



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA, OBRAS DE: ALEJANDRO RAMÍREZ ÁVALOS
La relación de cuatro obras con cuatro etapas de la historia
de la música, y sus distintos procesos creativos.

NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA COMPOSICIÓN
QUE PRESENTA
ALEJANDRO RAMÍREZ ÁVALOS

ASESOR: MTRO. HUGO ROSALES CRUZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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 mis padres y a mi hermana.

Agradecimientos

A mis padres Lilia y Alejandro, y a mi hermana Rocío, por su amor incondicional y por apoyarme durante toda mi vida en todos los proyectos y retos que he tenido.

A mis maestros y sinodales; Hugo Rosales Cruz, Leonardo Coral García, Luis Pastor Farill, Pablo Silva Treviño y David García Castilla por guiarme y transmitirme sus conocimientos a lo largo de mis estudios de licenciatura, y por enriquecer este trabajo de titulación con sus consejos y observaciones.

A mis compañeros y amigos que han interpretado mis obras.

A la Facultad de Música de la UNAM.

A Raúl y Adrián Vázquez por guiarme a través del camino cinematográfico y apoyarme durante mi proceso de titulación.

ÍNDICE GENERAL

| | |
|--|------|
| Dedicatoria | i |
| Agradecimientos | ii |
| Índice general | iii |
| Índice de cuadros, ejemplos y gráficos | v |
| Introducción | viii |
| Nota biográfica de Alejandro Ramírez Ávalos | 1 |
| Obra 1.- Suite opus 5 para quinteto de alientos madera de Alejandro Ramírez | 4 |
| Características generales de la <i>suite</i> barroca | 4 |
| Análisis general de la <i>Suite opus 5</i> de Alejandro Ramírez | 6 |
| Análisis por movimiento: | |
| I. <i>Alemanda</i> | 12 |
| II. <i>Corrente</i> | 17 |
| III. <i>Sarabanda</i> | 22 |
| IV. <i>Giga</i> | 27 |
| Comparación entre la <i>suite</i> barroca y la <i>Suite opus 5</i> | 34 |
| Experiencias técnico-interpretativas durante el montaje de la obra | 36 |
| Obra 2.- Suite opus 6 para orquesta de cuerdas de Alejandro Ramírez | 37 |
| Características generales de la marcha, vals, nocturno y <i>scherzo</i> en el romanticismo | 37 |
| Análisis general de la <i>Suite opus 6</i> de Alejandro Ramírez | 38 |
| Análisis por movimiento: | |
| I. <i>Marcha</i> | 38 |
| II. <i>Vals</i> | 43 |
| III. <i>Nocturno</i> | 46 |
| IV. <i>Scherzo</i> | 49 |
| Comparación de características principales entre los 4 movimientos en el romanticismo y en la <i>Suite opus 6</i> | 52 |
| Experiencias técnico-interpretativas durante el montaje de la obra | 54 |

| | |
|---|------------|
| Obra 3.- <i>Septeto opus 7</i> para flauta, clarinete, fagot ,guitarra, arpa, violín y violonchelo de Alejandro Ramírez..... | 55 |
| Análisis general del <i>Septeto opus 7</i> de Alejandro Ramírez..... | 55 |
| Análisis por movimiento: | |
| I. <i>Marcha fúnebre</i> | 56 |
| II. <i>Ritual y canto</i> | 66 |
| III. <i>Finale</i> | 77 |
| Experiencias técnico-interpretativas durante el montaje de la obra | 82 |
| Obra 4.- <i>Improvisación número 2</i> para medios electrónicos de Alejandro Ramírez.. | 83 |
| Análisis general de la <i>Improvisación número 2</i> de Alejandro Ramírez..... | 83 |
| Análisis general de una versión grabada | 87 |
| Experiencias técnico-interpretativas durante el montaje de la obra | 96 |
| | |
| Conclusiones generales | 97 |
| | |
| Anexo1.- Síntesis del programa de mano | 99 |
| Anexo 2.- Partituras de las obras..... | 101 |
| Obra 1.- <i>Suite opus 5</i> para quinteto de alientos de Alejandro Ramírez | 101 |
| Obra 2.- <i>Suite opus 6</i> para orquesta de cuerdas de Alejandro Ramírez..... | 138 |
| Obra 3.- <i>Septeto opus 7</i> para flauta, clarinete, fagot, guitarra, arpa, violín y violonchelo de Alejandro Ramírez..... | 177 |
| Anexo 3.- Gráfica de envolvente de onda de la <i>Improvisación número 2</i> | 236 |
| Anexo 4.- CD grabado con la obra <i>Improvisación número 2</i>..... | 238 |
| Anexo 5.- Bibliografía..... | 239 |

ÍNDICE DE CUADROS, EJEMPLOS Y GRÁFICAS

Obra 1.- *SUITE OPUS 5* de Alejandro Ramírez

| Cuadros: | Pág. |
|-----------------|-------------|
| 1 | 8 |
| 2 | 9 |
| 3 | 12 |
| 4 | 13 |
| 5 | 17 |
| 6 | 18 |
| 7 | 22 |
| 8 | 23 |
| 9 | 27 |
| 10 | 28 |
| 11 | 29 |
| 12, 13 | 34 |
| 14, 15 | 35 |

| Ejemplos: | Pág |
|----------------------------------|------------|
| 1 | 5 |
| 2, 3, 4, 5 | 10 |
| 6, 7, 8, 9, 10, 11..... | 14 |
| 12, 13, 14, 15..... | 15 |
| 16, 17, 18 | 16 |
| 19, 20, 21, 22, 23 | 19 |
| 24, 25, 26, 27, 28 | 20 |
| 29, 30, 31 | 21 |
| 32 | 24 |
| 33, 34, 35, 36 | 30 |
| 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43 | 31 |
| 44, 45, 46, 47 | 32 |

| | |
|--------------|----|
| 48, 49 | 33 |
|--------------|----|

Obra 2.- SUITE OPUS 6 de Alejandro Ramírez

| Cuadros: | Pág. |
|-----------------|-------------|
| 16 | 38 |
| 17..... | 39 |
| 18 | 40 |
| 19 | 43 |
| 20 | 44 |
| 21 | 46 |
| 22 | 47 |
| 23 | 49 |
| 24 | 50 |
| 25, 26 | 52 |
| 27, 28 | 53 |

| Ejemplos: | Pág. |
|-----------------------------|-------------|
| 50, 51, 52, 53, 54, 55..... | 41 |
| 55, 56 | 42 |

Obra 3.- SEPTETO OPUS 7 de Alejandro Ramírez

| Cuadros: | Pág. |
|-----------------|-------------|
| 29 | 56 |
| 30 | 58 |
| 31 | 66 |
| 32 | 67 |
| 33 | 68 |
| 34 | 69 |
| 35 | 71 |
| 36 | 72 |
| 37 | 77 |

| Cuadros: | Pág. |
|-----------------|-------------|
| 38 | 78 |
| 39 | 79 |
| 40, 41 | 81 |

| Ejemplos: | Pág. |
|------------------|-------------|
| 57, 58 | 59 |
| 59 | 60 |
| 60, 61, 62 | 61 |
| 63, 64 | 62 |
| 65, 66 | 63 |
| 67, 68 | 64 |
| 69 | 70 |
| 70, 71..... | 74 |
| 72, 73 | 80 |

Obra 4.- IMPROVISACIÓN NÚMERO 2 de Alejandro Ramírez

| Ejemplo: | Pág. |
|-----------------|-------------|
| 74 | 85 |

| Gráficos: | Pág. |
|------------------|-------------|
| 1 | 91 |
| 2 | 92 |
| 3 | 93 |

INTRODUCCIÓN

Escogí 4 obras que presento en este documento para mostrar la evolución que tuvo mi lenguaje compositivo durante y después de mis estudios de licenciatura en composición en la Facultad de Música de la UNAM. También me propongo mostrar en estas 4 obras la relación que tuvo mi lenguaje compositivo en esa etapa con algunas de las diferentes técnicas compositivas de la historia de la música. No considero que mi música deba ser totalmente ajena a la música del pasado, al contrario, siempre estoy en busca de elementos y técnicas de otras épocas y estilos que pueda asimilar y utilizar libremente en mi propio lenguaje creativo, sin la intención de crear una copia o emulación de un estilo en particular, o adherirme a alguna corriente creativa.

Considero que estas 4 obras son las de mayor solidez en esa etapa de mi crecimiento como compositor. El orden en el que presento las 4 obras tiene que ver con 2 cronologías:

La primera, el orden cronológico en el que las compuse. Están dispuestas de la más antigua (2012) hasta la más reciente (2014).

La segunda cronología es la de las etapas de la historia de la música de donde tomé las bases y algunos elementos para hacer las obras: el periodo barroco, el periodo romántico, el dodecafonismo de principios del siglo XX, y la música electroacústica de mediados del siglo XX.

En todas utilizo un esquema de análisis muy similar, modificándolo de acuerdo a los aspectos que considero esenciales en cada obra y en cada movimiento.

En todas las obras comienzo con una breve reseña de las características que ocupé del periodo de la historia de la música en cada caso, para mostrar los principales elementos que yo decidí integrar a mi lenguaje.

En las tres primeras obras, presento cuadros con la estructura y características musicales principales de la obra como un todo y de cada uno de sus movimientos, con el fin de presentar esta información de forma sintetizada, para posteriormente profundizar en los aspectos que consideré más relevantes al momento de la creación de cada pieza.

En la *Improvisación número 2*, cambio el modo de análisis, pues esta obra fue hecha con un método compositivo, materiales sonoros y lenguaje totalmente distintos a las obras anteriores. También defino el elemento histórico-musical en el que me basé, así como el método compositivo que utilicé. Además presento una breve descripción de los elementos digitales utilizados para generar los materiales sonoros. También me apoyo en la descripción auditiva de la pieza y en su espectrograma.

NOTA BIOGRÁFICA

Alejandro Ramírez Ávalos nació en el Distrito Federal el 7 de agosto de 1986. Desde pequeño mostró facilidad e interés por los temas relacionados con las ciencias físicas y biológicas. A los 13 años comenzó a interesarse por la música de concierto, especialmente la obra de Johann Sebastian Bach. A los 15 años, tomó clases particulares de piano y realizó sus primeras piezas para piano solo.

En 2006, decidió estudiar la música de forma profesional, por lo que tomó clases particulares de teoría musical antes de ingresar al ciclo propedéutico en composición en la Escuela Nacional de Música. Durante el 2008 tuvo como maestra de composición a Lucía Álvarez.

En 2009 ingresó a la licenciatura en composición en la misma institución. Ahí tuvo como maestro de composición a Hugo Rosales Cruz, de orquestación a Leonardo Coral García, de música para medios audiovisuales a Luis Pastor Farill, de composición de música electroacústica a Pablo Silva y de piano a Areli Ricalde.

Sus compositores favoritos son: J. S. Bach, Josquin Des Prez, Claude Debussy, Béla Bartók, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Gabriel Fauré, Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Edgar Varèse,

Durante su licenciatura tomó los siguientes cursos y talleres extracurriculares:

“Talleres de Composición e interpretación de música contemporánea” impartidos por Luca Belcastro.

“Clase maestra para saxofonistas y compositores” impartida por el cuarteto de saxofones Sonic.Art.

Taller “Convergencias temporales: música para violonchelo y nuevas tecnologías” impartido por la doctora Iracema de Andrade.

“Curso de música contemporánea de los siglos XX y XXI” impartido por la Dra. Mary-Elizabeth Thompson.

Taller “Producción y tratamiento de imágenes sonoras”, VII sesión de la Cátedra Ingmar Bergman en cine y teatro, impartido por Michael Nyman.

Curso “Las técnicas extendidas del oboe”, impartido por la maestra María del Carmen Thierry Palomino.

Impulsado por su maestro de composición, desde 2010 se interesó por la música

electroacústica, siendo su primer obra en este estilo un ciclo de 4 piezas didácticas para saxofón y electrónica fija, trabajado con la maestra costarricense Sofía Zumbado para su tesis de maestría. En 2012 su obra acusmática “*Toccata eléctrica*” fue estrenada en el marco del XXXV Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez.

A partir de su experiencia trabajando con síntesis y procesos sonoros digitales en la música electroacústica, se interesó por la música electrónica bailable, en especial el *psytrance*, *progressive trance* y *deep house*.

A partir de 2013 se interesó por la música y el diseño sonoro, gracias a la materia de *Música para medios audiovisuales* impartida por el Maestro Luis Pastor en la Facultad de Música de la UNAM.

En 2015 realizó tres viajes al desierto de Matehuala, en San Luis Potosí, para grabar el sonido directo en el documental “*El Tecolote*”, del dir. Jaime Rogel.

A finales de ese mismo año trabajó como diseñador sonoro para el largometraje documental “*Voces de nuestra herencia*”, de la directora Elisa Cohen.

El siguiente año realizó el diseño sonoro, la música original y la mezcla final del documental “*El Tecolote*”.

Catálogo de obras de Alejandro Ramírez:

- Para piano:

Pieza para piano no.1 opus1 (2003).

Pieza fúnebre para piano opus2 (2003).

Preludio opus 3 para piano (2008).

- Ensamblés de cámara:

Trío opus 4 (para oboe, arpa y piano) (2010).

Suite opus 5 (para quinteto de alientos) (2012).

Septeto opus 7 (para flauta, clarinete, fagot, guitarra, arpa, violín y chelo) (2014).

- Orquesta:

Suite opus 6 (para orquesta de cuerdas) (2013).

- Instrumentos varios y electrónica:

4 miniaturas (para saxofón y electrónica) (2011).

Batalla onírica (oboe, clavecín, y electrónica) (2013).

- Acusmáticas:

Toccata eléctrica (2012).

Fantasia eléctrica no.1 (2012).

Árbol negro (2013).

Improvisación para un grillo muerto no.1a y no.1b (2014).

Improvisación no.2 (2014).

Improvisación no.3 (2014).

Fantasia eléctrica no.2 (2014).

Improvisación no.4 (2015).

Fantasia eléctrica no.3 AR (2016).

OBRA 1

***SUITE OPUS 5* para quinteto de aientos madera**

de Alejandro Ramírez

Para esta obra, tomé como marco la estructura formal y el carácter de las 4 danzas más representativas de la *suite* barroca (*alemanda, corrente, sarabanda* y *giga*).

Antes de hablar de mi *Suite opus 5*, considero pertinente presentar un brevísimo repaso histórico de las características generales de las 4 danzas representativas de la *suite* barroca:

Características generales de la *suite* de danzas barroca:

La *suite* de danzas fue la forma instrumental más importante del periodo barroco. Se originó en el siglo XVI, y a comienzos del siglo XVIII Bach y Händel alcanzaron su culminación con sus *suites* para diversos instrumentos. Fue en el siglo XVII cuando J. J. Froberger estableció la secuencia de 2 movimientos lentos y 2 rápidos que se convirtió en el estándar para la *suite* barroca.¹ Cada danza tiene características determinadas, creando así contraste dentro de la obra completa. “La *suite* asumió también, por lo menos en la música alemana, las características de una forma en cuatro movimientos, con el siguiente orden: *alemanda, courante, zarabanda* y *giga* (...)”².

- 1) *Alemanda*.- de movimiento moderado y carácter serio.
- 2) *Corrente*.- movimiento vivo y carácter alegre.
- 3) *Sarabanda*.- movimiento lento y carácter solemne.
- 4) *Giga*.- movimiento vivo y carácter virtuosístico.

En general, estos movimientos comparten una estructura binaria simple, con repetición de las 2 partes. Armónicamente, la primera parte inicia en la *tónica* y finaliza en la *dominante*. La segunda parte inicia en la *dominante* y termina en la *tónica*. “Los cambios de tonalidad entre los movimientos se limitan a contrastes de tonalidades homónimas o relativas mayor menor.”³

En cuanto al tema, este se presenta en la *tónica*, se desarrolla “...con progresiones, imitaciones, completas o fragmentadas, directas o por movimiento contrario, con elementos

1 Latham, Alison, editora. *Diccionario enciclopédico de la música*
México, D.F.: Fondo de cultura económica, 2008. Pp1469

2 Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*
Madrid: Alianza editorial, S. A., 1986. pp. 363

3 Latham, Alison, editora. *Ibidem*. pp. 1470

Suite opus 5

secundarios y partes libres...”⁴ hasta la cadencia con que termina la primera parte.

La segunda parte tiene características similares a la primera, pues “...las figuras melódicas o rítmicas de los compases iniciales de cada movimiento, por lo general reaparecen, se desarrollan o se repiten idénticas a lo largo del movimiento...”⁵, por lo regular la segunda sección empieza con una variación del inicio de la primera.

Alemanda:

Es de movimiento moderado, carácter serio, en *compás* de 2 ó 4 tiempos. Generalmente comienza con una *anacrusa* de *corchea* o *semicorchea*. El tema es más bien corto, formado por *corcheas* y *semicorcheas*. A lo largo de cada sección éste tema es fragmentado y variado por distintas imitaciones para reaparecer en las cadencias conclusivas de cada una de las 2 secciones que conforman la *Alemanda*. En general ambas secciones son de la misma extensión.

Corrente:

Es de movimiento rápido con carácter vivo, en *compás* de tres cuartos o tres medios. Comienza generalmente con una *corchea* en *anacrusa*. Casi siempre es *homofónica* con un movimiento constante de notas cortas de la misma duración, “...puede ser una especie de “movimiento perpetuo” de corcheas iguales con aire vivo.”⁶ Su estructura es binaria simple, siendo generalmente la segunda parte más larga y expresiva que la primera.

Sarabanda:

Originaria de América Latina, evolucionó en Francia hasta convertirse en una danza lenta y majestuosa. Tiene *compás* de tres cuartos o tres medios, comenzando en el tiempo fuerte (sin *anacrusa*). Dentro de la *suite* barroca, habitualmente estaba colocada después de la *corrente*.⁷

Su fórmula rítmica más común es:

Ej.1.-



4 Llacer, Pla Francisco. *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*
España: Real Musical, 1982. Pp.58

5 Latham, Alison. op. cit. Pp.1470

6 Llacer, Pla Francisco. op. cit. Pp.60

7 Latham, Alison. op. cit. Pp.1334, 1335

Suite opus 5

Giga:

Es de movimiento rápido, muy vivo, de carácter virtuoso, en compás ternario de tres octavos, seis octavos, nueve octavos o doce octavos. Puede o no iniciar con *anacrusa*.

“Bach la trató en estilo fugado o simplemente imitativo e introdujo, a veces, como motivo de la segunda parte, la inversión por movimiento contrario del motivo de la primera.”⁸ Al igual que las otras danzas mencionadas, tiene estructura binaria, a veces la segunda parte es mucho más extensa que la primera.

SUITE OPUS 5 de Alejandro Ramírez

Análisis general

Compuse esta obra en el 2012. Tuve dos objetivos principales: trabajar y explorar el ensamble de quinteto de alientos madera, y hacer una obra que hiciera referencia directa a la música barroca.

Escogí tomar como marco estructural las 4 danzas mencionadas de la *suite* barroca porque:

- Aunque cada una tiene su carácter, estructura y tempo distintivos, funcionan bien como movimientos de una obra completa.
- Me permitieron explorar el contrapunto imitativo (tomando como inspiración las *Inventiones, Sinfonías y Suites francesas* para clavecín de Johann Sebastian Bach) y su aplicación a un ensamble con tanta variedad tímbrica como el quinteto de alientos madera, en piezas con distinto carácter, estructura y tempo.
- Aproveché cada danza para utilizar escalas sintéticas que no había utilizado en obras anteriores y poder explorar sus posibilidades armónicas y melódicas. De hecho la ***Suite opus 5*** tiene un plan escalístico general, y en cada movimiento conservé hasta cierta medida el plan armónico de cada movimiento de la *suite* barroca en el que está basado, con algunas variantes que consideré pertinentes para aprovechar las escalas que utilicé. Quisiera relizar una breve aclaración sobre el significado de escala original o sintética que utilicé en las obras del presente trabajo :

La mayor es solamente una de las muchas escalas contenidas en los doce sonidos

8 Llacer, Pla Francisco. op. cit. pp.61

Suite opus 5

básicos de la escala cromática que se encuentra en la región superior de las series de armónicos. El libre emplazamiento de los grados de la escala dan por resultado la formación de las escalas originales fuera de la esfera de los modos mayor y menor.⁹ Tomando esta explicación de la formación de escalas originales o sintéticas, yo seleccioné distintos grados de la escala cromática para formar diferentes escalas cuyos grados forman sucesiones de segundas mayores, menores y aumentadas. Procuré que estas escalas así formadas tuvieran una estructura distinta a las escalas más utilizadas en la música occidental: modo mayor, modo menor, modos eclesiásticos, tonos enteros y pentatónica, con la intención de explorar colores armónicos distintos a los de estas escalas en mis obras.

9 Persichetti, Vincent. *Armonía del siglo XX*
Italia: Real Musical, 1995. pp. 41

Suite opus 5

A continuación presento 2 cuadros con las características generales de cada movimiento para mostrar de manera concisa las diferencias y similitudes entre los movimientos.

Cuadro general de la Suite opus 5.- Alemanda y Corrente:

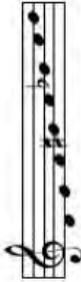
Cuadro 1.-

| SUITE OPUS 5 | |
|--------------------------|--|
| Características | CORRENTE |
| Movimiento | ALEMANDA |
| Tempo | Moderato un poco pesante $\text{♩} = 60$ |
| Estructura general | Forma binaria simple, sin repeticiones. A A' |
| Escala |  |
| Estructura tonal general | 1ª sección en grado I – termina en grado III 2ª sección en grado III – termina en grado I |
| Compás | 4 tiempos |
| Anacrusa | Al inicio de cada sección |
| Textura | Contrapunto imitativo intercalado con contrapunto libre |
| | Ternario |
| | Al inicio de cada sección |
| | Contrapunto imitativo intercalado con contrapunto libre, y melodía con acompañamiento |

Suite opus 5

Cuadro general de la Suite opus 5.- Sarabanda y Giga:

Cuadro 2.-

| SUIITE OPUS 5 | |
|--------------------------|---|
| Características | |
| Movimiento | <i>SARABANDA</i> |
| Tempo | Molto solenne ♩ = 53 |
| Estructura general | Tema con variaciones, sin repeticiones. cada sección. |
| Escala |  |
| Estructura tonal general | El tema está en grado I Variaciones intercaladas en grados I o VII |
| Compás | Ternario |
| Anacrusa | Sin anacrusa |
| Textura | Melodía con acompañamiento |
| | |
| | <i>GIGA</i> |
| Tempo | Vivo ♩ = 105 |
| Estructura general | Forma binaria simple, sin repeticiones. A A' |
| Escala |  |
| Estructura tonal general | 1ª sección en grado I – termina en grado VIII 2ª sección inicia en grado VIII – termina en grado I |
| Compás | Ternario |
| Anacrusa | Al inicio de cada sección |
| Textura | Contrapunto imitativo intercalado con contrapunto libre, y melodía con acompañamiento |

Suite opus 5

Plan escalístico de la “Suite opus 5”:

La *Alemanda* y la *Giga* están construidas utilizando la misma escala sintética:

Ej. 2



Sin embargo, en la *Giga* se utiliza una transposición modal de esta escala al grado V:

Ej.3



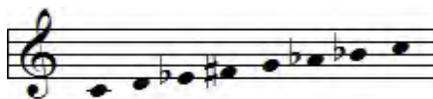
La *Corrente* y la *Sarabanda* están construida utilizando otra escala sintética:

Ej.4



Sin embargo, en la *Sarabanda* se utiliza una transposición modal de esta escala al grado II:

Ej.5



Con este plan escalístico general de la *Suite opus 5*, logré una cohesión armónica dentro de cada movimiento, variedad entre los movimientos, y unidad en la obra como un todo.

La cohesión armónica dentro de cada movimiento está dada por la utilización de una única escala, logrando así un mismo color melódico y armónico durante todo el movimiento.

La variedad entre los movimientos está dada por el uso de una escala distinta o un modo distinto en cada movimiento, dándole un color melódico y armónico único a cada uno.

Suite opus 5

Finalmente, la unidad en la obra como un todo se logra porque las escalas de los dos movimientos centrales están relacionadas entre sí, estando al mismo tiempo enmarcadas por los movimientos inicial y final, cuyas escalas también están relacionadas entre sí, teniendo así la ***Suite opus 5*** una macroestructura armónica A|B|B'|A'. Esta estructura logra dar la sensación de un ciclo que inicia, se desarrolla, y se cierra.

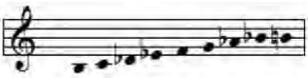
Suite opus 5 – I. Alemanda

Análisis por movimiento.-

I. ALEMANDA

Cuadros de características principales de la Alemanda:

Cuadro 3.-

| SUITE OPUS 5 – I. ALEMANDA | | | |
|----------------------------------|---|--|---|
| Características | | | |
| Compases | 1 – 18 | | |
| Sección de la Estructura general | A | | |
| Tempo | Moderato un poco pesante ♩ = 60 | | |
| Compás | $\frac{4}{4}$ | | |
| Textura | Contrapunto imitativo intercalado con contrapunto libre | | |
| Secciones de A | a | a1 | a2 |
| Compases | 1 – 7 | 8 – 15 | 16 – 19 |
| Escala Sintética |  |  |  |
| Estructura tonal | Tónica en Si (grado I) | Transposición tonal → Tónica en Si bemol (grado VIII) | Transposición tonal → Tónica en Si (grado III) |
| Valores rítmicos |  |  |  |
| Instrumentación | Fgt.-Cor.-Ob. Fgt.-Cor.-Cl. Fgt.-Cl.-Fl. | Fgt.-Cl.-Fl. Fgt.-Cor.-Cl.-Ob. <i>Tutti</i> | Fgt.-Cor.-Cl.-Fl. Fgt.-Cl.-Ob. |
| Dinámica | <i>p mp mf</i> | <i>p mp mf f</i> | <i>p mf</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato y non legato</i> | | |

Suite opus 5 – I. Alemanda

Cuadro 4.-

| <i>SUITE OPUS 5 – I. ALEMANDA</i> | | | |
|-----------------------------------|---|--|---|
| Características | | | |
| Compases | 19 – 38 | | |
| Sección de la Estructura general | A' | | |
| Tempo | Moderato un poco pesante $\text{♩} = 60$ | | |
| Compás | $\frac{4}{4}$ | | |
| Textura | Contrapunto imitativo intercalado con contrapunto libre | | |
| Secciones de A' | a' | a'1 | a'2 |
| Compases | 19 – 25 | 26 – 33 | 34 – 38 |
| Escala Sintética |  |  |  |
| Estructura tonal | <i>Tónica en Re bemol</i> (grado III) | Transposición tonal -> Tónica en Si bemol (grado VIII) | Transposición tonal -> Tónica en Si (grado I) |
| Valores rítmicos |  |  |  |
| Instrumentación | Cor.-Ob.-Fl. Cor.-Cl.-Fl. Tutti Fgt.-Cl.-Ob.-Fl. | Fgt.-Cor.-Cl.-Fl. Tutti | Tutti Fgt.-Cor.-Cl.-Ob. Fgt.-Cor.-Cl. |
| Dinámica | <i>p mf f</i> | <i>pp p mf f ff</i> | <i>pp p mf</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato, staccato y non legato</i> | <i>Legato, staccato y non legato</i> | <i>Legato y non legato</i> |

Suite opus 5 – I. Alemanda

Desarrollo rítmico-melódico.

Tema rítmico-melódico.-

Ej.6.-



Fragmentos del tema rítmico-melódico utilizados para construir la *Alemanda*:

Ej.7.-



Ej.8.-



Ej.9.-



Ej.10.-



Ej.11.-



Suite opus 5 – I. Alemanda

Ej.12.-



Variaciones de los fragmentos del tema rítmico-melódico.-

- Transposición a diferentes grados.

Ejemplo 13, compás 6.-



- Repetición exacta y repetición con transposición a distintos grados.

Ejemplo 14, compás 5.-



- Inversión interválica.

Ejemplo 15, compás 31.-



Suite opus 5 – I. Alemanda

Modificación interválica.

Ejemplo 16, compás 10.-



Reordenamiento de los fragmentos del tema rítmico-melódico.

Ejemplo 17, compases 2 y 3.-



Variación de fraseo y articulación.

Ejemplo 18, adición de *staccato*, compases 19 y 20.-



Conclusiones.-

La *Alemanda* esta construida totalmente a partir del tema rítmico-melódico, desarrollándose con todas las fragmentaciones y variaciones mencionadas. La instrumentación está trabajada en función del desarrollo del tema rítmico-melódico, apareciendo un *tutti* solamente en los climas de cada sección (compases 13 a 15, y 30 al 33), mientras que en el resto del movimiento los fragmentos del tema rítmico-melódico son presentados en todos los instrumentos a manera de diálogo contrapuntístico, pasando el tema rítmico-melódico de un instrumento a otro a lo largo de la *Alemanda*, logrando así aplicar el contrapunto imitativo aprovechando los 5 timbres del ensamble .

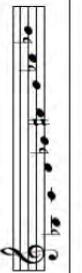
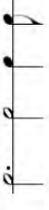
El orden de las transposiciones tonales de la escala principal en **A**, se invierte en **A'**, coincidiendo cada cambio de tónica con una sección de **A** y de **A'**.

Suite opus 5 – II. Corrente

II. CORRENTE

Cuadros de características principales de la *Corrente*:

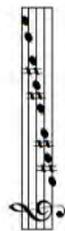
Cuadro 5.-

| <i>SUITE OPUS 5 – II. CORRENTE</i> | |
|------------------------------------|---|
| Características | |
| Compases | 1 – 44 |
| Sección de la estructura general | A |
| <i>Tempo</i> | Allegro leggero ♩ = 135 |
| Compás | $\frac{3}{4}$ |
| Textura | Melodía con acompañamiento, contrapunto imitativo y contrapunto libre |
| Sección de A | a1 |
| Compases | 1 – 28 29 – 41 42 43-44 |
| Escala sintética |  |
| Estructura tonal | Tónica en Si bemol Grado I  |
| Valores rítmicos |  |
| Instrumentación | Ob.-Cl.-Fgt. Fl.-Ob.-Cl.-Fgt. Fl.-Ob.-Cor.-Fgt. Tutti Cl.-Cor.-Fgt. Ob.-Cl.-Cor.-Fgt. Cl.-Cor.-Fgt. |
| Dinámica | <i>p mf f ff</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato y non legato</i> |
| |  |
| | Transportación tonal --> tónica en Mi |
| |  |
| | Tónica en Mi |
| |  |
| | Cl.-Cor.-Fgt. <i>p mf</i> |
| | <i>Legato y non legato</i> |

Suite opus 5 – II. Corrente

Cuadro 6.-

SUITE OPUS 5 – II. CORRENTE

| | | |
|----------------------------------|---|---|
| Características | | |
| Compases | 45– 88 | |
| Sección de la estructura general | A' | |
| Tempo | Allegro leggero $\text{♩} = 135$ | |
| Compás | $\frac{3}{4}$ | |
| Textura | Melodía con acompañamiento, contrapunto imitativo y contrapunto libre | |
| Sección de A' | a' | a'1 |
| Compases | 45– 72 | 73 – 75 |
| Escala sintética |  |  |
| Estructura armónica | Tónica en Mi | Tónica en Si bemol |
| Valores rítmicos |  |  |
| Instrumentación | Fl.-Cl.-Cor. Fl.-Ob.-Cl.-Cor. Ob.-Cl.-Cor.-Fgt. | Tutti Fgt.-Cor.-Cl.-Ob. Tutti |
| Dinámica | <i>p mf f ff</i> | <i>p mf f ff</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato, staccato y non legato</i> | <i>Legato y non legato</i> |

Suite opus 5 – II. Corrente

Desarrollo rítmico-melódico.

Tema rítmico-melódico:

Ej. 19.-

Two staves of musical notation for Oboe. The first staff contains the first four measures of the theme, with dynamic markings *p*, *mf*, and *f*. The second staff contains the next four measures, with dynamic markings *p*, *f*, and *mf*. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Fragmentos del tema rítmico-melódico utilizados para construir la *Corrente*:

Ej. 20.-

One staff of musical notation showing the first two measures of the theme, with dynamic markings *p* and *mf*.

Ej. 21.-

One staff of musical notation showing the first two measures of the theme.

Ej. 22.-

One staff of musical notation showing the next two measures of the theme.

Ej. 23.-

One staff of musical notation showing the final two measures of the theme.

Suite opus 5 – II. Corrente

Ej. 24.-



Ej. 25.-



Variaciones de los fragmentos del tema rítmico-melódico:

- Transposición a distintos grados.

Ej. 26, compases 65 y 66.-



- Inversión interválica.

Ej. 27, compás 68.-



- Repetición exacta y repetición con transposición a distintos grados.

Ej. 28, compases 63 y 64.-



Suite opus 5 – II. Corrente

- Modificación interválica.

Ej. 29, compases 33 y 34.-



- Reordenamiento.

Ej. 30, compases 17, 18 y 19.-



- Variaciones de fraseo y articulación.

Ej. 31, adición de *staccato* y acento, compases 35, 36 y 37.-



Conclusiones.-

La *Corrente* tiene una construcción muy similar a la *Alemanda*, con el tema rítmico-melódico como “semilla” que se fragmenta y desarrolla para dar lugar a todo el movimiento. Al igual que la *Alemanda*, la instrumentación está trabajada en función del desarrollo del tema rítmico-melódico, apareciendo un *tutti* solamente en los clímax de cada sección (compases 23 al 28, y 77 al 88), mientras que en el resto del movimiento los fragmentos del tema rítmico-melódico son presentados en distintos instrumentos a manera de diálogo contrapuntístico y de melodía con acompañamiento, aprovechando los 5 timbres del ensamble.

Suite opus 5 – III. Sarabanda

III. SARABANDA

Cuadros de características generales de la Sarabanda:

Cuadro 7.-

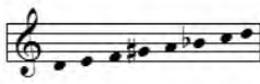
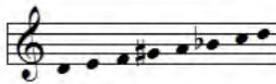
SUITE OPUS 5 – III. SARABANDA

| | | | |
|----------------------------------|--|---|--|
| Características | | | |
| Compases | 1 – 51 | | |
| Sección de la estructura general | A | | |
| Tempo | Molto solenne ♩ = 53 | | |
| Compás | $\frac{3}{4}$ | | |
| Textura | Homofónica | | |
| Variaciones de A | A1 | A2 | A3 |
| Compases | 1 – 8 | 9 – 16 | 17 – 24 |
| Escala sintética |  |  |  |
| Estructura tonal | Tónica en Re (grado I) | Tónica en Do (grado VII) | Tónica en Do (grado I) |
| Valores rítmicos |  | | |
| Instrumentación | Cl.-Fgt. | Ob.-Cor. | Fl.-Ob.-Cl.-Fgt. |
| Dinámica | <i>pp p mp</i> | <i>pp p mp</i> | <i>p mp mf</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato y non legato</i> | | |

Suite opus 5 – III. Sarabanda

Cuadro 8.-

SUITE OPUS 5 – III. SARABANDA

| | | | |
|----------------------------------|--|---|--|
| Características | | | |
| Compases | 1 – 51 | | |
| Sección de la estructura general | A | | |
| Tempo | Molto solenne ♩ = 53 | | |
| Compás | $\frac{3}{4}$ | | |
| Textura | Homofónica | | |
| Variaciones de A | A4 | A5 | A6 |
| Compases | 25 – 32 | 33 – 40 | 41 – 51 |
| Escala sintética |  |  |  |
| Estructura tonal | Tónica en Re (grado I) | Tónica en Re (grado I) | Tónica en Do (grado VII) |
| Valores rítmicos |  | | |
| Instrumentación | Ob.-Cl.-Cor.-Fgt. | Tutti | Tutti |
| Dinámica | <i>p mp mf f</i> | <i>p mp mf f</i> | <i>pp p mf f ff</i> |
| Fraseo y articulación | Legato y non legato | | |

Suite opus 5 – III. Sarabanda

Este movimiento es el movimiento más contrastante dentro de la *Suite opus 5*, por lo que decidí utilizar solamente 2 elementos para relacionarlo con la *sarabanda* barroca: el esquema rítmico más común y el *tempo*.

Para tener mayor contraste con los demás movimientos, el desarrollo del tema, la instrumentación y la armonía son totalmente distinto:

Desarrollo rítmico-melódico.

Tema rítmico-melódico (A):

Ej. 32.-

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Fagot' and contains a melodic line in bass clef, 3/4 time. The melody starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. This is followed by a half note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. The dynamics are marked as *p* for the first half, *mp* for the second half, and *p* for the final quarter. The bottom staff is labeled 'Fgt.' and shows a shorter melodic fragment starting with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3.

El tema se desarrolla con cambios en su longitud, intervalos, valores, transposición tonal, registro, intervalos armónicos en el acompañamiento e instrumentación, siempre con una textura de melodía con acompañamiento.

Instrumentación y armonía del acompañamiento.-

En la *Sarabanda*, la instrumentación juega un papel estructural fundamental.

Presenté el tema rítmico-melódico y sus variaciones en los 5 timbres del ensamble, pero para contrastar la instrumentación con la del resto de los movimientos, decidí utilizar el color de algunos instrumentos solos en unas variaciones, y el color de distintas combinaciones de los 5 instrumentos sonando a distintos intervalos en otras.

El acompañamiento está instrumentado de la misma manera, con solos y distintas combinaciones que cambian en cada sección.

La armonía también está pensada en función de cada sección: en cada una de ellas hay intervalos predominantes entre el acompañamiento y la melodía.

Suite opus 5 – III. Sarabanda

A continuación presento las variaciones de la instrumentación y de la armonía en cada sección:

Tema A.-

Instrumentación de la melodía: fagot solo.

Instrumentación del acompañamiento: clarinete solo.

Intervalos armónicos predominantes: cuartas y quintas justas

Variación A₁.-

Instrumentación de la melodía: oboe solo.

Instrumentación del acompañamiento: corno solo

Intervalos armónicos predominantes: cuartas y quintas justas.

Variación A₂.-

Instrumentación de la melodía: flauta y clarinete al unísono.

Instrumentación del acompañamiento: fagot y oboe.

Intervalos armónicos predominantes: terceras mayores y menores.

Variación A₃.-

Instrumentación de la melodía: oboe y corno al unísono.

Instrumentación del acompañamiento: fagot y clarinete.

Intervalos armónicos predominantes: terceras mayores y menores.

Variación A₄.-

Instrumentación de la melodía: flauta y fagot a la doble octava.

Instrumentación del acompañamiento: oboe, clarinete y corno.

Intervalos armónicos predominantes: segundas mayores y menores.

Variación A₅.-

Instrumentación de la melodía: clarinete y corno a la octava.

Instrumentación del acompañamiento: flauta, oboe y fagot.

Intervalos armónicos predominantes: terceras mayores y menores, segundas mayores y

Suite opus 5 – III. Sarabanda

menores.

Conclusiones.-

La *Sarabanda* logra contrastar con los demás movimientos gracias a su *tempo* y a su construcción particular:

Al igual que los demás movimientos, presenta el tema y sus variaciones en los 5 instrumentos del ensamble. Sin embargo, en este movimiento existe un plan que abarca 3 elementos: la instrumentación, la armonía y el desarrollo rítmico-melódico. A diferencia de los demás movimientos, en los que la instrumentación está trabajada como un diálogo entre los distintos instrumentos del ensamble, y la armonía sigue hasta cierto punto un esquema fijo, en la *Sarabanda* cada sección está pensada como un bloque con una instrumentación, armonía y variación del tema específicas.

Suite opus 5 – IV. Giga

IV GIGA.

Cuadros de características generales de la Giga:

Cuadro 9.-

SUITE OPUS 5 – IV. GIGA

| | | | |
|----------------------------------|---|--|---|
| Características | | | |
| Compases | 1 – 40 | | |
| Sección de la estructura general | A | | |
| Tempo | Vivo ♩. = 105 | | |
| Compás | $\frac{12}{8}$ | | |
| Textura | Melodía con acompañamiento, contrapunto imitativo y contrapunto libre | | |
| Secciones de A | a1 | a2 | a3 |
| Compases | Anacrusa al 1 – 7 | Anacrusa al 8 – 14 | 14 – 22 |
| Escala sintética |  |  |  |
| Estructura tonal | Tónica en Re (grado I) | Tónica en Re (grado I) | Transposición tonal --> Tónica en Mi (grado II) |
| Valores rítmicos |  |  |  |
| Instrumentación | <i>Tutti</i> | Fl.-Ob.-Cor.-Fgt. Ob.-Cl.-Cor.-Fgt. | Cl.-Cor.-Fgt. |
| Dinámica | <i>mp mf f</i> | <i>p mp mf f</i> | <i>pp p mf f</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato, non legato y staccato</i> | <i>Legato y non legato</i> | <i>Legato y non legato</i> |

Suite opus 5 – IV. Giga

Cuadro 10.-

SUITE OPUS 5 – IV. GIGA

| | | | |
|----------------------------------|---|---|---|
| Características | | | |
| Compases | 1 – 40 | | |
| Sección de la estructura general | A | | |
| Tempo | Vivo ♩. = 105 | | |
| Compás | $\frac{12}{8}$ | | |
| Textura | Melodía con acompañamiento, contrapunto imitativo y contrapunto libre | | |
| Sección de A | a4 | a5 | a6 |
| Compases | 23 – 28 | 29 – 37 | Anacrusa al 38 – 40 |
| Escala sintética |  |  |  |
| Estructura tonal | Tónica en Mi (grado II) | Transposición tonal ---> Tónica en Do (grado VI) | Tónica en Do (grado VI) |
| Valores rítmicos |  |  |  |
| Instrumentación | Fl.-Ob.-Cl.-Fgt. Tutti | Fl.-Cl.-Cor.-Fgt. Tutti Ob.-Cl.-Cor.-Fgt. | Tutti |
| Dinámica | <i>pp p mp mf f ff</i> | <i>p mp mf f ff</i> | <i>pp p</i> |
| Fraseo y articulación | Legato y non legato | Legato y non legato | Legato y non legato |

Suite opus 5 – IV. Giga

Cuadro 11.-

| <i>SUITE OPUS 5 – IV. GIGA</i> | |
|----------------------------------|---|
| Características | |
| Compases | 41– 80 |
| Sección de la Estructura general | A' |
| Tempo | Vivo = 105 |
| Compás | $\frac{12}{8}$ |
| Textura | Melodía con acompañamiento, contrapunto imitativo y contrapunto libre |
| Secciones de A' | a'1 |
| Compases | Anacrusa al 41 – 48 |
| Escala sintética | |
| Estructura tonal | <i>Tónica en Do</i> |
| Valores rítmicos | |
| Instrumentación | Cl.-Ob. Cl.-Ob.-Fgt. Fl.-Cl.-Fgt. |
| Dinámica | <i>pp p mf f</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato, staccato y non legato</i> |
| | a'2 |
| | Anacrusa al 49 – 60 |
| | |
| | Transposición tonal → <i>Tónica en Mi (gradoII)</i> |
| | |
| | Ob.-Cl.-Cor.-Fgt. Tutti Fl.-Ob.-Cl.-Cor. Cl.-Cor.-Fgt. |
| | <i>pp p mp mf f ff</i> |
| | <i>Legato, y non legato</i> |
| | a'3 |
| | 61 – 72 |
| | |
| | Transposición tonal → <i>Tónica en Re (gradoI)</i> |
| | |
| | Cl.-Cor.-Fgt. Fl.-Cl.-Cor.-Fgt. Fl.-Ob.-Cl.-Cor. |
| | <i>pp p mf f</i> |
| | <i>Legato y non legato</i> |
| | a'4 |
| | Anacrusa al 72 – 79 |
| | |
| | <i>Tónica en Re</i> |
| | |
| | Ob.-Cl.-Cor. Tutti |
| | <i>mp mf f</i> |
| | <i>Legato, non legato y staccato</i> |

Suite opus 5 – IV. Giga

Desarrollo rítmico-melódico

Tema rítmico-melódico:

Ej.33.-

Musical notation for Ej. 33, a rhythmic-melodic exercise in 3/8 time. It consists of three staves. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic. The second staff has a triplet of eighth notes. The third staff includes dynamic markings: *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*.

Fragmentos del tema rítmico-melódico utilizados para construir la *giga*:

Ej. 34.-

Musical notation for Ej. 34, a fragment of the rhythmic-melodic theme in 3/8 time, starting with a forte (*f*) dynamic.

Ej.35.-

Musical notation for Ej. 35, a fragment of the rhythmic-melodic theme in 3/8 time.

Ej.36.-

Musical notation for Ej. 36, a fragment of the rhythmic-melodic theme in 3/8 time.

Suite opus 5 – IV. Giga

Ej.37.-



Ej.38.-



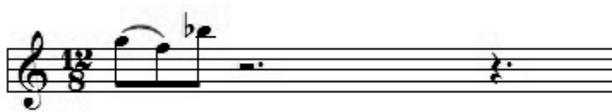
Ej.39.-



Ej.40.-



Ej.41.-



Ej.42.-



Suite opus 5 – IV. Giga

Ej. 43.-



Ej. 44.-



Variaciones de los fragmentos del tema rítmico-melódico:

- Transposición a distintos grados:

Compás 14

Ej. 45.-



- Reordenación de los fragmentos

compases 8 y 9

Ej. 46.-



- Repetición exacta y repetición con transposición:

compases 14 y 15

Ej. 47.-



Suite opus 5 – IV. Giga

- Modificación interválica

compás 29

Ej. 48.-



- Inversión interválica

compases 40 y 41

Ej. 49.-



Conclusiones.-

La *Giga* tiene una la misma construcción que la *Corrente* y la *Alemanda*: se utiliza el tema rítmico-melódico para construir todo el movimiento.

La instrumentación está trabajada en función del desarrollo del tema rítmico-melódico, apareciendo un *tutti* solamente en la presentación del tema (compases 1 a 6), en los clímax de cada sección (compases 32 al 33, y 55 al 58) y al final del movimiento (compases 77 al 79), mientras que en el resto del movimiento los fragmentos del tema rítmico-melódico son presentados en distintos instrumentos a manera de diálogo contrapuntístico y en algunas secciones como melodía con acompañamiento.

Suite opus 5

Una vez analizados los movimiento de la ***Suite opus 5***, presento cuadros comparativos entre las características principales de la *suite* de danzas barroca y la ***Suite opus 5***, para mostrar las características que sirvieron de base para la creación de esta obra y cómo las modifiqué para adaptarlas a mi lenguaje compositivo.

Comparación de características de la *suite* de danzas barroca con la *Suite opus 5* de Alejandro Ramírez.-

Cuadros comparativos de características principales de la *suite* barroca y la ***Suite opus 5***:

Cuadros 12 y 13.-

| Características generales | <i>Suite</i> de danzas barroca | SUITE OPUS 5 |
|---------------------------|--|--|
| Movimiento | <i>ALEMANDA</i> | <i>ALEMANDA</i> |
| <i>Tempo</i> y carácter | Moderado, serio | Moderado, serio |
| Estructura general | Forma binaria simple, con repetición de cada sección. | Forma binaria simple Sin repetición. |
| Estructura tonal general | 1ª sección en <i>tónica</i> - modula a la dominante. 2ª sección en dominante - modula a la tónica. | 1ª sección en grado I – transportación al grado III 2ª sección en grado III – transportación al grado I |
| Compás | 2 ó 4 tiempos | 4 tiempos |
| Anacrusa | Al inicio de cada sección | Al inicio de cada sección |
| Características | <i>Suite</i> de danzas barroca | SUITE OPUS 5 |
| Movimiento | <i>CORRENTE</i> | <i>CORRENTE</i> |
| <i>Tempo</i> y carácter | Rápido, vivo | Rápido, vivo |
| Estructura general | Forma binaria simple, con repetición de cada sección. | Forma binaria simple Sin repetición. |
| Estructura tonal general | 1ª sección en <i>tónica</i> - modula a la dominante. 2ª sección en <i>dominante</i> - modula a la tónica. | 1ª sección en grado I 2ª sección en grado IV - transportación al grado I |
| Compás | Ternario | Ternario |
| Anacrusa | Al inicio de cada sección | Al inicio de cada sección |

Suite opus 5

Cuadros 14 y 15.-

| Características | Suite de danzas barroca | SUITE OPUS 5 |
|--------------------------|--|---|
| Movimiento | SARABANDA | SARABANDA |
| Tempo y carácter | Lento, majestuoso | Lento, triste |
| Estructura general | Forma binaria simple, con repetición de cada sección. | Tema con variaciones, sin repeticiones. |
| Estructura tonal general | 1ª sección en <i>tónica</i> – modula a la dominante. 2ª sección en <i>dominante</i> – modula a la <i>tónica</i> . | El tema está en grado I Variaciones intercaladas en I o VII grados |
| Compás | Ternario | Ternario |
| Anacrusa | Sin anacrusa | Sin anacrusa |

| Características | Suite de danzas barroca | SUITE OPUS 5 |
|--------------------------|--|--|
| Movimiento | GIGA | GIGA |
| Tempo y carácter | Rápido, vivo, virtuosístico | Rápido, vivo, virtuosístico |
| Estructura general | Forma binaria simple, con repetición de cada sección. | Forma binaria simple Sin repetición. |
| Estructura tonal general | 1ª sección en <i>tónica</i> - modula a la dominante. 2ª sección en <i>dominante</i> - modula a la <i>tónica</i> . | 1ª sección en grado I – transportación a grado VIII 2ª sección en grado VIII - transportación a grado I |
| Compás | Ternario | Ternario |
| Anacrusa | Al inicio de cada sección | Al inicio de cada sección |

Suite opus 5

Experiencias técnico-interpretativas durante el montaje de la obra.-

El reto más grande en el momento de montar esta pieza fue el manejo de las dinámicas para lograr resaltar cada fragmento del tema mientras se va dando el diálogo contrapuntístico en la *Alemanda*, *Corrente*, y *Giga*, para que el discurso sea claro y no resulte en una masa ininteligible.

En el caso de la *Sarabanda*, el principal reto durante el montaje fue la afinación de los unísonos y octavas entre distintos instrumentos, y lograr que la melodía resaltara sobre el acompañamiento.

Al trabajar esta obra con los intérpretes, recibí sugerencias en cuanto a la articulación y el ataque de los instrumentos para que fueran más parecidos a los practicados en la época barroca, logrando así una mejor representación del carácter barroco en mi obra. También recibí una retroalimentación importante al observar cómo fue el proceso para dar más intención e interés al acompañamiento en la *Sarabanda*, pues al ser notas repetitivas puede fácilmente sonar monótono. Sin embargo, los intérpretes pensaron en tocar cada sección de acompañamiento como una frase con una intención, siguiendo los cambios en la melodía, con lo que se logró darle mayor interés a este movimiento.

OBRA 2
***SUITE OPUS 6* para orquesta de cuerdas**
de Alejandro Ramírez

Compuse esta obra en el 2013, siguiendo con el interés por integrar formas musicales de etapas históricas anteriores a mi lenguaje. En este caso quise trabajar estructuras de un periodo histórico distinto al barroco, eligiendo el romanticismo. Las formas del romanticismo en las que me basé son: *marcha militar*, *vals*, *nocturno* y *scherzo*.

En cada movimiento utilicé una estructura escalística y armónica distinta: en el primer movimiento, *Marcha*, utilicé armonía bitonal realizada con dos escalas mayores. En el segundo movimiento, *Vals*, utilicé armonía con escalas mayores y menores. En el tercer movimiento, *Nocturno*, utilicé escalas y armonía modales, y finalmente en el *Scherzo* trabajé con una escala sintética.

A continuación expongo un breve repaso histórico de las características generales de estas piezas, y al final del análisis de mi obra una comparación de las características principales de estas piezas y la *Suite opus 6*.

Características generales de la marcha, vals, nocturno y scherzo en el romanticismo.-

Marcha.- Es una pieza creada para acompañar marchas y maniobras militares. Siempre tiene ritmos repetitivos y enérgicos,¹⁰ por lo regular en compás de cuatro cuartos o dos cuartos. Su estructura es de 3 secciones: A|B|A¹¹

Vals.- Danza de ritmo ternario, en compás de tres cuartos, de movimiento y carácter variable. Los vales para el ámbito de concierto se pueden desarrollar con libertad, conservando el ritmo y el compás del vals bailable.¹²

Nocturno.- “Pieza romántica del siglo XIX de carácter lento y soñador.”¹³ Por lo regular su estructura es A|B|A.

Scherzo.- “Broma” o “juego”. pieza de movimiento rápido y ligero en tiempo ternario. Su estructura es A|B|A' o *scherzo*|trío(contrastante)|*scherzo*.¹⁴

10 *Ibidem*. pp. 914

11 Bas, Julio. *Tratado analítico de la forma musical*
Buenos Aires: Ricordi americana, 1947. pp.225

12 Bas, Julio, op. cit. Pp,

13 LATHAM, Alison, editora. Op. Cit. pp.1050

14 *Ídem*. pp.1348

Suite opus 6

Análisis general de la SUITE OPUS 6 de Alejandro Ramírez.-

Instrumentación: Orquesta de cuerdas.

Movimientos: *Marcha, Vals, Nocturno* y *Scherzo*.

Cada movimiento de la *Suite opus 6* tiene características muy particulares, lo que hace que sean muy contrastantes entre sí.

Cuadro general de la Suite opus 6:

Cuadro 16.-

SUITE OPUS 6 – cuadro general

| Características | | | | |
|-----------------|-----------------------|---------------|-----------------------------|------------------|
| Movimiento | <i>Marcha</i> | <i>Vals</i> | <i>Nocturno</i> | <i>Scherzo</i> |
| Compás | $\frac{4}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$ | $\frac{3}{4}$ |
| Escala | <i>Mayor(bitonal)</i> | <i>Menor</i> | <i>Dórica / Menor-mayor</i> | <i>Sintética</i> |
| Tonalidad | <i>Do# / Re</i> | <i>Si</i> | <i>Do</i> | <i>Do</i> |

Análisis por movimiento.-

I MARCHA.

Decidí componer este movimiento tomando en cuenta la estructura, el carácter y la función extramusical que tienen las marchas militares: una pieza musical con carácter marcial para transmitir disciplina a los soldados mientras marchan hacia la batalla, para darles órdenes, y para ayudarlos a entrar en el estado mental que requieren en una guerra (matar o morir). No me pareció que una armonía consonante pudiera reflejar esto, por lo que decidí utilizar la bitonalidad con una distancia de segunda menor entre las 2 tonalidades (Re mayor y Do sostenido mayor) para tener una armonía bastante disonante y en general oscura.

En la sección A mi intención fue representar la marcha de los soldados hacia la batalla; en la sección B mi intención fue representar el estado mental de los soldados al iniciar la carga para atacar, y durante de la batalla. Finalmente, en la sección A final, quise representar la marcha de los soldados sobrevivientes después de la batalla.

Suite opus 6 – I. Marcha

Cuadros de características generales de la *Marcha*:

Cuadro 17.-

SUITE OPUS 6 – I. MARCHA

| | | | |
|------------------------------------|---|--|---|
| Características | | | |
| Compases | 1 – 25 | | |
| Secciones de la estructura general | A | | |
| Tempo | Energico ♩ = 115 | | |
| Compás | $\frac{4}{4}$ | | |
| Textura | Homofónica | | |
| Secciones de A | a1 | a2 | Puente |
| Compases | 1 – 11 | 12 – 20 | 21 – 25 |
| Escala | Mayor (Do# / Re) | | |
| Valores rítmicos |  |  |  |
| Dinámica | <i>mf f ff</i> | <i>p mf f</i> | <i>p</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato, non legato y staccato</i> | <i>Staccato y non legato</i> | <i>Non legato</i> |

Suite opus 6 – I. Marcha

Cuadro 18.-

SUITE OPUS 6 – I. MARCHA

| | | | |
|------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------|
| Características | 26 – 47 | | 48 – 53 |
| Compas | 26 – 47 | | 48 – 53 |
| Secciones de la estructura general | B | | A |
| Tempo | Energico $\bullet = 115$ | | |
| Compás | $\frac{4}{4}$ | | |
| Textura | Homofónica | | |
| Secciones de B y A | b1 | b2 | b3 |
| Compas | 26 – 29 | 30 – 33 | 34 – 41 |
| Escala | Mayor(Re / Do#) | | |
| Valores rítmicos | | | |
| Dinámica | <i>pp p mf f</i> | <i>pp p mp mf f ff</i> | <i>pp p mf f</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato, non legato y staccato</i> | <i>Legato, y non legato</i> | <i>Legato y non legato y staccato</i> |
| | | | |
| | <i>p mf ff</i> | <i>mp mf f</i> | <i>p mf ff</i> |
| | <i>Legato, non legato y staccato</i> | <i>Legato, non legato y staccato</i> | <i>Legato, non legato y staccato</i> |

Suite opus 6 – I. Marcha

Ej. 55



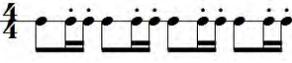
Ej. 56



Conclusiones.-

Este movimiento cumple la función de una marcha tradicional (marcial, ritmo constante apto para marchar), pero también refleja la idea extramusical que le dio origen, gracias al color armónico especialmente elegido y al cambio rítmico entre una sección y otra.

Mientras que la sección A es majestuosa y sobria, en la sección B el uso constante, casi

obsesivo, del motivo rítmico  en el acompañamiento tocado por violas y violonchelos junto con sus variaciones en la melodía, y el uso del registro sobreagudo en los violines, dan a esta sección mayor empuje y dramatismo, logrando representar el empuje y estado mental de casi locura de los soldados en la batalla. La sección A final funciona para regresar al carácter más marcial de la primera sección y concluir la pieza.

Suite opus 6 – II. Vals

Cuadro 20.-

SUITE OPUS 6 – I. MARCHA

| | | | | |
|------------------------------------|-------------------------------|------------------------|---------------------|-------------------------------|
| Características | | | | 48 – 53 |
| Compases | 26 – 47 | | | A |
| Secciones de la estructura general | B | | | |
| Tempo | Energico $\text{♩} = 115$ | | | |
| Compás | $\frac{4}{4}$ | | | |
| Textura | Homofónica | | | |
| Secciones de B y A | b1 | b2 | b3 | b4 |
| Compases | 26 – 29 | 30 – 33 | 34 – 41 | 42 – 47 |
| Escala | Mayor(Re / Do#) | | | a'1 |
| Valores rítmicos | | | | |
| Dinámica | <i>pp p mf f</i> | <i>pp p mp mf f ff</i> | <i>pp p mf f</i> | <i>mp mf f</i> |
| Fraseo y articulación | Legato, non legato y staccato | Legato, y non legato | Legato y non legato | Legato, non legato y staccato |

Suite opus 6 – II. Vals

Melodía y acompañamiento.-

El tema y sus desarrollos fueron trabajados para ser majestuosos, mientras que el acompañamiento es ligero con un ritmo estable y a un tempo que permite que el *Vals* sea bailable, para poder transmitir la esencia de la escena extramusical en la que está basado.

Instrumentación.-

Para evitar la monotonía instrumental, decidí trabajar la orquestación en función de la estructura general: en la primera sección, la melodía es interpretada enteramente por los violines, mientras que en la segunda sección la melodía es interpretada por los instrumentos graves (violas, después violonchelos), y en el *tutti* final, la melodía es interpretada por los violines y los violonchelos, combinando las 2 orquestaciones anteriores del tema.

Estructura armónica.-

Como se puede observar en los cuadros, la armonía (escala utilizada) también está trabajada en función de la estructura general: la escala de *Mi mayor* sólo se utiliza en los puntos culminantes de cada sección.

Conclusiones.-

El *Vals* logra mi intención de transmitir la esencia de un baile aristocrático del siglo XIX. Su carácter amable y alegre, y su ritmo ligero y bailable permite diluir la tensión y el dramatismo de la *Marcha*, funcionando como puente contrastante entre este movimiento y el *Nocturno*.

Suite opus 6 – III. Nocturno

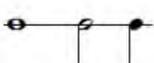
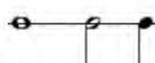
III NOCTURNO.

La idea extramusical de este movimiento fue el ambiente de un gran jardín durante la noche, a la luz de las estrellas y la Luna.

Cuadros de características generales del *Nocturno*:

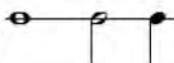
Cuadro 21.-

SUITE OPUS 6 – III. NOCTURNO

| | | | |
|----------------------------------|---|--|---|
| Características | | | |
| Compases | 1 – 38 | | |
| Sección de la estructura general | A | | |
| Tempo | Tristamente $\text{♩} = 55$ | | |
| Compás | $\frac{4}{4} \mid \frac{3}{2}$ | | |
| Textura | Homofónica | | |
| Secciones de A | a1 | a1' | Puente |
| Compases | 1 – 18 | 19 – 30 | 30 – 38 |
| Escala | Do modo dórico | | |
| Valores rítmicos |  |  |  |
| Dinámica | <i>pp p mf f</i> | <i>p mf f</i> | <i>p mf f</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato y non legato</i> | <i>Legato y non legato</i> | <i>Legato, pizzicato y non legato</i> |

Suite opus 6 – III. Nocturno

Cuadro 22.-

| SUITE OPUS 6 - III. NOCTURNO | | |
|---|---|---|
| Características | | |
| Compases | 39 - 70 | |
| Sección de la estructura general | B | |
| Tempo | Tristamente $\text{♩} = 55$ | |
| Compás | $\frac{3}{4}$ | |
| Textura | Homo fónica | |
| Secciones de B | b1 | b2 |
| Compases | 39 – 55 | 56 – 70 |
| Escala | Do modo dórico | Do modo dórico |
| Valores rítmicos |  |  |
| Dinámica | <i>p mf f ff</i> | <i>p f</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato</i> | |

Como se puede observar en los cuadros, es el movimiento con más homogeneidad y sencillez en los valores rítmicos que lo construyen. Esto contribuye a que el *Nocturno* tenga un ritmo constante y un carácter tranquilo. Ritmo, carácter y armonía modal contribuyen a que el *Nocturno* transmita la atmósfera de la idea extramusical que tuve en mente durante su composición.

Este movimiento se conecta directamente al cuarto movimiento, *Scherzo*, con un *attaca*.

Conclusiones.-

El *Nocturno* funciona como el “descanso” dentro de toda la *Suite opus 6*, siendo el movimiento con *tempo* más lento, sin textura contrapuntística y con notas largas

Suite opus 6 – III. Nocturno

predominando en todo el movimiento (redondas, blancas y negras). Al estar conectado directamente al **Scherzo**, el contraste de *tempo* tan marcado entre ambos movimientos logra darle mayor empuje al **Scherzo**, y mayor interés a la **Suite opus 6** en su segunda mitad.

Suite opus 6 – IV. Scherzo

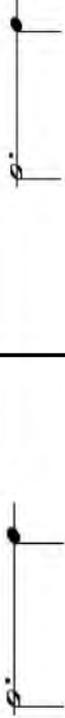
IV SCHERZO.

Para la creación de este movimiento quise transmitir la sensación de algo cómico-grotesco.

Sólo tomé como base la estructura del *scherzo* en el romanticismo.

Cuadros de características generales del Scherzo:

Cuadro 23.-

| <i>SUITE OPUS 6 - IV. SCHERZO</i> | |
|-----------------------------------|--|
| Características | |
| Compases | 71 – 142 |
| Sección de la estructura general | A |
| Tempo | Presto $\text{♩} = 105$ |
| Compás | $\frac{3}{4}$ |
| Textura | Homofónica |
| Secciones de A | a1 |
| Compases | 71 – 90 91 – 142 |
| Escala sintética |  |
| Valores rítmicos |  |
| Dinámica | <i>p f</i> <i>p mf f</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Staccato</i> <i>Legato y non legato</i> |

Suite opus 6 – IV Scherzo

Cuadro 24.-

SUITE OPUS 6 - IV. SCHERZO

| | | | |
|------------------------------------|---|---|--|
| Características | | | |
| Compases | 143 – 189 | 190 – 255 | |
| Secciones de la estructura general | B | A' | |
| Tempo | Meno mosso $\text{♩} = 70$ | Presto $\text{♩} = 105$ | |
| Compás | $\frac{3}{4}$ | | |
| Textura | Contrapuntística | Homofónica | |
| Secciones de B y A' | b | a1' segundo desarrollo | |
| Compases | 143 – 189 | 190 – 255 | |
| Escala sintética |  | | |
| Valores rítmicos |  |  | |
| Dinámica | <i>pp p mf</i> | <i>p mf f</i> | |
| Fraseo y articulación | <i>Legato y non legato</i> | <i>Staccato y legato</i> | |

Suite opus 6 – IV. Scherzo

El *scherzo* es el único movimiento de la *Suite opus 6* en el que decidí utilizar una escala sintética. Esto con el fin de contrastarlo con el resto de los movimientos.

Como la forma tradicional que sirvió de marco, el *scherzo* de la *Suite opus 6* tiene una estructura contrastante A | B | A'. Decidí lograr el contraste entre la sección A y B a través de los siguientes elementos:

- 1) Ritmo del acompañamiento: las secciones A y A' tienen un pulso constante ternario con valores de negra, mientras que la sección B el pulso es ternario pero con valores de blanca con puntillo.
- 2) *Tempo*: Mientras que las secciones A y A' tienen un *tempo* de **Presto** $\text{♩} = 105$, la sección B tiene un *tempo* de **Meno mosso** $\text{♩} = 70$.
- 3) Textura: Las secciones A y A' tienen textura homofónica. La sección B tiene textura contrapuntística.
- 4) Fraseo y articulación: La sección A está escrita con *staccato*, mientras que la sección B está escrita con *legato* y *non legato*. La sección A' está escrita con una combinación de *legato* y *staccato*, para darle variedad e interés a esta última sección.
- 5) Melodía: las secciones A y B tienen melodías totalmente distintas.

Tema rítmico-melódico.-

Con el tema rítmico melódico busqué emular la sonoridad de una risa grotesca, haciendo uso de motivos de tres notas, ya sea formando arpeggios o con notas repetidas, tocadas en *staccato*.

Conclusiones.-

Este movimiento respeta la estructura y el carácter rápido y ligero de un *scherzo* del romanticismo, y el uso de la escala sintética elegida, la melodía y el manejo de la articulación en las secciones A y A' le da un giro cómico-grotesco.

La textura contrapuntística en el *trío* le da mayor contraste e interés a esta sección.

Suite opus 6

Comparación de características principales de la marcha, vals, nocturno y *scherzo* en el romanticismo y los movimientos en la *Suite opus 6*.-

Cuadros comparativos de características principales de la marcha, vals, nocturno y *scherzo* en el romanticismo y los mismos movimientos en la *Suite opus 6*.-

Cuadros 25 y 26.-

Cuadro comparativo entre la marcha romántica y la Marcha de la SUITE OPUS 6

| Características generales | Marcha en el romanticismo | Marcha de la Suite op.6 |
|---------------------------|---|-------------------------------------|
| Tempo y carácter | Ritmo enérgico y repetitivo para acompañar marchas militares | Ritmo enérgico constante de negras |
| Estructura general | A B A' | A puente B A' |
| Estructura tonal general | 1ª sección en <i>tónica</i> 2ª sección en <i>subdominante</i> 3ª sección en <i>tónica</i> | Toda la pieza está en <i>tónica</i> |
| Compás | Binario | Cuatro tiempos |

Cuadro comparativo entre el vals romántico y el Vals de la SUITE OPUS 6

| Características | Vals en el romanticismo | Vals de la Suite op.6 |
|--------------------------|--|--|
| Tempo y carácter | Bailable, tempo y carácter variable | Bailable, alegre |
| Estructura general | Introducción número variable de partes con distintos temas | Intr. :A: A' Puente A'' |
| Estructura tonal general | Cada parte puede estar en alguna tonalidad afín a las de las demás partes. | 1ª sección en <i>Si menor</i> 2ª sección en <i>Mi mayor</i> 3ª sección en <i>Re mayor</i> 4ª sección en <i>Mi mayor</i> |
| Compás | $\frac{3}{4}$ | $\frac{3}{4}$ |

Cuadros 27 y 28.-

Cuadro comparativo entre el nocturno romántico y el Nocturno de la SUITE OPUS 6

| | Nocturno en el romanticismo | Nocturno de la Suite op. 6 |
|--------------------------|-----------------------------|--|
| Características | | |
| Tempo y carácter | Lento, soñador, patético | Lento, patético |
| Estructura general | A B A' | A B |
| Estructura tonal general | Libre | 1ª sección en Do dórico 2ª sección en Do mayor-menor, después en Do dórico |
| Compás | Libre | $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$ |

Cuadro comparativo entre el scherzo romántico y el Scherzo de la SUITE OPUS 6

| | Scherzo en el romanticismo | Scherzo de la Suite opus 6 |
|-----------------------------|---|------------------------------|
| Características | | |
| Tempo y carácter | Rápido, vivo, ligero | Rápido, vivo, ligero |
| Estructura general | A B(contrastante) A' | A B(contrastante) A' |
| Estructura armónica general | 1ª sección en <i>tónica</i> 2ª sección en tonalidad vecina o afín 3ª sección en <i>tónica</i> | Toda la pieza está en tónica |
| Compás | Ternario | $\frac{3}{4}$ |

Suite opus 6

Conclusiones de la *Suite opus 6*.-

Como se puede observar en los cuadros 25 a 28, al igual que en la *Suite opus 5*, los movimientos de la *Suite opus 6* conservan el tempo y carácter de las piezas del romanticismo en las que están basadas.

A diferencia de la *Suite opus 5*, en la *Suite opus 6* no hubo un plan armónico general. Sin embargo, aunque los movimientos son muy diferentes entre sí, la obra como un todo funciona.

Éstos movimientos logran reflejar la idea y función extramusicales en las que están basados.

Experiencias técnico-interpretativas durante el montaje de la obra.-

En la **Marcha**, el principal reto fue lograr una interpretación que transmitiera la fuerza, agresividad, empuje y solemnidad que yo quería representar.

Otro reto importante fue la afinación, ya que se tornó complicada por la armonía bitonal y por la escala de Do sostenido mayor que utilicé.

El **Vals** y el **Nocturno** fueron los movimientos más sencillos de montar.

En el caso del **Vals**, recibí la sugerencia de cambiar los *pizzicatos* de los compases 95 a 138 por *arcos*, lo que le dio mayor cuerpo a la armonía.

En el **Scherzo**, hubo dos retos importantes: la afinación, que es complicada por las alteraciones que tiene la escala que utilicé, y lograr una articulación adecuada para la pieza en todos los instrumentos.

OBRA 3
SEPTETO OPUS 7 para flauta, clarinete, fagot,
guitarra, arpa, violín y violonchelo
de Alejandro Ramírez

Esta obra fue concluida en el 2014. La idea generadora es un rito funerario imaginario en alguna pequeña comunidad alejada de las grandes ciudades, donde los habitantes subsisten totalmente de lo que cazan, recolectan y siembran, utilizando la música de manera ceremonial. Este rito funerario tiene 4 etapas:

1° La procesión solemne y dolorosa en la que llevan el cuerpo al lugar donde será su descanso final.

2° El ritual en el que los habitantes danzan alrededor del cuerpo con una música de ritmo invariable mientras cada uno de los shamanes toca un instrumento de viento, improvisando sobre un tema, cada uno a su manera.

3° Un canto fúnebre solemne y patético para despedir al difunto, con una base rítmica constante y lenta para inducir a un estado meditativo.

4° Una celebración alegre para celebrar la vida.

Para el *Septeto opus 7*, decidí acomodar estos 4 momentos del rito funerario de la siguiente manera:

La **Marcha fúnebre** representa la procesión solemne.

El **Ritual y Canto** representa el ritual danzístico en su primera sección, y el canto fúnebre en su segunda sección.

El **Finale** representa la fiesta final.

En cada movimiento exploré distintas estructuras y técnicas compositivas:

1) **Marcha fúnebre**. Construido a partir de la técnica dodecafónica de Arnold Schönberg.

2) **Ritual y canto**. Construido en 2 secciones contrastantes: la primera es un tema con variaciones bitonal, la segunda, un tema con variaciones y desarrollo del tema, con un *basso ostinato*.

3) **Finale**. Construido en una forma similar a un rondó, con 2 temas; utilizando distintas escalas a lo largo del movimiento.

En cuanto a la instrumentación, escogí un ensamble poco común, con representantes de tres familias de instrumentos: alientos madera representados por flauta, clarinete y fagot;

Septeto opus 7 – I. Marcha fúnebre

cuerdas punteadas representadas por guitarra y arpa; y cuerdas frotadas representadas por violín y violonchelo. En cada movimiento utilicé distintos juegos instrumentales.

A continuación presento un cuadro general del *Septeto Opus 7* para mostrar las diferencias de compás, escala y estructura entre los 3 movimientos.

Cuadro general del *Septeto opus 7*.-

Cuadro 29.-

SEPTETO OPUS 7 – cuadro general

| Características | | | | |
|--------------------|-----------------------|---|---------------|---|
| Movimiento | <i>Marcha fúnebre</i> | <i>Ritual y canto</i> | | <i>Finale</i> |
| Compás | $\frac{3}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$ | $\frac{4}{4}$ |
| Escala | <i>Cromática</i> | <i>Mayor/menor (bitonal) escala no Tradicional Si mayor modo locrio</i> | | <i>escalas no tradicionales mayor menor</i> |
| Estructura general | A A1 A2 | A puente B | | A B A1 B1 A2 A3 Puente B2 |

Análisis por movimiento.-

I MARCHA FÚNEBRE.-

Para analizar este movimiento considero pertinente presentar un resumen de las características principales del dodecafonismo, pues fue la técnica compositiva en la que me basé para construir el movimiento:

Características principales del dodecafonismo.-

La técnica de composición dodecafónica inició con el compositor Arnold Schönberg en la primera década del siglo XX.

Los puntos esenciales de la teoría de esta técnica de las doce notas (dodecafónica) pueden resumirse de la manera siguiente: la base de toda composición es una serie o hilera que consta de doce sonidos o clases de notas de la octava, dispuestos en cualquier orden, según lo decida el compositor. Las notas de la serie se utilizan de manera sucesiva (como una melodía) o simultánea (como armonía o contrapunto), en cualquier octava y con cualquier ritmo que se desee. La serie no sólo puede utilizarse en sus (*sic*) forma original o “raíz”, sino interválicamente invertida, en

Septeto opus 7 – I. Marcha fúnebre

orden retrógrado o retrógrado invertido y en transposiciones de cualquiera de las cuatro formas. El compositor agota las notas de la serie antes de proceder a utilizar de nuevo la serie en cualquiera de sus formas.¹⁵

Schönberg consideraba que no se debía hacer referencia alguna a acordes tonales en la sucesión melódica (intervalos) ni en los acordes utilizados, con el fin de evitar referencias a la música tonal.¹⁶

Uso de la técnica dodecafónica en la Marcha Fúnebre.-

Para construir la **Marcha fúnebre**, utilicé como base rítmico-melódica un tema en el que aparecen las 12 notas cromáticas de la escala temperada y lo desarrollé a la manera dodecafónica: contrapuntísticamente (en inversión, cancrizante, y cancrizante invertido) así como en distintas transposiciones. Sin embargo, no apliqué esta técnica de forma estricta. Me identifiqué más con la manera de trabajar la técnica dodecafónica de Alban Berg, sobre todo en su concierto para violín:

Una vez más, provisto de este material sonoro, Berg no compondrá una obra tonal; dicho de otra manera, no utilizará funciones tonales en cuanto tales; pero cada vez que el manejo estrictamente serial de ese material sonoro lo lleve a encontrar funciones tonales, no las evitará, aunque más no sea para no alterar la regularidad serial de la obra. Y cuando ese mismo tratamiento serial llegare a provocar agregados que no tengan nada de tonal, Berg tampoco los evitará.¹⁷

También utilicé una técnica de composición dodecafónica de Anton Webern, su *klangfarben melodie* (melodía de timbres)¹⁸:

Lo más notable de Webern es la instrumentación. Una línea melódica puede verse distribuida entre diversos instrumentos (...) de suerte que a veces sólo habrán de oírse en un mismo timbre uno o dos sonidos sucesivos (rara vez más de cuatro o cinco). El resultado es una textura formada por ráfagas y destellos tímbricos (...). Los efectos especiales – pizzicato, armónicos, trémolo, sordina y otros similares – son comunes a toda la música de Webern.¹⁹

15 Grout, Donald Jay y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*, 2. Madrid: Alianza editorial. 1996. pp. 947, 948

16 Salvetti, Guido. *Historia de la música. El siglo XX primera parte* Madrid: Turner libros. 1999 pp. 133

17 Goléa, Antoine. *Estética de la música contemporánea* Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires – Florida, 1961. pp.107

18 *Ibidem*. pp. 102

19 Grout, Donald Jay y Claude V. Palisca. *Op. Cit.* pp.954

Septeto opus 7 – I. Marcha fúnebre

Material rítmico-melódico.-

El movimiento está construido a partir de tres elementos:

1) Un tema rítmico-melódico cromático de 24 notas, dividido en 2 partes. Cada parte consta de las 12 notas cromáticas de la escala temperada:

Ej.57

Musical notation for Ej. 57, showing a 24-note chromatic scale in two parts. The notation is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff (treble clef) contains the first 12 notes, and the second staff (bass clef) contains the second 12 notes. The notes are numbered 1 through 24, indicating the sequence of the chromatic scale.

2) Una colección de 24 notas cromáticas (las 12 notas cromáticas de la escala temperada, duplicadas) sin orden predefinido y con valores rítmicos libres, por lo que cada presentación de la colección es diferente.

Ej.58, compás 29.-

Musical notation for Ej. 58, showing a 24-note chromatic scale in one part. The notation is in 3/4 time and consists of a single staff. The notes are numbered 1 through 24, indicating the sequence of the chromatic scale. The notation includes a dynamic marking of *mf* and a fermata over the final note.

Septeto opus 7 – I. Marcha fúnebre

3) Arpeggios con referencias tonales en el arpa (compases 41 a 44).

Ej. 59, compás 41.-

The image displays three systems of musical notation for an arpeggiated section, labeled 'Arp.' on the left. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 41 begins with a dynamic marking of *ff*. The notation features complex arpeggiated patterns with various accidentals (sharps, flats, naturals) and accents (>) placed above notes in both staves. Measure 42 continues the arpeggiated texture with similar rhythmic and melodic motifs. Measure 43 shows further development of the arpeggiated material, maintaining the complex rhythmic structure and tonal references.

Desarrollo del material rítmico-melódico.-

1) Tema rítmico-melódico.-

El tema rítmico-melódico está trabajado utilizando los métodos mencionados de la técnica dodecafónica de Schönberg.

A continuación enumero las variaciones del tema rítmico-melódico, en orden de aparición:

1.1) Aprovecho la variedad tímbrica del ensamble que elegí para presentar el tema rítmico-melódico utilizando la técnica de *klangfarben melodie*, del compás 1 al 20.

1.2) Tema rítmico-melódico transportado una tercera menor ascendente, con valores rítmicos por aumentación.

Septeto opus 7 – I. Marcha fúnebre

Ej.60, compás 15.-

15

Violonchelo

< *mf* > < *f* > *mf* < *f* > *p*

1.3) Tema rítmico-melódico transportado una tercera mayor ascendente, algunas notas en otra octava, con valores rítmicos por disminución.

Ej.61, compás 20.-

20

Flauta

Clarinete en B \flat

Fl.

Cl B \flat

f

mf

p

1.4) Tema rítmico-melódico transportado una segunda mayor ascendente, algunas notas en octavas distintas, con valores rítmicos libres.

Ej.62, compás 34.-

34

Flauta

> *mp* *mf* < *f* >

Septeto opus 7 – I. Marcha fúnebre

1.5) Tema rítmico-melódico transportado una segunda menor ascendente, algunas notas en octavas distintas, rítmica libre.

Ej.63, compás 32.-

Flauta

32

f

mf *f*

1.6) Tema rítmico-melódico transportado una segunda mayor descendente, en inversión, algunas notas a octavas distintas, con valores rítmicos por aumentación.

Ej.64, compás 41.-

Flauta

41 *flatterzunge*

f

mf

5

p

9

mf *p* *mf*

rit.

Septeto opus 7 – I. Marcha fúnebre

1.7) Tema rítmico-melódico transportado una cuarta justa ascendente, en cancrizante, algunas notas en octavas distintas, con valores rítmicos libres.

Ej.65, compás 47.-

47

Guitarra

mf *f*

Gtr.

p

1.8) Tema rítmico-melódico transportado una tercera menor descendente, algunas notas en distintas octavas, con valores rítmicos libres.

Ej.66, compás 51.-

51

Guitarra

p *rit.*

Gtr.

Septeto opus 7 – I. Marcha fúnebre

1.9) Tema rítmico-melódico en inversión al espejo, algunas notas en octavas distintas, valores rítmicos por disminución.

Ej.67, compás 62.-

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Violonchelo' and the bottom staff is labeled 'Vc.'. Both staves are in bass clef with a 2/4 time signature. The Violonchelo staff begins with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Vc. staff begins with a forte (*f*) dynamic and a decrescendo hairpin.

2) Colección de 24 notas cromáticas, con rítmica libre.-

Ej.68, compás 29.-

The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a 2/4 time signature. The notes are numbered 1 through 24, representing a chromatic scale. The dynamic is mezzo-forte (*mf*).

Utilicé esta colección en la parte central de la obra, entre los compases 29 y 45, para contribuir al contraste de esta sección (A1) con el resto de las secciones, pues funciona como segundo tema que se presenta en contrapunto al tema rítmico-melódico, con valores rítmicos más cortos e intervalos distintos al del tema rítmico-melódico, dando mayor movimiento y dinamismo a esta sección, y logrando otros colores armónicos, sin dejar de lado el tema rítmico-melódico, que es la base de la *Marcha fúnebre*.

3) Arpeggios con referencias tonales en el arpa(compases 41 a 44).-

Decidí introducir este elemento en estos compases específicos, que es donde está el clímax de la *Marcha fúnebre*, para conseguir un color armónico distinto al del resto del movimiento y contribuir así a que sobresalga como sección climática.

Septeto opus 7 – I. Marcha fúnebre

Pulso.-

La **Marcha fúnebre** representa un cortejo fúnebre. Para poder representar esta escena, escogí un pulso regular bastante lento que simula el caminar de las personas que acompañan al cuerpo hasta su lugar de descanso, y le da un carácter pesante y lúgubre a todo el movimiento. Este pulso nunca se interrumpe.

Conclusiones.-

Tanto el pulso regular como el color armónico logrado con la técnica dodecafónica contribuyen al estado anímico que quería transmitir con la pieza: tristeza, dolor espiritual. La colección de 24 notas cromáticas y los arpeggios con referencias tonales contribuyen al contraste de la sección central donde aparecen, pues introducen un nuevo color armónico que se mezcla con el color armónico del tema rítmico-melódico.

Septeto opus 7 – II. Ritual y canto

II RITUAL Y CANTO.-

Cuadros de características generales del *Ritual y canto*:

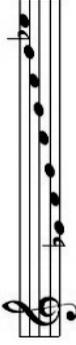
Cuadro 31.-

SEPTETO OPUS 7 – II. RITUAL Y CANTO

| | | | |
|----------------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|
| Características | | | |
| Compases | 1 – 46 | | |
| Sección de la estructura general | A | | |
| Tempo | Moderato $\text{♩} = 50$ | | |
| Compás | $\frac{3}{4}$ | | |
| Textura | Homofónica | | |
| Secciones de A | a1 | a2 | a3 |
| Compases | 1 – 9 | 10 – 15 | 16 – 24 |
| Escala | Mi mayor/Re menor | Mi mayor/Re menor | Mi mayor/Re menor |
| Valores rítmicos | | | |
| Dinámica | <i>ppp p mf f</i> | <i>mf f</i> | <i>p mf f</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato y non legato</i> | <i>Legato y non legato</i> | <i>Legato y non legato</i> |

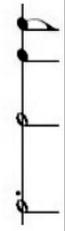
Cuadro 33.-

SEPTETO OPUS 7 – II. RITUAL Y CANTO

| | | | |
|------------------------------------|---|---|--|
| Características | | 51 – 58 | 59 – 130 |
| Compases | | | |
| Secciones de la estructura general | Puente | | B |
| Tempo | Moderato $\text{♩} = 50$ | | |
| Compás | $\frac{3}{4}$ | | |
| Textura | Homofónica | Homofónica | Contrapuntística |
| Secciones de B | Puente | b1 | b2 |
| Compases | 51 – 58 | 59 – 76 | 77 – 89 |
| Escala | Mi mayor → escala sintética |  | Si modo locrio |
| Valores rítmicos |  | Escala sintética |  |
| Dinámica | <i>pp p</i> | <i>p mf f</i> | <i>p mf</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Non legato</i> | <i>Legato y non legato</i> | <i>Legato y non legato</i> |

Cuadro 34.-

SEPTETO OPUS 7 – II. RITUAL Y CANTO

| | | | |
|----------------------------------|---|--|---|
| Características | | 59 – 130 | |
| Compas | | B | |
| Sección de la estructura general | | Moderato ♩. = 50 | |
| Tempo | | $\frac{3}{4}$ | |
| Compás | | $\frac{3}{4}$ | |
| Textura | Homofónica/contrapuntística | Homofónica | Contrapuntística |
| Secciones de B | b3 | b4 | b5 |
| Compases | 90 – 100 | 101 – 115 | 116 – 130 |
| Escala | Si modo locrio | Si mayor | Si modo locrio |
| Valores rítmicos |  |  |  |
| Dinámica | <i>p mf f</i> | <i>p mf f</i> | <i>pp p mf</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato</i> | <i>Legato y non legato</i> | <i>Legato, non legato y staccato</i> |

Septeto opus 7 – II. Ritual y canto

Análisis por secciones.-

Sección A (el ritual).-

Tema rítmico-melódico:

Ej.69.-



Las variaciones que apliqué a este tema son las siguientes:

1) Notas melódicas utilizadas.-

Utilicé pocas notas de la escala de Re menor en el tema como reto para crear una melodía interesante con pocos recursos. En cada variación cambian las notas que utilizo. Utilicé los adornos para darle mayor interés.

2) Notas armónicas utilizadas.-

A su vez se utilizan de manera restringida las notas de la escala del acompañamiento (*Mi* mayor), las cuales cambian en cada variación.

3) Instrumentación y textura.-

La instrumentación cambia en cada variación, y reservo la textura contrapuntística para el punto climático.

Septeto opus 7 – II. Ritual y canto

Cuadro 36.-

| <i>SEPTETO OPUS 7 - II. Ritual y canto</i> | | | |
|---|--|---|--|
| Características | | | |
| Secciones | a4 (Variación) | a5 (Variación) | a6 (Variación) |
| Compases | 25 – 28 | 29 - 38 | 39 – 46 |
| Notas de la escala de Re menor utilizadas en la melodía |  |  |  |
| Instrumentación de la melodía | Flauta y violín | Fagot y violonchelo | Arpa |
| Textura de la melodía | Contrapuntística | Homofónica (melodía a la octava) | Homofónica |
| Notas de la escala de Mi mayor utilizadas en el acompañamiento |  |  |  |
| Instrumentación del acompañamiento | Arpa, fagot, clarinete, violín y violonchelo | Arpa, violín y flauta | Flauta, clarinete, fagot y violín |

Septeto opus 7 – II. Ritual y canto

Como se puede observar en los 2 cuadros anteriores, la sección con mayor número de instrumentos y con textura más compleja (variación a4) es la sección climática de la parte A.

4) Ornamentación.-

En cada variación los adornos cambian sin algún plan preestablecido.

5) Variaciones rítmicas .-

En cada variación se modifica el ritmo del tema rítmico-melódico sin algún plan preestablecido.

Rítmica.-

Tomé como base la idea del ritmo constante e invariable del ritual que imaginé. Sin embargo, quise darle más interés, por lo que utilicé un pulso constante de corchea,

combinando la acentuación de un ritmo de $\frac{3}{4}$ con uno de $\frac{6}{8}$.

En esta sección, el arpa es el instrumento armónico que apoya al acompañamiento.

Puente.-

El puente funciona para realizar el intercambio de instrumento armónico: en la sección A utilicé el arpa, en la sección B utilicé la guitarra.

También funciona para introducir la armonía de la sección B.

Septeto opus 7 – II. Ritual y canto

Sección B (el canto).-

Nuevo tema rítmico-melódico con desarrollo, y un *basso ostinato* en contrapunto.

Tema rítmico-melódico de B:

Ej.70, compás 63.-

Basso ostinato:

Ej.71, compás 61.-

En esta sección, para contrastar con la sección A, el tema rítmico-melódico de B se desarrolla, presenta más secciones contrapuntísticas y está armonizado con una sola tonalidad. Además, coexiste con un *basso ostinato* que tiene su propia armonía y ritmo, creando así disonancias y giros armónicos interesantes e inesperados.

El *basso ostinato* está en $\frac{3}{4}$. Sin embargo, cuando es presentado, comienza en el tiempo

débil del compás. Después, en el compás 89, aunque el compás cambie a $\frac{4}{4}$ el *basso*

ostinato sigue con su ritmo a $\frac{3}{4}$, coincidiendo sus tiempos iniciales fuertes con los del compás entre los compases 77 y 85. Entre los compases 90 y 96 aumenta sus valores a

redondas, quedando desfasado con respecto al compás de $\frac{3}{4}$.

Todos estos desfases rítmicos hacen más interesante y complejo el ritmo de la sección B.

En esta sección, el instrumento armónico que apoya al acompañamiento es la guitarra

Conclusiones.-

El *Ritual y canto* está formado por 2 secciones contrastantes y un puente. Las 2 secciones que forman este movimiento contrastan entre sí en las siguientes maneras:

- 1) La sección A tiene un tema rítmico-melódico totalmente distinto a la sección B.
- 2) El tratamiento de cada tema es totalmente distinto entre la sección A y la sección B. En la sección A, es un tema con variaciones. En la sección B es un tema que se desarrolla.
- 3) En la sección B hay un *basso ostinato*.
- 4) La rítmica de la sección A presenta en su mayor parte dos pulsos superpuestos: uno de seis octavos contra uno de tres cuartos. En cambio, en la sección B predominan las notas negras y blancas.
- 5) La sección A tiene un carácter improvisatorio y danzístico. La sección B tiene un carácter patético y solemne, a pesar de que el tempo del pulso de las secciones A y B es el mismo.

Sobre la sección A.-

El tema rítmico-melódico representa las melodías tocadas por los shamanes en mi ceremonia imaginaria. No utilicé todas las notas de la escala de Re mayor en el tema original ni en sus variaciones, con el fin de representar la melodía austera que ellos tocarían, melodía antigua transmitida por tradición oral, por lo que no es demasiado compleja.

Cada variación representa la versión improvisada de esta melodía que haría cada shaman. Las apoyaturas y adornos le dan un carácter improvisatorio a estas variaciones del tema rítmico-melódico.

Sobre la sección B.-

El tema rítmico-melódico de B representa el canto fúnebre que entonan al cuerpo del fallecido los habitantes de la comunidad imaginaria. Por esta razón tiene un carácter patético y solemne.

El *basso ostinato* se puede interpretar como la presencia de la muerte en la ceremonia fúnebre imaginaria, pues:

- Al igual que la muerte, está siempre presente e inalterable mientras suena el canto de los vivos (el tema B). No se adapta ni cambia, sin importar los choques armónicos y las

Septeto opus 7 – II. Ritual y canto

síncopas que crea..

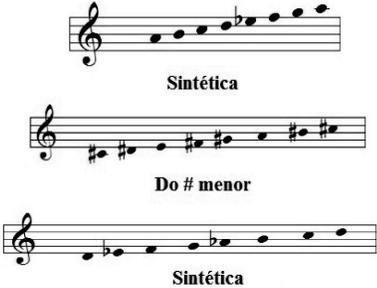
- Con excepción de los compases 101 a 103, es el único elemento que está en el registro grave, por lo que, al igual que la muerte, no es obstruido o “perturbado” por otro instrumento (los “vivos”).

Sin embargo, en la última parte de la sección B, le doy mayor importancia a la vida, al retirar el *basso ostinato* y presentar de nuevo el tema rítmico-melódico de esta sección con el mismo timbre y en el mismo registro.

Septeto opus 7 – III. Finale

Cuadro 38.-

SEPTETO OPUS 7 - III. FINALE

| | | |
|-----------------------|--|---|
| Características | | |
| Compases | 64 – 91 | 92 – 109 |
| Estructura general | B | A |
| Tempo | Allegro ♩ = 117 | |
| Compás | $\frac{4}{4}$ | |
| Textura | Contrapuntística, homofónica | Homofónica |
| Estructura | b2 | a3 |
| Compases | 64 – 91 | 92 – 109 |
| Escala |  <p>Sintética Do # menor Sintética</p> | Si menor, Re menor |
| Valores rítmicos |  |  |
| Dinámica | <i>pp p mf f ff</i> | <i>p mf</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato, non legato y staccato</i> | <i>Legato, non legato y staccato</i> |

Septeto opus 7 – III. Finale

Cuadro 39.-

| <i>Septeto opus 7</i> Finale | |
|--|--|
| Características | |
| Compases | 110 – 114 115 – 124 125 – 137 |
| Estructura general | B B B |
| Tempo | Allegro $\text{♩} = 117$ |
| Compás | $\frac{4}{4}$ |
| Textura | Homofónica |
| Estructura | Punte 2 b3 b4 |
| Compases | 110 – 114 115 – 124 125 – 137 |
| Escala | Re mayor  |
| Estructura armónica | Re mayor Sintética Tonal Tonal |
| Valores rítmicos |  |
| Dinámica | <i>p mf</i> <i>p mf f</i> <i>mf f ff</i> |
| Fraseo y articulación | <i>Legato, non legato y staccato</i> <i>Legato, non legato y staccato</i> <i>Legato, non legato y staccato</i> |

Septeto opus 7 – III. Finale

Este movimiento representa la fiesta después del enterramiento, en el que dos grupos de músicos tocan y se responden uno al otro con una melodía distinta, hasta llegar al final de la fiesta en la que los 2 tocan juntos. Por esta razón, decidí utilizar 2 temas

Estructura.-

Bitemática: A | B | A1 | B1 | A2 | A3 | Puente | B2

Tema A.-

Ej.72.-

Musical score for Tema A, Ej. 72. It consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a forte (f) dynamic and ends with a mezzo-forte (>mf) dynamic. The second staff starts with f and ends with mf. The third staff has dynamics f, mf, f, mf, and f. The fourth staff has a mezzo-forte (mf) dynamic.

Tema B.-

Ej. 73.-

Musical score for Tema B, Ej. 73. It consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff has dynamics mf and p. The third staff has dynamics f, p, mf, f, p, mf, f, and p.

Septeto opus 7 – III. Finale

Desarrollo de la instrumentación.-

La instrumentación también está trabajada con esta idea de 2 grupos de músicos tocando cada uno una melodía distinta, juntándose al final de la fiesta. A continuación presento 2 cuadros donde muestro los cambios de instrumentación en relación con la estructura:

Cuadros 40 y 41.-

Septeto opus 7 – III. Finale

| Secciones | A | B | A – Desarrollada |
|-----------------|------------------|------------------|------------------------|
| Compases | 1 – 22 | 23 – 38 | 39 – 63 |
| Instrumentación | Fl. Cl. Fgt. | Gt. Vln. Vc. | Fl. Cl. Fgt. Arp |

Septeto opus 7 – III. Finale

| Secciones | B – Desarrollada | A – Desarrollada | B – Desarrollada |
|-----------------|-------------------|---|--|
| Compases | 64 – 92 | 93 – 114 | 115 – 137 |
| Instrumentación | Arp. Vln. Vc. | Cl. Vc. luego Arp. Vln. Vc. Gtr. | Fl. Cl. Gtr. Arp. Vc. después tutti |

Como se puede observar, para presentar el tema A sólo usé los alientos madera. Para presentar el tema B sólo utilicé los instrumentos de cuerda (a excepción del arpa). Sin embargo, para no caer en una monotonía tímbrica, y siguiendo mi idea de que al final de la fiesta todos los músicos tocan, decidí variar la instrumentación en cada sección, hasta llegar a un *tutti* en el clímax del movimiento.

Armonía.-

El desarrollo armónico también está relacionado con la idea de 2 bloques diferenciados que se van juntando poco a poco: presento el tema A con una escala sintética y el tema B con otra escala sintética, conforme se presentan los desarrollos de estos temas voy cambiando las escalas utilizadas para cada uno.

Septeto opus 7 – III. Finale

Conclusiones:

En este movimiento la instrumentación juega un papel importante en el desarrollo de ambos temas y de la pieza, logrando transmitir la idea extramusical que sirvió como base.

Experiencias técnico-interpretativas durante el montaje de la obra.-

El principal reto en toda la obra fue lograr un balance adecuado y resaltar las partes importantes, sobre todo en la **Marcha fúnebre**, pues al ser mayormente contrapuntística, requirió un trabajo especialmente detallado en la dinámica y el balance.

En este movimiento también modifiqué la parte del arpa por sugerencia del intérprete, ya que el lenguaje dodecafónico le exigía demasiados cambios de pedal de sostenidos en poco tiempo. Por lo tanto, tuve que simplificar algunas secciones, y pasar otra sección a la guitarra.

En el **Ritual y Canto**, lograr claridad rítmica en la primera sección fue el reto más importante, por la combinación de un pulso ternario con uno binario. Otro reto fue la interpretación de las distintas variaciones del tema A, pues las ornamentaciones añaden dificultad.

En el **Finale**, el mayor reto fue el balance, en especial en la sección donde está el *tutti*.

OBRA 4
IMPROVISACIÓN NÚMERO 2
para medios electrónicos
de Alejandro Ramírez

Antes de analizar esta obra, me parece pertinente presentar la división que se dio en el desarrollo temprano de la música electroacústica, pues para esta obra decidí seguir uno de esos caminos:

...la diferencia neta entre “música concreta” y “música electrónica” sólo podemos hallarla históricamente en una fase inicial de la experimentación, hacia la década de los cincuenta, cuando ambas tendencias se desarrollan de forma autónoma en estado “puro” (...). En la música concreta en estado puro, el material de base está formado por elementos preexistentes: sonidos y ruidos provenientes de cualquier tipo de contexto, es decir, obtenidos de lo cotidiano, de la naturaleza, y también voces e instrumentos tradicionales, que se graban con el magnetófono, se almacenan y que se elaboran posteriormente mediante diferentes técnicas de montaje.

Por el contrario, la música electrónica se vale sólo de sonidos provenientes directamente de los aparatos electroacústicos, en los que las vibraciones eléctricas se convierten en vibraciones sonoras. Los sonidos producidos de este modo son totalmente nuevos, sintéticos.²⁰

Yo decidí utilizar exclusivamente sonidos sintéticos producidos por sintetizadores virtuales.

Improvisación número 2.-

La ***Improvisación número 2***, realizada en 2014, surgió como continuación de mi interés por utilizar medios electrónicos (solamente sonidos provenientes de sintetizadores, a la manera de la “música electrónica” mencionada) en una obra en la que la improvisación controlada fuera el método compositivo: “La improvisación *avant-garde* (...) varía desde situaciones en las que solo se da al intérprete un grado limitado de libertad, hasta esquemas en los que se indican sólo algunos detalles que deben ser elaborados.”²¹

En la ***Improvisación número 2***, el intérprete sólo tiene la libertad de escoger el orden en el

20 Lanza, Andrea. *Historia de la música. El siglo XX. Tercera parte*
Madrid: D. G. E. / Turner libros, 1999, pp.118

21 Smith Brindle, Reginald. *La nueva música*.
Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. E. C., 1996, pp. 91

Improvisación número 2

que irán apareciendo los elementos, su volumen, en qué grado los modificará, y la duración de la pieza. El único detalle que debe ser “elaborado”, o “buscado” por el intérprete, es la estructura general.

Los pasos para la creación de la ***Improvisación número 2*** fueron los siguientes:

- 1) Selección de instrumentos virtuales (sintetizadores) y los timbres a utilizar.
- 2) Selección de efectos y parámetros modificables de los instrumentos virtuales a utilizar.
- 3) Selección de una escala temperada para uno de los instrumentos virtuales.
- 4) Selección de efectos externos (*plug-ins*) aplicados sobre los sintetizadores virtuales.
- 5) Selección de parámetros modificables de los efectos externos.
- 6) Selección de un plan estructural general.
- 7) Creación/interpretación de la obra en tiempo real y grabación de la misma.

Decidí utilizar 2 sintetizadores virtuales para generar 2 texturas distintas (notas pedal y una textura similar al ruido blanco), y un efecto externo para generar una tercer textura (granular). Estas 3 texturas fueron los elementos sonoros que utilicé para construir la obra. Elegí trabajar sólo con estos 3 elementos, y no más, para poder explorar sus cualidades y variaciones sonoras de manera más focalizada, y como reto para hacer una obra con pocos elementos:

Así es que los compositores todavía prefieren seleccionar una cantidad limitada de material sonoro y construir grandes áreas de sus composiciones con nada más. El coraje del compositor puede demostrarse en cuán lejos puede llegar con poco material.²²

El plan estructural general es el siguiente:

Un *crescendo* (comenzando con una sola textura, sumando progresivamente las otras 2 texturas) – clímax (las 3 texturas juntas) – *diminuendo* (restar progresivamente las texturas hasta quedar con una sola). Durante el transcurso de toda la pieza varía el número y cantidad de efectos externos.

22 Smith Brindle, Reginald. op. cit. pp.113

Improvisación número 2

A continuación presento las fuentes y características de estas texturas y los efectos externos aplicados sobre ellas:

Elementos sonoros:

1.- Notas pedal producidas por el sintetizador *U-he ACE*:

Ej.74.-



2.- Notas cromáticas agudas (sin alturas definidas) producidas por el sintetizador *CRX4*.

Modificaciones:

1.- En notas pedal producidas por *U-he ACE*:

1.1.- Volumen.

2.- En notas producidas por *CRX4*:

2.1.- *Pitch bend*.

2.2.- Volumen.

Efectos externos:

- *Phaser* (dentro de *U-he ACE*). Afecta sólo a las notas pedal.

- *Symphathizer*. Afecta sólo a las notas pedal.

- *Nebuliser*. Afecta sólo a las notas producidas por el *CRX4*.

Características de los componentes digitales:

1.- *Software* de procesamiento y manipulación en vivo de audio digital:

Audio Mulch.

Este software funciona como *DAW* (*Digital Audio Workstation* - Estación de Trabajo de Audio Digital).

Improvisación número 2

2.- Sintetizadores virtuales:

2.1.- *U-he ACE* (Sintetizador semimodular).

- Parámetros modificables:

· Volumen.

- Efectos internos:

U-he ACE - Phaser:

El *phaser* es un procesamiento digital de audio en el que la señal de audio se duplica. Una de las señales se mantiene igual, mientras que a la otra se le aplica un retraso. Este retraso puede ser modulado por un oscilador de baja frecuencia (LFO). Al sumar la señal con retraso con la señal original, se produce un desfase entre las dos señales, reforzando o cancelando ciertas zonas de la señal.²³

Parámetros modulables del *Phaser*:

· *Rate*: Se refiere a la frecuencia del modulador de baja frecuencia (LFO) utilizado para modular el retraso de la señal con retraso del *phaser*.

· *Depth*: Se refiere a las frecuencias que se verán afectadas por el *phaser*. A menor cantidad de *depth* se verán afectadas frecuencias más graves, y a mayor cantidad de *depth*, se verán afectadas frecuencias más agudas.

· *Mix*: se refiere a la cantidad de la señal con retraso que se suma a la señal original.

2.2.- *Linplug Instruments CRX4* (Sintetizador basado en muestras).

- Parámetros modificables:

· Volumen.

- Efectos:

Pitchbend: Portamento

3.- Efectos externos:

3.1.- *Audio Mulch – Nebuliser*:-

Filtro granular y línea de delays granulares. La señal que recibe es guardada en un *buffer*, donde se parte en pequeños granos. Estos granos pueden salir con distintos niveles de

²³ FARNELL, Andy. *Designing Sound*
EUA, 2010. ed. The MIT Press.

Improvisación número 2

densidad, creando “nubes granulares” que van desde unos pocos granos en un tiempo dado hasta cientos de ellos en muy poco tiempo.

Parámetros modificables.-

· *Wet*: Cantidad de la señal original afectada por el *Nebuliser*.

· *IOT (interonset time parameter)*: Es el parámetro que permite determinar el tiempo entre el inicio de un grano y el siguiente (densidad).

3.2.- *Sound Bytes Sympathizer*.-

Procesador basado en un banco de filtros de peine afinables.

Parámetros modificables.-

· *Mix*: Cantidad de la señal afectada por el *Sympathizer* que se suma a la señal original.

Análisis general de una versión grabada:

Al ser una obra improvisada, en este trabajo presento el análisis de una versión de la *Improvisación número 2*, realizada en el 2014. Está grabada en 2 canales (*stereo*).

Sabiendo de antemano los elementos que utilicé para crear esta pieza, para su análisis decidí utilizar un método de escucha crítica de la evolución de las 3 texturas que utilicé, dando como material visual su espectrograma (ver ejemplos) y su análisis del volumen a lo largo del tiempo (ver anexo).

A continuación presento una lista en orden cronológico de los puntos temporales donde ocurren cambios sonoros importantes en los elementos de la pieza:

Notas pedal: **1**

Textura generada con *CRX4*: **2**

Textura generada con *Nebuliser*: **3**

1.1) 00:00.0 (minutos : segundos.décimas de segundo) ---> inicia nota pedal grave

1.2) 00:26.8 ---> inicia nota pedal media.

1.3) 00:45.0--> inicia otra nota pedal grave.

1.4) 01:33.9 --> pitchbend ascendente en las notas pedal.

2.1) 02:01.5 al 02:41.8 --> 3 bloques de texturas generadas con el *CRX4*, con *fade in* y *fade out*.

2.2) 02:46.8 --> bloque de textura generado con el *CRX4*, con *fade in*.

1.5) 02:51.0 --> pitchbend ascendente en notas pedal.

Improvisación número 2

- 1.6) 03:22.3 --> cambio de notas pedal.
- 1.7) 03:35.0 --> nota pedal aguda.
- 3.1) 04:30.5 --> entra un poco de *Nebuliser* (entre 80Hz y 820Hz).
- 1.8) 05:09.5---> termina nota pedal grave.
- 2.3) 05:09.5 ---> textura de CRX4 con notas más agudas.
- 1.9) 05:21.1--> entra nota pedal grave.
- 2.4) 05:21.1--> textura de CRX4 se adiciona una nota más grave.
- 3.2) 05:31.8 --> empieza *crescendo* en la densidad de *Nebuliser*.
- 1.10) 06:38.5 --> inicia nueva nota pedal grave.
- 3.3) 06:57.5 --> termina *crescendo* de densidad de *Nebuliser*, llega a parte más densa.
- 1.11) 07:06.0 --> Nuevas notas pedal.
- 1.12) 07:42.0 --> Nueva nota pedal aguda.
- 1.13) 07:50.7 --> Nueva nota pedal grave.
- 3.4) 08:11.3 --> inicia *diminuendo* de densidad *Nebuliser*.
- 1.14) 08:26.7 --> Inicia *diminuendo* de nota pedal grave, inicia *crescendo* de otra nota pedal grave.
- 1.15) 08:53.8 --> entran más notas pedal graves.
- 3.5) 09:00.0--> Textura de *Nebuliser* más aguda (entre 600Hz y 2100Hz).
- 1.16) 09:31.9--> inicia *crescendo* de *Sympathizer*.
- 1.17) 09:43.1--> termina *crescendo* de *Sympathizer*.
- 1.18) 09:43.1--> inicia *crescendo* de *phaser* (*depth*, *rate* y *mix*) de *ACE*.
- 1.19) 10:02.6---> cambio de nota pedal media.
- 3.6) 10:22.0--> Textura de *Nebuliser* más aguda (entre 860Hz y 2900Hz).
- 1.20) 11:04.2 → termina nota pedal media.
- 3.7) 11:08.8 → Inicia *glissando* descendente en textura de *Nebuliser*.
- 3.8) 11:11.2 → Termina *glissando* descendente en textura de *Nebuliser*. Queda en rango de 570 a 1920 HZ.
- 3.9) 12:19.3 → inicia *crescendo* en densidad de *Nebuliser*.
- 3.10) 12:48.4 → Inicia *glissando* ascendente en *Nebuliser*.
- 3.11) 12:51.4 → Termina *glissando* ascendente en textura de *Nebuliser*. Queda en rango de 650 a 3250 HZ.

Improvisación número 2

- 3.12)** 13:33.1 → Inicia *glissando* ascendente en textura de *Nebuliser* y aumento de densidad.
- 3.13)** 13:40.6 → Termina *glissando* ascendente en textura de *Nebuliser*. Queda en rango de 690 a 4575 HZ;
- 1.21)** 13:40.6 → termina *crescendo* de *phaser* (*depth, rate* y *mix*) de *ACE*.
- 3.14)** 13:45.0 → Termina aumento de densidad de *Nebuliser*. La densidad de *Nebuliser* llega a su punto más alto.
- 3.15)** 14:25.3 → inicia *glissando* ascende de *Nebuliser*.
- 3.16)** 14:28.0 → Termina *glissando* ascende de *Nebuliser*. Queda en rango de 690Hz a 7750Hz.
- 1.22)** 14:32.3 → entra otra nota pedal grave.
- 3.17)** 15:03.5 → inicia *glissando* ascende de *Nebuliser*.
- 3.18)** 15:06.6 → Termina *glissando* ascendente de *Nebuliser*. Queda en rango de 690Hz a 12815Hz.
- 3.19)** 15:47.7 → inicia *glissando* descendente en textura de *Nebuliser*.
- 1.23)** 16:02.9 → inicia disminución de *Phaser* (*depth, rate* y *mix*) de *ACE*.
- 1.24)** 16:14.0 → dejan de sonar varias notas pedal.
- 3.20)** 16:14.0 → Termina *glissando* descendente de *Nebuliser*. Queda en rango de 510Hz a 2340Hz.
- 3.21)** 16:36.9 → aumenta volumen de textura densa de *Nebuliser* entre 570 Hz y 2240 Hz.
- 3.22)** 17:12.8 → Inicia *glissando* descendente en textura de *Nebuliser*.
- 3.23)** 17:14.5 → Termina *glissando* descendente en textura de *Nebuliser*. Queda en rango de 360 Hz a 1350 HZ. Inicia disminución de densidad de *Nebuliser* hasta desaparecer.
- 1.25)** 18:01.1 → entra otra nota pedal grave.
- 3.24)** 18:35.6 → Termina disminución de densidad de *Nebuliser*. Deja de sonar.
- 2.11)** 19:36.2 → disminución de volumen y modificación de textura de *CRX4*.
- 2.12)** 19:48.9 → disminución de volumen de textura de *CRX4*.
- 2.13)** 19:54.7 → Aumento de volumen de textura de *CRX4*.
- 1.26)** 20:07.1 → Termina disminución de *Phaser* de *ACE*.
- 3.25)** 20:08.5 → Entra textura de *Nebuliser* con muy baja densidad, en rango alrededor de 160 Hz.

Improvisación número 2

3.26) 20:41.4 → Termina textura de *Nebuliser*.

2.14) 20:55.3 → disminución de volumen de textura de *CRX4*.

2.15) 21:35.2 → Termina textura de *CRX4*.

1.27) 21:55.0 → Terminan notas pedal.

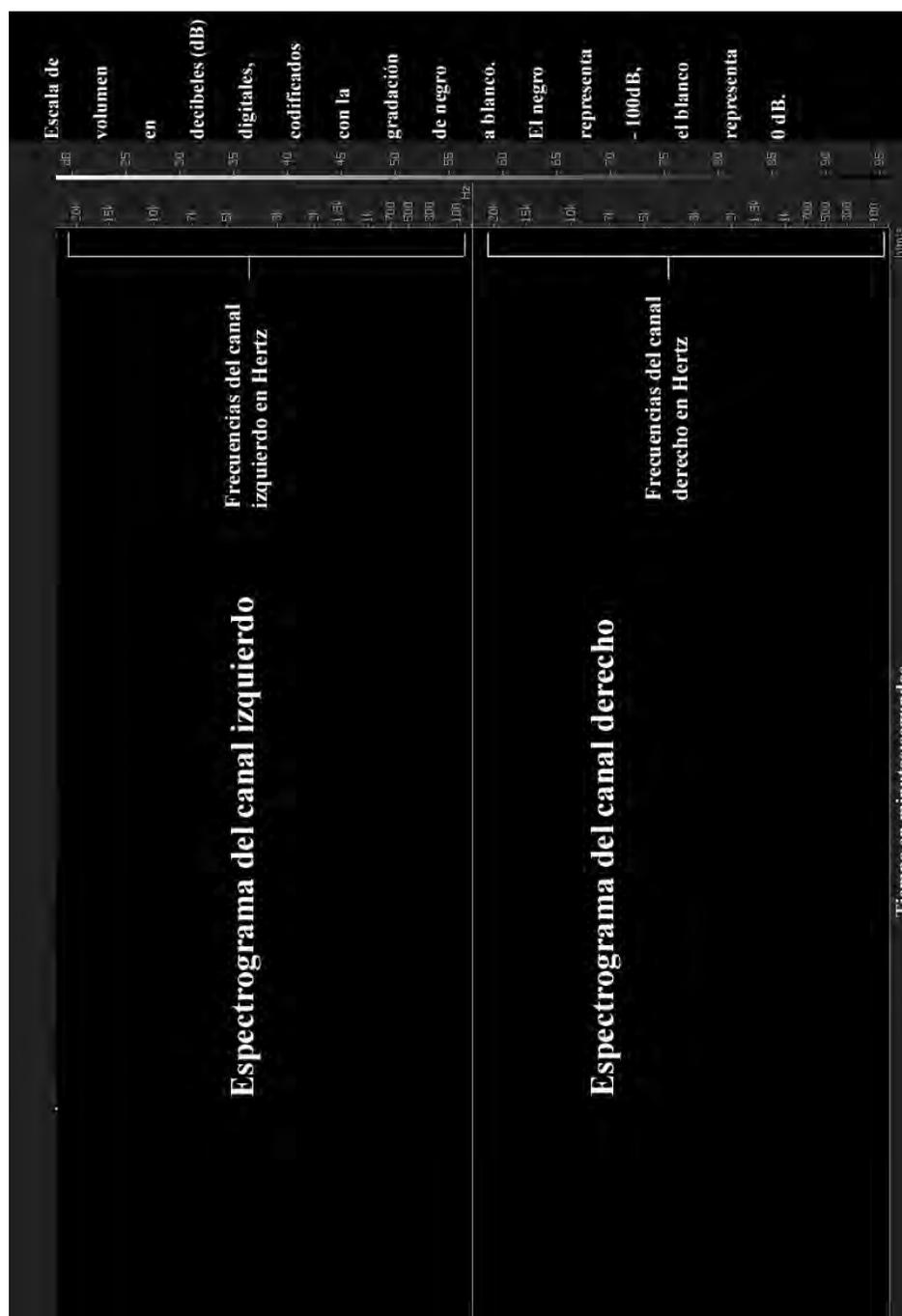
Improvisación número 2

Espectrograma:

El espectrograma es la representación gráfica del espectro de frecuencias de un sonido. Muestra todas las frecuencias del sonido y su volumen a lo largo del tiempo.

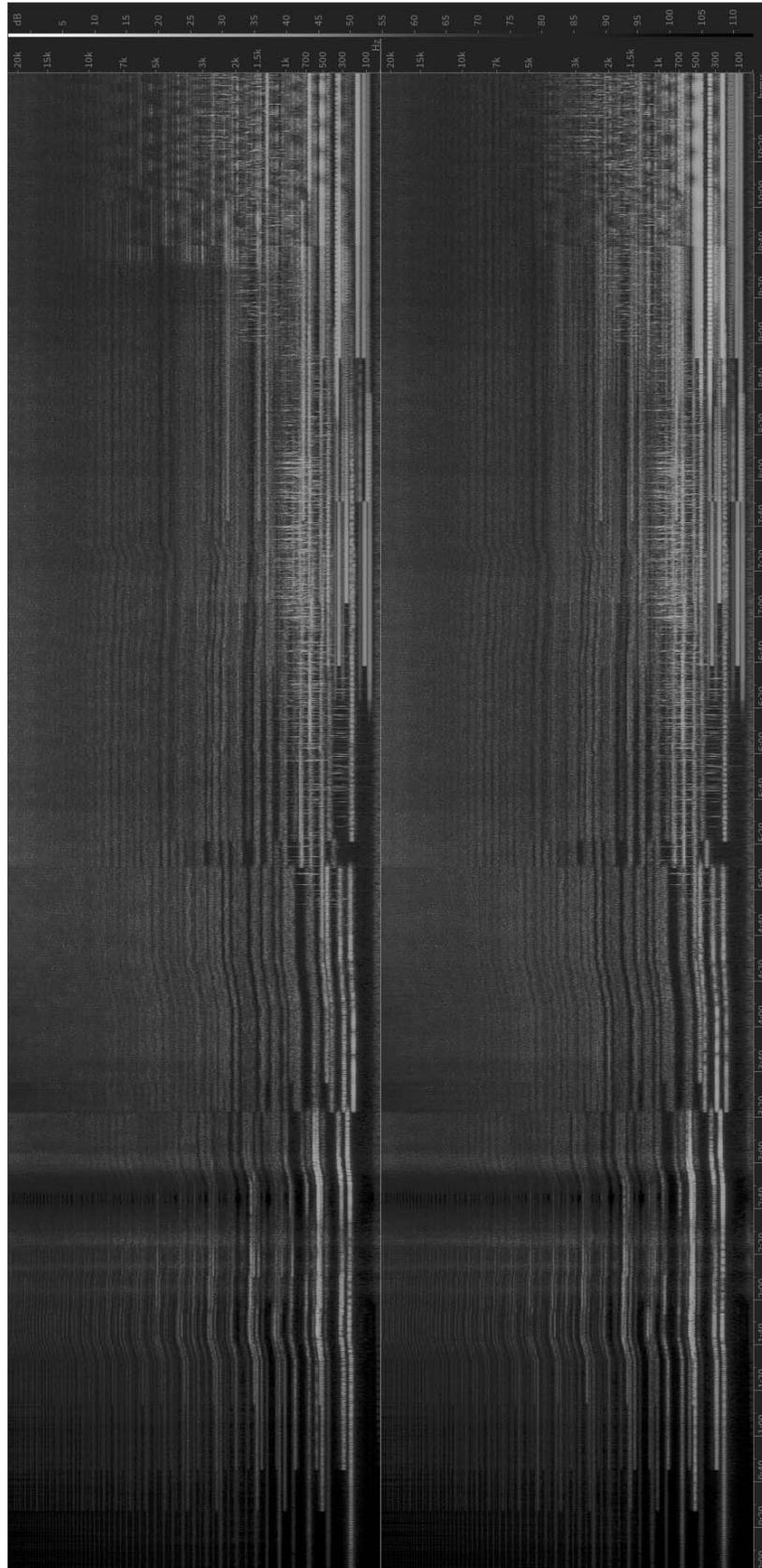
Explicación de los parámetros que aparecen en las distintas secciones del espectrograma de la *Improvisación número 2*:

Gráfico 1.-



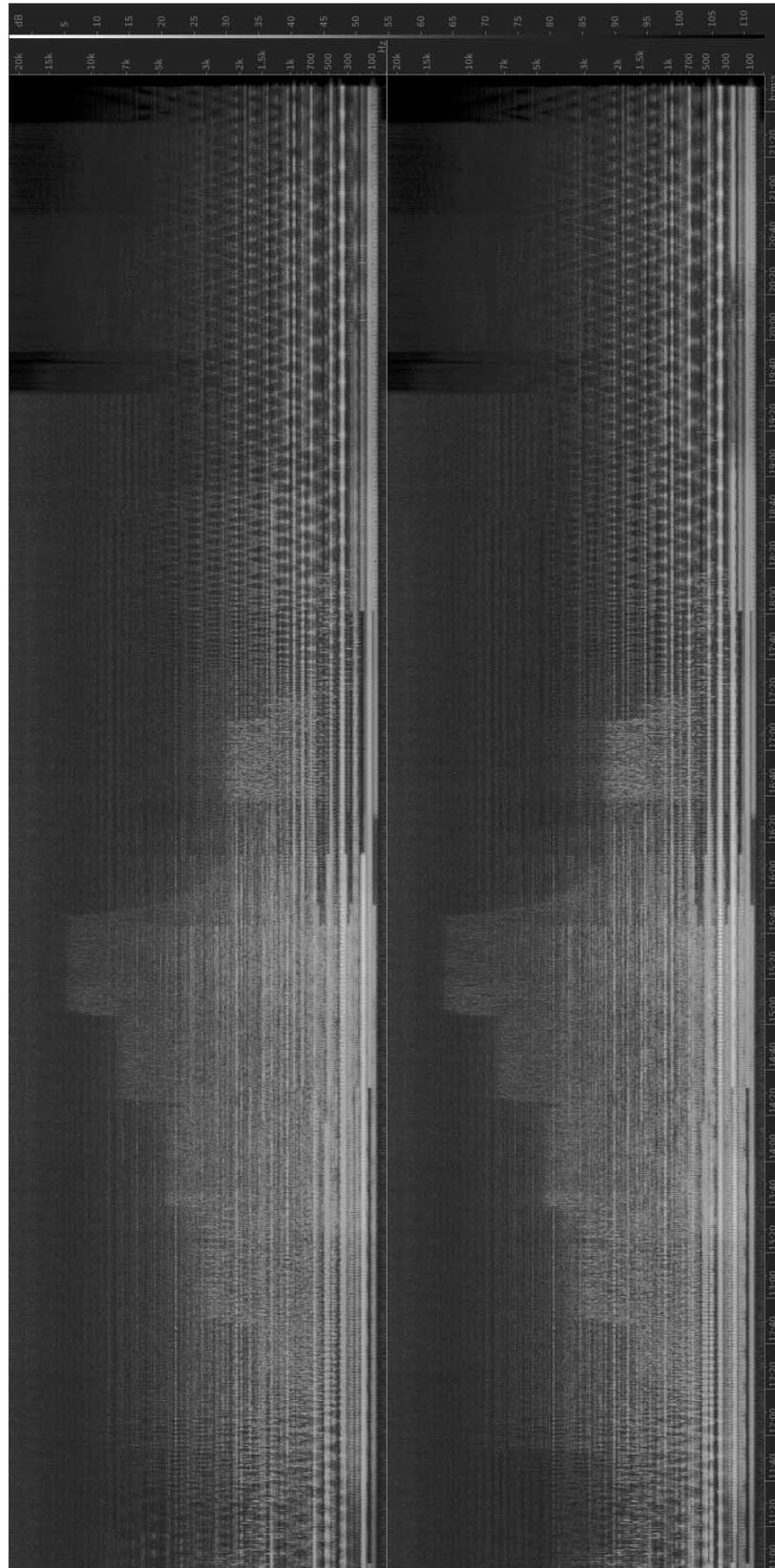
Improvisación número 2

Gráfico 2.- del minuto 0:00 al 11:00



Improvisación número 2

Gráfico 3.- del minuto 11:00 al 21:58



Improvisación número 2

A partir de esta lista y del espectrograma, se observa lo siguiente:

1) Las notas pedal son el único elemento que se mantiene durante toda la obra. Funciona como la base armónica sobre la cual aparecen y se modifican los demás elementos. Por sus características tonales, los cambios que sufre son de altura determinada y no son en un rango de frecuencias amplio.

2) La textura generada por el sintetizador *CRX4* se mantiene durante **casi** toda la obra, aportando sonido similar al ruido blanco por su naturaleza granular. Es la textura que sufre menos transformaciones. Funciona como una base textural, resaltando en las frecuencias por encima de los 4000Hz, debido a que los otros elementos no tienen tanta presencia en estas frecuencias.

3) La textura creada con el *Nebuliser* es el segundo elemento con mayor número de modificaciones, sin embargo estas son más drásticas. Funciona como el elemento “melódico”, variando su altura más que los demás, y teniendo puntos de reposo y de mucho movimiento.

4) El *Sympathizer* solamente aporta variaciones de color en las notas pedal.

5) El clímax es el punto más energético con más frecuencias presentes a un volumen mayor. Ocurre del minuto 13:30.00 al 16:14.00.

6) El *phaser* en las notas pedal es el elemento principal en la construcción del clímax de la obra.

7) La estructura general de la obra es la siguiente:

7.1) Sección 1 (del minuto 00:00.00 al 13:29.99).- Un largo *crescendo*, sumando poco a poco las 3 texturas, aumentando progresivamente la cantidad de notas pedal, aumentando progresivamente la densidad de la textura del *Nebuliser*, y aumentando la cantidad de

Improvisación número 2

phaser en las notas pedal.

7.2) Sección 2 (del minuto 13:30.00 al 16:14.00).- Clímax de la obra.

7.3) Sección 3 (del minuto 16:14.01 al 00:21:57.68).- Un largo *diminuendo*, restando poco a poco cantidad de notas pedal, variando la densidad de la textura del *Nebuliser*, disminuyendo la cantidad del *phaser* sin eliminarlo por completo, y restando poco a poco cada una de las tres texturas hasta que sólo quedan las notas pedal.

Conclusiones.-

Me atrajo la idea de utilizar la improvisación controlada como técnica compositiva de obra por todas las posibilidades que me ofrecía: tener el doble papel de intérprete/compositor, obtener resultados distintos con un mismo material inicial, explorar los mismos elementos sonoros de maneras distintas en cada nueva interpretación, y poder hacer variaciones prácticamente infinitas.

El concepto de improvisación que utilicé se puede comparar con el concepto de *alea* planteado por Pierre Boulez:

(...) Entendido como “intervención de lo imprevisto”, el azar se insinúa en el proceso de composición como parte integrante del mismo, pero siempre y exclusivamente como factor combinatorio de elementos establecidos por el autor desde fuera de la casualidad. A lo “puro fortuito” teorizado por Cage, precultural y conductista, opone Boulez un concepto más estricto de “necesidad casual” o de “*alea* controlada”, que no implica la renuncia del compositor a su responsabilidad en el resultado de la composición, antes bien, amplía la intención y el control incluso a las posibilidades intrínsecas del material, aunque no previsible completamente, como las que pertenecen al plano de la interpretación y de la percepción. De esta forma, bajo la identidad de la estructura, existe una multiplicidad virtualmente inagotable de ejecuciones diferentes, lo que hace que el intérprete se convierta en copartícipe de la creación en cuanto a la objetivización de cada una de las posibilidades existentes en la obra.²⁴

24 Lanza, Andrea.Op. Cit. pp. 108

Improvisación número 2

Experiencias técnico-interpretativas durante el montaje de la obra.-

Aún siendo una obra improvisada, tuve que estudiar previamente cada una de las texturas por separado, y la manera en que cada uno de los efectos externos las modificaban, así como las distintas variaciones que podía conseguir con estos efectos. Esto con el fin de conocer y tener en mente todos los elementos que utilizaría al momento de improvisar para poder acomodarlos de una manera lógica a lo largo del tiempo, respetando la estructura general preestablecida.

CONCLUSIONES GENERALES

En los análisis de las 4 obras presentadas en este trabajo, se observa claramente que mi lenguaje compositivo se ha nutrido de varios elementos de otras épocas históricas.

En el caso de la *Suite opus 5* y la *Suite opus 6*, las estructuras históricas utilizadas son la base sobre la que están construidas las obras. Sin embargo, no me parece que caiga en una mera imitación del estilo barroco (en la *Suite opus 5*) o romántico (en la *Suite opus 6*).

Más bien, logro crear una obra original asimilando todos los elementos históricos que me interesa trabajar, mezclándolos con otros elementos ajenos a estas épocas históricas, pero que sí forman parte de mi lenguaje creativo.

En el *Septeto opus 7* la relación con otra etapa histórica (el dodecafonismo) fue distinta. En este caso, ya existía una base estructural hecha completamente por elementos de mi lenguaje creativo, y solo tomé la técnica dodecafónica, junto con otros elementos ajenos a esta técnica, para reflejar mejor mi idea básica de este movimiento.

En la *Improvisación número 2*, la relación con el pasado influyó solamente en la elección del material sonoro.

Por otro lado, se observa que puedo componer obras con una idea puramente musical como base (la *Suite opus 5* y la *Improvisación número 2*), o con ideas extramusicales (la *Suite opus 6* y el *Septeto opus 7*) como base.

También se observa mi gusto e interés por trabajar el contrapunto y las escalas sintéticas, pues aparecen en las 3 obras instrumentales.

Me queda claro que mi proceso creativo no está reducido a un solo estilo o a una sola técnica compositiva. Por el contrario, varía como cada una de las obras. Mi objetivo no es copiar algún estilo o técnica en particular, sino crear libremente tomando elementos de cualquier fuente, con el objetivo de componer música original, y sobre todo música con la que estoy totalmente satisfecho.

En cuanto a mi experiencia durante la licenciatura en música-composición, he notado varios aciertos y varios aspectos en los que se debe mejorar el plan de estudios para que los alumnos estén mejor preparados:

Me pareció un gran acierto la introducción de las materias de tecnología musical y música electroacústica en el plan de estudios de la licenciatura en composición (yo fui de la primera generación que estudió con el nuevo plan de estudios), pues mi primer

acercamiento a esta música fue durante la licenciatura, y se ha convertido en un parte muy importante de mi lenguaje creativo. Además, hoy en día cualquier músico a cualquier nivel se puede beneficiar del uso de la tecnología musica, ya sea en forma de hardware o software, por lo que es indispensable estar preparado también en esa área.

También me parece un acierto el tener una materia de investigación documental, pues ahora que escribí este trabajo y que estoy activo en el campo laboral, me he dado cuenta de lo importante que es tener una base de investigación y redacción. No sólo he tenido que escribir y redactar este trabajo, en mi actividad profesional también he tenido que escribir y redactar varios tipos de documentos que hubieran representado un reto si no hubiera adquirido una base de investigación y redacción durante la licenciatura.

Por otro lado, algo que me pareció muy desafortunado en el cambio al plan de estudios, fue la eliminación de la materia de canon y fuga. Estas técnicas compositivas son fundamentales tanto para hacer música como para poder analizar y entender toda la música del pasado donde se utilizaron estas técnicas.

Otro aspecto que me parece que está descuidado en el plan de estudios de la licenciatura en música-composición, es lo relacionado a la interpretación. Al estar ensayando con los ensambles para montar las piezas de este trabajo, he observado muchos problemas prácticos en cuanto a las partituras y a la coordinación de lo músicos que no había previsto mientras compuse las obras. También he tenido que realizar cambios en mi música porque algunos pasajes no eran prácticos para algún instrumento, y lejos de aportar algo dificultaban la interpretación. Me parece indispensable que en la licenciatura en composición haya una materia de pura interpretación en ensamble, porque el compositor debe ser capaz de ponerse en el lugar del intérprete que tocará su música para prever cualquier problema que pueda surgir y facilitar su resolución, además de que el compositor ganará más sensibilidad musical y mayor facilidad para la interacción con otros músicos. Finalmente, viendo mi proceso de aprendizaje en la licenciatura, me doy cuenta que aprendí todas las bases para desempeñarme como compositor profesional. Ahora sólo me queda seguir estudiando y aprendiendo para continuar con mi desarrollo musical.

ANEXO 1

Síntesis para el programa de mano

En este trabajo de notas al programa para obtener el título de Licenciado en Música Composición, Alejandro Ramírez presenta 4 obras, cada una relacionada con una época distinta de la historia de la música; con instrumentación y técnicas compositivas distintas:

- *Suite opus 5* para quinteto de alientos.
- *Suite opus 6* para orquesta de cuerdas.
- *Septeto opus 7* para flauta, clarinete, fagot, guitarra, arpa, violín y violonchelo.
- *Improvisación número 2* para medios electrónicos.

La *Suite opus 5* tiene como marco estructural la forma de las 4 danzas más representativas de la *suite* barroca: *alemanda*, *corrente*, *sarabanda* y *giga*.

Integrando estos marcos estructurales a su lenguaje personal, Alejandro Ramírez explora el uso del contrapunto, la variedad tímbrica del ensamble de quinteto de alientos madera y el uso de escalas sintéticas, respetando el carácter de cada danza.

La *Suite opus 6* tiene como marco estructural la forma de 4 piezas típicas del romanticismo: *marcha*, *vals*, *nocturno* y *scherzo*.

Integrando estos marcos estructurales a su lenguaje personal, Alejandro Ramírez toma como guía una idea extramusical para cada movimiento:

La *Marcha* transmite el estado anímico de un ejército marchando hacia la batalla para matar o morir, después la locura de la batalla misma, y finalmente la marcha de los sobrevivientes regresando a su base.

El *Vals* representa un típico baile aristocrático del siglo XIX, alegre y majestuoso.

El *Nocturno* transmite el ambiente de un jardín en la noche, iluminado por la Luna y las estrellas.

El *Scherzo* transmite la sensación de algo cómico-grotesco.

En el *Septeto opus 7* el compositor representa una ceremonia fúnebre: el primer movimiento lleva el título de “Marcha fúnebre”, representa un cortejo fúnebre.

El segundo movimiento, “Ritual y canto”, en dos secciones, busca emular un ritual

danzístico de enterramiento posterior al cortejo fúnebre, y un canto para despedir al difunto.

El tercer movimiento, “Finale”, representa una celebración posterior al funeral.

La *Improvisación número 2*, para medios electrónicos, está construida con 3 texturas distintas: unas notas pedal como base, una textura similar al ruido blanco rellena las frecuencias agudas, y una textura granular se mueve y cambia de densidad en medio de ellas. Aunque es una improvisación, tiene una estructura general: un gran *crescendo* que lleva al clímax, y luego un gran *diminuendo* hasta terminar la obra.

ANEXO 2
Partituras de las obras
Obra 1

Suite opus 5

Para quinteto de alientos
I. Alemanda

Alejandro Ramírez Ávalos

Moderato un poco pesante ♩ = 60

Flauta

Oboe

Clarinete en B \flat

Corno en Fa

Fagot

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Cor.

Fgt.

p < *mp*

p < *mp*

mp < *p*

Suite opus 5 - Alemanda

Musical score for measures 5 and 6. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Flute (Fl.):** Measure 5 starts with a rest, followed by a sixteenth-note run. Dynamics: *p* < *mp*. Measure 6 continues with a sixteenth-note run. Dynamics: *mf*.
- Oboe (Ob.):** Rests in both measures.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb):** Measure 5 has a continuous sixteenth-note pattern. Measure 6 has a sixteenth-note run. Dynamics: *mf*.
- Cor Anglais (Cor.):** Rests in both measures.
- Bassoon (Fgt.):** Measure 5 has a sixteenth-note pattern. Measure 6 has a sixteenth-note pattern.

Musical score for measures 7 and 8. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Flute (Fl.):** Measure 7 has a sixteenth-note run. Dynamics: *f*. Measure 8 continues with a sixteenth-note run.
- Oboe (Ob.):** Rests in both measures.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb):** Measure 7 has a sixteenth-note pattern. Measure 8 has a sixteenth-note pattern.
- Cor Anglais (Cor.):** Rests in both measures.
- Bassoon (Fgt.):** Measure 7 has a sixteenth-note pattern. Measure 8 has a sixteenth-note pattern. Dynamics: *f*.

Suite opus 5 - Alemanda

Musical score for measures 9-10 of Suite opus 5 - Alemanda. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Cor Anglais (Cor.), and Fagot (Fgt.).

- Flute (Fl.):** Measures 9-10. Starts with a melodic line in measure 9, then rests in measure 10. Dynamic: *mp*.
- Oboe (Ob.):** Measures 9-10. Rests in both measures.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb):** Measures 9-10. Measure 9 has a dynamic of *p*. Measure 10 has a rhythmic accompaniment. Dynamic: *p*.
- Cor Anglais (Cor.):** Measures 9-10. Rests in both measures.
- Fagot (Fgt.):** Measures 9-10. Measure 9 has a dynamic of *p*. Measure 10 has a rhythmic accompaniment. Dynamic: *p*.

Musical score for measures 11-12 of Suite opus 5 - Alemanda. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Cor Anglais (Cor.), and Fagot (Fgt.).

- Flute (Fl.):** Measures 11-12. Measure 11 has a dynamic of *mf*. Measure 12 has a dynamic of *mf*.
- Oboe (Ob.):** Measures 11-12. Measure 11 has a dynamic of *mf*. Measure 12 has a dynamic of *mf*.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb):** Measures 11-12. Measure 11 has a dynamic of *mp*. Measure 12 has a dynamic of *mp*.
- Cor Anglais (Cor.):** Measures 11-12. Measure 11 has a dynamic of *p*. Measure 12 has a dynamic of *mp*.
- Fagot (Fgt.):** Measures 11-12. Measure 11 has a dynamic of *p*. Measure 12 has a dynamic of *mp*.

Suite opus 5 - Alemanda

col ob.

13

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. B♭ col ob. *f*

Cor. 13 *mf*

Fgt. 13 *mf*

15

Fl. *mp*

Ob. *mf* *p* *mf*

Cl. B♭ *mf* *p*

Cor. 15 *mp* *p*

Fgt. 15 *mf* *p*

Suite opus 5 - Alemanda

Musical score for measures 18-20. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B♭), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measure 18 is a whole rest. Measure 19 has a half note G4. Measure 20 has a half note G4. Dynamics: *p* (measure 19), *mf* (measure 20).
- Ob.:** Measure 18: eighth notes G4, A4, B♭4, C5. Measure 19: eighth notes B♭4, A4, G4, F4. Measure 20: eighth notes E4, D4, C4, B♭3. Dynamics: *p* (measure 18), *mf* (measure 19), *p* (measure 20).
- Cl. B♭:** Measure 18: eighth notes G4, A4, B♭4, C5. Measure 19: eighth notes B♭4, A4, G4, F4. Measure 20: eighth notes E4, D4, C4, B♭3. Dynamics: *mf* (measure 18), *p* (measure 20).
- Cor.:** Measure 18: whole rest. Measure 19: half note G4. Measure 20: half note G4. Dynamics: *p* (measure 19).
- Fgt.:** Measure 18: eighth notes G4, A4, B♭4, C5. Measure 19: eighth notes B♭4, A4, G4, F4. Measure 20: eighth notes E4, D4, C4, B♭3. Dynamics: *mf* (measure 18), *p* (measure 19), *mp* (measure 20).

Musical score for measures 21-22. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B♭), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measure 21: half note G4. Measure 22: half note G4. Dynamics: *p* (measure 21).
- Ob.:** Measure 21: whole rest. Measure 22: eighth notes G4, A4, B♭4, C5. Dynamics: *p* (measure 22), *mf* (measure 22).
- Cl. B♭:** Measure 21: eighth notes G4, A4, B♭4, C5. Measure 22: eighth notes B♭4, A4, G4, F4. Dynamics: *mf* (measure 21), *p* (measure 22).
- Cor.:** Measure 21: eighth notes G4, A4, B♭4, C5. Measure 22: eighth notes B♭4, A4, G4, F4. Dynamics: *p* (measure 22).
- Fgt.:** Measure 21: whole rest. Measure 22: eighth notes G4, A4, B♭4, C5. Dynamics: *p* (measure 22).

Suite opus 5 - Alemanda

23

Fl. *p*

Ob. *f* *p*

Cl. B♭ *mf* *f*

Cor. 23

Fgt. *mf*

Detailed description: This system contains measures 23 and 24. The Flute part (Fl.) has a melodic line in measure 23 and a sixteenth-note pattern in measure 24. The Oboe part (Ob.) has a melodic line in measure 23 and a sixteenth-note pattern in measure 24. The Clarinet in B-flat part (Cl. B♭) has a melodic line in measure 23 and a sixteenth-note pattern in measure 24. The Cor Anglais part (Cor.) has a melodic line in measure 23 and a sixteenth-note pattern in measure 24. The Bassoon part (Fgt.) has a melodic line in measure 23 and a sixteenth-note pattern in measure 24. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*.

25

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. B♭ *pp* solo

Cor. 25 *p*

Fgt. 25 *pp*

Detailed description: This system contains measures 25, 26, and 27. The Flute part (Fl.) has a melodic line in measure 25 and rests in measures 26 and 27. The Oboe part (Ob.) has a sixteenth-note pattern in measure 25 and rests in measures 26 and 27. The Clarinet in B-flat part (Cl. B♭) has a melodic line in measure 25 and rests in measures 26 and 27. The Cor Anglais part (Cor.) has a melodic line in measure 25 and rests in measures 26 and 27. The Bassoon part (Fgt.) has a melodic line in measure 25 and rests in measures 26 and 27. Dynamics include *pp* and *p*.

Suite opus 5 - Alemanda

Musical score for Suite opus 5 - Alemanda, measures 28-31. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

Measures 28-31:

- Fl.:** Measure 28 has rests. Measure 29 has a half note G4. Measure 30 has a half note A4. Measure 31 has a half note B4. Dynamics: *f* in measure 30.
- Ob.:** Measure 28 has a whole rest. Measure 29 has a half note G4. Measure 30 has a half note A4. Measure 31 has a half note B4. Dynamics: *p* in measure 29.
- Cl. Bb:** Measure 28 has a whole rest. Measure 29 has a half note G4. Measure 30 has a half note A4. Measure 31 has a half note B4. Dynamics: *f* in measure 30, *mf* in measure 31.
- Cor.:** Measure 28 has a half note G4. Measure 29 has a half note A4. Measure 30 has a half note B4. Measure 31 has a half note C5. Dynamics: *mp* in measure 28, *mf* in measure 29.
- Fgt.:** Measure 28 has a half note G4. Measure 29 has a half note A4. Measure 30 has a half note B4. Measure 31 has a half note C5. Dynamics: *mf* in measure 29.

Measures 31-34:

- Fl.:** Measure 31 has a half note B4. Measure 32 has a half note C5. Measure 33 has a half note D5. Measure 34 has a half note E5. Dynamics: *f* in measure 32, *ff* in measure 34.
- Ob.:** Measure 31 has a half note B4. Measure 32 has a half note C5. Measure 33 has a half note D5. Measure 34 has a half note E5. Dynamics: *ff* in measure 31, *f* in measure 32, *ff* in measure 34.
- Cl. Bb:** Measure 31 has a half note B4. Measure 32 has a half note C5. Measure 33 has a half note D5. Measure 34 has a half note E5. Dynamics: *f* in measure 31, *ff* in measure 32, *f* in measure 33, *ff* in measure 34.
- Cor.:** Measure 31 has a half note B4. Measure 32 has a half note C5. Measure 33 has a half note D5. Measure 34 has a half note E5. Dynamics: *f* in measure 31.
- Fgt.:** Measure 31 has a half note B4. Measure 32 has a half note C5. Measure 33 has a half note D5. Measure 34 has a half note E5. Dynamics: *f* in measure 31.

Suite opus 5 - Alemanda

Musical score for measures 33-34 of Suite opus 5 - Alemanda. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measure 33 starts with a melodic line. Measure 34 has a sustained note with a *mf* dynamic.
- Ob.:** Measure 33 has a melodic line. Measure 34 has a sustained note with a *mf* dynamic.
- Cl. Bb:** Measure 33 has a melodic line. Measure 34 has a melodic line with a *mf* dynamic.
- Cor.:** Measure 33 has a melodic line. Measure 34 has a sustained note with a *p* dynamic.
- Fgt.:** Measure 33 has a melodic line. Measure 34 has a melodic line with a *mf* dynamic.

Musical score for measures 35-36 of Suite opus 5 - Alemanda. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measure 35 has a melodic line with a *pp* dynamic. Measure 36 has a sustained note with a *rit.* marking.
- Ob.:** Measure 35 has a melodic line with a *mf* dynamic and a *col ob.* marking. Measure 36 has a sustained note with a *p* dynamic.
- Cl. Bb:** Measure 35 has a melodic line with a *>mf* dynamic. Measure 36 has a melodic line with a *p* dynamic.
- Cor.:** Measure 35 has a melodic line with a *p* dynamic. Measure 36 has a melodic line with a *p* dynamic.
- Fgt.:** Measure 35 has a melodic line with a *p* dynamic. Measure 36 has a melodic line with a *p < mf* dynamic.

Suite opus 5

II. Corrente

Alejandro Ramírez Ávalos

Allegro leggero ♩ = 135

Flauta

Oboe *solo*
p *mf* *f*

Clarinete en B \flat
p *mf* *f* *mf*

Corno en F

Fagot
p

Fl.

Ob.
mf *f*

Cl B \flat .
p *mf*

Cor.

Fgt.
p *mf* *p*

Suite opus 5 - Corrente

Musical score for measures 10-14. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl B.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measure 10 starts with a *mf* dynamic. The line is mostly rests.
- Ob.:** Measure 10 starts with a *p* dynamic. It has a crescendo to *mf* in measure 11 and a further crescendo to *f* in measure 14.
- Cl B.:** Measure 10 starts with a *mf* dynamic. It has a crescendo to *f* in measure 14.
- Cor.:** Rests throughout measures 10-14.
- Fgt.:** Measure 10 starts with a *f* dynamic. It has a crescendo to *mf* in measure 11 and a further crescendo to *f* in measure 14.

Musical score for measures 15-19. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl B.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measure 15 is a rest. Measure 19 starts with a *mf* dynamic.
- Ob.:** Measure 15 starts with a *mf* dynamic. It has a crescendo to *f* in measure 19.
- Cl B.:** Measure 15 starts with a *mf* dynamic. It has a crescendo to *f* in measure 19.
- Cor.:** Measure 15 starts with a *mp* dynamic. It has a crescendo to *f* in measure 16, a crescendo to *mf* in measure 17, and a crescendo to *p* in measure 19.
- Fgt.:** Measure 15 starts with a *f* dynamic. It has a crescendo to *mf* in measure 16, a crescendo to *f* in measure 17, a crescendo to *mf* in measure 18, and a crescendo to *p* in measure 19.

Below the Bassoon staff, there are dynamic markings for the entire system: *f*, *mf*, *f*, *mf*, *p*.

Suite opus 5 - Corrente

Musical score for measures 20-25 of Suite opus 5 - Corrente. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl B.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measures 20-25. Dynamics: *f* (measures 23-24), *ff* (measures 25-26).
- Ob.:** Measures 20-25. Dynamics: *p* (measures 20-21), *mf* (measures 22-23), *f* (measures 24-25).
- Cl B.:** Measures 20-25. Dynamics: *mf* (measures 23-24), *f* (measures 25-26).
- Cor.:** Measures 20-25. Dynamics: *mf* (measures 23-24), *f* (measures 25-26).
- Fgt.:** Measures 20-25. Dynamics: *mf* (measures 23-24), *f* (measures 25-26).

Musical score for measures 26-31 of Suite opus 5 - Corrente. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl B.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measures 26-31. Dynamics: *>f* (measure 26), *ff > f* (measures 27-28), *mf* (measures 29-31).
- Ob.:** Measures 26-31. Dynamics: *p* (measures 29-31).
- Cl B.:** Measures 26-31. Dynamics: *p* (measures 29-31).
- Cor.:** Measures 26-31. Dynamics: *p* (measures 29-31).
- Fgt.:** Measures 26-31. Dynamics: *p* (measures 29-31).

Suite opus 5 - Corrente

Musical score for measures 31-35. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl B.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 31 is marked with a dynamic of *f*. A crescendo hairpin is shown between measures 32 and 33, leading to a dynamic of *p* in measure 33. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Oboe part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Clarinet in B-flat part has a melodic line with slurs and accents. The Bassoon part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cor Anglais part is silent in this system.

Musical score for measures 36-40. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl B.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 36 is marked with a dynamic of *p*. A crescendo hairpin is shown between measures 36 and 37, leading to a dynamic of *pp* in measure 37. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Oboe part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Clarinet in B-flat part has a melodic line with slurs and accents. The Cor Anglais part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Suite opus 5 - Corrente

Musical score for Suite opus 5 - Corrente, measures 41-50. The score is arranged in five systems, each containing five staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl B.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

System 1 (Measures 41-46):

- Fl.:** Measures 41-46 are mostly rests. In measure 45, there is a dynamic marking *p* followed by a hairpin crescendo to *mf* in measure 46.
- Ob.:** Measures 41-46 are mostly rests.
- Cl B.:** Measures 41-46 contain a melodic line. Dynamics include *mf* in measure 42, *p* in measure 44, and *p* in measure 46.
- Cor.:** Measures 41-46 contain a melodic line. Dynamics include *mp* in measure 42, *pp* in measure 44, and *p* in measure 46.
- Fgt.:** Measures 41-46 contain a melodic line. Dynamics include *mp* in measure 42 and *pp* in measure 44.

System 2 (Measures 47-50):

- Fl.:** Measures 47-50 contain a melodic line. A dynamic marking *mf* is present in measure 50.
- Ob.:** Measures 47-50 contain a melodic line. Dynamics include *p* in measure 48 and *mf* in measure 49.
- Cl B.:** Measures 47-50 contain a melodic line. A dynamic marking *mf* is present in measure 50.
- Cor.:** Measures 47-50 contain a melodic line.
- Fgt.:** Measures 47-50 are mostly rests.

Suite opus 5 - Corrente

51

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl Bb.

Cor. *mf*

Fgt.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 51 to 55. The Flute (Fl.) part begins at measure 51 with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Oboe (Ob.) part enters at measure 53 with a forte (*f*) dynamic, playing a similar melodic line. The Clarinet in B-flat (Cl Bb.) part plays a steady eighth-note accompaniment throughout. The Cor Anglais (Cor.) part enters at measure 53 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a bass line. The Bassoon (Fgt.) part is silent throughout this system.

56

Fl. *f*

Ob. *mf*

Cl Bb. *p*

Cor. *p*

Fgt. *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 56 to 60. The Flute (Fl.) part continues its melodic line, marked forte (*f*) from measure 58. The Oboe (Ob.) part continues its melodic line, marked mezzo-forte (*mf*) from measure 58. The Clarinet in B-flat (Cl Bb.) part continues its accompaniment, marked piano (*p*) from measure 58. The Cor Anglais (Cor.) part continues its bass line, marked piano (*p*) from measure 58. The Bassoon (Fgt.) part enters at measure 58 with a piano (*p*) dynamic, playing a bass line.

Suite opus 5 - Corrente

61

Fl. *mf* <

Ob. *f* *ff* *mf* col fl.

Cl B \flat *mf* *p*

Cor. *mf* *p*

Fgt. *mf* *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 61 to 65. The Flute part is mostly silent, with a final entry in measure 65 marked *mf* and a hairpin. The Oboe part features a melodic line starting in measure 61, marked *f*, reaching a peak of *ff* in measure 63, and then softening to *mf* in measure 65, where it is marked 'col fl.'. The Clarinet in B-flat part has a melodic line starting in measure 61, marked *mf*, and ending in measure 65 marked *p*. The Cor Anglais and Fagott parts have similar melodic lines, both marked *mf* in measure 61 and *p* in measure 65. The Fagott part also includes a hairpin in measure 65.

66

Fl. *f*

Ob.

Cl B \flat *f*

Cor.

Fgt.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 66 to 70. The Flute part begins in measure 66 with a melodic line marked *f*. The Oboe part is silent throughout this system. The Clarinet in B-flat part has a melodic line starting in measure 66, marked *f*. The Cor Anglais part has a melodic line starting in measure 66. The Fagott part has a melodic line starting in measure 66. The system concludes with hairpins in the Flute and Fagott parts in measure 70.

Suite opus 5 - Corrente

Musical score for measures 71-75. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl Bb.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measure 71 starts with a *mf* dynamic. The instrument is silent from measure 72 to 75.
- Ob.:** Measures 72-75 feature a melodic line with dynamics *p* and *mf*.
- Cl Bb.:** Measures 71-75 feature a melodic line with dynamics *mf* and *p*.
- Cor.:** Measures 71-75 feature a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *pp*.
- Fgt.:** Measures 71-75 feature a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *pp*.

Musical score for measures 76-80. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl Bb.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measures 76-80 feature a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *f*.
- Ob.:** Measures 76-80 feature a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *ff*, and *mf*.
- Cl Bb.:** Measures 76-80 feature a rhythmic accompaniment with dynamics *ff* and *mf*.
- Cor.:** Measures 76-80 feature a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *mf*.
- Fgt.:** Measures 76-80 feature a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *mf*.

Suite opus 5 - Corrente

Musical score for measures 81-84 of Suite opus 5 - Corrente. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl Bb.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measures 81-84. Measure 81 starts with a dynamic of *f*. Measure 82 has a dynamic of *mf*. Measure 83 has a dynamic of *f*. Measure 84 has a dynamic of *mf*.
- Ob.:** Measures 81-84. Measure 81 has a dynamic of *f*. Measure 82 has a dynamic of *mf*. Measure 83 has a dynamic of *f*. Measure 84 has a dynamic of *mf*.
- Cl Bb.:** Measures 81-84. Measure 81 has a dynamic of *f*. Measure 82 has a dynamic of *mf*. Measure 83 has a dynamic of *f*. Measure 84 has a dynamic of *mf*.
- Cor.:** Measures 81-84. Measure 81 has a dynamic of *mp*. Measure 82 has a dynamic of *mp*. Measure 83 has a dynamic of *mp*. Measure 84 has a dynamic of *mp*.
- Fgt.:** Measures 81-84. Measure 81 has a dynamic of *mp*. Measure 82 has a dynamic of *mp*. Measure 83 has a dynamic of *mp*. Measure 84 has a dynamic of *mp*.

Musical score for measures 85-88 of Suite opus 5 - Corrente. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl Bb.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measures 85-88. Measure 85 has a dynamic of *mf*. Measure 86 has a dynamic of *f*. Measure 87 has a dynamic of *f*. Measure 88 has a dynamic of *ff*. The tempo marking *poco rit.* is present above measure 85.
- Ob.:** Measures 85-88. Measure 85 has a dynamic of *f*. Measure 86 has a dynamic of *mf*. Measure 87 has a dynamic of *f*. Measure 88 has a dynamic of *ff*.
- Cl Bb.:** Measures 85-88. Measure 85 has a dynamic of *f*. Measure 86 has a dynamic of *mf*. Measure 87 has a dynamic of *f*. Measure 88 has a dynamic of *ff*.
- Cor.:** Measures 85-88. Measure 85 has a dynamic of *f*. Measure 86 has a dynamic of *mf*. Measure 87 has a dynamic of *f*. Measure 88 has a dynamic of *ff*.
- Fgt.:** Measures 85-88. Measure 85 has a dynamic of *f*. Measure 86 has a dynamic of *f*. Measure 87 has a dynamic of *f*. Measure 88 has a dynamic of *f*.

Suite opus 5

III. Sarabanda

Alejandro Ramírez Ávalos

Molto solenne ♩ = 53

Flauta

Oboe

Clarinete en B \flat

Corno en F

Fagot

Fl.

Ob.

Cl. B \flat

Cor.

Fgt.

pp

p

mp

p

pp

p

Suite opus 5 - Sarabanda

Musical score for Sarabanda, measures 13-18. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measures 13-18 are mostly rests. In measure 17, it plays a melodic phrase starting on a B-flat, marked *mf*.
- Ob.:** Measures 13-18 contain a melodic line with dynamics *mp*, *p*, *mp*, and *p*.
- Cl. B \flat :** Measures 13-18 are mostly rests. In measure 17, it plays a melodic phrase starting on a B-flat, marked *mf*.
- Cor.:** Measures 13-18 contain a bass line with dynamics *p*, *p*, *p*, and *p*.
- Fgt.:** Measures 13-18 contain a bass line with dynamics *p*, *p*, *p*, and *p*.

Musical score for Sarabanda, measures 19-24. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

- Fl.:** Measures 19-24 contain a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *p*, *mf*, *mp*, and *mf*.
- Ob.:** Measures 19-24 contain a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *p*, *mf*, *mp*, and *mf*.
- Cl. B \flat :** Measures 19-24 contain a melodic line with dynamics *p*, *mf*, *p*, *mf*, *mp*, and *mf*.
- Cor.:** Measures 19-24 are mostly rests. In measure 24, it plays a single note marked *mf*.
- Fgt.:** Measures 19-24 contain a bass line with dynamics *p*, *p*, *p*, *p*, *p*, and *p*.

Suite opus 5 - Sarabanda

25

Fl.

Ob. *mf* *mp* *f* *mf*

Cl. B \flat *p*

Cor. *mf* *mp* *f* *mf*

Fgt. *p*

31

Fl. *f*

Ob. *f* *p* *mf*

Cl. B \flat *mf*

Cor. *f* *p* *mf*

Fgt. *f*

Suite opus 5 - Sarabanda

Musical score for Sarabanda, measures 37-42. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Cor Anglais (Cor., col clar), and Bassoon (Fgt.). The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). The Flute part starts with a melodic line, while the other instruments provide harmonic support. The Flute part has dynamics *mf*, *f*, and *mf*. The Oboe part has dynamics *p* and *mf*. The Clarinet in B-flat part has dynamics *p*, *mf*, and *f*. The Cor Anglais part has dynamics *p*, *mf*, and *f*. The Bassoon part has dynamics *mf*, *f*, and *mf*.

Musical score for Sarabanda, measures 43-48. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B \flat), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.). The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). The Flute part has dynamics *p*, *mf*, *f*, and *p*. The Oboe part has dynamics *p*, *mf*, *f*, and *p*. The Clarinet in B-flat part has dynamics *mf* and *ff*. The Cor Anglais part has dynamics *mf* and *ff*. The Bassoon part has dynamics *p*, *mf*, *f*, and *p*.

Suite opus 5

IV. Giga

Alejandro Ramírez Ávalos

Vivo ♩ = 105

Flauta *f*

Oboe *f*

Clarinete en B \flat *mf*

Como en F *mf*

Fagot *mf*

Suite opus 5 - Giga

Musical score for measures 3 and 4 of the first system. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.). Measure 3 features a triplet of eighth notes in all parts. Measure 4 continues the melodic lines with various articulations and dynamics.

Musical score for measures 5 and 6 of the first system. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.). Measure 5 includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mf*, *f*, and *mf*. Measure 6 includes a *mp* (mezzo-piano) marking. The Flute part has a *mf* marking at the start of the measure.

Suite opus 5 - Giga

Musical score for Suite opus 5 - Giga, measures 7-10. The score is arranged in two systems of staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

System 1 (Measures 7-9):

- Fl.:** Starts at measure 7 with a half note G4, rests, then eighth notes G4, F4, E4, D4. Dynamics: *f* (measure 7), *mf* (measure 8), *p* (measure 9).
- Ob.:** Starts at measure 7 with a half note G4, rests, then eighth notes G4, F4, E4, D4. Dynamics: *f* (measure 7), *f* (measure 8), *mf* (measure 9).
- Cl.:** Starts at measure 7 with eighth notes G4, F4, E4, D4, rests. Dynamics: *f* (measure 7), *f* (measure 9). Includes marking "col ob." at measure 9.
- Cor.:** Starts at measure 7 with eighth notes G4, F4, E4, D4, rests. Dynamics: *mf* (measure 7), *p* (measure 9).
- Fgt.:** Starts at measure 7 with eighth notes G4, F4, E4, D4, rests. Dynamics: *mf* (measure 7), *f* (measure 8), *p* (measure 9).

System 2 (Measures 10-12):

- Fl.:** Rests in measures 10, 11, and 12.
- Ob.:** Starts at measure 10 with eighth notes G4, F4, E4, D4, rests. Dynamics: *p* (measure 10), *mf* (measure 12). Includes marking "col clar." at measure 10.
- Cl.:** Starts at measure 10 with eighth notes G4, F4, E4, D4, rests. Dynamics: *mp* (measure 10), *f* (measure 11), *p* (measure 12). Includes marking "col ob." at measure 12.
- Cor.:** Starts at measure 10 with a half note G4, rests. Dynamics: *p* (measure 10), *p* (measure 12).
- Fgt.:** Starts at measure 10 with a half note G4, rests. Dynamics: *p* (measure 10), *p* (measure 12).

Suite opus 5 - Giga

Musical score for Suite opus 5 - Giga, measures 13-16. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

Measures 13-16:

- Fl.:** Rested throughout.
- Ob.:** Starts at measure 13 with a melodic line. At measure 14, it plays a sustained note with a dynamic marking of *p*.
- Cl.:** Starts at measure 13 with a melodic line. At measure 14, it plays a sustained note with a dynamic marking of *mf*.
- Cor.:** Starts at measure 13 with a melodic line. At measure 14, it plays a sustained note with a dynamic marking of *p*.
- Fgt.:** Starts at measure 13 with a melodic line. At measure 14, it plays a melodic line with a dynamic marking of *mf*. A "col clar." marking is present above the staff at measure 14.

Measures 16-17:

- Fl.:** Rested throughout.
- Ob.:** Rested throughout.
- Cl.:** Continues with a melodic line. At measure 16, it has a dynamic marking of *f*. At measure 17, it has a dynamic marking of *mf*.
- Cor.:** Rested throughout.
- Fgt.:** Continues with a melodic line. At measure 16, it has a dynamic marking of *mf*.

Suite opus 5 - Giga

19

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

22

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

Suite opus 5 - Giga

25

Fl. $\langle f \rangle pp$ $\langle mf \rangle p \langle f \rangle$ $mf \langle ff \rangle mp$

Ob. $\langle f \rangle p$ $\langle f \rangle pp \langle f \rangle$ $mf \langle ff \rangle mf$

Cl. $\langle f \rangle pp$ $\langle f \rangle pp \langle mf \rangle$ $mf \langle ff \rangle p$

Cor. 25 $mp \langle f \rangle mp$

Fgt. 25 $\langle mp \rangle pp$ $\langle mp \rangle pp \langle mp \rangle$ $pp \langle f \rangle mp$

28

Fl. mf f

Ob. mf f

Cl. f

Cor. 28 mf

Fgt. 28 mf

Suite opus 5 - Giga

31

Fl. *ff*

Ob. *f* *ff* *f* *mp* *mf*

Cl. *f* *ff* *f* *mp* *ff*

Cor. *f* *mp* *f*

Fgt. *f* *mp* *f*

34

Fl.

Ob. *f* *mp* *mf* *f*

Cl. *mf* *mf* *col. ob.*

Cor. *mf* *mp* *p* *mf*

Fgt. *mf* *mp* *p* *mf*

Suite opus 5 - Giga

Musical score for Suite opus 5 - Giga, measures 37-40. The score is arranged in two systems of five staves each, for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor (Cor.), and Bassoon (Fgt.).

System 1 (Measures 37-39):

- Fl.:** Measure 37 starts with a rest, followed by a melodic line starting at measure 38. Dynamics: *p*.
- Ob.:** Measure 37 starts with a rest, followed by a melodic line starting at measure 38. Dynamics: *pp*.
- Cl.:** Measure 37 starts with a rest, followed by a melodic line starting at measure 38. Dynamics: *p*. Includes the instruction "col fl." above the staff.
- Cor.:** Measure 37 starts with a rest, followed by a melodic line starting at measure 38. Dynamics: *p* in measure 37, *pp* in measure 38.
- Fgt.:** Measure 37 starts with a rest, followed by a melodic line starting at measure 38. Dynamics: *p* in measure 37, *pp* in measure 38.

System 2 (Measures 40-42):

- Fl.:** Measure 40 starts with a rest, followed by a melodic line starting at measure 41. Dynamics: *f*.
- Ob.:** Measure 40 starts with a rest, followed by a melodic line starting at measure 41. Dynamics: *f*.
- Cl.:** Measure 40 starts with a rest, followed by a melodic line starting at measure 41. Dynamics: *mf*.
- Cor.:** Measure 40 starts with a rest, followed by a melodic line starting at measure 41. Dynamics: *mf*.
- Fgt.:** Measure 40 starts with a rest, followed by a melodic line starting at measure 41. Dynamics: *mf*.

Suite opus 5 - Giga

Musical score for Suite opus 5 - Giga, measures 43-45. The score is arranged in a system with six staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Bassoon (Fgt.), and Bassoon (Fgt.).

Measures 43-45:

- Fl.:** Measure 43: Rest. Measure 44: Rest. Measure 45: mf f (dynamic change).
- Ob.:** Measure 43: mf (dynamic). Measure 44: Rest. Measure 45: Rest.
- Cl.:** Measure 43: mp (dynamic). Measure 44: mp (dynamic). Measure 45: mp (dynamic).
- Cor.:** Measure 43: Rest. Measure 44: Rest. Measure 45: Rest.
- Fgt. (top):** Measure 43: Rest. Measure 44: mf (dynamic). Measure 45: mf (dynamic).
- Fgt. (bottom):** Measure 43: mf (dynamic). Measure 44: mf (dynamic). Measure 45: mf (dynamic).

Suite opus 5 - Giga

52

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

col clar.

p

mf *f*

54

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

solo

p *ff*

f

mf *f*

f

Suite opus 5 - Giga

Musical score for Suite opus 5 - Giga, measures 56-59. The score is arranged in a system with six staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Bassoon (Fgt.), and Bassoon (Fgt.).

Measures 56-58:

- Fl.: *mf*
- Ob.: *mp*
- Cl.: *mp*
- Cor.: *mp*
- Fgt. (top): *mp* → *p*

Measures 59-61:

- Fl.: *p*
- Ob.: *p*
- Cl.: *pp* → *p*
- Cor.: *pp*
- Fgt. (top): *p* → *pp*

Suite opus 5 - Giga

62

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

mf >p mf

65

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

p <mf >p <mf >p

col fl.

p

Suite opus 5 - Giga

68

Fl. *f* *p* *mf* *f*

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

71

Fl. *f*

Ob. *f* *mf*

Cl. *f* *mp*

Cor. *f* *p*

Fgt.

Suite opus 5 - Giga

74

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

f *mf* *f*

f *mf* *f*

mf

Detailed description: This system contains measures 74, 75, and 76. The Flute part is silent. The Oboe part has a melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The Clarinet part has a rhythmic accompaniment with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The Cor Anglais part has a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a single note in measure 75 with a *mf* dynamic.

77

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fgt.

p *f*

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

mf *f*

mf *f*

mf

mf

Detailed description: This system contains measures 77, 78, and 79. The Flute part starts with a *p* dynamic and then has a *f* dynamic. The Oboe part has a melodic line with dynamics *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The Clarinet part has a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *f*. The Cor Anglais part has a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *f*. The Bassoon part has a single note in measure 77 with a *mf* dynamic, and another in measure 79 with a *mf* dynamic.

Obra 2

Suite opus 6

Para orquesta de cuerdas

I. Marcha

Alejandro Ramírez Avalos

Energico ♩ = 115

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

ff

div.

ff

ff

ff

Suite op.6 - Marcha

14

Score for measures 14-17. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. Measure 14 starts with a dynamic of *f* and a *unis.* marking. Measure 15 has a dynamic of *p* with an accent. Measure 16 has a dynamic of *f* and a *div.* marking. Measure 17 has a dynamic of *f* and a *div.* marking. The C.B. part starts in measure 15 with a dynamic of *p* and ends in measure 17 with a dynamic of *f*.

Vln. I *f* *unis.* *p* *f* *div.*

Vln. II *f* *unis.* *p* *f* *div.*

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

Vc. *f* *p* *f*

C.B. *p* *f*

18

Score for measures 18-21. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. Measure 18 has a dynamic of *p* and a *unis.* marking. Measure 19 has a dynamic of *p* and a *unis.* marking. Measure 20 has a dynamic of *p* and a *unis.* marking. Measure 21 has a dynamic of *p*. The C.B. part has a dynamic of *p* throughout.

Vln. I *p* *unis.* *p* *p*

Vln. II *p* *unis.* *p* *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

C.B. *p*

Suite op.6 - Marcha

22

Vln. I *div.*
p

Vln. II *p*

Vla. *div.*
unis.
p

Vc. *p*
pizz.

C.B. *p*

27

Vln. I *unis.*

Vln. II *div.*

Vla.

Vc.

C.B.

Suite op.6 - Marcha

30

Musical score for measures 30-32. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 30 starts with a dynamic of *f*. Measure 31 continues with *f*. Measure 32 changes to *mf*. The C.B. part is marked *arco* and *f* in measure 30, and *mf* in measure 32.

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

C.B. *arco* *f* *mf*

33

Musical score for measures 33-35. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 33 starts with a dynamic of *ff*. Measure 34 continues with *ff*. Measure 35 continues with *ff*. The Vln. I part is marked *div.* in measure 34. The C.B. part is marked *arco* and *ff* in measure 34.

Vln. I *ff* *div.*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

C.B. *arco* *ff*

Suite op.6 - Marcha

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

f

f

f

f

f

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

unis.

>

>

Suite op.6 - Marcha

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

p

p

div.

div.

Suite opus 6

Para orquesta de cuerdas

II. Vals

Alejandro Ramírez Ávalos

Allegro $\text{♩} = 67$

The musical score is for a string orchestra and consists of five staves. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 67 beats per minute. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the following parts:

- Violines I:** Rest.
- Violines II:** Rest.
- Violas:** A pizzicato (pizz.) line with notes G4, A4, B4, A4, G4. A dynamic marking of *p* is placed below the staff.
- Violonchelos:** A pizzicato (pizz.) line with notes G2, A2, B2, A2, G2. A dynamic marking of *p* is placed below the staff.
- Contrabajos:** Rest.

The second measure contains the following parts:

- Violines I:** Rest.
- Violines II:** A half note G4. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff.
- Violas:** A pizzicato (pizz.) line with notes G4, A4, B4, A4, G4. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff.
- Violonchelos:** A pizzicato (pizz.) line with notes G2, A2, B2, A2, G2. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff.
- Contrabajos:** Rest.

Suite op.6 - II. Vals

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

f *mf*

Detailed description: This system contains measures 7 through 13. Vln. I is silent. Vln. II plays a melodic line with dynamics *f* and *mf*. Vla. plays a rhythmic accompaniment. Vc. plays a steady bass line. C.B. is silent.

14

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

f *mf* *p* *pizz.* *f* *mf* *p* *mf*

Detailed description: This system contains measures 14 through 20. Vln. I enters in measure 19 with dynamics *mf* and *f*. Vln. II has dynamics *f*, *mf*, *p*, and *pizz.* in measures 14-19, and *mf* in measure 20. Vla. has dynamics *p* in measures 15-19. Vc. has dynamics *p* and *mf* in measures 19-20. C.B. is silent.

Suite op.6 - II. Vals

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

mf

28

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

f

mf

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

Suite op.6 - II. Vals

35

Vln. I
mf *f* *mf*

Vln. II
arco
mf

Vla.
div. pizz.
mf

Vc.
mf
pizz.

C.B.
mf

42

Vln. I
f *mf* *f*

Vln. II
f *mf* *f*

Vla.
mf

Vc.
mf

C.B.
mf

Suite op.6 - II. Vals

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

p

mf

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

f

f *mf* *f*

f

f

Suite op.6 - II. Vals

63

Musical score for measures 63-69. The score is for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The Vln. I and Vln. II parts feature melodic lines with slurs and hairpins. The Vla. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vc. and C.B. parts have a steady eighth-note bass line. A large hairpin is positioned below the C.B. staff, spanning the entire measure block.

70

Musical score for measures 70-76. The score is for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked *p* (piano). The Vln. I and Vln. II parts feature melodic lines with slurs and hairpins. The Vla. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vc. and C.B. parts have a steady eighth-note bass line. A large hairpin is positioned below the C.B. staff, spanning the entire measure block.

Suite op.6 - II. Vals

77 *div. leggero*

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

Vc. *p*

C.B.

81

Vln. I *p*

Vln. II

Vla. *arco*
mf

Vc.

C.B.

Suite op.6 - II. Vals

86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

f

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

mf > p

pp

div. pizz.

arco

mf

pp

arco

mf

Suite op.6 - II. Vals

102

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

mf

f

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

unis.

f

p

unis.

f

div.

f

div. arco

pizz.

f

p

pizz.

f

Suite op.6 - II. Vals

115

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

122

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

mf
mf unis.
mf arco unis.
mf

mf

Suite op.6 - II. Vals

129

Musical score for measures 129-135, featuring five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes dynamic markings *p* and *f*. Vln. I has a crescendo leading to *p*. Vln. II and Vla. have a crescendo leading to *f*. Vc. has a crescendo leading to *p*. C.B. has a crescendo leading to *p*. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

136

Musical score for measures 136-138, featuring five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes a *rit.* marking and dynamic markings *f* and *p*. Vln. I starts with *f* and ends with *p*. Vln. II, Vla., Vc., and C.B. all end with *p*. The music features long slurs and fermatas at the end of the section.

Suite opus 6

III. Nocturno

Tristamente $\text{♩} = 55$

The musical score is for Suite opus 6, III. Nocturno, by Frédéric Chopin. It is in 4/4 time, B-flat major, and marked "Tristamente" with a tempo of quarter note = 55. The score is for a string quartet, with parts for Violines I, Violines II, Violas, Violonchelos, and Contrabajos. The Violines I part is marked "solo" and features a melodic line with dynamic markings *p*, *mf*, *p*, *mf*, and *f*. The Violines II, Violas, and Violonchelos parts provide harmonic support with *pp* dynamics. The Contrabajos part is mostly silent.

Violines I *solo*
p *mf* *p* *mf* *f*

Violines II *pp*

Violas *pp*

Violonchelos *pp*

Contrabajos

Suite - Nocturno - Scherzo

7

Vln. I *mf* *solo* *mf*

Vln. II *div.* *p*

Vla. *Solo div.* *Tutti* *mf* *p*

Vc. *p*

C.B.

11

Vln. I *f* *p*

Vln. II

Vla. *Solo* *p*

Vc.

C.B.

Suite - Nocturno - Scherzo

17

Solo Tutti

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *mf* *unis.*

Vla. *Tutti* *mf*

Vc. *mf*

C.B. *mf*

22

Vln. I *f* *mf* *f*

Vln. II *f* *mf* *f*

Vla. *f* *mf* *f*

Vc. *f* *mf* *f*

C.B. *f* *mf* *f*

Suite - Nocturno - Scherzo

26

Vln. I
mf *f* *p*

Vln. II
<mf *f* *p*
pizz.

Vla.
mf *f* *p*

Vc.
<mf *f* *p*

C.B.
<mf *f* *p*

32

Vln. I
tutti *p* *mf*

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Suite - Nocturno - Scherzo

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

p

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

Suite - Nocturno - Scherzo

47

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *arco* *ff*

Vc. *ff*

C.B. *ff*

52

unis.

Vln. I *mf* *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

C.B. *mf* *p*

Suite - Nocturno - Scherzo

58

58

Vln. I

Vln. II *div.* *unis.*

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

Vc. *f*

C.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 58 to 63. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Violin I has a whole rest throughout. Violin II plays a melodic line starting with a *div.* (divisi) marking and a slur, then becomes *unis.* (unison). Viola plays a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics *f* and *p* and a slur. Violoncello plays a single note with a dynamic *f* and a slur. Contrabasso has a whole rest throughout. A *div.* marking appears above the Viola staff in measure 63.

64

64

Vln. I *pp*

Vln. II

Vla.

Vc. *unis.* *p*

C.B. *p* *f* *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 64 to 69. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one flat. Violin I has a whole rest until measure 68, where it plays a single note with a dynamic *pp* (pianissimo) and a slur. Violin II plays a melodic line. Viola plays a rhythmic pattern of eighth notes. Violoncello plays a single note with a dynamic *p* (piano) and a slur, and a *unis.* (unison) marking above the staff. Contrabasso plays a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics *p*, *f* (forte), and *p* and slurs.

Suite - Nocturno - Scherzo

IV. Scherzo

70 *attaca* Presto $\text{♩} = 105$

Vln. I *p* *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

C.B. *f*

76

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla.

Vc.

C.B.

Suite - Nocturno - Scherzo

83

Score for measures 83-87. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature is one sharp (F#). Measures 83-84 show Vln. I and Vln. II with long notes, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. Vla. and Vc. play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics changing from *p* to *f* in measure 85. C.B. is silent.

90

Score for measures 90-94. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature is one sharp (F#). Measures 90-91 show Vln. I and Vln. II with long notes, starting with a forte (*f*) dynamic. Vla. and Vc. play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics changing from *p* to *f* in measure 92. C.B. plays a single note in measure 92 with a forte (*f*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) marking.

Suite - Nocturno - Scherzo

97

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 97 through 103. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature is one sharp (F#). The Vln. I staff has a treble clef and contains a melodic line with various accidentals. The Vln. II staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The Vla. staff has an alto clef and contains a rhythmic accompaniment. The Vc. staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The C.B. staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern across all instruments.

104

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

ff
mf
div.
ff
mf
ff
arco
ff
mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 104 through 110. It features the same five staves as the previous system. The key signature remains one sharp (F#). The Vln. I staff has a treble clef and contains a melodic line with various accidentals. The Vln. II staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The Vla. staff has an alto clef and contains a rhythmic accompaniment. The Vc. staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The C.B. staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern across all instruments. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The Vln. II staff has a *div.* (diviso) marking above the first measure. The Vc. staff has an *arco* marking above the first measure. The Vln. I staff has a *mf* marking above the last measure. The Vln. II staff has a *mf* marking above the last measure. The Vla. staff has a *mf* marking above the last measure. The Vc. staff has a *mf* marking above the last measure. The C.B. staff has a *ff* marking below the first measure and a *mf* marking below the last measure.

Suite op.6 - Nocturno - Scherzo

111

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

unis.

118

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

mf

ff subito mf

ff subito mf

ff

ff

unis.

Suite - Nocturno - Scherzo

125

Vln. I

Vln. II *pizz.*

Vla.

Vc.

C.B.

132

Vln. I

Vln. II *arco* *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

C.B. *f*

Suite - Nocturno - Scherzo

155

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

espressivo

p

mf

163

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

espressivo

mf

p

espressivo

p

Suite op.6 - Nocturno - Scherzo

171

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

178

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

Suite op.6 - Nocturno - Scherzo

187 **Presto** $\text{♩} = 105$

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp* pizz.

C.B. *pp*

195

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

C.B.

Suite - Nocturno - Scherzo

202

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

This musical system covers measures 202 to 208. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#). The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violoncello and Contrabasso parts have a simple harmonic accompaniment.

209

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

f
f
f
f
f

arco

This musical system covers measures 209 to 215. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#). The Violin I and Violin II parts have melodic lines with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The Viola part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The Violoncello and Contrabasso parts have a simple harmonic accompaniment, marked with a forte (*f*) dynamic. The word *arco* is written above the Violoncello staff in measure 210.

Suite - Nocturno - Scherzo

230

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

f *mf* *f*

f *mf* *f*

f *mf* *f*

237

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

mf *f*

Suite - Nocturno - Scherzo

244

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 244 through 249. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature is one sharp (F#). The Vln. I part has a melodic line with slurs and accents. The Vln. II part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Vla. part has a melodic line with slurs and accents. The Vc. part has a melodic line with slurs and accents. The C.B. part has a melodic line with slurs and accents.

251

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 251 through 255. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (C.B.). The key signature is one sharp (F#). The Vln. I part has a melodic line with slurs and accents. The Vln. II part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Vla. part has a melodic line with slurs and accents. The Vc. part has a melodic line with slurs and accents. The C.B. part has a melodic line with slurs and accents.

Septeto opus 7

10 15

Fl. *f* *mf*

Cl. B♭ *f* *mf* *f* *mf*

Fgt. *mf*

Gtr. *p* *mf*

Ap. *f* *mf* *mf* *p*

Vln. *f* *p* *mf* *p* *Senza sord.* *p*

Vlc. *Senza sord.* *mf* *p* *mf* *f* *mf*

< mf > p *mf* *< f > mf*

Septeto opus 7

19 20

Fl. *f* *p*

Cl. B♭ *f* *p* *mf*

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

Gtr. *f*

Ap. *p* *mf* *mf*

Vln. *p*

Vlc. *f* *p* *mp*

Septeto opus 7

25

Fl.

Cl. B \flat

Fgt.

Gtr.

Ap.

Vln.

Vlc.

mf

f

mf

f

mf

p

mf

Septeto opus 7

30

Fl.

Cl. B♭

Fgt.

Gtr.

Ap.

Vln.

Vlc.

mf

f

mf

f

p

mf

près de la table

Septeto opus 7

33

Fl.

mf < *f*

mp

mf

f

35

Cl. B.

Fgt.

mp

f

mf

Gtr.

Ap.

Vln.

Vlc.

Septeto opus 7

36

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Ap.

Vln.

Vlc.

ff *f* *mf* *f* *mf*

f *ff* *f* *p*

ff *f* *mf* *f* *mf*

mf *f* *f* *pizz.* *f*

mf *f* *f* *pizz.* *f*

naturale

Septeto opus 7

40

Fl.

Cl. B \flat

Fgt.

Gtr.

Ap.

Vln.

Vlc.

flutterzunge

f

ff

mf

arco

f

ff

Septeto opus 7

42

Fl.

Cl. B \flat

Fgt.

Gtr.

Ap.

Vln.

Vlc.

mf

Septeto opus 7

Musical score for Septeto opus 7, measures 44-45. The score is arranged in seven staves, each with a label on the left: Fl., Cl. B \flat , Fgt., Gtr., Ap., Vln., and Vlc. The key signature has two flats (B \flat and E \flat), and the time signature is 3/4. Measure 44 is marked with a box containing the number 44, and measure 45 is marked with a box containing the number 45. The Flute part has a long note spanning both measures. The Clarinet in B-flat part has rests in both measures, with a *mf* dynamic marking in measure 44. The Fagot part has a melodic line with dynamics *p* and *f*. The Guitar part has a complex rhythmic pattern with dynamics *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The Accordion part has a melodic line with dynamics *mf*, *ff*, and *p*. The Violin part has rests in both measures, with a *mf* dynamic marking in measure 44. The Violoncello part has a melodic line with dynamics *p* and *f*.

Septeto opus 7

46

Fl.

Cl. B \flat

Fgt.

Gtr.

Ap.

Vln.

Vlc.

mf *f* *mf* *f*

s *s*

Septeto opus 7

48

Fl. *p* *mf* *p*

Cl. B.

Fgt.

Gtr. *p* *f* *p* *mf*

Ap.

Vln.

Vlc.

50

Septeto opus 7

51

Fl. *mf*

Cl. B \flat

Fgt.

Gtr. *p*

Ap.

Vln.

Vlc.

rit.

a tempo

p

Septeto opus 7

55

Fl.

Cl. B \flat

Fgt.

Gtr.

Ap.

Vln.

Vlc.

mf

p

p

mf

p

ppp

p

mf

f

p

f

p

f

Septeto opus 7

59 60

Fl. *p* *mf* *p* *mf*

Cl. B. *p* *f* *mf*

Fgt. *p* *mf* *p* *mf*

Gtr. *p* *f* *mf* *ff*

Ap. *p* *mf*

Vln. *p* *f* *mf*

Vlc. *mf* *f* *mf* *f*

Septeto opus 7

63

Fl. *mf*

Cl. B. *f*

Fgt. *f* *mf* *p*

Gtr. *mf* *p*

Ap. *f* *mf* *p* *arpeggio lento*

Vln. *p* *mf* *p*

Vlc. *mf* *f* *p*

65 *a tempo*

8 10

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vcl.

mf *f* *mf* *p* *f*

mf *f* *mf* *f*

f *p*

mf *p* *f* *p* *f* *mf*

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet Bassoon (Cl. B.), Bassoon (Fgt.), Guitar (Gtr.), Arpeggio (Arp.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The score is divided into measures 15 through 20.

Flute (Fl.): Measures 15-20. Dynamic markings: *mf*.

Clarinet Bassoon (Cl. B.): Measures 15-20. Dynamic markings: *mf*, *f*, *p*.

Bassoon (Fgt.): Measures 15-20.

Guitar (Gtr.): Measures 15-20.

Arpeggio (Arp.): Measures 15-20. Dynamic markings: *mf*, *f*, *mf*. Performance instruction: *Près de la table*.

Violin (Vln.): Measures 15-20. Dynamic markings: *p*, *mf*. Performance instructions: *vibrato*, *molto vibrato*.

Viola (Vlc.): Measures 15-20.

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet Bassoon (Cl. B.), Bassoon (Fgt.), Guitar (Gtr.), Arpeggio (Arp.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *vibrato*, and measure numbers 22 and 25.

Flute (Fl.): *f* (measures 22-25)

Clarinet Bassoon (Cl. B.): *mf* (measures 22-23), *f* (measure 24), *mf* (measures 25-26)

Bassoon (Fgt.): *mf* (measures 24-26)

Guitar (Gtr.): (measures 22-26)

Arpeggio (Arp.): *f* (measures 24-26), *Naturale* (measure 24)

Violin (Vln.): *p* (measures 22-23), *mf* (measure 24), *p* (measures 25-26), *f* (measures 24-26)

Viola (Vlc.): *f* (measures 24-26)

28 30

Fl. *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *mf* *p*

Cl. B. *mf* *p*

Fgt. *mf* *f*

Gtr.

Arp. *mf*

Vln. *mf* *p* *mf* *p*

Vlc. *mf* *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features seven staves: Flute (Fl.), Clarinet Bassoon (Cl. B.), Bassoon (Fgt.), Guitar (Gtr.), Arpeggio (Arp.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The score is in 6/8 time and includes dynamic markings such as *sfz*, *p*, *mf*, and *f*. The Flute part has a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The Clarinet Bassoon part has a melodic line with a crescendo. The Bassoon part has a melodic line with a crescendo. The Arpeggio part has a rhythmic pattern with a crescendo. The Violin part has a melodic line with a crescendo. The Viola part has a melodic line with a crescendo. The Guitar part is silent. The score is numbered 28 and 30.

34 35

Fl. *mf* *p*

Cl. B.

Fgt. *ff* *f*

Gtr.

Arp.

Vln. *mf* *p*

Vcl. *ff* *f*

Detailed description: This is a page of a musical score, likely for a symphony or concert band. It features seven staves. The top staff is for Flute (Fl.), starting with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The second staff is for Clarinet Bassoon (Cl. B.), which is mostly silent. The third staff is for Fagott (Fgt.), with a bass clef and dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The fourth staff is for Gitarre (Gtr.), which is also silent. The fifth staff is for Arpeggio (Arp.), showing chordal accompaniment in both treble and bass clefs. The sixth staff is for Violin (Vln.), with a treble clef and dynamic markings of *mf* and *p*. The seventh staff is for Viola (Vcl.), with a bass clef and dynamic markings of *ff* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

39 40

Fl. *pp* *pp*

Cl. B. *pp*

Fgt. *>p* *p*

Gtr.

Arp.

Vln. *pp* *p* *pizz.*

Vlc.

45 50

Fl. *p* *mf* *p* *pp* *p*

Cl. B.

Fgt.

Gtr. *Sul ponticello* *pp* *p*

Arp. *p* *mf* *p* *8^{va}*

Vln. *arco* *p* *mf* *p*

Vlc.

53 (♩=♩) 55 (♩=♩) 60

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr. *Naturale*
pp *p*

Arp. *pp*

Vln.

Vcl.

61 65 70

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

solo

ppp *p* *mf*

p

Detailed description: This is a page of a musical score, page 202, featuring seven staves. The top three staves are for Flute (Fl.), Clarinet Bb (Cl. B.), and Bassoon (Fgt.). The Flute and Bassoon parts are mostly rests. The Clarinet Bb part has a 'solo' section starting at measure 61, marked *ppp*, which gradually increases to *p* by measure 65 and then to *mf* by measure 70. The Guitar (Gtr.) part is in 3/8 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Arpeggio (Arp.) part consists of two staves, both of which are mostly rests. The Violin (Vln.) part is mostly rests. The Viola (Vlc.) part is in the bass clef and plays a melodic line starting at measure 61, marked *p*, with a similar rhythmic pattern to the guitar. Measure numbers 61, 65, and 70 are indicated in boxes above the staves.

71 75

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vcl.

f

p

p

p

Detailed description: This is a page of a musical score, page 203, containing measures 71 through 75. The score is for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Clarinet Bassoon (Cl. B.), Fagott (Fgt.), Guitar (Gtr.), Arpeggio (Arp.), Violin (Vln.), and Viola (Vcl.). The music is in 4/4 time until measure 74, where it changes to 3/4 time. The Flute part is mostly silent. The Clarinet Bassoon part features a melodic line starting in measure 71, marked *f* (forte) and ending in measure 74, marked *p* (piano). The Fagott part is silent until measure 74, where it plays a melodic line marked *p*. The Guitar part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes throughout. The Arpeggio part is silent. The Violin part is silent until measure 74, where it plays a melodic line marked *p*. The Viola part plays a melodic line throughout, marked *p* in the later measures. Measure numbers 71 and 75 are indicated in boxes above the Flute staff.

80 85

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

mf *p* *mf* *p* *mf*

89 90 95

Fl. *col clarinetto* *mf*

Cl. B. *solo* *mf* *f*

Fgt.

Gtr. *mf*

Arp.

Vln. *col clarinetto* *p*

Vlc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 89 to 95. The score is arranged in a system with seven staves. The top three staves are for Flute (Fl.), Clarinet/Bassoon (Cl. B.), and Fagotto (Fgt.). The Flute part is mostly silent, with a few notes in measure 95 marked *col clarinetto* and *mf*. The Clarinet/Bassoon part has a *solo* section starting in measure 90, marked *mf*, which crescendos to *f* by measure 95. The Fagotto part is silent throughout. The fourth staff is for Guitar (Gtr.), playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*. The fifth staff is for Arpa (Arp.), which is silent. The sixth staff is for Violin (Vln.), playing a melodic line marked *col clarinetto* and *p*. The seventh staff is for Viola (Vlc.), playing a melodic line. The time signature changes from 3/4 to 4/4 between measures 90 and 91.

100 *solo*

Fl. *f* *mf* *f* *col flauto*

Cl. B. *f*

Fgt. *p*

Gtr. *f* *mf* *f*

Arp.

Vln. *f* *mf* *f* *col flauto*

Vcl. *f* *mf* *f*

105

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet Bb (Cl. B.), Fagott (Fgt.), Gitarre (Gtr.), Arpeggio (Arp.), Violine (Vln.), and Viola (Vlc.). The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *mf* and *p*. Measure numbers 107, 110, and 115 are indicated in boxes above the staves. The Flute, Clarinet Bb, and Fagott parts have a crescendo leading to a *p* dynamic at measure 110. The Gitarre part has a *p* dynamic at measure 110. The Arpeggio part is silent. The Violine and Viola parts have a *p* dynamic at measure 110.

116

Fl. *col violoncello*

Cl. B. *p*

Fgt. *p*

Gtr.

Arp.

Vln. *pizz.* *p*

Vlc. *solo* *mf* *p*

120

Detailed description: This page of a musical score covers measures 116 to 120. The Flute part (Fl.) is mostly silent, with a melodic line starting in measure 119 marked *pp* and *p*. The Clarinet Bassoon (Cl. B.) part plays a rhythmic eighth-note pattern throughout, marked *p*. The Bassoon (Fgt.) part plays a simple harmonic line of half notes, marked *p*. The Guitar (Gtr.) part plays a steady accompaniment of chords. The Harp (Arp.) part is silent. The Violin (Vln.) part plays a simple eighth-note accompaniment, marked *pizz.* and *p*. The Violoncello (Vlc.) part plays a melodic line with long slurs, marked *solo*, *mf*, and *p*. Measure numbers 116 and 120 are boxed at the top of the Flute staff.

Musical score for measures 122-125. The score is arranged in a system with seven staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet Bassoon (Cl. B.), Bassoon (Fgt.), Guitar (Gtr.), Arpeggiator (Arp.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.).

- Flute (Fl.):** Measures 122-125. Measure 122 starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. A slur covers measures 123 and 124, containing a half note C5 and a half note D5. Measure 125 contains a half note E5.
- Clarinet Bassoon (Cl. B.):** Measures 122-125. Measure 122: quarter notes G4, A4, B4. Measure 123: quarter notes C5, B4, A4. Measure 124: quarter notes G4, F4, E4. Measure 125: quarter notes D4, C4, B3.
- Bassoon (Fgt.):** Measures 122-125. Measure 122: whole note G2. Measure 123: whole note C3. Measure 124: whole note G2. Measure 125: whole note C3.
- Guitar (Gtr.):** Measures 122-125. Measure 122: quarter notes G2, B2, D3. Measure 123: quarter notes G2, B2, D3. Measure 124: quarter notes G2, B2, D3. Measure 125: quarter notes G2, B2, D3, followed by a double bar line and a quarter note G2.
- Arpeggiator (Arp.):** Measures 122-125. All staves are empty.
- Violin (Vln.):** Measures 122-125. Measure 122: quarter notes G4, A4. Measure 123: quarter notes B4, C5. Measure 124: quarter notes D5, E5. Measure 125: quarter notes F5, G5.
- Viola (Vlc.):** Measures 122-125. Measure 122: quarter notes G2, B2. Measure 123: quarter notes D3, F3. Measure 124: quarter notes A2, C3. Measure 125: quarter notes E2, G2. A *mf* dynamic marking is present at the start of measure 122.

126 130

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

solo

pp

pp

pp

p

pp

Septeto opus 7

III. Finale

Alejandro Ramírez Ávalos

5

Allegro ♩=117

Flauta *f* *>mf*

Clarinete en B \flat *f* *mf*

Fagot *f* *mf*

Guitarra

Arpa

Violin

Violonchelo

6 10

Fl. *f* *mf*

Cl. B. *f* *mf*

Fgt. *f* *mf*

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features seven staves: Flute (Fl.), Clarinet Bassoon (Cl. B.), Fagott (Fgt.), Guitar (Gtr.), Arpeggio (Arp.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The Flute, Clarinet Bassoon, and Fagott parts are active, starting at measure 6 and ending at measure 10. The Flute part begins with a forte (*f*) dynamic and transitions to mezzo-forte (*mf*) by measure 10. The Clarinet Bassoon and Fagott parts also start with *f* and transition to *mf*. The Guitar, Arpeggio, Violin, and Viola parts are marked with a rest symbol (-) throughout the entire passage, indicating they are silent. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). Measure numbers 6 and 10 are indicated in small boxes above the Flute staff.

11

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

15

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

f

Detailed description: This is a page of a musical score for a woodwind ensemble. It features five staves: Flute (Fl.), Clarinet Bassoon (Cl. B.), Bassoon (Fgt.), Guitar (Gtr.), and Arpeggiator (Arp.). Below these are staves for Violin (Vln.) and Viola (Vlc.). The Flute part is the most active, starting at measure 11 with a series of eighth-note patterns. It includes dynamic markings of *f*, *mf*, and *f* in the first three measures, and *mf* and *f* in the fourth and fifth measures. A first ending bracket labeled '15' spans the final two measures of the Flute part. The Clarinet Bassoon and Bassoon parts have a more rhythmic, eighth-note accompaniment. The Bassoon part has a dynamic marking of *f* in the fourth measure. The Guitar, Arpeggiator, Violin, and Viola parts are currently silent, indicated by horizontal lines on their respective staves.

Musical score for Flute (Fl.), Clarinet Bassoon (Cl. B.), Fagott (Fgt.), Gitarre (Gtr.), Arpeggio (Arp.), Violine (Vln.), and Viola (Vlc.).

The score is divided into two systems. The first system covers measures 16 to 20. The second system covers measures 21 to 26.

Measure numbers 16 and 20 are indicated in boxes above the Flute staff.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo).

The Flute part features a melodic line with slurs and dynamic markings. The Clarinet Bassoon part plays a steady eighth-note accompaniment. The Fagott part plays a steady eighth-note accompaniment. The Gitarre part plays a steady eighth-note accompaniment. The Arpeggio, Violine, and Viola parts are silent throughout the score.

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

mf

mf

29 30

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

mf

p

36 40

Fl. *mf*

Cl. B \flat *mf*

Fgt. *mf*

Gtr. *p*

Arp.

Vln. *f* *p* *mf* *f* *p* *mf* *f* *p*

Vlc. *p*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 36 to 40. The Flute part (Fl.) has a dynamic of *mf* starting in measure 39. The Clarinet B-flat (Cl. B \flat) and Fagot (Fgt.) parts also have a dynamic of *mf* starting in measure 39. The Guitar (Gtr.) part has a dynamic of *p* starting in measure 39. The Arpeggio (Arp.) part is silent. The Violin (Vln.) part has dynamics of *f*, *p*, *mf*, *f*, *p* in measures 36-38, and *mf*, *f*, *p* in measures 39-40. The Viola (Vlc.) part has a dynamic of *p* starting in measure 39. A key signature change to one sharp is indicated in measure 39.

41

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

45

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

solo

p

mf

50

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

p

p

p

près de la table

p

54 55

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

f

p

f

f

58 60

Fl. *p*

Cl. B. *mf* *p* *mf*

Fgt. *mf*

Gtr.

Arp. *mf* *naturale*

Vln. *p* *f* *p*

Vlc. *mf*

63

Fl. *mf*

Cl. B. *> p*

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln. *< mf*

Vlc.

68

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

74

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

The musical score for measures 74-79 is as follows:

- Flute (Fl.):** Six measures of whole rests.
- Clarinet Bb (Cl. B.):** Six measures of whole rests.
- Fagot (Fgt.):** Six measures of whole rests.
- Guitar (Gtr.):** Six measures of whole rests.
- Arpeggio (Arp.):** A six-measure arpeggiated accompaniment. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line with accents and slurs.
- Violin (Vln.):** A six-measure melodic line starting with a half note G4, followed by eighth-note patterns.
- Viola (Vlc.):** A six-measure melodic line starting with a half note G3, followed by eighth-note patterns.

80 85

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

The musical score consists of seven staves. The Flute (Fl.) and Bassoon (Fgt.) parts are mostly silent, indicated by rests. The Clarinet Bb (Cl. B.) part has a melodic line starting in measure 83, with dynamics *p*, *f*, and *ff*. The Guitar (Gtr.) part is silent. The Arpeggiator (Arp.) part has a complex chordal texture, with dynamics *f* and *ff*. The Violin (Vln.) and Viola (Vlc.) parts have a rhythmic accompaniment, with dynamics *f* and *ff*.

87

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

mf

p

mf

pp

mf

pp

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 87 to 90. The score is arranged for seven instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Fgt.), Guitar (Gtr.), Arpeggiator (Arp.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.).
- Flute: Remains silent throughout the measures.
- Clarinet in B-flat: Plays a melodic line starting in measure 87 with a *mf* dynamic, transitioning to *p* in measure 89, and ending with a flourish in measure 90.
- Bassoon: Remains silent throughout the measures.
- Guitar: Remains silent throughout the measures.
- Arpeggiator: Provides harmonic accompaniment with chords in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics range from *mf* to *pp*.
- Violin: Plays a melodic line with a *mf* dynamic in measure 87, transitioning to *pp* in measure 89.
- Viola: Plays a melodic line with a *mf* dynamic in measure 87, transitioning to *pp* in measure 89, and then *p* in measure 90.

95 100

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Ap.

Vln.

Vlc.

p

101 105

Fl. 

Cl. B. 

Fgt. 
p

Gtr. 
p

Arp. 
mf

Vln. 
mf

Vlc. 
mf

106 110

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

mf

mf

mf

pizz.

112

115

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

Naturale

mf *f* *mf*

mf

p *mf* *f* *mf*

p *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is divided into seven staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Fgt.), Guitar (Gtr.), Piano (Arp.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The Flute part begins at measure 112 and has a dynamic marking of *mf* at measure 115, which then increases to *f* and returns to *mf*. The Clarinet and Bassoon parts are mostly silent, with some notes appearing in measure 115. The Guitar part is marked *Naturale* and has dynamics of *p* and *mf*. The Piano part has dynamics of *p*, *mf*, *f*, and *mf*. The Violin and Viola parts have dynamics of *p* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

118 120

Fl.
Cl. B.
Fgt.
Gtr.
Arp.
Vln.
Vlc.

f *mf* *f* *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score, likely for a chamber ensemble. The page is numbered 118 and 120. It features seven staves: Flute (Fl.), Clarinet Bassoon (Cl. B.), Bassoon (Fgt.), Guitar (Gtr.), Arpeggio (Arp.), Violin (Vln.), and Viola (Vlc.). The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The Flute part starts with a melodic line, marked with a forte (*f*) dynamic and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Clarinet Bassoon part provides harmonic support with a steady eighth-note pattern. The Bassoon part is mostly silent. The Guitar part has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with *f* and *mf*. The Arpeggio part features a melodic line with a long slur, marked with *f*. The Violin and Viola parts are mostly silent, with the Viola part having a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with *f* and *mf*.

Musical score for measures 124-130, featuring the following instruments and dynamics:

- Fl. (Flute):** Measures 124-125: *p*, *f*, *p*. Measure 130: *f*.
- Cl. B. (Clarinet in B-flat):** Measures 124-125: *p*, *f*. Measure 126: *ff*. Measure 127: *mf*.
- Fgt. (Bassoon):** Measure 124: *f*. Measure 127: *mf*.
- Gtr. (Guitar):** Measure 124: *p*. Measure 125: *f*. Measure 127: *mf*.
- Arp. (Arpeggiator):** Measures 124-125: *p*, *f*. Measure 126: *8va*, *ff*. Measure 127: *mf*.
- Vln. (Violin):** Measure 125: *f*. Measure 126: *ff*. Measure 127: *mf*.
- Vlc. (Viola):** Measure 124: *< p*. Measure 125: *f*. Measure 127: *mf*.

131

Fl.

Cl. B.

Fgt.

Gtr.

Arp.

Vln.

Vlc.

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

rit.

Fl. *f* *p* *ff*

Cl. B. *f* *mf* *ff*

Fgt. *f* *mf* *ff* *vd*

Gtr. *f* *mf* *ff*

Arp. *f* *mf* *ff*

Vln. *f* *mf* *ff*

Vlc. *f* *mf* *ff*

ANEXO 3

Gráfica de envolvente de onda de la *IMPROVISACIÓN NÚMERO 2*

Gráfica de envolvente de onda:

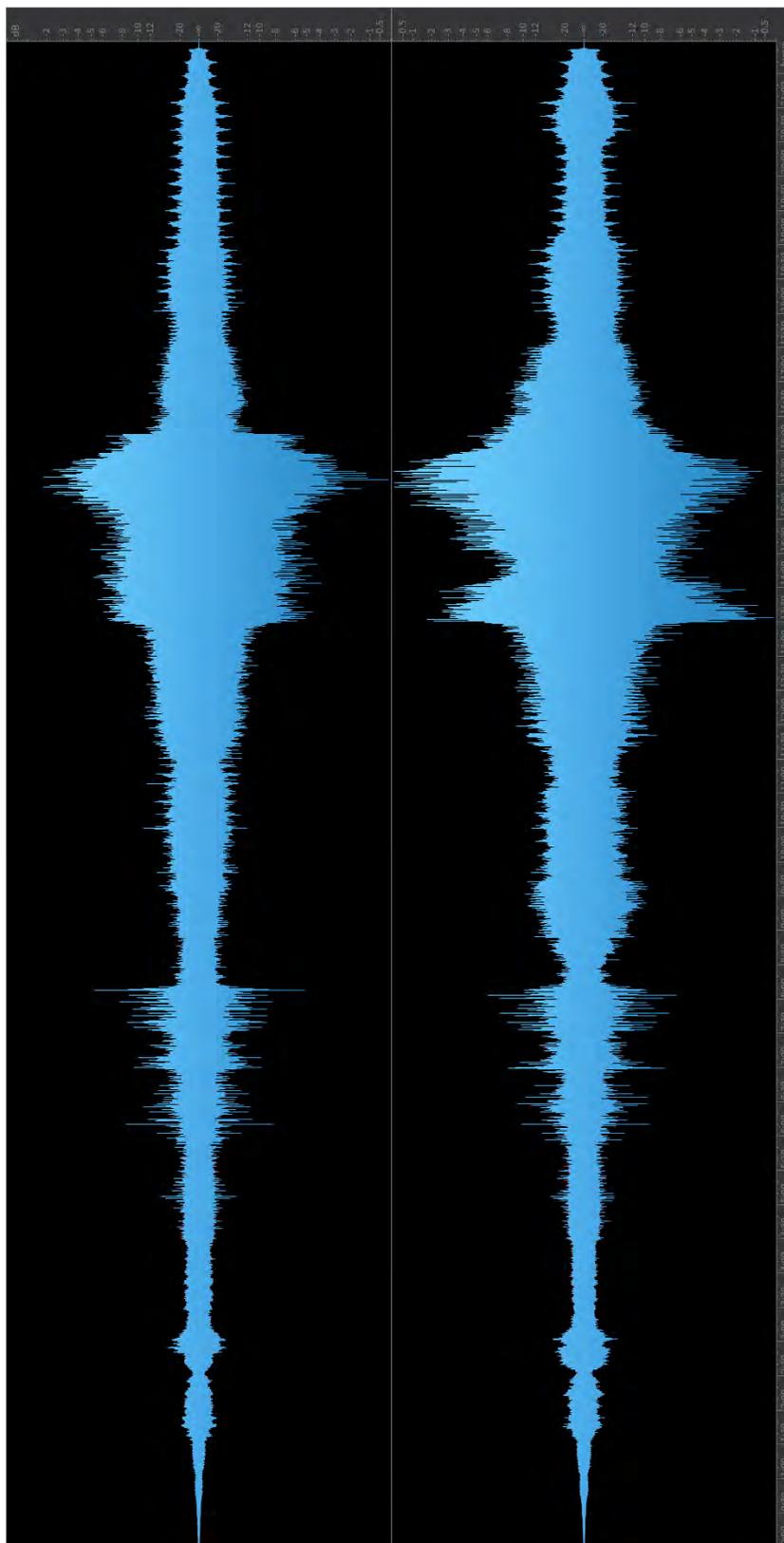
La gráfica de envolvente de onda muestra la evolución del volumen o nivel sonoro de un sonido a lo largo del tiempo. El volumen se mide en decibeles (dB) digitales, que van de -infinito a 0, siendo 0 el volumen máximo.

Explicación de los parámetros que aparecen en las distintas secciones de la gráfica de volumen vs tiempo de la *Improvisación número 2*:

Gráfico 14.-



Gráfica de volumen (dB digitales) vs. tiempo (min:seg).-
Gráfico 15.- del 0'00'' al 21'58''



ANEXO 4

CD-Rom con archivo de audio de IMPROVISACIÓN NÚMERO 2

ANEXO 5

Bibliografía

Citada.-

Bas, Julio. *Tratado de la forma musical*

Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. E. C., 1947.

Basso, Gustavo. *Análisis Espectral. La transformada de Fourier en la Música*

Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2001.

Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*

Madrid: Alianza editorial, S. A., 1986. pp. 363

Goléa, Antoine. *Estética de la música contemporánea*

Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires-Florida, 1961.

Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*

España: Idea Books S. A., 2003.

Latham, Alison, editora. *Diccionario enciclopédico de la música*

México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Llacer Pla, Francisco. *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*

España: Real musical, 1982.

Lanz, Andrea. *Historia de la música. El siglo XX. Tercera parte.*

Madrid: D. G. E. / Turner libros, 1999

Persichetti, Vincent. *Armonía del siglo XX*

Madrid: Real musical, 1995.

Salvetti, Guido. *Historia de la música. El siglo XX. Primera parte*

Madrid: D.G.E./Turner libros, 1999.

Smith Brindle, Reginald. *La nueva música*

Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. E. C., 1996

Consultada.-

Adler, Damuel. *The Study of Orchestration*

EUA: W. W. Norton & Company, Inc., 1989

Boulez, Pierre. *Hacia una estética musical*

Venezuela: Monte Ávila Editores, 1990

Taruskin, Richard. *Oxford History of Western Music*

New York: Oxford University Press, 2010

Páginas web:

<http://www.audiomulch.com/help/contraption-ref/Nebuliser>

Revisado el 26-03-17

<https://www.u-he.com/cms/ace>

Revisado el 26-03-17

<http://www.linplug.com/>

Revisado el 26-03-17

<http://www.soundbytes.de/Sympathizer/>

Revisado el 26-03-17

Carke, Michael. *Extending Interactive Aural Analysis: Acousmatic Music*[PDF]

Recuperado de: www.ems-network.org/ems09/papers/clarke.pdf

<http://enriqueblanco.net/enrique-blanco/escritos/acerca-del-serialismo/>
revisado el 08-05-17