Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN COMPOSICIÓN PRESENTA:

DANIEL DÍAZ ESPARGO

Asesor: Maestro Hugo Ignacio Rosales Cruz

México, D.F. Febrero de 2009

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.

Dedicatoria

A mi familia, amigos y maestros.

Agradecimientos

A mi Universidad Nacional Autónoma de México y en particular a la Escuela Nacional de Música.

A mi madre Felisa Espargo López, a mi padre Juan Díaz Espinoza, a mis hermanos Juan Díaz Espargo, Diana Díaz Espargo, Israel Díaz Espargo, a mis cuñados: José Ramón Jiménez Santos, Selene Ovando y Diana García.

A mis maestros Hugo Ignacio Rosales Cruz, Leonardo Coral, Maria Angélica Romero Franco, Dulce Maria Sortibran, Mario Stern, Felipe Ramírez Gil, Luis Pastor Farril, Ariel Waller y Roubina Milner Evgenia.

A mis Amigos José Alfonso Álvarez Domínguez, José Carlos Báez Ávila, Jorge Armando Gómez, Ulises Hernández Díaz, Jimena Chacha Olalde, Edgar Hernández, José Agustín, Lizette Esquivel, Alonso Martínez Uribe, Federico Pérez Arriaga, Martín Valencia, Sergio Barreiro, Iván Enrique Lara, Gonzalo Pérez, Erica Cano, Verónica Che Moreno, Jorge Zúñiga, Uriel Díaz Gómez y Alivar Hernández.

A mis amigos interpretes: Maestro Francisco Viesca, maestro Héctor Jaramillo, Gustavo Salas, Gerardo Contreras, Antonio Segura, Hugo Fuentes, Edgar Flores, Fernando Torres, Román Díaz, Gonzalo Pérez, Erica Cano, Ulises Limón, Cesar Granados, Uriel Díaz Gómez, Rodolfo C. González Castillo, Fernando Torres, Francisco Javier Becerra Corona, Magín Neri Laguna, Gilberto Balam Hernández Ibarrola y al maestro Ariel Waller, director de la Camerata de la ENM.

A mi Patria, por ser tierra de grandes hombres y mujeres, por su gran historia, por sus pueblos, tradiciones, costumbres y sobre todo, por su belleza sin igual…

Escuela Nacional de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

Nombre del alumno: Daniel Díaz Espargo
Para obtener el Titulo de: Licenciado en Composición

Mictlan 9’ Daniel Díaz Espargo
Lenguaje cromático 1980
(Piano solo)
2003

Recuerda 6’
Lenguaje modal y cromático
(Cuarteto de cuerdas)
2003

Tarde de Abril 8’
Series pentáfonas
(Quinteto de alientos)
2005
Nublado atardecer
Tranquilo atardecer
Rojo atardecer

Heterofonía 11’
Poli rítmico
(Cuarteto de percusiones)
2006

Fanfarria 6’
Modal
(Quinteto de metales)
2006

Tres nocturnos de Teotihuacan 18’
Series pentáfonas
(Orquesta a 2)
2006 - 2008
Noche de Teotihuacan
Pirámide de la Luna
Pirámide del Sol

Interpretes

Mictlan
Para piano solo

Ulises Marcelo Hernández Díaz, piano

Recuerda
Para cuarteto de cuerdas

Erica Cano, violín I
Cesar Granados, violin II
Ulises Limón, viola
Gonzalo Perez, Cello

Tardes de Abril
Para quinteto de alientos

Quinteto de la ENM
Héctor Jaramillo, Flauta
Francisco Viesca, Oboe
Edgar Flores, Clarinete en Bb
Fernando Torres, Corno en F
Román Díaz, Fagot

Heterofonía
Para cuarteto de percusiones

Cuarteto de percusiones Ictus
Gustavo Salas, Percusionista 1
Gerardo Contreras, Percusionista 2
Antonia Segura, Percusionista 3
Hugo Fuentes, Percusionista 4

Fanfarria
Para quinteto de metales

Quinteto de metales de la ENM
Uriel Díaz Gómez, Trompeta Bb 1
Rodolfo C. González Castillo, Trompeta Bb 2
Fernando Torres, Corno
Francisco Javier Becerra Corona, Trombón
Magín Neri Laguna, Tuba

Tres nocturnos de Teotihuacan
Para orquesta sinfónica

Camerata de la ENM, Ariel Waller, Director
Nancy Elia González Cabrera, soprano

Contenido

Dedicatoria....ii
Agradecimientos....iii
Programa de obras....iv
Interpretes....v
Índice general....vi

Introducción....1
Biografía de Daniel Díaz Espargo....2

Mictlan....3
(Para piano solo)
Estructura formal....3
Análisis melódico....3
- Análisis melódico de la sección A....3
- Análisis melódico de la sección B....4
- Análisis melódico de la sección A'....5

Análisis rítmico....6
Análisis armónico....6
Análisis de la dinámica....7
Análisis de la agógica....7
Análisis del timbre....7
Análisis de la textura....7

Recuerda....8
(Para cuarteto de cuerdas)
Estructura formal....8
Análisis melódico....8
- Análisis melódico de la sección A....8
- Análisis melódico de la sección B....10
- Análisis melódico de la sección A'....12

Análisis rítmico....14
Análisis armónico....15
Análisis de la dinámica....16
Análisis de la agógica....16
Análisis del timbre....16
Análisis de la textura....16

Tardes de Abril....17
(Para quinteto de alientos)
I Nublado atardecer....17
Estructura formal....17
Análisis melódico....17
- Análisis melódico de la sección A....17
- Análisis melódico de la sección B....19
- Análisis melódico de la sección A'....19

Análisis rítmico....20
Análisis armónico....21

Análisis de la dinámica....23
Análisis de la agógica....23
Análisis del timbre....23
Análisis de la textura....23
II Tranquilo atardecer....24
Estructura formal....24
Análisis melódico....24
- Análisis melódico de la sección A....24
- Análisis melódico de la sección B....25
- Análisis melódico de la sección A' 26

Análisis rítmico....27
Análisis armónico....27
Análisis de la dinámica....28
Análisis de la agógica....28
Análisis del timbre....28
Análisis de la textura....28
III Rojo atardecer....29
Estructura formal....29
Análisis melódico....29
- Análisis melódico de la sección A....29
- Análisis melódico de la sección A' 33

Análisis rítmico....34
Análisis armónico....34
Análisis de la dinámica....35
Análisis de la agógica....35
Análisis del timbre....35
Análisis de la textura....35

Heterofonía....36
(Para cuarteto de percusiones)
Estructura formal....36
Análisis melódico....36
Análisis rítmico....36
Análisis armónico....39
Análisis de la dinámica....39
Análisis de la agógica....39
Análisis del timbre....40
Análisis de la textura....40

Fanfarria....41
(Para quinteto de metales)
Estructura formal....41
Análisis melódico....41
- Análisis melódico de la sección A....41
- Análisis melódico de la sección B....42
- Análisis melódico de la sección A' 44

Análisis rítmico....46
Análisis armónico....46
Análisis de la dinámica....47
Análisis de la agógica....47

Análisis del timbre 47
Análisis de la textura 47

Tres nocturnos de Teotihuacan 48
(Para orquesta sinfónica)
I Noche de Teotihuacan 48
Estructura formal 48
Análisis melódico 48
- Análisis melódico de la sección A 49
- Análisis melódico de la sección B 51
- Análisis melódico de la sección A' 55

Análisis rítmico 57
Análisis armónico 57
Análisis de la dinámica 59
Análisis de la agógica 59
Análisis del timbre 59
Análisis de la textura 59
II Pirámide de la Luna 60
Estructura formal 60
Análisis melódico 60
- Análisis melódico de la sección A 60
- Análisis melódico de la sección B 65
- Análisis melódico de la sección A' 67

Análisis rítmico 68
Análisis armónico 68
Análisis de la dinámica 69
Análisis de la agógica 69
Análisis del timbre 69
Análisis de la textura 69
III Pirámide de la Sol 70
Estructura formal 70
Análisis melódico 70
- Análisis melódico de la sección A 70
- Análisis melódico de la sección B 74
- Análisis melódico de la sección A' 78

Análisis rítmico 79
Análisis armónico 80
Análisis de la dinámica 81
Análisis de la agógica 81
Análisis del timbre 81
Análisis de la textura 81
Anexo 1: Programa de mano 82
Bibliografía 86

Introducción

En el presente trabajo incluyo obras compuestas durante mi periodo de estudiante, desde mi cambio de nivel hasta el último semestre de composición, a fin de poner en evidencia mis conocimientos en dicha materia.

Cada una de estas obras surgió en circunstancias diferentes, se refleja en el carácter y sonoridad de cada composición.

El presente trabajo me permitió profundizar no solo en mis creaciones, sino en mí mismo; me ayudó a entender mejor el proceso creativo, la finalidad de la obras o por qué siento esa necesidad de organizar sonidos para decir lo que con palabras ya no puedo decir, a sido una experiencia muy nutritiva e interesante el poder abordar las obras y darles una explicación, ya que el proceso creativo es algo muy abstracto.

Biografía de Daniel Díaz Espargo

Originario de la ciudad de México, nace el 14 de Junio de 1980. Inicia sus estudios de piano y composición en 1998. En el 2000 ingresa a la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde posteriormente concluye la licenciatura en Composición en el año 2007.
De gran importancia en su formación han sido las clases impartidas por María Angélica Romero Franco y Dulce María Sortibran en Piano, Hugo Ignacio Rosales Cruz en Composición, Leonardo Coral en Instrumentación y orquestación, Mario Stern en Análisis musical, Federico Ibarra en Historia y técnicas de la orquestación, Roubina Milner Evguenia en Historia universal de la música y Felipe Ramírez Gil en Historia de la música mexicana. Además de su participación en el curso "El piano en Italia, sus orígenes y desarrollo: Técnica y repertorio en los instrumentos de la época hasta el clasicismo vienés" impartido por el Maestro Carlo Mazzoli, y las clases magistrales de piano impartidas por el Maestro Piero Rattalino.
Como intérprete se ha presentado en las salas de la Escuela Nacional de Música, en la sala "José Vasconcelos" del Centro Nacional de las Artes, en la sala "Silvestre Revueltas" de la Escuela Superior de Música, en el auditorio "Diego Rivera" del CEDART, y en la Casa de Cultura de Querétaro.
Como compositor sus obras se han tocado en las salas de la Escuela Nacional de Música, en el Centro Nacional de las Artes, en la sala "Silvestre Revueltas" y "Angélica Morales" de la Escuela Superior de Música, en la sala "Julián Carrillo" de Radio UNAM, diversos auditorios de facultades en Ciudad Universitaria, en el auditorio "Vicente Guerrero" de la Universidad Autónoma Metropolitana campus Xochimilco, en el auditorio de la FES Acatlán, FES Cuautitlán, y diversos foros de la Republica Mexicana.
Participó como compositor de los fondos musicales del cortometraje "Ciudad nostalgia", proyecto impulsado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en conjunto con el Estado de Hidalgo.
Su música se ha transmitido por radio UNAM y Opus 94, estación del grupo IMER.

Mictlan

Para Piano Solo

Mictlan es el lugar donde yacen los muertos.
Obra compuesta en 2003, en la cátedra del maestro Hugo Rosales.
La intención en esta pieza es la de crear imágenes sonoras del inframundo, un inframundo imaginario.

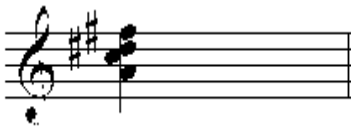
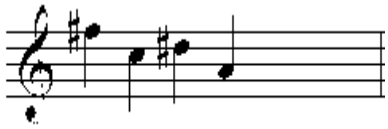
Estructura formal

Mictlan tabla – 1

Forma externa	Tripartita							
Sección	**A**			**B**		**A'**		
Compases	1 – 67			68 - 109		110 - 159		
Forma interna	**a**	**b**	**C**	**a**	**b**	**a**	**b**	**c**
Compases	1 – 23	24 – 50	51 - 67	68 – 81	82 –109	110 - 132	133 – 147	148 - 159

La característica principal de la obra radica en el intervalo de cuarta aumentada (*Do – Fa#, La – Re#*), tritonos, que cuando se hacen sonar simultáneamente, nos dan como resultado un acorde disminuido de séptima.

Mictlan tabla – 2

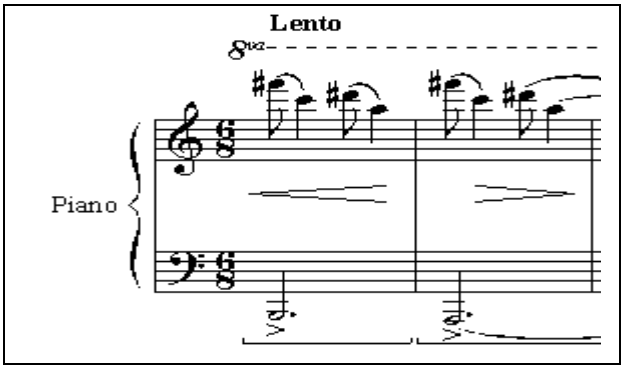
Acorde disminuido de 7	Intervalos que se forman
	

Análisis melódico

Análisis melódico de la sección A

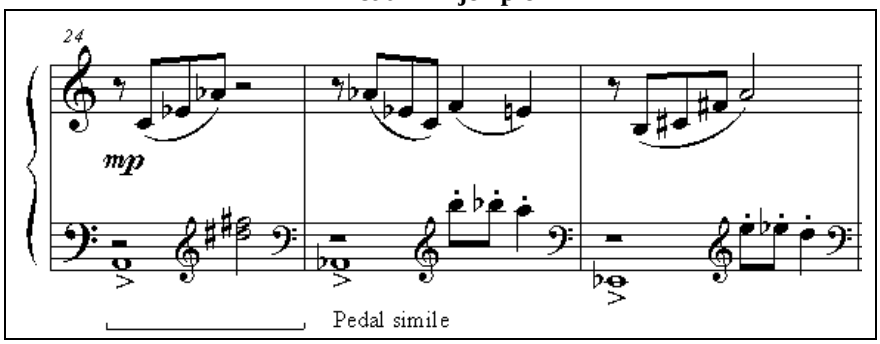
La melodía surge del intervalo anteriormente mencionado; en el compás 1 y 2 se presenta dicho intervalo, a modo de ser reconocido con facilidad, ya que habrá diferentes presentaciones de la sencilla melodía creada a partir de este intervalo.

Mictlan – Ejemplo 1



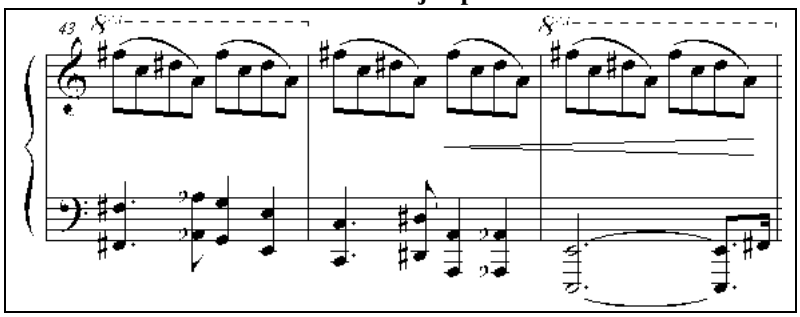
Del compás 24 al 41 aparece un nuevo material, que sirve de reposo y a su vez nos conducirá a una nueva presentación de la melodía sobre el acorde disminuido de séptima.

Mictlan – Ejemplo 2



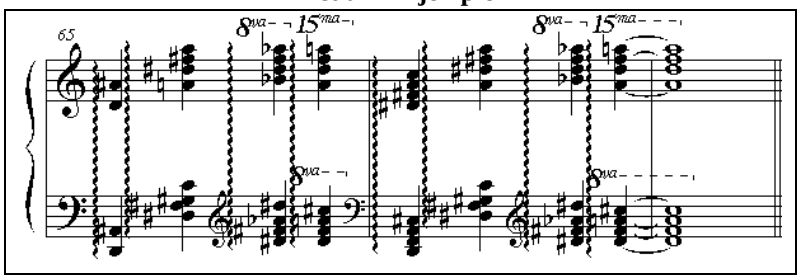
Del compás 43 al 50 se presenta un ostinato producto de los intervalos que forman el acorde disminuido de séptima.

Mictlan – Ejemplo 3



Del compás 57 al 60 se presenta material anteriormente utilizado para que del compás 63 al 67 se presente una cadencia que nos indica el fin de la sección *A*.

Mictlan – Ejemplo 4

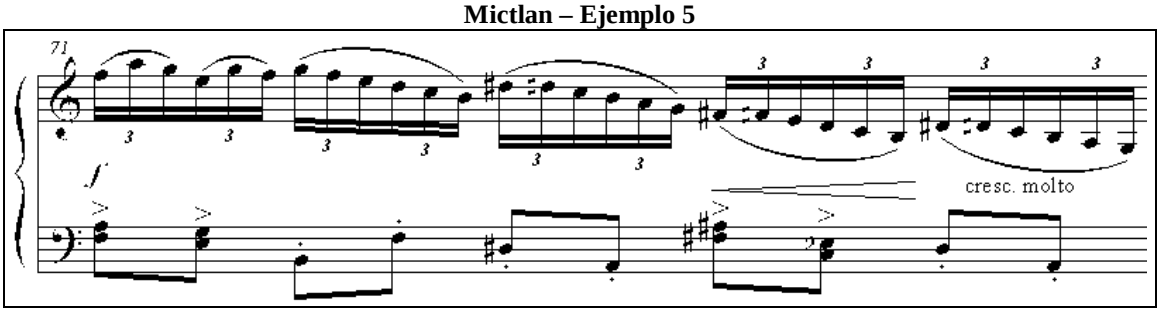


Análisis melódico de la sección B

De los compases 68 al 80 la melodía está en el registro agudo; esta melodía es cromática y en *tempo* mas rápido, en su mayor parte va por grados conjuntos, la melodía se

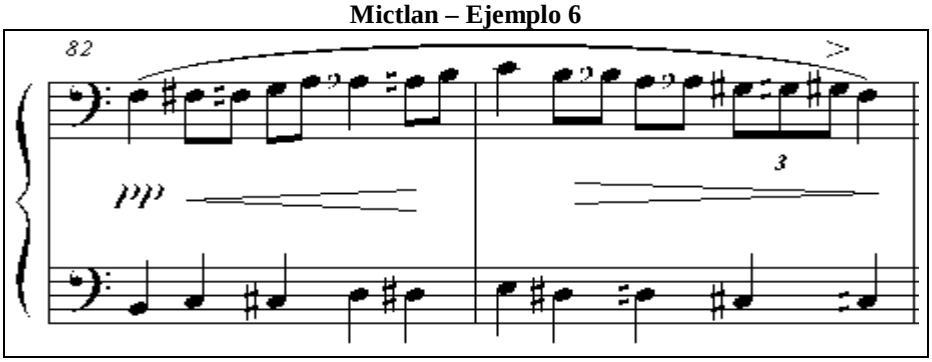
dispuso en el registro agudo para que vaya descendiendo (en este caso, para describir el descenso al inframundo).

Mictlan – Ejemplo 5



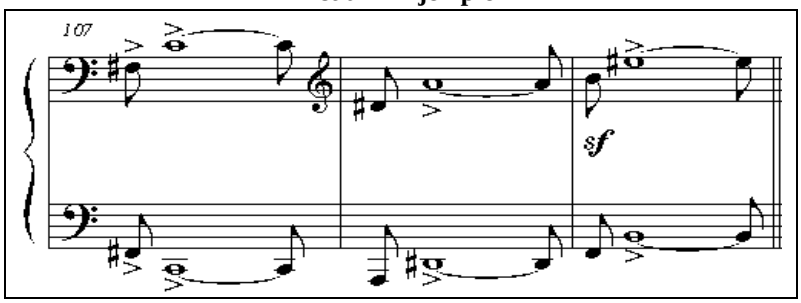
Del compás 81 al 109, la melodía sigue siendo cromática y por grados conjuntos en su mayor parte, pero ahora está en el registro grave del piano y las figuras rítmicas son de valores más grandes, pretendiendo hacer sentir pesadez, como si hubiese dificultad al caminar, dar la impresión de estar en el fondo oscuro, denso y fangoso. Todos los intervalos armónicos del compás 82 son tritonos.

Mictlan – Ejemplo 6



Del compás 107 al 109 es la conclusión de la sección *B* y a la vez el enlace hacia la sección *A'*, dicho pasaje esta construido con tritonos melódicos.

Mictlan – Ejemplo 7



Análisis melódico de la sección A'

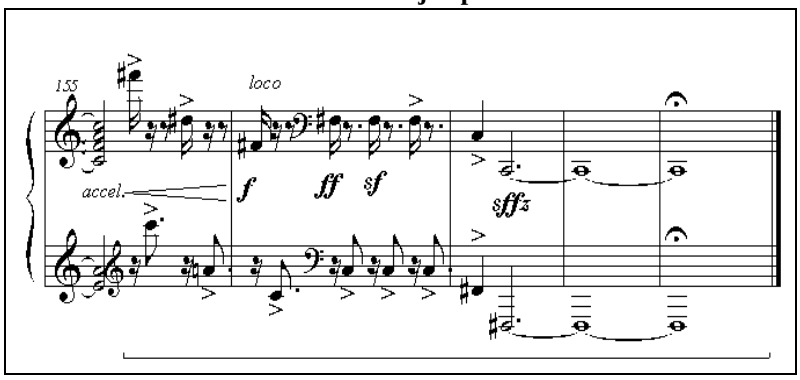
Los compases 110 al 132 son idénticos a los compases 1 al 23 (la única diferencia es que los compases 112, 113 y 114, están una octava arriba en la mano izquierda) y los

compases 133 al 141 son idénticos a los compases 24 al 32, con la única diferencia en el cambio de tono.

Los compases 142 al 146 son idénticos a los compases 33 al 37.

Del compás 147 al 154 hay una cadencia suspendida, con la finalidad de lograr sorpresa y dramatismo al reiterar los intervalos de tritono y concluir la obra.

Mictlan – Ejemplo 8

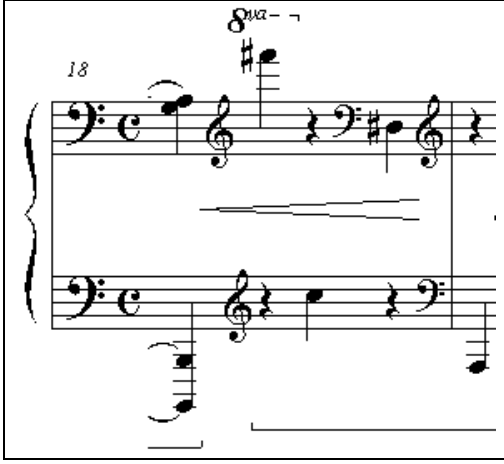
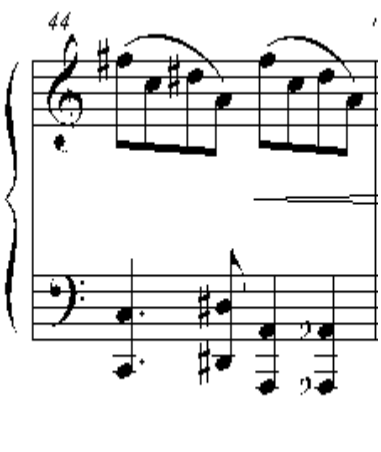
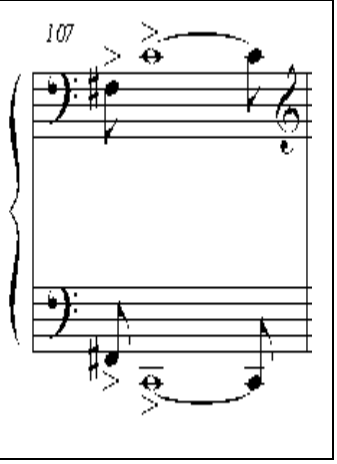


Análisis rítmico

Escrita en 3 compases distintos: 6/8, 4/4 y 5/4, el compás que predomina es de 4/4, donde generalmente el octavo es la subdivisión más pequeña, a excepción de la sección *B*, que esta escrita en compás de 5/4 y predominan los tresillos de dieciseisavo.

A lo largo de la obra busco variar rítmicamente la melodía que surge de los tritonos (*Fa# - Do* y *Re# - La*).

Mictlan – Tabla 3

Compás 18	Compás 44	Compás 107
		

Análisis armónico

La armonía no es funcional, por lo que generalmente hay una tensión constante, debida a la presencia del tritono, la armonía sólo tiene la tarea de proporcionar un ambiente.

Análisis de la dinámica

La dinámica tiene la función de destacar los momentos de mayor tensión, con *crescendo* y su reposo con *diminuendo*.

Análisis de la agógica

La agógica, simplemente ayuda a contrastar entre las secciones, ya que en la sección *A* y *A'*, la agógica es *Lento* y en la sección *B*, la agógica es *Molto agitato quasi allegro*.

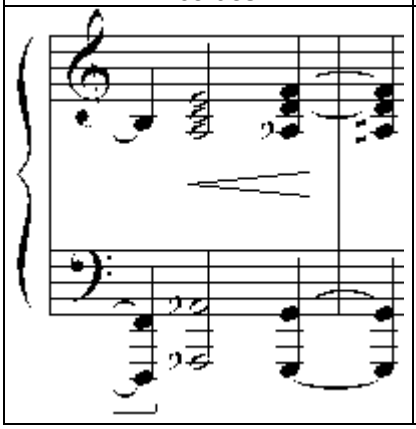
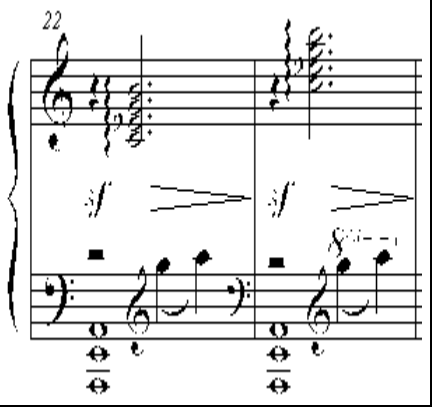
Análisis del timbre

El timbre no cambia, solo hay cambios de registro, ya que ocupo desde el *La* índice 1, hasta el *La* índice 8.

Análisis de la textura

En esta obra se alternan acordes con melodía acompañada

Mictlan - Tabla 4

Acordes	Melodía acompañada
	

Recuerda

Para Cuarteto de Cuerdas

Esta pieza surgió por el impulso de recuerdos muy específicos que no me han dejado tranquilo, evocaciones que me hacen entrar en cólera, añoranzas que me causan alegrías, nostalgias, recuerdos de pequeños triunfos y grandes derrotas.
Obra compuesta en 2003, en la clase de introducción a la composición del maestro Luís Pastor Farril.

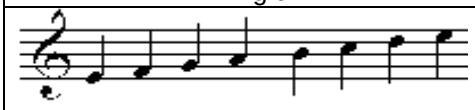
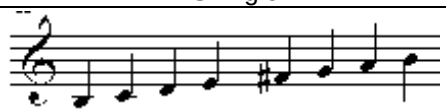
Estructura formal

Recuerda – Tabla 5

Forma externa	**Tripartita**					
Sección	**A**		**B**		**A'**	
Compases	1 – 92		93 – 147		148 - 199	
Forma interna	**a**	**b**	**a**	**a'**	**a**	**b**
Compases	1 - 57	57 – 92	93 – 125	126 – 147	148 – 169	169 – 199

En esta obra hay dos temas principales el de la sección *A y A'* (que es el mismo) que está escrito en *Mi* frigio, y el de la sección *B* escrito en *Si* frigio, aunque en el transcurso de la obra, hay pasajes cromáticos y de referencia a la tonalidad. .

Recuerda – Tabla 6

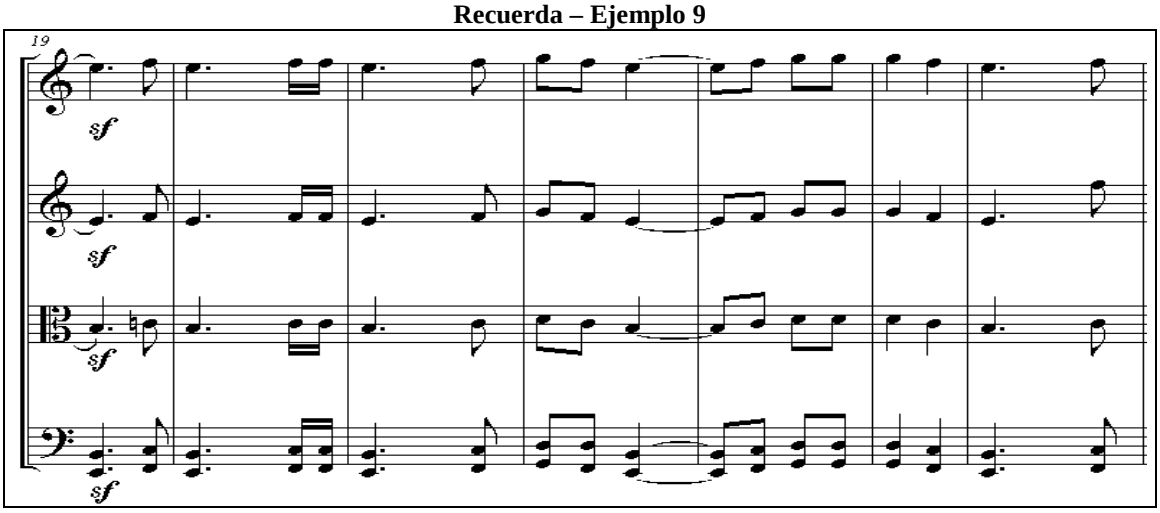
Mi frigio	Si frigio
	

Análisis melódico

Análisis melódico de la sección A

La obra comienza con una introducción que abarca del compás 1 al 18 y sólo trata de crear un ambiente de misterio, después de la introducción entra el tema de la sección *A* en *tutti*, con la finalidad de que el escucha lo ubique y lo recuerde.

Recuerda – Ejemplo 9

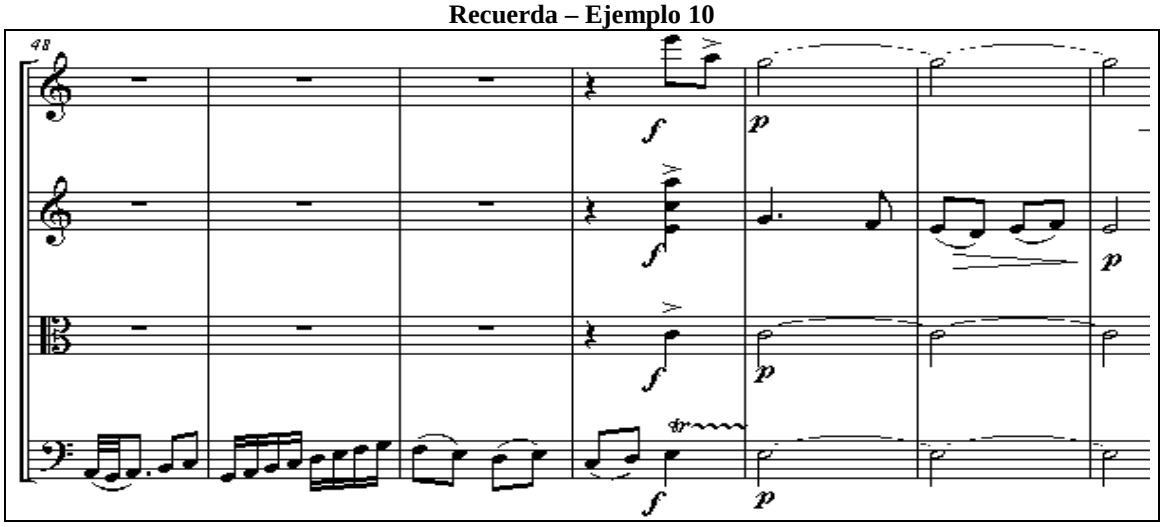


Del compás 26 al 37 se presenta un nuevo material que sirve de enlace a una nueva presentación del tema.

Del compás 38 al 44 hay una nueva presentación del tema.

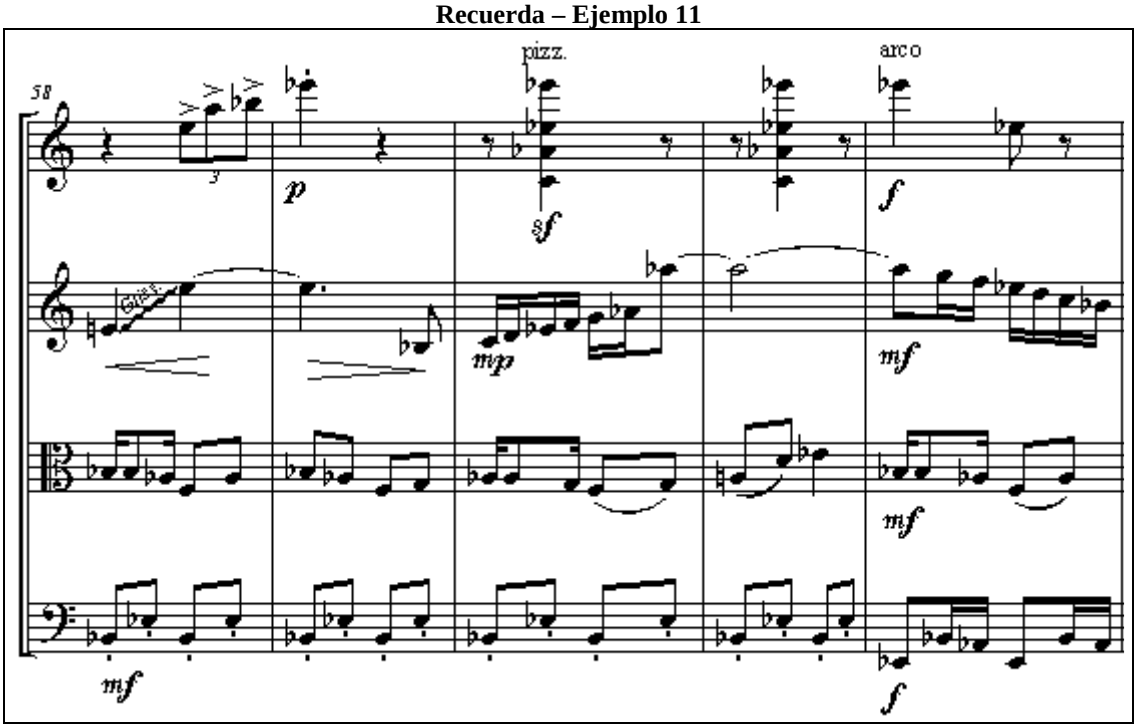
Del compás 45 al 57 hay un puente que nos une con el inciso *b* de la sección *A*.

Recuerda – Ejemplo 10



Del compás 57 al 76 se presenta un nuevo material melódico en *Mi* bemol mayor encomendado al violín II y la viola.

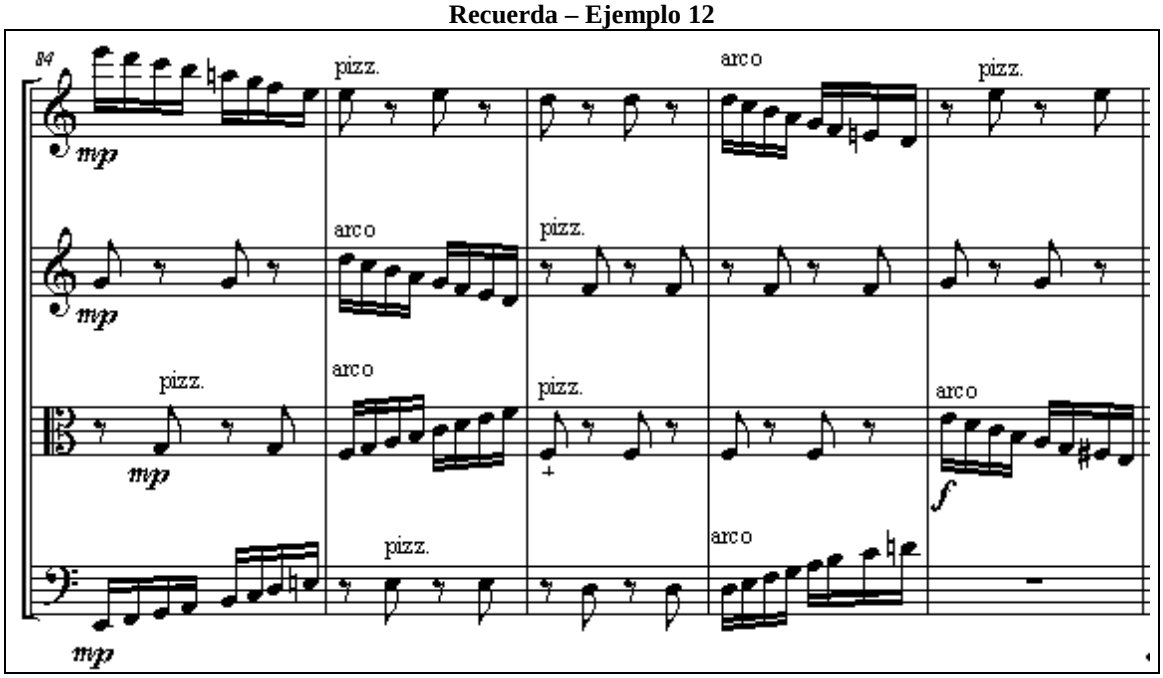
Recuerda – Ejemplo 11



Del compás 77 al 83 hay una presentación más del tema, con la única intensión de dar unidad a la sección *A*, solo que esta vez dicho tema se presenta con una variación rítmica.

Del compás 84 al 92 hay un puente que nos lleva a la sección *B*, los materiales de este puente, están construidos sobre escalas modales (frigio, Dórico y Lidio)

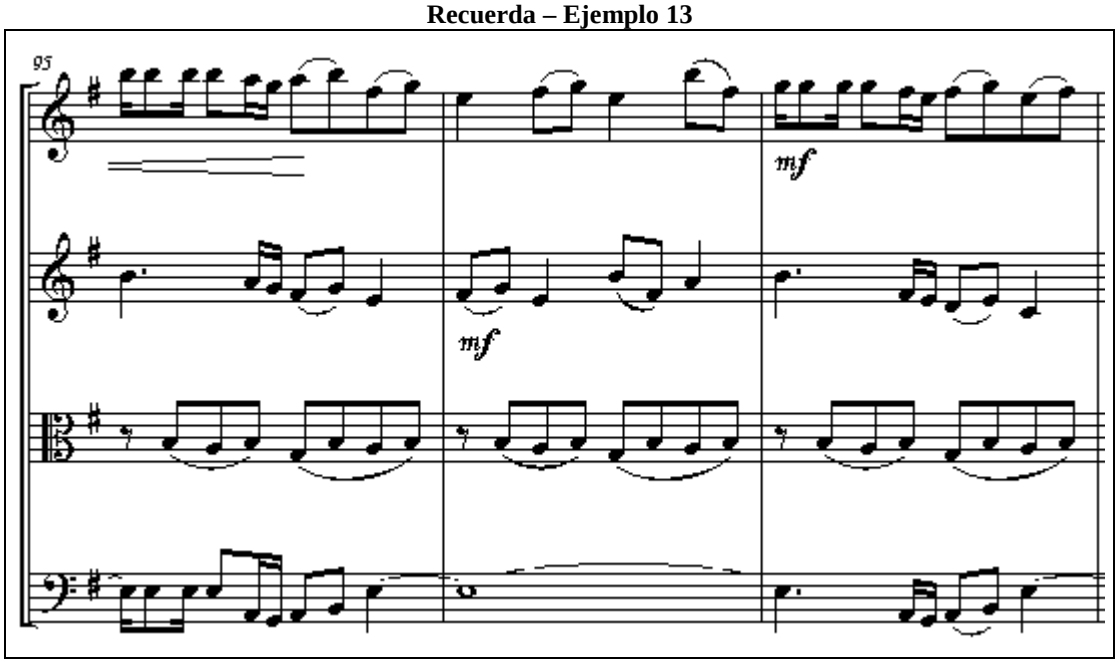
Recuerda – Ejemplo 12



Análisis melódico de la sección B

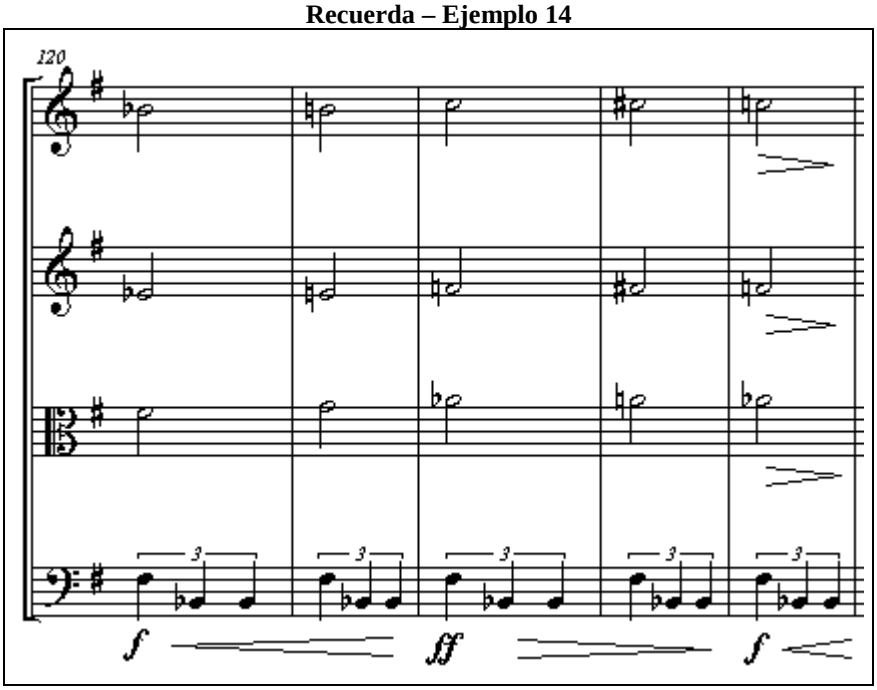
Del compás 93 al 108 encontramos el tema de la sección *B*, y algunos de sus elementos rítmicos, ya habían sido anunciados por la viola, en el inciso *b* de la sección *A*, este tema es de carácter melancólico. Dicho tema esta escrito sobre *Si* frigio con algunas notas de paso; aquí la escritura es totalmente contrapuntística, la melodía principal la lleva el violín I, mientras que la demás cuerda realiza melodías secundarias con elementos de la melodía principal.

Recuerda – Ejemplo 13



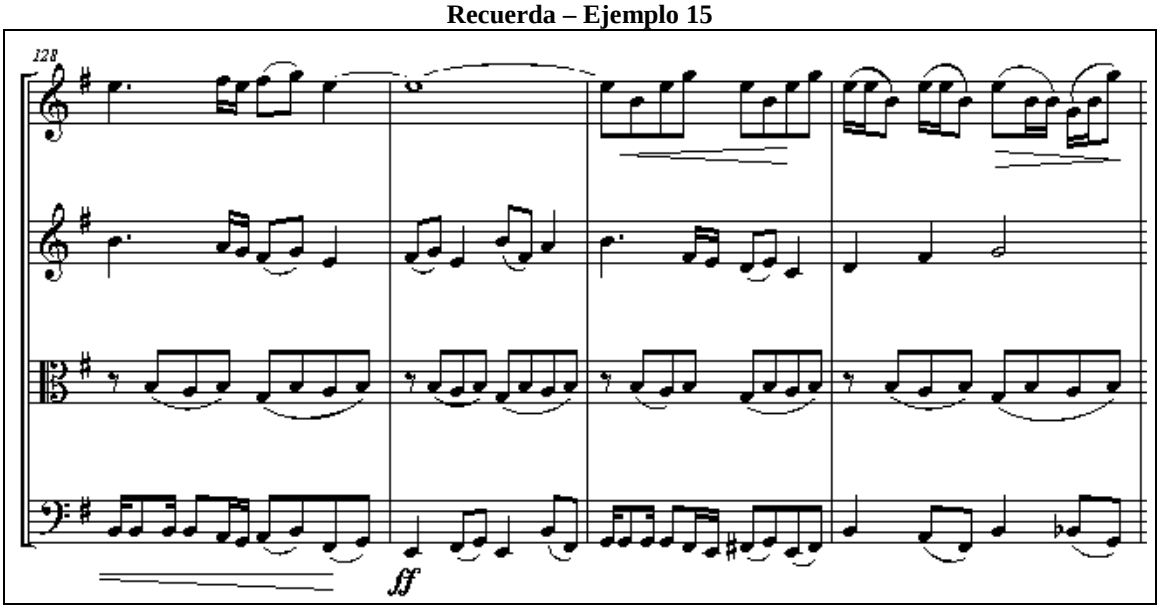
Del compás 109 al 125, se rompe con el tema melancólico, este pasaje es de carácter misterioso y a su vez dramático, debido a que el ostinato del cello, logra gran tensión con respecto a los sonidos del resto de la cuerda.

Recuerda – Ejemplo 14



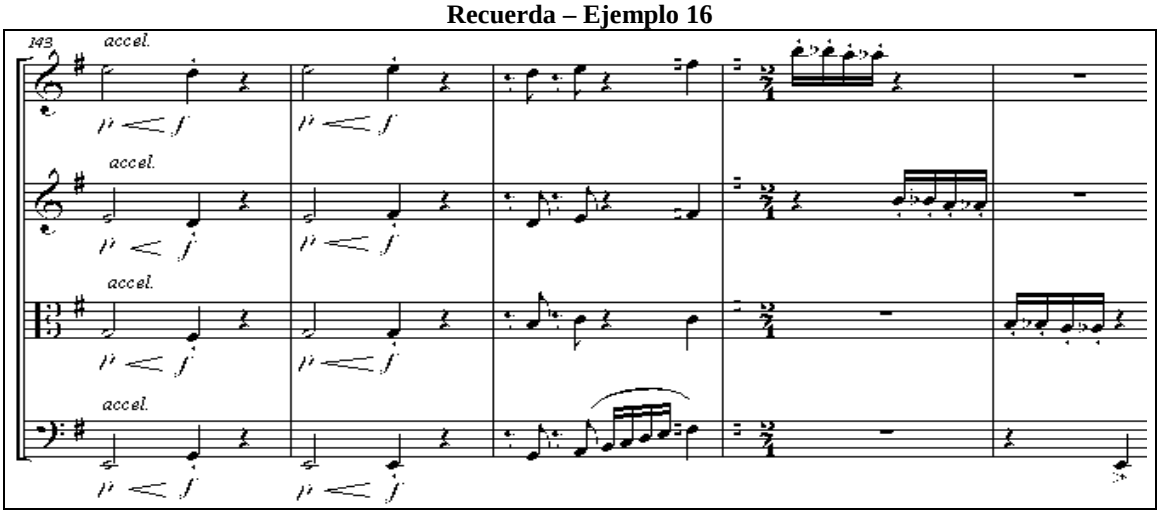
Los compases 126 al 141 son idénticos a los compases 93 al 108, la única diferencia es que ahora, la melodía principal la lleva el cello y la melodía que anteriormente cantaba el cello la canta el violín I.

Recuerda – Ejemplo 15



Del compás 142 al 147 es la conclusión de la sección *B* y la transición a la sección *A'*.

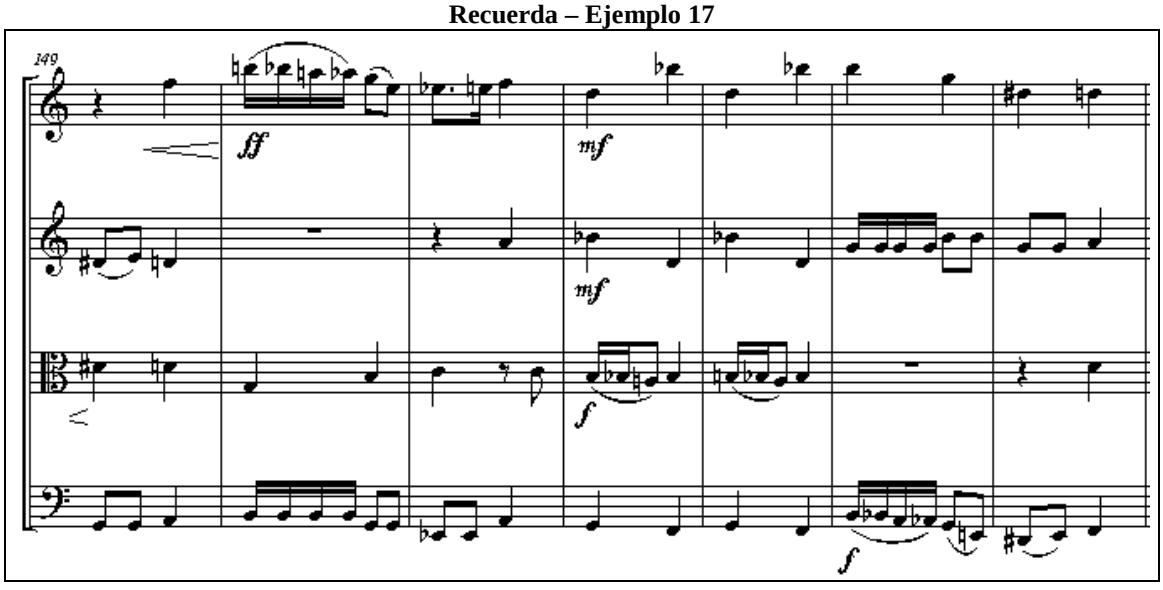
Recuerda – Ejemplo 16



Melodía de la sección A'

Del compás 148 al 157, aparece un material melódico nuevo, cromático y en *tempo* más rápido, que sirve para hacer sorpresiva una presentación más del tema de la sección *A'*.

Recuerda – Ejemplo 17

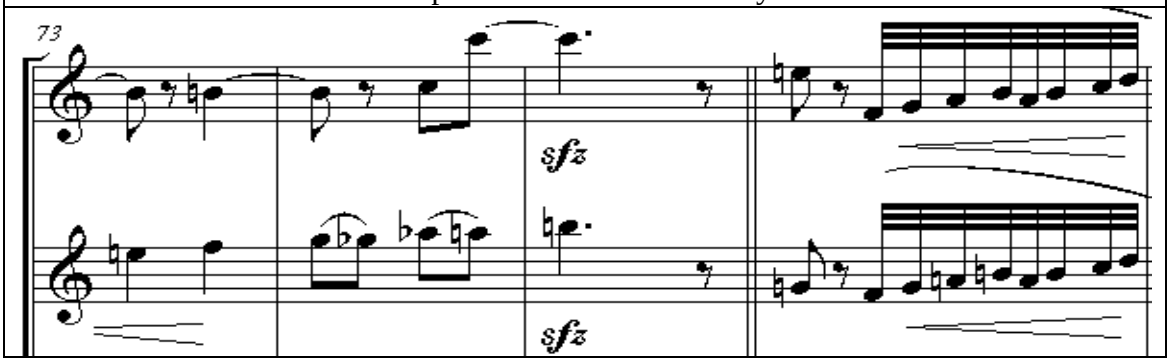


Los compases 158 al 184 son idénticos a los compases 19 al 72.

Los compases 185 al 188 son idénticos a los compases 73 al 76, con la única diferencia que en los compases 185 al 188 hay una variación melódica en los violines I y II.

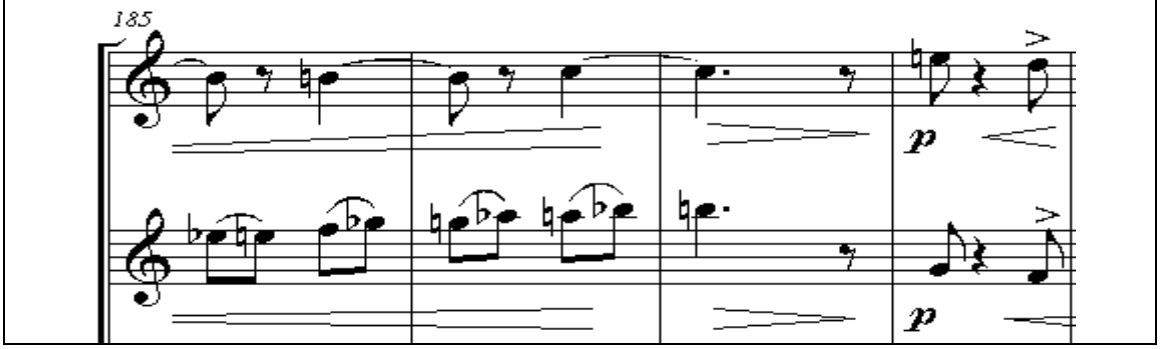
Recuerda – Tabla 7

Compases 73 – 76. Violines I y II



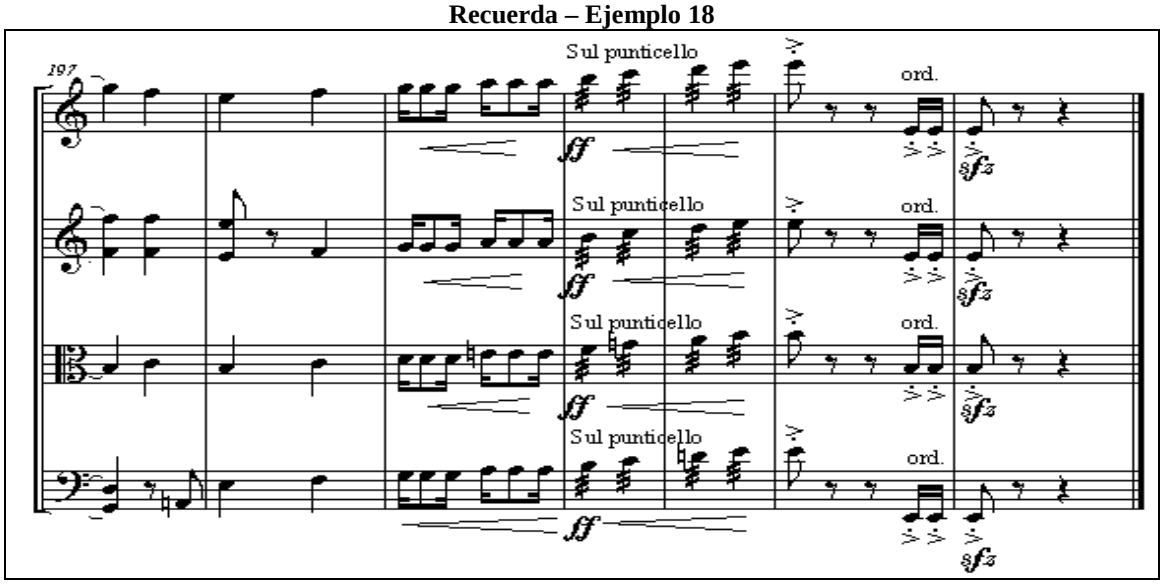
Recuerda – Tabla 8

Compases 185 – 188. Violines I y II



Del compás 188 al 199 es la conclusión de la obra, la cual consiste en el tema de la sección *A*, con reminiscencias del tema de la sección *B*, y algunos otros materiales melódicos utilizados anteriormente, para lograr unidad y dar paso a la cadencia final.

Recuerda – Ejemplo 18

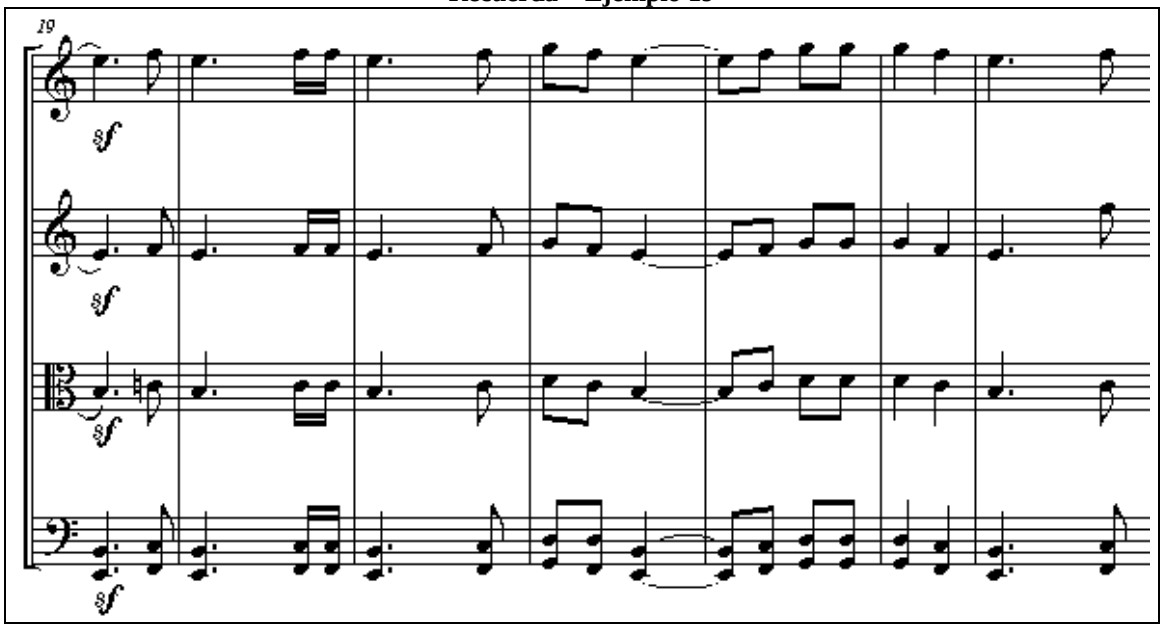


Análisis rítmico

Obra escrita en compás de 2/4 en la sección *A y A'* y en 4/4 en la sección *B*, siendo el dieciseisavo la subdivisión mas pequeña con excepción de un par de compases donde la subdivisión mas pequeña es el treintaidosavo.

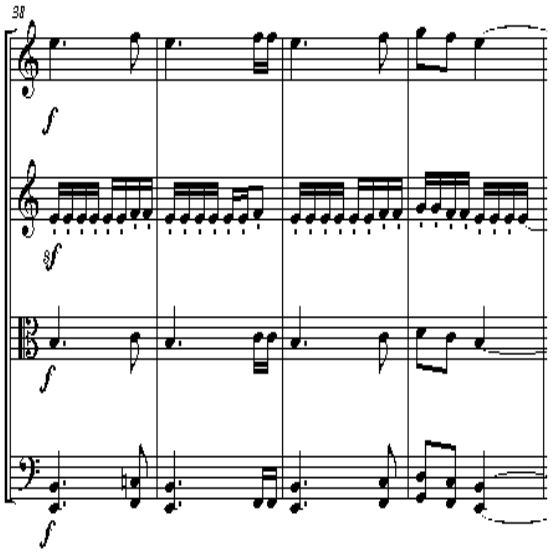
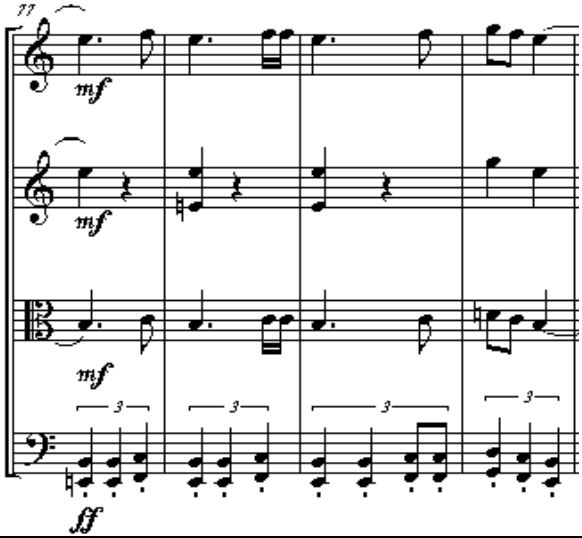
En el tema de la sección *A*, se utiliza la anacrusa como recurso para darle cierta sensación de empuje a cada uno de los motivos que forman el tema.

Recuerda – Ejemplo 19



De los compases 38 al 44 y 77 al 83 se presenta el tema principal de la sección *A* pero con acompañamiento rítmico diferente.

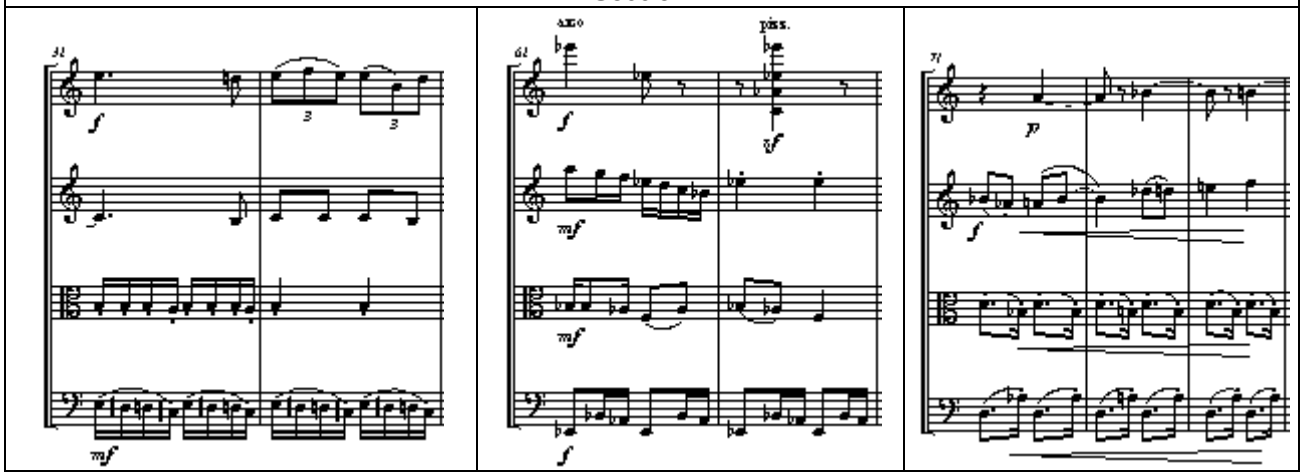
Recuerda – Tabla 9

Compases 38 - 41	Compases 77 - 80
	

Son característicos los ostinatos que por lo general se presentan en el cello, a excepción de la sección *B*, donde se presenta en la viola.

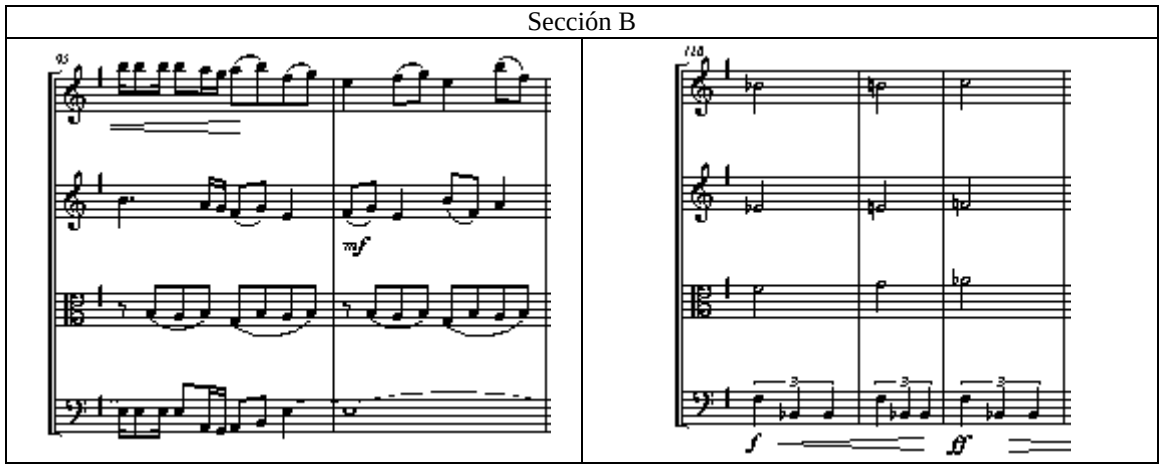
Recuerda – Tabla 10

Sección A



Recuerda – Tabla 11

Sección B



Análisis armónico

La armonía tiene la función de crear tensión y reposo, para así lograr mayor contraste.

Recuerda – Tabla 12

Compases	1 - 56	57 - 67	68 - 92	93 - 108	109 - 125
Armonía	Mi Frigio	Mib Mayor	Inflexiones	Si Frigio	Inflexiones

Recuerda – Tabla 13

Compases	126 - 141	142 - 157	158 - 168	169 - 177	178 - 187	188 - 199
Armonía	Si Frigio	Cromatismo	Mi Frigio	Mib Mayor	Cromatismo	Mi Frigio

Cabe señalar que en algunos de los pasajes modales utilizo notas ajenas al modo, con la finalidad de dar mayor interés a la armonía.

Análisis de la dinámica

La dinámica tiene la función de destacar las líneas principales del discurso musical.

Análisis de la agógica

Las indicaciones de agógica sirven para dar contraste y mayor expresividad a cada sección.

Recuerda – Tabla 14

Compases	1 - 56	57	76	148
Agógica	Maestoso píu lento	Allegro molto vivace	Maestoso píu lento	Allegro molto vivace

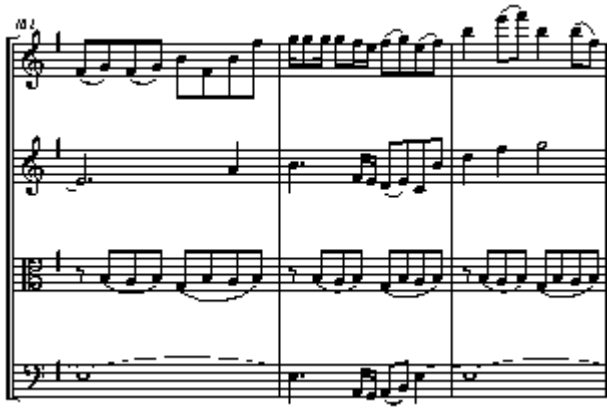
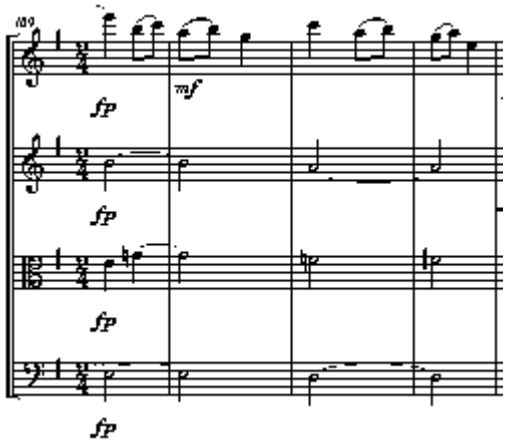
Análisis del timbre

El mayor constaste tímbrico es cuando la cuerda es atacada en *pizzicato, tremolo y sul punticello.*

Análisis de la textura

Esta obra en su mayor parte es polifónica, solo en algunos pasajes hay referencias a la melodía acompañada, dando como resultado una textura mixta.

Recuerda – Tabla 15

Polifonía	Melodía acompañada
	

Tardes de Abril

Para quinteto de alientos

Obra compuesta en 2005, en la clase del maestro Hugo Rosales.
Obra en tres movimientos, sobre series pentáfonas, cada uno de los movimientos describe un determinado tipo de atardecer.

Tardes de Abril – Tabla 16

Tardes de Abril		
I Nublado atardecer	II Tranquilo atardecer	III Rojo atardecer

I Nublado atardecer

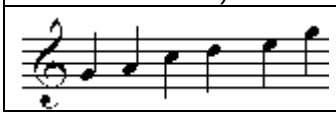
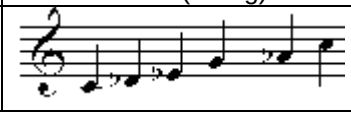
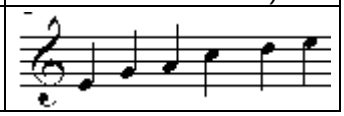
Estructura formal

Tardes de Abril – Tabla 17

Forma externa	Tripartita		
Sección	**A**	**B**	**A'**
Compases	1 – 23	24 – 40	41 - 64

Las series que utilizo en este primer movimiento son las siguientes:

Tardes de Abril – Tabla 18

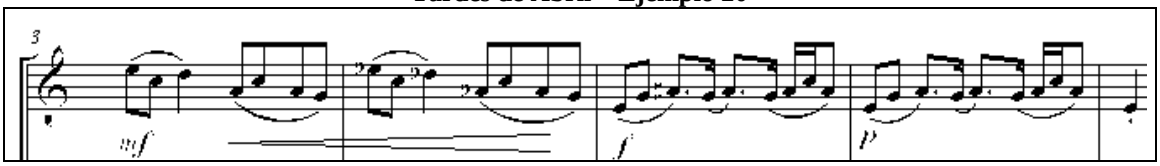
Serie 1 (Sol pentáfona diatónica)	Serie 2 (Pelog)	Serie 3 (Do pentáfona diatónica 3° modo)
		

Análisis melódico

Análisis melódico de la sección A

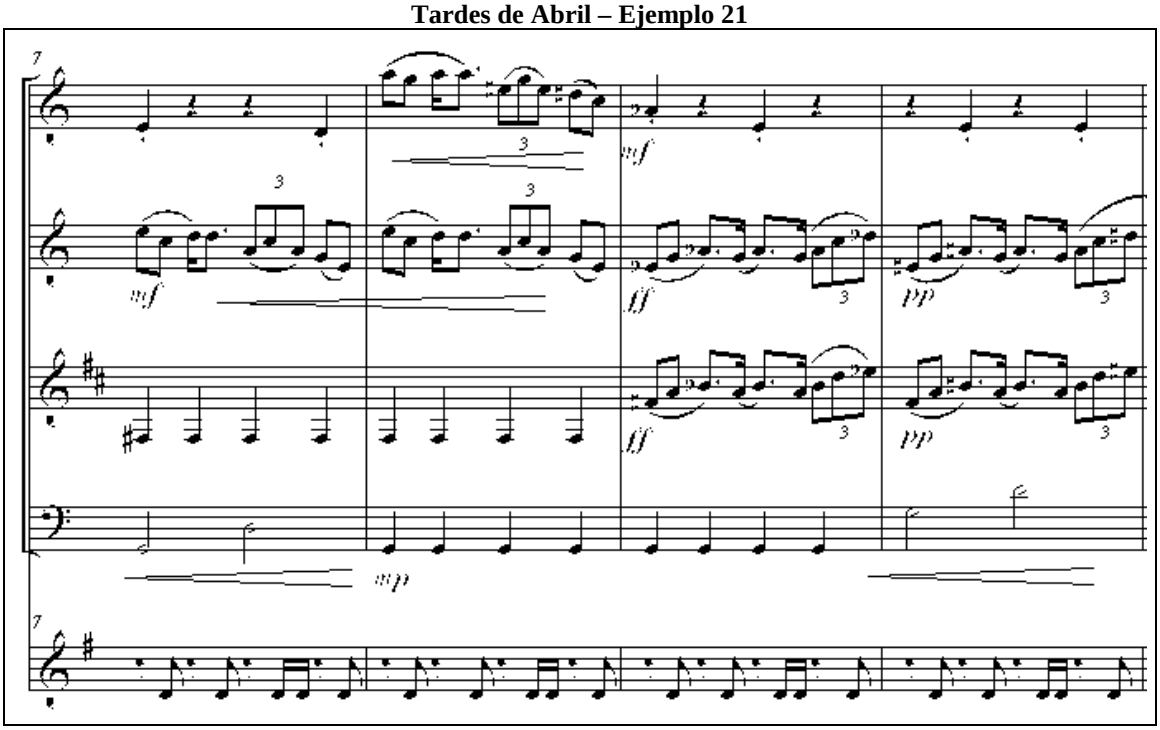
El tema de la sección *A* esta cantado por la flauta del compás 3 al 6; aquí combino las series 1 y 2.

Tardes de Abril – Ejemplo 20



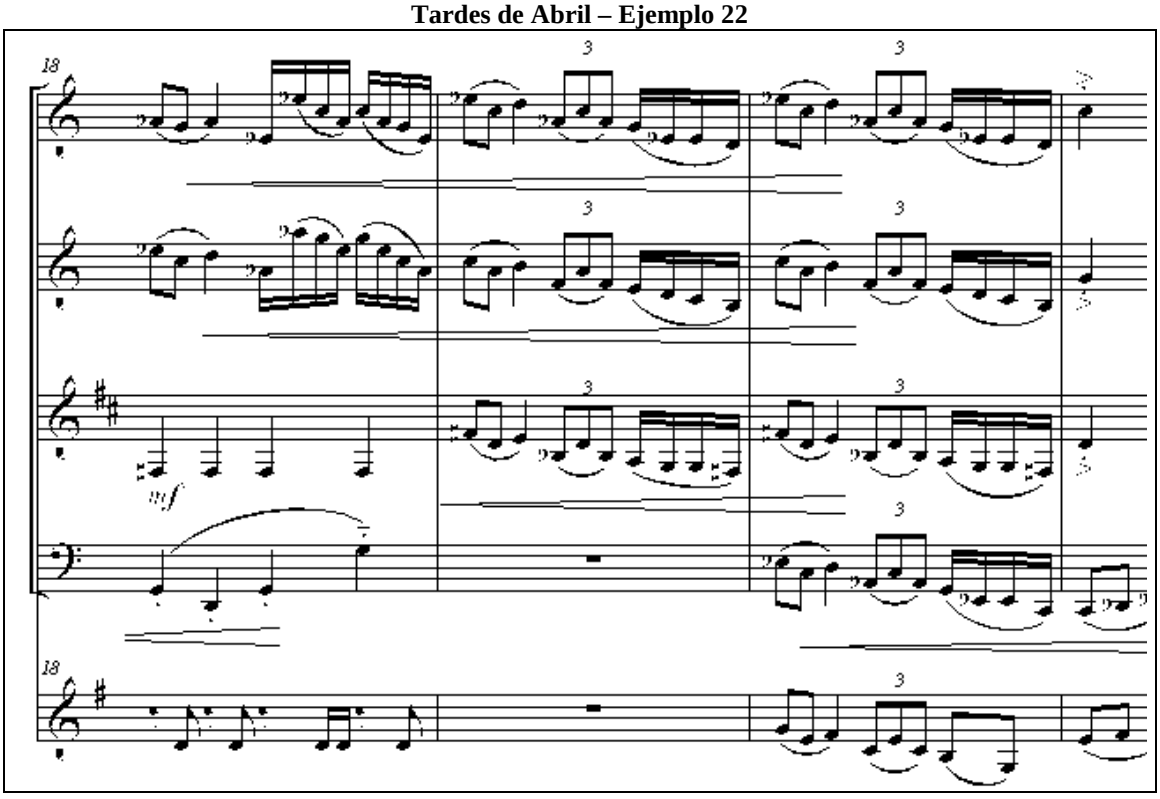
Del compás 7 al 10 hay una nueva presentación del tema en el oboe, pero con variación rítmica, mientras que el clarinete en el compás 9 canta al unísono con el oboe. Los demás instrumentos solo acompañan.

Tardes de Abril – Ejemplo 21



Del compás 18 al 22 hay una variación más del tema y este material sirve como cadencia de la sección *A*.

Tardes de Abril – Ejemplo 22



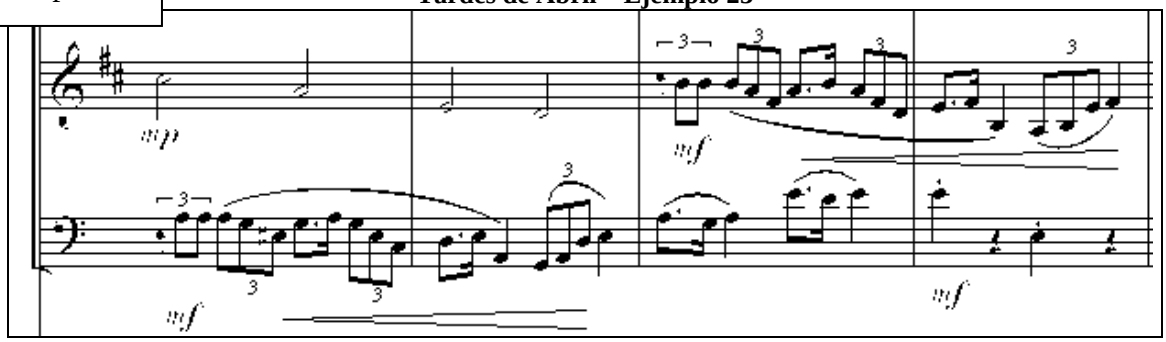
El compás 23 sólo es un enlace a la sección *B*.

Melodía de la sección B

El tema de la sección B, está construido con la serie 3, este tema abarca 2 compases (del compás 24 al 25) y es cantado por el fagot, para que enseguida haya una nueva presentación de dicho tema en el clarinete.

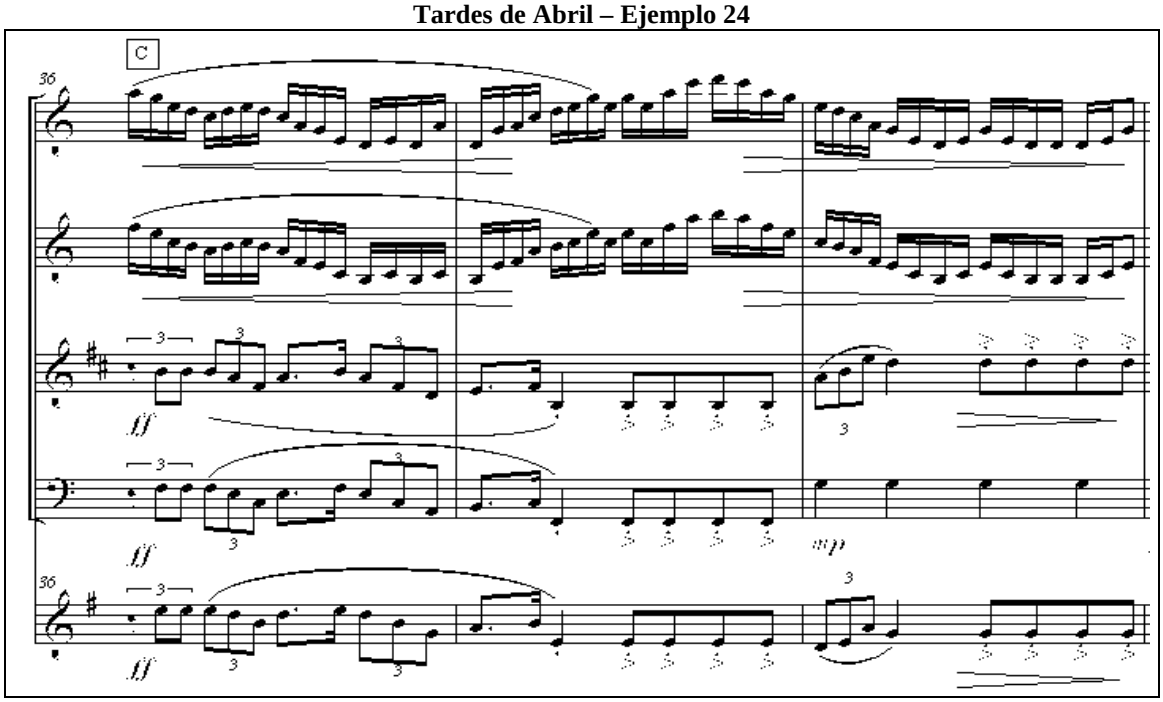
Compás 24

Tardes de Abril – Ejemplo 23



Del compás 36 al 40 la flauta y el oboe realizan escalas donde reafirman la serie pentáfona utilizada, mientras clarinete, fagot y corno cantan reminiscencias del tema de la sección *B*; este pasaje tiene la función de cadencia de esta sección.

Tardes de Abril – Ejemplo 24

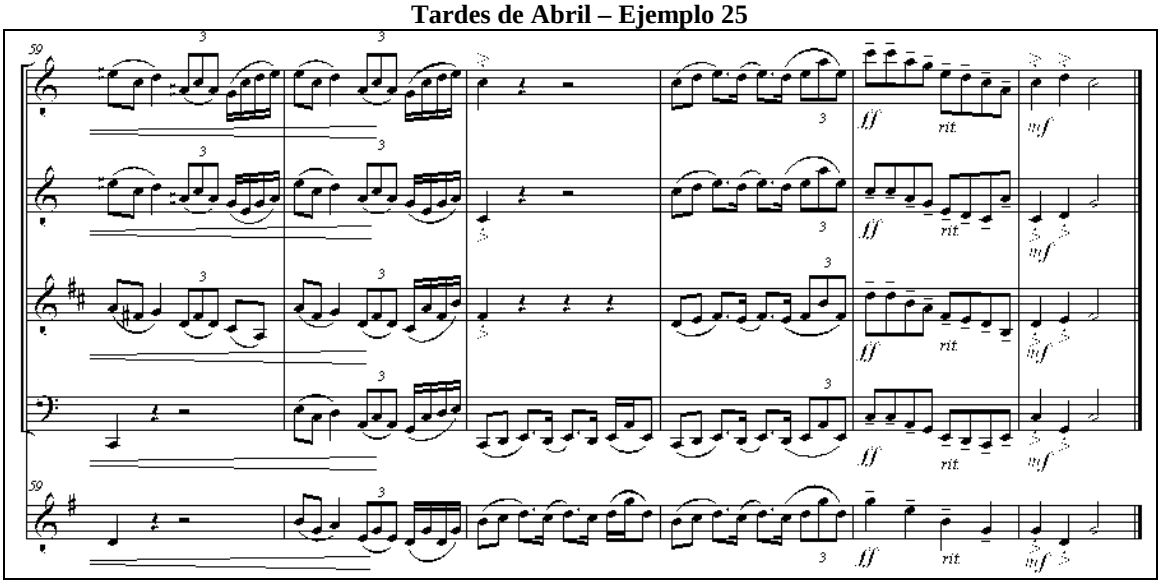


Análisis melódico de la sección A'

Los compases 41 al 57 son idénticos a los compases 1 al 17, con la única diferencia en el cambio de tono, con la finalidad de darle frescura a la sección *A*'.

Del compás 58 al 64 es la conclusión de la sección *A'* y por lo tanto del primer movimiento, donde realizo una combinación de elementos melódicos ya utilizados para dar unidad.

Tardes de Abril – Ejemplo 25

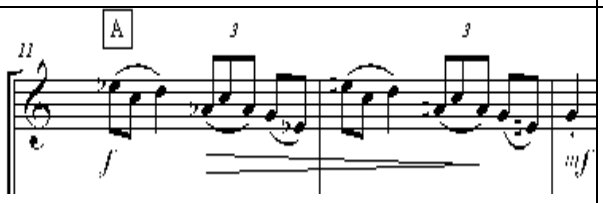
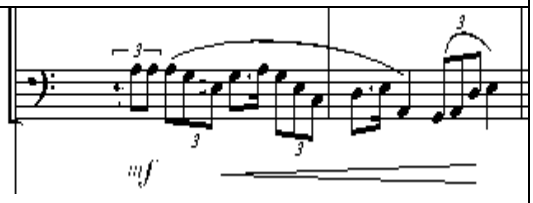


Análisis rítmico

Movimiento compuesto en compás de 4/4, siendo la subdivisión más pequeña el dieciseisavo.

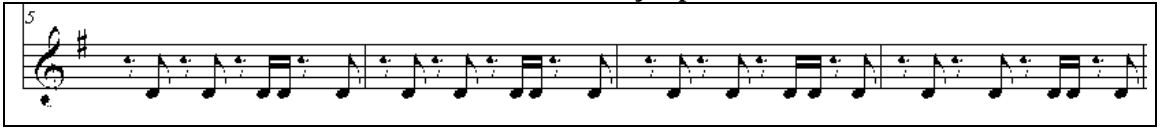
La figura de tresillo que aparece como variante rítmica en el tema de la sección *A*, se convertirá en característica principal del tema de la sección *B*.

Tardes de Abril – Tabla 19

Tema 1	Tema 2
	

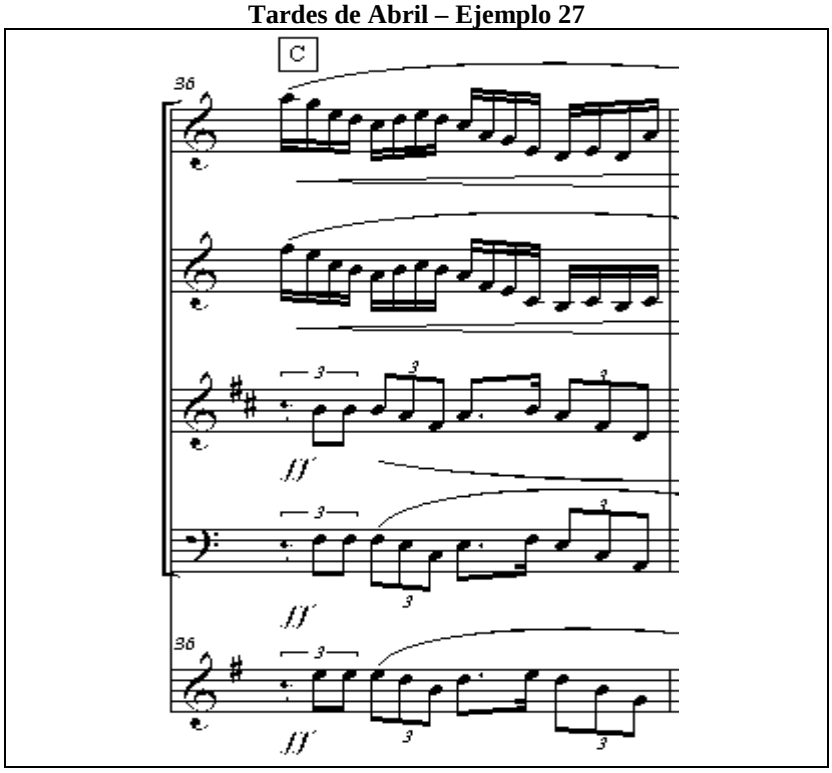
Una característica rítmica en todo el movimiento es el ostinato que durante toda la sección *A* y *A'* lleva el corno.

Tardes de Abril – Ejemplo 26



Del compás 36 al 38 se combinan el “tres contra dos” para lograr más interés; la flauta y el oboe tocan en grupos de cuatro dieciseisavos mientras que clarinete, fagot y corno tocan el tema de la sección B, en tresillos de octavo.

Tardes de Abril – Ejemplo 27



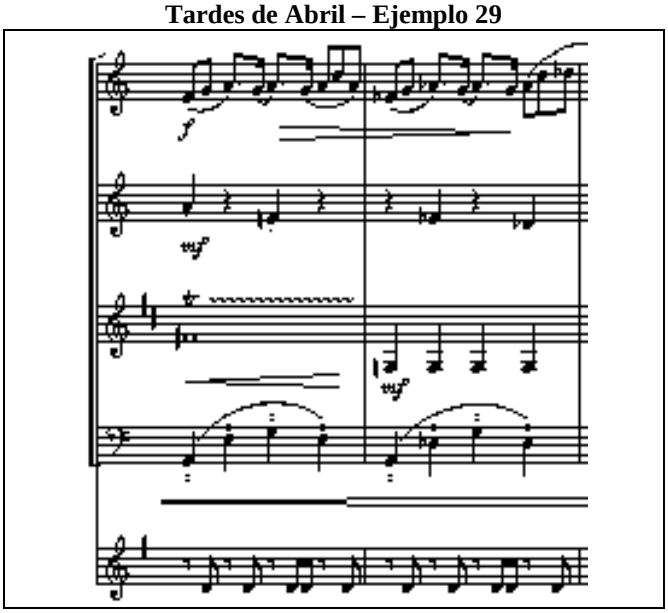
Análisis armónico

Debido al uso de las series pentáfonas, la armonía tiene la función de lograr diferentes colores y así no caer en la monotonía, ya que esta es una de las principales dificultades, a las que se expone el compositor al utilizar series pentáfonas. Por lo tanto la armonía no siempre está en función de la melodía pentáfona, en algunos casos se enriquece con notas ajenas a las de la serie pentáfona.

Tardes de Abril – Ejemplo 28

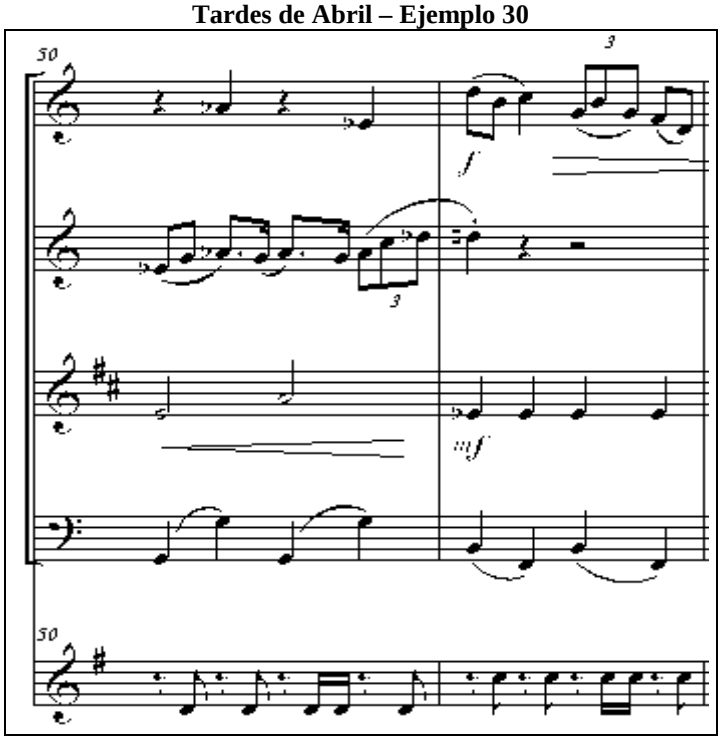
En la sección *A* se logran momentos de tensión armónica, gracias a la combinación de la serie pentáfona diatónica Sol y la serie pentáfona Pelog.

Tardes de Abril – Ejemplo 29



Del compás 51 al 54, hay un giro armónico inesperado debido al tritono que se forma entre el ostinato del corno y el acompañamiento del fagot.

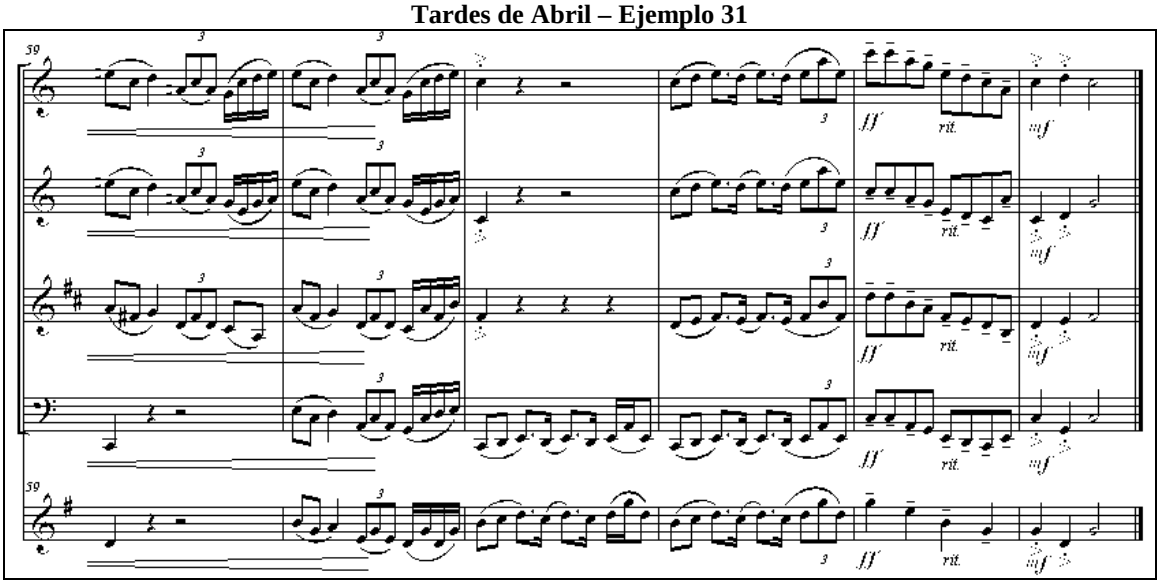
Tardes de Abril – Ejemplo 30



Tritono entre fagot y corno

Del compás 59 al 64 es la conclusión del movimiento; pasaje construido con elementos rítmico-melódicos ya utilizados.

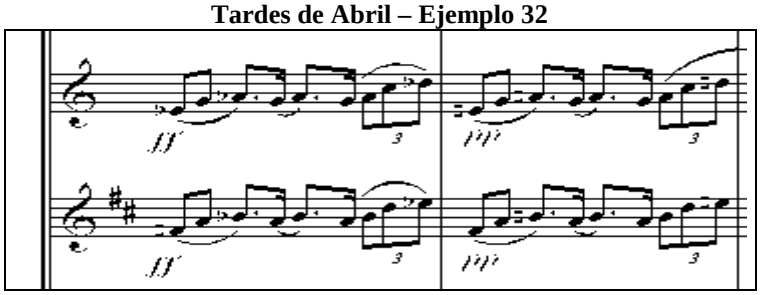
Tardes de Abril – Ejemplo 31



Análisis de la dinámica

Debido a que los motivos melódicos son parecidos, la dinámica tiene la función de dar variedad; con esto me refiero a que un motivo se presenta en forte y otro en piano. La dinámica también tiene la tarea de reforzar los momentos climáticos con los *crescendos*.

Tardes de Abril – Ejemplo 32



Análisis de la agógica

Se mantiene la misma agógica durante todo el movimiento (*Allegro*).

Análisis del timbre

El mayor contraste tímbrico se da cuando cantan al unísono oboe y clarinete, clarinete y corno, flauta y oboe, obteniendo una amalgama.

Análisis de la textura

En este movimiento utilizo melodía acompañada y polifonía, dando como resultado una textura mixta

II Tranquilo atardecer

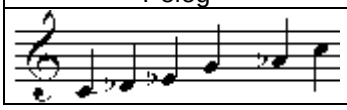
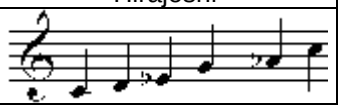
Estructura formal

Tardes de Abril – Tabla 20

Forma externa	**Tripartita**			
Sección	**A**	**B**	**A'**	**Coda**
Compases	1 – 18	19 – 34	35 – 42	43 - 53

En este movimiento utilizo dos series pentáfonas; pelog y la hirajoshi, aunque también hay pasajes tonales.

Tardes de Abril – Tabla 21

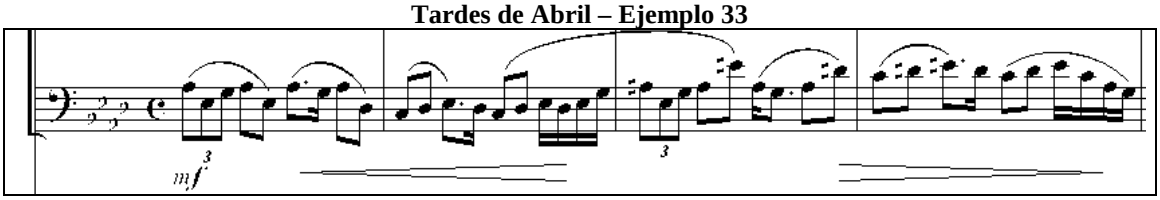
Pelog	Hirajoshi
	

Análisis melódico

Análisis melódico de la sección A

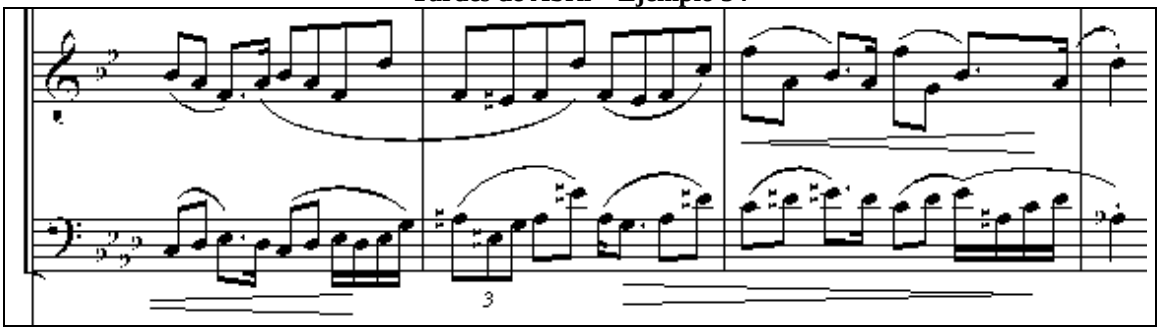
El tema de la sección *A* aparece en los primeros 4 compases y es cantado por el Fagot, este material consta de 8 motivos, los cuales se utilizarán fragmentados en todo el movimiento.

Tardes de Abril – Ejemplo 33



Del compás 5 al 8 el tema continúa sin cambios en el fagot, mientras el clarinete le acompaña con una melodía secundaria, producto de una variación del mismo tema.

Tardes de Abril – Ejemplo 34



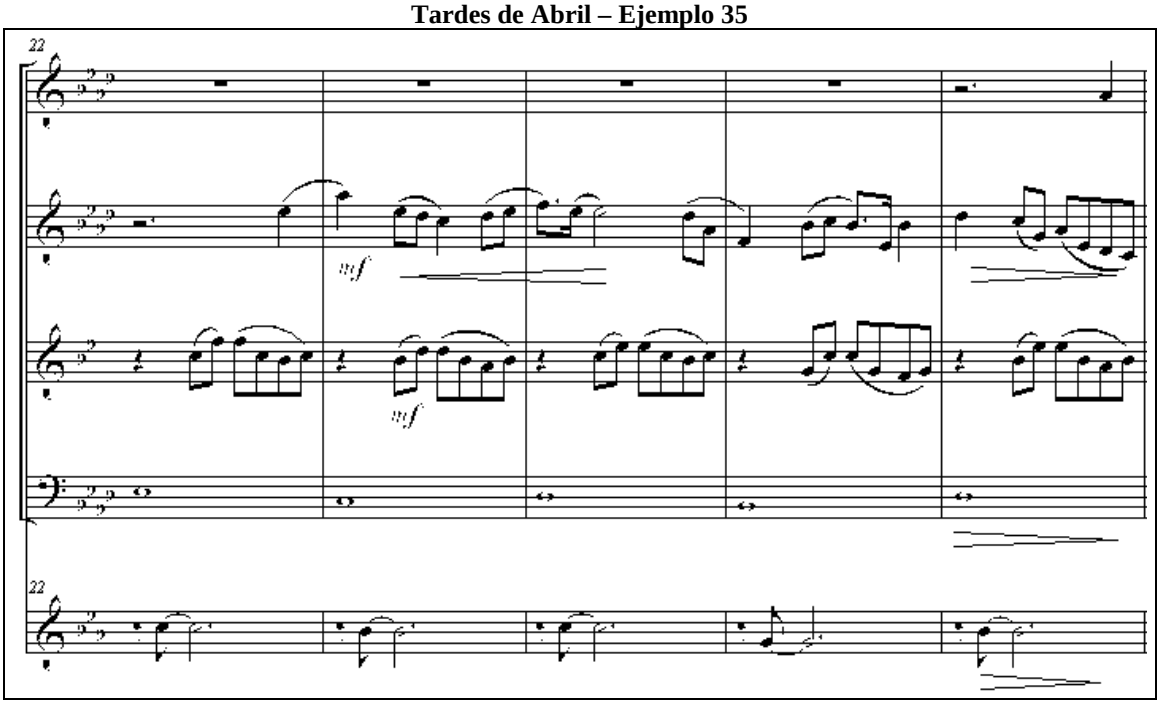
Del compás 9 al 16, es un puente.

Los compases 17 y 18 son la cadencia final de la sección *A*.

Análisis melódico de la sección B

Del compás 22 al 26 el Oboe canta el tema de la sección *B*, clarinete, fagot y corno sólo acompañan.

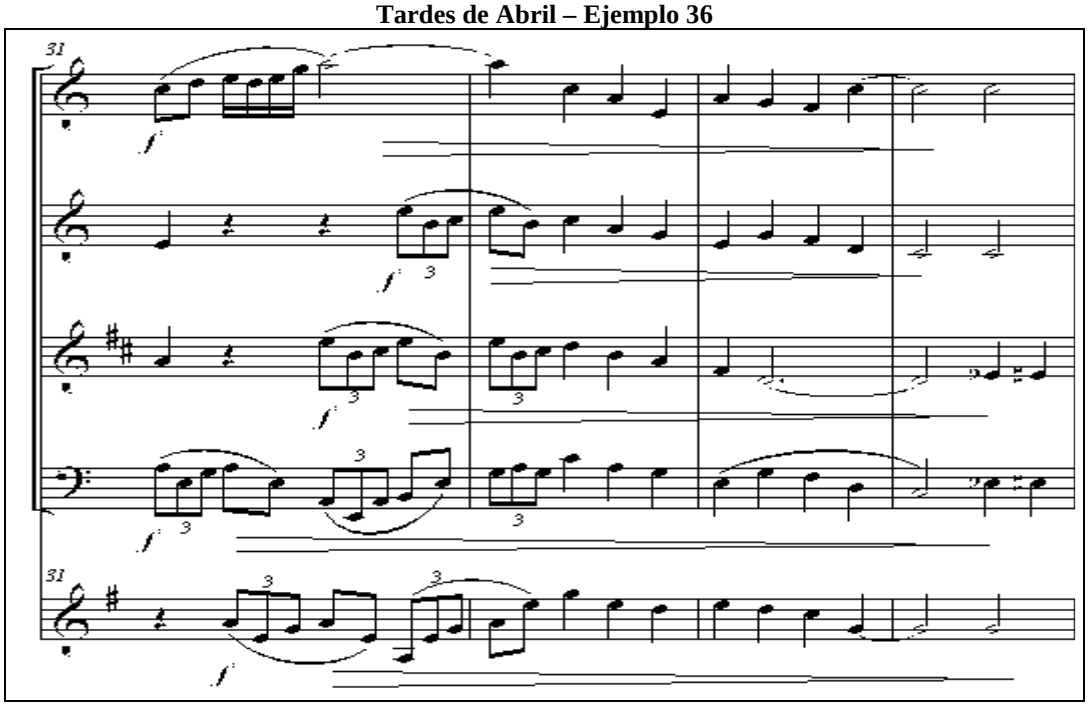
Tardes de Abril – Ejemplo 35



Del compás 27 al 30 es un puente.

Del compás 31 al 34 es el clímax del movimiento y a su vez la cadencia de la sección *B*; este pasaje consiste en un canon construido con el primer motivo del tema de la sección *A*.

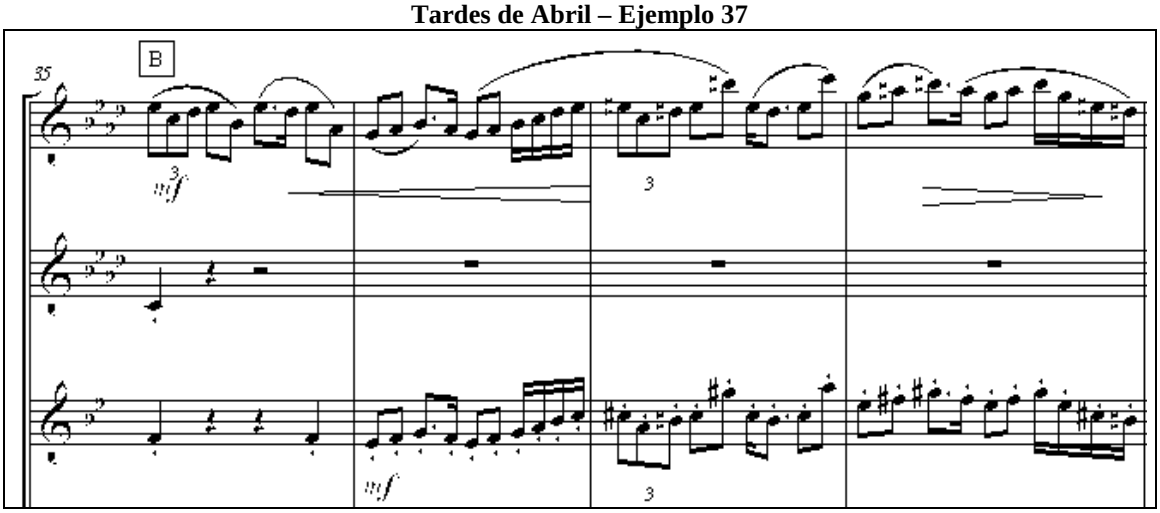
Tardes de Abril – Ejemplo 36



Análisis melódico de la sección A'

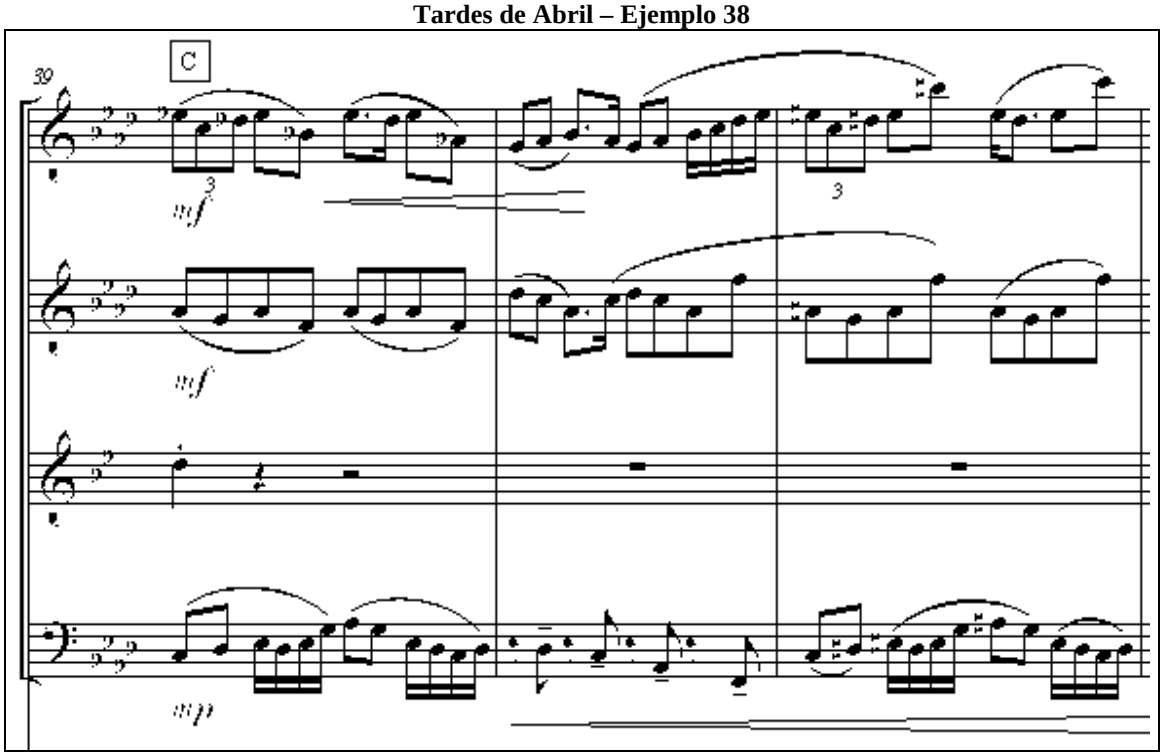
Del compás 35 al 36 la flauta canta el tema sobre *La bemol*, mientras el clarinete se une en el compás 36, cantando el mismo tema a una cuarta justa abajo y del compás 37 al 38, la flauta pasa a *Do* y el clarinete continua con la segunda voz a una cuarta justa abajo.

Tardes de Abril – Ejemplo 37



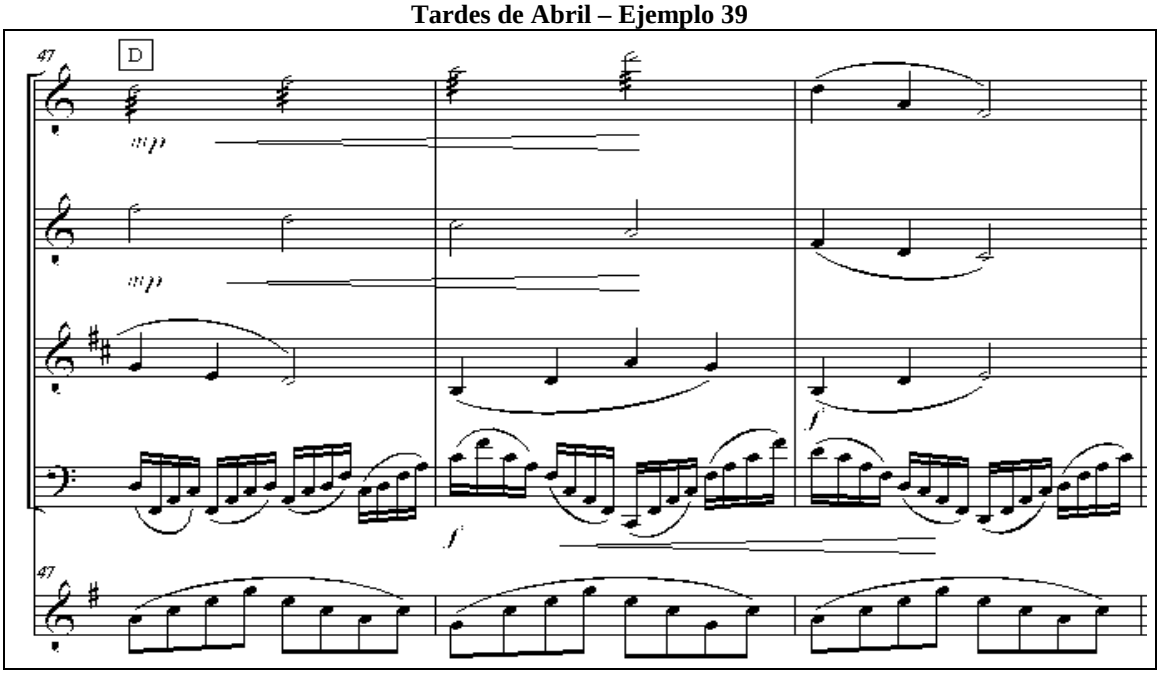
Del compás 39 al 42 el tema permanece sin cambios en la flauta, pero el oboe canta una melodía secundaria, producto de una variación del mismo tema; además el fagot canta una tercera melodía, que no es más que el cuarto motivo de dicho tema.

Tardes de Abril – Ejemplo 38



Los compases 43 al 53 son una *coda*, la cual presenta materiales melódicos nuevos, pero no deja de haber unidad, debido a que se emplean las mismas figuras rítmicas usadas en los temas; en este nuevo material melódico utilizo la serie pentáfona diatónica *Fa* y la voz principal la lleva el fagot; Flauta, oboe y clarinete acompañan, el corno realiza un ostinato.

Tardes de Abril – Ejemplo 39



Los compases 51 al 53 son cadencia final.

Análisis rítmico

Movimiento escrito en compás de 4/4 donde la subdivisión más pequeña es el dieciseisavo.

La variedad rítmica se da cuando se presenta el "tres contra dos".

Análisis armónico

Como en el movimiento anterior, la armonía no siempre está en función de la serie pentáfona; se enriquece con notas de paso y sonidos agregados.

Tardes de Abril – Tabla 22

Compases 1 - 8	Compases 9 – 30	Compases 31 – 34	Compases 35 – 42	Compases 43 – 50	Compases 51 – 52	Compás 53
Pelog e Hirajoshi	Lab	Do Pentáfona y Do	La b y Do	Pentáfona diatónica Fa 5°modo	Lab	La menor

Análisis de la dinámica

La dinámica tiene la tarea de apoyar el discurso melódico.

Análisis de la agógica

La agógica es la misma durante todo el movimiento (*Poco adagio*).

Análisis del timbre

Fuera de los cambios de registro, el contraste tímbrico más marcado es cuando la flauta canta con el ataque de *Flatterzunge* y el clarinete ataca en *staccato*.

Análisis de la textura

La textura es mixta, ya que la mayor parte de la obra es polifónica, pero también encontramos pasajes de melodía acompañada, donde el oboe canta el tema de la sección *B*.

III Rojo atardecer

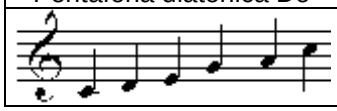
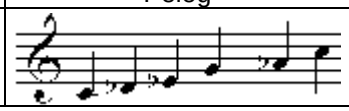
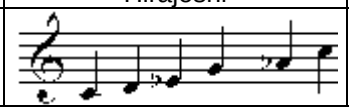
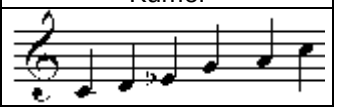
Estructura formal

Tardes de Abril – Tabla 23

Forma externa	Bipartita		
Sección	**A**	**A'**	**Coda**
Compases	1 – 55	56 – 86	86 – 104

En este movimiento utilizo una combinación de varias series, como lo son: series pentáfonas diatónicas sobre *Do, Mi, Sol*, y *Fa*, además de las series pelog, hirajoshi y kumoi; con la finalidad, de evitar la monotonía.

Tardes de Abril – Tabla 24

Pentáfona diatónica Do	Pelog	Hirajoshi	Kumoi
			

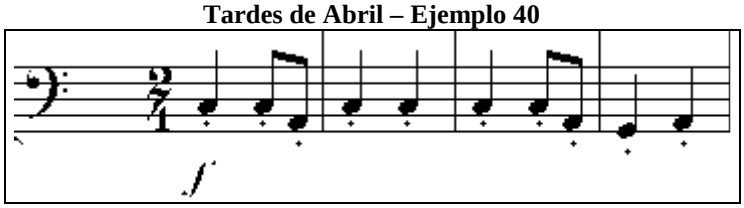
Al combinar estas series obtengo riqueza en cuanto al color armónico y no se pierde la característica sonora de la pentafonía.

Análisis melódico

Análisis melódico de la sección A

El tema de este movimiento, que en realidad es un ostinato rítmico melódico, se presenta del compás 1 al 4 en el fagot; ostinato que está presente en todo el movimiento, de ordinario lo lleva el fagot, pero también en algunos momentos es cantado por los demás instrumentos del quinteto de alientos.

Tardes de Abril – Ejemplo 40



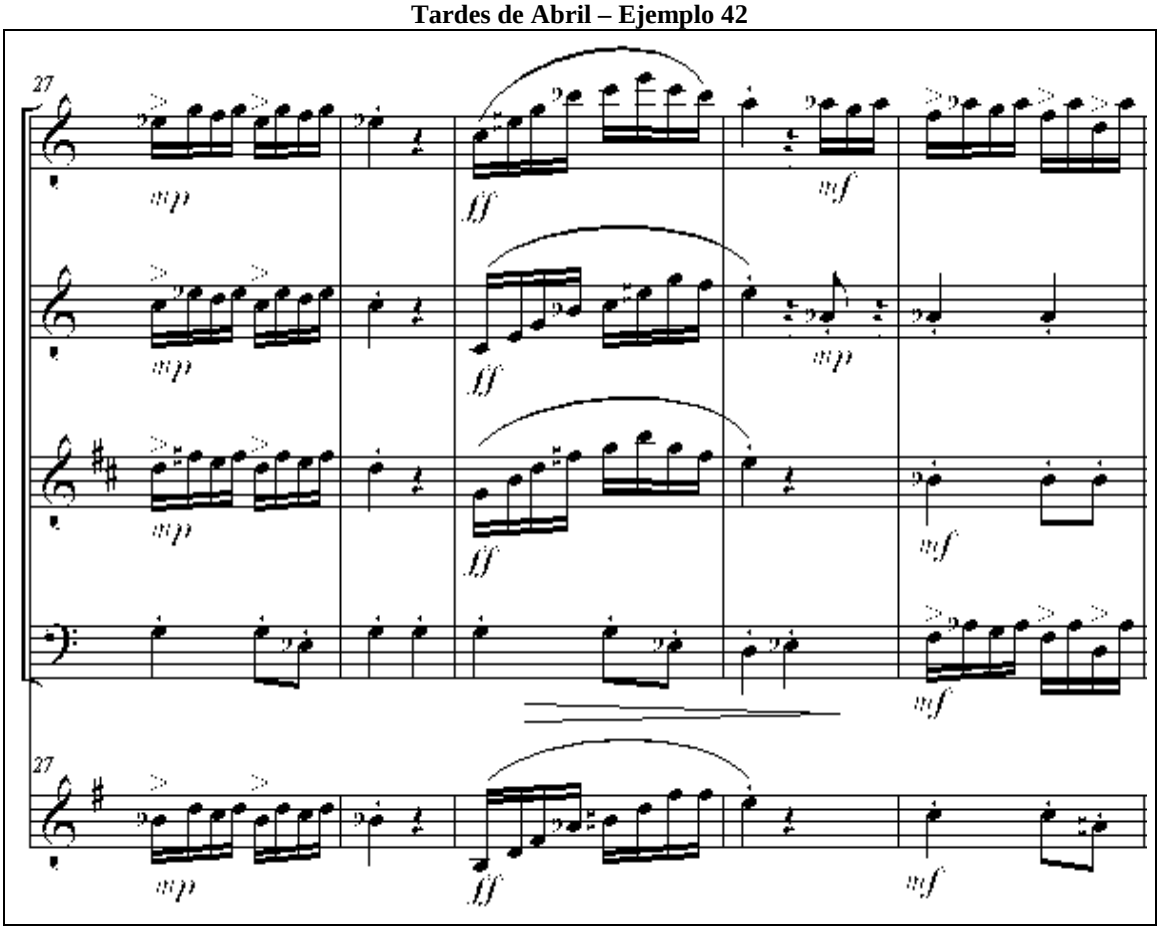
Del compás 5 al 22 el ostinato se va moviendo de centro tonal y a su vez se van presentando motivos de dicho ostinato en los demás instrumentos, mientras el acompañamiento, consiste en figuras de dieciseisavo, en imitación del bajo *Alberti*.

Tardes de Abril – Ejemplo 41

En la elaboración de dicho acompañamiento se realiza una combinación de las series pentáfonas para no solo evitar la monotonía, sino también crear cierta tensión armónica.

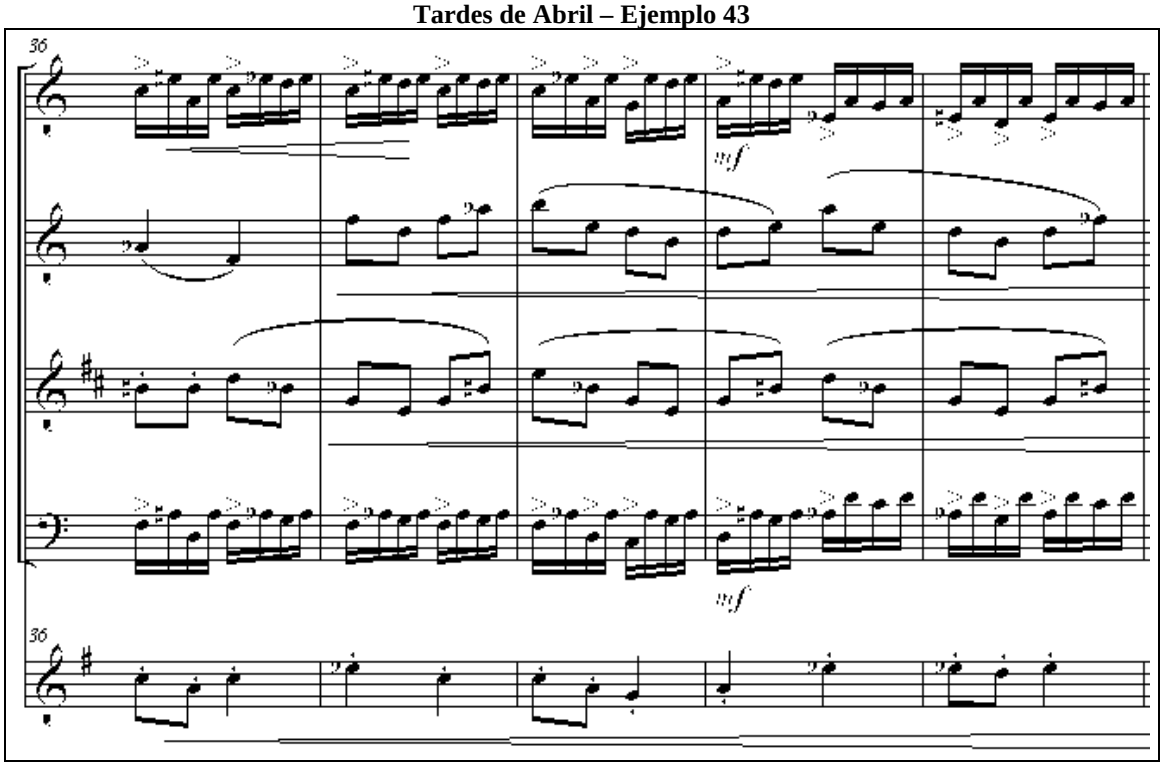
Los compases 23 al 30 son una cadencia, en la que los instrumentos cantan en *tutti* un material que rítmicamente es parecido al del acompañamiento; dicho material sirve como punto y seguido, a fin de dar claridad al discurso musical y llegar a una nueva presentación del ostinato.

Tardes de Abril – Ejemplo 42



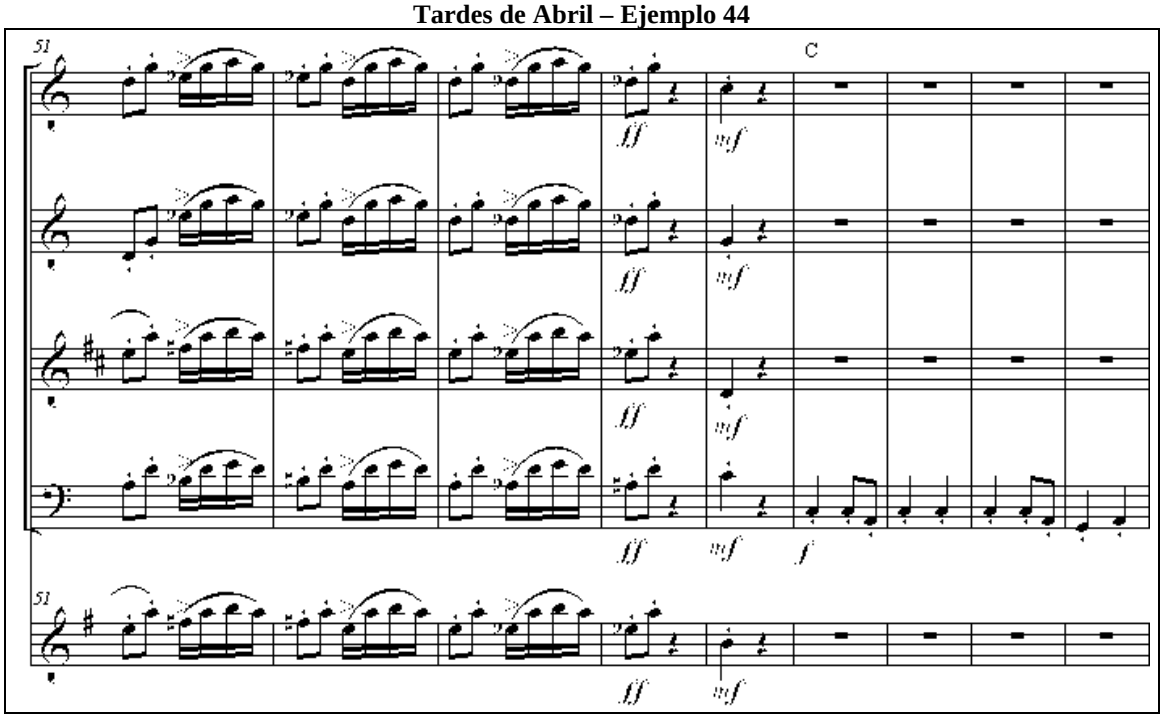
Del compás 31 al 43 se presenta un nuevo material melódico cantado por oboe y clarinete; este material consiste en *arpegios* de acordes menores y disminuidos, esto con el fin de darle mayor interés a la armonía.

Tardes de Abril – Ejemplo 43



Los compases 49 al 55 son cadencia en *tutti* donde el material melódico es una variante del acompañamiento; esta cadencia sirve de punto y aparte.

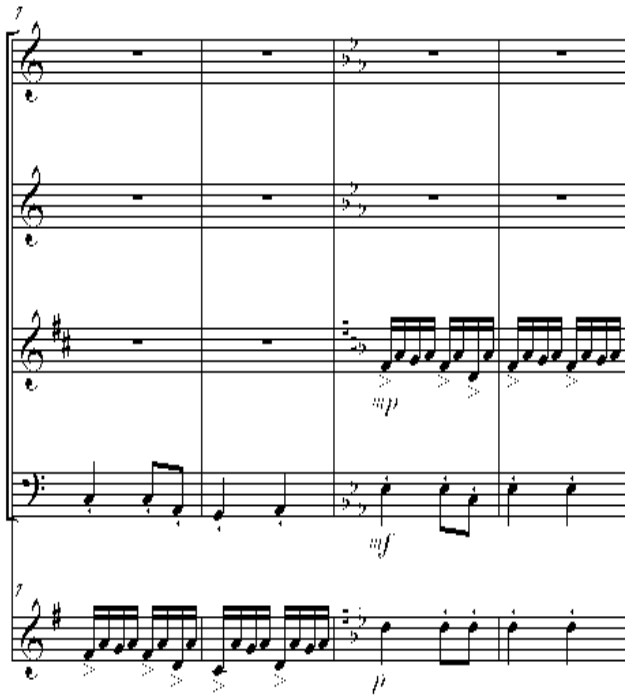
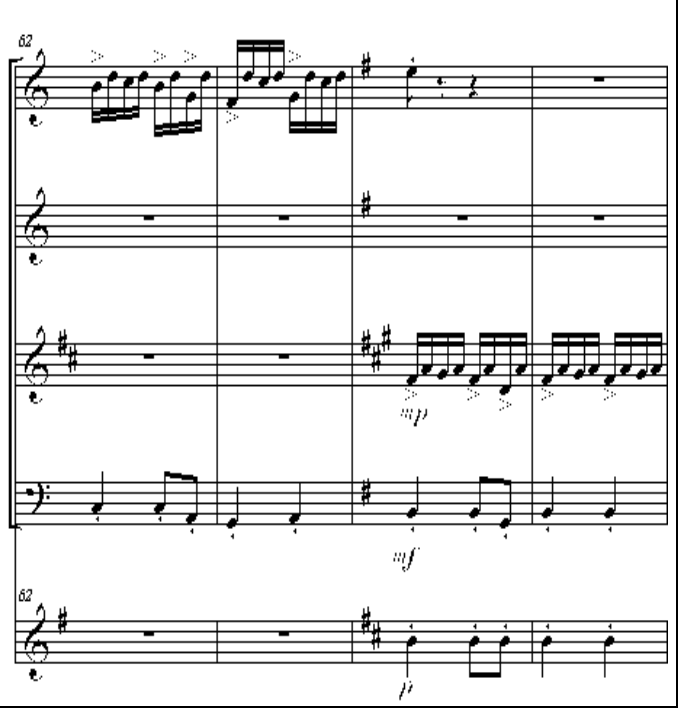
Tardes de Abril – Ejemplo 44



Análisis melódico de la sección A’

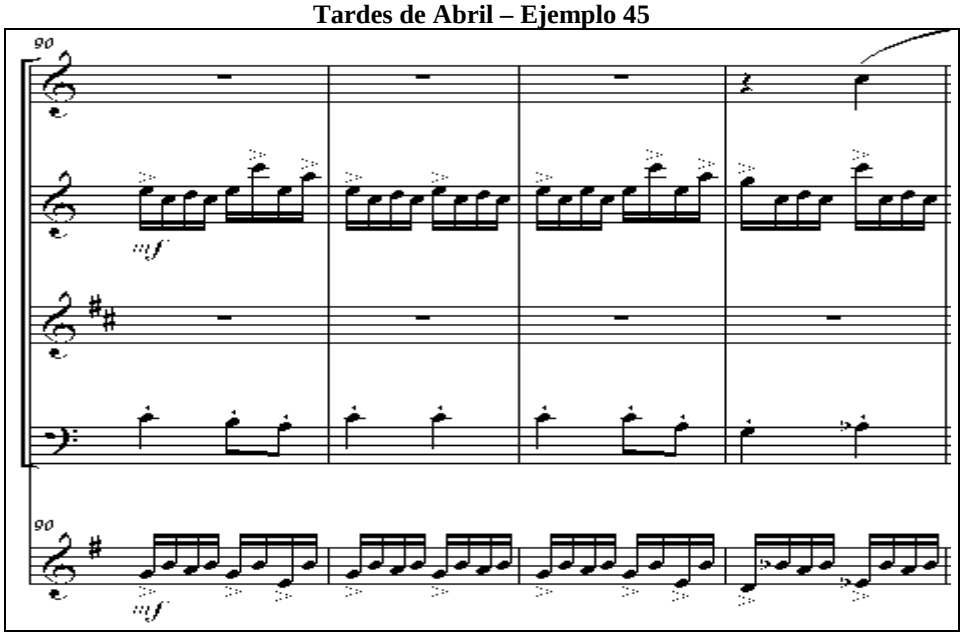
Los compases 56 al 85 son idénticos a los compases 1 al 30, la única diferencia es el cambio de tono y que el acompañamiento que llevaba el corno ahora lo lleva la flauta.

Tardes de Abril – Tabla 25

Compases 7- 10	Compases 62 - 65
	

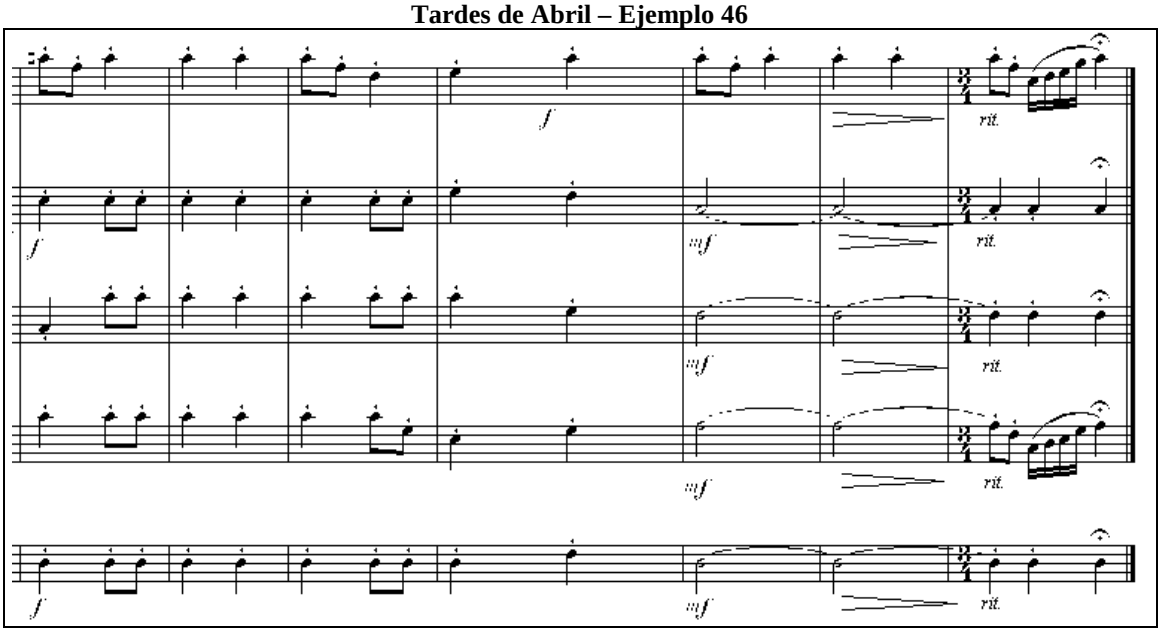
La *coda* abarca del compás 86 al 104; del compás 86 al 93 hay una presentación más del ostinato en el fagot, mientras oboe y corno acompañan y a su vez realizan un contrapunto implícito.

Tardes de Abril – Ejemplo 45



Del compás 94 al 97 se genera tensión, puesto que se cambia a la serie pentáfona hirajoshi mientras clarinete canta su melodía sobre la serie pentáfona diatónica *Fa*. La flauta canta el ostinato y así concluye la obra.

Tardes de Abril – Ejemplo 46



Análisis rítmico

El movimiento está escrito en compás de 2/4, con excepción del último compás que está escrito en ¾, esto con la finalidad de no terminar la obra en tiempo fuerte, buscando un efecto de desvanecimiento. Aquí la subdivisión más pequeña es el dieciseisavo. En este movimiento no hay contrastes rítmicos; todo gira alrededor de la figura de grupos de 4 dieciseisavos.

Análisis armónico

Tardes Abril – Tabla 26

Compases 1 - 8	Compases 9 – 12	Compases 13 – 26	Compases 27 – 30	Compases 31 – 55	Compases 56 – 63
Do	Do hirajoshi (con Fa como sonido agregado)	Do	Do Kumoi (con Fa como sonido agregado)	Combinación de hirajoshi con Kumoi (con Fa como sonido agregado)	Do

Tardes de Abril – Tabla 27

Compases 64 – 67	Compases 68 – 85	Compases 86 – 93	Compases 94 – 97	Compases 98 – 104
Mi hirajoshi	Do	Pentáfona diatónica Do	Hirajoshi	Combinación de pentáfona diatónica Fa y Do

Análisis de la dinámica

La dinámica tiene la tarea de apoyar al discurso musical.

Análisis de la agógica

La agógica es la misma durante todo el movimiento (*Allegro molto animato*).

Análisis del timbre

El mayor contraste tímbrico se logra cuando la flauta y el oboe tocan al unísono, logrando una amalgama y cuando hay cambios repentinos de registro.

Análisis de la textura

La textura es polifónica.

Heterofonía

Para cuarteto de percusiones

Heterofonía: La heterofonía (término apuesto al de homofonía) es un estilo musical que no usa ni la armonía ni el contrapunto. Tan sólo una línea musical, algunas veces interpretada con un acompañamiento rítmico, ejecutado por distintas voces emitiendo diferentes variaciones sobre el mismo tema, gracias a fraseos individuales u ornamentos espontáneos.
Obra compuesta en 2006 en la clase de composición del maestro Hugo Rosales, se creo con la finalidad de combinar instrumentos de percusión de altura determinada y altura no determinada.
En esta obra utilizo los siguientes instrumentos:
Percusionista 1.- Xilófono y vibráfono.
Percusionista 2.- Caja china, tamtam pequeño (agudo), cencerro y gong chico.
Percusionista 3.- Tambor grande, tarola, tambor militar y platillo suspendido.
Percusionista 4.- Gong grande, bombo, tamtam grande (grave) y tom-toms.

Estructura formal

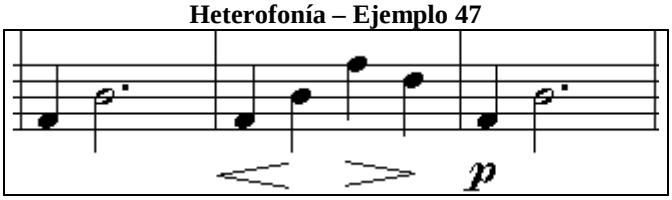
Heterofonía – Tabla 28

Forma externa	**Tripartita**							
Sección	**A**			**B**			**A'**	
Compases	1 – 213			214 – 350			351 - 400	
Forma interna	**a**	**b**	**c**	**a**	**b**	**c**	**a**	**coda**
Compases	1 - 41	42 – 126	127 - 213	214 - 242	243 – 304	305 – 350	351 – 375	376 – 400

Análisis melódico

La melodía es cantada por el xilófono y el vibráfono; esta melodía es muy simple, ya que está construida sobre un acorde de *Si* disminuido, y se trata de obtener una atmósfera misteriosa, gracias a la presencia del tritono (de ordinario el tritono *Fa – Si*),

Heterofonía – Ejemplo 47



Análisis rítmico

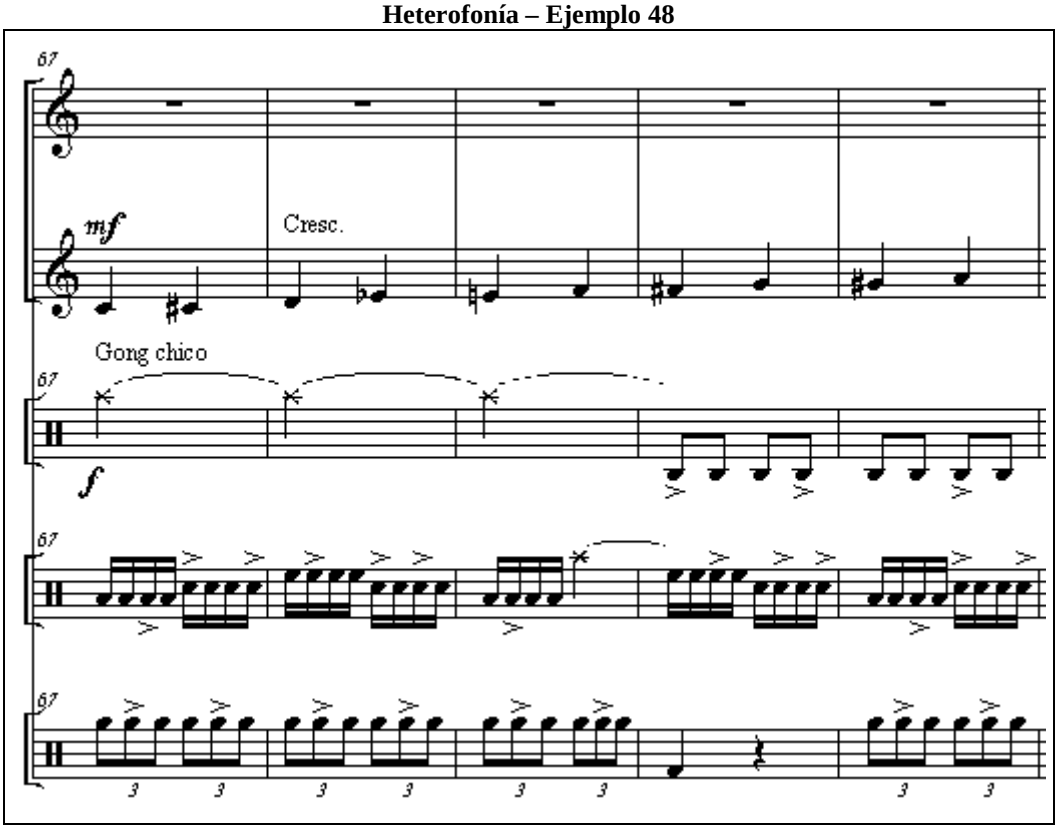
En la obra son fundamentales los cambios de compás, ya que ayudan a diferenciar las secciones y los cambios de carácter en el discurso musical.

Heterofonía – Tabla 29

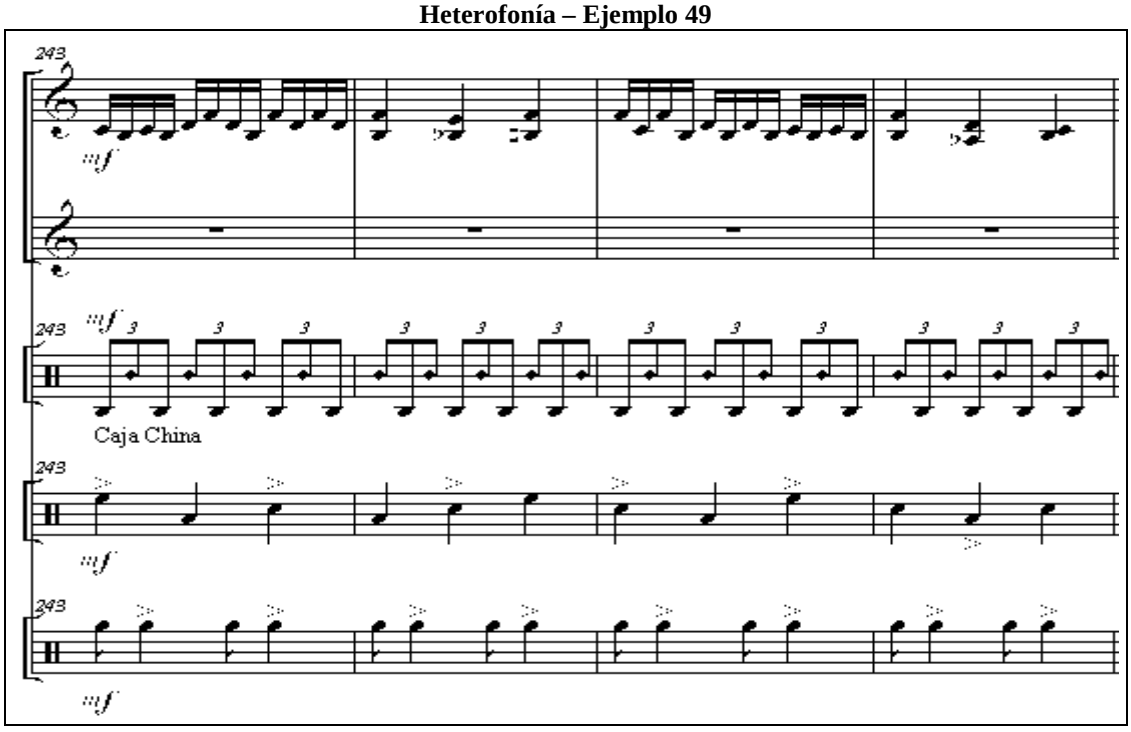
Forma externa	Tripartita							
Sección	**A**			**B**			**A'**	
Forma interna	a	b	c	a	b	c	a	Coda
Compás	4/4	2/4	2/4	3/4	3/4	2/4 + 3/8	4/4	4/4

La rítmica está basada en figuras simples, que al desplazar el acento y/o tocarse simultáneamente con otras figuras, se convierten en figuras rítmicas más complejas, que en ocasiones forman un patrón y en otras polirritmia.
En los siguientes ejemplos, podemos observar como cada percusionista, tiene un rítmo diferente, dando como resultado, polirrítmias.

Heterofonía – Ejemplo 48

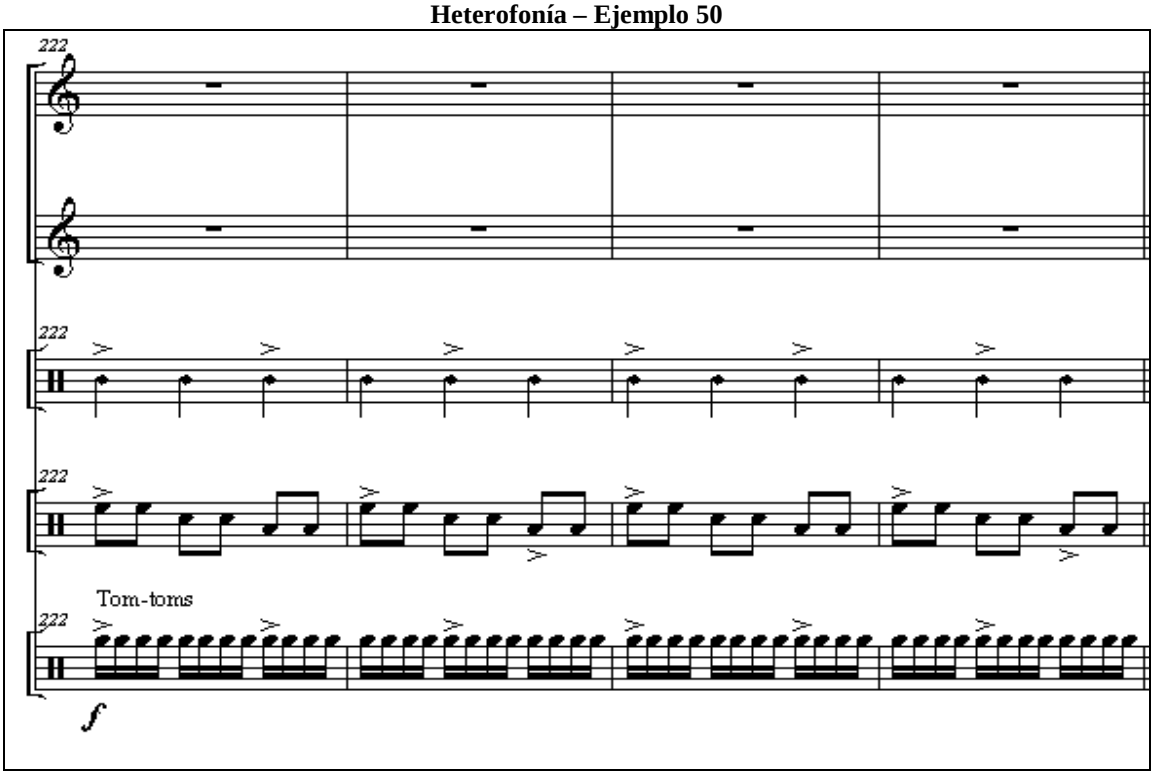


Heterofonía – Ejemplo 49

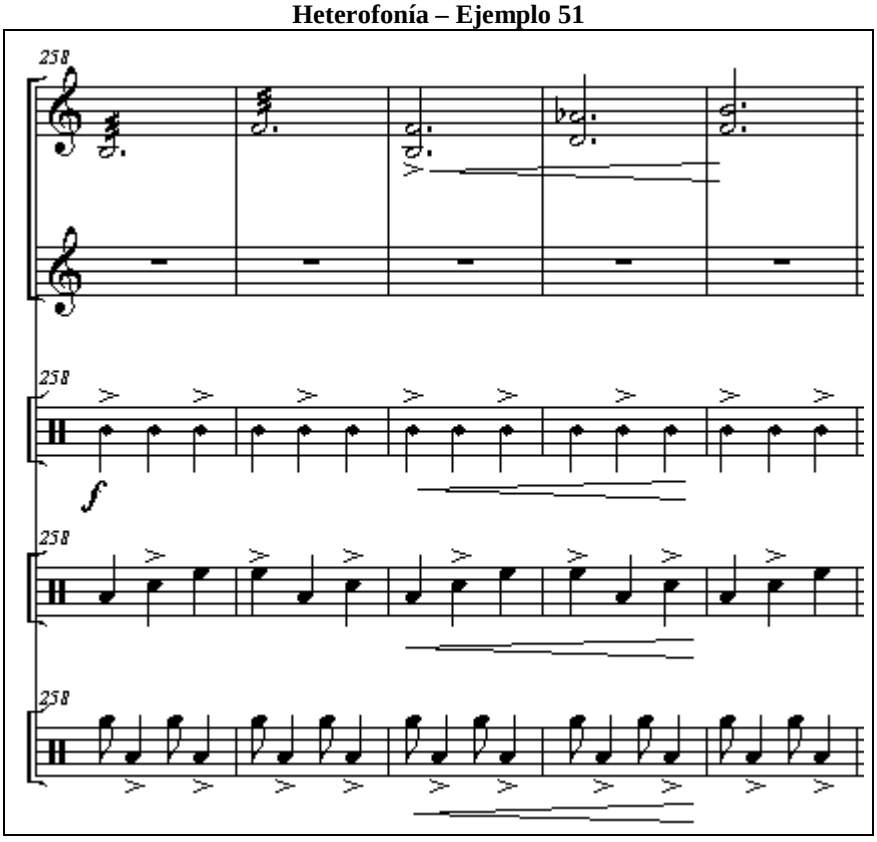


Un par de ejemplos de las figuras que asumen el papel de patrón rítmico es el siguiente:

Heterofonía – Ejemplo 50



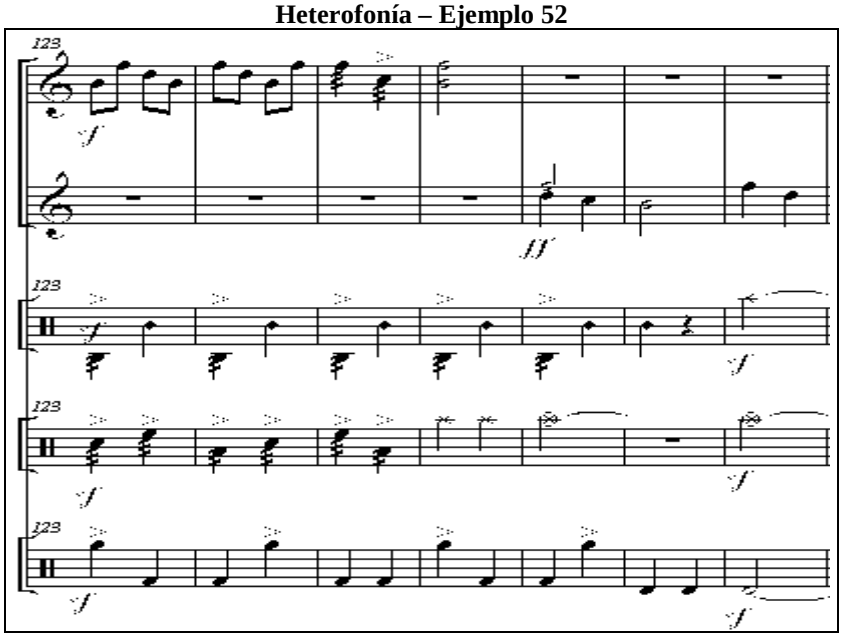
Heterofonía – Ejemplo 51



Análisis armónico

Sólo hay una línea melódica, donde se hace énfasis en la característica sonora del tritono.
Sin embargo, cuando los instrumentos de altura no determinada suenan simultáneamente se generan batimentos que dan un resultado sonoro muy interesante.

Heterofonía – Ejemplo 52



Análisis de la dinámica

La dinámica tiene la función de resaltar los momentos climáticos y de mayor tensión, así como los momentos de reposo y transición entre una sección y otra.

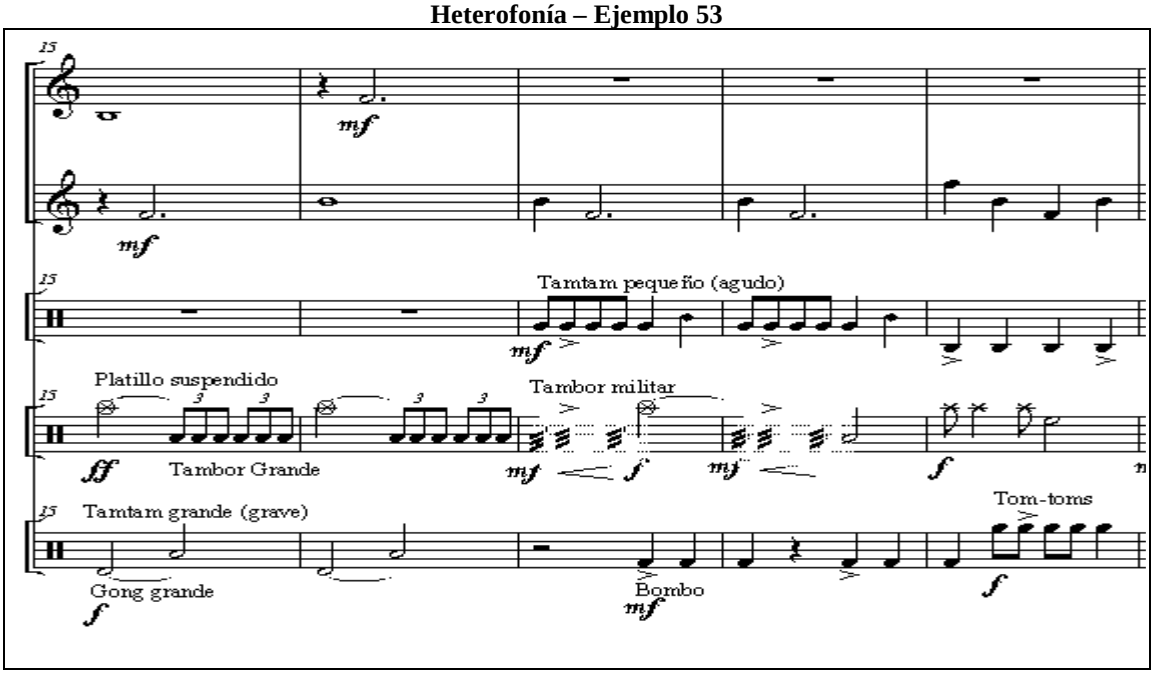
Análisis de la agógica

Los cambios de agógica se llevan a cabo con la finalidad de apoyar al discurso musical en su cambio de carácter **(**Agógicas que utilizo: *Lento – Allegro con foco – Moderato – Lento – Allegro con foco*).

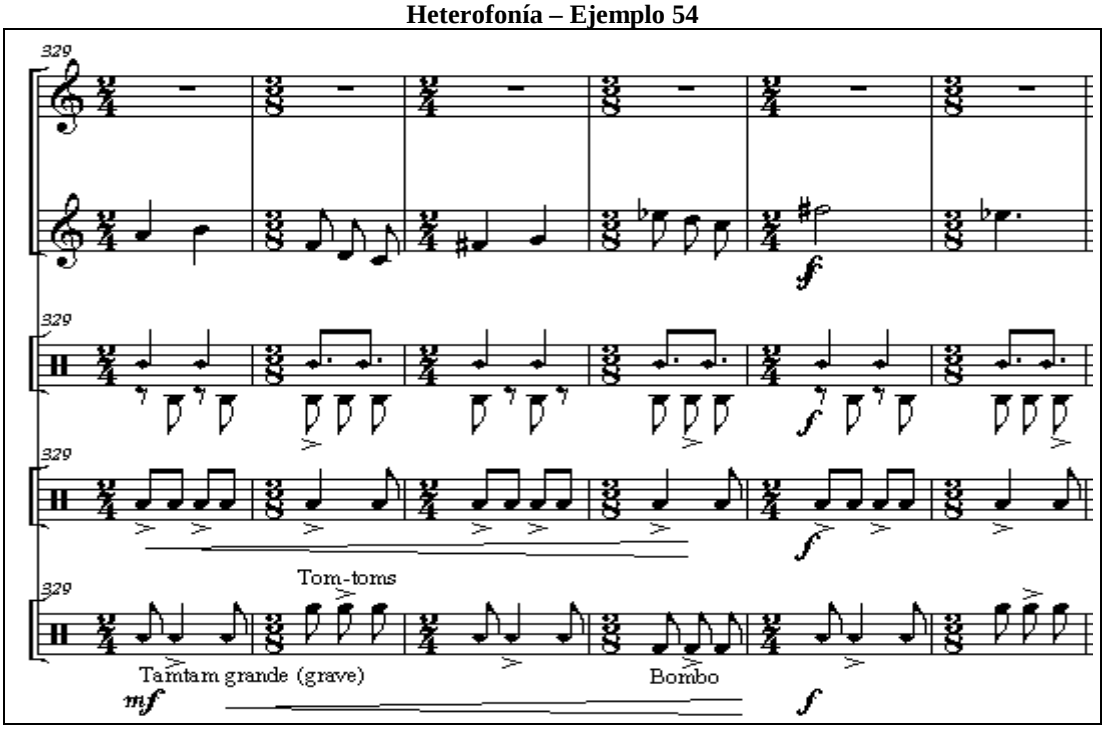
Análisis del timbre

El timbre es variado, dependiendo de cuántos instrumentos de percusión estén sonando simultáneamente en determinado momento, ya que se forman batimentos sonoros. Otro cambio de timbre se produce, cuando hay cambios de baqueta.
Ejemplos:

Heterofonía – Ejemplo 53



Heterofonía – Ejemplo 54



Análisis de la textura

La textura es polifónica.

Fanfarria a Hugo Rosales

Para Quinteto de Metales

Obra compuesta en 2006, en la clase de composición del maestro Hugo Rosales, este trabajo se realizó con la finalidad de entender y poder manejar los instrumentos de aliento metal.
Una fanfarria es para anunciar un gran suceso o tratar de halagar a algún extraordinario personaje; en mi caso compuse la fanfarria para expresar mi gratitud al maestro Hugo Rosales.

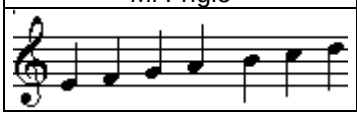
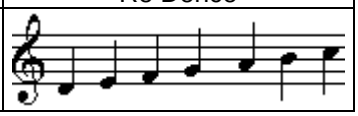
Estructura formal

Fanfarria – Tabla 30

Forma externa	**Tripartita**								
Sección	**A**			**B**			**A'**		
Compases	1 – 77			78 – 165			166 – 288		
Forma interna	**Introducción**	**a**	**b**	**a**	**b**	**c**	**b'**	**a'**	**Coda**
Compases	1 – 4	5 – 48	49 – 77	78 – 119	120 – 141	142 – 165	166 – 192	193 – 238	239 – 288

Obra modal, hay 2 temas, el tema de la sección *A*, sobre *Mi* frigio y el tema de la sección *B*, sobre *Re* dórico.

Fanfarria – Tabla 31

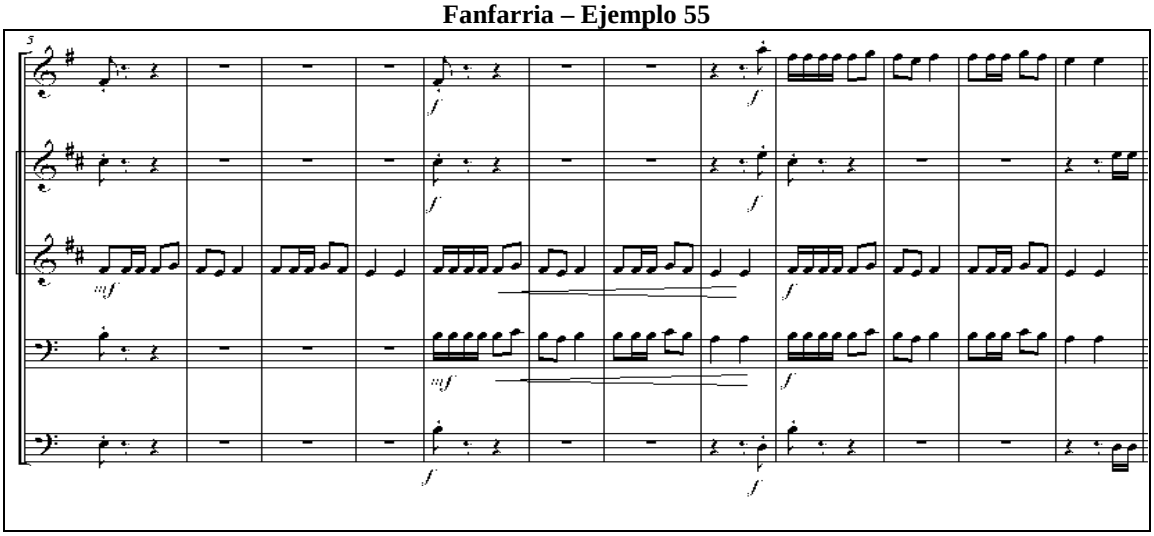
Mi Frigio	Re Dórico
	

Análisis melódico

Análisis melódico de la sección A

Del compás 5 al 24 se presenta el tema, cantado por la trompeta 2, para que a manera de canon se vayan integrando los demás miembros del quinteto, hasta llegar al *tutti*.

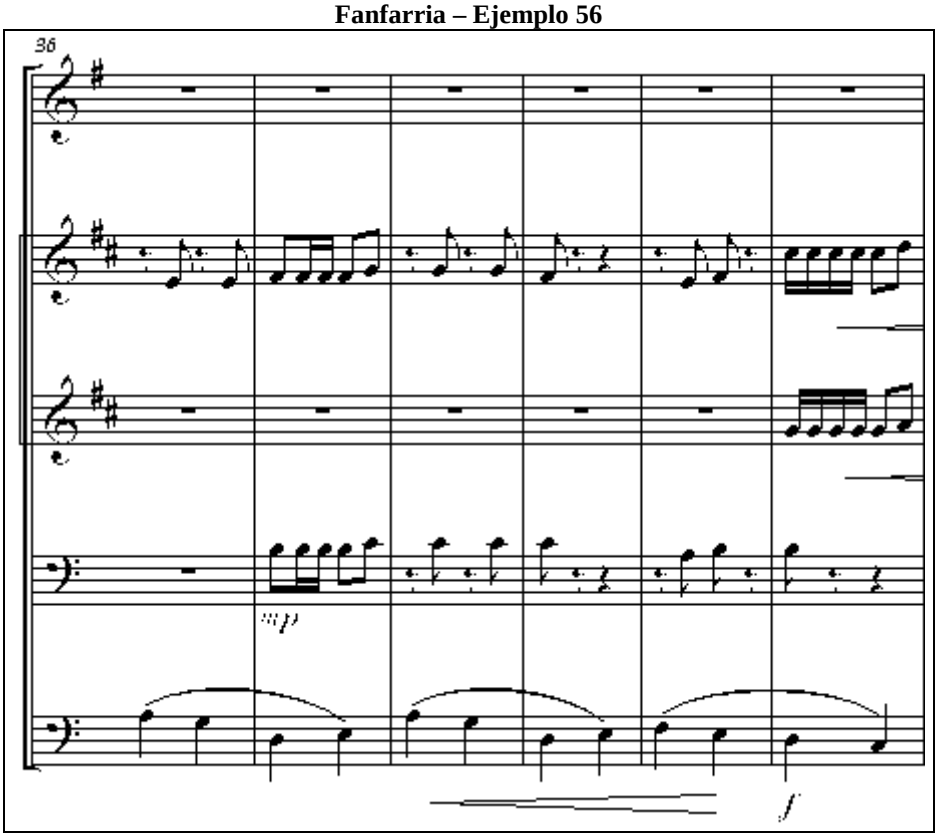
Fanfarria – Ejemplo 55



Del compás 25 al 77, realizo el desarrollo del tema.

Del compás 34 al 45, la tuba canta un pasaje que a su vez anuncia parte del tema de la sección *B*.

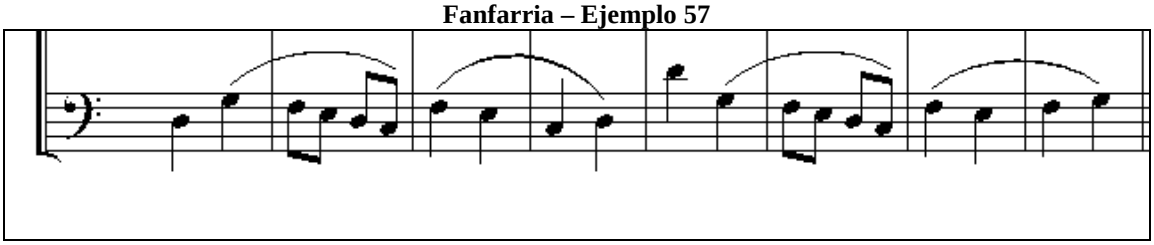
Fanfarria – Ejemplo 56



Análisis melódico de la sección B

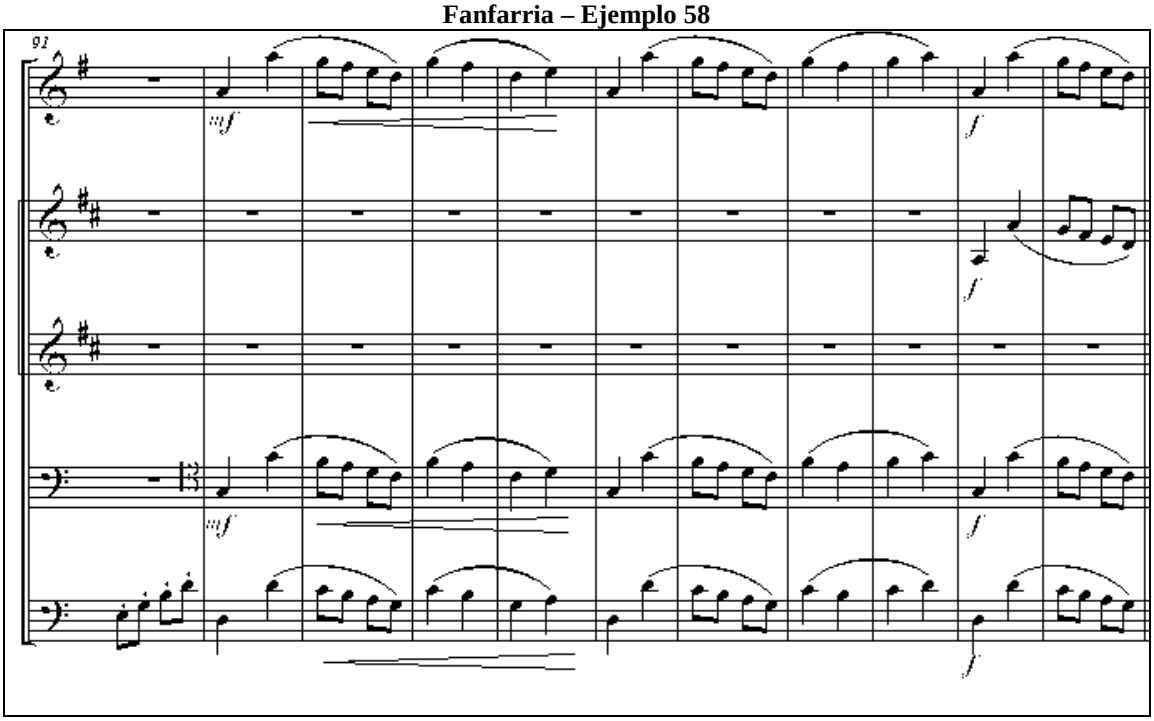
Del compás 80 al 83, la tuba canta el tema de la sección *B*.

Fanfarria – Ejemplo 57



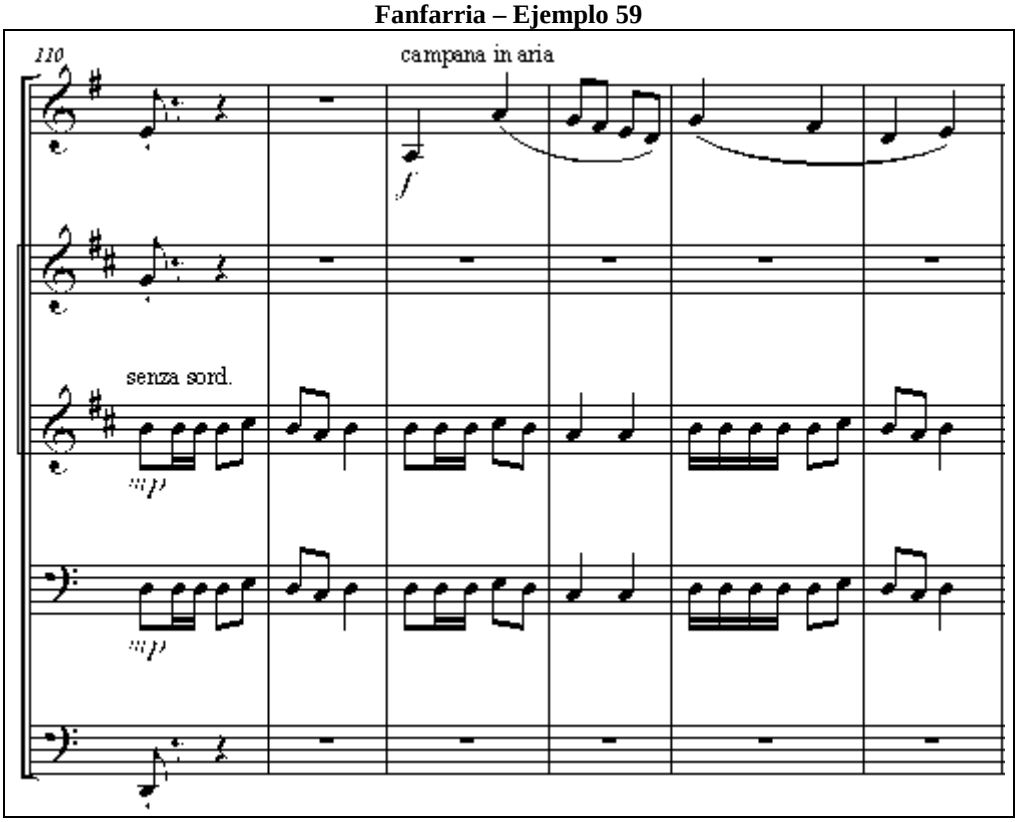
Del compás 92 al 109 se van agregando los demás miembros del quinteto, cantando el tema.

Fanfarria – Ejemplo 58



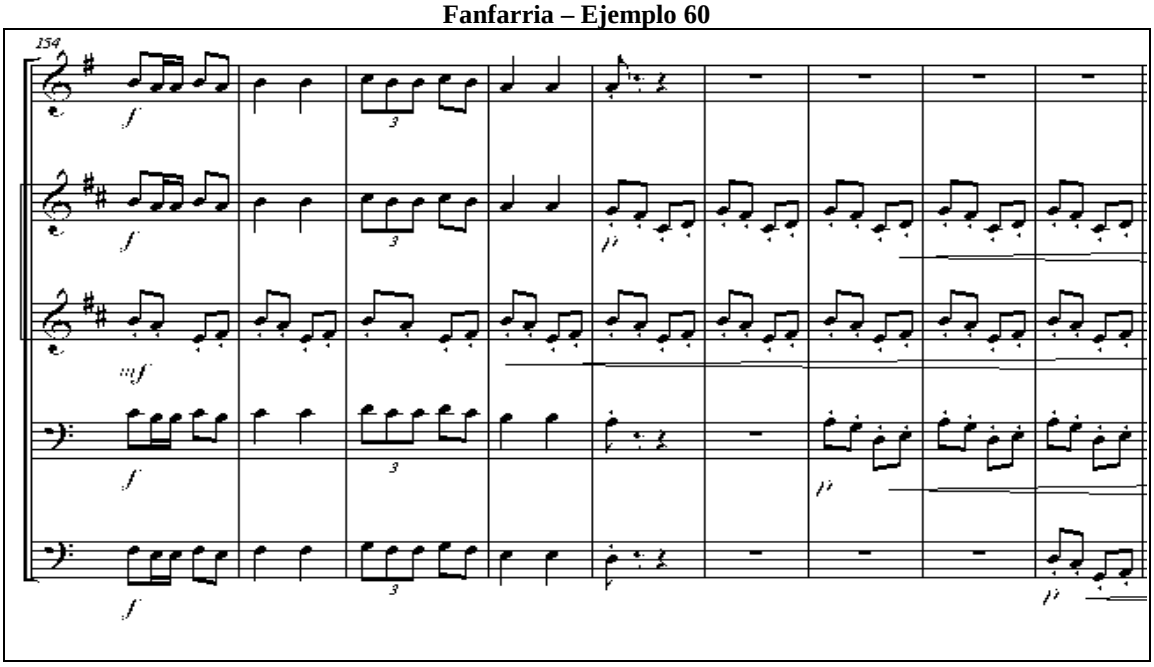
Del compás 110 al 119 hay una combinación de los 2 temas, la trompeta 2 y el trombón cantan el tema de la sección *A* y el corno canta el tema de la sección *B.*

Fanfarria – Ejemplo 59



Del compás 140 al 165 la trompeta 2 canta un nuevo material, que no es más que un motivo de cuatro notas, un ostinato que va acompañando al tema de la sección *A*; dicho ostinato en el compás 158 se vuelve persistente, penetrante, hasta llegar al *tutti* en *crescendo*. Este pasaje sirve de puente para llegar a la sección *A*'.

Fanfarria – Ejemplo 60

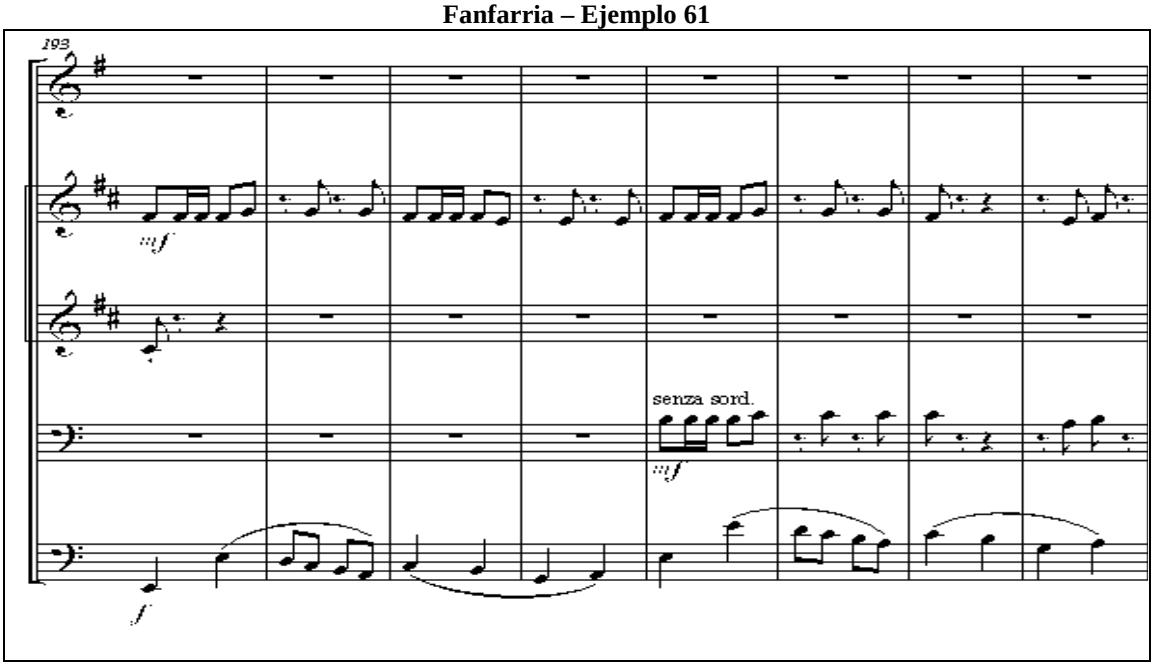


Melodía de la sección A'

Los compases 166 al 183 son idénticos a los compases 49 al 66.

Los compases 185 al 208 son idénticos a los compases 25 al 48, con la única excepción de que la tuba ya no canta el pasaje que anunciaba el tema de la sección *B*; ahora la tuba canta el tema de la sección *B*.

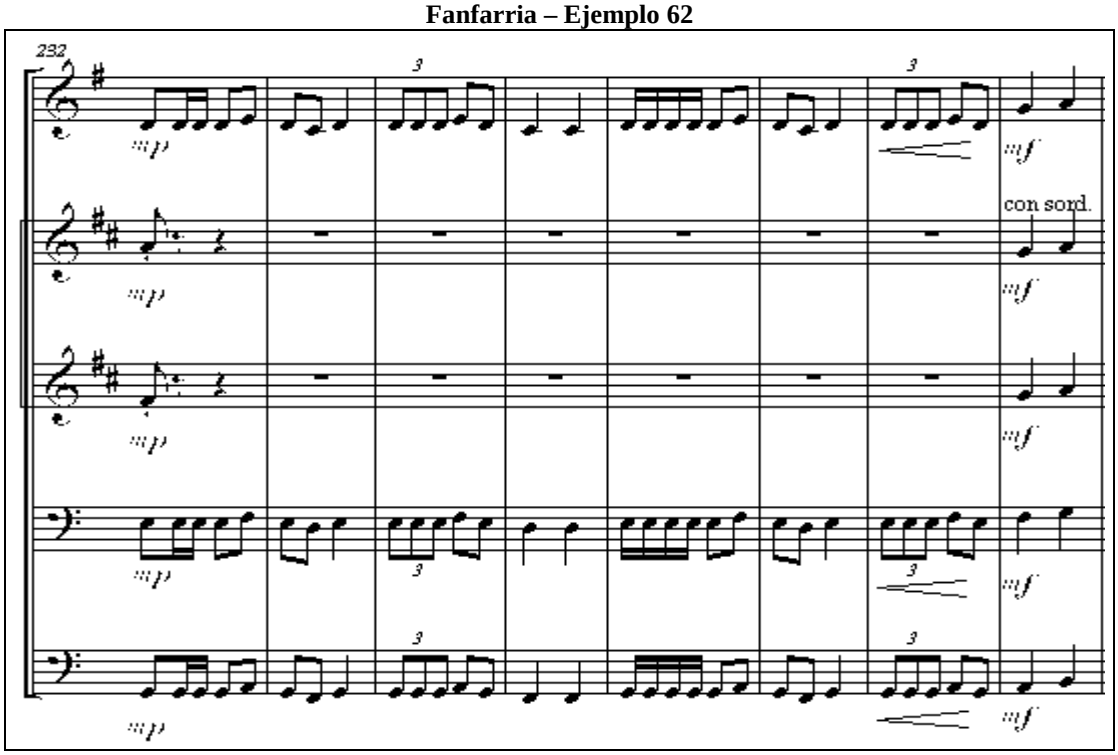
Fanfarria – Ejemplo 61



Los compases 211 al 230 son idénticos a los compases 5 al 24.

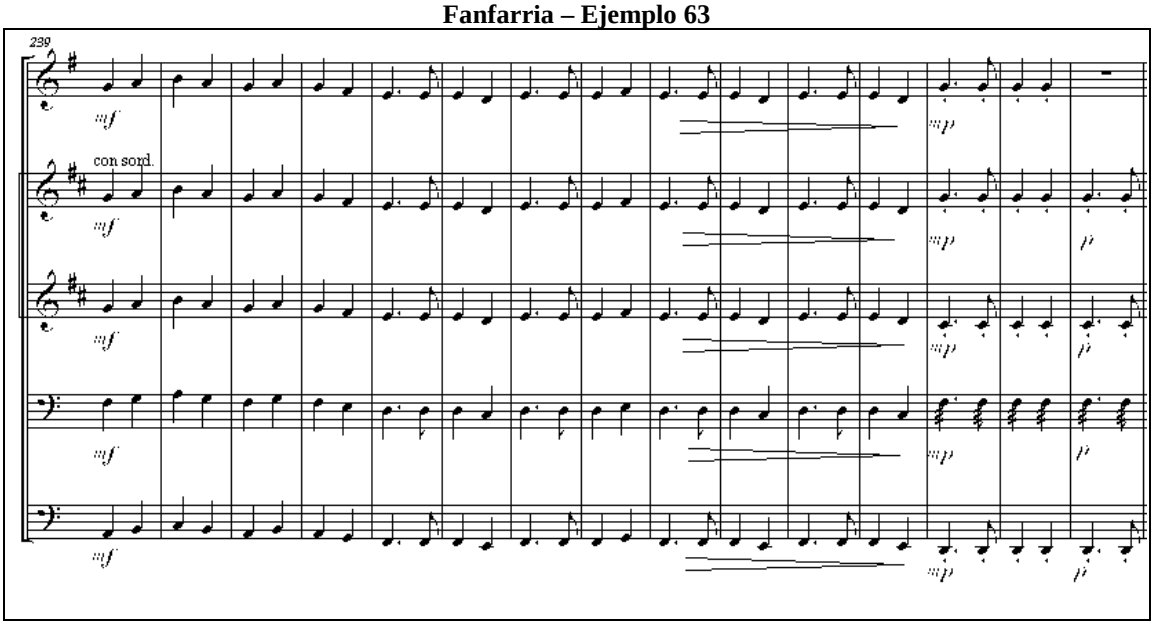
Del compás 231 al 238 hay una presentación más del tema de la sección *A*' y a su vez este sirve como un puente hacia la *coda*.

Fanfarria – Ejemplo 62



La *coda* es del compás 239 al 288, y está elaborada con elementos nuevos, pero que en sus figuras rítmicas nos recuerda a uno de los motivos que formaron parte del tema de la sección *B*.

Fanfarria – Ejemplo 63



Ya para finalizar, del compás 265 al 273, se presenta por última vez el tema de la sección *A*', que a su vez nos conduce a la cadencia final.

Análisis rítmico

Obra escrita en compás de 2/4 siendo la subdivisión más pequeña el dieciseisavo.

De ordinario las frases musicales comienzan en tiempo fuerte, siendo así el recurso de la sincopa y el "3 contra 2" un contraste rítmico interesante.

Análisis armónico

Fanfarria – Tabla 32

Mi Frigio	Re Dórico	La Eólico	Sol Mixolidio en Corno y trompeta I, Mi Frigio en trombón	Do en Corno y Trompeta, Pentáfona diatónica Sol en Trompeta II
1 - 79	80 - 116	117 - 132	132 – 139	140 - 141

Fanfarria – Tabla 33

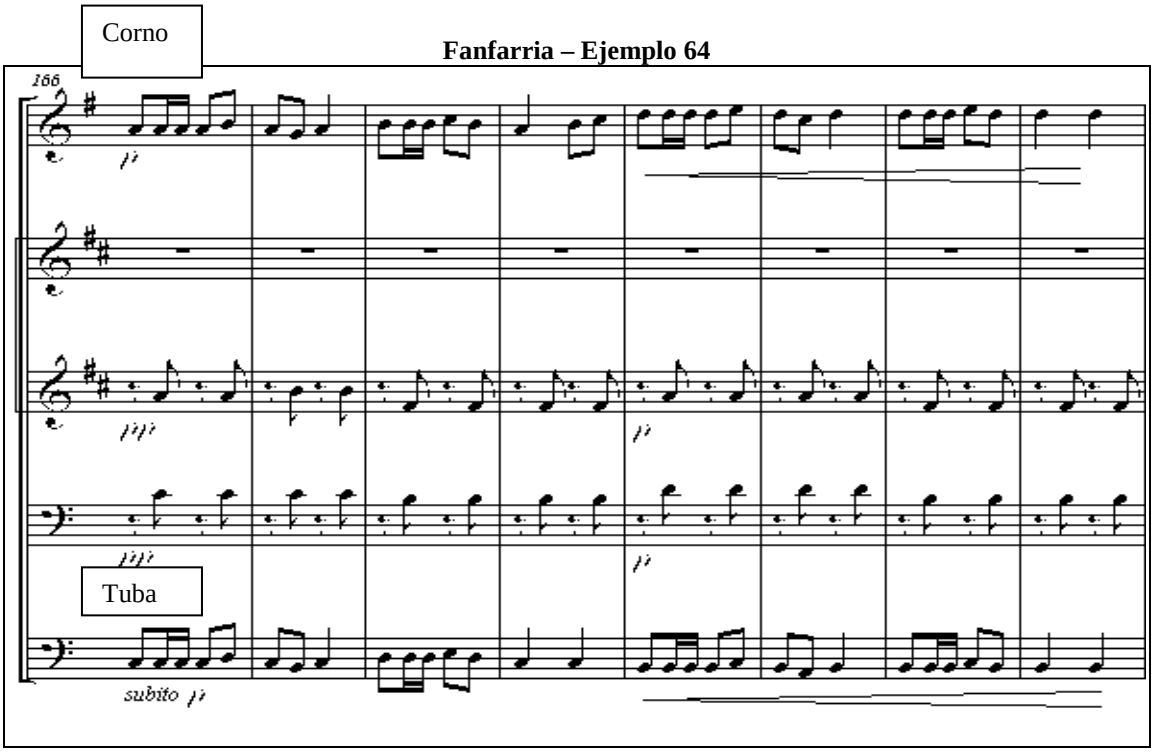
Fa Lidio y pentáfona diatónica Sol en trompeta II	Pentáfona diatónica Sol	Re Dórico en Corno, Do en Tuba	Sol Mixolidio	Mi Frigio
142 – 157	158 - 165	166 - 179	180 - 184	185 – 200

Fanfarria – Tabla 34

Mi eólico	Mi Frigio	La Eólico en corno Mi Frigio en Trombón y Sol Mixolidio en tuba	Fa Lidio	Si Locrio	Mi Frigio
201 – 210	211 – 229	230 – 238	239 – 250	251 - 264	265 - 288

Hay un par de pasajes donde el tema es cantado por el corno y la tuba pero a una séptima de distancia, con la finalidad de lograr color armónico y dramatismo.

Fanfarria – Ejemplo 64



Análisis de la dinámica

La intención general en esta pieza es presentar el tema en uno o dos instrumentos, para que por adición el resto de los integrantes del quinteto se unan y lleguen al *tutti* en *crescendo*.

Análisis de la agógica

En la obra no hay cambios de agógica (*Deciso con spiritu*).

Análisis del timbre

Los mayores contrastes timbricos se dan cuando las trompetas cantan con *sordina*, el corno lo hace con el pabellón tapado y el trombón ataca en *fluttertongue*.

Análisis de la textura

Es mixta, ya que hay pasajes polifónicos y homofónicos, sin embargo domina la homofonía.

Tres nocturnos de Teotihuacan

Para orquesta sinfónica

Obra para orquesta a 2, en tres movimientos, el primer y tercer movimiento fueron compuestos en 2006, en la cátedra de orquestación del maestro Leonardo Coral. El segundo movimiento fue compuesto en 2008, y los tres movimientos fueron revisados en Enero de 2009 por el maestro Ariel Waller.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Tabla 35

Tres nocturnos de Teotihuacan		
I Noche de Teotihuacan	II Pirámide de la Luna	III Pirámide del Sol

I Noche de Teotihuacan

El movimiento está escrito en su mayor parte sobre series pentáfonas y trato de describir la serenidad, limpieza y grandeza de las noches en Teotihuacan.

Estructura formal

Tres nocturnos de Teotihuacan – Tabla 36

Forma externa	**Tripartita**							
Sección	**A**		**B**				**A'**	
Compases	1 – 23		24 – 55				56 – 71	
Forma interna	**a**	b	a	b	c	d	a	Coda
Compases	1 – 16	17 – 23	24 – 33	34 – 43	44 – 51	52 – 55	56 – 63	64 – 71

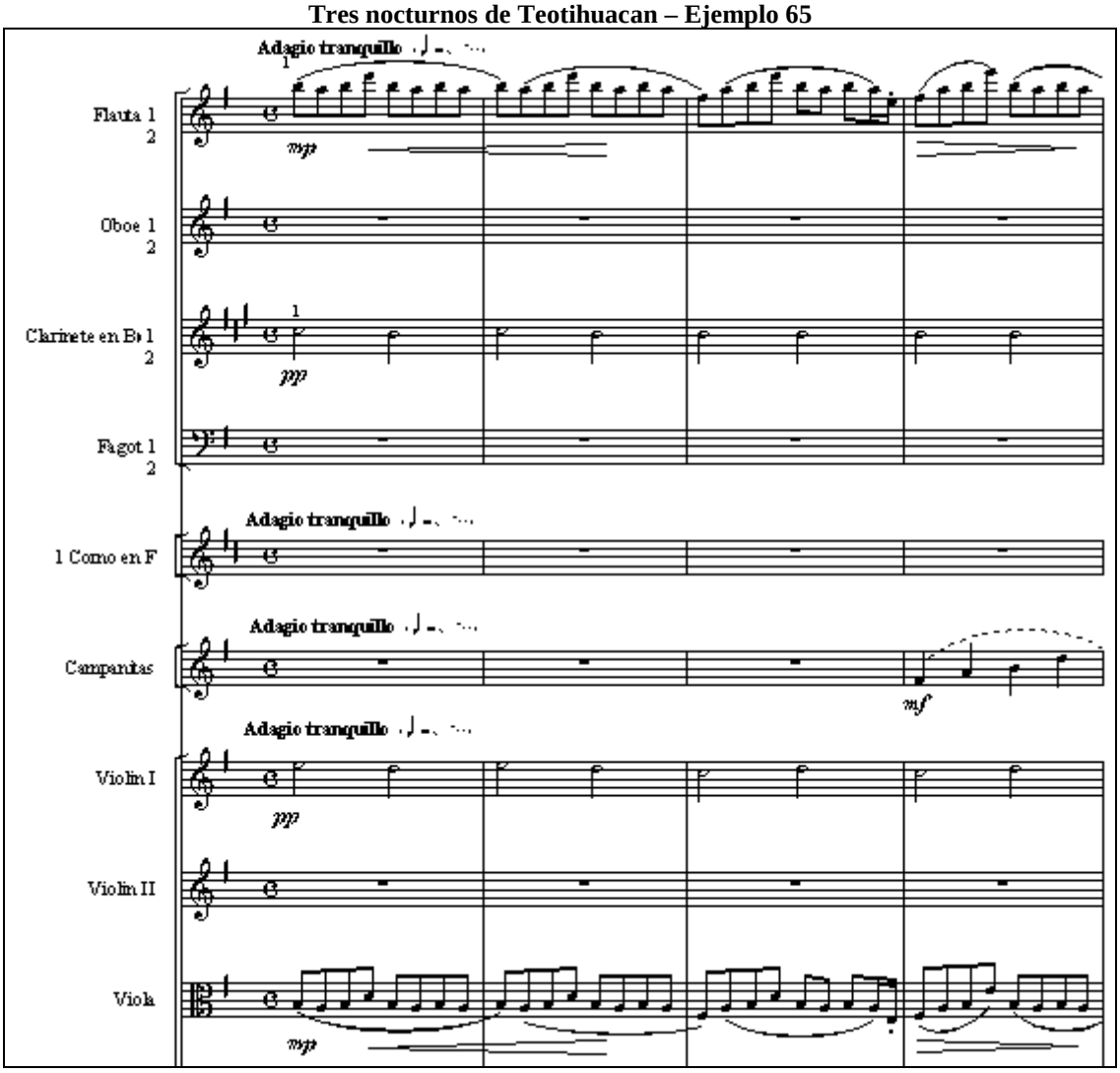
Análisis melódico

Movimiento de estructura tripartita, donde básicamente hay tres materiales melódicos: 1.- el tema de la sección *A*, 2.- una constante melódica asignada al oboe 1 que aparece tres veces durante todo este movimiento. 3.- el tema de la sección *B*.

Análisis melódico de la sección A

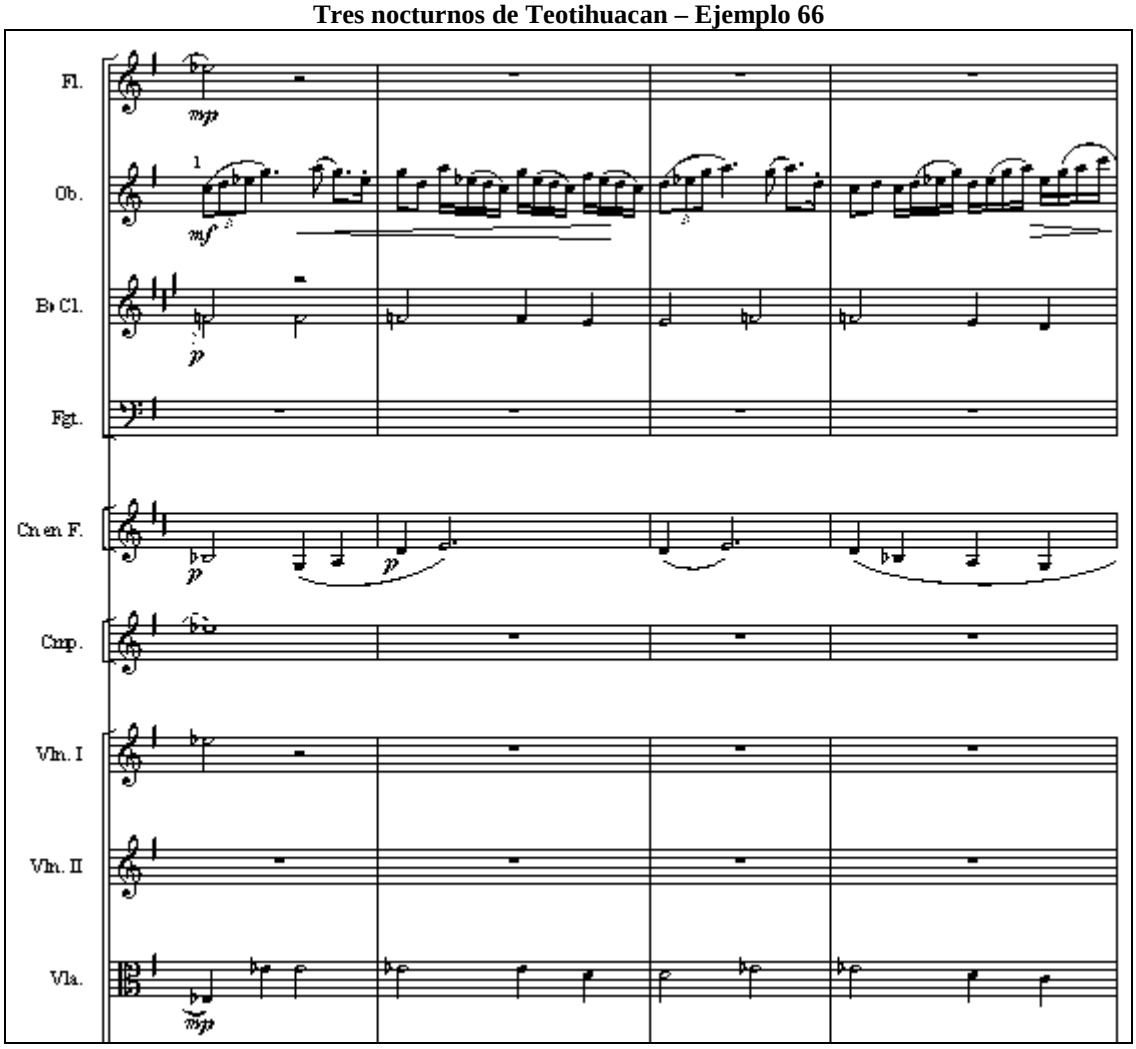
Del compás 1 al 4, la flauta 1 y las violas cantan la primera presentación del tema, mientras el clarinete 1 y los violines sólo acompañan.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 65



Del compás 5 al 8 el oboe 1 canta la constante melódica, el clarinete 2, el corno y las violas lo acompañan con una melodía secundaria.

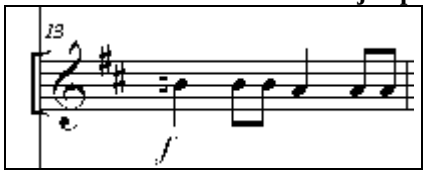
Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 66



Del compás 9 al 16 las cuerdas toman el papel principal, ya que los violines cantan una nueva presentación del tema, mientras que las violas, cellos y contrabajos acompañan.

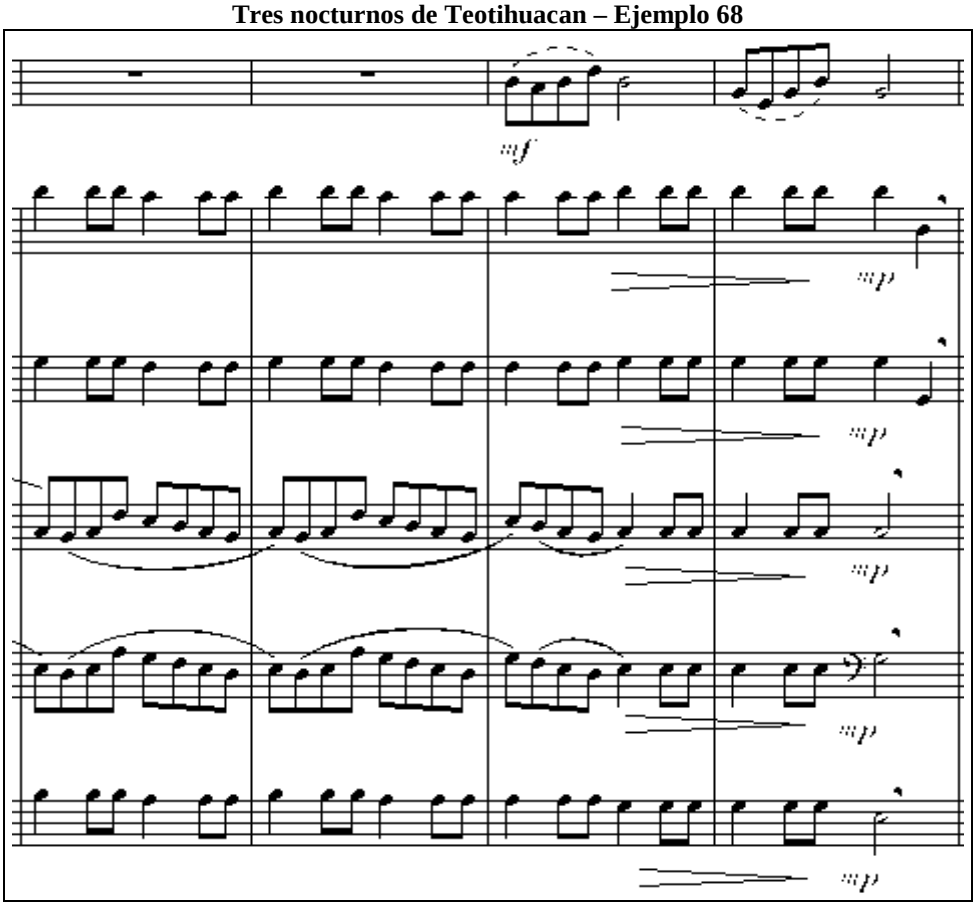
En el compás 13 el corno anuncia un motivo rítmico, que será fundamental en la elaboración del tema de la sección *B.*

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 67



Del compás 17 al 23 tenemos una presentación más del motivo en las violas y cellos, mientras son acompañados por los violines y contrabajos; este acompañamiento está construido con la misma figura rítmica expuesta por el corno en el compás 13 La melodía del glockenspiel, anuncia el fin de la sección *A*.

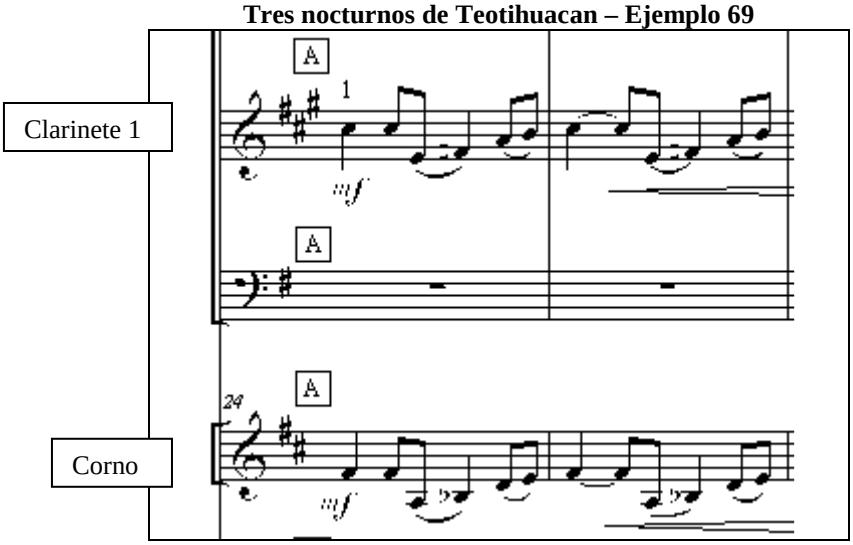
Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 68



Análisis melódico de la sección B

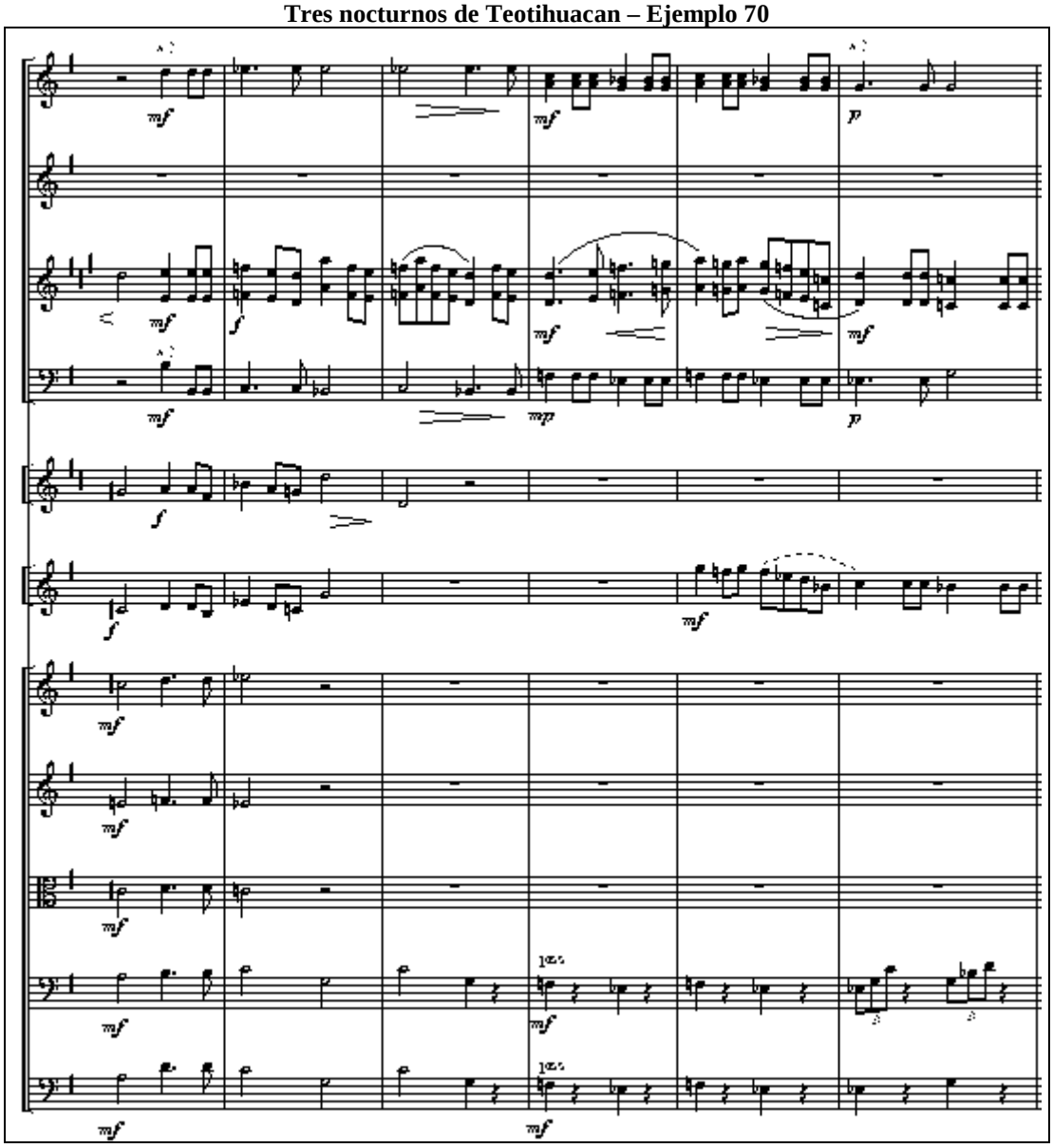
Del compás 24 al 26 el clarinete 1 y el corno cantan un material melódico producto del motivo que había anunciado el corno en el compás 13; las cuerdas sólo acompañan.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 69



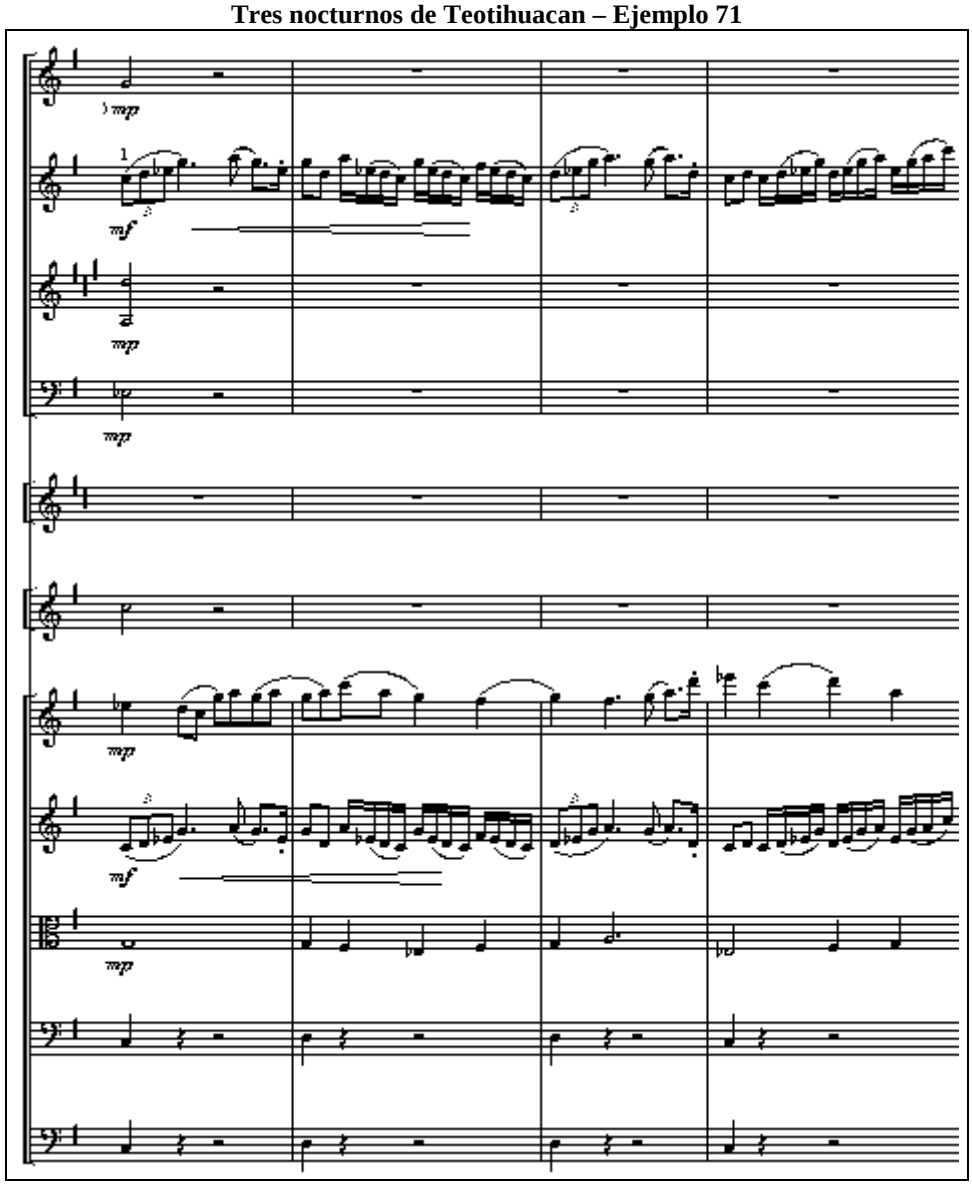
Del compás 27 al 33 se presenta el rítmo del tema de la sección *B* en los clarinetes, mientras las flautas y fagots acompañan. Los cellos y contrabajos sólo apoyan armónicamente con *pizzicatos*.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 70



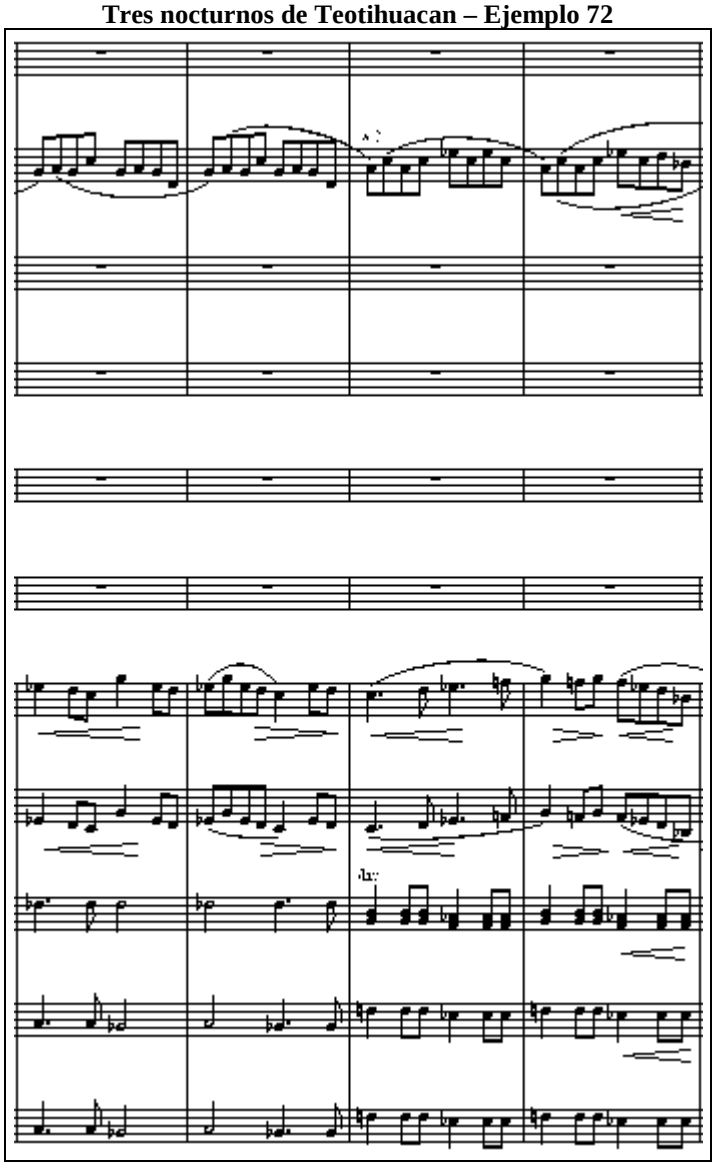
Del compás 34 al 37 se presenta la constante melódica del oboe 1, doblada a una octava abajo por los segundos violines. Los primeros violines acompañan, cantando un material melódico producto de una combinación del tema de la sección *A* y del tema de la sección *B*; el resto de las cuerdas solo apoya armónicamente.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 71



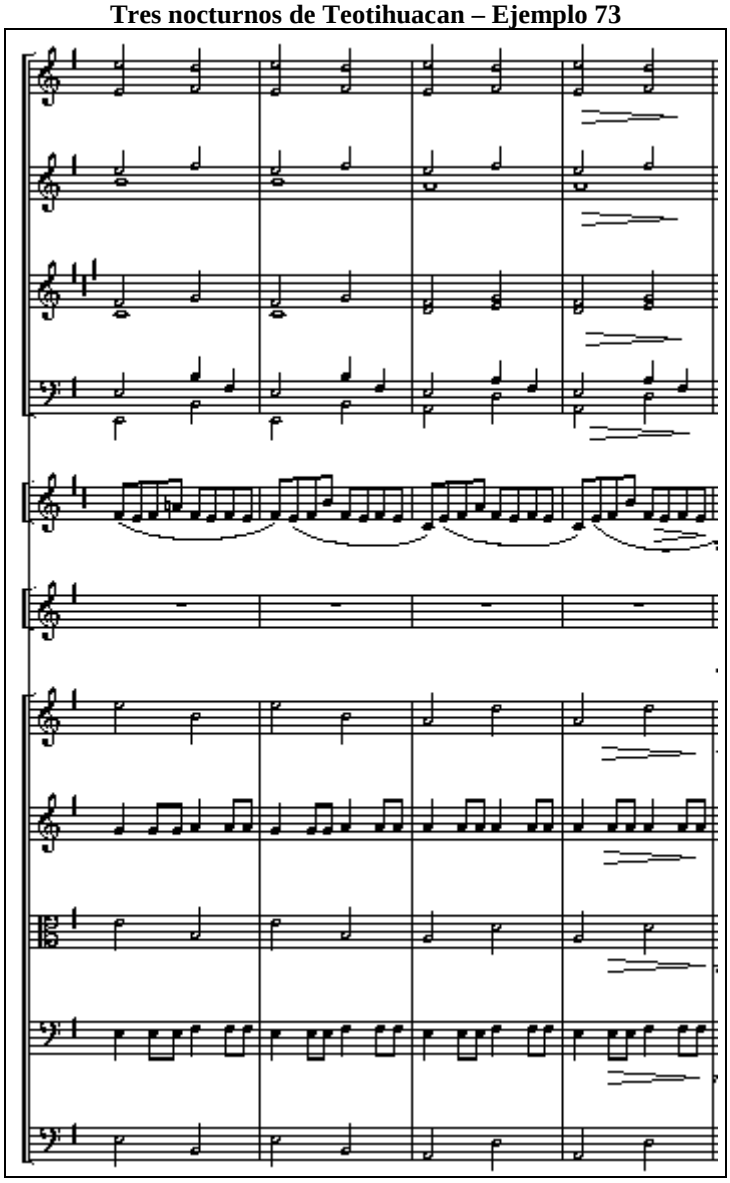
Del compás 38 al 43 el oboe 2 realiza un ostinato producto del tema de la sección *A*, mientras que los violines primeros y segundos cantan, a manera de contrapunto, el tema de la sección *B*; violas, cellos y contrabajos acompañan.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 72



El pasaje anterior nos conduce al clímax, que abarca del compás 48 al 51 y consiste en un *tutti* en *crescendo* donde la voz principal la lleva el corno, cantando el tema de la sección *A*

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 73



Después del clímax hay un reposo que sirve como punto final de la sección *B.*

Análisis melódico de la sección A'

Los compases 56 al 59 son idénticos a los compases 9 al 12, sólo que ahora, la flauta 1 y el clarinete 1 llevan el tema, el oboe 2 y el fagot 1 sólo acompañan.

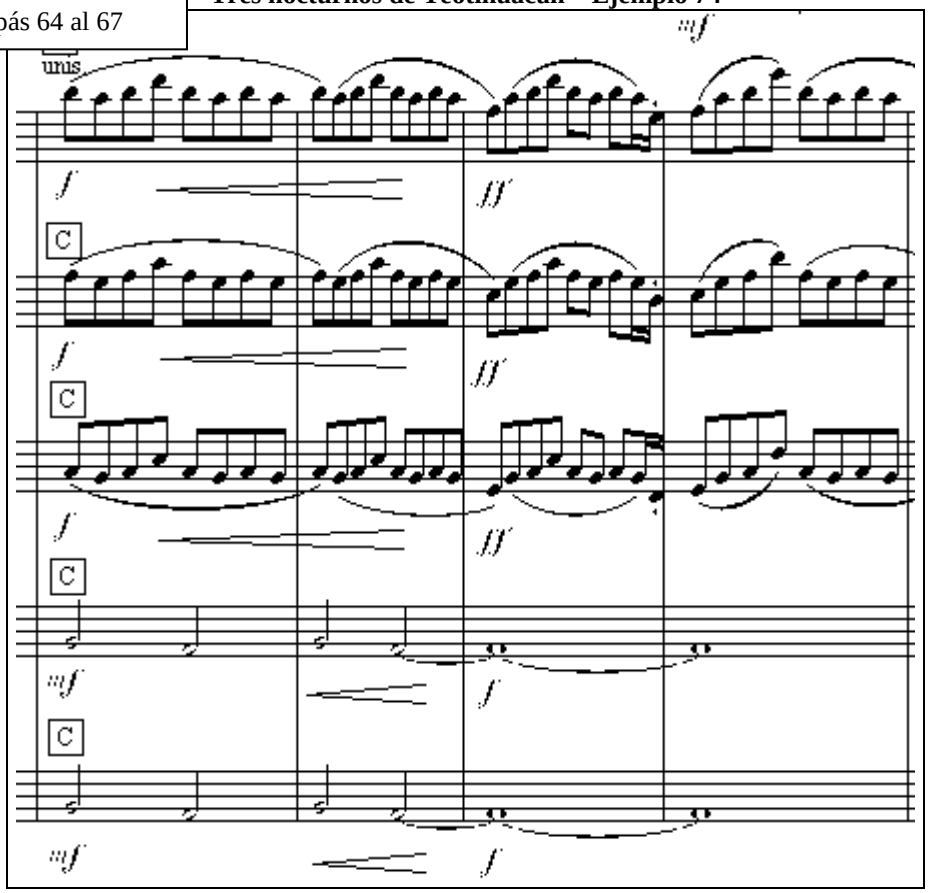
Los compases 60 al 63 son idénticos a los compases 5 al 8; se presenta una vez más la constante del oboe 1, pero ahora también el cello apoya armónicamente.

Del compás 64 al 70 es la *coda*, la cual está compuesta con 2 materiales ya utilizados; del compás 64 al 67 se presenta una vez más el tema de la sección *A* en las cuerdas; y

del 68 al 70 el rítmo de la sección *B* en *tutti*, como se puede observar en los siguientes ejemplos:

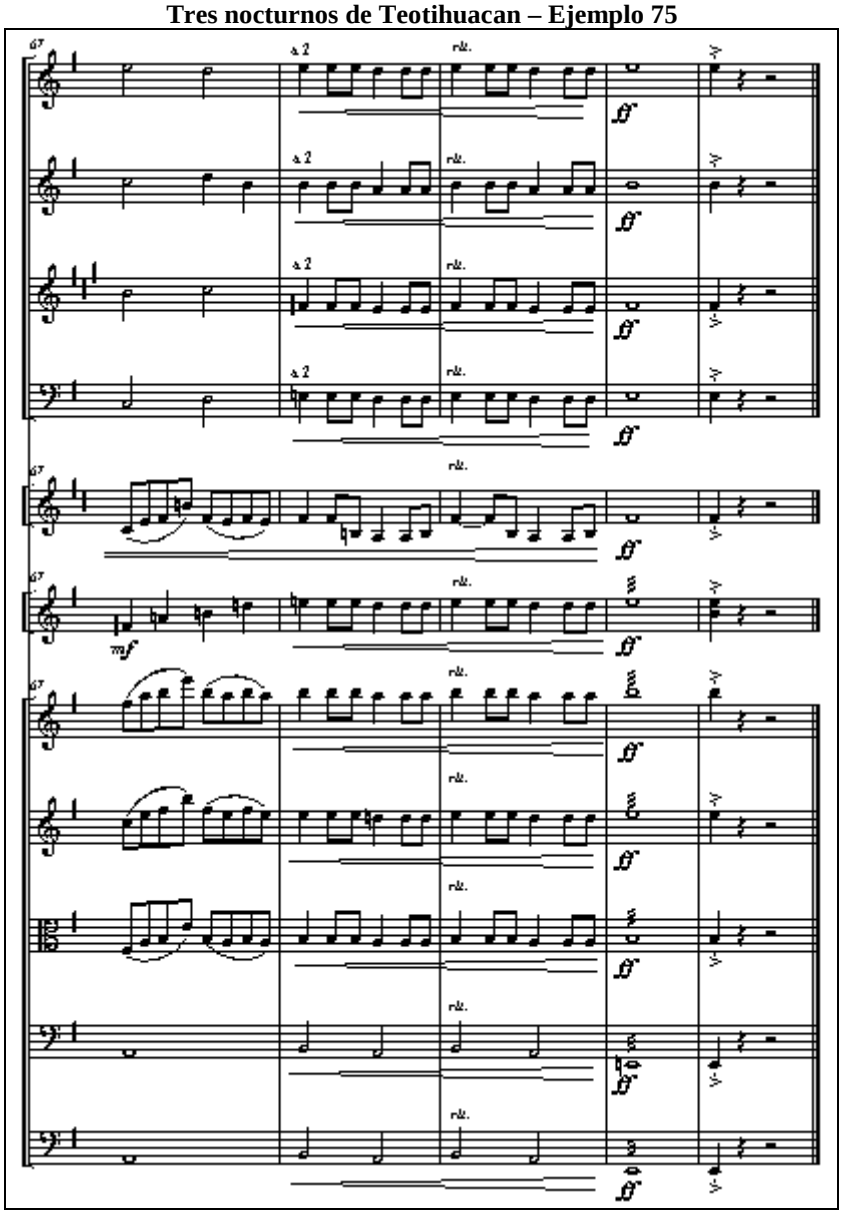
Sección de cuerdas
Compás 64 al 67

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 74



Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 75

Compás 68 al 71



Análisis rítmico

Este movimiento esta escrito en compás de 4/4, donde la subdivisión más pequeña es el dieciseisavo, siendo el octavo la figura más reiterada, el mayor contraste rítmico se logra, cuando hay “tres contra dos”.

Análisis armónico

La armonía está en función de la serie pentáfona que se esté utilizando en determinado pasaje.

Sólo hay un par de pasajes donde utilizo el modo Do dórico, y ahí la armonía también está en función de dicho modo.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Tabla 37

1 - 4	5 -8	9 – 23	24 – 29	30 – 33	34 – 37
Re pentáfona diatónica 2º modo	Do Kumoi (con Fa # como sonido agregado)	La Hirajoshi	Do Kumoi con el 1º grado descendido	Do Dòrico	Do Kumoi (con Fa # como sonido agregado)

Tres nocturnos de Teotihuacan – Tabla 38

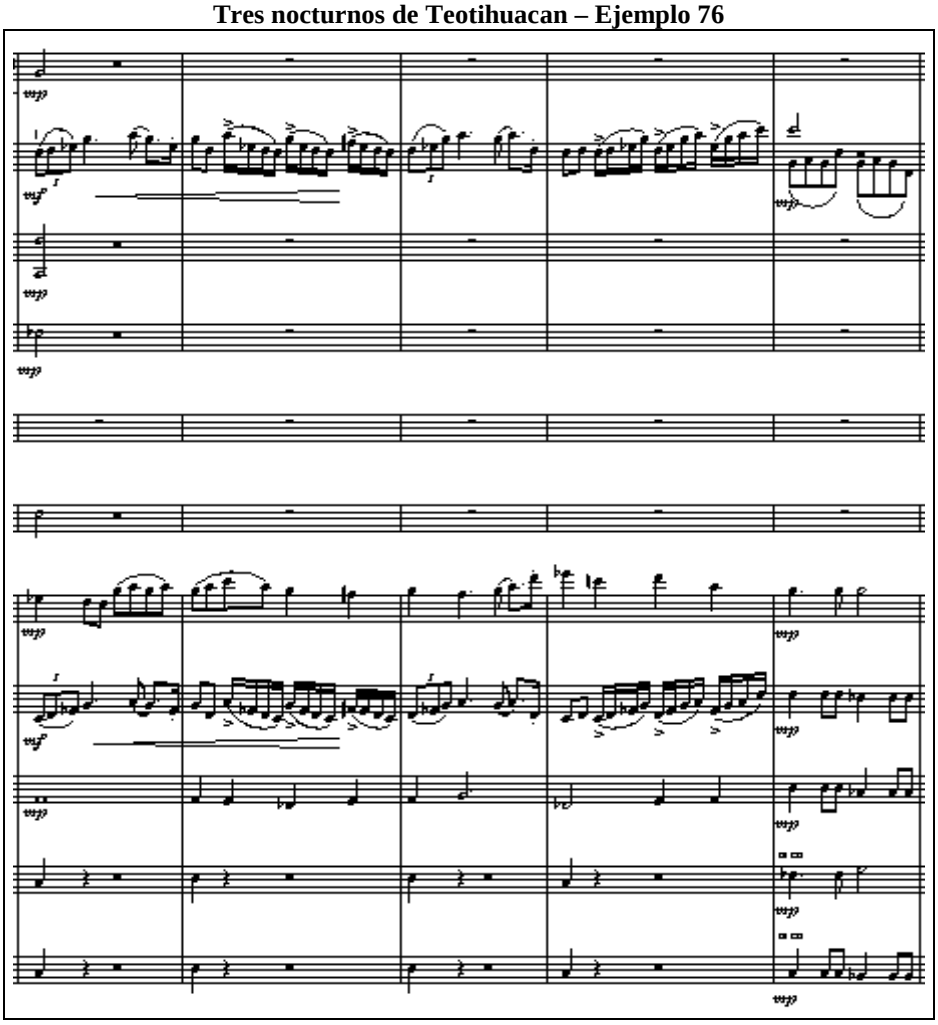
38 – 43	44 – 47	48 - 51	52 – 55	56 – 59	60 – 63	64 - 70
Do Dórico	Kumoi Sib con el 1º grado descendido	Re pentáfona diatónica 2º modo	La Pelog con el 4º descendido y Lab	La Hirajoshi	Do Kumoi (con Fa # como sonido agregado)	Re pentáfona diatónica 2º modo

Hago la aclaración de que no me limito en el uso de estas series, ya que para lograr eficacia en la unión de mis materiales y evitar la monotonía me ayudo con las alteraciones sobre las mismas series que ya especifiqué anteriormente en las tablas 37 y 38.

Análisis de la dinámica

La dinámica tiene la función de resaltar los momentos climáticos de cada uno de los temas; el tema comienza en *piano*, que va en *crescendo* hasta llegar a la mitad del tema (que es donde se encuentra el clímax, esto es para los tres temas que utilizo), y una vez, que se destaca el clímax del tema en *forte*, aparece un *mezzo forte*, *piano* o *diminuendo*, para llevarnos a un estado de reposo.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 76



Análisis de la agógica

La agógica es *adagio tranquillo*, sin tener cambios durante el transcurso de este movimiento.

Análisis del timbre

El mayor contraste tímbrico se da cuando algunos instrumentos cantan al unísono logrando así un tercer timbre o amalgama; también cuando los cellos y contrabajos atacan en *pizzicato* y *tremolo*.

Análisis de la textura

La textura es mixta, ya que hay pasajes polifónicos y homofónicos.

II Pirámide de la Luna

El segundo movimiento de los tres nocturnos para orquesta sinfónica, compuesto en Noviembre de 2008. Escrito sobre tres series pentáfonas: Kumoi (sobre *Fa#* y *Mi*), Pentáfona diatónica *Fa* y Pentáfona diatónica *Mi* quinto modo. Uso estas series por que la Kumoi me permite lograr un ambiente incierto y oscuro, tal vez pesimista, ya que la noche y la luna son relacionadas por los antiguos mexicanos con la muerte, el inframundo, siguiendo su principio de la dualidad; día, noche, vida y muerte. La mayoría de las veces tenemos la idea de que la muerte es lo peor, sin saberlo. Los que partieron de este mundo no regresan más; tal vez allá sea mejor, tal vez la vida es un sueño y la muerte el despertar. Las series pentáfonas diatónicas me permiten crear un ambiente calido, optimista, inclusive dar una sensación de esperanza, con esa esperanza termina este segundo movimiento.

Estructura formal

Tres nocturnos de Teotihuacan – Tabla 39

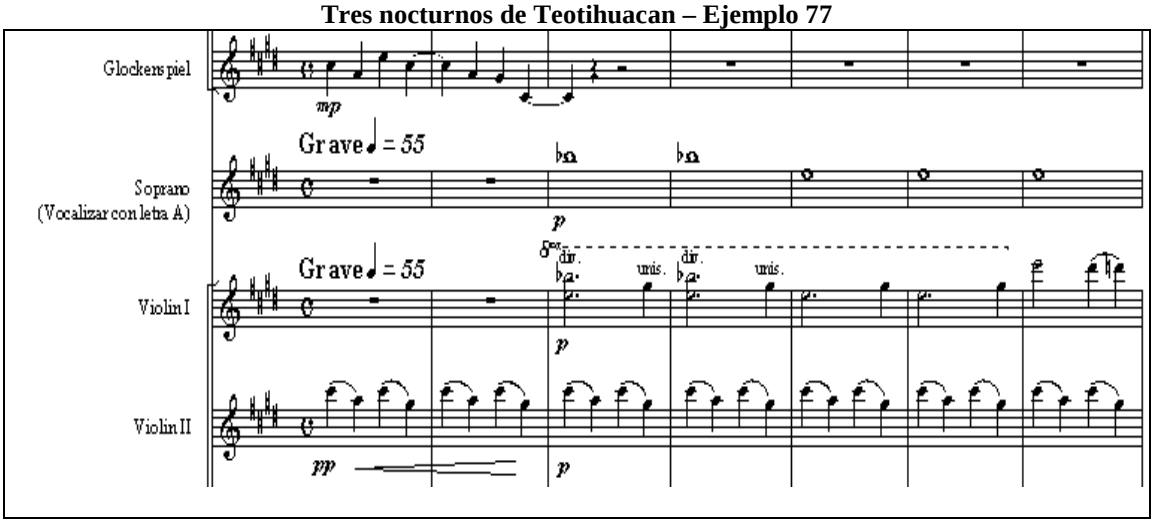
Forma externa	**Tripartita**				
Sección	**Introducción**	**A**	**B**	**A'**	**Coda**
Compases	1 – 19	20 – 42	43 – 63	64 – 82	83 - 93

Análisis melódico

Análisis melódico de la sección A

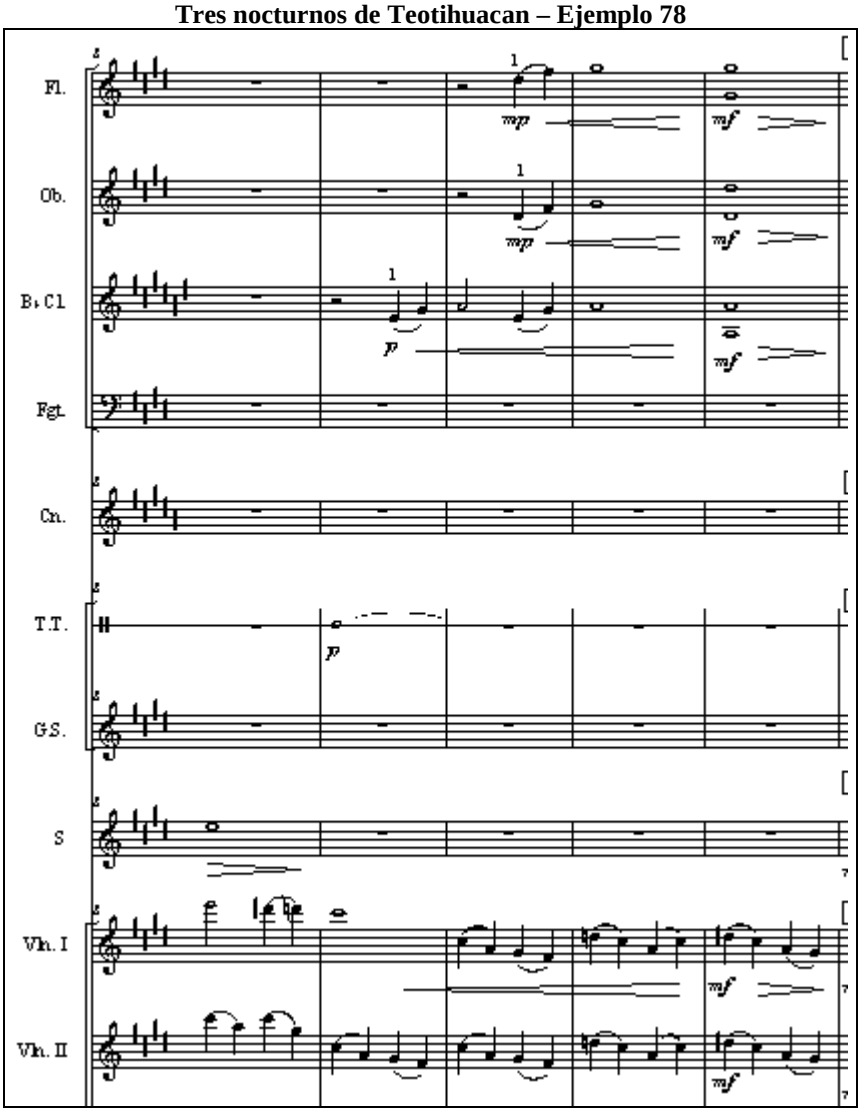
La introducción inicia con el glockenspiel y los violines segundos, donde éstos llevan un ostinato de 8 compases, mientras en el compás 3, los violines primeros y la soprano cantan un material melódico, donde hay un sonido ajeno a la serie Kumoi *Fa#* y ese sonido es el *Sib*, con la finalidad de lograr color armónico.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 77



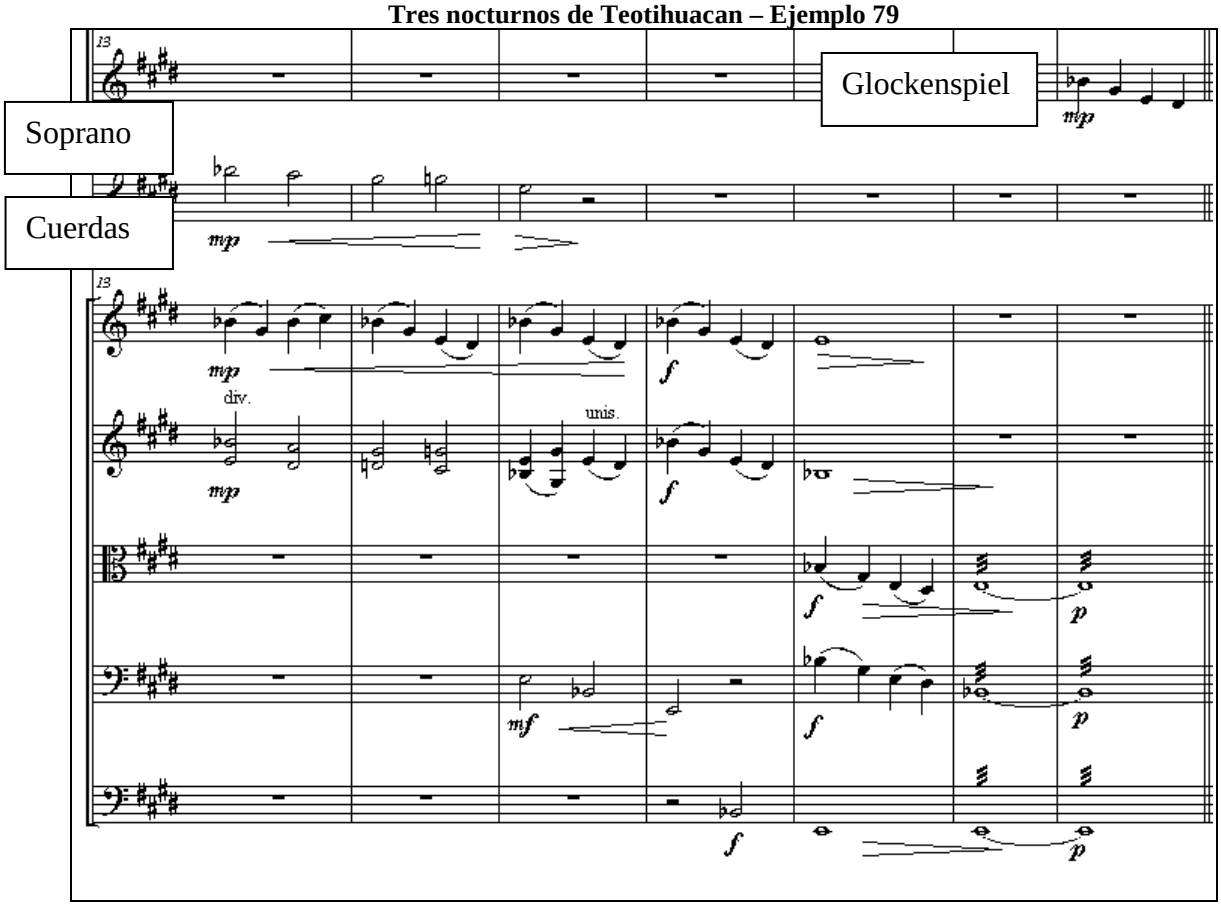
Del compás 9 al 12 se unen a los violines primeros y segundos, la flauta, el oboe y el clarinete para apoyar armónicamente y anunciar el fin de la introducción y dar paso a la sección *A*.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 78



Del compás 13 al 19 es el fin de la introducción y a su vez la transición a la sección *A*. Este pasaje consiste en alterar la serie pentáfona Kumoi con cromatismos que se dan en los segundos violines, y mantener el *Sib* y *Re* natural como notas ajenas a la serie, formándose intervalos de tritono, para mantener ese ambiente oscuro.

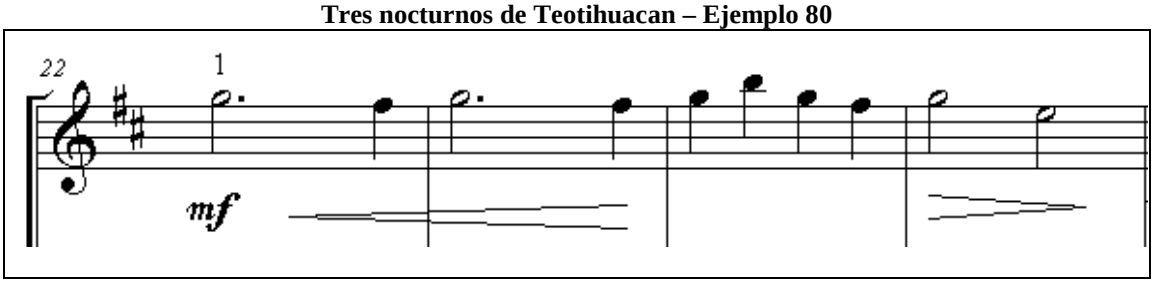
Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 79



La sección *A* es breve, y consiste en un bajo ostinato encomendado primordialmente a los cellos, donde los violines primeros y segundos ejecutan un pedal que forma un intervalo de quinta justa. El material temático aparece en el compás 22 y es cantado por la flauta, y posteriormente se irá presentando en los diferentes instrumentos de aliento de la orquesta con ligeras variaciones melódico-rítmicas y de registro, pero en realidad es el mismo material en diferentes presentaciones; además cabe señalar que siempre se utiliza la serie pentáfona Kumoi sobre *Mi*.

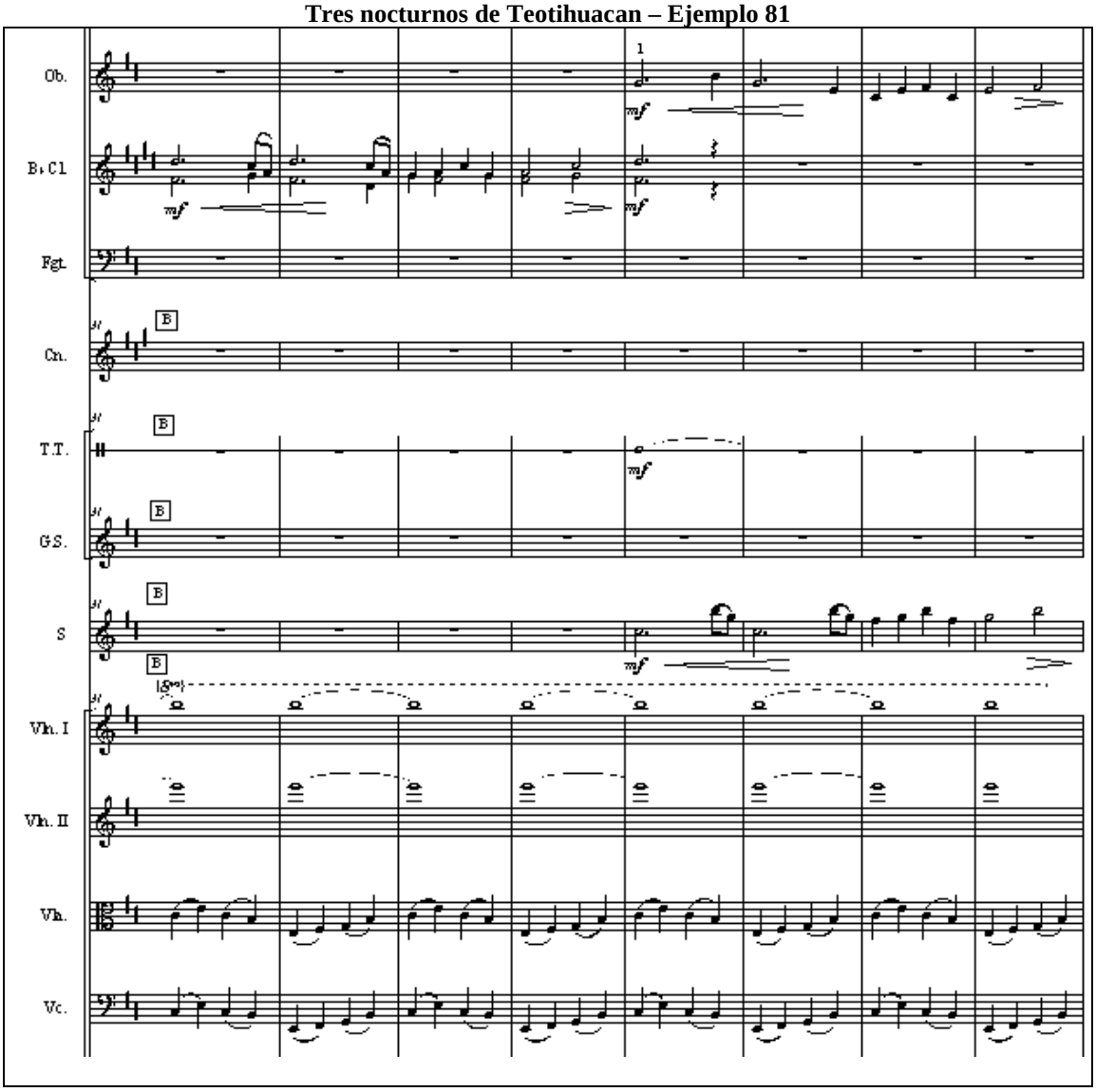
Tema de la sección *A*, primera presentación en la flauta.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 80



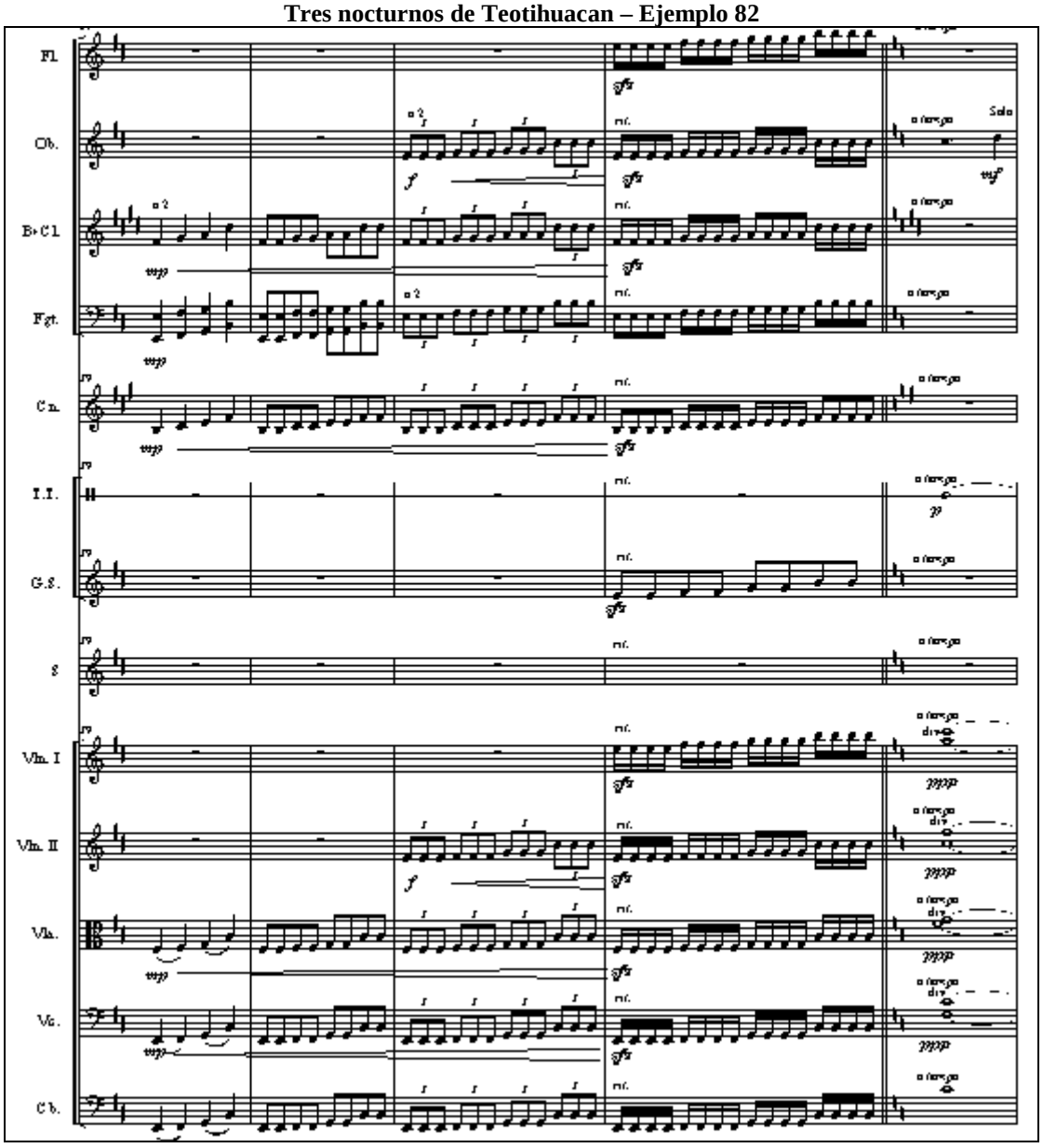
Del compás 22 al 29 el tema es cantado por las flautas, seguidos por el corno, y una variante del tema a 2 voces por los clarinetes, seguidos por el primer oboe y la soprano. Mientras que la cuerda, lleva el ostinato en cellos y violas, y el pedal de quinta justa entre violines primeros y segundos, que sirve de sustento armónico.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 81



Del compás 39 al 42 sólo se reafirma el ostinato de esta sección, logrando un *crescendo* orquestal y un *acelerando* escrito (haciendo los valores rítmicos más pequeños cada que se van presentando), sirviendo este pasaje como cadencia final de esta sección.

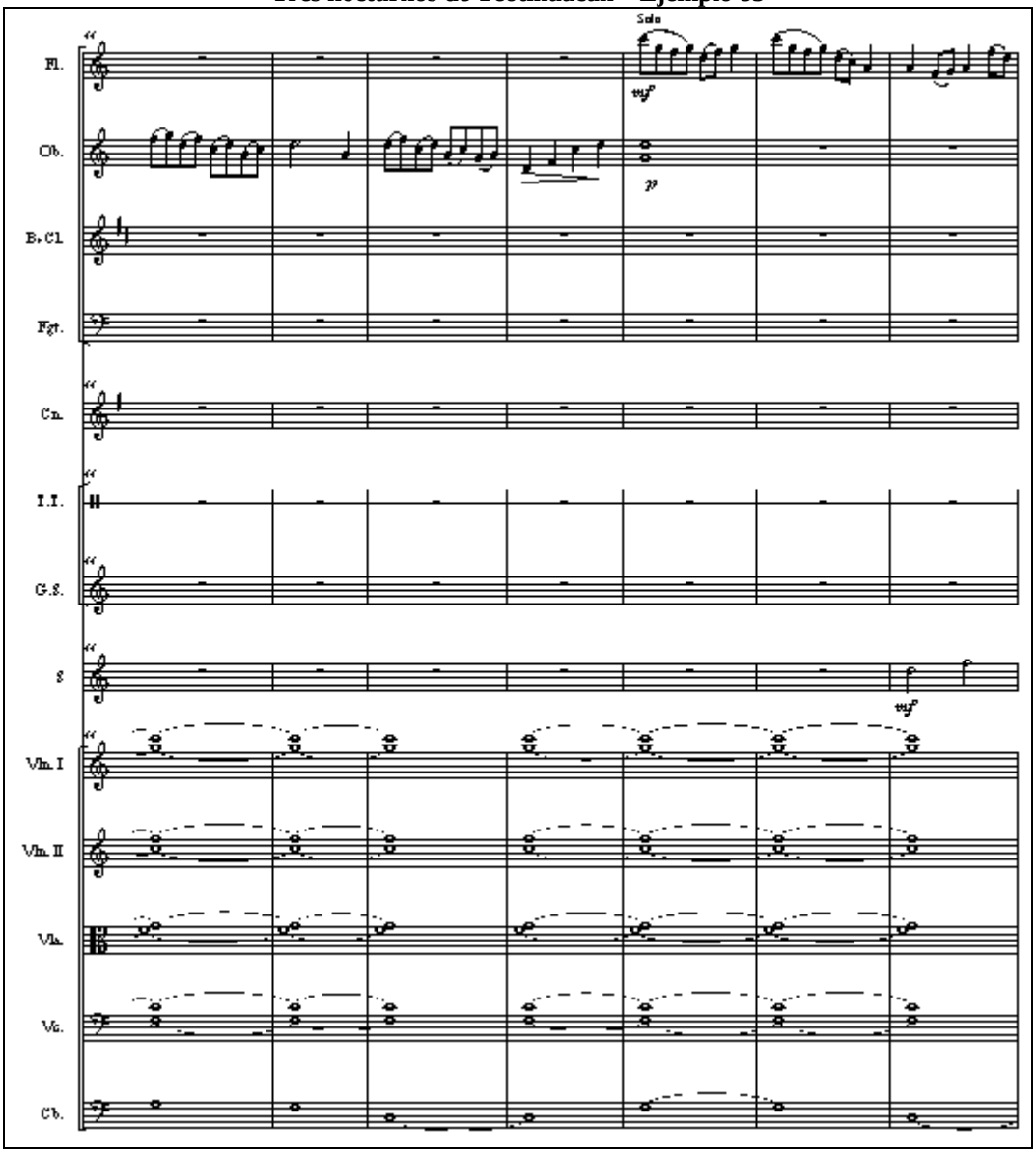
Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 82



Análisis melódico de la sección B

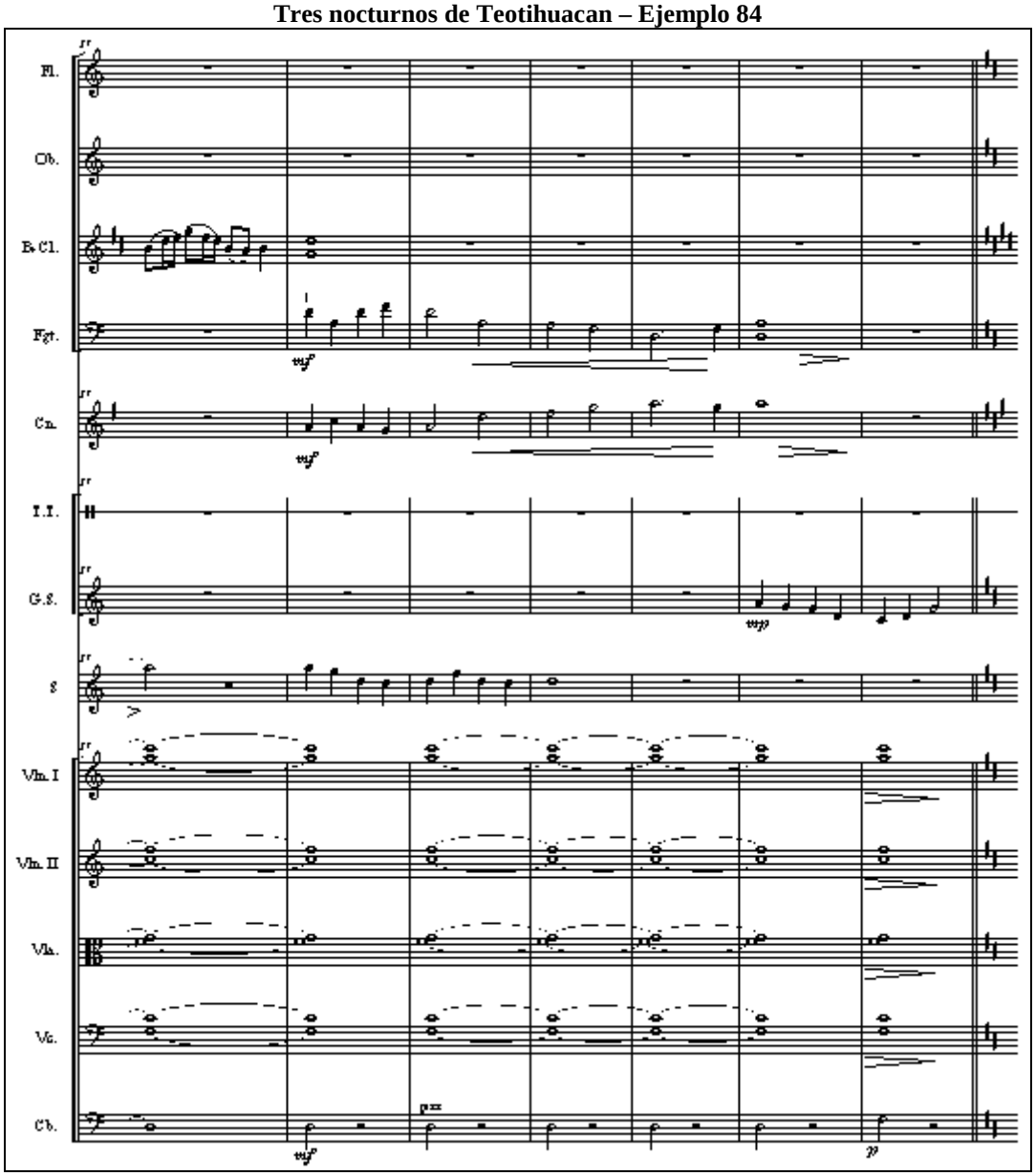
A la sección *B* le corresponde el reposo, la tranquilidad, sección donde trato de dar la sensación de claridad; aquí utilizo la serie pentáfona diatónica *Fa*; el tema se presenta en el compás 43 y consiste en un *solo* para el oboe; en realidad en esta sección el tema es cantado a manera de *solo* por los instrumentos de aliento madera, corno y soprano; la sección de cuerdas realiza en *divisi* un pedal, donde se forman intervalos de segundas mayores, cuartas y quintas justas, con el fin de lograr un ambiente sonoro ligero.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 83



Del compás 48 al 54 la segunda presentación del tema es cantada por la flauta, del compás 50 al 60 el tema es desarrollado por la soprano, del compás 54 al 58 la tercera presentación del tema es cantada por el clarinete, y finalmente la cuarta presentación del tema es cantada a manera de dúo por el fagot y el corno, el glockenspiel realiza del compás 62 al 63 una melodía que anuncia el final de la sección *B*.

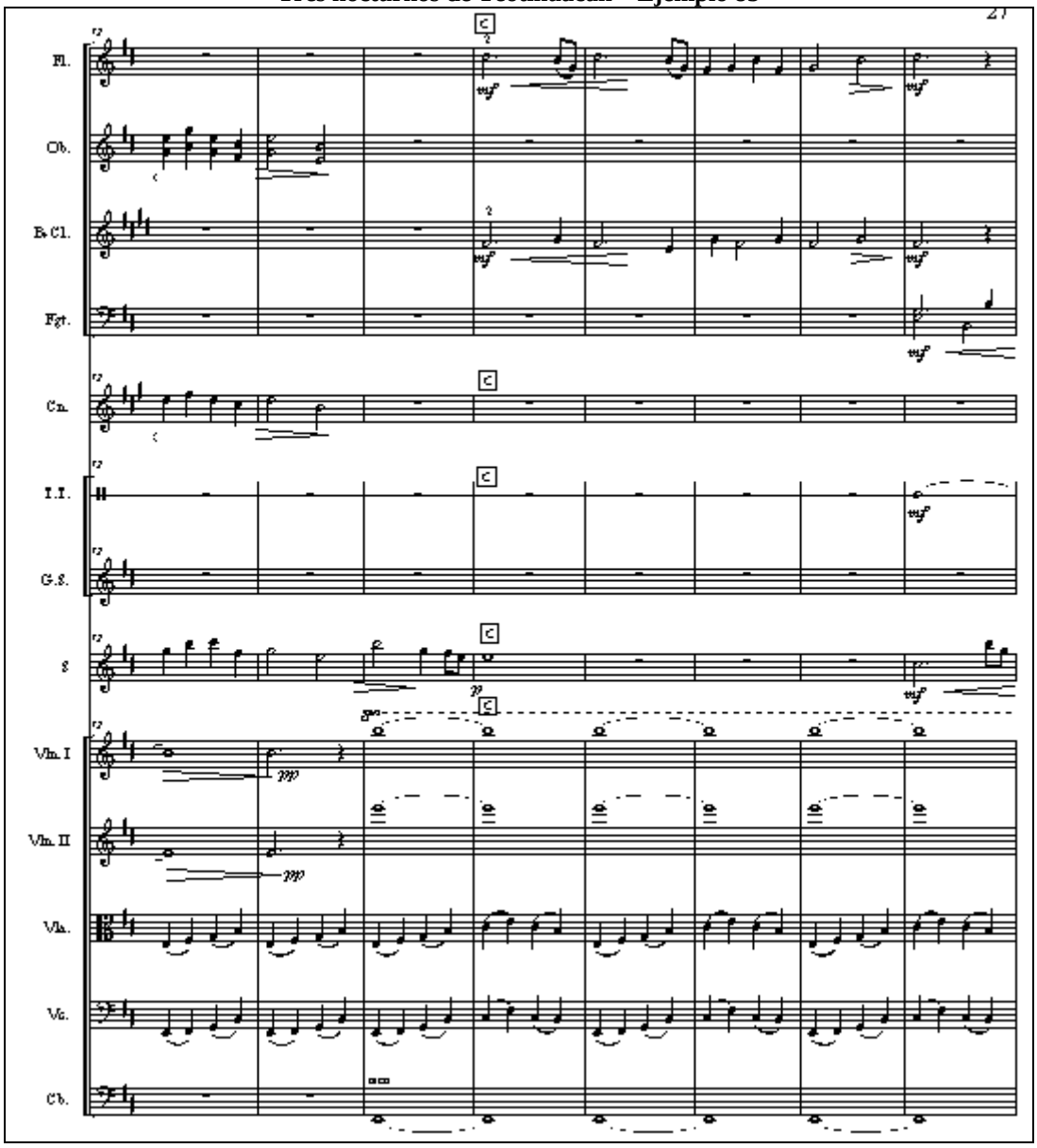
Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 84



Análisis melódico de la sección A’

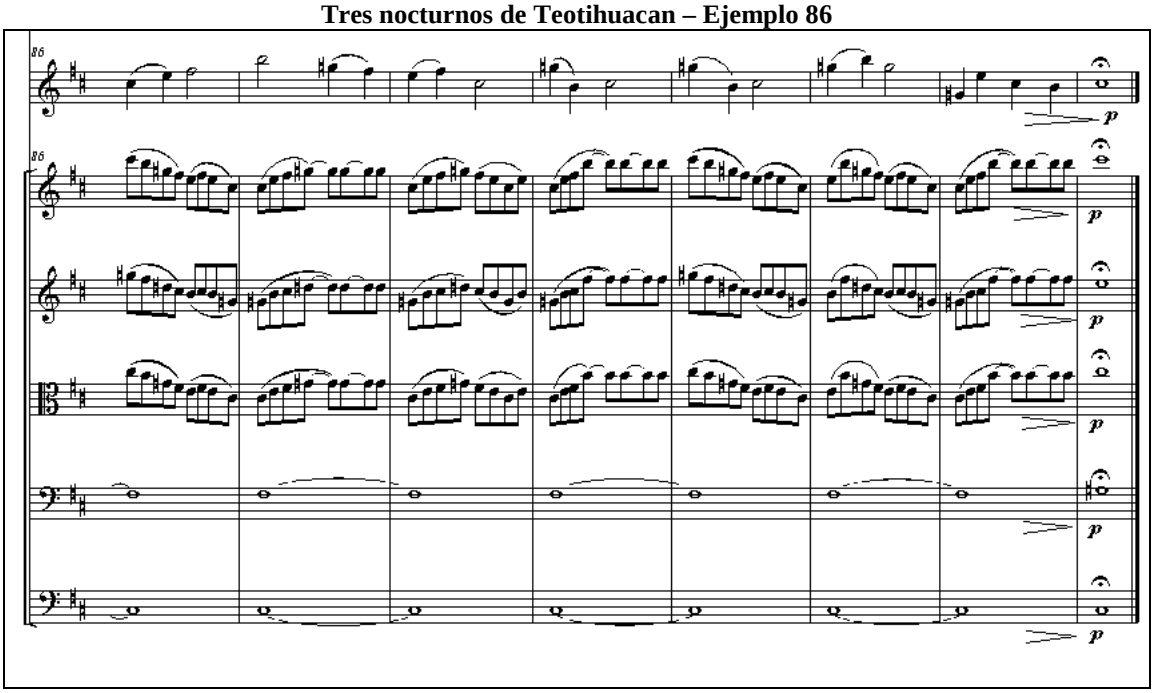
La sección *A’* abarca del compás 64 al 82, donde el pasaje de la cuerda, es idéntico a los compases 20 al 38; la serie pentáfona utilizada es Kumoi sobre *Mi*, el material temático es el mismo de la sección *A*; la única diferencia estriba en que el tema tiene ligeras variaciones melódicas y esta instrumentado de diferente manera (me refiero a los instrumentos que participan con el material: alientos madera, corno y soprano), que en la sección *A*.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 85



Finalmente, del compás 83 al 93, se presenta la *coda*, donde sólo participan la sección de cuerdas y la soprano, donde cellos y contrabajos realizando un pedal que forma un intervalo de cuarta justa, con la finalidad de crear una vez más la sensación de claridad, como si fuese un alivio de algún mal; violas, violines segundos y primeros realizan una melodía secundaria que a su vez, acompaña al material temático principal, el cual es cantado por la soprano. El movimiento culmina con un diminuendo que ayuda a que el sonido se pierda en una nota larga.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 86



Análisis rítmico

Movimiento escrito en compás de 4/4, siendo el dieciseisavo la subdivisión más pequeña. aunque la figura de cuarto predomina. Las frases generalmente son de carácter tético.

Análisis armónico

Tres nocturnos de Teotihuacan – Tabla 40

Introducción	Sección A	Sección B	Sección A'	Coda
Kumoi Fa#	Kumoi Mi	Pentáfona diatónica Fa	Kumoi Mi	Pentáfona diatónica Mi quinto modo

Análisis de la dinámica

La dinámica tiene la función de apoyar con *crescendos* los pasajes de mayor tensión armónica, y con *diminuendo* los pasajes de reposo.

Análisis de la agógica

No hay contrastes en la agógica: la introducción es en carácter *Grave* y la agógica que transcurre en el resto del movimiento es *Moderato*.

Análisis del timbre

El mayor contraste tímbrico se da cuando las cuerdas atacan en *pizzicato* y en *tremolo*.

Análisis de la textura

La textura es mixta, ya que hay pasajes polifónicos y homofónicos.

III Pirámide del Sol

En este movimiento describo la impresión que me causaron los contrastes de luz y sombra que se dan en los lados de la gran Pirámide del Sol. La luz corresponde a las secciones *A* y *A*', la sombra a la sección *B.* Además, los arpegios constantes en este movimiento simulan el trayecto de ascenso y descenso a esta gran Pirámide.

Estructura formal

Tres nocturnos de Teotihuacan – Tabla 41

Forma externa	**Tripartita**							
Sección	**A**			**B**			**A'**	
Compases	1 – 118			119 – 195			196 – 266	
Forma interna	**a**	**b**	**c**	**a**	**b**	**c**	**a**	**b**
Compases	1 – 43	44 – 93	94 – 118	119 – 140	141 – 180	181 – 195	196 – 238	239 - 266

Este movimiento también está compuesto sobre series pentáfonas.

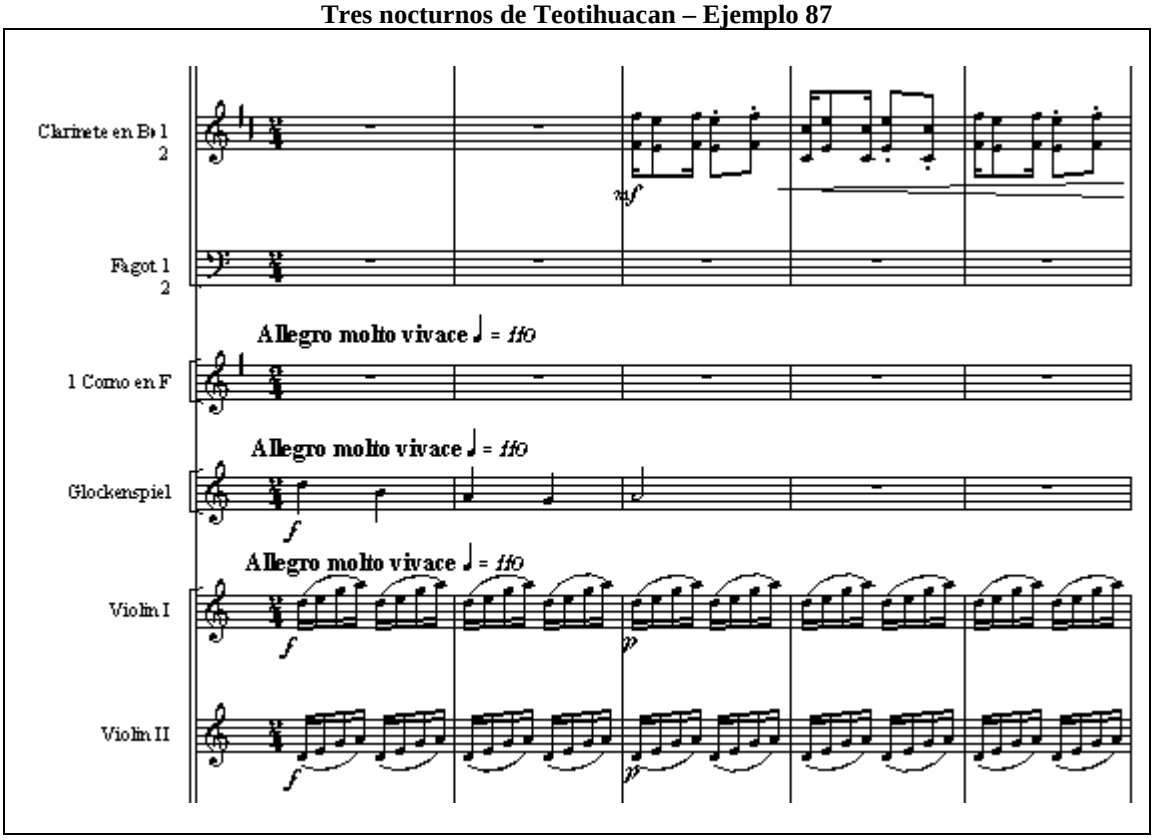
Análisis melódico

Análisis melódico de la sección A

Aquí utilizo básicamente 4 materiales melódicos, los cuales simplemente van teniendo diferentes presentaciones. Tanto la sección *A* como la *B* constan de 2 temas.

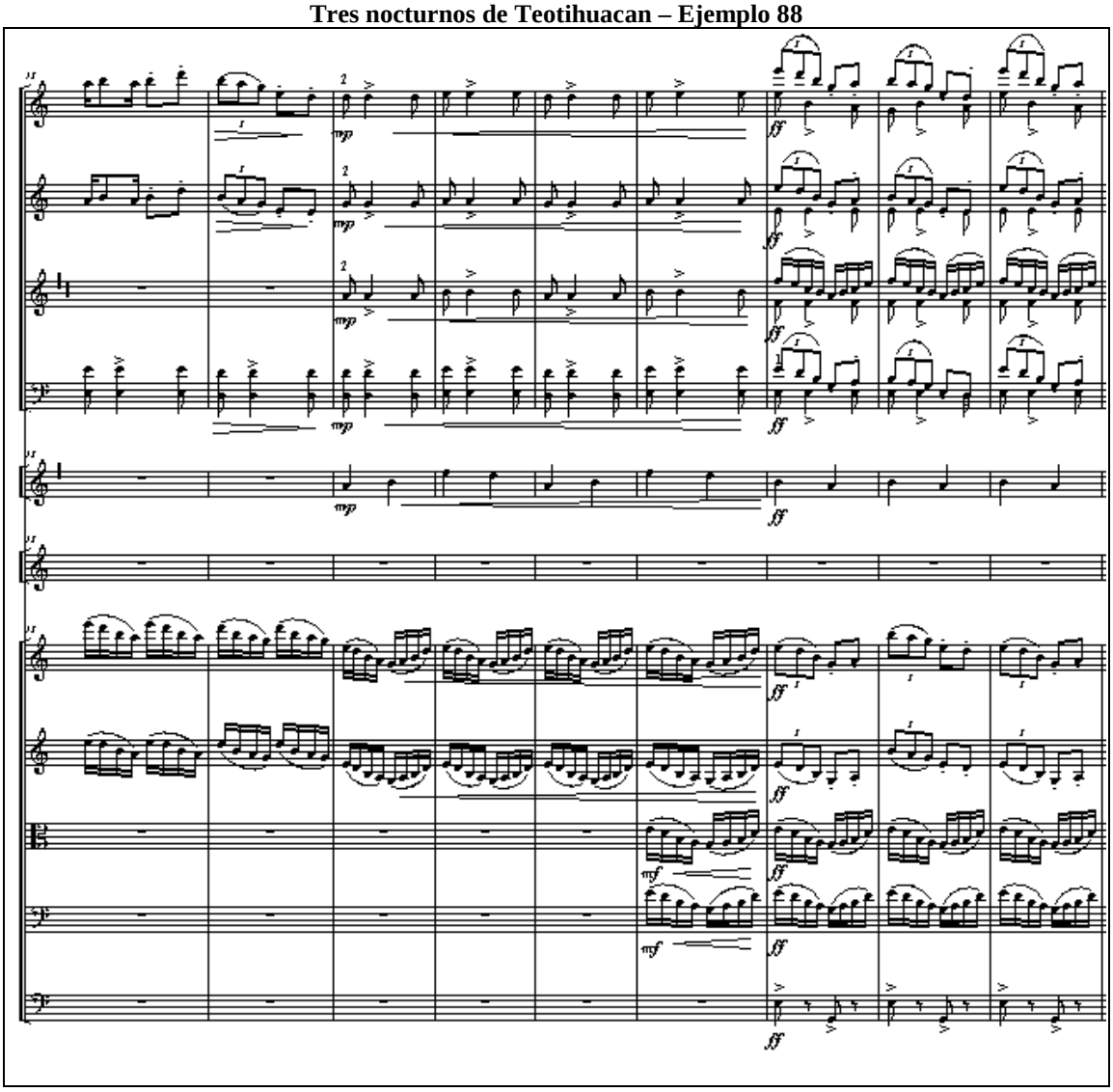
El movimiento comienza con una pequeña introducción de 2 compases, donde el glockenspiel, los violines I y II establecen la serie pentáfona. El *arpegio* con el que acompaña la cuerda es una constante rítmica durante toda la sección *A*. El tema 1, es cantado por los clarinetes.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 87



Del compás 11 al 22 hay un *crescendo* orquestal, que nos conduce a un clímax. Los elementos con los que está construído este pasaje son producto del tema 1 y el acompañamiento en *arpegio* iniciado por los violines.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 88

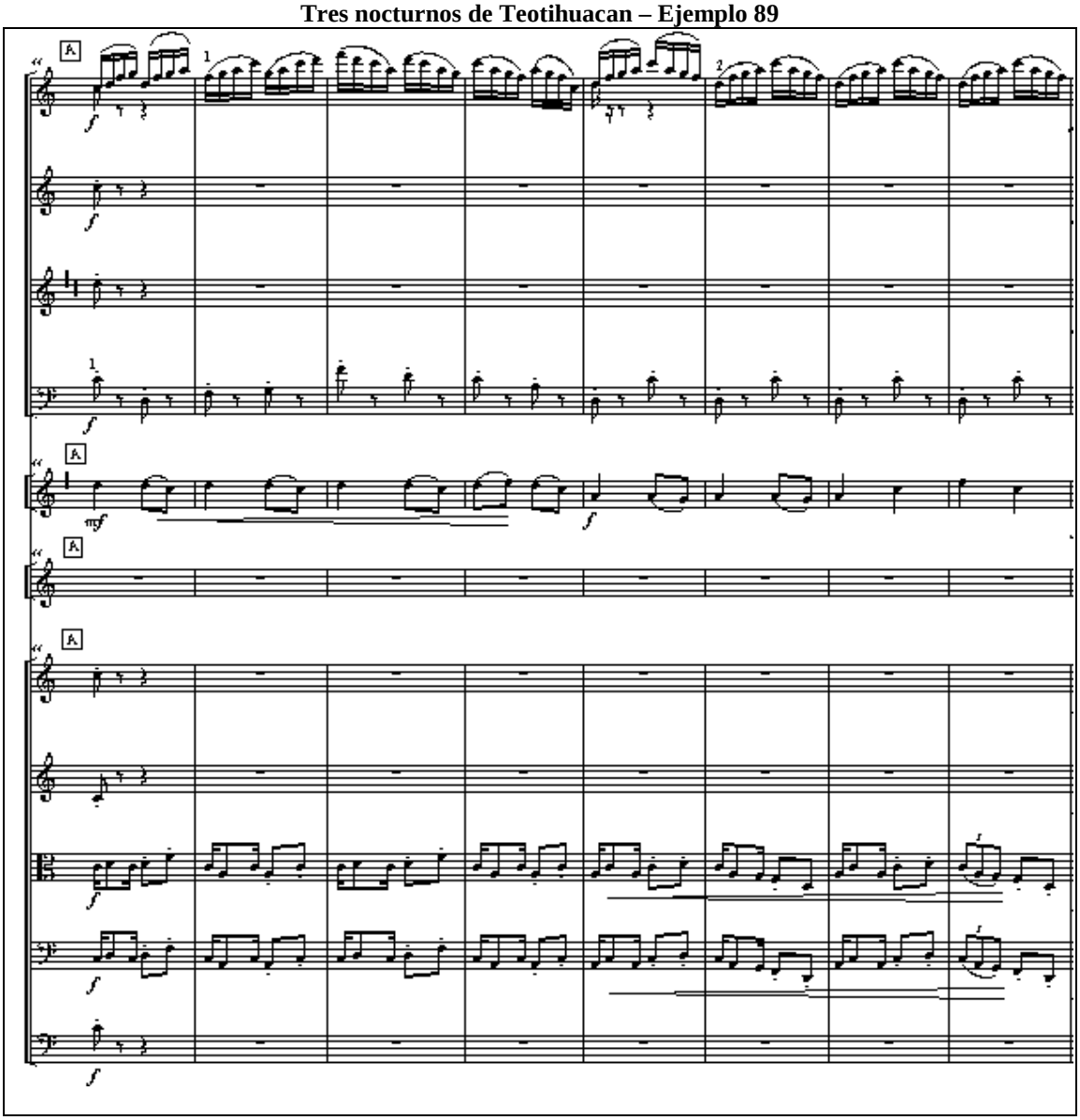


Del compás 27 al 38 hay una segunda presentación del tema 1, ahora encomendado a los violines I y II.

Del compás 39 al 43 hay un clímax que sirve para finalizar contundentemente la segunda presentación del tema 1. Dicho clímax está construído con materiales anteriormente utilizados.

Del compás 44 al 51 el corno canta el tema 2 de la sección *A*, mientras que violas y cellos cantan el tema 1. Las flautas y fagots siguen con el acompañamiento.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 89

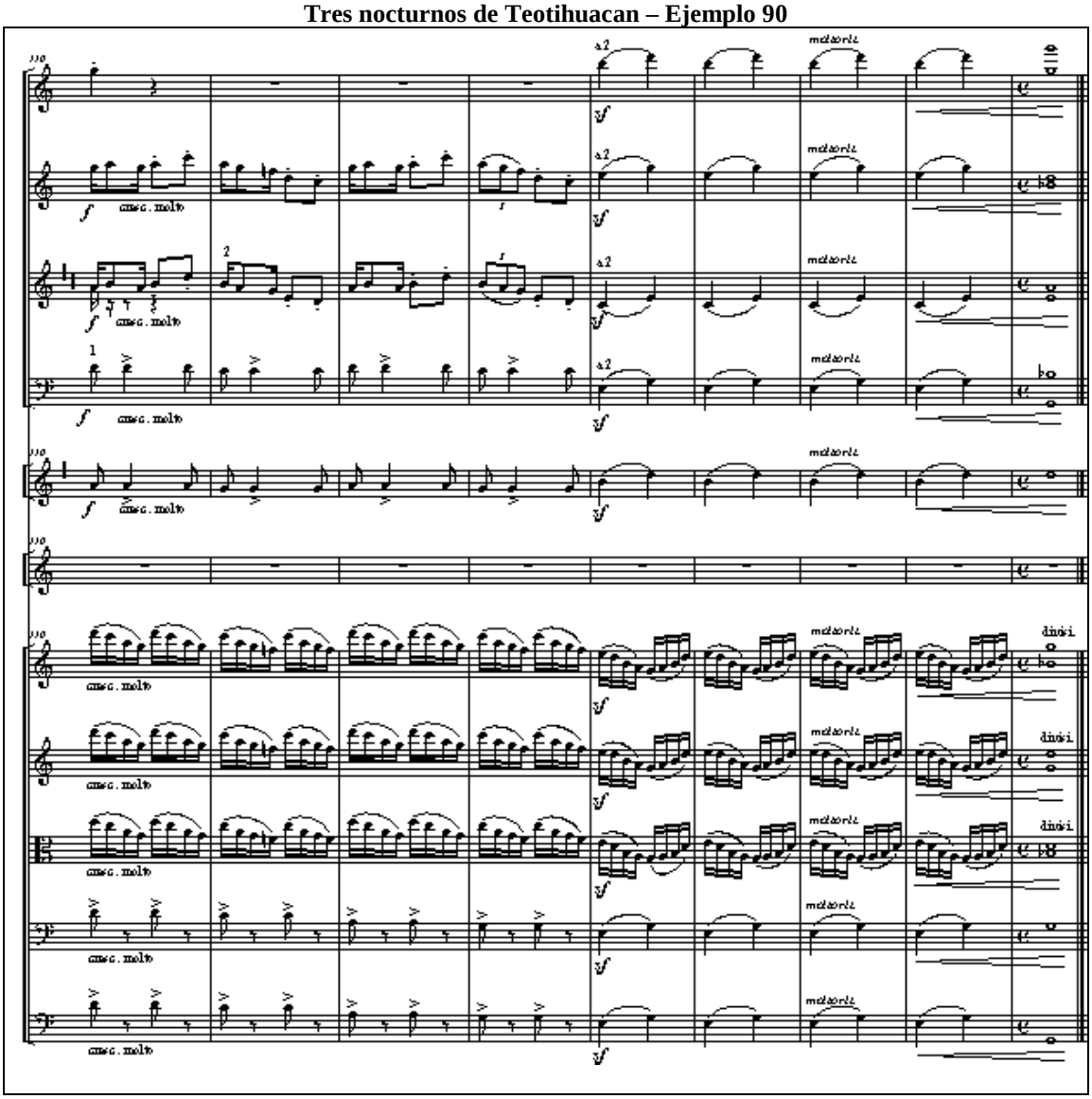


Del compás 52 al 61 hay un clímax que sirve para concluir la primera presentación del tema 2, clímax construido con materiales anteriormente utilizados.

Del compás 68 al 85 el corno, y posteriormente los oboes en el compás 76, cantan la segunda presentación del tema 2, mientras son acompañados solamente por la cuerda.

Del compás 86 al 118 es el inciso **c** o conclusión de la sección *A* y consiste en un *crescendo* orquestal donde se trabaja como base el acompañamiento, una tercera presentación del tema 2, que a su vez nos conducirá a una cuarta presentación del tema 1, para que del compás 114 al 118 se de la cadencia final de la sección *A***.**

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 90



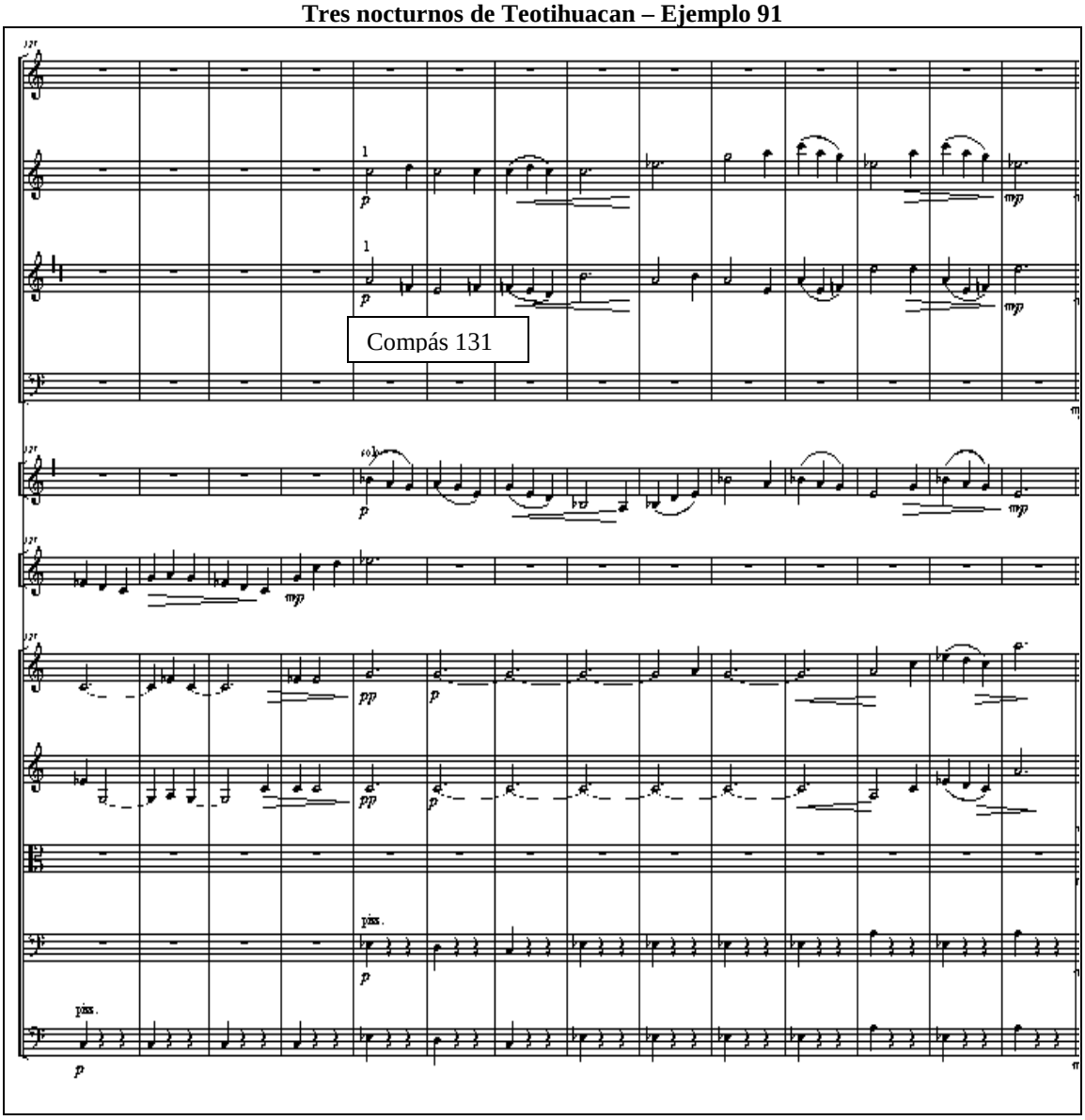
Análisis melódico de la sección B

En la sección *B* sólo utilizo la serie pentáfona Kumoi. Para lograr variedad y unidad con el primer movimiento, se agrega a esta serie el *Fa #*; por lo tanto es la misma serie que se utiliza en la constante melódica del Oboe 1, en el primer movimiento.

Del compás 119 al 130 hay una introducción a la sección *B*, donde el glockenspiel establece la serie a utilizar; entre tanto, los violines I y II realizan una melodía secundaria y los contrabajos solo apoyan armónicamente con *pizzicatos*.

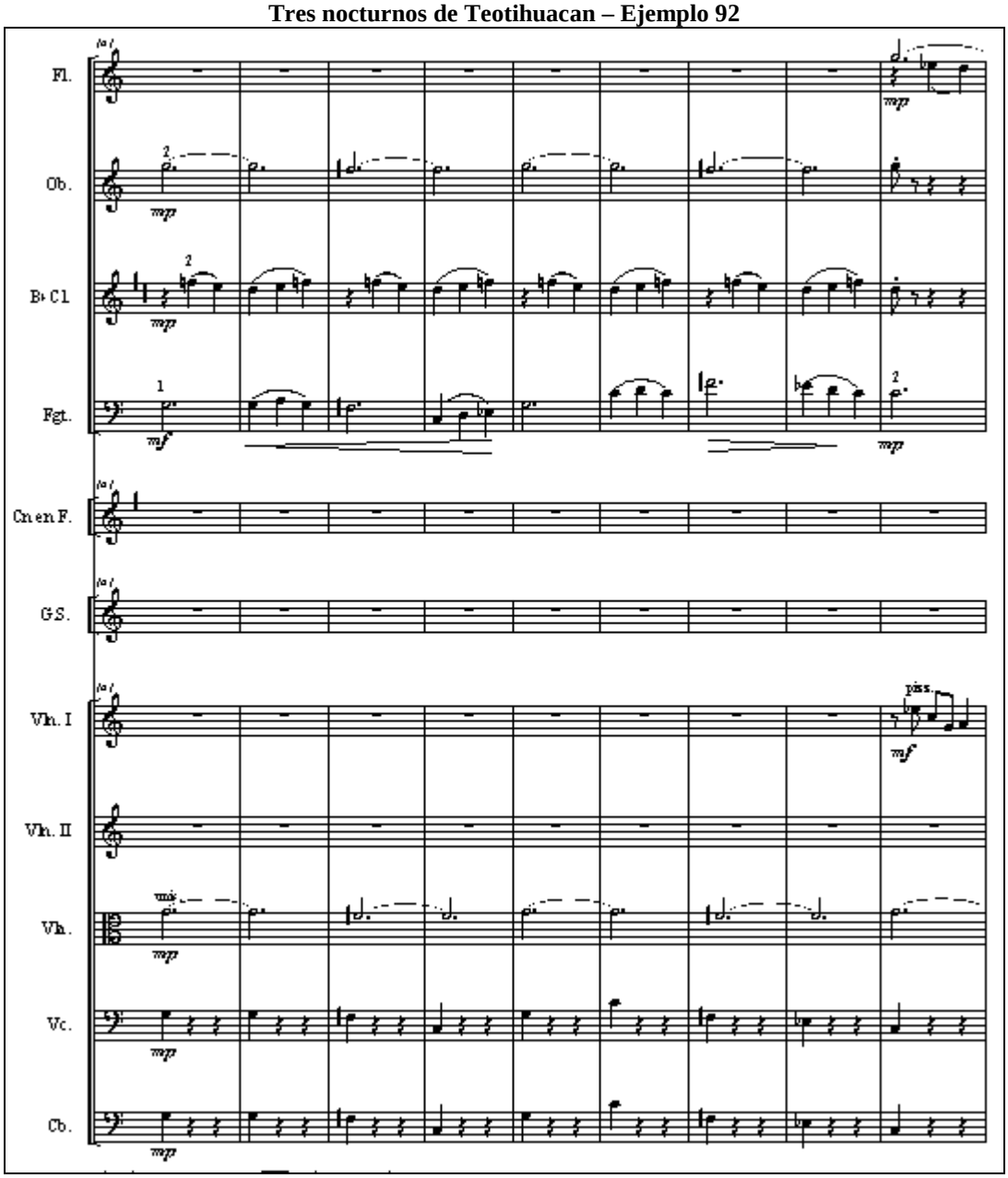
Del compás 131 al 140 el corno canta el tema 1 de la sección *B*, y es acompañado, por una melodía secundaria cantada por el oboe 1 y clarinete 1. La cuerda apoya armónicamente.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 91



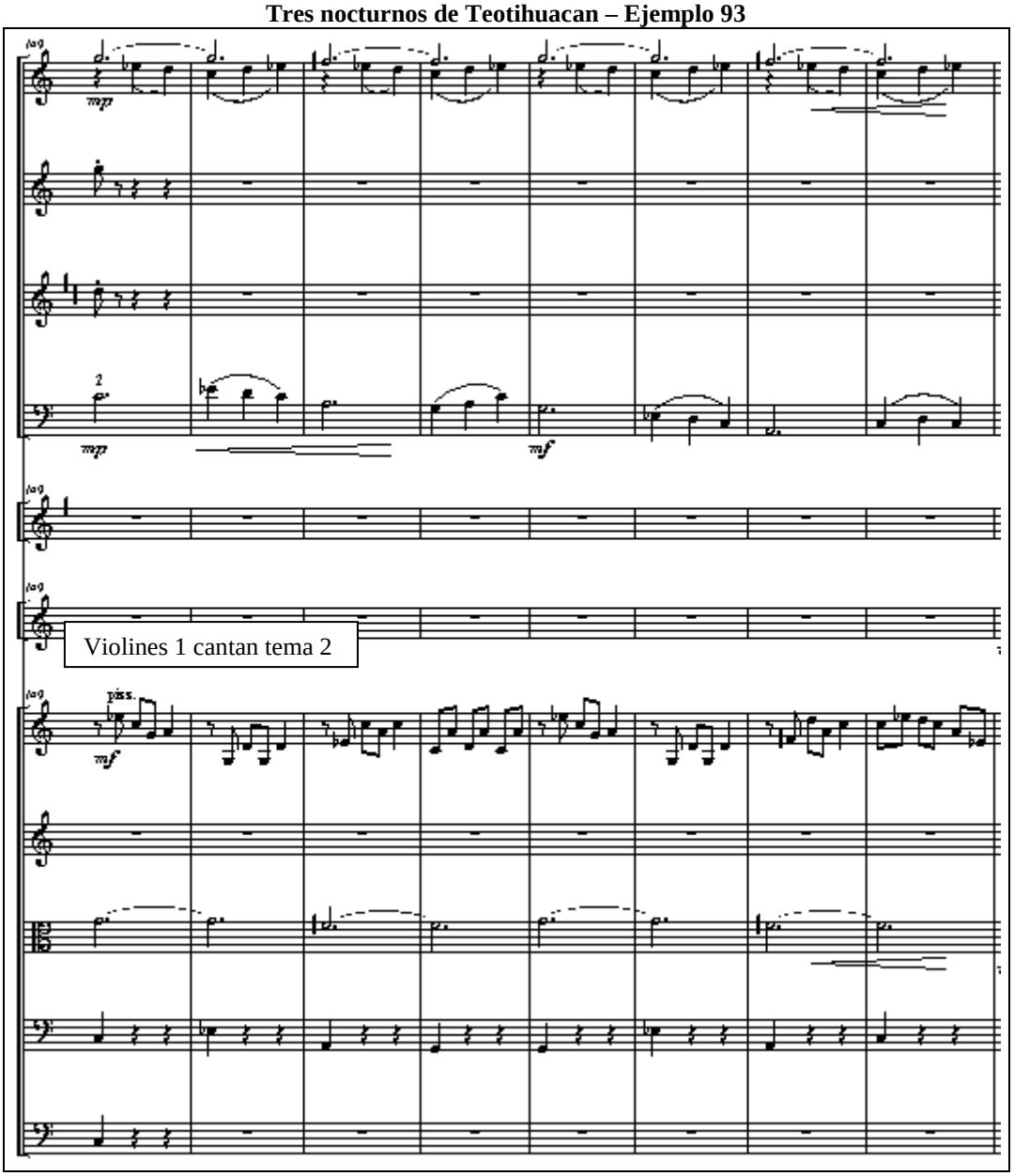
Del compás 141 al 180 es un desarrollo del tema; dónde el material temático es orquestado por bloques de 8 compases.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 92



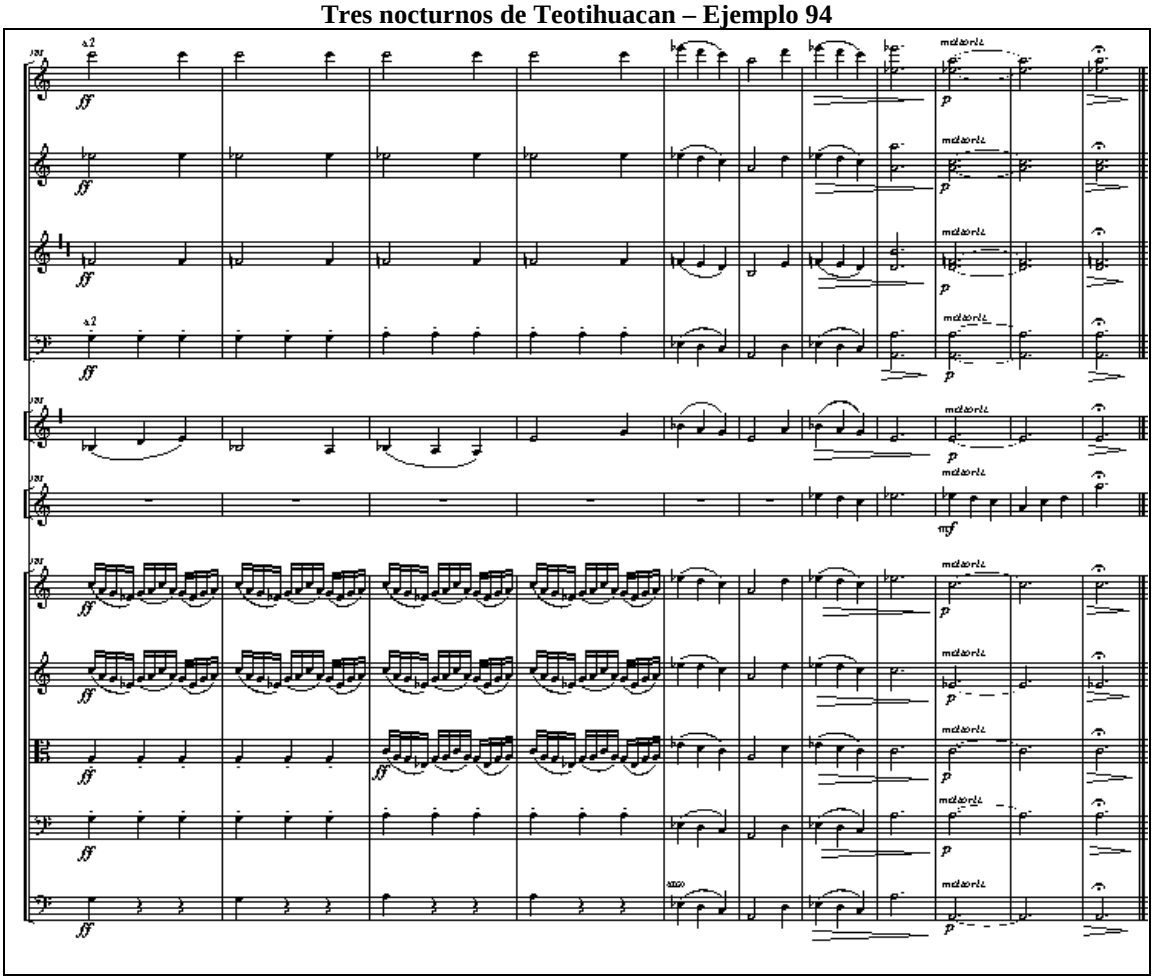
Del compás 149 al 157 se presenta en los violines I el tema 2 de la sección *B*, dicho tema esta articulado en *pizzicatos.*

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 93



Del compás 181 al 195 es el inciso c o la conclusión de la sección *B*, aquí el corno canta una nueva presentación del tema 1, mientras los demás instrumentos se van agregando para lograr un *crescendo* orquestal que sirve de cadencia final de la sección *B*.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 94



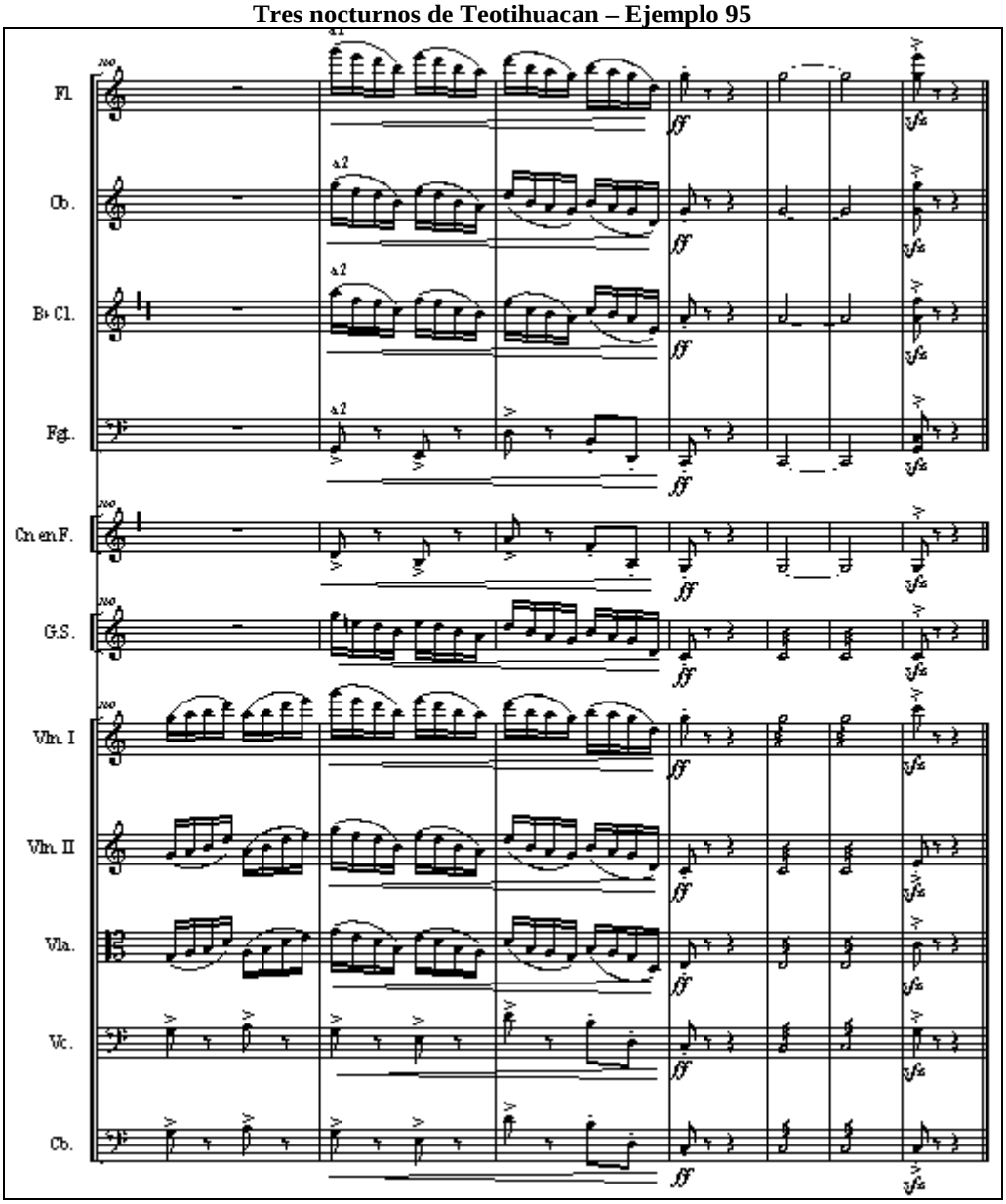
Análisis melódico de la sección A'

Los compases 196 al 238 son idénticos a los compases 1 al 43, la única diferencia estriba en que la orquestación es diferente.

Los compases 239 al 259 son idénticos a los compases 44 al 63, con la siguiente diferencia, en la sección *A***,** mientras que el corno presenta el tema 2 las violas y cellos cantan el tema 1, y en la sección *A*'**,** mientras que el corno presenta el tema 2 los cellos y contrabajos cantan también el tema 2.

Finalmente del compás 259 al 266, es la conclusión de la obra, la cual consiste en un *tutti*, trabajado sobre el acompañamiento que fue la constante rítmica en las secciones *A* y *A*'.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 95

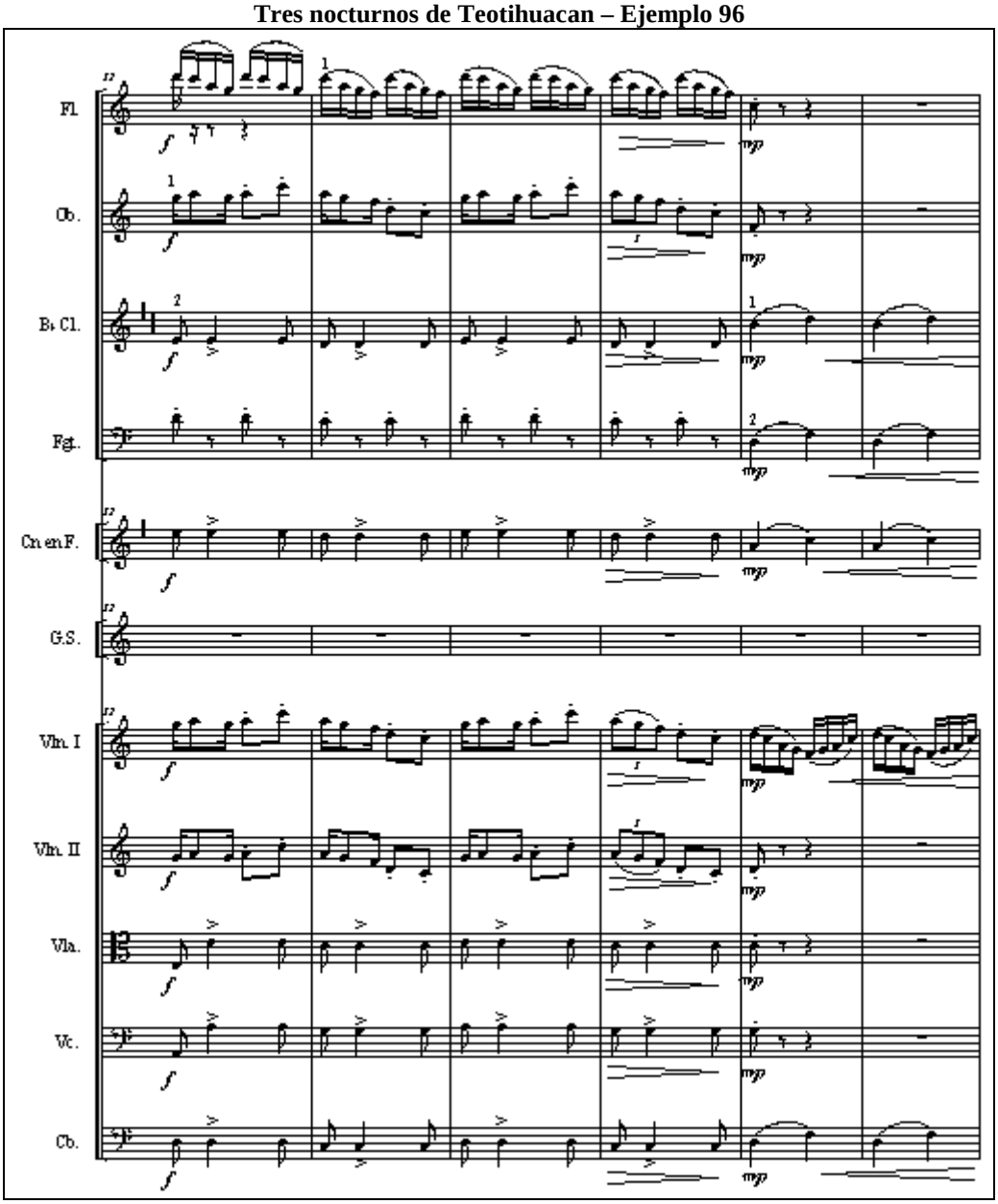


Análisis rítmico

Movimiento escrito en las secciones *A* y *A*' en compás de 2/4, y en la sección B en compás de ¾, siendo en todo el movimiento el dieciseisavo la subdivisión más pequeña.

El contraste rítmico más marcado se da cuando hay “tres contra dos”. También cuando hay diferentes línea rítmicas sonando simultáneamente.

Tres nocturnos de Teotihuacan – Ejemplo 96



Análisis armónico

Tres nocturnos de Teotihuacan – Tabla 42

1 – 18	19 – 22	23 – 38	39 – 43	44 – 63	64 – 67	90 – 93	94 – 101	102 – 113
Pentáfona diatónica Sol 4º modo	Pentáfona diatónica Sol 2º modo	Pentáfona diatónica Fa 4º modo	Pelog Mi 2º modo	Pentáfona diatónica Fa 2º modo	Pentáfona diatónica Re 2º modo	Pentáfona diatónica Do	Pentáfona diatónica Do 2º modo	Pentáfona diatónica Fa 5º modo

Tres nocturnos de Teotihuacan – Tabla 43

114 – 118	119 – 195	196 – 213	214 - 217	216 - 233	234 – 238	239 – 258	259 – 263
Pentáfona diatónica Sol	Kumoi Do (con *Fa #*)	Pentáfona diatónica Sol 4º modo	Pentáfona diatónica Sol 2º modo	Pentáfona diatónica Fa 4º modo	Pelog Mi 2º modo	Pentáfona diatónica Fa 2º modo	Pentáfona diatónica Sol

Análisis de la dinámica

La dinámica tiene la función de apoyar los pasajes climáticos, y dichos pasajes generalmente se presentan al final de cada tema y sección, justo donde se forman los *crescendos* orquestales.

Análisis de la agógica

En este movimiento la agógica cambia, con la finalidad de apoyar el discurso musical; en las secciones *A* y *A'* tenemos un carácter de *Allegro molto vivace*, mientras que en la sección *B* el carácter es *Andante*.

Análisis del timbre

El mayor contraste tímbrico se da cuando algunos instrumentos cantan al unísono logrando así un tercer timbre o amalgama, y cuando las cuerdas atacan en *tremolo* y *pizzicatos*.

Análisis de la textura

La textura es mixta; ya que hay pasajes homofónicos y polifónicos.

PROGRAMA

Mictlan 9’ Daniel Díaz Espargo
Lenguaje cromático 1980
(Piano solo)
2003

Ulises Marcelo Hernández Díaz, piano

Recuerda 6’
Lenguaje modal y tonal
(Cuarteto de cuerdas)
2003

Erica Cano, violín I
Cesar Granados, violín II
Ulises Limón, viola
Gonzalo Pérez, cello

Tarde de Abril 8’
Series pentáfonas
(Quinteto de alientos)
2005

Nublado atardecer
Tranquilo atardecer
Rojo atardecer

Quinteto de alientos de la Escuela Nacional de Música
Héctor Jaramillo, flauta
Francisco Viesca, oboe
Edgar Flores, Clarinete
Fernando Torres, Corno
Román Díaz, Fagot

Heterofonía 11’
Poli rítmico
(Cuarteto de percusiones)
2006

Cuarteto de percusiones Ictus
Gustavo Salas, Percusionista 1
Gerardo Contreras, percusionista 2
Antonio Segura, percusionista 3
Hugo Fuentes, percusionista 4

Fanfarria 6’
Modal
(Quinteto de metales)
2006

Quinteto de metales de la ENM
Fernando Torres, corno
Uriel Díaz, trompeta en Bb 1
Rodolfo González, trompeta en Bb 2
Francisco Javier Becerra, Trombón
Magín Neri Laguna, Tuba

Tres nocturnos de Teotihuacan 18’
Series pentáfonas
(Orquesta a 2)
2006 - 2008
Noche de Teotihuacan
Pirámide de la Luna
Pirámide del Sol

Camerata de la ENM
Nancy Elia González Cabrera, soprano
Ariel Waller, director

Mictlan

Para Piano Solo

Mictlan es el lugar donde yacen los muertos.
Obra compuesta en 2003, en la cátedra del maestro Hugo Rosales.
La intención en esta pieza, es la de crear imágenes sonoras del inframundo, un inframundo imaginario.
Forma tripartita (A – B – A’), de lenguaje cromático.

Recuerda

Para Cuarteto de Cuerdas

Esta pieza surgió por el impulso de recuerdos muy específicos que no me han dejado tranquilo, evocaciones que me hacen entrar en cólera, añoranzas que me causan alegrías, nostalgias, recuerdos de pequeños triunfos y grandes derrotas.
Obra compuesta en 2003, en la clase de introducción a la composición del maestro Luís Pastor Farril.
Forma tripartita (A – B – A’), de lenguaje modal y tonal.

Tardes de Abril

Para quinteto de alientos

Obra compuesta en 2005, en la clase del maestro Hugo Rosales.
Obra en tres movimientos, sobre series pentáfonas, cada uno de los movimientos describe un determinado tipo de atardecer. I Nublado atardecer, II Tranquilo atardecer y III Rojo atardecer. Los primeros dos movimientos son de forma tripartita (A – B – A'), el tercer movimiento de forma binaria afirmativa (A – A'), la organización sonora de esta pieza es sobre series pentágonas.

Heterofonía

Para cuarteto de percusiones

Heterofonía: La heterofonía (término apuesto al de homofonía) es un estilo musical que no usa ni la armonía ni el contrapunto. Tan sólo una línea musical, algunas veces interpretada con un acompañamiento rítmico, ejecutada por distintas voces emitiendo diferentes variaciones sobre el mismo tema, gracias a fraseos individuales u ornamentos espontáneos.
Obra compuesta en 2006 en la clase de composición del maestro Hugo Rosales, se creo con la finalidad de combinar instrumentos de percusión de altura determinada y altura no determinada.
En esta obra utilizo los siguientes instrumentos:
Percusionista 1.- Xilófono y vibráfono.
Percusionista 2.- Caja china, tam-tam pequeño (agudo), cencerro y gong chico.
Percusionista 3.- Tambor grande, tarola, tambor militar y platillo suspendido.
Percusionista 4.- Gong grande, bombo, tam-tam grande (grave) y tom-toms.
Obra de Forma Tripartita (A – B – A'), donde se juega con los poli-ritmos y los intervalos de tritono.

Fanfarria a Hugo Rosales

Para Quinteto de Metales

Obra compuesta en 2006, en la clase de composición del maestro Hugo Rosales, este trabajo se realizo con la finalidad de entender y poder manejar los instrumentos de aliento metal.
Una fanfarria es para anunciar un gran suceso o tratar de halagar a algún extraordinario personaje, en mi caso compuse la fanfarria, para expresar mi gratitud al maestro Hugo Rosales.
Forma Tripartita (A – B – A'), el lenguaje es modal.

Tres nocturnos de Teotihuacan

Para orquesta sinfónica

Obra para orquesta a 2, en tres movimientos, el primer y tercer movimiento fueron compuestos en 2006, en la cátedra de orquestación del maestro Leonardo Coral. El segundo movimiento fue compuesto en 2008 y en Enero de 2009, fue revisada por el maestro Ariel Waller.
I Noche de Teotihuacan: El movimiento está escrito en su mayor parte sobre series pentáfonas tratando de describir la serenidad, limpieza y grandeza de las noches en

Teotihuacan. Movimiento con forma Nocturno (tripartita: A – B – A') de lenguaje pentáfono.

II Pirámide de la Luna: Compuesto en Noviembre de 2008. Escrito sobre tres series pentáfonas: Kumoi (sobre Fa# y Mi), Pentáfona diatónica Fa y Pentáfona diatónica Mi quinto modo. Uso estas series por que la Kumoi me permite lograr un ambiente incierto y oscuro, tal vez pesimista, ya que la noche y la luna son relacionadas por los antiguos mexicanos con la muerte, el inframundo, siguiendo su principio de la dualidad; día, noche, vida y muerte. La mayoría de las veces tenemos la idea de que la muerte es lo peor, sin saberlo. Los que partieron de este mundo no regresan mas; tal vez allá sea mejor, tal vez la vida es un sueño y la muerte el despertar. Las series pentáfonas diatónicas me permiten crear un ambiente calido, optimista, inclusive una sensación de esperanza y con esa esperanza termina mi segundo nocturno. Movimiento con forma Nocturno (tripartita: A – B – A') de lenguaje pentáfono.

III Pirámide del Sol: El tercer movimiento, aquí describo la impresión que me causaron los contrastes de luz y sombra, que se dan en los lados de la gran Pirámide del Sol. La luz corresponde a las secciones A y A', la sombra a la sección B, además de que los arpegios constantes en este movimiento, simulan el trayecto de ascenso y descenso a esta gran Pirámide. Este movimiento es un Scherzo (obra de carácter rítmico y de estructura A – B – A'), el lenguaje es pentáfono.

Bibliografía

Moncada García, Francisco: "Teoría de la música" Musical Iberoamericana Ediciones Framong, México, 1995.

Persichetti, Vincent: "Armonía del siglo XX" Grupo Real musical Editorial Real musical publicaciones y ediciones, Madrid 1995.

De Pedro Cursá, Dionisio: "Manual de formas musicales" Grupo Real musical Editorial Real musical publicaciones y ediciones, Madrid 2004.