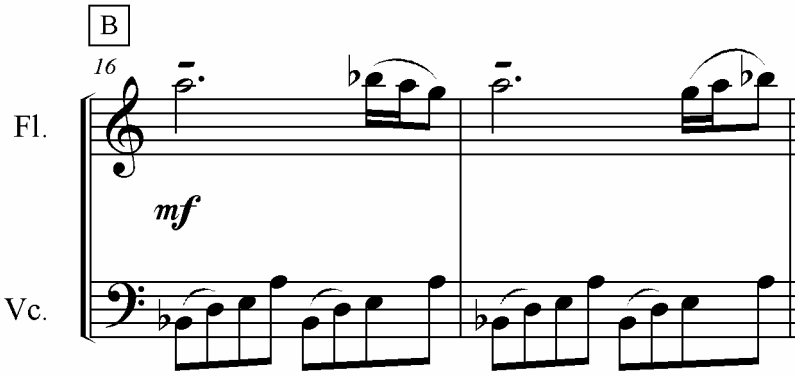
Ejemplo 32

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).



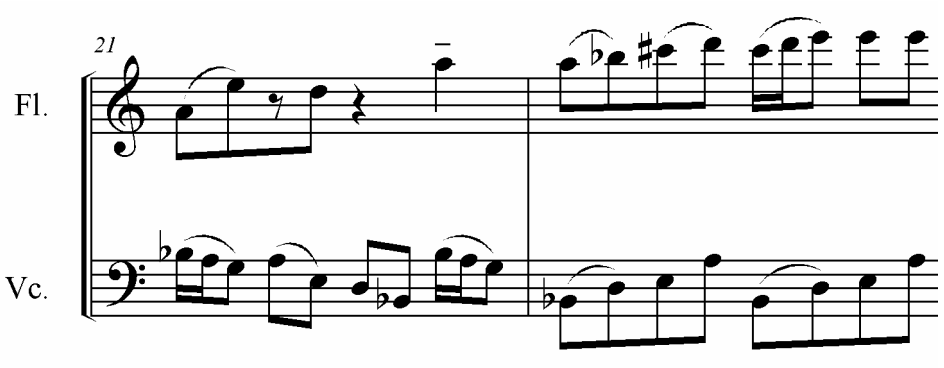
Ejemplo 33

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).



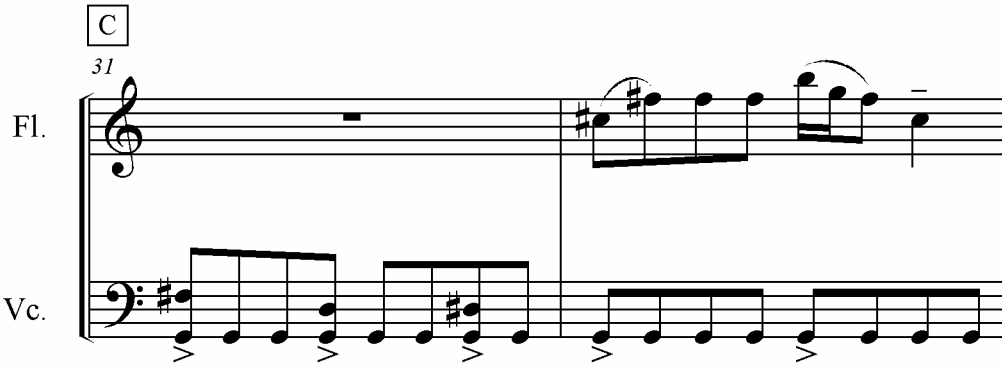
Ejemplo 34

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



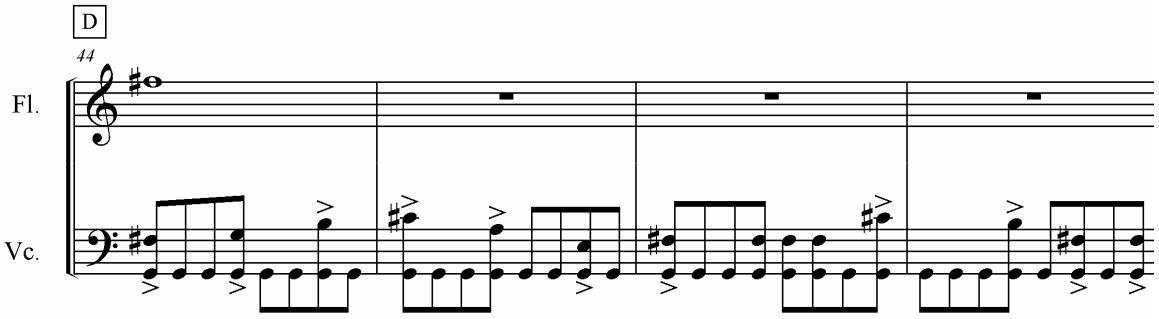
Ejemplo 35

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



Ejemplo 36

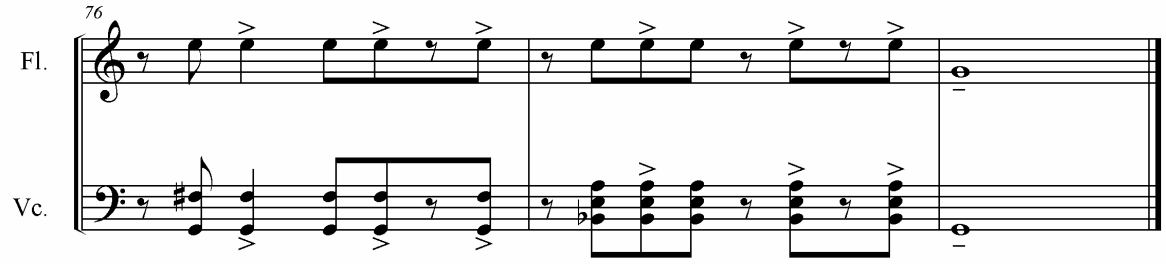
La sección (D), comienza con un solo de violonchelo inspirado en el motivo rítmico anterior (ver ejemplo 37), para después continuar con el diálogo anterior, alternando motivos melódicos con motivos rítmicos.



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).

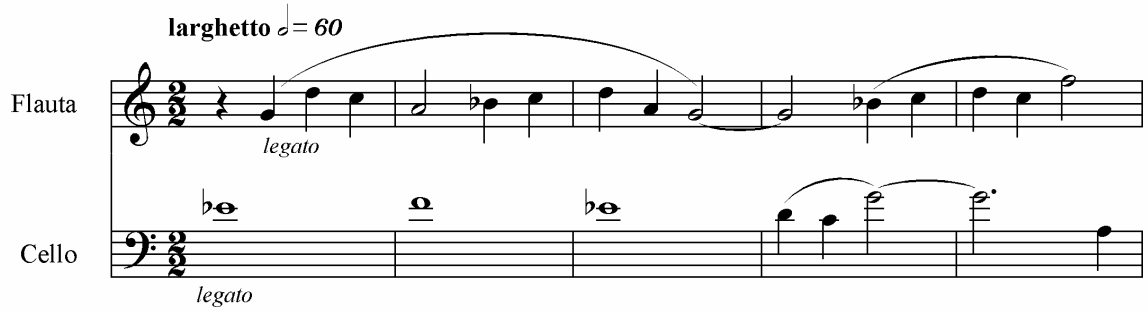


Ejemplo 38

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

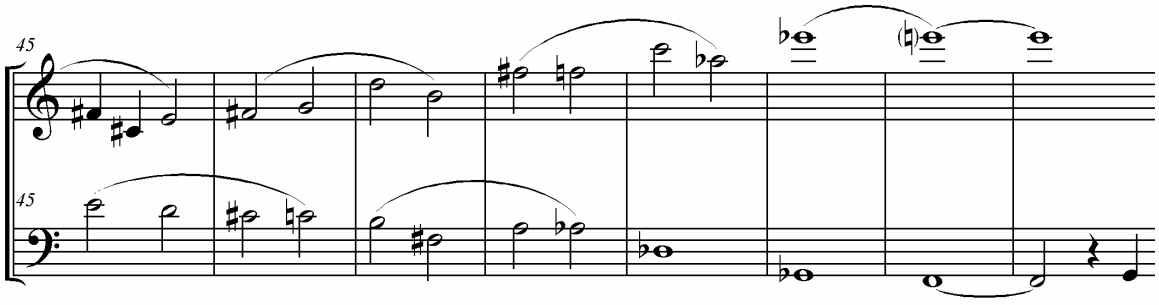
El **segundo diálogo** es una pieza de carácter lírico y hasta melancólico, donde la flauta presenta el tema principal en su registro medio y grave, mientras que el violonchelo funge como fondo, con un aire contrapuntístico en sus registros medio y agudo (ver ejemplo 39).



Ejemplo 39

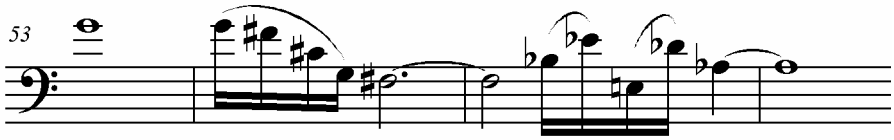
El tema se pasea por diferentes modos y diversos centros tonales, y los intervalos característicos son la quinta justa y la cuarta justa. En la cadencia de esta primera sección, se unen las rítmicas de ambos instrumentos con valores de blanca y el giro melódico es por

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



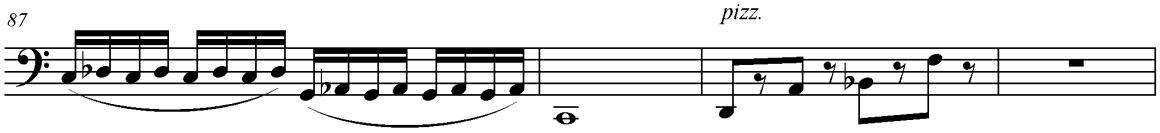
Ejemplo 40

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



Ejemplo 41

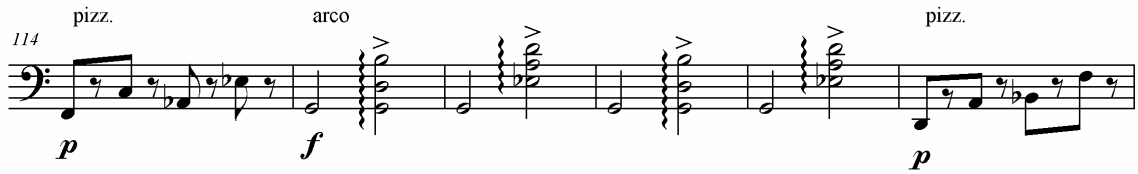
Destacan en esta sección los arpegios ascendentes y descendentes con centros tonales que cambian constantemente y que generan una inestabilidad tonal. La rítmica es libre y el tempo rubato, la dinámica tiende a ser forte y se alternan pasajes de arco y pizzicato, además de los trinos y los arpegios que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



Ejemplo 42

En la tercera sección (compás 91), el violonchelo parte del arpegio 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).



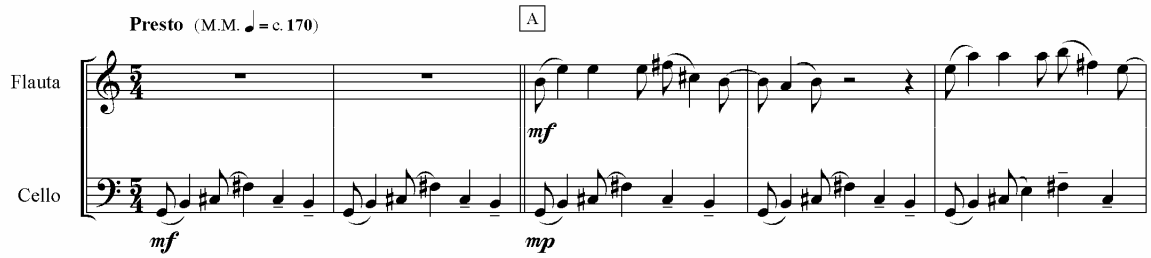
Ejemplo 43

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.

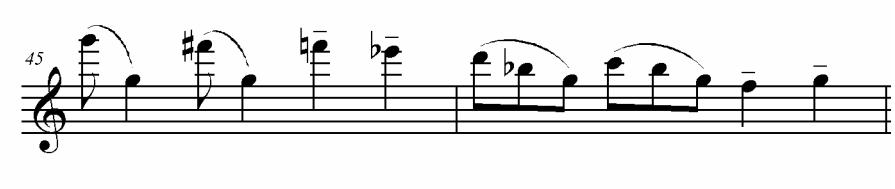
En diálogo 3 la flauta ofrece una exposición de los temas principales, que contiene síncopas que caracterizan a nuestra música y melodías modales con influencias jazzísticas, mientras que el violonchelo se dedica a acompañar y a marcar el ritmo que permanecerá a lo largo de toda la pieza (Ver ejemplo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



Ejemplo 44

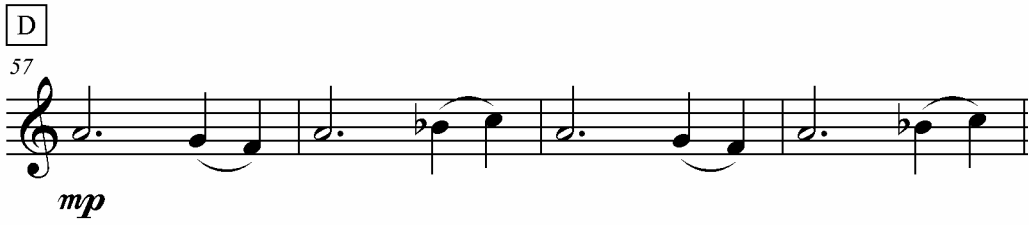
Esta pieza explora principalmente el registro medio y grave de la flauta, y la melodía fluye ligera a lo largo de las primeras secciones hasta que al compás 37 guarda silencio para escuchar al violonchelo que con la rítmica ya presentada, ofrece variantes melódicas en los diversos grados de la escala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

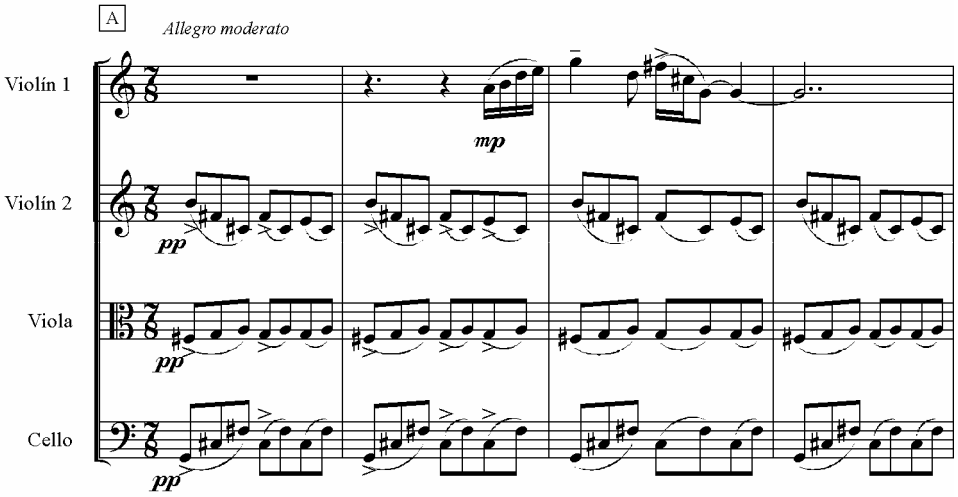
Compás		101-108	109-116
Estructura	General	A’	
	Particular	a	B
Escalas		G lidia c. 101 Bb lidia c. 105	F jónica c. 109 D jónica c. 113

4. Amaneciendo

Para cuarteto de cuerdas

4.1 Análisis musical de la obra

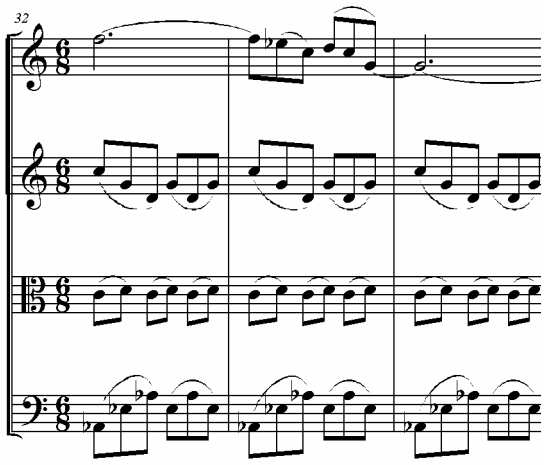
Es esta una pieza modal en compás de 7/8, donde el violonchelo, la viola y el violín segundo acompañan a la melodía principal, que es conducida por el violín I, en modo lidio sobre *Sol*. El impulso inicial consta de un motivo ascendente de cuatro semicorcheas, que escala un intervalo de séptima menor,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



Ejemplo 52

A partir de este momento escalas y arpegios 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).

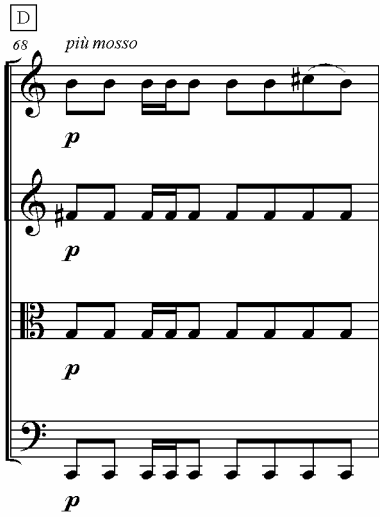


Ejemplo 53

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

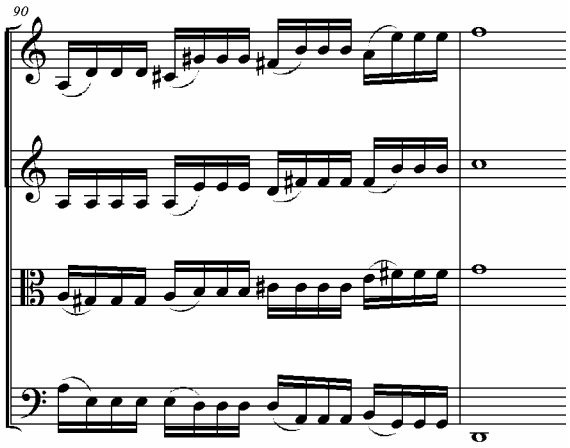
La siguiente sección es un puente. Inicia en compás de 4/4 y en modo lidio sobre *Sol*, con arpegios ascendentes y descendentes y con valores de corchea que van formando acordes con las notas finales.

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).



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
Estruc-tura	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

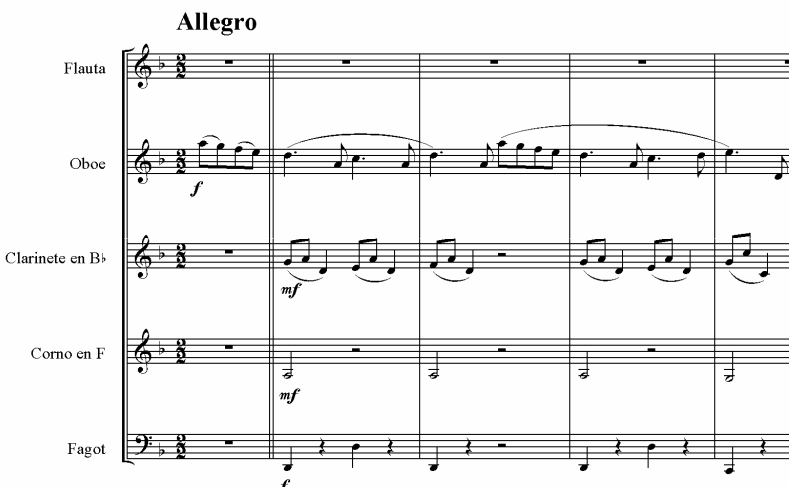
5.1 Análisis musical de la obra

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.

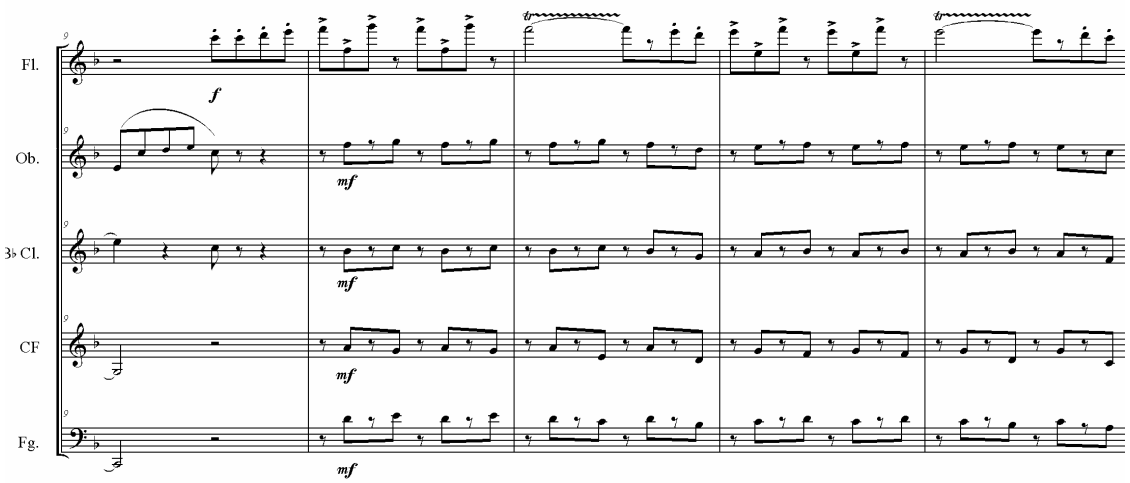
El **Concertino para órgano y Orquesta** (1949) es una obra donde el compositor manifiesta claramente su gusto por los grandes compositores de los períodos barroco y clásico en Europa. Se destaca en esta obra su dominio de la orquestación al lograr el balance entre el órgano y la orquesta. Las partes 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).



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).

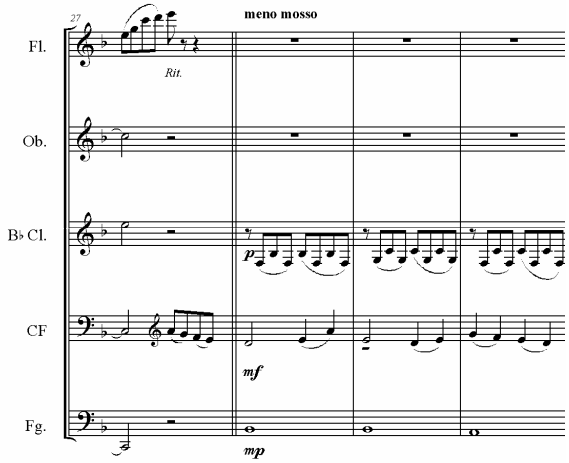


Ejemplo 59

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.

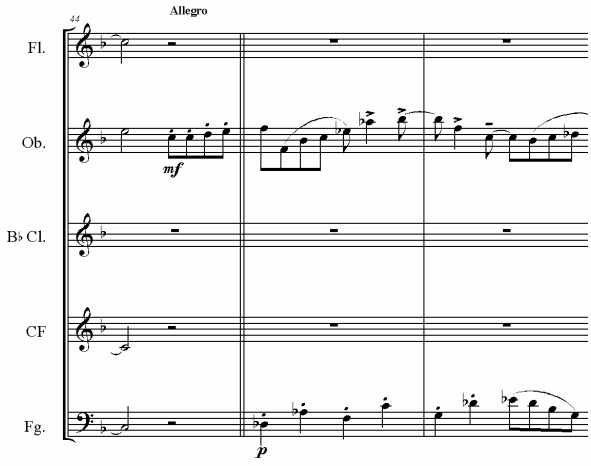
Variación 1. Al compás 28 comienza la variación del corno, que tiene la indicación *meno mosso*, para dar un ambiente más expresivo, un tanto melancólico. La cabeza del tema *a*, es presentado respetando su estructura original, como es tradición en esta forma de composición, para después llevar la melodía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



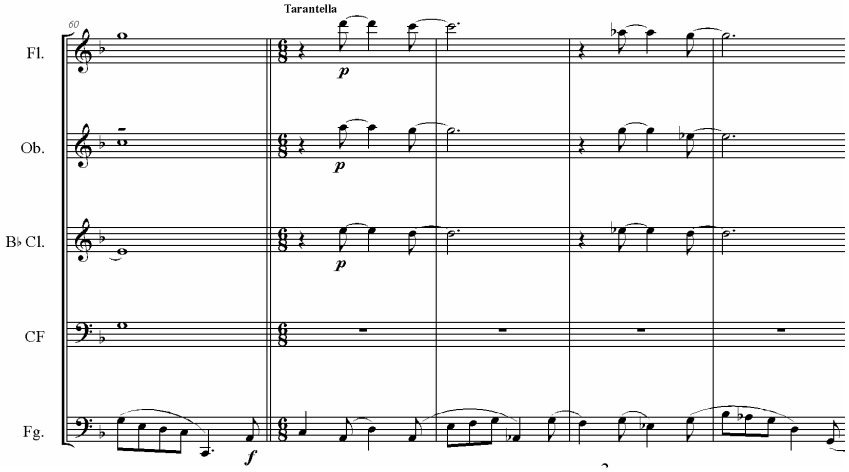
Ejemplo 60

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.



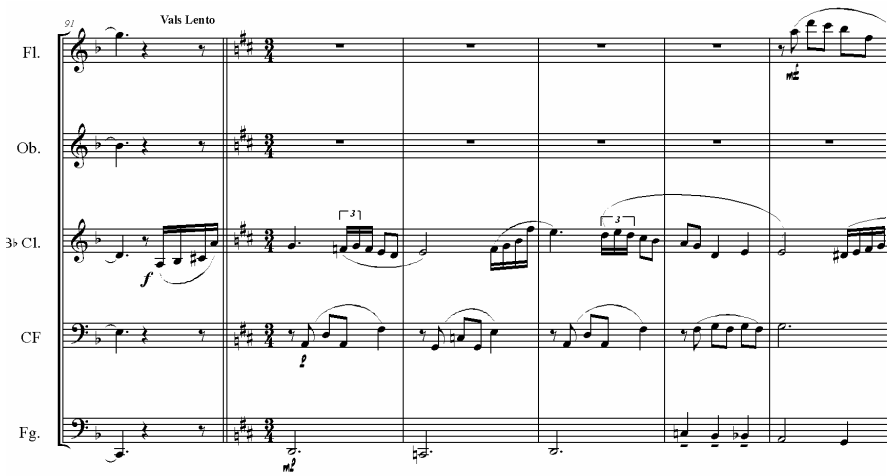
Ejemplo 61

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

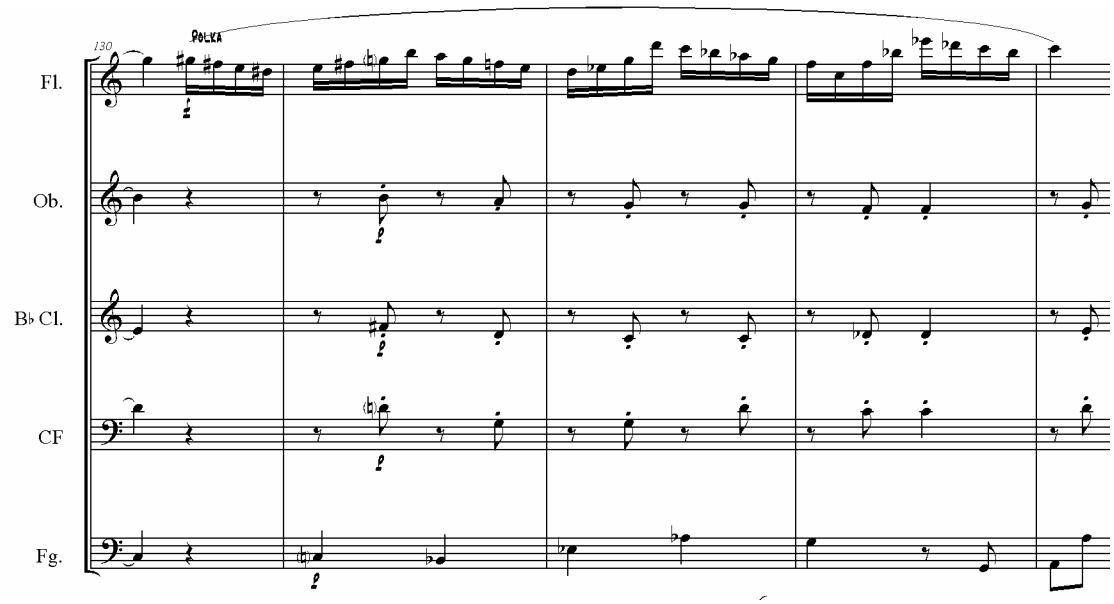
Variación 4. El clarinete ejecuta su variación que tiene la indicación de ***vals lento*** (ver ejemplo 63). El tema de este fragmento está tomado únicamente de la rítmica de la anacrusa de la frase *a*, con reducción de valores y lógicamente en compás de ¾. El acompañamiento de esta sección no es exactamente el tradicional del vals, de hecho se encuentra un tanto estilizado con arpegios 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 arpegios 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.

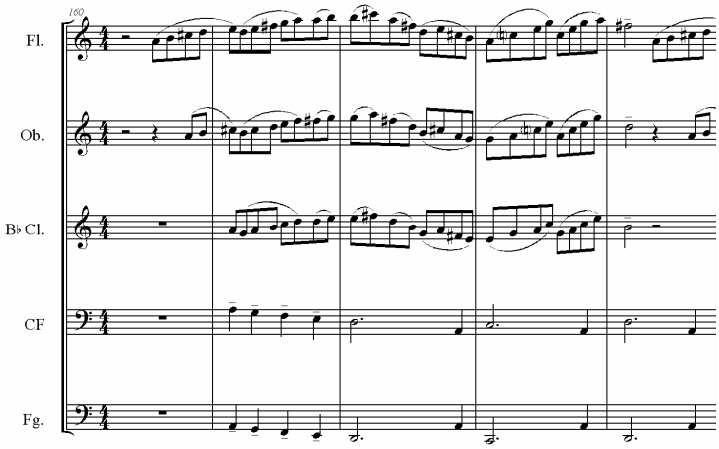
El acompañamiento es el propio de la polca, es decir, bajos y acordes alternados a lo largo de toda la variación, con excepción de un fragmento donde el corno acompaña con una escala cromática descendente.



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).



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 ii7°=Bbm7 c. 49 V7°=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.

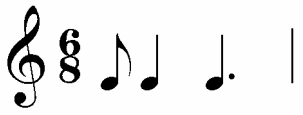
Tlaltecatzin es el cantor del placer, la mujer y la muerte. Señor de Cuauhchinanco en el actual estado de Puebla, a mediados del siglo XIV. Con fama de buen gobernante, se reunía en Texcoco frecuentemente con otros dirigentes para tratar asuntos relacionados con las mejoras de sus gobiernos. Cabe mencionar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

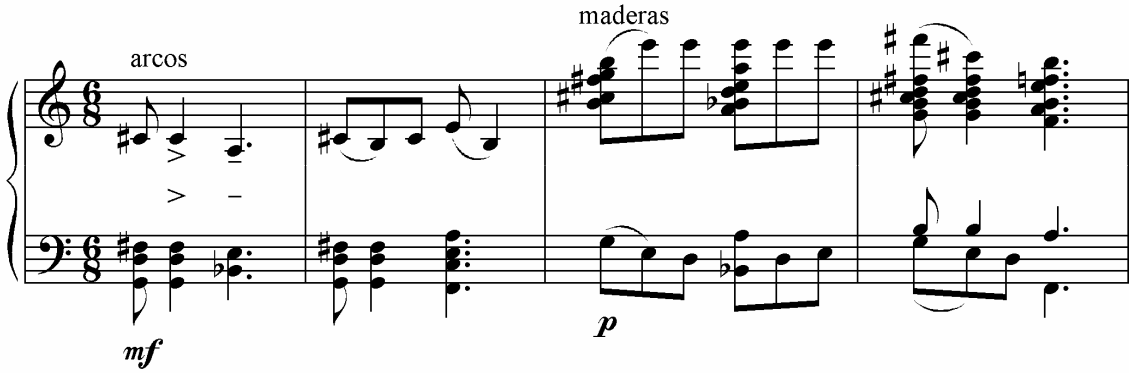
El segundo motivo que completa el primer inciso, también tiene acentuación tética y está formado por la siguiente combinación de cuatro corcheas y una negra (ver ejemplo 70).

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).



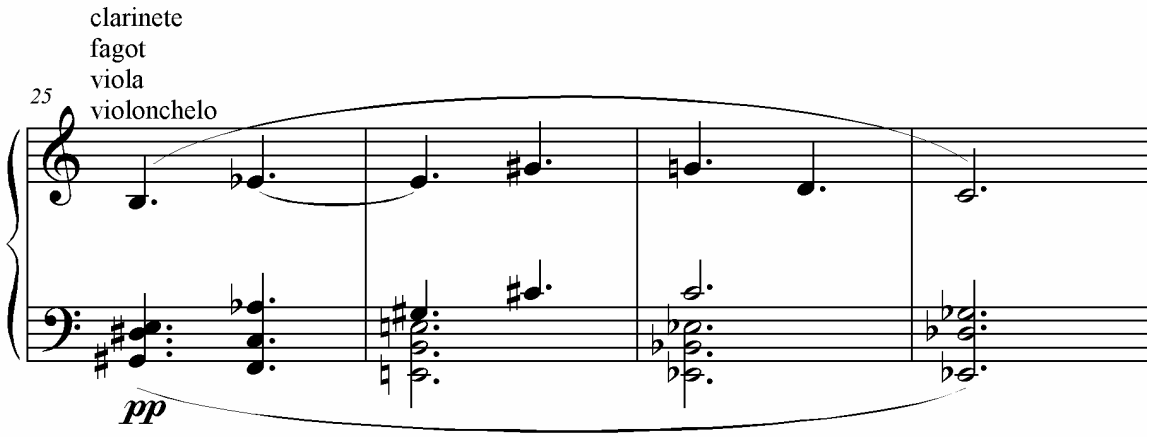
Ejemplo 72

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 arpegios y figuraciones rítmicas con carácter de improvisación libre, hasta llegar al primer tutti. Inicia

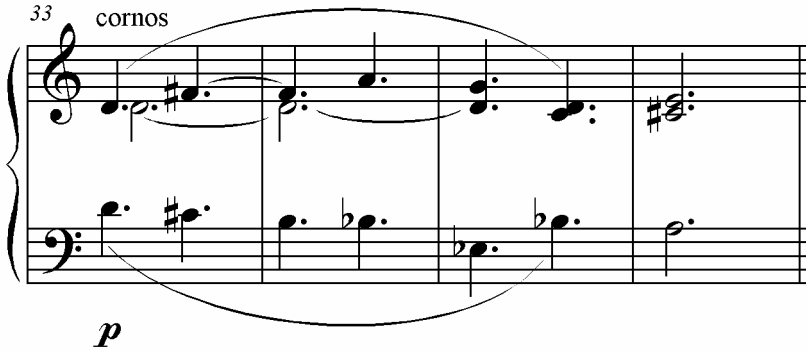
aquí otra sección de carácter *cantabile*, estamos en el compás 19 y toca el turno a las maderas donde el oboe toca el segundo motivo con imitaciones en fagot y flauta, para desembocar en el tutti.

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



Ejemplo 73

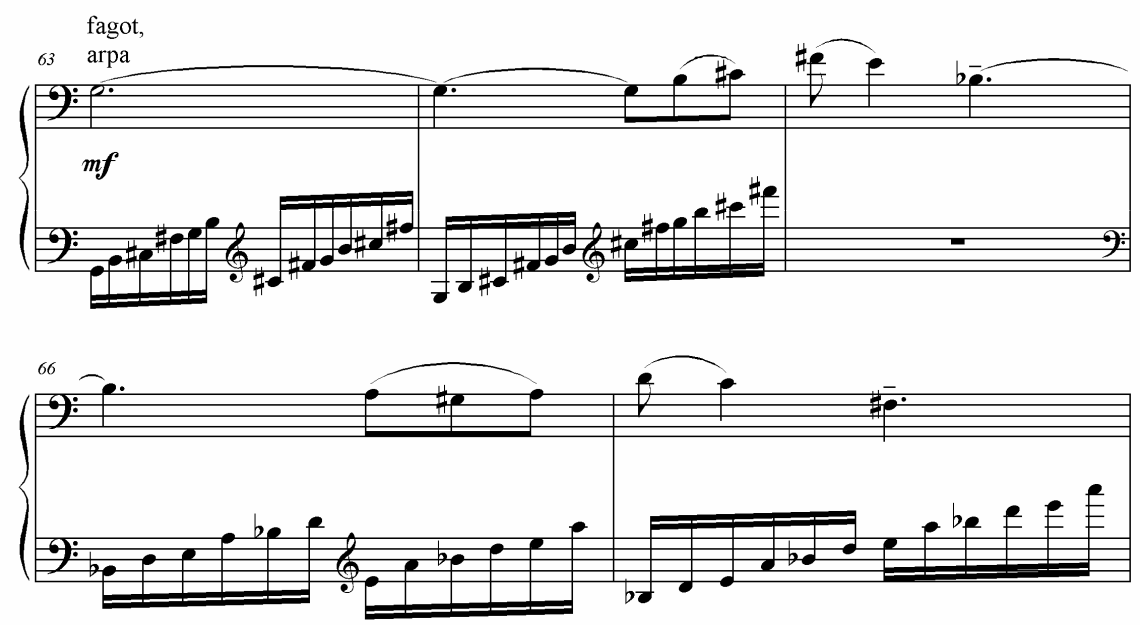
Que continuará con los cornos y concluirá con el tutti (ver ejemplo 74).



Ejemplo 74

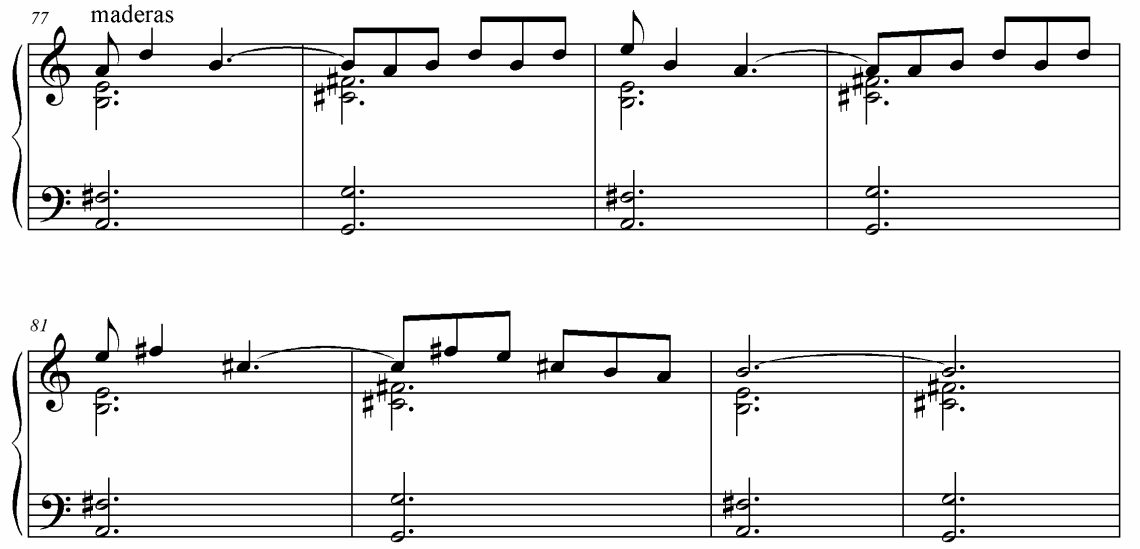
Ya para el compás 42 inicia otra sección con carácter percutido, basada en el primer inciso, con una orquestación variada, pues se alternan pasajes en el siguiente orden: cuerdas en *pizzicato*; tutti; marimba; tutti; flauta; fagot; trombón; cuerdas, tutti, marimba, tutti, metales, y cuerdas.

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 arpegios ascendentes (ver ejemplo 75).



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).



Ejemplo 76

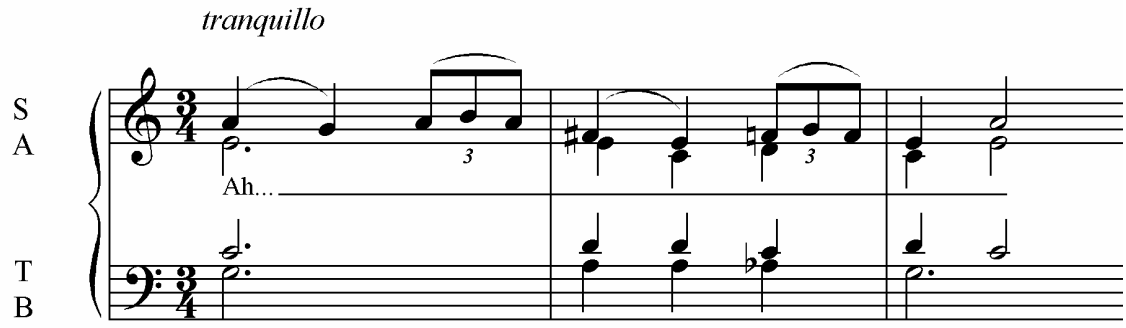
Segunda Parte: Zan ye ihuan noncuica.

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.

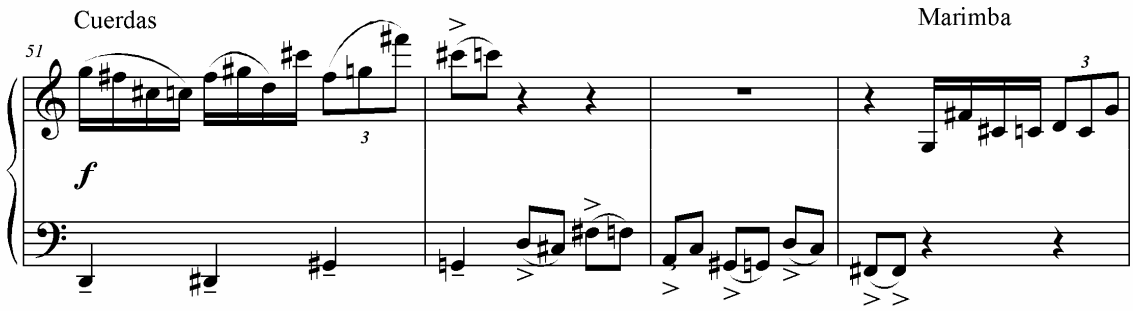
Escrito en un compás de 3/4, un coro a cuatro voces *a capella* inicia la segunda parte con escalas mayores y alteraciones cromáticas y modulantes, vocalizado y en *pianissimo* (ver ejemplo 77).



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 arpegios 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).

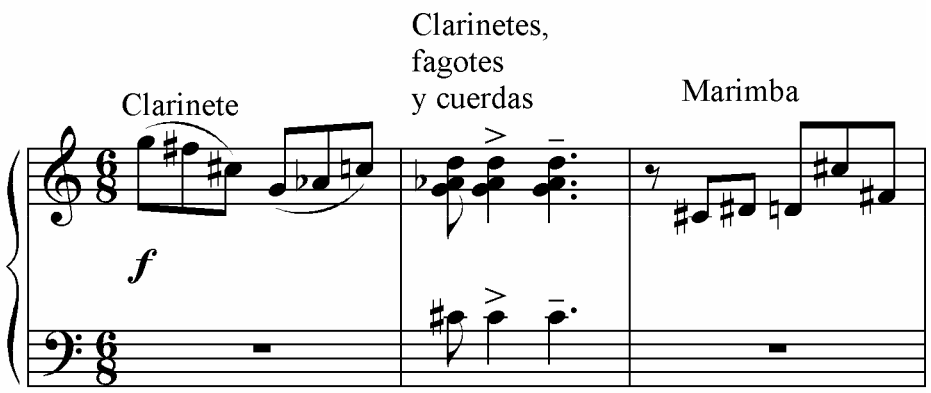


Ejemplo 78

Tercera parte: ¡Zan ca tlauquechol!

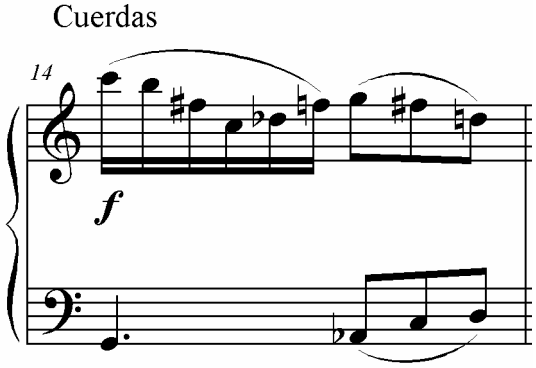
¡Ave roja de cuello de hule!
fresca y ardorosa,
luces tu guirnalda de flores.
¡Oh madre!
Dulce, sabrosa mujer,
preciosa flor de maíz tostado,
sólo te prestas,
serás abandonada,
tendrás que irte,
quedarás descarnada.

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).



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).



Ejemplo 80

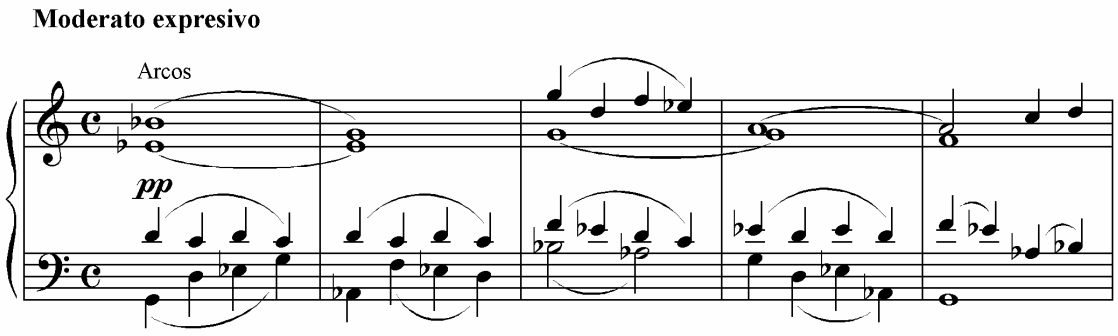
En el compás 38 un acelerando y un crescendo, junto con la rítmica enriquecida de los timbales, marcan el final de esta sección y el principio de otra: con un nuevo aire más alegre, más bailable. Estamos ahora en el compás 44, donde la rítmica sigue siendo la del motivo generador, y que aparece constantemente, 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.

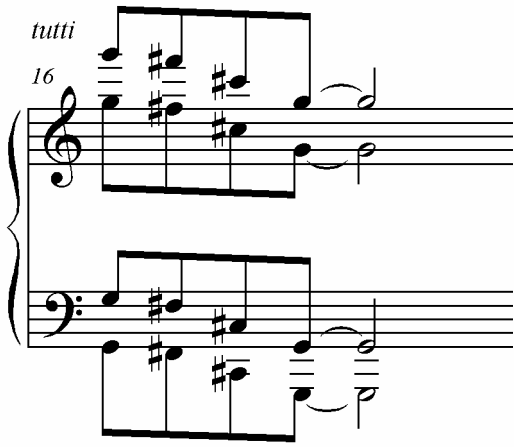
El cuarto y último movimiento es un canto de despedida, donde *Tlaltecatzin* reconoce que su paso por este mundo es breve y que tendrá que dejarlo algún día, tan sólo pide que sea sin violencia.

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).



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 arpegio descendente de un acorde de Sol por cuartas en modo lidio (ver ejemplo 82).

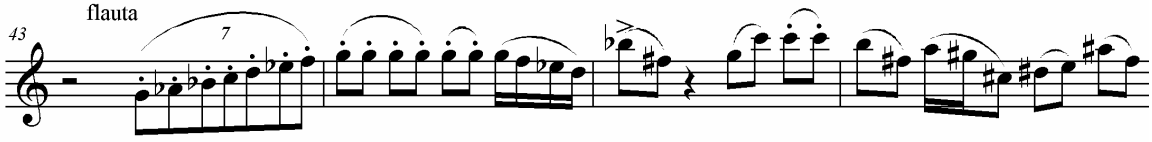


Ejemplo 82

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.

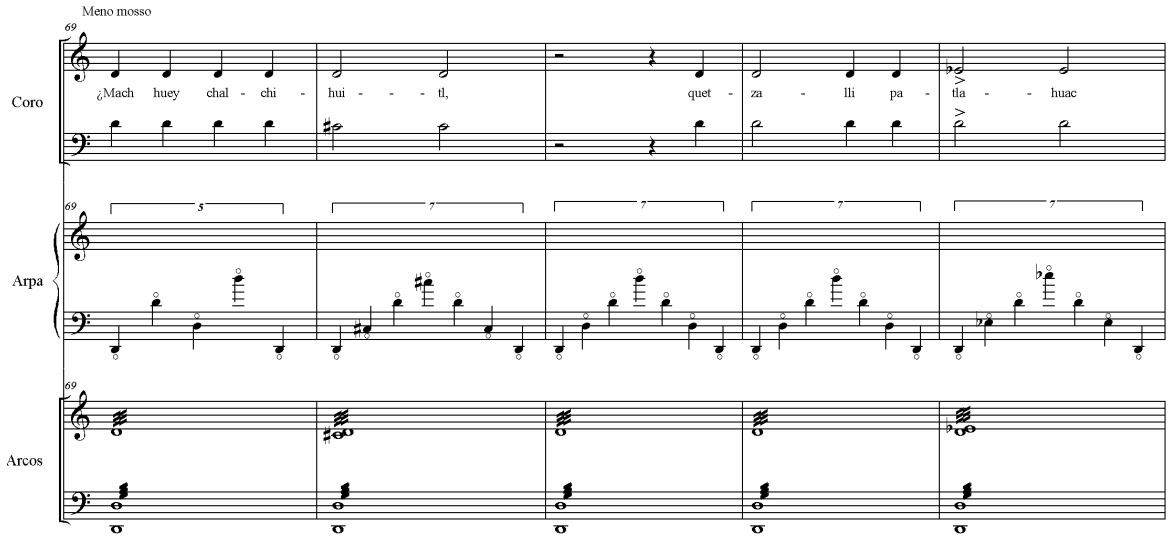
En el compás 43 inicia la sección A' instrumental, donde existen tres solistas: la flauta, la trompeta y la marimba que realizan unas variaciones libres al estilo de improvisación sobre la base rítmica de los arcos (ver ejemplo 83).



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 cinquillos[1] 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 arpegio 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
69
Arpa
5
7
7
7
7
69
Arcos

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 *accellerando* 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	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	Atonal c. 14 Pantonal c. 17 Atonal c. 20 Pantonal c. 21 Atonal c. 24

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 arpegios. 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

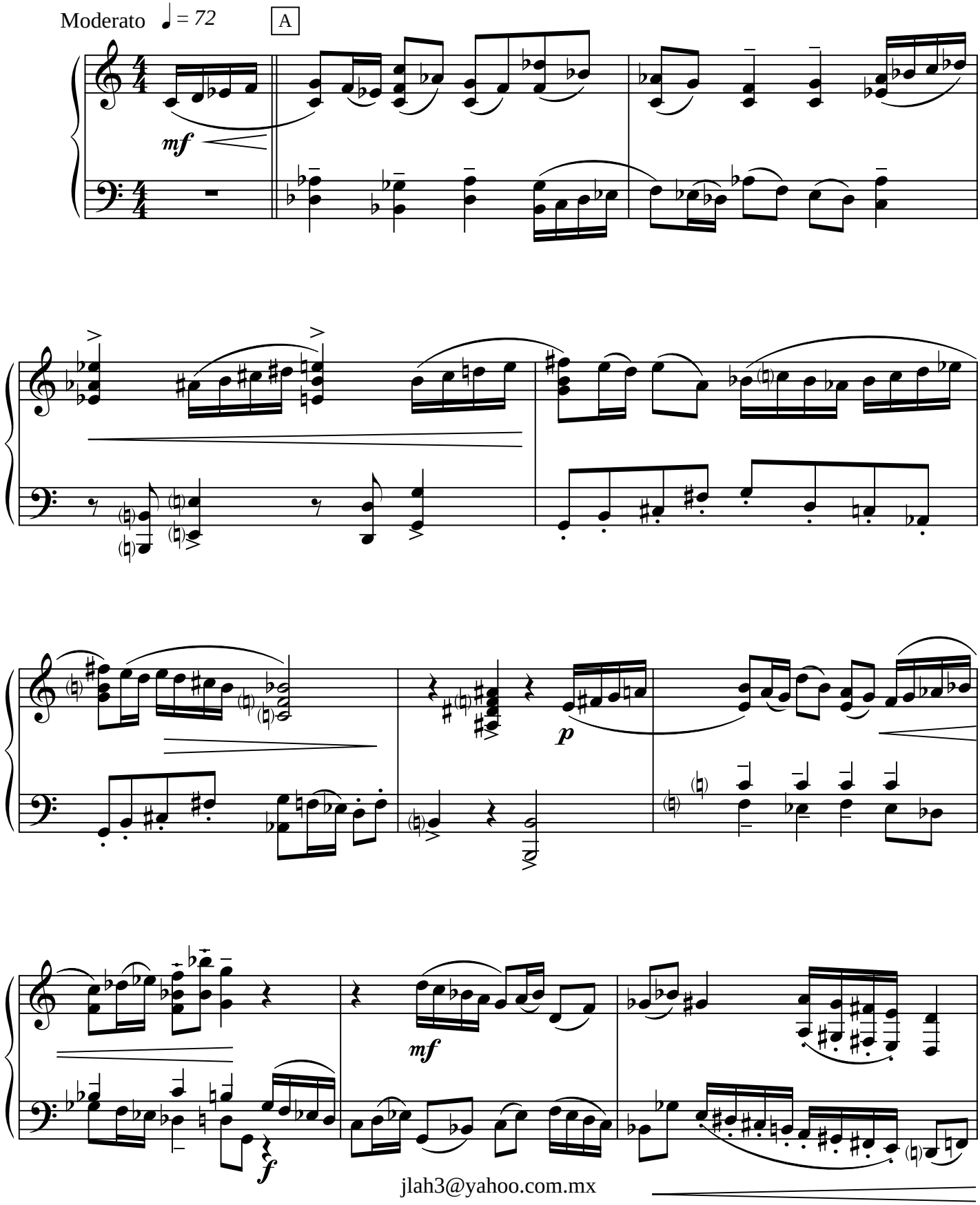
- Ventanas al Universo. http://www.windows.ucar.edu/tour/link=/sun/Solar_interior/Nuclear_Reactions/Fusion/hydrogen_bomb.sp.html
- Nuevo orden imperial. http://www.animalweb.cl/n_o_imperial/index_noi.html
- **The Oldest and Most Trusted Online Guide to Mexico.** http://www.mexonline.com/amigonews/99august.htm
- **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

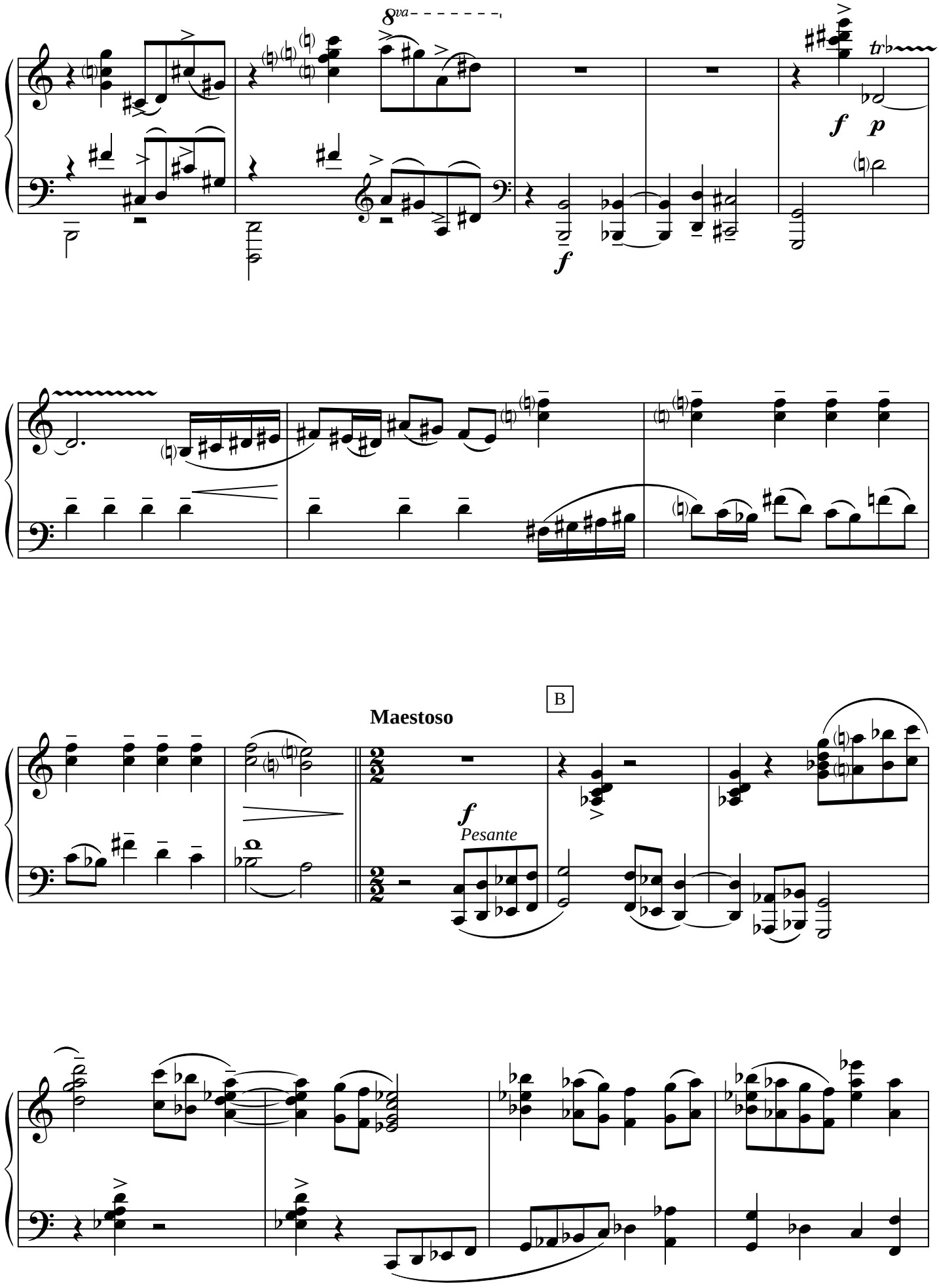
- *La Vida en México en el Siglo XX.* 2002. Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

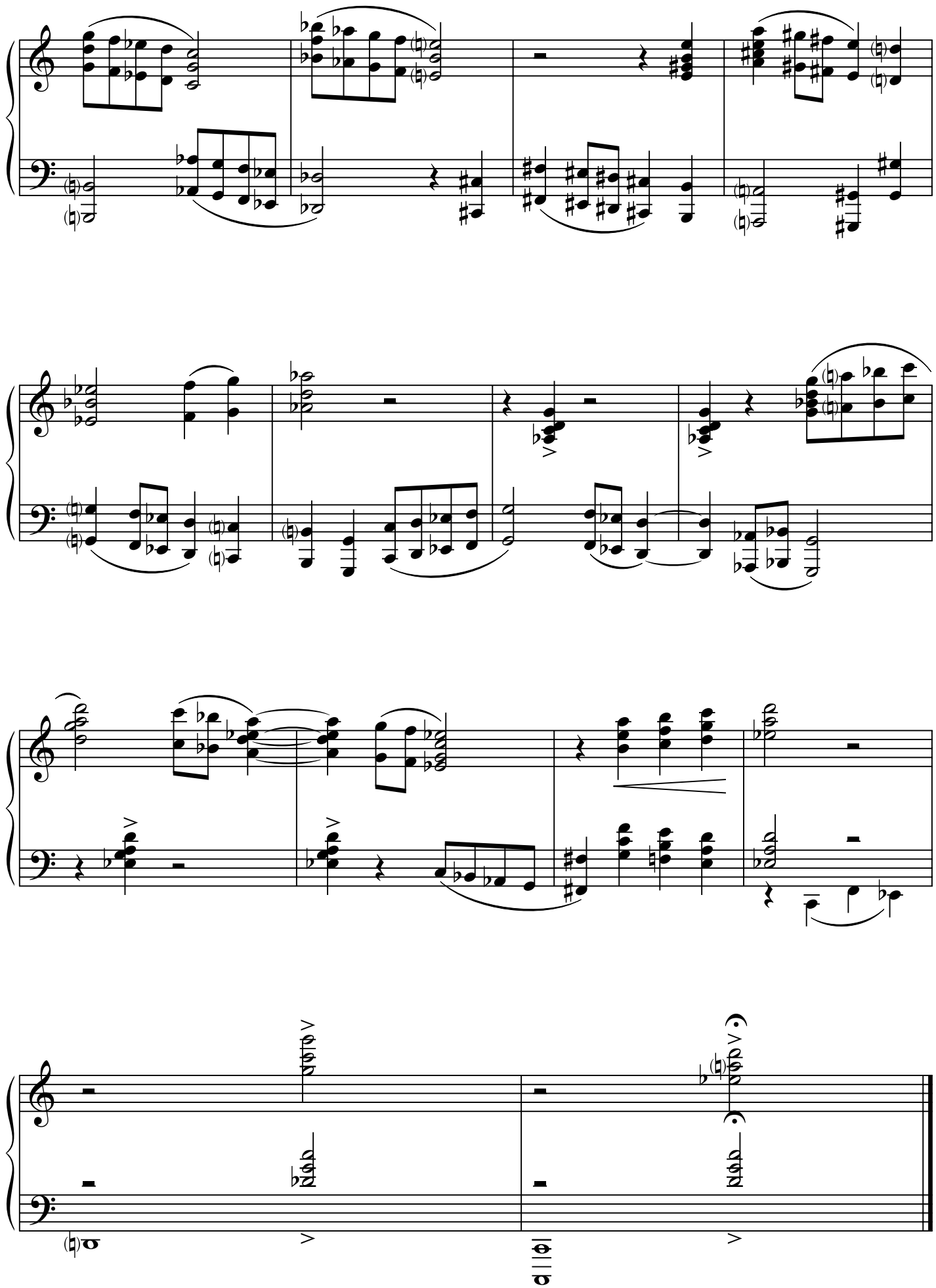
1. Paisaje en Blanco y Negro

Luis Amaro



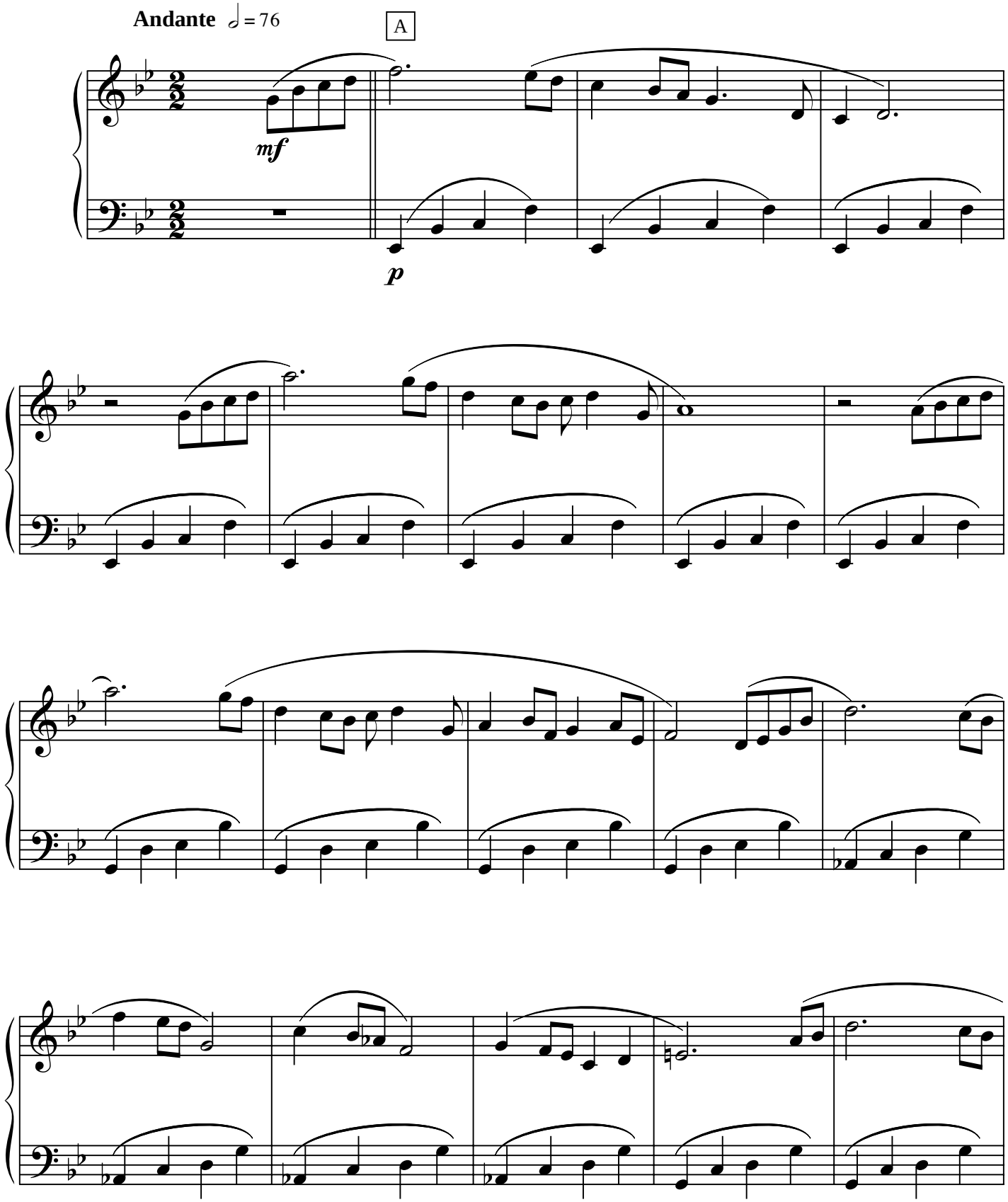
jlah3@yahoo.com.mx


8va
f
p
f
B
Maestoso
f
Pesante

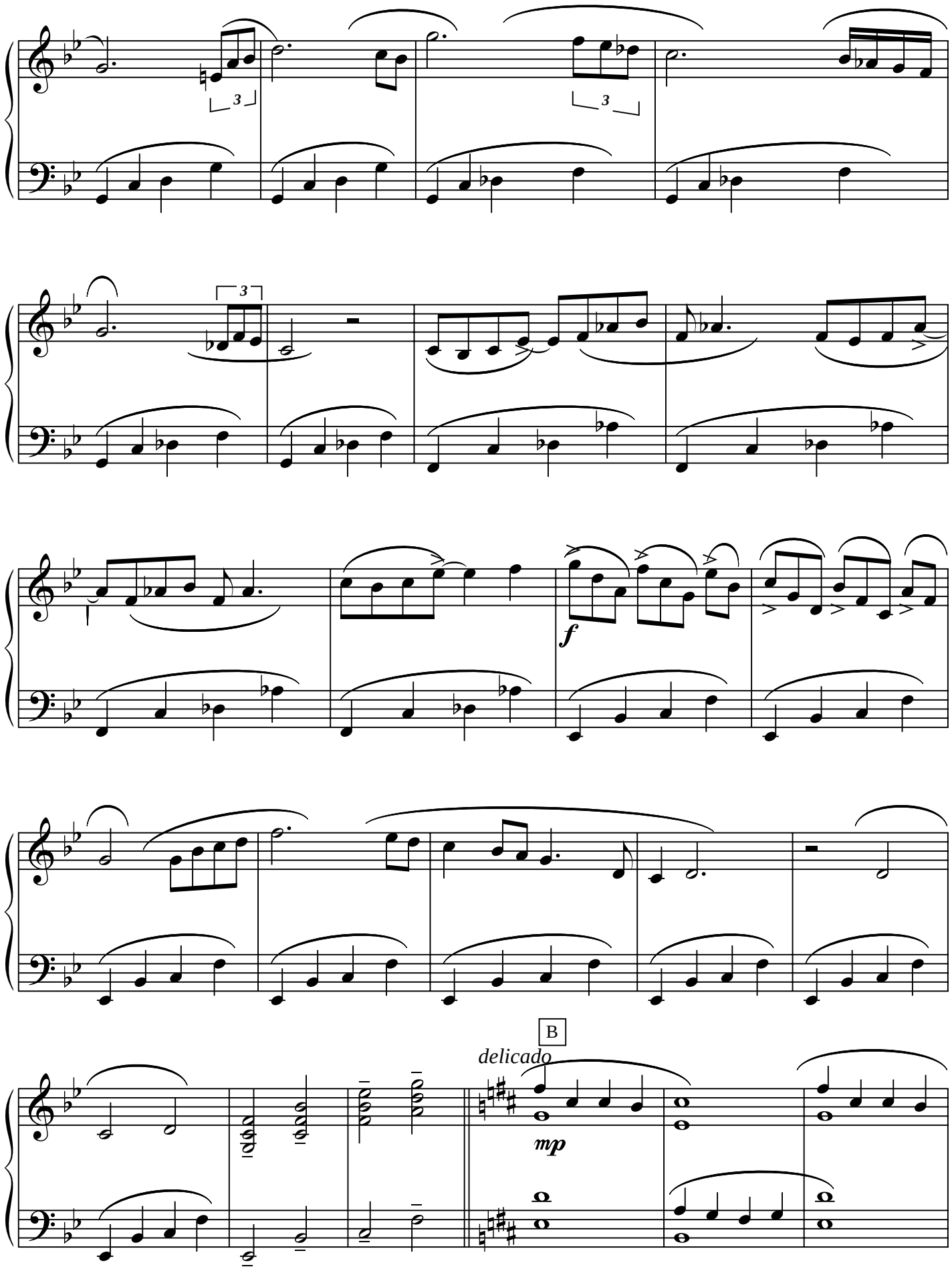


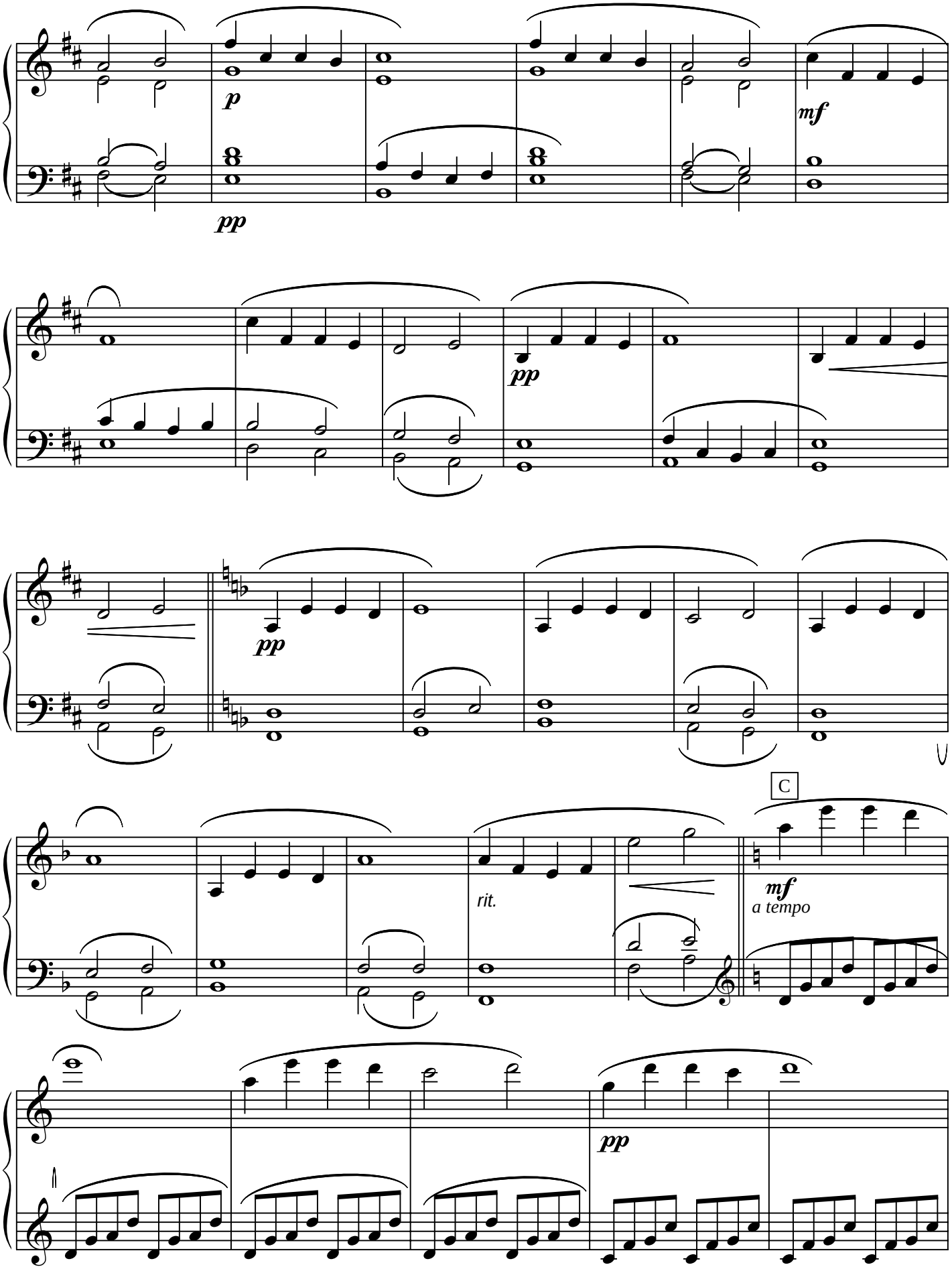
2. Al Alba

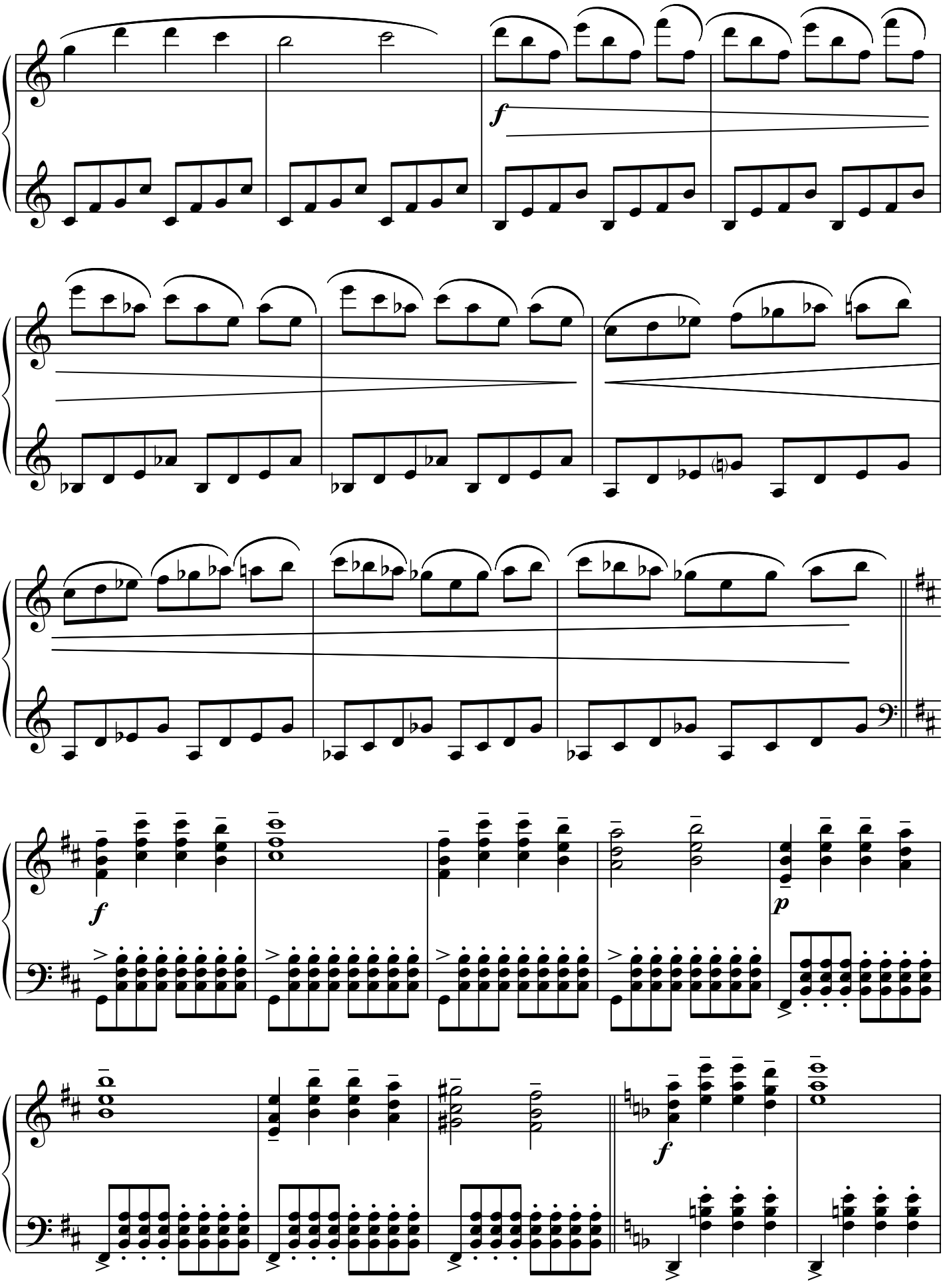
Luis Amaro

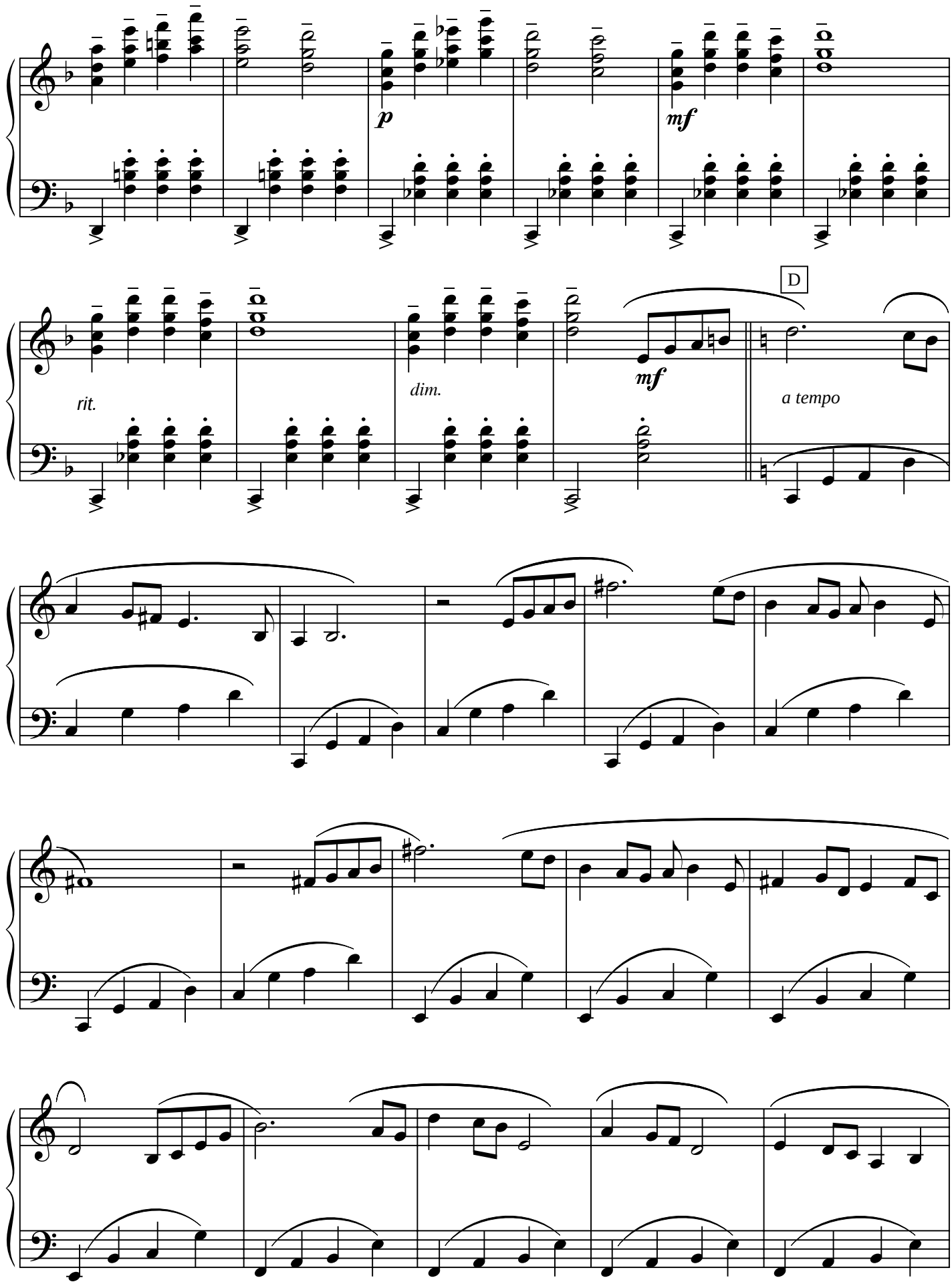


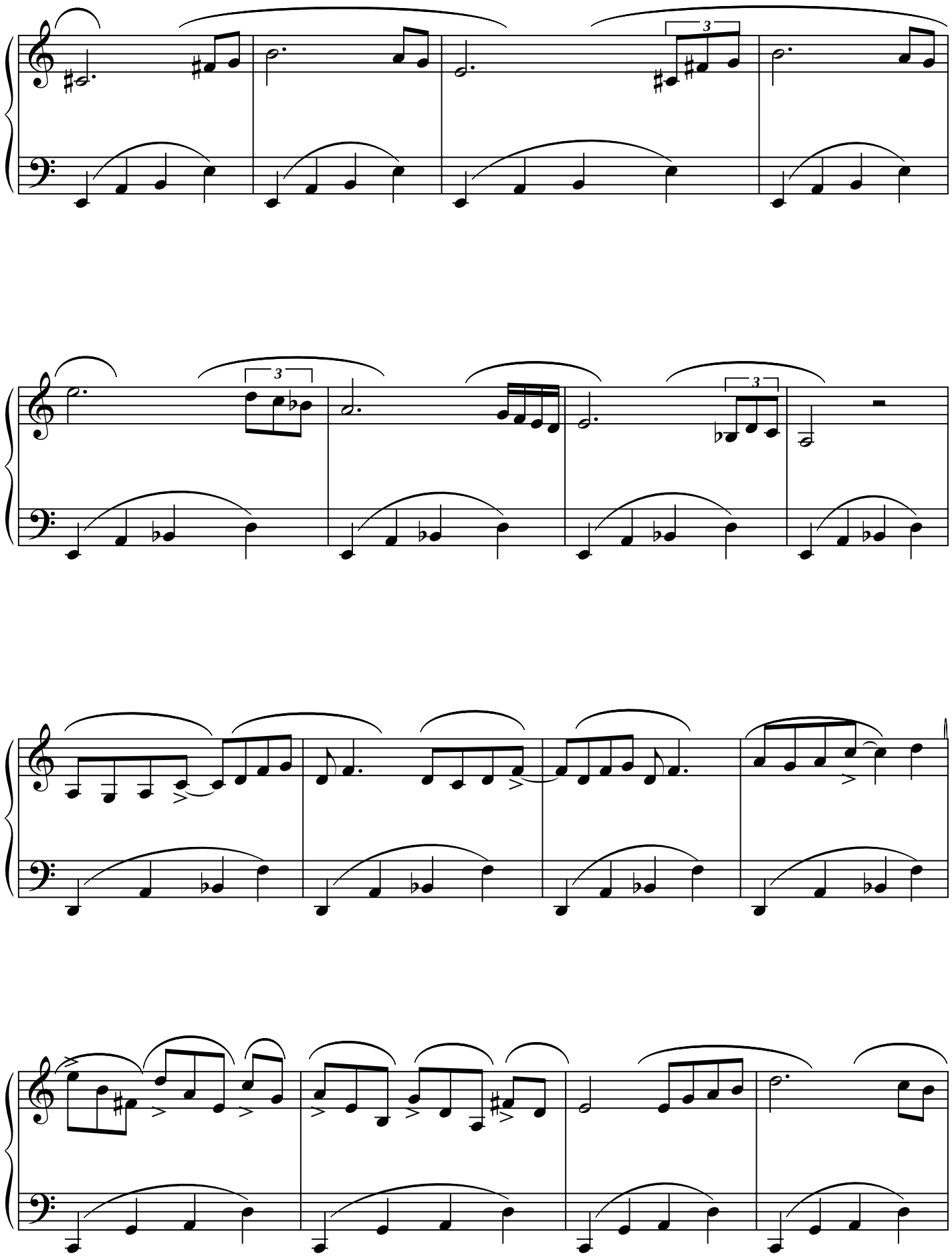
jlah3@yahoo.com.mx

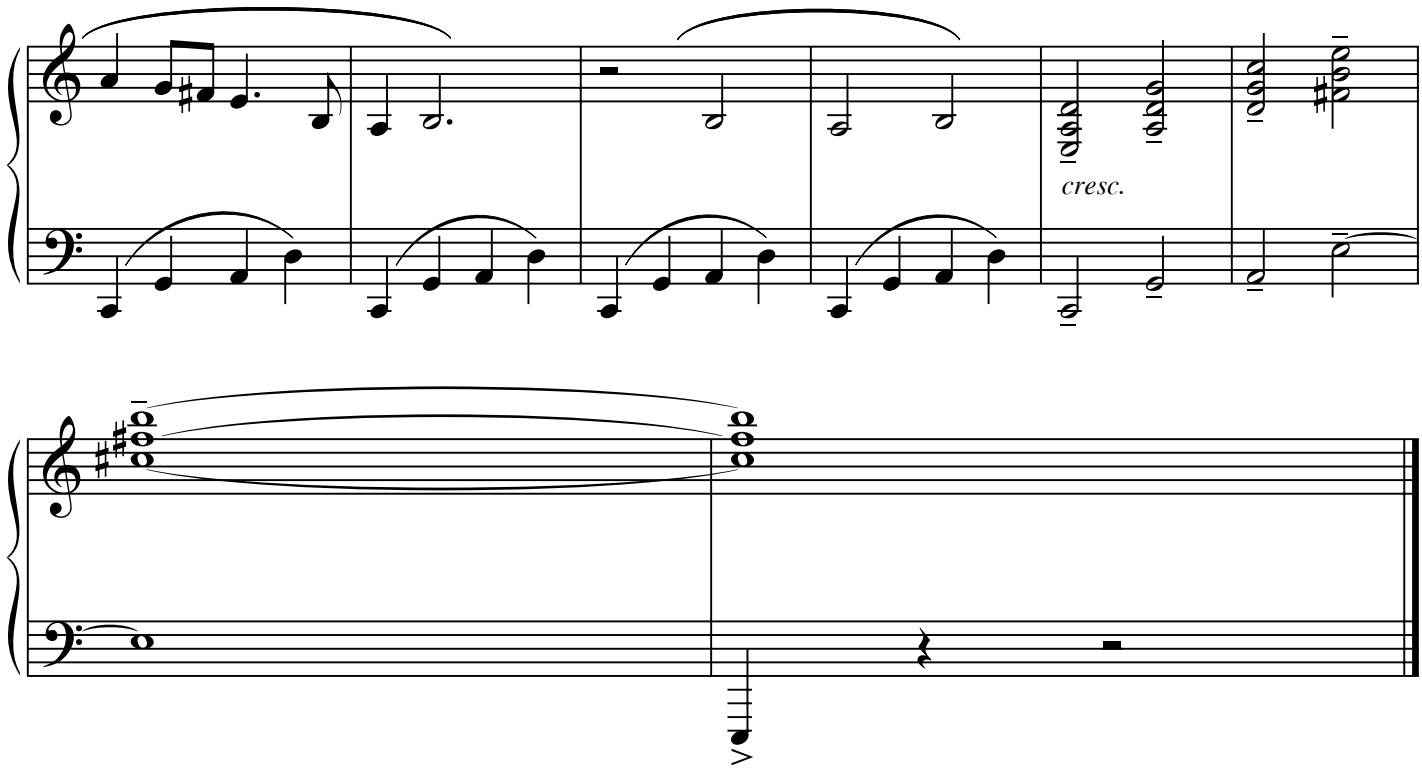

3
3
3
f
B
delicado
mp


p
pp
mf
pp
pp
rit.
C
mf
a tempo
pp

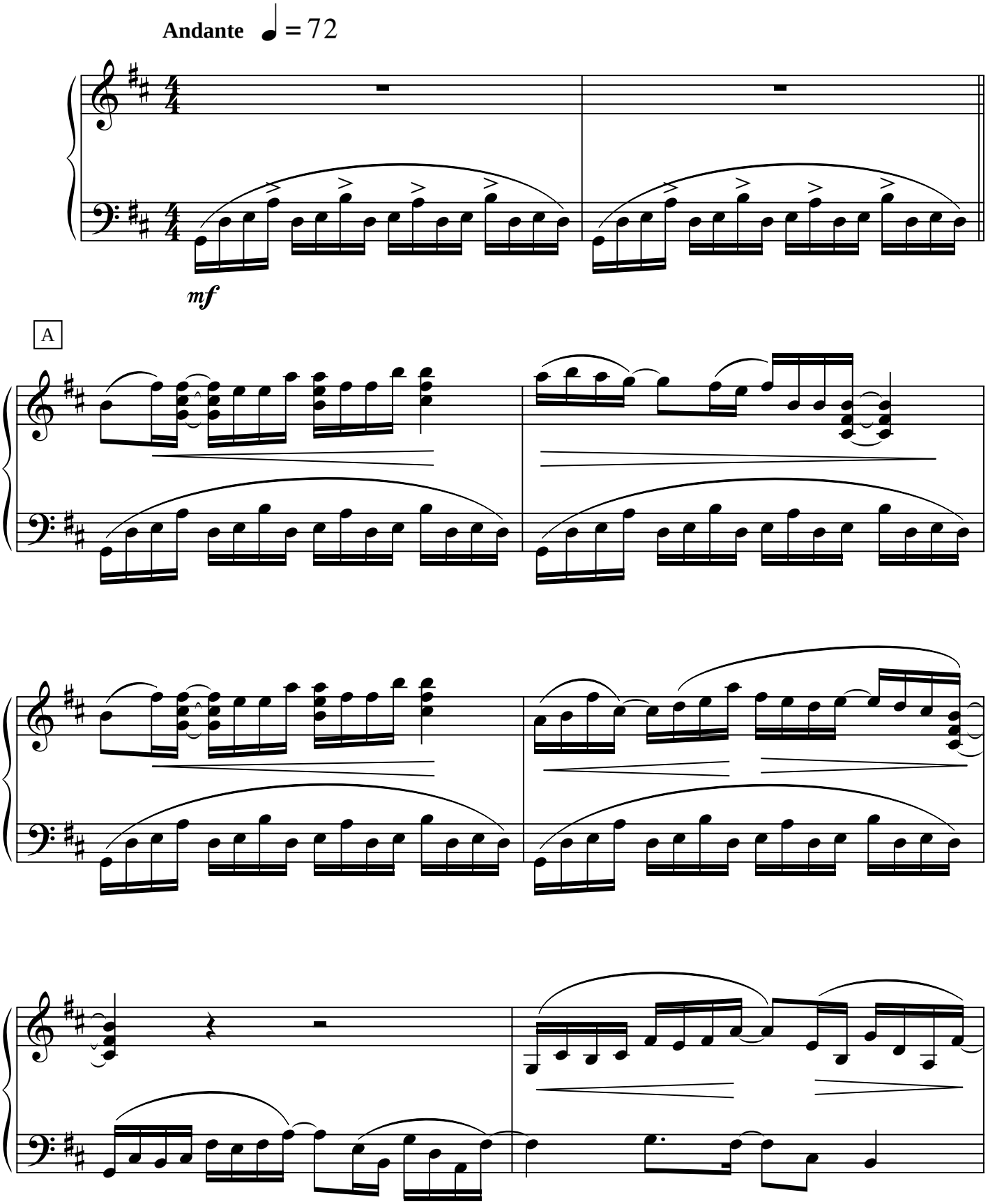

f
f
p
f


p
mf
rit.
dim.
mf
D
a tempo

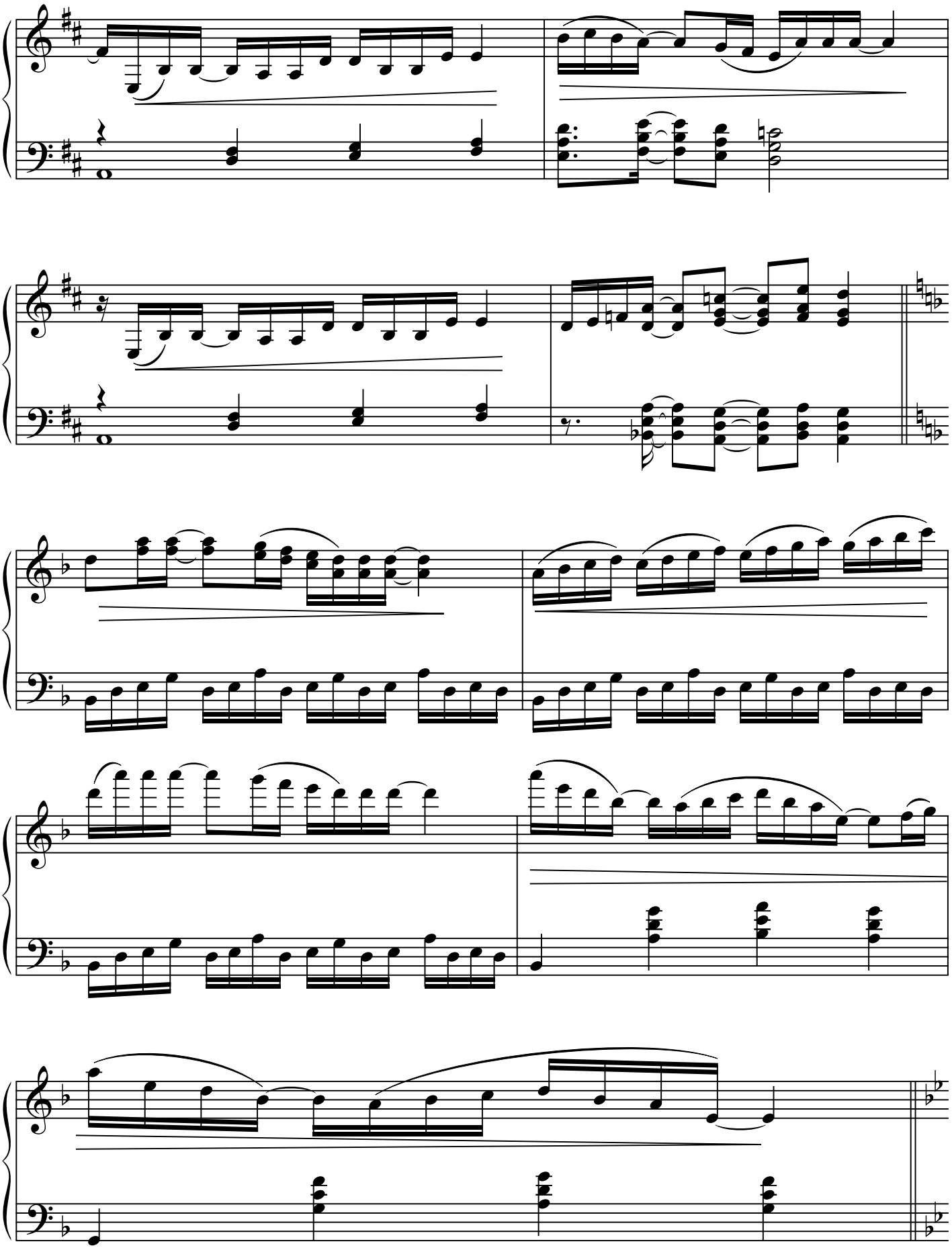


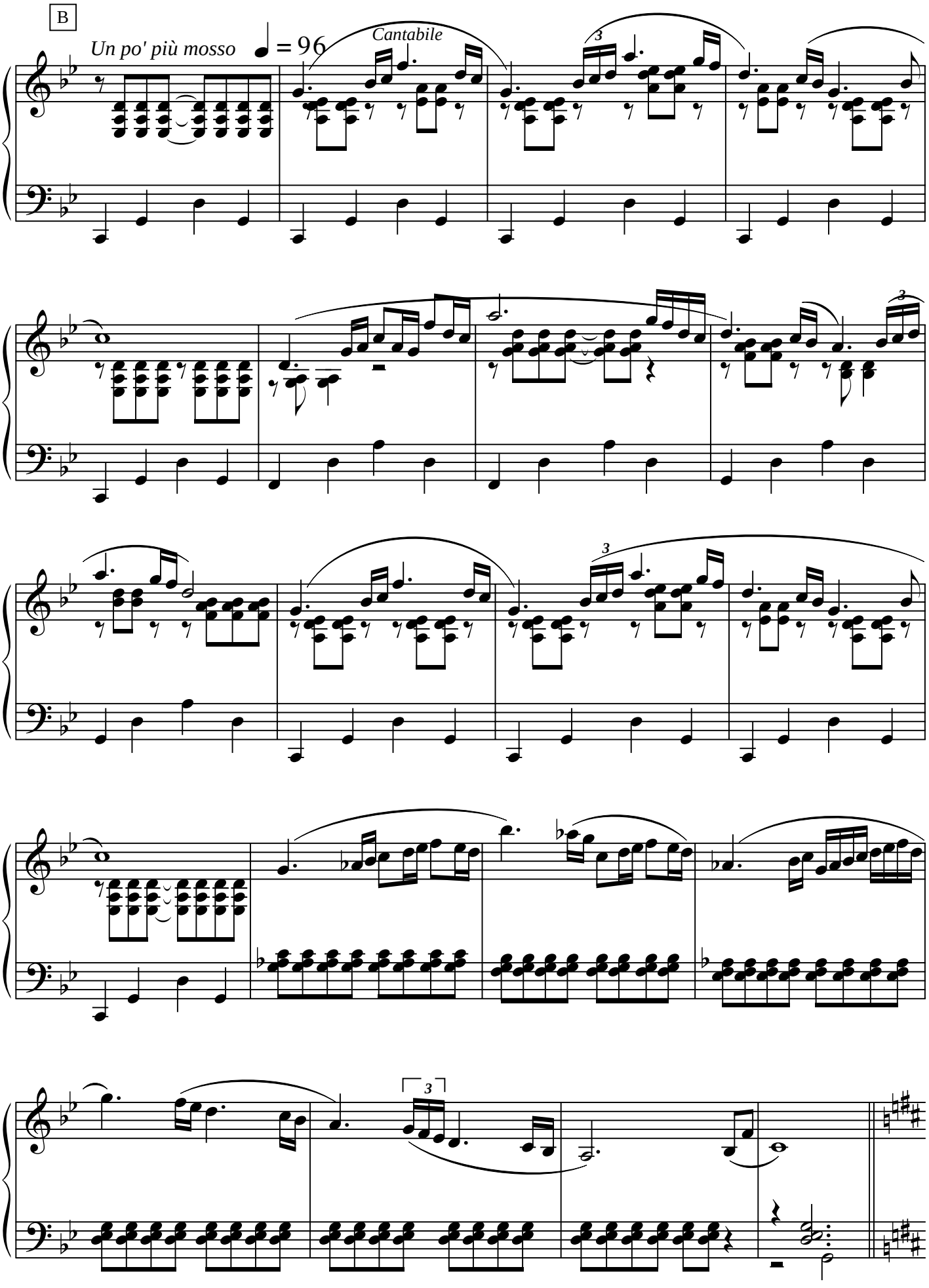

cresc.

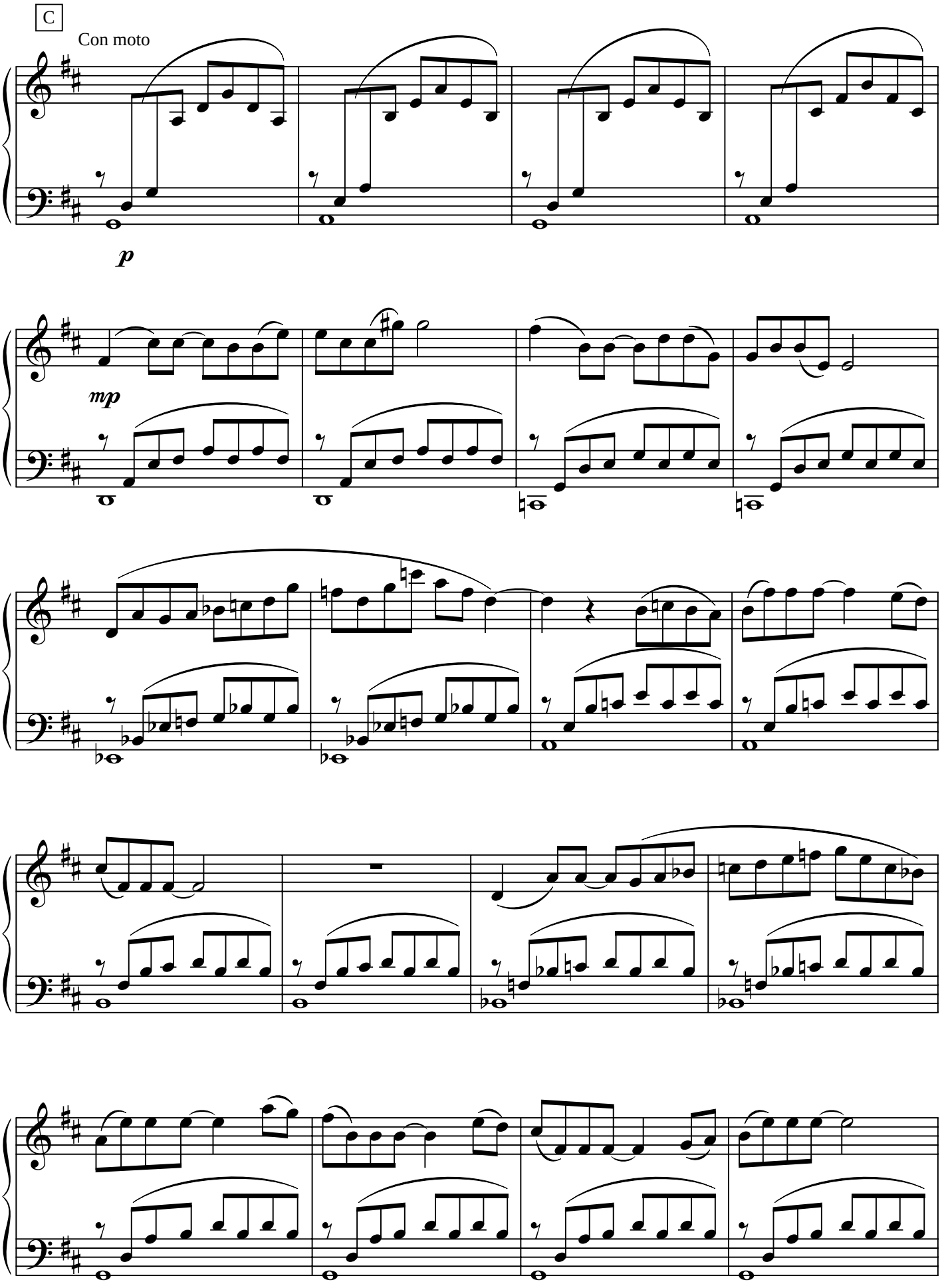
3. Tarde de Lluvia

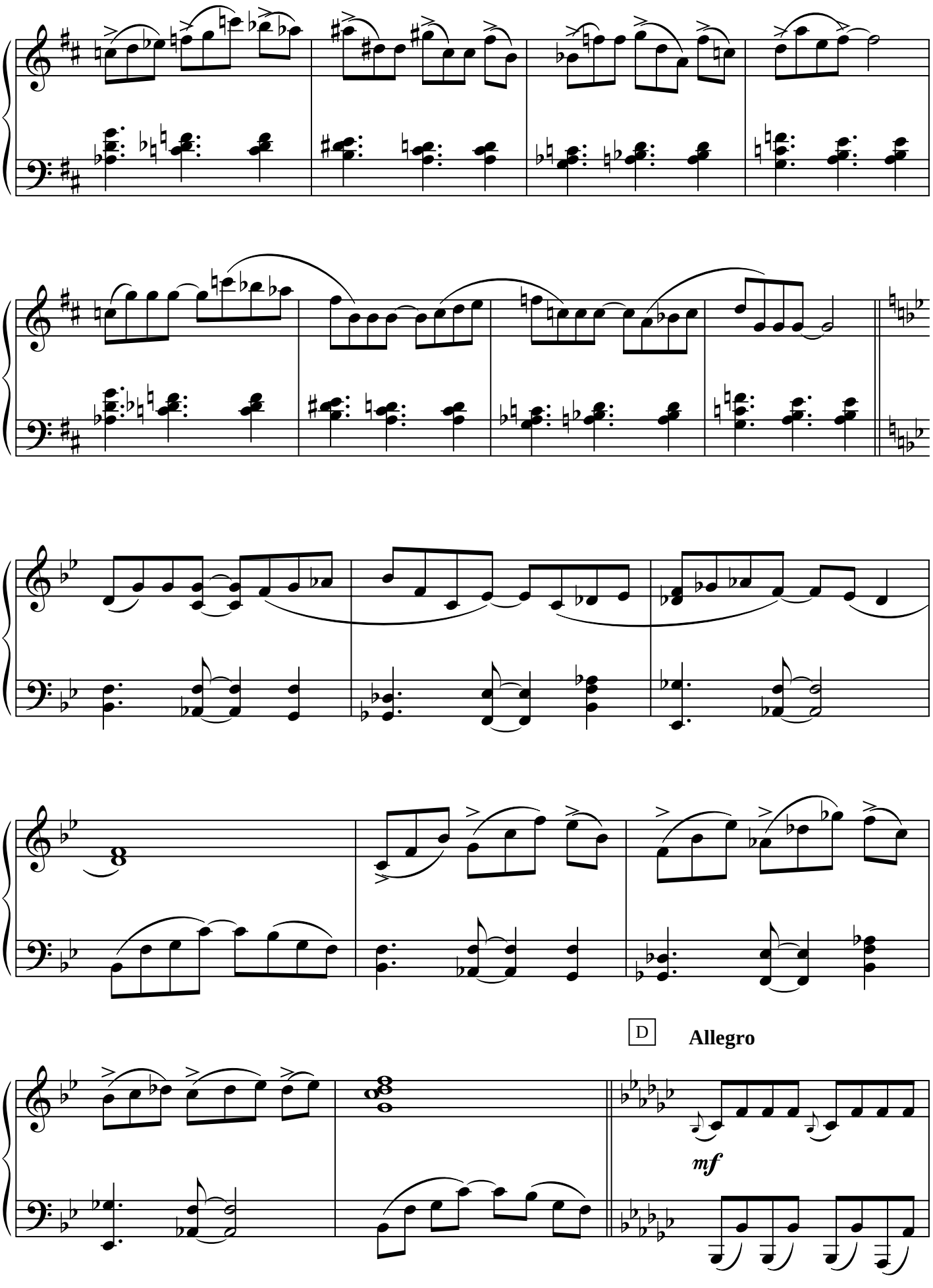


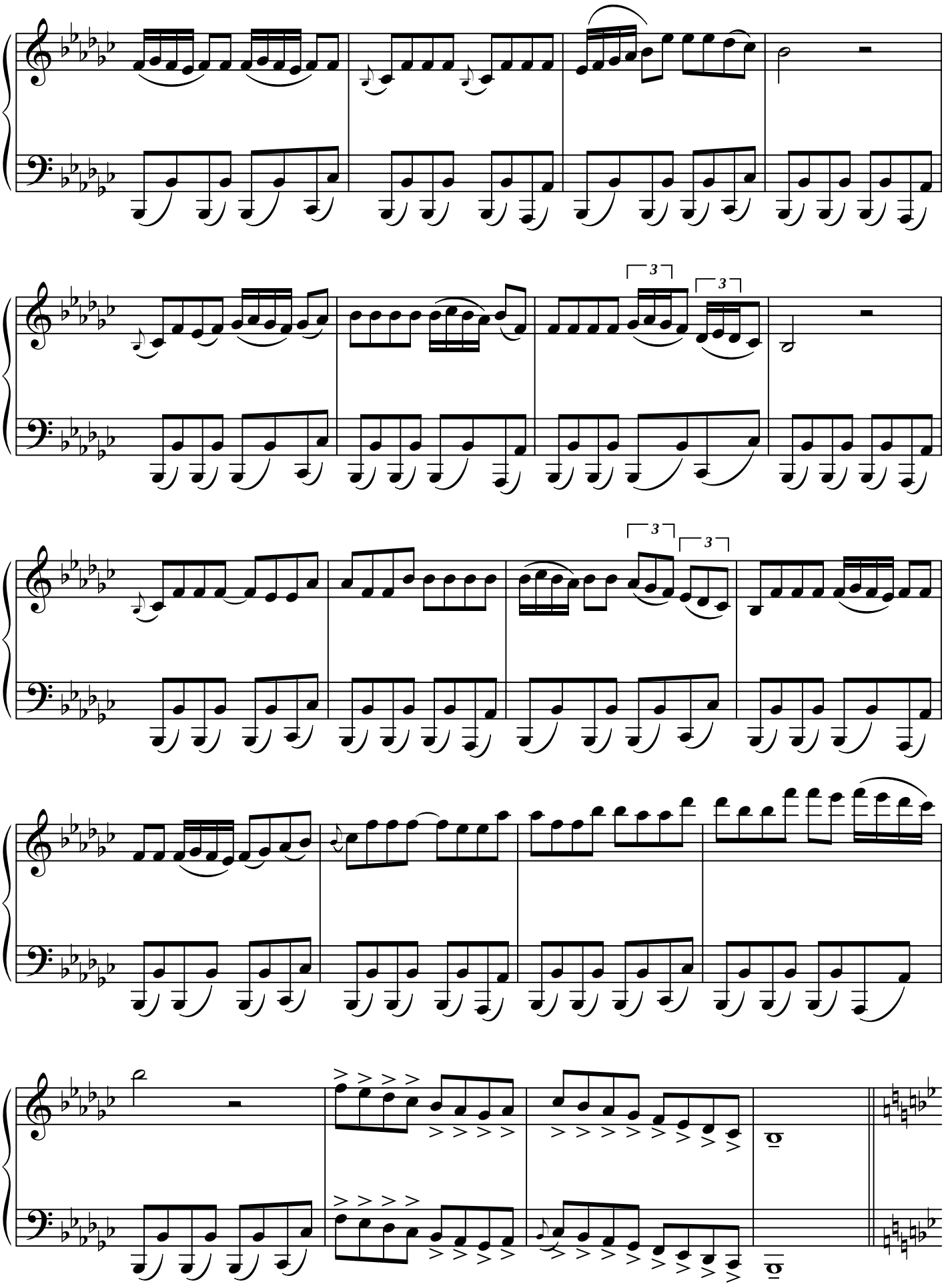
jlah3@yahoo.com.mx

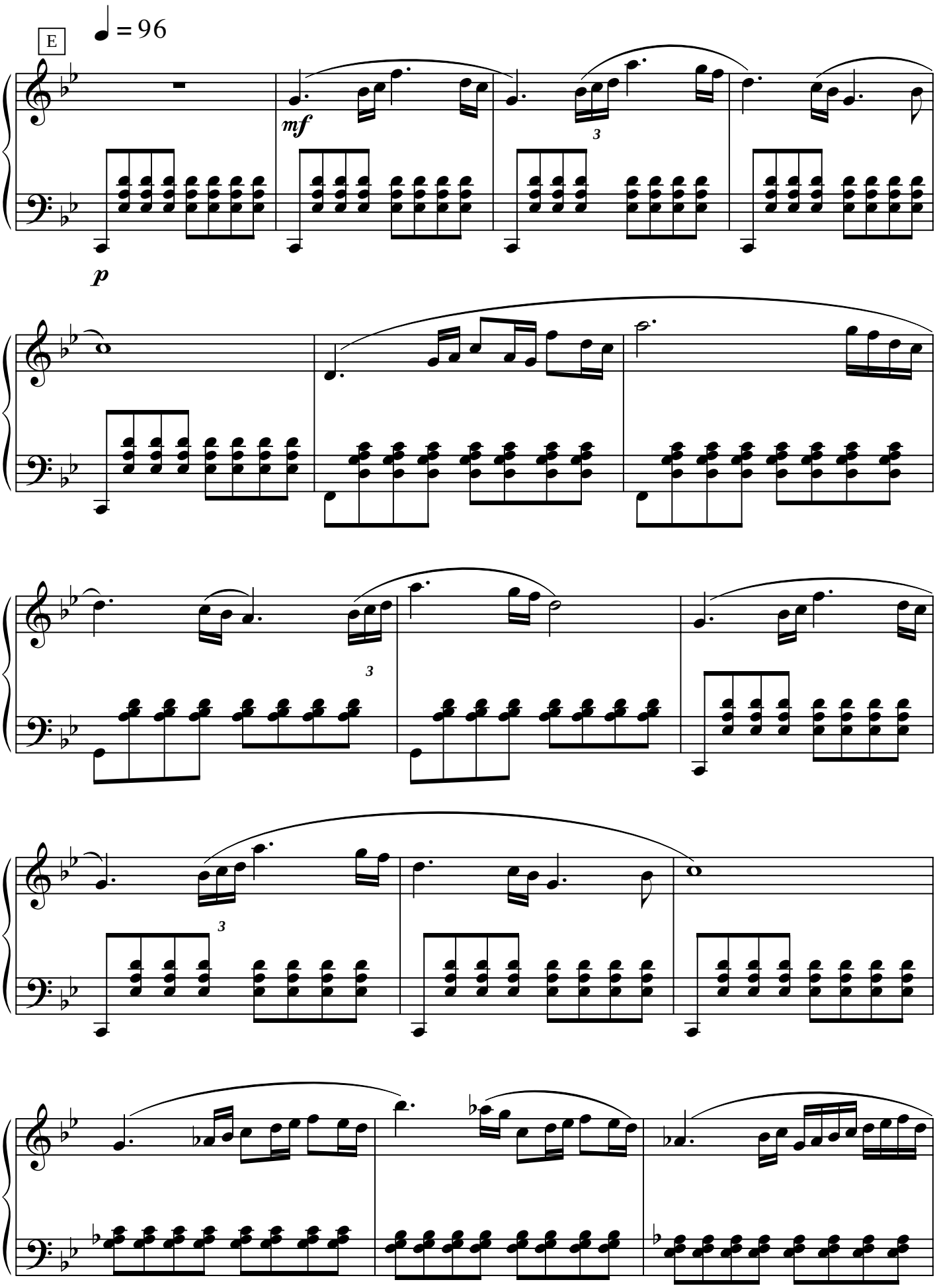


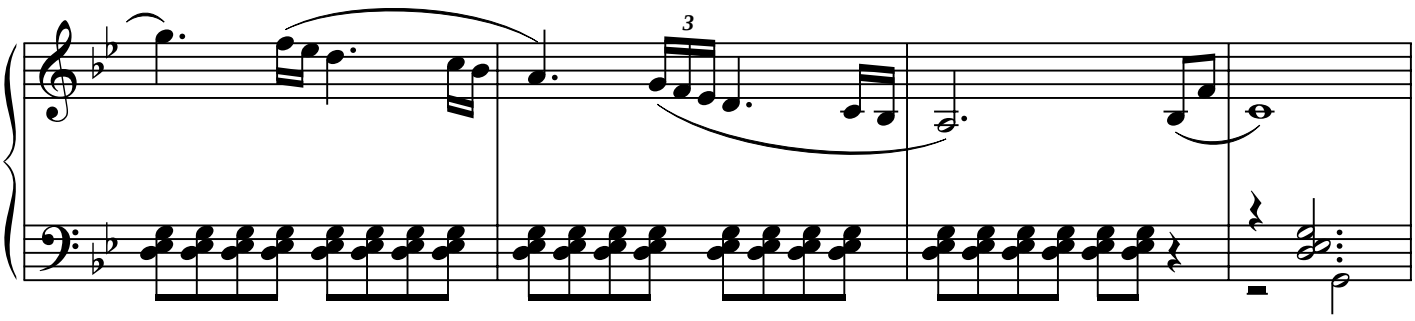

B
Un po' più mosso
♩ = 96
Cantabile


C
Con moto
p
mp

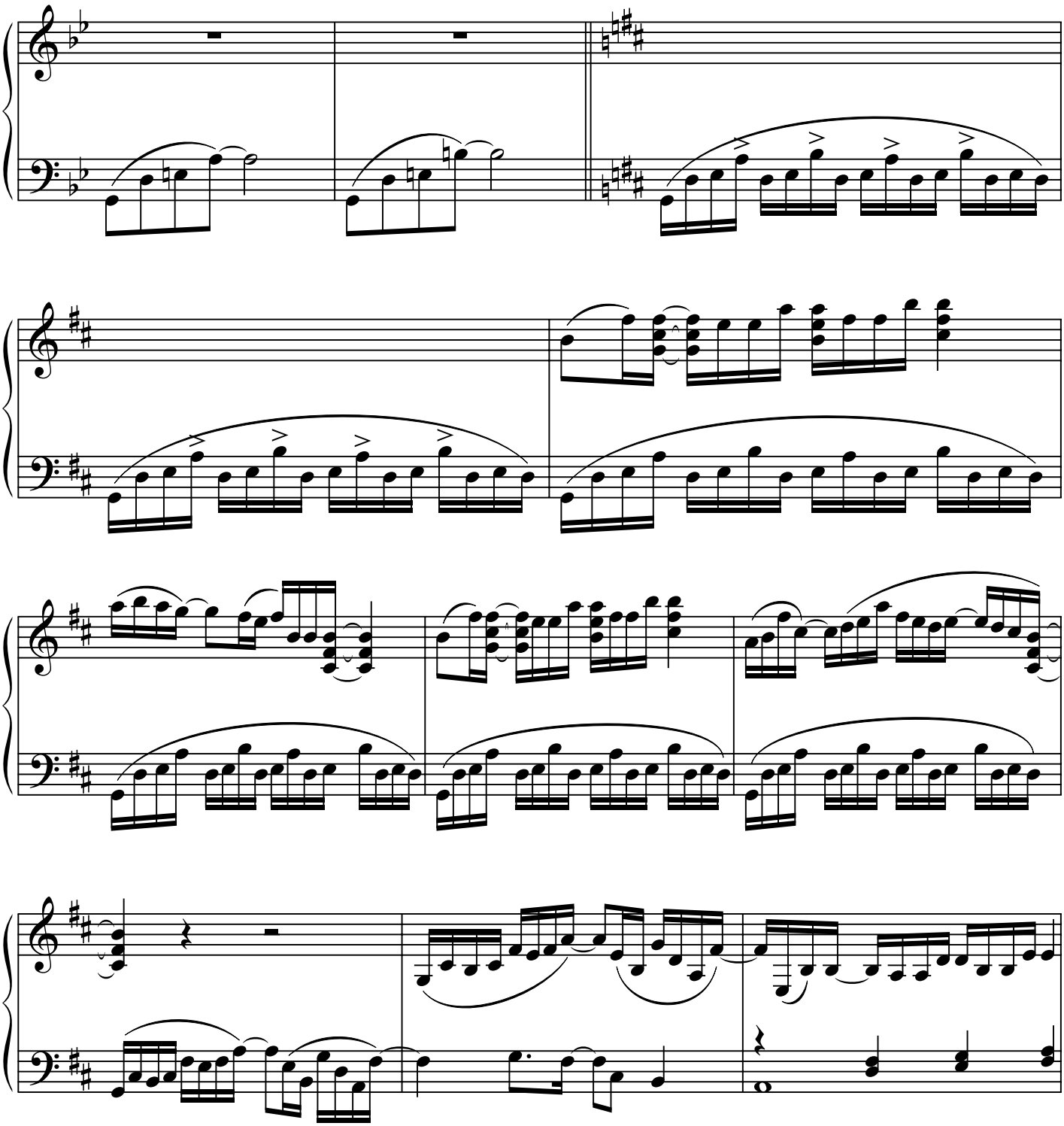

D
Allegro
mf

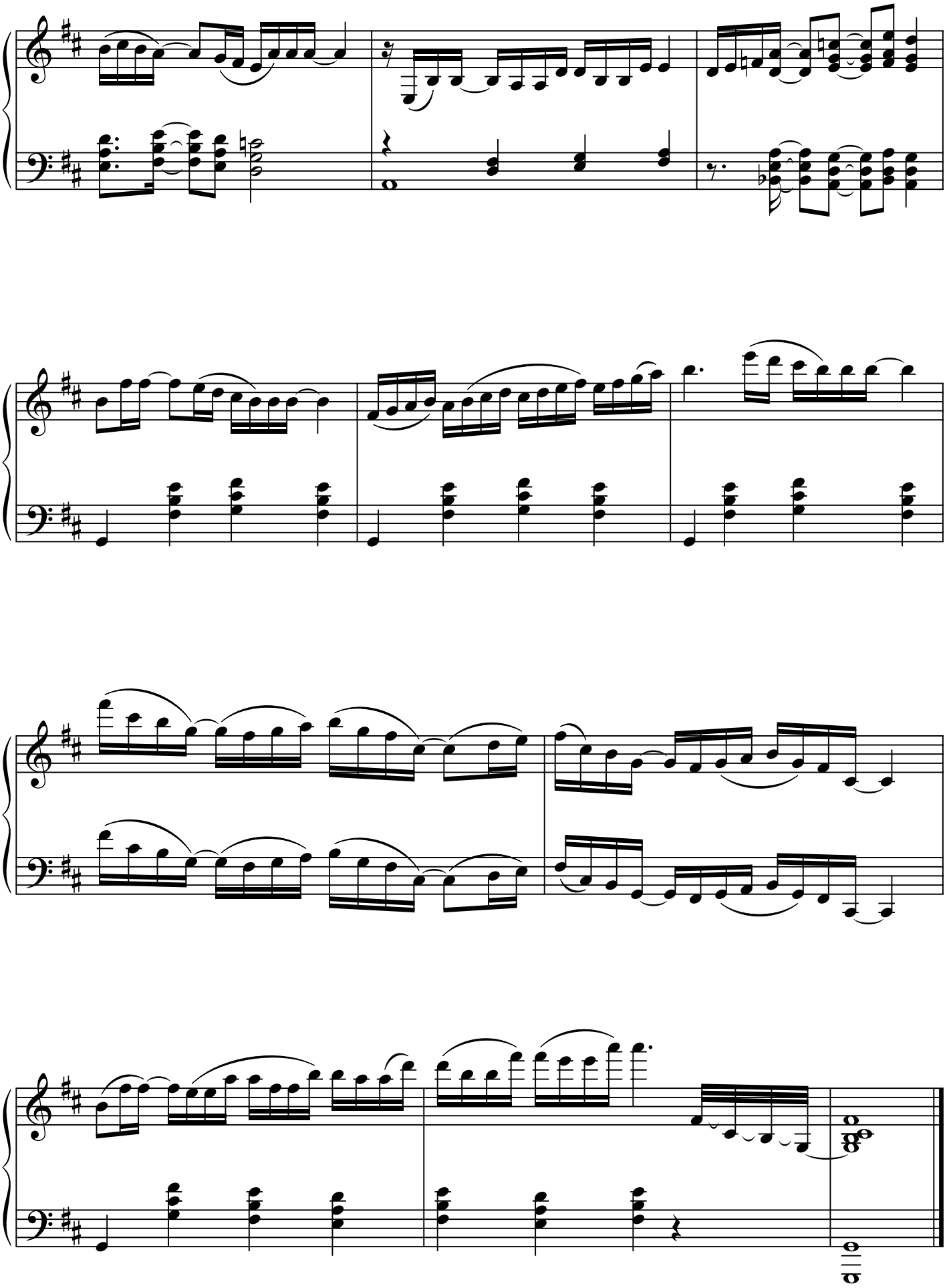



E
♩ = 96
mf
p
3
3
3



Andante





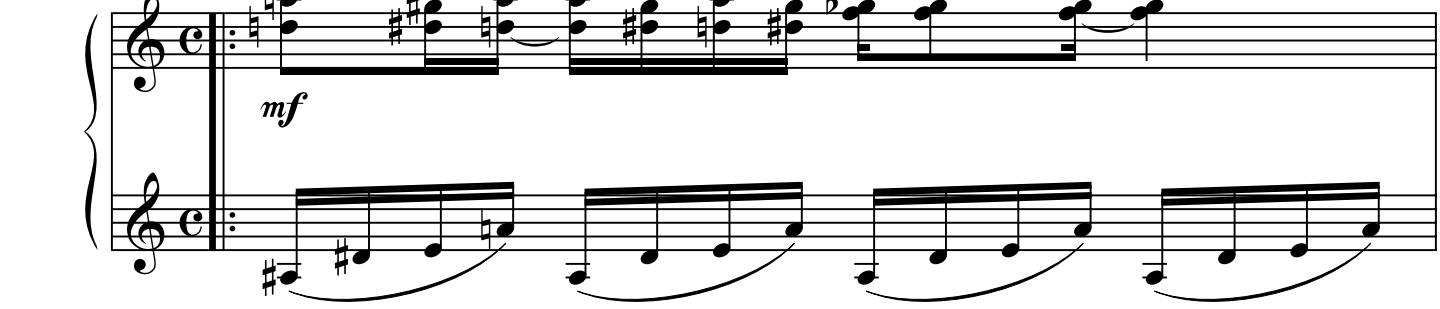
PRELUDIO X-1

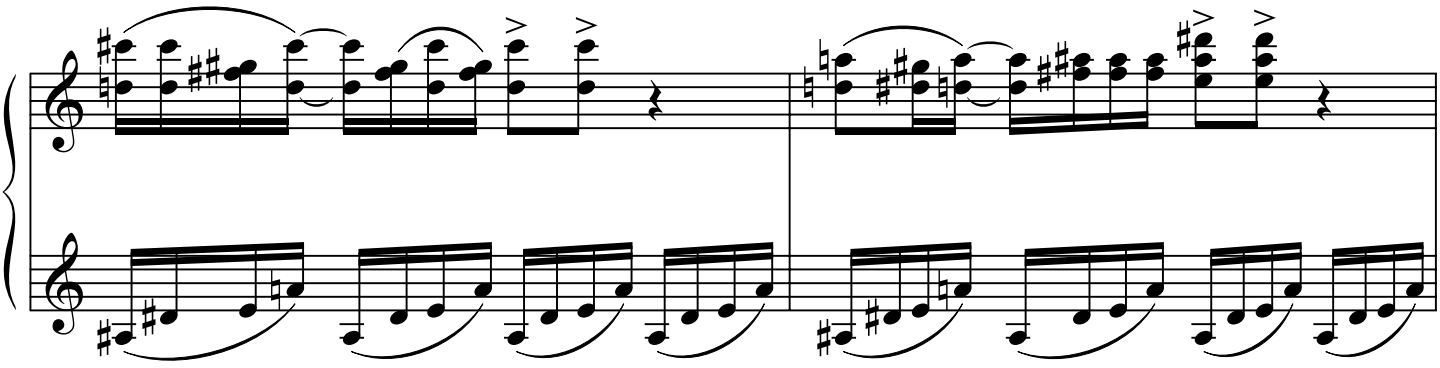
Luis Amaro

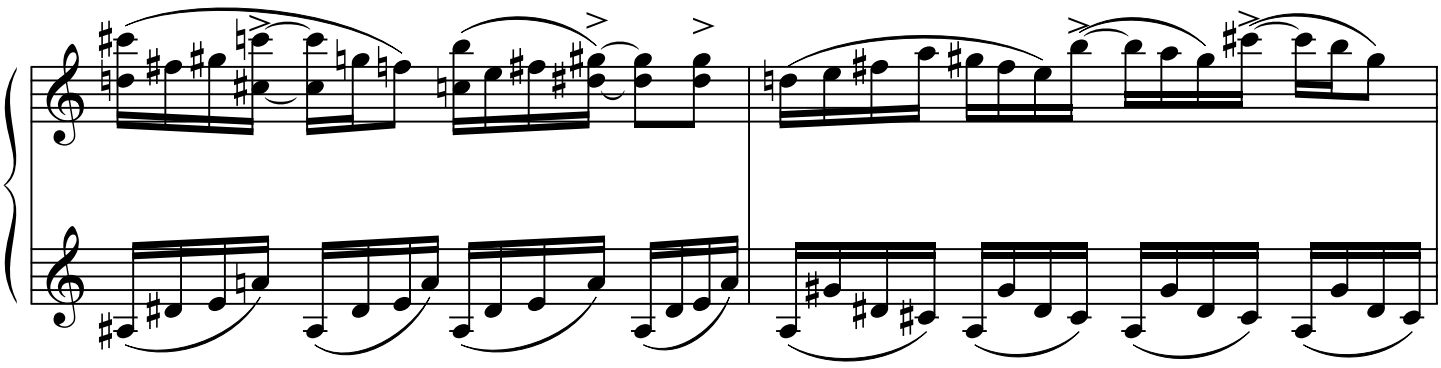
Allegro moderato ♩ = 86

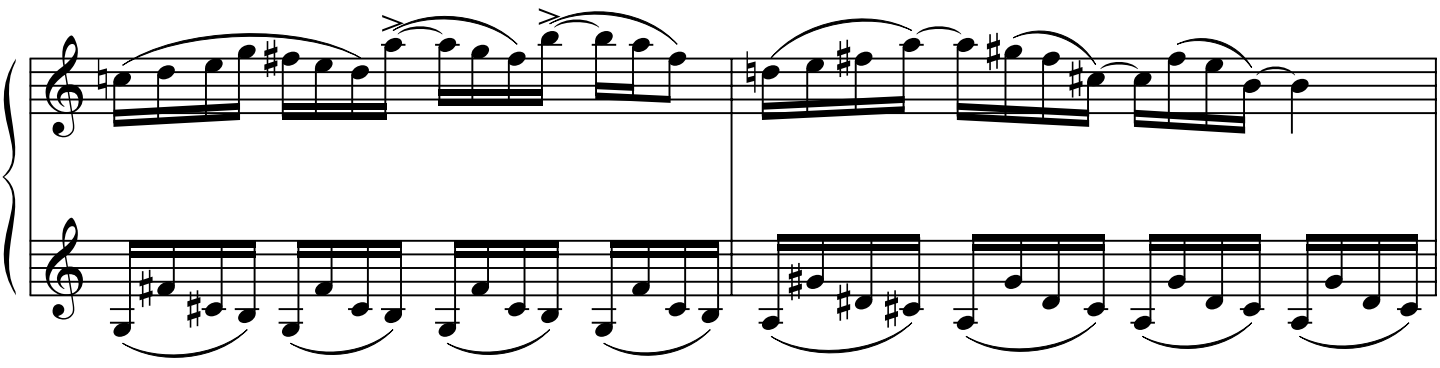
A

mf

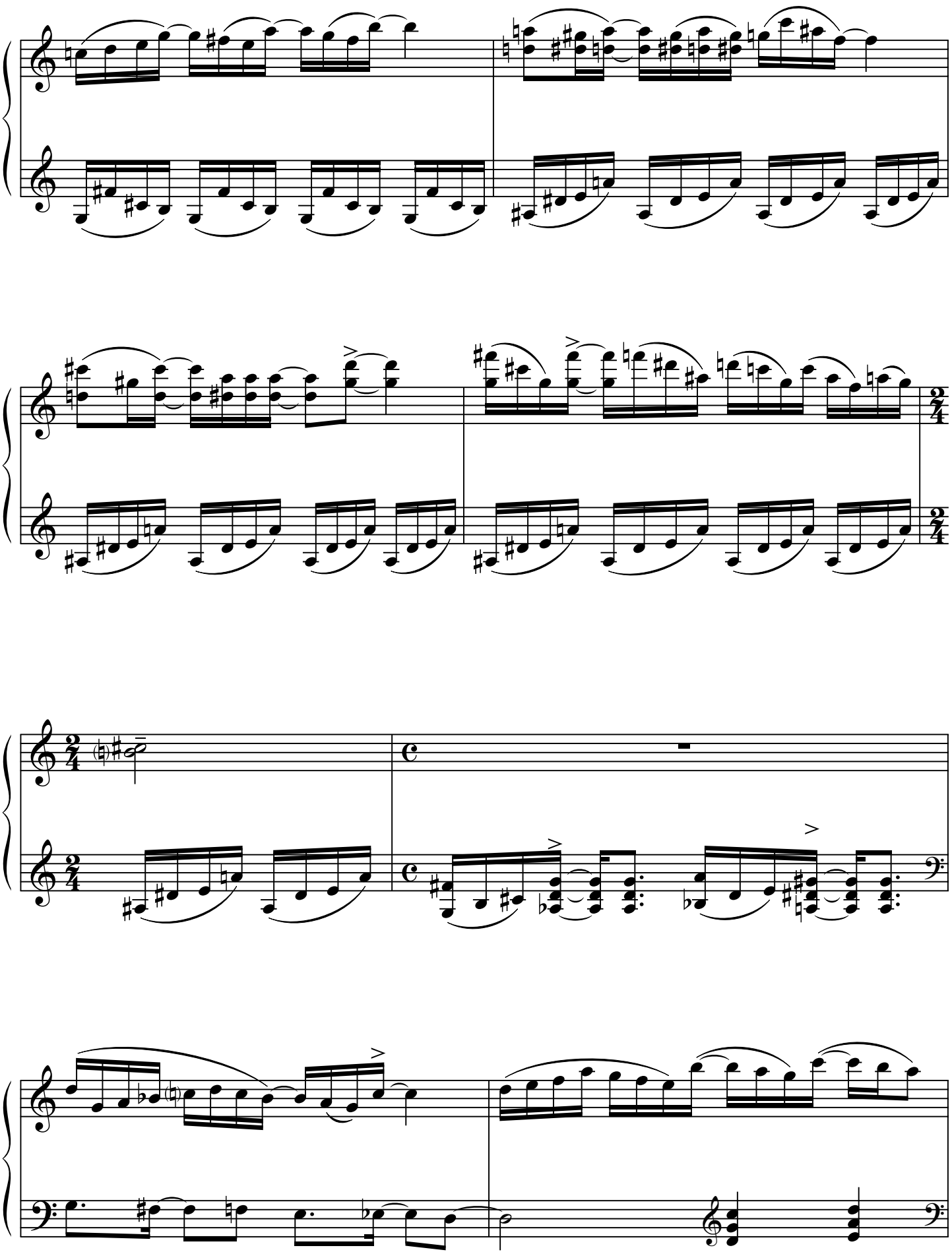


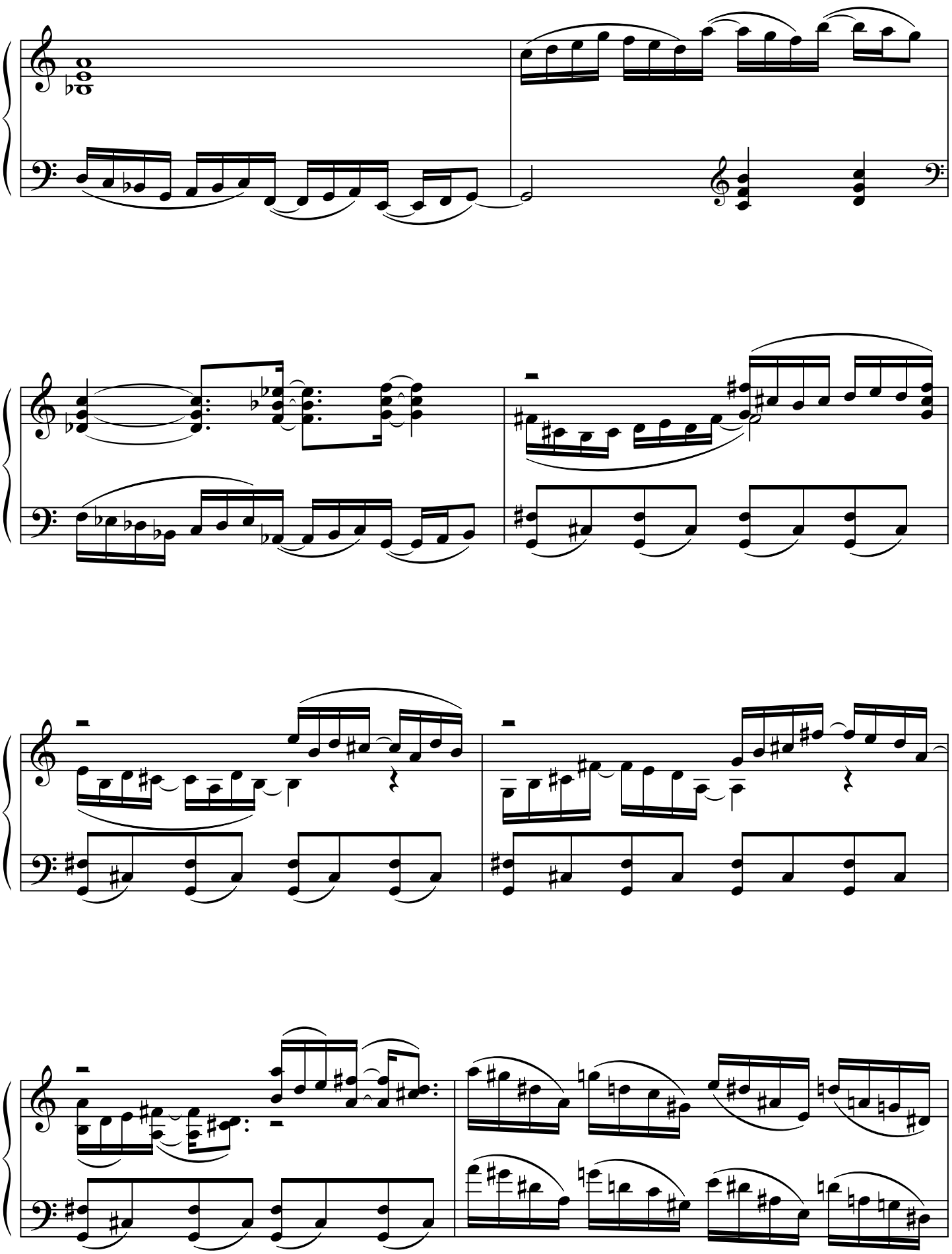


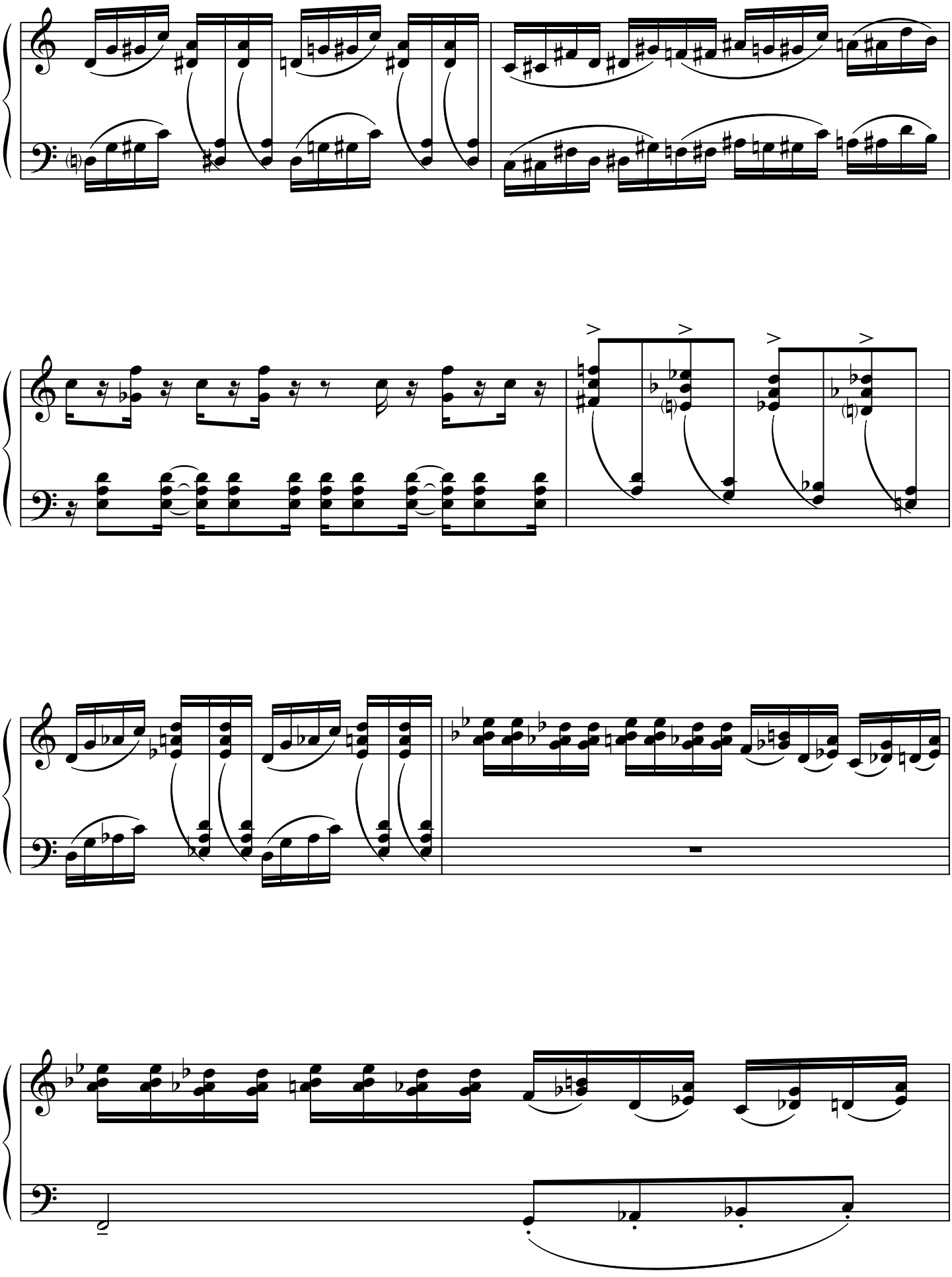


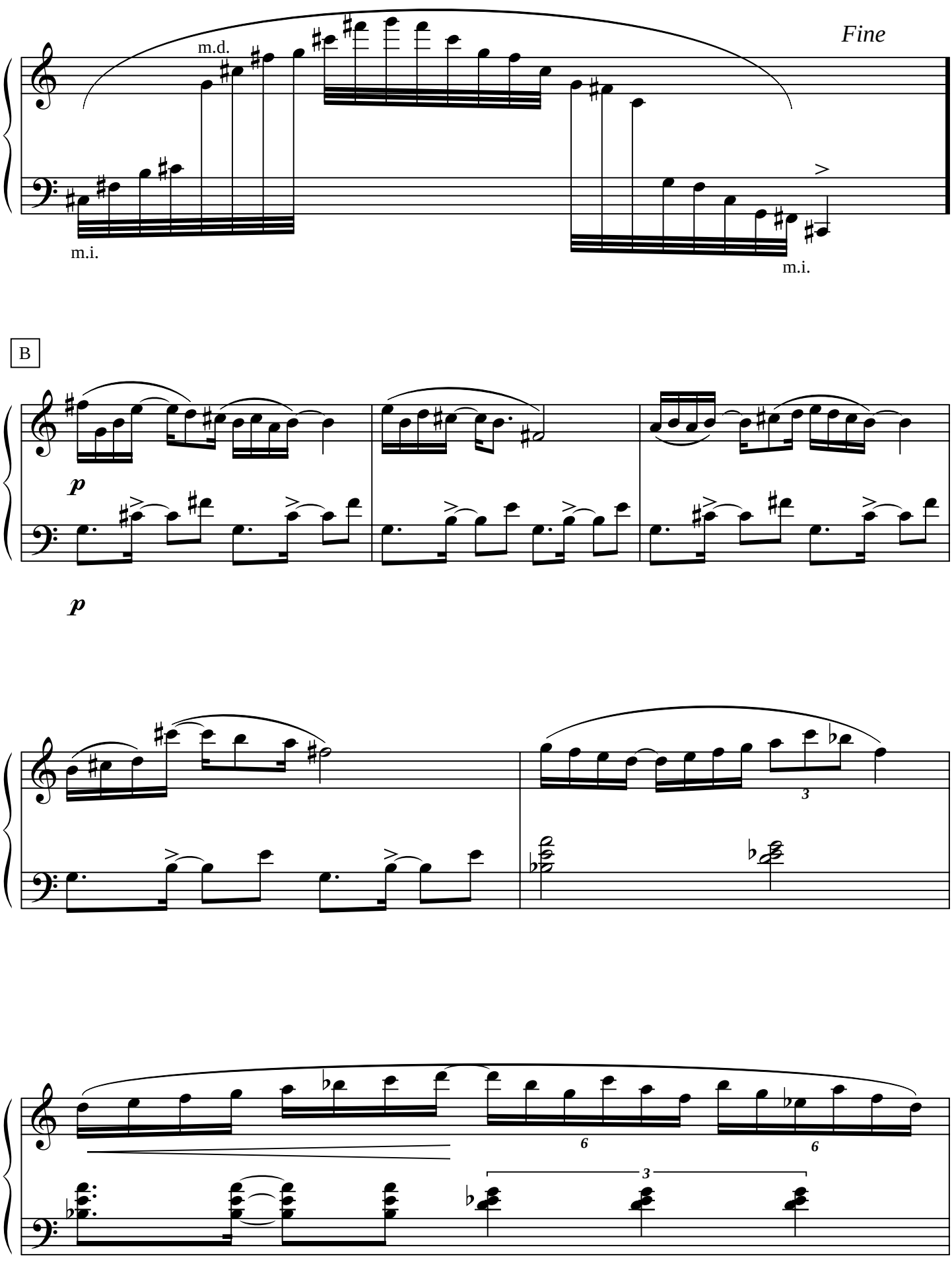


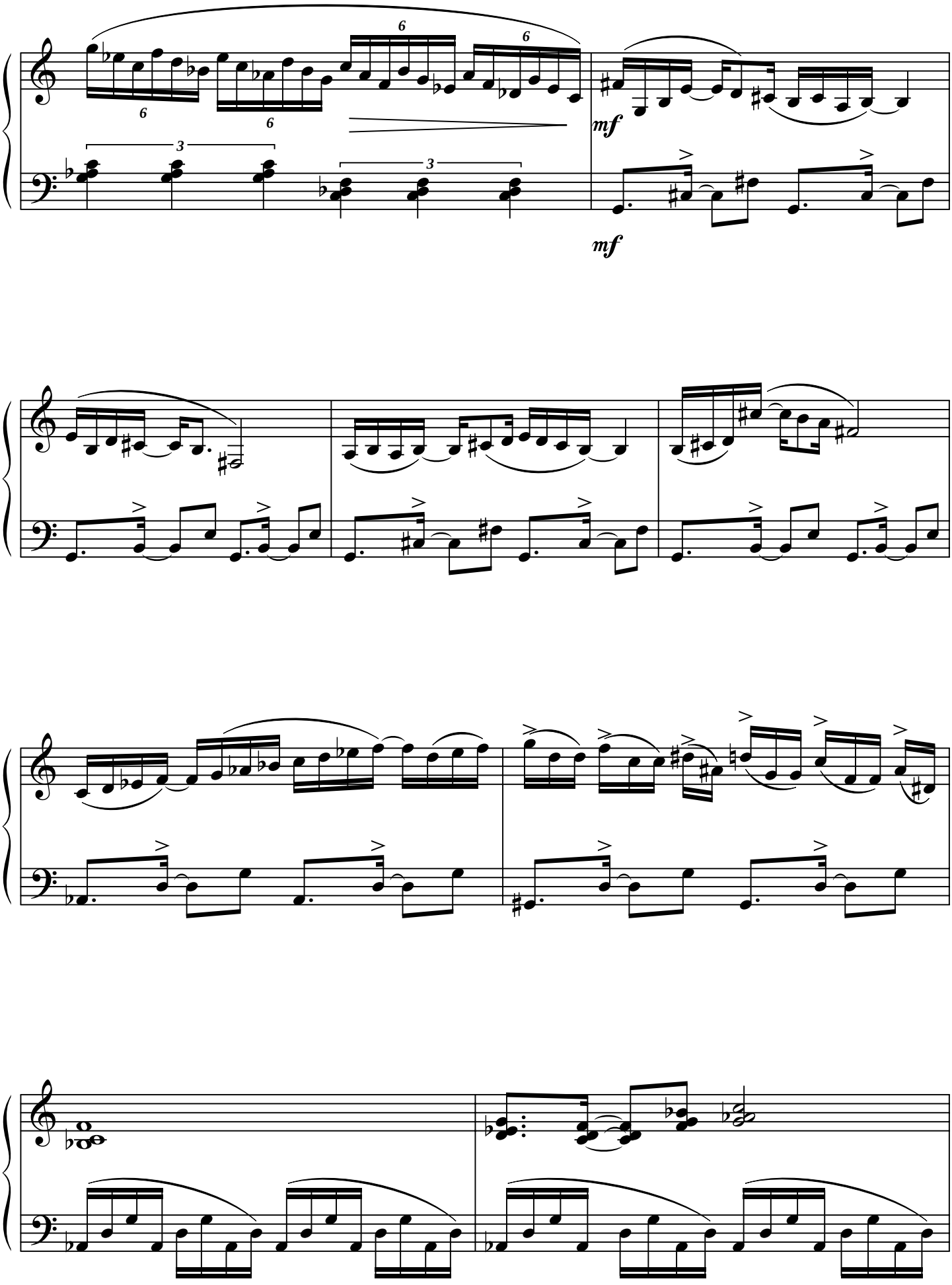
jlah3@yahoo.com.mx

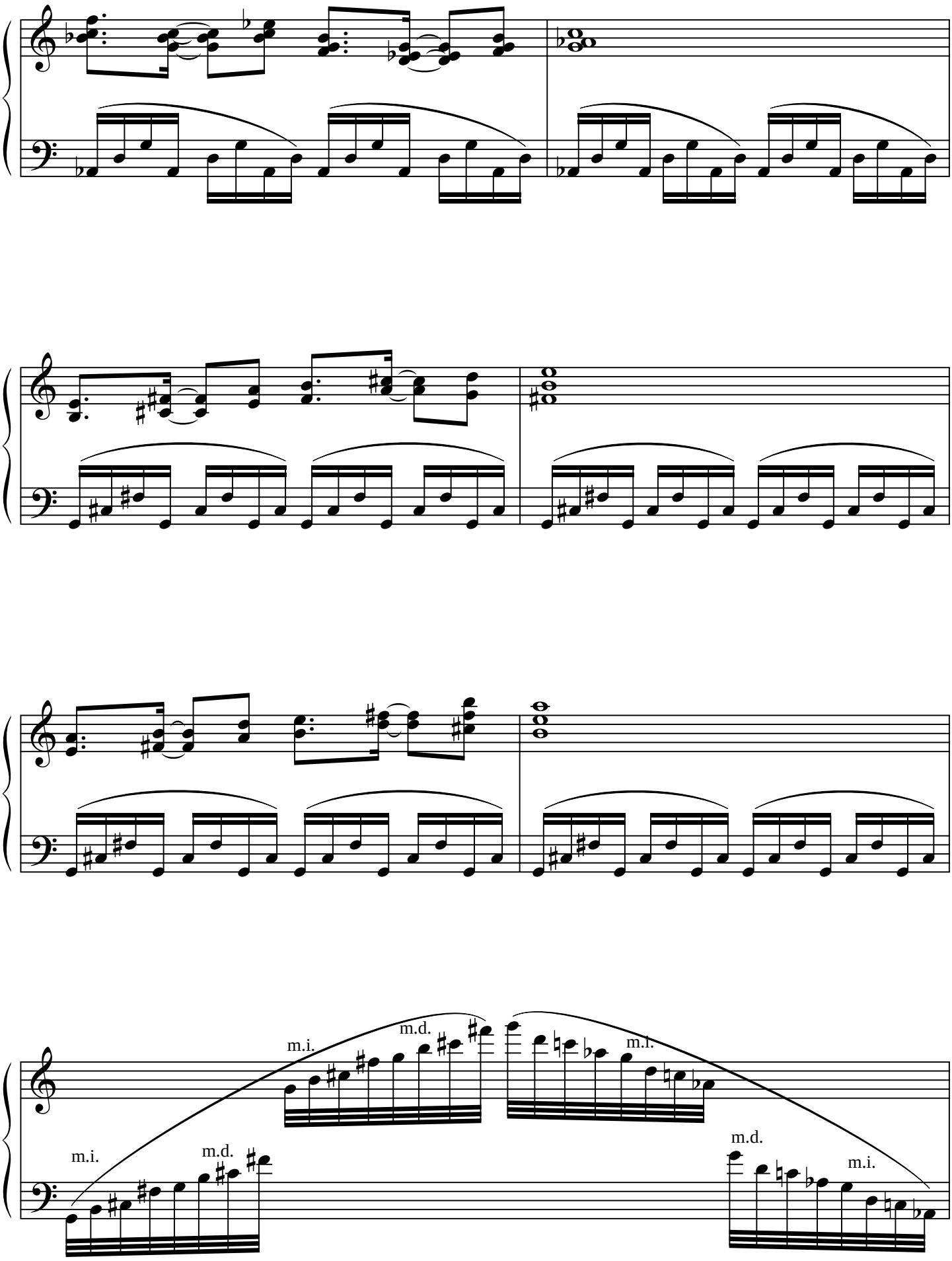


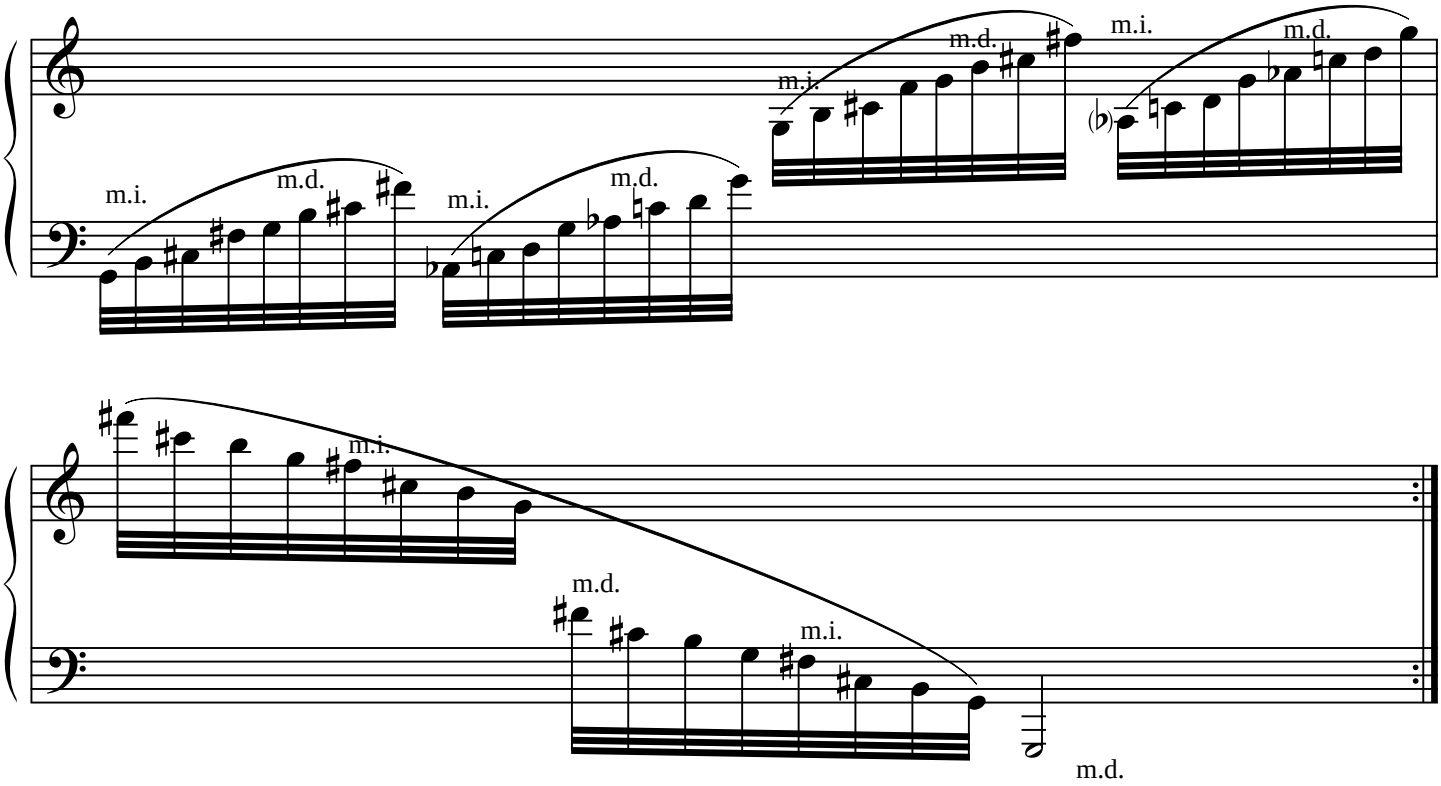





Fine
m.d.
m.i.
m.i.
B
p
p
3
3
6
6
3

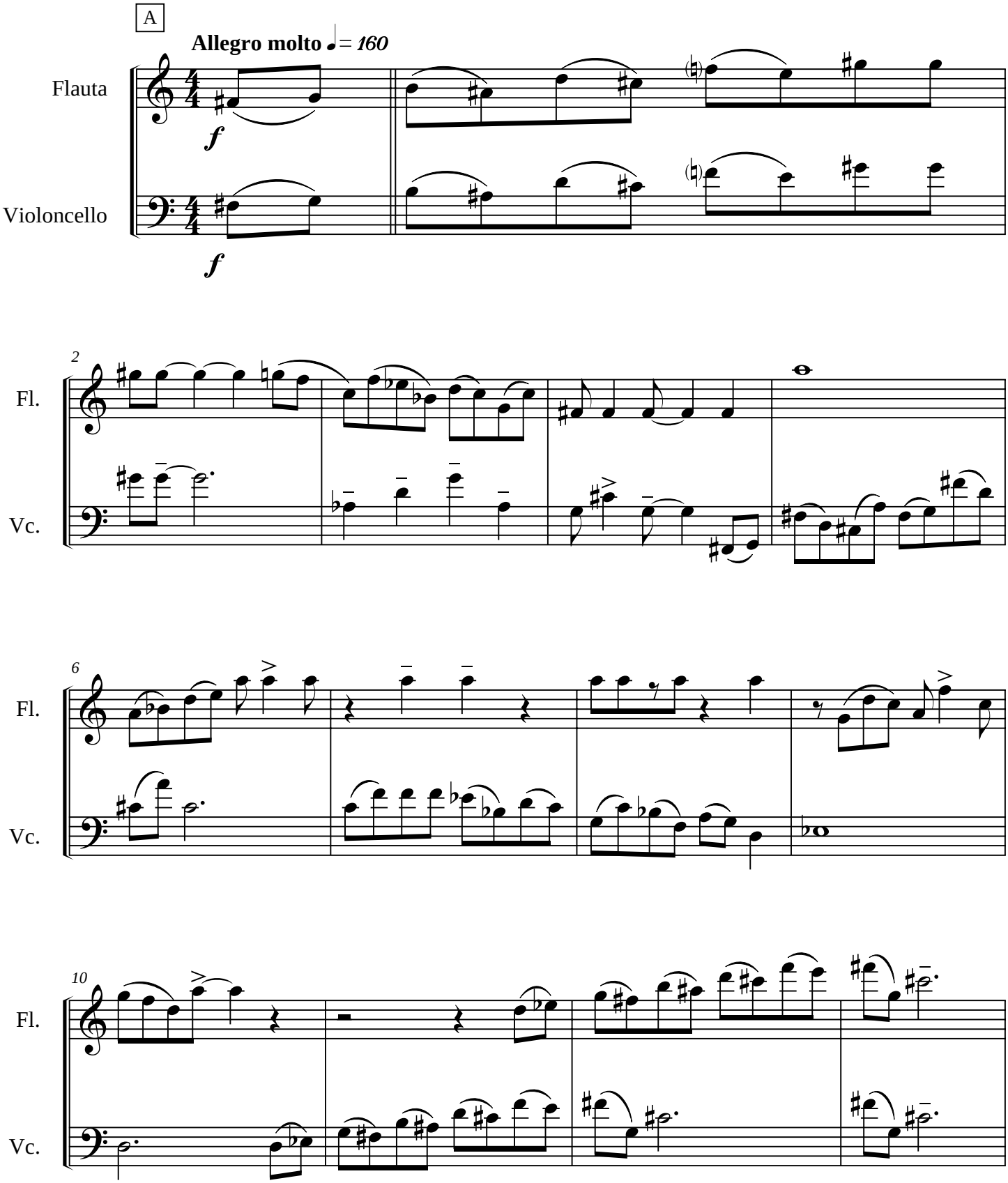

6
6
6
3
3
mf
mf


m.i.
m.d.
m.i.
m.d.
m.i.
m.d.
m.i.

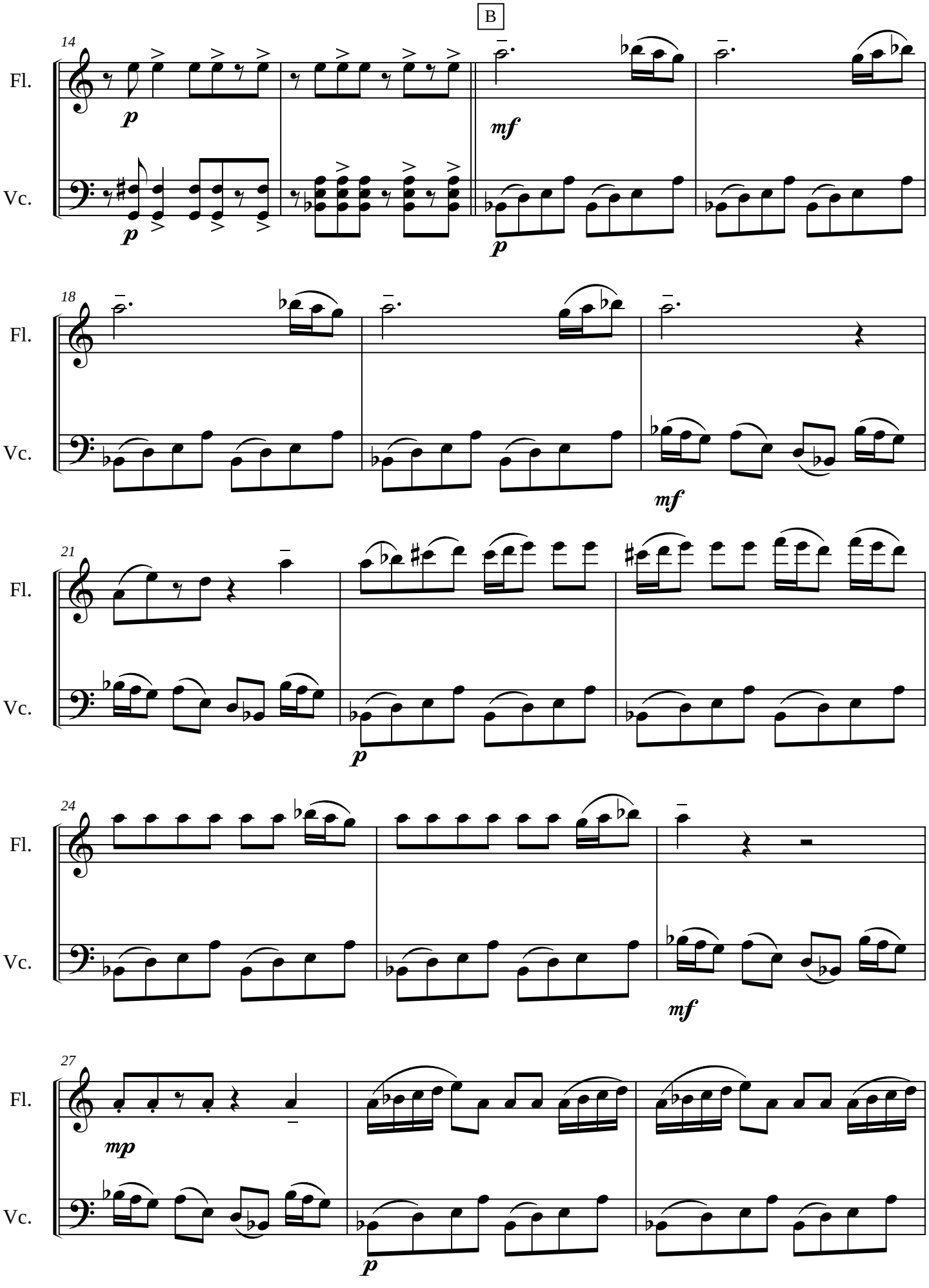

m.i.
m.d.
m.i.
m.d.
m.i.
m.d.
m.i.
m.d.
m.i.
m.d.
m.i.
m.d.

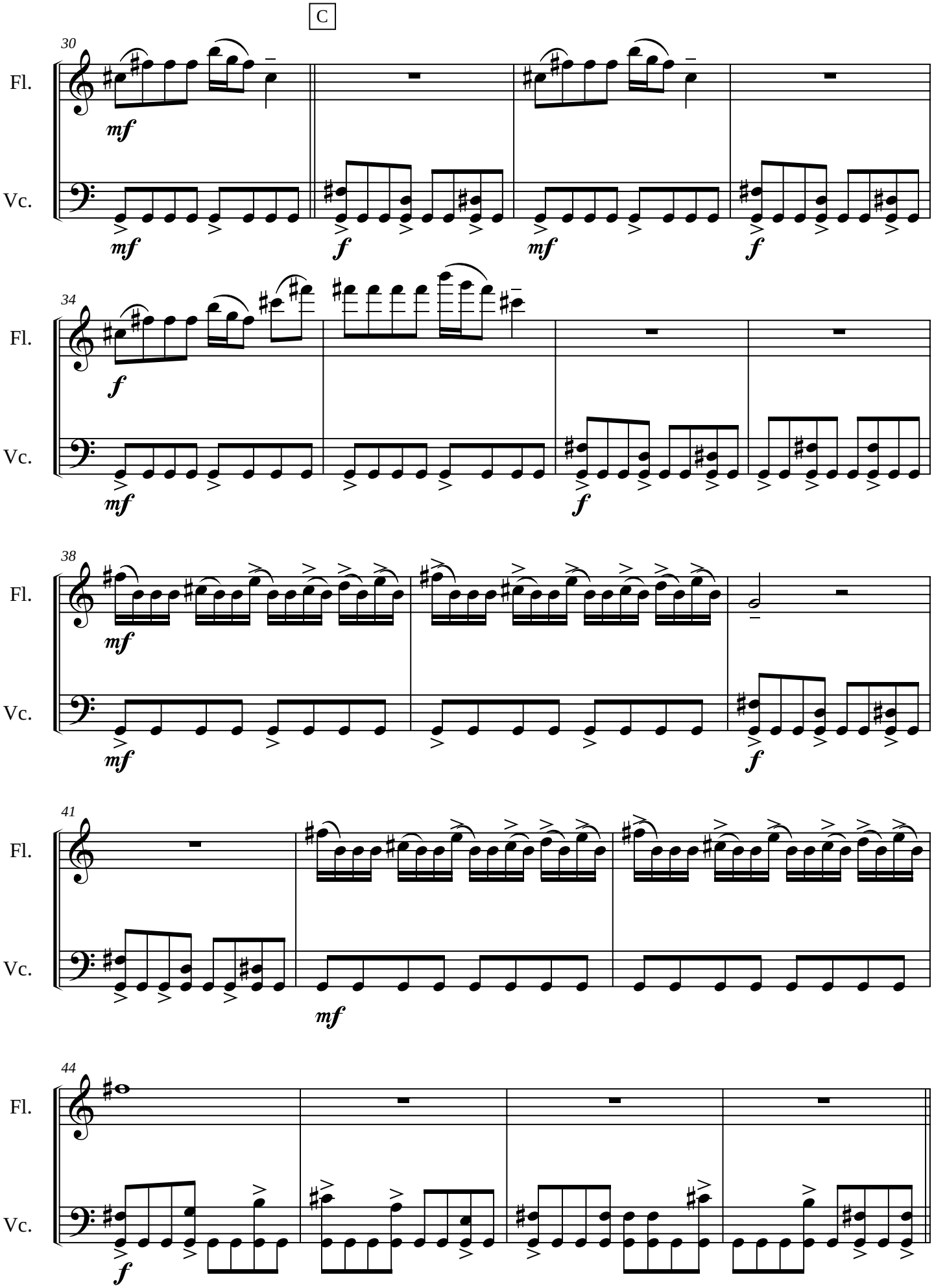
Diálogo 1

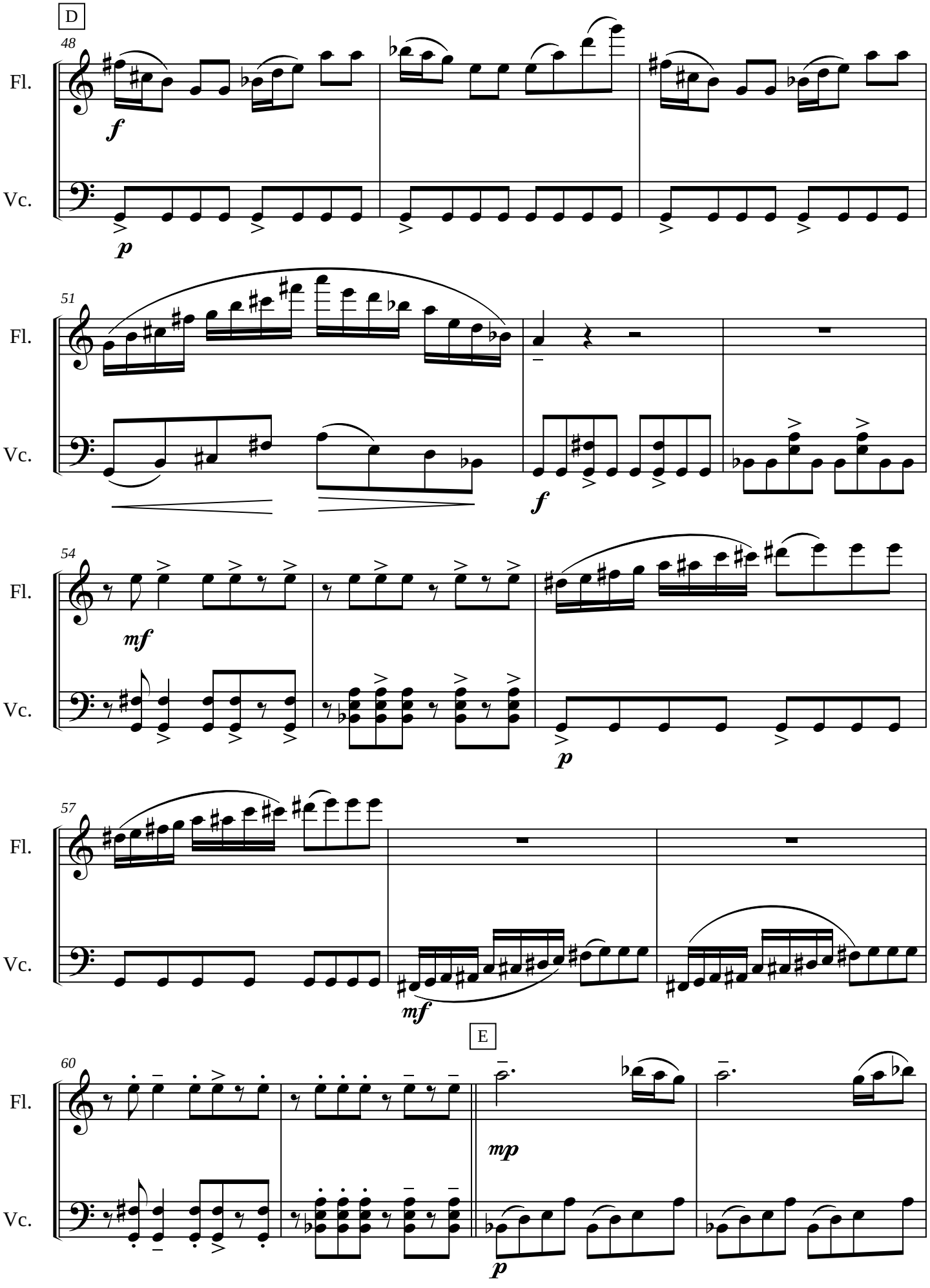
Luis Amaro

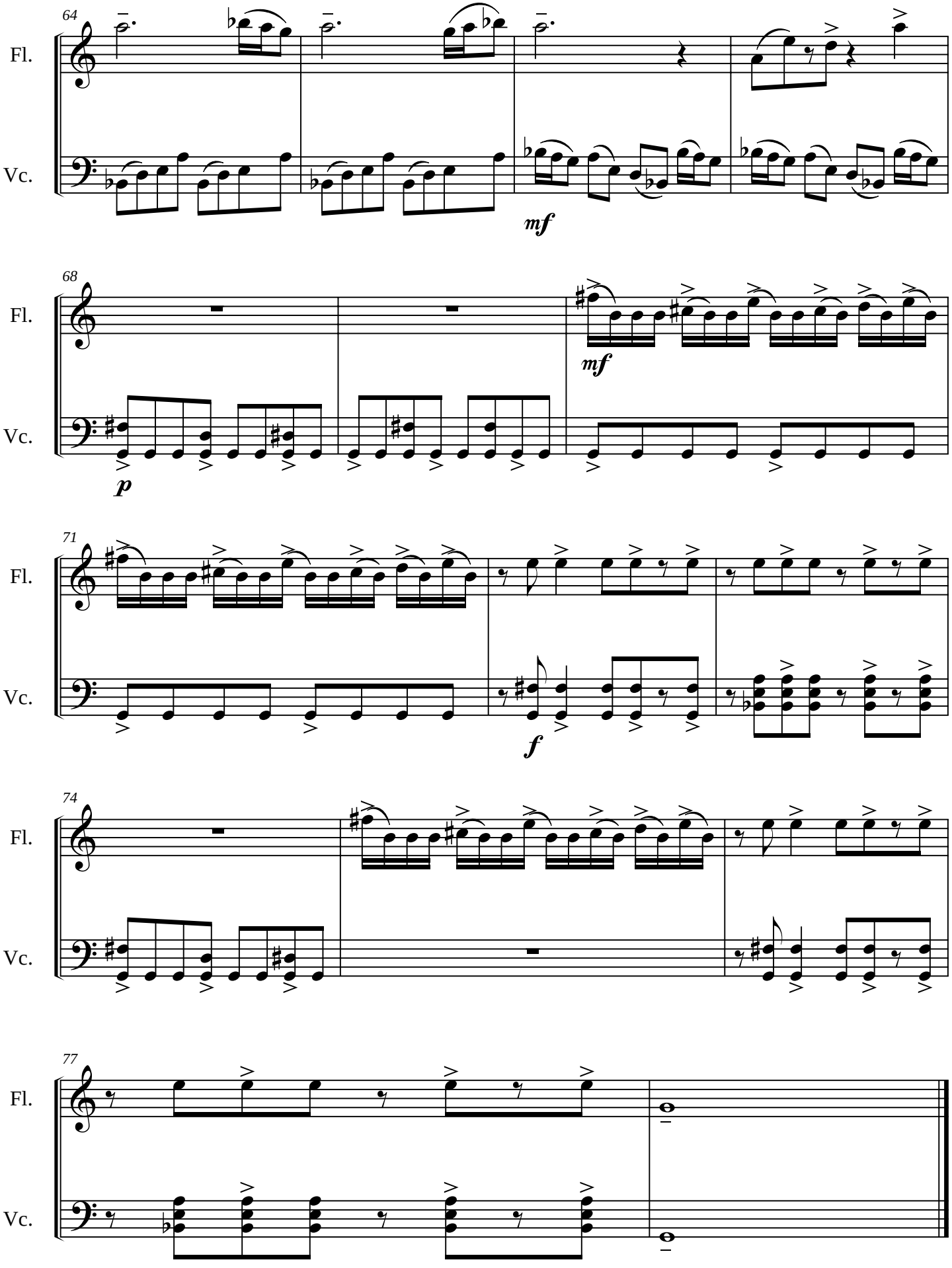


jlah3@yahoo.com.mx

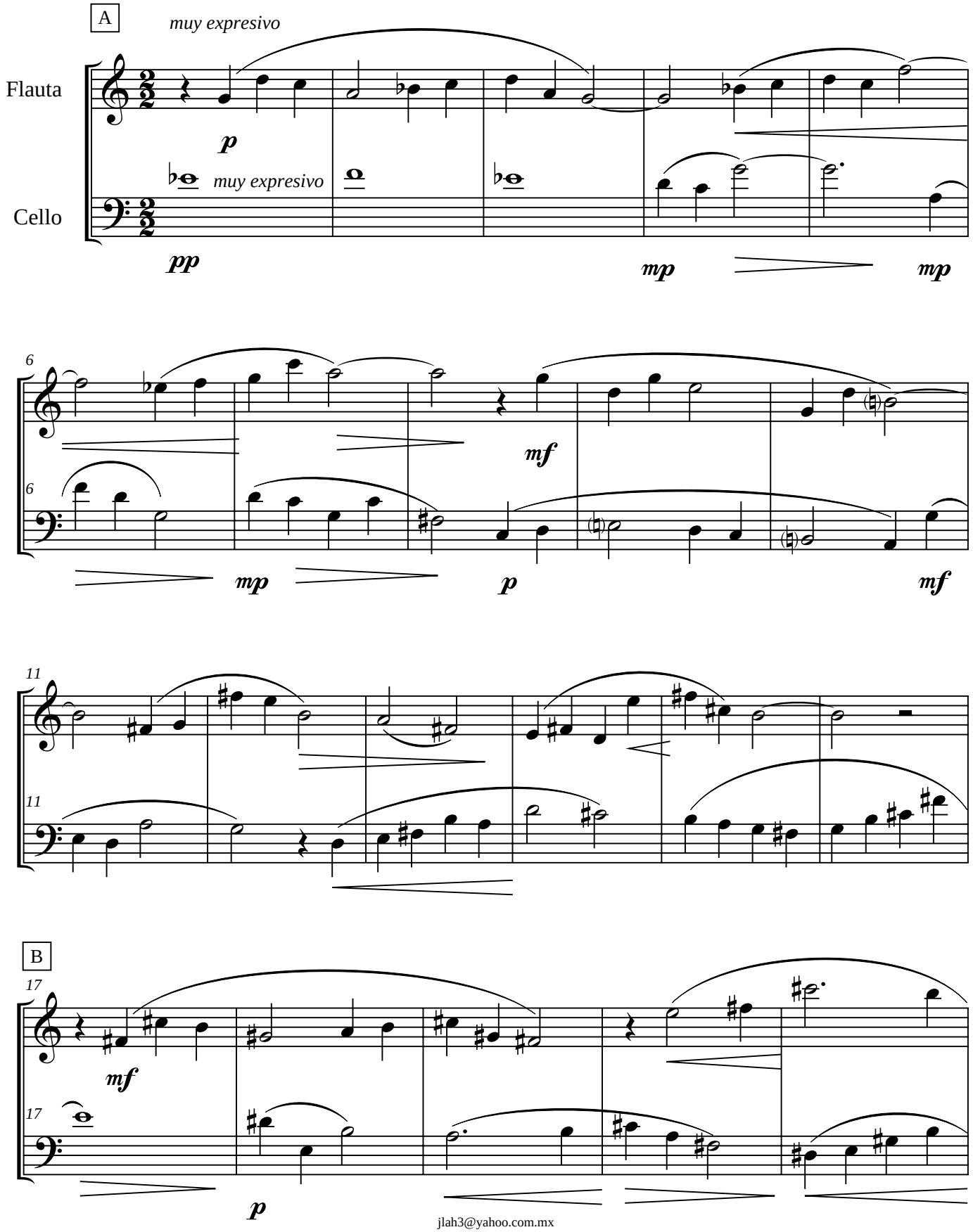

B
14
Fl.
Vc.
p
mf
18
21
24
27
mp


C
30
Fl.
Vc.
mf
f
34
38
41
44

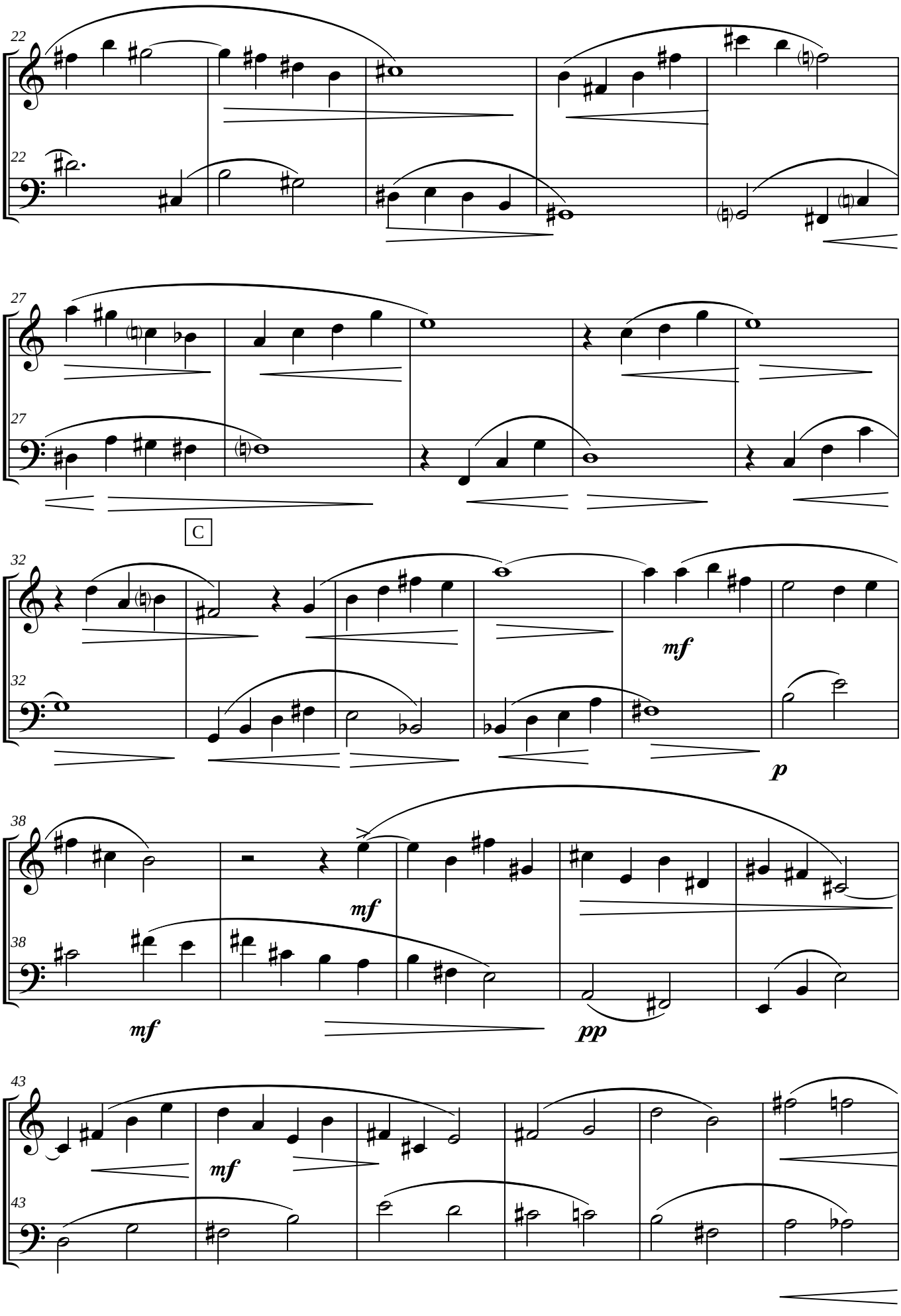

D
48
Fl.
Vc.
f
p
51
Fl.
Vc.
f
54
Fl.
Vc.
mf
p
57
Fl.
Vc.
mf
E
60
Fl.
Vc.
mp
p

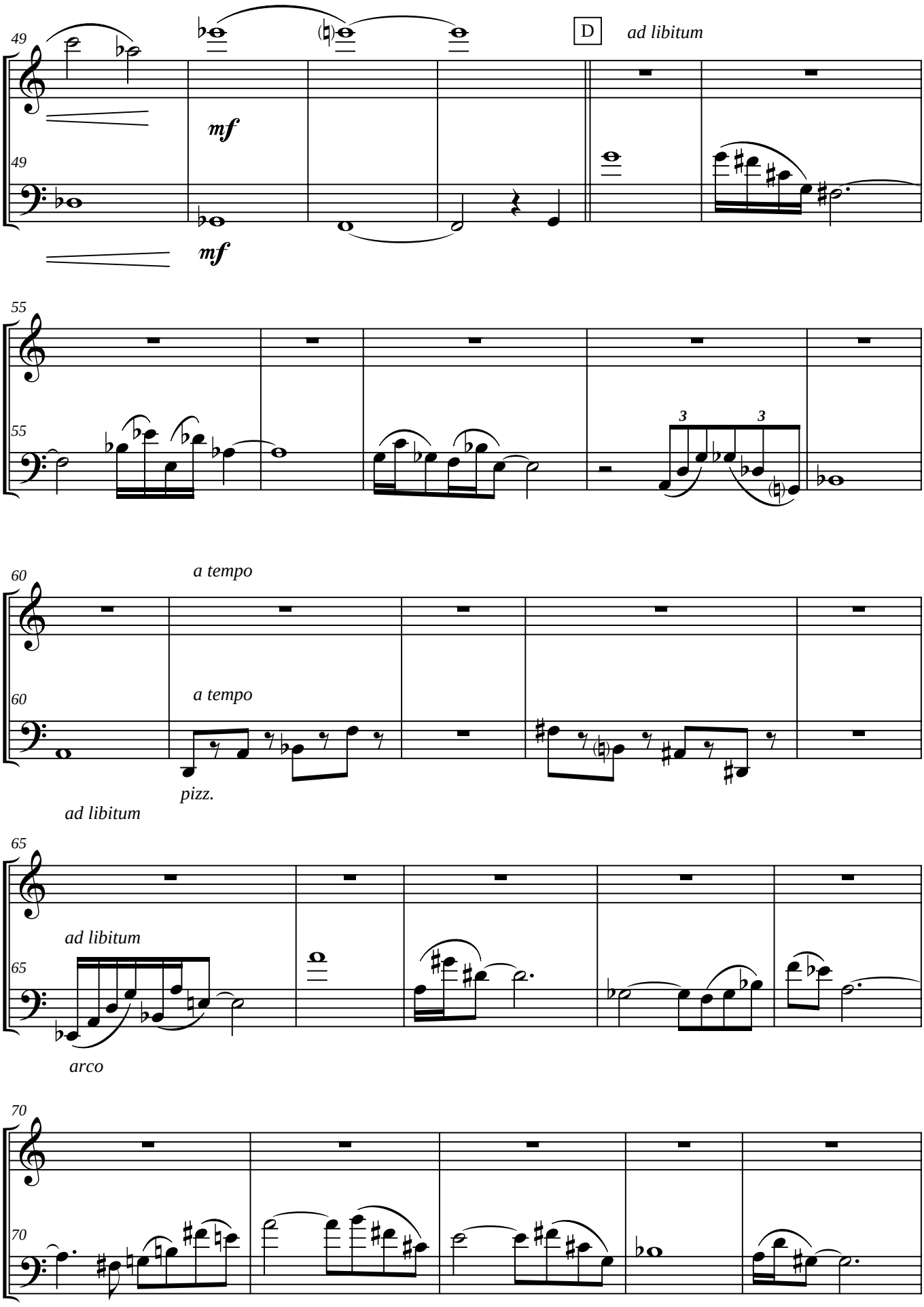

64
Fl.
Vc.
mf
68
Fl.
Vc.
mf
p
71
Fl.
Vc.
f
74
Fl.
Vc.
77
Fl.
Vc.

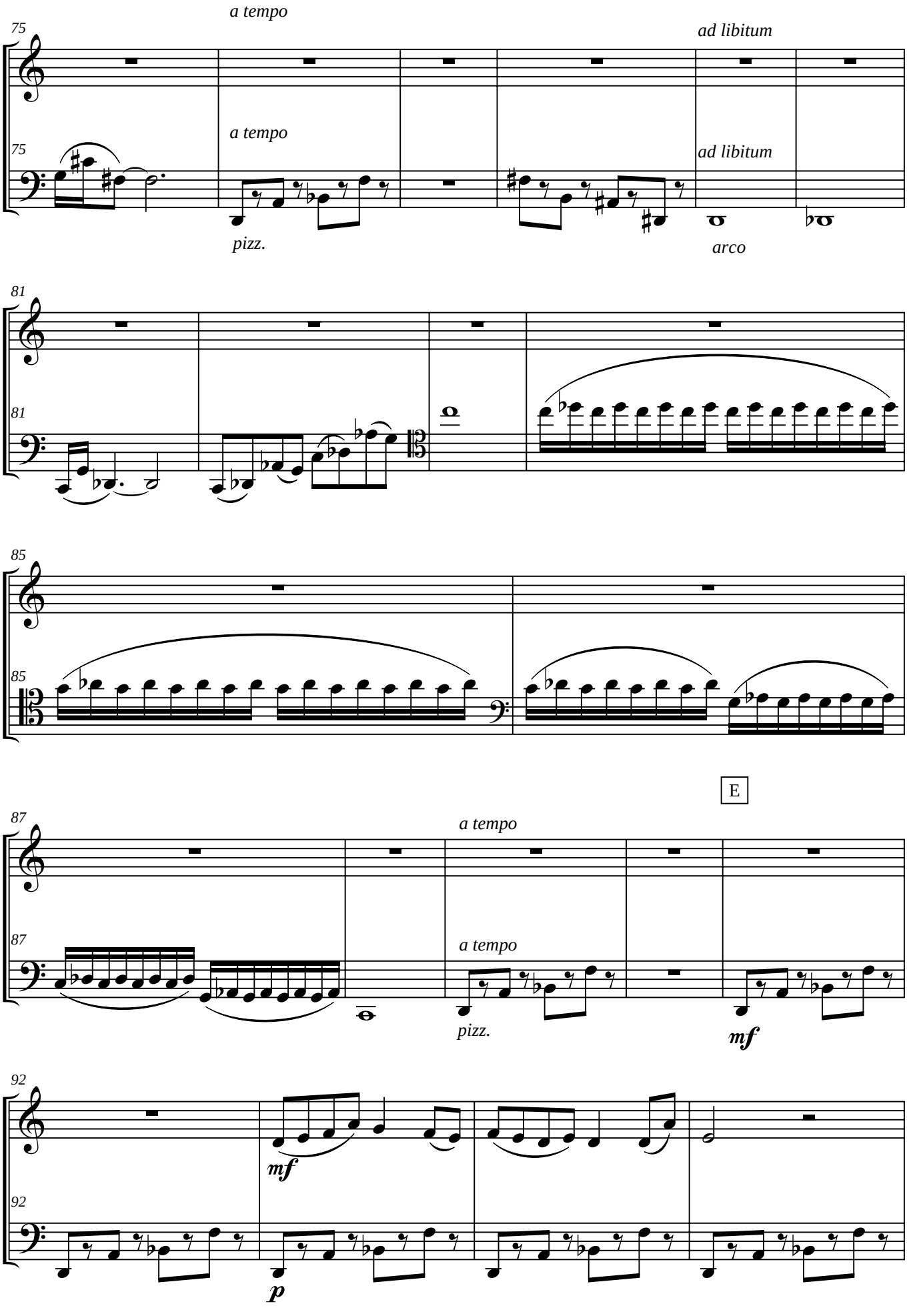
Diálogo 2

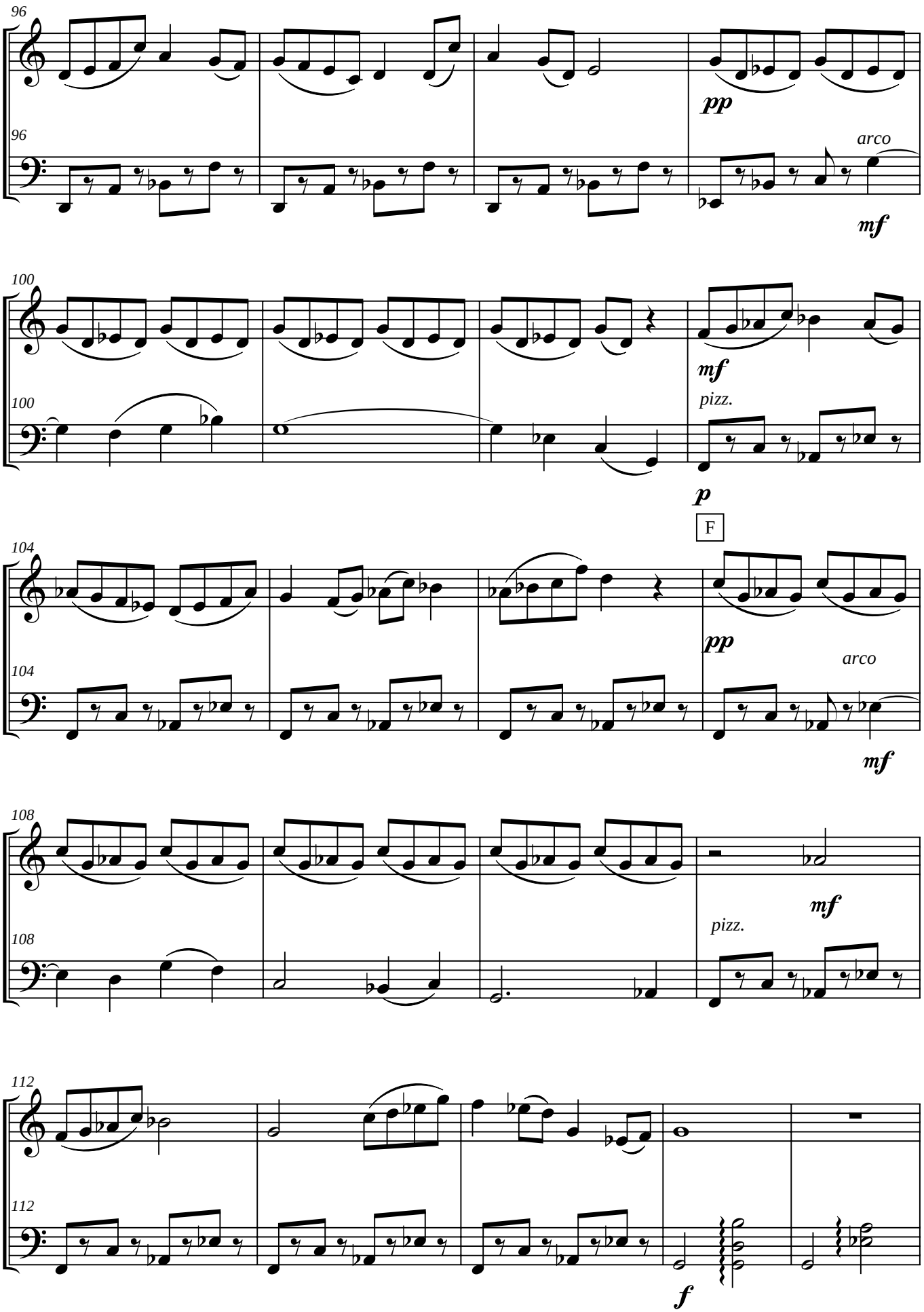


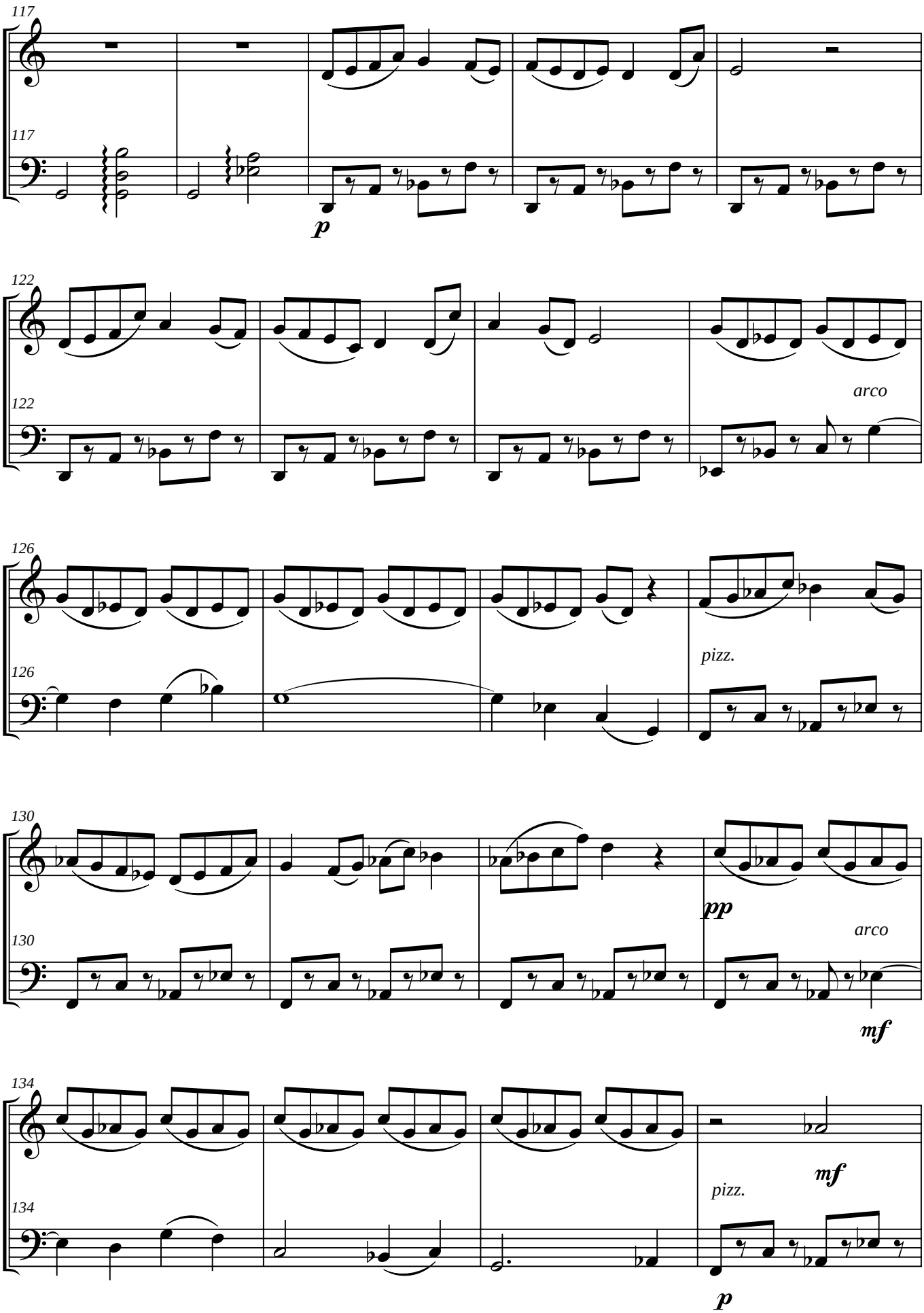
jlah3@yahoo.com.mx

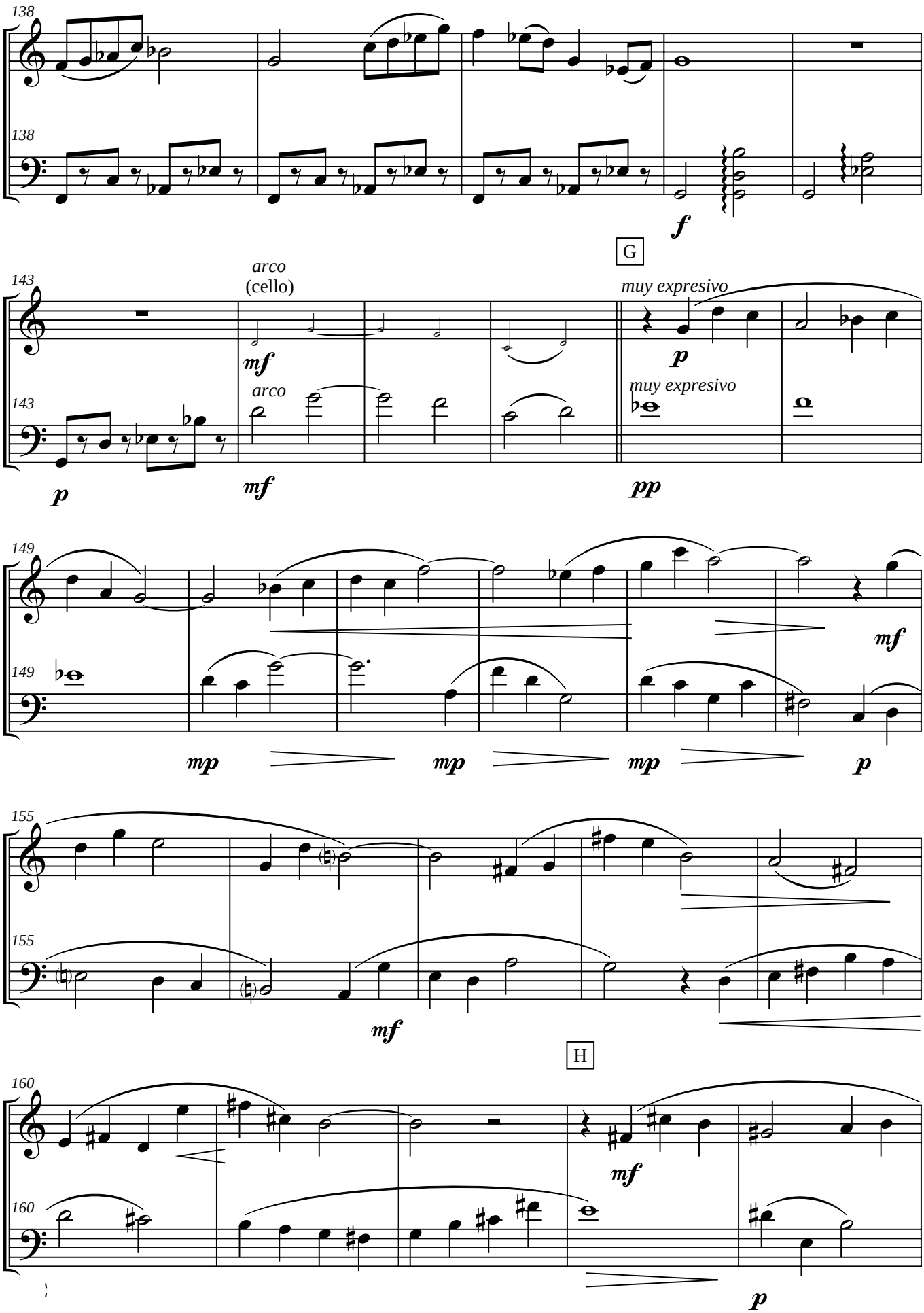

22
22
27
27
C
32
32
mf
p
38
38
mf
mf
pp
43
43
mf

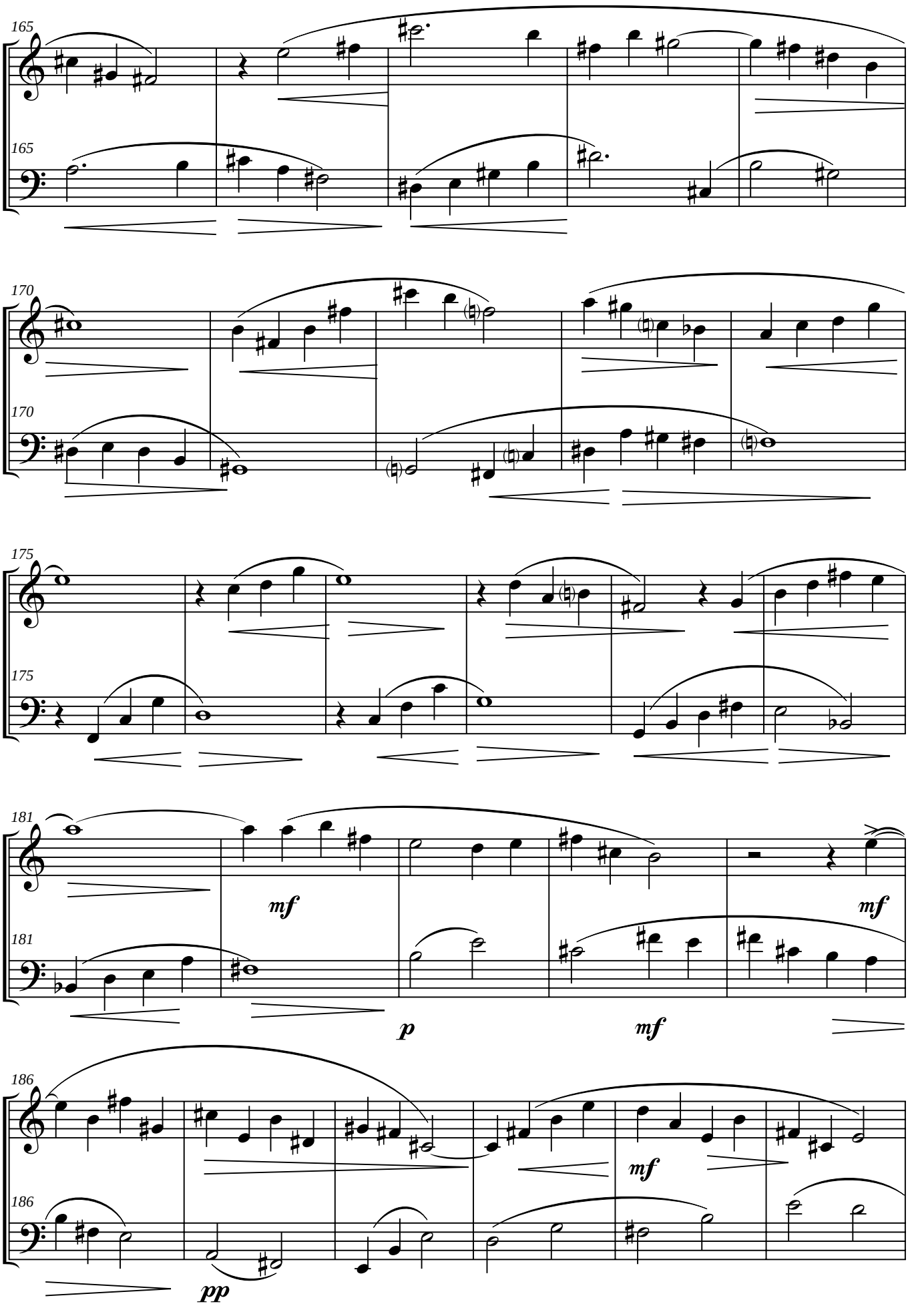

49
D
ad libitum
mf
49
mf
55
3
3
55
60
a tempo
60
a tempo
pizz.
ad libitum
65
ad libitum
65
arco
70
70

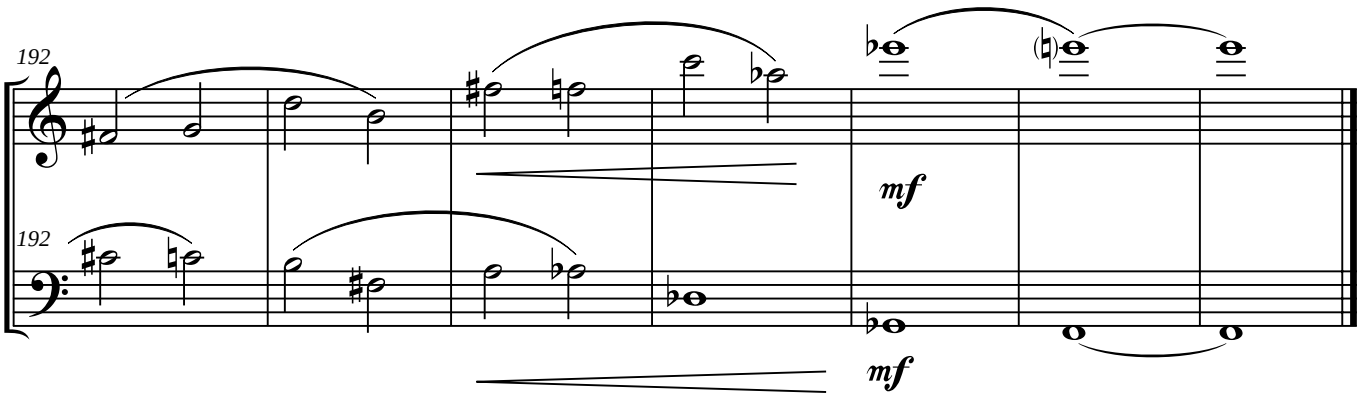

75
a tempo
ad libitum
75
a tempo
ad libitum
pizz.
arco
81
81
85
85
E
87
a tempo
87
a tempo
pizz.
mf
92
mf
92
p


96
96
pp
arco
mf
100
100
mf
pizz.
p
F
104
104
pp
arco
mf
108
108
mf
pizz.
112
112
f


117
117
p
122
122
arco
126
126
pizz.
130
130
pp
arco
mf
134
134
mf
pizz.
p

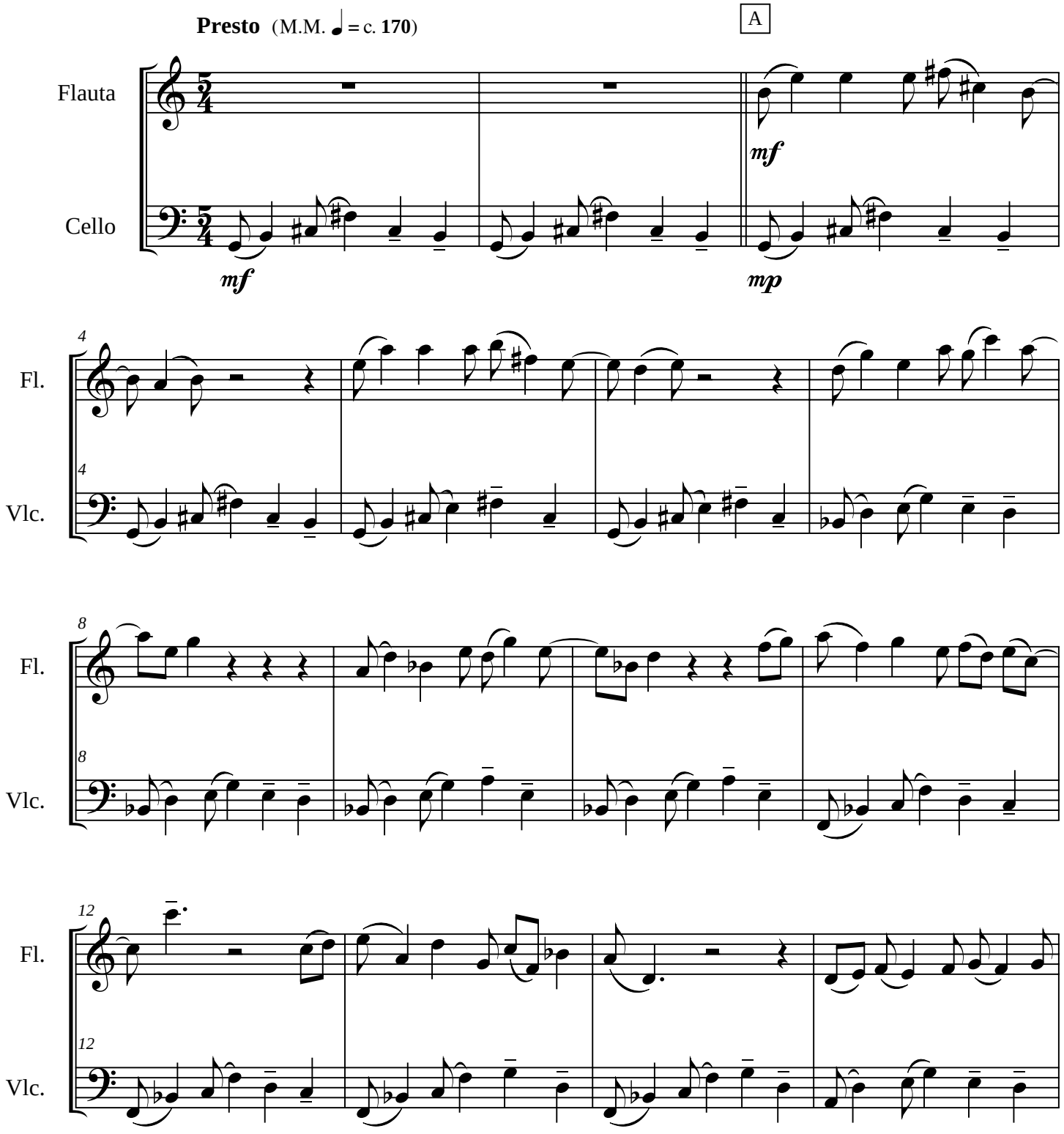

138
138
f
G
143
arco
(cello)
mf
arco
mf
muy expresivo
p
muy expresivo
143
p
pp
149
mf
149
mp
mp
mp
p
155
155
mf
H
160
mf
160
p


165
165
170
170
175
175
181
181
mf
mf
p
mf
186
186
mf
pp

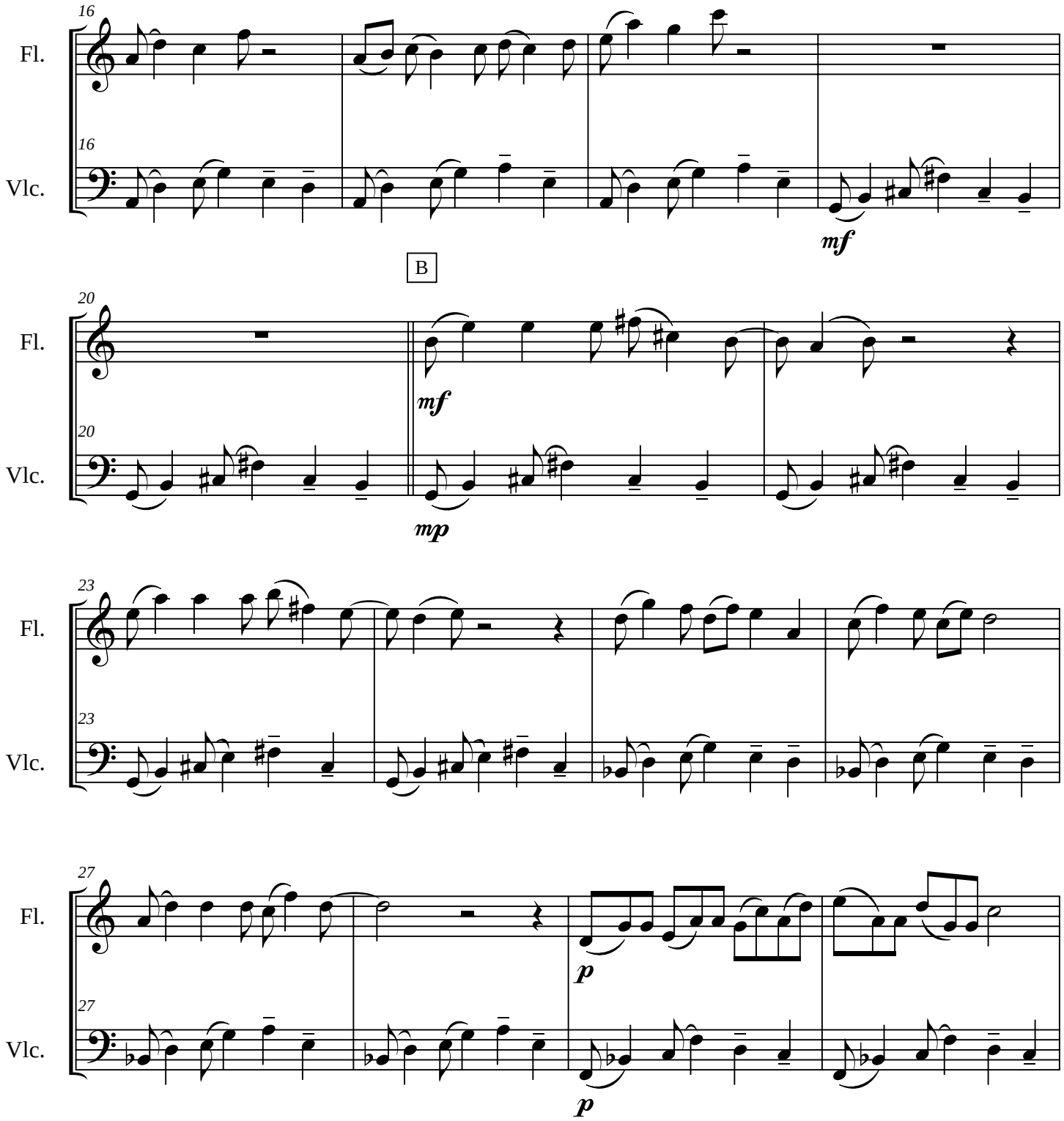

192
192
mf
mf

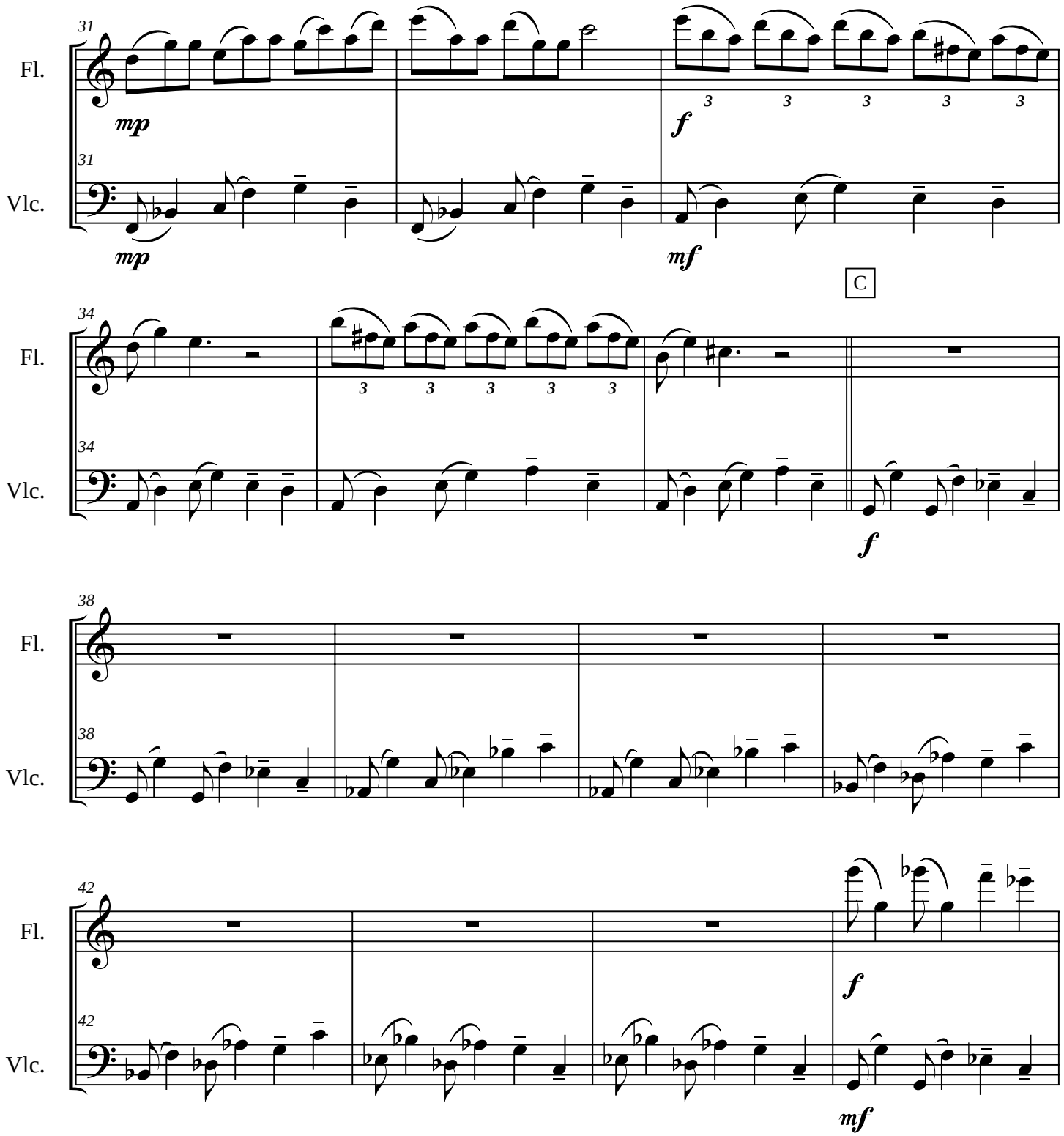
Diálogo 3

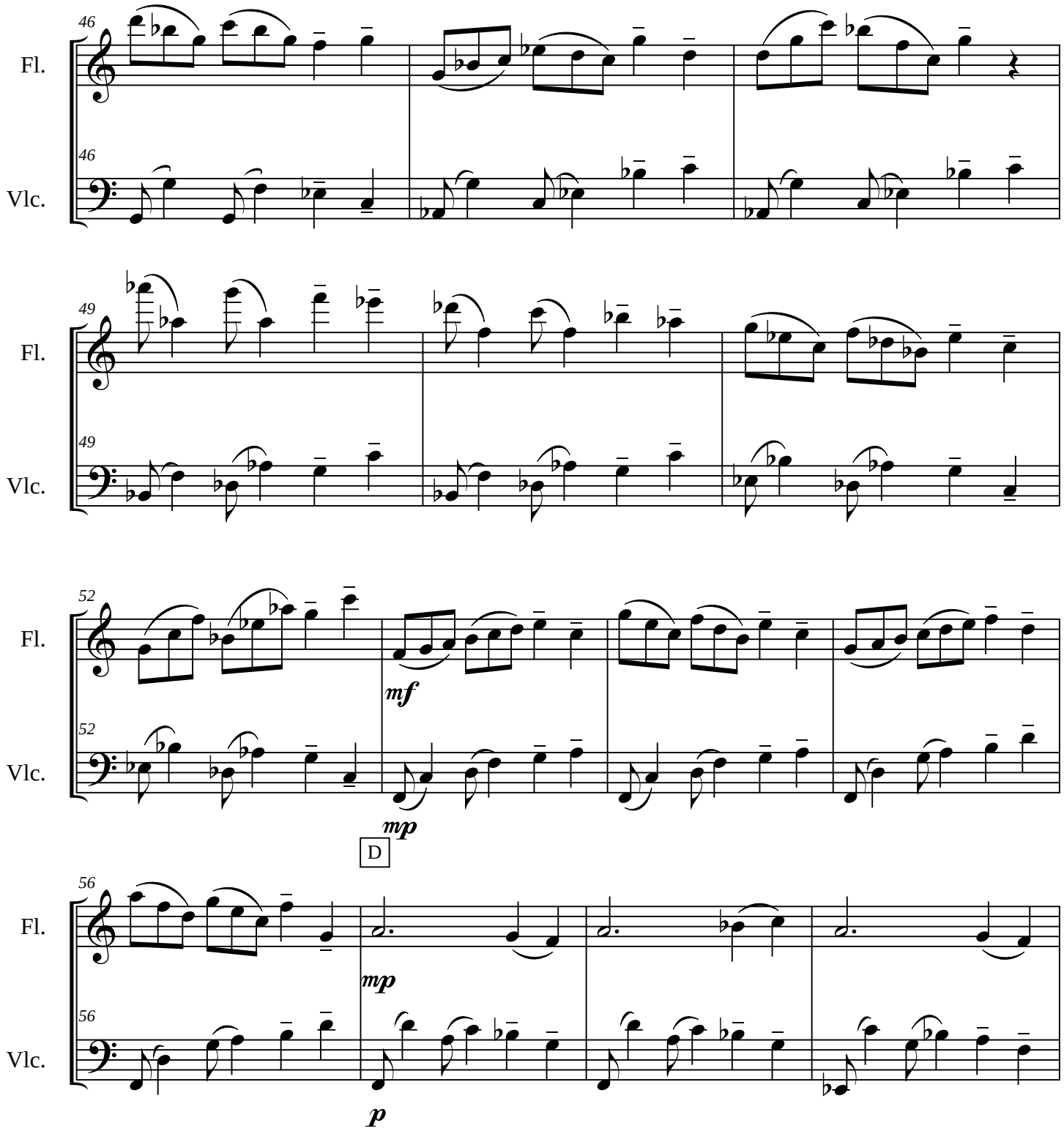
Luis Amaro

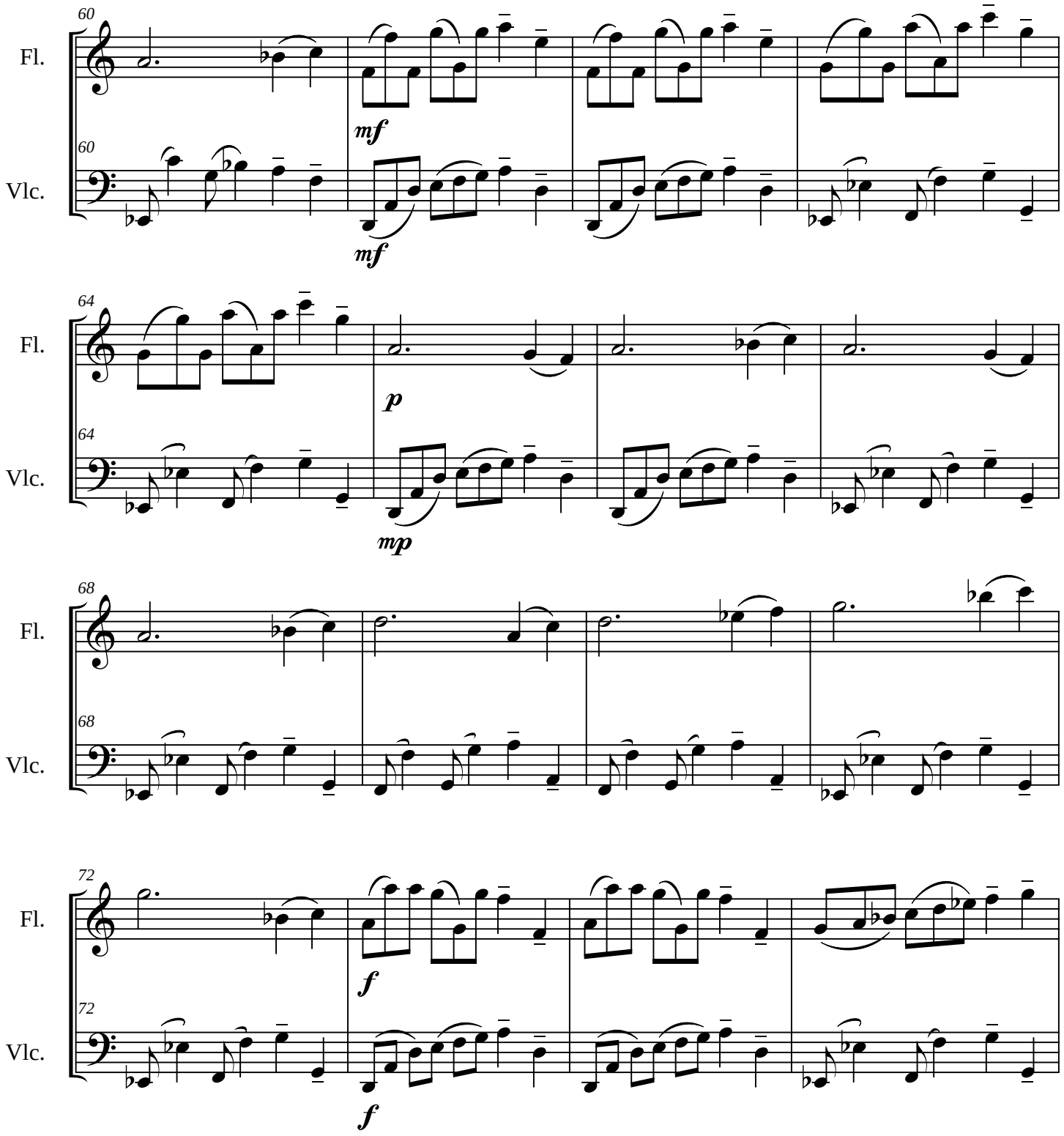


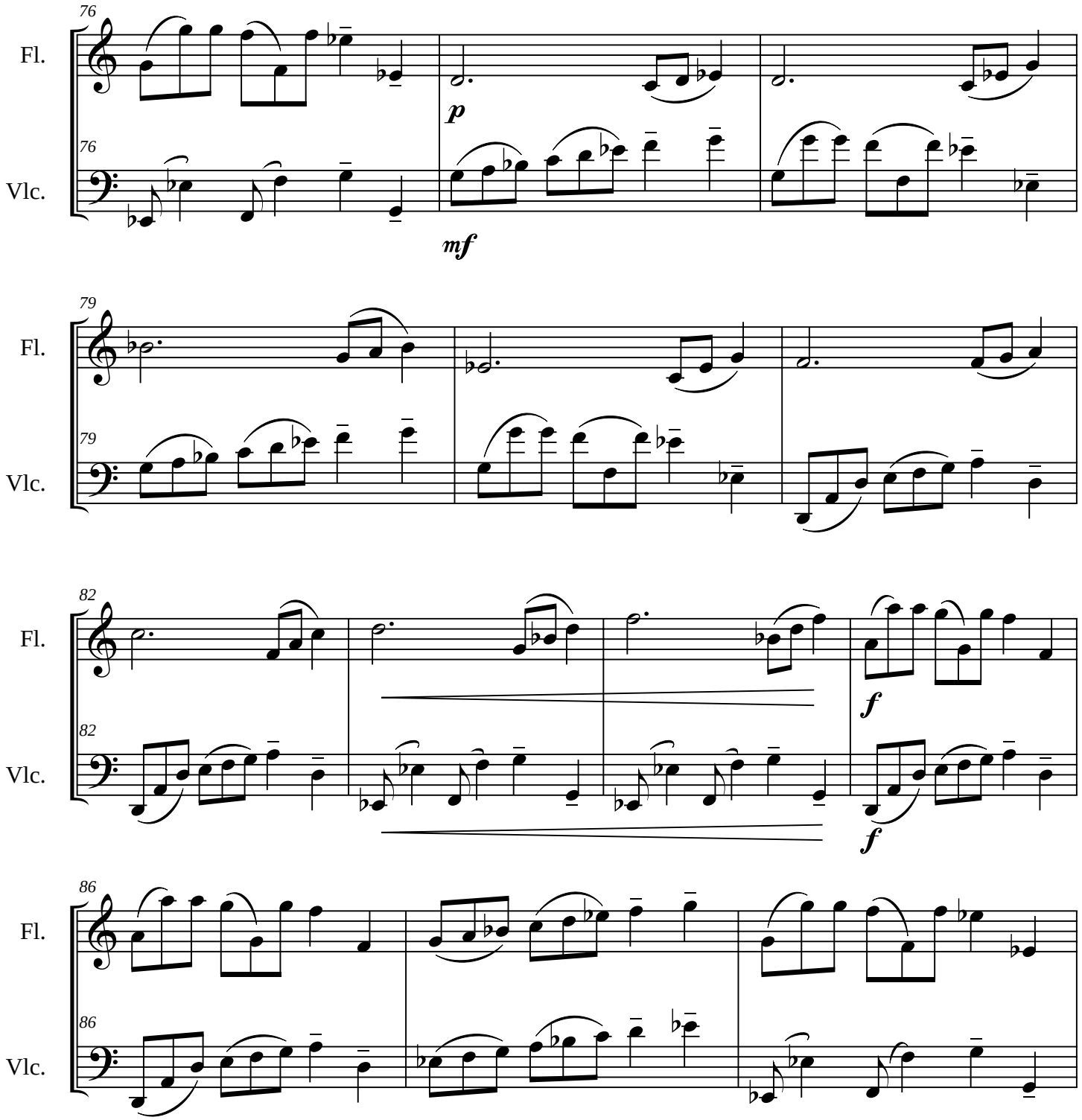
jlah3@yahoo.com.mx

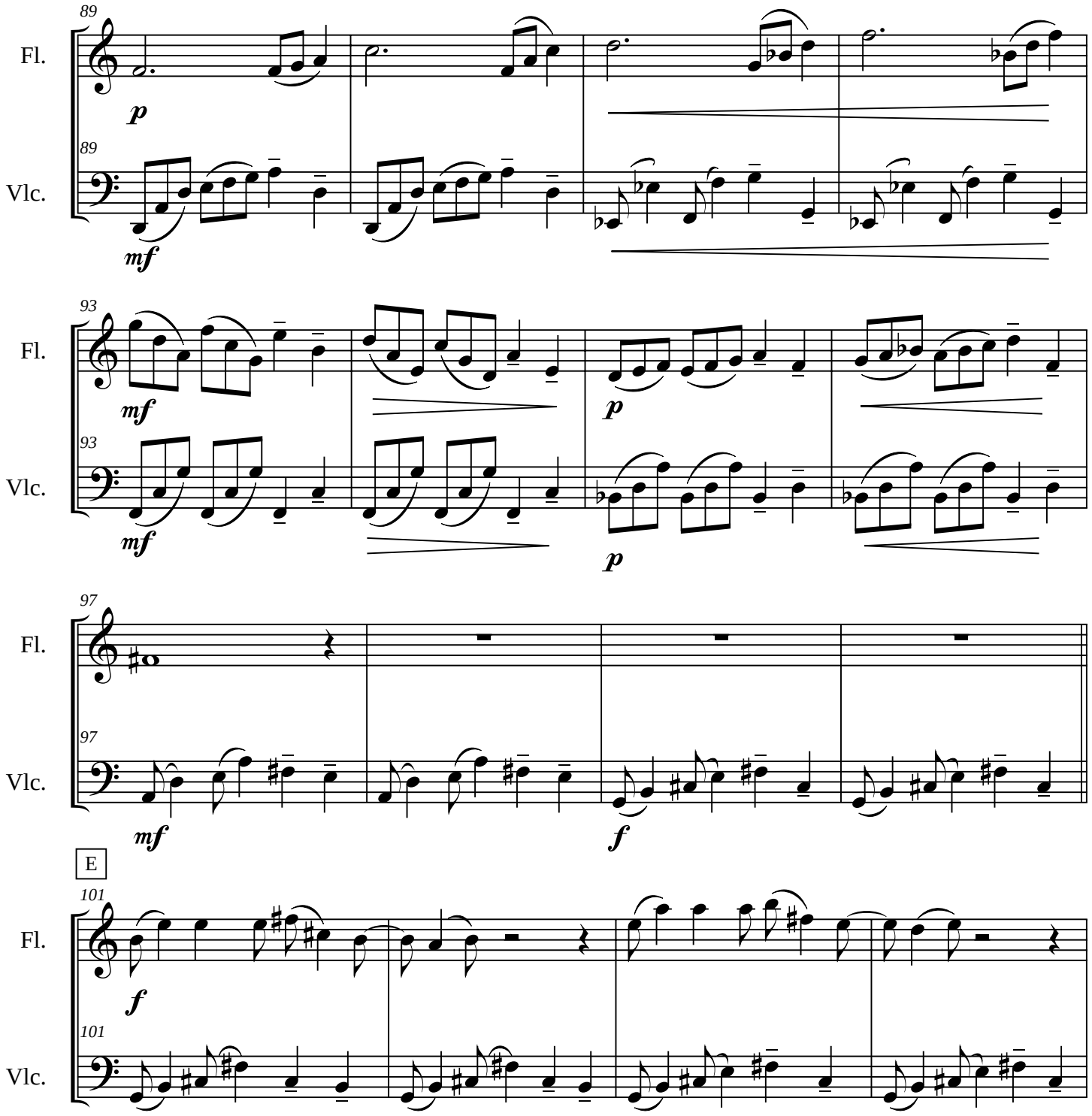

16
Fl.
16
Vlc.
mf
B
20
Fl.
mf
20
Vlc.
mp
23
Fl.
23
Vlc.
27
Fl.
p
27
Vlc.
p

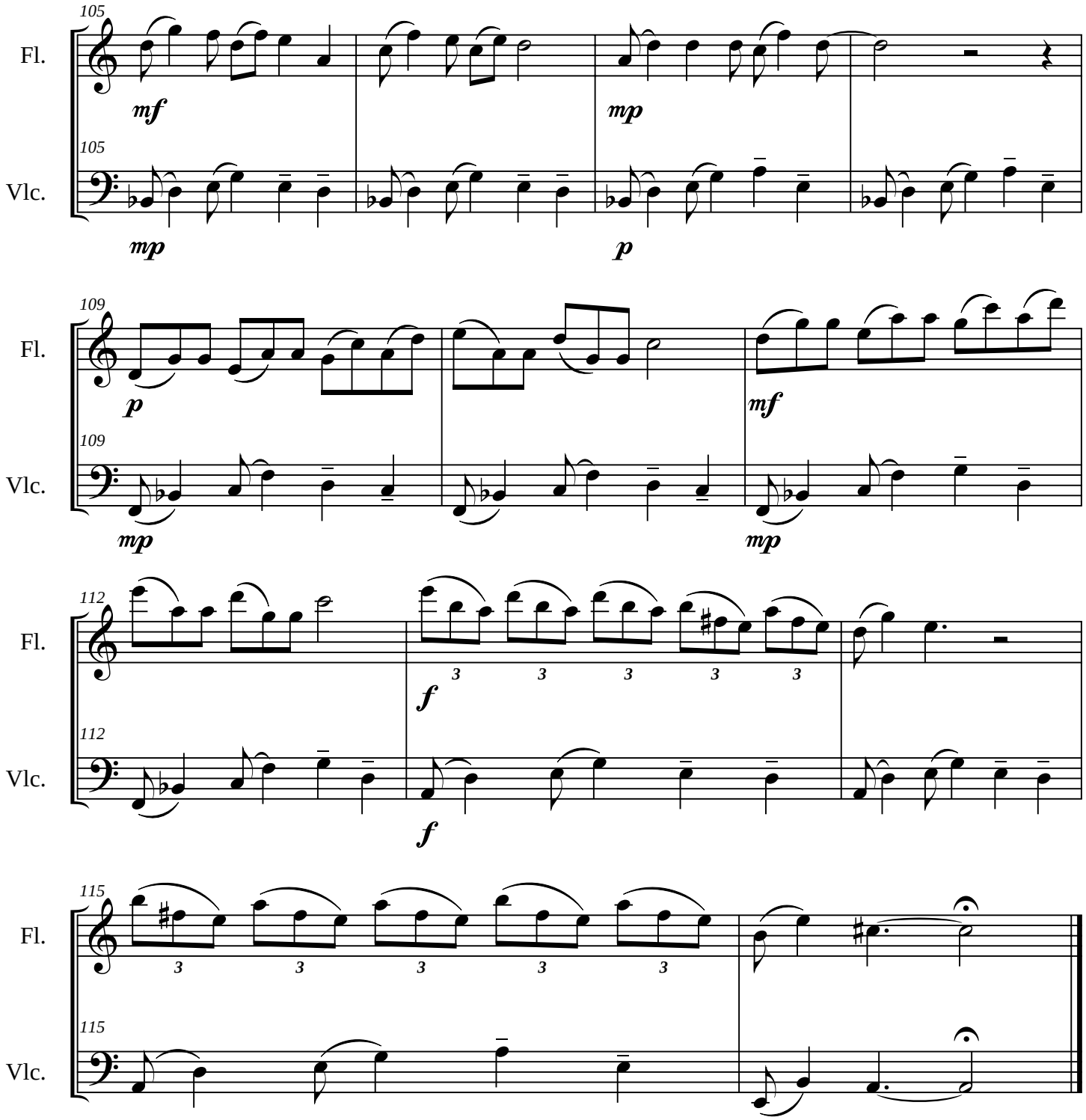

31
Fl.
mp
f
3 3 3 3 3
31
Vlc.
mp
mf
C
34
Fl.
3 3 3 3 3
34
Vlc.
f
38
Fl.
38
Vlc.
42
Fl.
f
42
Vlc.
mf


46
Fl.
46
Vlc.
49
Fl.
49
Vlc.
52
Fl.
mf
52
Vlc.
mp
D
56
Fl.
mp
56
Vlc.
p


60
Fl.
60
Vlc.
mf
mf
64
Fl.
64
Vlc.
p
mp
68
Fl.
68
Vlc.
72
Fl.
72
Vlc.
f
f

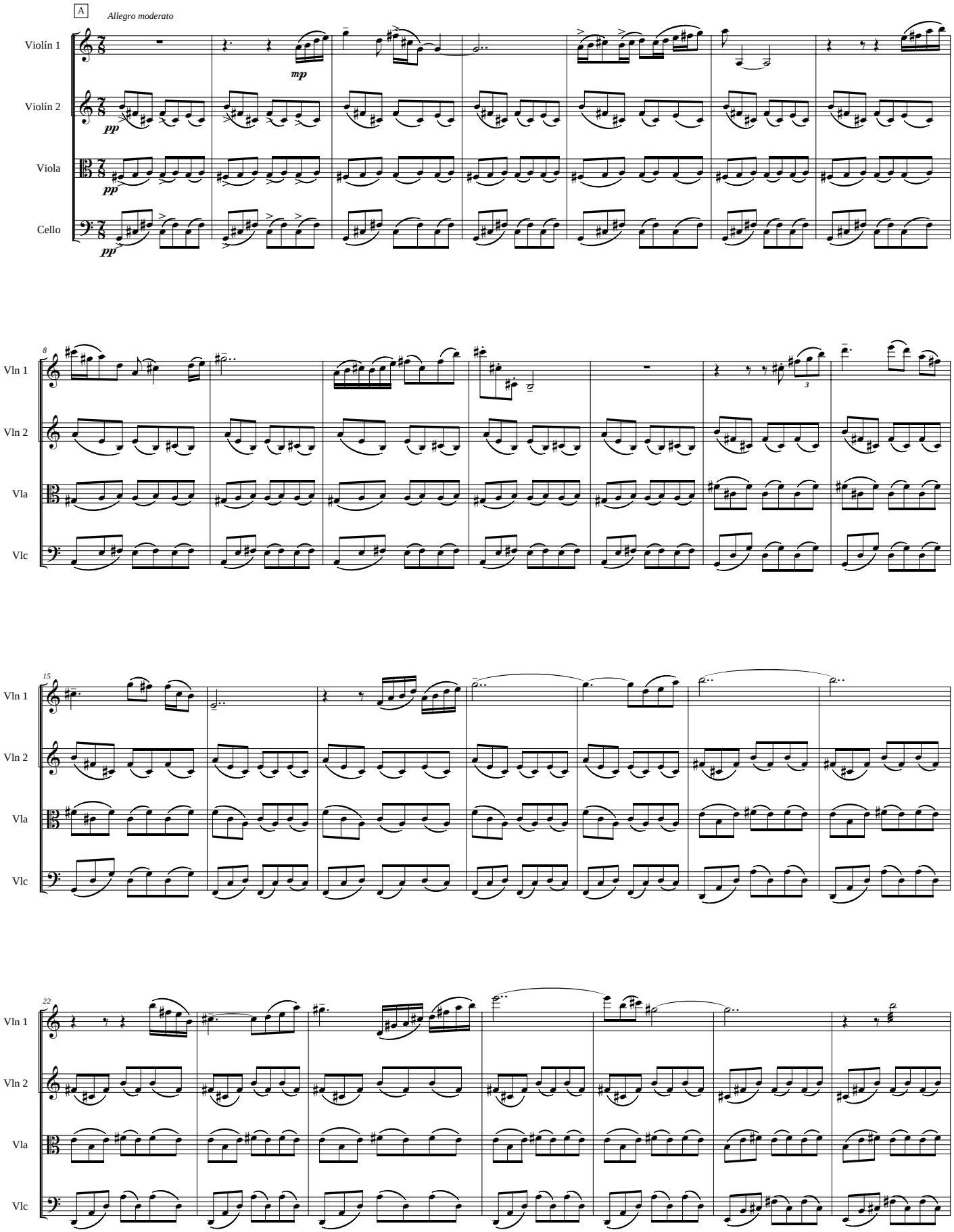

76
Fl.
76
Vlc.
p
mf
79
Fl.
79
Vlc.
82
Fl.
82
Vlc.
f
f
86
Fl.
86
Vlc.


89
Fl.
p
89
Vlc.
mf
93
Fl.
mf
p
93
Vlc.
mf
p
97
Fl.
97
Vlc.
mf
f
E
101
Fl.
f
101
Vlc.

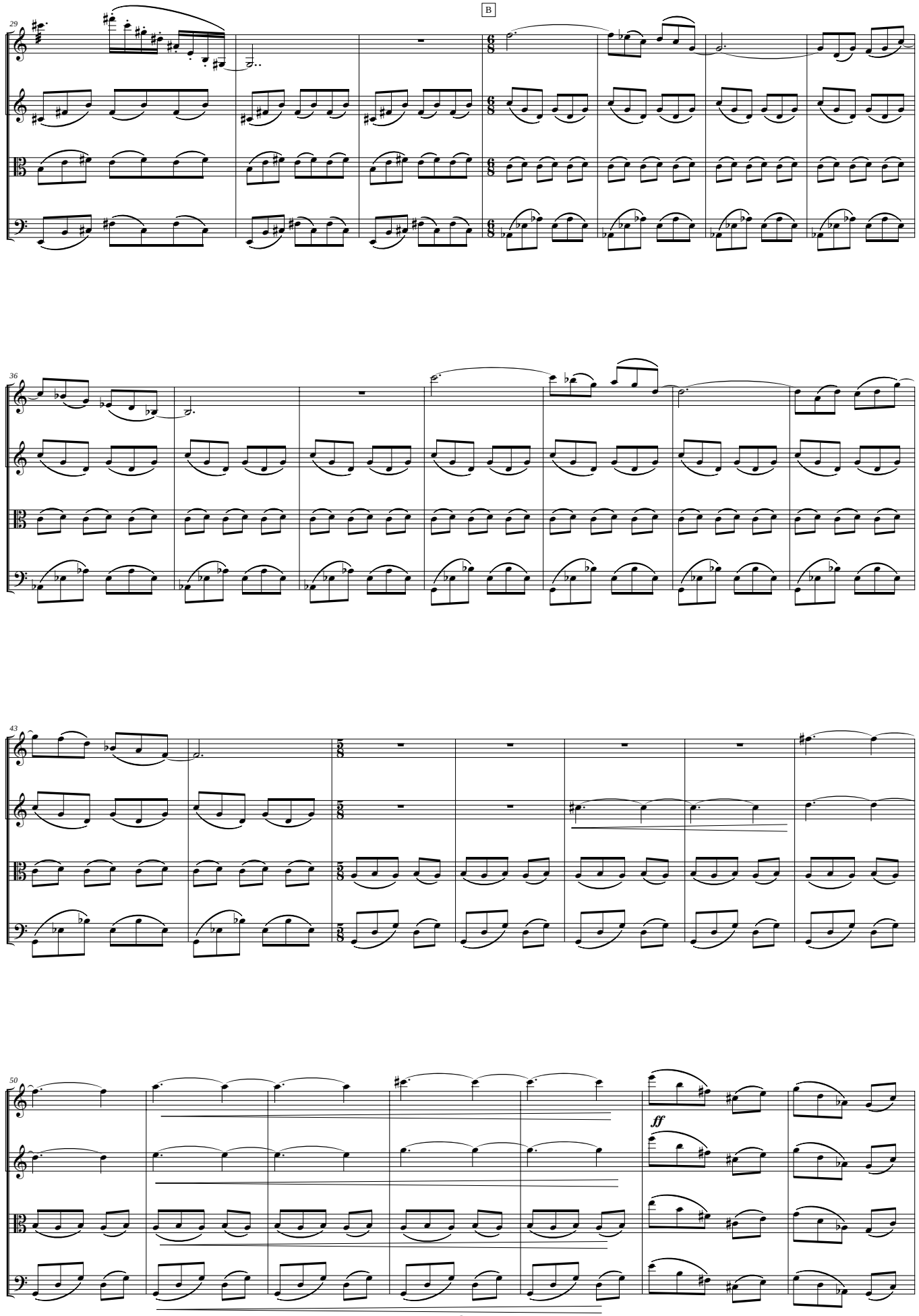

105
Fl.
mf
mp
105
Vlc.
mp
p
109
Fl.
p
mf
109
Vlc.
mp
mp
112
Fl.
3 3 3 3 3
f
112
Vlc.
f
115
Fl.
3 3 3 3 3
115
Vlc.

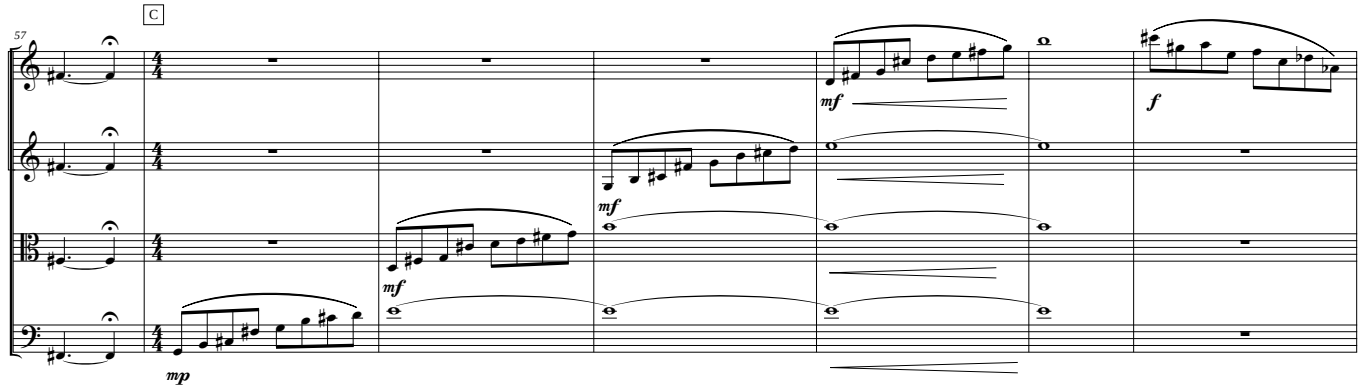
AMANECIENDO

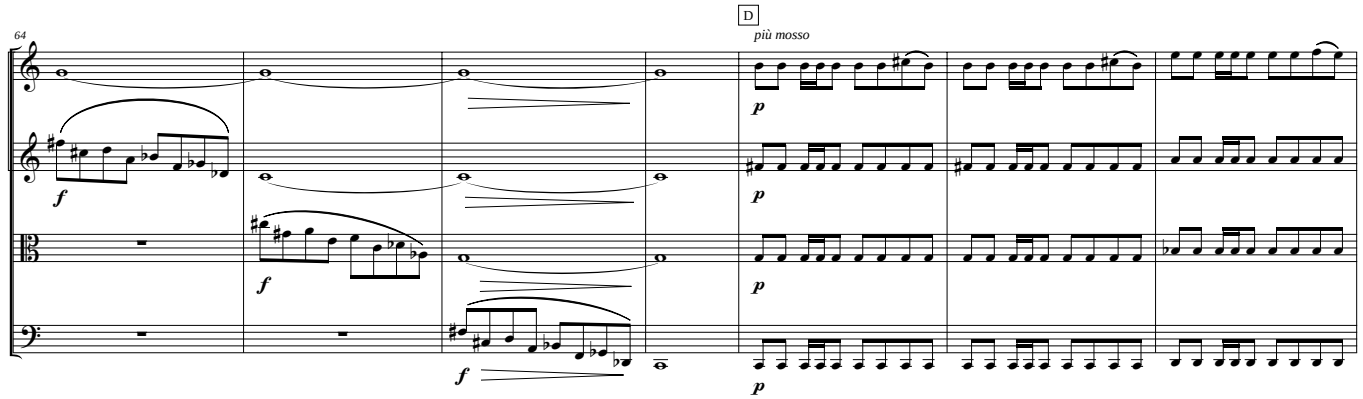
LUIS AMARO

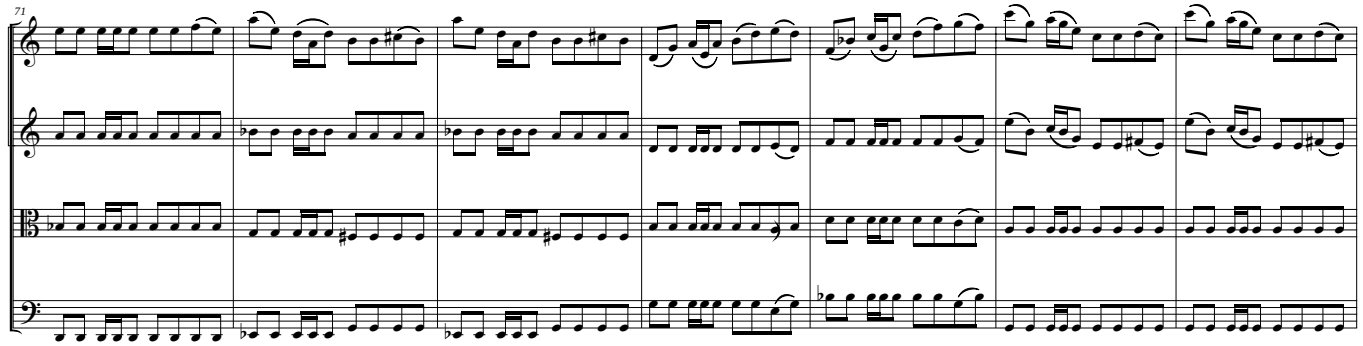


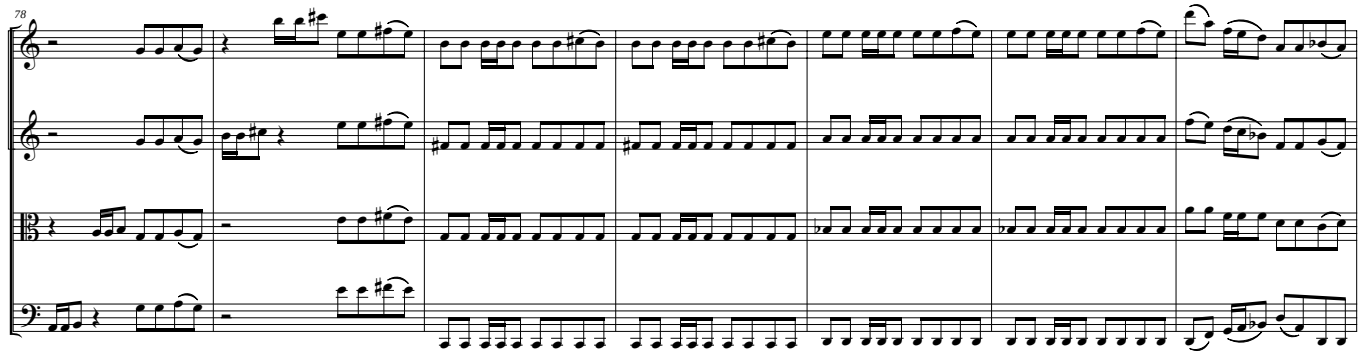
jlah3@yahoo.com.mx

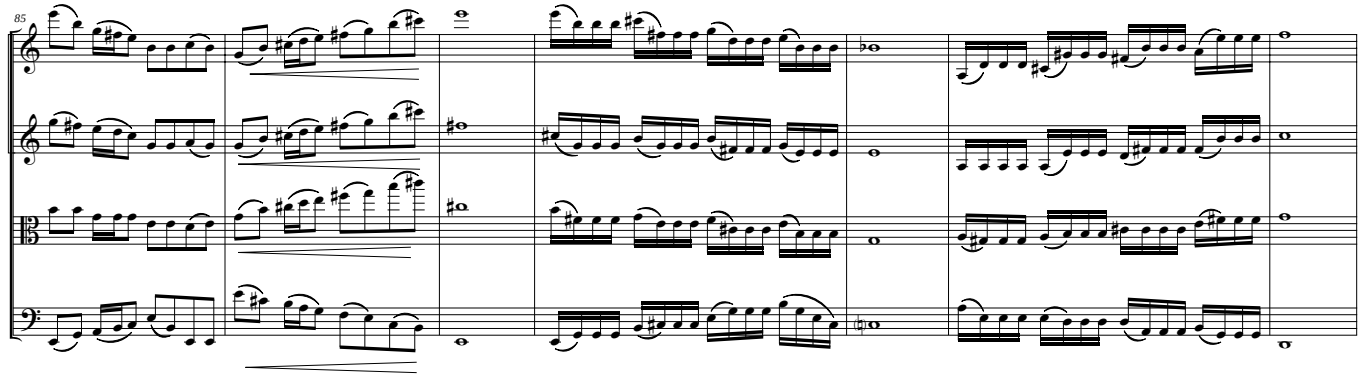

B
29
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
36
43
50
ff

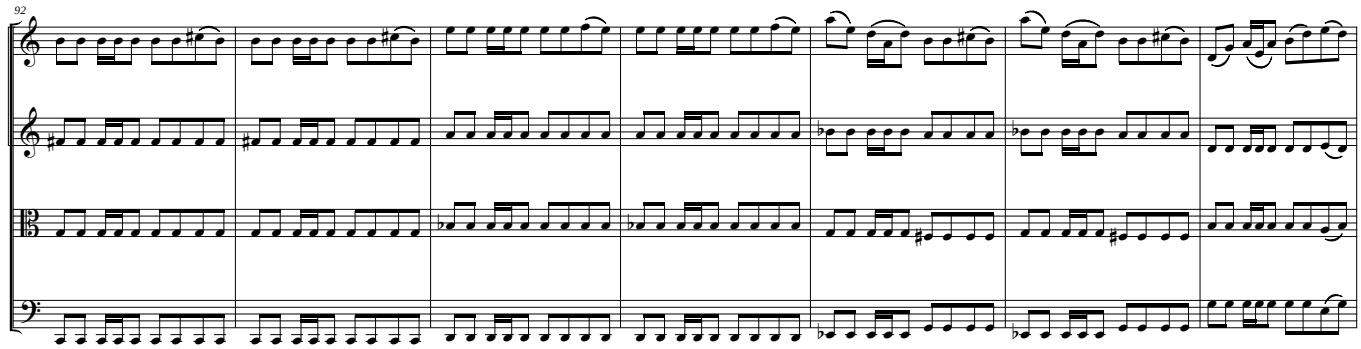

57
C
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
mp
mf
mf
mf
f

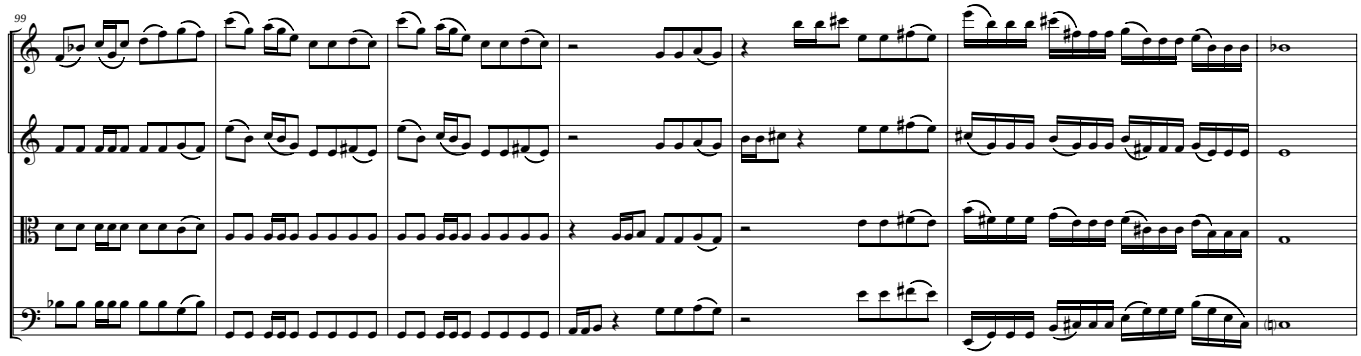

64
D
più mosso
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
f
f
f
p
p
p
p

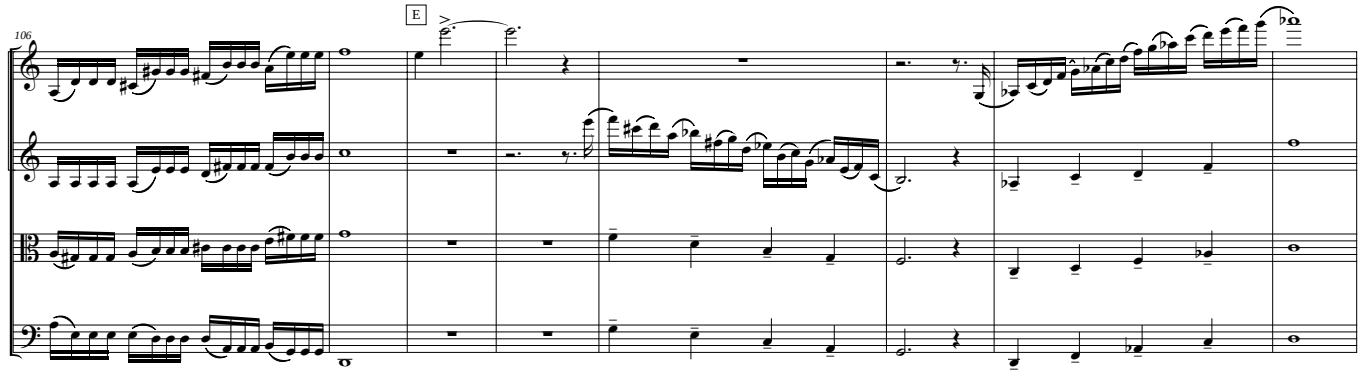

71
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc

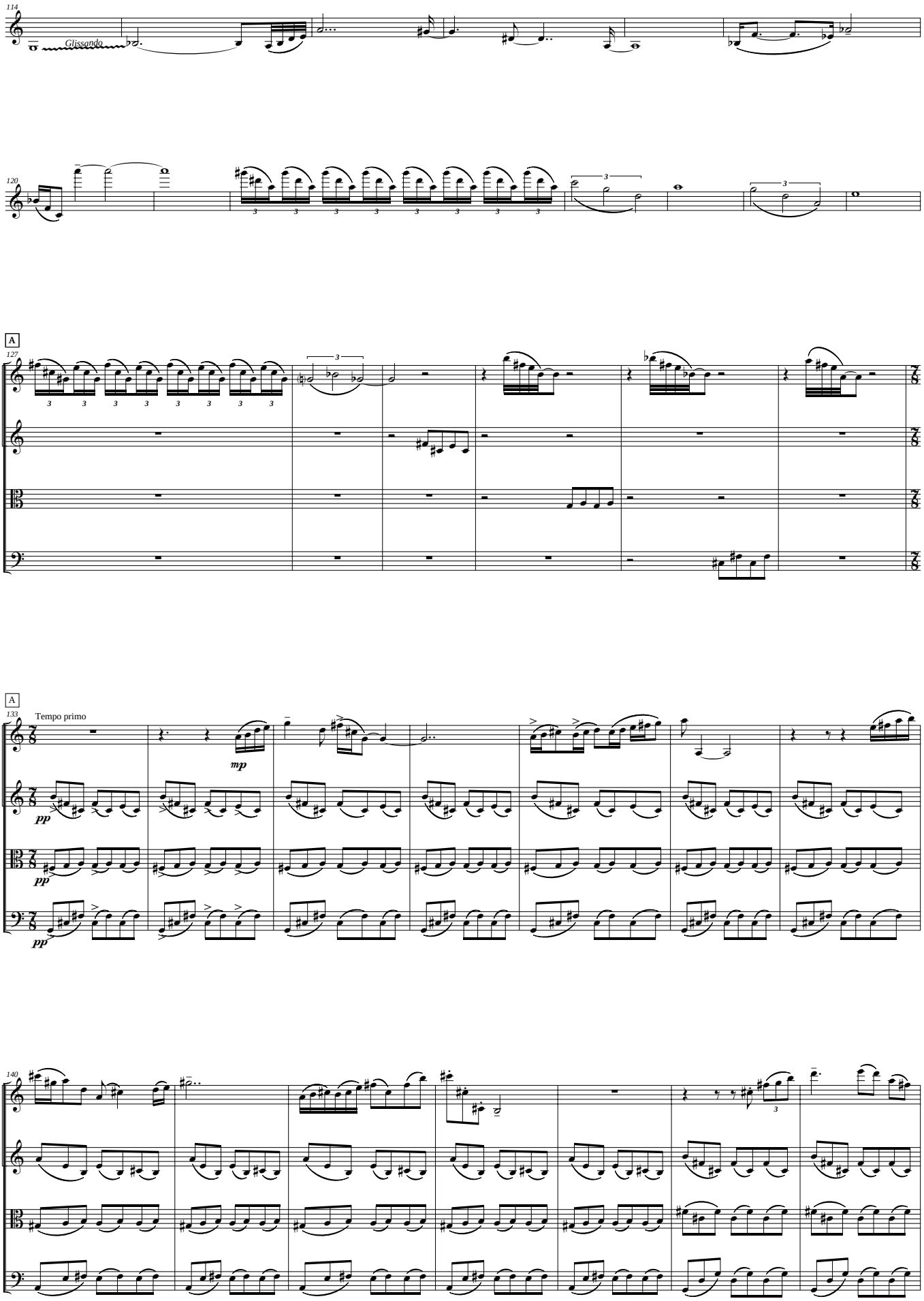

78
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc

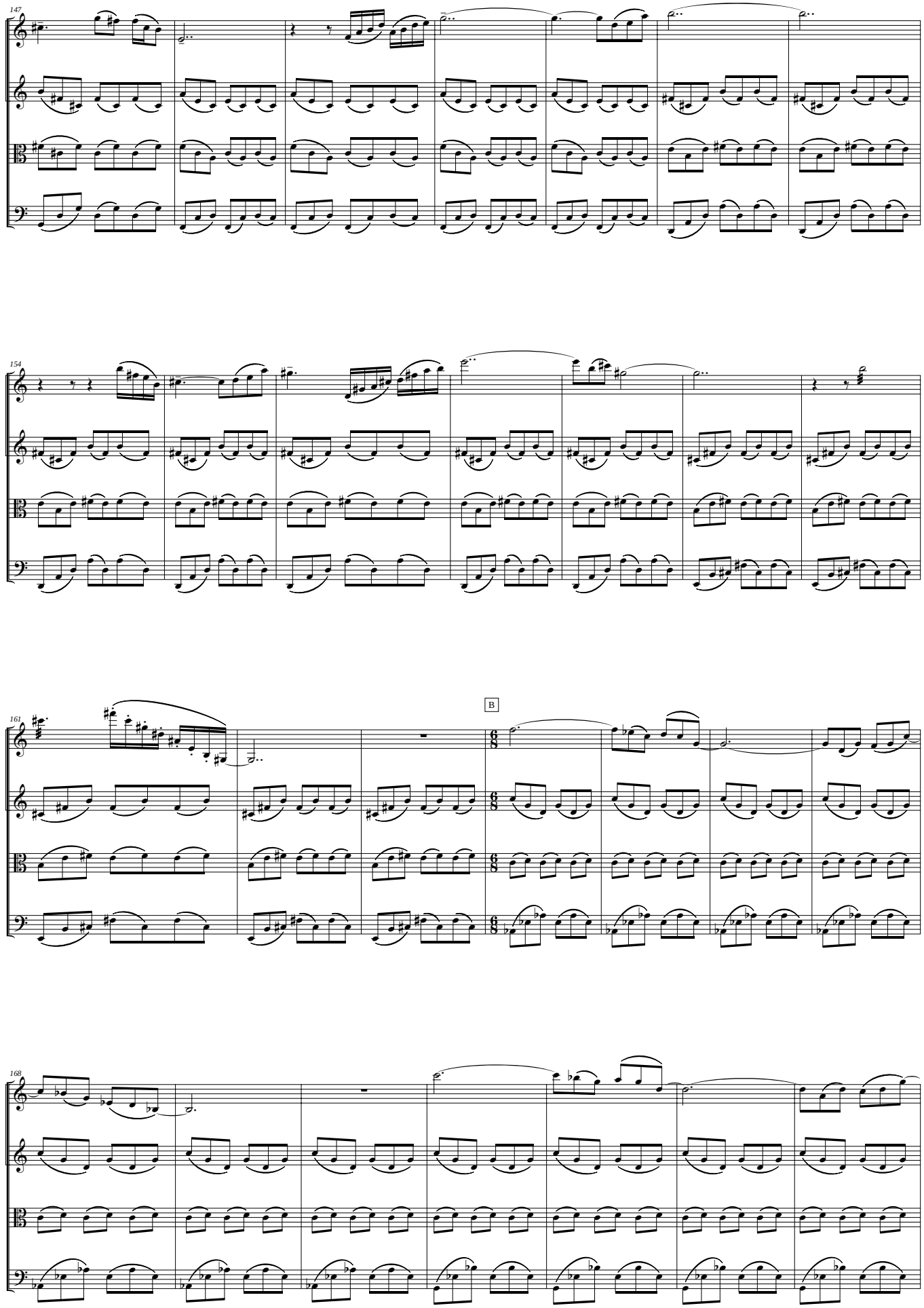

85
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc

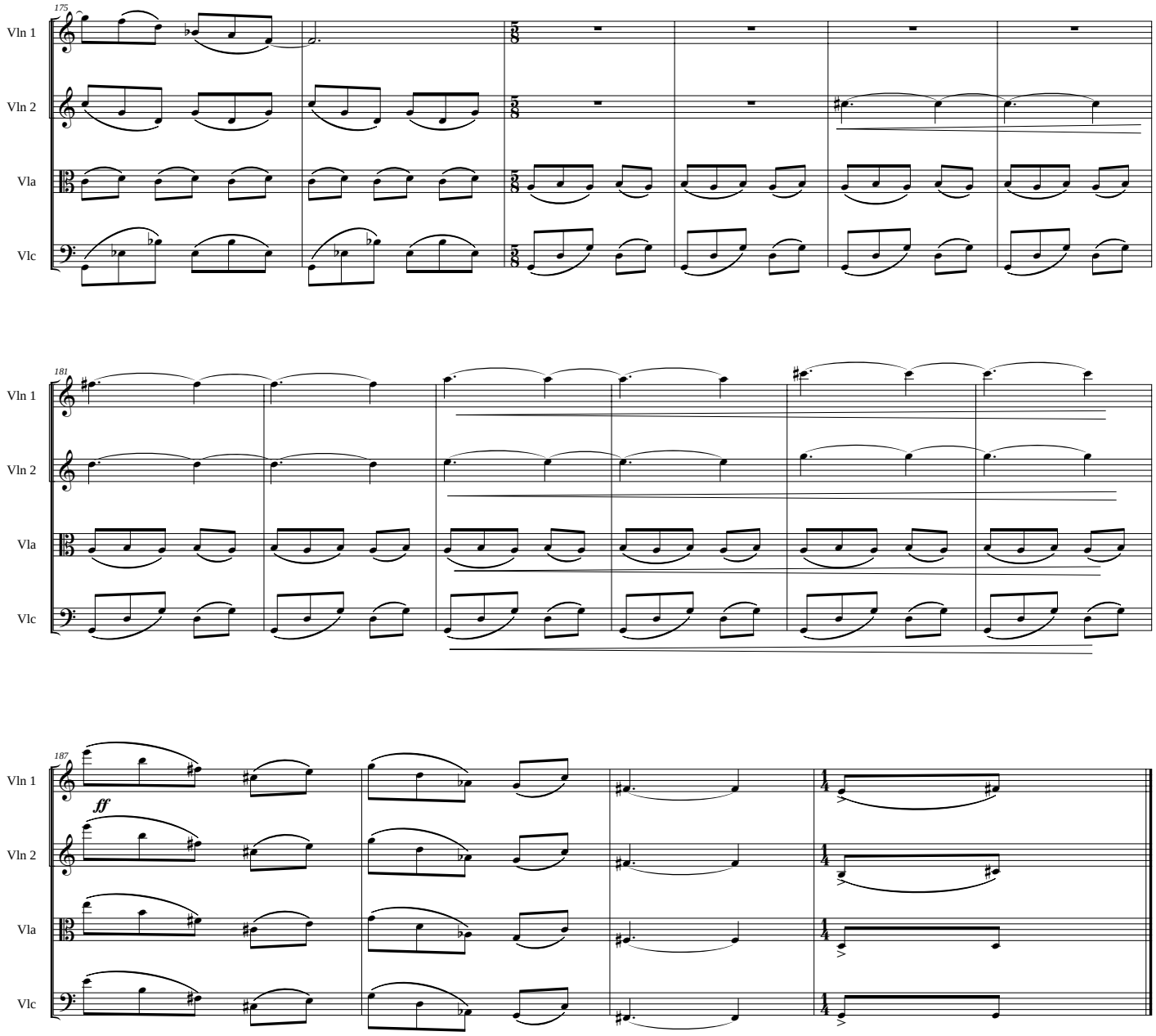

92
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc


99
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc


106
E
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc


114
Vln 1
Glissando
120
Vln 1
A
127
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
A
133
Tempo primo
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
140
Vln 1
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

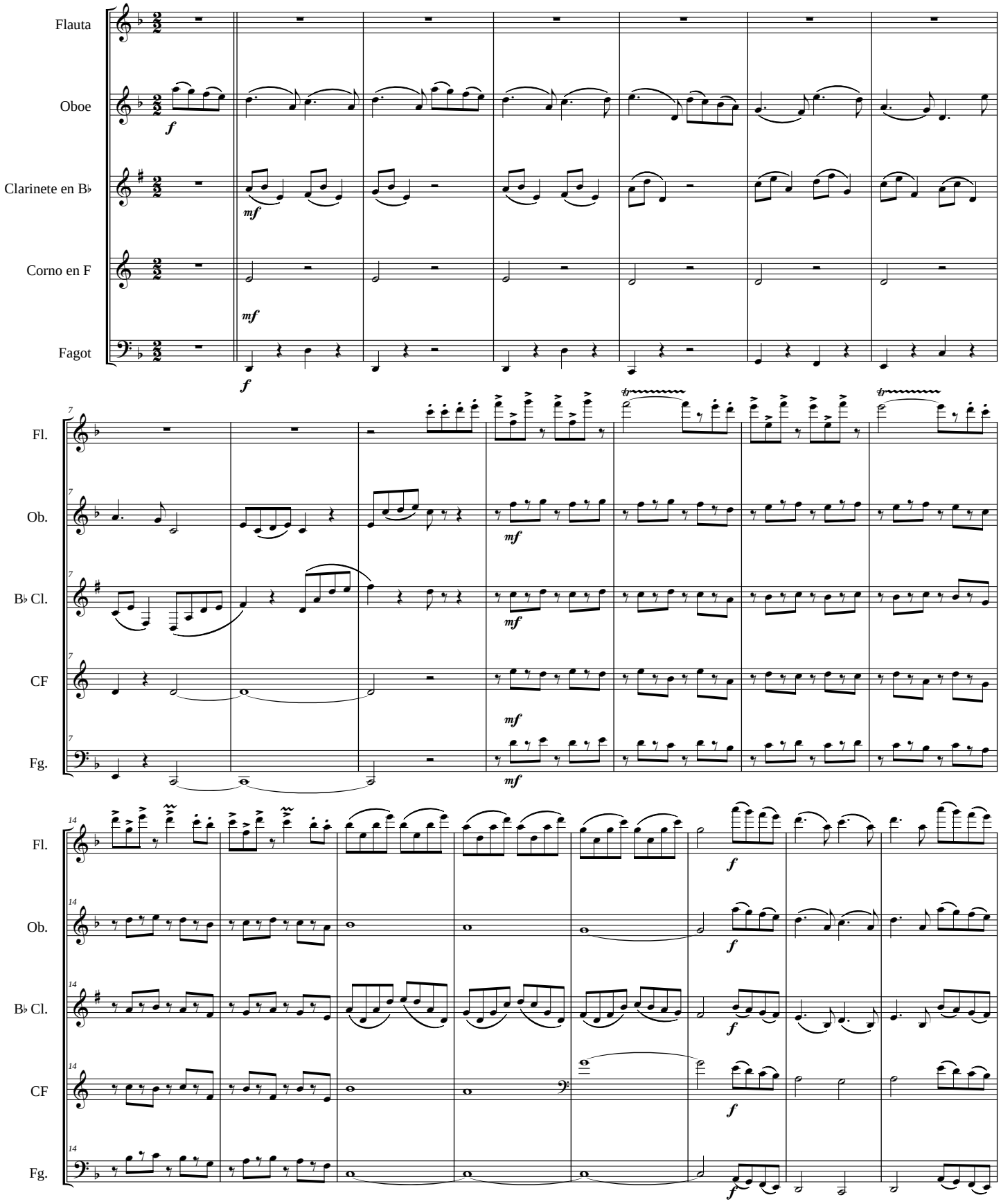

175
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
181
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
187
ff
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc

Variaciones para quinteto de aliento

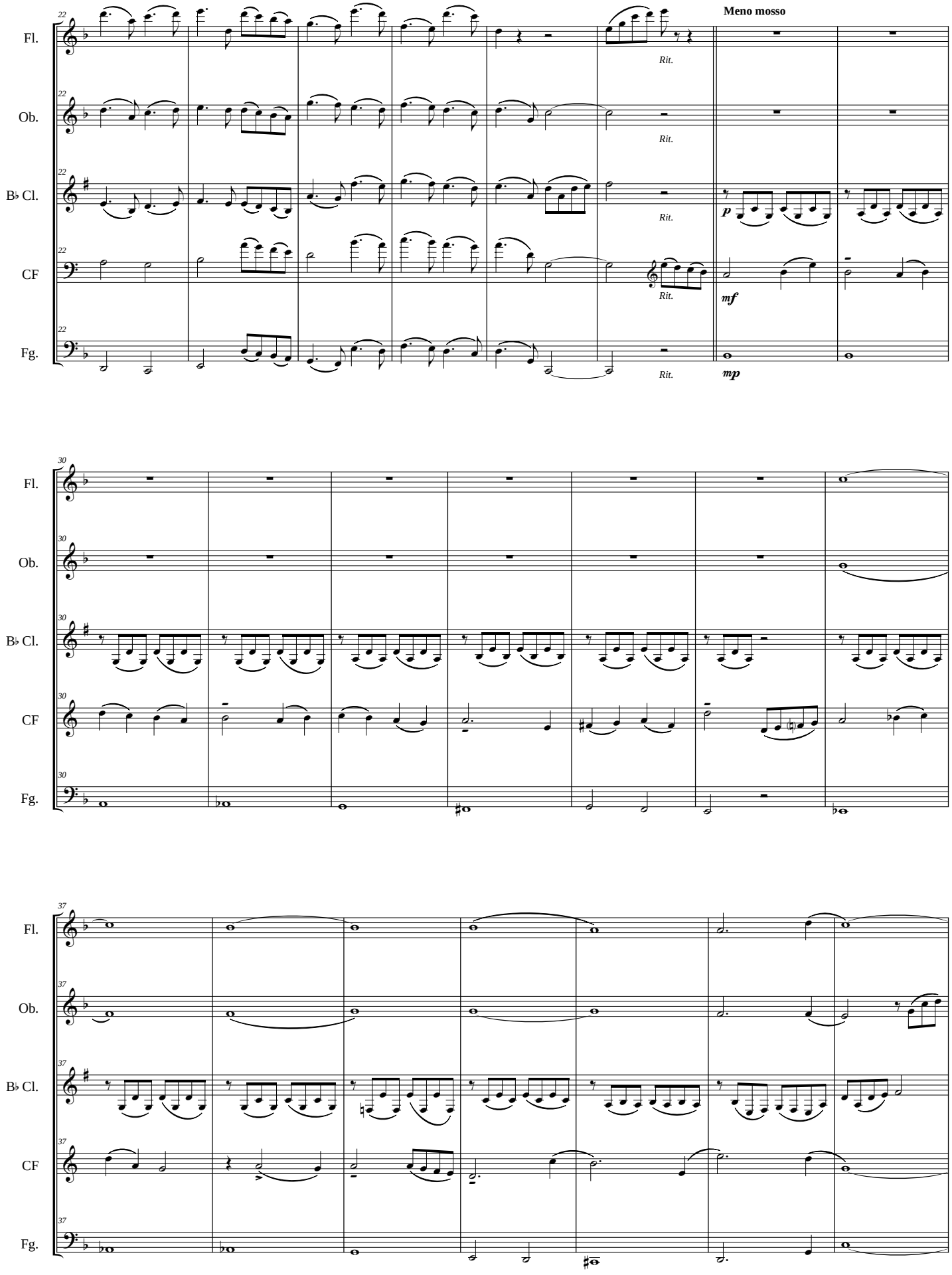
Sobre un tema de Miguel Bernal Jiménez

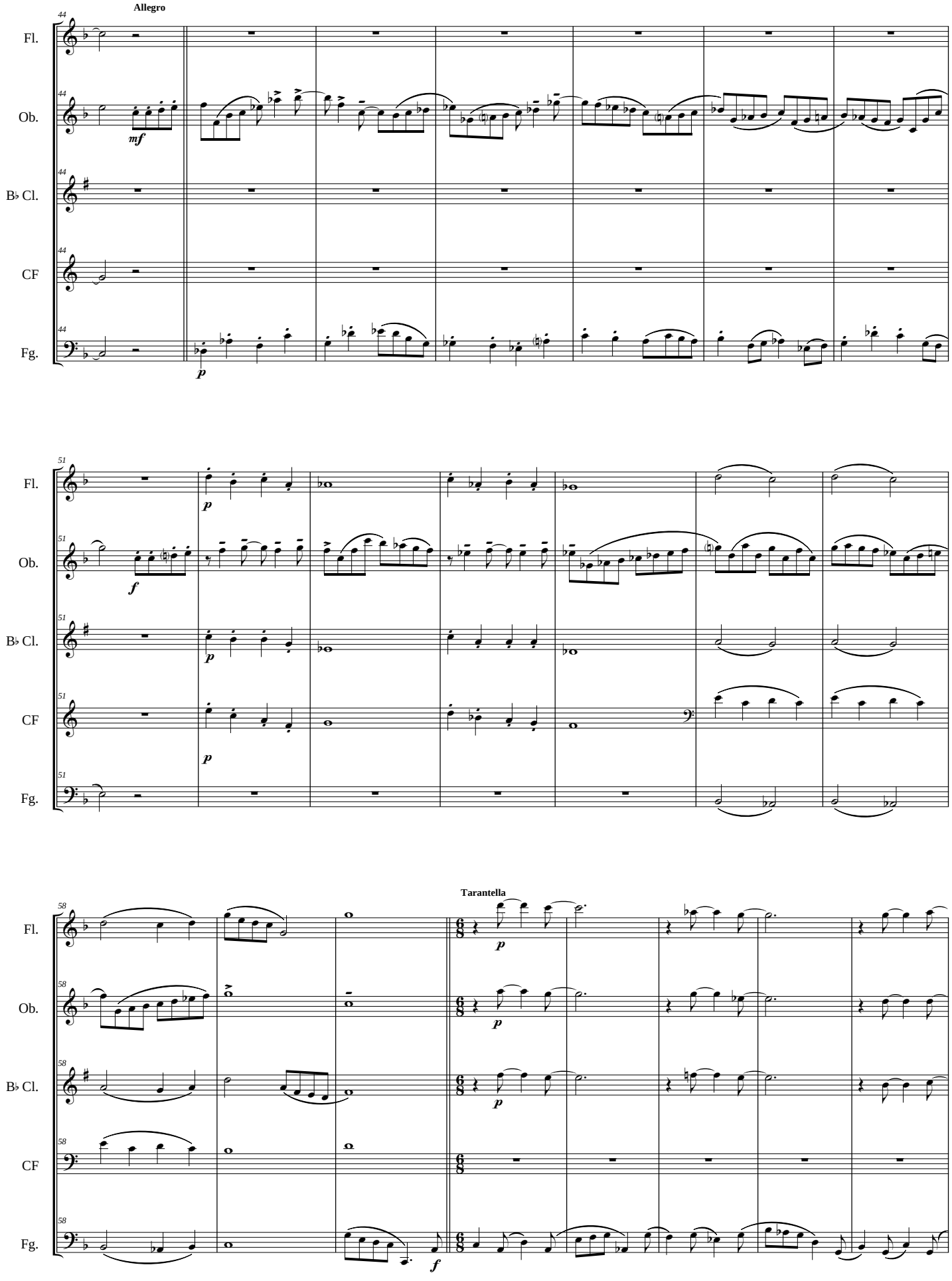
LUIS AMARO

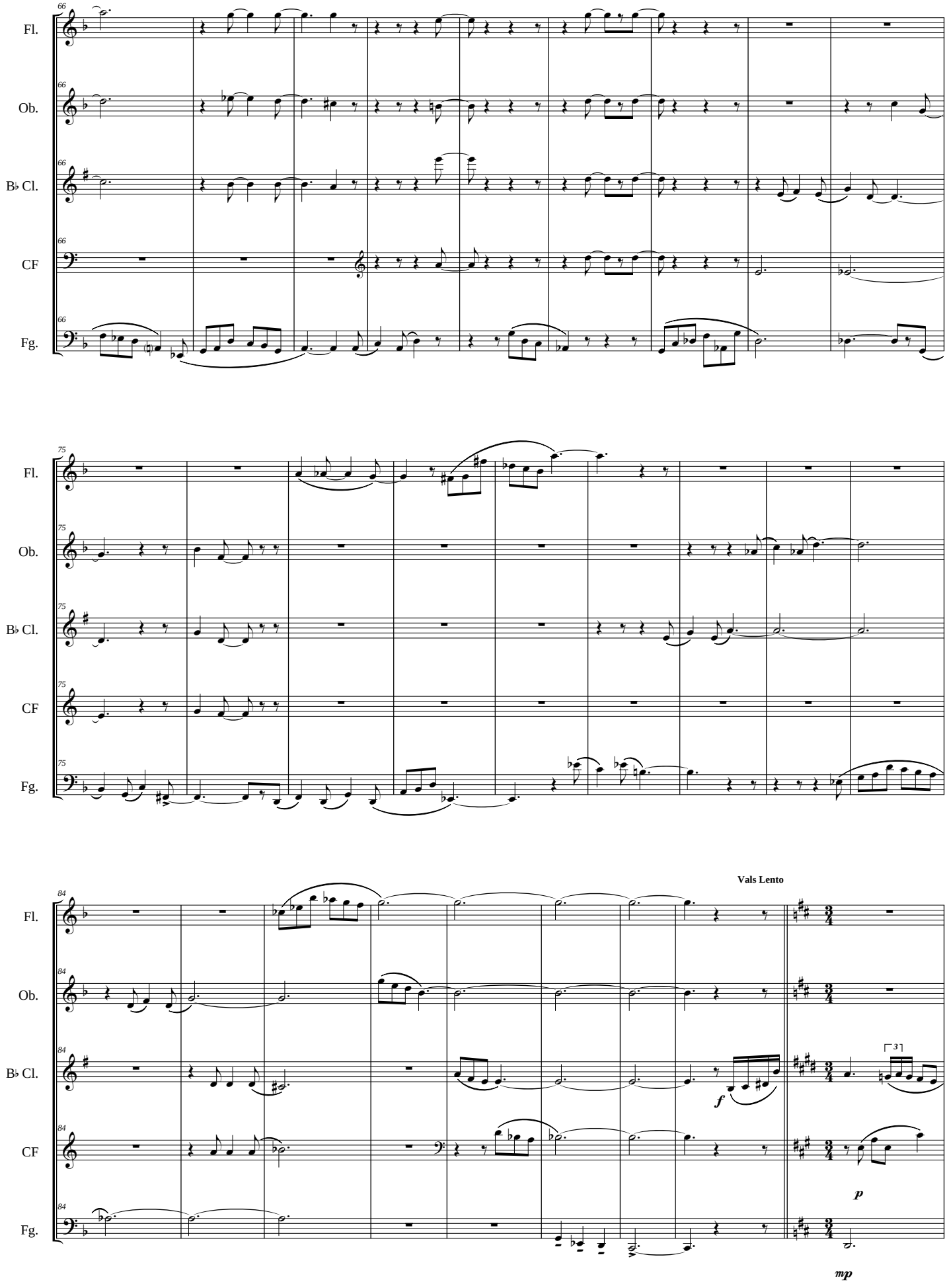
Allegro

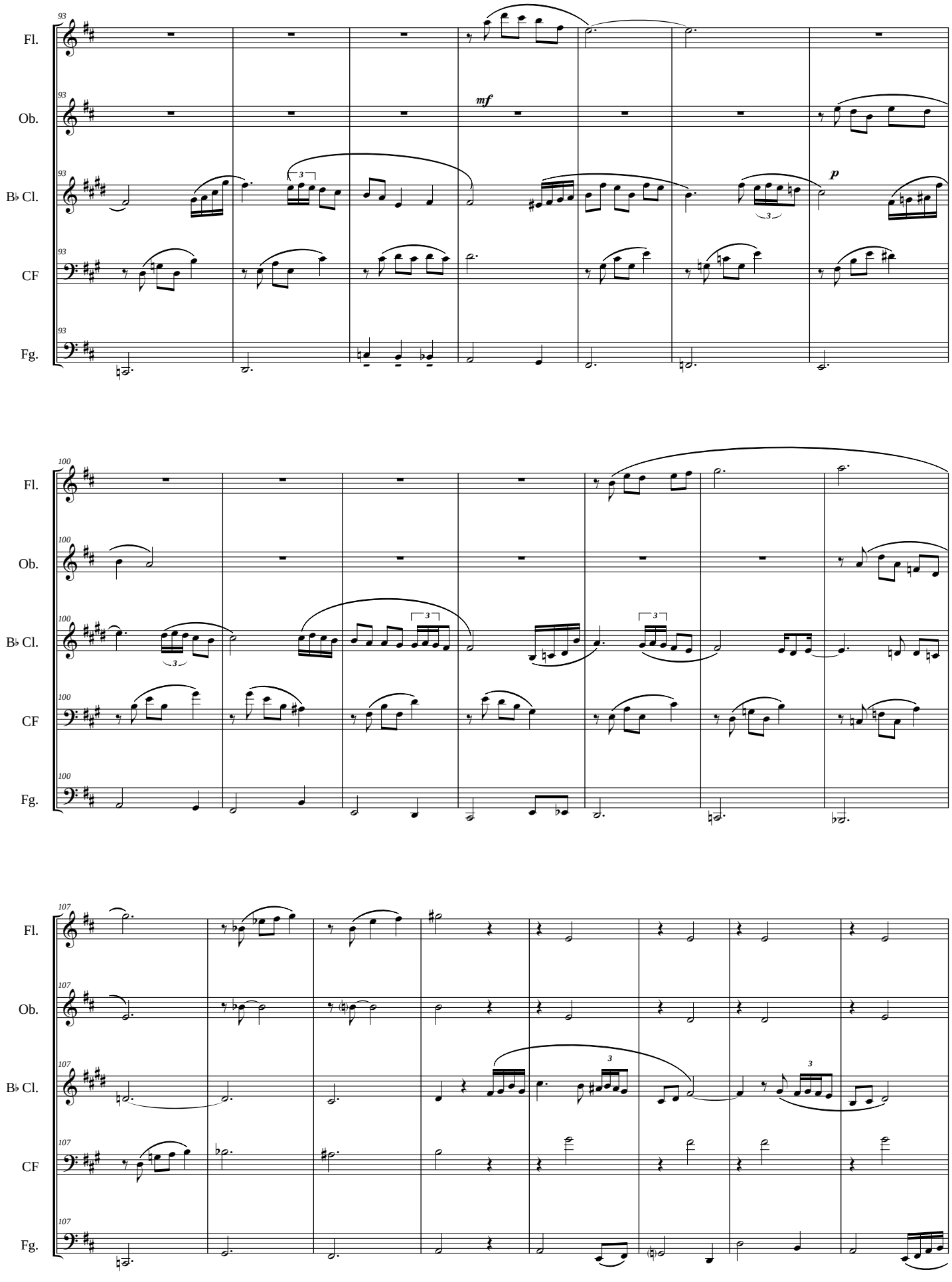


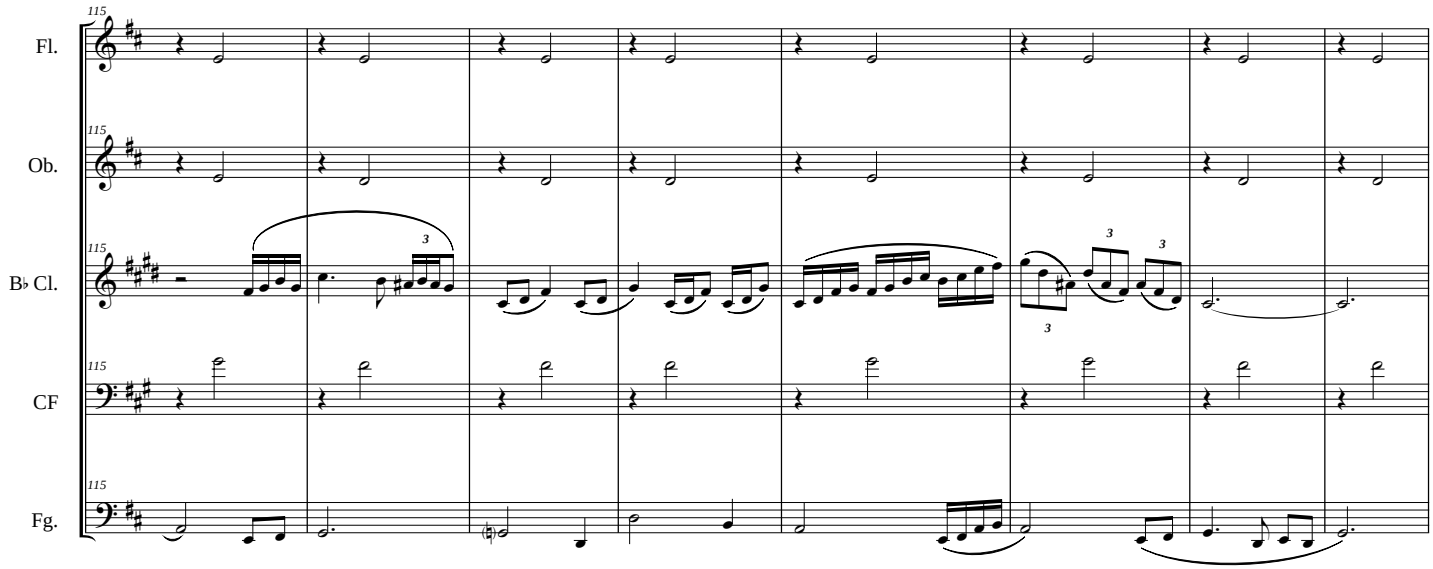
jlah3@yahoo.com.mx

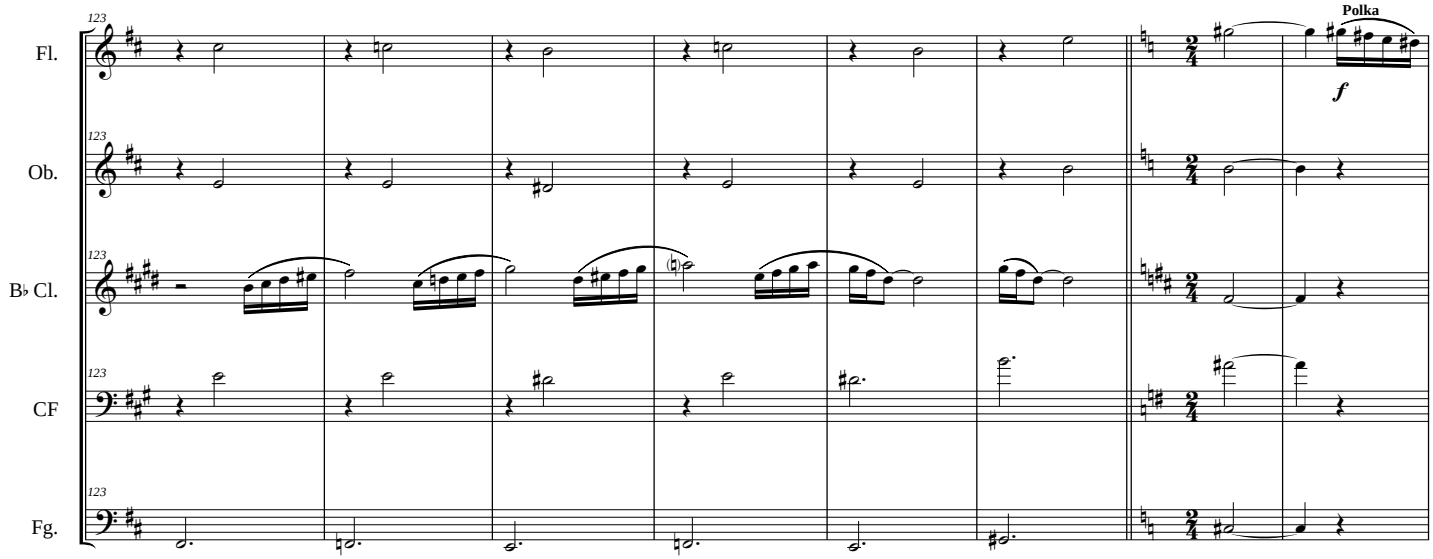

Meno mosso
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
CF
Fg.
22
30
37
Rit.
p
mf
mp

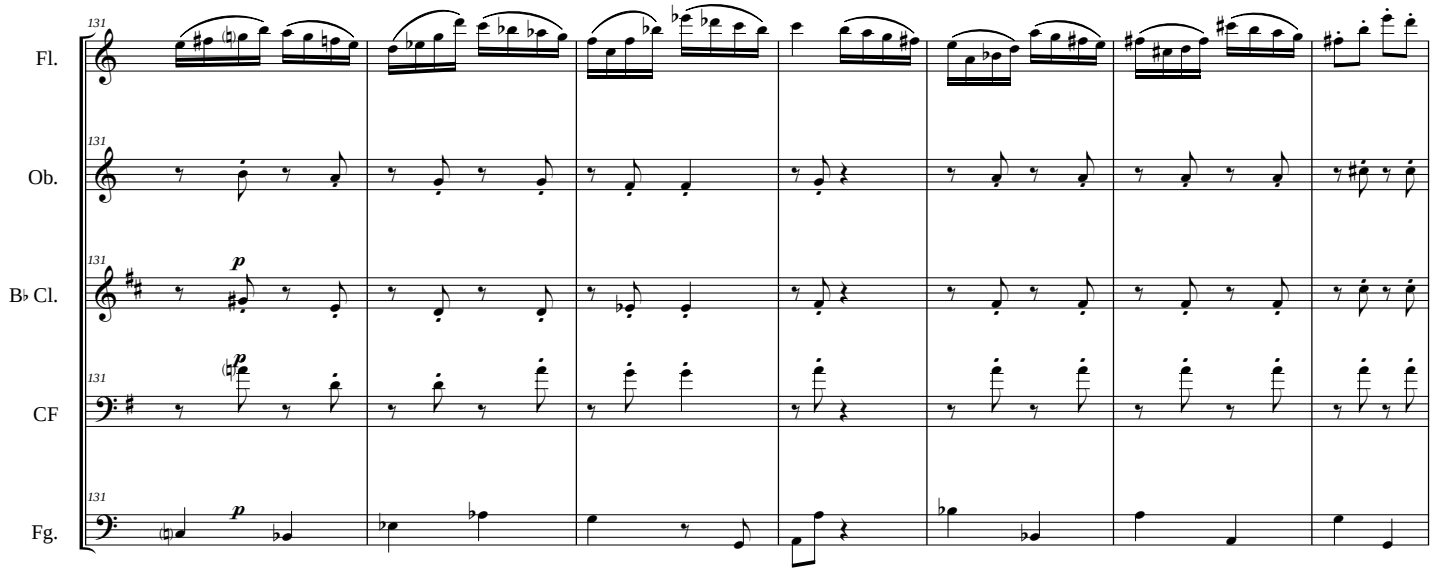

Allegro
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
CF
Fg.
44
51
58
mf
p
f
Tarantella
6/8


66
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
CF
Fg.
75
84
Vals Lento
f
p
mp

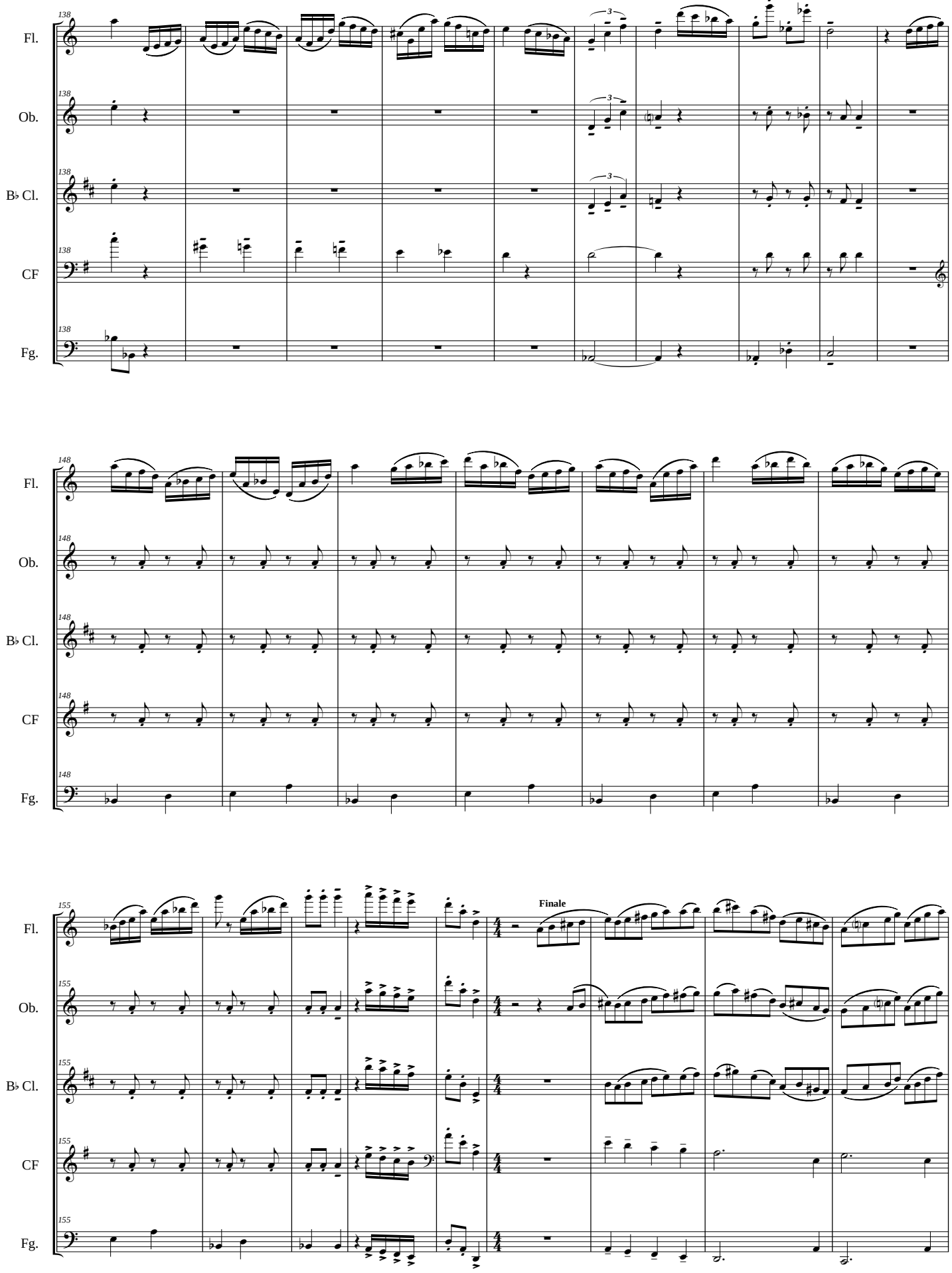

93
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
CF
Fg.
mf
p
100
107

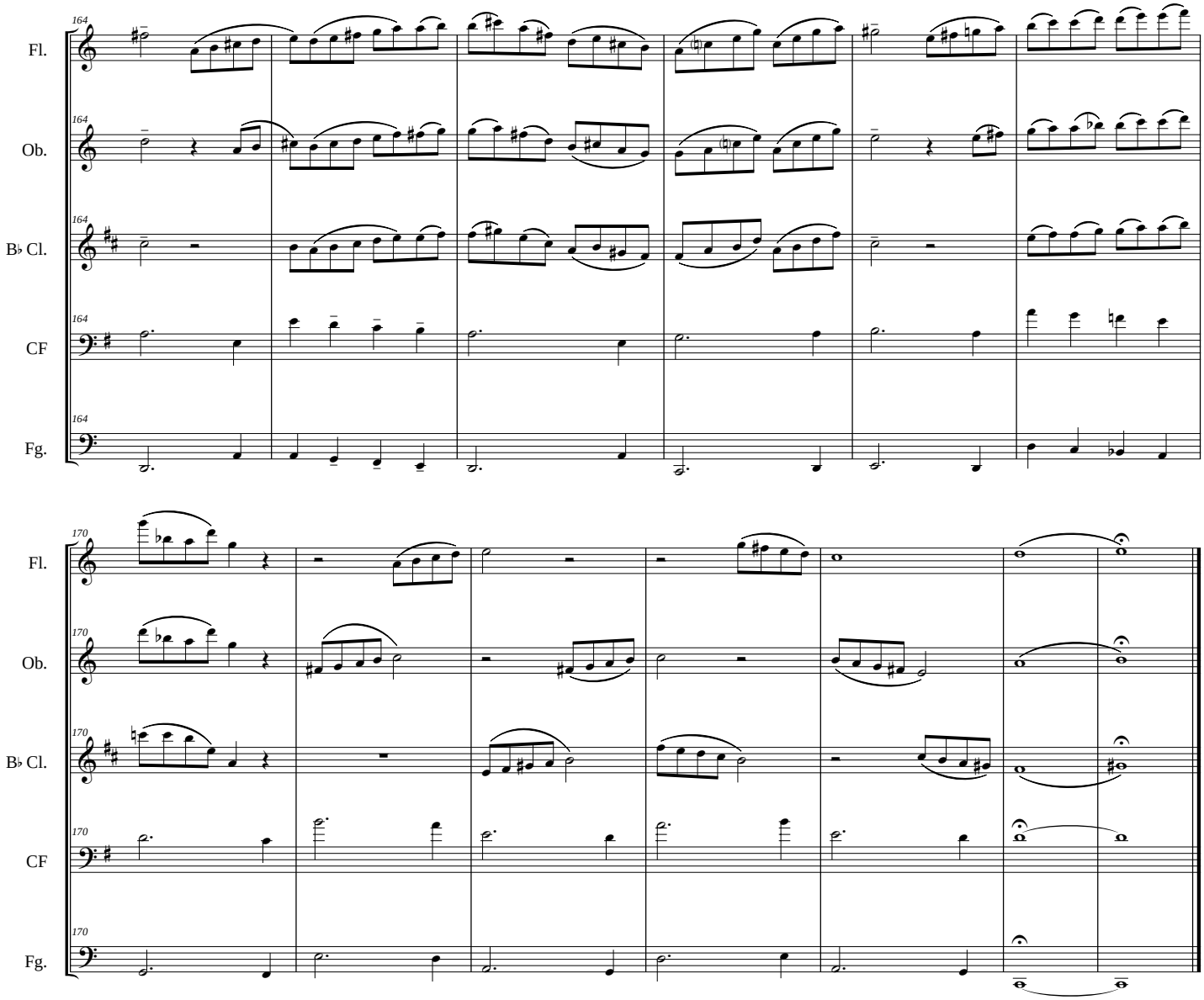






p


138
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
CF
Fg.
148
155
Finale


164
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
CF
Fg.

170
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
CF
Fg.

Luis Amaro

El poema de Tlaltecatzin

Suite para Tenor, Coro y Orquesta Sinfónica

© Derechos reservados
México, 1994

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 musial 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.

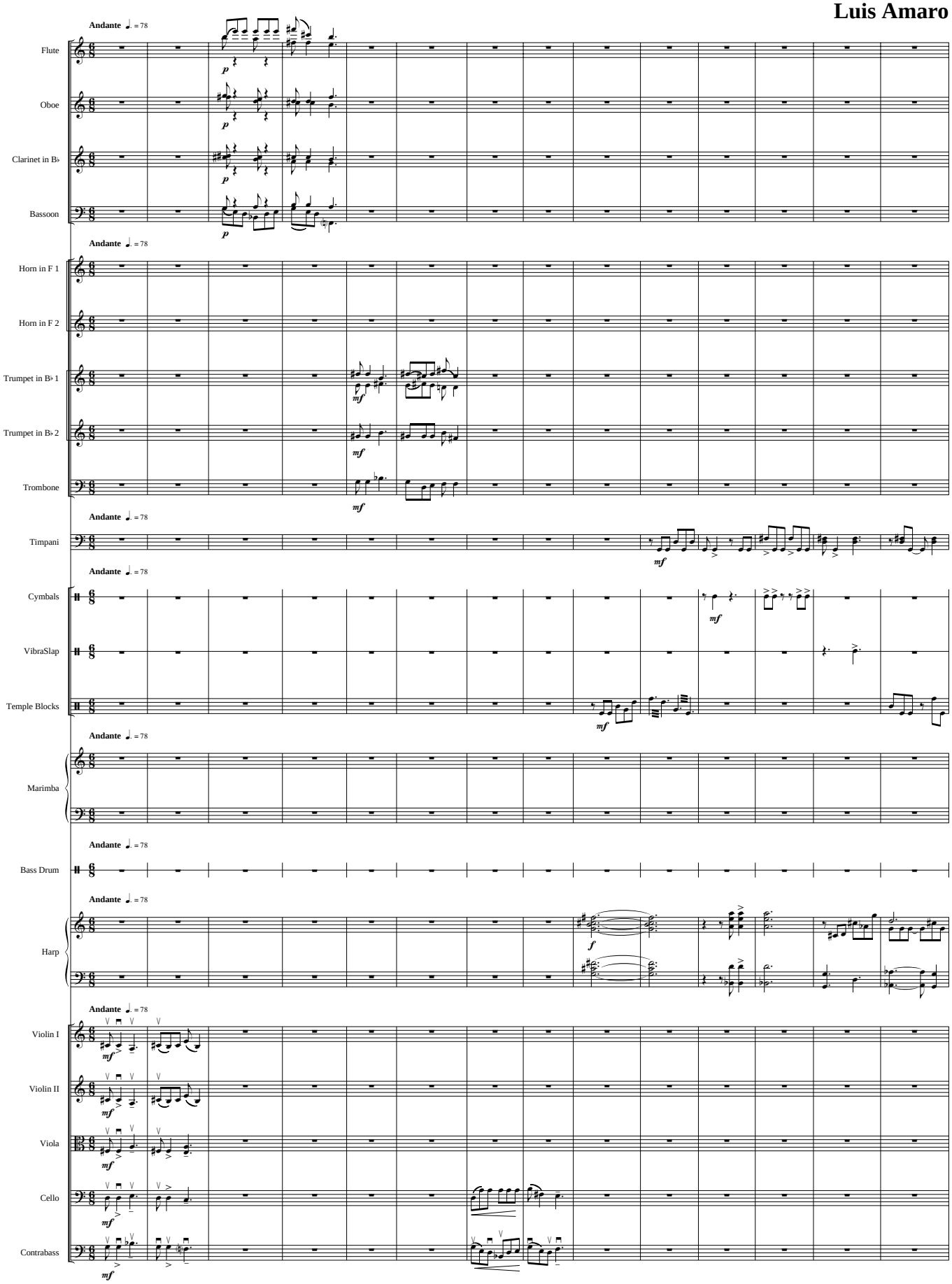
Ah zan ninetlamata,
niquitohua:
Maca niya
ompa ximohuayan.
Tlazotli noyol.
In nehua, nehua,
zan nicuicanitl,
teocuitlayo noxochihuacayo,
Inniquiyacahua,
zan niquitta nochan,
xochimamani.
¿Mach huey chalchihuitl,
quetzalli patlahuac
mach nopatiuh?
In zan ninoquixtiz,
quenmanian,
ca zan niyaz,
nipoliuhtiuh.
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,

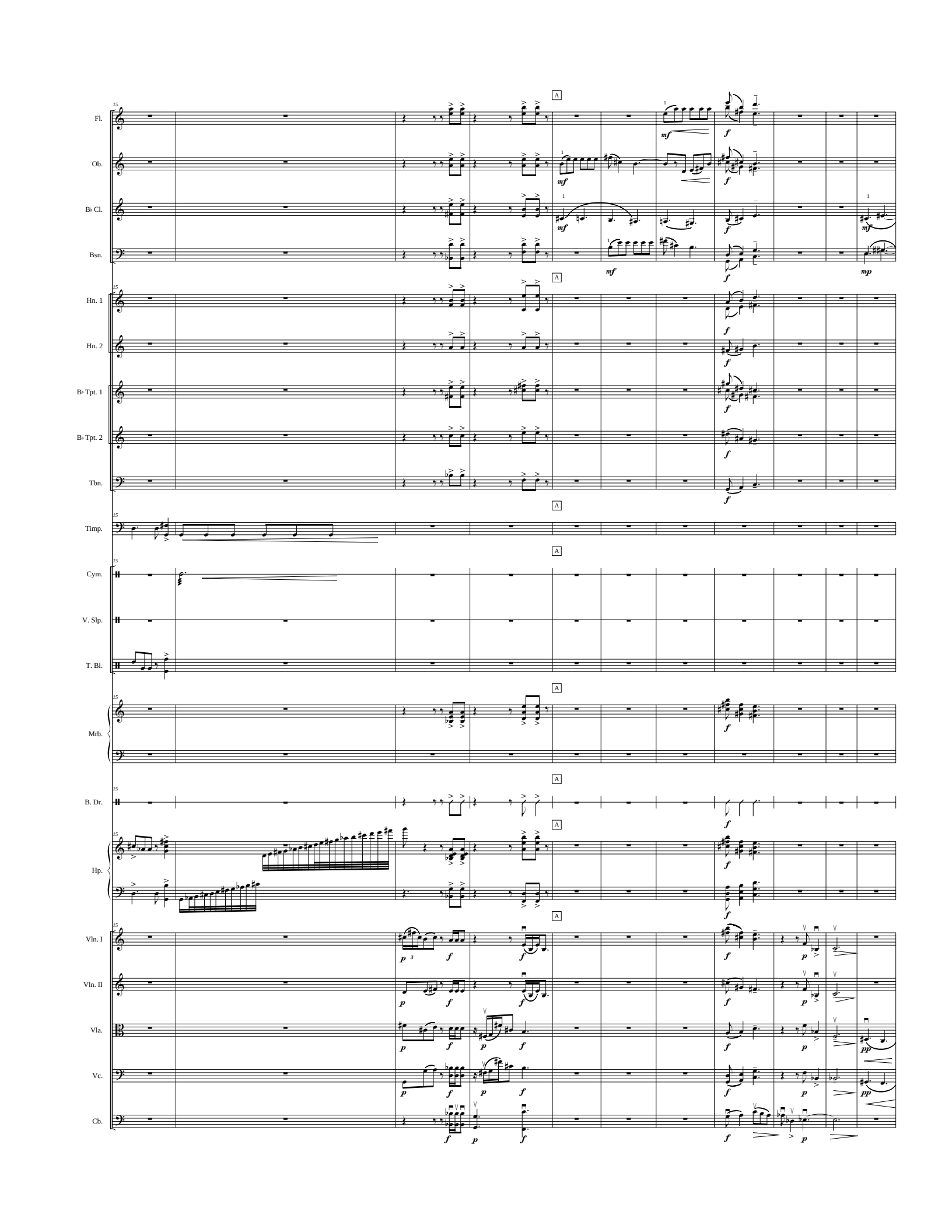
chalchiutli in tlazotli
yectla mochiuhtoca.
¡Acan machotica
tlalticpac!
Zan ihui ya azo,
ihuan in ihuiyan.

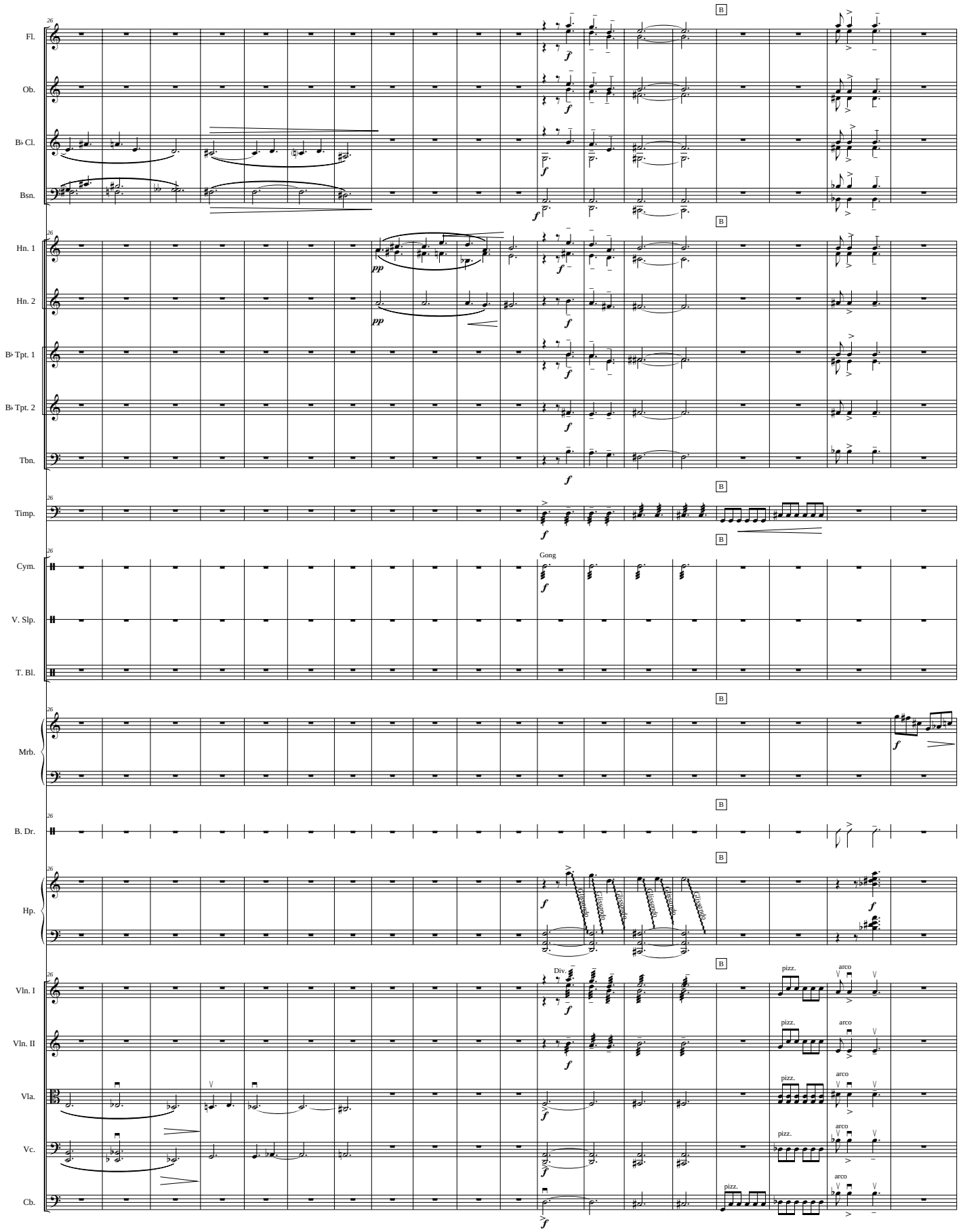
(Ms. Cantares Mexicanos,
Biblioteca Nacional de México,
fols. 30 r. y v., y Romances de los señores
de la Nueva España, fols. 7 r. - 8 r.)

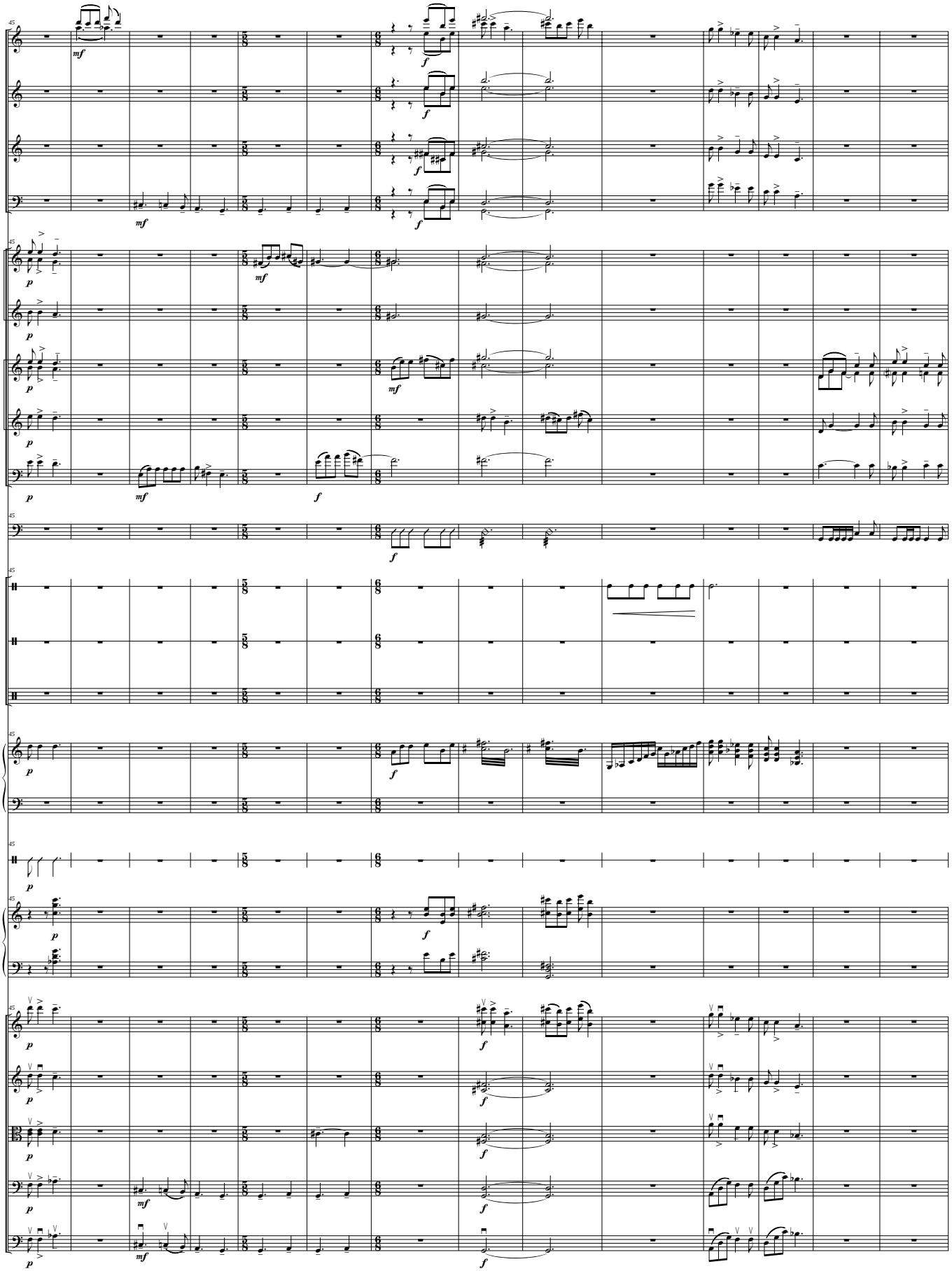
Preludio

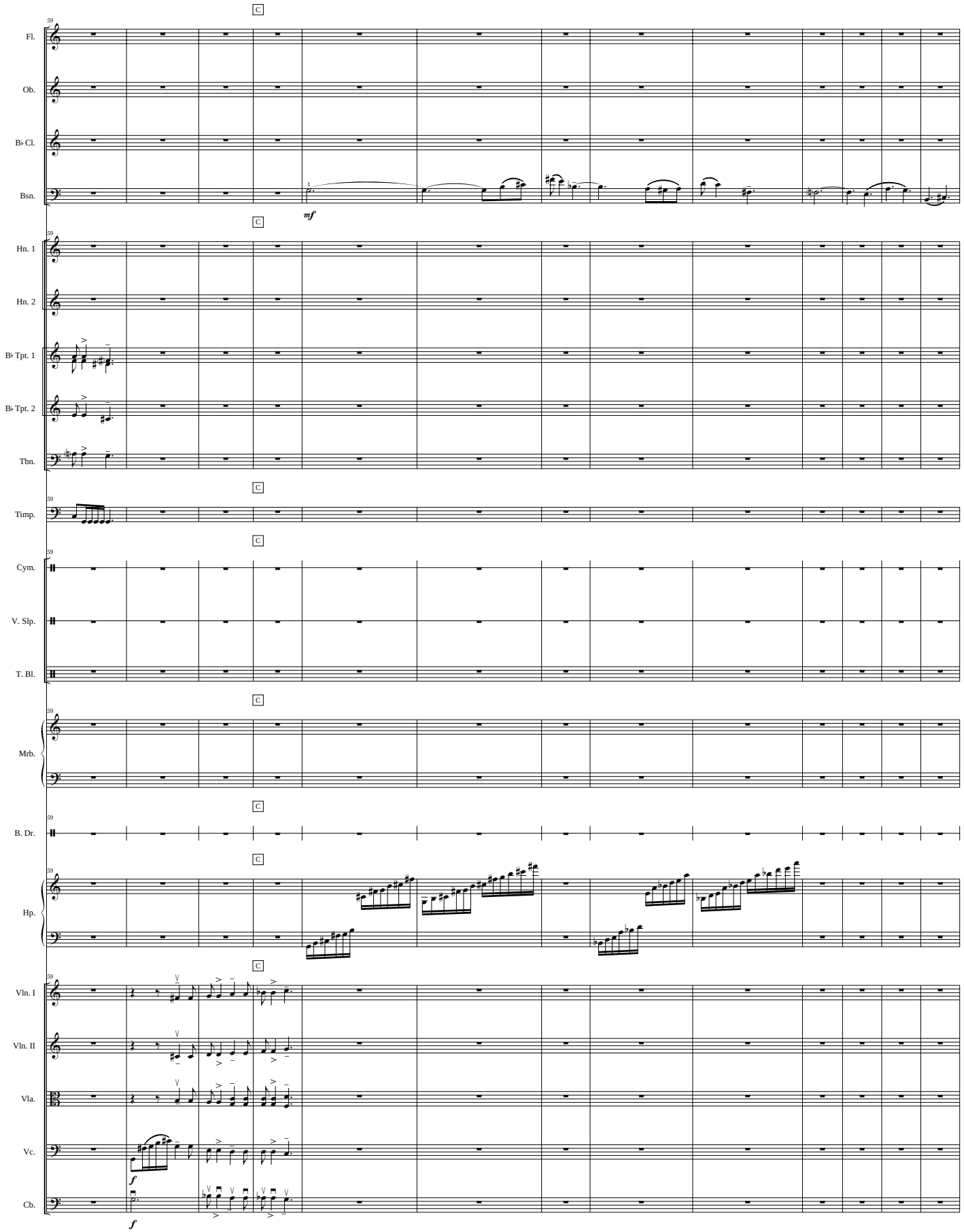
Luis Amaro

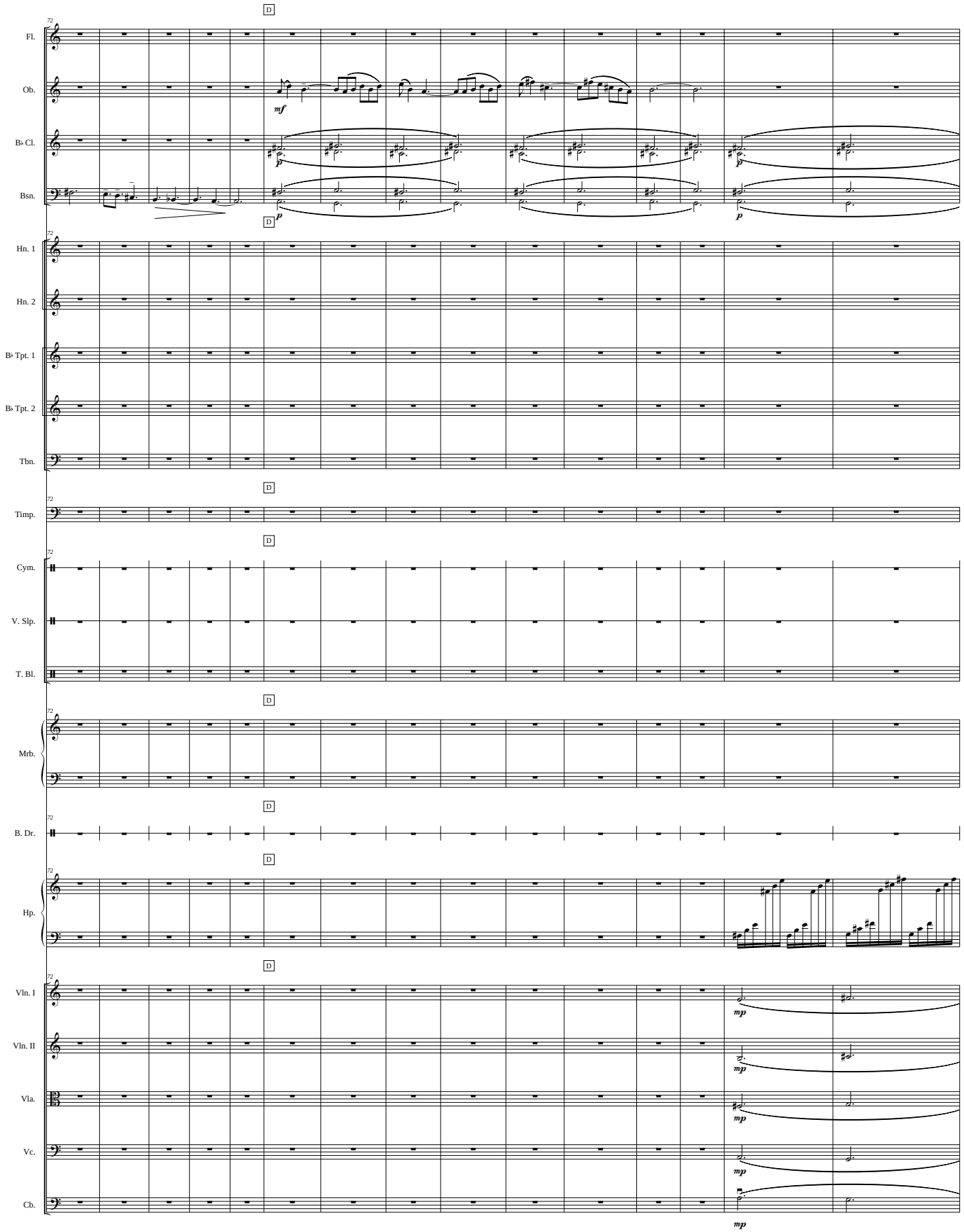


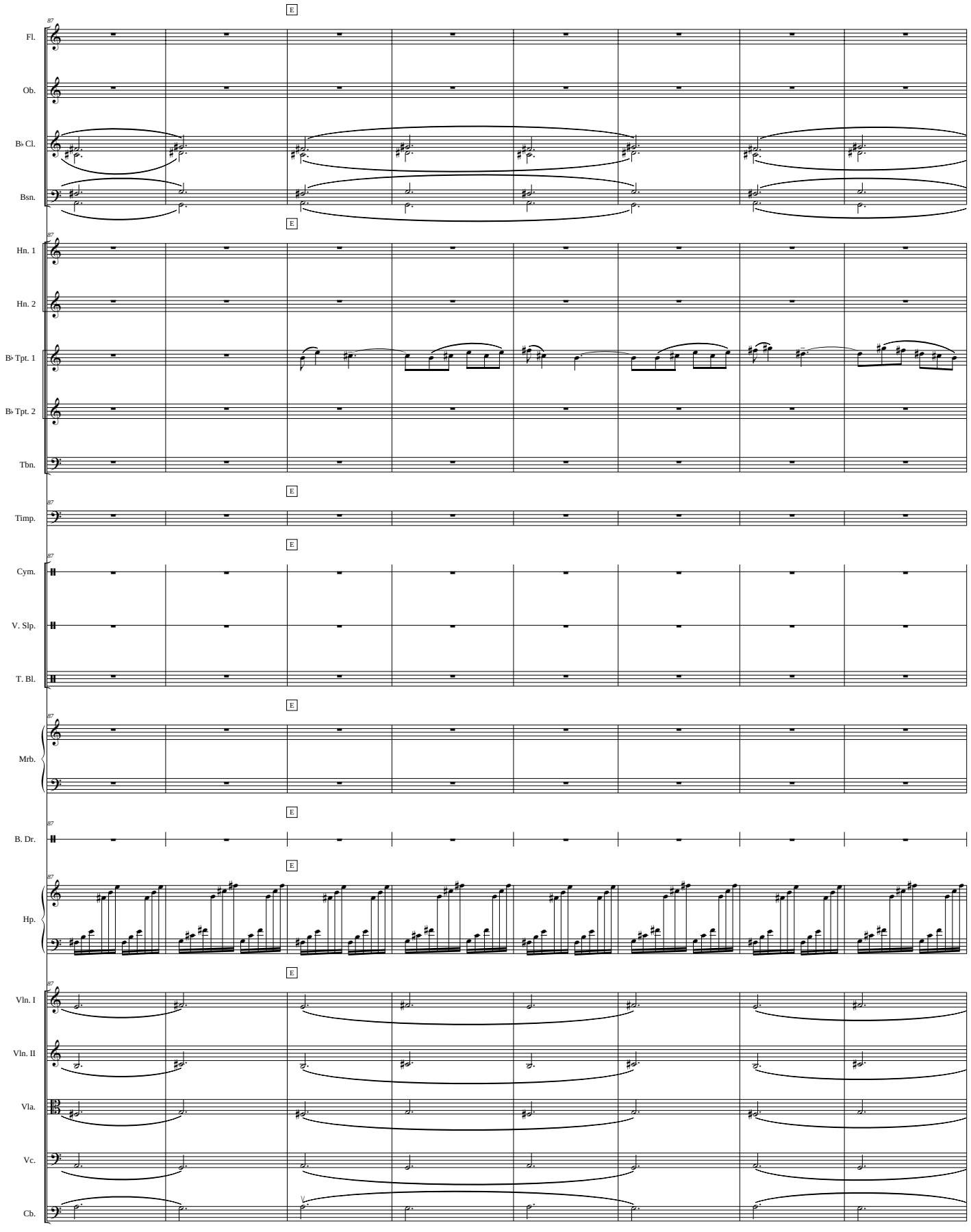

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Timp.
Cym.
V. Slp.
T. Bl.
Mrb.
B. Dr.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
A

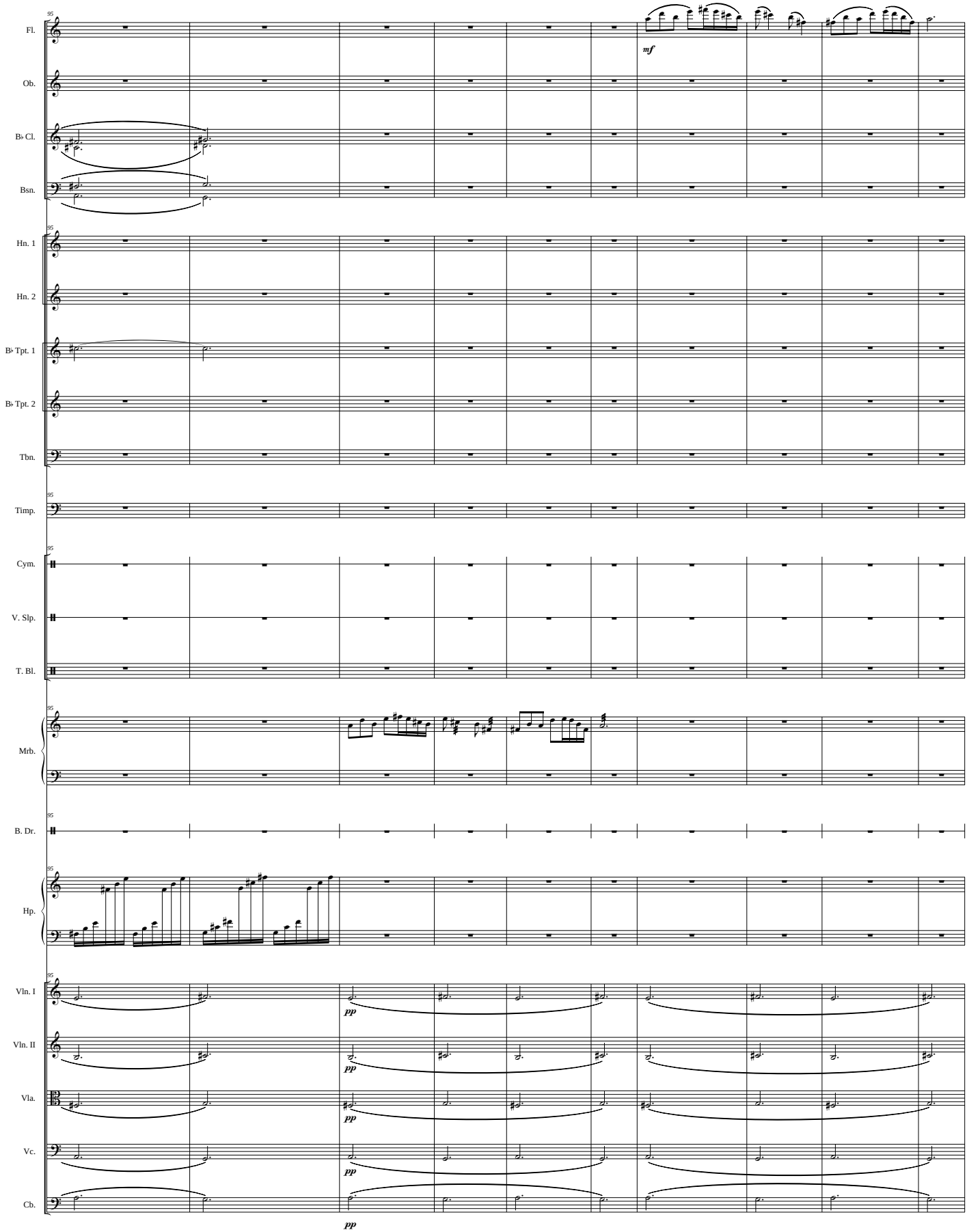

26
B
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Timp.
Gong
Cym.
V. Slp.
T. Bl.
Mrb.
B. Dr.
Hp.
Glissando
Div.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
arco

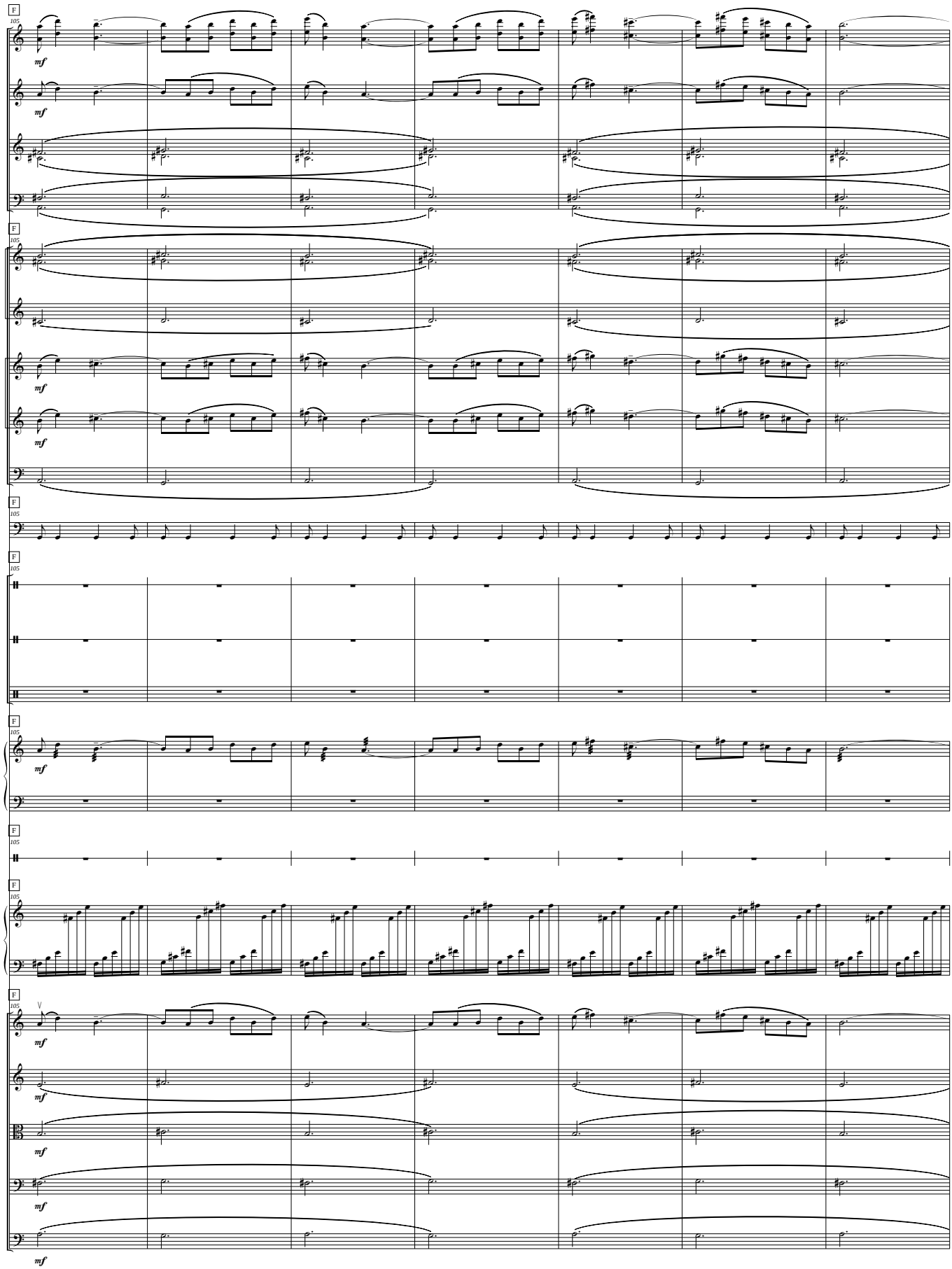

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Timp.
Cym.
V. Slp.
T. Bl.
Mrb.
B. Dr.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

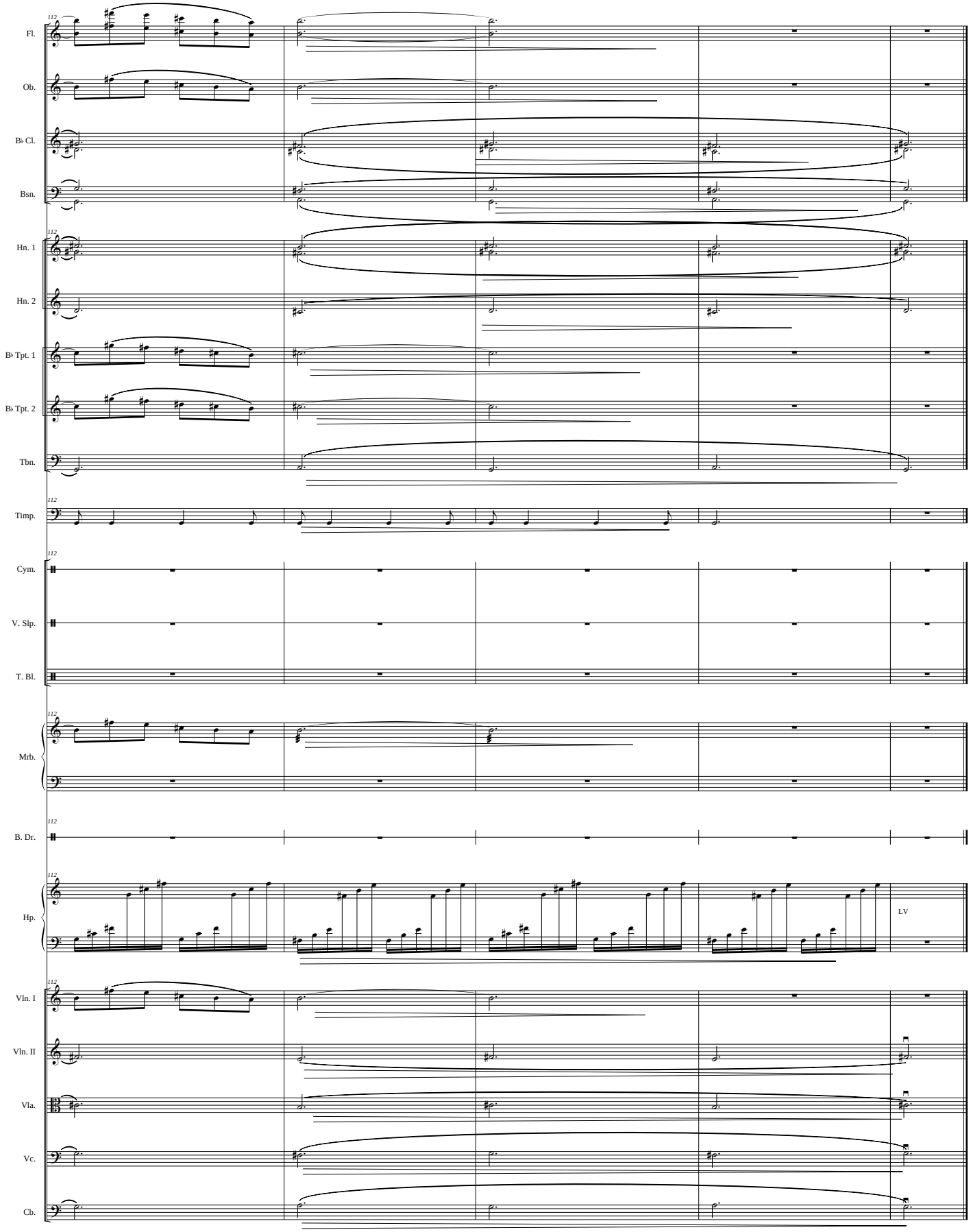

C
59
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
1
mf
C
59
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
C
59
Timp.
C
59
Cym.
V. Slp.
T. Bl.
C
59
Mrb.
C
59
B. Dr.
C
59
Hp.
C
59
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
Cb.
f


D
72
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
mf
p
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.
mp


E
87
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.

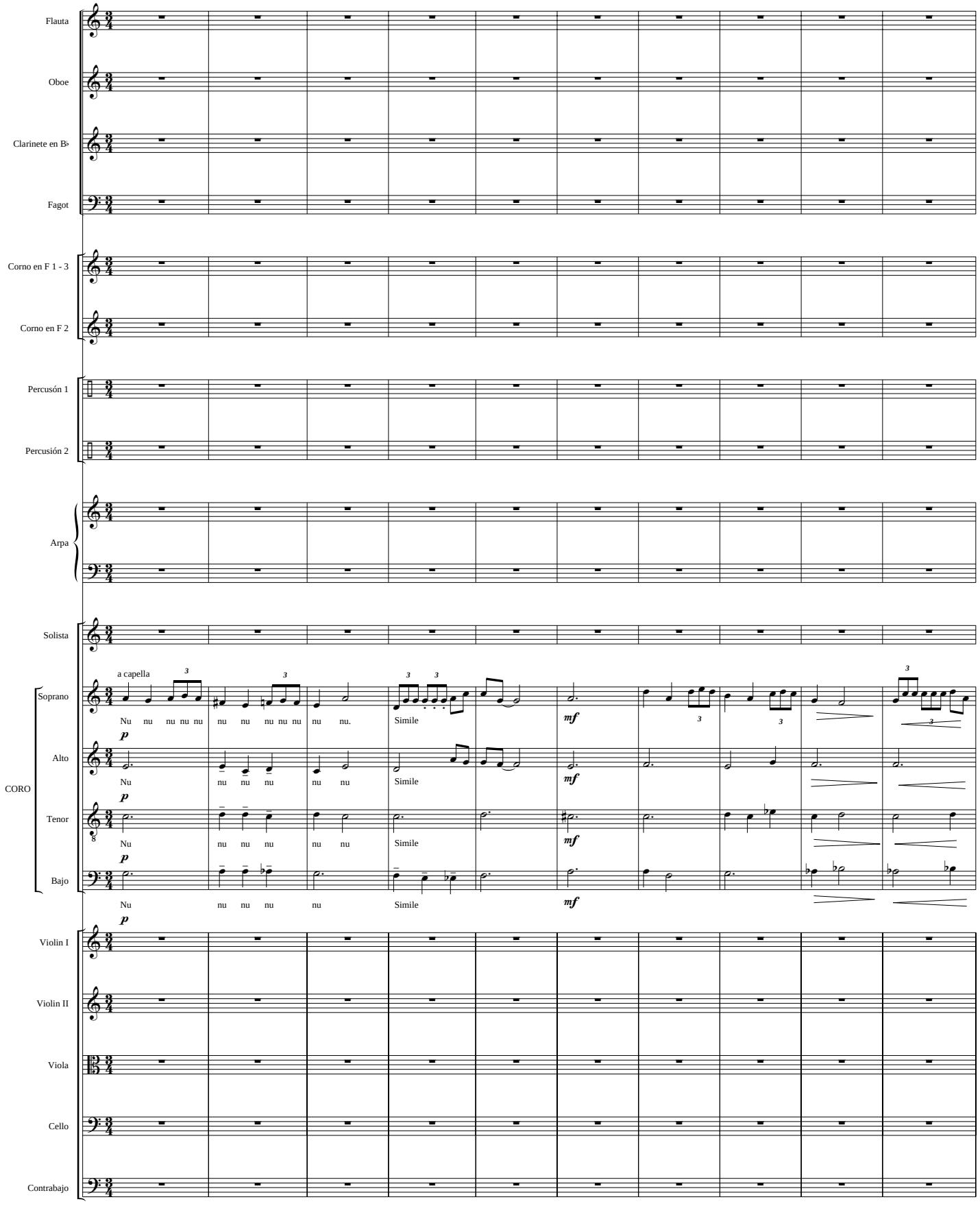

95
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
mf
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Timp.
Cym.
V. Slp.
T. Bl.
Mrb.
B. Dr.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp

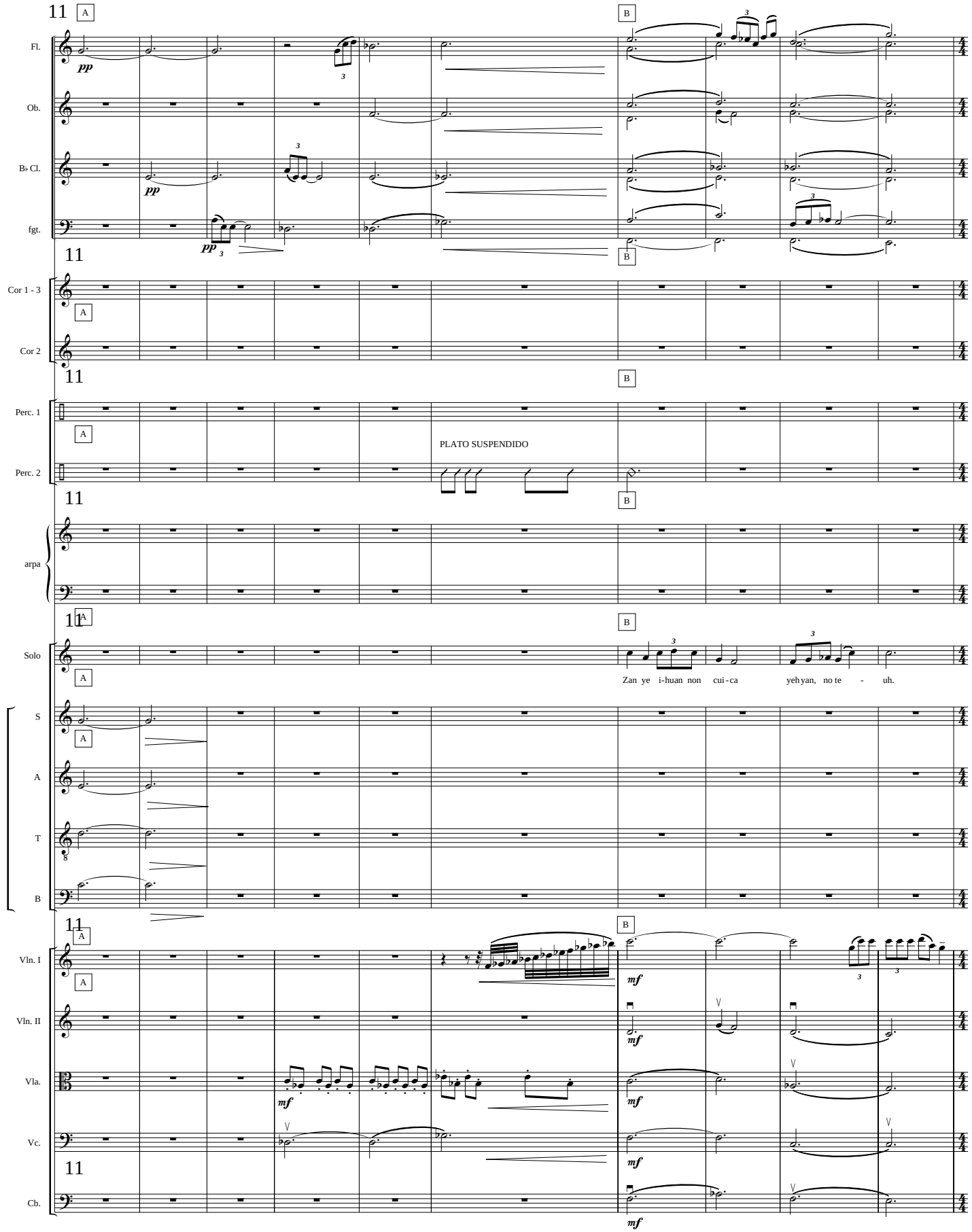

F
105
Fl.
mf
Ob.
mf
B♭ Cl.
Bsn.
F
105
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
mf
B♭ Tpt. 2
mf
Tbn.
F
105
Timp.
F
105
Cym.
V. Slp.
T. Bl.
F
105
Mrb.
mf
F
105
B. Dr.
F
105
Hp.
F
105
Vln. I
mf
Vln. II
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
Cb.
mf

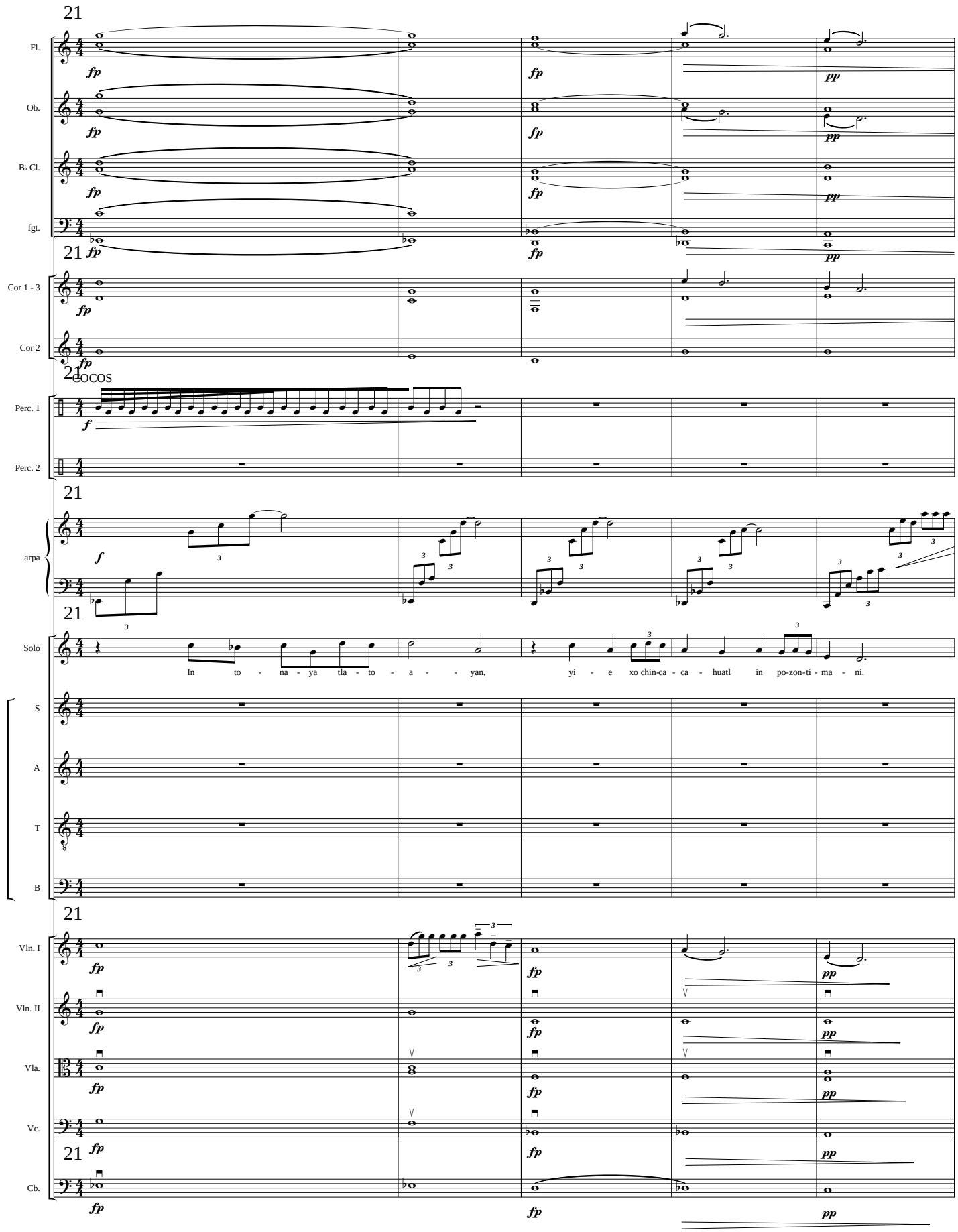

112
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
112
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
112
Timp.
112
Cym.
V. Slp.
T. Bl.
112
Mrb.
112
B. Dr.
112
Hp.
LV
112
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

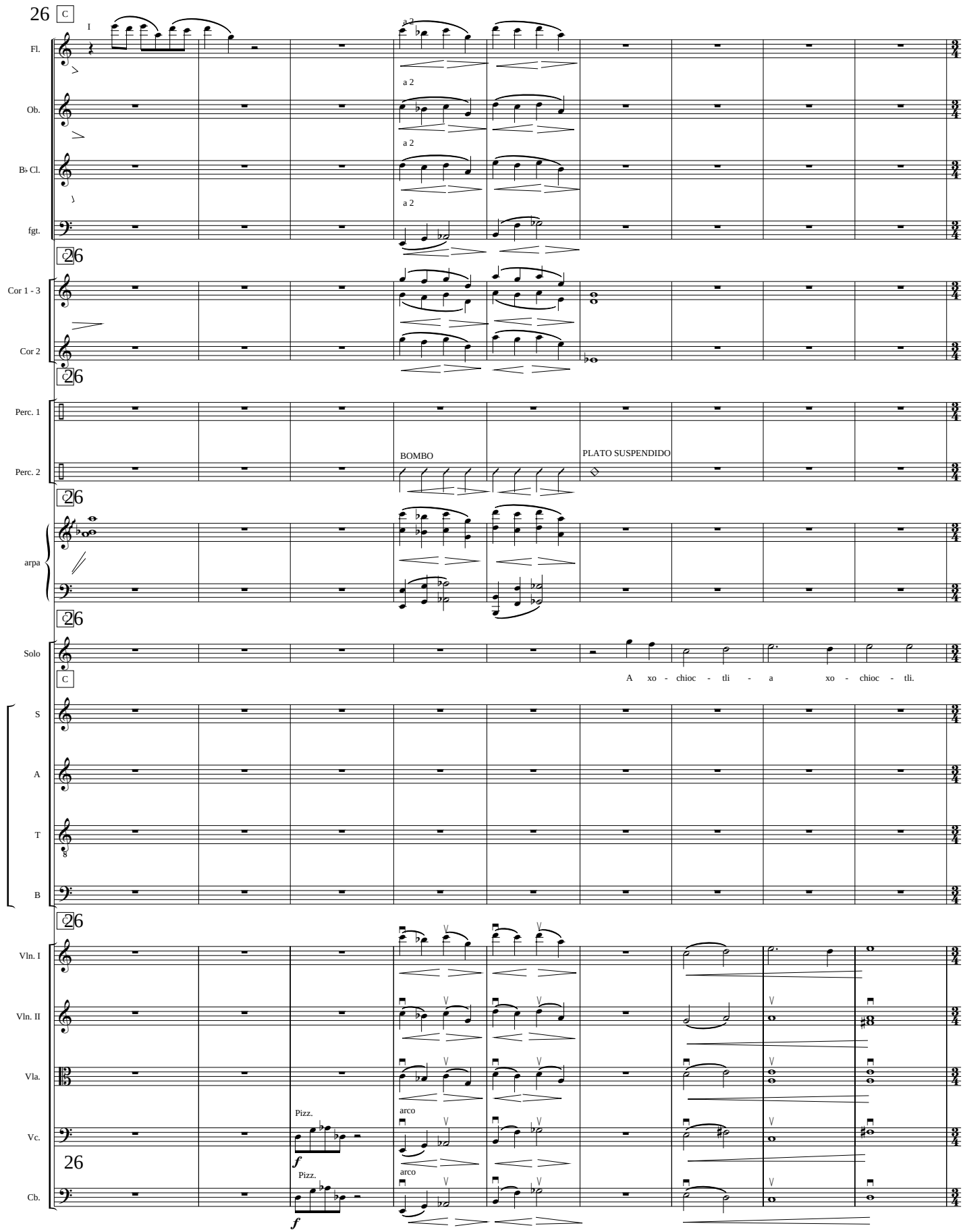
II. Zan Ye Ihuan Noncuica

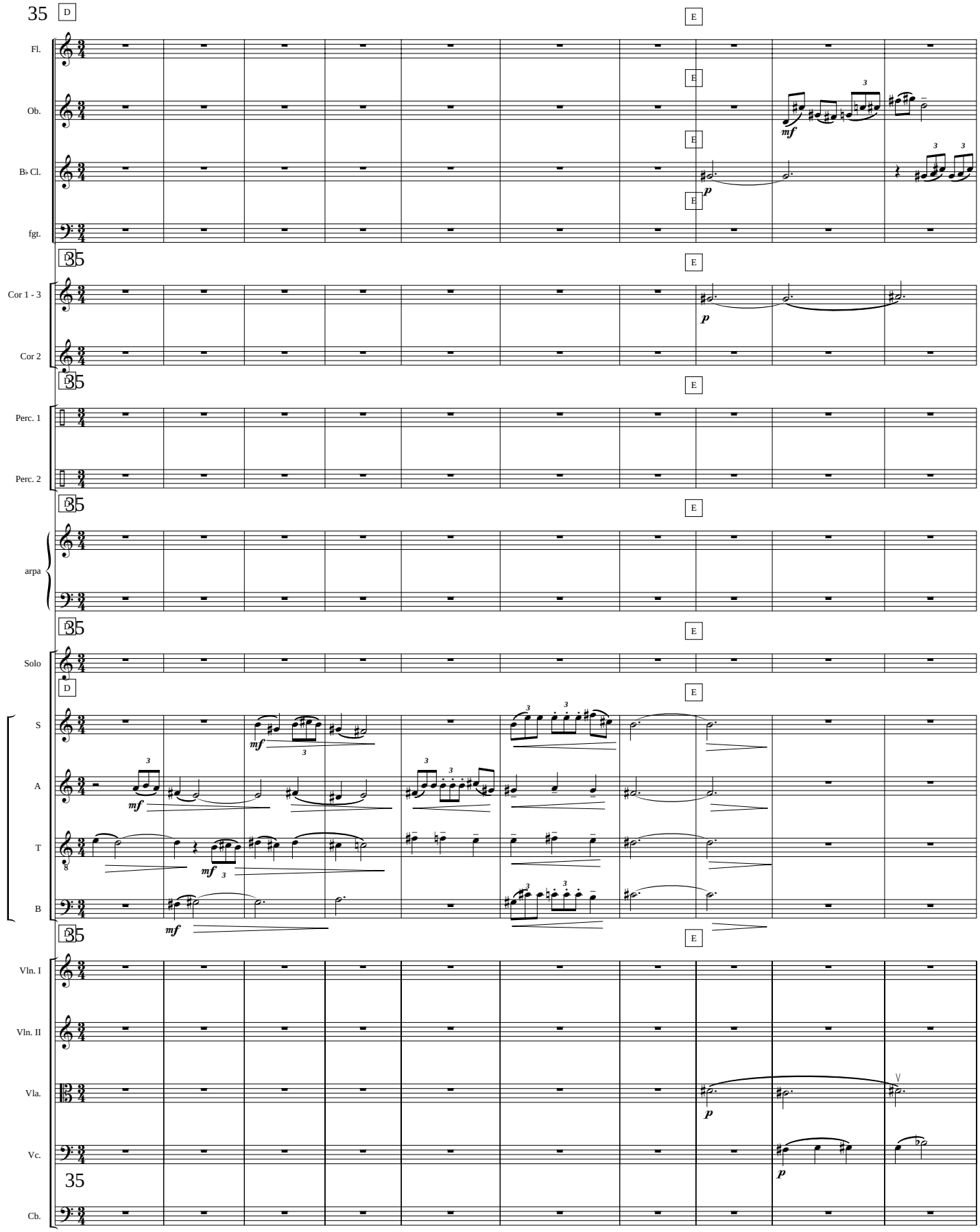
(En La Soloedad Yo Canto)

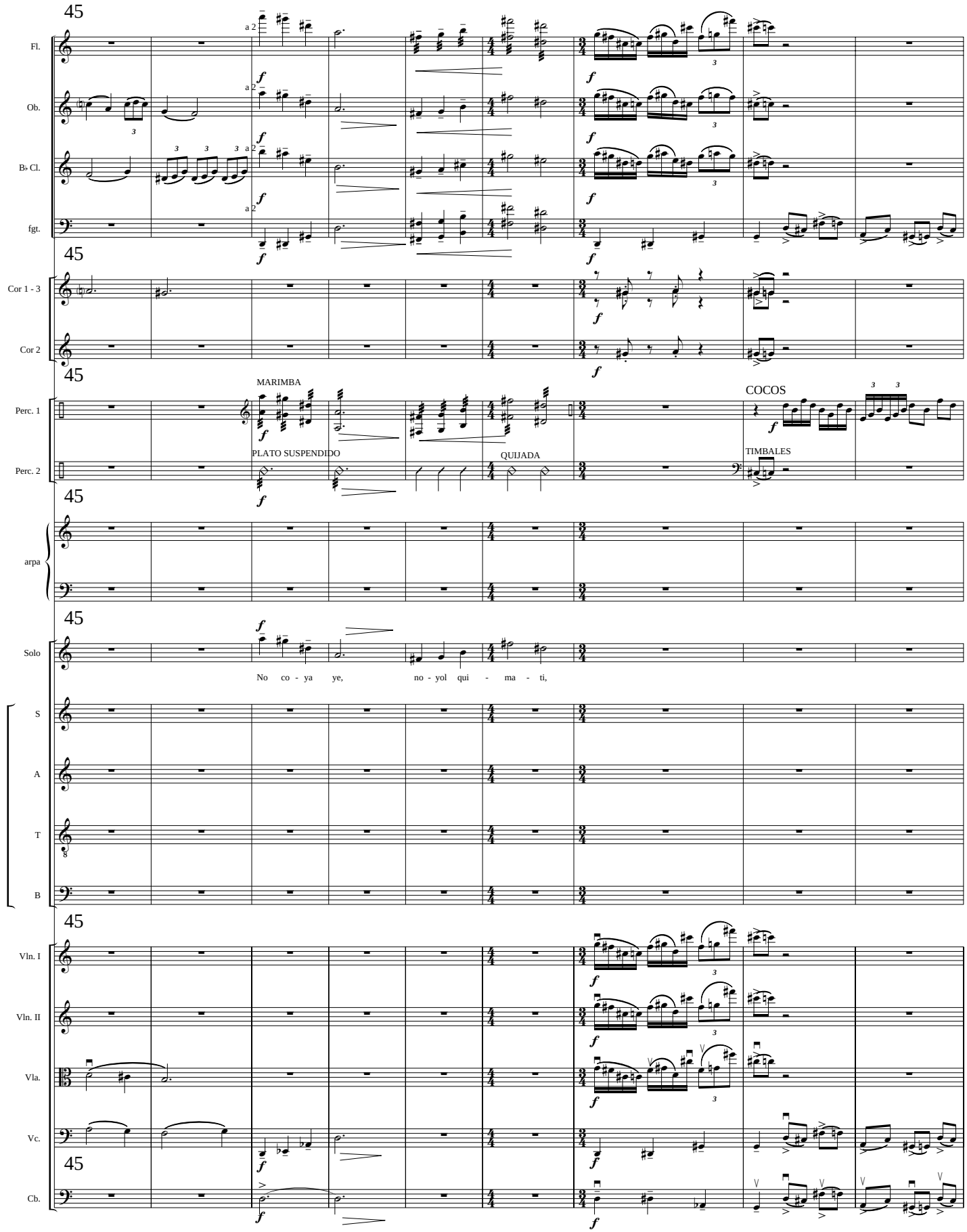


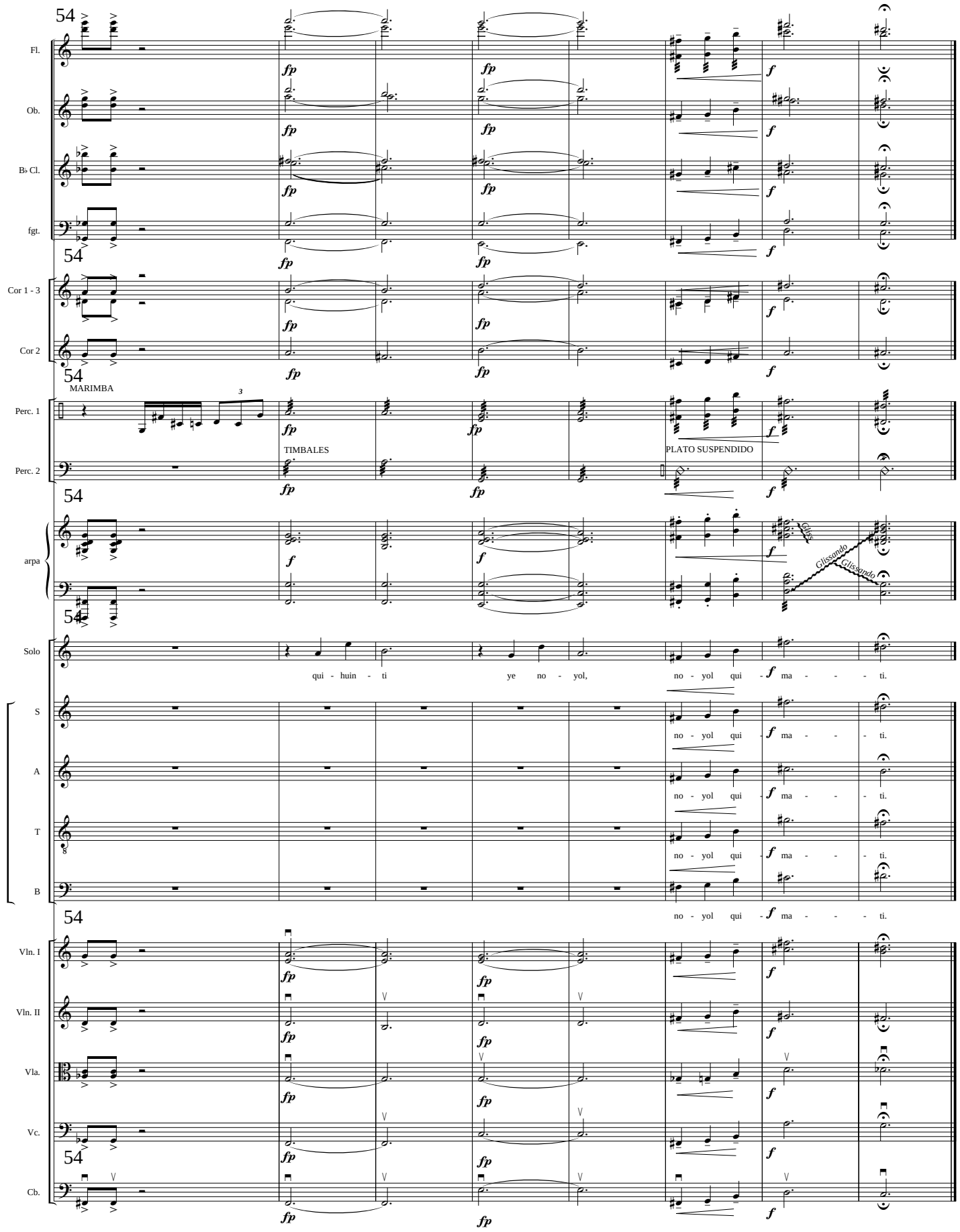

11
A
B
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
fgt.
pp
Cor 1 - 3
Cor 2
Perc. 1
Perc. 2
PLATO SUSPENDIDO
arpa
Solo
Zan ye i-huan non cui-ca yehyan, no te - uh.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf


21
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
fgt.
fp
pp
Cor 1 - 3
Cor 2
COCOS
Perc. 1
Perc. 2
f
arpa
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
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


26
C
I
Fl.
a 2
Ob.
a 2
B♭ Cl.
a 2
fgt.
a 2
26
Cor 1 - 3
Cor 2
26
Perc. 1
Perc. 2
BOMBO
PLATO SUSPENDIDO
26
arpa
26
Solo
C
A xo - chioc - tli - a xo - chioc - tli.
S
A
T
B
26
Vln. I
Vln. II
Vla.
Pizz.
arco
Vc.
26
Pizz.
arco
Cb.
f
f

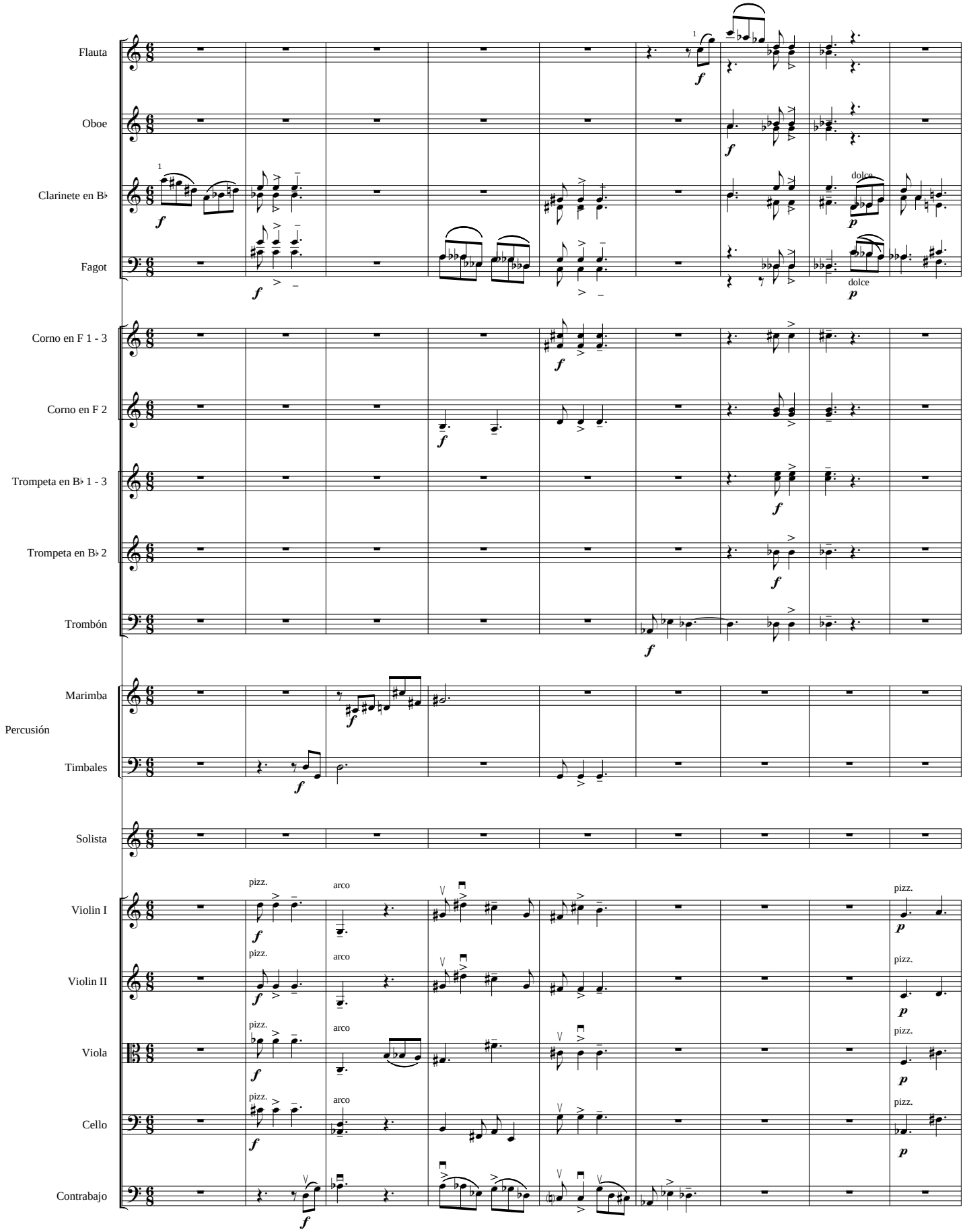

35
D
E
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
fgt.
Cor 1 - 3
Cor 2
Perc. 1
Perc. 2
arpa
Solo
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
p

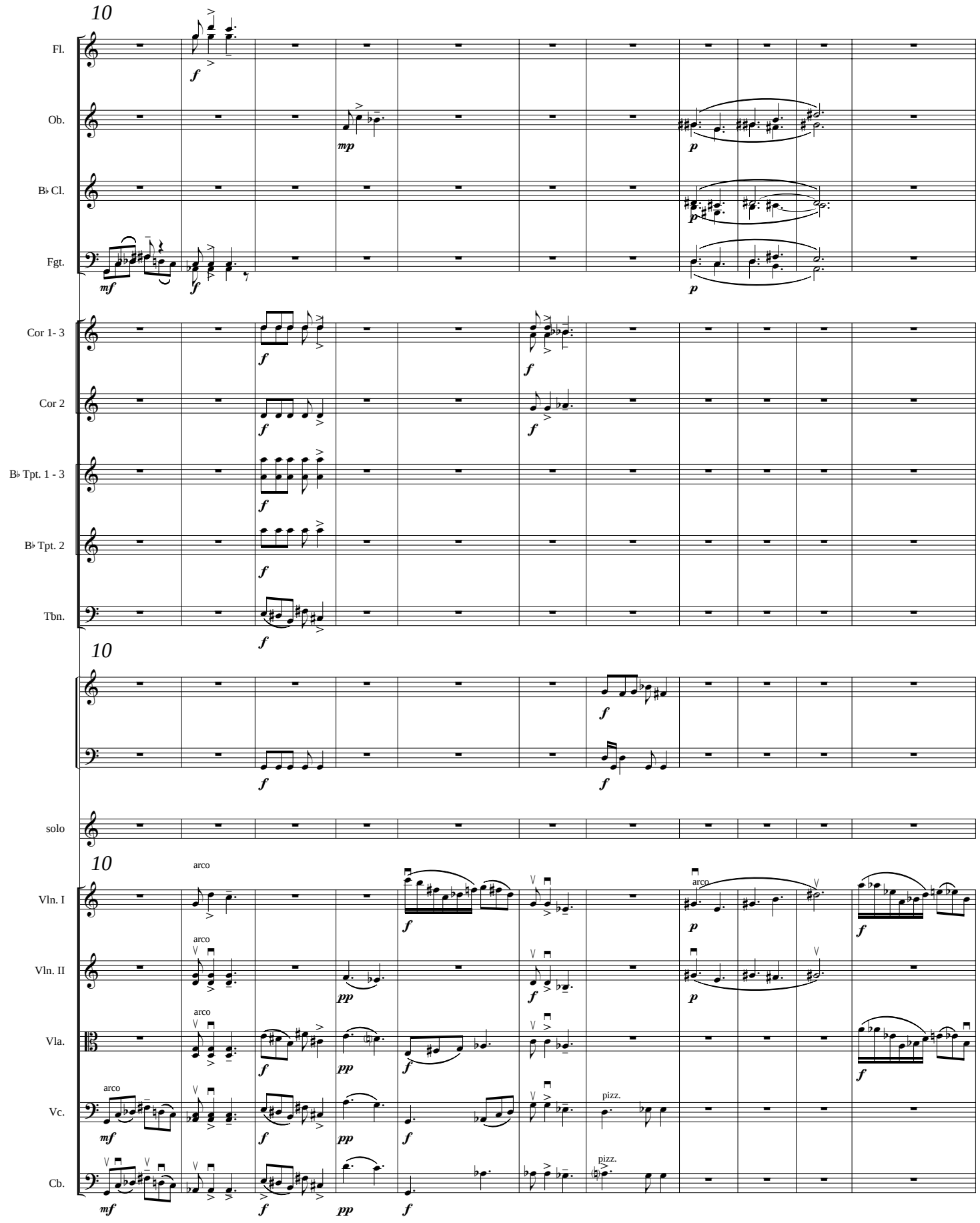

45
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
fgt.
a 2
f
45
Cor 1 - 3
Cor 2
45
Perc. 1
Perc. 2
MARIMBA
PLATO SUSPENDIDO
QUIJADA
COCOS
TIMBALES
45
arpa
45
Solo
No co - ya ye, no - yol qui - ma - ti,
S
A
T
B
45
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
45
Cb.

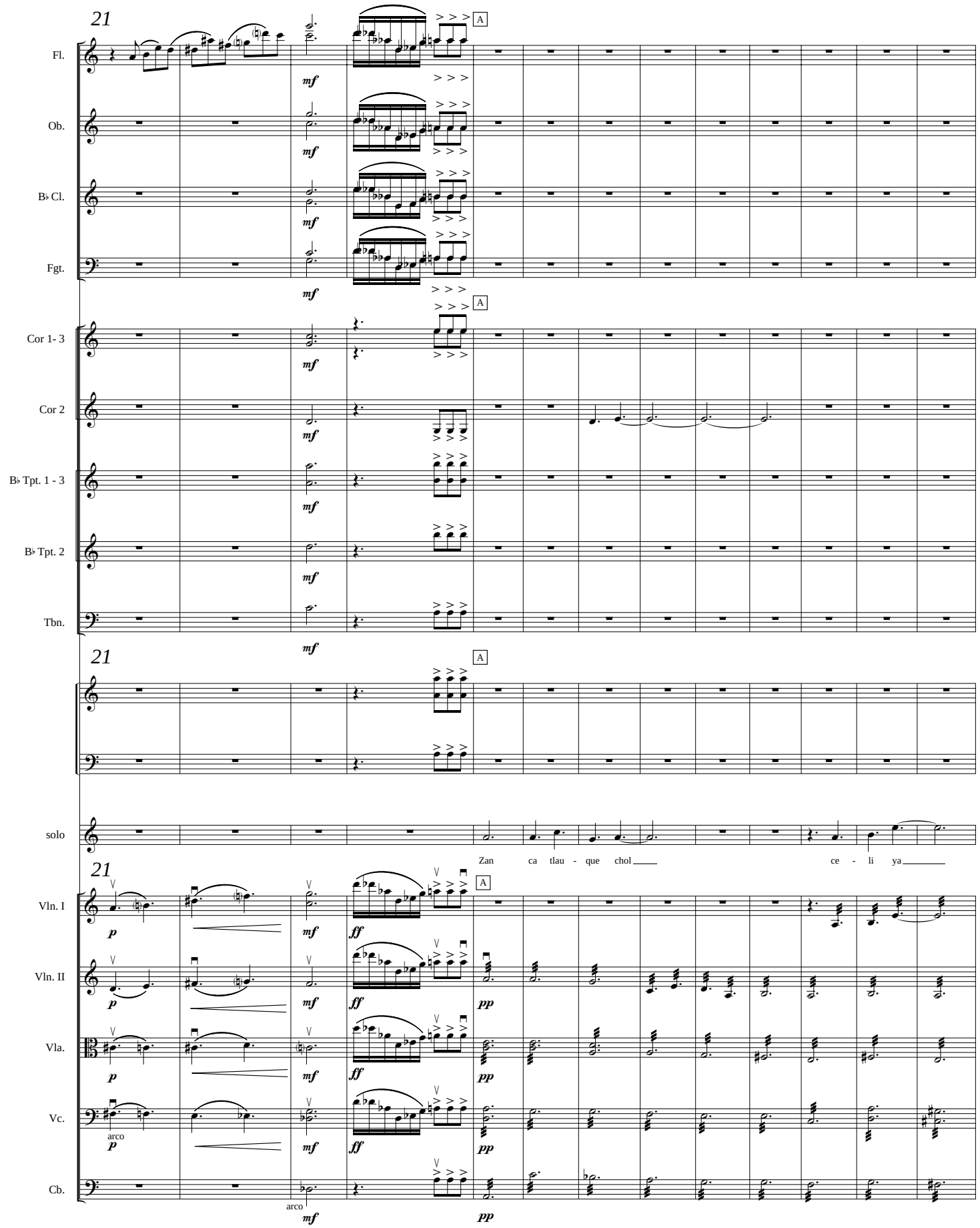

54
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
fgt.
Cor 1 - 3
Cor 2
MARIMBA
Perc. 1
TIMBALES
PLATO SUSPENDIDO
Perc. 2
arpa
Gliss.
Glissando
Glissando
Solo
qui - huin - ti ye no - yol, no - yol qui - ma - - - ti.
S
A
T
B
no - yol qui - ma - - - ti.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fp
f

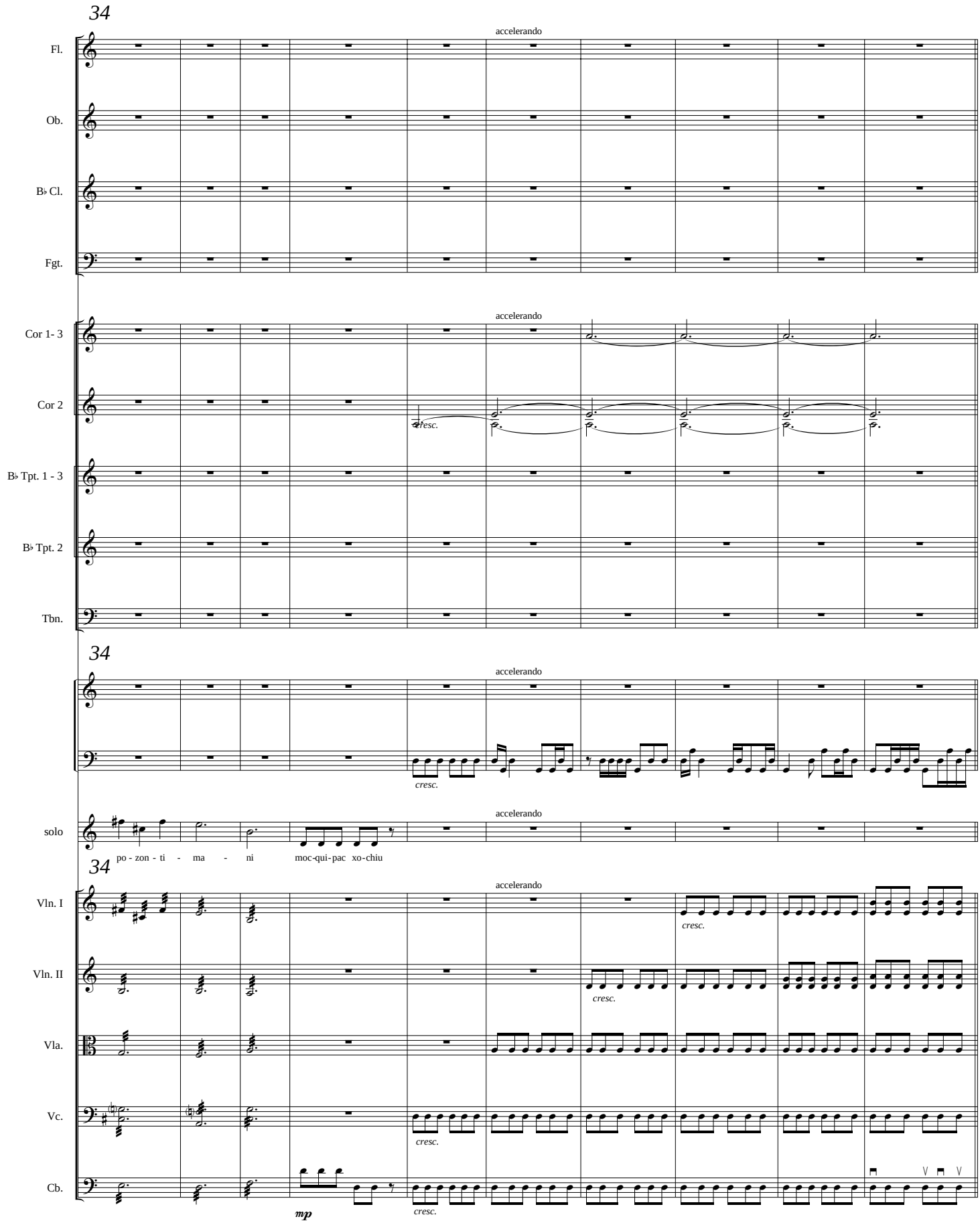
III. ZAN CA TLAUQUECHOL

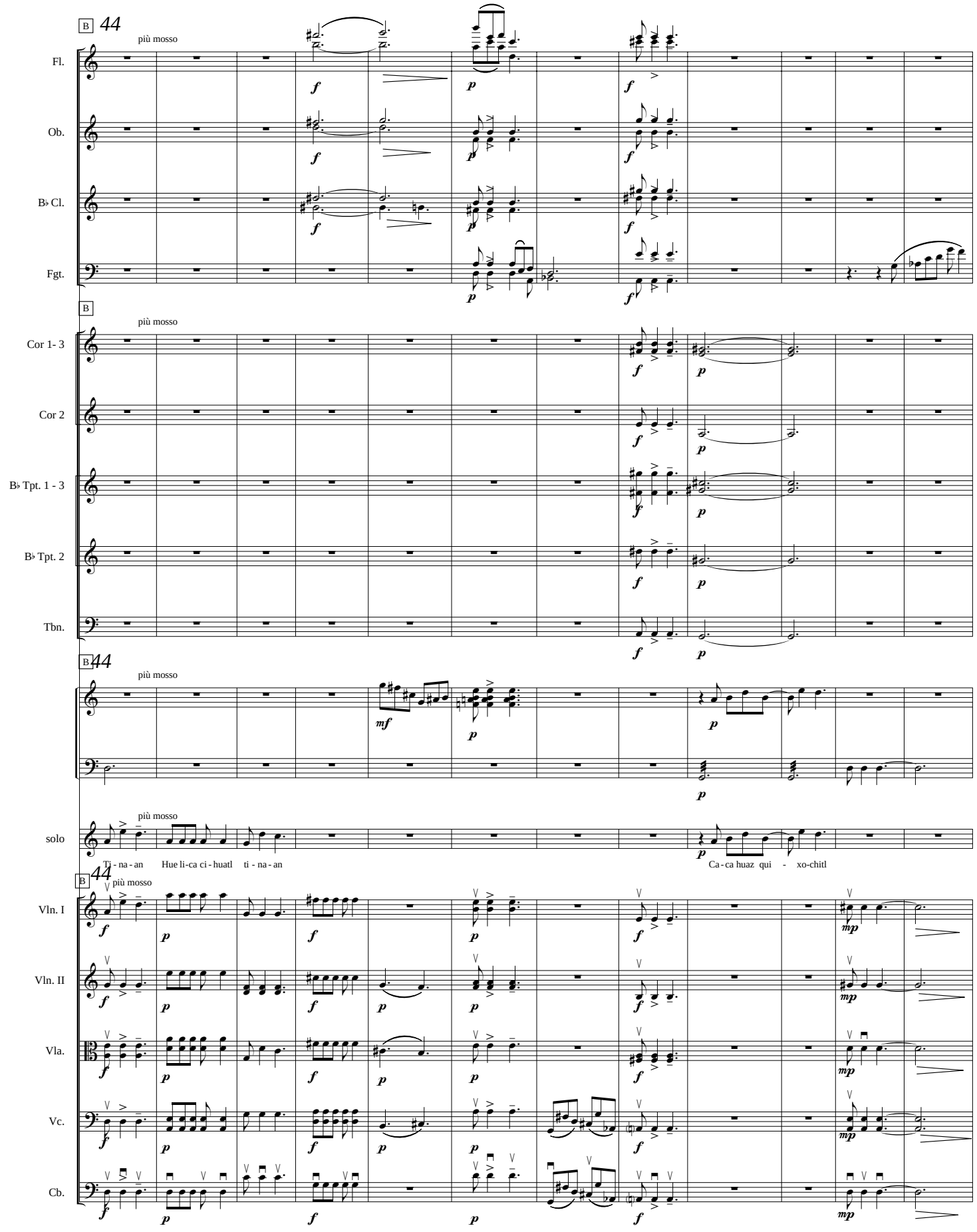
(Ave Roja De Cuello De Hule)

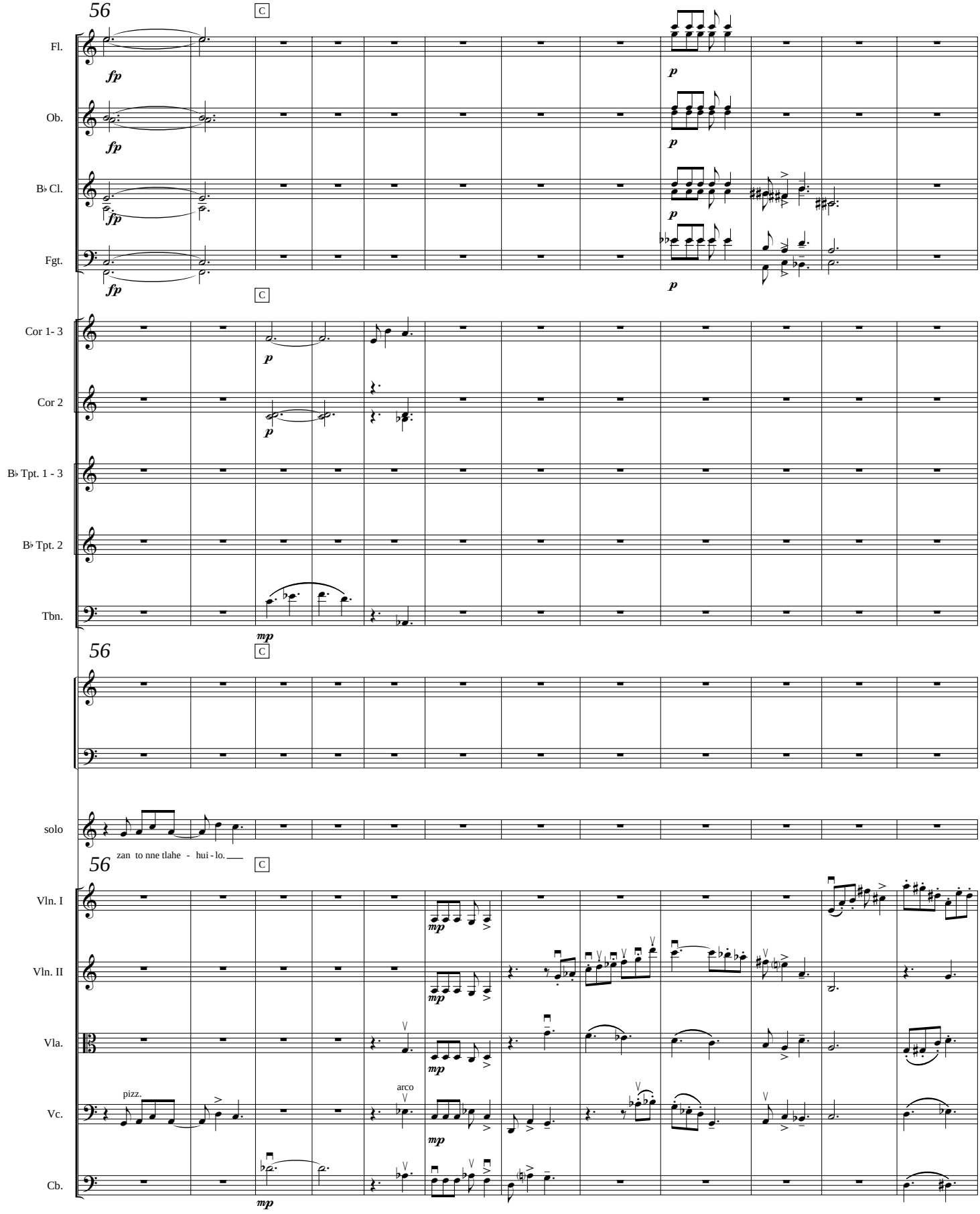


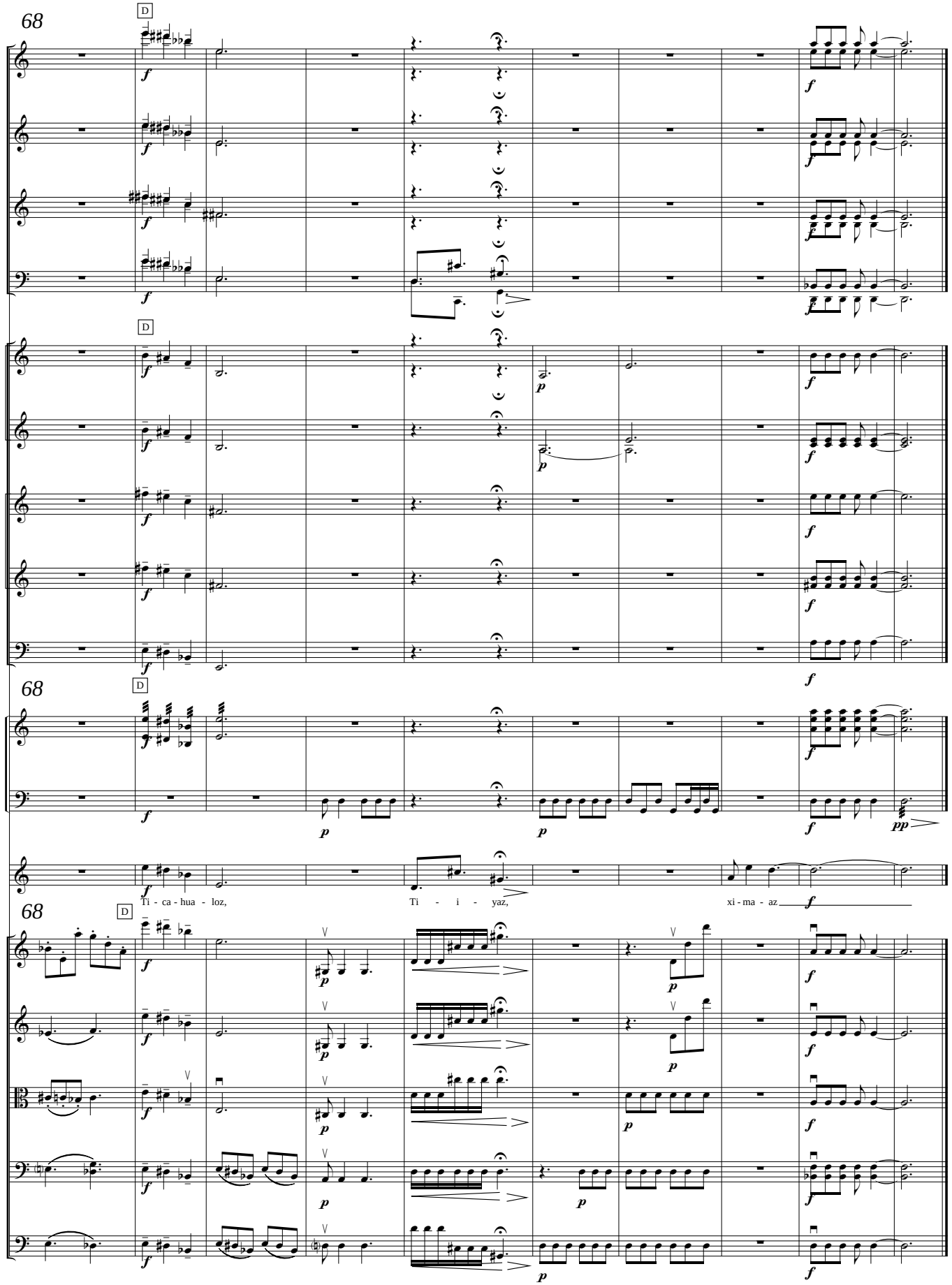

10
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cor 1- 3
Cor 2
B♭ Tpt. 1 - 3
B♭ Tpt. 2
Tbn.
10
solo
10
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
pizz.


21
A
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cor 1- 3
Cor 2
B♭ Tpt. 1 - 3
B♭ Tpt. 2
Tbn.
solo
Zan ca tlau - que chol ce - li ya
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
mf
ff
pp
p


34
accelerando
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
accelerando
Cor 1- 3
Cor 2
cresc.
B♭ Tpt. 1 - 3
B♭ Tpt. 2
Tbn.
34
accelerando
cresc.
accelerando
solo
po - zon - ti - ma - ni
moc-qui-pac xo-chiu
34
accelerando
Vln. I
cresc.
Vln. II
cresc.
Vla.
Vc.
cresc.
Cb.
mp
cresc.

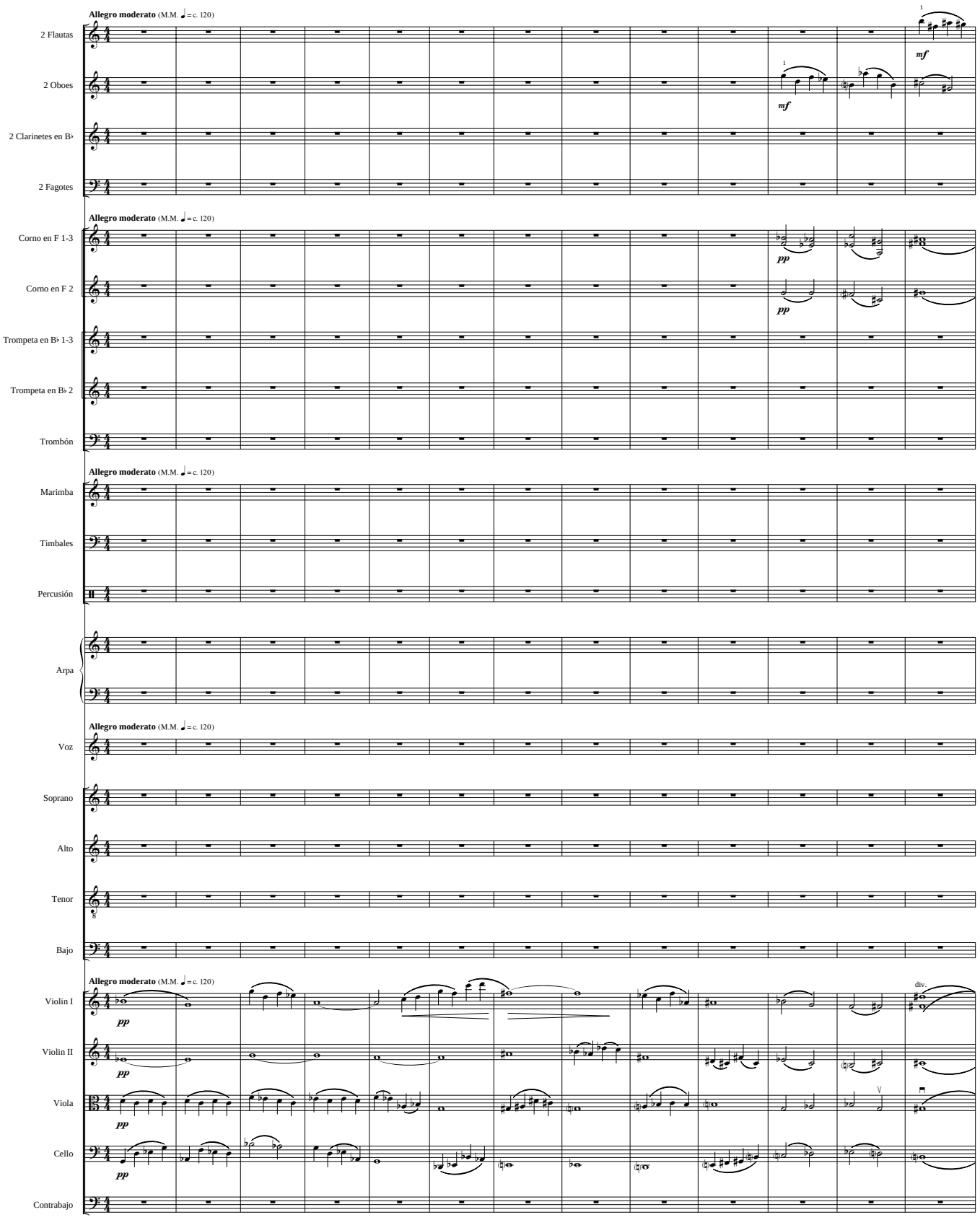

B 44
più mosso
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
B
più mosso
Cor 1- 3
Cor 2
B♭ Tpt. 1 - 3
B♭ Tpt. 2
Tbn.
B 44
più mosso
più mosso
solo
Ti - na - an Hue li-ca ci - huatl ti - na - an
Ca - ca huaz qui - xo-chitl
B 44
più mosso
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

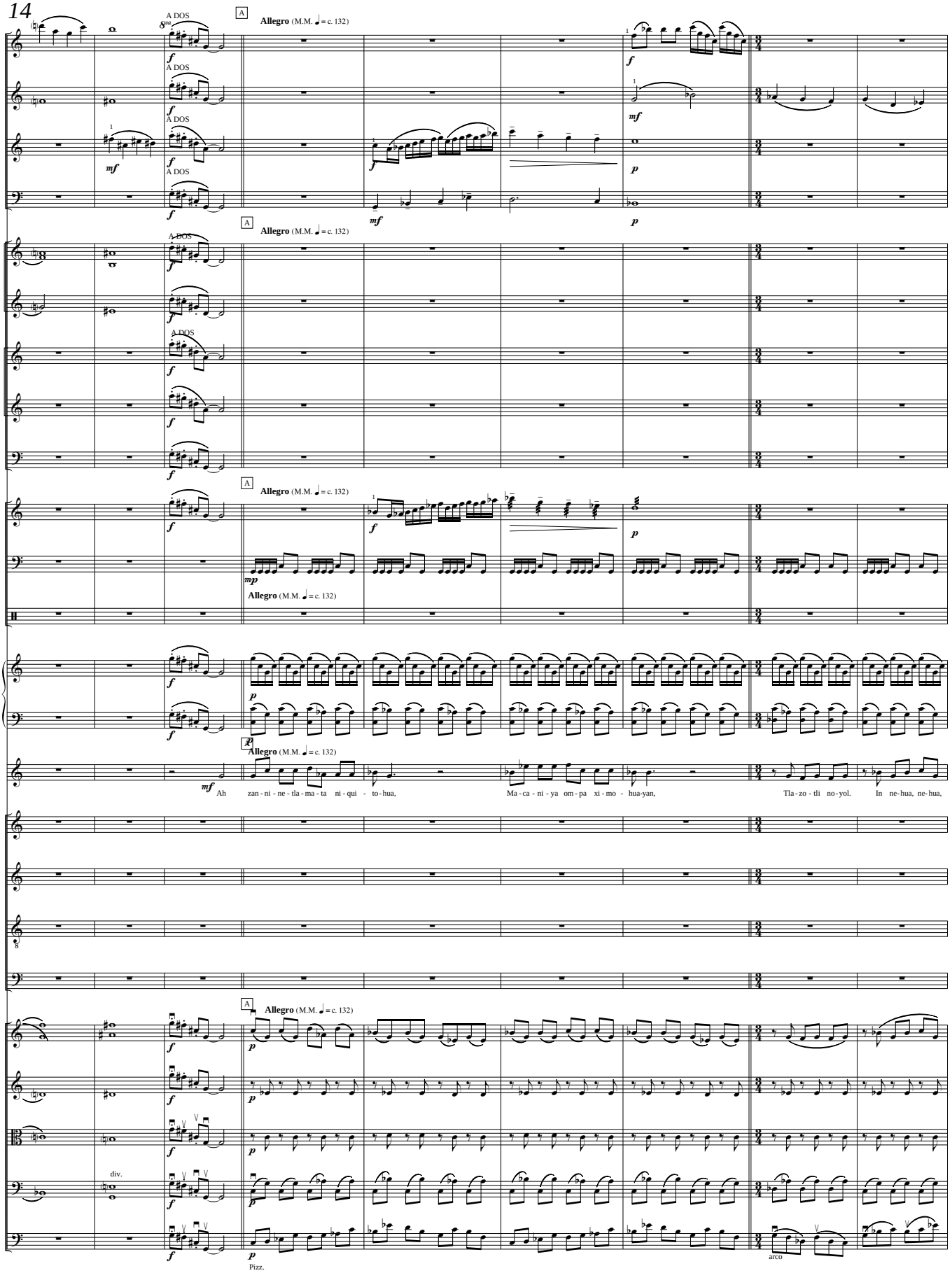

56
C
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cor 1- 3
Cor 2
B♭ Tpt. 1 - 3
B♭ Tpt. 2
Tbn.
solo
zan to nne tlahe - hui - lo.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
arco
fp
p
mp

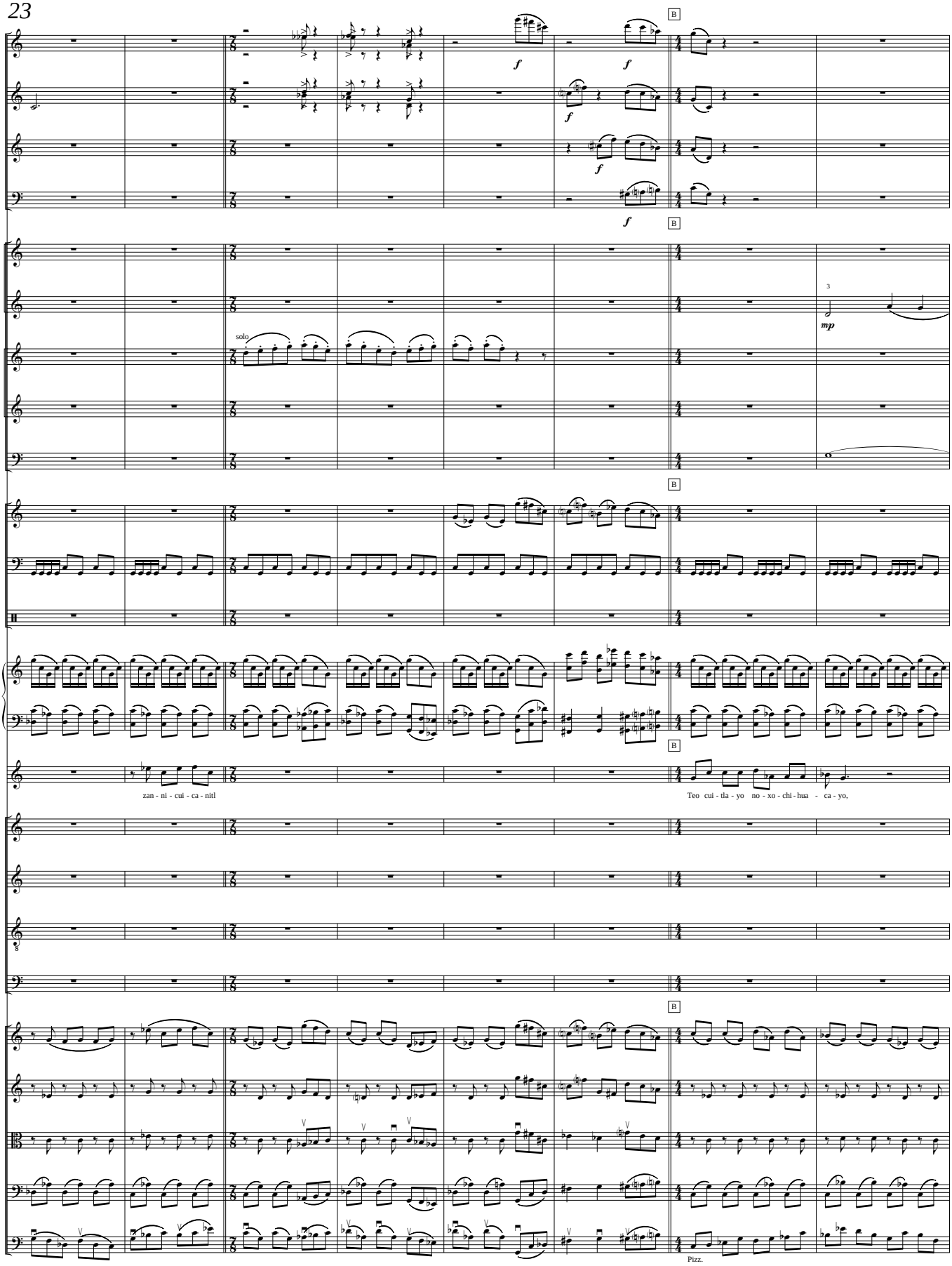

68
D
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Fgt.
Cor 1- 3
Cor 2
B♭ Tpt. 1 - 3
B♭ Tpt. 2
Tbn.
solo
Ti - ca - hua - loz,
Ti - i - yaz,
xi - ma - az
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

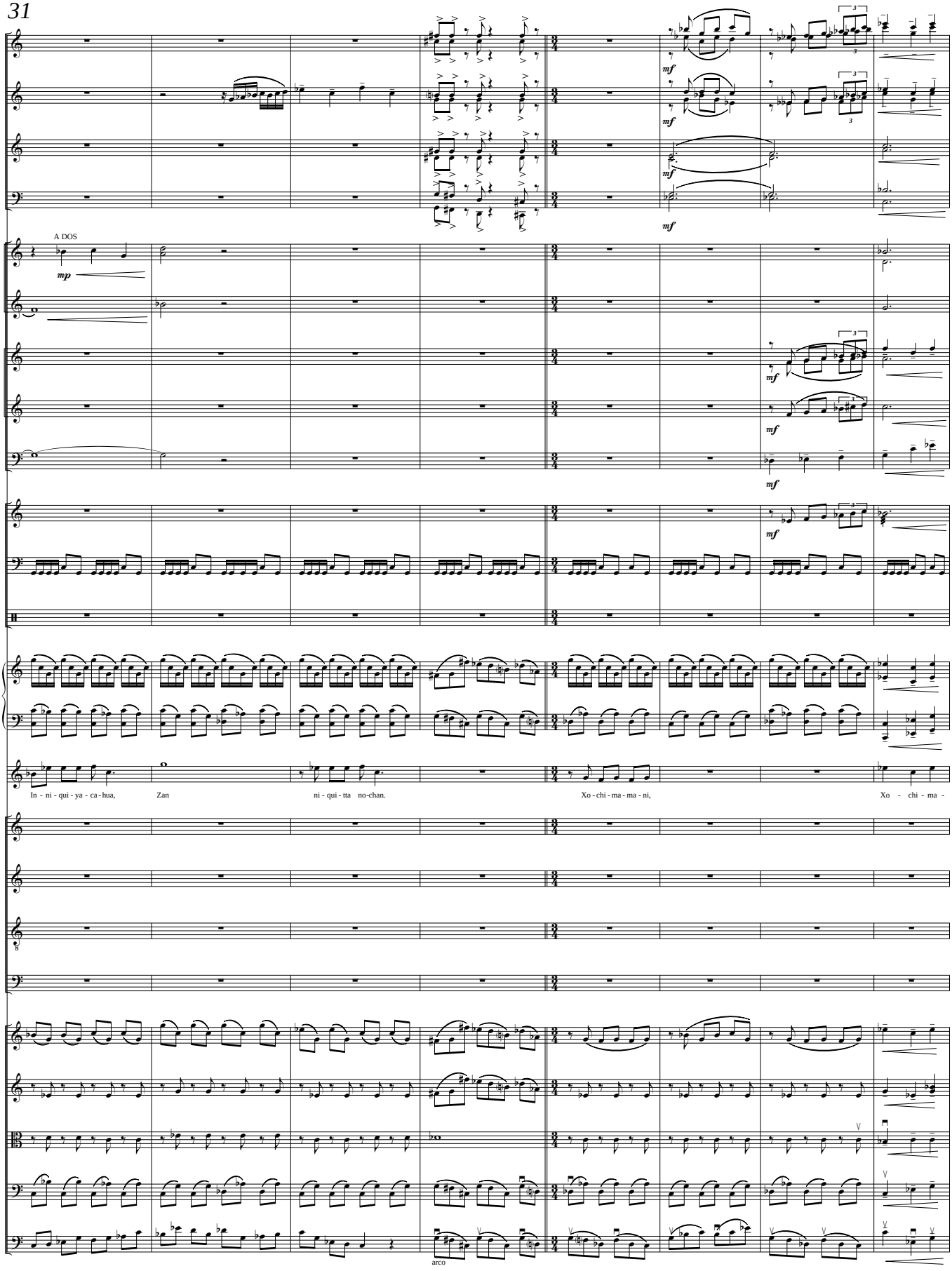
4. AH ZAN NINETLAMATA

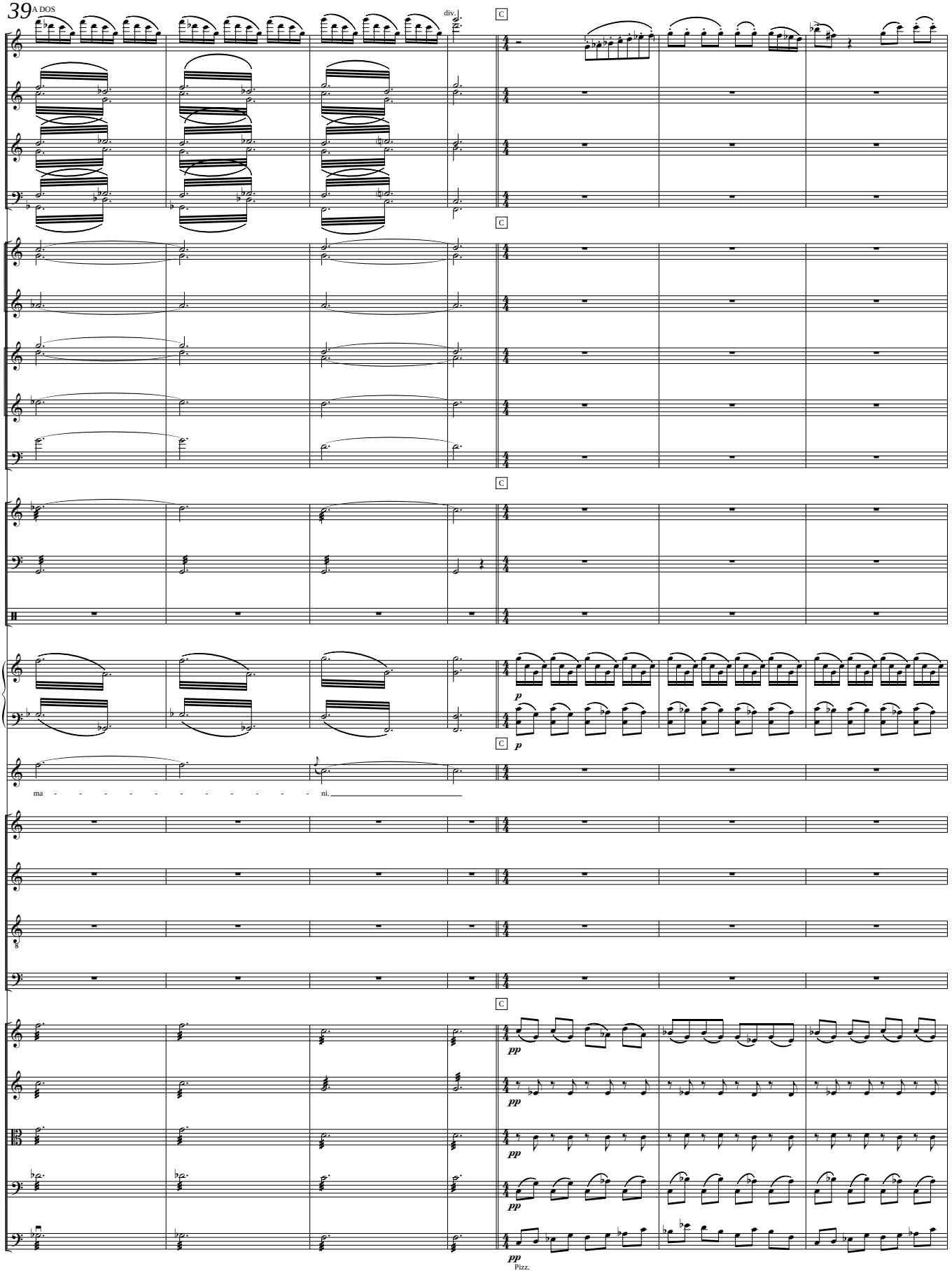
Yo solo me aflijo

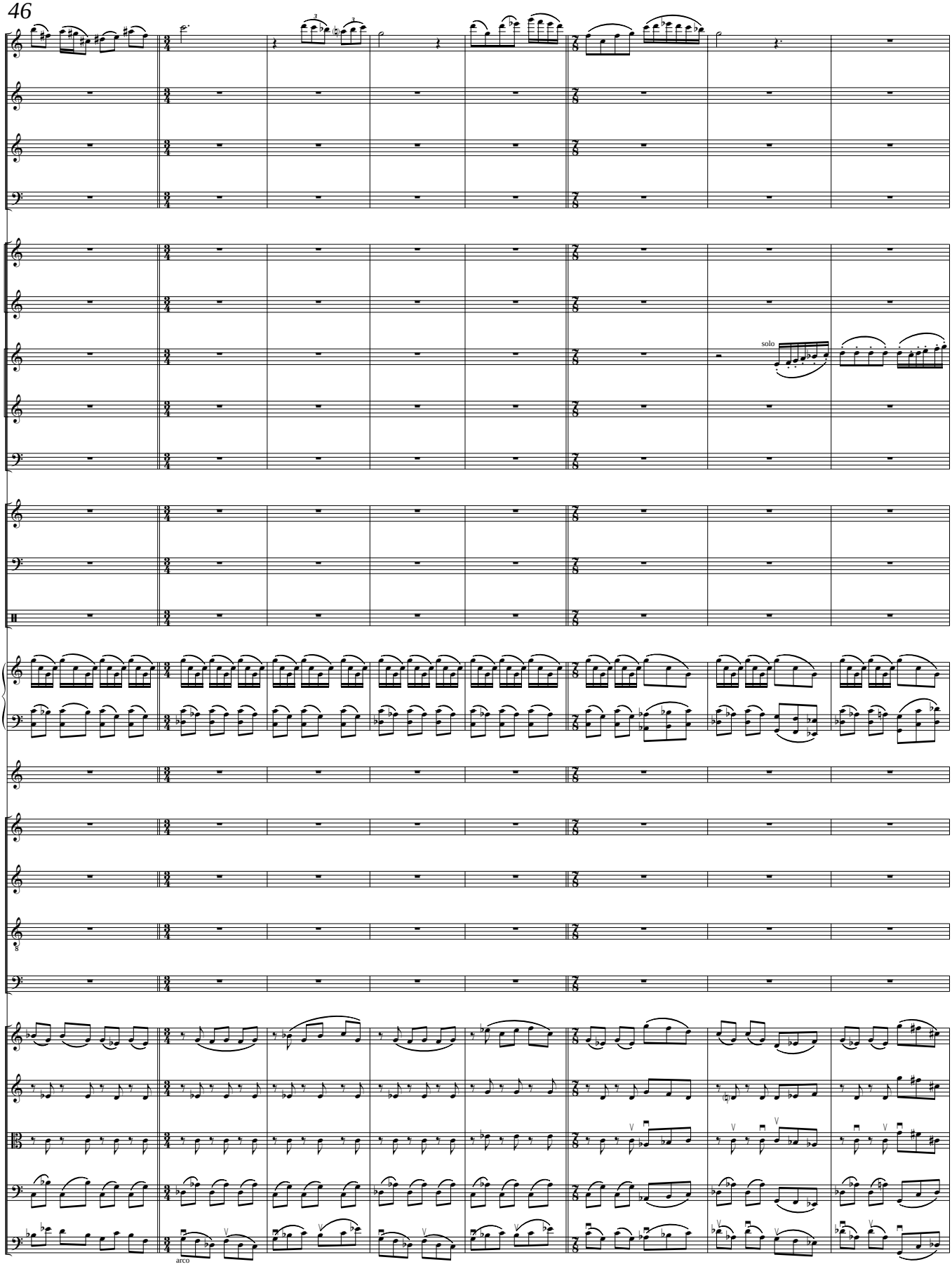


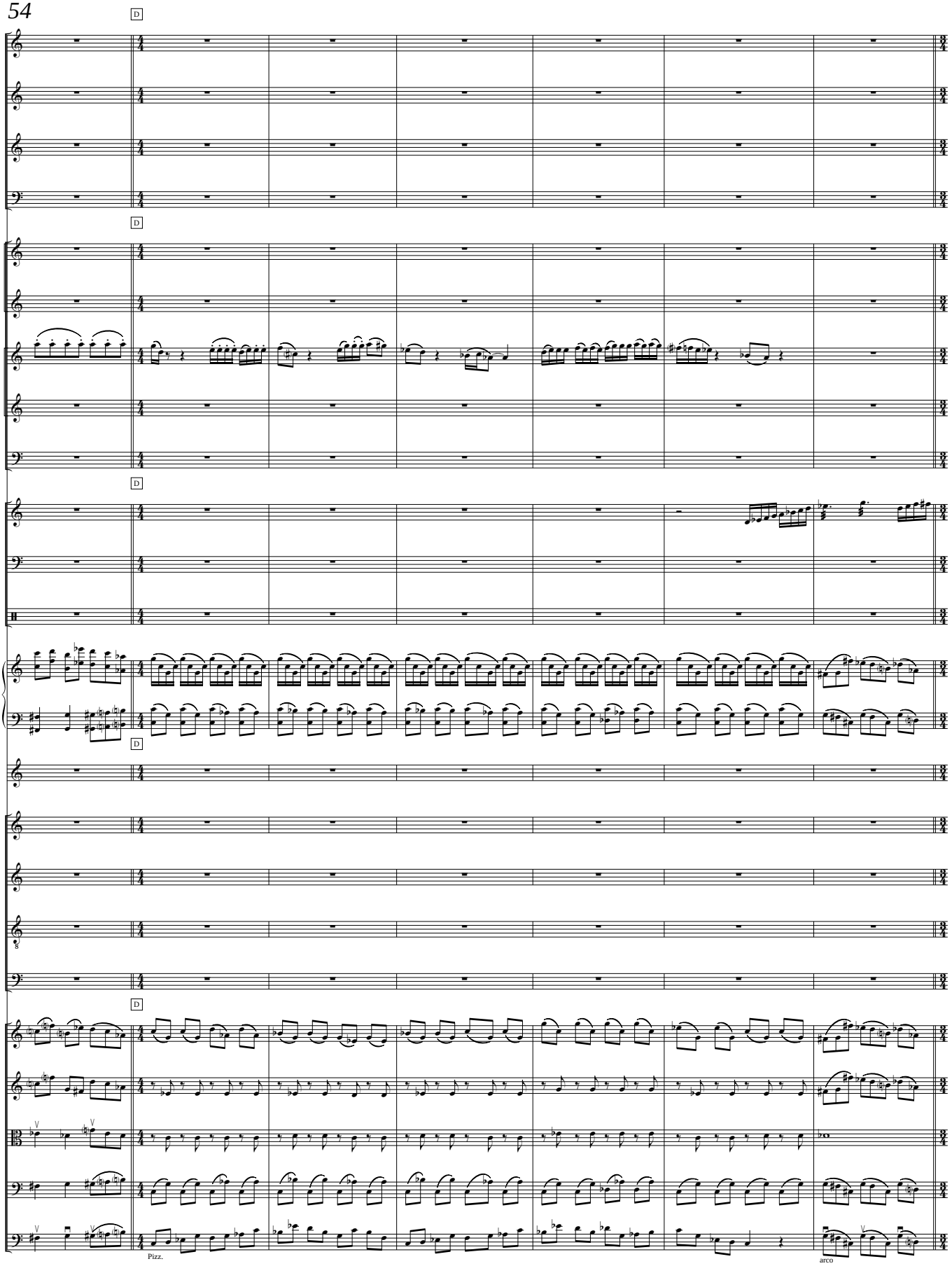

A DOS
A
Allegro (M.M. ♩= c. 132)
2 Fl.
Ob.
2 Cl B♭.
2 Fgt.
CF. 1-3
CF. 2
Tpt B♭. 1
Tpt B♭. 2
Tbn.
Mrb.
timb.
Perc.
Arpa
Voz
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Ah zan - ni - ne - tla - ma - ta ni - qui - to - hua,
Ma - ca - ni - ya om - pa xi - mo - hua-yan,
Tla - zo - tli no - yol. In ne-hua, ne-hua,
div.
Pizz.
arco

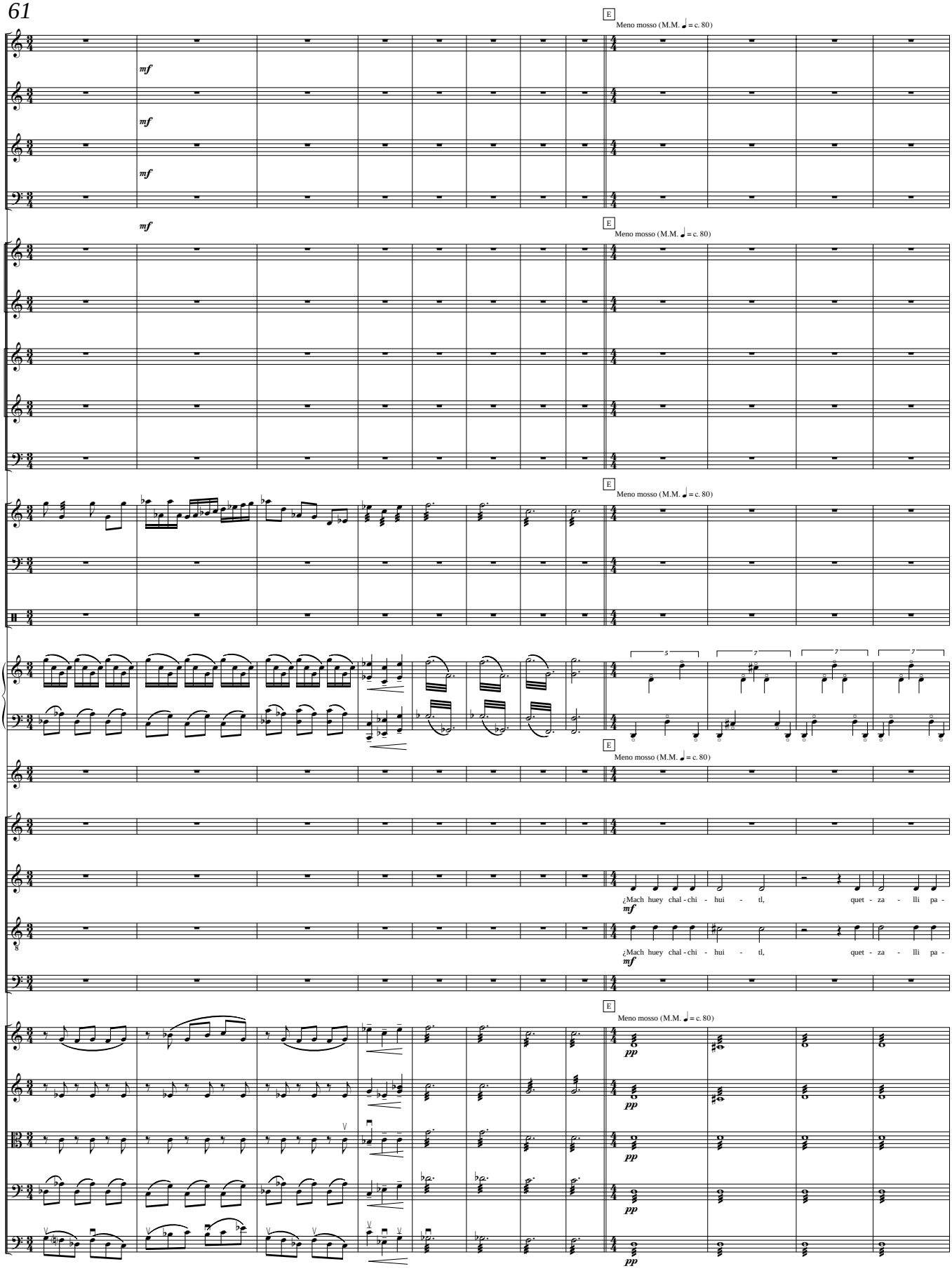

2 Fl.
Ob.
2 Cl B♭.
2 Fgt.
CF. 1-3
CF. 2
Tpt B♭. 1
Tpt B♭. 2
Tbn.
Mrb.
timb.
Perc.
Arpa
Voz
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo
zan - ni - cui - ca - nitl
Teo cui - tla - yo no - xo - chi - hua - ca - yo,
Pizz.
B

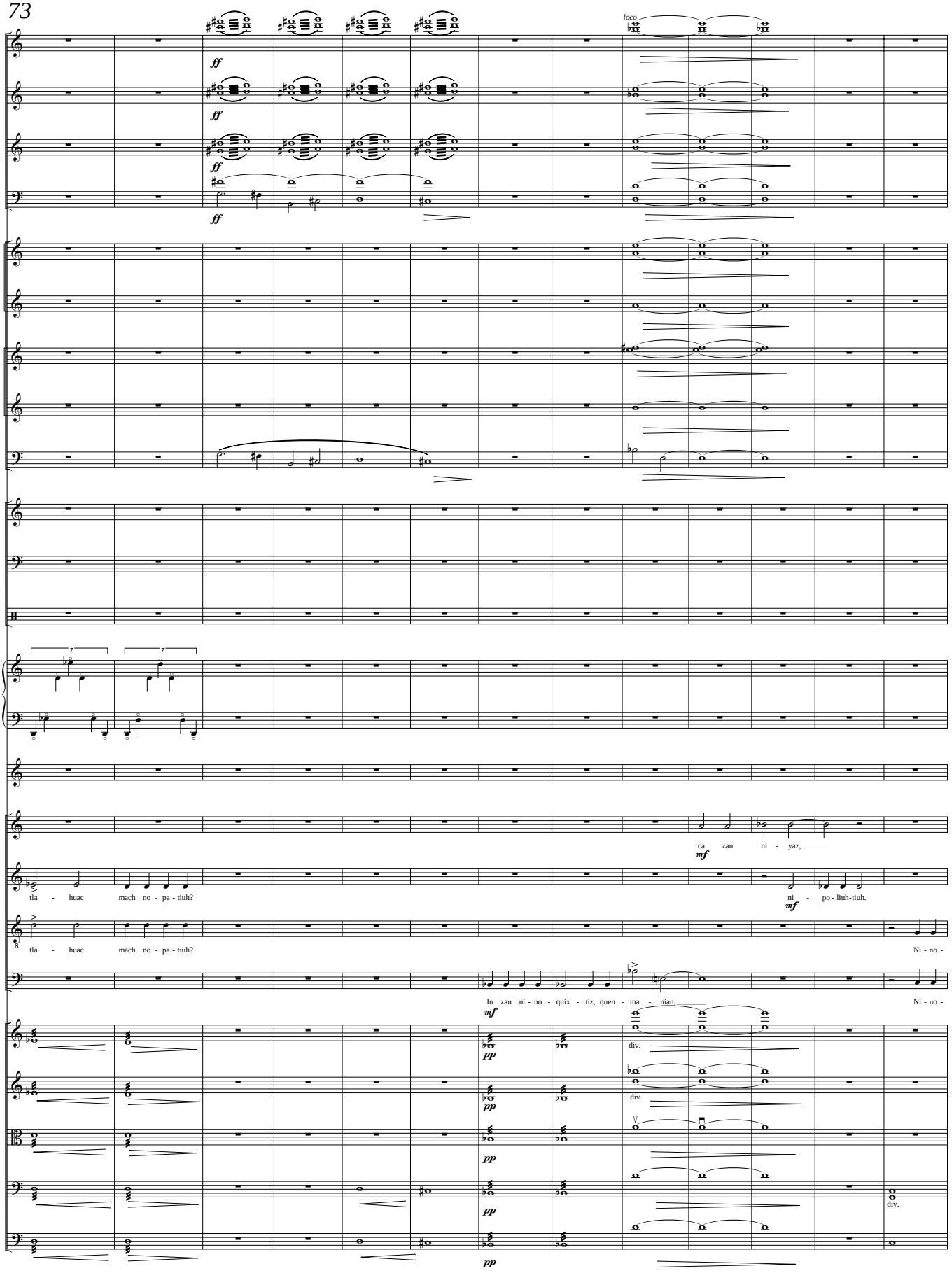

2 Fl.
Ob.
2 Cl B♭.
2 Fgt.
A DOS
CF. 1-3
CF. 2
Tpt B♭. 1
Tpt B♭. 2
Tbn.
Mrb.
timb.
Perc.
Arpa
Voz
In - ni - qui - ya - ca - hua, Zan ni - qui - tta no-chan. Xo - chi - ma - ma - ni, Xo - chi - ma -
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco

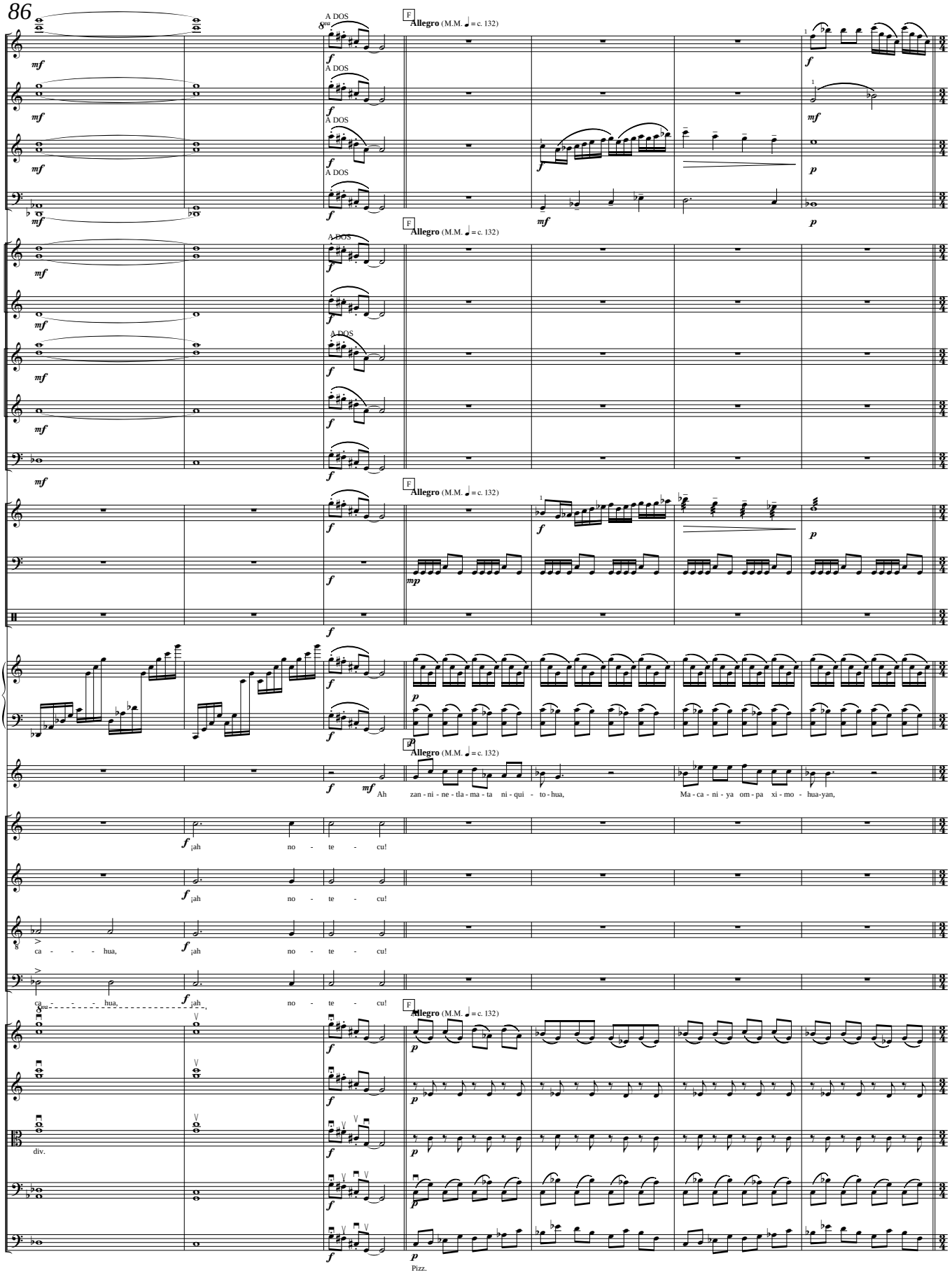

39
A DOS
2 Fl.
Ob.
2 Cl B♭.
2 Fgt.
CF. 1-3
CF. 2
Tpt B♭. 1
Tpt B♭. 2
Tbn.
Mrb.
timb.
Perc.
Arpa
Voz
ma - - - - - - - - - - - - - ni.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
C
p
pp
Pizz.

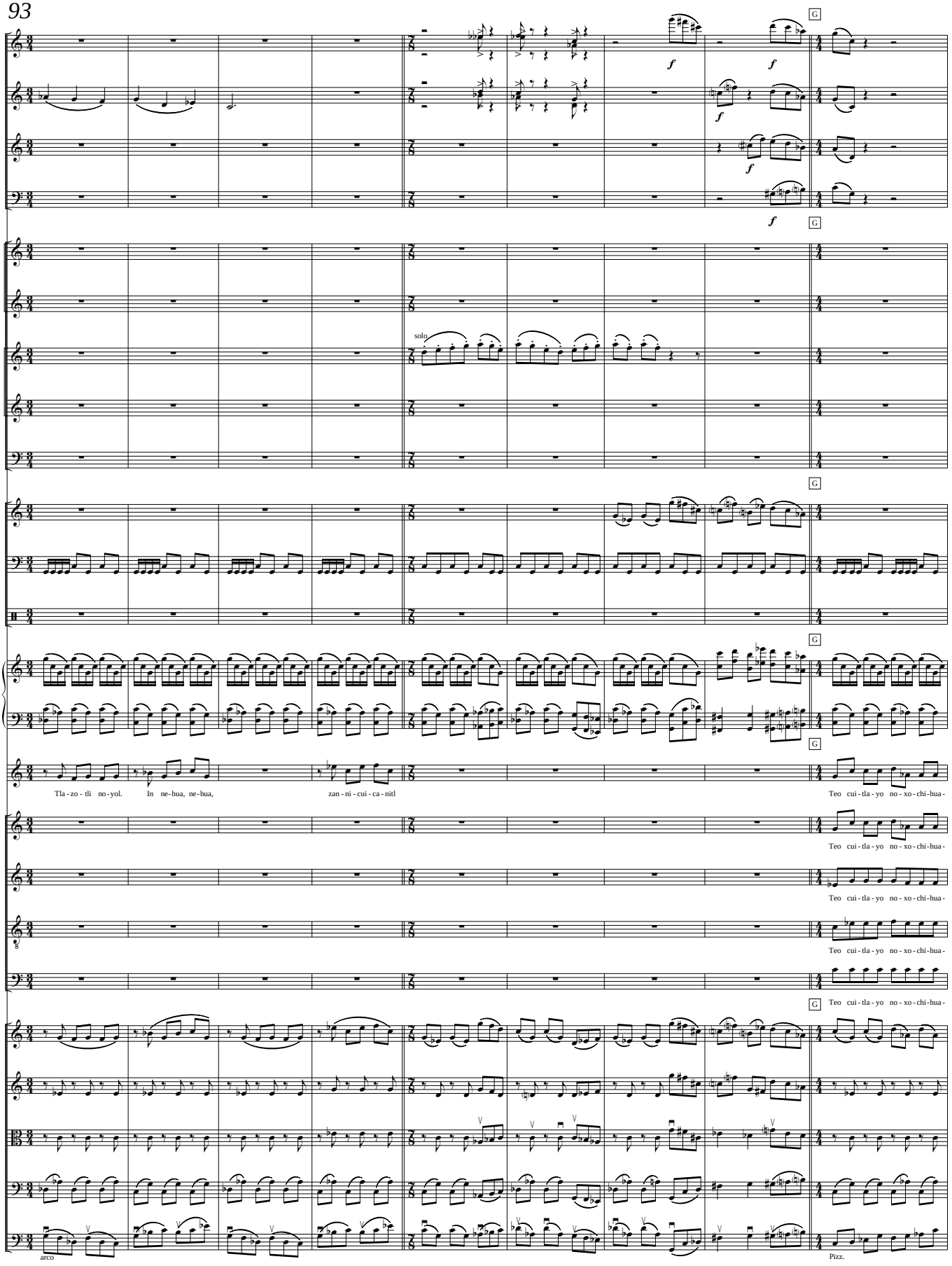

2 Fl.
Ob.
2 Cl B♭.
2 Fgt.
CF. 1-3
CF. 2
Tpt B♭. 1
Tpt B♭. 2
Tbn.
Mrb.
timb.
Perc.
Arpa
Voz
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo
arco

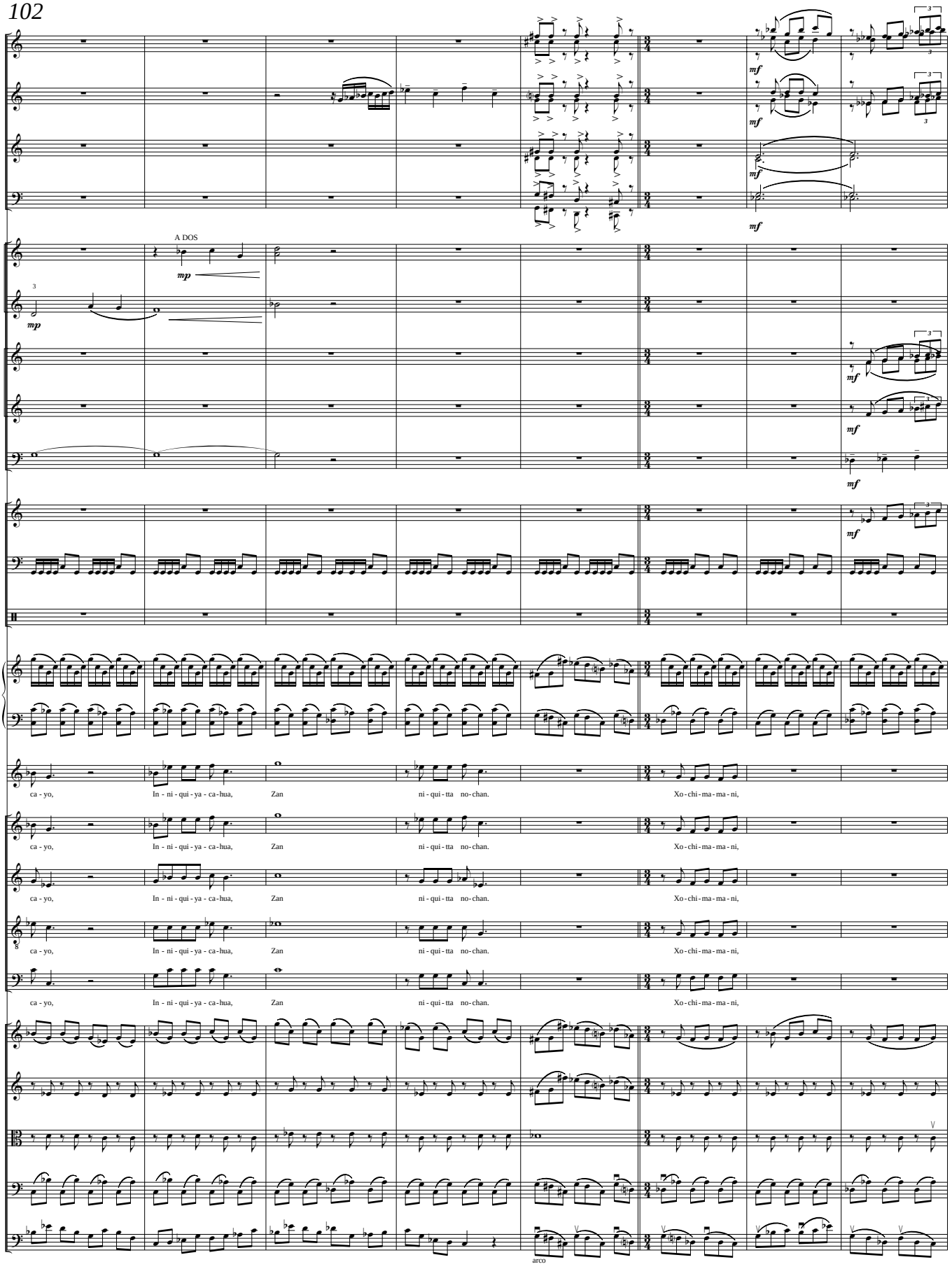

D
2 Fl.
Ob.
2 Cl B♭.
2 Fgt.
D
CF. 1-3
CF. 2
Tpt B♭. 1
Tpt B♭. 2
Tbn.
D
Mrb.
timb.
Perc.
Arpa
D
Voz
S
A
T
B
D
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Pizz.
arco

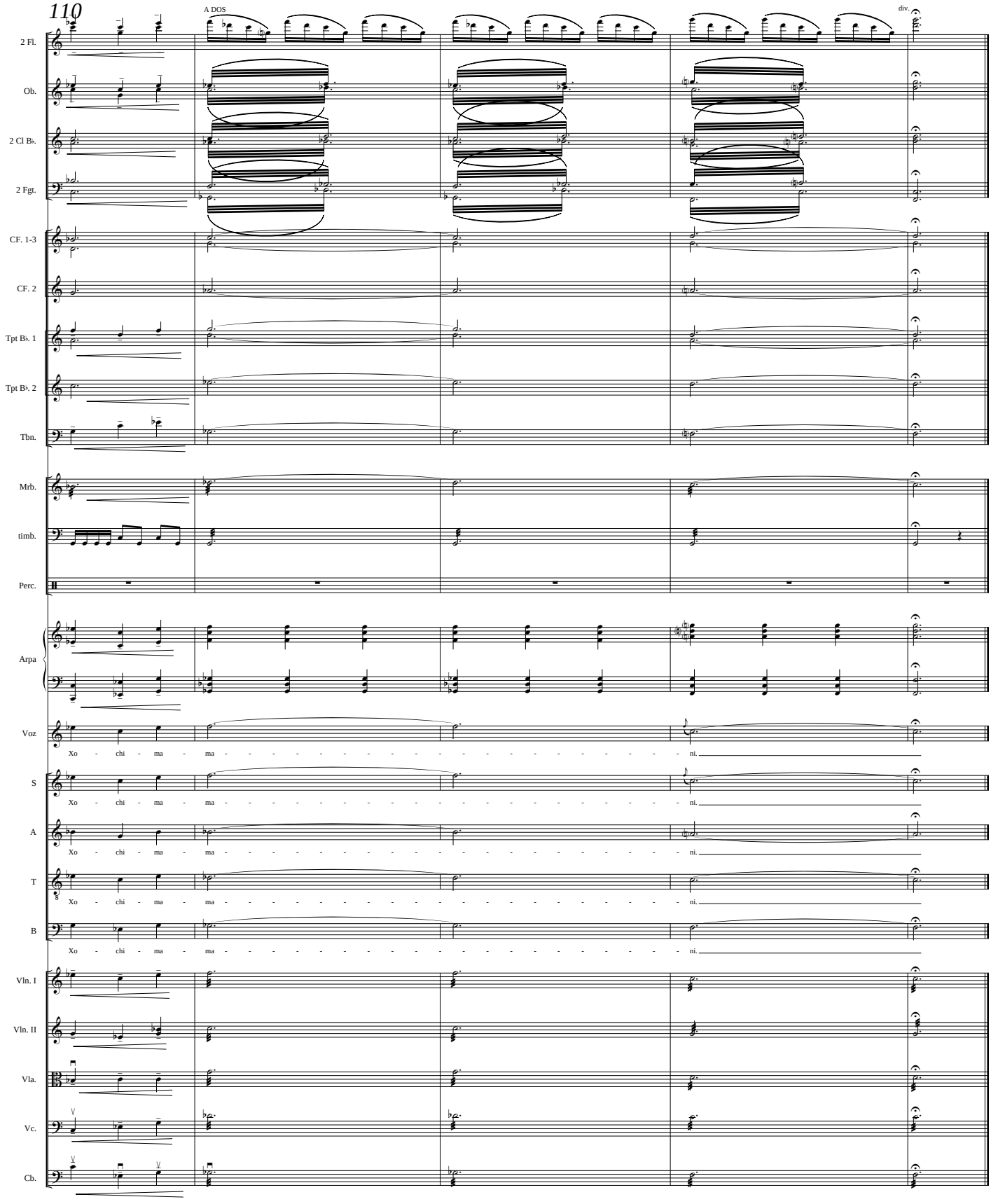

E
Meno mosso (M.M. ♩ = c. 80)
2 Fl.
Ob.
2 Cl B♭.
2 Fgt.
CF. 1-3
CF. 2
Tpt B♭. 1
Tpt B♭. 2
Tbn.
Mrb.
timb.
Perc.
Arpa
Voz
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
pp
¿Mach huey chal - chi - hui - tl, quet - za - lli pa -


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.
loco
ff
ca zan ni - yaz,
mf
tla - huac mach no - pa - tiuh?
ni - po - liuh-tiuh.
tla - huac mach no - pa - tiuh?
Ni - no -
In zan ni - no - quix - tiz, quen - ma - nian,
Ni - no -
pp
div.


86
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.
A DOS
F
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,
¡ah no - te - cu!
ca - - - - hua,
div.
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
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo
G
Tla - zo - tli no - yol. In ne - hua, ne - hua, zan - ni - cui - ca - nitl
Teo cui - tla - yo no - xo - chi - hua -
arco
Pizz.


2 Fl.
Ob.
2 Cl B♭.
2 Fgt.
CF. 1-3
A DOS
mp
CF. 2
mp
Tpt B♭. 1
Tpt B♭. 2
Tbn.
Mrb.
timb.
Perc.
Arpa
Voz
ca - yo, In - ni - qui - ya - ca - hua, Zan ni - qui - tta no - chan. Xo - chi - ma - ma - ni,
S
ca - yo, In - ni - qui - ya - ca - hua, Zan ni - qui - tta no - chan. Xo - chi - ma - ma - ni,
A
ca - yo, In - ni - qui - ya - ca - hua, Zan ni - qui - tta no - chan. Xo - chi - ma - ma - ni,
T
ca - yo, In - ni - qui - ya - ca - hua, Zan ni - qui - tta no - chan. Xo - chi - ma - ma - ni,
B
ca - yo, In - ni - qui - ya - ca - hua, Zan ni - qui - tta no - chan. Xo - chi - ma - ma - ni,
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco


110
A DOS
div.
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
Xo - chi - ma - ma - ni.
S
Xo - chi - ma - ma - ni.
A
Xo - chi - ma - ma - ni.
T
Xo - chi - ma - ma - ni.
B
Xo - chi - ma - ma - ni.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

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,
nipoliuhtiuh.
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,	Yo solo así habré de irme, con flores cubierto mi corazón. Se destruirán los plumajes de quetzal,
chalchiutli in tlazotli yectla mochiuhtoca. ¡Acan machotica tlalticpac! Zan ihui ya azo, ihuan in ihuiyan.	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

P R O G R A M A

Tres piezas* **L. Amaro**
Para piano solo **(1963)**
(12’00’’)

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

Preludio* **L. Amaro**
Para piano solo
(4’00’’)

Tres Diálogos* **L. Amaro**
Para flauta transversa y violonchelo
(9’00’’)

Amaneciendo* **L. Amaro**
Para cuarteto de cuerda
6’00’’

Variaciones sobre un tema de **L. Amaro**
Miguel Bernal Jiménez
Para quinteto de alientos
(5’00’’)

I N T E R M E D I O

El Poema de Tlaltecatzin **L. Amaro**
Suite para tenor, coro y orquesta sinfónica

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)

(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 Joglares (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.